晉侯鮒編鐘

馬承源

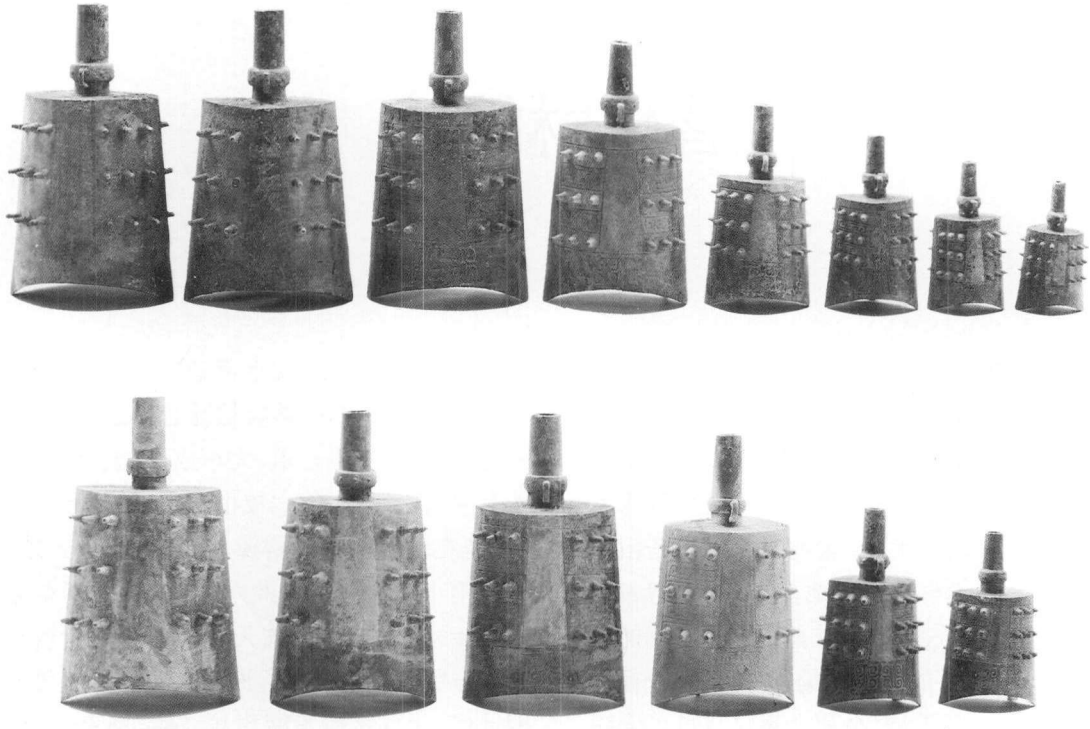
晉侯鮒編鐘十四件，1992年12月從香港古玩肆中搶救回歸，當時還保持出土時原貌，文字絶大部份爲厚層的土鏽所掩，現在顯露出來的銘文是上海博物館文物保護和科學考古實驗室清剔出來的。編鐘出土地點是山西省曲沃縣北趙村晉侯墓地，北京大學考古學系和山西省考古研究所在此墓地中發掘的八號墓，其中殘存的兩枚小編鐘，形制和晉侯鮒編鐘第二組相同，大小和文字完全可以聯綴起來①。十四枚編鐘的文字都是刻鑿的，兩枚小編鐘的銘文也是刻鑿的，由此可證是同一編之物。西周青銅鐘銘文以利器刻鑿，以此爲首例。所以，這些流散到香港的晉侯鮒編鐘的出土地點，由此而獲得確證。

由於香港中文大學張光裕教授的悉心幫助，上海博物館及時採取斷然措施，將晉侯鮒編鐘搶救回歸，這樣就使得這批極其重要的文物不致失散而流入異域。現在十六枚編鐘全數得到妥善的保護，實爲大幸。對此，張光裕教授有不可磨滅的功績。

十六枚編鐘共刻銘文355字，其中重文9字，合文7字。最後兩鐘爲二行十一字。收藏的十四枚鐘排列順序没有資料可循，而且形成兩類器形。第一類爲大鐘，紋飾淺而細，兩銑較斜，甬上有旋而無幹。第二類爲中小型鐘，紋飾深而闊，兩銑稍斜，甬上有旋有幹。由於有以上的差別，而且不瞭解原有的排列順序，因而對銘文就有種種的探測，或以爲銘文不全，所缺尚多；或以爲銘文並不按鐘的大小次序刻鑿；也有以爲全銘爲一篇銘辭，等等。整理人手先研究文字，文字通讀無牾，再按照文辭先後排編鐘序列，然後檢驗音階之和諧。結果發現，前八枚爲一組，大小成編，五聲音階，具有兩列八度音。後六枚也大小成編，五聲音階，連在山西的最後兩鐘，也是八枚成一組，最後兩小鐘音階應與此六枚鐘相協，兩組編鐘共十六枚。郘鐘銘文云："大鐘八肆"，按八枚爲一肆，共六十四枚，原當和曾侯乙編鐘規模近似。晉侯鮒編鐘隨葬共二肆。鄭玄注《周禮·春官·小胥》云："半爲堵，全爲肆。"一肆爲兩列八度音，是基本單位，二肆十六枚爲一虡，是西周晚期制度。晉侯鮒編鐘是爲一虡之數(圖一)。

第一肆之前三枚鐘高度爲：(1)49厘米，(2)49.8厘米，(3)52厘米。和一般列鐘的高低系列不同，但音階是完全和諧的。説明這套鐘是據音頻和諧選配的，並不是原設計的形式和紋飾完全一致的整列鐘。

晉侯鮒編鐘所有銘文都是用利器刻鑿，特别是字劃的轉折處，不能利索地一刀而就，需鑿點成綫，因此要分四、五刀或五、六刀接連刻鑿，筆道纔能連得起來，刀痕至今非常明顯。這種刻鑿的連續刀痕，和商鞅方升大良造銘文的刻法是完全一致的。圖示清晰可見。圖二爲鐘銘刻鑿筆道，圖三爲商鞅方升銘文刻鑿筆道，技巧一致，衹是刻痕粗細有别。東周許多戈銘的刻法，也是彼此相同的。圖四爲戈内銘文放大的形狀。上海博物館的文物保護和科學考古實驗室曾經配製不同硬度的青銅利器在青銅上刻鑿文字，結果完全不可能。由



圖一

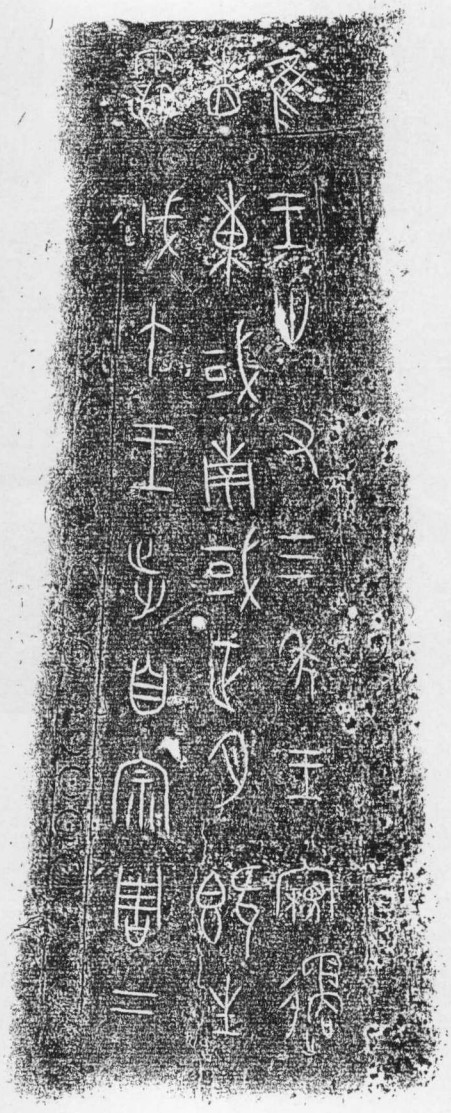
圖二

圖三

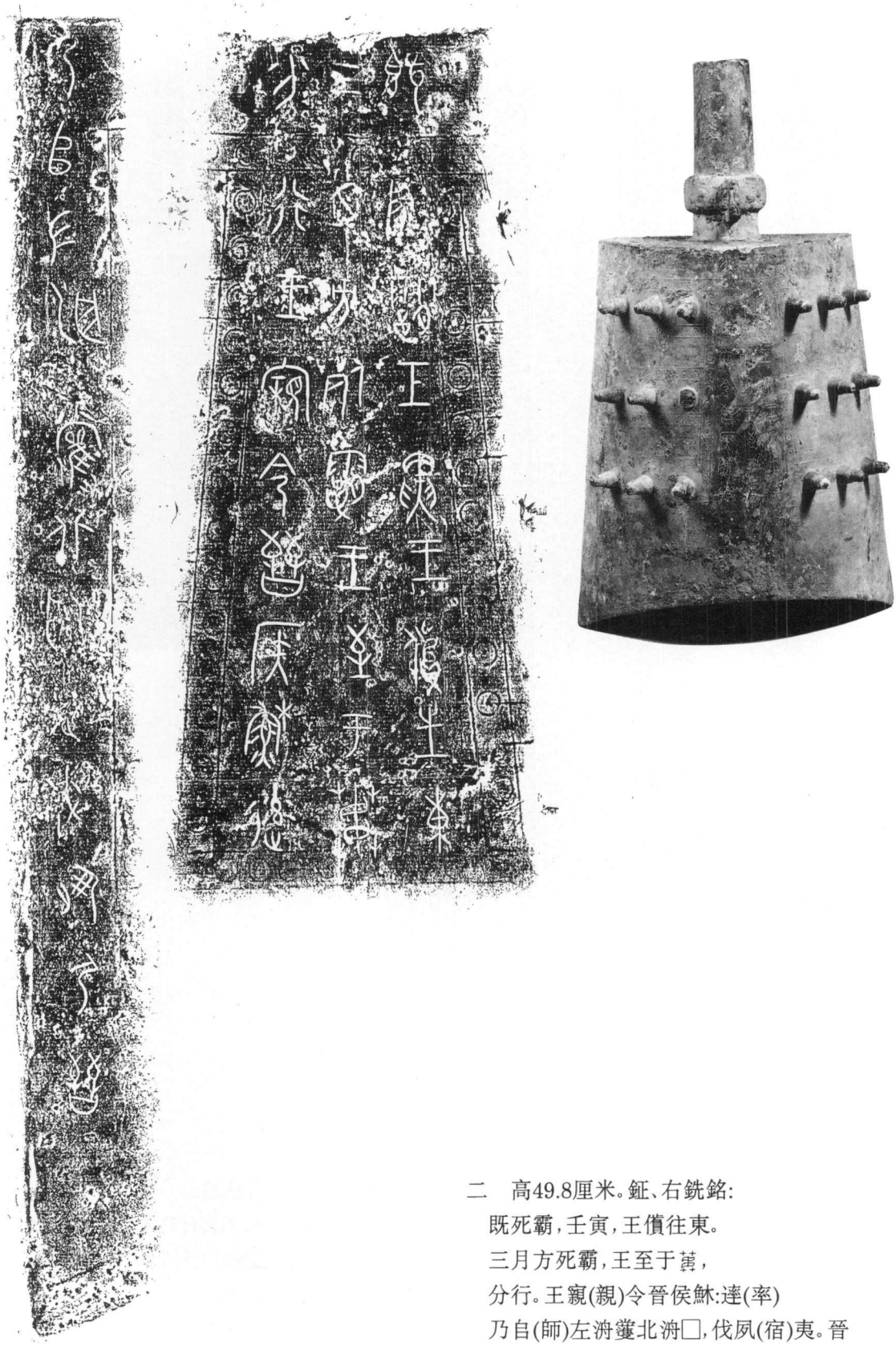
圖四

此可知，刻鑿編鐘銘文的有尖銳鋒刃的利器，祇能是鐵製的；而且，可以看出刻的筆道很熟練，這一技巧在短期内是掌握不了的。公元前513年，晉國把刑書鑄在鐵鼎上②，如此先進的鑄鐵技術的產生，也許有較早的刻鑿晉侯鮒編鐘這類銘文之鐵利器鑄造的技術背景。

以下是十六枚編鐘的銘文釋文(包括山西曲沃北趙村晉侯墓地八號墓出土的第十五、十六枚鐘)：



一　高49厘米。鉦、右銑銘:
隹(惟)王卅又三年,王窺(親)遹
省東或(國)、南或(國)。正月既生
霸,戊午,王步自宗周。二
月既望,癸卯,王入各(格)成周。二月
(圖五)



二　高49.8厘米。鉦、右銑銘:

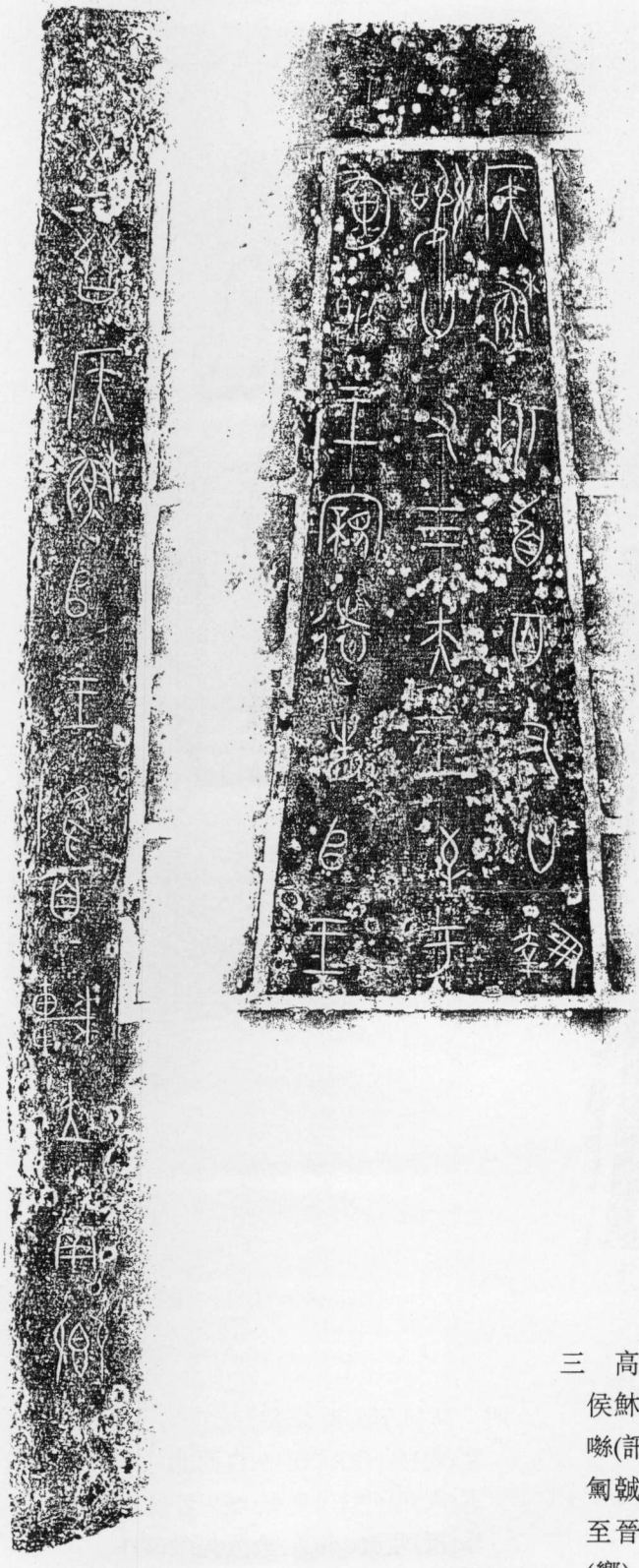
既死霸，壬寅，王僨往東。

三月方死霸，王至于𦥑，

分行。王窺(親)令晉侯鮇:逹(率)

乃自(師)左洀𨟭北洀□，伐夙(宿)夷。晉

(圖六)



三　高52厘米。鉦、右銑銘:

侯鮇折首百又廿,執

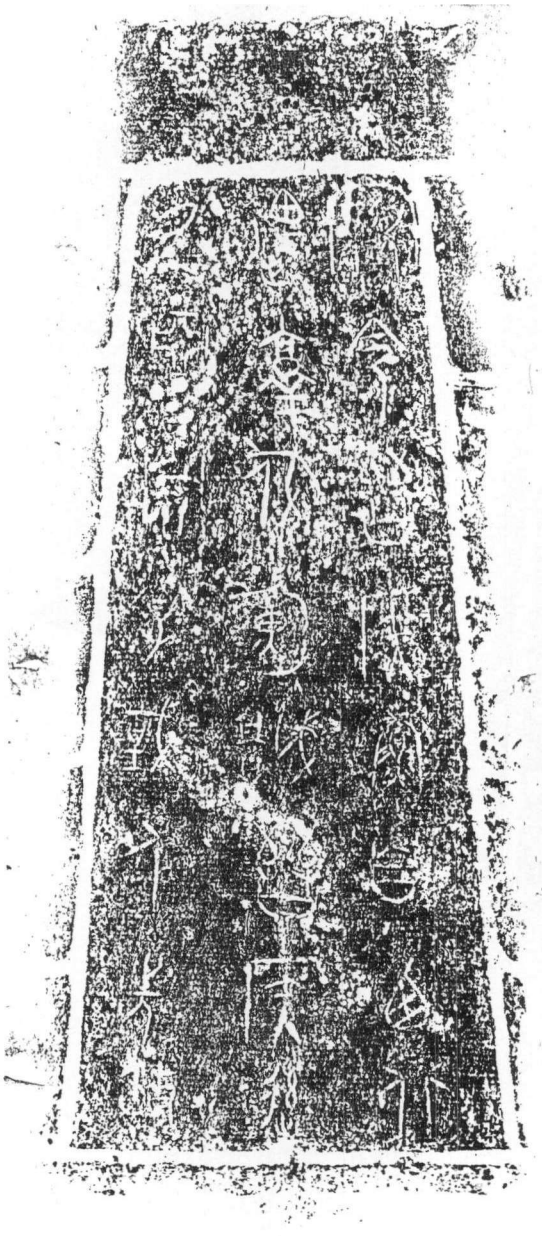
嗞(訊)廿又三夫。王至于

鬲䧹(城),王親(親)遠省自(師),王

至晉侯鮇自(師),王降自車,立(位)南卿

(嚮)。

(圖七)



四　高44.7厘米。鉦銘:

　　親(親)令(命)晉侯鮇:自西北

　　遇(隅)辜(敦)伐匍䧹(城)。晉侯逵(率)

　　氒(厥)亞旅、小子、或人先敔(陷)

　　(圖八)

五　高32.7厘米。鉦銘:

入,折首百,執嗞(訊)

十又一夫。王至。

(圖九)

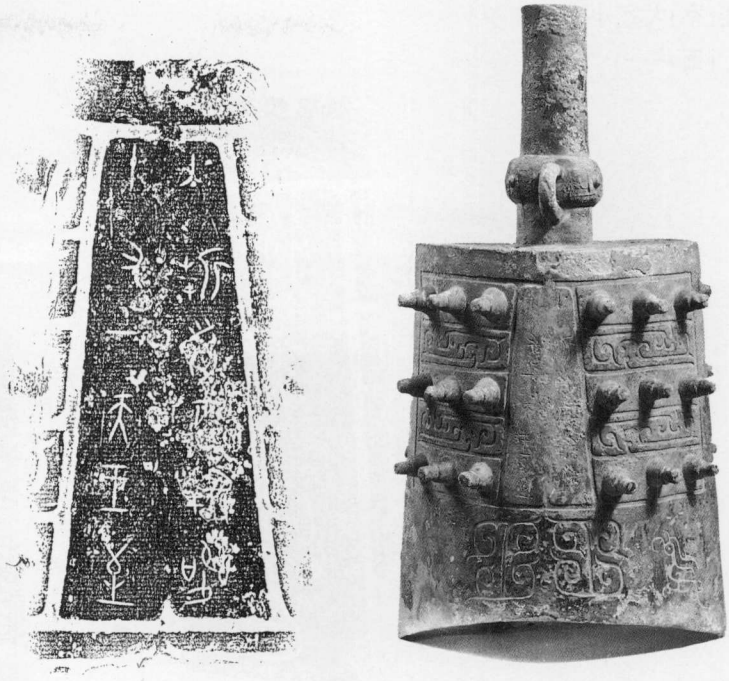


圖 九

六　高30厘米。鉦銘:

淖淖列列(烈烈)夷出奔。

王令(命)晉侯鮌

(圖一〇)

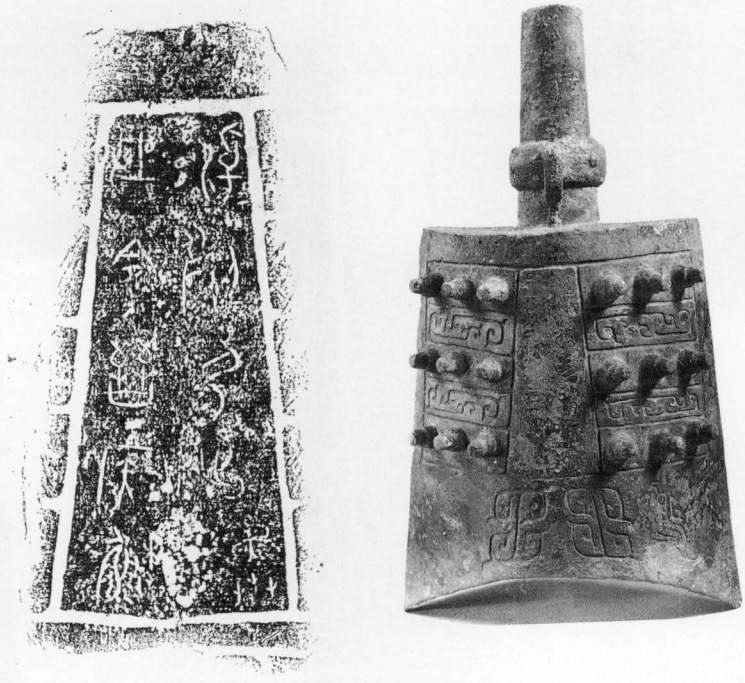


圖 一〇

七　高25.3厘米。鉦銘:

逹(率)大室小臣

(圖一一)

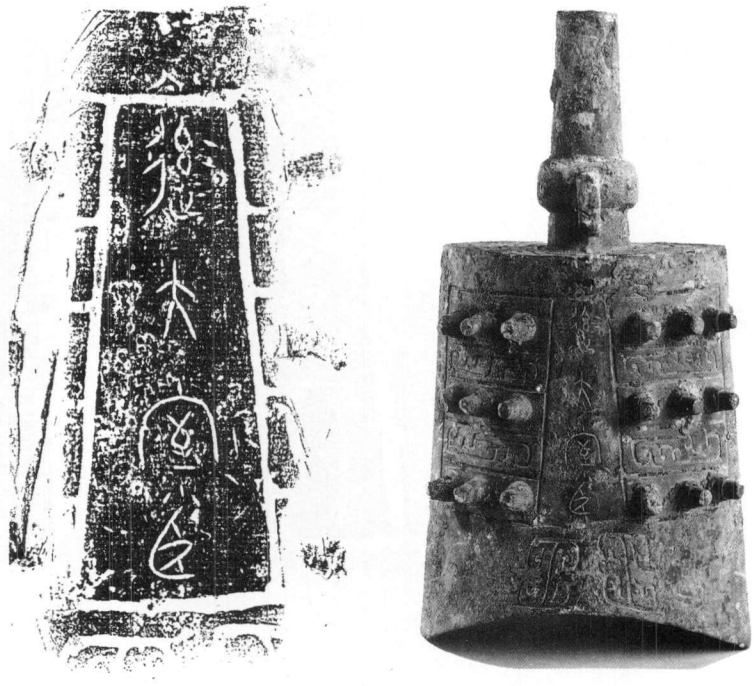


圖 一一

八　高22厘米。鉦銘:

車僕從,

(圖一二)

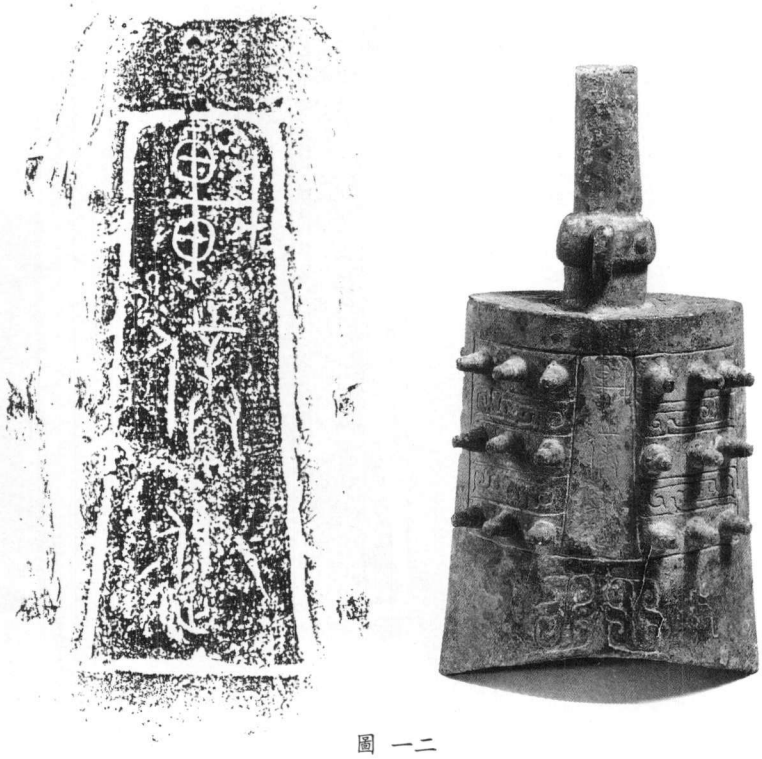
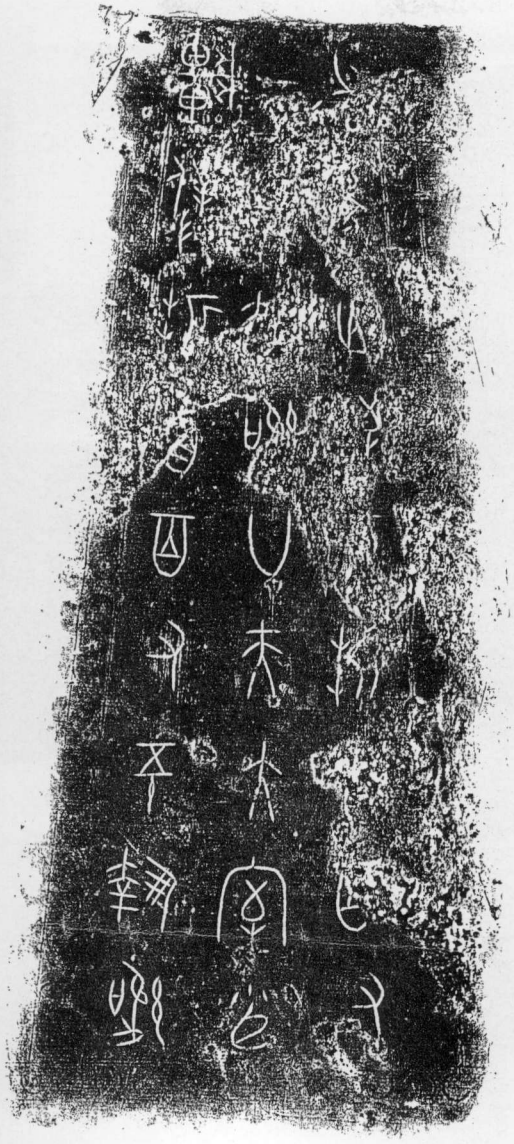


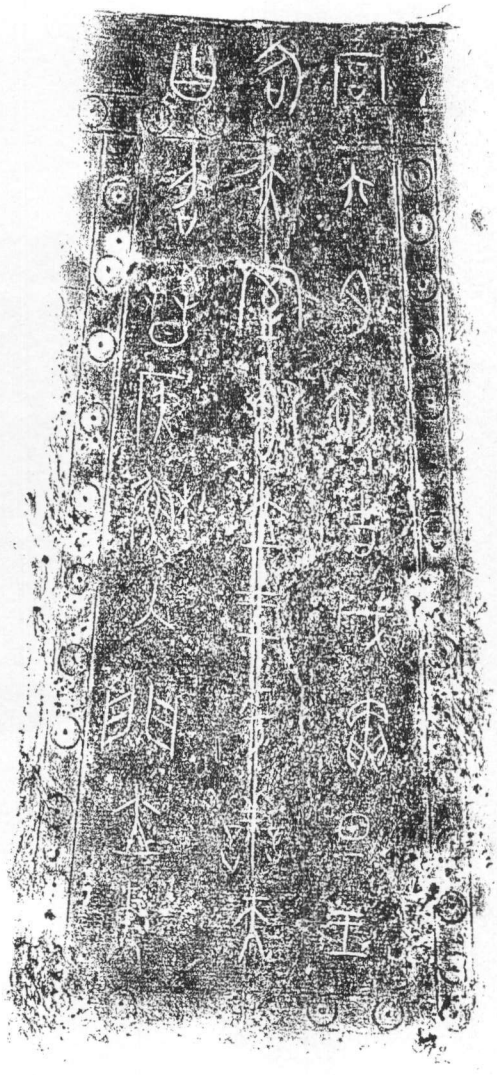
圖 一二



九　高50厘米。鉦、右銑銘:

逋逐之，晉侯折首百又
一十，執嗣(訊)廿夫;大室小臣
車僕折首百又五十，執嗣(訊)
六十夫。王隹(唯)反(返)，歸在成周。公族
整自(師)，

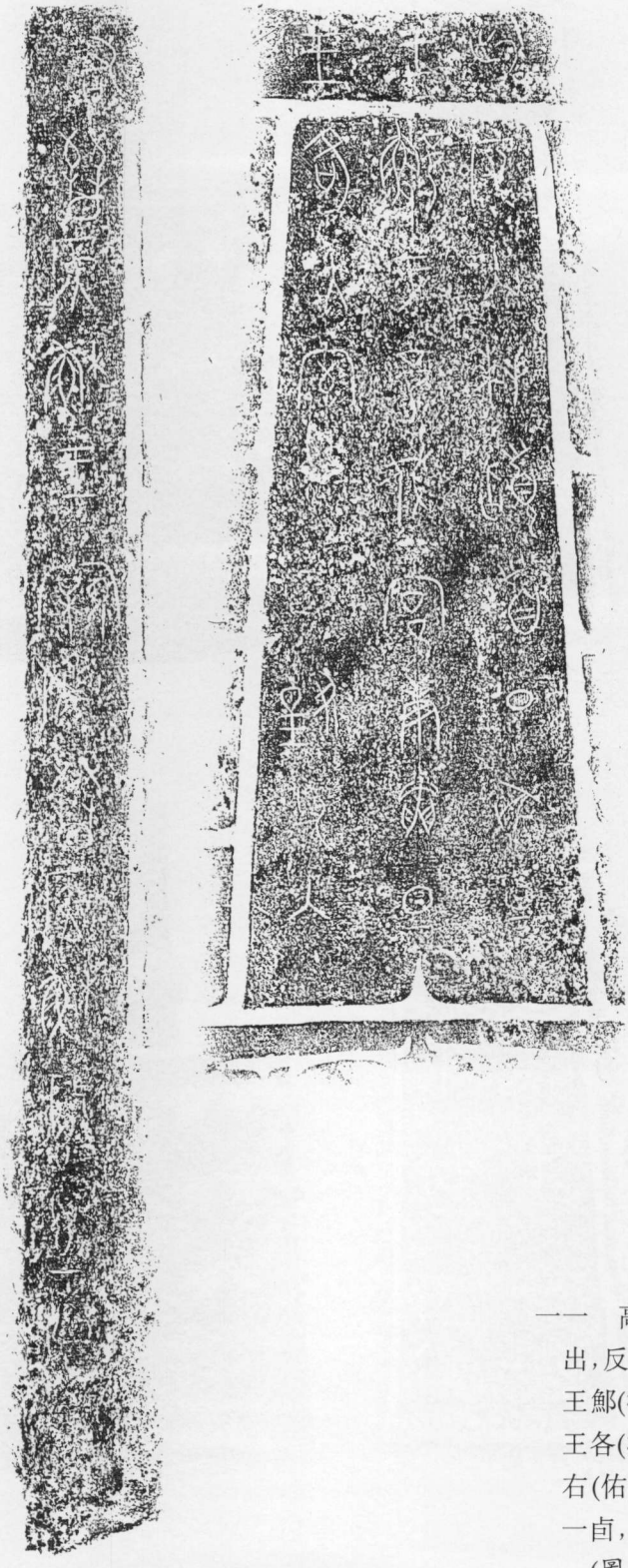
(圖一三)



一〇　高49.5厘米。鉦、右鉦銘:

宫。六月初吉,戊寅,旦。王
各(格)大室,即立(位),王乎(呼)善(膳)夫
曰:召晉侯鮇,入門,立(位)中
廷,王寴(親)易(錫)駒四匹,鮇拜䭫(稽)首,
受駒以

(圖一四)



一一　高51厘米。鉦、右銑銘:

出，反(返)入，拜頤(稽)首。丁亥，旦，
王鄦(御)于邑伐宫。庚寅，旦，
王各(格)大室，嗣工(空)揚父入
右(佑)晉侯穌，王親(親)儕(齋)晉侯穌鬯鬯
一卣，

(圖一五)

一二　高47.6厘米。鉦銘:

弓,矢百,馬四匹。鮇敢揚

天子不(丕)顯魯休,用乍(作)

元龢揚(錫)鐘,用邵(昭)各(格)前前

(圖一六)

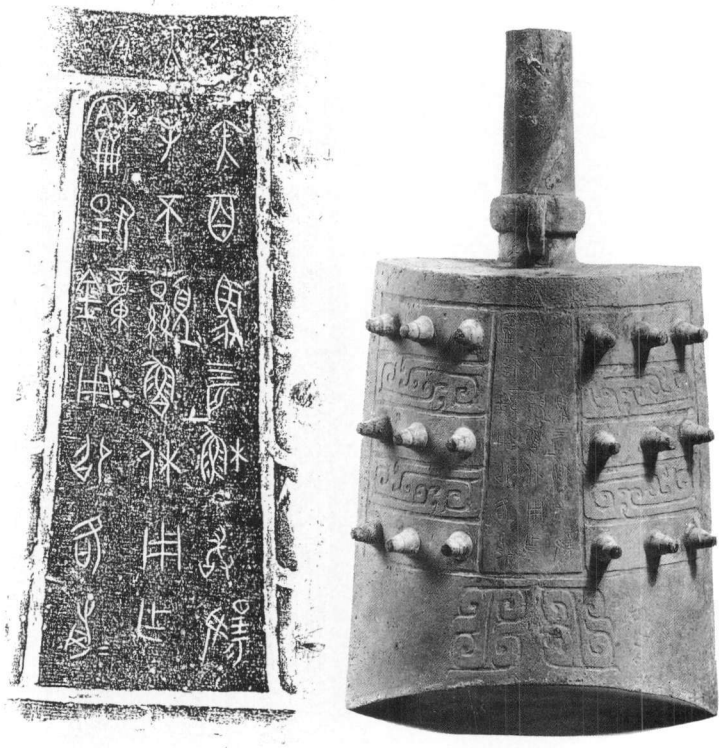


圖 一六

一三　34.8厘米。鉦銘:

文文人人其嚴

在上,廙(翼)在下,數數

(圖一七)

圖 一七

一四　高29.9厘米。鉦銘:
　　象象,降余多
　　福。鮇其邁(萬)
　　(圖一八)

圖 一八

一五　高25.9厘米。鉦銘:
　　年無疆,子子孫孫
　　(圖一九)

一六　高22.3厘米。鉦銘:
　　永寶兹鐘。
　　(圖二〇)

圖 一九

圖 二〇

有關鐘銘紀年的幾個問題

鐘的紀年是“王卅又三年”。《史記·晉世家》:“釐侯十四年,周宣王初立,十八年,釐侯卒,子獻侯籍立。”《索隱》:“《系本》及譙周皆作蘇。”按《晉世家》晉獻侯蘇於周宣王六年立,卒於宣王十六年,立十一年。查宣王三十三年正月並没有戊午這個干支,因爲宣王三十三年正月朔是乙酉,當月不可能有戊午。西周晚期王世在三十年以上的僅爲厲王和宣王,查《晚殷西周冬至合朔時日表》③和《西周青銅器銘文年曆表》④,厲王以三十七年計,三十三年爲公元前846年,正月辛亥朔,戊午爲八日,正合於一月四分月相既生霸的日數。“二月既望,癸卯,王入格成周。二月既死霸,壬寅,王賓往東”,這前後兩個日干明顯是顛倒的,因爲壬寅早癸卯一日,刻手肯定是倒置了而未得更正。應是“二月既望壬寅,二月既死霸癸卯”,查前表厲王三十三年二月辛巳朔,壬寅是二十二日,癸卯是次日,既望壬寅是二月二十二日,既死霸癸卯是二月二十三日。這兩個日干排在一起,説明了一個極爲重要的問題,二十二日正密合於一月四分月相説之既望,認爲一期月相爲七、八日,次日二十三日癸卯即爲既死霸。所以晉侯鮇編鐘所記載的月相和日干,好似爲一月四分月相説和定點月相説的長期討論,作了一個異常明確無誤的結論,所謂定點月相説是不真實的。單從這一點來看,這篇銘文就有極重要的價值。

由於晉侯鮇編鐘紀年考定爲厲王三十三年,並且有相應的月序、月相和日干等確鑿的證據,從而可以知道《史記·晉世家》載晉侯鮇在位爲宣王時,也是不對的。如果鮇在位十一年,據銘文其卒年無論如何也不會超出共和時代,因爲共和是十四年。司馬遷説晉世家年數之可推,始自靖侯,鮇是靖侯之孫,與銘辭比較,年數之差過短,所以《史記》所記載西周晉世家年次之數並不可靠。如果往上推,則有更大的問題。從厲王三十七年上推八世九王到成王,雖然紀年並不十分可靠,若按記載積數二六七年,以大數二五〇年粗計,《晉世家》載靖侯以上至唐叔爲四個王世,竟跨二百餘年次,其不合理是不言自明的。因此,西周晉國的世次記載,當有較大的疏漏,《史記》所列,未必可靠,據此來推算曲沃北趙村晉侯墓地的布局和昭穆系列,恐怕也不可能得到合理的安排。

有關銘辭的幾個問題

𦍒　地名,地望未詳。从𠂤从艹,𠂤當爲《説文》𦍒字所从隶的簡省,則𦍒也可能就是𦍒字。厲王伐夙夷的大軍,在此分行出擊。但銘文没有記載𦍒地有任何戰鬥,説明𦍒地尚在夙夷的境外。

夙夷　古夙、宿二字通假,故宿應該就是銘文之夙,此夙夷即宿夷。文獻中載宿爲古國,《左傳》僖公二十一年:“任、宿、須句、顓臾,風姓也,實司大皞與有濟之祀。”銘文之夙即《左傳》之宿,此四國相近,即東夷的風姓之國。宿的地望在山東東平縣境。

𩰫𢦏　鄆城,厲王伐夙夷時主要消滅的城邑。𩰫,从𠃌从熏,《説文》所無,按金文从勹與从𠃌有所不同,勹爲人形,如匍、匊;𠃌即旬之本字,隸定爲勹,从日爲旬,从:爲匀。以夙夷的地望看,當是鄆字。𩰫从熏得聲,熏、鄆古韻同爲文部,熏爲曉紐,鄆爲匣紐,是同部旁紐,可以通假。地望在今鄆城之東,合於銘文中所載進軍的方向。

左洀𨟭北洀□　洀,象舟在水中,第二個洀字反書,爲同一字,在此爲軍事用語,字也常見於金文,但字形或有變化。

洀　用卿公逆洀　保員簋

洀　洀水上　啓尊

𣄰　用卿王逆𣄰事　夘簋

𣄰　用𨚕侯逆𣄰　麥方尊

𨟭　用卿王逆𨟭　令簋

洀　用卿乃辟軝侯逆洀　叔趯父卣

洀　左洀𨟭北洀□　晉侯鮇編鐘

前四例舟的一邊皆有一丨形指示符號,二字𣄰从水,二字省水,這指示符號指舟之底

或側旁，舟見底或舟側，示舟必已傾覆，即覆字初形。後三例與前四例是同一個字，但筆劃有所損益，省略了指示符號。此字認識的過程，詳拙作《新獲西周青銅器研究·保員簋》⑤。馬叙倫《讀金器刻識·中禹彝》讀逆湔爲逆復，謂《周禮·夏官·太僕》:“掌正王之服位，出入王之大命，掌諸侯之復逆”，復逆即銘之逆湔。他的意見是對的，但没有進一步認識這個字。湔釋覆，形義皆合。文獻用爲復，覆、復同音，晉侯鮒鐘銘文用其本義。《左傳》成公十三年:“傾覆我國家”，鐘銘“左洀𨟭，北洀□”的詞例相似，即從左方進攻，傾覆𨟭地；從北方進攻，傾覆□地。《國語·晉語》:“且夫欒氏之誣晉國久也，欒書實覆宗”，杜注:“覆，敗也”。蓋王師需首先覆滅兩地，方能進至𩰫城。

淖淖列列夷出奔　無比恐懼的夷人逃奔而去。《廣雅·釋訓》:“淖淖，衆也。”列列讀爲烈烈，又同書:“烈烈，憂也”，此指恐懼憂傷之甚。兩詞皆形容夷人奔逃。

逋逐之　對逃竄的夷人追逐不捨。《尚書·大誥》:“于伐殷逋播臣”，《説文》:“逋，亡也”，《廣雅·釋言》:“逋，竄也”。

大室小臣　官名。《周禮·夏官·太僕》:“掌正王之服位，出入王之大命，掌諸侯之復逆，王眡朝，則前正位而退，入亦如之。……王出入，則自左馭而前驅，凡軍旅田役，贊王鼓。”王在大室，太僕所掌都是王之大命大事，因而可以進出大室，爲王盡職。小臣是大僕之佐，“掌王之小命，詔相王之小灋儀，掌三公及孤卿之復逆……凡大事佐太僕”，其職司活動場所，相當一部份在大室，爲和内小臣區别，故稱大室小臣。太僕亦參預軍旅，所以其佐小臣從王征而隨晉侯鮒馳騁殺敵。在戰役中，晉侯鮒的部隊是直接受王指揮的。

車僕　官名，見《周禮·春官》，職司掌“戎路之萃”，它們有“廣車之萃、闕車之萃、苹車之萃、輕車之萃。凡師，共革車……。”萃，有解釋爲車隊。戎路是王在軍中所乘之車，其餘也都是不同用途的兵車。此役厲王投入王室用於作戰的車隊及兵員，以車僕爲之長，和《周禮》所載相同。

公族整自　公族整師。公族，官名。《史記·晉世家》:“成公元年，賜趙氏爲公族。”裴駰《集解》引服虔:“公族，大夫也”，即所謂與“公”同姓的官員。整師，整頓師旅，成周有八師宿衛軍，也稱成周師氏，應該是伐夙夷的主力，辭意似指對伐東國的師旅班師後實行整頓。師遽簋蓋:“王在周，客(格)新宫。王征正師氏”，小克鼎:“王令(命)善(膳)夫克舍令于成周，遹正八自(師)之年”，二銘之正師即鐘銘的整師。小克鼎銘所指是整頓成周八師，整師一般是軍事行動的開始或終結。《詩·大雅·皇矣》:“王赫斯怒，爰整其旅”，這是文王整齊師旅以阻止密人繼續的侵略行動。

宫　築壇，此處指王行祭日之禮。《禮記·祭法》:“王宫，祭日也”，鄭玄注:“王宫，日壇。王，君也；日稱君。宫，壇，營域也”。銘文之“宫”，連接前辭，特指王取得軍事勝利後，整師、祭日。

王鄦(御)于邑伐宫　鄦字《説文》所無，字爲从邑魚聲，假爲御，魚、御聲韻相同，義爲治事。《詩·大雅·思齊》:“以御于家邦”，鄭玄《箋》:“御，治也”。此言厲王於丁亥早旦治事於邑伐宫。邑伐宫名在金文中初見。上文記王歸在成周，以後没有記載王到宗周，所以這邑伐宫應在成周。

晉侯鮒拜䭫(稽)首，受駒以出，反(返)入，拜䭫(稽)首　這是受錫駒之禮較完整的記録，受錫後，向王拜稽首，步出宫門，然後返入中廷，再向王拜稽首。文獻所記西周錫命禮中，没有此記載，僅頌鼎銘中有類似的情形。銘記在命官和賞賜官服、鑾旗和攸勒後，頌受命，佩册命退出中廷，然後返回向王呈獻了玉器瑾璋。兩者所受不同，返致謝禮也有所不同。

王親(親)儕晉侯鮒鬯鬯一卣　王親命送晉侯鮒鬯鬯一卣。儕从人从齊，齊爲齊聲，當讀爲齎。齎義爲送，《廣雅·釋詁四》:“贈……遺，齎，送也。”《説文》:“齎，持遺也。”

晉侯𩰫編鐘銘文完整地記載了周厲王三十三年正月八日開始晉侯𩰫受命伐夙夷的全過程:正月八日從宗周出發,二月二十二日到達成周,走了四十四天,次日即向東方進軍。三月方死霸到達𦥑地,大軍至此分别行列,走向將要攻擊的戰鬥目標,這段路程走了一月有餘。周厲王親自向晉侯𩰫下達命令:率領部隊從左邊攻擊,覆滅𨚕邑,從北邊攻擊,覆滅□邑,全面實施對夙夷的攻擊。足見厲王軍事部署非常具體,作戰計劃、進攻方向都有明確的規定。消滅了僨邑和□邑之後,最後的目標是𩰫城。此役晉侯𩰫斬首百又二十級,逮獲俘虜廿三人。這兩地被攻佔後,周王也到達𩰫城,銘文載王親自遠道來到𩰫城巡視參戰的部隊。王又親自來到晉侯𩰫的部隊中,自車上下來,南向而立,直接命令晉侯𩰫,自西北方進攻𩰫城,晉侯𩰫率領他的亞旅、小子和𢦏人首先攻陷了𩰫城,隨即衝入城中作戰斬首百級,俘獲十一人。由於厲王到達戰地,所有的夷人都極爲恐懼,就全部逃跑了。於是王命令晉侯𩰫統率大室小臣和車僕率領的兵車,去追擊逃亡的敵人。晉侯𩰫斬首百又一十級,俘獲二十人。大室小臣和車僕的部隊斬首百又五十級,俘獲六十人。王於是班師,返回成周,官員們整頓還歸在成周的軍隊,並且築了一個土壇。

在六月第一個月相周的第一天戊寅,天剛亮,王來到大室,就位。王喚膳夫去召來晉侯𩰫,進入宫門,立於中廷,王親自賞賜馬駒四匹,晉侯𩰫下拜並叩首,感激王的恩寵。到十日丁亥,王在邑伐宫治事。過了三日,庚寅這一天,天剛亮,王來到大室,儐相司空揚父佑導晉侯𩰫進入宫中,王親自賜給晉侯𩰫摻有鬱金汁的香酒一卣,弓一張,箭百枚,馬四匹。𩰫爲了報答和頌揚天子的美德,鑄作了這一虡樂音和諧的錫鐘,把天子的恩寵記載在鐘上,並以此顯昭於有美德的先人,先人們儼然在上天,護翼着下界的後裔,把福賜降於𩰫。𩰫將萬壽無疆,其子孫也將永遠寶重這虡錫鐘。

晉侯𩰫編鐘的銘文内容確實非常重要,它具體記載了周厲王親征東夷的功烈,是對西周史料的重要補充。這不僅是晉侯墓地最重要的器物,也是西周青銅器銘文中半個多世紀以來最爲重要的發現。從年代學來看,周厲王在位三十七年的記載得到了確證,以前所謂的厲王在位二十三年説都是臆測。同時銘文還説明了《史記》有關西周晉世家排列的定位有問題,晉侯𩰫不在宣王,而是在厲王時,反推到以前的世次,也頗有問題,但具體的衹得留待以後發現的文物來補充。

銘文證明,王室和晉的關係比較密切,晉侯𩰫的部隊幾乎成了周王的宿衛軍,而王室直接控制的武裝如大室小臣和車僕的部隊都跟隨晉侯𩰫作戰,這在其他銘文中是没有先例的。晉國很忠誠於王室,平王東遷,晉文侯親自以武裝護送。《尚書》有《文侯之命》,説:"汝多修,扞我于艱",是説文侯軍功很多,捍衛王於艱難之時,救王室,誅犬戎。在晉侯𩰫編鐘銘文中,可以看到晉國效忠王室的具體歷史記録。

全篇銘文355字,新見的銘文單字11個,即:𦥑、𨚕、□、𩰫、遇、淖、列、逋、整、鄔、儕。其中一個地名待别清。又如淖淖列列等辭,在金文中均屬初見。一篇銘文中增添這許多新字,也是少見的。

周厲王的功烈,在西周晚期决不亞於周宣王,本篇銘文記征夙夷,即是重要的一役。此外,㝬鐘銘文載征伐㠯子,㠯子降服,於是南夷、東夷俱見,廿又六邦,這又是一次。翏生盨和鄂侯馭方鼎銘文載,王南征,伐角、津,伐桐、遹,是爲第二次。這次戰役是厲王十三年,無㠱簋銘文:隹十又三年正月初吉壬寅,王征南夷。敔簋銘文記載南淮夷内伐洭、𠂤、參泉、裕敏、陰陽洛,直至西周腹地,王命敔在上洛、悊谷至伊水一帶進御,這對西周是一次致命性軍事威脅,終於擊敗侵敵而告擒於成周大廟。禹鼎銘文載:"烏乎哀哉,用天降大喪於下國,亦唯鄂侯馭方率南淮夷、東夷,廣伐南或(國)東或(國),至於歷内。"此與敔簋銘文所

記南淮夷入伐至於西周腹地，是同一事件的前後相續，是爲第三次大的戰役。另有虢仲盨銘文載："虢仲以王南征，伐南淮夷，在成周"，也可能是第三次戰役。《後漢書·東夷傳》："厲王無道，淮夷入寇，王命虢仲征之，不克。"入寇一詞，可能指的是南淮夷入伐至於西周腹地之事。打到了腹地，在擊退入侵者取得勝利之前，當然是一系列的失敗和鬥争，虢仲大約是擔負這一任務而未能取勝。晉侯鮒編鐘銘文記載伐東方的夙夷，戰争過程相當慘烈，是厲王時代第四次大的戰役，此次戰役是厲王三十三年。

厲王時代這幾次對周室有重大關係、乃至關涉到家國存亡的威脅，雖然最終還是被瓦解而保全了周室，但這些戰争爲何史書中没有直接或間接的反映，這和史家的主觀貶褒有關。喪國之君總是元惡大憝，而獲得史家承認其政績的君主，必定是英明博大的典範。厲王是在政變時被迫出亡的，史家記載的都是惡行，没有一詞提到他許多軍事上的功烈，連司馬遷也是如此。如果没有青銅器銘文的記載，那麽周厲王的這些史事將被徹底湮没了。

注釋:

① 北京大學考古學系、山西省考古研究所《天馬——曲村遺址北趙晉侯墓地第二次發掘》，《文物》1994年第1期第18頁。樂器I11 M8:32、33;圖三〇;圖二四之4、5。此墓另出青銅器有晉侯昕方座簋，晉侯昕壺。昕按發掘報告發表的銘文或隸定爲昕。上海博物館自香港收歸的一簋銘文極其清晰作昕，以後作者在香港另見一器一蓋銘文也清楚地作昕字。可見發掘報告所發表一器銘文字劃不够規整，釋昕恐未妥。當以隸定昕爲是。昕從囟得聲，不能排除此種可能。或以爲此墓晉侯之器銘文中一名鮒一名昕是一名一字，我們看不到這種説法的依據，因而此墓主屬誰，尚難論斷。

② 《左傳》昭公二十九年："冬，晉趙鞅、荀寅帥師城汝濱，遂賦晉國一鼓鐵，以鑄刑鼎，著范宣子所爲刑書焉。"春秋晚期的晉國能冶鐵鑄造著有法規性刑書的鼎，其冶鑄技術已相當成熟，鑄造鐵器這一在當時的先進技術，决不可能在短期内所能形成，必定有其長時期的發展過程。西周晚期的晉國已能鑄造鐵工具刻鑿青銅樂器的長篇銘文，就是鑄造鐵刑鼎的技術背景。

③ 張培瑜《西周曆法和冬至合朔時日表》，載南京紫金山天文臺《科研工作報導》1980年第3期第2頁。

④ 馬承源主編《商周青銅器銘文選》第三册，文物出版社1988年第1版。

⑤ 馬承源《新獲西周青銅器研究二則》，《上海博物館集刊》第六期第150頁。

吴王夫差盉

陳 佩 芬

史載吴王夫差在位共22年，我們現在能證實的他當時留下的遺物，大約有二十餘件。所見的器形僅有水器中的大鑑和武器中的劍、矛，而以後者爲多。最近，馬承源館長從境外得到一件吴王夫差盉，由香港何鴻章先生出資捐贈於上海博物館。這是至今爲止發現吴王夫差唯一的青銅禮器，爲吴國的青銅器增加了一種從未見過的新器形，何先生的捐贈也爲新落成的上海博物館增添了光彩。

盉高27.8厘米，口徑11.7厘米，腹徑24.9厘米。小口直沿，有一個折沿、扁平的蓋，蓋上有繫，套住鏈的一端，另一端與提梁内的小繫相接。這個設在寬肩上的孤形提梁整個是一條龍，中空，近流部爲龍頭，另一端稍上有龍尾翹起，在龍梁的背脊有透雕複雜的蟠龍作爲裝飾，中間一段未飾，可便於提携。盉的腹部呈扁圓形，以短曲狀的龍頭爲流，龍有尖角，頸部飾鱗瓣，腹的另一側有脊飾，與提梁上的脊飾相同，圜底下置三個獸蹄形足，足的上部是變形獸面紋，造型極爲規整(圖一)。

圖一　吴王夫差盉

青銅盉最早出現在夏代晚期，爲三個袋形空足的圓頂狀器，上有一支管狀斜流，流後有一個鷄心形大口，腹一側至足的中部有一大鋬，可執，造型極爲樸素①。此後各個時代都出土過青銅盉，但形式都不同，在商周青銅器中，盉的器形變化是最多的，因此對它的用途長期以來有不同的看法。《説文》皿部:“盉，調味也。”王國維《説盉》一文中云:盉“受尊中之酒與玄酒而和之而注之於爵”②，是和水於酒之器。郭沫若從季良父盉，盉的字形以爲“象以手持麥桿以吸酒”③，是指盉這種酒器的使用方法。容庚以爲“盉有三足或四足，蓋兼温酒之用也”④。從出土情况看，青銅盉曾與爵同出⑤，與食器、酒器同出⑥，也有與食器、酒器、車馬器、水器同出的⑦。著名的陝西鳳翔寶鷄鬬鷄臺出土的柉禁，除尊、卣、觚、觶、爵、角、斝之外尚有盉，這類都是酒器，盉也是酒器，至於使用的方法則有所不同。

盉的自銘最早見於西周康王時代的麥盉，銘:“侯錫麥金作盉”⑧。西周中期起出現一種水器稱爲匜，匜上有自銘爲盉的，如西周懿王時儻匜銘:“儻用作旅盉”⑨。以前商和西周早期的盤盉組合，這時已爲盤匜組合所替代，因此人們對匜還會使用盉這一稱謂。西周懿王時免盤銘:“用作盤盉”⑩，這是盤、盉各鑄一器，合爲一組盥水器，銘文可以通用，如函皇父簋和函皇父盤的銘文相同，均爲“函皇父作琱娟盤盉尊器鼎簋一具……”⑪，衹是行次不

同，也是銘文通用之例，但同名之匜與盤銘文却不相同，爲“函皇父作琱娟匜”[12]。從春秋戰國時代盉的出土情況看，盤、盉同時出土的比較少，大多是盤和匜同出，但上村嶺虢國墓地1689號墓[13]、琉璃閣80號墓[14]、壽縣蔡侯墓[15]、河南淅川下寺1號墓[16]等都是盤、匜、盉同出，盤匜是一套盥水器，盉就可以作爲酒器。

盉的用途主要是盛放液體，因此可以作爲酒器，也可以作爲水器使用。在《商周彝器通考》中[17]，將春秋戰國時代一部份的盉稱爲鐎，“嘉仲盉有銘文，而器名之一字不可辨，其他皆無銘文。憶漢富平侯家温酒鐎其制似如此，故改稱爲鐎以别於盉，其用乃以温酒”。現在看來，這是没有必要的，完全不必稱鐎，因爲1980年江蘇吴縣楓橋何山春秋晚期墓出土之盉，銘爲“楚叔之子孫途爲之鐎”[18]，器形與所謂的“鐎”是完全相同的。

紋飾及鑄造技術

春秋中、晚期青銅器的紋飾很精細，吴王夫差盉的腹部是細微的變形卷龍紋，紋飾的每一單位排列很有規律，是用雙鈎綫條組成連續的S形或Ƨ形，一排一排相間隔。在肩部和腹下部則又是另一種變形龍紋，似小型葉瓣連續排列。紋飾的製作是使用當時極爲盛行的印模技術，即將紋飾雕刻在一塊陶模上，然後將陶模的紋飾多次反復翻印在陶範上，趁陶範尚未乾時，拼合成整個圖案，在實物上很明顯地可以看到印模之間拼合的痕迹。

這一時期青銅器的鑄造分工很細，器物的部件如盉的提梁、龍流、三足等大多是分鑄的，而且有的是用不同的鑄造技術，完成各部份鑄件，然後嵌在整體陶範中合鑄一體。龍形的提梁中間是空的，它是由無數條小龍相互糾纏交結的形式組成，稱爲透雕交龍紋，這種體積很小、紋飾繁密而又是鏤空的提梁，衹有使用失蠟法鑄造，纔會有這種效果，一般的陶質塊範法，是不可能鑄造的。盉的提梁用來提携，合鑄接觸面小，會使提梁與器分離，有時就在盉的肩上事先設置裝提梁的小榫，然後在提梁兩端的空心處灌進鉛液，這樣，提梁與榫接鑄更爲牢固，吴王夫差盉的提梁從鑄痕看是用熔融的鉛液固定的。盉的蓋頂鈕上有一鏈，鏈的另一端與提梁内側的小環相連，這是采用了多次分鑄法。吴王夫差盉的紋飾極精細，無論在鏤空提梁上的交龍紋，還是蓋面和腹部的卷龍紋都一絲不苟。此盉保存情況良好，僅有部份地方掩蓋着一層薄薄的緑鏽，腹部很多地方至今仍保持着青銅器原有的金屬光澤。一足有裂痕，似爲足範心膨脹所致。

銘　文

吴王夫差盉的肩上近口處有一周銘文：“敔王夫差吴金鑄女子之器吉”12字（圖二）。

吴的國名在文獻和青銅器銘文中有幾種不同的稱謂：

1. 稱句吴。

《史記·吴太伯世家》：“太伯之犇荆蠻，自號句吴”。

2. 稱干。

《莊子·刻意》：“干越之劍。”《墨子·兼愛篇》：“以利荆楚干越。”上述干越猶言吴越。干本古國，爲吴所滅，成爲吴疆土的一部份，因而吴也被稱爲干，干亦作邗，《説文·邑部》：“干，國也”，今屬臨淮，一曰：邗本屬吴。春秋邗王是埜戈，邗王即吴王，是埜即孰姑，也就是壽夢[19]。

3. 稱工敺。

工、邗是一聲之轉，音近通用，敺、吴同音通叚。者減鐘銘：“工敺王皮鶴之子者減”，工敺王皮鶴即吴王畢軫[20]。工敺大子姑發晉反劍銘：“工敺太子姑發晉反自作元用”[21]，工敺王即吴王。

4. 稱攻敔。

敔、敺是同音字，聲韻相同。攻敔王光劍銘：“攻敔王光自作用劍”[22]，另一劍銘：“攻敔王光自作用劍以戠戠人”[23]。攻敔王光戈銘：“攻敔王光自作□□”[24]。臧孫鐘銘：“攻敔

圖二　吴王夫差盉銘文

仲終"[25]，攻敔王夫差劍銘："攻敔王夫差自作其元用"[26]。攻敔之敔字寫成敔或敓，釋爲五或吾，从𠂤，是五的繁體。

5. 稱句敔。

宋公䜌簠銘："宋公䜌作其妹句敔夫人季子媵簠"[27]，句敔即攻敔，古句、干、攻、攻皆同聲。

6. 稱攻吴。

攻吴王夫差鑑銘："攻吴王夫差擇其吉金，自作御鑑"[28]，攻吴即攻敔，吴、敔同聲。

7. 稱吴王。

吴王光鑑銘："吴王光擇其吉金"[29]，吴王夫差鑑銘："吴王夫差擇其吉金"[30]，吴王夫差矛銘："吴王夫差自作用鏦"[31]，吴王御士簠銘："吴王御士尹氏叔姊作旅簠"[32]。吴王孫無壬鼎銘："吴王孫無壬之脰鼎"[33]。以上銘文都逕稱吴王。

8. 稱敔王。

稱敔王的僅有本盉一例，敔字寫作敓，按以上敔、吴通例，敔王夫差即爲吴王夫差。

吴金　　吴在此當不是國名，在同一篇銘文中，國名一般不會用兩個不同字形來表示，如鄧公簋蓋銘："隹𢍰(鄧)九月初吉，不故屯夫人𠂤作𢍰(鄧)公，用爲夫人尊𢿱簋"[34]。所以這吴金不能單純地理解爲吴國的吉金。在東周時代的青銅器上，鑄器作銘常稱"擇其吉金"，王孫遺者鐘銘"王孫遺者擇其吉金，自作龢鐘"[35]。邾公牼鐘銘："邾公牼擇其吉金，玄鏐膚吕，自作龢鐘"[36]。姑馮勾鑃銘："姑馮昏同之子擇其吉金，自作商勾鑃"[37]。其吉金之上一字皆爲動詞，而没有作名詞的，因而這個吴也應當是動詞，字當叚借爲御，御和吴古爲疑鉏魚部，雙聲叠韻字，字音可以通叚。御是進獻的意思，凡是奉於天子皆曰御。《詩・小雅・

六月》:“飲御諸友”。毛亨傳:“御,進也。”《獨斷》上:“天子所進曰御,御者進也,凡衣服加於身、飲食入於口、妃妾接於寢,皆曰御。”《廣雅·釋詁》:“供、奉、獻、御……進也。”吴金即御金,可解釋爲吴王夫差以臣工或諸侯所獻之金鑄爲器用。十四年陳侯午敦銘:“陳侯午以群諸侯獻金,作皇妣孝大妃佑器鈇敦”[38]。此稱獻金,盉銘稱吴金,其意義相同,衹是吴王夫差盉表達較爲簡潔而已。這是一種可能的解釋。御字在這裏還可作爲“用”字解,《楚辭·九章·涉江》:“腥臊并御”,王逸注:“御,用也”。《荀子·禮論》:“時舉而代御”,注:“御,進用也”。從銘文辭句來解釋,爲後者可能性較大。吴器銘習慣,如吴王夫差鑑銘:“攻吴王夫差擇其吉金,自作御鑑”[39]。攻吴王光劍銘:“攻敔王光自作用劍”[40]。大王光戈銘:“大王光趄(爰)自作用戈”[41]。御與用義同,御金即用吉金。

吴王夫差盉銘内容,是吴王夫差用青銅爲一位女子鑄器。看了這篇銘文後,很自然地使人聯想到這位女子是誰?

關於女子一辭在古代有三種情況:

1. 指奴婢。

《周禮·秋官·司厲》:“其奴,男子入于罪隸,女子入于舂稾。”這種女子要從事舂稾事,是古代的罪人,是地位很低的奴婢。

2. 指未嫁女。

《穀梁》文公十二年:“丈夫三十而娶,女子十五而許嫁,二十而嫁。”《孟子·滕文公》下:“丈夫之冠也,父命之,女子之嫁也,母命之。”古時女子十五而笄,未成年而近許嫁期者,也泛稱爲女子。

3. 指婦人。

《禮記·内則》:“女子十年不出,姆教婉娩聽從,執麻枲,治絲繭,紝組紃,學女事,以共衣服。”《公羊傳》僖公九年:“婦人許嫁,字而笄之。”何休注:“婚禮曰:女子許嫁,笄而醴之,稱字。”這是已出嫁的女子,也就是婦人。

在青銅器銘文中所載已嫁的女子,當然都是貴族,女子一般應該有姓,有母家之國名。春秋時代戰事頻繁,當時諸侯或大夫爲了維護彼此的政治地位和利益,或者小國有求於大國的保護,往往通過聯姻來加强他們之間的關係,組成一定的政治集團,有關這方面的青銅器銘文,反映了貴族女子的姓和國名或自己的姓。

邛仲嬭南鐘銘:“楚王媵邛仲嬭南龢鐘”[42]。嬭是楚姓,是楚國之女嫁於邛國,而楚王爲之作器。

宋公䜌簠銘:“宋公䜌作其妹勾敔夫人季子媵簠”[43]。宋公䜌將其最小的妹妹嫁於吴王爲夫人。

衛夫人文君叔姜鬲銘:“衛文君夫人叔姜作其行鬲”[44]。衛文君夫人爲姜姓。

魯伯愈鬲銘:“魯伯愈作邾姬𠂤媵羞鬲”[45]。魯國伯愈父爲其女邾姬𠂤作陪嫁之鬲。此魯是姬姓,故媵器冠以其女祖國之名。

魯大司徒匜銘:“魯大司徒子仲伯其庶女厲孟姬媵匜”[46]。魯大司徒之子仲伯爲其庶女厲孟姬作陪嫁之匜,此處載仲伯之庶女本姓。

以上皆爲嫁女的媵器,若夫君爲夫人作器亦復如此。

齊侯匜銘:“齊侯作虢孟姬良女寶匜”[47]。記齊侯爲其夫人虢國姬姓之字良女者鑄匜。齊是所嫁之國,虢爲良女之祖國,姬爲虢國的屬姓,孟是排行,良女是字。虢孟姬良女諸稱謂缺一不可。

在春秋晚期青銅器銘文中,無論大小國君,其妻、女、妹等女子都有自己的國名或姓,或兼有,或兩者必居其一,而此盉銘文吴王夫差爲一女子鑄器。在這樣重要的青銅器上,爲其作器的女子竟没有國名,也没有姓,表明她不是貴族,可能是一位社會地位比較低的女子,這在春秋時代青銅器銘文中是一特例。那麽這位非貴族而在吴宫中能够獲得夫差寵幸的女子是誰呢?這衹能作些推理。

吴王夫差寵幸的女子以西施著稱,關於西施事迹的記載見於《戰國策·齊策》:“世無毛嬙、西施,王宫已充矣”。《管子·小稱》:“毛嬙、西施,天下之美人也。”《莊子·天運》:“西

施病心而臏其里。”《楚辭·九章·惜往日》:“雖有西施之美容兮,讒妬人以自代。”在戰國時代的文獻中都提到了西施其人。或以爲西施的故事是杜撰的,在西施具體傳説中,不能排除有某些杜撰的可能,西施是越王勾踐戰争失敗後進獻夫差的,則没有什麽疑問。上述先秦文獻曾多次提及,吴王夫差盉銘文記夫差特地用吉金爲一女子做了青銅器,而且是質量極高的器物,這就不能排除女子其人爲西施的可能。

在二千五百年以後,竟出現了一件歷史戲劇性的吴王後宫的器物,這樣的機遇真是不可想象的。從學術研究角度看,這是一件吴國極其珍貴的標準器。

注釋:

① 1975年河南偃師二里頭遺址出土,《中國重大考古發現》,文物出版社、錦繡出版社版。

② 王國維《觀堂集林》卷三。

③ 郭沫若《長安縣張家坡銅器群銘文匯釋》,《考古學報》1962年第1期。

④ 容庚《商周彝器通考》上册第385頁,哈佛燕京學社1931年版。

⑤ 趙新來《中牟縣黄店大莊發現商代銅器》,《文物》1980年第12期。

⑥ 葛今《涇陽高家堡早周墓葬發掘記》,《文物》1972年第2期。

⑦ 唐雲明《河北元氏縣西張村的西周遺址和墓葬》,《考古》1979年第1期。楊錫章、劉一曼《安陽郭家莊160號墓》,《考古》1991年第5期.楊錫章、楊寶成《安陽殷墟西區1713號墓的發掘》,《考古》1986年第8期。

⑧ 馬承源《商周青銅器銘文選》(以下簡稱《商周》)第3册第49頁,文物出版社1988年版。

⑨ 龐德清、鎮烽、忠如、志儒《陝西省岐山縣董家村西周銅器窖穴發掘簡報》,《文物》1976年第5期。

⑩ 陳夢家《西周銅器斷代》六,《考古學報》1956年第4期。

⑪ 《商周》第3册第321頁。

⑫ 《商周》第3册第322頁。

⑬ 林壽晉《上村嶺虢國墓地》第64頁,科學出版社1959年版。

⑭ 郭寶鈞《山彪鎮與琉璃閣》第56頁,科學出版社1959年版。

⑮ 安徽省文物管理委員會、安徽省博物館《壽縣蔡侯墓出土遺物》第8頁,科學出版社1956年版。

⑯ 河南省丹江庫區文物發掘隊、淅川縣博物館《淅川下寺春秋楚墓》第50頁,文物出版社1991年版。

⑰ 容庚《商周彝器通考》上册第390頁,哈佛燕京學社1931年版。

⑱ 張志新《江蘇吴縣何山東周墓》,《文物》1984年第5期。

⑲㉑ 《商周》第4册第364頁。

⑳ 《商周》第4册第363頁。

㉒㉓㊵㊶ 《商周》第4册第366頁。

㉔ 張光裕、曹錦炎《東周鳥篆文字編》第192頁,香港翰墨軒出版有限公司1994年版。

㉕ 《商周》第4册第371頁。

㉖ 《商周》第4册第368頁。

㉗㊸ 《商周》第4册第506頁。

㉘㉚㊴ 《商周》第4册第367頁。

㉙ 《商周》第4册第365頁。

㉛ 王人聰《江陵出土吴王夫差矛銘新釋》,《文物》1991年第12期。

㉜㉝ 《商周》第4册第370頁。

㉞ 《商周》第4册第497頁。

㉟ 《商周》第4册第427頁。

㊱ 《商周》第4册第524頁。

㊲ 《商周》第4册第380頁。

㊳ 《商周》第4册第559頁。

㊷ 《商周》第4册第427頁。

㊹ 《商周》第4册第509頁。

㊺ 《商周》第4册第517頁。

㊻ 《商周》第4册第518頁。

㊼ 《商周》第3册第342頁。

上海博物館新獲秦公器研究

李朝遠

秦國奠基於西周晚期，正式建國於周平王時。這一段從非子到文公的秦史史料匱乏，秦人早期文化的考古工作成果亦少，以西垂爲中心的秦墓及有銘青銅器以前未曾發現，成爲秦史考古的空白。

1993年10月，一批秦公重器在香港古玩坊肆出現。可恨可嘆之餘，上海博物館馬承源館長毅然采取措施，擇其精者，將六件秦公器和一件與秦公簋形制相同但無銘文的簋搶救回歸，成爲中國大陸僅有的秦國初期青銅器及有銘秦公器。

一

新獲的六件秦公器，爲秦公鼎四件、秦公簋兩件。

秦公鼎四件:

秦公鼎一(圖一)　高47厘米，口徑42.3厘米。寬體，器腹下垂，淺腹平底。蹄形足，與同類器相比足部較高，從而使原本並不淺的腹部頗有淺意。口外折，上立兩寬厚大耳，上厚下薄，略爲外撇。口沿和腹部飾有不同特點的獸目交連紋，耳外廓飾扁、圓相間的鱗紋。足上部飾一有角、有口有牙、有鼻準出脊的獸面紋。器内腹部鑄有銘文二行六字:“秦公乍鑄用鼎”。

秦公鼎二(圖二)　高38.5厘米，口徑37.8厘米。形制和紋飾基本與鼎一相同，衹是器壁外撇稍甚，器足與器腹之比亦略小於鼎一。器内腹部鑄銘文二行六字:“秦公乍鑄用鼎”。

秦公鼎三(圖三)　高25.9厘米，口徑26厘米。形制與鼎一鼎二同，惟紋飾略有不同。器腹部紋飾一如前兩器，但口沿下的紋飾爲失目的獸目交連紋。器内腹有銘文二行六字:“秦公乍寶用鼎”，文字與鼎一鼎二有别，行款亦不作右行而爲左行。“寶”下一字鑄爲“㠯”，似少鑄一豎所致;第二横下一點爲一凹點，不是筆道。

秦公鼎四(圖四)　高24.2厘米，口徑24.2厘米。形制和紋飾基本與鼎一鼎二鼎三相同。稍有不同處在於，前三器口沿下紋飾部份的器壁豎直，至腹部紋飾所在的器壁則向外斜出，呈乙形;該鼎從口沿起就開始向外斜出，呈乙形，器壁與底部轉角的弧度和底部曲率略大於前三器。口沿紋飾如鼎三，但已補上了缺失的獸目。器腹内有銘文六字:“秦公乍寶用鼎”，文字與鼎三同，但行款爲右行三行。

秦公簋二件:

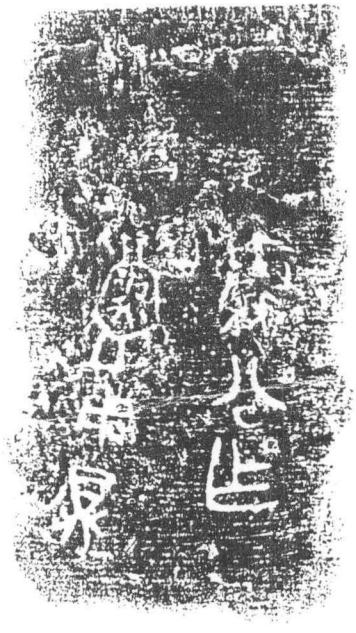
秦公簋一(圖五)　高23.5厘米，口徑18.8厘米，兩耳間寬36.7厘米。弇口，體形寬偉，蓋握高大，雙耳甚豐。耳上龍首寬厚，卷身，下有垂珥。圈足上有三獸頭，下連短狀虎爪形三附足。蓋沿與口沿的紋飾均爲獸目交連紋上下相對。尤爲奇特處是，每組紋飾之隔都間有浮雕狀犧首，蓋沿八個，器沿六個。蓋沿八個爲正向，器沿六個爲倒向，上下口口相對，别有一番意趣。簋的器沿蓋沿上犧首相對之紋，以往所見者以前後正中的兩組爲多，且均爲正向圖案，秦公簋的這種裝飾爲青銅器中首見。蓋面和器腹紋飾均爲横條溝紋，圈足

上飾鱗紋，蓋頂握手內飾變形獸紋。器、蓋對銘各有五字:“秦公乍寶殷”。

秦公簋二(圖七)　　高23.9厘米，口徑18.6厘米，兩耳間寬37.4厘米。形制與紋飾同簋一，銘文的字數、字體、行款均與簋一同。

除兩件有銘秦公簋外，上海博物館另獲有一獸目交連紋簋(圖六)，高19.2厘米，口徑15.3厘米，形制和紋飾與上兩器相同，衹是無銘文，亦應爲秦公墓中之器。

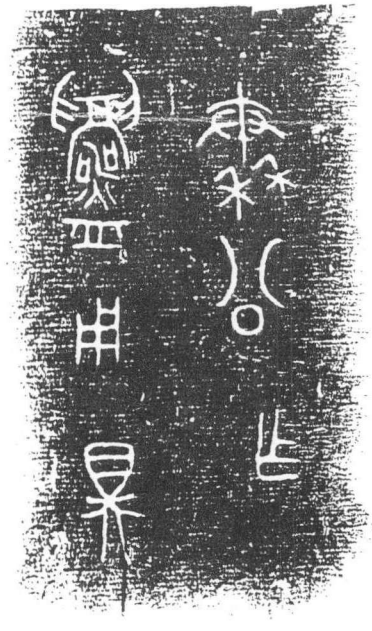
器形



銘文

圖一

器形



銘文

圖二　1

紋飾

圖二 2

器形

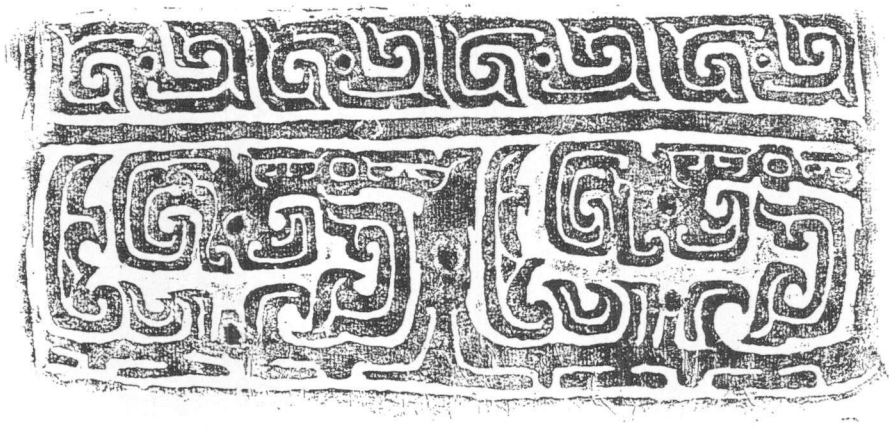
銘文

紋飾

圖三

器形

銘文



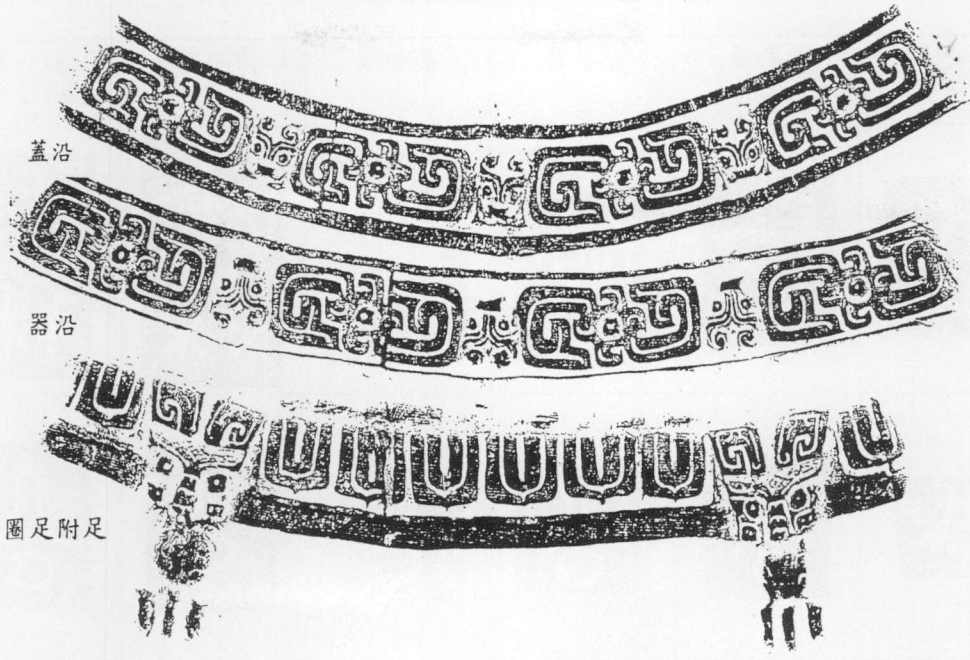
紋飾

圖四

器形

銘文

圖五　1



紋飾

圖五　2

蓋頂紋飾

圖五　3

圖六

器形

銘文

圖七

秦公器的文字較爲簡單却頗有價值,現列表如下(表一)以便覽之:

秦公鼎一	秦公鼎二	秦公鼎三	秦公鼎四	秦公簋一	秦公簋二

表　一

秦公諸器的文字中，最引人注目的是其中四件器上“秦”字的寫法，作“[illegible]”、作“[illegible]”，與衆不同。

秦，《説文》：“[illegible]，伯益之後所封國，地宜禾，从禾舂省。一曰秦，禾名。[illegible]，籀文秦，从秝。”段注：“地宜禾者，説字形所以从禾从舂也。”朱駿聲《説文通訓定聲》：“秦，禾名，从禾从舂省，會意。”籀文、小篆的“秦”字字形均爲從禾舂省。甲骨文的秦字亦如之：“[illegible]（一期）[illegible]（四期），“从[illegible]从[illegible]从[illegible]，像抱杵舂禾之形，[illegible]像杵形”①。

舂，《説文》：“[illegible]，擣粟也，从[illegible]持杵以臨臼，杵省。”臼，《説文》：“[illegible]，舂臼也，古者掘地爲臼，其後穿木石，象形，中象米也。”

金文中絶大部份“秦”字的字形都爲从禾舂省，惟有西周恭王時的師酉簋秦字未省臼字，作“[illegible]”、“[illegible]”。雖未省臼，但臼字上下開口，不成全形。目前所見最完全的从舂从雙禾、未省臼字的“秦”字，即爲秦公簋一、簋二、鼎三、鼎四的“秦”，應隸定爲“[illegible]”。

秦公鼎一鼎二的“鑄”字作“[illegible]”，爲金文中罕見。鑄，《説文》：“[illegible]，銷金也。从金，壽聲”，壽从[illegible]聲，[illegible]从[illegible]聲②。金文中的鑄字，最完整的字形作[illegible]，从[illegible]从鬲从金从火从皿，[illegible]聲，像手持鬲形蓋以火銷金於鑪橐形。但金文往往有省簡，或省皿作[illegible]；或省火省[illegible]作[illegible]；或省金省火作[illegible]；或省[illegible]省鬲省火作[illegible]；或省金省[illegible]作[illegible]。像秦公鼎單純省金的鑄字尚未見到完整的第二例，僅仲鱉盨銘中有類似的字體，作[illegible]。

二

秦公諸器的出土地點，承甘肅省文物考古研究所的先生函告，爲甘肅省禮縣大堡子山的秦國墓地。從1987年起該地即有不法古董收購商竄入，唆使盜掘。之後，甘肅省文物考古研究所田野考古隊進行了搶救性發掘，發掘簡報尚未發表。據有關文章透露，目前清理出四座大型墓坑，但墓坑内的隨葬器物已所剩無幾。四座墓坑中，No.1和No.4爲車馬坑，No.2和No.3爲秦公墓葬。這樣，一座墓和一座車馬坑組成一組墓園，大堡子山秦公墓地共發現兩組墓園③。大堡子山兩組墓的墓主是誰，李學勤先生根據出現於美國紐約的一對“秦公乍鑄⿰阝尊壺”，認爲形制酷似頌壺，應是西周宣王時秦莊公之器，墓主亦應爲莊公④；韓偉先生根據墓中所出現、爲法國戴迪所藏的金箔飾片及相關的碳十四數據，認爲兩墓爲西周宣王、幽王時秦仲和莊公的陵墓⑤。

從秦公器的形制、銘文、紋飾、鑄造特點以及相關的史實看，上海博物館新獲的秦公諸器應爲秦襄公、文公之器；禮縣大堡子山兩座大墓的年代應爲春秋初期，墓主分别爲襄公、文公。

馬承源先生指出，秦國銘文形體有别於西周晚期通行的字體，它源於虢季子白盤銘，一系列的秦國銘文都同一體系，秦公簋、鼎銘也一樣⑥。此説至確。禮縣秦公諸器銘文的字體，爲秦系文字中的典麗之作。它上承虢季子白盤銘，但又明顯晚於盤銘（見表二）；它下啟

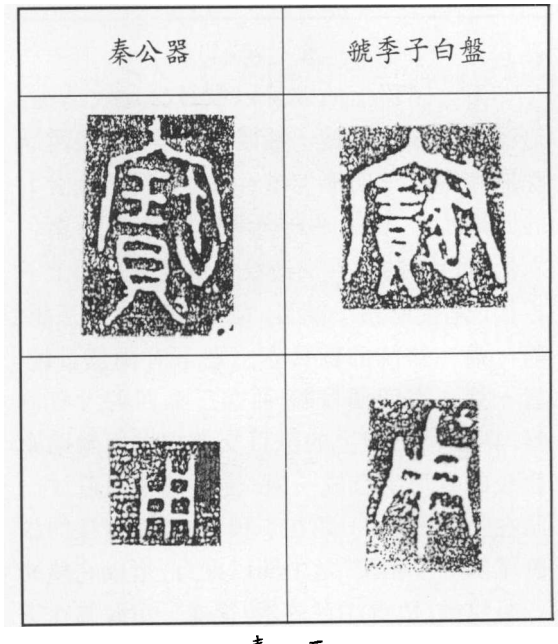


表　二

太公廟村秦公鐘、天水秦公簋以至石鼓文和詛楚文，一脈相通。秦公鼎一鼎二銘文中的“秦”字，省臼，與文公之後二世出子時的秦

子戈、與文公之後三世武公時的秦公鐘、鎛及春秋中期秦公簋的“秦”字形同(見表三)。西周金文的“秦”字,雖然絶大多數爲从禾舂省,但字形與秦公器的秦字差别很大(見表四)。秦公器銘中省臼之“秦”字,實開春秋戰國秦系文字作“𣏟”之先河。

新獲秦公鼎	秦子戈	秦公鐘(武公時)	秦公簋(春秋中期)

表 三

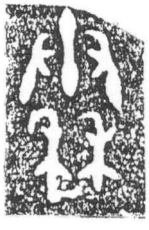
史秦鬲	塱方鼎	詢 簋
		

表 四

秦公諸器上的紋飾以獸目交連紋爲主,這種紋飾實際上是一種獸紋的變形,在西周晚期和春秋早期都大量存在,尤其是口沿下的此類紋飾,西周晚期與春秋初期無别。秦公六器口沿下的獸目交連紋均爲兩獸尾部上下相接,連接處爲一獸目。細分又可分爲三組:鼎一鼎二紋飾的獸目右上左下有兩個目瓣;簋一簋二有四個目瓣;而鼎三鼎四則没有目瓣。四個鼎器腹上的獸目交連紋由兩對兩頭龍紋的變形組合成一組。變形的兩頭龍紋一頭在上爲全形,一頭在下稍小。兩對這樣的紋飾尾部上下相接,當中間以獸目,形成完整的一組紋飾。值得注意的是,這樣一組紋飾在秦以外的地區尚未發現過,雖然它仍屬於獸目交連紋。這大概是秦國人力圖模仿西周文化的一種創造性借鑒。其綫條的組合與其説比西周時同類紋飾複雜,不如説它更雜亂些。當邊緣文化向核心文化學習時,爲了顯示自己的誠意和仰慕之心,往往習之太過,這在中外歷史上屢見不鮮。一般而言,獸目交連紋主要裝飾在鼎、簋的口沿和簋、盨、簠的蓋頂。使用在鼎腹部作爲主紋者爲數不多,函皇父鼎是其中之一。函皇父鼎腹部的獸目交連紋,龍頭、龍眼和龍身仍兼備龍紋寫實的形神。與之相比,秦公鼎腹部紋飾的龍頭和龍身已出現變形爲抽象綫條的趨勢。從紋飾發展的過程看,函皇父鼎的獸目交連紋要早於秦公鼎的紋飾。函皇父鼎爲幽王時器,秦公鼎當晚於此。

秦公二簋的形制爲典型的春秋早期器。秦公簋的紋飾,寬厚耳及圈足附足與西周宣王時的師寰簋十分相似,但形體上,師寰簋自蓋頂至圈足的器壁弧度較大(圖八)。秦公簋自蓋緣至圈足的器壁則要竪直得多。這是秦公簋晚於師寰簋一類西周晚期器的特徵之一。

圖八

秦公諸器的鑄造頗有西周晚期器的氣度,却缺乏西周器的精緻,將秦公鼎與類似的史頌鼎相比較,其粗糙程度顯而易見。秦公鼎三鼎四的蹄形足,其斷面呈内凹半空弧狀(圖九),與商代晚期和西周時内範獨懸的全封閉足的鑄法不同。這種足部的鑄造方法爲春秋早中期普遍采用。産生的原因不外爲兩種:一是尚未完全掌握内範懸浮的方法;二是爲了避免内範懸浮的複雜工藝而主動避繁就簡。如果説春秋早中期其他地區的半空足部鑄製是有意避繁就簡的話,那麽秦公鼎的半空形

足可能是秦國工匠尚未掌握内範懸浮法所致。鼎一鼎二的足内側是全封閉的，但鼎一的足内側鑄面極不平整。鼎一器底部的墊片甚多，説明秦人尚未完全掌握大型器内外範的等距技術。秦人對器壁厚的掌握亦頗爲草率，鼎三在形制上要大於鼎四，但在重量上却較鼎四爲輕，鼎三重5400克，鼎四則重5700克。

圖九

銘文範和紋飾的製作亦嫌粗疏。鼎三鼎四銘文塊的塊緣凸出，銘文略凹，這是當時内範上爲銘文範所預留的空間太小，以致不硬捺則不得嵌進的結果。鼎一的“鑄”字，鼎四的“寶”字筆畫不清，可能即爲嵌銘文範時按捺所致。鼎三口沿紋飾的綫條一如鼎四，却在範上漏刻了獸目，類似於獸體卷曲紋了，但綫條仍爲⊂⊃，並不像獸體卷曲紋那樣呈⊂⊃形，中間斷開的部份顯然是獸目的位置。

秦公器的鑄製，當在平王東遷之後。如果仍有周人的技術精英在，那麽其器應和不嬰簋一樣，不僅形制、銘文字體和紋飾與西周晚期器相近，而且鑄造的技術工藝及精度亦應相同。平王東遷後，可能相當多的周人都離開了西部地區，故有秦文公十六年“收周餘民有之”⑦的事。

1994年夏天，一對秦公壺出現在美國，李學勤和艾蘭女士作《最新出現的秦公壺》一文，認爲該壺與頌壺的形制、紋飾酷似，其年代應在與之相同的宣王初年，秦公即爲秦莊公⑧。頌壺一類的壺在西周晚期較爲多見，沿用至秦襄、文時期是完全可能的。晉侯昕壺、頌壺和秦公壺腹部的大蟠龍紋，在春秋早期依然存在。被評爲1995年全國考古十大發現的山東長清仙人臺遺址的邿國貴族墓地，在6號墓中出土了一對方壺，通高63厘米，腹部亦飾高浮雕大蟠龍紋，“其製作工藝絶不亞於著名的陳侯壺、秦公壺等同類器物”;6號墓内出有鐵援銅内戈一件，其時代爲春秋早期偏晚⑨。陝西户縣宋村3號秦墓也出有此類紋飾的方壺一對，時代亦爲春秋早期⑩偏晚或春秋中期偏早。所以，不論是就形制、銘文而言，還是就紋飾而言，都不能排除秦公壺爲秦襄、文時器的可能。

三

秦建國前後頗有作爲的秦人首領有三。一是非子。秦之稱秦，實始於非子。非子原出於大駱之族，居西犬丘，善養馬，周“孝王召使主馬於汧渭之間，馬大蕃息”，孝王乃“分土爲附庸，邑之秦”⑪，非子乃號秦嬴。二是莊公。莊公爲報父仇，受周宣王遣，“與兵七千人，使伐西戎，破之。於是復予秦仲後，及其先大駱地犬丘並有之，爲西垂大夫”⑫。三是襄公。襄公爲莊公次子，受其兄世父讓，爲太子繼位。幽王之亂時，“秦襄公將兵救周，戰甚力，有功”。平王東遷時，“襄公以兵送周平王。平王封襄公爲諸侯，賜之岐山以西之地。……襄公於是始國，與諸侯通使聘享之禮”⑬。襄公時，秦方爲諸侯，故秦首領稱公應始自襄公。文獻中，莊公爲第一個稱公的秦酋，但《詩・秦風譜》孔穎達疏早就正確地指出:“莊公已稱公者，蓋追謚之也”⑭。莊公稱公，當是襄公稱公以後事。莊公去世襄公繼位是公元前778年，襄公始國在前771年，所以莊公生前不會稱公，死後亦不可能立即稱公。李零先生認爲:莊公稱公是出於追稱，正與武王滅商後，周人

追稱文王一樣[15]。武王不滅商不會追稱文王，襄公不稱公亦不會追謚莊公。上海博物館新獲秦公器均爲秦公的自作用器，作爲追稱的莊公，自然無法享受如此榮耀了。1975年，陝西寶鷄太公廟村發現了秦公鐘，其銘文起首便説："秦公曰：'我先祖受天命賞宅受國。剌剌昭文公、静公、憲公不墜于上……'。"[16]"先祖"一般認爲指秦襄公，亦有認爲賞宅者爲非子，受國者爲襄公[17]。兩説小有不同，但都認爲莊公不在此先祖之列。《史記》於秦始皇本紀論贊後，復叙秦世系、都邑和陵墓所在，亦自襄公始。

莊公的墓地，文獻無記載。襄公死後和文公死後，《史記·秦始皇本紀》均記"葬西垂"，《秦本紀》又記文公死後"葬西山"。西山當同西垂，故襄、文二公應葬於一處。文公死後憲公繼位，憲公之墓，《秦本紀》記"葬西山"，《秦始皇本紀》記"葬衙"。聯繫到憲公二年即已徙都平陽，下一公出子亦"葬衙"，加之大堡子山僅有秦公墓兩座，故憲公墓地仍應以《秦始皇本紀》記"葬衙"較爲確切。這樣，葬西垂者，僅襄、文二公明矣。西垂可泛指西方邊垂，同時亦專指一邑名，如"秦襄公既侯居西垂"[18]之西垂，"文公元年居西垂宫"[19]之西垂，均爲專指。王國維先生早已指出："犬邱西垂本一地，自莊公居犬邱號西垂大夫，後人因名西犬邱爲西垂耳。"[20]該地在秦漢時爲西縣。1919年天水西南鄉出土的秦公簋，有秦漢間人在蓋外刻銘："西一斗七升大半升蓋"，器外刻銘："西元器一斗七升奉殷"。西即西縣，沿革於西垂名，"秦自非子至文公，陵廟皆在西垂。此敦(簋)之作雖在徙雍以後，然實以奉西垂陵廟。直至秦漢，猶爲西縣官物，乃鑿款於其上"[21]。大堡子山秦國墓地的發現和秦公鑄銘青銅器的出土，證明《史記》關於秦人早期活動的區域及墓地所在的記載是正確的，這爲確定秦人早期活動的中心都城提供了索驥之圖。

禮縣大堡子山的秦公墓坑規模較大。No.1爲曲尺形車馬坑，最長一邊爲37米，深7米，餘存殘碎的馬骨；No.2爲中字形大墓，總長87米，墓室在中部，墓室面積12×11米，深11米，在接近西墓道處發現人牲六具；No.3爲目字形大墓，長110米，寬10米，深在9米以上；No.4爲曲尺形車馬坑[22]。墓中所出的青銅器，據説在香港坊間出現的禮器，就有一百件左右。如此説屬實，那麽秦公墓葬及隨葬品的規格一定有違於《周禮》。有資格享受如此高規格大墓者，非襄公、文公莫屬。襄公在位十二年，以勤王之舉而受爲諸侯，之前又曾有徙都於汧之東進嘗試；文公在位五十年，武攻文治，既發兵逐西戎，擴地至岐東西，真正實現了襄公受封時平王"秦能攻逐戎，即有其地"的允諾；又"初有史以記事，民多化者"[23]，失傳的《秦紀》即始創於文公。襄、文二公功績彰顯，奠定了秦統一六國的第一塊基石。所以"秦始皇既併天下而帝，成曰：'……昔秦文公出獵，獲黑龍，此其水德之瑞'。於是秦更命河曰'德水'，以冬十月爲年首，色上黑"[24]。始皇奉"五德終始説"，以文公事爲符應，事雖荒唐，也可見文公在秦創業史上的地位。

襄、文二公不僅以其功績獲得厚葬的資格，更在於襄、文二公雖崇文武周公，但絶非是《周禮》的具體實踐者，或者説由於文化背景的不同而不自覺地有違於《周禮》。《詩經·秦風·蒹葭》毛詩序曰："蒹葭，刺襄公也，未能用周禮，將無以固其國焉。""將無以固其國焉"倒未必，"未能用周禮"則其實也。襄公受封後，用"駵駒、黄牛、羝羊各三，祠上帝西畤"[25]；文公亦曾"作鄜畤，用三牲郊祭白帝"[26]，三牲亦指駵駒、黄牛和羝羊。此事被司馬遷譏爲："僭端見矣。禮曰：'天子祭天地，諸侯祭其域内名山大川。'今秦雜戎翟之俗，先暴戾，後仁義，位在藩臣而臚於郊祀，君子懼焉。"《索隱》："言秦是諸侯而陳天子郊祀，實僭也。"[27]僭越與否此乃正統史學的評價，但它説明襄、文二公是在實踐秦人早期社會所特有的禮俗。散藏於法國的禮縣大堡子山秦公墓地所出的金箔飾片共有44件，韓偉先生認爲是秦公墓棺上的裝飾物。春秋時宋文公棺具畫飾

檜翰即被斥爲“僭王者禮也”，秦公墓使用黄金飾片以美化裝飾棺具，亦是秦人對正統制度的蔑視㉘。聯想到陝西户縣宋村的春秋秦墓和鳳翔八旗屯春秋秦國墓葬的隨葬禮器基本上與墓主生前的身份地位相適應㉙的歷史事實，東西周之交時敢於違周禮而大有作爲的秦公惟有襄、文二者。

上海博物館新獲秦公諸器屬秦襄公、文公，究竟何屬襄公何屬文公，目前尚難定一。秦公諸器在形制、銘文、紋飾上存有小的差異，但仍無法由此確定各自的所出。秦公墓隨葬的青銅器是一個内容極其豐富的體系。僅就簋而言，不僅有鑄銘簋，還有無銘簋；不僅有獸目交連紋簋，還有筆者所見到過的垂鱗紋簋。上海博物館新獲的四件鼎，從銘文上看，恐也不是一套器。秦公器的組合和秦公墓的綜合研究，尚有待於相關資料的不斷發表。我們企盼着。

注釋:

① 徐中舒主編《甲骨文字典》第784頁，四川辭書出版社1988年版。

② 周法高主編《金文詁林》第十四册第7569頁引高田忠周語。香港中文大學1975年版。

③⑤㉒㉘ 韓偉《論甘肅禮縣出土的秦金箔飾片》，《文物》1995年第6期。

④⑧ 李學勤、艾蘭《最新出現的秦公壺》，《中國文物報》1994年10月30日。

⑥ 馬承源先生在本文未定稿上的批語。又，王國維先生在《秦公敦跋》中亦指出：秦公簋“字迹雅近石鼓文。金文中與石鼓相似者，惟虢季子白盤及此敦耳”，出處同㉑。

⑦⑪⑫⑬⑲㉓㉕ 《史記·秦本紀》，《史記》第一册第179、177、178、179、179、179、179頁，中華書局點校本1982年版。

⑨ 《山東長清仙人臺遺址發現邾國貴族墓地》，《中國文物報》1995年12月17日。

⑩ 《陝西户縣宋村春秋秦墓發掘簡報》，《文物》1975年第10期。

⑭ 《十三經注疏》第368頁，中華書局影印本1980年版。

⑮⑰ 《春秋秦器試探》，《考古》1979年第6期。

⑯ 《陝西寶鷄縣太公廟村發現秦公鐘、秦公鎛》，《文物》1978年第11期。

⑱㉔㉖ 《史記·封禪書》，《史記》第四册第1358、1366、1358頁。

⑳ 《秦都邑考》，《觀堂集林》卷十二，第二册第530頁，中華書局1959年版。

㉑ 王國維《秦公敦跋》，《觀堂集林》卷十二，第三册第902頁。

㉗ 《史記·六國年表》，《史記》第二册第685、686頁。

㉙ 同注⑩；並見《陝西鳳翔八旗屯秦國墓葬發掘簡報》，《文物資料叢刊》第三期。

館藏晉侯青銅器概論

周　亞

近年來山西省曲沃縣北趙村晉侯墓地的考古發現成績斐然，出土的青銅器中有以往不曾見過的器形，大量的青銅器銘文更是研究西周晉國歷史乃至西周歷史最爲確鑿可信的文字資料。其中多數記載爲史籍所無，故深爲學界重視。然而在1991—1992年間，北趙村晉侯墓地慘遭盜掘，有幾座大墓幾乎被盜掘一空，致使大量珍貴文物流失境外，對研究晉侯墓地的葬制，以及西周晉國青銅器和晉國歷史的系統研究，都造成了不可估量的損失。上海博物館自1992年以來，本着對祖國文化遺産負責的態度，盡其所能從香港坊肆陸續收購回來一部份流散在外的晉侯銅器，至今已有二十餘器。其中多數銅器爲北趙村晉侯墓地考古發掘中所没有的，但又能因考古資料的證實，確知其被盜於何墓，成爲系統研究晉侯墓地青銅器不可或缺的珍貴資料。爲儘快將這些資料介紹給大家，以供學術研究之需，本文就館藏的晉侯銅器作一概述。因馬承源老師在本刊已有專文詳論十四件晉侯蘇編鐘，本文從略。另外有部份館藏晉侯銅器，馬承源老師及李朝遠學長已撰文作過詳盡的考釋和研究①，然其文均發表於香港中文大學中文系編集的《第二屆國際中國古文字學術研討會論文集》上，部份讀者恐難看到，且因印刷等原因，器形及紋飾未予刊布，故本文擬再作簡述，並將器形與紋飾介紹給大家。

一　晉侯𩰫青銅器

館藏晉侯𩰫青銅器共六件，其中鼎一件，盨四件，匜一件。

晉侯𩰫鼎：口微斂，平折口沿，深腹圜底，三蹄足較細，頸飾鱗紋一周，下有一周凸起的弦紋。此鼎没有雙耳，與通常所見的鼎形器相異，口沿或器頸部未見有破損及修復痕迹，因此它不會是雙耳殘失所致，應是鑄器時即已設計好的形式。因其銘文中自稱爲鼎，無疑屬於鼎類中的一種特殊形制。鼎高27厘米，口徑31.2厘米，重8750克。腹壁銘文五行三十字，重文二(圖一)：

隹(唯)二月既生霸
庚寅，晉侯𩰫
乍(作)鑄尊复鼎，用
易(錫)眉壽萬年，
其子子孫孫永寶用。

此銘中晉侯𩰫之𩰫字，於聲符“羊”下多出一横，與多數晉侯𩰫之𩰫字稍有不同，應爲“𩰫”字之異體。

复，《説文》謂“重也”，通覆。金文中僅見於牆盤銘文，假爲腹。在此當與鼎連讀作“复鼎”，是爲這種無耳鼎的專名。朱啟新先生於1994年1月在《中國文物報》上撰文介紹上海博物館近年從境外搶救回歸的青銅器②，其中也曾介紹這件鼎，當時因爲没有去鏽，銅鼎銘文不甚清楚，因而誤將其稱爲“晉侯厦鼎”。但是朱啟新先生根據這件無耳鼎自銘爲鼎這一材料，提出曾侯乙墓出土的十件無耳的鼎形器也可稱之爲鼎，這是十分正確的。《曾侯乙墓》的編者引高誘對《淮南子·説林訓》中“鐏”字的注釋：“鐏，小鼎，又曰鼎無耳

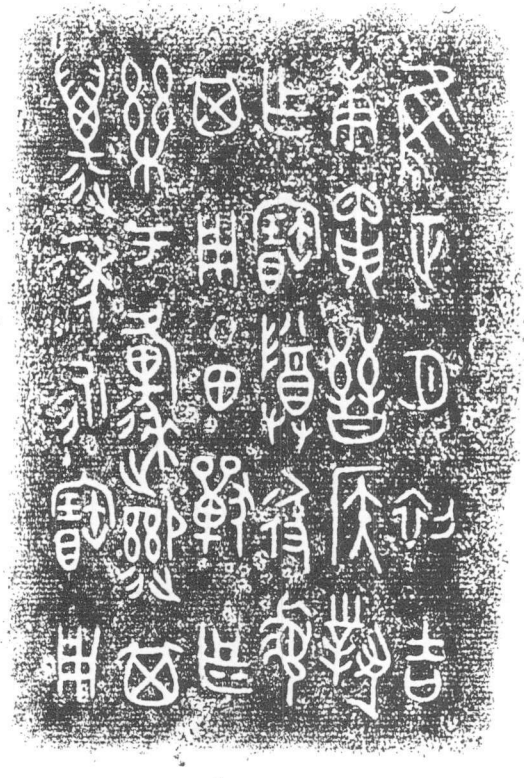
圖一

爲鏏”，指出這種器“鼎形而無耳，似可名爲鏏。”③曾侯乙墓出土的這十件無耳鼎，高度在20.6—21.4厘米之間，口徑在11.1—11.8厘米之間，屬於小鼎一類，鼎小且無耳，與“鏏”相符。晉侯䣄鼎屬於中型鼎，根據銘文可以知道這一類鼎應爲匐鼎，與“鏏”有別。晉侯䣄鼎爲深腹圜底的式樣，曾侯乙墓的無耳鼎均爲深腹，底圜如卵形；從現有的資料來看，這種器腹的形式是無耳鼎的通常式樣。

晉侯䣄盨：共四件，按器形、紋飾及銘文可分爲兩組，第一組三件，器形、紋飾及銘文均相同。器作長方形圓角，腹壁略下收，腹兩側設獸耳，蓋作長方形盝頂的形式，蓋紐的形式與器足相同，均爲圓環形上有兩個長突的式樣。蓋壁及口沿均飾∽形回顧式龍紋一周八條，並飾有橫條溝紋。盨的形制爲以往盨形器中所無，較爲特殊，似爲長方形深腹盨，如翏生盨、伯寬父盨等的早期式樣。三器尺寸如下：一、高17.5厘米，口縱13.6厘米，口橫21.3厘米，重3080克(圖二)；二、高17.8厘米，口縱13.5厘米，口橫21.4厘米，重3220克(圖三)；三、高16.2厘米，口縱13.5厘米，口橫22.1厘米，重2780克(圖四)。三器均器蓋對銘六行三十字，除其中一器的器銘後三行字的排列稍有不同外，其餘排列均相同：

隹(唯)正月初吉
庚寅，晉侯䣄
乍(作)寶尊彶盨，
其用田獸，甚
樂于遽(原)邇(隰)，其
萬年永寶用。

馬承源老師對銘文及器主晉侯䣄已作詳盡的考釋，此處不再贅述，僅就銘文中之“彶盨”稍作詮釋。《説文》：“彶，急行也”，所以彶盨當與行盨同義。西周晚期的甫人盨銘：“爲甫人行盨，用征用行……。”是行盨用於征行。晉侯䣄盨銘“其用田獸”，知其乃狩獵時所用。相似的内容還可見於其他銅器銘文，山東黄



蓋銘

器銘

圖二

蓋銘

器銘

圖三

蓋銘

器銘

圖四

縣出土西周孝王時期的啟卣銘:"王出獸南山,……啟從征,……作祖丁寶旅尊彝。"同出的啟尊銘:"啟從王南征,……啟作祖丁旅寶彝。"另外史免簠銘:"史免作旅簠,從王征行,用盛稻粱。"由此可知,凡在田狩或征行等流動性活動時所用之器,可用彶、行、旅等字修飾器名,以表明器之用途。

馬承源老師曾依據北趙村晉侯墓地的第一次發掘簡報,正確地指出這一組晉侯靳盨的蓋紐與器足和2號墓中殘存的一件紐相同,且根據我館所藏的一件盨上蓋紐有缺失的情況,認定這組盨應出自於2號墓。現在這一說法已爲學界普遍接受,成爲不疑之事實。

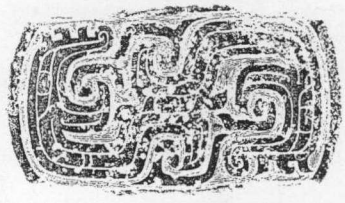
據我們所知,還有一件晉侯靳盨與這組盨在形制、紋飾和銘文上均相同,現爲美國一收藏家所有。

第二組晉侯靳盨一件(圖五),器蓋相合作長橢圓形,附耳,耳與器身有兩根小橫梁相連結。蓋紐作四個圓環形,每個紐上飾四條單綫鈎勒的龍紋。四足作蹲式人形,手臂上舉五指甚長,以手托頭頂負起盨身,人作巨目高鼻闊嘴,唇上有數個陰刻圓點以表示鬍鬚,雙耳有穿耳環痕迹,足登平底翹頭靴。此盨形制也極爲罕見。蓋頂飾兩頭龍紋,蓋沿及口沿飾一周鱗紋,餘作橫條溝紋。器高22.2厘米,口縱20厘米,口橫26.7厘米,重5200克。器蓋對銘三行二十四字,重文二:

唯正月初吉丁亥,晉
侯靳乍(作)寶尊盨,其
萬年子子孫孫永寶用。

晉侯墓地1號墓中出土有一塊青銅容器殘片,其殘存紋飾及銘文與這件晉侯靳盨的蓋頂紋飾和銘文的中段相同。馬老師在香港坊間曾看到一件相同的晉侯靳盨,其銘文已基本損壞。如此則1號墓中的銅殘片應爲此盨的劫餘之物,那麽我館的這件晉侯靳盨也無疑應出自1號墓。

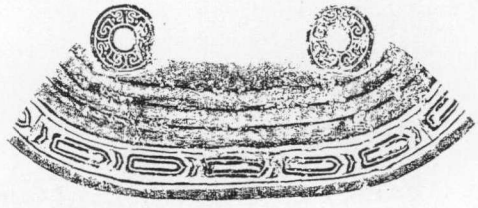
晉侯靳匜:敞口,流略上昂,龍首形鋬,龍角較長,三足爲三個雙手托舉匜腹的人形。匜高15.3厘米,流至鋬長34.5厘米,腹寬15.6厘米,重1750克。口沿飾∽形回顧式龍紋,下有數道橫條溝紋。器腹内銘文略有殘泐,存四行十九字,字或作反文(圖六):



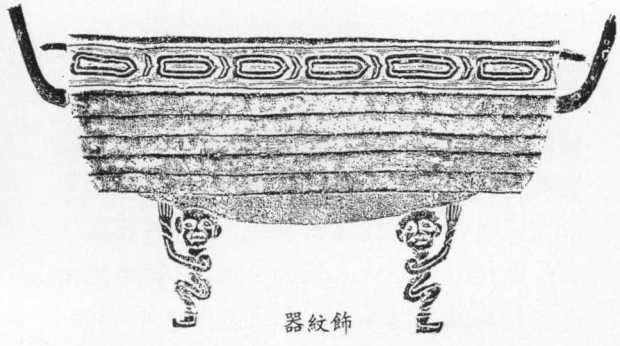
蓋頂紋飾

蓋銘

器銘



蓋紋飾



器紋飾

圖五

隹(唯)九月既望

戊寅，晉侯靳

乍(作)寶[illegible]，其子

孫萬年永圓。

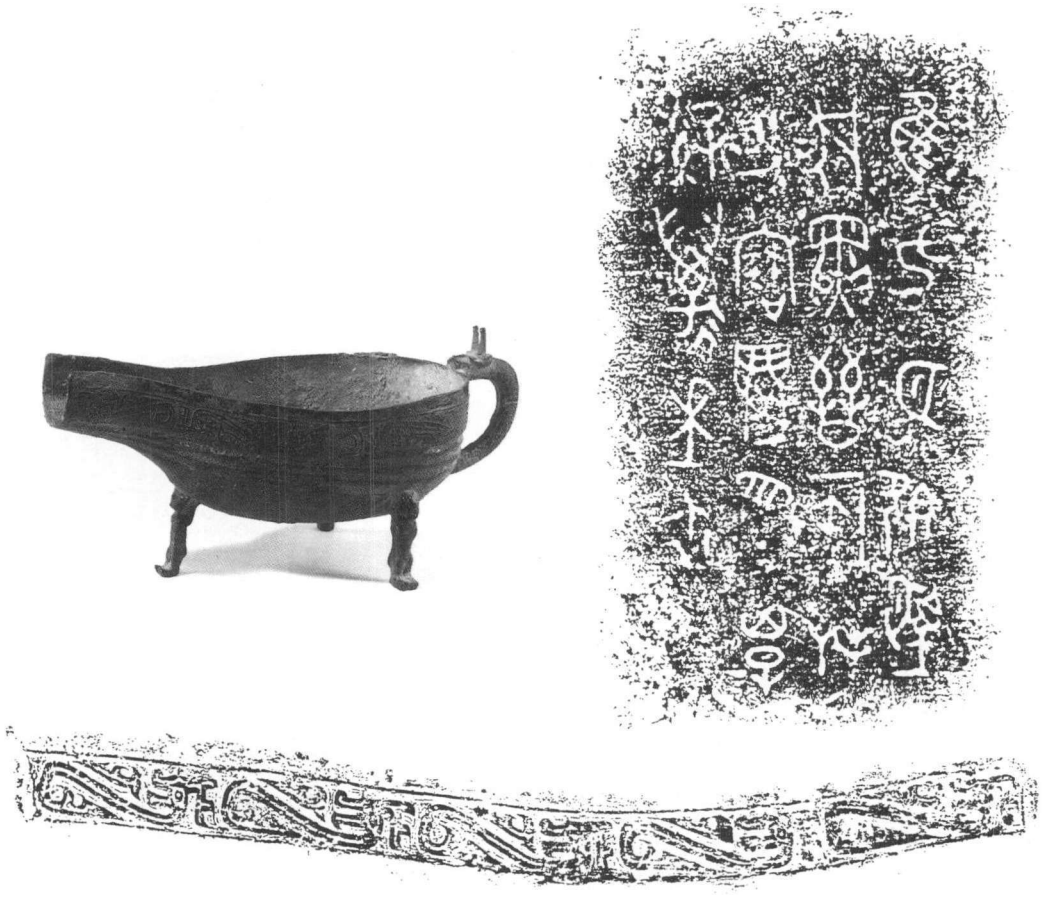
“寶”下二字殘泐不可識，按晉侯墓地銅器銘文中的常見格式，後一字應爲器名，前一字乃修飾詞，如晉侯靳盨的“彶盨”、晉侯靳鼎的“匐鼎”，以及晉侯昕簋的“[illegible]簋”等。

晉侯靳匜銘文與晉侯墓地被盜後流入日本的一件晉侯靳盤銘文相仿④，記時也相同，均爲“九月既望戊寅”，當是同一天所作的兩件器。晉侯靳盤腹部也飾龍紋及橫條溝紋，亦以四人形爲器足，這兩件器應屬同一組水器。

晉侯靳匜紋飾與2號墓的晉侯靳盨紋飾相同，但以人形爲器足的裝飾風格與1號墓出土的晉侯靳盨相仿。這組匜、盤究竟出自1號墓還是2號墓，尚待進一步研究。

二　晉侯蘇、晉侯昕青銅器

晉侯墓地出土的晉侯蘇(即穌，下同)、晉侯昕青銅器均出自8號墓。晉侯蘇是晉侯墓地出土的晉侯銅器中唯一見於史書記載的晉



圖六

侯,《史記·晉世家》:"十八年,釐侯卒,子獻侯籍立。"《索隱》注曰:"《系本》(即《世本》)及譙周皆作蘇。"簡報發表以後,學術界就晉侯蘇究竟是晉獻侯還是晉穆侯,以及晉侯蘇與晉侯昕是否爲同一人展開了討論。鄒衡先生據晉侯蘇鐘銘文有"唯王三十又三年"的記載,認爲《史記·晉世家》記載晉獻侯於宣王六年即位,宣王十六年去世,其在位王世與鐘銘紀年不相符合,指出晉侯蘇應是晉穆侯,晉侯昕乃其子晉文侯⑤。裘錫圭先生則以《史記》所記晉穆侯伐條、伐千畝的年代有誤爲例,指出《史記》所載西周時期晉侯的年代有問題,所以晉侯蘇仍應該是晉獻侯,並釋8號墓方座簋晉侯之名爲昕,讀若斯,認爲晉侯昕即晉侯蘇,其關係衹是一字一名的關係⑥。張頷先生也把該字釋爲昕,但他認爲昕是"匹"的初文,以匹、仇同義爲依據,認爲晉侯昕應是晉文侯仇,但他也認爲晉侯蘇是晉獻侯⑦。

其實晉獻侯名蘇已爲比《史記》成書更早的《世本》所明載,現在又被出土的青銅器銘文所證實,應該没有什麽問題。認爲晉侯蘇不可能是晉獻侯的唯一依據就是晉侯蘇鐘銘文的紀年爲"唯王三十又三年",與《史記》所記晉獻侯在位王世不相符合。馬承源老師已考證晉侯鮇(蘇)鐘銘所記的周王三十三年的月序、月相及干支不能與周宣王三十三年相合,而與西周厲王三十三年的月序、月相、干支完全吻合。因而他指出《史記·晉世家》載晉獻侯在位於周宣王時是不對的,他認爲如以西周成王至厲王末年約略250年計算,《史記·晉世家》記載在此其間僅有唐叔至厲侯五代晉侯,這顯然是不合理的。因此《史記》所記西周晉世家年代有誤,其間必有較大的疏漏,這纔是晉侯鮇(蘇)鐘銘文紀年之所以與《史記》所載的晉獻侯在位王世不符的根本原因。所以晉侯蘇仍然有可能就是晉獻侯鮇(蘇)⑧。

除晉侯蘇編鐘之外，我館尚購晉侯蘇鼎一件。鼎作斜折口沿，半球形器腹，圜底，附耳有兩根横梁與口沿相連，三蹄足較細。口沿下飾大小相間的鱗紋一周，下有凸起的弦紋一道。鼎高28厘米，口徑32.7厘米，重7850克。腹壁鑄銘三行十三字(圖七):

晉侯檇(蘇)乍(作)
寶尊鼎，其
萬年永寶用。

北趙村晉侯墓地8號墓出土有一件晉侯蘇鼎，形制、紋飾與此均相同，銘文字體更是出自一人之手，故我館這件晉侯蘇鼎應爲8號墓隨葬的晉侯蘇列鼎中之一件。8號墓出土的那件鼎高19厘米，口徑24.8厘米，兩鼎高度相差9厘米，口徑相差近8厘米，中間應該仍有缺失。李伯謙先生認爲8號墓出土的晉侯蘇鼎可能是“五或七件一套列鼎中最小的一個”[9]。從以往出土的列鼎來看，如散伯車父鼎的最後兩件高度相差僅2.5厘米，口徑相差3.1厘米;此鼎的後兩件高度相差3厘米，口徑相差2厘米。如以此比例推算，則這兩件晉侯蘇鼎之間可能還應有兩件，按鼎以奇數成列來算，這套晉侯蘇鼎至少應有五件。

晉侯昕簋一件，器壁厚重，翻唇束頸，鼓腹，圈足外侈下連方座，雙獸耳頗具氣勢，失器蓋。圈足底部一環，應系懸鈴之用。頸、腹、圈足各飾獸目交連紋一周，間飾粗疏的横條溝紋。方座每面的三邊亦飾獸目交連紋，方座面上四角各飾一個牛角形獸面紋。簋高27.8厘米，口徑24.5厘米，方座高11.6厘米，重13200克。腹底銘文四行二十六字(圖八):

隹(唯)九月初吉庚
午，晉侯昕(昕)乍(作)𨟭簋。
用享于文祖皇
考，其萬億永寶用。

昕，朝遠學長釋爲昕，以囚得聲，囚可讀爲“咎”，“咎”與“仇”雙聲疊韻可以通假，所以他認爲晉侯昕即晉文侯仇[10]。8號墓資料發表以後，一些學者以墓中所出的方座簋銘文釋此爲“昕”字。對比金文中从臣之字，該字左邊所从之形，與金文中常見的臣形並不完全相同。金文中姬或臣，其臣形多作臣形，上下兩筆多出頭。而8號墓出土方座簋及我館這件方座簋銘文中該字的外框均爲臣形，上面一框形較小而下面一框形較大，與之明顯不符。從已發表的8號墓一件方座簋和一件方壺的拓本來看，方座簋該字左邊上下兩框中各有一點，而方壺銘文拓本此字較模糊，字劃不甚明確，難以判斷其所从之形。我館方座簋銘文中該字左邊所从與甲骨文中囚字基本相同，且與魯侯尊銘中囚字相仿。馬承源老師曾目驗一件已流失境外的晉侯昕簋銘文，器蓋銘文中此字左邊均作臣形，其中所从亦爲卜形[11]。所以我們認爲此字現在仍應釋爲“昕”;當然，此字的全面正確釋讀，尚有待於8號墓方座簋及方壺銘文的全面發表，以及流失境外的那件簋銘的及早發表。

晉侯昕簋銘中的“𨟭”字，張頷先生認爲是“鑄”字别構，與上文爲“作鑄”連讀[12]。此説似不確，作鑄連讀雖爲金文中習見，晉侯青銅器中也有此例，如92號墓出土的晉侯靳鼎銘:“作鑄尊鼎”，我館所藏晉侯靳鼎銘:“作鑄尊匊鼎”，然鑄字均爲金文中常見字體。與晉侯昕簋同日所鑄的晉侯昕壺銘文也僅爲“作尊壺”，其餘文字均與簋銘相同，且銘文字體風格相同，應爲一人所書，其中異體字的寫法也一樣，如文祖之祖字，也寫作“㞢”。如“𨟭”爲鑄字的話，按慣例，晉侯昕壺銘文也應爲“作鑄尊壺”，可見此字不可讀爲鑄。我們認爲此字尚不能識，按辭例應爲修飾器名之字，當與簋連讀爲“𨟭簋”，與前述晉侯銅器中所見的“彶盨”、“匊鼎”辭例相同，意在表述器物的用途或形制。

三　晉伯𨺅父甗

晉伯𨺅父甗一件，甗作甑、鬲分體式。甑敞口翻唇，腹下部内收，有子口可合於鬲口之内，箅連鑄於甑底部。甑腹兩側設附耳，各有兩根短梁與甑口相連。鬲侈口，袋腹，蹄足，附耳，鬲部有較黑的烟炱痕迹。甑頸部飾變形獸

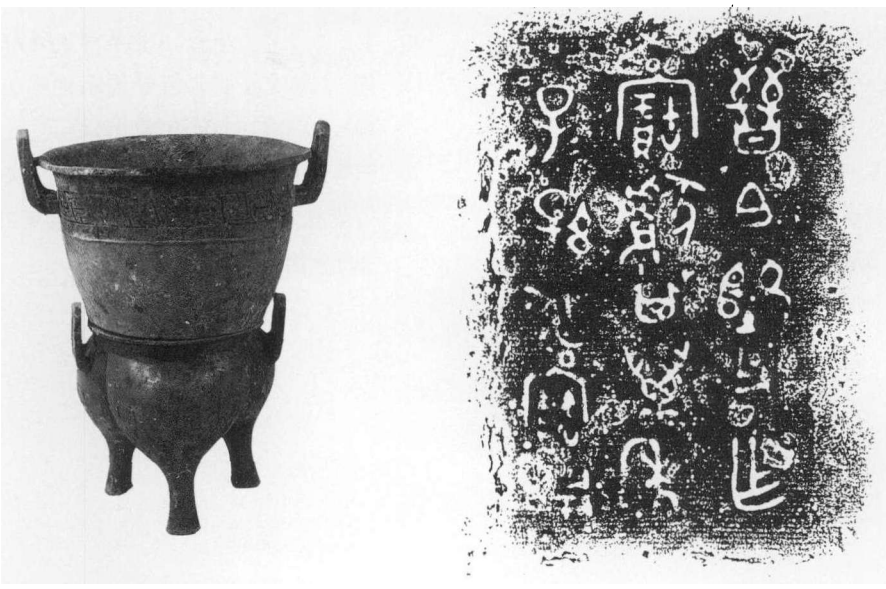
圖七

圖八

體紋一周，並有一道凸起的弦紋，鬲部每一袋腹兩側各飾一個用單綫鈎勒的獸目。甗高42厘米，甑高22.2厘米，口徑30.7厘米，鬲高23厘米，口徑20.3厘米，重10250克。甑内壁鑄銘文三行十六字，重文一(圖九):

晉白(伯)𨺅父乍(作)
寶獻(甗)，其萬年
子子孫永寶用。

器主𨺅父，按其排行當爲某一晉侯之長子，因此這件甗也可能是某一晉侯未即位時所鑄之器。“𨺅”字《説文》所無，字尚不能讀，所以也難以推斷他是哪一位晉侯。北趙村晉侯墓地64號墓出土有二件晉侯邦父鼎[13]，一件晉叔家父盤[14]，93號墓也出土有二件晉叔家父方壺[15]。李學勤先生認爲晉叔家父可能是一位晉國國君即位前的名號，“邦”和“家”意義呼應，可以是一名一字。同時他認爲晉侯邦父與晉叔家父也可以是兄弟關係，考慮到家父的排行爲叔，則兄弟關係的可能性要大一些。從而他推斷晉侯邦父即晉穆侯費王，晉叔家父爲其弟殤叔，並以此認爲晉叔家父即93號墓的墓主[16]。根據晉伯𨺅父與晉侯邦父、



圖九

晉叔家父名字相近，且似乎存在着排行上的次序，加上晉伯𠭯父甗所飾變形獸體紋與晉侯邦父鼎口沿下之紋飾相同，其時代必相近；甑、鬲分體式的甗也是西周末年纔出現的新形式，其時代也與64號墓、93號墓接近，而晉叔家父盤又與晉侯邦父鼎同出。因此，三者之間應該存在着一定的關係。我們推測晉伯𠭯父與晉侯邦父、晉叔家父的關係存在着三種可能：一、如果晉侯邦父與晉叔家父爲同一人，家父是邦父即位前之名號，則晉伯𠭯父可能是其長兄，因早亡而未能即位，由其弟邦父即家父繼位。二、如果晉侯邦父與晉叔家父爲兄弟的話，則三人的排行應是𠭯父爲伯、邦父爲仲、家父爲叔。𠭯父早逝，邦父即位爲穆侯，穆侯死，家父援引其例自立爲君，是爲殤叔，後四年爲文侯所殺。這樣似乎還可以作爲《史記·晉世家》所載穆侯二十七年卒，年已二十的太子仇未能繼位而殤叔自立的一個最好的解釋。三、𠭯父即晉侯邦父，𠭯父乃邦父即位前之名號，晉叔家父乃其弟，兩人關係密切，故晉叔家父銅器會出於晉侯邦父之墓，家父也因此能在邦父死後繼位晉國國君。如果這些推測可以成立的話，那麽晉伯𠭯父甗無疑爲研究西周晉國世系，乃至研究晉國歷史提供了一份史籍所闕的極爲可貴的銘文資料。

注釋:

① 馬承源《晉侯靳盨》，《第二届國際中國古文字學術研討會論文集》第221頁，香港中文大學1993年版。李朝遠《晉侯𢐗方座簋銘管見》，《第二届國際中國古文字學術研討會論文集》第231頁，香港中文大學1993年版。

② 朱啟新《不見文獻記載的史實》，《中國文物報》1994年1月2日。

③ 湖北省博物館《曾侯乙墓》(上)第216頁，文物出版社1989年第一版。

④⑨ 李伯謙《晉國始封地考略》，《中國文物報》1993年12月12日。

⑤ 鄒衡《論早期晉都》，《文物》1994年第1期第29頁。

⑥ 裘錫圭《關於晉侯銅器銘文的幾個問題》，《傳統文化與現代化》1994年第2期第35頁。

⑦⑫ 張頷《晉侯昶簋銘文初識》，《文物》1994年第1期第33頁。

⑧ 馬承源《晉侯鮅編鐘》，見本刊。

⑩ 李朝遠《晉侯𢐗方座簋銘管見》，《第二届國際中國古文字學術研討會論文集》第231頁，香港中文大學1993年版.

