



《虢国夫人游春图》局部 辽宁省博物馆藏

《虢国夫人游春图》的视觉迷雾

——手卷形式与图像隐喻的双重巧思

王龙霄

辽宁省博物馆藏宋代摹本《虢国夫人游春图》，传为北宋宫廷据唐代张萱原作精心摹写。作为中国美术史上的经典作品，此画历来备受关注，而其中最引人争论的问题莫过于：画中九人，究竟谁是虢国夫人？对此，学者提出种种假说，或指队列中段的华服贵妇，或指怀抱女童的年长女性，各执一词，莫衷一是。然而，当我们回归手卷画的物质形态，将“如何观看”纳入分析框架，或许能发现一个被长期忽略的可能性——这幅画的作者，可能从一开始就利用手卷的展开逻辑，设计了一个让观众“错过”答案的视觉游戏。

金章宗的题签

在进入核心讨论之前，有必要简要交代此画的身份问题。我们今天之所以认定这幅摹本所依据的祖本就是张萱的《虢国夫人游春图》，关键证据在于画卷前隔水处金章宗完颜璟的瘦金体题签“天水摹张萱虢国夫人游春图”。然而，这一判断并不单凭题签本身，而是建立在一套完整的证据链之上。

北宋徽宗时期编纂的《宣和画谱》明确著录了张萱名下的《虢国夫人游春图》，为这幅画提供了最早的文献“身份证”。金章宗的题签则将文献中的抽象名称与具体画卷对应起来。更关键的旁证来自金章宗鉴藏印的使用规制。金灭北宋后，宣和内府的珍藏尽归金朝，金章宗仿照宋徽宗“宣和七玺”的装裱形制，创制了“明昌七玺”，在印章样式、功能及钤盖位置上与前者形成高度对应的覆盖关系。这种系统性的制度模仿，本身就是对北宋旧藏身份的官方认证。今存世的《捣练图》《江山放牧图》等传世名画，均可见这种“金承宋制”的鉴藏痕迹，从而构成了一套跨越朝代、可互相参证的证据链条。

正是基于以上逻辑，学界得以确认辽宁省博物馆所藏的这幅摹本，其祖本即为《宣和画谱》著录的唐代张萱之作。这一前提，为我们进一步分析画家的创作意图提供了可靠的基础。

手卷的观看时序

中国手卷画的观看方式，决定了它是一种“时间性的艺术”。与西方架上绘画一览无余的观感不同，手卷需要观者亲手操作，以边看边收的方式，从右至左逐步推进画面。在任何一个瞬间，观者双眼所能接触的，仅限于两手之间约数十厘米宽的画幅局部。画面的叙事节奏完全由观者展开画卷的速度来控制，这是一种将空间艺术转化为时间体验的独特媒介形式。

《虢国夫人游春图》的观看正是如此。当观者从右侧卷首开始，逐段展开画卷时，最先映入眼帘的，是一位身着圆领袍衫、头戴幞头的骑手，策马前行，其后紧随一匹同样装饰华丽的骏马。按照常规的视觉经验，我们很自然地会将这位走在队伍最前方的人物理解为开道的侍从。这是手卷观看的第一重心理预设，也是画家巧妙利用的认知惯性。

随着画卷继续向左展开，画面的核心区域逐渐呈现：两位梳着坠马髻、身着华美裙衫的贵妇并骑而行，前后各有侍从簇拥。二人的服饰、发型、所处位置都明确标示着她们的贵族身份。此时，观者的注意力被这组人物牢牢吸引，开始辨认和比较：哪一位是虢国夫人？判断与思索在这一瞬间占据了全部心思。

而问题恰恰就在这里。当我们专注于辨认两位华服贵妇的身份时，第一位骑手早已被收卷入画轴，退出了视野。手卷画特有的“看过即收”机制，使得观者的记忆被不断涌现的新画面所覆盖。那位最先出场的人物，就在这一进一退之间，被我们的认知自动过滤，归入了“随从”的范畴，不再进入主角候选人的名单。

