从灯具看中国古代物质文化中的“工”与“巧”

——以汉魏南北朝时期灯具为中心

周　杨

内容提要　本文以两汉至南北朝时期的灯具为例，讨论了中国古代物质文化中的“工”“巧”观念。作者通过梳理文献中的“工”“巧”概念，揭示了中国古代物质文化的三个传统，即工匠传统、知识传统与观念传统。在此基础上，笔者从功能与使用、意象与感官、工巧与雅俗三个方面，梳理了“工”“巧”观念在中国古代灯具设计上的具体体现。

关键词　物质文化　古代灯具　器物　工巧　雅俗

一　何谓“工”“巧”

“巧”是一个内涵小、但外延大的概念，我们可以通过下定义的方式，给予“巧”一个似是而非的标准，但究竟何以为“巧”，始终与人们主观的观看视角和思考方式有关。如何理解“巧”，不同文明、不同地域、不同时代的不同人群各有异同。在古代中国，“巧”这一概念于先秦时期即已萌发，且往往与另一个概念“工”相关联。要理解“巧”，就要同时去理解“工”，中国古代物质文化中的“巧”，常在工与巧的关系中显现。

《周礼·考工记》云：“天有时，地有气，材有美，工有巧，合此四者，然后可以为良。”‹1›这里提出了制作良器的四个要素，即天时、地气、材料与工艺。其中前三者的获取都需要机缘，但工艺之巧则在于人为。在工与巧的关系之中，渗透着“天人合一”的理念，“巧”的实现，很大程度上在于运用天时与地利，并施“工”于“材”。

《汉书·食货志》云：“作巧成器曰工。”‹2›相对于物质性的材料而言，“工”既代表着工匠，同时也代表

‹1›　（清）孙诒让著，汪少华整理《周礼正义》卷七四《冬官·考工记》，中华书局，1987年，第3754页。

‹2›　《汉书》卷二四《食货志》，中华书局，1962年，第1118页。

着工匠所承载的技艺。《国语·齐语》称，“相语以事，相示以巧，相陈以功”[1]，这里的“巧”指的便是相互展示的技艺，而“工”则是展示技艺的主体。《周礼·天官》中提到“九职”，其五即为“百工”，贾公彦注疏“百工”云：“谓百种巧作之工，所为事业，变化八材为器物，饬之而已。”[2]从中可知，百工化材为器，即为巧作。而在“工”与“巧”的关系中，相对于“材”与“工”而言，“巧”构成了“器”与“工”的纽带。换言之，“工”与“巧”是在由“材”到“器”的过程中体现出的，二者是一体两面的关系，并不能截然剥离。“巧”体现在技艺中，技艺的传承则形成了工匠传统。

除了工巧关系之外，《周礼·考工记》在提及“制轮”与“画缋”之事时也提到了“巧”：

> 轮人为轮，斩三材，必以其时。三材既具，巧者和之。毂也者，以为利转也；辐也者，以为直指也；牙也者，以为固抱也。[3]

> 画缋之事，杂五色，东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。土以黄，其象方，天时变，火以圜，山以章，水以龙，鸟兽蛇。杂四时五色之位以章之，谓之巧。凡画缋之事，后素功。[4]

制作车轮时，在毂、辐、牙三材齐备后，令材成器的关键步骤在于“和”。画缋是在织物上用染料在局部涂画，或用彩丝刺绣，从而形成五彩绚丽的纹饰，画缋之巧的要义在于“章”。“和”与“章”所揭示的“巧”，不仅表现在从材至器的过程中，这里的巧者之“巧”，既在于其精湛的技艺，同时也在于精巧的设计。因此，“巧”既体现在由“材”至“器”的工匠技艺中，同时也表现于“和”与“章”的设计构思上。

二　物质文化研究视野下的古代灯具

器物的设计构思，既要考虑器物的意涵所指，也受到形而上的制器理念潜移默化的影响。前者在历时性的积累中形成了知识传统，后者则在反复的破立中形成了观念传统。工匠传统、知识传统与观念传统构成了物质文化研究的三条线索，分别指向“器”“事”“义”三个不同的面向。其中，工匠传统表现的是物质文化中“器”的层面。材料、技艺与人在不同时代和地域中，都会以不同的方式进行组合，器的制作过程体现着工匠之巧。知识传统表现的是物质文化中“事”的层面。不同的器用功能、不同的使用场合与不同的应用人群，都会使器物的设计变得复杂。器物的材料、器形、装饰与纹样在不同礼仪与习俗的影响下，形成丰富而多元的内涵与指向。这些融于器物之中的知识，在不同的感官体验中，呈现出器物的功

‹1› （清）徐元诰撰，王树民、沈长云点校《国语集解》，中华书局，2002年，第220页。

‹2› 前揭（清）孙诒让著，汪少华整理《周礼正义》卷二《天官·大宰》，第98页。

‹3› 前揭（清）孙诒让著，汪少华整理《周礼正义》卷七五《冬官·轮人》，第3787—3788页。

‹4› 前揭（清）孙诒让著，汪少华整理《周礼正义》卷七九《冬官·画缋》，第3988—3995页。

能之巧。观念传统体现的是物质文化中“义”的层面。宇宙自然、阴阳五行、生死哀乐、雅俗伦理等观念，在不同时代与不同的文化背景中，虽然不能直接与器物的视觉造型相关联，但却以一种无形的方式渗透其中，揭示出器物的构思之巧。

