

清逸雅致
清代织绣上的博古图

刘远洋

“博古”一词在汉代的文献中就已出现,如张衡《西京赋》:“雅好博古,学乎旧史氏”;《说文解字》中释其义为:“博,大通也”,“古,故也”。至宋时,金石学肇兴,大观初年(1107),宋徽宗敕纂《宣和博古图》三十卷,历十余载成书,其中收录了宋皇室收藏于宣和殿的商至唐代的青铜器八百余件,每件器物都有摹绘图。这种将古器物以图像化形式表现出来的做法流传下来,逐渐成为美术领域的一种常用题材。到清代时,博古纹饰的应用日广,广泛出现在卷轴画以及织绣、陶瓷、漆器、木雕等工艺品装饰上。

清代的博古题材可以分为两种类型:一种是展示人物观赏古玩情景的故事画,另一种是完全由古器物构成的静物画。前者由于表现的对象复杂多样,需要充足的布局空间和细致的笔触进行描绘,多见于卷轴画的形式。相比之下,后者的表现则更为自由,古器物的样式、数量、排布方式等均可根据实际情况进行设计布局和灵活调整,因此更适合运用于各种物品的装饰。清代的织绣种类多样,除了用于观赏陈设的欣赏性织绣外,还有人们日常的服饰用品等实用性织绣,据传世实物所见,其中以博古为主题的装饰主要为第二种类型。

在这类由古器物组成的博古图中,画面的构成样式十分多样。有的以一种或数种古器物进行构图,这是博古图常规的表现形式;有的是将古器物与各种花果或一些寓有吉祥意义的物品混搭并置,画面内容丰富,在实物装饰中更为多见;有时,为了规整画面或设计的需要,图中还会引入博古架,通过博古架的分隔形成图式骨架,对古器物进行排列。其时博古图的含义外溢逐渐扩大,凡集合有铜、瓷、玉、石、函册、卷轴等器物的图画皆被列为博古图之属。

对于欣赏类的博古题材织绣,如镜心、绣屏等,其组织布局上更倾向于绘画性表现,器物的排布具有一定的自由度,构图时注重物象大小、远近以及空疏留白等视觉效果。以北京艺术博物馆收藏的深蓝缎绣博古图镜心(图1)为例。绣品以深蓝色缎为绣地,其上绣有方鼎、香炉、箸瓶、梅瓶、蒜头瓶、花瓶、水盂、山子、书册、卷轴等十数种器物,并摆插有花卉果实等。器物大小形状各异,构图时按照高低大小参差错落排布,使画面内容虽多却不失条理。器物的造型优美,装饰精致,如居于画面中心的蒜头瓶,长颈、鼓腹、圈足、瓣状瓶口,瓶颈上雕塑一只蓝背白腹的小螭龙,头下尾上蜷曲盘绕,形态生动可爱,瓶腹绣如意云纹及江崖海水纹样,瓶中插有盛放的牡丹,古朴清雅之外又寓吉祥含义。通过综合运用平绣、网绣、钉金、打籽等刺绣技法,同时利用变化多样的针法和色调丰富的绣线,器物的材质质感及装饰肌理表现得细致入微,十分逼真。

另一件米色江绸地苏绣博古图镜心(图2)的绘画性布局更为明显。绣品以米色江绸为地,采用苏绣技法绣插花博古图案。图中近处摆放一云龙纹水盂,当中插珊瑚为饰,其旁放置一块如意足龙形盖砚,稍远为一云蝠海水纹青花梅瓶,瓶中插有数枝花叶繁茂的菊花。瓶、盂之外,另有两轴手卷与一书籍散布。图中的器物摆设错落有致,富于意趣。画面左上空白处有墨笔题书唐初诗人骆宾王的《秋晨同淄川毛司马秋九咏·秋菊》:“擢秀三秋晚,开芳十步中。分红俱笑日,含翠共摇风。碎影涵流动,浮香隔岸通。金翘徒可泛,玉笋竟谁同。”与画面的内容相应和。诗题末尾为乾隆年间一品大员韩鏞的名款,并钤“韩印”“序东”未印。画面右上角另有一“明窗净几”印。为了细致表现各种器物的纹理质感,除了大面积的平绣外,绣品还灵活运用多种刺绣技法:如以钉线绣勾勒花瓶、木座等器物的边缘轮廓,突出其空间的立体感;又如用极小的珊瑚珠和珍珠以穿珠绣绣菊花花瓣,花朵精巧生动,形象饱满。整幅作品构图疏朗,色彩清雅,绣工细致,针法灵活,诗、书、画、印一应俱全,展现出工不输笔墨的画意风格。

