

开芳宴：古人如此秀恩爱

张文平



山西侯马金代董氏墓的开芳宴砖雕

“有夫有妇，然后为家。”郑玄在《周礼》中注。

农历七月初七是我国传统节日七夕节，也是许多新人选择登记结婚的好日子。今年的七夕节是8月10日，虽恰逢周六，但太原市所有婚姻登记机关皆可正常办理婚姻登记。

开芳宴是唐宋金元时期，在传统节日期间普遍流行的一个浪漫活动，是一种借以传达夫妻间恩爱信息的习俗，是独属于夫妻二人的家宴。

——编者

宋元时期，墓室中的壁画种类有很多种，其中包括《备宴图》《挑灯图》《耄耋图》《乐舞图》等，刻画生动传神、线条流畅、色彩艳丽，是不可多得的精品，其中的《开芳宴图》，尤为引人注目。

开芳宴的由来

开芳宴，是宋元时期墓葬装饰（以壁画和砖雕为主）中常见的题材。开芳宴的形式相对较为固定——夫妻二人分别坐在椅子上，若是夫妻对坐，桌子便摆在夫妻之间；若是夫妻并坐，则二人前面设置一桌。桌上放置注壶、温碗和盛有瓜果食物的杯、碗，室内帐幔卷帘、屏风桌椅、盘盏箱柜一应俱全。夫妻二人一边宴饮，一边观赏散乐或杂剧演出，侍者则立于左右听候吩咐。乐舞、备茶、备馔、侍洗、庖厨等日常家居生活的画面浑然一体，一派其乐融融、富足安适的温馨幸福景象。

有关一桌二椅夫妇共坐图像的研究，始自上世纪50年代，对于宋元时期考古与美术史的研究，这是一个不能回避的课题。

首次将这种图像范式命名为开芳宴的，是宿白先生。1951年，年仅29岁的宿白主持了河南禹县白沙镇北三座宋墓的发掘工作，并于1957年出版了《白沙宋墓》一书，成为新中国成立后最早出版的考古报告之一。“开芳宴”一词，正是在《白沙宋墓》中首次提出。

宿白先生的定名得到了学界广泛的认同，以至继白

中，较为著名的是北齐徐显秀墓室内壁画的主图。这种壁画图式所要表达的内容，是达官显贵、富豪巨商们将生前奢华惬意的生活景象带入地下，并绘制于墓壁上，渴望死后在幽冥世界里仍能够继续享用生前的荣华富贵。

而开芳宴图，多出士于民间墓葬中，所表现的是平民家庭生活的温馨和睦与夫妻恩爱氛围。

当今学术界对开芳宴的新解读

开芳宴这一范式是20世纪50年代发现的，彼时发掘的壁画墓非常少，在一定程度上制约着人们对这一画面的理解。

进入21世纪以来，随着后世考古材料的逐渐丰富，开芳宴作为一种墓室壁画图式的代称，或者是概念，一再被学术界重新解读。

有些学者就尖锐地提出，开芳宴一词并不准确，这种图式应该是墓中设置的墓主夫妇的灵座。

他们认为，随着众多宋金元墓葬的清理发掘，即便是在一桌二椅夫妻对坐图式最为兴盛的北宋末到元代，这种“厅前歌舞，厅上会宴”题材的墓例也非常少。而且桌子上下摆放的器具，与其说是一组宴饮用具，倒不如说是祭祀用具。

比如，在山西侯马牛村发现的金天德三年（1151）墓中，墓主人像佛龛上方书写“永为供养”四字；另在山西阳泉市牛村发现的元代墓葬中，墓主夫妇二人中间有一张黑色圆腿方桌，桌案上摆放了一个莲花底座牌位，上有墨书“宗祖之位”。

这些都说明，当时流行于宋金中原地区砖雕壁画墓中的《墓主人对坐图》，虽然是开芳宴的形式，但其核心的寓意，应是在墓葬中为死者设置的灵座。而墓主人的画像，是一种具有标志性的图像，与丧仪过程中放置在椅上的魂帛一样，代表着墓主人的魂灵。

即便如此，60多年来，考古界始终固执地坚持宿白先生提出的开芳宴图像概念，或许是感念于这位考古学泰斗那种“是先生，亦是考古事业的引领者”的人格魅力吧。



河南禹县白沙镇一号宋墓壁画中的开芳宴

同时，宿白先生在书中又先后引用宋朝施德操《北窗炙轍录》、沈括《梦溪笔谈》、陈旸《乐书》，以及明朝臧懋循《元曲选》等文献，证明“举行宴会的同时观赏歌舞杂剧”这一形式，在宋元时期非常流行。

换句话说，宿白先生认为，《开芳宴图》必须有两个要素构成，一是乐舞杂剧图，二是墓主人夫妇对坐宴饮图，缺一不可。

开芳宴一词，最早见于典籍记载的，似为初唐诗人卢照邻的一首五言律诗《十五夜观灯》：“锦里开芳宴，兰缸艳早年。”该诗描写了唐代上元节宴会观灯的场景，并提到了开芳宴，但没有对具体场景进行详细描述，所以无法获知唐代有关开芳宴的具体信息。也就是说，参加宴会的人员到底是亲朋好友，还是夫妻二人，宴会目的又是什么，都不是很明显。

