爱莲说

——青州博物馆藏品所见莲花形象及其文化内涵

刁少雄

长久以来，莲花以其清秀淡雅的外形与深厚的文化内涵而备受大众喜爱。据考古发现，早在史前时期，淮阳平粮台龙山文化遗址就曾出土刻划莲花纹饰的陶纺轮；在文献记载方面，《诗经·陈风》中即有“彼泽之陂，有蒲有荷”“彼泽之陂，有蒲菡萏”的记载，说明先民对莲花的认知与欣赏由来已久。历来无数能工巧匠、文人墨客将莲花形象作为主题或装饰入器、入画，使定格于器物之上、尺幅之间的莲花成为还原古代生活与审美意识的重要参考。

青州是古九州之一，位居海岱水陆要冲，交通便捷，商贸繁荣，人文荟萃，多元文化在此融通；自西晋至明代初年，青州作为山东地区的政治中心存续长达1000余年，积累了丰厚的历史遗存。青州博物馆馆藏莲花主题文物年代跨越南北朝至清代，涵盖瓷器、石刻、绘画等类型，是青州历史中富有代表性的文化符号。

亭亭青莲——南北朝青瓷

南北朝时期，青州地区曾归于东晋、南朝宋统治50余年，是沟通南北的前沿，南北间文化技术、财货百物于此交汇。此时社会思想自由开放，文学、艺术、宗教领域活跃，带动了工艺美术的繁荣，对地域文化格局影响深远，青州博物馆馆藏青瓷即见证。

本时期青瓷使用石灰釉经高温烧成，釉色雅致，釉面莹润有玻璃质感。在瓷器装饰上，以刻划、贴塑、模印等工艺制作的莲花纹广泛使用，美学价值较高。常见样式包括仰莲纹、覆莲纹以及莲花花口造型的团莲纹。学界普遍认为，莲花纹的普及与佛教兴盛有关。



图1

南北朝 青釉莲瓣纹罐（图1） 口径11.2厘米、高18.7厘米、底径9.6厘米，1988年青州市文物管理所移交。器型为直口、短颈、溜肩、鼓腹、下腹弧收、平底，肩部有四组六个系，惜已缺失；器肩装饰两道凹弦纹，弦纹以下至器腹装饰一周重瓣覆莲纹，器表施青釉至下腹部，有细密开片。莲瓣刻画肥厚，瓣尖翘起，有高浮雕效果，立体感强。全器浑圆饱满、造型生动，堪称本时期剔刻莲瓣纹工艺的佳作。



图2

南北朝 青釉莲瓣纹碗（图2） 口径13厘米、高6厘米、底径6.5厘米，1996年青州龙兴寺遗址出土。器型为圆唇、直口、弧腹、假圈足，口沿装饰两道凹弦纹，外壁剔刻两重仰莲纹，并以刻划线条装饰，施釉不及底足，有细密开片。釉面积釉使器壁剔刻莲纹富有层次感，全器釉质莹润、纹饰优美流畅，观赏性强。此碗的造型、釉面及装饰工艺与南朝出土同类器型高度一致，是古代青州地区佛教交流及南北沟通的实物见证。

石上莲华——“青州风格”佛教造像艺术

莲花形象在佛教艺术中地位特殊，是“佛教八宝”之一，在古印度即有广泛运用。众多佛教经典将莲花作为佛、菩萨及佛国的象征。佛教传入中国后，在南北朝时期迎来兴盛，此时佛教得到多数统治者的支持，北方皇室资助的石窟开凿活动兴盛，民间造像活动也方兴未艾。莲花形象凭借大众自古以来的认知与欣赏得到迅速接纳，并随各种佛教活动广泛融入佛教遗存。

在北魏晚期至北齐时期，古青州地区融合多种艺术因素，孕育出独特的佛教造像艺术风格，被学者称为“青州风格”，又以青州龙兴寺遗址窖藏出土佛教造像最具代表性。采用高浮雕、浮雕、线刻、彩绘等多种工艺的莲花形象是“青州风格”造像的重要艺术元素，多应用于北魏晚期至东魏的背屏式造像。