与之相比,实用类的博古题材织绣则更强调整体图案的规整性和适合性,一般会根据所装饰物品的外形对器物的形态、位置等进行设置乃至一些艺术化处理,以满足构图的需要,达到理想的装饰效果。以北京



图1 清 深蓝缎绣博古图镜心



图3 清 红绒地贴绣花卉博古马面裙(局部)



图2 清 米色江绸地苏绣博古图镜心



图4 清 红色暗花纱绣花卉博古纹马面裙(局部)



图5 清 绿色缎地贴绣花卉博古纹马面裙(局部)



图6 清 绿地纳纱绣博古纹扇套

艺术博物馆收藏的几件花卉博古纹马面裙(图3~图5)为例,博古图案均装饰于裙门也即所谓的“马面”部分,在镶边围成的外廓内构成长方形适合纹样。布局上以一件器物为中心,其他器物环绕四周。通过调整器物的大小、形状和位置,同时巧妙地利用花果、枝叶等元素对一些空隙处加以填补,各种图案穿插交错,以舒展均衡的方式排布组合在一起,形成规整的长方形外观,显示出结构严谨而又富于变化的特点。

博古架也常被用于辅助实用类织绣上的博古纹样的构图。利用博古架内部灵活多变的分格形式,各种大小形状的器物可以自由地进行排布组合,而由博古架的外框构成与被装饰部分相吻合的适合性外观。实例如北京艺术博物馆收藏的绿地纳纱绣博古纹扇套(图6),整个扇套被装饰成一座竖长型的博古架,自上而下设为六个分格,分别放置古琴、书函、箸瓶和水盂、鼎式香炉、围棋、画轴,分格采用回字纹边框,根据内置器物的形状围成高低错落的空间,居于中间的香炉所占面积最大,两端的古琴和画轴次之,其余几件穿插在其中的器物更小。另外,即使是处于同一分格内的箸瓶和水盂,在摆放上也有微小的高度差。这样设计使视觉效果产生跳动张弛的变化,避免了器物顺次纵向排列的单调、呆板感,使博古纹样更富于艺术装饰性和表现力。

清代织绣上博古纹样的广泛应用源于明清赏古、集古之风的盛行。受宋代金石学的影响,收藏、研究古器物作为一件风雅之事备受明清文人士大夫的推崇。如明代董其昌在《骨董十三说》中称:“先王之盛德在于礼乐,文士之精神存于翰墨。玩礼乐之器可以进德,玩墨迹日刻可以精益。居今之世,可与古人相见,在此也。助我进德进艺,垂之永久,动后人欣慕,在此也。”“人能好骨董,即高出于世俗,其胸次自别。”在文人阶层的倡导推动下,古玩收藏逐渐成为社会时尚,鉴藏之风深入民间。明代沈德符在《万历野获编》一书中生动描述了明末的古玩收藏热潮:“如吴中吴文恪之孙,溧阳史尚宝之子,皆世藏珍秘,不假外索。延陵则楮太史应科,云间则朱太史大韶,吾郡项太学、锡山安太学、华户邵辈,不吝重资收购,名播江干。南都则姚太

守汝循,胡太史汝嘉亦称好事。若辈下则此风稍逊,帷分宜严相国父子、朱成公兄弟,并以将相当途,富贵溢溢,旁及雅道。”在这种全民好古的社会氛围中,博古题材自然也广受欢迎,大量出现在包括织绣在内的各种器物用品的装饰上。

博古图本为文人崇尚高雅的意趣体现,转化为装饰纹样时,在表现内容上自然也与文人生活密切相关。如博古图中常见的器物插花,即是一种文人生活风尚的反映。明代后期,文人圈盛行以古器物养花,认为有神奇的功效。明代袁宏道所著《瓶史》中就有记载:“尝闻古铜器人土年久,受土气深,用以养花,花色鲜明如枝头,开速而谢迟,就瓶结实,陶器亦然。”这种时尚一直延续至清代,并升华为博古纹样中的一种艺术表现形式。与此同时,随着明清时期商品经济的兴旺发达,市民阶层持续扩大,追求美好生活、祈望福寿富贵的世俗化吉祥思想不断发展和深入,渗透到生活的各个方面。受其影响,博古图中也融入了各种寓有吉祥含义的图案,以迎合市场需求和大众审美。常见与古器物的搭配如牡丹、菊花、水仙、佛手、灵芝、石榴、柿子、如意、磬、戟等,这些花果物品或插放于古器物中,或摆置于古器物周围,美化平衡构图的同时,通过象征、谐音的方式,表达诸如平安富贵、事事如意、多子多福、吉庆有余、平升三级等丰富的吉祥寓意。另一方面,清代成熟完善的织绣工艺,特别是最富于表现力的缂丝和刺绣工艺,也为博古图装饰在织绣上提供了有力的技术支持。

