

百年之梦

One Hundred Years of Dream

撰文/陈燮君

申城五月，早晚还略有寒意。在黄浦江畔的世博园区，却是盛事频传，热浪翩然。

住进世博工地以后，日夜兼程进行城市足迹馆和世博会博物馆的布展工程，虽无暇在月光下欣赏世博场馆的闪烁灯影、动人节律，却实实在在地感受到世博园区在走向成熟、趋于经典。今天，世博会已顺利开幕、隆重开园，正在“敞开海的情怀，喜迎八方宾客，汇聚五洲精华，续写世博历史”。又是满天繁星点点，午夜已过，驻足于卢浦大桥下的黄浦江边，激情荡漾，一首《黄浦江的祝福》油然而生：“黄浦江的五月春风吹拂，盛开的鲜花送上美好的祝福。海关的钟声穿越时空，用真挚的问候传递情愫。荣记湖丝让世人瞩目，李圭写下《环游地球新录》，郑观应首言上海举办

世博，陆士谔期待浦东脱颖而出，维新变法的梁启超，渴望上海运筹有术。世博会把责任降落中国，中华民族写起灵性的大书，举全国之力集世界智慧，黄浦江见证了现代文明之路，2010年上海世博会，引领中国辉煌新铸。”

呵，我们带着世博建设者的豪情可以铿然以对：和世博共同成长，与城市一起呼吸，黄浦江见证了百年之梦，一百年的中国梦已不是梦幻！

世博是创意的摇篮

走进世博的沸腾生活，已有七八个春秋。悉心筹划城市足迹馆和世博会博物馆，已有一千多个日日夜夜。两馆运筹，上博立项，华东师大、同济大学、上海大学、复旦大学加盟，施工总承包和专业分包公司积极推进，在无限创意中放飞展项思想，在创意演绎中整合逻辑框架。

世博会博物馆是国际博览局提议创建的，在159年世博会的历史上从未有过。这是世博园区中的一座永久馆。“创造”是世博会的关键词，创意是世博历史的主旋律。纵观世博会的历史，满目创意，从王韬后来对于第一届世博会的水晶宫的描述可见创意之奇：“地势高峻，望之巍然若冈阜。广厦崇旂，建于其上，逶迤联翩，雾阁云窗，缥缈天外。南北各峙一塔，高矗霄汉。北塔凡十四级，高四十丈。砖瓦榱桷，窗牖栏槛，悉玻璃也；目光注射，



一片精莹。其中台观亭榭，园囿池沼，花卉草木，鸟兽禽虫，无不毕备……”世博的建筑往往创意汇聚，引领建筑思潮和建筑技术，具有明显的标志性、艺术性、前瞻性和实验性。

1851年伦敦海德公园“万国工业成就大博览会”的水晶宫是建筑走向工业化的标志，被誉为工业化建筑的先驱。1873年奥地利维也纳世博会主展馆的圆顶大厅的穹顶用锻铁和玻璃建造，重达4000吨，由32根高约24米的柱子支撑，穹顶上有巨大的采光塔，很快被称为“世界第八奇迹”。1889年巴黎世博会的埃菲尔铁塔改变了城市人认识自己居住城市的方式，生活方式也为之一变。1893年美国芝加哥世博会出现的菲利斯摩天轮高80米，36部缆车，同时可乘2160名游客。它开创了大转轮之先河，让人尝试一种凌空的全新体验，从此风行世界，成为大型狂欢节和游乐场的重要标志。

1898年由维克多·拉卢设计的奥赛火车站为两年后的法国巴黎世博会而建，用立面隐藏了车站的大体量和铁铸结构，古典式的空间处置与钢铁结构浑然一体，于1973年被列为历史建筑，现在成为收藏法国19世纪艺术品的奥赛博物馆。1939年纽约世博会的世博塔和世博球成为主题馆，世博球寓意人类对理性的求索，隐喻未来世界，世博塔则象征摩天大楼，这一

塔一球从此融入充满创意的世博历史，常常令人回首品味。1958年比利时布鲁塞尔世博会的原子塔由9个直径为18米的铅质大圆球组成，重量为2200吨，最高球顶离地102米，原子塔银光闪烁，雄伟新奇，表达了人类对金属、钢铁工业的尊崇和对原子能和平利用的期盼。1962年美国西雅图标志性建筑“太空针”演绎了“太



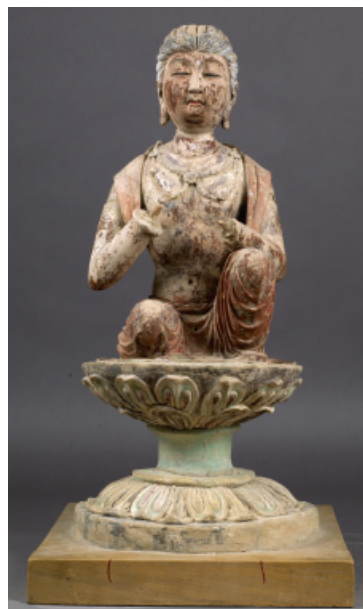
空时代的人类”的主题。1964年纽约世博会的12层不锈钢制作的“世博地球”至今令人难以忘怀。1970年日本大阪世博会的太阳塔彰显了这届世博会的成功，反映了“人类的进步与和谐”。……世博会博物馆的“吉祥世博城”和“向往和平”展项全面反映了这些创意淋漓的标志性建筑。世博历史，创意澎湃，创举非



凡：1851年的伦敦世博会展示了蒸汽机和缝纫机，1853年的纽约世博会出现了电梯，1876年费城世博会上展出了打字机、留声机和“最值得惊异”的电话，1878年巴黎世博会上的钨丝灯泡璀璨无比，1893年美国芝加哥世博会的琥珀爆米花、“蓝带啤酒”、麦片、箭牌口香糖很快风行，1900年巴黎世博会上的电影、无线电收发报机和X射线仪令人惊叹，1904年美国圣路易斯世博会上的“热狗”和冰淇淋蛋筒让人兴奋不已……在世博会博物馆中徜徉，从世博场景、历史脉动、项目演绎、记忆再现、文物展示中处处可见创意掠影。

世博会博物馆聚焦了世博历史上的创意之光，从科技、艺术和生活等方面深刻领悟“创造是世博不竭的动力”。

“创意之光”以“水晶宫创意之光”、“埃菲尔铁塔创意之光”和“菲利斯转轮创意之光”演绎世博会非凡的历史。这里有珍贵的首届世博会开幕式油画，场景再现，气势磅礴；有阿尔伯特瓷塑胸像和维多利亚女王胸像，他们与世博会的早期历史密不可分；有1851年伦敦世博会长卷，描绘了中国对于首届世博会的参与；有蒸汽引擎模型、爱迪生炭丝灯泡、1877年制早期贝尔电话、月面环形山电镀模型、日蚀演示模型、行星齿轮传动装置等，系世博会上展示过的科技珍品；有罗丹参加1900年巴黎世博会的7件雕塑原件《祈祷》、《安德罗美达》、《小丘上的睡美人》、《思想者》、《吻》、《巴尔扎克》和《乌戈林和他的孩子》，一眼望去，神品林立，气象顿生，叹为观止。展项“格尔尼卡”通过毕加索反战题材的《格尔尼卡》绘画复制品、1937年法国世博会时展示《格尔尼卡》原作的西班牙馆的模型和多屏投影等，揭示1937年—1970年世博会的核心主题“向往和平”。“蓝绿童谣”以“天蓝地绿”数字互动投影和十大节能环保建筑模型等，演绎上一世纪70年代初至今的世博会核心主题“人与自然的和谐共生”。“镜中魁影”除了展示罗丹雕塑外，还借来了巴黎装饰艺术博物馆的代表1900年“新艺术”及1925年“装饰艺术”的玻璃与家具等艺术作品、1937年巴黎世博会招帖画、获1915年巴拿马世博会金奖的沈寿所绣“耶稣冠荆像”、胡开文墨庄特制的“地球村”墨和描绘世博与艺术的大型纸上油画《田园中的人文》等，深刻反映艺术改变世界的主题。展项“BIE之树”、“主题长廊”、“盛会掠影”、“世博八音盒”和“世博余韵”等从运筹世博的高度对申办、筹办世博进行了方法论的启迪，妙趣横生，喜闻乐见，创意绵绵，流连忘返。



在筹划城市足迹馆和世博会博物馆之初，我们就定下较高的逻辑起点，要为中国2010年上海世博会增彩，为世博会的历史留下几个“第一”。令人愉悦的是，我们进行了成功的践行。“场景影院”以巨大的环幕和众多单体建筑进行场景组合，影视巍然壮观，音响荡气回肠，古今中外五大城市睿智盎然，世界城市发展足迹得到全视角影映。“吉祥世博城”以寿山宝石世博城、10万颗田黄金顶、环幕飘幕顶幕的三幕合一与组合投影、世博花车和吉祥玩具等为元素，结合声光电全息互动，演绎世博历史、世博精神和中国2010年上海世博会的盛况、盛景、盛情。偌大的“宝石影墙”闪现乌尔，腾起紫云，城墙依稀，贯通城脉，与文物、场景、模型和影像一起综合再现西亚美索不达米亚人最初城市文明的崛起。“运河城曲”以京杭大运河北段、中段和南段老建筑的原有神韵的整体凸显，配以古戏台、场景喷绘和戏曲演出，综合进行“人在城中走，运河身边伴”的视觉展示，是实景式诠释城市智慧的创新性尝试。第一次出现的“叠画影像”，以平面绘画的多层叠显定格叠峰城影，展现世遗印象，扑朔迷离，闪现神奇。“只要有时间，就要有拓展创意的空间”，这是我们营建

世博场馆的重要原则。难以想像的是，交口称誉的“吉祥世博城”从创意到落地不到一年，“十万颗田黄金顶”从动议到实现不足两个月，“宝石影墙”从构思到完成不到30天！

让世博和城市一起呼吸

城市让生活更美好，世博让城市更精彩。世博与城市的联系，从来没有像今天这样紧密。让世博和城市一起呼吸，让生活和城市一起进步，已成为这届世博会的美好演绎。

城市生活的维系，让本届办博者终日萦怀。在城市足迹馆中，敦煌博物院复原了两个洞窟，展示了10件唐代稀世遗珍。榆林25窟复原壁画让人感悟敦煌壁画中大唐城市生活的雍容华美、精彩纷呈。莫高窟220窟复原壁画精气神俱备。菩萨、彩塑供养菩萨像、天王立像、木雕六臂观音像、《佛说大药善巧方便经》、《说苑反质篇》、《妙法莲花经普贤劝发品》、《妙法莲花经序品》、《张君义勋告》等经卷书法等系第一次走出敦煌，让人领悟敦煌艺术中大唐城市的盛世恢弘与开放胸怀。城市生活有声有色，编钟古韵有源有流，从湖北省博物馆借展的曾侯乙编钟复原及其演奏，反映了中国古代的高雅的礼乐生活。声声编钟乐，

幽幽生活情，有感而发，作歌一首：“编钟击鸣声声清澄，天籁之音金玉齐声，国之重器发聳振聳，世博虎跃梦想成真。这是两千四百年前的文化馈赠，这是十三亿中国人民的世博乐耕，钟乐绕梁千秋回荡，世博乐章万代传承。啊，编钟声声，长风奔腾，魂牵梦萦，正是良辰。”在展项“雅典古代理想幻城”中，雅典娜头像、雅典娜无头雕像、运动员斯忒芬诺斯大理石墓碑石碑和亚里士多德双面头像等文物珍品反映了古希腊时代的卫城遗风，诗情生活，古风犹存。“黄河长江城脉”展项把观众带入东方早期城市生活，寿山宝石搭起一座座城市建筑，渔猎采莲画像砖、宴饮画像砖、盐井画像砖、凤阙画像砖和东汉“雒官城塹”铭文砖、东汉洛城铭文砖、陶吹箫俑、陶舞俑、说唱俑、抚琴俑等把中国古代的美好生活场景描绘得惟妙惟肖。在彩绘雁鱼铜灯前驻足，雁鱼传神，造型奇美，水滤灯污，初见环保。今天崇尚的“低碳”在中国古代文物中已初见端倪。在曾侯乙铜鉴缶前观赏，可见古人的城市生活智慧，酒物在缶中，周边放热水，即可温酒，如果换放冰块，便是一个“中国古代的冰箱”。古人如此生活，岂不美好！

城市足迹的探寻，在不少展项中清晰可见。城市的足迹承载了各自的理想，城市的历

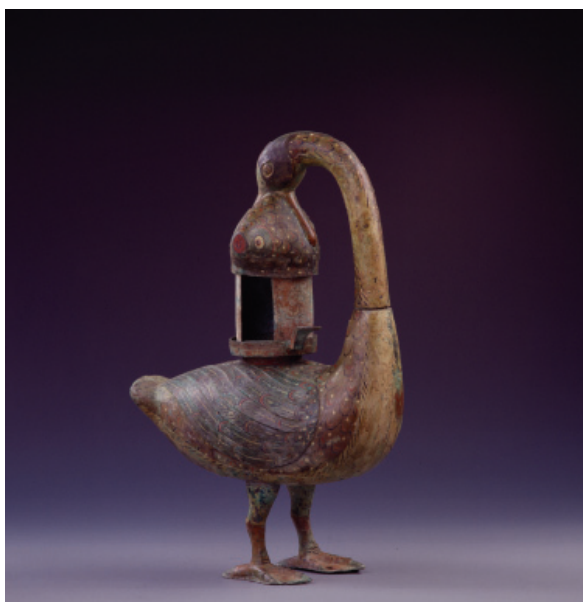
史映照了各自的成长。从公元前5000年开始，美索不达米亚平原上先后崛起许多以城市为核心的城邦国家和拥有众多都市的王朝帝国。新巴比伦王国(公元前626至前538年)首都巴比伦有三道高大的城墙，主墙长约13公里，厚约8米，用彩釉砖瓦装饰伊什塔尔神门。我们从德国柏林国家博物馆借来了龙像彩釉砖和狮像彩釉砖，搭起了巍峨的城门，再现了西方古城的重要元素。“两河晓星”展项中有大型气压式升降模型乌尔城，塔庙、集市、王宫、住宅和城墙一览无遗，同时，汇起“祭祀图景”印章、陶塑神像和刻有楔形文字与神像的“界石”，把观众引向神奇的美索不达米亚的早期之城。“众神之城”展项运用影像投影、凹镜成像、文字瀑布、古城喷绘和珍贵文物演绎了中国、两河流域、古埃及、古印度、古代玛雅城市文明守护神，从一个特殊视角寻觅城市的足迹。“柏拉图学院”以青铜人物骑马雕像和太阳神阿波罗雕像等重现欧洲文艺复兴时期典型凉廊和庭院样式，在城市足迹的追寻中捕捉欧洲城市从古代以神为主到文艺复兴时期以人为本的城市发展的核心价值理念的变化。“城市拼图”回放了文艺复兴代表性的意大利城市罗马、威尼斯、费拉拉、曼图亚、锡耶纳、乌尔比诺、比萨、米兰和那布勒斯的城市足迹。



“达芬奇与城市设计”以达芬奇的手稿复制品和建筑模型再现文艺复兴巨匠达芬奇心目中理想城市的蓝图。东西方城市发展的足迹在展项中延伸，在演绎中显现。

城市文脉的延续，是城市足迹馆的执著追寻。有了城市文脉，城市足迹才连贯、通达、连绵，才能传承有绪，演进见序。城市文脉见证了城市的历史呼吸。让世博和城市一起呼吸，让世博展项紧贴城市文脉，是城市足迹馆的真诚守望。“三朝帝都”以索非亚清真寺场景复原，回放作为同一座城市的拜占庭、君斯坦丁堡和伊斯坦布尔的发展脉络。一座城市，三朝更替，文化多样，和而不同。我们从西藏博物馆、布达拉宫、罗布林卡借来了唐卡、佛像和银质龙柄茶壶、银质鎏花蔓陀罗等生活用品，显现了雪域之城的文脉延续。在这里，同样令人感慨万千，《雪域之城》歌词辉映此景：“养育世界屋脊的绿松，需要多少个寒冬。采集雪域苍穹的星斗，需要多少回迎送。敞开拉萨河的人文情怀，需要多少次律动。叙述雅鲁藏布江的城市故事，需要多少年吟诵。啊，有一种城市叹雄奇，有一种生存叫隆重，有一种理念是企盼，有一种智慧称从容。”文脉的延续，维系着雪域之城的平和、康健、兴旺与安宁。在“街城叠影”展项中有动静相宜的中国明清街景塑造、江南旧城的古地图视频叠放、国之瑰宝《姑苏繁华图》、《康熙南巡图》的展示与《闸口盘车图》的三维视频显示，城脉紧连着文脉，文脉支撑着足迹，世博和城市一起呼吸，城市托起了文脉起伏。“运河城曲”吟唱了随河流淌的运河文脉，老房子传颂着人文佳话，大运河飘荡着城市睿智，古戏台唱说着运河城歌，老器物目睹了城市脉动，听，一曲《智慧的运河》在水波中跳跃：

“运河的历史水中晃荡，运河的文化欢歌渔唱，运河的城市古韵密语，运河的智慧千古崇尚。运河边上的老房子会说话，运河边上的古桥通京杭。运河边上的故事有桨声，运河边上



的人家枕水浪。啊，二千年的运河三千里长，烟波浩淼中有治家治水治理城市的智慧在流淌。”在运河的粼粼波光中，我们见到了城市文脉的延续。

举手承诺就应选择庄严

百年之梦的畅想靠自信，百年之梦的实现见精神。我们在文明的名义下结集，举手承诺就应选择庄严。回放二千多个昼夜的难忘情景，宛如就发生在眼前。

明世博责任，挑项目重担，为其鲜明特点之一。七八年来，城市足迹馆和世博会博物馆的设计布展除了文中已经提及的团队外，文广局机关及艺术研究所、上海美术馆、上海师

范大学、上海音乐学院等也提供了精神动力和智力支持，上海市历史博物馆、上海鲁迅纪念馆、中共一大会址纪念馆、陈云纪念馆和上海110个博物馆、纪念馆的文博同行都加入了总体团队，多方合力有效推进了项目设计及其施工。今年元旦以后工地现场才通电通水，留给项目施工、布展的时间太短，仅有三四个月。在工地上经常可以听到这样的话：“这段时间就是装修家里的三房两厅还嫌短，而我们面对的是两馆的二万五千平方米！”整个元旦假期，工地上以“临时用电”度难关。天气寒冷没有水，相互激励保进度，元旦一过，工地总体项目施工框架已经竖起。整个春节，马不停蹄，展项布展长驱直入。三月春风催人急，展柜展品入展馆。陈列布展高潮迭起，两馆面貌日新月异。团队的气氛庄严，工地的夜晚苦短。有的同志以工地为家，把铺盖卷到了现场。有的同志新婚，假期未完就上班。有的同志丢下了新婚爱妻，没日没夜投入项目。我们时刻被工地上的动人故事激励着。半夜查岗，我曾问过工地上安保队员来世博园区之前的经历。一位来自外地的大学生说，他为了目睹世博巨变，主动要求来园区实习，担任安保。一位年轻人在当安保前是一家电器公司的营销员，开始报

名当志愿者，只给他很短的时间，为了全程体验世博，他干脆辞掉了原有工作，欣喜地加入了安保团队。这些平凡而美丽的故事，化为承载责任的信心和挑起重担的力量。

举全国之力，集世界智慧，为其又一鲜明特点。在维多利亚·阿尔伯特博物馆珍藏着世博会最初50年的100多件珍贵文物，马克·琼斯馆长说中国2010年上海世博会需要什么，该馆提供什么，结果顺利借来了反映第一届世博会开幕式的油画和维多利亚女王像鎏金瓷瓶、阿尔伯特亲王像鎏金瓷瓶等珍藏。德国德累斯顿绿穹顶博物馆为我们提供了反映西方宫廷情怀的坐在酒桶上的酒神、贝壳形玛瑙碗、“一日四景”盆等传世珍品。故宫博物院及时借出宫廷奇珍铜镀金珐琅六角钟、玛瑙花鸟纹小插屏、掐丝珐琅牧童坐羊笔架等，使展项以东方生活相辉映。西藏同行热情提供镀金坛城、唐卡金刚手坛城和汉白玉卧佛等世界屋脊的珍贵文物。国家博物馆和各省市博物馆有求必应。敦煌博物院樊锦诗院长深夜商谈借展文物，亲临世博现场指导布展。为了营建“运河城曲”，李先生夫妇搬来大运河边上的颇有震撼力的老房子和古戏台，张先生和孙女士慷慨拿来价值连城的寿山宝石，甚至不惜对巨大的寿山

山宝石切片和打磨，按设计稿嵌镶上影墙。盛女士用两千多块琉璃营造了开放的城市。陆在易、金复载、赵兵、陈强斌先生争分夺秒为城市足迹馆和世博会博物馆歌以及《编钟声声》、《智慧的运河》谱曲，蔡伟民先生专程从美国赶来放歌，廖昌永先生欣然领唱，滕俊杰、杨



燕迪先生全力支持，……为了实现中国百年世博梦，全国努力，世界关注，八方汇流，沁人心脾！

4月30日晚上，中国2010年上海世博会举行了隆重的开幕式，我有幸作为嘉宾和评论员参加了凤凰卫视上海世博会开幕式特别节目，见证了世博历史上这一重要时刻。两个小时的北京、上海、台北、香港、日本连线直播，热烈激昂，感人肺腑。开幕式结构严谨、仪式典雅。宋祖英、成龙一曲《和谐欢歌》唱出了世博会崇尚创造、企盼和平、追求和谐、感受欢快的主旋律，《相约上海》表达了黄浦江的祝福。《蓝色多瑙河》于1873年奥地利维也纳世博会上由著名作曲家约翰·施特劳斯亲自指挥奏响，那“优美的回声”穿透历史，在申城荡漾。《勇敢的号角》演绎了世博的开拓创新，《今夜无人入眠》唱出了世界为世博进入新里程而兴奋不已。国际展览局蓝峰主席在前一天与洛塞泰斯秘书长一起参观世博会博物馆、城市足迹馆时，用中文高度赞赏了这届世博会。他在开幕式上用中文反复阐述世博精神，表达了对中国成功举办本届世博会的感激之情。这给我们传递了讯息：世界进一步关注中国，国际组织的重要官员正在认真学习中文，中国与世界的融汇、合作、交流正在加快进程。

呵，世博会对于一个举办国家、一座落地城市来说，是创新的平台、发展的机遇、经典的盛宴和生命的礼赞，一个举办国家、一座落地城市对世博会而言，会给予庄严的承诺、思想的吞吐、精英的汇聚和风采的展示。世博的历史已有159年，不算年轻，却依然生机勃勃。一个文明古国、一座海纳百川的城市一旦与世博相遇，必将舒展无限的诗意，吹拂万里智慧的春风！百年之梦圆于庚寅，文明古国更具灵性。🔴



曾侯乙墓竹简书法艺术特征浅析

The features of the calligraphy seen on bamboo slips excavated from the Tomb of Yi, Marquis of Zeng State

撰文/陈松长 吴振红

曾侯乙墓发掘于1978年，该墓出土了包括曾侯乙编钟在内的青铜器、漆器等珍贵文物7000余件，现均收藏于湖北省博物馆。其中曾侯乙墓出土的竹简共有240余枚，合计字数6600字，约写于公元前433—400年之间，属战国早期。内容主要是记载葬仪用的车马与兵甲，是战国时代常见的遣策文字。这些竹简文字虽然没有曾侯乙编钟那样庞大和引人注目，但在中国书法史中的特殊地位却实在不应该轻视，因为在竹简这种特殊的载体上，我们既能感觉到楚系金文的传承，又能领略到楚系竹简文字笔墨的神韵。在战国时代的书法艺术中，这是第一批独立于当时楚系金文外的一种原始而珍贵的手写墨迹，可以说具有了书法形式构成的所有基本要素。下面我们就从书法形式构成的基本要素——线条、结体、章法、风格四个方面来探究其书法艺术特征。

一 线条特征

书法艺术从一开始就和线条接下了不解之缘。线条是书法艺术的基础，线条美是书法艺术形式美的集中表现。康德说“线条比色彩更具审美性质”。研究探索书法的形式特征应从“线条”这个最基本的元素开始，才能曲径

通幽。卫夫人在《笔阵图》中说：“善笔力者多骨，不善笔力者多肉。多骨微肉者，谓之筋书，多肉微骨者，谓之墨猪。多力丰筋者圣，无力无筋者病。”从这句话中我们能体会出好的线质的标准，以及达到这种线质的技巧就是要善于用笔。中国书家自古最重中锋用笔，认为中锋才有好的线质。下面我们就具体分析一下这批竹简的线条特征。

1. 细观曾侯乙墓竹简的笔墨运动可以看到，其用笔大都方起尖收，多有头粗尾细之感。笔画有粗细变化，用笔迅捷流畅、节奏明快、犀利简洁，这种笔画以竖画、斜笔为多（图1）。从这些字中我们可以看到，其笔力爽劲而锋利，竖画笔立悬针；斜笔露锋尖出且坚挺。

2. 横画的特征大多向右上斜耸然后下垂（图2），我们会发现这些横画方向都不是水平



图1



图2

的，大部分都是向右上方倾斜，这是因为把编联成卷的竹简拿在手中书写，握笔的右手仅靠在竹简上，不能随意移动，因此产生了字体倾斜的现象。

3. 转折处无论顺逆都作弧转，笔法圆转流美，折角圆润合度，具有鲜明的层次和节奏感（图3）。



图3

以上我们介绍的是曾侯乙墓竹简的笔画特征，让我们再来与同出曾侯乙编钟铭文（图4）的笔画作一比较，以凸显此竹简的笔画特征。

曾侯乙墓竹简在战国时代的书法艺术中，

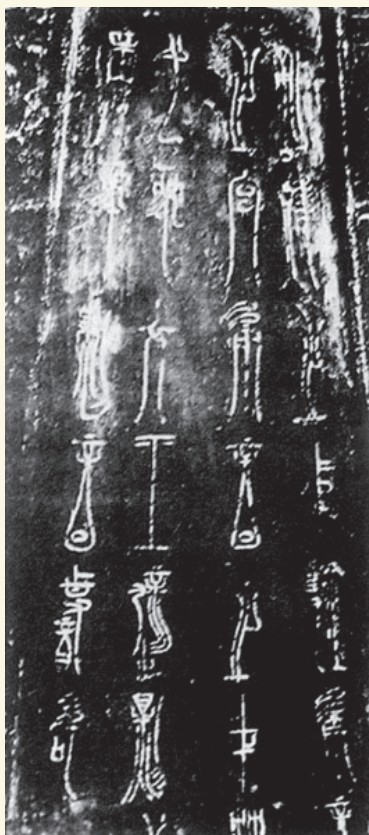


图4

是第一批独立于楚系金文以外的一种原始而珍贵的真实手写墨迹。与此基本同时期的楚系金文的代表有曾侯乙编钟铭文，虽是同墓所出，但由于载体和实用的不同，所反映出来的风格韵味就完全不一样。铭文的线条婉转流丽、粗细一致且工整细腻，是一种装饰性很强的美术字。从这些字例中，我们能看出其雕琢之气。其线条粗细一致，看上去比较单调。而曾侯乙墓竹简是用毛笔墨书写的，毛笔富有弹性，写出的线条粗细不一、活泼灵动。现将曾侯乙墓简文与曾侯乙编钟铭文中出现的同一字列出，以方便比较分析它们笔画特征的不同。见如下字例（图5）：



图5

从中我们会发现简文的线条有粗有细、有曲有直、有长有短、有浓有淡，富有节奏感、韵律感，和笔墨的神韵。再看铭文则完全没有简上墨迹的笔墨变化和书法的韵致，缺乏线条的灵动感。

二 结体特征

书法结体，又称之为“间架结构”或“布白”，是指字点画之间的联结、搭配和组合，以及实画和虚白的布置。美学家宗白华先生运用美学观点强调：“一幅好的字表现一个美的空间。他们巧妙地运用计白当黑、虚实相生、

以虚代实、因虚得实、黑白对比来显示中国书法空间感的最大特色。”清代书法家、篆刻家邓石如说：“计白当黑，无笔墨处也是妙境呀。”清代书学理论家包世臣也说：“字画疏处可以走马，密处不使透风。”“常计白当黑，奇趣乃出。”这些著名学者、书法家津津乐道的“布白”理论，不仅适用于作品的大章法，也适用于单字的小章法，说明我国书法艺术对结构美非常重视。下面我们就来具体分析一下曾侯乙墓竹简文字的结体特征。

1. 文字的结体以紧密型为主，字形纵长但不夸张向下的竖画（图6）。这些字的笔画数非常多，但是书手善于运用笔画搭连之法使结构紧密。产生的视觉效果是密而不挤、疏而不



图6

散，充分体现了其结构之美。

2. 文字结体讲究留白和避让呼应。文字结体中的“留白”就好比是音乐中的休止符、小说中的虚笔、戏剧中的暗场、绘画中的空白等等。下面我们且将这批竹简书结字布置的疏密分以下四种类型（见表1），从中我们能看出简书单字结构的布白变化多姿多彩、动人妩媚，具有很强的艺术效果。

表3

序号	楷字	（同一字主笔变化）字例	说明
1	之	之 ¹⁴ 之 ¹⁴	前者主笔在下横 后者主笔在上斜横
2	凡	凡 ¹⁹ 凡 ¹⁹	前者主笔在捺 后者主笔在撇
3	車	車 ¹⁰ 車 ¹⁰	前者主笔在竖 后者主笔在横

3. 同一字有不同的写法以丰富结构的变化：指在书写相同的字时，以变换组合部件的位置来做结构上的变化，使其结构多样化。这种变化较大较明显（见表2）。由此分析可知：同样的字在屡次出现的时候，注意到了用不同的写法加以回避。

4. 通过主笔的变化来丰富结构的变化（见表3）。这主要指相同的字重复出现时，书写表1

种类	字例
上密下疏	𠂔 ³⁶ 𠂔 ³⁶ 𠂔 ⁶⁶
上疏下密	𠂔 ⁴⁰ 𠂔 ¹⁶³ 𠂔 ⁴⁵
左密右疏	𠂔 ¹⁴ 𠂔 ⁴⁶ 𠂔 ⁸
左疏右密	𠂔 ⁵⁶ 𠂔 ¹²² 𠂔 ⁶

表2

序号	楷字	（同一字结构变化）字例
1	勒	勒 ¹⁴ 勒 ¹⁴ 勒 ¹⁴
2	哀	哀 ²⁵ 哀 ⁴³ 哀 ¹⁷⁶ 哀 ¹²⁷
3	滕	滕 ¹³² 滕 ⁴³ 滕 ⁴³ 滕 ¹²⁹ 滕 ¹²⁵
4	狐	狐 ²⁹ 狐 ²⁵ 狐 ³⁶ 狐 ²⁹ 狐 ⁴⁶

者仅变化主笔的位置来使字形结构具有变化。清刘熙载说：“画山者必有主峰，为诸峰所拱向；作字者必有主笔，为余笔所拱向。主笔有差，则余笔皆败，故善书者必争此一笔。”清朱和羹也说：“作字有主笔，则纪纲不紊。写山水家，万壑千岩经营满幅，其中要先立主峰。主峰立定，其余层峦叠嶂，旁见侧出，皆血脉流通。作书之法亦如之，每字中立定主笔。凡布局、势展、结构、操纵、侧泻、力撑，皆主笔左右之也。有此主笔，四面呼吸相通。”可见古人早就对主笔的运用给予了高度的关注和评价。

5. 文字结构类型丰富：汉字结构类型是按照不同的结构方法对汉字所作的形体结构类型上的分类，其所依据的标准是汉字的结构方式，它具有演变性、规范性和多层次多角度的切分性。这批简书文字结构类型大致可分为如下五类（见表4），左右结构中的“削”字左大右小、左高右低；“唯”字左小右大、左低右高，这种结构组合参差错落、富有节律。其他结构组合也都各有特色，结构类型丰富多彩。

表4

类型	字例
独体结构	車 ¹²⁰ 王 ¹³⁸ 兀 ¹¹⁷
左右结构	伐 ¹⁵⁶ 少 ⁶¹ 吸 ¹⁸⁸
上下结构	忘 ⁵⁴ 萍 ¹⁹² 資 ⁹⁴
上中下结构	望 ⁷¹ 贗 ¹⁶ 醫 ⁹¹
包围结构	式 ⁸¹ 邲 ³⁰ 邲 ⁴⁴
左中右结构	脩 ¹⁶ 邲 ³¹

三 章法特征

章法就是一幅作品字与字、行与行之间是否疏密得当，大小相宜。明董其昌《画禅室随笔》评书法云：“古人论书以章法为一大事，盖所谓行间茂密是也。”又云：“右军《兰亭叙》，章法为古今第一，其字皆映带而生，或小或大，随手所如，皆入法则，所以为神品也。”从创作过程来看，一件作品的章法总是通过这些环节逐步构成的：点画→单字结构→单字连缀→邻行承应。下面我们就来具体分析这批简书的章法特点，图7为随机抽取的几支竹简。我们就具体来分析一下其章法特征：

- 1. 字体大小也跟章法有关系，从图中我们看到竹简上的字有大有小，错落有致；线条有粗有细，虚实相生。整体看上去富有节奏感。
- 2. 章法布白空阔疏宕，字与字之间的距离比较宽松，有一种疏朗的感觉。

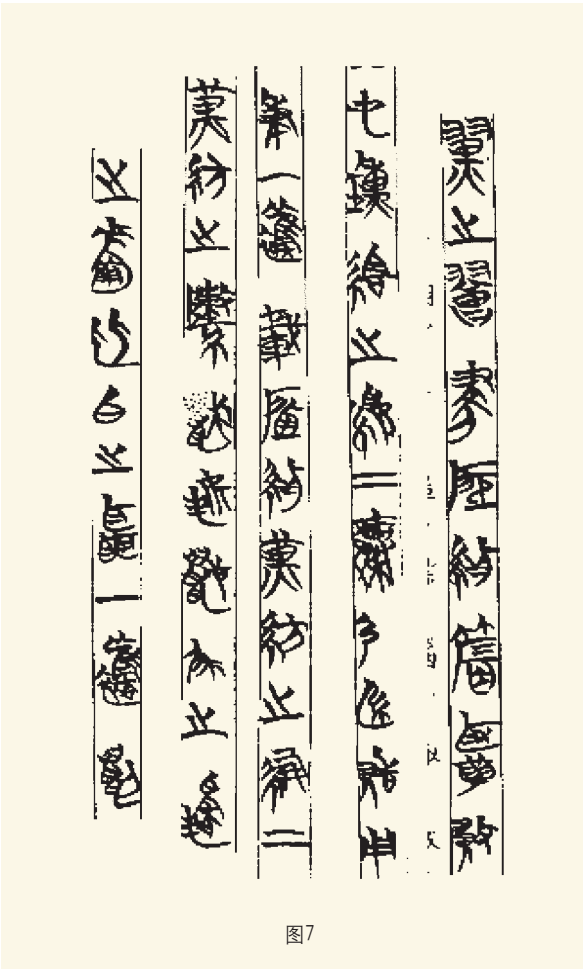


图7

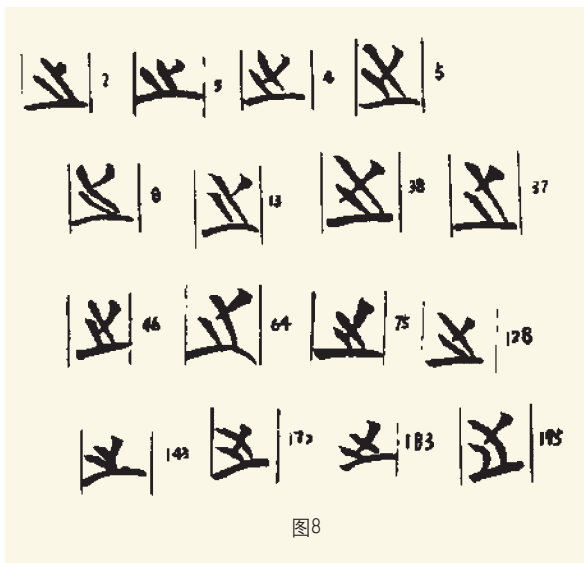


图8

3. 重字变异不雷同。以“之”字为例，王羲之的《兰亭序》中的二十个“之”字反复出现但并不雷同，作了相应的变化。成为书法史上一大美谈。也许是一种巧合，早于王羲之近千年的曾侯乙墓竹简中也出现了“之”字近400个，并且基本上都不雷同而富有变化，我们随机抽取17个字例（图8），当然我们不能以现在的眼光去评论当时的书手就有这种自觉的审美意识，特意将“之”字写成不同的形状以求章法上的完美。但是这些形状各异的“之”字确实为章法增添了是一种美的享受。

四 风格特征

南朝袁昂奉梁武帝之命，对二十五位书法家的艺术风格写了评语，开创了研究艺术风格的先河。宋徽宗问书学博士米芾，本朝几位书法名家的风格技巧是什么？米芾说，蔡京不得笔，蔡卞得笔而乏逸韵，蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏轼画字，他自己刷字。可见用笔技法不同，字的笔画线条效果肯定不同，从而导致风格也不同。

曾侯乙墓竹简的书法艺术风格特征具有比较明显的地域性历史文化特征。据《史记·楚世家》的记载可知，楚国出自能够“光融天下”的祝融氏，世居于江汉之间，周初助武王伐纣而

被封为楚子，都于丹阳（今湖北秭归）。当时楚国尚弱，大约从西周末年开始，楚国逐渐向外扩张，春秋240余年间，先后吞并周边诸侯四五十国，成为雄踞南方的泱泱大国。从地理位置与环境来看，楚居群蛮、百濮之间，文化有较强的封闭性，就其性质而言，它具有浓郁的原始宗教的巫文化色彩，诡谲神秘、浪漫潇洒。在这种背景下所产生的曾侯乙墓竹简所呈现出的书法艺术风格特征为——郁拔纵横、奇肆遒劲，具有一种雄强之势（图9）。

综上所述，曾侯乙墓竹简文字用笔犀利，起笔重，收笔轻，头粗尾细，笔画有粗细变化。横画大多向上略弯下垂，结体紧密以纵长为主而富有变化。章法的布白空阔疏宕，风格奇肆遒劲。可以说线条、结体、章法、风格都具有鲜明的书法艺术特征，它既可使我们领略到楚系竹简文字笔墨的神韵，又充分反映了我国先秦时代书法艺术的高度成就。

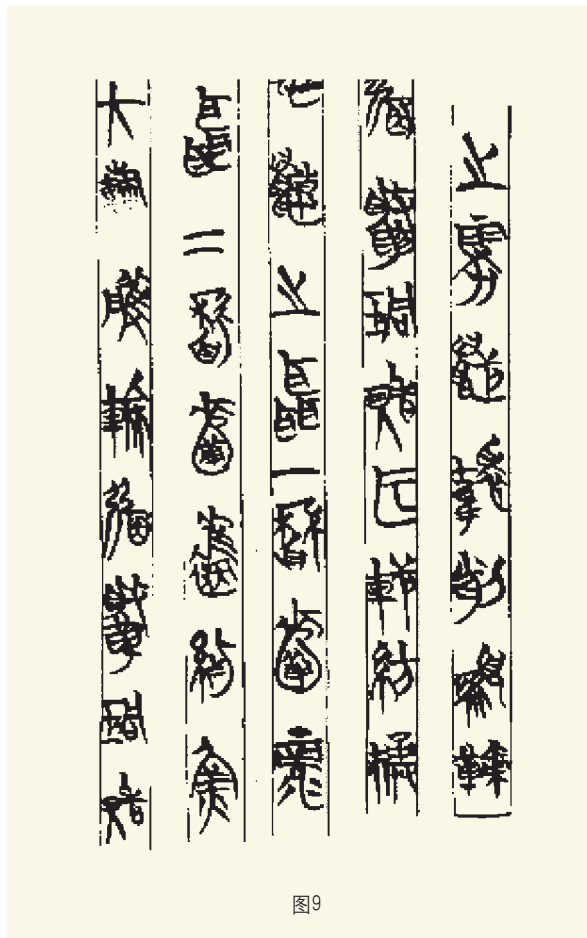


图9

越窑青瓷的兴衰初探

A preliminary study of the rise and decline of Yue Ware

撰文/董忠耿

“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”，这是唐代陆龟蒙在《秘色越器》诗中，对越窑青瓷及其釉色的最早明确记载。然而，关于越窑的界定及其兴衰历程，陶瓷史学界仍存在着分歧，本文就多年的学习所得谈点看法，以求教于前辈与师友。

