

从李兴三卷别意图看明代士大夫交游风气

何华

李兴（1444—1510年），字伯起，号缓庵，河南嵩县人，明成化十一年（1475年）乙未科进士。初任山东冠县、邹平知县，擢监察御史，以刚直廉明著称于弘治一朝。其一生宦途历经巡按陕西、满成南丹、蒙赦归里三次重大转折，每次离别远行，同僚友人皆绘图、题诗，先后形成《驄马行春图》《吴南饯别图》《訾洲别意图》三卷别意图，共含文5篇、诗43首。三卷图文的创作地域跨越京师、江南、广西三地，时间跨度自弘治三年（1490年）至弘治十三年（1500年），参与者上至宗室藩王、翰林词臣，下至地方官员、吴中名士、边疆文人，留下诸多情感真挚的唱和文字。三卷图文不仅记录了一位明代直臣完整的人生起落，更折射出明代弘治年间士大夫以气节相尚、以道义相交、以诗文相酬的交游生态，是考察弘治一朝士林风气与官场文化的重要文献样本。

《驄马行春图》：顺境之交，以理想共勉，以气节相期

弘治三年（1490年），李兴奉旨巡按陕西，同僚、友人绘制《驄马行春图》为其壮行。《驄马》典出《后汉书·桓典传》，代指御史出行所乘之马；“行春”源自《后汉书·郑弘传》，其制度渊源可溯至周代，专指地方官春日巡行，象征布德泽、安民生。到了明代,《驄马行春》已成为御史出巡极具标志性的意象。

这次送别，是明代中叶士林顺境相交、理想相契的典型案列。翰林院编修程楷为画卷作序，费宏、石珪、刘丙、段豸及秦王朱诚泳、洛阳同乡乔赆等十五人相继题咏。题诗群体以成化二十三年（1487年）丁未科进士为核心，这些人初登仕途，意气昂扬，怀着治国平天下的政治抱负。其中费宏十九岁即高中状元，时为翰林院修撰，后在嘉靖年间出任内阁首辅；石珪时任翰林院检讨，后成为茶陵诗派代表人物，晚年入阁辅政；刘丙时任翰林院庶吉士，正德年间出任湖广巡抚，曾平定贵州铜仁地方动乱，施政严明；段豸则在正德年间的枣强之役中战死，事迹载入《明史·忠义传》。

卷中诗文少有虚泛应酬之辞，多为同道之间的政治期许。费宏题诗“独骑驄马入三秦，赢得人呼有脚春”，将李兴比作惠泽一方的“有脚阳春”。石珪写下“白简行天下，苍生听雨声”，寄望他整肃吏治、体恤百姓疾苦。刘丙长诗描摹关中惨状，期盼他能够救民于水火。程楷在序文中辨析御史法度与仁政的内在统一：以刑律惩治贪暴，最终目的在于护佑良善、安定地方，所谓“去恶者无几而援善者多也，孰非春乎？孰非驄马与偕至乎？”盛赞李兴是心怀仁厚之人。

李兴不负众望，赴陕后遍历榆林、固原、汉中、商洛等地，清理积案，平反冤狱，罢黜贪渎官员，弹劾处置骄纵不法的参将郭辅，陕西官场风气为之一振。吏部尚书王恕曾上疏褒奖：“李兴在陕西，克尽宪职，贪官污吏闻风敛迹，有益于地方良民多矣。”李兴去官之后，陕西百姓不远千里赴河南探望；离世之后，亦时常有陝地人士

前往墓前祭拜。《驄马行春图》所承载的交游，既有同年僚友的人际纽带，更彰显弘治朝文官群体以理想相期、以气节相砥的精神底色。

《吴门饯别图》：患难之交，以道义相扶，以是非相明

李兴在陕西严惩腐败却遭到构陷，被冠以“用刑太重”的罪名下狱，几致身死，幸得朝中六部官员多方营救，才改判谪戍广西南丹。弘治六年（1493年）四月，李兴贬谪南下途经苏州，吴地士林不惧牵连，于苏州南门外置酒饯别，并绘《吴门饯别图》相赠。苏州知府史简撰写序文，文林、杨循吉、桑悦、江璩等十三人题诗赠言，成就了一场彰显道义的送别雅集。

