

中华优秀传统文化系列谈

中国古代生活中的小小器皿 暗藏无尽雕塑韵律之美

韩长君

后世的人们在归纳“雕塑”一类时，往往忽略中国古代日常生活中的实用器皿，而转向那些已然脱离历史使用情境的礼器、明器、佛像和建筑部件。这大约是因器皿类物件太过于贴近生活，本体实用物的标签掩盖了审美性的艺术品内涵。事实上，这样一类器皿同样也是中国古代艺术史上雕塑特征作品中的重要部分。中西方艺术史中都存在为宗教崇拜与建筑装饰而作的雕塑作品，而与西方纯粹出于空间设计美学与精神表达需求的雕塑所不同的是，中国古代的雕塑工艺大多与实用器物相结合，仅到清朝晚期才盛行与文学作品中人物情节吻合的单独造像。

中国古代艺术史上本无作为独立门类的“雕塑”之说，今人所归纳为雕塑一类的古代作品主要包括原始社会时期的

部分尝试，如仰韶文化和龙山文化中的陶人面、双面玉雕人面等；先秦时期带有祭祀含义的青铜礼器和贵族使用的器具，如鸮尊、玉觥等；专门作为随葬明器的各色陶俑、瓷制品，如兵马俑、堆塑罐等；伫立于陵墓内外的石雕作品，如霍去病墓前的石马、明孝陵神道两侧的石雕文武官员等；跨度了多个朝代的不同风格的佛教造像，现今还可在寺庙与石窟中得见；建筑部件与装饰，如画像砖、兽面柱石等。

而除上述几种类型之外，古代日常生活中所使用的盘盒、笔筒、花插、水洗、饮具等器皿，在满足了实用功能之余，也经由擅长雕工塑形的匠人之手，被赋予优美灵动的器表装饰与造型变化，使得整体兼具对称均衡与节奏韵律的雕塑之美。

▶ 古人将小型雕塑与器皿本体相结合时，雕塑部分可能作为装饰，也可能作为实用部件，其中尤以器把为多，制于明代的白玉螭虎大水洗代表了此种制器技法中的较高水平。攀附在水洗表面的三只螭虎形成了分布水洗三面的把手，为器皿的整体造型平添了趣味，又令水洗在实际使用中更加便利，可谓一举两得



平面之上凹与凸的艺术

西方艺术中的浮雕概念在中国艺术中多表现在画像砖上。这种将雕塑技艺与绘画笔法相结合的形式，使工匠想要塑造的形象跳出材料本体的平面，利用透视等因素营造一个深度较浅的三维空间。而在雕漆工匠的手里，以漆层为纸、雕刀为笔，方寸之间营造出的场景之宏大，又岂止是突出单一的物体形象这么简单。雕漆的底层材料是在金、银、瓷、木等材质的胎体上所刷的多道色漆，多则可达两三百道，至色漆自身形成相应的厚度，再于漆层上雕刻图案。明代隆庆年间描述漆器制作的《髹饰录》一书中记载道：“剔红”即雕红漆也。器层之厚薄，朱色之明暗，雕镂之精粗，亦甚有巧拙。唐制多印板刻平锦朱色，雕法古拙可赏，复有陷地黄锦者。宋元之制藏锋清楚，隐起圆滑，纤细精致”，可见作者并未对唐代雕漆多加赞赏，并指出了宋元时期雕漆刀法圆润、藏锋不露且线条纤细的特点。

雕漆尚属于雕塑中的雕刻之法，另有一种同样在平面底料上展现雕塑般凹凸之美的技法，是为锤揲与篆刻，多见于金银器中。两宋时期，银不再是皇家专属材料，民间对器皿的个性化需求上涨的同时，私营手工业也得以迅速发展。锤揲工艺则展现了宋代金银器制作中淋漓尽致浮雕技法，工匠利用金银材料延展性强的特点，将片材反复捶打、退火，最终定型为所需造型。其中难度在于工匠需熟悉掌握材料延展性的程度，根据不同造型的特点选择相应的工具与力道，把握浮雕的厚度差异，以求表现出理想的造型却不使片材开裂。如江苏省溧阳县平桥乡小平桥村宋代银器窖藏中出土的鎏金凸花双鱼纹银盆，因盆的形制较为简单，可先将银板在模具上捶打、压制成型。盆底以锤揲技法打造出一对凸花鲤鱼，鲤鱼造型颇为雷同，应为同一摹本而出。鱼身中厚边薄，饱满圆润而不乏弯曲灵动之态，上扬的鱼尾仿拟了鲤鱼在水中游动之景。鲤鱼的四周以阳纹浮雕技法打造了浮萍水草的浅浮雕效果，再于银盆宽沿上篆刻卷草纹装饰，但卷草纹的浮雕感弱于盆底水草。鲤鱼、水草、卷草纹三者厚薄有致，比例有调，使得整体场景呼之欲出。在南宋时期，凸花的高浮雕技艺日趋成熟，福建泰宁窖藏中的银鎏金果盘纹、银鎏金狮子戏绣球纹八角盘等都是此种技艺的典型器皿。