一 先越窑的发轫与兴起

考古发现表明：当我国中原地区社会历史发展到夏商王朝之时，浙江越族先民的日常生活用器，普遍盛行着一种以泥条盘筑法成型，器作小口或敞口，束颈，丰肩鼓腹，圜底(或微内凹，也有作平底)为主要特点，器表拍印诸如叶脉纹、条纹、席纹、方格纹、云雷纹等几何形纹饰的印纹陶器；在浙西的江山市一带，还出现有一种表施黑色涂料(如“泥釉”)的“着黑”印纹陶。大致在商代中晚期，古越先民终于在此基础上创烧出以瓷土作胎，表披青釉的原始古朴的小型生活用器——原始青瓷，从而拉开了浙江青瓷生产的序幕。1984年，浙江上虞市樟塘镇严村曾发现有二座商代晚期的龙窑窑址⁽¹⁾，尽管这是属于烧制印纹陶器的龙窑，但它业已具备了烧制原始青瓷的条件。特别是在浙北地区的湖州市青山乡黄梅山和老鼠山，



图1

曾发现有专烧原始青瓷的龙窑窑址，主要产品有豆、罐及器盖等，大多采用拉坯或泥条盘筑成型工艺，有的则是分开制作后再拼接而成，器表拍印较浅的席纹、云雷纹、回纹及复合纹饰，外施一层青黄色薄釉。虽然因其烧造温度相对偏低，釉面较易剥落，但这应是越族创烧出原始青瓷的物证。⁽²⁾

1983年9月，余杭区潘板桥镇俞家堰曾出土有一件商代时期的原始青瓷罐，通高24厘米、口径15厘米、腹径24厘米(图1)。此器十分完整，唯口部稍有变形，现藏江南水乡博物馆，器作小口外敞，束颈高领，溜肩，鼓腹，下腹内收成圜底微内凹；灰褐色胎，口沿内侧见有

(1) 浙江省文物考古研究所：《浙江上虞县商代印纹硬陶窑址发掘简报》，《考古》1987年第11期。

(2) 德清县博物馆：《瓷之源——原始青瓷与德清窑学术讨论会》，2008年5月。

若干旋修刀痕，肩腹部外器表通体拍印交错的条纹，质地坚硬，外施一层薄薄的青黄色釉，釉面洁净光亮⁽³⁾。此外，在余杭、桐乡、德清、萧山、上虞、宁波等地，也都发现有原始青瓷豆、鸭形壶、罐之类的器皿，从而可以确认浙江在商代之时已能烧造出原始青瓷。

降及西周时代，与黄梅山窑址毗邻的湖州市青山乡岳家坝和德清县龙山村施宅火烧山，以及二都乡的防风山，也已设立窑场烧造出以原始青瓷豆、盘、罐、盂之类为主的日用器物。然因原始青瓷成本比铜器低廉，这给缺乏铜矿资源的越国带来了莫大的益处，同时它比之于陶器既坚固而又便于洗刷，因之社会需求日益增多，故至东周之时，原始青瓷器盛行，并已形成以今日的绍兴与上虞、萧山、德清与湖州三个窑场中心，成为越国的一大陶瓷产业。

据考古调查获悉，绍兴与上虞的原始青瓷窑址主要集中在绍兴富盛、吼山、东堡和上虞樟塘镇严村一带，其中富盛长竹园窑址范围约8000平方米，原始瓷片、托珠、红烧土及印纹陶片等堆积十分丰富，曾发掘清理出二座残存的龙窑遗址，且每座窑基都上下叠压五座废窑，窑长大约不超过6米，反映出这一窑场烧造时间很长。⁽⁴⁾

萧山发现的原始青瓷窑址以进化、所前、浦阳等地最为密集，估计有数十处之多，几乎遍布当地的山岳，从而印证了流传至今的“周朝天子八百年，个个山头有窑烟”的民谣。其中进化镇大汤坞村茅湾里窑址以烧制原始瓷碗、盘、钵、盂和印纹陶器等日用器为主，残废品及窑渣、窑具、红烧土堆积范围长达200多米，有的堆积有1米~2米厚。2001年10月，

浙江省文物考古研究所与萧山博物馆曾联合对进化镇邵家塔村的前山窑址进行了发掘，揭露出二座上下叠压，斜长13米，坡度约15度的龙窑，探明其窑室前段以烧造原始青瓷为主，后段则用于烧造印纹硬陶，从而解决了原始青瓷是否与印纹硬陶同窑合烧的问题，具有重大突破意义。2005年10月至12月，文物考古部门又对进化镇安山窑址进行发掘，清理出三处龙窑遗迹和大量的印纹硬陶与原始青瓷残片堆积，并再次证实原始青瓷与印纹硬陶为同窑合烧的事实。⁽⁵⁾

德清与湖州的原始青瓷龙窑窑址近年发现较多。春秋时的窑址主要集中在德清的苦竹坞、泉源坞、白漾坞、缩头坞、响堂坞、叉路岭和火烧山等地。战国时的窑址以冯家山、南山、亭子桥、下阳山、鸡笼山、塔地里、前埠、窑坞里最为密集，共达20多处。主要产品有碗、盘、盅、豆、钵、洗、盂、罐、甗、权、提梁壶、尊、鼎、勾罐、甬钟、鼓座和簠于及镂孔长颈瓶等，尤以仿自青铜的礼乐器最引人注目⁽⁶⁾。2005年在江苏无锡市鸿山越国贵族墓出土的原始青瓷礼乐器，完全可以证实德清窑址正是其产地所在。⁽⁷⁾

秦汉以降，浙江的陶瓷业有了一定的发展，各种仿制青铜器和漆器的青釉器继续流行，产品特征以饮食器、盛贮器为主，礼乐器已很罕见。此时的青釉器形体很大，但胎质较粗松，胎色偏灰褐，釉层较厚，釉色较为灰黄，且往往仅施半釉，下腹部露胎呈灰褐色泽。

尤应指出的是：有许多专家学者以德清亭子桥窑址出土的原始青瓷器为据，认为“从外观上看确实水平已经达到很好的程度，从化

(3) 《余杭文物志》，中华书局2000年。

(4) 绍兴县文物管理委员会：《浙江绍兴富盛战国窑址》，《考古》1979年第3期；沈作霖等：《绍兴吼山和东堡两座窑址的调查》，《考古》1987年第4期。

(5) 施加农主编《萧山古陶瓷》，文物出版社2007年。

(6) 浙江省文物考古研究所等：《浙江德清亭子桥战国窑址发掘简报》，《文物》2009年第12期。

(7) 南京博物院等：《鸿山越墓发掘报告》，文物出版社2007年。

验得来的数据，其中质量高的已经达到了成熟瓷器的标准，因此我国成熟瓷器的烧成时间有望提前到战国时期”。对此，笔者尚有异议，因为既然说“其中质量高的已经达到了成熟瓷器的标准”，那么，其质量低的也就无法达到了，这说明质量高者仅是个别现象。倘若战国时代能烧出成熟青瓷，则绍兴、萧山等地窑场也当达到此技术标准。况且德清原始青瓷窑址所见产品含杂质较多，胎质较粗，含铁量也较高，且吸水率较大，釉面聚斑现象明显，烧造温度也稍低，与成熟青瓷的标准仍有一定的差异，因此，还是称作原始青瓷为好。同时，商周时期的湖州、德清、萧山、绍兴与上虞一样，原都是大越故地，因此，笔者将原始青瓷窑址的崛起作为越窑青瓷的前身，并把商代及至东汉早期列为先越窑发展阶段应该是可以成立的。

二 越窑的开端与繁荣

迨至东汉晚期，由于原始青瓷器比陶器光洁耐用，不易破损又便于洗涤，造价成本比铜器、铁器和漆器低廉，深受广大的社会民众喜爱，市场前景很好，聪明的越窑匠师在继承先越窑传统技术基础上加以创新，对瓷土原料严加淘洗，去除杂质，并精心调配釉水；同时还对龙窑大加改进革新，把窑温提升到1200度以上，从而成功地创烧出中国最早的成熟青瓷器。当时的窑场主要设在上虞市南部的曹娥江中游地区，即上浦乡的小仙坛、龙池庙后山；联江乡的帐子山、窑山和汤浦镇的白鹤一带。此外，在慈溪市上林湖、宁波市江北区郭塘岙、鸡步山和季岙与鄞县韩岭、横溪，以及余杭区安溪窑（瑶）山和浙南永嘉等地也有同类窑址发现。据中国科学院上海硅酸盐研究所对



图2

上虞市上浦乡小仙坛窑址出土东汉晚期青瓷标本进行理化测试表明，其胎质细腻，瓷化程度和透火性良好，不吸水，釉色纯正，且胎釉烧结紧密，瓷音清脆，烧成温度高达1200度，完全符合瓷器标准。所以，越窑青瓷研究名家李刚先生将越窑隶定为“宁绍地区东汉至北宋各青瓷窑场的统称”⁽⁸⁾，是很有卓见的。

1978年，在奉化市白杜南岙蟹山砖室墓中，出土有越窑青瓷水井、镂孔熏炉、耳杯和“熹平四年”砖质买地券一方。其中的水井通高17.5厘米、口径11.2厘米（图2）。此器作敛口平唇，束颈，斜肩，筒腹，平底。肩部见有交叉成网状，叉点贴乳丁，用以表示绳纹及绳结的装饰。淡灰胎，表披色泽匀净的青釉，胎釉烧结程度很好，是东汉晚期越窑青瓷的实证⁽⁹⁾。而1986年余杭区瓶窑镇反山东汉砖室墓出土的越窑青瓷扁壶，通高28.7厘米、口径6厘米（图3）。器作管形小直口，扁圆腹，肩部两侧贴以铺首衔环器耳，底设长方形圈足，足端外撇；两面腹部

(8) 林士民：《青瓷与越窑》，上海古籍出版社1999年出版；李刚：《越窑三议》，《东南文化》1988年第1期。

(9) 王利华、林士民：《奉化白杜汉熹平四年墓清理简报》，《浙江省文物考古所学刊》，文物出版社1981年。



图3

分别施以双线同心圆弦纹间以水波纹的五圈装饰，仿佛石击水面漾起了圈圈涟漪，造型新颖、规整而大气，为东汉晚期越窑青瓷精品。^{（10）}

东汉晚期青瓷的诞生，应是越窑青瓷肇始的标志，是越人制瓷匠师对人类社会的一大贡献，她开创了中国瓷器发展史上的新纪元，具有划时代的意义。

三国至西晋时期，是越窑青瓷发展史上的繁荣期。其时东吴孙氏政权割据江东，社会相对稳定，西晋的短期统一，南方经济发达，故而东汉创烧成功的越窑青瓷，迅即展现出广阔前景和强大的生命力，生产规模不断扩大，窑址作坊几乎遍布上虞市的曹娥江中游，为当时越窑制瓷产业中心。同时，在今日的萧山区戴村镇上董附近、绍兴县夏履乡陶官山、慈溪市上林湖一带、宁波市妙山、鄞县韩岭乡、台州市临海溪口乡等地也都纷纷设窑烧造青瓷器，有的窑场还兼烧少量的黑釉或酱釉瓷器。产品不仅种类多，釉色典雅纯正，联珠纹、网格纹和各种堆塑装饰也很盛行。尤其是造型更是追求美观实用，富有艺术品味。同时，为适应日

益盛行的“事死如事生”等丧葬习俗，展示墓主人生前的富贵与荣华，以使之在阴间得以安康福祥等迷信观念的需求，专为死者烧造的各种随葬用的冥器大多一应俱全，从而促进了越窑青瓷产业的繁荣与发展。

三 越窑的发展

到了东晋及至唐代初期，是越窑的发展时期。东晋时期越窑生产中心仍然在上虞市境内，德清、余杭、萧山、绍兴、慈溪、余姚、宁波、鄞县和东阳、金华、武义、临海及温州等地也都已设立窑场，出现了普及发展的趋势。其时的越窑已派生出专烧黑釉与酱釉瓷的德清窑，浙南的温州一带也派生出以烧造翠青釉色为主的瓯窑，而东阳、金华、武义一带则生产出胎釉含铁量稍高，与越窑稍有区别的婺州窑青瓷产品。不过，这时的越窑胎质稍粗，釉色偏黄，产品质量有所下降，器物造型和花纹装饰趋向简朴，专为死者烧制的冥器也已很少见。而适合大众使用的盛贮器、酒器的器身普遍增高，肩附桥形耳和器口、肩、耳及动物的双眼等处，点缀褐色彩斑等装饰十分流行，成为时代的一大特色。

南朝社会动荡不安，随着宋、齐、梁、陈王朝的不断更替，战争频繁，经济萧条，导致了越窑青瓷品种减少，质量更是明显衰退。产品胎质粗糙疏松，釉色土黄，多有开片，且因烧造温度较低而致使釉层容易剥落；与佛教有关的装饰题材已为刻划莲瓣纹装饰取代，点彩小而密集，碗、钵之类习见假圈足。而隋朝享国不长，越窑也鲜有建树，与南朝所见特征基本类同。

四 越窑的鼎盛

唐代以降，国富民强，地处慈溪上林湖、杜湖、白洋湖和古银锭湖的越窑青瓷业崛起，

（10）《余杭文物志》。

形成为闻名遐迩的越窑瓷业中心，产品质量明显超过上虞市曹娥江流域所产青瓷。“中唐盛世”以后，商品经济繁荣，海外贸易发达，加上饮茶风尚盛行，大大促进了越窑青瓷的发展，规模剧增，越窑因之成为专烧单色釉青瓷器的著名窑群体系，中国瓷业出现了以南方越窑青瓷和北方邢窑、定窑白瓷为代表的“南青北白”格局。当时的越窑制瓷匠师采用了匣钵装烧青瓷的技术革新，产品日臻精美，质量有了重大突破，深受社会各阶层的青睐，并在晚唐出现了以专烧秘色瓷贡品的“贡窑”。我们从临安明堂山水邱氏墓出土青瓷和1987年在陕西扶风县法门寺塔地宫中出土的14件秘色瓷，结合古文献中的“千峰翠色”与“捩翠融青”等记述剖析，使我们获知秘色瓷是属胎质细腻，经精心制作和用匣钵烧造而成，釉色呈现翠绿，釉面滋润光亮如碧玉；有的甚至不惜工本在器物口沿或底足以金或银质的薄片包边，花纹则用贴金等装饰手法的高档豪华青瓷精品。其时的秘色瓷不仅为皇家王室珍爱，酒器、文具、文玩器等也都很精致漂亮，典雅不凡，既令官僚贵族垂青厚爱，而又赢得了文人雅士的一片赞美之声。茶圣陆羽更将越窑青瓷茶碗，列为全国名窑之首，于今看来并非过誉。

五代至北宋早期，是越窑青瓷最为鼎盛时期。其时拥有两浙和苏南十四州的吴越国无力逐鹿中原，便实行了“保境安民”政策，称臣进贡侍北，国内相对稳定。钱氏王朝出于政治上的需要，曾大规模地烧造秘色瓷贡品，不断地向后唐、后晋、后汉、辽及后周等北方王朝纳贡，数量十分惊人。特别是钱弘 当政之时，因“势益孤，始倾其国以事贡献”，所贡秘色瓷动辄数万件之多。依调查显示，唐、五代至北宋之时，越窑青瓷窑场规模扩大，瓷业中心主要集中在慈溪市的上林湖、杜湖、白

洋湖、上岙湖和古银锭湖周围，有唐朝窑址81处，五代至北宋窑址153处，我们由此不难领悟到当时窑场林立、烟火四起、人声鼎沸的繁忙景象。这里既有晚唐就已设立的贡窑，又有五代至北宋初期的官窑及上林窑等，同时还有官搭民烧的民窑和普通民窑等青瓷窑场群。此外，在上虞、绍兴、宁波和临海等地，也是烧制越窑青瓷贡品、商品瓷和民用瓷的主要生产基地。

其时的越窑匠师凭借优良的瓷土资源，工艺推陈出新，产品质量精益求精。特别是五代末至北宋早期，产品盛行刻划民间喜闻乐见的吉祥图像花纹装饰，与明净光亮的青绿釉色或金银包镶边扣饰，如同锦上添花，更将越窑中的秘色瓷推向中国古代瓷器发展史上的辉煌顶峰。因之，可以说越窑的崛起兴盛，吴越钱氏王朝厥功甚伟。

唐宋之时的越窑青瓷不仅深受国人喜爱，而且也赢得海外人民的青睐。它曾是对外贸易的商品，远销到朝鲜半岛、日本及东南亚等地，甚至到达伊朗、伊拉克和埃及，并对当地瓷器产生了强烈的影响。宁波市和义路发现的沉船和港口码头的大量青瓷片、日本福冈鸿胪馆和大宰府及平城京故址、埃及开罗福斯塔特遗址、印尼爪哇附近海域等地沉船发现的越窑青瓷，均足以表明越窑青瓷已通过海上“陶瓷之路”远销海外。^{〔11〕}

五 越窑的衰落及终结

北宋中期以后，随着浙南龙泉窑和陕西耀州窑青瓷的蓬勃兴起，以及定、汝、官、钧与长沙窑、湖田窑诸窑群的发展，中国大地上出现了激烈的竞争局面，更因为河南北宋官窑的设立和社会大众审美观念的改变，加上越窑瓷土资源的减少，致使越窑青瓷产品滞销，

〔11〕 陈克伦：《黑石号出土的越窑瓷器与唐代越窑的外销》，载沈琼华主编《中国·越窑高峰论坛论文集》，文物出版社2008年。

有些制瓷匠师被迫他迁，因而自东汉晚期至北宋早期一直独领瓷坛风骚的越窑，在北宋晚期逐渐走向衰落。此时的越窑青瓷胎釉原料淘洗欠佳，杂质较多，制作不精，装饰花纹粗犷简朴，缺乏灵气，釉色普遍青中发灰或发黄，釉层浑浊，釉面发暗，并有“棕眼”，玻化程度比较差。器物种类以碗、盘、钵和执壶等民用瓷器为大宗。产品往往以泥条、泥钉或垫圈间隔的明火叠烧方法烧成，废品率较高，质量明显下降，故而逐渐失去了市场，越窑日落西山，逐渐走向了它的尾声。

南宋之时，慈溪市古银锭湖周边的彭东乡低岭头、开刀山、张家地和寺龙口等地的青瓷窑场中，新见有一种新的类型——即低岭头类型（或称低岭头窑），从寺龙口窑址（第六期）和低岭头窑址残废品堆积的探掘可知，低岭头窑烧制的青瓷产品，系继承了上林湖北宋末期的特征，并有精、粗两类制品，但在很大程度上已受到陕西耀州窑和河南汝窑的强烈影响。粗者主要器型有碗、瓶之类，刻花粗犷草率，系以斜刀刻划勾勒，用明火叠烧而成，釉层浑浊失透，釉色青黄或灰黄，属质量低劣的民用瓷。精者多为小型器物，品种稍多，有碗、盘、灯、洗、炉、瓶、罐、觚、钟、笔山和鸟食罐等。釉色为天蓝和粉青等，且用匣钵装烧，支钉和垫饼作间隔具，与汝窑和杭州南宋官窑风格特征接近。”^{〔12〕}因此，可以认为低岭头窑类型产品既承袭了越窑青瓷的遗风余绪，而又渗透着汝窑的鲜明特征，将其视为越窑青瓷结束的终点，谅无大错。

1998—1999年，由浙江省文物考古研究所沈岳明担任领队的寺龙口窑址发掘，曾出土有大量的青瓷器物。标本T6(O)(i b):15，为喇叭口青瓷瓶，器作喇叭口（惜已残缺），粗长颈，斜肩，弧腹内收，矮圈足。肩部剔刻竖线



图10



图11

纹，腹部则以斜刀手法，剔刻出粗犷简洁的兰草纹，表披青灰色釉，浑浊而失透，无玻璃质感，系以明火烧成，残高15.2厘米（图5）。标本T3(O)(i a):21，为鸟食罐，作弧敛式小口（稍残），扁圆腹，小平底，外腹中部附设一半环形。表施天青色釉，釉层稍厚，玻璃质感较弱。通高2.9厘米、口径3.1厘米、底径2厘米（图6）。”^{〔13〕}这三件标本都是南宋低岭头类型青瓷的典型代表，其中的喇叭口青瓷瓶和带盖刻花碗属较为粗劣的民用瓷，而天青釉鸟食罐则属仿官窑的精品。

〔12〕孙海芳：《中国越窑青瓷》。

〔13〕浙江省文物考古研究所等：《寺龙口越窑址》，文物出版社2002年。

湖南出土的战国秦汉玻璃璧

The glass bi disk excavated from a Warring States tomb

撰文/傅举有 摄影/徐克勤

两千多年前的古代中国会不会制造玻璃，曾经是长期争论的一个问题。半个多世纪以来，考古工作者在湖南地下发掘出了大量距今两千多年的中国早期玻璃器，品种非常丰富，有礼器、生活用品、葬器、佩饰等，数以千百计。经过科学检测，这些玻璃器的化学组成，与古代世界各国不同，造型和艺术风格，也有鲜明的中国特色，在世界玻璃史上独树一帜。本文所介绍的，是湖南出土的战国秦汉时期的玻璃璧。

一 璧的定义及其用途

中国古代的璧，是一种圆形平板器物，一般以玉制。《说文·玉部》：“璧，瑞玉，圆也。”但也有用其它材料制成的，如玻璃、石、玳瑁、陶、木、角、铅等，但所有材料制成的璧，除玉璧和玻璃璧外，其余都是专作随葬用的明器。

璧是具有鲜明中国特色的器物。中国古代，对璧非常重视，其用途极其广泛。如用于祭祀：《周礼·春官·典瑞》：“璧以礼日月星辰。”《汉书·明帝纪》：明帝“亲执珪、璧，恭祀天地。”《东汉会要·礼四·嘉礼》：“《汉祀令》曰：天子行有所之，出河，沉用白马、珪、璧各一。”中国古代祭祀繁多，从日月星辰，名山大川、宗庙以及百神，而祭祀时，常需用璧。用于馈赠，《汉书·南越王传》记载，南越王赵佗赠送给汉文帝的礼

品清单中，头一项就是“白璧一双”。用于聘礼，《汉书·儒林传》记载：“上（汉武帝）使束帛加璧，安车裹轮，驾驷迎申公。”用于婚礼，《后汉书·皇后纪·梁皇后传》记载：“悉依孝惠皇帝纳后故事，聘黄金二万斤，纳彩雁、璧、乘马、束帛，一如旧典。”用于朝会，《汉书·食货志》记载：“今王侯朝贺以苍璧。”用于佩饰，《盐铁论·散不足》说汉代的贵族妇女“长裾交衽，璧瑞簪珥”，璧是中国古代组玉中的主件。用于室内悬挂和陈设，汉代画像石、画像砖和漆画中，常有悬璧图（图1、2、3、4），除了显示富有、豪华之外，还有辟邪去恶的作用。用于丧葬，战国秦汉墓的随葬品中，常常发现有璧。目前的玻璃

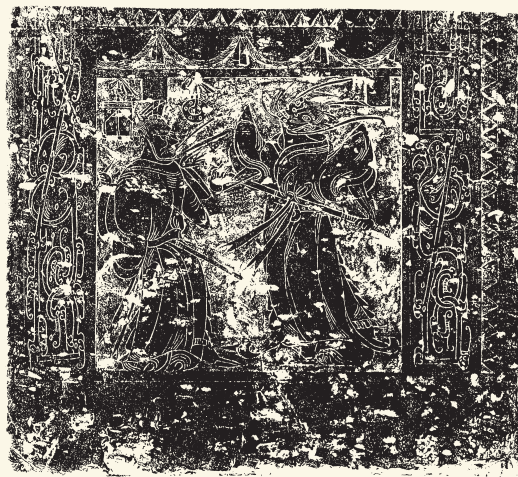


图1 悬璧图（拓本） 汉
1954年山东沂南县北寨村汉墓出土画像石（中室西壁）

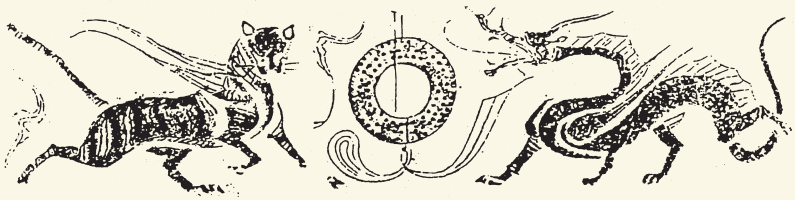


图2 悬壁图(拓本) 东汉 长74厘米 高18厘米
河南新野东汉墓出土画像石

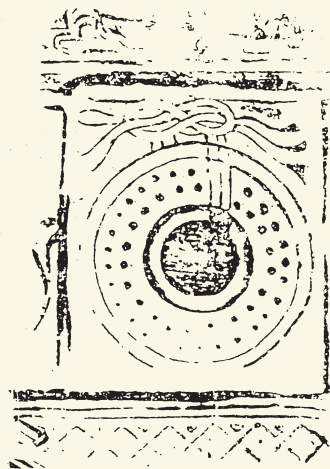
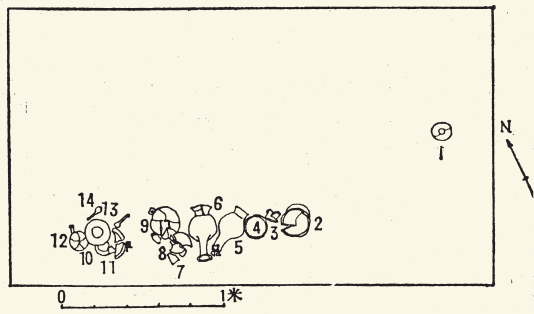


图3 悬壁图(拓本) 汉
1985年河南西华县斧柯村出土画像砖

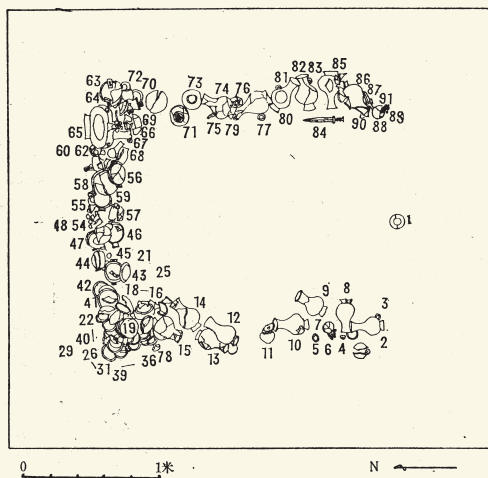


图4 漆棺上的悬壁图(线描图) 西汉
长沙马王堆一号汉墓出土红地彩绘漆棺足档



M33平面图
1.玻璃壁 2、4.陶敦 3.陶匕 5、6.陶壶 7.陶杯
8、12.陶豆 9、11.陶鼎 10.陶钵 13、14.陶勺

图5 1985年湖南省汨罗县汨罗山第33号楚墓玻璃壁出土平面图



M36平面图
1.玻璃壁 2、8-10、12-15、74、78、80、82、85、86.陶壶 3-5、45、55、76、77、79、81、83.陶勺 6、89.铜半两钱 7、88.铜镜 11、71-73.陶罐 16-19、21-25、39-42.陶盒 20、26-38.陶豆 43、44、46、47、56-59、63、64、66-70.陶鼎 48-54、60-62.陶匕 65.铜蒜头扁壶 75.铜鼎 84.铜剑 87.铜戈 90.铜带钩 91.铜印章

图6 1983年湖南省汨罗县汨罗山第36号秦墓玻璃壁出土平面图

壁，多数是在墓葬中发现的，大多是放在死者的头部，如1983年湖南省汨罗县汨罗山第33号战国楚墓(图5)、第36号秦墓(图6)的玻璃壁，都是放在死者头部的。《周礼》郑注曰：“璧圆象天。”把玻璃壁置于死者头部，有墓主人灵魂升天的含意。

二 出土情况

湖南许多县市都出土了玻璃壁，如长沙市出土101件(图7-31)，其中楚墓97件，秦汉墓4件。益阳市楚墓36件(图32-37)。资兴市20件，其中楚墓19件(图38、39)，汉墓1件(图40)。衡阳市9件。湘乡市7件。汨罗市6件(图

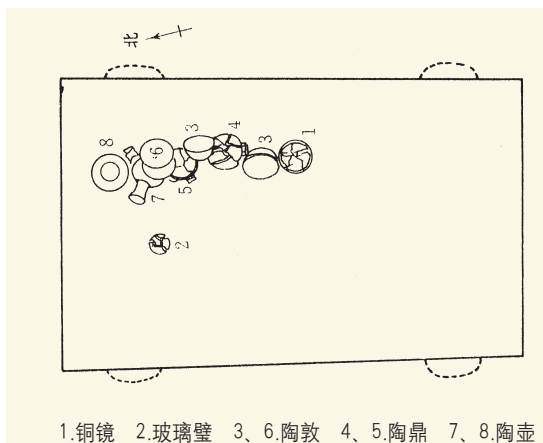


图7 1987年长沙市劳动路第2号楚墓玻璃壁出土平面图

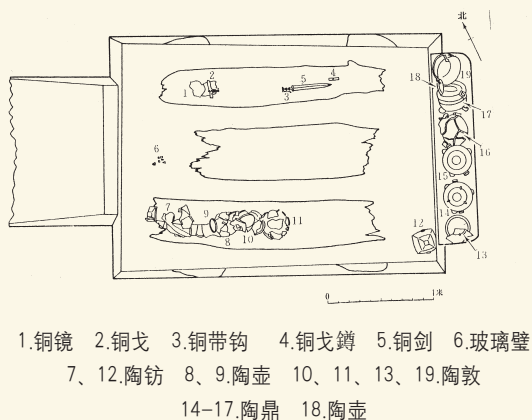


图8 1952年长沙市燕山岭第851号楚墓玻璃壁出土平面图

5、6)。平江县2件(图41)。郴县、浏阳县、大庸县(图42)、临澧县、株洲市、永州市、辰溪县、龙山县各出1件,共计201件。目前全国共出土战国秦汉玻璃壁233件,湖南出土的玻璃壁占全国总数的百分之八十七。说明中国古代玻璃壁的主要产地在湖南。战国秦汉时期的湖南应有不少的玻璃作坊。尤其是长沙市,出土的玻璃壁几乎占全国出土玻璃壁的半数,这里的玻璃作坊数量多且非常出名。但是,两千年的漫长岁月,沧海桑田,当年红红火火的玻璃作坊已无处寻觅,消失得无影无踪。我们寄希望于今后的考古工作,能有玻璃作坊遗址的发现。

三 玻璃壁的种类

据秦汉古籍记载,壁中央的孔叫做好,边即壁的本体叫做肉。《尔雅·释器》:“壁大六寸谓之宣,肉倍好谓之璧,好倍肉谓之瑗,肉好若一谓之环。”璧、瑗、环的区别,在于中央孔的大小,所谓“肉倍好”,是孔小边大;所谓“好倍肉”,是孔大边小。故汉代许慎《说文·玉部》说:“瑗,大孔璧。”段注:“孔大于边也。”所以,从广义上讲,瑗、环也可以算作璧一类。但是从习惯上或严格意义上说,人们只把孔小边大的叫做璧。

湖南出土的战国秦汉玻璃壁,按其纹饰和形制,大体可分为谷纹壁、芽谷纹壁、齿纹谷纹复合纹壁、蒲纹壁、方格纹壁五类,其中以谷纹壁最多。

谷纹壁 《周礼·春官·典瑞》:“子执谷璧。”所谓“谷璧”就是今天我们说的谷纹壁,其纹饰是壁面饰以排列有序的许多小乳丁,看上去好像一颗颗的粟粒。《周礼·春官·典瑞》郑注:“谷,善也,其饰若粟文然。”粟为五谷之一,故叫“谷璧”。

湖南出土的玻璃壁,以谷纹壁出现的时间最早,在战国早期就出现了;流行的时间最长,从玻璃产生之日起,直至消亡之日,前后长达六百多年;数量最多,占玻璃壁总数的十分之九以上。

谷纹玻璃壁有不同种类。从造型纹饰上分,有的谷粒密集,谷粒较小;有的谷粒稀疏,谷粒较大;长沙地区大多数玻璃壁,谷粒硕大饱满,而益阳地区的,则谷粒瘦小稀疏,可以看出两地玻璃作坊生产的玻璃壁是不同的。有的玻璃壁谷粒布满全身,没有边饰;有的则边缘有一周凸起的弦纹;有的两面均饰谷纹,有的则一面谷纹,另一面格纹,还有的背面无纹饰。从颜色分,有各种颜色的玻璃壁。如有黄色、深蓝色、蛋青色、豆青色、桔黄色、乳白色、灰色、淡绿色、淡褐色、深绿色、墨绿色,浅黄色、碧绿色、碧蓝色、深黄色、绿色、酱黄色、青色、白色等。《汉书·西域传》载“璧流离”注:“流离青色如玉。”

“流离”是中国古代对玻璃的一种称呼。注又引《魏略》云:“大秦国出赤、黑、黄、青、

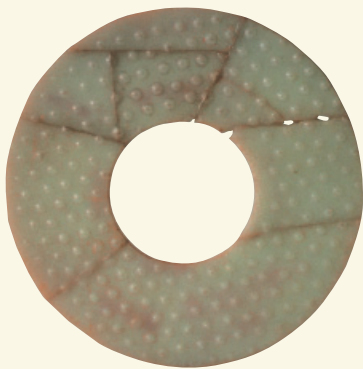


图9 蛋青色谷纹玻璃璧 战国
直径9.1厘米 厚0.21厘米
1953年湖南省长沙市南门外7号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏



图10 黄色谷纹玻璃璧 战国
直径9.2厘米 厚0.3厘米
1952年湖南省长沙市斗笠坡752号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

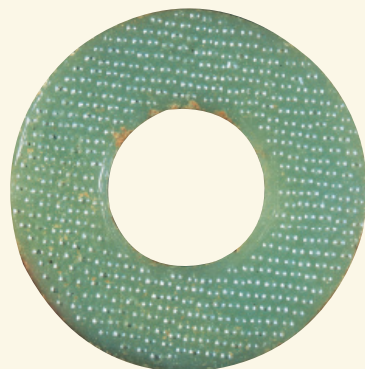


图11 绿色谷纹玻璃璧 战国
直径8.7厘米 好径3.7厘米 厚0.2厘米
1987年长沙市左家塘楚墓出土
长沙市博物馆藏

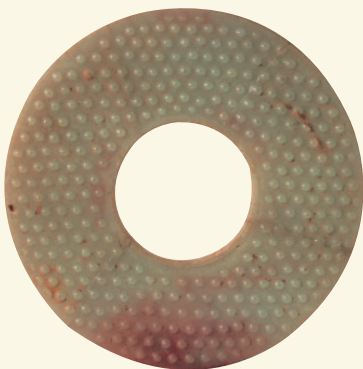


图12 蛋青色谷纹玻璃璧 战国
直径11厘米 厚0.26厘米
1959年湖南省长沙市柳家大山13号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

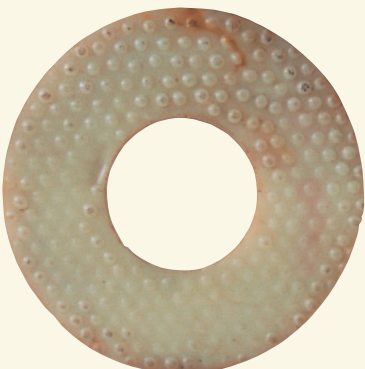


图13 蛋青色谷纹玻璃璧 战国
直径9厘米 厚0.3厘米
1954年湖南省长沙市桂花园149号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

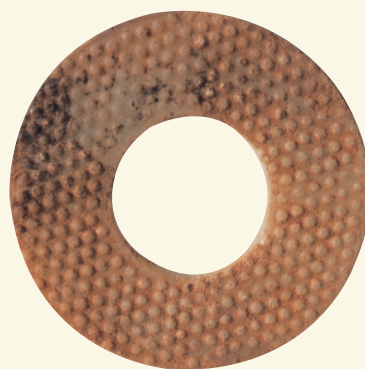


图14 桔黄色谷纹玻璃璧 战国
直径6.8厘米 厚0.21厘米
1955年湖南省株洲市洋屋岭7号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

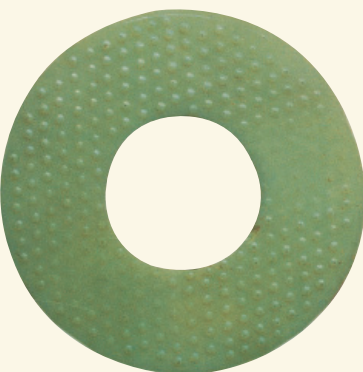


图15 浅绿色谷纹玻璃璧 战国
直径8厘米 厚0.2厘米
1958年湖南省长沙市牛角塘29号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏



图16 灰黄色谷纹玻璃璧 战国
直径11.5厘米 厚0.25厘米
1956年湖南省长沙市电影学校战国楚墓出土
湖南省博物馆藏



图17 蛋青色谷纹玻璃璧 战国
直径11.3厘米 厚0.35厘米
1975年湖南省长沙市杨家山18号楚墓出土
湖南省博物馆藏

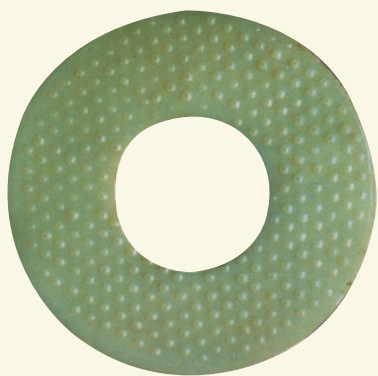


图18 豆青色谷纹玻璃璧 战国
直径11.6厘米 厚0.4厘米
1964年湖南省长沙市下大垅22号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

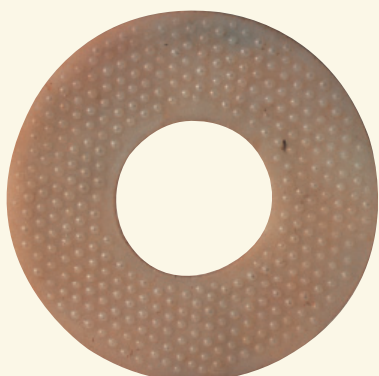


图19 淡黄色谷纹玻璃璧 战国
直径8.5厘米 厚0.2厘米
1965年湖南省湘乡县红岭17号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

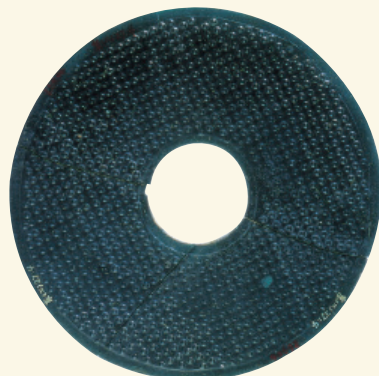


图20 墨绿色谷纹玻璃璧 战国
直径17.8厘米 厚0.6厘米
湖南省长沙市战国楚墓出土
湖南省博物馆藏



图21 浅黄色谷纹玻璃璧 战国
直径11.6厘米 厚0.31厘米
1960年湖南省长沙市杨家山12号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

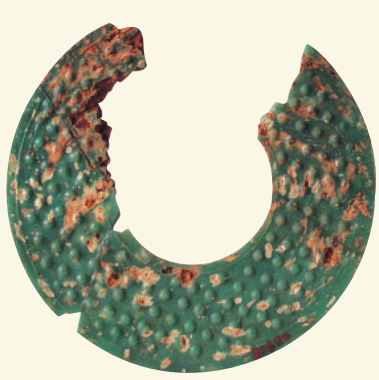


图22 绿色谷纹玻璃璧 战国
直径11.5厘米 厚0.25厘米
1956年湖南省长沙市卫生学校战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