综上所述,博古图由著录图像转化为装饰纹样,逐渐形成了固定的表达范式。清代织绣上的博古图主要表现为以古器物构成的静物画。在实际运用中,通过与花果寓有吉祥意义的物品的搭配,博古图的面貌构成更加多样,表达内涵更加丰富。根据欣赏类和实用类织绣的不同,博古图在组织布局上也采取了不同的策略,前者更注重绘画性表现,后者则强调整体图案的规整性和适合性。博古图在清代织绣上的应用和表现体现了清代鉴藏风尚与民俗文化的交互融合,是当时社会的审美意识与先进的织绣工艺共同作用的结果。

窑变无双

——浅谈清代窑变釉瓷

胡忻



图1 清光緒款窑变釉贯耳瓶



图2 清宣統款窑变釉贯耳瓶

九江市博物馆藏有一件清光緒款窑变釉贯耳瓶(图1)和一件清宣統款窑变釉贯耳瓶(图2)。清光緒款窑变釉贯耳瓶高29.7厘米,口径长10.8厘米,宽9厘米;足径长12厘米,宽9.2厘米;“亚”字形直口、溜肩、长方形圈足。肩部堆塑双贯耳,腹部模印桃纹。底部无釉。清宣統款窑变釉贯耳瓶与清光緒款窑变釉贯耳瓶器型基本一致。底部皆为阴刻六字双行楷书款,分别为“大清光緒年制”和“大清宣統年制”。器身通体施窑变釉,釉面以红色为主色,交相辉映着黑色斑块,在口沿及折角釉薄处露出白色底色。清光緒款窑变釉贯耳瓶略带紫色,清宣統款窑变釉贯耳瓶则基本上只有黑色。笔者在参与九江市三级文物鉴定过程中,发现九江地区一些博物馆也藏有此类文物。它们具有一些共同特点:刻款清晰端正,胎质细洁,胎体厚重,比例协调,俊秀挺拔,线条优美流畅,予人高贵静穆之美。具有典型官窑特征。笔者就此类文物与大家进行一些探讨交流。

窑变釉的起源和发展

据考古发现,窑变釉至迟在隋代就已出现,安徽寿州窑青瓷就曾出现过窑变釉。1973年安徽亳县机制砖瓦窑场M2隋开皇二十年(600)王幹墓出土了一件四系青瓷罐,器内施满釉,器外施青釉,釉不及底,盘口及肩部积釉处呈紫蓝色的窑变。蚌埠市郊出土隋青釉四系盘口壶,积釉处也呈紫蓝色的窑变。从这些器物可以看出,此时的窑变釉应该还是一种偶然性的出现,并不是工匠刻意而为。

故宫博物院藏有一件鲁山窑花瓷腰鼓,唐人南卓撰《羯鼓录》中记有“不是青州石末,即是鲁山花瓷”。20世纪70年代,在河南调查鲁山窑址时发现了黑釉花瓷腰鼓残片,其特征与传世腰鼓完全一致,证实了这件黑釉花瓷腰鼓系河南鲁山窑制品。从花瓷腰鼓的斑点装饰看,这种釉面变化应是有为之。推测至唐代晚期,已基本掌握了窑变技术。

将这种装饰风格推向极致的当属宋代五大名窑的钧窑。钧窑以其窑变釉闻名于世。它创造性地使用氧化铜作为着色剂,在还原焰中烧出窑变铜红釉,并衍生出茄皮紫、海棠红、丁香紫、朱砂红、玫瑰紫、鸡血红等多种窑变色釉,深受后世喜爱。至元末,北方的钧窑生产走向没落。

