



◎走进博物馆

转 埴 成 器

——古代东西文明交流中的陶瓷艺术之美



观众参观“埴埴之工”特展

谈展广

早在旧石器时代，人类即开始利用火加工、制造工具，而陶器就是其中最古老的发明之一。陶器，是用黏土为主要材料，加水调和后，通过手工或在陶轮上塑形，再用火经高温（通常800°C左右）烧制，使其具有坚固耐用的特质的人工制品。陶器常见的用途是饮食、日用容器，亦有人形、动物形等雕像。后来先民又在器物表面用图案或纹饰装饰陶器，结合各地不同的信仰、风俗、技术和审美等因素，从而在世界各地形成了蔚为大观的史前彩陶文化。对于研究无文字的史前时代纷繁的文化类型和族群，陶器的类型学、年代学和图像学，往往起到至关重要的作用。陶器的发展最终产生了瓷器（又称磁器）——“火与土”结合最高级的状态。瓷器，是由取代了黏土的瓷石、高岭土、长石、石英石、莫来石等材料制坯，外表施有玻璃质釉或彩绘，在炉窑内经过高温（通常1280°C—1400°C）烧制而成的器物。

在中国先秦时期一部专门记录官营手工业各工种规范和制造工艺的文献《周礼·考工记》中，将与陶器制造相关的工种称为“埴埴之工”，汉郑玄注曰“埴之言埴也；埴，黏土也”，意即以黏土捏制陶器的坯。中国拥有悠久的制陶历史，更是瓷器的故乡。江西省万年县仙人洞遗址出土的陶器碎片，被认为是中国已知年代最早的陶制器皿，其年代可追溯到距今约20000至19000年，许多陶器碎片上有烧焦的痕迹，表明这些陶器曾用于烹饪；湖南省道县的新石器时代早期洞穴遗址玉塘岩出土的陶器碎片，年代距今约18300至17500年；新石器时代，中国拥有极其发达的陶器文化；自商代开始，中国开始用草木灰（其中含有钾和石灰）作为制釉的一种原料，生产原始青瓷釉制品；秦汉时期，铅釉技术逐渐成熟；魏晋南北朝至隋唐时期，以单色釉为主的青瓷、白瓷两大瓷系形成，从而为宋代以后瓷器生产一波又一波的高峰奠定了基础。

不过，我们对于中国以外的陶器制作历史似乎了解不多，学界的相关研究也较少。为了弥补这个学术上的缺憾，近日，“埴埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术”特展在清华大学艺术博物馆举办，展出了来自古埃及文明、两河流域文明、古代伊朗高原及周边、古印度文明、古地中海文明、中亚、伊斯兰文明、东亚和东南亚等不同文明类型的270余件陶器类文物——它们悠久的历史、奇异的造型、绚丽的色彩，无疑刷新了很多我们关于陶瓷历史的认知，也吸引了很多陶瓷学界的专家和陶瓷爱好者前来观看。现在，笔者不妨从策展人的视角，带领大家进入陶器特展现场，重点介绍古代近东地区的展品，特别是釉陶文物，欣赏陶瓷艺术之美，并透物见史，探寻古代东西文明交流中的密码。

古代近东地区的陶器

此次展览第一单元展出了古代近东地区近50件从新石器时代到公元前后的陶器和釉陶制品。至少从新石器时代开始，古代近东地区的美索不达米亚、小亚细亚和埃及，彼此的宗教和文化就通过地中海东岸的黎凡特地区相互连通，彼此交汇，文化交流十分繁荣。数千年的历史中，无数个民族和政权在此发展，从而形成多元交融的文明体系——他们发明图画、文字，建造大型神庙和体现王权的宫殿建筑，发展宗教和建立祭祀制度。约从公元前7000年开始，近东地区就出现了黏土烧制的陶器，除了常规器皿之外，更流行的是制作各种偶像和以动物形象变形的器物。本展中最早的一件古埃及陶器，是涅伽达文化一期（约公元前4000—前3500年）的黑顶陶器（图1）。这是古埃及史前文化时期（又被称为前王朝时期）最典型的一种陶瓷，常见于祭祀或随葬品，以器身有红色涂层、器口饰黑色涂层一周、表面抛光为特征，代表了古埃及当时最高的陶器制作技术。本展的明星文物之一，一件来自黎凡特地区（今叙利亚）的人物像注壶（图2），壶嘴部位坐着人偶，右手放在头上，似作拍脑袋恍然大悟状，他滑稽的张开的大口，成为此件陶器的出入口，十分具有想象力。