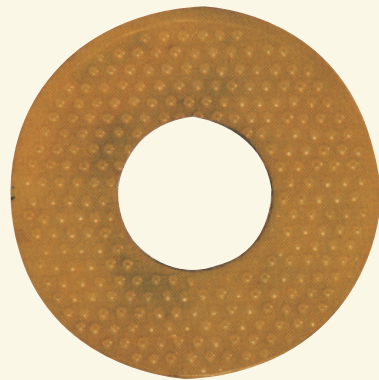


图23 黄色谷纹玻璃璧 战国
直径11.5厘米 厚0.31厘米
1956年湖南省长沙市梅子山6号楚墓出土
湖南省博物馆藏

绿、缥、绀、红、紫十种流离。”但湖南出土古代玻璃璧又何止十种颜色；其中碧绿色璧很像碧玉，乳白色璧很像羊脂玉，说明湖南战国秦汉时期的玻璃工艺大师们，对玻璃着色剂的认识、掌握和使用，都有相当高的水平。

谷纹璧的直径在8~14厘米之间，早期谷纹璧较小，直径只有6~7厘米；厚一般为0.2至0.4厘米（图9-26、33-37、40、41）。

芽谷璧 所谓芽谷璧，就是谷粒上刻有幼芽，乃五谷初生之象，非常形象。在以农业为主的古代中国，这种纹饰寓意五谷丰登，是祥瑞之象。现在学术界，对这类芽谷璧，有称谷纹、云纹、满纹、卷云纹、卧蚕纹的。其纹

饰优美，做工精良，内缘外缘均有弦纹，是玻璃璧中最精致的一种。目前发现的芽谷璧以绿色者最多，如有浅绿色、墨绿色、碧绿色等，乍看晶莹温润如碧玉（图27、28）。

方格纹璧 方格纹璧非常稀少，目前只发现两件。一件为纯粹的方格纹，1987年湖南省大庸县67号汉墓出土。直径12.2厘米、好径3厘米、厚0.4厘米。半透明，颜色白中带绿，璧面刻画小方格纹（图42）。1975年长沙火车站建设工地18号战国楚墓出土一面，直径11.3厘米、好径4.4厘米。一面饰方格纹，一面饰谷纹（图29）。

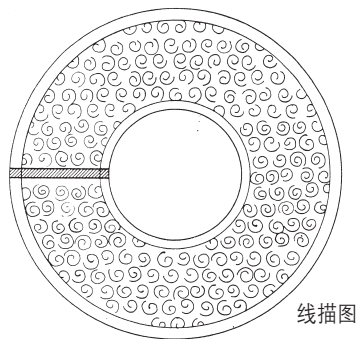
齿纹谷纹复合纹璧 这是以齿纹和谷纹为主题纹饰的复合纹玻璃璧。内区饰谷纹，



图27 碧绿色双面芽谷纹玻璃璧 战国
直径14厘米 厚0.3厘米
1957年湖南省长沙市左家塘21号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏



图28 墨绿色双面芽谷纹玻璃璧 战国
直径14厘米 厚0.4厘米
1955年湖南省长沙市陈家大山4号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏



线描图

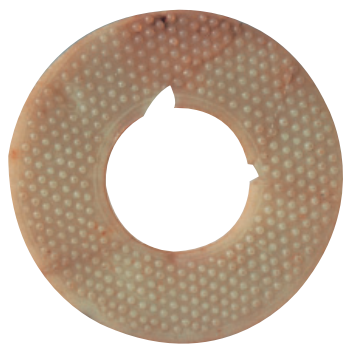


图24 蛋青色谷纹玻璃璧 战国
直径8.7厘米 厚0.3厘米
1956年湖南省长沙岳麓山110号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏



图25 黄绿色谷纹玻璃璧 战国
直径9.1厘米 厚0.25厘米
1965年湖南省长沙九尾冲16号楚墓出土
湖南省博物馆藏



图26 乳白色谷纹玻璃璧 战国
直径8.8厘米 厚0.3厘米
1959年湖南省长沙杨家山7号西汉墓出土
湖南省博物馆藏

外区饰锯齿纹，肉的内外边缘处，均有一周弦纹。乳白色、半透明，正面光滑，有光泽，另一面粗涩无光。直径12.6厘米、好径4.5厘米、厚0.4厘米（图30）。

这件璧的出土情况不清，是上个世纪50年代初，由湖南省文物管理委员会转交湖南省博物馆的。这种璧非常罕见，目前只发现一件。

蒲纹璧 《周礼·春官·典瑞》：“男执蒲璧”。所谓“蒲璧”就是我们今天所说的蒲纹璧。蒲璧的纹饰，是用三对平行斜线，成60度的角度，斜向交织成六角格子，经琢磨后，形成突起的六面晶体。这种纹饰，很像古代蒲席的编织纹，所以当时称之曰“蒲璧”。

西周时期，璧是有等级身份的区分的。

《周礼·春官·典瑞》：“公执桓圭，伯执躬圭，缙皆三采三就；子执谷璧，男执蒲璧，缙皆二采再就，以朝觐宗迁会同于王。诸侯相见亦如之。”据《礼记·王制》记载：“王者之制禄爵，公、侯、伯、子、男凡五等。”子爵比男爵高，所以谷璧所代表的政治等级也比蒲璧高，但是，到了战国，尤其是汉代，这些等级早已不存在了，谷璧和蒲璧的政治等级意义便已消失了。

1975年长沙火车新站建设工地15号战国楚墓出土一面近似蒲纹的玻璃璧（图31）。乳白色，璧面用平行线，斜向交织成菱形格子，每

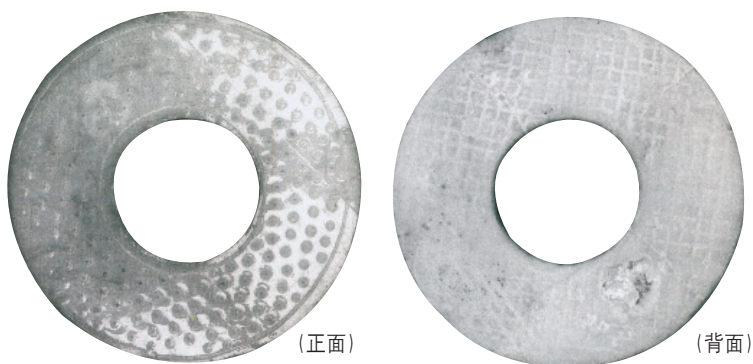


图29 乳白色谷纹方格纹玻璃璧 战国
直径11.3厘米 好径4.4厘米 厚0.2厘米
1975年湖南省长沙市火车新站建设工地第18号战国楚墓出土
湖南省博物馆藏

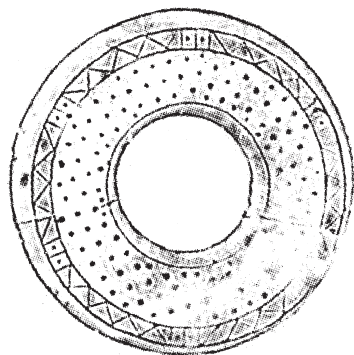


图30 乳白色齿纹谷纹玻璃璧 战国
直径12.6厘米 孔径4.5厘米 厚0.4厘米
湖南省博物馆藏

格内饰凸起的乳丁纹。蒲纹玉璧凸起六面晶体是琢磨成的，而玻璃璧是模印的，难以形成六面晶体效果，只好用平行线斜向交织，做出象征性的效果。陕西省兴平县出土一面真正蒲纹的玻璃璧，非常精美，也可能是古代湖南生产的（图43）。

四 玻璃璧流行的年代

长沙地区玻璃璧年代最早的，是1954年长沙桂花园132号楚墓出土的直径只有6.5厘米的谷纹璧。该墓随葬器物组合为鼎、敦、壶礼器一套。这种墓时代早的可以追溯到战国早期。早期玻璃璧大概还是试制阶段，又薄又小，数量也非常少。到了战国中晚期，就大量流行了。以湖南资兴战国汉墓出土的玻璃璧为例，战国早期楚墓出土2件，战国中期楚墓出土12

件，战国晚期楚墓出土5件，西汉墓出土1件，东汉墓没有发现玻璃璧，说明湖南玻璃璧始于战国早期，盛行于战国中晚期，衰落于汉代，前后六百多年。

五 璧的制造

从表1中可以看出，湖南出土的战国秦汉玻璃璧的化学成分，与西方古代玻璃的化学成分，有很明显的不同，那就是中国古代玻璃含有大量的铅和钡，而西方古代玻璃含铅极少，西方含钡较多的玻璃，直到19世纪才出现。

美国康宁玻璃公司的古玻璃专家R. H. Brill、S. S. C. Tong、D. Dohrenwent在《一批早期中国玻璃的化学分析》一文中指出：“从化学上来分析，对早期中国玻璃最感兴趣的是这些玻璃都含有高的铅和钡。这些玻璃已引起一

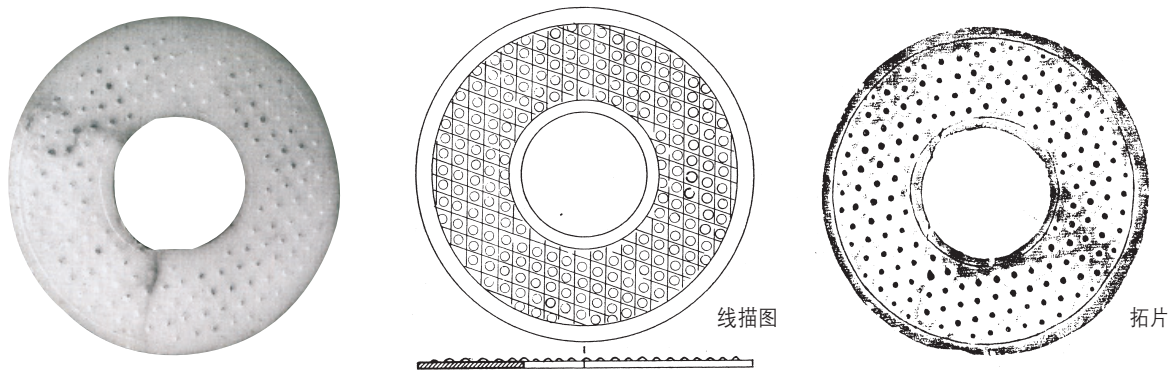
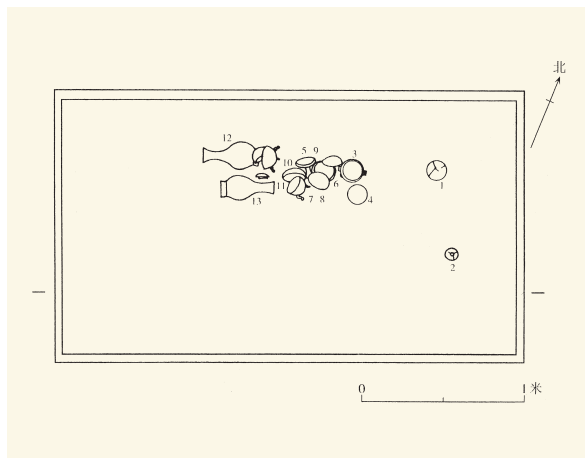


图31 乳白色蒲纹玻璃璧 战国
直径11.4厘米 好径4.2厘米 厚0.2厘米 1975年长沙市火车新站建设工地第15号战国楚墓出土 湖南省博物馆藏



图32 湖南益阳第426号战国楚墓玻璃壁出土现场照
(右下为乳白色玻璃壁)



益阳M426平面图

1.铜镜 2.玻璃壁 3、6.陶鼎 4.陶盘 5、9.陶豆
7、8.陶勺 10、11.陶敦 12、13.陶壶

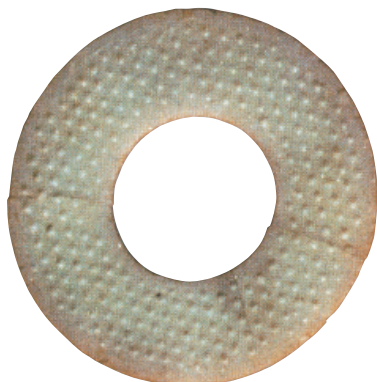


图33 黄绿色双面谷纹玻璃壁 战国
直径8.2厘米 好径3.8厘米 厚0.26厘米
湖南省益阳市第280号战国楚墓出土
益阳市博物馆藏

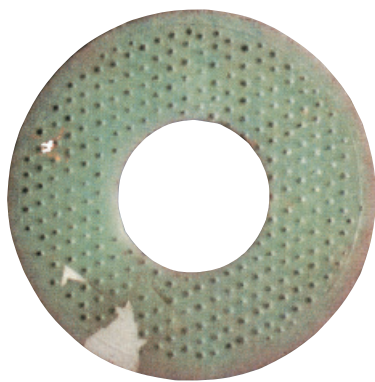
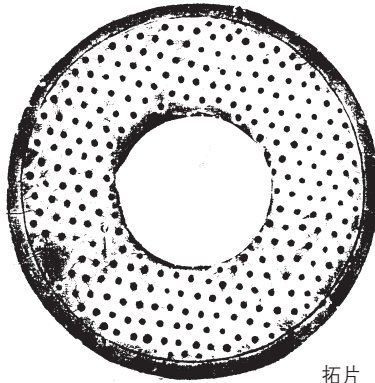
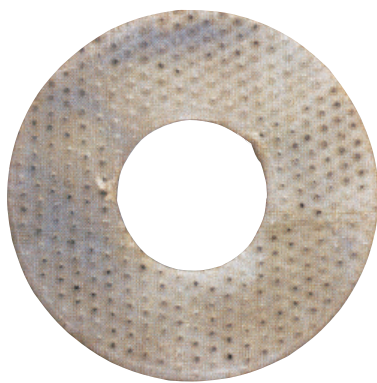


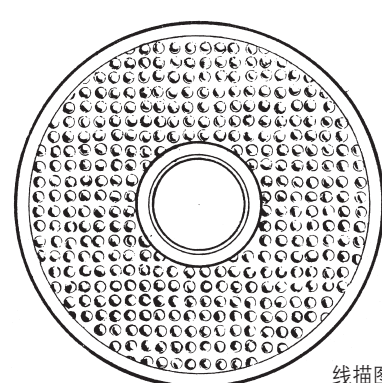
图35 淡绿色双面谷纹玻璃壁 战国
直径11.3厘米 好径4.6厘米 厚0.28厘米
湖南省益阳市第638号楚墓出土
益阳市博物馆藏



图36 墨绿色双面谷纹玻璃壁 战国
直径12.3厘米 好径3厘米 厚0.3厘米
湖南省益阳市第286号楚墓出土



拓片



线描图

图34 乳白色谷纹玻璃壁 战国
直径11.2厘米 好径4.5厘米 厚0.25厘米
湖南省益阳市第652号战国楚墓出土
益阳市博物馆藏

些学者的注意，这里再报道18个例子。毫无疑问，这些玻璃是在中国制造的，因为19世纪以前在世界其它地方完全不知道这类组成。而西方含大量铅的古玻璃，从没有发现这样高的钡含量。钡可能是作为一种配合料故意引入的。因为它可以像碱一样起助熔作用或对钙的稳定作用。另一方面，它也可能同含铅配料一起带入的。钡在玻璃中还能产生一定混浊度，因此，钡也可能是中国玻璃制造者为获得像玉一样效果的玻璃而引入的。电子探针分析表明这是由于存在二硅酸钡析晶产物，这一结论已由X射线衍射所证实。”⁽¹⁾美国国家标准局一些研究古玻璃的专家们，通过对中国古代玻璃铅同位素的研究，发现中国古代玻璃中铅同位素比率非常特别。I. L. Barnes、R. H. Brill、E. C. Deal在《中国早期玻璃同位素研究》一文中指出：“中国玻璃中的铅与世界其它地方制造的玻璃中的铅完全不同，由于知道这两种特殊同位素比率的矿物产在中国，这就为这些特殊玻璃是中国制造找到了证据。”⁽²⁾

湖南出土的高铅钡玻璃璧，它们是怎样制造出来的呢？

（一）原料配方

由于原料配方不同，因而玻璃的化学成分组成不同，制造出来的玻璃也不同。今天我们通常使用的钠钙玻璃，是用石英砂（主要成分为二氧化硅）、纯碱、长石和石灰石等主要原料为配方制成的。埃及和地中海沿岸一些最早制造玻璃的国家，是用石英砂和天然纯碱（主要成分为碳酸钠）为原料配方。而中国古代制造玻璃的配方，主要是用石英砂，方铅矿、重晶石、硝石等原料制成。其中除石英砂以外，方铅矿、重晶石、硝石都是西方古配方所没有的。方铅矿的主要成分是 PbS ，是古代玻璃中铅元素的主要来源；重晶石的主要成分是 $BaSO_4$ ，

是古玻璃中钡元素的主要来源。所以，用这几种原料配方，就生产出不同于古代世界各国的独特的 $PbO-BaO-SiO_2$ 玻璃。

上述中国古玻璃原料配方，是我们今天通过分析，检测得出的结论。但在中国古籍中，对中国古代玻璃原料的配方也有记载。如汉代王充的《论衡》，在《率性》篇中说：“道人消炼五石，作五色之玉、比之真玉，光不殊别。”这里所谓的“五色之玉”，就是中国古代的仿玉玻璃，这是我国古籍对制造玻璃的最早记载。中国古代早期的高铅钡玻璃，外观像玉，所谓“作五色之玉”，就是人造玉，即仿玉玻璃，所谓“消炼五石”是说原料配方是用了五种不同的矿石原料，前面已说到我们今天通过仪器进行科学检测和分析，已知的有四种矿石原料，尚有一种不得而知。

铅、钡矿石，是中国古代玻璃的特殊配料，它们的作用有如下几个：降低熔化的温度，起助熔剂的作用，提高玻璃的折射性、可塑性，增加光泽，获得像玉一样的效果。尤其是最后一个，因为玉在古代中国非常重要，人们除了竭力寻找天然玉外，还极力追求人造玉。由于钡在玻璃中能产生一定的混浊度，所以，生产的高铅钡玻璃看上去就有玉的外观。湖南出土的战国秦汉200多块玻璃璧，全部是不透明或半透明的，初看很像玉。在战国秦汉考古发掘中，一些铅钡玻璃常常骗过考古学家的眼睛，把它们误认作玉器。如1988年《文物》第2期，发表徐州博物馆、南京大学历史考古专业的《徐州北洞山西汉墓发掘简报》：“玉杯，14件。形制相同，圆柱形，淡绿色，平底。”两年后，这些所谓的“玉杯”，经建材工业部建筑材料学院测试所测定，原来是铅钡玻璃杯，按照这种情况，半个多世纪以来，湖南发掘数千座战国秦汉墓，出土的玻璃璧恐怕

(1) 《中国古玻璃研究——1984年北京国际玻璃学术讨论会议文集》第27页，中国建筑工业出版社1986年。

(2) 《中国古玻璃研究——1984年北京国际玻璃学术讨论会议文集》第37页。

不只201件，很有可能有个别的玻璃璧误作玉璧报导的情况存在。

（二）压模成型的制造工艺技术

湖南出土的玻璃璧，是用中国古代传统的压模工艺制造的。第一道工序，是制造一个泥模或陶模。第二道工序是将原料混合，拌匀后放入坩埚内，加热至摄氏1050度以上，使其熔化。第三道工序，是将熔化了的玻璃液，倒入模内，第四道工序是压模：由于玻璃液粘度大，不能迅速充满模腔，必须趁玻璃溶液没有变化之前，用泥范把它压成璧状。古玻璃专家后德俊研究员说：“长沙楚墓中出土的玻璃璧，有纹饰的一面光滑有光泽，另一面则粗涩无光。造成该现象的原因，是因为刚刚浇入的玻璃温度高，泥范上的花纹就在玻璃表面显示出来，而另一面，因要控制浇入玻璃液的量（即控制璧的厚度）和使玻璃液表面平整，因而耽误了一些时间，使玻璃表面温度下降，粘度增大，盖上另一块泥范时所形成的表面，就变得粗涩无光了^{（3）}”。湖南战国秦汉墓出土的玻璃璧，绝大多数如后德俊先生所说的，“有纹饰的一面光滑并有光泽，另一面则粗涩无光”。但也有少数玻璃璧，两面都有光泽，都一样光滑，而且都一样有精美的纹饰。如1957年长沙市左家塘战国楚墓出土的芽谷纹碧绿色玻璃璧（图27）和1955年长沙市陈家大山4号战国楚墓出土的墨绿色芽谷纹玻璃璧（图28），两面均有清晰精美的芽谷纹，两面都有光泽，温润如玉。看来，早期玻璃璧制造中存在的一面光泽一面粗涩的技术难题，终于随着制造技术进步而解决了。

六 为什么湖南会成为 古代全国玻璃璧的制造中心

湖南地区成为中国古代最大的玻璃制造中心是有原因的。一是古代湖南不产玉，而玉璧

又是当时人们生活中不可缺少的重要礼器；二是湖南有丰富的制造仿玉玻璃璧的原料。《史记·货殖列传》记载：“长沙出连锡。”专家们认为，“连”就是铅，长沙盛产铅矿，这是高铅钡玻璃不可缺少的主要原料。《湖南省志·地理志》记载：临湘、郴县、桂阳第二十个县都有丰富的铅锌矿。湘潭、新化、衡阳、沅陵、隆回、绥宁、衡南等县市，都产重晶石（BaO₄），这是高铅钡玻璃必不可少的另一种主要原料，湖南全省二氧化硅（SiO₂）的储量极其丰富，这也是玻璃工业最主要的原料，加之湖南地区不产玉，在非常重视玉璧礼器的礼仪之邦的古代中国，湖南地区古代制造人工玉璧的高铅钡玻璃工业，就应运而生了。

除湖南省外，发现玻璃璧的省份，还有广东，江苏，安徽，广西，陕西，重庆，福建，山东等省市（见表2）。从上表可以看出，玻璃璧的90%左右出于楚地。楚国周边省的玻璃璧，有可能是从楚国流传过去的。看来，玻璃璧是楚国的特产。《战国策·楚策》记载：“楚献鸡骇之犀，夜光之璧于秦王”。这里说的夜光璧，就是玻璃璧。中国古代的玻璃是不透明或半透明的，外观像玉，但比玉有更加明亮的光泽。《汉书·西域传》注：“琉璃色泽光润，踰于众玉。”琉璃是中国古代对玻璃的称呼。

《西京杂记》卷二记载：“汉武帝时……白光琉璃为鞍，鞍在暗室中，常照十余丈，如昼日。”所以，古人常常给琉璃冠以“夜光”之名，即当时所谓“夜光之琉璃”，如汉代扬雄《羽猎赋》：“方椎夜光之琉璃。”所谓“夜光之琉璃”，一般是指玻璃。唐人王翰诗：“葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回”。这里所说的夜光杯，也是指一种高级玻璃杯子。《汉书·邹阳传》：“臣闻明月之珠，夜光之璧。”班固《西都赋》说昭阳殿“悬黎垂棘，夜光在

（3）《楚国的矿冶，辉漆和玻璃制造》，第285—286页，湖北教育出版社1995年。

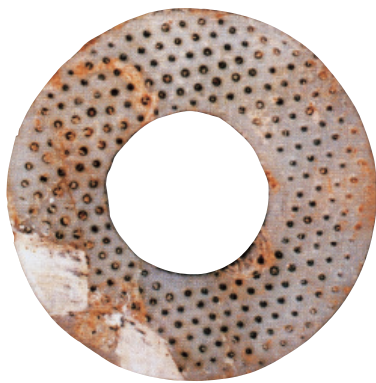


图37 浅绿色双面谷纹玻璃壁 战国
直径9厘米 好径4厘米 厚0.25厘米
湖南省益阳市第518号楚墓出土
益阳市博物馆藏



图42 方格纹玻璃壁 西汉
直径12.2厘米 好径0.4厘米
1987年湖南省大庸县城区67号西汉墓出土

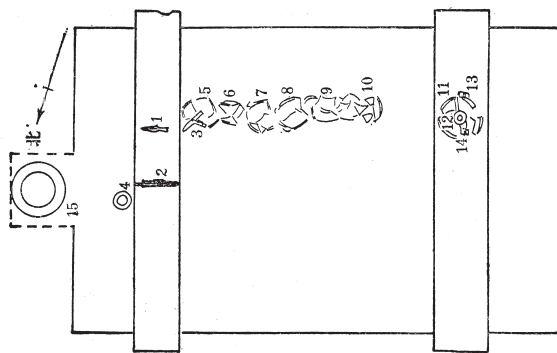


图38 资兴M245号楚墓玻璃壁出土平面图
1.铜矛 2.铜剑 3.铜戈 4.玻璃壁 5、6.陶敦
7、8.陶鼎 9、10.陶壶 11.陶盘 12.陶哨
13.铜镢 14.铜鐙 15.铜翁

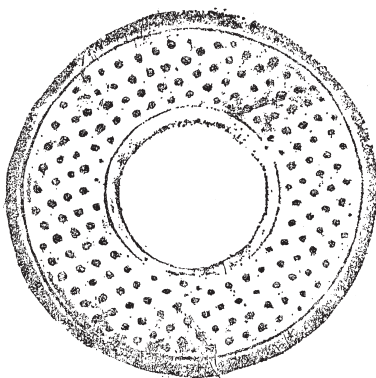


图40 乳白色谷纹玻璃壁 西汉
直径8.8厘米 好径3.4厘米
湖南资兴县旧市第364号西汉墓出土
湖南省博物馆藏

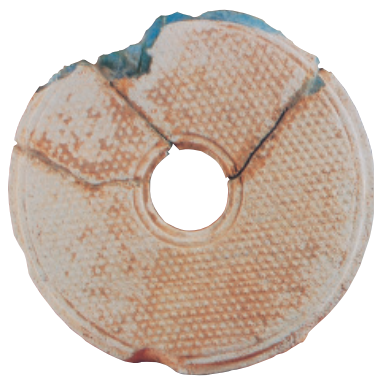


图43 深蓝色薄纹玻璃壁 战国
直径23.4厘米
1975年陕西省兴平县茂陵附近出土

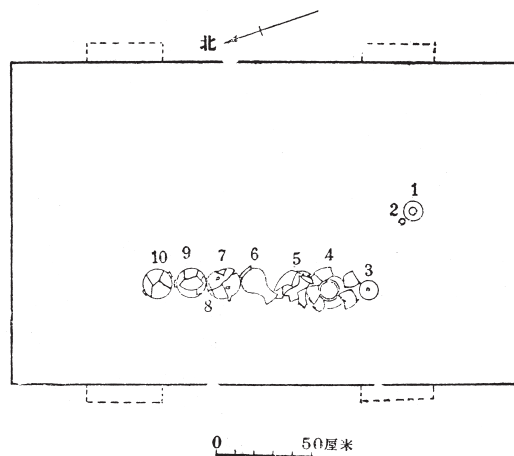
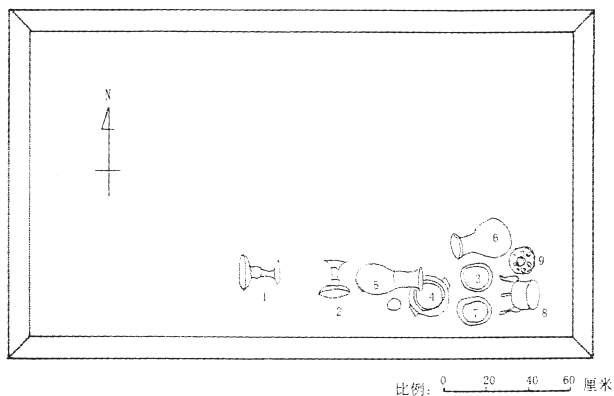
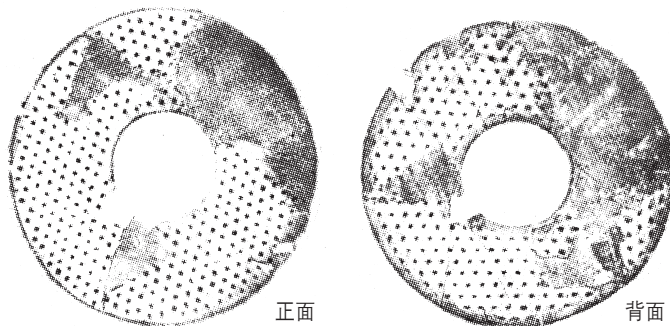


图39 湖南省资兴旧市第220号楚墓玻璃壁出土平面图
1.玻璃壁 2.琉璃珠 3.铜镜 4.陶罐 5、6.陶壶
7、8.陶敦 9、10.陶鼎



M5平面图

1、2.陶豆 3、7.陶敦 4、8.陶鼎 5、6.陶壶
9.玻璃壁 10.陶匜



谷纹玻璃壁
直径11.6厘米 好径0.3厘米
岳阳市文物考古研究所藏

图41 2008年1月湖南省平江县官塘牛形山战国楚墓平面图及其出土的谷纹玻璃壁

焉”。所谓“夜光在焉”，是昭阳殿悬挂了夜光壁——仿玉玻璃壁。

李砚祖、张孟常《工艺美术欣赏》一书说：“玻璃壁往往贵重于玉。”⁽⁴⁾这要看什么情况下。玻璃壁在其产地湖南并不比玉贵。如湖南资兴80座楚墓中，出土玻璃19件，平均四座有1件。而这些随葬玻璃壁的，并不是高级贵族，多属于中产之家。但在离楚地数千里之外的遥远的北方，就特别珍贵。楚国当

时非常害怕强大的秦国，于是将南楚（今湖南地区）生产的特产——秦国所没有的，比玉还要珍贵的高级玻璃壁（夜光壁）献给秦王，以求友好。但是，玻璃壁虽然在秦国比玉还要珍贵，却没有能够打动秦王的心，楚国终于还是被秦国灭亡，1975年陕西省兴平县出土1件现存最大，直径达23.4厘米的深蓝色蒲纹高级玻璃壁，非常精美，可能就是两千年前楚国献给秦国大批高级玻璃壁中的一件。

表1 湖南战国秦汉玻璃壁成分测定登记及与西方古代玻璃比较表

器 物	成 份										备 注
	SiO ₂	PbO	BaO	Al ₂ O ₃	Fe ₂ O ₃	CaO	Na ₂ O	CuO	MgO	K ₂ O	
浅绿色谷纹壁	37.16	39.80	13.40	0.62	0.16	1.95	3.32	0.03	0.40	0.27	湖南长沙战国楚墓 ⁽⁵⁾
深绿色谷纹壁	38.30	41.53	10.37	1.67	0.32	2.75	3.07	0.73	0.41	0.34	长沙卫生学校第7号战国楚墓 ⁽⁶⁾
乳白色芽谷纹壁	36.57	44.71	10.1	0.46	0.15	2.10	3.72	0.02	0.21	0.1	湖南衡阳市1953年战国楚墓 ⁽⁷⁾
浅绿色谷纹壁	54.19	22.78	15.54	0.32	0.36	0.62	2.22	1.29	0.29	0.36	益阳市羊舞岭第22号战国楚墓 ⁽⁸⁾
浅绿色谷纹壁	43.43	33.92	12.45	0.89	0.26	0.85	4.94			0.27	益阳市地农M23战国楚墓 ⁽⁹⁾
西方古玻璃	57~72	—	—	0.8~5		3~10	9~12		0.2~5.5	0.2~3	西方古玻璃 ⁽¹⁰⁾
古埃及深青色玻璃	61.70	—	—	3.20		10.5	17.63	0.32	5.14	1.58	公元前1350年 ⁽¹¹⁾

表2 全国出土战国秦汉玻璃壁登记表

省份	湖南	广东	江苏	安徽	广西	陕西	重庆	福建	山东	共计
数量	201	18	5	2	2	2	1	1	1	233

(4) 李砚祖、张孟常《工艺美术欣赏》第251页，山西教育出版社1996年。
(5) 据建材部建筑材料科学院陶玻物化室史美光等分析数据。
(6) 同上。
(7) 据建材部建筑材料科学院陶玻物化室史美光等分析数据。
(8) 中国科学技术大学科技史与科技考古系：《益阳楚墓出土玻璃壁样品的X射线荧光分析结果（%）》。
(9) 同上。
(10) 广州市文物管理委员会、广州市博物馆《广州汉墓》（上），第292页，文物出版社。
(11) 干福熹等《我国古代玻璃的起源问题》，《硅酸盐学报》第六卷第一、二期，1978年。

清地方环保政令《奉宪永行严禁碑》

An environmental prohibition for the Confucius Temple found on a Qing stone stele

撰文/江汉洪

在嘉定孔庙的东角门壁间，有一通立于清乾隆三十一年（1766）的《奉宪永行严禁》碑。该碑青石质，高175厘米，宽88厘米。素座，高19厘米。碑文楷书，纵24行，满行63字，共760余字。嘉定教谕陈从王立，书丹者名缺，张孝元镌刻。从碑的体量、形制以及书法艺术角度来说，该碑并不太引人注意，但细看碑文内容，确是一通具有较高史料研究价值和现实意义的关于嘉定孔庙环境保护方面的法规性文献碑。录文如下：

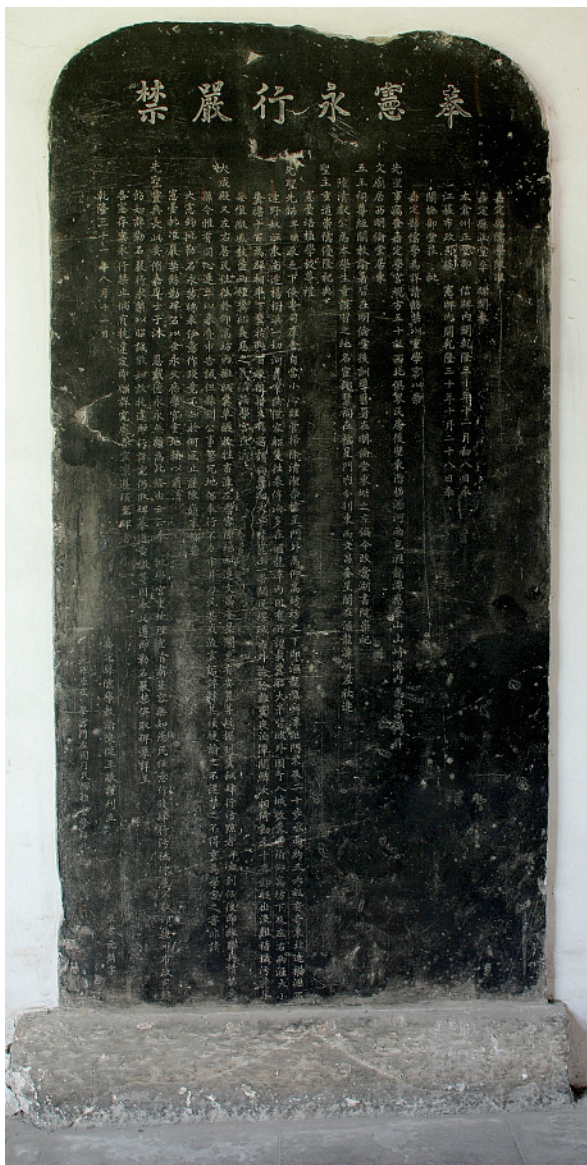
奉宪永行严禁

嘉定县儒学陈准/嘉定县正堂李牒开奉/太仓州正堂邵信牌内开乾隆三十年十一月初八日奉/江苏布政司苏宪牌内开乾隆三十年十月二十八日奉/阁抚部堂庄批/嘉定县儒学为详请飭禁以重学宫以崇/先圣事窃查嘉定学宫规方五十亩西北俱界房屋后壁东凭横沥河南包汇龙潭应奎山山峙潭内为学宫门屏/文庙居西明伦堂居东/五王祠⁽¹⁾尊经阁教谕署皆在明伦堂后训导旧署在明伦堂东阶之左偏今改当湖书院崇祀/陆清献公为本学生童讲习之地名宦乡贤祠在棖星门内分列东西文昌奎星阁在汇龙潭岸左欣逢/圣主重道崇儒优隆祀典/宪台培植学校尊礼

/先圣先师卑职承之下僚专司庠舍自当小心经管扫除清洁奈棖星门外为仰高坊坊之下即汇龙潭岸潭距门不及二十步水面约五六亩有奇东北达横沥西/达野奴泾东南达杨树浜一切河身窄狭仅容船只往来停泊多在汇龙潭内因有所谓载粪船大半皆城外园丁入城收粪昼泊仰高坊下及左右两涯大小/粪担十百为群相率下粪于此百般狼藉又有所谓狗粪船大半皆昆山一带间民环城内外捡拾杂粪夜泊潭间鳞次相倚动至十有余艇出没难稽秽污丛集/每值微风鼓荡两种粪船臭恶之气遍满学宫直逼/大成殿又左右居民往往于仰高坊内摊晒粪草纵放牲畜潭左学宫隙地毗连文昌奎星阁更有安置茅坑摆列粪缸肆行污点者卑职到任后即经牒县请禁幸/县令雅有同心连年以来叠申告诫但县间公事繁冗地保奉行不力市井刁民甚或流言诟谤肆其顽梗谕之不从禁之不得重为学宫之害非请/大宪钧批勒石永禁将来任意作践竟不知于何底止谨陈巔末仰恳宪台批准严禁飭勒碑石以垂永久庶学宫重地赖以肃清/先圣灵爽长此妥侑嘉庠士子沐恩戴德永永无疆为此备由云云奉批学宫重地理宜清肃岂容无知愚民任意作践肆行污秽殊属不敬仰苏

(1) 五王祠，清雍正二年（1724）封孔子先世五代为王爵，遂改启圣祠为崇圣祠，奉肇圣、裕圣、诒圣、昌圣、启圣五王神位，已废。

州布政司转/飭如详勒石严行永禁以昭诚敬如敢抗违即行详究仍取碑摹送查缴等因奉此遵即勒石严禁并取碑摹详呈/各宪存案永行禁止倘有抗违定即牒详究处各宜禀遵须至碑者/乾隆三十一年八月十一日 嘉定县儒学教谕陈从王⁽²⁾ 敬谨刊立 张孝元镌字 嘉定孔庙由嘉定首任知县高衍孙创建,历时近三年,于嘉定十四年(1221年)冬落成,“面势轩豁,规摹显焕。殿堂门庑,高



乾隆三十一年《奉宪永行禁碑》

壮华好。庙貌祭器、斋舍庖湢,罔不具备”。孔庙建成后,“父兄诏其子弟,负笈抱经,相欢以趋”。昔日濒海难治之地嘉定,开始谱写新的历史篇章。崇儒重教兴文,尊礼先圣先师的思想渐渐深入人心。当时,在孔庙南面的不远处,有一座佛教寺庙“留光寺”,受儒家思想影响,人们遂认为它逼凌孔庙,势压先师,于是就在孔庙近前砌石垒土,名之曰“应奎山”作为屏障,山周六十余丈,高约九丈,四面环水。同时将留光寺改建为书院。或许因此之故,明清之际,嘉定文化昌盛,人才辈出,“教化嘉定”闻名遐迩。

数百年间,无论是朝代更替,还是时局变换,亦或灾难侵扰,嘉定孔庙总能在有识之士、社会贤达的呵护下,绝处逢生,或屡圯屡建,或屡损屡修。

依河傍水的嘉定孔庙,东、南、西、北原有五条河流于此纵横交汇,明万历十六年(1588)又于应奎山旁挖土聚水,形成相对较为宽阔的水面,并因五条河流于此交汇,还因应奎山犹如珍珠般突兀水中,恰似“五龙夺珠”之势,故将此宽阔水面取名为“汇龙潭”。水光山色与人文胜景,交相辉映,珠联璧合。“应奎山色”、“汇龙潭影”也分别成为昔日嘉定孔庙八景之一,(史称“嚬庠八景”,分别为殿廷乔柏、黉序疏梅、启震虹梁、丈石凝晖、双桐揽照、聚奎穹阁、应奎山色、汇龙潭影。其中黉序疏梅、丈石凝晖、双桐揽照已不复存在),清初周建鼎曾作《嚬庠八景诗》赞之。至清乾隆间,嘉定孔庙占地达50亩,其规模和气势,为江南乃至全国的县级孔庙中罕见,因有“吴中第一”之称。