在制器之巧、功能之巧、构思之巧三个面向上，我们将“工”与“巧”的概念纳入到物质文化研究的视野之下。在中国古代物质文化中，灯具是一项重要的内容。用火与照明不仅关系到人们日常生活的基本面，同时也与习俗和礼仪密切相关。以何种材料与工艺制作灯具，以何种造型与纹样装饰灯具，在何种场合使用灯具，这些方面中都蕴含着古人对于“工”“巧”的认识。不同类型的艺术作品中有大量关于灯具的描绘，历朝历代的文学作品中也频见对于灯具的歌咏。在物质形态之上，作为意象的灯烛更是照亮了人们的思想道路。

今人所说的“灯”，在我国古代文献中最早见于《尔雅》，它们是从饮食器具中演化而来的。《尔雅·释器》载：“木豆谓之豆，竹豆谓之笾，瓦豆谓之登。”西晋郭璞注曰：“登，即膏灯也。”‹1›由此可知，最初的“灯”指的是油灯，其器形从陶豆而来。不过在汉代以前，“灯”与“烛”并未形成明确的界限，各种照明器具被统称为“烛”，不仅包括油灯，也包括火炬一类的照明器具。东汉许慎在《说文解字》云“锭谓之灯”，又西晋吕静《韵集》解释说，“灯，无足曰灯，有足曰锭”‹2›。由此可知，灯具的称谓自汉晋时期方开始出现明确的指代，其名称往往与具体的形制有关。尽管材质、造型、装饰纹样不同，所处自然环境与文明背景各异，但是毫无疑问，灯具的形成，最初都源自人们对火焰的掌控与调节。不同的燃料与燃烧方式决定了灯具最初的两种基本结构：一种是利用固态燃料直接燃烧成为照明用具，起初是火把，后来则是蜡烛；另一种是用石头、贝壳或者陶瓷、金属等材料制成的油灯。蜡烛在中国并非自古有之，《礼记·曲礼》中孔颖达注疏：“古者未有蜡烛，唯呼火炬为烛也。”‹3›而类似于古埃及的细状蜡烛，中国要到东汉时期才出现。蜡烛的出现导致了“灯”与“烛”的正式分野，东汉以降，“灯”开始专指油灯，“烛”则开始专指蜡烛。

灯具称谓的分野揭示出灯具类型的专门化，其背后则是中国古代照明的三个传统。第一个传统是祭祀礼仪。《周礼·秋官·司烜氏》云：“司烜氏掌以夫燧取明火于日，以鉴取明水于月，以供祭祀之明齍、明烛，共明水。”郑玄在注释中说：“取日之火、月之水，欲得阴阳之洁气也。”‹4›以阳燧聚日光而取“明火”，进而点燃祭祀之用的“明烛”，自商周至隋唐一脉相承，其间充当“明烛”的灯具也不断发展变化‹5›。除了通过明烛祭祀天地之外，古代宫廷中还会在端门内外设置庭燎与大烛。《周礼·秋官·司烜氏》：

‹1› （清）邵晋涵撰，李嘉翼、祝鸿杰点校《尔雅正义》，中华书局，2017年，第386页。

‹2› （唐）徐坚等《初学记》卷二五《灯》，中华书局，1962年，第614页。

‹3› （清）阮元校刻《十三经注疏·礼记正义》卷二《曲礼上》，中华书局，2009年，第2685页。

‹4› 前揭（清）孙诒让著，汪少华整理《周礼正义》卷七十《秋官·司烜氏》，页3505。

‹5› 孙机《“明火”与“明烛”》，载氏著《从历史中醒来：孙机谈中国古文物》，生活·读书·新知三联书店，2016年，第331—345页。

“凡邦之大事，共坟烛庭燎。”[1]这样的做法对汉魏以下亦有影响，至魏晋之时，宫廷节日仪式中常会树立多枝灯，这些灯具非寻常百姓所能使用。明确的身份限定与其自身的华丽装饰，也使其超越了一般照明的基本功能，从而建立了一套可视化的秩序。这套秩序不仅反映在现实的礼制仪式中，也进入到了墓葬中成为丧葬礼仪的组成部分，用以标识墓主人的身份或等级，它们共同构成了中国古代照明的第二个传统，即秩序标识。相比前两个传统而言，立足于灯具实用性的日常照明功能则是古代照明的第三个传统。无论是城市的街道照明还是百姓的生活起居；无论是军事防御还是近海导航；无论是节日观赏还是文人抒情，各种灯具在其实用功能的基础上，都融入了工匠的各种巧思，也为我们理解“工”“巧”提供了观察的视角。

三　灯具中的“工”与“巧”

相比古典时代人们对“工”“巧”概念的记述，我们今天更熟悉的可能是以下两个词，即“巧夺天工”与“大巧不工”。对于这两个词的意义，可以有很多不同的解读，但二者其实共享一个基本前提，即我们在审视器物之“巧”时，往往不自觉地着眼于器物所呈现的工巧关系。人们对于“巧”的认知，凝聚在制器工艺的精粗与装饰形式的繁简之中，这在不同时期、不同地域和不同文化背景的人群中，可能存在截然相反的态度。所谓的“巧”，既可以通过精湛的工艺与繁复的装饰来体现，也可以表现为对工艺和装饰的淡化或超越。就古代灯具而言，“巧”的标准如何，同样可以“工”“巧”关系为基础，具体从以下几个方面来观察。

