



王曾与“青州三贤”关系考

◎王岩 文/图

北宋名臣富弼、范仲淹与欧阳修，先后于庆历七年（1047年）、皇祐三年（1051年）、熙宁元年（1068年）出知青州。三人皆以清廉爱民、善政济物深得民心，被青州百姓尊为“三贤”。其德政懿行经由三贤祠等载体传颂至今，成为青州重要的文化象征。值得注意的是，这三位历史名人，与青州本土孕育的一代贤相王曾，均存在深刻的渊源。

王曾与范仲淹：贤臣知遇 道义相砥

王曾（978年-1038年）比范仲淹（989年-1052年）年长11岁。范仲淹一生仰慕王曾，未显达时曾数次上书王曾，得其赏识举荐，终步入中央权力核心。而后他们以公心立朝纲，以道义共匡社稷，其交往超越了寻常的知遇之恩，成为士大夫精神的一种高格映照。

◇赏识提携，知遇之阶

大中祥符九年（1016年），王曾任参知政事；天禧元年（1017年）九月，罢为礼部侍郎；二年（1018年），出知应天府（今河南商丘），后调知天雄军（今河北大名）。其时，范仲淹在亳州任集庆军节度推官。不甘沉沦下僚的他，给王曾上书《上大名府主王侍郎启》。范仲淹盛赞王曾政德，表达崇敬之情；亦自陈境遇，说自己远离贤者，才疏学浅，幸逢盛世，盼望得以征召。文末恳切表达投效门下，期获提携的心迹。通过此信，王曾开始关注范仲淹。

天圣三年（1025年），王曾晋升昭文相。天圣五年（1027年），范仲淹丁母忧，守丧期间“不因一心之戚而忘天下之忧”，不顾礼制“越职言事”，冒宸写成洋洋万言《上执政书》呈于王曾，提出“固邦本”“厚民力”“备戎狄”等宏论。王曾“见而伟之”，对范仲淹的万言书极为赞赏。翌年，在王曾授意下，时任枢密副使的晏殊举荐范仲淹为秘阁校理。

王曾此举，直接改变了范仲淹的仕途，使其得以进入中央权力核心，彰显了王曾作为执政大臣发掘、擢拔关键改革人才的卓绝眼光与决断力，实为北宋中期改革思潮涌动的先声。

◇不树私恩，风骨标杆

王曾举贤任能，唯才是举，尤以“不树私恩”为执政圭臬。此理念非仅避嫌之术，实为北宋士大夫调和皇权与相权、消弭党争之祸的深层政治智慧。

北宋学者田况在《儒林公议》中记载：“王曾仆射有台宰之量，每进擢时材，不欲人归恩在己……范仲淹被遇极深，尝赞之曰：久当朝柄，未尝树私恩，此人之所难也。公曰：恩若自树，怨使谁当？识者以为明理之言。”

王曾“恩若自树，怨使谁当”的名言，如洪钟大吕，不仅令范仲淹心折，更将王曾公忠体国的执政哲思，深深熔铸进其精神血脉，为其日后秉持公心、力推新政的“先忧后乐”精神奠定了基石。王曾以自身为范，为范仲淹乃至北宋一代清流树起了风骨标杆。

◇隐性同盟，道义相砥

乾兴元年（1022年），宋真宗驾崩，刘太后意欲专权。王曾深谋远虑，严限权力边界，为仁宗亲政预留法理空间。他屡抑后党，阻外戚，终触怒太后，天圣七年（1029年）被贬青州。

王曾罢相仅数月，刘太后执意要在冬至日登天安殿接受皇上率群臣朝拜，时任宰相吕夷简对此保持沉默，这引起了范仲淹的极大不满，上奏欲抑制太后专权，维护君权正统。太后生气未回复。晏殊闻之大惧，召仲淹，质问范仲淹太狂率以致自己可能受连累，但范仲淹刚正倔强的脾气始终不改，又上疏请太后还政于仁宗，太后恼怒更不搭理，不久范仲淹被贬出京，通判



