主编/何薇 责编/甘婷婷 校对/王龙霄 美编/马佳雯
电话：(010)84078838—8081 本版邮箱：wwbshoucang@163.com
2024 年 7 月 16 日

跨越数千年的文明守望

——『来通』的今生前世与历史传承

张卓凡

故宫博物院于今年初在午门东雁翅楼展厅举办了“璀璨波斯——伊朗文物精华展”，展出来自伊朗国家博物馆等伊朗文博机构的文物达216件，其中7件各具特色的“来通”引人瞩目（图1）。笔者拟借此机对“来通”在数千年历史长河中的沉浮进行概貌性阐述。

“来通”的起源复杂难辨

“来通杯”常被简称为“来通”，是“Rhyton”的音译词，由希腊人命名，有流出、联通之意。来通被认为产生于公元前2000年左右，其起源及演变过程较为复杂，至今未能取得定论。目前对于来通杯的前身或起源问题，学术界存在两种主流推断：

其一认为，来通起源于小亚细亚半岛赫梯文明的血祭仪式中，前身为牛、羊等小型偶蹄目动物制作的头套。这种兽首头套用于套在动物头部，前端留孔，血祭时割破动物颈部喷溅血液，完成仪式。兽首头套的造型风格通常较为写实，与动物面部契合度较高。考古学家在赫梯文明中发现了最早的动物造型来通杯。安纳托利亚文明博物馆藏有一件赤陶土“公牛首来通杯”（图2），相较于常见的来通造型，这件所谓的“来通杯”更像是一个面具，而不是杯。其产生时间在公元前1945年至公元前1835年，该时间段与公认的来通产生时间（公元前2000年左右）较为接近。小亚细亚是爱琴文明及近东文明联系的桥梁和纽带，这一区域的文明交流互动频繁，来通便伴随血祭仪式逐渐传入爱琴文明、西亚，甚至中亚地区。

另一推断认为，来通杯源自对角状杯的改造，在角状杯传入希腊时加上装饰成为来通杯。人类用兽角（通常为牛、羊、鹿等偶蹄目动物的角）作杯，即角状杯，起源很早，可追溯至新石器时代，出土的角状杯遍布欧亚大陆多个不同地区。作为来通两大制作中心的希腊和伊朗，存在大量角状来通杯，且制式相似。希腊风格的来通杯倾向于头部写实，而波斯风格则常采用抽象化的形象或想象动物形象，这些特征与其相应地区的雕塑艺术风格一脉相承。

根据查阅资料和实物来看，笔者认为前一种推断更加合理可信，而后一种推断则更像是来通经历了一定传播和发展后衍生出的其中一种角状样式。除角状来通杯外，现有考古实物中还存在柱形来通杯、兽身型来通杯、纪念碑式人像来通杯等各式造型。由于角状杯在游牧民族中的广泛使用，不难推知当来通随着小亚细亚的血祭仪式来到西亚地区，以兽首为端部排液的来通杯与以兽角为主体的角状杯极易产生联系，进而发生融合，促生出后世常见的角状来通杯。

造型与用途经历漫长的演变

造型及材质演变 目前，典型来通杯实物通常具有以下显著特征：①一端为注口，即液体流入的口，一端为流出口；②造型特别，流出端通常为牛、羊、狮等各类兽首。来通在经历漫长的演变发展后，造型方面也不再限于兽首，还存在兽身、神兽、人像、鸟形等各类形象。杯体装饰风格也日益繁复，并随各地不同的审美需要而变化。来通的材质最初以陶制为主，后随着社会进步、工艺发展以及上流社会使用需求的更迭，多以金、银、玛瑙、玉、玻璃等各类名贵材质制作。

功能演变 来通杯的功能演变较为复杂，大致可分为两种功能：宗教祭祀用器和贵族宴饮用器。如前文所述，来通在宗教祭祀用器的性质最初应源于小亚细亚血祭仪式中的使用。此后在地中海地区与西亚地区的交流互动中，来通逐渐成为当地宗教、祭祀仪式用器，并在周边文明圈传播之时逐渐由“血祭器”转变为“酒祭器”。之后来通逐渐世俗化，加之欧洲、西亚、中亚饮酒之风盛行，来通开始成为贵族奢侈的饮酒器具。