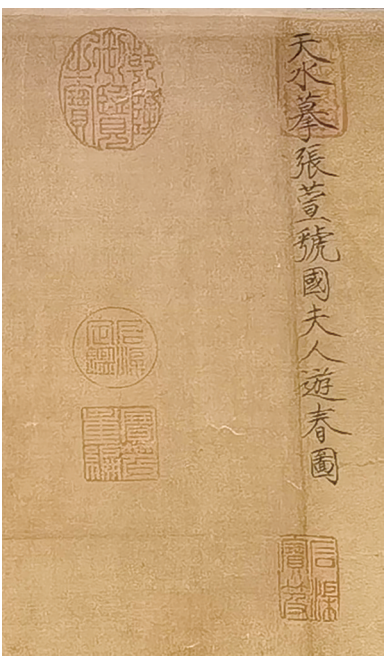
画家所利用的，正是这种观看行为的心理节奏：用最显眼的方式将主角置于卷首，再以构图和叙事逻辑将观者的注意力引向卷中，使其在“越往后看”的过程中，与真正的答案擦肩而过。只有当画卷全部看完、回头思索时，才有可能意识到，第一个出场的人物，或许正是画名中的那个人。

图像符号的指引

如果说上述观看机制的分析还带有推论成分，那么画面内部的视觉符号，则为骑手者的身份提供了更为坚实的证据。这些符号藏得既深且巧，既可为“知情人”提供解码的钥匙，又不至于在视觉上破坏画面的自然和谐。

最值得注意的首先是骑手的坐骑。这匹马的马鬃被精心修剪成三簇，即唐代文献中所谓“三花马”，是宫廷御马的标志性装饰。画中虽然骏马众多，但享有三花装饰的仅有两匹：一匹为首骑手者所乘，另一匹为队伍后段怀抱女童的年长妇人所乘。三花马代表着最高的等级身份，这是一个明确的判断标尺。

进一步看马鞍装饰。首骑手所乘三花马的马鞍下



金章宗题签

方，鞍鞅纹饰繁复精美。仔细辨认，可以辨识出其上绣有猛虎图样。虎纹尤其与虢国夫人的封号有着不言而喻的关联——“虢”字本义即与虎有关。在整幅画面中，没有任何其他人物或坐骑的装饰纹样能够与“虢”的封号建立如此直接的视觉联系。画家选择以鞍鞅纹样来暗示身份，而非直接在人物服饰上做文章，这种处理方式既维护了画面的含蓄美感，又为“知者”提供了确凿的证据。

此外，首骑手“女着男装”的形象，也与史料中虢国夫人个性豪放、不拘礼法的记载吻合。唐代上层女性着男装并非孤例，太平公主就曾以男装示于帝前。将这一行为与三花马、虎纹鞍鞅等最高等级符号组合在一起，其指向性便远非一般贵族女性所能解释，这是一种复合的视觉声明，性别装扮上的“僭越”与鞍马装饰上的等级，共同将首骑者的身份锁定在了那个敢于“淡扫蛾眉朝至尊”的虢国夫人身上。

记录与隐喻

前文从手卷观看时序与图像符号两个层面，论述卷首男装骑手极有可能即虢国夫人本人。那么，更进一步的问题是张萱为什么选择以如此隐晦的方式来安排主角？这幅画因何而作？

张萱的生平记载并不详备。后世一般认为张萱于唐玄宗开元年间曾任“画直”，以画笔记录宫廷人物形貌与重大活动。这意味着他对虢国夫人的描绘并非市井想象，而是近距离观察下的产物。而且张萱所处的时代正值“唐尚新题”的艺术风气盛行，画家们热衷于以本朝现实生活入画，张萱即以擅画贵族妇女与鞍马著称于时，《虢国夫人游春图》正是其中的代表作。

然而，“如实记录”并不等于没有立场。正如史官以“春秋笔法”褒贬于叙事之中，张萱同样可以在图像实录的框架内，通过对画面元素的精心选择与组合，不动声色地传达自己的观察与判断。此画创作时，杨贵妃得宠，三位姐姐分封韩国夫人、虢国夫人、秦国夫人，族兄杨国忠权倾朝野，杨氏家族奢靡无度，已成朝野侧目之焦点。然而盛世表象之下危机四伏，之后不久安史之乱爆发。身处这一时期的宫廷画师，对杨氏家族的权势与行事不可能没有近距离观察，《虢国夫人游春图》的创作便不止于记录一场春日出行，它很可能包含着画家对描绘对象的理解与评价，而这种评价是通过视觉的方式含蓄表达的。

