

夷曰匜研究—— 兼論商周青銅器功能的轉化問題

張懋鎔
陝西師範大學
歷史文化學院

提 要

國立故宮博物院新收藏的夷曰匜，是一件十分重要的西周青銅器。它雖被定名為匜，卻與青銅器的另一類——通常所說的觥十分相似，正處於傳統意義上的觥與匜的銜接點上，即由盛酒功能的觥向盛水功能的匜轉化。以往多認為一類銅器只有一種功能。其實一類銅器往往不止一種功能，而且在發展過程中功能也不是自始至終一成不變的。銅器功能的轉化受三種因素的影響：(1) 器物本身必須具備可以轉化的基本因素。(2) 其外部因素，例如西周初年伊始禁止酗酒的政治影響力。有一些酒器不是消失，而是開始向水器轉化，這一點卻往往為人們所忽略，具體的證明就是夷曰匜。從這一點來說，夷曰匜在青銅器的發展演化史上佔有重要的一席。(3) 功能轉化還受到其他器類的影響。

關鍵詞：夷曰匜、商周青銅器、功能、轉化

二十世紀九〇年代以來，國立故宮博物院新收藏了一批商周青銅器，夷曰匜即是其中一件十分重要的青銅器（圖1）。¹

夷曰匜（編號為臺10245）通蓋高19.6公分，腹深9公分，長27.2公分，重2.68公斤。整器綠鏽斑駁，無鏽處銅色閃亮，表面光潔平滑，質地甚佳。形如一無耳方鼎，有流有鑿，輪廓線十分清晰，或方正剛直，或圓轉有韻。蓋前端和鑿上端為虎頭，吻部略揚起，眼睛突出，刻劃細緻，形神兼備。蓋中央置一拱形鈕，兩端作虎頭狀，設計可謂巧妙。器的口沿下飾蛇紋一周，以細膩的雲雷紋襯地，主次分明，相得益彰。器內底鑄銘兩行六字：「尸（夷）曰作寶罍（尊）彝」。關於此器年代，國立故宮博物院游國慶先生放在西周中期，是對的。

無獨有偶，北京保利博物館收藏一件同銘銅器「夷曰盤」，《保利藏金》名其為「蛇紋盤」，其銘曰：「尸（夷）曰作寶罍（尊）彝。」此器口徑34.6公分，高11.7公分，重4.4公斤。腹部飾蛇紋，雲雷紋襯地，質量與造型風格與夷曰匜相仿。（圖2）孫華先生以為此器有西周早期銅器特徵。²盤的圈足有折邊，飾一周弦紋，造型風格與休盤最為接近。而從文字字形書體分析，則可能略早於休盤。目前學界傾向於認為休盤年代在共王前後，所以夷曰盤的年代應在穆共之時，不會晚於共王。由於夷曰匜形制特殊，沒有可以比照的器物，所以夷曰盤年代的推定對於夷曰匜的年代的判斷提供了參數，夷曰匜也應是穆共之時器。匜和盤當為同人之器。另外，國立歷史博物館於1995年購入一件「夷曰壺」，該館慶祝建館四十周年紀念所出《館藏青銅器圖錄》收錄此器，名為「帶蓋貫耳銅壺」，³腹飾十字寬帶紋，銘文曰：「尸（夷）曰作寶罍（尊）。」（圖3）雖然少一字，但器形風格、年代均同於上述二器。三器的入藏時間也相去不遠，可知為一組同人之器。據說這一批銅器出自陝西咸陽，於上世紀九〇年代中期流散出去。⁴

《西清古鑒》（27·29）著錄一件「周舉伯敦」，其實是一件銅簋，上有銘文：「尸（夷）曰作寶罍（尊）。」（圖4）《集成》（6.3483）題名為「夷伯簋」，應更名為「夷曰簋」。《集成》定其為西周中期器，是正確的。從銘文字形書體

1 游國慶，〈故宮西周銅器銘文巡禮〉，頁26。又見國立故宮博物院編撰，《故宮西周金文錄》，頁134-135。

2 《保利藏金》編輯委員會，《保利藏金》，頁109-112。

3 國立歷史博物館編輯委員會，《館藏青銅器圖錄》，頁73。

4 吳鎮烽，《近年所見所拓兩周秦漢青銅器銘文》，頁49。

來分析，這件夷日簋與以上夷日器應為同人之器。看來夷日器群在很早以前就分散了。

假若按上述介紹，似乎這件夷日匜也不過如此，但仔細分析，卻很值得玩味。

夷日匜雖被定名為匜，卻與青銅器的另一類——通常所說的觥十分相似。第一，就形制而言，迄今為止所知西周中晚期的匜，沒有一件如夷日匜作方形平底的，腹部均作瓢形圓底；而觥中卻不乏方形者，如觥（《商周彝器通考》圖版682甲）、中子觥（《殷周青銅器綜覽》匜36）、日己方觥（《陝西出土商周青銅器》（二）122），（圖5）從商代晚期至西周中期，方觥數目大約在八件以上，而西周早中期即占四件，其中有兩件（如日己方觥和中子觥）即為陝西出土，而前述夷日匜也是陝西產品，這之間有無關係？第二，就紋飾而言，西周的銅匜上從未見裝飾蛇紋者，而蛇紋曾見於觥上（如龍紋觥、鳥獸紋觥、父乙觥，載《中國青銅器全集·商4》，編號分別為：76-77、83、84-86）。（圖6）第三，夷日匜製作精良，其銘文說明其為尊彝，當為孝享之器，而西周中晚期的匜則多為盥洗器，二者並不相同。

將夷日匜定名為匜，原著錄書未作說明，本文略作論證。按慣例，對古代青銅器定名，遵循如下原則：第一是自名原則，即根據器銘中的自稱來定名，如鼎、甗、鬲、豆等器類就是這樣命名的。但夷日匜銘中的自稱是「尊彝」，這是青銅禮器的共名，而非某一類器的專名，所以這一條無法援用。第二，根據古代文獻，主要是禮書與文字學書籍記載的器名來命名，這一方面宋代學者作了很多工作，如爵、觶、觚、角等器即是這樣定名的。但是具體到夷日匜，由於其形狀在通常所說的觥與匜之間，難免會產生兩種意見：或稱觥，或稱匜。那麼如何來確定夷日匜的名稱呢？

