

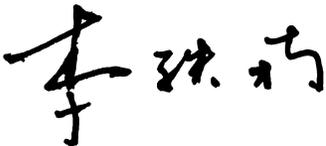
主持人语

古典文明时代的特征之一,即是欧亚大陆逐渐趋于整体化。早期的世界各主要帝国几乎都由于地理、交通的阻隔而被限制在各自所处的大江大河流域内,宛如漂浮在茫茫大海中的各个孤岛。这种情形至公元1世纪获得改善,汉帝国、贵霜帝国、安息帝国、罗马帝国由东向西渐次连成了一条从中国海到苏格兰高地、横跨欧亚大陆的文明绿洲,从而使各帝国之间产生一定程度的相互影响。作为欧亚大陆一端的中国,精心构筑了由驿道和运河相互交织、形成四通八达的交通网络。通往西北方向的驿道与穿越整个中亚、直抵中东的丝绸之路相连,所有这些发展均促成了商业的联结和文化的联姻。

在商业贸易、文化传播和民族交流的过程中,迥异的文化观念推动着造物艺术发展并为其提供了新的诸多可能。常樱、赵中琪的《公元6世纪前地中海周边地区扁壶发展脉络——兼论北朝胡风扁壶来源》一文,指出最早的扁壶起源于地中海地区,从埃及的“新年瓶”到科普特人的“朝圣者瓶”,其间显现出较为清晰的继承与发展序列,并且两类扁壶都伴随殖民、贸易或朝圣等活动而辐射到地中海东部地区。公元6世纪,西亚诞生了梨形“朝圣者瓶”。鉴于丝绸之路开辟后日益密切的东西方交流,该瓶极有可能沿着丝绸之路传入中原地区,并与南朝青瓷扁壶、萨珊—粟特系金银器和佛教造像装饰等相互融通结合,创新出独具特色的北朝“胡风扁壶”。扁壶的外形受到了“朝圣者瓶”的影响,在“朝圣者瓶”禳灾、治愈等内涵上进一步发展,融入墓葬所需要的为死者提供辟邪、享乐等内容,成为陪葬品中一道独特的风景线。扁壶装饰取材于当时流行的胡人乐舞,借鉴了汉晋青瓷的苹果形开光以及佛教美术的莲花化生,尽管器物尺寸不大,却集中体现了西方造型与中原传统的结合,南方装饰与北方画面的共生,以及佛教美术与世俗艺术的共融,反映出北齐时期造物艺术海纳百川的开放胸襟。赵澄、李轶南、陆皓东的《江南常熟花边雕绣手工艺的百年历史与变迁》一文,聚焦常熟花边这一独具特色并被甄选为第一批江苏省非物质文化遗产名录的地方工艺美术,运用田野调查法、文化人类学等跨学科研究方法,勾勒出常熟花边雕绣手工艺发展的历史脉络,剖析其百年盛衰的历史成因,阐释其所承载的多元文化特征。作者指出,常熟花边在传统江南民间刺绣工艺的基础上,吸收了欧洲的抽纱工艺,形成清新淡雅的雕绣艺术风格。上海徐家汇圣母院女工工场是江南花边手工艺的摇篮,也是中国女性职业教育的启蒙地。伴随社会发展、经济起伏与人们观念的变化,传统手工艺如何适应新时代的发展,特别是在全球化浪潮中,如何挖掘常熟花边产品在当代的多元价值,使现代化的花边工艺带给民众全新审美体验的同时,实现其经济价值,在社会转型中完成传统手工艺的当代创新与转化,不至湮没无闻,成为一个发人深思的问题。

以上种种,仅仅是从琳琅艺苑折其一枝,拟与读者诸君分享。希冀从造物艺术品类更迭演化的纷繁事象中,窥见偶然性与必然性的错综纠葛,从中探寻设计史演进过程中复杂交互的非线性运动规律。

栏目主持人:





李轶南

主持人简介

李轶南,东南大学艺术学院教授、博士生导师,艺术学博士。2004—2005年受国家留学基金委(CSC)遴选、资助赴美国卡耐基·梅隆大学(Carnegie Mellon University)任访问学者。兼任第三届中国机械工业教育协会工业设计学科教学委员会委员、江苏省艺术学类研究生教育指导委员会委员、中国文艺评论家协会会员、江苏省青年美术家协会常务理事、江苏省工艺美术行业协会设计师分会理事及江苏省工艺美术学会设计专业委员会委员、上海交通大学出版社“艺术学科硕士研究生教材”丛书学术委员会委员。主持完成国家社科基金艺术学一般项目1项(16BG121)、现主持承担国家社科基金艺术学一般项目1项(21BG111)、国家社科基金艺术学重大项目子课题1项(21ZD11),主持完成教育部人文社会科学研究规划基金项目、青年基金项目等省部级人文社科基金项目5项。出版著作《晚清民国时期江南地区设计艺术研究》《艺术与设计新论》《中国设计艺术百年:1842—1949》《现代平面设计概论》《汽车造型设计》《计算机辅助设计艺术》等8部,在《民族艺术》《美术与设计》(南京艺术学院学报)等CSSCI期刊、全国中文核心期刊、EI检索刊物等发表学术论文50余篇,论文《中国现代艺术思想的肇始:以李叔同、丰子恺、钱君匋为中心的考察》被人大复印报刊资料《艺术学理论》2018年第1期全文转载;荣获江苏省高校哲学社会科学研究优秀成果二等奖、江苏省社科应用研究精品工程优秀成果二等奖、江苏省教育科学优秀成果实践探索奖、江苏紫金文艺评论奖、湖湘优秀出版物奖、中南地区大学出版社优秀教材一等奖等科研奖励19项。研究方向为:设计学、艺术学理论。