⑪ 見⑧之注①。又：本文完稿後，馬承源老師將香港朋友特地傳真來的晉侯昶簋銘文給我

看，該字左邊上部小框中均無一點，則此字釋斷是對的。8號墓出土的簋銘中此字多了一點，是否爲銘鑄如此，因未目驗實物，不敢妄論。

⑬ 山西省考古研究所、北京大學考古學系《天馬一曲村遺址北趙晉侯墓地第四次發掘》，《文物》1994年第8期第4頁。

⑭ 《晉侯墓地發掘告一段落》，《中國文物報》1995年1月15日。

⑮ 北京大學考古學系、山西省考古研究所《天馬一曲村遺址北趙晉侯墓地第五次發掘》，《文物》1995年第7期第4頁。

⑯ 李學勤《〈史記·晉世家〉與新出金文》，《學術集林》卷四第160頁，上海遠東出版社1995年第一版。

“麛卣”與周獻功之禮

唐友波

一

上海博物館新近入藏了一件提梁卣，通高20.3厘米，腹縱11.5厘米、横15.5厘米，重2020克(圖一)。器腹橢而垂，蓋沿折邊，上沿兩端起翹;器蓋及頸部各飾一周虎耳龍紋，頸部紋飾中部前後各有突起的獸首;圈足飾弦紋兩周，提梁飾以雷紋(圖二)。

圖一　麛卣

以本卣器形及裝飾風格而言，近似西周早期的《北伯歿卣》和《𠂤父辛卣》，然其虎耳龍紋要明顯晚於《𠂤父辛卣》，而和穆王時期《豐卣》頸部的象鼻龍紋軀體部份相近。但是《豐卣》等穆王之後的卣腹近橢方，且多在蓋、腹部飾有長冠大鳳鳥紋爲主紋。即以裝飾風格與本卣相近的《競卣》而言，其頸、蓋部所飾亦爲前垂有長冠的鳳鳥紋。據此，本卣似爲昭穆之際，抑或穆王前段的器。

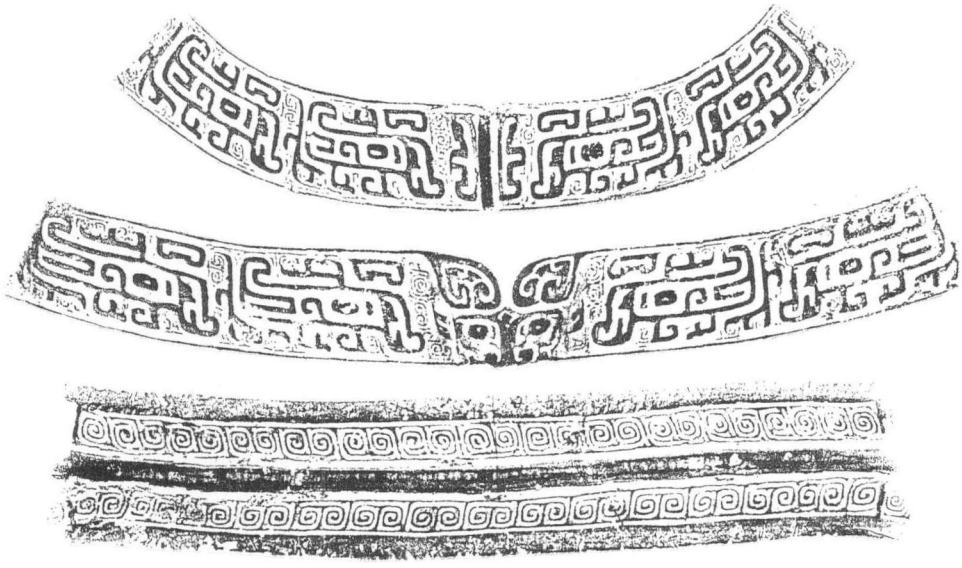
本卣蓋、器對銘，原均爲鏽所掩，經去鏽，各得銘八行55字(圖三)。釋文如下:

隹王九月辰才(在)己亥，
丙公獻王餗器，休
無(亡)遣(譴)。内尹右衣(殷)獻。
公酓(飲)才(在)官(館)，易麛
馬，曰:用肇(肇)事。麛
拜䭫首，對揚公休。
用乍(作)父己寶⿰阝尊彝，
其子孫永寶用。戈。

作器者麛(音淵)，爲金文首見。《説文·麤部》:“麛，鳥群也。从麤，肙聲。”甲骨文作𪉖，《龍龕手鑒》作𪉖，同。

丙公，金文首見，此當爲生稱。商周人以日干生稱並不少見，但以日干而稱“×公”者，據現知材料皆爲死後之謚稱①，即范甯注《穀梁傳·隱公三年》“宋公和卒”之“稱謚而言公”。故此生稱“丙公”尤其值得注意。

甲骨文有作𠕋者，爲兩丙相疊，方國名。或以爲即丙國，亦金文多見之族徽𠕋、𠕋的“丙國”，主要活動於殷商和西周早期，並且與商、西周王室保持着比較密切的關係②。如此説成立，則本銘之“丙公”與丙國關係如何，是否即丙國之君?或春秋時諸多邴地之得名③，及因之而有的諸多邴氏④，乃西周時丙之國族瓦解各地而來?等等，頗堪深究。值得指出的是，從本器來看，丙國似至少仍存在至穆王時代，並仍與王室保持着較爲密切的關係。另外，本器作者麛爲“戈”族。戈之國族自夏至商，殷周之變及周公東征後遂散解而分布於各地⑤。值得注意的是，“戈”族的麛爲



圖二　蓋部、頸部和提梁紋飾

圖三　蓋(左)、器(右)銘文

"丙公"所用，正反映了西周在克商之後，各族雜處，相互交融，從而獲得新發展的社會情景。仔細觀察銘文，還發現一點有趣的是，器銘"戈"字援部和内部填實，而蓋銘"戈"字援部和内部均作留空狀。這種填實和留空的"戈"共存一器的情況，給研究族徽的演變、斷代者提供了一個絶好的中間過渡型⑥。

本銘之右者爲"内尹"，亦爲金文首見之職官名。王國維曾著文以爲："内史"即"作册"，又稱"作册内史"、"作命内史"；内史之長曰"内史尹"，亦作"作册尹"、"内史尹氏"，亦單稱作"尹氏"，或作"命尹"；作册、内史皆掌《周禮》"内史"之職，而尹氏爲其長⑦。此銘之"内尹"是否即"内史尹"或"内史尹氏"之省呢？我們以爲不是，其理由有二：首先，内尹如果是内史尹或内史尹氏(亦即作册尹)的省稱，那麽省去的不應是有關其職責稱名之關鍵的"史"(作册)；如省去的是"内"而作"史尹"，則更能成立，和"命尹"之稱是一樣的道理。其次，也是更重要的，在一般的銘文中，史一類職官，多司作册命之職而不任右。雖然此銘非述册命之事，記的是丙公向王獻器之禮，但在此場合任丙公之儐者(即右者)亦不應是史官，似以太宰爲宜(説詳後)，所以"内尹"可

能是大宰的又稱。我們之所以認爲内尹是大宰的又稱，還因爲大宰是王室的内務總管，而百官之長皆曰“尹”。雖然《周禮》予大宰以“佐王均邦國”、“以八柄詔王馭群臣”、“以八統詔王馭萬民”之職責[8]，但細讀其所統屬的職官，却“都是管理宫内飲食、醫療、保藏以及服侍君王和王后的事務官，可以從中看到冢宰原是君王的家務官的性質”。[9]其中很重要的事務是掌管王室物資的出納、保管和供應。

二

本銘的重點和難點在於起首記時之後的三句，我們認爲主要講了丙公在一次大朝會中向王獻器(獻功)之事。下面依次逐句來釋讀。

丙公獻王餴器，休無遣。

丙公向王所獻之餴器，應爲燕享用器。餴，《説文》以爲“滫飯也”，同饙、餴[10]，俱爲蒸飯、熟飯之義。然金文有作“餴鼎”(《姚鼎》、《戈弔鼎》等)者，甚或有“用餴氒孫子”(《敔簋》)、“用餴王父王母”(《伯康簋》)之語，則其餴用熟飯義殊不可解。故楊樹達以爲，餴名動兩用，用爲動詞則有燕享之義[11]。此當爲名詞，亦燕享之義，修飾“器”，複合名詞，與“餴鼎”同，然爲泛稱，非指某一件器。下面我們還會從文獻角度來證明這一點。

金文屢見王、諸侯或高級貴族賞賜下屬禮服、財物及銅、銅器等[12]，却鮮見下屬向王等貢獻財物，特别是貢獻銅器的銘辭。這似乎如《禮記·中庸》所謂“朝聘以時，厚往而薄來，所以懷諸侯也”，亦即所謂“燕賜厚而納貢薄”[13]。當然，這决非真相。《周禮·天官·大宰》:“以九貢致邦國之用。”貢獻輕薄，王室用匱，更何來厚賜?朝覲會同，其貢獻爲一大實質性内容。故《孟子·告子下》有謂:諸侯“一不朝則貶其爵，再不朝則削其地，三不朝則六師移之。”特别對服外之夷戎，更是撕下禮之“温情脈脈的面紗”[13]，遣辭嚴厲:“淮夷舊我貟畮臣，今敢薄氒衆暇，反氒工吏，弗蹟我東國。今余肇令……征淮夷。”(《師寰簋》)“王令甲征治成周四方積至于南淮夷。淮夷舊我貟畮人，毋敢不出其貟、其積、其進人。其賓，毋敢不即次即市。敢不用令，則即刑撲伐。”(《兮甲盤》)但是這决不意味着對服内諸侯在朝貢方面的寬容。所以本銘著獻器及其相關禮儀的史實就顯得格外的珍貴，儘管行文十分簡質，但結合文獻以疏證之，則可獲諸多發現。

《周禮·春官·大宗伯》:“春見曰朝，夏見曰宗，秋見曰覲，冬見曰遇，時見曰會，殷見曰同，時聘曰問，殷覜曰視。”朝、宗、覲、遇是爲常禮，又可統稱朝覲;時見是天子有征討之事而合諸侯以命事，殷同是“十二年”一次的諸侯大朝禮，殷是衆的意思;時聘、殷覜俱是諸侯遣大夫來天子處問視。以上諸種朝見又可總稱爲“朝覲會同”，又可徑省作“朝”或“見”。朝見禮除册命、燕賜外，貢獻亦爲一大重要内容，後來“朝貢”連屬成一常用詞即本於此。據禮書，周代朝貢之物類廣泛，有常貢與非常貢。《大宰》“以九貢致邦國之用”的“九貢”謂歲之常貢，《周禮·秋官·大行人》載各邦國所貢之物則爲非常之貢。與本銘有關，值得注意的是《大宰》“九貢”中之“器貢”，和《大行人》所貢諸物中之“器物”。鄭衆注“器貢”爲“宗廟之器”[15]，鄭玄注“器物”爲“尊彝之屬”[16]。是本銘“餴器”即此“器貢”、“器物”之謂。此其一。

其二，“器貢”、“貢器物”當於何時、何種朝貢中進行?禮書無明言。我們以爲當多於秋覲、考績之時獻之。周制世卿世禄仍需輔以册命，册命當然就要考績，這就使政治得以正常地運轉。考績亦稱獻功。《周禮·秋官·小行人》:“令諸侯春入貢，秋獻功，王親受之。各以其國之籍禮之。”鄭玄注:“功，考績之功也，秋獻之，若今計文書斷於九月，其舊法。”不僅諸侯，百官亦有考績，亦於秋冬歲末之際進行。《大宰》:“歲終，則令百官府各正其治，受其會，聽其致事而詔王廢置。”賈公彦疏:“百官致其治政功狀與冢宰聽斷，其所置之功狀文書而詔告於王，有功者置之，進其爵;有罪者廢之，退其爵。”《禮記·曲禮下》:“五官致

貢曰享。”鄭玄注:“貢,功也;享,獻也。致其歲終之功於王謂之獻。”是爲歲之常考。又有非常考者,如《尚書·堯典》之“三載考績。三考,黜涉幽明”等即是。

秋覲考績時如何貢獻呢?《儀禮》存有一篇諸侯秋覲天子的《覲禮》,其中講到諸侯向王“四(三)享皆束帛加璧,庭實唯國所有”,没有具體講三享(獻)之爲何物。鄭玄注:“初享或用馬,或用虎、豹之皮;其次享三牲、魚腊、籩豆之實;龜也,金也,丹漆、絲纊、竹箭也……”因爲鄭玄主張前述《大宰》之“器貢”是常貢,故應爲“銀、鐵、石磬、丹漆也”[17],和鄭衆以爲“宗廟之器”的看法不同,所以他在注《覲禮》時就衹提到“龜也,金也,丹漆”等物。其實無論是常貢或是非常貢都應有獻器這一内容,特别是和獻功禮結合在一起的情況下。讓我們來看《左傳》昭公十五年所載的一條史料,因與本文所論關係重大,故詳引如下:

> 六月乙丑,王大子壽卒(杜預注:“周景王子”)。秋,八月戊寅,王穆后崩……十二月,晉荀躒如周葬穆后,籍談爲介(相助者爲介)。既葬,除喪,以文伯(荀躒)宴,樽以魯壺(杜注:“魯壺,魯所獻壺樽。”此亦即諸侯獻器,及前述獻燕享用器之實例)。王曰:“伯氏,諸侯皆有以鎮撫王室,晉獨無有,何也?”(杜注:“感魯壺而言也。鎮撫王室,謂貢獻之物。”)文伯揖籍談。對曰:“諸侯之封也,皆受明器於王(杜注:“謂明德之分器。”),以鎮撫其社稷,故能薦彝器於王室。晉居深山,戎狄之與鄰,而遠於王室;王靈不及,拜戎不暇,何以獻器?”……談歸以告叔向。叔向曰:“王其不終乎……以喪賓宴,又求彝器;樂憂甚矣,且非禮也:彝器之來,嘉功之由,非由喪也。”(孔穎達疏:“諸侯有常器之來獻王者,乃爲嘉功之由。諸侯自有善功乃作常器以獻其功。獻非由喪也,言王不可責喪賓獻器也。”“常器”就是彝器。)

自西周夷王開始,覲禮中天子下堂見諸侯,已經是失禮了[18],東周以降,諸侯們大概已不按常規獻器了,所以周景王一逮着機會就開口討,也不管場合和緣由是否合禮了。

上引《左傳》所載晉叔向的一番話,表明了獻器是由嘉功,即善功的緣故。所謂善功,也就是考績的内容,其物化的表現之一就是獻器,此構成了獻功、貢享禮的重要内容。所以本器作者𩰫雖因受丙公之賜而“作父己寶尊彝”,但仍鄭重其事地記載了丙公向王獻“餗器”之事。大概𩰫爲丙公此次獻功的隨從,丙公在順利地完成了該重大的獻功禮之後,賜𩰫以馬,並勉勵有加。

休無遣,即休亡遣。辭同“亡遣”,爲西周金文習見之吉語[19]。《大保簋》:“大保克敬亡遣。”《遹簋》:“遹御亡遣。”加一語助詞“休”,同義。如《麥方尊》“侯見于宗周,亡述(尤)”,《獻簋》作“梼伯于遘(覯)王,休亡尤”;《師望鼎》“得屯亡敃(愍)”,《兮甲盤》作“兮甲從王折首執訊,休亡敃(愍)”等同例。均爲無過罪、無災患之義。本銘此謂向王獻功十分順利。休亡遣又可讀作“休,亡遣”。休,乃休王之省。休作動詞亦金文所習見,如《效父簋》之“休王”,《縣改簋》之“休伯”,《沈子也簋》之“休同公”等即是。

内尹右衣(殷)獻。

金文中册命禮多見,故其中任右(儐)者的材料比較豐富,計有宰、司徒、司馬、司工、司寇、公族六種官職,而禮書所載僅大宗伯(册命諸侯時任儐)、小宗伯(賜卿大夫士爵時任儐),“似僅爲儐者中之部份情況,與册命金文所見儐者情況有所不合”[20]。

本銘所載爲獻功禮之事,屬朝覲禮。朝覲禮與一般在其後進行的册命之禮,在儐者問題上是否會有所不同呢?在金文材料不足的情況下,我們先來看文獻的説法:

> 大宗伯爲上儐。(《大宗伯》:“朝覲會同,則爲上相。”鄭注:“出接賓曰擯,入詔禮曰相。”鄭玄又以“相”爲“擯贊傳命者”[21],故相、儐“異名而一”[22]。)
>
> 小行人爲佐儐。(《周禮·秋官·小

行人》:"凡諸侯入王……爲承〈佐〉而擯。")

嗇夫爲末儐。(《儀禮·覲禮》:"嗇夫承命,告于天子。"鄭注:"嗇夫,蓋司空之屬也,爲末擯。")

如遇"大朝覲會同"則又如何呢?禮書言之不詳,注疏家們僅據《周禮·春官·肆師》"大朝覲,佐儐"之語,以肆師爲大朝覲會同之佐儐,上儐與末儐俱不變。這樣就明顯依據不足了。因爲禮書對於"大朝覲會同",除上述明文以肆師替小行人任佐儐外,另還有種種特殊的安排。如:

《周禮·春官·大史》:"大會同朝覲,以書協禮事,及將幣之日執書以詔王。"

《周禮·春官·小史》:"大會同……佐大史。"

《大宰》:"大朝覲會同,贊玉幣、玉獻、玉几、玉爵。"鄭注:"助王受此四者……玉幣,諸侯享幣也……玉獻,獻國珍異,亦執玉以致之。"

可見,大朝覲會同與一般朝覲常禮中的相儐,即贊助其禮者是有所不同的。其上"大宰"一條與本銘相關,最堪引人注意。

什麽是"大朝覲會同"?鄭玄注《大宰》謂:"時見曰會,殷見曰同,大會同或於春朝,或於秋覲。"賈公彥疏:"諸侯四時常朝不稱大,今朝覲稱大者,諸侯爲大會同而來,故稱大朝覲。"本銘所載之"殷獻",結合所記之時在"九月",當即殷同之於秋覲,是爲大朝覲會同之一種。此銘"衣(殷)"當讀作殷同、殷覜之殷,亦即《作册䚄卣》"明保殷成周年"、《小臣傳簋》"師田父殷成周(年)"之殷。唯本銘之殷非作動詞,同時又可訓爲"大"、"盛",强調、修飾"獻",以與前文相呼應。常貢之"器貢"與非常貢之"貢器物"俱(即《大宰》所謂"玉幣"、"玉獻"俱),盛會又大獻,自是"殷獻"矣。

以上所證,本銘即爲大朝覲會同之一種,即殷同之於秋覲的盛會,其獻自應由太宰贊助進行("助王受之")。《覲禮》:"擯者曰:予一人將受之"(儐者作王之語氣而曰)。是助受者亦即是儐。是本銘"内尹"即太宰,乃其又稱。(或襲故殷之舊稱?)以理推之,如前所言大宰既然掌管王室之用度,當然對諸侯、臣子的貢獻,特别是重大的朝覲會同之禮不會不參與其事的。

公飲在官(館),

本句語例同《高卣蓋》銘之"王酓(飲)西宫",行飲酒禮也。官讀如館舍之館,亦《𩰫尊》"公𠂤䢅洛(格)于官"、《競卣》"伯屖父皇競各(格)于官"之官;亦《覲禮》"天子賜舍"之舍、《儀禮·聘禮》賓至於朝,君使"卿致館"之館。《小行人》:"凡諸侯入王,則逆勞于畿,及郊勞、眡館、將幣,爲承而擯。"鄭注:"眡館,致館也。"館也就是諸侯等朝覲天子時暫住的館舍。作爲整個朝覲禮的一部份,怎麽住進去,怎麽"致飧"、"致饔食"、"饗食"等,均有一整套繁複而一定的禮儀[23]。《覲禮》:"饗禮乃歸。"鄭注:"《掌客》職曰:上公三饗三食三燕,侯伯再饗再食再燕,子男一饗一食一燕。"此連下文講丙公在館舍中,在這些飲酒燕饗的禮儀過程中或其後,賞賜𩰫云云。

三

上節以覲見獻功之禮詮釋《𩰫卣》之獻器、右者、殷獻、在館等内容,以及事在九月之時間等,可以説均皆符合。如以上考證無誤,則《𩰫卣》銘爲迄今發現記獻功之禮較爲詳實的器銘。金文中記"見"王等内容者頗多見,見亦有朝、覲之義,另還有記"堇(覲)"、"遘(覯)"等者,同。記會同之事者亦有之,如前引《作册䚄卣》等,是爲殷同;如《保卣》之"四方會王大祀,祐于周",是爲時會。然着重言獻功者,一是顯明者不多見,另亦尚未能獲研究者的注意。本着與《𩰫卣》銘的考釋相印證之目的,我們在此選取二三器,試以獻功之義讀之。

我們先需將有關征伐獻捷、獻俘的器銘區别開來。金文作"獻禽(擒)"、"獻孚(俘)"、"獻馘"、"告禽",或承上下文省作"獻"、"告"等。如《多友鼎》之"多友迺獻孚、

𢦏、訊于公。武公迺獻于王";《虢季子白盤》之"趄趄子白,獻戒(馘)于王";《不𡢁簋》之"王令我羞追于西,余來歸獻禽";《敔簋》之"武公入右敔,告禽:𢦏百、訊卌"等等。征伐獻捷、獻俘是爲軍禮,《小盂鼎》記之頗詳。然本文所謂"獻功"屬於朝覲禮,是爲賓禮之一種㉓。

另外,朝貢内容明確者,如《乖伯簋》:"王命益公征眉敖。益公至,告。二月,眉敖至,見,獻貝。"王使益公徵貢於眉敖(語例同《左傳·宣公九年》之"王使來徵聘"),眉敖二月來朝,進貢財物。《十年陳侯午敦》:"陳侯午淖(朝)群邦諸侯于齊,諸侯享以吉金。"又《十四年陳侯午敦》:"陳侯午以群諸侯獻金作皇妣考大妃祧器鉞敦。"等等。

"獻功"明確見於金文的有《史獸鼎》:

尹令史獸立工(功)
于成周。十又一月,
癸未,史獸獻工(功)
于尹。咸獻工(功),尹
賞史獸福,易豕
鼎一、爵一。對揚皇尹
丕顯休,用作父
庚永寶尊彝。

史獸當爲"尹"之屬。或以爲此"尹"爲召公奭。"立功"即行功、成功,首句意謂尹命史獸在成周任事。至歲末考績,十一月癸未,史獸向尹"獻功",即鄭玄所謂"致其歲終之功於王謂之獻也"。致功於王,可以由負責的上級或某指定的官員來進行考績,亦即《大宰》"受其會,聽其致事,而詔王廢置"。"咸獻功",完滿地完成了考績,故受到嘉獎和賞賜。這是一篇典型的"五官致貢(功)"的獻功金文。

《作册魖卣》:

隹公大史見服于宗周年,
在二月既望乙亥,公大史
咸見服于辟王,辨于多正。
越四月既生霸庚午,王遣
公大史。公大史在豐,賞作册魖馬。
揚公休,用作日乙旅尊彝。

"見服"亦即獻功。服,職也。《尚書·旅獒》:"無替厥服。"傳曰:"使無廢其職。"(金文"服"作職事解者頗多,參見《積微居金文説·井侯彝跋》。)見服於王,也就是朝覲中向王述職,即考績也。下文"咸見服"、"辨于多正"是其證。唯此銘時在"二月",與文獻秋覲、歲末獻功不合。或早期春朝亦有獻功之内容?或本銘在時間交待、强調上有所特殊?尚待進一步考定。

《匽侯旨鼎》:

匽侯旨初見
事于宗周,王
賞旨貝廿朋,用
作姒寶尊彝。

此銘"見事"與"見服"同義。事,職司也。此處先需就"見"字稍作闡釋。《説文》:"見,視也。"是爲主動的看。但見又有展示、顯現之義,即讓别人看。《易·乾》:"見龍在田。"陸德明釋文:見,"賢遍反,示也"㉕。《廣雅·釋詁四》:見,"示也"。《荀子·勸學》:"天見其明。"楊倞注:"見,顯也。"這一含義,即後之"現"字。甲骨卜辭所見之"見牛",即《周禮·肆師》之"展犧牲",《地官·充人》之"展牲"㉖。鄭玄注:"展,省閲也。"未確。與《儀禮·特牲饋食禮》之"宗人視牲"對讀,知其應爲"展示犧牲以供宗人省閲"。見有展示義,被審視也,故又有被動義。《荀子·正論》:"人皆以見侮爲辱,故鬥也。"其實展示、顯現的意義和謁見、朝見之義是直接相通的㉗。《尚書·堯典》"覲四岳群牧",《史記·五帝本紀》作"見四岳諸牧",即爲典籍通用之明證。再來看"見事"。典籍有所謂"展事"者。《國語·周語下》周景王問律於伶州鳩,伶州鳩論樂律之功用:"四閒林鍾,和展百事,俾莫不任肅純恪也。"韋昭注:"展,審也……言時務和審,百事無有僞作,使莫不任其職事,速其功,大敬其職也。"漢司馬相如《言封禪書》謂:"展采錯事。"裴駰《史記集解》引《漢書音義》:"采,官也,使諸儒記功著業……以展其官職,設厝(錯)其事業者也。"是"展采"云云,即是述職之義。《周禮·地官·鄉師》:"若國大比,則考教察詞、

稽器展事，以詔誅賞。”其“展事”亦應作此義解之。

將本器之銘“初見事”解作初受封，故定此器爲召公奭者有之，或以召公未就封，以其子就封於燕，故定爲召公之子者亦有之，蓋讀“見事”爲“視事”之故。其實視事在典籍中謂“治事”，有進行義。如《左傳·襄公二十五年》“崔子稱疾不視事”，《漢書·王尊傳》：“今太守視事已一月矣”等。其與“初”合用於此，顯然是不當的。金文中就職之義專用“即事”、“立事”稱之，此不贅述。陳夢家以“見事”與“即事”相若[28]，非是。恰恰相反的是，即事爲就職，而見事爲述職。自近年琉璃河出土有“大保”銘的銅器以來，學界已否定了燕侯旨爲初封者的陳説，但仍有認爲燕侯旨在其父(召公)回到王身邊專司太保之職時，襲任其父燕侯之爵，即“初見事于宗周”[29]，仍對“初見事”一語不能釋懷。其實不要説初封之鄭重其事，就是一般的册命金文，對比一下格式和賞賜之“禮”品就能明白，此决非一篇册命諸侯之金文。唐蘭主張燕侯旨爲召公之孫，指出：“匽侯旨非第一代燕侯，因尚有一鼎云：‘初見事于宗周’，跟邢侯簋之爲初封之君的辭例不同。”但其解“見事”爲“因事來見”却未當，和其“意譯”《揚鼎》之“見事于彭”爲“被派到彭地去”也是不相一致的[30]。此銘爲諸侯向天子獻功者，並着重言燕侯旨是“初”次述職。

《揚方鼎》：

己亥，揚見事

于彭，車叔賞

揚馬，用作

父庚彝。天黽。

彭疑爲“作彭史從尊”(《彭史從尊》)之“彭”。此銘爲大夫獻功於國。車叔殆爲彭之執政者，故獻功畢，由其負責賞賜。

《賢簋》：

唯九月初吉庚午，

公叔初見于衛，賢

從，公命事。晦(賄)賢百

晦□，用作寶彝。

此銘雖僅言“見”，但從其時在“九月”，及“命事”等語知，或亦謂獻功之事。賢爲公叔獻功之隨從，並參與公叔之獻功。獻功畢，有賜於賢，與《𩰫卣》之𩰫類似。

與以上數例頗爲類似的還有《𩰫尊》：

隹公[illegible]于宗周，

𩰫從。公[illegible]既洛(格)

于官(館)，賞𩰫貝，用

作父乙寶尊彝。

第一行第三字一般認爲應是動詞，有的讀作“踐”，行義[31]。第二行四、五兩字尚不知其義。然從銘文叙事結構、從者、格於館，及賞賜從者等内容來看，亦應爲銘獻功之事者。故此疑第一行第三字爲獻字之别構。甲文獻字有作[illegible]者(《殷契佚存》二七三)，戰國金文獻字有作[illegible]者(《十四年陳侯午敦》：“諸侯獻金”)，似即以此爲中承一脈而來。

以上數例足證金文中關於獻功及獻功之禮記載的存在。至於全面的搜抉、分析，及與朝見、貢獻等相關禮儀的綜合研究等，就顯非本文所能完事。兹僅假介紹《𩰫卣》提出此一課題，並俟知者以教我。

注釋：

① 參見馬承源《關於商周貴族使用日干稱謂問題的探討》，載《王國維學術研究論集》第二輯，華東師範大學出版社1987年版；及吴鎮烽編《金文人物匯編》。

② 殷瑋璋、曹淑琴《靈石商墓與丙國銅器》，《考古》1990年第7期。

③ 有宋之邴邑(《説文·邑部》)、晉之邴邑、齊之邴邑(《通志·氏族·以邑爲氏》)、鄭之邴邑(鄭祀泰山之湯沐邑。《左傳》隱公八年經作“祊”，《公羊》、《穀梁》唐石經諸本作“邴”，《漢書·五行志》亦引作“邴”)等。

④ 參見楊伯峻《左傳詞典》，及《通志·氏族·以邑爲氏》。

⑤ 陳新、獻本《洛陽北窰M120墓主人的身份

及相關問題》,《中原文物》1995年第2期。

⑥ 曹定雲《殷代族徽"戈"與夏人後裔氏族》附表二,《考古與文物》1989年第1期。

⑦ 參見《觀堂集林・釋史》、《觀堂別集・書作册詩尹氏説》。

⑧ 《周禮・天官・序官》及《大宰》。

⑨ 楊寬《西周王朝公卿的官爵制度》,《西周史研究》人文雜志叢刊第二輯,1984年版,第118、119頁。

⑩ 《説文・食部》。

⑪ 《積微居金文説・白康毁跋》。

⑫ 文獻亦如此,尚有所謂"分器"之説。

⑬ 朱熹《四書章句・禮記・中庸》集注。

⑭ 馬克思、恩格斯評封建家庭關係之語,見人民出版社1967年版《共産黨宣言》第25頁。

⑮ 《大宰》鄭注引。

⑯ 《大行人》注。

⑰ 《大宰》注。

⑱ 見《禮記・郊特牲》。

⑲ 遣讀爲譴,譴有災咎之義。《詩・小雅・小明》:"畏此譴怒"。《後漢書・明帝本紀》:"消伏災譴。"

⑳ 陳漢平《西周册命制度研究》,學林出版社1986年版第111頁。

㉑ 《儀禮・鄉飲酒禮》及《鄉射禮》中"主人一相"注。

㉒ 孫詒讓《周禮正義・大宗伯》及《小行人》等。

㉓ 參見《儀禮・覲禮》、《周禮・秋官・司儀》等。《左傳・襄公三十一年》載"子産相鄭伯以如晉",因受到怠慢而大鬧其館舍,以致拆掉館牆,可爲朝見中有關賓之館舍的著名故事。

㉔ 經典注疏家們亦有"獻功"是否包括獻"征伐之功"的争論,此處不擬討論。

㉕ 《經典釋文》卷二,上册第73頁,上海古籍出版社1985年10月版。

㉖ 參見徐中舒主編《甲骨文字典》"見"字條,及陳邦懷《甲骨文零拾考釋》,天津人民出版社1959年版第12頁。

㉗ 見之謁見、來朝之義典籍多見之,參見《經籍纂詁》。

㉘ 《西周銅器斷代》(二),《考古學報》1955年第10期第110頁。

㉙ 殷瑋璋、曹淑琴《周初太保銅器綜合研究》,《考古學報》1991年第1期第16頁。

㉚ 《西周青銅器銘文分代史徵》,中華書局1986年版第117、118頁。

㉛ 馬承源主編《商周青銅器銘文選》(三),文物出版社1988年版第91頁。

西晉官印考述

孫慰祖

傳統印學對於魏晉南北朝璽印的斷代標準，相當時期内是比較寬泛的。這種寬泛，首先表現在未將此期的印章與秦漢印加以明確的界分。次則爲對於魏晉十六國及南北朝印章的鑒别缺乏印文、形制方面的標準序列。宋以來的譜録中，大多籠而統之地將之訂爲“漢印”、“漢晉印”或“六朝印”，如目前可見的宋王厚之《漢晉印章圖譜》、元《吴孟思印譜》、明顧從德《集古印譜》及清末《十鐘山房印舉》等名譜，亦皆以官稱、印式或質材爲類次。有的雖作考釋，涉及個别印章的時代認定，然終未能形成完整的斷代意識。故乾隆時董洵已對此頗有感喟：“古印有秦、有漢、有魏、有晉、六朝，近人概以漢印稱之，誤也。”①道光間瞿中溶《集古官印考證》是最先系統地進行斷代考釋的印學著作，篳路藍縷，探賾索隱，將魏晉六朝，泮然具分，有開啟山林之功。惟缺憾在於失載印文，而其考訂時代多恃官制地名，疏於尋求印文風格與形制等内證條件的聯繫，因而所作結論現在看來亦多有偏差。“同一職官，漢魏六朝或具有之，執六朝遺印謂漢有其秩，目爲漢制，則非也。同一地名，漢魏六朝亦間用之，執漢魏遺印謂六朝有其地，目爲六朝，亦非也。”②這是囿於舊金石學附庸經史的傳統以及其時科學考古方法尚未昌明所難以避免的局限。

本世紀八十年代以來，對於這一階段璽印的研究有了明顯的突破。依賴建國以後田野考古的發掘資料與文獻記載的相互結合，文博界的一些前輩、同道對秦漢魏晉南北朝印系進行了比較全面的整理和持續深入的斷代研究，業已有多種編著和專論發表。綜合而言，上述研究具有朝着縱向和横向兩個方面深化展開的特點，即既包括這一印系官印的分期斷代探索，亦有從職官、族别等類型出發進行系統研究。兩者相互結合，使得我們不僅對於秦漢南北朝印系的特徵在整體上的認知較之過去遠爲清晰，同時也基本上形成了秦、西漢、新莽、東漢諸時期官印的具體鑒别方法。官印鑒别標準的確立，爲同期私印的斷代提供了比較直接的參照依據。毫無疑問，秦漢官印鑒别研究所必然牽涉到的部份魏晉南北朝官印的典型品也兼及得到甄别。特别重要的是羅福頤先生主編的《秦漢南北朝官印徵存》(下簡稱《徵存》)，對三國、兩晉、十六國和南北朝官印資料所作的斷代切分，勾勒出此期官印的初步脈絡，其爲後續的校訂、調整以及歸納各期遺物的印文、形制標準奠定了良好的基礎。

應當承認，就目前的認識而言，闡明東漢以後各期璽印的具體斷代分國標準仍然是不易措手的。由於魏晉南北朝官制、地理、印制間有變革而大體仍承接兩漢，有文獻可資確考的標準品積纍尚不充分；三國、東晉、十六國及南北朝時期又處於政權更迭頻促、地域交錯割據的狀態，與之相關的官印頒鑄各行其事而造成的形制、文字風格方面諸多龐雜紛歧，在短期内還難以鈎稽清楚。《徵存》對此期官印劃分存在的某些標準不盡一致的情況，便反映了此種困難。因此，就這一時期大

約三百六十年間的璽印進行相對具體和接近科學的、包括時空兩方面的界分，看來還需要群體性的努力和分階段的工作。

在上述諸朝代中，西晉是一個獲得短暫統一和穩定的時代，因而其印制也相對趨於規範。西晉在因循漢魏制度的同時，又設置了一些具有特異性的官稱、爵號，據此可以確認一部份傳世品的時代歸屬，益以近幾十年中考古發現的若干標準品，筆者感到對此先行集中考訂並嘗試作出形制、印文特徵的初步研究，已具備較好的條件。而通過此項工作，又可能爲把握東晉官印的風格走勢以及三國官印的相互剥離提供比照的依據。這是筆者首先切入西晉官印作爲探討課題的理由。

建國以來各地出土的西晉官印有：

平東將軍章(圖一)

金質龜鈕。山東嶧縣出土③。平東將軍始置於漢末，至西晉多見記載。《晉書》所記西晉時先後拜平東將軍者有司馬楙、太子少傅阮垣、司馬植、司馬冏、司馬睿、周馥等。據同書《職官志》，將軍二品以上得假金章紫綬，"四征、鎮、安、平加大將軍不開府、持節都督者，品秩第二"，則此印與晉制吻合。王人聰先生據此訂其系晉印④。近出"鎮南將軍章"印文、形制與此相同，使"平東將軍章"時代得到進一步的佐證，可定其爲西晉所頒。

圖一

鎮南將軍章(圖二)、**宣成公章**(圖三)　均金質龜鈕。湖南安鄉南禪灣晉墓出土⑤。同出有"劉弘·劉和季"玉質兩面印。據《晉書·劉弘傳》，弘"以勳德兼茂，封宣城公"，至太安中張昌起事，劉弘轉使持節、南蠻校尉、荆州刺史，及新野王歆敗，"代爲鎮南將軍、都督荆州諸軍事"，開府儀同三司。兩金印均與《傳》合。《傳》載劉弘先司馬穎卒於襄陽軍中。按司馬穎卒於永興三年(306)，則"鎮南將軍章"的頒鑄應在西晉末太安元年至永興三年間，而"宣成公章"之製又當先於此前。

圖二

圖三

武鄉亭侯(圖四)　銅質鎏金，龜鈕。甘肅嘉峪關新城公社觀M9墓出土⑥。發掘報告據墓葬及隨葬品特點訂爲魏末晉初。按此印鈕式、印面及文字風格類於"平東"、"鎮南"兩印，當屬西晉之物。

圖四

晉烏丸歸義侯(圖五)　**晉鮮卑歸義侯**(圖六)　均金質馬鈕。**晉鮮卑率善中郎將**

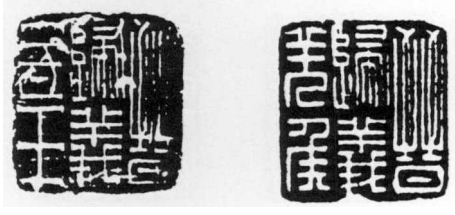
圖五

圖六

圖七

(圖七)　銀質馬鈕。　三印出土於内蒙古烏蘭察布盟凉城縣蠻漢山南部沙虎子溝⑦，其地爲漢晉代郡與鮮卑分布區域結合部。東漢初，代郡即有烏桓移人。西晉末，拓跋鮮卑首領猗盧助晉擊鐵弗劉虎及白部鮮卑，以代郡封之爲代公。又據《内蒙古出土文物選集》介紹，同出有獸形金飾件，背刻“猗㐌金”三字。“猗㐌”即猗㐌，爲綺盧兄，鮮卑大人之一，其於西晉末年助并州刺史司馬騰擊劉淵有功，“晉假桓帝大單于，金印紫綬”⑧。晉封少數民族首領爲“歸義侯”也見於記載。《晉書·武帝紀》有“太康四年(283)八月鄯善國遣子入侍，假其歸義侯”。三方金銀印應是西晉末賜給助晉征戰的鮮卑、烏桓首領的。其印文作風在同類印中趨於苟便，亦提示製作年代偏晚。原出土報告注鈕式爲駝，疑誤，詳後文。

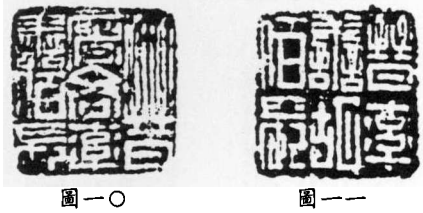
晉歸義氐王(圖八)、**晉歸義羌侯**(圖九)



圖八　　圖九

均金質駝鈕。甘肅西和縣出土⑨。出土地爲漢晉氐羌人内遷後聚居區域之一，東晉時地入十六國前趙，故印亦屬西晉所頒。

晉屠各率善佰長(圖一〇)、**晉率善胡佰長**(圖一一)　均銅質(以下同此者不另注)駝

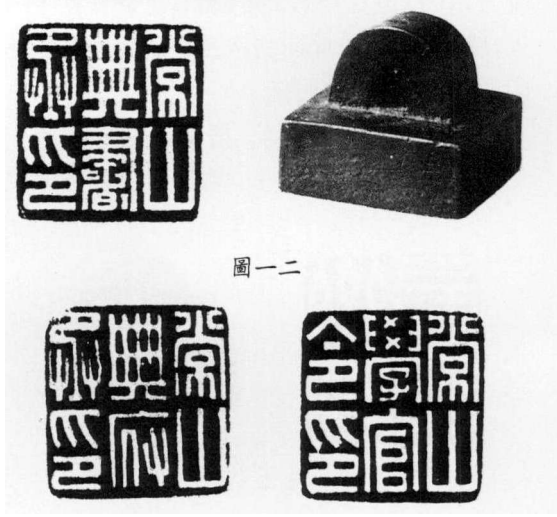


圖一〇　　圖一一

鈕。陝西麟遊縣花木公社周家堡晉墓出土⑩。印文“屠各”、“胡”皆匈奴之一部，魏晉至南北朝分布於太行山麓、凉州、秦隴地區及渭北一帶。聯繫出土地及兩晉時期的控制範圍，印當屬西晉所頒。

在傳世品中，依據史籍記載可確認一部份西晉遺物。西晉的一些官爵名號帶有復古色彩，並與其時大行分封有關。《晉書·職官志》説:“晉初以景帝諱故，又采周官官名”，除表現在復設太宰、太傅、太保等古官號外，還在諸王及五等爵封國、邑中新置不少具有標識性的官稱。如王國、公、侯國有“軍”，置典書、典祠、典衛、典府、學官、食官令丞，伯、子、男則無學官令等。兩晉官印中署有上述官稱者不少，參照印文特點並諸王、公封年及地理沿革可分解出屬於西晉時期的有:

常山典書丞印(圖一二)、**常山典府丞印**(圖一三)、**常山學官令印**(圖一四)　均鼻



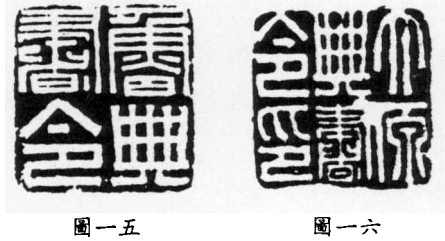
圖一二

圖一三　　圖一四

鈕。見《徵存》著録(下同)。《晉書·宗室傳》:常山孝王衡，武帝受禪封。又據同書《地理志》，惠帝二年後，常山淪没於石勒。

魯典書令(圖一五)　鼻鈕。《晉書·賈充傳》載，晉武帝封充爲魯郡公，母柳氏爲魯國太夫人。又據《地理志》，永嘉之亂，魯國地入後趙，東晉不見僑置。

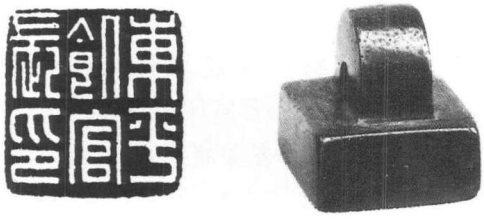
太原典書令印(圖一六)　鼻鈕。《宗室傳》:太原烈王瓌，武帝受禪封。又，太原成王輔，武帝封渤海王，咸寧三年徙太原王。據《地



圖一五　　圖一六

理志》，永興元年，地爲劉淵所有。東晉未見僑置。

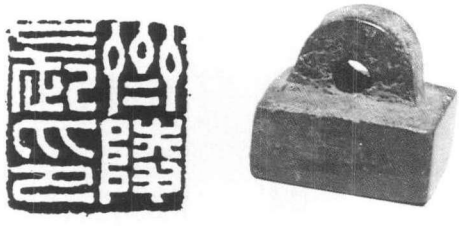
東平飤官長印(圖一七)　鼻鈕。《宗室



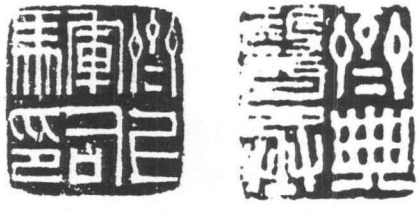
圖一七

傳》載，司馬楙，武帝封東平王，懷帝時改封竟陵王，後爲亂兵所殺。又《職官志》：食官令一人，職如太官令。此印文字及鈕式與"常山"三印同型，時代特徵明確。

齊陵長印(圖一八)　**齊上軍司馬印**(圖一九)、**齊典醫丞**(圖二〇)　均鼻鈕。《晉書·宣



圖一八



圖一九　圖二〇

五王文六王傳》：齊獻王攸，武帝踐祚，封齊王。齊爲西晉五大國之一，《職官志》：大國中軍二千人，上、下軍各千五百人，中尉領之。按中尉屬官有司馬。又見同書載：王置世子庶子、陵廟牧長各一人。與兩印正合。"齊典醫丞"，《徵存》入後漢卷，按東漢王國置醫工長，無典醫丞，此印文風格亦不類漢。晉宗正下有太醫令，按其王國置官多稱"典某"之例，則亦屬西晉。

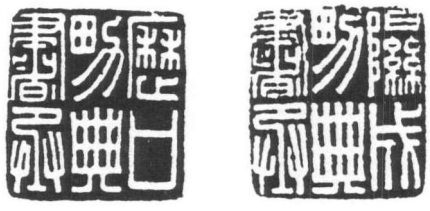
東海廟長(圖二一)　鼻鈕。《晉書·東海王越傳》載，司馬越，討楊駿有功，封東海王。事在晉惠帝時。

博陵北平長史(圖二二)　鼻鈕。《地理志》有博陵國，中山國下有北平縣，均屬冀州。

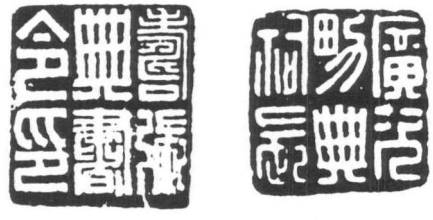
圖二一　圖二二

《晉書·王沉傳》：沉以佐命之勳，封博陵公。惠帝時，地爲石趙所踞，東晉亦未僑置。晉護軍將軍及中尉屬官並有長史。

歷口男典書丞(圖二三)、**隰成男典書丞**(圖二四)、**壽張典書令印**(圖二五)、**廣次男典祠長**(圖二六)、**成紀子典祠令**(圖二七)、**高顯子典祠長**(圖二八)　均鼻鈕。據《晉書·地



圖二三　圖二四



圖二五　圖二六

圖二七　圖二八

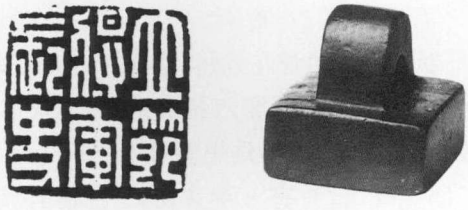
理志》，隰成在西河國，高顯在玄菟郡，壽張屬兖州東平國，成紀屬天水郡，諸地東晉時皆失。《三國疆域志》廬江郡有歷口，《晉書·地理志》失載。廣次亦未見，但印文風格與他印同。晉南渡後，所封伯、子、男下省學官令

史，“職皆以次損焉”。東晉雖多僑置郡縣以安頓北方流亡士族，但已不可能爲諸舊有的子、男之爵恢復先前那樣齊全的官屬。故這批印均應爲西晉所頒。

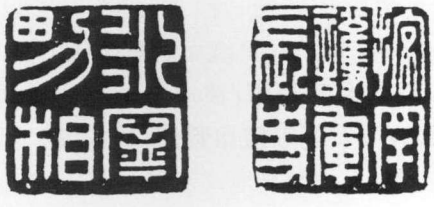
立節將軍長史(圖二九)　鼻鈕。此印《徵存》入東漢卷。立節將軍始見於晉，《晉書·惠帝紀》：永興二年十二月“立節將軍周權詐被檄，自稱平西將軍，復皇后羊氏”。晉制將軍下有長史、司馬各一人。此印文字及鈕式與“歷口男典書丞”、“常山典書丞印”同，“鎮南將軍章”印文亦與之風格相類，故此印應屬西晉。

永寧男相(圖三〇)　鼻鈕。晉制王國不滿五千户得推恩封王之支子爲男。《晉書·地理志》永寧屬楊州臨海郡。又此印文字風格類“魯典書令”。

抱罕護軍長史(圖三一)　鼻鈕。《徵存》



圖二九



圖三〇　圖三一

在曹魏卷。按此印文字、形制與“立節將軍長史”同型，應爲同期之物。抱罕，《三國郡縣表》作“枹罕”，隸隴西郡。西晉隴西郡下未見。然《晉書·地理志》記：永寧中，凉州刺史張軌上表，分西平界置晉興郡，統晉興、枹罕、永固等縣，則西晉枹罕本爲縣甚明。枹罕護軍置於晉惠帝時，《十六國疆域志》隴西卷下也説“護軍，《元和郡縣志》：‘晉惠帝於枹罕故縣立’。”西晉時抱罕因其爲軍事要衝，置護軍並代行政事，故《地理志》凉州未再隸有其縣。東晉時，地先後屬前趙、前凉。

津陽門候(圖三二)、**宣陽門候**(圖三三)、**建春門候**(圖三四)　均鼻鈕。門候爲主宫城門之官。三城門皆在洛陽，《晉書·地理志》洛陽下注：東有建春門、南有宣陽門。又《宣帝紀》：正始二年，車駕送出津陽門。則印爲西晉物無疑。

中衛司馬(圖三五)　鼻鈕。西漢中尉下有司馬。漢武帝改中尉爲執金吾，東漢因之，

圖三二　圖三三

圖三四

圖三五

惟王國仍名中尉。故兩漢朝官無中衛司馬。魏晉置中衛。《晉書·職官志》載：文帝初置中衛及衛，武帝受命，分爲左右衛，並置長史、司馬。又，此印文與“建春”、“宣陽”、“津陽”印風格相同。

輔國司馬(圖三六)　鼻鈕。此印《徵存》入曹魏卷。按魏有輔國將軍清苑侯劉若，見於《三國志·魏志·文帝紀》裴注。西晉有梁綜，見《三國志·愍帝紀》。又懷帝曾以司馬睿爲輔國將軍。參照前考“中尉司馬”、“建春門候”、“魯典書令”諸印文字和鈕式，此亦應爲同期之制。

圖三六

圖三七

圖三八

顯平監印(圖三七)、**顯平詹事丞印**(圖三八)　均鼻鈕。《徵存》"顯平監印"入西漢卷。但此印文字風格與漢不同，當屬西晉。《太平御覽·居處部》記洛陽宮有顯仁閣。印文"顯平詹事"，知顯平爲宮名，《晉書·職官志》:"咸寧元年以給事黄門侍郎楊珧爲詹事，掌宫事。"同書又載晉武帝時省詹事一官，惠帝元康元年復，至永康之後又省，"太安已來置詹事，終孝懷之世"。"顯平詹事丞印"文字與"歷口男典書丞"、"常山典書丞印"等相類。其"監"字書法，西漢有"千乘均監"、東漢有"太官監丞"及"輦閨苑監"等印，結構均與此印不同，可見演變之過程。

前軍司馬(圖三九)　鼻鈕。《晉書·職

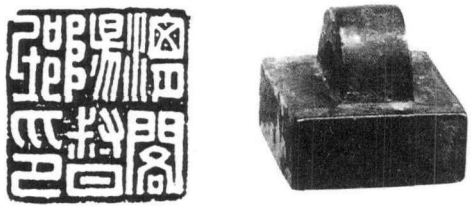
圖三九

官志》左右前後軍將軍條下云:"左軍，魏官也，至晉不改。武帝初又置前軍、右軍，泰始八年又置後軍，是爲四軍"，則"前軍司馬"爲西晉始置。東漢、三國前、後，左將軍下有司馬，印文均作"前將軍軍司馬"、"後將軍軍司馬"等，辭例不同於此，故是印亦屬西晉。

新平邸閣督印(圖四〇)、**臨菑邸閣督印**(圖四一)、**渭陽邸閣督印**(圖四二)　均鼻鈕。

圖四〇

圖四一



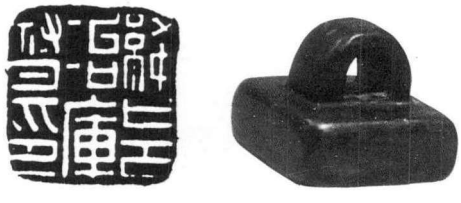
圖四二

新平郡，曹魏、西晉在雍州；臨淄在青州齊國；渭陽，地望無考。邸閣之名始見於《三國志》，曹魏及吴、蜀皆置，爲屯聚軍糧之所。晉亦有"邸閣督"，《晉書·李含傳》:"含爲壽城邸閣督"。以上諸邸閣督印，印文書法與形制均同於前考西晉王、公、子、男國官印，尤以"渭陽"一印爲典型，故可據而定爲西晉之物。

新興冶庫督印(圖四三)、**絳邑冶庫督印**(圖四四)、**夏陽鐵庫督印**(圖四五)　均鼻鈕。新興，三國屬吴地，《宋書·州郡志》廬陵

圖四三

圖四五



圖四四

太守下有遂興，注云："吴立，曰新興，晉武帝太康元年更名"，則晉初有其縣。絳邑，晉屬司州平陽郡；夏陽，在雍州馮翊郡，三國均屬曹魏地。"新興"、"夏陽"兩印文字風格相同，可反證"新興冶庫督印"不可能爲孫吴所頒，則進而可知，印當皆屬西晉。《晉書·職官志》衛尉下有"南北東西督冶掾"，"冶庫督"應是主冶鑄之官。

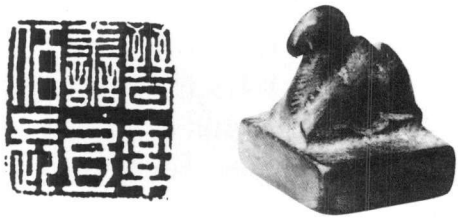
兩晉頒給少數民族官印數量較多，印文多冠以朝號。我們認爲，其中以西晉所頒爲主，涉及族别也多。因爲，西晉統一後，隨着勢力的擴展，不少邊地民族紛紛内附於朝廷，晉武帝亦采取漢以來的一貫作法，允許居於塞内或以其地隸屬於晉，並給"歸義"、"率善"王、侯、君、長等封號。至西晉末年，國勢衰頽，西北及東北主要少數民族在反晉戰争中各自建立政權，若干民族已開始改變原先部落組織的形式，有的如月支胡，東夷之韓、濊、夫餘、高句驪諸族則與東晉不再具有地域上的相鄰關係，故晉朝不可能再對其中下層邑長、佰長、仟長封以官號。晉印中有一些文爲"親晉某王"的官印，"親晉"僅表示不受統治的結歡，與意爲内屬的"歸義"不同。這批印文字刻劃都甚爲草率，鈕式亦然，如"**親晉羌王**"(圖四六)，應爲東晉製作。刻文簡率而署"歸義"、"率善"一類名號的亦有，但涉及族别已有限，如蠻夷、氐、叟、胡、羌諸種。這些民族有的分布於東晉朝周邊，聯繫比較密切，有的則居於東晉控制的地區内。其印時代可能爲兩晉之際。確定屬於西晉製作的另一判斷標準是印文書體、刻劃及鈕式風格上應當較接近於曹魏時的同類賜印。根據以上諸條件，我們可以認定傳世品中一批西晉少數民族官印，如：

晉率善胡仟長(圖四七)、**晉率善叟仟長**(圖四八)、**晉率善氐仟長**(圖四九)、**晉率善氐佰長**(圖五〇)、**晉率善羌邑長**(圖五一)、**晉率善倓佰長**(圖五二)、**晉盧水率善佰長**(圖五三)、**晉支胡率善仟長**(圖五四)、**晉屠各率善佰長**(圖五五)、**晉匈奴率善佰長**(圖五六)　均駝鈕。**晉鮮卑率善仟長**(圖五七)、**晉率善韓佰長**(圖五八)、**晉率善貊佰長**(圖五九)、**晉夫餘率善佰長**(圖六〇)、**晉烏丸率善邑長**(圖六一)、**晉高句驪率善邑長**(圖六二)　均馬鈕。**晉蠻夷率善仟長**(圖六三)　蛇鈕。將上述諸印與曹魏同類印相比較，可以看到兩者之間相互承襲而又有細微差異的特點。同時，上舉各印與西晉王、侯國及武職印在印文書寫風格上也是相類似的，但刻鑿上有一部份稍顯得粗率。

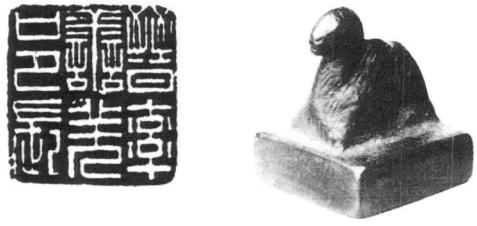
根據以上所舉較爲明確的西晉官印，不難找到此期印文、形制方面的若干特徵。

在印文書法方面，西晉基本上承接着漢以來摹印篆由較爲工穩圓活向着平正方折體

圖四六　圖四七　圖四八　圖四九



圖五〇



圖五一

圖五二

圖五三

圖五四

圖五五

圖五六

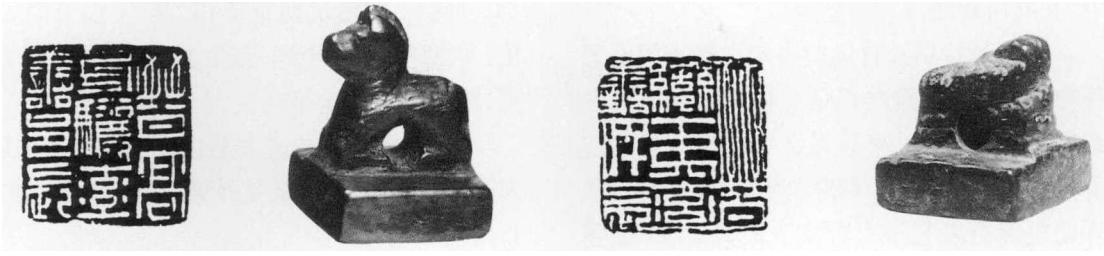
圖五七

圖五八

圖五九

圖六〇

圖六一



圖六二　　圖六三

勢緩慢演變的趨勢，但並未在結構、體態上出現急劇的轉變。而且，由於西晉建立後，結束了三國時代各自頒鑄官印的局面，先前已經出現的某些異化傾向又復獲得扭轉。《晉書·職官志》記晉承漢魏制度，侍御史下有"印曹"掌刻印。故上述西晉諸多官印在文字體勢、筆形及鑄刻風格上都體現出基本上一以貫之的特點。具體而言，西晉官印文字突出地表現爲方峻、勁健的風貌，除某些特定的圓弧筆畫外，筆形橫平豎直而不見東漢印文中尚存遺意的那種上弧、外拓筆勢。結構上則强調中宫緊結，與東漢、三國比較注重筆畫間的勻落形成明顯的差别——此種特徵，除了時代演進因素外，往往與印工、書佐的個體風格、習慣直接相關。因而文字間排列的界分往往比較明確，四字印文多有疏朗的間隔，不少六字印亦同樣留出較寬裕的分割間距。此種風格，在東漢、三國尚未形成，僅於曹魏給少數民族印中偶見其端倪。這樣，文字結構緊斂與布局上的相對拘謹分隔形成了西晉印文的一個典型特色。以"魯典書令"、"立節將軍長史"與三國的"**前鋒司馬**"(圖六四)、"**虎步叟搏司馬**"(圖六五)及東漢晚期的"**輦闉苑監**"(圖六六)爲例相比較，可以直觀地看到此種布局的鮮明特色。

西晉官印文字布局上的另一個顯著特異點是印面下部存有較多的空間，印文排置多偏上，突出之例如："平東將軍章"、"東平飤官長印"、"建春門候"等，空距幾達0.2厘米寬。部份官印如頒給少數民族印章中雖未有如此强烈的表現，但與曹魏印相比，仍可見其總體上的走向。如"隰成男典書丞"及"晉率善胡仟長"等較之東漢、曹魏的同類印仍顯得下邊寬疏一些。曹魏官印中雖已有個别徵象，但遠未如西晉這樣强化而成爲典型的時代特點。縱觀三國至東晉、十六國官印，此一布局習氣總體上具有隨時代推移而逐漸加劇的趨勢。如十六國前趙"**親趙侯印**"(圖六七)、前秦"**兼高平馬牧丞**"(圖六八)，及後趙"**安西將軍司馬**"(圖六九)。但在北朝時期的一部份官印

圖六四　圖六五　圖六六　圖六九

圖六七　圖六八

中，又有所變化。

在西晉時期社會通行書體向楷書演進過程中，印章文字雖然仍是一個相對封閉的系統，沿續着秦漢以來摹印文字書體的規範並由專門的書佐、印工摹寫、鑄刻，得以在一定時期内保持着它很大程度上的純正性，但整個社會流行的書法習尚不能不對印文有所滲入和影響。這種影響主要表現爲不斷上升的隸變因素。晉印中個别筆形的改變，即反映了此種因素的作用。如“令”字，中横畫由東漢的長畫收縮至近似於點狀；“丞”字，末畫極短，書作“[illegible]”，若東漢則仍爲稍長之横畫。又，“將”、“丞”中之“[illegible]”、“[illegible]”，皆書作近於垂直或略具斜勢之“[illegible]”、“[illegible]”，筆勢由圓轉而變爲折筆，至東晉十六國又變而爲完全垂直之“[illegible]”或轉爲横式之“[illegible]”兩型。“宣成公章”之“章”字，尤爲明確地表現出隸變的體勢。此種懸針篆體與曹魏時《正始石經》篆書相同。建國以後出土的屬於兩晉時代的六面印，均用這類懸針篆，説明它也是魏晉時代印章中通行的書體之一。但對於傳統的摹印篆，無疑是一種變異[11]。

在西晉官印文字中，一些常見字的筆形特點具有可與前後時期相鑒别的參照意義，如：

“印”，爪部弧勢增强而占位較大，由東漢晚期“[illegible]”變作“[illegible]”或“[illegible]”，末筆相應左移。因而“[illegible]”部顯得比較迫促，多作“[illegible]”，與此前等分匀落的體勢構成區别。

“將”，書作“[illegible]”，筆形方折。“[illegible]”部中畫成短横，在東漢末“左將軍軍司馬”等印中仍爲竪畫，但不與上下横筆相連。至東晉十六國則多作連接上下的竪筆，成“[illegible]”形，而左傍“[illegible]”起筆之短折亦多簡化。於此均可見西晉印文篆書仍保留着小篆的某些固有筆法。

“章”，由兩漢印文中通常爲匀落結構開始轉爲緊束上部的體態，末横畫下多見留空。在十六國印中這一結體特點尤見明顯。其中“曰”部兩竪，在東漢晚期印中尚未伸出横畫，西晉則皆成“[illegible]”。

“馬”，東漢晚期官印作“[illegible]”，垂筆尚較短，而體勢安祥自然。在三國官印中仍較匀穩。西晉印文中垂筆疏長，上部横畫結密。

“司”，右竪筆成直而略向左側之勢。東漢末及三國印中則可略見弧勢。“口”部多收斂且偏向左側，作“[illegible]”。

“長”，書作“[illegible]”，筆畫方正不見圓勢，與曹魏印相近。其折筆“[illegible]”往往書作左角聳起。

此外，“相”字右旁作“[illegible]”；“子”字上畫齊平而書作“[illegible]”；“陽”字“昜”旁書作“[illegible]”，下部成斜而挺直之勢，圓勢盡失。這些都可認爲是西晉印中典型風格。

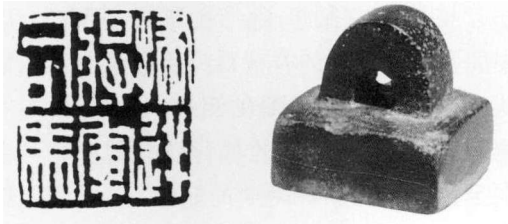
總體上看，西晉印文中圓活的意味已消失，漢代摹印篆中常書作圓弧形的筆畫，至此轉爲方直之形，僅個别字形如“男”、“子”及“印”字“爪”部等尚遺有小篆形態。，但篆法嚴謹不苟，平正端方，雖流於拘板而未失漢篆矩矱。秦、西漢形成的摹印篆書體，演進至此期，無論結構、體態、筆形在“平方正直”的規範方面已臻於極致，同時也預示着即將走向轉變、解散的趨勢。

西晉官印出現較多的六字印，這種規格，與新莽時期的印章類似。東漢、三國個别武職印如“後將軍假司馬”、“虎步叟搏司馬”也見有此式。但西晉以後顯然漸爲普遍。晉時仍沿用漢武帝以來的定制，以四字、五字兩種印式作爲區别官印規格的標識之一。魏晉行九品官人法，見於西晉印中，自五品以上同漢比二千石官，印文五字曰“章”，其下則稱“印”，印文爲四字。凡五品以下而四字又不能盡容的官號，加“印”足之成六數；官號已爲六字者，如“歷口男典書丞”等則無須添“印”。如此既滿足印文中官稱的完整性，亦避免與五字印在級次上的混淆。這是見於西晉官印的一個明顯特點。需要强調的是，晉印中四字與六字格式並無特定的級次區别意義，它們屬於同一層位。如王國典書令與學官令爲同一品級，印文有“魯典書令”與“常山學官令印”兩式。同樣，“齊典醫丞”與“東平飤官長印”也屬此例。但采用六字印式有其一定規則。即官稱爲

三字而表領屬的地名爲兩字者(如東平、常山),則加"印"足成六字。此種情況,在漢代則通常以省略地名或官稱中表職掌的復音詞中後一詞素加以解決,故彼時六字印極爲少見。西晉官印的這一特點,是古官印文字中作爲表意單位的官稱日漸嚴密的表現。南北朝及隋唐以來,官印文字中的地名、官稱都極少簡省,以至完全突破了印文字數與官級的對應關係,這是印制的一種進步,而溯其肇端,當在魏晉時期。

依據此種特點,有助於結合印文書法、鈕制及職官、地理考證判斷某些官印的時代。如館藏"**掃逆將軍司馬**"(圖七〇),鈕式、文字均屬西晉風格,官稱六字未省"將軍",亦合晉制,《徵存》列入"疑僞官印"部份,恐屬未當。又如"**宣威將軍**"(圖七一),其官魏晉爲五品,例用五字加"章",但此印作四字,文字書體亦不類兩晉,殆爲十六國時期之制。

從發掘出土及據史籍記載可考爲西晉官



圖七〇

圖七一

印的實物來看,印文出於直接鑿刻的占了較大部份。如金銀印完全爲刊鑿,給少數民族的官印中鑿印也屬居多。鑄文筆畫勻落齊整,與東漢晚期粗實敦厚的風格相比顯得清朗工緻。其綫條起收處多取方筆,在鑿印中,此種風格尤爲突出,有的筆劃兩端並呈推白之形。這當是承襲曹魏印工風格而來,而其技法,則與此期碑刻如《上尊號奏》、《天發神讖碑》、《吕望表》等一脈相通。但此期官印文字折筆之處基本保留着外圓内方的特徵,即折筆外緣取圓意,成"折釵股"之形,鑿文亦多不苟且;反映出此期官印制作在總體上仍十分嚴謹。這樣,儘管文字體態、筆形明顯表現爲方折取勢,印文綫條已漸趨細,然而由於綫條形態的鑄刻手法比較經意,印文仍具含和停勻的氣度。與之相對照的是東晉、十六國印文,筆畫變細而轉接生硬,便顯露枯槁凄凉意象,這是鑿刻趨於草率的具體表現。我們對西晉印文風格的這一評價,與以往習慣上將魏晉時期視爲印法崩壞開端的結論,可能有所不同。

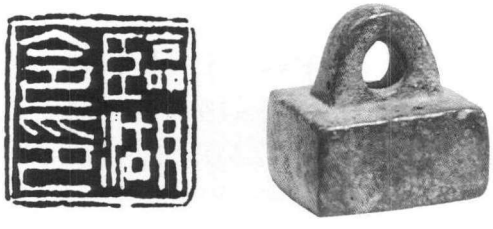
西晉官印中也有少數相對製作倉卒的,主要見之於頒給鮮卑、盧水胡、烏丸等民族的印章,印文皆爲鑿刻,應是西晉末年内外紛争之際的産物。因而,這類印在風格上也顯示出與東晉時代印風遞傳的走向。

對上述部份西晉官印實測的結果,我們發現印面製作均較規整劃一,朝官、郡縣及王侯國官印絶大多數爲2.4厘米見方,上、下誤差極小,超出此值達2.5厘米的僅"鎮南將軍章"、"宣成公章"等偶見之例。這一標準,顯然大於西漢官印的平均值,而與東漢官印接近。這與東漢、三國及西晉尺度單位量值較之西漢有所增長有關。故此值乃相當於西晉時方寸標準。但東漢晚期往往常見邊長達2.5厘米者。此期官印制作規整的另一表現是印面四邊尺度均較一致,西漢及新莽印中常見的縱横尺寸略見不同的狀況,在西晉官印中已極爲罕有。這些都表明晉立國後印制進一步規範化的迹象,同時也與其國祚短促因而前後變動較少不無關係。從標準品中歸納而來的這一尺度,應當也是鑒别西晉官印的參考因素之一。

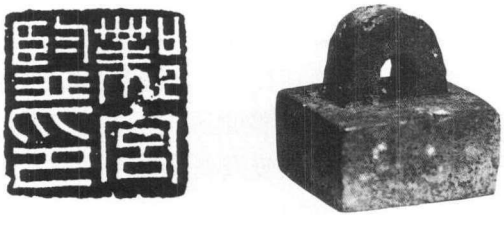
西晉頒給少數民族官印,印面通行另一標準,即平均值爲2.25厘米見方,印臺亦低於朝官及内郡官印,僅0.7厘米高。這一標準,與曹魏同類印近同。

鼻鈕、龜鈕、駝鈕、馬鈕和蛇鈕,是西晉官印的五種基本鈕式。

前述標準品中所見，鼻鈕的風格比較單一，其特徵爲：鈕面較窄而鈕壁增厚，故穿孔變小。據部份西晉標準品實測，鈕面平均值爲1厘米寬，個別爲0.9和1.1厘米。此種標準，幾同於西漢早期鼻鈕。但兩者截然不同之處在於：西漢早期鼻鈕一般鈕壁較薄，個別稍厚者則弧度較大而低矮。東漢、三國的瓦鈕與此型鼻鈕更容易鑒別，因其鈕面甚寬而弧度亦大。曹魏的鼻鈕與西晉較接近，但前者鈕壁稍薄而略寬，有的穿孔稍大，有的鼻鈕較低，如孫吳之"巧工司馬"一類⑫，西晉鼻鈕中亦有個別鈕體稍低的，如"臨菑邸閣督印"等，當是初期之製，對照印文可有助於鑒別。西晉鼻鈕的另一特點爲穿孔仍爲半圓形，據此可與大部份東晉、十六國鼻鈕相區別。如東晉"**臨湖令印**"(圖七二)、十六國後趙"**鄴宮監印**"(圖七三)，鈕孔上移而爲圓形。西晉鼻鈕的邊棱分



圖七二



圖七三

明，不加修削，故顯得峻拔整肅。鼻鈕官印印臺高爲0.95至1厘米，似較三國時期鼻鈕略高，但低於東漢晚期寬型瓦鈕官印。

出土西晉龜鈕官印不多，僅見"鎮南將軍章"、"平東將軍章"、"宣成公章"、"武鄉亭侯"數件，但同類風格龜鈕在傳世品中可見不少，結合其文字特徵可推定爲同期製作。就整體造型而言，所見西晉官印龜鈕可分爲兩種基本的形式。

Ⅰ式：龜形較圓渾、豐滿，如"宣成公章"。此式當從東漢"廣陵王璽"一路演變而來，其龜首、龜足形態及背紋均可見因循的痕迹。但具有時代標識的是其已現脊棱而龜首昂起，高出龜身，頸下見有突出的龜板，是與東漢龜鈕的鑒別點之一。兩漢龜鈕背紋刻六角形紋的，有單綫、復綫及多重綫三種。"宣成公章"背紋亦爲六角紋，周邊鑿刻垂幛紋，表現出茂美華滋的氣氛。以垂幛紋替代漢代常見的圈紋作爲邊飾，是此際龜鈕新出現的紋樣，當與西晉金屬工藝製作追求精緻、富麗效果的風氣有關。此式龜足鏤刻比較具體、寫實，龜爪前向，足部飾以比較茂密的、由圈紋簡化而來的弧形紋。這些特徵，從秦漢印系中龜鈕形態演變的序列來看，提示製作年代偏早。這與《晉書》所載劉弘封宣城公在鎮南將軍之前也是相符合的。在西晉遺物中，這樣規整細膩的紋飾並不多見，一般龜鈕的刻紋多略爲疏落。此式龜足所飾弧形紋樣，在東晉、十六國時期逐漸趨於稀疏以至於完全消失。

Ⅱ式：龜首昂起，龜形稍單薄，背略平，以中間及兩側各一的脊棱爲界將龜背削爲四個塊面，除中脊存有連貫的四組六角紋外，左右兩側簡化爲直綫紋。此種背紋的淵源也可上溯至西漢末及新莽時期的龜鈕，三國曹魏龜鈕亦多見此式。但早期無脊棱而且龜形飽滿，曹魏則穿孔甚大，故不難鑒別。此式直綫紋刻劃細而勻齊，且布滿龜背，至十六國時則轉變爲或稀疏或凌亂的作風，龜身亦明顯前傾至印臺以外。Ⅱ式龜鈕四足鑿刻簡潔，多呈近似塊面狀，爲魏晉十六國龜鈕中比較常見的製作法式。但東晉十六國時期龜鈕中背與足部已完全連成一體，顯露更爲苟便的風格。此式龜爪的表現方法是在高出印臺的四個近方形塊面上鑿刻外向的爪形，較Ⅰ式更爲簡便。這一特徵主要見於三國、兩晉時期的龜鈕中，但龜首的前傾、昂起程度有助於具體鑒別其時代歸屬。

上兩式以外，尚有介於兩者之間的中間類型，其代表品如"武鄉亭侯"。此型形體與Ⅰ式相近，龜足、龜首形態亦同，龜背周邊也飾

有垂幛紋，僅背紋爲直綫紋而同於Ⅱ式。屬於此型的傳世品多見於侯印，如“**關内侯印**”(圖七四)，“**晉興亭侯**”(圖七五)。前者“關内侯

圖七四

圖七五

印”，我們過去曾認爲系東漢晚期製作，近年經與新出土標準品相排比，知當屬西晉時物。“武鄉亭侯”這一結合型的特點，似乎揭示了西晉龜鈕形變的規則或者説範圍，即此期龜鈕的造型及紋飾應以Ⅰ、Ⅱ式爲基本的模式。由於龜鈕紋飾均爲鑄成型坯後手工鑿刻，故出現一些局部性的變化是很自然的。

西晉龜鈕印臺較高，均爲1.0至1.1厘米之間，此值在漢、三國與南北朝官印中居於中間水平。除十六國部份龜鈕印體較小、印臺相應低薄外，整個秦漢魏晉南北朝時期鼻(瓦)鈕和龜鈕印臺總的演變趨勢是逐步增高。

駝鈕、馬鈕、蛇鈕見於頒給少數民族的官印上施用。其製作風格直接沿襲曹魏的同類鈕式。駝、馬兩式在魏晉印中歷來都未予區别而同被視作駝鈕。馬鈕的出現一般認爲是在十六國前趙，其實不然。

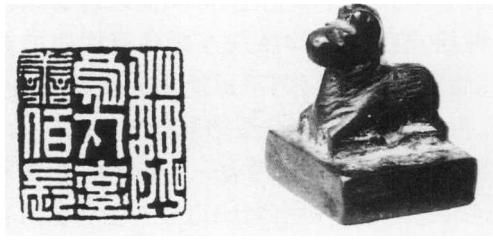
漢代頒給少數民族官印，已按族屬在鈕式上予以區分。儘管《漢舊儀》僅記“橐駝鈕”一種，謂賜匈奴單於印用駝鈕，但實物中反映出來的的情況却要複雜得多。首先是習慣上指稱爲駝鈕的形態頗有區别，如東漢“漢匈奴破虜長”(圖七六)、“漢歸義賓邑侯”(圖七七)與“漢保塞烏桓率衆長”(圖七八)均各不相

圖七六

圖七七　　圖七八

同，是否皆爲駝鈕，有待進一步研究。其次是漢給東夷倭奴及西南夷滇、越官印，施用蛇鈕，但不見於漢代典籍記載。這一體制在曹魏、兩晉時期繼續實行。曹魏頒製的少數民族官印，數量可觀，鈕式的造型也比較穩定，鈕制與族别的對應有條不紊。西晉同類印鈕與族别的對應關係與曹魏完全相同。如給鮮卑、烏丸、夫餘、貊、高句驪、韓官印與匈奴、羌、氐、胡、支胡、盧水胡、倭、叟等族官印鈕制分别爲a、b兩種不同的形式，各不相雜。我們且來看兩者之間的差異。

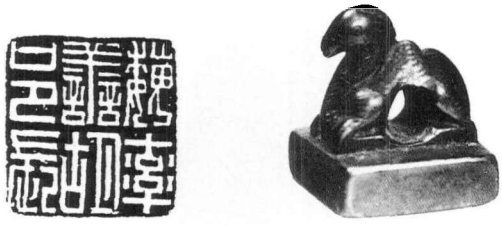
a鈕:頭部比例較大，稍昂起，有明顯齊平的額，鬃毛寬而聳起，背無峰。體毛簡潔，僅刻有數道短横。鈕穿圓形或近圓形。與曹魏同型鈕相比，僅見稍粗簡和形體略顯圓渾，體毛的刻劃較爲稀疏，整體上並無特異性標識(圖七



圖七九

九)。

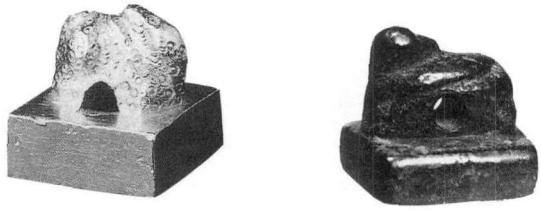
b鈕:頭部稍小，嘴略尖而下垂，形體上部較前式爲單薄，背無鬃毛，有峰。駝身刻劃弧



圖八〇

圖八一

圖八二



圖八三　　圖八四

綫及直綫，穿孔亦爲圓形。曹魏印嘴部尤尖，體毛亦較密(圖八〇)。

a、b兩種鈕式顯然非爲一物，歷來著録將其混爲一談是不確的。近年日本藤井慈雨樓編《漢魏晉番夷印彙例》中標注a鈕爲馬鈕[13]，筆者也持同樣看法。我以爲其屬於馬鈕的理由是:第一，a鈕從形態上看，明顯具有馬的基本特徵，如突出的頸鬃、齊平的前胸和嘴部，前額聳起和無背峰等。此種頭部形態，與鄂爾多斯式銅馬形飾非常相似[14]。又將之與十六國趙的馬鈕(見圖六七)相排比，也可看出兩者之間的演變綫索，衹是趙的馬鈕是更爲寫實而且製作上更爲細膩、工緻而頭部則變爲低垂。第二，a、b兩鈕在魏晉印中造型均迥然不同，若同爲駝鈕，不可能在製作風格及形態上相沿兩代而並行不悖。前已述及，a、b兩種鈕式在受賜的族别方面各有明確的類分，也就表明了它們不可能爲同一鈕式。第三，再將b鈕與東漢典型的駝鈕加以比照，可見其一脈相承的造型手法。上部較薄、頸部内斂、嘴尖，特别是具有背峰這樣一些駱駝的基本特徵，在魏、晉的b鈕中完全保留着，衹是工藝上走向粗獷、簡化而已。

這樣，我們可以確認b鈕應是漢代駝鈕的簡化類型。那麽，依據上述第二條理由，a鈕爲駝的可能性亦可排除。因而過去以前趙爲使用馬鈕開端的結論，現在看來與實物中所反映的狀況不相符合，應予修正。《徵存》兩晉卷收録晉頒給鮮卑、烏丸、高句驪印中，已有五方注爲馬鈕，但其他同型者仍注駝鈕或獸鈕，似不盡統一。

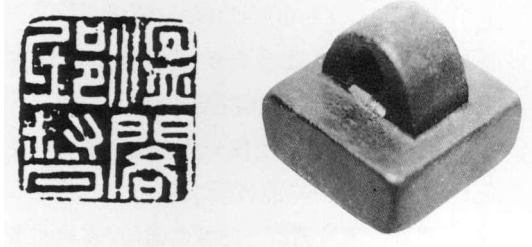
西晉駝鈕承曹魏模式的特點已很明確，因而若干印文冠有“漢”字的叟族駝鈕官印的時代亦可得以參訂。如(圖八一)式駝鈕即不同於東漢，據叟族的分布區域，當可定爲蜀漢所頒。

晉駝鈕中一些製作相對渾圓、形體較粗實的傳世品，印文亦表現爲欹側錯落，如“**親晉氐王**”(圖八二)一類，綜合前述標準，應屬兩晉之際或東晉的風格。

蛇鈕在西晉均見於頒給蠻族官印中。如上海博物館所藏“晉蠻夷率善仟長”(見圖六三)，其印文風格同於給高句驪官印，此類鈕僅鑄出環於鈕體的斜溝一道，以示盤曲之形，手法十分簡樸，形體則取偏長形。其與東漢初“漢委奴國王”(圖八三)及“魏蠻夷率善邑長”(圖八四)相比，可見造型方面前後演變的過程。但“漢夷邑長”及魏給蠻族蛇鈕官印，形態稍爲圓渾，晉則兩側近於削平，後部斜直而

下。近年湖南平江出土金質“蠻夷侯印”，蛇鈕別爲一型，印臺亦高，又據印文不冠朝號的特點及書刻風格，爲東晉頒賜的可能性更大。

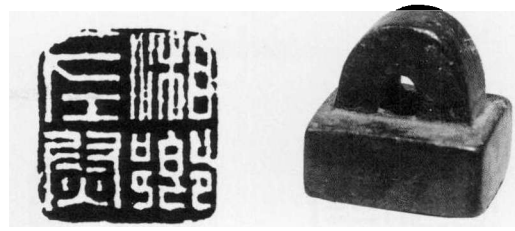
司馬氏的西晉政權，是在魏的政治基礎上建立起來的，故其官制多大體依舊。印制的主要方面也是如此。如魏五品以上官印得使用五字稱“章”，西晉亦然。西晉印文的鑄、刻風格變化，也與曹魏相銜接，尤其在少數民族官印文字、鈕式方面所明確表現出來的規制通貫的狀況，更説明了這樣的聯繫。因而，相對於蜀漢、孫吴官印來説，西晉與曹魏官印的鑒别過程中需要辨析的特徵就更爲細微一些。其近於上、下限的製作必然在風格上相互延伸，故這類作品的截然斷分是困難的。我們衹能通過細緻的研究，力圖把握時代的主導風格、典型特徵，以期作爲推斷具有比較顯著傾向之作品的標準。如“**温邸閣督**”(圖八五)、“**薛邸閣督**”(圖八六)兩印，印文風格與西晉



圖八五

圖八六

相似。温在司州河内郡，薛縣在豫州魯國，其地先後屬曹魏、西晉。“邸閣督”一官，並見魏晉所置。但其印臺、鈕面略不同於典型的西晉鼻鈕，印文下部又較逼邊，而不像一般晉印那樣留空，故我們認爲尚難認定爲西晉。從另一角度看，在我們明確曹魏與西晉官印之間近緣關係之後，無疑爲蜀漢、孫吴官印的鑒别提供了更爲明確的參照系。如“**湘鄉左尉**”(圖八七)這類風格，應屬西晉而不可能爲孫吴所



圖八七

製。總之，經過對西晉部份官印印文書法、鑄刻風格和形制特徵的概括而獲得的一些標準，亦有助於我們對三國和東晉、十六國官印的認識進一步地趨於明朗化。前文已經論及，西晉是一個短促的王朝，但又是介於前後兩個分裂時期之間的統一國家。由於官印是與政治制度相關的法器，具有統一頒發、專署製作的特性，在一定歷史發展階段的風格總和之中，具體製作者或者群體的文字書寫、刻鑄風格的凸現是更爲直接和鮮明的。一個短暫的時段内，其書佐、印工製作風格的變異幅度必然也就較小。因而，某些類型的製作風格往往也就代表着與之相聯繫的時代風格。新莽時期的器物便是如此。西晉建立後，除了新獲的蜀、吴故地需要命官頒印外，其所封五百餘國及爲安置士族而增廣的州、郡、縣和大批將軍，也必然要求在短期内頒鑄官印以敷行用。本文所考各類性質的官印中，明顯地體現出相當一致的文字書寫、鑄刻和鈕式風格，實際上就透露了這樣的背景。有的如常山國諸印等甚至可以認爲出於同一印工的製作。類型風格的明晰，是我們推定缺乏外證條件的傳世品時代歸屬的便利因素。例如“**廣陽亭侯**”(圖八八)、“**東朝陽侯**”(圖八九)、“**高昌亭侯**”(圖九〇)、“**西陽亭侯**”(圖九一)、“**壽城亭侯**”(圖九二)、“**河池侯相**”(圖九三)、“**蠡吾國相**”(圖九四)、“**冀州刺史**”(圖九五)、“**亢父令印**”(圖九六)、“**梁父令印**”(圖九七)、“**句陽令印**”(圖九八)、“**外黄令印**”(圖九九)、“**夷道左尉**”(圖一〇〇)、“**陽翟令印**”(圖一〇一)、“**作唐令印**”(圖一〇二)、“**東武令印**”(圖一〇三)、“**長水司馬**”(圖一〇四)、“**殿中司馬**”(圖一〇五)、“**司馬督印**”(圖一〇六)等過去大多列爲東漢、三國印的，無論從其文字書風和鈕式來

圖八八

圖八九

圖九〇

看，都應屬於西晉風格。衆多的“部曲將印”、“騎部曲將”印，也可據其文字、鈕制，將其中屬於西晉作風的部份分離出來。相反，一批印文風格與西晉典型品落差很大的官印如“**折衝將軍章**”(圖一〇七)、“**明威將軍章**”(圖一〇八)、“**武猛都尉**”(圖一〇九)、“**殿中武力司馬**”(圖一一〇)、“**觀雀臺監**”(圖一一一)，在鈕式上也同樣偏離西晉，它們應是東晉及十六國時期的產物。

儘管本文未再羅列更多的實例，但從前述標準品所包括的各類官印中已不難看出西晉官印的總體風貌。這樣，可以作出的結論是:西晉官印的印制是嚴謹的，其基本的風格是整飭的。無論印文書法、刻鑄還是形制方面都是如此。同期不少私印(如一批屬於此期的辟邪鈕套印)文字端秀、鑄造精詣，亦正與这樣的結論相契合。三國時代由於戰亂一度有所解弛、蜕變的製作風氣，在西晉時又得到整肅和統一。秦漢印系文字、形制規範的真正走向紊亂和荒疏的轉捩點，大致應在東晉、十六國時期。

注釋:

① 董洵《多野齋印説》，《歷代印學論文選》，西泠印社1985年第1版。

② 王獻唐《五鐙精舍印話・古印字體例釋》，齊魯書社1985年第1版。

③ 李既陶《山東嶧縣發現平東將軍金印》，《文物》1959年第3期。

④ 王人聰《新出歷代璽印集釋》，香港中文大學文物館1987年初版。

⑤ 安鄉縣文物管理所《湖南安鄉西晉劉弘墓》，《文物》1993年第11期。

⑥ 甘肅省博物館《酒泉、嘉峪關晉墓的發掘》，《文物》1979年第6期。

⑦ 李逸友《内蒙古出土古代官印的新資料》，《文物》1961年第9期。

⑧ 内蒙古自治區文物工作隊《内蒙古出土文物選集》，文物出版社1963年第1版。

⑨ 薛英群《晉歸義羌侯印與晉歸義氐王印》，《文物》1964年第6期。

⑩ 陳全方《陝西出土的一批古代印章資料介紹》，《文物資料叢刊》第1期。

⑪ 建國以來發掘出土的晉六面印，有廣州華南醫學院工地二號墓所出“周承公”、江蘇南京老虎山四號墓出“顔鎮之”、二號墓出“顔綝”、南京鐵心橋鎮東晉墓出土“孫公遠”等，分别見於《文物參考資料》1957年第6期、《考古》1959年第6期、《書法報》1994年第50期。此外，劉弘墓所出“劉弘・劉和季”印，文亦爲懸針篆體。

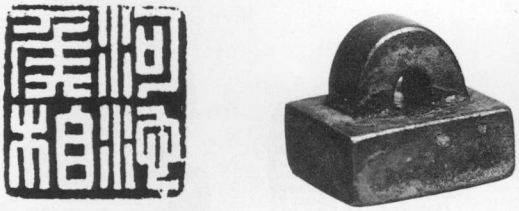
⑫ 見羅福頤主編《故宫博物院藏古璽印選》三四三、三四四號印，文物出版社1982年第1版。

⑬ 《漢魏晉番夷印彙例》，昭和六十一年(1986)9月版。該書所收a式鈕均標注“馬鈕”，並將b式注爲“羊鈕”。

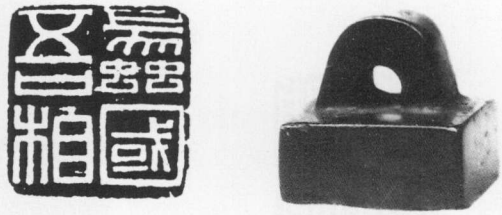
⑭ 見内蒙古自治區文物工作隊田廣金、郭素新編著《鄂爾多斯式青銅器》圖九十八・1、2，文物出版社1986年5月第1版。

圖九一

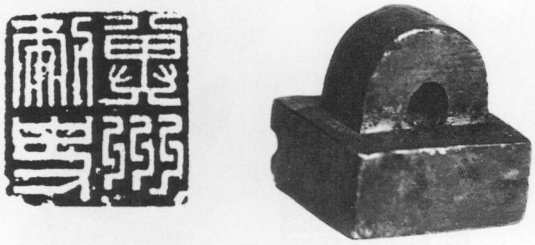
圖九二



圖九三



圖九四

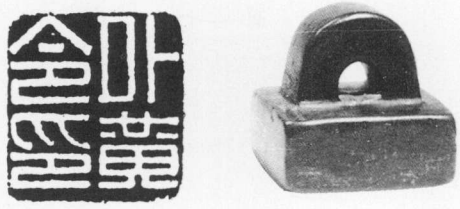


圖九五

圖九六

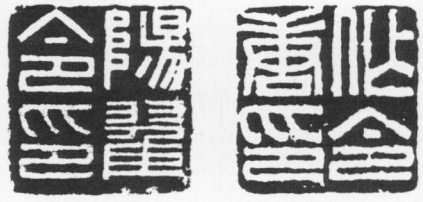
圖九七

圖九八

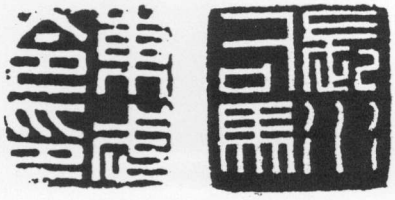


圖九九

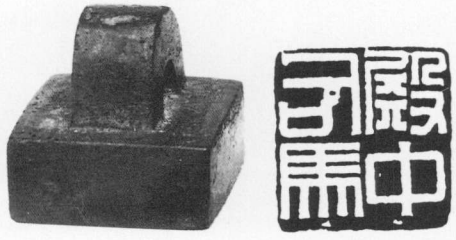
圖一〇〇



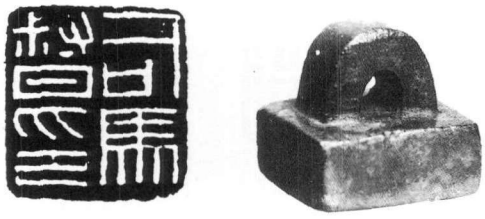
圖一〇一　圖一〇二



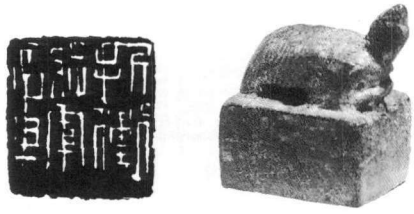
圖一〇三　圖一〇四



圖一〇五

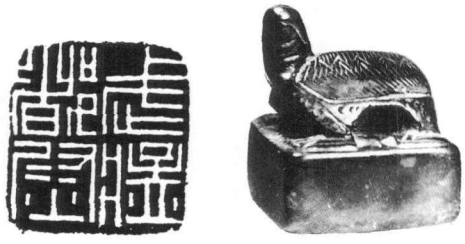


圖一〇六



圖一〇七

圖一〇八



圖一〇九

圖一一〇

圖一一一

郡國五銖、赤仄五銖和上林三官五銖錢管見

周　祥

在中國錢幣研究史上，五銖錢的分期斷代歷來是人們所重視的問題之一，前人爲此作出了很大的努力。近年來，隨着考古資料的不斷出新和研究方法的改進，有關五銖錢的探討再次掀起高潮，並取得了一些令人矚目的進展。本文擬對漢武帝所鑄之郡國五銖、赤仄五銖和上林三官五銖錢的相關問題，發表自己的一孔之見，以期得到前輩和專家學者的指正。

一　由滿城漢墓出土五銖錢提出的問題

對郡國五銖、赤仄五銖和上林三官五銖錢，前人亦曾有所探討。鄭家相《五銖之研究》①一文中有着詳細的論述。但這種認識可能受歷史的限制，顯得比較模糊。

1968年，考古工作者發掘了河北滿城西漢中山靖王劉勝及其妻子竇綰的兩座墓葬。劉勝墓出土錢幣2317枚，除1枚爲半兩錢外，其他錢幣都是五銖錢。據《滿城漢墓發掘報告》②，劉勝墓出土的五銖錢可以分爲三型：

Ⅰ型，五字交叉兩筆斜直，或微有弧曲。銖字的金字頭作帶翼的箭鏃形，或作三角形；朱字頭方折，下筆微圓折，個別亦作方折。在錢的正面往往鑄有記號，如作穿上横郭、穿下横郭、穿上半星、四角决文等(圖一)。

Ⅱ型，五字交叉兩筆緩曲，上下兩横往往較長，銖字寫法基本上同Ⅰ型。錢面記號基本同Ⅰ型(圖二)。

Ⅲ型，五字交叉兩筆彎曲較Ⅱ型爲甚，有的左右幾成平行狀。銖字和前兩型無大變化。記號錢比例較兩型爲小，類同Ⅰ型(圖三)。

1990年10月，陝西省錢幣學會召開了“秦漢錢幣研討會”。在會上，河北省博物館的同志不僅更多地發表了河北滿城漢墓出土五銖錢的拓片資料，而且對滿城漢墓劉勝、竇綰墓出土的五銖錢作了更爲詳盡的分型，1991年第2期《中國錢幣》發表了他們的論文《滿城漢墓錢幣新探》。在論文中，他們分别對劉勝墓中室和後室，以及竇綰墓出土的五銖錢重新作了分型(圖四、五、六、七)。

我們應當感謝《滿城漢墓發掘報告》和《滿城漢墓錢幣新探》的作者爲我們研究漢武帝時鑄造的郡國五銖、赤仄五銖和上林三官五銖錢提供的有關資料和分型分析。對於滿城漢墓出土的五銖錢，目前大致存在着三種觀點：一種觀點認爲，滿城漢墓所出五銖錢包括郡國五銖、赤仄五銖和上林三官五銖錢三種③；一種觀點以爲，僅包含郡國五銖和赤仄五銖兩種④；另一種觀點則覺得滿城漢墓出土五銖錢具有郡國五銖和上林三官五銖錢兩種⑤。可以這麽説，這三種觀點是依據文獻和墓葬年代加以分析推敲而得出結論的，所以，這三種觀點都有一定的道理。而第二種觀點似乎更讓人能接受些。因爲劉勝的生卒年代，史書記載是比較明確的，劉勝卒於漢武帝元

鼎四年(前113),其墓葬年代當不會晚於此。所以,墓中所出五銖錢之鑄造年代也應在此之前。漢武帝元狩五年(前118)開鑄郡國五銖、元鼎二年(前115)始鑄赤仄五銖、元鼎四年(前113)方鑄上林三官五銖,這爲史書所記載。因此,滿城漢墓五銖錢中按照道理應包含郡國五銖、赤仄五銖兩種,而不應有上林三官五銖。然而,問題又並不那麽簡單,因爲按鑄造年代推算應該如此,具體是否真有這三種實物存在,又是另外一回事了。這樣,也就有必要對郡國五銖、赤仄五銖和上林三官五銖錢,結合滿城漢墓和其他考古資料,重新進行探討。

二　上林三官五銖

上林三官五銖鑄於元鼎四年(前113)。《史記·平準書》:"其後二年,赤側錢賤,民巧法用之,不便,又廢。于是悉禁郡國無鑄錢,專令上林三官鑄。錢既多,而令天下非三官錢不得行,諸郡國所前鑄錢皆廢銷之,輸其銅三官。"《漢書·食貨志》關於上林三官五銖錢的鑄行記載,也大致如此。上林三官五銖錢是西漢將貨幣鑄行權集中於中央的開始。

考察什麽是上林三官五銖錢,首先應該搞清的是上林三官鑄錢遺址的地理位置。以前曾有人将1979年9月在陝西省澄城縣坡頭村發現的鑄錢遺址,説成是上林三官鑄錢的工場,現在看來與事實是相抵觸的⑥。對此,陝西省錢幣學會的同志作了大量的調查和研究工作,根據目前所擁有的資料,提出了上林三官鑄錢工場就建立在陝西西安漢長安城直城門和章城門外的湟河以西、灃河以東地區,即今西安市未央區的高低堡、柏梁村、北沙口、窩頭寨、孟家村、焦家村、金家村和康家寨一帶,這些地區相當於西漢上林苑和建章宫區域⑦。應當説,這是相當正確的。

西漢上林苑和建章宫故址中出土的錢範可能存在着鑄作時代上的差異,但它們幾乎有一個共同點,那就是錢範錢型穿上有一横畫(圖八)。我們從有紀年的西漢五銖錢範(圖九——一六)中,也不難發現有這個共同點。這就給我們一個啟示:上林三官五銖錢的形制特點當是如此。

從上引《史記》的記載中,應當注意到"專令上林三官鑄"錢和"令天下非三官錢不得行"的表述,以及《史記·平準書》所言:三官五銖鑄行後,"民之鑄錢益少,計其費不能相當,唯真工大姦乃盜爲之",説明上林三官五銖錢具有整齊劃一的大小、重量、錢文書體和精美製作。而實際上,從已發現的穿上有一横畫的有紀年錢範和無紀年錢範,也印證了這一點。

儘管現存有紀年的上林三官五銖錢範時代最早僅到西漢昭宣二帝之時,但由此可以推至西漢武帝時的上林三官五銖錢範的五銖錢型特徵,距離昭宣時的上林三官五銖錢相去不遠。换句話説,西漢武帝元鼎四年(前113)所確立的上林三官五銖錢制一直貫穿到西漢晚期、王莽篡位之前。正因爲如此,《漢書·食貨志》纔出現了這樣的記載,"自孝武元狩五年三官初鑄五銖錢,至平帝元始中,成錢二百八十億萬餘云"。要指出的是,這裏的"元狩五年"恐怕記載有誤,或爲"元鼎五年"(前112)。作出這樣的解釋,與前引《史記·平準書》之"于是悉禁郡國無鑄錢,專令上林三官鑄。錢既多,而令天下非三官錢不得行"的記載,從時間上推算,是相互吻合的。

當然,我們説,錢面穿上有一横畫的五銖錢,並不一定都是上林三官五銖錢,這從河北滿城漢墓Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ型五銖錢中已可看出。錢面穿上有一横畫固然是上林三官五銖錢的標識性特徵,但錢文書體規整端麗,製作精整,也是不可忽視的特點。

日本學者關道雄先生根據對滿城漢墓所出五銖錢的分型分析,提出在漢武帝鑄行赤仄五銖之後、上林三官五銖錢之前,曾出現過一種精製的五銖錢,即初鑄三官五銖錢作爲過渡⑧。上林三官五銖錢是否經歷過這麽一種過渡,查遍有關史書,始終不見有這方面的記載。上林三官五銖鑄於元鼎四年(前113),

在這之前出現一些有類於上林三官五銖錢的錢文、形制、製作等特徵的五銖錢，也在情理之中。

三　赤仄五銖

應當説，雖然赤仄五銖在整個五銖錢行用歷史中衹是曇花一現，但留給人們的却是無盡的思索。《史記・平準書》:“郡國多姦鑄錢，錢多輕，而公卿請令京師鑄鍾官赤側，一當五，賦官用非側不得行。”索隱:“鍾官掌鑄赤側之錢。韋昭云‘側，邊也’，故晉灼云‘以赤銅爲郭。今錢見有赤側者。’”集解:“《漢書音義》曰‘俗所謂紫紺錢也。’”《漢書・食貨志》:“郡國鑄錢，民多姦鑄，錢多輕，而公卿請令京師鑄官赤仄，一當五，賦官用非赤仄不得行。”在貨幣史和錢幣學界，許多專家學者依據史書的記載，展開研究並得出了不同的觀點。

什麽是赤仄銖，目前多數意見認爲，這是一種經過特殊加工的五銖錢，赤仄是一種加工工藝[9]。也有人從錢式上考慮，認爲赤仄錢是指“錢徑標準統一，文字書體統一，背郭、面郭寬而且深，錢體俊美整齊劃一的標準五銖錢。”[10]當然，也有人認爲赤仄錢就是那種以赤銅爲邊郭的五銖錢[11]，或是以赤銅爲質、精磨之後郭邊盡赤的五銖錢[12]。

1979年9月，陝西省澄城縣業善公社東白龍大隊坡頭村，發現了一座西漢時期的鑄錢遺址[13]。據發掘簡報稱，這個鑄錢遺址不僅發現了四座陶窰，而且出土了銅錢範、陶範、鐵坩鍋、鐵卡鉗、鐵拐脖、鼓風管、鐵鉗、鐵錘、銅五銖錢、乾泥坯圓筒、沙石磨石、陶質窰墊、陶罐和木炭塊等二百餘件物品。其中銅錢範有四十一件，大銅錢範三十九件，帶柄長41.5厘米、寬13.5厘米、厚0.8厘米。正面中部有凹槽，也叫主槽，上寬下窄，長38厘米、口寬3.5厘米、深0.5厘米。銅範背面兩個手鋬中間有編號數字。小銅範兩件，帶柄長34厘米、寬13.2厘米、厚0.6厘米。背面兩個手鋬之間没有編號數字。柄槽旁刻有銘文。從錢範錢型觀察，錢型穿上都有一横畫。有人曾對澄城縣坡頭村出土的小銅範所刻銘文進行了考釋，認爲當讀作“辰刊”兩字，表示紀年。史載漢武帝統一錢幣之年是元鼎四年(前113)，恰是戊辰年，歷史上用“辰”字紀年有先例。所以，澄城縣坡頭村鑄錢遺址是西漢上林三官五銖錢的鑄地[14]。也有人提出了不同的意見，認爲小銅範上的銘文當讀爲“長利”，而非“辰刊”，應屬吉語，所以，不能據此認爲銅錢範是元鼎四年上林三官五銖錢的鑄範。坡頭村在漢太初元年前屬左内史範圍，應是郡國鑄錢時期左内史鑄錢遺址，年代當在漢武帝元狩五年至元鼎元年初[15]。應當説，以上兩種對陝西澄城縣坡頭村鑄錢遺址不同的看法，有助於我們對此遺址的認識。我們認爲，根據考古資料以及前節中對上林三官五銖錢的討論，可以肯定的是，坡頭村鑄錢遺址確實不是上林三官五銖錢的鑄地。

《史記・平準書》和《漢書・食貨志》有着差不多同樣的記載:元狩五年(前118)“乃更請郡國鑄五銖錢，周郭其質，令不可磨取鋊焉。”這表明郡國五銖錢面背都是有外郭的，不是平背。陝西澄城縣坡頭村鑄錢遺址不僅發現了大小銅錢範，而且還發現了用作背範的陶錢範[16]。這種陶錢範形狀像條磚，所以又叫範磚。磚長35.5厘米、寬15.8厘米、厚6.8厘米。範磚的一頭剁角，在光滑的磚棱中部刻成半椎體的槽口，直徑爲3.5厘米。將銅範、陶範和鐵卡鉗配套安裝起來，成爲一套完整的鑄錢範。陝西省錢幣學會的同志曾特意派人去澄城縣文管所調查，確認這種陶背範上面不像其他銅背範或陶背範那樣，刻有錢幣的背型[17]。從發掘報告和《秦漢錢範》一書所發表的照片、拓片資料，亦證實了這一考古現象(圖一八)。由此，説明陝西澄城縣坡頭村鑄錢遺址所鑄出來的錢幣都是一種平背的五銖錢，與史書所記郡國五銖“周郭其質”的特徵存在着明顯的差異。顯然，這個鑄錢遺址不應是郡國五銖錢的鑄造遺址。

1986年11月，在陝西澄城縣坡頭村鑄錢遺址附近的大荔縣漢村鄉上堯頭村，曾發現

過形制、錢文與坡頭村出土銅範不同的兩塊五銖錢銅範(圖一九),背面上下手鋬之間也有編號數字[18]。從大荔縣所出銅錢範的地點來看,那裏似不屬鑄錢遺址,銅範可能是從其他鑄錢址流傳過去的。

從《史記》、《漢書》的記載中,我們不難知道,赤仄五銖的鑄地是在京師。這是毫無疑問的。《漢書·地理志》告訴我們,澄城縣在西漢時稱徵縣,武帝建元六年(前135)屬左内史,太初元年(前104)屬左馮翊,與京兆尹、右扶風同是京師的一部份。赤仄五銖既是鍾官所鑄,並專用於"賦官",就應該具有一定的規模。根據目前所掌握的考古資料得知,在西漢京師之地發現具有一定規模的鑄錢遺址衹有兩個,一個是上面提到的西漢建章宫和上林苑遺址内的鑄錢工場,一個便是澄城縣坡頭村發現的鑄錢遺址;前後鑄錢址所出錢範的錢型形制不盡相同,它們面穿上都有一横畫,而前者錢背有内外郭,後者爲平背。我們已經確定,建章宫和上林苑遺址内的鑄錢工場是上林三官五銖錢的鑄地,那麽,澄城縣坡頭村鑄錢址應是赤仄五銖錢的鑄地。

像坡頭村鑄錢址發現的錢範那樣,不僅錢範錢型整齊規範,而且在範背鑄上編號數字,應當説,除了大荔縣發現的兩塊銅範外,是絶無僅有的一個考古現象。這種考古現象表明,坡頭村鑄錢址衹能是一個官鑄遺址,而且鑄造這種錢範是有限量的,受到一定的控制。如此,不同於其他官鑄五銖錢,用這種錢範鑄出的五銖錢數量也是受到約束、不具隨意性的。這在西漢五銖錢鑄行過程中,除了赤仄五銖之外,無論是郡國五銖還是上林三官五銖,都不具備這種可能性。這從一方面也説明了坡頭村鑄錢址是赤仄五銖鑄地的可能性。

傳世及出土的許多平背五銖中,錢面穿上有一横畫者是很少見到的。而這種與陝西澄城縣坡頭村遺址出土錢範錢型一致的五銖錢,僅在西漢建章宫鑄錢遺址中有少量發現[19](圖二〇)。由此表明,這種錢面穿上有一横畫的平背五銖錢在鑄行不久就被比較全面徹底地銷毁了。這在西漢五銖錢鑄行過程中,除了赤仄五銖之外,郡國五銖和上林三官五銖也是不具備這種可能性的。這從另一方面也反映了陝西澄城縣坡頭村鑄錢址是赤仄五銖錢的鑄地。

赤仄五銖錢的鑄行時間自元鼎二年(前115)至元鼎四年(前113),大致衹有二年的時間。也有人認爲赤仄五銖始鑄於元鼎三年(前114)[20]。赤仄錢的鑄行,是因爲郡國五銖質量的逐漸低劣和民間盜鑄現象的嚴重。赤仄錢是一種專門用於賦官的五銖錢,《史記·平準書》記載曰:"賦官用非赤側不得行。"爲了推行赤仄錢,漢政府采取了比較嚴厲的懲罰措施。《漢書·高惠高后文功臣表》:"元鼎三年(前114),(侯仲)坐爲太常,收赤仄錢,不收,完爲城旦。""元鼎三年,[嗣]侯皋柔坐爲汝南太守知民不用赤側錢爲賦,國除。"

鑄行赤仄五銖的目的,一方面是爲了遏制郡國五銖質量下降,一方面也是爲了增加財政收入;所以,當時規定一枚赤仄五銖可以調换五枚郡國五銖,而一枚赤仄五銖錢的重量却與一枚足重的郡國五銖錢相當。因此,赤仄五銖實際上是一種虚價的貨幣,很快引起了"民巧法用之",最後淪到了"不便,又廢"[21]的結局。

河北滿城漢墓所出五銖錢,從墓主人劉勝的生卒年代推定,當鑄於元鼎四年(前113)之前。從元狩五年(前118)始鑄五銖錢到元鼎四年之前,西漢一共鑄行過兩種五銖錢,一種是郡國五銖,一種是赤仄五銖。通過對陝西澄城縣坡頭村鑄錢遺址所出銅錢範和陶錢範的分析研究,我們得知,所謂赤仄五銖應具備這樣一些特徵:錢文規整端麗,錢面穿上有一横畫、平背、製作精良。可是,縱觀河北滿城漢墓所出五銖錢,它們都不具有這些特徵,這説明滿城漢墓出土的五銖錢應該不包括赤仄五銖。

四　郡國五銖

《史記・平準書》:“有司言三銖錢輕,易姦詐,乃更請諸郡國鑄五銖錢,周郭其下,令不可磨取鋊焉。”郡國五銖是西漢武帝建立五銖錢制之初允許郡國鑄造的一種五銖錢。

郡國五銖既然是各郡國所鑄造,除了錢幣形制及重量被要求符合國家標準外,錢文書體、錢幣紋飾的形式和多少却不受中央政府約束。河北滿城漢墓出土的五銖錢,無論是分三型,還是四型,都表明該墓出土五銖錢的不一致性,雖然這些五銖錢有可能都是劉勝在任時所鑄。前面我們對上林三官五銖、赤仄五銖進行了探討,並得出了相應的結論,由此可以認爲,河北滿城漢墓所出五銖錢都屬於郡國五銖。

從河北滿城漢墓出土五銖錢分析入手,我們主要從錢文書體、錢幣紋飾和鑄造工藝來看郡國五銖,可以得出郡國五銖錢所具有的特徵:

一、錢文書體的隨意性。河北滿城漢墓出土的五銖錢錢文有秀美,有粗劣,五字和銖字存在明顯差異,它不像上林三官五銖和赤仄五銖的錢文那樣,規整端麗,如出一人之手。

二、錢幣紋飾的多樣性。錢幣上的各種記號、符號和紋飾複雜,没有統一的規範,有的錢幣上可同時出現兩種或兩種以上記號紋飾。上林三官五銖和赤仄五銖則與之不同,錢幣表面除穿上有一横畫外,無任何其他記號或紋飾,顯得簡潔大方。

三、鑄造水平不一。河北滿城漢墓出土的五銖錢儘管總體上來説還算精整,但仍可以看出五銖錢之間鑄作工藝水平上存在的差異,没有上林三官五銖和赤仄五銖來得嚴謹和有水平。河北滿城漢墓五銖錢尚且如此,那各郡國所鑄五銖錢的鑄作水平肯定參差不齊。

1982年,江蘇省銅山縣龜山西漢墓出土8枚五銖錢,形式一致,錢文“五”字交叉兩筆緩曲,上下兩横稍長,錢面有穿上横郭記號,與河北滿城漢墓出土五銖錢Ⅱ型風格相同。錢徑2.5厘米,重3.5克。該墓第六墓室出土西漢楚襄王劉注的龜紐銀印[22]。劉注,嗣位於武帝元朔元年(前128),死於元鼎二年(前115)。這座墓出土的五銖錢鑄造年代下限當在漢武帝元鼎二年,屬郡國五銖。同時,也説明穿上有一横畫的五銖錢出現時間要早於上林三官五銖和赤仄五銖。確立錢面穿上有横畫的五銖錢是否屬於上林三官五銖,還要注意其他因素的分析和可比性。

郡國五銖自元狩五年(前118)開始鑄造,到元鼎四年被廢止,總共鑄行有六年的時間。由於漢政府采取放任自鑄的貨幣政策,凡是具有鑄造能力的郡國都鑄有自己的五銖錢,以致郡國五銖錢範和鑄造遺址目前發現並不少見,由此可見,郡國五銖錢的鑄造量是巨大的。

五　漢武帝時期貨幣鑄造權的變化

郡國五銖、赤仄五銖到上林三官五銖這一發展過程,反映了漢武帝時期貨幣鑄行權的變化。

大家知道,漢初的貨幣政策基本上實行的是“使民放鑄”,即民間根據中央政府規定的錢式和重量自行鑄造流通貨幣。漢文帝時鑄“四銖半兩”,可以説是這種政策比較成功的範例。儘管如此,這種成功也僅僅表現出一定的階段性。漢武帝元狩五年(前118)“更請郡國鑄五銖錢”[23],采取的貨幣政策不再是民鑄形式,而是官鑄形式。具體地説,就是將民間自由鑄錢改爲由郡國一級的地方政府鑄錢,中央政府衹是規定錢式和重量。雖然這種貨幣政策較“使民放鑄”前進了一步,但郡國所鑄錢幣缺乏統一性,所以,依然成爲民間盜鑄的温床,最終在元鼎二年(前113)時出現了“郡國鑄錢,民多姦鑄,錢多輕”[24]的局面。

元鼎二年(前113),“公卿請令京師鑄官赤仄,一當五,賦官用非赤仄不得行”[25]。這時,中央政府也没有將貨幣鑄行權集中於自身。赤仄錢是中央政府自己鑄造的一種錢幣,其作用極其有限,衹是被用來賦官,成爲一種

專用貨幣，而不是流通貨幣。郡國仍然可以鑄錢。這樣，由於赤仄錢是一種超值錢幣，成爲民間和地方郡國仿鑄的熱點。因此，行用没多久，赤仄五銖便告終結。《漢書·食貨志》:“其後二年，赤仄錢賤，民巧法用之，不便，又廢。”這時期仍以郡國鑄錢爲主。

漢代將貨幣鑄行權集中於中央，是從鑄上林三官五銖錢開始的。《漢書·食貨志》:“于是悉禁郡國毋鑄錢，專令上林三官鑄。錢既多，而令天下非三官錢不得行，諸郡國前所鑄錢皆廢銷之，輸入其銅三官。”上林三官五銖錢鑄於漢武帝元鼎四年，這時地方政府再也没有貨幣鑄行權了，並且以前所鑄錢幣遭到廢止，上林三官五銖錢成爲全國唯一流通的法定貨幣。上林三官五銖錢的鑄行，在很大程度上緩解了官鑄與民間盜鑄之間的矛盾，使漢代貨幣經濟步入了穩定發展的歷史時期。漢武帝元鼎四年(前113)確立的貨幣政策不僅在西漢一直得以遵循，而且直接影響着以後歷代政權，成爲一種基本的貨幣制度。所以，上林三官五銖錢的鑄行，具有重大的歷史意義。

六　對《洛陽燒溝漢墓》五銖分型分期的看法

1953年，在河南洛陽燒溝發現了225座漢代墓葬，其中162座墓出土有錢幣，時代可以上溯到西漢早期，下推到東漢時期。《洛陽燒溝漢墓》[26]這本書對所出錢幣依據墓葬年代進行了分型分期，特别是對五銖錢的分型分期，對以後産生了重大影響，成爲人們研究五銖錢斷代的依據之一。

《洛陽燒溝漢墓》將洛陽燒溝漢墓出土的五銖錢分爲五型(圖二一)，並根據貨幣發展情況和錢幣文字書體變化，推出了這五型五銖錢的絶對年代。從這五型中，我們大致可以對五銖錢的發展脈絡有一比較清楚的認識。所以，《洛陽燒溝漢墓》的貢獻是巨大的，這是老一輩文博專家們留給後人的一份寶貴財富。

然而，就《洛陽燒溝漢墓》所分五銖錢之第一、二型而言，結合河北滿城漢墓出土的五銖錢，我們認爲，應有修正之必要。

《洛陽燒溝漢墓》以爲，第一、二型的錢文特徵是:五字“第一型的中間兩筆是直的，其中已有一部份略帶彎曲。第二型的兩筆是屈曲的，它和上下兩横相接的地方是垂直的。還有一種寫法，即屈曲程度更厲害，五字如兩個相對的‘炮彈’形。”銖字“第一型的銖字的金字頭如一帶翼箭鏃;第二型也是如此，但比第一型略小”，“第一型、二型的金字頭四點較短”;“第一、二型的朱字頭都是方折的;第二型以後則變成圓折，在第二型裏面也有一小部份方折的”，所以，“根據有紀年錢範推測，第一型裏面五字稍曲的都應是昭帝時的。武帝的錢範雖未發現，但從出土的先後來説，五字不曲的應該是武帝時的。”“第二型的五字都是彎曲的，紀年範中最早出現屈曲的‘五’，是在漢宣帝元康二年，從此以後一直到元帝建昭五年，‘五’都是屈曲的。第二型的郭徑2.5、郭寬0.15厘米，這和宣帝、元帝年代範上的尺寸一樣，可以證明第二型的是宣帝、元帝時的。”根據《滿城漢墓發掘報告》和《滿城漢墓錢幣新探》所發表的五銖錢資料，我們認爲，不僅洛陽燒溝漢墓中第一型五銖錢，就是洛陽燒溝漢墓中的第二型五銖錢，在河北滿城漢墓所出的五銖錢中都已經包含了。河北滿城漢墓的墓主人是西漢中山靖王劉勝及其妻竇綰，劉勝卒於漢武帝元鼎四年(前113)，由此知道，洛陽燒溝漢墓中第一、二型五銖錢出現的時間下限當不會晚於此。所以，《洛陽燒溝漢墓》中有關五銖錢的論述是有偏差的。當然，隨着考古資料的不斷發現和豐富，人們對五銖錢的認識一定會越來越清晰。

七　結論

通過以上對郡國五銖、赤仄五銖和上林三官五銖錢的論述，我們對它們之間的區别有了比較明確的認識，尤其是河北滿城漢墓出土的五銖錢和其他一些考古資料，爲我們

的認識提供了相當有價值的論據。

1. 根據有紀年錢範推測，上林三官五銖應該具有的特徵是:錢面穿上有一横畫，錢背有内外郭，錢文規範端麗而製作精整。

2. 陝西澄城縣坡頭村所發現的鑄錢遺址，就是《史記》、《漢書》所記載的赤仄五銖的鑄地。赤仄五銖是一種面穿上有一横畫而平背，錢文規整端麗、加工精細的五銖錢。

3. 由於郡國五銖是由郡國一級地方官府所鑄，中央政府僅僅是規定錢式和重量，所以，郡國五銖之間的差異較大，具有錢文隨意性、紋飾多樣性和鑄作水平不一等特徵。

4. 河北滿城漢墓所出土的五銖錢都是郡國五銖，其中既没有上林三官五銖，也没有赤仄五銖。河北滿城漢墓五銖錢的出土，修正了《洛陽燒溝漢墓》五銖錢的分型分期，並爲我們進一步認識五銖錢發展，提供了實物資料。

5. 從郡國五銖、赤仄五銖到上林三官五銖錢，我們可以看到漢武帝時期貨幣鑄行權的發展與變化。這一發展與變化呈現出了這樣一種軌跡，即由任民放鑄到將貨幣鑄行權歸爲郡國一級的地方官府。在鑄行赤仄五銖時，中央與地方同時鑄行貨幣。最後專鑄上林三官五銖，廢除郡國五銖和赤仄五銖，將貨幣鑄行權集中於中央政府，民間和地方官府不再擁有這一特權。因此，上林三官五銖錢的鑄行，標識着西漢國家掌握貨幣鑄行權制度的確立。

注釋:

① 《泉幣》第二期至第廿二期。

② 文物出版社1980年版。

③⑧ 關道雄《中山王劉勝墓五銖錢——郡國、赤仄、三官五銖諸問題》,《中國錢幣》1990年第3期。

④ 蔣若是《郡國、赤仄與三官五銖之考古學驗證》,《文物》1989年第4期;《探尋“赤仄”與“赤仄”鑒定》,《陝西金融》1989年錢幣專輯(12);《就赤仄五銖問題答客難》,《中國錢幣》1992年第2期。

⑤ 李建麗、趙衛平、陳麗鳳《滿城漢墓錢幣新探》,《中國錢幣》1991年第2期。吴榮曾《兩漢五銖錢研究中的幾個問題》,《中國錢幣論文集》第二輯，中國金融出版社1992年版。

⑥⑭ 陳尊祥《漢武帝上林三官五銖銅錢範的考證》,《中國錢幣》創刊號。

⑦⑮ 吴鎮烽《澄城坡頭西漢鑄錢遺址之我見》,《陝西金融》1989年錢幣專輯(12)。

⑨ 戴志强等《滿城漢墓出土五銖錢的成份檢測及有關問題的思索》,《中國錢幣》1991年第2期;劉森《赤側五銖錢考》,《中國錢幣》1991年第2期;彭信威《中國貨幣史》,上海人民出版社1965年版。

⑩ 黨順民《從出土背範探尋“赤側”五銖錢》,《陝西金融》1991年錢幣專輯(15)。

⑪ 錢劍夫《秦漢貨幣史稿》,湖北人民出版社1986年版。

⑫ 蔣若是《西漢五銖錢型集證》,《陝西金融》1991年錢幣專輯(15)。

⑬⑯ 陝西省文管會、澄城縣文化館聯合發掘隊《陝西坡頭村西漢鑄錢遺址發掘簡報》,《考古》1982年第1期。

⑰ 陝西省錢幣學會《關於坡頭出土五銖錢背範的調查報告》,《陝西金融》1989年錢幣專輯(12)。

⑱ 崔景賢《大荔縣發現西漢五銖錢範》,《陝西金融》1987年錢幣專輯(7)。

⑲ 黨順民《從西漢建章宫遺址及其附近出土錢範探討五銖錢的演變》,《陝西金融》1989年錢幣專輯(12)。

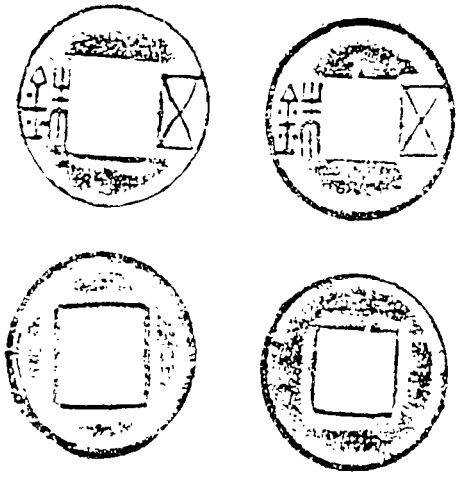
⑳ 蔣若是《郡國、赤仄與三官五銖之考古學驗證》,《文物》1989年第4期。

㉑㉓ 《史記·平準書》。

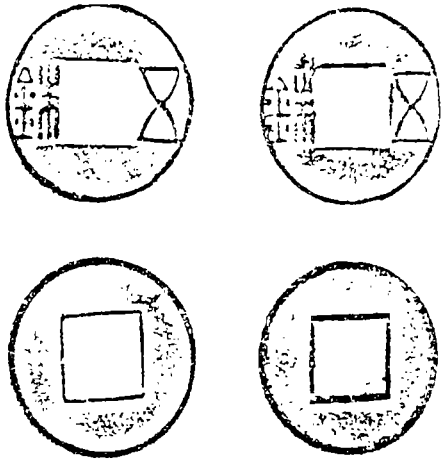
㉒ 南京博物院、銅山縣文化館《銅山龜山二號西漢崖洞墓》,《考古學報》1985年第1期。《中國書法報》曾報道劉注龜鈕銀印出土情況。參見注⑤吴榮曾文。

㉔㉕ 《漢書・食貨志》。

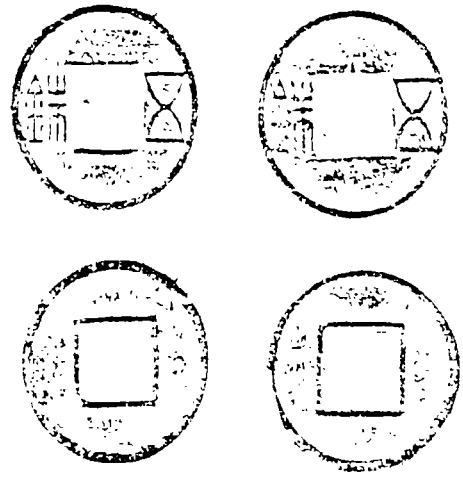
㉖ 科學出版社1959年版。



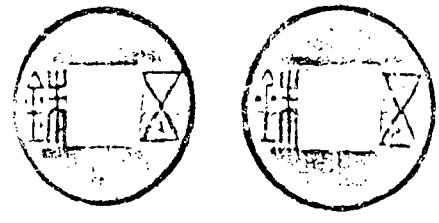
圖一　河北滿城漢墓出土
(《滿城漢墓發掘報告》所分Ⅰ型)



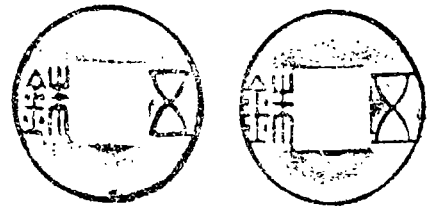
圖二　河北滿城漢墓出土
(《滿城漢墓發掘報告》所分Ⅱ型)



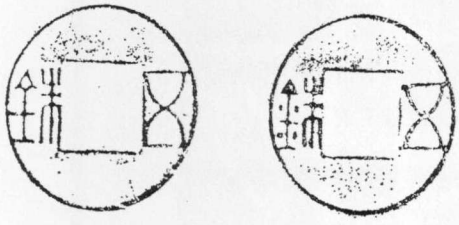
圖三　河北滿城漢墓出土
(《滿城漢墓發掘報告》所分Ⅲ型)



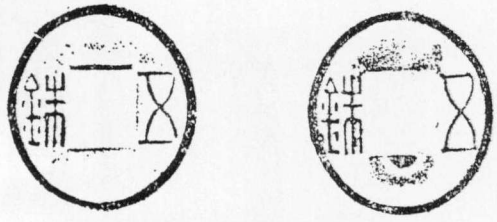
圖四　河北滿城漢墓出土
(《滿城漢墓錢幣新探》所分Ⅰ型)



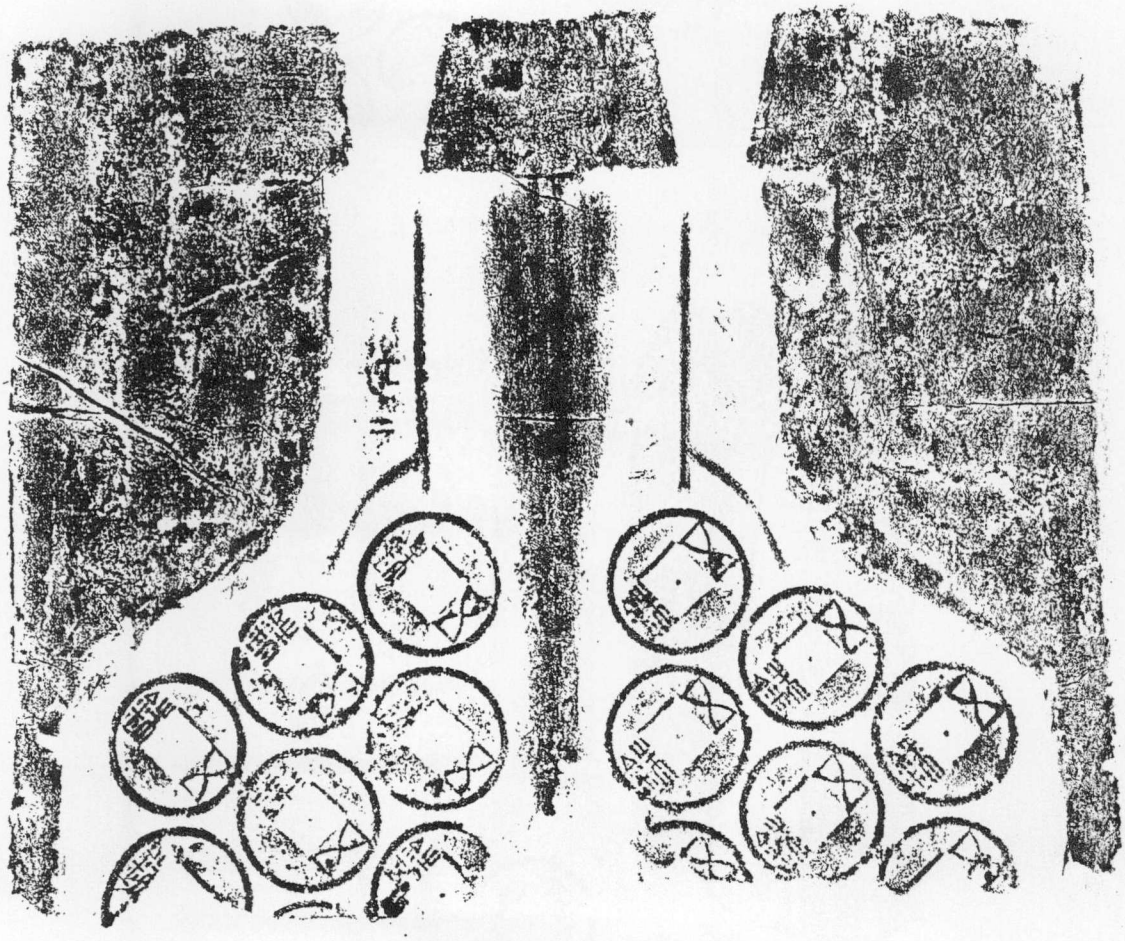
圖五　河北滿城漢墓出土
(《滿城漢墓錢幣新探》所分Ⅱ型)



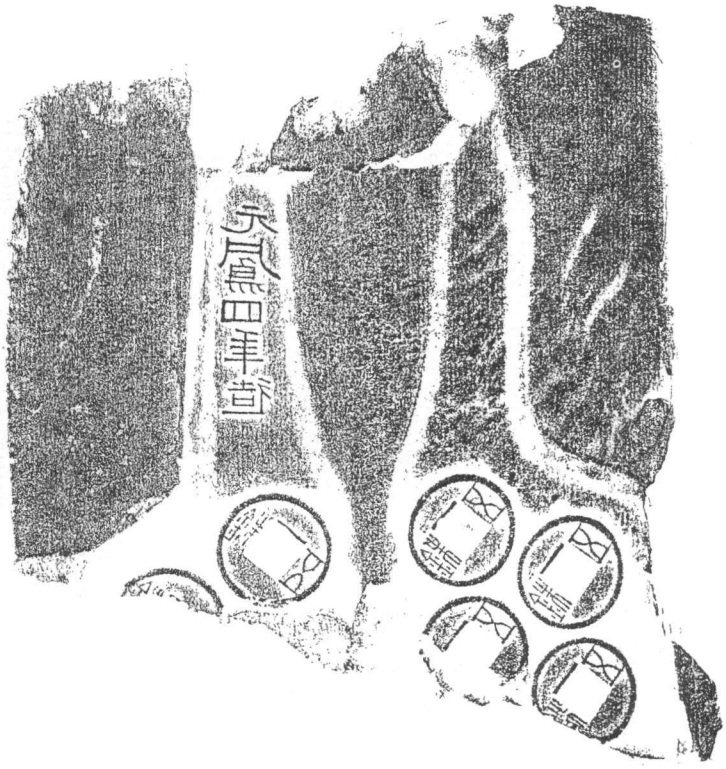
圖六　河北滿城漢墓出土
(《滿城漢墓錢幣新探》所分Ⅲ型)



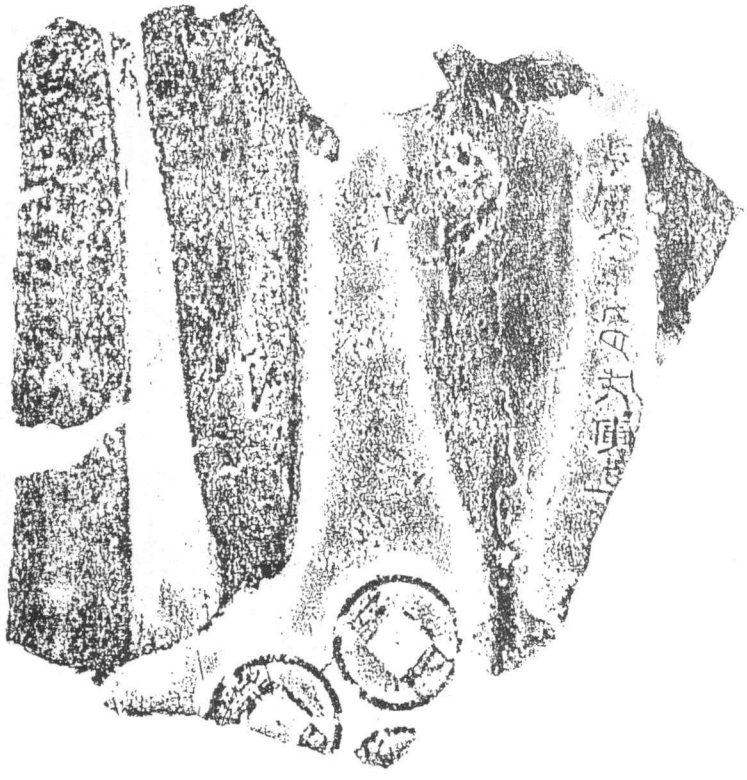
圖七　河北滿城漢墓出土
(《滿城漢墓錢幣新探》所分Ⅳ型)



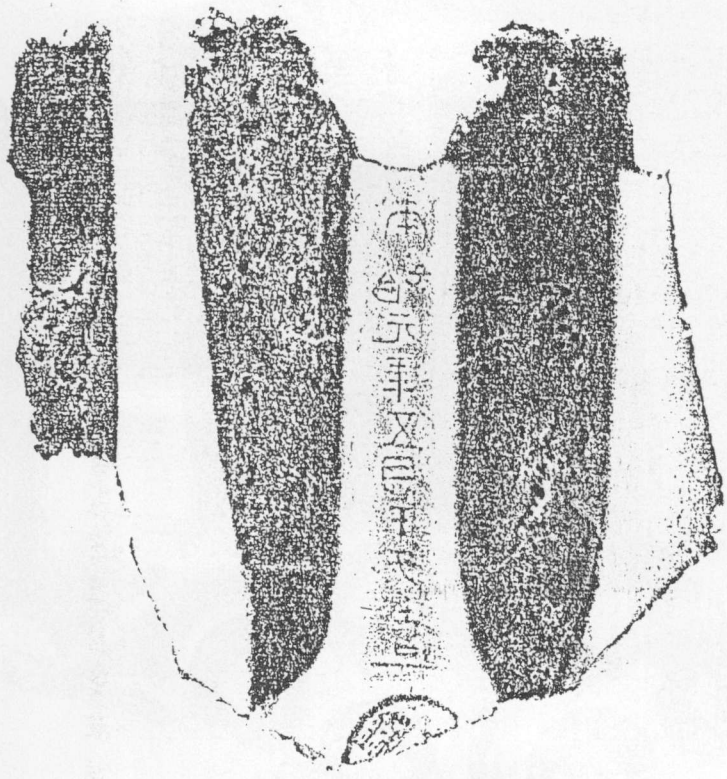
圖八　西漢建章宮遺址鑄錢區出土陶錢範



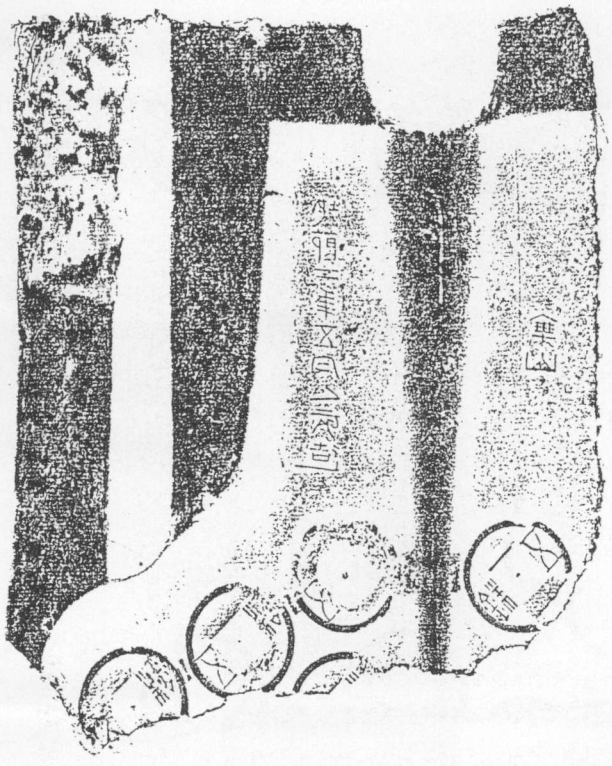
圖九　西漢昭帝元鳳四年陶錢範



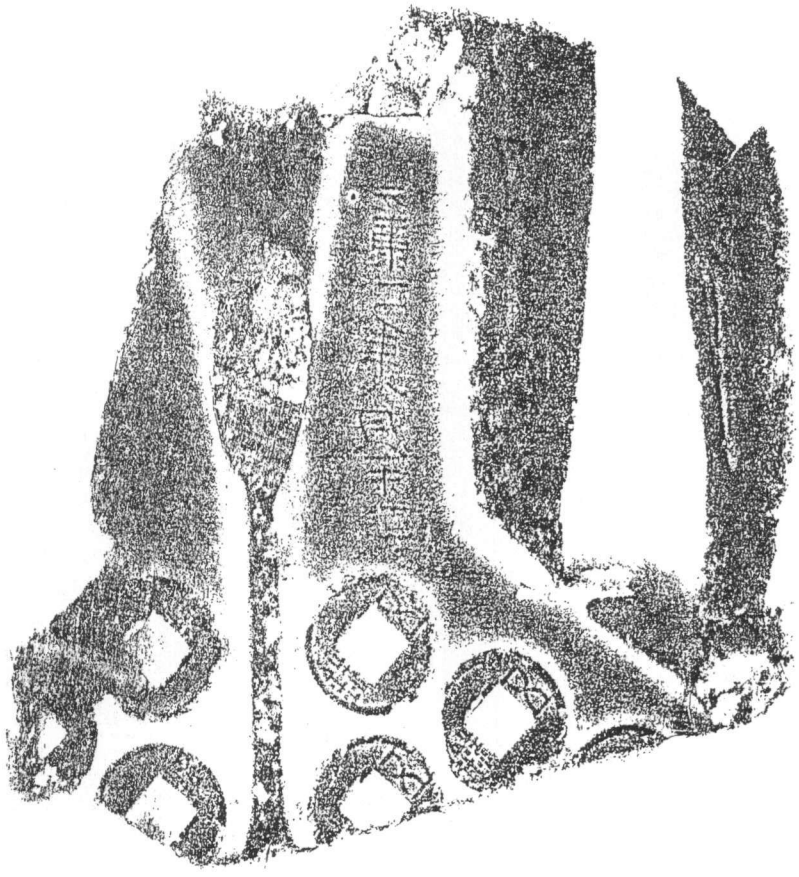
圖一〇　西漢昭帝元鳳六年陶錢範



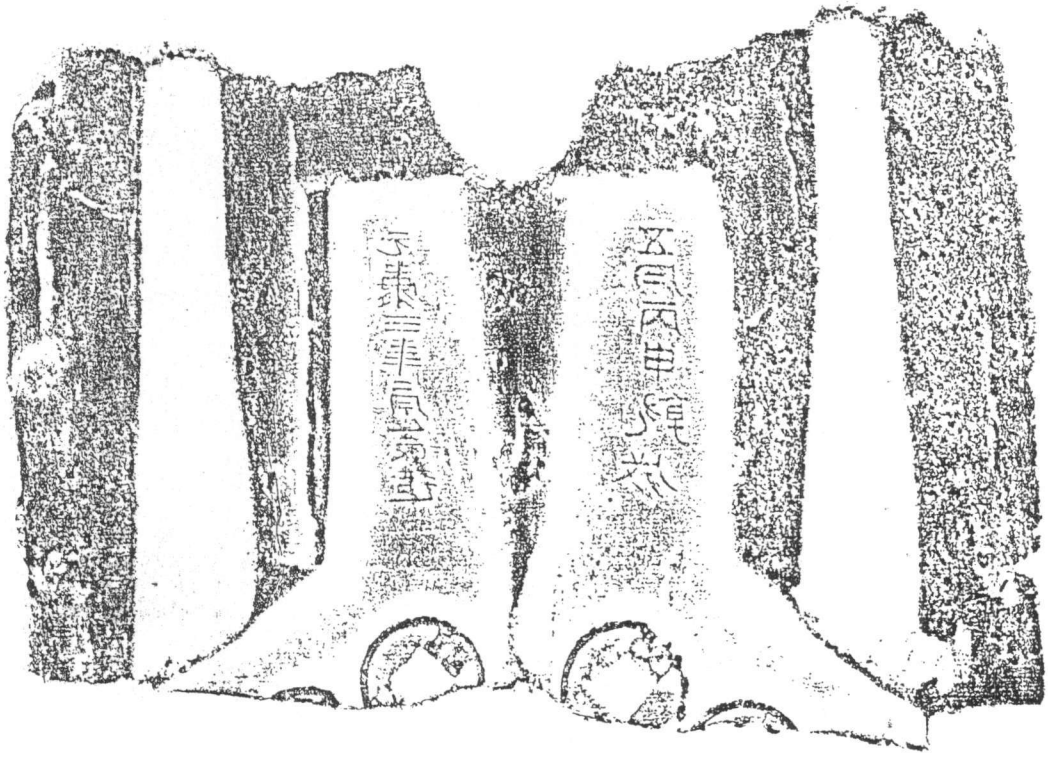
圖一一　西漢宣帝本始元年陶錢範



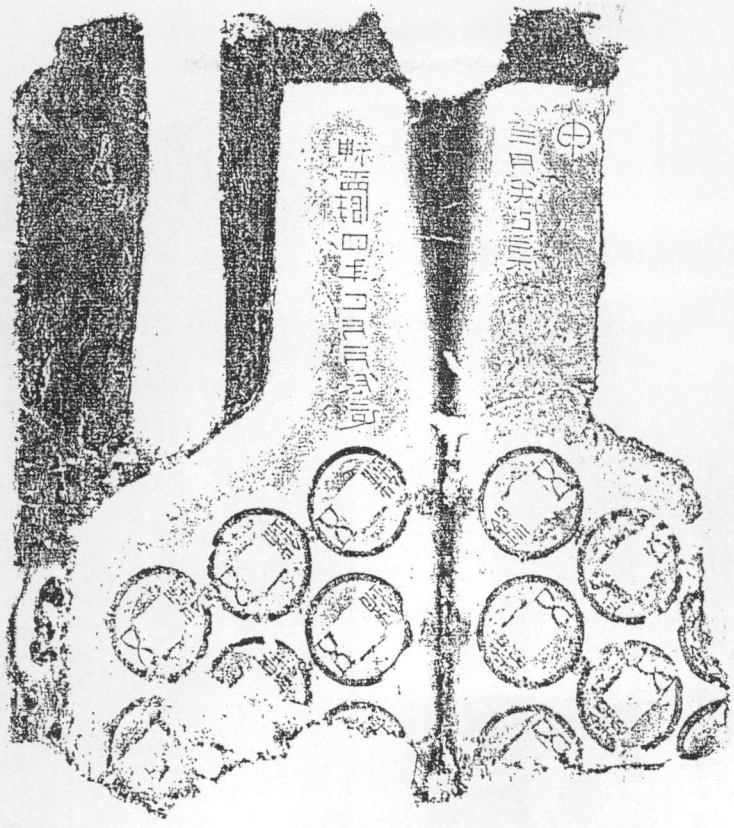
圖一二　西漢宣帝地節二年陶錢範



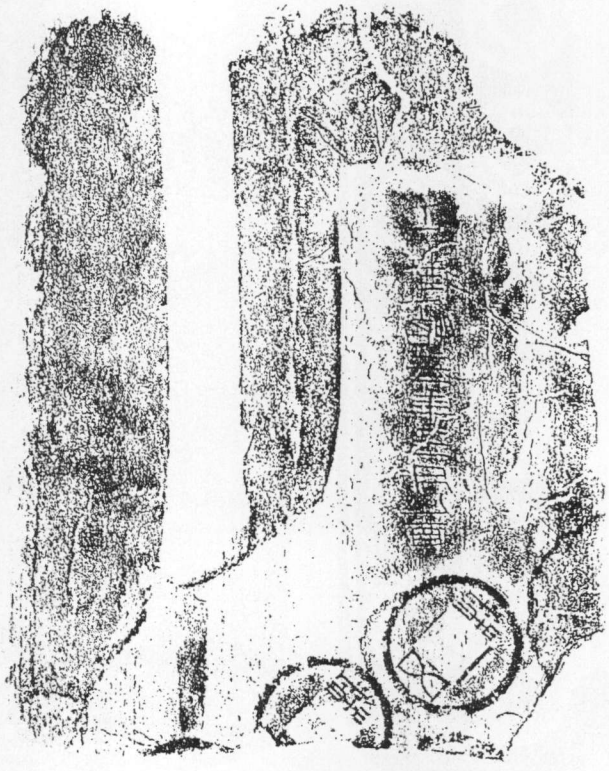
圖一三　西漢宣帝元康二年陶錢範



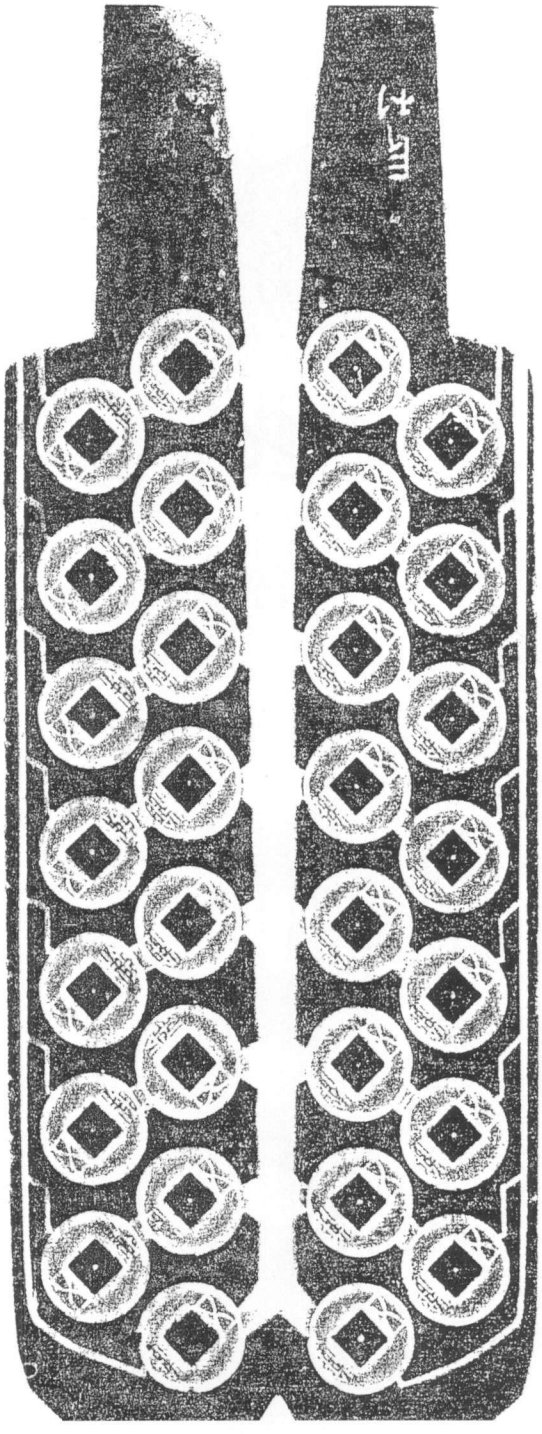
圖一四　西漢宣帝元康三年陶錢範



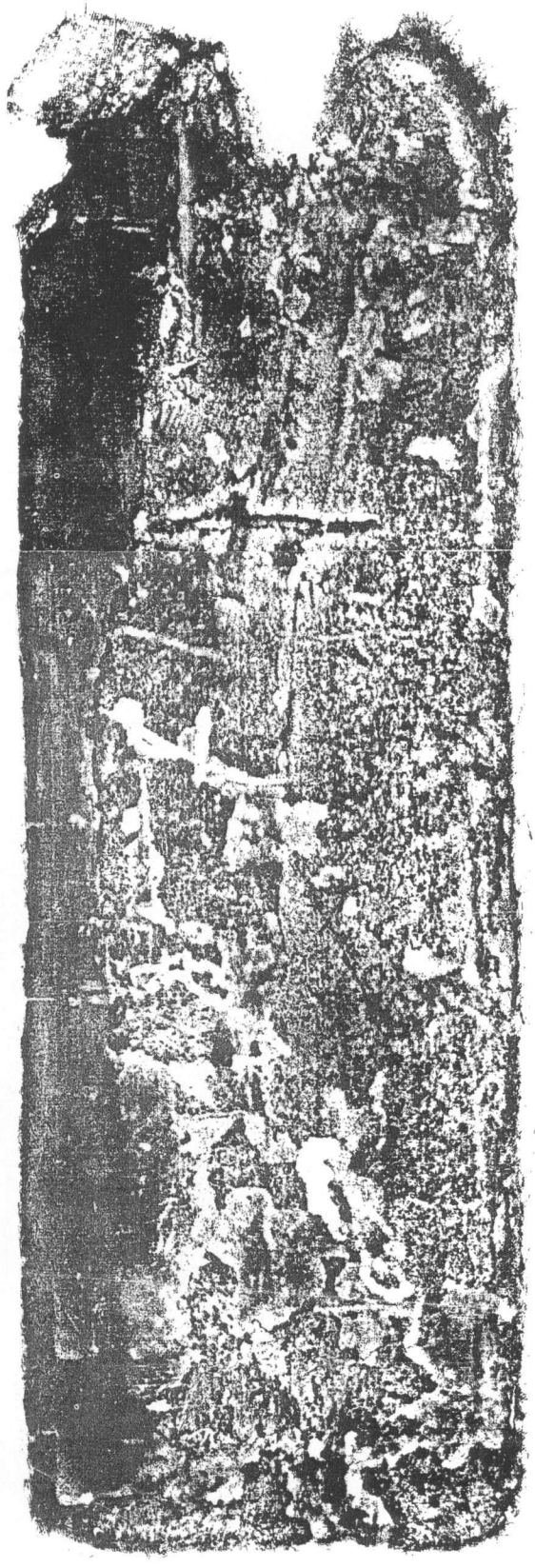
圖一五　西漢宣帝神爵四年陶錢範



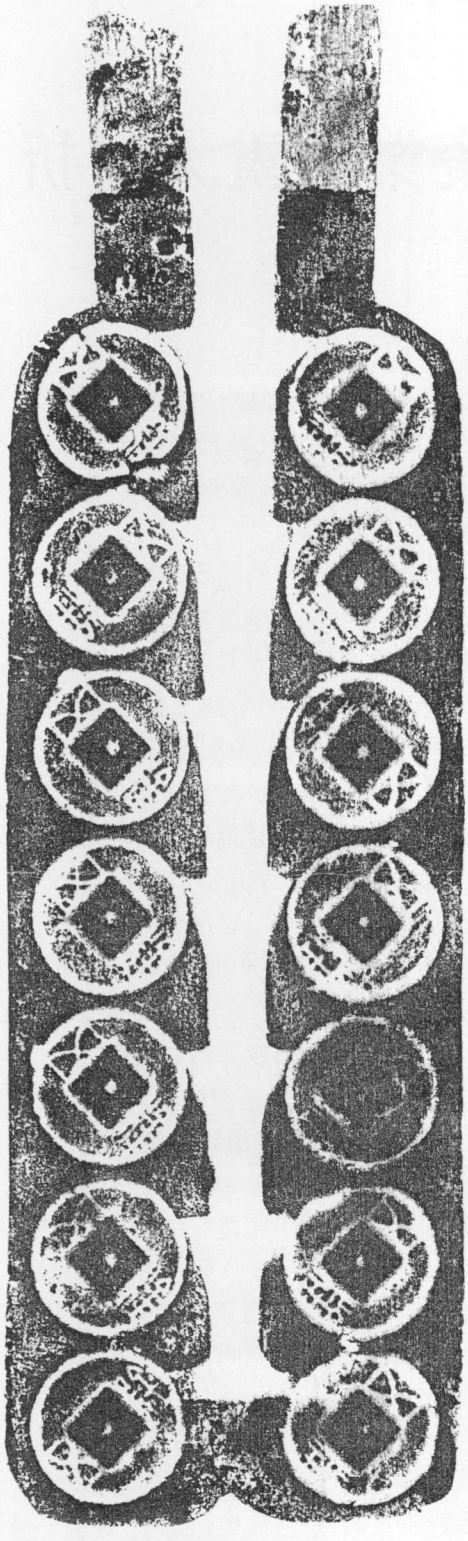
圖一六　西漢元帝建昭五年陶錢範



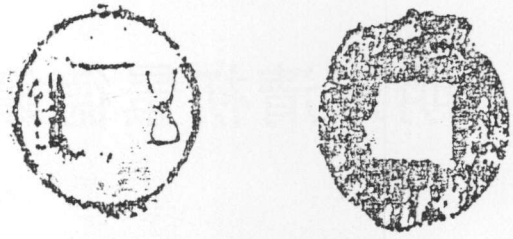
圖一七　陝西澄城縣坡頭村鑄錢遺址出土



圖一八　陝西澄城縣坡頭村鑄錢遺址出土



圖一九　陝西大荔縣漢村鄉上堯頭村出土



圖二〇　西漢建章宮鑄錢址出土

	五銖(Ⅰ)	五銖(Ⅱ)	五銖(Ⅲ)	五銖(Ⅳ)	五銖(Ⅴ)
五字	1 2	1 2	1	1	1
銖字	1	1	1 2	1	1

圖二一　河南洛陽燒溝漢墓五銖書體演變圖

(録自《洛陽燒溝漢墓》)

注: 本文所附錢範圖版均複印自《秦漢錢範》一書(三秦出版社1992年版)

明末清初景德鎮製瓷業的重大轉折

汪 慶 正

十七世紀上半葉的明末、清初時期，景德鎮製瓷業經歷着一次重大的轉折。

這個轉折，主要反映在景德鎮瓷業生產，於萬曆三十五年(1607)以前，一直是官窰占着統治地位，在此之後，由於官窰的日趨衰落，而民營窰業則憑借着對歐洲市場出口的劇增和國內市場的擴大而一度在景德鎮占有絶對優勢。

這一時期的民窰瓷器，在瓷質方面，一改過去粗糙的質地，而出現了細質瓷;在裝飾圖案方面，擯棄了過去官窰器圖案的束縛，趨於清新而富於民間氣息;在青花鈷料的使用方面，由於外銷瓷在質和量方面的需求，而促使鈷料提煉出現了技術上的革新。基於各方面的進步，在景德鎮以"可竹居"爲代表的民營窰業主集團，在社會上取得了一定的地位。明末清初景德鎮民營瓷業對整個清代景德鎮製瓷業的影響是十分巨大的。

對於這一時期景德鎮製瓷業的研究，歐、美學術界曾處於領先地位，特别是英國的Sir Muhael Butler、美國的Dr Lalia B. Curtis在這方面都有較深的造詣。1992年筆者參加了美國佛吉尼亞中國瓷業轉變期學術討論會，到會歐、美代表近三百人，竟然不見海峽兩岸的其他學者。

一 轉變期形成的社會背景

從十四世紀下半葉開始，景德鎮已確立了瓷都的地位，但整個景德鎮的瓷業生產，始終以宫廷直接控制的御器廠爲中心，民營窰業衹是處於附庸的地位。由於釉色的限制、圖案裝飾的束縛和青花料爲御廠所壟斷，甚至優質瓷石礦也不准民窰採用，因而必然使民窰的產品處於劣勢。

十七世紀初年，明廷政治腐敗，内憂外患不斷，反映在官窰的燒造方面，也出現了更趨衰竭的現象。萬曆三十五年六月乙卯，工部右侍郎劉元震請罷新昌等縣土青:"浙江土青隨礦暫采，無補於實用。在新昌解本色，則青竭而粗惡不堪。在東陽、永康、江山解折色又力疲輸而將難繼。加之賦役煩重，災祲頻仍……查江西燒造自萬曆十九年，内承運庫正派瓷器十五萬九千餘件，已經運完，所有續派八萬餘件，分爲八運，除完七運外，衹一萬餘件，所需當不多，宜行停止……。"①從這段記載來看，官窰已經到了精疲力竭的境地。

另一方面，正是這個時期，荷蘭、英國的商船大量販運中國瓷器到歐洲。僅據荷蘭東印度公司一家的記載，從1602—1682年的八十年中，通過該公司販運的中國瓷器，達1600萬件以上。其中，大部份是青花瓷，少量是五彩器。這一時期，景德鎮民窰瓷器銷售到帝俄、日本和東南亞地區同樣十分興盛。

二 轉變期瓷器的特徵

轉變期如果從明萬曆晚期，或以三十五年爲起點算起，至清康熙初爲止，則這一時期的瓷器似乎有兩種狀況，其一是衰落官窰的極少量產品和供國内市場的傳統的器物，我們過去把明末清初的景德鎮青花瓷都看成是

發色灰暗、瓷質粗糙的製品。正是由於衹注意這部份供國内市場的較差的傳統民窰器，而忽略了一部份青花發色鮮艷的優質民窰器，甚至把少量帶有干支款的優質青花瓷看晚了六十年，錯誤地判斷爲清康熙末或雍正年間。至於萬曆以後是否尚有少量的衰落官窰器，目前學術界有不同看法，有的專家認爲萬曆後期官窰已不再生産，决無官窰器。我認爲存疑則可，但不可絶對否定。因爲成書於崇禎十年(1637)的宋應星《天工開物》已經提到："凡畫碗青料，總一味無名異。……如上品細料器及御器龍鳳等，皆以上料畫成"，明確説明崇禎時確有官窰龍鳳器。其二，是外銷瓷，主要有專銷日本的按日本買方特殊要求定製器形和圖案適應日本市場的青花瓷和五彩器，以及大量銷往歐洲市場的外銷瓷。

從海外沉船的發現，以及歐美收藏家的收藏品看，這一時期銷往歐洲的品種，主要是青花瓷，有少量的五彩器和白瓷，其他色釉則更少見。

在器形方面，除了一般的盤、碗實用器外，比較特殊的器形是通體長的"象腿瓶"和筆筒。三十年以前，我們還把象腿瓶這種器物認作清雍正的典型器之一，事實上，這一形制應該説是適應歐洲市場的需要而産生的，清康熙以後已不見這類器物。至於以瓷作筆筒，在明萬曆以前極爲罕見，明末清初則大量出現這一器形，乃是適應國内文人的書齋需要；因此，康熙以後更爲普遍。此外，還流行花觚和高圈足的長頸瓶。當時多見的一種喇叭形瓶，發展到康熙時期，成了鳳尾尊。

在青花的色澤方面，特别是崇禎、順治年間的青花瓷有一大部份發色鮮艷，十分誘人。《明實録》神宗(萬曆)三十四年(1606)三月乙亥條載，江西礦税太監潘相上書説："描畫瓷器，須用土青，惟浙青爲上，其餘廬陵、永豐、玉山縣所出土青，顔色淺淡……。"②這説明當時已不用回青而改用浙江土青，但上引萬曆三十五年六月，劉元震的上疏，又説："浙江土青隨礦暫采，無補於實用。"當時官窰似已無上等青料可用。那麽明崇禎、清順治民窰所用發色鮮艷的青料，又是從何而來呢?這是由於明末在選煉鈷土礦料方面有過一次重大的改進。

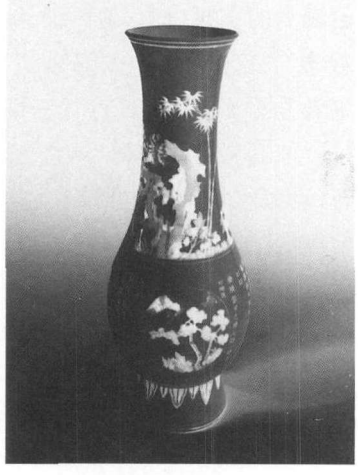
成書於明嘉靖年間的《江西大志·陶書》記述回青料的處理分"敲青"和"淘青"兩個工序。"敲青"："首用錘碎，内硃砂斑者爲上青，有銀星者爲中青，每斤可得青三兩。""淘青"："敲青後，取其青零瑣碾碎，入注水中，用磁石引雜石，真清澄定，每斤可得五六錢。"這是用水進行淘洗，並以磁石吸去雜質的"水選法"。成書於崇禎十年(1637)的宋應星《天工開物》則出現了用煅燒法來處理青花料的記載："凡畫碗青料，總一味無名異……此物不生深土，浮生地面，深者掘下三尺即止，各省皆有之。亦辨認上料、中料、下料。用時先將炭火叢紅煅過，上者出火成翠毛色，中者微青，下者近土褐。上者每斤煅出衹得七兩，中、下者以次縮減。"從水選到火煅，是處理青料的工藝技術上的一次重大改革。明末清初民窰出現大量發色鮮艷的青花瓷，正是得益於此。

至於在裝飾圖案方面，轉變期瓷器，特别是青花瓷，很少繼續使用明代官窰瓷器上反復使用的龍、鳳、纏枝蓮、菊花、牡丹、八仙等傳統圖案，而多見清新的花鳥畫面，在一些瓶、罐和筆筒等立體器身的頸部和近底足處，往往以暗花細刻紋或僅暗花雙綫紋作裝飾。在一部份立體器的口沿部位常見倒畫的蕉葉紋，較早的蕉葉中莖留白，較晚已不見留白中莖。景德鎮的藝人們還借鑒當代畫家們的畫風，出現了山水和寫意人物圖，同時也取材於小説、戲曲的版畫插圖，特别是唐人詩意圖的畫景引人入勝。

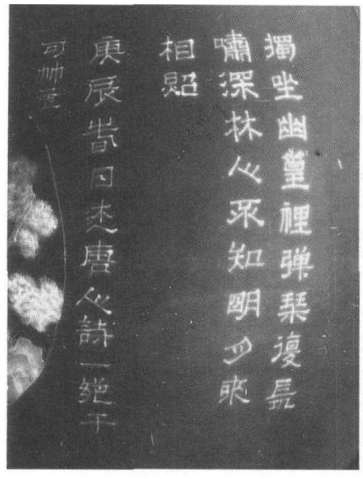
應該着重指出的是，在轉變期瓷器上，出現了詩、書、畫、印相結合的題材。這是明代文人寓文化、藝術於一體的精心構思，也反映了轉變期民窰業主的文人氣息。這種題材，一直影響到清代的瓷藝。

三　從上海博物館所藏幾件干支款和紀年款器看轉變期瓷器的某些特徵

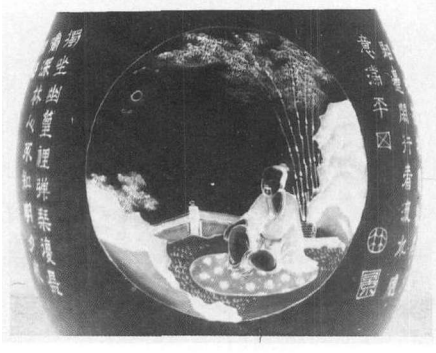
（一）　青花唐人詩意高圈足長頸瓶——此瓶頸部畫花卉湖石，腹部繪三處開光圓圈，各用隸體書寫詩句，上有“山中人”引首章、下有“竹景”或“清供”落款章印記。其中一幅圖繪一人獨坐竹林中，傍以隸書題：“獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。”“庚辰春日，述唐人詩一絶于可竹居。”（圖一）



1 全形

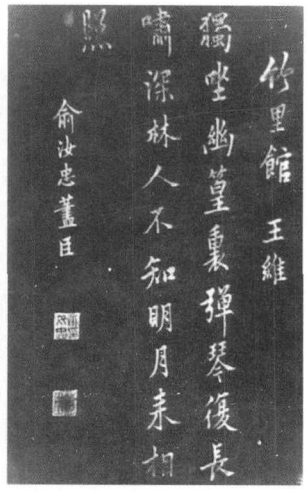


2 唐王維《竹里館》詩



3 詩意圖

4 明刻《唐詩畫譜》



5 明刻《唐詩畫譜》

圖一　青花唐人詩意圖圈足長頸瓶

此爲唐王維《竹里館》詩原句。明黄鳳池輯《唐詩畫譜》，以唐人詩意繪製成圖，並由時人書寫詩句，相互印證，供人欣賞。此瓶之詩句、圖畫，其所據底本，即爲《唐詩畫譜》；邊題“庚辰”，當是明末崇禎十三年(1640)。“可竹居”是當時極爲重要的民營窰業主的店號。清康熙著名的民窰瓷業主的“木石居”、“竹石居”等等，可能都是受此影響而來的。

另有開光圖内山水畫二幅，各題詩一首。其一爲：“一片石、數株松。遠看淡，近又濃。不出門庭三五步，觀盡江山千萬里。”其二爲：“野樹桔槔懸，孤亭夕照邊。閒行看流水，隨意滿平⊠。”

（二）　青花花卉象腿瓶——這類瓶以其形制極似大象之腿而得名，過去，一直歸諸雍正的典型器。在明末清初的出口瓷器中，象腿瓶極爲多見。此瓶器身一面繪瓶插花卉，另一面繪開光圖案兩幅，並以隸書題：“竹摇清影

窒幽窗，兩兩時禽噪夕陽。”有“庚辰春月寫於可竹居”題款及“竹景”章記。這是和上述高圈足瓶同爲崇禎十三年(1640)的產品，青花色澤十分鮮艷(圖二)。

1 全形　　2 文字

圖二　青花花卉象腿瓶

(三)　青花佛教故事圖筆筒——此筆筒在形制上看，已呈束腰，康熙筆筒典型器的束腰形制即由此而來。以隸書題寫古律詩一首，並題:“癸未夏日述古律書屬爾濟詞丈清政”，具“竹景”章記。“癸未”爲明崇禎十六年(1643)。“竹景”依上述兩器，當是“可竹居”的製品。此器口沿部及器底部都有環帶暗花紋，這是多數轉變期瓷器器身普遍具有的紋飾(圖三)。

(四)　青花人物圖大碗——此碗以隸書題寫:“屏開金孔雀，萸賜玉麒麟。”“癸未秋日寫”，並有“竹景”章記。顯然與上述筆筒爲同一年、同一製瓷窰業主的產品(圖四)。

圖三　青花佛教故事圖筆筒

(五)　青花山水圖象腿瓶——此瓶繪整幅山水圖，以隸書題寫:“洞口春晴花正開，看花人去幾時回。殷殷寄語武陵客，莫引世上相逐來。”“癸巳秋日寫爲西疇書院”，上有“中山人”引首章記，下有“竹景”落款章記(圖五)。

此瓶顯然是“可竹居”於清順治十年(1653)的製品，其圖案內容爲唐人陳羽《優冀西洞送人》詩意。

(六)　青花高士圖凈水碗——此碗以隸書題寫:“修士陳有謨虔製凈水碗一座喜奉古湖心寺佛前永供吉祥如意，順治丁酉年季夏月朔望日吉立。”(圖六)

這件器物值得特別注意的有三點，一是具有順治丁酉(1657)的絕對年款;二是該器有醬口;三是口沿有簡化了的垂畫蕉葉紋。

上引這六件器物，其題字的書體都是隸體，而由於上述第六件器物有“順治丁酉”的絕對紀年，因此可以肯定地推算出各件干支

圖四　青花人物圖大碗

圖五　青花山水圖象腿瓶

圖六　青花高士圖淨水碗

款的絶對年代，並可徹底糾正過去把這些干支款的器物定在推遲了六十年的清康熙末或雍正時期的説法。

從已知的資料看，1640年以前已出現隸書的干支款，但在明萬曆、天啟時期並没有發現用隸書體在瓷器上題字。同樣，清康熙朝的瓷器，也不見隸書的題字，而衹有草書、行書或楷書的題字。事實上，以隸書體在瓷器上題字，似乎衹有明末崇禎和清初順治兩朝，而且，可能衹在崇禎九——十一年即公元1636——1638年之間開始盛行起來。

從上引第一、第二兩器，可以得知，“可竹居”是十七世紀中期，景德鎮著名瓷藝家的齋名，“竹景”、“清供”、“山中人”或“中山人”都是“可竹居”主人所用的印章。

上海博物館所藏的明末清初轉變期瓷器中，具有干支款而確屬“可竹居”的製品有五件。從這五件器物看，值得着重探討的有下述幾點：

一、中國的瓷器，在器身上正式書寫瓷藝家的齋名，以已發現的實物看，雖早於上引可竹居的有英國大英博物館所藏1638年“慎讀齋北沼主人”款的青花瓶，有北京故宫博物院所藏1638年“玉蘭齋”青花瓶和1637年“水竹居”青花筆筒，但和“可竹居”器相比，其題字内容都比較簡單，一般都衹有具名的意思而已。

二、“可竹居”的器物大多融詩、書、畫、印於一爐。這是明代文人畫的典型風格。但在整個明代的官窰瓷器中，這種文人氣息的風格是不受重視的，衹有到了官窰衰落、民窰大盛的時代纔會出現。這以“可竹居”所製的瓷器爲最早，也最典型。

三、在瓷器的畫面中，前有引首章、後有落款章的程式，是自“可竹居”瓷器開始的，在此之前少見使用引首及落款章。人們在清雍正珐琅彩瓷器上，可以看到使用引首章及落款章的格式，很多人認爲是雍正時出現的新風格，其實在明末轉變期的“可竹居”瓷器上已經開始。

從上引六件以隸書題字的轉變期瓷器看，上海博物館所藏青花“荻浦歸帆圖”雙圈足筆筒底有“清玩”款和青花錢塘夢題材的“緑蔭堂器”款盤，都是隸書題字，且器形也屬明末清初，當然亦屬轉變期器。這又爲我們鑒定轉變期器提供三個方面的判斷依據，一是雙圈足又一次證明在康熙以前就出現了；二是“緑蔭堂器”款的器物也是早於康熙的；三是“清玩”行書款，康熙前已經出現。

四　幾個值得探索的問題

一、所謂轉變期上、下限的界定，需要討論。比較簡略地看，轉變期的上限應該指明萬曆三十五年(1607)以後，官窰衰退，對民窰放鬆了各方面的束縛，民窰則適應外銷的需要而在裝飾、圖案方面出現了清新的風貌。其下限當在清康熙前期，官窰正式恢復，同時恢復

了官窯的統治地位。問題是，定型的康熙風格確立的確切年代也還需要作進一步的探討。

二、轉變期，一方面大量輸出歐洲，另一方面多批接受日本訂貨。對於歐洲和日本十七、十八世紀製瓷業的發展，起到了什麽樣的影響，是應該進行深入研究的。

三、中國製瓷對世界各國的影響問題，就目前國內學術界來説，我們研究的深度是遠遠不够的。

中國瓷器輸出，在製瓷技術方面對古代韓國影響可説是最大。仿汝的高麗青瓷，其精湛的程度使人稱羨。東南亞地區從十四世紀以來應該就有仿中國青花瓷的製作，問題是對其具體情况還不太清楚。古代安南的青花瓷製作可能很早，它和中國近年發現的雲南青花器有密切關係，但它早到什麽程度，其圖案、胎土製作和釉色等等的研究還有待深入。此外，中東地區在十五世紀前後大量仿燒中國青花瓷以及白瓷，國內學者限於條件，還没有一本專著來加以論述。

四、和轉變期後期有直接關聯的是，在清康熙前期，有過一段海禁時期，儘管這種海禁，連康熙帝本人也説是並不徹底的，但必然帶來了減少瓷器輸出的影響。十七世紀後期，正是歐洲風靡中國瓷器欲罷不能的時代，這就誘發了德國瑪森和歐洲各大瓷廠仿燒中國瓷器的高潮。日本有田的伊萬里也正是在這一時期爲搶佔市場，而大量仿燒康熙型的五彩器。

有趣的是，很多歐洲瓷廠先從仿宜興紫砂器入手，然後仿燒瓷器。

1990年我參觀英國Wage Wood瓷廠陳列室時，發現其燒瓷歷史也是從紫砂器入手，遺憾的是，在整個歷史陳列中，没有一處提到仿燒中國瓷器的字句。

五、過去認爲康熙五彩的重大成就之一是首先使用了釉上藍彩。以前用釉下青花來表現藍色的地方，可以改用釉上藍彩，這種工藝在歐洲使用的起點是什麽。如果説，釉上藍彩的工藝是從中國傳出去的話，那麽歐洲及日本伊萬里的釉上藍彩製作就不能把時間定在1660—1680年之間，而這樣的斷代，目前在國外是比較多見的。

六、此外，轉變期青花器的斷代，由於有上述干支款器物的存在，是比較清楚的；五彩器的斷代一般也還正確，但涉及到少數釉上藍彩器是否確屬轉變期的問題。如果説，在轉變期已出現了釉上藍彩，那麽這個發明權就不屬於康熙時代了。從而，這一鑒定上的要點，將要重新考慮。

注釋：

① 《明實録·神宗實録》卷四三四。

② 《明實録·神宗實録》卷四一九。

?1994-2014 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

郎窰及其作品研究
——新資料的發現與啟示

陸 明 華

郎窰通常指清代康熙四十四年至五十一年(1705—1712)江西巡撫郎廷極主持燒造的景德鎮瓷窰及其作品。郎窰瓷中,人們最熟悉的是那種被稱之爲"郎窰紅"的高溫銅紅釉製品,這類製作精美、釉色艷麗的器物被後人看成一代絶品,是郎窰瓷的代表作。此外,在清代文獻中也記述有多種郎窰瓷品種,但由於史料的記述很不完善,所提作品特徵不甚明確,因而搞不清傳世品中哪些器物是真正的郎窰瓷。至於郎廷極其人在江西的陶藝活動情況如何?由他監燒的瓷窰究竟屬於官窰還是民窰或私窰?至今仍未能取得深入瞭解和明確結論。近來,筆者在研究清代瓷器時,查找到了一些與郎窰及郎廷極本人有關的實物和文獻資料,這些資料的發現,爲筆者多年前即已萌生的深入研究郎窰的想法提供了一定依據。爲了較詳盡地論證有關問題,本文擬分六個部份予以叙述。

一 郎窰紅質疑

自從郎窰瓷作爲景德鎮瓷器中一個以人物命名的特有品種出現以來,一直受到世人的贊賞和關注。但是,郎窰在當時究竟燒造了多少種類的瓷器?傳世郎窰瓷器又有哪些品種?其面貌如何?這些問題,我們現在實際上並不十分清楚。根據傳世實物,得到人們普遍承認的郎窰瓷器實際上僅"郎窰紅"一種。

郎窰紅瓷器,長期以來一直爲絶大多數鑒賞家、研究者所認可,因爲其來歷似乎比較清楚。即使在清末至五十年代的郎窰究竟是郎廷佐還是郎廷極抑或郎世寧燒造的争論中,郎窰紅之存在依然毫無疑問。當時,人們争論的焦點是郎窰主持者爲誰的問題而不是郎窰紅這種紅釉作品本身。

那麽,傳世那種被稱爲郎窰紅的瓷器究竟是否郎窰燒造?有無確切材料予以佐證?這個問題在幾年前即已引起筆者注意。因爲在現今所能見到的清代前期地方文獻、文人筆記和陶瓷專著中均無明確記載,如康熙五十二年(1713)許志進《瑾齋詩稿》、康熙五十四年(1715)劉廷璣《在園雜志》、雍正、乾隆等朝的《南窰筆記》、《陶説》、《景德鎮陶録》和歷朝的江西地方志以及清宫有關檔案等,除《瑾齋詩稿》、《在園雜志》外,幾乎所有前期文獻連郎窰之名亦未涉及過,更不必説郎窰紅這一種紅釉瓷了。由此,筆者産生了一種懷疑:現今所稱的郎窰紅釉瓷究竟是否康熙朝郎窰所燒?於是,在醞釀撰寫此文時對有關文獻和近世以來的有關論文作了查閲,然而毫無結果,其答案依然是肯定的。因爲在研究中,筆者閲讀了已故童書業先生的《郎窰考》一文[1],此文引述了一條對肯定郎窰燒造紅釉瓷可能具有决定性意義的材料,儘管文中對郎窰紅問題未作研討(因爲在當時幾乎没有人對郎窰紅的存在提出懷疑)。童先生所引文獻是清雍正十三年(1735)嘉定人陸廷燦的《南村隨

筆》,其文曰:

> 正德、弘治、隆慶三朝皆有寶石釉之祭紅,而滬人專以屬之宣德、萬曆,其與郎紫垣所仿者正複相慁。

上引文獻認爲,明代正德、弘治、隆慶三朝均燒造這種"寶石釉之祭紅"瓷器,而上海人把這些紅釉瓷器看成明代宣德、萬曆朝燒造,這些作品,與郎廷極所仿的紅釉色調"相慁"。按"慁"者,混也,"相慁"即相混之意。這就是説,郎窰紅釉瓷與明代紅釉瓷容易相混。此文十分有力地證明了一點:郎窰燒造"寶石釉之祭紅"瓷亦即後人所説的郎窰紅釉瓷,這一材料的存世,無疑爲後世提供了確鑿證據。

陸廷燦這一記載,晚於康熙朝郎窰燒造時期僅二十多年,看來準確性必定較高,我們没有理由對其持懷疑態度。

但是,筆者在閲讀童書業先生的另兩篇論文《郎窰再考》和《清初官窰瓷器史上幾個問題的研究》②時,發現他所引用的這段材料竟是出於《陶雅》卷下,全文完全相同,僅在引首加了五個字:"南村隨筆謂",連起來爲:"南村隨筆謂正德、弘治、隆慶三朝皆有寶石釉之祭紅……"。對《陶雅》所引文獻,筆者一貫采取審慎態度。因此,特意查閲了上海博物館所藏清雍正十三年本《南村隨筆》,此版本爲原刻本,全書共二册六卷。翻遍全書,有關陶瓷方面的記載倒有九處之多,但出人意料的是,竟未見有童氏所引《南村隨筆》之内容!涉及到與紅釉有關的僅見卷三《窰》一節有曰:

> 宣德祭紅以西紅寶石末入泐,凸起者總以汁水瑩厚如堆脂,汁紋鷄橘質料膩實,不易茅蔑,正、弘、萬間亦有佳者。

由此筆者得知,《陶雅》所引《南村隨筆》不是原版本,書中所引關於郎窰紅的内容不知從何而來。筆者認爲,此段文字乃後人斷章取義之杜撰,完全缺乏參考價值。

那麽,是不是説,否定了《南村隨筆》中郎窰紅瓷的記載,就等於否定了郎窰紅釉瓷的存在?事實决非如此簡單,筆者引用此文,衹是證明這段文獻不可靠,至於郎窰是否燒造了今人所説的那種紅釉瓷,還有待進一步的證實。

從歷史文獻記載和近世以來的研討情況看,郎窰以郎廷極監燒之窰命名顯然毫無問題,而郎窰紅是否郎窰所燒也爲絶大多數研究者所認同(包括筆者在内)。但隨着對這一問題的進一步查考,筆者對之産生了疑問,懷疑的依據也有諸多方面。

首先,遍查清代嘉慶以前有關文獻,無處可覓郎窰紅和郎廷極燒造紅釉瓷的記載(童氏所引《南村隨筆》内容應屬後人添加),除前面述及的那些史料外,還包括清代内廷檔案在内(雍正十三年唐英仿燒前代釉彩達五十七種之多),均無所記。由此看來,郎窰是否燒造紅釉瓷,在康熙晚期至雍正時期連當地人都不一定清楚,因爲大多數人可能不瞭解郎窰,更無從瞭解郎窰紅釉瓷。所以,把傳世那些康熙紅釉瓷稱爲郎窰紅的説法值得商討,至少可以這樣認爲,郎窰紅(如果存在的話),在乾隆末期尚未被列爲名品。

傳世實物中,有一件作品可引起我們思考,故宫博物院藏有一件被今人稱爲郎窰紅的紅釉瓷瓶(圖一)。此瓶釉色殷紅如血,有開片,以白鎖口,圈足有二小孔,底爲白釉,白釉地上刻《乾隆御製詩》一首,題爲《詠宣窰祭紅瓶》,詩曰:

> 暈如雨後霽霞紅,出火還加微炙工,世上硃砂非所擬,西方寶石致難同。插花應使花羞色,比畫翻嗤畫是空,數典宣窰斯最古,誰知皇佑德猶崇③。

圖一　清康熙紅釉瓶　　底部

詩句内容，無非推崇作品之佳，形容釉色之艷，但重要的是弘曆把此瓶當成宣德朝的霽紅釉瓶，乾隆去康熙未遠，其間僅相隔雍正一朝十三年，從《御製詩》記録的“乙未年”可知此瓶題於乾隆四十年(1775)，從此年上推至康熙五十一年(1712)亦僅六十多年，但乾隆帝已不識其祖父聖祖時代燒造的名品。儘管這種情況的出現十分正常，内行的鑒賞家也會出現鑒定上的失誤，但筆者認爲，乾隆帝弘曆(包括那些爲帝王服務的鑒賞家)不認識這件作品似乎有兩方面因素，一方面是由於作品仿宣的程度較高，另一方面可能反映出當時的人們對郎窰紅不瞭解，或者説根本没有郎窰紅這一概念。

當然，僅憑上述一件作品是不足以説明問題的，但乾隆文獻的乏記多少可以反映出當時的人們對郎窰紅的認識也是十分模糊的。如阮葵生的《茶餘客話》，照搬《在園雜志》關於郎窰的記載，文中衹把“紫垣中丞公開府西江所造”改成“巡撫廷佐所造”等，完全没有新内容可予佐證。

嘉道以後文獻中，有關郎窰和郎窰紅釉瓷的記載逐漸增多，如嘉道進士趙遵路的《榆巢雜識》，琉璃廠人所編《歷代瓷器譜》和佚名的《磁論》等。值得注意的是，除《榆巢雜志》照搬《在園雜志》外，《歷代磁器譜》和《磁論》均記録了郎窰燒造紅釉之事。《歷代磁器譜》一書，今已佚，僅見清末陳瀏《陶雅》引用此書，據《陶雅》卷下記述：

> 歷代磁器譜乃嘉、道間廠人所述，不著作者姓名，文理謭陋，殊不足觀，其所列各種古窰，自謂出於景德鎮陶録藍浦本，與同時，是譜勦襲藍説而於明代祭紅併居之於郎世寧，則非藍説之所有，此實近世傳訛所由來……。嘉慶去古未遠，郎世寧雖確爲雍、乾時代人，其入中國或較早，郎廷極雖確爲康熙朝之江西巡撫，安知雍、乾時代不尚存於世耶?……譜載郎世寧所造紅瓷以緑底冰紋爲貴，米湯底次之，白底又次之，豈三底兼仿之耶?抑兩郎俱仿之耶?