“来通”的饮器功能 作为饮器，来通杯在使用方式上分化为三种：一种为典型饮用方式，即上端注入液体，举起来通从下端饮用。这样类似漏斗的使用方式使得酒（尤其是葡萄酒）在杯内流动时与空气充分接触，起到醒酒的效果。如波士顿美术馆藏北齐画像石刻（图3）中所表现的那样，画面中央的胡人贵族手持来通，从底部饮用。另一种来通则仅有上端杯口，无论注入液体还是饮用液体均从杯口完成，如日本正仓院藏的古琴背面所刻胡人持来通饮酒的方式（图4）。还有一种方式为来通配合碗盘类容器使用，饮用时高举来通，将液体从底部注入碗盘类容器中再饮用。如维也纳艺术史博物馆收藏的希腊彩陶瓶上所绘右侧饮者的饮用方式（图5）。

“来通”的东传与交融

来通杯不仅在地中海、西亚地区流传广泛，也经由领土扩张、贸易等方式影响了中亚地区，并由粟特民族通过丝绸之路向更东方的中国、日韩等地传播。魏晋南北朝至唐初时期，丝绸之路的畅通使得东西方交往密切。此时，地处西亚的萨珊波斯拥有广袤的领土、昌盛的国力，其文化和艺术的影响力得以直抵中亚腹地，触及东亚。来通作为西亚文化的一部分，随着中西亚胡人的商贸脚步逐渐向东，被带到中国西部、中原地区。在东传过程中，因各地宗教信仰、祭祀礼仪等文化的不同，来通的饮器功用较之其宗教礼仪功用自然更易被接受和传播。故来通的饮器性质日益突显，而最初作为祭祀礼器的性质逐渐弱化。

中西亚胡人饮酒之风盛行，高贵奢华的酒具能够促进人们饮酒的欲望，有助于饮酒时愉悦心情。作为造型特别、制作精美的酒具，来通杯所至之处自然备受追捧。随着南北朝至隋唐时期东西方商贸、联系日益密切，丝绸之路上的胡人商贾为方便宴饮随身携带来通，不经意间促进了来通饮酒功能的进一步世俗化与大众化，并将用来通饮酒的习惯带至中国境内。

来通杯传入中国的准确时间目前尚无定论，孙机先生认为其年代不早于3世纪，不晚于4世纪前期。来通独特的形状及饮酒方式在传入中国后逐渐得到贵族的关注与喜爱。尤其在社会风气开放、对域外文化接受度高的唐代，来通成为奢侈和时尚的象征，在当时的贵族与宫廷生活中较为流行。最典型的当属1970年何家村窖藏出土的