[设计史论]

公元6世纪前地中海周边地区扁壶发展脉络——兼论 北朝胡风扁壶来源

常樱

石家庄铁道大学, 石家庄 050043

摘要:最早的扁壶起源于地中海地区,从埃及的“新年瓶”到科普特人的“朝圣者瓶”,其间有着较为清晰的继承与发展序列,且两类扁壶都随着殖民、贸易或朝圣等活动辐射到地中海东部地区。公元6世纪,伴随丝绸之路的东西方交往,朝圣者瓶极有可能传播到了中原地区。中原工匠选取当时流行的胡人乐舞为主题,结合中国传统扁壶与佛教造像的装饰细节,创新出了用于陪葬的精美胡风扁壶。

关键词:扁壶;北朝;朝圣者瓶

中图分类号:J527

文献标识码:A

文章编号:2096-6946(2022)03-0001-09

DOI:10.19798/j.cnki.2096-6946.2022.03.001

On the Development of Flat Pot around the Mediterranean Before the 6th Century: Also on the Origin of "HuFeng Flat Pot" in Northern Dynasty

CHANG Ying

Shijiazhuang Tiedao University, Shijiazhuang 050043, China

Abstract: The earliest flat pots originated in the Mediterranean region, from the "New Year's Flask" of Egypt to the "Pilgrim Bottle" of Copt, which has a relatively clear sequence of succession and development. Both types of the flat pots radiated to the eastern Mediterranean with the activities of colonization, trade or pilgrimage. In the 6th century, with the East-West exchanges through the Silk Road, the Pilgrim Bottle was likely to spread to the Central Plains. The craftsmen of Central Plains selected the popular Hu people's music and dance at that time as the theme, combined with the decorative details of traditional flat pots and Buddhist statues, and created an exquisite HuFeng flat pot for burial.

Key words: flat pot; Northern Dynasty; Pilgrim Bottle

原始社会轮制陶器技术的发明降低了圆形器物的制作难度,导致扁形陶瓷容器在各文明国家和地区均属于特殊类型,值得特别关注。在公元6世纪后半叶的北齐,中国北方出现了一种模印梨形扁壶,主题图案多为西域乐舞,学界称为“胡风扁壶”。研究者认为“这

种扁壶的出现是外来文化传播的结果,可能源于萨珊波斯金属扁壶”,是“模仿西域胡人携带来的西亚、中亚文化传统的金属器”^[1],然而对其域外源头、装饰源流与功能内涵,学界尚无系统性的研究,文中尝试进行溯源与系统性梳理。

收稿日期:2022-04-19

基金项目:河北省教育厅人文社会科学研究重大课题攻关项目(ZD202025)

作者简介:常樱(1974—),女,硕士,教授,主要研究方向为古器物纹饰。

一、早期扁壶源起与形态

最早的陶扁壶来自古埃及第十八王朝(公元前1575年至公元前1308年)时期,高度从13~28 cm不等,有表面无纹饰,也有装饰同心圆、蓝莲花、网格纹等纹饰,被称为“新年瓶”^①(见图1)。每年7月尼罗河水上涨的日子,天狼星与太阳同时从地平线升起,即为埃及新年的第一天,人们盛装尼罗河或圣池的水,为来年祈福。公元前14世纪阿蒙霍特普四世(Amenhotep IV)统治期间,推行崇拜唯一的太阳神阿吞(Aten),并将自己的名字改为埃赫那吞(Akhenaten),意为“阿吞的仆人”,太阳崇拜被推向了高峰。太阳象征着新生和生命的力量,阿吞的形象是扁圆形圆盘,同形瓶子被认为将加强容器内液体的能量,这就解释了太阳形扁瓶集中出现的原因。

第十八王朝是埃及历史上最为鼎盛的王朝,与地中海东部国家交往频繁,东海岸的黎凡特(Levant),北部海域的塞浦路斯(Cyprus)及克里特(Crete)岛屿,均有仿制带有吉祥祈福意味的埃及新年瓶的陶器生产。现存于希腊伊拉克利翁考古博物馆的一件克里特陶瓶表现出了显著的文化交融性,该瓶高度大约为29 cm,通体以黑色颜料绘制着大章鱼,是公元前1500年前后米诺斯文化晚期典型“海洋风格”陶器,(见图2)。与此相比,塞浦路斯北部出土的蓝莲花陶瓶则是全然的埃及面貌(见图3),这件高为13.7 cm的陶瓶运用了呈绿松石色的埃及蓝釉工艺,装饰着埃及信仰系统中象征着神圣的太阳、创造与重生的蓝莲花。在此时期,埃及及周边地区的陶土新年瓶产量已然不小,大多普通

民众也要在新年的仪式或生活中运用,甚至用它来盛放药膏或油类,在西南土耳其海域Uluburun打捞上来的公元前1320年左右沉没的商船上发现大小不一的此类陶瓶60只,是该船上第二大宗的容器^②。

