

何以焦作？

——解码汉代陶仓楼的“核心产区”

王磊 王君

当我们惊叹于焦作汉代陶仓楼的精妙时，一个核心问题随之浮现：为何是焦作？为何这片土地能成为这类国之瑰宝的“主产地”？答案，深藏在焦作独特的历史地理密码之中。这是一场天时、地利、人和的完美邂逅，让陶仓楼这部立体的史诗在此写下了最灿烂的华章。

王畿之地，得风气之先

焦作地区，汉代属河内郡，与河南郡（洛阳所在）、河东郡并称为“三河”，地处“天下之中”，是拱卫京师的战略要地。

毗邻帝都，而非帝都本身。东汉定都洛阳，焦作（山阳）与其隔河相望，是名副其实的京畿之地。这种“一步之遥”的地理关系，让焦作的贵族与豪强既能敏锐感知中央的丧葬风尚，又不必完全受制于都城的礼制规范，从而获得了想象和创新的空间。

信息枢纽与地域孵化器。作为连接东西、贯通南北的交通枢纽，焦作不仅是信息往来的要冲，更是一个强大的“文化孵化器”。考古发现表明，陶仓楼的彩绘主题与洛阳地区墓葬壁画有着明显差异，这正是河内豪强在吸收中央文化精髓后，结合自身特色进行创造性转化的明证。

经济富庶，有厚葬之资

高规格的明器，必然建立在强大的经济基础之上。焦作正是汉代的“经济强区”。

“土地小狭，民入众。”司马迁在《史记·货殖列传》中精准概括了河内郡的特点：地少人稠，促使民众必须精耕细作、善于经营，从而积累了巨大的社会财富。

“北方水乡”与帝国粮仓，与今日印象不同，古河内郡得益于太行山涌出的丰富泉水，河网密布，灌溉便利，农业发达，是帝国的粮仓之一。早在西汉《盐铁论》中便被描述为民众“好稼穡，编户齐民，无不家衍人给”的富庶之地。至东汉初年，更是在战乱中独善其身，被誉为“城邑完全，仓库实”（《后汉书·冯异传》）。而据《后汉书·安帝纪》记载，东汉元初二年（115年），朝廷曾专门下诏，命“三辅、河内、河东……各修理旧渠，通利水道，以溉公私田畴”，这直接证明了官方对当地水利建设的重视。

庄园经济沃土。肥沃的土地和便利的交通，催生了强大的庄园经济。这种庄园在汉代典籍中被称为“庄园”或“田宅”，是一种“闭门成市，兵弩器械，资至百万”（引自汉代政论家崔寔的《政论》）的独立王国。在焦作所在的河内郡，这种经济模式有着极其具体的体现，温县的司马懿家族，正是从当地庞大的庄园中崛起的典型代表。其家族在东汉末年已是“天下豪右”，拥有足以支撑其政治军事野心的经济与武装基础。因此，陶仓楼绝非单纯的建筑模型，它正是这种自给自足、拥兵自守的庄园经济的缩微象征。

贵族渊薮，有需求之盛

这片富庶的“河内”沃土，在汉代四百年间，并非普通的行政区域，而是一个持续了数百年的高等级贵族聚居区。

绵延不绝的王侯封邑。焦作的贵族传统源远流长。从西汉的济川王刘参（汉文帝之子）等宗室封王，到东汉光武帝分封于此的开国勋贵，再到东汉末代皇帝汉献帝刘协作为“山阳公”定居于此，形成了绵延不绝的

贵族传统。这意味着，焦作地区在整整四百年间，始终是汉代权力与财富的核心圈层之一。这些王侯贵族极其实大的家族、僚属集团，不仅拥有富可敌国的财力，更构成了一个对高端物质文化有持续、稳定需求的顶级市场。

身份象征。对于这个独特的阶层而言，丧葬绝非私事，而是一场关乎家族地位与政治身份的终极展示。他们需要一种超越寻常、极具辨识度的器物，来宣告其在冥界的权势与尊严。因此，将生前掌管的核心资产——集仓储、居住、防御功能于一体的庄园楼阁，制成规模宏大、结构复杂的陶仓楼带入地下，便成为彰显身份、权力与财富的“视觉宣言”：高耸的楼体是其地方统治权的象征，庞大的粮仓是其经济实力的展示，完整的院落与附属建筑是其治理下井井有条的微观社会。

正是在这种持续而强烈的需求驱动下，焦作的工匠们才得以不断精进技艺，最终将陶仓楼这一艺术形式，推向了后人难以企及的高度。它是两汉四百年河内郡贵族文化的结晶，更是那个时代顶级阶层价值观最直观的物化体现。

