

“致力于社会和谐”的博物馆管理

Museum devoted to social harmony

撰文/陈燮君

成功、精彩、难忘的中国 2010 年上海世博会即将落下帷幕，又迎来了合作、创新、和谐的国际博物馆协会 (ICOM) 第 22 届大会暨第 25 届全体会议。城市让生活更美好，博物馆让社会更和谐。“致力于社会和谐”的博物馆管理已成为当今博物馆界的一个重要议题，显然具有理论创新和实践拓展的双重意义。

一 博物馆管理应该亮出和谐理念

和谐理念应该是博物馆管理的现代追求。博物馆作为一种全球性的文化设施，在国际化的浪潮汹涌而来之时，应该肩负起一个重要的使命：促进不同文化间的对话，提倡各民族文化之间的尊重理解，维护和保存文化的多元化、多样性。国际博协曾这样阐述博物馆管理对于社会和谐的作用：博物馆必须在世界文化快速变化中加强自己的文化意识，在国际化的国家体系中加强民族身份认同，并在全球性发展中，发挥自己特定的社会教育作用。当然，博物馆的所有这些任务都是建立在一种全球性或世界性的秩序意识上的。这次国际博协上海大会就为来自各种文化、不同语言背景的与会者提供了平台。当前博物馆急需解决的问题是如何保护作为人类共同遗产的文化的多样性及生物多样性。全世界希望选择环境、文化、经济和社会的可持续发展，博物馆能够在包容中睿智，在协调中成长，在互动中互惠，在转型中促进社会和谐。

国际博协 2010 年上海大会的主题正是“博

物馆致力于社会和谐”。国际博协亚历桑德拉·库敏斯主席指出：围绕“博物馆致力于和谐社会”的大会主题，ICOM 上海大会提倡共同性，鼓励不同文化之间的对话，为与会者提供论坛，在充满活力、不断变化的博物馆事业环境中，发展创新、跨学科、范围广泛的理论框架。国际博协在 137 个国家里的 28000 名会员对于维护 and 保存有形及无形文化遗产方面起了重要作用。通过这次大会，大家能够继续紧密合作，涵盖各种不同文化，发展一个相互理解的大社会，一个更加和平、宽容、和谐的世界。这次会议对于强调吸收年轻人参加博物馆实践，将是一个极为重要的里程碑。为了“致力于社会和谐”，全体会议将提供广泛机会，进行规范和辩论，提出计划，拓展创新的途径。这次大会将荟集全球的专家，鼓励新的合作模式，给博物馆成员提供机会，使大家能够处理各种形式的文化遗产：有形的、无形的、可移动的、不可移动的、文化的自然的遗产问题，为博物馆发展做出贡献。博物馆的演进是一个发展、演绎，建构过程。会议特别强调为促进文化交流和未来项目发展提供合适的新空间。大会讨论大家关注的保护及维护各种形式的文化遗产等亟待解决的问题，特别是讨论那些由于武装冲突、饥荒、气候变化、走私以及保护与发展关系紧张等原因致使遗产资源处于危险境地的国家和地区所面临的问题。倡导有效提高博物馆管理水平和服务质量，把各种层次的能力建设置于优先地位，特别应在那些涉及博物馆基本功能的领域，诸如登记注

录、科学研究、保护、传播和教育方面下功夫，使国际博协所创造的知识和经验能更好、更广泛地被了解和运用。会议将为发展具有创新性和包容性、在动态与变革环境背景下跨越文化差异而行之有效的理论框架提供论坛。会议会在博物馆管理增进社会和谐的理念方面提高与会者的认识水平和逻辑起点。

博物馆管理和谐理念的内涵十分丰富。今天，中国拥有 40 多万处不可移动文化遗产、2000 多万件可移动文物和自然遗产与自然文化综合遗产，它们是中国人民勤劳智慧传统和推进文化创新的生动载体。2500 多座不同类型、不同学科的博物馆正是依赖于这些遗产资源，并正在和谐地发挥着积极的社会功能，从而使中国的博物馆成为整个国际博物馆事业中最具活力的组成部分。我们在实践中体会到，今天博物馆的和谐理念面临着新的拓展需求与可能。一是“心灵沟通”的追求。当今社会“信息爆炸”、节奏加快、心理压力日增、人际关系趋远，需要加强博物馆管理，以博物馆社会教育功能的潜移默化，使观赏者敬畏历史，珍惜生命，重视文脉，放松心态，以“心灵沟通”促进社会和谐。二是“文化多样性与互容性”的完善。在世界整体性发展的今天依然要强调文化的多样性与互容性。近代博物馆的兴起就是以世界性与民族性统一为前提的，博物馆求文化多样性发展，与公众共享艺术赏珍，并以此提升观众的文化品位和修养水准。当今博物馆虽所处经济、社会、文化一体化、全球化发展的大背景之下，但依然应以完善“文化多样性与互容性”为已任。三是“文化权益”的维护。享用社会公共文化，维护公民的文化

权益，已成为今天博物馆管理工作者的应有理念。正是在这样的理念下，博物馆进一步经历着建立“依赖现代科技的征集收藏功能、形成学科发展优势的研究功能、面向现代社会的社会教育功能”等三大功能的现代化历程。四是“公益性、基本性、均等性、便民性”的体现。博物馆管理“致力于社会和谐”，理应充分体现公益性、基本性、均等性和便民性，由此进一步坚守“精神家园”，完善综合功能，改进空间布局，提高服务水平。五是“和谐自然”的关注。今天博物馆的和谐理念除了崇尚人与人的和谐、人与社会的和谐以外，还提倡人与自然的和谐。以人类文明的智慧和先进的生态、环保理念以及“低碳经济”的有效应对来缓和日益尖锐的人与自然、环境的各种矛盾，已是博物馆管理者不可回避的议题。六是“休闲功能”的拓展。在现代生活中，“自然节奏”的留驻、休闲功能的养育是一种企盼和呼唤，博物馆在现代化管理的推进中，理应把“休闲功能”的拓展放上议事日程，予以实践涵盖，使观众在遨游历史、观赏文物、走近自然、赏心悦目的过程中休闲身心、放松心态，把博物馆作为“恢复宁静”的港湾。

当然，博物馆管理在亮出和谐理念的同时，还应积极建构观念落地的途径。在实践中，具



体途径很多,诸如传统时空的灵动、资源共享的整合、社会服务的尝试、服务体系的共建、专业研究的延伸、成本核算的新见等等。如果说,“致力于社会和谐”的博物馆现代化管理的理念是企盼的、理想的、智慧的、美丽的,那么和谐理念的落地途径是现实的、多元的、凝聚力量的、穿透未来的。

二 博物馆管理应关注人文关怀

“致力于社会和谐”的博物馆管理倡导人文关怀,观众至上,服务跟上,以人为本,以情感人。

博物馆管理关注人文关怀,就要由传统的封闭性走向开放性。据调查,英国博物馆、美术馆中研究人员的比重已经从上世纪60年代的40%下降到90年代的12%,这种降低并不是减少研究人员数量,而是增加非研究领域人员,特别是在管理、行政和社会教育、博物馆服务等领域有效加强力量。与此相关联,博物馆的专业研究正在悄悄转型,除了继续加强传统领域的专业研究外,还注重文化多元性和社会文化的博物馆论述,博物馆在各种运作上,从社会需求出发建立自己的文化视角,从观众的希冀来完善博物馆的定位。

博物馆管理关注人文关怀,就要由重“物”转为人、物并重。固然,博物馆的藏品仍然是博物馆运营的重要基础,但如果博物馆接受“致力于社会和谐”、“为社会和社会发展服务”的观念,就必须与时俱进,不能“见物不见人”、“管物不管人”,而应让博物馆所扮演的角色具有多样性,从侧重收藏、展示、研究的场所,发展为物质和非物质文化遗产的展示窗口、研究基地、交流平台、“信息港”以及凸显文脉、血脉、地脉的社会文化传播集散地。

博物馆管理关注人文关怀,就要从单纯的回放足迹变成时间上的双重指向,前瞻地指向未来。博物馆应把握历史发展的规律,积极参与社会的变迁,描绘人类文明进步的趋势,总结创造性思维与人类文明演进的关系,充满活

力地参与创造一个新的未来。

上海博物馆作为国际化大都市重要的文化窗口和艺术殿堂,以真诚执著的人文关怀赢得浓烈的文化真诚与倾情,展示着中华文明的源远流长与博大精深,承载着炎黄子孙的历史文脉与辉煌业绩,扬播着城市文化的民族精神与人文风采,同时也融入了上海几代文博工作者的辛勤耕耘与悉心养育的“精、气、神”。上海博物馆是中国古代艺术博物馆,建馆50多年来始终以发展城市文化为己任,以真诚执著的人文关怀为几代“上博人”共同的追求。1996年,上海博物馆新馆建成以后,已日益成为城市文明的一个地标,成为城市精神风貌的一个象征,成为“上海都市胸膛上的一座艺术殿堂”。我们在实践中感悟到:正是因为博物馆的真诚执著的人文关怀,才使参观博物馆成为观众持续的向往;正是因为博物馆观众对于博物馆的厚爱和倾情,才使博物馆的发展赢得了永久的活力。

以人为本的队伍建设。长期以来,以人为本的队伍建设理念牢固地树立在上博几代馆长和领导班子的心中。上海博物馆以文化的自觉重视队伍建设,以人文的真诚提升队伍的学术境界。长期以来,马承源、汪庆正等老馆长和老一辈文博专家严格管理、言传身教,以高风亮节感染人,以学术睿智激励人,不断地提高队伍的文物鉴定和专业研究水平,培养了传承发展的学科带头人。在文物学术研究方面,近年来上海博物馆相继推出了《古埃及文物珍品》、《甲骨文发现100周年》、《半两考》、《福泉山发掘报告》、《中国古陶瓷的科学》、《上海博物馆集刊》、《日本文物精华》、《雪域藏珍——西藏文物精华》、《墨西哥玛雅文明珍品》、《上海出土唐宋元明清玉器》、《庄万里家族捐赠上海博物馆两涂轩书画集粹》、《北方之星:叶卡捷琳娜二世与俄罗斯帝国的黄金时代》、《鉴真与空海:中日文化交流的见证》等研究著述和展览图录。上海博物馆启动了“上海博物馆藏品研

究大系”的研究工程，同时，组织了一系列大型国际学术合作与研讨活动，积极地发挥了博物馆的研究功能。

上海博物馆的发展与荡漾真诚的人文环境是分不开的。新馆建成以后，上海博物馆的硬件设施有目共睹，软件管理也日趋强化，各项业务工作卓有成效地开展，是维持现状还是自我加压、再创辉煌，上博选择了后者。上博始终倡导在真诚执着的人文环境中“超越自我”。为此，上海博物馆的领导班子明确提出了弘扬“敬业、创新、一流、合作、务实”的“上博精神”。敬业就是忠于职守，这是“上博精神”的基础。在其背后支撑的是一种默默的奉献精神和强烈的事业心和使命感。创新是上博精神的灵魂，上海博物馆各项工作的不断创新是博物馆事业不断发展的重要前提和保证。一流是目标，是对事业的高标准、严要求。上海博物馆的一流精神体现为一流的收藏、一流的管理、一流的研究、一流的展示、一流的服务和一流

的社会教育。合作是上海博物馆各项工作得以顺利开展的通途。合作精神体现为领导班子的合作，上下关系的合作，部门之间的合作，还体现在馆与馆的合作，文博系统与其他系统的合作，上博与国内、国际博物馆的合作等方面。务实是工作作风，求真务实是对待工作的科学态度。脚踏实地的务实作风保证了上海博物馆各项工作的稳步发展。“敬业、创新、一流、合作、务实”的上博精神是上海博物馆努力做到“国内领先、国际一流”的动力，使人文环境真诚执著，又反哺了更为浓烈的文化真诚。

贴近社会的公共文化服务。上海博物馆馆藏文物近百万件，其中精品 13 万件，包括青铜器、陶瓷器、书法、绘画、玉牙器、玻璃器、雕塑、竹木漆器、甲骨、玺印、家具等 21 个门类，尤以青铜器、陶瓷器、书法、绘画为特色。这些文物蕴藏着中国文化艺术极其丰富的史料，其远自远古社会、夏、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代、宋、元、明，而至



世博中心

于清代和近世，其艺术价值和历史价值令人瞩目。历朝历代，均有佳品，文物品类，一应俱全，体系之完整，质量之精湛，在国内外享有盛誉。上海博物馆新馆设有中国古代青铜、陶瓷、书法、绘画、玺印、雕塑、玉器、明清家具、钱币、少数民族工艺和“暂得楼”藏瓷、“两淦轩”藏画等12个基本陈列和3个特别展览厅，计陈列面积11000平方米，观众服务设施3000平方米，陈列精品文物10000余件，同时每年引进国内外精品文物特别展10个左右。博物馆展出的珍贵文物托起了沉甸甸的中华文明史，集成着祖国的经典文化，以真诚执著的人文情怀开设着面向大众的社会课堂，提供着贴近社会的公共文化服务。

上海博物馆在公益性服务上开启了走向社会的新途径。1998年举办了新馆首届“中学生夏令营”，从2000年开始，围绕“博物馆与现代都市”、“博物馆与社区建设”、“博物馆与全球化”、“博物馆与青少年”等主题，每年举办一次“5·18国际博物馆日活动周”文博知识宣传普及活动，包括组织中学生征文与文博夏令营、建立学校型文博基地、举办社区居民的收藏展览和专家陈列室讲解、策划专题新闻报道等内容，取得了良好的社会效益。在“文化遗产日”活动中，以丰富多彩的活动体现了保护文化遗产、守望精神家园的文化真诚。

三是慷慨捐赠的亲情关怀。上海博物馆与捐赠者之间，有着异常亲密的友谊，相互倾诉真诚执著的人文情怀。社会上收藏家以及他们后代的无私捐赠是上海博物馆得以具有丰富馆藏的一个重要来源。50多年来，捐赠文物的有1000人次以上，捐赠的等级文物和一般藏品的总数达11万件以上，其中有很多是上海博物馆的重要馆藏。在上博的前厅有一面“金榜”，上面按年度排列着这些捐赠人的名字，上博以此铭记捐赠者。

上博在对待捐赠者的工作中特别强调务实感人、以情动人。上博对捐赠者十分关心，经

常看望捐赠者，当捐赠者有困难，总是热情帮助解决。上博没有忘记50多年前捐献国之瑰宝——大克鼎、大盂鼎给上海博物馆的百岁老人潘达于。上海博物馆长期和她保持着亲友般的关系，逢年过节总要去探望她，平时也不忘问候，并为她解决实际生活困难。老人过百岁生日，上博举办“大克鼎、大盂鼎联袂展”，举办隆重的百岁寿庆，令老人十分感动。正是这种亲切关怀和务实的工作作风，使上海博物馆的朋友越来越多，捐赠活动持续进展，上海博物馆的藏品不断得到充实与丰富。上博以灼热的真情赢得社会对于上博的更为浓烈的真诚与倾情。美国华人许骧夫人捐赠“明代文徵明行书扇面”等古字画文物；庄贵仑先生捐赠明清家具；菲律宾庄长江先生、庄良有女士代表庄氏家族捐赠庄万里先生“两淦轩”书画珍品。为表彰庄氏家族挚爱中国、热爱中国文化和支持中国文物博物馆事业的真诚精神，上海市人民政府向庄氏家族的代表庄长江先生、庄良有女士颁发了白玉兰荣誉奖。同日，在上海博物馆隆重开幕“菲律宾庄万里先生两淦轩珍藏书画精品展”。张永珍博士在香港苏富比拍卖会上以高价拍得清代雍正年间景德镇官窑烧造的一件粉彩蝠桃纹橄榄瓶。她毅然决定把这件罕见的珍品捐赠给上海博物馆。上海市人民政府向张永珍博士颁发了白玉兰荣誉奖。上海博物馆为此特别举办了“张永珍博士捐赠清雍正粉彩蝠桃纹橄榄瓶特展”，永久收藏并展出这件流失海外多年的珍品，使之从此不再飘零。

三 博物馆管理让城市生活更美好

中国2010年上海世博会的成功举办对于“致力于社会和谐”的博物馆管理提供了实践的舞台，也进一步给予方法论的启迪。

1. 以充满创意的文化情怀拓展“致力于社会和谐”的新的社会功能。

作为城市历史的记录者和展现者，同时是城市文化重要承载者的博物馆，决不仅仅为今

天的城市记录过去，也为未来的城市留存今天，并联系和展示历史与现实间的关系，展望未来的发展方向。博物馆这一特性决定了它将是城市文化的积极参与者和推动者。其作用也不仅仅表现在文物收藏、文物研究和文物陈列，还表现在为引领城市文化、弘扬城市精神、搭建多元文化交流平台等起着特有的作用。博物馆作为社会瞩目的公共文化机构，以其独有的文化资源和文化方式为社会和社会发展服务，构成了独特的博物馆文化，让城市生活更美好。

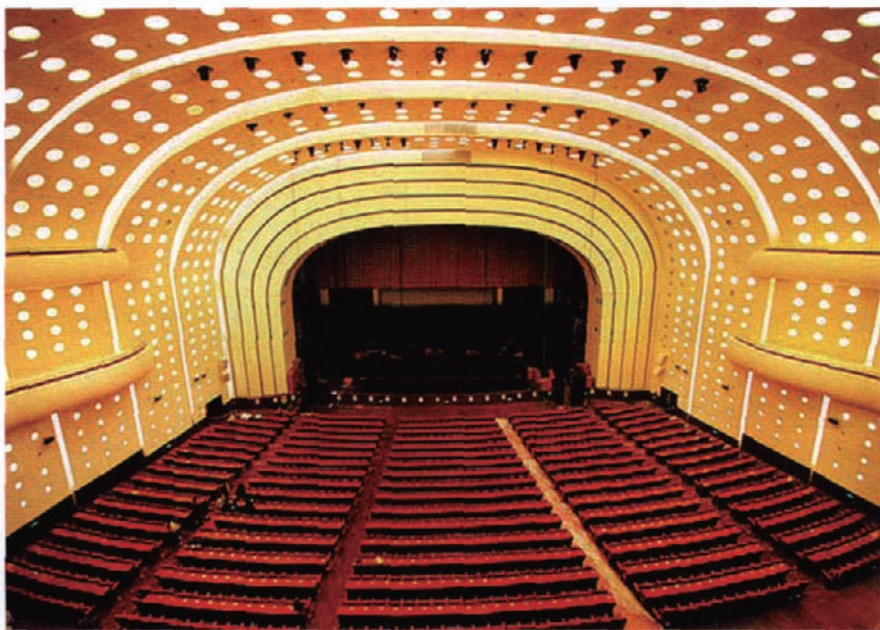
博物馆文化解读历史，吸纳经典，展示文明，拒绝浮躁。博物馆文化以其民族凝聚力，诉说着民族文化的博大精深、源远流长；以其历史穿透力，演绎着漫长历史的沧桑巨变、岁月坦诚；以其文明渗透力，寻觅着人类文明的悠悠源头、绵绵根脉；以其艺术感染力，守望着城市生命的精神家园、民族自豪。博物馆文化以藏品等文博资源为基础，与当地城市的人文与自然环境相适应，努力为城市文化发展提供精神动力和智力支持。博物馆文化的每一次新创意和新举措都将丰富和提升城市生活的文化含量。当今社会是一个交往普遍化和紧密化的全球化社会，是一个信息化、网络化、数字化的社会，是一个充满各类文化因素的多元社会。

正是在这一大背景下，要求博物馆文化有新的创意。这种创意标志着新的博物馆理念的酝酿和构建，意味着传统博物馆思维范式和行为模式的转换。人们已经清楚地认识到构筑博物馆文化的重要性，感受到博物馆文化正在发生重大的变化。博物馆文化应强调为社会及其发展服务，体现外向的、

多维的、以公众需求为中心的工作思路和文化精神。博物馆要用自己的文化方式营造良好的文化氛围，组织观众喜闻乐见的展览，举办启迪智慧的各类讲座和观众向往的各种活动，努力发展先进文化，推动社会进步。博物馆担负着文化交流的重任，发挥着推进文化创新的重要作用。博物馆用“润物细无声”的方法，滋润着城市文化，养育着城市风骨，弘扬着民族精神，传承着人类文明。博物馆以充满创意的文化情怀拓展“致力于社会和谐”的新的社会功能。

2. 城市文化与博物馆文化的互动。

博物馆文化是城市文化的重要组成部分，博物馆文化又与作为背景的城市文化互动互益。城市有了博物馆及其文化积累就显得和谐宁静，博物馆由于有了和谐宁静的城市环境就更添理性与深沉。当然，这种理性与深沉往往伴随着城市的文化轰动和人文震撼。上海博物馆近年来逐渐意识到展览在城市文化建设中的重要作用。在“精品意识”、“特色功能”与“规模效应”日渐凸显的同时，展览的推陈出新呼唤着城市文化浪潮的激荡，凸显了城市文化的历史纵深感，赢得了城市的新的阅读视角和文化空间，坚守了城市文化的纯真与自觉。博物馆创



世博中心会议厅

意无限的文化情怀不仅丰富了城市文化的色彩，还提升了城市文化的品位，凝聚了城市文化的精髓。城市文化的发展也对博物馆文化提出了新的需求与挑战，促进博物馆在国际化、现代化城市文化进程中拓展自身的社会功能，使博物馆更好地养育博物馆的文化品格、城市品位和时代品质。随着社会环境的演变，博物馆为了应对新的社会需求，励精图治，踏实践行，积极以公众需求为导向，在文化传承的基础上，探索科技支撑以面向现代社会发展，强化学术攻关以突出文化纵深认知，重视公众教育以拓展社会横向联合。博物馆以其独有的文化资源和文化方式为社会服务，构成了独特的博物馆文化形态。当今社会的信息化、网络化、数字化的特征促进博物馆文化形态的进一步转变。数字信息化建设在上海博物馆有序推进。全面展开的信息化工程为上海博物馆实现“国内领先、世界一流”的建馆目标注入了新的动力。从“上博网站”的开通，“藏品数据库”的建立，到“多媒体触摸屏”的设置和信息化博物馆的开通，上博的信息化建设在为博物馆开展文物保管、学术研究和社会教育工作注入新的活力的同时，有力地诠释了网络文化的发展已成为博物馆文化创新的时代特征之一，从而使城市文化与博物馆文化有了更好的良性互动。

近年来，上海博物馆以“三大特色系列”的办展思路迎来了一次又一次的“文化轰动”，为城市文化亮出了一道道万人互动的文化风景。经过多年探索，上海博物馆在营造展览品牌上已逐步体现出了自己的特色。我们把这种特色概括为“3+1”的基本思路：“3”是指展览的“三大特色系列”：（1）世界古文明系列展，如“古埃及文明展”、“玛雅文物精品展”和“太阳王路易 14：法国凡尔赛宫珍藏展”、“艺术与帝国：大英博物馆藏亚述珍品展”、“古印度文明：辉煌的神庙艺术”展等。（2）我国边远省份和文物大省文物珍品系列展，如“西藏文物精品展”和“内蒙古文物精品展”等。（3）中外文物极

品展，如“晋唐宋元书画国宝展”、“淳化阁帖最善本特展”、“周秦汉唐文明大展”、“书画经典——故宫博物院上海博物馆中国古代书画藏品展”、“中日书法珍品展”、“北方之星：叶卡捷琳娜二世与俄罗斯帝国的黄金时代”展、“千年丹青——日本、中国藏唐宋元绘画珍品展”等。“1”是指“馆藏文物系列展”，即整合上海博物馆藏品与时俱进地推出馆藏文物系列展，如“上海博物馆藏甲骨文精品展”和“上海博物馆藏铜镜展”等。上博积极舒展办展思路，在弘扬民族精神、坚挺城市文化方面顺利地拓展了新的发展空间。上海博物馆还充分运用博物馆资源为美好的城市生活增添活力。由教育部门策划的博物馆探险、手工体验、社会调研、亲子活动、未来考古等形式多样的系列活动将博物馆文化融入到城市生活之中，为市民构建了“文化体验”的互动平台。此外，软陶制“玉”、趣味墨拓、唐三彩修复、扎染、模拟铸钱币、铜镜制作、感受中国画与解读古文字等常设暑期活动则成为博物馆走向青少年的重头戏。“书法帖学之夜”、“源于中国根的创造”以及“文化讲座进校园”等活动更是上海博物馆在城市文化品牌构建过程中浓重的创新之笔。

3. “办世博、创未来”的新的文化要素。

在迎接中国 2010 年上海世博会的过程中，上海博物馆事业的发展正以“办世博、创未来”的新的文化要素与城市文化品格进行综合考虑，全面整合文化遗产，进行“世博”与“文博”的互动思考，对承办成功、难忘、精彩的世界博览会努力形成文化合力。

在迎接中国 2010 年上海世博会的日子里，上海的博物馆文化作为城市文化的重要组成部分，有效增强世博会的文化含量，使世博会在主题演绎、场馆营造、展览组织、论坛设计、活动运营、整体运筹等方面顺利推进，直奔“城市让生活更美好”的主题。中国 2010 年上海世博会对上海是一个历史机遇。世博精神可以提炼成“欢聚、沟通、展示、合作”八个字，

世博精神是文化多元与文化融合的精神。世博精神的延续是科学精神的凝聚、人文精神的融合、民族精神的坦示、时代精神的展示、创新精神的吞吐。世博会期间，上海作为世界文化展示的大舞台，以先进的、国际化的方式，向世界介绍中国的文化艺术，展示上海的城市文化，上海世博会积极促进世界各国的文化交流，使上海世博会成为世界文化，包括东西方文化交流的又一次盛会。2010年上海世博会的举办，给上海城市文化新发展带来了机遇与挑战，使上海城市的传统与现代、时尚与记忆、传承与发展、地域性与整体性、多样性与共同性、民族性与世界性更好地结合起来。办世博，创未来，以“文博”助“世博”，充分体现了城市文化对成功举办中国2010年上海世博会的积极作用。

古希腊哲学家亚里士多德曾经说过：“人们聚集到城里来居住；他们之所以留居在城市里，是因为城市中可以生活得更好。”中国2010年上海世博会的主题是“城市让生活更美好”，上海“文博”工作者从“世博”的实际出发，借览历史性博览、艺术性博览、科技性博览、综合性博览的经验，进行主题性博览的探索，在主题演绎上努力完成“破题性演绎”、“二度演绎”和“展品演绎”，在展品设计上力求小中见大、深入浅出、喜闻乐见、石破天惊、突出经典、古今结合、畅想未来、体现世博精神，兼顾“主导”与“主体”，确立“世博现场”理念，

做到“逻辑联系”与“游客流动中的实际体验”相结合，重视“自主创新”、“集成创新”和“引进消化再创新”，突出城市公共设施、公共空间、公共环境、公共艺术、公共交通、公共安全等，建立“自我修复系统”，进行“开环演绎”，夯实城市史、文化史、经济史、科技史、社会发展史、思想史、文学等跨学科演绎基础，建立评估体系，为大型演绎积累经验、进行文化积淀，顺利推进中国2010年上海世博会的主题演绎、课题深化和工程推进工作。上海博物馆和上海大学、同济大学、华东师范大学等合作单位一起成功地设计和营建了中国2010年上海世博会主题馆城市足迹馆和世博会博物馆，这两个馆被认为是世博园区中“含金量”最高的场馆，其参观人数为整个世博园区的参观总人数的十分之一，为博物馆等文化单位参与世博会赢得了成功的个案。

“致力于社会和谐”的博物馆管理，让社会发展更和谐，让城市生活更美好；而社会的和谐发展和城市的美好生活，又进一步促进了博物馆事业的发展和繁荣，为人类文明的持续进步提供了坚实的保障。



世博会城市足迹馆

辉煌冬宫

Great Hermitage

撰文/未央

在俄罗斯彼得堡的涅瓦大街一端，涅瓦河的近旁，坐落着举世闻名的冬宫。那儿曾是沙皇处理朝政和日常起居的地方。美妙绝伦的建筑，加上无数艺术家的杰作，成就了一座史所罕见的艺术之宫。冬宫对于俄罗斯人，如同故宫之于中国人、白金汉宫之于英国人、卢浮宫之于法国人，她是彼得堡的灵魂、俄罗斯人的骄傲。

北国奇迹——一个世纪已经飞逝而去， 一座新的城市拔地而起

幅员辽阔的俄国一直是一个以莫斯科为中心的内陆国家，打通出海口，同西方建立直接联系，成为了历代沙皇的梦想。1703年5月，俄国人在经过与瑞典人的长期鏖战后，终于将整个涅瓦河流域尽收囊中，拥有了梦寐以求的波罗的海出海口。为了确保来之不易的胜利果实，彼得一世下令在涅瓦河口这块沼泽泥潭上建设一座全新的城市——彼得堡。为了使新城尽早建成，彼得一世将俄国各地的石料、劳工、建筑师都向这里调集，几乎整个俄国都被牵扯进彼得堡的建设中。恶劣的气候、潮湿的环境、繁重的劳动以及饥饿、疾病时刻困扰着这里的建设者们。据史料记载，约有20万人死于建设彼得堡的过程中。然而，勇敢坚毅的俄罗斯人以生命的代价，在黑暗丛林和