图1 “璀璨波斯——伊朗文物精华展”中展示的部分来通

图2 公牛首来通杯 安纳托利亚文明博物馆藏（图片来源：《从赫梯血祭器至粟特贵族酒具——跨越欧亚文明的兽饰“来通杯”东传演变考》）

图4 古琴背面所刻胡人持来通饮酒线描图（图片来源：《花舞大唐春——何家村遗宝精粹》）

图3 北齐画像石刻中使用来通的宴饮场景线描图（图片来源：《花舞大唐春——何家村遗宝精粹》）

图6 镶金兽首玛瑙杯 唐 陕西历史博物馆藏

图7三彩鸭式杯 唐 故宫博物院藏

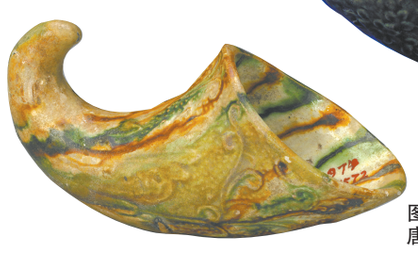

图8三彩角形杯 唐 故宫博物院藏

图5 希腊彩陶瓶展开图中的宴饮场景（图片来源：《“来通”——兽首玛瑙杯的名物考释》）

镶金兽首玛瑙杯（图6）。它是唐代的一件稀世珍品，也是中西方文明交流融汇的见证，极具文物价值、历史价值和艺术价值。此杯为典型的来通杯，杯体采用红色玛瑙雕琢而成，整体呈角形，一端为兽首并在兽吻部有液体流出口，以可卸下的镶金塞堵住。关于其身世来源，以及前端兽首到底为何种动物目前仍未能形成定论。孙机先生认为这件器物或为8世纪早期生活在长安的粟特工匠所制，齐东方先生则认为此杯制作年代不晚于7世纪，或为来自西域的贡品。

另一个在东传过程中对来通杯进行改良融合的例子，可见于同期在故宫博物院午门正殿“历史之遇：中国与西亚古代文明交流展”中展出的两件“中式来通”：三彩鸭式杯（图7）、三彩角形杯（图8）。通常，使用来通作为酒具饮用时须以半躺卧姿势从底部小口饮酒，而这种方式显然不符合我国中原地区的饮酒习惯。我国历史上虽也使用角杯，但都是从上部大口沿处饮酒。为适应本土的使用需求，更符合中原地区的饮酒习惯，人们对来通进行了明显的改造。故而从上述两件三彩杯器可看出，来通进入我国中原地区后，逐渐向此类下端流口卷曲向上，连接器身形成杯把的杯形器发展。

来通杯在中唐以后开始淡出中国人的视野，未得到进一步发展。从侧面说明，彼时来通在地中海、西亚等发源地的影响力已逐渐衰退，活跃度不复最初。

跨越千年的影响

来通杯作为地中海地区和西亚地区古代文化中的一种重要器物，不仅具有艺术价值，更承载着丰富的历史与文化内涵。它们见证了古代人们对祭祀的重视，对神灵的虔诚，对酒的崇敬与喜爱，体现了彼时人们对美好生活的追求，为我们展现古代人们的信仰、仪式和生活。

自公元前2000年左右诞生至公元8世纪后逐渐退出历史舞台，来通杯历经近三千年的发展，其影响遍布欧亚大陆诸多国家和地区。至今我们仍可在许多出土遗存的饮器中不断发现受来通影响而产生的“类来通”创新器形的身影，“来通”一词所指代的饮器范围也愈加广泛。透过这些饮器，仍可感受到彼时人们对于来通的喜爱，以及工匠乃至艺术创作所受到的源自来通的启发和影响。他们借鉴或融入来通的经典造型、使用方式等元素进行各类饮器的再创作，使来通的生命力不断延续、意涵不断拓展，展现出来通作为经典造型艺术的力量。

一面罕见的四乳雏鸡纹铜镜

罗荣斌

河南新乡博物馆藏有一面东汉时期的四乳雏鸡纹铜镜（图1），直径6.1厘米，厚0.33厘米，重42克。镜面微凸，半球形钮，圆形钮座。铜镜纹饰采用以四乳钉为基点的四分布局法，单线条勾勒出栩栩如生的雏鸡形象。纹饰线条简洁洗练，乳钉简化成为圆圈内有一乳点，外围有一周斜线纹，素缘。主体图案为四乳雏鸡纹，雏鸡同向环列，首部微微上仰，臀部圆润上翘，弧线勾勒出翅膀，小嘴尖而短，犹如刚出蛋壳的小鸡，甚为可爱。