古埃及的第二十六王朝(公元前664年至公元前525年)创新出一批埃及蓝釉陶新年瓶,这种瓶子制作规整,高度多为9~15 cm,器身上部印有被称作“Usekḥ”的由各类珠宝和护身符串成的宽项链,窄颈小口,口颈划刻蓝莲花瓣^③,两侧装饰着狒狒或羚羊两种与太阳神密切相关的动物^④,瓶侧通常写着“Ra (Ptah)-wpt-nefer-rmpt-k”,即“**神为你开启了美好的新年”,(见图4)。大都会博物馆藏有一件精美的蓝釉新年瓶残器(见图5),器身装饰分为3层,最底层是参差的蓝莲花,上层是四排珠饰的“Usekḥ”宽项链,一侧的中层是代表女神哈索尔(Hathor)的神牛行走于纸莎草间,另一侧则是戴着上下埃及王冠荷鲁斯(Horus)鹰,象征着法老,后面跟着戴有锥形王冠的神蛇Wadjet(法老王的保护者和尼罗河水域的控制者),伸出双翅似乎在保护着代表国王的荷鲁斯。女神哈索尔是法老神圣的母亲,也是法老死亡后的魂归处所,两侧的画面可以视为一体,与神圣、统治、护佑和尼罗河有关,显示出对统治延续与社会繁荣的祈祷意义。

在埃及新年瓶影响下,公元前10世纪至公元前7世纪,即艺术史上的“Cypro-Geometric II-III”时期,塞浦路斯岛生产一种高质量的黑红彩绘陶器扁壶(见图6),出口到爱琴海沿岸各地。扁壶为10~40 cm,侧面加宽,容量变大,出现了单耳情况,有研究声称,这种陶



图1 古埃及第十八王朝陶制新年瓶
(图片来源:大都会艺术博物馆)



图2 米诺斯文化章鱼陶瓶
(图片来源:伊拉克利翁考古博物馆)



图3 蓝莲花纹饰蓝釉陶瓶
(图片来源:大英博物馆)

① 这里的“新年瓶”与后文中的“朝圣者瓶”,西方专有名词为“New year's flask”及“Pilgrim flask”,文中依据翻译习惯使用“瓶”字,从器型来看均为扁壶。

② 此期新年瓶瓶颈细小,推测不是日常用器,仅在元旦那天的太阳节上用于庙宇仪式,作为新年祝福的象征,祈愿各路神灵为其主人带来美好的新的一年。

瓶只出现于墓葬中^[4]。意大利撒丁岛也发现了一些公元前7世纪至公元前6世纪的扁壶,学者认为扁壶往往出土于与外族人员接触频繁的地区^[5]。此外,在公元前6世纪至公元前5世纪黑海北部的克里米亚,波斯普兰王国(Bosporan Kingdom)还有一种高度不到10 cm的仿贝壳形式的小扁壶,如冬宫的2件藏品(见图7),这一时期该地区主要受希腊文化的影响,在希腊流行的运动盛会中,用小瓶盛放运动员使用的香水与香油。这些例证显示了埃及文化的延展性,同时也体现了地中海文明带的文化交流与不同地区对扁壶形式的改造与本土化情况。

从埃及的考古资料看,制作工艺复杂、礼仪性强的陶制扁壶之流行总是伴随着王朝的兴盛,下一个繁盛期便是马其顿血统的托勒密王朝,新年瓶图案则选择了在地中海周边地区广为流行的“Rosette”花朵形态(见图8)。关于图形源于何种物质形态和造型动机,历来说法颇多^[6]。文中倾向于菊类花盘的说法,这种菊类可能是原生于西亚与地中海沿岸的洋甘菊。从生物特性角度分析,洋甘菊花朵在太阳升起时开放,花盘追随着太阳移动轨迹,傍晚缓缓合拢,挥发油具有消炎功能,在古代被用于治疗外伤、消化道炎症和防腐,埃及人将其献祭给太阳神,在第十八至二十王朝主题图案特别流行,不仅出现于图坦卡蒙墓中的凉鞋、战车、椅子和盒子上,图特摩斯三世家族王族妇女的首饰中^[7],还装饰于前文提到的那位尊阿吞为唯一神的法老埃赫那吞(Akhenaten)位于尼罗河东岸的阿玛纳宫殿上(Amarna Palace)^[8],以及一系列代表着神圣王权、贵重材料打造的器物上。洋甘菊图案在亚述至波斯时代的西亚获得了重视和荣耀。在尼布甲尼撒二世(Nebuchadnezzar II)(公元前605年至公元前562年在位)所兴建的古代世界最为华丽的伊斯塔尔城门上,它

作为边饰被重复排列,白色的花瓣围绕金黄色圆心,洋甘菊的样貌被最大程度地描绘并流传下来。巴格达伊拉克博物馆展出的一幅公元前710年亚述人狩猎图的场景中,亚述武士牵着马在林中行走,前方有一直立如树干般的长杆,末端为一个套在环形中的甘菊花图案,推测是代表太阳的形式(见图9)。由此看来,这种图案有着一体两面的属性,既能代表太阳本身作为符号化、神圣的太阳,护佑着政权统治,又能代表太阳使者洋甘菊,以边饰形式出现于重要场景,衬托着人神沟通的世界。

公元前331年,亚历山大大帝在孟菲斯加冕法老,此后历任托勒密法老都将孟菲斯城视为仅次于首都亚历山大城的所在。此时的孟菲斯黑陶享有盛誉,黑陶新年瓶放弃了传统的宽项链、哈索尔女神、蓝莲花等图案,选择使用正面的太阳花朵来继续暗示与太阳崇拜之间的联系。当然,花朵并非千篇一律,作为装饰图案的内在求变驱动力使其包容着圭形花瓣、多层花瓣等变化。人们有理由相信,孟菲斯黑陶新年瓶选择太阳花作为装饰,不仅反映了埃及托勒密王朝空前国际化的实际情况,而且印证了公元前3世纪随着生产力的发展,泛地中海地区已经不可避免地迈入经济一体化的时代,随后的罗马帝国正是这种一体化大趋势的产物。

