

南宋嘉定十年(1217)五月十六日,福建崇安人刘学箕饶有兴趣地记下了他盆栽石菖蒲的前前后后:

“蒲,为品不一,生溪涧者谓之菰,植池沼者谓之蒲,皆粗壮丰硕,恐韩子所谓谓阳者是也。惟烟崖谷间自有一种,叶森而细,脊而坚,脊若刃状,若发,丰茸蓬郁,根脉盘错,一寸十余节。本草谓久服轻身、延年、益心气,可入药者,疑此也。余前年经庐阜过洞口,见居人货山石奇甚,意可种此,以助小轩幽雅。至南康适遇卖者提携携余舟,扶藜绿净可爱可玩,以金易二十斛以归。然尚恨蒲肥不与石称,虽不若菰之伟,亦未至发之细。今夏物色数本,修盖若绿丝,森峭若霜刀,真奇秀也。未几,僧志瑛又将其神房所养者为寄,清波潏潏,白石齿齿,瑛于石之前后,植为首尾,蹲伏偃蹇,宛类卧貌。余置之众斛之中,以冠其首,其余高下有次,环列坐席,乃易其解而记之。河北青瓷盆者一,福康寿山石为斛者二,剑津琥珀石为盆者三,番(鄱)阳白瓷方斛者四,龙泉碧青盆者一,崇安紺色花鼓者十有六,南康旧瓦缶者八,合计二十四盆斛。呜呼,亦可以为富矣。……嘉定十年(1217)五月十有六日种春子刘学箕记。”

这段记载蕴含的信息,似乎还未引起古陶瓷界的关注。南宋人刘学箕盆栽菖蒲器具之考究,令人惊讶,单是瓷器,就来自南北各窑。龙泉青瓷自不必说,河北青瓷盆,很有可能是耀州或汝窑产品。崇安紺色,应是闽北武夷山窑场的黑釉瓷。而“鄱阳白瓷”,显然就是这一时期景德镇窑场的主流产品即现今学界通称的青白瓷。

北宋人李廌(1059—1109)在其《杨元忠和叶秘校腊茶诗相率偕赋》诗中写道:“风驾已驰供御品,霜郊未卷岷山旗。七阁地胜犹为宝,两府官高故不遗。须藉水帘泉胜乳,也容双井白过磁(自注:江南双井,用鄱阳白薄盏点鲜为上)。东堂退食公院晚,金鼎新烹欲试脾。”

“双井”为洪州所产白芽茶,当时誉为“草茶第一”。这里用来点双井茶的“鄱阳白薄盏”,无疑也是景德镇的青白瓷器。

成书于南宋后期的《陶记》载:“景德陶,昔三百余座。埴器之器,洁白不疵,故鬻于他所,皆有‘烧玉’之称。其视真正红磁,龙泉青秘相竞奇矣。”既然称“洁白不疵”,那么作者蒋祈也视景德镇瓷器为白瓷。

1976年韩国新安海底元代沉船出水一件景德镇青白瓷芒口碗,其内墨书“上白白匚”四字。以上3条文献及新安沉船的考古材料表明,宋元人是以白瓷来称呼景德镇青白瓷的。

此外,《宋会要辑稿》食货五十二记载:“瓷器库在建隆坊,掌受明、越、饶州、定州、青州白瓷器及漆器以给用。”北宋瓷器库之设置,不晚于宋太宗淳化元年(990),神宗熙宁三年(1070)并入杂物流库。这一期间,明州、越州烧造青瓷,绝无白瓷的烧造,只有把“青州”的“州”视为行文,或者把“白”视为行文,即“掌受明、越、饶州、定州青白瓷器”,或“掌受明、越、饶州、定州、青州瓷器”才能文义通顺。若按前一种解读,则明州、越州产品为青瓷,对应的饶州、定州产品为白瓷。

不过,同样是在《陶记》里,还有“江湖川广,器尚白出,出于钱之窑者也”这样的记述。蒋祈的时代,景德镇并不烧造青瓷,因此,“器尚青白”恐只能理解为“青白”,而非青瓷、白瓷两种产品。