然而就是这一秀美的人文胜景之地,却因水面宽阔,舟楫交通便捷而逐渐成为城内外各路粪船、粪担的集散中心。加之周边居民为图

(2) 陈从王,字竹塘,怀宁(今安徽省怀宁县)人。举人出身,清乾隆二十六年(1761)任嘉定县教谕。

方便，沿河岸空地摊晒粪草，纵放牲畜，甚至安放茅坑、粪缸。圣洁斯文之地，因之逐渐变得杂乱无章，乌烟瘴气。一个个寒暑春秋，神圣殿堂、入学士子，只得无奈饱受恶臭。

清乾隆二十六年，怀宁举人陈从王出任嘉定教谕。陈从王到任后，面对孔庙门前如此脏乱臭的状况，当即陈请知县予以禁止。知县虽然同情并积极回应，但也仅限于口头告诫，收效甚微。为此，陈从王再次提笔，向属地最高行政长官递交立法议案，恳请当局行文批准严禁。真所谓有志者事竟成，在陈从王坚持不懈的努力下，乾隆三十年，该议案经县、州、府逐级报批，直至最高行政长官江苏巡抚批准签发，遂成为了一项政令，飭勒碑石，永行严禁。乾隆三十一年八月，陈从王恭恭敬敬地将该道政令刻于碑石，明令永久禁止于汇龙潭内停泊粪船等。

据清光绪《嘉定县志》记载统计，嘉定孔庙平均六年左右就有一次兴修（或重修、或重建、或增扩）之举。与之相关的碑刻，保存至今的多达60余通。这些碑刻，不仅真实记录了嘉定孔庙的沿革变迁，同时也从一个侧面反映了嘉定各个历史时期的社会、政治、文化、经济等诸多方面的发展状况，为研究古代嘉定提供了不可多得的珍贵史料。而

《奉宪永行严禁》碑，就是这60余通碑刻中的重要一通。从内容看，此碑不仅是嘉定孔庙历史上的一部环保性政令文献碑，而且也是嘉定古代历史上第一部，并且是唯一一部关于环境保护方面的单项法规性文献碑。该项政令严格规定，嘉定孔庙不容污秽杂陈，如有违抗，即行详究，充分体现了它的严肃性和强制性，昭示了孔子以及先贤、先儒和读书人的尊贵地位。同时在一定

程度上，也对市民百姓的一些不文明行为，起到了潜移默化的约束作用，并对提升市民百姓的文明素质，具有深远的积极意义。随着人们物质生活和精神生活的日益丰富，即便在大力倡导科学发展观，着力构建和谐社会的今天，该项政令也仍然具有可借鉴之处。可以说，二百四十年前的《奉宪永行严禁》这一环保性政令文献碑，就孔庙而言，不仅在嘉定历史上绝无仅有，就全国范围来讲，类似的环保性政令文献碑恐也极其少见。

此外，该碑还为我们提供了当时嘉定孔庙的大量信息，如规模“规方五十亩”；四至“西、北俱界房屋后壁，东凭横沥河，南包汇龙潭、应奎山。山峙潭内，为学宫门屏”；庙、学等布局“文庙居西，明伦堂居东，五王祠、尊经阁、教谕署，皆在明伦堂后。训导旧署，在明伦堂东阶之左偏，今改当湖书院，崇祀陆清献公，为本学生童讲习之地。名宦、乡贤祠，在棣星门内，分列东、西。文昌、奎星阁，在汇龙潭岸左”。这一布局，与今一致。可惜的是，明伦堂之后的五王祠（也称崇圣祠）、尊经阁、教谕署，今已不存，汇龙潭及文昌阁、奎星阁、应奎山，也已划入公园，大大缩小了孔庙原有规模。希望有朝一日能够还复旧制。



嘉定孔庙雪景

玉鱼刍议

On jade fishes

撰文/张青筠

鱼与先民的日常生活密切相关，尤其在农业尚未开发之前，更是人们的主要食物之一。我国先民在旧石器时代就开始捕鱼了，至新石器时代先民不仅食鱼，而且还在陶器上画鱼。以玉制成的鱼在新石器时代的红山文化、良渚文化中已有出土，但数量很少。商周时期玉鱼出土较多，商妇好墓出土70余件，长安张家坡西周井叔墓出土60件，商周以后玉鱼出土较少了。唐代只见书中记载未见实物。宋代以后玉鱼主要是传世品。玉鱼的制作从新石器时代至清，长达数千年而流传不息是有其深厚的文化底蕴的。

在古代，由于受当时所处的生活环境影响，对一些动物、植物的崇拜而产生出一些有关的风俗习惯。对鱼的崇拜，可追溯到六千年前，陕西西安半坡遗址出土了许多鱼纹彩陶，形象达十余种。这种对鱼的喜爱与崇拜，演绎成具有多种含义的鱼的民俗和传说。如在社会生活中鱼有作为交往

和祝贺的礼物。乐府民歌中有“客从远方来，遗我双鲤鱼。呼儿烹鲤鱼，中有尺素书。”道出了鱼在交往中的作用。张紫晨《中国民俗之历史》载，在宋代婚娶时男家要送女家许口酒，女家则淡水两瓶，活鱼三五条，筷一双放入原瓶回送，叫做“回鱼箸”。这种以鱼馈赠亲友的习俗至今还有，我国北方不少地方结婚前，男方到女方家送聘礼，其中必有一对鲤鱼。还有商人用鱼求兴隆的习俗。宁波商人在五月五日“请财神”时要祭两条活鲤鱼，祭完后由两人同时放入江河，以祈求“生意兴隆通四海，财源茂盛达三江”。

又如鲤鱼跳龙门，也是人们很熟悉的一种传说。登龙门之说最早在东汉时就有了。《后汉书·李膺传》载：“膺独持风裁，以声名自高，士有被其容接者，名为登龙门。”在这里攀附高官称“登龙门”。《太平广记》载“龙门山在河东界，禹凿山断门，一里余。黄河自中游下，两岸不通车马，每暮春之际有黄鲤鱼逆流而上，得者便化为龙。又林登云：‘龙门之下，每岁季春，有黄鲤鱼，自海及诸川争来赴之，一岁中，登龙门者，不过七十二，初登龙门，即有云雨随之，天火自后烧其尾，乃化为龙矣。’”在众多的鱼类中独选鲤鱼跳龙门，是取鲤鱼生命力强盛，繁殖能力强，能跳高的特点，于是赋予它非凡本领。唐、宋以后则以科举会考中登科，称之鲤鱼跳龙门。表现了人们以鲤鱼的善变，寄予脱贫致富、化卑为尊的愿望。

在诸多的民俗中以下两种观念占有重要地位。一是表示生殖的信仰。闻一多先生在《神话与诗·说鱼》一文中指出：鱼作为“配偶”、“情侣”的象征是源于鱼的繁殖功能。



就其具体的形式来说，双鱼纹最直观表现出生殖的功能。双鱼纹最初多见于新石器时代，在仰韶文化的彩陶上有多种双鱼纹，如连体式、叠合式、逐戏式等。作为生殖的象征，它们成为后世表示夫妇婚合与乞嗣求子之源。在战国的漆杯、陶豆，汉代的铜洗、墓砖，唐代的银盘、鱼瓶，以及宋以后的瓷器、玉器上都有以双鱼纹为吉祥的图案。有的鱼纹旁还写有“君宜子孙”、“长宜子孙”、“宜官秩、保子孙”等起着点题作用的吉语。随着佛教的传入，双鱼纹又逐渐同法轮、宝伞、法螺、宝盖、莲花、宝瓶、盘长等合称“佛教八宝”。双鱼纹的繁殖之性被佛教借取，以表现化生轮回的寓意。

二是表示祈望丰收。对丰收的祈望早在新石器时代就有了，仰韶文化彩陶上的网纹、网鱼纹、网点纹，马家窑文化的波点纹、网点纹，透露出先民以鱼入网作为丰收的象征。《尔雅·释地》曰：“鱼丽，言太平，年丰，物多也。”《诗经·小雅·无羊》则曰：“牧人乃梦，众维鱼矣。旃维旗矣，大人占之。众维鱼矣，实为丰年。”而以石鱼题刻来兆丰年也是先民对丰收的又一种祈望。在四川涪陵长江南岸的白鹤梁上的石鱼题刻就是最好的记录。宋《太平寰宇记》载开宝四年黔南上言，大江中石梁上有古刻云：广德元年二月江水退，石鱼见，部民相传丰稔之兆。宋人庞恭孙题记曰：大观元年正月壬辰，水去鱼下七尺，是岁夏秋果大稔，如广德、大和所记云。至清仍有大量题刻出现。如姚觐云记曰：涪州大江有石梁，长数十丈，上刻双鱼，一鱼三十六鳞。一衔萱叶，一衔莲花，或三五年，或十余年一出，出必丰年，名曰石鱼。

涪陵石鱼及题刻与祈望丰收联系在一起，乃先民物多且嘉的传统观念的再现。摩尔根《古代社会》一书中把人类食物分为五种：天然食物、鱼类食物、淀粉食物、肉类和乳类食物、通过田野农业而获得的无穷食物。鱼是人类的第二种食物，它又是怎样和第五种食物，即田野农业联系在一起，并且成为后者的象征呢。这是因为，在中

国的原始社会中，鱼类食物与田野农业的食物过渡是较为直接的，在原始渔业向原始农业过渡时，并不意味着后者对前者的排斥，而是有并存互补的漫长过程，正是由于这一过程的存在，鱼满丰年的观念得以保存，而且一直流传至今，在民间的年画和剪纸中，还有以胖娃抱鱼的形式寓意丰年的习俗。

由于鱼与先民的生活有着如此的关联，也给玉鱼的流传奠定了基础。商周出土大量的玉鱼，显示出鱼在当时的生活中有着重要地位，

并与其他器物一起作为财富随葬。商周以后玉鱼虽然数量不多，但一直存于人们的生活中，而且除玉鱼外，还有陶、金、铜、琥珀、蚌等质料。我们现在所见的玉鱼主要作佩饰用，其含义有二种，一是避邪消灾，《合璧事类》载：“陈尧咨守荆南，每以弓矢为乐，母冯夫人怒杖之，金于坠地碎。”从中可知鱼饰作护身之符时时挂于身上。《广异记》则记载：汉楚王戊的太子在唐高宗营大明宫宣政殿时多次显形，乞改葬高敞美地，并望勿夺其身佩戴的玉鱼。说明了玉鱼从葬的护尸退祟作用。二是玉鱼与莲叶合雕一器，以鱼与余，莲与连的谐音，表示“连年有余”的吉祥含义。宋代以后的玉鱼常常以此种形式出现，体现了人们祈望富足生活的心态，这与古人鱼兆丰年的观念也是一致的。■



甘青彩陶的一束绚丽奇葩

——金山区博物馆馆藏彩陶精选

A typical example of painted pottery in Ganqing: the pottery collection in Jinshan Museum

撰文/奚吉平 孙维昌

上海市金山区博物馆近年来为筹建新馆，进一步充实提高馆藏文物的数量和质量，通过多种渠道进行调查 research，向社会各界开展文物征集工作，取得了可喜成绩。兹就新征集的甘肃、青海地区出土新石器时代马家窑文化彩陶和青铜时代辛店文化、四坝文化彩陶部分文物珍品，作一简介，以飨读者。

一 马家窑文化彩陶艺术

彩陶是华夏原始文化的一束绚丽奇葩。黄河流域是彩陶艺术的发祥地。甘肃秦安大地湾一期遗址的发掘，使人们对于彩陶起源的迷惑犹如拨云见日，得到了科学实证。该遗址发掘出土的早期彩陶，经碳14测定年代距今为8170至7370年，与两河流域的哈苏纳文化的年代相同，同属世界上最早的彩陶文化。在中原地区的彩陶文化进入衰退期，甘肃、青海的彩陶反而一枝独秀，器物造型优美，图案越来越绚丽，进入了马家窑文化的繁荣期。考古学家根据马家窑文化的时代变迁和文化内涵的演进，将其排列分为马家窑类型、半山类型和马厂类型等三个先后序列。

（一）马家窑类型彩陶 造型优美多样，流行平底器，有曲腹盆、敛口钵，细颈瓶、



图1

壶、罐、碗等，其中有彩陶舞蹈纹盆，更是马家窑类型彩陶中的代表性杰作。

（二）半山类型彩陶 继往开来地将马家窑文化彩陶艺术推进到一个新阶段，掀起了又一个兴盛繁荣的高潮。半山类型彩陶以双耳大罐最为突出，有两种器型：一为短颈阔口；另一为高颈小口，器身结构大致相同，丰肩、鼓腹、浑圆饱满，腹两侧有一对小环耳，浑厚凝重。黑红覆彩出现，并盛行于半山类型阶段。一般用红彩勾勒出母体花纹，两侧配以黑彩，与红彩相邻的黑彩内侧绘锯齿纹，齿尖刺向红彩。这种构图和创意是半山彩陶纹样特有的范

式，是半山彩陶最鲜明独特的标志。

彩陶四圆圈旋纹壶 高31厘米、口径10厘米、底径11.5厘米，（图1）泥质土黄陶，器表打磨光滑，施一层桔黄色陶衣。器呈敛口卷沿、长颈、圆鼓腹。下腹斜收，平底。腹部两侧附一对称的环耳。绘红、黑彩，腹部饰四圆圈旋纹为母体纹样，圆圈中填充十字形和网纹。而在口沿内侧绘一周弧线和粗带纹，颈部绘两周倒三角形带纹。制作规整，纹饰优美。

彩陶四大圈漩涡网格纹罐 高18.3厘米，口径13.4厘米，底径10厘米（图2），泥质土黄陶。器呈敞口卷沿，短颈、圆鼓腹、平底。口肩两侧附一对称的环耳。绘红、黑彩纹，腹部饰四大圈漩涡纹为主题纹样，并在旋心圆中填充网格纹。而在口沿内侧绘一周弧线纹，口肩部绘一周红、黑彩宽带纹。色彩鲜艳，纹饰美观。

彩陶菱格卍形纹罐 高17厘米，口径9.6厘米，底径7厘米，（图3）泥质土黄陶。器呈敞口卷沿、长颈、圆鼓腹、平底。口肩两侧附一对称环耳。施红黑彩纹，腹部绘菱格纹，并分别填充卍形和网纹为母体纹样。而在口沿内侧绘一圈锯齿纹，颈部饰红黑彩带纹和网纹。菱格纹是斜网格纹的扩大，是半山类型彩陶的主要几何形纹之一。

（三）马厂类型彩陶是继半山类型彩陶而发展起来的，它与半山晚期保持着千丝万缕的联系。两者间器形、纹饰的类似和一些极为明显的影响关系，正反映出它们之间在时间和空间上以及氏族部

落之间密不可分的关联。马厂类型的四大圈纹是最具代表性的花纹之一，是半山时期同样花纹的延续和发展，画面较半山时期有所变化。半山时期旋接四大漩涡中心的旋形弧线，在马厂时期被断开了，四个圆圈被不断扩大。圆圈的填充纹样成为主题纹饰的重点，圆圈纹、菱格纹、网纹、折线纹等等，丰富多彩，复杂多变。

彩陶四大圆圈网格纹壶 高40.4厘米，口径12厘米，底径10.5厘米，（图4）泥质土黄陶。器呈敛口卷沿，短颈，圆鼓腹，下腹斜收，小平底。腹部两侧附对称环耳。施红色陶衣，绘黑彩，腹部饰四大圆圈纹，其内填充网格纹为主题纹样，而在圆圈间施三弧线带纹，颈部绘折线纹。器型规整，纹饰丰盈饱满。

彩陶四大圆圈网格纹壶 高41.5厘米，口径13.5厘米，底径10厘米，（图5）泥质土黄陶。



图2



图3



图4



图5

器呈敛口卷沿，短颈，腹部浑圆，下腹增长，底部收小。腹部两侧附对称环耳。绘黑彩，腹部饰四大圆圈纹，其中填充网格纹为主题纹样，圆圈间绘弧线带纹。而在口沿内侧绘弧线和宽带纹，颈部饰折线纹。全器和谐美观。

彩陶四大圈“X”形三角纹壶 高33厘米，口径11.8厘米，底径11厘米（图6），泥质土黄陶。器呈敛口卷沿，圆鼓腹，下腹斜收，小平底。腹部两侧附对称环耳。绘黑彩，腹部饰四大圈纹，其中填充“X”形和四个相对三角形纹为主题纹样。圆圈间绘旋带纹，口沿内侧和颈部均饰折带纹。

彩陶四大圆圈纹壶 高33.5厘米，口径13厘米，底径11厘米，（图7）泥质土黄陶。器呈敛口折沿，短颈，圆鼓腹，小平底。腹部两侧附对称环耳。绘红、黑彩，腹部饰四大圆圈纹为主题纹样，并以红彩将圈分成两半圆形，又填充三个黑彩重叠半圆形，使纹饰平添情趣。而口沿内侧和颈部均绘折线和宽带纹。

彩陶四大圆圈回纹壶 高39.5厘米，口径10.5厘米，底径10.5厘米，（图8）泥质土黄陶。器呈敛口折沿，短颈，圆鼓腹，下腹斜收、平底。腹两侧附对称环耳。绘黑彩，上腹部饰四大圆圈纹，其中填充四个回纹。回纹是马厂类型彩陶中晚期广泛使用的纹样，而在颈

部绘一周折线纹。

彩陶变体人蛙纹壶 高33.5厘米、口径9.5厘米、底径9厘米，（图9）泥质土黄陶。器呈敛口折沿，短颈，圆鼓腹，下腹斜收，小平底。腹部两侧附对称环耳。绘黑彩，腹部饰变体人蛙纹为主题纹样，其两侧绘圆圈纹，填充网格纹，口沿内侧饰垂弧纹，颈部绘折线纹。人蛙纹原产生于半山类型中晚期彩陶阶段，而发展到马厂类型终于成为主流纹饰，构图具有人、蛙的双重特征，曾被认为是农神的形象。

彩陶菱形折线纹壶 高40.5厘米，口径12.5厘米，底径10厘米，（图10）泥质土黄陶。器呈敛口卷沿，短颈，圆鼓腹，下腹斜收，小平底。壶腹两侧附对称环耳。器身施橙黄色陶衣，绘黑彩，腹部饰多道平行折线纹和黑彩阴地菱形纹，下腹绘菱形带纹为主题纹样，构图新颖。颈部饰折线带纹。

彩陶折线纹壶 高33.5厘米，口径11厘米，底径11厘米，（图11）泥质桔黄陶。器呈敛口卷沿，短颈，圆鼓腹，下腹斜收，小平底。壶腹两侧附对称环耳。绘黑彩，腹部饰两行三角纹，上一行内填充多道平行斜线，并以三周带纹作间隔。口沿内侧绘一周圆带和垂弧纹，颈部饰折线纹。

彩陶圆圈网格纹壶 高15.7厘米，口径9.5



图6



图7



图8

厘米，底径6.6厘米，（图12）泥质土黄陶。器呈直口卷沿，长颈，圆鼓腹，平底。腹部两侧附对称环耳。绘红黑彩纹，颈部饰两周宽带纹和锯齿纹，上腹部绘圆圈纹，圆圈内填充网格纹，两圆圈间绘黑彩阴地折线纹和锯齿纹，下腹饰红彩带纹和黑锯齿纹，纹饰繁缛美观。

彩陶折线纹带流壶
高18厘米，口径10.8厘米，底径8.5厘米，（图13）器呈侈口折沿、短颈，鼓腹，平底。肩部一侧带流，饰网纹，腹部两侧附对称环耳。施暗红色陶衣，绘黑彩纹，口沿内侧绘一周锯齿纹，颈部饰回纹，肩和腹部均饰折线带纹。而在肩腹间留有二十二个未钻透小圆孔，推测可能是镶嵌玉石的遗留孔，实属罕见。

彩陶折线网格纹壶
高29.5厘米，口径9.5厘米，底径10.5厘米，（图14）泥质土黄陶，器呈敛口折沿，斜直颈，弧腹，下腹斜收，平底。腹两侧有对称环耳。壶腹上部施暗红色陶衣，绘黑彩，颈部饰折线带纹，腹部绘四条平行折线纹和长方形网格纹，并以三周带纹间隔，纹饰艳丽。

彩陶圆圈网格纹双肩



图9



图10



图11



图12



图13

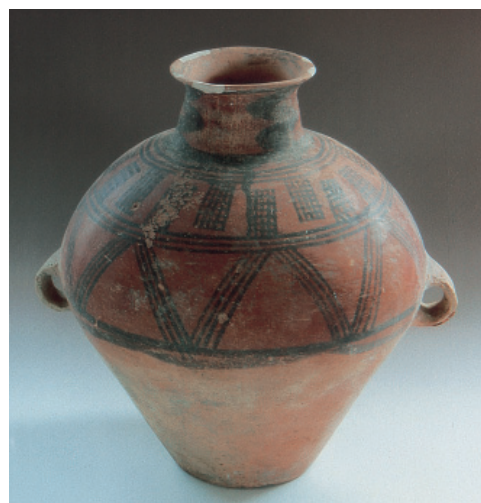


图14

耳罐 高23厘米，口径12.5厘米，底径8厘米，（图15）泥质土黄陶。器呈敞口折沿，短颈，圆鼓腹，平底。肩部两侧附对称环耳。绘红黑彩，口沿内侧饰垂弧纹，颈部绘菱形网格纹，肩部饰红、黑带纹，腹部饰圆圈网格纹为主题纹样。纹饰琳琅满目。



图15

彩陶折线纹双肩耳罐 高15厘米，口径12.5厘米，底径7厘米（图16），泥质红陶。器呈敞口折沿，短颈，扁圆鼓腹，平底。口沿至肩附对称环耳。绘黑彩，颈和腹部满饰折线纹为主题纹饰。口沿内侧绘弧线和圆点带纹。



图16

彩陶葫芦形网格纹罐 高31厘米，口径

14厘米，底径14厘米，（图17）泥质土黄陶。器呈敛口，短颈，腹浑圆，下腹内收，平底。口沿外侧附两装饰附攀，腹部两侧有对称环耳。绘红黑彩，口沿内侧绘垂弧纹，腹部饰六组束腰葫芦形，填充网格纹为母体纹样，而在颈部和两葫芦形之间均饰网格纹。整器制作规整，纹饰绮丽。葫芦形网格纹原是半山类型彩陶的典型纹样，它是由竖带状网纹发展来的，而在马厂类型彩陶纹样中也偶有延续使用。

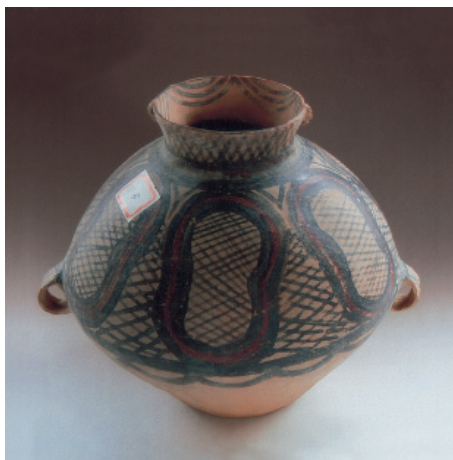


图17



图18

彩陶菱形纹罐 高15.5厘米，口径8.5厘米，底径7厘米，（图18）泥质土黄陶。器呈侈口卷沿，短颈，圆扁腹，平底。口沿至肩有对称环耳。绘红黑彩纹，腹部饰红黑彩菱形纹为主题纹样，口沿内侧绘黑圆点带纹和垂弧线纹，颈部和上腹部饰多道圆纹。



图19

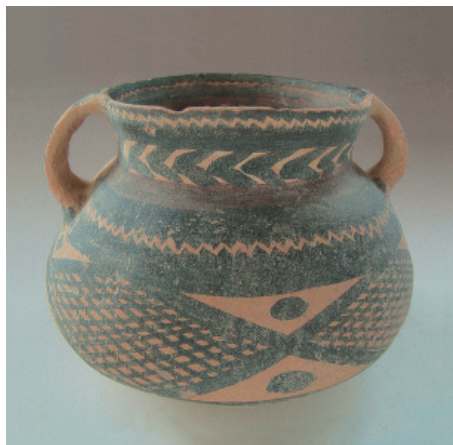


图20

彩陶平行锯齿带纹罐 高14厘米，口径9厘米，底径7厘米，（图19）泥

质土黄陶。器呈侈口卷沿，短颈，扁圆腹，平底。口沿至肩有对称双耳。绘黑彩纹，口沿内侧饰圆点带纹和垂弧纹，颈部饰菱形带纹，腹部满绘平行锯齿带纹，双耳饰折线纹，下绘一“☒”形纹。

彩陶菱形网格

纹罐 高10.3厘米，

图21

口径9厘米，底径6

厘米，（图20）泥质土黄陶。器呈敞口折沿，短颈，圆鼓腹，平底。口沿至肩附对称双肩耳。绘红黑彩纹，口沿内侧绘红黑彩带纹和圆点纹，颈、肩部绘红黑彩带纹、锯齿纹和折线纹，上腹部饰两条锯齿带纹，下腹绘菱形网格纹和两圆点纹。

彩陶平行锯齿带纹罐 高12.5厘米，口径4.6厘米，底径6.5厘米，（图21）泥质土黄陶。器呈小口折沿，短颈，圆鼓腹，平底。口沿至肩有对称双耳。绘红黑彩纹，腹部满饰平行锯齿带纹为主题纹样，而在口沿内侧和颈部也均饰锯齿带纹，双肩耳下方绘“※”纹。

彩陶折线纹罐 高10.8厘米，口径10.3厘米，底径7厘米，（图22）泥质橙黄陶。器呈敞口卷沿，短颈，扁鼓腹，平底。口沿至肩有双耳。绘红黑彩纹，口沿内侧绘粗带纹，下绘多道短直线纹，肩腹部绘红黑彩折线带纹和网格纹，下腹饰三角形折线带纹，图案繁丽。

彩陶折线纹长颈单耳瓶 高28.5厘米，口径10厘米，底径10.5厘米，（图23）泥质土黄陶。器呈敛口卷沿，长颈，鼓腹，平底。肩部一侧附一单耳，另在腹部有一盞。全器施紫红色陶衣，绘黑彩，腹部饰多道折线纹为主题纹样，口沿内侧绘垂弧纹，颈部饰三周平行带纹，肩部饰两周平行带纹，其间填绘四条为一组的平行线纹。此瓶器形较罕见。

彩陶菱形网格纹四耳钵 高17厘米，口径12厘米，底径10厘米，（图24）泥质土黄陶。器呈大口折沿，短颈，鼓腹，平底，口沿至肩设四环耳。绘黑彩纹，腹部饰菱形网格纹为主题纹样，口沿绘斜线纹，颈部饰两周宽带纹，其间绘一周短线纹。



图22

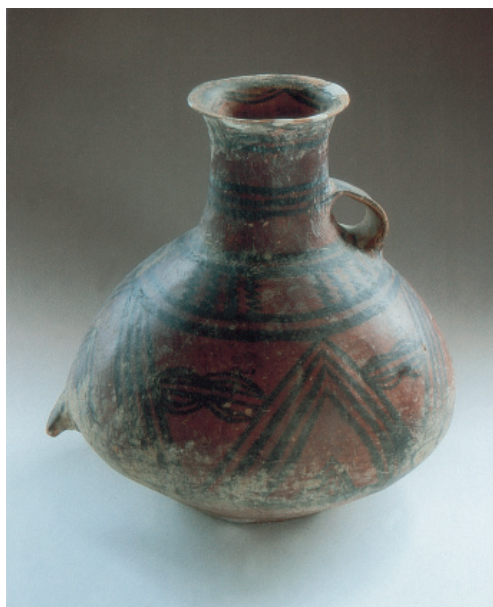


图23



图24

二 辛店文化彩陶艺术

辛店文化是已进入青铜时代的一种彩陶文化,这一时期的彩陶为西北地区彩陶艺术衰退时期的制作。辛店文化主要分布于甘肃兰州以南的黄河、大夏河、洮河流域,畜牧业在其氏族经济中占有主导地位,这一特点在它的彩陶图案中有着充分的反映。其中最能代表辛店类型彩陶、最别致的纹样有两种:一种是形似羊角的双钩纹,在辛店类型的彩陶上被广泛地应用,它成为一种象征性的符号,具有氏族图腾的神圣含义。另一种纹样是太阳纹。原始人类在不断生产实践中,越来越多地认识到天气、气候、季节对于生产、生活的影响,对于宇宙星辰的变化充满神秘感和好奇心,太阳就成了他们心中顶礼膜拜的神祇。所以闪耀着光芒的太阳纹,就频频地出现在辛店类型的彩陶上。

彩陶太阳、双钩纹双肩耳罐 高24厘米,口径13厘米,底径6.5厘米,(图25)泥质土黄陶。器呈敞口,高颈,折肩,小腹,平底。口肩部附两宽把耳。绘黑彩,在罐的上腹部绘太阳纹和形似羊角的双钩纹,口沿外侧绘一周宽带纹,颈部饰两周带纹,其中填饰菱形纹和两平行短线纹,下腹绘一周圆带纹和三直线纹。

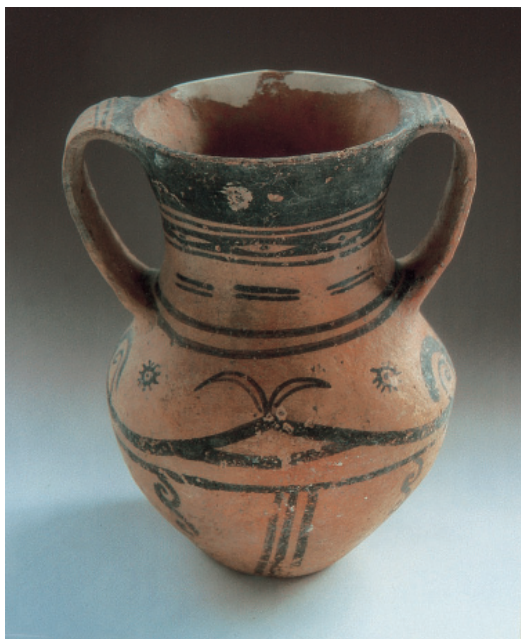


图25

三 四壩文化彩陶艺术

分布于甘肃河西走廊武威以西的四壩文化,是包含有彩陶文化的青铜文化。其年代约距今3800—3500年。早期的四壩彩陶,无论是器形和纹饰,都深受马厂类型彩陶影响。四壩文化发展到中期,还受到齐家文化的影响,有的器物胎薄,制作精细,纹饰上绘网格纹、折线纹等成为这一时期的特色。当四壩文化的自身特征显得明显时,它已走向晚期,器物的造型增多,出现了人形罐、鹰形壶、立犬盖方鼎等许多奇特器型。此外在彩陶上绘许多几何形花纹,大多用直线构成,利用直线的粗与细、斜与正,使平直的图案显有变化。

彩陶网格纹镶嵌蚌片饰双耳罐 高16.3厘米,口径9厘米,底径7厘米,(图26)泥质红陶。器呈敞口卷沿,短颈,鼓腹,平底。口、肩部附两环耳。绘黑彩纹,腹部满绘网格纹为主题纹样,口沿内侧绘一周圆带和短直线纹,颈部绘菱形带纹,肩部绘一周圆点纹,并镶嵌十粒蚌圆片作装饰,为该罐增添了一大特色和亮点。

通过上述所展示的甘肃、青海地区征集的部分彩陶文物珍品,使我们欣赏到远古彩陶文化丰富的文化内涵和感人的艺术魅力,真可谓是一次美好的艺术享受。



图26

从多媒体技术的运用看博物馆教育的新发展

——以上海博物馆钱币陈列的多媒体展示为例

The trend of museum education as seen from multimedia technology: the Ancient Chinese Coins Gallery in the Shanghai Museum

撰文/陈晴

多媒体技术，指计算机交互式综合处理多种媒体信息——文本、图形、图像和声音，使多种信息建立逻辑连接，集成为一个系统并具有交互性的一种技术。

新世纪以来，中国的博物馆事业进入了一个快速发展的新时期，多媒体技术被广泛引入陈列和展示之中，给传统博物馆的表现形态带来了相当大的变化，为博物馆的教育工作带来了相当广阔的发展新空间。

上海博物馆是我国较早开展信息化建设的大型综合性艺术博物馆，其中，2006年改建的上海博物馆钱币陈列，因其多媒体展示的成功规划，使观众的参观数量和质量都获得了较大的提升，并由此印证了博物馆教育研究中一些新思路的可行性。本文将以此一案例，具体解析当前博物馆教育中一些新观念的实践意义。

上海博物馆钱币陈列多媒体展示建设的背景

上海博物馆的钱币收藏素称宏富，且体系完整、品种齐全、精品纷呈，向有中国钱币收

藏半壁江山的美称。为了普及中国钱币历史知识和弘扬中国货币文化，上海博物馆曾于1992年和1996年先后开设了《中国钱币馆》和《中国历代钱币馆》两个陈列，详尽地反映了中国历代货币的发展历程和状况，充分展示了上海博物馆钱币收藏的雄厚实力和钱币研究的精深程度。但出乎意料的是，这两个陈列开设后虽然得到了一些专业研究者的好评，观众的反应却极其冷淡。场地较为偏僻的《中国钱币馆》门可罗雀，日均参观人数不足五人。迁入新馆后改建的《中国历代钱币馆》情况虽有改善，但依然不很受欢迎，参观人数明显少于其他几个陈列，且多为无意识的顺便浏览，参观时间短，停留时间少，参观质量低。

针对钱币陈列“叫好不叫座”、社会效益不佳的现实情况，上海博物馆对这两个陈列进行了细致的分析，获得了宝贵的经验。

陈列的策划者认识到，中国货币的发展历史悠久、情况复杂，要在有限的面积中完全依靠实物进行全面的展示，是难以做到的。“即

使如1992年那样陈列文物达13000余件，同样存在着挂一漏万的感觉，因为从文物本身来说，作为任何一家博物馆，都不可能将历史上发行的所有货币收藏于己”。⁽¹⁾并且“要考虑如何让一般的普通受众怎么样更有兴趣参观陈列，获得一些基本的钱币知识，并通过其他形式，加深对已经获得知识的印象和了解。否则，曲高和寡，陈列只能为少数具有一定钱币知识和鉴赏能力的受众服务，而排斥了大多数不具有钱币知识和鉴赏能力的受众，最终导致陈列的狭隘性而不具有广泛普及性，陈列效果大打折扣。”⁽²⁾因此，借助一些实物展示以外的手段对主体内容进行深化和补充，并吸引观众参观就成为亟待解决的课题。2006年，上海博物馆根据前两次陈列的经验，结合对观众参观特点的分析，对钱币陈列进行了大规模的改建。在进一步优化展示内容、美化陈列形式的同时，设立了专门的多媒体展示区，采用先进的科技手段丰富陈列的内涵和形式，展示效果获得很大程度的加强，给人以耳目一新之感，观众的参观数量和质量也有了大幅度的提升。

从“物”的表达看多媒体展示的教育作用

从本质上看，博物馆是人类记忆的保存者，它与图书馆、档案馆“共同构成了人类到今天为止全部社会与文化信息的存储器和仓库”⁽³⁾。而与上述两种机构不同的是，博物馆保存的不仅仅是人类社会与文化的信息，而且是承载这些信息的载体——实物。同时，作为一个向公众开放的永久性机构，博物馆还负有这样的职责：将其所保存的信息进行研究，并重新与原先的信息载体——实物相结合，以

陈列的形式向整个社会传播，沟通自然、历史和人类的现实生存之间的对话。博物馆教育的主要特征之一是它的实证性，它与传统教育的分野在于，受教育者获取知识的过程更接近于一种感性的认识过程，而非纯粹的理性接受过程。博物馆陈列所要表达的结论虽然有所指向，却不是明确的，而是附着于结论赖以产生的材料之上，由学习者主动感知后再根据自身的学习经验、认知方法得出个性化的认识。因此，充分调动人的各种感官，准确感知实物的各类信息便是这种教育的关键所在。而传统的博物馆实物陈列，虽然能给观众提供一睹实物的机会，却缺乏让观众多元感知实物信息的手段。观众固然可以隔着橱窗看到展品的造型、花纹、文字等信息，却不可能获得诸如展品的重量、质感、声音、运动状态或其它隐蔽部位的信息，从而使其认知过程有可能产生困难，导致偏差。多媒体技术的引进解决了传统陈列的这一痼疾，它虚拟出实物的存在状态，“利用交互艺术对观众的感官（视觉、听觉、触觉）进行信息刺激”⁽⁴⁾，打破传统陈列的空间限制，解决了只能通过单一展示手段了解单一信息的不足，让观众“可以得到直接观看展品所不能得到的展示信息，即展品增强展示”。⁽⁵⁾

以上海博物馆的钱币陈列为例：由于钱币文物的体量一般都非常小，上面的文字、花纹也相对比较细小，且历经岁月淘洗多为锈蚀或漫漶不清，仅仅从橱窗中观察往往难以看得特别清楚。另外钱币的背面、重量等一系列信息也无法在静态的陈列中获得表现。而在多媒体展示中，采用高清晰图像动态分层显示技术，

(1) 周祥：《上海博物馆〈中国历代货币馆〉展陈》。

(2) 同上。

(3) 严建强：《博物馆的理论与实践》第385页，浙江教育出版社1998年。

(4) 黄秋野、叶苹：《数字化博物馆展览设计新构想》，《艺术理论》，2008年第12期。

(5) 同上。



图1



图2

实现图像的多层放大,就能使原先无法看清的细节一览无余。再配合以精确的文字标注、对局部或背面隐蔽部位等的展示,观众就可以即时获得关于展品的详细信息,使信息获取的范围和准确度达到很大的提升(图1、2)。

在表达实物的动态信息方面,多媒体技术也拥有传统陈列所不具备的优势。如钱币的制造方法是钱币文化中非常重要的一个方面,它反映了古代金属冶铸和加工、造纸和印刷技术发展的许多问题。虽然这些技术在历代遗留的各种钱币实物上留下了很多痕迹,但由于这些实物是静态的遗存,无法直接体现其制造过程中的复杂状态,因此在传统的陈列中关于钱币

制造的信息就成了一种相当难以转换的符号。而上海博物馆的钱币陈列在反映这一主题时,采用了真人模拟制作的方式,将古代钱币的铸造过程完整地复原下来并拍摄成专题视频短片,在陈列室反复播放,以直观的方式解析了这一问题,让观众一目了然地获得了关于这方面的知识,是博物馆教育深入浅出,化艰深为平易的优秀例证。

另外,在表现需由一组藏品所共同表达的主题内容时,多媒体展示可以化静态为动态,将藏品间逻辑上的关系以画面的形式进行展现,给人直观、易懂的感受。如先秦时期钱币发展的情况非常复杂,不但出现了形制各异的多种货币,在不同诸侯国或同一诸侯国的不同地区、不同时期,使用的货币也有形制、重量等等复杂的变化,仅仅以实物展示很难将其中的关系表达得很清晰,而文字说明对于不了解先秦钱币常识的观众而言又过于简单枯燥。在上海博物馆钱币陈列的多媒体展示中,以flash视频的方式,将藏品图像与先秦时期的地图、叙述字幕相结合,将这一比较复杂的主题条分缕析地反映出来,给人以十分清晰明了的印象。

对任何一件博物馆的藏品而言,其信息都不是单一的,而存在着多种层次和不同的侧面,宋向光先生在《博物馆藏品的意义:社会行为的物化》一文中指出:“博物馆藏品意义可大致区分为‘自我’、‘历史’和‘现实’三个主层面,各个主层面又包括了若干子层面。”⁽⁶⁾“自我”意义层面主要回答“是什么”、“做什么用”的问题,基本反映了该物品的初始状态以及它在存在、流传过程中自身形态及用途的变化情态。