（一）功能与实用

器物的设计之巧，首先在于其功能与实用，这也是贯穿古代物质文化的一条主线。东汉王符《潜夫论·务本》载：“百工者，以致用为本，以巧饰为末。”[2]战国秦汉时期的器物中多见繁缛的装饰，许多装饰用以刻意地标识身份或表现某些时代观念，王符所论有其时代背景。在他看来，即便是巧妙的装饰，在实用功能面前也是末端。换言之，在物质文化中，装饰之巧与致用之巧虽然均可称“巧”，但实际上则有本末之别。明末清初的文学家张岱少时生活奢华，博洽多通，于灯具亦有广泛涉猎。他晚年隐居山间，潜心著述，在《陶庵梦忆》中论及生平所见各种精巧灯具时说：“灯不在多，总求一亮。”[3]言简意赅地表达了灯具的设计应以照明之功能为基本。

灯具的光源来自于火，而火的产生需要燃料。无论是动物脂肪、植物膏油还是矿石燃料，在燃烧过

‹1›　前揭（清）孙诒让著，汪少华整理《周礼正义》卷七〇《秋官·司烜氏》，第3508页。

‹2›　（汉）王符撰，（清）汪继培笺《潜夫论笺校正》卷一《务本》，中华书局，1985年，第15页。

‹3›　（明）张岱撰，马兴荣点校《陶庵梦忆·西湖梦寻》，中华书局，2007年，第52页。

〔图一〕河北满城汉墓出土长信宫灯
采自吕章申主编《秦汉文明》，北京时代华文书局，2017年，第138页



程中都会产生烟炱。汉代人发明了一种带烟管的灯具，灯体上的导烟管可将脂膏燃烧产生的烟炱导入灯腹，灯腹中通过贮水以冷却、吸溶灯烟，从而保持室内清洁。孙机将这种灯具考订为“釭灯”，其中的烟管即是它最突出的特点‹1›。相比此前的各种灯具，这种立足于实用的设计即可谓制器之巧。河北满城汉墓中出土的长信宫灯闻名于世，这便是汉代釭灯的经典之作〔图一〕。

灯具制作的材料、工艺与燃料都与现实功能和财富资源密切相关。如果说作为祭祀礼仪或秩序标识的灯具，着重表现的是照明这一本体功能之外的内容，那一般百姓日常照明使用的灯具，则必须要在照明效果、节省燃料等实用功能上巧妙构思。南宋诗人陆游在《老学庵笔记》中提到一种“省油灯”‹2›：

> 《宋文安公集》中有《省油灯盏诗》，今汉嘉有之，盖夹灯盏也。一端作小窍，注清冷水于其中，每夕一易之。寻常盏为火所灼而燥，故速干，此独不然，其省油几半。

通过加入冷水以控制火量从而达到省油的目的，不可谓不是巧思，但照明的效果也会因此受到影响。明末清初的方以智在《物理小识·器用类》中记载了一种叫“忍蜡炷”的蜡烛，方法是将黄蜡、松脂、槐花各一斤与浮石末四两放在一起溶解，再用灯芯草浇灌，这样做出的蜡烛一昼夜只耗一寸‹3›。通过对燃灯方式和燃料配比进行改良，达到人们节省燃料的目的，是一种基于实用的功能之巧。其中的“工”，虽然不以视觉上的精美为标准，但也要以长期的实践积累为基础。

（二）意象与感官

除了功能与实用外，灯具中的“巧”还体现在，能否通过塑造独特的意象来引领时代风尚，能否通过

‹1› 孙机《水禽衔鱼釭灯》，载前揭氏著《从历史中醒来：孙机谈中国古文物》，第346—351页。

‹2› （宋）陆游撰，李剑雄、刘德权点校《老学庵笔记》，中华书局，1979年，第130页。

‹3› （明）方以智著《方以智全书》第七册《物理小识》卷八《器用类》，黄山书社，2019年，第402页。

符号性的装饰与特殊的礼仪场合相契合，能否通过不同的工艺营造出丰富的感官体验。相比之下，这些制器之巧与构思之巧，不仅体现在灯具的照明功能上，更是要通过照明的过程巧妙地传达和突出其喻义。

1. 意象

“尚象制器”是中国古代物质文化中器物设计与制作的重要理念。

《易经·系辞》云：“以言者尚其辞，以动者尚其动，以制器者尚其象，以卜筮者尚其占。”‹1›何为“意”，何为“象”？古往今来各种解释汗牛充栋。近来，有研究者从词源和语义结构上对“象”进行了辨析。孙向晨指出，《周易》中的“象”有卦符、卦象以及卦象所象征的道三个层次，构成了“言”“象”“意”三元结构。“象”这个字是由一个动物的形象进而成为一个符号，这个模拟的过程用以表达事物的变化而非再现对象本身，拟“象”是为了体现“道”‹2›。由此看来，意象包含两个层面，一是变化的事物，二是事物象征的意涵。就灯具而言，不同时代的灯具有不同的造型和装饰特点，它们的来源各有其“象”，而背后的意涵和观念则是其“意”。