浮雕技艺突出的是“平面上的雕塑”，就空间建构而言，类似于在绘画的基础上，更进一层探索了纵深空间的表现力，但此法并未打破底材厚度所决定的空间限制。在浮雕雕刻法成熟的同期，中国艺术史上的工匠们也作出了对小型雕塑创作的尝试——有的将器盖篆刻打磨成倒置的荷叶，有的将折枝花焊接作为银杯把手，有的以整块玉石雕刻出卧于水洗口沿的螭虎，既是装饰，也便于人手把握。工匠擅于将小型雕塑与各类盛器本体相结合，作为其中一个部件存在。



◀ 明代的玉质整鱼花插以鱼为整体器型，鱼身纵向，双目凸出，鱼嘴向天空张开，鱼尾卷翘上扬，下端雕波涛水纹，营造出鱼儿奋身跃出水面的场景。此造型寓意“鱼跃龙门”的吉兆，比附寒门子弟苦读后应试中第，踏入仕途。此件器物虽为花插，却借造型寄托着古人的美好希冀

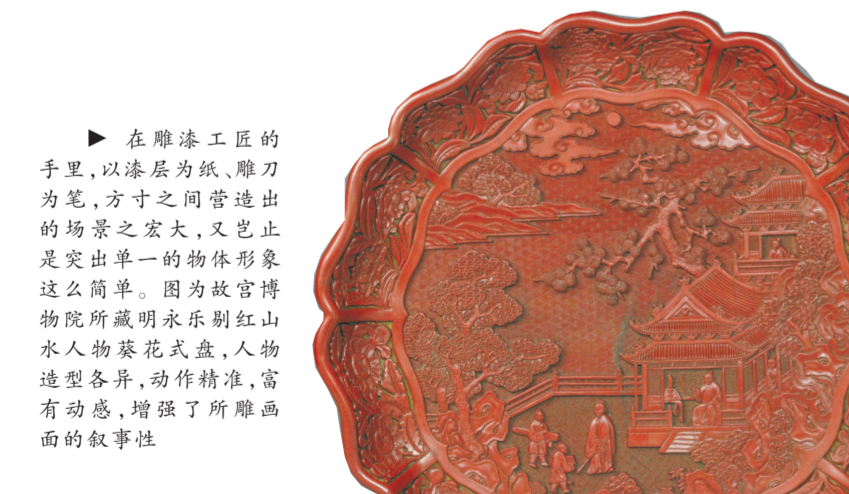
栩栩如生的器皿部件

浮雕技艺突出的是“平面上的雕塑”，就空间建构而言，类似于在绘画的基础上，更进一层探索了纵深空间的表现力，但此法并未打破底材厚度所决定的空间限制。在浮雕雕刻法成熟的同期，中国艺术史上的工匠们也作出了对小型雕塑创作的尝试——有的将器盖篆刻打磨成倒置的荷叶，有的将折枝花焊接作为银杯把手，有的以整块玉石雕刻出卧于水洗口沿的螭虎，既是装饰，也便于人手把握。工匠擅于将小型雕塑与各类盛器本体相结合，作为其中一个部件存在。