此次交游虽夹杂地域、文人圈层的固有联系，但已经突破科举、身份的束缚，凸显出患难之际的道义担当。参与者多为吴中地方官员与文坛名士：文林时任南京太仆寺丞，为官清正，其子即明代书画家文徵明；杨循吉、桑悦均以文名著称，性情刚直，不阿权贵。饯别当日风雨大作，文林就此生发感慨。李兴虽仕途受挫，却收获士林倾心相待，这份人格层面的荣光，远胜于权势官爵。史简亦在序文中感叹，真正的尊崇不在于官位高低，而在于守善持道的本心。

十三首送别诗作交织同情、敬佩与道义坚守。江璩诗云：“此日甘将绵绕指，当年曾把铁为肠。乾坤一担纲常在，留取丹青百代香。”文林援引历代贤臣蒙冤的故事宽慰友人，写下“冰燧为人铁石肠，何曾开眼利名场”，称颂其清廉刚正、不逐名利。杨循吉直言自己题写的诗文“纵得罪，荣也”，并铃印留证，以一身担当守护道义。桑悦所作跋文，将李兴与屈原、贾谊、苏轼、黄庭坚等蒙冤先贤并举，慨叹直道行事之艰难，评价其“求仁于关陕而得仁于南丹”。

这场江南送别，剥离开仕途功利与等级身份，回归君子之交的本源：患难相恤，明辨是非，重义轻利。李兴以忠直品行打动吴中士人，吴中士人亦仗义相送，捍卫了士大夫的道义底线。

《訾洲别意图》：晚节之交，以人格相敬，以初心相守

弘治十三年（1500年）三月，谪居南丹五年的李兴遇赦，得以返回河南故里。五年间，他身处蛮荒之地，心境平和、无怨无尤，寄情山水、坚守气节，真正做到了“贫贱不能移，威武不能屈”，深得广西官民敬重。临行之际，桂林官绅齐聚訾洲设宴饯行，绘成《訾洲别意图》。湖广按察司金事傅金作序，靖江王府朱筠庵、周孟中、包裕等十五人赋诗，这也是李兴一生中规模最大、圈层最广的一次送别雅集。

本次雅集的参与者跨越了身份、地域、文武界限：王室成员朱筠庵等折节相交，封疆大吏周孟中等倾心相待，有“小包公”之称的廉吏包裕、指挥使许良以及寓居当地的文人于福等都参与题咏。傅金在序文中阐发御史的为官初心：“国法于我乎张替，百辟于我乎邪正，生民于我乎休

戚”，称赞李兴“所存之正、所养之充、所操之坚”，期许他效法古贤，秉持“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的济世情怀。

卷中题诗皆发自肺腑。靖江宗室朱规聪感慨：“非因宦辙逢坷坎，安得边陲识凤麟”；周孟中赞其“自古男儿惟直道”。包裕赞其“鯁直同唐介，才猷属寇卿”，将其比作宋代直臣唐介、能臣寇准。段豸追忆其巡陕风采，赞其“一时风采权豪肃，四海声名走卒知”。林廷选则以“謇謇相期坚晚节”寄语。众人既惜其坎坷，又盼望朝廷再度起用他，使他继续能够为百姓造福。

身处瘴乡之地，无权无势，却依靠自身气节赢得各方敬重，足见人格与道义的感召力量。《訾洲别意图》所代表的交往，达到了传统士大夫相交的理想境界：不以势合，不以利交，唯以品行相聚，以道义相守。

从三卷别意图管窥弘治年间士大夫交游的精神内核

从京师的赴任壮行，到江南的谪宦饯别，再到桂林遇赦归乡的雅集，三卷别意图串联起李兴一生的沉浮，也映照出弘治年间士大夫交游的价值追求与精神内核。

第一，崇尚气节为本心，不以势利定亲疏。科举、同乡、同僚只是外在纽带，气节、品行、道义才是情谊的根本。顺境之时以治国安邦相互期许，蒙难之时以忠直守节相互激励。人际亲疏不取决于官位高低、处境穷达，而是以是非曲直、人格品行作为评判标尺，这是弘治年间士大夫群体十分可贵的特质。