彭汝砺(1040—1094)《答赵温甫见谢茶瓯韵》一诗写道:“我昔曾涉昌江滨,故人指我观陶钧。屠肩老匠矜捷手,为我百转雕轮。铸刻画行走风叶,须臾万态增鲜新。盘龙飞凤满日月,细花密叶生珠玕。轻浮儿女爱奇崛,舟浮擎送倾金钗。我盃不野亦不文,浑然美璞含天真。光沉未入世人爱,德洁诚为天下珍。竭来东江欲学古,喜听英杰参吾论。谨持清白与之共,敢言泥土邀仁恩。空言复见非所歆,再拜孺子之殷勤。”

彭汝砺是鄱阳人,从诗的内容来看,他曾观摩过昌江之滨景德镇的瓷器制作,对其刻划花纹的技法及内容有生动的描写,而“谨持清白”一句,则是借景德镇茶瓯的釉色,来表达其一片冰心。

综上所述,在宋元人语境中,景德镇瓷器,既可用白瓷指称,也可以青白指称,并无明确的分野,在蒋祈那里甚至可以混用。究其原因,应与宋元时期青白瓷的釉色本身就存在青、白之间多种色度的偏差有关。

现存宋元史料中,还有多处记载了“青白”瓷器。如蔡襄《茶录》提到“茶色白,宜煎煮,建安所造者黯黑,纹如兔毫,其坯微厚,焮之久则难冷,最为要用。出他处者,或薄或色紫,皆不及也。其青白瓷,斗试家自不用。”(《梦粱录》所记“(诸色杂玉)青白瓷器、瓯、碗、碟、茶盏、菜盂”“黄草铺温州漆器、青白瓷器。”;《都城纪胜》述及“又有大小铺席,皆是广大物货,如平津桥沿河,布铺、扇铺、温州漆器铺、青白碗器铺之类。”;赵汝适《诸蕃志》所言“番商兴贩,用夹杂金银及金银器皿……砒霜、漆器、铁鼎、青白瓷器交易。”;元代汪大渊《岛夷志略》更是多处提到“青白花碗”“青白花瓶”“青白瓷”等。不过,这些关于“青白”瓷器的记载,并未与景德镇或其他具体的窑场直接挂钩,与其解读为单一“青白瓷”品种,不如解读为“青瓷”和“白瓷”两个品种。城市考古资料表明,南宋杭州瓷器的消费有龙泉青瓷、景德镇青白瓷器、定窑白瓷、福建地区的黑釉瓷器等多个窑场的丰富品种,《梦粱录》《都城纪胜》所记南宋临安城内诸色杂买及铺席,似乎不会是“青白瓷”单一品种的使用或专卖;《诸蕃志》《岛夷志略》所记外销到东南亚市场的瓷器品种,恐怕也不会由青白瓷器专充。既然宋人斗茶时崇尚建窑黑釉瓷,那么不入斗试家法眼的就不会只有青白瓷一种,所以《茶录》里的“青白瓷”应是青瓷、白瓷等非黑釉瓷器的泛指。

中国古代多把青白之间的颜色称为“缥”或“碧”,《说文解字》卷十四:“缥,帛青白色也。”宋末

颜色比琼玖

「青白瓷」名称问题刍议

彭善国



浙江海宁东山宋墓M8出土注壶

元初人戴侗说“按今碧色,在青白之间。”宋元人插花、饮茶之器中有“缥瓷”,如杨万里《秋日见橘花二首》:“缥瓷汲寒甃,浅浸一枝凉。”宋庠《灯夕斋中香火独坐招僧元不至》:“烛尽委寒甃,茗华浮缥瓷。”贡师泰《谢吴景文送菊》:“缥瓷傍几案,彻夜散幽馥。”这些“缥瓷”是否青白瓷的一种称呼还值得讨论。

约在20世纪20年代,关于宋元时期景德镇青白瓷器的称呼,出现了两种说法。

刘子芬《竹园陶说》(成书于1925年)提到:“近来出土之器甚多,有一种碗碟,质薄而色白,微似定,市肆中人呼为‘映青’,以其釉汁微带青色也。据言出自江西,为宋时所制。其沿口之际,均有银痕一道,或即前人所谓南定窑款?”这是将宋代青白瓷称为“映青”的最早的瓷学文献。《竹园陶说》之前的文献,如寂园叟《陶雅》(按作者自序,书成于光绪丙午即1906年)、许之衡《饮流斋说瓷》(1924年上海朝记书庄首次印刷),有多处提及“影青”及“隐青”。《陶雅》的记载主要有如下几条。