好形成了分布水洗三面的把手，为器皿的整体造型平添了趣味，又令水洗在实际使用中更加便利，可谓一举两得。

除了上述两器，还有出土于江苏省无锡市南郊钱裕墓的蟠螭银盏、湖南省通道县瓜地村南明窖藏的蟠螭银杯，现藏于无锡市博物馆的荷叶盖银罐、湖北省博物馆的花形把银盏，等等，都可视为古人将雕塑与器皿相结合的设计产物。这种方式多见于宋元两朝的银器，以杯盏为多，至明清两朝已常见于水洗、花插、砚台等文房雅物的造型设计。在中国历代对实用器皿的认知中，老子主张“有器之用”；《周易》有云“备物致用”；传为能工巧匠的墨子，也提出“先质而后文”，并为管子与韩非子所认同。即便到了后世，欧阳修曾有“于物用有宜，不计丑与妍”之论，王安石亦有“不适用，非所以为器也”之言，如此种种，塑造了中国历代观念中对于器物实用性的看重，也间接造就了工匠地位始终低于书画家、不为后世所铭记的局面。而这种在器皿之外营造出的用以放置小型雕塑物件的“虚空间”，则给予了中国古代工匠发挥自身技法与创意的余地。若将这些器皿的部件单独取出观赏，每一件都是栩栩如生的象形雕塑，飞禽走兽的面部神态与肢体动感并存，花卉枝叶的雕刻则柔婉轻灵，张弛有度，极具生命张力。

明代漆器所雕刻内容的叙事性极强，不再局限于花卉神兽、吉祥纹样这样的单一题材，而代之以更为广阔的场景描绘，如观瀑图等。这种极富画面性的浮雕雕刻需要工匠在熟练掌握雕刻技艺的同时，对于绘画的空间构图也甚为熟练。此时期漆器表面所雕场景的构图大多类似，人物与亭台集中于画面中下部，上部大量留白，如同马远、夏圭二人的画作，只取边角做主景。亭台楼榭的雕法则借边界画法，讲究线条笔直精确，营造空间的深远之感。明代漆器的雕法已十分娴熟，所镂刻的曲栏楼阁之造景，直可与宋代的界画比肩。如故宫博物院所藏剔红山水人物葵花式盘，盘心雕刻被山水松柏环绕的曲栏庭院，庭院中有一老者立身，手扶木杖回首，身侧立一童子，其中一子腋下携琴，一子双手捧盒。楼阁内有一人端坐，右手指尖似指窗外，另一人于回廊上倚柱探头，犹在暗自窥视。远方高阁的二楼则有一男子卧坐于榻上，凭窗远眺。所雕人物因过于微小，面部表情不可谓生动，但人物造型各异，动作精准，富有动感，增强了所雕画面的叙事性。



在台北故宫博物院所藏的汉代玉角形杯上，盘绕于杯身的龙体巧妙地将立体雕塑与浮雕技法融为一体。龙身的中段为脱离器表的立体雕塑，龙尾蜷曲，其角度正好弥补了杯体下半部向左凹陷的空白。从正面看，龙的颈段隐于杯后，在与龙尾相反方向的杯体上部探出龙首。龙首紧贴杯身，龙角微曲，龙口翕张，眼部下垂，尽显垂顺情态。高浮雕的手法加重了龙首与杯体的融合感，而脱离杯体表面的龙尾则突出了蜿蜒盘绕之姿，使得玉杯与盘龙似为一体，又若即若离。玉杯整体造型曲线优美，龙身矫健有力，加上杯体浅浮雕的云纹与波浪纹，刚柔并济之间更添几分鲜活。此件青白玉角形杯为饮器，被学者推测是汉代与中亚文化交流下的产物，突显了汉代工艺品特有的雄浑气势。

古人将小型雕塑与器皿本体相结合时，雕塑部分可能作为装饰，也可能作为实用部件，其中尤以器把为多，制于明代的白玉螭虎大水洗代表了此种制器技法中的较高水平。这件水洗整体偏大，折沿较宽，腹阔而深，杯壁通直，为攀附在水洗表面的三只螭虎提供了足以均匀分布的空间。此三只螭虎头部无角，眼呈虾米状，口微张，双耳后抿且贴于脑后，背棘分明，通体浅刻纹路。从造型上来看，螭虎的肩部高耸，前面两爪附于口沿，后爪似发力而蹬，身体弓起，呈奋力攀爬状。玉雕螭虎在口沿边缘作相望之态，弓形的身体恰

精妙绝伦的仿生与拟态

绝大多数中国古代器物的造型都是象生形，模拟动物、植物、人物或其他场景化的造型。“象”之一字，可借由《周易》中“制器尚象”加以解释，该种观念主张把有形之器作为一种抽象符号，通过对自然事物的模拟和象征，体现形而上层面的“道”。这种思维的传承对中国古代造物思想产生了极大影响，从原始社会开始，中国历代造物艺术中就曾脱离象形寓意的艺术趣味，这点与西方艺术中自由进行创作造像的雕塑作品在观念上大相径庭，但技艺手法上自有其精妙之处。