两汉时期的铜镜制造业非常发达，铸造工艺与表现手法都得到了创新发展，数量众多，形制多样，纹饰丰富，但以雏鸡为主题纹饰的铜镜却不多见。纪春夫《雏鸡铜镜》（《中原文物》1982年第2期）一文中首次提出了“雏鸡铜镜”；《城固县文化馆藏铜镜简介》（《考古与文物》1988年第4期）一文中介绍了一面“乳钉雏鸡纹镜”；刘明琼《贵州铜镜研究》（《贵州民族研究》1997年第4期）把雏鸡纹铜镜又进一步划分为“四乳雏鸡纹镜”和“五乳雏鸡纹镜”。除此之外，在有些四乳禽鸟纹镜或多乳禽鸟纹镜中，“禽鸟”在表现手法上多趋于“鸡雏”状，如《江西九江县清理一座东晋墓》发掘简报中对该墓出土的一面铜镜进行了介绍：“该镜具有东汉尚方镜的风格，属禽鸟乳丁纹镜类，圆乳丁配置禽鸟，鸟如雏鸡形，边缘为三角锯齿和双线波纹，铭文书体介于隶篆之间。”管维良《中国铜镜史》一书中也提及一面六乳六鸟镜“主纹为六乳相间六鸟，外为辐射线和锯齿纹带各一周，鸟作鸡雏状”。由此可知，这种镜类的主题图案由乳钉和雏鸡（鸟）两种元素组合而成，根据孔祥星、刘一曼《中国古代铜镜》一书中对汉代流行铜镜十五类的划分标准，可把这种四乳雏鸡镜归属于四乳禽鸟纹镜类。

值得注意的是，雏鸡纹铜镜的主题图案布局为乳钉间有且只有一个雏鸡（鸟）纹，并且雏鸡纹表现十分生动，有着浓厚的生活气息。显然，这种形象化的雏鸡纹表现手法与这一时期流行的四乳禽鸟纹的表现手法有着明显的区别。这种四乳雏鸡纹铜镜有三个显著特点：一是鸟作鸡雏状，二为乳钉简化为圆圈内有一乳点，三为乳钉和雏鸡纹数量等同。因此，笔者认为只要具备以上三个元素的四乳铜镜都应统称为四乳雏鸡铜镜，有必要对这种雏鸡（鸟）铜镜进行单独分类。

从铜镜纹饰表现手法和发展序列方面而言，四乳雏鸡纹应是由四乳禽鸟纹发展而来或是从四乳禽鸟纹铜镜中派生的一种新镜型。这种以雏鸡（鸟）纹为主体纹饰的铜镜仍应为四乳禽鸟纹镜类中的一个新类型。东汉时期比较常见的四乳禽鸟纹铜镜主题图案布局为四乳间分布一鸟或相向的两鸟，如新乡博物馆藏东汉四乳八鸟纹镜（图2），禽鸟姿态趋于图案化。同时，四乳铜镜的出现年代往往要早于多乳铜镜，并且在纹饰表现方面也存在着一定的差异，如新乡市博物馆藏的东汉四乳四鸟纹铜镜（图3）和东汉五乳五鸟纹铜镜（图4）。通过对比以上铜镜的主体纹饰可以发现，禽鸟纹开始从图案化向形象化发展，以单线条形式勾勒出主体纹饰，同时乳钉纹也随着主题纹饰的简化而逐渐发展成圆圈内有一乳点的形状。显然，从禽鸟纹到雏鸟纹、雏鸟纹到雏鸡纹的发展演变过程中，纹饰表现手法开始从繁到简，以单线条勾勒为主，甚至有些铜镜图案表现得比较模糊（图5）。

图1

图4

图2

图5

图3

图6

雏鸡纹在青铜镜上的出现也是有迹可循的，正如裘士京先生在《铜镜》一书中所言：“实际上任何纹饰镜的出现都不会突然的，它兴盛一段时间后虽然不再流行，也不会突然消失得无影无踪。相反，有些纹饰可能在下一个历史时期经改造而再次流行。”从西汉中晚期开始，禽鸟、四神、兽纹等纹饰更多地出现在四乳镜之中。尤其在四乳四虺镜中，主题虺纹内外两侧常常有两只禽鸟，如新乡市博物馆藏西汉四乳四虺纹铜镜（图6），有些禽鸟外形如同雏鸡。同时，这种四乳四虺镜类的出现年代相对较早，根据北京大葆台一号墓（武帝太始三年）出土过一面四乳四虺镜，可将四乳四虺镜的上限年代划定（程林泉，韩国河《长安汉镜》陕西人民出版社）。据此，可以推测雏鸡纹应在西汉中期就已经出现在青铜镜上，只不过这时期的雏鸡纹没有以主题图案的形式出现。