画面中最值得注意的视觉安排之一，是全卷坐骑的刻意选择。画中八匹坐骑均被描绘得体格雄健，无一例外，不见任何一匹体型相对纤小、符合唐代绘画中母马特征的坐骑。卷首者与后段抱女童者的坐骑更饰以“三花”——唐代宫廷御马的最高等级标志。在唐代，马匹不仅是交通工具，更是身份等级的鲜明符号，从马鬃装饰到鞍鞅纹样，均有舆服制度加以规范。能够配备三花等顶级装饰的坐骑，应是优良公马。然而，问题的关键并不在于每匹马能否从生物学上确证为公马，而在于画家的处理方式：在唐代贵族出行队伍中使用母马并非罕事，墓葬壁画与陶俑中均可见女性骑乘母马的形象，而张萱却选择以清一色的雄健身姿构成全卷马匹阵容，这一安排很难视为无意为之。

当全卷无一例外地使用公马这一安排，与卷首骑手“女着男装”的形象并置时，其符号意义便浮现出来。马在唐代是权力和地位的重要象征，公马所代表的雄健、力量与支配性，在传统观念中属于男性世界的权力符号。而虢国夫人以女性之身，不仅身着男装跨越了服饰上的性别边界，更以全公马的坐骑阵容出行，在坐骑配置上同样打破了性别的常规分野。画中的八匹公马，由此构成了一种视觉上的暗示：这位贵族女性不仅在装扮上，更在坐骑的配置上，已经全面“占用”了原本属于男性的权力符号。张萱作为画直，没有在画面中添加任何文字说明，而是通过对马匹性别和装饰等级的精确把控，在制度完全“合规”的框架内，不动声色地记录并呈现了这一涉及权力与性别界限的微妙僭越。

结语

综合以上分析，本文认为《虢国夫人游春图》中身着男装的卷首骑手，极有可能就是虢国夫人本人。画家张萱充分利用了手卷画的特性，设计了一个精妙的视觉陷阱：让答案在最显眼的位置登场，再以画卷展开的自然节奏将其隐入背景，使观者在越往后看越困惑的循环中，体验一场被精心编排的观看游戏。而当我们重新审视那匹三花马、鞍鞅上的虎纹，以及那一身不合常规的男装时，答案便从游戏的迷雾中浮现。

这种自觉的视觉叙事意识，在中国绘画史上具有独特的价值。它表明，至少从唐代开始，杰出的画家已经懂得将媒介的形式特征转化为艺术表达的内在元素，通过控制观者的观看行为来完成意义的传达。《虢国夫人游春图》不仅是一幅描绘盛唐贵族生活的风俗画卷，更是一件关于“观看”本身的作品，它邀请观众在反复“展开—收卷”中，重新发现那个被自己错过的主角。

汶上佛教造像的在地化演变研究初探

于静

山东汶上地处儒家文化核心区与大运河交会处，自北朝起佛教造像丰富，至宋代因宝相寺获皇家推崇而成为区域佛教中心。本文通过梳理其造像艺术从早期对中原及京师样式的模仿，到逐步融入地方材质工艺、审美趣味与文化符号的调适过程，深入剖析其在地化演变的动力机制。这一演变不仅体现了佛教艺术中国化进程中的地方适应性与创造性，也为理解文化传播中“中心—边缘”的互动关系与地方文化主体性的建构提供了典型案例。

历史渊源与地域语境

汶上县独特的区位优势，使其自北朝起便成为南北佛教艺术传播与融合的重要节点。此地的佛教造像，如汶上县博物馆馆藏北齐铜鎏金佛像（图1）与汶上太子灵踪塔地宫出土的东魏石刻弥勒造像，不仅印证了汶上早期佛教艺术的活跃，更揭示了其作为“样式接受者”的初始角色。宋代皇权的介入是汶上佛教艺术发展的关键转折。真宗赐额、佛牙舍利供奉及太子灵踪塔的敕建，使宝相寺从“地方寺院”跃升为“皇家道场”，这一政治与文化地位的提升，使其从被动接受中原风格，转变为主动模仿并内化京师皇家样式的“规制性实践者”。