一種行之有效的辦法，就是根據器物在組合關係中的位置來判定。考古學的原理告訴我們：同墓出土的一組同人之器，是按照當時的禮器制度視用途的不同而組合起來的，器類和數量的多寡都有規定。夷日器一組三件，雖然不清楚它的原始出土狀態，但依照前邊的分析，可以說明它們是同組器物。那麼這三件器是一種怎樣的組合形式呢？在西周中期，壺通常被認為是酒器，夷日壺應是一件酒器。那麼夷日匜會不會也是一件酒器呢？不妨作一比較。我們觀察到三件夷日器中，夷日匜與夷日盤無論在整體風格還是紋飾上都十分接近（均飾蛇紋），而與

壺有一定距離（腹飾十字寬帶紋）。銘文亦如此。壺銘少一字，而匜與盤銘文字數一樣。這有助於說明三器中夷曰匜與夷曰盤關係更為密切。既然如此，與盤相配置的只能是作為水器的匜，而不是作為酒器的觥。所以夷曰匜定名為匜是正確的。

談到這裡，問題似乎了結，其實不然。在青銅器定名中，何者為觥，何者為匜，觥、匜是同一種器還是不同類者，歷來爭論很大。現時通稱為觥的青銅器，它們的形制是：腹部多作橢圓形，前有短流，後設半環狀鑿，上有蓋，蓋作有角獸首形，下置圈足或四足。對於其稱謂，宋人即有分歧。《博古圖》收錄七器，但稱之為匜；而《續考古圖》收錄二器，則呼之為觥。看來以為匜者略占上風。到了清代，說解更為軒輊，以至於後來王國維寫專文〈說觥〉來試圖澄清問題。⁵他歸結出二者的區分在於：(1) 匜之有銘者，常自名為匜，而觥之有銘者，絕無匜字出現；(2) 匜乃飲宴時的盥洗之器，而觥為孝享之器，用以施之於鬼神；(3) 匜既為盥洗之器，無須有蓋，而觥皆有蓋；(4) 觥蓋皆作牛首形；(5) 《詩經·小雅》、《周頌》皆云「兕觥其觥」，觥的意思是彎曲狀，而觥器的口沿與蓋皆前高後低呈曲線形，正與《詩》吻合；(6) 《詩經》疏引《五經異義》述毛說並《禮圖》皆云觥大七升，是為大型飲器，這一點也與現時所謂的觥相同。

王氏舉證甚多，言之鑿鑿，故學者多沿用其說。但這類器是否即如王氏之說，有些學者提出疑問。容庚在二十世紀四〇年代出版的《商周彝器通考》一書中即指出：「王先生所定觥之名，或須更定」，只是由於「未得更善之名之故」，所以「姑仍稱觥，非謂觥之名至當不易也。」⁶孔德成、屈萬里等學者也根據文獻記載對王說質疑。⁷日本學者林已奈夫在1984年出版的《殷周青銅器綜覽》中，已將現時通稱的觥統歸屬於匜類。⁸1995年，朱鳳瀚先生在《古代中國青銅器》一書中對此作了綜合分析。⁹認為：(1) 王氏定名是沿用宋人〈續考古圖〉之說。其書所以稱兕觥是依據《爾雅》和《毛詩》疏云兕似牛，但無論傳世或出土之觥，其蓋雖作獸首，大多不是牛形，即使是牛，亦未必是兕；(2) 王氏之說與

⁵ 王國維，《觀堂集林·說觥》，頁147-151。

⁶ 容庚，《商周彝器通考》，頁426。

⁷ 孔德成，〈說兕觥〉，頁19；屈萬里，〈兕觥問題重探〉，頁533-538。

⁸ 林已奈夫，《殷周青銅器綜覽》，頁371-379。

⁹ 朱鳳瀚，《古代中國青銅器》，頁100-103。

典籍中漢以來學者之訓詁並不相合。《詩經·周南·卷耳》：「我姑酌彼兕觥」。毛傳曰：「兕觥，角爵也」。孫穎達疏：「觥者，爵稱也，爵總名，故云角爵也。」所謂兕觥是以彎曲的兕角製成的飲酒器，形制與時下通稱為觥者相去甚遠。(3) 兕觥既是兕角形，則形體不甚大，故《詩經·豳風·七月》言：「稱彼兕觥」，稱即舉。這與王國維所言觥為大型飲器的結論是相矛盾的。(4) 出土的商周銅器中確有一種牛角形器，有可能是真正的「角器」，而兕觥有可能是角器的異稱。朱鳳瀚先生認為王氏定名未必恰當。

孫華先生也表達相類似的觀點。他在〈商周銅卣新論〉一文中，主張將通常所稱的觥分為兩類，一類是帶蓋圈足觥，一類是四足觥，他認為前者應定名為卣，後者歸屬於匜類。¹⁰對於後一說我們表示贊同。

張臨生先生在〈說盃與匜——青銅彝器中的水器〉一文中指出：到了西周中期，周人的「沃盥之禮」正在形成。「初時，注水之禮器一時無著，即以現成的酒器盃暫代。」「稍後，周人將觥加以改造，成為極佳的注水器。」認為匜即是觥的改造品。¹¹此話頗有啟發性。

如上所述，一些學者試圖論證所謂的兕觥或觥就是匜，但遭遇障礙。即如朱鳳瀚先生所說的，觥是盛酒器，而匜是盥洗用水器，二者功能用途不同；孫華先生也認為將酒器與水器合二為一尚有難通之處。這似乎是不能逾越的一個障礙。夷曰匜的出現，將有助於除去疑慮。

令人興奮的是，夷曰匜正處於傳統意義上的觥與匜的銜接點上。一方面它像觥，是一件十分周正的享孝之器，一方面又像匜，器物組合關係已經表明；一方面它又不像觥，西周中期未見有四足觥，一方面它又不像匜，西周中晚期匜腹均作長流瓢形狀。以前人們在論證所謂觥就是匜時，為二者界限分明而苦惱，如今有了夷曰匜這件過渡時期的中介物，就可以將所謂的觥和匜放在同一層面上，通貫而論之。