物产丰饶，有制造之基

独特的需求还需要相应的制造能力来支撑，而焦作恰好具备这最后的关键要素。

优质原料。焦作北部的太行山前，蕴藏着丰富的优质陶土资源。后世《修武县志》盛赞其“陶埴之利，甲于一郡”，而《河内县志》更明确记载当地陶器“取给于山前之粘土”。这一记载得到了考古与地质学的双重印证：山阳故城周边汉代陶窑遗址的发现，以及现代勘探确认的月山一带优质黏土矿藏，共同证明了本地原料足以提供烧制陶仓楼这类大型、复杂陶器所需的上佳胎体。

能源保障。当地蕴藏的丰富煤炭资源，是成就陶仓楼的关键。北魏《水经注》便明确记载焦作“山有石炭”，其开采利用历史足以追溯至汉代。与木材相比，煤炭能提供持续稳定的1200℃以上高温，这正是烧制近两米高、结构复杂且不变形的大型陶楼必须突破的技术壁垒。

工匠集群。考古发现为此提供了坚实的证据。在焦作待王、山阳故城等地发现的汉代陶窑遗址及相关废品，证实了陶仓楼为本地烧造。其构件呈现的高度标准化，以及分段烧制、拼接组装的复杂工艺，共同指向一个拥有精细分工的成熟手工业体系。正是这套植根于本地的完整产业链，赋予了焦作陶仓楼其他地方难以匹敌的规模化生产优势与持续创新能力。

“何以焦作？”答案正在于一个环环相扣的历史逻辑：独特的地理位置使其成为京畿重地，催生了发达的庄园经济与庞大的贵族群体，产生了对高规格明器的极致需求，而本地的优质陶土与煤炭资源，最终为这种需求的实现提供了不可或缺的技术保障。

于是，当所有得天独厚的要素在此汇聚，历史的聚光灯照亮了焦作。这里，不仅是汉代陶仓楼分布最集中、谱系最完整的“核心产区”，更以其结构复杂、规模宏大的七层连阁彩绘陶仓楼，确立了其在陶仓楼艺术中无可争议的巅峰地位。尽管其他地区亦有陶仓楼出土，但焦作在数量、形制复杂度与工艺高度上的绝对优势，使其成为当之无愧的“仓楼之乡”。今天我们凝视的，早已超越一件件精美的文物，而是一个时代的物质文明巅峰与其精神追求的完美结晶。焦作陶仓楼，正是我们读懂汉代中原气象的文明坐标。

（作者单位：焦作市博物馆）

（上接6版）

虢仲方壶



出自M2009虢仲墓，通高48厘米、口长17厘米、口宽12.1厘米、腹长28.7厘米、腹宽20厘米、圈足长23.2厘米、圈足宽16.7厘米。上有盖，盖顶镶嵌长方形握手，深子口。器身为母口略外敞，方唇，长颈，颈部两侧各饰一对称的长鼻龙首耳，龙舌下弯并衔接一扁体圆环。腹部下垂，底部近平，高圈足。握手顶部以椭圆形凸饰为中心饰卷云纹，握手饰一周“S”形平目窃曲纹。

盖面与颈部各饰一周波曲纹，龙首耳所衔扁环的正面饰一周凸弦纹，上、下腹部各饰二组以细雷纹作地纹的前垂冠凸目凤鸟纹，在上腹部者昂首相对，在下腹部者回首相背，在这四组凤鸟纹之间界以条带状凸栏线与菱形或三角形凸饰，圈足饰斜角“C”形无目窃曲纹。盖口外与颈部内壁均铸有竖款排列的铭文，其内容、字数相同，字体、字形略有不同。盖铭文的行款为自左向右，器内壁的行款为自右向左，共二行5字，即“虢仲（仲）乍（作）旅壶”。

凤鸟纹铜方壶



出自M2009虢仲墓，通高48厘米、口长17厘米、口宽12.1厘米、腹长28.7厘米、腹宽20厘米、圈足长23.2厘米、圈足宽16.7厘米。上有盖，盖顶镶嵌长方形握手，深子口。器身为母口略外敞，方唇，长颈，颈部两侧各饰一对称的长鼻龙首耳，龙舌下弯并衔接一扁体圆环。腹部下垂，底部近平，高圈足。握手顶部以椭圆形凸饰为中心饰卷云纹，握手饰一周“S”形平目窃曲纹。

出自M2012梁姬墓，通高48.6厘米、口长16.2厘米、口宽11.4厘米、腹长27.4厘米、腹宽27.4厘米、圈足长23.2厘米、圈足宽18厘米。上有高盖，盖顶有椭圆形握手，深子口。器为椭方体，口微敞，长颈较粗，颈部附一对称的系耳。圆盖以灵动之姿，与铜方壶的庄重沉稳形成鲜明对照。其纹饰同样精美绝伦，以窃曲纹之曲折、垂鳞纹之细腻、重环纹之繁复、波曲纹之柔美为主，共同编织出一种柔和、优雅韵味的画卷。无论是铜方壶还是铜圆壶，都是西周时期青铜艺术的典范，其设计和制作既体现了当时工匠们的高超技艺，也反映出西周社会对美的追求和审美观念的形成。