“雍正小瓶,色似白非白,釉有暗绿,灯下辄露异光,所谓影青(一作映青)者也。”

“以刀刻画花纹于未经釉之前,阳文为凸雕,阴文为平雕,隐于瓷质之内,而瓷质极薄者,上釉之后内外皆平,以手指按摩之故不能觉也。若向日光或灯光照之,始见花纹,则谓之影青。”

“明瓷青花笔筒,往往凹雕一围填以影青,画笔致工无款识,瓶觚亦然。”

“雍正粉彩之仿成化者,其盘碟之属,类皆中央深绿,四周空白且于空白内雕有影青瑞虎。”

《饮流斋说瓷》的记载,主要有如下几条。

“影青固甚薄之瓷也,乃有瓷质厚仅能一面影出青色雕花者,此则名为隐青。盖雕花后微傅以青色,再加釉汁云尔。制亦始于明代云。”

“素瓷甚薄,雕花纹而映出青色者,谓之影青。”

“永乐影青一种,瓷质极薄,暗雕龙花,表里可以映见花纹,微现青色,故曰影青,决非永乐,乃嘉靖瓷,而书永乐款者。亦有雍密,书永乐款。”

《饮流斋说瓷》一书,深受《陶雅》影响,两书所载之“影青”“隐青”,是指明清瓷器而言,且均指其为雕花之后的效果,并不是对宋元景德镇瓷器的称呼。“影青”“隐青”“映青”读音极为近似,所谓“市肆中人”,应是受到成书较早的《陶雅》之影响,将宋代景德镇青白瓷器称为“映青”。

《竹园陶说》之后,在相当长一段时间中,“影青”成为宋元时期以景德镇窑为代表的南方窑场青白瓷产品的常见称谓。陈万里在他的一系列论著中,都使用这个概念。他还专门撰文,指出《岛夷志略》《陶记》等文献里提到的青白瓷器,是指元明青花而言,与“影青”没有关系。1959年出版的《景德镇陶瓷史稿》认为,“影青”是景德镇自己的创造,而影青的特点是“瓷质极薄,釉似白而青,暗雕花纹,内外都可以映见”,仍是《陶雅》《饮流斋说瓷》认识的延续。

20世纪20年代以来,日本学界往往使用“青白瓷”而非“影青”来称呼景德镇的青白瓷器,岛田贞彦的《考古学讲座》、小山富士夫的《宋磁》都是如此。1953年出版的辽代帝陵报告《庆陵》,多处使用“青白瓷”“景德镇窑青白瓷片”这种叫法。李文信受此影响,也把辽境内出土的景德镇产品称为“青白瓷器”。

“青白瓷”取代“影青”,成为目前古陶瓷学界最为常用的称谓,要归因于1982年出版的《中国陶瓷史》,书中冯先铭撰写了“景德镇与青白瓷窑系”一节,作为第一部系统、完整的现代学术意义上的陶瓷史,该书影响巨大而深远。早在20世纪60年代,冯先铭就使用“青白瓷”这一概念,70年代后期,他进一步阐释了“青白瓷”定名的文献依据,“青白瓷”出现的动因等重要问题。冯先铭指出《梦粱录》《都城纪胜》《诸蕃志》《陶记》中提及的“青白瓷”就是宋元时期对于景德镇主流产品的称谓,他引用清代蓝浦《景德镇陶录》关于“假玉器”的记载以及李清照《醉花阴》词,认为景德镇青白瓷的出现,意在模仿青白玉的质感效果。其实宋人已将景德镇瓷器比作玉器,洪迈(1123—1202)《容斋随笔》所言“淳梁巧烧瓷,颜色比琼玖”,前引彭汝砺《鄱阳集》所记“浑然美璞”,都是例证。不过,比作玉并不意味着景德镇瓷器的釉色就是青白色,蒋祈《陶记》中说“烧玉”就是“洁白不疵”,冯先铭认为李清照《醉花阴》词“玉枕纱厨,半夜凉初透”中的玉枕,指的就是色质如玉的青白瓷枕,也是视一般为特殊,把宋人的文学化描述,当作了具体的事物。且不说唐宋时期确有实用的玉枕,即使是瓷枕,也有可能是河南青瓷或吴地生产(不排除是越窑产品)。张宋《谢黄师是惠碧瓷枕》写道:“凡人作枕竖且青,故人赠我消炎蒸。持之入室凉风生,脑寒发冷泥丸惊。”李纲《吴秦寄瓷枕、香炉颇佳,以诗答之》:“投投瓦枕比琼瑰,方暑清凉愜慢肌。莹滑色侵新竹簟,玲珑光照博山炉。便便何必书为简,栩栩方将蝶梦吾。枕上片时聊适志,黄梁未熟到东吴。”宋人吟咏“玉枕”,大概强调的是其沁凉的体感,即苏轼所言“玉枕冰寒消暑气”,或苏辙所说“水榭风微玉枕凉”,而非枕的颜色。