佛教造像作为文化载体的多重维度

在汶上的特定语境下，佛教造像的在地化演变承载着多重意义：其一，它是信仰实践与地方认同的凝聚点。通过迎请圣物、兴建高规格佛塔与制作精美容器，成功将源自京师的核心宗教资源转化为本地的“文化资本”。其二，它是艺术语言与地方传统的磨合过程。即便早期严格遵循中原样式，但本地石材的特性、工匠世袭的技艺习惯以及民间的审美偏好，仍会潜移默化地渗透于造像的形体、衣纹、面相之中。

地理枢纽的文化积淀作用

汶上地处齐鲁腹地与大运河枢纽的独特地理位置，为其佛教造像的在地化演变提供了深厚的文化土壤。一方面，作为儒家文化的核心区，深厚的礼乐传统与士大夫审美潜移默化地影响了造像的“仁厚”气质与中庸风格；另一方面，作为南北运河的重要节点，频繁的文化交流使其能便捷地吸收多元艺术元素。这种静态的深厚底蕴与动态的流通优势相结合，共同构成了汶上佛教艺术得以持续发展的基础性条件。

早期阶段：对中心样式的模仿与内化

汶上佛教造像的起步与发展，深刻体现了边缘地区对文化中心艺术的学习、吸收与内化过程。

北朝至唐：中原主流风格的传入与摹写

北朝至唐代，汶上造像紧密追随以洛阳、长安为中心的艺术潮流。实物表明，其早期造像在组合形式、佛像衣着、面容神态等方面，均严格契合当时中原的流行范式。北朝时期，弥勒造像主要呈现出“秀骨清像”的造型特征。以汶上太子灵踪塔地宫出土的东魏石刻弥勒造像（图2）为例，该造像为高浮雕弥勒佛与二胁侍的组合形式，其面容清秀，身形修长，衣纹线条简洁，明显带有中原士大夫审美的影响，旨在通过服饰的汉化与神情的玄学化，在宗教神圣性上与中心区域保持同步。

宋代：皇家样式的规制性模仿

北宋时期，随着宝相寺升格为皇家关联寺院，其样式模仿的对象从泛化的“中原风格”转向具体的“京师皇家样式”。汶上宝相寺太子灵踪塔（图3）为仿照开封开宝寺灵感塔建造，塔为八角十三层仿木楼阁式建筑，高41.74米，青砖砌筑。塔檐下施有砖雕斗拱，二、三层设有砖砌莲花平座，塔顶设葫芦形塔刹，外施黄釉。其在高度、形制、檐角、斗拱等细节上极力追摹原型，是一次极具象征意义的“视觉政治”实践。这种“规制性模仿”不仅是对皇家权威的认同，也是地方寺院借此提升自身地位的文化策略。

模仿阶段的内在矛盾与历史意义

这一阶段的模仿，本质上是一种在文化权力格局中寻求认可与定位的策略性行为。它有着内在的矛盾：一方面，对中心样式的精确摹写是边缘地区获取文化正统性的有效途径；另一方面，纯粹的模仿也抑制了本地艺术个性的表达。然而，正是这种长期、系统性的模仿，为后续的在地化创新积累了必要的技术经验和审美能力。

演变过程：地方性元素的渗透与融合

当外来样式在地方扎根后，必然与当地的物质条件、工艺传统和审美观念发生深度互动，汶上造像由此进入更具创造性的调适阶段。

材质与工艺的在地化转型

尽管存在皇室赏赐的金铜造像，但地方性的石雕与砖塑却逐



图1



图2



图3



图4

渐成为主流。汶上盛产的青石、石灰岩等材料，结合石匠世代相传的雕刻技艺，形成了有别于宫廷冶铸的地方特色。以青州龙兴寺出土的北朝佛教造像为参照，造像身着通肩式大衣，身体表面不刻任何衣纹，紧贴身体的大衣衬托出佛像宽肩、细腰、宽胯的体态，形体感觉流畅舒展。汶上匠人在处理衣纹时，虽与青州匠人一样借鉴了“曹衣出水”的意蕴，但汶上发展出更适应本地石材硬度与纹理的简练刀法。与青州造像衣纹的柔和流畅相比，汶上造像的衣纹更显硬朗利落，线条刚健质朴，在流风中透露出豪放之气。