第二，以诗文翰墨为载体，寄托道义理想。明代文人常以绘图题诗、序跋唱和作为社交载体，别意图不仅是离别纪念物，更是砥砺气节、寄托政治理想的精神文本。三卷之中的序跋诗歌，把个人际遇、友情义与家国情怀融为一体，让笔墨承载道义，使离别雅集成为精神价值传递的媒介。

第三，以同道为归，打破身份隔阂。围绕李兴形成的交游圈，打通科举、地域、官阶、文武、宗室与官僚之间的壁垒，只要恪守直道、心怀苍生，便可引为知己。这种以道义为核心的社交，超越现实利益与身份等级，构筑起士大夫的精神共同体。

第四，坚守入世初心，进退不改本色。李兴居官则惩贪安民，贬谪则安贫守志，归乡亦不改本心。与他相交的这批士人，得志时不忘济世理想，艰难之时敢于坚守正义，不屈从权贵，不违背本心，恪守清正刚直的价值信条。

弘治朝号称“中兴”，但朝中权贵倾轧、言官受谗构陷的问题已经开始显现，李兴的遭遇正是时代环境的缩影。正德以后，宦官专权，政治高压加剧，士人间这种公开为贬谪直臣绘图饯别、集体伸张道义的活动，也日渐稀少。三卷别意图留存于弘治一朝辉煌的清明士风，它记录的不只是一位御史的三次离别，更是明代中叶士大夫以道相交、以节相砥、以义相扶的精神写照。

（作者单位：中国文物信息咨询中心）

试析青州市博物馆藏清何绍基《前赤壁赋》

徐清华

北宋苏轼《前赤壁赋》是中国文学史上的传世佳作，因其蕴含的旷达哲理与精妙文辞，成为后世文人吟咏、临摹的重要对象。晚清书法家何绍基深谙其意蕴，多次书录此文。青州市博物馆藏何绍基绢本屏风《前赤壁赋》，融合篆隶北碑与行草精华，既传递了苏轼原文所蕴含的超然意境，也彰显了何绍基独树一帜的书法风格。

藏品概况

何绍基绢本屏风《前赤壁赋》共十二屏，是何绍基书法作品中规模较大的一件。每屏纵向高度167厘米，横向宽度45厘米，整体形制规整，尽显大气磅礴之势。作品节选苏轼《前赤壁赋》核心段落，起于“苏子与客泛舟游于赤壁之下”，止于“惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之不尽，用之不竭，是造物者之无尽藏也”，字里行间精准传递出东

坡居士的豁达与超然心境。

值得注意的是，该作品存在一处极具研究价值的细节：第八屏开篇“吾与子渔樵之上”与第七屏结尾“吾与子渔樵于江渚之上”局部文字重叠，且重叠处笔迹略显拘谨。这一细节并非偶然笔误，结合何绍基的创作习惯推测，作品或为分两次挥毫完成，为研究其创作过程提供了珍贵的实物线索。

何绍基书法风格特质

何绍基是晚清卓越的书法艺术家，其书法生涯始于对颜真卿的深入研究，后广泛涉猎秦汉、魏晋、南北朝碑学，兼收并蓄，最终形成独树一帜的艺术风格。其书法追求“自立门户”，而非单纯模仿古人，这种追求在《前赤壁赋》中体现得淋漓尽致。

笔墨技巧、碑帖融合的灵动表达。何绍基的书法技巧独树一帜，核心在于巧妙融合篆隶、北碑精

华与行草意趣，使线条兼具深沉厚重与灵动活力。笔法上他将中锋与颤笔技巧娴熟结合，中锋奠定线条沉稳根基，颤笔赋予线条柔和坚韧的特质，避免了行草书常见的浮滑之弊。这种笔法既彰显了传统书法的深厚根基，更打破了明清初行草书写线条浮滑、牵丝堆砌、重形轻骨的传统。