图3

北魏永安二年（529年）韩小华造弥勒像（图3） 石灰石质，通高55厘米，是1996年青州龙兴寺遗址窖藏出土年代最早的纪年造像，主体由高浮雕主尊佛像与左右胁侍菩萨构成。主尊佛像有高肉髻，着袈裟，双手结印；左胁侍菩萨束发髻，佩项圈，身着披帛及红裙，左手提桃形饰物，右手持莲蕾；右胁侍菩萨形制接近，仅披帛无佩饰。造像面部皆平和含笑，身后刻有浅浮雕重瓣莲花形头光，莲瓣浑圆、尖部微翘，刻画生动；造像立于覆莲座上，莲座由浮雕两重覆莲纹构成，莲瓣为复瓣，呈现典型北魏风格。造像背靠方座及莲瓣形背屏，背屏外部两侧各刻划一尊托举日月的天神。背屏装饰阴线刻画的主尊佛像头光、身光及火焰纹，



图4

上部线刻三尊化佛，化佛身光均为莲瓣形。造像下部为长方形基座（图4），正面线刻一名头顶香炉的侍者，两侧各有一只护法狮子，狮子外侧刻画两名手执莲花的供养人，分别刻铭“乐丑儿供养”“韩小花（华）供养”。基座侧面刻发愿文一篇。这尊佛教造像将线刻及浮雕莲花有机融入造像布局，整体层次丰富，艺术性强，是“青州风格”形成初期的代表性造像。

东魏 贴金彩绘背屏式佛菩萨三尊像（图5） 石灰石质，1996年青州龙兴寺遗址窖藏出土。造像通高310厘米，为窖藏出土尺寸最高的佛像，主体由高浮雕主尊佛像与左右胁侍菩萨构成。主尊佛像面部装饰贴金，身着彩绘田相袈裟；左胁侍菩萨佩戴宝冠及项圈，身着披帛及红裙；右胁侍菩萨头、肩部缺失，衣着相似，佩戴璎珞。主尊及胁侍菩萨面相安然含笑，衣饰轻薄有垂坠感，手部均残失并有修复痕

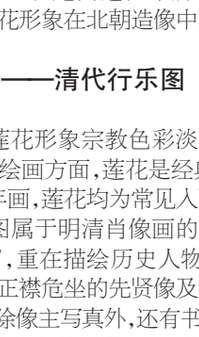


图5

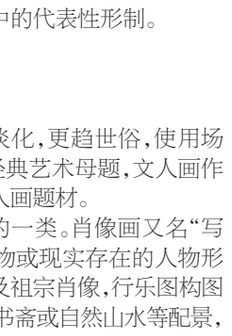


图6

迹。主尊身后背屏装饰彩绘贴金头光及身光，外侧彩绘莲瓣形火焰纹。胁侍身后也饰有头光。造像主体背倚莲瓣形背屏，背屏上部为高浮雕的覆钵式佛塔，塔身由覆莲纹及莲叶承托，并由两名托塔飞天托举。佛塔两侧尚存高浮雕伎乐飞天各3身，飞天天衣飘扬，富有动感。

背屏下部，胁侍菩萨各立于龙衔莲（图6）造型的莲座之上。龙衔莲由高浮雕的龙与莲座构成，龙身位于主尊及胁侍之间，龙爪屈伸外撑作攀缘状，龙身盘曲并装饰有卷云纹及贴金，龙首向下衔一株莲茎，龙形象造型生动，矫健有力；莲茎向上生出覆莲瓣装饰的莲台，莲台复生一丛包含浮雕花苞、花口、莲叶的莲花，居中的莲花成为托举胁侍菩萨的莲台。龙衔莲造型生动、构图富有想象力和艺术感。

东魏时期“青州风格”背屏式造像形制逐渐形成定式，主尊佛像与胁侍菩萨、莲瓣形背屏、宝塔、飞天、龙衔莲以及彩绘贴金等组成要素在这尊造像上有着全面体现，尤以龙衔莲托举胁侍菩萨的造型最具特色，堪称莲花形象在北朝造像中的代表性形制。