“历史”层面是博物馆藏品可表达和体现的与自身形态相关的社会、文化、历史信息。“现实”层面是在博物馆藏品的研究、利用中所反映、折

(6) 宋向光:《博物馆藏品的意义:社会行为的物化》,《中国博物馆》,1997年第3期。

射出的当代社会对博物馆藏品的认识和需求。这样复杂而丰富的信息内涵,有些是显性的,有些则是隐蔽的,有些是独立的,有些则体现于和其它器物的组合之中,有些是可感知的,有些则必须依赖于已有的理论体系推断而得,只有当所有的这些信息都被客观、交互而集成的反映出来的时候,“物”的表达才是趋向于完整的。而事实上,单纯采用实物的展陈或仅仅配合以简单的文字说明,都无法充分地表达如此复杂的层次和角度,只有依靠“具有集成性、实时性和交互性的计算机综合处理声文图信息”的多媒体技术,才使这一复杂的系统得以有立体展示的可能。

上海博物馆钱币陈列的多媒体触摸屏展示,即是采用了点面结合,多层深入,多元并列的框架结构,很好地满足了钱币文物信息立体展示的需求。在可供观众选择的首页上,同时设置了“时代”、“专题”、“辞典”三个并列的入口(图3)。其中“辞典”单元作为一个辅助的特殊单元,主要汇集了钱币收藏和研究中一些必备的常识和术语,反映的是钱币现实层面的信息,是帮助观众了解钱币自我和历史层面信息的必要工具。而“专题”单元包括经济背景、专题探索、钱币精华等若干个次单元,且与“时

代”单元交互并列,可互相切换,使观众在了解一枚钱币的时候,既能够找到其形态、时代、用途之类的基础信息,又能检索其所处历史、文化、经济的背景情况,及其与同类物的组合状态。将原先同时蕴藏于实物但彼此交错、显隐不一的信息进行了条块清晰、逻辑分明的整合,使之以简明易懂的方式得以重新呈现,大大地方便了观众对藏品的全面认识。

从信息的有效接受看多媒体展示的教育效果

博物馆教育的另一个重要特征是受教育者的不确定性和多元化。与传统教育的目标群体相对集中、需求明确不同,博物馆观众的年龄、职业、国籍、文化背景、受教育程度、兴趣爱好、乃至参观目的都没有相对一致的特点,这是由博物馆本身“向公众永久性开放的机构”的定位所决定的。而这一定位也同样决定了博物馆教育的非强制性特征,即博物馆无权要求观众接受或如何接受它的教育,而只能以各种各样的教育服务形式吸引和引导观众进行自觉的学习。因此,观众在进行博物馆参观的时候有充分的自由选择看什么和怎么看。而每一个体的博物馆出于其收藏品的相对集中与稳定性,很难在“看什么”上提供大的变化空间,只能依靠陈列方式的创新和变化为不同类型的观众提供符合参观目的或习惯的个性化选择。

根据博物馆学的研究,博物馆的展览大体包括宣示性、欣赏性和教育性等主要类型。⁽⁷⁾

宣示性展览从博物馆本身的主观愿望出发,着重系统地展示实物资料,反映研究成果,其特点是注重信息的完整、系统、准确和清晰,展览结构为单向的线性结构,是目前我国博物馆最常见的传统陈列手段。

“欣赏性展览力图以最和谐的方式表现艺



图3

(7) 宋向光:《博物馆教育性展览的特点及相关问题》,《中国博物馆》1999年第1期。

术品,展示艺术品的艺术特点,……为观众创造艺术欣赏的氛围,鼓励观众与艺术品直接交流。”⁽⁸⁾其特点是主题常常不是深刻的理念和知识体系,只是表现艺术美或创造美;展览结构多为松散的散点式;鼓励观众通过自己的审美体验,获取不同的欣赏效果。此类展览常见于美术馆的陈列,也是一些以艺术类收藏为主的博物馆经常采用的方式。

“教育性展览以影响观众的行为和观念为主要目的,根据特定观众的条件和需求,运用多种手段,使观众了解、理解博物馆传播的知识和观念,达到增强观众学习能力、改变行为方式、加强或更新观念的目的。此类展览强调特定信息与特定观众的结合,注重观众参观后的学习效果,注重教育目的的实现。依据教育目的和对象确定信息内容、信息量、信息组织形式、传递手段和交流环境的规定。”⁽⁹⁾目前我国许多博物馆的临时展览、专题展览、流动展览都属于此类。

三类展览中,宣示性展览知识系统最为严谨,但由于单向传播,很难控制信息与受众的结合,很难控制信息传送的结果,且因缺乏信息受众的反馈,无法根据反馈调整信息内容和传播方式。而欣赏性展览则由于其系统性的薄弱而不能适应所有类型藏品的展览,局限较大。教育性展览由于其主题和方式是根据特定的对象选择和设计的,因此信息的针对性强,被接收的有效程度也最高,但对于综合性的博物馆而言则又有既难以全面展示收藏,又不能满足各种类型观众需求的弊端。而以多媒体展示作为主体陈列的辅助手段,则是规避上述三种展览的固有缺陷,丰富信息传输路径,提高信息传输有效性的优选方法。

以上海博物馆的钱币陈列为例,由于该馆的钱币收藏系统完整、藏品丰富,且藏品研究

水平较高,因而具备全面系统地反映中国历代货币发展情况的条件,采用宣示性展览是其恰当而有利的选择。但是,为了避免此类展览单向线性传播难以保证信息传递有效性的缺陷,上海博物馆在钱币的多媒体展示中引入教育性展览的观念。根据事先的观众调查,归纳和选择若干个不同的主题,将藏品信息重新整合,运用不同的虚拟手段进行表现,并采用互动的方式供观众自选,从而保证了认知程度、参观需求各异的观众能够以各自最有效的方式获得所需的信息,准确地理解陈列的意义。

上海博物馆钱币陈列的多媒体展示由“主题影片”和“多媒体触摸屏”两部分组成,观众一进入位于钱币馆的多媒体展示厅,就能看到由大屏幕反复播放的《方圆之间》和《中国古代钱币铸造》两个短片。这两个短片采用实拍为主并结合2D动画和3D技术的方法制作。前者从宏观的角度叙述了中国古代货币的发展简史,运用了大量的史料、参照性实物反映了古代货币发展的脉络和重要事件,语言力求浅显生动,画面力求丰富多变,并穿插了一些故事性的内容,使对古代钱币毫无基础知识的观众,也能在短短的几分钟里产生概要的印象,从而根据自己的理解有选择的参观。后者则是从微观的角度切入,选择古代钱币中非常重要但又比较复杂的铸造技术,以直观的方法向观众展示,使观众体会到中国古代钱币文化的精深和有趣,引发进一步参观的兴趣。

多媒体触摸屏是钱币馆多媒体展示的重点,由于它的互动功能可供不同类型的观众寻找各自关注的切入点,因此,能否科学地设计其内容,为不同的观众提供切合其需求的个性化学习方案就成为展示成功与否的关键。

如前文所述,钱币馆多媒体采用了多元进入、逐层深入的复合式立体框架,在首页上

(8) 宋向光:《博物馆教育性展览的特点及相关问题》。

(9) 同上。

设立了“时代”、“专题”、“辞典”三个并列的入口，每个入口都是既相对独立、又互相关联的内容单元，其下分设层次不一的子单元，提供与陈列相关的观赏内容（图4）。其中，辞典单元作为一个特殊的辅助单元，下设一个内容层，罗列了钱币学的常识、概念和术语，作为观众参观和学习的工具，方便其对于展示中一些细节的认知。

时代单元根据上海博物馆钱币陈列的相应段落划分，与通常的中国历史划分阶段略有不同，是从钱币发展的视角出发，反映中国钱币文化产生、发展、定型、变化的若干重要阶段。该单元下设一个内容层，详细介绍了每个发展阶段的社会、经济、文化背景（图5），尤其注重经济状况的介绍，从宏观的角度引导受众对货币铸造和发行总体情况的认识，并前后相续，试图连贯地展示出中国钱币发展的纵向脉络。这一单元的结构安排与逻辑走向与主体的实物陈列相重合，但是更强调理论的阐述和背景的展示，让观众从钱币以外的角度认识钱币的发展，深化对实物陈列的理解。

专题单元由“经济背景”、“专题探索”、“钱币精华”、“互动游戏”四个并列的子单元组成，是根据对博物馆尤其是钱币馆参观观众的研究而设立的有针对性的个性化展示方案。博物馆学的研究表明，根据参观目的区分博物馆观众，基本可分成浏览型、无明确学习目的型、有明确学习目的型和研究型，其数量则呈现由大至小的金字塔形分布。^{〔10〕}而钱币陈列的观众调查也印证了这一分类：除了个

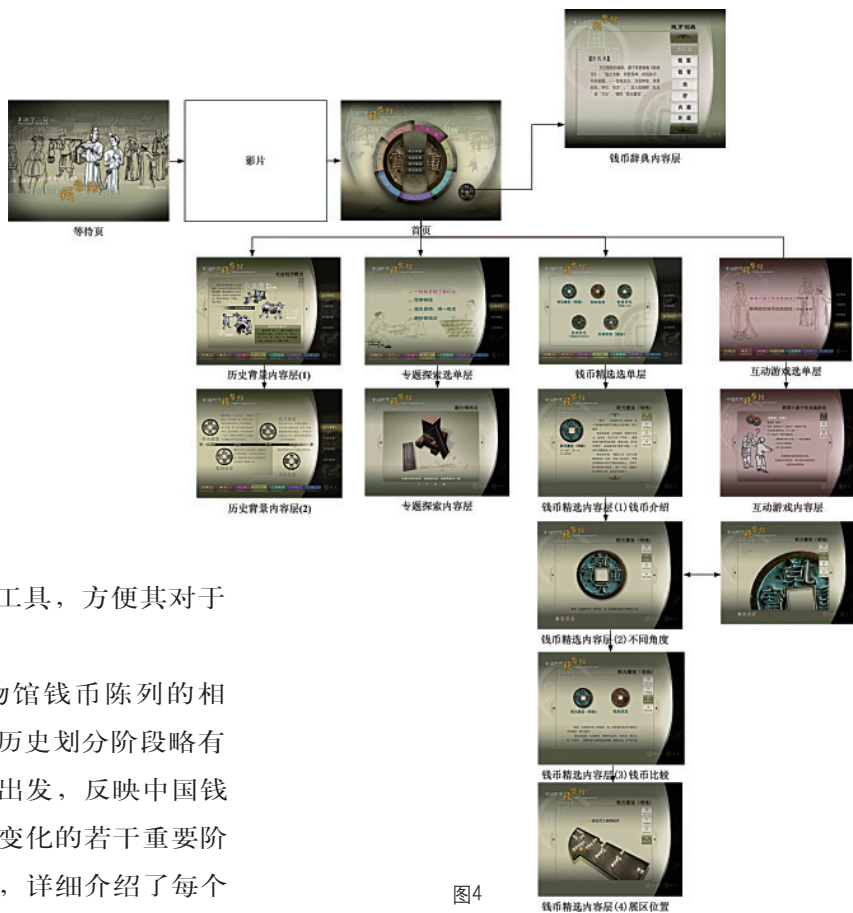


图4



图5

别对钱币素有收藏或研究的高端观众外，绝大部分的观众是无明确目的、随意走入进行浏览或虽想到博物馆汲取知识却并不知道想要学什么和能学到什么的人群，另外还有少量对钱币感兴趣却认识不多的观众如志愿者、钱币爱好者等带着一定学习要求的参观人群。专题单元

〔10〕 王丽华：《论博物馆观众流——博物馆观众现象思考之一》，《中国博物馆》1999年第3期

的四个子单元，就是依照这些观众们不同的关注点来设置的。

研究型的观众对钱币的发展背景、每一时代的主要特点都已经既有既定的认识，他们参观的最主要目的就是通过对实物信息尽可能充分的了解，印证或修正自己的观点。因此，这部分观众对于实物的陈列看得特别细致，对每一钱币的个性特征尤其关注。而“钱币精华”子单元精选各时代最具代表性的藏品，下设钱币介绍、不同角度、钱币比较、展品位置四个内容层，不仅有文字说明，图像可以正、反面任意切换和放大，不同版别可同页对比，同时指出该枚钱币在陈列展厅中的具体位置以资对照，充分满足了此类观众的参观需求，在实际展示中取得了极佳的效果。

对于有明确的学习钱币知识的愿望的观众而言，他们更需要的是系统而详细的关于钱币学的知识：包括钱币发展的主要过程、在此过程中发生的重要事件、每一时代钱币的主要特点等等。

“经济背景”、“专题探索”子单元恰恰满足了这部分观众的需求。所谓的经济背景实质上 and “时代”单元的内容相重叠，是从不同角度表达的同一个信息，是对钱币发展线索的宏观把握。而“专题探索”则把每一时期钱币发展的多个侧面分解展示，详细剖析，使观众对钱币文化获得具体而微的精确认知。以宋辽西夏金时期的专题探索为例，下设相互并列的六个内容层：“年号钱盛行”、“对钱”、“铜铁钱分区流通”、“纸币产生”、“钱文书体丰富”“皇帝书写钱文”——涉及钱币的发行、流通；钱币形态的变化、钱币的使用习俗、钱币的艺术风格等多个领域，便于观众对这一时期的钱币文化进行深入详尽的了解。

对于那些虽有学习愿望，却无明确目的观众而言，丰富详细的专题设置也可以使他们更容易地找到与自己的知识体系相接近、学习兴趣相关联的关注点，从而减轻面对庞大而完整的展览体系时的陌生感，变无目的的学习为有

目的的认知，达到通过参观增长知识的目标。

当然，对于大量浏览型的观众而言，问题的关键并不是展览表达什么，而是怎样表达。一个有趣、美观、亲和的展示，往往能使观众产生愉悦的感受并萌生进一步关注的想法。“互动游戏”单元的设置正是基于这样的考虑，它把观众的参观行为设定为一种娱乐行为，让观众通过游戏的方式，从被动的受教育者变为主动地探索者，在游戏中发现问题，并试图通过学习解决问题，在不知不觉中完成了学习的过程。如“币行天下”游戏，采用角色扮演方式，以二维动画的形式，让观众化身商人在先秦地图上行走，在规定时间内连过七关，选择与所到诸侯国相应的货币进行采购，如不能按时完成或连续答错三次则游戏失败。该游戏具有很强的情境感，并有相当的难度，能使观众产生强烈的沉浸情绪，因而很受欢迎。而游戏内容的设置与先秦时期货币形制的专题内容高度一致，促使游戏者必须对这一专题进行认真的学习，从而在不经意间获得了关于先秦货币的知识。多媒体展示的实践证明，这一单元的设立大大增加了观众对于陈列的兴趣，首先是停留的时间延长了许多，有些时候竟出现了排队等候游戏的情况。而他们对于主体陈列、主题影片，触摸屏专题的关注度也随之加大，进而使整个陈列的参观人数和参观的投入度都获得了很大的提升。

结语

从上海博物馆钱币陈列的多媒体展示建设可以看出，作为一项新兴的技术，多媒体手段的应用在博物馆教育的主要阵地——陈列展览中有着极其广阔的发展空间。它能够契合博物馆教育的固有特点，成功沟通博物馆藏品与观众的交流，构建多维的信息传播通道，解决“物”的充分表达和“人”的有效接收之间的矛盾，值得继续深入的研究和大力的实践。

博物馆讲解如何“因人施讲”

How to introduce the exhibit to different persons as a docent

撰文/贾雪虹

博物馆讲解的“因人施讲”，是指在讲解过程中根据不同类型观众的不同特点和需求、不同的接受能力，选择有针对性的内容、方式、技巧的讲解实践，其核心是具有针对性。“因人施讲”是博物馆“一切从实际出发”在讲解工作中的具体运用，是衡量讲解水平和质量的重要标准和条件，是讲解员的综合“软实力”，也是博物馆讲解必须面对的核心问题。本文拟从实践的角度和操作的层面，略谈拙见。

一 准确理解展览陈列内容是“因人施讲”的前提

熟悉和准确理解陈列展览即明确讲解目的、理解展览主题——言之有物，首先是要明确讲什么，为什么讲。要使讲解的目的性得到很好的体现，要做到言之有物，明确展览的主题和展览意图就是首要的，也包括了解其意义、作用、原则及其相关背景。对于初学讲解者和未参与展览内容设计的讲解人员来讲，还需要借助设计者的系统介绍和传授，将明确讲解目的、理解展览主题作为讲解员的一项必修课来对待。

熟悉和准确理解首先要言之有序，即理清展览体系，分清重点。理清体系，分清重点是熟悉讲解内容，确定讲解重点的关键。展览与陈列的体系是创作思想的总体体现，理清体系一般需要了解其内容的框架结构；每一单元部分表现的中心思想；单元展品之间的内在联

系；展览表现形式、手段的作用等等。讲解重点应该是展览中最能表现、反映主题；最具典型性和代表性的展品。理清体系，分清重点这一步骤把握得好，就会为在讲解实践中突出主题，表达重点，打下坚实的基础。这也是讲解员做到言之有序和“收放自如”的内功。

熟悉和准确理解展览还要言之有“色”，即把握基调的综合处理。讲解基调是指讲解员根据陈列展览内容的基本精神和观点，通过讲解实践所体现出的总体感情和态度。这具有统一、贴切、鲜明的要求，实际上就是要求讲解员做到理解与表达的统一，讲解员的情感表达与陈列展览感情相一致。讲解的表达，应该在全面理解的基础上，初定基调后进行综合，再加以细致的艺术处理，做到讲解有声有色。

二 了解和正确区分不同类型观众是“因人施讲”的基础

根据观众的特点和需求，我们可将观众划分为不同年龄层次、不同文化层次、不同身份层次等类型。

老年观众一般社会阅历丰富，知识面相对宽广，善于独立判断，但体力差，听力弱，反应慢，因此要求讲解内容有一定深度，不必太多，时间长度要控制，展线长的时候增加休息点，理论点到为止。中年观众社会阅历参差不齐，知识面的宽窄差距大，但一般体力较好，反应快，善思考，理解力和思维能力强，需求

多样，有提问倾向。要求讲解内容可适当丰富，知识面要宽些。青年观众缺乏社会阅历，知识面普遍不够丰富，但精力旺盛，思维活跃而不规则，反应快，理解力强，求知欲强，要求讲解员解释他们所不了解、不理解的事物。少年儿童对人生、社会基本不了解，接受能力弱，体力也差些，但好奇心强，有一定求知欲，在遇到同龄人事物时会特别感兴趣，同时会要求参观与游玩结合，所以要有适当的休息场所和时间，讲解时要适当降低难度，用语少儿化。

较高文化层次观众社会阅历可能参差不齐，但普遍知识面宽广，思考能力强，要求较高，会不满足于了解表面情况，也不满足于一般的讲解，如果讲解不精彩就会脱离讲解。一旦提出质疑，可能会有一定难度，对讲解员可能造成被动和尴尬。因此，要吸引、服务好这类观众，一要有扎实的内容准备；二要表达准确恰当，言必有据；三要对学术问题的表达留有余地。中等文化层次观众是一般展览的绝大多数观众。成分复杂，社会阅历更加参差不齐。但知识面一般，多数乐于接受讲解员的解说。如果内容较丰富，引导得当，愿意自始至终听讲的占较大比例。即使提出问题，也相对较易解答。但也要注意：一是不能随意对待，要给以正确的解说；二是准备回答的问题面要稍宽。

对于专家学者、外交人员、政府官员等社会阅历较为丰富的观众，一般会出于礼貌始终接受讲解。他们不一定具有与展览内容相关的专业知识，不一定会提出质疑，但会提出一些边缘问题或延伸内容，讲解员要注意应对这类提问。另外，这类观众一般素质较高，对于好的内容会给以响应和评价，所以，要尽量在讲解中多点出精华；这类观众对表述、提法要求较高，讲解时必须注意细节准确，包括专用名词、提法、称呼、口气、答问及时间掌握等，否则容易造成对方对展览和讲解员队伍整体素

质的不良印象。一般的研究者、教师、文史爱好者等观众具有较好的文化基础和修养，专业知识相对更丰富，参观动因有较多自主要求和倾向，或以爱好、学习、研究为目的，对于讲解内容有更多探讨的要求，对于延伸内容更感兴趣，他们的要求相对更多，但难度一般。对于中小学生、普通市民，他们的参观动因为随机、游览、休闲的，对于展览内容一般没有自主要求，但对较深入的内容会相对难接受和消化，听讲的稳定性较差，会要求讲解内容新鲜、形式活泼。

三 掌握和运用好方法和步骤

是“因人施讲”的关键

“因人施讲”的关键性问题是讲解员能否在讲解实践中根据不同类型观众的参观目的、参观需求、接受能力等，采取有针对性的、即兴发挥的讲解。笔者认为，这种针对性的即兴发挥的方法和步骤，就其普遍意义来讲，是有规律可寻的，除了要掌握“前提”和“基础”外，还要掌握“方法”和“步骤”，并将它们有机地融合起来。

对不同年龄层次的观众要按不同人群的需求讲解，主要区别在于讲解的长度、难度、深度等方面。在讲解内容的思想观点上当然是统一不变的，但在内容篇幅上应有长短的区别，在选材上应有难易的不同，在语言表达上更要有深浅的区分，在总体风格把握上应有不同的基调。

对于高年龄层次的观众来说，内容要精，篇幅适当短一些，因为他们的体力多不能承受长时间听讲的强度。因为他们听力较弱，要用朗朗上口的“开口呼”语言，用语要多用敬语。对这类观众，最忌讳的是用教导的方式讲解。而应多用征询、讨论、客观说明等方式。

中等年龄层次观众心智成熟，适应能力强，要求相对宽泛。这种年龄层次的观众情况复杂，不能强求一律。一般而言他们的耐受力

强，注意力集中，可以接受较长篇幅、较深的内容，也可以用讨论式的讲解，需要适当的尊重。点染式讲解对他们来说，一般不太够。启发式、教导式讲解对他们也是不合适的。

对于低年龄层次的观众来说，讲解意图是最难以直接用讲述来实现的，必须用讲故事、启发式的讲解。由于其年龄、体力特点，讲解时间不宜太长，讲解内容要浅显易懂。为了提起他们的兴趣，可以从提问开始，在中途也可以多次提问，以激起他们的好奇心和好胜心。

对不同文化层次观众的讲解，讲解深度是讲解员要掌握的第一因素，也是讲解中的核心问题。博物馆本身体现的是文化，从接受美学的角度来讲，接受文化的难易，应该是以文化程度为参照的。无论年龄、身份的差异，最后、核心的因素还是文化层次的差异。而文化内容能否被某一层次人群接受，取决于这些内容的文化深度。讲解深度是检验观众文化层次的标尺，反过来，观众文化层次也是决定讲解深度的标准。不同文化层次观众对于讲解的不同要求，主要体现在知识性上。对于不同文化层次的观众，讲解要从知识性、生动性、耐受性等方面去把握。

文化层次较高的观众对于通俗性并不特别苛求，他们讲求的是学术性、正确性。因此，针对他们的讲解，起点要高，讲解开始就要把立意建立在回答观众心中不了解、不理解的问题上、甚至是一些具有挑战性的问题上。这样，才能抓住他们的注意力。然后，在整个讲解中，注意随着问题的逐步回答，带出相关内容，再由相关内容解答观众疑问。整个讲解可以在不断地提出问题和解答问题中完成。由于讲解在不断的回答中解决了观众所提的问题，单一的、统一的结论已经可有可无，甚至还是让观众自己去得出结论会更好，最多提示性地指出已经回答观众的问题。

中等文化层次观众各种要求都比较平衡，针对他们的讲解一般要求可采用经典式。即按

照大纲和方案，按常规讲述的标准讲解。虽然看起来似乎比较容易，实际上并不容易，难点就在于“经典”，这类讲解是对讲解词编写者学术功力和文字功底考验。它要求最大限度地采用经典的叙述、最精彩的文字、最精确的提法、最恰当的方式，讲出精华。通俗地说，就是“教科书”写法，但实际上，对于文采的要求已经超过了教科书。

对初级文化层次观众的讲解，内容必须深入浅出、通俗易懂、生动活泼。从形式上说，建议采用“讲故事”的方法。无论哪种类型的展览（人文、自然、科学、艺术等等），都会有很多生动的情节，这种情节就是“故事”，讲解要设法从所有的内容中，提炼出一个个小故事，连缀起来，完成整个讲解，这比讲许多道理要容易接受得多。

对不同身份观众的讲解，要根据其不同的参观目的、参观方式、接受方式、参观时限等，选择讲解内容和方式，要考虑采用不同的交流、互动、讲述、表达方式。对他们的讲解要分成各种层次，针对其特点讲解就会有效得多。

对于外交、公务和陪同贵宾参观的，一般时间较紧凑。他们会有身份顾忌，一般不随意走动和发表言论，行为谨慎。出于礼貌，通常会主动听讲，挑选重要的展品观看，很少十分仔细观看，除非恰巧是真正的行家、酷爱者。这类观众参观路线严格，口径不能随意，但讲解不能刻板，要言不繁，直奔主题，挑选最为精华的内容介绍。语言要更口语化，以内容精彩取胜。

对于有研究者、爱好者、旅游者、休闲者等，往往自主性较强，参观时间也相对宽裕，观看会相对仔细，所花时间较长。这些观众身份顾忌较弱，时听时看，走动随意。针对他们的讲解，语言要宽松，可时断时续，内在逻辑严谨而言语有弹性。即使有停顿，还可以重新连接上。不能限制他们的参观方式和参观路线，而要通过内容和逻辑吸引他们，有时采用

讨论式讲解吸引他们。

对于被动参观者，他们或由于他人的影响，或旅游休闲、或偶然路过等等。因此，他们对于陈列展览期望及要求均较低，即使时间富裕，也会缺乏长时间听讲的耐受力，对这类观众的讲解，要采用点染式。以观众所不了解而又可能感兴趣的话题开始，挖掘其中的兴奋点，再以这些兴奋点相衔接，最终完成整个讲解。对一些必须表达而又可能枯燥、严肃的话题，要在兴奋点上适时点出，但不宜过多铺陈。

在实际工作中，各种年龄、文化、身份层次是会交叉混杂在一起的。解决的办法，是根据各个层次各自的特征，有机地融合起来，决不能机械地生搬硬套。可以根据特定展览内容，设定目标观众群，然后按主要观众人群特征，根据实际情况加以调整，灵活掌握，自由运用。

“因人施讲”的具体操作步骤，可以概括为：熟悉展览、了解观众、准确定位、双向沟通、不断调整。熟悉展览这一步骤的实施是讲解员在准备阶段完成的。了解观众是展览讲解的程序之一，主要包括了解观众的年龄、职业、文化程度、参观动机、参观需求，以及观众的其他心理特征，这一步骤的实施是讲解员分别在展览讲解的准备和实施讲解中完成的。准确定位是指在实施讲解时讲解员针对不同类型观众将讲解内容、讲解方式、讲解技巧等快速做出相应选择的心理活动，并将这种选择付诸于讲

解实践。这种定位的准确选择靠的是讲解员平时知识和能力的积累。双向沟通是指在实施讲解中，讲解员将针对不同类型观众做出相应选择，通过讲解有声语言和态势语言，与观众进行沟通，并在讲解沟通中注意观察、搜集观众信息。特别要注意对观众提出的问题做出令其满意的回答和解释。不断调整是因人施讲的步骤中较难把握的重要环节，也是因人施讲的最高境界。它要求讲解员综合运用知识、技能、技巧，在实施前四个步骤的基础上，通过观察和搜集观众信息，对讲解内容、讲解方式、讲解技巧等进行即兴发挥，不断的变化调整，以求得观众的满意和讲解效益的最大化。

博物馆讲解的即兴发挥应该主要围绕观众的接受能力和观众的需求来进行，这种即兴发挥需要讲解员具备丰富的知识储备、良好的心理素质和较强的自控能力。所以，讲解员要做到因人施讲，仅仅具备其前提、基础条件，以及掌握了因人施讲的方法和步骤是远远不够的，它还需要讲解员具备较高的综合素质和综合能力，这是博物馆讲解实现因人施讲的重要条件。■



上海龙华烈士纪念馆

书苑猎真

General introduction to some books

撰文/丁辑

《新中国出土墓志·上海 天津》

中国文化遗产研究院、上海博物馆、天津市文化遗产保护中心编 文物出版社2009年6月第一版

石刻是人类最早使用的文字载体之一，也是人类文明历史进程中的文化现象，记载着人类的进步和社会历史的进程。墓志是石刻的一种，而且是极为重要的一种，是古代文化的重要组成部分，在中华古代文明中占有重要的地位。

墓志，也叫墓志铭，或墓碣、墓记、埋铭、圹志等，是一种埋幽之铭，是生者为表达对死者的哀悼和怀念而随死者埋置在墓中的记述死者姓名、籍贯、世系、生卒、官职、生平等的传记铭刻文献，以此颂扬死者的功德行为。作为墓主的附葬品，同墓主棺槨一起入葬时，大多放置在墓室中或墓门口，有的放置在甬道中，藉以铭记、流传久远，陵谷迁变，而不至磨灭。

墓志滥觞于秦汉之际，发展变化于魏晋，完善定型于南北朝，兴盛流行于隋唐，延续至明清，民国仍行用。曾经历了一个从随意到规范、从萌芽到成熟的逐步演进过程，或因时因地而略有差异。成熟定型的墓志大多为盂顶盒式，分为志身与志盖两部

分，在志文中自铭为“墓志”或“墓志铭”。迄今所见最早自铭为“墓志”的石刻，是三国曹魏景元三年（262）刻《陈蕴山墓志》，自题“大魏故陈公墓志”。

墓志是中国古代丧葬习俗的独特产物，也是中国古代丧葬制度的重要组成部分，在中国古代宗法礼仪文化中占有重要地位。墓志包含了丰富的历史文化的内涵。作为中国古代社会丧葬制度的重要内容之一，有助于认清中国古代墓葬制度的演变脉络；作为一种记载历史状况的特殊形式的原始文献，可以起补充文献记载、校正史籍的作用；作为一种铭刻文物，不仅见证了汉字书体的演进过程，而且展现了书法艺术的风格嬗变；作为一种专门文体，有一定的程式，有特定的意义，在我国文学史上也占有重要的地位。

《新中国出土墓志》是由中国文化遗产研究院与全国各省、市文博考古及古籍整理单位合作编辑的一部大型墓志丛书。收录了1949年以来国内出土的上自秦汉，下迄民国的历代墓志。本书是其中的一种，包括上海、天津两市的墓志。

杨新所作《天津地区新出墓志概述》，对天津地区出土的60方墓志，先



作了简略的概述，再作了逐代的介绍，可见天津出土墓志的一斑。这些墓志，既是首次结集，又是首次公布，虽然数量有限，但是地方特点鲜明，故而意义很是重大。

周丽娟所作《上海地区出土墓志概述》，首先结合所录上海地区出土的199方墓志，记述了上海地区出土墓志的整体情况，包括形制等的发展、变化的过程；其次概述了所录墓志的文字所反映的历史文化信息，包括人口迁移、地理沿革、历史事件、名门望族、著名医家等；最后介绍了所录墓志的书法名家和镌刻工匠。总体来讲，上海地区出土的墓志，年代起始虽然晚于中原地区（最早的墓志是青浦大盈乡出土的、唐代宗永泰二年，亦即大历元年，公元766年的《唐故郁府君〈楚荣〉墓志》），发展稍微滞后一些，而明代时期得到了空前的发展，从形制到装饰，从文体到书法，略存不同程度的差异。从墓志本身研究的角度来讲，上海出土墓志是不完整的，主要集中在明清时期；从其所记载的历史资料来看，墓志所载内容能起到补充历史、校正历史的作用。

《雪宦绣谱图说》

（清）沈寿口述 （清）张謇整理 王逸君译注 山东画报出版社2004年6月第一版

沈寿（1874—1921），原名云芝，字雪君，号雪宦，因绣斋名天香阁，故别号天香阁主人。沈寿出生在江苏吴县阊门海红坊。父沈椿，爱好文物鉴赏；母宋氏，擅长女工刺绣。自幼随父读书识字，深得家学渊源熏陶，养成了文雅娴静的性格，培养了对刺绣艺术的爱好，影响了其审美观念的形成。7岁随姊同绷习绣，8岁绣鸂鶒图，十一二岁窥涉文史，十四五岁便绣名远播。20岁和流寓苏州的浙江举人余兆熊（字炳臣，后改名为觉）结婚。余为人喜结交，精于书画，夫妇绘绣相辅，更使她的绣艺增添神韵。光绪三十年（1904）十月，因献所绣八仙上寿图贺慈禧七十寿辰而获赠慈禧手书“寿”字，遂改名为沈寿。

30岁之前，沈寿的绣稿大都是民间画工的设

计，运用针法丰富，施针灵活娴熟，具有民间刺绣的古拙、装饰趣味浓的特点。35岁时，日本之行大开了沈寿的眼界，不仅绣稿大多采用国画家的设计稿，而且在表现手法上已能见“仿真绣”的端倪。之后，沈寿开始采用摄影照片为绣稿，运用独创的仿真绣法，开拓了刺绣艺术的新领域，使传统刺绣演变到仿真刺绣。

沈寿毕生致力于刺绣技艺的实践和探索，对刺绣最大的贡献是发明了“仿真绣”。仿真绣是以刺绣来表现绘画作品为目标，是将西洋写实技法融入中国刺绣的尝试。仿真绣的产生，开拓了刺绣题材，丰富了刺绣表现力，增强了刺绣的社会性，走向了刺绣的现实主义。沈寿一生创作了不少优秀的作品，在国际博览会上屡获金质奖，被国内外的收藏家视为艺术瑰宝。

沈寿是中国传统刺绣技艺在近代转折时期的重要的人物。她不仅将近代教育模式引进传统技艺的教学方式之中，而且完成了传统工艺技术与现代产业文明的首次结合，更探索了传统技艺在新的社会形态中存在的价值和方式。

《雪宦绣谱》是沈寿晚年在病中的口述，由张謇记录整理而成。“謇益惧其艺之不传而事之无终也”，“无一字不自謇出，实无一语不自寿出”（张謇叙语）。《雪宦绣谱》共分绣备、绣引、针法、绣要、绣品、绣德、绣节、绣通八章。“绣备”是指刺绣工具；“绣引”是讲刺绣的基本功夫；“针法”是本书的重点，归纳了十八种针法；“绣要”讲述了“审势、求光、配色、肖神、妙用、镇性”六要素；“绣品”、“绣德”、“绣节”指出了刺绣过程中的注意事项，如姿势要端正、保持绣面清洁、注意身体健康等。“绣通”则是绣理与画理的关系。其中“针法”与



“绣要”两章是《雪宦绣谱》的精华内容。

本书是对《雪宦绣谱》的全面诠释。卷首的专论“传统女红艺术现代化的先行者：沈寿与她的《雪宦绣谱》”，概述了沈寿的生平、所处的时代、创办的教育、刺绣的贡献、局限和意义等作为铺垫。正文则对原著进行全面诠释，不仅加以注释后译成白话文，而且配有相关图片两百余幅，给现代读者阅读提供了方便。卷末附有徐蔚南撰《顾绣考》，讲述了顾绣的起源、传布、技能和名作，且加详尽的注释，可谓相得益彰，有互补长短之功。

此书是沈寿40年致力于刺绣技艺实践研究的总结，也是中国刺绣史上一部系统介绍刺绣针法与实务操作相结合的著作。

《幽明两界：纪年汉代画像石研究》

杨爱国著 陕西人民美术出版社2006年1月第一版

俞伟超先生曾对画像石有定义：“画像石可以说是一种石刻绘画，这种造型艺术，按成型技术来说，应属于雕刻；依其整体艺术形态而言，实似绘画，故习称为画像石。”它是两汉时期用于墓室和墓前祠堂、石阙等的建筑材料，具有浓郁的民族性和时代特征。产生于西汉武帝以后，衰落或消亡于东汉末年，经历了大约三百年的发展历程。

表面看，汉画像石是伴随着厚葬习俗而出现的一种形式，是一种社会文化的载体；深层看，汉画像石流行的背后，存在着深刻的社会背景，是特定历史阶段的产物。

秦代汉初的战乱，使社会生产遭到严重破坏，造成了经济局面残破，表现为社会物资极度匮乏。

《史记·平准书》载曰：“自天子不能具舆

驷，而将相或乘牛车，齐民无藏盖。”在此情况之下，汉高祖刘邦采取了在黄老思想指导下的“无为而治”的统治政策，经过几十年的修养生息，使西汉社会更加稳定，经济得以快速的恢复，社会财富得有长足积累。《史记·平准书》曾这样描述“文景之治”：“汉兴七十余年之间，国家无事，非遇水旱之灾，民则人给家足，都鄙 庾皆满，而府库余货财。京师之钱累巨万，贯朽而不可校。太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外，至腐败不可食”。汉武帝刘彻采取“重农抑商”的经济政策，使西汉社会更趋稳定而财富积累愈加富足。还采纳董仲舒“罢黜百家，独尊儒术”的建议，使儒家学说成了统治阶级的正统思想。儒家思想的核心内容是“仁孝”，厚葬祖先特别是父母被儒学视为最主要的“孝行”。社会上产生并流行着表现为“活着奉行孝道，死后注重厚葬”的尚土观念和人本思想。桓宽在《盐铁论·散不足》中曰：“今，生不能致其爱敬，死以奢侈相高。虽无哀戚之心，而厚葬重币者则称以为孝。”

最早记载汉代画像石的是东晋末年戴延之的《西征记》，随后有北魏末年酈道元的《水经注》，记载虽显粗疏，毕竟开了先河。再后有北宋欧阳修父子的《集古录跋尾》和赵明诚的《金石录》进行著录和考释，而在摹写评述方面卓有成效的，当数南宋洪适的《隶续》，首开了摹录汉代画像石和石阙图像的先例。

作者以现存的、考古发掘出土的、考古调查发现的、有明确出土时间和地点的、可信的历史文献著录的纪年汉代画像石为基本资料，从“中国古代纪年坟墓的出现”入手，介绍了“纪年汉代画像石的发现与分布”及“纪年汉代画像石反映的地域特色”。由于汉代画像石牵涉的问题太多，牵涉的面也太广，牵涉的内容太繁，作者重点选择后，对纪年汉代画像石中的“石刻艺人”、“祠堂画像石图像与墓室画像石图像之间的关系”、“纪年汉代画像石墓主身份”、“纪年汉代画像石中的母亲与儿童”、“以墓主为中心：汉代画像石装饰的主旨”以及“汉代的盗墓毁祠之风与防范措施”等问题



进行了深入细致的探讨。

《中国物质文明史》

项隆元著 浙江大学出版社2008年8月第一版

自从劳动创造了人,就开始了人类的历史,同时人也创造了文化。文化是伴随着人类的出现而出现的,随着社会的发展而发展,随着社会的进步而进步,是人类为适应生存而有意识的创造。文化是一种社会历史现象,是人类历史发展的沉淀,也是人类社会生活的积累。

人类所处的世界纷繁多样,不仅因为自然生态环境美丽富饶,而且人文生态环境也多姿多彩。文化的生成取决于自然生态环境和人文社会环境等各方面的因素,而后又以强大的文化观念反作用于创造物质和享受物质的过程中。不同的自然生态环境和不同的人文生态环境,造成了人类生存方式的千差万别,故而人类所创造的文化也呈现出千姿百态状。文化既是一个复杂的综合体,也是一个简单的实体。它以抽象观念的形态出现并渗透于人类生活中,又以具象实在的形态参与并融合于人类生活中。张岱年先生曾说:

“文化的内容是丰富的、多方面的。凡人类所创造的一切,都属于文化。所有的物质生产与精神生产的成果都是文化的内容”(见《影响中国的100种文化·序》)。

人类自从动物中离异出来,仍生存在大自然的环境中,始终承受着自然界给予的多重压力;形成了人类社会群体之后,又面临着人际之间的压力,这些压力是人类生存和发展的动力。认识自然、遵循自然界的生态规律,是人类适应环境、改造自然的前提。创造物质既是人类利用自然和改造自然的具体行为,也是人类赖以生存和繁衍的基础。人类的创造物质始于有意识的制造工具和使用工具,也是人类区别于动物的根本标志。所创造物质的由少到多、由简到繁、由粗到精,是随着人的需要而传承、演变、发展的,是与人类社会的发展和人们生活的方式同步演进的。人类依靠