沼泽泥潭中开崛起了一座“北方的巴尔米拉”（巴尔米拉，富饶美丽的叙利亚古城）。

彼得一世希望这座新城能不同于东正教宗法式的莫斯科城，成为威尼斯、阿姆斯特丹那样真正的欧洲城市。因此，他邀请了许多欧洲著名城市的设计师、建筑师参与城市的规划和建设，比如意大利人多梅尼科·特列齐尼等。经过几年的苦心经营，1712年，沙皇率1200多贵族迁居彼得堡。1713年，彼得堡正式成为俄国首都。1725年，彼得堡已经成为设施完备的都市，在许多方面可与西欧大城市相媲美。在自然条件恶劣的低洼河口，建造一个集欧洲诸城精美于一体的新城市，充分显示了彼得一世



蚀刻版画《圣彼得堡全景》

的勃勃野心和全面融入欧洲社会的决心。彼得堡成为俄国改变落后面貌和融入欧洲社会的起点，标志着俄国进入了一个空前繁荣的时期，一跃成为欧洲强国。彼得一世自豪地说：“新都是插在波罗的海岸边的一把双刃利剑，是开辟俄国与西欧各国经济和文化交流的捷径”，“展现着俄国变成海上强国的壮丽前景”。

全俄罗斯的荣耀

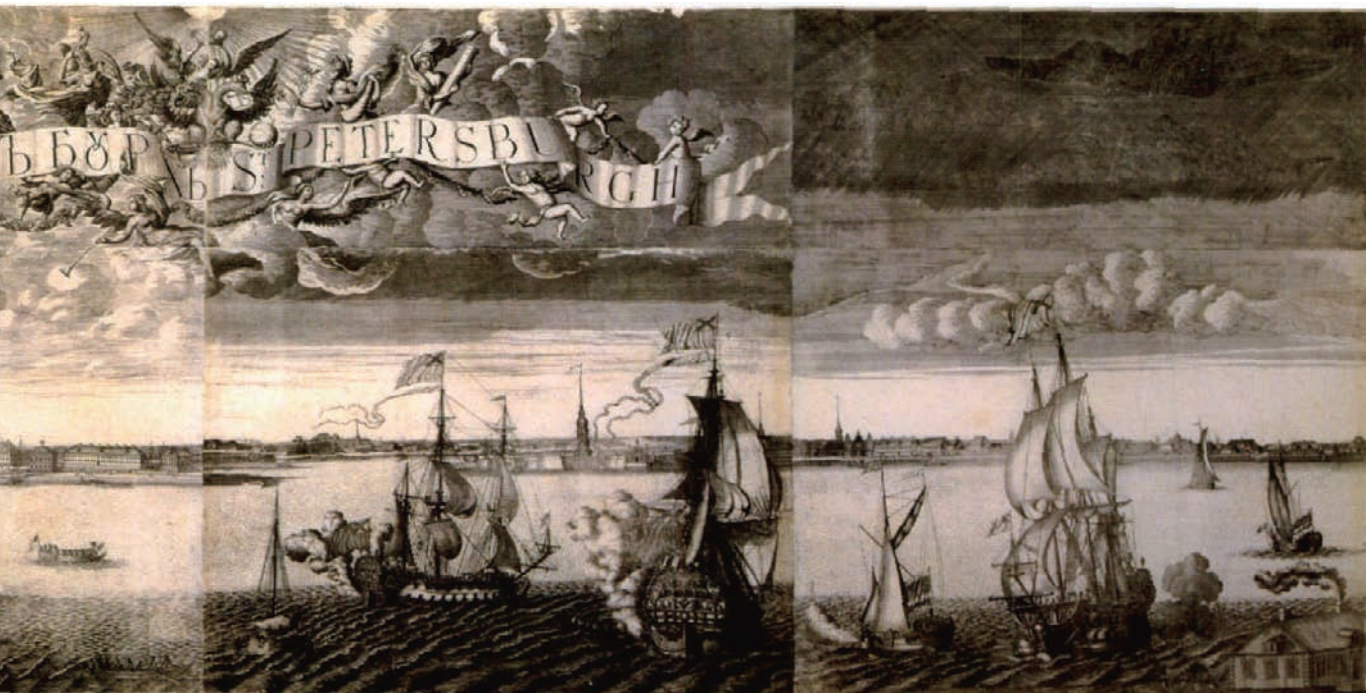
——宫殿是权力的象征、统治的明证

1708年，在涅瓦河左岸为彼得一世建起了一座木制小宫殿。1711年，在木制小宫殿的原址上建成了一座面积不大的荷兰式建筑，即通常所说的第一代冬宫，设计师是多梅尼科·特列齐尼。1712年，在这座冬宫的大厅里举行了彼得一世与叶卡捷琳娜一世婚礼的豪华宴会。这座宫殿的俭朴，很快就使彼得一世感到不满，于是1721年在涅瓦河左岸今天艾尔米塔什剧院的地方建成了第二代冬宫，现在艾尔米塔什剧院内部还保留了当时的部分建筑。与欧洲其他皇室宫殿相比，这座宫殿仍然显得非常朴素。18世纪是欧洲皇室建筑迅速发展时期，其

中最具代表性的是法国路易十四的凡尔赛宫。1710年大部分完工的凡尔赛宫，以它壮观的规模，引发了欧洲君主的激烈竞争。然而俄罗斯的彼得一世，虽然也希望能拥有一座现代的宫殿，但他并没有选择与凡尔赛宫竞争。1725年，彼得一世就在这座宫殿中离开了人世。

1727年，彼得一世的孙子彼得二世又请多梅尼科·特列齐尼重新设计、扩建了冬宫，是为第三代冬宫。此次扩建，使宫殿的面积更为宽阔，并在西侧挖掘了一条名为“冬宫水渠”的运河，将莫伊卡河与涅瓦河连接起来。第三代冬宫完成不久，俄国皇室离开彼得堡前往莫斯科，冬宫失去了第一皇宫的地位。莫斯科再次成为首都。

1732年，安娜女皇将首都搬回了彼得堡。重返彼得堡后，女皇委托建筑师弗朗西斯科·拉斯特列利加建了一栋连接邻近海军上将阿普拉克辛宫邸的建筑。为了彰显帝国的强盛和荣耀，1754年，伊丽莎白女皇再次委任弗朗西斯科·拉斯特列利对冬宫进行改建。冬宫工程的预算最初约为86万卢布，而当时一名劳工的月薪仅为1卢布。而且随着工程的推进，所需



要的费用远远超出预算，最终达到 250 万卢布。1759 年伊丽莎白女皇去世前不久，历时多年的冬宫工程才基本完成。

这座冬宫规模巨大，占地近 9 公顷，宫殿长 250 米，宽 160 米，高 30 米。建筑面积逾 4.6 万平方米，共 1050 多个房间，117 个楼梯，1786 扇门，1945 个窗户，四周圆柱林立，房顶上矗立着 176 尊雕像和花瓶装饰。如此庞大的建筑体量，正是俄罗斯帝国强权和力量最有力的彰显。冬宫建筑造型优美，轮廓清晰，外墙色调清新而又绚丽，绿色底色很好地凸现了白色的柱子和金色的装饰浮雕，呈典型的俄罗斯式巴洛克风格。

1837 年底，由于供暖系统的缺陷导致了火灾，整整烧了三天三夜，波及整个宫殿，给冬宫的内部装饰带来了毁灭性的破坏。修复工作很快展开，在建筑师布留洛夫、斯达索夫、斯塔乌别格的领导下，征集了近万名能工巧匠，花了 15 个月的时间，冬宫才得以恢复往日光辉。除了保持拉斯特列利设计的建筑外形和风格外，在内部装饰上又有了很多创新，设计修建了许多新的大厅，具有晚期古典主义风格。

直到 1904 年沙皇尼古拉二世搬往皇村的亚历山大宫，此前的二百多年间，冬宫一直是沙皇们所居宫殿中的首选。在 18 世纪下半叶至 19 世纪上半叶，冬宫建筑不断增加、扩大，终于形成了一个庞大的建筑群。除了冬宫外，还有小艾尔米塔什、大艾尔米塔什、艾尔米塔什剧院和新艾尔米塔什等等。

小艾尔米塔什建于 1764 - 1775 年。其南楼的建筑师为菲里钦，建筑外貌体现了巴洛克与古典主义风格的结合；北楼的建筑师是德拉蒙特，它是最早出现在涅瓦河岸上的古典主义风格的建筑，北楼的二层还修建了空中花园，园中的喷泉、装饰雕刻与建筑风格统一和谐。叶卡捷琳娜二世继承了彼得大帝的与欧洲列强君主齐名的夙愿，将艺术品收集作为显示俄罗斯强盛国力的重要途径。小艾尔米塔什的兴建

就是为了摆放日益增多的艺术品收藏。

大艾尔米塔什建于 1771 - 1787 年。它紧邻小艾尔米塔什，是建筑师菲里钦按叶卡捷琳娜二世的旨意修建的一幢三层建筑，主要用于收藏图书和陈列艺术品。其单纯、严谨的建筑外貌体现了 18 世纪古典主义的精髓。

1782 - 1785 年，在紧邻大艾尔米塔什的彼得一世宫殿的位置兴建了古罗马风格的艾尔米塔什剧院，建筑师为夸伦吉。

1842 - 1851 年，按照深受尼古拉一世青睐的德国著名建筑家克林茨的设计方案，建成了新艾尔米塔什。这是俄罗斯历史上第一个专门为陈列艺术品的博物馆。新艾尔米塔什的外观严谨宏伟，宁静均衡的建筑效果具有历史主义的风格。

到 1859 年，由五座宫殿构成的大型建筑群全部完工。日后，这座大型建筑群被统称为国立艾尔米塔什博物馆。但又因冬宫历史最悠久、艺术魅力超群，人们往往也把国立艾尔米塔什博物馆泛称为冬宫。时至今日，国立艾尔米塔什博物馆的藏品超过 270 万件，涵盖了雕塑、绘画、瓷器、金银器、纺织品、宝石、工艺家具等诸多门类，包括从远古到近代各个不同时期有价值的文物和艺术精品。既有西欧的绘画和雕刻艺术珍品，如达芬奇的《利达圣母》、提香的《丹娜埃》、伦勃朗的《浪子回头》、米开朗基罗的《扮鬼脸的男孩》等。又有东方文化和艺术精品，如亚述的浮雕、古埃及法老的雕像、拜占庭的壁画、近东伊斯兰精美的工艺品以及中国文物。冬宫和艾尔米塔什的珍藏在历史发展过程中不断丰富。

穿越时空——让我们遥想当年

上海博物馆举行的“北方之星：叶卡捷琳娜二世与俄罗斯帝国的黄金时代”展中有二百余件来自俄罗斯国立艾尔米塔什博物馆的文物精品，其中有几件绘画作品描绘了不同时期的冬宫景象，为我们了解 18 世纪冬宫的沧桑变化

提供了珍贵资料。

蚀刻版画《圣彼得堡全景》由阿列克谢·祖博夫作于1716—1717年，横234.5、纵75.6厘米。波涛滚滚的涅瓦河仍然显得野性难驯，但河岸上各式各样的贵族建筑如雨后春笋般地一幢幢拔地而起。在画面的右边是彼得堡区的建筑，包括参议院、大使和军事办公室，以及彼得一世的第一代冬宫。

油画《彼得大帝的冬宫》，大约画于18世纪中叶，作者佚名，横120、纵71厘米。画面描绘的是彼得一世于18世纪20年代请建筑师马塔尔维诺设计的冬宫，即第二代冬宫。这座宫殿仍然显得非常朴素。1725年，彼得一世就是在这座宫殿中离开了人世。至今在艾尔米塔什剧院中仍保留了第二代冬宫的部分建筑。

油画《建筑师巴尔托洛梅奥·弗朗西斯科·拉斯特列利肖像》由尼基塔·马卡洛夫绘于1794年，横55、纵71.1厘米。1716年，年仅16岁的拉斯特列利跟随父亲——著名的雕塑家拉斯特列利·巴尔托洛梅奥·卡尔——应彼得一世之邀来到彼得堡，从而有幸为施展自己的才华找到了绝好的机遇。之后他还在意大利、法国、荷兰等地不断地学习。1730年回



油画《建筑师巴尔托洛梅奥·弗朗西斯科·拉斯特列利肖像》

到彼得堡后，为宫廷和贵族设计了多处宫殿。作为18世纪俄罗斯的建筑巨匠，他几乎参与了所有安娜女皇和伊丽莎白女皇时期宫廷建筑的设计建造：冬宫、斯莫尔尼修道院、彼得宫的大宫、皇村的叶卡捷琳娜宫，个个都是俄罗斯



油画《彼得大帝的冬宫》



油画《从瓦西里耶夫岛看冬宫》



油画《从涅瓦大街看冬宫》



水彩画《圣彼得堡宫廷广场上的大阅兵》

巴洛克建筑风格的纪念碑。其中，耗时8年建成的冬宫更是拉斯特列利建筑人生的巅峰，也是俄罗斯巴洛克建筑的典范。

油画《从瓦西里耶夫岛看冬宫》由约翰·乔治·德·迈尔绘于1796年，横117、纵76厘米。通过远眺的视角，展示了冬宫建筑的规模之巨大。唯有这样，才能一窥冬宫建筑的全貌。冬宫面向涅瓦河的这一面没有明显的凸缘，从河上观看，仿佛连绵不断的双层柱廊。

油画《从涅瓦大街看冬宫》由本杰明·帕特森绘于1800年左右，横99、纵64厘米。与上一幅油画相比，这幅所绘的正是冬宫的另一个面。从这个角度看，中央稍突出，被华丽的凸轩分割成三个宫门，宫殿四周有两排柱廊，雄伟壮观。冬宫在进行外部装饰时，充分考虑到外部环境的特点，使这座宫殿十分巧妙地与四周的环境和景色融为一体。无论从哪个角度看，冬宫都是彼得堡最美丽、最重要的建筑。

水彩画《圣彼得堡宫廷广场上的大阅兵》绘于18世纪80年代，横73、纵45.5厘米。描绘了近卫军团在冬宫前的广场接受检阅的情景。这个广场就是日后的冬宫广场所在地。1819年，建筑师卡尔·罗西开始在这建造一个正规的广场。广场上有为纪念战胜拿破仑而建的凯旋门以及亚历山大石柱。

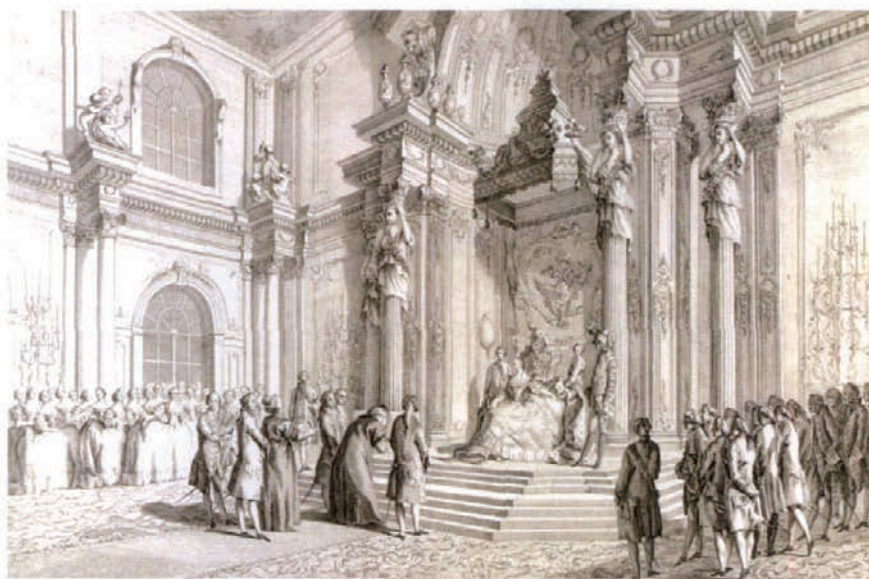
板纸水彩画《叶卡捷琳娜二世在冬宫阳台上接受近卫军和民众的致敬》约绘于1800年，横65、纵45厘米。为我们提供了走近冬宫的视角。在这座巍峨庞大、庄严肃穆的宫殿前，人们显

得那么渺小，君主的至高无上的地位得到了淋漓尽致彰显。

蚀刻版画《叶卡捷琳娜女皇在冬宫接见土耳其大使》由德米特里耶夫绘于1796年，横74.5、纵53.5厘米。这幅画使我们走进冬宫的大门，得以感受其内部装饰的奢华富丽：精美的浮雕装饰、生动的立体圆雕、花纹精致的地毯、华丽的树形烛台，无不显示了俄罗斯帝国这只双头鹰纵横东西、睥睨全球的野心与实力。



板纸水彩画《叶卡捷琳娜二世在冬宫阳台上接受近卫军和民众的致敬》



蚀刻版画《叶卡捷琳娜女皇在冬宫接见土耳其大使》

化身众相

——印度教中的毗湿奴与湿婆

Incarnations in Hinduism: Visnu and Siva

撰文/刘婕

印度次大陆的古代文明融汇了众多的宗教文化，各种宗教丰富的物质遗留保存下来，成为人类共同的物质和精神财富。此次上海博物馆举办的“古印度文明——辉煌的神庙艺术”展，为观众展示了佛教、印度教、耆那教文物，这

些来自英国的展品中尤以印度教造像最为丰富多彩、引人入胜。

作为印度第一宗教，印度教是在吸收了古老的吠陀教义、婆罗门教、佛教和耆那教教义基础上发展而来的，多元与包容是印度宗教观念的一个重要特点。印度教崇信因果报应与轮回之道，认为我们生活的有形世界是由无形的力量所创造和维系的。毗湿奴与湿婆是印度教中两位最为重要的神祇。

毗湿奴在最早的吠陀经典中以太阳神名义出现，后来逐渐发展成为印度教的主神——至高无上的宇宙维护神。他法力无边，深不可测，宁静安详，无所不在。他通常头戴高冠，凝视远方，象征着与尘世的距离（图1），吉祥天女和辩才天女是他的神妃（图2、3）。吉祥天女是幸运与财富女神，辩才天女则是大地的化身，稳固丰饶，具有强大的生殖能力。印度教认为：女性神祇才是激发男性神祇创造的本原，毗湿奴需要她们的能力（图4）。毗湿奴通过化身降临凡间，来维护善恶之间的平衡。

毗湿奴最原始和最重要的形象是“那罗衍那”。印度教认为：宇宙循环往复，时间无穷无尽。在宇宙诞生与毁灭的间歇，毗湿奴躺在大蛇阿南陀身上沉睡。“阿南陀”意为“无边无尽”，象征此蛇是超越时间而永恒存在的。当毗湿奴



图1 毗湿奴立像



图2 吉祥天女像



图3 辩才天女像



图4 毗湿奴与吉祥天女

醒来时，他的肚脐上便会生出一朵莲花，梵天由此孕育而生，并创造世界（图5）。

在公元10世纪，毗湿奴十次化身的权威版本逐渐成形。最早几次化身为动物，之后是半人半兽的形态，最后数次则化身人类。人们对毗湿奴化身的崇拜程度各不相同，这十化身分别是：灵鱼摩羯、神龟鸠罗摩、人狮那罗辛哈、半人半猪的婆罗诃、婆摩那、持斧罗摩、罗摩、黑天、佛陀和伽尔吉。

灵鱼摩羯是毗湿奴的第一次化身（图6），摩羯有时被表现为鱼类，有时则为半人半鱼。他从劫末的大洪水中拯救了人类的始祖摩奴，又从马首魔王处夺回了《吠陀经》。

据《摩诃婆罗多》记载，诸神与众魔决心搅拌乳海，

获取不死甘露，毗湿奴化身神龟鸠罗摩，用龟背支撑起曼陀罗山作为搅拌棒，最终使月亮等一系列宝物从乳海中升起。最后，在鸠罗摩的帮助下，诸神打败了众魔，正义战胜了邪恶，诸神重新获得了不死甘露（图7）。



图5 那罗衍那像

半人半狮的那罗辛哈是毗湿奴打败金席魔王时的化身（图8）。金席恶魔曾向善修行，因此创造之神梵天赋予他特殊的法力：既不会在白天死去，也不会夜晚消逝，人和野兽都不可以消灭和伤害他。魔王便作恶宇宙，诸神无能为力。毗湿奴便以人狮那罗辛哈的面目巧妙地避开了梵天的允诺，在既非白昼亦非黑



图6 毗湿奴化身灵鱼摩羯



图7 毗湿奴化身神龟鸬罗摩

夜的黎明，杀死了金席魔王。那罗辛哈在黎明出现，寓意宇宙演化：它暗喻宇宙黑夜的消逝与新时代的到来。

半人半猪的婆罗诃是苏醒了的那罗辛哈。那罗辛哈摧毁了过往的黑暗，婆罗诃则掌管和支配着现在的世界。传说远古时代，滔滔洪水淹没了大地，一切危在旦夕。毗湿奴化身婆罗诃拯救了大地女神普弥（亦即辩才天女）。婆罗诃本质上是一位农神，在雨季到来后控制洪水，保护土地免受每年雨季洪水的威胁（图9）。

婆摩那是毗湿奴的第一个人类化身（图10），也是毗湿奴的“三步神”形态。魔王波利因虔诚信神而获得非凡法力，而后，他想成为宇宙的主宰。诸神因波利之前的美德和修行无计可施。毗湿奴便化身佝偻行乞者婆摩那，来向魔王要求三步之地。魔王没有察觉他的真实身份，为示慷慨，答应了婆摩那。毗湿奴此时便显露巨相，三步跨越三界，为自己和诸神夺回了一切。

罗摩出生婆罗门的父亲被刹帝利所杀，为报杀父之仇，他不仅杀死了所有的刹帝利，还发誓要杀死后二十代刹帝利武士。此后，所有

的刹帝利武士都是由婆罗门男子与遗留的刹帝利女子通婚而生育的。毗湿奴这一化身表明了世上不存在血统纯正的帝王，从而起到了弱化王权的作用（图11）。印度史诗《罗摩衍那》中讲述了罗摩的故事：在神猴哈奴曼的协助下，他战胜了楞伽岛的十首魔王罗波那，夺回了被魔王劫持的妻子悉陀公主。在印度，罗摩的坚贞和忠诚广受尊崇，人们认为他拥有理想君主与丈夫的美德。

黑天是活跃在尘世之中的神明。幼年黑天被刻画成一个胖乎乎惹人喜爱的男孩，吃着酥油，顽皮可爱。青年黑天则多以吹笛牧人的形象出现，他天籁般的笛音赢得了乡间牧女们的青睐，他与情人罗陀的爱情被认为是象征神与信徒之间的忠贞奉献。自公元1世纪或之后的重要宗教经典《薄伽梵歌》开始，出现了以蓝色的四臂毗湿奴形象描绘黑天（图12）。

佛陀，即佛教创始人释迦牟尼。将佛陀归为毗湿奴的化身之一，反映了印度教善于吸收多元宗教观念的特点。毗湿奴化身佛陀，使得印度教与佛教有了相互关联的纽带。



图8 毗湿奴化身人狮那罗辛哈



图9 毗湿奴化身野猪婆罗河



图10 毗湿奴化身婆摩那



图11 毗湿奴化身侏罗摩



图12 毗湿奴化身黑天

伽尔吉是最少见的一种毗湿奴化身，多被刻画成骑士或是人身马头的形象。当社会、道德以及政治秩序衰退时，毗湿奴以维护现在秩序为己任，但如果已经恶劣到无法补救的地步时，毗湿奴就会化身伽尔吉，在世界毁灭前夕，他将骑着白马持剑而来，重建宇宙秩序。

毗湿奴保持着超然与公正，直到善恶平衡被打破，方才出手干预。他千变万化，名号繁多，他是仁慈和善良的化身，具有无所不能的力量，保护和维持着宇宙和宇宙秩序。然而，不论以何种面目出现，毗湿奴始终被视为宇宙的保存与维持之神，广受尊崇。

湿婆在最初的吠陀经典中出现时，他的名字还只是一个表示“吉祥”或“仁慈”的词语。在吠陀神话中，性格狂躁，举止粗暴的鲁陀罗是湿婆的前身，兼具生殖与毁灭、创造与破坏双重性格，这对宇宙的循环演化极为重要。与毗湿奴被称之为宇宙维护之神相对应，湿婆又被称为毁灭之神，不同于毗湿奴的化身降凡，湿婆呈现有各种奇谲怪诞的法相，主要有林伽相、舞王相、愤怒相、半女之主相等。

印度教中，林伽是湿婆最常见的形态，象征他最高深与超然的一面。林伽一词意为“标志”、“记号”，是湿婆男性活力和原始生殖力的根本标志。相传在创世之初，创造者毗湿奴与创世者梵天都想得知究竟他们谁更值得崇敬。就在此时，在他们的面前出见了巨大的柱状林伽，两位大神见状大惊失色，都决定去寻找它的来源。于是毗湿奴变成一头巨大的野猪，顺着柱子向下探寻；梵天幻化成一只迅飞的天鹅，顺着柱子向上寻觅。二神向相反的方向寻找了数千万年，仍没有到达柱子的尽头，于是他们疲惫不堪地回到原地相见，此时湿婆突然显现，他们方才明白这根柱子原来是湿婆的“林伽”（男根）。印度教的湿婆派信徒据此把湿婆奉为宇宙最高的神，而毗湿奴与梵天两位大神都在他之下。“湿婆林伽柱”的传说赞颂了湿婆和林伽在众神中的至高无上的地位。林伽表明湿婆的永恒不动，寓意湿婆的抽象存在，表明他寓于万物，

无所不在（图13、14）。

舞王相是湿婆最著名的法相，通常表现为正在跳着创造和毁灭世界的天舞。所持的手鼓代表创造，天地万灵在含有舞蹈的生命韵律中诞生。高擎之手持握的火焰既象征知识、祭祀之光，又象征着毁灭宇宙的圣火。作无畏势的手暗示庇佑众生。足下踩踏者代表疾病与无知的侏儒，意味着摧毁无知与执迷而获得解脱。他的发辫随着舞蹈飘散飞扬，宇宙本身被表现为环绕在后的光环，湿婆所跳的宇宙之舞展现了他的五种活动：创造、维护、毁灭、隐迹和显迹（图15、16）。

湿婆的愤怒相是为了妻子萨提而生的。达婆最小的女儿萨提违背父意嫁给湿婆，在祭典中因不满其父对湿婆的嘲辱，含愤自尽。湿婆得知后，勃然大怒，便显露愤怒相毗罗跋陀罗，大闹祭典，并利落地砍下了达婆的脑袋。他痛失爱妻后，悲伤欲绝，就此隐居。萨提最终转世投胎为雪山神女帕婆提，利用苦行重新获得了湿婆的爱慕，二人再度结合（图17、18）。

湿婆的半女之相：一半为男身，一半为女身，分别代表湿婆与帕婆提。帕婆提是湿婆的妻子。湿婆虽先后娶过萨提和帕婆提，但是帕婆提即是萨提的转世，与毗湿奴拥有吉祥天女与辩才天女相比，湿婆与帕婆提的爱情故事更显曲折动人，他们堪称是印度教中最著名的神仙眷侣。湿婆的“半女之相”象征着男性与女



图13 湿婆林伽



图14 供奉湿婆林伽图

性的完美结合，同时也象征着抽象的宇宙阳阴两性力量的结合。在湿婆信徒的眼中，湿婆是创造、控制和最终毁灭宇宙的无上之主。他在宇宙演化中同样扮演着十分重要的角色，湿婆之相时而可见，时而无形，却永存不灭。

综观毗湿奴与湿婆两神的化身与众相，我们不难发现：相对于毗湿奴安详、维护的特质，

湿婆更显狂野、苦行与叛逆。毗湿奴象征着现有价值体系与社会的延续，湿婆则象征着对旧价值体系与社会的破坏与创新。这些知识，可以帮助我们更好地理解古代印度人的宇宙观和祭祀观，管窥印度教经典教义的来源与发展，并对进一步研究印度的宗教、历史和文化都有十分重要的意义。■