在周代，铜壶的使用严格遵循着等级规定，如同列鼎制度所示，不同等级的贵族使用不同数量和规格的铜壶。从虢国墓地出土的铜壶来看，不同等级墓葬中，铜壶数量及组合各异，高等级墓葬中出土铜壶众多，常与鼎、簋等礼器相伴，彰显墓主人尊贵身份。这种差异化的随葬制度反映了西周时期森严的等级秩序。此外，部分铜壶上还铸有铭文，如虢仲铜圆壶和铜方壶、虢季铜圆壶、虢季铜方壶等，这些铜壶上的铭文记录了器物的制作时间和制作者信息，为我们了解当时的社会历史提供了重要线索。

（作者单位：三门峡市仰韶文化研究中心）



四层彩绘陶仓楼



陶仓楼墙体彩绘“蛟龙出海”



五层彩绘陶仓楼



七层连阁式陶仓楼

魏晋六朝是中国人逐步发现美的时期。汉时绘画“成教化，助人伦”之用仍占主流，但绘画审美怡情之用也逐渐改变着画家与画论家看待绘事的方式。画家在技法运用上的大幅进步，使对应的绘画审美范畴也产生了新的观念边界，并由画论家划定。在六朝时代玄佛思想交织的文化背景下，伴随着“神灭与否”的理念论争，对绘画之“神”的审美观照成为传统美学理论世界颇具哲思意味的事情之一。

顾恺之与宗炳同为六朝画论巨擘，一位以人物画立说，一位以山水画开宗，二者皆以“神”为核心范畴构建其绘画理论，然其内涵与指向却大异其趣。顾恺之的“传神写照”聚焦于人物画领域，将“神”凝练于点睛之中，体现了对个体生命情态的捕捉。在瓦棺寺，顾恺之绘维摩诘像时将“点睛”留在最后，就是为了让世人一睹他轻点画像双眸时“逮神”的一刻。而宗炳的“畅神”之说，则将“神”拓展至山水自然，构建了一套“山水有灵”的观照与创作体系。探讨二人“神”说异同及其思想源流，对理解六朝绘画美学思想由“形”及“神”、由“人物”至“山水”、由“目观”到“心识”的转变颇有裨益。

点睛之“神”：顾恺之的技艺理性与形神合一

张怀瓘提出“象人之美……顾（恺之）得其神”，顾恺之则在《论画》《魏晋胜流画赞》等文中反复强调“神气”“传神”的重要性。他说：“凡画，人最难……传神写照，正在阿堵中。”所谓“阿堵”，即指眼睛。他认为绘画之妙不在形体之妍蚩，而在眼中之所蕴。画人时，“有一毫之失，则神气与之俱变矣。”在他看来，点睛不仅是一种技法，更是捕捉生命气韵的过程。

顾恺之对点睛的执着，与当时大起浮屠的时代背景存在文化呼应。佛教像注重“开目”仪式，认为点睛是赋予人造之像以灵性的最后一步。顾恺之虽非佛徒，却身处佛教美术繁盛的时代，这种重视“目”的思想无疑影响了他的艺术观。“观照”般若见之说，强调以智慧之眼洞察万物本性，与顾恺之“传神写照”之意在精神上相通。顾氏之“照”，虽非直接引自佛经，却与“观照”一词的内涵同构：皆重在以心悟形、以形现神。

“四体妍蚩，本无关乎妙处”，顾恺之认为人的身体并非“神”的载体，真正决定画作生命力的是“以形写神”的心手合一。其“迁想妙得”观进一步说明，艺术创作既需理性观察，又需灵性领悟。绘者在心中迁想，乃以想象延伸实景，在形与神之间建立感应。

然而，顾恺之的“神”仍属经验范畴的存在，是可见、可写、可逮的。他强调绘画的“技艺理性”，以人之神为核心，将艺术的灵性建立在人格与气韵的再现上。正因如此，顾恺之所代表的“传神”论，是一种以内在心理经验为基础的“形神合一”美学，是艺术对人之灵气的探求与阐发。

应目之“神”：宗炳的心识观与审美超越

宗炳所处的南朝宋时代与顾恺之生活的东晋时代并不遥远，因此人像画依然是绘事主流。但由于谢灵运等诗人将山水从玄言的附庸中解放出来，也引得当时的绘画主体发生了微妙的转变，作为其密友的宗炳，在这种审美转向下，逐渐将绘画的视野投向仅作为主流人像画背景的山川与自然。