近年來，我們一直在思考這個問題：青銅器的形制、紋飾、銘文、鑄造工藝都在隨著時代的改變而變化，難道青銅器的功能在百年甚至幾百年的發展中是一

10 孫華，〈商周銅卣新論——兼論提梁銅壺及銅匜的有關問題〉，頁23-34。

11 張臨生，〈說盃與匜——青銅彝器中的水器〉，頁36-37。

成不變的嗎？我們有一個觀點就是功能轉化論，主張青銅器的功能不是自始至終一成不變的。譬如盃，雖然對於它的用途有很多爭議，但一般來說，西周中期以前的盃被認為是一種酒器。王國維在〈說盃〉一文中根據寶雞出土銅禁上所列器中有盃，斷定其為酒器，並說「自其形制言之，其有梁或鑿者，所以持而蕩滌之也；其有蓋及細長之喙者，所以使蕩滌時酒不泛濫也；其有喙者，所以注灑於爵也」。¹² 容庚、郭寶鈞、郭沫若、陳夢家也都作過研究，或補充王說，或與王說稍異，但無一例外定盃為酒器。盃從西周早期開始有所變化。如涇陽高家堡戈國墓地1號墓、4號墓中盤盃同出，¹³ 1980-1981年長安斗門鎮花園村M17中盤盃同出。¹⁴ 此時盤盃雖同出，但二者的造型風格仍有差異。西周中期變化顯著，凡是出盃的墓葬，多伴出有盤，如1954年長安斗門鎮普渡村長白墓，¹⁵ 1975年臨潼零口南羅墓，¹⁶ 1975年扶風法門鄉莊白家村墓，¹⁷ 1978年扶風齊家19號墓。¹⁸ 同出的盃與盤風格相同或相近。如長白墓中的盤與盃不僅紋飾相近，而且均有銘文；再如齊家19號墓出土的鳥紋盤與鳥紋盃，紋飾風格一致；故知盃與盤為一水器組合。西周晚期出土盤匜組合的墓葬均不見盃，即匜取代了盃。此時匜可以稱盃，如倮匜、毳匜；盃也可以稱匜，如嘉仲盃；還有盤盃連稱者，如王盃、函皇父盤等。這一切都有力地證明了盃已轉化為水器。既然盃能從酒器轉化為盥洗器，匜為何不能從酒器（即所謂觥）轉化為盥洗器呢？

為什麼人們容易認同盃的轉化而不容易認同匜的轉化？這裡有兩個原因。第一，盃從商代至西周，數百年中變化幅度不大，無論腹作罐形，還是鬲形、壺形，總之形狀比較接近，而且絕大部分盃是為三足或四足，不像觥有圈足、四足者，觥還有腹足截面呈橢圓形和方形者，更有整體作獸形者，形態多樣；第二，顯示器名的銘文（即自名）在盃上出現得稍早些，如季羸盃銘曰：「季羸霽德作寶盃」（《殷周金文集成》15.9419）。年代在西周中期穆共時。作為自名的「匜」字在銅器上出現，則遲至西周晚期，較早出現的倮匜、毳匜之類尚不稱匜而稱

12 王國維，《觀堂集林·說盃》，頁151-153。

13 陝西省考古研究所編著，《高家堡戈國墓》，頁15-106。

14 陝西省文物管理委員會，〈西周鎬京附近部分墓葬發掘簡報〉，頁1-31。

15 陝西省文物管理委員會，〈長安普渡村西周墓的發掘〉，頁75-85。

16 趙康民，〈臨潼南羅西周墓出土青銅器〉，頁87。

17 羅西章、吳鎮烽、雒忠恕，〈陝西扶風出土西周伯冢諸器〉，頁51-60。

18 陝西周原考古隊，〈陝西扶風齊家19號西周墓〉，頁1-11。

盃。自名出現的早晚對於今人識別銅器類別產生過重大影響。

那麼，是不是很多青銅器都有功能用途的轉化現象呢？銅器功能的轉化受三種因素的影響：

（一）就器物本身來說，必須具備可以轉化的基本因素。譬如拿盃來說，其形制就具備盛酒或容水的條件。王國維指出盃是「和水於酒之器，所以節酒之厚薄者也」。¹⁹ 即盃一出現，其本身可能就兼有盛酒和盛水的功能。關於這一點，張臨生先生曾有詳細論述。²⁰ 例如在商代晚期河北平谷劉家河墓中，一件壺形盃出土時放在一盤內。²¹ 看來盃的這種兼有功能很早就開始運用了。只是在商代及西周早期，盃作為水器可能僅在某一時段或某一區域內存在，遠不如它作為酒器而大行於世。所以人們容易忽視盃的兼有功能。到了西周中期，它的容水功能逐漸發揮出來，而同時容酒功能弱化，於是在人們看來它轉化為一種水器了。匜大致與盃相仿。其形制既可以盛水，也適合盛酒。商代晚期和西周早期的匜略有區分，前者以四足匜為多，用以加熱溫酒，後者以圈足匜為多，似乎溫酒的功能已消失，這或許是酒器功能弱化的一個標誌。可能匜不像盃那樣在很早的時候就已具備兼有功能，這或許正是導致我們不能識別其性質的重要原因之一。

（二）其外部因素，就是西周初年伊始禁止酗酒的政治影響力。商周禮制文化的一個重大差別，就是商人重酒而周人重食。西周早期到西周中期，一個很明顯的趨勢是大量酒器的減少或消失，另一面則是飪食器與水器的增加。對此，大家都注意到並有了深刻的認識。但是這種變化還表現在另一方面：即一些酒器不是消失，而是開始向水器轉化，而這一點卻往往為人們所忽略。盃由酒器轉化為水器，時間正在西周中期，大致在穆共時，這絕非巧合。匜由酒器轉化為盥洗器，也在西周中期，具體的證明就是夷日匜。從這一點來說，夷日匜在青銅器的發展演化史上佔有重要的一席。

（三）功能轉化還受到其他器類的影響。譬如壺，在商代晚期至西周早期，它是盛酒器，但在寶雞竹園溝13號墓葬中，它與盤同出，二者距離極近，而與其他酒器如尊、卣、爵、觚、觶距離較遠，所以報告作者認為此盤與壺組合，為一