在这段进程中,原产于埃及的新年瓶也流传到周边各国,并根据具体需要进行了改造和本土化。基于凸面扁瓶装饰平面大和便于携带这一特征,在公元1—3世纪的罗马帝国盛期,帝国匠人继承了孟菲斯黑陶新年瓶的外形和太阳花图案,生产出广受欢迎的小型玻璃香水瓶,多数太阳花图案周围还添加了一圈波形藤蔓状边饰(见图10),在直径仅有5~6 cm的小平面上营造了精致华丽的装饰效果。



图4 古埃及第二十六王朝陶制新年瓶
(图片来源:沃尔特艺术博物馆)



图5 古埃及第二十六王朝新年瓶残件
(图片来源:大都会艺术博物馆)



图6 塞浦路斯产陶扁壶
(图片来源:大都会艺术博物馆)



图7 克里米亚出土贝壳形扁壶
(图片来源:冬宫博物馆)



图8 托勒密王朝黑陶新年瓶
(图片来源:皇家安大略博物馆)



图9 伊拉克霍尔萨巴德的萨贡二世皇宫浮雕
(图片来源:巴格达伊拉克博物馆)



图10 罗马玻璃水瓶
(图片来源:保罗盖蒂博物馆)

二、基督教“朝圣者瓶”

公元3世纪末,一位出生于埃及名为梅纳斯(Menas)的基督徒士兵,因拒绝罗马当局让其放弃基督教信仰的要求,被处以死刑,尸体被焚烧,他的战友要到埃及去执行任务,便决定带着他的遗骸以求辟邪。在海上航行的途中,怪兽袭击了船只,梅纳斯的身体发出了火焰将怪兽赶走。当搭载着梅纳斯尸骸的骆驼跪下拒绝继续前行的时候,人们将梅纳斯安葬。此后人们发现,此地泉水能疗疾治病,君士坦丁大帝的女儿也来求医,她痊愈后,皇帝在此兴建了纪念碑和教堂,地中海各地的基督徒到此朝拜,乃至发展成了名为“Abu Mena”城市,圣徒们希望取走一些当地的泉水或教堂的圣油,带回家乡帮助疗愈病人及祈福。

埃及有着制作新年扁瓶的传统,尽管信仰已经转变,但埃及的基督教徒——科普特人(Coptic)应该是对新年扁瓶的样式有所记忆和领悟的,小口扁形便于携带,是朝圣者盛装圣油和圣水的最佳选择,由此,公元4世纪末至7世纪初,梅纳斯圣地 Abu Mina 便生产以满足圣徒长途跋涉携带所需的小扁瓶,也称“朝圣者瓶”(见图11)。小瓶以陶土模制,高度不足10 cm,厚度为2~3 cm,制作较为粗糙。大多两面印制罗马士兵装束的圣梅纳斯像,两侧脚下各匍匐着一只单峰驼,也有瓶身印制希腊文“圣梅纳斯”或“圣梅纳斯的祝福”的。自此,在托勒密时期骆驼方才成为沙漠重要的运输工具,也成为了护佑与祝福的动物深入人心^[9]。朝圣者瓶存世量大,在地中海沿岸地区、欧洲大陆、小亚细亚、西亚等地区均有出土。

从制作工艺角度讲,埃及传统新年瓶正反两面均为凸面(有时弧度并不一致),两耳较小,二十六王朝以

后,瓶两面多有清晰的模制花纹,制作较为精细;科普特人生产的“朝圣者瓶”正反面为平面(工艺难度低于凸面),双耳泥条随意,不追求模印图案的清晰度,显得粗犷朴素。不难看出,埃及传统新年瓶是为特定、具备一定身份地位的人群制作,极有可能是为了某种仪式而制作的礼器,而“朝圣者瓶”则是作为小件商品,贩卖给普通基督徒朝圣者,为的是将圣地的水或油跋山涉水带回家乡。假设“朝圣者瓶”中盛装了来自圣地的液体,那么它们的烧成温度、吸水性就要被质疑了,此类低成本瓶子烧成温度低,表面无釉,瓶体本身吸水率高,内部百余毫升的液体,很快就会被吸收、消耗光。倘若如此,朝圣者瓶的功能意义就不复存在。亚利桑那大学的Palka^[10]提出了一个非常有参考价值的观点,他认为“在许多文化中,黏土在神龛中吸收精神力量,使其成为祭祀、祝福或保护的重要材料,朝拜者会在神龛里放置粘土代币,或将其带回家供家人和病人触摸或食用”,也就是说,朝圣者瓶的物质来源很重要,其中的液体被消耗掉之后,渗透过液体的陶土就变成了长途携带的最重要部分——代表了圣地治愈之力的神圣之物。

在圣梅纳斯瓶的启发下,从圣地带回“圣水”的想法被广泛接受,各处圣地随之生产了与本地圣徒或教义相关的朝圣者瓶,公元6世纪的朝圣者瓶出现了更为多样的品类。比较典型的如耶路撒冷“圣母领报”瓶,两面印制“受孕告知”的场景,周围一圈希腊文“愿平安归与你,愿你满有祝福,愿主与你同在”(见图12)。美国沃尔特艺术博物馆现存一叙利亚北部出土的铅锡合金圣塞尔吉奥斯^③朝圣者瓶,两面均为圣人骑马像,周围一圈希腊铭文“圣塞尔吉奥斯的祝福”(见图