古代近东地区发明了最早的两种玻璃制品，即硅酸盐人造制品施釉滑石和费昂斯，它们同样是倚赖火的技术。约公元前3千纪中期，埃及或两河流域产生了真正意义上的玻璃。而随着二氧化硅、釉料和其他非金属材料等合适材料的发现，以及达到必要温度的烧制技术的提高，釉陶产生了，这与玻璃技术的演进几乎是同步的。本展展出了多件古埃及和两河流域的费昂斯制品，如常见的费昂斯制圣甲虫形象，被用作护身符、礼仪印章，也用作葬仪礼器放在木乃伊的胸口和双耳畔，代表古埃及神话中象征日出、重生和蜕变的凯布利神。古埃及崇尚产自古代阿富汗北部的青金石，所以还利用费昂斯模拟青金石的颜色，由此产生了“埃及蓝”。公元前11世纪左右，中国的西周已经掌握了费昂斯制作技术，战国时期，中国还发明了与“埃及蓝”异质同构的人造材料“中国蓝”，二者背后隐藏的的东西文明交流密码，已然成为当前学界的热门话题。

展览中，多件费昂斯器皿以其华丽的色彩引人注目，如古埃及第19王朝（公元前1295—前1189年）的莲纹瓶（图3），造型优美，表面为不均匀的绿色，器面呈现出釉面的效果，瓶口至肩部绘三层各异的植物纹，内圈饰荷鲁斯之眼和其他符号，下方装饰着莲花放射状的花瓣和萼片——古埃及人认为莲花象征着轮回与复活。又有多件文物展示了两河流域新亚述时期费昂斯制品用途的广泛性，并直接催生了釉陶在西亚的繁荣：费昂斯双耳尖底瓶，以硬模成型法制成，工艺与当时的玻璃技术几乎完全一致，颈部和肩部是

平滑的弦纹，腹部是细密的波浪纹，整体丰富又多变，由于化学反应，器表出现绿色和褐色的釉质；费昂斯双耳罐，器身为瓜棱状，每条棱蓝色和褐色交替，展现出当时的多色技艺；彩釉砖（图4），淡绿色地，四角绘五叶植物，表面绘白色装饰，穿孔周围刻楔形文字“亚述国王图库尔提·尼努尔塔的儿子”，可知这是一块与新亚述帝国国王亚述巴尼拔二世相关的制品，当用来装饰于富丽堂皇的亚述王宫。

古代伊朗高原的陶器

严格意义上来说，古代伊朗高原与古代近东是一体的。由于伊朗高原及胡齐斯坦平原与美索不达米亚天然的毗邻关系，因此关于古代伊朗的历史研究，大多情况下都无法从彼此紧密的关系中剥离开来，文化的对抗与交融又是二者互相交流的主要形式。在陶器制作上，无论是器形还是纹饰，伊朗高原似乎与周边地带保持着互动，如历史悠久的彩陶，器形与纹饰可与同时期近东、中国出土的彩陶进行比较；各种造型古朴夸张、独具匠心的动物形陶器以及长流器等，在亚洲中西部地区和中国皆十分流行。釉陶技术在伊朗的青铜时代末期已经得到运用，已知釉陶的最早证据，发现于古代伊朗中埃兰时期公元前13世纪建造的乔加赞比尔塔庙上。本展即展示了多件公元前1千纪的釉陶，将植物、几何、动物、人类和神话人物的图像相结合：其中一件公牛纹彩釉陶，深蓝和浅蓝色釉料自然融合形成底色，以黑色勾勒行走中的公牛的形态和肌肉，再以黄色和白色为公牛上色，十分精美（图5）；另一件鸟身神人纹彩釉陶，以深蓝色和浅绿色为底，以黑色勾勒人物形象，人面为侧面，头上的角向后弯曲，有人类的胳膊和双腿，还有舒展的羽翼和鸟尾，错落有致地涂上白色、黄色和蓝色釉料，异彩纷呈。本单元最吸引观众的，是一件彩釉尖底瓶，周身涂蓝色釉，瓶肩涂黄色釉带，其上装饰白色、黄色和蓝色花瓣，代表了公元前1000年最先进的上釉技术（图6）。