形象与符号的地方性重构

在形象层面，造像的神态逐渐从超凡脱俗的庄严，转向更具齐鲁文化特质的“仁厚”与“温和”。以汶上太子灵踪塔地宫出土的宋银立式背光莲花座引路菩萨（图4）为例，该造像面容丰满，体态轻盈，袖垂飘带，有银丝环珞，双手恭敬胸前，呈持物供养姿态，束腿、跣足，立于莲台之上。菩萨面容中那种温和慈祥的神情，淡化了神、人之间的界限，虔诚而亲切的姿态，又与北朝造像的庄严形成了鲜明对比。在符号层面，菩萨披帛的缠绕方式、环珞的串珠样式或基座装饰中的本地植物纹样，不经意间融入了地方生活的审美细节。例如银立式背光莲花座引路菩萨的银丝环珞与垂袖飘带，其装饰趣味已带有明显的世俗化倾向。

审美趣味与民间信仰的导向作用

除了有形的材质与符号，无形的民间审美与信仰需求是推动在地化更深层、更持久的力量。地方信众对于神祇的想象，更倾向于“仁厚”的守护者，而非“威严”的统治者，这促使造像的面容从超然物外的庄严，逐渐转向更具人间烟火气的温和与慈祥。这种自下而上的文化动力，促使汶上造像艺术始终与地方社会的情感脉搏紧密相连。

风格形成：汶上佛教造像的地方特征

经过长期的模仿、吸收与重构，汶上佛教造像最终孕育出兼具宋代典雅遗韵与齐鲁地域风采的独特风格。

造型语言的在地化表达

汶上造像展现出独特的“轻盈感”，通过修长灵动的体态和疏密有致的衣纹线条，营造出静中寓动的韵律美。其面容普遍流露出一种“温和的悲悯”，淡化了神、人界限，体现了儒家“仁者爱人”的理想人格对佛教造像的渗透。

装饰纹样的文化融合

作为运河枢纽，汶上造像的纹样题材融合南北风格，构图带有运河水波般的流动感。例如汶上太子灵踪塔出土的宋立式背光莲花座引路菩萨像，佛衣边缘、背光火焰纹中的线条婉转连缀，在庄严中注入地域文化的活力。这种纹样的融合既保留了佛教的庄严感，又体现出地域文化特色。

功能与空间的地方适应性

在寺院布局与造像设置上，汶上表现出显著的地方实用性考量。殿堂造像的尺度追求“人性化”，既保持宗教庄严，又维持信众平视交流的亲近感。观音殿等信仰核心空间的位置与规模，亦依据地方信仰的浓厚程度进行调整，体现了造像艺术深度嵌入民间信仰生活的实践智慧。

总之，汶上佛教造像的在地化演变，是一条从被动模仿中心样式，到主动将之与地方材质、工艺、审美以及信仰、需求深度融合的创造性路径。其最终形成的以“轻盈温和”为特质的地方风格，不仅是佛教艺术中国化在区域层面的生动体现，更彰显了地方文化的主体性与创造力。

汶上佛教造像的演变轨迹，也为重新审视“中心—边缘”的传播模式提供了新的注脚。以往研究常将边缘地区的艺术变迁视为单向的“被规训”过程，但汶上的案例恰恰证明：地方并非只是被动的文化接收，而是在长期模仿中完成了技术积累与审美储备，最终通过对本土资源的激活实现了融入本地特色的文化输出。例如宝相寺太子灵踪塔地宫中出土宋代造像中那种兼具儒家中和与运河灵动气质的风格，不仅在鲁西南区域产生了辐射影响，其简化的装饰范式甚至渗透到了周边中小型寺院的造像实践中，成为区域佛教艺术的风格特色。

（作者单位：汶上县博物馆）

晋祠文昌宫题壁的书法特质与空间价值

谢强



文昌宫



文昌宫题壁

代表性人物，晋祠博物馆内现存的清代《晋祠铭》复刻碑正是其手笔，刘大鹏《晋祠志》中记载了这一摹写事件。“唐碑失落，下截尤酷，字多漫灭，辨认殊难。乾隆三十五年，邑宰周宽，里绅杨二酉目击心伤，乃延本镇杨增，仿照旧榻未损者，摹钩上石，字迹宛然，神情逼肖，洵与原碑无异……自摹钩碑成，皆曰原形未失，精神具在，文法笔法，犹可追寻。旧碑虽云剥落，新碑却可拟摹，是原碑已损而仍如未损也。论者谓杨者亭书法名于时，其有功于唐碑也大矣。”

（下转7版）

题壁书写者为清代晋祠名士杨增，其身为晋地文人圈层的