



图2



图3



图4



图5



图6

从钦安殿内的匾额说起

李文君

故宫的中轴线,从南到北,依次分布有午门、太和门、三大殿、乾清门、后三宫、御花园、神武门等建筑,这些建筑类型多、体量大、工程工艺复杂、保存完好,钦安殿就是其中的典型。

钦安殿(图1)建于明永乐年间(1403—1424),嘉靖十四年(1535)又在外围添建一圈院墙,形成一个完整的院落。院落的正门在南边,名天一门,取“天生水”之意,切合钦安殿位于故宫北部,北方壬癸水的位置。钦安殿主体建筑坐落在单层汉白玉须弥座之上,面宽5间,进深3间。若从神武门进入故宫,走在洞门内,越过御花园高大的墙垣,即可望见钦安殿屋顶的鎏金伞盖宝炉。钦安殿是道教建筑,供奉玄天上帝,也就是北方之神“玄武大帝”,后因避康熙帝玄烨的名讳,改称“真武大帝”。院内东南角有焚帛炉,供奉化祭品使用;西南角有夹杆石,在祭祀时用来竖起旗幡。

在“靖难之役”中,从北方南下的燕王朱棣为鼓舞士气,以神道设教,尊崇北方之神,抬出真武大帝,对外宣称自己的军队曾得到他的护佑。靖难成功之后,朱棣借北方之神真武大帝的光芒,来为自己称帝合理。为此,他在中轴线上辟地建钦安殿,专供真武大帝;还在湖北武当山为真武大帝修建专门的道场,提高其地位。清军入关后,对北方之神真武大帝也礼敬有加,完全保留了明代钦安殿的规制。如今钦安殿内依然保持着乾隆时期的模样,堪称我国最古老也是保存最完好的道教殿宇陈设。钦安殿内高大的屋檐之上,悬挂着十二方清代的御匾匾额,也值得一说。

钦安殿内的匾额

钦安殿内的匾额,都是横匾。横匾是内檐装修的重要组成部分,举凡室内外檐下,或者墙壁、榻扇、门楣等处,只要有空闲,就可悬挂。一座建筑,可同时悬挂多方横匾,也可随时添加或撤换。

匾额能很好地表达题写者的襟抱抱负与审美情趣。钦安殿内现存最早的匾额,是清乾隆十一年(1746)十二月御题的“统握元枢”(图2)。意思是说真武大帝手握枢纽,掌管北方之

事,本来应作“玄枢”,为避讳康熙皇帝,改为“元枢”。乾隆皇帝之后,逐渐形成一种不成文的规矩,几乎每位皇帝都会在钦安殿内御题一方匾额。这样做的目的,一是皇帝们把钦安殿当成“打卡地”,题写匾额刷存在感;二是通过题写匾额的方式,向紫禁城的护法神,即北方尊神真武大帝告知:自己已经位正大统,希望能一如既往地得到他的庇佑。联想到钦安殿的最初兴建,就是朱棣为论证自己继位合理合法、尊崇真武大帝的产物,清帝在钦安殿内继续用御题匾额来证明帝位的合法性,也就可以理解了。

清帝的御题匾额,今天依然按原状悬挂于钦安殿内的屋檐上。乾隆皇帝的“统握元枢”匾额之外,还有嘉庆皇帝的“道崇辑武”匾(图3),道光皇帝的“功宏齐政”匾,咸丰皇帝的“诚祈应感”“天一镇佑”(图4)两方匾额,同治皇帝的“金界垂福”匾。除此之外,钦安殿内尚有慈禧太后御题匾额六方,分别是:“福应天锡”“福应天人”(图5)“钦崇天道”(图6)“崇朝泽洽”“辅时生养”“拱辰泽洽”。钦安殿属于内廷,是皇帝的私人空间,不像前朝那样,受到诸多国家礼法的制约,这里的匾额更率性,也更能表现皇帝的真性情。因属后宫范围,后宫内皇太后辈分最高,是大家长,所以才在五位皇帝之后,破天荒地有了慈禧太后的御题匾额。在礼制森严的前朝,这种情况是绝不会出现的。若乾隆等五位皇帝在钦安殿内御题匾额,是向真武大帝通报自己即位的信息,那么慈禧太后御题匾额,也有向紫禁城护法神宣示大家长地位的倾向。