从汉墓考古发掘可知，四乳禽鸟纹铜镜主要流行于西汉晚期及其以后，其装饰工艺和表现手法也是一直处于不断发展演变的过程中。而以雏鸡为主题图案的铜镜则出现在东汉时期，这在《贵州铜镜研究》一文中有着细致的论述，作者根据铜镜出土的墓葬年代将其划分在东汉早期和东汉中晚期。除此之外，安徽省文物考古研究所《安徽定远谷堆王九座汉墓的发掘》（《考古》1985年第5期）中也介绍了一面出土于东汉早期7号汉墓的四乳四鸟镜，四鸟作雏鸡状。同时，在《广州汉墓》一书中也提到了东汉晚期墓葬（M5076:33）出土的一面五乳雏鸟铜镜，雏鸟表现也趋于雏鸡形象。故而推测四乳雏鸡纹铜镜应流行在东汉早期至东汉晚期这个阶段。

汉代铜镜可谓是“丰满奇异”，这种“雏鸡纹”的提出则为两汉时期铜镜增添了新的纹饰类型。本文仅粗浅概述了四乳雏鸡纹铜镜的特点、类属以及流行年代，当为抛砖引玉，尚需更为深入的研究。

景德镇瓷上龙纹的演变由来与文化意涵试析

高璐璐 彭国红

龙是中华民族的重要象征，数千年以来炎黄子孙以龙为傲。作为神话动物，龙在人们心中象征着神通广大、吉祥如意。它以蛇身为主体，汇集“兽类的四脚，马的头，鬣的尾，鹿的角，狗的爪，鱼的鳞和须”，形成了一种多类动物的综合体。龙最初作为原始部落的图腾，经长期演变发展成为陶瓷纹饰。景德镇瓷上龙纹历史悠久，具有道教信仰、封建皇权和民俗思想等文化内涵。

景德镇瓷上龙纹的演变由来

陶瓷龙纹源于新石器时代晚期的龙图腾，在形象、称谓和文化意涵上经历了起源与发展两个阶段。龙是华夏族的图腾，这在二里头文化早期陶器的蛇形龙纹上得到了证实。商周时期至唐代，陶瓷龙纹在我国南北各地空前发展，但龙的形象千姿百态，龙的称谓尚未统一，直至宋代景德镇瓷上龙纹才开始出现并日趋定型。

在宋代景德镇烧造了堆塑三爪龙的官府用瓷、堆塑五爪龙的皇帝专用瓷和主要用于随葬的民用龙纹瓷等，其龙纹主要分为团龙纹和行龙纹两种。这一时期，景德镇龙纹瓷器以立体的雕塑龙为多，而平面的刻花龙相对较少。

元代，官方对龙纹的控制更加严格，规定五爪印花龙纹仅供皇帝使用。考古资料显示，这一时期龙纹的龙头较小，龙嘴的上唇尖且翘起，龙须修长，龙身弯曲似蛇，显得十分凶悍，反映了元代统治阶级的粗犷性格和精神面貌。

明代，景德镇瓷上龙纹日趋成熟，其龙身虽然呈蛇状，却粗壮且腾起有力；龙头较大，前额凸起，双目有神，龙须细长，龙角后仰，龙颈修长；龙有三爪（称“蛟”）、四爪（称“蟒”）和五爪（称“龙”）之别。龙头呈牛角状（称“斗牛”），龙头上有翼有鱼尾（称“飞鱼”），这是界定使用者身份和地位的标识。景德镇瓷上龙纹在明初期多呈合嘴状，在明中期龙口大开，火焰从口中喷出，气势恢宏。