有学者认为南方“青白瓷”就是“白瓷”,或用“南方白瓷”的称谓替代“白瓷”。这些提法忽视了“青白瓷”与“白瓷”(如定窑白瓷)之间存在或多或少的釉色差异,也容易与皖南赣北等地区晚唐五代创烧期的白瓷相混淆。尽管从前面的文献分析,宋元人有可能称呼青白瓷为“白瓷”,但“青白瓷”这一概念早已为学术界普遍接受和使用,其内涵也相当明晰,就没有另起新名的必要了。(作者单位:吉林大学考古学院)

考古科普

一万年文化史的淮河滥觞

以原始农业、畜牧业的产生为主要标志、以磨制石器为概念表达的新石器时代的出现,是一万年文化史的发端。农业、畜牧业是古代人类在旧石器时代漫长的生存实践中摸索创造出来的伟大发明,是对自然界的规律性发现,也是人类社会发史上具有划时代里程碑意义的重大事件,是新石器时代最本质的特征。人们从此可以过上自主选择环境的定居式生产生活。

这看似简单的一步,人类走了几百万年。

原始农业、畜牧业遗存的主要考古发现

先看农业,考古发现和多学科综合研究表明,浙江浦江上山遗址距今约10000年前后的炭化稻米是我国迄今发现最早的人工栽培稻;距今6000年前后,不论是长江流域的稻作农业还是黄河流域的粟黍旱作农业,农耕生产均逐步取代了采集狩猎成为生业经济的主体;至迟在距今5500年前后,以农业生产为主导的农业社会正式建立。

再看畜牧业,河北徐水县南庄头遗址出土的距今10000年前后的狗是我国迄今发现最早的家畜;河南舞阳县贾湖遗址发现大约9000年前的猪是目前所知我国最早的家猪;我国目前所知最早的家养绵羊出现在距今5600—5000年的甘肃和青海一带;黄牛作为家养动物的起始时间至迟在距今4500—4000年前后,发现地城涉及黄河中下游地区;齐家村发现的马骨暗示在甘青地区距今3700年左右存在驯化的马,家养山羊基本同时出现;距今3600年前后已经存在家鸡。

与原始农业、畜牧业基本同时出现的,是以磨制为特征的石器加工业和制陶业,农耕定居成为人们的主要生产生活方式。

一万年文化史的淮河滥觞

安徽淮河流域新石器时代的一系列重要考古发现,初步展现了一万年文化史的淮河滥觞。

以淮北渠沟、石山孜,宿州小山口、古台

叶润清



双墩遗址出土的陶塑彩绘人头像



双墩遗址出土的鹿角形石器

双墩遗址出土的碗底刻划符号

寺、芦城孜,泗县于庄等遗址为代表,距今8800—8000年的石山孜文化,是迄今安徽淮河流域考古发现的新石器时代最早遗存。

流行稻—旱混作农业模式,使用骨针、骨锥、骨镞、骨哨、角锥等骨角器,石斧、石杵、石磨盘、石磨棒等石器,圈底、平底和圈足陶器,是这一时期的主要生产、生活方式。

与石山孜文化关系最密切的是后李文化,其次是顺山集文化和裴李岗文化。

其后为距今7300—6500年的双墩文化,代表性遗存有蚌埠双墩遗址和定远侯家寨遗址下层,其他含有双墩文化遗存的遗址有蚌埠禹会村、怀远双古堆、固镇集东、凤台硖山口、淮南小岗镇、宿州古台寺、临泉王新庄、淮北石山孜、鹿邑武庄等。分布范围集中在淮河流域中游地区。