在這段文字後面，陳瀏又説：

> 歷代瓷器譜謂郎世寧所製器皿有青、藍、墨繪各種，蓋不僅寶石紅也。

《陶雅》記載證明，陳瀏見過的《歷代瓷器譜》已載明郎世寧的所謂郎窰燒造那些緑底冰紋、米湯底和白底紅釉瓷，所述作品特徵，正是今日傳世品中那種所謂郎窰紅釉瓷。同時，他還指明郎世寧所製器皿中，還有青、藍、墨繪等品種。但這兩段文獻僅是陳瀏所引用，不是原始資料。存世陶瓷文獻中，有一篇寫成於道光十一年以後的《磁論》④所述郎窰燒造紅釉事與《陶雅》所引《歷代磁器譜》所述内容，基本相同。

據《磁論》卷四記載：

> 康熙窰有郎世寧燒造紅(釉字厥)等器，最爲貴重，有三色者，一冰裂紋緑地，次冰裂(米)色底，又次冰裂紋白地，俱紅觧(當爲鮮字)，釉似橘皮，口若燈草之狀者也。郎世寧乃西洋堂主，故名曰郎窰。

又曰：

> 康熙年年希堯郎世寧兼燒，名曰郎窰硃砂龍，有紅藍八駿馬、九蓮燈、大小獨釣、小青龍、黑龍敦、濟紅、濟藍、濟青、六季花各等小磁罐，有燈草底爲正郎窰。盛於前代多矣，餘者長聞未見。

文中所述品種，與《陶雅》所引《歷代磁器譜》中青、藍、墨繪和寶石紅等品種相類，但目前尚無法得知《歷代磁器譜》著於何年。筆者推想，《磁論》中上述内容或出自《歷代磁器譜》，或兩者屬同時期所著述。《磁論》與陳瀏所説的《歷代磁器譜》一樣，人物時代混淆，瓷器名稱的錯處也不少，但前後二者相同的是，它們均清楚地記述了郎(世寧)窰燒造紅釉瓷。從《陶雅》所述《歷代磁器譜》著者爲“嘉、道廠人”來看，《磁論》或許在其之後，看來《歷代磁器譜》似乎是現今能證明的叙述郎窰紅釉瓷最早的陶瓷專著，當然，《磁論》是現今所能見到的最早著述。

按説，有這兩份歷史文獻證明，郎窰紅的

存在應是查有實據的，但筆者覺得這兩段史料的正確性值得懷疑，因爲《南窰筆記》、《陶説》、《景德鎮陶録》等專著均是十分熟悉景德鎮製瓷業的文人撰寫，其中藍浦還是當地人，但他們閉口不談郎窰燒瓷之事，這似乎是他們對之不瞭解的緣故。既然不談郎窰，就無所謂記述燒造品種，但這些專著或多或少提到了明代永樂、宣德以來的霽紅、寶石紅等紅釉瓷的燒造。既然傳世品中大量寶石紅釉瓷爲郎窰燒造，這就不是小事，這些史料應該不會遺漏，因爲紅釉瓷自從明代嘉靖以來便幾乎瀕於失傳境地，如果郎窰成功地仿燒了這一品種，必然會引起人們的注意，至少不會無聲無息，直至嘉道以後纔被人發現，而且發現的人還是北京古玩行業中人而不是當地人。

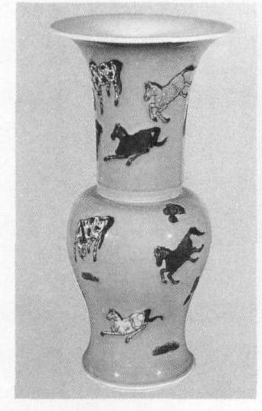
另外，我們還應知道下述一個事實，康熙朝長達六十一年，這期間(尤其是中期至晚期)均有燒造傳世品中那些寶石紅釉瓷器的可能，如《景德鎮陶録》卷五記述“康熙年臧窰”的“吹紅、吹青者亦美”之句，可證明高温銅紅釉在康熙二十年至二十七年内有燒造，當然是否爲寶石紅釉未能確證，但另一史實對此可作旁證。康熙二十一年至二十二年曾到過江西景德鎮的著名文人查慎行，在他所詠的一首《景德鎮觀御窰瓷器歌》中有這樣二句詩:

畫彩新添寶石䅟(釉)，異光欲走黄金汞[5]。

景德鎮瓷器中的寶石釉無非是寶石紅或寶石藍兩種，上引《景德鎮陶録》中有“臧窰吹紅”記載，可以理解詩句中的寶石釉似爲寶石紅釉。由此也可肯定，當時已恢復了傳統高温銅紅釉瓷的燒造，因而康熙朝寶石紅釉瓷不會直至四十四年到五十一年郎窰時代纔見恢復燒造。當然，這是指廣義上的寶石紅釉瓷，具體爲哪一品種則另當别論。

所以，筆者認爲，嘉、道(確切地説爲道光)文獻中出現郎窰燒造那種寶石紅釉瓷的記載確乎有些奇怪，雍、乾朝深諳景德鎮窰業並爲之編撰陶瓷專著和地方志的人不瞭解的事，在嘉、道後古玩市場上却被廣爲傳播。換句話説，康熙至道光有百多年時間，百年内罕爲人知的事，百年後却被描繪得有聲有色，因而這種記載的真實性值得推敲。

當然，按一般情況而言，道光文獻記載的事應當具有較大參考價值，因爲許多歷史文獻的引證材料間隔較長時間，依然可以作爲旁證，但有時則不盡如此了。如《磁論》所提郎窰品種中，有“八駿馬”圖案作品，清代固然有畫馬的瓷器，但這種題材的作品從明末至乾隆皆有，各朝産品有繪單一的駿馬圖或龍馬圖，也有“八駿馬”的作品傳世。筆者認爲，傳世品中那種康熙豆青地青花釉裏紅八駿花觚(圖二)(上海博物館有收藏)即是《磁論》所記録的“紅藍八駿馬”作品。但這種作品何以被確證爲郎窰，這似乎有某些歷史原因在其中。筆者推想，所謂“八駿馬”是否屬人們對郎世寧所畫八駿圖繪畫作品(圖三)的引伸或發



圖二　清康熙豆青青花釉裏紅八駿馬紋尊(上海博物館藏)

圖三　清郎世寧《八駿圖》(臺北故宫博物院藏)

揮，把繪畫作品和瓷器作品混爲一談?《磁論》作者一方面説郎窰有硃砂龍、八駿馬等作品，另一方面，他又在後面説:“乾隆年間有硃砂龍、百子圖、八駿馬……”。這樣的記載，令人難以相信其真實性。不過，我們應對這段文獻引起重視，特别要注意這個“乾隆年間”，因爲郎世寧在華時間主要是雍正、乾隆朝。“八駿馬”作品究竟是康熙朝還是乾隆朝燒造，《磁

論》作者實際並不清楚。

經歷了數百年的傳聞、争論、查考，人們對郎窰問題取得共識的一個主要議題是郎窰爲郎廷極燒造，這已是毋庸置疑的事，但上引《歷代磁器譜》和《磁論》稱郎窰爲郎世寧燒造亦情有可原。因爲當時確實搞不清三郎(郎廷佐、郎廷極、郎世寧)之中誰是郎窰監燒者。從上述文獻看，郎窰燒造紅釉瓷一説在古玩圈内已具有較大影響，因爲《歷代磁器譜》爲"嘉、道廠人所編"的提法可反映出這一事實，廠人即北京琉璃廠人，意爲琉璃廠古玩圈内之人。更值得注意的是，《磁論》之作者也是此同道中人，他在序言引首即謂:

> 余雖學古董文玩、字畫、銅、磁等類，實無深知，長隨行中友人論講舊瓷……。

上述情況可知，當時琉璃廠古玩行業中已經廣爲流傳(郎世寧的)郎窰燒造紅釉瓷了。當時的傳世品中肯定有爲數頗多的清初紅釉瓷(從現在收藏於世界各地的作品看，當時傳世的作品數量十分多)，這些瓷器總得有個歸屬，而郎世寧在清宫中確實爲皇家繪過紅釉瓷，也許就這樣陰差陽錯地把所謂郎世寧的郎窰與紅釉瓷掛上了鈎，從而出現了這種天衣無縫的對號入座。換一個角度看，古玩商行的最大特點是他們的商品能够牟取暴利，而攀龍附鳳是商家牟利的慣用手法之一。過去有過郎窰燒瓷的記載，而雍、乾朝有名馳京華的大内高手畫家西洋人郎世寧，把這類瓷器全歸入郎世寧的郎窰，衹會提高這種紅釉瓷器的身價，何樂而不爲?當然，這些僅是筆者的推論，整個事件的來龍去脈可能不會如此簡單。

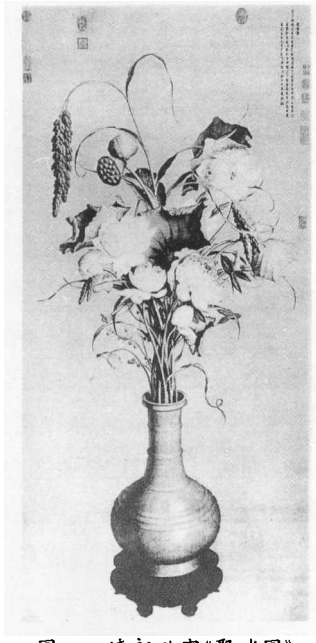
筆者所謂郎世寧爲宫廷繪紅釉瓷的事查有實據，不是憑空想象。這位意大利來華的畫家郎世寧在北京期間，確實"奉旨恭繪"過這種類似的瓷器。

衆所周知，郎世寧的業績主要在畫壇上，從中國繪畫史上看，中國畫的畫法一直是傳統的畫法，自從郎世寧、艾啟蒙、王致誠等泰西畫家進入中國後，中國畫的格局有了變化，郎世寧新體繪畫對後世的中國畫産生過一定影響⑥，但郎世寧對中國瓷器的燒造是否有貢獻，今人實際上並不太清楚。僅知民國時期市場上出現過許多署郎世寧款的仿乾隆彩瓷，這些彩瓷確實是民國時期景德鎮仿燒，現代景德鎮製瓷行業中傳稱這種民國時專仿郎世寧瓷畫者爲"郎世寧派"，所製作品，傳世頗多。筆者亦曾目睹過這類作品，它們顯然不是郎世寧所製，而是清末民國時期的冒名作品。當然，郎世寧在雍正、乾隆兩朝充任宫廷畫師時，確實畫過瓷器，有的還是類似紅釉的製品。據《清檔·記事檔》雍正三年乙巳記載:

> 十二月初七日，海望傳旨，著郎世寧畫驢肝馬肺鈞窰缸一件，於本月二十八日畫訖⑦。

這段記録是郎世寧從事宫廷瓷器繪畫的一個有力旁證，且所畫者爲鈞窰"驢肝、馬肺"瓷(舊時市場謂康熙豇豆紅瓷中質次的部份作品爲"驢肝、馬肺")。瓷器燒造常識告訴我們，鈞窰瓷釉或仿鈞釉是銅紅釉在窰火作用下産生的窰變現象，這種作品焉能用筆畫出?因而郎世寧畫"驢肝、馬肺"鈞窰缸應是畫於紙或布上的静物畫。現今傳世郎世寧静物畫中有仿古瓷花瓶等題材，如臺灣故宫博物院所藏清雍正元年(1723)九月十五日郎世寧爲皇帝恭繪的《聚瑞圖》即屬一例，作品爲一宋官窰花瓶(圖四)。郎世寧繪類似作品的情況在當時可能不在少數，這樣的情況可能也會使當時略知此類事的琉璃廠古玩商人或其他好事者産生聯想或錯覺:郎世寧與紅釉瓷的燒造有關。而文獻中關於郎窰的那幾段模糊記載更可把郎世寧張冠李戴地推入其間，這就可能爲後人以郎世寧爲郎窰名正言順監燒者的説法留下伏筆，而郎窰爲郎世寧燒造的提法也就此令不少人深信不疑;於是，傳世的那部份具有康熙風格的寶石紅釉瓷就變成了既成事實的郎窰紅釉瓷。

應當看到，傳世的那些已被確定爲郎窰燒造的寶石紅或牛血紅釉瓷器，雖然在製作上以明代永樂、宣德紅釉瓷爲祖本，但不少作



圖四　清郎世寧《聚瑞圖》

品已形成了自己的獨特風格，它們不是通常意義上的霽紅，而是更有韻味更加鮮艷的寶石紅或牛血紅釉瓷。萬變不離其宗，不管是寶石紅還是牛血紅，這種紅釉脱胎於霽紅釉，許多作品依然帶有霽紅的某些特點。從作品造型看，具有明顯的康熙風格，但康熙風格的作品未必就是最多衹燒造了八年的郎窰瓷。對照實物，這些作品確實有多種風格，有施一層釉和二層釉者，有所謂"脱口垂足郎不流"者，有紅釉流淌至底被打磨過者，有"蘋果青"底，也有"米湯底"，還有白釉底。有的作品釉内開細紋片，有的却開片不明顯，還有的釉面密布黝黑纖細的"牛毛紋"等等。從圈足看，有的圈足兩面斜削，有的平切，有的足根圓潤，還有的爲雙層臺式。凡此種種，足可證明這些不同特徵的紅釉瓷器分别代表了一個朝代不同時期的産品特徵，决非全爲(1705—1712)八年之内的製作風格。

當然，筆者認爲，由於我們的前人已經把郎窰紅釉瓷列爲郎廷極燒造瓷器的一個重大功績，更由於傳世品中那些不書款的康熙寶石紅或牛血紅釉瓷已被約定俗成地歸入郎窰紅之列，因而要否定這種"名份"必須有更過硬的依據。但是，我們必須承認這一事實，由"郎窰燒造寶石釉之祭紅"之説造成的郎窰紅之名的出現，早不過清晚期，而肯定那些傳世寶石紅釉瓷爲郎世寧的郎窰燒造的説法，也早不過嘉慶朝，而且這種肯定説法的臆測成份之大顯而易見。我們似應改變那種傳統的看法，爲這種紅釉瓷定出一個更爲合適的名稱。康熙朝有多種紅釉瓷，如書款者有祭紅、豇豆紅釉瓷，不書款器中有較多被稱爲郎窰紅的作品，這類郎窰紅作品常被人們稱爲寶石紅或牛血紅釉瓷。我們不妨以釉色來確定這類作品的名稱，把傳世的這種所謂郎窰紅徑直稱爲仿明寶石紅或牛血紅(事實上這兩種名稱早已有人使用過)，當然，保存郎窰紅這一至少已使用了百年以上的名稱亦無不可，但應當認識到，這種郎窰紅可能衹是一種傳統名稱，如此而已。

二　《在園雜志》所載郎窰瓷及其他

刊刻於康熙五十四年的《在園雜志》一書，是目前所見較詳細述及郎窰瓷品種的唯一清代早期文獻，作者劉廷璣曾於康熙四十年至四十四年任江西副按察使一職[8]，此書關於郎窰的事應是可信的。他在書中記述的郎窰仿古瓷有四種，其中至少包括了三種釉彩:

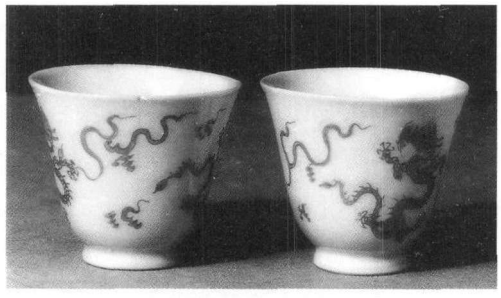
1. 仿古暗合(盒)

劉氏説:"仿古暗合，與真無二，其摹成宣釉水、顏色、橘皮、棕眼，款字酷肖，極難鑒别。"這種仿古暗合，當指器表及蓋面有暗刻花紋飾的作品，從上引史料看，應是一種書"大明宣德年製"六字官款的作品。因爲"橘皮、棕眼"顯然反映的是宣德特徵，橘皮釉爲宣德白瓷釉面特徵，"棕眼"可能借喻明王世懋《窺天外乘》:"以棕眼甜白爲常"。可以推測這是一種單色釉製品，很可能是一種仿宣的釉蓋盒，此類作品傳世有同類器物。

2. 描金五爪雙龍酒杯

《在園雜志》又述:"予初得描金五爪雙龍酒杯一隻，欣以爲舊，後饒州司馬許玠以十杯見貽，與前杯同，詢知乃郎窰也。"這隻"描金五爪雙龍酒杯"是劉氏的收藏品，顯然也是一

件仿明作品，同類器也應有作品傳世，上海博物館藏有多件描金紅彩雙龍紋小杯(圖五)，高約5厘米，口徑約6厘米，胎體薄勻，外壁繪紅彩描金龍紋，底書“大明成化年製”。這類作品，從製作特徵看應屬康熙晚期，極有可能是劉廷璣所述的那種“描金五爪雙龍酒杯”。



圖五　清康熙描金紅彩雙龍紋杯一對

3. 青花白地盤

劉廷璣記述了五爪雙龍酒杯，進而介紹自己“又於董妹倩齋頭見青花白地盤一面，以爲真宣也，次日董妹倩復惠其八”。

董妹倩曾任西安太守，他擁有較多郎窰仿宣青花盤，這種盤的大小尺寸今難考證，猜測可能是那種仿製程度較高的大盤，仿宣青花盤在康熙、雍正兩朝燒造極多，傳世也頗多，上海博物館至少有數以百計的大小收藏品，究竟哪些屬郎窰所仿，今已無從得知。不過從這裏我們可以得到一種啟示，今人所確定的雍正仿宣德青花瓷器(包括各式盤)，可能有一部份屬康熙朝郎窰燒造。郎窰仿宣青花瓷的製作在當時具有重要實際意義，可能正是因爲有了康熙晚期這種仿宣青花瓷的較多燒造，纔推動了雍正朝官窰青花瓷製作風格的轉變，導致了那種以點染畫法逐漸替代康熙朝多層次渲染畫法的出現，使雍正朝朝着仿宣青花瓷製作方向發展。

4. 脱胎極薄白碗

《在園雜志》最後叙述了一段軼聞:“曹織部子清始買得脱胎極薄白碗三隻，甚爲賞鑒，費價百二十金，後有人送四隻，云是郎窰，與真成毫髮不爽，誠可謂巧奪天工矣。”曹織部子清即康熙朝江寧織造、《紅樓夢》作者曹雪芹的祖父曹寅，他與郎廷極爲同時代人，康熙五十一年(1712)曹寅亡故前，新任兩江總督郎廷極剛從江西來到江寧[8]，兩人生前可能有交往。曹寅購進可能屬於郎窰瓷的作品是薄胎白釉碗，屬仿成化製品，在傳世康熙白瓷中，有這類書“大明成化年製”六字雙圈楷款的作品。值得一提的是，曹寅已不是第一次購進仿成化贋品，臺灣故宫博物院藏有一件書“大明成化年製”六字官款的白釉盤，底部還貼有一張原始黄簽，上書:“三十三年(1694)三月十五日曹寅進暗鳳白磁盤”，此盤經鑒定屬康熙仿品。可見曹寅貢入皇家的白瓷盤和“費價百二十金”買進的白瓷碗三件均爲康熙仿品，惟時代有早晚，前者燒成於三十三年前，後者燒成於四十四年至五十一年。

總結《在園雜志》所述郎窰瓷品種，至少可歸納出三個品種，現今都應有作品傳世，但由於作品特徵相似，哪些可肯定爲郎窰燒造已無從考證。

三　六字官款郎窰瓷與“八駿馬”、“寒江獨釣”作品

按照傳統説法，康熙晚期郎窰燒造的瓷器品種頗多，除傳世的郎窰紅瓷外，還有緑郎窰、郎窰仿哥五彩和前引《磁論》中提到的那許多品種;另外，還有一種書“大清康熙年製”六字官款的作品。《磁論》中提到的作品，大多難以對號入座，惟“八駿馬”、“大小獨釣”等有較明顯特徵内容的品種，可從傳世品中尋找。筆者認爲，六字款作品和“八駿馬”、“大小獨釣”作品值得進一步探討。

現今有的研究者把不少康熙晚期的作品看成是郎窰所燒，有的學者、鑒賞家甚至把底有“大清康熙年製”六字款中“清”字寫成“淸”字(圖六)的作品都看成郎窰瓷。筆者以爲，這種説法在一定意義上是正確的，因爲這種落款形式一般都被看成康熙晚期風格，這是相對“大清雍正年製”六字款作品上的“清”字寫成“淸”字而言的;但是，如果把有“淸”字的六字款康熙器全看成郎窰燒造似乎不够客觀。郎廷極在江西任職的四十四年至五十一年正

圖六　清康熙瓷器底款

好是康熙晚期，但如果從康熙四十年爲晚期起點的話，四十年至四十四年，其間有五年時間，其時郎廷極未到任；五十一年後，郎氏亦已離開江西，如何準確認識這種作品呢？很顯然，這種籠統劃分缺乏科學依據。因而這種六字款作品可以稱之爲康熙晚期燒造，但不應肯定爲郎窰燒造。筆者認爲，這種六字款作品基本上可以肯定爲康熙末期燒造，確切地說，最早應是康熙五十一年以後燒造，因爲五十一年前的郎窰時代，另有一種六字官款器。關於這一點，後面一節將會涉及並予考證。

關於《磁論》中提到郎窰燒造的"紅藍八駿馬"作品，傳世品中有實物可與之相引證。這類作品，實際上就是一種康熙朝的豆青地青花釉裏紅花觚，上海博物館藏有這樣的作品。作品以豆青釉爲地，用青花釉裏紅畫出八匹神態各異的駿馬，製作較精緻，釉彩色澤純正，但不應是官窰作品，也難以證明其是否屬郎廷極的郎窰燒造。《磁論》把這類作品列爲郎窰瓷，誤把"八駿馬"和郎世寧掛起鈎來。由此，我們又可進一步推測《磁論》郎窰說的不可靠性。

《磁論》中還有一種可與實物引證的作品，即"大小獨釣"。這類作品，指的是康熙朝一種器身畫有"寒江獨釣"畫面的青花瓷器。前引《磁論》卷四有一段文字："余聞傳說，明代製眼藥小磁罐出於宣德年間，有獨釣寒江、濟藍小罐、十二蓮等三種，餘者長聞未見。"從中可進一步看出，這類作品即畫有寒江獨釣圖的青花作品，而且是"眼藥小磁罐"。據記述，故宮博物院藏有一件康熙郎窰青花寒江獨釣纏枝蓮紋鼻烟壺[9]；另據介紹，此器無明顯反映爲郎窰的文字或其他特徵。但這種定名是有根據的，它來自清代中期以來的古玩行業，至晚在道光年間已被列入郎窰產品名單，但現在看來，《磁論》或更早的文獻所指稱的郎窰是郎世寧的郎窰，這類作品是否屬郎廷極的郎窰燒造，目前還很難肯定。而且，在康熙青花瓷中，"寒江獨釣"題材不是孤例，其時代也可能有早晚，因而，對其歸屬仍須作進一步查考。

四　可以確證的傳世郎窰瓷——"御賜純一堂"款器

時至今日，世人普遍承認的郎窰瓷實際僅郎窰紅一種，但筆者認爲，傳世品中肯定有許多康熙郎窰燒造的作品。傳世品中有一種書款器可以認爲是名副其實的郎窰燒造作品，這些作品，至今混於傳世康熙瓷中，被當作一般的書款作品。

傳世康熙瓷中，有幾個品種的作品，底部書同一種款識，計有：

鬥彩鳳紋碗　底書"御賜純一堂珍藏"款

鬥彩鳳紋碗　底書"御賜純一堂"款

霽藍釉碗　底書"御賜純一堂"款

霽藍釉盤　底書"御賜純一堂珍藏"款(圖七)

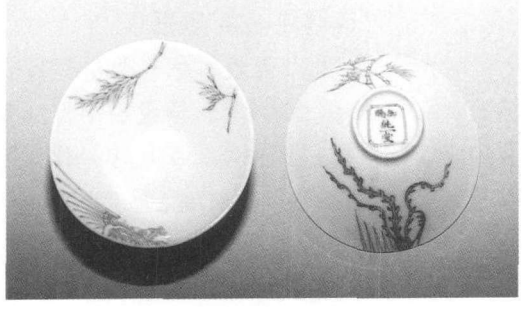
上述兩個品種的瓷器作品，分別收藏於故宮博物院等文物機構。

1986年8月，筆者在上海文物商店見到一件康熙鬥彩鳳紋碗，底書"御賜純一堂"青花雙方框款。

1989年7月，筆者在香港中文大學文物館見到一件康熙青花鳳紋碗，底書"御賜純一堂"青花款(圖八)。與此碗同類形制，但底部書"大明成化年製"款的作品，上海博物館藏有多件(圖九)，可以認爲這是同時期同類型

作品。

圖七　"御賜純一堂珍藏"與
"大清康熙年製"合一款



圖八　清康熙青花鳳紋碗一對

圖九　清康熙青花鳳紋碗一對
"大明成化年製"款

1991年，筆者在上海文物商店倉庫内又發現另一件底書"御賜純一堂"的康熙鬥彩瓷碗。

1991年，香港佳士得拍賣公司的一次拍賣會上，也出現了一件康熙鬥彩碗，底部也書有"御賜純一堂"款(圖一〇)。

近年來，又陸續見到一些御賜純一堂款作品，如英國大維德基金會所藏"御賜純一堂珍藏"款霽藍盤，北京嘉德拍賣公司拍賣的"御賜純一堂"款鬥彩碗等。

圖一〇　清康熙鬥彩鳳紋碗

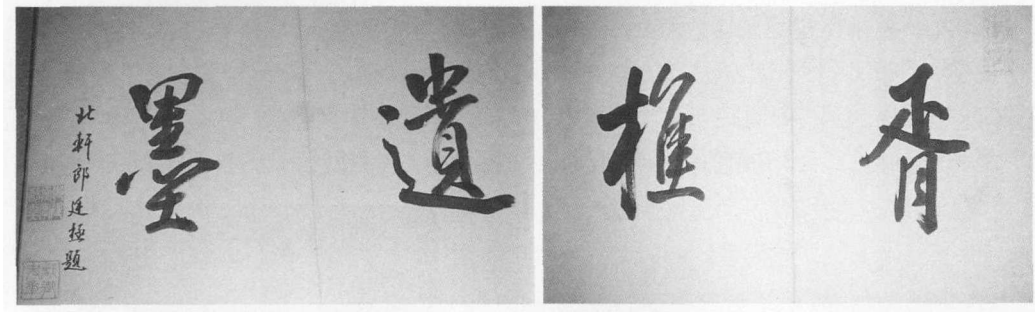
上述多件作品的傳世，證明書有這種款識的作品當時燒造較多，重要的是，"御賜純一堂"爲誰之堂名?有的學者認爲可能是康熙朝某一王府之室名。現經筆者查實，"御賜純一堂"是郎廷極的堂名，"純一堂"之名是康熙帝玄燁欽賜給郎氏的。

清乾隆四十七年(1782)，烏程(今浙江湖州)程焯在《湘管齋寓賞編》中記述一幅元人《七子度關圖》時著録了郎廷極在此作品上的題跋，内容如下:

> 康熙乙酉春日，廣寧郎廷極題七子度關圖絹本，畫極秀潤，樹石亦精，……郎跋楷書十行，前用御賜純一堂長方朱文印，印後用白文郎廷極印，印紅文紫衡印。

按乙酉春日爲康熙四十四年春天，此年爲郎廷極赴江西出任江西巡撫的第一年。這是一條十分重要的材料，"御賜純一堂"長方朱文印是郎廷極所用印，因而，"純一堂"必然是郎廷極府中的堂名。

1994年11月，筆者在南京參加中國古陶瓷研究會年會時，與出席會議的香港中文大學文物館副館長林業强先生談及郎窰有此堂名時，林先生告訴筆者，范季融先生(著名文物收藏家，今居美國)有一幅郎廷極的繪畫作品，上面有"御賜純一堂"印記，但不知是否郎氏所用印?這又是一個重要綫索。爲此，筆者特致函居於美國紐約的范先生，得到了大力支持;不久，范先生來滬時携明項聖謨《胥樵遺墨圖册》照片交給筆者。這是兩開册頁題頭，爲郎廷極題寫的"胥樵遺墨"四字(圖一一)，引首有"純一堂"長方朱文印，落款爲"北



圖一一　明項聖謨《胥樵遺墨》圖册題頭暨"純一堂"印記

軒郎廷極"及"郎廷極字紫衡"白文印記和"都御史章"朱文印記，由此進一步證明了郎廷極確實擁有這一康熙帝御賜的"純一堂"。

在封建時代，有不少朝廷官員得到恩寵、賜題堂名，如明代萬曆朝内閣首輔張居正的"純忠堂"、"捧日樓"⑪(有青花瓷器傳世，款書於器底)。清代康熙朝，如大學士張英的"世恩堂"⑫(康熙瓷器上也有此堂名款)、江寧織造曹寅的"瑞萱堂"⑬等，均爲康熙帝賜題，這些人均是朝廷寵幸之要人。朗廷極在傳世的繪畫和新燒的瓷器作品上署"純一堂"並在前面加"御賜"二字，是爲了證明這一堂名是皇帝賜題。

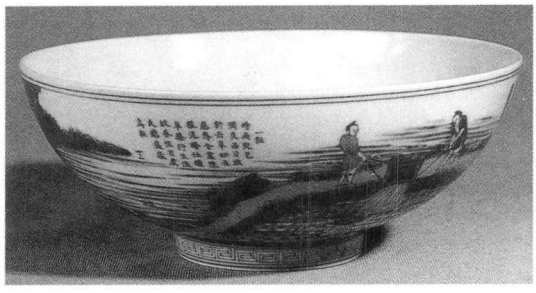
從這段史料，我們十分清楚地瞭解到，這種瓷器上所署款識，正是郎廷極府第的名款，由此也可得知，這些瓷器是名副其實的郎窰瓷。在名品迭出的康熙朝，它們還算不上出類拔萃的傑作，但由於這是郎廷極名下的作品，應屬真正的郎窰瓷，因而其歷史價值比康熙朝一般的官窰瓷更高；同時，以此爲標準器，我們可以在康熙瓷中找到更多的同類郎窰器。

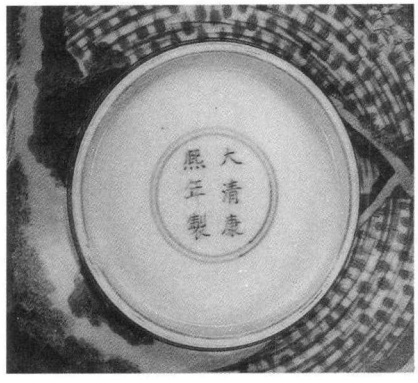
特别值得注意的是，這種寫有"御賜純一堂"款識的傳世作品有兩種，一種是製作較精細、書款認真、類似官窰瓷器的作品，如故宫博物院和英國大維德基金會所藏的霽藍釉盤、碗，底書三行六字雙圈款和"御賜純一堂珍藏"款。這種"大清康熙年製"六字官款與康熙朝許多六字官款的官窰器款識完全一樣。因而郎廷極監燒的瓷窰究竟屬於官窰還是民窰，從中可有重要啟迪。另一種書"御賜純一堂"款的傳世作品有青花和鬥彩兩種，均爲碗類形制，器身都繪鳳紋；底部亦書雙方框五字款：上横書"御賜"二字，下書"純一堂"三字。作品製作没有六字官款作品講究，稍稍缺乏官窰瓷精工細作品格，款識的書寫也没有上述"二款合一"的那種作品認真，但彩繪圖案流暢自然，彩料色澤鮮艷。從這一點看，此窰作品又似民窰瓷中的上等作品。把上述兩種似官窰器又不似官窰器的作品與郎窰似官窰又不似官窰的情況來對照，它們可能屬於兩個類型，一類是官瓷，郎廷極是地方最高行政長官，又是官瓷監燒者，六字官款瓷器上加堂名款的一種作品，似乎是爲了對官窰瓷收藏而燒製。另一種僅書"御賜純一堂"款的作品似是一種有着郎窰商標的作品。儘管兩者都可視爲郎窰所燒，但其間的質量差别却顯而易見。

尤爲重要的是，康熙六字官款和"御賜純一堂"款合於一器的作品來源發現後，康熙朝官窰瓷斷代又增添了一個新依據，即凡書雙圈"大清康熙年製"六字官款，與此器字體相同的作品均爲康熙晚期官窰作品。因爲郎廷極在江西的任期是康熙四十四年至五十一年，上述"兩款合一"的作品可肯定燒造於此八年間；所以書同類六字款的作品即便不是此八年中燒造，也可肯定爲晚期燒造，因爲康熙六字官款器有多種，大量作品爲中期直至

早期燒造。上海博物館藏有一件康熙官窰青花耕織圖碗，底書六字款(圖一二)。按康熙朝焦秉貞奉旨編繪《耕織圖》的時間爲康熙三十五年，屬康熙中期稍晚些時候，因而此碗應屬中晚期燒造。經筆者對照，此碗底部"大清康熙年製"六字楷款與有"御賜純一堂"的六字官款字體一致，可見二者均燒於同一時期，耕織圖碗或即郎窰時代的作品亦未可知。

與上述二款合一作品上六字款相同的瓷器在傳世品中還可找到不少，有青花、青花釉裏紅、彩瓷和顏色釉器等，典型作品如青花釉裏紅龍紋盤、五彩鴛鴦圖盤、白地綠彩龍紋碗、白地紅彩盤等(圖一三——圖一六)。可以認爲，這些相同落款的作品屬同一時期燒造，



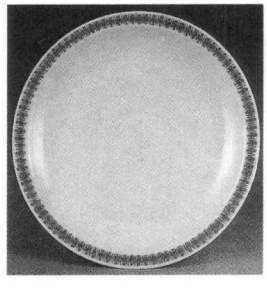


圖一二　清康熙青花耕織圖碗　　底款

圖一三　清康熙青花釉裏紅龍紋盤　　底款

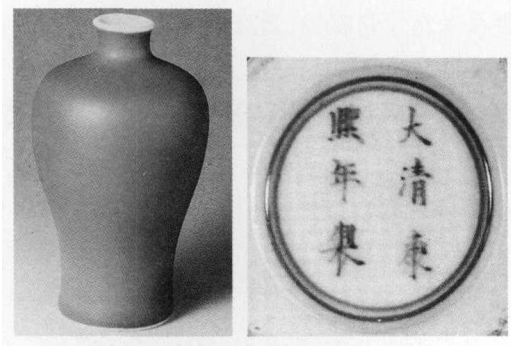
圖一四　清康熙五彩鴛鴦圖盤　　底款

圖一五　清康熙白地綠彩龍紋盤　　底款



圖一六　清康熙白地紅彩盤　　底款

儘管這一個時間跨度可能超出郎廷極任職江西的八年，但至少較爲接近。更值得注意的是，顏色釉器中有一種祭紅釉作品，底書青花"大清康熙年製"六字雙圈楷款，香港中文大學文物館藏有一件這樣的瓷瓶(圖一七)，高12厘米、口徑2.5厘米，此瓶底部款識與二款合一的"御賜純一堂"器六字款完全一樣。筆者設想，若把這種作品看成郎窰燒造的所謂寶石釉之祭紅，也許比那些目前還被稱爲郎窰的作品更加名副其實，因爲它有上述二款合一作品作旁證。當然，我們現在還不能把這種祭紅釉肯定爲郎窰燒造，但可以肯定地說，這類作品製作時間與郎窰時代相近，它們可能是康熙四、五十年間的景德鎮官窰燒造。



圖一七　清康熙祭紅釉瓶　　底款

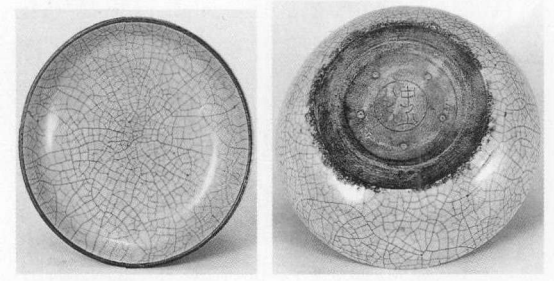
"御賜純一堂"款瓷器的來源已基本搞清，但搞清這一來源的意義不僅僅在於查實了郎窰瓷的幾個品種，而且可以進一步認識郎窰的性質，更可以此爲斷代標準器，按圖索驥，找出一大批同時期的作品，從而進一步深入瞭解康熙晚期景德鎮瓷器燒造歷史。

四　振鷺——郎窰瓷器的又一種款識

范季融先生所藏項聖謨遺墨册中，還有一段郎廷極親筆所書五言詩，這是范先生後來提供給筆者的新資料。詩句内容爲："春來雨不止，日夕望長虹，隨意展緗帙，晴光在此中。"引首有"振鷺堂"壓角章印記。落款爲"凝一子"，並有"郎廷極印"白文印記。由此可知，除了"純一堂"外，郎氏府中還有一個"振鷺堂"。香港中文大學文物館藏有范先生岳丈、已故著名收藏家胡惠春先生捐贈的一件康熙鬥彩杯，高4.6厘米、口徑6.9厘米，器外壁繪團花夔龍紋，底部書青花"振鷺"二字。從作品製作風格和字款看，這件鬥彩杯也應是郎廷極的郎窰所燒，作品收集於林業强先生編集的《臺閣佳器——暫得樓捐贈堂名款瓷器》一書中。這是繼"御賜純一堂"以後的又一種郎窰瓷器，值得珍視。

五　"中丞父"款仿哥瓷的發現與緑郎窰的聯想

如果説，署有"御賜純一堂"和"振鷺"款識的傳世實物被認識對搞清郎窰問題有重要意義的話，那麽，下面要提到的一件器物對深入這一課題的研究亦不無作用。1991年，筆者在鑒定文物時發現了一件仿哥窰瓷碗(圖一八)，製作較粗糙，胎體厚實，醬釉口，器身施青灰色釉，釉層較厚，有開片，凹底内有五個突出的支釘，沿支釘一圈墊燒痕。這類瓷器是清代大量燒造的仿哥瓷産品，從整體風格看，與雍正、乾隆朝的仿哥七星盤相似，但更顯厚重。筆者認爲，它似乎是七星盤的前身。此器的特殊之處是底部刻有單圈篆書體"中丞父"三字(圖一八)。考中丞者，當爲康熙朝江西巡



圖一八　清康熙仿哥窰淺碗　　底款

撫郎廷極官號，《在園雜志》："近復郎窰爲貴，紫垣中丞公開府西江時所造也。"《瑾齋詩稿》："邇來傑出推郎窰，郎窰本以中丞名"。"中丞父"應爲郎氏的自稱。由此看來，此器底部所刻之"中丞父"爲郎廷極看來不無可能。筆者認爲，此器的刻款有兩種可能，一種是郎窰自製並落款，另一種是同時代陶工借用郎氏名義進行僞造。從作品製作時代看，郎窰自製的可能性並非絶對不存在，作品爲典型的清初仿哥瓷，其製作、底足處理諸方面與雍正、乾隆仿哥瓷底足稍有不同，帶有較明顯的早期風格。在康熙瓷器中，書官款的仿哥器極難見到，但有一批製作較粗率的仿哥窰五彩瓷，此碗與這類作品的製作風格也有相似之處，它們可能是同時期燒造的作品。從傳世實物看，大多數作品加繪五彩(後人稱這類作品爲郎窰仿哥五彩)，但不加彩繪的康熙仿哥瓷較少見到。

這件"中丞父"仿哥瓷的發現，鈎起了筆者對過去那些傳統上稱爲郎窰仿哥瓷和緑郎窰瓷的進一步聯想，特别是傳世品中那種緑郎窰瓷器更值得探索。這種緑郎窰器在工藝

上的成因，被認爲是銅紅釉製品在窰内燒成的最終階段誤被氧化，從而使釉中所含的低價銅變爲高價銅，於是燒成産品釉呈淺緑色調，這種色調，俗稱“蘋果青”。但在傳世實物中，真正以銅爲呈色劑的高温“蘋果青”釉緑郎窰作品較少見到，所見作品多數爲贗品。筆者認爲，這種緑郎窰瓷是否均屬康熙晚期燒造目前很難肯定，目前所見的許多緑郎窰器系在燒成的仿哥瓷外表加施一層低温緑釉所致，舊時有把乾隆朝仿哥瓷加施低温緑釉，用以冒充緑郎窰作品的傳聞，亦見傳世品中有乾隆風格的緑郎窰器，既然有乾隆仿哥緑郎窰瓷而少見康熙緑郎窰器，這種康熙緑郎窰瓷是否均屬真品就值得懷疑了。它很有可能是嘉、道以後古玩業中人把郎世寧看成郎窰監燒者後予以冒充製作的緑釉仿哥瓷，即是説，采用後加釉的手法在乾隆乃至雍正甚或康熙仿哥瓷上作僞，變成了一種售價昂貴的緑郎窰瓷器。前引《磁論》卷四稱郎世寧的郎窰所燒紅釉有三色：“一冰裂紋緑地、次冰裂(米)色底，又次冰裂紋白地”，這無疑是指底色釉，傳世所謂郎窰紅作品確有此三種底釉色澤。但這一“冰裂紋緑地”也可以包括器表燒成緑色的“緑郎窰”。因而，筆者推測，緑郎窰瓷窰中的大多數作品是後人爲牟取暴利而刻意創作出來的，其來源是乾隆仿哥瓷。當然，被加工施以低温緑釉的作品不排除雍正乃至康熙晚期的仿哥瓷，但其基本宗旨應是仿郎世寧的“郎窰”。

六　木石居與郎窰的關係

在康熙瓷器中，還有一件與郎窰有一定關係的作品，法國吉美美術館藏有一件康熙五彩花鳥紋筆筒(圖一九)[13]，筆筒高15.3厘米，一側繪五彩花鳥圖，雙鳥棲於樹枝，枝上鮮花盛開；另一側題五言詩一首，内容爲：“紫府仙家種，分來九世載，一枝斜出去，凝是玉人來”；落款是“己丑陽春月書似散人”，並有“木石居”礬紅彩方形白文印圖記。作品最引人注目的是干支款和“木石居”款。按“己丑”爲康熙四十八年(1709)，此年爲郎廷極在江西任上的第五個年頭。

圖一九　清康熙五彩花鳥紋筆筒　　背面

那麽，“木石居”和郎窰有什麽關係呢？筆者曾認真研究這兩者可能存在的關係，因爲此筆筒所題五言詩的首句即顯示了木石居與郎廷極的關係，“紫府仙家種”中“紫府”是一府第簡稱，其爲誰之府第已毋庸諱言。《在園雜志》：“近復郎窰爲貴，紫垣中丞公開府西江時所造”，紫府即江西巡撫郎廷極之府第。從筆筒所題詩句内容理解，筆筒上所繪花卉源於郎氏庭園，或可理解爲從郎府移植花種，移至木石居，木石居主人創作成畫，繪於瓷上。總之，此筆筒與郎廷極有關係。這種關係集中反映於兩個方面，一、干支款顯示作品製成於康熙四十八年，其時郎氏正好在江西。二、詩句中紫府爲郎氏府第，而且這一府第極有可能就在景德鎮，因爲木石居在景德鎮(在當地大名鼎鼎，製有大批落款瓷器)，移植花種又屬信手拈來之細微小事，如果郎氏不曾居於景德鎮，就可能不會有此詩句出現。

筆者在研究了這件筆筒後，曾産生過這樣的聯想：郎窰與木石居是否二者爲一？換言之，木石居是否爲郎廷極在景德鎮的居室名？這一聯想曾使筆者爲之振奮，因爲木石居問題是清代康熙朝瓷器研究中一個重要課題，吉美美術館的這件筆筒爲研究這一課題的重要實物例證。木石居與“紫府”兩種名稱出現於同一作品上，説明兩者有着一定的聯繫。爲瞭解這種關係，筆者把多年來收集的好多件木石居款作品重又進行了研究。這些作品均有紀年，燒造年代均在康熙四十四年至五十一年間，儘管這些作品均無與郎廷極相關的

內容，但其燒造年代足以使人浮想聯翩，進而引發出木石居主人可能即郎窰主人的想法。但事實證明，這種想法是錯誤的，因爲木石居是康熙朝瓷器上出現較多的款名，早在郎廷極來江西前就已存在。據介紹，故宮博物院藏有一件“木石居”款青花方瓶(圖二〇)，器身所題紀年爲康熙二十九年!爲慎重計，筆者進一步核實了此瓶，不是木石居而是“片石居”，這種方瓶在上海博物館也有收藏，作品所署款識爲木石居款，無紀年，但其他落款造型、畫風基本一致，兩者無疑屬同時期燒造(圖二一)。

圖二〇　清康熙二十九年青花山水圖瓶　　圖二一　清康熙“木石居”青花山水圖瓶

現在可以肯定，木石居與紫府不是一回事，吉美美術館的五彩筆筒內容僅僅反映出兩者的交往關係，木石居可能是當地的一個私窰窰主居室名，這個窰主與郎廷極的關係可能是地方士紳和地方父母官之間的關係，也可能是朋友關係。不管如何，這是一件明確反映郎廷極在江西任職期間與他人在瓷器方面有某些聯繫的重要作品。過去僅在文獻上反映郎窰製瓷，現在在瓷器作品上可直接看到有關郎氏的內容。作品的傳世再次從一個方面反映出了郎窰的實際存在。

七　郎廷極在江西的活動探索

根據史料記載，清康熙四十四年四月己丑，郎廷極奉旨升任江西巡撫，駐於南昌府，康熙五十一年欽命兼任兩江總督後離開江西，駐於江寧府，前後共歷八年，五十一年十月丙寅出任漕運總督，五十四年卒⑮。

對郎廷極監燒郎窰瓷器的情況，由於史料乏記，今人知之甚少，對他在江西的政績情況，後人實際上也很少瞭解。人們對郎氏的印象多停留在清人李紱《穆堂初稿》和《郎廷極碑傳》等史料記載中，評價郎氏在江西的最大政績似乎是李紱所作墓志銘所云:“在治連八歲皆稔”⑯。我們知道，在封建時代，農業是國民經濟中的主要來源，衡量一個地方最高行政官員的作爲，其治下的農稼收成好壞是重要標識之一。李紱稱郎氏在江西的八年農業均爲豐收年，這從一個方面反映了郎氏是一個有作爲且有“政聲”的官員。這是出自一個友人之口的評價，頗有點蓋棺定論口吻，但實際情況如何，後人不一定明瞭。

筆者從《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》一書中郎廷極遞呈皇帝的數十條奏摺中看，他在江西的八年中，忠於職守、兢兢業業，屬於官聲頗佳的廉政官員一類。從他的履歷看，郎氏的宦海生涯是一帆風順的。康熙二年(1663)，郎廷極出生於盛京廣寧(今遼寧北鎮縣)一個旗籍官僚家庭，其父郎永清(字定庵)官居山東巡撫。郎廷極入仕之初，蔭授江寧府同知，後遷雲南順寧知府，並先後在山東、浙江、江西、江寧等地任地方重要行政官員，最後任漕運總督，長期受到朝廷任用並處於較高的地位。他在康熙四十五年十月初六日的奏摺中曾向皇帝表白說:

> 奴才系主子旗下之人，世受國恩，而奴才前於山東登萊道任內，浙江布政司任內，恭迎聖駕三次南巡，賞賜稠疊，天語褒嘉，授以封疆重任，即粉骨碎身未能報效萬一……⑰。

郎氏長期放外任差，康熙帝六次南巡，他四次得以接駕⑱，因此，皇帝對他寵幸是十分

自然的。他與京中王公貴族也有着密切的關係，他人雖在外，但家人長居北京，長子郎文烋，得“奉旨俞允”，娶輔國公之二妹爲妻室。每次聖旨下達，也均由文烋遣人快速呈送郎廷極。在他任職江西期間，康熙帝對他十分信任，尤其是康熙四十七年四月初八日的《奏報雨水調匀並查拏一念和尚等案人犯摺》呈達後，玄燁對他的作爲大加贊賞，硃批:“如此盡心，可爲封疆大臣”[19]，肯定了他在江西的政績。

但是，在奏摺中也可窺見郎氏的一些作爲似乎不盡如人意。他離開江西時，似乎帶着皇帝對他的某種不滿前往江寧府的，儘管此次離開江西是一種升遷——江西巡撫兼兩江總督。但這一職務僅擔任了八個月，同年十一月便改任漕運總督，直至五十四年溘然離世。

儘管目前無法搞清郎廷極離開江西是否屬明升暗降，表面上的原因雖然是江寧府官員間的互參造成員缺所致[20]，但從文人階層中所傳郎窰之題材看，或許與郎氏“政治餘閑程藝事”有關係，因爲從奏摺内容看，郎廷極在江西的最後階段似乎曾使朝廷感到不快。康熙五十一年四月十八日，郎廷極從江西抵達江寧府就職，他向玄燁遞呈了三份摺子，一份是《奏爲署理江督事務繁冗伏乞俯賜批示摺》[21]，所奏内容屬一般例行公事，但在末尾，康熙帝用硃筆批下了“做官之要，莫過公正清廉”十個字。這是非同一般的批示。皇帝的這一批示似乎不是隨心所欲的告誡，它可能是某種不滿的暗示，暗示的内容可能與郎氏在江西的作爲有關。在郎廷極遞呈的另一份奏摺[22]後面，康熙帝也有硃批，曰:“知道了，已後摺子爾親手寫來，字不好不妨”。當了這麽多年的官，上了這麽多的奏摺，居然全由别人捉刀代筆，而這麽多年來皇帝從未追究過郎氏奏摺字體，恰恰在這個時候，皇帝向臣子提出要他自己書寫奏摺，語氣中似帶有一種不耐煩口吻。因而這兩個硃批或許有着不太尋常的原因。在此次上奏二個月後的六月二十八日，郎氏在奏報江南、江西地方情形摺中，已改成一種字體略方的小楷，這是郎氏的親筆字。凡此種種，我們似可隱約看到郎氏的錦繡前程至此呈現出日趨暗淡的景象。如果説，郎廷極在赴江西上任當年，其寓所賜題堂名爲“純一堂”並在四十七年得到玄燁“如此盡心，可爲封疆大臣”的贊頌是天子恩寵之明證的話，那麽，玄燁硃批“做官之要，莫過公正清廉”，是不是郎氏開始失寵的一個迹象呢?

事實證明，郎廷極在江西的後二年，確曾受到過一次降級處分，儘管這種處分是輕微的，畢竟反映了一個事實。康熙四十四年，郎氏走馬上任江西，當時他的全銜是“巡撫江西等處地方兼理軍務都察院右副都御史加三級”，四十八年初爲“加四級”，至五十年爲“加四級降一級”[23]。從這一情況看，康熙四十八至四十九年似乎是郎氏事業最輝煌的時期，五十年後逐漸走下坡路，因爲不管如何解釋，降級决不是得寵的標識。

上面所述僅是根據康熙朝奏摺檔案作出的判斷，由於資料有限，許多詳情不得而知。

在康熙朝有關郎廷極的史料不可謂不多，但有關製瓷史料頗少。現今所見涉及製瓷的史料僅是非官方的《謹齋詩稿》、《在園雜志》，因而要從中深入瞭解關於郎廷極及郎窰問題十分困難，但是，從這些奏摺中，我們畢竟找到了一些綫索，可以認識到郎氏在江右任職末期實際上已不如先前被皇帝信任。有鑒於此，我們不妨假設一下其間是否存在着下述兩個可能的因素:

1. 郎廷極在江西是否因過於熱衷於監燒他的郎窰，變成不務正業，從而耽誤了政事而引起朝廷的不滿?

2. 在郎窰瓷生産中，是否由於有不少産品變成了商品，從而有“中飽私囊”之嫌，以至驚動了皇帝，對他采取降一級的處分措施?

總之，這是兩個值得進一步探討的問題。因爲郎氏在江西的八年中居於高位，過問的是地方政事，窰事一項衹是他公務中的一件小差使或者説是他業餘的一種愛好，上述情況的出現似乎反映出某種内在聯繫。當然，這

僅僅是一些假設性的探測，實際情況如何，仍需作進一步的研究。

八　郎窰及其性質的再評價

近世以來，陶瓷研究者和鑒賞家曾對郎窰及其燒造性質進行過不少争論，這種争論斷斷續續，若把《陶雅》也算進去的話，至今已近一個世紀。人們在争論中取得共識並被後人所接受的是郎窰爲郎廷極燒造。但對郎窰紅瓷器的問題因少有異議而未進行過深入討論，至於對郎窰燒造性質問題的認識則更有所不同。對這一問題，海内外學者的觀點主要有三種:一、官窰;二、半官方窰;三、私窰。

官窰説的理由很簡單，郎廷極爲朝廷派往江西的首席官員——江西巡撫，他所監燒的理所當然是官窰。

半官方窰説者謂，郎窰不是御窰而是自己的窰，但郎廷極本人所任職務爲地方行政長官，因而屬半官方窰性質。

私窰説以《謹齋詩稿》評價郎氏“政治餘閑程藝事”爲主要依據，似乎是忙中偷閑燒造瓷器，因而郎窰具有私窰性質;也有的學者從劉廷璣、許瑾齋文稿推測，郎窰衹是一個燒造仿古瓷的私人窰廠，該窰以生産仿明瓷器爲主流。

郎窰究竟屬於哪種性質?世人長期以來的認識實際上並不十分清楚，包括筆者本人，對此也如在雲霧之中。

按照康熙五十一年以後的史料記載情況看，郎窰似不應屬官窰，因爲除了《謹齋詩稿》、《在園雜志》這兩篇完全屬於私人性質的文獻外，代表官方的正史和地方志對之俱無所記，幾部有名的陶瓷專著中也無任何記録。與此相反，官方文獻、陶瓷專著、地方志對臧應選、年希堯、唐英等督陶官或多或少有記載。另外，内廷檔案中也不見記述郎廷極與瓷器有關的史料，惟一記述郎廷極的是他在任職江西時因職務關係與一個後來對景德鎮瓷器燒造作過記載的一個外國人的一些交往。康熙四十八年二月二十六日和三月初一日，郎廷極兩次會同當時住在江西饒州的法國傳教士昂特雷科萊(漢名殷弘緒)，把後者欲進呈朝廷的西洋葡萄酒和錫瓶予以加封的記録[24]。這個殷弘緒是當時景德鎮製瓷的目擊者，也是有幸見識、考察景德鎮瓷業現狀並行文叙述的第一個外國公民。他在中國時與郎氏至少有過兩次交往，但在康熙五十一年九月一日和康熙六十一年九月一日，他先後寫給法國教會兩封記述景德鎮瓷業及其瓷器製作方法的長信，信中隻字不提這個後世名聲很大的郎窰監燒者。按説，殷弘緒在饒州居住多年，又深入瞭解景德鎮製瓷，對同時期的郎窰應當有所瞭解，儘管他是法國人，在當時的社會背景下，可能存在着語言上的障礙，存在着文化習慣、思維方式等方面的差異，但他是認識郎廷極的，因而對郎窰燒造瓷器之事，想必不會不知道，料想也應有所聞，但在信中未提及此事。因而，這些情況確實令人感到困惑。

鑒於上述種種語焉不詳的情況，郎窰是什麽性質的瓷窰，始終未能搞清。

筆者認爲，郎窰既是燒造官用瓷的窰，又是私窰，即是説郎廷極監燒的是御器，同時又燒造自己需要的瓷器，因而，郎窰是“官私合一”的瓷窰;在朝廷需要時，該窰燒御器，在平時，則燒造一些供文人階層使用、欣賞的瓷器，其中包括《在園雜志》叙述的品種。

筆者所謂“官私合一窰”論點的提出，主要有以下幾方面依據:

一、地方官監燒的體制。

二、兩種“御賜純一堂”款瓷器的佐證。

三、郎窰瓷的商品性意義。

爲進一步論證這一觀點，特將上述三方面依據簡述於後:

一、地方官監燒的體制。

清初的景德鎮官窰燒造，基本沿襲明制。明嘉靖以前，爲宦官監造，嘉靖九年裁革中官，改由江西地方官監燒，清初順治依舊，派軍捕同知駐廠[25]十一年、十四年兩次燒造龍缸和欄板，均由巡撫部院郎廷佐、張朝璘等親自監督，康熙十年燒造的祭器等製品，也由江

西巡撫督造。康熙十九年的大規模燒造爲特殊事例，朝廷派臧應選等四名内務府和工部官員督造，此次燒造於二十七年停止，以後終康熙之世，再無官員督陶之史料記載。但實際上，二十七年後的官瓷仍有大量燒造，許多傳世官窰瓷屬於二十七年至六十一年間的産品，其間包括了本朝最重要的御器——珐琅彩瓷(儘管當地衹完成單一色釉成品的製作，大量作品器身的彩繪在北京内務府造辦處珐琅作完成)，這一點，有過硬的證據，爲了這類瓷器，康熙帝玄燁曾於康熙五十九年對江寧織造曹頫提出過强烈的批評[26]。

上述事實證明，康熙四十四年至五十一年，江西官窰瓷的燒造依然是地方官監燒制，而郎廷極作爲江西巡撫，他理所當然是具有决定大權的督陶官。

二、兩種“御賜純一堂”款瓷器及其他作品的佐證。

前面已詳述的傳世品中兩種“御賜純一堂”款瓷器，似可作爲代表官窰和民窰的兩種風格，其製作質量的差異和落款方式的不同，充分體現出“官私合一”的郎窰性質。而那種六字款的祭紅釉盤以及另一些同類款器，代表了康熙晚期官窰的燒造水平(儘管這類作品還不能稱之爲郎窰)，而“中丞父”款仿哥碗則又是典型民窰風格的作品。

當然，還應瞭解的是，郎窰在當時爲何没有正規史料對之記載。從清代前期官方造瓷的整體背景看，文獻不予記述是可以理解的，因爲臧應選、年希堯、唐英均是欽命督造，因而興師動衆，上下皆知。而郎廷極的造瓷僅是地方爲中央政府長期服務中的一件例行公事。可以認爲，本朝每一任江西巡撫均可能有過這種義務，因而影響不會太大。除上述三人均爲督陶欽差大臣、史籍有載外，其他江西地方官也都勞而無功，不見記載。因而，郎窰在當時的影響還不是太大，可能衹在文人階層中傳聞。可能由於他在任時有限地參與或命令燒造他有興趣的瓷器，或者在他督造下的瓷器中出現了一些高質量的仿古名品，文人階層内遂戲以姓氏命名爲郎窰。而且，郎窰實際存在的時間似乎不會太長，郎廷極在江西八年，但駐於江西省首府——南昌府，從南昌到景德鎮有幾百公里之遥，他不可能長期呆在景德鎮埋頭製瓷而置繁忙的地方政務而不顧，從康熙四十四年至五十一年的奏摺看，他兢兢業業於政務之中，似乎無過多時間參與製瓷，所以至少他不會像唐英那樣長期參與，而是與年希堯一樣，可能不是實實在在的政治家兼陶藝家，其之務陶似乎摻入了一些“水份”在内。當然，我們不能否定郎氏監燒的郎窰存在，因爲《瑾齋詩稿》、《在園雜志》的記載不會是無端杜撰，而“御賜純一堂”款瓷器等傳世作品也不是後人憑空仿製;但是，對之應當作恰如其份的評價，任何誇大或縮小有關事實之舉，都於史無補。

三、郎窰瓷的商品性意義。

種種迹象表明，郎窰瓷在當時還可能具有商品意義。《在園雜志》在叙述郎窰仿古瓷時例舉的那幾段軼聞，一方面反映了郎窰瓷的亂真率之高，使劉廷璣、曹寅等人大上其當，另一方面則反映了郎窰仿古瓷在康熙晚期市場上的流通。劉廷璣謂:“近復郎窰爲貴”，此貴字可能包含着貴重或售價昂貴之意。筆者認爲，以郎廷極爲監燒者的“官私合一”瓷窰，生産着兩種瓷器産品，一種爲朝廷所用，這是一種書有標準官款的精細作品，一種爲商品流通所用，這部份産品主要是仿古瓷。

有關文獻顯示，郎窰燒造的時代，正是景德鎮陶瓷商品經濟發展的時代。據殷弘緒在康熙五十年致教會的第一封信中介紹:

> 景德鎮擁有一萬八千户人家，一部份是商人，他們有佔地面積很大的住宅，雇傭的職工多得驚人。

這位在江西居住了十多年的法國傳教士看到的是當時景德鎮商業發展的實際情況，而康熙五十年正是郎氏在江西的第七個年頭。

殷弘緒還記述:

我與一位擅長製瓷技藝的鎮官相識，他親自仿造古瓷，把它作爲禮品送給自己在朝廷的靠山，他掌握了仿造古瓷，至少是離該朝代較近的古瓷的方法[27]。

從上述兩段史料中可看出，這裏的民窰生産控制在那些私營業主手裏，這些窰主包括瓷商和朝廷官員。從上引文獻中還可瞭解到，朝廷對當時民窰業的限制似乎並不嚴格，因而康熙民窰瓷業的發展勢頭看來十分迅猛；這一點，從大量康熙傳世瓷器中也可得到證明。從殷弘緒的口氣分析，他信中提到的那個"鎮官"，似乎就是郎廷極那種類型的人，但此人僅是一個"鎮官"，"鎮官"應當是浮梁縣屬下景德鎮的一個低級别官員。由於上引殷弘緒的信原文是法文版，後又被譯成英文，中文油印本譯自英文本，因而"鎮官"一辭的法文原文是什麽無法知道。從他所寫的内容和郎廷極熟悉殷弘緒一事來看，雖然目前無法肯定這一"鎮官"究竟是誰，但可以得到一個啟發，即郎廷極的郎窰也是這樣一種性質的窰場，以官方的名義動用私窰，燒造官瓷和供文人階層賞玩的仿古藝術瓷，前者提供皇家御用，後者投放社會，供文人士大夫擺設欣賞。這種方式即屬肇始於明代晚期的景德鎮"官搭民燒"生産方式。但是有一點必須説明，"官私合一"窰不是"半官方窰"，半官方窰的性質應屬政府官員介入或參與窰廠建設或燒瓷，而這裏所説的官私合一窰是以江西巡撫爲榷陶官，監督地方窰場燒造供御物品和以他名義燒成的瓷器商品。

上述諸方面，是筆者對郎廷極的郎窰和有關問題的探索性查考，其間可總結出筆者闡述的主要觀點：

1. 傳統所説的康熙郎窰紅(亦作寶石紅或牛血紅)釉瓷，不一定是郎廷極的郎窰燒造，它們應分屬於康熙朝六十一年間前後不同階段燒造的産品，其之所以被稱爲郎窰紅可能是嘉、道時北京琉璃廠商人的誤解和臆測造成，也可能是爲牟利而杜撰，其所仿對象是乾隆朝郎世寧的"郎窰"。至於傳世的多數緑郎窰瓷，可能是以乾隆仿哥瓷爲實物基礎，受那種未燒成紅郎窰而變成緑釉的康熙高温銅紅釉瓷影響予以仿製的低温緑釉瓷。

2. "御賜純一堂"款瓷器是郎廷極府第堂名款瓷器，因而理所當然屬於郎窰瓷之列。

3. "御賜純一堂珍藏"款與"大清康熙年製"六字款共書於一體的那種作品，可肯定爲康熙四十四年至五十一年間燒造，因而書有相同字體的六字款器均應屬同時或此前後燒造，説得更確切一點屬康熙晚期燒造。而那種"大清康熙年製"六字款中"清"字寫成"淸"字的作品應晚於這種六字款器，其燒造年代可能在康熙五十一年至六十一年間。

4. 與上述兩款合一作品相對應，這種六字款的祭紅瓷應燒造於郎窰燒造時期或在此前後，如果歷史上的郎窰確實燒造過紅釉瓷，六字款祭紅瓷屬於郎窰燒造的可能性似比寶石紅釉瓷更大。

5. 郎窰應屬於"官私合一"燒造性質，其之燒造可能采用"官搭民燒"形式，既燒官用瓷，又燒投放於市場的仿古藝術瓷。

本文撰寫過程中，旅居美國的范季融教授、香港中文大學文物館副館長林業强先生提供了重要資料，在此深致謝意。

注釋:

① 引自《童書業美術論集》，上海古籍出版社1989年版第754頁，原文曾刊載於《中國瓷器史論叢》。

② 同上第787、875頁。

③ 見郭葆昌編《清高宗御製瓷詩録》，原文屬《御製詩》四集・卷之二十一，故宫博物院所藏瓶底刻文字與詩集文字完全相同。

④ 在文末署"半癡子總寄"的《磁論》一文，未署撰文時間，但文中提及著者自己在"嘉慶二十年"和"道光十一年秋間"之事，足可證

明此文撰於道光十一年以後。桑行之等編《説陶》，見上海科技教育出版社1993年版第106、107頁。

⑤ 清查慎行《敬業堂詩集》卷四《西江集》。

⑥⑦ 《清宫廷畫家郎世寧年譜——兼在華耶蘇會士史事稽年》，《故宫博物院院刊》1988年第2期(紀念郎世寧誕生三百周年特輯)。

⑧ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第四册第116頁，《奏爲署理江督事務繁冗伏乞俯賜批示摺》。

⑨ 耿寶昌《明清瓷器鑒定》第212頁，紫禁城出版社1993年版。

⑩ 《美術叢書》本《湘管齋寓賞編》卷五。

⑪ 明徐應秋《玉芝堂談薈》卷三："今上爲張江陵賜堂額曰純忠，其左扁曰社稷之臣，右扁曰股肱之佐，堂對曰志乘純忠，正氣垂之萬世，功昭捧日，休光播於百年，樓額曰捧日，皆御筆。"

⑫ 清蔣良騏《東華録》載：康熙四十六年"三月二日乙卯，駐蹕江天寺。丙辰，泊鎮江府，原任大學士張英迎駕清江浦，賜御書對聯'世恩堂'額。"

⑬ 《清稗類鈔·恩遇類》："康熙己卯夏四月聖祖南巡回馭，駐蹕於江寧織造曹寅之署，曹世受國恩，與親臣世臣之列，爰奉母孫氏朝謁，上見之色喜且勞之曰：此吾家老人也，賞賚甚渥，會庭中萱花盛開，遂御書萱瑞堂三字以賜。"

⑭ 日本小學館《世界陶磁全集》15·清，第164頁圖68。

⑮ 綜合參閱《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第一——八册。

⑯ 清李紱《穆堂初稿》二五，《穆堂文鈔》國朝二十四家文抄本。

⑰ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第一册第439頁，《江西巡撫郎廷極奏請將大理寺卿等現任官員發下質審摺》。

⑱ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第一册第660頁，《江西巡撫郎廷極奏爲因聞駕幸口外恭請萬安等情摺》，其時爲康熙四十六年春，康熙再次南巡，郎氏"得以迎鑾扈蹕常覲天顔"，此爲郎氏第四次接駕。

⑲ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第一册第960頁。

⑳ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第四册第116頁，《奏爲署理江督事務繁冗伏乞俯賜批示摺》："報稱，乃以督臣噶禮、撫臣張伯行互參解任，奉旨着奴才帶理總督印務……"。

㉑《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第四册第119頁。

㉒ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第四册第121頁。

㉓ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第一——四册，郎廷極的大多數奏摺寫明其全銜，包括加三級、加四級或加四級降一級等。

㉔ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第二册第335頁，《江西巡撫郎廷極奏進西洋人殷弘緒所進物品摺》。

㉕ 拙稿《清初景德鎮御窰廠成因考》曾專門叙述這一問題，參閱《上海博物館集刊》第六期。

㉖ 《康熙朝漢文硃批奏摺匯編》第八册第652—653頁。

㉗ 《殷弘緒致法國教會的第一封信》，見景德鎮陶瓷館編、王景聖譯中文油印本。

明洪武朝景德鎮瓷業初步研究

陳 克 倫

長期以來，由於文獻記載不詳和缺乏足够的考古資料，人們對明初洪武年間景德鎮瓷器生産的情况和洪武瓷器的認識十分有限，遂成爲中國陶瓷史研究中一個引人矚目的缺環。近十年來，國内外的一些古陶瓷專家已經開始通過器物排比的方法，試圖將洪武時期景德鎮生産的瓷器從元代瓷器和明永樂、宣德朝瓷器中分離出來。這主要基於對元瓷以及永樂、宣德瓷的研究逐步深入，人們有可能通過排比，把一類既不同於典型元瓷，又與永、宣瓷器相區别的瓷器歸入洪武瓷的範疇。目前，雖然尚不能説缺環已被填補，但是人們對於洪武瓷器的認識已越來越趨於一致則是有目共睹的事實。然而，對於當時景德鎮瓷業發展情况的研究却並不多見。筆者以爲，研究明初洪武朝瓷器，首先要對當時景德鎮瓷器生産情况有一個比較全面的認識。爲此，本文試就明洪武時期景德鎮瓷器生産是在什麽樣的條件下進行的作一番比較全面的考察，這包括元末明初景德鎮的歷史背景、社會和經濟狀况，當時社會對瓷器的需求，當時實行的有關制度和政策，以及瓷業生産的組織及其性質等等。拋磚引玉，以求正於方家。

一　元末明初的景德鎮

一　備遭戰火洗劫的十一年

元末農民大起義，如同滚滚的浪潮席卷中國大地。地處皖贛邊界的景德鎮正處於起義的中心地區，農民戰争對它的影響是深刻的。一些文獻對此都有較詳細的記載。下面我們依時間的先後，來回顧一下當時的情况：

1. “至正十二年(1352)三月二十七日，蘄賊(紅巾軍徐壽輝之部將)項普略陷(浮梁)城，殺戮甚慘。”①其時，元將“魏中立……遷守饒州。賊(徐壽輝部起義軍)既陷湖廣，分攻州郡，官軍多疲懦不能拒，所在無賴子多乘間竊發，不旬日，衆輒數萬，皆短衣草履，齒木爲杷，削竹爲槍，截緋帛爲巾襦，彌野皆赤”。②起義軍所到之處，百姓群起響應，聲勢十分浩大。

2. 同年“閏三月，……辛丑，(順帝)命江西行省右丞兀忽失、江浙行省左丞老老與星吉、不顏帖木兒、蠻子海牙同討饒、信等處賊”。③

3. 至正十三年(1353)“四月，……公(哈迷)與韓(邦彦)元帥……之兵俱進，……倍道直搗浮梁，二百里賊壘連絡，劃削如破竹然”。④“五月，……辛未，江西行省左丞相亦憐真班、江浙行省左丞老老引兵取道自信州，元帥韓邦彦、哈迷取道由徽州、浮梁，同復饒州”。⑤

4. “至正十五年(1355)二月，有詔命江浙行省參知政事恩寧普公鎮禦饒城。……饒處江湖之會，爲江浙屏蔽。自數年來，鞠爲盗區，其民生業蕩析殆盡，今遺孽尚在，軍旅仍戎嚴。”⑥是年“十一月，……庚戌，賊(徐壽輝部將倪文俊)陷饒州路”。⑦其時“元帥韓邦彦同哈迷、平章三旦八總兵南來，(劉)翰乃仍集義旅，共同克復饒城。守僅一年，山寨軍官吴宏等以兵圍城，翰出城，連日交鋒，數犯矢石。明

年，韓元帥死，平章不善調度，援兵不至，矢竭糧盡，於是城陷”。⑧

5. 同年，浮梁“復陷於鄱寇方玉”。⑨

6. “(至正)十六年都昌人于光受僞天完徐壽輝節制，攻走(方)玉，民乃稍安。”⑩

7. “(至正)十七年六月八日，湖口張賊掠浮梁，于光禦之，敗績;張賊復掠東土，李昌禦之，復敗，八月十四日始遁。”⑪

8. 至正二十年(1360)“七月，……乙丑，陳友諒守浮梁，院判于光、左丞余椿與饒州幸同知有隙，出兵攻之，幸同知走，光等遂遣人以浮梁來降。(朱元璋)命光等仍守其地。既而友諒遣其參政侯邦佐復攻陷浮梁，于光等敗走”。⑫

9. 至正二十一年(1361)“秋七月，樞密僉事鄧愈兵攻浮梁不下，上命理問谷繼先、院判劉文旺率往助之”。“八月，……甲申，鄧愈克浮梁，陳友諒守將侯邦佐等棄城走。……庚寅，上親率舟師伐陳友諒。……九月己酉朔，戊申，陳友諒平章吴宏以饒州降，命仍其官，守饒州。”⑬

10. 至正二十三年(1363)“二月，都昌盜江爵等陷饒州。先是守將于光與吴宏、吴毅等不協，爵因乘釁誘陳友諒將張定邊、蔣必勝入寇，光等倉卒無備，皆出走。上時遣理問穆燮、郎中楊憲綜理饒州軍務。燮死於難，憲走還得免”。⑭

11. 同年七、八月間，朱元璋與陳友諒在鄱陽湖决戰，陳友諒戰死，其部幾乎全軍覆没，殘部退於武昌。饒州及浮梁復歸朱元璋部。⑮

從以上記載可以看到，從元至正十二年(1352)三月紅巾軍徐壽輝部攻克饒州，到至正二十三年(1363)八月朱元璋在鄱陽湖大敗陳友諒，收復包括饒州在内的鄱陽湖周圍地區，在短短的十一年間，景德鎮及其周圍地區就遭到多達十一次的兵禍。其中不僅有農民起義軍與元軍之間的戰争，也有起義軍之間的争奪以及土匪的騷擾。

二　從户口、耕地的消長看明代初年的景德鎮

經過長期戰争的破壞，人口減少、土地荒蕪是明朝初年的普遍現象，但是如浮梁那樣遭受連年兵燹之害的却不多見，它給當地帶來了深重的災難，自元中期以降曾經一度興旺發達的景德鎮瓷業也不可幸免地被戰火破壞殆盡。儘管朱元璋執掌政權以後施行了諸如蠲免税糧徭役等一系列與民休養生息、以利發展生産的政策，但是這一地區經濟的恢復却是緩慢的。由於缺乏有關這方面的直接記載，在此，我們不妨來研究一下自宋至明洪武年間浮梁縣户口和耕地的消長情況，這或許是有益的。因爲在以農業爲本的封建社會，人口和耕地往往在一定程度上反映了一個地區的經濟發展水平。

關於户口，據清代乾隆四十八年刻本《浮梁縣志》卷五《食貨志》“户口”條的記載:

宋　嘉定乙亥(嘉定八年，1215)
　　户79498　口121507
　　咸淳己巳(咸淳五年，1269)
　　户38832　口　137053
元　至元庚寅(前至元二十七年，1290)
　　户50786　口192148
明　洪武辛未(洪武二十四年，1391)
　　户18731　口104970⑯

關於耕地，同書“土田”條記載:

元　皇慶(1312——1313)
　　官民田地山塘6716頃74畝3角56步
　　延祐乙卯(延祐二年，1315)
　　官民田地山塘7266頃66畝2分6厘7毫
明　洪武辛未(洪武二十四年，1391)
　　官民田地山塘2332頃8畝2分⑰

從上述記載看，南宋嘉定、咸淳年間，雖然户數大幅度減少，但是人口數却是穩步增長的。自宋咸淳五年到元至元二十七年的近三十年間，浮梁人口猛增了五萬五千餘人，增長幅度爲百分之四十，遠遠超過了宋嘉定八年到咸淳五年的五十多年間人口的增長。這可能與宋、元之間的戰争主要在北方進行，北

方人民(其中不乏北方的熟練製瓷工匠)爲避戰禍而南遷來到此地有關。北人的南遷,帶來了北方先進的生産技術(其中也包括製瓷技術),客觀上對元代景德鎮瓷業的迅速發展和進步起了不可低估的促進作用。從耕地情況看,元代自皇慶到延祐,雖歷年不久,但耕地數仍有所增長,这反映了當時浮梁社會經濟的穩步發展。

入明以後,據洪武二十四年(1391)的統計,與百年前相比,浮梁縣户數驟然減了五分之三强,人口減少幾近一半,耕地則不及七十六年前的三分之一。我們還注意到,從至正二十三年(1363)朱元璋擊敗陳友諒最後收復浮梁,到洪武二十四年(1391),歷時近三十年,而朱元璋對浮梁的治理和經濟恢復工作則在1360年朱元璋部將鄧愈第一次攻下浮梁時就已經開始。乾隆四十八年《浮梁縣志》卷六《官司》:"李庸,或云淮人,洪武庚子[18]知州。時初歸附,庸招撫流亡,闢田野、通貿易。于光部曲横恣,每裁抑之,民賴以安。"同書:"王文德,盱眙人,洪武初知州。己酉(洪武二年,1369)改縣,即以文德爲知縣,寡欲勤政,時法尚嚴峻,文德獨從寬。乃正版籍以均力役,巧田畝以平賦税,興學校以敦孝弟,可謂知治本也。"如此,經過約三十年的建設,浮梁的社會經濟應該比戰後有了較大的恢復和提高,但與元代比較,仍有很大的差距。而當時全國的情況却恰恰相反,據洪武十四年(1381)的統計,當時全國"户一千六十五萬四千三百六十二,口五千九百八十七萬三千三百五"[19],基本上恢復到元代的水平;洪武二十六年(1393),全國户口已達到"户一千六十五萬二千八百七十,口六千五十四萬五千八百十二"[20],比之元代極盛時期元世祖忽必烈時的户口"户凡一千一百六十三萬三千二百八十一,爲口凡五千三百六十五萬四千三百三十七"[21],户增加了四百四十餘萬,人口增加了近七百萬。當時全國的土地情況,據《明實録·明太祖實録》對洪武元年到洪武十六年土地增闢情況的粗略統計,除其中五年、十一年和十五年缺載外,十二年中累計增闢耕地一百八十萬五千餘頃,佔洪武十四年全國官民田三百六十六萬七千餘頃的一半。從洪武二十年(1387)開始,明政府在全國普遍丈量土地,編製"魚鱗圖册",清出了不少豪强地主隱瞞的土地,同時還不斷鼓勵人民開墾荒地,到洪武二十六年,全國墾田數猛增到八百五十萬七千六百二十三頃[22],比洪武十四年全國官民田總數增加了四百八十餘萬頃,增幅達百分之一百三十以上,十分驚人。土地和人户是封建國家賦税徭役的來源,是封建國家存在的經濟基礎,封建國家直接掌握的人户與土地多少,往往成爲王朝盛衰的主要標識。從人口和耕地方面所反映的浮梁與全國的經濟發展水平極不平衡的情況,除了用元末明初的戰争對浮梁地區的破壞程度遠遠超過全國其他地區來解釋外,别無其他令人信服的解釋。其時,浮梁地區田園荒蕪、人烟斷絶、城野空虚、滿目瘡痍的景象不難想見。在這種情況下,景德鎮的製瓷業自然也不可避免遭到毁滅性的破壞,元明戰争之殘酷在此可見一斑。

二　明代洪武年間官用瓷器的消費及其産地

殘酷的戰争曾一度使景德鎮製瓷業陷於停頓,但是戰後隨着"招撫流亡"和"闢田野、通貿易"等一系列恢復生産發展經濟政策的實行,製瓷業作爲景德鎮社會經濟的一個重要門類,理所當然與農業、商業和其他手工業一樣逐漸恢復生産。從前面所提到的元末明初景德鎮的具體情況來看,筆者認爲,這種恢復是一個緩慢的、漸進的過程,而不可能是迅速的。

關於明初洪武年間景德鎮瓷器生産的情況,在有關史籍和地方志中雖有記載,但多語焉不詳,從中無法瞭解當時生産的實際情況。在這種情況下,對明政權初期瓷器的使用情況及其産地作一番研究是有必要的。

一　洪武年間官用瓷器的消費情況

由於受文獻材料的局限,我們在這裏將主要研究官用(包括御用)瓷器的消費情況。

根據《明會典》、《明史》、《明實録》和其他一些史籍的記載，明初朝廷和官府主要將瓷器用於祭祀、賞賜、海外交易以及日常生活等等。

1. 祭祀用瓷

(1)《明實録·太祖實録》卷三一記載洪武元年(1368)三月丁未，朱元璋在南京太廟祭祀其高祖、曾祖、祖父母時，每位所用的祭器包括"白色登三……，鉶三……，籩豆各十二……，簠簋各二……，酒尊三，金爵八，瓷爵十六"。在各種祭器中，以瓷爵數量最多，四處共有六十四件。

(2)《明實録·太祖實録》卷四四謂，洪武二年(1369)八月丁亥"禮部奏:按《禮記·郊特牲》曰:郊之祭也，器用陶匏，瓦器尚質故也;《周禮·籩人》:凡祭祀供簠簋之實。疏曰:外祀用瓦簋。今祭祀用瓷，已合古意，惟盤盂之屬與古之簠簋登豆制異。今擬凡祭器皆用瓷，其式皆仿古之簠簋豆登，惟籩以竹。詔從之。"

(3)關於祭祀用瓷器，以後便成爲定制。《大明會典》卷二〇一:"凡祭祀器皿，洪武元年令太廟易以金造……，二年定祭器皆用瓷。"

以上史料告訴我們，明初的統治者，爲了表示其所爲合於古制，常以瓷器作爲祭祀用器。引文(2)表明，儘管决定"凡祭器皆用瓷"是在洪武二年，但此前祭祀已用瓷器作祭器，祇不過形制與古相異罷了。

(4)明初刻本《洪武禮制》一卷中對洪武朝各種祭祀儀禮和所用祭器有較詳盡的記述。關於祭器，"籩、豆、簠、簋俱用瓷碟(簠、簋碟稍大);酒尊三用瓷尊，每尊用蓋布巾一，酒杓一;爵六用瓷爵;鉶一用瓷碗……"。

從這段記載看，洪武二年所定的"今擬凡祭器皆用瓷"的規定得以施行，而"其式皆仿古之簠簋豆登，惟籩以竹"則並没有得以貫徹，仍用盤、碟、碗等代替籩豆簠簋鉶之屬，其中籩亦不復"以竹"爲之[23]。傳世和出土之洪武朝瓷器中不見類古銅禮器之造型者，也證明了這一點。以後著爲常制，除了金爵依然用於各種祭祀禮儀外，祭器主要用瓷器。如:

(5)洪武二十一年三月，"乙酉增修南郊壇壝，……享宗廟儀……，共設酒尊三、金爵八、瓷爵十六……"。[24]

(6)《洪武禮制》對祭禮中所用的盥器也有記載:"盥洗，尊一用瓷瓮，酌水杓一，盆一(錫、銅、瓷隨用)，帨巾一……。"

(7)當時，朝廷不僅每年要祭祀天地、社稷、祖先、先聖，還規定各級地方官也要按時"祭社稷、風雲、雷電、山川、城隍之神"和"岳鎮、海瀆、帝王陵廟"等等。此外，"各府、州、縣每歲春清明日、秋七月十五日、冬十月一日"還必須"祭無祀鬼神"。並規定"以上各項祭祀，合用牲匣，籩、豆、簠、簋、爵、盥洗等器並如社稷壇樣制成造"。[25]無疑，以上祭器都是瓷質的。

祭祀是封建社會禮制的重要組成部份，是當時朝廷乃至各級官府的重要活動。如此繁多的祭禮，所用的祭器，其中大部份是瓷器，數量就十分可觀了。

2. 對外賞賜和對外貿易用瓷

明初，不僅祭祀常用瓷器，而且封建統治者還經常把它用於對外賞賜和對外貿易。

(1)《明實録·太祖實録》卷九五:洪武七年(1374)"十二月……乙卯，命刑部侍郎李浩及通事梁子名使琉球國，賜其王察度文綺百匹、紗羅各五十匹、陶器九千五百事、鐵釜九百九十口就其國市馬。"李浩等於洪武九年(1376)歸國，"夏四月甲申朔，刑部侍郎李浩還自琉球，市馬四十匹，硫黄五千斤。國王察度遣其弟泰期從浩來朝上表謝恩，並貢方物。命賜察度及泰期等羅綺紗帛襲衣韡韈有差。浩因言其國俗市易不貴紈綺，但貴瓷器鐵釜等物，自是賜予及市馬多用瓷器鐵釜云。"[26]

(2)《明實録·太祖實録》卷一五六:洪武十六年(1383)"八月……乙未，遣使賜占城、暹羅、真臘國王織金文綺各三十二匹、瓷器一萬九千事"。查《明史》卷三二四《占城、真臘、暹羅三國傳》，在這裏是分別賜與每國瓷器"一萬九千事"，共計五萬七千件。

(3)《明實録·太祖實録》卷一七九:洪武十九年(1386)九月"癸未,遣行人劉敏、唐敬偕内使齎(賚)瓷器往賜真臘等國"。

瓷器是中國的特産,用它作爲贈送給臣服於明王朝的鄰國國王的禮品,以聯絡相互之間的感情,促進睦鄰友好關係,是再合適不過的了。瓷器作爲貿易商品也受到了海外人民的歡迎,雖然洪武十九年以後不見有關瓷器輸出的記載,但從朱元璋根據"市易不貴紈綺但貴瓷器鐵釜"的具體情況,表示今後"市馬多用瓷器鐵釜"的記載來看,這種交易以後當繼續進行。

3. 日常生活用瓷

明初,朱元璋針對"近者官民漸生奢侈,逾越定制,恐習以成風,有乖上下之分"[27],遂對官民日用器皿作出具體的規定:

《明實録·太祖實録》卷一六九:洪武十七年(1384)十二月"乙未,詔定官民居定器用之制。……凡器皿,公侯酒注酒盞用金不許鈒花,漆器金棱不許用朱;一品二品酒注酒盞用金,餘用銀俱不許鈒花,漆器柿紅金漆銀稜,不許用朱;三品至五品酒注酒盞俱用銀,餘用瓷,漆器銀稜;六品至九品酒注酒盞用銀,餘用瓷、漆。……庶民……酒注用錫,酒盞用銀,餘用瓷、漆"。

瓷器與金銀器相比,當然比較低賤。朱元璋之所以如此,是與其在明政權建立之後爲了儘快恢復國民經濟而反對奢侈、提倡"用之有節"相一致的。同時也從側面反映了洪武時瓷器作爲日用器皿爲官民普遍使用的客觀情況。

綜上所述,明初洪武年間朝廷、官府對瓷器的需要是不少的:祭祀要用瓷器,對人貢國的答贈也需要大量的瓷器,還要用瓷器與外國進行交換。此外,各級官府、官吏的生活日常用瓷的數量當然也不會少。爲此,當時曾在南京"會歸門、寶善門迤東及南城"設有"瓷器諸庫,則謂之外庫"[28],專門用於貯藏官用和御用的瓷器。1984年,在北京第四中學基地工地發現了數千片洪武時期的青花和釉裏紅殘片,均爲景德鎮的産品,同時也發現了一些龍泉窰青釉瓷片,均無使用痕迹[29]。考該處元代爲大都興盛宫之後苑,入明以後爲宫廷的庫房區。洪武時期,北京爲燕王朱棣所鎮守,這些瓷器很可能就是燕王府所置辦的官用瓷器。以上材料在一定程度上反映了當時瓷器的消費情況。

二　洪武年間官用瓷器的産地

明洪武年間宫廷及官府所用的瓷器的産地在何處?關於這個問題,《大明會典》卷一九四"陶器"條記載道:"洪武二十六年(1393)定:凡燒造供用器皿等物,須要定奪樣制,計算人工物料。如果數多,起取人匠赴京置窰興工;或數少,行移饒、處等府燒造。"

這條記載頗爲重要。首先,它表明至遲在洪武後期,饒州的景德鎮復又成爲中國瓷器的重要産地之一,另一處是處州的龍泉窰。兩者都曾是元代最重要的製瓷窰場。1979年在韓國的新安海底發現了一條中國元代運載外銷瓷器的沉船,共獲瓷器近一萬七千件,其中以龍泉窰的青瓷和景德鎮窰的青白瓷、卵白瓷的數量最多,佔百分之八十五强。據《浮梁縣志》的記載,景德鎮窰恢復燒造瓷器是在洪武初年。

"明洪武初始燒造歲解。"[30]

"明洪武初,鎮如舊,屬饒州府浮梁縣,始燒造歲解。"[31]

其次,説明在南京及附近地區應有洪武時燒造的窰場。但是,在這一帶迄今尚未發現大規模的明初瓷窰遺址。加上瓷器生産與其他手工業不同,其生産具有一定的特殊性,特别是製瓷原料等與地理條件關係密切,窰場的遷徙往往是不以人們的意志爲轉移的。所以,上述洪武二十六年的規定或者根本無法實現,"所需供用器皿"仍由"饒、處等府燒造";或者所指"數多,起取人匠赴京置窰興工"的衹是專燒内府建築用磚瓦的黑窰廠和琉璃廠,因爲據記載,洪武十九年十一月,朱元璋曾"詔中軍都督府……創置象房黑窰"[32];又《大明會典》卷一九〇:"洪武二十六年定:凡

在京營造，合用磚瓦，每歲於聚寶山置窰燒造。”1959年，南京博物院在南京中華門外聚寶山發掘了一處明洪武年間設置的琉璃窰遺址，曾清理出許多造型優美、釉色鮮艷的建築構件。[33]

以上，我們考察了明洪武朝的用瓷情況，得出的結論是：當時的朝廷和官府的瓷器消費量並不少；接着又考察了當時瓷器的產地，所得到的結論是：洪武年間景德鎮窰已經恢復生產，朝廷和官府所用的瓷器主要是處州龍泉窰和饒州景德鎮窰的產品。

那麽，當時景德鎮製瓷手工業的性質如何呢？是民營還是官辦的？這就是在下面要討論的問題。

三　明初景德鎮製瓷手工業的性質

封建社會的手工業性質，可以分爲官辦和民營兩種。前者是由朝廷或官府自行組織的手工業工場或作坊，生產資料屬於官有，强制手工業工匠爲官辦的手工業工場提供無償勞動。這種生產的目的主要是爲了滿足統治者的需要或者是施行統治的需要，而不是爲了獲取利潤。後者是手工業者爲了交換而進行的生產，產品具有商品的性質，生產資料不屬於官有。

明清時期的景德鎮御器廠，就屬於官辦手工業，它的生產目的不是爲了交換，爲了獲取利潤，或是爲了擴大再生產，而僅僅是爲了滿足封建帝王的需要，產品全部供朝廷使用，不准流入市場，就是挑選下來的次品也必須打碎掩埋，因此不具備商品的性質。

在討論明初景德鎮製瓷業的性質之前，先來考察一下歷代御用和官用瓷器的生產形式。

一　御用、官用瓷器的生產形式

自宋代起，御用瓷器就分別由官窰和民窰來承擔。官窰爲封建朝廷或官府自辦窰廠，由官吏監督，產品供宮廷、官府消費、賞賜之用。如北宋時“政和間京師自置燒造，命曰官窰”；南宋時“有邵成章提舉後苑，……襲故京遺制，置窰於修内司造青器，名内窰”[34]，專門爲宮廷燒造御用瓷器，屬於官辦手工業。御用和官用瓷器的另一個來源是民窰的貢品和官府的定燒品。如過去根據記載“本朝(宋)以定州白瓷器有芒不堪用，遂命汝州造青窰器……”[35]，而認爲北宋的汝窰是官窰。1986年對河南寶豐清凉寺汝窰窰址的考古調查表明，典型的汝官窰天青釉標本，是與大量白瓷、黑釉瓷、鈞瓷、耀州窰系青瓷等民用瓷標本共存的[36]。因此，雖然典型汝窰青瓷的燒造時間並不長，但是清凉寺一帶却是燒造品種豐富、延續時間較長的民間窰場。由此可以得出結論，汝窰瓷器雖屬御用瓷，但它的生產任務則是由民窰承擔的，應是官府(或朝廷)到民窰定燒的專用產品。當然，爲保證產品的質量，當官府向民窰定燒瓷器時，往往派遣官吏前往監督，或設置機構管理，但官府並不擁有生產資料，因此不能算作官窰。

元代御用瓷、官用瓷的生產基本上沿襲宋代的後一種形式。《元史》記載，元朝廷於至元十五年(1278)在景德鎮設立“浮梁瓷局”，“掌燒造瓷器，並漆造、馬尾、棕藤、笠帽等事”[37]。目前尚無根據證明元代的浮梁瓷局是生產機構，從它兼及“漆造、馬尾、棕藤、笠帽等事”來看，它應是一個當地手工業的管理機構，它的一個主要功能是爲朝廷定燒瓷器和采辦其他手工業製品。至遲從泰定以後，凡進御瓷器“皆有命則供、否則止”[38]。也有官府向景德鎮定燒的，如有五爪龍印紋和“樞府”、“太禧”銘的卵白釉瓷即是。定燒器若有多餘，亦允許窰户向外出售[39]。當然，這些選貢瓷和定燒瓷從廣義上也可以稱爲“官窰瓷器”。

明代的御用陶瓷器生產也有兩種形式，江西景德鎮御器廠屬官營性質，御用瓷器的燒造均由廠窰負責。另外還有分派燒造，如宣德年間規定，光禄寺每年缸、罎、瓶共該五萬一千八百五十隻、個，分派河南布政司鈞、磁二州與真定府曲陽縣“每年燒造，解寺應用”；嘉靖三十二年又改爲通行折價解部，“召商代

買”,“如遇缺乏,止行磁州真定燒造,免派鈞州”[40]。這種分派燒造的形式屬於派役性質。正統年間景德鎮御器廠一度停燒,由“浮梁民進瓷器五萬餘,償以鈔”[41],這又具有購買的性質。明嘉靖以後,御用瓷器主要由景德鎮御器廠燒造,分派燒造形式逐漸停止。

清代,官用和御用的器物由官府直接經營的窰廠進行燒造。在京有琉璃廠“以造琉璃器具;臨清窰設於山東臨清州,製造城磚;蘇州窰設於江蘇蘇州府,製造金磚(皇城鋪地磚)”[42],而瓷器生産則主要由江西御器廠承擔。雖然當時實行“官搭民燒”制度,但産品的設計、製坯及成品的檢驗等仍由御器廠進行,“坯就後交民窰”包燒,並對承擔包燒的民窰俱“照數給值”[43],儘管所給值往往不足以補所費。

既然在明代,御用瓷器的生産有官窰和民窰之分,那麽,研究明初景德鎮製瓷業性質的關鍵是考證明代景德鎮御器廠的設置年代。因爲衹要有了御器廠,至少御用瓷器的生産應是官營製瓷業的任務。

二　明代景德鎮御器廠設置年代考

景德鎮在明代之所以成爲中國的“瓷都”,除了有它特殊的歷史條件和有利的地理條件外,明宫廷在當地設立御器廠具有十分重要的作用。當然,正因爲景德鎮具備了一定的生産基礎和進步的技術條件,纔使明朝政府選擇在該地設御器廠。御器廠設置以後,爲了滿足封建統治者的需要,在瓷器的製作方面不計成本,不惜代價,精益求精,使御器廠不斷增加新品種,改善産品質量,從而促進技術水平顯著提高,同時也帶動了當地民窰的進一步發展。嘉靖以後,朝廷因臨時需要加派的燒造任務(所謂“欽限”)激增,這些任務通常采用“官搭民燒”的辦法,由民窰完成,這也在一定程度上促進了景德鎮製瓷手工業的進步。

明、清文獻對明代景德鎮御器廠的設置年代有幾種不同的記載,人們對歷史文獻的理解也各異。大致可以歸納爲三種觀點,即洪武二年(1369)説、洪武三十五年(1402,即建文四年)説和宣德初年(1426)説。

1. 洪武二年説

(1)清人藍浦的《景德鎮陶録》卷五《景德鎮歷代窰考》中有“洪窰”條:“洪武二年,就鎮之珠山設御器廠,置官監督燒造解京。”

(2)乾隆四十八年刻本《浮梁縣志》卷五:“明洪武初鎮如舊,屬饒州府浮梁縣,始燒造歲解,有御廠一所,官窰二十座。”

(3)康熙二十一年刻本《浮梁縣志》卷四則作:

“明洪武初始燒造歲解。”

明確提出洪武二年設御器廠的僅見成書於清乾、嘉時的《景德鎮陶録》。《浮梁縣志》説得不明確,乾隆本的“有御廠一所……”句如與上句句斷,則可理解爲設御廠是以後的事,因爲“燒造歲解”的亦可以是民窰的貢瓷。

2. 洪武三十五年説

(1)明陸萬垓於萬曆年間續補的《江西省大志》卷七《陶書》:“洪武三十五年始開窰燒造,解京供用,有御廠一所。”

(2)明嘉靖三十九年(1560)詹珊《重建敕封萬碩侯師主祐陶廟碑記》:“至我朝洪武末始建御器廠,督以中官。”按:此碑現存景德鎮陶瓷館,但字大多已模糊不可辨,碑文見康熙二十一年《浮梁縣志》卷八《藝文志》。

(3)明崇禎十年(1637)刻的《關中王老公祖鼎建貽休堂記碑》對景德鎮御器廠的始設時間作了同樣的記載:“我太祖高皇帝三十五年,改陶廠爲御器廠,欽命中官一員,特董燒造。”按:此碑現藏景德鎮陶瓷館,爲該館吴良華先生於1950年在珠山發現。

(4)清汪汲《事物會原》卷二八在談到景德鎮御器廠始設年代時這樣記載:“明惠宗建文四年(即洪武三十五年)壬午,始開窰燒造,解京供用。”

(5)清朱琰《陶説》卷三“洪武窰”條亦沿用此説:“明洪武三十五年,始開窰燒造,解京供用。有御器廠,廠東爲九江道。有官窰,窰之名六,曰風火窰、色窰、大小爐熿窰、大龍缸

窑、匣窑、青窑。”

3. 宣德初年説

《明史》卷四十三《地理志》“饒州府”條:“浮梁……西南有景德鎮,宣德初,置御器廠於此。”

宣德初年説主要根據《明史》的記載。另外,《明史》卷八十二《食貨志》“燒造”條則記載了明代最早派遣太監督造御用瓷器的時間亦爲宣德朝:“宣宗始遣中官張善之饒州,造奉先殿几筵龍鳳文白瓷祭器。”兩條材料互相印證,景德鎮御器廠的設置與派遣太監前往督造的時間一致,御器廠始設於宣德初似應無疑問。但是,在正德六年本《饒州府志》中却記載鄱陽縣也有“御器廠”,該書卷二《公署》“鄱陽縣”條下記道:“御器廠,即舊少監廳,在月波門外。宣德間創,每歲貢瓷器,太監駐此檢封以進。”在嘉靖本《江西通志》卷八中也有類似的記載:御器廠“在府城月波門外,宣德間内臣駐此檢封以進御。嘉靖改之,詔革内臣,唯存廠。”我們知道,明代饒州府的府治在鄱陽,月波門爲府城之西南門。因此,上述“宣宗始遣中官”去的應是鄱陽的御器廠,它雖與景德鎮的御器廠同名,但兩者的性質却不同。景德鎮御器廠“燒造御器”,是爲生産單位,生産任務一般通過工部直接下達[44],平時由饒州府的官吏管理,每逢大量燒造時,朝廷纔派宦官前往“督陶”;鄱陽御器廠“檢封瓷器以進”,是爲官署,並且是欽差官署,駐廠太監代表朝廷在此驗收常年的供御瓷器,其地位要高於地方官衙,因此正德《饒州府志》將其列爲諸公署之首。在景德鎮燒造的瓷器,經昌江運往鄱陽縣,然後通過鄱陽湖、長江、運河等水路,或者陸路運往南京、蘇州、松江、北京等消費地。鄱陽縣,作爲景德鎮瓷器的集散地具有十分重要的地位。對景德鎮官營工場——御器廠製造的御用瓷器進行檢驗封印,然後解運往京師——這就是明朝政府設立的鄱陽御器廠的功能。《明史·地理志》謂“宣德初置御器廠於此(景德鎮)”,這裏不説“始置”,亦不説“復置”。查閲一下明代景德鎮御器廠的歷史,不難發現在正德以前它的生産並不一直是持續不斷的。故筆者認爲,景德鎮御器廠應始設於宣德之前,由地方官吏兼管,其後生産或有停頓。到宣德初,隨着御用瓷器需要量的增加,景德鎮御器廠的生産得到恢復並有所發展,且在鄱陽另設御器廠,由太監掌御用瓷器的檢封之職。據《大明會典》卷一九四記載:“宣德八年,尚膳監題准燒造龍鳳瓷器,差本官一員,開出該監式樣往饒州燒造各樣瓷器四十四萬三千五百件”,這是所見明代最大一宗御用瓷器生産任務。

關於明代景德鎮御器廠究竟是設置於洪武二年還是洪武三十五年,目前學術界衆説紛紜,莫衷一是。筆者認爲,明代景德鎮御器廠不可能設置於洪武二年,理由如下:

1. 從當時的全國形勢看,朱元璋在明建國以前,實際上衹完成了擊滅陳友諒、張士誠兩大實力集團,佔有長江中、下游的江、浙、皖、鄂、贛數省的全部或大部,他還面對着爲數不少的敵對性實力集團。特别是元王朝雖然受到致命的挫敗,但還是竊居正統,依托着黄河以北的廣大地區以維持統治。洪武元年朱元璋登基稱帝時,距離取得最後勝利、完成統一,還存在相當遠的路程。他必須繼續進行大規模的軍事行動,纔能鏟平尚存的實力集團和推翻元朝的統治。到洪武十五年(1382),朱元璋在相繼征服了方國珍、陳友定、明玉珍等地方割據勢力、驅逐元朝殘餘力量於漠北之後,纔基本完成了統一。至於派遣重兵“備邊”、“防邊”,甚至興師遠征沙漠,摧毁仍居塞外的舊元勢力,則是一個長期的艱巨任務。洪武初年,面對這種兵戈未息、軍費開支浩大,全國瘡痍未治、百廢待興,許多地區“城郭空虚、土地衰殘”[45],“道路皆榛塞,人烟斷絶”[46]的局面,明朝政府不能也無力在景德鎮設置御器廠。朱元璋曾説:“我積少費多,取給於民,甚非得已,亦皆爲軍需計用。”[47]這些話絶非飾詞,而正反映了當時的客觀情況。

2. 如前所述,元末明初十餘年的戰争,給景德鎮及其附近地區帶來了深重的災難,

終洪武一朝尚未完全恢復過來。景德鎮製瓷業當然也不會幸免於難，工匠流失、窰場被毁，這也絶不是在短時間内所能恢復起來的。因此，景德鎮不具備在洪武初年設立御器廠的客觀條件。

3.《明實録·太祖實録》卷一四六，記載洪武十五年(1382)七月"壬子，給饒州等府工匠鈔一千九百餘錠"。這裏雖然衹記"饒州等府工匠"，但參照前面所述在洪武十六年朝廷賞賜占城、暹羅、真臘三國瓷器多達五萬七千餘件來考慮的話，這當指饒州、處州的製瓷工匠。如果當時已經有了景德鎮御器廠的話，那麽根據當時的規定，工匠有爲政府定期服役的義務，對"工匠赴工者"，衹需由主管部門"月給薪米鹽蔬"[48]；官營手工業所需的原料——"物料"，也將通過土貢、采辦或由官辦手工業工場自行成造來解決，如需采辦，其費用照例應由江西布政司公帑内撥付給御器廠，而毋須由朝廷直接付鈔給工匠們。這種直接給鈔的作法，或是由朝廷向當地的民窰定燒瓷器償以鈔；或是由朝廷向當地民窰加派燒造任務，給鈔以償"物料"之值。因爲根據規定，工匠爲政府服役是無償的，而所需的生産原料則應給予補償。這在以後也有例子，如正統元年(1436)御器廠一度停燒，由"浮梁民進瓷器五萬餘，償以鈔"。[49]

明初對工匠的管理，雖然仍然沿襲元代的制度，專門編製"匠籍"，不許變動，如洪武二年規定"凡軍、民、醫、匠、陰陽諸色户，許各以原報抄籍爲定，不許妄行變亂，違者治罪，仍從原籍"[50]，並於洪武三年命"户部榜諭天下軍民，凡有未佔籍者許自首，軍發衛所，民歸有司，匠隸工部"[51]；但此時政府對手工業工人的控制，比元代要來得寬鬆，洪武十年"命工部凡工匠赴工者，月給薪米鹽蔬，休工者停給，聽其營生勿拘。時在京工匠凡五千餘人，皆便之"。[52]工匠在休工期間可以自由營生，投入社會生産，這樣做，既可以減少政府的開支，同時對於手工業生産的發展，無疑也是有利的。如前所述，由於製瓷生産的特殊性，當時政府以攤派的形式將官用、御用瓷器的生産任務下達饒州、處州，燒造任務應由當地民窰承擔。當無燒造任務時，民窰有經營生産的自由，政府則對其課以税收。正是在這種與民休養生息的政策之下，景德鎮的民營製瓷業首先得到恢復。

4. 有學者根據明崇禎十年的《關中王老公祖鼎建貽休堂記》的碑文："唐武德二年(619)建有陶廠，規制甚(以下缺損約30字)……治萬姓之鴟張者，而稽陶作之勤惰，有繇來矣。我太祖高皇帝三十五年，改陶廠爲御器廠，欽命中官一名，特董燒造。"試圖統一"洪武二年説"和"洪武三十五年説"兩種觀點，認爲洪武二年設置陶廠，在洪武三十五年將陶廠改爲御器廠。筆者以爲，這至少混淆了陶廠與御器廠的性質。從現存的碑文看，陶廠建於初唐，它在當時不可能是具有官營性質的手工業工場[53]；對洪武初的情況，現存的碑文未能有所反映。因此，這裏所稱的"陶廠"應是泛指"陶埏"的作坊——即燒造陶瓷器的手工業工場，而"御器廠"則是對景德鎮生産御用瓷器的官營製瓷工場的專稱，兩者不可混淆。明政府之所以選擇在景德鎮設置御器廠，一個重要的原因是由於當時景德鎮的製瓷水平高於其他窰場。將陶廠改爲御器廠，正説明景德鎮御器廠是在民窰發展的基礎上建立起來的。

5. 乾隆四十八年本《浮梁縣志》卷十二的下述記載被認爲是支持洪武二年説的又一力證："段廷珪，字寶持，清泉(今湖南衡陽)人，洪武進士。以工部員外董陶務，建署於珠山之南。軫民艱，念物力，……所解製器如部文之數，出此一無所取。"查朱元璋於洪武三年開科取士，洪武四年纔首次"殿試"，此後即作罷，直到洪武十五年纔正式恢復科舉制度。這就説明，若段廷珪確有其人，他以進士擢官，並遷至工部員外郎董陶務，到景德鎮建立御器廠，顯然是在洪武二年以後的事情。另據《浮梁縣志》"陶政"謂："元更景德鎮税課局監鎮爲提領。泰定後本路總管監陶，皆有命則

供，否則止。”其時總管爲段廷珪，秩正三品[54]。據《浮梁縣志》元泰定年間知州屠濟亨“序”稱：段廷珪，泰定時曾蒙旨董陶至浮梁州。同一個段廷珪，元泰定時已官至正三品，五十年後，段又考取了明進士。假設泰定時段爲三十歲，那麽到洪武時他已是個八十多歲的老進士，任工部員外郎，官秩僅爲從五品。如果認爲元代和明洪武時景德鎮各有一個段廷圭董陶，在缺乏直接證據的情況下，這種説法是難以令人置信的。

6. 1990年9月，考古工作者在景德鎮珠山東麓一帶離地面約五米處，發現了一些明代早期的遺物，其中一些青花與釉裏紅大盤的殘片具有洪武瓷器的典型特點，故該地層被認爲屬洪武時期。地層中還出土了一些白瓷磚、瓷瓦和印有“官匣”字樣的桶形匣鉢。在一件瓷瓦的凹面一端有用含鐵原料書寫的題記，謂：

壽字三号人匠王士名

澆砌(樊)道名風火方南

作頭潘成甲首吴昌秀

監工浮梁縣丞趙萬初

監造提辛(舉)周成下連都[55]

以上題記將當時製作瓷瓦的工匠及里甲首長、監工、監造等各級官吏的姓名一一列出，記載甚全。其中監工爲“浮梁縣丞趙萬初”，這在康熙二十一年《浮梁縣志》卷五“官制”之“洪武縣丞”條下有載。浮梁元代曾升爲州，洪武二年改州爲縣。趙萬初擔任縣丞當在洪武二年以後。類似這件瓷瓦的題記以前也曾發現過，如解放後南京市文物保管委員會在配合城市建設局搶修部份倒塌城牆的工程中，曾發現洪武四年至十年燒製的白瓷城磚，在磚的一側印有府縣主持燒造瓷磚的官吏、造磚工匠、被攤派户的姓名及製作時間等内容的文字，如“臨江府新喻縣(今江西省新余縣)洪武四年均工夫造”、“袁州府萍鄉縣(今江西省萍鄉市)提調官縣丞唐季静司吏何立之燒磚人李勝輕人户甘清洪武十年月日”、“袁州府提調官通判隋贇司吏任俊萍鄉縣提調官縣丞唐季静司吏何立之總甲王秀甲首張立華小甲黎政仲窰匠湯丙周保人户劉蓉可”[56]等等，所記府縣均屬江西。景德鎮出土瓷瓦上的題記與上述南京洪武城磚上的印文雖然文字並不完全相同，但從内容上看無疑應屬同類。可以認爲，景德鎮當時也照例承擔了瓷磚、瓷瓦的燒造任務，這種任務由中央政府層層下達(現在看來主要由江西各縣承擔)，並由地方官吏負責監造，由當地民窰燒造。

景德鎮珠山東麓之洪武地層還出土了一些印有“官匣”二字的匣鉢[57]，這並不能證明官窰的設置。因爲在景德鎮珠山明代御器廠遺址永樂至成化時期的地層中都有同類桶形匣鉢出土，但從未見到匣鉢上有印“官匣”字樣的。因此可以認爲：印有“官匣”字樣的匣鉢，是洪武時期當地民窰承擔官用和御用瓷器的燒造任務時，爲保證燒製質量而專門製作用於裝燒這些産品的匣鉢。這樣，便可在裝窰時與其他産品相區别，將其置於較好的窰位上，而永樂以後的御器廠爲專門生産官窰瓷器的工場，故毋須再在匣鉢上加以標注。

綜上所述，筆者認爲景德鎮御器廠設置於洪武二年之説，既缺乏客觀可能性，也不符合朱元璋的“天下新定，百姓財力俱困，譬如初飛之鳥不可拔其羽，新植之木不可摇其根，要安養生息之”[58]的一貫精神，缺乏主觀可能性。洪武年間景德鎮製瓷業主要是民窰生産，這種生産形式賦予生産者較大的自由，有利於製瓷手工業的恢復和發展。當然，民窰也擔負了一部份官用和御用瓷器的生産任務，這些瓷器由於是專門生産的，質量特别精美，可以稱之爲洪武時期的“官窰瓷器”(是指廣義上的“官窰”)。同時，也不排除當時有專職或兼職的官吏在景德鎮監督這些瓷器的生産。這種分派燒造的生産形式，是沿續了宋元的傳統，其特點是官府不掌握生産資料，而祇對供上的産品進行管理。這正是它與御器廠的本質區别所在。據此，筆者認爲，洪武三十五年設置御器廠之説較爲可靠，實際上是建文

四年。

此外，還有人援引王宗沐《江西省大志》卷七“陶書”，認爲明代景德鎮御器廠始設於“正德初”。其實，這是對王宗沐的下述記載作了片面理解的結果:“國朝洪武初，鎮如舊，屬饒州浮梁縣。正德初，置御器廠，顓筦(專管)御器。先是兵興，議寢陶息民，至是復置。”很清楚，正德初設置的御器廠，是“復置”而不是始設。這在其他文獻中也可以找到佐證。前面已經提到，根據《明史·食貨志》的記載，在正統年間御器廠曾一度停燒。以後，御器廠的生産時斷時續，到弘治十八年，“詔江西饒州府燒造瓷器自本年以後暫停三年”[59]，至是有所謂“孝宗十八年不言窰事”[60]之説。景德鎮御器廠一直到正德初年纔重建，並派中官前往督造。

四、小　　結

根據上面的討論，我們可以得到如下幾點認識:

1. 在元末明初的十餘年間，景德鎮長期遭受戰禍兵燹之害，給景德鎮造成的破壞是毁滅性的，作爲景德鎮社會經濟重要組成部份的製瓷業在戰争中當不能幸免。對人口、耕地等社會經濟要素的綜合分析表明，戰後景德鎮地區社會經濟的恢復是一個比較緩慢的過程。在這種情況下，不具備明洪武時期在此設立官營製瓷手工業的客觀條件。在朱元璋當時實行的與民“安養生息”政策下，首先恢復的應該是民營的製瓷手工業。

2. 明洪武年間朝廷和官府所消費的瓷器爲數甚爲可觀，其中有相當一部份是景德鎮所生産的。

3. 明洪武年間的景德鎮製瓷業基本上屬於民窰生産。同時它們也擔負了一部份官用和御用瓷器的燒造任務。真正具有官營手工業性質的景德鎮御器廠，是在民窰發展的基礎上於洪武三十五年(1402，即建文四年)設立的。

關於對明初洪武朝景德鎮窰所生産的瓷器的認識，筆者已撰有專文進行討論。[61]

注釋:

①⑨⑩⑪　乾隆四十八年刻本《浮梁縣志》卷十二“武祲”。

②　《元史》卷一九五《魏中立》，中華書局標注本1976年版。

③　《元史》卷四十二《順帝五》，中華書局標注本1976年版。

④　《東山存稿》卷五“江浙省都鎮撫哈迷公紀功之碑”。

⑤　《元史》卷四十三《順帝六》，中華書局標注本1976年版。

⑥　《王忠文公集》卷四“送胡仲淵參謀序”。

⑦　《元史》卷四十四《順帝七》，中華書局標注本1976年版。

⑧　《春雨軒集》卷八“代侄斯干預書墓志銘”。

⑫　《明實録·太祖實録》卷八。

⑬　《明實録·太祖實録》卷九。

⑭　《明實録·太祖實録》卷一二。

⑮　據《明史》、《明實録·太祖實録》等。

⑯⑰　洪武二十四年浮梁縣户口、土地的有關數據，清康熙二十一年刻本《浮梁縣志》卷四和明正德六年刻本《饒州府志》卷一的記載與之相同。

⑱　據康熙二十一年刻本《浮梁縣志》卷一“沿革”:“……(至正二十年)，于光取饒州，遣黄季倫、計希孟歸附。明太祖命鄧愈鎮饒州，授于光行樞密院判官守浮梁。已而，僞漢將侯邦佐陷浮梁，于光奔金陵。二十一年，知州李庸至州開設衙門。”洪武本無庚子，據上，可斷定此庚子當指元至正二十年，即1360年。

⑲　《明實録·太祖實録》卷一四〇。

⑳　《明史》卷七十七《食貨一》。

㉑　《元史》卷九十三《食貨一》。

㉒　《明史》卷七十七《食貨一》。

㉓　考《洪武禮制》一書中有“洪武十四年七月初三日欽奉聖旨:節該各布政司、府、州、縣

祭祀，祇教各處文職長官一員行三獻禮，武官不與祭。欽此”來看，書中所記内容不是洪武初之事。

㉔ 《明實録·太祖實録》卷一八九。

㉕ 明初刻本《洪武禮制》。

㉖ 《明實録·太祖實録》卷一〇五。

㉗ 《明實録·太祖實録》卷八十一。

㉘ 《明史》卷七十九《食貨三》。

㉙ 丘小君、陳華莎等《景德鎮洪武瓷新證》，《江西文物》1990年第2期。

㉚ 清康熙二十一年刻本《浮梁縣志》卷四“陶政”。

㉛ 清乾隆四十八年刻本《浮梁縣志》卷五“陶政”。

㉜ 《明實録·太祖實録》卷一七九。

㉝ 南京博物院《明代南京聚寶山琉璃窰》，《文物》1960年第2期。

㉞㉟ 元陶宗儀《南邨輟耕録》卷二九“窰器”條引南宋人葉寘《坦齋筆衡》。

㊱ 汪慶正等《汝窰的發現》，上海人民美術出版社1987年版。

㊲ 《元史》卷八十八《百官四》，中華書局標注本1976年版。

㊳ 清乾隆四十八年刻本《浮梁縣志》卷五。

㊴ 在韓國新安海底沉船中發現了相當數量有“樞府”銘的卵白釉印花雲龍紋瓷器，它們與其他瓷器一樣，也是外銷的商品。

㊵ 《大明會典》卷一九四《工部》十四“陶器”條。

㊶ 《明史》卷八二《食貨六》“燒造”。

㊷ 清嘉慶《大清會典事例》卷四十四“工部”。

㊸ 清鄭廷桂《陶録餘論》。

㊹ 據《明實録·宣宗實録》，在洪熙元年九月，剛剛即位的宣宗皇帝即“命行在工部江西饒州奉先殿太宗皇帝几筵、仁宗皇帝几筵白瓷祭器”。

㊺ 《明實録·太祖實録》卷六一。

㊻ 《明實録·太祖實録》卷二九。

㊼ 余繼登《典故紀聞》卷一。

㊽ 《明實録·太祖實録》卷一一八。

㊾ 《明史》卷八二《食貨六》。

㊿ 《大明會典》卷一九“户部”六，“户口”一。

(51) 《續文獻通考》卷十三“户口”二。

(52) 《明實録·太祖實録》卷一一八。

(53) 關於景德鎮開始建窰燒瓷的時代，在一些清代地方志中亦有始於漢唐的記載，但這些記載多不可盡信。根據考古調查，景德鎮地區的瓷窰遺址未能早於五代，且五代産品亦較同時期其他名窰落後。

(54) 浮梁《臧氏家譜》卷一記段廷珪的全銜爲“通議大夫饒州路總管兼管内勸農業”。按，據《元史·百官志》，通議大夫爲正三品。

(55) 《景德鎮出土陶瓷》圖185，香港大學馮平山博物館1992年7月版。

(56) 李蔚然《試論南京地區明初墓葬出土青花瓷器的年代》，刊《文物》1977年第9期。

(57) 《景德鎮出土陶瓷》圖186，香港大學馮平山博物館1992年7月版。

(58) 《明實録·太祖實録》卷二五。

(59) 《大明會典》卷一九四。

(60) 朱琰《陶説》卷三。

(61) 拙作《明洪武朝景德鎮瓷器研究》，刊《文博研究論集》，上海古籍出版社1992年3月版。

瓷器宗教紋樣、吉祥圖案綜述

周 麗 麗

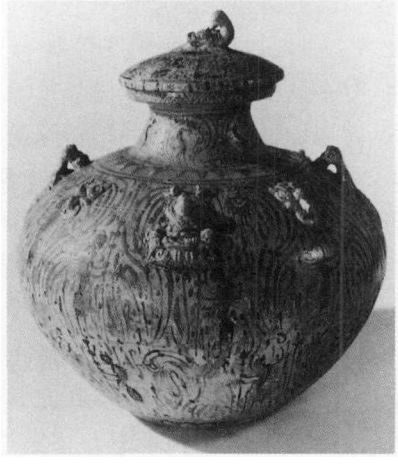
反映宗教思想意識的紋樣和民間流傳的吉祥圖案是瓷器裝飾中的一種重要樣式。這類樣式主要通過宗教人物、符號及民間流傳的寓有祥瑞涵義的飛禽走獸、花卉草木等圖案來表現。瓷器宗教紋樣和吉祥圖案的題材豐富多樣，歸納起來主要由佛教圖案、道教圖案、民間吉祥圖案三部份組成。本文試圖通過對瓷器宗教紋樣、吉祥圖案的產生發展及其內容組合的綜述，從一個方面形象地揭示出中國陶瓷裝飾發展的軌迹，爲陶瓷裝飾紋樣研究的深入開展，起到拋磚引玉的作用。

一　瓷器吉祥圖案和中國道教

道教是中國本土的宗教，其根本的信仰——"道"和外在宗教形式都植根於中華文化的深厚土壤之中。其提倡的齋醮祈求、消災解厄、符籙驅鬼、煉丹成仙等等，都爲瓷器吉祥圖案提供了豐富的題材。同時道教的興衰也對瓷器道教吉祥圖案的發展產生直接的影響。茲詳析如下:

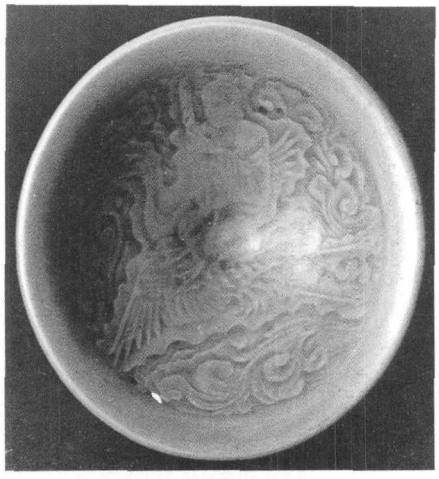
一　道教的興衰對瓷器吉祥圖案發展的制約

中國道教作爲一個成熟的宗教體系形成於公元四世紀之後，它是以道家思想爲主幹，吸收了中國星相家、醫學家、纖緯家等各家對自然、社會與人的思維成果，融合了流傳於古代中國，尤其是流傳於楚文化圈的有關山川、日月、星辰、鬼神祭祀等種種神話以及相關自然科學成果而成的[1]。瓷器吉祥圖案即是順着道教發展的軌迹產生的。目前所見瓷器上最早的道教吉祥圖案即主要表現山川神鬼祭祀的內容。如1983年出土於南京雨花臺三國晚期墓葬中青釉釉下褐彩雙繫壺[2](圖一)，



圖一　三國 青釉釉下褐彩雙繫壺

器腹主題紋樣以十二個持節仙人及靈獸紋爲主，並以疏密有致、飄然欲動的仙草和雲氣相間，壺身堆貼兩尊有背光、雙手壓胸前作法界定印、兩腿盤起作全趺坐狀的佛像和雙首連體的比翼鳥，整幅畫面充滿了神秘的色彩。佛在道中昭示了早期佛教對道教的依附和道教的不成熟。唐代道教進一步流行，當時有一部份人把神仙羽化、白日飛昇，百般享樂、永世長存，當作可行的人生理想。至南宋道人白玉蟾更明確地指出成仙之道有三等，其中上士可以學天仙之道，學成後即能變化飛昇。於是，從北宋晚期至金代，瓷器上開始出現了仙人騎鶴圖。上海博物館所藏金代耀州窯青釉碗上所飾仙人騎鶴圖即是此類典型紋樣(圖二)。同時，由於道教神祇譜系的不斷構築和



圖二　金 耀州窰青釉仙人騎鶴圖碗

圖三　元末明初 景德鎮窰釉裏紅仙人祈雨圖瓶

完善，道教信奉的鍾離權、吕洞賓等神仙圖案也開始在瓷器上流行。

元代上層統治者信奉藏傳佛教——喇嘛教，對道教亦採取扶持政策。《遂昌雜録》載一尤姓人，曾經以“龍虎山張天師符録取驗於世祖皇帝”③。宋濂《張天師世家序》中也有元世祖派密使訪問龍虎山，張天師所授靈驗的記載。故元立國後，於至元十三年(1276)遣使召天師張宗演赴闕，“賜玉芙蓉冠，組金無縫服，命主領江南道教，仍賜銀印”④，後發展到“無張天師文字的，休作先生者”⑤。在此影響下，地處江南的浙江龍泉、江西景德鎮窰瓷器上的道教吉祥圖案開始流行，其中最典型的圖案是仙人圖。仙人在人們心目中具有超自然的神奇功能，並兼具現世生活中的人格，可扮演人神交流的使者，故仙人圖出現後，江浙地區盛行的雜劇中的八仙很快成爲龍泉瓷器上的流行紋樣。與此同時，元代盛行的設壇禳祈齋醮之風對瓷器的裝飾亦産生了很大的影響。據記載，元代南方正一派的道人幾乎都有祈雨呼雷的本領，他們的這一特異功能在元末明初景德鎮窰的瓷器上表現得栩栩如生。現藏揚州文物商店的元末明初釉裏紅瓶腹上的仙人祈雨圖，即是當時南方道人活動的縮影(圖三)。

明初朝廷對道教嚴加限制，下令“凡内外道官專一檢束天下道士，違者從本司懲治，若犯與軍民相干者從有司懲治。太祖洪武元年八月甲戌以張正常爲真人，去其天師之號”⑥。“洪武三年令寺觀庵院除殿宇梁棟門窗神座案桌許用紅色，其餘僧道自居房舍並不許起造斗拱彩畫梁棟及僭用紅色什物床榻椅桌。”“洪武六年各府州縣止存大寺觀一所，並處其徒，擇有戒行者領之，若請給度牒，必考試精道經典者方許。”“洪武二十四年令清理釋道二教。……又令天下僧道有創立庵堂寺觀非舊額者悉毁之。”⑦在這一限制政策下，明初景德鎮瓷器上反映道教思想意識的吉祥圖案基本不見，直至宣德朝，那些具有特異功能的道士重新有了市場，瓷器上的神仙圖案纔重新出現。這一時期除流行八仙圖外，還出現了西王母騎鶴等紋樣。

成化初年，統治者沉迷於道教，以道爲官者重又出現。《大政記》：“成化十七年十月傳奉道録司右至靈鄧常恩等爲太常寺卿錦衣衛指揮千百户等官有差”⑧的記載即是一例；弘治十四年七月“御用監王瑞等齎送元武像於武當，奏帶隨行官舍勇士人匠八十餘人，用黄馬快船六十餘艘，科道交章諫，不允。吏部尚書倪岳、兵部尚書馬文升力言，上曰有成命，第毋生事擾人”⑨。在此影響下，瓷器道教圖案大爲流行。除傳統的八仙過海、八仙騰雲駕霧圖外，還出現了醉八仙及群仙祝壽圖等畫面。

嘉靖朝道教達到了炙手可熱的地步，皇

帝置國事於不顧，終日陶醉於煉丹成仙之術，以至“欲令太子監國，專事静攝。太僕卿楊最疏諫杖死”⑩。後陶仲文請建雷壇於鄉縣，“工稍稽，謫顯文典史，遣工部郎何成代，督趣甚急，公私騷然。御史楊爵、郎中劉魁言及之，給事中周怡陳時事，有‘日事禱祠’語。帝大怒，悉下詔獄，拷掠長繫。吏部尚書熊浹諫乩仙，即命削籍”⑪。自是廷臣震慴，道教徒與官僚沆瀣一氣，争諂媚取容，神仙禱祀日亟。朝廷上下争獻符瑞、焚修、齋醮之事，弄得宫廷裏没日没夜地設齋打醮，烟霧繚繞地煉汞化鉛。爲取悦皇上，宫廷瓷器上的道教圖案此時也大爲盛行，《江西大志·陶書·御供》載嘉靖朝景德鎮御器廠向朝廷供御的道教圖案器皿即有：“……二十一年……青花白地八仙過海罐一百。……青花白地水火捧八卦罐一百。……二十三年青花白地外海水蒼龍捧八卦壽比南山久、福如東海深裏三仙煉丹花碗二千六百。……外天花捧壽山福海字裏二仙花盞三千五百。……二十七年……青花白地龍鳳群仙捧壽等花盒五千。……三十年……青花白地四畫神仙雲鶴花盤一百。……三十一年……白地青花裏八仙捧壽外雲龍花盤二百五十……”⑫。嘉靖道教吉祥圖案的盛行由此可見一斑。其數量之多，紋樣題材之廣，是以往任何一個時代所不能比擬的。