③ 圣塞尔吉奥斯是公元3世纪的罗马军官,因不放弃基督教信仰而被折磨并斩首。公元6世纪,对他的崇拜在其殉教之地——叙利亚的Sergiopolis达到顶峰。

13), 该类型朝圣者瓶流行时间基本都在公元6世纪。

与此同时, 以耶路撒冷为中心的基督教圣地, 出现了另外2种被认为是挂在身上或作壁龛装饰的小型朝圣者瓶。一种是以铅锡合金制作的无耳金属扁壶, 纹饰较为精美(见图14), 西方称之为“蒙扎(Monza)”或“博比奥(Bobbio)”型, 因在意大利的这2个城镇发现而得名, 学者认为此类金属扁壶产自巴勒斯坦地区^[11], 且生产时间从公元6世纪直至中世纪后期。另一种是公元6—7世纪流行于西亚和小亚细亚的梨形陶制朝圣者瓶, 由2片陶片简单模印而成, 肩部简单穿出双耳空洞, 正反面印着十字架或圣徒等形象(见图15), 学界认为梨形陶制扁壶对北朝胡风扁壶产生了直接影响。

三、北朝胡风扁壶由来辨析

北朝末年至唐代, 中国北方生产了相当数量的印制带有异域风格纹饰的釉陶“胡风扁壶”。尤其是北齐时期的扁壶(器型为梨形, 铅釉, 釉面均匀, 模印清晰)与隋唐扁壶区别较大, 值得单独提出分析。河南安阳北齐骠骑大将军范粹(公元548—575年)墓出土的4件黄釉扁壶为最早纪年器(见图16), 公元576年高润墓出土扁壶整体与范粹墓壶相似。此外, 国内外公开资

料还有故宫博物院藏褐釉扁壶(见图17), 宁夏固原北齐墓出土绿釉扁壶^[12], 洛阳博物馆藏黄褐釉扁壶及绿釉扁壶各一^[13], 大英博物馆绿釉扁壶(见图18), 大都会博物馆褐绿釉扁壶(见图19), 波士顿美术馆藏绿釉扁壶(见图20)等。通过前文对西方扁壶的梳理与介绍, 可看出北朝胡风扁壶与西方扁壶的不同: 形状, 西方扁壶器身腹部多为圆形, 北齐扁壶为梨形, 且与西方较晚时期梨形扁壶尺寸相异, 做工迥然不同; 使用方式, 西方扁壶多无底座, 需要挂置或搁于支架上, 中国扁壶有底座; 装饰内容, 北朝扁壶多饰娱乐活动“胡腾舞”(或谓“胡旋舞”), 西方扁壶纹饰多具信仰性质。鉴于以往结论尚存疑点, 以下通过器型、纹饰与功能分别阐释的思路来尝试解读北齐突现的釉陶扁壶。

东周至汉晋, 大江南北普遍出土扁壶, 材质以铜、漆、陶为主, 后期亦有青瓷器, 分别称为“钾”“柙”“土甲”^[14], 器型多为横向扁圆腹(亦有方形者, 文中不讨论), 双耳位于肩部, 有底足。汉晋扁壶存世量小, 进入南北朝后极为少见, 学界未将其作为北朝胡风扁壶的直接源头, 而普遍认为“胡风扁壶”源于丝绸之路西方的某一节点。冯恩学^[1]认为“这种扁壶是随着北朝时期大量的西域胡人迁徙到中国北方地区, 把中亚和西



图11 圣梅纳斯朝圣者瓶
(图片来源: 大都会艺术博物馆)



图12 “受胎告知”朝圣者瓶
(图片来源: 大马士革国立博物馆)



图13 圣塞尔吉奥斯朝圣者瓶
(图片来源: 沃尔特艺术博物馆)



图14 铅锡合金朝圣者瓶
(图片来源: 克利夫兰艺术博物馆)



图15 巴勒斯坦地区梨形陶制朝圣者瓶
(图片来源: 沃尔特艺术博物馆)



图16 范粹墓出土扁壶
(图片来源: 河南博物院)



图17 褐釉乐舞扁壶
(图片来源: 故宫博物院)



图18 绿釉乐舞扁壶
(图片来源: 大英博物馆)



图19 褐绿釉乐舞扁壶
(图片来源: 大都会艺术博物馆)



图20 绿釉乐舞扁壶
(图片来源: 波士顿美术馆)

亚的文化和审美观念带到中原地区而形成的新体系,垂腹的壶身,是来自胡壶的影响……”,为此类扁壶奠定了“胡风”基调,尽管在萨珊(粟特系统金属器中并未发现与之相似的器型母型),然扁壶突起于器表的装饰工艺显然是来自金银器捶揲手法,场景性画面也源自西方金银器中常见的打猎、宴饮、乐舞图案。尚刚^[15]认为“其形体正面若梨,肩设双孔,与拜占庭(即东罗马帝国)的扁壶造型仿佛”。这一观点卓有见地,梨形朝圣者瓶做工较粗糙,不为艺术史研究者所重视,国内没有介绍它的资料,然其存世量并不小,流行时间与北朝胡风扁壶重合,确是最为接近的器型。回观北齐黄、绿釉胡风扁壶,器型呈梨形,双耳不突出,此二特征与西亚及小亚细亚的梨形朝圣者瓶类似,然北齐壶有底座,颈部收缩明显,提孔位于肩部,此三特征又与中国战国和两汉时期以来的传统扁壶类似^[16]。因此,不能确切断言器型来源于何处,可认为其继承了西亚与本土双方的传统。继承与创新的过程可能颇具戏剧性。假设一情景,一个或多个来自西方的基督徒,怀揣西亚流行的小型陶制梨形朝圣者瓶,因其曾盛放过圣地耶路撒冷圣水或油而奉之如宝,北朝人对此却心存疑惑(宝物不应当是做工精致的吗),如果小型扁壶是宝物,便应将其做得更为精美,因此,受朝圣者瓶启发,根据秦汉以来扁壶的形制习惯——具备便于搁置在平面上的底座,提孔位于肩部便于均衡受力,颈部收缩要加强并精细化等,中原地区改进并创新出了兼具梨形朝圣者瓶及中国传统扁壶两方特征、器型规整、模印精细且上釉的扁壶。