图15 湿婆舞王像

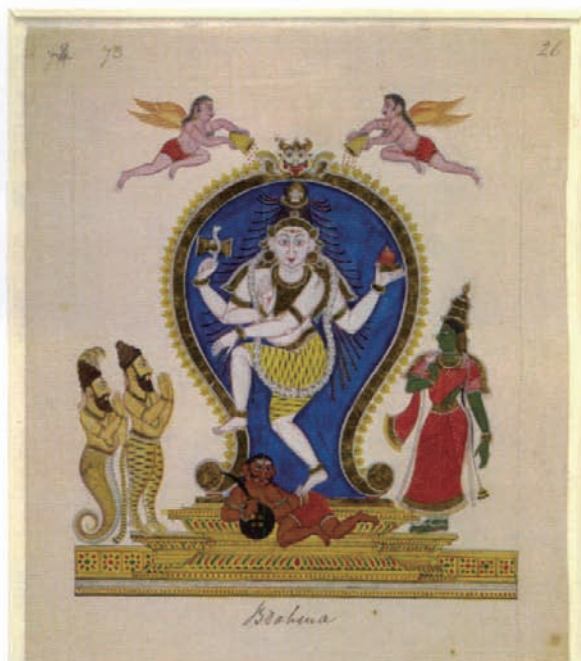


图16 泰米尔纳德邦齐丹巴拉姆神庙湿婆舞王图



图17 愤怒湿婆——毗罗跋陀罗



图18 湿婆与帕婆提的婚礼

张渥的《九歌图》与神话形象

Zhang Wo's work *Jiu Ge Tu* and the immortal images

撰文/陈池瑜

在中国人物画系列中，表现题材主要是帝王功臣、仕女名媛、文人隐士、佛道人物以及市民百姓，除画像石外，在卷轴画中，表现神话形象的作品相对较少。东晋顾恺之的《洛神赋图》是宋以前表现神话形象的代表作。在宋元时期则有宋代李公麟的《九歌图》，元代张渥临李公麟和创作的5幅《九歌图》及传为赵孟頫的《九歌图》和钱选《九歌图》，这说明《九歌》成为宋元时期用绘画来表现神话形象的重要题材。这些《九歌图》的绘画作品组成了一个有关《九歌》中的神话形象的群体，这在中国卷轴人物画史上集中画某一神话题材是罕见的。这批《九歌图》都是根据战国时期楚国的伟大诗人屈原创作的《九歌》而绘制的，带有以图配诗的性质，《九歌》和《离骚》一样都是屈原的代表作，也是楚辞中的重要组成部分。在这些《九歌图》群体中，又以张渥的《九歌图》数量最多，在美术史上与李公麟的《九歌图》一起影响也最广。

一 《九歌》与《九歌图》

元人夏文彦所著的绘画史著作《图绘宝鉴·卷五》元朝部分简单记录张渥：“张渥，字叔厚，号贞期生，杭人，善白描人物，笔法不老无古意。”此条元人记录传达的基本信息为张渥善白描人物，但笔法不老无古意，夏文彦在指出其绘画具白描特征的同时对其

评价有保留，并不是很高。另《四库全书》元诗选三集卷十二为顾嗣立编，记载张渥的朋友顾德辉为张渥写的简要小传：“张渥，渥字叔厚，淮南人，博学明经，累举不得志于有司，遂放意为诗章，自号贞期生，又能用龙眠法为白描，前无古人，虽时贵亦罕能得之，与玉山主人友善，即一时景绘为玉山雅图，会稽杨廉夫为之序，传者无不叹美云。”这说明张渥虽博学明经但累举不成，放情诗画，且受李公麟白描法之影响而成就显著为时人所重。此记载称他为淮南人。

元明时期的各种绘本《九歌图》都受到宋代李公麟的影响。李公麟（1049—1106），字伯时，号龙眠居士。出生于名门大族，学识渊博，精于鉴赏，能诗善书，绘画更是妙绝一时。《宣和画谱》卷七载：其父虚一“喜藏法书名画，公麟少阅视，即悟古人用笔意。作真行书，有晋宋楷法风格。绘事尤绝，为世所宝。博学精识，用意至到。凡目所睹，即领其要。……其文章则有建安风格，书体则如晋宋间人，画则追顾陆，至于辨钟鼎古器，博闻强识，当世无如伦比。”并载御府所藏李公麟的作品有一百零七幅，其中有“九歌图一”。他是北宋文人画的代表画家，他与苏轼、黄庭坚、米芾、王诜皆有交往。他的绘画题材较为广泛，善画人物、鞍马、山水、竹石和道释。李公麟有很好的历史文化修养，还善画历史故事画。如他以唐代大将郭子

仪有关事迹为题材创作了《郭子仪单骑见回纥图》，还画有晋陶渊明的《归去来辞》。李公麟对白描有精湛的表现技巧，对白描画的发展亦起到较大作用，白描成为他的艺术创作的代表风格。白描不施色彩，用线勾勒，多为粉本画样。这种画法，在魏晋已有，经隋唐至宋，发展为一种独立的绘画样式。李公麟的白描作品被后人临摹或作伪。

李公麟有两件关于《九歌图》的卷轴绘画作品，其一是根据梁朝萧统的《文选》所辑录屈原《九歌》中的六首诗而绘制，共6个场景。其二则是根据楚辞《九歌》中11首诗绘制的全本，即9位神仙和两个颂诗仪式场面，共11个场景。李公麟的两件《九歌图》长、短正本，在13世纪末被私人收藏，但长本在明代中期已失传，幸亏在14世纪有多种临摹本传承下来⁽¹⁾。李公麟的《九歌图》成为元明时期表现《九歌》题材的标准范本。明代张丑撰《清河书画舫》载“宋李龙眠《九歌图》（神品）离骚九歌图，九歌者屈原之所作也”。孙承泽著《庚子销夏记》卷三载：“李伯时九歌图，龙眠作画凡临古则用绢素，自运则不设色，独用澄心堂纸，九歌图载在宣和画谱上，有宣和中秘印。纸系澄心堂，画法灵秀生动。昔人称其人物似韩滉，潇洒似王维。若论此卷之妙，韩王避舍矣。他不具论，即湘夫人一像萧萧数笔嫣然欲绝，古今有此妙手乎？龙眠收藏法书极多，留心书学，所书九歌，笔法劲逸，在宋亦称第一。余言九歌为宇宙第一妙文，非龙眠妙画不足以称之，此真千秋快事也。”此段对李公麟的书画评价都极高，似乎只有他精妙之书画方能配绘画与书写宇宙第一妙文即屈原的《九歌》。《宣和画谱》称李公麟“创意处似吴生，潇洒处如王维”。这说明李公麟的艺术境界极高，既有吴道子的立意用笔之妙，又具王维潇洒灵动之韵。

元初钱选和赵孟頫都临摹过李公麟的《九歌图》。明汪砢玉在《珊瑚网》记载：“钱玉潭临龙眠九歌图：右九歌图乃龙眠居士李伯时之笔，而元吴兴钱舜举所摹，然不必计也。但楮素洁白而用笔精妙，有可爱玩虽然求龙眠而不得，得舜举斯可矣。”清《佩文斋书画谱》第八十五卷历代名人画跋五转录《东里续集》：“元赵孟頫九歌图：楚三闾大夫屈原爱君忧国之忠，遭罹谗邪放逐，以卒古今所悲。予尝于秘府见李伯时画九歌，今又见赵文敏之画，于李祭酒时勉所大同而小异亦各极其趣也。”⁽²⁾李公麟九歌图影响太大，以致伪本不少。明张丑《清河书画舫》指出，《九歌图》古贤明笔流传，贋迹纷纭可厌，龙眠九歌别本或疑为奕修手笔。

在对李公麟九歌图的临摹与再创造的历史中，元代张渥是最有成就者。现在已知张渥所画的《九歌图》共有5件。这5件作品共同构成张渥绘制《九歌图》的一个系列，其时在1346至1366年间。

《九歌》是楚国左徒、三闾大夫屈原的代表作，是屈原除《离骚》以外的另一重要作品。《九歌》由《东皇太一》《湘君》《湘夫人》《大司命》《少司命》《东君》《河伯》《山鬼》《国殇》《礼魂》11个篇章组成，前9首诗是对9位神的描述，后两首其一是对为国而战阵亡将士的追悼，其二是祭祀礼仪描述。东汉王逸在《楚辞章句》中说：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信巫而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思怫郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其祠鄙陋，因为而作《九歌》之曲。上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏。故其文意不同，章句杂错，而广异义焉。”周人重农业，崇尚笃实，巫风渐灭。而长江流域，甚至黄河南部地区，仍盛行带有神秘色彩的宗教生活。《汉书·

(1) D. G. Muller:《张渥:14世纪绘画形象研究》，载《亚洲艺术》总第47册，1986年第1期。

(2) 王原祁等纂辑《佩文斋书画谱》第五册，第八十五卷历代名人画跋五，第2425页，北京中国书店，1984年。

地理志》说“楚有江汉川泽山林之饶……信巫鬼，重淫祀”。可见南方一直保存着殷商时代的巫风。《九歌》的名称，来源甚古，《离骚》说：“奏九歌而舞韶”，“韶”相传是帝舜的舞曲，“九歌”和“韶”并举，可见是远古的乐章。《山海经》云“夏启开上之三嫫（嫫）于天，得九辨与九歌以下”，这当然是神话传说，“九歌”是启从天上取到人间。《竹书纪年》有“帝启十年舞九招于大穆之野”，“九招”即“九韶”，舞“九韶”以“九歌”相伴奏，场面宏大。楚国民间流行的“九歌”，可能源于夏启时代的“九歌”，楚国流行的“九歌”，是祭祀的乐歌，是南方文化的传统的表现形式，是楚人的宗教形式即巫风的表现方式之一，显示远古人神不分的意念之残余，女巫主持祭祀是为了娱神和降神，以及为人祈福。闻一多曾将屈原《九歌》悬解为一出大型歌舞剧。由巫主演各位神祇上场。楚地流行的《九歌》，“其词鄙陋”有“褻慢淫荒之杂”，原来的歌舞将祭神和性爱混杂在一起，宗教与性爱不分，正是原始生民的生活特点之一。屈原将其加工改造，重新创作，以成新的《九歌》。

屈原的《九歌》是《楚辞》的重要组成部分，是诗的形式，即听觉艺术，属于文学体裁，亦可用在祭祀活动咏唱表演。宋代李公麟将《九歌》的诗词以配图的方式，转化为视觉艺术即图画的形式，每首诗配一图，诗篇亦被书写在图的右边，图文结合，听觉艺术与视觉艺术统一，这无疑既丰富了《九歌》诗的感性内容，同时又为绘画创作找到了新的母题，是极富文化意义的创举。

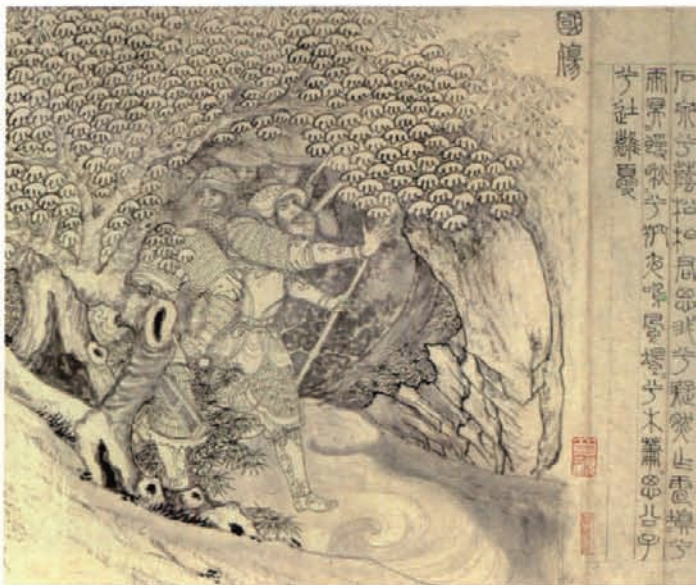
张渥是元代人物画的重要代表画家之一，他在临李公麟的白描《九歌图》的基础上作了新的发挥。《九歌》中的9位神，属天神的有东皇太一：天之尊神；云中君：云神；大司命：主寿命的神；少司命：主子嗣的神；东君：太阳神。属地祇的有湘君、湘夫人：湘水之神；河伯：河神；山鬼：山神。另有人鬼——国殇：阵亡将士之魂。屈原的《九歌》已经对楚地的





这9位神和人鬼进行了再创造。李公麟则将屈原诗中的听觉形象转换为视觉形象。张渥在《九歌图》的创作中，一方面要考虑屈原《九歌》诗中的神话形象，即文学形象，同时又要面对李公麟已创作的九歌之绘画形象，这样张渥的《九歌图》既是对屈原《九歌》的一种绘画转换，同时又是对李公麟的《九歌图》的再创造。所以张渥面临的参照物更多样，同时其矛盾与限制则更大。因此，张渥的创作处境应更为复杂。张渥正是在这种复杂的诗词和图像的矛盾与限制中，以其高超的白描手法，创造了新的九歌视觉神话形象。

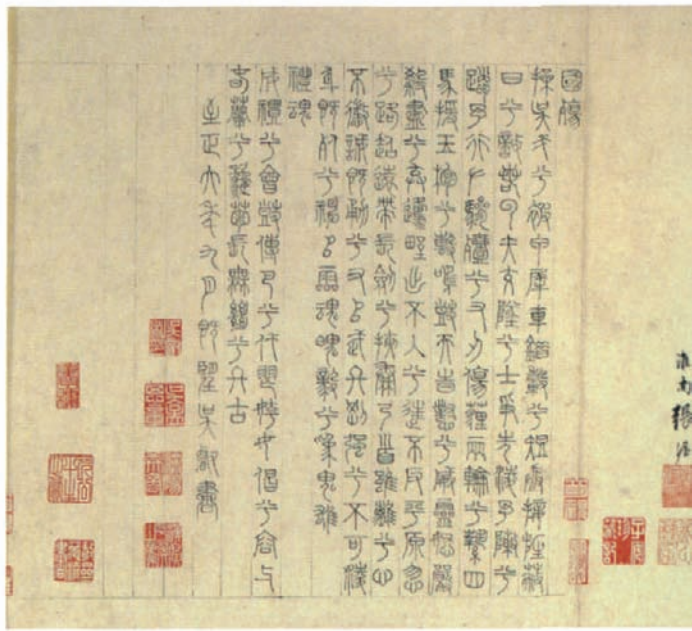
现知张渥《九歌图》有5本，最早的一本为1346年9月创作，现存上海博物馆。其二是同年10月创作的《临李公麟九歌图》本，此卷现存吉林省博物馆。其三是文献记载的大约1355年本。此本为送给周宗仁所绘，周宗仁是元朝官员周伯琦的儿子，这是通过贝琼于1376年所作的《中都稿·跋九歌图后》一文的描述而得知。其四是现藏美国克利夫兰艺术馆的1361年本，此本的第十一段右边画屈原像，左边书《九歌》第十一首诗《礼魂》，紧接着是书法家褚奂的款题：“右离骚九歌图，宋龙溪居士李公本，淮南张渥叔厚所画妙绝当世。家藏请予书其辞目识于左。至正二十一年辛丑三月旦河南褚奂记。”其五是据徐邦达《古书画伪诈考辨》，他曾收藏过另一本褚奂书写张渥画《九歌图》，年款见卷中褚奂书《楚辞》后识语，是年为至正二十六年即1366年，此本原为徐邦达所藏，徐还临摹过此本，后归王纪千，现在美国。此本是最晚本，离1346年本已20年。此外，传为元初画家赵孟頫小楷书九歌诗句的《九歌图》书画册，现藏美国大都会博物馆，其题记为“大德九年（1305）八月二十五日，吴兴赵孟頫画并书”。但据徐邦达先生考证，认为此本与张渥的1346年两本和1366年本共三本的“笔法风格基本上完全一致”，断定此本应为张渥所画，经人截下画，重新书写九歌诗词，其书法





也是伪造的。这样,若加上此本张渥的《九歌图》现存应为5本,加上1355年记载本,张渥至少有6本《九歌图》。

张渥1346年9月创作的《九歌图》,美国D. G. Muller博士误为1346年6月创作。此图由11幅画组成,最后的“国殇”后面题有“淮南张渥”,题款字迹较差,可能为后人所加。九歌诗的抄写者是书法家吴睿(1298—1355),用小篆书写,款署“至正六年(1346)九月既望吴睿书”。卷后另有姚汝恬、詹景凤、吴修跋。1346年10月张渥又创作了另一本《九歌图》,款署“淮南张渥临”,仍为吴睿书写九歌诗篇,款题“至正六年岁次丙戌冬十月淮南张渥叔厚临李龙眠九歌图言思齐作吴睿孟思以隶古书其词于左”。另有元倪瓒跋语“张叔厚画法,吴孟思八分,俱有古人风流,今又何可得哉!壬子六月二十九日观于思齐西斋”。壬子年为明洪武五年(1372),张渥画这两本,仅相差一个月(现只能从书写者吴睿款识日期来看)。上海本全用小篆书写九歌诗章,但吉林本除“屈原原像”和第一幅画即屈原原像的左边《渔父》一诗和后面每一首诗的篇名用篆书书写外,诗的正文全改用隶体书写。此两本构图样式相近,均为11段画。第一段画屈原原像,右边题“楚屈原像”,左边书写屈原的诗篇《渔父》,“屈原既放,游于江潭,行吟泽畔,颜色憔悴,形容枯槁。……”《渔父》表现屈原遭楚怀王流放后的情形,屈原和渔父的对话表现屈原的高洁意志:“举世皆浊我独清,众人皆醉我独醒”“宁赴湘流,葬于江鱼之腹中,安能以皓皓之白,而蒙世俗之尘埃乎?”。《九歌图》首段画屈原原像和书写《渔父》,是为了纪念、怀念和赞美屈原。吴睿在第二本(上海本)中将诗的第二句“游于江潭”,错写成“游江于潭”,10月本(吉林本)则改正过来。从这一点也能看出上海本先于吉林本。上海本在《渔父》诗的左边,还书写了一段介绍《九歌》创作的情况,相当于序言,但吉林本则没有此段。屈原《九歌》由11首诗组成,最后一首为《礼魂》。由于《礼魂》



是前十篇的送神曲,送神是祭祀典礼中的最后一个环节,而前十篇祭祀包括天地神祇和人鬼,因此不言神而言魂,篇名为《礼魂》,“长无绝兮终古”,祈神永佑赐福。由于《礼魂》一篇仅5句,不是祭祀某一位具体的神,因而张渥在上海本和吉林本于此篇没有配图,但均将《礼魂》由吴睿书写在第十篇国殇诗的后面,作为全画的结尾。其他十段画,是《九歌》诗篇第一至十,即从东皇太一至国殇。但克利夫兰美术馆所藏的张渥1361年本,作为全本的最后一幅画是屈原原像,而书写的诗篇是《九歌》最后一首《礼魂》,距1346年本15年后,张渥可能想在全本11段画不变的前提下,在首尾变化一下,即将屈原原像从第一幅移至最后一幅,将原配屈原原像的《渔父》诗篇拿掉,而直接用《九歌》中的《礼魂》配屈原原像,这样11首诗对应11幅画,可谓圆满解决画配诗的问题。1361年本屈原原像也由1346年本中的双手成拱形拢在宽大的袖中,改为左手向上拿着诗卷右手作评点姿势,更多诗人风范,显得渊博、自然、平易,仿佛是在向读者讲解他的诗章,面部表情略带微笑。1346年两本屈原原像配有《渔父》诗篇,绘画要表现屈原流放后,游于江潭,行吟泽畔,颜色憔悴,形容枯槁,因此屈原被画得深沉、愁苦、忧虑。1361年本这一改变和《九歌》诗章更为



协调，因为《九歌》只是表现祭祀神祇的内容，并没有表现遭谗而忧国的情绪。所以添加《渔父》和将屈原画成忧愁形象，并不恰当，如果是为《离骚》配图，作这种处理是很好的，但对于《九歌》来说却不大适宜。15年后的画本的这一改动，反映了张渥对《九歌》理解的加深，以及说明张渥一直没有停止对如何画好《九歌图》的思考与研究。

二 张渥《九歌图》中的神话形象

鲁迅在《中国小说史略》谈到为什么中国的神话没有全部保存而只有零星记录这一问题时说，原因有二，其一是中华民族先居黄河流域，其生也勤，故重实际而黜玄想。其二是孔子出，不欲言鬼神，太古荒唐之说，不为儒者所道。胡适在《白话文学史》中认为“后来中国文化的疆域渐渐扩大了，南方民族的文学渐渐变成中国文学的一部分。试把《周南》、《召南》的诗和《楚辞》比较，我们就可以看出汝濮之间的文学和湘沅之间的文学大不相同，便可以看出疆域越往南，文学越带有神话的分子与想象的能力。我们看《离骚》里的许多神的名字——羲和、望舒——便可以知道南方民族曾有不少的神话”。虽然胡适否认《九歌》是屈原的作品，甚至对屈原其人的存在也表示怀疑，

但他认为《九歌》是南方民族最古的文学，是宗教神话形式。

神话是古代人类用想象来解释自然现象和用想象来驾驭自然的产物，因此解释自然现象的神话几乎在各民族中都存在。这些神话包括日月星辰、天地山川、草木鸟兽等，《九歌》中的神话大多是关于自然的神话。

《九歌》首篇为《东皇太一》，王逸注“太一，星名，天之尊神，祠在楚东，以配东帝，故云东皇”，东皇太一是天神中最尊贵的神，是神的领袖。《庄子·天地篇》言“主之以太一”。太者广大，一者不二，指神道广阔无边，通而为一。东皇太一不仅在《九歌》中列为篇首，而且诗体独特，在群巫欢歌狂舞中，显得庄严神圣。东皇太一并不出场，祭东皇太一在诗中主要表现在开头两句“吉日兮辰良，穆将愉兮上皇”。按照姜亮夫在《楚辞今经讲录》中解释，《东皇太一》是迎神曲。张渥将东皇太一描绘得有王者风度，高大端庄，头顶戴一小皇冠，衣袍宽大飘举，神情肃穆威严，线条劲健流利，其后跟随一天女，天女比东皇太一要小巧，以此衬托东皇太一的高大魁伟。《东皇太一》歌辞中并未有对其具体形象进行描绘，只是表现祭神的盛大场面，祭品稀贵丰富，“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音兮繁会，君欣欣兮乐康。”因

此对东皇太一视觉形象地描绘完全靠李公麟和张渥用想象来创造。由于东皇太一是天之尊者，即上皇或皇帝，所以，张渥将其用世上君主的概括的典型形象来加以表现。东皇太一是张渥着力刻画的最重要的主神形象，亦能代表其造型水平和艺术风格。《云中君》和《东君》是祭祀月亮神和太阳神。朱熹在《楚辞集注》中释云中君“谓云神也。”《汉书·郊祀志》中亦有“云中君”，此为楚人称云神的别名。东皇太一、东君、云中君都尊称为君，云中君的位置在天神中应排在第三，即在东皇太一和东君之后。亦有学者解释东君和云中君是配对的，即日月配对。在《楚辞·九歌》中《云中君》是第二首诗，因此张渥也画在第二神的位置。即全画第三段（第一段为屈原像、第二段为东皇太一）。在造型上张渥将云神的服饰和脸相画得类似东皇太一，但云中君脚踩云霞，向右作疾驰状，云神身后紧跟一脸似龙首形象的护卫，手持云幡，表现出“龙驾兮帝服，聊翱游兮周章”的诗意。云中君踏云急行，动感强烈，而东皇太一则稳健持重，有皇者风范。《东君》是《九歌》第七首，在画中是第八段。《东君》是祭日神的歌辞，称日神为东君，当是楚国地方习用的别名。《尔雅·释天》释日神“日御谓之羲和。”羲和也是太阳神。《离骚》中有“吾令羲和弭节兮”的诗句。茅盾在《神话研究》中说“《九歌》原是楚民间祀神之歌，因而我疑惑《九歌》的《东君》是中部人民的太阳神话，而羲和云云（如离骚所载）或者是北方神话而行于楚的。”^{（3）}东君“噉将出兮东方，照吾兮槛扶桑；……驾龙

兮乘雷，载云旗兮委蛇。……青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼。”东君太阳神驾龙，载云旗，举长矢而射天狼，何等威武雄壮！将太阳神想象成善射的英雄，他的武器是弓箭，长矢可能代表太阳的光线，天狼是天上的恶星，在东井南，主侵掠，茅盾认为也许象征阴霾的云雾。张渥

在《九歌图》上海本和吉林本中都将东君描绘成一员武将，他一手拿弓，一手握长矢（箭），怒目圆睁，盯着前上方的小圆圈——天狼星。尤其是吉林本日神东君的形象个性塑造得更为鲜明突出，表现了张渥丰富的想象力和创造力。

《湘君》、《湘夫人》是配对的，歌词也是对唱。河洛既有神，沅湘也应有神。湘君、湘夫人是楚国境内所专有的最大的河流湘水之神。起初湘水之神是初民崇拜自然的一种表现形象，后来在这一神话的历史流传过程中，又加进了人神相恋的爱情故事，使之更加动人。王逸认为湘君是湘水之神，而湘夫人则是尧之二女，舜之二妃。张华《博物志》说“尧之二女，舜之二妃，曰湘夫人。舜崩，二妃啼，以涕挥竹，竹尽斑”。既然湘夫人是舜之二妃娥皇、女英，那么，湘君就是舜帝了。但朱熹在《楚辞集注》中认为尧之长女娥皇为湘君，而次女女英为湘夫人，其理由是“娥皇正妃，故称君，女英自宜降称夫人”。可见对湘君、湘夫人身份有多种不同解释。从屈原《九歌》歌词来看，《湘君》《湘夫人》表现缠绵的爱情与相思。在张渥的《九歌图》上海本和吉林本中，湘君均有一女侍随其后，湘君左手执花草，象征思恋之情，被张渥描绘为一端庄温和俊美青年女子形象，并不是一位男神。但张渥在塑造湘君时，在性别上可能有些犹豫，湘君并没有像湘夫人那样女性突出，看上去大体是女性，也似乎为“中性”。《湘夫人》在上海本中被描绘为夫人与侍女两位形象，似乎在作对话。而在吉林本中则减去侍女，仅为湘夫人，应是张渥想更突出湘夫人的造型。湘夫人站立在波涛翻滚的洞庭湖上（“洞庭波兮木叶下”）或是湘水上，亭亭玉立，落落大方，一手持扇，一手拿花，表现歌词中思公子而未敢言，和表现“荒忽兮远望，观流水兮潺湲”“闻佳人兮招余，将腾腾兮偕逝”的意境。湘夫人是张渥重点刻画的形象，线条简练有力，运转

（3）茅盾：《神话研究》，百花文艺出版社，第186～187页，1981年。

有致，很好地表现了湘夫人的神采，也是张渥高超的白描技巧的体现。

《大司命》、《少司命》是祭祀和赞美司掌人的寿命的神。大司命总管人类的生死，少司命专司儿童的命运。这两首歌辞表现出古代楚人对生命意识的觉醒，对生死问题的追问，以及表现楚人祈祷生命长驻的心理愿望。司命之神列入楚国的祭祀活动，是楚民从现实中看到同样是人，但寿命长短不一，他们希望通过祭祀和祈祷带来长寿延年。大司命和少司命也有学者认为是天生两颗星宿。洪兴祖说“《史记·天官书》，文昌六星，四曰司命。《晋书·天文志》，三台六星，两两而居，西近文昌二星曰上台，为司命，主寿。然则有两司命也。”但王夫之在《楚辞通释》中反对这种说法，认为这是“出郑康成周礼注，乃讖纬家之言也”。大司命少司命皆楚俗为之名而祀之。《九歌》表现大司命从广开天门而出，乘玄云而降。“何寿夭兮在予”“乘清气兮御阴阳”“一阴兮一阳，众莫知兮余所为”。在生为阳，死后为阴，大司命是主管阴阳生死和寿夭的。楚民虽对长寿有所期待，对生命短暂有所苦愁，但又能在思想上超脱这种痛苦。“愁人兮奈何？愿若今兮无亏。故人命兮有当，孰离合兮何为？”今世无亏，人命有当，所以，楚民对于生命的态度又是现实的和积极的。张渥在1346年两本《九歌图》中均将大司命描绘为一老者形象，用歌词中“老冉冉兮既极”的老人来体现长寿。在此张渥是将主管生命的大司命神和民间有关老寿星的理想形象结合起来，这可谓一大创造。画中老者乘云而降，曲背向前，双手拄杖，笑容可掬，没有那种掌管生死大权的威严感，而是和蔼亲切，善良可敬的一位普通老人。这样被塑造成的一位大司命形象，可以使人在心理上消除对司命之神的恐惧感，而愿意和他亲近。同时这一形象也能满足人们希望永年延寿，像画中老者一样高寿安康。大司命的和蔼形象，使人感到他像一位细心看管人类生死命运的守护神。张渥在1361年褚奂书隶