从笔画形态来看，作品中长撇自由奔放，弯曲长钩灵动洒脱，如“月”“江”“风”等关键字的长撇与长钩，笔画舒展自如，既呼应了苏轼《前赤壁赋》的空灵意境，也展现了何绍基非凡的艺术追求。何绍基独创“回腕高悬”执笔法，书写时悬肘聚力、通身发力，如其论诗以“李广猿臂弯弓”自喻，这种聚力运笔、沉劲入纸的书写方式，形成了筋骨兼备、辨识度极高的个人笔墨特质。

结构设计，斜正相生的平衡之美。何绍基在结字设计上展现出独特匠匠心，以斜笔为核心结字元素，同时巧妙构建斜笔与正笔的呼应关系，创造出既活泼灵动又平衡稳定的视觉效果。其楷书风格既继承颜真卿的宽博厚重，又规避了过于疏朗的缺点，同时融合北朝碑刻的峭峭挺拔。欧阳询与欧阳通书法的险峻茂密，以及《张黑女墓志》《道因法师碑》的神韵。作品中无论是单个字的间架结构，还是字与字的呼应衔接，都体现出“斜中取正”的审美追求。如“渔樵”“江渚”等字，以斜笔为主导，通过笔画长短、粗细的调整实现整体平衡，既避免了正笔的呆板，又摆脱了斜笔的轻浮，展现出何绍基对结字美学的深刻理解。

章法布局，疏密有致的空灵意境。何绍基高度重视作品结构的紧密度与开闭设计。《前赤壁赋》以紧凑为核心基调，辅以适度稀疏排布，使整幅作品毫无视觉压迫感，反而呈现出空灵透气的艺术效果。章法上作品巧妙融合楷书、隶书与草书特点，关键句采用楷书规整形态，确保文意清晰，段落过渡用隶书古朴笔意，实现节奏转换，情感激烈处用草书奔放笔法，强化情感抒发。

字距、行距的斜正错落，疏密变化以及正体与草体的巧妙切换，共同塑造出“生动多变又结构有序”的艺术效果。这种章法布局与苏轼《前赤壁赋》跌宕起伏的情感脉络高度契合，使笔墨节奏与文本情感频频共振，让观者在品读笔墨之际，既能感受书法艺术魅力，也能重温作品的精神内涵。

（下转7版）



绿釉枕及枕底墨书文字

2024年为配合冠县锦河湾项目建设，山东省文物考古研究院组织队伍对冠县古南村遗址进行了考古发掘，揭露了一处宋元时期中小型聚落遗址。在居址区 G12 中发现绿釉陶片若干，后期修复出一件绿釉缠枝牡丹纹腰圆形枕，其形制规整、纹饰繁复、釉面光洁翠绿，枕底有墨书文字、内容颇为少见，具有一定的历史和艺术价值。本文就该枕的制作工艺、年代、流通路线及墨书含义等诸问题进行初步考证与探讨。

枕具形制特征

绿釉枕整体呈腰圆形，前低后高，枕面两端微翘，侧墙直立、微弧、平底。长39.5厘米、宽28厘米、通高14.3厘米。该枕釉陶质，通体施绿釉，釉面翠绿肥厚，部分有流釉、积釉现象。枕面与枕墙均以划花与剔花技法装饰花卉纹饰，底部可见白色化妆土，部分露红棕色胎土。枕底有墨书，为“游仙口重口口口”等字，推测可能为诗文。枕面随形篋划3条弦纹为开光，开光内饰剔划缠枝牡丹花纹9朵，边角位置装饰草叶纹，枕墙亦饰缠枝牡丹纹一周，共8朵，花叶并茂，线条流畅，尽显生机勃勃。该枕制作工艺较为繁复，虽为残器，但也属磁州窑日用瓷器中的上品。