公元6世纪,“粟特人到黄河流域的不仅是经商的商人,还有许多擅长乐舞的艺术家。文献载北齐末年有何、史等姓的粟特人能歌善舞,在北齐当了大官,甚至开府封王。胡人歌舞在当时上层极为流行”^[17]。关于北齐扁壶装饰的胡人乐舞图案主题,张庆捷^[18]已考证为中亚男性所跳“胡腾舞”。扁壶胡腾舞主题图像可分为3类图式。第1类舞人一手前伸,一手下垂贴住身体,双足有小的腾跳动作,反首回顾,范粹墓黄釉扁壶、洛阳博物馆黄褐釉扁壶如是。两壶装饰形式统一,肩部穿孔处与壶身近乎一体,之间饰有连珠纹,连珠纹下饰五瓣正面忍冬结合两侧侧面忍冬纹,下方居中为一卷耳台座,上叠莲花,一人舞于莲花之上,两侧各上下交错布置2人,分别持五弦琵琶、横笛、钹奏乐器或击掌,画面中共5人。第2类主体舞蹈胡人舞于忍冬包裹的莲花座上,一腿向前跨,一腿后勾,做奔跑腾跃状,一

臂弯于头上,另一臂下垂贴住身体,头部反顾,舞者两侧出莲花,二奏乐者分别持琵琶、箜篌居上,其后交错有持钹及击掌乐工。第2类扁壶肩部贴塑忍冬叶成孔,弦纹、连珠纹围合呈苹果状开光,上方居中生出忍冬叶,两侧虚空中各漂浮一朵莲花,分别托出半身的乐工,即7个人物组成乐舞场景。故宫博物院黄釉扁壶、固原北齐绿釉扁壶、洛阳博物馆绿釉扁壶、大英博物馆绿釉扁壶、大都会博物馆褐绿釉扁壶均属此类。第3类主体画面为5人组合,与1类相近,舞者外侧手臂向上,头部转向身后,腾跃姿势不明显,器耳造型如忍冬叶,同第2类,但此画面少连珠、忍冬等装饰,与1、2类相比更为简单,仅见波士顿美术馆绿釉扁壶一件实例。

从画面看,第2类最为复杂,“胡人乐舞”的辅助图案体现了“胡风扁壶”对“传统的”与“当前的”汉地流行纹饰的拮取。首先是连珠装饰的开光轮廓,连珠纹与弦纹组合勾勒出近似苹果状开光的形式,多见于三国至东晋的南方青瓷扁壶。如湖北省博物馆藏鄂州钢铁厂三国墓葬出土青瓷扁壶^[19],南京六朝博物馆藏南京铁心桥农花村出土三国至西晋时期的青瓷扁壶(见图21),江苏吴县狮子山西晋元康五年(公元295年)墓出土青瓷扁壶^[20],浙江博物馆藏上虞市百官镇西晋墓出土青瓷扁壶,江苏南京甘家巷前头山西晋墓出土青瓷扁壶^[21],南京市博物馆藏南京栖霞区张家库出土西晋青瓷扁壶等。其中最值得注意的是南京铁心桥农花村出土三国青瓷扁壶,苹果形轮廓线下部不闭合,分别向上入开光内,进而左右卷曲,与第1类和第3类舞蹈人物底部台座装饰意匠极为类似。同期萨珊——粟特系金银器中虽有连珠纹边饰,却不见苹果状轮廓,因而推断北朝“胡风扁壶”的设计者确实是参考了传统青瓷扁壶的装饰面貌。

左右上方虚空中的莲花托出半身人物形象,毋庸置疑,形式来自同时期佛教美术,是我国北朝时期的原



图21 三国至西晋青瓷扁壶

创。《妙法莲华经》^④中即有莲花半身人物——“化生”之说，公元6世纪，北方净土信仰渐趋流行，“化生”与一系列莲花半身佛、菩萨、飞天等形象出现。在造像左上、右上排布莲花半身像的做法，北魏时期并不多见，笔者目之所及，仅见塑于公元477—499年的金塔寺东窟^[22]释迦苦修像左右上方的二天人菩萨；北魏延昌年间（公元512—515年）炳灵寺132窟二佛并坐像左右上方配置的二佛菩萨坐于莲花座。北朝后期，“化生”与莲花托半身像的形式在造像中稍多。敦煌莫高窟北魏至西魏众多的佛“说法图”中，佛像头部两侧多配置飞天，西魏285窟的说法图中，其中一铺的飞天形象绘制为莲花托映的半身形式（见图22）^[23]；北齐稍晚时期河北南响堂山第1窟与第2窟的净土变浮雕中^[24-25]，主体世尊的左右侧雕刻的莲花化佛已显出不拘泥陈规、按需经营的面貌（见图23）。就单体造像（碑）来看，较早的该类配置来自东、西魏，青州龙兴寺出土的东魏天平三年（536年）尼智明造佛三尊像主尊头部两侧配置莲花