王曾石像。

河中府，徙陈州。

景祐二年（1035年）二月，王曾再次入朝，担任集贤相（亚相）。三月，范仲淹就被调入中央，担任礼部员外郎、天章阁待制。王、范二人对昭文相（首相）吕夷简的专权均持反对立场。景祐三年（1036年），范仲淹上《百官图》揭露吕夷简任人唯私，“坏陛下家法”，终被吕斥为“朋党”贬黜，引发“景祐党争”。时王曾“意甚不平”，虽无力阻止，仍私下宽慰范仲淹。

二人立场契合，但风格迥异：王曾沉稳持重，主张“两相之争必乱国本”，力求体制内制衡，避免矛盾升级；范仲淹刚直激越，以道德理想主义对抗权术，不惜引发党争以求革新。

范仲淹的激烈弹劾，虽非王曾指使，却因二人立场相近，客观上加剧了吕、王两派的对立，使时人易生联想。景祐四年（1037年），王曾与吕夷简“交论帝前”，仁宗厌弃倾轧，将王曾、吕夷简及两派核心同时罢免。表面是两相不和，实则是党争失控后皇帝对中枢的清洗。王曾此次罢相成为范仲淹抗争的间接政治余震。

纵观王曾与范仲淹，其关系堪称北宋士大夫典范。二人事异，但在根本立场上高度契合，形成超越私恩、道义相砥的“隐性同盟”。他们的交往，是北宋中期一股清正力量的体现。

王曾与富弼：正色立朝 薪火相传

王曾比富弼（1004年-1083年）年长26岁。根据史料记载与学术研究，王曾与富弼的关联远超普通同僚。

◇范公赏识，双相争嫡

范仲淹曾将富弼推荐给王曾。据范仲淹之子范纯仁所撰《富公行状》记载，范仲淹对富弼颇为赏识，亲自怀揣富公文章去拜见王曾，此举显然是希望王曾能够举荐和任用富弼。又据记载，晏殊也非常赏识富弼才华，更直接询问富弼是否婚配，意图招婿。原来，晏殊有一女待嫁，得知富弼未婚后，立即通过范仲淹促成婚事。而王曾本计划将侄女许配给富弼，但因晏殊行动更快王曾未能如愿而叹息良久。此事在民间笔记中进一步演绎为“双相争嫡”的佳话。

景祐四年，王曾知鄆州，视察政务时预言富弼将来能当宰相。当富弼谦虚说不敢当的时候，王曾告诉他晋升宰相容易，但功成身退很难。富弼晚年十余

次请辞方获准，临终犹念“得全晚节”，可谓对师训的极致践行。

◇行状背后，政治宣言

宝元二年（1039年），王曾歿后一年，富弼为之撰《王文正公曾行状》（以下简称《行状》），全文超越个人悼念，堪称一篇以史立论的清流政治宣言。《行状》以王曾生平为轴，聚焦其“守正”风骨：抗君权，谏阻真宗封禅劳民，拒与佞臣王钦若同流；制后权，设计“两宫分礼”阻刘太后称帝，以“吕武之祸”警醒外戚；诛奸佞，严斥丁谓党羽“议功不及”，捍卫朝纲纯净。其“守大义不拘小节”的智慧，为士大夫立下行动圭臬。

王曾和富弼从未结党，却共守“正色立朝，临难不苟”的士大夫风骨。

王曾与欧阳修：贤相风采 跨代呼应

王曾比欧阳修（1007年-1072年）年长29岁。二人作为北宋政坛与文坛的关键人物，并无直接共事的记载，关系也不似门生故吏般密切。然而，他们之间却存在着一种跨越代际的精神共鸣，深刻反映了北宋士大夫群体在政治伦理、精神风骨与文学传承上的内在联系与张力。