匾额与政治统绪

清帝御题匾额,或宣扬教化,或表彰有德,或自勉自励,内涵极其丰富。更有甚者,御题匾额与帝位传承的政治统绪产生了微妙的联系,在不经意间,形成三处有趣的匾额统绪传承链。

第一处是孔庙(文庙)匾额。为彰显统治汉地的合法性,清代十分推崇儒学,把尊儒当成基本国策,作为政权合法性建设的重要举措,对儒家的创始人孔子,极尽褒扬。从康熙皇帝开始,到宣统皇帝为止,每位皇帝登基后,都要御题一块尊孔崇



图1

儒的匾额,颁布全国,供各地孔庙悬挂。清康熙二十三年(1684)十一月十八日,第一次南巡的康熙皇帝路过孔子故里曲阜,为曲阜孔庙大成殿题写了“万世师表”匾额,随后他下令将此匾摹拓复制,颁发天下学宫(孔庙)。这样,在各州城市县的孔庙中,均有了“万世师表”御匾,朝廷崇尚儒学的治国理念,清朝是汉地合法正统的统治者这一事实,也得以向全天下宣传。康熙皇帝为孔庙题匾,有缓和满汉关系、化解矛盾的考虑。雍正皇帝登基以后,在清雍正三年(1725)八月二十一日御书“生民未有”匾额,颁布天下。经过顺治、康熙两朝近八十年的苦心经营,普通大众已接受并认可了清朝统治的合法性。到雍正皇帝即位时,清政权的合法性与继承明朝正统一事已无人怀疑。雍正皇帝为孔庙题匾,更多地是希望从皇位继承流言的大环境中走出来,借用孔子的大旗,说明自己继位的正当性不容妄议。此后,就形成了这样一种潜在的规范,新皇帝登基后,无论如何,都须为孔庙御题一方匾额。不如此做,就是不合礼法,好像帝位来路不正,自己不是真命天子一样。就连幼年继位的同治、光绪、宣统三帝,宁肯让人代笔,也必须为孔庙题写匾额。如乾隆皇帝的“与天地参”,嘉庆皇帝的“圣集大成”,道光皇帝的“圣协时中”,咸丰皇帝的“德齐畴载”,同治皇帝的“圣神天纵”,光绪皇帝的“斯文在兹”。宣统皇帝的“中和位育”。这种潜在的规范,没有形成文字层面的硬性规定,却在政治需求的刺激下,形成了完整的政治统绪传承链条。

第二处是勤政殿匾额,它代表了清帝“勤政”的传统,新皇帝即位之后,通过题写匾额,来激励自己勤政,向天下宣扬自己是合格的继任者。清代皇帝喜欢在紫禁城外办公,他们在园

绍兴博物馆藏 宋青白釉堆塑瓶研究

张幸幸

2022年,绍兴博物馆新征购了一对宋青白釉堆塑瓶,这类堆塑瓶为江西宋代瓷器,并非绍兴地区常见瓷器类型。这类瓶的命名说法众多;有人认为从东汉五联罐发展而来,称其为谷仓罐;有从陪葬功能考虑,称其为魂瓶、皈依瓶等;从造型角度,因两瓶颈部各自缠绕龙虎,可称作龙虎瓶,因瓶盖顶部立鸟,也称立鸟瓶;这里暂且根据装饰工艺称其为堆塑瓶。