制作工艺

陶瓷器制作有徒手捏制、泥条盘筑、轮制、模印诸种工艺。逮至宋元，瓷碗、瓷盘等形状规则器物多采用轮制方式制作而成，陶瓷枕则不然，因为陶瓷枕的器型特殊，所以无法采用轮制方式整体制作。叶喆民认为陶瓷枕枕坯的制作方式主要包括拓坯成型与泥板黏结成型两种，亦有少量拓坯成型与泥板黏结成型相结合、泥板黏结成型和阳模成型相结合的成型方式。其中拓坯成型多用于制作特殊形状或特殊造型的陶瓷枕枕坯，如如意头形枕、虎形枕、狮形枕、人物形枕等；泥板黏结成型则多用于制作几何形体的陶瓷枕，如元宝形枕、长方形枕、腰圆形枕等。

古南村遗址所出绿釉枕虽是几何形状陶枕，但在枕面、枕底与枕墙衔接处未发现黏结痕迹，仅在枕墙中部发现有坯体对接黏结的痕迹，故推测该绿釉枕的制作方式为拓坯成型。其枕坯具体制作流程应为：先用泥料在模具上将绿釉枕的上、下坯体分别拓好；脱模后再把坯体的对接处刷毛；而后将上、下坯体对接黏结；此后还需进行修坯、洗坯；最后在枕坯上通体装饰化妆土。

纹饰图案

绿釉枕表面所饰划花、剔花两种装饰技法，其中划花是在施过白化妆土而未干的器坯上迅速以单头尖状竹、木工具划出所需花纹，而剔花还需在划出花纹后以竹、木质的扁铲状工具将花纹以外的白化妆土铲剔掉。这种剔花工艺不带生硬的刀刻痕迹，花纹突出，层次分明，带有浅浮雕之感。绿釉枕表面的缠枝牡丹纹即采用剔花为主，兼用少量划花的装饰技法制作而成。

刘禹锡的《赏牡丹》有“唯有牡丹真国色，花开时节动京城”之语，周敦颐的《爱莲说》也有“牡丹，花之富贵者也”之谓，可见唐宋时期牡丹纹即寓意着富贵吉祥。考古发现表明，牡丹纹在宋代已经广泛地应用于瓷器装饰中，其既可单独使用，也可与其他纹饰搭配使用，代表着使用者对富贵的期盼和祈求。牡丹纹单独使用方式中，有缠枝牡丹、折枝牡丹、开光式的牡丹三种。牡丹纹与其他纹饰搭配使用方式中，有牡丹纹与凤鸟纹搭配称凤穿牡丹的，也有在牡丹纹中加入蝴蝶、代表花蝶同春的。该绿釉枕枕面及枕侧墙均饰单独使用的牡丹纹，但数量繁复，尤其枕面满布9朵缠枝牡丹，应象征富贵长久之意。

绿釉枕表面的釉是以铅为助熔剂的氧化铜绿釉，釉色翠绿鲜亮。绿釉与黄釉均属于低温釉，这种釉色均为二次烧造而成。该绿釉枕烧制流程应是先施了化妆土的枕坯入窑高温烧成素胎器，等到出窑后，再在枕面与枕侧墙罩绿釉料浆二次入窑低温烧制而成，最后呈现出翠绿莹润之感的釉色。这一系列工艺被业内称为绿釉白剔花。

墨书文字与内涵

绿釉枕枕底可辨墨书“游仙”“重”三字，其

——山东冠县古南村遗址新出绿釉枕研究
田道超 赵荣鑫

余几字不可辨。在瓷器器底以墨书题字的行为在唐代出土的瓷器上就有发现，在宋元时期最为流行，其中瓷碗、盘底多书姓氏名等，主要用以表达器物与使用者的从属关系。陶瓷枕底部书有墨书的情况也不罕见，如1920年在巨鹿故城出土的瓷枕，底部有墨书“崇宁二年”“新婚”“程三”等字。

