

“这还是我第一次见到带钩。”“原来古人连腰带扣都这么讲究。”在宁波秀水街的古带钩艺术馆里，这是最常听到的感叹。对于大多数人而言，“带钩”确实是一个颇为陌生的名词。

不过，若说起古装剧里的细节，许多观众便有印象了——《度华年》中张凌赫饰演的裴文宣，腰间常佩一枚玉带钩；《九重紫》里宋墨的带钩从金属材质换作玉质，被剧迷调侃“遇见女主后更注重着装了”。这些在镜头前一闪而过的小物件，便是带钩。用今天的话说，它相当于古人的皮带扣。

“带钩其要，钩挂于带。”带钩最初单名一个“钩”字，方寸之间，承载着佩戴者的身份地位、所处时代的工艺水准与审美取向。



外国友人参观古代带钩艺术馆（受访者供图）



“中国古代带钩文化展”海报（受访者供图）

1 从良渚玉器到明清珍玩，千年匠心流转

带钩的历史，远比人们想象的更为悠久。它由钩头、钩身、钩钮三部分组成，钩头负责勾挂，钩钮起到稳固作用。“虽然只是小小的物件，但带钩却拥有4000多年的历史。”古代带钩艺术馆讲解员介绍。

迄今为止，考古发现最早的束带用具是良渚文化遗址出土的玉带钩。1972年，浙江桐乡金星村遗址首次发现良渚文化玉带钩。此后，上海青浦福泉山、浙江余杭反山和瑶山等良渚文化遗址也陆续有出土。“当时的玉带钩已有了比较成熟的造型，而且仅见于高等级贵族使用，可以推断它已经具有了礼仪性质。”中国社会科学院考古研究所研究员王仁湘在《束带钩：古代带钩与带扣》一书中指出。

春秋时期，带钩开始在中原地区广泛使用，成为直接佩戴在腰间的实用配饰。

战国时期至西汉，是带钩发展的高峰期，各地出土了大量造型多样、纹饰丰富、工艺精湛的带钩。这一时期，从王公贵族到武士平民都广泛使用带钩，除扣住腰带外，还可悬于腰侧佩剑、佩刀、佩印、佩镜。

东汉以后，带钩逐渐被北方民族传入的环形带扣取代。魏晋南北朝时期，随着服饰文化发展与带扣普及，带钩体型变小、变厚，使用数量减少。

然而到了宋代，复古风气兴起，玉带钩再度回归。明清两代制玉业发达，玉带钩向商品化、装饰化、工艺化的方向发展，功能也从实用为主发展到兼具实用性与玩赏性。

在这漫长的演变中，带钩的材质与工艺也随之精进。带钩的材质多样，包括金、银、铜、铁、玉、琉璃等。玉带钩数量虽少，但出现最早，从新石器时代良渚文化时期一直延续至清代；金属带钩则出现于春秋时期。

方寸之间更是匠心的凝练。在装饰工艺上，古代匠人可谓穷尽巧思——包金、贴金、错金银、镶嵌绿松石、鎏金嵌玉镶嵌琉璃等技法层出不穷，将不同质地、不同色泽的材料巧妙融合。

在古代带钩艺术馆的200余件展品中，一件镇馆之宝最为引人注目——“人皇伏羲”纯银贴金带钩。这件带钩为纯银材质，运用贴金工艺，以伏羲为创作元素，人首蛇身的体态与钩体形态巧妙结合，构思精妙、工艺精巧，人面刻画清晰，栩栩如生。它不仅是高等级身份与权力的象征，更承载了华夏民族对始祖的崇拜与“天人合一”的信仰。

另一件龙首错金银“双凤朝阳”纹青铜带钩，上面的“双凤朝阳”纹饰，与宁波余姚河姆渡遗址出土的象牙饰牌上的图案一脉相承，生动显现远古先民对太阳的崇拜。讲解员在一旁轻声说：“从河姆渡时期到战国时期，数千年审美意趣的传承，就藏在这方寸之间。”

从良渚文化时期到明清，四千余年间，带钩串联起历朝历代的风尚变迁，也见证了一条文化脉络的绵延不绝。

2 从腰间信物到人生哲学，一枚带钩里的文化密码

带钩虽小，却关联着大历史。一枚带钩，甚至可以改写一国的命运。据《左传·僖公二十四年》记载，管仲争夺王位时，一箭射中公子小白的小带钩，小白佯装中箭身亡，抢先回国即位，成为齐桓公，不计前嫌重用管仲，终成春秋霸主。“这枚小小的带钩挽救了一位未来春秋霸主的性命，甚至间接影响了齐国乃至整个春秋时期的政治格局。”讲解员笑着说。而《庄子·胠篋》中“窃钩者诛，窃国者为诸侯”，则以“窃钩”之小，衬出权力秩序的颠倒不公，小中见大，发人深省。

带钩更是身份地位的象征，《淮南子·说林训》所言“满堂之坐，视钩各异，于环带一也”，正是生动写照。古人聚会，互相打量腰间带钩——一看材质，二看工艺，三看纹饰，身份地位一目了然。《淮南子·泰族训》中“带不厌新，钩不厌旧”的说法，也透出古人对带钩的重视。