造型与铭文

堆塑瓶由盖、身两部分组成,盖呈帽形,顶部立鸟,两只小鸟一高一低,似在对话。瓶身造型均为盂形口、细长颈、鼓腹、圈足,颈部饰螺旋状凸弦纹,在堆塑人物与腹部相接处有花边形的附加堆纹一周。以附加堆纹为界,上部满施青白釉,堆塑的动物及人物釉色尤其莹润;下腹部略施薄釉,近底部无釉露出土胎,圈足略外撇。两瓶对称贴塑有石鼓形耳,象征日月,并伴有祥云装饰。

如果将整器自上而下分为三段,最为精彩的堆塑部分恰好位于中间的三分之一。左侧龙瓶有一长龙在颈部缠绕,龙身鳞片明显,龙爪遒劲有力,龙尾下部有一仙鹤仰视,腹部一周堆塑12个带风帽人像,人脸模糊不清,手中似持笏板。右侧虎瓶虎头上清晰可见“王”字,除12个风帽人像外,还塑有龟、犬。两瓶口径均为7厘米,足径均为9厘米,左侧龙瓶通高47厘米,右侧虎瓶通高46厘米。盖径一为8.2厘米,一为9厘米。

此类堆塑瓶常见于江西及福建宋元时期墓葬,学者们一般根据盖部、颈部、腹部特征进行类型学研究。器物总体变化规律是早期无盖,后期有盖;颈部原先有长条四系,后来消失,整体被拉长方便堆塑,堆塑内容也经历了简—繁—简的变化,腹部由高变矮,整个器形的重心不断下移。此次介绍的堆塑瓶有明确纪年,可以补充考古研究资料,完善以往的类型学序列。

此对瓶特色之处在于虎瓶腹部有铭文,而龙瓶腹部光素无文。虎瓶的铭文内容为:“皇宋绍兴二十八年戊寅二月初一日谨题,其年米每斗八十文。”在目前所见此类堆塑瓶中带铭文的并不多见,如1985年在南昌县博物馆发现的一只堆塑瓶颈部一侧竖刻“东仓”,一侧刻有“西库”。(陈定荣《堆塑瓶论》,《江西历史文物》,1986年第2期)关于记录米价铭文的宋代器物,经查上虞博物馆馆藏的北宋绍兴五年(1098年)青瓷砚的尾端刻有“其年米佰价宜”,系上虞区上浦镇甲仗村窑寺前窑址采集品。(浙江省文物考古研究所编《浙江纪年墓与纪年瓷·绍兴卷》,文物出版社,2019年)可见在器物上刻有当年米价,是当时民窑的一种做法。

大米作为关系国计民生的重要物资,米价的高低可以直接反映当时的物价水平。绍兴二十八年为公元1158年,根据汪圣铎的《南宋粮价细表》,1160年江西、湖南地区“米斗数十钱”,大约与此瓶记载的米价相符。而江西地区的确实发现了不少此类造型的堆塑瓶。

至于两瓶一件刻铭,一件无铭,笔者认为有两种可能:一是两瓶在流传过程中因相似度较大凑成一对,并非原配。因为在目前考古发掘的夫妻合葬墓中出土此瓶,往往是一人一鸟。如果出自夫妻合葬墓,那么就可能是四瓶同出,这是其中两只。即便是出自不同墓穴,但生产地是同一窑口,才造就了神似一对的效果。第二种可能是确属一对,因为当年是戊寅年,所以在虎瓶上记下当年米价,有纪年意义。



思想内涵

有学者认为一龙一虎的堆塑造型与龙虎山天师道密切相关。(陈思雨、曹春生《宋代青白瓷皈依瓶的道教纹饰文化》,《陶瓷》,2020年9月)此类瓶的流行受道教影响颇深。至于十二个贴塑人像,一般认为是受十二生肖观念影响,据《宋史》卷一百二十四中记载:“三品以上加石人二人。入坟有当扩、当野、祖名、祖思、地轴、十二时神。”为简便起见,墓葬中出现了用十二个贴塑人像代替十二生肖的现象,这样既节省了墓内空间,同时形成十二时神灵聚效应,可以更好地引导墓主灵魂飞升。同时,盖顶的飞鸟也发挥了灵魂导向的功能。