陶瓷枕因其自身的特殊性，早在唐代就与神仙鬼怪联系在一起，最出名典故则是唐代的“黄粱一梦”。而绿釉枕枕底的“游仙”二字，则与黄粱一梦无涉，应是指游仙枕这一典故。《开元天宝遗事》中记载：“龟兹国进奉枕一枚，其色如玛瑙，温温如玉。其制作甚朴素，若枕之，则十洲、三岛、四海、五湖，尽在梦中所见。帝因立名为‘游仙枕’，后赐与杨国忠。”游仙枕这一典故在宋元时期的诗文中多被使用，如宋代刘克庄在《和李季韵二十首·其五》有“俗中安得游仙枕”，宋代江涛在《和放翁题莺花庭》中亦有“游仙枕上赋黄鹂”，元代张可久《阅金经·访道士》有“游仙枕，顿消名利心”等句。而将“游仙”等字书于枕底，则是使用者借此方式表达自身追求超脱的心理。北宋时期，统治者多崇道教，真宗、徽宗两朝崇道行为到达顶峰，尤其是徽宗朝崇道最甚。上之所好，下必甚焉，尤其是士人阶层更是如此，这也可能是“游仙枕”这一含有道教色彩的典故在宋元时期的士人阶层中广为认知，并多被使用的原因。

年代、功用及流通

该绿釉枕应属于磁州窑系的器物，装饰技法多见于观台窑第三期，亦是金代后期。用此枕与其他已明确年代的磁州窑系器物比照可知：绿釉枕的缠枝牡丹纹饰与磁州窑博物馆馆藏的金代绿釉缠枝牡丹纹如意头形枕相似，仅略小，绿釉枕的纹饰、釉色与日本东京出光美术馆馆藏的金代绿釉白剔花缠枝牡丹纹喇叭口长颈大瓶、英国不列颠博物馆馆藏的绿釉白剔花缠枝牡丹纹梅瓶相似，枕的形制与观台窑出土的正隆元年绿釉划花豆形枕相似。综上所述，古南村遗址出土的绿釉枕年代应属金代，该绿釉枕极大可能为观台窑或彭城窑等位于磁州及附近的窑口烧造的产物。

《说文解字》载：“枕，卧所荐首者。”由此可知，在先秦时期，枕的功用主要为寝具。至宋元时，由于枕具材质及形态的变化，瓷枕较先秦时期的枕功用更加多样。一般而言，陶瓷枕主要为暑季纳凉的实际用器、辟邪之用的镇邪之物、随葬墓穴的冥器、看病诊脉的脉枕四种用途。该绿釉枕尺寸偏大，不应为脉枕，且该枕出土于灰沟之中，出土时均为残片，故可以排除该绿釉枕为冥器的可能，而作为辟邪作用的陶瓷枕则多为虎枕、狮纹枕等带有猛兽形象或相关纹饰的陶瓷枕，该绿釉枕表仅装饰缠枝牡丹纹，因此也无辟邪之用。综上推测，该绿釉枕应为当时古南村遗址居民的实用器。

宋元时期民间日用瓷器大宗多属磁州窑系，河北磁州正是磁州窑系瓷器的发祥地与重要产地。瓷器作为当时畅销商品，由产地流通至消费区无外乎借用水路、陆路两种运输方式。现聊城市在宋金时大部为博州所辖，境内依托运河，河道纵横，具有发达的水路交通条件。学界研究表明，从磁州出发向东三条水路到达东部沿海，分别是潞水北支、漳水北支与漳水南支。其中以经漳水南支的路线最优，该条航路主要的航行段为人工河道卫运河，线路较直，便于行船。而绿釉枕的出土地——古南村遗址距卫运河河道直线距离不超过2公里，在漳水南支的主要航行段辐射范围内。由此观之，此次在古南村遗址出土的绿釉缠枝牡丹纹腰圆形枕可能是自磁州经水路运输而来。推测运输路线应是自磁州州城东南位置向东先走漳水南支，大体自临漳、魏县，经大名，至馆陶入卫运河，经卫运河运输至古南村遗址附近。

结语

陶瓷枕作为宋金时期日用陶瓷器中特殊的一类，兼具实用、审美与文化价值。绿釉枕为研究鲁西北地区宋金时期的商品贸易、生产生活以及当时人们的审美观念与精神追求提供了可靠的实物资料。同时，古南村遗址绿釉枕的出土为我们推测聊城出土的宋金时期磁州窑器多经水路运输而来的方式提供了新的佐证。

（作者单位：山东省文物考古研究院）