书本中，将大司命老者身后添加一侍女，大司命右手持杖，左手握卷，可能左手所握的卷代表命运簿或寿夭簿。大司命慈祥温和的表情和东君勇武威严的形象形成鲜明对比。郭沫若将少司命看成是掌管恋爱的处女神，茅盾从《少司命》“满堂兮美人，忽独与余兮目成。……悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”。的缠绵悱恻的歌辞中分析为少司命为司恋爱之神，并说爱神也可算作运命之神，茅盾还以巴比伦神话中爱神兼具运命神的性质来旁证。我们认为，《九歌》一方面是祭祀神祇的歌辞，另一方面也包含了楚国人民的生活理想，少司命既然是主管儿童命运之神，那么恋爱就不可缺少，因为新生儿是要靠恋爱而获得的。但张渥在表现《少司命》时，抛开恋情内容，没有将少司命画成女神，而是将其画成一位严肃的男神形象。他庄重认真，一手拿笔，一手展开纸卷，上海本和吉林本都在少司命身旁画一少年，只是上海本中少年拱手侍立，而吉林本少年手持宝剑，描绘歌辞中“竦长剑兮拥幼艾，荪独宜兮为民正”的意蕴。因为每一首歌辞只能用一个画面表现，张渥抓住歌辞中最能说明内容的关键部分加以描绘，张渥所画少司命及少年形象，可谓深刻领会歌辞的精神实质。少司命严肃的态度表明他在认真履行守卫少年儿童的职责，另一方面他手拿笔纸，寓意他正在为新生儿出生点画命谱。所以张渥所画的少司命形象和一般认为少司命是女神形象有很大不同，可以见出画家想象力之丰富。这样一种突出诗词主题的表现方法，是很有启发意义的。

《河伯》、《山鬼》是祭祀河神与山神。河伯是黄河之神，是尊贵的地祇，殷周以来被列入祀典。褚少孙补《史记·滑稽传》载有河伯娶妇之事，《庄子·秋水篇》也有河伯之名。《九歌》所祭的神祇都是用本地名，只有河伯是当时通用的名称。屈原在《河伯》中并没有着力渲染祭祀河伯的活动，而是主要表现河伯的爱恋情感。郭沫若在《屈原赋今译》中根据歌辞“送

美人兮南浦，波涛兮来迎”。认为作为男性的河伯和女性的洛神讲恋爱。《楚辞·天问》“胡射夫河伯，而妻彼雒嫫”。王逸注“雒嫫，水神，谓宓妃也”。洛神即宓妃。河伯被屈原描写成一会儿游九州、登昆仑，一会儿乘水车、驾两龙，神采飞扬，心意浩荡，以至于“日将暮兮怅忘归”。河伯在水中居住的是“鱼鳞屋兮龙堂，紫贝阙兮珠宫”，出行则“乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭”“乘白鼋兮逐文鱼，与女游兮河之渚”。在《九歌》中，河伯的形象最为生动，他无论在水中或空中，都是何等自由，住豪华水宫，追美女洛神，意绪飞扬，好不快活！但如何用单幅图画来表现却有难度。张渥在上海本和吉林本所塑造的河伯形象构图与表情完全相同。河伯端庄地盘腿坐在巨鼋即白鼋背上，周围波涛汹涌，张渥抓住歌辞中“乘白鼋兮逐文鱼”这一典型特征加以表现，舍弃歌辞中河伯风流韵情，而将他描绘得威严有力，大有震慑河妖、镇压洪水之英雄风范。这一绘画形象引起人们对河神的崇敬。在《九歌》中河伯是一位风流倜傥、自由多情的男性河神，屈原是根据民间神话传说及河伯的爱情故事而写成歌辞，表现楚地先民对美好爱情的向往。张渥则注重河伯神话的本质内涵，表现河神威镇河妖、造福人民的伟大业绩。《山鬼》是山神，之所以称为鬼，是因为不是正神。楚人祭山鬼，可能是“淫祀”之风的表现。歌辞中描绘的是一位女神失恋的悲哀，楚国多山，山鬼是泛指，还是某一座山的女神？郭沫若根据“采三秀兮於山间”认为，“於山”即巫山，“於”古音读巫。马茂元在《楚辞选》中考证，山鬼和托名宋玉的《高唐赋》中的巫山神女失恋忧思的神话传说是基本一致的。⁽⁴⁾屈原描绘山鬼的诗句“若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。乘赤豹兮从文狸，辛夷车兮接桂旗。被石兰兮带杜衡，

折芳馨兮遗所思。……风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧”。山鬼是一位窈窕淑女，一会儿被薜荔带女萝，一会儿被石兰带杜衡，她在山中出行则乘赤豹从文狸，坐的是挂桂旗的辛夷车。她的动态是既含睇又宜笑，有时还“怨公子兮怅忘归”“思公子兮徒离忧”。由此可见，山鬼是一位披草带花、忧思公子，多愁善感的女神。张渥根据歌辞意象来塑造山鬼形象，山鬼裸露上身，肩披薜荔，腰带女萝，手持香草，坐骑赤豹，略有所思，在山中松树溪涧中穿行。山鬼的这一形象十分贴切的表现了《九歌》的词义，成为后来人们想象山鬼视觉形象的蓝本，现代徐悲鸿也画过山鬼的形象。

《国殇》在九歌中独标一帜，所祭祀的是为国而战死的将士。殇即伤也，男20未冠，女15为笄而死者，以及在外而死者，谓之殇。国殇即为国事而战死者引起的悲伤。屈原在此篇中未像其他篇章中用比喻、象征等手法，而是赋陈其事，直接描写悲壮的战争场面：“操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接。旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先。”再描写楚军被战败，尸陈原野，身首相离。在楚怀王和楚襄王时，强秦不断攻占楚国，大多为楚军失败。楚怀王还被骗至秦国三年而死于秦国，楚国人民喊出“楚虽三户，亡秦必楚”的口号。《国殇》具有强烈的爱国主义情感，赞扬将士们为国捐躯的英雄壮举。“诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌。身既死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄。”慷慨的歌声、刚强的品质，极大地鼓舞楚国人民的斗志。《九歌》中的前九篇都是祭祀自然神祇的，都是神话内容，唯有《国殇》是祭祀人鬼的。有无可能九歌的九字，本是指前9篇祭祀九位自然神，而第十篇《国殇》和第十一篇《礼魂》是附加的呢？屈原在写出祭祀神祇的歌辞后，认为死难的将士也应该祭祀，把他们和神一起祭祀，

(4) 马茂元选著：《楚辞选》，第105～109页，人民文学出版社，1980年。

这当然表达的是一种最崇高的敬意。张渥准确地把握了该篇的精神实质，对国殇内容进行视觉形象再创造。张渥在《九歌图》前8幅祭祀8位神的创作中，全用线条描绘形象，但在《山鬼》和《国殇》二图中则用线条和水墨相结合的方法加以表现。《国殇图》在苍劲的大树丛中簇拥着怒目圆睁的战士，将“魂魄毅兮为鬼雄”的气概表现出来。树叶被特意画成鳞片似的，和战士的铠甲相协调，同时增加其隐蔽的效果。在此，这些形象既是勇猛的战士，也是英雄的魂魄，生是英雄死是鬼雄。所以《国殇》中的人物形象兼具生和死、英雄和人鬼的双重特点，这是很难刻画的，张渥巧妙地解决了这个问题。张渥在将诗词文学形象转化为视觉绘画形象的过程中，探索出一些规律，很值得借鉴。徐邦达在《古书画伪作考辨》中谈到，传为赵孟頫的《楚辞·九歌图》并小楷书歌词一册（现藏美国大都会博物馆），认为此册决非赵氏所画，其《山鬼》《国殇》二图与张渥完全一样，应是张渥所画。此册《国殇》一图用笔，人物造型，树叶画法，与上海本和吉林本，几乎一样，出自一人之手。但徐邦达所见和所临的褚奂至正二十六年（1366）本，《国殇》中树叶作了改变，人物从1346年两本隐蔽在树中，改为在树前交谈，共有五位将士，其中一人背面、无头，另外四人亲切迎接他，无头战士应为新战死者之魂，加入人鬼之中。此画由于直接画了无头新阵亡战士，渲染了悲壮气氛，使观众更为感动和震惊，张渥在20年后对《国殇》画面的这一改动，使鬼雄成为更为直观的视觉艺术形象，给观众的印象也更为深刻。但1366年本里山鬼形象不知为何改为骑豹前行的男性，中年，有小短胡须，原女神山鬼是侧脸，但1366年本改为侧身头部转为正面向观众。张渥这一改动的原因和用意不得而知，有待进一步的研究。

《九歌图》是继顾恺之画《洛神赋图》后表现神话形象的最重要的图文本，张渥在李公麟基础上，创造了九歌系列神话形象，以线造型，风格清新，形象飘逸，线条流畅而飘举，其白描线条如行云流水，是晋顾恺之、唐吴道子、宋武宗元后在以线造型方面最有成就的画家之一。明代邹德忠在《绘事指蒙》中将李公麟和张渥的白描列举为描法的样板，在“人物十八描中”写到“铁线描如张叔厚”。张渥在九歌系列神话形象的创造上亦有很高的艺术价值，正如薛永年教授指出的“张渥以线描为基础的白描画法存在着个人的风格面貌，追求着个人艺术风格形式上的完整性”。⁽⁵⁾ 屈原根据楚国民间神话传说创造了《九歌》的文学形象，虽然当时的民间祭祀活动在演唱《九歌》时存在表演等视觉观看形式，但不可能将这些视觉形式保留下来，直到宋代亦无图画视觉形式。宋代李公麟和元代张渥使屈原《九歌》的文字形象获得生动的视觉审美形象，使楚国之神话形象得到更为广泛的流传。李公麟为《九歌》的神话文学形象提供了最早的绘画形象样本，而张渥在此基础上作了新的创造，且在持续20年的过程中画了多种《九歌图》，他不停地思考和创造九歌的绘画形式，这也充分反映出张渥十分崇敬屈原，钟情楚辞。他把《九歌》神话形象的创造作为自己创作的重要任务，因而他对《九歌》神话视觉形象的创造贡献也就最大。张渥自己可能书法不很突出，或者有意进行合作，将书写《九歌》神话形象的任务交给吴睿、褚奂等人，使诗书画联璧，加强了中国诗书画结合在同一平面的卷轴中这一民族艺术形式的表现力，使绘画与诗词、视觉艺术与听觉艺术完美的统一于一件作品之中，这使得张渥在中国人物画史上及中国神话形象的视觉图像创作中占有重要地位。

(5) 薛永年：《元代白描画家张渥与〈九歌图〉》，载《书画史论丛稿》，四川教育出版社，第108页，1992年。

一部以史为鉴的画册

——浅论金古良《无双谱》

A catalogue showcasing Chinese history: on the *Heroes* by Jin Guliang

撰文/薄松年

中国绘画在古代本来是重视“明劝诫，著升沉”的教育作用的，汉唐之际表现历史人物的绘画非常兴盛，发展到元明以后，文人画占据主流地位，画家们恣意放情于山水花鸟，人物画在正统画坛上显得有些衰微不振。但在普及于市民中的小说戏曲书籍版画中却得到了发扬。明末清初由于政局的振荡，知识分子思想受到强烈冲击，表现历史人物的绘画又重新抬头，代表者则有陈洪绶之《九歌图》、《水浒叶子》及《博古叶子》。借古人之事抒发作者忧国忧民之情，这些作品以版画形式刻印，在社会上产生相当影响。在此基础上清代初年又陆续涌现了诸如《凌烟阁功臣图》、《酣酣斋画谱》、《无双谱》等成套的人物画，其中《无双谱》是一件值得注意的作品。

《无双谱》作者为金古良，他本身是一位文人，关于他的生平事迹文献记载甚少，仅在康熙年间编纂之《绍兴府志·方伎传》中有如下简略的记述：

金古良，山阴人，画《无双谱》。先是陈章侯画水浒传像，各极意态，妙绝一时，

好事者雕行之。后有刘阮侔《凌烟阁功臣图》。古良名史，以字行，更字射堂，人物名手也。画无双谱。二子可大、可久世其学。毛其龄序曰：南陵与予同学诗，与徐仲山同学书，未为画而画精，是谱名无双而实具三绝，有书有画又有诗也。⁽¹⁾

方志中所引毛奇龄序，系毛氏为《无双谱》撰写之引言，其全文为：

古画无雕本，李公麟画孔门弟子曾琢于石，顾未雕木也。宋绍熙间刘待诏进耕织图，用枣木雕之，然其本不可见，余幼时观陈老莲雕博古牌，以为绝迹，而南陵以《无双谱》继之，夫南陵与予同为诗，与徐仲山同学书法，未为画也而画精。即是谱名“无双”而实具三绝，又书有画又有诗，不止画也，为画特精。纵以绍熙旧雕本而合观之，定无过者。适有以刘待诏清波门故居相问，余乃感其事而弁为是言七十七老人奇龄。

金古良生卒年代失考，但从毛奇龄的序中可知二人曾经同学诗。毛奇龄，字大可，萧

(1) 见康熙《绍兴府志》卷七十方伎传。嘉庆《山阴县志》记载与此大略相同。

山人。明季诸生，明亡，窜身城南山，读书于土室中。康熙十八年己未（1679）以廪监生召试博学鸿词，授翰林院检讨，充明史纂修官，后以假归，不复出，是明末清初著名学者。毛奇龄生于天启三年（1623），卒于康熙五十五年（1716），金古良年岁应与之相差不会太多，都是生活于明末天启、崇祯至清初顺治、康熙之际的人物。康熙三十八年毛奇龄为此书写引言，当时已是七十七岁的老人，可见他们友谊之长久。

明朝后期政治极端腐朽黑暗，从天启到崇祯阉党权奸把持朝纲，正直士大夫受到排斥和迫害，内忧外患不绝，农民起义风起云涌，关外日益强大的满族对明朝威胁严重。最后终于导致李自成义军攻破北京，崇祯皇帝自缢，继而清兵入关，挥师南下，出现了巨变。与此同时在南京又建立起为奸党马士英一伙把持的福王弘光政权，史可法等正直将帅受到压制排挤，翌年史可法在扬州死难，南京被攻破，清兵对所征服的地区展开残酷的镇压，在这社会发生剧烈变化的时代，一些富有民族情感的士人面对国破家亡的局势，以各种形式进行了抗争。金古良的家乡绍兴表现的尤为惨烈。曾任南明左都御史刘宗周在清兵攻破南京后，绝食二十日而卒，南明右都御史祁彪佳也在绍兴投水自尽以身殉国，曾在鲁王政权中任礼部尚书的王思任更在绍兴城被清兵攻破后，在自家大门上写下“不降”两个大字，遁入山中绝食自尽。他曾痛斥权奸马士英，写下绝命词，谓“夫越乃报仇雪耻之乡，非藏污纳垢之地”。画家陈洪绶则披缁入山为僧，自号悔迟。毛奇龄也在明亡后窜身城南山，读书土室中，过着避世的生活。

虽然因为文献史料的缺乏，我们还不能具体了解金古良在明亡后的表现，但他当时至少已是二十岁左右的青年，亲身经历了这一巨变，

不能不在心灵上留下深深的烙印。入清后金氏似乎并未再求取功名，“负才沦弃”，“人穷而诗益工”⁽²⁾，生活并不得意，以后随着清政权的巩固，政策也不断调整，康熙时期社会经济发展、安定，实现了多民族国家的统一，明代遗老的态度也有了一些转变，但几十年的历史沧桑却不会在他们的脑海中抹掉。金古良《无双谱》正是在这种历史环境下产生的。

《无双谱》的创作不是为了自娱自乐，而是有感而发。作者在画册序言中谓：在邓州“客居寡欢，辄引古人晤对饮酒”，集古人无双者四十人赋以歌诗并形之图画，是寓有深意的。他认为不仅如杜甫诗可为史，绘画同样也可作为史。他的朋友宋俊琴为此图书写弁言中也特别强调：“削竹题名章彰懿美，范金铸鼎用格谥奸，唯前事之不忘，庶开函而有益，……以画苑之真传，作史家之实录”，以史为鉴可知兴替，从无双谱中可引起对历史深刻的反思。

《无双谱》共画从汉到宋历史人物四十人，图像中各书简要小传，对页配有诗词加以评论。并根据内容及人物的特点配以不同的纹样装饰，用诗词绘画及图案多种手法对人物进行刻画，书中的人物都经过精心选择，国家的功臣良将、曾经的英雄豪杰；才华横溢的文人雅士、富有才情的品德女性、坚持道义的凡夫俗子。其中以正面人物为主，但也有少数为人诟病或存有争议的人物。时代有前有后，地位有高有低，但人物事迹突出可谓盖世无双，正因如此，对后人也就有更大的启迪作用。

《无双谱》所绘的人物始于西汉的张良终于南宋之文天祥，二人都是忠于故国的人物，这一首一尾的编排结构寓意深刻。张良为韩国贵族，其祖父辈战国时为韩国宰相，秦灭韩后他矢志复仇，散尽家财募得刺客，以百二十斤之大铁椎在博浪沙谋刺秦始皇，因误中副车未成。后来他投奔刘邦，在楚汉战争中运筹帷幄决胜

(2) 见康熙版《无双谱》陶式玉序。

千里，对建立统一而强大的汉朝功勋卓著。文天祥在南宋危亡之际尽家财为军费奋起抗元，被执后坚贞不屈，写下传颂千古的正气歌在大都从容就义。金氏对二人给予极高评价，作“波浪椎”及“日星河岗”词以歌颂，在题词页装饰以简册及五岳真形图案，谓其永垂青史，如日月经天江河行地一样伟大。画中的张良为一英俊青年，他伴随着身材魁梧手执铁椎的力士共同谋划，同时也歌颂了那位反抗强暴而没有留下姓名的英雄。文丞相则是从容背手而立，表达了他忠于宋朝与蒙元誓不两立的决心。

《无双谱》不以成败论英雄，对曾风云一世而功业未就的英雄也给予歌颂。西楚霸王项羽以力拔山兮气盖世的威力为推翻暴秦做出贡献，只是有勇无谋不能用人，最后导致乌江自刎，项羽的悲剧结局曾引起后人不少感叹，金古良在“垓下词”中也惋惜“身经七十战，一败竟无成”。图中项羽形象为披甲执剑的背影，面部形象少许，但却突出其炯炯的目光，充满英雄气概。乐府词的装饰以四环重线，表示项羽最后受到垓下之围而战败，创意颇为别致。号称小霸王的孙策，文才武略，猛锐冠世，英姿勃发，在汉末纷争之际他雄据江东，为吴国的建立打下基业。不幸英年早逝，未能成就更大功业，乐府词中称赞孙氏“少年如策从来无”，更装饰以讨逆将军黄金大印，图中表现他手执巨斧侧身面立，突出其美姿容，性豁达的少年英俊形象。

《无双谱》还热情颂扬历史上具有安邦定国的名臣。蜀汉丞相诸葛武侯，以未出茅庐而定三分天下的远略辅保蜀汉，以鞠躬尽瘁死而后已的精神感动世人。东晋宰相谢安，强敌当前之际指挥若定，粉碎苻坚百万之众，巩固了晋室基业。图中诸葛亮抱膝而坐，谢安幅巾袍服，二人皆从容镇定，爽俊儒雅，又以草庐中的伏龙和围棋盘作为乐府诗装饰图案，从中表现出他们的丰功伟业和高尚的人品。

更值得注意的是《无双谱》中选入了相当数量的女性形象。大都是品德高尚不让须眉的

人物。其中有投江寻父的曹娥、才华横溢继叔兄著述的班姬、为父报仇血刃强梁的赵娥、不屈服司马伦淫威跳楼殉情的绿珠、饱含深情织成五彩回文的苏若兰、代父从军的花木兰、为国家统一民族团结做出贡献的少数民族领袖冼夫人和历史上唯一的女皇武则天等。其中冼夫人是6世纪时历经南朝至隋代生活于岭南的黎族领袖。她能征善战，嫁与当时高凉太守冯宝，一生都在为维护统一和稳定效力，她设计击败了李迁仕的叛乱，冯宝死后又助陈统一岭南地区，各族百姓共同推举冼夫人为领袖，号为圣母。隋朝建立后，但仍命她的孙子迎请隋朝派驻广州的官吏，平定反叛隋朝的势力，奉隋朝诏书安抚各族，因此被封为谯国夫人，死后谥敬诚夫人。她历经三朝，维护国家统一与民族团结，立下了卓越功勋。两广及海南等地人民纷纷建庙奉祀。金古良笔下的冼夫人内穿铠甲外衬战袍，神色英武，执矛佩剑，表现了作者对冼夫人的崇敬之情。花木兰是中国民间家喻户晓的人物，她女扮男装代父从征，沙场十二年屡建奇功，金氏笔下的木兰是一位英俊的青年戎装战士，外貌上尚有一些女性的特征，她正一足蹬在石上整理弓弩，作战前准备。并作“女从征”词加以歌颂，装饰图案是一对虎符，表现她从征的功业。东汉时赵娥的父亲被豪强季寿杀死，赵娥的三个弟弟曾矢志为父报仇，但都不幸死于瘟疫，全家只剩下赵娥一人，且其丈夫早丧，赵娥终日身藏利刃寻找机会，终于在十余年后与仇人相遇，乘季寿猝不及防亲手杀死对方，并到官府投案自首。人们当时纷纷赞赏赵娥的义烈行为，还有些文人赋诗颂扬。画中的赵娥短衣素服，左手紧紧握拳，右手将刀高高举起，眉眼立竖，表现出不畏强暴与仇家势不两立的气概。武则天在过去无疑是一位有争议的人物，她在唐高宗宠信下靠权术立为皇后，高宗驾崩，她相继废掉中宗、睿宗自立为帝，改国号为大周。为了巩固其统治地位而任用酷吏，屡兴大狱，排斥异己，严刑峻法，冤狱丛生。但她也知人

善任，明察善断，破格用人；奖励农桑，发展经济。在她管理朝政近半个世纪中，社会稳定，经济发展，为后来“开元盛世”打下基础。金古良突破前人评价的局限，画出一个风度翩翩的美丽女皇形象，并以“女主昌”的乐府词歌颂武氏“策英贤，果刑赏。尔武媚，世无两”，更用百花齐放的花纹加以烘托，充分表现出武氏非凡的雄才伟略。

《无双谱》中收入唐末的张承业和五代冯道是两个比较特殊的人物。张承业为唐朝宦官，在宦官弄权误国的时代，张承业却是个例外，史书记载他清廉节俭，有谋略，在五代时他辅佐后唐恢复社稷，后其志未遂忧虑而死，画面对张承业作背影处理，双肩略耸而头侧向一方，个性明显。冯道在五代时前后事四朝十君，一生三入中书，居相位二十余年，亡国丧君，未尝在意，而自号长乐老。欧阳修著《新五代史》谓其“少廉寡耻”，也有人认为他虽然逢迎上意保住权位，但也能善用谋划，使战乱时代的百姓免于锋镝之苦，在他倡议下于后唐长兴三年(932)，由田敏等人在国子监内校订《九经》文字，镂版印行，是为官府记得印书籍之始，在文化上有一定贡献。画中的冯道折腰拱手，生动地刻画出老谋深算的卑微神态。

《无双谱》木版印本图像都是在画稿基础上由工匠刻版印刷完成的，其中也凝聚着雕版匠人的技巧和心血，刻版者为清初名刻工朱圭。朱圭，字上如，苏州专诸巷人。他技艺高超，能体会作品之神韵，操刀雕刻，铁划银钩，卓犖高雅，不同凡俗。因善于绘画，曾被召入内廷，在当时即享有盛名。曾为刘源《凌烟阁功臣图》(康熙七年，1668)、冷枚《万寿盛典图》(康熙五十二年，1713)、焦秉贞《耕织图》(康熙三十五年，1698)、释石濂《石濂和尚离六堂集》(康熙二十九年，1690)雕版。《无双谱》雕刻于康熙三十三年(1694)，朱氏从事雕版最少有三十多年的历史。

《无双谱》问世以后即受到广泛的欢迎，数

次翻刻重印，而且为一些工艺品作为图样流传，突出的是在嘉庆、道光之际民窑粉彩瓷器上流行的人物装饰，许多都是来自《无双谱》画本，有的还照录了书上的乐府诗词。当然最能体现艺术水平的还是《无双谱》作品本身。

《无双谱》有康熙年间初刊本、乾隆年间沈懋发刊本、光绪十二年同文书局石印本及现代《古代版画丛刊》影印本。其中以康熙原刻本为最佳，书前有陶式玉存斋撰序、毛奇龄所写引言、宋俊琴弁言及金古良无双谱自叙。后来翻刻本往往将这些序言略去。郑振铎大力搜罗古刻本版画，曾得无双谱数本，皆不甚满意，1956年于琉璃厂访得康熙原刻本，大喜过望，后收入所编辑之《古代版画丛刊》初集第五函中。郑氏藏本现藏于国家图书馆。其中另有一清代刻本无原书各序，却另附一前言：“古今人物不胜载矣，南陵金先生制为无双谱，始于汉迄于宋，右图左诗，得四十人性情品行迥异寻常，各极其致，欲为画中之史乎。画法绝似老莲，咏史句阮亭先生推为西涯后一人，非过论也。……王莽之伪、弥衡之狂，亘千百的难与为匹，意欲增入，惜无精手绘事耳。”尤感所收人物尚有不足，但此书雕印远逊康熙刻本一筹。

画稿经过刻版别有一种刚健的味道。但绘画原稿却常常流失而不易流传，令人难睹画本原貌。据悉前两年上海拍卖会上曾出现《无双谱》手绘本，全部为白描画稿，线描细润流畅，描绘精妙入微，人物形象比起印本来更富神采，据说为金古良氏原作，惜我无缘看到这一作品，亦不知此画册现在何处，如确系金氏手绘原稿，则应给以足够的重视。明清时人物画较之山水花鸟显得不够振作，而在版画领域却有着突出的表现，因此，我认为研究明清人物画不可忽视版画这一领域，出于此想法，我感到从陈洪绶人物版画，到《无双谱》、《啁笑堂画传》到晚清的任熊《剑侠传》等，应列入晚明至清代人物画创作的重要部分而加以研究，并给予足够的评价。

诗意画韵

——读中国古代的诗赋图画

Poetry in Paintings: on ancient Chinese paintings made to poetries

撰文/陈滢

在中国古代的绘画之中，有一个特别的类别——诗赋绘画，亦即以文学名篇为题材的绘画。此类绘画以中国古典文学里著名的诗词文赋为创作的主题，将文学的语言转化为绘画的语言；通过描绘中国古典文学名篇之中的人物与境界，表现诗赋的精神气韵与哲理思想，在绘画中拓展文学化的内涵。此类图画又通过中国绘画传统那十分独特的视觉、造型准则、笔墨韵律等形式特征，充分表现了中国古典绘画独特的抒情意味与文学性格。

以诗赋的意境入画

传为东晋著名画家顾恺之（约 345 - 406）所作的《洛神赋图卷》⁽¹⁾ 是诗赋绘画的开山之作（图 1）。该画根据魏晋时期曹植的名篇《洛神赋》绘制。曹植（192 - 232）是“建安文学”的代表人物之一。曹植年轻时十分爱恋一个美丽的女子甄氏。然而在战乱中，甄氏却先后为袁绍的儿子以及曹植的兄长曹丕所有，最后郁闷而死。甄氏死后的第二年，曹植入京朝见，曹丕将甄氏的遗物赠与曹植。曹植睹物思人，感伤不已。他离京返回封地时途经洛水，便写

下《洛神赋》，以洛河中的女神宓妃作为甄氏的化身，抒发对甄氏蕴积已久的爱慕之情与无限的追思。

传为顾恺之的《洛神赋图卷》（绢本设色，26.3 × 646.1 厘米，辽宁省博物馆收藏）是一个连环画卷。画卷的起首是曹植在随从的簇拥下来到洛河边歇息，他惆怅地在洛水的微波前徘徊。这时，洛神在水中缓缓出现，只见她云髻高耸，美目顾盼，体态婀娜，衣裙飘拂，时而凌波御风而行，时而飞腾飘忽上天；时而在河中戏水，时而在山间游走……她似来又去，“翩若惊鸿，婉若游龙”，“含辞未吐，气若幽兰，其神姿仙态不可名状。在洛神四周，还有“冯夷鸣鼓，女蜗清歌”，以及风神（雷神）和鱼龙等等神奇的物象。曹植一直在岸边观望，他虽然对洛神充满爱恋之情，却是咫尺天涯，可望而不可及：“余情悦其淑美兮，心振荡而不怡；无良媒以接欢兮，托微波而通辞”；最后，他哀伤地目送洛神乘风破浪而去，两人天各一方：“恨人神之道殊兮，怨盛年之莫当”，“悼良会之永绝兮，哀一逝而异乡。”自己则一步一回头地返回封地：“揽騑辔以抗策，怅盘桓而不能去。”