◇隐性支持，潜在共鸣

景祐三年，范仲淹因弹劾宰相吕夷简“任人唯私”遭贬饶州。当时朝中谏官多保持沉默，右司谏高若讷却不谏阻，反在私下诋毁范仲淹“罪当贬黜”。时任馆阁校勘的欧阳修，听闻高若讷的言行后，愤然写下《与高司谏书》，震动朝野。信中他痛斥高若讷身为谏官却“惜官位，惧饥寒而顾利禄”，为保官职而迎合权相、落井下石。最终，欧阳修被贬夷陵。当时权相吕夷简主导朝局，王曾对此事“意甚不平”，他私下“令亲识谕贬者”。此举表明他对革新派理念的隐性认同，与欧阳修等人存在潜在的政治共鸣，并间接提供了精神支持。

◇公心举才，不避众怨

王曾在用人方面堪称典范。他秉持“大臣执政，不当收恩避怨”的原则，从不利用选拔人才的权力培植私党，笼络人心，展现出光明磊落的风范。对此，欧阳修在《归田录》中给予了开创性的高度评价，记载道：“王文正公（曾）为人方正持重，在中书最为贤相。尝谓大臣执政，不当收恩避怨。公尝语尹师鲁曰：恩

欲归己，怨使谁当？闻者叹服，以为名言。”

欧阳修本人正是这一精神的忠实继承者和实践者。

治平元年（1064年），欧阳修任参知政事，时值英宗患病未亲政，太后垂帘听政，他与几位重臣主持朝政。当英宗称赞他“性直不避众怨”时，欧阳修当即以王曾的名言“恩欲归己，怨使谁当”回应。这生动彰显了他对王曾的敬仰与两人一脉相承的政治操守——为政者当以国事为重，不避怨谤，不图私恩。

这种“担责不谋私恩”的精神，还深刻体现在欧阳修作为“千古伯乐”的荐举实践中。他不计政见不合，向朝廷推荐王安石，盛赞其“学问文章，知名当世”，面对政敌司马光，他同样嘉其“德性淳正，学术通明”，向朝廷力荐司马光。对于政敌吕夷简之子吕公著，他不咎既往，称其“器识深远，富贵不染其心”，并向朝廷举荐。此外，曾巩、苏洵、苏轼、苏辙等一大批著名文人、门生故吏更是得其关键提携。

欧阳修如此广泛而公正的荐举活动，正是对“恩欲归己，怨使谁当”原则最有力的践行。他与王曾二人跨代呼应，共同塑造了北宋中期以公心举才、为国储贤的政治生态，他们的风采与担当精神，堪称后世楷模。

欧阳修对王曾的才气亦十分推崇。据《宋史·许将传》记载，许将高中状元后，欧阳修读其赋，评价道：“君辞气似沂公，未可量也。”这一评价，侧面反映出他对王曾文风的欣赏。欧阳修在《归田录》中更生动记录了王曾的文采在当时影响之大。他详录王曾科举夺魁之作的警句，强调其文风精妙与传播之广。作为文坛领袖，欧阳修将王曾推举为文学典范，进一步巩固了其文化影响力，体现了对前辈文治成就的由衷尊崇。

元代于钦在《齐乘》中对王曾、范仲淹、富弼、欧阳修四位与青州渊源深厚的北宋名臣有精辟的比喻：青州一城，聚四公之遗风。沂公如松，根基深固；范、富如干，挺拔承天；欧阳如叶，荫蔽后世。

四公之交看似聚散无常，实则以至青州为枢，完成了一场跨越生死的士大夫精神对话。他们共构的清廉勤政、德政化民之道，化作青州这座千年古城最深沉的文化基因，提醒世人：真正的历史丰碑，从不在金石之上，而在民心之中。

文物会说话

在传统文化中，鸳鸯被赋予了特殊的象征意义，被视作吉祥的鸟类。作为一个文化符号，鸳鸯从古代就为人们喜爱，走进许多的文艺作品中，也成为玉器制作的常用题材。

作为中国传统婚俗文化的重要符号，“鸳鸯戏荷”以成双水禽与荷塘构成画面主体，其中，鸳鸯代表爱情关系，而荷花“荷”的谐音暗含家庭和谐之意。组合图案整体传达夫妻恩爱、家庭美满的双重祝福。