双墩文化主要见于陶碗圈足内的720多件刻划符号,是我国新石器时代中期迄今发现数量最多、内容最丰富的同类考古资料。学界认为,这套符号已到表达观念的阶段,具有象形、指事、会意和文字书写特点;在不同遗址中出现,符合文字固定形态与社会性;多种组合符号具有表达复杂和完整情节的表意功能;不少符号反复出现,使用频率高,内容多样,既有物象,又有意象,体现了“仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物”的文字特征,体现了淮河流域先民对于生活、环境和宇宙地理观察的深层次思想观念,对汉字和中华文明起源研究均具有重要意义。此外,双墩遗址出土的陶塑人头像是我国

发现年代较早的雕塑艺术品,不仅历史研究价值高,而且在中国美术史上占有重要地位。

海岱地区的北辛文化、中原地区的仰韶早期文化、长江下游地区的马家浜文化均与双墩文化存在交流互动关系。

中华文明起源、形成阶段的安徽淮河图景

双墩文化之后,发现距今6100—5800年、以定远侯家寨遗址上层为代表的侯家寨文化。分布范围主要在淮河流域中游地区。

彩陶发达,多红色彩绘陶,通体红衣、口部施红彩或在器物肩部腹部饰水波纹、勾连云纹、连续三角纹、网状纹等几何纹红彩。与侯家寨文化关系最密切的是长江下游地区的崧泽文化和海岱地区的大汶口早期文化。

距今约5500年前后,大汶口文化强势南下与当地土著及周边文化相融合,在距今5000—4500年形成了大汶口文化尉迟寺类型。其后进入龙山时代。

一系列重要发现,构建了安徽淮河流域的新石器时代中晚期考古学文化谱系,揭示了安徽各区域之间及其与海岱、中原以及长江中下游等周边地区交流互鉴、融合发展的态势和人类关系等特点,展现了安徽淮河流域在一万年文化史早期阶段和中华文明起源、形成时期的基本图景,实证了安徽淮河流域是中华文明的重要发祥地之一。(作者单位:安徽省文物考古研究所)

湾漳墓壁画四神形象溯源

张立峰



湾漳墓墓道东壁——青龙



湾漳墓墓道东壁——朱雀(线图)

虎对称形象在两汉以来的墓葬图像中并不少见,洛阳偃师辛村新莽时期壁画墓当中可以看到龙虎相对的图像样式,此处老虎的动势呈对称状且相向而行的态势。

相较于上述图像中装饰感的龙与写实性的虎之间鲜明差异,南北朝墓葬中的龙虎则在形态轮廓上更趋于相近。1972年镇江出土的东晋四神主题画像砖,龙、虎皆以纤长的身姿容纳到方形象空间之中,除了头部形象以腿部肌肉形象略有不同外,两者姿势及关节部位的位置几乎一样。

这一情况也在西晋敦煌佛爷庙河西晋壁画墓照墙以及北齐娄妃墓墓门壁画当中出现,此二处中青龙、白虎被绘制于对开的两侧门扇上,对称性的倾向更加明显。龙虎皆怒目,毛发飘动,四肢修长,步伐舒展开张,此种修长形象以及身姿、头、爪的点位以及曲线动势也都左右相互对称,极富平面装饰的意味。

湾漳墓墓道壁画中,青龙和白虎形象在S形姿态线条以及四肢动态上也保持了严格的左右对称,唯以躯干上不同的纹样以及头部的不同形态特征等细节加以区分。然而与上述图式迥然不同的是,湾漳墓龙虎形象出现墓道左右两侧,皆向前奔行,而非是平面相向的态势。这似乎又是另一种图像布局传统对湾漳墓墓道壁画的布局产生影响。