自己的创造,维持着自给自足的生活。

因此说,物质文化是人类利用自然和改造自然的物质成果的总和,是文化的一种表现形态。

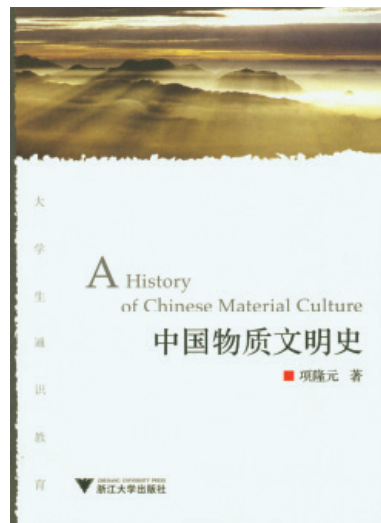
人们创造物质,是为享受物质。创造物质的过程,也是物质文化的形成过程。物质是创造的

结果,享受是物质的归宿。享受物质的结果,也是精神文化的物化结果。创造物质和享受物质的过程,也就是人类社会进步的过程。

物质文化是精神文化的基础,承载着精神文化的传播;精神文化是物质文化的上层,依赖于物质文化的承载。具象的物质文化承载着抽象的精神文化内涵,抽象的精神文化通过具象的物质文化来表现。“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在,相反,是人们的社会存在决定人们的意识”(马克思《政治经济学批判·序言》语)。“物质文化”是“非物质文化”的载体。

“物质文明”是“非物质文明”的表现形态之一。

全书概述了包括“北京直立人与人类起源、河姆渡与农业、良渚与玉器、殷墟与青铜器、铸币与货币、皇陵与墓葬、马王堆与服饰、石窟与佛教、官窑与陶瓷、紫禁城与建筑”在内的10个专题。作为一部物质文明史,从北京直立人到建筑特征,既铺垫了中华祖先及人类的起源,也梳理了物质形态文明的发展历程,展示了具有五千年文明积淀的中华风采,突出了物质文明史研究的特点。作为一部教材,从人类的起源到延续,从衣食住行到意识形态,提纲挈领式的概述,既兼顾了重点的突出,也叙述了历史发展的主线,运用了以点串线的基本方法,符合大学教育通识教材的要求。



《上海明墓》评介

Remarks on Ming-Dynasty Tombs in Shanghai

撰文/张童心 王斌

2009年仲夏，上海博物馆考古部又去嘉定发掘一座明代墓葬，当时我们正在松江泰晤士小镇整理广富林遗址的资料，又一次听到了关于明墓考古中“十里亦闻‘檀香味’，咫尺满地‘酱油汤’”的慨叹。感同身受之外，心中不禁疑问——上海明墓发掘如此之频繁，报告缘何如此之少？不过当时已闻正在进行《上海明墓》的编写工作。岁末得知该书付梓，拜读后知此书钻研之深、贡献之大，遂撰文推荐。

—

《上海明墓》是一部由上海市文物管理委员会统筹，何继英主编的考古报告，文物出版社于2009年11月出版。该书为精装版16开本，正文261页，另附插页、彩版、黑白图版，定价300元。报告内容系建国以来上海地区调查、发掘、整理的众多明墓资料。之前，上海明墓发掘简报也有发表，但如此大批量的公布明墓报告，在上海乃至国内尚不多见。本书所收录的明墓资料是比较典型和完整的。

上海博物馆考古部宋建主任为《上海明墓》作序，在序言中客观陈述了上海60年来的考古实践成果，指出明墓发掘在上海考古中占据的重要地位，发掘数量多，但报告发表相对较少，此次“将数百座墓葬的材料全部公布，是考古研究的需要，也是学术界的期盼，更是历史赋予上海考古人的责任”。宋建对编写本报告的困难进行了阐

释，包括材料组织搜集的诸多不便、章节汇编安排的众多困惑。同时，对何继英研究员所做的大量工作给予了高度评价，认为本报告在系统整理、完整公布材料的基础上，还结合历史文献对上海明墓的葬俗和重要随葬器物作了深层次分析，四、五两章研究特点鲜明，实为作者对上海明墓进行深入系统研究的结晶。

《上海明墓》于概述中将上海地区的明墓发掘分为三个阶段：1950—1965年；1966—1976年前后的文化大革命中；改革开放以来的三十年。作者对各阶段的发掘背景、发掘情况进行了简要概括，并集中介绍了本书的体例安排方法。

《上海明墓》分纪年墓、佚年墓、征集墓志、墓葬形制初探、出土文物初探、主要墓主人简介等六章。其中前三章纪年墓、佚年墓、征集墓志为本书编写主体部分，集中公布了上海考古60年的明墓发掘材料。纪年墓66处，按照家族、年代顺序排列具有墓志、买地券、铭旌的明代墓葬；佚年墓60处，主要以区县、发现时间早晚排列那些无法识别具体年代的墓葬，共汇集整理了囊括上海地区16个区县出土的此类明代墓葬；征集墓志则按家族、时代早晚公布现已收集到的墓志，凡36处。第四、五两章为作者本人对上海明墓所作研究成果的汇总。第四章从墓葬分布、墓地布局、地面建筑、墓葬结构、葬具、随葬品放置位置解读明墓的墓葬形制；第五章则以墓地、买地券、铭旌、铜镜、品官、命妇服饰、松江布、度牒、说唱本、朱守

城墓文房用品等为切入点,对上海明墓出土文物予以探析。第六章将本报告所收上海明墓各墓主人按官衔品阶、供职属地、职业范畴予以综录,兼及宰辅、七卿、六部官员、府院寺官员等十一类加以区分。

报告附“上海明代墓葬统计表”,将出土墓葬按区县顺序编号,列名称、发现地点、面积、墓数、穴数、随葬品等详细栏。

此外报告内附插图目录、彩版目录及图版目录。插图目录,包括“上海市明墓分布图”插页1张及插图100幅,其中“上海市明墓分布图”4开折叠装束,系《上海明墓》第8-9页夹缝,对报告所需区县图标予以列表诠释,图中编号与报告附表《上海明代墓葬统计表》相一致,方便查阅。插图内含墓志拓片81幅;墓葬分布示意图10幅;墓葬平剖面图7幅;随葬品位置图2幅。

彩版目录,包括彩版图片120页,选取48座富有代表性的上海明墓,对其发掘现场、出土器物、建筑残件、石像生、石柱等进行明晰展示,所选彩图侧重于明墓中出土的能够代表时代意义、具有研究价值的珍贵出土器物,诸如铜镜、手镯、石函、笔架、棋子、印章、陶瓶、陶罐、木俑、木梳、簪子、坠饰、书籍、买地券等凡564例,另彩版尾页附“明万历年间上海地区地图”。彩图曝光适度,器物纹理清晰。

图版目录共24页,以早期(20世纪80年代前)拍摄黑白底色图片为主,囊括朱熙墓、李氏墓、徐光启墓等23处明代墓葬,含发掘现场、地面全景、出土器物、石碑亭、石牌坊、石像生图片103幅,出土器物图占居多数。

纵观全书,体系完备,内容浩大,是一本极具参考价值的报告。早在上世纪20年代,上海地区已有明墓发现,但真正考古意义上的明墓发掘,则始于新中国成立之后。历经60年的风风雨雨,上海考古人不畏困难,勤恳谨严,共调查、发掘和清理了明代墓葬近300处400余座,个中艰辛可想而知。《上海明墓》一书的出版是对上海考古60年明墓发掘成果的系统梳理和总结。

二

明朝上承元下启清,是中国历史上一个极致时代。明孝陵前康熙帝手书“治隆唐宋”至今熠熠生辉,而《明史》更用“远迈汉唐”来评价明代的历史地位。诚然,众多的历史现象在此上可追溯源流,下可查寻支脉,尤其于物质文化基础上,更是谱写了新的篇章,保存了东方文化的核心和基础部分。所以明史研究成为学术界广泛关注的热点。然而,研究明代的历史离不开考古资料,运用历史学与考古学两相结合的方法,将考古资料与传世文献纳入统一的范畴,能够大大提高历史认知的准确性、可靠性,学界同仁对此已深存共识。单就上海地区明史研究现状而言,地下出土的考古资料,从某种程度上来看,已不让于传世文献。近年来,随着上海地域考古研究的不断深入,对考古材料进行大规模的有系统的整理成为日益迫切的需要,学术价值较高的考古学研究著作也不断受到出版社的重视并得以出版发行,这实在是值得庆幸之事。《上海明墓》亦黯此理,应运而生。

《上海明墓》于上海明代考古、明史研究以及上海地方史和葬俗文化研究的作用不可限量。

《上海明墓》报告的特色主要有以下几个方面:

第一,科学的编写体例。

《上海明墓》是集考古成果及考证研究于一体的综合性学术著作,因此在体例编排上别具特色。如此卷帙浩繁的明墓发掘材料,从最初面对数以千计的出土物无从下手到最后报告成文,作者显然是经过一番深思熟虑的。报告前三章以纪年墓、佚名墓、征集墓志的方式呈现发掘材料,将上百处墓葬归类分析,进而对有年代可循的墓葬及征集墓志以家族、年代前后划分,无年代可循的墓葬则按照区县划分。纪年墓和征集墓志的处理方式很容易想到,而在佚名墓的处理上则别具匠心。依从单个墓葬编写是本书最大的亮点。

第四章墓葬形制与第五章出土文物初探是作者对这批明墓资料所作研究成果的汇编,将此二章列于明墓发掘材料之后,能够起到报告“结语”的效果,因为发掘者或报告作者本人对所公布材

料下的结论历来为后续研究者所重视。第六章看似“多余”，实为点睛之笔，以墓主人为切入点，是作者对明墓材料再研究的结果，可视为“二次升华”，对于今后历史学界从事上海明史研究大有裨益。此外，该书目录（插图、彩版、黑白图版）及附表清晰明确，显而易见。该书图文并茂，充分发挥照片、图版的语言功能，图的设计编排别出心裁，使书中的文字材料更加形象，易为读者所理解。如彩版三：杨四山家族墓，既有墓葬照片和发掘现场实景图，又有出土铜镜实物正视图，使读者对墓葬的形制、具体位置和内容都一目了然。目录索引的编排上，既能做到比较准确地反映出各个明代墓葬的实物概况，又方便了读者的查阅和研究，值得借鉴。

不难看出，此书无论从全书的体例编排抑或是每一章节的结构安排看，都最大程度地体现了考古报告资料性与学术性并重的特点，体例科学，泾渭分明，条理清晰，足见作者在驾驭材料上功底深厚。

第二，翔实的报告材料。

《上海明墓》的出版凝聚了建国60年来上海考古界所有同仁的心血，是众人集体智慧的结晶。考古本身即为一项长期而艰辛的工作，尤其是在上世纪五六十年代极端恶劣的条件下，其困难程度更是可想而知。有感于此，作者对考古前辈们的不懈努力一直深存感激，是他们“对上海明代墓葬进行了最初的调查登记，为本报告的撰写奠定了基础”，提供了翔实的报告材料。而针对本报告的编写亦是群策群力的结果。除作者本人外，徐苹芳、黄景略两位老专家对报告的编写曾多加指导，宿白老先生更是亲为该报告修订了体例。

向学术界提供最全面、完整的上海明墓发掘资料，是本书作者编写时的一个主要目的。为此作者仅在资料搜集方面就耗费了巨大的心血。由于出土墓葬、文物分散，特别是由于文化大革命等历史原因，诸如陆秋严家族墓、朱守城夫妇墓、云南按察使副使乔木家族墓、湖广参议张萱家族墓、双孝沈辅家族墓、奉训大夫广西等处行中书省左

右司郎中朱熙家族墓等均遭到不同程度的破坏，随葬器物或被人拿走，或被砸破毁坏，或遗失散佚，这对今天重新审视这批墓葬并致力于编写报告的作者而言，无疑增加了其工作的艰辛程度。好在作者本身就是考古工作者，报告所载很多墓葬皆亲自发掘，且长期致力于明墓考古研究，在材料的甄别上拥有很专业的眼光。

此次公布的近300座明墓资料是建国以来上海明墓考古报告发表最为全面的一次，其中绝大多数墓葬尚属首次发布。《上海明墓》报告材料的翔实性，值得读者留意。

第三，严谨的写作态度。

本书所收墓葬材料的份量不小，在处理这较大份量的考古资料方面，作者采用了对墓葬资料逐个解读的方法，使得全部资料有系统性。作者尽可能全面掌握第一手考古资料，以大量已发掘资料为客观依据，实事求是地对具体事物进行客观叙述，避免主观臆断。如《纪年墓·李氏墓》，1972年发掘之时未及写清理记录，作者根据遗留的清理照片和出土遗物对墓葬进行了系统描述。也正得益于此，墓葬中出土的实为抬运而设的似万历皇帝梓底板大铁钉的大铁环、上海明代墓葬中仅此一件的装饰花木梳、墓主人生前所用实物的木具桌等随葬物件才为世人所知。长期以来上海明墓的发掘工作多为配合建设工程进行，清理工作相对较粗，早先墓葬记录也多有不全，作者著录考古资料的做法值得称道。

作者编著此书时，虽然参考了上百种已有资料，但是《上海明墓》一书绝非是这些资料的简单组合与叠加，在材料的处理上有所侧重。以《纪年墓 嘉定四先生唐时升家族墓》为例，该墓葬群于1960年发现清理。作者在对墓地面积、墓葬数量、排列方位、主要出土遗物（铜镜7件、银手镯1对）作了尊重历史的发掘实录后，又集中篇幅对所出12合（方）墓志进行逐个解读。从墓志形状、尺寸到墓志正文，均做出详细介绍，进而又对《唐氏世系》、《唐氏第墓》两墓志予以辨析，理清了唐时升家族世系。这种综合叙述与典型举例说明

相结合的方法，在最近的考古发掘报告中越来越多见，这既是作者编辑报告严谨求实风格的体现，更是对读者的一种尊重，毕竟墓志在后续研究中的作用极大。

第四，专业的学术探究。

《上海明墓》在《墓葬形制初探》、《出土文物初探》两章对此次发表的墓葬材料进行了学术探究，这是报告作者学术成果的集中体现。

作者很早就开始从事上海明墓相关课题的研究并形成了自己的想法。编写者写作二篇《初探》的学术意图是显而易见的，即为读者提供再次研究的平台。在讨论以往研究成果和研究过程时，既涉及到具体考古工作，又注重参考历史文献，诸如《明史》、《大明会典》、《崇祯松江府志》、《明嘉靖上海县志》、《云间据目抄》、《明弘治上海志》等等，对涉及上海明墓的相关细节问题予以考证。虽然由于材料的局限，有些问题仍有待于进一步深入探讨，但作者做出的努力无疑是具有开创性的。

作者用较多的笔墨，从墓地布局、墓葬结构、葬具等视角深刻揭露了上海明墓的葬俗，认为明代上海地区盛行家族葬，墓冢分糯米浆三合土封土堆、墓圪、穴室几部分，一棺一槨为主要形式，书中对此都着重阐述，并有一些新的见解。在充分研究出土文物的基础上，作者结合文献分别对明墓墓志、买地券、铭旌、铜镜、松江布、品冠、命妇服饰等方面做了系统的研究和梳理，具有原创价值，尤其是松江布一节，考辨精当，许多见解发前人之所未发，而皆有理有据，求准求实，不做空疏之论。

《上海明墓》以考古材料为基础，对上海地区出土的明代墓葬进行了系统的叙述和研究，在论述的深刻性、材料对象的丰富性等方面，大大超过同类著作，为上海明墓再研究铺就了一段坚实的路轨，做出了积极贡献。

三

当然，《上海明墓》也存在些许不足之处。上海明代墓葬统计表中所列280处墓址，尚有134处

墓葬报告未能予以公布，对此报告中解其由“其他墓葬存档”，且墓地面积极漏者甚多，墓葬、穴数、随葬品数字不清者亦不在少数，尽管是由于年代久远，历史遗留资料不够完备所致，但着实令人遗憾。在闸北区墓葬顺序编排中，Z9（恒丰路西、共和路南墓）与Z11（薛氏墓）间缺失Z10墓，存在与否让读者心存疑问。报告中卢湾区“海兴建筑工地墓”页码注释有误，所载应为65页。

报告正文，无论纪年墓墓志、佚名墓墓志，还是征集墓志，但凡报告所涉及墓志材料，均对墓志内容进行了实录，并匹配换行间隔符“␣”，方便读者全面了解，实难能可贵。但如果能进一步对墓志进行断句（句读），则效果就更佳了。实录，虽然是编写报告惯常的做法，但对于那些有墓志拓片的墓志予以适当地断句，报告的实用性就会更强一些了。如此做法是否值得今后考古界多加考虑，想必是一个可以借此提出来的问题。

报告中多有墓志拓片，作者细心地将它们单独拓出，并按行文顺序编排，这有助于今后对明墓墓志的研究。但有的拓片略显模糊（如图四十·2徐宗鲁墓志拓片等），甚觉可惜。

插页“上海市明墓分布图”、“松江区明墓分布图”、“嘉定城区明墓分布图”、“肇家浜沿线明墓分布图”以及彩版“明万历年间上海地区地图”等报告所配地图均未设比例尺。倘予以标注，则就更加规范一些了。遗物的线图过少也是不利于读者之处。

最后要提的是，报告价格比较昂贵，这也是众多考古报告所面临的一个尴尬局面。一方面是出版成本的问题，另一方面面对的又是社会群体的购买能力，两相交集，实难处理。

总之，《上海明墓》在上海地区乃至全国都不失为一份较全面系统、有代表性、有重要参考价值的发掘报告。集资料、学术于一体，既可以减少研究中因这批资料发表分散而产生的查阅不便等缺陷，也可作为上海明墓考古继续前进的标尺。读者从报告中得出的结论和提出的问题，同样都是本书赐予的财富。

雅俗共赏岭南二居

——读《故园拾香》《居巢居廉艺术研讨会文集》

The Ju brothers

撰文/李春霞

19世纪的广州，处在中西文化交汇点上，地域特殊性明显，时代阶段性很突出。不仅是中外经济贸易的重要港口，输出了大量的丝绸、茶叶、陶瓷器等中国的传统商品；而且是中西文化交融的前沿阵地，流进了些许的画家、医生、传教士等欧洲的怀才之士。19世纪的岭南地区，东西方文化经过二三百年的碰撞和交融，影响到社会各个阶层，逐渐达到一种平衡而产生新的存在形式，表现在绘画艺术方面，出现了以本地乡土题材为主的“居派”艺术，至19世纪30年代，岭南地区的本土绘画风格也开始形成了。

生活在19世纪初至20世纪初期的居巢和居廉，生活阅历简单，足迹范围不广，淡漠仕

途，崇尚自然，注重写生，以画为生，个性正直谦和，一生平和稳定。史籍上的相关记载寥寥可数，但是凭借其流传至今的画作，以及门徒和后人的零星记载，也可知其在当时广东画坛上的历史地位和作用。

居巢和居廉是堂兄弟，原籍为江苏省宝应县，先世以任官而入粤，遂落籍番禺隔山乡。兄弟俩的绘画艺术，同出一门，路数风格颇为相似，个性鲜明，绘画史上享有盛名，合称“二居”，是晚清广东花鸟画坛上的杰出代表，在中国绘画史上也占有重要的席位。作为文人，居巢具有深厚的文化底蕴，他的画乃真正的文人画，蕴涵着浓郁的笔墨情趣，所追求的意境多于形似，深得文人之雅好。作为画人，居廉则具有精湛的绘画技巧，其画乃典型的画人之画，洋溢着活泼的蓬勃生机，所追求的形似多于意境，更为大众所激赏。

居巢和居廉均擅长花鸟，也兼工山水、人物，而真正代表他们艺术风格的是花鸟画，都是以岭南地区的花草鱼虫蔬果为主要题材，突破了历代文人花鸟画家太重写意，借物寄情，仅以梅、兰、竹、菊四君子为主要题材的传统。他们独具慧眼，自己去感悟自然界的美，自己去探索绘画的技法，自己去选择合适的形式，自己去开创艺术的新境。不仅继承、发展了“撞水”、“撞粉”的技法，而且充分发挥了“撞水”、“撞粉”法的特性，以“撞水”法写枝叶，以“撞粉”法画花朵，花朵枝叶潮湿润泽，如同沐浴在朝露中，也使没骨花卉的绘画技法发展到又一较高层次，形成了与北方水墨淋漓花鸟截然不同的风格。虽看似少了一



些文人雅趣，但却平添了许多生活情趣，并且因其娴熟的写生技巧，使这些岭南风物活灵活现，造就了清丽细腻的新画风，体现出了岭南的文化色彩。

“居派”的花鸟画，不仅是历代花鸟画的承袭和延伸，是传统文化的根脉；而且是时代发展催生的必然产物，是西风东渐的宠物；更是自身才华与实践的提炼结果，是人生境界的追求。“居派”的花鸟画，以其与时俱进的审美观念，吸引了门徒弟子和追随者，师法者众多；以其鲜明独特的艺术风貌，也培育了不少的绘画人才，承继其衣钵。至20世纪初，形成了以高剑父（1879—1951）、高奇峰（1889—1933）、陈树人（1884—1948）为代表的、深具革新精神的、占据现代广东画坛主导地位的“岭南画派”。

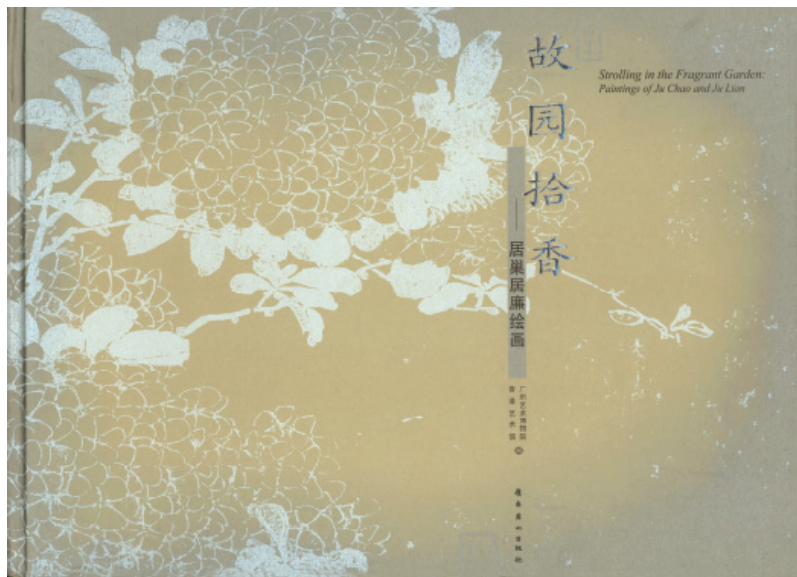
居巢和居廉创立的“居派”花鸟画的艺术风貌，是19世纪广东画坛最具革新、创意精神的绘画艺术，在很大程度上改变了传统花鸟画的发展方向，也成为了现代花鸟画发展的主流。

《故园拾香——居巢、居廉绘画》是2008年6月18日至8月31日在广州艺术博物院、2008年10月31日至2009年2月1日在香港艺术馆举办的同名展览的载体。书中汇集了广东省博物馆、广州艺术博物院、香港艺术馆、香港中文大学文物馆、东莞市博物馆、东莞市可园博物馆、岭南画派纪念馆所藏精品249件。作品数量之多、质量之高、收集范围之广，为历年展览、出版的居巢与居廉作品之冠。展品涵盖的时期广泛，包括“二居”早、中、晚各个时期的风格；题材非常多样，有花鸟、人物、蔬果、鱼虫、山水等等，综合展示了居巢与居廉的艺术成就。卷末附有翁泽文、周家聪辑录的“居巢居廉艺术年表”，反映了居巢居廉的人生经历和艺术成就。为了确认“二居”所绘花卉、蔬果、昆虫、水

产等名称的准确性，编著者还邀请了中国科学院华南植物园、华南农业大学、中国水产科学研究院珠江水产研究所的专家作了鉴定，使本书的学术含金量更高。

《居巢居廉艺术研讨会文集》是“故园拾香——居巢、居廉绘画”展览主办者同时举行的“居巢居廉艺术研讨会”的载体。20世纪40年代之前，对居巢和居廉的研究几乎是一片空白，作品偶有展览和出版，研究也只停留在文人墨客题跋的层面上。因此，研讨会的举行和文集的出版，具有十分重要的意义，全面展开了对居巢和居廉的研究，所探讨的内容覆盖面广泛，不仅包括画法、题材、风格、印鉴、款识、收藏与研究等，还涉及现代性追求、思想意蕴、当代意义、十香园、可园、师承等；而探讨的内涵深度则有深有浅，涵盖了近几十年来研究居巢和居廉绘画艺术的主要方面，如居巢和居廉所作花鸟笔法的工致清丽，花卉虫鱼蔬果的生动逼真，培育了众多的绘画人才，对后世造成的重要影响，等等。

展览和出版是研究的前提。展览和研讨会的举办，既是对中国绘画历史的区域成果的小结，也是对居巢居廉的客观评价；既是艺术品商品化的程度越来越高的表现，也是顺应市场经济发展的需要；是时代和需求的综合反映。



谢稚柳系年录（四）

A chronicle of Xie Zhiliu's life (part IV)

撰文/郑重

一九三八年（民国二十七年） 戊寅
二十九岁

是岁，客重庆，住苍坪街。

此顷，稚柳与谢端如结婚。端如亦为江苏常州人，性格豪爽，毕业于大夏大学，后任中学教师。稚柳寓所原为照相馆改建而成，居室狭小，端如亦不善炊事，尝就餐于青年会。

此时，黄君璧住青年会，徐悲鸿住沙坪坝。悲鸿每进城，与稚柳及画界好友常相聚于黄君璧处。

此顷，稚柳任《中央日报》经理。

作《梅花》并题：“岁华浑似掷，又清明过却，蓝啼红泣。春迟懒残客，付飘华梦雨，染衣虚迹。交车指、陌对新颦。悲蛾翠、窄乞芳盟。拟结千丝，已换送春行色。”

还忆。旧时王气，墟墓龙蟠，土华凝碧。南拔破寂，疏影荡，玉箫咽。怕淡妆轻委，分袂残钿，流怨裁冰笔。休唤醒，沉梦逋仙，旧情总别。

瑞鹤仙，丁丑清明后一日游明陵看梅作，

劫后江南，东风无信，念离伤乱，其心实悲。戊寅春暮。稚柳居士，时客巴。”

是岁张大千由北平举家迁居故里，宿青城山。

高阳于《梅丘生死摩耶梦》（1984年台湾民生报社出版第156页）云：“张大千由水路回川，先到梧州，应徐悲鸿之约，经柳州到桂林，饱览了阳朔山水，先到重庆住了几天，然后回成都，游了峨嵋，随即举家迁居青城山上清宫。为什么远绝尘世，入山惟恐不深？在他送谢稚柳一把扇子上，有消息可参。”“在重庆相晤，他为谢稚柳写了一把扇子，是他临离北平所作的自



画像，和一首小令，调寄‘浣溪纱’：‘十载笼头一破冠，峨峨不畏笑寒酸，画图留与后来看。久客渐知谋食苦，还乡直觉见人难，为谁留滞在长安？’”

一九三九年（民国二十八年） 己卯 三十岁

是年稚柳为《谢玉岑遗稿》作序。序曰：“岑兄既歿，越二载而世有沧桑，江南沙鹤。岑兄之歿以乙亥三月。余奔走衣食，不遑宁处，搜其遗篋，得诗文若干，悉付曼士。曼士又从而搜集增益之。当乱离之际，东西流转，独岑兄遗稿实附行迈。又一载，遂有斯集之谋。然其平生所作，零乱散漫。点校之劳，永嘉夏瞿禅、姊丈钱君小山并佐其成。当岑兄之未歿，哀乐中人死生萦抱，长言嗟咏，劳者自歌，岂复预计传世行远之事？则有故旧高情，百年同好，感逝川之无拾，哀清晖之渺然，灵珠荆玉，宝兹一编，池塘春草，生死感零。予零落独西，凄迟蜀道。巴山秋雨，群飞。思亲有泪，姜被无温。生离死别之情，盖人生之至极者矣！岑兄之歿，忽忽五载，往事凄迷，人间寥落，长啸行吟，飘零悴困，生者之日而已！弟稚。”

是年，稚柳游眉山，谒三苏祠、登金顶、游嘉州、拜大佛。

得张大千二月二日信，信云：“稚柳吾弟足下，久不奉书，至以为念。前日寄奉伯母大人寿轴，想已收到。兄正预备画展，至迟不过旧历三月初十，望拟一启事。又前乞《山与讽读图》题语，并盼早赐。吾弟能同目寒来否（目寒处不另书，乞告之）？紫虹如能来更好。成都防空袭，各校俱迁乡，罗罗、遽遽皆不得入学，紫虹来又可休养又可教兄两儿。此间食住向称不恶，兄当供养，月仍可送薄薪二十元，以为紫虹零用。弟明此意，告目寒为感。二月二日。兄爰再顿首。”

张目寒（1909—1980），安徽霍丘人，张大千义弟，为于右任幕僚，先后任南京国民

政府中央执行委员，荐任专员等职，赴台后任“监察院”秘书长。张目寒逝世后，《人民日报》曾登曹靖华的《哀目寒》一文。紫虹即朱紫虹，张目寒夫人。

作《红叶蝴蝶》题曰：“琴斋道兄法教。己卯秋日谢稚柳写时在渝州。”

张大千为稚柳白描双钩了一幅陈老莲荷花，画上题款为“溪山陈洪绶写于南峰之老铁轩”。此荷花为插在供瓶中的折枝，大千钩摹时，把瓶省去，在那供瓶空下来的地方写了一封信给稚柳。信云：柳弟：兄性卞急，不赖细钩，又山中新年，往来多俗客，心绪益恶劣，此数稿致多乖误，幸吾弟阅时正之。再有愚者，友人严谷声其尊人雁峰先生为湘绮门人，此公好读书与藏书，为陕之渭南人，今海内数藏书者，严亦居其一。旧有《山寺讽读图》今佚，索兄补之，乞弟代拟一诗，能仿李长吉尤感。又盛学明于月内展览，须兄出名介绍，亦乞弟拟一小启，短为妙。伊此次出品有黄山、北碚、青城、灌口等处之景也。小兄爰顿首初四日

又附言“此老莲中岁（三十余）极用意之作，其体物之深，平生所见为第一，吾弟老莲后身，当亦许爰为赏音也，其下为瓶供，故不钩，南山老铁轩亦仅见”。

七月廿日，稚柳致简琴斋信：“琴斋道长：奉手教愧悚无似，朱夏酷热，小扇不足为故人却暑之方，奖誉如此，益使流汗耳。冯先生治印，拜佩之至，承赐谨不敢辞。前交中行大千画件已带到，请释。唯二星期前，此间酷热，渐复秋凉，近虽□□时起，而炎暑无阻。以视港地天气，自谓大亚矣。专复不尽，敬颂道安。弟谢稚柳再拜。七月廿日。请治印文，谢稚。稚柳。柳白衣。谢子，此印请刻白文，并请弗大。还如何逊在扬州。抱月飘烟一尺腰。”（引自上海博物馆编《谢稚柳》。）

是岁，长女小璿生。

简经纶（1888—1950），广东番禺人，字琴

石，号琴斋，别署千石楼主。书法篆刻家，精研书法、碑帖。

一九四〇年（民国二十九年） 庚辰 三十一岁

二月十四日，稚柳致简琴斋信：“琴斋道兄：手书奉悉，稽事未即报，歉罪奚如。大千六日由昆明飞渝，承近况快慰。无量石章并扇均收到，精妙绝奇于言谬，珍宝是重，则又不知何以为报耳。大千在此逗留两日，已□遽还山。前为若飞兄治印亦由大千转致，若飞兄属为致谢忱。巴山冬尽，春意渐美，南国风物若何。及时为乐耳。兹布不尽，致颂道安。弟谢稚柳再拜。二月十四日。（引自上海博物馆编，《谢稚柳》）

若飞即冯若飞，四川江安人，为书画鉴赏家，曾任张群秘书，与谢稚柳多有往来。

无量即谢无量

郑案：张大千十二月十二日致张目寒信中有云：“画展决于正月半举行，米老伯乘车来渝，已托中行约在一星期内，届时尚乞米老伯带画数十件也。稚柳弟白纸定交三哥，三哥三数日即飞渝乞告之。昆明箱子寄出否？盼切盼切……如尚寄出，托中行王孟老可也。”稚柳在致简琴斋信中有“前交中行大千画件已带到”及“大千六日由昆明飞渝”等语，和大千信两相对照，可知大千曾在昆明开画展。

是岁，稚柳任职监察院。于右任为监察院院长，稚柳任秘书。其时程沧波任秘书长，沈尹默、汪东、叶元龙为监察委员，乔大壮任参事，稚柳与他们过从甚密。

沈尹默（1883-1971），原名君默，号秋明，原籍浙江吴兴。1883年6月11日出生于陕西省兴安府属汉阴厅他父亲游宦的任所。是当代杰出的书法家，书法晋唐，得二王遗韵，亦善诗词，著有《秋明诗集》和《秋明词》。

汪东（1890-1963），江苏吴县人，初名东宝，后改名东，字旭初，号寄生、梦秋，著有《梦秋词》。

叶元龙，经济学家、教育家、诗人，曾任

重庆大学校长。

乔大壮（1891-1948）近代篆刻家。名曾劬，以字行，又字壮医，别号壮翁、波外翁，四川华阳人。篆刻以秦汉为法。著有《乔大壮印蜕》二卷。

临董源《君峰雪霁图》。六十年后，陈佩秋题曰：“此壮暮翁六十年前所临董思翁审定董源群峰雪霁图，图中山石树木，楼观汀渚，其于壮暮翁四十年代至六十年代之山水画颇多影响，至于壮暮翁后期山水虽渐多变，然林木之间用笔尚能窥见此中痕迹。癸未七月健碧海上记。”

作《黄杜鹃花》图，乔大壮为题诗于画上。

得张大千信“稚柳吾弟左右：峨眉归，读手教并大词，忻感无极，谢甚谢甚。兹更有请求，此词系仲坚索和清真原韵，当时忘却告弟，兹将仲坚和词录乞用其韵，仍以登峨眉为题意，企盼万千。又仲坚送刘君惠虞美人二折（刘君山腴弟子，能词，尝与山腴及兄同捧黄玲莲。竹畹比应金大之聘来别，兄值留峨未归，留书索画出峡图，爰拟和仲坚题画上），并恳他作为爰装缀。又自作满江红知不堪入吾弟之目，然终须献丑，乞改后掷寄，弟所需纸已命儿辈清如六侄月内可东下，则随身带呈。如不果行，则航寄也。专叩大安爰顿首。九、十六。

旧画承弟出力，得此巨款，数年来积欠为之一清。皆吾弟之赐也。仍盼继续设法脱售。画展画已去四十九幅，拟定六十幅，须得此款方赴敦煌也。爰又上。”

郑案：张大千致张目寒信中有云：“大扇不必寄上，现仍存稚柳处。稚柳弟处旧数幅，望携来，无须更托张秉三。”等语，信似与托稚柳售旧画有关。

是岁，张大千去敦煌，行至中途闻张善卒，由广元奔丧来重庆，宿稚柳寓中。张善歿于十月二十日上午十一时，时年五十九岁。张治中挽曰：“载誉他邦，画苑千秋正气谱；宣劳为国，艺人一代大风堂。”于右任挽联

曰：“名垂宇宙生已泰，气壮山河笔有神。”

张善孖丧事办完，大千于稚柳寓中作《荷花》，画未完即去。直到四十三年后壬戌（1982），稚柳才把大千这幅未完成之作补成，并题识曰：“庚辰十月，大千以其仲兄善孖之丧自成都来重庆，住予大德里寓楼，灯下试缅甸纸作此一图，未竟而去。匆匆已四十三年，东西流转，此图遂失所在，三年前偶从乱纸中检得之，如逢故人，余与大千别且三十四年，流光容易把人抛，曾作诗云‘休问巴山池上雨，白头去日苦方遒’。顾瞻此图，惜其未竟，因为足成之，以付装池，不独出于相知之情，亦珍惜故人笔墨之意，使他日如相见，披图共赏，为一解颐。壬戌十月壮暮翁时年七十有三，大千八十有四矣。”

十二月四日，稚柳致简琴斋信：“琴斋道长，久不奉教，饥渴似之。巴蜀初寒，兴萧瑟，港地天气温湿，伏想奠候每善，慰念无极。善子二兄自入国门未及经月，遽然溘化，远近相知，靡不震悼。大千适有北征，行至广元闻耗驰回渝州，连枝之恸，当何以堪。刻已返抵成都矣。大千临行匆遽，未及奉书，兹有一事属奉白如下：善子二兄在港时曾有美金若干存聚兴诚，并折法币一万四千元属雷竺笙君汇至渝蓉两处，当系善子托雷君以美金折换，与存聚兴诚无关。自善子歿后，雷君致张家信，始终含混其辞，且言并无法币，又善子来渝机票系杜月笙先生所赠，雷君则言为善子自买，此款由彼扣除云云。雷君致张家书抄本奉上，乞就近与之婉谈，俾得从速解决。善子身后萧然，其夫人子女生活之资，胥赖于此耳。近法书忙否，有暇能见惠一联，不敢请耳。弟自秋间改入监察院，来书请寄重庆曾家岩陶园监察院弟收为叩。专布不客，敬颂道安。弟谢稚柳叩。十二月四日。”（引自上海博物馆编《谢稚柳》）

一九四一年（民国三十年） 辛巳
三十二岁

稚柳客重庆，公务之余，作画吟诗。其时酷爱李长吉、李义山诗，刻意学之。稚柳回忆这一时期的生活曰：“我与尹默先生相识是在重庆，当时我才三十岁。尹默先生是前辈，他要比我大三十岁。当时我与尹默先生同住在重庆陶园，仅有两间之隔，几乎是早夕相见，谈诗论书，我是获益非浅的。记得我当时很爱读李长吉诗，有时也学长吉体胡诌几首，尹默先生曾告诫我，不要专学长吉，还是要研究一些宋人的诗，吟咏一些自己真切的感受，这对我是有深切的感受的。”（引自1981年4月5日香港大公报刊出的谢稚柳撰写的《沈尹默论书丛稿》序言）

谢玉岑逝世五周年，由王曼士、夏承焘、钱小山等整理编辑《玉岑遗稿》付梓出版。张大千念及物价暴涨，玉岑身后萧条，遂将自己在成都卖画所得六百元银元赠玉岑遗孤。钱名山以诗代谢，诗云：“远寄成都卖卜金，玉郎当日有知音。世人解爱张爰画，未识高贤万古心。”

此事出自张大千致张师子信：“师子道兄左右，前上一书，想邀查及矣，人物山水先写呈八帧，如能令裱家托好交去更好，因弟后面俱衬粉故也。仕女约一星期可就。闻稚柳上海方面需用六百元甚急，问曼士兄当知之。如尚未筹得，可先于弟润资中为偿之，但不令稚柳知之可也。即叩大安。弟爰顿首。正月廿九日。”

王师子（1885—1950年）即王伟，江苏句容人，著名画家，尤善花鸟。一九三四年，王伟与黄宾虹等组织寒友之社，大千、善子、昆仲率先加入。稍后，大千昆仲组织九友社，谢玉岑、王伟均为社友。

三月五日，稚柳致简琴斋：“琴斋道长，十四日手教并致大千书敬悉，并已转致矣。大千已于前日飞返成都，月杪即去兰州。尊款大千意暂不需用，即存尊处，或请兄通知侨务委员会，不必□弟。雷君处之自来水笔，即请兄向雷君处取，即存尊处，俟得便带渝，不急之也。大千此间画展成绩极佳，港港定极圆满

也。只复不尽，敬颂道安，弟谢稚柳拜。三日廿二日。”（引自上海博物馆编《谢稚柳》）

三月三十一日，致张大千信：“大千八兄，顷得师子书，始审驾于二十八日离申，比日计程已抵□海□矣。海上盛会，欢慰无极，弟琐事奉读，知多困难，如何如何。不能带仍以不帶为妙。师子书内有‘你的画实在太坏了，我骂你的意思，请问八兄自然明白’，敬问。目寒兄近在渝，唯弟当下不常进城，已久不晤，彼时来问兄消息……已来，托中大教授，以其居远……耳。若飞谓大千何尚未来渝……友欲捉之，真欲焦死，港会……。何日能还。献岁发春……乐耶。琴斋、丹林请道长。……致怀仰不尽，敬颂安。稚柳，三月卅一日。”