19 同註12。

20 同註11。

21 北京市文物管理處，〈北京市平谷縣發現商代墓葬〉，頁1-8。

套水器，²² 可信從。但是壺盤組合形式很少見，原因在於：在西周時期，當爵、觚、斚、觶、甗等大量酒器消失之後，壺在酒器組合中的地位十分突出，這種地位客觀上抑制了它的性質的轉化；同時盃以及匜的功能轉化即將完成，水器組合自成規模，也就無需壺去轉換角色了。

關於中國古代青銅器的功能轉化問題，似乎是個新問題，但它是以青銅器多種功能的兼有為基礎的，而這種兼有的功能不僅在墓葬出土的器物組合中有所表現，在古代文獻中也有不少記錄。例如鼎，《玉篇》曰：「所以熟食器也」，即鼎的用途是煮熟食物。考古發掘中曾出土一種小口鼎，自名為湯鼎。²³ 由此可知鼎除煮食物之外，也可以用來煮湯（熱水）。有些鼎如牛方鼎、鹿方鼎裝飾十分華麗，不是用來煮食物的，當如《詩·周頌·我將》所言：「我將我享」，是在祭祀時用來盛肉食的。還有羞鼎，依《儀禮·聘禮》鄭玄所說是陪鼎，是盛放調味品的器具。鬲的用途與鼎相似，主要用作烹煮食物。銅鬲有自名「鬯」者，據《說文》解釋，「黍稷器，所以祀者」，可見鬲有盛放食物的功能。豆的用途，據《周禮·天官·醢人》：「醢人，掌四豆之實」，所盛食物為各種肉醬、肉汁、醬菜。《說文解字》的解釋是「古肉食器也」，則偏重於肉食，考古資料也證明了這一點，如1987年安陽郭家莊東南殷墓出土的銅豆內有雞骨。²⁴ 豆在商代晚期和西周早期較少，多出土於高級貴族的墓葬，可知其規格之高，所盛當不會是一般的醬菜。罍的用途，文獻說得更清楚。《詩經·周南·卷耳》：「我姑酌彼金罍」，可知罍為酒器。但《儀禮·少牢饋食禮》又說「司宮設罍水平洗東，有料。」在這裡，罍是水器。缶亦是如此，即可作酒器，亦可作水器。蔡侯墓出土兩種缶，一種是尊缶，為酒器，一種自名為「盥缶」，則為水器。²⁵ 壺亦是如此。《詩經·大雅·韓奕》：「清酒百壺。」說明至少在西周時期壺為酒器。而《周禮·夏官·挈壺氏》云：「掌挈壺以令軍井。」鄭玄注：「盛水器也」。春秋晚期的匜君壺自名「盥壺」。1974年山東萊陽前河村出土的己侯壺銘曰：「己侯作鑄壺，使小臣以汲。」²⁶ 可證在東周時壺曾是水器。匜是水器，但有時也用來盛

22 盧連成、胡智生，《寶雞強國墓地》，頁47-69。

23 河南省文物研究所等，《浙川下寺春秋楚墓》，頁110-112。

24 中國社會科學院考古研究所安陽工作隊，《1987年夏安陽郭家莊東南殷墓的發掘》，頁875-881。

25 安徽省文物管理委員會等，《壽縣蔡侯墓出土遺物》，頁9。

26 李步青，《山東萊陽縣出土己國銅器》，頁7-8、17。

酒，如春秋早期的魯大司徒匜自名「飲盂」。至於盂的用途，更是衆說紛紜。《韓非子·外儲說左下》引孔子言曰：「爲人君者，猶盂也，民猶水也，盂方則水方，盂圓則水圓。」在安陽西北岡M1400中，一件寢小室盂出土時，其上覆蓋一件盤，可證盂爲水器。²⁷同時文獻又提到盂爲盛食器，如《說文解字》曰：「盂，飯器也。」匜侯盂自名「饌盂」，也佐證了這一點。

以上我們舉了很多例子，無非要說明：很多青銅器的功能不是單一的，它們既可以是盛食器，也可以是盛酒器，也可以是盥洗器。青銅器功能的多樣化爲功能的轉化埋下了伏筆。在某一時期，某一類銅器以某一種功能爲主，而進入另一個時期，它又以另一種功能爲主，在某種意義上，這正是功能轉化的一種表現。如上所舉，在商周和西周，文獻和考古資料都顯示，罍和壺爲酒器，到了東周，這兩類器卻呈現出水器的特點。既然我們對罍、壺等酒器轉化爲水器並不驚訝，也應該理解匜從酒器轉化爲水器的可能，至少夷曰匜告訴了我們這種可能性的存在。

²⁷ 陳芳妹，〈簋與盂〉，頁89-110。

引用書目

一、傳統文獻

(清)梁詩正，《西清古鑒》，臺北：大新書局，1965。

二、近代論著

《保利藏金》編輯委員會，《保利藏金》，廣州：嶺南美術出版社，1999。

中國社會科學院考古研究所安陽工作隊，〈1987年夏安陽郭家莊東南殷墓的發掘〉，《考古》1988年10期，頁875-881。

中國社會科學院考古研究所編著，《殷周金文集成》，北京：中華書局，1984-1994。

孔德成，〈說兕觥〉，《東海學報》，6卷1期，1964年6月，頁19-20。

王國維，《觀堂集林》，北京：中華書局，1959。

北京市文物管理處，〈北京市平谷縣發現商代墓葬〉，《文物》，1977年11期，頁1-8。

安徽省文物管理委員會等，《壽縣蔡侯墓出土遺物》，北京：科學出版社，1956。

朱鳳瀚，《古代中國青銅器》，天津：南開大學出版社，1995。

吳鎮烽，《近年所見所拓兩周秦漢青銅器銘文》，《文博》，2006年第3期，頁4-9。

李步青，〈山東萊陽縣出土己國銅器〉，《文物》，1983年12期，頁7-8、17。

屈萬里，〈兕觥問題重探〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第43本第4分冊，臺北：中央研究院歷史語言研究所，1971，頁533-538。

河南省文物研究所等，《浙川下寺春秋楚墓》，北京：文物出版社，1991。

孫華，〈商周銅卣新論——兼論提梁銅壺及銅匜的有關問題〉，洛陽市文物局、洛陽博物館編，《洛陽博物館建館四十周年紀念文集》，北京：科學出版社，1999，頁23-34。