(1) 传世名为顾恺之所作的《洛神赋图》为数较多，但都是后人的摹本。其中辽宁省博物馆收藏的宋代摹本被学术界认为是最接近顾恺之原作的摹本，保留着原作的风采。



图1

传为顾恺之的《洛神赋图卷》，把曹植梦幻般的文赋转化为优美的画面与人物造型，将文学的形象转化为绘画的形象，灵动地展现了《洛神赋》所蕴含的深切情感——在想象的无穷空间中让自己与美丽的女神相遇，尽情抒发自己对逝去恋人的缕缕情思。画卷形象生动地表现了诗赋的意境，将一个表现爱情的缠绵哀伤，表现宇宙的超旷空灵的文学名篇演绎得丝丝入扣，动人心弦。此画卷也成为中国文化的经典作品。

传为北宋著名画家李公麟（1049 - 1106）作的《九歌图卷》和元代张渥（？ - 1356）作的《九歌图卷》则来自屈原的代表作《九歌》。“九歌”原为传说中一种远古歌曲的名称。《楚辞》中的《九歌》，是屈原吸取楚地民间的神话故事，用民间祭神乐歌的形式写成的11篇抒情诗。其中除了《国殇》是为悼念楚国阵亡将士而作，《礼神》是送神曲之外，其余均以祭歌的形式各写一神：《东皇太一》写天之尊神，《云中君》写云神，《湘君》和《湘夫人》写湘水配偶神，《东君》写太阳神，《河伯》写河神，《山鬼》写山神，《大司命》写主寿命的神，《少司命》写主子嗣的神。这些作品，有对神明的礼赞，有对神与神、人与神爱情的咏叹，有对爱国壮士的悼念，充满了神奇瑰丽的色彩。

传为李公麟的《九歌图卷》（纸本墨笔，32.9×869.6厘米，辽宁省博物馆收藏）分别画了《九歌》中的7个神明：《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》与《河伯》，7幅独立的图画连成一个长卷；张渥的《九歌图卷》（1346年作，纸本墨笔，28×602.4厘米，上海博物馆藏）则分别画了《九歌》的10个篇章：《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》与《国殇》，10幅独立的图画连成一个长卷。李公麟与张渥将屈原笔下神奇瑰丽的文辞意境，

转化为画面中一个个形象各异的人物：气宇轩昂的东皇太一，变幻莫测的云中君，雍容庄重的湘君，优美婉约的湘夫人，闲和严静的大司命，充满睿智的少司命，庄严潇洒的东君，乘风破浪的河伯，威猛妩媚的山鬼……画中描绘的这些自然界的神明，无论是其活动的环境，或是其容貌神情体态，无不符合他们作为各类神明的身份特点。就塑造人物形象而言，张渥似乎比李公麟更为生动传神。两位画家通过对人物及其环境的传神刻画，表达了自己理解与诠释的屈原辞章之意境——礼赞光明、正义、英雄，歌颂大自然的瑰丽多彩，咏叹爱情的真挚、热烈、哀伤、惆怅……这两组画虽然是白描画，却是幻丽多姿、飘逸超俗，充满了浪漫主义的情调。在每幅画的旁边，还有以古雅的篆书、行书抄录的诗篇原文，诗画对照，更是相映成趣。

南宋马和之（活动于1131 - 1162）的《唐风图卷》（绢本设色，29×827厘米，辽宁省博物馆收藏）以《诗经·唐风》入画（图2）。《唐风图卷》共有12段（幅），先文后图，每段以楷书录毛诗及序，再绘一图，依次为《蟋蟀》、《山有枢》、《扬之水》、《椒聊》、《绸缪》、《杕杜》、《羔裘》、《鸛羽》、《无衣》、《有杕之杜》、《葛生》、《采芣苢》，卷末有“唐风十二篇”五字。

《唐风图卷》是《毛诗》的辅图，在形式上遵循自汉以来“左图右史”的传统，以图画辅助文字的内容，图画本身的独立性受到较大的制约。但是马和之以他的才能，将《唐风》中的比、兴手法，诗化的文学语言，转变成为可视的绘画语言；将毛诗“序”所诠释的抽象的汉儒观点、议论与思索，⁽²⁾转化为具体的人物形象与生活场景：如《蟋蟀》，以满地落叶的秋天景色，画中人聆听秋虫鸣叫的神态，生动地表现出“岁聿其莫（暮）”、“蟋蟀在堂”等抽象诗句的意境。《扬之水》画一位前去投奔曲沃的

(2)《诗经》作为中国的第一部诗歌总集，首先是文学的作品；但是，由于传诗者在每篇诗歌前都加了一段“序”，以汉儒的观点加以解释，所以又是儒家的经典之作。而马和之的《唐风图》，则主要是表现诗“序”所诠释的内容。

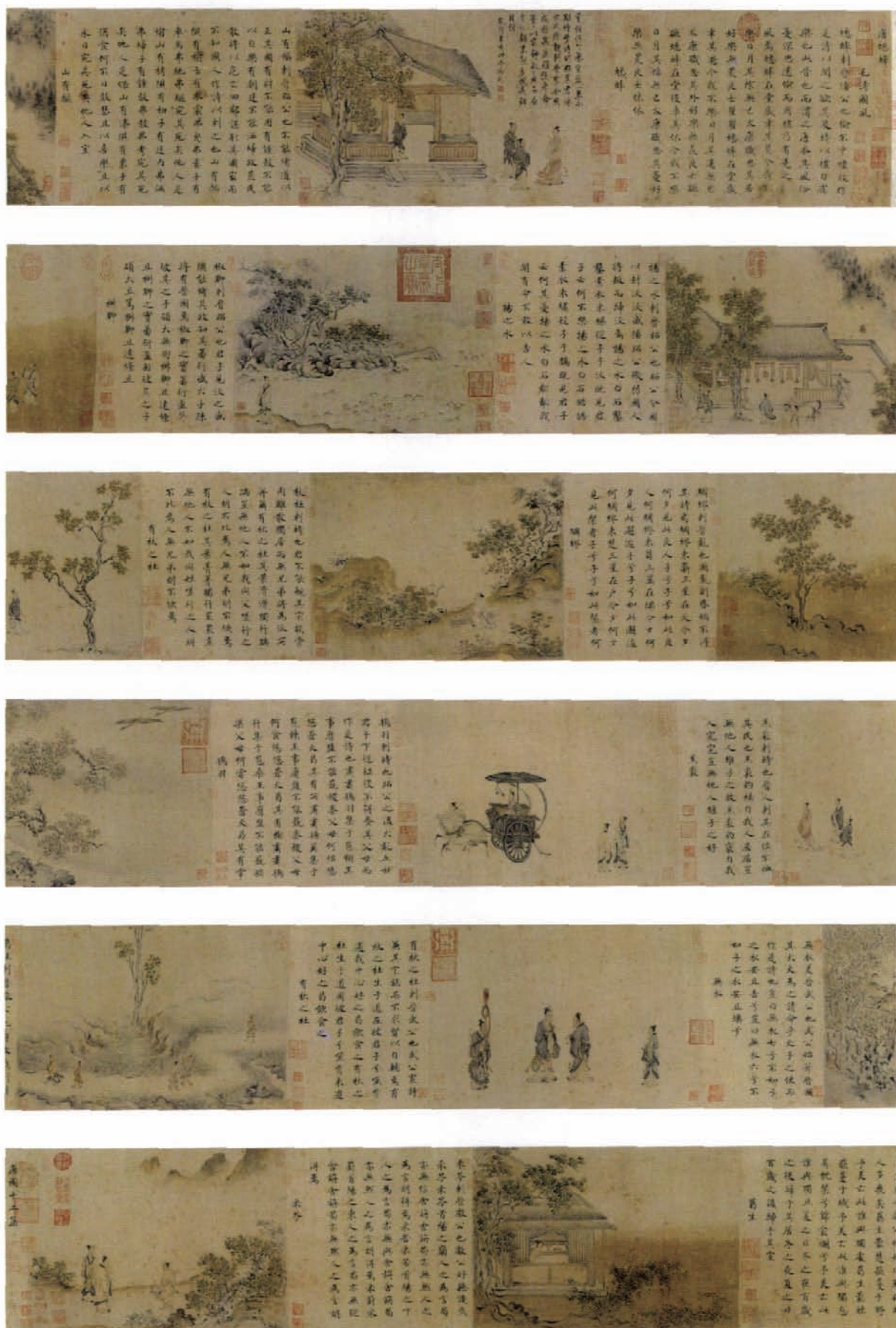


图2

贵族在水边行吟，河中白石历历，流水激荡活泼，映衬出人物“既见君子，云何不乐？”的欢快心情。《椒聊》画中的主体是高大茂盛、硕果累累的花椒树，树下有两个士人模样的人在议论、指点，体现了“君子见沃之盛强能修其政”的意境。《采苓》画采苓人向两个问路人指路，两个问路人一个将信，一个将疑；这一幅图画，将诗文劝人不要听信谎言，并引申为不要听信谗言的意蕴，形象地表现出来……

明代的马轼、李在、夏芷（以上三人生卒不详）的《归去来辞图卷》（1424年作，纸本墨笔，28×619厘米，辽宁省博物馆收藏），以陶渊明的《归去来兮辞》入画。《归去来兮辞》是陶渊明辞去官职，归隐田园的作品。马轼等人的《归去来辞图卷》那一幅幅既独立又连贯的画面，犹如陶渊明文辞的解读：辞官后的陶渊明急切回乡，“悟已往之不谏，知来者之可追”，“问征夫以前路，恨晨光之熹微”；陶渊明在田畴中行走，“农人告余以春及，将有事于西畴”；陶渊明在稚子嬉戏、鸡犬追逐、“有酒盈樽”的乡居中怡然自乐；陶渊明在山间观望飞鸟、在松下盘桓、在风雨中泛舟、在清流畔赋诗，悠然感受自然、宇宙的生气与节奏，进入“忘言”之境⁽³⁾；凸现了“云无心以出岫，鸟倦飞而知还”的隐逸心态……《归去来辞图卷》表现了陶渊明回归田园乡居之后的生活场景，将田园宁静优美的自然风光与陶氏悠然自得的心境融合在一起，平淡而又醇美，情趣盎然，意味隽永。《归去来辞图卷》虽是“北宗”一类院体画的形式，却是生动形象地表现了“归隐”这种文人生活的高逸境界。

明代由著名的文人画家文徵明（1470—1559）作画、著名书法家祝允明（1460—1526）书写的《兰亭序书画卷》（图3），以王羲之的《兰亭序》入画。此卷纸本设色，书22.9×48.7厘



图3



图4

米，画20.8×77.8厘米，（辽宁省博物馆收藏）是一件十分精美的作品。文徵明的绘画以细密的手法绘就，一一描绘了王羲之序文前半部分的情景。画中兰亭一带优美的自然风光，王羲之等名士超然绝俗、萧散玄澹的风神气度，与祝允明以洒脱的行书书写的《兰亭序》的文字组合在一起，别有一番“清风出袖，明月入怀”的飘逸韵致。

文徵明的《赤壁图卷》（1558年作，绢本设色，24.8×107.5厘米，上海博物馆收藏）（图

(3) 陶渊明《饮酒》诗曰：“结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔，心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真味，欲辨已忘言！”



4) 与仇英(? - 1552)的《赤壁图卷》(绢本设色, 25.1×90.8 厘米, 辽宁省博物馆收藏)(图5)都是以苏轼的名篇《前赤壁赋》入画。苏轼的《前赤壁赋》通过描写月色下雄伟壮阔的江天景色, 表达了对宇宙人生的超然见解, 抒发了旷达的胸襟。文徵明与仇英的构图大同小异, 都是画苏轼与客人泛舟夜游赤壁古战场——在辽阔的江天中漫游。开阔而空明的画面, 直入苏轼文赋的意境: “清风徐来, 水波不兴”, “白露横江, 水光接天。纵一苇之所如, 凌万顷之茫然”。在茫茫的大江中, 一叶小舟以及其中的人物显得很渺小, 对应了文章中客人的触景伤情、对人生的渺小短促的感叹; 而小舟中的人物又

很传神, 醒目地为苏子旷达的高谈阔论, 所阐明的天地万物“变”与“不变”的大道理, 大家在乐观中释怀“点题”。在文徵明的绘画后面, 是他本人以行草书写的《(前)赤壁赋》全文; 在仇英的绘画后面, 是他人书写的前、后《赤壁赋》全文。诗、画对照, 让人更形象地感悟到苏轼文赋中那种江天一色、雄伟壮阔, 遗世独立、超越凡尘的精神境界。

明代安正文(生卒不详)的《岳阳楼图轴》以范仲淹的《岳阳楼记》入画。范仲淹《岳阳楼记》, 以在阴晴不同的时候登临岳阳楼观赏不同的景致, 产生不同的感受为切入点, 抒写政治胸怀, 表现他崇尚的以天下为己任, 虽处逆



图5

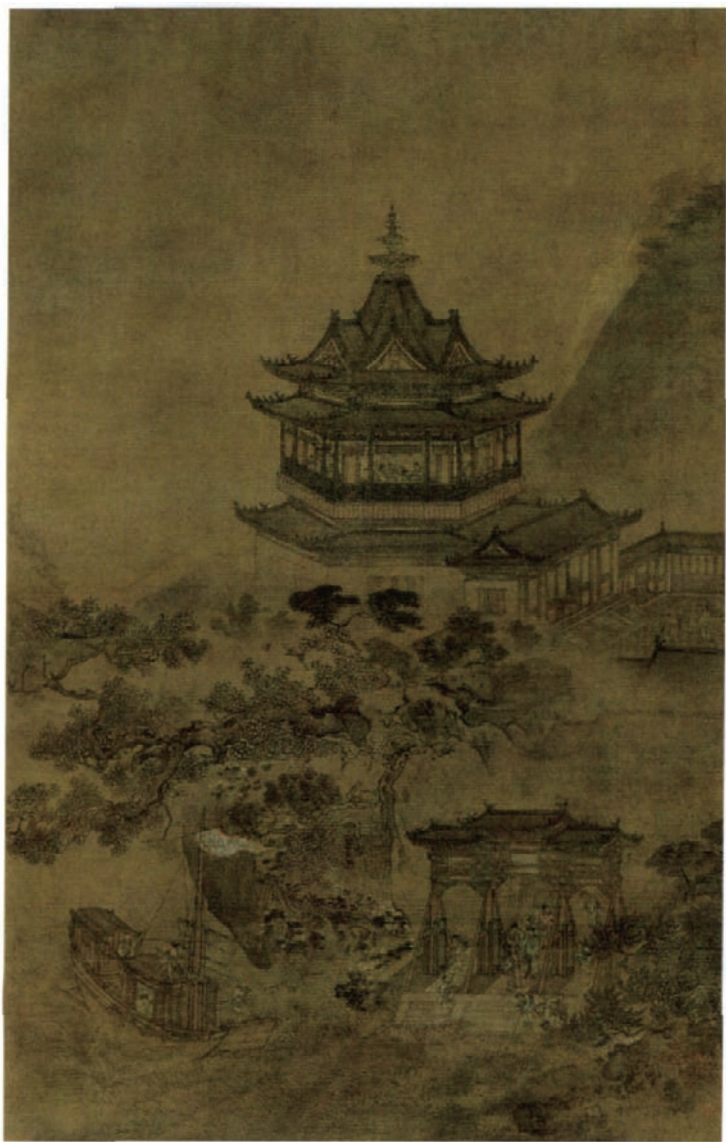
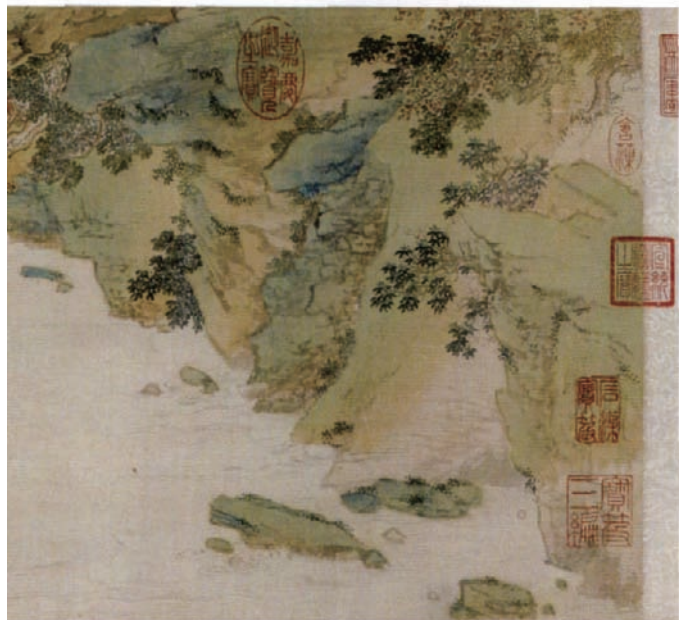


图6

境仍然积极用世的“仁人”精神。《岳阳楼图轴》（绢本设色，162.5 × 105.5 厘米，上海博物馆收藏）（图6）是一幅界画，画面上主要描绘岳阳楼的建筑，画家以其功力，赋予容易流于呆板的亭台楼阁图以一种奇巧、一种活力、一种意境。在精描岳阳楼的文物风华之时，再扩展四周洞庭湖的景象：“衔远山，吞长江，浩浩汤汤，横无际涯”，“迁客骚人，多会于此”从而让读画者联想、感悟《岳阳楼记》之中所铺陈的洞庭湖上阴晴不同的景致、登楼者悲喜各异的心情，进而升华到范仲淹所倡导的仁人的精神境界——“不以物喜，不以己悲”、“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”。安正文以画工画匠所为的、往往被视作“俗品”的界画，去传达文人士大夫千古名篇的内蕴，可谓独具匠心。

上述的诗赋图画，从不同的角度解读中国古典文学的经典之作，将文学的语言转化为视觉形象，将诗赋变成了图画。在这些画中，诗赋生成了绘画的意蕴，绘画给予了



诗赋可视的形象，诗心、诗境融于画景，画景充溢着诗意，诗画相融，创造了独特的中国古典艺术境界。

从绘画的形式品诗

诗赋绘画作为中国古典绘画体系的一个部分，既体现了中国画独特的形式特征与审美标准，又突出表现了自己的个性风格。诗赋图画以中国古典的观照视觉、造型意识与笔墨韵律，表现了诗化的空间境界、诗化的人物形象与诗化的韵律节奏，别有一种韵致与意趣。

1. 散点透视：诗化的空间意识

中国古代的画家对客观世界持有一种独特的观察角度，因而形成了一种独特的空间意识。这种独特的观察角度与空间意识根植于中国古代哲学的观照法。早在《易经》《系辞》的传里，就已经说中国古代的圣哲是“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜。近取诸身，远取诸物。于是始作八卦，以通神明之德，以

类万物之情。”《中庸》则有：“诗云：鸢飞戾天，鱼跃于渊，言其上下察也。”这种观照法，一直深刻地影响着中国的诗歌与绘画，从而形成中国古典诗歌与绘画独特的空间意识。⁽⁴⁾

中国古代画家对事物的观察用的是“散点透视”法，即以散射的视点观望无穷的宇宙空间，在徘徊移动、游目周览之中，集合多方的视点，组合成为一个超象虚灵的绘画境界。这与西方古典绘画那种建立在科学基础上，从一个固定的角度观察的“焦点透视”方法，有很强的深度感的空间意识迥然不同。

在中国古代的诗赋图画之中，画家观察事物的视点是流动不定的、俯仰往还的。如传为顾恺之的《洛神赋图卷》是一个横幅的长卷，画家的视点流动着飘瞥上下四方，“极人目之旷望也”。画中的景物在辽阔的时空中浮游流动。画中的主角洛神“体迅飞凫，飘忽若神。陵波微步，罗袜生尘。动无常则，若危若安；进止难期，若往若还……”在变幻的时空中以不同的姿态不断地出现，展现出宇宙灵气的往来、生命神韵的流动，形象生动地演绎出曹植文赋的文辞美、音律美与意境美。

文徵明的《兰亭序画卷》是一个横幅，画中那俯仰自得、游目骋怀的视点“仰观宇宙之大，俯察品类之盛”；移远就近、由近知远的构图，表现出“无往不复，天地际也”的无穷的空间意识，营造出晋人崇尚的晶莹澄澈、光明鲜洁的空灵境界——其山水是“若云兴霞蔚”⁽⁵⁾；其人物是“如在镜中游”，“濯濯如春月柳”，⁽⁶⁾“轩轩如朝霞举”。⁽⁷⁾文徵明将晋人以空灵的胸怀、玄学的意味所体会的自然山水、所表现的人格神韵，化作优美的绘画语言和具体而灵动的山

(4) 参看宗白华：《中国诗画中所表现的空间意识》，载宗白华《美学散步》，上海人民出版社，1981年5月。

(5) 刘义庆《世说新语》“言语第二”之88曰：“顾长康（顾恺之）从会稽还，人问山川之美，顾云：“千岩竞秀，万壑争流，草木蒙笼其上，若云兴霞蔚。”

(6) 刘义庆《世说新语》“容止第十四”之39曰：“有人叹王恭形茂者，曰：‘濯濯如春月柳’。”

(7) 刘义庆《世说新语》“容止第十四”之35曰：“海西时，诸公每朝，朝堂犹暗，唯会稽王来，轩轩如朝霞举。”

水与人物形象，将文学的因素与绘画的因素完全融合在一起，生发为一个澄澈的艺术境界。

除了上述的长卷画充分反映了中国古代画家对空间的吐纳与表现之外，在单幅的方形（手卷中一个个相对独立的画面）、立幅形制的诗赋图画之中，同样体现了中国古代画家独特的“以大观小”^{〔8〕}的观照法——鸟瞰式的俯视角度，极大拓宽的画面视野。画家所把握的景象，不是某一个时空段之中具体的、有限的局部，而是“仰观俯察、远取近求”的、综合了天地万物中的万千气象，再组合而成的全景式的艺术图景。如传为李公麟《九歌图卷》中的《云中君》、《湘君》、《大司命》、《少司命》、《东君》和《河伯》，在一个画面之内，同时有天上、地下的不同视点的各种景象，忽此忽彼，上下跳跃：各方神明或在高高的云霄之上腾云驾雾，或在人间的殿堂中凝神冥思，或在陆路或在河中匆匆行走……马和之的《唐风图卷》中的《蟋蟀》、《山有枢》、《鸛羽》和《有杕之杜》等图画，“以大观小”，“使屋舍之中庭后巷，远景之山东山西，悉可收于尺幅”。^{〔9〕}文征明的《赤壁图卷》和仇英的《赤壁图卷》，在一个画面当中有着多个视点：有从江中仰望的山崖，有在江边眺望的远山，有从空中俯瞰的小舟。安正文的《岳阳楼图轴》是长方立轴，其视点是鸟瞰式的，从高到低，从上到下，将“迁客骚人”们在高高的岳阳楼上雅集赋诗，在江边的码头依依道别，在扬帆起航的游船舱中观望江水等等的“全景”逐一包揽入画。

在上述的单幅图画之中，画家的视点也是流动的，有俯视、有仰视、有平视、有窥视；从

高到低，从远到近，由前到后，极尽“折高、折远”之“妙理”。^{〔10〕}“仰则观象于天，俯则观法于地”，“近取诸身，远取诸物”，^{〔11〕}“俯仰自得，游心太玄”，^{〔12〕}“目既往还，心亦吐纳”^{〔13〕}，“身所盘桓，目所绸缪”^{〔14〕}……画家采取变化不同的视点，在把握全境的虚实、明暗、开阖、高下的流动节奏中，表达出自己对空间独特的感觉。

中国古代的画家们用流动俯仰的眼睛——心灵来观看空间万象，在诗赋图画当中创造了辽阔、超旷、空灵、缥缈、萧散、淡远等等“散点透视”的空间形态，形成绘画的意境。而这些绘画的意境，与诗赋文辞的意境又是相连相通的：

灵皇皇兮既降，飏远举兮云中。览冀洲兮有余，横四海兮焉穷。（屈原《九歌·云中君》）

高飞兮安翔，乘清气兮御阴阳。吾与君兮齐速，导帝之兮九坑。（屈原《九歌·大司命》）

仿佛兮，若轻云之蔽月；飘摇兮，若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出渌波。（曹植《洛神赋》）

仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。（王羲之《兰亭序》）

策扶老以流憩，时矫首而遐观。云无心以出岫，鸟倦飞而知还。（陶渊明《归去来兮辞》）

衔远山，吞长江，浩浩汤汤，横无际涯；朝晖夕阴，气象万千。（范仲淹《岳阳楼记》）

月出于东山之上，徘徊于斗、牛之间。白露横江，水光接天。纵一苇之所如，凌

〔8〕 沈括：《梦溪笔谈》卷十七。

〔9〕 阮璞：《对“以大观小”“折高折远”之曲解》，载阮璞《中国画史论辨》第261页，陕西人民美术出版社，1993年7月。

〔10〕 沈括：《梦溪笔谈》卷十七。

〔11〕 《易经·系辞》。

〔12〕 嵇康：《赠兄秀才入军》。

〔13〕 刘勰：《文心雕龙》。

〔14〕 宗炳：《画山水序》。

万顷之茫然。浩浩乎如凭虚御风，而不知其所止；飘飘乎如遗世独立，羽化而登仙。

（苏轼《前赤壁赋》）

中国古典诗文那种“俯仰自得、游目骋怀”的意境和超旷空灵的宇宙感在诗赋图画之中得到了形象的表现。诗赋图画所营造的境界，是一种诗歌的境界，诗赋图画所表达的空间意识，是一种诗化的空间意识。

2. 不似之似的造型：诗化的艺术形象

中国古代绘画是具象与意象相统一的艺术。中国古代以工笔勾勒和重彩设色为宗的绘画（丹青），大致是写实的、具象的。然而在工笔重彩画的大师顾恺之、阎立本、张萱、周昉、顾闳中等人的作品中，不管是“以形写神”^{（15）}的描摹，或是“目识心记”^{（16）}的默写，其写实具象的程度，从来就没有达到西方古典写实主义的精确逼真程度。元代以后以“写意”为宗的水墨画（文人画）取代工笔设色成为画坛的主流，但是不管中国画的意象性、抽象性如何发达，中国画又始终没有彻底抛弃具象，没有走到西方现代派艺术那种纯粹抽象的地步。“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”^{（17）}是中国画家的造型准则。

中国古代绘画是一种高度概括的艺术：画家所把握的绘画形象，不是确定的某一个时空段中的某一物象，而是“仰观俯察、远取近求”的、综合了天下物象的各种美的形式要素，加以重新组合再造的高度概括的艺术形象——“不似之似”^{（18）}。

以“不似之似”的造型理念所塑造出来的绘画形象，是具象与抽象的结合体，是诗化的艺术形象。现在能看到的诗赋图画，无论是重彩丹青，或是白描、水墨，无论是文人雅士所为，

或是画工匠人所作，都深深地体现了中国古代绘画的这种独特的造型特征。

传为顾恺之《洛神赋图卷》、文征明《兰亭序画卷》和《赤壁图卷》、仇英《赤壁图卷》和安正文《岳阳楼图轴》是较为细密的工笔设色画，画中无论是人物（或神明）、山水、树木、花草，或是车马、船只以及亭台楼阁，大体是“以形写形”、“以色貌色”的。李公麟《九歌图卷》、张渥《九歌图卷》、马和之《唐风图卷》和马轼、李在、夏芷《归去来辞图卷》是属于清疏一路的白描画、墨笔画，画中的人物与景物大体也是“应物象形”的。

上述诗赋图画的造型，都是“形似”的。但是这种“形似”却是中国式的“形似”。中国古典的“写实”绘画，不会、也不屑去追求具体精确的描绘。如果拿中国的古典写实绘画与西方的古典写实绘画——起源于希腊、罗马坚实的圆雕与建筑，讲求透视的比例、解剖的结构，物体在光线中有明暗变化、在光影中立体凸现的绘画——相比较，中国画平面的“形”是“不似”的。中国古典绘画的“似”，更多是一种中国独特的“心存目想”、“神领意造”的“似”；塑造出的人物形象和自然物象，不是现实世界的哪一个人物、哪一处景物的再现，而是情感的体现和象征，是缥缈、幻化、空灵，令人浮想联翩的艺术形象——诗化的艺术形象。

中国古代画论对人物造型的“似”与“不似”有十分独特的论述，而这种画论也是充满诗化的意味、诗化的审美标准的：

画，形也。（《尔雅·释言》）

以形写形，以色貌色。（南北朝·宗炳：

《画山水序》）

应物象形、随类赋彩。（南北朝·谢赫：

（15）顾恺之：《摹拓妙法》。

（16）《宣和画谱》“人物三·顾闳中”曰：“……闳中夜至其（韩熙载）第，窃窥之，目识心记，图绘以上之。”