灯具设计中的“巧”，主要体现在“意”与“象”的契合程度上，这种契合程度通过“形”与“图”表达出具体化和可视化。中国古代灯具设计的构思之巧，均以意象的提炼和表达为中心，制灯之“工”往往是实现巧思的手段。不过，不同时期的灯具设计对于意象塑造的侧重点又有所差别。

商周至秦汉时期灯具的构思之巧，体现在“化象为形”。“形”是“象”的具体呈现，其相对于象的变化而言更加具体化。在灯具之中，自然世界和日常生活中的各种变化都以丰富的造型和纹饰来表现，其中既有动物，也有人物。在动物造型灯具中，周代祭祀用的“明烛”，常常以凤鸟的造型来装饰，这种灯具被称作“鸟柱灯”‹3›，而凤鸟造型本就与太阳和光明之义有关，故其“形”表现的就是光明之象。战国秦汉宫廷中流行的釭灯，很多以动物为造型母题，包括鸟形灯、羊灯、犀灯、骆驼灯等，这些动物形象大多取象于现实世界，但也融入了超越现实的多重意涵。例如，以鸭或雁为造型的灯具，往往作为太子纳妃时的聘礼，体现着汉代嘉礼的中的连理之义〔图二：1〕；以朱雀、龟、蟾蜍或羊为造型的灯具，则体现了当时的阴阳或吉祥观念〔图二：2〕。

以人物为造型的灯具最早见于山西翼城大河口西周墓地M1017中‹4›，青铜灯具以跽坐于地的人物为造型主体，其上身袒露，头顶火盆，显然不是常人〔图三：1〕。同出的青铜器多为祭祀礼器，故可推测其可能是祭祀所用的“明烛”。战国秦汉时期，灯具上的人物形象则表现出两种不同的发展路径，一种是朝着现实方向发展，在塑造上为侍者形象；另一种则是朝着想象方向发展，在塑造上为羽人或神仙异

‹1› （清）阮元校刻《十三经注疏·周易正义》卷七《系辞上》，中华书局，2009年，第167页。

‹2› 孙向晨《象：一个独特的汉语基本词》，《美学研究》2022年第2期，第84—93页。

‹3› 前揭孙机《“明火”与“明烛”》，第335—336页。

‹4› 山西省考古研究所大河口墓地联合考古队《山西翼城县大河口西周墓地》，《考古》2011年第7期，第16页。

〔图二〕**汉代釭灯中的动物造型示例**
1. 广西合浦望牛岭1号墓出土雁形釭灯　2. 陕西凤翔出土羊形釭灯
采自前揭吕章申《秦汉文明》，第298、228页



1　　2

〔图三〕**商周秦汉时期人形灯具示例**
1. 山西翼城大河口西周墓地M1017出土青铜人形灯　采自前揭《山西翼城县大河口西周墓地》，图版六，3
2. 湖南长沙征集海岱人形吊灯　采自孙华主编《中国美术全集·青铜器卷》，黄山书社，2010年，第702页
3. 河北平山战国墓出土人形灯　采自前揭孙华主编《中国美术全集·青铜器卷》，第1015页



1　　2　　3

兽。前者除了像长信宫灯这样的釭灯外，也有侍着手捧灯盘造型的吊灯〔图三：2〕。东汉以降，随着丝绸之路的拓展与边疆地区的开发，非华夏衣冠的人物形象也逐渐出现在器物造型中〔图三：3〕。有研究者通过对此类灯具的归纳，提出这些人物形象源于汉晋时期华夏本位观念形成过程中人们对于他者的认识和塑造‹1›。无论是何种形象，各种造型和装饰都在化象为形的过程中，巧妙地利用金属材料的物理特性，并通过不同场合下的照明环境，传达着阴阳、生死、伦理和华夷观念。

东汉以降，器物设计中出现了跨越材料的仿制现象。例如石质建筑中出现装饰性的仿木结构，陶瓷器中出现仿制金属器或玻璃器的造型样式，相同造型或纹饰的石质器物也会与陶瓷质器物相互替代。这些现象在灯具的设计和制作中也可以见到，它们也引出如下的问题：这种跨越材料的仿制，其核心究竟是拟其形还是写其意，是侧重于具体的造型对象还是着眼于形象背后的意涵？

对于这个问题，可以从南北朝时期南北方的石质灯具与青瓷灯具中管窥一二。与战国秦汉时期不同，魏晋南北朝时期最具时代特点的灯具主要以青瓷质地为主，且又集中出现于南方地区。相比南方，北朝社会在灯具的使用上存在较为鲜明的时代变化。大致以北魏迁洛为界，石质灯具与青瓷灯具分别构

‹1›　刘骕《认识他者：汉晋异族铜灯研究》，《美术大观》2023年第2期，第31—36页。

成了两个时期灯具的主要类型。北魏平城时期，在高等级墓葬的中心位置常伴有石质灯具，这些石灯的工艺，与北魏平城石雕匠人的集聚与云冈石窟的开凿密切相关。北魏冯太后永固陵的石雕墓门、平城墓葬中石堂葬具表面的浮雕与线刻，无不与这些石质灯具互为表里。迁都洛阳后，受到南朝物质文化与审美风尚的影响，北魏墓葬中的石灯多为特殊造型的陶质或青瓷灯具。到了北齐时期，墓葬中不仅存在着平城时代的石质灯具，同时也有大型的青瓷灯具，是南北两种文化风尚交融的体现。