容庚，《商周彝器通考》，北京：燕京學社，1941。

陝西周原考古隊，〈陝西扶風齊家村西周墓〉，《文物》，1979年11期，頁1-11。

陝西省文物管理委員會，〈長安普渡村西周墓的發掘〉，《考古學報》，1957年1期，頁75-85。

陝西省文物管理委員會，〈西周鎬京附近部分墓葬發掘簡報〉，《文物》，1986年1期，頁1-31。

陝西省考古研究所編著，《高家堡戈國墓》，西安：三秦出版社，1995。

陝西省考古研究所、陝西省文物管理委員會、陝西省博物館編，《陝西出土商周青銅器》（二），北京：文物出版社，1980。

馬承源主編，《中國青銅器全集》，北京：文物出版社，1993-1998。

國立故宮博物院，《故宮西周金文錄》，臺北：國立故宮博物院，2001。

國立歷史博物館編輯委員會，《館藏青銅器圖錄》，臺北：國立歷史博物館，1995。

張臨生，〈說盃與匜——青銅彝器中的水器〉，《故宮季刊》，17卷1期，1982年7月，頁25-86。

陳芳妹，〈簋與盃〉，《故宮學術季刊》，1卷2期，1983年冬季，頁89-110。

游國慶，〈故宮西周銅器銘文巡禮〉，《故宮文物月刊》，第19卷第3期，2001年6月，頁4-35。

趙康民，〈臨潼南羅西周墓出土青銅器〉，《文物》，1982年1期，頁87-91。

盧連成、胡智生，《寶雞強國墓地》，北京：文物出版社，1988。

鍾柏生、陳昭容、黃銘崇、袁國華編著，《新收殷周青銅器銘文暨器影彙編》，臺北：藝文印書館，2006。

羅西章、吳鎮烽、雒忠恕，〈陝西扶風出土西周伯彳諸器〉，《文物》，1976年6期，頁51-60。

林巳奈夫，《殷周青銅器綜覽》，京都：吉川弘文館，1984。

A Study of the *I-yüeh I*, and the Issue of Transformation in the Functions of Shang and Chou Dynasty Bronze

Zhang Maorong
College of History and Culture
Shaanxi Normal University

Abstract

The *I-yüeh I*, held in the collection of the National Palace Museum, is an extraordinarily important Western Chou bronze. Although it has been termed an *i*, it is actually also quite similar to vessels typically referred to as *gung*. Standing on the boundary between these two vessel types, it occupies a transitional stage between the alcohol-holding *gung* and water-holding *i*. Past attitudes typically held that each type of bronze vessel had only one distinct function. In fact, a given type of bronze often had more than one function, and these functions changed over the lifetime of the type. Changes in the function of bronzes can be attributed to three influencing factors: (1) The need for multi-functionality in the vessel itself. (2) External factors, such as the restrictions on drunkenness initiated in the early Western Chou. Some wine vessels did not disappear, but rather transformed into water vessels. The *I-yüeh I* is substantive evidence of this frequently neglected phenomenon. From this perspective, the *I-yüeh I* occupies a critical position in the developmental history of bronze. (3) The influence of other vessel types. (Translated by Jeffrey Moser)

Keywords: *I-yüeh I*, Shang and Chou dynasty bronze, function, transformation



圖1 夷曰匜 國立故宮博物院藏

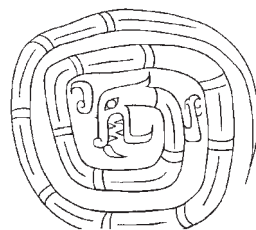


圖2 夷曰盤
摘自《保利藏金》，頁109-112。



圖3 夷曰壺 摘自《館藏青銅器圖錄》，頁73。

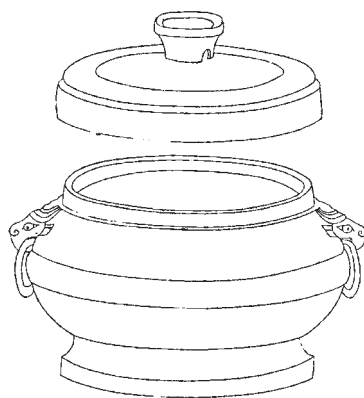


圖4 夷曰簋
摘自《西清古鑒》(27·29)
著錄一件「周舉伯敦」



圖5 日己方觥
摘自《陝西出土商周青銅器》(二)，頁122。



圖6 鳥獸紋觥
摘自《中國青銅器全集·商4》，編號83。

一、文姬歸漢圖的政治迷思

蔡琰，字文姬。東漢陳留圉（今河南杞縣）人，生卒年不詳。為東漢著名作家蔡邕之女。據說自幼博學高才，通詩文，又解音律。十六歲時嫁給河東望族衛仲道，婚後丈夫旋即過世，在無子嗣的情況下，文姬回到娘家。時東漢末年，天下大亂，文姬在董卓舊部攻入長安之際，輾轉為南匈奴所擄，在異地生活了十二年，並嫁給了南匈奴左賢王，生有二子。西元207年左右，曹操憶起故友蔡邕，派使者帶著黃金和禮物到南匈奴將文姬贖回，並將她重嫁與屯田都尉董祀。¹ 這個故事由於其戲劇性的情節、豐富的異文化想像，及其中可能指涉的國族主義與親情衝突等多層次的敘述潛力，一直是戲曲、文學與繪畫創作中極受歡迎的題材。

就繪畫而言，雖然現存有超過三十件作品傳世，² 但較受到注目的是一群推測有一南宋祖本，並題為〈胡笳十八拍〉的作品，這群作品包括美國波士頓博物館、臺北故宮和大都會博物館的冊頁、及大和文華館與南京博物院的手卷等。這群以冊頁及手卷為主的作品，構圖彼此關連，通常以中唐詩人劉商的同名詩作為根據，分為十八景，並搭配以相應詩文。學者研究指出，此群作品應有一個共同的根源，³ 而波士頓本雖僅存四開冊頁（圖1），但時代上可能最早且最接近原作，可為高宗朝作品。⁴ 這群作品事實上很早就受到重視，早在五〇年代，具有社會主義背景的中國學者就以政治上的「托古寓今」來理解這群作品的生產，⁵

1 文姬故事見范曄，《後漢書》，第84卷，頁725-726。

2 關於這個統計，見Itakura Masaaki, "Representations of Politicalness and Regionality in Wen-chi's Return to China," 21.