除了象征身份，带钩还被视为祥瑞之物。最著名的是钩弋夫人的故事。据载，汉武帝巡游河间，听闻有奇女子天生握拳，从未展开。武帝亲触其手，拳即打开，掌中竟是一枚小小玉带钩。此女由此得名钩弋夫人，后来成为汉昭帝之母。既为祥瑞，带钩便常以龙、凤、虎、龟、蝉等瑞兽为主题——龟寿千年，蝉兆永生，虎虎生威，每一种纹饰都承载着古人对美好生活的祈愿。

古人腰间的奢侈用品 小小带钩里藏着大乾坤

冯姝涵



龙首错金银错金嵌玉嵌琉璃青铜带钩（冯姝涵摄）



龙首错金银错金嵌松石双凤朝阳带钩（冯姝涵摄）

带钩的文化意义，更远远超出其实用价值。王逸在《楚辞·离骚》注有“善自约束”一语，以钩带为本义，后人将束带引申为品行操守的约束，所谓“束修自好”，就成为君子处世的一个准则。古代带钩艺术馆馆长鲍甚光对此感触颇深，“带钩虽小，但它背后是古人的处世哲学——‘束带矜庄’，系好腰带、端正衣冠，是做人做事的基本态度。”从外在的服饰规范内化为君子的处世准则，带钩早已不仅是一件器物，更承载着延续千年的文化精神。



“人皇伏羲”纯银贴金带钩（冯姝涵摄）



龙首错金银错金嵌玉嵌琉璃青铜带钩（冯姝涵摄）

3 独乐乐不如众乐乐，一座专题艺术馆的诞生

这座全国罕见的以带钩为主题的艺术馆，缘何落户宁波秀水街？故事要从三十余年前说起。

鲍甚光年轻时即为古玩爱好者，初见带钩便被其工艺深深震撼，“可以说是一见钟情”。自此，他开始系统收藏带钩，藏品还曾在中国港口博物馆和浙江省博物馆展出。为何要筹备一座以带钩为主题的专题艺术馆？鲍甚光的回答朴实无华：“独乐乐不如众乐乐。让更多人认识带钩、了解带钩，我会更加开心。”

选址秀水街并非偶然。此地为宁波老城八大历史文化街区之一，历史几乎与宁波建城史相当。艺术馆所在建筑原为宁波三一教会学校旧址，改造过程中完好保留了原有的古韵风貌与空间格局。青砖黛瓦之间，岁月痕迹依稀可辨。今年5月29日，秀水街历史文化街区正式开街，古代带钩艺术馆作为首批入驻品牌之一同步亮相。

以带钩为专题的专门展馆，更像一处融合了“展陈+体验+文创”的文化空间。走进艺术馆，古朴沉静的展陈氛围与秀水街老建筑的历史肌理相得益彰。馆内上下两层，设有四个主题展厅和一个临展厅，目前展出带钩文物200余件，年代跨越春秋战国、秦汉至魏晋，形制多样、工艺精湛。漫步其间，恍若穿行于一部可以触摸的服饰文明史。临展厅展品每三个月轮换一次，眼下正在举办中国古代带钩特展。席镇，顾名思义，是中国古代用于固定席角或帷帐的压物器具。它与带钩一样，既是方便灵巧的实用器物，又是精美的小型工艺品，体现了古代制作工艺之高超，更展现了古人对美好生活的孜孜追求。

自开业以来，古代带钩艺术馆人气居高不下，慕名而来的参观者络绎不绝。法国昂热大学专业的学生Alienor在展柜前驻足良久，感叹道：“这是我第一次见到带钩，在法国从未见过此类物件。上面的很多花纹非常漂亮，也很有文化内涵。”宁波工程学院学生小陈也难掩兴奋：“这也是我第一次见到带钩，印象最深刻的就是镶嵌绿松石的带钩。在古代没有我们所谓的胶水，工匠们却能把它牢牢地固定在上面，太不可思议了。”

未来，艺术馆还将持续引入研学和美学体验项目，同时积极开发更多文创产品，让古老的带钩艺术以更多元的方式融入当代生活。

一枚小小的带钩，钩沉的是数千年的工艺演变、礼制兴衰与人生哲学，方寸天地间，自有一番大乾坤。如今，在宁波秀水街的百年建筑里，带钩艺术馆正让这些沉睡千年的腰间小物重新开口说话，向每一位驻足者讲述它们所承载的历史与故事。

锐观察

技艺的脱域与文脉的聚核

——从《人生·戏台》看乡土非遗的主体性传承

郭再飞

首届“之江湖”文化奖落下帷幕，宁海匠人葛招龙的木雕作品《人生·戏台》斩获优秀奖。在一众影视、文学、戏剧等当代文艺品类中，这件源自乡土木作的微缩戏台格外值得细读。它的价值，远不止于一件工艺精品的诞生，更在于以方寸木构为载体，完成了传统戏台建造技艺的“脱域”与乡土文脉的“聚核”，为深陷“依附性生存”困境的乡土非遗，探索出了一条主体性传承的可行路径。