化佛（见图24）。日本东京大学文学部藏东魏天平四年（537年）一佛二弟子像如是，据说该造像为关野贞搜集自山东曲阜。秦安县博物馆藏西魏四面佛石造像塔中的一面龕内雕出莲花化佛形象^[26]。旧金山亚洲艺术馆551年白石龙树思维像在惯用的飞天下方、主尊菩萨头部两侧雕出莲花化生童子（见图25），同类还有哥伦比亚大学藏556年白石龙树思维像。山西博物院藏北周保定二年（562年）卫超王造像碑一铺七尊像中加入了莲花化生。弗里尔博物馆藏北齐武平四年（573年）“清信女申屠*妃造释迦石像”佛龕龙口中突出莲花，托二化生（见图26）。由以上实例推断，主尊左右偏上安排莲花人物的图式最早见于北魏河西地区石窟寺，东、西魏以后为单体造像（碑）所采纳，尤以东魏北齐几尊高等级造像表现最为精彩，已成为成熟的装饰图式，铅釉胡风扁壶正是在这一时期北齐邺城周围生产的新型器物，借鉴了佛教新的表达形式。

北朝佛教信仰盛行，佛、俗艺术创作、表演相互融



图22 莫高窟西魏285窟



图23 南响堂山净土变浮雕
(图片来源:弗瑞尔美术馆)



图24 青州龙兴寺尼智明造像



图25 龙树思维像
(图片来源:哥伦比亚大学)



图26 清信女申屠*妃造释迦石像
(图片来源:弗瑞尔美术馆)

④ 北朝最为流行的佛经《妙法莲华经》云：“佛告诸比丘：未来世中，若有善男子、善女人，闻妙法华经提婆达多品，净心信敬，不生疑惑者，不堕地狱、饿鬼、畜生，生十方佛前，所生之处，常闻此经，若生人天中，受胜妙乐，若在佛前，莲花化生。”

合,在佛教节日与各类集会活动中,多有汇集梵音唱呗、西域伎乐及民间歌舞百戏的各类表演。《洛阳伽蓝记》记载,每月的6个斋戒日,“常设女乐,歌声绕梁,舞袖徐转,丝管寥亮,谐妙入神”,而景明寺举行大规模“行像”活动时,“香烟似雾,梵乐法音,聒动天地,百戏腾骧,所在骈比”。这一时期宗教与世俗艺术相互借鉴,或世俗中引进佛音,或西域传来的娱佛伎乐中融入俗舞,为佛教与世俗艺术的彼此借鉴提供了土壤环境^[27]。此外,北齐宫廷音乐有“源出西域诸天诸佛韵调”之说,还有依附于王族贵族的伎人乐工出家之记录^[28]。这一时期佛教与世俗艺术之间有着错综复杂的关系,日常生活中耳之所闻、目之所及,均为新形式、新图式在相互影响中发生交融提供了条件。尽管尚不能推断第2类扁壶乐舞图式带有宗教性质,但可以确定该图像的出现的确受到佛教艺术的启发,是在北朝文化融合的大背景下,陶瓷装饰图像逐渐成熟发展,走向繁密化与复杂化的创新案例。

此前学界多将胡风扁壶视为酒器,认为是入华粟特人必备的生活器物。然而,从公布资料的器物尺寸看,范粹墓黄釉扁壶高度为20 cm,高润墓扁壶高度为12.5 cm,故宫博物院藏褐釉扁壶高度为12.2 cm,固原出土绿釉扁壶残高为11 cm(推测整体为12~13 cm),大英博物馆绿釉扁壶12.2 cm,大都会博物馆褐绿釉扁壶高度为12.1 cm,波士顿美术馆绿釉扁壶高度为13.4 cm。器物尺寸普遍较小,且此时期尚无高度烈性酒,因此扁壶为“酒器”的说法是不成立的。要探究其功能,可将前文外邦人携带“朝圣者瓶”的场景继续延伸,外来小型陶制梨形扁壶除具有基督教内涵外,还拥有更加功利性的禳灾、疗愈、祈福等功能,与汉末以来明器逐渐重视“镇墓”“辟邪”的内涵多有契合。范粹墓位置距离都城邺城较近,处于接受丝路外来文化的核心地区,黄、绿釉乐舞壶应是邺城附近窑场生产的釉陶器,北齐时期,“铅釉器大量出现,由于其具有独特的釉色、光泽和质感,被作为西方舶来的贵重金银器、玻璃器的代用品,从而成为厚葬文化中彰显地位、财富的陪葬品”^[29],扁壶虽非仿制某种特定的金银或玻璃器,却是从另一个角度提供了北朝陪葬品的思路,对外来文化中具有“祈福禳灾”性质的器物进行借鉴与创新,这也解释了北朝到唐朝的釉陶扁壶存世量不小,却鲜见于壁画、浮雕等描绘生人生活场景画面的现象。河北临城县邢窑文化博览园展出一个褐釉乐舞图案小扁瓶,高度为7~8 cm,饰葡萄藤下二胡人相对乐舞图像,

断代为北朝至初唐,扁瓶为实心,证明当时确实实生产专门的陪葬扁壶。

四、结语

从世界范围看,“扁壶”这类特殊的器型始见于公元前16世纪的古埃及,作为新年祈祷风调雨顺的“新年瓶”,后随埃及文化辐射到地中海周边地区,并根据不同地区的实际需要发展变化,如在古希腊到罗马时期,发展成了盛放香油香水的小型扁瓶。托勒密王朝的高等级“新年瓶”放弃了早先的“哈索尔”“蓝莲花”等埃及传统图案,装饰以泛地中海地区流行的“Rosette”正面花朵图像,“Rosette”的广泛运用佐证了公元前3世纪以来地中海沿岸地区的密切交往。公元4世纪末期以后,埃及北部兴起了对基督教圣徒梅纳斯的朝拜活动,为了满足圣徒们从圣地带走水与油的愿望,这个有着“新年瓶”生产传统的地区出现了一种新的小型陶土扁壶——“朝圣者瓶”,瓶子模印图案,制作粗糙,但带动了其他圣地“朝圣者瓶”的生产,尤其是在公元6世纪,西亚产生了梨形“朝圣者瓶”。