彩釉工艺成为伊朗制陶的一个传统，并在帕提亚时期达到高度成熟，例如本展的展品：青绿釉双耳壶，瓶口与把手类似希腊式双耳瓶，瓶身为球形，瓶腹上半部分饰乳钉纹，是模仿有模吹玻璃器的效果；青白釉双耳扁壶，圆形器身，器口、颈部和小耳的上部施青釉，其余为白釉，造型优美，色彩美不胜收；尤其值得一提的是青釉多连壶，与中国汉代出现的连体壶有异曲同工之妙，器身青绿釉已银化，极有巧思（图7）。

釉陶工艺的发展与传播

由于受到地中海东岸腓尼基人的影响，古希腊人亦善于制造玻璃，但该技术并没有让他们发展出釉陶工艺。与古希腊人不同的是，公元前前后，釉陶技术在古罗马时期大行其道，通常都是用模具塑形，是埃及托勒密时代的铅釉陶技术传入后影响下的产物，并延续生产直到锡釉陶技术传入，另外，帕提亚兴盛的釉陶工艺影响也占据了一定的因素。巧合的是，亚欧大陆的东方——中国汉朝，同时也正在流行这一技术，二者之间是否存在某种文化意义上的交流，尚有待进一步研究。

伊朗的釉陶传统一直被延续，并在后来传播到了伊斯兰世界的大部分地区。这些釉陶制品，包括器物用以装饰宏伟建筑的釉面陶砖，以蓝色、绿色或白色为主色调，又辅以黄和棕等色，由于在釉料中加入了金属化合物，烧制后即产生晕光的金属薄膜层，使得器表极其鲜艳华丽。独具特色的米奈釉陶，如珐琅一样，表面光亮如金属，颜色饱和度很高（图8）。除了色彩，这些釉陶还以精美的工艺和绚丽的纹饰而著称，其中的多彩刻纹陶器，也称“波斯彩”，在白地上施加铅的铜绿釉和铁褐釉进行装饰，具有华丽的视觉效果，与中国的“唐三彩”有着直接的渊源。

可能从唐朝时，中国即从古代波斯进口钴蓝矿料以装饰白瓷，至元朝时发展出成熟的青花瓷，青、白二色成为随后数百年中国瓷器的主流色彩。8—9世纪，阿拉伯人统治下的埃及、叙利亚和伊拉克，已经发明并流行锡釉陶器，经烧制后常见特性是白色表面，颜色、器形和装饰都明显受到了唐代白瓷的影响。该技术先是传入摩尔人的西班牙，12世纪出现于意大利，13世纪又传入欧洲其他地区并被广泛使用。16至17世纪，荷兰和英国则成为锡釉陶器生产的中心。

（作者系清华大学艺术博物馆策展人、学术部负责人）

张小溪

在一次访谈中，操刀湖南省博物馆（现湖南博物院）建筑设计的矶崎新说，湖南省博物馆的解决方案浓缩了今后中国博物馆的代表性思维方式，能为其他博物馆提供参考。从空间到展示，尤其是在从古到今这样一个空间的连续与展品的连续上，它是超越“Museum”的“Museum·Plus”。这引起了我的极大兴趣。一座博物馆是怎么建起来的？每座博物馆该如何去寻求自己的“解决方案”？正确的代表性思维方式是怎样的？建筑设计师如何决定空间与外形？博物馆人如何从库房挑选文物，又如何讲述故事？对于未来将要走进博物馆的形形色色的人，设计师是如何为他们着想的？一座“Museum·Plus”建成的背后，参与的人都扮演了什么角色？他们彼此之间有何怎样的冲突与困境？而我走进一座博物馆所感受到的模糊的舒适与不适，背后有怎样清晰的逻辑构成？

湖南省博物馆就是身边最好的研究样本。了解了一座馆，理论上，也就了解了一座馆。《博物馆是什么》由国内著名博物馆学者陈建明及其团队、普利兹克建筑奖获得者矶崎新及其中国合伙人胡倩、湖南省建筑设计院集团执行总建筑师杨晓及总经理赵勇、两届世博会中国馆空间展陈设计中央美院黄建成团队共同讲述，从不同学科角度呈现他们心中博物馆的样貌。