在诸城市博物馆，宋代鸳鸯戏荷是一个文房摆件。一对鸳鸯身体连接在一起，分别抬首张望，一只鸳鸯回头望向另一只。

馆内还有一件明代玉鸳鸯戏荷，一只鸳鸯口衔荷花，向另一只游去，双方聚拢在一起。身体上的波浪和荷叶表述了池塘里的环境，仿佛身边就是荷花荡，清波粼粼。

两件一起看，就有意思了，讲述着一个爱的故事：雄鸳鸯不知什么原因，惹得雌鸳鸯生气了。雌鸳鸯不想搭理它，转过身去，但还是忍不住回首看一眼。雌鸳鸯采了一朵荷花，送过去，去哄哄伴侣。雌鸳鸯释然了，重归和好。从宋代到明代，这爱的转身，竟然穿越了三个朝代。

据研究，雄性鸳鸯色彩鲜艳，雌性鸳鸯则相对“朴素”。雌鸳鸯完成交配后会专心孵蛋，等待小鸳鸯出生。雄鸳鸯会找一个没人的地方褪去鲜艳的羽毛，等到新的羽毛长出来后，它们会重新寻找一只雌鸳鸯，开启一段新的感情生活。这样看来，鸳鸯并非白头偕老，但起码在一段感情中还是专一的。

苏州博物馆收藏有白玉鸳鸯摆件，采用线刻、浮雕和透雕相结合的手法，粗犷豪放，又不失细致典雅。鸳鸯造型兼具写实气质和浪漫色彩。鸳鸯右目前视，杆叶、花分别垂垂于两边，下身卷边荷叶浮托鸳鸯，使鸳鸯隐现于荷叶之上，成“鸳鸯戏荷”。造型取之于生活，灵巧生动，富于想象。

西冷印社拍卖会上的一件清代白玉雕鸳鸯衔莲把件，玉质莹白，立体圆雕一对鸳鸯两相依偎于莲花池中。鸳鸯繁复的翅膀羽毛、身体的绒毛以及荷花瓣和荷叶的纹理均以阴刻线细细雕刻而成。整器线条流畅，造型生动，表现了一对鸳鸯相互嬉戏、悠然自得的神态，寓意夫妻和睦，相亲相爱。此件可作为镇纸，亦可作为笔架，是一件颇有文趣的文房小件。

“鸳鸯戏荷”玉质作品里，也有很多文房里面的玉质香炉盖。

元鸳鸯荷花玉炉盖，现收藏于浙江省博物馆。一鸳鸯栖于覆荷叶背，左右分别饰荷叶与荷花，覆荷叶为底座。鸳鸯昂首有羽冠，两翅贴于后体，尖尾。该器物属香炉的组件，通常与玉瓶、玉盒共同陈设于书房案头，三者组合使用可完成焚香、贮香、纳灰等完整的香事流程。

“鸳鸯戏荷”是中国传统寓意图案中的重要题材，该图案还广泛见于花鸟画、织绣品及工艺品中。

它在齐白石创作的《荷花鸳鸯图》里：荷叶下的一对鸳鸯，展现了静谧安详的意境。它在故宫博物院收藏的三彩加蓝刻花鸳鸯纹枕上，一眼望去，都是温暖和柔情。它在陕西历史博物馆收藏的唐鸳鸯莲瓣纹金碗之上。鸳鸯莲瓣纹金碗，被誉为“大唐第一金碗”，富丽堂皇，金碗外底有一只飞翔于花丛之中的鸳鸯。它在山西博物院收藏的鸳鸯石榴纹金盒上，在盒子表面装点着喜事的氛围。它在江西省博物馆收藏的南宋镂空鸳鸯戏水金香囊上，让浪漫的祝福语随身而行。