清代，景德镇瓷上龙纹更具装饰性。其龙头硕大，前额宽广，龙发飞扬，龙眼凸起，龙身细长，具有灵秀的神韵。至清代后期，龙纹随着官方限制政策的放松，昔日的威严不再，神态日趋温和，装饰更加华丽，成为民众喜闻乐见的吉祥图案。如景德镇中国陶瓷博物馆收藏的清代乾隆釉里红云龙蝙蝠纹扁肚瓶（图1），以釉里红为着色剂进行绘画，画面中一龙遨游在祥云之间，一龙昂首在海涛中翻腾而起，双龙均为五爪，空间点缀着飞翔的蝙蝠，寓意吉祥。

景德镇瓷上龙纹的文化意涵

景德镇瓷上龙纹充满着道教鬼神观念 道教从春秋战国期间的阴阳五行学说和神仙观念演变而来，属于地道的中国本土宗教。在道教观念中，龙是飞天的神兽，是神仙飞向天空的坐骑（即道教法术中的“乘峤”），“能助修炼之人混杳冥而通大道”，具有无穷的力量。古代景德镇民众在丧葬活动中均有“事死如事生”“佑富贵利子孙”的迷信观念，常将逝者生前用过或后来仿制的生活陶瓷用于陪葬，以供逝者在另一世界继续享用。

图1

景德镇中国陶瓷博物馆藏有宋代景德镇青白釉人首蛇身瓷俑（图2），其蛇身笔直，呈卧龙状，两端各有一个光秃的人头，显得十分怪异和神秘。这种装饰题材源于对龙的化身伏羲及女娲的想象。伏羲及女娲从汉代开始被臆想成配偶神，人类则由这对天神孕育和繁衍，从此这对天神则成为人们信仰的始祖及保护神。此类瓷俑在景德镇宋墓葬中时有出土，同时伴随出土的还有夔龙、青龙和地龙等涩胎瓷塑俑。

图2

景德镇瓷上龙纹是封建皇权的标识 龙纹逐渐演变成封建皇权的标识是从唐代开始的。至宋代，龙纹的皇权意涵才在景德镇瓷器上显示出来，官方对龙纹，尤其对五爪龙纹的限制十分严格，严禁民间及各级官员使用，这在北宋青白釉堆塑五爪龙纹瓷枕上可得到印证。元代，朝廷对龙纹的控制远超以前任何时代，浮梁瓷局烧造的五爪龙纹、双角五爪龙纹瓷器仅限于皇帝一人享用，展现出皇权的独尊性。明清时期，朝廷对龙纹的管控空前严厉，规定景德镇御窑厂烧造皇帝专用的五爪龙纹瓷和皇室使用的龙纹瓷残次品及落选品均需在厂内敲碎并就地掩埋，严禁流入民间，以维护和确保封建皇权的唯一性。

龙纹在古代被认为是等级最高的祥瑞图案，在民间流行的同时，还先后与原始部落首领、历代皇帝以及王侯将相有着密切的联系。古代，皇帝被称为“真龙天子”，享有至高无上的权利，而龙纹则赋予了皇权的神秘性和至尊性，是封建皇权的标识。

景德镇瓷上龙纹的民俗思想 传统认为龙是超越自然力的神兽，既可以上天入地、呼风唤雨，又可以在农耕社会保佑天下风调雨顺、五谷丰登，让人们过上衣食无忧的生活，因此人们敬畏它，崇拜它。在我国南方各地建有“龙王庙”，端午节期间“赛龙舟”、元宵节“游龙灯”等以求消灾、避邪和祈福。同时，龙作为吉祥之物，也往往被运用在历代陶瓷装饰题材中，成为贯穿中国陶瓷史始终的最具代表性的吉祥图案。明清时期景德镇瓷表现得更加广泛生动，龙纹不仅在御瓷图案上大力推广，还在民窑中层出不穷，有坐龙纹、穿花龙纹、鱼龙纹、二龙戏珠纹、九龙闹海纹等。其装饰技法富贵多样，设色艳丽，主要有青花、釉里红、青花斗彩、青花五彩、黄地绿彩、粉彩、青花黄彩、黄地青花、黄地紫绿彩及矾红彩等。