明清时期南方江西景德镇、福建石湾、江苏宜兴都生产过窑变釉。清代雍正皇帝对钧窑情有独钟,景德镇御窑厂仿制钧窑瓷器。据《清档》记载,清雍正六年(1728)派唐英监景德镇窑务,雍正七年创烧仿钧窑,雍正十三年终获成功。雍正十三年(1735),唐英在其所写《陶成纪事》碑文中,记述了仿清官所发朱砂窑器而烧得窑变釉之事:“钧釉,仿内发日器玫瑰紫、海棠红、茄皮紫、梅粉青、骡耳马蹄五种,新得新紫、米色、天蓝、窑变四种。”唐英《恭进上传及偶得窑变瓷器折》记载:“奴才在厂制造霁红瓷器,得窑变圆器数件……虽非霁红正色,其釉水变幻,实数年来未曾见,亦非人力可以制造。故窑偶得一窑变之件,即为祥瑞之征,视同珍玩。”由此可见,清代窑变釉是景德镇御窑厂在生产仿钧釉基础上衍生出的一个新品种,“可以认为是钧釉的一个独特变种”。它是将多种不同色釉施于一器,在高温下自然流淌,数种色彩与红色熔融流动,互相渗透,犹如火焰状的色彩和图案,极富质感,因此人们把较红的谓之“火焰红”,偏蓝的冠以“火焰青”。

清代窑变釉的工艺

据王圻《稗史汇编》记载:“瓷有同是一质,遂成异质,同是一色,遂成异色者。水土所合,非人力之巧所能加,是之谓窑变。”他认为是器物在烧成过程中出现了意想不到的釉色效果,称之为“窑变”。清代的《景德镇陶录》也认为:“窑变之器有三:一为天工,一为人工。其由于天工者,火性幻化,天然而成……其由于人工者,则工故以釉作幻化物态,直名之曰窑变,殊数见不鲜耳。”其制作工艺,据清代《南窑笔记》记载:“法用白釉为底,外加釉里红元子少许,罩以玻璃红宝石晶料为釉,顶端斜出两面薄刃,可以出此种的造型与文献中描述的璋近乎一至。另一件玉圭顶端呈三角锥形(图4),高10.9、宽3.1、厚0.35厘米,锋边及器身两侧磨出边刃,底部两端边角处各有一个单面钻小圆孔。圭,同为六器之一,具有祭祀东方的功能,造型多为尖首或圆首。《说文解字》言:“圭,瑞玉也,上圆下方”。从器形上看,这件人龙纹玉璋上圆下方的形制与璋相差甚远,反而与圭的器形一致。综上所述,笔者认为代表东方的句芒与祭祀东方的玉圭两者相结合并非偶然,而是魏国祭祀对象、祭祀用器、祭祀方式等一系列宗教思想和祭祀行为的综合体现,所以这件玉璋应定为玉圭,改称为“句芒乘龙纹玉圭”更为妥当。

清代窑变釉四方贯耳瓶是清代官窑瓷器中的精品

四方贯耳瓶器型源自古代青铜礼器。宋代开始在瓷器中出现此类器型,后一直是历代文人案头的陈设器。清代将瓷器造型分为圆器和琢器。四方贯耳瓶是琢器中的一种,制作工艺相对复杂,对胎、釉要求较高。在景德镇工匠间,有“一方抵十圆”之说,可见烧制方器之难。据历年报销窑务总册分析,清代御窑厂窑变釉四方贯耳瓶的平均上色烧成率不足两成。

清代各朝窑变釉四方贯耳瓶底款皆为刻款,雍正时期,底款为阴文篆刻“雍正年制”四字两行篆书,乾隆、嘉庆、道光时为阴文六字三行篆书刻款。咸丰、同治、光绪、宣统四朝底款为阴文六字双行楷书刻款。纵观清代,官窑瓷器中底部用刻款的并不多见,只在仿均釉、炉钧釉、茶叶末釉等单色釉瓷器上使用。此类瓷器是直接由清代帝王授意下生产,由景德镇御窑督陶官亲自负责,烧成后也是用于陈设或帝王把玩。在《清档》中经常可以看到历代帝王亲自指导窑变釉生产的档案。此类瓷器可谓集千万宠爱于一身,其制作精美是清代其他官窑瓷器无法比拟的。

魏国博物馆藏“人龙纹玉璋”定名内涵再讨论

任磊

成了线条状,这样的刻划倒是符合多数鸟类股部隐藏、胫部纤细的特征(图2)。如此看来画中的人物已不是一般的玉人形象,而是将人与鸟融合一体的形象。人面代表着人性,鸟身代表着天性或神性,这是先秦时期“人、鸟、神”互通合一的鸟崇拜观念,也是魏国人将鸟的形象人格化的一种表达方式。