在追求象生形的观念下，工匠除了可能对器皿的某部件着重进行象形雕琢，还可能将器皿整体直接拟态为某自然事物。此举不减器之实用，而更增审美趣味。宋元两朝多见花朵型杯具，盖因花瓣拢起而使花朵呈中空状，与盛器器体的虚空空间相类似，可用于盛物之用，故而由此发散。明末竹雕世家“嘉定三朱”以高超的浮雕技法与竹根雕作品闻名于世，其中朱三松用竹根所雕的荷叶式水盛便是以荷叶之形入盛水之器，整体呈现为一茎在风中卷掩四合的荷叶。此“荷叶”边缘被虫所噬，微有残破与暗痕，外壁刻划明显的茎叶脉络，内壁则较浅，卷起的一角上栖息了一只小蟹。在水盛所营造的空间里，与小蟹相协调比重的是荷叶底部横伸出一枝老荷——花瓣肥厚而短小，已盛开至极，直露出荷心的莲蓬来。历代向来有工笔精细描绘荷叶姿态的作品，细致逼真，灵妙幽雅，却也有雕花琢叶至如此神肖地步的立雕作品。其独到之处更在于，荷为水生植物，用作盛水之器，就好像折叶取水，荷香悠悠，正应了中国古代文人的风雅之好。

跃龙门本指鲤鱼跃过黄河天险“龙门”之处的自然现象，古人借此比附寒门子弟苦读后应试中第，踏入仕途。此件器物虽为花插，却借造型寄托着古人的美好希冀。

若说中国古代器物中的雕塑技艺擅长精妙地仿拟自然界中的动植物之态，更有一件兼具造像与造景之型的饮具，堪称绝伦。这便是现仍留存于世，传为元末制银巧匠朱碧山所作的银槎杯。明万历二十八年（1600年）的《嘉兴府志》记载道：“朱碧山，元时银工也。所制酒器，极精巧。如虾杯、蟹杯之类，不施药焊，注酒能自流动，至今人珍之”。清代朱彝尊的《曝书亭集》中描述其作品：“瓜蔓生，瓜蒂结，相鼠有吃瓜上啮。碧山一老技称绝，渔（舟）收，锦鲤裹，沾之哉，曰不可”，可见朱碧山其人匠心独运。这件银槎杯的造型展现了一位老者坐于枯木槎中的形象，他头部昂扬，面露悠闲满足的笑容，带头巾而敞衣领，袒胸露乳且腹部微突，右手手握支机石。枯木槎的槎尾与槎身几成直角，周身沟壑纵横，槎身底部隐有水波之态，与乘槎老者富有动态的头巾和衣领相结合，直教人有迎风泛槎于水中之感。基于槎底所刻的铭文诗句“欲造银河隔上关，时人浪说谓银湾。如何不觅天孙锦，只带支机片石还”，有学者将此场景附会于梁朝宗懔所著《荆楚岁时记》中张骞寻汉武帝之令寻找天河河源的故事。又因铭文“槎尾”二字，此件被定为饮器。但是，纵观中国历史上的器皿造型，银槎杯的艺术雕塑性已清晰可见，面对如此佳品，不由叫人全然忘却对其实用性的需求。

虽然中国古代富含雕塑艺术性的器皿设计不比西方雕塑创作，注重观念表达而可脱离实用性考量，但上文所提到的很多器物都值得被冠以艺术品之名。很明显，艺术不似技艺，并不必然遵循着时间的线性发展，越晚近而越精美。这三条技艺的形式也并非一脉相承，而是独立地在各自匹配的能工巧匠手上起伏推进，无需推陈亦可出新，为后世留下无数珍品。19世纪法国著名雕塑家奥古斯特·罗丹曾说：“雕刻是凹与凸的艺术，并不是没有光滑润饰的形状……雕刻不需要独创，但一定要生命”，这样的论调若作为中国古代器皿的评判标准，也有诸多与之相吻合的作品。这些器皿中暗藏着比例与尺度、对称与均衡、节奏与韵律、对比与统一、冲突与和谐之美，同样值得人细细品鉴。

（作者为上海大学历史系在读博士生）



▶ 明代朱三松用竹根所雕的荷叶式水盛是以荷叶之形入盛水之器，整体呈现为一茎在风中卷掩四合的荷叶

▶ 元末制银巧匠朱碧山所作的银槎杯显示出清晰可见的艺术雕塑性