3 John F. Haskins比較這些版本中一再出現的帳棚形式，發現與蘇俄西伯利亞南部Pazyryk所出土西元前350年左右的風屏一致，因而認為這些畫作應該根據一個更早與文姬時代相近並了解匈奴習俗的版本。見John F. Haskins, "The Pazyryk Felt Screen and the Barbarian Captivity of T'sai Wen Chi," 141-160.

4 關於這個作品群的研究，見劉凌滄，〈中國畫裡的「胡笳十八拍圖」〉，頁3-6；沈從文，〈談談「文姬歸漢圖」〉，頁32-35；劉淵臨，〈文姬歸漢圖與明妃出塞圖之研究〉，頁207-219；Robert A. Rorex and Wen Fong, *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*；Robert A. Rorex, *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of T'sai Wen-chi*；鈴木敬，〈胡笳十八について〉，頁53-56；徐文琴，〈風格・時代與意念——南宋文姬歸漢圖的研究〉，頁163-194；島田修二郎，〈文姬歸漢について〉，頁202-220；Itakura Masaaki, "Representations of Politicalness and Regionality in Wen-chi's Return to China," 20-41.

5 劉凌滄，沈從文，前引文。

然而並沒有具體指出這些圖像究竟托何「古」寓何「今」，其著墨處多在建構以社會主義批判封建惡勢力的意識形態上。值得注意的是，七〇年代開始，以 Robert A. Rorex 與方聞為中心的西方學者進一步將這群作品的生產與南宋的政治企圖加以連接，認為這可能是為了慶賀於靖康之難（1126）被俘北方之高宗生母韋后，終於在「紹興議和」下歷劫歸來而作，並意欲由此宣示高宗政權之正統性。⁶ Julia K. Murray 在1986年的文章，更全面地檢視高宗朝製作之〈採薇圖〉、〈詩經〉等作品，確定藝術生產在高宗所致力推行的中興大業中扮演的重要角色。⁷ 至此，除了以鈴木敬為中心的日本學者，較著重於圖像風格形式上的分析外，⁸ 以政治角度來審視早期「文姬歸漢」圖像的製作，似乎已經成為一個無須爭議的定論。⁹

然而，事實果真如此？「文姬歸漢」的故事之所以廣受歡迎，正在於其複雜、多面向甚至深具爭議性的衝突內容。綜觀文獻資料，歷來文人對於文姬嫁與匈奴、異地生子、後又拋夫棄子，是否失節失德與否，事實上多所辯論。例如，與文姬約略同時代的丁廙與唐代歷史學家劉知幾都對文姬有嚴厲的道德批評，其中劉知幾更不諱言指出文姬「文詞有餘，節概不足」。¹⁰ 而相對於漢儒學者的批判，乾隆皇帝則是不以為然地表示「刪足修史猶不許，何用千金贖一女，去留兩地不忍言，十八拍中字字苦」，¹¹ 認為文姬的「歸漢」不過造成更大的人倫歷史悲劇。即便就我們所關心的宋代而言，士人對蔡琰事蹟的意見也分為同情與道德批

⁶ Robert A. Rorex and Wen Fong, 前引文。

⁷ See Julia K. Murray, "The Role of Art in the Southern Sung Dynasty Revival," 41-59; Julia K. Murray, "Sung Kao-tsung as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival," 27-36.

⁸ 鈴木敬，島田修二郎，前引文。

⁹ 以政治脈絡來看文姬歸漢的相關圖像製作，見徐文琴，前引文；劉芳如，〈解讀「文姬歸漢」冊〉，13卷3期，頁4-27；13卷4期，頁24-39。

¹⁰ 相較於南朝宋代范曄把蔡琰收入《後漢書》的〈列女傳〉，丁廙在其〈蔡伯喈女賦〉中以文姬的口氣提到其被俘嫁匈奴一事，乃是「慚柏舟於千祀，負冤魂於黃泉」，也就是這段經歷愧對死去丈夫，因而為自己感到羞愧。唐代史家劉知幾全文則是：「觀東漢一代賢明婦人，如秦嘉妻徐氏，動合禮儀，言成規矩，毀形不嫁，哀慟傷生；此則才德兼美者也。董氏妻蔡氏，載誕胡子，受辱虜廷，文詞有餘，節概不足；此則言行相乖者也。蔚宗後漢傳標列女，徐淑不齒而蔡琰見書，欲使彤管所載，將安準的？」上述資料及相關討論見歐陽詢等編，《藝文類聚》，卷30，頁636；劉知幾，〈人物〉，《史通》，卷8，頁288；Hans H. Frankel, "Cai Yan and the Poems Attributed to Her," 155；葉慶炳，〈蔡琰悲憤詩兩首析論〉，頁14。

¹¹ 此為乾隆題吉林博物館藏張瑀〈文姬歸漢〉卷之題詩，全文見，清高宗御製，蔣溥等奉敕編，〈文姬歸漢歌宋人畫〉，《御製詩集·二集》，頁16-17。

評兩派。¹² 文學學者衣若芬對文姬故事的分析更指出，文姬故事與韋后命運的類比並不是一個完全穩定而正面的榮耀陳述，¹³ 例如南宋黃翼之《南燼紀聞》及耐菴編的《靖康稗史》等書都暗指韋后等一干皇室女眷在北方不但被送入猶如妓院的「洗衣院」，韋后甚至成了金將完顏賢的妻妾，生有二子。¹⁴ 因此如將文姬比擬韋后，不也有諷刺影射這一段不名譽過去的可能嗎？所以南宋具有政治宣傳意味的文姬圖像，事實上只是擷取文姬故事中被認可的部份，也就是如何敘述文姬的故事，或說敘述哪一部份的故事，將決定蔡琰的圖像是否能夠成功地負載其積極的政治訊息。換句話說，正如板倉聖哲所指出的，文姬故事的確在南宋具有某種政治修辭的潛力，也的確有南宋文人明確地類比靖康之難與文姬的悲劇，但是高宗朝製作政治性文姬故事圖像的可能也並不意味著所有文姬圖像都具有相同的政治涵意，¹⁵ 唯有如此，才能解釋諸多表現內容差異極大的文姬圖像的流傳，也才能呈現民間的、宮廷的、及不同時空下圖像的複雜演繹，而這部份往往是超脫文本與積極政治意志所能掌控的。