无论是东晋、南朝和北齐的青瓷灯具，还是北魏平城的石灯，莲花都是其造型和装饰的核心意象。作为意象的莲花，在先秦至魏晋的文学作品中，多用来表现男女之情。《诗经·陈风》有《泽陂》诗云："彼泽之陂，有蒲与荷。有美一人，伤如之何。"‹1›其中以蒲与荷来比喻男女，寄托彼此的相思之情。曹植在《洛神赋》中以霞光日出与出水芙蓉形容洛神的绰约气质："远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蓉出渌波。"‹2›无论在文学描写还是器物装饰中，莲花都是东晋、南北朝时期的突出意象。

随着汉魏以降佛教的传入，佛教艺术中的莲花形象，也深刻影响着魏晋南北朝时期的造型设计与装饰风尚。有研究者指出，在佛教语境下，莲花有"不染"与"光明"二义，前者用以比喻佛陀的品行与境界，后者则用于表现佛陀度化众生的使命‹3›。佛风莲韵在东晋、南朝时期与青瓷器温润恬淡的材质特点结合在一起，莲花"不染"的内涵也迎合了社会上层的审美品位，莲花造型在青瓷灯具中也流行开来。福建闽侯南屿南朝墓中出土过一件青瓷莲花灯〔图四：1〕，圆形底座上有一八角形经幢状灯柱，柱身下半部两侧分别塑三瓣即将绽放的莲花，柱顶则在花瓣间站立一小型佛像，佛像两侧为插放蜡烛的圆孔‹4›。不仅在南方的青瓷灯具上，在北方的石质灯具上，莲花同样是重要的装饰题材。北魏平城墓葬中曾出土一件力士鸟猴莲花纹石灯〔图四：2〕，灯体为青灰色砂岩质地，底部为方形素面，其上为覆盆式座，表面一圈雕刻莲瓣纹。灯柄呈圆柱形，以联珠圈分为上下两层，下层为四个托举力士，上层则以四棵树相间，分别雕刻狮子回首、捧钵人物以及两组猿猴。灯柱顶端即为灯盏，表面一周雕刻莲瓣纹。

王云指出，除了"不染"的意涵外，莲花"光明"的意涵源自古埃及，经波斯传入印度。这种光明之义中，还包含着死而复生的复活观念‹5›。光明之义进入中国后，虽然在南北朝以降的文学中逐渐式微，但是在灯具上塑造莲花，将灯火与莲花相关联，恰恰体现了其象征光明的意涵。墓葬中随葬莲花装饰的灯具，可能也与莲花在宗教语境下"死而复生"的生死观念相一致。北魏洛阳时代的陶质灯具，在造型上延续了平城时代石质灯具的基本样式，并在灯座部分装饰莲花，这在山西万荣北魏薛怀吉墓中可以找到例证〔图四：3〕。北魏分裂后，东魏、北齐延续了北魏的文化传统，同时期的南方青瓷也在北方社会上层

‹1› （清）阮元校刻《十三经注疏·毛诗正义》卷七《陈风·泽陂》，中华书局，2009年，第806页。

‹2› （三国魏）曹植撰，赵幼文校注《曹植集校注》卷二《洛神赋》，中华书局，2016年，第420页。

‹3› 王云《照其本也——佛教美术中的莲花意象研究》，《故宫博物院院刊》2023年第2期，第4—21页。

‹4› 福建省博物馆《福建闽侯南屿南朝墓》，《考古》1980年第1期，第59—65页。

‹5› 前揭王云《照其本也——佛教美术中的莲花意象研究》，第11—18页。

〔图四〕南北朝时期墓葬出土莲花灯
1. 福建闽侯南屿南朝墓出土青瓷莲花灯　采自李辉柄主编《中国美术全集·瓷器卷》，黄山书社，2010年，第303页
2. 大同北朝艺术博物馆藏莲花纹石灯　采自大同北朝艺术研究院编著《北朝艺术研究院藏品图录·石雕》，文物出版社，2016年，第35页
3. 山西万荣北魏薛怀吉墓出土莲花灯　采自山西省考古研究院、运城市文物保护中心、万荣县文化和旅游局《山西万荣西思雅北魏薛怀吉墓发掘简报》，《文物》2023年第1期，第25页
4. 山西太原北齐娄睿墓出土青瓷莲花灯　采自太原市文物考古研究所编《北齐娄叡墓》，文物出版社，2004年，第72页



1　2　3　4

风靡一时，此前北魏平城时代的石质莲花灯与洛阳时代的陶质莲花灯，随即被大型青瓷莲花灯所替代。山西太原北齐娄睿墓中出土过一件大型青瓷莲花灯〔图四：4〕。灯的底座和灯柄相连，灯盏则另制，在底座和灯盏上，以贴塑工艺分别塑造一组莲瓣和忍冬纹饰。与莲花相应的，忍冬装饰同样是北朝以来随着佛教艺术兴盛而流行开来的一类植物纹样。伴随着佛光与莲韵，北朝前期代北与江南的两种灯具传统也走向了合流，石灯、陶灯的基本造型与青瓷的工艺技术相结合，在熠熠的青光之下，将莲花多重的意涵徐徐绽放。