莲辊丹青——清代行乐图

清代莲花形象宗教色彩淡化，更趋世俗，使用场景多元。在绘画方面，莲花是经典艺术母题，文人画作抑或民间年画，莲花均为常见入画题材。

行乐图属于明清肖像画的一类。肖像画又名“写真”“传神”，重在描绘历史人物或现实存在的人物形象。不同于正襟危坐的先贤像及祖宗肖像，行乐图构图活泼，画面除像主写真外，还有书斋或自然山水等配景，营造闲游或休憩的场景。莲花优美的外形以及清雅高洁、不染世俗的文化属性，与像主寄情山水、淡泊名利的隐逸旨趣不谋而合，成为行乐图中的常见意象。

清 周洽 冯溥消暑图轴（图7） 绢本设色，纵76厘米、横59.5厘米。像主冯溥（1609—1692年），字孔博，号易斋，山东益都（今青州）人，康熙朝重臣，曾官至吏部侍郎、文华殿大学士。绘者周洽，生卒年不详，字载



图7

熙，号竹冈，清代著名画家，擅山水、人物画。画面中，冯溥着宽松便装，斜身倚坐榻上，神情安逸，正凝神赏曲，其后有仕女执羽扇侍立；身前一名伶人正吹奏箫管，另有仕女执团扇侍立；周遭有高耸的梧桐及翠竹环绕，地面芳草丛生，怪石嶙峋；背景竹林之下、栏杆之内有一方莲池，池内红蓝两色莲花正在盛放，叶瓣舒展，形态各异；其上有云气在林间流动。全画用色淡雅，构图错落有致，工笔勾勒细腻，营造出林中赏曲避暑的安闲场景。

画师巧妙地将莲池绘制于丛翠掩映之下、云气氤氲之间，见莲而不见池，给观者以“茫茫不知其广大”的效果，丰富了画面层次。莲池周遭栏杆望柱采用宝瓶仰覆莲样式，栏上莲与池中莲相映成趣，种种巧思表现出画师深厚的功底与非凡的意境营造水平。

清 佚名 李煦四季行乐图卷（图8） 绢本设色，纵60厘米，横672厘米。全画包含对应四季的四组场景，以夏季泛舟部分最具生趣。像主李煦（1655—1729年），字旭东，一字莱篙，号竹村，山东莱州人，曾担任苏州织造长达30年，是康熙皇帝近臣。画面中，李煦身披宽松纱袍，袒胸露臂安坐于置有凉棚的小舟中，背倚木凭具，身旁置羽扇；身前放置盛有莲藕等各式果品的玻璃冰鉴一方；小舟浮于碧波之上，舟前有一对戏水鸳鸯，舟旁有古藤盘绕的苍劲树木；舟侧有成片莲花围合，莲花粉白双色，或菡萏或盛放，莲叶或卷或舒，布局错落有致，勾画细腻，整片莲花富有动态，仿若随风摇曳；画面上部湖心沙洲芳草萋萋，白鹭伫立翱翔，远方黛青山脉矗立。全画线条流畅利落，用色雅致清爽，构图疏密得当、空间感强，营造出像主泛舟赏莲游憩的清凉景象，表现出画师深厚的绘画造诣。

在中华传统文化中，莲花蕴含正直清廉、洁身自好等文化寓意，文物中的莲花形象凝聚了各时代的历史文化与美学信息，是研究古代社会生活与文化思想的锚点，也为当代艺术创作提供丰富灵感。

（作者单位：青州市博物馆）



图8

解码冀南门帘画谱系中的“牛郎织女”图

艾换平

门帘画，也称手绘门帘、彩绘画帘，是一种在布质门帘上进行绘画创作的民间美术作品，主要分布于黄河中下游的河北、山西、陕西、河南、山东等地，如今在一些偏远山区还有零星传承。手绘门帘兼具实用性与仪式感，平日里遮挡门庭、装点居室，每逢春节、嫁娶等喜庆的日子，便成为家庭祈福、民俗展演的重要视觉载体，通常以丰富多彩的主题与缤纷鲜艳的用色表达人们美好的愿望。