宋元南戏杂剧《南吕引子·女冠子》中再次提及“开芳宴”一词：“冤家今日开芳宴，这苦事怎生言？画堂中只管频频呼唤，不知道我心中怨。”

到了这里，开芳宴似乎不再是一种单纯的宴会形式，而是被认为一种象征夫妻关系的活动，甚至指代夫妻关系，意义偏向将夫妻间的恩爱公之于众，跟今天人们常说的“秀恩爱”差不多。

这里需要指出的是，古代墓室壁画中纯粹的宴饮图像也很常见，但这种图式并不能称之为开芳宴。

单纯的宴饮图，多出士于等级较高、规模较大的墓葬

红色收藏



益源庆公记商标（太原市档案馆藏）

如果来山西旅游，醋一定是最好的伴手礼。作为山西省会，太原人吃醋有着特有的腔调，就认本地的宁化府益源庆。

太原市档案馆保存着两份有关益源庆的珍贵档案。一份是益源庆醋厂商标，另一份是《益源庆公记公私合营申请》。

益源庆公记商标中除益源庆醋厂名称、葫芦形商标和所在地址等信息外，对其陈醋特点也进行了简单地介绍：“三晋名产陈醋，省内省外驰名，本号伏晒精制，芳香经久常存，鲜艳色泽不变，广大群众欢迎，烹任别具美味，馈送尤是佳品，经营历史悠久，百数十年销行。”

据传，益源庆前身曾是明代宁化王府的制醋作坊。明清之际，王府毁于战火，但益源庆却延续至今，傅山曾为其题字：“宫廷御醋，世代相酢。”

1942年出版的《太原市商业实况》中记载，益源庆商号创立于清同治八年（1869）正月二十，地址位于宁化府街60号至今；当时，益源庆由朱俊图独资，榆次人冀有伦任经理，员工21人，产品优先供应太原本地。1943年5月3日，原益源庆商号伙计张映瑛邀请丁烈三、刘恕轩、王瑞生3人集资将益源庆盘下，改名“益源庆公记”，同日加入太原市商会酒业同业会，张映瑛自任经理。

《益源庆公记公私合营申请》则记录了新中国成立后，山西积极探索工商业改造的一段历史。

1954年中央人民政府政务院通过的《公私合营工业企业暂行条例》，对全面扩展公私合营起到了积极的推动作用。山西省拟定了1955年至1957年扩展公私合营工业计划，并按照国家要求，将10名工人以上的资本主义工业基本纳入公私合营轨道的计划大纲。益源庆醋业是全省中小私营企业公私合营的典型代表。

1954年10月25日，劳方代表范福镇和资方代表张映瑛共同代表私营食品手工业商号益源庆公记，主动申请公私合营。其时，益源庆公记醋产量虽较之前有很大提高，但手工作坊产能有限，因此益源庆公记劳资双方均希望“在国家直接的领导下，在生产和营业上都能更进一步地发展，对人民的生活供应方面能更为普遍”。

因规模较小、产能有限，益源庆公记并未立即列入太原市公私合营计划。1955年，太原市拟公私合营的12家企业中食品加工业仅德合昌1家。1955年6月1日，私营工商户德合昌、资诚号、永通川、义集生、北谦亨5户在联营并厂的基础上正式组建了公私合营新食品酿造厂，一跃成为食品加工和经销大户，主要产品虽有陈醋，但益源庆仍不在其列。1956年初，国家对工商业的改造基本完成，全行业进行了公私合营，生产老陈醋的益源庆、大兴号、世兴号、德合昌4户，除世兴号并入调味加工厂不再生产老陈醋外，其他3户全部公私合营到新食品酿造厂第三车间（制醋车间），益源庆经理张映瑛出任车间副主任。自此，益源庆公记正式步入国营时代，并继续以广大人民熟知的老陈醋品牌在市面销售。



《益源庆公记公私合营申请》（太原市档案馆藏）

公私合营史的见证

刘静波

窑变钧瓷 斑斕淋漓

慧亭

山西博物院“瓷苑艺葩”展厅内藏有两件令人眼前一亮的钧釉藏品。

窑变釉贯耳方瓶（上图），清乾隆年间烧制。瓶体为扁四方倭角造型，直口，长颈，溜肩，扁鼓腹，长方圈足。颈部饰双耳，腹部有杏圆凸起。通体满施窑变釉，紫、蓝、白三色相间，似“高粱红”，又似“火焰青”。外底署“大清乾隆年制”三行六字篆书款。在清官档案瓷器文献中，此瓶式列为“钧釉四方杏元双管瓶”，为乾隆首创之器形，此后成为官窑经典。山西博物院收藏的这件窑变釉瓶色彩交融，形如穿云飞瀑，灿如晚霞，有千变万化之象，实乃钧釉之精品。