这个例子说明，魏晋南北朝时期，灯具的物质材料和设计之形都不是最重要的。与“形”相比，“形”所指代的“象”以及“象”所代表的“意”更为重要。相比商周至秦汉时期灯具的构思之巧体现于“化象为形”，这一时期灯具的构思之巧则体现在“以象写意”，其核心在于将具体的形象符号化，从而提炼出其中的意涵。

2. 感官

灯具设计的构思之巧，既体现在意与象的契合关系上，同时也表现于形与神的互动关系中。《淮南子·诠言训》云：“神贵于形也。故神制则形从，形胜则神穷。”[1]这里既对形神有明确的优劣之分，同时也提出二者是此消彼长的关系。在古典时期，西方艺术常常强调对于客观世界的再现与摹画，而中国艺术则在“化象为形”到“以象写意”的过程中逐渐离开了“拟形”的道路。这种对于“形”的弱化与对于“神”的强

‹1›　何宁《淮南子集释》卷一四《诠言训》，中华书局，1998年，第1042页。

调，不仅见于绘画中，“传神”与“气韵”的追求在灯具的设计上也有所体现，其中气韵更是构成了联结形神的桥梁。气韵之于物质形态的器物而言不免有些抽象，但对于人而言往往可以通过感官感知。那么，灯具设计的构思之巧，究竟应是对感官的强调还是弱化？是应对知识传统予以结构化的呈现，还是单纯地模拟自然的状态？我们仍以石灯为例加以管窥。

南北朝时期，在器物装饰层面，北朝多呈现出繁缛的装饰以及对感官的强调，同一件器物中往往出现不同知识传统的装饰元素，而南朝的器物装饰则相对简洁质朴，表现出对感官的弱化。不仅如此，南北朝的其他艺术形式例如音乐与舞蹈，也有类似的审美倾向。换言之，北朝的物质文化中，“巧”在很大程度上基于对“工”的强调，而对于南朝而言则相反。从灯具来看，这种对“工”的强调既表现在灯具造型装饰的相对复杂上，更表现于灯具设计所呈现出的“通感”倾向，即将多种感官因素在一件灯具上集中表达。

魏晋南北朝时期，伴随着礼乐制度的重建，音乐元素成为物质文化中着意刻画的主题。不仅现实的乐器组合被纳入到礼乐制度的框架下，墓葬壁画、葬具图像和陶俑组合中也有对音乐元素的专门描绘，这些图像化的音乐组合往往与墓主人的身份等级相关，进而成为墓葬制度的一部分。其中的音乐组合形式，往往呈现出胡乐与华夏传统音乐的交融。这些充满异域风情的音乐舞蹈，亦见于北魏平城时期的石灯上。北魏平城时代墓葬出土的石灯中，除了以莲花与忍冬作为基本的装饰主题外，在灯盏、灯座或灯柱部分，还常装饰以音乐和舞蹈主题。山西大同北朝艺术博物馆收藏了一件石灯，底座和灯盏皆为方形，在灯盏下有一圈莲瓣纹，灯盏四面共描绘了八名乐伎、两名舞伎与一名侍者〔图五：1〕。其中，乐伎均呈交脚坐姿，头戴鲜卑帽，身着袍服，分别演奏华夏传统的排箫、筝以及胡乐传统的五弦琵琶、四弦曲项琵琶、腰鼓、横吹、筚篥与铜钹。舞伎则身披帔帛，双手合十于胸前。这件出土于墓葬中的石灯与佛教有无关联尚不能确定，但是其装饰元素和人物形象充满了佛教色彩。

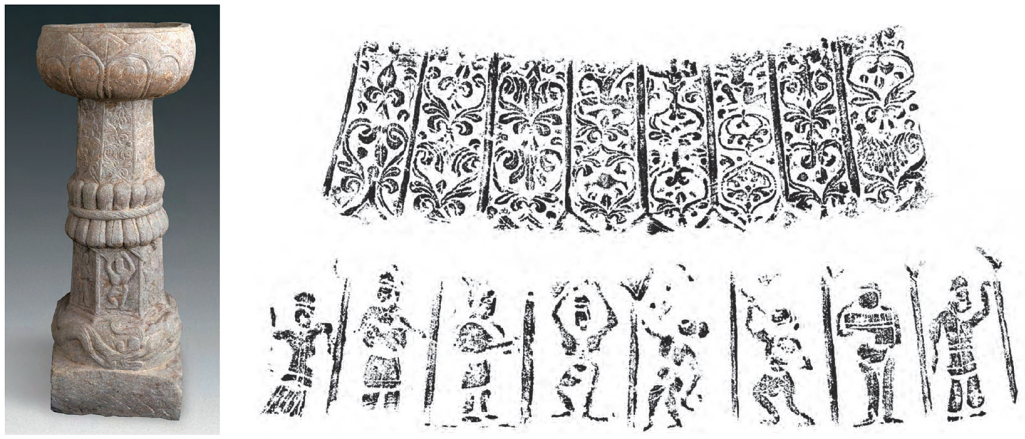
尽管这件石灯没有明确的出土地点，但是在近年的考古发现中不乏类似以音乐舞蹈为装饰题材的石灯。例如，山西大同北魏贾宝墓中出土了一件石灯，石灯以黄白色砂岩通体圆雕而成，分为灯座、灯柱和灯盏三部分。灯座分为上下两层，下层为方形，上层为圆鼓形，外雕一层盘龙纹〔图五：2〕。灯盏为钵形，外雕一圈仰莲纹饰。灯柱为八棱形，其中部为一周绳索捆束的高浮雕莲瓣纹。莲瓣之上每面分刻纵向二方连续的环状忍冬纹，其中三面有跳跃的舞者形象。莲瓣之下则以浅浮雕形式分刻身着鲜卑装的乐舞百戏人物共八人，其中舞伎三人；乐伎三人，分别演奏曲项琵琶、腰鼓、排箫；百戏伎两人，分别表演掷剑、跳丸[1]。类似的乐舞百戏场景，在战国秦汉至北魏时期的墓葬壁画、画像石图像中频繁出现，但具体的音乐组合中则融入了胡乐元素，人物的鲜卑着装更是体现了北魏平城时代戎华兼采的时代风格。在一件冰冷的石质灯具中，不仅有莲花的芳香，同时也有动听的音乐和炫目的舞蹈，当它的灯芯被点亮时，跳动的灯影也会将视觉、听觉与嗅觉等不同感官融为一体。相比于“以象写意”，这种将多重感官合于一处，通过意象的交织以达到传神的效果，也是一种“巧”的表达。