隆慶皇帝繼位後，即着手革除因嘉靖帝信奉道教、致使青宫虚位的弊端，對道教採取一系列打擊政策。《明史·陶仲文傳》：“仲文……(嘉靖)三十九年卒，年八十餘。帝聞痛悼，葬祭視邵元節，特謚榮康惠肅。世恩後至太常卿，隆慶元年坐與王金僞製藥物，下獄論死。仲文秩謚亦追削。”⑬《名山藏典·謨記》：“隆慶二年正月革正一真人名號，奪其印，以其裔孫張國祥爲上清觀提點。隆慶四年九月……編置方士王金、陶仿、劉文彬等於口外。”⑭至此那些以道取寵、阿諛逢迎之輩再也不敢輕舉妄動，瓷器上的道教圖案亦大爲減少。

萬曆(神宗)不像嘉靖帝那樣終日迷戀於道教，也不像隆慶那樣抑制道教，他對道教採取一系列的扶持政策。如《明會典》載：“萬曆四年題准道士差往各陵寢，祭告者止穿本等服色，不許假稱太常寺官，擅乘轎輿及香帛木匣之外多用人夫，致擾驛遞。……萬曆五年仍准復真人名號”⑮。藉此，嘉靖瓷器上道教圖案的流行盛況在萬曆朝重又出現，特别是神仙故事的題材較之嘉靖朝又增加了許多。

入清後，康熙、雍正二朝多次明令禁止巫師道士跳神驅鬼逐邪以惑民心，並對道士的驅邪治病活動加以種種限制，甚至以處死刑相威脅⑯。但在上層統治者中道教仍有一定的市場，因而在清代初期的官窰瓷器，特别是康熙瓷器上道教吉祥圖案仍佔有很大比重，常見的畫面有麻姑獻壽、八仙過海、八仙祝壽、群仙祝壽、福禄壽三星等等。雍正以後道教在上層統治者中間逐漸失勢，最後衹在民間流行，瓷器上道教圖案除保留一些傳統紋樣外，已没有什麽新的發展了。

二　瓷器道教圖案的種類及其特徵

瓷器道教圖案的種類豐富多樣，歸納起來主要可分兩大類：一類是神仙圖案，另一類是道教的祥瑞圖案。

神仙信仰是道教信仰的核心，寓有驅魔消災、降福延壽的吉祥含義。瓷器上流行的道教圖案主要是神仙圖案，據筆者所考大致有以下幾種：

1. 彭祖焚香圖　目前僅見於元末明初的釉裏紅瓷瓶上。彭祖是傳説中的仙人，姓籛名鏗，顓頊玄孫，生於夏代，善導引行氣，堯時封於大彭，至殷末已七百六十七歲而不衰，素以長壽著稱。《楚辭·天問》有關於“彭鏗斟雉帝何飨，受壽永多夫何久長”⑰的記載。上海博物館所藏元末明初景德鎮釉裏紅瓶腹上即繪有此種紋樣，人物分别繪在四菱形開光内，或策杖站於几案、香爐前，或跽坐於樹木、屋舍旁，並題有“彭祖燒香”四字，彭祖爲一老者形象(圖四)。

2. 仙人祈雨圖　以上述揚州文物商店所藏元末明初景德鎮窰釉裏紅瓶腹上所繪紋

圖四　元末明初 景德鎮窰釉裏紅
彭祖焚香圖瓶

樣爲典型，以開光的構圖將旱災、祈雨、天龍降雨的場面生動形象地表現了出來，傳世稀珍。

3. 老子出關圖　爲萬曆朝景德鎮窰新創的紋樣。老子是春秋時思想家，道家創始人之一。萬曆官窰瓷器上生動地刻劃了老子西遊、關令尹喜望見其有紫氣浮光、乘青牛而過的情景。畫面五彩而成，牛則以釉下青花繪成，此種紋樣爲其他各朝所不見(圖五)。

圖五　明萬曆 景德鎮窰五彩老子出關圖盤

4. 張天師斬五毒圖　爲萬曆朝景德鎮窰所創，張天師即張道陵，東漢順帝時與弟子前往四川鶴鳴山修道，創立的道派爲道教定型化之始，被尊爲“天師”，世稱“張天師”。張天師斬五毒圖主要表現其手持利劍，欲斬五毒——蜈蚣、蛇、蝎、蟾蜍、守宮(或馬蜂等，物種略有變化)五種毒物的情景。瓷器畫面上的張天師有老者或少年兩種形象，前者大多無座騎(即不騎怪獸)，後者則多座騎(即騎怪獸)(圖六)。

圖六　明萬曆 景德鎮窰五彩
張天師斬五毒圖盤

5. 福禄壽三星圖　始見於明萬曆朝，此三星原爲民間流傳的天上三吉星，福星寓意幸福，禄星喻爲高官，壽星寓意長壽。三星均爲老者形象，壽星額頭凸起，手持龍杖而立，特徵明顯，禄星與福星的形象比較接近，一般多將手捧寶物的老者稱爲禄星，將拱手而立的長者視爲福星(圖七)。萬曆後福禄壽三星

圖七　明萬曆 景德鎮窰五彩福禄壽三星圖盤

的區別逐漸明顯，如康熙時畫面上的壽星多爲寬額光頭形象，持杖而立;禄星已著官服;福星手持如意。清代尚有福禄壽三星和其他群仙組合的祝壽畫面，亦有在福星旁繪一童子或懷抱童子的畫面，以寓多子多孫多福之吉祥含義(圖八)。

6. 仙人騎鶴圖　源於唐代一部份人對道教的神仙羽化、白日飛昇、永世長存的信仰。以金代耀州窰瓷器上的畫面爲早。明嘉靖以前景德鎮窰瓷器上流行的主要是雲鶴紋，

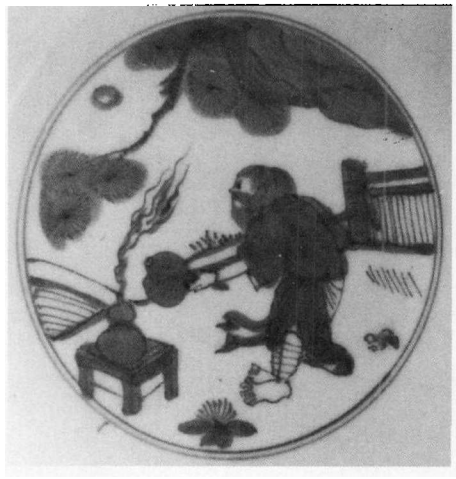
圖八　清康熙 景德鎮窰五彩
福禄壽三星圖瓶

不見騎鶴仙人，直至萬曆朝騎鶴仙人圖纔在官窰瓷器上大爲盛行。其構圖以群仙騎鶴圖爲多見(圖九)，亦有騎鶴和騎鳳交錯排列的畫面。清代早期仙人騎鶴圖在官窰瓷器上時有所見，並出現了八鶴嘴銜八仙所持之寶的畫面，即八鶴分別銜笊籬、寶劍、雨鼓、葫蘆、寶扇、笛子、花籃、陰陽板等物。

圖九　明萬曆 景德鎮窰五彩群仙騎鶴圖碗

7. 道觀仙人圖　是萬曆官窰瓷器上的一種特殊紋樣，畫面繪一高臺建築，上有使節齋醮祈禱，下有侍從持寶静候。觀是中國古代的一種建築，具有相當的高度，可以登臨其上四處觀望，後來發展爲祭祀神靈的建築。史載漢武帝曾在長安建蜚廉桂觀，在甘泉宫建益延壽觀，派公孫卿持使節迎候神人。萬曆官窰瓷器上生動形象地展現了這一情景。萬曆以後此類畫面基本不見。

8. 仙人煉丹圖　流行於明嘉靖、萬曆的瓷器上。《江西大志》載嘉靖朝供御的瓷器中有“三仙煉丹”的畫面。圖一〇爲萬曆景德鎮民窰青花殘盤，盤内畫面刻劃鐵拐煉丹的情景[18]。萬曆以後此類畫面甚爲少見。



圖一〇　明萬曆 景德鎮民窰
青花鐵拐煉丹圖殘盤

9. 八仙圖　即指由鍾離權、吕洞賓、曹國舅、張果老、藍采和、韓湘子、何仙姑、鐵拐李組成的畫面。此類畫面最早見於元龍泉窰的瓷器上，從明正統、景泰、天順三朝始歷清代各朝而不衰，以八仙過海或騰雲駕霧的畫面爲多見，正統、景泰、天順三朝則流行醉八仙。此外尚有群仙祝壽等畫面。清代景德鎮官窰瓷器上此類畫面更趨精到，不僅人物細部刻劃生動逼真，周圍輔助紋樣也繪得精細至極(圖一一)。雍正以後還出現了一種不見八仙，祇見八仙手持之寶：葫蘆、笛子、寶劍、陰陽板、寶扇、漁鼓、笊籬、花籃等組合在一起的圖案，以隱示八仙，俗稱暗八仙。

10. 麻姑獻壽圖　是明代早期景德鎮窰新創的紋樣。上海博物館藏宣德青花碗外壁有飾此類圖案的，畫面繪一仕女(麻姑)坐於鹿車上，旁有侍女相隨[19]。宣德以後這類畫面一度中斷流行，直至清康熙朝麻姑獻壽圖纔重新盛行。畫面繪麻姑以靈芝所釀美酒導鹿車，前往瑶池赴會向西王母祝壽的情景，仕女的人數略有變化，但構圖大致相同(圖一二)。

圖一一　清乾隆 景德鎮窯粉彩
八仙过海圖瓶

圖一二　清康熙 景德鎮窯五彩
麻姑獻壽圖盤

11. 東方朔偷桃圖　爲明末清初景德鎮民窯瓷器上的流行紋樣。東方朔於《史記》、《漢書》均有傳。《漢書》贊稱其爲"滑稽之雄"、"童兒牧豎莫不眩耀。而後世好事者因取奇言怪語，附著之朔"[20]。東方朔偷桃的畫面即是根據民間傳説，直接以宋金版畫中東方朔的形象爲摹本而成的，朔頭扎幞巾、身著長衫，雙手捧一壽桃或肩扛一掛有二果實的桃枝，似剛從西王母的桃園將桃偷出，神情詼諧滑稽(圖一三)。

12. 張騫泛槎圖　源於《漢書》張騫使大夏尋河源的故事，畫面表現的即是張騫乘槎

圖一三　明末 景德鎮窯青花
東方朔偷桃圖殘盤

經月而去的情景。元代有形象生動的張騫泛槎金銀器，元明磁州等窯的瓷器上有類似張騫泛槎的圖案，但傳世稀少。至遲在明景泰朝景德鎮民窯瓷器上也出現了主題明瞭的張騫泛槎圖(圖一四)，但槎呈瓢形，繪工很草率。清代官窯瓷器上的張騫泛槎圖畫面日趨精美，槎呈樹根狀，海面常有仙鶴等輔助紋樣，繪工精細絶倫。

圖一四　明景泰 景德鎮窯青花
張騫泛槎圖殘碗

13. 劉海戲蟾圖　始見於明晚期景德鎮民窯的瓷器上，劉海傳説爲五代宋初之仙人，其形怪誕，蓬頭跣足。清翟灝《通俗編》:"劉元英號海蟾子，……海蟾二字號，今俗呼劉海，更言劉海戲蟾，舛謬之甚。"[21]可見劉海戲蟾

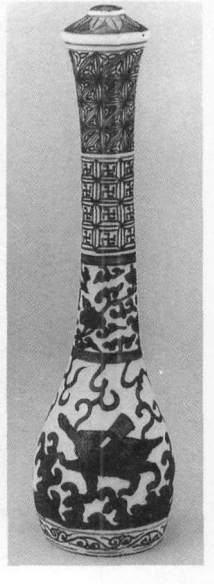
乃海蟾字號之訛傳。瓷器畫面上表現的主要是劉海戲蟾的内容，以明末清初瓷器上的圖案爲典型，所見多爲海蟾用縛着一串金錢的繩索和金蟾玩耍的情景(圖一五)。

瓷器道教祥瑞圖在道教的紋樣中所佔比例較少，其中一部份圖案，如雲鶴、靈芝、鹿、壽桃及雜寶等紋樣是借鑒民間吉祥圖案而來的。這些紋樣當屬民間吉祥圖案，道教自身的圖案則較爲少見。其中比較典型的紋樣有兩種，一種是八卦圖，另一種是河圖洛書圖。八卦是《周易》中的八種基本圖形，主要象徵天、地、雷、風、火、水、山、澤八種自然現象。道教利用此來解釋宇宙世界，因此八卦紋的流行，即是爲了宣揚道教。八卦可以逐項變化，兩兩搭配組成六十四種卦象，瓷器上一般多以基本卦爲飾，所表現的符號爲：乾(☰)、坤(☷)、震(☳)、巽(☴)、坎(☵)、離(☲)、艮(☶)、兑(☱)。這些卦象表達了道教對宇宙對世界的最基本的認識。瓷器上比較常用的乾、坤兩卦，寓天

圖一五　明天啓 景德鎮窰青花劉海戲蟾圖盤

地交泰、宇内清明之意。八卦圖始見於南宋官窰瓷器，元代龍泉窰和景德鎮窰將這一官窰用圖案發展爲民用紋樣。明初瓷器上的八卦紋甚爲少見，至正德朝重又流行。嘉靖朝八卦紋隨着道教的興盛大爲流行。八卦紋常與雲紋、鶴紋等組合，有的還與龍、鳳紋結合，以投世宗崇道之好(圖一六)。清代八卦紋在明代的基礎上繼續流行。河圖洛書圖是根據古代儒家關於《周易》和《洪範》兩書傳説而來的。據傳伏羲氏時代，有龍馬從黄河出現，背負“河圖”，有神龜從洛水出現，背負“洛書”，伏羲根據這種“圖”、“書”，繼之以仰觀天文俯察地理，畫成八卦，後世演繹之，逐漸形成《周易》。另一説禹治洪水，上帝賜給他《洪範九疇》，劉歆認爲《洪範》即洛書。河圖洛書圖始見於明嘉萬官窰器上(圖一七)，萬曆以後這一畫面基本不見，直至清雍正朝纔有由此發展而來的海馬負書圖。

圖一六　明嘉靖 景德鎮窰青花雲鶴八卦紋葫蘆瓶



圖一七　明萬曆 景德鎮窰青花河圖洛書圖筆管

二　瓷器吉祥圖案和中國佛教

瓷器上佛教圖案的流行與道教圖案一樣，主要是通過紋樣，以取受佛庇護、祈福永命之吉祥含義。從傳世實物看，瓷器佛教圖案的發展有其獨特的軌跡，主要表現在兩個方面：第一，流行於三國至西晉瓷器上的佛像圖案在東晉佛教盛行之際突然消失，此後佛像圖案在瓷器上不再流行。明末清初，瓷器上流行的佛教人物圖主要是佛的弟子形象。第二，

除佛教人物畫外，瓷器上流行的佛教圖案主要由西藏佛教和中原佛教圖案組成。

一　瓷器佛像圖案的興衰與佛教人物圖案的流行

瓷器上最早出現的佛教圖案是佛像，從已公布的資料看，佛像圖案早在東漢的陶器上已出現。現藏南京博物院的陶插座上的佛像即是典型紋樣，此器1942年在四川彭山墓葬中出土[22]，通體泥質陶製，其形呈柱狀，下爲礎，柱表堆貼一佛二脅侍，佛高肉髻，著通肩式袈裟衣，神情端莊(圖一八)。據記載佛教

圖一八　東漢 貼花佛像陶插座

至遲在西漢末年和東漢初年已傳入我國內地，東漢已廣爲流行，此時不僅宮廷建修浮屠祠，而且民間也建寺造像。《後漢書・陶謙傳》、《吴書・劉繇傳》中生動地記述了丹陽人笮融聚衆數百人，往依徐州牧陶謙，謙使督廣陵、下邳、彭城三郡運漕。融於是斷三郡委輸，大起浮屠寺，“以銅爲人(指佛像)，黄金塗身，衣以錦采，垂銅槃九重，下爲重樓閣道，可容三千餘人，悉課讀佛經”[23]。上述陶瓷器上的佛像圖案正是在佛教廣爲流行之際出現的。

三國至西晉初期，佛教較東漢有了進一步的發展，但仍處於初級階段。佛教爲了在中國站住脚，便與中國本土的宗教迷信，特别是道教相融合，可以説在當時人的心目中，佛教是與中國神仙方術一樣的宗教。這種佛道融合的思想對瓷器佛教圖案産生了直接的影響。從出土和傳世資料看，這一時期瓷器上出現的佛像圖案具有共同的時代特徵：第一，佛像圖案往往與神仙怪異等紋樣組合在一起，即瓷器裝飾上多帶有佛道融合的烙印。如上述南京雨花臺出土的釉下彩繪雙繫壺，器身繪神仙、靈獸、仙草等圖案，肩腹部堆貼兩佛。又如現藏吴縣文物管理委員會的西晉青釉堆塑樓閣罐(圖一九)，器身上部堆貼飛鳥、仙人騎神獸、蜥蜴、佛像等圖案，這種佛與道教仙人同飾於一器的紋樣與東漢至三國、西晉初佛教迎合道教，依附於方術、道士求生存發展的特點是一致的。第二，瓷器上的佛像圖案主要采用堆貼的技法而成，堆貼的紋樣一般都由模子壓印而成。模子均由工匠中的高手製成，用模子壓印的紋樣均較規範，其形也統一。從已發表的這一時期的堆貼佛像圖案看，佛頭頂部多有肉髻，頂上出日光，坐蓮花座，神情肅穆莊重。這一現象表明，當時佛教雖處初期階段，但對於佛像的傳播還是相當謹慎與規範的，因此瓷器都采用模印的技法使佛的形象得到統一。第三，三國至西晉初帶有佛像裝飾的瓷器主要用作陪葬，如上述南京雨花臺三國晚期墓葬中出土的釉下褐彩壺及吴縣文管會收藏的青釉堆塑樓閣罐即是。其中青釉堆塑樓閣罐俗稱喪葬罐，此類器皿上有立小碑的，上刻祈求佛、神靈保佑子孫平安、長壽、作高官等文字，這與當時佛在中國人的心目中被當作一類禱祀的對象用來祈福的觀念相一致。

圖一九　西晉 青釉堆塑樓閣罐

西晉時佛像圖案在瓷器上繼續流行，在一些日用器皿上亦出現了佛像圖案。此時的佛像已不與神仙圖案組合在一起了。上海博物館藏西晉青釉奩外壁所飾圖案即是這一時期的典型紋樣(圖二〇)，器身堆貼呈對稱布局的兩對鋪首及五尊佛像，紋樣簡潔疏朗，具有鮮明的時代特徵。佛像同神仙圖案的脱離是當時佛教開始與黄老之術的道教分離並依附於玄學的現象在陶瓷裝飾紋樣上的反映。

圖二〇　西晉 青釉貼花佛像奩

東晉時佛教通過與儒、道的混合體——玄學的進一步合流，影響迅速擴大，最後終於開闢了相對獨立發展的途徑。特别是在山西大同雲岡、河南洛陽龍門等石窟開鑿後，佛教的影響愈來愈大。這時瓷器上的佛像圖案却突然消失了。筆者認爲，這一現象表明佛教至此時已完全成熟，它已不需要依附任何教派而獨立存在，作爲佛教的最高偶像——佛就不允許輕易地繪在易碎的瓷器上了。此後所見佛像主要是專供禮拜的陶瓷塑像。宋代傳世産品中衹偶見帶有佛像圖案的器皿。

佛教人物圖案在瓷器上不再流行的狀況一直延續至明代晚期纔發生了變化。此時明王朝國力衰竭，法制廢弛，被稱作“天崩地解”、“綱紀凌夷”的末世王朝，一切舊的秩序被打亂，没有束縛，没有限制。處於亂世之際，廣大百姓便希望通過佛來尋找出路，祈福消災，佛教人物圖案應運而生。然而這有悖於佛教戒律，因而佛像圖案並不流行，所見多爲佛弟子的形象，佛教圖案的流行，客觀上反映了佛教的衰落。明末清初景德鎮瓷器上流行的佛教人物圖，遠遠不如道教神仙圖那樣豐富，常見的僅三種:

1. 羅漢圖　始見於明天啟、崇禎朝，明代多爲民窰製品，入清後官窰的瓷器上亦開始出現此種紋樣。羅漢即阿羅漢之簡稱，是受佛敕永住世間濟度衆生的使者。《大智度論》:“阿羅名賊，漢名破，一切煩惱破，是名阿羅漢，復次，阿羅漢一切漏盡，故應得一切世間諸天人供養，復次，阿名不，羅漢名生，後世中更不生，是名阿羅漢。”[24]以羅漢爲飾，即取其成萬事，破煩惱之吉祥涵義。明清瓷器上流行的羅漢圖大致有兩種構圖，一種以單個羅漢構成，另一種以成群羅漢組成。

從傳世器皿看，單個羅漢的畫面多以青花或五彩飾於盤、碗一類的器皿上，繪工草率，色澤濃艷，羅漢頭部多出日光，坐蓮花座或團蒲上，紋樣旁常書“阿彌”、“陀佛”四字。阿彌陀佛原是大乘佛教的佛名，是西方極樂世界的教主，爲净土宗主要信仰對象，佛經記載他是長期修行成佛陀的。《阿彌陀經》經文中勸人專念“阿彌陀佛”名號，死後就可往生净土，然而由於瓷器畫面上佛像圖案受到限制，所以佛教這一思想主要是通過羅漢等佛的弟子來宣揚的。

以成群羅漢組合的畫面在明代晚期的傳世器皿上較爲少見，羅漢的人數從二始，多至十六、十八，衆多的羅漢在瓷器裝飾面上既分又合地連成一體，畫面生動逼真。上海博物館藏崇禎癸未年景德鎮窰青花筆筒上所繪十六羅漢圖即是其中的代表作品(圖二一)，畫面氣勢磅礴，十六羅漢駕馭各種聖靈、寶物在波濤洶涌的海面上行走，羅漢神情各異，維妙維肖。清代官窰瓷器上的羅漢圖精細絶倫，尤以現藏臺灣故宫博物院的乾隆珐琅彩瓷瓶上的十八羅漢圖最爲精美，畫面由宫廷畫師繪成，傳世稀珍。清代瓷器十八羅漢圖的構圖可以分成兩種形式，一種繼承明代的布局方式而來，采用散點組合法，將十八羅漢分成數組，成爲一個既分又合的整體;另一種是利用器

物前後兩面開光，採用對稱布局的方式，使畫面成爲兩幅各自獨立而又連成一體的圖案。繪有羅漢圖的瓷器主要用作供器，部份亦作文房用具及宮廷用器。

圖二一　明崇禎 景德鎮窰青花癸未銘十六羅漢圖筆筒

2. 寒山拾得圖　始見於明代的瓷器上，官民窰皆有此種紋樣。寒山、拾得原爲唐貞觀時兩位高僧。《宋高僧傳》卷第十九《唐天臺山封干師傳》記載："寒山子者，世謂貧子，風狂之士，弗可恒度推之。……有拾得者，寺僧令知食堂，……"㉕。《稽古略三》："閭丘曰，天臺國清有賢達否。豐干曰，寒山文殊、拾得普賢，宜就見之。閭丘入寺，拜二大士。"㉖可見史籍上對於寒山拾得的記載是頗爲詳細的。瓷器上寒山拾得圖以明代中期的器皿爲早，從傳世實物看，瓷器寒山拾得圖開始是根據文獻記載的形象繪畫的，後在民間流傳變化出現各種不同的畫面。圖二二爲明景泰、天順年間景德鎮民窰殘器上的寒山拾得圖，畫面上二聖神情怪誕，蓬頭跣足，着長衫，一人雙手持紙，一人持一卷枝。寒山爲好吟詞唱偈之僧，畫面表現的可能即是寒山揮枝作詞、拾得持紙相隨的情景。圖二三爲明萬曆官窰瓷器上的寒山拾得圖，二人均作蓬頭跣足狀，寒山捧盒，拾得肩扛一條狀物，但此形不似蓮花。畫面上表現寒山削髮棄家去江南蘇州何山楓橋爲僧，拾得往覓寒山住地，折一荷花前往禮之，寒山急持一盛齋飯之盒出迎。此情節衹見於清代的瓷器上。筆者認爲，這一畫面的出現是寒山拾得有"和合二聖"之稱後在瓷器裝飾紋樣上的反映。明田汝成《西湖遊覽志餘》指出，和合之神當指宋時杭城的萬回哥哥㉗。清翟灝《通俗編》："《太平廣記》引《談賓録》及《兩京記》：'萬回，姓張氏，弘農閔鄉人，其兄戍役安西，父母遣其問訊，朝齎所備往，夕返其家，弘農抵安西萬餘里，因號萬回。'今和合以二神並祀，而萬回僅一人，不可以當之。國朝雍正十一年封天臺寒山大士爲和聖，拾得大士爲合聖。"㉘由此可知，寒山拾得的"和合"之稱當是清雍正十一年(1733)以後的事。寒山持齋飯盒，拾得扛荷花的形象，即是從"合""盒"、"和""荷"的諧音而來的，這一畫面也應是雍正十一年以後隨着寒山拾得的"和合"之稱而出現的。

圖二二　明景泰—天順 景德鎮窰青花寒山拾得圖殘碗

圖二三　明萬曆 景德鎮窰青花寒山拾得圖盤

3. 達摩圖　主要流行於明晚期的民窰瓷器上。據傳梁大通元年(或云普通元年)泛海至廣州，武帝遣使迎至建業，語不契，遂渡江之魏，止嵩山少林寺終日面壁。瓷器畫面上表現的主要是達摩足踏蘆葦或片葉渡海的場面，入清後單獨的達摩圖較爲少見。

二　瓷器上流行的佛教人像之外的吉祥圖案

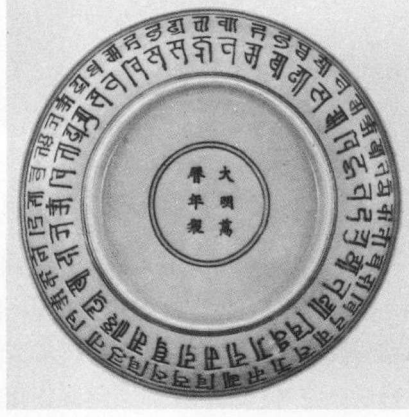
瓷器上除佛教人像之外的吉祥圖案主要由西藏佛教吉祥圖案和中原佛教吉祥圖案組成。

瓷器上的西藏佛教吉祥圖案勃興於元代，這和元統治者極力提倡佛教、尤推崇西藏的喇嘛教相關。《元史》載至元六年(1270)統治者忽必烈特從西藏迎八思巴爲國師，禮遇優渥，藏密遂行於蒙古。八思巴爲宣揚喇嘛教又特從尼泊爾請阿尼哥等名工巧匠到北方雕刻藏式佛像，許多密宗的藝術品及紋樣亦隨之傳到内地，儘管帶有密宗紋樣的瓷器在元代主要裝飾在爲統治者生産的少量器皿上，但它的出現對瓷器佛教吉祥圖案的發展産生了很大影響，明清官窰瓷器上流行的佛教吉祥圖案即是在此基礎上發展而來的；特别是明末清初帝室崇佛不僅限於大乘佛法，對於西藏密宗也極力推崇，故藏傳佛教吉祥圖案至此時又有了新的發展。綜觀其紋樣主要有以下幾種:

1. 八吉祥紋　八吉祥原是藏密佛前的供品，由輪、螺、幢、傘蓋、花、罐(瓶)、魚、結八種吉祥物組成，後成爲密宗藝術品上的流行紋樣。隨着密宗的盛行，八吉祥紋開始在内地的青銅、瓷器以及壁畫上出現。元代帶有八吉祥紋的瓷器僅見於景德鎮窰和龍泉窰，這兩個窰都是元代的著名窰場，在元代都爲宫廷定燒瓷器。目前所見景德鎮八吉祥紋器皿都爲卵白釉器，八吉祥與五爪龍同飾於一器，傳世器僅見三件。龍泉青釉八吉祥紋完整器傳世罕見，筆者曾在元龍泉窰址中采集到四片飾有此種圖案的瓷片(圖二四)。明永樂始，八吉祥紋成爲官窰瓷器上的流行紋樣，歷各朝而不衰。明代晚期，受道佛儒互相融合的影響，八吉祥紋開始與道教等紋樣組合在一起。帶有八吉祥紋的瓷器一般多作祭器。

圖二四　元 龍泉窰印花八吉祥紋殘盤

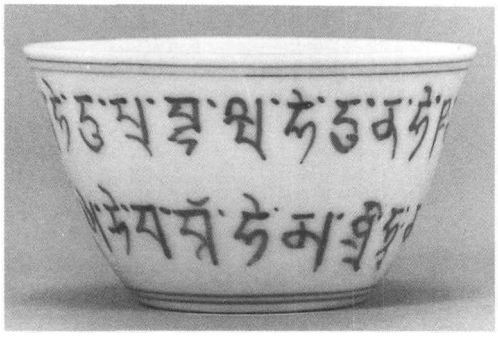
2. 梵文　原是印度古代一種書面語文字。婆羅門認爲“梵”即指不生不灭的、常住的、無差别相的、無所不在的最高境界或天神，佛教沿用此語來稱呼與佛教相關的事物。瓷器梵文所表現的主要是密宗的種子字和咒語，種子字即爲佛的代稱，咒語爲佛經中的頌詞，以此爲飾即取受佛庇護之吉祥含義。帶有梵文的瓷器以西夏製品爲早，目前所知僅是孤品。元代景德鎮瓷器上雖有梵文，但甚爲少見。直至明代梵文纔在景德鎮官窰瓷器上流行，並歷清代而不衰，其中明萬曆、清康熙、乾隆朝的製品尤多。瓷器中的梵文都用青花書寫(圖二五)。



圖二五　明萬曆 景德鎮窰青花梵文盤

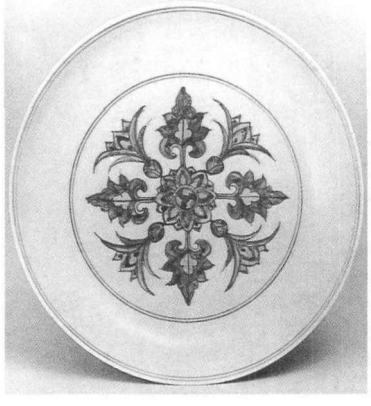
3. 藏文　主要流行於明永樂、宣德、成化、萬曆朝。瓷器上所飾藏文多爲吉祥贊語，

由日吉祥、夜吉祥、日夜恒吉祥、三寶吉祥四吉語組成。帶有藏文的器皿一般多作供器，且多用青花書寫(圖二六)。



圖二六　明成化 景德鎮窰青花藏文杯

4. 十字杵　原爲古印度的一種兵器，後被密宗吸收爲法器，用來代表堅固、鋒利之意。佛經記載其能摧十種煩惱，成十種真如，便證十地。十字杵紋是隨着密宗紋樣在中原地區的勃興而流行的，以元代景德鎮窰青花器皿上的此類圖案爲典型，明初少見，明中期極盛，尤以成化朝的十字杵紋爲多見，這一時期無論是官窰抑或民窰均生産帶有此種紋樣的器皿(圖二七)。清代官窰瓷器上的十字杵紋是在明代的基礎上變化而來的。

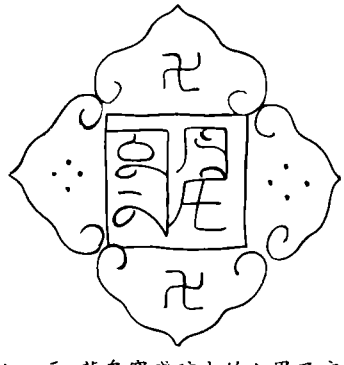


圖二七　明成化 景德鎮窰青花十字杵紋盤

中原地區流行的佛教吉祥圖案以蓮花、蓮瓣紋爲早，這是在佛教傳入我國不久後出現的，特别是在東晉，由於佛像圖案的流行受到限制，蓮花、蓮瓣紋大爲盛行。瓷器上流行的佛教吉祥圖案還有卍紋、纓絡紋等，但這些紋樣出現的時代較晚，主要流行於明清各朝。紋樣特徵如下：

1. 蓮花、蓮瓣紋　這是受佛教影響産生的圖案，佛教認爲蓮花出污泥而不染，漪清漣而不妖，可以代表清净，是西方净土的象徵，故佛多以蓮花爲座，以蓮花、蓮瓣爲飾並以此代替佛，取受佛庇護之吉意。除蓮花、蓮瓣紋外，南北朝還出現了專供寺院或墓葬用的形制高大精美的蓮花尊。唐代流行蓮花形碗、盤，瓷器上的蓮花、蓮瓣紋則較爲少見，宋代此類紋樣又復盛行。宋代的蓮花紋比較寫實，如折枝蓮花、蓮池荷塘等。宋代的蓮瓣紋逐漸趨向圖案化，元明清各朝大多成爲器物的輔助紋樣，佛教的含義已不明確，衹有當蓮花、蓮瓣紋與佛教八吉祥、卐紋、纓絡紋等圖案組合在一起時，其佛教的吉祥含義纔顯而易見。

2. 卐紋　是印度相傳之吉祥標相，爲功德圓滿之意，多飾於佛胸前，有左旋和右旋兩種。右旋卐紋，《大乘經》謂系佛及第十地菩薩胸上之吉祥相，三十二相之一。《唐譯華嚴經》中有關於“如來胸臆有大人相，形如卐字，名吉祥海雲”[29]的記載。《毗奈耶雜事十三》載：“世尊便舒無百千功德所生左手旋環萬字，能除怖畏，善施安穩，捉少年頭，屈右手指。内彼口中，鉤其齒木，與血俱出”[30]，可見無論是左旋還是右旋，均具吉祥之意。瓷器卐紋流行於元代，亦有左旋和右旋兩種，以龍泉窰製品和德化窰窰具中的此類紋樣爲典型，圖案均較簡單，一般多飾於器内底，龍泉窰瓷器上的卐紋還常與八思巴文組合在一起(圖二八)。明代景德鎮瓷器上的卐紋雖不流行，



圖二八　元 龍泉窰殘碗上的八思巴文與卐紋

但時有所見。入清後，特別是在清乾隆朝官窰瓷器上卐紋大爲盛行，所見多和蓮花紋組合在一起，圖案中往往還組合桃實、蝙蝠、吉祥結、磬、魚等民間吉祥圖案，成爲佛教和民間吉祥圖案融合一體的紋樣。

3. 纓絡紋　纓絡原是菩薩身上的飾物，用綫、珠寶結成。瓷器以纓絡爲飾，取受佛庇護之吉祥含義。纓絡紋始行於元，多見於明清瓷器，一般多作器物的輔助紋樣，有的則與道教仙人等圖案組合在一起。

除上述紋樣外，瓷器上尚有宣揚佛教義的吉祥圖案。如現藏伊朗德黑蘭之伊朗巴基斯坦博物館的一件萬曆青花盤，其内底繪一獅一象，各據一岸俯首以觀清泉。青獅原爲文殊菩薩的座騎，白象原爲普賢菩薩的座騎，兩菩薩都爲釋迦佛之脅侍菩薩，畫面以獅象爲顯相，清泉象徵佛尊，以示佛之教義猶如清泉，令人親之近之，並以之滌净一切塵垢[31]。

三　瓷器民間吉祥圖案和民間習俗

我國是歷史悠久、文化積累豐富的文明國度，至遲在商周時期我們的祖先就在圖騰崇拜的基礎上創造出許多精美的吉祥圖案。《詩小雅・斯干》:“吉夢維何，維熊維羆，維虺維蛇。”[32]《莊子》:“虛室生白，吉祥止止。”成玄英疏:“吉者，福善之事;祥者，佳慶之徵。”[33]《説文》:“羊，祥也。”[34]羊有祥意，故借爲祥。漢《元嘉刀》銘:“宜侯王，大吉羊。”據傳漢末婚禮用羊亦取其吉祥之意。證明這種以飛禽走獸爲祥瑞物的習俗在漢代已流行，此便是瓷器民間吉祥圖案的淵源。

一　漢至唐宋的瓷器民間吉祥圖案

瓷器民間吉祥圖案的流行遠較青銅器、玉器晚，儘管在黄河中上游地區新石器時代的陶器上已流行彩繪花紋，但這些圖案大多是人們對天然動植物的臨摹或對之抽象概括而成的幾何紋，有神秘之感，而無明顯的祥瑞之義。東漢成熟瓷器問世後經三國、西晉、東晉、南北朝，瓷器上的民間吉祥圖案如雙魚、龍紋等雖偶有所見，但與青銅器、玉器、漆器、織錦上的吉祥圖案相比却要簡單得多。出現這一狀況的主要原因是唐以前的瓷器主要是民用瓷，製作較粗糙，因而後世將這類畫面的繪製視作工匠藝人之事，並被視爲難登大雅之堂的俗畫;唐代以前，上層貴族使用的金屬器、漆器、玉器等器皿上裝飾的吉祥圖案都爲名人所作，瓷器則不然。據王樹村先生所考，從漢至唐，曾有許多著名文人的工藝作品問世，如三國吴少子亮繼位時期曾作的《瑞應圖》屏風(已毁)，已集上代吉祥瑞慶圖案之大成;南北朝孫柔之撰《瑞應圖贊》與《瑞應圖記》(已佚);唐朝劉賡所輯《稽瑞》等等，説明當時民間吉祥圖案的花樣極爲豐富[35]。瓷器不是宫廷所需，因而不可能像金屬器、漆器、玉器等那樣講究裝飾、注重質量。唐代晚期至宋代瓷器逐漸替代金屬器成爲宫廷用器，然而這一時期皇家看重的是類玉似冰的青釉器，瓷器的裝飾主要以釉色取勝。祇是在江南吴越錢氏割據政權的統治下，統治者開始利用管轄領地中的著名窰場——越窰，燒造出許多仿金銀器的瓷器，以供上層統治者所用。這些瓷器不僅形制仿金銀器，而且紋樣也仿，爲逼真地表現金銀器上的細綫條紋樣，越窰工匠大多採用足以亂真的精細劃花技法刻劃而成，所見圖案主要有對雉、翔鳳、雙蝶、鸚鵡、雲鶴、海水龍等等。

宋代是中國瓷器生産百花齊放的時代。各地窰場林立，産品各具特色，瓷器裝飾紋樣日趨豐富，民間吉祥圖案廣爲流傳，尤以定窰、磁州窰、吉州窰、越窰、耀州窰、龍泉窰以及南方青白釉等瓷器爲甚，所見紋樣主要有龍、鳳、鶴、麒麟、鹿、兔、游魚、鴛鴦、嬰戲、四季花卉以及由花卉、鳥獸、魚龍等組成的寓有一定吉祥含義的圖案。同時還流行以幾種紋樣拼凑組合成的吉語圖案，如牡丹竹鶴，寓意“富貴長壽”，蓮花童子，寓意“連生貴子”，等等。在瓷器上書寫吉語作爲裝飾也開始流行。吉語有“金玉滿堂”、“家國永安”、“長命寶貴”、“福壽康寧”、“清沽美酒”、“醉鄉酒海”等等。

二　元代瓷器的民間吉祥圖案

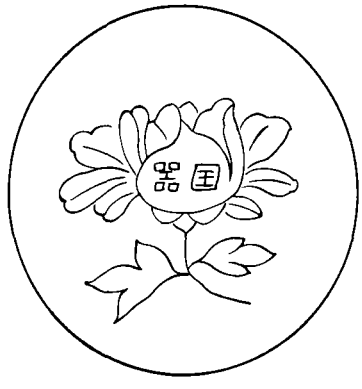
元代的民間吉祥圖案在宋代的基礎上進一步發展，大凡宋代流行的紋樣，元代瓷器上繼續運用，如四季花卉、龍鳳、雲鶴、鹿、鴛鴦、獅球、麒麟等，並在此基礎上創作了許多新的吉祥圖案。元代民間吉祥圖案的發展，不僅表現在圖案題材的豐富多樣上，更反映在吉祥圖案的表現形式上。從已公布的資料看，瓷器吉祥圖案的表現形式至元代已完全成熟，常見的形式主要有三種，尤以元龍泉窰瓷器爲典型。下以實例觀其三種形式：

1. 用文字點明圖案的吉祥含義，其方式有二。一是在所飾紋樣旁用文字直接點明圖案所表現的吉祥含義；二是用諧音隱喻圖案的内在涵意。前一種方式是根據民間習俗、借鑒青銅等器皿上的圖案表現形式而來的。如魚紋是元代龍泉瓷器中的流行紋樣，以兩尾相對而游的雙魚紋爲多見，並在魚紋旁飾“大吉”銘。在雙魚紋旁飾“大吉”銘，早在漢代的青銅器上已流行，元龍泉窰借此爲飾，同樣用“大吉”兩字點明雙魚紋的吉祥含義(圖二九)，除漢字外尚有八思巴文字吉語。又如鳳紋，《山海經》：“鳳鳥首文曰德，翼文曰順，膺文曰仁，背文曰義，見則天下和。”[31]《説文》：“鳳，神鳥也……，見則天下大安寧。”[37]《左傳》“莊公二十二年”：“初，懿氏卜妻敬仲，其妻占之曰吉，是謂鳳凰於飛，和鳴鏘鏘。”[38]鳳紋的這些吉祥含義在元龍泉瓷器上表現得淋漓盡致。元龍泉窰不僅在兩雙呈相對而鳴狀的鳳紋之間飾“吉祥”兩字，而且還利用鳳、四季花卉、雜寶等吉祥圖案的組合，創作了反映當時百姓期望恢復漢民族統治的心願的圖案，紋樣以四季花卉象徵春夏秋冬，隱喻人民，以鳳鳥爲百鳥之王，隱喻漢統治者，以“百花朝王”點明圖案的主題：人心歸漢(圖三〇)。從出土發掘品看，宋代越窰亦有在鳳紋器皿上飾“吉”字的裝飾，但此類器物上的吉字多刻在圈足底部，與鳳紋並不在一個裝飾面上，與龍泉窰直接用文字在紋樣旁點明吉祥含義的風格迥異。

圖二九　元 龍泉窰“大吉”銘雙魚紋殘盤

圖三〇　元 龍泉窰“百花朝王”銘殘盤

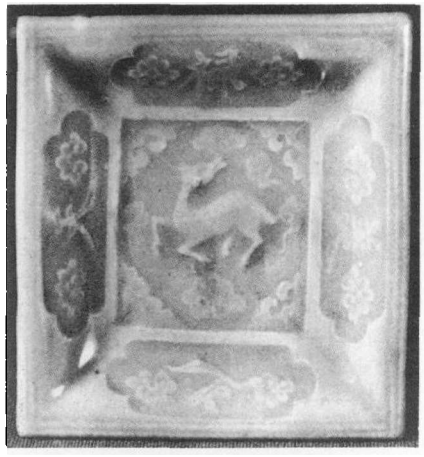
除魚、鳳等動物紋外，元龍泉瓷器亦有在花卉紋旁書吉語的。筆者曾在龍泉窰址上采集到幾片帶有此類紋樣的瓷片，其中一片爲盤的殘器，内飾一折枝牡丹紋，花卉中心楷書“国器”兩字，牡丹爲百花之王，有國色天香之贊語，其圖案的吉祥含義顯而易見(圖三一)。



圖三一　元 龍泉窰“国器”銘牡丹紋殘器

後一種方式是以諧音文字隱喻紋樣的吉祥内涵，元龍泉窰是最早使用此種方式創作裝飾圖案的窰口之一。圖三二爲元龍泉窰印

花盤，内底飾一在祥雲中奔跑的鹿，盤内壁的開光内分别飾一靈芝及“天”、“禄”、“美”、“之”四字，“鹿”“禄”、“芝”“之”諧音，祥雲象徵天空，紋樣旁利用諧音點明圖案的吉祥内涵。



圖三二　元 龍泉窰“天鹿美之”銘方盤

2. 一半用圖案，一半用文字，組合成吉祥圖案。此種紋樣在元龍泉瓷器上甚爲流行。如在器内底飾一鹿，鹿紋旁印“福”字，“鹿”、“禄”諧音，合成“福禄雙全”之吉祥含義。又如器内底飾一折技桃花，桃花旁印篆書“壽”字，桃花艷麗嫵媚，花開陽春三月，桃花旁飾“壽”字，合成“春壽”之意。圖三三爲元龍泉窰碗殘片，内底飾折枝菊花，菊花寓有“長壽”之意，菊花旁有“富”字，合成“長壽富貴”

圖三三　元 龍泉窰菊花紋“富”字銘殘碗

之意。浙江省博物館藏有一件折沿露胎的印花盤，内底紋樣爲一身軀卧伏、回首低視的馬，馬背上飾一纏繞在柱子上的長臂猿，柱子的頂端印“心”字，心字下有鎖，“猴”、“侯”諧音，合成“馬上封侯”之意。亦有認爲此畫面表達的是元著名戲劇家關漢卿《望江亭》“俺從今把心猿意馬緊拴牢，將繁華不掛眼”唱句的内涵，發泄了當時文人對蒙古統治者不滿的情緒[39]。

3. 通過幾種不同的搭配，拼凑成一幅含蓄隽秀、意在畫外的吉祥圖案。這類圖案在宋代即已流行，如上述“連生貴子”(蓮花、童子)，富貴長壽(牡丹、仙鶴)等，元代龍泉窰瓷器上的這類畫面甚爲流行，畫面構圖日趨繁複，其中代表性的紋樣爲：

(1)三果紋　爲元代龍泉窰的流行紋樣，以桃、榴、瓜等三種果實組成，桃子寓意長壽，石榴喻意多子多孫，瓜瓞含有連綿不斷、繁衍生息之意，畫面合成“福壽雙全、子孫昌盛”之吉祥含義。清代流行的象徵多壽多福多子的桃子、佛手、石榴三果紋即是在此基礎上發展而來的。

(2)歲寒三友圖　是元代龍泉窰和景德鎮窰新創的紋樣，由松、竹、梅三種紋樣組成。“歲寒三友”之稱濫觴於《論語·子罕》“歲寒然後知松柏之後凋也”之句，至遲在元代已用“歲寒”代稱松竹梅了。筆者認爲，瓷器松竹梅圖率先在龍泉及景德鎮窰出現，與當時善畫松竹梅圖的浙江海鹽畫家趙孟堅等有直接的關係，畫家的作品爲瓷器直接提供了摹本。松竹梅不畏嚴寒的特徵與當時不甘外族統治的漢族文人的心態是相吻合的，因而這一特徵日漸人格化，直至成爲忠貞不渝品格的象徵，爲全民族所接受。所以，這種紋樣自元出現後，歷明清各朝而不衰(圖三四)。

(3)雜寶紋　最早流行於元代龍泉窰和景德鎮窰的瓷器上，由方勝、銀錠、犀角、珊瑚、寶珠、艾葉、書卷、磬、金錢等民間流傳的各種寶物組成，有時還組合以佛教、道教中的吉祥物，如吉祥結、螺等，故雜寶有佛教或道教吉祥圖案之説，但從其組合的主要圖案看，還是以民間吉祥圖案爲主。圖案中每一件寶物都寓有一定的吉義，如，犀角象徵勝利，金錢、寶珠寓意財富，艾葉喻意辟邪，書畫代表

圖三四　明宣德 景德鎮窰青花松竹梅圖碗

智慧，罄寓意吉慶，方勝表示連綿不斷，多種寶物組合在一起，即寓有福貴吉慶等吉祥含義。

除上述這幾種以相關吉祥物組合成的吉祥圖案外，在元龍泉瓷器中還流行將幾種互不關聯的圖案組合在一起拼湊爲一句吉祥語的紋樣，如圖三五龍泉窰盤，内底印一作回首奔跑狀的鹿，鹿背上馱瓶，棲於梅枝的喜鵲恰好用嘴銜住瓶沿，畫面上鹿、瓶、喜鵲、梅花等數種互不關聯的紋樣巧妙地連成一體，“瓶”“平”、“梅”“眉”諧音，鹿是傳説中的長壽仙獸，喜鵲爲傳遞喜訊的吉祥鳥，畫面合成“平安長壽”、“喜上眉梢”之吉祥含義。

圖三五　元 龍泉窰印花吉祥圖盤

元代龍泉瓷器上民間吉祥圖案的三種表現形式是文人和製瓷工匠共同創造的。民間吉祥圖案發展至此，已到了一個全新的境地，明清景德鎮窰瓷器上的吉祥圖案的表現方式基本上是承襲此而來的。

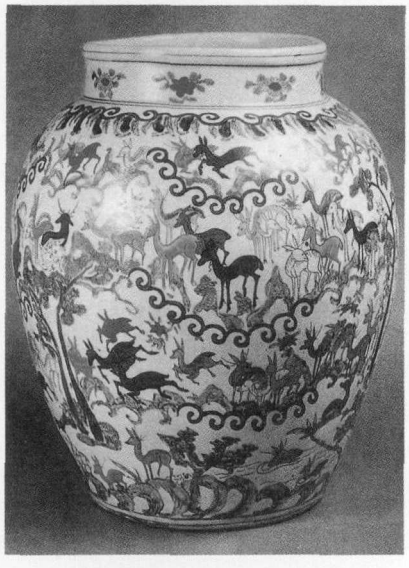
三　明清瓷器的民間吉祥圖案

明清瓷器民間吉祥圖案較之元代大爲發展，其中景德鎮瓷器上的此類紋樣更是豐富多彩，一些傳統圖案如獅球、瑞獸、雲鶴、鹿、龍鳳、孔雀、牡丹、四季花卉、靈芝、瓜果樹木紋等大爲盛行。從《江西大志》記載明嘉靖御供瓷器的品目看，當時官用的民間吉祥圖案即有：趕龍珠、一秤金娃娃、升降戲龍、鳳穿花、滿池嬌、雲鶴、萬歲藤、搶珠龍、靈芝捧八寶、孔雀牡丹、獅子滚綉球、鯖鮑鯉鱖、江下八俊、巴山蜀水、飛獅、竹葉靈芝、團雲鶴穿花、花樣龍鳳、耍戲娃娃、四季花、三陽開泰、天花捧壽山福海字、出水雲龍、龍穿西番蓮、穿花鳳、雙雲龍穿花、如意團鸞鳳、穿花鸞鳳、團龍、海水飛獅、龍捧福壽字、鸞鶴、江牙海水、蒼獅龍、海水蒼龍、結子蓮、耍戲鮑老、升鳳、三獅龍、荷花魚水藻、博古龍、松竹梅、靈芝四季花等等。其名目之多，由此可見一斑。明清景德鎮瓷器上的民間吉祥圖案不僅豐富多樣，而且在繼承元代三種表現形式的基礎上有了進一步的發展，其特徵如下：

1. 長壽富貴題意的畫面在這一時期的官窰瓷器上佔有很大比重，爲突出這一吉祥含義，運用各種手法，竭盡渲染之能事。如爲烘托長壽之意，常常采用以“多”代“百”的手法來表現，常見的紋樣有靈芝、鹿、鶴、蝙蝠等。靈芝是傳説中的仙草，寓有長壽之意，明以前大多作輔助紋樣，入明後，特别是在明嘉靖、萬曆朝，靈芝作爲大臣争獻的符瑞祥物，在官窰瓷器的畫面上大爲流行，且多作主題紋樣，一件器物上所飾的靈芝多至十幾株。靈芝還常與壽桃、雜寶、仙鶴等紋樣組合在一起。明代除流行含靈芝的雙鹿或多鹿圖外，嘉靖瓷器上還出現了百鹿圖(圖三六)，畫面上的鹿不滿百而稱百鹿。清代乾隆朝流行的百鹿尊即是在此基礎上發展而來的。鶴紋亦寓有長壽之意，唐宋瓷器上即已出現此種紋樣，嘉靖朝鶴紋大爲流行，在一些大盤的口沿或

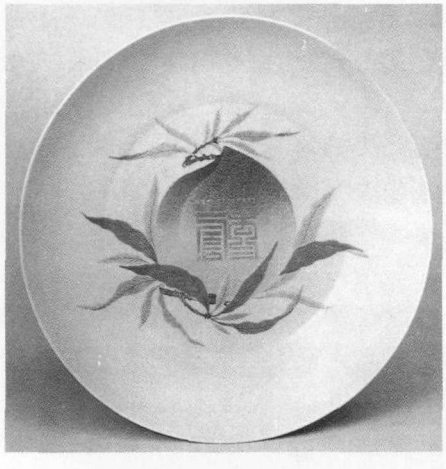
罐類的腹部往往飾以數十隻鶴，俗稱“百鶴圖”。清代蝙蝠紋大爲流行，尤以康熙官窰器皿上的紋樣爲典型，圖三七爲康熙景德鎮窰紅彩蝙蝠紋盤，口沿飾一周排列密集的數十隻蝙蝠，以喻“洪福齊天”。爲突出福壽之意，帶福壽字的紋樣在這一時期大爲流行，常見的圖案有松竹梅托“壽”字、纏枝蓮托“百壽”字、海水飛獅捧“福”“壽”字、五蝠捧“壽”字等等。此外，明末清初的瓷器，特别是康熙時的瓷器上還流行百“壽”字圖，字體有相同和迥異兩種，以寓“長命百歲”吉祥之意。爲滿足求長壽者心願之意，又有“萬壽”銘裝飾，如康熙官窰五彩盤内底飾一折枝桃果，内即以“萬壽”銘點明其吉祥含義(圖三八)。《江西大志》記載嘉靖官窰瓷器的圖案中有“萬歲藤”紋樣，這是一種以象徵長壽富貴的樹如松樹等樹枝纏繞成福、壽、福壽康寧等吉語爲裝飾，並配以靈芝、雲鶴等一系列寓意長壽的紋樣，整幅畫面洋溢着福壽吉慶之氣(圖三九)。

2. 明末清初象徵皇權的龍鳳吉祥圖案往往與道教吉祥圖案及代表福禄壽的民間吉祥圖案組合在一起。嘉靖以前，官窰瓷器上龍鳳圖案的組合紋樣一般多有嚴格規定，所見主要有雲龍、海水龍、趕珠龍、穿花龍、蓮池龍等數種。明嘉靖朝始，皇帝整日迷戀道教，爲取悦帝心，象徵皇權的龍鳳紋樣往往與道教

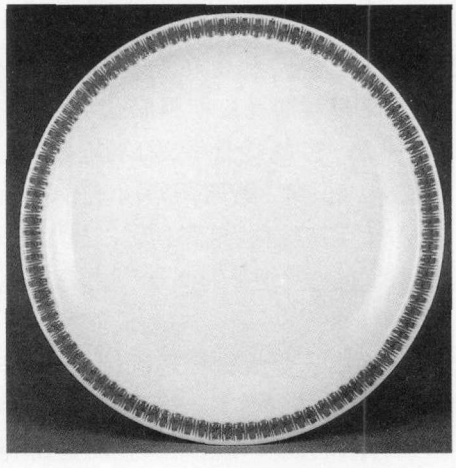


圖三六　明萬曆 景德鎮窰五彩百鹿圖罐

圖三七　清康熙 景德鎮窰紅彩蝙蝠紋盤



圖三八　清康熙 景德鎮窰五彩“萬壽”銘盤



圖三九　明嘉靖 景德鎮窰青花“福”字松竹梅鶴紋盤

的、民間的吉祥圖案組合在一起。《江西大志》記載嘉靖御供瓷器中的“海水蒼龍捧八卦，壽比南山久、福如東海深”的圖案即是代表紋樣。爲迎合嘉靖帝嚮往飛天成仙、追求長生不老心理，這一時期官窰瓷器上龍紋還往往與靈芝、雲鶴紋樣組合在一起，以寓天降祥瑞、聖者長壽之吉意。嘉、萬時期的此類紋樣對清代的龍鳳裝飾産生了很大的影響。

3. 四字吉語紋樣成爲明末清初官窰和民窰瓷器上的主要紋樣。根據四字吉語拼湊配合成相應的圖案早在宋元的瓷器上已出現，上文所述:“連生貴子”、“天禄美之”、“百花朝王”等即是。明代，特别是明晚期景德鎮瓷器上開始流行特意根據民間流傳的四字吉語拼湊組合成的一系列新的吉祥圖案。其中比較典型或有代表性的紋樣爲:“三陽開泰”，以三羊、一太陽組成，旁輔以松竹梅等紋樣，《易經》:“正月爲泰卦、三陽生於下”，取其冬去春來、陰消陽長、萬象更新之意;亦有認爲“三羊”諧音“三陽”:君爲陽、父爲陽、夫爲陽，寓意三綱五常;“高官厚禄”，以一頭戴高帽、身著官服、手執笏板之官員與鹿紋組成，“鹿”、“禄”諧音，其吉祥之意不言而喻。“指日高升”以一人手指太陽而立，一隻蝙蝠迎面飛來的圖案組成;“加官進爵”，以一童子手捧盤，内置冠服合成;“喜從天降”，以一文士手執笏板指向前方，一隻蜘蛛從松樹上倒掛下來的畫面爲典型;“晉秩禄位”，由一童子手捧禮盒，盒内置梅花鹿構成;“百鳥争鳴”，由數十隻喜鵲及松樹組成;“海屋添壽”，由海中樓閣、雲鶴或仙人等組成;“清白廉潔”，由鯖、鮑、鯉、鱖四尾魚合成;“狀元折桂”，一秀才手持桂枝，足踩祥雲，以喻狀元及第、青雲直上之意;“龍生九子”，由九條龍合成，等等。

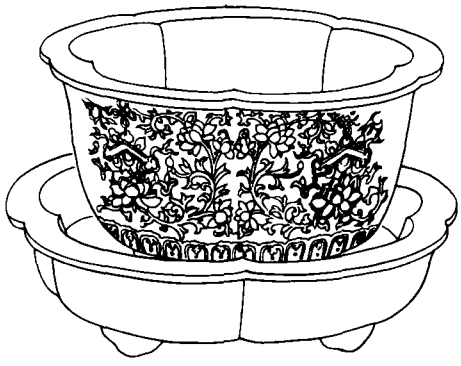
清代四字吉語紋樣更爲流行，無論是人物、動物還是花卉植物紋，都可拼湊出四字吉語。四字吉語的紋樣在清早中期的官窰瓷器上尤爲盛行，常見的圖案有:“百鳥朝王”，由雌雄鳳凰及百鳥合成，寓意人心歸順朝廷(朝王)(圖四〇);“蒼龍教子”，由高壯雄偉的大龍

圖四〇　清康熙 景德鎮窰五彩百鳥朝王圖盤

與纖細瘦弱的小龍組成，以寓朝廷大業後繼有人;“一統天下”，由壽山福海、一輪旭日組成，以喻大清皇朝一統江山之意;“和合如意”，由盒、荷花、如意或靈芝合成，以喻和和美美;“天仙拱壽”，由天竹、水仙、壽石或綬帶鳥合成，以喻長壽。此外“壽居耄耋”，由百蝶、壽字、菊花組成;“九秋同慶”，由九種不同顔色的菊花組成;“壽獻蘭子”，由壽石、蘭花及靈芝組成;“天仙眉壽”，由臘梅、壽石及南天竹合成;“一品當朝”，由一鶴與一旭日組成;“仙鶴長春”，由松樹、白鶴、靈芝、竹葉組成;“久安長治”，由喻“居”之菊花、喻“壽”之月季、喻“安”之鵪鶉組成;“太平有象”，以象和象馱之瓶合成;“瓜瓞綿連”，由蝴蝶、瓜果、瓜藤組成;“丹鳳朝陽”，由一鳳一太陽組成;“獨占鰲頭”，由海水與鰲頭組成;“梅妻鶴子”，由梅花和仙鶴組成;“雄鷹獨立”，以一立於山石之上的雄鷹爲典型;“鹿鶴同春”，以鹿、鶴、松樹配合而成;“平升三級”，由瓶内插三戟合成，“瓶”“平”、“戟”“級”諧音;“日日見喜”，由象徵日日的三十只喜鵲和梅樹組成。除上述紋樣外，清早期流行的四字吉語圖中尚有“山高水長”、“歌舞昇平”、“五子奪魁”、“五子登科”、“狀元過往”等等。

4. 利用佛教蓮花紋、卐紋、吉祥结等紋樣的諧音拼湊成一句四字吉語的圖案爲清景

德鎮窰所創。上文已述蓮花、卐紋、吉祥結是佛教吉祥圖案，乾隆官窰瓷器上常以蓮花爲主紋串連卐紋、蝙蝠、雙魚、壽桃、磬等紋樣，使之搭配成各種略有變化的圖案，以取“蓮”“連”、“卐”“萬”、“蝠”“福”、“磬”“慶”、“魚”“餘”等諧音，組合成“萬福萬壽”、“吉慶萬福”、“萬壽吉慶”、“吉慶有餘”等由佛教和民間吉祥圖案融合組成的四字吉語圖。如圖四一爲乾隆粉彩花盆、花托，腹部主題紋樣以蓮



圖四一　清乾隆 景德鎮窰粉彩花盆、盆托

花爲主綫，與吉祥結、磬等圖案合成“連連吉慶”之義。這種利用佛教吉祥圖案和民間吉祥圖案諧音的組合紋樣，迎合了皇帝既崇尚佛教又迷戀長壽的需要，故此類圖案出現後，便立即成爲一種固定的模式，歷各朝而不衰。

四　結　　語

以上討論，展示了中國瓷器宗教紋樣、吉祥圖案發展的基本軌跡。自人類社會産生以來，隨着生産力的不斷發展，人們不斷追求完美，希冀幸福，渴望長生。這些追求正好與中國本土的道教、外來的佛教的教義及長期以來人們在日常生活中形成的風俗習慣相符，因此瓷器吉祥圖案的産生發展基本上是與道教、佛教的發展及民間習俗的形成密切相關的。其特徵主要如下：

1. 道教作爲中國本土宗教對中國瓷器裝飾的影響由來已久，但道教圖案的真正流行時代是在元代，至明嘉靖、萬曆時期出現了新的高潮，其内容以神仙圖案爲主，這與道教神仙譜系形成的時代基本一致。道教神仙譜中的人物爲瓷器道教吉祥圖案提供了豐富的素材。道教祥瑞圖案不如神仙圖案那樣豐富，這是因爲道教的神仙信仰較之其他祥瑞紋樣更能迎合人們對長壽、福祉追求的需要。瓷器道教圖案的興衰是受道教興衰制約的。

2. 佛教是傳入我國較早的宗教，其教義提倡與人爲善，普渡衆生，來世成佛，這與中國傳統的處世哲學基本一致，經過一個依附於道教的不太長的階段，至遲在西晉佛教就在中國立住了脚跟。佛教在中國的發展對瓷器吉祥圖案産生了很大的影響，瓷器上有關佛教題材裝飾的發展與佛教在中國的傳播基本上是同步的。三國至西晉初佛像和神仙圖同飾於一器，這是當時佛教依附於道教對瓷器佛教圖案産生的直接影響。西晉佛像圖案開始與神仙圖分離，這是中國佛教獨立成體在思想意識形態上的反映。東晉開始，佛像圖基本上在瓷器上消失，那時，直至明代晚期，瓷器上流行的主要是佛的弟子形象，而不見佛像。這表明佛教在明代已經衰落，雖有戒律，已不能嚴格遵循。

元代是中國陶瓷裝飾史上的一個重要時期。由於元蒙古統治者篤信藏傳佛教，密宗的圖案在這一時期大量流入内地，瓷器密宗吉祥圖案即是在此時開始流行的。明清時期隨着中央政府與西藏、蒙古等地的關係日益密切，此類圖案在官窰瓷器上甚爲流行。

3. 中國民間藝術的發展歷史與中國傳統文化的發展緊密相連，作爲瓷器上的裝飾紋樣比較多地表現具有吉祥寓意的内容。各個時期的内容及特徵均有差異。元代是瓷器吉祥圖案突飛猛進發展的時期，瓷器吉祥圖案的表現形式至此時已完善，特别是元代龍泉窰由於文人的參與，創作了大量的吉祥圖案。明清景德鎮瓷器上的吉祥圖案的表現形式即是承襲此而來的。此外，明末出現的以四字吉語爲主題内容組合而成的吉祥圖案，在清代官窰瓷器上大爲盛行。這與清代皇帝崇尚、追求長壽、福禄的心理相符，是當時歷史發展過程中必然出現的文化現象。

注釋:

① 參見葛兆光《道教與中國文化》，上海人民出版社1987年9月版。

② 易家勝《南京出土的六朝早期青瓷釉下彩盤口壺》，《文物》1988年第6期。此壺出土時定六朝，後經陶瓷界研究，確定爲三國晚期的製品。

③ 元鄭元祐《遂昌雜録》，見《文淵閣四庫全書》第1040册，第383頁，臺灣商務印書館1986年影印本。

④ 《元史》卷二百二"釋老傳"，中華書局1976年4月版，第4526頁。

⑤ 《元典章》卷三十三"禮部"卷之六《道教》第490頁，見《海王村古籍叢刊》，中國書店1990年10月影印本。

⑥⑧ 《古今圖書集成》第506册，中華書局影印本，第56、57頁。

⑦ 《明會典》卷九十五《禮部五十四・僧道》，見《文淵閣四庫全書》第617册，臺灣商務印書館1986年影印本，第879頁。

⑨ 明晉江、何喬遠《名山藏・典謨記》，見《福建叢書》第一輯，江蘇廣陵古籍刻印社版，第1094頁。

⑩⑪⑬ 《明史》卷三百七"陶仲文"傳，中華書局1974年4月版，第7896—7898頁。

⑫ 王宗沐《江西大志・陶書》，明萬曆本。

⑭ 同⑨，卷之二十九，第1685頁。

⑮ 《明會典》(萬曆朝重修本)，中華書局1989年10月版，第569頁。

⑯ 參見《大清會典》。

⑰ 《楚辭集注》第二册《楚辭》卷第三，人民文學出版社1953年8月影印宋端平刻本，第21頁。

⑱ 張浦生《青花瓷畫鑒賞》，上海人民美術出版社版。

⑲ 上海博物館《中國美の名寶》③，上海人民美術出版社1991年版，第54頁，圖52。

⑳ 《前漢書》第十二册，第三十五卷"東方朔"傳，同治八年九月金陵書局刊本，第14頁。

㉑ 清翟灝《通俗編》卷三十七《故事・劉海蟾舍金錢》條，乾隆十六年無不義齋雕本(三十八卷本)。

㉒ 《中國文物精華大全・陶瓷卷》，商務印書館(香港)、上海辭書出版社1993年10月版，第92頁，圖324。

㉓ 《後漢書》卷七十三"陶謙"傳，中華書局1965年1月版，第2368頁。又見《三國志》卷四十九"劉繇"傳，中華書局1982年7月第2版，第1185頁。

㉔ 《大智度論》卷第三"釋共摩訶比丘僧"條，上海古籍出版社1991年8月據《影印宋磧砂版大藏經》影印，第19頁。

㉕ 參見《高僧合集・宋高僧傳》卷第十九"唐天臺山封干師傳"，上海古籍出版社1991年12月影印磧砂藏本，第504頁。

㉖ 丁福保編纂《佛學大辭典》，文物出版社1984年1月版，"寒山"條，第1064頁。

㉗ 參見明田汝成《西湖遊覽志餘》卷二十三《委巷叢談》，見《文淵閣四庫全書》第585册，臺灣商務印書館1986年影印本，第587頁。

㉘ 同㉑，卷十九《神鬼・和合二聖》條。

㉙ 《華嚴經》卷第四十八《如來十身相海品第三十四》，上海古籍出版社1991年3月據《影印宋磧砂版大藏經》影印本，第254頁。

㉚ 丁福保編纂《佛學大辭典》，文物出版社1984年1月版，"萬字"條，第1160頁。

㉛ 參見陳擎光《試論嘉萬時期有關佛道及祥瑞圖案的官窰》。《中國藝術文物討論會論文集》，臺北故宮博物院1991年版，第473—500頁。

㉜ 《詩經直解》，復旦大學出版社1983年10月版，《小雅・斯干》，第633頁。

㉝ 《諸子集成》之《莊子集釋》卷一"人間世第四"，第69頁，上海書店1986年10月影印世界書局本。

㉞ 許慎《説文解字》，中華書局1963年12月第1版，第78頁。

㉟ 王樹村《中國歷代吉祥圖案管窺》，《中國文化》1990年第2期。

㊱ 清郝懿行《山海經箋疏》卷十八“海内經”，巴蜀書社1985年6月據還讀樓校刊本影印本。

㊲ 同㉝，第79頁。

㊳ 《左傳》“莊公二十二年”，見《春秋左傳正義》，上海古籍出版社1990年12月影印清江西書局本，第164頁。

㊴ 參見湯蘇嬰《龍泉窰露胎裝飾探析》，《東南文化》1991年第3、4期合刊。

論明代景德鎮官窯中的梵文和藏文瓷器

張　東

明代洪武景德鎮御器廠的建立，使官窯瓷器生産進入了一個飛速發展的時期，瓷器質量提高，品種豐富多彩，裝飾手法也趨多樣化。自明代永樂朝開始，在景德鎮官窯瓷器上盛行梵文。這些包括“種子字”和“經咒”的梵文瓷器出現，有着深刻的社會政治背景，它與明朝爲鞏固在蒙藏地區的統治有關，亦和當時各種社會政治矛盾有聯繫。當然明代官窯瓷器上出現梵文，更多的還是與明朝許多帝王篤信佛教，特别是對藏傳佛教的信仰有關係。本文試圖對明代景德鎮官窯的梵文、藏文瓷器作一些分析對比，從中看一看梵文瓷器出現的社會政治背景，以及瓷器上梵文、藏文的種類和變化。由於梵文、藏文瓷器和其他瓷器相比，其數量衹是一小部份，以往對其研究較少，所以在此提出一些問題和認識，以便大家共同探討。

一　關於梵文

梵文字，又稱“悉曇”字，是古印度文字，隨着佛教的傳入而出現在中國。“悉曇”是梵文“Siddham”的譯音，意爲“成就”、“吉祥”。《出三藏記集》稱漢桓帝(147—167)時安息國王子安世高著有《悉曇慕》二卷(已佚)，安世高是將梵文字稱爲“悉曇”字較早的學者。這是中國最早提到梵文字的史料。

古代梵文字和現今通行的梵文字有較大差異。《大唐西域記》記載:“詳其文字，梵天所製，原始垂則，四十七言也。”[1]唐代智廣著的《悉曇字記》是中國較早較全面論述梵文的著作，它記載“悉曇”字有“摩多”十二，“體文”三十五，合爲四十七言。所謂“摩多”指的是元音，“體文”是輔音。漢代開始傳入中國的梵文，即“悉曇”字，是印度古代中世紀的書體，與現在所通行的“天城體”梵文字有所不同。不僅書寫形式不同，文法也不盡相同。現今的梵文字已發展到四十九個，其中元音增加到十四個。古梵文字在唐代中後期開始已較少使用，而代之以“藍查體”和“天城體”梵文，明清瓷器上多見爲“藍查體”梵文。總之，梵文是隨着佛教傳播而進入中國的。這種古印度的文字語言，在中國更多的是作爲佛教經典的體現。所以，人們衹要提到梵文就會想到佛教，把梵文和佛教緊密地聯繫在一起了。

梵文在唐開元初隨密宗佛教的傳入而在中國開始流行。開元四年(716)，中天竺烏荼國國王善無畏及其弟子一行在洛陽大福先寺譯《大毗盧遮那成佛神變加持經》(即《大日經》)，傳授胎藏法。開元八年(720)，中印度僧金剛智建大曼荼羅灌頂道場，傳金剛法。他和弟子不空分别譯《金剛頂瑜珈中略出念誦經》和《金剛頂一切如來真實攝大乘觀讓大教王經》(即《金剛頂經》)。《大日經》是胎藏部本經，《金剛頂經》爲金剛部本經，它們是密宗的兩大本經。以前佛經傳入中國，都由印度或中國的僧人把梵文譯成漢文。密宗佛教傳入，除

經文譯爲漢文，密宗經典中的經咒、種子字等，多用梵文字來表現，譯成中文的也多爲音譯。梵文經咒和種子字必須符合佛教教義，難以準確翻譯，如表示諸佛尊形象的種子字，《大日經疏》曰："其作字曼荼羅者，經中有種子字，當如法置之。"②密宗中的種子字和經咒最好用梵文字來表現，因梵文直接來自印度，是直接由釋迦牟尼佛親口傳承而來，信徒從梵文字可以直接得到利益，用漢文和其他文字來表現則是退而求其次了。

經咒和種子字在唐開元以後被廣泛用於密宗的建築和器物，如佛塔、石幢、法器、佛像以及生活用具上。密宗佛教由於其通過身、口、意三者的修行，而直接得到佛的加持，可以即身成佛，而得到普遍的信仰。梵文種子字和經咒"因其源從梵天處所流傳人間，且佛敕原文，具大攝受。凡見者、聞者、唸者、觸者、書寫、讀誦、佩帶、禮拜、供養、右繞者，咸獲利益"③，佛教密宗信徒把經咒隨身携帶，以獲得佛法保祐。唐宋時尤爲盛行隨身携帶經咒。斯坦因在敦煌千佛洞發現的宋太平興國五年(980)六月二十五日雕版的紙本陀羅尼經咒，其題記中有："若有授持此神咒者，所在得勝。若有能書寫帶在頭者，若在臂者，是人能成一切善事，最勝清净，常爲諸大龍王之所擁護，又爲佛菩薩之所憶念……"④甚至死後還帶之隨葬，以求死後仍能得到佛的保祐。1944年四川成都唐墓出土的唐印本陀羅尼經咒⑤，1983年陝西西安唐墓出土的唐代手寫經咒絹畫⑥，都證明了這一點。瓷器上梵文最先出現在金元間的西夏瓷器上，到明代永樂宣德年間，纔真正成熟，較大量地出現在瓷器上。

二　瓷器上的梵文及種類

瓷器上的梵文現存最早的是1984年寧夏回族自治區靈武縣磁窰堡窰址出土的一件瓷盤⑦。該盤直口，淺腹，坦底，圈足，盤内心有一梵文"吽"字⑧，四周圍以八瓣蓮瓣，内書有"唵"、"吽"八個梵文字。該器爲金代至元代的器物，也是國内所見最早的帶梵文瓷器。但目前僅見這件器物，這一孤例似乎並不能説明什麽問題。

元代帶梵文的瓷器見諸報道的僅一件元代五色花戧金瓷碗⑨，碗心有一梵文"吽"字。原見於香港收藏家毛文奇著《元代瓷器》一書。這件碗是已知最早的景德鎮梵文瓷器。從裝飾工藝等方面看，當爲官窰瓷器，這也可能是最早的官窰梵文瓷器。藏傳佛教在元朝統治期間是盛行的主要宗教，在景德鎮官窰中却極少有帶梵文的瓷器，這可能因爲元代景德鎮官窰産的多爲日用瓷器，而作爲宗教生活用的法器和供器，主要還是蒙古人傳統用的金銀銅等金屬器。直至明代，由於陶瓷器的發展，更加適應梵文以及其他裝飾樣式的表現，特别是青花瓷器的成熟發展，更有利於自如地表現裝飾内容，因此明代初期出現了包括梵文在内的表現佛教内容的瓷器，以代替其他材料製成的供器和法器。明代陶瓷業本身的發展亦爲明代出現大量梵文瓷器奠定了物質基礎。元代這件帶規整梵文字的五色戧金瓷器的出現，正預示着明代景德鎮官窰梵文瓷器的大流行。

明永樂開始，景德鎮官窰瓷器上開始較多地出現成熟的梵文字，同時開始出現成熟的藏文。梵文和藏文同時出現在景德鎮官窰瓷器上不是偶然的，它和當時社會政治形勢，以及明代帝王崇信佛教，特别是對藏傳佛教的信仰有關。梵文在瓷器上不再是裝飾，而是一種加持力，使用了寫有梵文的瓷器，能够得到佛力加附而從中得到利益。永樂皇帝就認爲若能持誦佩服經咒者"其福德種種無量，永脱諸惡，若趣從，無始以來百千億劫所積罪業悉皆消除"⑩。

明代景德鎮官窰瓷器上的梵文可分兩大類：一爲代表佛尊形象的種子字；一爲密宗的經咒。

種子字，又稱"一字真言"。"種子"，是以梵文字來代表諸佛如來。每一尊佛、菩薩等都有其各自的種子字，來表示諸尊的形象。佛教

用草木的種子比喻諸尊,《大日經疏》曰:“佛兩足尊説阿字爲種子,種子能生多果,一一復生百千萬數,及至展轉無量不可説也。”⑪

密宗金剛部和胎藏部各以規定的種子字代表諸佛尊,“胎藏界以真言初字爲種子。胎藏界因曼荼羅故以初因爲法體意也。金剛界以真言終字爲種子。金剛界曼荼羅故以後果爲體意也”⑫。如代表法身佛的毗盧遮那佛(大日佛),在胎藏界以“啊”爲種子字,而在金剛界則以“鑁”爲種子字。這裏的“曼荼羅”在佛教中代表着“壇”、“壇場”。在“曼荼羅”中,書梵文種子字的稱爲“法曼荼羅”。“金剛界者爲顯大日如來智德之曼陀羅”,“胎藏界者爲顯大日如來理德之曼陀羅”。

密宗中有時同一種子字可以代表幾位尊者。如種子字“㘑哩”代表阿彌陀佛、觀世音菩薩、法金剛和馬頭明王。它們其實是阿彌陀佛顯現的菩薩(觀世音)、金剛(法金剛)、忿怒(馬頭明王),“此三者如其次第爲法身、般若、解脱之三德,又是境智行之三軌”。

瓷器上的梵文種子字代表的是“法曼荼陀”,較多出現的是表示毗盧遮那佛、阿閦佛、寶生佛、阿彌陀佛和不空佛的五方佛種子字;以及代表胎藏界曼陀羅十三院之第一院的中臺八葉院的諸佛尊菩薩的種子字。

真言,又稱咒、明、密語、陀羅尼,是“佛放光,光之中所説也”,即諸佛尊菩薩等於禪定中所説的秘密語,它是真實無虚妄的,“即是真語如語不妄不異之音”⑬。故《大日經疏》曰:“一一真言皆如來妙極之語也。”⑭佛教密宗認爲修行者通過身密(手印)、語密(真言、咒)、意密(觀想)的修行,可以達到“即身成佛”。真言即三密之中的語密。

真言梵語爲曼恒羅(Mantra),《演密鈔》曰:“密宗一一文言無非字門,秘密加持而爲體性,雖有顯言,從宗體俱屬秘藏”⑮。其實,真言、咒語、密語等皆是梵文“陀羅尼”(Dhāranī)的翻譯。梵文陀羅尼,漢地翻譯爲持、總持、能持能遮之意,“陀羅尼者,增上念慧,能總任持無量佛法,令不忘失”⑯。陀羅尼有四種:義陀羅尼、咒陀羅尼、忍陀羅尼、聞陀羅尼。現在陀羅尼多指咒陀羅尼,即真言、咒語。

密宗真言從演説者分有五種:一爲如來説(佛部真言),二爲菩薩金剛説(菩薩部真言),三爲二乘説(明王部真言),四爲諸天説,五爲地居天説。前三種爲聖者真言,第四種爲諸天衆真言,第五種爲諸神真言。佛教中的真言不可勝數,就四種世間悉地(成就)真言來説,代表寂滅的真言爲“唵”開始,“沙訶”結尾;降伏真言以“吽”開始,以“吽發吒”結尾;召攝真言以“唵”開頭,“吽發吒”結束;增益真言爲“納摩”字開頭,又以“納摩”終結。

三　明代早期的官窰梵文瓷器

明代景德鎮官窰自洪武建御器廠開始官窰瓷業生産,到永樂、宣德時期,景德鎮官窰瓷器進入了一個高峰。按陶瓷界公認的觀點,一般把明代官窰瓷器分作以下幾個時期,即明代洪武、永樂、宣德爲早期;正統、景泰、天順,由於其官窰瓷器無款,面目不詳,陶瓷界稱之爲黑暗期,對其研究也是近十幾年纔略有眉目;成化、弘治、正德爲中期;以後的嘉靖、隆慶、萬曆,包括晚期的天啟、崇禎瓷器爲明後期。梵文在官窰瓷器上,從永、宣時出現,到成、弘時有了發展,直至萬曆時進入一個高峰。儘管正統、景泰和天順爲黑暗時期,梵文在官窰瓷器上的情況不甚明瞭;正德受外來文化影響,阿拉伯文和回文大增而梵文在瓷器上幾乎不見;嘉靖崇信道教而梵文減少出現在瓷器上,但這並不影響梵文在瓷器上的地位,它一直貫穿在明代官窰瓷器的紋飾中,儘管梵文不是明代官窰紋飾題材的主流,但其在明代官窰紋飾中應佔一席之地。

朱元璋推翻了元朝蒙古人的統治,建立起一個强大的朱明王朝。朱元璋清楚蒙古人在邊遠少數民族地區的政治影響,加之蒙古人在青藏地區還有殘餘勢力,因而除了加强在那裏的武力威脅,還必須籠絡蒙藏青海等地區人民的感情。所以“洪武初,太祖懲唐世

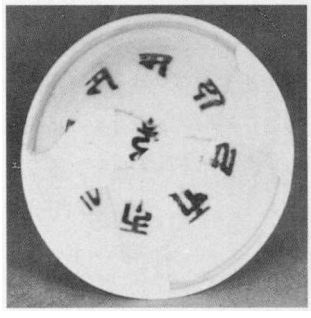
吐蕃之亂，思制御之，惟因其俗尚，用僧徒化導爲善，乃遣使廣行招諭”⑰。由此明朝政府繼承了原來元朝在藏族地區的統治。永樂皇帝繼承了洪武“招徠番僧，本藉以化愚俗、弭邊患”⑱的政策，登基後在西藏分封了諸多法王。有效的措施更加穩定了西藏的局勢。

永樂皇帝即位後，採取了各種政治經濟措施，重新穩定社會局面，鞏固他的統治，崇佛即是其采取的政治舉措之一。他想利用佛教中的“忠孝”來規勸臣子對其盡忠，讓其子孫盡孝道，以達到明朝的長治久安。永樂在許多言論中都流露出這種想法，如在《御製大悲總持經咒序》中説:“如來化導首重忠孝，凡忠臣孝子能盡心以事君，竭力以事親，所作所爲無私智，陂行廣積陰功，濟人利物，又能持誦是經咒，則跬步之間即登覺路。若彼不忠不孝，不知敬畏，則鬼神所録，陰加譴罰，轉盻之間即成地獄。蓋善惡兩途由人所趣，凡諸衆庶宜慎取舍用，書此以爲勸”⑲。

永樂皇帝自身對佛教的迷戀，以及佛教在普通百姓中有着廣泛的信仰，也使朱棣把佛教作爲其統治的輔助手段。故《明史》説永樂是“兼崇其教”⑳。

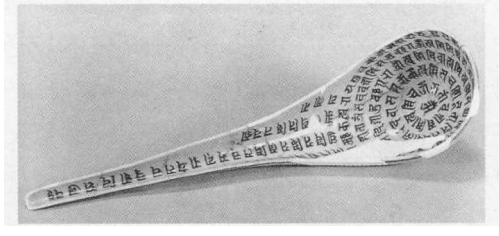
永樂皇帝信仰藏傳佛教，漢地史書對此都含糊其詞。現提及較多的永樂皇帝的佛事活動是永樂五年(1407)，永樂帝延請西藏噶瑪巴高僧哈立麻在靈谷寺建普渡大齋，爲高帝后薦福㉑。這次活動，一般都認爲是永樂帝爲了加强在西藏的統治，以及通過法會來提倡忠孝的政治手段。但在西藏地區却有記載，哈立麻到南京除了舉辦薦福法會外，還有一件更重要的大事，那就是爲永樂皇帝和皇后傳授西藏密宗佛法㉒，而這件事在漢地史書中都很少提及。哈立麻傳授永樂皇帝毗盧遮那佛、藥師佛和千手觀音等多種密宗灌頂法，永樂帝尊哈立麻爲“尚師”。永樂皇帝在初期還比較隱蔽自己的宗教觀點，他提倡藏傳佛教還較多地含有政治目的。從永樂中期開始，隨着其統治地位的穩固，他便毫無顧忌地宣揚自己的宗教觀，這也可能就是爲何早期景德鎮官窯瓷器上還僅見藏文不見梵文，而後期官窯中出現帶梵文種子字，經咒瓷器等明顯帶有藏密佛教痕迹器物的原因。故《明史》載永樂十八年(1420)後“西番悉入職方”，“帝以番俗唯僧言是聽，乃寵以國師諸美號”㉓。

目前所見到的永樂官窯帶梵文的瓷器，都是在景德鎮珠山御器廠遺址出土的。主要有青花釉裏紅海水三魚紋高足杯(圖一)，釉裏紅雲龍紋高足杯(圖二)和青花大杓(圖三)。它們都是出土於珠山公館嶺地段的永樂後期地層㉔。從瓷器的梵文内容來看，前二件都是梵文種子字，高足杯内心爲“吽”字，四周各有八個梵文種子字，形成中臺八葉院式。大杓杓心爲一梵文“吽”字，周圍繞以五圈梵文，爲梵文經咒。



圖一　永樂青花釉裏紅海水三魚紋高足杯

圖二　永樂釉裏紅雲龍紋高足杯(殘件)



圖三　永樂青花大杓

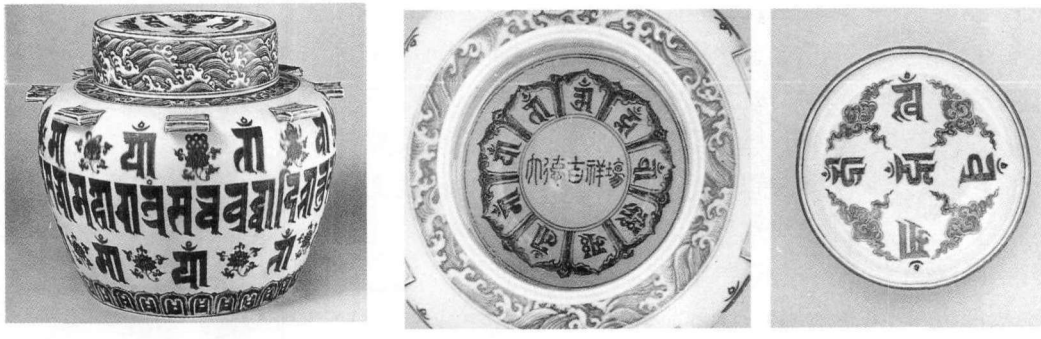
宣德繼承了前二位皇帝的政治措施和宗教信仰，分封了大批法王、國師。宣德時期的傳世品除了景德鎮宣德地層有出土外，還存有幾件較爲著名的梵文瓷器。最有名的是舊藏於仇炎之的青花樓閣人物高足杯㉕和現藏於故宫博物院的青花梵文出戟蓋罐㉖。

青花樓閣人物高足杯(圖四)，高7.3厘米，口徑8厘米，外壁繪樓閣、高士，杯内書梵文九

字，中間爲“吽”字，四周圍以八個梵文種子字，形成中臺八葉院式。“吽”是明代瓷器上最多見的梵文種子字，它可以代表諸天總的種子字，即可以代表一切佛尊菩薩等的形象。1996年香港索斯比春季拍賣中出現一件明宣德青花藍地白龍高足杯，高足杯内亦書梵文，内容和形式與此高足杯完全相同。

宣德梵文瓷器最具代表性的器物是故宫博物院收藏的青花梵文出戟蓋罐(圖五)。

圖四　宣德青花樓閣人物高足杯



圖五　宣德青花梵文出戟蓋罐

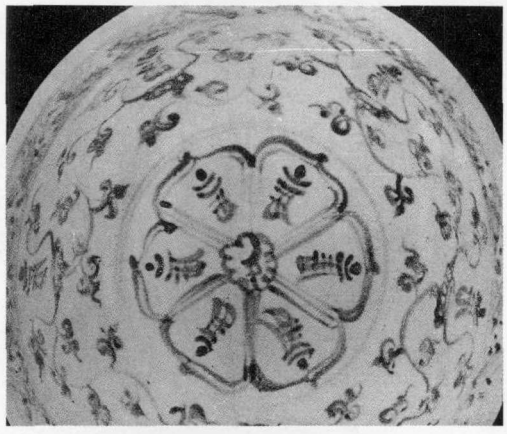
該罐直口，平肩、平底，肩部突出八個方形鋬手，俯視其形類似佛教中的“法輪”，喻意爲“法輪常轉”。罐蓋的造型和西藏的“曼陀羅”供器相似。值得注意的是，該罐上藍查體梵文是明代書寫最規範的梵文字體。蓋頂書：“吽”、“阿母”、“哩”、“呵母”、“菩”五個種子字，它們代表着胎藏界五方佛。蓋内裏書：“唵”、“吽”、“多羅母”、“嗢哩”、“阿”、“刺母”、“麻母”、“多母”、“巴母”，是毗盧佛、不動佛、無量光佛、成就佛寶積佛，和代表前四佛雙身像中的四女像種子字。罐身有三層梵文，中間一層爲梵文經咒，上下兩層代表各方佛雙身像中的女像種子字。罐蓋内和罐底書有篆書“大德吉祥場”。這種器物在佛教中一般多用於存放佛骨舍利以及珍貴物品等，系寶物罐。1956年南京牛首山宏覺寺地宫出土的四件青花罐，内裝瑪瑙、水晶等物，就是起寶物罐作用[27]。而在西藏藏傳佛教中，其多用作摩呢罐，放入一種以青稞粉摻以舍利粉末和珍貴藥材而製成的黑色小藥丸，經喇嘛念經加持後可以起到祛病延壽的作用[28]，宣德青花出戟蓋罐可能就是起該作用。故宫博物院還曾收集到一件無蓋而相似的罐[29]。

宣德瓷器中還見有一種高足碗，内口沿有一周藏文“吉祥贊”，碗心有一梵文種子字“吽”。

正統、景泰、天順經歷了三朝二帝，是一個動蕩的年代。正統皇帝即位初也寵信“番僧”。“土木堡之變”後，景泰皇帝也封了多位法王國師。正統帝復辟易年號爲天順，他對景泰皇帝提倡的全盤否定，似乎對藏傳佛教變得冷淡。這三朝官窰中梵文瓷器没有發現，值得注意的是，民窰中却有幾件梵文瓷器存在，揚州市就采集到明景泰民窰的青花“纏枝靈芝托梵文”殘碗(圖六)[30]，碗心有一梵文種子字“吽”。另一件梵文瓷器是出土於“景泰四年嚴升墓”的青花净水碗[31]，其外壁有一周梵文種子字“啊”。

四　明代中期的官窰梵文瓷器

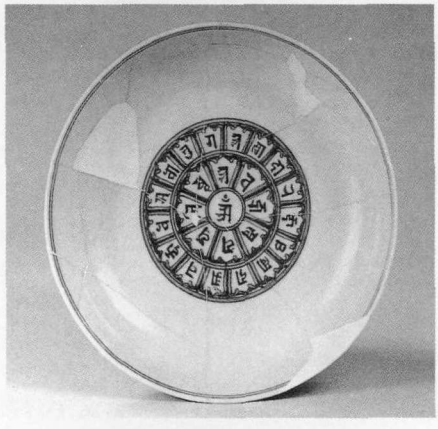
梵文瓷器至明代中期進入了一個發展時期，不僅梵文瓷器數量比前期大大增加，而且梵文表現形式也有所增多。



圖六　景泰青花纏枝靈芝托梵文碗(殘片)

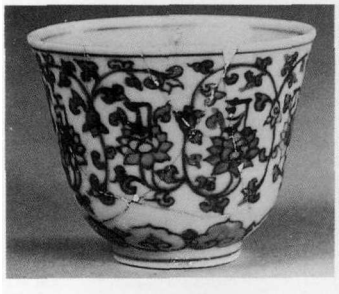
成化即位後，繼承了明初帝王信仰藏傳佛教的傳統，在位期間，封的法王、國師達780餘人。《明史》稱："成化初，憲宗復好番僧，至者日衆。"[32]成化後期，大力提倡佛教，並於宮中頻繁地舉辦法會。"皇帝酷好佛道，大内設法會則著僧衣，設道場則著道衣，夾旬不罷"[33]。更甚者爲死去的大隆善護國寺西天佛子班卓藏卜，"命官軍一千五百爲建塔治葬"[34]。在這種背景下，成化官窰梵文瓷器的生産形成了一個大發展局面。

景德鎮明代御器廠成化遺址出土了數量極多、品種繁多的梵文瓷器，特别是在成化晚期地層[35]。根據景德鎮的出土材料來看，瓷器上梵文的内容主要還是種子字和經咒。帶梵文種子字的瓷器有：青花梵文盤(圖七)，青花團鳳紋碗，青花蓮瓣開框梵字紋碗(圖八)、鬥彩纏枝蓮托梵文小杯(圖九)。書梵文經咒的瓷器是：青花梵文真言侈口小杯(圖一〇)和青花梵文直口杯(圖一一)[36]。

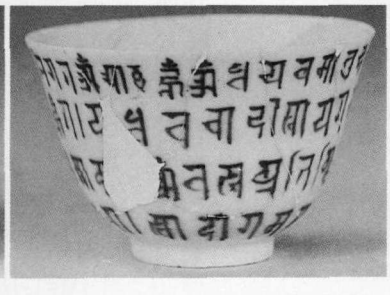


圖七　成化青花梵文盤

圖八　成化青花蓮瓣開框梵字紋碗



圖九　成化鬥彩纏枝蓮托梵文小杯



圖一〇　成化青花梵文真言侈口小杯

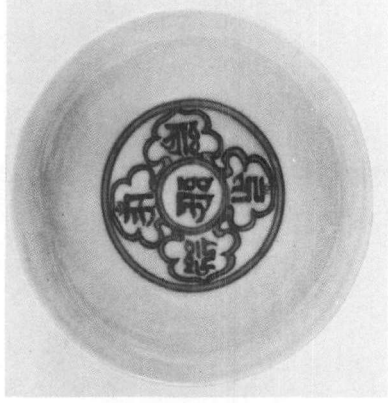
圖一一　成化青花梵文直口杯

成化梵文瓷器的梵文内容種類主要是種子字和經咒，這兩類是佛教梵文中的根本，是不可能有所改變的。但其表現形式却較明代前期的永、宣有了很大的豐富和發展。如鬥彩纏枝蓮托梵文小杯(圖九)，以纏枝蓮烘托梵文，這樣既將梵文字分開，又賦予梵文以莊嚴感。青花蓮瓣開框梵字紋碗(圖八)，外壁繪以八瓣蓮瓣形框，内各書一梵文種子字，並且梵字立於蓮座之上。碗心書以梵文種子字"吽哩"，組成法曼陀羅。這件書"吽哩"的瓷器，當爲供奉阿彌陀佛或觀世音菩薩的供器。如此構成的梵文形式較爲特别，也僅見此一件。

用蓮瓣形框烘托梵文種子字的以青花梵文盤居多，中間書“吽”或“啊”的梵文種子字，再圍以八個梵文種子字，形成中臺八葉院式。有的盤在中臺八葉院外再圍以十六個梵文種子字。俯視就像一座蓮花臺(圖七)。中間種子字代表大日如來，四周種子字象徵了世間一切佛尊菩薩。這種梵文種子字的表現形式，爲以後各朝所常采用。

成化書寫梵文的完整器物，在臺北故宮博物院收藏有八件[37]。現在看到的二件臺北故宮博物院梵文種子字瓷器，一爲外壁書以八個梵文種子字的青花梵文杯(圖一二);另一件爲青花梵文花鳥杯(圖一三)，杯心有代表

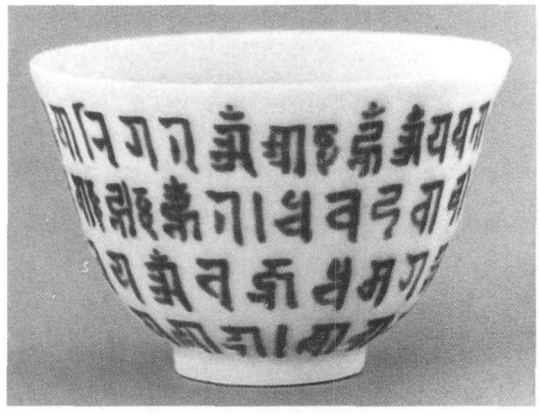
圖一二　成化青花梵文杯



圖一三　成化青花梵文花鳥杯

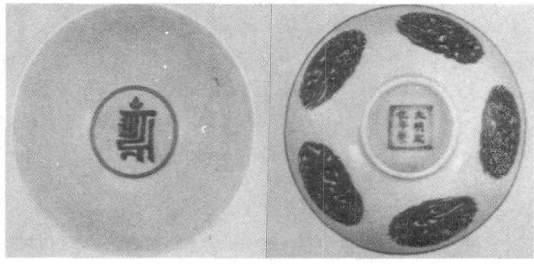
五方佛的種子字，種子字外圍以如意雲頭，形似一柄金剛十字杵。十字杵代表佛智，可斷煩惱、除惡魔，密宗認爲如要修法有成就，就必須在修法的壇場外四角安十字杵。十字杵紋樣在元代瓷器上已經出現，到明中後期仍常能看到，帶有十字杵紋樣的瓷器，一般都可認爲是佛教中的供器和法器。

臺北故宮博物院書寫梵文經咒的瓷器現所見二件。青花梵文杯(圖一四)與景德鎮出土的青花梵文真言侈口小杯(圖一〇)，形制、大小基本一樣，書寫的內容、風格和字體亦完全一致。其應爲景德鎮同時代的作品，二件器物上梵文似同一人所寫。這類瓷器可能在景德鎮有一定量的生產。



圖一四　成化青花梵文杯

另有一件青花團鳳碗(圖一五)，碗心書有梵文“唵啊吽”三字連綴體一個字。“唵”、“啊”、“吽”是梵文聲母根本，其組成的真言就是普賢如來的“三字根本咒”。密宗佛教還把唵啊吽分別安佛像的頂、口、心三處，代表着身口意三密。瓷器上的“唵啊吽”多爲“三字根本咒”，這樣以幾個梵文字連綴合成一個梵文字，在藏傳佛教中極爲多見，漢地佛教中從來沒有這些連綴梵文字出現。這也是明代梵文瓷器上首次出現。

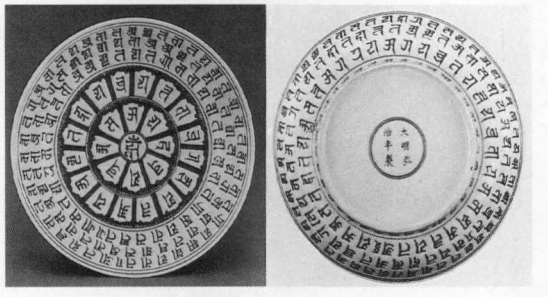


圖一五　成化青花團鳳碗

弘治皇帝也崇信藏傳佛教，他曾於弘治六年(1493)“惑近習言，命取領占竹等詣京”[38]，受勸阻乃罷。十三年(1500)他不顧勸阻，堅持爲“西天佛子”著乩領占建塔，後又封

那卜堅參三人爲灌頂大國師[38]。根據元朝的慣例，一般被封爲“灌頂國師”的，實際爲帝王的“上師”，即國師爲帝王灌頂傳授密法的金剛上師。

從已發表的資料看，弘治梵文瓷器數量極少，僅見臺北故宫博物院的一件“青花梵文盤”(圖一六)。盤内心爲三層梵文種子字，字周圍繞以變形蓮瓣形框，形似一朵盛開的蓮花。這二十五個梵文種子字組成的法曼陀羅代表了一切佛尊菩薩的形象。盤内外壁寫滿了梵文經咒，甚至盤外的圈足上都寫滿了。類似這種裏外滿寫梵文的瓷器，在萬曆朝梵文瓷器中是較爲常見的樣式，弘治以前的瓷器還未見有類似風格的瓷器出現。



圖一六　弘治青花梵文盤

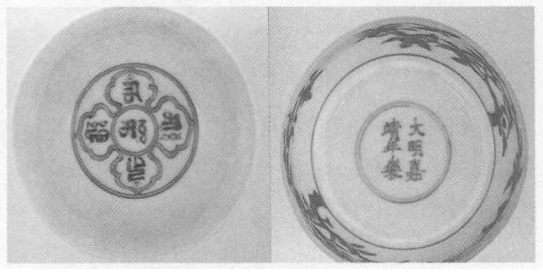
這件瓷器的梵文書寫不規矩，顯得草率。它以中國書法來寫梵文字，已失去了梵文的原有面貌，顯見得書寫者對梵文字極不熟悉，衹是照本臨摹。從字的筆畫看，似乎和弘治年款的書寫倒有許多相似之處，可能當時書梵文者即爲年款的書寫者。

正德皇帝是明代最推崇藏傳佛教的一個。“帝好習番語，引人豹房，由是番僧復盛”[40]。至正德後期，“帝時益好異教，常服其飾，誦習其經，演法内廠”[41]。正德皇帝是個宗教信仰比較雜的人，其在熱衷於藏傳佛教的同時，對道教以及伊斯蘭教都有或多或少的信仰。

綜觀正德一朝，藏傳佛教始終是主要信仰，奇怪的是正德朝至今未見有關於梵文瓷器的報導，而正德朝官窰瓷器中却有大量的波斯文和阿拉伯文瓷器存在。有人認爲，正德受信伊斯蘭教的宦官影響而信伊斯蘭教，故而有波斯文和阿拉伯文瓷器出現，但此類瓷器如此大量地出現，可能不僅僅是宗教上的原因，還需要作進一步探討。

五　明代晚期的官窰梵文瓷器

明代晚期社會政治矛盾激烈，内憂外患不斷，帝王也更加沉湎於宗教之中。嘉靖皇帝以外藩入繼正統，由於在其父人太廟的問題上與朝廷大臣們産生矛盾，以及追求長生不老之術而開始信仰道教。因而瓷器中道教内容大增，佛教受到排斥，梵文瓷器大大減少，現唯一見到的是收藏於臺北故宫博物院的青花梵文花鳥杯(圖一七)。杯心雙圈圍一梵文種子字“啊”，四周有“唵”、“吽”、“多羅母”、“吭哩”四梵文種子字，它們代表了毗盧遮那佛、阿彌陀佛、不動佛、寶生佛和不空成就佛之五方佛。



圖一七　嘉靖青花梵文花鳥杯

隆慶在位六年，生産的瓷器不多，梵文瓷器的生産情況就不太清楚了。

佛教在嘉、隆時期“宗風衰息”，而到了萬曆朝，由於佛教融通了儒、道學説，更具中國特色，爲士大夫們和一般民衆接受。萬曆受其母影響，在位期間亦信仰佛教。常在西内寺院拜佛謁神，更在宫中英華殿設番經廠供奉藏傳佛教的神佛，舉行坎恰(跳神)和法會等藏傳佛教的宗教儀式[42]，藏傳佛教又得到帝王信奉。反映在瓷器上，萬曆朝梵文瓷器達到了高峰，其數量是歷代官窰梵文瓷器中最多的一朝。僅臺北故宫博物院就收藏有七十六件萬曆青花梵文瓷器[43]，它們之中有青花梵文碗二十件，青花梵文仕女高足碗二件，青花梵文鍾二十六件，青花梵文盤二十六件，青花海

獸梵文高足杯一件和青花梵文蓮瓣形盤二件，約占該院收藏的萬曆官窰青花瓷器二百三十七件中的三分之一。

萬曆梵文瓷器按梵文的表現形式，可分爲單純的梵文種子字、梵文經咒，以及種子字和經咒結合三類，尤以種子字和經咒相結合的那類瓷器最有特色。

單一梵文種子字在萬曆朝已大爲減少，而萬曆梵文種子字瓷器中最有特色的是青花梵文蓮瓣形盤。此類盤在世界各地博物館及個人處收藏的見有十件，它們分別藏於上海博物館(圖一八)、首都博物館(圖一九)、臺北故宮博物院(圖二〇)、美國大都會藝術博物館(圖二一)、東京國立博物館，以及香港葛氏天民樓(圖二二)、日内瓦的鮑爲、歐洲的萊昂·戈德施米特和尤莫福波羅斯[44]。其中臺北故宮博物院藏有二件。1996年香港索斯比春季拍賣中亦有一件蓮瓣形盤出現。

蓮瓣形盤器型比較特别，全器呈雙層蓮瓣，外壁蓮瓣塑貼而成，凸於器表，形似一朵盛開的蓮花。蓮花在佛教中喻意“出五濁世、無所污染”。盤心書梵文種子字“唵哩”，代表了阿彌陀佛或觀世音菩薩。盤外壁書八個梵文種子字，與盤心的“唵哩”形成了阿彌陀曼陀羅。這十件蓮瓣形盤外的八個種子字都不相同，僅首都博物館和臺北故宮博物院的蓮瓣形盤在梵文和排列上完全相同。雖然它們不盡相同，但它們都是代表阿彌陀佛親近弟子的梵文種子字。書梵文“唵哩”字的器物，一般都是供養阿彌陀佛或觀世音菩薩前的供器，以作修長壽法和往身法之用。

書梵文經咒的瓷器在萬曆朝數量最多，其在瓷器上表現也多樣化。有的瓷器衹在碗盤内或外口邊處書一周梵文經咒，如臺北故宮博物院所藏的青花花鳥紋碗(圖二三);有的器物裏裏外外到處寫滿了梵文經咒，如臺北故宮博物院所藏的青花梵文碗(圖二四);另有一件青花梵文碗(圖二五)在碗心書有“唵啊吽”梵文三字連綴體，而周圍包括碗的背面都密密麻麻寫滿了梵文經咒。

萬曆朝瓷器出現了梵文種子字和經咒結合在一起的情況。香港天民樓葛氏藏有一件青花梵文團龍紋大碗(圖二六)，其碗心書梵文種子字“唵哩”，四周圍以三圈梵文經咒。以這種梵文種子字和經咒相結合的器物，當爲供奉該種子字所代表的佛尊菩薩前的供器，經咒也多半與該佛尊菩薩有關。臺北故宮博物院的青花梵文盤(圖二七)，也是種子字和經咒相結合的産物。

萬曆官窰瓷器上的梵文在書寫方面也很有特點。大凡種子字都比較嚴格規整，書寫時先以深綫鈎畫輪廓，再填以略淺的顏色。種子字還都較好地保持着梵文的原有面貌。梵文經咒則相對書寫草率，筆畫横竪彎折僵硬，綫條呆板，缺少變化。萬曆種子字四周都圍以或圓或蓮瓣形的綫框，經咒字則有大有小，排列也無規則可言。

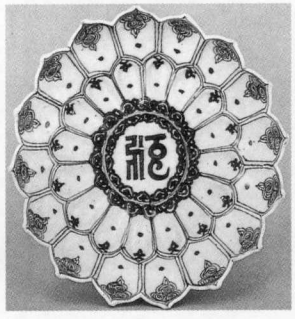
明代瓷器至萬曆後期已趨衰落。官窰梵文瓷器一直要到清代康熙朝纔又再度出現。

六　瓷器上的藏文

瓷器上的藏文也和瓷器上的梵文一樣，是由於明代中央政府加强和西藏地方政府的聯繫，以及明代帝王的藏傳佛教信仰而出現的。與瓷器上的梵文相比，藏文的種類和器物都較少。所見的器物也僅爲永樂、宣德、成化和萬曆四朝。

瓷器上出現藏文，最早也是在永樂朝，它的出現似乎要比瓷器上的梵文更早。根據景德鎮對明代御器廠珠山遺址的發掘來看，在永樂前期的考古地層中就有發現，而梵文出現在瓷器上則要晚至永樂後期[45]。

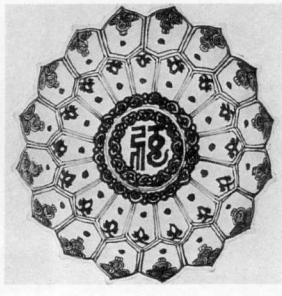
景德鎮出土的永樂藏文瓷器見諸報導的幾件都爲僧帽壺[46]，藏文内容都是“吉祥贊”。漢地對“吉祥贊”的翻譯有繁有簡，大致内容爲:“白晝安寧夜安寧，白日中午得安寧，晝夜長久安寧兮，三寶保祐安且寧”。“贊”中的“三寶”指的是“佛、法、僧”。就其内容而言，它代表了一種祝願，其實並不包含很多的宗教涵義。現在西藏到處可見到類似内容的“吉祥



圖一八　萬曆青花梵文蓮瓣形盤

圖一九　萬曆青花梵文蓮瓣形盤

圖二〇　萬曆青花梵文蓮瓣形盤



圖二一　萬曆青花梵文蓮瓣形盤

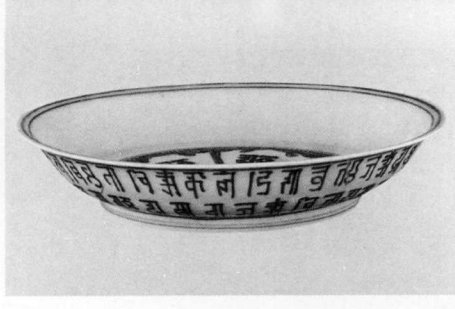
圖二二　萬曆青花梵文蓮瓣形盤

圖二三　萬曆青花花鳥紋碗

圖二四　萬曆青花梵文碗

圖二五　萬曆青花梵文碗

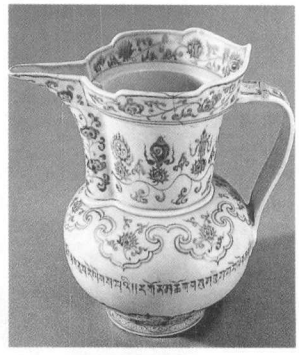
圖二六　萬曆青花梵文團龍紋大碗



圖二七　萬曆青花梵文盤

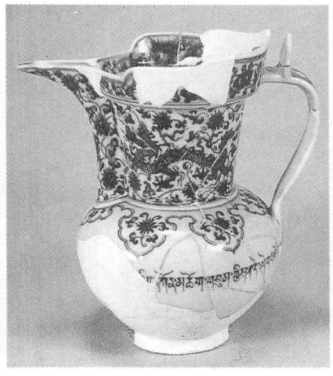
圖二八　宣德五彩鴛鴦蓮池圖碗

圖二九　宣德五彩鴛鴦蓮池紋盤



圖三〇　宣德青花僧帽壺

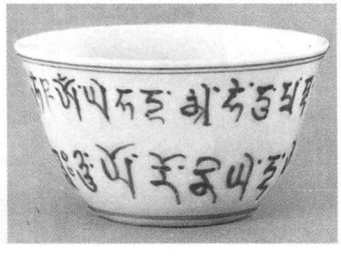
圖三一　宣德青花蓮龍紋僧帽壺



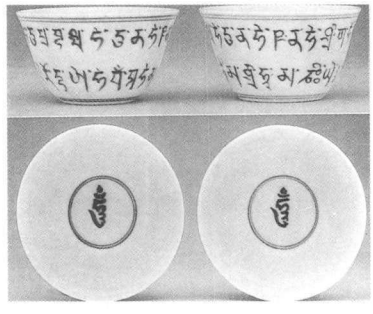
圖三二　宣德青花蓮龍紋僧帽壺

圖三三　宣德青花纏枝蓮紋高足碗

圖三四　宣德青花蓮龍紋高足碗



圖三五　成化藏文卧足碗



圖三六　成化藏文卧足碗

圖三七　成化青花梵文卧足碗

圖三八　成化藏文杯

圖三九　成化五彩鴛鴦蓮池紋盤

贊”，人們把它印、綉在哈達上獻給尊敬的人；刻寫於寺廟、住所的梁枋、門楣上，保祐進出的人們得以平安。

宣德瓷器上的藏文内容亦以“吉祥贊”爲主。最著名的是薩迦寺所藏的宣德五彩鴛鴦蓮池圖碗(圖二八)[47]，碗内口沿以青花寫一周藏文“吉祥贊”，景德鎮珠山遺址亦有盤殘片出土(圖二九)。另一件較爲有名的是藏於西藏自治區文管會的青花僧帽壺(圖三〇)[48]頸部繪以吉祥圖案。臺北故宫博物院藏的一件青花蓮紋龍紋僧帽壺(圖三一)，壺上部繪以青花蓮龍紋，龍爲典型的宣德五爪行龍，腹部亦爲青花書寫的“吉祥贊”。景德鎮有相似的青花蓮龍紋僧帽壺出土(圖三二)。類似的器形在西藏地區仍保存有數件，除了藏文“吉祥贊”相同外，且都寫於腹部，僧帽壺另有上部以青花繪“八寶”和“纏枝蓮”等幾種，有的底部還有“大明宣德年製”六字雙圈款。

宣德帶藏文“吉祥贊”的瓷器除僧帽壺外，還見有幾件青花高足碗。西藏自治區文管會藏有一件外繪纏枝蓮[49]，碗内口沿有一周藏文“吉祥贊”，碗心書雙圈梵文“吽”字的高足碗(圖三三)；一件爲臺北故宫博物院藏的青花蓮龍紋高足碗(圖三四)，碗内外亦有梵文“吽”字和藏文“吉祥贊”。兩件高足碗在碗足内均有“宣德年製”四字青花楷款。

成化藏文瓷器也有幾件，其藏文内容也有多種，不僅有藏文“吉祥贊”，而且有藏文“吽”和用藏文轉寫梵文“因緣咒”，外壁以藏文寫“因緣咒”，内心有一藏文“吽”字的瓷器，現見有五件卧足碗，臺北故宫博物院藏有一對(圖三五)，另一對舊藏於仇炎之，現爲香港天民樓葛氏所珍藏(圖三六)，北京故宫博物院藏有一件[50](圖三七)。景德鎮亦有相似小杯出土(圖三八)。臺北、香港和北京的五件卧足碗，器型尺寸，藏文内容和書寫風格完全相同，可能是同時在景德鎮燒造的。宣德寫有藏文“吉祥贊”的五彩鴛鴦蓮池碗，成化官窯繼續有仿燒，景德鎮成化地層有實物出土[51](圖三九)。

現西藏地區藏文轉寫經咒有兩種，一種是音譯，另一種爲意譯，以音譯居多。漢語、藏語在音譯梵語經咒時都略有差異，如六字大明咒“嗡嘛呢叭咪吽”在印、漢、藏三地的發音都有差别。這兩對卧足碗即爲音譯“因緣咒”，從中可以看到成化景德鎮御器廠工匠對藏文極不熟悉，内中脱漏字甚多。

耿寶昌先生《明清瓷器鑒定·明代部份》中記載正德有藏文瓷器，且有古藏和新藏兩種書寫形式[52]，可惜不知道耿先生材料所出。

成化以後的藏文瓷器，從目前所存的材料看，僅見有臺北故宫博物院藏的萬曆青花仕女圖高足碗(圖四〇)。碗心有一梵文“吽”，

圖四〇　萬曆青花仕女圖高足杯

口沿有一周藏文“吉祥贊”。這件碗與西藏自治區文管會的宣德高足碗相似，但藏文已明顯變形，不像藏文，所以許多材料認爲是梵文。經仔細辨認其爲藏文，很明顯該高足碗是以前幾朝的同類器型中的藏文爲藍本而摹寫的，故筆畫僵硬拙笨，已脱藏文原有字形。

綜上所述，藏文瓷器在明代官窯瓷器方面僅佔很少的部份，其數量也遠遠少於明代梵文瓷器，而且以後的清朝幾乎不見，可以説獨見於有明一朝。

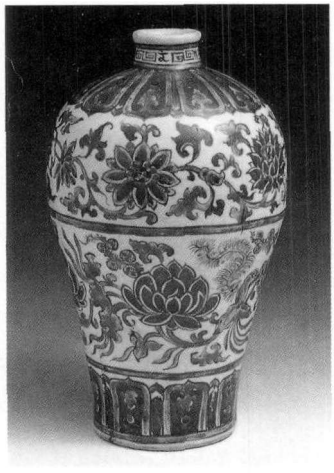
七　結論

明代梵文瓷器以及藏文瓷器是明代景德鎮官窯中較有特色的一小部份，儘管其數量在明官窯瓷器中衹佔很小的比例。由於帝王們的宗教信仰，纔使得這部份梵文和藏文瓷器出現，當然它們的出現和存在，還包涵着許多政治和社會的因素。所以，這部份瓷器大部份已失去它們作爲瓷器的實用性，而成爲宗

教用品，作爲佛教中的供器，它們的作用是宗教性的。

這部份瓷器是官窰産品，一般來説，是帝王自用的佛教供器，當然還有一部份是賞賜給西藏的寺廟和喇嘛們。藏文瓷器可能大部份用於賞賜，帝王布施給寺廟和喇嘛們；梵文瓷器則可能大多數是帝王自用，其中也有一部份梵文瓷器可能是供應來中原的法王、國師們使用的。

明代梵、藏文瓷器絶大多數爲青花，其他品種也僅見極少數幾種。梵文、藏文幾乎全用青花書寫，例外的是景德鎮出土的永樂僧帽壺上的藏文爲刻劃[53]，上海博物館明代早期的紅緑彩纏枝蓮紋梅瓶頸部的藏文爲紅彩(圖四一)，而且書寫梵、藏文的青花色澤也順應了明代青花色澤的變化。所以永、宣梵文的青花色澤濃鬱深沉，帶有黑疵；明成化開始使用國産平等青，發色淡雅；而嘉靖以後則顯現回回青的青中泛紫色澤。



圖四一　明早期紅緑彩纏枝蓮紋梅瓶

梵文書寫形式在明代各時期各有特點，永樂和宣德的梵文字書寫類似中國書法，帶有明顯的中國書法韻味。梵文、藏文字書寫都規規矩矩，字體保持梵藏文原有結構。成化時的梵文字出現先鈎畫字體輪廓，再在輪廓内填滿顔色的書寫方式。這種書寫方式在萬曆時期更爲多見。成化以後的梵、藏文字已不很規整，略顯呆板拘謹。總的看來，瓷器上的梵文字以宣德和成化兩朝最爲規整，種子字的書寫要比經咒書寫更加規範。經咒書寫中時常有錯漏字，當是照某一版本摹抄，而抄者對内容很不熟悉，以致錯誤百出。同時，將梵文字和瓷器上的底款相對照，它們之間似乎存在某種聯繫，或是由底款書寫者直接書寫梵文，所以它們也帶有各朝代年款的書寫風格。

明代官窰梵文瓷器造型，總的來説並不很豐富。器型較特殊的僅爲永樂的僧帽壺、大杓和宣德出戟蓋罐，以及萬曆蓮瓣形盤等幾件，常見的多爲碗、盤、杯、高足杯和高足碗等。明代早期梵文瓷器以高足杯、高足碗、小杯等多見，尤其是那些高足型器，而這些梵文瓷器器型在佛教，特别是在藏傳佛教的金屬製供器中都可以找到其雛形，這些梵文瓷器大多都是從金屬製供器中發展而來的。

明代梵文瓷器絶大多數是景德鎮官窰生産的，其他窰場和景德鎮民間窰場幾乎看不到這類産品。它們應該是景德鎮御窰特别爲宫廷燒製的具有特殊作用的一類瓷器，而且燒造數量極爲有限，燒造後直接進貢至皇宫，很少外傳，所以不爲一般人所知。

注釋:

① 玄奘譯、辨機撰《大唐西域記》，見高南順次郎編《大正新修大藏經》卷五十一。以下所引用《大藏經》均爲該版本。

② 一行《大毗盧遮那成佛經疏》卷六，《大藏經》卷三十九。

③ 貢布《造像量度經》續補，同治十三年(1874)刻本。

④⑤ 馮漢驥《記唐印本陀羅尼經咒的發現》，《文物參考資料》1957年第5期。

⑥ 李域錚、關雙喜《西安西郊出土唐代手寫經咒、絹畫》，《文物》1984年第7期。

⑦ 馬文寬等《寧夏新出帶梵字密宗器物考》，《文物》1990年第3期。

⑧ 文中所引用的梵文因無法表現，故代以佛教常用的漢字讀音。

⑨ 耿寶昌《再談元代五色花戧金瓷》，《中國文

物報》1994年8月28日。

⑩ 朱棣《御製佛頂尊勝總持經咒序》,《明成祖寫經》卷三,清刻本。

⑪ 一行《大毗盧遮那成佛經疏》卷十七,《大藏經》卷三十九。

⑫ 日・弘法《秘藏記》一。

⑬ 一行《大毗盧遮那成佛經疏》卷一,《大藏經》卷三十九。

⑭ 同上,卷三,《大藏經》卷三十九。

⑮ 《演密鈔》卷一。

⑯ 《佛地論》卷五。

⑰⑱ 張廷玉等《明史・西域三》卷三三一,中華書局1974年版第8572頁。

⑲ 朱棣《御製大悲總持經咒序》,《明成祖寫經》卷三,清刻本。

⑳ 張廷玉等《明史・西域三》卷三三一,中華書局1974年版第8577頁。

㉑㉒㉘ 噶瑪聽列仁波切《西藏十六世噶瑪巴的歷史》,臺北噶舉佛學會1988年版第107頁。

㉓ 張廷玉等《明史・西域三》卷三三一,中華書局1974年版第8588頁。

㉔ 劉新園《景德鎮珠山出土永樂宣德官窯瓷器展覽》,香港市政局1989年版第22頁。

㉕ 該藏品已由香港蘇富比拍賣行拍賣,現不知所歸。

㉖ 耿寶昌《明宣德青花藍查體梵文罐》,見《故宮博物院藏寶録》,上海文藝出版社1985年版第237頁。

㉗ 明代許多青花罐都是作爲放舍利等珍貴物品的寶物罐。在一些塔基中有許多類似作用的罐出土。唐雲俊《鎏金喇嘛塔》,《南京博物院藏寶録》第177頁,上海文藝出版社1992年版。

㉙ 耿寶昌《明宣德青花藍查體梵文罐》,見《故宮博物院藏寶録》第235頁,上海文藝出版社1985年版。

㉚ 張浦生《青花瓷畫鑒賞》圖24,上海人民美術出版社1991年版。

㉛ 黄雲鵬《介紹兩座明景泰墓出土的青花、釉裏紅瓷器》,《文物》1981年第2期。

㉜㉞㊳㊴ 張廷玉等《明史・西域三》卷三三一,中華書局1974年版第8578頁。

㉝ 吴晗輯《朝鮮李朝實録中的中國史料》,中華書局1980年版第682頁。

㉟ 劉新園《成窯遺珍》,香港徐氏藝術館,1992年版第22頁。

㊱ 該件直口杯,原説明標其爲藏文,實爲梵文。

㊲ 譚旦冏《陶瓷彙録・明青花瓷的青和花》,臺北故宮博物院1981年版第251頁。

㊵㊶ 張廷玉等《明史・西域三》卷三,中華書局1974年版第8579頁。

㊷ 劉若愚《酌中志》,見《明宮史》,北京古籍出版社1982年版第53頁。

㊸ 陳擎光《試論嘉萬時期有關佛道及祥瑞圖案的官窯瓷器》,見《中國藝術文物討論會論文集》,臺北故宮博物院1991年版。

㊹ 歐洲的三件萬曆青花蓮瓣形盤,衹見報導,未見實物,不知其梵文組合情況如何。

㊺㊻㊸ 劉新園《景德鎮珠山出土永樂宣德官窯瓷器展覽》,香港市政局1989年版。

㊼ 胡昭静《薩迦寺藏明宣德御窯青花五彩碗》,《文物》1985年第11期。

㊽ 《1992中國文物精華》,文物出版社1992年版。

㊾ 石柱、冷健《介紹西藏文管會庫藏的一件青花藏文高足碗》,《文物》1981年第11期。

㊿ 趙宏《故宮博物院藏明清時期藏、蒙俗瓷器》,《故宮博物院院刊》1994年第1期。

(51) 劉新園《成窯遺珍》,香港徐氏藝術館,1992年版。

(52) 耿寶昌《明清瓷器鑒定・明代部份》,紫禁城出版社1993年版第118頁。

西方藝術對魏晉南北朝隋唐陶瓷器的影響

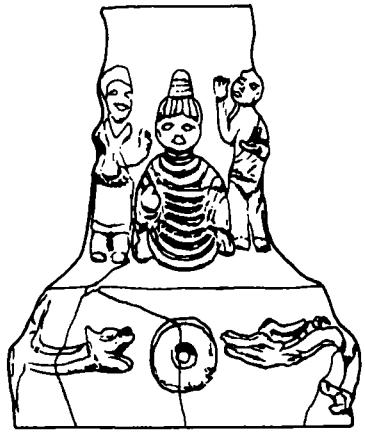
何繼英

魏晉南北朝隋唐時期，是中西文化交流的大發展時期，也是中國陶瓷與世界經濟、文化往來的重要發展階段。一方面，我國的陶瓷器沿着漢代開闢的"絲綢之路"和唐代新闢的"陶瓷之路"源源不斷地輸往今天的日本、朝鮮、印度尼西亞、馬來西亞、巴基斯坦、伊朗、伊拉克、埃及、斯里蘭卡、肯尼亞等亞非國家；我國的陶瓷燒造技術亦被日本、朝鮮諸國學習和模仿。另一方面，隨着西方文化的東來，我國的陶瓷工藝也必然要受到外來文化的影響。本文就印度佛教藝術、西域樂舞、薩珊金銀器對魏晉南北朝隋唐陶瓷器的影響略述管見。

一　印度佛教藝術在陶瓷器上的移植

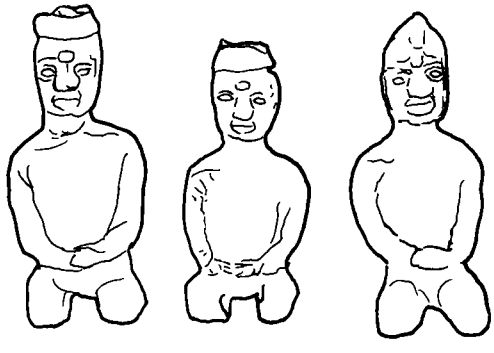
印度佛教創立於公元前六世紀至前五世紀，約在公元紀元前後，印度佛教由西域傳入中國，南北朝時興盛，隋唐時進入鼎盛階段。隨着佛教的廣泛傳播，佛教藝術深入到各個領域，各種工藝品上的佛教題材應運而生。陶瓷器上的佛教裝飾，已發現的主要有：

佛像插座　1942年徵集的四川省彭山東漢晚期崖墓内的陶佛像插座，高21.4厘米、底徑19.3厘米。前後兩半模合製而成。後半部已佚，僅存前半部。上段爲圓筒，其中心孔徑7厘米。筒表面模製人像。中坐一人，高尖肉髻、圓領通肩衣，左手握衣角，右手施無畏印，結跏趺坐。左右各立一侍者。左侍者上穿交領長衣，下着長褲。右侍者上穿右袒短衫，下着長褲，右手屈向上，左手置胸腹間。應爲一佛二脅侍。下端圓形座，座表面模印龍、虎争璧圖。璧在龍虎之間，右爲青龍，左爲白虎(圖一)[1]。



圖一　佛像插座

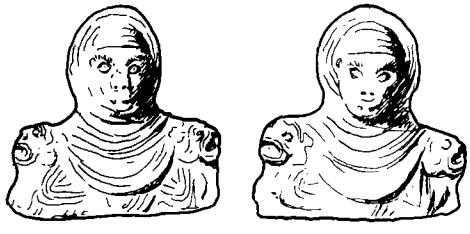
模製陶佛像　湖北省武昌蓮溪寺東吴永安五年(262)彭盧墓(圖二)[2]、鄂城西山吴墓[3]、長沙西晉永寧二年(302)墓[4]出土的陶



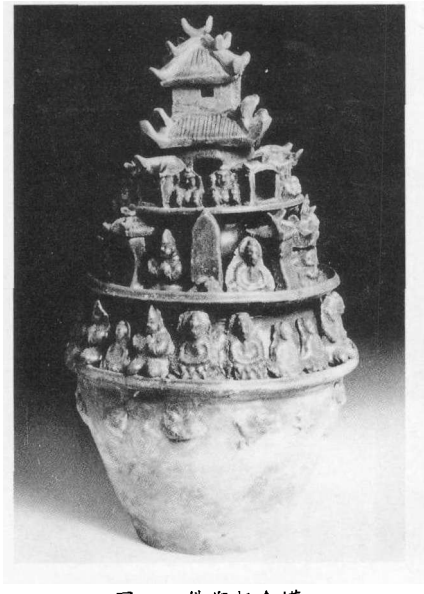
圖二　模製陶佛像

俑，俑額正中貼塑一圓點。一般認爲，這是佛教徒模仿釋迦牟尼的白毫相。又江蘇省南京市郊趙土崗出土的東吴鳳凰二年(273)釉陶佛像，高4.2—4.5厘米。佛像肉髻，着通肩大衣，兩側可見獅頭(圖三)⑤。

佛塑穀倉罐、香薰、盤、壺等　在江蘇省的南京、江寧、吴縣，浙江省的紹興、蕭山、武義、金華，湖北省的鄂城等地的東吴和西晉墓葬中，出土了相當數量貼塑有佛像的穀倉罐、香薰、唾壺、酒樽、碗、盤等。穀倉罐，由上下兩部份組成。下半部是修長的壺，上半部是以人物、禽獸等裝飾的樓閣，人物中有佛像。佛像一般高約7厘米，有背光、肉髻、施禪定印、結跏趺坐。如1958年南京甘家巷高場一號墓出土的一件釉陶佛飾穀倉罐，通高42厘米。泥質紅陶，施黑色釉。罐頂作方形廡殿頂屋，四面闢門，門内各塑一尊坐佛。罐上部正面開一門，門内坐一尊佛像，四隅各置一小罐，罐間塑佛像十一尊。罐肩部出盤口沿，周邊塑佛坐像十七尊。罐腹下部貼塑魚和佛像等。佛皆跏趺坐、禪定印、有背光(圖四)⑥。上海博物館藏的一件西晉青瓷佛飾穀倉罐，高51.8厘米、底徑17.6厘米。器物上部堆塑二層。上層罐口上方覆以廡殿頂方亭，四獸頭爲角柱。獸頭下方置四小罐。罐間塑佛像、胡俑、飛鳥等。下層前後兩面各塑二層重檐廡殿頂門樓，門樓頂脊分别置佛像或飛鳥。樓前及罐兩側面塑胡俑、走獸。闕上攀附飛鳥。器下部罐肩、腹部貼塑三層，有異獸、鳳鳥、騎馬人物和佛像等等。佛像皆有肉髻，着通肩大衣，坐雙獅蓮座上。有背光(圖五)⑦。湖北省鄂城西山東吴孫將軍墓出土的一件青瓷香薰，上部爲球形薰盒，下部爲承柱和承盤。在承盤的口沿上貼塑有三尊佛像。佛像均高4厘米，有背光，作禪定印，結跏趺坐(圖六)⑧。江蘇省南京市雨花

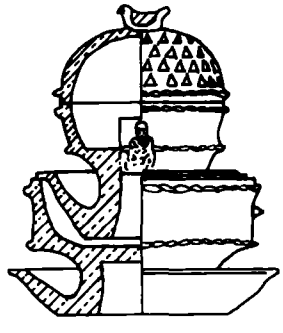


圖三　模製陶佛像



圖四　佛塑穀倉罐

圖五　佛像穀倉罐



圖六　青瓷香薰

臺區長崗村東吴末西晉初墓出土的青瓷盤口壺，高32.1厘米，肩部模印佛像兩尊。佛像均肉髻、着通肩大衣，施禪定印，結跏趺坐於雙獅蓮座上，有背光(圖七)[9]。

青瓷蓮花尊　中國歷史博物館藏有一件北朝青瓷蓮花尊，高49.5厘米。頸的上部兩側面各飾一飛天。頸的下部兩側面每邊各有兩軀交脚並坐的佛像。佛像有背光(圖八)[10]。

蓮花紋器皿　蓮花紋裝飾在陶、瓷器皿上，始於東晉。東晉晚期的部份碗、盤、壺上，出現了劃飾的簡單複綫蓮瓣。南北朝時，蓮花紋已成爲陶瓷器上最主要的裝飾之一。在相當數量的碗、盤、盞、鉢、盆上劃飾重綫仰蓮，形似一朵盛開的蓮花。不僅僅如此，裝飾蓮花的手法也大大進步，由單純的劃飾發展到堆貼和模印幾種。代表作爲南京靈山梁代大墓出土的青瓷大蓮花尊和河北景縣封氏墓出土的青瓷仰覆蓮花尊。靈山梁代大墓的蓮花尊，高85厘米。喇叭口、長頸、橢圓腹，底較高，有蓋。蓋頂四方形，以肥厚短俏的蓮瓣環其四周。器腹上部由兩層雙瓣仰蓮，一輪菩提貼花和一組瘦長覆蓮組成。下部又由一組雙層仰蓮組成。足部亦用兩層覆蓮組成，顯得氣魄宏偉、裝飾華麗(圖九)[11]。封氏墓出土的青瓷仰覆蓮花尊，高55.8厘米。喇叭口、高頸、橢圓腹、喇叭形足。肩部粘貼兩層仰蓮瓣，中部用刀刻出翹頭的瘦長蓮瓣，下腹又粘貼兩層仰蓮瓣，足上再用刀刻出上翹的覆蓮瓣。整個器物以蓮瓣作爲裝飾，每層蓮瓣的形式與處理手法都不相同，且又同整個造型融合爲一體，既加强了造型的美感，又發揮了裝飾的效果(圖一〇)[12]。

塔形罐　唐中宗至唐末年的墓葬中，常有塔形罐出土。塔形罐的形制比較特殊，整體較高，由蓋、器、座三部份組成。中部器身作罐形，上部是一個高聳的圓錐形蓋，下部是高大的底座，承托着塔身。如1959年陝西省西安市中堡子村出土的一件三彩貼花塔形罐，高69.5厘米。罐蓋似七級相輪式塔刹。罐深腹，肩腹處貼象首、角獸等裝飾。座上部捏塑立體

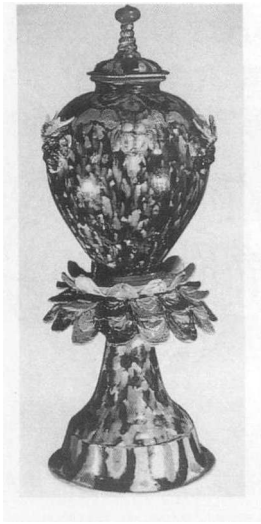
圖七　青瓷盤口壺

圖八　青瓷蓮花尊

圖九　青瓷大蓮花尊

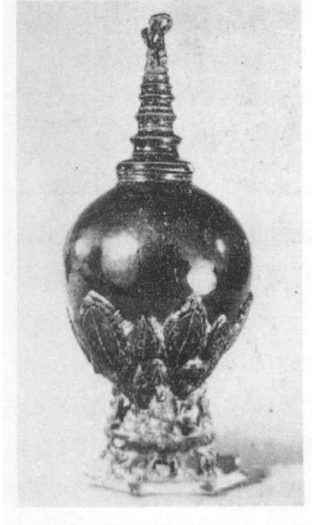
圖一〇　青瓷仰覆蓮花尊

仰蓮瓣三層，高足外撇。全器以黃、綠、褐、白色釉裝飾，華麗又端莊(圖一一)[13]。1972年於



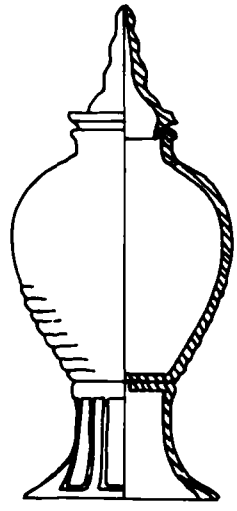
圖一一　唐三彩貼花塔式罐

陝西省銅川市黃堡鎮古瓷窰址晚唐地層出土的一件黑釉塔形罐，通高51.5厘米。器蓋亦爲七級相輪式塔刹，相輪由下至上逐級內收，頂端坐一小猴，作舉目遠眺狀。罐的上腹鼓圓，下腹內收，下腹壁貼塑一周仰蓮瓣。器底四周挖成壁龕狀，內有捏塑的人物、佛像、花卉等(圖一二)[14]。1985年陝西省寶鷄市譚家村唐



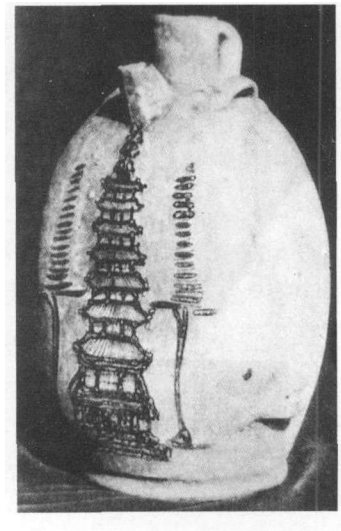
圖一二　黑釉塔形罐

墓出土的二件塔形罐，蓋作圓帽形，上有葫蘆狀握手，下有子口，形同塔刹。罐圓唇、卷沿、短頸、圓肩、深腹，形同覆鉢式塔身。器座呈喇叭形外撇，形同塔座。原通體塗成白色，器座及罐腹下部尚存蓮花瓣形圖案(圖一三)[15]。



圖一三　塔形罐

塔形紋壺　唐朝長沙窰生產的褐斑貼花壺和釉下彩背壺上，常見堆貼和彩繪的方塔。如長沙窰塔形紋繫背壺，高14.5厘米。筒形小口、直頸、深腹、平底。肩部兩面有雙繫，一面有八柱形短流，與流相對的一面有一柄。流下用綠彩繪一座七級方塔。塔座束腰，塔身外壁由下至上逐層內收，每層皆作出柱枋、斗栱、塔檐等。第七層塔身之上爲寶珠組成的塔刹(圖一四)[16]。又1955年陝西西安東郊韓森寨



圖一四　塔形紋繫背壺

出土的長沙窰青黃釉堆花壺，殘高25厘米。口殘佚，深腹，平底，肩部兩面有穿帶式繫，一面有八柱形短流。腹部堆貼騎馬武士、胡人和塔

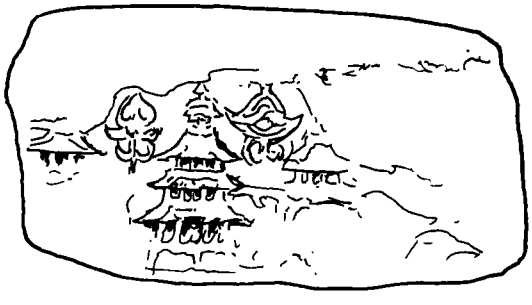
形圖案。塔爲唐代流行的方塔，下有方形塔座，上有檐角上翹的屋頂，屋頂上有四顆寶珠組成的塔刹(圖一五)[17]。

圖一五　青釉堆花壺

佛像磚　1978年發現的江蘇省盱眙縣盱城鎮沙崗村西晉太康九年(288)的墓葬中，有一塊佛像畫像磚，長36厘米、寬17厘米、厚6厘米。磚正面模印三尊佛像，上下相疊。佛像有背光，坐姿，肩後伸出蓮蕾。磚的側面模印三飛天，其間飾蓮花花蕾(圖一六)[18]。1986年

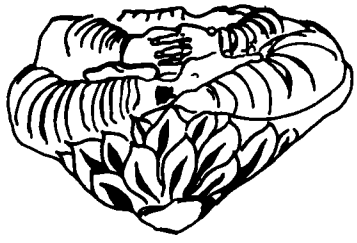
圖一六　佛像畫像磚

於四川省什邡縣皂角鄉白果村東漢畫像磚墓遺址中采集到一塊殘佛像畫像磚，殘長21厘米、殘寬15厘米、厚7.5厘米。正面中部模印一座三層樓閣式佛塔，兩側各立一枝高莖蓮花，再外側左右又各有一塔或殿堂建築(圖一七)[19]。新疆和闐城南買力克阿瓦提東漢晚期



圖一七　佛像畫像磚

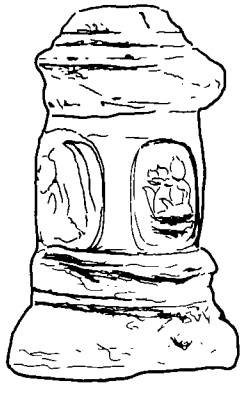
遺址中，出土紅陶範殘坐佛像一軀，佛結跏趺坐於蓮瓣座上(圖一八)。同時出土的還有紅陶質殘佛手指一排三指[20]。陝西西安唐長安西明寺遺址出土幾拾件陶佛像，皆爲長方形，板狀，形似小磚。正面分龕式和單佛式兩種，都是模製紅陶。龕式的一塊上印有三個以上帶蓮花柱頭的佛龕，龕内佛結跏趺坐於須彌



圖一八　殘坐佛像

蓮座上，施説法印。單佛式的佛結跏趺坐在須彌蓮花座上，佛的兩旁有兩座塔[21]。唐長安青龍寺遺址出土了2片三彩佛像殘片和5件小紅陶塔[22]。三彩佛像殘片系坐像，似結跏趺坐(圖一九)。小紅陶塔僅一件較完整，殘高7厘米。塔身開淺龕，龕内飾坐佛(圖二〇)。

圖一九　三彩佛像殘片



圖二〇　小紅陶塔

"阿難"黑陶鉢　陝西西安唐長安西明寺遺址内出土了一些泥質黑陶鉢殘片，其中一塊鉢片上刻有"阿難"二字[23]。

另外，印度佛教藝術對陶瓷器的影響，還可從南北朝隋唐陶塑人物俑中表現出來。北朝至隋唐，興建寺院，開窟造像，蔚然成風。創造出規模巨大的敦煌莫高窟、龍門石窟、雲岡石窟、麥積山石窟等等。石窟造像的盛行，促使陶塑人物俑從形體到神態都閃現着佛教造像的影子。北朝的陶俑，突破了前代陶俑製作簡陋、形態呆板、古拙生硬的作風，而注意形、

神的刻劃。如北魏元邵墓[24]、司馬金龍墓[25]、東魏堯氏墓[26]、北齊庫狄迴洛墓[27]等出土的陶俑，皆造型優美、技巧熟練。武士俑按盾而立，神氣雄猛，威武昂藏；文吏俑寬袍博袖，温文儒雅；女侍俑體態匀稱，容顏秀麗，同石窟造像的風格一致。

陶瓷器上的佛教裝飾，内容主要爲佛像、飛天、佛塔、獅子、蓮花及忍冬紋等。其中佛是佛國世界裏的最高統治者，是佛教中的尊神。佛教傳入中國，首先是從形象上表現出來的。《後漢書》卷七十二·光武十王列傳第三十二楚王英傳云：明帝永平八年(65)，楚王英崇奉浮圖，潔齋贖罪，並盛宴供養沙門(桑門)和伊蒲塞。於是"明帝夢見金人長大，項有日月光，以問群臣，或曰西方有神，其名曰佛，陛下所夢，得無是乎。於是遣使天竺，問其道，圖其形象焉"。自此，佛教圖像正式傳入中國。佛教也被稱作象教。飛天，印度梵音叫乾達婆，又名香音神。飛天總是出現在樂鼓齊鳴、天花亂墜的佛説法的莊嚴時刻。佛塔是藏舍利、供奉佛像、佛經的。傳説2500年前的古印度訶摩國國王的第三個兒子摩訶薩埵(釋迦牟尼)有不少超度衆生的故事，其中有一則故事叫："捨身飼虎"。説的是摩訶薩埵一次去郊遊，看到七隻初生的虎崽，圍着快要餓死的母虎啼哭。王子用自己的肉體拯救了餓虎，自己則成爲一堆白骨，即舍利。摩訶國王建造了一座高高的墳墓埋葬了舍利。這種墳墓建築便成了塔的雛型。塔在印度原稱爲"窣(音sū)堵坡"(梵文Stupa的音譯)，或稱"塔婆"(梵文Topa的音譯)。公元一世紀前後由印度傳人中國。據清光緒二十七年(1901)印發的《大清一統志》記載：東漢永平十年(67)，印度僧人迦葉摩騰和竺法兩人用白馬馱載佛經來到洛陽。第二年，東漢王朝在首都洛陽爲他們建造了中國的第一座佛教寺院白馬寺。當時寺裏面曾建有一座印度式樣的大方木塔，供僧徒禮拜。從此寶塔在中國流行。中國古代也常常把塔稱作"浮圖"，"救人一命，勝造七級浮圖"中的浮圖，指的就是佛塔。獅子爲百獸之王，原産於非洲、中亞及美洲。漢代西域諸國已將獅子作爲貢品獻給漢朝廷。《後漢書·和帝本紀》云："章和二年(87)冬十月，……安息遣使獻獅子、扶拔……。永元十三年(101)，……安息國遣使獻獅子及條枝大爵。"獅子，在佛教中多是作爲護法神而設置的。在古代印度等地，佛教徒們用獅子表示佛的威嚴和佛教徒們的勇猛。《無量壽經》説：佛如人雄師(獅)子，神德無量。《大智度論》卷第七還説：獅子，四足獸中，獨步無畏，能伏一切，佛亦如是，於九十六種外道中，一切降伏無畏，故名人中獅子。還編造出了釋迦牟尼誕生時，有500隻獅子自雪山而來守護門側的故事。蓮花是佛教藝術中最重要的裝飾紋樣。蓮花出污泥而不染，成爲佛教藝術中的聖潔之物，是西方净土的象徵，是孕育靈魂之處。佛身多置於蓮花之上。據佛經講，釋迦牟尼降生時，池内遍生奇妙的蓮花，釋迦牟尼成佛後，常常坐於蓮花座上，故蓮花被奉爲佛門聖花。忍冬紋是一種植物變形紋樣，主要由葡萄紋演變而來，也是佛教藝術中的重要裝飾紋樣。