当然,宋墓中仍然存在十二生肖俑与堆塑瓶共出现象。例如,江西分宜彭氏墓出土有文吏俑、动物俑并皈依瓶一对。皈依瓶在原文中未公布图片,根据描述可知:“釉色酱褐,短颈,上有几道附加堆纹,肩部突起一周,上有四钮。”(彭适凡、刘玲《江西分宜和永丰出土的宋俑》,《考古》,1964年第2期)与本文介绍的细长颈堆塑瓶完全不同。又如江西德兴县香屯宋墓,出土有人物俑、四灵俑、十二生肖俑等,另有堆塑蟠龙瓶1件,惜只留残片和盖碟,高度推测约21厘米,明显不可能是本文所述的细长堆塑瓶。

产地及来源推测

根据杨后礼的研究,这类堆塑瓶为江西各地窑场所生产。景德镇的湖田窑、南丰县的白舍窑、贵溪县的坝上窑等均有相关瓷片出土。其中,参考陈定荣、余家栋《贵溪坝上窑的调查》一文,笔者发现新入藏的青白釉堆塑瓶与该文中介绍的照6皈依瓶残件有相似之处。陈艳玲的研究中又进一步说明,(陈艳玲《江西宋墓出土堆塑长颈瓶探析》,《文物天地》,2021年01期)湖田窑、白舍窑为生产此类堆塑瓶的主力窑口,其产品不仅为当地所用,还销售至周边的浙江、福建、湖南等地。而江西的一些地方窑口除了上述的坝上窑外,又补充了临川白浒窑和南城云市窑。

此外,活跃于浙江西南部金衢盆地的婺州窑也生产堆塑瓶,但釉色并非青白色,常见青釉和褐釉,比如浙江衢州婺州窑系堆塑瓶。(柴福有《浙江衢州婺州窑系堆塑魂瓶赏析》,《文物鉴定与鉴赏》,2015年05期)青釉颜色深绿,褐釉发黄,常见脱釉现象。多层堆塑以及鼓腹造型皆与本文介绍这对堆塑瓶不同。但这些堆塑瓶中有“陈送”“千秋万岁”和“永别千秋”等铭文出现,对于当时的葬俗研究有着重要意义。

此类堆塑瓶的墓主身份,学界一般认为系中下层官员和富裕庶民。在道教盛行地区,有一定经济实力的家庭往往会选择成对堆塑瓶随葬。这并非单纯的宗教行为,而是与当地民风融合后产生的一种新葬俗。



图1

行走在青绿和水墨之间

林邦鑫

“春风如贵客,一到便繁华。来扫千山雪,归留万国花。”欣赏国画,喜欢它那带有东方韵味的美好意境。国画山水里的色彩历经百年千年,它的绚烂依然还在流淌……

淡妆浓抹总相宜

青绿设色是国画山水用色的一种技法,随着佛教传入中国,中原绘画受到敦煌佛画的影响。青绿山水逐渐发展成一个独立的国画科目,它以佛画用色,用天然矿物质材料研磨成石青、石绿作为主色绘制山水画,使国画“丹青”一词有了新的色彩领域。

青绿山水图卷(图1),清,苏弘瞻,常熟博物馆藏,在吴文化博物馆“山水舟行远——江南的景观”特展中展出,图卷描绘了暮春时节,白云缭绕青山的景象。此处青山就采用青绿设色,白云间处处淡翠,湖泊处大片留白。雾气氤氲,青山跃立,水景和山景虚实相对,一派江南秀丽风光。

在整幅长卷中,高峰山头使用的石青色非常厚重,一些地方露出石绿色,两色相互交融,呈现出穿插自然的状态。图卷前景大块岩石都是以色彩鲜明的石青填之,突出了山石的坚硬感,这与远景中山峦的淡淡渲染相呼应。画者在青绿用色的处理上,不仅增添了画卷的清丽雅致,也回应了山水林泉的远近关系。