‹1› 大同市考古研究所《山西大同北魏贾宝墓发掘简报》，《文物》2021年第6期，第29—30页。

〔图五〕北魏石灯图像中的音乐与舞蹈
1. 山西大同北朝艺术博物馆藏石灯　笔者摄
2. 山西大同北魏贾宝墓出土石灯　采自大同市考古研究所《山西大同北魏贾宝墓发掘简报》，《文物》2021年第6期，第29–30页



1



2

（三）工巧与雅俗

除了功能与实用、意象与感官之外，中国古代灯具中的工巧，在思想观念层面还与一组重要的概念有关，那便是“雅”与“俗”。我们今天常说的雅俗，常常与道德标准或审美品位有关。但如果历时性地观察，“雅”与“俗”其实大体存在于两个不同的维度上，一是面向礼制的雅俗，二是面向审美的雅俗。在礼制的维度上，以“雅”为正的观念基于先秦时期的地域分异，雅俗的划分标准在于器用的使用场合，即其对应的是礼制仪式还是世俗人情。在不同的场合和历史语境下，制度与风俗中对于器物之工巧的诉求并不完全一致。相比于技艺之巧，能够体现礼制与礼俗秩序的更在于技艺之工。魏晋时期，随着文学之风的转变与玄学的兴起，不同的名士集团相继出现，以审美为标准的“雅俗”观念出现。符合名士集团所倡导的审美取向则为雅，反之即为俗。以审美为标准的雅俗之分，在宋元以降各代又被反复建构，不同群体对于雅俗区分下的工巧也有不同的认识。文人所引领的雅趣，常对器物之工加以贬损，设计之巧则更在于返璞归真、顺势而为。一般民众观念中的设计之巧，则在于丰富多彩的花样。

不同面向下的雅俗之分，潜移默化地影响着人们对于“工”“巧”的认识和侧重。以灯具中的多枝灯为例，作为战国至魏晋时期体量最大的灯具，它不仅广泛应用于宫廷仪式中，还常出现在墓葬空间的核心位置上。汉魏时期的宫廷仪式中，最重要的当属正会礼仪，即在每年的正旦，由皇帝主持受贺仪式，

王公大臣们分别敬献贺礼后，共同参加宴飨活动。曹操建都邺城后，其正会仪注沿用东汉，但明确规定仪式中要使用“百华灯”[1]，即我们前文所说的多枝灯。隋代杜台卿在《玉烛宝典》中，引用了曹魏时期王朗关于正会仪式使用多枝灯的奏对：“故事正月朝贺，殿下设两百华灯树二阶之间。端门之内则设庭燎火炬，端门之外则设五尺高灯。星曜月照，虽宵犹昼。”[2]西晋傅玄《朝会赋》中“华灯若乎火树，炽百枝之煌煌”之言，即是对当时正会所用多枝灯的生动描绘。《邺中记》中则记载了后赵石虎在正旦元会时曾陈设“百二十枝灯”。多枝灯的体量规模与工艺水平，直接与现实的礼制秩序相关联，相比“雅”的现实指向，精巧的构思则在其次。