冀南门帘画形成了固定且成熟的传统构图形制，极具地域艺术特色与民俗寓意。冀南门帘画的种类、载体、内容、表现形式可以说是门帘画这一画种的集大成者，2008年入选邯郸市非物质文化遗产名录。主要鼎盛于清末至20世纪七八十年代的邯郸武安、磁县、涉县、永年以及邢台沙河地区，是当地婚嫁习俗中不可或缺的核心陪嫁器物。冀南门帘画高度220厘米至240厘米，宽度120厘米至150厘米，整体为纯棉材质，包括帘顶、帘额、包缘、画芯四部分。帘顶呈靛蓝色，帘额与包缘颜色皆呈黑蓝色，画帘画芯呈白色。画的主题在白芯上呈现。画面主要内容有婚庆吉祥、祈福迎新、神话传说、戏曲故事、民俗风情等。整幅门帘画面构思精巧、繁复、鲜艳、浓郁、喜庆，形制规整对称、主次分明。画芯整体划分为上下两大独立画池，上画池主图形多为圆形或八边形，是视觉主体与叙事核心，专门承载人物故事、主题传说等核心内容，是整幅门帘画的灵魂所在；下画池多为正方形，是辅助上画池的对称装饰区域，多绘制花鸟瑞兽、吉祥纹样，也有少部分画的是人物故事、神话传说等，用以补足画面意境、加持美好寓意。辅助纹样一般分布在上下左右的边道上，有传统植物图案、传统动物图案以及道教图案等。

在百花齐放的手绘门帘画题材中，神话传说、戏曲故事、吉祥瑞兽以及20世纪六七十年代以样板戏为主的时兴题材是四大主流创作方向，其中牛郎织女故事题材凭借极高的民众认可度，成为冀南民间画师偏爱、百姓推崇、应用场景最为广泛的经典主题，是冀南民俗中极具代表性的关于爱情与家庭的吉祥符号。

民间画师创作遵循“守古法、融新意”的原则，在世代传承主题母题的同时，保留个人创作特色。因此不同年代、不同画师笔下的牛郎织女门帘画，在颜料色彩、线条技法、人物造型、场景细节上各有差异，兼具统一性与多样性。但其核心故事情节、叙事逻辑、民俗寓意高度统一。通过梳理目前所见牛郎织女图门帘画，主要故事情节都在上画池中绘制，下画池均为吉祥图案、花鸟，因此本文以上画池绘制内容进行分析，主要有以下四种样式：

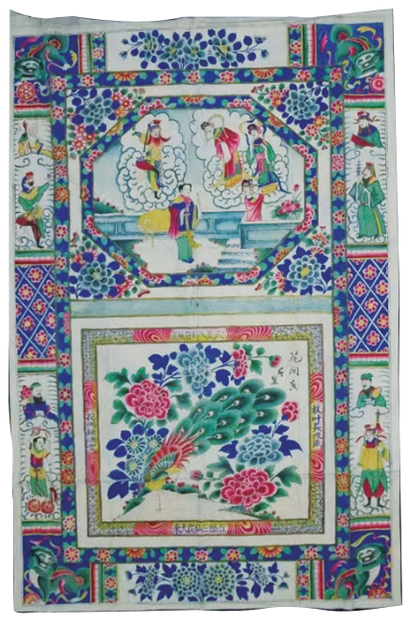
第一种为盗衣结缘，对应传说开篇的相遇缘起，是民间流传较广的画面。整幅画面聚焦凡尘初遇的浪漫场景，上画池核心绘制三至五位仙女结伴下凡、临池沐浴的清幽景致。画面一侧绘青年牛郎趁仙女休憩之际取走霓裳衣衫的经典情节。画师以质朴的民间绘画技法，定格二人宿命相遇的瞬间，画面生动鲜活、情节通俗易懂，完全贴合乡土民众的审美与认知，直观讲述“凡尘结缘、天赐良缘”的故事内核，寓意缘分天定、婚姻顺遂。