三看,这件玉器的身姿呈“蹲踞”状,上半身挺拔直立,下半身半蹲半坐,看起来形神兼备。蹲踞是一种两膝弯曲,脚底和臀部着地的蹲坐姿势。这样的姿势让人联想到一只孤傲的神鸟栖居在高耸的枝头,一副“俯视蓬萊州,同为身云中游”的姿态。那么在现实中,人面鸟身的形象是否真实存在过,还是仅现于魏国人的想象中呢?《山海经》言:“东方句芒,鸟身人面,乘两龙”。书中描写的是上古时期的神祇“句芒”,他人面鸟身,出行时乘坐两条御龙。如果拿句芒的形象与玉器中的人面鸟身相对比,可以发现两者在人面、鸟喙、羽翼、鸟身等特征,以及蹲踞在两条龙身上、驾龙翱翔的形象完全吻合,这就解开了画中人物的身份之谜,可以确定玉器中刻画的人物就是句芒无疑。传说句芒是掌管东方的神,因东方五行属木,木色为青,四季主春。因此句芒也被称为“青帝”或“春神”,他主管草木生长,也保农业丰收。我们知道周人以农业兴国,历代天子重视农耕,但周代仍处于原始农业时期,农业落后就会祈求风调雨顺,所以句芒自然成为这一时期魏国人非常重视的神祇以及祭祀神灵之一。这件玉器也是迄今为止实物所见最早的句芒形象,印证了上古时期传说中的神话人物,对于考证周代句芒信仰、春祭活动、风俗节气等历史文化极其重要。

再看,这件玉器由一块完整的青玉雕刻而成,通高33厘米,器身最宽处14.9厘米,厚0.7厘米。器身顶部及两侧三面磨出刃部,边刃最薄处仅0.3毫米。器顶呈圆弧形,两侧则垂直,底部中心有一个圆形穿孔。柄部较短,一角被削成斜边。之前这件玉器被定名为“璋”,但从器形上来称其为璋多有不妥,它与文献记载和考古所见璋存在较大差异。璋是周代“六器”之一,礼祀南方。《说文解字》言:“刺上为圭,

半圭为璋。”刺,本意指的是尖状或锋利的顶端,这是说器物顶端呈尖状的为圭。半圭为璋,是指从圭顶端的尖端处自上而下一分为二的是璋,书中言简意赅地描述了圭和璋的区别。同时笔者也注意到魏国出土的另一组玉璋和玉圭,其中玉璋呈扁平长条形(图3),高11.9、上宽0.5、下宽2.4、厚0.3厘米。素面无纹,顶端斜出两面薄刃,可以出此种的造型与文献中描述的璋近乎一至。另一件玉圭顶端呈三角锥形(图4),高10.9、宽3.1、厚0.35厘米,锋边及器身两侧磨出边刃,底部两端边角处各有一个单面钻小圆孔。圭,同为六器之一,具有祭祀东方的功能,造型多为尖首或圆首。《说文解字》言:“圭,瑞玉也,上圆下方”。从器形上看,这件人龙纹玉璋上圆下方的形制与璋相差甚远,反而与圭的器形一致。综上所述,笔者认为代表东方的句芒与祭祀东方的玉圭两者相结合并非偶然,而是魏国祭祀对象、祭祀用器、祭祀方式等一系列宗教思想和祭祀行为的综合体现,所以这件玉璋应定为玉圭,改称为“句芒乘龙纹玉圭”更为妥当。

周代是玉圭发展的鼎盛时期,这一时期圭被赋予了更全面的功能。《周礼》言:“命圭九寸,谓之桓圭,公守之;命圭七寸,谓之信圭,侯守之……”。这里所说的“命圭”,是周天子赐予诸侯的一种信物,并以命圭的尺寸大小,区别诸侯之间“公、侯、伯、子、男”的爵位等次。其中的桓圭便是公爵地位的象征,这件玉圭高33厘米,换算后等于9.9寸,与史书中记载“九寸谓之桓圭”的尺寸完全一致,因此这件玉圭极可能与周天子册命封赏有关联。魏国是周代的公侯诸侯国,历代国君均以魏公称,句芒乘龙纹玉圭不仅是墓主人身份和国别的标志,它恰当适度的尺寸更是魏国人恪守周礼、维护宗法的诠释。

古文言:“圭锐象春物初生”。当春回大地时,草木的萌芽积蓄着顽强的生命力,如芒刺一般刺破土壤奋发向上。句芒乘龙纹玉圭以卓尔不凡的姿态穿越了数千年的时空,向我们展示出中国古代玉器文化的勃勃生机。



图1 魏仲墓出土人龙纹玉璋



图3 魏仲墓出土玉圭

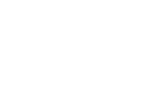


图4 魏仲墓出土玉圭