目前考古发现的多枝灯基本都出土于墓葬之中，这些墓葬中的多枝灯，不仅标示着墓主人的身份等级，在不同的时期也有不同的内涵。两汉时期升仙观念的盛行，深刻影响着多枝灯的装饰形式。河南济源桐花沟墓地曾发掘清理了一百余座战国秦汉时期的墓葬，规模最大的十号墓年代为东汉时期，其中出土了一座高达110厘米的彩绘陶质多枝灯〔图六：1〕。灯体以红、白、黑、褐等颜色彩绘，共分为三层，自下而上为博山形底座与两个喇叭形承盘组成。这三部分由擎柄相连，彼此可拆卸组合。博山形底座上还塑有蜿蜒的河流与奔腾的百兽。在第一个承盘上伸出四个鹤形灯枝和四个龙形灯枝，灯盘中的龟座灯柱上又伸出四个鹤形灯枝，每个灯枝的灯盘上均有花形装饰，灯枝之上则各骑有黑髻羽人。第二个承盘的柱顶上是朱雀展翅状的灯盘，灯盘向各方又伸出十三座花蔓状烛台。在灯树主干的顶端是一致凤鸟装饰的灯盘，凤鸟头戴华冠，口含宝珠[3]。全灯共有二十九个灯枝，是目前发现的多枝灯中灯枝最多的。宫廷仪式场合下的多枝灯主要是对照明效果加以强调，相比之下，墓葬中的多枝灯则更强调装饰的内容，这些内容既反映着当时的生死观念，而更多的还是与墓葬礼俗相关联。在礼制的面向下，无论在宫廷上还是在墓葬中，灯具所表现出的“工”都远比其设计的“巧”要重要得多。

魏晋十六国时期，匈奴、鲜卑、羯、氐、羌等胡族政权相继入主中原建立政权，其墓葬礼俗多在斟酌东汉与西晋的过程中有所损益。十六国时期的关中地区，主要是前赵、前秦与后秦的王畿所在，其高等级墓葬承袭了西晋墓葬随葬陶俑的制度。其中，以鞍马、牛车为中心的出行组合与宴饮、奏乐为中心宴飨组合分居墓室两侧，位于其间核心位置的则是多枝灯〔图六：2、3〕。这些多枝灯多为陶质，有五枝、七枝、九枝不等，除少量以佛像贴塑外，大多造型装饰较为朴素。这些多枝灯既没有汉代多枝灯那样繁缛的工艺，也缺少精巧的构思，但作为墓葬礼仪的一部分，它们却以象征的方式划分了雅俗和身份的界限。

在审美的维度，灯具的雅俗指向与不同人群的审美品位有关，不同的审美品位决定了对器物制作和设计过程中“工”“巧”的需求。上文说到的多枝灯，至隋唐时期仍有发展，但已经不再具有汉晋时期的礼制意义。五代王仁裕《开元天宝遗事》载：“韩国夫人置百枝灯，树高八十尺，竖之高山。元夜点之，

‹1› 《晋书》卷二一《礼下》，中华书局，1974年，第649页。

‹2› 朱季海《南齐书校议》卷九，中华书局，2013年，第31页。

‹3› 河南省文物考古研究所《河南济源市桐花沟十号汉墓》，《考古》2000年第2期，第85－88页。

〔图六〕东汉至十六国时期墓葬出土多枝灯示例
1. 河南济源桐花沟M10出土釉陶多枝灯　采自前揭吕章申《秦汉文明》，第245页
2. 陕西咸阳底张村M54出土陶多枝灯
采自陕西省考古研究院、咸阳市文物考古研究所《陕西咸阳底张村十六国墓M54发掘简报》，《考古与文物》2023年第2期，第14页
3. 陕西咸阳坡刘村M2出土釉陶多枝灯
采自陕西省考古研究院《陕西咸阳坡刘村十六国墓M2发掘简报》，《考古与文物》2023年第2期，第27页



1　2　3

百里皆见光，明夺月色也。”[1]这座上元灯会上的百枝灯，相较于正会仪式所用的多枝灯显然不会逊色，但它已然没有先前的那些礼制内涵，仅仅是作为观赏用灯，给人带来视觉上的震撼。上元灯会在宋元以降成为盛事，其间花灯甚多，这些节俗当中的灯具，往往“工”“巧”俱备，不会偏重一端。

四　结语

以中国古代灯具为线索，尤以汉魏南北朝时期的灯具为例，我们对将中国古代制器过程中的“工”“巧”概念纳入到物质文化的视野下来观察，并得出以下认识。首先，通过对文献中“工”“巧”的概念进行辨析，我们认为“巧”既体现在由“材”至“器”的工匠技艺中，同时也表现于“和”与“章”的设计构思上。其次，我们归纳了中国古代物质文化有三个传统，即工匠传统、知识传统与观念传统，器物中的“工”与“巧”正是通过以上三个传统来具象呈现的。在此基础上，我们从功能与使用、意象与感官、工巧与雅俗三个方面，梳理了“工”“巧”概念在中国古代灯具上的具体体现，灯具设计中功能与使用的面向体现着灯具的制器之巧与功能之巧，是贯穿古代灯具发展的主线。灯具设计中意象与感官的面向则体现着灯具的构思之巧，渗透于历代灯具具体的造型与装饰中。对于灯具中意象的塑造，不同历史时期有不同的侧重，其设计理念大体上经历了“化象为形”“以象写意”“以意传神”等几个阶段，在此过程中，感官与意象的融合构成了制器之巧的重要方面。除此之外，人们对“工”“巧”的态度，还受到雅俗观念的影响，面向礼制的雅俗观与面向审美的雅俗观，在不同人群的主导下，潜移默化地形塑了人们对“工”“巧”的理解。

[作者单位：厦门大学历史与文化遗产学院]

（责任编辑：郭洋梦莎）

‹1›　（五代）王仁裕、（唐）姚汝能《开元天宝遗事·安禄山事迹》，中华书局，2006年，第55页。