第二种为鹊桥相会，是牛郎织女传说最核心、最具代表性的经典场景，也是婚嫁场景中悬挂最多的题材。画面以浩瀚星河为背景，万千喜鹊凌空汇聚、首尾相连，搭建起横跨银河的仙桥，构图恢宏、意境浪漫。牛郎织女立于鹊桥之上，身姿相向、眉眼含情，将相思相守、岁岁奔赴的深情尽数展现。画面边角常点缀星辰祥云，一侧绘老牛静伏休憩，作为故事标志性意象留存画面。老牛作为成全良缘、忠诚相伴的象征，成为民间爱情忠贞不渝的具象符号。

第三种为银河相望，聚焦传说中别离相守、岁岁相思的经典意境。画面以横贯画面的银河为天然分界，形成左右分区、两两相望的构图格局。画面下方绘制牛郎携一双儿女伫立岸边，身姿笃定、遥望星河；织女居于画面右上角，伫立银河彼岸、回望家人，人物形态温柔又饱含牵挂。整幅画面以极简的构图勾勒出天人相隔、岁岁等候的深情意境，贴合传统家庭对团圆相守的极致追求。









牛郎织女故事题材的门帘画

第四种为全景合绘，是冀南民间画师极具巧思的创新构图，也是叙事最完整的画面形式。画师打破单一场景的叙事局限，将“盗衣结缘”与“鹊桥相会”两大核心情节融合于同一幅画面之中，用一条横线将画面上下分区，上半部分呈现岁岁相会的深情结局，下半部分定格初遇结缘的浪漫开端，形成起承转合的完整叙事链条。一方小小的花池中，便可完整讲述牛郎织女从天赐结缘、人间相守到星河别离、年年奔赴的完整故事，是民间匠人智慧与民俗审美的完美结合。

纵观四类经典画面，牛郎织女图的多样呈现是冀南农耕社会生存形态、民众精神诉求、乡土伦理观念共同作用的结果，承载着基层百姓最朴素、最真挚的生活理想与婚恋期许。深究其中内涵，可从四重乡土维度解码其流传久远的核心原因。

其一，契合农耕社会对忠贞专一、不离不弃的婚恋追求。传统冀南乡村以农耕为本、安土重迁，百姓生活质朴平淡。在乡土社会中，民众向往一生一世、相守不离的安稳婚姻。牛郎织女虽天人殊途、聚少离多，却跨越天地阻隔，坚守初心、年年相守。这份历经岁月考验、不受外物干扰的忠贞情意，正是传统乡土社会推崇的婚恋观。民间将悲情传说剥离遗憾内核，提炼出“专一、坚守、忠诚” 的精神内核，绘于门帘、悬于婚房，用以寄托新婚夫妇忠贞不渝、白首不离的美好祝愿。

其二，承载阖家美满、烟火绵长的生活愿景。传统农耕文明以家庭为核心生产单元，家庭和睦、人丁兴旺、阖家团圆是百姓毕生的追求。在牛郎织女的故事体系中，不仅有深情相守的爱情，更有儿女成双、家庭完整的圆满形态。牛郎勤恳质朴，织女心灵手巧，一双儿女绕膝相伴，构成了农耕社会标准理想的幸福家庭图景。牛郎织女门帘画寄托了人们对烟火安稳、阖家圆满生活的向往与追求。

其三，向阳向善、静待圆满的民俗内核。在大众认知中，牛郎织女的故事自带别离悲情，但在冀南乡土民俗语境中，民众完成了对传说内核的本土化重构与善意解读。人们弱化了天人相隔的别离遗憾，放大了岁岁奔赴、始终坚守的希望内核。在人们眼中，这幅画面从来不是悲情之景，而是深情不负、终有相逢，平凡生活终得圆满的吉祥图景。这种本土化的民俗解读，让悲情神话落地为吉祥符号，适配婚嫁、节庆的吉祥场景，成为百姓寄托美好、慰藉心灵的精神载体。