陶瓷器上的佛教裝飾走過了一條出現、發展、流行的漫長道路。東漢晚期陶佛像插座、紅陶坐佛像的出現，雖然衹有一、二例，意義却十分重大，它標識着中國的陶瓷裝飾工藝出現了一種不同於前代傳統的紋飾，也説明陶瓷器上的佛教裝飾尚處在萌芽階段。三國兩晉時期，在部份穀倉罐、香薰、唾壺等器皿上貼塑佛像，並同傳統的樓閣建築、禽獸、神仙方術等組合在一起，反映出這一階段陶瓷器上的佛教裝飾在東漢晚期萌芽的基礎上有了較快發展，但還是和中國土生土長的傳統紋飾及神仙方術等糅雜在一起。南北朝隋唐時期，蓮花紋迅速發展成爲陶瓷器中最主要的紋飾；新出現了塔形圖案；飾有單一佛教題材的器皿逐漸增多；佛像畫像磚、佛像雕塑在寺院中到處可見；特别是唐代長沙窰生産的陶瓷器中，佛教藝術内容十分豐富。充分反映了這一階段陶瓷器上的佛教裝飾已從傳統紋飾中獨立出來，並成爲主要的裝飾内容。

二　西域樂舞在陶瓷器上的表現

西域，漢以後指玉門關、陽關以西，葱嶺以東的地區，廣義含可抵達的中亞、西亞、印度半島、歐洲東部和非洲北部地區。這一區域内的樂舞藝術，統稱爲“西域樂舞”或“胡舞”、“胡樂”。西域樂舞，漢武帝時傳入中國，南北朝時廣泛傳播，隋唐時盛行，達到高峰。有關這方面的文字資料，在漢唐正史及有關雜録中都有詳細記載。其形象資料在南北朝和隋唐時期的石窟壁畫、墓室壁畫、墓門綫刻及碑刻上多有出現。如新疆克孜爾石窟、敦煌莫高窟、大同雲岡石窟、洛陽龍門石窟的北朝隋唐壁畫中，保存有豐富的胡舞和胡樂；寧夏固原北周李賢墓壁畫中存有一幅《擊鼓女俑圖》[28]；陝西西安唐代蘇思勖墓壁畫中存有一幅《胡人舞蹈圖》[29]；寧夏鹽池縣唐墓一石門上綫刻《胡旋舞圖》[30]；陝西西安碑林中的一通唐代石碑側面刻有《胡騰舞圖》[31]。在同一時期的陶瓷器上亦得到了充分的體現，飾有胡舞、胡樂的陶瓷器主要有：

黄、緑釉扁壺　黄釉扁壺，1971年於河南安陽北齊(550—565)范粹墓出土[32]。扁壺高20厘米。直口，矮頸，腹部扁圓，肩部凸起兩小繫。腹部兩面模印相同的五人樂舞場面。五人皆頭戴蕃帽，深目高鼻，滿臉鬍鬚。身着窄袖短衫，足套長靴。其形象和裝扮爲標準的西域人。五人中，正中一舞者轉首回顧，婆娑起舞。兩旁四樂人，一人彈琵琶，一人拍銅鈸，一人吹横笛，一人邊拍手邊引吭高歌爲舞者伴唱(圖二一)。緑釉扁壺，1986年於寧夏回族自治區固原縣發現。是壺高11厘米，釉色純正有光澤。形制同上述范粹墓出土的黄釉扁壺一模一樣，壺腹兩面模印的圖案也同黄釉扁壺上的樂舞圖基本相同，唯樂舞場面更大，共有七位樂舞伎。中間一舞者，右臂揚舉，左袖在身後垂卷，雙腿騰跳於蓮花座上。舞者左右兩旁及上方共六樂人，分别跪坐在蓮花座上。左前一人彈箜篌，右前一人彈琵琶，左右後兩人張臂奮力擊掌，右上一人吹横笛，左上一人拍銅鈸(圖二二)[33]。另外，故宫博物院還藏有一件緑釉扁壺，其造型、裝飾圖案及大小尺寸與寧夏固原縣發現的緑釉扁壺全同(圖二三)。

載舞樂隊駝俑　陝西西安郊區唐代鮮于庭誨墓(723)中出土的一件駝俑。駱駝昂首直

圖二一　黄釉扁壺

圖二二　緑釉扁壺

圖二三　緑釉扁壺

立於長方形平座上。駝背上墊菱格紋圓氈，氈上的駝架上鋪條紋長氈，垂至腹下。架上的平臺上有樂舞伎5人，中間一舞伎站在高高的駝背上，面向前方，卷袖，揮臂舞動。兩側分坐着四位樂伎。其中一人彈琵琶，一人雙手呈吹奏狀，手中所持樂器已佚，從手的姿勢看，所吹樂器可能爲笛子。兩人雙手作拍擊狀。五人中，舞伎、彈琵琶者和拍擊者皆卷髮，深目高鼻，鬍鬚滿腮，爲典型的胡人形象。另二人爲漢人。五人皆身着圓領或翻領窄袖衫，腰束帶，脚穿短靴，爲典型的胡人服飾(圖二四)[34]。

圖二四　載舞樂隊駝俑

又陝西西安土門中堡子村唐墓出土的一件駝俑，駝背平臺上圍坐着七位漢人樂伎，分別演奏篳篥、笛子、箜篌、琵琶、拍板、排簫、笙。中間屈立一頭上梳髻的唐裝女子，頭稍昂起，雙目前視，一手擡至胸前，一手向後拂袖，似合着節拍翩翩起舞，宛轉歌唱(圖二五)[35]。

貼花人物瓷壺　以湖南長沙窰唐代瓷壺中發現最多也最具代表性。壺直口、短頸、深腹、平底，肩部兩面有雙繫，一面有八柱形短流，與流相對的一面有一柄。兩繫及流下各有一褐彩圓斑。圓斑内貼有人物、獅子、雙鳥等。有三圓斑内都貼人物的；有一圓斑内貼人物、兩圓斑内貼坐獅的；也有兩圓斑内貼人物、一圓斑裏貼雙鳥紋的。貼塑的人物基本爲胡人，以樂舞俑爲多，也有武將、騎士等。樂舞俑或吹笛、或奏樂、或做舞姿，足下都踏有圓

圖二五　載舞樂隊駝俑

毯。1973年於湖南衡陽市司前街唐代水井中出土的褐斑瓷花壺，高16.3厘米、腹徑13厘米。形制爲小口，卷唇，細短頸，深圓腹，前有八柱形短流，後有弓狀鋬手，兩側有雙繫。壺嘴下方腹部貼塑一舞伎形象。舞者立於圓毯上，右脚踩在圓毯中間，左脚屈提至右腿膝部。右臂屈舉，左手持一物而舞。兩側繫紐下貼胡人吹笛圖和單層方塔圖案(圖二六)[36]。河

圖二六　褐斑瓷花瓶

北省石家莊市振頭村唐墓出土的一件長沙窰貼花人物瓷壺，高16厘米。壺的形制與衡陽市唐代水井中出土的瓷壺完全相同，腹部模印一個舞伎、二個樂伎。舞伎於小圓毯上翩翩起舞。其裝束、舞蹈動作同衡陽市唐代水井中出土的貼花瓷壺上的舞伎一模一樣。兩樂人立

於舞伎兩側，一人擊拍板，一人吹篳篥，爲舞者伴奏(圖二七)[37]。江蘇揚州教育學院内發現

圖二七　貼花人物瓷壺

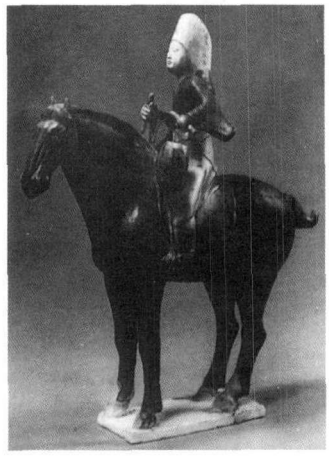
的唐代遺物中，有一件長沙窰執壺殘片，在流下褐彩上堆飾有着盔甲武士吹笛的形象。武士深目高鼻、絡腮鬍，身着鎧甲，頭戴盔，右腿站立，左脚屈提置於右腿膝下，雙手握笛呈吹奏狀(圖二八)[38]。

圖二八　胡人吹笛圖

騎馬擊鼓俑　在北朝、唐代墓葬中，常有騎馬擊鼓俑出土。河北磁縣北齊高潤墓出土的擊鼓騎俑，頭戴紅彩風帽，内穿圓領窄袖衫，外披套衣，腰束帶。左右手作擊鼓狀，鼓爲扁圓形(圖二九)[39]。陝西唐昭陵越王李貞墓

圖二九　擊鼓騎俑

(718)出土的擊鼓騎俑，頭戴蕃帽，腰束帶，雙手各握一杖作擊鼓狀。馬鞍右側立一羯鼓(圖三〇)[40]。河南省洛陽出土的一件三彩騎馬

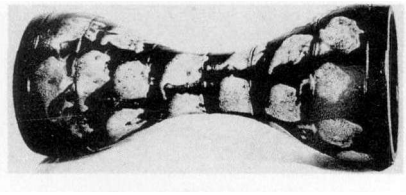


圖三〇　擊鼓騎馬俑

擊鼓俑，頭戴風帽，身着圓領窄袖緊身服，雙手呈擊鼓狀。馬鞍右側立一鼓[41]。

腰鼓　唐代瓷器中多有發現。主要有青瓷、花瓷和白瓷製品。上海博物館藏有一件邛窰擊腰鼓俑，高6.8厘米。俑席地而坐，腿上放置腰鼓，鼓的位置略偏左。鼓俑左手向下恰巧打在鼓面上[42]。故宫博物院收藏的黑釉藍斑腰鼓，是已發現的腰鼓中的精品。鼓長58.9厘米，鼓面直徑22.2厘米。中腰細兩頭粗。鼓身凸起七道弦紋。通體黑釉，上有藍色彩釉斑紋(圖三一)[43]。

除上述飾有胡舞、胡樂的典型器外，在南北朝隋唐墓葬中還有相當數量的陶樂舞俑，其服飾、舞蹈動作及手中所持樂器，同胡舞、胡樂及胡人的裝扮頗多相似之處。



圖三一　黑釉藍斑腰鼓

陶瓷器上的西域樂器，出現較多的有竪箜篌、琵琶、篳篥、横笛、銅鈸、羯鼓、腰鼓等。其中竪箜篌又稱胡箜篌，是印度的樂器，東漢時由波斯傳入新疆再傳入内地。《舊唐書》卷二十九・志第九・音樂二云："竪箜篌，胡樂也，漢靈帝好之。體曲而長，二十有二弦，竪抱於懷，用兩手齊奏，俗謂之擘箜篌。"琵琶，是馬上彈奏樂器，最初寫作批把，後又寫作枇杷，晉代以後改成琵琶。是印度和波斯共有的樂器，秦漢時傳入中國，北朝隋唐時爲弦樂中的主要樂器。漢劉熙《釋名》曰："批把本出於胡中，馬上所鼓也。推手却曰批，引手却曰把，象其鼓時，因以爲名也。"《隋書》卷十五・志第十・音樂下云："今曲項琵琶、竪箜篌之徒，並出自西域，非華夏舊器。"篳篥，源自天竺，十六國時已傳入龜兹國(今新疆庫車以及附近的新和、沙雅、拜城諸縣)，爲龜兹樂的定律樂器，公元384年隨龜兹樂東漸入内地，其狀管短而粗。《舊唐書・音樂志二》云："篳篥，本名悲篥，出於胡中，其聲悲。亦云：胡人吹之以驚中國馬云。"横笛，爲羌人的樂器。《舊唐書》卷二十九・志第九・音樂二云："横笛，小篪也。漢靈帝好胡笛，五胡亂華，石遵玩之不絶音。宋書云：有胡篪出於胡吹，則謂此。梁胡吹歌云：快馬不須鞭，反插楊柳枝。下馬吹横笛，愁殺路傍兒。此歌辭元出北國。"腰鼓、羯鼓等鼓，爲西域樂舞中的打擊樂器，最遲北朝時已傳入中國。《舊唐書・音樂志》云："腰鼓，大者瓦、小者木，皆廣首而縴腹，本胡鼓也。"《通典》卷一四四・樂四云："羯鼓，正如漆桶，兩頭俱繫，以出羯中，故號羯鼓，亦謂之兩杖鼓。"銅鈸，最早可能是隨《天竺樂》於公元350年左右傳入中國的。

陶瓷器上的西域樂舞，細辨其舞姿和風格特徵，較清楚的有《胡騰舞》、《胡旋舞》。如北朝黄、緑釉扁壺上模印的胡人樂舞圖，圖中舞伎歌伎的裝扮、伴奏樂器，特别是舞伎的舞蹈動作，像是在做蹲轉的動作，同唐代劉言史《王中丞宅夜觀舞胡騰》詩："石國胡兒人見少，蹲舞尊前急如鳥。織成蕃帽虚頂尖，細氎胡衫雙袖小。……跳身轉轂寶帶鳴，弄脚繽紛錦靴軟。四座無言皆瞪目，横笛琵琶偏頭促。"[44]和唐代詩人李端的《胡騰兒》詩："胡騰身是涼州兒，肌膚如玉鼻如錐。桐布輕衫前後卷，葡萄長帶一邊垂。……醉却東傾又西倒，雙靴柔弱滿燈前。環行急蹴皆應節，反手叉腰如却月……"[45]所描繪的胡騰舞場面相契合。胡騰舞，源於西域石國(今天的烏兹别克一帶)，至遲北朝時已傳入中國。湖南長沙窰發現的唐代貼花樂舞瓷壺，壺腹部模印的舞伎皆立於一小圓毯上，旋轉舞動。其舞姿同唐人段安節《樂府雜録・俳優》條中："胡旋舞，俱於一小圓毬(毯)子上舞，縱横騰踏，兩足終不離毬(毯)子上，其妙如此也"，及《舊唐書・音樂志二》中："康國(今撒馬爾罕一帶)樂……舞急轉如風，俗謂之胡旋"所記載的胡旋舞相吻合。胡旋舞，北朝時已東漸入内地。《隋書・音樂志中》云："(北周武)帝聘皇后於北狄，得其所獲康國、龜兹等樂。"除《胡騰舞》、《胡旋舞》外，陶瓷器上的其他樂舞圖，從其樂伎所持樂器、舞伎的舞姿及樂舞伎陣容組合看，同文獻記載的《龜兹樂》、《西凉樂》較相近。

陶瓷器上胡舞、胡樂的出現，是西域樂舞風行於南北朝、隋唐社會的真實寫照。西域樂舞，西漢張騫通西域後傳入中國。崔豹《古今注》云："張博望(張騫)入西域，傳其法於西京(長安)，唯得摩訶、兜勒二曲。李延年因胡曲更造新聲二十八解。"

東漢靈帝(168—189)劉宏對胡人的音樂舞蹈十分喜愛，京城的貴戚們爲了迎合皇帝，争着仿效起來。《後漢書》卷二十三《五行志》第十三・五行一云："靈帝好胡服、胡帳、胡床、胡坐、胡飯、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都貴戚皆競爲之。"

魏晉南北朝，由於社會動蕩，出現了各族文化大融合的空前局面，西域諸國的樂舞紛紛流入中土，並且越來越受到漢人上自皇親國戚、下至平民百姓的喜愛。曹魏時期的曹植就是一位胡舞愛好者。《三國志・魏書》二十一卷中的《王衛二劉傅傳》注引《魏略》云："植初得淳甚喜，延入坐，不先與談。時天暑熱，植因呼常從取水自澡訖，傅粉。遂科頭拍袒，胡舞五椎鍛，跳丸擊劍，誦俳優小説數千言訖，……於是乃更著衣幘，整儀容，……。"東晉時期，《天竺樂》傳入中國，《隋書・音樂志下》云："天竺者，起自張重華(349—353)據有凉洲，重四譯來貢男伎，天竺既其樂焉。歌曲有沙石疆，舞曲有天曲。樂器有鳳首箜篌、琵琶、五弦、笛、銅鼓、毛員鼓、都曇鼓、銅鈸、貝等九種，爲一部。工十二人。"公元384年，前秦大將吕光擊敗龜兹及西域諸國，獲得《龜兹樂》。《隋書・音樂志下》云："龜兹者，起自吕光滅龜兹，因得其聲。"《龜兹樂》是西域樂舞中水平較高的一種，在當時的樂舞中占有重要的地位。公元436年，北魏太武帝通西域，帶回疏勒、安國等伎樂。《隋書・音樂志中》云："(北魏)太武帝平河西，得沮渠、蒙遜之伎，賓嘉大禮，皆雜用焉。此聲所興，蓋苻堅之末，吕光出平西域，得胡戎之樂。"北魏宣武帝喜好、提倡胡舞、胡樂，《通典》卷一百四十二樂二云："自宣武已後，始愛胡聲。"北齊後主高緯更是一位胡舞愛好者。《隋書・音樂志中》云："吹笛、彈琵琶五弦及歌舞之伎，自文襄以來，皆所愛好。至河清(562—564)以後，傳習尤盛。後主唯賞胡戎樂，耽愛無已。於是繁手淫聲，争新哀怨。故曹妙達、安未弱、安馬駒之徒，至有封王開府者，遂服簪纓而爲伶人之事。"同書還云："後主亦能自度曲，親執樂器，悦玩無倦，倚弦而歌。"北周武帝宇文邕娶突厥公主爲皇后，突厥可汗以其所獲的《龜兹樂》、《疏勒樂》、《安國樂》、《康國樂》作爲女兒的陪嫁，使西域諸國的樂舞，大聚長安。

隋唐時期，國家統一，經濟繁榮，尤其是唐代開放廣采的政策，使漢代已傳入東土的西域樂舞迅速發展，不僅在民間廣爲流傳，而且上升到宫廷"燕樂"[46]中。隋唐設置的《七部伎》[47]、《九部伎》[48]和《十部樂》[49]中，有《安國伎》、《天竺伎》、《龜兹伎》、《文康伎》、《康國伎》、《疏勒伎》等西域樂舞。由西域傳入的《胡旋舞》、《胡騰舞》、《柘枝舞》也被列入唐代"健舞"[50]中。唐代西域樂舞風行。漢至南北朝時，我國人民將西域諸國傳來的樂舞泛稱"胡舞"、"胡樂"。唐代則比較清楚地按地名、國名分爲《龜兹樂》、《疏勒樂》、《安國樂》、《康國樂》、《天竺樂》等；其中的舞蹈又根據本身的特點分爲《胡旋舞》、《胡騰舞》等。這説明唐人對西域各地區的樂舞風格已有所瞭解。唐代的陶瓷匠師們正是在長期目睹了胡舞、胡樂的演奏，或是身臨其境後，深爲其優美、激昂、動聽的音樂，活潑、矯捷、明快、豪放的舞姿所吸引，並將這種異國樂舞作爲當時最時髦的藝術，匠心獨用，裝飾在陶瓷器上，爲唐代的陶瓷裝飾藝術注入了新的血液。

三　薩珊金屬器對陶瓷器的影響

這裏所講的薩珊金屬器主要指波斯(位於今天的伊朗)薩珊王朝的金、銀和銅製品，也包括粟特、大食、貴霜、嚈噠、拜占庭等國家和地區製造的金銀器。薩珊王朝公元226年創立，因創始人之祖"sassan"(漢譯薩珊)而得名，五世紀初發展成爲西亞的一個强大帝國。公元637年大食人(阿拉伯人)入侵，651年薩珊國王伊嗣俟被殺，薩珊王朝傾覆。伊嗣俟的兒子卑路斯逃至吐火羅，唐高宗咸亨年間來到唐朝，高宗大加恩賜，拜右武衛將軍。卑路斯死後，其子泥涅師於調露元年(679)返回吐火羅，二十年後，部落離散[51]。自北魏至唐，波斯商人也紛紛東來經商，北魏的洛陽、唐代的長安(西安)、揚州、廣州曾是波斯商人大量集中的地方。波斯人的東來，不僅帶來了本國的土特産如香料、瑪瑙、真珠、珊瑚樹等，同時也帶來了貴重的金銀製品和金屬加工工藝。我國境内已發現數千枚波斯薩珊王朝的銀幣和幾十件金銀器皿。已發現的薩珊金屬器皿主

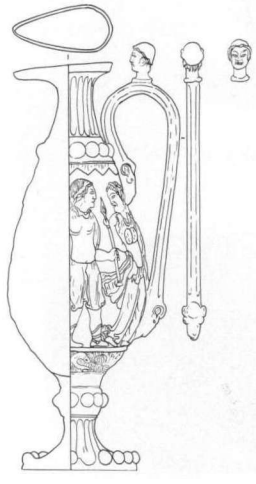
要有:山西大同北魏遺址出土的一批金銀器中的海獸紋八曲銀洗、鎏金銀碗和鎏金高足銅杯[52];山西大同南郊北魏封和突墓出土的鎏金銀盤和銀高足杯[53];山西大同南郊北魏墓葬群中的107號墓内出土的鎏金刻花銀碗[54];寧夏固原北周李賢墓出土的鎏金銀壺[55];陝西西安隋李静訓墓出土的高足金杯和高足銀杯[56];内蒙古敖漢旗李家營子遼代早期墓葬出土的銀帶把壺、帶把杯、鎏金銀盤等[57];陝西西安沙坡村出土的一件銀碗[58];西安西郊出土的一件銀碗[59];河北寬城出土的一件銀壺等[60]。出薩珊金銀器的地區中,大同是北魏道武帝拓跋珪天興元年(398)至北魏孝文帝元宏太和十七年(493)遷都洛陽之前的都城——平城所在地;西安是隋朝、唐朝的都城。出薩珊金銀器的墓葬,墓主基本爲皇親國戚或達官貴人。這從一個側面説明,薩珊的高級金銀器輸入中國後,主要遺留在都城,爲當時的皇帝、皇親國戚所擁有,並成爲他們的心愛之物,生前、死後都帶在自己的身邊。這也反映出自北魏至唐,輸入到中國的薩珊金銀器數量極爲有限,供不應求。唐朝廷除繼續從波斯輸入金銀器外,同時開始仿製。唐代的金銀匠師從受人喜愛的薩珊金銀工藝中吸取了營養,製作出了仿薩珊金銀器的唐代金銀器。已發現的唐代早期金銀器帶有明顯的薩珊金銀器特點。有的是原樣模仿,有的是稍加改變。如陝西西安市南郊何家村唐代窖藏中的三件八棱鎏金銀杯、刻花高足銀杯、鎏金提梁銀罐等[61],同薩珊金銀器中的同類器基本相同。還有一些唐代早期的金銀器從形制到裝飾花紋都含有較多的薩珊金銀器的因素。

薩珊金銀器輸入中國,不僅促進了唐代金屬加工工藝的發展,對陶瓷工藝也産生了積極的影響。北朝到唐朝的陶瓷器中出現了相當數量的仿薩珊金銀器皿的器形。如鳳首壺、扁壺、高足杯、花瓣口碗、盤等等。其表現形式主要有以下幾個方面:

首先是從器形上模仿。一爲鳳首壺、鳳首水注。鳳首壺、鳳首水注,北朝已出現,唐代流行,成爲陶瓷器中最主要的器物。代表作爲故宫博物院藏青瓷龍柄鳳首壺,高41.2厘米、口徑9.3厘米、底徑10.2厘米。盤口,鳳嘴流、細頸、斜肩、深腹,喇叭圈足,龍形執柄,鳳頭形蓋(圖三二)[62]。日本白鶴美術館藏唐三彩貼花鳳首水注,高35.5厘米。鳳嘴流、細長頸、深腹,喇叭形圈足,單把(圖三三)[63]。再看看寧夏固原北周李賢墓出土的薩珊鎏金銀壺和俄羅斯埃爾米塔什博物館藏薩珊銀壺。李賢墓的鎏金銀壺,高37.5厘米。鴨嘴狀流,細長頸、斜肩、深腹、高圈足座,單把(圖三四)[64]。埃爾米塔什博物館藏的銀壺,鴨嘴流,長頸、深腹,喇叭形圈足(圖三五)[65]。將中國的鳳首壺、鳳首

圖三二　青瓷龍柄鳳首壺

圖三三　三彩貼花鳳首水注

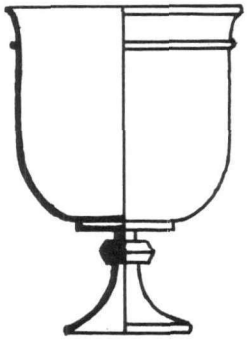


圖三四　薩珊鎏金銀壺

圖三五　薩珊銀壺

水注造型與薩珊銀壺相比，除口部稍有不同外，其餘部位幾乎完全一樣，兩者的關係一目瞭然。二爲高足杯。唐朝以前，中國傳統的陶瓷器皿中幾乎不見高足杯。到了唐朝，瓷器中的高足杯出現很多，有的形制同薩珊金銀器中的高足杯幾乎一樣。如湖南長沙近郊唐墓出土的褐釉杯(圖三六)[66]，青釉杯(圖三七)[67]，美國波士頓美術館藏唐代綠釉褐裏高足杯(圖三八)[68]，皆直口微外撇，深腹，喇叭形器座，與山西大同北魏遺址出土的薩珊鎏金高足銅杯(圖三九)[69]，隋李静訓墓出土的薩珊高足金杯(圖四〇)[70]十分相像，兩者的承襲關係清清楚楚。三爲盤或杯。美國波士頓美術館藏唐三彩天鷄花式杯，器體花瓣式，圈足(圖四一)[71]，英國大英博物館藏唐三彩雙魚海棠式杯，器體分曲式(圖四二)[72]。像這樣的盤和杯，在中國傳統的器物中無相應造型，而與山西大同出土的薩珊銀長杯(圖四三)[73]，俄羅斯埃爾米塔什博物館藏薩珊金長杯(圖四四)[74]形體相仿，有明顯的繼承關係。四爲扁壺。山西省太原市玉門溝出土的青瓷人物獅子扁壺，橢圓形口，細頸，鼓腹，圈足(圖四五)[75]。江蘇

圖三六　褐釉高足杯



圖三七　青釉高足杯

圖三八　綠釉褐裏高足杯

圖三九　薩珊鎏金高足銅杯

圖四〇　薩珊高足金杯

圖四一　唐三彩天雞花式杯

圖四二　唐三彩雙魚海棠式杯

圖四三　薩珊銀長杯

圖四四　薩珊金長杯

圖四五　青瓷人物獅子扁壺

圖四六　薩珊銀壺

圖四七　白瓷貼花高足鉢

省連雲港出土的唐三彩貼花扁壺⑯，與美國波士頓藝術博物館藏薩珊銀壺(圖四六)⑰頗多相似之處，應是受薩珊金銀器影響的結果。此外，唐段伯陽墓出土的白瓷貼花高足鉢，斂口、圓唇、圓腹，喇叭形高足。其綫型結構具有明顯的薩珊金銀器的風格(圖四七)⑱。唐朝的部份碗的造型，如花瓣口碗等也同薩珊金銀器中的碗多有相似之處，呈現出一脈相承的風格。

其次是從裝飾工藝和花紋上模仿。薩珊金銀製品的工藝主要采用錘鍱法，在一件器物上錘打出人物、動物、植物紋等。錘鍱出的花紋一般高出器壁，具有浮雕的感覺。以寧夏固原北周李賢墓出土的薩珊鎏金銀壺爲例：壺身腹部錘鍱一周突起的人物圖像，共有六人，爲男女相對的三組。人物圖像下用細綫雕刻一周水波紋、海獸紋等。頸腹間、圈足底部邊緣、足上部與壺身相接處，各錘打出一周突起的乳釘聯珠紋。整個器物的花紋有主有次，以三組男女圖像爲主，水波紋襯底，乳釘聯珠紋將壺的各個部位相分隔，主體突出，立體感强，裝飾工藝極爲精湛，爲薩珊金銀器中的精品。瓷器脆而無韌性，一敲即碎，不可能像金屬器一樣任意敲打錘鍱。怎樣纔能使仿薩珊金銀器的瓷器不僅僅造型相仿，而且在裝飾工藝上也能達到同金銀器裝飾工藝一樣的效果呢？古代的陶瓷匠師們經過長期的摸索實踐，采用堆塑、貼塑、模印等方法，將薩珊金銀器上常見的聯珠紋、蓮瓣紋、忍冬紋、葡萄藤蔓、胡人、獅子、對鳥等等紋飾巧妙地裝飾在陶瓷器上。最成功的傑作爲青瓷龍柄鳳頭壺、青瓷人物獅子扁壺。青瓷龍柄鳳頭壺的裝飾爲：口沿堆貼一周粗大的聯珠紋，頸的上部亦堆貼一周聯珠紋，頸的中部、下部用雕刻技法刻出蓮瓣和忍冬紋。上腹部堆塑一周六組人物舞蹈圖像，每一組的舞伎均立在聯珠紋構成的圓環内。舞伎身軀肥健，昂首挺胸，肩披長巾，袒胸露腹，舒展雙臂，翩翩起舞。聯珠紋圓環之間堆貼葡萄藤蔓。下腹部一周堆塑六組寶相花，寶相花中間是一顆大寶石，還有星星、月亮。寶相花外圍堆貼忍冬紋、葡萄藤蔓及散點紋。腹底雕刻仰蓮瓣一周。圈足上堆貼一周聯珠紋，雕刻一周覆蓮瓣。青瓷人物獅子扁壺，口沿下堆貼兩周聯珠紋，聯珠間雕刻蓮

瓣紋。腹部兩面的圖案内容一樣。正中堆塑一位胡人力士，力士深目高鼻，身體强健。身着開領長衫，腰繫帶，脚穿尖頭高筒皮靴。一手抓撫一頭獅子。獅子軀體高大雄健，渾身卷毛，蹲在力士膝前。扁壺的腹部兩側各飾一大象頭。象耳碩大，位於獅子頭的上端。獅子的尾巴和象牙之間有一個人在舞珠。腹部圖案外圍堆貼聯珠紋。圈足上堆貼一周聯珠紋，雕刻一周蓮瓣紋。這樣的裝飾，完全達到了同薩珊金銀器裝飾工藝相同的效果，豐富和發展了中國古代陶瓷器的造型和裝飾工藝。

注釋:

① 南京博物院編《四川彭山漢代崖墓》，圖版一，插圖44。

② 湖北省文物管理委員會《武昌蓮溪寺東吴墓清理簡報》，圖版柒，3—5，《考古》1959年第4期。

③ 蔣贊初、熊海堂、賀中香《湖北鄂城六朝考古的主要收獲》，圖四・3，《中國考古學會第四次年會論文集》，文物出版社1985年版。

④ 湖南省博物館《長沙兩晉南朝隋墓發掘報告》，圖五，11、19、20，《考古學報》1959年第3期。

⑤ 《佛教初傳南方之路》，圖版36，文物出版社1993年版。

⑥ 金琦《南京甘家巷和董家山六朝墓》，圖版叁・2，《考古》1963年第6期。

⑦ 《佛教初傳南方之路》，圖版95，文物出版社1993年版。

⑧ 鄂城縣博物館《鄂城東吴孫將軍墓》，圖版七・3，《考古》1978年第3期。

⑨ 《佛教初傳南方之路》，圖版38，文物出版社1993年版。

⑩ 楊文和、范世民《青瓷蓮花尊》，圖版八・2，《文物》1983年第11期。

⑪ 《青瓷大蓮花尊》，《中華文物鑒賞》，第115頁，江蘇教育出版社1990年版。

⑫ 《青瓷仰覆蓮花尊》，《中華文物鑒賞》，第115頁。

⑬ 《中華五千年文物集刊・唐三彩(上)》，彩色圖版七八。中華五千年文物集刊編輯委員會，1984年初版。

⑭ 李智宴、朱捷元《唐白釉貼花鉢、白瓷吐盂和黑釉罐》，圖版拾壹・3，《文物》1979年第1期。

⑮ 寶鷄市考古工作隊《寶鷄市譚家村春秋及唐代墓》，圖八・1、2，《考古》1991年第5期。

⑯ 周世榮《長沙唐墓出土瓷器研究》，圖版貳伍・3，《考古學報》1982年第4期。

⑰ 陝西省文物管理委員會《介紹幾件陝西出土的唐代青瓷器》，封三圖1——4，《文物》1960年第4期。

⑱ 《佛教初傳南方之路》，圖版6，文物出版社1993年版。

⑲ 《佛教初傳南方之路》，圖版3，文物出版社1993年版。

⑳ 李遇春《新疆和闐縣買力克阿瓦提遺址的調查和試掘》，圖八、九，《文物》1981年第1期。

㉑ 中國社會科學院考古研究所西安唐城工作隊《唐長安西明寺遺址發掘簡報》，圖五——七，《考古》1990年第1期。

㉒ 中國社會科學院考古研究所西安工作隊《唐青龍寺遺址發掘簡報》，圖版拾貳・3、4，《考古》1974年第5期。

㉓ 中國社會科學院考古研究所西安唐城工作隊《唐長安西明寺遺址發掘簡報》，圖一一，《考古》1990年第1期。

㉔ 洛陽博物館《洛陽北魏元邵墓》，圖三——七，圖版捌——拾壹，《考古》1973年第4期。

㉕ 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會《山西大同石家寨北魏司馬金龍墓》，圖一五——二〇、二三、二四，《文物》1972年第3期。

㉖ 磁縣文化館《河北磁縣東陳村東魏墓》，圖版捌、玖，《考古》1977年第6期。

㉗ 王克林《北齊庫狄迴洛墓》，圖版七——九、十・1，《考古學報》1973年第3期。

㉘ 寧夏回族自治區博物館、寧夏固原博物館《寧夏固原北周李賢夫婦墓發掘簡報》，圖版貳之2，《文物》1985年第11期。

㉙ 陝西考古所唐墓工作組《西安東郊唐蘇思勗墓清理簡報》，圖版肆之1，《考古》1960年第1期。

㉚ 寧夏回族自治區博物館《寧夏鹽池縣唐墓發掘簡報》，圖二四、二五，《文物》1988年第9期。

㉛ 王克芬《中國舞蹈史》隋唐五代部份，第一章第一節，圖3。

㉜ 河南省博物館《河南安陽北齊范粹墓發掘簡報》，圖版七，《文物》1972年第1期。

㉝ 《寧夏出土文物鑒賞》，綠釉扁壺圖版，《寧夏文物》1986年第1期。

㉞ 馬得志、張正齡《西安郊區三個唐墓的發掘簡報》，圖版壹，《考古通訊》1958年第1期。

㉟ 《中華文物鑒賞》，彩色圖版144，江蘇教育出版社1990年版。

㊱ 湖南省博物館、衡陽市博物館《湖南衡陽南朝至元明水井的調查與清理》，圖一・1—4，《考古》1980年第1期。

㊲ 王克芬《中國舞蹈史》隋唐五代部份，第五章第一節，圖52—56。

㊳ 揚州博物館《揚州教育學院內發現唐代遺迹和遺物》，圖四・3，《考古》1990年第4期。

㊴ 磁縣文化館《河北磁縣北齊高潤墓》，圖四・4，《考古》1979年第3期。

㊵ 《中華五千年文物集刊・唐三彩(上)》，彩色圖版一六一。中華五千年文物集刊編輯委員會，1984年初版。

㊶ 《中華五千年文物集刊・唐三彩(上)》，彩色圖版一六六。中華五千年文物集刊編輯委員會，1984年初版。

㊷ 周麗麗《上海博物館藏唐邛窰樂伎俑和白釉印花嬰戲圖碟》，圖一，《東南文化》1991年第1期。

㊸ 《中國美術全集・工藝美術編2・陶瓷(中)》，圖三二，上海人民美術出版社1988年第1版。

㊹ 唐劉言史《王中丞夜觀舞胡騰》，轉引自彭松《中國舞蹈史》秦漢魏晉南北朝部份，第130頁。

㊺ 唐李端《胡騰兒》，轉引自《唐詩鑒賞辭典》第654頁。

㊻ 燕樂既“宴樂”，爲隋唐宮廷宴享典禮所用的樂舞。

㊼ 七部伎，爲隋朝宮廷用於宴享典禮的成套樂舞。《隋書・音樂志下》云:“始開皇初定令，置七部樂:一曰國伎，二曰清商伎，三曰高麗伎，四曰天竺伎，五曰安國伎，六曰龜茲伎，七曰文康伎。”

㊽ 九部樂，亦爲隋朝宮廷的樂舞。《隋書・音樂志下》云:“大業中，煬帝乃定清樂、西涼、龜茲、天竺、康國、疏勒、安國、高麗、禮畢，以爲九部。”

㊾ 十部樂，爲唐代宮廷中的成套樂舞，即《燕樂伎》、《清商伎》、《西涼伎》、《天竺伎》、《高麗伎》、《龜茲伎》、《安國伎》、《疏勒伎》、《康國伎》、《高昌伎》。

㊿ 健舞，唐代舞蹈分爲“健舞”和“軟舞”兩大類，健舞動作矯捷雄健，節奏明快。

(51) 《舊唐書》卷一九八《西戎傳・波斯》。

(52) 楊泓《與中外交通有關的遺物的發現和研究》，圖版一六八・1—4，《新中國的考古發現和研究》，文物出版社1984年版。

(53) 大同市博物館馬玉基《大同市小站村花圪塔臺北魏墓清理簡報》，《文物》1983年第8期。

(54) 山西省考古研究所、大同市博物館《大同南郊北魏墓群發掘簡報》，圖22、24，《文物》1992年第8期。

(55) 寧夏回族自治區博物館、寧夏固原博物館《寧夏固原北周李賢夫婦墓發掘簡報》，彩色插頁，《文物》1985年第11期。

(56) 唐金裕《西安西郊隋李静訓墓發掘簡報》，圖版叁・9，《考古》1959年第9期。

(57) 敖漢旗文化館《敖漢旗李家營子出土的金

銀器》，圖版捌・2、3，玖・3。《考古》1978年第2期。

⑱ 西安市文物管理委員會《西安市東南郊沙坡村出土一批唐代銀器》，圖1，《文物》1964年第6期。

⑲ 保全《西安市文管會收藏的幾件唐代金銀器》，圖三，1——3，《考古與文物》1982年第1期。

⑳ 寬城縣文物保護管理所《河北寬城出土兩件唐代銀器》，圖二，《考古》1985年第9期。

㉑ 陝西省博物館、文管會革委會寫作小組《西安南郊何家村發現唐代窖藏文物》，《文物》1972年第1期。

㉒ 《中國美術全集・工藝美術編2・陶瓷(中)》，圖三六。

㉓ 《中華五千年文物集刊・唐三彩(下)》，黑白圖版97。中華五千年文物集刊編輯委員會，1984年初版。

㉔ 寧夏回族自治區博物館、寧夏固原博物館《寧夏固原北周李賢夫婦墓發掘簡報》，彩色插頁，《文物》1985年第11期。

㉕ 齊東方、張靜《唐代金銀器皿與西方文化的關係》，圖版肆・3，《考古學報》1994年第2期。

㉖ 文道義《略談長沙近郊的唐代墓葬》，圖5，《文物》1959年第8期。

㉗ 周世榮《長沙唐墓出土瓷器研究》，圖版貳貳・4，《考古學報》1982年第4期。

㉘ 《中華五千年文物集刊・唐三彩(下)》，黑白圖版117。中華五千年文物集刊編輯委員會，1984年初版。

㉙ 中國社會科學院考古研究所編《新中國的考古發現和研究》，圖版一六八・3，文物出版社1984年版。

㉚ 唐金裕《西安西郊隋李静訓墓發掘簡報》，圖版叁・9，《考古》1959年第9期。

㉛㉜ 《中華五千年文物集刊・唐三彩(下)》，黑白圖版120、121。中國五千年文物集刊編輯委員會，1984年初版。

㉝㉞ 齊東方等《唐代金銀器皿與西方文化的關係》，圖版叁・3、4。

㉟ 《中國美術全集・工藝美術編2・陶瓷(中)》，圖六九。

㊱ 《中國五千年文物集刊・唐三彩(上)》，彩色圖版一七。中華五千年文物集刊編輯委員會，1984年初版。

㊲ 齊東方等《唐代金銀器皿與西方文化的關係》，圖版肆・1、2。

㊳ 陝西省文物管理委員會《介紹幾件陝西出土的唐代青瓷器》，封二圖1，《文物》1960年第4期。

對王詵水墨《烟江疊嶂圖》及蘇、王唱和詩的再認識

鍾銀蘭

王詵字晉卿，是北宋著名山水畫家。他遠法李思訓父子，善畫金碧青綠山水，近學李成，好寫幽谷寒林和平遠山水，他把兩家畫法融會貫通，巧妙地運用金碧法和破墨法，創造出清潤挺秀、風韻動人的新風格。他的畫傳世很少，現在可以看到的最能代表他山水畫風格的是故宮博物院收藏的《漁村小雪圖》。此圖全法李成而用筆稍尖，筆勢爽利明快，山峰樹枝敷以白粉，葦葉、樹梢略施金粉，是一幅以水墨爲主，同時摻以金碧設色畫法的作品，是王詵的創作。其次是上海博物館收藏的青綠和水墨二卷《烟江疊嶂圖》(下稱《烟圖》)。青綠本《烟圖》用李昭道法，山石用濃墨鈎勒，筆法凝煉，皴法用筆居於方圓之間，樹多夾葉，亦有點筆，筆墨精嚴，設色古艷，與《漁村小雪圖》爽秀的風格有所不同。兩圖均有宋徽宗(趙佶)題簽和璽印鈐記，爲宣和内府御藏，經《宣和畫譜》著録，是公認的王詵真迹。這裏要談的是王詵另一種風貌的水墨本《烟圖》。

水墨《烟圖》(圖一)，絹本，縱26厘米，横138.5厘米。圖中雲山高疊，雜樹叢生，江水遼闊，烟雲迷濛，坡岸間架一曲橋，樵夫擔柴往來其間，江中小舟一葉，漁夫正撒網捕魚，坡陀上林木交植，藤蘿倒垂。畫樹用筆尖挺流利，峰巒用淡墨皴運，秀潤而有韻致。圖後有蘇軾行書詩二首並跋及王詵唱和詩二章並跋。蘇詩第一首書於元祐三年(1088)十二月十五日，第二首書於閏十月晦日；王詵和詩第一首未署年月，第二首書於元祐己巳(1089)正月初吉。尾紙上有明周吉、清高兆、趙執信三跋。

此圖最早著録於宋周密《雲烟過眼録》，明李日華《味水軒日記》、清卞永譽《式古堂書畫彙考》亦有著録。此卷金時爲元好問收藏，至元在劉漢卿家，旋歸戴祖禹，繼爲徐琰(字子方)收藏。明萬曆間爲周吉所得①，明末爲魏秀敬收藏，入清後，高氏以莊園易得此卷(據高兆跋)，繼又歸魯庵收藏。之後三百餘年間下落不明，直至三十年代，此卷在南京、上海、北京等地文物市場流傳，一些鑒定專家都以爲是件僞作。此卷歸上海博物館收藏後，引起文物界的重視，它究竟是不是真迹，成爲一些專家研究的課題。

一

對此卷最早提出真僞問題的是明代萬曆年間的李日華，他在《味水軒日記》中説詩真畫僞②。我們美術界亦有各種不同看法，有認爲詩、畫俱真，有認爲畫真詩僞，亦有認爲詩、畫俱僞，衆説紛紜，莫衷一是。謝稚柳和徐邦達兩位先生對水墨本《烟圖》的真僞，各自進行了論證，這對我們深入辨析很有啟迪。

謝稚柳先生爲水墨《烟圖》作了一段長跋，他説："王晉卿畫筆，其用水墨者，今世所傳唯《漁村小雪圖》，而《谿山秋霽圖》亦王晉卿筆，然元明以來，都以郭熙許之，稽諸此卷，

其筆墨性情與《漁村小雪圖》、《谿山秋霽圖》實出同軌，特尤荒率耳，又豈南宋以後所得而亂者。”③徐邦達先生在《古書畫僞訛考辨·王詵烟江疊嶂圖並詩卷》一文中云：“此圖論它的藝術風格與水平和王詵另一卷《漁村小雪圖》最爲相似，二圖高華腴潤，並應是王詵真迹。此圖用筆比較尖細而多草草，小樹尤甚，因此有人懷疑與《漁圖》不是一人之作。我以爲《漁圖》是高頭大卷，所以用筆比較粗壯，此矮卷小幅，自可以尖細些，草草，則見其更爲縱逸，應是適意自放的表現，且筆法雖尖而不佻，和《漁圖》仍有相通之處，峰岫用濕筆皴染，兩者更爲一致，其出於一人之手完全可能的。”④兩位先生一致認爲此圖系王詵真迹無疑。

有比較纔能有認識，《漁圖》(圖二)給我們研究王詵繪畫風格提供了可資比較的資料。我們將水墨《烟圖》表現的筆墨特性與《漁圖》對照，兩圖的山石皴筆和畫樹筆法完全一致。小樹的樹枝，用尖細的中鋒連筆畫成，頗有文人墨戲的端倪。王詵作畫熟而不求工整，靈活運用筆墨，這正是“作家兼隸家”之筆，也是王詵畫的特徵之一。再看此幅構圖，按蘇軾詩意，卷首應是江山千疊，兩崖谷之間有百道飛泉，由於圖的前半段已經殘缺，現僅存原畫的四分之一，“百道飛泉”之景已不可復見，而殘存部份與蘇詩“川平山開林麓斷，小橋野店依山前。行人稍度喬木外，漁舟一葉江吞天”完全吻合。尤其是圖的左下坡石一角，古松喬柯叢生，坡前老樹横卧水間，水上烟波縹渺無盡。這種結尾的形式，與《漁圖》亦極相似，從技法特性和題材内容，斷定此圖爲王詵真迹是無可疑議的。

那麽，爲什麽有這麽多人認爲它是僞作呢？這也是有客觀原因的。自元明以來，人們對五代、北宋的山水畫家，荆、關、董、巨、李、范、郭、米，甚至燕文貴、許道寧等流派都十分重視，而對王詵知者甚少，尤其是明清兩代的山水畫家中有許多人喜愛臨摹古人筆墨技法，但很少有臨摹王詵的，因而王詵的畫風不爲世人所熟悉。同時人們想象中北宋時期的王詵的畫，應是筆墨嚴謹，設色古艷，雖亦知道他有學李成山水的，但從未見過真迹，而此《烟圖》又用筆尖細草率，便以爲是件僞作。根據畫史記載，王詵的山水畫，風貌是多樣的。宋趙希鵠《洞天清禄集》云：“唐大小李將軍始作金碧山水，其後王晉卿、趙大年，近日趙千里皆爲之。”⑤黄山谷題王詵畫説：“王晉卿畫水石雲林，縹渺風塵之外，他日當不愧小李將軍。”⑥米芾《畫史》説晉卿畫山水“學李成，皴法以金碌爲之，擬古今觀音寶陁山狀。作小景亦墨作平遠，皆李成法也。”⑦元夏文彦《圖繪寶鑒》稱他“學李成山水，清潤可愛，又作著色山水，師唐李將軍，不古不今，自成一家。”⑧這些記載説明王詵的山水畫有三種風貌：一種是師法唐大小李將軍的金碧青緑山水；一種是水墨、金碧互相摻用“不古不今”的風格；第三種是師法李成的水墨山水。現今留傳下來的師法李昭道的青緑《烟圖》；以水墨爲主，同時摻以金碧設色的《漁圖》以及師法李成的水墨《烟圖》，正是代表了王詵繪畫的三種風貌。

二

水墨《烟圖》後面的蘇王唱和詩跋(圖三)的真僞問題，謝、徐兩位先生對此有兩種截然不同的判斷。謝稚柳先生認爲“東坡兩詩，則書法純出於本體，東坡墨迹流傳尚多，尤隨處可以辨證之。晉卿和詩兩章，則與其書《蝶戀花詞》、王齊翰《勘書圖》後題跋筆勢正同，而與《勘書圖》題跋尤爲形神俱合，書若畫並出真筆，良足徵信。”⑨而徐邦達先生則認爲圖後的蘇、王唱和詩跋不是真迹，理由有四條：

一、筆畫滯鈍，缺乏生動之致，形模雖得，神氣全無，是刻意臨摹而成的特徵。

二、與周密記録不同，没有“花押印記”，可知非周密當日所見原迹。

三、畫卷絹質細匀，色澤光潔而醇古，書幅的絹則極粗陋，其氣色反比畫絹要深暗帶黄，應是曾經染舊，並非自然真古⑩。

四、“語特奇麗”的“特”寫成“持”，爲臨摹致誤⑪。

筆者認爲，如果摒棄主觀臆斷，按照客觀事實對上述論據一個個地説清楚，那麽我們對蘇、王詩跋就基本上有了認識，它的真僞問題也就容易解決了。

第四條以爲把“特”寫成“持”是“臨摹致誤”，這條理由是不成立的。因爲“特”字左邊的原絹已經破損，修裱後没有接筆，而成爲現在的“持”字。徐老在鑒定時没有看清楚，若能仔細辨看，就不會説它是“臨摹致誤”了。

第三條以畫幅的絹質和書幅的絹質有細、粗和光潔、深暗之分，認爲書幅的絹是染舊，不是自然真古。根據唐寅《六如畫譜》記載:王思善云:“宋有院絹，匀净厚密，亦有獨梭絹，有等極細密如紙者。但是稀薄者非院絹也。”⑫這清楚地説明了宋代的絹有院絹和非院絹兩種，院絹質地細密，灰塵不易沾污，一般的絹質地稀薄，灰塵容易沾污；細看水墨《烟圖》，畫和書的絹都是雙絲絹(經絲是雙絲，緯絲是單絲織成的絹)，畫幅的絹質地細密，顯得比較光潔，這種絹可能就是宋代的院絹;書幅的絹質地比較稀薄，大約就是王思善所説的那種“非院絹也”。由於絹質的不同，加之畫和書又長期分離，絹色有點差别也是有可能的。至於是否染色絹，經有經驗的裱畫師傅驗看，他們一致認爲，畫和書的絹都是自然真古，决不是染舊。並説，由於畫幅很大部份表現江水，没有筆墨，感覺到絹色比較光潔，而書幅上寫滿了字，容易感到絹色深暗，若各以空白處比較，絹色的差别是不大的。筆者仔細地進行了觀察，感到此説甚是。所以，書幅是染色絹的理由似缺乏説服力。

第二條説與周密的著録不同，没有“花押印記”，從而認爲此卷不是周密當日所見原迹。周密(1232—1308)，字公謹，號草窗，又號弁陽老人，工詩詞，能書畫，家藏法帖名畫頗多，是位眼力很高的鑒賞家。生平著述甚富，《志雅堂雜鈔》是周密自至元廿六年至卅一年(1289—1294)五、六年間記録他在各藏家處所見古物和書畫的一部記有鑒賞日期的筆記性著録。《雲烟過眼録》是周密根據筆記整理而成的著録，它以藏家爲綱，分述各家的收藏品目。水墨《烟圖》二見於《志雅堂雜鈔》，周云:“二月二日訪徐子方，出王駙馬水墨《烟江疊嶂圖》，後有坡翁與王唱和各兩詩，王駙馬用押字收附並印記。此原系劉漢卿郎中物，後有王子約中丞跋，余嘗見於王子約竹山園(按:此記録的前面署有“癸巳”年款，可知周密第一次見到此卷應是至元三十年，即1293年)⑬。”一年以後，周密又見到此卷，周云:“徐子方所收晉卿《烟江疊嶂圖》，後有元祐戊辰(1088)作，及王駙馬花字(按:此記録的前面署有“甲午九月”——至元三十一年，即1294年)。”⑭這段記録較前次多了王詵作詩年份，而没有了押字下面的“印記”。根據筆記整理成書的《雲烟過眼録》，在徐子方收藏的品目下面有這樣的記載:“王晉卿烟江疊嶂圖，幾二丈，後有與蘇東坡唱和詩各二首，及王駙馬花押收附。原系劉漢卿物，有王子約中丞跋，後俾李公略售歸之戴祖禹。”⑮這則著録又一次説明王晉卿押字下面没有“印記”。張珩先生曾經説過:前人的記録對鑒定是很好的參考材料，它能幫助我們對古書畫作出比較合理的判斷，但是“前代著録有不少是抄本，往往流傳了很久纔刊行，容易發生錯誤。如顔真卿的《劉中使帖》(亦稱《瀛州帖》)，吴升《大觀録》載明是‘黄綿紙本’，但原件真迹是唐碧箋本。按吴升眼力很高，不見得便是著録僞物，這或是記錯。又如《平生壯觀》畫中誤記印章處甚多，可能是追憶遺忘。著録書籍還多由於輾轉傳抄，發生脱誤，甚至被後人妄改，因而不宜將它作爲唯一證據。”⑯周密的三次記録，衹有一次説有“印記”，後二次都没有説有“印記”，既然作僞者是“刻意臨摹”，爲什麽對那個印章不刻意仿造一方呢?對古人記録，采取摘取其中的一次記録，藉此斷定此卷不是周密當日所見原迹，恐怕亦難以使人信服。

認爲蘇、王唱和詩是僞品的最重要的一條理由是“筆畫滯鈍，缺乏生動之致，形模雖

得，神氣全無，是刻意臨摹而成的特徵”。有比較纔能有鑒別，衹有通過比較研究，纔能發現和判斷它們的優劣和真僞。徐老曾經説過：要認識一個人書畫的真貌，必須對他的傳世作品進行反覆比較之後，找出它的淵源基礎和形式特徵，以此作爲辨識這個人作品的標準，有了可供掌握的標準，纔是識别真僞的依據。蘇東坡的書法，歷代都有評論，他的傳世作品也較多，大家容易辨考。而王詵書法傳世很少，史書上見不到記載，即使與王詵有交往的人的詩集和歷代鑒賞家的記録中一些資料，也都是一鱗半爪，看不到全面評説。由於王詵書體不爲人們所熟悉，明代著名鑒賞家吴其貞在他的《書畫記》中，把王詵行書《蝶戀花詞》誤認作是黄山谷手筆，元趙肅、明王洪、陳繼儒亦把它當作山谷書來評論。吴其貞説：“觀其書法，縱筆如懸針，横筆如劃沙，走繞蓋作流水波，結構緊實，鋒芒凛凛，如快劍斫陣。”⑰趙肅説：“其書遒勁，一點一劃自有晉人風度。”王洪説：“雖若草草不經意，而波瀾洄婉，氣象瀟灑。”陳繼儒認爲他有“顔平原筆法兼帶楊凝式韭花帖波策，即八分亦寓其中。”⑱我們從這些跋語中，還是可以瞭解到王詵書法造詣是有根本的，他在吸取晉唐體勢、筆法基礎上，還受到蘇東坡、黄山谷書風的直接影響，所以彼此的藝術表現儘管風貌互異，却亦有許多相似之處。如蘇東坡的《潁州禱雨帖》⑲充分表露出受黄山谷影響的迹象；黄山谷的《雪寒帖》和《糟姜銀杏帖》⑳字形、體勢也很似蘇東坡。就是説在他們各自獨特的性格中包含了共通性，無怪吴其貞把《蝶戀花詞》錯認爲是黄山谷書，但又感到“迥與平日有殊”。就目前知道的王詵傳世書法作品有四件：《蝶戀花詞》(圖四)、跋《孫過庭千字文》(圖五)、跋《王齊翰勘書圖》(圖六)(亦名《挑耳圖》)、跋《歐陽詢千字文》(圖七)(以下各簡稱《蝶》、跋《孫》、跋《勘》、跋《歐》)。其中《蝶》的筆勢，兼有顔真卿、黄山谷意韻，跋《歐》有楊凝式韭花帖意；跋《孫》和跋《勘》字體在黄山谷、蘇東坡之間，而尤多蘇東坡筆意。若以《唱和詩》與《蝶》比較，視覺上確有截然不同的感覺，若細細辨認，《唱和詩》、《蝶》以及其他三跋，筆法體勢和結構形式都顯示了它們之間的關係。爲了使大家有具體形象可據，現從不同的四件作品中挑選一些相同的字與《唱和詩》的筆法特性和結體形式來作比較，不難看出諸書之間所具有的共同性：它們是兼具王羲之、顔真卿、褚遂良、楊凝式的筆意，同時亦有蘇東坡、黄山谷的形迹可尋(圖八)。

王詵書法，用筆方圓兼施，正側互用，多以側筆取勢。他的書中，左側竪畫常出現“S”形筆迹，它是從右上落筆入紙，經過自左向右的轉筆運行，筆鋒恰好朝左下方逸去，如：月、酣、疎、軍、服、醉、東、西等字的左側竪畫用筆都是如此。

《蝶》 《蝶》 跋《勘》 跋《勘》

以上四字選自《唱和詩》。

這種“S”形的筆法，在褚遂良的大字《陰符經》裏是非常明顯的。如：郎、其、潰。

褚遂良的這種用筆形迹，是繼承了王羲之《蘭亭序》(馮承素摹本)筆意。如：感、暢、曲。

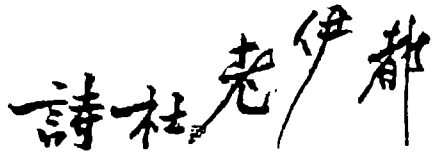
與之相較，王詵書法的傳統根本，其血脈淵源不言自明。

王詵書中，有些字形趨扁，體勢端正，斜倚並存，很似蘇東坡。如:茫、然、無、深、天。

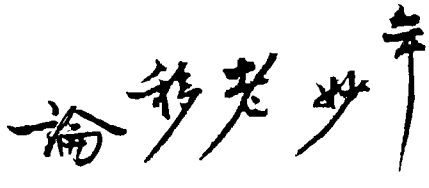
以上五字選自蘇東坡《前赤壁賦》、《祭黃幾道》。

以上五字選自《唱和詩》。

書幅中有些字橫、撇、豎特長，四周開張，是典型的黃山谷體勢。從黃、王書體比較中可以看出:



此五字選自黃山谷《史翊正墓志銘》、《諸上座》、《伏波神祠詩》。



《蝶》 《蝶》 《唱和詩》 跋《勘》 《蝶》

王詵寫橫畫，多用橫畫豎入，逆澀行筆，收筆圓重有頓。如:不、其、於、前、機、荷的橫畫，用筆特性基本一致。

跋《堪》 跋《孫》 跋《孫》

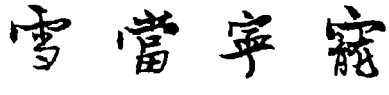
《唱和詩》 《唱和詩》 《蝶》

王詵寫“戈”畫時，大多用側鋒取勢，筆管向外傾斜，筆毫向內卧作，中鋒收筆，然後沉着痛快地鈎出。如:我、議、減、感的“戈”畫用筆中，完全顯示了這種筆法的特性。

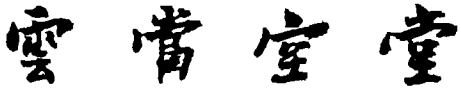
跋《勘》 《蝶》 跋《孫》

以上三字選自《唱和詩》。

王詵書中的“橫鈎”，多用側鋒逆入，翻筆得勢，輔之提按起伏，然後頓筆鈎出。如:雪、當、寧、寵的“橫鈎”與《唱和詩》中的雲、當、空、堂，筆性完全一致。



《蝶》 跋《孫》 跋《孫》 《蝶》



以上四字選自《唱和詩》。

王詵書中三件題跋的款字，與《唱和詩》中款字筆法和結體亦完全一致。如:

跋《孫》　跋《勘》　跋《歐》　《唱和詩》

從整幅《唱和詩》來看，前段行楷結體方整，筆法古厚精勁，中部往後字漸大，勢態亦漸狂(《蝶》亦如此)，寫到後部更波曲激蕩，一如山谷風采。在字形結構上，有的字稍大，有的字稍小，有的較伸，有的較縮，有的略方，有的略扁，富有變化；尤其是“S”形運筆所造成的“縈迴轉舞，如流如行”而變無常態的筆法，更增强了字的動感效果；曲頭竪，翹頭横，在其作品中幾乎筆筆都是；長横是字的主筆，能反映王詵書法的精神面貌，這在《蝶》中最爲明顯，在《唱和詩》中亦隨處可見。這些筆法特性都是王詵書迹中卓然自立的本家面目。

一個書畫家的藝術風格，所以能够區别於他人，是因爲有不同於他人的性格、個性、學養、經歷等主觀條件的獨特性所决定的。而書家風格的形成，又是通過其往日精研傳統法度所取得的功力，書寫時能輕鬆自如地得以顯現，所以説“性格”是蘊含在“筆法”和“結構”之中。但是個性表現不是簡單的重復，由於年齡的增長、情緒的高低、紙絹的優劣、筆墨的好壞等因素，作品的藝術水平會有很大的差異，但它總有共通之間的軌迹貫連於作品之中。而摹寫者由於没有原件書家的傳統根本，更不可能有原件書家的素養和性格，因而書寫時的用力分寸和筆鋒轉折的節奏，很難摹得一模一樣，而且難免露出臨摹者自己的面目以及這一時代和那一時代的藝術風格相異之處。從《唱和詩》所表現的時代風格、筆墨特性和結構形式來看，它在王詵傳世四件墨迹中完全可以找到其中的共同特徵。所以認定它是王詵真迹，因爲它是扎根於傳統，又不失時代氣息；它是以實物爲基礎，不是想象虛構的。確認了《唱和詩》是王詵真迹，蘇軾的詩跋亦當是真迹，應該是無可置疑的了。

另外，徐老以爲：上(誤作“下”)半部畫與蘇王詩跋真迹，可能與王子約題跋還連在一起，但早已不聞於世了。此蘇王詩跋是後人臨摹後配在後半段畫幅上的。這是認定蘇王唱和詩爲僞作前提下的一種想象。同樣是想象，我倒以爲這是一些牟利之徒爲了賺錢，將一件作品一分爲二，把《烟圖》前半段畫幅(長約400多厘米)與王子約跋連在一起，把《烟圖》後半段畫幅(長138.5厘米)與蘇王詩跋(長499.3厘米)連在一起，采用長畫短跋、短畫長題的手法，這樣不需要費心費力地去臨摹作假，便可輕而易舉地成爲兩件北宋真迹。以上是個人的一點粗淺認識，不當之處尚望徐老和諸同行指正是幸。

注釋：

① 根據《雲烟過眼録》(1939年商務印書局出版《叢書集成》本)記載，此卷原有王子約跋，圖的尺寸應是長“幾二丈”。周吉得此圖時未言尺寸，而王子約跋已經散失，至《式古堂書畫彙考》著録時僅“長四尺餘”，與今水墨本相同，可知此卷可能在萬曆時已被割裁。

② 《味水軒日記》味二第37頁，“王晉卿烟江疊嶂卷横，畫系僞物。……晉卿書法渾質方雅，類徐季海書誥敕體。”

③⑨ 鄭重《謝稚柳繫年録》第87頁，上海書店1991年8月版。

④⑩ 徐邦達《古書畫僞訛考辨》卷上第214頁。

⑤ 《洞天清禄集》第29頁，《叢書集成》第1552册輯入，江蘇廣陵古籍刻印社1983年6月版。

⑥ 《山谷題跋》卷九第94頁，《叢書集成》第1564册輯入，江蘇廣陵古籍刻印社1983年6月版。

⑦ 《畫史》第40頁，《叢書集成》第1647册輯入，上海古籍出版社影印津逮秘書本。

⑧ 《圖繪寶鑒》卷三第36頁，《叢書集成》第1654册輯入，江蘇廣陵古籍刻印社1983年6

月版。

⑪ 《中國古代書畫圖目》第二册第22頁，文物出版社版。

⑫ 《六如畫譜》卷三第33頁，《叢書集成》第1641册輯入。

⑬⑭《志雅堂雜鈔》卷上，《筆記小説大觀》第九册輯入。

⑮ 《雲烟過眼録》卷下第40頁，《叢書集成》第1553册輯入，江蘇廣陵古籍刻印社1983年6月版。

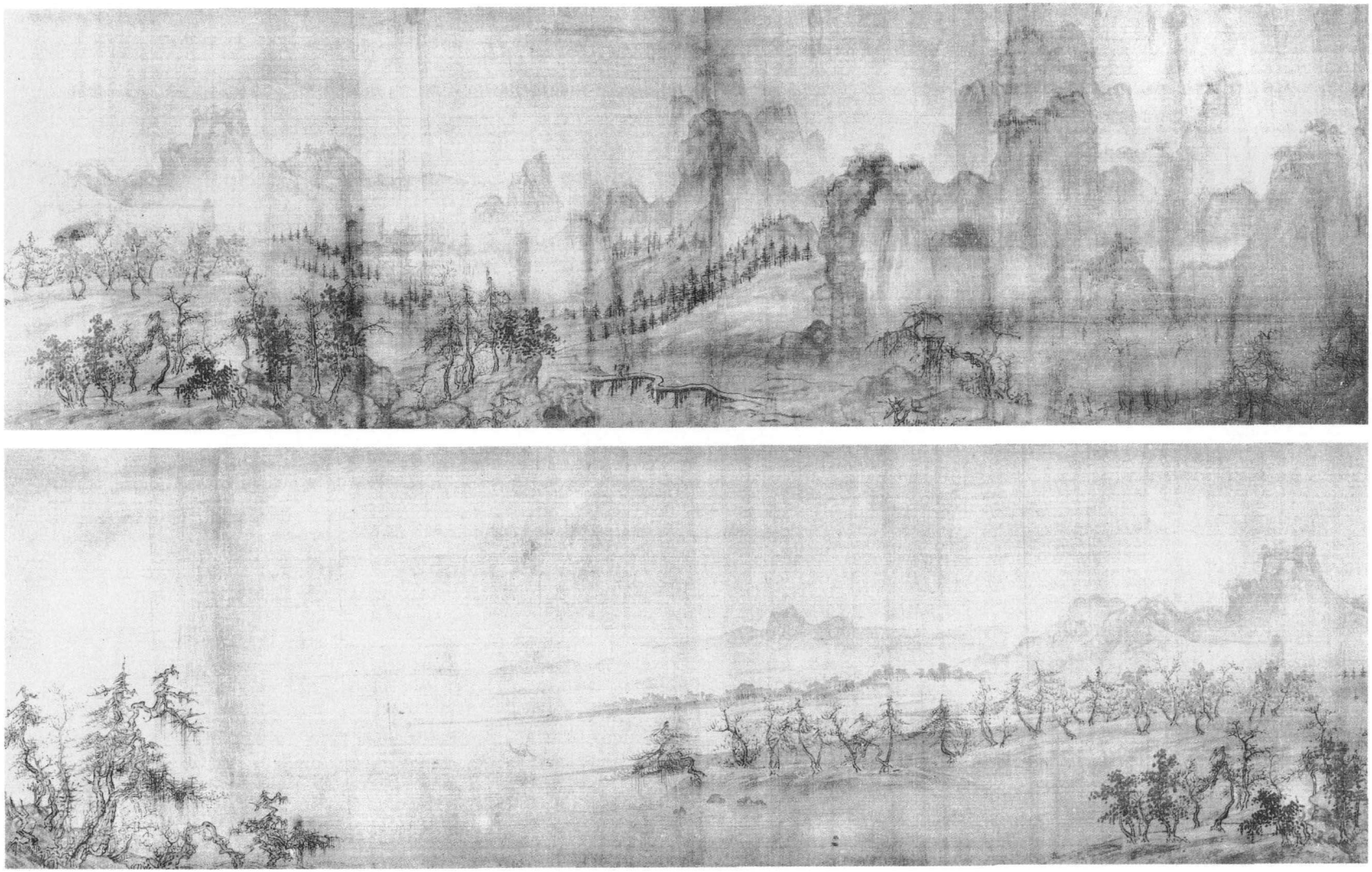
⑯ 《怎樣鑒定書畫》第21頁，文物出版社1966年4月版。

⑰ 《書畫記》卷六第728頁，上海人民美術出版社1963年4月版。

⑱ 《式古堂書畫彙考》書卷十二。

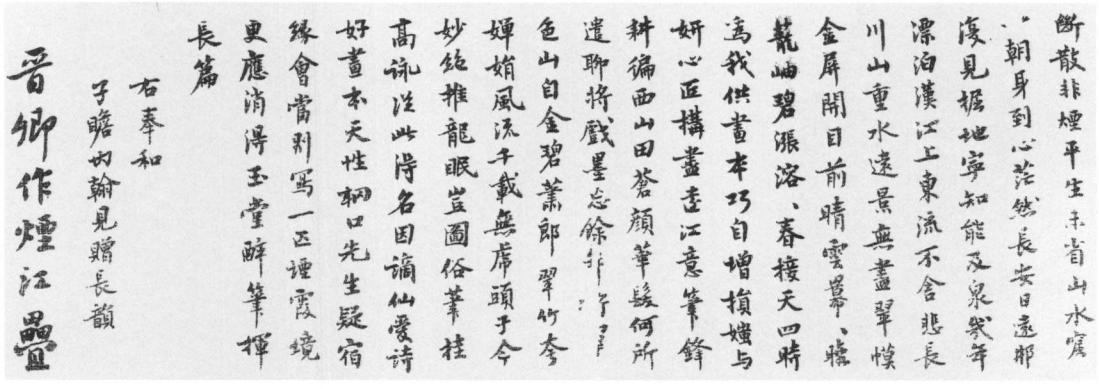
⑲ 參見《中國歷代法書墨迹大觀》第五册第146頁，上海書店版。

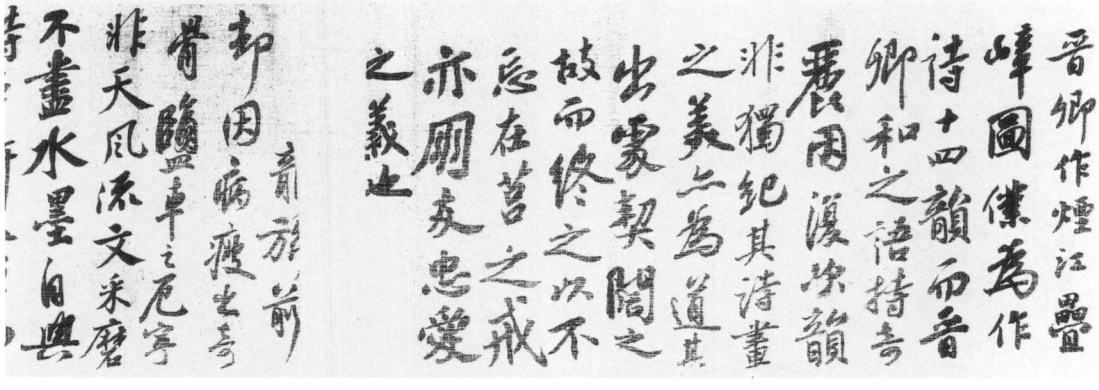
⑳ 參見《中國歷代法書墨迹大觀》第六册第5、20頁，上海書店版。

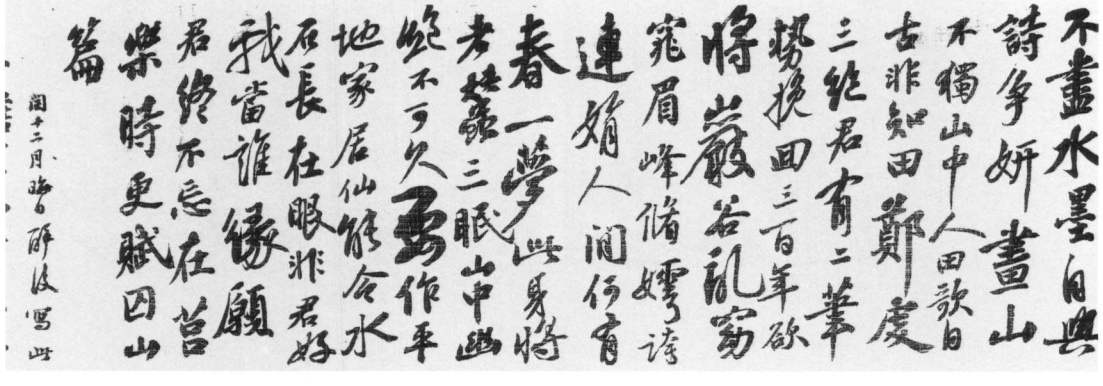


圖一　王詵《烟江疊嶂圖卷》

圖二　王詵《漁村小雪圖卷》

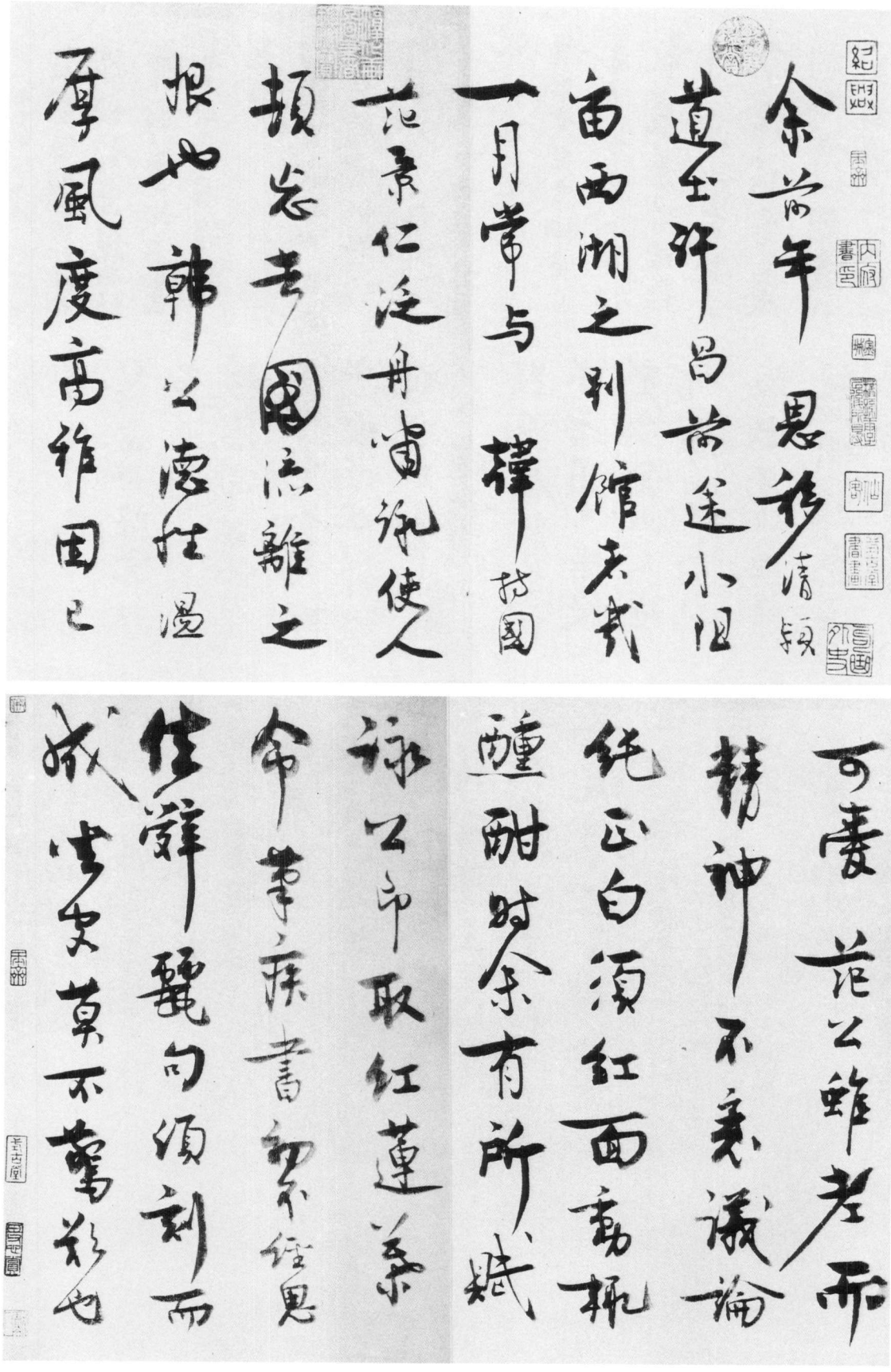




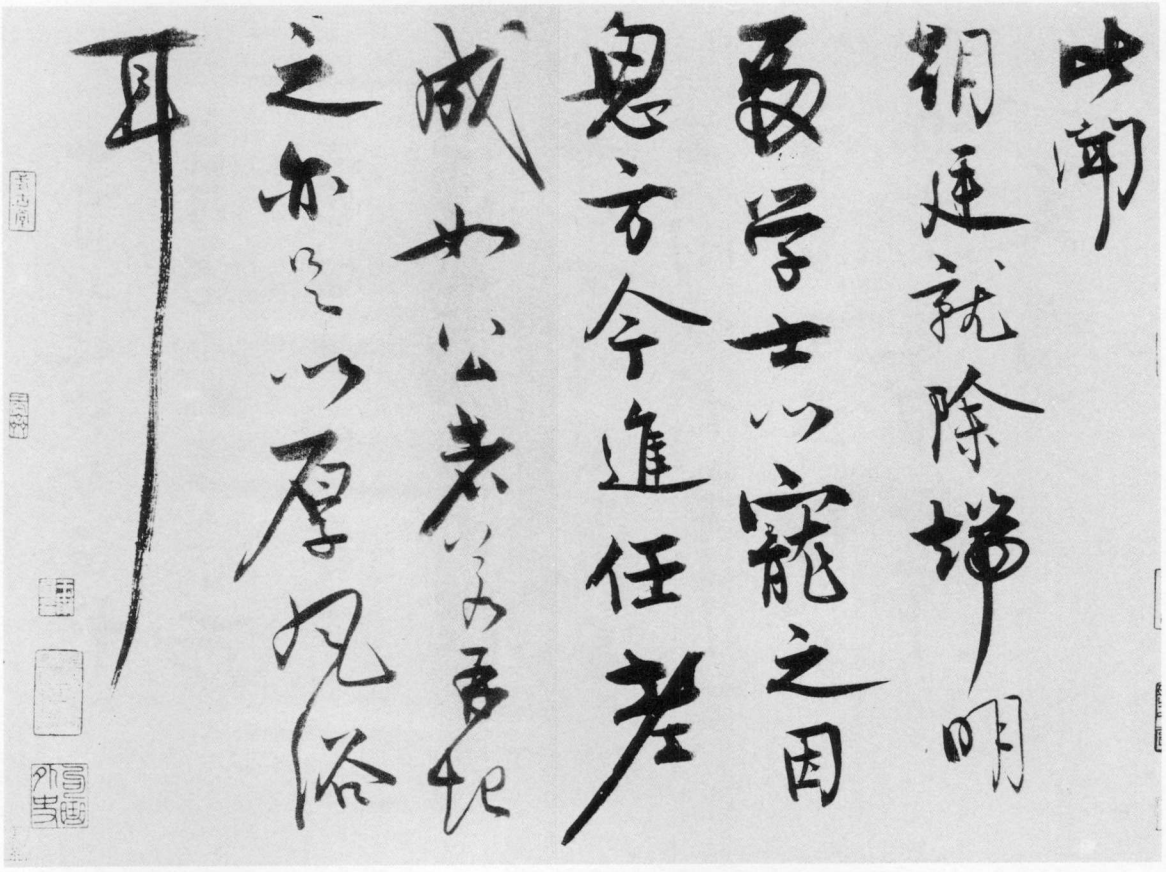


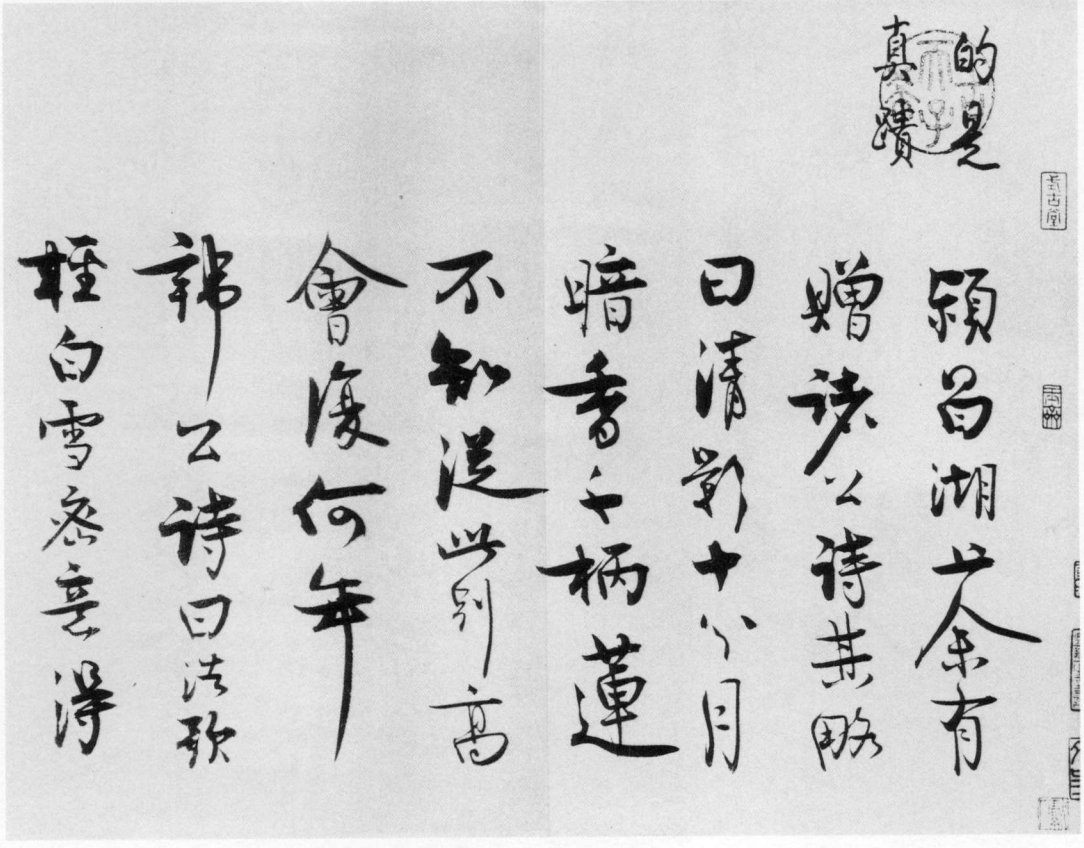
圖三　蘇、王唱和詩　1

圖三　蘇、王唱和詩　2

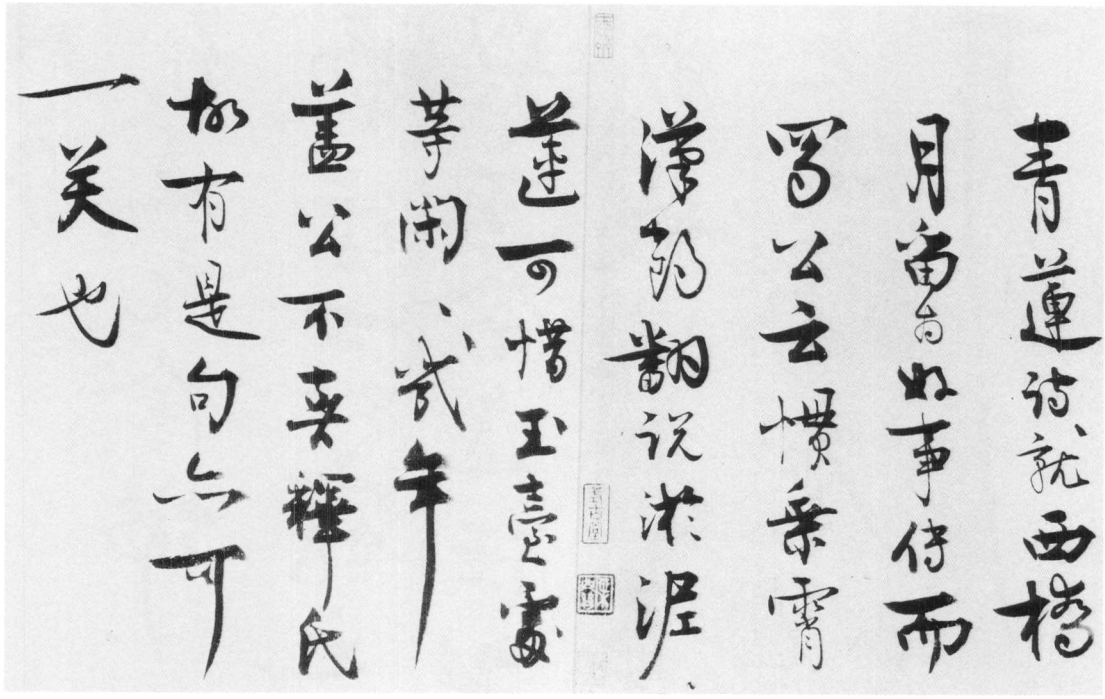


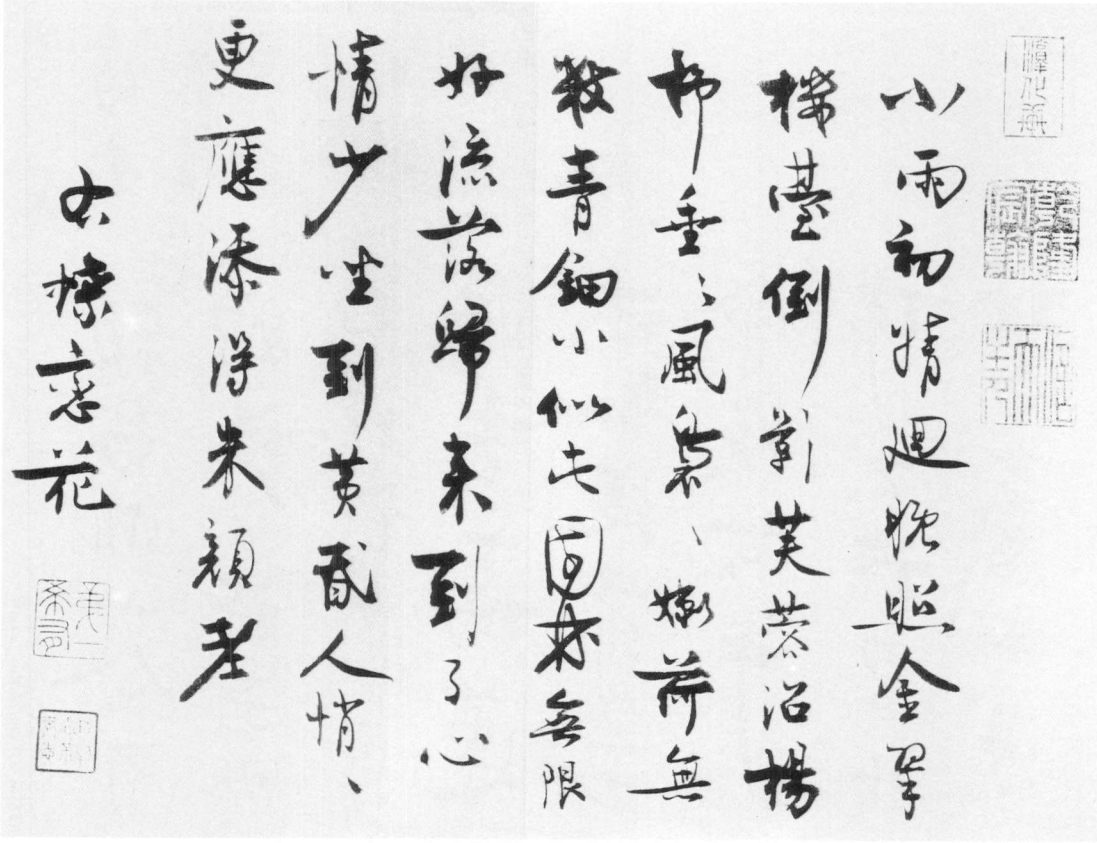
圖四　王詵《蝶戀花詞卷》 1



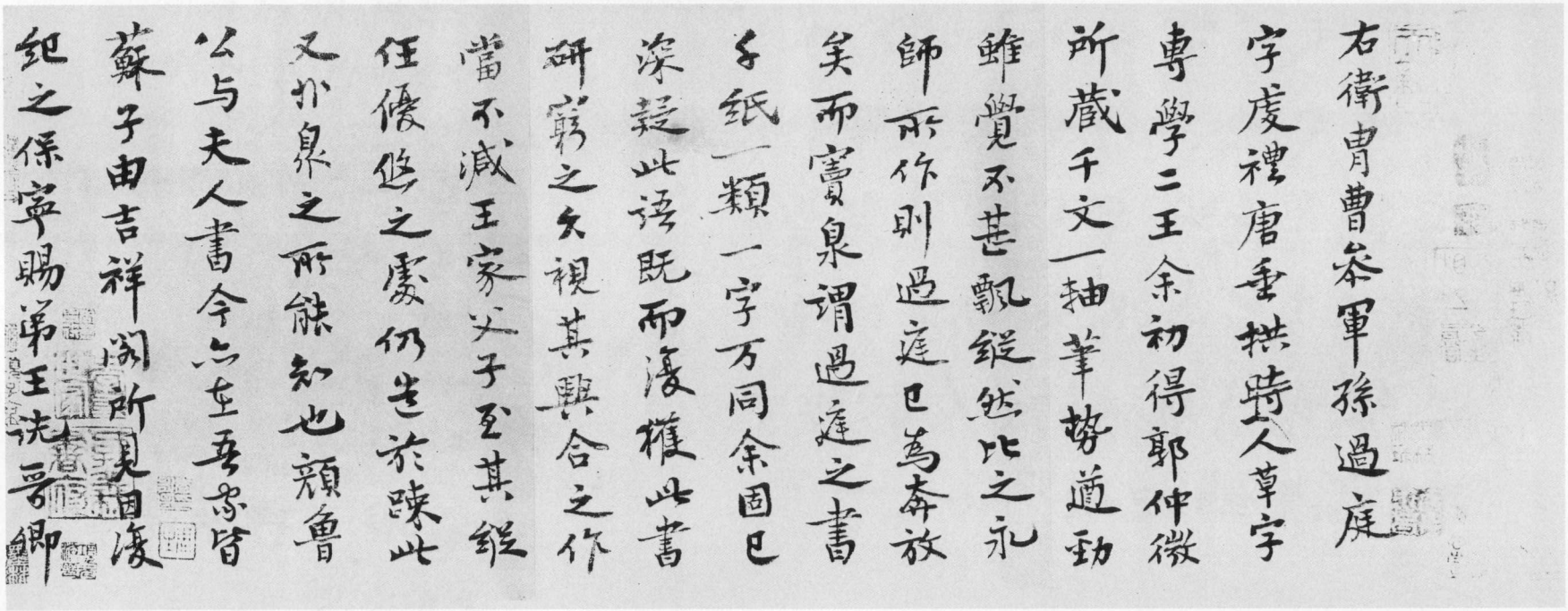


圖四　王詵《蝶戀花詞卷》 2



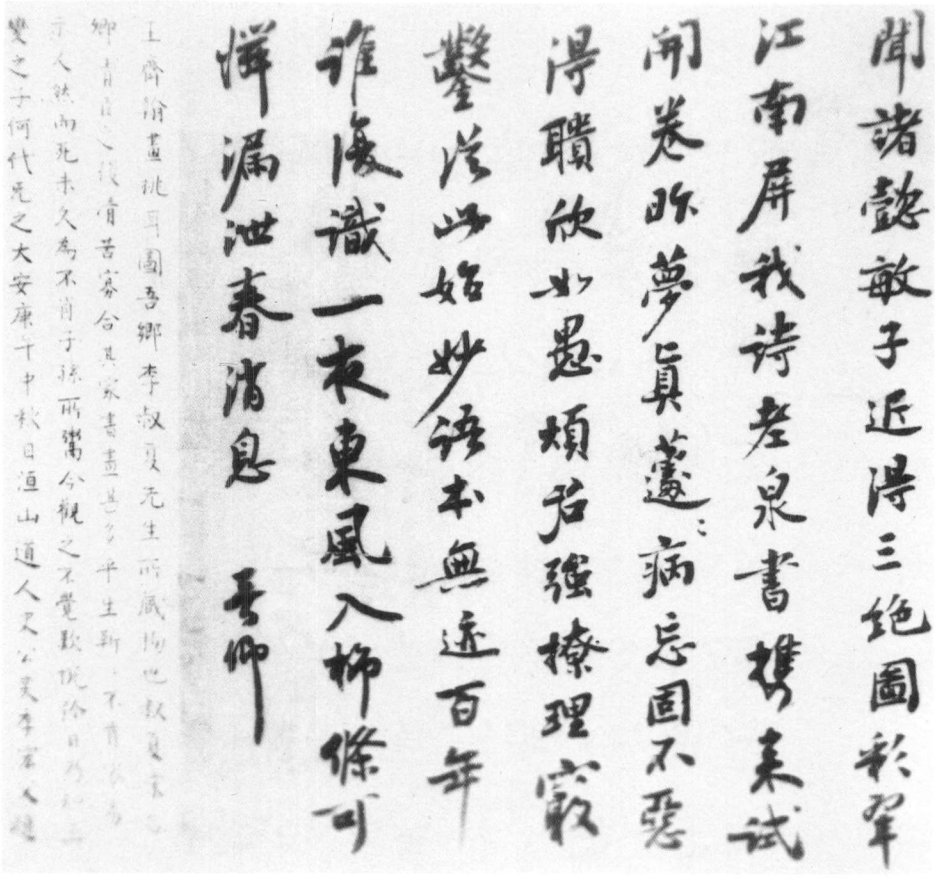


圖四　王詵《蝶戀花詞卷》 3

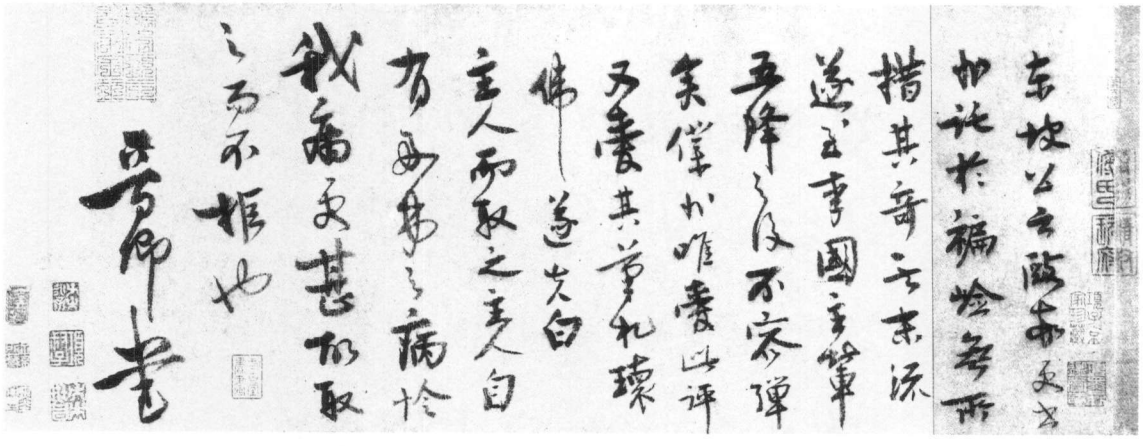


右衛胄曹參軍孫過庭
字虔禮唐垂拱時人草字
專學二王余初得郭仲微
所藏千文一軸筆勢遒勁
雖覺不甚飄縱然比之永
師所作則過庭已為奔放
矣而竇臮謂過庭之書
多紙一類一字万同余固已
深疑此語既而復獲此書
研窮之久視其與合之作
當不減王家父子至其縱
任優游之處仍出於陳此
又非臮之所能知也顏魯
公与夫人書今亦在吾家皆
蘇子由吉祥閣所見因復
紀之係寧賜第王洗馬卿

圖五　王詵《跋〈孫過庭千字文〉》

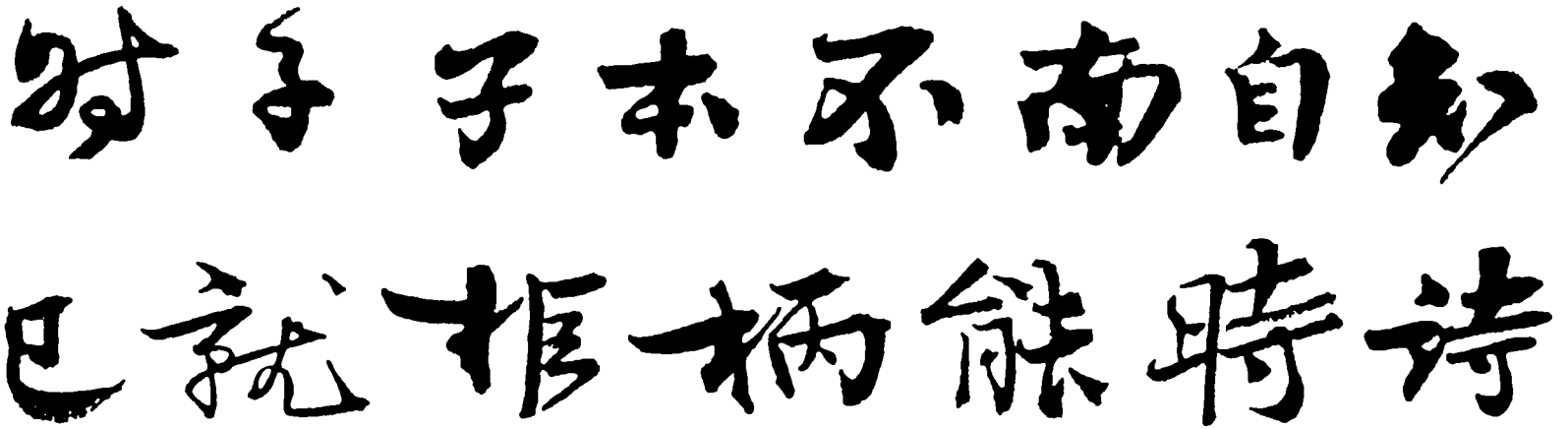


圖六　王詵《跋〈王齊翰勘書圖〉》



圖七　王詵《跋〈歐陽詢千字文〉》

《蝶》　《蝶》　跋《勘》　跋《勘》　跋《孫》　跋《勘》　跋《歐》　跋《孫》



跋《孫》　《蝶》　跋《歐》　《蝶》　跋《孫》　跋《孫》　跋《勘》

圖八　1

跋《孫》　跋《勘》　跋《孫》　《蝶》　跋《孫》　《蝶》　《蝶》

跋《孫》　《蝶》　《蝶》　跋《勘》　《蝶》　《蝶》　《蝶》　跋《孫》

圖八　2

圖八　3

圖八　4

《蝶》　跋《勘》　《蝶》　跋《勘》　跋《孫》　《蝶》

圖八　5

文徵明青綠山水畫風格與若干作品考辨

單國霖

青綠山水這一體裁在唐宋時代曾經輝煌一時，至元代水墨山水盛行，並逐漸取得主流地位。惟有元初趙孟頫在“貴有古意”的思想指導下，曾經創作出《鵲華秋色圖卷》、《謝幼輿丘壑圖卷》、《吴興清遠圖卷》等富有文人情趣的青綠山水傑作，閃發光彩。明代初期，依然是水墨山水的天下，衹有少數宫廷畫家，如郭純、商喜、石鋭諸人，偶有所作。然而他們依循兩宋遺規，並無多少創意。至成化、弘治年間(1465—1505)，吴門畫派創始人沈周在發展水墨山水的同時，於青綠山水傾注了頗多的心力，創作出《東山携妓圖》、《桐蔭立杖圖》、《落花圖卷》、《江村漁樂圖卷》、《東莊圖册》等一系列帶有新意境和新技法的青綠山水作品，開拓了明季改革青綠山水畫傳統的途徑。這一事業由文徵明繼續下去，他在更加廣博的傳統滋養根基上，融入自己的才情和藝術意趣，努力改造傳統，拓展技法，建立起新穎的青綠山水畫風格範式，爲振興青綠山水作出了貢獻。

文徵明傳世的青綠山水作品數量不少，而且面貌多樣，風格不一，筆墨技法的繁簡工拙頗見差異，其中自然摻入了後人仿製和僞造的贋品在内。這種風貌紛雜、良莠不齊的情況，給後世評述他的青綠山水畫風格、成就以及作品真僞鑒識等問題帶來了困惑。這就有必要對文徵明的青綠山水作一番梳理，從傳統淵源、技法語匯和風格特徵等方面進行考察，以能對他的青綠山水有一個比較明豁的認識。

一　傳統淵源

文徵明五十五歲時在《跋唐閻右相秋嶺歸雲圖卷》中曾經這樣論述:“余聞上古之畫，全尚設色，墨法次之，故多用青綠。中古始變爲淺絳、水墨雜出。以故上古之畫盡於神，中古之畫入於逸。均之，各有至理，未有以優劣論也。”①文徵明不以青綠、水墨論優劣的見解，代表了明代中期畫家對色彩重新予以重視的藝術觀念。元代文人畫代表畫家黄公望强調水墨的功能，他認爲“作畫用墨最難，但先用淡墨，積至可觀處，然後用焦墨、濃墨，分出畦徑遠近，故在生紙上有許多滋潤處。”②文徵明的色墨並重説與黄公望的重墨論在認識上是涇渭有别的。

從文徵明的藝術生涯觀之，他十分留心搜訪觀摩和認真臨習前代青綠山水的名迹。正德十四年(1519)三月三日，他在王少傅(王鏊)處觀摩唐閻立本《秋嶺歸雲圖卷》，欣喜地題寫一段長跋:“立本此卷墨法既妙，而設色更神。鉛朱丹碧，互爲間沓，千巖萬壑，怪怪奇奇，莫得知其所以始，而亦莫得知其所以終。”此圖雖然未必就是閻氏真迹，但至少應是元以前的青綠佳作，這是他較早時期對青綠山水的揣摩。

兩宋時代的趙伯駒、伯驌是畫史上著名

的青綠山水大家，文徵明對兩趙作品不遺餘力地尋訪，並心儀手追。嘉靖二年(1523)十二月，文徵明在兩泉先生(陳鎏)處觀看趙伯駒《漢高祖入關圖》，欣然題識："縷碧毫丹，歷寒暑而後成，蓋是進呈本也，曾入内府，有紹興等璽可證。觀者非注目决眥，不能盡其妙，真南宋名手。"③後三年，他又題跋趙千里(伯駒)《桃源圖》④。吴中富家徐縉(默川)藏有趙伯駒《後赤壁賦圖卷》，文徵明多次過訪賞玩，"終夕不忍去手"，後來此圖爲權貴奪去，他"如失良友"，在七十六歲時，特意追摹一卷，"終歲克成，並書後賦，聊自解耳"⑤。可見他對趙畫的傾心。另外，吴中士人家藏有一幅趙伯驌《後赤壁賦圖卷》，當道官吏欲取之向權臣獻媚，主人愛惜不舍，文徵明勸他"豈可以此賈禍，吾當爲之重寫，或能存其仿佛"⑥。此事發生在嘉靖二十七年(1548)七月，文徵明時年七十九歲。緣此他畫了《仿趙伯驌後赤壁圖卷》，此長卷至今留傳於世，成爲文氏青綠山水的巨作。同一年三月，他又曾在宜興吴氏家中觀賞趙伯駒的《春山樓臺圖卷》，題跋道："見其一段瀟灑出塵氣象，煜然可掬，猶若臨風把隋珠和璧，爲之擊節。即欲效顰一二，恐未易觀其堂奥矣。"⑦文徵明自中年至晚歲對兩趙的追踪鍥而不捨，從中熟諳宋代青綠山水的理法，爲他的變法奠定了堅實的根基。

文徵明欽慕的又一位前代楷模，即是元代書畫大家趙孟頫。徵明次子文嘉在《先君行略》中記道："公平生雅慕元趙文敏公，每事多師之。"⑧趙孟頫的青綠山水也是他學習的重要對象。嘉靖十一年(1532)，文徵明爲祝允明書蘭亭序補圖，題識中謂："偶得趙松雪畫卷，精潤可愛，故行筆設色一一宗之。"⑨此外，他還曾畫過《仿趙文敏滄浪濯足圖》、《仿趙松雪青綠小幅》⑩等作品。趙孟頫的青綠山水巨迹《鵲華秋色圖卷》在明代由華亭徐觀(尚賓)收藏，曾經文彭寓目(圖尾騎縫處鈐有"文壽承氏"印記)。那麽文徵明是否觀賞過此作呢？董其昌在題跋文徵明七十四歲爲王守所畫《仙山圖卷》中評道："此卷全學子昂《鵲華秋色圖》筆意。子昂雖學吾家北苑(董源)，至《鵲華》圖出人王右丞(王維)、李將軍(李思訓)。文太史悉力血戰，故當獨步。"⑪以董氏之鑒賞目光，此説不無依據。又據吴榮光《辛丑銷夏録》記載，文徵明曾於嘉靖三十六年(1557)八十八歲高齡時，畫過一幅《仿鵲華秋色圖卷》⑫。這些記録可以證明文徵明是見到過《鵲華秋色圖》原迹的。文徵明在晚年以趙孟頫青綠法爲本，多次仿撫和創作，這對他青綠山水新風格的形成起着至關重要的作用。

除了三趙之外，文徵明還廣泛涉獵前代其他青綠名家的畫迹。如他在正德九年(1514)曾題跋北宋趙令穰(大年)《春江小景圖》⑬、嘉靖十二年(1533)題跋北宋王詵《漁村小雪圖卷》⑭、嘉靖十五年(1536)題跋王詵《萬壑秋雲圖卷》⑮等等。從文徵明的作品裏，都可以窺見他吸收這些畫家技法的痕迹。

明陳繼儒對文徵明學習傳統的過程有一個歸納："文待詔自元四大家以至子昂、伯駒、董源、巨然及馬夏間三出人。"⑯其中趙孟頫、趙伯駒包括趙伯驌三家是他青綠山水的主要淵源。然而應當注意到一個問題，即文徵明的青綠山水和水墨山水儘管淵源各自，但兩者是交融貫通的。他的水墨山水偏重於取法元四家、趙孟頫和李成、郭熙、董源、巨然各家技法，然後熔鑄他富有個性的筆墨語匯，這一點也明顯地貫注於其青綠山水的筆墨性格中。正因爲文徵明在將水墨與色彩融合、鈎斫與皴染的協調方面進行積極的探索，纔使他的青綠山水超越前人而自標一格。

二　青綠山水畫風格的演進

文徵明早在二十歲時就已經向沈周請教畫學，執筆丹青，同時對青綠山水懷有濃厚的興趣。現知文徵明傳世最早的作品，即是他二十六歲所畫的小青綠製作《金焦落照圖卷》⑰(圖一)。這一畫卷采用平遠構圖法，一片遼闊的江面上，金山和焦山相對峙立，遠處沙渚起伏，江上舟楫點點，表現出"何來雙島挾

飛樓，璀璨彤煌截濤起”的清曠渺遠氣勢。構景有較强的寫實性，山巒和樓閣樹木用簡略的鈎斫法，筆法峭勁爽利，略加淡墨皴染，然後敷染淡淡的石青赭石，江水以細密的曲波紋鈎出。這些技法顯然不是出於元人，而是上追唐和北宋的畫格。文徵明早年對唐宋古風的尚好，還可以從他後來的自述中得到印證。他在六十七歲重題自作《松蔭高士圖軸》中說:“此余四十年前所作，當時與唐子畏言:‘畫須六朝爲師，然古畫不可見，古法亦不存。漫浪爲之，設色行墨，必以簡淡爲貴。’今日視之，直可笑耳。然較近時濃塗麗抹，差覺有古意。”[18]由此可見，文徵明早年繪畫極力追宗唐宋簡淡古樸的畫法，成爲他筆墨技法中一個重要的基因。清梁廷枏題跋文徵明畫時指出:“待詔少喜小將軍(李昭道)、劉松年、趙千里(伯駒)，其後終不能棄盡本來面目。”[19]說的是有一定道理的。

文徵明中年時期，大致在三十多歲至六十歲稍後，他一方面有機會觀覽到較多的前人名迹，另一方面受到江南山水風光的陶冶，使他在青緑山水的探求上取得了很大的進展。他在題材的選擇上體現出强烈的個性特點，他熱衷於描繪江南明潔秀麗的自然風光，表現文人精雅的庭園齋室和遊冶雅集活動，作品充溢着摯愛家鄉山川和贊詠文人優雅生活的抒情意味，從而顯示出與元代文人山水畫那種清寂冷逸氣韻全然不同的藝術格調，蘊含着新的主題意義。

這一時期的代表性作品有《雨餘春樹圖軸》[20](圖二)、《惠山茶會圖卷》[21]、《高人名園圖軸》[22](圖三)、《補江南春詞圖卷》[23]、《東園圖卷》[24]、《石湖清勝圖卷》[25]、《關山積雪圖卷》[26](圖四)等。這些作品的造景布局，總體特徵是采用平穩中求奇崛的結構方式。以他三十八歲時畫的《雨餘春樹圖軸》爲例，近景的坡堤和中景的洲渚，呈斜向對峙之勢，溪河曲折地延伸，抵達高聳的遠岫，岸嶼上挺直的松柏，將近中遠的景物緊密地銜接起來，構成整體景象的穩定和參差有序。同時坡堤洲渚對角相峙的豐富綫條變化，多層豎向樹木與横向岸地的交錯排列，又使畫面呈現出一種躍動的韻律。這種平中寓奇，加强三層景物之間銜接聯繫的結構圖式，有效地表現出寧和精雅的環境氣氛，後來發展成爲文徵明立幅山水的典型模式。他的横卷山水也貫徹着同樣的構圖法則。從他六十一歲所畫的《補江南春詞圖卷》來看，近處的坡岸幾乎平行横列，與對岸斜向的岸地、洲渚及平緩的遠山，構成多種形狀塊面的對應關係，又通過巨巖、高樹和橋宇、樓閣等物象，打破了横向的綫面結構，在横直的衝突中獲得一種平衡而有跌宕起伏的和諧。文徵明山水畫的意境既不像宋人山水那般宏偉壯闊，也有異於元人山水的清疏曠遠，而是顯得寧和精致，體現了吴派山水畫追求的藝術情趣。

從技法表現方面來看，此一時期文徵明青緑山水主要有兩種面貌，一是繼承趙伯駒和伯驌的造型、筆墨和設色方法，具有工整細勁和色彩盈滿的特點。這以《惠山茶會圖卷》和《東園圖卷》較爲典型。《惠山茶會圖卷》是文徵明中年階段不多的重青緑製作，是圖有很强的紀實性。正德十三年(1518)二月十九日清明，文徵明與蔡羽、湯珍、王守、王寵、潘和甫及朱朗等文友、門生遊覽惠山，在二泉亭下煎茶品茗，作詩論文，文徵明特繪此圖以志紀念，同時蔡羽作《惠山茶會序》及五律十三首，湯珍、王寵都作和詩，現並存於畫卷之後。此圖山石骨體以綫條鈎斫爲主，略加乾墨短筆細皴，松樹柏樹造型嚴謹，榦枝虬曲四出之姿描繪工致。比較傳世的趙伯驌《萬松金闕圖卷》和相傳趙伯駒的《江山秋色圖卷》(實爲宋院體之作)，在筆法上同屬多鈎少皴的工筆類型，衹是文徵明的用筆較之宋人來得簡略細柔。樹木的鈎皴工謹，行筆間有起伏澀動之勢，樹葉的各種圈葉、針葉、點葉畫得規整而有層次。筆墨技法源出宋人，但減弱了寫實性技巧，加强了綫條的含蓄和裝飾意味，具有較强的形式感。其設色亦法宋人，巖石和山坡罩染較重的石青石緑，夾染少許赭石，松樹和草

亭遍染赭石，全圖色彩亮麗，但較之宋人的濃艷要顯得輕淡。他在六十一歲所畫《東園圖卷》大體也屬同一風格。這些作品可看作是文徵明師承宋人畫法而加以改造的變格之製。

此時期他的另一種面貌是以趙孟頫的青綠法爲宗，加强皴染的表現，筆致婉約柔和，並參入黄公望鬆秀的筆意，更富有文人畫的筆墨韻味。此一風格探索，早在他三十八歲所畫的《雨餘春樹圖軸》中已經透露出來，至他五十五歲所畫的《高人名園圖軸》裏，元人的筆墨影響愈爲濃重。圖中岩石、山坡、沙渚的筆法運用趙孟頫式的簡疏披麻皴，筆調由四十多歲時的工穩轉爲流暢雄勁。設色以淡赭爲主調，衹在坡石頂端略罩石綠，以汁綠染松葉，色感淡潔，有異於唐宋以青綠爲主色敷彩盈滿的畫法，屬於小青綠格式。這反映出文徵明有意識地將青綠與淺絳進行調和，或者説向淺絳傾斜，目的在於弱化青綠山水的富貴艷麗氣息，追求與淺絳同一的清雅淡逸的藝術格調。

創作於六十三歲的《石湖清勝圖卷》和同年的《關山積雪圖卷》，都是小青綠山水的佳作。特别值得注意的是後一幅圖，在圖後自題中，他自稱此圖經五番寒暑方畫成，又提到王維《雪谿圖》、郭忠恕《雪霽江行圖》、李成《萬山飛雪圖》、李唐《雪山樓閣圖》、閻次平《寒巖積雪圖》、趙孟頫《袁安卧雪圖》、黄公望《九峰雪霽圖》、王蒙《劍閣圖》等一批前人名迹，“余皆幸及見之，每欲效仿”。可知文徵明涉獵前人技法的範圍相當廣泛，而此圖正是他綜合宋元名家雪景畫法推古出新的巨製。此卷布景繁複，但並非自然景觀的客觀寫照，而帶有很强的主觀想象性。根據“寄情明潔之志”(自跋語)的主題要求，布置山巒、河川、橋杓、樹木和行客等物象，講究景物的起伏分合和疏密轉搭關係。山巒的形態更多是各種幾何形體的對應和組合，不重於表現前後遠近的深邃空間感，而以筆墨的繁簡來示意空間深度。全圖帶有濃重的平面裝飾意味。山廓和石骨的鈎勒極其疏簡，着重乾筆的皴擦和淡墨的烘染，筆致細密虚和，將山巒崗阜的起伏和形體用較抽象的形式表現出來。在此，鈎斫和皴染的運用已達到較爲和諧的境地。畫面色彩的敷染十分簡潔，山廓外渲染淡赭以凸現雪山的晶瑩，山石轉折處和山脚微染赭石，山陰處罩少許石綠，墨綠漬染叢樹，偶用紅色點葉，全幅用色不多而色感鮮明醒目。這件作品在意境的營造、筆墨語匯和設色方法上，已顯示文徵明特有的風格特徵，是他小青綠山水走向成熟的標識。

儘管文徵明中年時期的青綠山水在形式外相上有不同的面貌，但是在筆墨性情和某些造型手法上有着共同的特質，簡言之，即兼具利家和行家的雙重氣格。他善於將宋人工細精整的寫生技巧與元人簡約放逸的筆墨結合起來。比如他畫松柏等樹木，造型嚴謹，鈎皴工整，有較强的寫實性。其鈎勒的綫條細勁沉穩，工而不刻;山石樹木的皴擦用筆虚實相間，出鋒多角度變化，含有靈動虚和之勢，暗合元人的筆墨方法。此外，文徵明在筆墨上又避免過分地熟練流暢，行筆略顯遲澀和樸質，産生一種生拙的意趣。某些形象的刻劃富有裝飾意味，例如細密而有節奏的點苔，樹木的夾葉、點葉有規則的鋪陳，山巒岩石注意多種幾何形體的對應和穿插等等。這些都成爲文徵明富有個性的形式要素。他的重青綠和小青綠，用色固有重輕之分，在色調的配置上却是殊途同歸的。他改變了宋人層層敷染、色澤濃麗厚重的方法，采用輕敷薄染，同時青綠與赭色的過渡渾融自然，不像宋人那樣色界分明。再者青綠和赭石的色階豐富，石青、螺青、石綠、墨綠、汁綠、深赭、墨赭、淺赭分别敷染不同的物象，呈現微妙而豐富的色調變化。與此同時，他又能很好地將水墨皴染與色彩敷染相結合，水墨的濃淡變化微妙，墨氣明潤，筆法明晰，因用薄色，故而做到色不掩墨、墨不掩色，蘊藉的筆墨和淡潔的色彩互相交映襯托，有效地傳導出明潔清逸的藝術意蘊。

清方薰在《山静居畫論》裏評説:“衡山書畫駸駸乎入松雪之室，然其自有一種清和閒

適之趣，以别吴興之妍麗，亦由此老人品高潔所至。”[27]道出了徵明學子昂而自具風神的特色。明何良俊《四友齋叢説》評述：“衡山本利家，觀其學趙集賢設色與李唐山水小幅皆臻妙，蓋利而未嘗不行者也”[28]。則是對文徵明兼有利家和行家兩者之長的中的之論。

文徵明晚年的小青緑山水，繼續着中年時期的風格而略有變化，筆法由工細精巧轉向蒼勁簡練，青緑和赭石的色彩輕拂微染，而且與水墨皴染的結合愈爲緊密，淡潔的色彩與秀潤的筆墨交織互融，格調清新，與他的淺絳山水異體而同調。這些風格特點在他七十歲的《句曲山房圖卷》[29]、七十三歲的《蘭亭修禊圖卷》[30]、八十五歲的《林泉雅適圖卷》[31]裏都明顯地反映出來。

文徵明晚年對重青緑山水的興趣遽增，創作了不少重青緑山水的巨幅長卷。代表作品有六十六歲所畫的《松蔭高隱圖軸》[32](圖五)、七十九歲所畫的《仿趙伯驌後赤壁賦圖卷》[33]以及《青緑山水圖卷》[34]、八十一歲所畫的《萬壑争流圖軸》[35]、八十九歲所畫的《赤壁賦圖卷》[36](圖六)等。這一方面固然與他擴大觀摩古迹尤其是多次賞玩兩趙(伯駒、伯驌)名迹的閲歷有關，另一方面也反映他對色彩的表現欲望更趨强烈。

《松蔭高隱圖軸》和《仿趙伯驌後赤壁賦圖卷》(圖七)的創作，表明文徵明在晚年對宋代青緑山水風格的再一次體悟。這一次體悟不同於早中年時期的追仿，他有選擇地吸取宋人某些布局和設色要素，結合自己的筆墨語言，創造新的意境和形式。《松蔭高隱圖軸》的結構繁複奇險，尤其中近景的峰巒層叠起伏，氣勢雄偉，已有異於他中年時平和寧静的意境經營。這顯然是吸收宋人構圖法所引起的變化。圖中鈎斫山體和岸岩的綫條沉凝爽利，並加以簡疏的披麻、折帶、直筆等皴法，筆致婉和鬆靈，傳達出濃重的筆墨韻味。全圖賦彩借鑒兩趙(伯駒、伯驌)，山巒和坡石遍染較厚重的石緑，輔以赭石，色彩豐滿亮麗。然而畫面上整飭而頗有裝飾意味的樹木、疏密有致的點苔以及淡墨皴染的遠岫，又使此作在形象和色感上脱出了宋人的畦徑，體現出文徵明特有的筆墨情趣和抽象形式美感的藝術特性。

《仿趙伯驌後赤壁賦圖卷》是追憶伯驌原迹的仿古之作，因而布景承襲了宋人山水宏大繁複的格局，具有恢宏的氣勢。但在山石的具體造型上並未步趨前人。宋人畫山水，鈎斫和皴擦兼施，石體分面明晰，並注重表現峰巒崗石的前後層次和轉折關係，具有較强的體積感和空間感。在這幅圖中，文徵明則以綫條來剖分石面，皴擦的綫條極其簡略，柔和流暢，其意不在於刻劃形質，而顯示剛柔、虚實的節奏韻律和豐富筆墨層次。此圖的設色也采用盈滿的青緑敷染法，同時又參入了不少用水墨鈎皴和渲染的沙渚、遠岫和蘆荻等，與青緑赭石色調相映，色感明潔温潤。文徵明有意識地减弱空間深度的表現，强調筆墨自身的意韻，加强色墨融合，從而突破了宋人青緑山水的成法，自成新調。

《仿趙伯驌後赤壁賦圖卷》標識着文徵明晚年重青緑山水達到一個新的水平。同年所畫的《青緑山水圖卷》和八十一歲畫的《萬壑争流圖軸》和八十九歲畫的《赤壁賦圖卷》等，大體繼續着前兩圖的畫風，技法更趨嫻熟。尤其是《赤壁賦圖卷》，筆法蒼勁凝練，水墨皴染和色彩敷染交融一氣，已脱去了一切因襲痕迹，呈現强烈的晚年風格特徵。

明李開先《中麓畫品》中謂：“衡山能小而不能大，精巧本之趙松雪。”[37]董其昌評：“文太史本色畫極類趙承旨，第微尖利耳。”[38]清張丑題文徵明青緑山水《郭西閑泛圖》説：“精細全法趙千里，而逸趣不减松雪翁。”[39]諸家評説都是從傳統延續性角度，指出文徵明青緑山水的淵源所自，而對他的創造性成就未能作充分的論述。應當看到，文徵明並没有停留在簡單地繼承和凑合前人成法的層面上，他依照自己的創作主題和審美情趣的需要，進行了一番熔鑄和變革，建立起自己的風格體式。如果説宋人的青緑山水重在揭示自然界

的本體特質，那麽文徵明則旨在表達個人對自然的感情，强化景物與文人生活或思想情愫的維繫，賦予作品濃厚的人文氣息和抒情意味。在青緑山水的表現形式上，他變唐宋之濃艷爲輕淡，並借鑒元代淺絳山水的敷彩原理，創立了以赭石爲主色輔以青緑的小青緑山水風格，開拓出新的藝術樣式。至他晚年，又於重青緑山水注力求新，敷色盈滿明麗，同時在水墨與青緑結合、鈎斫與皴染交融等方面，取得了突破性的成就。文徵明的青緑山水，無論在主題内容和技法形式等方面，都超越了宋元理法，建立起有典範意義的風格，給吴派畫家和後世以深刻的影響。

三　若干作品的考辨

認識文徵明青緑山水的淵源、畫法演變和風格特徵，有助於對他的青緑山水真僞問題作出判斷。下面對幾幅素有争議的作品作出分析，提出我的看法。

《石湖花游詩畫卷》[41]爲文徵明書畫合卷，圖卷系小青緑製作，畫於正德十五年庚辰(1520)，時年五十一歲。詩卷爲文徵明於正德九年甲戌(1514)鈔録元楊維禎的《花游曲》及顧瑛、郭翼、袁華、馬麐、陸仁、秦約、于立等和詩，隨後録自己追和詩，最後題識："鐵崖諸公花游倡和，亦石湖一時勝事也。比歲莫氏修石湖志，目爲穢迹而棄之，不誠冤哉。余每嘆息其事。因履約(王守)讀書湖上，輒追和其詩，並録諸作奉寄。履約風流文采不減昔人，能與子重(湯珍)、履仁(王寵)和而傳之，亦足爲湖山增氣也。是歲大明正德九年歲在甲戌六月廿又五日，上距諸公游湖之歲百六十有七年矣。徵明記。"詩卷後並有文彭、文嘉題識，清顧文彬、吴雲各有題跋。

對於此件書畫卷，有專家認爲系文(徵明)派後學臨本[41]。筆者以爲頗可商榷。

先觀畫作本幅，卷末徵明自題："比歲書花游倡和以寄履約，履約欲余補其圖，偶疾作而不果。兹適余玉磬山房，復申前請，爲寫此以歸之。自甲戌距今凡七年矣，日就勤勞，筆意蕪略，聊用遣興以塞白耳，若以爲不工，則非區區之所計也。正德庚辰九月既望，徵明識。"題識中叙説了此圖創作的原委，並與甲戌年題詩在時間和事件上相呼應。

此圖的筆墨技法與兩年前所畫的《惠山茶會圖卷》對照，其用細勁的筆道鈎斫石骨和短密的小披麻皴皴擦凹隙的方法是頗爲同一的。樹木虬結屈曲的形態及密密的點葉和夾葉畫法，也具有文徵明的本色特徵。山頂石巔染石緑漸次轉爲赭石的敷染方法，與他五十五歲畫的《高人名園圖軸》同出一轍。圖中的用筆雖然工細，但有着輕重起伏的行勢，一無流滑纖弱之感，這是徵明後學所無法達到的。圖上的題識楷書結體拙樸，略呈斜勢，行筆婉和，正是他中年潛心師法趙孟頫小楷的面貌，與他晚年整飭清剛的楷體自是不同。圖卷的畫風和書體與傳世其他中年畫迹相符契，故而可信爲真迹。至於文派後學畫家中，如盛傳爲徵明代筆的朱朗，他所創作的青緑山水《赤壁賦圖卷》[42]，用筆較爲堅實平直，無徵明秀逸靈動之意，與《石湖花游圖卷》(圖八)的筆墨明顯不合。其他後學如錢穀，用筆粗重峻刻，居節則細密纖弱，在筆墨的功力和修養上都未能達到文徵明的高度，故此圖出於文派後學之手的論斷難以成立。

比較複雜的是文徵明的書詩卷(圖九)，明李日華在《六硯齋筆記》中曾著録文徵明一件《石湖花游詩畫卷》[43]，其中所録的楊維禎花游曲、元人和詩及文徵明和詩與現存墨迹本均有較大出入，再取近時整理出版的《楊維禎詩集》[44]校核，發現墨迹和文集所載亦有小異。現將三者互異之句摘示於後。

篇　名	墨　　迹	《楊維禎詩集》	《六硯齋筆記》
楊維禎花游　曲	寫盡春愁子夜篇	寫盡春愁子夜篇	細寫春江花月篇
顧瑛和詩	折花賣眼一回步	折花買眼一回步	折花賣眼一回步

	瓊花起作回風杯 立按鳴箏促牙板 碧桃花下試新題	瓊花起作回風杯 立按鳴箏促象板 碧桃花下題新題	吹起花作回風杯 立按鳴箏促牙板 碧桃花下試新題
郭翼和詩	夫容暖紅旗颭風 玉艷摇溶養龍水 鐵蛟噴壑風雨來 苧蘿烟斷東海西	夫容暖紅旗颭風 玉艷摇落養龍水 鐵蛟噴壑風雨來 苧蘿烟斷東海西	芙蓉暖江旗颭風 玉艷摇空溶瀁水 沉沉鐵壑風雨來 苧蘿烟斷海東西
袁華和詩	手弄瓊英掬秋水 凌波雙飛動微步 踏春撾鼓能幾來 便須一飲三千杯 鬱輪袍催紫檀板 瓊林宴中探春使 骰子逡巡賜緋四	手弄瓊英掬秋水 凌波雙飛連塵步 踏春撾鼓能幾來 須使一飲三千杯 鬱輪袍催紫檀板 瓊林宴中采春使 骰子逡巡賜緋回	手弄瓊英掬春水 凌波雙飛動微步 踏青撾鼓能幾來 便須一飲三千杯 鬱袍催徹紫牙板 瓊林宴中探春使 骰子逡巡賜緋四
馬麐和詩	寶衣翠絡薰麝風 宫妝窈窕銀屏裏 夜闌酒倒揮玉椀	寶衣翠絡薰麝風 宫妝窈窕銀屏裏 夜闌酒倒揮玉碗	寶衣翠落薰麝風 宫妝窈窕雲屏裏 夜闌酒倒呼玉碗
陸仁和詩	踏遍湖頭青草墓 泉臺蒿目那起來 仰天笑擊玉唾椀 黄鸝東來燕子西	踏遍湖頭青草墓 泉臺蒿目那起來 仰天笑擊玉唾碗 鸝黄東來燕子西	踏遍湖邊青草墓 泉臺蒿木那起來 仰面笑擊玉唾碗 黄鸝東來燕子西
秦約和詩	館娃宫殿春迷濛 游雲膩雨踏歌步 青春唤愁花下墓 宫中分膽衍波箋 更試一曲曉山篇	館娃宫殿春迷濛 游雲膩雨踏歌步 青春唤愁花下墓 宫中分膽衍波箋 更試一曲曉山篇	館娃宫裏春迷濛 尤雲殢雨踏歌步 春風唤愁花下臺 宫中分贈五雲箋 更賜一曲曉山篇
于立和詩	的皪瞳人剪秋水 洗花染作真朱裙 窈窕行烟踏烟步 鸞簫三尺猩紅板	的皪瞳人剪秋水 洗花染作真朱裙 窈窕行烟踏烟步 鸞簫二尺猩紅板	的皪碧瞳剪秋水 百花染作真朱裙 窈窕行行踏烟步 鸞簫三尺猩紅板
文徵明和詩	雪藕縈絲薦冰椀 玉奴會唱紫霞篇		雪藕銀絲薦冰椀 仙人會唱紫霞篇

從以上三者比照情況看，墨迹與《楊維禎詩集》中的詩句基本一致，其中有幾處用詞相異，但詞意相近。如顧瑛和詩中的“牙板”與“象板”，“試新題”與“題新題”，袁華和詩中的“動微步”與“連塵步”，“便須”與“須使”等，很可能是根據不同的流傳版本所致。而有一些明顯是文集刻印時産生的筆誤，如陸仁和詩中的“黄鸝”誤爲“鸝黄”，袁華和詩中的“賜緋四”誤爲“賜緋回”，于立和詩中的“三尺”誤爲“二尺”等。而有些詩句從文意揣摩應以墨迹本爲準。如顧瑛和詩中“折花賣眼一回步”句，源出李白《越女詞》：“賣眼擲春心，折花調行客。”[45]賣眼是女伎賣笑之意。楊維禎《花游曲》系爲伴他們游石湖的女樂伎璚英而作，故顧瑛用“賣眼”暗指此事。文集作“折花買眼一回步”，其意不通。又郭翼和詩

中“玉艷摇溶養龍水”句，文集作“玉艷摇落養龍水”。詩是寫春景，摇溶是形容水盛貌，源出李商隱《河陽詩》：“黄河摇溶天上來，玉樓影近中天臺。”[46]“玉艷摇溶”形容花容水貌。而“玉艷摇落”則是花兒衰謝之意，與時序不合。六硯齋本作“玉艷摇空溶瀁水”更是文意不通。另外墨迹這一句的平仄格式爲“仄仄平平仄平仄”雖是特定格式，但合乎詩格；而文集此句爲“仄仄平仄仄平仄”，違背詩格。可見墨迹的録詩更近乎原詩的文意和格律。墨迹與六硯齋本文字有較多歧異處，最明顯的是于立和詩中“的皪瞳人剪秋水”句，系出自唐李賀《唐兒歌》：“骨重神寒天廟器，一雙瞳人剪秋水”[47]，瞳人是注視他人眼睛的意思。六硯齋本作“的皪碧瞳剪秋水”，失去了原意。又如陸仁和詩中“泉臺蒿目那起來”句，蒿目是舉目遠望之意，六硯齋本作“泉臺蒿木那起來”，蒿木與蒿目意思完全不同，文意應以蒿目爲是。

據以上對照分析，説明李日華所看到的文徵明《石湖花游詩畫卷》與現存墨迹不是同一件物，而從詩句的文義言，當以墨迹爲準確。六硯齋本有不少違悖詩意和詩格處，無論是創作原詩的元人，還是鈔録者文徵明，都是有着深厚詩文修養的文士，豈會出現這些舛誤？故而我認爲李日華看到的那一本很可能是當時人根據流傳的元人詩集差劣版本而炮製的僞作。

文徵明書寫石湖花游詩卷時，年四十五歲，小楷結字較爲方正，間架不够穩妥，行筆柔婉而稍弱，較石湖花游圖上的題字更顯古拙，正是他中年時規橅宋元筆意而尚不够穩健遒勁的面貌。詩卷後文彭題跋中明言：“此卷乃先君追和鐵老花游曲也，當時王履約、履吉讀書石湖，伯仲俱有詩文名，先君因爲録之以寄。後復爲之圖。”接下文嘉又有題跋，兩人題字的書法俱合本性，爲真筆無疑。此亦爲圖卷和詩卷的可靠性提供了佐證。

《游玄墓詩畫卷》(圖一〇)[48]爲文徵明又一件詩畫合卷。圖幅爲米氏雲山與青綠設色結合的畫法，不同於常見的面貌。圖上無署款，僅鈐“文徵明印”白文方印記。故有專家判爲贋迹[49]。

文徵明一生畫過不少仿米氏雲山之作，早年有署文壁的《雲山圖》[50]和署文徵明的《春山烟樹圖軸》[51]，中晚年有六十四歲作的《仿米雲山圖卷》[52]和七十七歲作的《仿米雲山圖卷》[53]等。以上這些作品都以水墨點染法爲主，山巒輪廓模糊，全用水墨横點大塊面地點染山體，雲靄也多以水墨烘染，略加綫鈎，畫法源於米友仁。《游玄墓圖卷》顯出不同的是，其山巒和坡陀都以綫條鈎勒輪廓和石骨，然後用短横點、圓點點染凹隙處，再加螺青和汁綠點染，雲氣全以綫鈎。全圖加强了綫條的造型功能，减弱水墨潑染和烘染的運用。這是文徵明有意識地將青綠法和米氏雲山法結合起來的嘗試，因而越出了常格而别具風貌。但細觀之，山巒坡地的鈎勒綫條峭勁而沉凝，與他《關山積雪圖卷》中所用的鈎綫法頗爲一致。而那種短筆横點、圓點點染法正是從細密精致的點苔法中變化出來，以圖改造米氏點染法。徵明將米氏豪縱酣暢的筆墨轉變成清剛明潤的筆墨，並注入清麗的色彩，含有創新的意義。誠然，在青綠設色和雲山點染兩種方法的結合上不免有牽强的痕迹，給人以出格之感，但無論造型、筆墨都合乎徵明本身的性情。衹是此種畫法在以後不復出現，成爲文氏作品中難得的變格之體。

與圖卷同存的尚有文徵明自書七首玄墓詩，紙色與圖卷一致。徵明自題謂：“近至玄墓得詩七首，輒畫一笑。”署年“壬辰(1532)九月”。畫家時年六十三歲。詩與畫應爲相近時間所作。詩卷共録“登胥臺山”、“玄墓”、“雨宿玄墓”、“雨晴登山閣”、“望漁洋山有懷王敬止”、“蔡九逵相期同游及其不果來山中有懷”、“留别清半岩”等七律詩七首。這七首詩未收入明清以來的各種文徵明詩文集刻本。其中有五首詩分别見於後人著録和流傳的文徵明其他墨迹中，但篇名及個别詩句略有出入。

《清嘯閣藏帖》、《沈(周)文(徵明)墨迹合璧》[54]載有“登胥臺山”、“雨中登玄墓”(即詩畫卷中之“玄墓”)、“宿慶公房”(即詩畫卷中之“雨宿玄墓”)、“登玄墓閣”(即詩畫卷中之“雨晴登山閣”,清嘯閣藏帖作“登玄墓山閣”)、“蔡九逵相期同游以事不果”(即詩畫卷中之“蔡九逵相期同游及其不果來山中有懷”)等五首。“登胥臺山”、“雨中登玄墓”、“宿瑞雲房”(即詩畫卷中之“雨宿玄墓”)三首又見於《文徵明詩册墨迹》[55]。又“登玄墓閣”並見於清汪砢玉《珊瑚網·書録》[56]。餘下“望漁洋山有懷王敬止”和“留别清半岩”兩首,均未見之於其他刻帖、墨迹或著録書籍。

玄墓山是蘇州西南臨太湖的一處名迹勝地。文徵明屢游玄墓山,他的詩文集中留下《玄墓山探梅唱和詩叙》、《送履約履仁游玄墓》、《玄墓道中》等多篇詩文。又據俞允文《仲蔚先生集》[57]和王世貞《弇州山人續稿》[58]記載,文徵明還曾畫有《玄墓四景圖》,可惜已不傳。

此件游玄墓詩卷,有專家認爲書法不類文徵明,亦非真迹。

文徵明草書早歲曾學懷素,得懷素藏鋒内轉和柔中寓剛的筆法。中年行草書遍學黄庭堅、米芾、蘇軾、智永和聖教序,並形成多種風貌。他的大字行草書多作黄庭堅體,體勢縱長欹側,行筆較爲尖峭瘦勁;中小字行草書則以王羲之、智永書體爲本,參以黄、米、蘇各家筆法,結字瘦長,整飭中寓欹側,運筆遒勁,時露鋒穎,而使轉圓潤,含有勁健和温潤雙重筆意。他六十多歲時的行草書尚有着筆處滯而放筆處滑的習氣。至其晚年,字體趨於平正,筆力沉凝圓婉,呈現温純蒼健的氣格。察看《游玄墓詩卷》,正具有他中年小字行草的特點,與相近時期的其他書作比較,如六十七歲的《雪詩卷》[59]、六十八歲的《自書紀行詩卷》[60]等,在字體和筆性方面都十分相合,即使與他七十六歲所書的《金焦落照圖卷》後面題詩相較,書體筆法也庶幾相近。故而此詩卷很難爲他人所仿作。再則,《游玄墓詩卷》假設系他人僞作,那麽試問:所録七首詩,並未載入文徵明歷來所編纂的詩文集中,作僞者所據何本?即便作僞者見到了流傳於世的文徵明《自書詩册》和《沈文墨迹合璧》,也衹能仿書五首,另外兩首難道能憑空臆造麽?這些都是無法解釋得通的。從詩卷的書法風格本身及文獻資料等方面考察,此詩卷應是文徵明的親筆無疑。

《飛嵐疊巘圖軸》[61](圖一一)爲重青緑山水,圖上文徵明自題詩跋:“飛嵐疊巘翠撑空,畫得幽居似剡中。滿地清蔭山木合,隔溪野色小橋通。倚闌詩思蕭蕭雨,繞榻茶烟細細風。想得高人方閉户,那知市上軟塵紅。嘉靖甲寅春日畫並題。徵明。”此圖未見於著録,有專家鑒定此圖爲贋品[62]。

甲寅爲嘉靖三十三年(1554),文徵明時年八十五歲。此幅構景重疊繁複,與八十一歲所作《萬壑争流圖軸》(圖一二)同一類型,爲徵明晚年狹長山水的典型圖式。圖中較多運用鈎斫筆法鈎畫山廓和石骨,行筆文静而有節奏。松柏樹木的鈎畫和點葉工謹嚴整,筆致鬆靈,與他八十九歲所畫的《赤壁賦圖卷》中的古柏筆性契合。圖上敷染重色青緑與緑赭色調相間相融、色階豐富的敷彩法,與《萬壑争流圖軸》同出一轍。如此精嚴而蘊藉的筆墨,善於把握色調豐富變化的設色法,是明晚期仿學徵明者所無法達到的。

此圖上所題詩,嘗數見於文徵明其他畫幅。《文徵明集》中載有“子重賦詩徵余逋畫未即踐言,先以小幅展限就和來押”[63],所録詩與《飛嵐疊巘圖軸》相同。又清陸心源《穰梨館過眼録》著録文徵明《仿叔明山水軸》一幅,圖上題詩一同《飛》圖,題款爲“嘉靖改元歲在壬午三月望日,偶過麗文書屋。出示叔明小幅,纖細高遠,展玩可愛。遂借歸,月餘而摹歸一過。殊愧不能及其妙也。文璧徵明甫識。”[64]此處署名“文璧”,而非“文壁”,當是贋作。

此外,清裴景福《壯陶館書畫録》著録《文衡山山水詩翰卷》[65],記載有仿梅道人圖一幅,另有詩册一部,書詩兩首。其第一首

與《飛》圖中七律相同，唯第三句爲“滿地清蔭木葉合”。第二首録“十畝清松四面山，草堂宛轉亂流間。若非清福安然主，爲訪高人得暫閒。竹圃眠雲秋濯濯，水舂供枕夜潺潺。就中何事猶堪羨，國是人非了不關。庚子(1540)九月望日書。徵明。”可知徵明曾以“飛嵐疊巘”詩題多次繪圖，然一爲立軸，一爲手卷，兩者題詩有多寡，應是不同時期的兩件作品，互不相襲。這種以同一詩文爲題材創作多幅的情況，在文徵明一生中是不鮮見的。例如《真賞齋圖》，他就先後畫過兩幅，俱爲真迹。《飛嵐疊巘圖軸》上的題詩，字體趨於肥短，筆多圓轉，去盡中年時圭角，正契合他晚年的書風，可信爲徵明的真筆。

注釋:

① 清潘正煒《聽颿樓續刻書畫記》卷上，引自《文徵明集・補輯》卷二十二，第1317頁，上海古籍出版社1987年版。

② 元黄公望《寫山水訣》，引自元陶宗儀《南邨輟耕録》卷八，第97頁。

③ 清李佐賢《書畫鑒影》卷二，引自《文徵明集・補輯》卷二，第821頁，上海古籍出版社1987年版。

④ 清陶樑《紅豆樹館書畫記》卷一，第20頁。

⑤ 《石渠寶笈・御書房》卷三十六，第38頁，上海書店1988年影印版。

⑥ 圖藏臺北故宫博物院。載《文徵明畫繫年》圖29，日本(株)おりじん書房1976年版。

⑦ 清胡敬《西清劄記》卷四，引自《文徵明集・補輯》卷二十二，第1356頁，上海古籍出版社1987年版。

⑧ 《文徵明集・附録》第1623頁，上海古籍出版社1987年版。

⑨ 《石渠寶笈續編》卷二十，第79頁。

⑩ 以上兩圖均載於明汪砢玉《珊瑚網·名畫題跋》卷十五，第1092頁，成都古籍書店1985年版。

⑪ 清吴升《大觀録》卷二十，第34頁。

⑫ 清吴榮光《辛丑銷夏記》卷五，第44頁。

⑬ 引自《文徵明集・補輯》卷二，第813頁，上海古籍出版社1987年版。

⑭ 清金梁《盛京故宫書畫録》卷二，引自《文徵明集・補輯》卷二十二，第1340頁，上海古籍出版社1987年版。

⑮ 清潘正煒《聽颿樓續刻書畫記》卷上，引自《文徵明集・補輯》卷二十三，第1346頁，上海古籍出版社1987年版。

⑯ 明陳繼儒《妮古録》，引自《美術叢書》第一册，第636頁，江蘇古籍出版社1986年版。

⑰ 圖藏上海博物館。

⑱ 清顧文彬《過雲樓書畫記》卷四，第28頁。

⑲ 清梁廷枏《藤花亭書畫跋》卷二。

⑳㉖ 圖藏臺北故宫博物院，刊《文徵明畫繫年》圖1、圖12。

㉑㉔ 圖藏故宫博物院。刊《明代吴門繪畫》圖26、圖23。商務印書館(香港)、紫禁城出版社1990年版。

㉒ 圖藏四川省博物館，刊《中國美術全集・繪畫編7》圖47，上海人民美術出版社1989年版。

㉓㉕㉙㊱㊵㊽㊿(61) 圖藏上海博物館。

㉗ 清方薰《山静居畫論》，引自《美術叢書》第二册，第1486頁，江蘇古籍出版社1986年版。

㉘ 明何良俊《四友齋叢説》卷二十九，第267頁，中華書局1959年版。

㉚ 圖藏故宫博物院，刊《明代吴門繪畫》圖22。

㉛㉜㉝㉞ 圖均藏臺北故宫博物院，刊《文徵明畫繫年》圖33、圖17、圖29、圖30。

㉟ 圖藏南京博物院，刊《中國美術全集・繪畫編7》圖49。

㊲ 明李開先《中麓畫品》後序，引自《美術叢書》第二册，第1268頁，江蘇古籍出版社1986年版。

㊳ 董其昌題文徵明《仿趙文敏滄浪濯足圖》，載汪砢玉《珊瑚網名畫題跋》卷十二，第13頁。

㊴ 清張丑《清河書畫舫》，引自《佩文齋書畫譜》卷八十七，第2513頁，北京中國書店

1984年版。

㊶ 《中國歷代書畫圖目》第三册，滬1—0545號作品注釋中，傅熹年先生謂：文派後學臨本。

㊷ 圖藏故宫博物院，刊《明代吴門繪畫》圖66。

㊸ 明李日華《六硯齋筆記》卷四，第110頁，國學珍本文庫第一集第十八種，中央書店1936年版。

㊹ 《楊維禎詩集》第46頁，第613-618頁，浙江古籍出版社1994年版。

㊺ 唐李白《越女詞》，載《李太白全集》卷三十五，第1194頁，中華書局1977年版。

㊻ 唐李商隱《河陽》詩，載《全唐詩》卷二十，第三函第四册第62頁，同文書局1887年石印本。

㊼ 唐李賀《唐兒歌》，載《全唐詩》卷十四，第二函第六册第68頁，同文書局1887年石印本。

㊾ 此圖徐邦達先生認爲文徵明畫假，文題也不像文。故此圖未收入《中國古代書畫圖目》内。

㊿ 圖藏臺北故宫博物院，刊《吴派畫九十年展》圖97，臺北故宫博物院1975年版。

(52) 圖藏故宫博物院，刊《明代吴門繪畫》圖20。

(53) 圖藏天津市藝術博物館，刊《明四家畫集》圖153，天津人民美術出版社1995年版。

(54)(55) 引自《文徵明集·補輯》卷十，第1044頁，上海古籍出版社1987年版。

(56) 明汪砢玉《珊瑚網·法書題跋》卷十五，第357頁。

(57) 明俞允文《仲蔚先生集》，引自《佩文齋書畫譜》卷八十七，第2511頁。

(58) 明王世貞《弇州山人續稿》卷一百六十九，第9頁。

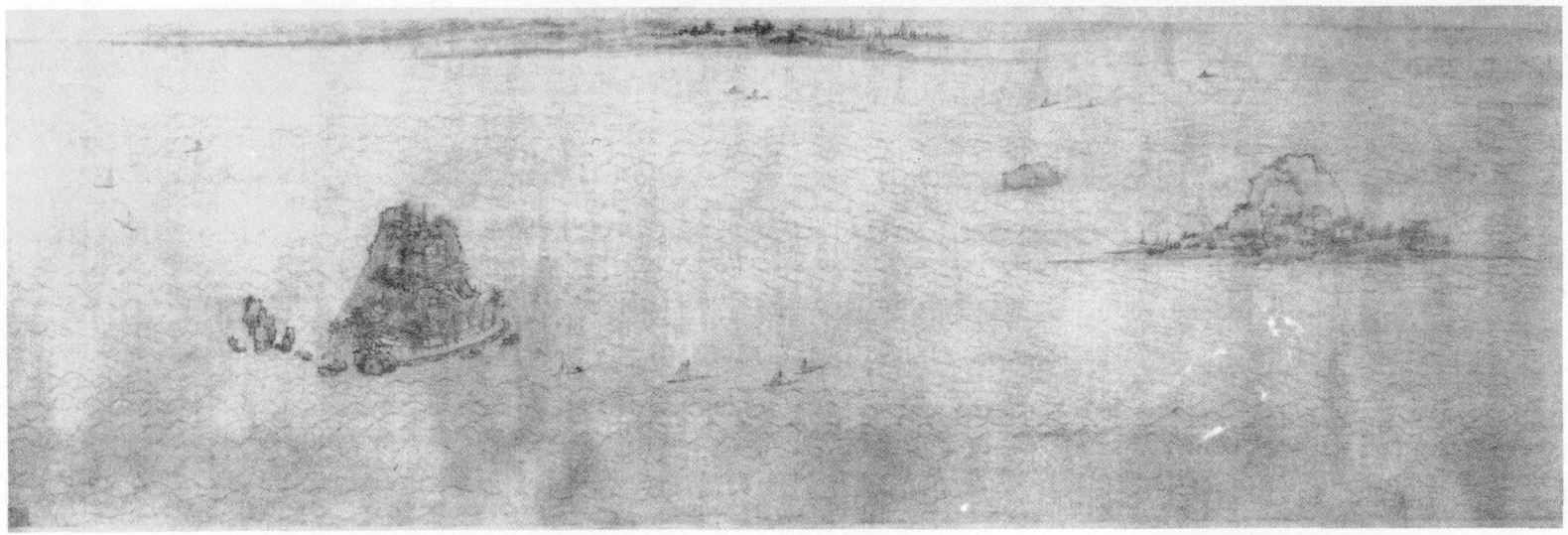
(59)(60) 均藏臺北故宫博物院，刊《吴派畫九十年展》圖135、圖139。

(62) 傅熹年先生鑒定此圖不真，圖未收入《中國古代書畫圖目》内。

(63) 《文徵明集》卷九，第220頁。

(64) 清陸心源《穰梨館過眼録》卷十七，第13頁，光緒十七年吴興陸氏刻。

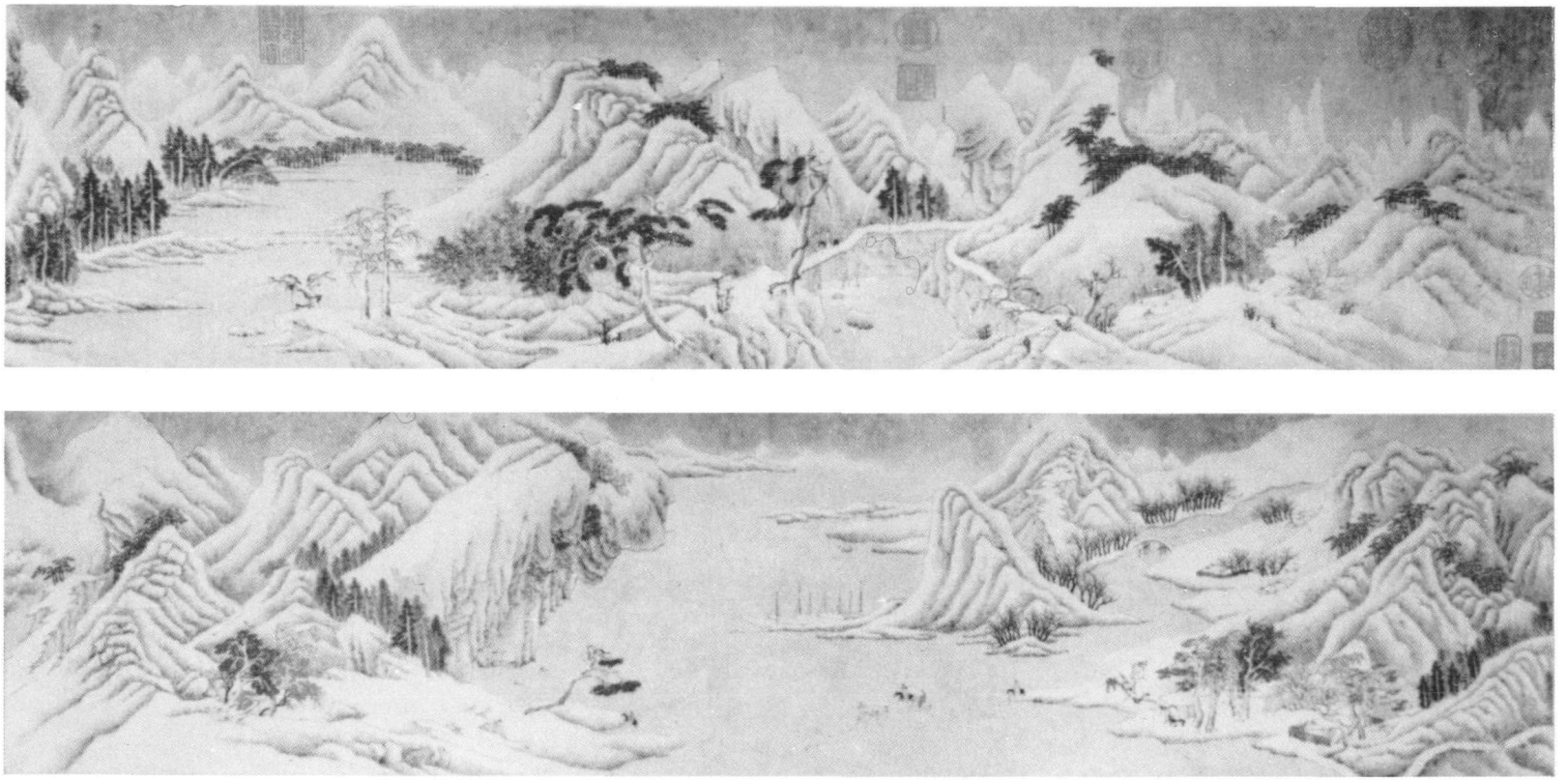
(65) 清裴景福《壯陶館書畫録》卷十，第12頁，中華書局聚珍版。



圖一　金焦落照圖卷

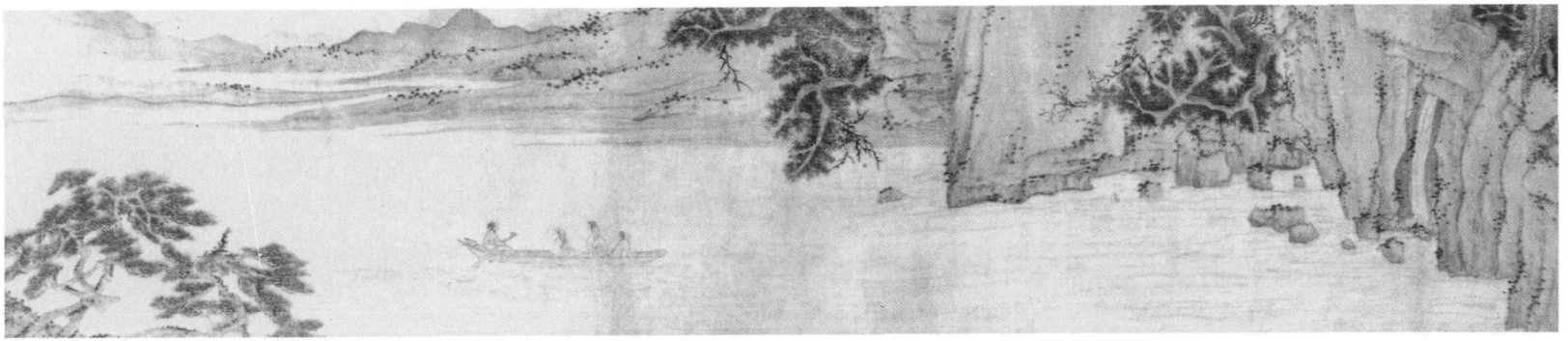
圖二　雨餘春樹圖軸

圖三　高人名園圖軸

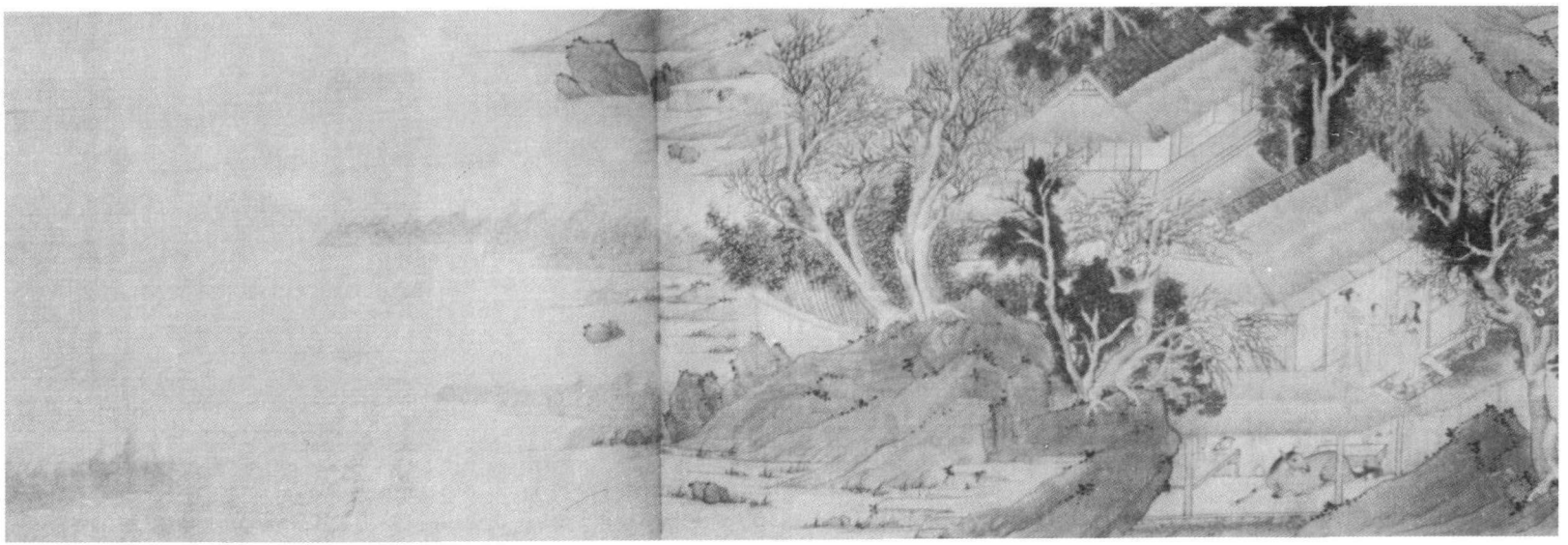


圖四　關山積雪圖卷(局部)

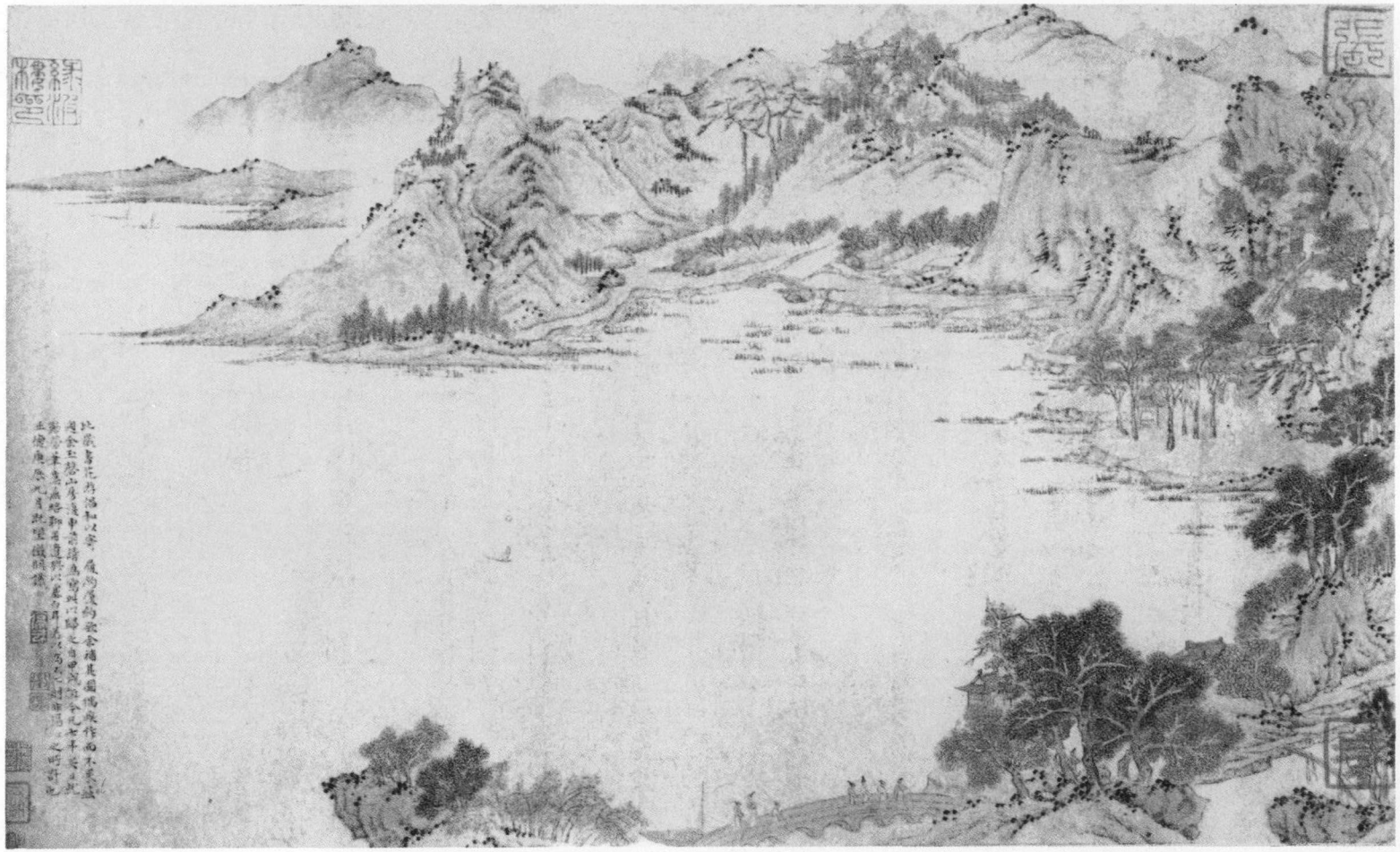
圖五　松蔭高隱圖軸



圖六　赤壁賦圖卷



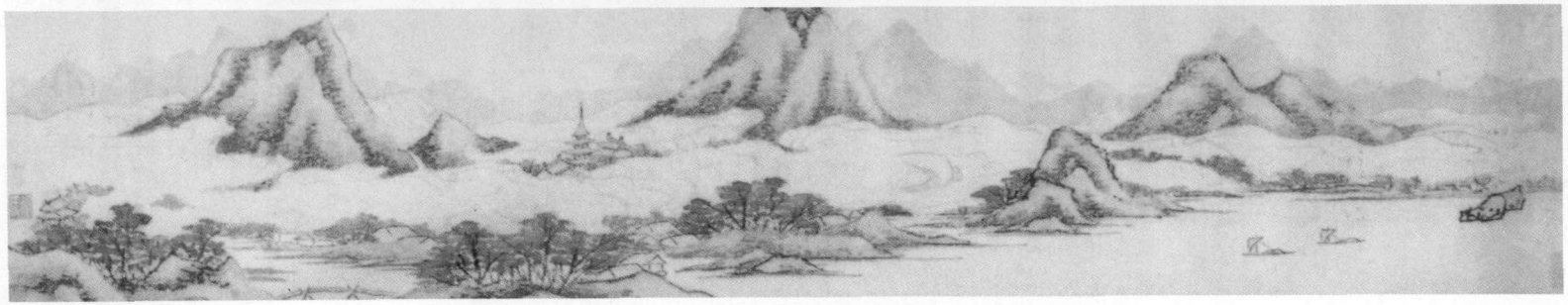
圖七　仿趙伯驌後赤壁賦圖卷(局部)



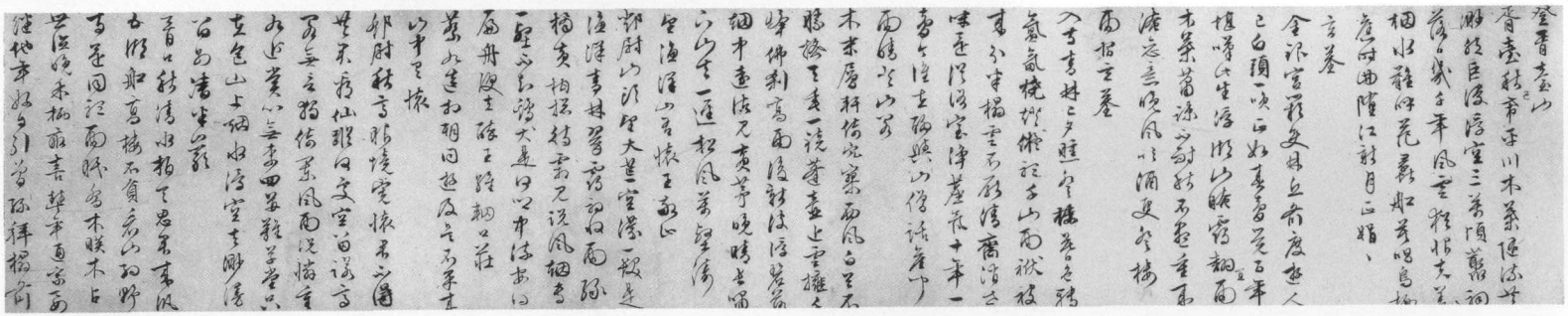
圖八　石湖花游詩畫卷　1

至正戊子三月十日偕茅山貞居老僊玉山才子烟雨中游石湖諸
爲伎者瓊英甓點絳唇詞已而干霄登湖上山歌寶積寺行禪師西軒老僊
題名軒之壁瓊英折碧桃花下山余爲瓊英賦花游曲會稽楊維禎
三月十日春濛濛滿江花雨濕東風美人盈盈烟雨裏唱徹湖烟與湖水水
天虹女忽當門午光穿漏海晨霞美人凌空躡飛步步上山頭小真墓華陽
老仙海上來五湖吐納掌中杯寶山枯禪開茗椀木鱗吼罪催花枝老僊醉
華石闌西一片飛花落粉題蓬萊宮花艱使花信明朝二十四老僊更試蜀
麻牋寫盡春愁子夜篇 玉山顧阿瑛和真娘墓下花溟濛碧梢小鳥啼春
風蘭舟搖搖落花裡唱徹吳歌美吳水十三女子楊柳門青絲監結鬱金晨
折花賣眼一回步蛺蝶雙飛上春墓老仙醉美鐵笛來瓊花起作迴風柳與
酣鯨吸瑪瑙椀立按鳴箏倚牙板午光小落汗春西碧桃花下試新題西家
忽遣青鳥使致書殷勤招再四當迎奪得鳳頭箋大寫仙人蹋蹋篇 崑丘
部異和石池天地花溟濛天容暖紅旗颯風錦艙兩驅出雲裡玉豔搖溶養
水寶堂坊辟堂山入門瓊琚穠珮飄輕裾館娃愁遠行春步青狐泣泠鸞鶩
墓鐵蛟噴歗風雨來花宮香迄瓊英杯玉粒松膏粉雲椀小扇桃歌紫霞牙
板夢雜烟斷東海西雙璫織札近新題青鳥不來無信使玉鳧啊絲啼十四
真珠字盛愁滿牋爲君重賦花游篇 汝易袁華和烟雲樓霧搖空濛游絲
弱絮縈柔風木蘭載春石湖裏乎美瓊英掬纏水鐵笛仙人招美門鶯雛小
隊青霓裾淩波雙飛連徵步冶情湯憶妃鶯墓踏春過鼓能紮來使逼一歡
三千杯血色蒲萄凝水椀鬱輪袍催然檀板雲旗縹緲青鳥西口啊紅巾織
舊題瓊林燕中探春使骰子逡巡賜緋四醉携翠袖寫銀箋不數公子花游
篇 吳東馬磨和碧樓十二浮空濛嚲衣翠格熏麝風宮紈窈窕銀屏裏鵲
鵲呼名隔江水荔枝木瓜花覆門珠琊丁東搖曲帛館娃宮裡渚妃步瓢得
一丘紅粉墓探花仙子何雲來乳酒百罰行深杯夜闌酒倒揮玉椀遮莫城
頭催漏板人生一身東復西花游日日須留題尚記題詩連宮使字落驪珠
三十四 金花重賜五雲牋製作清平樂府篇 河南陸仁和金烏流春春
氣濛花雲蒸紅爛承風星舩蕩向銀河裏手浣銀波天在水水光花色照湖
門美人鬬倩夫容扇松陰冶游馳小步踏碾湖頭青艸墓泉臺當目那起來
長生且進麝脯杯仰天笑擊玉唾椀美人暗度羌胡板黃鸝東來燕子西喃
喃交語如雕題不是神仙西母使漢殿雙迴青翼四僊人手杞五雲牋美人
奪得瓊花篇 淮海秦約和館娃宮殿春迷濛穠花芳菲嬌亞風油壁香車
度花裏笑解珠纓被春水水邊小艇急到門粼粼綠濺金鵝裙游雲膩雨踏
歌步青春喚愁花下墓流光去去不復來縹酒且進芙蓉杯鸚珠串落碧瑛
椀鳳槽聲催紅玉板宴游未終山日青西桑纖捧研索新題風流文采璚林
使肯數玉人裹十四宮中分膳衍波牋更試一曲曉山篇 庄盧于五和煖
雲着柳春濛濛錦驅兩旗楊柳風美人娟娟錦舩裡的皪瞳人翦穠水阿環
養花花滿門洗花梁作真朱扇窈窕行烟踏烟步野棠亂落麒麟墓東風撲
天驅夢來露香翠泣妃夾杯玉筯丁東鳴碧椀寶簫三尺猩紅板瓊花起舞
歌竹鐵崖酬春寫春題幽偕不馮蜂蝶使怨絕水綠絃第四使載雌霓作雲
箋寫入花游第笑篇 謝山文徵明追和石湖雨歌山空濛美人却扇歌迴
風歌聲宛轉美花裡妃夾飛來天拍水當時儒伯醉雲門酒痕飜汙石袖裙
遺踪無復芳塵步湖上空餘昔人墓昔人既去今人來千載風流付一杯雪
藕絲萬水椀峽蝶穿花逐歌板夕陽剛在畫橋西一段春光屬品題傷心不
見催花使只有黃鸝再四無限春愁誰與箋仙人會唱紫霞篇 齊暗
鐵崖諸公花游倡和於石湖一時勝事也比歲莫氏修石湖志目爲殘跡而
棄之不識究竟余每嘆息其事因
屐約讀書湖上輙追和其詩并錄諸作奉寄 屐約風流文采不減昔人能
子重屐仁和而傳之於是爲湖山增氣也是歲大明正德九年歲在甲戌六
月廿又五日上距諸公游湖之歲百六十有七年矣徵明記

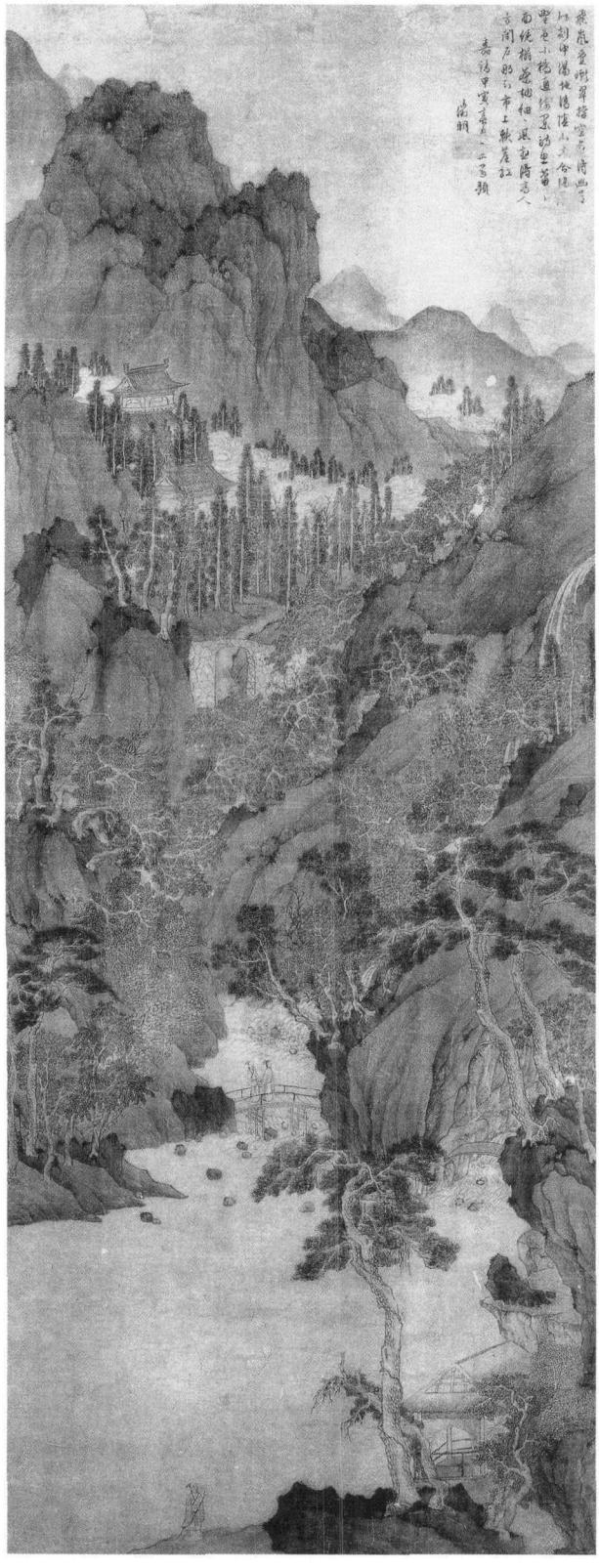
圖九　石湖花游詩畫卷　2



圖一〇　游玄墓詩畫卷　1



圖一〇　游玄墓詩畫卷　2



圖一一　飛嵐疊嶽圖軸

圖一二　萬壑爭流圖軸

費丹旭年譜

鄭　威

清嘉慶六年　辛酉　(1801)　一歲

是年生。

按費丹旭自著《依舊草堂遺稿》卷首，汪曾唯撰傳云:“時庚戌(1850)十一月朔也，卒年五十。”

按黄涌泉、孫元超兩先生合編《費曉樓傳神佳品》第十一頁中的注釋②云:“湖州費竹香先生(費氏六世孫)家藏費丹旭手書家訓，款云‘道光二十八年……偶翁時年四十有八’。”

據以上兩説推算，費丹旭應生於是年。而徐邦達先生編著《中國繪畫史圖録》下册・第八九二頁上載爲:“(一八〇二——一八五〇)”，未知依何據?當有誤。

字子苕，號曉樓、偶翁、環渚生、三碑鄉人，世居烏程瑶階村。

按汪曾唯撰傳云:“來自環溪，因號環溪生。又嘗謂人生如寄耳，别號偶翁。”“君費姓，諱丹旭，字子苕，號曉樓。世居烏程瑶階村(今浙江省吴興縣白雀鄉姚家壩南壩村)。”

父費珏，字芝原，隱君，工山水。

費丹旭娶朱氏，有三子，以耕，號餘伯，以畫名;以安，隱於賈;以群，號穀士，攻舉子業;孫儀。

按汪曾唯撰傳云:“父芝原，隱君，工山水。君娶朱氏，有子三，以耕，以畫名;以安，隱於賈;以群，攻舉子業;孫儀。”

按《國朝杭郡詩三輯》卷九十九云:“子以耕，號餘伯;以群，號穀士，能傳家學。”

按汪曾唯，字子用，浙江杭州人。振綺堂汪遠孫從子，與費丹旭交往甚密。光緒中官湖北知縣。(黄涌泉先生提供)

費丹旭排行爲第五。

按《國朝杭郡詩三輯》卷五十九載蔣光煦《得費五曉樓書劍秋(汪鉽)詩，追感舊遊，並寄青雨五疊前韻》而得知費丹旭排行爲第五，其餘兄弟姐妹均無考。

按蔣光煦(1813—1860)，號雅山，後改生沐，浙江海寧人，世居硤石鎮。家業充裕，收藏富有，每遇金石、書畫，不惜千金以購。閒作寫意花卉，頗有清趣。(《藝林悼友録》初集)

按汪鉽(1794——?)，字式金，號劍秋，錢塘(今浙江杭州)人。諸生。家貧嗜學，尤工填詞。喜縱遊山水，生平與烏程費山人丹旭交最深。書法倪高士(倪瓚)，山水嘗出長卷屬録，自壬辰(1832)訂交以來，投贈詩詞九十九首以付後人，俾知相交之情，時丁末(1847)十二月也。後己酉(1849)冬，山人歿，逾年其子以耕仍館東軒，請補録戊申(1848)、己酉(1849)兩載投贈諸作於後。今以耕又死，卷猶存山人之孫儀家。庚寅(1890)、辛卯(1891)間寇難，茂才所自作詩詞、題跋諸集，悉毁於兵，今無傳本矣。(《東軒吟社畫像小傳》)

按《東軒吟社畫像小傳》中的汪鉽條内，將費丹旭的卒年提前了一年，當有誤。

顧洛三十九歲。

錢杜三十八歲。

張廷濟三十四歲。

高塏三十三歲。

殷樹柏三十三歲。

翟繼昌三十二歲。

湯貽汾二十四歲。

蔣寶齡二十一歲。

翁雒十二歲。

汪遠孫八歲。

汪鉞八歲。

管庭芬四歲。

朱熊生。

嘉慶八年　癸亥　(1803)　三歲

張熊生。

嘉慶九年　甲子　(1804)　四歲

湯貽汾二十七歲。自著《畫筌析覽》成書。

嘉慶十七年　壬申　(1812)　十二歲

錢杜四十九歲。《松壺畫贅》成書。

嘉慶十八年　癸酉　(1813)　十三歲

蔣光煦生。

嘉慶二十五年　庚辰　(1820)　二十歲

中元日，爲夢香作《羅浮仙影圖扇頁》，紙本，設色，縱20厘米，横55.5厘米。

"羅浮仙影。庚辰中元，爲夢香二兄法家正之，費丹旭。"(《中國民間秘藏繪畫珍品》第三册・第一四五頁)

道光四年　甲申　(1824)　二十四歲

長至日，由吴衡照、汪遠孫在杭州小米巷東軒創立詩社，集會唱和達十年之久。社員共有七十六人。費丹旭亦其中一員。

按吴衡照，字夏治，號子律，仁和(今浙江杭州)人。嘉慶辛未(1811)進士，官金華府教授。善詩文，尤工填詞，精熟倚聲按譜之學，所著《蓮子居詞話》、《辛卯生詞》四卷傳於世。(《東軒吟社畫像小傳》)

按汪遠孫(1794——1836)，字久也，號小米，錢塘(今浙江杭州)人。嘉慶丙子(1816)舉人，官内閣中書，承祖父餘蔭。家饒於資，尤喜校刊善本書，曾葺别業於湖上曰"借閒小築"，自號借閒漫士。有《清尊集》十六卷。(《東軒吟社畫像小傳》)

按小米巷東軒，爲汪遠孫先人雅集之地。

初冬，作《松下品詩圖軸》，絹本，設色，縱106厘米，横43.8厘米。

"松下品詩圖，甲申初冬，椒升王錫庵題。""曉樓費丹旭寫。"(現藏上海博物館)

按王錫庵無考，約爲後來添題品名的。

道光五年　乙酉　(1825)　二十五歲

挾六法遨遊滬上。

"道光乙酉歲，老友龔定盦招遊滬上時，曉樓方挾其六法之能事遨遊海内，亦來斯土。"(《依舊草堂遺稿》曹籀序)

按龔定盦，即龔自珍(1792——1841)，一名鞏祚，字定盦，仁和(今浙江杭州)人。道光己丑(1829)進士，官禮部主事。古文辭奇崛深懿，不可一世。詩亦奇境獨開，著作等身，有《定盦集》。(《兩浙輶軒續録》卷三十三)

按曹籀，原名曹金籀，字葛民，號烟橋，仁和(今浙江杭州)人。諸生。有《蟬蜕集》四卷。(《國朝杭郡詩三輯》卷六十三)

道光十一年　辛卯　(1831)　三十一歲

三月，作《鄂園考律圖軸》。

"辛卯春三月，曉樓費丹旭寫。"幅内有姚道淦補題云:"審音者趙君月波;填譜者陸君聽蕉;寫照者費君曉樓;以諸君與予辛卯以前叙，時於陸氏鄂園佇月樓中。道光庚子(1840)冬十月，姚道淦補題於金閣省垣之桃芬仙館。"(《名人書畫集》第八集)

長夏，爲海樓作《倚欄圖卷》，紙本，設色，縱45.5厘米，横150.5厘米。

"倚欄圖，辛卯長夏，爲海樓先生作。吴興費丹旭。"(《中國美術全集》清代繪畫下・第一二五頁。現藏重慶市博物館)

道光十二年　壬辰　(1832)　三十二歲

夏，爲殷樹柏作《花宜館輯詩圖卷》，紙本，設色，縱36厘米，横100厘米。

“壬辰夏日，爲仲雲先生作。費丹旭。”(現藏浙江省博物館)

湯貽汾揄引費丹旭延館於杭州小米巷汪遠孫之振綺堂。(《費曉樓傳神佳品》第一頁)

五月，與余集合作《美人圖軸》，絹本，高四尺二寸二分，闊一尺七寸七分。(按:長度據文獻資料，下同)

“道光壬辰夏五月，同客武林，秋室詞兄偶補竹石，西吴費丹旭。”幅内有潘振鏞題云:“吴興費曉樓先生以仕女著名。生平所見不下數百幅，其運筆之鬆秀，設色妍雅，近人無以過之。此幅乃其壯年之作，蓋時妝美人，較之古妝者，更難免俗。先生天分既高，又得與先輩余秋室學士共相商量，是以蹈規履矩，不類尋常，其中一人一物，不特神韻天然，而更有一種幽閒自樂之趣流露毫端，真可謂脱盡作家習氣矣。因書數語用志欽佩。光緒己丑(1889)天中節後三日，秀水後學潘振鏞。”(《愛日吟廬書畫録》卷七)

按余集(1738——1823)，字蓉裳，號秋室，浙江杭州人。是年余集早已下世，怎麽可能同費丹旭合作《美人圖軸》，此畫必是贋品無疑。

七月，作《東軒吟社圖卷》，紙本，設色，縱45.3厘米，横612厘米。

“道光壬辰秋七月，烏程費丹旭製。”(原藏浙江省博物館)

按圖中所繪有汪鉽、莊仲方、黄士珣、項鴻祚、嚴傑、汪遠孫、費丹旭、高塏、諸嘉樂、吴振棫、夏之盛、汪阜、胡敬、鄒志初、趙鉞、龔麗正、趙學轍、張應昌、湯貽汾、陳善、錢師曾、汪適孫、張廷濟、汪邁孫、汪秉健、了義、吴衡照二十七人的肖像。這些人都是東軒吟社的主要社員，又是當時杭州地區的耆舊名輩之流，與費丹旭有一定的交往關係。(小傳略)

九月朔，摹《武林四徵君圖卷》，紙本，水墨，縱30.2厘米，横74.5厘米。

“烏程費丹旭曉樓摹。”卷内有趙之琛題云:“武林四徵君畫像，道光壬辰秋九月朔，同里後學趙之琛拜題。”(《炎黄藝術館藏畫集》第一六〇——一六一頁)

按趙之琛(1781——1860)，字次閑，浙江杭州人。山水師子久、雲林，以蕭疏幽淡爲宗。所見花卉屏幅，筆意瀟灑，點色清雅，格超韻逸，大有新羅神趣。間作草蟲，隨意點綴，各種體貌，無不逼肖，極寫生能事。篆刻得其鄉陳秋堂(豫鍾)傳，能盡各家所長。(《桐蔭論畫》三編·下卷)

道光十三年　癸巳　(1833)　三十三歲

夏，偕龔麗正、范吾山訪謙谷上人於理安，擬作圖卷未果。(《依舊草堂遺稿》)

按龔麗正(1765——1841)，字暘谷，號闇齋，仁和(今浙江杭州)人。嘉慶丙辰(1796)進士，官江蘇蘇松太兵備道觀察，爲金壇段大令玉裁女夫，獨得漢學真傳。主講紫陽書院，著《三禮圖考》等。(《東軒吟社畫像小傳》)

新秋，汪遠孫作《喜費曉樓至》詩一首:

“抱膝柴門裏，心輕事五樓。長松伴孤影，稚竹媚新秋。别久勞相憶，書稀嬾復酬。今朝喜重至，勉爲故人留。”(《借閒生詩》卷一)

按此詩未署年月，但其詩是依編年而成，故置於此。

冬，作《仕女圖屏》四條，紙本，設色，縱205.5厘米，横44.9厘米。(現藏南京博物院)

道光十四年　甲午　(1834)　三十四歲

夏，作《携孫索笑圖横披》，紙本，設色，縱116厘米，横59厘米。

“甲午夏日，曉樓費丹旭寫。”(原藏朵雲軒，今爲私人所藏)

十月，爲容堂作《慕園秋思圖卷》，紙本，設色，縱62.4厘米，横135.3厘米。

“慕園秋思圖(用隸書書寫)，甲午冬十月，容堂郡伯大人命寫，西吴費丹旭。”(現藏上海博物館)

按容堂，姓氏不詳，僅據卷後冒廣生題云:“瑞端節公爲鐵梅庵尚書子，以舉人初官刑曹，有‘白面包公之目’。官至湖北縣司，洪秀全陷武昌，自剄死，贈太常卿。”

小春，題顧洛爲蔣光煦作《證月圖卷》。

“證月圖，丹旭。”(《別下齋書畫録》卷七)

按費丹旭此題未署年月，僅據顧洛題云：“生沐六兄先生雅屬。甲午小春，倣元人筆意於茸紫庵之南窗，西梅顧洛，時年七十有三。”而置於此。

按顧洛(1763——?)，字禹門，號西梅，錢塘(今浙江杭州)人。諸生，工人物、山水、花卉、翎毛，亦極生動盡致。仕女精細妍雅，脂粉習洗滌殆盡。(《桐蔭論畫》三編·下卷)

道光十七年　丁酉　(1837)　三十七歲

長夏，爲止亭作《釣翁圖折扇》，灑金箋本，設色。

“丁酉長夏，爲止亭大兄大人作，即求指正。子苕弟丹旭。”(現藏上海博物館)

爲殷樹柏作《一樂圖軸》，紙本，設色，縱132.8厘米，横50.9厘米。

“丁酉長夏，爲雲樓尊丈先生屬寫。西吴費丹旭。”圖内有殷樹柏自題云：“一樂圖，苕溪曉樓費丹旭丹青絶妙，兼擅寫照。爲余作行看子，因憶蘇子美有‘筆硯精良，人生一樂’之語，遂以名其圖云。道光十七年丁酉八月十有八日，雲樓老朽，時年六十有九。”(現藏故宫博物院)

按殷樹柏(1769——1847)，字曼卿，號雲樓，又號西疇桑者、嬾雲子等。秀水(今浙江嘉興)人。貢生。善書畫，學汪松南，小楷最精。畫宗惲南田，蔬果尤長。卒於道光丁未(1847)，壽七十九歲。(《藝林悼友録》初集)

七月既望，在一席廬作《先哲事蹟圖屏》四條，金箋本，高四尺四寸三分，闊一尺二分。

第一條：“韓蘄王湖上騎驢圖”。第二條：“陶靖節東籬採菊圖”。第三條：“杜工部浣花醉歸圖”。第四條：“林處士孤山放鶴圖。丁酉之秋七月既望，寫於一席廬，西吴費丹旭。”(《澄懷堂書畫目録》卷十)

八月，爲戟門作《紅妝寒蹻圖折扇》，灑金箋本，設色。

“丁酉秋八月，寫應戟門二兄先生之屬。曉樓費丹旭。”(現藏上海博物館)

爲蔣光煦作《仕女圖横幅》，絹本，高一尺二寸四分，闊二尺五寸三分。

“七弦欲整調新玉，倦倚石床嬌睡足。惺忪好夢記初曲，一樹桐陰墮秋緑。丁酉秋日，爲生沐仁大兄之屬。曉樓丹旭。”(《別下齋書畫録》卷四)

道光十八年　戊戌　(1838)　三十八歲

六月，爲蔣光煦題翁雒《畫册》。

“活潑潑地，丹旭爲生沐六兄題。”(《別下齋書畫録》卷一)

按費丹旭此題未署年月，僅據翁雒作於是年，故置於此。

按翁雒(1790——1849)，字穆仲，號小海，江蘇吴江人，居平望鎮。初學寫真，後改花鳥、蟲魚，端秀雅潔，一時無出其右者。(《藝林悼友録》初集)

道光十九年　己亥　(1839)　三十九歲

四月上澣，作《歸牧圖卷》，絹本，設色，縱191厘米，横32.7厘米。

“笛聲吹破夕陽烟。道光己亥夏四月上澣，曉樓費丹旭。”(現藏上海博物館)

在依舊草堂作《紅綫盜盒圖扇頁》，紙本，設色，縱18.8厘米，横52.8厘米。(現藏故宫博物院)

九月五日，與李印、沈雒、翁雒、張熊合作《證月圖卷》，絹本，水墨，高七寸八分，長三尺八寸三分。

圖中殷樹柏記云：“生沐仁兄倩千潭李翁寫照；曉樓費君加衣褶；竹賓沈君畫松；小海翁君補石；子祥張君集衆美，而布置成圖。斯真異曲同工，足爲藝林韻事。圖成，名之曰‘證月’，屬余置款。時在道光己亥秋九月五日也。雲樓殷樹柏記。”(《別下齋書畫録》卷五)

按李印，字千潭，號月巖，浙江海寧人。畫承家學，擅寫真之術，然頗自矜貴，不輕爲人作。子補經，亦工寫照。(《硤川詩續抄》)

按沈雒(?——1859)，後作焯，號竹賓，震澤(今江蘇吴江)人。居盛澤鎮，後徙蘇城。精

於山水，兼善花卉。卒於咸豐己未(1859)，年不過五十。(《藝林悼友録》初集)

按張熊(1803——1886)，字壽甫，號子祥，又號鴛湖外史，家世吴江，入籍秀水(今浙江嘉興)，居毛家坊日至道堂右小室，以庭有銀藤花一本，因名銀藤花館，後遷鉏家灘，葺笛留弄晚風樓，兼爲歌曲處也。工畫山水、人物、花果、蟲鳥，無一不精。至篆刻、隸書乃其餘技耳。幼投石西谷(渠)學傳神，不樂，改從夏莅谷(之鼎)授寫生，與劉子和(德六)同窗，三年學成。出即行道，從其門者朱夢泉(熊)爲第一高弟子。應四方之請者無虚日。年八十有四，卒於滬寓所。(《藝林悼友録》二集)

十一月之望，偕同人過蔣光煦依雲堂，作《硤山紀遊圖頁》，紙本。

“己亥冬十一月之望，偕同人過蔣氏依雲堂作是圖，並記小詩，即請教正。西吴費丹旭。”(《别下齋書畫録》卷一)

爲蔣光煦題沈宗騫《水墨寫意仕女圖册》。

“先生姓沈氏，諱宗騫，字芥舟，初名琪，世居歸安(今浙江吴興)之馬要鎮，爲前明尚書演之後。博辨識，能文善書，尤工繪事，著有《瓣香書屋畫論》、《閣帖考證》若干卷行於世。先叔大父南村公，據先輩傳聞，謂先生著作宏富，讀書之餘，猶以筆墨自娱，見古書畫縱譚竟日，略無倦色。董宗伯(其昌)所謂‘壽而仙者’也。此册筆法簡勁，當是暮年之作，大可貴也，生沐其寶之。己亥冬十一月，後學費丹旭謹識。”(《别下齋書畫録》卷一)

冬，又爲蔣光煦作《梅花仕女圖軸》，絹本，高四尺一寸九分，闊一尺二寸七分。

“己亥冬日，西吴費丹旭爲别下齋主人作。”(《别下齋書畫録》卷四)

十二月，又爲蔣光煦作《篝燈教讀圖頁》，紙本。

“西風庭樹散慈烏，十載燈窗托畫圖。珍重授遺書數卷，尚留親淚未模糊。己亥冬十二月，生沐六兄屬寫《篝燈教讀圖》。西吴費丹旭並題。”(《别下齋書畫録》卷一)

又爲蔣光煦作《仕女圖册》十六開，絹本。

“己亥冬十二月，爲别下齋主人作，西吴費丹旭。”(《别下齋書畫録》卷二)

蔣寶齡四十九歲，在上海創辦小蓬萊畫會。

道光二十年　庚子　(1840)　四十歲

初夏，爲厚軒作《江亭話舊圖扇頁》金箋本，設色。

“庚子初夏，擬包山子(陸治)畫法，厚軒五兄雅鑒，丹旭。”(《名家藏扇集》第三十一頁)

五月，在依舊草堂作《采菱圖扇頁》，紙本，設色，縱16.2厘米，横53厘米。

“庚子夏五，曉樓費丹旭畫於依舊草堂。”(《中國民間秘藏繪畫珍品》第三册・第一四九頁)

九月二日，在依舊草堂作《仕女圖軸》，絹本，縱105.3厘米，横32.6厘米。

“庚子秋九月二日，曉樓費丹旭並題於依舊草堂。”(現藏上海博物館)

十一月，爲蔣光煦作《仕女圖册》四開，絹本，高四尺，闊九寸六分。

第一開:“困人無氣是殘春，衹有鴛鴦繡不真。九十韶光等閑過，一庭紅雨又成塵。寶釵斜髁鬢蟬鬆，針帖開看意萬重。女伴不來春又去，重門拼借燕泥封。環渚生。”

第二開:“菱花香散水風凉，西湖□陰柳色長。獨棹蘭橈向南浦，等閒憔悴又逢郎。水蓂花涉拓秋衣，采罷湖菱傍晚歸。怕向船頭問消息，鴛鴦無語背人飛。曉樓。”

第三開:“斷續飛來何處砧，關山迨遞雁書沉。可知夜色荒寒裏，有客無眠獨擁衾。幾番霜信檢征衣，敢問西風怨别離。多謝入窗好明月，相親如問我歸期。子苕。”

第四開:“春風何處認重門，曲曲紅闌夜色昏。爲底貪看花似雪，幾何氷透襪羅痕。垂髫十五正盈盈，碧玉樓頭一笛横。不信啾啁雙翠羽，花梢有月證分明。庚子十一月，寫爲别下齋主人清鑒，曉樓費丹旭並題。”(《别下齋

書畫録》卷四)

道光二十一年　辛丑　(1841)　四十一歲

三月七日,夜泊荻港,乘月近遊吕祖廟園林作二絶句。

"未黄昏且叩重關,塵迹深慚屐齒閒。孤鶴一聲潭影寂,微茫樓閣認仙山。""自是春寒花信遲,梅花千樹雪參差。迴廊繞遍闌干曲,却好朦朧月上時。"(《依舊草堂遺稿》)

暮春之初,爲咏庵作《柳蔭仕女圖軸》,絹本,設色,縱31厘米,横104.5厘米。

"乍減輕寒欲褪綿,合蟬新鬢貼花鈿。愔愔簾幙春陰薄,細較年時惓繡篇。辛丑暮春之初,爲咏庵仁兄作即正。曉樓丹旭。"(《中國民間秘藏繪畫珍品》第三册·第一四四頁)

爲金應麟作《仕女圖册》十二開,絹本,縱20.2厘米,横27.7厘米。

"辛丑春日,爲蘭汀大兄大人屬,曉樓弟費丹旭。"(《中國繪畫史圖録》下·第八九二頁)

按金應麟,字亞伯,號蘭汀,錢塘(今浙江杭州)人。道光丙戌(1826)進士,官至大理寺少卿,乞假省親,丁内艱,宦情益淡,日與故友交遊,息湖山。平居博極書,爲文多瑰瑋絶特之作。有《豸華堂文鈔》八卷。(《兩浙輶軒續録》卷三十二)

七月七日,作《仕女圖册》十二開,紙本,設色。

"辛丑七月七日,費丹旭畫並題。"(現藏上海文物商店)

秋,作《夾竹桃圖軸》,絹本,設色,縱40厘米,横105厘米。

"辛丑秋日,曉樓費丹旭作於黄歇浦上。"(現藏朵雲軒)

按是軸,下筆嫩弱無力,署款書法筆迹粗硬,絶不像費氏常見的習性,姑置此存疑。

十月,重過海昌蔣光煦别下齋,同遊審山,爲圖記之,得詩六首。

"花嶼。小結松房石作梯,登臨擬借一枝棲。秋心慘澹宜丘壑,往迹模糊認雪泥。潭水静容窺鶴瘦,岩花疏不碍簷低。凭欄一望斜陽晚,萬井烟深路欲迷。"

"碧雲寺。一徑轉林麓,喜隨雙屐緣。詩尋香火社,人悟水雲禪。古洞劫餘樹,飛泉雨後天。老僧乍相識,茶飯證他年。"

"依雲堂。黄石堆牆白板門,溪迴路轉水成村。三年不少新圖畫,雙屐難追舊齒痕。飛翠入簾山黛影,落英滿地楚騷魂。望雲我正悲風樹,賸有傷心淚暗吞。"

"浮石。論交略不碍粗疏,沙漬苔皴瘦欲枯。壺有九華空想象,亭餘三品祇形模。(吾鄉松雪齋故居有三品石,後人建磊亭於上,然已非舊物矣。)江湖飄泊成頑性,人海浮沉感故吾。携向齋頭作清供,最宜淺水種菖蒲。"

"山行即事。秔稻登場農力嬌,鄰翁相約話溪橋。蓬頭忙煞小兒女,補種籬根薤蘭苗。窀穸誰家慰夜泉,紅泥壓擔一肩肩。疚余浪迹年來甚,未去山頭問墓田。"

"水中梅影。用家葛坡翁韻。幾度探梅信,溪邊放獨遲。冰花寒自解,玉笛怨誰吹。賦寫凌波後,妝疑對鏡時。春魄知不定,浮動一枝枝。"(《依舊草堂遺稿》)

爲周金振作《負米圖卷》,紙本,設色,縱50厘米,横132.5厘米。(現藏浙江省博物館)

作《紅裝素裹圖軸》。(現藏中國美術館)

道光二十二年　壬寅　(1842)　四十二歲

三月,作《柳蔭散牧圖軸》,紙本,高四尺八分,闊九寸九分。

"柳蔭散牧圖,道光壬寅春三月,曉樓居士費丹旭製。"(《澄懷堂書畫目録》卷十)

作《肖像圖軸》,絹本,設色,縱120厘米,横52厘米。

"壬寅春日,曉樓費丹旭寫。"(現藏上海博物館)

秋,與李存希同客節署,昕夕過從,談詩論畫,寫紈扇與詩貽之。

"到眼風光一一催,歲寒交豈獨庭梅。枇杷一樹花如雪,早歷冰霜小劫來。草草圍牆短短檐,夜深寒月透重簾。客心同是經年慣,多

少鄉愁付黑甜。”(《依舊草堂遺稿》)

爲張熊作《玉臺商畫圖》,並有詩紀之。

“鴛鴦湖水水邊村,繞屋藤蘿畫掩門。清福全家好書畫,風流重説趙王孫。”

“真教翰墨結因緣,雙管樓頭望若仙。掃盡人間脂粉氣,果然畫本出天然。”

“暈碧裁紅曉未乾,半簾花氣颺輕寒。修眉縱有玲瓏筆,畢竟春山一抹難。”

“生綃一幅擬徐黄,硯北香南子細商。笑我山妻隨荷鍤,衹知晴雨較農桑。”(《依舊草堂遺稿》)

按此詩未署年月,僅以詩的排列順序置於此。

初冬,作《落紅春愁圖軸》,紙本,設色,縱125.8厘米,横32厘米。

“落紅滿地奈春何,露徑香痕印襪羅。正似閑愁掃難盡,曉來還較昨宵多。壬寅初冬,西吴費丹旭。”(《炎黄藝術館藏畫集》第一六二頁)

在武林晤劉喜海,談藝彌樂,作《劉喜海肖像圖軸》,紙本,設色,縱58.5厘米,横153.5厘米。

“壬寅冬日,晤燕庭四兄於武林,茶坐未温,譚藝彌樂。述及庚子(1840)秋間,曾參四明戎幕,海天景色,獨緒增感,因屬寫照。即取錢仲文‘烟波帶幕府,海日生紅旗’詩意補之,敬請雅正。曉樓費丹旭。”(現藏上海博物館)

按劉喜海(1793——約1852),字燕庭,一作燕亭,又號吉甫,山東諸城人。劉棨曾孫。歷官福建汀州太守、陝西延榆道按察使、浙江布政使。喜鑒賞金石,藏書亦富。著有《論泉絶句》、《金石苑古印偶存·補遺》等。(《中國近現代人物名號大辭典》第二〇七頁)

道光二十三年　癸卯　(1843)　四十三歲

夏,題了義《松顛閣圖》。

“雨山凉翠撲衣襟,路入松篁深復深。欲寫新圖紀鴻爪,十年前已負同心。”

“定後功夫畫裏禪,宗門一録有鐙傳。零縑斷紙人争惜,家法應推老巨然。(謂明中上人。)(《依舊草堂遺稿》)

按了義,字松光,浙江嘉興人。爲西湖净慈寺主僧。並擅詩、書、畫三絶,年逾七十,趺坐而化。(《東軒吟社畫像小傳》)

雨水節,在心太平研齋,作《昭君出塞圖軸》,絹本,設色,縱144厘米,横41.8厘米。

“癸卯雨水節,寫於心太平研齋,即録筆琅玕,集明中明妃曲。環渚生丹旭。”(現藏故宫博物院)

六月,有硤川之行,爲海珊作《肖像圖頁》,絹本,設色,縱27厘米,横21厘米。

“癸卯夏六月,余有硤川之行,道徑潯上,海珊大兄出示《看梅圖册》,因屬小影於首頁,率爾應命,工拙不計也。曉樓弟丹旭並記。”(《蔣寶齡等看梅圖册》。現藏朵雲軒)

新秋,爲潘曾瑩作《梧窗詩思圖軸》,紙本,設色,縱127.5厘米,横31.5厘米。

“癸卯新秋,畫奉星齋太史雅正。曉樓費丹旭。”(現藏上海博物館)

按潘曾瑩(1808——1878),字星齋,吴縣相國次子,辛丑(1841)翰林,現官學士。初寫花卉,冶澹有致。近工山水,秀逸曠遠,每作扇頭小幅,極似王、惲。夫人陸氏,號琇卿,亦工畫蘭,善吟咏。刻有《小漚波館題畫詩》。(《墨林今話》續編卷一)

八月,爲蔣光焴作《肖像圖横幅》,紙本,設色,縱49厘米,横111.5厘米。

“癸卯八月,爲寅昉仁兄大人屬,曉樓丹旭。”(現藏天津市文物公司)

按蔣光焴,字寅昉,浙江海寧人。候選大理寺評事。有《敬齋詩集》。(《國朝杭郡詩三輯》卷八十七)

初冬,爲張子萬作《仕女圖軸》。

“癸卯初冬,寫應子青仁兄大人雅屬。曉樓費丹旭。”(《支那南畫大成》卷七·第一九九頁)

按張子萬(1811——1897),字子青,號鑾坡,直隸南皮(今河北南皮)人。道光二十七年(1847)進士第一人及第,官至大學士。贈太傅,謚文達。畫承家學,山水用筆綿邈,骨秀神

清，爲士大夫畫中逸品。晚年筆簡墨淡，彌見蒼寒。初與戴熙討論六法，交最相契，時稱“南戴北張”。書精小楷，唐法晉韻，兼擅其勝。卒年八十七。有《張文達公遺集》。(《寒松閣談藝瑣録》)

汪鉽約訪蔣光煦南屏，復偕潘華、沈照暢遊，有詩紀之。

“萍踪無定又淹留，容易流光十二秋。雲净字横天外雁，樹疏人指畫中樓。幾番雅會追吟屐，十月新寒感敝裘。落葉滿堤山影瘦，踏青回首記春遊。”

“行行堤柳緑垂枝，霜信湖頭尚未知。逃世肯辭開士酒，紀遊偏讓寓公詩。沈腰惜别應添瘦，(燭門將還任括蒼)潘髯多吟合有絲。鷗鷺怕忘他日約，停橈我欲訂漁師。”(《依舊草堂遺稿》)

按潘華，字菉鄉，號井翁。學詩四子。海寧廪貢官，秀水訓導。(《國朝杭郡詩三輯》卷三十五)

按沈照，字燭門，秀水(今浙江嘉興)人。道光丁酉(1837)拔貢，官平陽教諭。(《兩浙輶軒續録》卷三十六)

嘉平月初吉，爲海樓作《好消息圖卷》，紙本，設色，縱44.7厘米，横169.5厘米。

“癸卯嘉平初吉，海樓先生屬寫。西吴費丹旭。”(《中國美術全集》清代繪畫下・第一二五頁。現藏重慶市博物館)

作《花卉仕女圖屏》四幅，絹本，設色。(現藏蘇州博物館)

除夕，偕汪鉽探梅孤山，喜晤雷葆廉，繪圖紀事。(《依舊草堂遺稿》)

按雷葆廉，號約軒。有《明經詩集》。(《國朝杭郡詩三輯》卷二十一)

道光二十四年　甲辰　(1844)　四十四歲

正月八日，金城招同汪鉽、汪邁孫探梅孤山，次杏樓韻作詩。

“連宵風雨侵，曉窗快新霽。美人各一方，遥想在天際。難得舊雨情，詩酒有深契。每招湖上遊，略不求深詣。籬門指水曲，花開門不閉。翠禽如相識，啾啾復裔裔。商略傳花神，徘徊倚闌憩。點筆紀浮蹤，圖畫已成例。鄰舟蕩欲回，笙簧亦清脆。應道畏春寒，重以青簾蔽。垂堤萬柳條，歸思不我繫。惟願冷淡交，再向烟波締。”(《依舊草堂遺稿》)

按金城，字子翰，號杏樓，錢塘(今浙江杭州)人。諸生。敦行力學，與弟訪叔喜，師事鄒粟園(志初)，學博。幼年從舅氏汪小米中翰(遠孫)入東軒吟社。中年偕胡孟紳、高小垞、魏滋伯、方應泉結社吟詩，積卷成帙，兵燹後，不可復得。(《兩浙輶軒續録》卷二十四)

春，與汪鉽、汪遠孫坐冷泉亭聯句。

“一角山光戀夕暉(旭)，舊圖難覓陸探微(謂石田翁)。泉聲幾閱危亭古(鉽)，佛像曾無劫火飛。想見倚闌吟共健(旭)，獨憐遠望信偏稀。而今剪燭重聯句(鉽)，又是西風雁雁飛(旭)。無端好景隔重城(鉽)，破費芒鞋幾度行。補句别開新畫稿(旭)，紀遊閑續舊時名。老僧夙有尋秋約(鉽)，勝地還思結酒盟。忽記去年清賞處(旭)，青山影裏聽鐘聲(鉽)。(《依舊草堂遺稿》)

三月，在知不足齋作《美人圖軸》，絹本，高二尺九寸一分，闊一尺三寸八分。

“甲辰春三月，擬元人畫法於知不足齋。曉樓費丹旭寫。”(《愛日吟廬書畫録》卷七)

八月四日，蔣光煦招同張廷濟、趙之琛、汪鉽、費氏、張辛、潘華、管庭芬、達受宴集湖舫即事。

“群山合沓鏡中開，到此渾忘客鬢催。勝地卅年縈夢想，名流一輩辱追陪。樓臺儘廢仍如畫，[乾隆甲辰(1784)南巡，迄今道光甲辰，凡遊玩臺榭，存者什不得一，每歲例耗庫金修葺，於嘉慶二十四年(1819)詔免。]兵甲纔停共舉杯。[庚子(1840)、辛丑(1841)事。]得意秋光行樂地，放船原不負穠來。”(《小蓬海遺詩》)

按張辛(1811——1848)，原名辛，有字受之，浙江海鹽人。嘗爲叔未(張廷濟)刻印，極賞之。叔未清儀閣中收藏金石文字甚富，受之得窺珍秘，其業日進。後客京師，刻楊忠愍諫

馬市疏甫竣，戊申(1848)二月，歿於京師。(《金石家書畫集小傳》第十四頁)

按管庭芬(1797——?)，一作廷芬，字芷香，浙江海寧人。諸生。工詩，善畫，山水蒼老，每畫必詩，詩亦清和。卒年八十外。(《藝林悼友録》二集)

按達受(1791——1857)，僧，字六舟，浙江海寧人。善書畫，耽金石，所藏漢雁足鐙，最稱寶貴。初主南屏講席，後卓錫多方。所至皆以有道稱。數次至禾，後卒於海寧白馬廟。(《藝林悼友録》二集)

秋，至杭州，爲汪鉽作圖紀遊，復與聯句。(詩見前春季已録)

嘉平月，作《吹簫梅下圖軸》，紙本，設色，縱112.5厘米，横39.5厘米。

“花未蕭疏月未殘，夜深横笛倚春寒。料非舊譜江城行，吹落枝頭非雪看。甲辰嘉平月，曉樓丹旭並題。”(《CHRISTIE'S》圖録)

與張熊合作《水仙梅花圖》。(《西泠印社名人花卉集》)

爲徐廉墅作《肖像圖册》，紙本，設色，縱29厘米，横52厘米。(舊藏已故錢鏡塘先生處)

道光二十五年　乙巳　(1845)　四十五歲

四月，爲米舫作《摹羅聘加官進爵圖軸》，絹本，設色。

“乙巳夏四月，橅兩峰居士本，爲米舫先生仁兄大人清鑒。曉樓費丹旭。”(現藏朵雲軒)

新秋，作《弄笛仕女圖軸》，紙本，高三尺二寸八分，闊一尺一寸一分。

“木樨香滿蕊宫枝，金粉樓臺夢到遲。底事夜深吹玉笛，秋情儂已細如絲。乙巳新秋，曉樓費丹旭。”(《澄懷堂書畫目録》卷十)

十二月，爲澗笙作《擬古仕女圖册》十二開。

“丙午前五月，擬古十二幀，澗笙仁兄雅賞。曉樓丹旭。”(《支那南畫大成》卷七・第一七六——一八七頁)

道光二十六年　丙午　(1846)　四十六歲

春，下榻蔣光煦别下齋，得晤張廷濟及張辛，暇日，信步果園。

“丙午春，下榻生沐蔣兄别下齋，得晤叔未張丈及其侄受之，暇日，信步果園。”(《藝苑掇英》1982年第十八期・第四十三頁、《中國美術全集》清代繪畫下・第一二四頁。現藏浙江省博物館)

冬，作《人物圖屏》四條，紙本，高四尺六寸，闊一尺一寸二分。

第一條:“烟波釣徒”。第二條:“桐蔭消夏”。第三條:“秋夜讀書”。第四條:“雪榭烹茶。丙午冬日，曉樓費丹旭。”(《愛日吟廬書畫續録》卷七)

十一月，作《蔣星槎遺像圖軸》，紙本，設色，縱133厘米，横53.4厘米。

“春帆先生遺像(以隸書寫)。道光二十六年冬十一月，西吴費丹旭。”(舊藏已故錢鏡塘先生處)

按蔣星槎，字海周，號春帆，浙江海寧人。諸生。春帆居硤石。(《國朝杭郡詩三輯》卷三十四)

又作《羅浮夢影圖軸》，絹本，設色，縱143.3厘米，横47厘米。

“羅浮夢影，丙午十一月，子苕費丹旭寫。”(《現藏無錫市博物館)

作《傳畫樓讀書圖卷》，紙本，設色。(原藏朵雲軒，現藏私人處)

道光二十七年　丁未　(1847)　四十七歲

暮春之初，作《洛神圖頁》，絹本，白描，縱26厘米，横27.8厘米。

“道光丁未暮春之初，西吴費丹旭寫。”(《中國民間秘藏繪畫珍品》第三册・第一四八頁)

長至後三日，爲秋叔作《松下沽酒圖軸》，絹本，設色，縱152厘米，横34厘米。

“秋叔二兄屬畫即正。丁未長至後三日，西吴費丹旭。”(現藏天津市文物公司)

六月上澣，作《洛神賦圖軸》，紙本，設色，

縱37.5厘米，橫111厘米。

“道光廿有七年丁未夏六月上澣，曉樓費丹旭書畫。”(現藏中央美術學院)

六月十日，作《仕女圖扇頁》，紙本。

“丁未夏六月十日，曉樓費丹旭作。”(現藏上海博物館)

作《藏卿像圖軸》，紙本，設色，縱131.5厘米，橫41.2厘米。(現藏故宮博物院)

道光二十八年　戊申　(1848)　四十八歲

六月，爲子常作《臨王翬山水圖册》十開，紙本，水墨，縱25.2厘米，橫34.4厘米。

“耕烟散人《十萬圖册》，臨爲子常大兄清賞，時道光戊申夏六月，費丹旭。”(《海上名畫家精品集》第三頁。現藏上海博物館)

作《紅裝賞雪圖扇頁》，紙本，設色，縱16.3厘米，橫52.6厘米。

“戊申長夏，曉樓寫。”(《海上名畫家精品集》第八十九頁。現藏上海博物館)

除夕，憶癸卯(1843)除夕，偕汪鉽探梅孤山，喜晤雷葆廉，繪圖紀事，而作詩記之。

“路近西泠第幾橋，横斜影裏便停橈。寒深水閣花還瘦，凍賸籬根雪未消。壁上題痕詩歷歷，天邊人遠路迢迢。畫圖輸與華光老，鐵榦冰姿著意描。”(《依舊草堂遺稿》)

作《臨沈周騎牛圖軸》，紙本，水墨。(現藏故宮博物院)

作《夏仲笙像圖軸》，紙本，設色。(現藏故宮博物院)

作《秋廬泛月圖卷》，紙本，設色。(現藏故宮博物院)

道光二十九年　己酉　(1849)　四十九歲

花朝，張椿年自古驛後折居羲和里。(《依舊草堂遺稿》，詩見是年九月)

按張椿年，字樹青，號蓉垞，錢塘(今浙江杭州)人。有《荆華仙館初稿》。(《國朝杭郡詩三輯》卷十八)

三月，重至硤山，又重遊果園，作《果園感舊圖卷》，紙本，淡設色，縱29厘米，橫105.4厘米。

“……果園主人第五子下學之後，時亦從遊問字。去年叔未丈歸道山，受之(張辛)亦殁於京邸。己酉三月，……重遊斯園，慨老成之易謝，悟彭殤之一理，文字因緣，信有夙業。舊時裙屐，宛在目前。並橅遺照系於圖後。西吴費丹旭子苕氏識。”(《藝苑掇英》1982年・第十八期・第四十三頁、《中國美術全集》清代繪畫下・第一二四頁。現藏浙江省博物館)

秋，下榻汪曾唯之蔭園。

“道光己酉秋，猶下榻余家之蔭園。(《依舊草堂遺稿》汪曾唯撰傳)

九月，遊杭館宅西之蔭園，以新居詩見示。即步原韻。

“購得園林塵市中，别開高館曲廊東。人來霜後花三徑，簾卷風前月一弓。閲歲老松青欲滴，當檐奇石畫難工。却教添種池邊竹，瘦影蕭蕭有路通。位置幽人有夙緣，一丘一壑却天然。買山結屋徐文楚，畫水成村趙大年。心遠繁華真淡泊，門無剥啄信安便。勞勞塵夢應憐我，容否同參自在禪。”(《依舊草堂遺稿》)

買舟至省，泊馮家濱，剪燭作小册，並系以詩，寄潘兆基。

“夜塘戒行客，落日早停船。何處尋村店，沿湖尚水田。野花籠暮色，沙鳥没寒烟。此路頻經過，飛蓬又一年。”

“忽聞兒女鬧，鄰舶認鄉音。倚舵人如畫，推篷月滿林。斷萍迷故路，落葉醉秋心。一種新愁緒，烟波深復深。”(《依舊草堂遺稿》)

十月十一日，寓汪曾唯蔭園，夜夢一老嫗貽其畫。

“余寓汪氏蔭園，十月十一日，夜夢一老嫗貽余畫幅，上題絶句云：‘記曾二月别儂時，兩岸垂垂柳未絲。歸燕一雙簾半卷，畫成妝閣寄相思。款書東芙女史沈某。’展讀時，心頗異之。醒後恍惚尚能記，顧余年來墨耨天涯，心如止水，早滅情波。客館寒宵何來芳訊，夢中説夢，信有之耶!早起仿佛圖成，復次韻於後，以結夢緣。‘那有閒情感舊時，浪遊今已鬢成絲。都因歷盡東風劫，尋到梅花夢後思’。”

(《依舊草堂遺稿》)

爲趙之琛作小像並題。

“南屏有歸叟，幽蹤杳難覓。偶來林下遊，曳杖頗自得。一笑開蒼顏，豈爲衆所識。”(《依舊草堂遺稿》)

按此詩未署年月，因其附於己酉年後，故置於此。

冬，作《蔭園待雪圖》並系詩。

“湖山洵美鄉，遊子難著脚。一枝棲得所，客懷殊不惡。春風楊柳堤，秋雨梧桐閣。屈指數從頭，友朋信堪托。半爲文字緣，豈爲酬杯酌。坦途從坎坷，安居感飄泊。山店與僧廬，疏鐘應短柝。計拙境愈窮，羞澀漸歸槖。歷歷追舊遊，不少前事錯。匪不遠俗塵，苦以家累縛。行年四十九，去夢恍如昨。能勿勞爾形，星星髩已著。難得主人情，肯負秋風約。茂林多嘉蔭，高館置丘壑。梁燕任去來，園花自開落。縱有夢中山，無如此間樂。奈此歲大饑，敢云硯田薄。剪燭課餘閑，傍及古碑拓。堆案復盈几，頗不嫌寂寞。坐久覺夜寒，雪意知將作。料得高士宅，已破疏香萼。明當約吟侶，問訊梅邊鶴。”(《依舊草堂遺稿》)

摹《劉基授經圖卷》，紙本，設色，縱45.4厘米，横55厘米。

“授經圖，徐易寫像，陳洪綬畫衣冠。道光二十九年己酉冬十月，西吴費丹旭摹。”(現藏温州市文物管理委員會)

作《倣惲壽平竹石花卉圖册》八開，紙本，設色。(原藏朵雲軒，現藏私人處)

爲達受作《肖像圖軸》。(舊藏徐氏五雲雙星硯齋處)

按《費丹旭傳神佳品》圖版三十三中刊登是軸，因圖版清晰度不高，無法看出其題跋内容，實爲憾，故置於歲末。

道光三十年　庚戌　(1850)　五十歲

二月，爲芝軒作《吹簫圖軸》，紙本，設色，縱105厘米，横48.5厘米。

“庚戌春二月，芝軒九兄大人屬。費丹旭寫。”(現藏上海博物館)

得瘵疾易簀時，囑言長子以耕。

“得瘵疾易簀時，謂其子以耕曰:‘汝爲冢子，家事瑣瑣不備言，庭前花木，余神遊其間，好護持之’。”(《依舊草堂遺稿》汪曾唯撰傳)

按瘵疾，即肺結核病。

十一月朔卒，年五十。

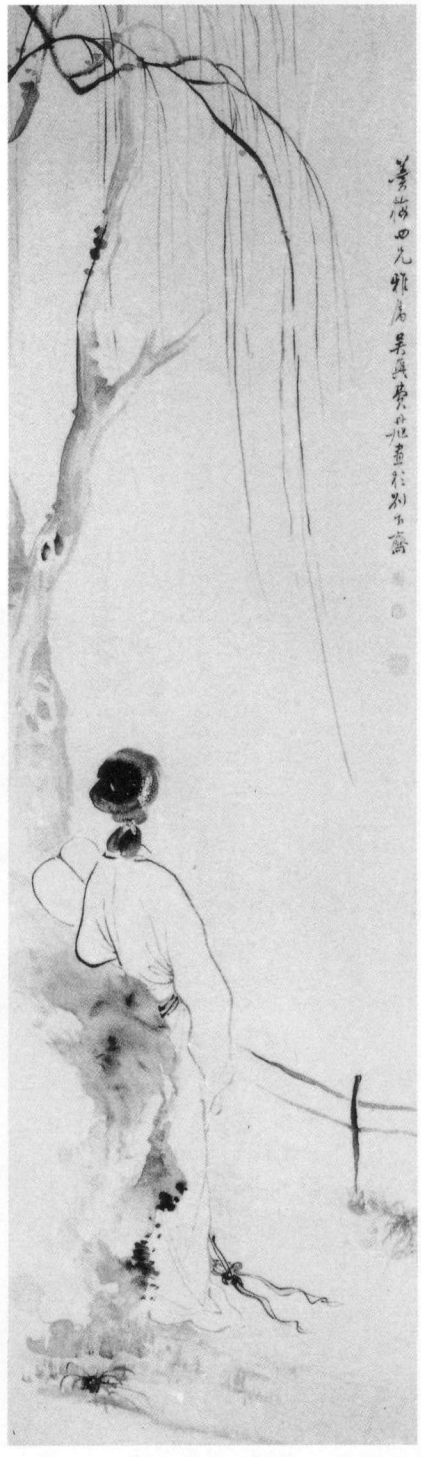
“已而自起，盥沐焚香告祖，引鏡整衣冠而逝。時庚戌十一月朔也，卒年五十。”(《依舊草堂遺稿》汪曾唯撰傳)

與其妻朱氏合葬於吴興縣姚家壩附近的湯家灣。據黄涌泉先生1958年去實地調查，墓尚存在。(《費曉樓傳神佳品》第十一頁)

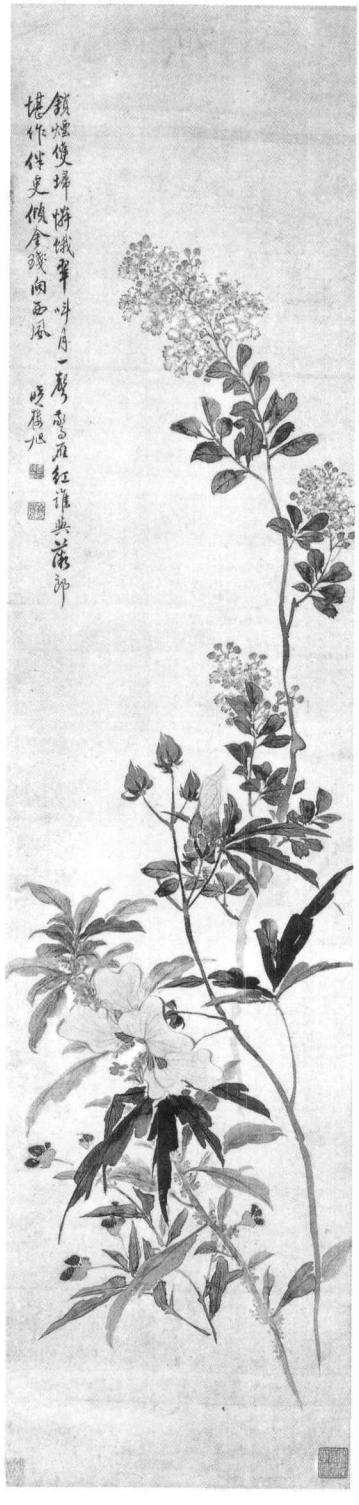
在本譜的編著中，承蒙浙江省博物館研究員黄涌泉先生與故宫博物院副研究員王連起先生提供了部份史料和照片，謹志謝意。

圖一　自作《肖像圖頁》

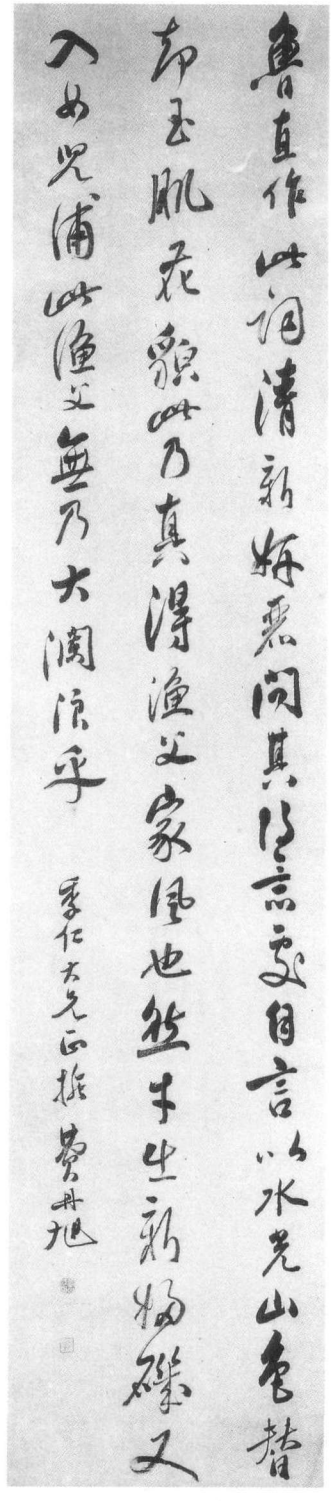
圖二　仕女圖軸



圖三　秋風紈扇圖軸

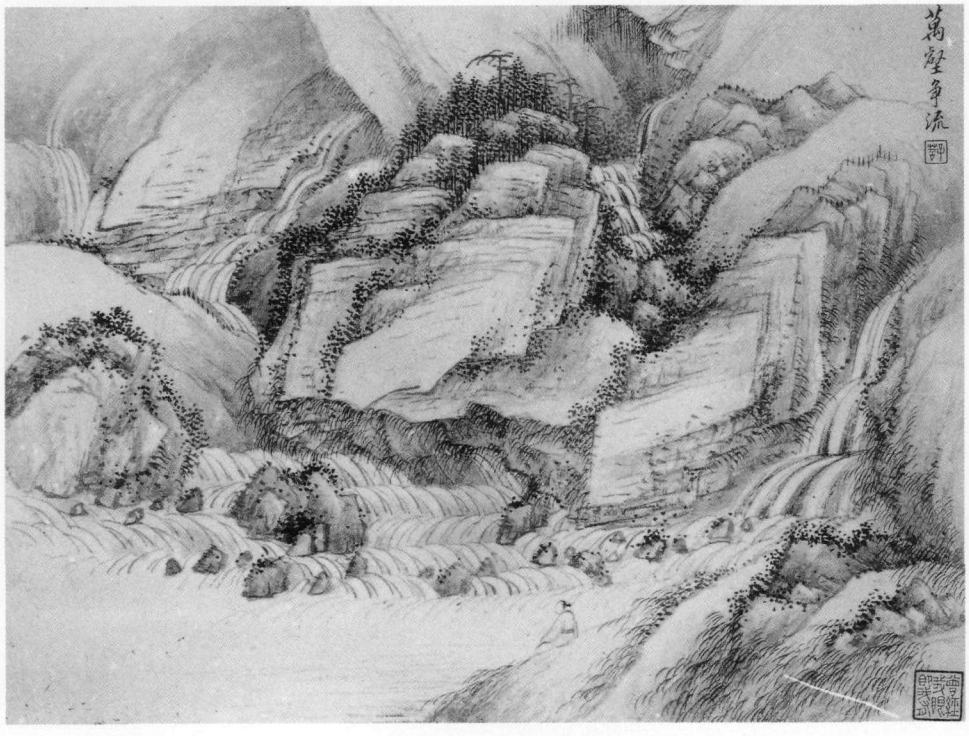


圖四　秋花圖軸

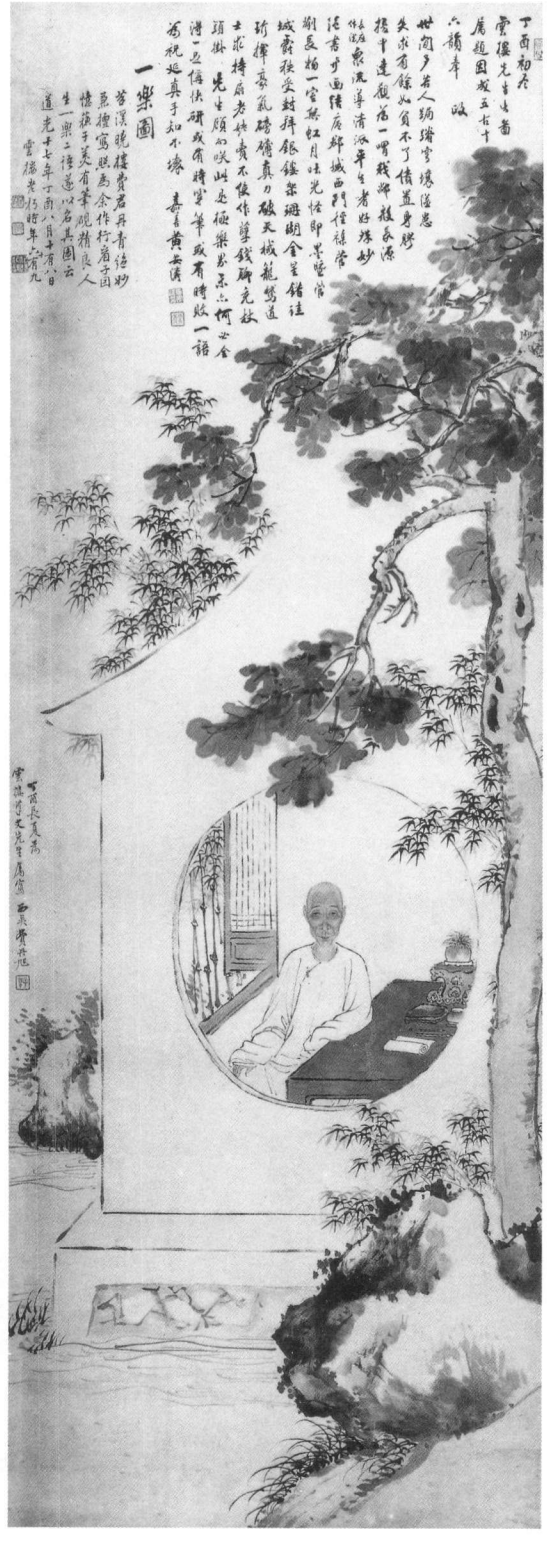


圖五　行書軸

圖六　萬橫香雪圖頁



圖七　萬壑爭流圖頁



圖八　一樂圖軸

任伯年常用印考

王 運 天

謝稚柳先生鑒定書畫，强调對印章鈐記的認識是在畫筆、款識之後的一個重要旁證，這是非常有見解的。往往可以以此證明作品是畫對、款對、印對，還是畫對、款對、印不對(印可能是後加)，或者畫、款不對則印對(後人利用真印作僞)。譬如任伯年的“任氏小樓”朱文印出現在任氏中年以後的作品上，那就要慎重了;反之“任龢尚”朱文印或“任公子”白文印出現在任氏早期作品中，同樣也會令人感到疑惑。有的畫家隨着年齡的遞增，經世閱歷之變，字號、齋堂名不斷新出，所用的印章也不斷翻新，原有的或少用，甚至不用。有的畫家一生喜用幾位篆刻家治的印，往往在早、中、晚各時期中，所鈐的印文、印文風格不同，很有時间概念。有的畫家用印則較雜，但作爲字、號、齋堂或閒章，無論如何有其規律可循。所以，我在學習鑑定時，想瞭解或熟悉一下畫家用印習慣，及印章與款文的關係，看來是有必要的。

任伯年是清末名畫家，與虛谷、吴昌碩爲“海上畫派”三擎天柱，其與任熊、任薰並稱“三任”，後人又加之任預，旋有“海上四任”之美譽。伯年幼承家學，父歿，族叔熊、薰昆仲延攬入室，克明俊德，青出於藍又勝於藍，影響着一代人，爲當時上海這新興城市的沉悶畫壇注入生機，别闢蹊徑。其極能畫——全能畫家，極善構圖——變化萬千，能工能寫，題材來自生活、來自民間——祈願祝福、吉祥如意，色彩鮮艷明快——賞心悦目，爲市民所陶醉。寓滬鬻畫近三十年，畫名極高，然爲鴉片所捆，常懶於作畫，贋品趁虛而入。這既是市場規律，又是經濟在起作用，爲我們及後世者留下許多麻煩。

現在研究任伯年者，不乏其人，側重藝術探討居多，從事真贋甄别者屈指可數。像上海老鑒定家朱念慈先生對任畫的鑒定可説是“一生戎馬”，牝牡驪黄，最有發言權，可惜有著述而未能殺清付梓。現能見之於文字圖版，又較翔實者，當推上海博物館(以下簡稱“上博”)所編《中國書畫家印鑑款識》(以下簡稱“《印鑑》”)。大家都知道，鑒定書畫一看畫筆，二看款識，三看印章鈐記。因爲印章鈐記衹能作爲一重要旁證而已，可以説歷代没有一位書畫家(包括健在的)能準確無誤地告訴我們他一輩子用了多少個印，誰爲他刻的印，風格、特點又是怎樣，更不可能告訴我們哪一印起鈐於哪一年，止於哪一年。何况還有紙、帛、印泥的品類、質地與鈐印人的乾净與邋遢、墊得厚與薄、手勢輕與重，均可導致同是一印，鈐出的效果各不相同，再參之僞印、鋅版印，魚目混珠。所以研究畫家的印章鈐記及印文的變化，亦可探索畫家的彼時心態及沿習規律，這樣的排比學習方法肯定有益無礙。鑒於此，鍾銀蘭老師寄言於我，要對任伯年的用印，在《印鑑》基礎上再深入、再擴大研究。我不敢説什麽，心想衹能隨緣吧。

任伯年生於清道光二十年(1840)，卒於光緒二十一年(1895)，初名潤、更名頤，字小樓、更字伯年，號次遠、壽道士、山陰道上行者，别號任龢尚、任公子、任千秋。浙江山陰

人。任氏在世五十六年，用印不能算多，但要理順印與印之间的早與晚、起與止及使用期間的變化，我儘可能以我所見到的印章鈐記在文末分列予以表現，使讀者一目瞭然，同時歡迎大家增删續補。是表最遺憾的是，有些印一時難以得到原大印花，衹能暫以□内植印面文字代替印花；有些印章章法、大小極類似，因没有確切印花對比，難窺全豹。如“頤印”白文印，在上博藏任氏二十七歲《人物散頁》中已見到(見圖3)，印面四周完整；到三十歲《仕女軸》(上博藏)，是印左上方出现一個較大的裂口(見圖4)，在三十五歲《倚松圖》扇頁(上博藏，年款甲戌十月)上，是印仍有裂口，但同年九月的《高士盤膝圖》扇頁(上博藏，見香港大業公司版《海上名畫家精品集》第一〇六圖)，此印裂口明顯縮小，估計是印泥所致；然翌年春暮任氏《花鳥册》中，是印居然反復地完整出现(見河北美術出版社1992年版《海上四任精品》第145、146頁)。在以後的歲月裏，再也没有見到左上角帶裂口的“頤印”。這是因經常使用，産生的自然磨損現象，但後來這印怎麽又完整了呢？問題已經明擺着，該如何正確解釋。最佳的方案是要看各館藏品，並將印章鈐記原大攝下，再深入加以比較，方可“攝其魂魄遺豪毛”。

還有“任伯年”白文印(見圖26)與另一方“任伯年”白文印(見圖27)，粗看二印即一印，細究則大不一致。上一方“任”之“亻”破筆處在下部，而下一方則偏上部位；上一方“伯”字舒展，下一方緊斂；上一方“年”字緊斂，下一方則反之。上一方印在上博與故宫博物院藏任畫中隨時可見，天津市藝術博物館藏任氏《把酒持螯》、《江南風味》、《藤蘿貓戲圖》，亦鈐是印；而下一方印(圖27)則僅在天津市藝術博物館藏任氏無年款《花卉册頁》中見之(以上三圖見天津人民美術出版社1988年版《任伯年》第63、64、65圖，《花卉册頁》見是圖册第67、68、69圖)。此二印爲什麽如此相像，當然是謎，且天津市藝術博物館的《花卉圖册》畫筆亦不俗，更是謎上加謎。如用天津市藝術博物館任氏《把酒持螯》及另二圖中所鈐“任伯年”白文印(圖26)證之該館藏任氏《花卉圖册》中的“任伯年”白文印(圖27)，將何以解釋，盼識者教我。

再看另一方“任伯年”白文印(見圖22)，從我目前收集到的資料來看，始鈐於任氏四十歲，特點在是印右邊綫還有殘留痕迹，但至四十二歲起是印右邊綫已完全殘去(見圖23)。此印爲任氏案頭長物，從四十歲到五十二歲年年都鈐，五十三歲以後就没有再見到。

任伯年常用印，《印鑑》收集了四十三方鈐記，但没有按照出现的早晚排列，我在此基礎上增補了十五方鈐記，並按照確切年款，次第排列，同時録有具代表性的款識。對畫真而無年款的印章，統一附後，全部注明始見處。

朱念慈先生告訴我，任伯年殁後，他的常用印一分爲二，一部份爲其女任霞(字雨華)所得，一部份爲其子任堇(字堇叔)所得。任霞善畫，二度婚嫁，一由何研北作媒，得某氏爲婿，夫婿留學西邦，别有所屬，霞大失望，自嗟命薄。後又爲吴興吴少卿繼室，伉儷甚篤。年餘，夫君病死，霞亦傷感過甚，於庚申(1920)早殞。殞後其藏父印不知流散何處。任堇，與鴉片爲伍，1936年卒。其潦倒時竟售父印與錢鏡塘，錢系骨董商兼收藏家，怎能不利用這些印作文章呢？錢與江寒汀、張石園，還有幾位裱畫高手，形成一個以他爲核心的用移花接木、雨夾雪、調包等方法的作僞小組，以獲利潤。除此之外，亦不可忽視其他人利用其他原因作僞，因不屬本文範圍，暫不涉及。

我儘可能探索任伯年用印規律，儘可能探索畫面與款識、印章鈐記的協調關係，但因篇幅有限，難以一一展示調查材料，僅將這些印出現的年份注出。這是我學習的一點體會，盼能引玉。

任伯年常用印例六十一方，情况分列如下：

1. **山陰任潤次遠甫印信(朱文印)**

同治四年　乙丑　1865　26歲

出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。

備注: 始見於文物出版社1987年12月版該書第307頁第41。

2. **任潤之印(白文印)**

同治四年　乙丑　1865　26歲

款識: 山陰任小樓潤。

備注: 故宮博物院藏品，始見於河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖79。

3. **頤印(白文印)**

(1)同治五年　丙寅　1866　27歲

款識: 山陰弟任頤作於二雨草堂。

(2)同治六年　丁卯　1867　28歲

款識: ①任頤小樓甫。

②任頤寫於甬上。

備注: 始見於上海博物館藏《人物散頁》。

4. **頤印(白文印)**

(1)同治八年　己巳　1869　30歲

款識: 柏年任頤。

(2)同治九年　庚午　1870　31歲

款識: 任頤寫於滬城之倚鶴軒。

(3)同治十年　辛未　1871　32歲

款識: 伯年任頤寫。

(4)同治十一年　壬申　1872　33歲

款識: 伯年任頤寫。

(5)同治十二年　癸酉　1873　34歲

款識: 伯年任頤。

(6)同治十三年　甲戌　1874　35歲

款識: 頤伯年。

備注: 始見於上海博物館藏《仕女圖》，再見於天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖4《吹笙引鳳圖》，三見於南京博物院藏《新秋鵝浴圖》引自同上版本圖38。

5. **頤印(白文印)**

(1)同治十三年　甲戌　1874　35歲

款識: 伯年任頤。

(2)光緒元年　乙亥　1875　36歲

款識: 伯年任頤。

(3)光緒三年　丁丑　1877　38歲

款識: 伯年任頤。

(4)光緒四年　戊寅　1878　39歲

款識: 伯年任頤寫。

(5)光緒五年　己卯　1879　40歲

款識: ①伯年任頤。

②任頤伯年。

(6)光緒七年　辛巳　1881　42歲

款識: 山陰任頤伯年。

(7)光緒八年　壬午　1882　43歲

款識: ①山陰弟任頤伯年甫。

②山陰任頤。

③伯年任頤。

(8)光緒九年　癸未　1883　44歲

款識: ①山陰任頤。

②伯年任頤。

③山陰道上行者頤。

(9)光緒十年　甲申　1884　45歲

款識: 山陰任頤伯年甫。

(10)光緒十一年　乙酉　1885　46歲

款識: 山陰任伯年。

(11)光緒十二年　丙戌　1886　47歲

款識:山陰任頤伯年甫。

(12)光緒十四年　戊子　1888　49歲

款識: 山陰任頤伯年。

備注: 始見於上海博物館藏品。

6. 任(朱文印)

(1)同治五年　丙寅　1866　27歲

款識: 任頤作於二雨草堂。

(2)光緒三年　丁丑　1877　38歲

款識: 伯年任頤。

備注: 始見於上海博物館藏《人物散頁》。

7. 任氏小樓(朱文印)

光緒七年　戊辰　1868　29歲

款識: 任臣寫於蘇臺客次。

備注: 始見於中國嘉德《'95春季拍賣會中國書畫》58圖。按: 頤, 古文作臣。

8. 任頤印(白文印)

(1)同治七年　戊辰　1868　29歲

款識: 蕭山任柏年。

(2)同治八年　己巳　1869　30歲

款識: 柏年任頤。

(3)同治九年　庚午　1870　31歲

款識: 伯年任頤寫於滬上。

(4)同治十年　辛未　1871　32歲

款識: 伯年任頤。

(5)同治十一年　壬申　1872　33歲

款識: 伯年任頤。

(6)同治十二年　癸酉　1873　34歲

款識: 伯年任頤。

(7)光緒元年　乙亥　1875　36歲

款識: 伯年任頤。

(8)光緒三年　丁丑　1877　38歲

款識: 伯年任頤。

(9)光緒四年　戊寅　1878　39歲

款識: 伯年任頤時客春申浦之且住室。

(10)光緒五年　己卯　1879　40歲

款識: ①伯年任頤。

②山陰伯年任頤。

(11)光緒九年　癸未　1883　44歲

款識: 任頤。

(12)光緒十一年　乙酉　1885　46歲

款識: 山陰任頤。

(13)光緒十二年　丙戌　1886　47歲

款識: ①任頤。

②伯年。

(14)光緒十三年　丁亥　1887　48歲

出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。

(15)光緒十四年　戊子　1888　49歲

款識: 山陰任頤伯年甫。

備注: 始見於上海博物館藏扇頁。

9. **任頤長壽(白文印)**

(1)同治七年　戊辰　1868　29歲
款識: ①任頤。
②山陰任頤次遠甫。
(2)光緒三年　丁丑　1877　38歲
款識: 伯年任頤寫於春申浦上。
(3)光緒四年　戊寅　1878　39歲
款識: 伯年任頤。
備注: 始見於上海博物館藏扇頁。

10. **任頤私印(白文印)**

(1)同治九年　庚午　1870　31歲
款識: 任伯年。
(2)同治十一年　壬申　1872　33歲
款識: 伯年任頤。
(3)同治十二年　癸酉　1873　34歲
款識: 任伯年寫。
(4)光緒元年　乙亥　1875　36歲
款識: 伯年任頤寫於滬。
(5)光緒四年　戊寅　1878　39歲
款識: 任頤。
(6)光緒十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
備注: 始見於南京博物院藏《新秋鵝浴圖》, 見天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖38。

11. **任伯年(朱文印)**

(1)同治十一年　壬申　1872　33歲
款識: 伯年任頤。
(2)同治十二年　癸酉　1873　34歲
款識: ①伯年任頤。
②蕭山伯年任頤。
(3)同治十三年　甲戌　1874　35歲
款識: 伯年任頤。
(4)光緒二年　丙子　1876　37歲
款識: 伯年任頤。
(5)光緒三年　丁丑　1877　38歲
款識: 伯年任頤寫於海上客次。
(6)光緒四年　戊寅　1878　39歲
款識: 伯年任頤。
(7)光緒六年　庚辰　1880　41歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於上海博物館藏品。

12. **任頤之印(白文印)**

(1)同治十一年　壬申　1872　33歲
款識: 伯年任頤。
(2)同治十二年　癸酉　1873　34歲
款識: 伯年任頤。
備注: 始見於上海博物館藏團扇。

13. **頤印(白文印)**

(1)同治十一年　壬申　1872　33歲

款識: 伯年任頤。

(2)同治十二年　癸酉　1873　34歲

款識: 伯年任頤。

(3)同治十三年　甲戌　1874　35歲

款識: 伯年任頤寫於黃歇浦上。

(4)光緒四年　戊寅　1878　39歲

款識: 伯年任頤寫於春申浦上寓齋。

(5)光緒五年　己卯　1879　40歲

款識: 伯年任頤。

備注: 始見於南京博物院藏《花蝶圖》, 天津人民美術出版社藏《蕉雞月季圖》, 見天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖39、40。

14. **頤印(朱文印)**

(1)同治十二年　癸酉　1873　34歲

款識: 伯年任頤。

(2)光緒三年　丁丑　1877　38歲

款識: 伯年任頤。

(3)光緒四年　戊寅　1878　39歲

款識: 伯年任頤。

(4)光緒六年　庚辰　1880　41歲

款識: 伯年任頤。

(5)光緒七年　辛巳　1881　42歲

款識: 伯年任頤。

(6)光緒八年　壬午　1882　43歲

款識: ①任頤。

②伯年。

(7)光緒十二年　丙戌　1886　47歲

款識: 伯年任頤。

(8)光緒十四年　戊子　1888　49歲

款識: 任伯年。

備注: 始見於上海博物館藏任伯年《人物圖》。

15. **任頤印信(朱文印)**

(1)同治十三年　甲戌　1874　35歲

款識: 伯年任頤寫於春申浦上。

(2)光緒三年　丁丑　1877　38歲

款識: 任頤。

(3)光緒五年　己卯　1879　40歲

款識: 山陰伯年任頤。

備注: 始見於南京博物院藏《三羊開泰圖》, 天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖6、44。

16. **任頤之印(朱文印)**

光緒元年　乙亥　1875　36歲

出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。

備注: 見該書第307頁圖36。

17. **任頤印信長壽(白文印)**

(1)光緒二年　丙子　1876　37歲

款識: 伯年任頤。

(2)光緒二年　丙子　1876　37歲

款識: 任頤敬繪。

備注: 始見於中央美術學院藏《魁

星圖》，天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖10。

18. **任頤之印(白文印)**

光緒三年　丁丑　1877　38歲
款識：伯年任頤。
備注：始見於故宮博物院藏《丹桂五枝芳圖》，河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖56。

19. **任頤之印(白文印)**

光緒四年　戊寅　1878　39歲
款識：伯年任頤。
備注：始見於天津人民美術出版社藏《牡丹鳥石圖扇》，該社1988年版《任伯年》圖49。

20. **任頤伯年(白文印)**

(1)光緒五年　己卯　1879　40歲
款識：伯年任頤。
(2)光緒六年　庚辰　1880　41歲
款識：山陰任頤伯年甫。
(3)光緒八年　壬午　1882　43歲
出處：據《中國書畫家印鑑款識》。
(4)光緒十年　甲申　1884　45歲
款識：山陰任頤伯年甫。
(5)光緒十一年　乙酉　1885　46歲
款識：①山陰任頤伯年甫。
②伯年任頤。
(6)光緒十二年　丙戌　1886　47歲
款識：山陰任頤伯年甫。
(7)光緒十五年　己丑　1889　50歲
款識：山陰任頤伯年甫。
(8)光緒十六年　庚寅　1890　51歲
款識：山陰任頤。
備注：始見於天津人民美術出版社藏《牡丹白鴿圖》，該社1988版《任伯年》圖53。

21. **任伯年(白文印)**

光緒五年　己卯　1879　40歲
款識：伯年任頤。
備注：始見於上海博物館藏《任伯年虛谷合冊》。

22. **任伯年(白文印)**

(1)光緒五年　己卯　1879　40歲
款識：山陰任頤。
(2)光緒六年　庚辰　1880　41歲
款識：①山陰任頤。
②任頤。
備注：始見於天津人民美術出版社藏《授詩圖》，該社1988年版《任伯年》圖13。

23. **任伯年(白文印)**

(1)光緒七年　辛巳　1881　42歲

款識: 伯年任頤。

(2)光緒八年　壬午　1882　43歲

款識: 山陰任頤伯年。

(3)光緒九年　癸未　1883　44歲

款識: 山陰任頤。

(4)光緒十年　甲申　1884　45歲

款識: 山陰任頤伯年甫。

(5)光緒十一年　乙酉　1885　46歲

款識: 伯年任頤。

(6)光緒十二年　丙戌　1886　47歲

款識: 伯年。

(7)光緒十三年　丁亥　1887　48歲

款識: ①山陰任頤伯年甫。

②山陰任頤伯年。

③山陰任頤。

(8)光緒十四年　戊子　1888　49歲

款識: ①山陰任頤。

②任伯年。

③伯年。

(9)光緒十五年　己丑　1889　50歲

款識: 山陰任頤伯年甫。

(10)光緒十六年　庚寅　1890　51歲

款識: 頤頤草堂主人伯年。

(11)光緒十七年　辛卯　1891　52歲

款識: 山陰任頤。

備注: 是印右邊損，始見於天津市藝術博物館藏《疏雨牧讀圖》、《驢背尋詩圖》、《綠天盦學詩圖》，天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖18、19、20。

24. 任頤印信(白文印)

光緒五年　己卯　1879　40歲

出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。

備注: 始見於文物出版社1987年12月版該書第307頁第39。

25. 伯年長壽印信(白文印)

光緒五年　己卯　1879　40歲

款識: 任伯年。

備注: 始見於上海博物館藏《桃實圖》。

26. 任伯年(白文印)

(1)光緒六年　庚辰　1880　41歲

款識: 伯年任頤。

(2)光緒八年　壬午　1882　43歲

款識: 山陰任頤。

(3)光緒九年　癸未　1883　44歲

款識: 伯年任頤。

(4)光緒十年　甲申　1884　45歲

款識: ①山陰任頤。

②山陰任頤伯年。

(5)光緒十四年　戊子　1888　49歲

款識: 山陰任頤伯年甫。

備注: 始見於天津人民美術出版社藏《牡丹蛺蝶圖》，該社

1988年版《任伯年》圖54。

27. **任伯年(白文印)**

備注: 是印與上印章法略異，僅在天津市藝術博物館藏《花卉册頁》中見之，見天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖67、68、69。

28. **任頤印(白文印)**

(1)光緒六年　庚辰　1880　41歲
款識: ①任頤伯年甫。
②任頤。
(2)光緒八年　壬午　1882　43歲
款識: 任伯年。
(3)光緒九年　癸未　1883　44歲
款識: 山陰任伯年甫。
(4)光緒十年　甲申　1884　45歲
款識: ①山陰任頤。
②山陰任頤伯年。
(5)光緒十一年　乙酉　1885　46歲
款識: 伯年任頤。
(6)光緒十二年　丙戌　1886　47歲
款識: ①山陰任頤伯年甫。
②伯年。
(7)光緒十四年　戊子　1888　49歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(8)光緒十五年　己丑　1889　50歲
款識: 山陰任頤伯年。
(9)光緒十六年　庚寅　1890　51歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
(10)光緒十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
備注: 始見於故宮博物院藏《蘇武牧羊圖》，河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖59。

29. **伯年(朱文印)**

(1)光緒七年　辛巳　1881　42歲
款識: 伯年任頤仿徐熙没骨。
(2)光緒八年　壬午　1882　43歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於上海博物館藏《花鳥扇頁》。

30. **頤頤草堂(朱文印)**

(1)光緒七年　辛巳　1881　42歲
款識: 山陰任頤伯年甫寫於海上寓齋。
(2)光緒十三年　丁亥　1887　48歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(3)光緒十四年　戊子　1888　49歲
款識: ①山陰任頤。
②山陰任頤伯年甫。
(4)光緒十六年　庚寅　1890　51歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(5)光緒十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(6)光緒十八年　壬辰　1892年　53歲
款識: 山陰任頤伯年甫。

備注: 始見於天津人民美術出版社藏《紫藤圖》，該社1988年版《任伯年》圖55。

31. **任頤長壽(白文印)**

(1)光緒八年　壬午　1882　43歲
款識: 任頤伯年甫。
(2)光緒十年　甲申　1884　45歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(3)光緒十一年　乙酉　1885　46歲
款識: 山陰任頤伯年。
備注: 始見於故宮博物院藏《仕女嬰戲圖》，河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖61。

32. **伯年大利(朱文印)**

(1)光緒八年　壬午　1882　43歲
款識: 任頤伯年甫。
(2)光緒九年　癸未　1883　44歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(3)光緒十年　甲申　1884　45歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(4)光緒十一年　乙酉　1885　46歲
款識: ①任頤。
②山陰任頤伯年。
(5)光緒十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤。
備注: 始見於故宮博物院藏《仕女嬰戲圖》，河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖61。

33. **頤印(白文印)**

(1)光緒八年　壬午　1882　43歲
款識: ①任頤。
②山陰任頤伯年甫。
(2)光緒九年　癸未　1883　44歲
款識: 伯年任頤。
(3)光緒十年　甲申　1884　45歲
款識: 伯年任頤。
(4)光緒十二年　丙戌　1886　47歲
款識: 伯年任頤。
備注: 始見於故宮博物院藏《花鳥人物圖册》，河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖138、139。

34. **山陰任頤(白文印)**

(1)光緒八年　壬午　1882　43歲
款識: 任伯年。
(2)光緒十三年　丁亥　1887　48歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(3)光緒十四年　戊子　1888　49歲
款識: 伯年。
(4)光緒十六年　庚寅　1890　51歲
款識: ①頤頤草堂主人伯年。
②山陰任頤伯年甫。
備注: 始見於天津人民美術出版社藏《蘭蕙同芳圖》，該社1988年版《任伯年》圖60。

35. **任千秋(朱文印)**

(1)光緒八年　壬午　1882　43歲
款識: 任伯年。
(2)光緒二十一年　乙未　1895　56歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於天津人民美術出版社藏《蘭蕙同芳圖》, 該社1988年版《任伯年》圖60。

36. **伯年(朱文印)**

(1)光緒八年　壬午　1882　43歲
款識: 任頤盥手。
(2)光緒十三年　丁亥　1887　48歲
款識: ①頤。
②任頤。
備注: 始見於上海博物館藏品。

37. **山陰道上行者(朱文印)**

(1)光緒十一年　乙酉　1885　46歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(2)光緒十二年　丙戌　1886　47歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(3)光緒十六年　庚寅　1890　51歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於天津市藝術博物館藏《牡丹圖》, 天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖86。

38. **印心石(朱文印)**

光緒十一年　乙酉　1885　46歲
款識: 山陰弟任頤時客滬上。
備注: 始見於南京博物院藏《關河一望蕭索圖》, 天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖26。

39. **任頤之印(白文印)**

光緒十二年　丙戌　1886　47歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於文物出版社1987年12月版該書第306頁第22。

40. **任伯年宜長年(白文印)**

(1)光緒十三年　丁亥　1887　48歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(2)光緒十四年　戊子　1888　49歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(3)光緒十六年　庚寅　1890　51歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
備注: 始見於上海博物館藏品。

41. **畫奴(朱文印)**

(1)光绪十三年　丁亥　1887　48歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
(2)光绪十六年　庚寅　1890　51歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
備注: 始見於上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》, 文物出版社1987年12月版該書第307頁第43。

42. **任(朱文押印)**

(1)光绪十四年　戊子　1888　49歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
(2)光绪十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤伯年。
備注: 始見於上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》, 文物出版社1987年12月版該書第306頁第26。

43. **山陰道上行者(白文印)**

光绪十五年　己丑　1889　50歲
款識: ①山陰任頤。
②山陰任頤伯年甫。
備注: 始見於天津市藝術博物館藏《池畔窺魚圖》, 天津人民美術出版社1988版《任伯年》圖101。

44. **任氏(白文印)**

(1)光绪十五年　己丑　1889　50歲
款識: 山陰任頤。
(2)光绪十六年　庚寅　1890　51歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於藝術圖書公司《名家册頁畫選》圖90。

45. **伯年長壽(白文印)**

(1)光绪十六年　庚寅　1890　51歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(2)光绪十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤伯年。
(3)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: 伯年任頤。
備注: 始見於故宮博物院藏《蕉菊僊鶴圖》, 河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖105右。

46. **任公子(白文印)**

(1)光绪十六年　庚寅　1890　51歲
款識: ①山陰任頤伯年甫。
②山陰任頤伯年。
(2)光绪十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤。
備注: 始見於故宫博物院藏《天竹鵪鶉圖》，河北美術出版社1992年版《海上四任精品》圖106左。

47. **伯年(朱文印)**

(1)光绪十六年　庚寅　1890　51歲
款識: 山陰任頤伯年。
(2)光绪十七年　辛卯　1891　52歲
款識: ①任頤。
②山陰任頤伯年甫。
(2)光绪十八年　壬辰　1892　53歲
款識: ①任頤。
②山陰任頤伯年甫。
③山陰任頤。
(4)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: 伯年任頤。
(5)光绪二十年　甲午　1894　55歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(6)光绪二十一年　乙未　1895　56歲
款識: 山陰任頤伯年。
備注: 始見於上海博物館藏品。

48. **任龢尚(朱文印)**

(1)光绪十六年　庚寅　1890　51歲
款識: 山陰任頤。
(2)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: 山陰弟任頤。
備注: 始見於故宫博物院藏《羲之愛鵝圖》，河北美術出版社1992年《海上四任精品》圖B69。

49. **任頤之印(白文印)**

(1)光绪十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 任頤。
(2)光绪十八年　壬辰　1892　53歲
款識: ①山陰任頤伯年甫。
②山陰任頤。
(3)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: 伯年任頤。
(4)光绪二十年　甲午　1894　55歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(5)光绪二十一年　乙未　1895　56歲
款識: ①山陰任頤伯年。
②任伯年。
備注: 始見於中央美術學院藏《松藤斑鳩圖》，天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖105。

50. **伯年(白文印)**

(1)光绪十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤伯年。
(2)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: ①任伯年。
②山陰任頤伯年甫。
(3)光绪二十年　甲午　1894　55歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(4)光绪二十一年　乙未　1895　56歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於天津市藝術博物館藏《牡丹雙雞圖》,天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖104。

51. **任頤之印(朱文印)**

(1)光绪十七年　辛卯　1891　52歲
款識: 山陰任頤伯年。
(2)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: ①任伯年。
②山陰任頤伯年甫。
(3)光绪二十年　甲午　1894　55歲
款識: 山陰任頤伯年甫。
(4)光绪二十一年　乙未　1895　56歲
出處: 據上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》。
備注: 始見於天津市藝術博物館藏《牡丹雙雞圖》,天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖104。

52. **任頤之印(朱文印)**

(1)光绪十八年　壬辰　1892　53歲
款識: ①山陰任頤。
②任伯年誌。
③山陰任頤伯年甫。
(2)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: 任伯年。
備注: 始見於南京博物院藏《凌霄松鼠圖》,天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖122。

53. **伯年(朱文印)**

(1)光绪十八年　壬辰　1892　53歲
款識: 任伯年誌。
(2)光绪十九年　癸巳　1893　54歲
款識: ①頤頓首。
②任頤。
備注: 始見於天津市藝術博物館藏《弄璋圖》,天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖37。

54. **任頤摹古(朱文印)**

(1)光绪十八年　壬辰　1892　53歲
款識: 姻弟任頤。
備注: 始見於上海博物館藏品。

55. 山陰任氏(朱文印)

均同上。

56. 次遠書畫(白文印)

備注: 始見於上海博物館藏《紅葉題詩圖》，藝術圖書公司《名家册頁畫選》圖50。

57. 小樓(白文印)

均同上。

58. 任頤印信(朱文印)

備注: 始見於南京博物院藏《老子授經圖》，天津人民美術出版社1988年版《任伯年》圖27。

59. 一笑(白文印)

備注: 始見於上海博物館藏品。

60. 伯年(朱文印)

備注: 始見於上海博物館編《中國書畫家印鑑款識》，文物出版社1987年12月版該書第306頁第17。

61. 伯年翰墨(朱文印)

備注: 始見於上海博物館藏品。

對館藏《尚書省郎官石柱記序》拓本的三點認識

沈　浩

《尚書省郎官石柱記序》，唐陳九言撰，張旭正書。它是唐代傑出書法家張旭唯一傳世的楷書作品。張旭以“草聖”名聞天下，此件作品反映出他的楷書成就也極高，它繼承了初唐歐陽詢、虞世南的筆法，又刻意追循晉人，故而基礎堅實，端正嚴謹，規矩至極。唐顔真卿《懷素上人草書歌序》以爲其“楷法精深，特爲真正”。宋黄庭堅贊譽其爲“唐人正書，無能出其右者”，給予了最高的評價。上海博物館藏有該作品的宋拓本，至爲珍貴，今有幸得睹真容，有三點淺顯的認識作一叙述。

一　對“郎官”、“廳壁”與“石柱”的認識

縱觀拓本内古人跋語，知古人對於《尚書省郎官石柱記序》之拓本，有稱“郎官廳壁記”者(宋黄庭堅、明王鏊、王世貞、王世懋)，亦有稱“郎官石記”者(清翁方綱、錢樾)，孰對孰錯，令初觀者不知所從。此事還當從唐代的郎官講起。唐尚書省所屬除六部尚書、侍郎外，還設有郎中、員外郎之職，統稱郎官。唐代郎官地位特殊，依照唐代官制規定，五品之下官員的任命由吏部决定即可，但作爲從五品的郎中和從六品的員外郎的任命却與御史、拾遺、補闕一樣，必須由皇帝親自任命，即“員外郎、御使起居、遺、補，皆臺省要官，由人主親除，不由尚書奏擬”①。就是作爲從三品和正四品的州刺史，亦須經考核，有成績的方可授予從五品的尚書省郎中之職。“今之正郎，班望頗重，中外要職，多由是遷;故其所選，不得不慎，必循名實，而後命之。”②“文昌列曹，代稱清署，宗伯之重，時難厥官，其在外郎，選擢尤重，率多虚位，以待當才。”③可見得選郎官之職頗難，然一被選任，即爲日後高升打下了堅實基礎。“蓋宗公貴仕，多由此塗出，所以儲明才、練官業，必於是焉”④，這就是唐代郎官地位的特殊性。對如此特殊地位的郎官之職，唐代有題寫廳壁記的習俗。韋述《兩京記》曰:“郎官盛寫壁記，以紀當廳前後遷除出入，寖以成俗。”⑤但以壁記來記載官吏的升降年名，日久天長，自然有不少出錯的地方。按陳九言所撰《尚書省郎官石柱記序》云:“升降年名，各書廳壁，訛誤多矣，總載闕如，非所以傳故實，示不朽者矣。”所以可知，在成序之前，尚書省關於郎官的姓名、升降年月，均書於廳壁，未嘗勒碑，且因“訛誤多矣”，故左司郎中楊慎餘創議將其改爲石刻，“徵追琢之良工，伐荆藍之美石，刊刻爲記，建於都省之南榮”，上面刊刻任職郎官姓名，並由右司員外郎陳九言撰寫《尚書省郎官石柱記序》一篇，成於開元二十九年(741)，内中所説:“斷自開元二十九年，咸列名於次;且往者不可及，來者不可遺，非貴自我，蓋取隨時”。由此可知，自此凡任郎官者，皆題名刻石於柱。

唐代郎官任事的尚書省，由尚書都堂居中，東有吏部、户部、禮部，每部四司，由左司統之;西有兵部、刑部、工部，每部四司，由右

司統之，共二十六司。據前人考證，尚書省郎官題名石柱上的郎官姓名均屬左司所統的吏、户、禮三部。石柱原分八面，每面分上下截，由於年代久遠，損泐和斷裂甚爲嚴重，後人將其重新拼接，造成錯拼，以至各司郎官姓名次序顛倒混亂。在石柱上找不到由右司所統的兵、刑、工三部郎官的姓名。對此，康熙時朱彝尊曾認爲："六部既分左右，則當時立石必東西各一，……是左存而右已失也。"⑥清人勞格、趙鉞在考證郎官石柱題名時曾述及："今細審石本……第一面上截僅存末行'大中十二年十一月十二日書石柱記左司郎中唐技'一行，細審又有'光被'諸字隱隱可辨。考陳九言序有'至德光被'一語，則上截當是陳序，王氏以爲序、記别勒於碑，誤也。"⑦綜上所述，即郎官作爲唐代中央最高行政機構的官員受到高度的重視，歷任郎官的姓名在開元二十九年之前均被記録於署衙的廳壁上，及至張旭以楷書將陳九言所撰《尚書省郎官石柱記序》書寫並被刻石，郎官姓名始刻於石柱之上。若清人勞格、趙鉞的考證屬實，則《尚書省郎官石柱記序》和郎官題名當刻於同一石柱。由此可見，宋、明人有稱《尚書省郎官石柱記序》爲"郎官廳壁記"者爲謬誤。

二　對拓本文字的一點認識

這裏先對館藏《尚書省郎官石柱記序》拓本及該拓本的其他幾個翻刻本、摹刻本作一簡單的文字上的點校和對比，再將這些文字和其他碑刻中的相同文字在異體字方面進行一些比較，供有興趣的研究者參考。文中吴中本爲宋龔明之《中吴紀聞》所載蘇州府學之翻刻本；戲鴻堂帖本即董華亭據陳仲醇手摹本摹刻入戲鴻堂帖之本；館本爲上海博物館館藏本；葉本即葉雲谷翻刻本。

"北極著於文昌"，館本作"著"，隋右武衛大將軍范安貴墓志"著"。

"大総其網"，"館本作"網"，按文義應作"綱"，似爲誤刻。據王壯弘所見有王夢樓太守題跋之宋拓舊本也誤作"網"，唐圭峰禪師碑有以"剛"爲"剛"，北魏鄭道昭大基山銘以"峒"作"岡"，唐兖公頌"綱"即"網"。館本作"総"，吴中本"総"作"總"，"総"即"總"，漢華山亭碑"総"，説文作"總"，後諸碑變"悤"作"忩"。

"百辟承寧"，館本作"辟"，北魏孝文帝弔比干墓"辛"爲"牽"。

"舉無遺策"，館本作"策"，王夢樓太守題跋本作"榮"。

"年和俗厚"，館本作"厚"，唐玄秘塔碑"厚"。

"野馨蘭芳"，館本作"馨"，吴中本作"馨"，唐鄭恕已墓志"馨"，唐顔魯公賜勅"馨"。

"林殫松秀"，館本作"殫"，戲鴻堂帖本作"殫"，因館本"殫"字右上"厶"下二小横甚細，陳仲醇手摹本誤摹作"从"，董華亭未見原本，以陳本摹入戲鴻堂帖故。

"凡六十一人"，館本作"凡"，吴中本作"凡"，北魏魏靈藏造像記"凡"。

"中比神仙"，館本作"仙"，吴中本作"僊"，齊陜赤齊造像記"仙"。

"袵詞制天一之議"，館本作"袵"，吴中本誤作"修"，隋龍華碑"袵"。

"伏奏爲朝廷之容信"，吴中本作"奏"，"廷"字从"廴"作"廷"，唐臺州刺史陳皆墓志"廷"，隋禮部侍郎陳叔明墓志"廷"。

"衣冠之領袖"，館本"冠"字下"元"字之撇尖爲墨所掩，分明可辨，葉雲谷翻本誤爲泐痕，失刻此尖。

"朝榮初拜"，館本"拜"字右三小横之第三横末爲墨痕截去少許，故似略短，葉本誤摹短。

"省羡中遷"，館本作"羡"，吴中本"羡"字誤刻爲"美"，唐王慶墓志"羡"，唐多寶塔銘"羡"，唐馮善廓造浮圖銘、唐獨孤府君碑、唐兖公頌"羡"。吴中本"遷"字誤爲"遷"。

"各書廳辟"，館本作"辟"，吴中本結體誤爲"壁"。漢史晨碑以"辟"爲"辟"，漢袁良碑以"辟"爲"辟"。

“揔載闢如”，館本作“揔”、“闢”，吴中本誤作“揔”、“闕”，隋内承奉劉則墓志“揔”，漢史晨奏銘“闢”，魏北海王元詳造像“闢”，唐述聖頌“闢”。

“非厉以傳故實”，館本作“傳”，吴中本作“傳”，隋李則墓志銘“徳”，唐不空禪師碑“傳”。館本作“厉”，戲鴻堂帖本漏摹一點作“厉”。

“六聽同事”，館本作“聽”，吴中本誤作“聯”，戲鴻堂帖本作“聽”，“𢆶”，絲也，唐魏邈墓志作“𢆶”，魏侯太妃造像記“聽”，唐净域寺法藏禪師塔銘“聽”。

“鸞蹌鳳跱”，館本作“鸞”，吴中本上半作“䜌”。

“肩随武接”，館本作“随”，吴中本作“隨”。

“不回僉謀”，館本作“回”，吴中本作“因”，漢衡方碑、漢尹宙碑、唐醴泉銘皆以“回”爲“因”。

“其扵義也”，館本作“義”，館本義字分明有小點在“羊”字第三横之右，葉雲谷翻本誤爲泐痕，少摹一點。

“楊公慎餘”，館本作“慎”，吴中本作“慎”。

“合清論”，館本作“論”，吴中本作“論”。

“創新規”，館本作“規”，吴中本作“規”，魏汝陽王元賢墓志銘“規”。

“徵追瑑之良工”，館本作“追”，吴中本作“追”。館本作“瑑”，吴中本誤作“琢”，魏太常少卿元悛墓志“瑑”。

“刊刻爲記”，館本作“爲”，漢郙閣頌“為”。

“斷自開元廿九年”，館本作“斷”，唐圭峰法師碑“斷”。館本作“開”，吴中本作“開”。館本“開”字左上之“彐”，其小竪中有墨迹遮掩，止留小白隙，葉雲谷本摹時不知，誤爲“開”。

“咸列名于次”，館本作“列”，吴中本作“列”。

“往者不可及”，館本作“往”，吴中本作“往”。

“盖耿随時”，館本作“耿”，吴中本作“取”，漢李翊碑“耿”。

“班位以序”，館本作“班”，吴中本作“斑”。

“昭其度也”，館本作“度”，吴中本作“度”。

“豊約從宜”，館本作“豊”，吴中本作“豐”，漢魯相史晨祠孔廟奏銘“豊”。館本作“從”，吴中本作“泛”，魏司馬景和妻墓志銘“從”，漢韓勑碑陰“從”。

“昭其儉也”，館本作“儉”，吴中本作“儉”。

“英華靡絶”，館本作“絶”，吴中本作“絶”，“色”作“色”，唐懷仁集右軍書聖教序“色”皆作“色”。

“未讀馬卿之賦”，館本作“卿”，吴中本作“卿”。

“已辯同時”，館本作“辯”，吴中本作“辯”，隋宫人司言楊氏墓志“辯”，隋阮景暉造像記“辯”。

“不其偉歟”，館本作“偉”，吴中本作“偉”。

“開元廿九年歲次”，館本作“歲”，吴中本作“歲”，漢華山廟碑“歲”，魏正平太守元仙墓志“歲”。

“戊寅”，館本作“戊寅”，吴中本作“戊寅”。

“朔”，館本作“朔”，吴中本作“朔”，漢孔廟置百石卒史碑“朔”。

“己夘”，館本作“夘”，吴中本作“卯”。

三　對館藏拓本文字損泐狀況的認識

上海博物館館藏《尚書省郎官石柱記序》拓本爲剪裝拓本，每頁四行，行八字，計七開，拓本文字的損泐狀況爲：

第一頁第三行“員外郎陳九言撰”，“郎”字左下泐痕損字，“陳”字中下泐痕損字，“九”字筆畫皆泐粗，“言”字之首點及第一、第二横泐連。

第一頁第四行“吴郡張旭書”，“旭”字左

撇爲墨所掩。

第二頁第三行“列爲會府”之“府”字内“付”左下竪末泐損。“六”字第二筆横末泐損。

第二頁第四行“辯”字從左上至中下有斜裂痕，爲墨所掩。

第三頁第三行末“至德光被”，“被”字從左上至右下斜泐損字，粗看似成“被”，實末筆爲一點，即“被”。

第四頁第一行“躬無爲”，“躬”字右有竪泐痕損字，“無”字中有二竪泐痕。

第五頁第一行“而猶搜擇茂異”，“猶”字右上泐痕損及“酋”首第二筆，又有泐痕從左上至中下斜泐損字。

第五頁第四行首“行矣”之“矣”字第四筆大横左端有一竪泐小痕。

第六頁第四行末“伏奏”之“奏”字右損泐連“奏”字第三横末端。

第七頁第三行“朝榮初拜”之“拜”字右上三小横收筆處三横甚齊，但第三横末端爲墨掩去少許，故似此横略短於上二横。葉雲谷摹本不知實情，誤摹短。

第七頁第四行末“廳”字從左上至右下斜裂一道，爲墨所填。

第九頁第四行末“無乃太簡乎”之“太”字右下泐，與撇筆末連。

第十頁第四行末“逮”字中有一小刻痕，使呈“逮”狀。

第十一頁第二行“開元廿九年，咸列名”，“開”字左上之“彐”其小竪爲墨迹所掩，僅微露極細之二小竪，粗看呈“三”狀。

第十一頁第四行“来者不可遺”之“遺”字右上泐損一塊，損字。

第十二頁第二行“昭其度也”之“昭”字左上略泐損。

第十二頁第三行首“宜”字上半泐損。

第十二頁第三行下“俾”字左下斜裂一道細綫。

第十二頁第四行首“石”字從左上至右下斜泐一道。

第十三頁第三行首“辯”字右旁“幸”字首筆爲一極小之横點。

第十三頁第三行“不其偉歟”之“其”字右上泐損字。

第十四頁第一行末“十月”，“月”字中有斜泐痕損字。

第十四頁第二行“己夘”之“己”字左旁有一竪泐痕與字不連。“夘”字左上方有一斜裂細痕。

注釋:

① 《通鑒·唐紀》開元四年十二月注。

② 《白居易集》卷五十一·衢州刺史鄭群可庫部郎中，齊州刺史張士階可祠部郎中同制。

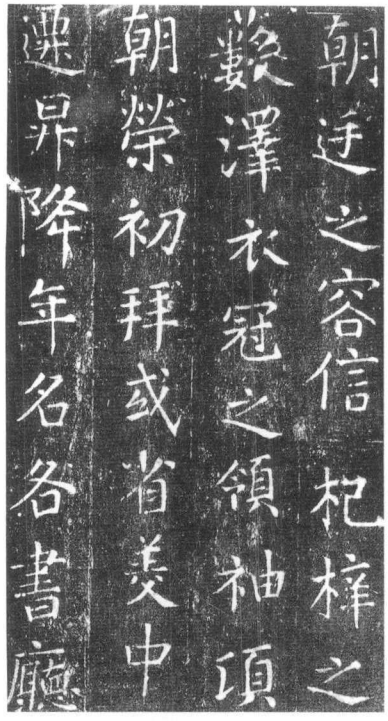
③ 《全唐文》卷八三七·薛廷珪授徐彦樞禮部員外郎制。

④ 《權載之文集》卷三十一·司門員外郎壁記。

⑤ 《唐語林》卷八引韋述《兩京記》。

⑥ 清·朱彝尊《曝書亭集》卷四十九。

⑦ 清·勞格、趙鉞《唐尚書省郎官石柱題名考》卷首例言。


朝廷之容信杞梓之
藪澤衣冠之領袖頃
朝榮初拜或省羨中
遷昇降年名各書廳

2

司允六十一人上應
星緯中比神仙咸擅
國華以成臺妙徬詞
制天一之議伏奏爲

1

編班固之年自然成
表未讀馬卿之賦已
辭同時不其偉與
開元廿八年歲

4

我蓋取隨時班位以
序昭其度也豐約從
宜昭其儉也俾夫金
石長固英華靡絕不

3

唐　張旭正書《尚書省郎官石柱記序》(部份)

漢魏蜀道石刻史料研究

陶 喻 之

前　言

棧道是大約出現在中國先秦時期的一種古老的道路交通建築。它主要分布在古代人們爲翻越横亘於中國中西部的秦嶺、巴山山脈而緣河循谷開闢的蜀道上。《史記》卷七十九《范雎蔡澤列傳》"棧道千里，通於蜀漢，使天下皆畏秦"；卷一百二十九《貨殖列傳》"然四塞，棧道千里，無所不通，唯褒斜綰轂其口，以所多易所鮮"的記載，就是當時蜀道交通以棧道爲主的如實寫照。

由於棧道在古代既是承平時期經濟流通與行旅南來北往的必由之路，更爲戰争期間南征北伐的兵家所必争；加之它以鑿石架木形式依山傍水構築，每逢水潦、兵火，賴以進出的過往交通即告阻塞，所以，對於這種山地道路交通建築物的維修、保養工程顯得尤爲重要。

自漢代以降，在出秦入蜀的棧道沿綫峭壁上，鐫刻有爲數相當可觀、以記載當初棧道修治實況爲主的摩崖石刻，其中尤其以中國歷史上開鑿時間最早的人工穿山隧道之一、陝西省南部漢中褒城褒斜棧道南口——漢代石門隧洞内外，包括著名的東漢《大開通》(即《鄐君開通褒斜道》)、《石門頌》(即《故司隸校尉楗爲楊君頌》)和北魏《石門銘》等在内的摩崖石刻群最爲集中。其他還有與之鄰近地區的漢中略陽東漢《郙閣頌》、甘肅成縣東漢《西狹頌》等摩崖石刻。這些石刻文字爲我們研究漢魏時期蜀道走向、治理規模等情況，提供了歷史文獻所闕略或較之史籍記載更爲翔實的内涵，堪稱一份不可多得的古代道路交通建設史料。因此，"褒斜道石門及其摩崖石刻"於1962年12月9日被國務院作爲"古建築及歷史紀念建築物"，公布爲第一批全國重點文物保護單位之一①。

值得注意的是，廣義的漢代蜀道石刻涵蓋面，事實上遠遠不止於石門石刻群和"漢三頌"(《石門頌》、《郙閣頌》和《西狹頌》)。它應當既指以"三頌"爲代表的稱頌秦嶺幹綫棧道整治主持者的摩崖石刻，同時也包括所有記述巴蜀山區道路修葺的石刻文字。而且從某種程度上講，將後者冠以"蜀道石刻"這一稱謂似乎更加名副其實。汪慶正先生在《東漢石刻文字綜述》"交通建築史料"部份論述中，就在列舉"漢三頌"之外，又鈎沉索隱，向我們介紹了今四川境内已佚的其他十多種山地道路工程石刻②，這顯然極有啟示性。本文擬繼汪先生後而增其所闕，詳其所略，就兩漢、魏晉以及北魏時期所有蜀道石刻文字關於棧道修建歷史等問題加以爬梳、整理和研究。

一　蜀道綫路與石刻分布

中國歷史上的政治中心主要在秦嶺、巴山以北的關中(長安)、中原(洛陽、開封)和河北(北京)的北方地區。從歷史演變來看，"蜀道"常常成爲特指由上述政治中心經關中而南越秦巴山地進入"天府之國"四川盆地的道路。更有甚者還衹限於把聯接關中長安城同蜀中錦官城(成都)的道路稱爲"蜀道"。这在蜀道交通研究方面其實是一個很大的誤區。

“蜀道”，就其地域而言，顧名思義，是指蜀地範圍和蜀地通往鄰近地區的所有道路(包括水路)的總稱。就漢魏蜀道石刻文字涉及的蜀道而言，它們就並非衹分布在自北方入蜀必經之地的隴南、陝南山區，同時也包括溝通四川與雲南的交通幹道，以及川東、蜀中地區的地方交通綫路。所以，研究漢魏蜀道石刻，理所當然地要兼顧到四川境内的一些交通綫路；何況現知最早的三種漢代蜀道石刻都事關川西山區棧道治理。以下就川、陝、甘三地蜀道綫路與相關石刻分布略作梳理。

四川境内以成都爲中心出入蜀中的南北交通幹道，主要有向南聯接滇越地區的靈關道和向北聯接隴南的陰平道、聯接陝南的金牛道，其他大多屬地方交通性質的道路，漢晉蜀道摩崖石刻就分布在這些道路沿綫峭壁上。其中四川盆地西部山區略計有8種，川北僅有《劍閣銘》1種；川東和四川中部地區僅見《漢安長陳君閣道碑》、《劉讓閣道題字》等3種；《張休崖涘銘》屬於不明具體地點所在的摩崖石刻。

四川盆地西部山區的8種漢代蜀道石刻涉及的路段是川甘、川陝和川滇幹道的重要組成部份或支綫。它們分别位於成都平原西北、邛崍山以東的灌縣，成都平原以南、大相嶺東北岷江、青衣江流域的滎經、雅安、夾江以及成都平原東北的廣漢地區。

原在灌縣西約二十里紫坪鋪的《建平郫縣碑》和近在咫尺的兩種治路記，是關於相繼在西漢元壽元年(公元前2年)、東漢永平元年(58)、永元六年(94)營建蠶崖山道的石刻③。佐以《古今集記》“縣(灌縣)西十餘里，有虛閣棧道。二十五里，有石笋閣道。三十里，龍洞閣道”和《青城外史》關於“(蠶崖)關去縣二十里，實汶川地，有巨石，高丈餘，峙山之麓。土人云：此蠶崖石也，關以此得名”以及《堤堰志》：“關當縣西岷江之北，松茂驛路之冲。……石路巉棱，如簇蠶，因名”的記述，推見兩漢時期蠶崖關一帶是一段屢興修治之役的險道。由於此道北通聯接隴南和川西北的陰平道，所以漢代以降也多有修繕，沿綫相關的道路石刻文字尚有1929年在理縣發現的隋文帝開皇九年(589)《通道記》摩崖④。我們姑且把這段道路視爲通往松潘茂汶道路的一個路段。

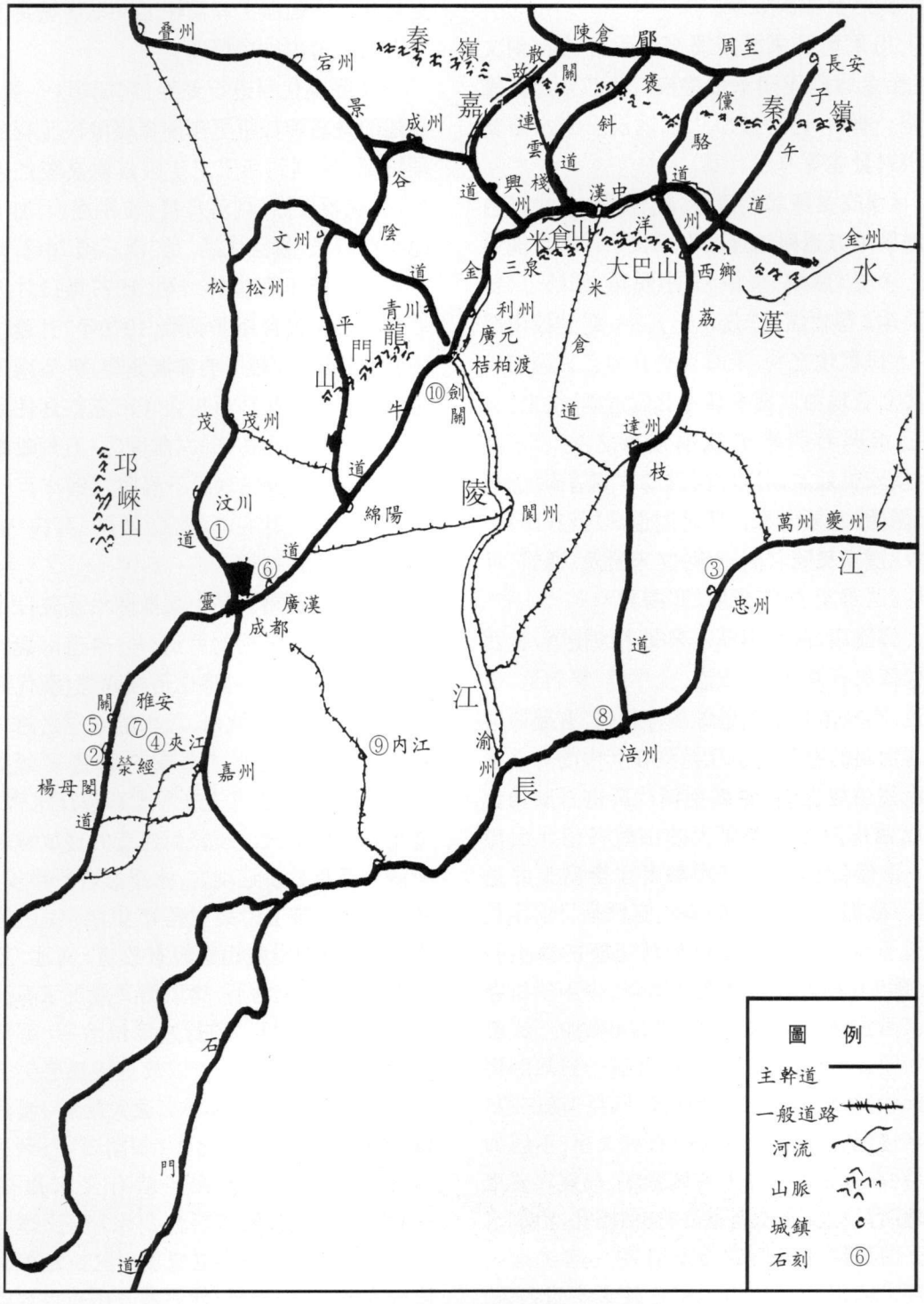
滎經縣西三十里景谷崖間《蜀郡太守何君閣道碑》、縣東三十里銅山峽中《廣漢屬國辛通達李仲曾造橋碑》、雅安縣東三十里金鷄山崖間《青衣尉趙孟麟羊竇道碑》⑤涉及的蜀道，則是秦漢時期業已存在、西漢元光五年(前130)司馬相如復通的靈關道及其支綫上的各個險段，所以東漢前後常興工增修加固。如何君倡修的尊楗閣附近有楊氏倡造的楊母閣。東晉常璩《華陽國志》卷三《蜀志》漢嘉郡載：“邛崍山本名邛筰，邛人、筰人所由來也。有九折阪，巖阻峻迴，曲九折乃至山上。凝冰夏結，冬則劇寒。”足見此道跋涉登攀之難。同卷嚴道縣又載：“道通邛筰，至險。有長嶺……之難，楊母閣之峻。昔楊氏倡造作閣，故名焉。”南宋祝穆《方輿勝覽》卷五六載：“又有邛崍關，距州七十里，昔有楊氏婦造閣道上。”而同一地點唐玄宗天寶六年(747)還有《邛崍關開路記》石刻⑥。很顯然，上述漢、唐、宋、明歷代石刻、詩文、志乘涉及的靈關道，自秦漢以來一直是四川通往雲南的一條要道⑦。因此，西晉張載《劍閣銘》和南朝陳陰鏗《蜀道難》詩分别有“巖巖梁山(今劍門大劍山、小劍山)，……南通邛僰”和“王尊奉漢朝，靈關不憚遥。高岷長有雪，陰棧屢經燒。輪摧九折路，騎阻七星橋。蜀道如此難，功名詎可要”的詩句。

《南安長王君平鄉道碑》載：“平鄉明亭大道，北與武陽，西與青衣、越巂通界……”據地望推考，由此聯接的是犍爲郡通向蜀郡的一條地方道路或者靈關道上一段叉路。

《廣漢長王君石路碑》記述的是北接褒斜道或故道出入蜀中的交通幹道——金牛道廣漢路段治理情況。金牛道該路段與《石門頌》記述的王升增修褒斜棧同時，綜合此後不久的《右扶風丞李君通閣道記》、《廣漢屬國辛通

蜀道南段綫路及摩崖石刻分布圖

（四　川）



① 建平郫縣碑、漢石刻治道記　② 蜀郡太守何君閣道碑　③ 修道碑　④ 南安長王君平鄉道碑
⑤ 青衣尉趙孟麟羊竇道碑　⑥ 廣漢長王君石路碑　⑦ 廣漢屬國辛通達李仲曾造橋碑
⑧ 劉讓閣道題字　⑨ 漢安長陳君閣道碑　⑩ 劍閣銘

達李仲曾造橋碑》等蜀道石刻文字分析，可以發現東漢桓帝在位期間，自長安經漢中到成都進而南下滇越的褒斜、金牛、靈關道幹綫經過一次乃至多次維修。

川東地區東漢陸路交通治理的石刻文字，至今我們僅知章帝建初二年(77)忠縣修道記一種[8]，這可能跟川東地區歷來水路交通相對發達等原因有關。

《漢安長陳君閣道碑》是有關四川中部内江地區地方道路治理的石刻文字。《馮君閣道碑》，今見《隸續》著録，文字脱漏，宋鄭思《寶刻叢編》卷廿僅謂"凡六十九字，紀其披山開道，人民歡悦之利，末有曹吏孔固三人題名"。不詳立石地點。《漢安長陳君閣道碑》文末"又稱邑丞馮君與掾史欽承遵憲之美"[9]。由於《漢安長陳君閣道碑》與《馮君閣道碑》並列於《隸續》卷第十五，《馮君閣道碑》僅存碑目，所以《漢安長陳君閣道碑》文末所及"馮君"可能即《馮君閣道碑》褒獎的"馮君"。

經隴南、陝南山區往來蜀中的棧道，自西向東依次有陰平道、故道、金牛道、褒斜道、儻駱道、荔枝道和子午道等多條幹綫，有關蜀道修建情況的石刻文字就鐫刻在其中的一些棧道沿綫山崖上。其中隴南漢代蜀道石刻均位於成縣正西二十餘里天井山峽谷南北山崖間，計有《西狹頌》、《武都太守李翕天井道碑》、《武都太守耿勳碑》3種，它們是目前漢代蜀道石刻文字中保護得較爲完整的摩崖石刻。除《武都太守李翕天井道碑》今不明所在外，《西狹頌》與近在咫尺(約300米)的《武都太守耿勳碑》均處於與山石融爲一體的摩崖原始狀態。《西狹頌》堪稱目前所見"漢三頌"中字迹保存得最爲清晰的石刻文字；不僅如此，就在石刻下方10米的崖壁間，尚殘存着東漢時期營造西狹棧道鑿留的6個棧孔，沿響水河下游崖間另有兩處棧道遺迹[10]。鑒於經西狹棧道南下既可抵川北昭化接金牛道入蜀；又東距先秦時期業已形成、沿嘉陵江入蜀幹道的故道(亦名陳倉道或嘉陵道)不遠。因此，隴南漢代蜀道石刻涉及的幾處道路，我們既可將它視爲古之陰平道的一個組成部份，也可將它看作是故道的一條支綫或叉路。

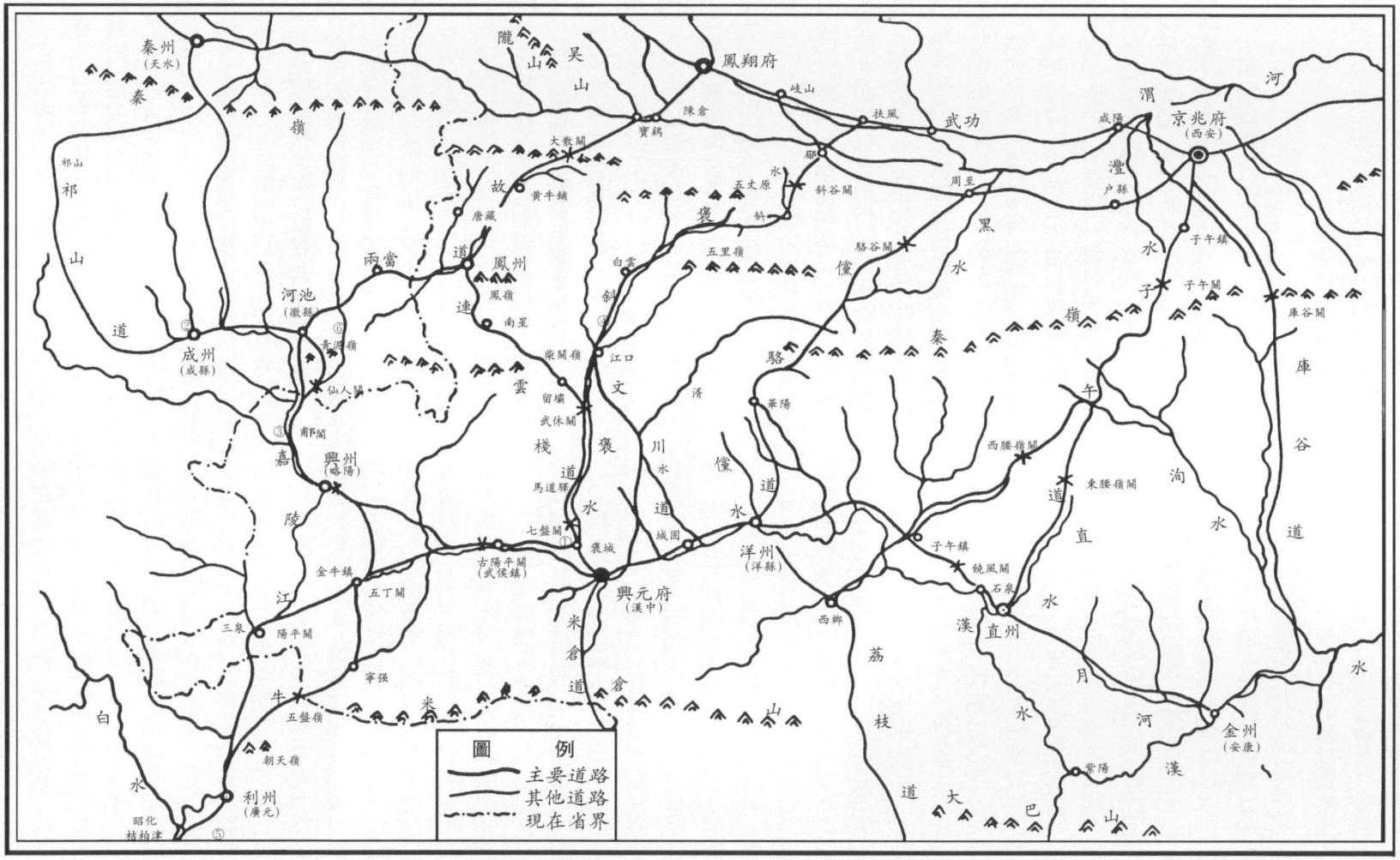
陝南漢代蜀道石刻分别位於略陽西北30里嘉陵江西山崖上和漢中北30里褒城褒河谷口石門隧道内外崖壁間。