“迹则想动，伤其所以巍”，这是顾恺之对摹山的经验主义谈，也间接说明山水本无“神”。与顾恺之不同，宗炳的“神”观可以看作是对顾恺之“神”的抽象延展，其植根于体悟玄思与身向山川的某种结合。宗炳曾在庐山拜慧远，研习佛经，也曾隐居江陵，与何承天辩黑白，论佛之“神”与“应目会心”的创作原则，并认为：“夫以应目会心为理者，类之成功，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得。”在宗炳看来，山水具有灵性，“质而有丽影”。画中山水不似人身，仅靠外在地描摹，既逮不到山的“五官”，也寻不出水的灵韵。但以“应目会心”之方式，便能与自然互感互应，与山川“四目相对”。绘画的“神”，并非存在于物象本身，而是在“目”与“心”的交互中生成。宗炳以“火焰之喻”说明此理，“皆用心乃识，必用妙接，识妙妙达，如火之炎炎即而成焰耳。”人之识与物之灵在感应中续生不灭，这正是他所谓“神识”的哲思经纬。

宗炳在《画山水序》中首提“畅神”，“圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎？”他将“畅神”置于“以形媚道”的框架下，认为山水之观不应止于类比人之品德，而应在“无功利”的纯粹欣赏中实现精神超越。同时，心向山川的美学观使宗炳谢绝了其师慧远发自佛门的教条邀约，他用自己的眼睛感性而谨慎地对自然之物进行诉诸感官的审视，并在那一刻与同为画论家的顾恺之在艺术上达成了类如互文的默契。

顾恺之与宗炳，一位将“神”锚定于人物的眼睛中，另一位则将“神”释怀于山水天地间。这场围绕“神”的定位之辩，不仅是绘画题材的争论，更是两种不同哲学观、世界观在艺术领域的对话。正如宗炳所言：“夫以应目会心为理者，类之成功，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得。”目与心在感性世界的悠然交汇，方能引发画家之内在灵感，而这正是一种形尽而神存、心悟而道明的审美体验。

思想语境：“目观”与“心识”的双重回响

顾恺之与宗炳之“神”论皆置身于“神灭与否”的时代辩题。顾恺之以“神不灭”确立艺术的精神延续，认为“传神”即传人之“灵”；宗炳则以“形尽神存”将玄佛之理转化为美学信念，认为山水之灵不随形散。这种共识使二人共享一个时代命题：以绘画突破视觉之桎梏，抗衡身体之有限。

二人的分野，实质上反映了士人精神的两种取向：一种是以人物之道，以技入神；一种是以自然观心，以心合道。前者以“形神论”为核心，后者以“心物感通”为旨归。两者合而观之，恰是魏晋南北朝艺术思想演进中不能磨灭的缩影。

“点睛”与“应目”之辩，不仅展现了两位同时代传世画论家的理论分野，更展现了中国传统美学思想由“于形”到“在心”再到“再塑形”的破立循环。从顾恺之到宗炳，绘画不再仅是摹写形貌的技艺，而成为心灵与自然感通的实践。宗炳所说“披图幽对，坐究四荒”，正是这一心灵观照的象征。

顾恺之的“传神写照”将中国人物画推向了前所未有的精神高度，奠定了“气韵生动”的准则；而宗炳的“畅神”之说则为后世山水画的勃兴提供了坚实的理论基石，使山水画从背景走向前台，成为文人寄托理想、安顿心灵的精神家园。他们的理论共同构成了六朝画论的不朽篇章，也奠定了绘画理论通往下一次时代的理念之基。

魏晋六朝，是画笔中走骨行韵的畅快时代，也是美真正从思觉处植根中华的时代。时过境迁，彼时画作早已不复，存者仅余摹本；境遇离乱，当时文人多遭离乱，难以形成论美的高维格局。东晋顾恺之认为作画时“手挥五弦易，目送归鸿难”，将中国古代关于“神”存问题引入早期画论的话语体系；刘宋宗炳在《画山水序》中以山水为媒，提出“应目会心”、“畅神”“神超理得”等命题，将“神”置于审美与玄佛思想交织的宏阔视域。可见六朝画论不仅记录了当时画者对于绘画本身的思考，也为后世研究六朝艺术审美打开了重要的旁瞻之门。

[本文系2024年河南兴化工程文化研究专项项目“宗炳画论美学观与魏晋六朝佛教关系研究”（项目号：2024XWH149）阶段性成果，作者单位：河南省社会科学院文学研究所（黄河文化研究所）]

本版责编：何薇 王龙霄 甘婷婷

画中之『神』何处寻？——从顾恺之的人物点睛到宗炳的山水『畅神』

石春川