其四，延续乡土社会崇德勤业、耕织传家的家风教化。冀南乡土文明根植千年农耕传统，历来崇尚勤耕善织、勤俭持家的家风祖训。牛郎辛勤劳作、安守乡土，是农耕社会男子踏实肯干、担当顾家的道德范本；织女纺纱织布、温婉贤德，是传统乡村女性勤勉聪慧、守礼持家的德行标杆。一耕一织、一男一女的人物搭配，反映出冀南乡村“男耕女织、相守度日”的传统生活模式。门帘画以视觉化、生活化的艺术形式，表达耕织传家、夫妻共济的家风理念，既是对传统农耕生产生活方式的艺术留存，也让质朴纯粹的民间家风在岁岁悬挂、代代相传中生生不息。

作为冀南非遗民间美术的重要代表，牛郎织女主题门帘画不仅留存了传统绘画技艺与经典构图范式，更承载着一方水土的婚恋观念、家庭伦理与生活理想。在百年传承中，它以生活化的艺术形态延续民俗文脉、维系乡土情怀，成为解读冀南农耕文化、窥探民间精神世界的重要视觉密码，也为当代非遗活化、乡土文化传承、地域民俗研究提供了鲜活珍贵的民间实物样本。

（本文为2026年邯郸市哲学社会科学规划研究课题“冀南门帘画谱系构建与活化利用研究”〈课题编号XW2026026〉研究成果 作者单位：邯郸市博物馆）

（上接6版）

雾蓝釉瓷

雾蓝釉瓷由元代景德镇创烧，以氧化钴为呈色剂，部分饰有“蓝地白花”纹样，亦有少量蓝釉描金的器物存世。

展出的雾蓝釉瓷器涵盖瓶、杯、罐、匜等器型。一件梅瓶仅剩肩与腹部，外壁釉色深沉，内壁无釉，修胎痕明显。此件蓝釉梅瓶造型、釉色与扬州博物馆馆藏的一件类似，唯后者瓶身以留白技法装饰赶珠龙纹。一件玉壶春瓶（图4）虽残缺不全，但仍可见肩腹部堆塑一条白龙。白釉色泽纯正，与作为底色的蓝釉对比明显。杯有爵杯、高足杯与带耳杯等，胎质细腻、釉色深浅不一。罐分为无系与带系两类，皆残。前者体型稍大，直口，溜肩，圆鼓腹，外壁蓝釉发色浓艳；后者器似梨形，直口，短颈，溜肩，扁鼓腹，两侧各置一系，釉面有鼓泡炸裂痕迹。匜与前述卵白釉匜的造型一致，施蓝釉，有素面无纹与装饰白色花卉纹两种风格。展出的一件蓝釉狮形盖钮，狮子前爪捧球，蹲于莲花之上，姿态灵动；莲花之下，又塑有卷边荷叶形座。



图4

红绿彩瓷

红绿彩瓷创烧于宋金时期的北方窑口，采用先烧造高温白釉瓷、再敷彩二次入窑低温焙烧的工艺。元代景德镇窑的红绿彩瓷受北方影响，多以矾红、翠绿两色装饰，少用黄彩。纹饰有高士、童子、瑞兽、缠枝菊、莲池、灵芝、云气、山石、文字等。



图5

展览中有一件高足杯与碗的标本（图5），高足杯内壁近口沿处以红彩绘卷草纹，腹部书一个“富”字。杯心绘人物纹，人物以红彩勾边、绿彩填涂，呈盘坐状的姿态。碗的内底同样绘红绿彩人物纹，人物身着宽袖长袍，衣袂向一侧轻扬，身姿悠然松弛，似缓步慢行。另一件红绿彩高足杯保存完好，内壁书“长命富贵”四字吉语，杯底与外壁则绘缠枝花卉纹。元代景德镇窑烧造的红绿彩瓷完整器存世不多，其彩绘技法与纹饰布局，为明代彩瓷的生产提供了重要借鉴。

（作者系南京大学历史学院考古文物系博士研究生）