“鸳鸯戏荷”，还在陶瓷的瓶罐上面。浙江省博物馆的五代越窑青瓷鸳鸯戏盖罐，江西省博物馆的元吉州窑褐彩开光莲池鸳鸯纹长颈瓶，故宫博物院的明代万历款青花鸳鸯卧莲纹瓶，都围绕着鸳鸯和荷叶的题材，变化着组合的样式，赋予作品不同的情感色彩。

文物中的鸳鸯还经常与其它意象同时出现，寓意吉祥。如：鸳鸯与桂花、莲子同时出现，结合在一起就是“鸳鸯贵子”和“鸳鸯连子”，寓意夫妻白头偕老、子孙满堂的美满家庭。故宫博物院的明周之冕梅花鸳鸯图轴，鸳鸯之外，还有梅树、山茶花，寓意富贵高洁。山西博物院的唐代鸳鸯石榴纹金盒，上面的鸳鸯石榴纹饰，寓意着夫妻和谐、多子多福。江西省博物馆的南宋镂空鸳鸯戏水金香囊，鸳鸯戏水，荷叶田田，鱼游池塘，除了夫妻和美，又多了年年有余的吉祥祝福。

唐代诗人卢照邻的《长安古意》中有一句：得成比目何辞死，愿作鸳鸯不羡仙。愿天下的有情人终成眷属。



诸城市博物馆的宋代鸳鸯戏荷(资料图片)。



诸城市博物馆的明代玉鸳鸯戏荷(资料图片)。

非遗是生活

临朐手绘年画



临朐手绘年画(资料图片)。

临朐手绘年画的起源，应该追溯到当地古代兴盛的草编、布艺、刺绣、石刻壁画、木版烙画等民间艺术，多用于民间装饰家具、粉饰墙壁、美化墓穴，以及绘“财神”“喜神”“门神”“灶爷”等。后来，人们逐渐演变为用笔、颜料及纸张绘成画作。因其主要用手与笔绘制，画品又被民间常用于过大年张贴门庭墙壁，增添年庆气氛，故人们习称为临朐手绘年画。临朐手绘年画艺术经历了漫长的传承与嬗变历程。境内考古发现的北齐古墓壁画、唐代浮雕、东镇碑画、石佛造像，验证着临朐古老的手绘画作的传承历程。明清时期，近百名绘画名士及他们的画作，展示了民间手绘画作的后继盛况。

最初，临朐民间绘画艺人以手摹

绘“财神”“喜神”“门神”等画作，用以装饰门户、庭室。在当地剪纸、草编、刺绣、布艺等民间艺术熏陶下，不断吸收杨家埠木版年画、高密扑灰年画及天津、上海等地的民间绘画要素，逐渐形成了富有创意、构图完整、用色热烈、主题鲜明的艺术画风。在画面上，具有传统国画之美感，又展现了不同时代人民生活的审美情趣。在色彩方面，以红、黄、粉等暖色为主调，又大胆融入胭脂等多种颜料，使画面更显绚丽、热烈。在画风方面，既有现实主义的根基，又引入浪漫主义的格调，使画面创意入时，构图饱满，情感真切，以形写神，给人以欢欣喜悦、奋发向上、回味无穷之感。

临朐手绘年画在不同历史时期文

化背景下，出现过不同的形式与内容。旧时，多以神仙及花鸟为主。上世纪50年代，多绘制“年年有余”“六畜兴旺”等反映丰衣足食、向往富裕的画作。上世纪80年代始，出现了一大批反映新时代、新农村、新生活、新风貌的年画作品。身处基层的广大农民作者，运用手中之笔，独立构思，交流技艺，取材民间，反映生活，探求广大基层民众之“心声”，寻找浓缩社会生活之“窗口”。他们多角度、多题材、多形式地反映时代变革与民情新貌，努力展现新农村的新气象、新面貌，尽情抒发劳动大众对新生活的追求和赞美，赋予了手绘年画时代内涵，展现出独有的民间绘画魅力。

（据《潍坊文化遗产·非物质文化遗产产卷》）