郑按：据张葱玉日记，一九四〇—一九四一年初，张大千由成都来上海，云“不愿会更多的朋友”，此时徐森玉、张伯驹亦在上海，再有李祖韩、李秋君兄妹、吴湖帆、张葱玉少数朋友相聚。大千回成都是转道香港，稚柳信中提到的（简）琴斋、（陆）丹林此时都在香港。此信第二页下半段残缺，从语句上看，还能知道大略。

为三姊月眉作《山茶白梅图》，款识：“荡心儿见前贤笔，惊俗谁歌白雪舞。一样调朱复调粉，蜀笺三尺动乡思。辛巳秋日谢稚柳。卷若三姊教。弟稚在蜀郡。”铃印：“稚柳”、“谢稚”、“柳白衣”、“问君西游何时还”。（引自泓盛二〇〇七春季拍卖会图录）

张大千为小璎画像。沈尹默、潘伯鹰题诗于画上。潘诗题为“稚柳长女璎璎十五阅月画像”，诗曰：“平阳东鲁见诗篇，憨态争如画笔传。弟妹他时应共笑，纵非最小也偏怜。”

（引自新加坡潘受周颖南出版的《玄隐庐诗》卷七、三下）“文革”期间，谢端如将张大千题款

及沈、潘二诗剪去，只剩下小璎头像，端如与笔者谈此，甚为后悔。

潘伯鹰（1904—1966年）原名潘式，号皀工（公）、有发翁等，安徽怀宁人。诗人、书法家，著有《玄隐庐诗》、《中国的书法》等。

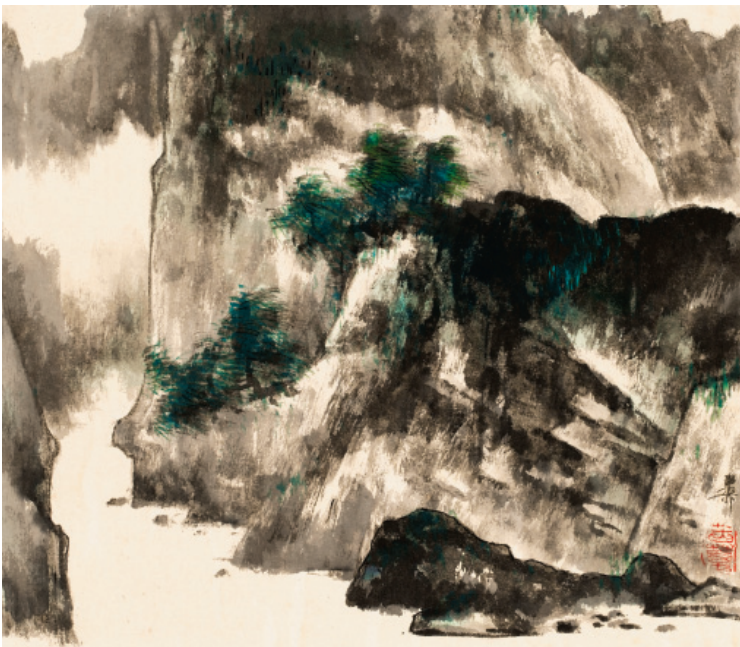
为涵初作花鸟，并题：“暖雾沉沉透晓窗，催江山实未因霜。秋林芳意浓于酒，宛转幽禽漫解双。涵初先生法家教之。辛巳秋暮。谢稚柳时在渝州。”沈尹默题跋：“翠禽两两珍丛底，却不道，情如此。醉酒著人春梦里。雨窗初暝，风帘还起，醉醒却无意。望中可有青鸾使。客舍光阴似流水。珍重江南书一纸。远山重叠，连云千里，黯然生离思。右青王案词。稚柳写此赠涵初，涵初命题，即录旧作应教。尹默。”

李培基（1885—1970年），字涵初，涵础。早年加入同盟会，1938年2月出任国民政府监察院委员。平生嗜好绘画、书法、收藏甚富。

是岁冬，次女出世，无一名，稚柳戏曰：两块玉嘛，就叫小玉吧。长女小璎，次女小珏，皆从玉。

作《娇儿》诗：“指上染泥日上襟，对鸡还作晓啼音。灯边琐琐蚕丛语，絮尽橙黄橘绿心。”

郑注：此诗写作年月不祥，姑且录之于此。



浅谈银器中的上海城市历史记忆

Shanghai Memory in Old Silverwares

撰文/胡宝芳

一 银器中的上海政治风云

近百年来，上海政治舞台风云变幻，各种政治势力粉墨登场。留存至今的一些银器，从一个侧面反映了近百年来上海政治气候的脉络。

上海市档案馆展厅中有一枚制作于1893年的银质“上海开埠五十周年纪念章”。该章是统治上海公共租界的工部局，在1893年为纪念上海开埠50周年而发行的。此章承载的是1843年上海被迫开埠、接受外来势力统治的一段屈辱历史记忆。而1866年出访英国的中国首批官员刘椿笔记中所载江苏巡抚李鸿章赠送给戈登的银壶，则是大清政权与外来势力相勾结在上海附近镇压太平军的例证。⁽¹⁾

上海市历史博物馆珍藏的银质“沪军都督府陈赠辛亥革命光复纪念章”、“好义急公银质纪念章”则将历史翻到1911年11月，武昌首义后不到一个月，同盟会和上海本地的商团联合起来，推翻了清政府上海地方政权，在上海老城厢建立革命政权沪军都督府，同盟会会员陈其美当选为沪军都督。上海市历史博物馆馆藏这两枚银质纪念章即为当年的陈其美向沈缙云先生颁发的，上世纪90年代由其孙捐赠。沈缙云本是上海信城银行的老板。在陈其美的介绍下加入同盟会。辛亥年他推动上海商团一起参加了上海的光复起义。沪军都督府建立后，出

任财政总长的沈缙云以他经理的上海信城储蓄银行为沪军都督府筹垫军政费用，不足则毁家以继之。⁽²⁾ 沈家这两枚银纪念章纪录的是1911年沈缙云等前辈，为推翻清王朝而艰苦奋斗的历程。

上海市历史博物馆还藏有一枚雪耻社“勿忘五卅”的银戒指，虽然只是个小件，但镌刻其上的“勿忘五卅”几个字却让人想起了85年前国共两党联合起来在上海领导的那场轰轰烈烈的反帝爱国运动。复旦大学校史馆中陈列着一枚抗日银盾，该银盾铭文记录了1932年一二八淞沪抗战期间，复旦大学遭受巨大灾难时，该校庶务长齐云不顾生命危险，巧妙保护学校产业的事迹。与许多抗日风云人物相比，复旦大学庶务长齐云名不见传，这块银盾却让我们回忆起抗日战争中无数小人物保家为国，舍己为公的英雄事迹。

上海市历史博物馆藏“上海市政府新屋落成奠基纪念银盘”、“上海市图书馆博物馆奠基纪念银质瓦工砌刀”是上世纪二三十年代大上海规划的产物。1927年5月7日，国民政府决定设上海为特别市直隶中央政府。为使上海成为中国的“模范市”，当时在中央政府支持下，1929年上海市政府为上海制定了宏伟的发展蓝图。1933年10月10日著名设计师董大酉设计的

(1) 参考刘椿：《海国胜游草》，收录于钟叔河主编的《走向世界丛书》第一辑，岳麓书社1985年。

(2) 参考沈云荪：《陈英士与沈缙云》，政协上海市南市区文史委员会、南市区志编撰委员会编《南市文史资料选辑》（三），上海市新闻出版局内部资料，1991年。



1933年上海市政府新屋落成纪念银盘
(上海市历史博物馆藏品)



1932年复旦大学校长李登辉赠庶务长银盾
(复旦大学校史馆藏品)

像一块巨大的吸铁石，吸引着各类中外金融机构在上海开业、扩建。1928年，中国银行、交通银行总部由北京迁往上海，拉开了北方重要银行南下的序幕。1929年原本在天津发

展的中国垦业银行总部迁到上海，1933年10月中国垦业银行新址在北京路、江西路口落成并举行了开幕典礼。“上海中国垦业银行新屋落成纪念章”留存的就是那一历史时刻的记忆。收藏于上海宋庆龄故居纪念馆的“周佩箴赠宋子良银盾”则是1934年7月4日中国农民银行董事兼总经理、老同盟会会员周佩箴为庆贺中国人开办的第一个投资公司——中国建设银公司，而向该公司总经理宋子良赠送的礼品，银盾正面刻有“富国利民”、“中国建设银公司开幕志喜”⁽⁴⁾。这不仅记忆了中国建设银公司开幕时的盛况，还体现出以周佩箴为代表的老同盟会员们对后代在中国发展金融和实业的真诚祝福与殷切期盼，

作为中国近代重要的经济中心，近百年的发展历程中，上海曾产生过不少“老字号”企业。留存至今的银器中保存着“老字号”的回忆。2007年，上海市档案局曾在外滩展览馆展出了部分“老字号”珍藏的“宝贝”。曾号称“远东第一高楼”的南京西路国际饭店展出的是其开业初期用的银质茶壶；老凤祥银楼展出的是20世纪20年代该公司制作的银器摆件“帆船”、“祝寿图”；新雅粤菜馆提供的是菜馆

二 银器中的上海“黄金岁月”

20世纪30年代初，上海已经成为中国最大的金融中心和远东国际金融中心之一。上海是全国金融首脑机关集中地、金银外汇的总汇地、货币发行的枢纽。1935年，旧中国全国共有银行164家，总行设上海的有35家。上海金融业集中了全国40%以上的社会货币资本，上海

作为中国近代重要的经济中心，近百年的发展历程中，上海曾产生过不少“老字号”企业。留存至今的银器中保存着“老字号”的回忆。2007年，上海市档案局曾在外滩展览馆展出了部分“老字号”珍藏的“宝贝”。曾号称“远东第一高楼”的南京西路国际饭店展出的是其开业初期用的银质茶壶；老凤祥银楼展出的是20世纪20年代该公司制作的银器摆件“帆船”、“祝寿图”；新雅粤菜馆提供的是菜馆

(3) 洪葭管：《财富集金融裕——上世纪20、30年代上海金融业速写》，载《上海金融报》2008年5月23日。

(4) 郑会欣：《战前中国建设银公司的投资经营活动》，载《中国经济史研究》2004年01期；秦量主编《上海孙中山宋庆龄文物图录》，上海辞书出版社2005年，第327页。

20世纪30年代使用的镀银餐具。上海市历史博物馆还藏有上世纪90年代上海康乐酒家捐赠的老上海“鸿运楼”的镀银餐具、南京路著名的钟表商店“亨得利”的银壳打簧表。这些“老字号”银器，与这些老字号或辉煌或沉重的历史记忆联结在一起，因而被老字号企业视为“看家宝”，平时秘不示人。偶尔拿出来展览一下，为的是唤起市民对“老字号”的回忆和信赖。很多上海人是怀旧的，这些老字号的银器展出时，围观的市民们啧啧称赞、留恋忘返。因为这些“老字号”银器曾经见证过他们人生中的美好时刻，藏有市民对美好人生的真切怀念。

三 银器中的中外友情

近现代上海，处于中外文化交流的中心。在沪外国侨民国籍，最多时曾达到58个国家，1942年外籍人口多达8.2万。⁽⁵⁾大量外国侨民的存在，使上海在中外交流方面得天独厚。不过，很长一段时间内，上海外侨给大家的印象是负面的。实际上，上海中外居民的相处并不是水火不相容。在上海的外侨大多数从事经济活动，上海租界内有几万家洋行、商店，其中大部分是外侨开设的，中国人则是他们的雇员；也有不少外国人为中国政府或中国老板工作。总的来说，1949年前中外居民在上海友好相处的是主流。上海市历史博物馆藏有不少纪录中外友情的珍贵文物，“去思在怀银杯”和“1936年中外员工赠瓦特森经理银盘”是比较典型的物证。前者是上世纪三四十年代长期在上海邮政管理局担任“会计副邮务长”、“新生活运动委员会指导员”外籍人士格连维离任时，上海邮政管理局会计处的中外同事赠送的；后者则是上海南京路20号著名的“谋得

利”商行（专门制造和销售钢琴及其它乐器）经理瓦特森1936年退休回国时，洋行中外员工赠给他的礼品。

开放的上海也是众多外国名流、政要访问中国时经常到访的城市。1907年的10月8日上海绅商迎接美国陆军部长塔夫托访问上海时，上海商人们曾在上海著名的公共场所“张园”招待塔夫托，并送他一个银碗作为纪念。⁽⁶⁾1918年驻沪美国总领事离任回国时，中国总商会也曾向他赠送银杯，以感谢他在会审公廨担任法官期间对上海商人的友好。

四 银器中的上海社会生活

随着经济的繁荣，市政设施的改善和城市进程的加快，上海城市居民也急剧膨胀。1843年，上海人口只有20万，1872年上海人口已到25万。1911年上海人口达100万，1936年上海人口突破350万。⁽⁷⁾如此众多的中外居民聚集上海，难怪上海市民们的社会生活丰富多彩、绚丽多姿。从留存至今许多银器上，可以一窥上海社会生活的旧影。

体育在上海中外居民生活中占有重要地位。旧上海，是中国近代体育运动最发达，赛会最多的城市，近代西方盛行的各类体育项目率先在上海登场。1849年外侨在上海举行了第一次划船比赛，19世纪中叶为了进行赛马和进行其他户外运动，外侨还在近南京路、河南路一带圈了第一个跑马场，用银杯、银盾做体育比赛奖品的风气也在上海流行开来。2008年上海市历史博物馆在英国伦敦文物市场上征购到的一套1897-1901年英国人记洛克在上海所得“猎狐”赛银质奖杯，使消失已久的一种体育活动——“猎狐”重回我们的视野。这种运动发源于英国，1863年进入上海⁽⁸⁾。直到1942

(5) 上海租界志编纂委员会编《上海租界志》，上海社科院出版社，2001年，第113页。

(6) 汤志钧主编《近代上海大事记》，上海辞书出版社，1989年，第637页。

(7) 张玉法：《20世纪前半期的中国社会变迁1900-1949》，《史学月刊》2006年第3期。



1895年上海猎狐赛奖杯
(上海市历史博物馆藏品)



1926年万国运动会银奖杯
(复旦大学校史馆藏品)

年左右才停止。每年冬天英国侨民都要在上海郊区进行“猎狐”比赛，这曾经是上海外侨界知名的户外运动项目，在上海已经绝迹半个世纪之久。据史料记载，从1902-1942年间，上海西人足球联合会举办“史考托足球赛”，比赛奖品也都是银器，可惜我们没能见到实物。不过，每位参观复旦大学校史陈列馆的观众看到“1926年上海第一届远东运动会奖杯”和奖杯上的比赛图片时，当时比赛场上的激烈气氛仿佛就在眼前。此奖杯得主是复旦大学学生黄炳坤，其子黄树人先生捐赠出来的这件奖杯不仅是他们家族的回忆，也是复旦大学校史上的闪光一页。2008年同济大学陈世和教授向上海体育博物馆捐赠出其母亲——曾经的“短跑女皇”嘉定人钱行素女士1935年第六届全运会上获得的银杯。这银杯一度使1935年在远东第一体育场——江湾体育场内的各位体育明星又成为上海城市的话题。

近代上海的岁时节庆、人来礼往中，往往伴以银器礼品。1923年左右外侨出版的一本上海纪实文学中曾提到：新娘的嫁妆中有安装帘

子用的银挂钩、有浮雕图案的中式银茶具、镶银象牙筷子、华丽的中国银酒杯。⁽⁹⁾无独有偶，民国上海才子邵洵美的女儿最近为其父撰写的传记中也称：民国时上海人家嫁女儿时，有送“银台面”作陪嫁的传统。宋庆龄故居纪念馆内的一只银碗为这段话做了注脚，这只银碗正是宋庆龄姐夫孔祥熙在1915年送给宋庆龄的结婚礼物。⁽¹⁰⁾上海历史博物馆内还藏有两件银器，从银器上的铭文得知，这两件银器分别是

学生毕业和医生开业时亲友赠送的礼物。上海人送银器的节日还有很多，从民国时期老凤祥银楼为上海人开发出银器礼品可以略知一二：造房礼品大银盾、出生礼品银麒麟、结婚礼品银屏风、祝寿礼品银寿桃。上海市历史博物馆所藏“福禄寿喜”银饼，以及宋庆龄母亲生日礼物大银盾即是少数幸存的生日礼物。作为岁时节令亲友间互相赠送的银器，其上常常铭刻若干寓意深刻的话语，表达诚挚祝福和殷切希望。这些银器的背后，是一段段充满人情味的人生回忆。



1915年孔祥熙送宋庆龄结婚礼物（上海宋庆龄故居纪念馆藏品）

(8) A HISTORY OF THE SHANGHAI PAPER HUNT CLUB 1863-1930, By C.Noel Davis, Kelly And Walsh, Limited Shanghai. 1930, P3.

(9) The gateway to China: pictures of Shanghai /by Mary Ninde Gamewell.PRINTED IN THE UNITED STATES, in 1923.

(10) 秦量主编《上海孙中山宋庆龄文物图录》，上海辞书出版社，2005年，第245页。

百年前的幻想

——陆士谔小说《新中国》浅论

A fantasy dated one hundred years ago: the New China by Lu Shi'e

撰文/黄玉亭

陆士谔（1878－1944），江苏青浦（今属上海市）朱家角镇人。名守先，字云翔，号士谔，又号云间龙、沁梅子等。清末民初著名通俗小说家、医生，光绪二十六年（1900）前后开始创作小说，是晚清最多产的小说家，也是沪上十大名医之一。一生著作山积，有通俗小说百余部及医学专著七八十种，小说《新上海》是晚清十大社会谴责小说之一。《云间珠溪陆氏谱牒》称其：“精于医，负文名。”

陆士谔本为医家，1905年前后，到沪谋生。见世人爱好小说，遂动手试写，竟得成功，乃以小说创作为正业，著作甚富，光绪、宣统间，主要作品有《新三国》、《新水浒》、《新野叟曝言》、《新孽海花》、《新中国》、《新上海》、《六路财神》、《最近上海秘密史》、《血泪黄花》等。陆士谔之撰作通俗小说创作，完全是一种“情非得意，志欲有为”的有明确目的的自觉行为，他之所以成为晚清创作数量最多的小说作家，决非偶然。在陆士谔的作品中，《新中国》作为其政治改革理想的全面展示，是非常重要的代表作之一。

一 《新中国》的理想展示

1910年，陆士谔出版了一部充满幻想的小说《新中国》，该小说又名《立宪四十年后

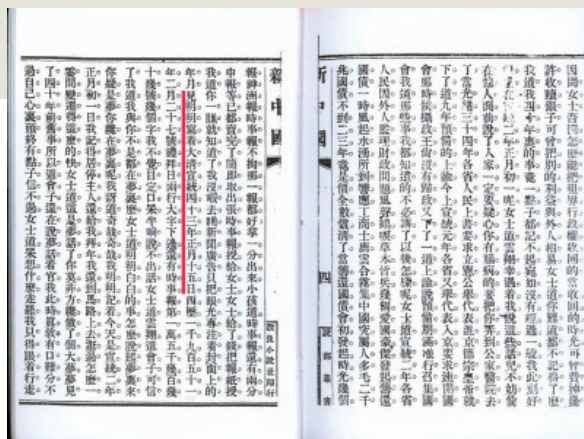


图1

之中国》。此书十二回，改良小说社印行。它继承梁启超《新中国未来记》以正笔写“新中国”美妙“未来”的展望体的路数，在用梦的形式展望未来的同时，又时时环顾黑暗的现实，呈现出一种更为沉郁的意味，反映了希望与失望所构成的郁积民众心头的矛盾。

小说的主人公就是陆士谔本人及其夫人李友琴（在小说中以女友的身份出现）。小说写宣统二年正月初一，陆士谔一觉醒来，只听“发财”、“恭喜”之声盈耳，外边不是牌局，就是股局，心头闷闷，独自喝了会酒，醺然睡去。忽李友琴前来唤醒，同出游玩，发现世界已换了个样子，原来已经是宣统四十三年正月十五，恰是立宪四十年后之中国了（图1）。

《新中国》通过李友琴陪同陆士谔在上海的游历，具体细致地描绘了“新中国”的崭新面貌。头一个深刻印象，是马路中站岗的英捕、印捕皆已不见，外国人亦十分谦和，“并

不似从前掉头不顾，一味的横冲直撞了”（图2），昔日不许中国人越雷池一步的跑马厅，已变成人人可进的新上海舞台（图3）。第二个印象是市政建设之善：下雨有“雨街”可走，电车都改在地道中行驶（图4），飞驰不绝，大铁桥横跨黄浦江上，浦东已兴旺得与上海（浦西）差不多了（图5）。再深一层调查，见裁判所已极完备，裁判官、律师皆为中国人，所判均极公平，惹得陆士谔议论道：“可恨李伯元这短命鬼早死掉了，没有瞧见现在的官员！不然也堵他的嘴，省得他说白道黑——他那《官场现形记》把我国官员骂得太刻毒了。”李友琴反诘道：“我笑你但能责人不知责己耳。你的《风流道台》、《官场新笑柄》，比了《官场现形记》如何？”陆士谔无言以对。至南洋公学，监督介绍学校共设二十六个专科，二万六千多学生，欧、美、日本都派有留学生。学生毕业以后，每年有二千名应聘出洋当教员，汉文汉语都成了世界的公文公语（图6）。二人又参观了兴华针钉厂，见总账房都是

女子，厂中机器更有鬼斧神工之妙，产品胜欧货甚远。而中国之海军纪律严明，军力已居全球第一。恰逢立宪四十年大祝典，全世界二十多国会议设立弭兵会并万国裁判衙门，弭兵会会长就举了中国皇帝，万国裁判衙门的正裁判官公举了中国前任外务部尚书、国际学会法学博士夏永昌先生。陆士谔赞叹道：“这真是盛极了，文明到这般地步，再要进化恐怕也不能够了！”（图7）。

陆士谔心目中的“新中国”，新就新在中国已经彻底摆脱了屈辱与苦难，而享受到真正的独立、富强、民主、自由，如果说这种憧憬是当时所有中国人普遍渴望的话，那么，在具体的市政规划方面，陆士谔堪称历史上第一个勾画架设黄浦江大桥、开发浦东以及修建上海地铁蓝图的爱国主义者。

1910年，陆士谔在《新中国》中预言万国博览会将在上海浦东开幕。在晚清那个国家积贫积弱、民族危机空前严重的年代里，他在幻想小说《新中国》中以第一人称写下这样的故

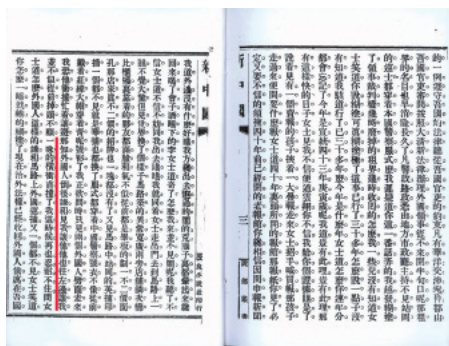


图2

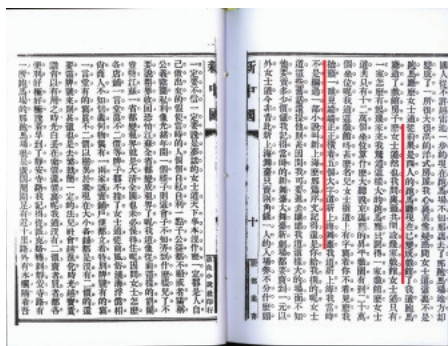


图3

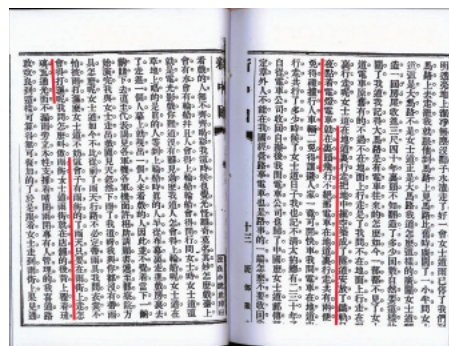


图4

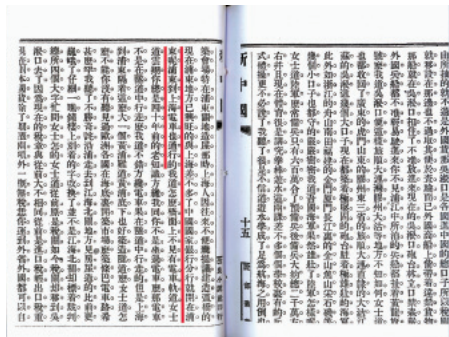


图5

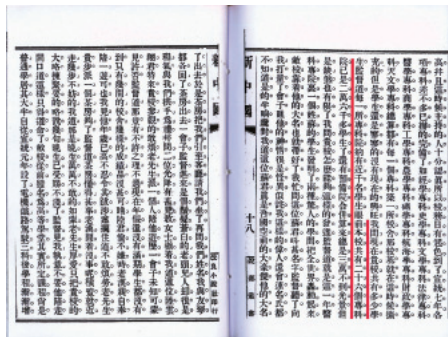


图6

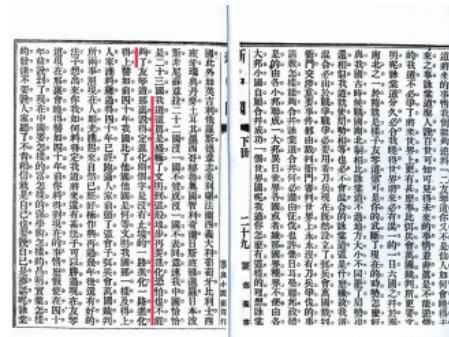


图7

事：主人公陆云翔在读《项羽本纪》时做了一个梦，梦中时光荏苒，“万国博览会”要在上海浦东举行，为了方便市民前往参观，在上海滩建成了浦东大铁桥和越江隧道，还造了隧道电车。有趣的是，为此还发生过争执，有的说应该造在地下，有的说应该造在高架桥上，争论到最后得出的结论，机车在高架上行驶噪声太大，且支撑高架的铁柱影响市容，最终定下造地下电车隧道（图8）。在梦中陆士谔与妻子前去参观万国博览会，他兴冲冲，急忙忙，出门时不慎被门坎儿绊了一跤，就此跌醒，才发现原是梦幻一场（图9）。

现实世界里满目疮痍，而梦中世博之花开在眼前，这是文学家陆士谔的精彩想象，更是他天才而神奇的预言。那梦里的浦东大铁桥不就是今天卢浦大桥和南浦大桥的影子吗？小说中提到的越江隧道和地铁站已是今天人们司空见惯的交通方式。尤其令人称奇的是陆士谔竟准确预言博览会的举办地是上海浦东。

二 《新中国》的改革思想

小说推究新中国繁荣富强的根本原因，就在于立宪。第二回借新上海舞台观新剧十本，“回顾”了作者意想中历史发展的进程。十本戏中，一至四本是已逝的过去，五本是正在进行的现在，而六至十本是期望中的未来。小说正面写了第五本《请开国会》的演出情景：预备立宪公会会长国必强与请开国会的各省代表约于明日连骑北上，上海各团体持假张园设筵公饯，国必强言：“代表入都，关系吾国存亡。”可见小说是将立宪视作关系拯民救国、转弱为强的大事的。应该指出的是，陆士谔对立宪的肯定有两个要点：第一，立宪的实质，就是要求“全国的人，上自君主，下至小民，无男无女，无老无少，无贵无贱，没一个不在宪法范围之内”；第二，立宪的实行，要靠自下而上的推动，也就是说，立宪不是君主单方面的恩赐，而要靠全国人民以斗争去争取。更

为重要的是，立宪在陆士谔那里，只是实行民主、自由、平等的手段，完全服从于强国富民这一总目标。“宣统八年”，国会召开以后，第一桩议案就是收回租界、裁革领事裁判权。

下议院议长黄汉杰谓：“租界不收回，就是吾国疆域不完全，领事裁判权不裁革，就是吾国法律不完全。疆土法律都不完全，何足称为立宪国？”同时，在政体变革的基础上，以政权之力兴办教育，发展科学，促进经济起飞，实业繁荣，实现中国的高度文明化和现代化。李友琴道：“中

国人勤俭耐劳，平和谦让，本非他邦人所及得上，智慧聪明，又远胜于他国人，当时所以萎靡不振者，都缘政体不良之故。”将“政体不良”作为中国萎靡不振的根本原因，以立宪为实现中国腾飞的手段，这种认识，是很自

觉的、清醒的。所以，如果撇开革命与立宪的手段的区别，就其所追求的目标而言，陆士谔的新中国梦，与当年蔡元培在《新梦年》中所写，如出一辙。其最重要的共同点有二：一是空想社会主义，二是世界大同。

先说陆士谔的社会主义。小说写李友琴解释人力车绝迹的原因道：“现在新发明的事业不知要有多少，常因人手少了做不开，出着很优的薪水招人还恐招不拢，不像从前人浮于事，失业的人成千累万，所以这种苦力事情人

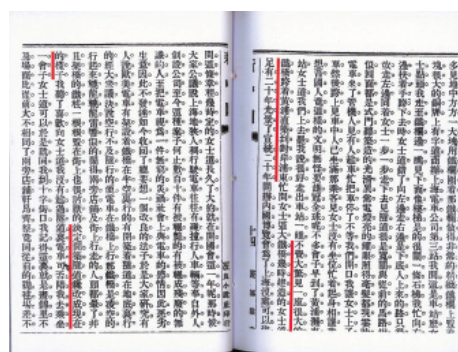


图8

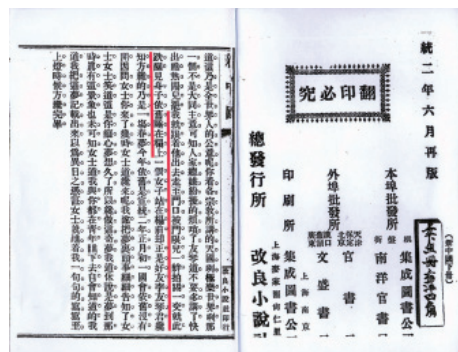


图9

家都抢着去做，只要图着口饭吃就是了。”这就引起陆士谔关于“欧洲初行机器，工人因此失业，拥到工厂把机器拆掉，为什么我国畅行机器，人手反倒缺起来了”的疑问，李友琴答道：“这是创业的人心理不同，所以收效也各两样了……我国人创业纯是利群主义，福则同福，祸则同祸，差不多已行着社会主义了，怎么还会有均贫富风潮？”

李友琴还进一步指出：“私利并不是真利。一人专利，万人失业，那失业的人必不肯就此罢手，必要与专利的人算账。那专利的人必定不肯，被许多失业的人常来缠扰，势必至于筹守御之策，用防御之人，那时候开销必大；开销大了，取利也不能厚，一样的不能享受厚利，徒多一层取人怨恨，又何苦呢！”陆士谔用自己的语言描述了他所理解的社会主义，同蔡元培一样，他特别强调中国利群主义的价值，其主导面是积极的。比蔡元培考虑得更周到的是，他没有简单地提废除财产，废除货币，而是主张银行储蓄；陆士谔也没有简单地提废除婚姻，而是主张妇女广泛就业，以为女子心性灵敏，治繁理剧之才胜于男子，所不及者不过体魄之健强、举动之活泼，所以男女应有合理的分工。

陆士谔也和蔡元培一样，十分强调中国人民爱好和平的才质。海军提督周戎一说：“讲起兵来，我国的海陆两军杀出去，那一国挡得住？就是混一全球也容易得很。但是，我国人最喜和平的，只要保住自己的疆土，不再有什么奢望了。”陆士谔认为“兵凶战危，每打一回仗，伤掉几许人命？丧失几许财产？那本是最野蛮的事情。”他主张弭兵，各国都把兵备废掉，将海陆军军饷、军械制造费这两款省下来，以减轻国民的负担，用于造福人民。他并且设想“异日世界各国。或者嫌那国界、种界不便内各大小邦自愿合并成功一个世界国”，预言“这乃是全世界人的公意，你看各宗教所讲的天国咧，极乐世界咧，那一个不是大同主

意？可知，人家总嫌纷扰的烦琐了。”蔡元培也好，陆士谔也好，他们的大同观其实皆源于康有为《大同书》。《新中国未来记》与《新年梦》一样，《新中国》对于美好未来的憧憬，固然带有浓厚的乌托邦成分，但其内核却是合理的，揭示了历史的某些必然性。陆士谔等人所展望的未来，都放到了五十年、六十年以后，与康有为“以公理言之，人心观之，大势所趋，将来所至，必有讫于大同而后已者，但需以年岁，行以曲折”的预言相合。

1897年，梁启超反驳所谓民主之在“西方有胚胎而东方无起点”论，自信地说：“盖地球之运，将入太平，固非泰西之所得尊，亦非震旦之所得避。吾知不及百年，将举五洲而悉惟民之从，而吾中国亦必能独立而不变，此亦事理之无如何者也。”陆士谔也对四十年以后的中国充满了向往之情，小说十分真切地传达出了当时先进的中国人的极好的心态。他们在正视危亡现状的同时，又十分执著地相信：

“天下事是人力做得来的”，而“用人力可以弄坏的东西，一定还用人力可以弄好转来”。陆士谔一句句的记下自己痴心梦想的奇梦，希望日后能够得到印证，这种发自内心的基于救国拯民的高度热情，是异常感人的。陆士谔终生无官无职，是地地道道的“民”，他的小说，充满着强烈的政治色彩和道德理想，可以说它们艺术性不高，形象性不强，但至少它们是不矫饰、不虚假、不造作的。

相关链接

纪德君：《陆士谔社会小说的叙事艺术》，《明清小说研究》2001年3期。

王学钧：《实录与评论：晚清陆士谔社会小说论》，《明清小说研究》2001年1期。

汤哲声：《中国现代小说的一种文体存在——兼论陆士谔〈新水浒〉〈新三国〉〈新野叟曝言〉》，《明清小说研究》2001年1期。

崔溶澈：《陆士谔的著述概况及版本考察》，《明清小说研究》2001年1期。

记忆土山湾

Tushanwan in our memory

撰文/丁永坤

如今年轻的一代可能很少知道上海近代盛极一时的土山湾，据《徐汇记略》记载：“土山湾者，前者浚肇家浜路时，堆泥成阜，积在湾处，因而得名。前清同治三年削平地建工厂于其上，土山湾故迹不复可寻矣。”1864年，法国教会选址于此创立土山湾孤儿院，收容6到10岁的孤儿。为培养孤儿成人后自主生活的能力，同时附设有孤儿院工艺厂，内分木工、雕刻、图画、金工、油漆、照相制版印刷装订、玻璃工艺等。此后，土山湾出品的油画、水彩画、雕塑、印刷制品、中西家具、工艺木雕、金属制品等，遍及全国，名扬东亚和欧美。由此也培养和造就了一代代工艺美术人才、陶冶了一批批海派艺术大师。土山湾孤儿院至1960年结束，历时近百年。土山湾画馆曾被称为中国最早的美术学校。徐悲鸿在1943年发表的一篇文章中曾写到：“至天主教之入中国，上海徐家汇亦其根据地之一，中西文化之沟通，该处曾有极其珍贵之贡献，土山湾亦有习画之所，盖中国西洋画之摇篮也。”

土山湾位于徐家汇南部，即今漕溪北路、蒲汇塘路一带。位于蒲汇塘路55号的土山湾孤儿院旧址，是目前唯一遗存的土山湾孤儿院的历史建筑。2007年8月，徐汇区人民政府将该建筑公布为徐汇区文物保护单位。2010年6月，利用老建筑改建成土山湾博物馆。

1913年，由土山湾孤儿院数十名孤儿在外国指导老师葛承亮修士的带领下，历时近一年雕刻出一座高5.8米、宽5.2米精美的全柚木



土山湾牌楼

牌楼。牌楼被称为“土山湾中国牌楼”或“土山湾牌楼”。牌楼曾参加了1915年旧金山世博会、1933年芝加哥和1939年纽约三届世博会。纽约世博会后，土山湾牌楼几经转手，后被美国印第安纳大学收藏。上世纪80年代初，一位美国人将到手后的土山湾牌楼的部分雕刻进行出售。1985年，一位北欧建筑师抢救出剩余的全部土山湾牌楼，并于次年运抵瑞典。2008年7月起，徐汇区文化局和瑞典方面经过多方努力，多次洽谈，于2009年4月23日，双方终于签订了土山湾牌楼回归协议。2009年6月底，历经近百年、横跨美欧亚三大洲的牌楼又回归到原点——中国上海徐家汇。牌楼运回上海时，残缺不堪，面目全非。徐汇区文化局及时组织专家反复论证，制定牌楼修复方案，在竞标中，浙江省东阳木雕古建园林工程有限公司一举夺标。经过7个多月、30多位木雕工艺师的精心修复，牌楼还原了它精细巧妙的艺术韵味。

土山湾牌楼布局精巧，完全用柚木制成，

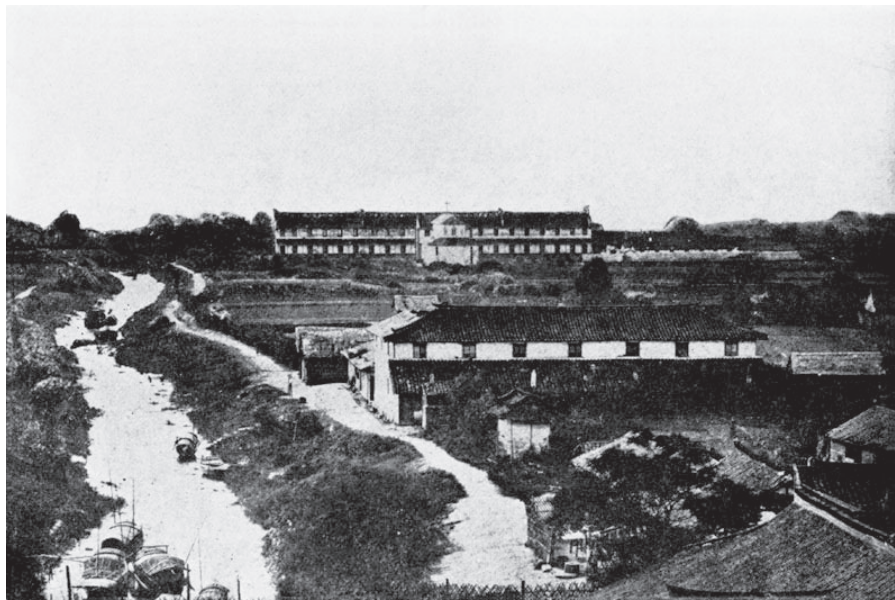
结构平衡。四个柱子上都饰有蟠龙，柱子的基础部分环饰42只狮子。牌楼前后各有一块牌匾，上书8个镀金大字，正面是“功昭日月”，背面是“德 山河”。牌匾上下饰有龙纹，左右则是凤纹。在牌坊上，每一开间上都架有屋檐，三片屋檐有机结合，成重檐之式。屋顶由八根柱子支撑（每侧四根），柱子被雕刻成枝繁叶茂的竹子。椽子和瓦片被巧妙地用木作表现了出来，惟妙惟肖。屋脊之上雕有双龙戏珠，火珠之上还有一个葫芦。盘龙柱上则雕刻着脍炙人口的道教传说。牌坊共有22个牛腿，16个装饰着凤凰图案，另外6个则描绘了士大夫们的休闲娱乐。整个牌楼仅雕刻部件多达数千件，举世罕见。在牌坊上所承载的艺术，不可思议地为我们展现了中国人的生活和理念，记录了中国人的宇宙观、神话故事和天堂人间。如今土山湾中国牌楼巍然屹立在它的故土，再续它的世博情缘，为2010年上海世博会增添一份惊喜。