炉钧釉瓶（下图），清乾隆年间烧制，侈口，束颈，丰肩，腹部自上而下渐收，圈足，两侧置双耳。通体施炉钧釉，釉面似瀑布般自然流淌。

中国五大名瓷——钧、汝、官、哥、定，以钧瓷为首，谓瓷之君也。其他瓷上可供于贵官高堂，下可用于布衣陋室，唯有钧瓷由于其釉色斑斓多变，造型优美端庄，被北宋皇家钦定为御用官窑瓷器，导致自帝家之下民间罕见，莫知其详。其器型也由民间烧制的碗、盘等日用生活器皿改烧各式花盆、尊、瓶、炉之类的艺术陈设品，造型之端庄，可见技艺之娴熟。

钧瓷贵在窑变，窑变之义，在于釉色呈多彩，似能幻化万象，乃钧瓷独有。早前的瓷器釉色简单，无非青、绿、蓝诸色，统谓之青釉。北朝之后又有白釉，从此青、白二色，并行南北。北宋徽宗年间，颍昌府钧窑发明新釉，入窑烧之后，呈现红、紫诸色，初见这股釉色，人人皆惊，以为是妖异不祥之兆，即击碎之。后来渐觉可



窑变釉贯耳方瓶（山西博物院藏）



炉钧釉瓶（山西博物院藏）

爱，认为有不世之美，遂珍贵起来，将此种釉色的奇异变化，称为“窑变”。金人灭宋后，钧窑匠人风流云散，钧窑窑变技艺便随之没落了。金元两代虽也有烧制，终究不可与宋代比拟。

至清代，窑变釉主要包括仿钧釉和炉钧釉两种。仿钧釉是以氧化铜为着色剂的高温窑变釉品种。炉钧釉是清雍正时期景德镇御窑厂新创的一种低温窑变釉品种，釉施于瓷胎上，釉厚且不透明。清代此后历朝虽均有烧造，但以雍正、乾隆时期为盛。

炉钧釉的烧制过程分为两步，先高温烧成素胎，然后以两种或两种以上的色釉吹在胎上，低温二次烧成。在烧制过程中，炉钧釉熔融变幻，釉面上形成长短不一的垂流条纹，有的弯曲，有的垂直，还有似烟波缥缈的穿山云气与珍珠般的斑点交融一体，布满器身。清雍正年间，钧釉多泛紫或泛青；清乾隆年间，钧釉则以蓝色居多；清光绪年间以来，钧釉渐成奇珍，一钵一洗，动辄几千上万两银子。残片亦日益值钱，稍具品相，便可换得几两纹银。故时人有“黄金有价钧无价”“烧一窑瓷不抵一枚药片”之盛誉。

窑变釉色调丰富，葡萄紫、高粱红、天蓝、松石绿、月白等颜色熔融一体，斑斕淋漓。釉色流淌中以红、紫二色为要，无此二色，不足以成缤纷，青次之。清雍正年间，炉钧釉瓷器上那种红中泛紫、似成熟高粱穗的颜色，被称为“高粱红”。所谓“钧瓷挂红，价值连城”，便可知其珍稀。窑变红色、紫色钧釉现存数量稀少，多为蓝色。但在笔者看来，不论什么颜色的钧釉，每一件都散发出意境无穷、引人入胜的艺术魅力。由此可见，山西博物院收藏的这两件钧釉价值颇高。

《七夕图》中话风俗

钧希



清代姚文瀚《七夕图》（故宫博物院藏）

七夕节，又称“乞巧节”“女儿节”，这是中国传统节日中极具浪漫色彩的一个节日，它因牛郎织女的爱情故事，被赋予了浪漫的含义。牛郎织女其名，最早见于《诗经·小雅·大东》：“维天有汉，监亦有光。跂彼织女，终日七襄。虽则七襄，不成报章。皖彼牵牛，不以服箱。”这时的“牵牛”“织女”，在人们的意识中，还仅仅是自然界中的两颗星。到了两汉时期，它们已经演变为神话人物形象，东汉后期的《古诗十九首》中，将爱情元素融入其中，“迢迢牵牛星，皎皎河汉女……”

古人在观测星宿的运行规律时，将自己的美好愿望寄托于此，产生出丰富的联想，这是牛郎织女传说形成的文化基础。

故宫博物院收藏着一幅清代官廷画师姚文瀚的《七夕图》，把牛郎织女神话与人间节俗完美地融为一体。

《七夕图》中完整地表现七夕的节日风情。只见画中天彩云飘舞，喜鹊飞舞，银河上架起如虹霓般的鹊桥，牛郎、织女正在桥的一头准备渡河；下部是牛郎牵牛耕田、织女织布；再下是人间情景，琼楼玉宇间有乞巧桌，桌上摆满瓜果，仕女在乞巧、击鼓奏乐，孩童们在嬉戏。莲池里盛开亭亭莲花，象征着佳偶连合的美好祝愿。

姚文瀚，清代画家。号濯亭，顺天（今北京）人，生卒年不详。清乾隆年间供奉内廷，工道释人物、山水、界画。传世作品有《四序图》《观音像》等。