（17）齐白石：《齐白石画集序》。

（18）石涛：《大涤子题画诗跋·题画山水》卷一。

《古画品录》)

画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。(北宋·晁补之：《和苏翰林题李甲画雁》)

传神者必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托也。(明·莫是龙：《画说》)

中国古代画论的造型说是一种诗化的学说，其表述的形象是扑朔迷离、不可捉摸的。这种玄妙的古代画论，为中国画家的艺术概括与艺术创作留下了充分发挥的空间。画家们从对象中提炼“不似之似”的造型美——既不彻底具象，也不彻底抽象；既超越客观物象的“真实”，又在抽象的意象中不离可视的形象，主观与客观相结合，化景物为情思、意绪，从而塑造出诗化的绘画形象。

不似之似的造型意识，诗化的人物形象，是心灵的表现，精神与自然的合一，深切地体现了中国古典艺术的“中和”内蕴，凸显了中国绘画与诗赋相似的“意象性”。

3. 笔墨的流动：诗的韵律与节奏

中国的古代绘画又叫丹青，原本是以线条、色彩为造型因素的。从顾恺之的“春蚕吐丝”，到阎立本的“铁线描”，到吴道子的“莼菜条”（兰叶描）；从魏晋、隋唐五彩缤纷的壁画，到盛唐金碧辉煌的“青绿山水”，再到两宋华丽典雅的院体画等，线条与色彩构成了中国画“笔墨”的主体。而从宋代开始，墨笔画（文人画）兴起，之后线条被发展到无以复加的地步，而色彩则日渐式微，线条与水墨构成了中国画“笔墨”的主体。

线条、色彩、水墨组成了中国画的“笔墨”，构成了中国画的形式特征。在中国画领域，笔墨的表现性效果——笔墨自身——具有独立的审美价值。中国画家在创作之中，以流动的笔墨造型：勾勒线条，平涂色彩；绘画中的形象

是由抽象的笔墨所组成的——画家将所要绘画的自然界中的物象，提炼概括为大小、长短、疏密、繁简、直曲、轻重、刚柔、奇正的线条、色彩与水墨，在点、线、面交错流动的形相之中，透露出物象的形体、气势，表现出笔墨的趣味——节奏、韵律、性灵，传达出画家对自然与生命的感悟。这种东方古典绘画的形式意味，与西方古典绘画那几何立体的块面、变幻的光影等形式表现大异其趣。

出身于东晋士族的顾恺之是中国古典绘画的师祖，传为他的《洛神赋图卷》充分体现了早期的中国画笔墨“高古”的形式特征：“春蚕吐丝”般的线条匀细柔润，流转游动，“紧劲联绵，循环超忽”、“气脉通连”⁽¹⁹⁾，有一种娴穆的自然感。在人物的容貌、衣饰上，在山峦的边线上，那平涂、晕染、勾点的各种色彩，古朴、高华、绚丽、典雅。画家在笔墨中注入自己的感情律动，在状物中抒情，在抒情中状物。其笔墨形式可谓“古雅之气”袭人，呈现出独特的形式美感，出色地表现了曹植在《洛神赋》中所传达的超旷空灵的宇宙生命气韵、不同生命姿态的人物形象，以及奇幻瑰丽的神话意象。

李公麟是中国古代绘画成熟时期的大师，是全才型的文人画家。他在遍学顾恺之、张僧繇、吴道子、周昉、张萱用线的基础上，“更自立意，专为一家”⁽²⁰⁾。他将过去只是作为粉本的白描画稿，创立为白描创作；他纯化线条的造型意识，将线描技法升华为一种具有独立审美意义的艺术形式。张渥则是李公麟白描画的继承者。在李、张两人分别创作的《九歌图卷》之中，画家通过线条的轻重、枯润、浓淡、长短、粗细、虚实、刚柔、疾徐、曲直等等丰富的变化，超象立形，依形造境，因境传神。在一幅幅的白描画中，净化了的线条洁净轻细而又蕴含着风骨力度，满幅飞舞飘动，“行云流水有起

(19) 张彦远：《历代名画记》。

(20) 《宣和画谱》卷一一，《中国书画全集》第二册，第94页。

倒”，洋溢着生命的活力，呈现出力量美、气势美、节奏美、韵律美，出色地表现了线条自身的韵致与意趣。从李公麟、张渥白描画的韵律之中，可以品味到屈原描写的神话世界的神奇、瑰丽、生动、活力、狂放、炽热、深沉——淋漓尽致的浪漫激情。

官至工部侍郎的马和之，在他的《唐风图卷》中体现了“作家与士气兼备”的才华。12幅的《唐风图》，既有院体画的程式，又有文人画的意趣。马氏对景物氛围的渲染极富抒情意味，那清灵的水墨渲染与轻淡的浅设色造成一种迷蒙清逸的意境。图中为人物造像的线条就更有特色。马氏的线描源自吴道子似莼菜条的“兰叶描”，但他推陈出新，自成一格，将兰叶描变成两头细中间粗的、富有弹性的“蚂蝗描”。《唐风图卷》中的“蚂蝗描”行笔飘逸、萧散、淡雅，呈现出特别的悠然的意趣。那既“状物”又抒情的线条、墨色组合在一起，舒缓流动，在“笔墨”之中呈现出诗歌般的节奏与韵律。

明代“四大画家”之一的文徵明，又是一个“作家与士气兼备”的全才型的文人画家，他的《兰亭序画卷》展示了他深厚的绘画、书法与诗文学养。该画是一般文人画家不屑、也不会的“青绿”设色画，其勾描与设色相当工致精细。然而在繁密之中，又处处可见“简法”的秀逸之致，如勾勒的线条飘逸灵动，所敷染的色彩闲和严静，“工”中寓“写”，含蓄蕴藉；敷彩之中，灵气往来。在那散发着典雅的书卷气息的笔致墨韵中，处处可见《兰亭序》那飘逸、萧散、空灵的神韵，可见王羲之那“飘如游云，矫若惊龙”⁽²¹⁾的魏晋名士风度。

在文人画家之外，职业画家的笔墨也不乏诗意的表现、诗化的美感。如马轼、李在、夏芷的《归去来辞图卷》，在被归为“北宗”的院体画的图式语言之中，亦不乏情调与律动：苍劲清润的水墨、抑扬顿挫的线条，别有一种放

达与潇洒，在笔墨本身，就蕴含着情趣、气韵和意境——蕴含着陶渊明《归去来兮辞》的文学意味。仇英的《赤壁图卷》那纤细文秀的用笔、清淡明丽的设色，含蓄蕴藉，典雅清逸，不光是对现实的模拟，更是表现了形外之意，画外之趣——诗的韵律与节奏的和鸣，笔情墨韵之中有着诗一般迷漫、空灵、旷远的韵味。

中国古代诗赋图画那流动的笔墨构成了独特的形式美感，形象地展现出诗歌的节奏与韵律。图式中的笔墨不仅仅是绘画造型的元素，更是一种情调，一种神韵，一种诗化的东方艺术境界，既充满了“绘画性”，又充满了“文学性”。

结语

中国古典的诗赋图画融诗心、诗境于画境，将诗赋丰富的想象与情感化作绘画的境趣，对抽象的诗赋形象作具象的描绘与表现；诗赋图画又以绘画的形式诠释诗赋的气韵，将中国古典绘画的抒情性、文学性充分展现出来——将中国绘画那“形式中的意味”充分展现出来。诗赋图画将诗与画“二者异迹而同趣”之处和谐地糅合在一起，诗画交融，具有深厚的人文内涵与独特的形式趣味，独辟一种审美情趣，独辟一种东方情调的古典艺术境界。

参考书目

- 周积寅编著《中国画论辑要》增订本，江苏美术出版社，2005年7月。
- 阮璞：《中国画史论辩》，陕西人民美术出版社，1993年7月。
- 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年5月。
- 杨仁恺主编《中国书画》，上海古籍出版社，1990年5月。
- 褚斌杰：《中国古代文体概论》，北京大学出版社，1984年6月。
- 李泽厚、刘纲纪主编《中国美学史》第一、二卷，中国社会科学出版社，1984年。

(21) 刘义庆《世说新语》“容止第十四”之30曰：“时人目王右军：‘飘如游云，矫若惊龙’。”

“雅初”、“印龕”、“观复斋”

——有关蒋汝莘的一些印鉴和字画藏书

Seals of “雅初”, “印龕” and “观复斋”:
on some seals used by the collector
Jiang Ruping as well as his calligraphy
and painting collections

撰文/唐友波

在有关王国维的一项资料整理中，发现有一位似字号为“雅初”、“印龕”的人物，高野侯及王国维分别为他所藏的《雪堂藏器拓本》题签和题跋。“雅初”、“印龕”，以前不知为何人，包括一些大型的集著考释亦谓：“何人不详。”现知此人即为近代藏书家“密韵楼”主吴兴（南浔）蒋汝藻之弟——蒋汝莘。

该《雪堂藏器拓本》装裱成四册，册长33.5、宽20.5厘米，楠木板护夹。四册均有题签，原黏于夹板外，后改黏于扉页（图1）。原装的四册并未编序，今按每册所收铭拓器类，分别序为四册（下同），其题签依次为：

雪堂藏器拓本 辛酉十二月 印龕属书 野侯（野侯书）

雪堂藏器拓本 印龕属 野侯书（高显）

雪堂藏器拓本 印龕案定 野侯题（高野侯）

雪堂藏器拓本 辛卯冬日 野侯题（高中之印）

“卯”，依《说文》乃“酉”之古文，故“辛卯”亦即“辛酉”。



图1

应“拓本”藏者所请，王国维共题跋三十五处，分见于四册。第四册最后的一条王跋谓：

近时藏家以潘、陈二家为巨擘。潘氏所藏三百余器，殆无一伪器，斋间出一二如大丰敦等，疑是翻沙之物。若憲斋所收则伪者较多矣。雪堂所藏八九十种亦皆精案，惟苏冶妊鼎可疑，然亦承前人之误，可谓精矣。辛酉仲秋，雅初先生出此属题。此册中诸器皆为余曾所摩挲者，其文字亦颇有所发明，因为题记数十则，请是正焉。孔子生日，海宁王国维（静安）。

辛酉八月戊辰朔（9月2日），十五壬午（9月16日），“孔子生日”为二十七日甲午，当9月28日，与后来定的孔子诞辰的公历日子恰是同一天。“辛酉十二月”，当1921年12月29日至1922年1月27日。从王国维题跋至高野侯题签，其间仅相隔三月余（图2）。

故此知以上题跋及题签，乃王国维和高野侯分别在辛酉（1921年，王国维时年45，高野侯年44）八月、十二月，为此集拓本的藏者‘雅初’、‘印龕’所题。

检查相关的工具书，无法获得符合条件的结果。再查相关的实物或遗迹留存，发现了一些很有意思的线索，关键是这些线索最后形成了完整的证据链，给出了明确的指向。

首先有关“印龕”的有：



图3

1. 西泠印社藏
吴昌硕篆书斋额“观复斋”（图3），其跋文谓：

昔邵念鲁
顏斋曰“思复”，
而姚石甫亦以
“中复”榜其堂。
印龕居士曰：此
其人或身厄阳
九，潜玩羲象，
以寄其起元之
思；或洗心崇业，
欲进其德，而无
貽不远之悔，是
非吾之所谓复
也。吾所谓复者，
冀天心之由蹇而
亨，而因以恢

乎我之故，而不终否焉，或庶几乎？余曰：有是哉，居士之善于自慰也。复之象曰利有攸往。推斯指也，以今之遭而于以卜其后之裕也无难矣。爰揭“观复”二字以题其榜之眉。乙丑秋仲，吴昌硕年八十二。

乙丑，时在1925年。

2. “印龕写经”墨若干（雍和嘉诚2007年11月、保利2009年11月曾分别上拍。图4），



图2

面镂一尊佛像，涂金。一侧“中元甲子造用松烟三成漆烟七成和剂”，一侧“徽州休城胡子卿造”，俱楷书阳识。背书两行楷书阳识：

印龕写经

甲子，时在1924年。

3. 金心兰“风高梅韵一天霜”水墨纸本立轴（苏州东方2008年春拍），有签条：

金心兰墨梅真迹，印龕藏

其次，有关“雅初”的有：

4. 西泠印社藏吴昌硕“华亚鹿车出，潮平鲤翰来”隶书五言联（图5），款署：

雅初老兄正腕 丁卯秋吴昌硕年



图4



图5



图6

八十四

丁卯，时在1927年。

5. 林琴南山水立轴（天津瀚雅2009春拍，图6），题款：

辛酉十月写于宣南烟云楼。雅初先生大雅之属，畏庐林纾并识

辛酉，时在1921年。

6. 赵叔孺治印（《赵叔孺印存》，上海辞书出版社2002年版，第69、72页。）：

雅初秘笈

雅初手录



再次，发现与“雅初”相关的“蒋汝莘”印迹

7. 张謇《临晋贤堂帖》（北京华辰2004年春拍，图7），收藏印鉴有：

吴兴蒋汝莘珍藏、雅初秘玩

第四，发现与“观复斋”相关的“蒋”氏印迹：

8. 清刻本《梅花喜神谱》（上海博古斋2009年秋拍，图8），藏书印鉴有：

观复斋、吴兴蒋氏观复斋书记

此外，与之相关的印章、藏书及题识，还有：

9. 赵叔孺治印（《赵叔孺印存》第80页）：

蒋汝莘印



10. 嘉德2007年四季第十一期所拍之明崇禎刻本《史记》，具“蒋汝莘”墨笔题识。

11. 北京德宝2009年秋拍之清同治十年（1871）济南皇华馆书局依马氏自刻板补刻本《玉函山房辑佚书附目耕帖三十一卷》，装八函八十册，夹板上帖签署：

观复斋藏

12. 张謇是蒋汝藻父亲蒋锡绅之挚友，其所作《婴宁居士乌程蒋君墓志（民国二年癸丑）》曰：

吾友婴宁居士蒋君……辛丑十月，病中风，左体废；甲辰，就医上海，八月二十六日卒。其生以清咸丰五年七月十四日，年五十。配刘。子四：长汝藻，癸卯举人，学部郎中，宣统元年加七级，请赠君为荣

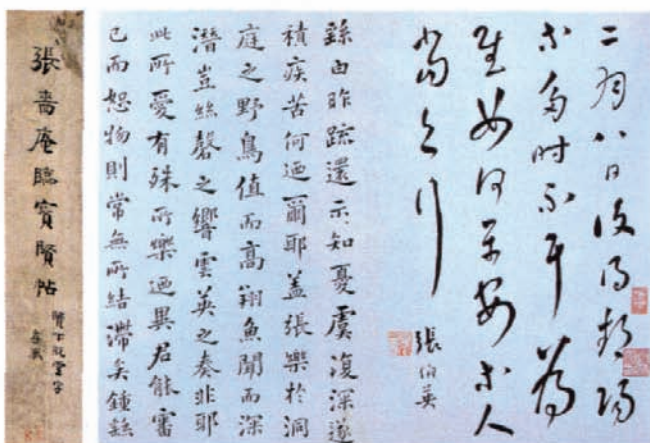


图7



图8

禄大夫；汝莘，国学生；汝荃，员外郎取衔；汝华，国学生，俱敦笃修谨，不失家法……⁽¹⁾

另2001年浙江人民出版社《中国近代最大的丝商群体——南浔的四象八牛》所附“蒋氏家属世系表”：蒋汝藻兄弟四人，其下蒋汝莘、蒋汝荃、蒋汝华。又承王国维曾孙王亮先生告，其曾读蒋汝藻致王国维信，中有言及与汝莘等涉及家产事云。

其实，王国维在给蒋汝藻的信中多次提及“雅初先生”，又以“雅兄”称之。

如1923年6月10日信末附言：“雅初先生前均此不另”，7月4日信之“雅初先生前均此”，8月信之“雅兄均此”等。又某“初三日晨”致蒋汝藻信谓：“昨奉诣，适公出。雪堂书扇三已寄来，留在雅兄书桌上，想已瞥入矣”等等⁽²⁾。

王国维曾为蒋汝藻整理图书编“藏书志”，始自1919年。高野侯也与蒋氏兄弟交往密切，曾为蒋氏“密韵楼”镌刻“密均楼”、“天健楼”、“乐圃影刻宋元本书籍记”等多方藏书章。王、高之间亦甚为熟稔，王氏致蒋汝藻信常提及，时有“欣木先生乞代致候”云。陈寅恪曾藏有高野侯原藏汪然明刻本柳如是尺牘，王国维为题七绝三首⁽³⁾。更有些巧合的还是传世一成扇，乃王、高二人为蒋汝藻之子蒋祖诒（谷孙）这

位“仁世兄”作书画于上者。王国维因“谷孙仁世兄属书近词”，故书作于1919年的《霜花腴》，及见于《人间词》的旧作《浣溪沙》与《菩萨蛮》；高野侯绘月梅，“为谷孙世兄写清洁之趣”。（北京诚轩2010年春拍“王国维、高野侯自作词三首、清洁之趣成扇”）故其前后为蒋汝莘所藏集拓题跋和题签也就十分自然了。

清以来颇多以“观复斋”名室者，著名者如见于《清稗类钞·豪侈类》的汪己山。徐珂记其：“工书，能作方丈字，得率更笔意。广结名流，筑观复斋，四方英彦毕至，投稿赠无虚日，与扬州之玲珑山馆、康山草堂、天津之水西庄后先辉映。”又有以“观复斋临帖石刻行世”的李庆来。即同时代同浙江人亦有曾国藩的孙婿吴永。吴永（1865-1936），苕溪（今属浙江湖州）人，字渔川，一字盘公、盘庵，室名观复斋，清末曾任怀来县知县，随慈禧西行，曾口述《庚子西狩丛谈》，辛亥革命后，又曾任山东提法使、国务院秘书。吴永亦工书，学董其昌三十年，后人评曰“几可乱真”。

但是，作为性喜艺术，鉴藏书画善籍，富学养，与当时艺术家、学者多有交往的“印瓮居士”，署“观复斋”、“吴兴蒋氏观复斋”者，当然就只是“雅初先生”蒋汝莘了。■

(1) 《张季子九录·文录》卷十四，10页至11页，上海书店出版社1991年12月影印“民国丛书”第三编·97。

(2) 均见于中华书局1984年《王国维全集·书信》

(3) 见陈氏《柳如是别传》第四章“河东君过访半野堂及其前后之关系”；夏承焘《天风阁学词日记》亦有此陈氏所藏事。

太原出土春秋吴国铜器及相关问题

Wu-State bronzes excavated from Taiyuan and some relevant issues

撰文/李夏廷

春秋时期吴国铜器在晋地多有出土，如山西代州蒙王村出土的吴王夫差鉴、原平峙峪出土的吴王光剑、万荣庙前村出土的王子于戈、榆社出土的吴王姑发剑，以及河南辉县出土的吴王夫差鉴和剑等。张颌、陶正刚、劳伯敏等先生对此有专文详细介绍讨论⁽¹⁾，这里就不再赘述，现在仅将太原新近出土的吴国铜器加以介绍。

上世纪80年代末，山西省考古研究所和太原市文管会在太原南郊金胜村发掘了一批古墓葬，其中M251春秋大墓引人注目，墓主系春秋末年晋国执政卿赵鞅（赵简子）应没多少疑问。该墓发掘报告已于1994年出版，因种种原因，当时的发掘报告仅报道了这一座墓的资料⁽²⁾。

1994年，在距离M251东边百十米的坡下又发现一批东周墓，其中4座为铜器墓，墓主或许是赵简子的族人或陪臣，四座墓出土青铜器数百件，由于种种原因，发掘资料至今尚未系统整理，绝大多数铜器也未修复，在这批铜器中，发现几件有铭文的吴国铜器，

在征得发掘主持者惠允后，这里先期介绍并加以讨论。

吴王夫差鉴

金胜村673号墓出土，同出一对，一件残尚未修复，整修一件高38.5、口径62.7厘米（M673：1），有对称的兽耳衔环，鉴颈部饰横鳞纹，腹部饰蟠螭纹和垂叶纹，器内壁有铭文三行13字：“攻吴王夫差择其吉金自作御鉴”。（图1）

盖鼎

金胜村674号墓出土，同出3件，残破，均未修复，据观察它们尺寸不一，或许为一套列鼎，图中标本（M674：3）复原通高53.5、口径42.8厘米，盖上有3只兽形纽，盖中央有绶索纹套环，器和盖用子母扣扣合，附耳内外侧均有纹饰，高足外撇，足跟饰兽面纹，鼎内壁有两行铭文，铭文似经锉磨，故漫漶不清而难以释读，惟左边隐约似有“吴王”字样，器型和纹饰为典型的春秋晚期吴国式样。特别是纹饰，为吴国铜器特有的细密S形纹（图2）。

(1) 张颌：《万荣出土错金鸟书戈铭文考释》，《文物》1962年4～5期；陶正刚：《山西出土的吴越地区青铜器及其研究》，《吴越地区青铜器研究论文集》，两木出版社，1997年；劳伯敏：《从异地出土的有铭吴越青铜器看晋与吴越的文化交流》，《鹿鸣集》，科学出版社，2009年。

(2) 山西省考古研究所、太原市文物管理委员会：《太原晋国赵卿墓》，文物出版社，1994年。

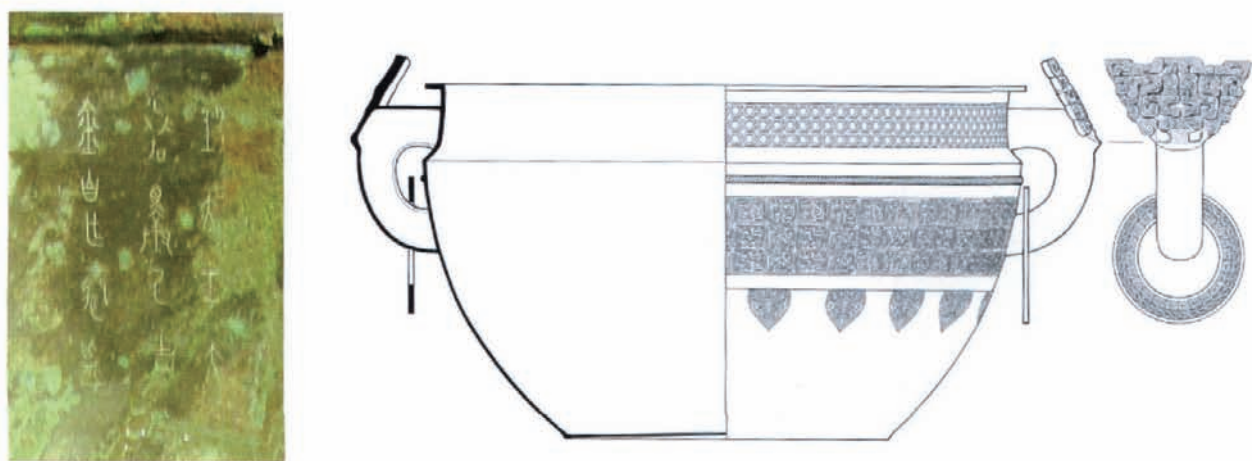


图1 太原出土夫差鉴器物图。局部纹饰及铭文

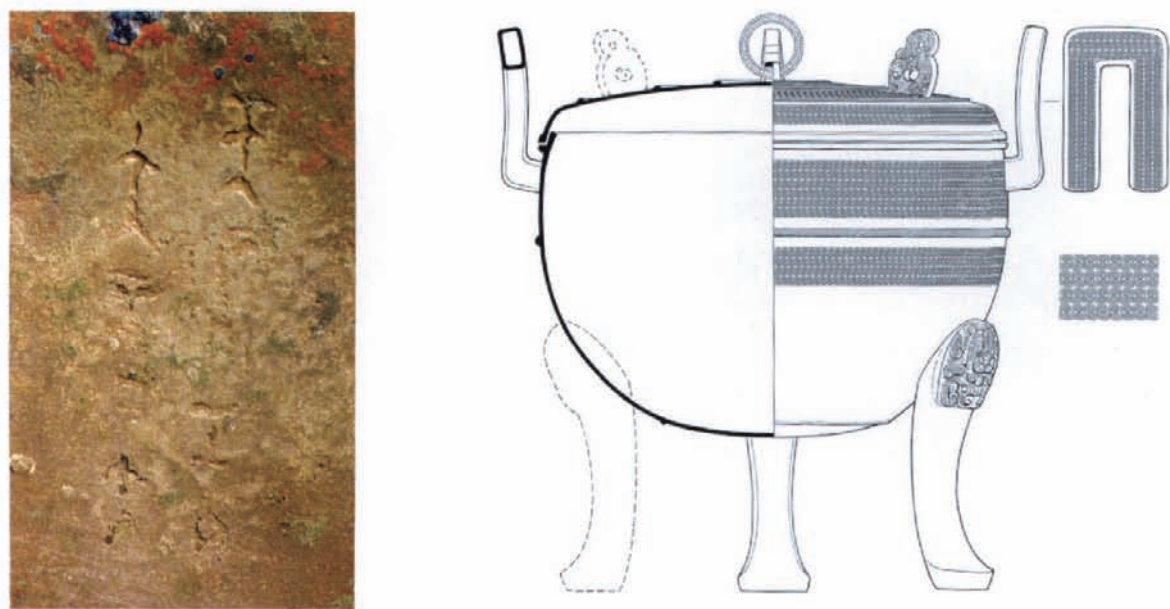


图2 太原出土吴式盖鼎器物图及铭文

关于吴王夫差鉴

除上述新出土两件外，目前所知还有4件，计清代同治年间山西代州蒙王村出土1件、上世纪30至40年代河南辉县出土3件。代州出土者后下落不明，有说已流失海外，目前仅在北京图书馆存有拓片。河南辉县出土的3件中有1件现藏国家博物馆，另外2件现藏上海博物馆⁽³⁾。在全部6件吴王夫差鉴上，都有相同的13字铭文：“攻吴王夫差择其吉金自作御鉴”，只是铭文行数有两行和三行之别（图3）。

从造型上看，六件夫差鉴可分两种模式，

太原2件为一种模式，主要特征是双兽耳衔环，纹饰为春秋中晚期盛行的单层平雕蟠螭纹、重环纹和垂叶纹；另外4件夫差鉴为另一种模式，即4耳，其中2耳为兽首衔双环，2耳为虎形耳，鉴身纹饰为春秋晚期新兴的复层浮雕羽状纹和垂叶纹，后4器虽然为同一模式，但尺寸和纹饰细部略有差别（表1，图4、5、6）。

值得注意的是代州夫差鉴仅有两耳，但是通过对比研究，再结合代州夫差鉴腹部的焊痕，推测它似乎原应有一对虎形耳，或后来脱落，或当时就没焊上也未可知。总之，从造型和纹饰看，代州夫差鉴与辉县夫差鉴应为同一模式，



图3 代州蒙王村出土夫差鉴及拓片



图4 国家博物馆藏夫差鉴



图5 上海博物馆藏夫差鉴

(3) 容庚：《商周彝器通考》，燕京大学哈佛燕京学社，1941年；中国历史博物馆：《中国历史博物馆馆藏名器系列》，2005年；陈佩芬：《夏商周青铜器研究·东周篇》，上海古籍出版社，2004年。

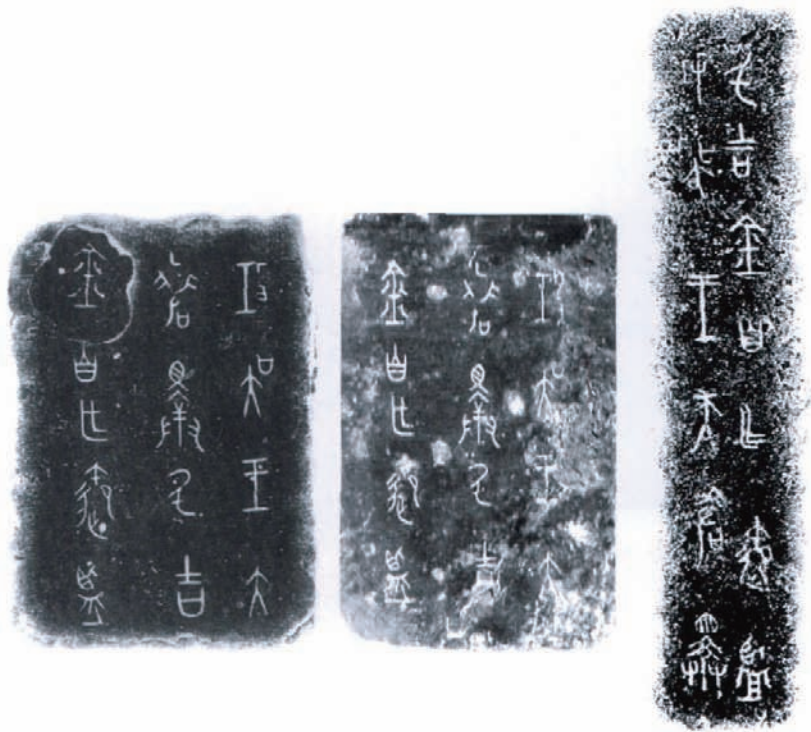


图6 上海博物馆藏夫差鉴、代州夫差鉴、太原夫差鉴铭文拓片

只是它们在尺寸和纹饰细节上略有差异。

然而在铭文格式上，太原夫差鉴与代州夫差鉴如出一模，即三行 13 字，左读；辉县夫差鉴则为两行 13 字，右读。虽然如此，6 件鉴的铭文内容和字体却完全相同，说明这些鉴出自同时期的同一作坊，只是相同的铭文用在不同造型的器物上而已，换言之，铭文可以选择性的用于不同器物上。