这一传统似乎可在南朝墓葬艺术中见诸端倪,江苏丹阳胡桥吴家村南朝齐墓拼镶砖画当中的龙虎形象,在四肢的动势细节甚至身体弯曲的形态都与湾漳墓壁画中龙虎形象也保持了同一种风格和規制特征,可谓神似。

由此可见,湾漳墓当中这种严格对称的青龙、白虎形象,其图像渊源相对明确。即自两汉时期形成的图像范式,至魏晋南北朝时期仍在南朝地区流行。而郢城受到中原传统以及南朝艺术的影响,在艺术上趋于汉化。以湾漳墓为代表的北齐郢城地区墓葬图像青龙白虎,在整体形象、动态上有趋同的倾向,仅通过花纹特征来区别两者身份,既符合丧葬礼俗对于神兽身份的严格要求,同时也能形成一种对称的秩序美。

正侧兼备的朱雀形象

湾漳墓中,照墙上的朱雀形象采用正面形象,颇富特色,同时期墓葬只有东魏茹茹公主墓采用了类似的构图方式。即描绘朱雀正面头部、腹部,两翼展开。画面中,朱雀双眼前伸,喙弯似鹰,头顶有三翎,尾羽高跷,双翅展开,红蓝绿三色依次呈交叠状展开。而两相对比之下,湾漳墓的照墙则大小布局和详略安排更加

得当,因此更显精致。

先秦至汉魏,绘画中的人物、动物形象多以侧面形象表现,正面的朱雀形象很少出现。汉魏时期,“朱雀衔环”形象出现在画像石当中,朱雀双翅左右对称展开,长颈,短尾,而头部仍用侧面形象。这种正侧面结合的方式增加了朱雀形象的生动性,也说明了自汉代开始人们对于正面朱雀已经产生了表现欲望。然而在魏晋南北朝时期墓葬壁画中,湾漳墓中正面朱雀,形象平稳端庄,彰显了北齐工匠的高超技巧和艺术水准。

此外,墓道壁画的最前端绘有一只“背部以大红色为主,腹部大体为白色……尾曳红色长翎”的神鸟形象,考古报告认为是凤凰形象,然而背部通红的色彩特征以及全部壁画最南侧的位置,仍然表明此物有可能为朱雀。

余兰、张晓霞曾对汉代画像石上的凤凰与朱雀图像进行考辨,朱雀形象最早取自鹇鸟、鹰、雀等飞鸟形象。而自汉代中叶起,朱雀形象开始向凤凰靠拢,甚至借用凤凰形象。1972年镇江市郊区农场出土的朱雀画像砖,其轮廓更是有装饰性的曲线动感,有一种昂扬飞腾的态势。总而言之,在汉代中期以后至南北朝时期,瑞鸟所处的位置以及色彩特征成为辨认该鸟是否为朱雀最为关键的特征。

反观湾漳墓壁画最南端的瑞鸟,展翅腾飞雀跃,与上述镇江出土画像砖图像在气势上有异曲同工之妙,且其身体上大面积的红色以及四神相伴出现的位置,基本上能够佐证其朱雀的身份。

如上所述,在四神体系中,朱雀位于南方,同时在阵列当中处于最前端,而整个墓道从仪仗队列以及青龙白虎的方向来看,整体在模仿一个向南出发的队列,而朱雀作为队列的最前方,同时具有护卫墓主的作用。由此可见,照墙上朱雀形象,很有可能与墓道南端两侧的朱雀同为其正侧面两面。

综上,湾漳墓壁画中四神形象与中原地区自两汉以来的墓葬壁画传统有着深刻的渊源,更是与南朝墓葬图像系统有着更为明显的传承关系。南北朝时期,南朝作为传统意义上“中原正朔”,文化艺术始终被北朝所追随。而北齐在文化艺术上所受到的影响更为深远,即使是在鲜卑旧贵族为核心的北齐上层社会,其生命观念、时空认知以及神仙信仰仍然在潜移默化中受到中原以及南朝文化的影响。但与此同时,北齐艺术又在南朝的基础上,展现出更高超的技术手法,将形神表现的艺术水准提升到全新的境界,并对此后隋唐时期人物、动物的表现技法和艺术成就奠定了深厚的基础。(作者单位:河北博物院)