略陽漢代蜀道石刻唯《郙閣頌》一種，它記述的是嘉陵江析里郙閣橋棧險段工程的治理情況。原刻到南宋末年因露處嘉陵江邊既久，受風雨侵蝕，剥落日甚，文字漫涣；加上船運牽痕斑斑，幾難成誦，是"漢三頌"中石刻文字保留得最不理想的一種。1977年11月因當地修建公路被自崖間剥離，1979年7月遷往略陽城南靈崖寺，鑲嵌於前洞側崖邊，與南宋紹定三年(1230)五月沔州太守田克仁爲使原刻文字不致泯滅而仿刻的《郙閣頌》石刻毗鄰而立[11]。原刻所在地8米以下嘉陵江河床巨石中析里大橋立柱孔宛然猶存，號爲"萬柱"的棧閣孔迹也依稀可辨[12]。

析里郙閣橋棧是由大散關沿嘉陵江上游南下接金牛棧入蜀的幹道——故道南端的一段重要組成部份；同時也是經武都(漢代武都郡址即今成縣)去隴西、天水的必經之路。《史記》卷廿九《河渠書》載："故道多坂，回遠。"《郙閣頌》也謂該道常遭嘉陵江水害，一如至今沿昔日故道綫路而建造的寶成鐵路和川陝公路夏秋多遇塌方、水患影響行車安全。儘管如此，該道沿綫村落市集衆多，居民稠密，秦漢時期沿綫山區設有故道、河池、沮縣等3個行政單位治所，唐以後又設置了鳳州和興州兩個地區級别的行政單位治所，縣級單位治所增加爲6個[13]。所以故道成爲歷史上僅次於褒斜道的一條入蜀交通大動脈，漢代以降屢興修治之役，如北去《郙閣頌》石刻百里以外的甘肅徽縣青泥嶺就有北宋嘉祐二年(1057)《大宋興州新修白水路記》摩崖石刻[14]。南宋時期，故道更成爲川陝抗金前沿部隊向大散關、和尚原、仙人關一帶軍事要隘調兵遣將和運送軍需物資的戰略生命綫；因此，淳熙八年(1181)在這條道路上還刻有一塊類似於軍事交通管制性質的《儀制令》石刻，文

蜀道北段綫路及摩崖石刻分布圖

（陝西　甘肅）



① 石門摩崖石刻群　② 西狹摩崖石刻群　③《郙閣頌》摩崖石刻　④ 西晉太康元年修棧道記摩崖石刻

⑤《劍閣銘》摩崖石刻　⑥《大宋興州新修白水路記》摩崖石刻

曰:“賤避貴,少避長,輕避重,去避來。”[15]至今寶成鐵路也循故道走向並在《郙閣頌》摩崖原址附近掠過。漢魏蜀道石刻文字涉及的許多古代道路路綫與後代乃至當今道路(公路、鐵路)的大致相同甚至完全重疊,充分反映了古今道路工程建設在選綫上的共同規律。

漢中石門石刻群是現存漢魏蜀道石刻最多、最集中,反映棧道發展變遷關係最爲詳盡,記載漢魏蜀道交通史料最爲豐富,涉及的石刻文字體裁最爲全面,也是最有研究價值之所在,共計有東漢《大開通》、《石門頌》、《右扶風丞李君通閣道記》、三國曹魏《蕩寇將軍李苞題名》、西晉《潘宗伯韓仲元造橋格題字》、北魏《石門銘》等8種摩崖石刻。它們較系統地記述了入蜀主幹道——褒斜道自東漢永平九年(66)復通,歷經安帝延光四年(125)、桓帝建和二年(148)、永壽元年(155)、三國曹魏元帝景元四年(263)、西晉武帝泰始六年(270)、太康元年(280)數次大小修葺,直到北魏宣武帝永平二年(509)繼“晉氏南遷,斯路(褒斜)廢矣……門(石門)南北車馬不通”[16]後徹底貫通的大致脈胳。倘若加上此後的唐宋乃至清代修棧石刻,則石門蜀道交通石刻的總數將在10種以上。而現存的魏晉、北魏蜀道石刻則系漢中石門石刻群所獨有。

漢中石門石刻群之所以在漢魏蜀道石刻研究上占有無可替代的一席之地,顯然跟石刻文字所反映的褒斜道作爲中國歷史上開鑿時間最早,入蜀最爲便捷,持續沿用時間最長的主幹道地位有密切關係。四川境内南宋時尚存或破土而出的漢代蜀道石刻因散處各地,加之蜀中歷代開發性建設較諸陝南、隴南山區爲劇,所以,到清代,那些石刻幾乎全部都毁、佚不存了。唯獨漢中的石門石刻群由於位於崇山峻嶺深處的秦嶺腹地,因此到本世紀60年代中期以前尚在石門原址與石門山體及附近依山傍河的棧道景觀保持和諧統一的歷史風貌。雖然此後石門隧道原址及棧道遺迹俱没於褒河石門水庫,絶大部份漢魏珍貴石刻也被及時鑿遷漢中市博物館陳列。這也正是清代金石學家和現代文物工作者以及海内外書法文字、道路交通研究人員注重“漢三頌”和石門蜀道石刻群研究並在近年達到一個高潮的重要原因。

二　棧道規模與營造法式

棧道工程就其架設目的而言,無疑是限於古代工程技術條件,爲了消除與減輕深山大澤的峽谷地帶大規模鑿崖開山、去除大面積土石方帶來的工程難度;同時也爲了避免險段遠距離繞行增加道路里程而取其平道近捷,避開泥濘難行路段。誠如唐司馬貞《史記》卷八高祖本紀索隱引北魏崔浩所云,“險絶之處,傍鑿山巖而施版梁爲閣”。《後漢書》卷十三《隗囂傳》唐李賢注又云,“棧閣者,山路懸險,棧木爲閣道”。唐末親自踏勘考察新修通文川道的孫樵,對於秦嶺五里嶺“泥深滅踝”就有“行者多苦於此。可爲棧路以易之”的建議[17]。另外像尊楗閣、楊母閣、三處閣、神水閣等棧閣也都是爲避險就易而於險絶處施行的架木造閣舉措。由此説明蜀道全程往往險易交錯,遇險輒架設棧道加以克服,逢夷則儘量利用前人業已踏就的現成道路(土路或石路)。所以早期蜀道雖號稱“棧道千里”,其實並非全程皆棧,衹是由於翻越秦嶺、巴山天險的幹道崎嶇,到處是非架棧難以通行的崇山峻嶺,因而隴南、陝南蜀道上棧閣分布密度、長度較諸四川境内蜀道路段要來得集中漫長。如故道南端的郙閣棧道長300餘丈,“接木相連,號爲‘萬柱’”[18]。再如“素號畏途”[19]的褒斜棧横越秦嶺山區,從而在《大開通》中留下“作橋格六百二十三間,……爲道二百五十八里”的記載。按兩個棧孔合爲一間棧閣計算[20],當時褒斜棧全程平均每里設有2、4間棧閣,安插棧梁的石孔有1246個,平均每里將近有5個棧孔。足見工程之浩大可觀。另據《三國志·魏書》卷十四《劉放傳》注引《孫資别傳》載:“昔武皇帝(曹操)征南鄭(即漢中),……數言‘南鄭直爲天獄中,斜谷道爲五百里石穴耳’”。所謂“石穴”,可能就是安插棧梁而破損

出露所見的部份石孔。由此可以想見當年褒斜棧棧閣密集程度。至於明初自褒谷上溯褒河中游姜窩子段棧閣更多，達1526間，按兩孔合爲一閣計，該路段沿綫崖間棧孔分布當在3000個以上[21]。

由於褒斜棧系漢代通往蜀中的南北交通大動脈，加之棧閣密布，所以維修頻繁自然難免。見諸漢魏蜀道石刻的重大維修約計有4次。第一次大修是《大開通》記載的永平六年到九年。這次大修共調集廣漢、蜀郡、巴郡三地民工2690人次，用功766800餘，耗費1499400餘斛粟，工程歷時3年纔得以完成。通過這次大修，不僅架通了與道路交通相關的棧閣，而且還構建了與郵驛通訊有關的郵亭、驛、置、徒司空、褒中縣官寺64所。第二次即《石門頌》記載的延光四年(125)楊渙與建和二年(148)王升兩次較徹底的大修，從而使褒斜道取代子午道而再度成爲入蜀主幹道，棧路“敞而晏平。清凉調和，蒸蒸艾寧”。第三次大修在三國曹魏景元四年(263)底，經蕩寇將軍浮亭侯李苞率2000軍民共同參與工程，褒斜道南段重新恢復了沿褒河由褒谷出棧(此前蜀漢北伐部隊一度經小河口南下城固出棧)的褒斜棧正綫走向。第四次大修在北魏永平二年，經羊祉、賈三德派遣萬人之衆改道大修，褒斜道“自迴車至谷口(褒谷口)二百餘里，連軿駢轡而進，往哲所不工，前賢所輟思，莫不夷通焉”。因而《石門銘》稱“王升履之，可無臨深之嘆，葛氏(諸葛亮)若存，幸息木牛之勞”。其餘各時期石刻文字涉及棧道工程，多系因一時自然災害(水毁)或戰争緣故而造成褒斜棧暫時阻塞後的臨時或小規模修補加固工程。而四川境内的漢代棧道險段在整條道路上所占比例相對於前者而言就較少，設棧長度較之秦嶺棧道爲短，工程規模較小。如蠶崖道工程僅長25丈，尊楗閣道長55丈；内江閣道長200餘丈，費用僅30餘萬。就整個漢魏蜀道石刻文字涉及的棧道工程而言，以東漢永平年間褒斜棧規模最大。其他歷時三年左右的蜀道工程有《蜀郡太守何君閣道碑》涉及的靈關道部份路段工程，《廣漢長王君石路碑》涉及的金牛道廣漢段工程。參與工程人數較多的有《蕩寇將軍李苞開閣道碑》與《石門銘》涉及的褒斜棧工程。

總結漢魏蜀道石刻文字反映的道路營造法式大致有以下三種。

一種是爲避免原路迂回取綫，盤山難登而鑿崖開闢的直達捷徑。如《漢蠶崖石刻》載：“攻此石省三處閣”，可能就意在取其近捷。又如《南安長王君平鄉道碑》載：“由涪山上，隨治回曲，圻□危難，經隨□險，登高望天，車馬不通。……”遂由南安長王君“取崖通道，車馬驅馳，無所畏難。”再如《青衣尉趙孟麟羊竇道碑》載：“羊竇道舊，故南上高山，下入深谷，危駿回遠，百姓患苦。”遂由趙孟麟穿崖易道，“行人去危即安”。另如《石門銘》載：“至於門北一里西上鑿山爲道，峭岨盤迂，九折無以加，經途巨礙，行者苦之”，遂由左校令賈三德“咸夷石道”。至於靈關道上的尊楗閣、楊母閣等也是爲避巖阻峻迴，曲九折乃至山上的九折阪而修建的。

第二種形式是爲避免“難於上青天”的登攀之纍而降低路基，重新鑿崖開道。這種道路形式有凹槽式與石積式兩種。如《郙閣頌》謂武都太守李翕造析里大橋“校致攻堅”，又“減西□□之高閣，就安穩之石道”。《石門頌》謂漢中太守王升增修褒斜棧“造作石積，萬世之基，或解高格，下就平易，行者欣然焉”。所謂“石積”，有人認爲是“石級”[22]，還有人主張是鑿崖開路而成的“石路”[23]。均不盡精當。據實地踏勘的結論是：“石積”實際上是利用原有的棧道梁架，在上面疊壓石片交錯覆蓋而成的石道，有别於凹槽式石道[24]。任乃强先生在《華陽國志校補圖注》中謂“積”與“藉”字通，意謂“砌石基墊平”，是言之有理的[25]。

第三種道路施工目的是爲拓寬狹窄區段消除瓶頸路段。《廣漢長王君石路碑》載：“衝路危險，俠石盤巖，□道人馬□行”，遂由廣漢長“攻治破壞”，擴充原路交通流量。又如《西狹頌》、《武都太守李翕天井道碑》及《武都太

守耿勳碑》涉及武都郡西狹道“危難阻峻。緣崖俾閣，兩山壁立，隆崇造雲，下有不測之谿，阨芒促迫，財容車騎。進不能濟，息不得駐，數有顛覆霣隧之害。過者創楚，惴惴其慄”。“斯道狹阻，有坂危峻，天井臨深之。臨冬雪則凍，渝夏雨滑汰。頓踣傷害，……過者戰戰”，遂由武都太守李翕“鐉鎚西坂”，自天井山上拓寬路基達“人(入字)丈四尺”[27]，終於使得險徑“堅無㠯潰，安無傾覆，四方賴之，民悅無疆”。

由於棧道爲木構建築，“緣崖鑿石，處穩定柱，臨深長淵”[27]，牢固耐久性較差。兼以風吹、日曬、雨淋、水冲等自然因素與人畜踐踏，車輛碾壓等人爲因素影響，極易造成承受作用力的路面木板腐朽損壞，進而使得路面穿空，行旅失足。爲防止類似事故發生，漢魏蜀道石刻文字中還有許多關於在棧閣木板以下填充土石鞏固棧閣框架結構的記載，這在當時棧閣建築史上堪稱一項改革[28]。如《漢安長陳君閣道碑》載:“惟此故道，險阻危難，根閣阨□，臨江緣山”，“穿陷壞絶，車馬僵頓”。陳君“躬自案行，……省去根閣，令就土著”。至於《石門頌》中提到的“石積”，其實也是在原有閣梁以下填加石片加固棧道路基的一種應急措施。又如《西狹頌》與《武都太守李翕天井道碑》關於西狹天井山棧路“鐉燒破析，刻舀確嵬，減高就埤，平夷正曲，柙致土石，堅固廣大，可以夜涉，……鐉山浚瀆，路以安直”和“堅無㠯潰”的記載，也反映了因棧梁下以木籠裝土石填壓終使路基“堅固廣大”，“堅無陷潰”的事實。再如《石門銘》載:“閣廣四丈，路廣六丈，皆填磎棧壑，砰險梁危，……去深去阻，匪閣匪梁”仍屬於這一情況。按北魏一尺合0.8343市尺折算，閣廣四丈當爲11.124米，道廣六丈合計16.686米。單以閣而言，其寬度已相當於現今簡易公路規模。所以，倘若棧壑不夯填土石加以充實，十多米寬的高閣便無“去深去阻，匪閣匪梁”形制。正因爲“穹隆高閣”“咸夷石道”(即閣梁下填土石)，“皆填磎棧壑，砰險梁危”，纔使棧道路基得以堅固。

鑿於棧道形制遠望如長橋凌波，部份棧道上方還設有加蓋遮蔽風雨和防護崖壁坍塌墜石傷人的頂棚，遠望形似空中樓閣。因此棧道又有“棧閣”、“閣道”、“橋閣”、“飛閣”、“雲棧”等名稱。南宋洪适云:“棧路謂之閣道，非樓閣之閣也。”[29]《大開通》中關於褒斜棧工程有用“瓦卅六萬九千八百四器”的記載。據分析，這些瓦器除了用於加蓋沿途“郵亭、驛置、徒司空、褒中縣官寺并六十四所”外，很可能還包括用以部份棧閣棚蓋的覆蓋。橋閣之“閣”，漢代蜀道石刻常書作“格”。如《大開通》作“橋格”，《石門頌》作“高格”，《廣漢屬國辛通達李仲曾造橋碑》作“格路”皆然。“格”實爲“閣”的假借。橋閣之“橋”，葉昌熾《語石》卷第五認爲:“此自隴入蜀架閣之梁，非渡水之略彴也。”案，《大開通》中“始作橋格六百二十三間”之“橋格”，《石門頌》中“橋梁斷絶”之“橋”，《潘宗伯韓仲元造橋格題字》中“造此橋閣”的“橋閣”確屬棧閣而非渡河橋梁。但《大開通》中“大橋五”之“橋”，《郙閣頌》“析里大橋”之“橋”，《廣漢屬國辛通達李仲曾造橋碑》中“橋壞求正”之“橋”，則均非泛指棧閣之“橋閣”，而是指橫跨有一定寬度的河流橋梁。前兩種石刻文字涉及的大橋分別系指跨越褒河、嘉陵江的橋梁，後者涉及的也是“跨據川險”的橋梁[30]。

蜀道工程不論是修建棧道還是石道，由於其鑿石架木和鑿山開道均有一定的施工技術難度，所以，漢魏蜀道治理除動用大量民工外，還常常專門配備有一支訓練有素的土木工程技術與管理隊伍。《華陽國志》卷二漢中志梓潼郡漢德縣(故址即今劍閣縣)載:“有劍閣道三十里，至險。有閣尉，領桑下兵民也。”所謂“閣尉”即司統領民兵護衛棧閣之職。閣道防火甚嚴，且須隨時維護修補，木材、人力宜取近便。故蜀漢免除閣下民户他種徭役，專護棧閣，稱爲“桑下兵民”，意謂居家耕種，兼應閣尉徵遣之民軍[31]。這在漢魏蜀道石刻文

字中也有所反映。如《建平郫縣碑》和《蕩寇將軍李苞開閣道碑》分别有“使石工毁徒”和“將中軍兵石木工二千人”的記載。西晉太康元年修棧道石刻文字中還有兩名主要工匠教導棧道沿綫260名石佐修棧道的記載。另外《石門銘》中除載有“工徒萬人”外尚有石師百人。很顯然，匠與石師是具有相當技術水平和施工能力的專業工程技術人員。而《漢安長陳君閣道碑》中“郵亭掾”、“道橋掾”、《武都太守耿勳碑》、《武都太守李翕天井道碑》中“西部道橋掾”、《石門頌》中“六部道橋”則無疑是道路工程主持官員的屬官，專司棧道、橋梁的維護管理事務。

川陝、隴蜀之間舉凡棧路無不依山傍水構築，所謂“其閣梁一頭入山腹，其一頭立柱於水中”[32]。所以，除非枯水時節可保棧道往來通行無虞，一旦遭遇洪水則棧閣必有受水害冲擊可能。秦巴山區夏秋每多霖雨，誘發大水，醞釀塌方，因此緣谷循河而建的交通建築設施——棧閣首當其“冲”成爲普遍現象，這在漢代史籍及蜀道治理石刻中，我們可以找出許多記述棧閣被大水毁壞的例子。如《後漢書》卷十三《隗囂傳》云:“白水險阻，棧閣絶敗。”《漢安長陳君閣道碑》載:“道有根閣……臨江緣山，險阻危戹，秋雨水潦，穿陷壞絶，車馬僵頓，行旅苦之。”[33]《郙閣頌》載:嘉陵棧道“處漢之右。谿源漂疾，横柱於道。涉秋霖漉，盆溢濤涌，濤波滂沛，激揚絶道。漢水逆壤，稽滯商旅。……斯谿既然，郙閣尤甚。……人物俱墮，沉没洪淵，酷烈爲禍，自古迄今，莫不創楚。”《武都太守李翕天井道碑》謂天井山棧道“夏雨滑汰，過者戰戰”。再如唐末宣宗大中三年(849)十一月山南西道節度使鄭涯議廢褒斜棧開文川道以取其近捷。但文川新道闢通不足一年即“爲雨所壞”[34]。北宋王溥《唐會要》卷八六道路門載:“(大中)四年六月，中書門下奏:山南西道新開路，訪聞頗不便人。近有山水摧損橋閣，使命停擁，館驛蕭條。”

鑒於上述天氣、水文地理條件等因素，漢魏蜀道石刻文字反映的棧道整治工程時間大多在春冬兩季，絶少在夏秋發水時節之前，否則必然事倍功半難以爲繼。這在三國魏蜀南征北伐戰争期間就有覆車之鑒。太和四年(230)，即蜀漢建興八年秋七月，曹真擬大舉伐蜀。當時褒斜棧赤崖以北棧閣已於兩年以前的建興六年春趙雲爲拒曹真追兵時焚毁，這就是諸葛亮與兄瑾書中所謂“前趙子龍退軍，燒壞赤崖以北閣道。緣谷一百餘里，……”[35]。因此曹真欲長驅南下勢必要架通這段斷棧以便行軍。《三國志·魏書》卷十三《王肅傳》載:“聞曹真發已逾月而行裁半谷，治道功夫，戰士悉作。”從這段記載可以發現魏軍修棧已萬事俱備，躍躍欲試。但“會大霖雨三十餘日，或棧道斷絶”[36]，“大雨道絶，真等皆還”[37]。如所周知，木構建築最忌火焚水冲，所以魏軍修棧之舉雖方興未艾，但棧道經前後水火輪番並作，魏軍用工始終無濟於事，逾月僅邊修邊行邊毁五十餘里。足見工程、行程進展緩慢困難程度，最終無功而返，褒斜棧創傷依舊，仍陷於癱瘓狀態。此誠如諸葛亮在建興十一年(233)秋北伐曹魏之際爲恢復本系北拒强敵天然屏障的這段褒斜棧北部斷棧時强調指出的那樣:“頃大水暴出，赤崖以南橋閣悉壞”，“今水大而急，不得安柱，此其窮極不可强也”[38]。

另據1979年地當川、陝、甘三省交界處的川北青川縣戰國墓出土的秦武王二年(前309)十一月木牘田律記載，其治道修橋時間也與此後漢魏蜀道石刻文字記載的蜀道興工修造時間不謀而合。牘文云:“九月，大除道及阪險。十月，爲橋，……非除道之時，而有陷敗不可行，輒爲之。”案，除，意修治。《禮記·曲禮下第二》:“馳道不除”注:“除，治也”可證。阪險，道路險峻之處。《吕氏春秋·孟春紀·孟春》“阪險原隰”注:“阪險，傾危也”，可證。青川墓群多數墓葬可能與“秦民移川”有關[39]，其木牘田律所涉路、橋建設雖看似與棧道工程無關，但由此亦略可推見早期蜀道雛形治理的時間表。它與《管子》卷十四《四時》第四十有關春正月“端險阻，修封疆，正千伯(阡

陌)”及漢魏蜀道石刻文字記述棧道工程夏秋無技可施，春冬大興土木的事實，充分揭示出古代道路治理在氣象、水文、季節變化方面的普遍規律。

三　石刻體裁與興工人物

漢魏蜀道石刻文字體裁約有“頌”、“表”、“銘”、“題記”或“題名”四種。“題記”表述的特點是直截了當，言簡意賅，没有無關緊要的冗言贅語，更没有“頌”、“銘”體歌功頌德的溢美之辭，但却有“頌”、“銘”體罕見，反映棧道工程規模、預算、施工隊伍狀況的詳盡數字。所以，從某種意義上講，其簡明扼要的史料價值遠遠高於拖沓冗長的“頌”、“銘”等石刻文字體裁。《漢石刻治道記》、《蜀郡太守何君閣道碑》、《大開通》以及《蕩寇將軍李苞開閣道碑》、《建平郫縣碑》、《西晉太康元年修棧記》等皆然。

“頌”這種文體顧名思義用於歌功頌德。南朝梁蕭統《文選·序》云:“頌者，所以游揚德業，褒贊成功。”劉勰《文心雕龍·文體論·頌贊第九》云:“至於秦政刻文，爰頌其德。漢之惠景，亦有述容，沿世并作，相繼於時矣。……原夫頌惟典雅，辭必清鑠，敷寫似賦，而不入華侈之區;敬慎如銘，而異乎規戒之域。”“頌”體被運用於詠頌漢代蜀道建設的石刻文字，旨在突出工程主持者的偉績豐功[40]。誠如《石門頌》序文所云:“推序本原，嘉君明知，美其仁賢，勒石頌德，以明厥勛。”而且行文格式規範，前爲表述序語，後爲鋪叙頌文。循此標準在“頌”體之列的漢魏蜀道石刻除“漢三頌”外，尚有《漢安長陳君閣道碑》和《廣漢屬國辛通達李仲曾造橋碑》。

“表”這種文體在漢魏蜀道石刻文字中亦旨在標表棧道工程主持人，但較諸“頌”體，文字表現形式上略顯寫實而簡潔自如，辭賦部份頌文可有可無，且以不綴加頌文居多。如《廣漢長王君石路碑》“文不滿百”[41]，《右扶風丞李君通閣道記》僅70字;遣詞造句也無“頌”體文采典雅，似僅爲“頌”體“頌文(辭賦)”之前陳述作頌緣由部份的序文。循此命題規律，在“表”體之列的漢魏蜀道石刻文字尚有《南安長王君平鄉道碑》、《青衣尉趙孟麟羊竇道碑》、《馮君閣道碑》、《武都太守李翕天井道碑》、《司隸校尉楊淮碑》等。

“銘”這種文體實與“頌”或“賦”別無差別。頌文雅正美好，文辭清澄而有文采;銘語則更趨嚴謹，或稱功德，或申鑒誡。漢魏蜀道石刻中《石門銘》屬紀功銘，《張休崖涘銘》與《劍閣銘》則與前及“頌”、“表”體以人物爲表述對象不同，這兩段銘文記述的對象是崎嶇難行的劍閣棧路，誦之令人肅然審慎。

就漢魏蜀道石刻文字體裁總體演化軌迹而言，“記”體最早，“表”、“頌”、“銘”諸體依次隨後。當然，上述文體並無明確的時間過渡界定，題記在東漢之後的蜀道石刻文字中就不乏其數。表、頌二體於漢代蜀道石刻約出現在東漢中期以後，命名也没有很嚴格的區分標準，有時甚至混用不別，如《西狹頌》、《武都太守耿勳碑》均有頌文鋪陳的辭賦部份文字，但題額分別爲《惠安西表》和《漢武都太守耿□表》。表、頌在東漢之後演變成志、銘。

漢魏蜀道石刻文字中於史有名或有傳者分別見諸“表”、“頌”、“銘”三種文體，漢代早期蜀道石刻題記中涉及職位較高的工程主持者如蜀郡太守何君、漢中郡太守鄐君均史逸其名，履歷難詳。《蜀中名勝記》卷之十二上川南道眉州彭山縣引唐開元《十道要略》云:“漢何斌爲蜀郡太守，理於此。”何斌爲漢蜀郡守不見於《華陽國志》記載，不知此蜀郡守何斌是否即系建武中元二年造尊楗閣的蜀郡太守平陵何君?待考。

見之於史的東漢司隸校尉楊涣及其孫楊淮、武都太守李翕、西晉蜀郡太守張收之子張載和北魏龍驤將軍、梁秦二州刺史羊祉五人，除《晉書》卷五十五張載本傳詳陳其入蜀作《劍閣銘》並由晉武帝傳旨鐫刻於劍閣山崖的本末原委外，其餘4人與蜀道工程的關係，有關他們的史傳如《華陽國志》卷十《廣漢士女》、《益梁寧三州先漢以來士女目録》、《後漢

書》卷六十五列傳第五十五《皇甫規傳》和《魏書》卷八十九列傳第七十七《羊祉傳》均隻字未提他們分别倡修褒斜、隴南、故道之舉。值得慶幸的是，主要記述楊涣、李翕、羊祉治理蜀道交通功績的“漢三頌”與《石門銘》等六種石刻文字彌補了上述史籍記載的闕略；而且這種裨補闕佚還不僅僅表現在反映他們主持蜀道工程方面。如追述故司隸校尉楊淮、楊弼政績的《司隸校尉楊淮碑》反映楊淮、楊弼官職、生平、仕歷等方面史料，就較之《華陽國志》詳盡。同時，透過《華陽國志》關於“漢安初(142)，郡守太尉李固薦淮累世忠直，拜尚書”的記載，我們似乎可以從中得出這樣一個結論：即身爲“棧道之鄉”漢中城固人的忠臣太尉李固推薦楊涣之孫楊淮的原因，很可能是有感於楊淮之祖、已故的司隸校尉楊涣“輔主匡君，循禮有常。咸曉地理，知世紀綱。言必忠義，匪石厥章。恢弘大節，讜而益明。揆往卓今，謀合朝情”的爲人，及其於安帝延光四年(125)“深執忠伉，數上奏請，有司議駁，君遂執争。百僚咸從，帝用是聽。廢子(子午道)由斯(褒斜道)，得其度經”[42]復通褒斜故道的事迹而竭力舉賢任能的。另外，通過《石門銘》文字考察羊祉生平，我們還發現有這樣一種可能，即《魏書》羊祉本傳不書羊氏“重開褒斜”，是出於政治原因而施以“隱善揚惡”的修史曲筆的[43]。因爲羊祉名列《酷吏傳》被貶爲“性剛愎，好刑名，……侵盗公資，私營居宅，有司案之抵死，……天性酷忍，又不清潔。坐掠人爲奴婢，……好慕名利，頗爲深文，所經之處，人號‘天狗下’。”

李翕其人，《後漢書·皇甫規傳》謂其於延熹五年(162)前後“多殺降羌，……不遵法度”，爲中郎將皇甫規“悉條奏其罪”。但據《西狹頌》、《郙閣頌》與《武都太守李翕天井道碑》關於他在建寧四年(171)和熹平元年(172)身體力行，修治隴南、故道三處棧路，以致“四方賴之，民悦無疆”、“行人懽悀，民歌德惠”、“行人夷欣，慕君靡已”的事實，似已有洗心革面、立地成佛之志。因此時人以《惠安西表》爲額，旨在表彰頌揚他施恩於郡西之民，使其得以安寧。此誠如清趙紹祖《古墨齋金石跋》卷一所云：《後漢書》皇甫規傳有屬國都尉李翕多殺降羌爲規所奏而免。“以時考之，疑爲一人。困於心，衡於慮而後作；徵於色，發於聲而後喻，則李翕之前忍而後惠，未始非皇甫威明之所激而成也。”

更值得一提的是，關於李翕事迹，《西狹頌》堪稱其個人評傳，幾詳述其大半生仕歷，全篇内容明顯較之《後漢書·皇甫規傳》中涉及他的隻語片言全面。如石刻文字稱翕“督郵部職，不出府門，政約令行，强不暴寡，知不詐愚。屬縣趨教，無對會之事。傲外來庭，面縛二千餘人”，就足與《皇甫規傳》所載史實相印證且更足以信。另外，《西狹頌》正文旁“五瑞圖”左側有兩行刻字云：“君昔在黽池修崤嶺之道，德治精通，致黄龍、白鹿之瑞。故圖書其像。”這段石刻文字也足以彌補《皇甫規傳》有關李翕政績之不足。誠如北宋曾鞏《元豐題跋》就《西狹頌》所云：“翕治崤嶔、西狹、郙閣之道有益於人而史不傳，則頌之作所以備史之闕，是則傳之亦不可以不廣也。”[44]

《西狹頌》題額以下有“黄龍”、“白鹿”、“甘露降”、“承露人”、“嘉禾”、“木連理”六畫像及相應的刻字。因“甘露降”與“承露人”合爲一瑞，故《西狹頌》俗稱《五瑞圖》。凡此五瑞皆古時瑞應之物。郭榮章先生在《漢三頌專輯》内《漢〈西狹頌〉文字考釋》四、《〈西狹頌〉文字考釋補遺》二的“關於《五瑞圖》之釋”中認爲：“史籍中所述及之瑞應，多系隱寓帝王之仁德，李翕作爲地方官，能否有此殊榮盛譽，是值得惑疑的。”檢《蜀中名勝記》卷之十二上川南道眉州彭山縣載：“《碑目》云：‘漢刻《黄龍甘露之碑》，在彭山黄龍鎮。’”[45]據此説明，瑞應之物於漢代石刻文字恐並非《西狹頌》僅見，它是以地方官吏的卓越政績和地方上所呈現的祥瑞現象來隱寓或歸功於帝王仁德的。本着不因事廢人和苛求古人的品評歷史人物原則，李翕“除患蠲難，心乎惠民”[46]更造三處艱難蜀道的德政被書刻於《惠安西

表》(即《西狹頌》),應當説是名副其實,值得肯定的。

迅捷調兵遣將,加緊滅蜀伐吴一統天下戰略部署的軍事需要。

餘論

通覽漢魏蜀道石刻文字不難發現,兩漢時期蜀道幹綫治理多與當時政治需要,即位於中國北方的封建中央集權政府加强對西南地區的統治,鞏固政局的穩定有密切的關係。以入蜀主幹道褒斜道爲例,除《史記》、《華陽國志》、《後漢書》等漢代史籍分别論及其在政治、軍事、經濟上的重要性外,蜀道石刻文字中也不乏類似記載。如《大開通》載:自褒斜道恢復通行後,"益州東至京師,去就安穩"。《石門頌》載:自褒斜道重新啟用後"自南自北,四海攸通。君子安樂,庶士悦雍。商人咸憘,農夫永同"。它反映了統治階級出於政治、軍事、經濟等需要而頻繁利用蜀道交往進而對交通治理引起的高度重視。

由於蜀道治理往往分區段進行,所以,涉及某些險段修治還常常與發展地方交通,鞏固地方治安,保持轄境穩定,考察地方官吏政績聯繫在一起,這在不少漢代蜀道石刻文字中有所反映。如《南安長王君平鄉道碑》載:"賊盜區止,車馬馳驅,無所畏難,……百姓如願,……恩及子孫,去危就安,萬世無患。"《青衣尉趙孟麟羊竇道碑》載:"除去危難,行人萬姓,莫不蒙恩,傳於無窮乎……穿崖易道,盜賊徵止,老弱往來,無患時典。"《漢安長陳君閣道碑》載:"長無勞費,爲萬世基,百姓行人,驩悦歌詠……恩惟儉約,所以利民……百姓安樂,不勞不煩,又有此閣,就乎平便,民無經賦,行人離患。"《右扶風丞李君通閣道記》載:"萬民懽喜,行人蒙福。"如此不一而足。上述漢代蜀道石刻文字在遣詞造句上雖或有些許言過其實的溢美之辭,但總體上如實反映了道路交通的暢通與恢復,客觀上確實對於東漢封建王朝在相對平和時期的社會進步和長治久安,發揮過相當重要的促進和推動作用。而魏晉時期蜀道石刻反映的棧道治理,則顯然是曹魏和西晉統治者出於

注釋:

① 《第一批全國重點文物保護單位名單》,《文物》1961年第4、5期第13頁。

②㉘ 汪慶正《東漢石刻文字綜述》,《上海博物館館刊》第一期第66頁。

③ 明曹學佺著、劉知漸點校《蜀中名勝記》卷之六川西道・成都府六・灌縣,重慶出版社1984年版第83頁。"《碑目》云:'距紫屏山二里許,道旁有漢石刻三,皆治道記也。其一曰:建平五年,孝哀時刻也。其二曰:永平元年,孝明時刻也。在范公平磨崖之西。'"元陶宗儀《古刻叢鈔》:"在范功平磨崖之西五十餘步"有東漢刻石,即和平永元六年修道石刻,見新文豐出版公司1982年版《石刻史料新編(十)》第7615頁。

④ 高文、高成剛編《四川歷代碑刻》,四川大學出版社1990年版第93頁。

⑤ 《蜀中名勝記》第205頁,卷之十四上川南道・雅州:"宇文溥《新路賦》:'惟天下之至險,有嚴道之漏閣焉。孤峰上絶於青天,湍波下走於長川。斷崖横壁立之岸,飛溜濺千尺之泉。'"同卷第209頁蘆山縣:"《志》云:'蘆山南十里,三江渡,通天全六番,下注多功峽,入雅之平羌江。多功河上飛仙閣,爲木棧道,即古漏閣也。'"

⑥ 《蜀中名勝記》第208頁,卷之十四上川南道・雅州・滎經縣。

⑦ 藍勇《南方絲綢之路》第八章・南方絲路的傑出交通設施・棧道,重慶大學出版社1992年版第221頁。

⑧ 《蜀中名勝記》第273頁,卷之十九上川東道・重慶府三忠州。南宋王象之《輿地碑記目》卷四忠州碑記・修道碑"字亦漫滅,有建初二年等十二字",見粵雅堂叢書本《石刻史料新編(二十四)》第18571頁。

⑨㉝ 南宋洪适《隸續》卷第十五《漢安長陳君

閣道碑》洪适跋語。見《石刻史料新編(十)》第7174頁。

⑩ 漢中市蜀道及石門石刻研究會、漢中市博物館合編、郭榮章主編《漢三頌專輯》，內《漢〈西狹頌〉文字考釋》三 “《西狹頌》”中所記述的西狹棧道，陝西人民美術出版社1993年版。

⑪ 陝西省漢中地區文化文物局編、陳顯遠執筆《漢中地區名勝古迹》，陝西人民美術出版社1988年版第183頁。

⑫ 《漢三頌專輯》附圖。

⑬ 李之勤、閻守誠、胡載《蜀道話古》，西北大學出版社1986年版第30頁。

⑭ 陳顯遠《北宋摩崖題刻〈新修白水路記〉簡介》，《考古與文物》1987年第4期第108頁。

⑮ 《漢中地區名勝古迹》第171頁。

⑯ 北魏《石門銘》文字。

⑰ 唐孫樵《興元新路記》，見《孫可之文集》第四卷，上海古籍出版社1979年版《宋蜀刻本唐人集叢刊》。

⑱㉗ 東漢《郙閣頌》文字。

⑲ 唐陸贄《鑾駕將還宮闕論發日狀》。見《全唐文》卷四七一，中華書局1983年版第4811頁。

⑳ 陝西漢中留壩縣二十四孔閣(即孫樵《興元新路記》中提及者)，當地俗稱“四十八窟窿”，由此推算二孔合爲一閣。

㉑ 清嚴如熤纂修嘉慶十九年(1814)《漢南續修漢中府志》卷之一《棧道圖考》。

㉒ 李發林《漢碑偶識》，《考古》1988年第8期第733頁。

㉓ 陳奇猷《讀〈漢碑偶識〉質疑》，《考古》1991年第2期第159頁。

㉔ 郭榮章《蜀道之謎新探》三・蜀道的形制結構(六)石積式棧道，《文博》1994年第2期第33頁。

㉕ 任乃强《華陽國志校補圖注》卷十中・廣漢士女・七注⑤，上海古籍出版社1987年版第588頁。

㉖ 《隸續》卷第十一《武都太守李翕天井道碑》文字。見《石刻史料新編(十)》第7146頁。

㉙ 《隸釋》卷第四《蜀郡太守何君閣道碑》洪适跋語。見《石刻史料新編(九)》第6795頁。

㉚ 《隸釋》卷第十五《廣漢屬國辛通達李仲曾造橋碑》洪适跋語。見《石刻史料新編(九)》第6909頁。

㉛ 任乃强《華陽國志校補圖注》卷二・漢中志・十一漢德縣注㉑㉒。見第96頁、97頁。

㉜㉟㊳ 北魏酈道元《水經注》卷二十七。見四部叢刊初編縮本第371頁。

㉞ 《舊唐書》卷十八宣宗本紀。見中華書局本第625頁。

㊱ 《三國志・魏書》卷九曹真傳。見中華書局本第282頁。

㊲ 《三國志・蜀書》卷三十三後主傳。同上第896頁。

㊴ 四川省博物館、青川縣文化館《青川縣出土秦更修田律木牘》、于豪亮《釋青川秦墓木牘》、李昭和《青川出土木牘文字簡考》，《文物》1982年第1期第1—27頁。

㊵ 陶喻之《“漢三頌”正名》，《大公報》1996年1月12日《藝林》版第1206期。

㊶ 《隸釋》卷第四《廣漢長王君石路碑》洪适跋語。見《石刻史料新編(九)》第6798頁。

㊷ 東漢《石門頌》文字。

㊸ 舟子《羊祉“重開褒斜”及其仕迹考評》，《成都大學學報》(哲學社會科學版)1989年第1期第127頁。

㊹ 《石刻史料新編(二十四)》第18014頁。

㊺ 《蜀中名勝記》第193頁;《隸續》卷第十六《黃龍甘露碑二》。見《石刻史料新編(十)》第7176頁。

㊻ 《隸續》卷第十一《武都太守李翕天井道碑》洪适跋語。見《石刻史料新編(十)》第7146頁。

附表: 漢魏蜀道石刻史料一覽表 (左)

時代	帝系	立石時間 年號	立石時間 公元紀年	石刻名稱	工期或竣工時間	立石地點	石刻現狀	相關道路
西漢	哀帝	建平五年(元壽元年)	公元前2年	建平郫縣碑	六月	四川灌縣(今都江堰市)	已佚	松茂路
東漢	光武帝	建武中元二年	公元57年	蜀郡太守何君閣道碑	建武卅、卅一年到建武中元二年六月	四川滎經	已佚	靈關道
	明帝	永平元年	58年	漢石刻治道記		四川灌縣	已佚	松茂路
		永平九年	66年	漢中郡太守鄐君修橋格碑(俗稱"大開通")	永平六年(63年)到九年四月	陝西漢中褒城石門	今鑿遷漢中市博物館陳列	褒斜道
	章帝	建初二年	77年	修道碑		四川忠縣	已佚	
	和帝	永元六年	94年	漢石刻治道記		四川灌縣	已佚	松茂路
		永元八年	96年	南安長王君平鄉道碑	永元七年(95年)十月到八年四月十日	四川夾江	已佚	靈關道或聯接犍爲與蜀郡的道路,亦名"平鄉明亭大道"。
	安帝	永初六年	112年	青衣尉趙孟麟羊竇道碑	十一月九日	四川雅安	已佚	靈關道支綫,亦名"羊竇道"。
		延光四年	125年	司隸校尉楊君石門頌(俗稱"石門頌")	年底	陝西漢中褒城石門	今鑿遷漢中市博物館陳列	褒斜道

漢魏蜀道石刻史料一覽表 (右)

緣河	越嶺	工程規模	道路形式	主持人職官	姓名表字	備　　注
岷江	紫屏山	長廿五丈,價二萬五千斛粟。	棧閣	郫縣五官掾	范功平	南宋洪适《隸續》卷三著録。
	大相嶺	長五十五丈,用功千一百九十八日。	閣道	蜀郡太守	何斌?	因到建武中元二年已用功千一百九十八日,故興工當在此前的建武卅年(54)或建武卅一年(55)。洪适《隸釋》卷四著録。
岷江	紫屏山					南宋王象之《輿地碑記目》卷四永康軍碑記存目;石原在《建平郫縣碑》旁。
褒河	秦嶺	動用廣漢及巴、蜀三郡工徒二千六百九十人,完成橋閣六百二十三間、大橋五,爲道二百五十八里,通訊設施六十四處,用功七十六萬六千八百餘人,用瓦卅六萬九千八百四器,用錢百四十九萬九千四百餘斛粟,歷時三年。	棧閣及大橋	漢中郡太守	鄐君(史逸名字)	南宋晏袤有《鄐君開通褒斜道摩崖釋文》刻石,今鑿遷漢中市博物館。 本石刻名稱出自晏氏釋文;因紹熙五年(1194)始重見天日(見南宋婁機《漢隸字源》),故該摩崖刻石不爲洪适著録。建和二年(148)《石門頌》"至於永平,其有四年,詔書開斜,鑿通石門",即指《大開通》所及棧道工程。
長江						《輿地碑記目》卷四忠州碑記存目。
岷江	紫屏山					《輿地碑記目》卷四永康軍碑記存目;石原在《建平郫縣碑》旁。
青衣江			取崖通道	南長安	王君(史逸名字	《隸續》卷十一著録。
青衣江			穿崖易道	青衣尉	趙孟麟	《隸釋》卷四著録。
褒河	秦嶺			司隸校尉	楊渙字孟文	《隸釋》卷四著録;建和二年《故司隸校尉楗爲楊君頌》(即《石門頌》)載:楊渙"數上奏請,百僚咸從,帝用是聽(即請重開褒斜道)"。終於"廢子(子午道)由斯(褒斜道),得其度經"。《後漢書》卷六・順帝

續表一(左):

時代	帝系	立石時間 年號	立石時間 公元紀年	石刻名稱	工期或竣工時間	立石地點	石刻現狀	相關道路
東漢	安帝							
	順帝	永建五年	130年	漢安長陳君閣道碑	孟春	四川內江	已佚	
	桓帝	建和二年	148年	司隸校尉楊君石門頌(俗稱"石門頌")	冬	陝西漢中褒城石門	今鑿遷漢中市博物館陳列	褒斜道
		和平元年或元嘉元年	150年或151年	廣漢長王君石路碑	建和二年冬到和平元年或元嘉元年	四川廣漢	今佚	金牛道
		和平元年	150年	馮君閣道碑			今佚	
		永壽元年	155年	右扶風丞碑		陝西漢中褒城石門	今鑿遷漢中市博物館陳列	褒斜道
		延熹二年	159年	張休崖涘銘		四川	今佚	
		延熹七年	164年	廣漢屬國辛通達李仲曾造橋碑	三月到五月	四川雅安	今佚	靈關道
	靈帝	建寧元年	168年	劉讓閣道題字	十月上旬	四川涪陵	今佚	
		建寧四年	171年	武都太守李翕西狹頌(俗稱"西狹頌")	建寧三年二月到次年六月十日	甘肅成縣西狹	在西狹原址	陰平道北段或故道南段支綫
		建寧五年(熹平元年)	172年	李翕析里橋郙閣頌(俗稱"郙閣頌")	二月	陝西略陽北宜口	今鑿遷略陽靈崖寺	故道(嘉陵道、陳倉道

續表一(右):

緣河	越嶺	工程規模	道路形式	主持人職官	姓名表字	備　　注
						紀:延光四年“詔益州刺史罢子午道,通褒斜道”。案,順帝於安帝延光四年十一月即位。
沱江		原棧閣長二百餘丈,歲歲發民修治,費用三十餘萬斛粟。現省閣就土,長無勞費。	棧閣	漢安長	陳君(史逸名字)	《隸續》卷十五著録;《輿地碑記目》卷四資州碑記另有《陳君德政碑》目。
褒河		造作石積,或解高格,下就平易,行者欣然焉。	棧閣	漢中郡太守	王升字稚紀	《隸釋》卷四著録;本石刻有題額作雙豎行“故司隸校尉楗爲楊君頌”。
		開間道,功夫九百餘日。	石路	廣漢長	王君(史逸名字)	《隸釋》卷四著録;功夫九百餘日完工,完工當在三年之後。本石刻題額有一“表”字。
		披山開道。			馮君(史逸名字)	《隸續》卷十五存目;宋陳思《寶刻叢編》卷廿“凡六十九字”。
褒河	秦嶺	修閣道。	閣道	右扶風丞	李禹(壽)字季休(士)	清王森文《石門碑釋》著録;本石刻題額有一“表”字。
			棧閣		張休崖	《隸續》卷十九著録。
青衣江			大橋	廣漢屬國	辛君字通達(史逸其名)李君字仲曾	《隸釋》卷十五著録。
長江?烏江?			閣道		劉讓	《隸釋》卷十六著録。
響水河	天井山	因常繇道徒,鑿燒破折,刻舀確嵬,減高就埤,平夷正曲,柙致土石,堅固廣大,可以夜涉。	棧閣	武都太守	李翕字伯都	《隸釋》卷四著録;本石刻題額作豎行“惠安西表”,另有“五瑞圖”、“正文”和“題名”三部份圖文組成。
嘉陵江	秦嶺	原棧閣長二百餘丈,號爲“萬柱”。李翕造析里大橋,校致堅固,減	棧道	武都太守	李翕字伯都	《隸釋》卷四著録。

續表二(左):

時代	帝系	立石時間 年號	立石時間 公元紀年	石刻名稱	工期或竣工時間	立石地點	石刻現狀	相關道路
東漢	靈帝							
		建寧五年	172年	武都太守李翕天井道碑	建寧三年二月到五年二月十八日	甘肅成縣西狹	今不明所在	陰平道北段或故道南段支綫
		熹平二年	173年	司隸校尉楊淮碑		陝西漢中褒城石門	今鑿遷漢中市博物館	褒斜道
		熹平三年	174年	武都太守耿勳碑	四月	甘肅成縣西狹	在西狹原址	陰平道北段或故道南段支綫
三國曹魏	元帝	景元四年	263年	蕩寇將軍李苞開閣道碑	十二月十日	陝西漢中市褒城石門	今鑿遷漢中市博物館陳列	褒斜道
西晉	武帝	泰始六年	270年	潘宗伯韓仲元造橋格題字	五月十日	陝西漢中市褒城石門	今鑿遷漢中市博物館陳列	褒斜道
		太康元年	280年	晉泰康修棧道碑	五月二十九日	陝西留壩江口西江營	今佚(存拓片)	褒斜道
		太康初年	280年—284年	劍閣銘		四川劍閣	今佚	金牛道
北魏	宣武帝	永平二年	509年	石門銘	正始四年(507)十月十日到永平二年(509)正月	陝西漢中褒城石門	今鑿遷漢中市博物館陳列	褒斜道

續表二(右):

緣河	越嶺	工程規模	道路形式	主持人職官	姓名表字	備　　注
		除高閣,就安穩之石道。				
響水河	天井山	拓寬路面八丈四尺。鑠鎚西坂,安無傾覆。		武都太守	李翕字伯都	《隸續》卷十一著録。
褒河	秦嶺			司隸校尉	楊淮字伯邳　楊弼字穎伯	《隸續》卷十一著録;本石刻是卞玉過石門因見頌揚楊淮祖父楊渙開通褒斜道的《石門頌》石刻有感而詳述其門閥。
響水河	天井山	修治狹道。		武都太守	耿勳字伯瑋	《隸續》卷十一著録。有題額作豎行"漢武都太守耿□表"。
褒河	秦嶺	中軍兵石木工二千人參與工程。	棧閣	蕩寇將軍浮亭侯	李苞字孝章	清錢大昕《潛揅堂金石文跋尾》卷二著録。
褒河	秦嶺		橋閣		潘宗伯韓仲元	《潛揅堂金石文跋尾》卷二著録;南宋晏袤有《魏潘宗伯韓仲元李孝章通閣道碑陰》刻石,今亦遷漢中市博物館。
褒河	秦嶺	匠二人,石佐二百六十人參與工程。	棧閣			清萬方田、羅秀書《褒谷古迹輯畧》著録。"泰康"當爲"太康"之訛;"太康"改元在四月,故原著録"正月二十九日"恐系"五月二十九日"之訛。
	巴山			著作郎,太子中舍人,欒安相、弘農太守	張載字孟陽	《晉書》卷五十五張載本傳著録;本銘系張載過劍閣以蜀人好恃險爲亂而著以作誡。
褒河	秦嶺	工徒萬人,石師百人參與工程。閣廣四丈,路廣六丈,皆填磎棧壑。穹窿高閣,咸夷石道。	棧閣	龍驤將軍、梁秦二州刺史、左校令	羊祉字靈佑　賈哲字三德	此次工程復通壅塞的石門隧道,褒斜道也由此改由迴車折而往西北合故道走向經散關出棧。清王昶《金石萃編》卷二十七著録。

(續完)

試論雲岡、龍門石窟北魏主要造像題材與佛教史諸問題

王仁波

前　言

佛教在東漢時期傳入中國，對於一千多年的中國歷史產生了廣泛而深刻的影響，研究佛教史對於研究歷史、文學史、哲學史、藝術史具有重要的作用。要真正搞清佛教史，就必須研究古代的宗教實踐，這就是分布在全國各地的石窟寺和佛教寺院。千百年來，由於自然力的侵蝕、風化，特别是近百年來，由於帝國主義的蹂躪和糟蹋，我國的石窟寺遭受了多少次令人痛心的破壞，許多佛像斷頭殘臂，面目已非。雖然已經殘缺不全，但是我們必須萬分地珍惜它。

在中國石窟寺源遠流長的發展過程中，雲岡、龍門石窟的北魏洞是一個極其重要的發展階段的産物。當時南北朝時代佛教的發展，主要矛盾表現爲信佛與反佛。反佛有兩種力量，一是以唯物主義思想反對佛教的唯心主義思想，在南朝圍繞着三個主要的問題展開了辯論：①神滅與神不滅，②有無因果報應，③有無輪迴。反佛的主要思想家和代表人物是戴逵、何承天、劉峻、范縝。二是以道教反對佛教，主要表現是北魏的太武帝、崔浩等人的滅佛事件。佛教經過多次反復激烈的鬥争，終於在統治集團的扶植下，憑借着强大的國家機器，鞏固了自己的地位，成爲封建社會上層建築的重要組成部份。佛教在北魏的發展主要表現在：譯經的增多、佛教義理研究蔚然成風、出家人數急劇增加、伽藍的興建與石窟寺的創建，尤其是京都石窟群的興盛。

作爲佛教哲學思想的表現形式的佛教藝術是在佛教地位確立之後繁榮起來的，它反過來又積極地推動了佛教廣泛深入的傳播。

對於外來的佛教藝術是生搬硬套地移植於中國的石窟寺，還是在藝術實踐中經過咀嚼消化而吸取了其合理的部份呢？

近年來，我們在對於雲岡、龍門石窟的研究中，找到了答案。雕造雲岡、龍門石窟的藝術大師們從來不是簡單地生搬硬套，而是在反復的藝術實踐中，將石窟寺藝術改造成爲中國民族形式化的佛教藝術。

首先，在題材方面，不是不加選擇地照搬外國的佛教造像，而是結合當時封建統治者的需要和人民群衆中流行的信仰題材造像。因此，我們必須搞清誰造像，造什麽像，爲什麽造像，依據何種佛經造像，纔能透過石窟寺的造像題材的研究，説明佛教造像的社會意義。

其次，在表現形式上，石窟藝術在平城、洛陽也有一個發展過程。在初期，處於模仿學習階段，因而外來因素較多，從佛像繪畫上可以證明這一點。“太安初，有師子國胡沙門邪奢遺多、浮陁難提等五人，奉佛像三，到京都。皆云：備歷西域諸國，見佛影迹及肉髻，外國諸王相承，咸遣工匠，摹寫真容，莫能及難提所造者……”①，即使在模仿、學習階段，雕塑家們也不是照搬外來的粉本，而是運用傳統

的技法表現它。雕塑家們不滿足於學習和模仿外來的粉本，他們結合北朝豐富的社會生活實踐，特別是太和年間的服制改革，給予石窟藝術巨大的影響。從此，這些佛像、菩薩像一件件地脱去外來的服裝，披上了漢民族形式的新裝，以嶄新的面貌，穿戴着漢族的服飾走上了中國石窟寺藝術的舞臺。雕塑家們最善於運用傳統的技法，推陳出新地表現這些新的内容、新的因素。這個過程也就是石窟寺藝術中國民族形式化的過程。

一　北魏統治集團的佛教政策與雲岡、龍門石窟的創建

1. 太武帝拓跋燾的滅佛政策

拓跋魏崛起朔北，日益强大，轉入階級社會以後，南下平城，户口增多，國勢逐漸鞏固。道武帝拓跋珪爲了加强封建統治，曾好黄老之術、浮圖之學。但因連年戰争，“未建圖宇，招延僧衆”②。天興元年(398)開始建五級佛圖，耆闍崛山及須彌山殿，這是史書所載北魏最早的佛教建築，明元帝拓跋嗣即位後，在京城四周大建佛寺，延請法果爲道人統一管理僧徒，從此佛教逐漸爲北魏統治集團所重視。

魏太武帝在太延五年(439)滅北凉，遷徙北凉民户三萬餘家至平城，這些人中一部份成爲僧祇户(如趙苟子等二百家)、佛圖户，另一部份成爲開鑿雲岡石窟的工匠。許多著名的僧人如玄高、慧崇、師賢、曇曜亦先後到達平城傳播佛教，至此北魏佛教逐漸轉盛。佛教在發展過程中與北魏統治集團發生了矛盾和衝突，因此，太武帝於太平真君七年(446)下令毁佛廢釋，詔令中要求：誅長安沙門，王公以下私養沙門者須送至官曹，不得隱藏，否則沙門身死，藏者滅族，長安及其他地方的佛像全部擊破，佛經全部焚毁。這是中國古代史上“三武滅佛”的第一次事件。

太武帝滅佛的第一個原因：“彼沙門者，假西戎虚誕，妄生妖孽，非所以一齊政化，布淳德於天下也。”③並責備佛教是“誇誕大言，不本人情。叔季之世，闇君亂主，莫不眩焉。由是政教不行，禮義大壞，鬼道熾盛，視王者之法，蔑如也”④。消滅各個割據勢力，統一北方，奠定北魏王朝統一的基礎乃是太武帝的首要任務。當太武帝滅北凉時，依附於北凉政權的僧人們與太武帝發生了激烈的衝突，“(北凉)城民素少，乃逼斥道人用充軍旅，隊別兼之，及轒轀所擬，舉城同陷，收登城僧三千人，至軍將見魏主所，謂曰：‘道人當坐禪行道，乃復作賊，深當顯戮。’明日斬之”⑤。太平真君六年(445)九月，北魏境内的少數民族盧水胡蓋吴起義。爲了鎮壓這次起義，太武帝到達長安，“先是，長安沙門種麥寺内，御騶牧馬於麥中，帝入觀馬。沙門飲從官酒，從官入其便室，見大有弓矢矛盾，出以奏聞。帝怒曰：‘此非沙門所用，當與蓋吴通謀，規害人耳’”⑥。太武帝認爲長安的僧侣們參加了這一次蓋吴反對北魏政權的起義，因而成爲滅佛的導火綫。

滅佛的第二個原因：太武帝認爲北魏寺院經濟侵犯了國家利益。“自此以來，代經亂禍，天罰亟行，生民死盡，五服之内，鞠爲丘墟，千里蕭條，不見人迹，皆由於此。”⑦太武帝在長安發現那個寺廟裏的財産，“大得釀酒具及州郡牧守富人所寄藏物，蓋以萬計。又爲屈室，與貴室女私行淫亂”⑧，長安這一寺院的情况，足以反映當時寺院經濟力量之强大。《高僧傳·曇摩密多傳》卷三記載敦煌一個寺院就“植奈千株，開園百畝，房閣池沼，極爲嚴净”，寺院侵佔大量土地，蔭附大量勞動力，因而寺院經濟力量越强大，與封建國家的矛盾就越尖鋭，國家不得不限制它的發展。“尋以沙門衆多，詔罷年五十已下者”⑨。可見當時沙門數量相當多，當限制命令收不到效果時，祇得采取强制的滅佛措施。

魏晉時期佛教與玄學結合，在南朝得到貴族士大夫的支持而發展起來，但是太武帝認爲玄學化的佛教哲學思想，“皆是前世漢人無賴子弟劉元真、吕伯强之徒，接乞胡之誕言，用老莊之虚假，附而益之，皆非真實，至使王法廢而不行，蓋大姦之魁也”⑩。司徒崔浩

"性不好老莊之書，每讀不過數十行，輒棄之曰:'此矯誣之説，不近人情，必非老子所作。老聃習禮，仲尼所師，豈設敗法之書，以亂先王之教。袁生所謂家人筐篋中物，不可揚於王庭也。'"⑪崔浩認爲發展莊子的玄學以及玄學化的佛學是不近人情的矯誣之説，而經過寇謙之革新後的"專以禮度爲首"，"加以服食閉練"之術的道教，再輔之以儒教纔是他們所需要的。

佛教在太武帝執政時期，對於維護封建統治不僅起不了什麽積極作用，反而與北魏政權在各方面發生激烈的矛盾與衝突，所以太武帝需要另立新教——道教，以代替佛教。在最高統治集團内部産生了以崔浩爲首的信天師道派(滅佛派)和以太子晃爲首的信佛派(護佛派)之間的激烈鬥争，終於以太子晃的失敗而告終，道教代替了佛教的統治地位。

2. 文成帝的復佛政策與孝文、宣武諸帝提倡佛教義理之研究

文成帝即位後，於興安元年(452)十二月下令恢復佛法，其復佛的主要政策有三:

(1)設立管理宗教事務的最高僧官，任命師賢爲道人統。和平初，師賢卒，曇曜代之，更名沙門統。

(2)設立僧祇户、僧祇粟、佛圖户，以便解决寺院的人力、物力問題。根據曇曜的奏折，平齊户及諸民有能歲輸穀六十斛入僧曹者，即爲"僧祇户"，粟爲"僧祇粟"。民犯重罪及官奴以爲"佛圖户"，以供諸寺掃灑，歲兼營田輸粟。佛圖户就是寺院内的農奴，僧祇户就是依附於寺院的一般農户，僧祇户耕種寺院的土地，並向寺院繳納一定的穀物，稱爲僧祇粟。

(3)創建雲岡、龍門石窟

自太平真君七年太武帝滅佛至興安元年，前後不過六年時間，文成帝又下令恢復佛教。這是兩種截然相反的政策。這種矛盾的歷史現象似乎難於理解，但是透過滅佛與復佛的詔令内容，便可以明白這兩種政策的本質。太武帝的主要任務是"以平定禍亂爲先"，建立封建秩序，爲北魏的統一打下基礎，因此佛教在他看來是"使王法廢而不行"的"大姦之魁"，必須滅佛。文成帝的主要任務是鞏固封建秩序"顯彰仁道"，佛教與封建經濟基礎矛盾的一面經過此次滅佛事件得到了緩和，從而它與經濟基礎相適應的一面又占主導地位。文成帝認爲"釋迦如來功濟大千，惠流塵境，等生死者歎其達觀，覽文義者貴其妙明，助王政之禁律，益仁智之善性，排斥群邪，開演正覺"⑫。在文成帝看來，佛教有鞏固封建秩序的作用，所以要恢復佛教。

獻文帝即位後，繼續奉行文成帝的復佛政策，"敦信尤深，覽諸經論，好老莊。每引諸沙門及能談玄之士，與論理要"⑬。

太和十九年(494)北魏遷都洛陽，遷都前後開始實行一系列漢化政策，例如:禁鮮卑同姓通婚，實行俸禄制、均田制;遷都洛陽後更進一步實行漢化政策，如:改官制、禁胡服、禁鮮卑語、改鮮卑復姓等等。這都是爲了加速鮮卑族的封建化過程，鞏固封建的經濟基礎。

漢化加深的過程也是佛教在北朝深入發展的過程。孝文帝、宣武帝的主要佛教政策有二:(1)大力提倡佛教義理的研究，(2)大建伽藍及繼續開鑿石窟。孝文帝"雅好讀書，手不釋卷。五經之義，覽之便講，學不師受，探其精奥。史傳百家，無不該涉。善談莊老，尤精釋義"⑭。《廣弘明集》卷二四載孝文帝《聽諸法師一月三入殿詔》:"先朝之世，經營六合，未遑内範，遂令皇庭闕高邈之容，紫達簡超俗之儀，於欽善之理，福田之資，良爲未足。將欲令懿德法師，時來相見，進可餐禀道味，退可光飾朝廷。其敕殿中聽一月三入。"太和元年(477)三月，"又幸永寧寺，設會，行道聽講，命中、秘二省與僧徒討論佛義，施僧衣服、寶器有差"⑮。永平二年(509)十一月宣武帝在式乾殿爲諸僧朝臣講維摩詰經，天竺法師菩提流支、勒那摩提就是在宣武帝時來洛陽譯經的。當譯十地經論時，"宣武帝命章一日親對筆受，然後方付沙門僧辯等，訖盡論文"⑯。菩提流支、勒那摩提、佛陀扇多譯出《十地經論》，發展成了以後的地論師，菩提流支譯出

的《深密解脱經》對以後法相宗的成立也很有關係，531年菩提流支譯出《攝大乘論》，經孝文帝、宣武帝的提倡，地論、攝論、成實、涅槃、毗曇等學都是北方義學所研究的重要典籍，《法華》、《維摩》、《彌勒上生經》、《彌勒下生經》是石窟造像的重要理論根據。

孝文帝把佛教義理看作是"欽善之理"、"福田之資"加以提倡，宣武帝在宮中講維摩經，闡發大乘基本原理，說明北魏統治集團除了利用封建的倫理道德外，又找到了佛教這種統治人民的新的思想武器。

一方面提倡佛教義理研究，一方面大建伽藍，出家成風。《洛陽伽藍記》記載當時洛陽佛教的盛況:

"逮皇魏受圖，光宅嵩洛，篤信彌繁，法教愈盛，王侯貴臣，棄象馬如脱屣，庶士豪家，捨資財若遺迹。於是招提櫛比，寶塔駢羅，争寫天上之姿，競摹山中之影，金刹與靈臺比高，廣殿共阿房等壯。"⑰

"椒房嬪御、學道之所，掖庭美人，并在其中，亦有各族處女，性愛道場，落髮辭親，來儀此寺。屏珍麗之飾、服修道之衣，投心八正，歸誠一乘。"⑱

孝文皇后馮氏、宣武皇后高氏、孝明皇后胡氏皆出家爲尼，居瑶光寺。武泰元年(528)爾朱榮稱兵渡河，胡靈太后盡召孝明六宫，皆令入道，后亦自落髮。

北魏皇室諸王，孝文帝時道武帝玄孫河南王和爲沙門，以爵讓其次弟⑲。太武帝孫京兆王子太興願捨王爵入道，請爲沙門，表十餘上，詔皇太子於四月八日爲之下髮，施帛二千匹，更名僧懿⑳。孝文帝子京兆王愉崇信佛道，用度常至不接㉑。汝南王悦好讀佛經㉒。

宰臣之中，刁雍篤信佛道，著教誡二十餘篇以訓導子孫㉓。高允初曾爲沙門，名法净，未久而罷，雅信佛道，時設齋講，好生惡殺㉔。太武帝時隴西王源賀采佛經幽旨，作祇洹精舍圖偈六卷，河内太守趙柔爲之注解，咸得理衷，爲當時儁僧所欽味㉕。宣武帝時滄州刺史邢晏善談釋老，雅好文詠㉖。崔光崇信佛法，禮拜讀誦，老而逾甚，每爲沙門朝貴請講維摩、十地經，聽者常數百人，即爲二經義疏三十餘卷㉗；崔光弟敬友亦精心佛道，晝夜誦經。永安中光從祖弟長文以老拜征虜將軍、平州刺史還家，專讀佛經，不關世事，裴植覽綜經史，尤長釋典，臨終時遺令子弟命盡之後，剪落鬚髮，被以法服，以沙門禮葬之㉘。植弟粲性好釋氏，親升講座，鹿悫好兵書、陰陽、釋氏之學㉙。徐紇時復與沙門講論，或分宵達曙，而心力無怠㉚。儒林之中如劉獻之注《涅槃經》未就而卒㉛。盧景裕又好釋氏，通其大義，天竺胡沙門道悕每論諸經論，輒託景裕爲之序㉜。

北魏佛教的深入發展，也是社會矛盾激化、社會危機加深的反映。孝文帝的漢化政策是爲了從政治制度、經濟制度上加强對漢族人民的統治，提倡佛教，則是爲了從思想上更好地統治漢族人民，因爲北魏的佛教已經不是"胡之誕言"，而是中國的玄學化的佛教，所以孝文、宣武諸帝不得不求助於佛教。

(3)雲岡石窟和龍門石窟的創建

復佛政策的一項重要内容是石窟寺的創建，這也是在北魏最高統治集團的倡導下進行的。

關於雲岡石窟的創建，據《魏書·釋老志》卷一一四:"初曇曜以復佛法之明年，自中山被命赴京，值帝出，見於路，御馬前銜曜衣，時以爲馬識善人。帝後奉以師禮。曇曜白帝，於京城西武州塞，鑿山石壁，開窟五所，鐫建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕飾奇偉，冠於一世。"這曇曜五窟可能就是今日之雲岡16—20窟。

關於龍門石窟的創建，《魏書·釋老志》:"景明初，世宗詔大長秋卿白整准代京靈嚴寺石窟，於洛南伊闕山，爲高祖、文昭皇太后營石窟二所。初建之始，窟頂去地三百一十尺。至正始二年(505)中，始出斬山二十三丈。至大長秋卿王質，謂斬山太高，費功難就，奏求下移就平，去地一百尺，南北一百四十尺。永平中，中尹劉騰奏爲世宗復建石窟一，凡爲三

所。從景明元年至正光四年(500—523)六月已前，用功八十萬二千三百六十六。”根據近年來的研究，爲高祖及文昭皇太后所營建的二所石窟是賓陽中洞、南洞，中尹劉騰爲世宗所建的石窟可能是蓮花洞。

北魏帝王對於石窟造像事業的重視，還可以從史書所記諸帝行幸石窟寺、禮拜佛像的記載中得到印證。

《魏書·顯祖記》卷六:

“(皇興元年八月)丁酉行幸武州山石窟寺。”

“(皇興四年)十有二月甲辰幸鹿野苑、石窟寺。”

《魏書·高祖記》卷七上:

“(太和四年)八月戊申幸武州山石窟寺。”

“(太和六年)三月辛巳幸武州山石窟寺，賜貧老者衣服。”

“(太和七年)五月戊寅朔，幸武州山石窟佛寺。”

“(太和八年)秋七月乙未行幸方山石窟寺。”

雲岡石窟除曇曜五窟外，據近年來的研究，第九窟、第十窟是鉗耳慶父時所創建的崇福寺[23]。

龍門石窟，在賓陽中洞、南洞開鑿之前，古陽洞早已動工興建了。在古陽洞内屬於最高統治集團開鑿的佛龕有:

北海王元詳造彌勒像(太和二十二年)

北海王太妃高爲亡孫保造彌勒像

廣川王祖母太妃侯爲亡夫造彌勒像(景明三年八月十八日)

廣川王祖母太妃侯造彌勒像(景明四年十月七日)

比丘法生爲孝文帝并北海王母子造釋迦像(景明四年十二月一日)

太中大夫安定王元燮造釋迦像(正始四年二月)

華州刺史安定王元燮造石窟石像(永平四年十月)

涇州刺史齊郡王祐造彌勒像(熙平二年七月)

在法生造像題記中，説明了最高統治集團與開鑿石窟的關係，“法生儆逢，孝文皇帝專心於三寶，又遇北海母子，崇信於二京，妙演之際，屢叨末筵，一降净心，忝充五戒，思樹芥子，庶幾須彌，今爲孝文并北海母子，造像表情，以申接遇，法生構始，王家助終，夙霄締敬，歸功帝王，萬品衆生，一切同福”。説明此佛龕是法生興建，而王家幫助完成的。

在古陽洞内屬於地方統治者的造像有:

長樂王丘穆陵亮夫人造彌勒像(太和十九年)

遊激校尉司馬解伯達造彌勒像(太和年造)

太守護軍長史雲陽伯鄭長猷造彌勒像(景明三年)

輔國將軍直閤將軍□□□□梁州大中正安戎縣開國子仇池楊大眼造釋迦佛像

蕩寇將軍殿中將軍領鈎楯令王史平吴共合曹人造彌勒像(正始二年)

闕口關曹吏張英周妻蘇文好造石像(正始五年四月廿日)

值得注意的是，楊大眼造像題記中説明了造像的原因是“覽先皇之明蹤，覩盛聖之麗迹，矚目徹霄，泣然流感，遂爲孝文皇帝，造石像一區”。楊大眼在歷次征戰中，屢建戰功，得到了孝文帝的賞識，因而造石像一區，以答謝皇恩。

在其他造像題記中，“願帝祚永延”，“願國祚永隆”、“皇化層隆”，都説明了開窟造像與最高統治者的關係。

爲統治者服務的比丘造像有:

比丘慧成爲亡父洛州刺史始平公造釋迦佛像(太和二十二年)

比丘慧感爲亡父造彌勒像(景明三年)

比丘慧樂爲北海王元詳造彌勒像(景明四年)

比丘如光爲亡母己身造像(正始三年四月十日)

比丘慧合爲亡□□造像(正始五年八月十五日)

比丘道匠爲皇道、三寶、師僧父母造像

比丘慧樂造像，是爲報答北海王對他的關懷與照顧，“旦淪俗苦，晚悟法律，蒙北海大王落髮入道，表裏惟濟，無忘夙霄，今率貧資，以申前志，謹造像一區”。比丘慧成造像一是爲了“答皇恩”，二是爲其亡父洛州刺史始平公能達到成佛的境界而造像，因此比丘造像大都能得到帝王的支持。

此外，值得提出的是佛教組織的造像。

雲岡石窟中有紀年的佛教組織造像題記，最早的是十一窟東壁太和七年邑義信士女等五十四人造石廟形像九十五區及諸菩薩記，題記中有邑師道育、邑師曇秀、邑師法宗等的題名。

龍門古陽洞中佛教組織造像題記有:

北壁:

1. 三層大龕以上的小千佛群的題記可分成三部份:

(1)南王　劉起　等八人造像

(2)春德造像

(3)其餘千佛群的造像題記可分成十行，自上而下:

①比丘法智等四人造像。

②張銅宗等七人造像。

③比丘曇安、僧朗、僧隆三人造像。

④緱珍保、朱龍興造像。

⑤築戈真造像。

⑥土天坏。

⑦尼道僧、女金剛等七人造像。

⑧續祖温等二十六人造像。

⑨張文胃、比丘僧護、比丘僧啟等十六人造像。

⑩比丘惠本、比丘僧憘等十八人造像。

2. 邑主魏挑樹等十二人造像題記。

3. 高樹、解佰都等卅二人造像題記。

4. 古陽洞北壁三層龕鉅鏕魏靈藏、河東薛法紹等二人造像題記。

南壁:

1. 三層大龕以上千佛群的題記，趙思祖等六十五人造像題記。

2. 三層大龕新城縣功曹孫秋生、新城縣功曹劉起祖等二百人造像題記。

東壁:

1. 馬振拜等卅四人造像題記(景明四年八月五日)

2. 比丘慧敢、任道□等造像題記。

3. 邑師僧智元等五十三人造像題記。

從以上佛教組織的造像題記中可以分析這個組織的基本情況:

邑義是北魏時期佛教的基層組織，一般都是以共同的信仰聯繫起來的。《續高僧傳·釋法貞傳》卷六記載以研究成實論而組織起來的邑義，“(釋法貞)善成實論，深得其趣，備講之業，卓犖標奇，在於伊洛，無所推下，與僧建齊名，時人目建爲文句無前，目貞爲人微獨步，貞乃與建爲義會之友，道俗斯附，聽衆千人，隨得親施造像千軀，分布供養，魏清河王元懌、汝南王元悦，并折腰頂禮，諮奉戒訓”。邑義之中的邑師是在民間傳教的僧人。邑主是邑義中的負責人，維那是邑義中的干事，邑子是邑義中的一般成員。

二　雲岡、龍門北魏窟的主要造像題材

南北朝時期佛教哲學思想成了當時社會的主要思潮之一，信佛成爲一種社會風氣，佛教成了人們精神生活必不可少的組成部份，北朝的首都洛陽、南朝的首都建康是佛教玄風彌漫的城市。

大乘佛教在南北朝時代能够得到廣泛的傳播是與統治集團的提倡分不開的。早在東漢末年已經開始翻譯大乘空宗的經典，但没能引起人們的注意，東漢154年間共譯經292部、395卷，不但部數不多，而且都是小部的，平均每一部佛經還不到兩卷，一卷一部及零星散見的居多。從魏到東晉261年，共譯佛經典籍702部、1493卷，不論部數和卷數都有所增加[34]。對於大乘佛教的般若學在當時雖然衆説紛紜，有各種各樣的派别，如道安的本無

派、竺法温的心無派、支道林的即色派等等，但他們都有一個共同的特點，即:把佛教哲學思想中國化，把佛教哲學與玄學緊緊結合起來，衹有與南北朝具體的社會歷史條件相結合，佛教纔能植根於中國，纔能産生廣泛而深刻的影響。

大乘佛教是公元前二世紀在印度興起的佛教派别之一，“乘”字梵文語根是yana，有“道路”或“事業”的意思，大乘認爲小乘是“小道”、“小業”。

大乘佛教與小乘佛教的區别，在哲學思想方面，小乘主張“我空法有”，否認實有的我體，承認客觀物質世界的存在;大乘則主張“我法二空”，既否認了實有的我體，也否認了客觀世界的存在。在實踐方面:小乘認爲佛的肉身是有限制的，壽命也是有邊際的，佛的特點主要是思想的偉大、智慧的深湛和精神的純潔，而大乘佛教則認爲佛是神通廣大，把佛作爲崇拜的偶像。在修持方面小乘主張修阿羅漢果，僅僅求自己的解脱，大乘則主張自利利他，在修持方法上小乘主張修三學(戒、定、慧)、八正道，大乘主張修六波羅密。

雲岡、龍門的石窟寺藝術主要是表現大乘佛教的藝術。這種外來的藝術要在北魏首都平城和洛陽扎下根來，發展和繁榮，那就必須結合北魏社會的具體歷史條件，在造像題材方面，必須選擇當時貴族士大夫、僧侣最喜聞樂見的題材，選擇當時人民群衆信奉的偶像，必須是結合南北朝社會中廣泛流行的大乘佛教思潮，廣泛采用宣傳大乘佛教基本思想的題材，因此《法華經》、《維摩經》、《彌勒上生經》和《彌勒下生經》成爲指導佛教藝術造像所依據的重要經典。

(1)佛像和夾侍菩薩像

佛教是像教，釋迦牟尼佛是主要的崇拜偶像，佛教編造出一套理由要人們去拜佛，説什麽佛有“功成妙智，道登圓覺”之意，不但自己覺悟，還能幫助别人，爲之講解“五陰苦”、“三毒”、“四聖諦”。佛教徒造佛像表示佛教的傳宗接代，連續不斷的意思。“時優闐王戀慕王世尊鑄金爲像，聞佛當下寶階，象載金像來迎世尊，爾時金像從象上下，猶如生佛，足步虚空，足下雨華，亦放光明，來迎世尊，合掌叉手爲佛作禮。爾時世尊亦復長跪合掌向像，空中百千化佛亦皆合掌長跪向像，爾時世尊而語像言:“汝於來世，大作佛事，我滅度後，我諸弟子以付囑汝。”空中化佛異口同音，咸作是言:“若有衆生於佛滅後，造立形像，持用供養，是人來世必得念佛清净三昧”[35]。因而龍門造像題記中提到造佛像是爲了使“三寶彌顯”。

雲岡造像題記中提到造佛像是爲了“國祚永康”、“國祚永隆”，龍門造像題記中提到造釋迦像是爲了“皇化層隆”、“國祚永隆”、“帝祚永延”、“國祚永寧”以及“夙霄締敬、歸功帝王”等，造佛像是爲了使封建國家能够萬世千秋、曠日持久地存在下去，佛教體現了它有“助王政之禁律，益仁智之善性”的作用，因此統治者要開鑿石窟，大造佛像。

佛教對於統治者與被統治者的態度是不一樣的。統治者掌握了物質生産資料，在政治上居於統治地位，他們在思想領域内也掌握了各種各樣的思想武器，居於統治地位，而支配精神生産的資料是支配物質生産資料的反映。佛教是他們手中强有力的統治人民的精神武器，他們信佛是爲了保住在物質生産領域和思想意識領域内的統治地位，所以他們要把釋迦牟尼佛從印度請進中國，慢慢地脱去他身上穿的印度服裝，給他披上漢民族的服裝。龍門古陽洞南壁新城縣功曹孫秋生、中散大夫滎陽太守孫道務、寧遠將軍中散大夫潁川太守安城令衛白犢等人造佛像是爲了“有願弟子等，榮茂春葩，庭槐獨秀，蘭條皎馥於昌年，金暉誕照於聖歲，現世眷屬，萬福雲歸，洙輪叠駕，元世父母及弟子等，來身神騰九空，迹登十地，五道群生，咸同此願。”一方面祈願現世生活榮茂春葩，另一方面要求來世能够達到佛教的所謂最高境界。魏靈藏造像記中“願藏等，挺三槐於孤峰，秀九棘於華苑(在《周禮》中，三槐爲三公位，九棘是公

卿士大夫位)，芳實再繁，荆條獨茂，合門榮葩，福流弈葉，命終之後，飛逢千聖，神飈六通，智周三達(三乘聖者所得之神通有六種，叫六通，三達即是天眼、宿命、漏盡，天眼知未來生死因果，宿命知過去生死因果，漏盡知現在煩惱而斷之)。曠世所生元身眷屬，捨百鄣則鵬擊龍花，悟無生則鳳昇道樹，五道群生，咸同斯慶"。貴族造像的目的是爲了鞏固其統治地位，希望更上一層樓，來世飛黄騰達，青雲直上，死後希望能够達到佛的智慧的最高境界，即六通和三達的境界。精神領域内的佛實際上是現實世界裏皇帝的化身。《魏書·釋老志》卷一一四:"初，法果每言，太祖明叡好道，即是當今如來，沙門宜應盡禮，遂常致拜。謂人曰:'能鴻道者人主也，我非拜天子，乃是禮佛耳。'"

勞苦的人民大衆在物質生産領域内居於被統治地位，在精神上衹能處於被壓迫、被統治的地位。他們没有可能去讀通那些高深莫測的佛教經典，也没有巨大的經濟力量去開鑿那高過半山的大石窟，佛教是他們的精神寄托。佛教給他們描繪了一個"一切人皆苦"的現實世界，死後還有更可怕更恐怖的地獄在等待他們。因此，在北魏社會最底層的佛教徒，他們造佛像僅僅是爲了"所作衆罪消垢雲除"[36]，"地獄休息、餓鬼解脱"[37]，"厄惡雲消"[38]，假如不幸墮入地獄，也能够得到佛的保佑"速令解脱"。

玉門關以東，中原地區信奉大乘佛教，大乘是菩薩乘，佛教造像中二個夾侍菩薩表示佛的智慧。

菩薩，梵語是Bodhisattua，直譯爲菩提薩埵，菩提是"自行"，薩埵是"化他"，自修佛道，又用化他，故名"菩薩"。夾侍二菩薩可分爲兩種:釋迦牟尼佛的夾侍是文殊菩薩和普賢菩薩;阿彌陀佛的夾侍是觀世音菩薩和大勢至菩薩。雲岡第十八洞的夾侍是文殊與普賢，主像是釋迦佛(圖一)。文殊，即能信之心(注:《佛名經》説一切諸佛，皆因文殊而發心，故善財始見發大心)……文殊表能之解

圖一　雲岡石窟第一八洞主尊像

(注:慈氏云:汝先得見諸善知識，聞菩薩行人解脱門，皆文殊之力也)……文殊表能證大智(注:故常爲諸佛母)。"普賢，表所起萬行……普賢表證出纏法界(注:"善財見之，即得智波羅蜜者，依體起用故也")"[39]，文殊表現智，普賢表行，智就是理，"依體起行，行能顯理"。因此造文殊、普賢菩薩是爲了表現大乘的菩薩行和般若智慧。阿彌陀佛、觀世音、大勢至菩薩，佛教稱爲"西方三聖"，阿彌陀佛國的光明能使"聾者得聽，喑者能語，僂者得伸，跛者得行，愚者黠慧，諸樂不鼓自鳴，婦女珠環皆自作聲"[40]。觀世音與大執至菩薩是阿彌陀佛的上首菩薩，造觀世音菩薩的目的是爲了擺脱諸苦，"若有無量百千萬億衆生受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩，即時觀其音聲皆得解脱"[41]。大勢至菩薩表示"以智慧光，普照一切，令離三塗，得無上力，是故號此菩薩名大勢至。"[42]雲岡第十一窟東壁雕出觀世音、大勢至菩薩像。

此外，以釋迦爲中心，周圍雕出佛一生中某一階段故事的佛本行像也很多，在雲岡石

窟中造出釋迦苦行像、二商奉食像、四天王捧鉢像、降魔成道像、降伏火龍像、初轉法輪像，在龍門石窟中造出乘象投胎、九龍灌頂、山中思維、涅槃像等等佛傳故事，都是爲了宣傳佛的修行、造佛像、拜佛像可以得到種種福利，擴大佛教的影響，更好地爲統治者服務。

(2)《法華經》在北魏的流行與雲岡、龍門石窟中的釋迦多寶佛造像

《法華經》在魏晉時期是一部流行很廣泛的大乘經典，一般佛教徒幾乎人人皆讀《法華經》，在北魏時期特別得到最高統治者的提倡而盛行起來。

“中印度沙門勒那摩提，魏云寶意，……以宣武帝正始五年戊子，初屆洛邑，譯法華論爲一卷，侍中崔光、沙門僧朗筆受，當翻經日，於洛陽内殿，菩提流支傳本，勒那扇多參明其後，三德乃徇流言，各傳師習，不相詢訪，帝以弘法之盛，略叙曲煩敕三處，各翻訖乃參校其間隱没，互有不同致者，文旨時兼異綴，後人合之，共成通部。”㊸

“又北印度沙門菩提流支……以魏永平之歲至止東華，宣武下敕，殷勤敬勞，後處之永寧大寺，供侍甚豐，七百梵僧，并皆周給，勒以流支，爲譯經之元匠也，重譯成二卷，曇林受并製序，題云妙法蓮華經優婆提舍，初有歸敬頌者是也，與寶意譯大同少異，彼題同云妙法蓮華經優婆提舍，而無歸命頌也。”㊹

皇帝官僚貴族經常讀誦《法華經》，道登爲孝文帝之師而善法華、涅槃、成實、勝鬘，“爲高祖眷賞恒待講論”。太子中庶子御史中丞陸載也經常讀誦《法華經》。

魏太祖道武帝在天興元年(398)所建五級佛圖、耆闍崛山及須彌小殿，是根據《法華經》序品中所描述的佛在王舍城的住處而建造的，太常卿恭侯鄭瓊起净域寺，建法華堂。

一般僧人也經常讀誦《法華經》，釋道泰、釋志湛、釋净光讀誦《法華經》在僧人中是比較突出的。

表現《法華經·見寶塔品》的釋迦多寶説法像在雲岡、龍門石窟造像中是比較盛行的一種題材。雲岡石窟第七窟西壁有大型的釋迦多寶作主尊的造像，第六窟中心柱北面有釋迦多寶説法像，此外第15、21、22、23、25、28、29、31、32、35、39、42、43、44等窟都有釋迦多寶佛作主尊的造像。龍門古陽洞内第二層大龕也有釋迦多寶作主尊像的大龕，石窟寺洞北壁大龕主像也是釋迦多寶説法像。此外，在雲岡、龍門石窟尚有爲數甚多的釋迦多寶造像小龕，現按時間先後統計於下㊺：

《法華經》在北魏時代爲什麽得到統治者的提倡而盛行起來，宣傳《法華經》基本思想的釋迦多寶造像爲什麽會成爲石窟造像的一種主要造像題材呢？

數量 名稱 / 期別	雲岡石窟				龍門石窟
	原來雕刻		後來雕刻		
	總數	釋迦多寶龕數	總數	釋迦多寶龕數	
第一期 前段	12	4			
後段	80	8	37	34	
第二期 前段	216	17	147	68	
後段	334	50	108	22	第一期 5
第三期 前段	84	13			第二期 11
後段	42	9			第三期 8

《法華經》主要宣傳：大乘是什麽，爲什麽要信大乘佛教，如何達到大乘的最高境界。這些問題對於以宗教爲職業的僧人們可能都已經解決了，但是對於一般百姓，却是需要宣傳的，不然大乘佛教無法深入傳播。《法華經》以淺顯易懂的故事爲例，以羊車譬喻聲聞乘，以鹿車譬喻緣覺乘，以牛車譬喻菩薩乘。羊車最

小，祇能在很窄的路上行走，而牛車最寬大，可在大路上行車，路會越走越寬。

《法華經》宣揚爲了達到大乘成佛境界，必須經過艱苦的修行，《法華經》中提出“六度”，即“布施”、“持戒”、“忍辱”、“精進”、“禪定”、“明度無極”。在《提婆達多品》中描寫一位國王爲了達到六波羅蜜，把象、馬、國城、妻子、奴婢甚至身、肉、手、足全部布施出去而在所不惜，最後捐出王位，跟隨仙人入山修道，替仙人當奴婢，終於得到六種“波羅蜜”。在《隨喜功德品》中描寫了一位大施主，整整布施了八十年，把“金銀琉璃、硨磲瑪瑙、珊瑚琥珀、諸妙珍寶及象馬車乘，七寶所成宮殿樓閣”等全部布施出去，最後又把成佛之道布施給衆生，因此這位施主得到無量功德。這兩品中所寫的一位是國王，一位是大富商的成佛之道。對於官僚貴族，《法華經》宣揚祇要慷慨解囊，肯布施，把他們的資財施捨出一部份就能成佛。這給了精神極端空虛的北魏王室貴族們以極大的安慰，售給了他們享受天國生活的門票，所以當時的王公貴族争先恐後信佛，捨宅爲寺，而帝室的后妃們也帶頭出家爲尼。

在《常不輕菩薩品》中，描寫一個和尚專以禮拜而得佛智，他見了誰都禮拜，有人罵他是“無智比丘”，他也禮拜，有人用“杖木瓦石”打擊他，他還是禮拜，忍受一切耻辱，最後通達了《法華經》，這就是所謂“忍辱波羅蜜”。《法華經》宣揚：祇有像常不輕菩薩那樣規規矩矩，安於現狀，忍辱苟安，任憑擺布，長期修練，纔能成佛。

根據《法華經·見寶塔品》，在石窟寺中造出釋迦多寶説法像，是爲了宣揚《法華經》的基本思想，使得《法華經》能够家喻户曉，人人信奉大乘佛教。

“此寶塔中有如來全身，乃往過去東方無量千萬億阿僧祇世界，國名寶净，彼中有佛，號曰多寶，其佛行菩薩道時，作大誓願，若我成佛，滅度之後，於十方國土，有説法華經處，我之塔廟，爲聽是經故，涌現其前，爲作證明。……其有欲以我身示四衆者，彼佛分身諸佛，在於十方世界説法，盡還集一處，然後我身，乃出現耳。……爾時釋迦牟尼佛，見所分身佛悉已來集，各各坐於師子之座，皆聞諸佛，與欲同開寶塔，即從座起，住虚空中，一切四衆起立合掌，一心觀佛，於是釋迦牟尼佛，以右指開七寶塔户，出大音聲，如却關鑰，開大城門，即時一切衆會，皆見多寶如來，於寶塔中坐師子座，全身不散，如入禪定，又聞其言，善哉善哉，釋迦牟尼佛，快説是《法華經》，我爲聽是經故，而來至此。……爾時多寶佛於寶塔中，分半座與釋迦牟尼佛，而作是言，釋迦牟尼佛，可就此座，即時釋迦牟尼佛，入其塔中，坐其半座，結伽趺座……即時釋迦牟尼佛，以神通力，接諸大衆皆在虚空，以大音聲，普告四衆，誰能於此娑婆國土，廣説妙法華經，今正是時，如來不久，當入涅槃，佛欲以此妙法華經，付囑有在……”

《法華經》在北魏時期由於統治者的提倡，在民間得到極爲廣泛的流行，所以表現《法華經》基本思想的釋迦多寶説法像也就成爲雲岡、龍門石窟藝術主要造像題材之一。

(3)彌勒造像與彌勒信仰的流行

彌勒是在東晉南北朝時代於民間流行很廣泛的一種佛教信仰。彌勒造像原來是印度等佛教國家的一種主要的造像，《法顯傳》關於彌勒造像的記載：“衆僧問法顯‘佛法東過，其始可知耶’，顯云：‘訪問彼土人，皆云古老相傳，自立彌勒菩薩像後，便有天竺沙門賫經、律過此河者(按新頭河，又名信度河)，像立在佛泥洹後三百許年，計於周氏平王時，由兹而言大教宣流，始自此像，非夫彌勒大士，繼軌釋迦，孰能令三寶宣通，邊人識法。因知冥運之開本非人事，則漢明之夢有由而然矣。’”這是最早的彌勒造像。

在東晉南朝時代，開始盛行彌勒信仰，晉代雕塑家戴逵造觀音像無成改爲造彌勒像；晉代釋道安在襄陽見一外國銅佛像，髻形較差，修補而成彌勒像；梁剡石城山釋僧護、僧淑纂、陸咸、僧祐造彌勒石像等等，這説明彌

勒像從印度傳入中國，成爲南朝時代主要造像題材之一。

彌勒信仰在北朝的流行最集中最突出地表現在雲岡、龍門石窟的彌勒造像。

試將雲岡、龍門兩石窟彌勒作主尊像(圖二)的洞窟列表於下:

題材 石窟 / 分期		雲岡石窟	龍門石窟	
第一期	前段	一彌勒(13、17洞主尊)		
	後段	一彌勒二善跏趺坐佛二思惟菩薩(7洞主尊)		
第二期	前段	一彌勒二思惟菩薩像(1、2洞主尊)		
	後段	一彌勒二菩薩(12、25洞主尊)	第一期	
第三期	前段	一彌勒二思惟菩薩外二菩薩(47洞主像)	第二期	
	後段	一彌勒二菩薩(34洞主像)	第三期	一彌勒二僧二菩薩(石窟寺南壁) 一彌勒二僧二菩薩外二力士(魏字洞北壁)

(按:各期別前段、後段時間見注[45])

根據石窟的造像題記結合佛經記載，我們認爲彌勒造像是根據彌勒上生經、下生經而造出的。《彌勒大成佛經》:彌勒"出家學道，坐於金剛莊嚴道場、龍花菩提樹下，……彌勒即自剃髮出家學道，早起出家，即於是日初夜降四種魔，成阿耨多羅三藐三菩提"。彌勒成佛後，在龍華樹下舉行三次法會，使數以億計的人成阿羅漢。《彌勒下生成佛經》:"爾時彌勒佛於華林園，其園縱廣一百由旬，大衆滿中。初會説法，九十六億人得阿羅漢。第二大會説法，九十四億人得阿羅漢。第三大會説法，九十二億人得阿羅漢。"雲岡第十一窟明窗東側造像題記中提到"遭三寶彌勒下生……問法解之，悟無生忍"。龍門古陽洞北壁惠感造像題記中又提到"龍華三會"、"面奉慈氏"，其他的彌勒造像題記有"普沾法雨之潤"、"彌勒三會"、"龍華三唱"等，這些題記的内容都與下生經互相吻合。在造像題記中發願"托生紫神蓮昇兜率"、"昇彼净境、願願從心"、"三塗惡道、永絶因趣"、"遠離煩惱"、"永離三途"、"地獄捨刑、離苦福存"等，都與上生經中彌勒有救苦濟難之能事相符合。因此，我們認爲雲岡、龍門石窟的彌勒造像反映了《彌勒上生兜率天經》、《彌勒下生經》與《彌勒成佛經》的盛行。

除了主像而外，在小龕内彌勒造像也是一種主要題材。試將雲岡、龍門石窟主要洞窟小龕内的彌勒造像(圖二)統計於下:

數目 項目 / 期別		雲岡石窟		數字 項目 / 期別	龍門石窟	
		小龕總數	彌勒像小龕數		小龕總數	彌勒像小龕數
第一期	前段	12				
	後段	179	15			
第二期	前段	264	42			
	後段	332	48	第一期	317	72
第三期	前段	76	13	第二期	145	39
	後段	40	3	第三期	47	15

(按:各期別前段、後段時間見注[45])

1 雲岡石窟第十窟東壁
上層屋形龕内彌勒像

2 雲岡石窟第五窟西壁南端彌勒像

3 雲岡石窟第十二窟西壁彌勒像

4 龍門石窟古陽洞北壁彌勒像

圖二

從以上的統計數字可以看出:彌勒造像是雲岡、龍門石窟的一種主要造像題材,而從北魏太和到熙平四十年間更爲盛行。

北魏社會彌勒信仰的盛行,首先是反映了北魏社會各種矛盾的尖銳。太武帝雖然統一了北中國,但由於連年戰争,國力虚耗太大,太武帝死後文成帝即位時,北魏王朝民怨沸騰,"朝野楚楚"[46],農民起義連年發生;孝文帝即位後,實行了一系列的改革,使社會矛盾得到一定的緩和,但孝文帝死後均田制遭到破壞,加上連年戰争,高利貸剥削,加劇了小農經濟的破産。當時被徵召去服兵役的人"其勇力之兵,驅令抄掠。若值强敵,即爲奴虜,如有執獲,奪爲己富。其羸弱老小之輩,微解金鐵之工,少閑草木之作,無不搜營窮壘,苦役百端。自餘或伐木深山,或耘草平陸,……窮其力,薄其衣,用其功,節其食,綿冬歷夏,加之疾苦,死於溝瀆者常十七八焉"[47]。由於兵役、徭役之苦,農民紛紛離開自己的土地,"競棄本生,飄藏他土。或詭名託養,散没人間;或亡命山藪,漁獵爲命;或投仗彊豪,寄命衣食"。小農經濟的破産導致"通原遥畛,田蕪罕耘,連村接閈,蠶饑莫食"[48]。爲了緩和社會矛盾,穩定封建秩序,統治者大力提倡彌勒信仰,他們宣揚信仰彌勒可以"永絶苦困,速成正覺"[49],"長飡化年"、"始終榮期"[50],"現世安穩,受命延長"[51],來世可以"託生紫神,蓮昇兜率,面奉慈氏,足步虚空,悟發大解"[52],"捨於分段之鄉,騰遊無礙之境,若存託生於天上諸佛之所,若生世界妙樂自在之處"[53],"地獄捨刑,離苦福存"[54]。爲了更好地麻痹人民,他們宣揚這些功德也是"一切衆生,咸蒙斯福","六趣群生,咸同此願"。爲了更好地宣傳彌勒信仰,他們還從佛教經典中找出《彌勒上生經》、《彌勒下生經》作爲他們的理論依據。

第一,這些經典極大地渲染了彌勒國土的幸福。"我今爲汝粗略説彼國界城邑富樂之事,其諸園林池泉之中,自然而有八功德水,青、紅、赤、白雜色蓮花遍覆其上,其池四邊四寶階道,衆鳥和集,鵝、鴨、鴛鴦、孔雀、翡翠、鸚鵡、舍利、鳩那羅、耆婆耆婆等,諸妙音鳥常在其中,復爲異類妙音之鳥,不可稱數,果樹香樹充滿國内,爾時閻浮提中常有好香,譬如香山,流水美好,味甘除患,雨澤隨時,穀稼滋茂,不生草穢,一種七獲,用功甚少,所收甚多,食之香美,氣力充實。"[55]

第二,這些經文極大地渲染了彌勒有救災濟難之能事,"若有得聞彌勒菩薩摩訶薩名者,聞已歡喜恭敬禮拜,此人命終如彈指頃即得往生,如前無異,但得聞是彌勒名者,命終亦不墮黑闇處邊地邪見諸惡律儀,……若善男子善女人犯諸禁戒造衆惡業,聞是菩薩大悲名字,五體投地誠心懺悔,是諸惡業速得清净,未來世中諸衆生等,聞是菩薩大悲名稱,造立形象香花衣服繒蓋幢幡禮拜繫念,此人命欲終時,彌勒菩薩放眉間白毫大人相光,與諸天子雨曼陀羅花,來迎此人,此人須臾即得往生。……若一念頃稱彌勒名,此人除却千二百劫生死之罪。但聞彌勒名合掌恭敬,此人除却五十劫生死之罪。若有敬禮彌勒者,除却百億劫生死之罪,設不生天未來世中龍花菩提樹下亦得值遇發無上心"[56]。

佛經中有各種各樣的神,各種各樣的佛,名目繁多,我們用不着去繁瑣地一一考證它的來龍去脈,但是什麽時代信仰什麽佛,每一種造像的社會背景是什麽,却是一個本質的問題。彌勒經和彌勒造像題記告訴人們:暫時忍受當前的痛苦吧,來世就可以上生兜率天;擺脱目前困境的最有效辦法是信仰彌勒,這種簡便易行的辦法正是統治者最需要的,因此彌勒被搬進了石窟,受人頂禮膜拜。

雲岡、龍門石窟彌勒造像的盛行,一方面是當時統治者的需要,另一方面是北朝佛教發展的需要。佛教在自身的發展中,在和各種反佛教思想的鬥争中提出了各種各樣的問題,這些問題總得解决,不然就會影響佛教的發展。去找釋迦牟尼嗎?他已經去世了,信佛的貴族士大夫們和僧人們,衹好把這個希望寄托在兜率天宫的彌勒身上。他們認爲彌勒

有“普乘微善，龍華三會，俱得齊上”的作用，對於他們提出的各種疑問能够“遠除曠世無明惚業，又延未來空宗妙果……弘宣妙法，昏愚未悟，咸發菩提”，對於一切佛教徒也能“普沾法雨之潤”，把貴族士大夫帶到“神騰九空，迹登十地”的佛教最高境界。當時一般僧人願生兜率天去求佛法而信仰彌勒，《高僧傳·道安傳》:“安每與弟子法遇等，於彌勒前立誓願生兜率”，《慧覽傳》:“達摩曾入定，往兜率天，從彌勒受菩薩戒。”因爲彌勒受托於釋迦，留住爲世間决疑。《維摩序》(僧叡注):“先匠所以輟章遐慨，思决言於彌勒者，良在此也。”所以説僧人們信仰彌勒是爲了到兜率天去解决佛教中的各種疑難問題，同時也希望得到彌勒下界的好處。

(4)維摩文殊問疾像與維摩詰經的盛行

維摩詰畫像與雕像，在魏晉南北朝時代是具有時代風格的佛教美術作品之一。關於最早的維摩詰畫像，《歷代名畫記》記載顧愷之在建康瓦棺寺北小殿畫維摩詰像，爲該寺施捨百萬錢，像成後“第一日觀者請施十萬，第二日可五萬，第三日任例責施，及開户，光照一寺，施者填咽，俄而得百萬錢”。顧愷之的畫像那樣受人歡迎是因爲:第一顧愷之所畫的維摩居士的形象“有清羸示病之容，隱几忘言之狀”，表現了東晉南朝時代貴族士大夫的典型形象，突出了時代風格。第二，維摩詰經在南朝是一部流行很廣泛的大乘經典，在問疾品中説明了貴族士大夫對於大乘基本問題的看法，而這些看法是通過維摩詰居士來表達的。另外，顧愷之這位當時大名鼎鼎的畫家的名氣和瓦棺寺之名氣，也是影響巨大的重要原因。

雲岡石窟第七窟後室南壁拱門東西側的大幅維摩文殊問疾品是北朝石窟中最早的維摩文殊雕像(圖三)，以後在第一、六洞南壁門洞内東、西側雕出維摩文殊像;西部小窟中在龕外的帳幕左右角也都雕出維摩文殊像。

龍門賓陽中洞東壁拱門兩側的維摩文殊像是北朝石窟中具有最高藝術成就的維摩文殊像，維摩像具“清羸示病之容，隱几忘言之狀”。此外，在其他北魏洞的小龕内也雕出維摩文殊像，特别值得注意的是:蓮花洞内共80個小龕，而雕出維摩文殊像的小龕達34個，在雲岡、龍門石窟中是首屈一指的。

維摩詰雖然是居士而非僧侣，但他“深達實相，善説法要，辯才無滯，智慧無礙，一切菩薩法式悉知，諸佛秘藏無不得入，降伏衆魔，游戲神通，其慧方便皆已得度”。魏晉南北朝時期貴族士大夫的精神歸宿是佛的智慧，但他們過不慣出家僧人的清苦生活，因此維摩詰居士成了他們的楷模。

圖三　雲岡石窟第七窟後室南壁拱門東側維摩文殊像

在《維摩詰經·文殊師利問疾品》中，維摩居士所講的對大乘基本問題的看法，代表了當時貴族士大夫的共同看法，是佛教玄學化的具體體現。關於"空"、"病本"、"菩薩行"諸問題，《維摩詰經》都作了詳細的闡述。

問疾品中對於大乘佛教的基本行動準則，大乘佛教區別於小乘佛教的不同之點，都作了詳細的說明，因而它對大乘佛教的傳播起了一定的作用。

《維摩詰經》的基本內容，僧肇認爲"此經所明，統萬行則以權智爲主(指導大乘佛教徒行動的最高準則是佛的智慧);樹德本則以六度爲根(佛教的道德標準以六度爲依據);濟蒙惑則以慈悲爲首(解除蒙昧無知的最有效辦法是慈和悲);語宗極則以不二爲信(談論佛教理論的最高峰是不二法門)。凡此衆說皆不可思議之本也"[57]。所以維摩詰經成爲北朝貴族士大夫們經常讀誦的經典。如宣武帝在式乾殿爲諸僧群臣講維摩經，崔光作維摩、十地二經義疏，常爲沙門朝貴講維摩經。此外，淮陽王尉、河東王荀、東陽王丕、恒州刺史陸政，也都經常讀誦維摩經。

《維摩詰經·文殊師利問疾品》，代表了當時貴族士大夫對於大乘佛教基本問題的看法，因此維摩詰可以說是貴族士大夫的佛學家和玄學家的代表，成爲當時士大夫所羨慕的形象，所以寺院中的維摩詰畫像和雲岡、龍門石窟中的維摩文殊像能够盛極一時。

結 束 語

北魏都城平城、洛陽的兩大石窟——雲岡和龍門是北魏統治者推行符合於自身利益的佛教政策的産物，文成帝在復佛詔令中開宗明義地講佛教有"助王政之禁律，益仁智之善性"的作用，同時佛教也必須依附於統治集團，正如道安所說:"不依國主，則法事難立。"

魏晉南北朝時期佛教提出了一整套維護門閥世族制度的理論，爲了使它具體化、形象化、普遍化，甚至固定永久化，就必須借助於佛教藝術，因此北魏統治者積極倡導石窟寺的興建，把創建雲岡、龍門石窟作爲佛教政策的主要內容之一。雲岡、龍門石窟從其造像題材上看大致有兩類:一是當代貴族士大夫喜聞樂見的題材，二是在民間廣泛流行的信仰。這兩類題材都是當時統治集團所需要的。

石窟寺研究工作的重要任務是探索石窟寺藝術在中國的發生、發展的規律。我們認爲要真正搞清中國石窟寺藝術的發展規律，應着重以下兩個方面的研究:一，石窟寺藝術作爲各個時代的上層建築的一個組成部份，如何隨着經濟基礎的變化而變化;二，作爲一種獨特的佛教藝術，其創作思想、表現手法如何隨着時代、地區的變化而變化。

注釋:

①②③④⑥⑦⑧⑨⑩⑫⑬⑮ 《魏書》釋老志卷一一四，中華書局標注本1984年版。以下同。

⑤ 《續高僧傳·釋僧朗傳》卷二五，上海書店1989年8月影印《大正大藏經》，以下同。

⑪ 《魏書》卷三十五崔浩。

⑭ 《魏書》卷七下孝文帝。

⑯ 《續高僧傳·菩提流支傳》卷一。

⑰ 《洛陽伽藍記·序》，中華書局1963年5月版。

⑱ 《洛陽伽藍記·瑤光寺》卷一，版本同上。

⑲ 《魏書》卷十六河南王曜。

⑳ 《魏書》卷十九上京兆王子推附子太興。

㉑ 《魏書》卷二十二京兆王愉。

㉒ 《魏書》卷二十二汝南王悦。

㉓ 《魏書》卷三十八刁雍。

㉔ 《魏書》卷四十八高允。

㉕ 《魏書》卷五十二趙柔。

㉖ 《魏書》卷六十五邢巒附巒弟邢晏。

㉗ 《魏書》卷六十七崔光。

㉘ 《魏書》卷七十一裴叔業附兄子植。

㉙ 《魏書》卷七十九鹿悆。

㉚ 《魏書》卷九十三徐紇。

㉛ 《魏書》卷八十四劉獻之。

㉜ 《魏書》卷八十四盧景裕。

㉝ 宿白《大金西京武州山重修大石窟寺碑校注》,《北京大學學報(人文科學)》1956年第1期。

㉞ 任繼愈《漢唐中國佛教思想論集·漢唐時期佛教哲學思想在中國的傳播和發展》,三聯書店1963年版。

㉟ 《法苑珠林·興福篇修造部第五》卷三十三,引《觀佛三昧經》,上海古籍出版社《影印宋磧砂版大藏經》,1995年2月版。

㊱ 龍門古陽洞永平四年八月廿六日領太官令曹連造像題記。

㊲ 龍門古陽洞正光六年三月十日比丘尼惠澄造像題記。

㊳ 龍門古陽洞比丘尼法興造像題記。

㊴ 《大方廣佛華嚴經·入法界品》卷四十四。

㊵ 鳩摩羅什譯《佛說阿彌陀經》,上海古籍出版社1993年版。

㊶ 鳩摩羅什譯《妙法蓮華經·觀世音菩薩普門品》卷七,高楠順次郎編《大正新修大藏經·妙法蓮華經》第九卷,大正十四年版。

㊷ 畺良耶舍譯《佛說觀無量壽佛經》,上海古籍出版社1993年版。

㊸㊹ 唐僧詳撰《法華傳記·論釋不同第五》卷一,引自高楠順次郎編《大正新修大藏經·法華傳記》第51卷,大正十四年版。

㊺ 1964年8、9月,1965年9、10月,調查雲岡、龍門石窟北魏洞,試將主要洞窟作如下分期:

<table>
<tr><th colspan="2">雲　岡　石　窟</th><th colspan="3">龍　門　石　窟</th></tr>
<tr><th>期　別</th><th>窟　龕　號</th><th colspan="3"></th></tr>
<tr><td>一期前段
文成帝興光元年——孝文帝延興元年(454—471)</td><td>20、19、18、17、16(正中大佛像除外)19窟東耳洞、13洞(正中大菩薩像及明窗兩側菩薩像)</td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>一期後段 延興以後——太和七年(471—483)</td><td>7、8、9、10、12</td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>二期前段 太和七年——太和十三年(483—489)</td><td>1、2、11、13(東、西、南三壁造像)</td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td>二期後段
太和十三年以後——太和十九年(489—495)</td><td>5、6、15、12、21、22、25、26、28、29、31、32、35、51、52</td><td>古陽洞三層及三層以上大龕</td><td>太和—景明(477—503)</td><td>賓陽中洞</td></tr>
<tr><td>三期前段
太和十九年以後——延昌元年(495—512)</td><td>37:2、39,39:1、43,41:1、42 (42以西一小窟未編號)、44、45、46、47、51</td><td>古陽洞
二層大龕</td><td>正始—熙平(504—517)</td><td>火燒洞</td></tr>
<tr><td>三期後段
延昌元年以後——魏亡(512—550)</td><td>22:1,22:2、23、34、42、48、52</td><td>古陽洞
一層大龕</td><td>神龜—永熙(518—534)</td><td>石窟寺洞
魏字洞
蓮花洞
慈香窰
十四洞
(蓮花洞：一佛二僧二菩薩爲永平年間造，南北壁小龕爲魏末造)</td></tr>
</table>

說明:1987年8月,雲岡石窟文物保管所重新核實、整理、修訂雲岡石窟全部洞窟編號,其成果發表在:山西雲岡石窟文物保管所《新編雲岡石窟窟號的說明》,《文物》1988年第4期。本文編號系1964年編號,可與該文1987年編號相對照。

㊻ 《魏書》卷五高宗記。

㊼ 《魏書》卷六十九袁翻。

㊽ 《魏書》卷四十七盧玄附孫昶。

㊾ 龍門古陽洞景明三年八月十八日廣川王祖母太妃侯造彌勒像記。劉景龍《龍門二十品》，中國世界語出版社1995年8月，北京版。

㊿ 龍門古陽洞太和廿二年九月廿三日北海王元詳造像題記。引文同㊾。

51 龍門古陽洞延昌三年張道伯造彌勒像記，引文見㊾。

52 龍門古陽洞景明三年比丘惠感造彌勒像記，引文見㊾。

53 龍門古陽洞太和十九年十一月長樂王丘穆陵亮夫人造像記，引文見㊾。

54 龍門古陽洞孝昌元年七月十七日僧□造像記。

55 鳩摩羅什譯《佛説彌勒下生成佛經》，高楠順次郎編《大正新修大藏經・經集部一・佛説彌勒下生成佛經》卷一四，大正十四年版。

56 沮渠京聲譯《佛説觀彌勒菩薩上生兜率天經》，引文同55。

57 僧肇注《注維摩詰經》，高楠順次郎編《大正新修大藏經・注維摩詰經序》卷三十八，大正十四年版。

關於河姆渡遺址年代的討論

黃宣佩

浙江省餘姚市河姆渡遺址，發現於1973年。由於它是建國以來江浙地區發現的新石器時代年代最早的一處遺址，該遺址的遺存，又大部位於地下水綫以下，保存良好，其中，有大批稻穀、帶榫卯或企口的干欄式建築木構件、耜、槳等木、骨生産工具，以及漆碗和木架井，都爲全國年代最早或罕見，因此名聞國内外。對於遺址的年代，它的早期(第四層)據C_{14}測定最早距今6955±130(經樹輪校正，下同)，最晚爲6570±120。測定所選的標本，既有單年生的橡子和菱角，也有摻和在陶胎中的炭末，甚至還採集了當地的現代標本作參考，可以説是謹慎可靠。所以把它的上限定爲距今7000年左右。但是如果把這一遺址的各層年代作一系統排比，以及與江浙地區甚至國内其他新石器時代早期遺址作一比較，筆者以爲上列測定還偏晚。現提出討論如下:

一　河姆渡各層的C_{14}測定，年代大都偏晚

河姆渡遺址内含四個文化層，各層的年代特徵都較明顯。

第一層　　石斧爲舌形，厚實、無孔;石錛作平背長條形或弧背的小錛;石耜上的穿孔，使用琢製法，未見管鑽。這都與馬家浜晚期或崧澤文化早期相似或一致。飾件有玉石製作的玦、璜、管、珠、墜等。玦在這一地區是馬家浜文化的典型器，至崧澤早期以後即不見。璜作長條形，未見半環或半璧形，亦屬崧澤早期形制。所見陶器，小罐可能已採用輪製，輪製陶器在崧澤文化中至晚期始見，鼎足有扁方形側足、鑿形足、三棱形足等，都與崧澤文化的中、晚期相似。至於淺盤鼎、淺盤豆和竹節形豆把，以及一種腰鼓形圈足杯亦爲崧澤文化晚期常見器形，所以(一)層年代大體與崧澤文化相當。崧澤文化的年代據C_{14}測定與地層分析，約在距今5900——5100年之間，河姆渡(一)層C_{14}測定爲5330±130，祇屬於該層下限的年代。

第二層　　石斧作長條形，厚重無孔，兩面刃對稱;石錛均爲體厚弧背;雙孔刀的鑽孔使用琢製法;飾件有玉鐲，無璜(原報告的璜，僅爲殘件，兩端無穿孔痕迹，按弧度與璜剖面形狀，更似鐲);均早於崧澤文化。陶器使用泥條盤疊法製作，少數可能已用慢輪修整。夾砂紅陶的砂粒不匀，器壁厚重。泥質紅陶，外紅内黑，器表常見紅褐色陶衣，還出現了表面打磨光亮、表裏一致的泥質黑陶。器形有弧腹腰沿圜底釜、牛鼻耳罐、外紅内黑高把豆、圈足簋形器，以及大量鼎足，而且腰沿釜的沿面平伸而非斜翹，罐類器中已出現圈足，豆把中除有小圓孔外尚見大三角孔，鼎足中除帶雙目的圓錐足外，尚有扁錐足。這些都與馬家浜遺址的上層、邱城遺址的下層、崧澤遺址的下層特徵相似。上列遺址的年代，約爲6200——5900年，現河姆渡(二)層所測5660±130、5840±130和6015±135，除後一數字外，都進入本址第一層的年代。

第三層　　石器有長條形、厚實雙面刃的斧、錛和鑿，以及刮削器，製法琢磨兼用，器

上遺留打琢痕迹。陶器以夾炭黑陶爲主，夾砂灰陶次之，並偶見泥質灰陶。製法採用泥條盤疊法，未見輪修。器類有腰脊釜、雙耳罐、甑、鉢、盆、盤和豆、碗、杯等，與(二)層相比變化較大，不相銜接，是早於馬家浜遺址下層的古文化。此層所測年代爲5950±120，6010±130，6210±110，6265±110和6860±130。前四個數據都屬於馬家浜遺址的上層與本址(二)層年代，僅後一數字能反映(三)層年代。

第四層　石器硬度高，採用黑色變質岩、輝綠岩和硅質泥岩等石料製作，磨製不精，打琢痕迹清晰。器類與(三)層相似。陶器胎質單一，均爲夾碳黑陶，製作處於泥條盤疊法還很不成熟階段，器形往往不甚規整，尤其是(四)層下部有不同程度的歪、斜、扭、偏，器表處理粗糙，有的內壁没有抹平，有的外壁未經打磨，在一些罐的底部還有粗厚的泥條痕，燒製火候也較低，器表常有粉末狀斑駁，有的底部有爛底現象。器類上甑尚未出現，豆屬偶見。腰脊釜和雙耳罐器形單一，變化不大。這一層無論石器和陶器都呈現早期特徵。年代應早於(三)層的6860±130;而且堆積厚達100—165厘米，自身尚有(四)A與(四)B層之分，有一個較長的發展過程。今所測年代，最早在距今6900年前後(6955±130;6945±190;6905±220)，有兩個在6800年前後(6850±120;6895±130)，四個在6700年前後(6740±130;6720±140;6715±130;6700±130)，一個爲6570±120，除三個6900年前後的可作爲(四)層下限以外，其他都進入了本址(三)層年代。所以據上列分析，本址各層的C_{14}測定都顯偏晚，(四)層上限應早於距今6900年。

二　河姆渡(四)層的上限年代，早於羅家角(四)層

1979年底發掘的浙江桐鄉羅家角遺址，位於杭嘉湖地區，與河姆渡文化的分布區相鄰。文化面貌亦相近。如以大文化圈觀察，兩者似爲一類文化的二種類型，所以在年代上有很大可比性。羅家角的遺址同樣有四層遺存，(一)、(二)層所見腰沿釜、平底盉、喇叭形圈足豆、細長圓錐形鼎足，以及鼻尖稍寬的牛鼻耳，與馬家浜遺址的上下層、邱城遺址的下層屬同一類型，年代與河姆渡(二)層相當。(三)、(四)層有較多夾炭陶和腰脊釜，與河姆渡(三)、(四)層關係密切。同爲江浙新石器時代年代最早的文化層之一。羅家角(四)層所測年代，蘆葦的C_{14}爲6905±155與7040±150，陶片的熱釋光平均年代爲7170±100，似與河姆渡(四)層同期或略早。

但以河姆渡(四)層與羅家角(四)層的遺物作比較，前者顯示早於後者:河姆渡的石器石質堅硬，磨製不精，有的還以琢代磨，器物種類不多，僅見斧、鑿和刮削器；並且以斧而論，兩面刃不對稱，處於斧、錛難分的狀態。而羅家角的石器，雖然在製作水平上與河姆渡近似，但種類出現了刀，石質有了較軟的頁岩。從石器的發展規律來看，硬度由高而低，種類由簡單而複雜，反映河姆渡石器較羅家角更爲原始。在陶器方面，河姆渡的陶質僅有夾炭黑陶一種，尤其是(四)層下部陶胎中所夾砂粒粗大，製作處於泥條盤疊的初級階段，甚至有的還使用捏製，燒製的火候不高。對比羅家角(四)層，除以夾蚌夾砂陶爲主以外，尚有與河姆渡同類的夾炭黑陶;泥條盤疊技術也較成熟，器形比較規整，器類除以腰沿釜爲主外，還包含河姆渡的腰脊釜，反映羅家角接受河姆渡的影響，而且羅家角的腰沿釜，外凸的邊沿近似較寬的腰脊，腰脊與腰沿可能還有一種前後繼承與發展的關係。以此觀察河姆渡(四)層，陶質單一，製作方法原始，應該處於更早一階段。

再以兩者發現的動物群與植物孢粉作分析。在動物中，河姆渡有生活在熱帶、亞熱帶的紅臉猴、獼猴、犀牛和亞洲象，在羅家角除亞洲象以外，其他熱帶動物未見(亞洲象在江浙地區，直到良渚文化時期，尚能偶見)。河姆渡的孢粉目前衹分布於廣東、臺灣、馬來亞群島、泰國、印度和緬甸的狹葉海金沙及柳葉海

金沙，這些在羅家角也不見。因此據分析，河姆渡(四層)的氣候相當於現在我國華南的廣東與廣西的南部，而羅家角(四)層衹比本地現代略爲暖和，接近馬家浜遺址。從氣候分析，河姆渡(四)層年代亦早於羅家角(四)層。

三　河姆渡上限的年代，似和裴李崗文化相當

河姆渡(四)層的年代，還可以和下列新石器時代早期遺址比較:

1. 江西萬年縣仙人洞遺址。該址同在長江以南華東地區。所見石器，石料採用砂石、燧石和石英石，打製石器佔40%，磨製石器佔60%，所謂磨製僅在天然的河卵石上鑽一孔，或打擊磨出刃部。種類衹有刮削器、砍砸器、棱形器、石核石器或有孔石器。無明確分工和固定形制。陶器全爲灰紅色夾砂陶，質地粗糙，羼和的石英粒大小不等，有的大至一厘米，都用手製。陶片剖面可見片狀分層結構，系用貼塑法製造，器壁厚薄相差0.4—1.4厘米，內壁凹凸不平，火候低，質鬆易碎。發掘所見均爲碎片，陶色不勻，同一陶片上往往有紅褐、灰黑等色，器類衹有罐形器一種，直口或直口微侈。無唇沿、耳、把、圈足，都爲圜底，器表有繩紋，有的在繩紋上還塗硃或刻劃格紋，C_{14}年代未經校正爲8825±240(校正後約爲9500左右)。這是我國目前發現的新石器時代最早的遺址之一。河姆渡(四)層與之比較，石器雖然硬度同，但已經磨製成一定的器形，陶器的陶質單一，並且貼塑法尚未絶迹，但已進入泥條盤疊的初級階段，而且器類較多，器形有了唇、沿、頸、腹、耳、把之分，因此雖然仍有許多早期因素，但是顯然晚了一大段。

2. 湖南省澧縣彭頭山遺址，是略晚於萬年縣仙人洞的新石器時代早期遺址，石器有細小燧石器、大型打製石器和磨製石器三類，選用河卵石作石料，以打製爲主。器形衹能以刮削器、錐形器、雕刻器、砍砸器和石錘等分類，但從棒形墜飾和石管等飾件的製作來看，有的已經通體細磨，對鑽成孔，掌握了一定的磨製技術，文化層包含的年代較長。陶器僅有夾炭灰黑陶一種。小件採用捏製，大件使用貼塑法，工藝粗糙，器形常見歪斜，器表凹凸不平。器類有釜、罐、盤、鉢、碗、碟、盆等，普遍爲圜底，厚胎厚底無沿，但已見頸、耳、三足和小突紐，炊器使用支座，有的支座有三角形鏤孔，C_{14}測定年代未經校正爲7815±100和7945±170(校正後約爲8500左右)。這一遺址石器和陶器的製造技術與仙人洞接近，但從石飾件的磨製與鑽孔技術，陶器的種類已經較多以及器形多圜底，器表有繩紋和使用支座等因素來看，它的下限已與河姆渡(四)層接近。

3. 河南省新鄭縣裴李崗遺址，石器已經以磨製爲主，並且製作較精，衹有少量打製石器，器類有明確分工，有磨盤、磨棒、錐、鐮、刀、斧和小型燧石器。陶器的陶質有夾砂陶和泥質陶之分。陶色除以橙紅、橙黄爲主，也有少量灰陶，製法似用泥條盤疊，但還比較粗糙，陶胎厚薄不勻，器形不很規整，燒製溫度據測定爲950與960℃，高於河姆渡的850℃。夾砂陶大多爲素面，有的有篦點紋、劃紋或乳丁紋，不見繩紋。器類有鼎、罐、壺、鉢、碗，器形有圜底、平底，附雙耳、三足、假圈足等，C_{14}測定未校年代，除去一個9040±100偏高以外，其餘爲7445±200;7185±200;7145±300;6435±200(校正年代約爲8000——7000年)。以河姆渡與裴李崗比較，裴李崗的石器製作較精，分工亦細。陶器的胎質已有炊器與用器之分，器形複雜，因此似更爲進步。河姆渡的年代應與之相當或略早。

值得一提的是，裴李崗與河姆渡兩地雖然相距千里，在年代上却具備可比條件。以兩地的古文化序列分析，河南爲裴李崗——半坡類型——廟底溝類型——河南龍山——二里頭文化。浙江爲河姆渡與羅家角——馬家浜——崧澤——良渚——馬橋文化。兩地古文化的年代:二里頭與馬橋文化相當，在馬橋中有二里頭因素，在二里頭中亦見馬橋器物。兩者C_{14}年代也相近，河南龍山與良渚文化相

當，良渚器物見之於山西襄汾陶寺等龍山文化，及山東大汶口文化中晚期，廟底溝類型與崧澤文化關係密切，在廟底溝類型中有崧澤型的陶豆與玉璜，而崧澤中亦見廟底溝的彩陶片與陶環，C_{14}年代同樣相近。至於馬家浜與半坡類型的中晚期C_{14}測定相近，處於相似發展階段。河姆渡的(三)層與半坡類型早期應相當，所以(四)層與裴李崗文化應可以相比。依據上列分析，筆者以爲河姆渡(四)層的年代應早於6955±130，可能同樣處於8000——7000年階段。

參考資料:

一、 浙江省文物管理委員會《河姆渡遺址第一期發掘報告》，《考古學報》1978年第1期。

二、 河姆渡遺址考古隊《浙江河姆渡遺址第二期發掘的主要收獲》，《文物》1980年第5期。

三、 牟永抗《試論河姆渡文化》，《中國考古學會第一次年會論文集》(1979年)，文物出版社出版。

四、 浙江省博物館自然組《河姆渡遺址動植物遺存的鑒定研究》，《考古學報》1978年第1期。

五、 羅家角考古隊《桐鄉縣羅家角遺址發掘報告》，《浙江省文物考古所學刊》(1981年)。

六、 浙江省博物館自然部張明華《羅家角遺址的動物群》，《浙江省文物考古所學刊》(1981年)。

七、 中國社會科學院考古研究所編《中國考古學中碳十四年代數據集(1965—1981)》，文物出版社出版。

八、 上海市文物保管委員會《崧澤新石器時代遺址發掘報告》，文物出版社出版。

九、 浙江省文物管理委員會《浙江嘉興馬家浜新石器時代遺址的發掘》，《考古》1961年第7期。

十、 梅福根《浙江吴興邱城遺址發掘簡介》，《考古》1959年第9期。

一一、 江西省文物管理委員會《江西萬年大源仙人洞洞穴遺址試掘》，《考古學報》1963年第1期。

一二、 江西省博物館《江西萬年大源仙人洞洞穴遺址第二次發掘報告》，《文物》1976年第12期。

一三、 湖南省文物考古研究所、澧縣文物管理所《湖南澧縣彭頭山新石器時代早期遺址發掘簡報》，《文物》1990年第8期。

一四、 新鄭縣文物管理委員會、鄭州大學歷史系考古專業《裴李崗遺址1978年發掘簡報》，《考古》1979年第3期。

一五、 中國社會科學院考古研究所河南一隊《1979年裴李崗遺址發掘簡報》，《考古》1982年第4期。

馬橋文化二題

宋　建

一　上海地區馬橋文化遺存的分布及其規律的探討

古代文化遺存的分布應該從兩個方面進行考察。一是從横向考察，即在一定區域範圍内，聚落遺址的分布、相互距離和相互關係、遺址與自然環境的關係，還應該考察一個聚落内，居址和居址群的分布情況。二是從縱向考察，即文化遺存的堆積厚度、密度、堆積的過程、文化遺存堆積和自然堆積的關係。

目前在上海地區發現有馬橋文化遺存的共有十三處遺址，它們是青浦縣的福泉山、崧澤、澱山湖、金山墳、劉夏和泖塔，松江縣的湯廟村、姚家圈，金山縣的亭林、查山、招賢浜，閔行區的馬橋和董家村。其中八處經過正式考古發掘，其餘則爲調查資料。

根據文化遺存的分布情況與保存現狀，上面的十三處遺址可以分爲三類(圖一)。

第一類遺址，馬橋文化遺存的分布面積較大，保存豐富或者比較豐富，共有四處。

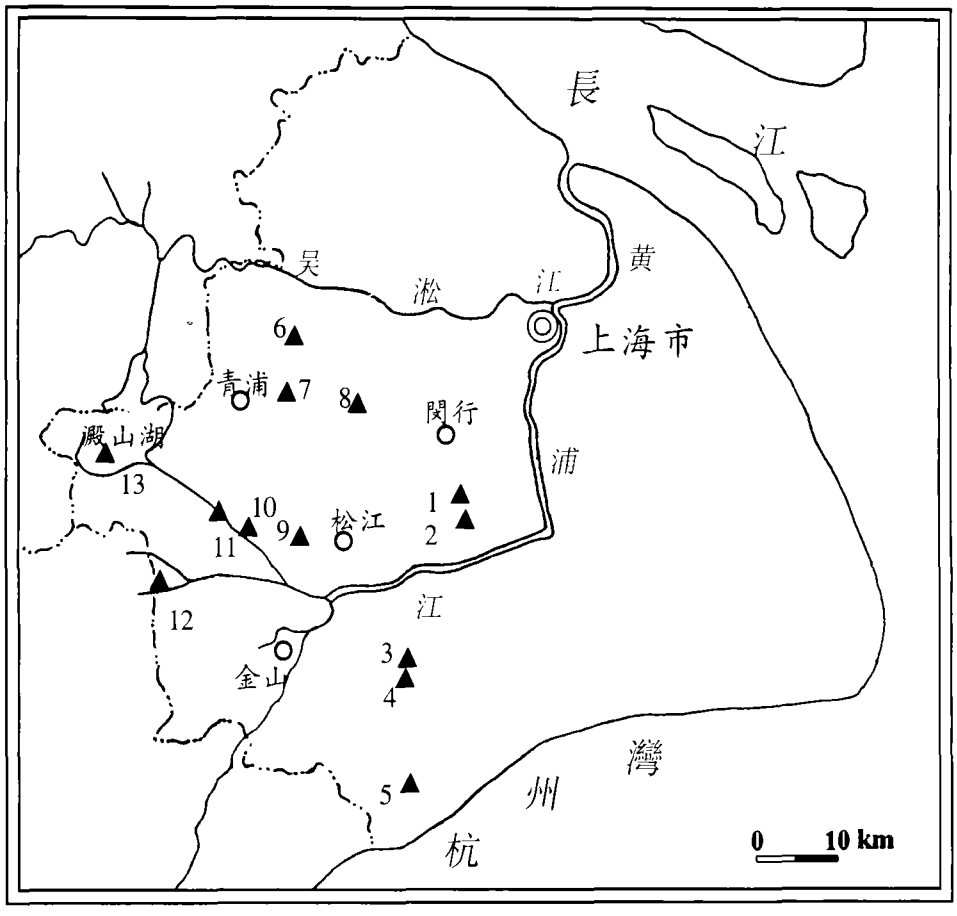
馬橋遺址①，自五十年代末發現以來，已經發掘多次。經過最近的調查與發掘，瞭解到該遺址是順着一道貝殼砂堤呈寬帶狀分布，遺址中心東西寬約一百五十米，南北長可達七百米，東西兩側還有寬幾十米的邊緣區域。遺址的寬帶狀走向與砂堤走向相同，大約爲330度左右。現在看來，馬橋遺址的面積比原來估計的要大。六十年代的發掘區僅是遺址的南部。遺址的中部，由於近年開挖魚塘，遭到相當嚴重的破壞。據當事人告知，開魚塘時曾挖出過許多帶紋飾的陶器及其殘件，經與實物對照，屬馬橋文化遺存無疑。遺址北部保存較好。

馬橋遺址的地貌基礎是地勢比較高亢的貝殼砂堤區。這道砂堤是吴淞江以南“岡身”地區最偏東的一條，古稱竹岡，形成年代距今5,500年左右。砂堤的物質組成包括貝殼及其碎屑和細砂，厚約幾十厘米，寬約幾十米，其底部平坦，中間厚，向兩側變薄，西側的傾斜度比較大，東側傾斜度比較小。

貝殼砂堤形成之後，首先成爲良渚文化先民的居地。此時遺址的地表高差比較懸殊，最高處是砂堤的頂部，距現今地面僅幾十厘米，寬度祇有五米左右。砂堤西側，即向内陸一側，已知距地表達1.5米以上。嗣後，砂堤西側在自然因素作用下堆積粘土，在人爲因素作用下堆積良渚文化遺存。經過一千多年的文化堆積和自然沉積，砂堤上及其兩側的地面已經比較平整，馬橋文化的先民開始在這裏定居，留下了豐富的馬橋文化層，堆積厚度在砂堤東側爲30～60厘米，比較薄；砂堤西側爲30～130厘米，比較厚。根據陶器年代和C_{14}年代學的研究，馬橋文化先民在這裏長期生存，遺址延續使用的時間可達數百年之久。

無論從横向還是縱向分布，都表明馬橋遺址是一處人口衆多、長期定居的大型聚落，值得引起充分的重視。

查山遺址②，1972年發掘了163平方米。遺址分布範圍大約1.5萬平方米。在發掘探方T11内，馬橋文化層的厚度近70厘米，表明其堆積時間相當長。



圖一　馬橋文化遺址分布圖

1. 馬橋　2. 董家村　3. 亭林　4. 招賢浜　5. 查山　6. 福泉山　7. 崧澤
8. 劉夏　9. 姚家圈　10. 湯廟村　11. 泖塔　12. 金山墳　13. 淀山湖

亭林遺址③，自1972年以來已經發掘多次。它的分布範圍，南北約二百米，東西約一百米。探方T3的第四層是馬橋文化層，厚度可達50厘米，堆積時間也比較長。被該層所疊壓的良渚文化層，堆積厚度竟達一米，其持續時間應該更長。

金山墳遺址④，經過1985年發掘，初步瞭解到遺址範圍大約爲四萬平方米。遺址中心保留一土墩，現存者爲不規則形，東西長65、南北寬15～20、高約2米。土墩之上所發掘的探方T5的地層剖面表明，自墩頂至深一米左右爲晚期遺存，其下的商周文化層厚達84～122厘米，該層上部是商末至周代文化，下部是馬橋文化，估計馬橋文化層的厚度可能有幾十厘米。根據土墩保存現狀與地層堆積綜合分析，土墩範圍原來要大得多，現存土墩祇是殘餘部份。

金山墳遺址除了有商周文化層，還發現了崧澤文化和良渚文化遺存。對不同時期文化堆積的分布範圍，目前所知甚少，祇是考慮到整個遺址的面積和商周文化層的厚度，暫將該遺址歸入本類。

第二類遺址，馬橋文化遺存分布面積小，或者比較分散，文化堆積不够豐富，有三處。

崧澤遺址⑤，1961年和1976年在崧澤假山墩上先後進行了兩次規模較大的發掘，都没有發現馬橋文化遺存。1987年冬，配合一水利工程作搶救性發掘時，在假山墩西南相距大約200米處，發現了馬橋文化遺存，探方T14中保留了厚僅二十厘米的馬橋文化層，遺物不多，而在相隔二十米的探方T15就未見此層堆積。可以看出，崧澤遺址的馬橋文化居住

遺址延續時間不長，規模比較小，或者相當分散。

姚家圈遺址[6]，1980年作考古調查時，采集到馬橋文化的有段石錛和拍印葉脈紋陶片等，同時還發現了崧澤文化遺物。1989年在該遺址發掘近150平方米，結果崧澤文化遺存相當豐富，馬橋文化遺存却一無所獲，因此不能不對這兒是否存在馬橋文化的居住點產生疑問；即使存在，它的延續時間與分布面積必然也是很有限的。

福泉山遺址[7]，1979年曾在福泉山南面和距福泉山西南約五百米的莊涇港發掘，發現了馬橋文化遺存。其中有的探方馬橋文化層厚度大約50厘米。莊涇港與福泉山南的馬橋文化遺存是否相連，還是一個有待解決的問題。不過從兩處已經發現的遺存看，它們顯然不及馬橋、查山等遺址豐富，因此這裏將福泉山遺址暫時歸入第二類。

第三類遺址，雖有馬橋文化遺存，但是其後遭受擾亂破壞相當嚴重。

澱山湖遺址[8]，從湖泊中曾經打撈出良渚文化的耘田器、黑衣灰陶器；馬橋文化的帶柄石刀、石鉞，以及拍印籃紋、葉脈紋和雲雷紋的陶器殘片；春秋戰國時代的印紋硬陶。説明此處曾經是這三個時期的遺址。

古代文化遺存發現於湖内，這在環太湖地區不是個别現象，以江蘇昆山的澄湖遺址最爲典型[9]。七十年代發現澄湖遺址時，絶大部份已被湖水淹没，其時在澄湖的湖灣處築壩，抽乾壩内湖水後，湖底暴露出大批古井。古井年代上起崧澤文化，下迄宋代。其中可以確證有兩座馬橋文化水井。另有一座馬橋文化水井在湖岸旁的高地上，井身打破文化層和生土。顯然，湖底的水井衹是殘存的下半部，上部以及各時期的文化層已破壞殆盡。據此分析，澱山湖的水域範圍自良渚文化以來發生過很大的變化。各時期的遺址原來都在湖岸上，後來在湖浪的作用下，岸旁的遺址堆積逐漸坍塌，遺物沉於湖底。

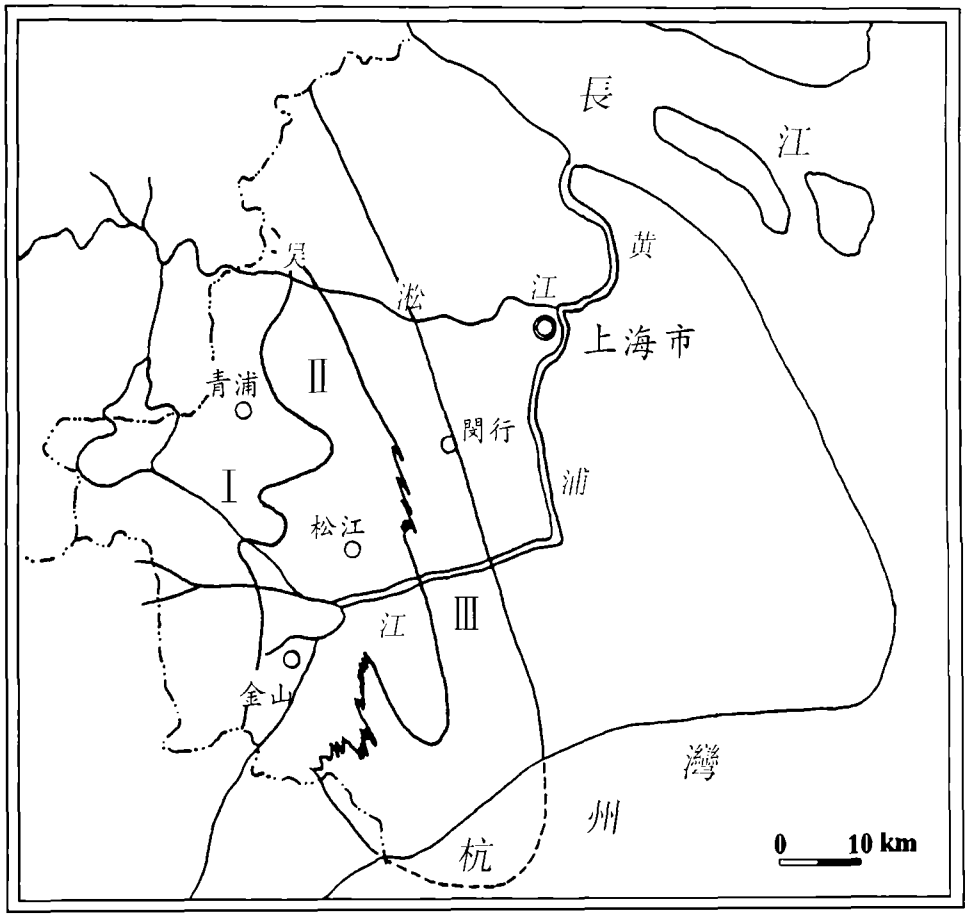
湯廟村遺址[10]，1980—1982年發掘時，在所謂晚期遺存中發現了馬橋文化的半月形石刀和斜柄石刀、飾葉脈紋的凹底陶罐等，又有春秋戰國、漢代、晉唐的陶器，出土物中年代最晚的屬於宋代。由此看來，這個遺址的馬橋文化遺存是被歷史時期人爲因素所擾動破壞。

另外還有三處遺址，衹作過調查。對這些遺址的堆積分布與保存情況，衹有初步的認識。劉夏遺址，從河岸斷面上觀察有文化層，采集到的遺物中既有馬橋文化的，也有大量周代的。招賢浜遺址，有所謂“早期印紋陶”；董家村遺址，采集遺物“時代相當於馬橋遺址第四層”，可見這兩個遺址都有馬橋文化遺存[11]。泖塔是新近發現的馬橋文化遺址，從初步的調查勘探結果看，應屬第二類遺址。

馬橋文化所處的環太湖地區是一個獨立的地理單元，有其特殊的自然地理條件。上海位於長江三角洲地區的前緣，因受各種自然因素和人爲因素作用，區域範圍和地貌形態幾千年來變化很大。它們對上海地區馬橋文化遺存分布構成怎樣的影響，兩者是否有内在聯繫？

根據地理環境學者的研究[12]，將距今三千多年前的上海地貌大致分爲三塊區域。一塊是與江浙接壤的西部地區，七千年前已經成陸，該地區的東緣即爲彼時的岸綫。由於這裏地面原來就比較高亢，全新世以來基本未被海水淹没(圖二之Ⅰ區)。第二塊是所謂“反曲砂咀沉積區”，在當時上海的最東部(圖二之Ⅲ區)。該區在6,500年前剛開始出露水面，大約5,000年前形成了2～3條貝殼砂堤。這個區域地勢相對高亢。實際上，地勢高亢是各地貝殼砂堤區域共同的地貌特徵，如蘇北的“貝殼砂堤分布區地勢高爽，海拔高度一般在4～5米，西側里下河地區，地勢低卑，海拔僅2米”。由於貝殼砂堤的形成，阻止了水流的貫通，因此在前兩塊區域之間成爲瀉湖沉積區(圖二之Ⅱ區)。

地處或者鄰近“反曲砂咀沉積區”的馬橋文化遺址共有五處：馬橋、查山、亭林、招賢



圖二　全新世中晚期沉積分區圖

Ⅰ.淡水沼澤區　Ⅱ.瀉湖沉積區　Ⅲ.反曲砂咀沉積區

浜、董家村。前三處經過發掘的都是第一類遺址。由於這個區域高爽的地形，遭受水淹的可能性很小，因此先人們能在那裏長期定居，繁衍生息。與此同時，隨着人類群體規模的擴大，聚落的空間範圍也在不斷拓展，從而留下了分布面積大、地層堆積厚的遺址。"反曲砂咀沉積區"是我們尋找新的馬橋文化遺址，進行發掘、研究的重要地區。

在瀉湖沉積區内的馬橋文化遺址有四處:崧澤、姚家圈、福泉山和劉夏。多數屬於第二類遺址。這個區域湖泊衆多，水域面積非常遼闊，地勢低卑，因此遭受水患的機會大大增加。爲了避開水害，先民們很難在一處地點長期居住，他們被迫經常遷徙，遠走他鄉，或者在鄰近地區另覓高地。本地區已經發現的遺址堆積一般比較薄，或者比較分散，應該是先民適應環境、頑强生存的如實反映。值得注意的是，瀉湖沉積區的遺址多分布在該區北端，這是否暗示着其餘地區的自然環境更加惡劣，幾乎無法供人居住?