以微缩完成“脱域”，让技艺从建筑附属走向独立主体。《人生·戏台》面阔3.2米，进深3.1米，台面离地0.6米。戏台为四翘角歇山式，台柱上下两头小，腹部大，承重枋上三层如意网格拱承托藻井。螺旋藻井由16行16层龙凤昂层层堆叠，昂与昂之间由升斗和透雕花板连接，每个昂外挂1个如意小拱。很多人将这件作品看作对古戏台的“缩小复刻”，认为仅是技艺的微小型展示。这恰恰低估了作品的本质突破：它不是对单一建筑的等比缩放，而是对整套传统技艺的提纯与升维——让宁海戏台建造技艺摆脱了对实体古建筑的依附，成为可以独立存在、独立审美、独立传播的艺术主体。

长期以来，宁海传统戏台建造技艺依附于宗祠庙宇的修建与修复而存在，技艺的价值被建筑的功能价值覆盖；它散落在120余座城乡古戏台之中，形制各异、技法零散，没有形成系统、完整的独立形态。葛招龙打破了这一局限：以全县古戏台为样本库，借助现代影像与测量技术完成比对、筛选与优化集成，把散落在不同建筑里的结构逻辑、榫卯法度、雕刻精髓提炼出来，熔铸于一件作品之中。

从香樟、乌桕、老柏等五种木料的功能化甄选，到全榫卯咬合，再到螺旋藻井力学与声学的双重还原，《人生·戏台》的每一处细节，让原本依附于土木、依赖于口传心授的非遗技艺，拥有了自己的实体形态与独立价值。这种从“建筑附属品”到“技艺主体”的转变，是非遗传承中极具标志性的一步。

以浓缩实现“聚核”，让文脉从散落乡土凝成精神符号。如果说技艺的“脱域”是作品的工艺深度，那么文脉的“聚核”就是作品的文化深度。宁海是“中国古戏台文化之乡”，古戏台承载着宗族秩序、乡风民俗与戏曲记忆，但这种零落的存在，也让古戏台文化始终缺少一个可感知、可传播的精神内核。《人生·戏台》的出现，完成了乡土文脉的“结晶化”。传统乡土社会里，戏台是公共生活的中心；节庆演剧、宗族议事、乡邻聚集等围绕戏台展开，它是浙东乡土社会的文化枢纽，也是一代代人的集体记忆载体。但实体戏台受空间限制，难以走出乡土、走进更广阔的公共视野；而附着在戏台上的文化记忆，也随着乡土社会的变迁日渐稀薄。《人生·戏台》的意义，就在于它把不可移动的文化遗产，转化为可移动的文化载体；把散落的乡土记忆，收拢凝聚成了一个具象的文化符号。它不再是某一村、某一姓的宗祠戏台，而是整个宁海戏台文化的缩影，是“中国古戏台文化之乡”的立体名片。

《人生·戏台》的命名，更把这种文化价值推向了哲学层面。它不再只是演戏的物理空间，而是三重人生的映照：戏台上演绎的是戏文人物的离合人生，木台上倾注的是匠人半生的匠艺人生，而戏台本身承载的，更是一方水土百年传承的文化人生。台上台下、戏里戏外、技艺与生命，在方寸木构中完成了同构。

以守正实现创新，重估非遗活化的底层逻辑。放在当下非遗传承的时代语境中，《人生·戏台》印证了一个朴素却常被忽略的判断：真正的非遗活化，从来不是用创新消解传统，而是以守正筑创新的底盘；深度的传承本身，就是最有力量量的创造。

眼下的非遗创作常陷入两个误区：要么将“守正”做成僵化复古，把老手艺困在博物馆的玻璃柜里；要么把“创新”做成迎合式解构，为流量砍掉核心技艺，改得面目全非。葛招龙五年磨一剑，全程沿用传统营造法度。他的创新，则是守正基础上的延伸——以现代影像与测量技术，更精准地还原、更系统地梳理传统技艺；以微缩艺术拓展技艺的应用场景，让老手艺跳出古建修复的单一领域，进入艺术创作与文化传播的广阔空间。换言之，很多人理解的创新是“向外求新”，而葛招龙的创新是“向内扎根”，这种“守正为体、创新为用”的路径，可以说为非遗活化提供了一种稳健而富有生命力的根本遵循。

以匠心回应时代，乡土非遗的主体性觉醒。《人生·戏台》站上“之江湖”的省级文化舞台，也意味着源自乡土的传统手艺，不再只是需要被保护的文化遗产，而是可以参与当代文化建设的文化力量，乡土非遗正在从被动抢救走向主动表达，完成主体性的觉醒。

方寸戏台虽小，可纳千年匠艺；乡土文脉虽深，亦可踏浪而行。《人生·戏台》从来不是一件孤立的作品，它是一份答卷，更是一个起点——它回答了乡土非遗如何活在当下的问题，也开启了传统手工艺走向主体性表达的新可能。而这，或许是《人生·戏台》在精湛工艺之外，留给我们的更值得深思的东西。



《人生·戏台》（作者供图）