除上述 6 件夫差鉴外，笔者在北京首都博物馆见过一件大铜鉴（图 7），其造型与辉县夫差鉴几乎完全一样，只是尺寸不明，据说该鉴系截获的走私文物，出土时间地点不明，也未曾发现铭文，不过它产自同时期吴国应毫无疑问，看来吴国当年曾铸造过不少这种形制的鉴。



图7 北京首都博物馆藏铜鉴

关于吴式盖鼎

由于地缘关系，吴式鼎和晋式鼎在造型上差异较

表 1

出土地点	出土时间	数量	现藏	尺寸(厘米)	铭文	造型特征
山西太原	1994 年	2	山西省考古研究所	高 38.5 口径 62.7	三行 13 字	双兽耳衔环，鉴身饰单层平雕蟠螭纹。
山西代州	清代同治年间	1	不明	高 40 口径 70.6	三行 13 字	双兽耳衔环（疑为四耳，两虎形耳似脱落）鉴身饰复层浮雕羽纹。
河南辉县	20 世纪 30 年代？	1	国家博物馆	高 44.8 口径 76.5	两行 13 字	四耳，双兽耳衔环，双虎形耳，鉴身饰复层浮雕羽纹。
河南辉县	20 世纪 30 年代？	2	上海博物馆	高 45 口径 73	两行 13 字	四耳，双兽耳衔环，双虎形耳，鉴身饰复层浮雕羽纹。

大，而与楚式鼎更为接近。如同时期常见的晋式盖鼎多为扁球形，整体像柿子，鼎足粗短，纹饰多为宽身动物纹。而常见的吴式盖鼎则盖顶较平，鼎腹较深，鼎足细长外撇，纹饰也非常细密。特别是S形纹，被认为是吴国特有的纹饰（图8），但是这种纹饰也偶见于晋地出土铜器上，如原平刘庄出土铜舟即为这种纹饰^{（4）}，这种造型的铜舟是春秋战国之际晋地最常见的器种，而在吴越地区则几乎不见，因此它应该是晋制，是晋吴文化融合的产物（图9）。

晋地吴器相关问题

连同太原新出的两件，目前所知共有6件有铭吴王夫差鉴。它们全部出自春秋战国之际的晋国境内，反而在晋以外地区少见。

六件夫差鉴虽然都标明夫差“自作用鉴”，但未必都是夫差自用，同时说明当时吴国铸造的夫差鉴数量远不止这些。此外，目前所见铸有吴王夫差名号的铜器



图8 太原出土吴式盖鼎鼎腹纹饰

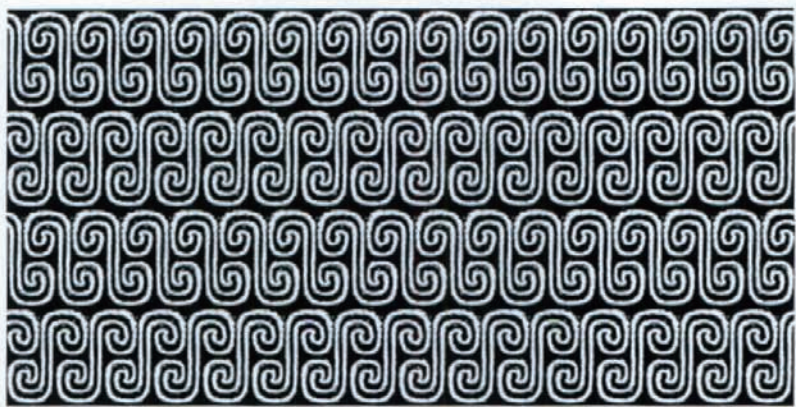


图9 山西原平刘庄塔岗梁出土铜舟及细部纹饰

（4）山西忻州地区文物管理处：《原平刘庄塔岗梁东周墓》，《文物》，1986年第11期。

还很多，除鉴、盃一类礼器外，还有 10 余柄铜剑⁽⁵⁾，它们自然不可能是夫差一人专有，倒更像今天的注册商标，或夫差当政时王室作坊产品的符号。相对而言，吴国铜器中有铭文的比例较大，做器者多为王室贵族成员，看来吴国青铜器生产和支配是在王室高度掌控之下。所见有铭铜器品质也很优良，多为实用器。

春秋晋国铜器则较少有铭文，已知晋国公室有铭铜器仅见春秋初年的晋姜鼎和晋公莫，新绛柳泉晋国公室墓地所出铜器亦未见铭文，属于晋国卿大夫的有铭铜器同样屈指可数。早期的铭文继承了西周传统，往往有做器者名字，晚期铭文字数逐渐减少，而且多无做器者名字，有的器主名字仅为代称，如“子之弄鸟”、“智君子鉴”等，总之，寥寥可数的东周晋国有铭铜器相对于数以千计的庞大晋国铜器群而言实在是凤毛麟角，即使如太原金胜村 M251、汲县山彪镇 M1、辉县琉璃阁 M60 这类大型晋卿墓⁽⁶⁾，所出铜器也罕见铭文，无法为墓主身份提供直接证据，所以这些大墓墓主至今仍然存在争论。

现有资料显示，晋国有铭铜器多制作较精，无铭铜器多为明器，一般制作较粗糙，即使金胜村 M251 这种大墓出土铜器也常常有未补的砂眼，如该墓所出 4 件大方壶和 4 件铜鉴即留有砂眼和未清理的范土，这种情况不限于太原，在晋地其它地方均普遍存在，因此这些铜器可能专为祭祀或随葬之用。

目前春秋时期的晋国铜器存量数以千计，

它们绝大多数应产自新田（即今天的侯马）。虽然春秋中晚期的晋国在政治上“政出多门”，但其青铜文化却面目一致，从临猗程村到侯马上马，从浑源李峪到太原金胜村，从长治分水岭到辉县琉璃阁……所见春秋铜器均似新田所出，这或许反映了晋国铜器生产和支配方式的一个侧面，即晋国国内没有谁能够绝对掌控铜器的支配权，铜器占有方式可能会按照等级权力和实力来配给、购买或交换。再从晋国随葬铜器多未经使用这一点考察，它们很可能具有初级商品的形态，因此墓葬出土铜器除个别属于死者生前钟爱的器类，如特别订制的“弄器”和兵器外，大多数礼器应是通过购买或交换获得的明器，只是随着晋国国内政治的分化，强家大族自己铸造铜器才成为可能。总之，如果将吴国铜器生产比作“王有制”的话，晋国铜器生产是否可看作“国有制”或“邦有制”？

至于晋地多出吴国铜器，前辈学者已多有论述，如戴尊德先生说：“晋吴之间通过盟会、聘使、媵女等方式，采用赠送、贿赂等手段，晋吴铜器互相传入是很可能的”⁽⁷⁾，张颌先生说：“春秋末年，晋国赵襄子谋臣中有延陵玉，战国时赵孝成王臣中有延陵钧，西汉时，代郡有延陵县（地在山西大同天镇），据《通志·氏族略》载，因吴季子居延陵，其后因以为氏。从这些线索可以推测，吴国被越国灭亡后，延陵季子的宗族逃亡在三晋地区为仕者大有人在，故很有可能把吴国宗器带到今天的山西地区”。⁽⁸⁾

(5) 董楚平：《吴越徐舒金文集释》，浙江古籍出版社，1992 年。

(6) 太原金胜村 251 号春秋大墓没有直接证明墓主身份的证据，只有一件戈上有铭文，铭文有赵盟和赵朔两种解读。至于墓主为赵简子，是结合文献和出土器物综合分析所作的判定。山彪镇 1 号墓墓主为晋卿魏陀也是根据墓内 2 件戈的铭文及诸多因素分析出的。琉璃阁墓地资料尚未详细发表，几组大墓也都缺乏墓主身份的证据，目前墓主有卫公和晋卿两种说法，笔者认为卫公说不大靠谱，因为春秋中期以后此地即被晋国兼并，琉璃阁东周墓地及出土文物均属于典型晋文化范畴，特别是东周著名的有铭铜器——如赵孟府壶、智君子鉴、以及晋国盟友吴王夫差鉴和剑屡屡见于此地，也反证了这里当时属于晋国。俞伟超、高明、刘绪、宋玲平等学者研究认为琉璃阁春秋大墓墓主为晋国范氏，可信。

(7) 戴尊德：《原平峙峪出土的东周铜器》，《文物》，1972 年第 4 期。

(8) 张颌：《万荣出土错金鸟书戈铭文考释》，《文物》1962 年第 4～5 期。

浅论新巴比伦王朝的伊什塔尔门 以及釉面砖浮雕

Ishtar Gate of New Babylon and its relief tiles

撰文/沈蔚

公元前 4000 年左右，两河流域曾产生了高度发达的苏美尔文明。几千年来这片孕育着世界古代文明的肥沃土地数易其主，先后被阿卡德人、阿摩利特人、亚述人、迦勒底人等众多民族统治。在历史的大动荡和大演变中，民族和文化的交流与融合进一步加深，从而形成了两河流域悠久、灿烂的古代文明。

大型的宫殿建筑和神庙建筑是巴比伦—亚述文明的重要特征。这些建筑以及建筑装饰则生动地反映了这个时期的艺术特征和美学思想。此次上海世界博览会城市足迹馆从德国柏林国家博物馆借展了两件新巴比伦王朝伊什塔尔门的釉面砖浮雕，因属首次离开本国参展，对于

甚少了解西亚考古与艺术的中国观众来说尤值得称道。

巴比伦城作为世界古代文明中最伟大的城市之一，在尼布甲尼撒统治时期（公元前 602—前 562 年）达到顶峰。令人产生无限遐思的巴比伦空中花园，激励着一代又一代的考古学家追寻和探索。1899 年德国著名考古学家科尔德威对这座 2500 年前的古城遗址进行了长达十余年的考古发掘。科学的发掘揭示了这座四方形的城址长达 18 公里，幼发拉底河从城中穿过。两道坚厚的城墙，在历代国王不断的增修和加固下，成为巴比伦人抵御外敌的重要屏障。城墙每隔一段距离就会增筑一座堡垒，在城市以

北还建有坚固的要塞。主城门则是由城堡式的建筑组成，分别以巴比伦人尊崇的神祇来命名。伊什塔尔门就是巴比伦国王献给伊什塔尔女神的。

伊什塔尔门是这座千年废墟唯一幸存的城门遗址。公元前 539 年波斯人入侵时毁灭了全城，唯独这座城门历经数千年风雨的剥蚀，仍然巍峨不倒。现在所能够见到的实物是一段圆拱结构的城门，这是迄今所发现的年代最早的圆拱结构建



发掘后的巴比伦遗址。图中可见礼仪大道、伊什塔尔门、巴比伦的复式城墙和南宫（罗世平主编、李建群著：《世界美术全集·古代埃及和美索不达米亚美术》，第245页，中国人民大学出版社，2004年）

筑。城门由模制的砖块砌成，分为前后两座，两旁均设高大的望楼，望楼之间用拱形的过道相连接。墙壁以蓝色的釉面砖为底色，镶嵌着黄褐色釉面的龙、牛等代表巴比伦神灵的浅浮雕，把城门装饰得富丽堂皇。在大门遗址的北侧可以看到九层动物形象，考古学家估计总数共有 575 头。这些动物形象均作对称的行进姿态，层层相叠环绕在两座锯齿城垛的外墙上，拱形的门廊内侧也有装饰。科尔德威在伊什塔尔门遗址附近发现的尼布甲尼撒石板铭文提到这道门时说：“我用沥青和砖块在地下水位处奠下基础，用蓝色的石头将它们建起。我在门上放上了野牛和凶残的龙作为装饰使之豪华壮丽，人们注视它们时心中都会充满惊异之情。”⁽¹⁾

城门前有一条宽阔的大道被称为“典礼大道”，宽约 24 米，铺着灰石和粉红色的云石。典礼大道两侧的高墙约 11 米，同样采用浅浮雕的釉面砖装饰，表现为黄褐色的雄狮列队正向这座城市进发，每一边各有 60 只左右。在刻有巴比伦之王尼布甲尼撒的楔形铭文中记载了：“为了伟大的神马尔杜克的队伍，我填好了巴比伦之路阿布尔—沙卜，并用角砾岩板和山石板将之铺好，以保证他神圣的行程得以进行。”⁽²⁾ 因此，这座城门是一座宏伟的典礼门。巴比伦



伊什塔尔门和典礼大道水彩复原图（《世界美术全集·古代埃及和美索不达米亚艺术》，第246页）

人认为在每年的新年来临之际，簇拥着圣神马尔杜克通过伊什塔尔门进入都城，对保证都城的持续繁荣和居民们的命运有着重要的作用。

然而，在发掘现场考古学家也注意到了这条两侧封闭的大道“实际上是一条死亡之路”。⁽³⁾ 入侵者攻击至此会四面受敌，被聚歼于城下。所以伊什塔尔门和典礼大道

不仅有着重要的宗教含义，对于防御的考虑也是十分细致的。根据一件从巴比伦墓葬中出土的矩形金盘的描绘，伊什塔尔门有了详细的资料得以复原。1930 年重建的伊什



伊什塔尔门的发掘现场（戴尔·布朗<Dale M. Brown>主编、李旭影、吴冰、张黎新译：《失落的文明·美索不达米亚：强有力的国王》<Lost Civilizations·MESOPOTAMIA: THE MIGHTY KINGS>，第184页，美国时代生活公司授权，华夏出版社、广西人民出版社2004年版）



复原后的伊什塔尔门和彩色釉面砖浮雕（高火编著：《世界艺术宝库——古代西亚艺术》，第149页，河北教育出版社，2003年）

(1) 戴尔·布朗（Dale M. Brown）主编、李旭影、吴冰、张黎新译：《失落的文明·美索不达米亚：强有力的国王》（Lost Civilizations·MESOPOTAMIA: THE MIGHTY KINGS），第 187 页，美国时代生活公司授权，华夏出版社、广西人民出版社，2004 年版。

(2) 《失落的文明·美索不达米亚：强有力的国王》，第 154 页。

(3) 《失落的文明·美索不达米亚：强有力的国王》，第 153 页。

塔尔门和礼仪大道向公众开放，现今仍耸立在德国柏林国家博物馆中。复原的外门只有 14.3 米，但是考古学家依据遗址的现状认为原门应该高达 23 米。

伊什塔尔门所用的釉面砖装饰，发源于苏美尔时期。这种釉面砖以其明亮的光泽，良好的耐水性等特点在新巴比伦王朝得以广泛应用，此后又成为波斯、伊斯兰建筑的流行装饰。巴



马尔杜克坐骑的龙浮雕



气候之神阿达德的公牛浮雕（《世界美术全集·古代埃及和美索不达米亚美术》，第252页）



伊什塔尔女神的狮子浮雕

比伦人一直忠实于自己的艺术传统，伊什塔尔门并没有采用赫梯人和亚述人那种大型石雕“克鲁比姆”来装饰城门和宫殿大门。尽管装饰宫殿墙壁的石板浮雕的作法也未被新巴比伦所吸收和利用。这些固然是由于平原地区石料和木料的极度匮乏，两河流域的淤泥遂成为建筑业主要的原材料。但是运用色彩绚丽的陶砖来装饰墙壁还是具有亚述艺术的深刻影响的。

城门所装饰的龙浮雕共有 14 层 70 块釉面砖铺砌而成。这件巴比伦龙的形态与中国式的龙大不相同，应为诸多动物元素拼凑而成。扁平的蛇头吐着两叉舌，眼睛很大直视前方，头上的冠羽向后上卷，双角直立。颈部较长，有鬃毛，体躯似马，结实健壮。下身有四条腿，两只前腿作狮蹄形，触地有力，两后腿微曲，作钩状爪形。全身披鳞，尾部弯曲上翘，尾端似鸭首。这种诡谲的形象正是巴比伦的守护神马尔杜克的坐骑。马尔杜克是巴比伦神殿的主神，起初他并非巴比伦的神祇。在公元前 22 世纪苏美尔乌尔第三王朝的神话中曾有一些关于他的记载。公元前 19 世纪，巴比伦王国建立时他一跃从二级神擢升为主神，成为巴比伦神话体系最重要的人物。此外，墙壁上还镶嵌有象征着气候之神阿达德的公牛浮雕。

礼仪大道两侧的狮子共有 15 层 105 块釉面砖组成。以黄、白两种釉色作为装饰，主要突出雄狮褐黄色的鬃毛。雄狮的姿态优雅，步履沉稳有力，昂首挺胸，张开大口作怒吼状，给人一种整肃之感。这是代表爱与战争女神伊什塔尔的神圣动物。由此可见，巴比伦艺术与亚述艺术虽然在装饰方法上有密切的联系，但是在题材和表现手法上却有着极大的不同。亚述艺术中大量反映战争、狩猎和公共工程的浮雕洋溢着浓重的写实主义风格。其目的主要是在于向四方邻国昭示亚述王的神圣和权威。巴比伦艺术则以神为中心，艺术风格虽然接受了亚述晚期浮雕的纯侧影形象，但更多的是对 1000 年前古巴比伦时期柔和圆润的艺术表现力和静

止构图的一种复古。这种风格最明显的表现就是汉谟拉比石柱上的雕塑。

亚述浮雕不仅是代表了男性化艺术的巅峰，其戏剧性的画面更是处处散发着英雄史诗的气息。在亚述巴尼拔宫殿出土的表现亚述巴尼拔王骑马猎狮的浮雕，这种动人心魄的高潮场面和富有野性的生命力被刻画的淋漓尽致。其中有一件“身中数箭的狮子”浮雕，表现为一头生命垂危的母狮身中数箭，虽然下半身瘫倒在地，可是健壮的前爪以肘支地，仍然极力挣扎着想从地上爬起来，母狮仰首狂怒地嘶鸣着，把生命的顽强和悲壮气氛渲染到了极致。整件浮雕静中有动，给人留下无尽的想象空间。狩猎狮子对于亚述王具有特殊的意义，狮子代表了自然的野蛮力量，国王则有责任控制这种力量。因此，猎杀狮子成为亚述王室的特权。也有人认为：“在亚述人的眼中，狮子象征了任何与城市文明敌对的事物。”⁽⁴⁾ 反之，狮子在巴比伦的宗教体系中则是作为伊什塔尔女神的象征。诸如亚述这种充满活力和想象力的艺术表现也



汉谟拉比法典碑（高火编著：《世界艺术宝库——古代西亚艺术》，第70页）

是新巴比伦浮雕追求庄严肃穆而无法成就的。

在尼尼微北宫出土的，现藏大英博物馆的一件“垂死的雄狮”浮雕，时代约为公元前645—公元前640年。这只被箭射穿的垂死之狮来自亚述巴尼帕尔在马车上狩猎的场景。科提斯曾极尽赞



“身中数箭的狮子”浮雕（《世界美术全集·古代埃及和美索不达米亚美术》，第229页）



“垂死的雄狮”浮雕（上海博物馆编《艺术与帝国——大英博物馆藏亚述珍品》，第82页，上海书画出版社，2006年）

誉地描绘到：“狮子倚着自己的后肢蹲坐在地上，面向右方。一支箭从它胸部深深地刺入，再从肩部穿出，形成了致命伤。鲜血从这只野兽的口中喷出。它绷紧身上每一块肌肉，每一条肌腱，为能站立起来作着最后而徒劳的挣扎。它的眼睛开始喷火，爪子绝望的抓着地面。尽管狮子的痛苦不忍卒睹，雕塑家还是抓住了它临死前的痛苦情状。”⁽⁵⁾ 这件亚述晚期的浮雕开始显示雕塑由立体向侧影形式的转变，但是富有动感的形象依然表现得十分明显。

如上所说，伊什塔尔门以及典仪大道的浮雕以纯侧影形象和静止构图表现，主要是因为使用宗教题材和礼仪的需要而形成。究其深层次的原因恐怕还是由于两种文化的传统和内在特质所决定。此后，波斯人毁灭了新巴比伦王国。但是他们却被巴比伦悠久的文化，尤其是恢宏的建筑以及建筑装饰所征服，这些都成为了波斯和伊斯兰艺术的重要源泉。

(4) 上海博物馆主编《艺术与帝国——大英博物馆藏亚述珍品》，第82页，上海书画出版社，2006年版。

(5) 《艺术与帝国——大英博物馆藏亚述珍品》第82页。

书苑猎真

General introduction to some books

撰文/丁辑

《海上锦绣：顾绣珍品特集》

上海博物馆编 陈燮君 陈克伦主编 上海古籍出版社 2007年12月第一版

刺绣，又称“针绣”、俗称“绣花”，因多为妇女所作，故又称“女红”。刺绣是以绣针引彩线，按设计花样，在棉丝等织物上刺缀运针，以绣迹构成纹样图案，表现被绣物的形象和质感的一种手工技艺。从文献记载来看，刺绣最早是以实用为目的，仅仅使用于服装的装饰，是伴随着美化生活的需要而出现的。《尚书·虞书》载曰：“予欲观古人之象，日月星辰山龙华虫作会，宗彝藻火粉米黼黻絺绣，以五采彰施于五色作服。”这十二种纹章图案，是用来划定等级尊卑的专用图案，同时也奠定了中国传统舆服礼仪制度的基础。

绣画是“刺绣书画”的简称，也称“画绣”，专以书画作品为绣稿，多以绸缎等织品为基础，以针引线再现书画形象的作品，也是绘画作品的再加工。刺绣技艺

精湛、缜密；状物形神兼备、写实；个性不拘一格、独创；艺术风格多样、独特。绣画大约出现于魏晋南北朝时期，唐代时大量涌现绣画佛像，而绣画真正的独立，是南宋时期。由于刺绣针法的积累与创新，

艺术上受画院派的影响，书画家也开始介入刺绣创作，绣画和书画得到了融合，开拓了实用绣和观赏绣的并进。明董其昌著《筠轩清秘录》载曰：“宋人之绣，针线细密，用绒止一二丝，用针如发细者为之。设色精妙，光彩射目。山水分远近之趣，楼阁得深邃之体，人物具瞻眺生动之情，花鸟极绰约嚬啼之态。佳者较画更胜，望之，三趣悉备，十指春风，盖至此乎！”

顾绣是明代晚期的绣画代表，源起于松江府上海县的“露香园”的顾名世家族，是顾氏家族女眷们的闺阁绣。顾绣开始于顾名世长子顾汇海之妾缪氏。缪氏善画精绣，刺绣人物气韵生动，得其手制者无不珍惜，素有“巧夺天工”之称。顾绣盛名于顾名世次孙顾寿潜之妻韩希孟。寿潜能书善画，师董其昌；妻韩希孟精通六法，工花卉，更擅长刺绣，多采用宋、元名人书画作绣稿，能将画理融合在绣技中，画绣结合，相得益彰。其绣品多为家庭女红，主要的传世作品有《宋元名迹册》、《花卉虫鱼册》等，备受世人欣赏，被称为“韩媛绣”。董其昌曾在其绣品上题字，助其名声大振。顾绣普及于顾名世曾孙女顾玉兰。玉兰年轻守寡，家贫无以抚孤，乃设帐授徒，以传绣维生。行世三十余年，弟子遍及各方，不仅加速了顾绣的流传，而且使顾绣名噪于江南。

本书是上海博物馆举办的同名展览的载体。“汇集了存世顾绣的代表之作，展品来自故宫博物院、辽宁省博物馆、南京博物院、南通博物院、苏州博物馆和上海博物馆，是迄今为止对



于顾绣最为集中、最为完整和最具水平的展示，其中不乏精品杰作（《前言》语）。卷首上海博物馆工艺研究部所撰的“顾绣综述”，概要介绍了“顾绣之缘起”、“顾绣与时代”、“顾绣的特点”、“顾绣的技法”；作为全书主体的“顾绣图版”，分类展示了“摹绣名迹”、“神仙释道”、“花卉翎毛”、“人物故事”各个专题；卷末所附的“辅助展品”部分，铺垫了部分明代的花鸟画、人物画以作衬托；“顾绣技法一览”部分，图示了顾绣的主要针法和辅助针法；“顾绣款识一览”部分则汇集了顾绣的落款形式和落款组合，体现了完整性。

《中国历代钧瓷釉色》

梅国建 熊云新 张金伟编著 文物出版社 2009年11月第一版

钧窑位于今河南省禹州市，创烧于唐代，发展于五代，盛行于北宋，复烧于金元，元代时扩展到禹州以外的地区，形成了一个范围广泛且庞大的钧窑瓷系。明清继续烧制，直至今日，历经千年而盛烧不衰，是我国古代北方的著名青瓷窑场。宋代的文献中不见有关钧窑的记载，明代文献开始有钧窑及钧瓷的记载，而且把北宋钧窑列为宋代五大名窑之一。

钧窑瓷器的烧制，以北宋时期最为辉煌。北宋初年，钧瓷的烧制技术已大体成熟，蓓蕾初放。禹州神垕镇烧制的瓷器，以造型规整端庄、工艺技术精湛、釉色光润丰厚而深受百姓欢迎，同时对邻近窑口的烧制，也产生了重大的影响。北宋后期，钧瓷烧制更是出现了繁荣昌盛的辉煌局面，由于高温铜红釉色的卓越成就，以其复杂的窑变机理形成的红紫相映的艺术风格，不仅代表了烧造技术更加纯熟，而且被北宋宫廷垄断为专为宫廷烧制瓷器的官窑，钧瓷开始进入官窑和民窑并进的历史时期，实属特殊。官窑是专为宫廷烧制御用品，非流通商品，多为陈设观赏用品和文房四宝用具等。民窑是只为民间生产日用品，纯商品性质，如碗、盘、炉、

钵、瓶、壶、罐等。最能代表北宋钧窑瓷器烧制水平的是禹州钧台窑烧制的产品。

钧瓷最主要的特点可以用四个字来概括，即疑古创新。北宋的疑古是质疑汉唐、求证三代。钧瓷的表现是古朴的造型，多摹仿自夏商

周时期代表礼制的青铜器的样式，端庄、典雅。虽说是外观形式上的模仿，其实也是审美观念的表现，反映了北宋崇尚礼制的民族精神和以古鉴今的社会思潮。简洁流畅的轮廓线条、缩张虚实的对称得当，不仅追求端庄典雅的宏伟气魄，而且显示了器物的内在含蓄美，颇有千古耐寻的时代魅力，突显了中华民族浓郁的文化内涵和底蕴。北宋的创新是立足当代科技创新。钧瓷的表现是艳丽的釉色，属于青釉，但接近蓝色，有天蓝、天青、月白等，最为突出的铜红彩，有深色的海棠红，有怒放的玫瑰红和丁香紫等，均具有荧光般幽雅的光泽，变化万千，妙不可言，这是由于窑变造成的，故有“入窑一色，出窑万彩”之说。凝厚深沉、含蓄耐看，神奇莫测、妙趣横生，给人以独特的艺术趣味和欲看不透的自然形态的美感，展现了当代科技的卓越成就。

宋人学古而不泥古，极富科技创新精神。所谓疑古创新，既是技术的承传，也是文化的承传，更是历史的承传。不仅体现了宋人尊重历史的态度，而且展现了宋人时代创新的精神。编者编撰此书的目的在于，“在展示历代钧瓷釉色的同时，给尚无确切名称的钧瓷釉色确定一个基本名称”。因此，本书的《概述》部分，介绍了钧瓷的产生及其发展、钧瓷釉的原料和主要成分、钧瓷釉的性质及成色机理、影响钧瓷釉色生成的主要因素、钧瓷釉的命名与种类、钧瓷釉的质地和纹路、钧瓷釉的鉴赏要点。其