博物馆是一幕时光巨制，作为这本书的作者之一，在访谈里我努力去窥一个概貌。原本只是旁观者，走近它，最终自己可能也成了剧中人，这是它的奇妙之处。

2021年的秋天，我听到长沙一位很资深的看展迷感慨长沙与上海的展览差距，赞叹上海西岸美术馆开设的专门的儿童工作坊，工作坊不仅根据每个展览专设了主题，而且所有桌、椅、洗手台都贴心地设置成孩子们适用的高度。那一刻我很想告诉她，在你身边有座博物馆，十多年前就设计了3000平方米的教育中心，依据不同年龄段孩子的身高设置了桌椅与洗手台，以及有着专门的学生入口、学生流线等贴心细节。几年前我是忐忑的，我不能判断放到大的坐标中，湖南省博物馆是不是一座有标杆性质的博物馆；如今我敢肯定，哪怕把观察尺度拉长，把地域扩大，这本访谈里呈现的理念，每一处的初心与用心，都立得住。如果它具备这样的普适性，那么，当我们在谈论初始的“虚拟”的湖南省博物馆时，是试图在谈论未来更多的博物馆。

事实上，没有一座博物馆是完美的博物馆。哪怕是设想中的，也存在认知的局限，或者过于理想主义与书生气。现实的博物馆就更不用说了，它跟博物馆馆长的眼界与思维、当地经济实力，甚至上级领导观念都息息相关。一个地方能拥有一座怎样的博物馆，人为因素影响很大，诞生的时机很重要，背后皆有复杂的背景、多维的生态，博物馆就在不断的妥协与合作中最终形成一个集合的生态载体。

在湖南省博物馆的案例中，可以清晰地看到在最初的设计与最终的呈现之间留下的遗憾的鸿沟，衰减与变形本就是常态。在跌宕起伏的剧情里，我看到了做事的不易，也看到了坚持的力量，看到了参与者发光的底色与情怀，也看到了难免的局限与无奈。承认它的复杂，也承认它的不完美，这样就好。它们诞生在这个时代与这座城市，就有这个时代与这座城市的烙印，难以超越当下的种种。从此我在看待每一座新馆时有了更多的宽容，比如2020年开馆的某博物馆新馆，依旧是一座传统的经典博物馆，从建筑到展陈都鲜有突破，但在服务设置上已很完备，背后一定有它之所以是这个样子的“土壤”。我会尝试去想每座已建成的不完美的博物馆与美术馆背后，都有哪些属于自己的“未完成”。

“未完成”，是湖南省博物馆主建筑师矶崎新提出的著名概念。很多人误以为他的意思是“未建成的才是最好的”。其实并非如此。他只是认为那些因为种种原因而未建成的但非常有价值的设计，也是构成建筑史必不可少的一部分。“未完成”在某种意义上，是说它超越时代，此间不可能建成，但必将照耀未来。

中国的博物馆建设热潮还在继续。虽然西方博物馆已经积累了许多可借鉴的经验，我们本土实践也日趋丰富，但根本的问题似乎还没有解决。一些地方修建新的博物馆，只是因为当地“需要”一座博物馆，人们的心大多在盖一座房子。至于博物馆是什么、当地需要怎样一座博物馆、博物馆怎么定位、藏品如何征集、未来如何运营、如何突出教育性与公共性等一系列问题，在建馆时很少有人思考。很多博物馆在盖好时，尚没有博物馆专业的人参与进去。这样盖起来的，只是一座没有灵魂的建筑，也是对社会资源的巨大浪费。

关于博物馆的话题可以无穷无尽，一座博物馆的建设与运营也无法穷尽。但无论拥有多少花样，我们最终一定要记得，什么是博物馆，什么是博物馆展览，体系如何建立——这是基石中的基石。

希望每一座城市的人们，都能拥有自己真正的博物馆。

（摘编自《博物馆是什么》序言，该书由广西师范大学出版社出版）

◎书页风景

博物馆是什么



图1 黑顶陶器(古埃及涅伽达文化一期,约公元前4000—前3500年)



图2 人物像注壶(叙利亚,约公元前2000—前1800年)



图3 费昂斯莲纹瓶(古埃及第19王朝,公元前1295—前1189年)



图4 彩釉砖(新亚述,约公元前9世纪)



图5 公牛纹彩釉砖(伊朗,米底王国,公元前8世纪)



图6 彩釉尖底瓶(伊朗西北部,兹维耶,公元前9—前8世纪)



图7 青釉多连壶(帕提亚,1—3世纪)



图8 淡青米奈手法花口长颈瓶(伊朗,13世纪左右)

展品摄影 任超