2010年4月15日，土山湾中国牌楼在“故乡”——徐汇区蒲汇塘路55号举行了修复落成仪式。徐汇区副区长周秀芬代表徐汇区人民政府向牌楼修复单位颁发捐赠证书，徐汇区区长陈寅、中共上海市委宣传部副部长陈东等领

导分别致辞，市、区领导为土山湾中国牌楼揭幕。上海市文广局副局长王小明，新民晚报社长陈保平，上海图书馆副馆长周德明，天主教上海教区副主教艾祖章、范富强，中共徐汇区委常委、区委宣传部部长章卫民，区人大常委会副主任吕玉龙、汪其才等领导出席仪式。意大利驻上海总领事馆文化处文化参赞卡萨齐先生、中国科学院马普学会计算机生物研究所所长德乐思先生、复旦大学宗教系教授魏明德先生、上海外籍人士老房子协会会长柯炜文先生等嘉宾；上海世博会事务局、上海市人民政府外事办公室、上海市文物管理委员会、上海市民族宗教委、复旦大学、上海交通大学、同济大学、上海大学、《文汇报》、上海社会科学院、中共徐汇区委宣传部、徐汇区文化局、徐汇区教育局、徐家汇街道办事处等单位领导和专家，徐汇区文物管理委员会委员等单位、原住土山湾的老人及徐家汇社区居民学生代表一起出席了落成仪式。

2010年6月12日，是中国第五个“文化遗产日”。为配合文化遗产日宣传活动，由上海市文物管理委员会、徐汇区人民政府主办，徐汇区文化局、徐汇区教育局、徐家汇街道办事处承办了“文化遗产在我身边”中国文化遗产

日徐汇系列活动——上海土山湾博物馆开馆仪式。仪式由徐汇区副区长、区文管委主任周秀芬主持，中共徐汇区委常委、副区长过剑飞讲话，中共上海市委宣传部副部长宋超致辞。市委宣传部副部长宋超、中共徐汇区委书记、区人大常委会主任茅明贵、区政协主席李俊民、市文广局副局长王小明、中国摄影家协会名誉主席简庆福及副区长过剑飞等为上海土山湾博物馆开馆剪彩。法国驻上海副总领事A g n e s



19世纪末的土山湾

Humruzian、意大利驻上海总领事馆文化处长倪波路、上海图书馆副馆长周德明、区委常委、区政协副主席、区委统战部部长黄霄鹰、区委常委、区委宣传部部长章卫民、区人大常委会副主任吕玉龙等出席开馆仪式。市文管委、市非物质文化遗产保护中心以及本市部分高校、科研单位、博物馆、纪念馆、徐汇区政府有关委办局的领导、徐家汇社区居民200余人参加仪式，并参观了新落成的土山湾博物馆。

落成仪式上由徐汇区文化局编著的《百年渊源——早期世博会的上海记忆》和《重拾历史碎片——土山湾研究资料粹编》进行了首发。

《百年渊源》一书通过对上海老品牌的梳理，回顾了上海参加历届世博会的辛酸、兴奋与成功；挖掘了被称为中西美术工艺的摇篮——土山湾孤儿院鲜为人知的往事，以图文并茂的形式叙述了土山湾与世博会间的百年渊源。该书是目前为止唯一一本追述上海与世博走过光辉历程的图书，有多篇首次披露的世博获奖上海老品牌，使人们了解上海与世博会从起始到今天走过的150多年历史，激发人们对世博会的美好联想和向往。《重拾历史碎片》一书涵盖了土山湾不同时期、不同类型专题的论述和弥足珍贵的历史资料，并具有不同一般史料汇编的明显特征，是一本不可多得的研究土山湾的工具书。这本“粹编”具有全面性、多样性、学术性、传承性等诸多特点。对于研究近代中西文化交流史、海派文化的发展史，对于筹建和办好土山湾博物馆，推进徐汇历史文化遗产发展等大有裨益；乃至对于迎接上海世博会，建设上海国际大都市，也有可资启迪的意义。

上海土山湾博物馆展馆建筑面积1000余平方米，陈列面积约900平方米。内设牌楼厅、徐家汇厅、土山湾厅、传承影响厅，分别展出参加历届世博会的土山湾作品，徐家汇地区的形成历史，土山湾在绘画、木工雕刻和印刷发行方面取得的卓越成就以及对中国近现代工艺美术产生的深厚影响力。该馆已征集各类文物

1000余件（其中市民捐赠的雕塑、木雕、绘画等作品百余件）。土山湾中国牌楼屹立在馆内牌楼大厅，成为土山湾博物馆的“镇馆之宝”。展馆以实物、文献和历史照片等资料再现土山湾这段几乎被人遗忘的历史，帮助观众认识土山湾在文化传播中的作用，了解清末民初的土山湾在中国人学习西方文化以及与中西方文化交流中的重要影响和历史地位。展馆采用先进的多媒体技术和文物图书资料电脑管理系统，充分展示徐汇厚重的历史文化底蕴，为观众提供良好的参观环境。

土山湾孕育了一代代艺术名流。其中既有直接来自土山湾的，如美术教育家周湘，摄影家安敬斋，画家徐咏青、张聿光，建筑师潘克恭，印刷师邱子昂，雕塑家张充仁，木雕大师徐宝庆等；也有受到土山湾艺术影响的，如画家任伯年、徐悲鸿、刘海粟，广告画师杭稚英，摄影家郎静山、简庆福等。人才济济，绵长深远。



上海土山湾博物馆开馆之一



上海土山湾博物馆开馆之二

人称“小罗马”的天主堂

A Cathedral Nicknamed “Little Rome”

撰文/梅国强

在城市面貌日新月异的闵行中心城区莘庄镇境内，有一座年逾百岁、群楼环抱的天主堂，她就是被誉为“小罗马”的南张天主堂，又名“南张若瑟善终立保堂”。

南张天主堂位于七莘路九号桥北堍东侧（原莘庄镇明星村冯家生产队地域），即今秀文路485弄50号，是一座传统庭院布局的欧式天主教堂。1999年被上海市人民政府公布为上海市近代优秀建筑。

南张天主堂的前身为建于清光绪二年（1876）的“南钱天主堂”，原为一座传统民宅形式的小教堂，它在一起教案中被烧毁，之后新建了现在的“南张天主堂”。据载，清光绪二十四年（1898）江南闹灾荒，米价昂贵，民不聊生。同年农历六月十四日（即8月1日）晚，两群饥民来到南钱天主堂乞食，堂（宅）内称未储米粮而拒绝施食。次日，饥愤的难民涌向本地富豪天主教徒张渠乡等家中，哄抢米粮，并烧毁了张氏家族用作天主教堂的数间房屋，即当时的“南钱天主堂”。事件发生后，管理该教堂的神父出面与管辖当地的娄县知县交涉，要求捉拿闹事之魁首，并给予赔款。县官随即发出告示，云：“凡饥民爬抢粮食聚众十人以上，为首者斩，如有持械威吓者，不分首从，一律斩。”其时《申报》记载：“自饥民抢米事起，地方官深恐牵涉教堂，上貽君父之忧，故咸振刷精神，妥为弹压。”其后，娄县知县屈服于外国人的压力，在徐家汇天主堂与教会方面议定，赔偿南钱天主堂白银1.8万两，约日交付。上海道台下令强制向数



礼堂正面与广场



礼堂内景



平台圆形雕花石

县百姓摊派，命令娄县、华亭、上海三县通力合作，凿石备料，重建教堂。后由本地天主教徒张姓富户捐地，于清光绪二十七年开工重建天主教堂，光绪二十八年新教堂落成，比原先的教堂扩大了约十倍，取名“南张天主堂”，现为“上海南张安老院”。

南张天主堂内的建筑均坐北面南，砖混和砖木结构，外墙面粉刷成白色，青灰小瓦屋面。教堂院落中部为大礼堂，以面南山墙作正立面，开设一大二小三个门洞，大门和窗框的上端均为圆拱形，其屋顶为纵向硬山顶。礼堂内有两排呈纵向排列的圆形立柱，将大礼堂分隔成三廊式，以木质飞拱和牛腿支承梁架，其正中北端为祭台，礼堂的建筑面积为413平方米。礼堂正门前筑有半圆形的花岗石平台，其中心嵌有一块圆形雕花石板，平台下有五级圆弧形台阶。拾阶而下则为花岗石铺地的大半圆形广场，周边种植花木，并围以半圆形连弧柱廊。因大礼堂和广场周围的环形建筑布局甚为独特，是上海地区唯一的大教堂形式的天主堂，有些地方又类似罗马大教堂的风格，故历史上称之为“小罗马”。在大礼堂的东、西、北三侧还建有一层和二层楼的辅助用房，在东部的二层楼房前辟有一处彩砖铺地的长方形休闲场所，其东端建有耶稣塑像亭，在西部两排辅房之间建有一个小型农艺园，植有农作物和花木，并建有葡萄廊架。目前，该院落内总建筑面积为2139平方米。

1949年解放后，南张天主堂仍进行教会的弥撒活动。1966年“文革”开始后，所有教堂均停止了教务活动，南张天主堂也不例外，被公社革委会征用，教堂院落内的大礼堂正门上的尖顶装饰墙、教会标志和钟楼均被拆毁。1989年重新恢复南张天主堂，修复部分被毁的建筑结构，但钟楼已无法恢复，所以部分失去了昔日特有的艺术风采。1989年12月11日，南张天主堂修缮后正式复堂。

南张天主堂历史上曾是七宝本堂下的一个规模较大的分堂，堂内原存有一口铸于1892年的铜钟，重量达91公斤。1992年，在重修七宝天主堂（本堂）钟楼时，因南张天主堂已无钟楼，教会故将闲置于堂内的铜钟调拨给七宝天主堂，并悬挂于钟楼之中，发挥了其应有的功用。

而今的南张天主堂是一处集慈善安老事业和教务活动为一体的独特的天主教活动场所，她正为社会的和谐与稳定发挥着积极的作用，并已成为闵行区境内最具特色的宗教历史景观建筑。



半圆形连弧柱廊



礼堂内景



东部场地与建筑



南张天主堂掠影

永安里的秘密

——周恩来同志在沪早期革命活动旧址发现始末

A secret at Yong'an Li: the discovery of one of the earliest revolutionary site of Zhou Enlai

撰文/何瑛

永安里因大名鼎鼎的永安公司投资建造而得名，位于上海市虹口区的中部偏北。主弄口朝着商业街四川北路，东临长春路、溧阳路、山阴路，西接多伦路，北与永丰里贯通。永安里的门牌号包括四川北路1953弄和多伦路152-192号两部分。1925年靠四川北路一侧的永安里前半部房屋先竣工；1930年之后建造了多伦路152-192号的沿街建筑；1945年后又建造了永安里弄内的后半部，整个永安里分三期建造完成，时逾十二年。

永安里属于新式花园里弄住房，户户毗连，联排朝南而居。外墙立面装饰有古典英国式、西班牙式等多种风格。永安里的先期居住者以永安公司职员为主，后来逐渐泛化，但居住者大都是殷实人家。

因永安里的历史和建筑价值，2003年12月16日被虹口区文化局公布为虹口区登记不可移动文物，又于2005年10月31日被上海市人民政府公布为上海市优秀历史建筑。

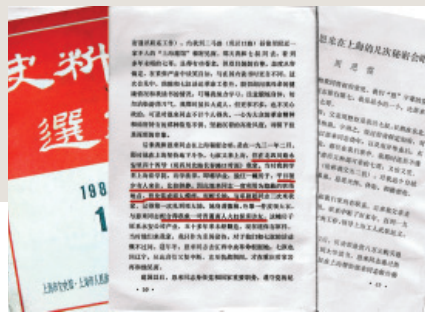
就是这样一处普通的上海石库门里弄住宅内，却隐藏着一个鲜为人知的秘密。

发现秘密

2008年2月底，中共“一大”会址纪念馆举办



在上海主持中共中央工作时的周恩来



1981年第1期《史料选编》上刊登的周恩霆回忆

“纪念周恩来诞辰110周年”的展览，周恩来的侄子周尔鎏向纪念馆副馆长张小红透露了一个信息，周恩来曾在虹口的永安里居住过。

此时，虹口区正全面开展全国第三次文物普查工作。负责普查工作的虹口区文物遗址史料馆从张小红那里得到这个线索非常兴奋，立即拜访了周尔鎏先生。周先生年逾古稀，温尔儒雅，与周恩来颇有几分神似。为了不让这段历史埋没，他将这个鲜为人知的秘密向世人道出：上海思南路有一个“周公馆”，那是抗战胜利后1946年6月以周恩来的名义设置的一家公开的中国共产党驻沪办事机构，而在此之前，上海有一个真正的“周公馆”，那就是周氏家族的居住地——虹口的永安里。

虹口区文物遗址史料馆了解了基本情况后，马上向区文管委汇报。5月13日，周尔鎏夫妇应邀专程到虹口寻访周氏家族居住的旧址。

回忆往事

周尔鎏出生于1931年元月，在虹口永安里44号

度过了他的婴幼儿时期。听老人回忆，周家是在1927年搬到永安里的，当年住在永安里44号的是周尔鎏的祖父母（即周恩来的二伯父母）、周尔鎏的父母（即周恩来堂弟周恩霍夫妇）以及周恩来的父亲和其他几位亲属。这个特别住所无人知晓，但在最危急时刻，这里掩护了周恩来夫妇，使中国共产党的事业避免受到损失。

1931年5月的一个深夜，一对男女行色匆匆地走进永安里。只见男的头戴呢帽身着长袍，一副商人的模样，女的身穿旗袍，外罩一件皮领大衣，一套阔太太的装束。他们急促地走到44号的后门，轻轻地叩着并悄悄连声叫唤：“润民，快快开门！”屋内的人被惊醒了，一年轻人急忙打开门，看见来人轻声惊呼：“七哥！七嫂！”赶紧侧身让他俩进门，并探头朝弄堂两头望了望，迅速关紧了门。这对商人夫妇就是周恩来和邓颖超。

叫“七哥”的年轻人是周恩来的堂弟周恩霍，字润民，当时在上海法学院就读。永安里44号独门独户，住着周恩霍的父母，以及周恩霍夫妇和孩子，还有周恩来的父亲。平日里除了几位至亲好友外，来往的人少，很僻静。而且永安里东通北四川路（今四川北路）西接窦乐安路（今多伦路），进出很是方便。于是，周恩来就把亲人的家作为自己极为秘密的联络点，并由自己的父亲进行秘密交通联络，但轻易不用。如果周恩来要到永安里44号，之前一定会先告知父亲，然后与邓颖超一起装扮成普通商人夫妇的样子来探亲。

这次深夜突访，因事情万分危急，周恩来没有事先通知父亲。原来就在4月25日中央特科负责人顾顺章被捕叛变，中共中央处于生死存亡的紧要关头，幸运的是国民党中央特务机关主管机要的人是中共秘密党员钱壮飞，他偷偷截获武汉拍来的电文，通过李克农抢先报告了周恩来。周恩来、陈云等领导采取紧急措施，在国民党和上海租界捕房联合大搜捕的前两天，将中共中央领导人、中共江苏省委以及共产国际在沪机关全部迅速地安全转移，使上海的地下党组织避免了一场特大灾难。

安顿好了一切之后，周恩来连夜到永安里躲避。他沉着冷静地告诉家人，像往常一样生活，不要出现任何异常的现象。于是，永安里44号同往常一样，一清早，上班的上班，上学的上学，买菜的买菜。周恩来和邓颖超则是44号主人家的亲戚，在这里小住一段日子。他们有时与长辈们一起用留声机放京剧唱片听听京戏，有时又同堂弟周恩霍那不满周岁的婴孩随意嬉耍。看到小孩儿在地上学习爬行时的憨态，开怀大笑；把孩儿抱起抛在空中又接在怀中，逗得孩儿咯咯地眉开眼笑，开心不已……，在邻居们看来，这是一个充满天伦之乐的普通人家，可周恩来同志的心时刻牵挂着时局的发展。这年12月周恩来离开上海，到达中央苏区首府瑞金。之后不久，为了安全，周恩来的父亲和周恩霍一家也相继搬离了永安里44号。

寻找证据

七十多年过去了，永安里44号物是人非，当年在永安里44号出现的人物大多不在人世了，惟有当年那个牙牙学语的小孩儿还健在，他就是周尔鎏。

从史料角度讲，如果是当事人的叙述是可采纳的，然而周尔鎏当年只是一个婴儿，很多事情是听长辈们说的，因此此史实的认定仅有周尔鎏提供的孤证是不够的，必须要有其他的相关材料作为旁证。

虹口区文管委及时向上海市文管



虹口区文物管理委员会工作人员访问周尔鎏



文物普查队员采访永安里44号户主



文物普查队员采访祝华

委作了通报，并邀请市文管委派专家参加5月21日举行的第一次专家论证会。上海市文管委高度肯定了虹口在全国第三次文物普查当中的新发现，建议将此处暂定名为“周恩来同志在沪早期革命活动旧址”，并希望虹口的文物普查人员尽快对这一新发现进行全面考证。

6月18日由上海市文管委组织召开了第二次专家论证会，邀请了党史、文物、建筑方面的专家，对周恩来在永安里从事革命活动的时间、事件以及永安里的建筑年代等史料进行实事求是的、科学的论证。专家们一致认为：永安里44号是一处具有重要历史价值的革命旧址，建议进一步挖掘史料，对历史文物的考证，要有更多的佐证，一旦确定，可先列为区级文物保护单位。

与此同时，虹口的文物普查队员们也在紧锣密鼓地找寻相关的史料。他们首先采访了现今永安里44号的户主。早在四年前，周尔璠就曾来寻访过，在与房主孙家慷的交谈中，得知彼此有一个共同的熟人，即当年周恩来的驾驶员祝华。孙家慷的母亲与祝华的夫人沈恩思是当年仁济医院护士学校同学，抗战时期祝华夫妇去了苏区后，便断了联系。上世纪80年代，祝华和沈恩思来到上海，一走进永安里44号，祝华就说自己以前来过这里。现在孙家慷与祝华家仍有往来，而周尔璠也到北京去拜访过祝华。工作人员在采访孙家慷的过程中，除了得知他们与祝华的关系外，还得知祝华曾经写过一篇回忆文章，讲述周恩来在永安里的情

况，沈恩思曾把这篇文章寄给了孙家。可惜的是孙母去世后，这篇文章已无处找寻。

在孙家慷的帮助下，普查队电话接通北京祝华家，祝华的夫人沈恩思接听电话。她在电话中告诉工作人员，祝华患病，已记不起以前的事情了。难道线索就此断了？普查队决定出差北京，到祝华的家采访，祝夫人热情地接待了普查队员。祝老身体尚好，但对七十多年前的事情已记不得了。祝夫人说上海永安里44号的孙家，她是认识的，关于祝华写的回忆文章，她不知道。北京之行无功而返。

山重水复疑无路，周尔璠提供了又一线索，他的父亲周恩霆曾写过回忆文章，好像提到过永安里44号。然而，浩瀚史料，没有任何出处，到哪儿去寻找？就在这时，中共“一大”会址纪念馆副馆长张小红告知，由上海市文史馆、上海市人民政府参事室文史资料工作委员会编的《史料选编》上有周恩霆的回忆文章。在上海文史馆的帮助下，普查队找到了1981年第1期的《史料选编》上有一篇周恩霆的《与七哥在上海的几次秘密会晤》，文章中写道：“……北四川路永安里四十四号（现四川北路长春路口对面）我家……平日很少有人来往，比较僻静，因此恩来同志一度利用为隐蔽的联络地点，曾化装成商人的模样，呢帽长袍，与邓颖超同志……配合得很像一对普通商人夫妇探亲访友。”终于，周尔璠提供的材料不再是孤证了。

永安里44号“周恩来在沪早期革命活动旧址”的确定，是虹口区开展全国第三次文物普查的一个重要成果，也是上海的一个亮点。这么一个具有重要的历史价值、文物价值的革命旧址，理应按照《文物保护法》的规定，落实保护措施，加强管理，做好宣传，扩大影响。

普查队迅速将所查寻到的史料、证明材料汇总以及专家论证会的意见专题报告虹口区文管委。2009年1月7日虹口区人民政府发出虹府[2009]1号文公布：永安里44号“周恩来在沪早期革命活动旧址”列为区级文物保护单位，并于3月5日周恩来诞辰日举行揭牌仪式。



今天的永安里44号

第四届“陈云与当代中国” 研讨会在遵义举行

2010年5月26日至27日，为纪念陈云诞辰105周年，陈云与党的建设——第四届“陈云与当代中国”学术研讨会在遵义市举行。中共中央组织部原部长张全景，陈云之子、国家开发银行党委书记、董事长陈元，中国社会科学院副院长兼当代中国研究所所长、国史学会常务副会长朱佳木，中纪委驻中国科学院纪检组原组长王庭大，中共贵州省委常委、省委副书记王富玉，遵义市委书记慕德贵，市委副书记、市长王晓光，陈云同志子女陈伟力、陈伟华、陈方，以及上海陈云故居暨青浦革命历史纪念馆党总支书记、副馆长马继奋等共100多人出席了研讨会。

在全党深入学习贯彻十七届四中全会精神，加强和改进新形势下党的建设的背景下，第四届“陈云与当代中国”研讨会的主题定为“陈云与党的建设”。遵义城在党的历史和陈云同志的光辉的一生都占有重要的地位，遵义是转折之城、会议之都，因此选择在遵义召开这次理论研讨会具有十分重要的意义。研讨会由当代中国研究所，遵义市委、市政

府，陈云故居暨青浦革命历史纪念馆和中华人民共和国国史学会联合主办，遵义会议纪念馆承办。两天的会议先后进行了开幕式、大会发言、分组讨论、闭幕式等议程。

陈云故居暨青浦革命历史纪念馆共7人参加了研讨会，共提交了6篇论文，其中3篇论文入选，主题都是关于陈云的党建思想。在入选的论文中《试论陈云关于党的组织工作的历程和贡献》在大会上进行了交流发言，另外二篇论文在分组讨论上进行了交流。

我馆从2008年开始与国史学会每年都联合举办“陈云与当代中国”学术研讨会，至今已举办四届。本届研讨会收到122篇应征论文，为历届最多。经专家评审，有68篇论文入选，其中57篇是围绕陈云同志党建实践和党建思想展开论述的，占入选论文的83%，如此论文紧扣研讨会主题的比率，也是历届研讨会之最。

在研讨会期间，与会人员还参加了陈云铜像的揭幕仪式，参观了由我馆与遵义会议纪念馆联合举办的“陈云与遵义会议”大型图片展、遵义会议会址；考察了娄山关战斗遗址、息烽集中营；拜谒了红军烈士陵园，向革命先烈敬献了花篮，这让与会者重温了中共历史、中国革命史，体会了中国革命胜利的艰辛，表达了对革命烈士的敬仰之情，坚定了对中国特色社会主义事业奋斗的信念。（撰文/房中）

国家文物局局长单霁翔 参观崇明学宫

2010年4月13日下午，国家文物局局长单霁翔在上海市文物管理委员会办公室主任王莲芬，崇明县委副书记王菁、崇明县文广影视局局长刘锦涛等陪同下，参观了市级文物保护单位崇明学宫及崇明县博物馆展出的“崇明岛史与古船”等基本陈列。在参观过程中，单霁翔局长详尽地询问并了解了崇明学宫的历史及明清古建筑群的修复概况，建议崇明县文广影视局在市、县两级政府的关心支持下，抓紧崇明学宫西轴线瀛洲书院等古建筑的修复工作，以全面再现崇明学宫的整体历史风貌。单霁翔局长随后又参观了崇明县文物保护单位金鳌山公园、上海市文物保护单位唐一岑墓，并询问了崇明县第三次全国文物普查工作的开展情况，要求崇明结合实际，在“三普”取得阶段性成果的基础上，对原有的各级文物保护单位进行认真、全面的梳理，并及时公布一批符合条件的和要求的各级文物保护单位，进一步加强文物保护工作，不断提升文物保护理念。（撰文/冯锡单）



国际博协在上海世博会

国际博物馆协会总干事、上海世博会国际博物馆协会馆馆长朱利安·安弗伦斯一行于2010年4月29日抵达上海，受邀参加上海世博会开幕式、开园式及国际博物馆协会馆开馆仪式等一系列活动。

国际博物馆协会是与联合国教科文组织保持紧密联系的、世界上唯一一个面向博物馆及博物馆从业人员的国际组织。该组织自1946年成立以来首次参加世博会，希望借2010年11月7日至12日在上海召开国际博协第22届大会暨第25届全体会议的契机，向广大群众介绍博物馆文化和传输博物馆知识的同时，展现世界各地博物馆的多样化及现代感，从而增进更多的博物馆及博物馆从业人员对该组织的了解。其下属31个国际专业委员会和115个国家委员会都为其参展做出了重大贡献。



围绕“博物馆，城市之心”的主题，国际博物馆协会馆将通过六个临时展、一个常设展以及丰富多彩的活动吸引参观者。5月世博会开幕月期间，国际博协馆的临时展将全面介绍欧洲博物馆，从文化、社会、经济、科技与环境等五方面凸显欧洲博物馆文化。法国卢浮宫博物馆、西班牙毕尔巴鄂古根海姆博物馆、英国威



尔士国家博物馆等欧洲主要博物馆纷纷以图片形式向大家推介各自馆在众多领域的典型案例。

5月1日，朱利安·安弗伦斯先生在上海博物馆馆长陈燮君的陪同下与文化部长蔡武一同参观了世博会主题馆之一的城市足迹馆，并对该馆的设计、布展与展品赞不绝口。

5月2日和3日，国际博物馆协会下属文化与教育国际专委会的两位意大利专家远道而来，就地组织了一系列面向各个年龄层儿童及其家庭的寓教于乐的主题活动。面向6~12岁儿童的“与罗马人共餐”、“古罗马神话”、“文化之轮”与“生活在古罗马”等系列活动，通过向小朋友展现古罗马文化的形式与大家互动，在游戏中了解欧洲、了解欧洲博物馆。

在国际博协六个月参展计划中，除了每个月月初针对儿童与家庭举行的展现各大洲博物馆的活动以外，5月18日的荣誉日暨国际博物馆日把国际博协的世博会之行推向高潮。围绕“博物馆致力于社会和谐”的主题，由朱利安·安弗伦斯先生率领的国际博协代表团受到国家文物局局长单霁翔的接待，共庆国际博协荣誉日。

(撰文/国际博物馆协会 摄影/N.Amorim)

青浦举办“百年梦圆——预言家陆士谔特展”

2010年4月23日，距上海世博会开幕8天，《百年梦圆——预言家陆士谔特展》在青浦区博物馆隆重开幕。青浦区人大常委会主任巢卫林，区委常委、宣传部部长孙萍，副

区长陶夏芳等领导，陆士谔嫡孙陆贞雄和各界人士100多人参加了开幕式。副区长陶夏芳主持开幕式。

陆士谔(1878-1944)出生于水乡古镇朱家角，是我国清末民初最多产的小说家，又是民国时期蜚声沪上的十大名医之一和著名的医学著作家。一生创作小说150多部、医学著作40多部。

1910年，时年32岁的陆士谔，以特有的开阔视野、远

见卓识和博大胸襟，用心创作了理想小说《新中国》。该小说以梦为载体，大胆预言将在上海浦东举办万国博览会，文中他是这样描绘万国博览会在上海举办的情景：“一座很大的铁桥，跨着黄浦，直筑到对岸浦东……开办万国博览会，为了上海没处可以建筑会场，特在浦东辟地造屋。”除此以外，他还预言了上海这座城市其他方面的巨大变化，比如“城市里地铁穿梭，洋房鳞次栉比，跑马厅附近修建了大剧院，陆家嘴成为金融中心”，讲到家乡青浦，“淀山湖到黄浦江接接相连，房屋一片”等等。如今百年梦圆，这些预言如此精准，充满着智慧，令人肃然起敬。央视所播的“世博之最”专题片称陆士谔为“中国伟大的预言家”，称《新中国》中的预言为“最精准的世博预言”。实际上，陆士谔在100年前为上海这座城市勾勒出了未来发展的方向和美好的蓝图，真实地反映了生活在旧中国的一代知识分子寻求实现中华民族复兴和强国崛起的伟大理想。

陆士谔这位上海崧泽文化的传人留给我们的是一笔宝贵的文化遗产和精神财富。随着上海世博会的召开和上海这座城市的迅速发展以及中国的崛起，将越来越显示出他的价值、地位和魅力。



该展览由青浦区文化广播影视管理局主办，区博物馆承办，陆士谔纪念馆和陆士谔文史资料研究室协办，展出陆士谔珍贵遗物34件（套），小说和医学著作32件（套），各类图片145幅，部分复原陆士谔诊所场景，通过“家世生平”、“医学之道”、“小说之路”和“精准预言”四个板块，全面地介绍了这位预言家传奇的一生及其主要事迹。

（撰文/王辉）

“上海百年风云” 文物史料展开幕

为了迎接2010年上海世博会的隆重召开，为了让世界和国人全面了解上海开埠百年来城市发展变迁的历史，了解上海在中国革命历史上的地位和作用，由中共上海市委党史研究室和中共一大会址纪念馆联合举办的“上海百年风云”文物史料展于2010年5月1日在中共一大会址纪念馆隆重开幕。

展览共分为开埠通商、上海光复、中国近代工业的发祥地、中国共产党的创立、国民革命在上海、1927-1937年的经济与文化、抗日烽火、上海新生和城市让生活更美好九个部分。展览通过250多件文物史料，其中国家一级文物17件，二级文物13件，三级文物37件，一般文物25件，近50件文物史料首次与公众见面，如上海早期的煤气灯、1920年8月在上海出版的马克思、恩格斯著作《共产党宣言》第一个中文全译本、1928年上海外滩公园的门票、上海社会主义青年团第一任书记俞秀松使用过的笔架、五卅运动时期刘少奇使用的名片、八路军上海办事处送给中国妇女慰劳自卫抗战将士会上海分会的朱德照片等，从不同层面向海内外观众揭示了鸦片战争以来西方列强对上海的殖民主义侵略以及上海人民不



屈不挠地反侵略斗争的历史；客观地反映了资本主义近代文明和经营方式对上海的影响以及近代上海工业产生和发展的艰辛历程；介绍了中国共产党在上海的诞生及其革命活动；再现了20世纪30年代上海成为国际性大都市过程中经济、文化的曲折发展以及上海人民在中国共产党倡导的抗日民族统一战线旗帜下反对日本帝国主义的侵略斗争；展示了上海获得新生后，特别是改革开放后在中国共产党领导下取得的巨大成就，从而让前来参观世博会的海内外观众不仅能看到今天上海在建设国际经济中心、贸易中心、金融中心、航运中心和社会主义现代化国际大都市过程中取得的辉煌成就，也能认识到上海是一座具有光荣革命传统的英雄城市。

（撰文/建伟）

嘉定举办 “胡厥文同志生平事迹展览”

2010年4月27日，“胡厥文同志生平事迹展览”开幕式在嘉定法华塔院内举行。此次展览开幕式由中共嘉定区委、嘉定区人民政府主办，嘉定区政协、嘉定区委统战部协办。嘉定区委区政府等四套班子领导及民建中央、中华职业教育总社、上海市委统战部、民建市委领导以及胡厥文同志遗孀黄毓敏、儿子胡世华等亲属100余人出席了开幕活动。

胡厥文（1895—1989），原名保祥，字厥文，上海嘉定人，是忠诚的爱国主义者、著名的政治活动家、杰出的实业家、中国民主建国会创建人和卓越的领导人、中国共产党的

亲密朋友。他毕生致力于争取国家独立、民族解放、经济振兴、社会进步的事业，为新民主主义革命的胜利和社会主义祖国的繁荣昌盛作出了卓越的贡献。1949年全国解放后，胡厥文

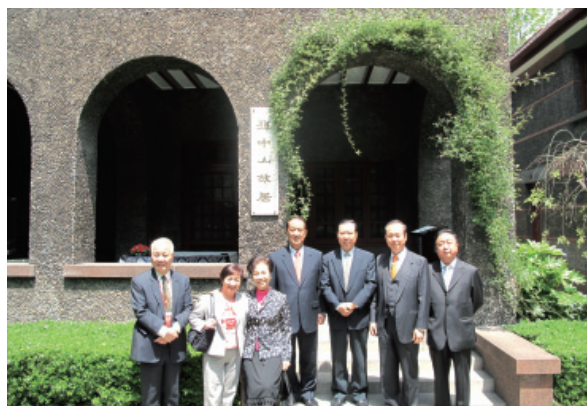


先后出任上海市人民政府副市长、市政协副主席，全国工商联第一至四届执委、第五届常委、第一届全国人大代表，第二、三届全国人大常委，第四、五、六届全国人大常委会副委员长。1945年与黄炎培等人共同组织民建，历任民建常务理事，民建第一、二届中央委员会副主任委员，第三届中央委员会主任委员，第四届中央委员会主席，第四、五届中央委员会名誉主席等职务。

展览通过近两百幅史料照片及珍贵文物，向观众较为全面地展示了胡厥文一生的光辉业绩。 (撰文/剑颖)

宋楚瑜参观瞻仰孙中山故居

2010年4月29日上午，应邀来上海参加世博会开幕式的台湾亲民党主席宋楚瑜先生及台湾海协会和商界友人一行18人，在国台办、市台办有关人员的陪同下来到孙中山故居纪念馆参观。市孙宋文管委副主任秦量等以及馆领导接待了宋



楚瑜先生一行。

在纪念馆正中的孙中山铜像前，宋楚瑜一行肃立行三鞠躬礼。随后，他们认真仔细地参观了孙中山故居、孙中山文物馆和“永恒的丰碑孙中山文物史料展”。虽然对孙中山先生的历史非常熟悉，但是这里很多见证孙中山革命历史的珍贵文物宋楚瑜先生还是第一次见到。看完故居和展览，宋楚瑜先生感慨地说：“看到大陆如此用心地保护孙中山先生的故居和文物让我们无比感动。今天我来此参观，重温了孙先生的革命历史，再次体会孙先生的伟大精神，我感到，现在两岸的合作发展就是在践行孙先生的伟大精神。我相信只要两岸朝着这个目标继续努力下去，实现民族富强，两岸和平统一就一定能够实现！”

应孙宋管委会和孙中山故居纪念馆的邀请，宋楚瑜先生为纪念馆题字“中山精神，天下为公，民本均富，再造中华”。馆领导请宋楚瑜先生将挂在宋先生办公室里的一幅孙中山先生亲笔手书的对联：“从容乎疆场之上，沉潜于仁义之中”，复制一幅给纪念馆，宋楚瑜先生慨然允诺。

(撰文/李超)

工业遗产

留韵世博

撰文、摄影/罗泽国

百年江南

江南造船厂是我国创办最早、规模最大的近代民族工业企业。1865年初建时为“江南机器制造总局”，其后数易其名。1949年5月28日，“江南造船所”由中国人民解放军上海市军事管制委员会接管，归海军部领导，更名为“海军江南造船所”。1953年2月20日，海军江南造船所改名为“江南造船厂”。1996年6月3日，江南造船(集团)有限责任公司正式挂牌。

140多年来，江南厂饱经沧桑，经久不衰，是近代工业的先驱，被誉为“中国第一厂”、“民族工业的发祥地”、“中国产业工人的摇篮”。在中国近现代生产力发展的巨变中几度坎坷，又几度辉煌，成为中国民族工业的中坚和典范。

在上海世界博览会场馆中，我们能够看到许多江南厂的遗韵：江南厂大型车间——城市足迹馆；重工车间——中国船舶馆；内装大楼——世博园浦西指挥中心；1号船坞——船坞剧场；建于1924年的2号船坞——音乐喷泉；3号船坞——育乐湾；以及翻译馆、海军制造飞机处、1940年日商新建的综合事务所等改造处和办公区域。



海军制造飞机处旧照



2007年5月10日江南厂原海军飞机制造处内景



2007年8月2日江南厂原海军制造飞机处



2010年6月5日上海世界博览会上粮馆

海军制造飞机处

1931年1月，海军部决定将马尾造船所的制造飞机处归并到海军江南造船所。1931年10月至1937年1月，江南造船所先后建成了“江鹤”、“江凤”、“江鸢”、“江鹞”等水上教练机和侦察机8架。1933年，又为“宁海”舰制造舰载飞机1架。1937年抗日战争爆发后迁往成都，改属国民政府中央航空委员会。

按照规划,上海世界博览会园区共有各类建筑达200万平方米,其中需保护的老建筑达28万平方米。此中大量的旧工业建筑将转换用途,改建为展馆、博物馆、餐厅和办公用房等建筑。在世界博览会结束之后,这些工业遗产都将有可能作为文化遗产加以保护,成为上海近代工业博物馆群继续保留,并永久性开放,让后世来感受上海作为中国近代工业的发祥地和百年工业老城的发展历程。

城市足迹馆

位于世博园D区,由原江南造船厂一个大型车间改建而成。



2007年8月2日的大型车间



2008年1月29日大雪中的城市足迹馆选址



2009年11月3日建设中的城市足迹馆



2010年6月5日上海世界博览会
城市足迹馆

江南制造局翻译馆

为传播科学知识，清同治七年闰四月二十五日（1868年6月15日），曾国藩接受徐寿建议，正式创设江南制造局翻译馆。馆址位于广方言馆楼上，有房24间。可考译员59人，其中外籍9人。译书方法为外国学者口译，中国学者笔录。译毕即刻印，兼营出版。初木刻、后活字版。至光绪五年共销书31111部、83454本，地图27种4774张。光绪十六年前，所译数量独步全国，为中国人了解西学的主要文本。据统计至宣统元年，共译书19类200种，是晚清上海译书最多、历时最久的官方翻译机构。其中一些译作对中国近代科技和社会思想影响很大。



2007年5月10日江南厂职工医疗门诊部走廊



2007年5月10日江南厂职工医疗门诊部外景



2010年4月7日由江南厂翻译馆改建的世博会场所



2010年6月5日摄
徐寿雕像与说明牌



徐寿（1818—1884），字生元，别号雪村，江苏无锡人，很早就研究自然科学，是翻译馆的创办人。他在曾国藩创办的安庆内军械所供职期间，试制成功了我国第一艘木质轮船“黄鹄”号。他来到江南制造总局后，长期主持翻译馆馆务，并亲自参与译书工作。他相继译述大量西方科技书籍，其中化学方面为最多，而且较为系统。计有《化学鉴原》、《化学考质》、《化学求数》等。特别值得一提的是，他在与人合译的《化学材料中西名目表》时，对化学元素的中文名称采用音译结合意译，绝大多数沿用至今。这些译著在中国近代思想界产生了不小的影响。

上钢三厂热土

上钢三厂, 1913年3月由陆伯鸿创办, 是上海第一家规模较大的新式钢铁厂, 初创时名和兴化铁厂。该厂曾先后改名为中山钢业公司浦东工场(简称中山钢业厂), 上海钢铁公司第三厂, 1949年改为上海第三钢铁厂, 后与宝钢实行资产重组、改名浦钢公司。浦钢公司, 占地面积3100余亩, 建筑面积90万平方米, 占世博会规划用地5.28平方公里中的40%。

世博园的世博轴、中国馆、世博主题馆、世博中心、世博文化中心这“一轴四馆”永久建筑, 除世博文化中心, 其余都建筑在原上钢三厂这块热土上。



2009年9月24日改建中的上海第三钢铁厂车间



2010年6月5日改建后的世博会宝钢大舞台

“华电”华丽转身

“梦想, 引领人类城市未来。”这是城市未来馆的展示主题。城市未来馆上那高大的温度计, 每时每刻都在向人们预报世博园的气温, 为数以万计的人服务, 给人留下难以磨灭的印象, 成为上海时尚新地标。这高大的温度计, 原来就是南市发电厂的大烟囱。

南市发电厂, 是由陆伯鸿创办的原华商电气股份有限公司发展而来。“华电”1918年1月7日由内地电灯公司和南市电车公司合并改组而成。1955年更名为南市发电厂。



2007年5月10日的南市发电厂



2010年6月5日世博园中南市发电厂大烟囱改制的巨型温度计以及南市发电厂保留的部分建筑及设备