上海西部地區成陸較早，地勢較高，也適合人類長期定居。衹是因爲自然和人爲的侵蝕、擾動，這個地區已發現的馬橋文化遺存受到比較嚴重的破壞。但是，地理環境的分析，爲我們提供了新的思路，應該加强那裏的調查工作，以期找到更多的古文化遺址。

二　馬橋文化與"高祭臺類型"關係之探討

上海馬橋遺址的發掘報告於1978年發表。當年夏，在廬山召開了"南方印紋陶學術討論會"，即有學者提出了"馬橋文化"的命名⑬。十多年來，已經有多篇有關馬橋文化的論文問世，馬橋文化的研究工作正在逐步深入。

"高祭臺類型"的最早提出見於1981年牟

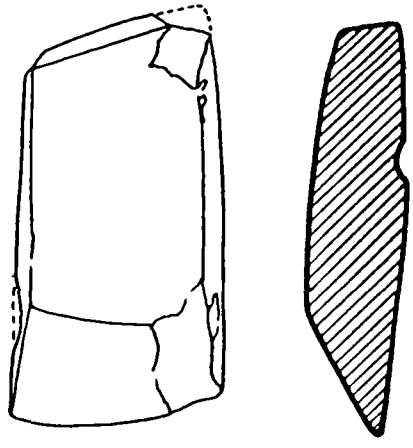
永抗先生的論文[14]。該文將浙江境内包含有幾何形印紋陶的古代遺存，統稱爲“高祭臺類型”，屬浙江境内青銅時代的文化遺存。後來，牟永抗先生對“高祭臺類型”又有更加詳盡的論述[15]。

高祭臺遺址位於浙江省淳安縣進賢，1957年建新安江水庫之前曾進行小規模清理發掘，發掘區屬於次生堆積。發掘報告至今尚未發表。可以説，高祭臺對於不少研究者來説，是一個不太熟悉的名稱，或者雖然知道高祭臺的名稱，却不很清楚它的内涵。

根據我的理解，“高祭臺類型”的年代上限主要從對浙江江山土墩墓的研究中獲得，大約相當於中原地區的夏代。至於年代下限，因爲出現了米字紋和細方格紋(麻布紋)，所以已經進入了戰國時代。“高祭臺類型”的分布區域不太清晰，似乎大致以今浙江省境爲框限，但是可能没有全省範圍那麽大，同時又不完全受省界的限制。

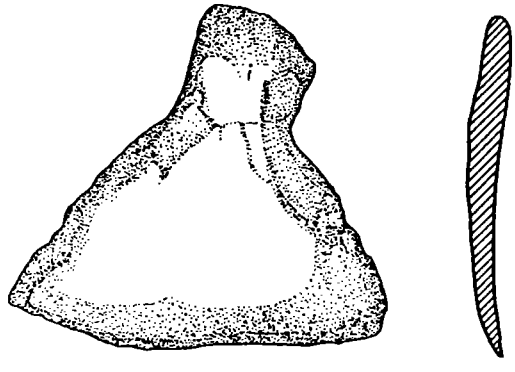
“高祭臺類型”的延續年代包括了整個青銅時代，馬橋文化的年代衹是夏商時期，而且對“高祭臺類型”不同時期文化内涵的認識，似無明確界定。爲達到比較兩者文化内涵異同的目的，衹能從當前認識出發，儘量將“高祭臺類型”的夏商部份區分出來，探討它們同馬橋文化的關係。

首先看馬橋文化的生産工具，主要部份是磨光石器，品類有石斧、石錛、石鑿、石刀、石鐮、斜柄石刀、紡輪，還有工具與武器功能兼之的石鏃等。其中特徵鮮明的石器有:有槽石錛，是手工業工具，形體比較小，一面琢磨出横槽，供裝柄縛繩用(圖三);石刀，形體呈半月形或長條型，近背部有雙孔，運用琢製法或錐鑽法製成，單面鑽與雙面鑽均有。采用錐鑽法者，有的孔壁上有明顯的旋轉痕迹(圖四)。有槽石錛和半月形石刀，是不見於良渚文化的新器形。斜柄石刀，或稱爲斜把破土器，良渚文化已經出現，是太湖地區很有特色的工具，亦見於華北地區的某些遺址，如山西襄汾陶寺和陝西延安蘆山茆所出。良渚文化的石刀，刀背與斜柄上緣多成直綫，V形特徵比較突出。而馬橋文化的石刀，刀背與斜柄上緣多爲曲綫，刀身上還保留了比較多的打製痕迹(圖五)。石鏃，平面呈等腰三角形，後緣凹弧，扁薄體，磨製極爲精致(圖六·1)。馬橋遺址還發現了這種石鏃的半成品，打製成型，並經初步磨製，唯兩腰綫條欠對稱，應是未完工即被丢棄的廢品。稍晚一些的石鏃，亦爲扁薄體，形體近等邊三角形，後緣有挺(圖六·2)。

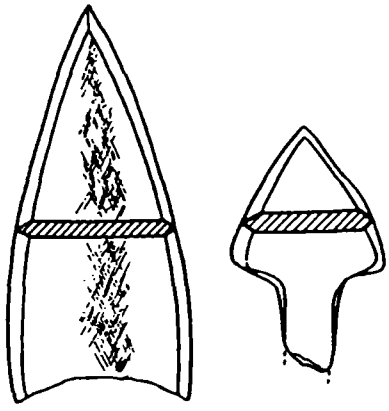


圖三　有槽石錛

圖四　條形石刀



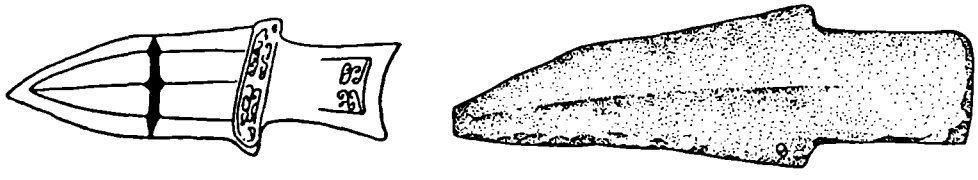
圖五　斜柄石刀



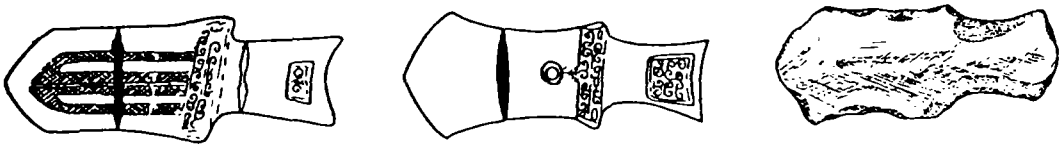
圖六　石鏃

以上這些特徵明顯的石器同樣也是"高祭臺類型"常見的生產工具。

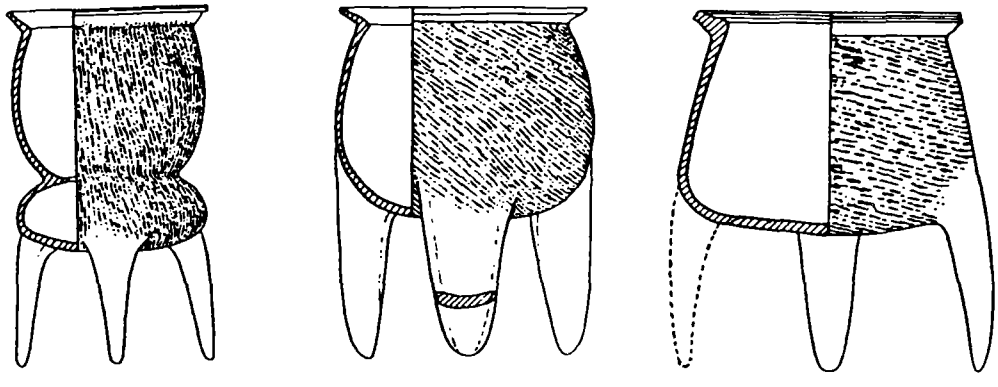
馬橋文化的石鉞，形態上與良渚文化有一定的關係，但是差別也顯而易見，如內部變窄，且更加突出，兩肩稍寬，弧刃兩側凸出，鑽孔采用琢製法。在浙江長興發現的銅鉞，與從上海馬橋發掘出的石鉞形態近似，銅鉞上的葉脈紋、方格紋是馬橋文化陶器最常拍印的兩種紋飾，可以認定此件銅鉞也歸於馬橋文化。1992年參觀湖北黃陂盤龍城遺址，看到一件銅鉞，形制相近，估計它們的年代大致在早商階段。這差不多也就是馬橋石鉞和長興銅鉞的年代。在浙江吳興，還發現了另外兩種兵器，一種是銅戈(圖七・1)，另一種長內似戈、尖弧刃略似鉞(圖八・1、2)，飾方格紋和雲雷紋，也是馬橋文化的常見紋飾，它們的年代當與長興銅鉞相近。這樣就給過去在浙江地區發現却缺乏地層關係的同類石器(圖七・2；圖八・3)，找到了可供比較的參照物。



圖七　銅戈與石戈



圖八　銅戚與石戚



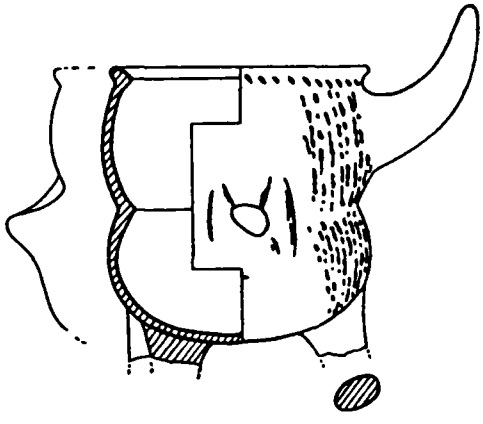
圖九　陶鼎與陶甗

上述馬橋文化銅質和石質的兵器也是研究"高祭臺類型"的基本材料。換句話說，在石器和銅器方面，馬橋文化同"高祭臺類型"的夏商階段實際上是一回事。

馬橋文化的日常生活用具幾乎全部都是陶器，按照外觀、原材料和製作技法，可以把

它們分成幾類。

夾砂陶，器表絶大部份是橘紅色和灰紅色兩種，含砂量比較多，砂粒粗細不勻。其中少量橘紅色者，器表的砂粒脱落較多，出現許多小凹坑。最常見的器形是鼎和甗，附圓錐(柱)形足和凹弧形即瓦形足，它們也爲“高祭臺類型”所常見。此外，還有一種舌形足，上寬下窄，剖面作扁體，也是馬橋文化中常見的一種鼎足(圖九)。“高祭臺類型”中有一種甗，其下腹部開設所謂“流口”，即添水孔，此類甗在馬橋文化中尚未見到。從浙江蕭山遺址出土的一件甗，有添水孔(圖一〇)，以其口沿與腰部的形態特徵，我將其放在後馬橋文化階段⑯。馬橋文化的夾砂陶，除鼎、甗大類外，還有釜和器蓋等，盉則比較少見。



圖一〇　陶甗

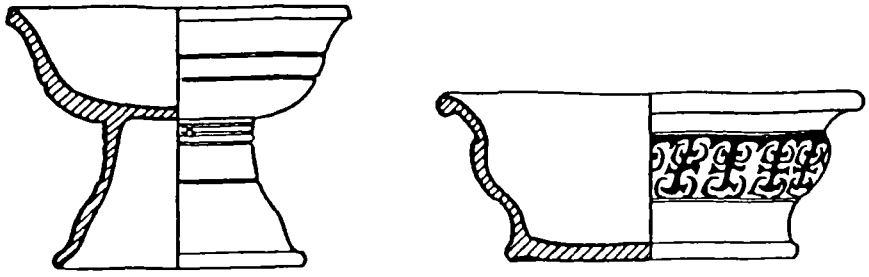
“高祭臺類型”的非夾砂陶器，經綜合考察它們的色質和製陶工藝技術後，可分出黑灰陶和硬陶兩大系；其中泥質黑陶和灰陶還能再細分開。兩者之間，除了色澤存在一些差别，主要區别看來是成型方法的不同和由此而造成的器形差異：黑陶“幾乎全部爲輪製産品”，器形有圈足器、三足盤等；灰陶“均用泥條法成型”，伴之而來的是在器表拍印幾何形花紋，器形以罐爲主，少量爲盆。“高祭臺類型”與硬陶一系有關的是浙江西南的“着黑陶”，又叫泥釉黑陶，和浙北地區的紅陶。“着黑陶”的表面黑色是人工所施的塗層，有學者認爲它是原始瓷釉的先驅。與着染成黑色的陶器對應，浙北地區有的紅陶也是着染成的，同時又存在“並不着色而胎表呈現較深的澄紅色”的紅陶。凡此種種不同，“或許反映着時代和區域的不同”⑰。

由此看來，“高祭臺類型”的非夾砂陶比較繁雜，這恐怕與該類型的延續時代太長、地域大致以今省界劃分不無關係。

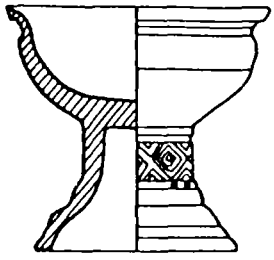
馬橋文化的年代是夏商時期，地域在環太湖地區，包括今上海、蘇東南和浙北。馬橋文化的泥質陶，從外觀色澤可以分黑、灰、紅、褐幾大類。而從製作技法和器皿用途上看，一部份泥質灰陶和黑陶比較接近。紅陶與褐陶，一般能明顯區分，但是少數不太好分。因爲從外表觀察，顏色的區别，衹是一種漸變，硬度的區别也是這樣。

泥質黑陶，胎表全黑的極爲少見，大部份是器表黑，内胎呈灰白色和灰黄色。還有一些内胎黑，外層爲灰色，器表又有黑衣，從剖面上可以看到五層，工藝過程比較複雜。泥質黑陶普遍采用輪製法成型，常常能在器表觀察到明顯的輪旋痕迹。器形大類主要是圈足器和平底器(圖一一)。多數陶器的器表裝飾是伴隨輪製而來的弦紋。少數陶器的裝飾比較精致，是在陶坯成型後用紋飾模壓印花紋，有的陶器保留了輪旋弦紋與模壓印紋相結合的痕迹。母題以變幻多端的雲雷紋爲主，個别紋樣的綫條流暢飄逸，堪與同時代的青銅器紋飾媲美。泥質黑陶有一部份火候不高，硬度相對較低，比較容易分解破碎。這一陶系在非夾砂陶器中是數量比較少的一類。它們在成型方法、燒製技術、器皿形態和色澤等方面，受良渚文化的影響頗深。

泥質灰陶，可以分兩類。一類與泥質黑陶關係密切，即輪製成型，圈足器、平底器居多，有壓印紋飾(圖一二)。這與“高祭臺類型”的泥質灰陶“均用泥條法成型”似有不同。與泥質黑陶不一樣的是顏色：一部份是胎表一致的灰色；另一部份是内胎爲黑色，器表是灰色，後者同一部份黑陶相比，衹是少了一層表面的黑衣。灰陶與黑陶顏色的差别，反映兩者製作工藝有所不同。

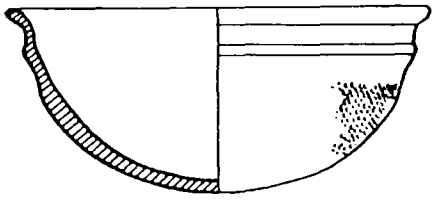


圖一一　圈足器和平底器



圖一二　壓印紋飾

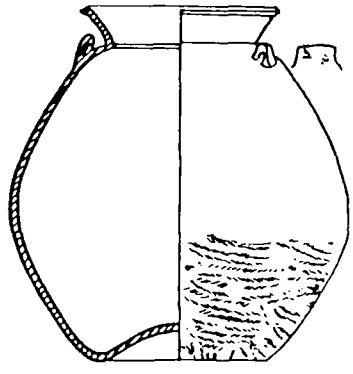
另一類灰陶僅在色澤上與前類灰陶相同，其他方面差別很大。這類灰陶幾乎全用泥條盤築法成型，器内有的留下了拍打時的墊痕，凹凸不平，器外拍印幾何形紋飾；器形大類是圜底器和凹圜底器，最常見的是各種各樣的盆(圖一三)，最流行的紋飾是方格紋。



圖一三　陶盆

紅陶與褐陶，除了表面上的顏色不同外，更重要的是燒成溫度和硬度的差別。燒紅陶的窰溫比較低，硬度也相應較低；燒褐陶的窰溫比較高，硬度也相應較高，特別是那些紫褐色的陶器，硬度很高，叩擊聲清亮。紅陶與褐陶、紫褐陶的數量與燒成溫度呈反比例，即燒成溫度低的陶器數量多，燒成溫度高的陶器數量少。這種現象反映了當時要想獲得高的窰溫，必須有較高的技術，因此不很普及。反過來説，窰溫高，對製作陶器的原材料的要求也就提高了，所用泥料必須能承受高温。考古發掘品中見到的燒壞陶器，有些就是材料素質與燒窰溫度没有得到很好匹配的結果。

紅陶與褐陶都普遍采用泥條盤築法成型，器表一般都拍印紋飾，數量最多的是條格紋和葉脈紋。條格紋或稱爲條紋或籃紋，都不太準確。因紋飾由平行長綫組成，又不規律地以短綫分隔，所以叫條格紋比較合適。條格紋還有不同的變化形式。紅陶、褐陶絶大多數都是盛儲器，器底内凹，有些凹得很深(圖一四)。



圖一四　盛儲器

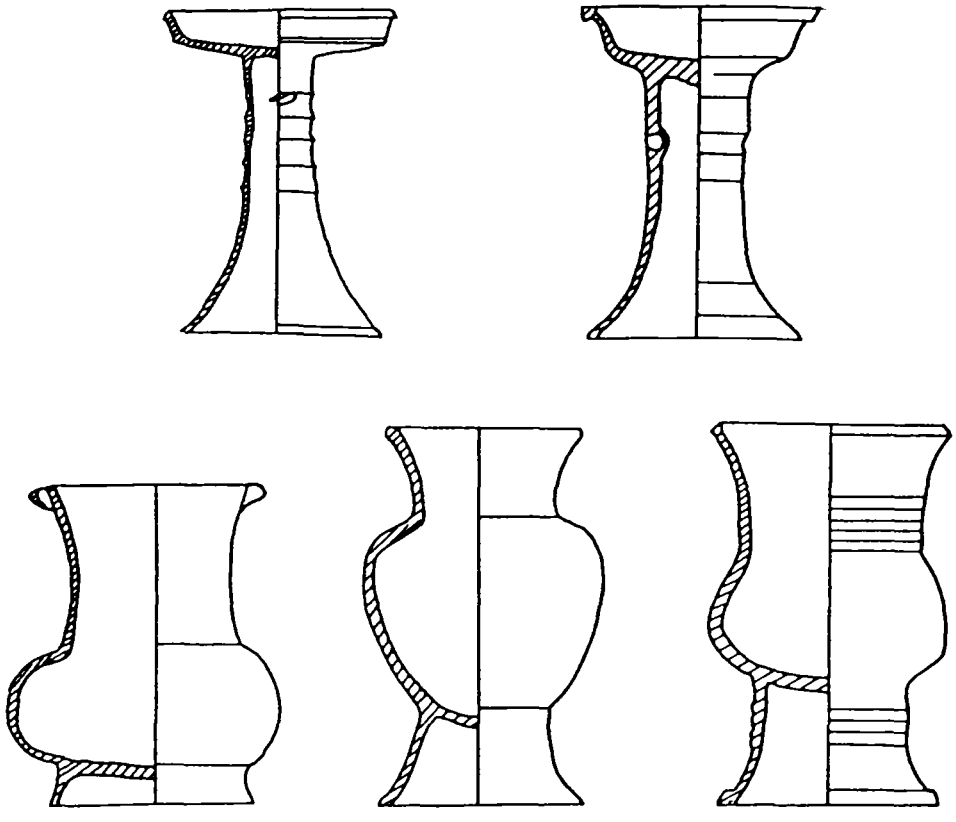
比較“高祭臺類型”與馬橋文化的陶器，夾砂陶類，在排除了年代差異的因素後，兩者幾乎没有什麽不同。泥質陶類，除了灰陶二者存在差異外，還有一點顯著不同：“高祭臺類型”有“着黑陶”，而且數量較多，馬橋文化的“着黑陶”比較少見。實際上，“高祭臺類型”的浙北地區也不見或少見“着黑陶”。這無疑説明在“高祭臺類型”中，存在比較明顯的地域性差異，浙江西南部和浙江北部是最突出的兩個顯示區别的地域。此外，還要指出陶器裝飾風格的差異，即馬橋文化富有特色的壓印紋飾，幾乎衹見於浙江北部地區，與“着黑

陶"的分布規律相吻合。

對這種顯著差異如何看,究竟是"認作馬橋類型對高祭臺類型的影響",還是那裏原本就是馬橋文化的分布區?應該怎樣認識馬橋文化與浙江北部地區"高祭臺類型"早期遺存的關係?

牟永抗先生指出:"在上海近郊地區與高祭臺類型處於同一發展階段的馬橋類型文化,特徵和高祭臺類型早期遺存的文化似乎完全一致,……馬橋類型可能是和高祭臺類型早期同時並存的兩個類型。"確實,馬橋文化是以其發現於上海地區的馬橋遺址,並由此對該文化有了比較充份的認識而得名的。它的存在有其特定的社會環境和自然環境背景。

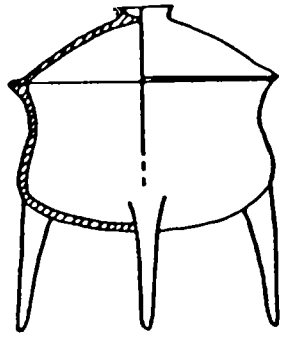
社會環境的含義是人和文化的因素。良渚文化早於馬橋文化,又大致分布於同一地區,因此良渚文化衰落消亡後,它的一部份文化因素得以在馬橋文化中延續。表現最突出的是泥質黑陶和一部份灰陶器,無論其製法、色質及其所反映的燒成工藝,還是器物形態,兩者都有着千絲萬縷的聯繫(圖一五)。從陶鼎形態也能看出兩個文化之間的延續性(圖一六)。在器表裝飾方面,馬橋文化和良渚文化都有與輪製密切相關的弦紋。馬橋文化在這類陶器上壓印的雲雷紋與良渚文化玉器、陶器上的細刻雲雷紋之間,也有間接的聯繫(圖一七)。



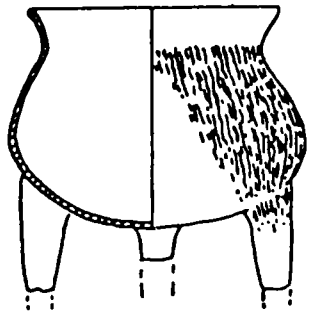
圖一五　良渚文化與馬橋文化陶器對比

1、3、4 良渚文化　2、5 馬橋文化

馬橋文化的泥質紅、褐陶和一部份灰陶,是肩頭弄期一單元文化遺存影響下的產物,又與二單元和三單元並行發展。這類陶器的成型方法、燒製工藝和器形、紋飾,馬橋文化和肩頭弄期文化遺存比較相似。但是,即使在這類陶器上,兩者也有不同的地方。後者一單

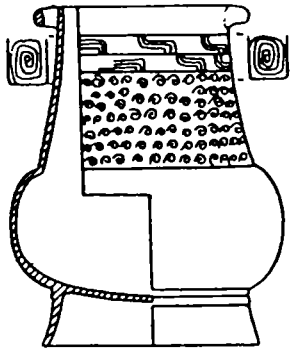


1. 良渚文化



2. 馬橋文化

圖一六　陶鼎



1. 陶器紋飾

2. 玉器紋飾

圖一七　良渚文化的雲雷紋

元特別盛行、二單元比較盛行的"着黑陶"，馬橋文化就比較少見。陶器顏色也有差異，馬橋文化紅陶、橘紅陶較多，而肩頭弄期文化除着黑陶外，以灰黄、淡黄陶器多見。表明兩者製作陶器的工藝技術在大致相同的前提下，仍然有些區别。

馬橋文化中還能找到與黄河流域相近似的文化因素。其中以二里頭文化和早商文化比較突出，如器形方面的觚、簋、盆，紋飾方面的壓印雲雷紋等。甚至裝飾這種雲雷紋的器形，兩者也都以圈足器，特别是簋比較常見。由於總體上的相似性，以至於有些長期在二里頭遺址從事發掘和研究工作的學者，在看過馬橋文化陶器後，有一種很熟悉的感覺。

實際上，社會環境造就馬橋文化是一種綜合性的影響，有時很難將某種因素確指其來源，而衹能指出它們的相關性，雲雷紋就是一個比較典型的例子，有幾種不同來源的文化因素交錯、糅和在一起。這就是馬橋文化有别於其他文化的特色。我們不能看到它有良渚文化的影子，就稱它爲"後良渚文化"，也不能看到它有肩頭弄期文化的影響，就稱它爲肩頭弄文化或馬橋～肩頭弄文化。同樣，它與二里頭文化、商文化的關係亦如此。

自然環境是指自然的、非人爲的因素。馬橋文化的分布區域恐怕不僅僅局限在上海近郊地區，而應該是包括蘇南浙北在内的環太湖地區，這是一個獨立的地理單元。它是長江三角洲的江南部份，南臨杭州灣、東瀕海，西爲茅山山地與天目山地。地區内衹有少數凸出的孤立山岡，主要分布在無錫、蘇州境内，海拔高程三百米左右。絶大多數區域屬平原地貌，目前的地面高出平均海平面僅2～6米。特殊的自然地理條件使本地區比較容易受到氣候變化與海平面波動的影響。大約公元前第二千紀的前半葉，我國東部廣大地區仍處

於距今7,000年以來的大暖期的末期,氣候濕暖,降水量較多,海平面出現波動。東海海域此時是一個較高海面時期。臺灣海峽發生了大湖期海進,海峽水平面比現在高20—60米⑱。在環渤海地區,遼寧省東溝縣王坨子遺址有條古貝殼堤,碳14測年爲距今4,000年左右。這條貝殼堤在今海岸綫内約15公里。遼寧省新金縣單坨子遺址的文化層上面有含海貝的水成層,系海水淹没後形成。該遺址現高出周圍平地達10米。兩遺址反映出當時發生海侵的大致情況⑲。

這個時期的海面上升對海拔較低、地勢平坦的環太湖地區應該説産生了比較大的影響,直接引起海岸綫退縮,區域内的水域面積相應有所擴大。馬橋文化的先民恰恰主要就是生活在這個時期。面臨相對比較惡劣的自然條件,他們竭力尋找適應環境的生存方式。目前,我們僅瞭解到他們的村落有不少延續使用的時間比較短,並且比較分散,以對付經常變遷的水域和不時侵襲的水患。至於馬橋先民的經濟形態和生活行爲,還有待更加深入的研究。

根據以上分析,馬橋文化分布在一個獨特的地理環境區域,文化内涵在融合了多種來源的文化因素之後,總體上形成了有别於其他文化的自身特色。馬橋文化與"高祭臺類型"早期遺存(浙江北部)内涵特徵基本一致,因此在這個地域内似乎没有必要再繼續使用兩個名稱。雖然淳安高祭臺遺址發現、發掘都比較早,理應以之命名,但是考慮到該遺址的發掘區域屬於次生堆積,而且因發掘報告未出來,人們並不太瞭解其内涵。另一方面,高祭臺遺址已經地處環太湖地區的外圍,再以它來命名就不太合適了。馬橋遺址雖發掘稍晚,但是它的面積最大,文化遺存非常豐富,在同類遺址中具有典型性,因此,已經使用了十多年的"馬橋文化"名稱,應該繼續延用。

注釋:

① 上海市文物保管委員會《上海馬橋遺址第一、二次發掘》,《考古學報》1978年第1期。

②③⑦⑧⑪ 黄宜佩、張明華《上海地區古文化遺址綜述》,《上海博物館集刊》第二期,上海古籍出版社1982年版。

④ 上海市文物保管委員會《上海青浦縣金山墳遺址試掘》,《考古》1989年第7期。

⑤ 上海市文物保管委員會《崧澤》第一章第四節《遺址的發掘》,文物出版社1987年版;上海市文物管理委員會《1987年上海青浦縣崧澤遺址的發掘》,《考古》1992年第3期。

⑥ 同②;宋建《上海市松江縣姚家圈新石器時代遺址》,《中國考古學年鑒(1990)》第200頁。

⑨ 南京博物院、吴縣文管會《江蘇吴縣澄湖古井群的發掘》,《文物資料叢刊》第九期,第1—22頁。

⑩ 上海市文物保管委員會《上海松江縣湯廟村遺址》,《考古》1985年第7期。

⑫ 李金安、嚴欽尚《上海地區全新世中晚期沉積環境的演變》,《長江三角洲現代沉積研究》,華東師範大學出版社1987年版。

⑬ 蔣贊初《關於長江下游地區的幾何印紋陶問題》,《文物集刊》第三輯,文物出版社1981年版。

⑭ 牟永抗《浙江新石器時代文化的初步認識》,《中國考古學會第三次年會論文集》,文物出版社1984年版。

⑮⑰ 牟永抗《高祭臺類型初析》,《浙江省文物考古研究所學刊》,科學出版社1993年版。

⑯ 宋建《馬橋文化的去向》,《中國考古學會第九次年會論文集》,待刊。

⑱ 張光直《新石器時代的臺灣海峽》,《考古》1989年第6期。

⑲ 許玉林《遼東半島新石器時代文化初探》,《考古學文化論集》(2),文物出版社1989年版。

上海潘允徵墓出土的明代傢具模型芻議

王 正 書

傢具是人類文明社會不可缺少的生活用品。在中國歷史上，早在唐宋時期隨着人們從席地坐到垂足坐生活方式的普及，高型傢具得到了很大發展。歷至明代，傢具的製作不但品種齊全，做工考究，結構科學，而且在用料上還注重於用硬木製作，從而使明代傢具所具備的藝術成就，成了中國古代文化遺產的重要組成部份。然而遺憾的是，作爲木質構件的傢具極不易保存，到目前爲止，明代中期以前的遺物極少見，明代晚期的硬木傢具雖有傳世，但其中有確切年代可考者不多。爲此，如何進一步完善對明代傢具的鑒定經驗，其中很重要一條就是必須重視對出土傢具的借鑒，以擴大視野。多年來，上海地區已有六座墓葬出土了明代傢具模型數十件，其中尤以潘允徵墓出土的傢具最爲規正，這對研究明代傢具的造型、結構、裝飾以及明代傢具的組合情況，提供了重要的實物資料。

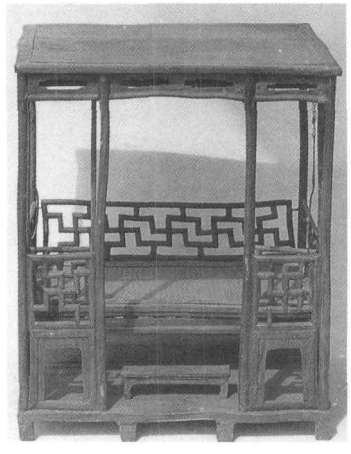
一

潘允徵爲明代嘉靖至萬曆時人。生前任光禄寺掌醢監事，從八品。其墓於1960年8月在上海肇家浜路發掘出土。墓中隨葬的傢具模型，全部用當地生長的櫸木按實物縮比製作。

一 **拔步床** 31×28、高36厘米

該床的自身結構爲有束腰帶門圍子的六柱式架子床。然而其整體結構是仿自廳、廊的建築形式組合設計的。

床的結構在邊抹四角及前沿立六柱，柱間用攢接“㐅”字紋矮圍子圍繞。床綳分上下兩層，下爲棕屜，上爲藤編軟屜。束腰下有直牙條。牙條與床腿格角相交，其下馬蹄足內翻。床前立柱四根，亦用“㐅”字欄圍出廊廡。圍廊正面及兩側下端攢框鑲板留魚門洞。床體四足和檐柱下植地板之上，上有頂板作帽。地板大邊和抹頭用格角榫攢接。立柱榫於邊抹。邊抹四周下均勻地排列十二方足，以承其力。床頂板四面設繲環板掛檐，開海棠式透孔。在架子床前還置一脚踏，以作上下時承足(圖一)。

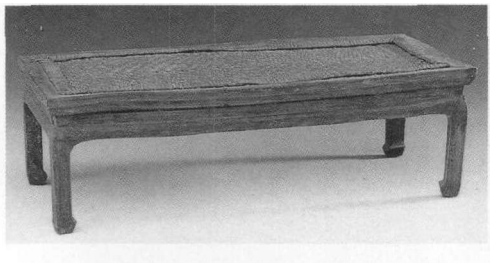


圖一 拔步床

二 **榻** 27×12.5、高8厘米

榻面用攢邊45度格角榫製成邊框。框內綳面上爲藤編，下爲棕編。框下有弧形穿帶一

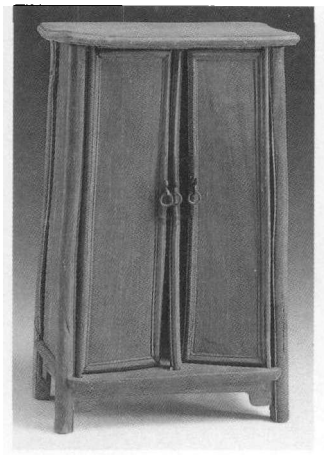
根。束腰與牙條一木連做。牙條與腿足格角相交。方腿矮足，內翻馬蹄，馬蹄較矮(圖二)。



圖二　榻

三　**立櫃**　14.7×7.3、高23厘米

屬木軸門圓角櫃。該櫃帽頂裝平板，轉角削去硬棱，成爲圓角。櫃足外圓內方且外側。櫃門有門杆。銅面條上部爲掛鎖扭頭，下排曲曲上置吊環。櫃門邊框有壓邊綫，用獨幅板材在門框內側打槽鑲嵌做成。立櫃下棖挑出，形成凸沿，與帽頂噴出部份對稱。櫃內設屜板一塊，將空間分隔成上下層。該櫃底棖下還安素牙條與牙頭。從整體看，立櫃造型樸實，綫條簡練，側脚和"收分"明顯，是明式傢具中的一件典型作品(圖三)。



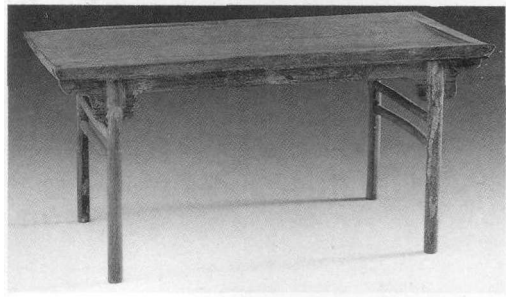
圖三　立櫃

四　**畫案**　30×15、高14厘米

屬大噴面式，製作十分規正。案面邊框用45度格角榫連接，框內鑲獨幅木板。圓直足微向外撇，夾頭榫，素牙頭。兩側各置直棖二根(圖四)。

五　**條桌**　27.3×10.5、高14厘米

該桌四邊用45度格角榫連接。框內邊打槽裝獨幅面心板。有束腰。束腰與牙條一木連做。方直腿，馬蹄足內翻且較矮(圖五)。

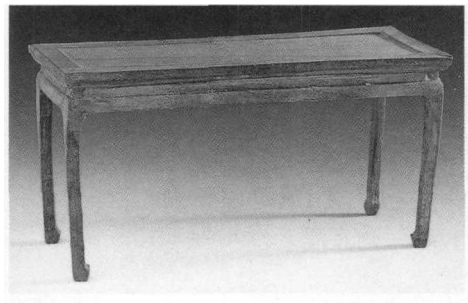


圖四　畫案

圖五　條桌

六　**長方桌**　20×14、高13厘米

桌面四邊用45度格角榫連接。框內邊立面抽槽，鑲嵌獨幅面心板。由於槽口略低於邊框平面，形成落堂面。該桌束腰與牙條一木連做，方直腿，下馬蹄足內翻，蹄足十分低矮，這是明代蹄足的典型風格(圖六)。



圖六　長方桌

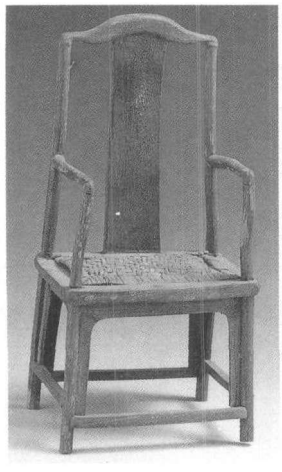
七　**箱桌**　12×7.7、高6.6厘米

該桌造型爲案形結體。桌面用獨幅板材製成，但四邊有用墨綫勾出的寬帶，以表示用45度格角榫攢邊構成的邊框。其下夾頭榫素牙條，圓足外撇，兩側各設橫棖1根，造型簡潔樸實(圖七)。

八　**扶手椅**　10×7.7、高19.7厘米

圖七　箱桌

其造型爲高靠背南官帽椅。通體圓材。搭腦呈“弓”形狀。靠背板向後彎曲。靠背板兩側立柱向後微曲且與後腿一木連做。扶手略外弧，與前傾的鵝脖相交。扶手中間不設連幫棍。椅盤爲藤編軟屜，其下有托板。椅子下部腿間均有素券口牙子交於脚棖。前後脚棖低於兩側脚棖。看面管脚棖加厚加寬，便於承足。這種南官帽椅在傳世實物中時有所見，是明代十分流行的一種椅式(圖八)。



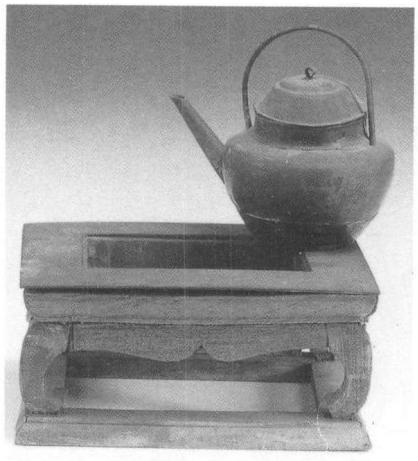
圖八　扶手椅

九　**銅方爐几形木架**　10.5×8.6、高4.5厘米

形似矮几，几面邊框用45度格角榫連接，邊抹作冰盤沿，下有壓邊綫一條。木架不安面心，留出空間放置用以燃炭的方爐。牙條作壼門曲綫，並與腿足齊牙條相交。腿與牙條均作鼓腿彭牙式，馬蹄足内翻，下安托泥(圖九)。

一〇　**箱**　11×7、高7厘米

木箱作長方形，製作規正。箱内口設子母沿，箱壁均用燕尾榫連接。面頁及拍子均作長

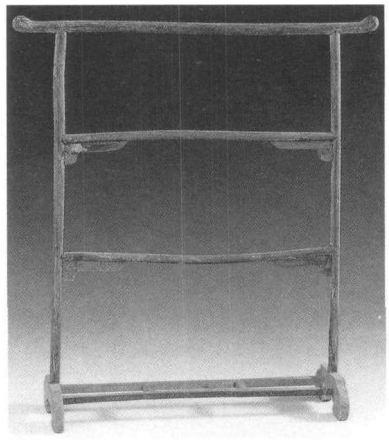


圖九　銅方爐几形木架

方形，管狀式鎖扣，環形鎖鼻。箱背有一對銅鉸鏈，兩側有凹字形攀手。

一一　**衣架**　25×6.5、高27.3厘米

墩子横木作斗拱狀，上植立柱，不設站牙。搭腦兩端挑出圓頭。下設横棖二根，棖下安角牙。墩子間用兩根木材連接，間用短棖加固，上可置靴，以隔離地面潮濕(圖一〇)。



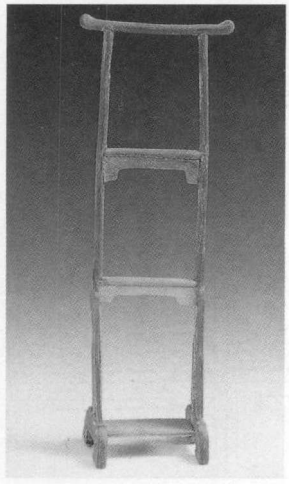
圖一〇　衣架

一二　**巾架**　8.8×5、高24.5厘米

墩子横木亦作斗拱狀，上植立柱，有瓶形站牙抵夾。搭腦兩端挑出圓頭。下設横棖兩根，棖下安角牙。墩子間用寬木板連接，上可置靴(圖一一)。

一三　**六足矮面盆架**　徑8.2、高11厘米

盆架製作十分精細，腿和棖子都用圓材，立柱下圓雕成三彎腿式足，立柱上端圓雕鳥頭狀望柱(圖一二)。



圖一一　巾架

圖一二　六足矮面盆架

一四　**便桶**　徑7.5、高5.8厘米

直口寬沿，腹部施凸弦二條，用以表示銅箍。便桶下安四小足(圖一三)。

圖一三　便桶

一五　**木盆**　徑10、高4厘米

直口寬沿，腹部亦施凸弦二條，象徵銅箍。此木盆是作爲脚盆使用的(圖一四)。

二

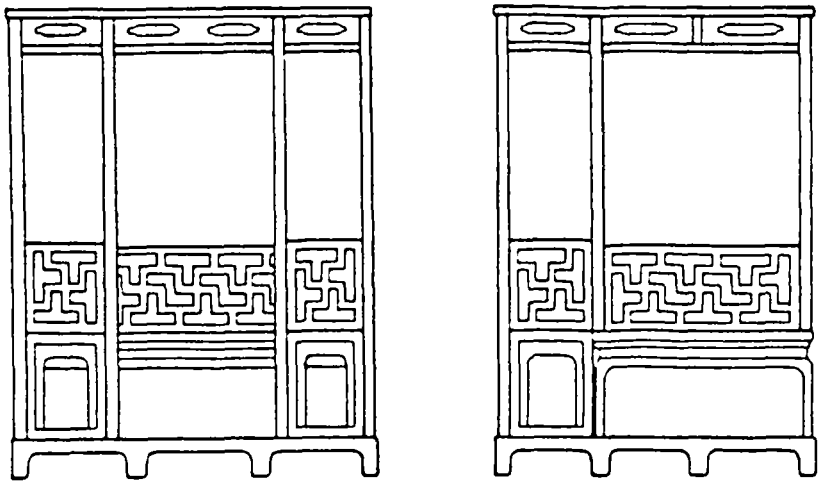
從考古發掘看，全國範圍内明代傢具的

圖一四　木盆

出土實物罕見，我們現時所能見到的出土傢具，絶大多數是用以隨葬的傢具模型。而這些傢具模型的質地又以泥塑爲多，木質的較少。泥塑模型的局限性輪廓模糊，無法表現其榫卯結構。爲此，研究明代傢具的實物標本當以木質爲佳。特别是上海潘氏墓出土的這批按明代實物縮比做成的傢具，更是我們今天借以瞭解和探索明代傢具歷史狀況的可靠依據。

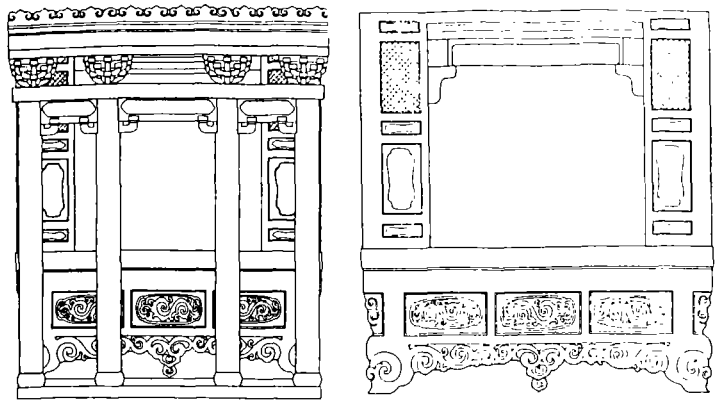
一、明代的拔步床在現有傳世實物中十分罕見，這是因爲拔步床自身體積龐大，結構複雜，尤其是它的底板貼近地面而極易朽蝕，故這種床式很難使用數百年而完整地保存下來。爲此，要瞭解明代拔步床的造型結構，除了從明版圖書中得以窺視外，古人用以隨葬的拔步床明器就是今天借鑒的遺物。目前全國範圍内出土的拔步床明器僅兩件，一件爲蘇州博物館收藏的明代首輔王錫爵墓出土的①；另一件即上海潘氏墓出土的這件模型。這兩張拔步床，因潘氏墓所出以原物縮比製作而成，因此是一件難得的標準器。

潘氏墓出土的這張拔步床，其主體結構是有束腰帶門圍子的六柱式架子床。而拔步床的結構形式就是在這種架子床的基礎上發展起來的。它的主要特色，是在架子床前沿鋪地板並栽立柱四根，柱間有圍欄，這如同古代房屋前設置的廊廡。儘管此廊較狹小，但人可在其間活動(圖一五)。明代拔步床前的淺廊，通常還在中間置一脚踏，一側放杌凳，另一側安一小桌，上置燈具以照明。爲此，這種床式整體布局所造成的環境空間十分安逸，人躺在床上，犹如躺在一座小型房屋裏。



圖一五

圖一六



圖一七

在中國傳統傢具中，拔步床在明代以前史料中未有記述。從現有出土實物看，它衹是在明代晚期墓葬中纔有模型出土，而且其墓主地位均較高，它可能是上層社會流行的一種床式。對於這種床式是如何形成和發展起來的，我們可從上海博物館珍藏的另一件綠釉陶床和蘇州博物館收藏的拔步床之結構形式找到探索依據。

上海博物館珍藏的一件明代綠釉陶床，其性質雖然是床的功能，它的造型却完全仿自古代殿堂建築結構，突出有三點：

1. 床前安立柱四根，與床體之間形成廊廡。立柱上端有滴水和斗拱，下端置石礎，這是古代房屋常見的建築形式，也就是古建築中面闊三間的典型格調。立柱後面的床體位置和布局，又形同進深二間的堂室作法(圖一六、一七)。

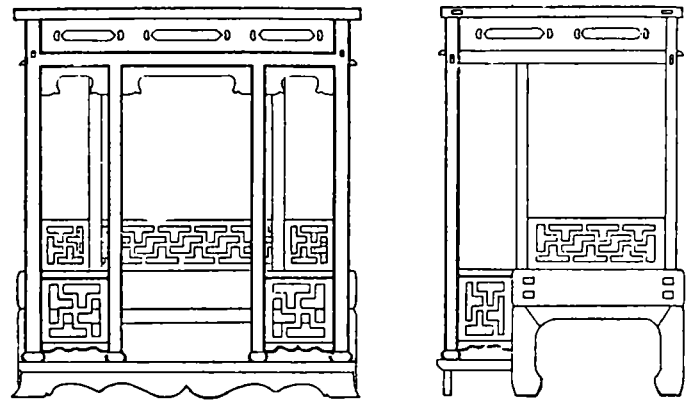
2. 床面以下結構是古代常見的須彌座建築形式。中國傳統傢具的束腰結構就是從古代須彌座形式演變而來。

3. 床面以上部位均用格子窗作床圍子，這是把房屋建築結構中的門窗移植到床體上的又一證據(圖一七)。

我們從這張陶床的結構不難看出，它是完全按照房屋的框架和裝飾建造的，特別是架子床前沿設置圍廊的作法，正是明代晚期所流行的拔步床結構形式。

蘇州博物館收藏的拔步床與上海博物館的拔步床整體造型一致，特別引人注目的是，組成圍廊的四根立柱下還保留了四塊鼓形石礎，與前者綠釉陶床前沿立柱下的石礎相同(圖一八、一九)。表明這張拔步床的造型

圖一八



圖一九

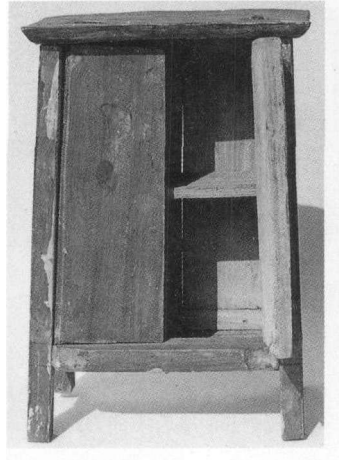
基調還保留了房屋結構的遺迹，這爲明代晚期拔步床的形成提供了有力的依據。

通過上述實物形象的分析比照，不難看出明代的拔步床與房屋結構之間存在着親緣關係。上海博物館珍藏的綠釉陶床是明代早期的遺物，已初步形成了明代晚期拔步床形式的框架結構。處於萬曆年間的王錫爵墓中出土的拔步床雖然也是明代晚期作品，但立柱下保留的石礎結構顯然是一種原始遺迹。上海潘氏墓出土的拔步床廊廡立柱下已不見石礎，因此，我們認爲這種床式就是明代晚期拔步床的基本結構。

二、立櫃是明代傢具中的重要組成部份，傳世實物較多，但年代確切可考的實物極少，要瞭解明代立櫃的情況，還得參考墓葬出土的模型。

櫃有圓角與方角之分。據筆者所見，目前全國各地所出的櫃類明器基本上都是圓角櫃，而且以泥質爲多。木質的立櫃唯有上海明墓中出土四件，其中二件出自本文論及的潘氏墓，另二件出自中山北路嚴姓墓，均爲明代晚期作品(圖二〇)。上海出土的四件立櫃能給我們如下啟迪:

1. 圓角櫃使用的是立軸門，方角櫃使用合頁門，從製工和櫃門密閉程度來看，方角櫃較圓角櫃做工複雜，且密閉性能好，方角櫃有其先進的一面。上海出土的四隻立櫃分別出自兩座墓葬，且同墓所出的箱子全部使用了鉸鏈合頁開閉，這就應注意爲何它們都使用



圖二〇

立軸門而不用合頁門。筆者認爲，圓角櫃與方角櫃在使用時間上有先後，圓角櫃使用的立軸門是當時木工作業的傳統習慣，其時代要早於方角櫃合頁門的使用。再則墓主嚴氏是當地鄉紳地主，潘氏爲上海地區的大族，無論政治和經濟地位都較高，這等有地位的大户人家都使用圓角櫃，至少説明這種櫃式是明代晚期所流行的。

2. 上海地區明墓中共出土四件立櫃，其中三件是側足，衹一件是直足。立櫃是高型傢具，儲藏量大，使用側足可增加其穩定性。從全國各地出土的傢具明器來看，側足的較多使用，也正是明代傢具製作風格上的一大特點。

3. 潘氏墓出土的立櫃是按原物縮比仿製的，但櫃内不設抽屜。上海嚴姓墓出土的二件立櫃，櫃内也不設抽屜，它們都衹安一塊屜

板將空間分隔成上下二層，此結構甚爲簡單，體現了明代傢具簡潔明朗這一特徵。

三、明代有確切紀年的南官帽椅實物未有實例可舉。而上海地區明墓中，除了本文論及的潘氏墓出土二件外，在另一潘惠墓中也出土了二件(圖二一)。潘惠墓出土的椅子儘管造型簡陋，製作粗糙，但與潘允徵墓中出土的椅子屬於同一時代、同一地區、同一椅式，衹是出自不同墓葬。爲此同類器物所具備的共同特徵，必然代表一定的時代風格，有以下幾點可作參考:

圖二一

1. 這四件南官帽椅都使用了“弓”形搭腦。

2. 在榫卯結構上，它們的搭腦與立柱，鵝脖與扶手，都採用了“挖烟窩”的連接方法，即一端出圓榫，一端鑿圓卯孔，互爲對接。

3. 椅子的四足均向外微撇，而椅盤之上的立柱與鵝脖也均向內微收，這種側脚和收分現象增加了椅子的穩定性。

4. 它們的腿部均用牙條裝飾和加固，其形兩種，或素券口，或壺門券口，不見“窪堂肚”。

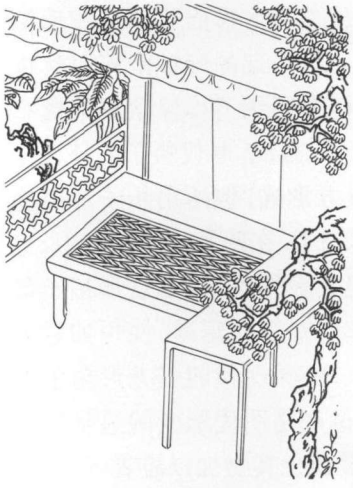
5. 腿部安棖兩側高於前後，不用“步步高”形式。

除上述幾點外，還值得提出的是，潘惠墓出土的二把椅子坐屜用獨板做成，這可能是一種簡作;而潘允徵墓中的椅子坐屜上爲藤編，藤編下有托板。這種形式在傳世傢具中比較多見，它表明明代傢具的坐屜並非都是上藤下棕的作法。

四、在明代傢具分類中，人們往往把有圍子的卧具稱之爲羅漢床，把無圍子的卧具稱之爲榻，榻是卧具的簡作，通常人們也將其作爲坐具使用。上海地區已發現六座墓葬出土了幾十件傢具模型，唯有潘允徵墓出土了榻。從其所佔比例較少的情況來看，明代這種無圍子的榻大概不甚流行。這種榻在明版小説插圖中偶有一見，它是作爲休閑小憩使用的，也可將其安置於書房。在《金瓶梅》、《西厢記》插圖中，榻與衣架、桌案組合在一起(圖二二、二三、二四)。

五、明代的桌類傢具按其結構可分成桌形結體和案形結體。凡腿足不在四角而内移者，人們稱其爲案，以有别於腿在四角的桌。有關案的造型和使用功能早在漢代已經有食案與書案的區别。《後漢書·梁鴻傳》:“妻爲具食，不敢於鴻前仰視，舉案齊眉”，這是專指食用之具，其形體較小;《東觀漢記》所載更始夫人“每侍飲，見常侍奏事，輒怒……起抵破書案所置”，這裏言明書案，形體自然大得多。從出土實物看，明代的案也有其功能和造型上的區别。潘允徵墓中出土的案最大特點是噴面較其他案爲大，案面長而寬，便於潑墨作畫，它的功能必不是作爲食用器具使用的。上海地區在其他明墓中還出土過三張案，此類案噴面不大且狹長，出土時又與條凳組合，它與明代周臣所作《春山遊騎圖軸》中客人對坐把盞飲酒所用之食案完全相同(圖二五、二六、二七、二八)。

六、箱桌是專指用來安放箱子的傢具。這種桌子雖然也是案形結體，但較厚實，由於製作上過於簡略，故不爲傢具研究者所重視。但從出土實物看，它是明代傢具中作爲卧室用具的重要配件。上海地區除潘允徵墓出土過一對外(圖七)，還有潘惠墓(圖二九)以及上海博物館早年收藏的一對明代緑釉陶箱桌(圖三〇)可資佐證。這種箱桌在上海地區墓葬中出土並不是孤例，山東朱檀墓中也曾出土過同類器物[2]。朱檀卒於洪武二十二年(1389)，



圖二二

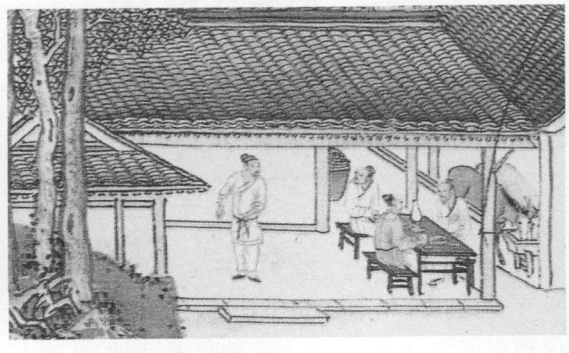
圖二三

圖二四

圖二五

圖二六

圖二七



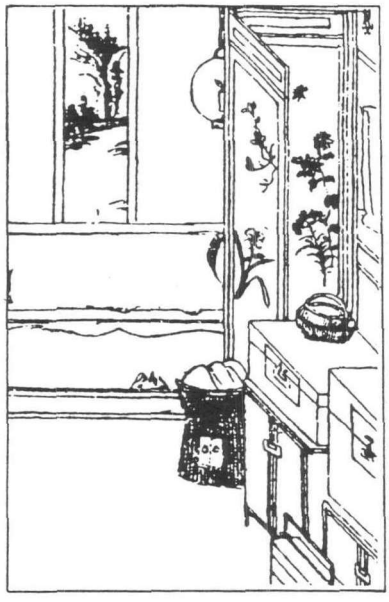
圖二八

圖二九

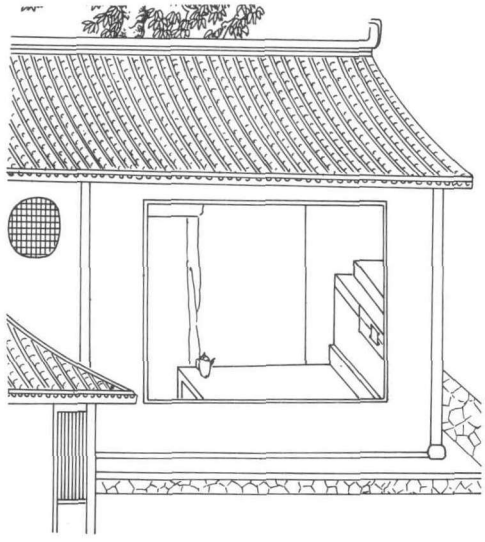
圖三〇

上海出土的是明代晚期的作品。由此可見，這類箱桌的使用貫穿於整個明代。

七、明代的箱子傳世實物不多，更由於明清時代箱子結構變化不大，故如何鑒別傳世箱子時代早晚，也是值得重視的問題。從出土實物看，明代初期的朱檀墓曾出土過盝頂箱，但在整個明代出土實物中，主要是以帶鉸鏈的長方形箱子爲多。上海博物館收藏明代箱子明器六隻，分别出土於三座墓葬，其中明代晚期潘允徵墓、潘惠墓出土的箱子外型均是長方形，箱子附件如長方形面頁和長方形拍子也相同。屬於明代早期的緑釉陶箱雖然也是長方形外型，但所用拍子作條狀與朱檀墓出土的盝頂箱相同。爲此，明代箱子的外型主要有盝頂式和長方形式，但所用拍子却由條狀轉變爲長方形拍子。在明版小説插圖中，這種長方形拍子也是多見的，而如意形拍子却不見(圖三一、三二)。筆者認爲，使用如意形拍子是清代的風格，與明代的長方形拍子不同，但這個轉變倒底是明代形成的還是清初形成的，尚有待於出土實物加以證實。



圖三一

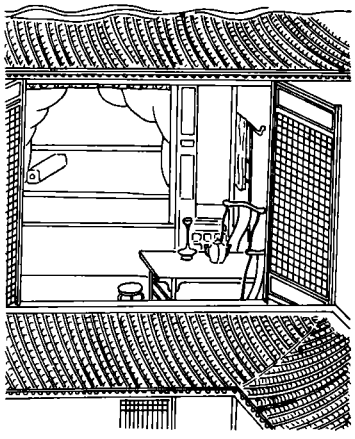


圖三二

三

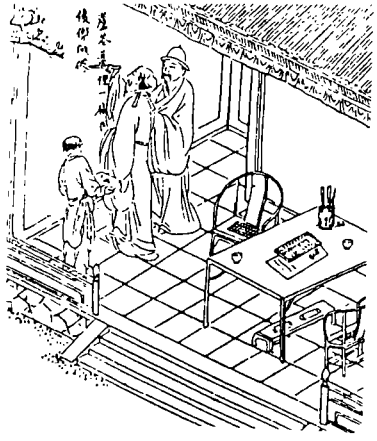
明代的傢具陳設和組合雖然還没能像清代那樣成堂成套，有着固定的位置，但傢具的布置和陳設是决定室内環境和氣氛的重要手段。這在明代已有理論上的闡述，如文震亨在《長物志》中就寫到："位置之法，繁簡不同，寒暑各異，高堂廣榭，曲房奥室，各有所宜。"③明代時人們對傢具的布置主要是滿足室内功能的需要，因時因地而各有變化。潘允徵墓出土傢具品類十餘種，按其使用功能可分爲二類：作爲卧具的有拔步床，還配有衣架、盆架、便桶、箱、櫃等，可見這是一組卧房的用器；另外從可作小憩用的榻，可揮毫潑墨的大畫案來看，這些又都是古代書房中常見的。明人曾對廳堂的布置作過描繪，廳堂中置大條案，左右兩把燈掛椅，或堂中置方桌，左右兩把圈椅。按照明人的説法，潘允徵墓中既無大條案，亦無方桌和圈椅，由此可見，潘氏墓中出土的傢具主要用於卧室或書房。我們可按照有關史料，參閲明版小説《水滸傳》、《金瓶梅》、《西廂記》、《仙媛紀事》、《列女傳》、《百詠圖譜》等插圖中的傢具分布情況，來恢復潘允徵生前居室的環境布置。

一、拔步床作爲卧具在明代小説插圖中，總是置於一室深處靠壁安置。蘇州王錫爵墓出土的拔步床也爲我們提供了依據。這張床出土時與其他傢具一起按照墓主生前布局放



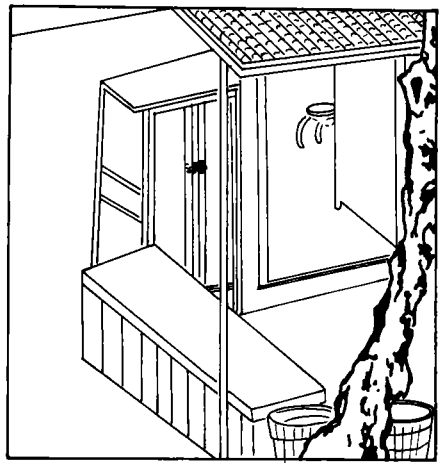
圖三三

圖三四



圖三五

圖三六



圖三七

在木榻上，位置未被擾亂，床坐底面門，前設供桌，右置衣架，居一室中軸綫之頂端。這是一種以床爲軸心的輻射狀分布。

二、椅子的使用在明代没有嚴格的規定，它繼承了宋元時期一桌一椅或二椅爲一組的形式。在明代小説插圖中無論書齋或卧室中都有這種組合。如圖三三房中案桌兩邊置二把靠背椅。圖三四、三五爲書齋，桌旁也相對安放二把扶手椅和圈椅。

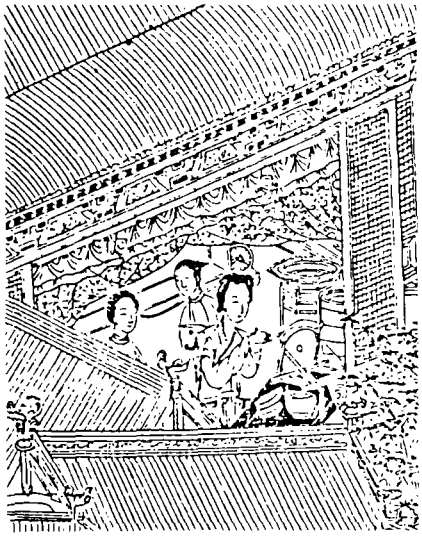
三、衣架是明代書齋和卧室中不可缺少的生活用品。王錫爵墓中出土的衣架置於拔步床一側，與明代小説插圖中的使用位置是一致的(圖三六)。

四、立櫃在中國南方稱爲櫥。立櫥體積高大，正面爲門，反面板材往往不加修飾，從而都是貼牆安放。櫥的功能是放置雜物，故明代小説插圖中有的將其放在店鋪内使用(圖三七)。卧室中的櫥是用來存放衣物的，傳統稱其爲衣櫥。潘氏墓中出土的衣櫥當安置在拔步床一側靠牆。這種使用習慣，上海地區的農村中至今依然流傳。

五、箱子用以存放衣物，在明代小説插圖中總是靠牆安放。明代的傢具講究對稱，故將其放置在拔步床另一側，與衣櫥相對最爲妥當(圖三一、三二)。

六、潘氏墓中出土的盆架和巾架是明代

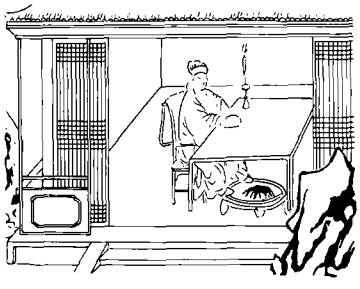
房中用以梳洗的必備之物。明代小説插圖中，盆架上有銅盆，旁邊桌上還有銅鏡、木梳等。銅盆作盛水用，洗臉用的毛巾用後需掛於巾架，故這些器物必組合使用，並應放在卧床的一側(圖三八)。



圖三八

七、炭爐用作取暖，這是明版小説插圖中經常見到的一種生活用品。炭爐的使用往往按需放置，有的在房屋中央，有的置於桌下，上放水壺，燒水取暖一舉兩得(圖三九、四〇、

圖三九



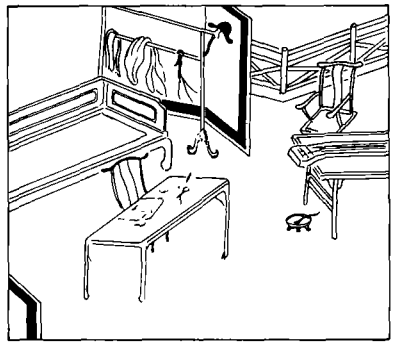
圖四〇

圖四一

四一)。

八、脚盆與便桶也是古人生活中不可缺少的器具。作爲隨葬的明器，是出土傢具中最爲多見的。卒於明初的山東朱檀墓中也有發現。這類器一般藏匿於床背或牆角，以避開人們的視綫，故在明版插圖中很難見到。

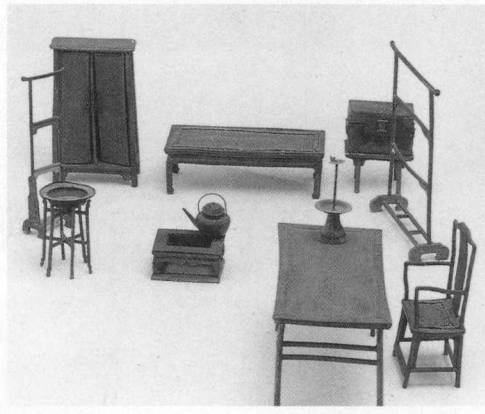
九、關於明代書房的布置，《長物志》中也略有提及，“几榻俱不宜多置，但取古制狹邊書几一，置於中，上設筆硯、香盒、熏爐之屬，俱小而雅。别設石小几一，以置茗甌茶具；小榻一，以供偃卧趺坐……”④。可見明代的書房以簡潔明朗爲佳。明版小説《水滸》插圖中的書房布置可提供我們參考，房内一床、一衣架、一長桌、一畫案、二椅，案旁置一炭爐取暖，桌上有臺燭、古琴、文房用品(圖四二)。



圖四二

總之，明代的傢具布置和陳設還未形成一個統一的格調，一般平民家中傢具陳設無法追求成組成套的固定形式，往往是按需放置，體現一物多用的靈活性。衹有達官顯貴人家，其廳堂、住宅纔有成組的傢具出現。這些傢具是如何安置的？怎樣纔能科學地恢復其本來面貌？今潘允徵墓中出土的傢具明器已

圖四三



圖四四

達十餘件，我們按照上述九點提要，試對明代潘允徵的卧房和書齋布置作一復原，如圖四三、四四所示。

注釋:

① 蘇州博物館《蘇州虎丘王錫爵墓清理紀略》，《文物》1975年第3期。

② 山東省博物館《發掘明朱檀墓紀實》，《文物》1972年第5期。

③ 明・文震亨《長物志》卷一〇《位置》。轉引自陳植校注、楊超伯校訂《長物志校注》，江蘇科學技術出版社1984年3月出版第347頁。

④ 同上，轉引自該書第353頁。

稿本《冒氏潛徽録》及相關諸問題

顧音海

上海博物館藏冒廣生纂《重輯如皋冒氏潛徽録》(未刊稿本,以下簡稱《潛徽録》)收録明末至民國期間著名文人學者三百餘人著作千餘篇(另存詩集五册),是一部研究明、清以來學壇歷史的重要文獻。

冒廣生(1873—1959),字鶴亭,一作鶴汀;號疚齋、疚翁、小三吾亭長,晚號水繪庵老人,别署松齡、甌隱、鈍宦;室名小三吾亭、絳雲樓、温語樓、紅鶴山房。光緒二十年(1894)舉人。曾參加"公車上書",名列保國會。歷官刑部、農工商部郎中,民國政府財政部顧問,甌海關監督兼温州交涉員,鎮江海關監督兼鎮江交涉員,及《廣東通志》總纂、中山大學教授、上海市文物保管委員會特别顧問等。精經、史、子學及校讎、詞曲之學。著有《周易京氏三種》、《蒙古源流年表》、《唐吐蕃世系表》、《冒巢民年譜》、《管子集釋長編》、《疚齋詞論》、《小三吾亭詩、文、詞》各集、《四聲鈎沉》、《後山詩注補箋》等。輯有《永嘉詩人祠堂叢刻》、《永嘉高僧碑傳》、《楚州叢書》及《如皋冒氏叢書》,而所纂書中歷時最久用力最勤的即是《潛徽録》。

一 《潛徽録》的成書過程

稿本《潛徽録》凡二十册,另目録一册,均原裝原貌。扉頁有冒廣生手書書名與題記,云:"《冒氏潛徽録》,辛酉十一月淮上重裝。二十世文獻略備兹矣,其中應删者尚不少,俟子孫有力付梓時須審慎出之。"此處既言"淮上重裝",則前此應有一次裝訂。是書正文前另有題記一篇,稱:明末清初,即有冒起宗、冒襄所作《潛徽録》,但"其書既不可見,並體例亦不知云何。曩官京朝,頗搜藏國朝人集至二千餘種,慨然有遺山、楚史之志,途遥齒截,汗青無日,虚生可媿。因檢關於家乘者,隨手編次以成是書。竭來温州所得者此耳!甲寅十月,疚齋誌書衣。"據此可知,甲寅(1914)爲《潛徽録》首次裝訂成書的年份,時冒氏在温州爲官。辛酉(1921)爲二次裝訂年份,由十六册增至二十册,另目録一册,時冒氏在淮安。

《潛徽録》鈔録用紙多爲自印紅格紙,版心有"如皋冒氏叢鈔"字樣。查所有與冒氏有關之著作目録,未見有《如皋冒氏叢鈔》(以下簡稱"《叢鈔》"),而與之一字之别者有《如皋冒氏叢書》(以下簡稱"《叢書》")刻本。《叢書》在清末、民初陸續刊行,總的説時間上要略早於《潛徽録》。這樣,就有兩種可能,一是《叢書》原名爲《叢鈔》,在刊刻時作了更改(稱"叢書"確實更爲妥貼),《潛徽録》是以餘存箋紙鈔録而成;二是《叢鈔》本身非一界定書名,而是泛指冒氏著作,印於版心,僅起標識作用,《叢書》與《潛徽録》自然都屬於"叢鈔"的範圍。事實究竟如何,有待進一步查證。

《潛徽録》中另有少量文章書寫於白棉紙上,從筆迹看與紅格紙迥异,似非同時裝訂而成。承冒廣生孫冒懷蘇先生函告:紅格紙多爲冒廣生用箋,字迹工整、俊秀者即冒氏親筆;另有一部份由淮安、温州兩地學人承鈔,與前者較易區别。而白棉紙則多由冒懷蘇鈔寫,時間晚至1950年前後。

總之,《潛徽録》的成書過程應該是:先有明末清初冒起宗、冒襄父子之作,這個本子未經刊刻與傳世,故體例、内容等具體情況已無可知曉。自1900年冒廣生在京爲官後,開始收藏與冒氏先世有關的資料,於1914年在温州編纂成書。經1921年在淮安修訂後,大體格局已定。其後時有增補,直至五十年代。零星增補時册數未變。

二 《潛徽録》的容量

從形式上説,《潛徽録》是以冒氏家族成員活動爲主要紐帶,兼及有關人士著作的詩文合集。

全書所收詩文按不同體裁編排,其體例與篇幅爲:詔一;諭祭文一;疏三;策揭二;公文書十四;事實册三;贈序十七;序一百四十四;跋九十三;書後三十九;題詞十;題圖二十三;題像五;題跋十一;題書三十九;釋二;引三十八;書事八;記五十四;賦四;銘三;上梁文二;箴一;偈一;考二;字説一;例言一;贊二十八;書三百二十四;啟三;乞言四;壽序六十二;祭文二十一;哀辭二;誄三;傳三十;行狀十六;事略一;行述一;墓志四十六。另自十六至二十册爲詩,《目録》未計篇數,裝訂五册,約佔全書四分之一。

全書作者,除詩作外,總計357人,即冒氏家族64人,餘293人,從篇幅看,冒氏家族成員之作所佔較多,此係本書體例所定,亦反映出冒氏家族人才輩出的歷史事實。茲將其家族情況及文章入選《潛徽録》的主要成員世系作一簡介。

冒氏先世出蒙古,傳爲忽必烈第九子鎮南王脱歡之後,"脱歡出鎮揚州凡三世"①,至元兩淮運鹽司丞冒致中時,"冒爲受姓之始"②,是爲冒姓始祖。元亡,冒姓避居如皋東陳河西(今江蘇如皋東郊東陳鎮),"五世皆不仕"③。至第五世祖冒瑺(字文瑞)始城居,第六世祖冒鸞(字廷和)爲冒瑺長子,官至明兵部武庫主事,是爲冒氏首位顯官。第八世祖冒承祥(字履之)任南京光禄寺監事,生六子,分授六宅於如皋縣城集賢街,富甲一邑,遂以集賢街更名冒家巷,沿此至今。至第十二世祖冒鴻(字麟洲)時家道中落,遷居白蒲(今如皋東南郊白蒲鎮),後五世皆居白蒲。

與冒鴻同輩行,第十二世族祖冒襄與其父冒起宗及其子孫輩均世居冒家巷。明亡,冒襄不仕於清,與董小宛結合,移居縣城南郊影梅庵别業。董小宛歿後四年,冒氏再移居城東北隅原冒一貫别業水繪園。自此,水繪園成爲文人薈萃之地,賓從宴遊,一時之盛。

第十六世祖冒鈺(字葵原)由白蒲流離至鄂,官湖北荆門知州。至第二十世孫冒廣生止,五世皆流寓於外,如皋冒家巷部分舊宅已易他姓。第十八世族祖冒澄(字哲齋)爲廣生二伯祖,辭官自廣州回如皋,居長巷之水流雲在軒。第十八世祖冒保泰(字文川)爲廣生祖父,歿於廣州,後歸葬如皋西鄉木葉莊。1917年,冒廣生贖回冒家巷西街冒襄故宅。

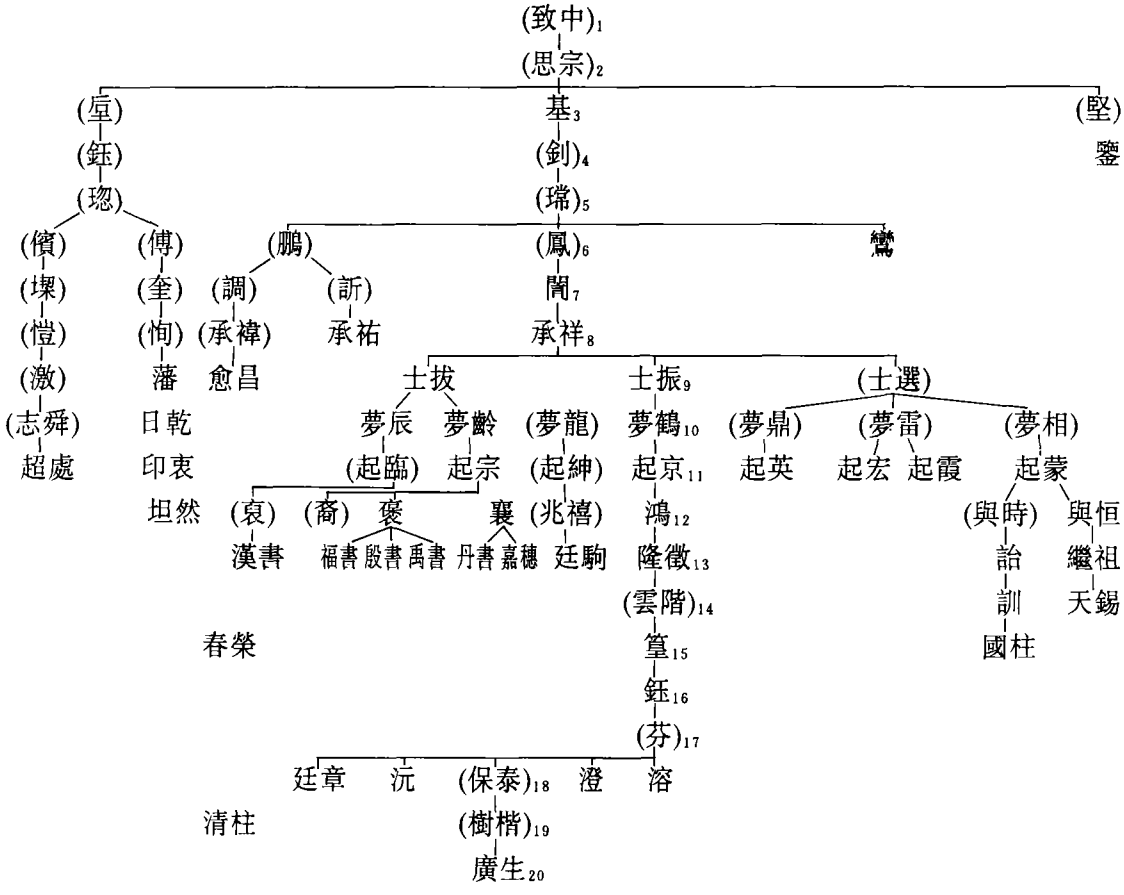
冒氏家族繁衍而廣,此僅列冒襄(至第十三世祖止,以下家譜缺佚)、冒廣生兩支世系中有詩文收入《潛徽録》者如下(見下頁表一)。

茲再將《潛徽録》冒姓作者中重要成員作一簡介。

冒政(1443—1519),成化十一年進士。《明史》卷一八六《張鼐傳》附《冒政》:"歷官右副都御史,巡撫寧夏。守官廉,劉瑾覬賄不得,遂假遼東事逮之,罰米至三千石。瑾誅,復職致仕。久之,卒。"有《履貞集》二十卷。《潛徽録》收其《書伯兄文瑞先生制誥後》等文數篇及《送兄文瑞還東皋時兄携子鸞應試南都》等詩數首。

冒鸞(1465—1523),弘治進士,官至郎中。冒政侄。有《得庵集》。《潛徽録》收《叔父冒公履貞行狀》等詩文數篇。

冒夢齡(1565—1635),於天啟元年(1621)官酆都,重刻《薛濤集》。崇禎元年(1628),同冒譽昌、張玉成集逸園作社。有《得全堂稿》、《逸園吟》。《潛徽録》收《永嘉詩人祠堂上梁文》及《送襄孫赴郡試時年十六小字繩繩》等詩文多篇。



表一　世　系　表

注：① 有"(　)"號者非《潛徽録》作者。

② 數字爲世系序號。

③ 日乾、印衷、坦然、春榮、國柱五人祇知輩份，世系未詳。

④ 冒政出泰州支系，不入本表。

冒起宗(1590—1654)，崇禎進士，夢齡子。崇禎五年(1632)入京，考授南吏部主事職南還。崇禎八年(1635)，任兗西道僉事，重刻宋應昌《春秋繁露直解》。崇禎十二年(1639)，官嶺西道，經蘇州訪徐汧後入粵，作《嶺西行證》。崇禎十五年(1642)，自襄陽罷職還，纂《拙存堂史拈》，陸續得三卷。順治九年(1652)，刻《拙存堂逸稿》七卷。所著還有《拙存堂文剩》六卷、《詩概》六卷。《潛徽録》所録詩文頗多，包括《殿試策》及各種序跋、唱和之作約七十篇，數量上僅次於冒廣生列第二位。

冒丹書(1639—1695)，字青若，號卯君。冒襄子。廩貢生，考授州同知。有《枕煙堂詩》、《再生稿》、《西堂詞》、《婦人集補》。《冒氏詩略》卷六引《如皋縣志·孝友傳》："丹書工制舉業及詩歌、古文詞，困頓未第，以明經授州同，知非其志也。"《潛徽録》録其《過樸巢廢址和陳其年韻》詩數首。

冒福書，字箕疇，冒褒子。縣學生。有《桐蕉書屋集》、《題齋紀年詩》。《冒氏詩略》卷八引姜恭壽撰《冒氏家譜》："箕疇念大父憲副公功業文章卓然一代，而伯若殳又素爲東林、復社魁傑，踔厲詞苑，握海内文柄，垂六十年，家

漸中落，思有以復振於菁英。既歇之後，乃益交四方知名士，賓客之盛幾如巢民公時。”《潛徽録》收其《吴陵大雪同家兄文足登嶽王墩懷古次家兄韻》等詩數首。

冒國柱，字帝臣，號芥原。冒天錫子。恩貢生。有《萬卷樓詩存》。《冒氏詩略》卷九引《如皋縣志·文苑傳》:“國柱十三，列邑庠，有神童之目。”又引《江蘇詩徵》:“芥原逸志豪情，性酣，落筆滿紙煙雲。酒後詩歌益傲岸，工楷書。”《潛徽録》收其悼亡弟冒蕙園詩數首。

冒春榮，字寒山，號甚原。冒志同子。太學生。有《甚原集》、《縈翠閣詩鈔》、《求定齋文鈔》、《慈受庵雜纂》、《讀史隨筆》、《蒙求編·姓編》、《志書存笥記》、《甚原詩説》、《起社彙編》。《冒氏詩略》卷十一引《如皋縣志》:“春榮廣交游，每三年大比，赴白下，集江南北知名士數百人，把酒論文，決勝負……絶意功名，惟以著述爲樂。”《潛徽録》收其詩文頗多。

《潛徽録》所選冒氏家族作者群，上自明末，下迄民國，涵蓋面極廣。誠如吴重熹《冒氏詩略·叙》所言:“古之萃一家言成集者，竇氏聯珠爲最著，嗣是三孔、三劉、二程、三蘇均著聲北宋，金段氏之二妙，明錢氏之三華亦相繼代興……今京卿收冒氏之詩詞，自永樂迄今五百餘年，發幽殫懿，搜剔叢殘……可謂無與比隆者矣。”以此言評價較之《冒氏詩略》規模更大的《潛徽録》似更爲恰當。

無論作爲名重一時的文人學者，或作爲職掌一地的行政長官，冒氏族人素以廣交遊、好集社著名，這自然同家風、世風相關，客觀上，也就使《潛徽録》的作者面更廣泛，所反映的史實更豐富而深刻。《潛徽録》所收明、清名人文獻資料有:董其昌之序、跋、題畫、題帖、書後、書札、壽序;陳繼儒之序、書後、題畫、詩引、像贊、書札、壽序、傳、詩等;其他作者尚有:王思任、杜濬、王鐸、錢謙益、王時敏、陳名夏、陳維崧、戴本孝、吴偉業、王士禎、孔尚任、惲壽平、朱彝尊、龔鼎孳、顧貞觀、查士標、鄭燮、李鱓、洪亮吉、左宗棠、郭嵩燾、陳灃、俞樾、葉衍蘭、孫詒讓、吴昌碩、張謇、林紓、李詳、陳三立……。

冒襄與方以智、陳貞慧、侯方域等早年即入復社，因而復社史料在《潛徽録》中收入較多，如李雯、鄭元勳的詩文。不同文學派别如李東陽、王守仁、王思任、譚元春等的詩文也兼容並蓄。另外，在明、清之際特定的社會思潮和文化氛圍中的文人畫家如董其昌、陳繼儒以及鄭燮等的言論也有收録。總之，《潛徽録》所收與冒氏家族相關的其他文人、學者之著作亦是洋洋大觀，容量非常豐富。

三 《潛徽録》與《同人集》的關係

《潛徽録》雖未經刊刻，但所收詩文有一部份采自已經刊刻的相關書籍。即《潛徽録》爲冒氏家族史料及相關史料的集大成者，除此之外，尚有其他輯本刊行在先。《同人集》便是其中重要的一種。明確兩者之間的關係，可以進而瞭解《潛徽録》的編纂緣起、特點與價值。

《同人集》十二卷，題冒襄輯，今通行光緒壬午(1882)刻本，扉頁有“光緒壬午年三月月中澣重鐫，雉皋冒巢民先生手輯六十年師友之貽”、“悉照原刻”等字樣，此前當有其他本子。

光緒本《同人集》卷首載李清、吴綺、戴蘭芬、寧雲程序各一篇。戴序與寧序署道光年撰，當系同一刻本;李序、吴序未載時間。李清生卒年未詳，序曰:“今辟疆乃取故人報贈諸作共十餘卷，名曰《同人集》，鏤版行世，余因之有所感焉……曩昔嵩少先生與余莫逆，余因善辟疆兒子輩，復善穀梁、青若，其交三世矣!”知李清與冒起宗同輩。吴綺生於萬曆四十七年(1619)，卒於康熙三十三年(1694)，李、吴序本《同人集》應爲同一個本子，刊刻於康熙年間。

《潛徽録》收録輯自《小三吾亭文》之冒廣生《重刻〈同人集〉跋》，其文曰:“《同人集》刻於康熙癸丑，時徵君年六十三歲，自顔其耑曰六十年師友之貽，其後續有所刊，多附己作，則以癸丑以後不復有專集也。然當時以金盡，

交金嘗經年，謝絶梓人，故是集於晚歲唱酬實亦未備。余藏康熙刻本，其分類乃與今本絶異……”

《潛徽録》另據康熙本《同人集》收録韓則愈、張大心序兩篇。韓序曰:“癸丑五月，予自維揚訪先生於東皋，茗椀相對，話疇昔事。”應請爲之作序，末署“康熙癸丑夏五”;張序時間則題爲“康熙乙卯陬月立春日”，故《同人集》初刻本可能開雕於癸丑(1673)，正式刊成時間在康熙乙卯(1675)年。

《同人集》的第二個本子是乾隆癸酉(1753)刻本。《潛徽録》據乾隆本收録李棠、熊述祖《重刻〈同人集〉序》兩篇，余稷、冒詒(歲其)、冒訓(伊言)、冒藩(殿邦)《重刻〈同人集〉跋》各一篇，較爲詳盡地記載了這一版本的情況。

由跋可見:其一，《同人集》康熙初刻本有十餘卷，因隨成隨刊，未經厘定，故詩文雜出，年歲失序，版片歷經八十年後多漫漶磨滅，存者僅十之二三;其二，乾隆二刻本系於初刻本基礎上重新按體裁分類編次，僅第十二卷除外(系仿刻初刻本殘存版片而成)，就總體内容而言，並無新的增補;其三，二刻本編修、鐫刻的發起、主持者爲冒藩，具體實施者爲余稷、冒訓等，故應著録爲冒藩重刻本。以今存光緒本看，全書格局應定型於二刻本，可見二刻本影響很大。

《同人集》的第三個本子是道光乙酉(1825)刻本。卷首載戴蘭芬、寧雲程序，叙刊刻緣起與過程，但二序均未談及三刻本的底本問題。此時距初刻已百五十年，距二刻本亦七十餘年，是書已成笈中之秘，難以訪求。除冒襄友人後裔如王華巖處有珍藏之外，在冒氏家族内，《同人集》的各個刻本流傳有緒，直至冒廣生時代。冒廣生曾言“余藏康熙刻本，其分卷乃與今本絶異”，且二刻本系“今本所從出也”，故三刻本的底本應爲二刻本。

《同人集》的第四個本子是咸豐聚珍本，由冒月川據康熙初刻本印行於江西。冒廣生《重刻〈同人集〉跋》云:“顧其流播，殊不甚遠。”冒懷蘇稱僅印五十餘部。

《同人集》第五版即光緒本的刊刻有一番坎坷經歷。先由冒氏第十八世冒雨人整理編纂，終因家無中人産業，雖節衣縮食亦未能付梓刊行。其子黼臣，繼承父親未竟之業，以鬻負郭田三十畝爲剞劂費，以冒長清三刻本原版中的殘版續補刻成。是書無時人序跋，至冒雨人卒後二十四年，黻臣以書表請冒廣生爲之作記，即《重刻〈同人集〉跋》，時已民國己未(1919)，距五刻本刊刻二十七年。

《同人集》除此五個版本外，據上述冒溶四刻本跋，知尚有冒氏族人翻刻本，雖僞謬叢雜，版片旋亦湮没，然而從該書版本源流講，也有一定參考價值。

關於《潛徽録》録取《同人集》的具體篇目，以二書互校後，結果如下:

卷一，《同人集》録序文36篇，《潛徽録》收29篇，未收7篇:冒襄《題吴水部送師詩序》、《送許南交北游序》、《鄭懋嘉中翰詩序》、《董使君南游草序》、《留别東皋倡和詩序》、《己巳端陽詩序》、《慎餘堂倡和詩序》。

卷二，《同人集》録壽文32篇，《潛徽録》全收。

卷三，《同人集》録記14篇，引6篇，乞言2篇，傳3篇，墓志1篇，文3篇，題辭3篇，書後10篇，題跋46篇，像贊24篇，賦2篇。《潛徽録》未收19篇，如冒襄《跋董文敏仿關仝關山雪霽圖卷後》、《跋郭恕先滕王閣岳陽樓圖》、《八十叟朱嬾翁九日雅集分韻詩跋》、《題管夫人十竹圖册子》、《題劉端木像》、《陳子連珠題詞》、《書唐歐陽行周與友中秋玩月詩序後》、《書邵公木見壽詩後》、《白華樓記》、《樸巢自記》;譚元春《載書渦剪石先往寒河文》;高世泰《書影梅庵憶語後》;劉體仁《悲咤一篇書水繪庵集後》;包壯行《樸巢記》;陳梁《八斗記》等。另題跋、像贊部份篇目二書有出入。《同人集》録吴偉業、杜濬、劉體仁、施潤章作《秋聽圖像贊》各一篇;《潛徽録》僅録吴偉業、杜濬二人之作。《同人集》録方拱乾等十二人作《題巢民仿摩詰讀書圖小像》12篇，《潛徽録》删唐

允申、王士禎、蕭雲從、尼法鑒，增陳繼儒、汪楫之作。《同人集》録李長祚、諸定遠、李宗孔、唐彦暉作《題辟疆仿趙松雪高士苦吟圖小像》各一篇，《潛徽録》删唐彦暉，存三篇。《潛徽録》對某些篇章作者考訂後予以補録，如《得全堂夜讌後記》，《同人集》題"前人"撰，《潛徽録》作"陳湘"撰；《香儷園並頭茉莉詩引》，《同人集》作"闕名"，《潛徽録》爲"李之椿"撰；《題臨顔魯公贈裴將軍詩》，《同人集》題"前人"撰，《潛徽録》題"董其昌"撰。《潛徽録》將個别篇名作更動，使之更具體，如《同人集》録杜濬《詩跋》，《潛徽録》作《湘中閣雨詩跋》。

卷四，《同人集》録尺牘238通，《潛徽録》基本全收，僅五人略有增删：龔鼎孳，《同人集》録13通，《潛徽録》録14通；熊賜履，《同人集》録3通並附答書，《潛徽録》録2通；陳維崧，《同人集》録1通，《潛徽録》收2通；徐倬，《同人集》録2通，《潛徽録》録1通；孔尚任，《同人集》録1通，《潛徽録》録2通。

卷五至卷十二，《同人集》收録各類古體詩286首，近體詩2150首，詩餘40首，多爲倡和、雜贈、宴集之作，經核查，大致可説這兩千餘首詩作是《潛徽録》五册詩詞的重要來源之一。

根據《同人集》五種版本的情況及與《潛徽録》内容的大致比較，可以得出如下推測：一，《同人集》的五個本子，儘管在刊刻過程中不斷有所訂補，但所依據的底本多爲前次刻本，或以舊存殘片補刻而成，從内容上講，都没有大的增補。故若重刻該書，亦並未超出前人的成果，如《同人集》中，冒襄"晚歲唱酬實亦未備"，因而，這遠非簡略訂補所能解決。《同人集》五刻本刊於1882年，時冒廣生九歲。二十七年後，冒氏應邀撰《重刻〈同人集〉跋》，贊嘆前輩功績的同時，承認"獨於是集不復理"，這正是他重編、續編規模更大的冒氏家族文獻的動機。事實上，此時他着手編訂《潛徽録》已九年。二，從印刷技術上説，此時鉛字排版、影印等先進方法正逐步取代傳統的雕版印刷，新技術的使用使印刷品在數量、質量上都顯得更勝一籌，這也可能是冒廣生不急於刊刻《潛徽録》，更不重刻、補刻《同人集》的原因之一。三，《潛徽録》有自己的載録標準。一是取作者聲望大的，對賀辭、壽序一類應酬之作尤其如此；二是保留個人别集中未收的内容，如董其昌致冒襄函九通，《容臺集》未載，《同人集》已收而《潛徽録》亦收。四，《潛徽録》對冒襄等冒氏家族重要成員的詩文並不收全，因作者另輯有《冒氏叢書》，中有個人專集。據此也可看出《潛徽録》與《冒氏叢書》各有側重，並且體例上的不同可令人從不同的角度、方式獲取所需史料。

四　《潛徽録》與《冒氏叢書》的關係

冒廣生所輯另一部内容與《潛徽録》類似且具一定規模的書是《冒氏叢書》。該書於清末民初陸續刊行，時間上總的説略早於《潛徽録》。

《冒氏叢書》共收冒襄、周星譽等十三人著作凡二十三種：《冒氏詩略》、冒愈昌《冒伯麐集》、《五周先生集》、冒襄《香儷園偶存》及外六種、冒廣生《小三吾亭詞》、《永嘉高僧傳》、《疚齋小品四種》、《婦人集》、《前後元夕讌集詩》、《影梅庵憶語》、冒褒《鑄錯軒詩葺》、冒嘉穗、冒丹書《水繪庵二子詩》(卷首題《寒碧堂詩輯》)、《樸巢文選》、《樸巢詩選》、《巢民先生文集》、《冒巢民先生水繪庵詩集》、《甚原詩説》、《寒碧孤吟》、《泛雪小草》、《集美人名詩》、《宣爐歌注》、《芥茶彙鈔》、《蘭言》等。該書系冒氏家族重要成員詩文别集的總彙，而《潛徽録》則爲按文體分類的詩文集，二書體例不同；從内容看，二書所收雖有重複，但數量上不是很多，總起來説是互爲彌補性質的。兹以《冒氏詩略》、《五周先生集》説明。

《冒氏詩略》十四卷，冒廣生編，從各家總集及地志、家乘、先世遺留墨寶中選取，並按世次、支派排比成帙。《凡例》曰："編中如伯麐先生、巢民先生均搜得專集，無譽、穀梁、青若三先生詩均有廣生輯本，已次第刊入《冒氏叢書》中，故汪之珩《東皋詩存》、楊廷撰《五山耆

舊集》所選五先生之詩不復再刻，其他雖零縑斷墨亦必悉登";"是編以詩存人，其有生平、文章、政績見於他説而苦於無詩可採者，載廣生所撰《先世潛徽録》中。"按冒愈昌、冒襄、冒褒、冒嘉穗等人著作已見收《冒氏叢書》，獨立成集，故此《冒氏詩略》僅收零縑斷墨，與前者互爲補充。幾乎《冒氏詩略》中每位作者均有作品同時見載於《潛徽録》，如:吴重熹《〈冒氏詩略〉序》，冒起英、冒起霞《送家樸人赴閩》，冒襄《宣銅爐歌爲方坦庵先生賦》，冒丹書《同其年看池荷》等等。

《五周先生集》六種七卷。周沐潤《蟄室詩録》一卷。沐潤字文之，號柯亭，河南祥符人，祖籍浙江山陰，道光甲午科解元，丙申恩科進士，官江蘇常州府知府，系冒廣生大外祖。周源緒《訒庵遺稿》一卷。源緒字復之，號訒盦，一名悦修，沐潤三弟，道光乙未恩科舉人，丙申恩科進士，官安徽安慶府知府，冒廣生三外祖。周星譽《傳忠堂學古文》一卷。星譽字涑人，號神素，沐潤五弟，道光癸卯科舉人，官安徽無爲州知州，冒廣生五外祖。周星譽《鷗堂賸稿》一卷，據金氏《粟香叢書》刊刻，又《東鷗草堂詞》二卷。星譽字昫叔，一字叔雲，號鷗公，沐潤七弟，道光甲辰舉人，庚戌進士，翰林院編修，官兩廣鹽運使，冒廣生七外祖。周星詒《窳槾詩質》一卷。星詒字季貺，一字曼嘉，號已翁，一號窳翁，沐潤八弟，官福建建寧府知府，冒廣生外祖。除周星譽、周星詒外，其餘周氏兄弟詩文《潛徽録》未收。

總之，《冒氏叢書》中有不少篇章被收入《潛徽録》，其中個别篇章(如冒襄《香儷園偶存》)也見於《同人集》。因而，除去體例上的區别外，還可看出《潛徽録》是兼容並蓄，擇要而取;《冒氏叢書》則是求全臻善。就總的情況看，《潛徽録》較《冒氏叢書》更近於《同人集》。但是，並不能就此認爲《潛徽録》是《同人集》的續編。《潛徽録》的收録範圍擴大到同、光、宣及民初，僅有部份内容與《同人集》重複。另外，《潛徽録》也不能視爲《冒氏叢書》的一種，二書在體例、内容上尚有不同之處。

五 《潛徽録》所見明末學術思潮

《潛徽録》所收詩文儘管年代跨度很大，但相對而言，以明清之際内容更爲豐富，從中得以窺見當時學壇新思潮的一鱗半爪。

晚明社會正處於天崩地解、綱紀凌夷的王朝末世，隨之出現了一股新的異於往古的社會思潮與時尚。在學術上，出現了慕奇好異、追求異調新聲的傾向。具體地説，就是與傳統的治學觀點相左的異端思想，包括王艮、何心隱、李贄、王陽明的思想。特别是王陽明提倡的"致良知"，在當時起到了"震霆啟寐、烈耀破迷"的作用。④當時，以"四書"爲文化正宗，理學家皆一禀宋人成説，使人完全淪爲儒家經籍的僕從。而"致良知"的提出，使人們對經典發生了懷疑。經泰州學派的推廣普及，至李贄提出"是非無定質"，否定"咸以孔子之是非爲是非"，則將這股思潮推到了一個新的高度，幾乎席卷了整個晚明思想界、學術界。《明儒學案》將有明一代學術分爲17家，凡205人，其中與王學有關的就達10家93人。故顧炎武説:"以一人而易天下，其風流至於百年之久，古有之矣，王夷甫之清談，王介甫之新説。其在於今，則王伯安之良知是矣。"⑤可見，這些從禮教禁錮角度看去是非常奇、異、狂、怪的言論，在當時是何等的風行。

在這種形勢下的晚明學風，束書不觀、游談無根的情況比較突出。閻若璩曾感嘆明代學術文章不及宋元更不及漢唐，其原因是"以八股取士，其失也陋"，"講良知之學，至於以讀書爲禁，其失也虚。"⑥事實上，王陽明雖然以强調"自家本體"的"本原之學"作爲一種方法論，結果導致了新的蒙昧主義，助長了晚明不良學風的蔓延，也成爲以後王學威信掃地的重要原因;但是，造成束書不觀風氣的根本原因應該是當時的思想專制和文化統治政策，具體地説，包括八股取士的科舉制度。

八股文要求代聖人立言，内容上不出儒經，口氣上模仿聖賢，一般文人衹要抱住幾本時文典範即可，其他書籍便可束之高閣。明末

清初的結社，原來的目的便是文人學習時藝、揣摩風氣。因此，應時的制藝必須要刻版，先須請操選政的作家選評士子的八股文章。例如，萬曆、天啓間操選政的名家就是江西上江的艾南英、陳際泰等人，蘇、杭的書坊常請他們去選文章。《潛徽録》所載鄭元勳致冒襄函中即有“艾千子在此，正爲大作草序，不日即報……尊作留千子處，未及一讀爲憾……”等語，可見艾氏確是名重一時。自李東陽“茶陵派”及李夢陽、李攀龍前後七子倡導文學復古運動以來，文學作品猶如假古董，似子非子，亦非漢非晉，實有變革的必要。對此，艾南英提出以歐曾取法成弘，不用瑣碎的典故與支離的古文，頗具積極意義。但艾氏終究是個效學唐宋派古文的選政名家，其散文雖多然不很出色，而其所選時文常遭復社、幾社人士指責。

《潛徽録》載李雯《冒辟疆時文序》曰：“時文之學盛於江左，然其源流不過二家……然余以爲此皆誤國之物，無用之具。兩家之學各務其勝而不知所歸，蓋畢世而不可復合也。今雉皋冒辟疆獨能以奇俊之才發名通之論，抒寫性情，抽揚胸臆，超然自放，不與二者之間，然則通兩家之驛騎，爲大雅之指南者，非辟疆我又誰歸歟?”李雯是當時的激進派代表人物之一，復社的一員驍將。崇禎二年(1629)，張溥等以應社擴展爲復社，於尹山舉行復社首次大會集後未久，李雯即入社。在張溥病故、復社名流遇難後，李雯曾與鄭元勳在崇禎十五年(1642)於虎丘重開大會，張溥弟子及雲間幾社同志到會不少，自此以後，復社遂無此大規模活動。李雯在文學上也主張“抒寫性情”，從他對冒襄時文的稱譽看，他更注重文章的思想内容。雖然“獨抒性靈”是公安、竟陵派的主張，但李贄、袁宏道在反對復古派的盲目擬古時矯枉過正，將八股文的地位予以提高，李雯則從根本上否定八股取士，斥之爲“誤國之物”，不能不説是更爲清醒的認識。

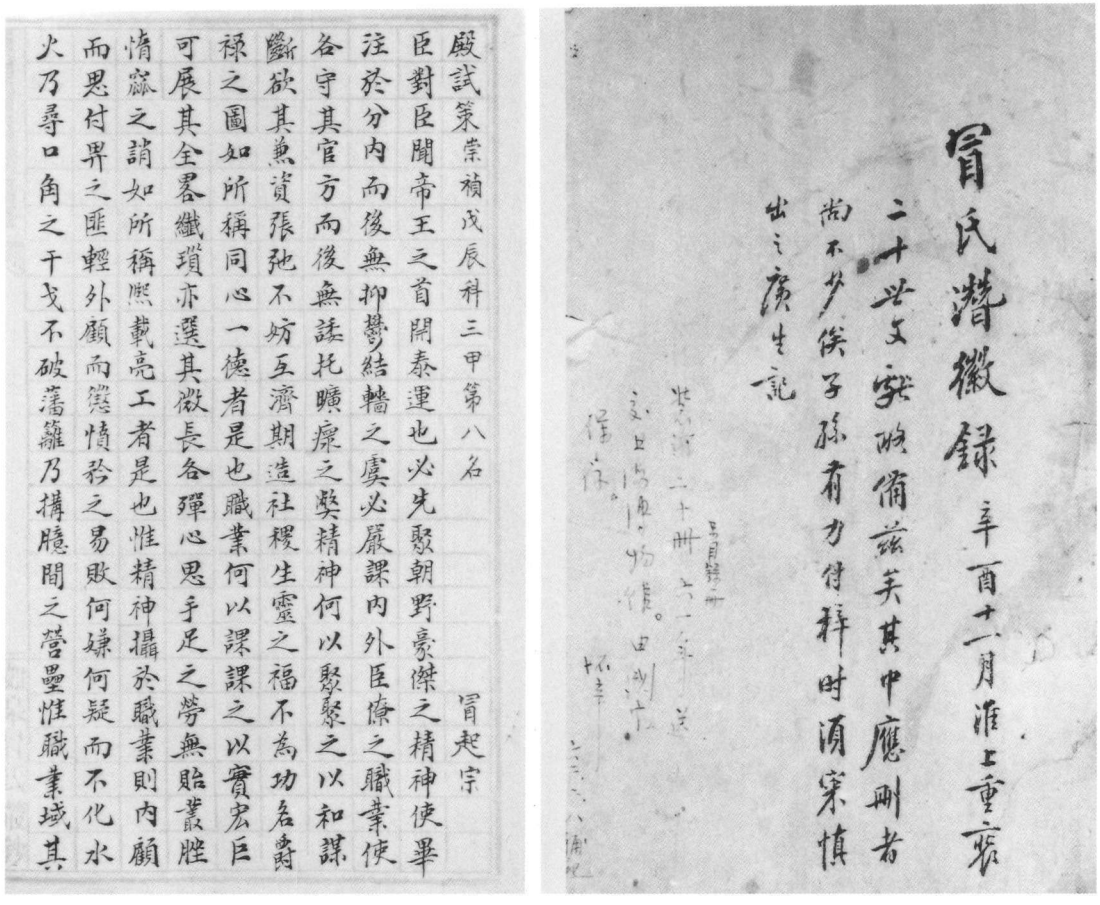
注釋:

①②③ 冒廣生《如皋冒氏得姓記》，《小三吾亭文甲集》清末刻本。

④ 黄宗羲《明儒學案》卷前《師説》，商務印書館《國學基本叢書》本，第5頁。

⑤ 顧炎武《日知録》卷十八《朱子晚年定論》，商務印書館《國學基本叢書》本(下)，第116頁。

⑥ 《潛邱札記》卷二。



冒氏潛徽録

二十世文安所備茲美其中應刪者
尚不少後子孫有力付梓時須寀慎
出之廣生記

殿試策崇禎戊辰科三甲第八名　冒起宗

臣對臣聞帝王之首開泰運也必先聚朝野豪傑之精神使畢
注於分内而後無抑鬱結轖之虞必嚴課内外臣僚之職業使
各守其官方而後無誘托曠瘝之弊精神何以聚聚之以和謀
斷欲其兼資張弛不妨互濟期造社稷生靈之福不為功名爵
祿之圖如所稱同心一德者是也職業何以課課之以實宏臣
可展其全畧纖瑣亦選其微長各殫心思手足之勞無貽叢脞
惰窳之誚如所稱熙載亮工者是也惟精神攝於職業則内顧
而思付畀之匪輕外顧而懲憤矜之易敗何嫌何疑而不化水
火乃尋口角之干戈不破藩籬乃搆臆間之營壘惟職業域其

稿本《冒氏潛徽録》(部份)

館藏宋刊《梅花喜神譜》及諸版本

朱 仲 岳

我國的版刻起於何時？主要有以下幾種說法：

一、曾有相當一段時間，被公認爲世界上有確切紀年的最早一幅版畫作品，是1900年在敦煌千佛洞内發現的唐《金剛般若波羅蜜經》卷首的扉頁畫①。卷末題云："咸通九年(868)四月十五日，王玠爲二親敬造普施。"整個畫面刀法純熟，綫刻圓潤遒勁，看來已是成熟期的作品，想必在這以前有過一段發展階段，否則很難達到如此完美的地步。可惜此經於1907年被斯坦因盜去，現藏英國大英博物館。

二、國内僅存最古的版畫，是1944年在四川成都東門外望江樓附近一座唐人墓裏的屍骨架手臂上的銀鐲内發現的唐《陀羅尼經咒圖》②。圖約一尺見方，中央刻一小佛像坐蓮座上，外刻梵文經咒，咒文外又圍刻小佛像。右題"成都府成都縣龍池坊□□□□□近卞……印賣咒本"一行。據成都稱府在唐肅宗至德二年(757)，此經咒刊行，當在是年以後。此圖今藏四川省博物館。

三、1966年，在韓國東南慶州佛國寺釋迦石塔内，發現了木版印刷的《無垢净光大陁羅尼經》③。據韓國學者考訂，釋迦塔建於751年，因此認爲此經是704年至751年(新羅聖德王三年——景德王十年，即唐武則天長安四年至玄宗天寶十年)間刊印的。

如依上述，我國雕版印刷，大致行於唐世。

至宋代，版畫應用的範圍大大擴展了，無論文學、醫學以至百科全書等領域的古籍中，幾乎都有版畫插圖，更不用説非圖不可的畫譜及考古圖録書了。其中的宋刊《梅花喜神譜》是目前僅見的我國最早的木刻版畫圖籍。

《梅花喜神譜》，即寫梅花之圖譜。清學者錢大昕在本譜跋中謂："譜梅花而標題係以喜神者，宋時俗語謂寫像爲喜神也。"整書繪一百幅不同形態的梅花，全部用木刻畫來表達，畫面陽刻，用墨印成，正好表現出"墨梅"的藝術效果，既有繪畫臨摹的畫譜功能，又具藝術作品的觀賞價值。版框縱15.1厘米，横10.7厘米，四周雙欄，外粗内細，白口，版心上下有一雙順魚尾，上魚尾下書卷數，下魚尾下書頁碼。目録半頁八行，每行書二目。圖版半頁一幅，左二行刻五言詩一首，字作歐體，題名横列於右上，題名下爲梅花圖。譜分上、下二卷。梅圖首頁右側上題"梅花喜神譜卷上"，下署"雪岩"。以下按梅花生長的八個過程，畫出姿態各别的梅花一百幅。上卷：一、蓓蕾四枝，題名爲"麥眼"、"柳眼"、"椒眼"、"蟹眼"；二、小蕊十六枝，題名爲"丁香"、"櫻桃"、"老人星"、"佛頂珠"、"古文錢"、"鮑老眉"、"兔唇"、"虎跡"、"石榴"、"茈菰"、"木瓜心"、"孩兒面"、"李"、"瓜"、"貝螺"、"科斗"；三、大蕊八枝，題名爲"琴甲"、"藥杵"、"蚌殼"、"鸛觜"、"卣"、"柷"、"簠"、"爵"；四、欲開八枝，題名爲"春甕浮香"、"寒缸吐焰"、"蝸角"、"馬耳"、"簋"、"瓚"、"金印"、"玉斗"；五、大開十四枝，題名爲"彝"、"黼"、"欹器"、"懸鍾"、"扇"、"盤"、"向日"、"擎露"、"鼎"、"鏞"、

“麋角”、“猿臂”、“顰眉”、“側面”。下卷:六、爛熳二十八枝,題名爲“開鏡”、“覆杯”、“冕”、“胄”、“並桃”、“雙荔”、“鳳朝天”、“蛛掛網”、“漁笠”、“熊掌”、“飛蟲刺花”、“孤鴻叫月”、“龜足”、“龍爪”、“林鷄拍羽”、“松鶴唳天”、“新荷濺雨”、“老菊披霜”、“瑟”、“皷”、“蜂腰”、“燕尾”、“鷺鷗振翼”、“野鶻翻身”、“顧步”、“掩粧”、“晴空掛月”、“遥山抹雲”;七、欲謝十六枝,題名爲“會星弁”、“漉酒巾”、“抱葉蟬”、“穿花蝶”、“暮雀投林”、“寒烏倚樹”、“舞袖”、“弄鬚”、“鶯擲柳”、“鶚乘風”、“頂雪”、“欹風”、“蜻蜓欲立”、“螳螂怒飛”、“喜鵲摇枝”、“游魚吹水”;八、就實六枝,題名爲“橘中四皓”、“吴江三高”、“二踈”、“獨釣”、“孟嘉落帽”、“商鼎催羹”。題名以梅花各期不同姿態而定,形象生動。如“麥眼”之梅,猶如剛抽穗的麥粒,並配以與之相適的五言詩一首:“南枝發岐穎,崆峒占歲登,當思漢光武,一飯能中興。”又如“蟹眼”之梅,恰似横行螃蟹之兩目,與之相配的五言詩爲:“爬沙走江海,慣識風波惡,東君爲主張,顯戮逃砧鑊。”題名點明梅花的形態,五言詩伸展了題名的含義,畫、題、詩三者爲一個不可分割的整體,把各個時期梅花的形態描繪得淋漓盡致。卷前有原刻宋伯仁自序及雙桂堂重刻序各一篇,卷後附向士璧跋及葉紹翁跋各一篇。

此譜作者宋代宋伯仁,字器之,號雪岩,湖州人(一説廣平人)。曾任監淮揚鹽課官職。工詩,善畫梅。其生平事迹已不可詳考。《宋詩紀事》及《宋詩紀事小傳補正》二書中雖有他的小傳,但極簡略。清黄丕烈曾匯集各種有關資料,爲其作了一篇傳略,書於譜後:“宋伯仁,字器之,號雪岩,苕川人,舉宏詞科,歷監淮揚鹽課。器之鋭意功名,有擊楫之慨,而禄位不顯,事已難爲,故語多慷慨,然能出之以和易,自然流邁而無叫囂之氣。自謂隨口應聲,如敗葉翻風,枯荷鬧雨,低昂疾徐,因勢而出,蓋實録云。”接着他又詳考此譜的創作年代,謂:“卷後葉紹翁跋作於嘉熙二年(1238),而《吟草》中有嘉熙戊戌家馬塍稿,嘉熙戊戌夏復游海陵稿。嘉熙戊戌、己亥《馬塍稿稿中歲旦》一首注云:己亥嘉熙三年,則嘉熙二年爲戊戌,此譜之作當在僑居西馬塍後,以閑工夫作閑事業,意蓋有所感爾。”

梅花因其鐵骨冰心的特性,在嚴冬風雪中愈顯高潔堅貞之氣,所以自宋以來被視作我國家品格、民族精神的表徵,深受國人摯愛。緣此,歷代文人雅士在萬紫千紅之中,特别鍾愛於梅花,以梅花爲題材的文藝作品層出不窮。宋伯仁平生酷愛梅花,他在自序中説:“余有梅癖,闢圃以栽,築亭以對,刊清臞集以咏,每於梅猶有未能盡花之趣爲慊。”又説:“余於花放之時,滿肝清霜,滿肩寒月,不厭細徘徊於竹籬茆屋邊,嗅蕊吹英,挼香嚼粉,諦玩梅花之低昂、俯仰、分合、卷舒,其態度冷冷然,清奇俊古,紅塵事無一點相着。”此外,在他的創作意圖中也有時代因素可尋。當時北宋已亡於金人,宋高宗在臨安繼統,偏安的局面,引發復國思潮,文人墨客紛紛藉筆墨來表現愛國忠君的情感。梅樹鐵骨冰心般的清瘦及其所象徵堅毅耐苦的精神,就更成了當時知識分子最喜愛描繪的對象。正如他在自序中所説的那樣:“(梅花)何異孤竹二子,商山四皓,竹溪六逸,飲中八仙,洛陽九老,瀛州十八學士,放浪形骸之外,如不食烟火。”以梅爲隱逸生活、放浪形骸的良伴,並對守節的義行深以爲意。自序又説:“是花也,藏白收香,黄傳紅綻,可以止三軍渴,可以調金鼎羹。此書之作,豈不能動愛君憂國之士;出欲將,入欲相,垂紳正笏,措天下於泰山之安。”從中不難看出,宋伯仁繪編此譜的目的在於憑藉梅花堅貞剛潔的本性,唤起時人追慕學習,對於時政俾有所益。當然,一切藝術作品其用意也不外於供博雅君子鑑賞悦情之用。他曾説道,“其實寫梅之喜神,可如牡丹、竹、菊有譜,則可謂之譜,今非其譜也,余與好梅之士共之,僭刊諸梓,以閑工夫作閑事業,於世道何補,徒重覆瓿之譏。雖然,豈無同心君子,於梅未花時,閑一披閱,則孤山横斜,揚州寂寞,可髣髴於胸襟,庶無一日不見梅花,亦終身不忘梅

花之意”。明顯表現出其目的亦在於供同好君子閑時披閱、怡情之外，有所深思。

作者之所以能把握住梅花的每一花態，描繪得如此維妙維肖，全在於作者的嗜梅成癖，築圃植梅，實地觀察，久而久之，心領神會，一瀉於畫面之中。譜中百幅梅花，又是從二百餘品中，去蕪存菁，汰去大半，精選而成。他在序中説:“余於是與其自甲而芳，由榮而悴，圖寫花之狀貌，得二百餘品，久而删其具體而微者，止留一百品，各各其所肖，併題以古律，以梅花譜目之。”足見他對此譜持審慎嚴肅的態度。

是書遞藏有緒，清黄丕烈跋云:“此書爲王府中散出”，“裝工有宋紙條”，“原由五柳居歸於王府”。五柳居系清乾隆時北京陶氏書坊名，店鋪設在琉璃廠。“(明時)爲文(徵明)氏舊藏”。卷首目録頁有其二印記，上爲“文徵明印”白文印記，下爲“徵明”朱文印記。著録此書書目不多。據《四庫全書總目》載:“此書《宋史·藝文志》及諸家書目皆不載，惟錢曾《述古堂書目》中有之。”④錢曾是清初江蘇常熟著名藏書家，收藏甚富，計有圖書四千一百餘種，編成三部藏書目録，即《也是園藏書目》、《述古堂書目》、《讀書敏求記》。其中《讀書敏求記》是一部善本書解題目録，所録爲錢氏藏書中之精萃，專記宋元刊本或舊抄本。每書都有詳細考訂，兼及作者對作品的評論。卷三藝術類中，編入《宋伯仁梅花喜神譜》二卷。評曰:“是書頗能傳梅之遠神，惜乎潛溪未及見之爲一評定也。予昔有詩云:‘笛聲吹斷羅浮目，管領梅花到鬢邊。’今觀此圖，如酒闌夢覺，月落參横，翠鳥啾嘈，衹餘惆悵而已。”説明此書清初藏於錢曾處。及至清嘉慶年間，黄丕烈在京師坊間偶而覓得此書，喜出望外，他在跋中欣然而謂:“余辛酉春，計偕北行，……二月中旬抵燕臺，即從琉璃廠遍索，未見書。適於文粹堂書肆得宋刻《梅花喜神譜》，非第快奇秘之獲。……歸家檢抄本《敏求記》，於藝術門有云《宋伯仁梅花喜神譜》二卷，跋語甚詳，亦是景定辛酉刻本，始嘆述古藏弆多驚人秘笈，信非虚語。”⑤清咸豐中，又傳至于昌遂(漢卿)處。書後跋云:“歲庚戌(1850)，吴下書友金順甫以百宋一廛書來售，仲氏出清俸，購數十種，予分得《梅花喜神譜》一册，不啻獲異珍也。”譜中多有“漢卿珍藏”印記。“百宋一廛”系黄丕烈藏書室名，因其先後得宋刻百餘種而名。此譜清初自王府中散出，先藏錢曾處，後傳至黄丕烈處，再傳至于昌遂處。于昌遂得後，曾被人騙去，一年後，金順甫又將此譜賺得，仍歸于昌遂。自此，即被視若拱璧，“非交深十年者，不得閲此書也”。最後，傳至吴縣大藏書家潘祖蔭處。潘氏所藏圖書金石，富甲吴中，藏書處名“滂喜齋”。此書《滂喜齋藏書記》中不載，輯入《滂喜齋宋元本書目》。書後沈宗畸跋云:“吴縣潘氏宋元本書目未曾編定。此光緒乙未(1895)文勤身後，其眷屬南歸，廠肆爲檢點書籍時所鈔，貴陽陳松山(田)給諫録入日記中者。”⑥後又歸乃弟潘仲午。吴湖帆夫人潘樹春(字静淑)是潘仲午之女，生於光緒壬辰(1892)正月十三日，歲逢辛酉，時年三十，與宋景定刻《梅花喜神譜》干支正相合，潘仲午即將此譜作爲女兒三十歲生日賀禮贈送給愛女。吴湖帆喜得是譜即榜其室爲“梅景書屋”。譜後有吴湖帆題記一則:“元旦往外家賀歲，得觀此書，詫爲眼福。越十二日，内子三十誕辰，外舅即以此書授女爲儀，余得永永讀之，豈非厚幸。與蕘圃翁所得時同爲辛酉，堪稱奇遇。”譜中多有“某(梅)景書屋”、“吴氏圖書”、“湖颿(帆)寶此過於明珠駿馬”、“吴潘静淑”、“江南吴氏世家”、“江南吴湖颿潘静淑夫婦並讀同珍之寶”、“吴湖颿潘静淑夫婦所藏海内孤本宋槧梅花喜神譜之印章”等印記。今藏上海博物館。

是譜初刻於宋嘉熙二年(1238)，原刻本不見傳世。後景定辛酉(1261)由金華雙桂堂重刻。雙桂堂系民間刻書坊，目前所見刊刻僅有此譜，刻工不詳。

用此譜影印的二卷二册本《梅花喜神譜》，是吴湖帆得此譜後首次依宋刻本原樣影印的印本，爲所見印本中最完整的一本。函套

上有吴湖帆題簽“梅花喜神譜二卷”，下署:“吴氏梅影書屋珍藏鎮寶宋刻宋印本”，鈐“吴湖颿珍藏印”。扉頁有雙題，左爲“宋槧本梅花喜神譜”，下書“上虞羅振玉署”，鈐“羅振玉印”及“羅叔言”印記。右爲“宋刻梅華喜神譜上卷”，下鈐“吴湖颿”、“某景書屋”二印記。卷首王同愈篆題“宋刻梅華喜神譜”。以下依次爲馮超然繪《墨梅圖》並題(全葉對摺)、鄧邦述題、吴曾源題、馮超然繪《宋器之先生像》(全葉對摺)、朱孝臧題、吴湖帆繪《梅景書屋圖》(全葉對摺)、吴湖帆圖後題梅影書屋圖、潘静淑自題，後接原刻序言。卷後有張茂炯題、馮幵題、張永芳畫《梅花圖》並題(全葉對摺)。下卷扉頁亦雙題，左題“宋槧本梅華喜神譜”，下署“孝胥”，鈐“海藏樓”印記。右題吴湖帆書“宋刻梅華喜神譜下卷”，下鈐“某景書屋”及“潘静淑”二印記。以下依次爲高野侯寫《梅花圖》並題(全葉對摺)、蔡晉鏞題、葉恭綽題。卷末除自黄丕烈至包世臣跋外，尚有于昌遂跋、龔丙吉跋、玉谿居士跋、潘曾瑩題、王復跋、錢竹汀跋、吴郁生跋、褚德彝觀記、羅振玉觀記、吴湖帆題記、潘静淑記、孫瓊華題名、潘利穀題、趙叔孺觀記、夏敬觀記、陳曾壽觀記、張鍾來觀記、王季烈跋、吴梅跋、趙尊嶽跋、鄭素寫梅一枝並題(全葉對摺)、潘承謀跋、潘承厚跋、潘承弼跋、吴湖帆跋、蔣祖詒記，末頁爲潘静淑畫《緑萼梅圖》(全葉對摺)，畫上吴湖帆題:“乙亥春日湖帆補寫紅梅裝於宋刻喜神譜册尾”。嗣後，有民國二十七年(1938)上海商務印書館影印本，一册一函。書中有“上海涵芬樓影印吴縣吴氏梅景書屋藏宋本”牌記，書名爲“宋本梅花喜神譜”。書前有宋伯仁序及金華雙桂堂序各一，書後有嘉熙二年葉靖逸跋及自黄丕烈至包世臣諸跋。上卷自原刻序言前所有題跋全部抽去不印，卷後張茂炯以下跋語亦不印。下卷卷前自高野侯至葉恭綽題不印，卷後自包世臣以下諸跋亦不印。編入《續古逸叢書》第四十六。又1981年文物出版社亦據此本印出，合二卷爲一册。譜上所有鑒賞收藏印記均套紅印出，並爲了便於讀者觀賞研究，特將開本適當放大，使原有印章和題記更加醒目。除原刻序跋外，卷後所有題跋全部抽去不印。

此外，是譜多有翻刻，都爲清代之作。見於著録的有清葉德輝《書林清話》卷八載:“松江沈綺雲所刻宋本《梅花喜神譜》，頗爲博雅君子所賞鑑。沈氏家本素封，有池亭園林之勝，改七薌嘗居停其處，譜中梅花，皆其一手所臨，印本今尚有之。鮑渌飲刻《知不足齋叢書》，亦附刊焉。”⑦原刻黄丕烈跋中亦謂:“是譜之副本有二，皆余姻袁壽階從此影抄者，一贈浙江阮雲臺中丞，一藏五硯樓。壽階作古，余向其孤取付雲間古倪園沈氏翻行，非特慶是譜之流傳，且壽階手迹亦藉以不朽也。”古倪園系松江沈慈、沈恕兄弟藏書室名。收藏頗豐，並喜刻書。

今將館藏諸翻刻本録出:

《知不足齋叢書》本系清鮑廷博(1728—1814)所輯，三十集，二百零七種，七百八十一卷。乾隆中刊至二十七集，未竟而卒。《梅花喜神譜》刻入第二十六集中，當在卒前不久刻成。鮑氏本書名爲“楳華喜神譜”，與宋本相校，變動較大。先是版框較小，爲縱13厘米，横9.7厘米，書版欄綫上下均爲單欄，每頁左右二邊爲雙欄，外粗内細，並易横列題名於畫旁，字體爲仿宋體，所刻梅形不似宋本古樸有姿，顯得有些呆滯，綫條亦不似宋本挺勁流暢。但有一點可以肯定，此本即翻刻自今宋孤本，那就是宋本卷上末幅“側面”左下刻有“紹興旌忠褒節之家”牌記，鮑氏刻本將此移至譜後向、葉二跋之間的空頁上，可證宋孤本即鮑氏翻刻本之祖本。爲此，吴湖帆特在原刻本此頁書題識一則:“《知不足齋叢書》所刻此譜，易題眉於畫旁，卷尾摹刻‘紹興旌忠褒節之家’印，可證此册爲鮑氏祖本，更證書經翻鐫不復舊觀之失。”本館恰好又藏原爲吴湖帆所有鮑氏翻刊本一册，封面有吴湖帆墨迹，書爲“吴氏梅景書屋所藏副本”“鮑刻”，下鈐“某景書屋”、“吴湖颿”朱文印記。民國二十五年(1936)，上海商務印書館用此本輯入《叢書

集成初編》藝術類。

中華書局影印《宋雪岩梅花喜神譜》二卷二册。“梅王閣”藏本。卷上“麥眼”頁右下角有“五硯主人”印記，即黄丕烈所言“一藏五硯樓”之本。“五硯樓”系清代藏書家袁廷檮藏書樓名。一字壽階，江蘇吴縣人。蓄書萬卷，多宋槧元刻、秘笈精抄。與顧之逵、周錫瓚、黄丕烈並爲吴中四大藏書家。譜末題詞:“五硯樓主人手模《梅花喜神譜》，松江古倪園爲鐫新本。譜係宋伯仁手定，今藏求古居。”卷下末頁又有高時顯跋一篇:“宋器之《梅花喜神譜》，宋刻孤本，爲述古秘笈，黄蕘圃得之，珍如拱璧，題咏至再，又以袁壽階影摹本付古倪園沈氏翻雕，由是著聞於世。”“古倪園影摹本雕印絶精”，“流傳亦極尠，值兼金未易得也，比來藏家舊籍轉鬻於肆，中有是譜沈刻初印也。”可見宋刻原本亦即沈氏翻行之祖本。此本雖版式字體悉依原刻，畫面摹刻亦精，然終不及原本之妙。

清道光年間翻刻本《梅花喜神譜》二卷二册。書中有“大清道光歲在丙戌(1826)七十二夫容僊館刊”戳記。書前有宋伯仁序及雙桂堂重刻序，書後諸跋不印。無論版本、字體悉仿宋刻本，唯題名下横綫易細爲粗，所刻梅圖較鮑氏本爲優。

此外，尚有今藏臺灣故宫博物院清阮元《宛委别藏叢書》本。此本即黄丕烈所言“一贈浙江阮雲臺中丞”之本。阮氏得此書後，撰寫了一篇提要，隨書進呈内府，輯入《宛委别藏叢書》。此畫版面全無框欄，雖梅圖、題名、小詩位置與原本相仿，但字體與畫法均異，與原刻面貌相距較遠。

《宋本梅花喜神譜》重刻本、翻刻本一覽表

書　名	作　者	刊刻時間	備　注
《宋本梅花喜神譜》二卷。	宋宋伯仁。	南宋景定辛酉(1261)年金華雙桂堂刻本。	是譜初刻於南宋嘉熙二年(1238)，原刻本不見傳世。今存孤本，即雙桂堂重刻本。影印本有:吴湖帆自印本，上海商務印書館1938年印本，編入《續古逸叢書》第四十六及文物出版社1981年印本。
《楳華喜神譜》二卷。	清鮑廷博 (1728——1814)據雙桂堂本翻刻。		輯入《知不足齋叢書》。
《宋雪岩梅花喜神譜》二卷。	清袁廷檮五硯樓藏本，松江古倪園沈氏翻刻。		中華書局影印。
《梅花喜神譜》二卷。	清阮元藏本。		輯入《宛委别藏叢書》。
《梅花喜神譜》二卷。	七十二夫容僊館翻刻。	清道光丙戌(1826)年。	

注釋:

① 張秀民《中國印刷史》圖版三，上海人民出版社1989年第1版。

② 北京圖書館《中國版刻圖録》第二册，圖版一，文物出版社1960年版。

③ 同①，圖版一。

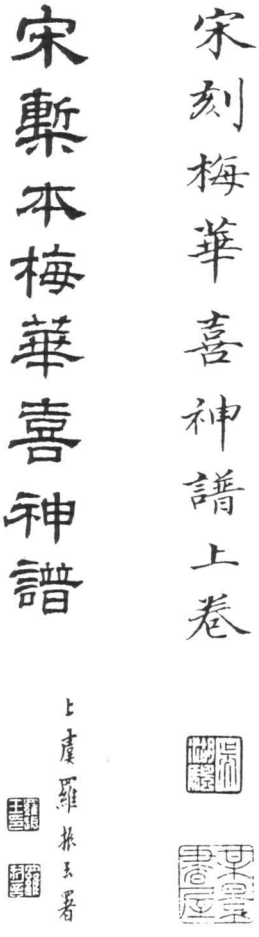
④ (清)永瑢等《四庫全書總目》，中華書局1965年第1版，第1848頁。

⑤ (清)錢曾《讀書敏求記》，書目文獻出版社1984年第1版，第116頁。

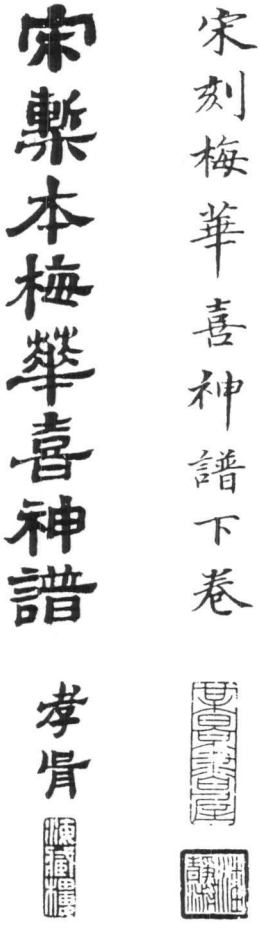
⑥ 《結一廬書目、滂喜齋宋元本書目》合刊，清末晨風閣刊本。

⑦ 葉德輝《書林清話》，上海古籍出版社1957年第1版，第218頁。

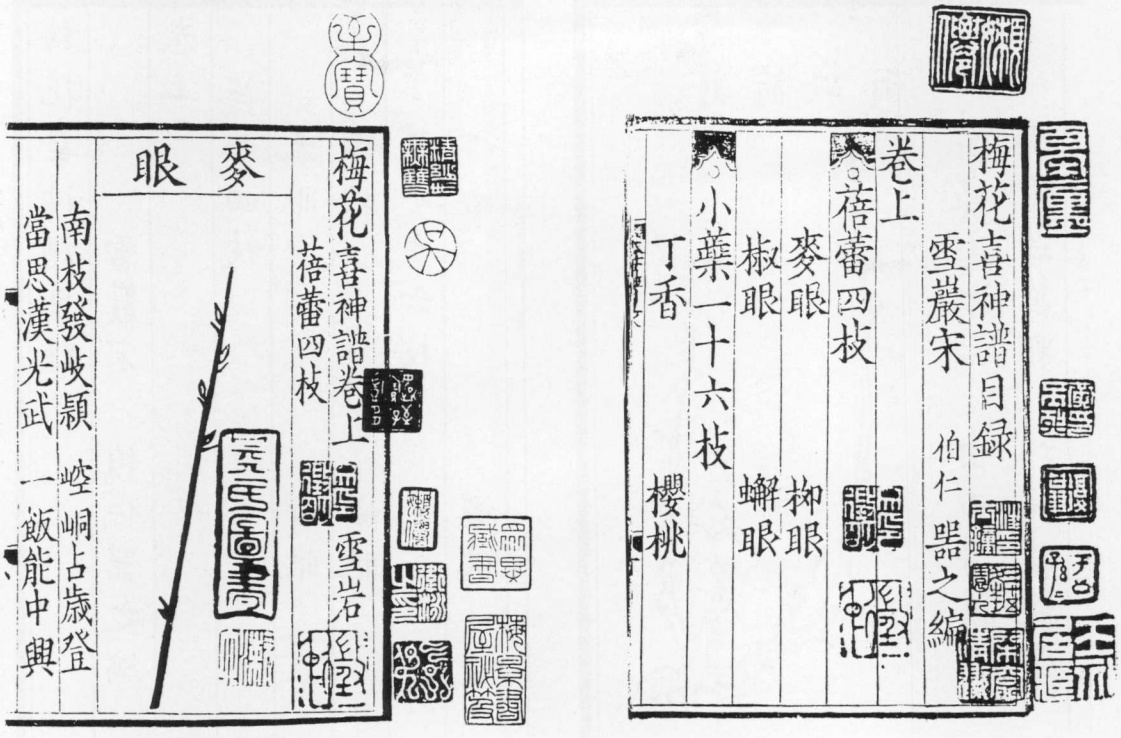
王同愈篆題“宋刻梅花喜神譜”



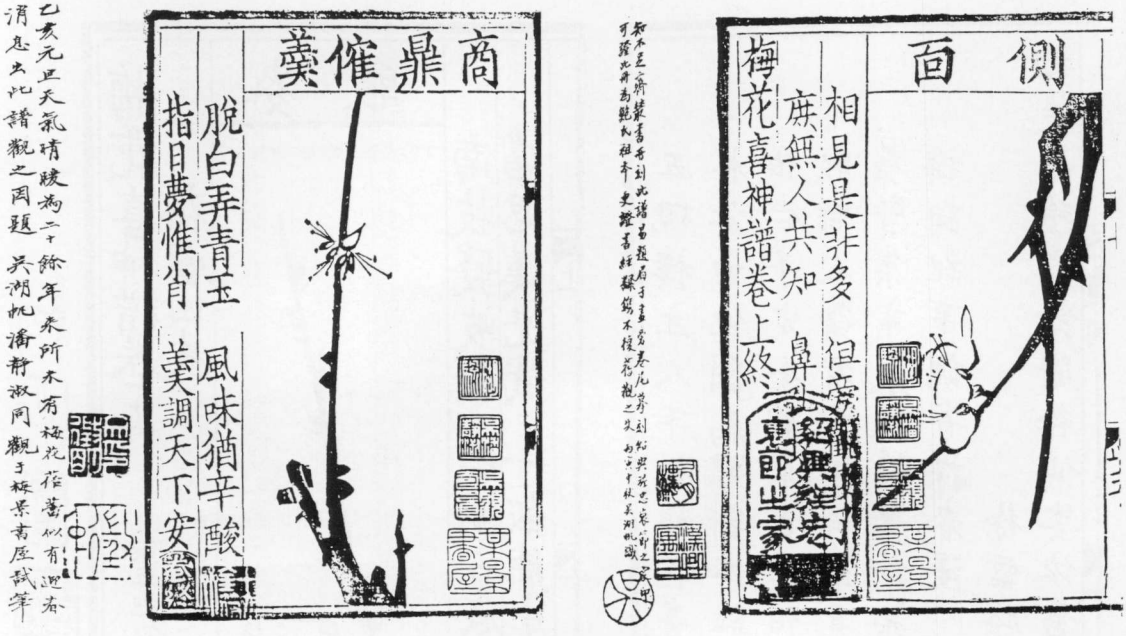
羅振玉、吴湖帆題簽



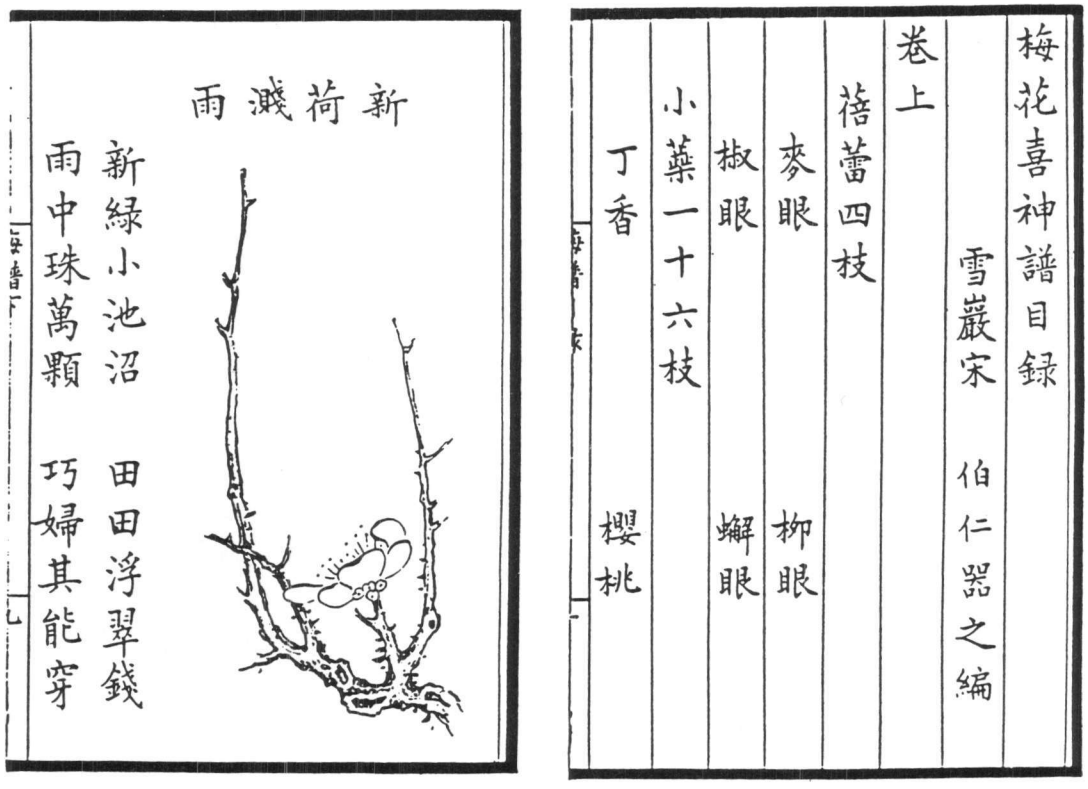
鄭孝胥、吴湖帆題簽



文物出版社1981年影印本《宋刻梅花喜神譜》



文物出版社1981年影印本《宋刻梅花喜神譜》



梅花喜神譜目録

雪巖宋　伯仁器之編

卷上

蓓蕾四枝

麥眼　柳眼

椒眼　蠏眼

小蘂一十六枝

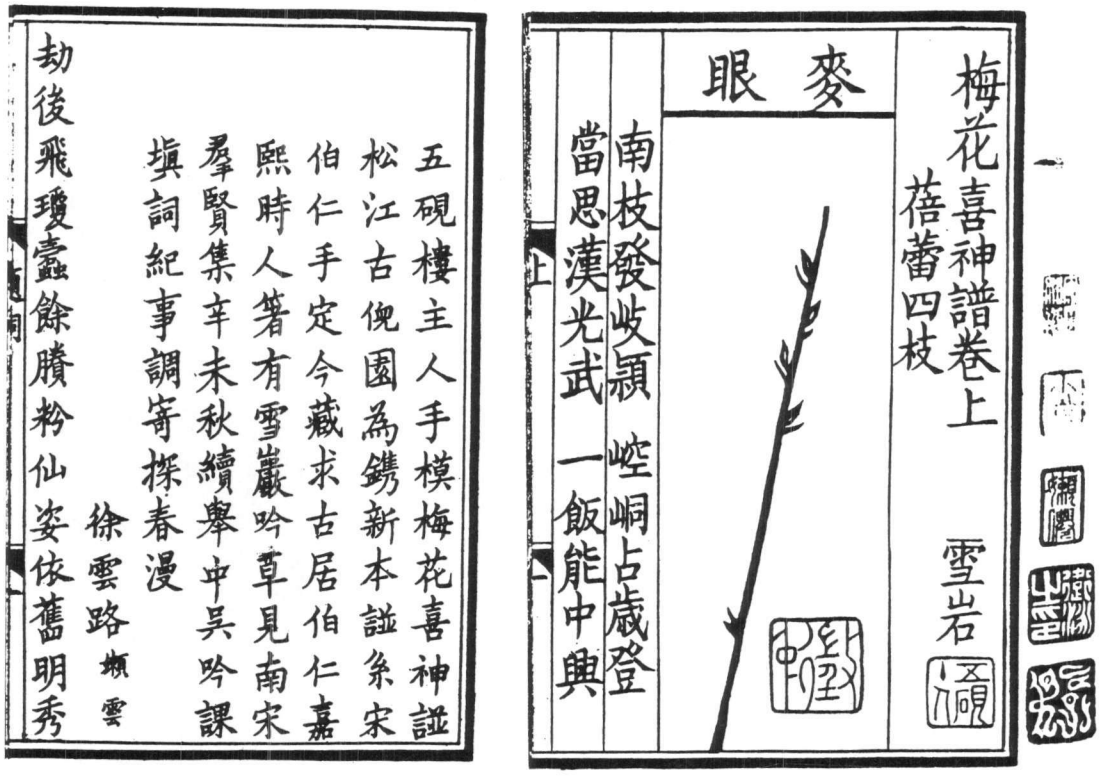
丁香　櫻桃

新荷濺雨

新緑小池沼　田田浮翠錢

雨中珠萬顆　巧婦其能穿

清阮元《宛委别藏叢書》本《梅花喜神譜》



梅花喜神譜卷上

雪岩

蓓蕾四枝

麥眼

南枝發岐頭　崆峒占歲登

當思漢光武　一飯能中興

五硯樓主人手模梅花喜神譜

松江古俔園爲鐫新本誌系宋

伯仁手定今藏求古居伯仁嘉

熙時人著有雪巖吟草見南宋

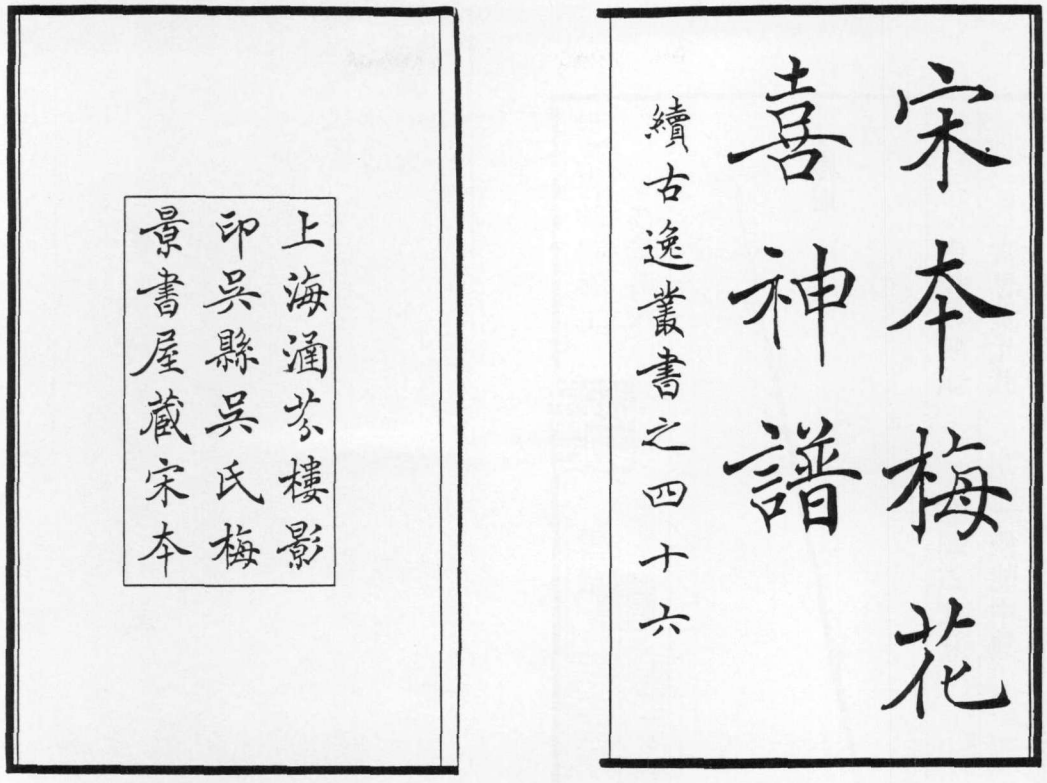
羣賢集辛未秋續舉中吳吟課

填詞紀事調寄探春漫

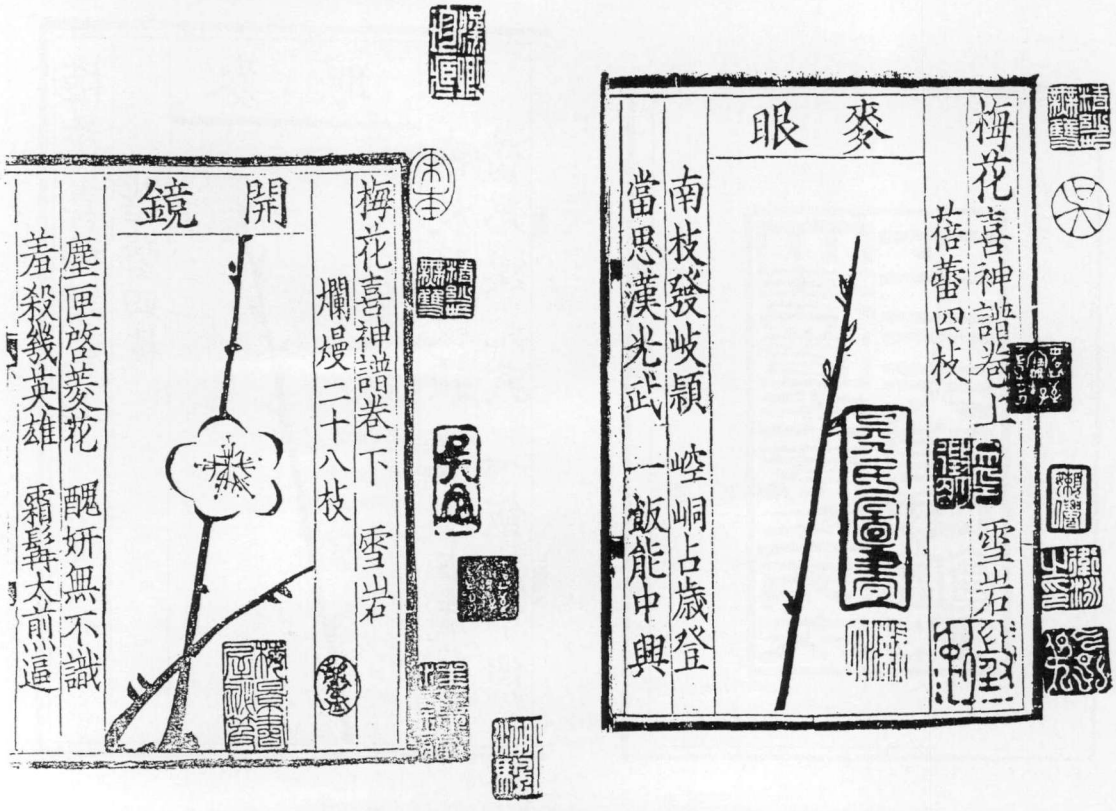
徐雲路　頻雲

劫後飛瓊蠹餘賸粉仙姿依舊明秀

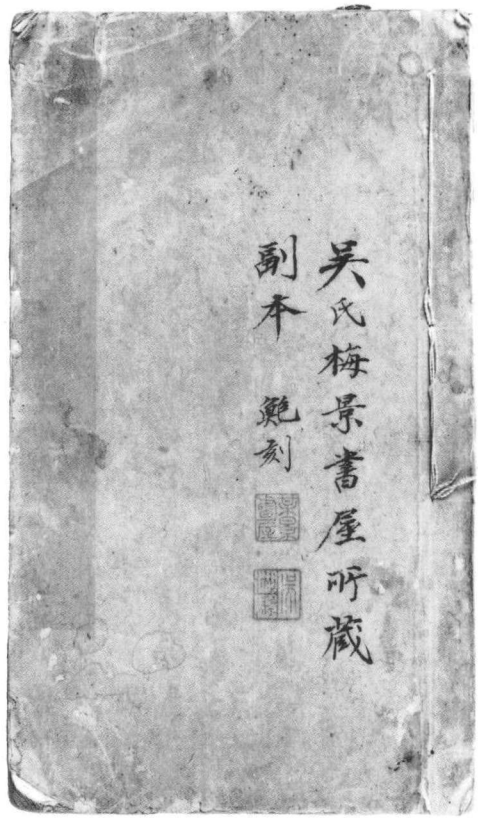
清五硯樓(袁廷檮)藏本《宋雪岩梅花喜神譜》



上海商務印書館1938年影印本《宋本梅花喜神譜》



上海商務印書館1938年影印本《宋本梅花喜神譜》



清鮑廷博《知不足齋叢書》本《梅花喜神譜》

清道光七十二夫容僊館刊本《梅花喜神譜》