梨形朝圣者瓶通过丝绸之路进入中原地区,与南朝青瓷扁壶、萨珊——粟特系金银器,以及佛教造像装饰等相互融通结合,创新出独具特色的北朝“胡风扁壶”。扁壶的外形受到了“朝圣者瓶”的影响,在“朝圣者瓶”禳灾、治愈等内涵上进一步发展,融入了墓葬系统所要求的为死者提供辟邪、享乐等内容,成为了一种独特的陪葬品。扁壶装饰取材于当时流行的胡人乐舞,另借鉴了汉晋青瓷的苹果形开光与佛教美术的莲花化生。尽管器物尺寸较小,却集中体现了西方造型与中原传统的结合,南方装饰与北方画面的共生,以及佛教美术与世俗艺术的共融,映射出北齐时代艺术强大的创新力。

参考文献

- [1] 冯恩学. 胡风扁壶的时代风格[J]. 北方文物, 2013(2): 26-30.
- [2] CLUZAN S. Cyprus: An International Nexus of Art and Trade[C]// Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium B C New Haven: Yale University Press, 2008.
- [3] 王凯. 古埃及人的太阳神崇拜[J]. 内蒙古师大学报(哲学社会科学版), 1991, 20(2): 83-90.

- [4] KARAGEORGHIS V, MERTENS J, ROSE M. Ancient Art from Cyprus: the Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art[M]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000: 82.
- [5] PUDDU, LIDIA. Un Frammento Di Fiasca Del Pellegrino Di Abini (Teti-Nu)[J]. *Fold & R Fastionline Documents & Research*, 2014 (305): 1-4.
- [6] KANTOR H J. Plant-Ornament-Its Origin and Development in the Ancient Near East[D]. Chicago: The University of Chicago, 1945.
- [7] LILYQUIST C, HOCH J E, PEDEN A J. The Tomb of Three Foreign Wives of Tuthmosis Iii[M]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003.
- [8] HARRIS J S. Decoding Ancient Egyptian Diadems: Symbolism and Iconography as a Means of Interpreting Feminine Identity[D]. Pretoria: University of South Africa, 2018.
- [9] STEVENSON A. The Petrie Museum of Egyptian Archaeology: Characters and Collections[M]. London: UCL Press, 2015: 98.
- [10] PALKA J W. Not Just Counters: Clay Tokens and Ritual Materiality in the Ancient Near East[J]. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 2021, 28(2): 414-445.
- [11] ALŽBĚTA, FILIPOVÁ: On the Origins of the Monza Collection of Holy Land Ampullae: The Legend of Gregory the Great's Gift of Relics to Theodelinda Reconsidered[J]. *Arte Lombarda*, 2015(1): 5-16.
- [12] 马东海. 固原出土绿釉乐舞扁壶[J]. *文物*, 1988(6): 52.
- [13] 河洛文明编辑委员会. 河洛文明[M]. 郑州: 中州古籍出版社, 2012: 286-287.
- [14] 袁胜文. 陶瓷扁壶的源流[J]. *中国国家博物馆馆刊*, 2016(10): 93-103.
- [15] 尚刚. 风从西方来——初论北朝工艺美术中的西方因素[J]. *装饰*, 2003(5): 30-31.
- [16] 谢崇安. 试论秦式扁壶及其相关问题[J]. *考古*, 2007(10): 62-73.
- [17] 宿白. 考古发现与中西文化交流[M]. 北京: 文物出版社, 2012: 54-55.
- [18] 张庆捷. 民族汇聚与文明互动: 北朝社会的考古学观察[M]. 北京: 商务印书馆, 2015: 369-383.
- [19] 湖北省博物馆. 古代瓷器: 湖北省博物馆藏瓷器选[M]. 北京: 文物出版社, 2007: 25.
- [20] 谢明良. 六朝陶瓷论集[M]. 北京: 北京三联出版社, 2019: 143.
- [21] 金琦. 南京甘家巷和童家山六朝墓[J]. *考古*, 1963(6): 303-307.
- [22] 陈悦新. 金塔寺石窟佛像服饰与年代[J]. *敦煌学辑刊*, 2013(1): 95-102.
- [23] 中国敦煌壁画全集编辑委员会. 中国敦煌壁画全集·西魏[M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2002: 142.
- [24] 常青. 金石之躯寓慈悲[M]. 北京: 文物出版社, 2016: 146-147.
- [25] 赵立春. 响堂山石窟艺术(16开精装1版1印未阅)[M]. 北京: 中国文史出版社, 2010: 186.
- [26] 王来全. 甘肃散见佛教石刻造像调查与研究(天水卷)[M]. 北京: 文物出版社, 2018: 26-27.
- [27] 项阳. “释俗交响”之初阶——中国早期佛教音乐浅识[J]. *文艺研究*, 2003(5): 76-86.
- [28] 文华, 王昭然. 论魏晋南北朝时期的佛教乐舞艺术[J]. *齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版)*, 2019(9): 147-149.
- [29] 小林仁, 刘晶晶. 北齐铅釉器的定位和意义[J]. *故宫博物院院刊*, 2012(5): 104-111.

责任编辑: 陈作