近距离观察这幅山水长卷,近处各种树木采用头绿、二绿、三绿,深浅渲染,互相交织,穿插其中,产生出绿荫掩映的春日风光。远处的树林被烟雨蒙蒙所笼罩,若隐若现。春日山间雾气缭绕,远近交错,层层递进,一派诗意春景,游目骋怀。

仿古青绿山水图册(图2),清,王鉴,常熟博物馆藏。中国青绿山水画有大青绿、小青绿两种。大青绿山水技法多钩皴,少皴笔,有着浓重青绿色调,作品装饰性非常强;小青绿山水在水墨淡彩山水画的上罩薄薄的青绿色。清代的画家王石谷这样讲“凡设青绿,体要严重,气要轻清,得力全在渲染。”(王翬《清晖画跋》)。这幅青绿设色山水图册展现了游春情景。近景有长松桃竹掩映,山石林木精描细写,画树交义取势,变化多姿;山外水天开阔,烟水浩渺,意境深远。山头用青绿湿笔晕染,既有青绿山水的明丽,也有江南文人画独有的“气韵”。满目郁郁葱葱的丛林树木,烟云贯穿其中,溪水叮咚叮咚蜿蜒入心,处处弥漫着的生命律动,总给人一种心旷神怡之感。



图2



图3

是故运墨而五色具

水墨是文人山水画独特的色彩。唐代诗人王维被明末董其昌誉为“南宗之祖”,王维画山水一改前人的青绿设色山水,仅用水墨淡染,传递出的是别样的山水之美。

山水图轴(图3),清,蒋宝龄,常熟博物馆藏。该图轴只使用了水墨黑白二色,就写尽了山水林泉的无尽姿态。古人调节墨色的浓淡干湿,取得了描绘形象的生动效果。所谓“墨分五色”,即焦、浓、重、淡、清。文人把水墨运用当作一种游戏,足以见得画者对水墨用法十分个性化。

远景处,几座高峰深染使用水墨混合淡淡晕染,加以披麻皴笔墨技法,表现出山势披拂的形态,用疏密重叠墨点作山峰上的树木杂草,挺立在峭崖上,藏掩于山林间。

最巧妙的是,墨色的浓淡深浅让观者有一种忽远忽近的视觉感受。细观画卷的中景处,山石的皴法精细化、墨色的浓度渐加深,山崖间的岩石显示出阴阳向背的光影感。山间树木使用简淡秀雅的墨色,用笔简率,逸笔草草,却见得佳木葱茏,丰草争茂。

近处的景物在笔法和墨色两个方面,都有了更精致化的处理。画者仅仅使用墨之五色就可以描绘出多种植物的形态面貌,挺拔苍劲的松树、枝繁叶茂的柏树、隐映在小屋后面的竹林、竹叶片片分明。

南屏诗旧图扇页(图4),清,雪舟,常熟博物馆藏。在这幅画中,画者充分发挥了水墨晕染所形成的效果,形成了含蓄、空蒙的神韵之趣。这是一幅典型的“三段式”平远布局构图,墨色的用法不那样丰富,却与纸本的留白配合地相得益彰。正是水墨这种既包含墨色的凝重,又包含着水的清透,才能巧妙地融合于纸本的空白中,让人不觉得在看画,却在看景。扇页上墨色并不浓重,巧在用水的精妙,水分饱满,轻轻渲染,使得远处的山峦仿佛笼罩雾雨蒙蒙中,整个扇面,白云戏墨,烟雨吐露,小舟泛于湖面,风平浪静,杨柳依依,动人春色,全在墨韵。

中国山水摆脱了色彩斑斓的世界,或以青绿色色写尽山河,或以一线墨痕立意定象。青绿山水流淌着一番番绿意,给观者带来清心宁静的感受;水墨所启示的,是精神的意义、生命的境界和心灵的幽韵。从水墨春色中,我们明白大自然的美不逊于人工装饰,反而永远是书画家创作的启发。