由此脈絡來看故宮所藏的傳陳居中〈文姬歸漢圖〉（圖2）是一個非常有趣的例子。這件作品為一高147.4公分、寬107.7公分的立軸，以單景描繪文姬在漢使的迎接下辭別匈奴丈夫與兩名稚子一景。此景相當於前述〈胡笳十八拍〉中「第十三拍」一景。在上述〈胡笳十八拍〉作品群中，此景作為故事的高潮，通常描繪一群人不分胡漢，表情淒淒，同為這個人倫與國族的悲劇感到哀傷。其中文姬、匈奴王、兩名稚子、與周邊的侍者宮女更是不顧身份高低，同樣以雙手掩面，嚎啕大哭，直接地描繪劉商文中「淚痕滿面對殘陽，終日依依向南北」中既是淚水又是不捨的強烈情緒。¹⁶ 相較之下，傳陳居中〈文姬歸漢圖〉不但大小與形式顯得非常特別，其以高貴、優雅而平靜的姿態呈現匈奴王與文姬的對辭，更是極端不尋常。

12 Irene S. Leung, "Song Dynasty Commentaries on Cai Yan," 89-97.

13 衣若芬，〈「出塞」或「歸漢」——王昭君與蔡文姬圖像的重疊與交錯〉，頁1-16。

14 關於這些被俘女眷於北方的命運，見何忠禮，〈環繞宋高宗生母韋氏年齡的若干問題〉，頁135-147。

15 Itakura Masaaki, 前引文。

16 劉商，〈胡笳十八拍〉中「第十三拍」，出自於（宋）郭茂倩，《樂府詩集》，卷59，18下，頁530。

此圖由於其豐富的服飾與器用細節，很早就受到織品學者的注意，¹⁷ 相對之下繪畫史學者的研究未免顯得不足，除了相關散論外，只有徐文琴寫於1992年的專論。¹⁸ 這件目前傳稱為陳居中的作品事實上是沒有名款的，¹⁹ 也未見早期著錄，一直要到編於乾隆五十六年（1791）年的《石渠寶笈續編》中，才將作者訂為南宋畫院畫家陳居中。²⁰ 據此，以往相關散論多因襲《石渠》，而以陳居中作品視之。²¹ 例如余輝便在此說之上，耙梳陳居中入金的相關文獻，認為圖中精確地以金人服飾描繪漢時匈奴，便是陳居中曾經入金之圖像證據。²² 然而，實際比較這件作品與其他傳稱陳居中的畫作，其風格上的差異，實難想像為同一作者所為，因此徐文琴等學者就認為這件作品應該與陳居中沒有特別的關係。²³ 值得注意的是，雖說徐文琴否認這件作品與南宋宮廷畫家陳居中的關係，並且注意到畫中的風格及表現內容與前述〈胡笳十八拍〉作品群的不同，但是1980年代對南宋政治性圖像生產強而有力的論述，似乎使得學者們對文姬歸漢故事的理解很難跳

17 例如，Murrey Eiland, *Chinese and Exotic Rugs*, 104-105; M.S. Dimand, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, 24-25; Virginia Dulany Hyman and William C.C. Hu, *Carpets of China and Its Border Regions*, 62-66.

18 徐文琴，前引文。

19 因此，此後文章中將以無款〈文姬歸漢圖〉稱之。

20 陳居中，生卒年不詳。只知道他擅長人物番馬等北方題材，其最早的記載見於（元）莊肅的《畫繼補遺》（1298）：「陳居中，亦工畫番騎人物。可亞黃宗道」，黃宗道為徽宗朝宣和畫院的待詔，《圖繪寶鑑》（1365）陳居中條中則說陳居中為「嘉泰年（1201-1204）畫院待詔」。另外，值得注意的一條史料是（元）陶宗儀《南村輟耕錄》中關於陳居中所畫唐崔麗人一畫的記載，這張畫上面有一跋語提到：「……余丁卯三月，銜命陝右，道出于蒲東普救之僧舍，所謂西廂記者。有唐麗人崔氏遺照在焉。因命畫師陳居中給模真像……泰和丁卯（1207）林鍾吉日。」也就是金泰和丁卯年（1207）之時，陳居中活動於金朝所統治的北方。概括其生平，他可能先任職於南宋畫院，並曾隨赴金出使的使節同赴北方金朝。同時具有南宋與金朝的經驗，也可能使他擅長畫番族人物畫。見（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，6上，頁6；夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷4，18下，頁603；（元）陶宗儀，《南村輟耕錄》，卷17，頁212。

21 《石渠寶笈續編》著錄如下：「陳居中〈文姬歸漢〉。絹本，縱四尺六寸二分，橫三尺三寸六分。設色畫文姬歸時祖席，二子侍後。番從七人，迎者二十人。」見《石渠寶笈續編》，冊2，頁961。

22 余輝，〈陳居中入金考〉，《畫史解疑》，頁25-27。

23 雖然此畫與陳居中的關係完全奠基於《石渠寶笈續編》的著錄，但是《石渠寶笈續編》的作者也並非完全沒有根據，歷來著錄上的確流傳有不少名為陳居中所作文姬歸漢題材的相關作品，例如，明代張丑的《清河書畫舫》就提到「陳居中胡笳二，二圖俱吳中張氏物，圖各不同，俱有高宗書」。（明）汪珂玉的《珊瑚網》中記載嚴嵩被抄沒籍入的收藏，其中包括〈陳居中胡笳圖〉二卷，及陳居中〈胡笳十八拍冊頁〉一開，另外，同書也記載項希憲家藏也藏有〈陳居中畫胡笳十八拍〉一卷，等等。似乎至少在明代以後，陳居中與文姬歸漢圖像的製作的結合已經形成非常受歡迎的收藏品類。值得注意的是，這些著錄中的文姬歸漢圖像製作，幾乎一律以「胡笳十八拍」為題，形式上也多以卷、冊為主。見（明）張丑，《清河書畫舫》，卷七上，29下-30上，頁267-268；（明）汪珂玉，《珊瑚網》，卷47，50下，54下，63上，頁894，896，900。

脫此思考架構，因此徐文琴也直接將這件作品與南宋政治氛圍作連結，仍認為其為南宋宮廷之作。

究竟這幅作品是否為南宋之作？其細節，果如余輝所言，確為對金朝服飾器用的一手描繪，那麼這幅作品是否也有可能為金人所作？如果是金人作品，那麼我們如何解釋金人製作此圖像的意圖與政治文化指涉？如果仍然堅持其為南宋宮廷之作，那麼我們將如何看待圖中不同於前述〈胡笳十八拍〉群的表現方式？如此的差異只是畫家不同的個人風格所致？還是針對不同的觀眾與贊助對象之故？而如此不同的表現有可能傳送同樣的政治訊息嗎？本文將從作品本身的分析著手，結合文獻、風格比對、與考古物質資料，試圖論證這件作品既非作於南宋也非金代，而可能成立於北宋末靖康之難之前，體現的是在遼金軍事政治威脅與禁忌的背面，北宋上至宮廷下至尋常百姓對北方異族文化的著迷與興趣。

二、沒有哭泣的別離

正如前述，這幅畫上沒有印章也沒有任何名款，其與陳居中的關係是建立於《石渠寶笈續編》著錄之上。圖中描繪的是東漢大文豪蔡邕之女蔡琰在戰亂中被匈奴羈擄十二年，最後終於由父親昔日好友曹操遣派使者以重金贖回的故事。此圖以單景呈現故事的高潮，也就是漢使前來迎接文姬歸漢一幕。此時，蔡琰雖然內心掙扎於親情與祖國間，但終究還是決定辭別其匈奴丈夫與在胡地所生兩子。由若干細節判定，例如，左側畫幅遠景突然被切斷的樹幹、右側畫幅中景被切斷的馬屁股與樹枝、再加上下方畫幅突然伸出的樹枝等，這幅畫至少在左右與下方畫幅都曾遭到部份切除，這很可能是畫中完全沒有早期收藏印與畫家名款的原因之一。圖中蔡琰也就是文姬與其胡人丈夫盤坐於地氈上，匈奴王雖身體面向觀者，但雙手伸向右方，端盤承接侍者斟倒酒水，頭則轉往左邊，關注地望向文姬。文姬則是全心全意地凝視著她的異國丈夫，微開的雙唇，平靜而輕鬆的表情，沒有哀慟，沒有戲劇性的離別語言，似乎只是與丈夫話家常。身後的兩名稚子，弟弟以雙手環腰意欲擁抱母親，哥哥則似欲牽引弟弟回到左側褓姆們的懷抱中，兩者即使在此拉扯中，也是顯得極端的平靜與優雅。見證這一不尋常的別離，或說沒有哀傷的別離的則是下方背對觀者，跪向匈奴王，雙手拱揖的漢官使者，以及兩方仗勢盛大的侍從們。

值得注意的是，這個以文姬與匈奴王為中心的圖式，除了沒有小孩外，讓我們想起北京故宮藏的〈卓歇圖〉（圖3），²⁴ 沈從文因而判定〈卓歇圖〉描繪的就是「文姬歸漢」的故事。²⁵ 然而多數學者並不同意這樣的看法，有人認為〈卓歇圖〉描繪的應該是契丹可汗與其夫人，²⁶ 也有學者認為此為女真貴族與出使的漢人儒士。²⁷ 不管何者，雙方都同意這件作品是在表現狩獵歸來後的飲宴，並且在製作時間上，應該稍早，可推至五代或北宋。²⁸ 故宮無款〈文姬歸漢圖〉與〈卓歇圖〉圖式的接近，一方面有可能說明了這是一個較早的流行圖式。另外一方面，進一步追索此圖式來源，發現在故宮無款〈文姬歸漢圖〉中，匈奴王雖轉頭但下半身幾乎呈對稱的作法，及特別描繪出匈奴王伸手舉杯的形象，似乎又與具有西亞粟特傳統的圖像主題關係密切，²⁹ 這種圖像通常以女左男右並坐或對坐於地毯或几榻來描繪男女對飲，並以清楚透出手中所持杯碗為其特色，³⁰ 例如Hermitage Museum所藏的這件粟特銀器所示（圖4）。而這樣的圖式一直流傳在廣泛的中亞地區，在元代的伊朗區域都還可以發現（圖5）。³¹ 不管故宮無款本〈文姬歸漢圖〉與〈卓歇圖〉或中亞圖像傳統的具體關係究竟為何，但是其中的相似點至少說明了其描繪的重點可能不在悲傷的別離，兩者透露的都似乎是對於異族形象與生活正面描寫的興趣。

令人更覺得興味的是故宮無款本中那群服裝對比鮮明的漢胡侍從們，他們不但融入彼此，互動密切，並且像匈奴王與文姬一樣，似乎沒有語言障礙地彼此交

24 「卓歇」一語，根據乾隆於卷首題寫《卓歇歌》所言，其藉《遼史》所作考證為「立而歇息」之意。著錄見（清）聖祖敕撰，《佩文齋書畫譜》卷95，51下，頁2328。

25 沈從文，前引文。

26 見〈圖版說明〉，《中國繪畫全集》，第2集，頁7。

27 余輝，〈〈卓歇圖〉卷考略〉，收於〈金代人馬畫考略及其它——民族學、民俗學和類型學在古畫鑑定中的作用〉，頁31-32。

28 徐邦達認為其應該為五代北宋高手所作，而余輝則更進一步依據其髮式服裝，認為其為金代早期作品，也就是1116-1135間熟知女真風土人情的漢族畫家之手。見徐邦達，《古書畫偽訛考辨》，上冊，頁146。

29 夫婦對飲的圖像也出現在很多與粟特文化有關的中國墓葬上，見華波，〈虞弘墓所謂「夫婦宴飲圖」辨析〉，頁66-83。

30 〈卓歇圖〉採男左女右的圖式，似乎與粟特傳統較無關係。

31 這樣男女對飲的形象似乎並不局限於粟特傳統，在很多廣泛的中亞傳統中都可以看到，一直到元代時的伊朗地區都還一再出現，見例如，Linda Komaroff and Stefano Carboni eds, *The Legacy of Genghis Khan – Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, cat. No. 9, cat. No. 59.