中, 钧瓷釉的原料和主要成分、性质和成色机理、影响釉色生成的主要因素是为重点。既是历史的回顾, 也是科技的探索, 更是现代的发展。对于理解钧瓷釉, 有很重要的帮助。《图版》部分, 收录了一千余件唐、宋、金元、清末、民国时期和当代的花釉瓷及钧釉瓷整器和残片的实拍图片, 选自于故宫博物院、河南省文物考古研究所、禹州市钧官窑址博物馆及生产厂家提供的标准器物, 主要表现的是釉色特征, 同时也表现了深厚的文化内涵, 奥妙的科学机理和灿烂的艺术成就。

《髹饰录图说》

(明) 黄成著 (明) 扬明注 长北校勘 译注 解说 山东画报出版社 2007 年 4 月第一版

天然生漆是漆树分泌出来的一种液体, 俗称树脂, 具有抗潮、防腐、耐酸、耐热的特点。漆树是产自中国的一个古老的树种。先人们发现、利用了漆液, 创意、制造了漆器, 开拓、发展了漆艺。从漆树到漆液, 是一个发现、自然采集的过程; 从漆液到漆器, 是一个利用、开发改造的过程; 从漆器到漆艺, 是一个创造、精神升华的过程。

漆器是采用天然生漆或经过加工的天然生漆所涂饰或制作的器物, 必须有胎骨的依托, 其胎骨可以是木胎、竹胎、布胎、夹纆胎、金属胎、陶胎、皮胎等等。

“漆器”一词最早见于《汉书·禹贡传》的注, “如淳曰: ‘工官, 主作漆器物者也’”。制作漆器的工艺技术称作“髹饰”, 早在《周礼·春官·巾车》中就已出现, 曰: “駟车, 藿蔽, 然褻髹饰”。《周礼·考工记》中有不少漆工艺的详细述录。《汉书·外

戚传》载曰: “(昭仪) 居昭阳舍, 其中庭彤朱, 而殿上髹漆”。“(颜) 师古曰: ‘以漆漆物谓之髹。’”用漆绘制纹样图案, 称之为“饰”。经漆髹、饰的器物有不易腐朽变形、可以长期使用的优点, 其上又可施加花纹及镶嵌金银、玛瑙等装饰, 集实用与美观于一体。“髹饰”, 这一具有漆工艺专业特色的单词一直沿用了数千年。

髹漆工艺作为一门相对独立的学科, 目前所知是五代南朝朱遵度所著的《漆经》, 书中专门论述了有关漆和漆工艺, 但原书现已亡佚, 只能在《宋史·艺文志》中见到著录。明代的《髹饰录》则是中国古代唯一传世的漆器工艺专著, 是对历代漆器制作工艺技术的总结。作者黄成(号大成, 又名黄平沙, 隆庆前后安徽新安名漆工), 注释并序扬明(号清仲, 天启前后浙江嘉兴名漆工)。全书共十八章, 分“乾”、“坤”两集。“乾集”讲制造方法、原料、工具及漆工的禁忌, 重在阐发原理。“坤集”讲漆器分类及各个品种的形态, 则在记叙成饰。

本《图说》是继王世襄先生据丁卯朱氏刻本所作的《髹饰录解说: 中国传统漆工艺研究》、索予明先生据蒹葭堂本所作的《髹饰录解说》后的又一部校勘、注释、解说、研究《髹饰录》的专著。卷首作者所撰的《总论: 我国古代漆器工艺的经典著作——“髹饰录”》, 讲述了《髹饰录》的流传及版本、揭示了《髹饰录》的造物思想及对《髹饰录》的评价、铺垫了《髹饰录》诞生的时代背景、概述了《髹饰录》的研究状况、展望了漆艺之美和漆器的未来。本《图说》以蒹葭堂钞本为依据, 全录原钞本黄文、扬注, 附图二百余幅。以白话译文, 以补说解文, 以注释校文, 以插图析文。“译文”、“补说”, 紧扣髹饰工艺, 观点鲜明, 立足浅显实用, 分析透彻; “注释”则侧重于校讎版本, 勘核引文, 解析经史, 考证详尽。不仅着力于以图释文, 以图补文, 也以图解见长, 符合图像时代特点。

《髹饰录》能侥幸传世至今, 既是历史的传承, 也是历史的惠赐。既是历史文献的总结,



成熟漆器工艺技术的理论诠释；也是工艺技术的详解，传统漆器工艺技术的实践积淀。既是建立在实践基础上的理论总结，也是现代理解的开拓。不仅是传统技术和装饰艺术的融合，也是现代工艺的指导。

《延安木刻艺术研究》

周爱民著 河北教育出版社 2009 年 12 月 第一版

1919 年，伟大的“五四运动”爆发，掀起了中国新文化运动的高潮。“五四运动”是现代中国的一场文化和思想上的启蒙运动，影响了整个 20 世纪中国人的精神生活与社会变迁。1929 年，中国新文化运动的导师鲁迅先生在其所主持的“朝花社”，编辑出版了《艺苑朝花》，选择刊登了“近代木刻选集”，从西方引回了“新兴木刻”的艺术形式和艺术概念。

“木刻”也称“木刻版画”，是版画的一种，最早是中国古代发明的雕版印刷技术之一。“新兴木刻”则是被赋以特定含义的特定概念，是指 19 世纪欧洲艺术家在接受中国雕版印刷技术后创作的一种独立的艺术形式，由作者以木板代纸张、以刀代笔，自绘、自刻、自印，充分发挥刀木所特具的艺术效果，有豪放、干脆、有力、强硬的感觉，既备一般艺术的规律，更有自己的特殊规律，故也称为“创作版画”。新兴木刻具有：浑厚的质感，简约的刀法，如钢铁般的线条，强烈的黑白对比，坚强的战斗内容，稚拙纯朴的艺术形象，等等这些特质。

1938 年，延安创办了“鲁迅艺术学院”，延安的革命氛围给“新兴木刻”注入了新鲜的血液和强劲活力，作品注重的思想性与艺术性的完美结合，形成了具有时代性和革命性的思想内涵，创作木刻成为延安时期鲁迅艺术学院最具代表性的革命美术形态。在延安成立的艺术学院之所以要以鲁迅的名字来命名，“这不仅是为了纪念我们这位伟大的导师，并且表示我们要向着他所开辟的道路大踏步前进”。（引

自《创立缘起》，见《鲁迅艺术学院成立纪念刊》1938 年 4 月。）延安鲁迅艺术学院从创办之始就服从抗日战争的需要，服从中国革命的需要。“它（延安木刻活动及其艺术成果）是那个时期中国人民先进思想和健康、质朴感情和趣味在艺术上的集中反映”。（邵大箴《序》语）。

本书所谓的延安木刻艺术是指延安时期，鲁艺美术系的热血青年以创作木刻为斗争武器而开展的艺术创作活动。作者在梳理延安木刻艺术运动兴起、发展历史脉络的基础上，围绕延安木刻艺术在革命过程中所形成的的大众化和民族化的艺术特点进行分析和阐述，揭示了延安木刻艺术风格转变的条件、根源及其所产生的社会影响和文化意义。

首先，铺垫了新兴木刻的诞生及其革命性，鲁艺的创立、鲁艺的使命以及鲁艺的美术教育。其次，明确了以社会为依托的大鲁艺概念，即艺术要为中国革命服务，要为人民大众服务。

再次，讨论了民族形式的沿用，开创了木刻形式表现的新年画，坚持走艺术大众化的道路。再次，概述了延安文艺座谈会之前的美术创作思想争论和座谈会后的鲁艺艺术教育的改造。最后，介绍了延安文艺座谈会后的木刻创作和延安木刻的传播，奠定

了独特而鲜明的风格。既有鲁迅艺术学院基本情况的介绍，也有鲁艺木刻工作团概况的介绍，更有古元个人艺术实践的介绍。既是延安群众艺术的综述，也是鲁迅艺术学院的回顾；既是延安木刻的发展历程，更是革命历史的教育素材。“延安木刻家所走过的革命道路，延安木刻家的艺术创作经验，成为了新中国美术发展的重要资源，延安木刻艺术的精神在新中国美术事业中得到了继承和发扬”（作者语）。



法租界西区“花园洋房”： 20 世纪前期上海城市消费 文化的象征

Garden Villas in the western French
Concession: the symbol of Shanghai
urban culture of consumption in the
early 20th century

撰文/张曦

“花园洋房”作为 20 世纪前期上海城市具有特色的住宅建筑，反映出殖民时代上海时尚生活方式和超前消费理念，折射出的个性化审美情趣和精神气质，昭示那个时代的城市消费文化。

消费文化 (Culture of Consumption)，“从广义上讲，它是消费物质文化和消费精神文化的总和。从狭义上讲，它就是消费在人们观念形态上的反映。”⁽¹⁾ 西方殖民者来到上海，带来了资本主义文明，都市化使人们消费习惯不断改变。随着西方建筑技术、材料和制度的引入，“摩登”住宅成为社会上层消费观念和消费行为，在向西扩张的过程中，法租界当局顺应潮流，将新扩张的西区定位为西式高级住宅区，进行整体规划，建造高档消费住宅“花园洋房”。此时正值上海资本主义工商业大发展，社会财富

骤增和再分配，一个由中外富裕人士构建的新阶层加速形成，这些通过各种途径累积巨量财产的富人群众是新兴的有闲阶级，喜爱用消费来展示自己刚刚到手的财富，追求“摩登”生活方式来体现自我价值，西区的开发和定位正好契合他们住宅消费需求，催生了近代上海城市的住宅消费革命，形塑出上海都市不同于传统的住宅消费文化。消费模式由过去崇尚遵循等级次第的传统宅邸，转变为追求金钱至上的现代洋房；消费主体由世袭的王侯贵族转变为新兴的富商大贾。

一 花园洋房——西化影响的高档消费

近代上海法租界西区“花园洋房”是伴随着 1914 年法租界最后一次大扩充而开发兴建起来的，距法租界政治中心东区建立已有 60 多年

(1) 肖浩辉：《加强消费文化研究提高消费文明》，《消费经济》1994 年第 6 期。

历史，距中区建立也有10多年时间。经过二、三十年的发展，这片昔日满目萧然的土地已成为整个上海租界最为成熟的高级住宅区。“西化”极大地推动上海的城市现代化进程，包含住宅消费文化在内的各种城市文化不断形成。

从19世纪40年代到20世纪40年代，法租界一共存在了近百年的历史，其城市布局重心由东向西逐渐转移，西区最终变成了高级住宅区，产生这种重大的结构变化大致经历了三个发展阶段：

上海的法租界于1849年设立。1849年法国首任领事敏体尼迫使上海道台吴健彰勘定上海县城北门外：“南至城河，北至洋泾浜，西至关帝庙诸家桥，东至广东潮州会馆沿河至洋泾浜东角，注明界址”，⁽²⁾面积计约986亩划给法国人，上海法租界正式形成。城市结构以东边租界为主，西部尚处于荒凉的郊野状态。

从19世纪60年代开始，城市布局逐渐西移，法租界在1914年完成了它的最后一次大型扩张。由于租界经济发展很快，这一时期人口大幅增长，导致用地紧张，从而带来了城市扩张和房地产业发展。而这种扩张是向西区发展，共有三次扩张，使法租界布局发生了重大变化：第一次扩张在1861年，小东门外沿江土地被纳入界内；第二次扩张在1900年，西界由今西藏南路向西推展到今重庆中路和重庆南路。法租界当局开始以所谓“越界筑路”的非常规扩张方式，大举西进。以这种方式，法租界当局相继铺筑了宝昌路（今淮海中路）、善钟路（今常熟路）、金神父路（今瑞金二路）等20多条道路。这些马路构成了后来法租界“西区”最初的道路网络。通过“越界筑路”，法租界的水、电等公用设施、房地产等行业逐步渗进，这些地区也就纳入了法租界的势力范围；第三次扩张在1914年4月，以《上海法租界推广条约》为依据，将今重庆中路和重庆南路向西至徐家汇的所在地区全部划给法租界管理，法租界面积因此而净增了13015亩。⁽³⁾到20世纪20、30年代，这个地区终于成为整个上海租界面积广大的高级住宅区，建筑为西式风格的“花园洋房”。

美国学者墨菲（Rhoads Murphy）认为，近代上海受西方文明影响深刻，从西方移植进来的贸易制度、司法制度、金融业、制造业、煤气业，煤气灯和电灯照耀得通明的房屋和街道等……⁽⁴⁾，当时西方先进的生产工具、管理制度需要有人引进。随着法租界政治经济重心西移，法租界当局精心设计的“花园洋房”成为

美国学者墨菲（Rhoads Murphy）认为，近代上海受西方文明影响深刻，从西方移植进来的贸易制度、司法制度、金融业、制造业、煤气业，煤气灯和电灯照耀得通明的房屋和街道等……⁽⁴⁾，当时西方先进的生产工具、管理制度需要有人引进。随着法租界政治经济重心西移，法租界当局精心设计的“花园洋房”成为



马勒别墅

(2) 梅朋、傅立德著、倪静兰译：《上海法租界史》，第42～43页，上海译文出版，1983年。

(3) 上海档案馆编：《上海租界志》，上海社会科学院出版社，2001年；郑祖安：《近代上海“花园洋房区”的形成及其历史特色》，《社会科学》2004年第10期。

(4) 罗兹·墨菲著、上海社会科学院历史研究所编译：《上海——现代中国的钥匙》，上海人民出版社，1986年。

了移植西方文化的重要载体。

“花园洋房”之“花园”强调了居住环境,“洋房”则更多借鉴西方建筑技术和形式。它中西合璧的风格,是造就上海独特城市文化的重要因素之一。其外在特征具有相当的西方文化特征。

(1) 从整体布局看,“花园洋房”营造个性化、千姿百态。但整体布局又遵守西方城市规划秩序原则,房屋之间保持相对私密空间,一般正屋朝南,地基力求正方,围以高墙,形成一个私家小天地。从花园住宅体现的生活方式看,往往以一个住宅为主体,南面为开放式花园,这与中国住宅的建筑格局和生活方式完全不同。

(2) 从建筑构造上看,主要采用西方传统的砖石墙承重结构形式,其中砖石柱廊、砖石拱廊等西式建筑结构得到很大的发展。工业革命后才在西方出现的新结构、新材料、新设备也被广泛运用,如混凝土乃至钢筋混凝土被运用到“花园洋房”框架建筑结构中来。无论是厨房与卫生间、起居室、阳台、楼上楼下,都与中国传统建筑的功能和形式不同。晚期一些

豪华花园洋房,除主屋、下房、车库、花房外,还增加网球场、游泳池等运动场地。

(3) 从建筑艺术风格看,与西方建筑艺术主体比较,“花园洋房”基本属于仿制、移植或混合式的营造。花园洋房的风格样式丰富多彩,有仿古典式、欧洲乡村别墅式、西班牙式、美国殖民地式、混合式、现代式和中西合璧式,争奇斗艳、异彩纷呈。

上海开埠后,中国建筑制度发生了质的变化,赖德霖先生认为“在1840年之后,在与帝国主义的政治侵略伴随而至的经济制度的影响下,中国建筑制度的一系列转变——经营上的商品化、管理上法制化、建筑师职业的自由化、建筑生产中当事人关系上的契约化——才是中国近代建筑与古代建筑,甚至现代建筑,以及中国近代建筑中的外来影响与以往的外来影响之间最根本的区别”。⁽⁵⁾而“修筑道路、建设市政设施、改造生活环境成为上海开埠初期租界西人所共同面临的一个重要问题”。⁽⁶⁾为此,1862年法租界当局设立最高市政组织“公董局”,

公布“上海法租界公董局的组织章程”,其中第九条第七项规定:“开筑道路和公共场所,计划起造码头、突码头、桥梁、水道,以及规划路线走向”,⁽⁷⁾对于市政建立至关重要。1864年,公董局设市政总理处、公共工程处和警务处(历年有变化),其中土地征用、建筑申请、建筑修建、道路修建、工程招商投标等市政工程建设



嘉道理别墅

(5) 赖德霖:《从上海公共租界看中国近代建筑制度的形成》,载《中国近代建筑史研究》,清华大学出版社,2007年。

(6) 赖德霖:《从上海公共租界看中国近代建筑制度的形成》。

(7) 此“组织章程”于1866年7月14日在《字林西报》公布。

职能隶属于公共工程处管理。法租界当局在市政工程建设方面和西区建设管理上颁发了系列法规。

(1) 管理上的法制化。法租界当局在西区建设上实行法制化管理，每幢花园住宅的营造，需经过管理部门从土地审批、建筑设计到施工监理等程序。

(2) 经营上的商品化。19世纪60年代“一些西方营造机构进入上海，参加一些重要工程的施工，西方近代先进的施工经营方式，如投标制度、包工制度也随之进入上海”，并“开始大量出现西方职业建筑师”。⁽⁸⁾ 1901年成立了“上海工程师建筑师学会”(Shanghai Society of Engineers and Architects)。⁽⁹⁾ 至1910年上海开业建筑师或事务所已达14家。⁽¹⁰⁾

(3) 城市规划的西方化。法租界西区建设参照西方城市建设整体规划，从辟筑起，法租界当局就有心营造一个“东方的巴黎”，在此，医院、疗养院众多；其体育设施齐全，有运动场、网球场、足球场、游泳池等；这里教堂、教会团体、学校、电影公司、影戏院、图书馆云集，是上海最具文化气息的地区。

法租界西区“花园洋房”是当时远东建立的最好欧式建筑，这与法租界当局引入西方建筑经营模式息息相关。当时法租界财政“收入



盛宣怀故居

方面是地产税和房捐”。⁽¹¹⁾ “市政设施的建设与管理的健全实际上就是通过对城市土地追加投资来提高土地的生活和生产效益，这种做法的必然结果就是提高了城市人口和投资的吸引力”。⁽¹²⁾ 租界运作模式和良性循环对于租界房地产业的发展起到促进作用，房地产业的兴起既为建筑业发展创造了经济基础，又推动了其向前发展。⁽¹³⁾ 可以说“花园洋房”是西方文化影响下的产物，上海“摩登”时代的典型代表。

二 新富裕阶层——奢华的“消费者团体”

19世纪后半叶，随着工业资本主义发展，欧美国家出现“消费者团体”(Consumer Group)，团体以某种消费模式，标示出他们有别于其他社会身份团体，同时消费过程亦提供

(8) 伍江：《上海百年建筑史 1840-1949》（第二版），同济大学出版社，2008年；参见 Cody, Henry K. Murphy, an American architect in China, 1914-1935, U. M. I. Dissertation Information Service, 1990. p77.

(9) 伍江：《上海百年建筑史 1840-1949》（第二版）。

(10) 伍江：《上海百年建筑史 1840-1949》（第二版）。

(11) (法) 梅朋、傅立德：《上海法租界史》，第42～43页，倪静兰译，上海译文出版，1983年。

(12) 赖德霖：《从上海公共租界看中国近代建筑制度的形成》。

(13) 赖德霖：《从上海公共租界看中国近代建筑制度的形成》。



法国总领事官邸“白宫”

其一定的社会认同感，北美洲乍富的中产阶级即属一例，他们是新兴的有闲阶级，喜爱用消费来展示自己刚到手的财富。⁽¹⁴⁾而同时期上海，在外来商品经济影响下，资本主义经营模式造就出了一个新富裕阶层，一个新的奢华消费者团体在不断加速壮大和成长。因为在这个激烈竞争的商业社会中，传统社会中的等级逐渐消失，使得认同具有更为重要的意义。在这里，人们身份变得模糊不清，必须依靠个人奋斗获取金钱以求取生存，不断追求炫耀性消费和“摩登”事物来体现自我价值，重新为自己塑造身份，无疑居住于高级“花园洋房”成了新富裕阶层炫耀地位和身份的最好方式。特殊的历史阶段产生了这个奢华的消费阶层，他们追求享乐的生活方式和超前的消费理念，呈现出这个特殊阶层的消费文化现象。

（一）高消费群体的形成

由于近代上海租界的开辟、商业的发展以及战争、灾荒等因素使得这里变成了一个“五方杂处”的移民城市。其移民人口包括两部分，

一是国际移民，来自英、法、美、日、俄、印度等近 40 个国家，最多时有 15 万多人；二是国内移民，来自江苏、浙江、福建、广东省等全国 18 个省区。1852 年至 1949 年上海人口增长 9 倍，净增长人口达 500 万人。在聚集上海城市移民中，产生了最具影响力的新富裕阶层。因为在这个激烈竞争的金钱社会里，大批因从事商业活动而

致富的富商大贾，一夜暴富的例子比比皆是。而一般中产阶级，也因商业繁盛带来了相对多的收入机会，这一切成就了上海城市奢侈性消费的物质基础。

1. 外侨高收入人群。开埠后，上海租界是近代中国进出口货物最大的集散地，上海的外贸额已占全国的 50% 以上，“新开设了许多钱庄和 150 家‘交易所’”。⁽¹⁵⁾租界内有数以万计的洋行、商店，其中大部分由外侨所开设。近代上海经营的金融、房地产业居全国之首，外国人开设银行有 23 家，占全国共有外国银行三分之一。在沪外侨中从事工商业者一直占多数，绝大多数的洋行老板和其代理人都是以贩运印度鸦片到中国而发财起家，在贩鸦片同时，把西方工业品以高价出卖给中国人，而以低价买进中国土产如丝、茶等转运欧美，从而获得超额利润。据 1850 年《北华捷报》创刊号公布的《上海外国居民一览表》表明，210 名外侨中，多数为洋行雇员和大班。1870 年、1935 年，公共租界对外侨职业进行过统计⁽¹⁶⁾（见表 1、表

(14) Robert, B., Consumption. 中译本由张君政、黄鹏仁译，《消费》。台北：巨流出版社，1993 年。

(15) 《上海近代社会经济发展概况（1882～1931）——〈海关十年报告〉译编》，徐雪筠等译编、张仲礼校订，上海社会科学院出版社，1985 年 3 月。

(16) 转自史梅定：《上海租界志》（上海市志系列丛刊），上海社会科学院出版社出版，2001 年。

表 1：1870 年公共租界外侨职业情况表

职业	牧师教士	领事馆人员	警察	银行家	丝茶检验人员	工程师	航业及水手
人数	15	90	40	19	21	60	412
职业	“绅士”	商人	工人	手工业	自由职业	服务	佣工小贩
人数	4	226	45	25	38	34	57
职业	犯罪分子	失业	儿童	妇女	其他	合计	
人数	26	7	170	188	189	1666	

表 2：1935 年公共租界外侨职业情况表

职业	农业	工业	商业	银行保险	交通运输
人数	14	3346	3848	440	450
职业	专门事业 (医师工程师等)	海陆军人 (现职不在内)	写字间办事 速记员等	家务等	艺术家技艺家 运动员
人数	1695	435	2153	1853	777
职业	杂项(包括失业)	行政人员	合计		
人数	21868	2036	38915		

2)，其中 1870 年公共租界内有外侨 1666 人，其中从事航运、银行、工程建筑等商业经营者数占 807 人。1935 年公共租界近 3.9 万名外侨中，从事工商业者、银行保险业者等约 1.2 万人，占就业总人数的一半，这些人年收入相当丰厚。此外，传教士占有一定数量，他们除了创办教会，从事传教活动外，也开办医院、学校等，年收入也颇丰。虽然，“法租界虽无具体资料可资依据，但以当时的情况分析，它的人口职业构成与公共租界极为类似。”⁽¹⁷⁾ 自开埠后，凡是来到上海的外国人，他们中大部分人都过着休闲的享受生活。

2. 国内高收入人群。近代上海租界区的人

口增长率明显高于华界，因租界比华界区更有安全感，更能吸引携有资产的华人。几次国内移民带来大量游资流入上海，给租界消费性行业以很大的刺激，给金融业和房地产业的发展提供了有利条件。其中买办是值得关注的群体，他们是欧美商人与中国商人之间不可缺少的媒介者，“旧上海买办人数以及他们的伙计可到万人之数”。⁽¹⁸⁾ 此外，在西方商业经济影响下，逐渐完成了从原始资本积累过渡到工业资本积累的过程，亦造就出早期民族资本家⁽¹⁹⁾。据统计，近代上海新兴的民族资产阶级共约 5 万多人，他们在近代上海城市经济发展中的作用是十分巨大的，是城市经济发展的主要推动力之一。⁽²⁰⁾

(17) 邹依仁：《旧上海人口变迁的研究》，第 104 页，上海人民出版社，1980 年。

(18) 邹依仁：《旧上海人口变迁的研究》。

(19) 潘君祥等：《上海七百年（1291-1991）》。上海人民出版社。

(20) 张仲礼：《近代上海城市研究》（1840-1949 年），上海文艺出版社，2008 年。

事实上,在上海迈向现代化的过程中,“一大批来自全国乃至世界各地的城市精英快速聚集起数量不等的可观财富,一个新的上流社会和一个比上流社会远为庞大的中产阶级加速形成、壮大”。⁽²¹⁾据统计,到1930年分布于商业、金融、交通运输、教育、新闻、行政机关等系统的各业职员约20万人。其中店职员近10万,银钱业职员、交通运输业职员、新闻职业者、教员大体均在1至1.5万之间,洋行华员4.5万,行政系统职员不到1万。再加上外国驻沪机构及外资企业中的外国职员,上海以职员为主体的中产阶级将突破20万。⁽²²⁾

上海城市职业人口主要分属于外国、国家机关、民族资本等系统,各有不同的工资水平,差异甚大,“如属国营企业的上海市邮政局从邮务长到信差约分为十个等级,工资从1650元到七元不等”。⁽²³⁾移民中携带大笔资产来沪的地主官僚有的投资开办钱庄,通过金钱放贷、收划,从中牟利。这些买办、官僚和资本家都有丰厚的工资、佣金、回扣和红利等多渠道的收入,而“花园洋房”的出现,让新富裕阶层有了更高档的消费机会,藉以体现新富裕阶层自我价值。

(二) 新型的高档住宅消费文化

近代上海新富裕阶层的高档住宅消费,成为转型期中国社会上层的生活行为和文化方式。消费文化是现代资本主义社会发展的产物,新富裕阶层的住宅消费无疑深受西方价值观的影响,随着资本主义商业的不断发展,以“摩登”消费观为导向的传播媒介,也让新富裕阶层有了更新的消费观念,并为之构建合理的话语。

1. 观念的转变。随着近代上海资本主义化,住宅消费除了经济结构面与制度面之外,观念方面的转变亦是重要因素。回顾中国传统社会,一直深受儒家奉行“重义轻利”、“以理节欲”消费伦理的影响,但随着明清之际江南商业经济发展,出现了纵欲主义思潮,作为本土奢侈性消费意识,无疑为近代上海消费意识形态提供了本土资源。随着近代上海资本主义物质文明传播,西方新的思想观念也随之传入。在新观念的引入过程中,资本主义消费观扮演了重要角色,其倡导“一个上流社会人士必须知道如何正确地消费,这代表着休闲生活的正确形式,而炫耀性消费即为成就高尚仪态的必要项目”⁽²⁴⁾。这种西方炫耀性消费观,既同江南商人原有的消费观念相契合。在这个新移民城市里,“流动着大量相互陌生的各色人,他们之间既不能靠血缘来维系相互关系,也无法靠社区关系来相互辨认,陌生人证明自己重要方式是通过外在的消费。人们被简单地分成穷人和富人,并依靠这种外显的标签来寻找自己生存的空间”。⁽²⁵⁾从某种意义上说,新富裕阶层价值取向是塑造“摩登”的住宅消费文化的力量之一。

2. 构建奢华消费合理的话语。20世纪上半叶,上海城市文化从传统转型为“摩登”时代,现代性的物质象征,如汽车、无线电收音机、雪茄、香水,以及新形态娱乐,如探戈、跑狗场、舞女、影星等⁽²⁶⁾,强烈象征着中国现代化的进程,随之出现了居住于“花园洋房”的新时尚。在此,新富裕阶层除必备的经济基础作为保证

(21) 周武:《“西区”的开发与上海的摩登时代》,《上海师范大学学报》(哲学社会科学版)2007年4期。

(22) 张仲礼:《近代上海城市研究》(1840-1949年),上海文艺出版社,2008年。

(23) 忻平:《从上海发现历史—现代化进程中的上海人及其社会生活(1927-1937)》。上海人民出版社。

(24) 美国社会学家卫伯伦(Torstein Veblen, 1857-1929)于1899年出版《有闲阶级论》一书,意指19世纪末美国暴发户为当时之有闲阶级,转引自Robert, B. Consumption. 中译本由张君政、黄鹏仁译,《消费》。巨流出版社;Veblen, T. The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institution, New York: Mentor Books.

(25) 许纪霖、王儒年:《近代上海消费主义意识形态之建构》,《学术月刊》2007年1期。

(26) 茅盾:《子夜》。香港:南国出版社。

外,还需要一套在道德上为他们高消费“正名”的话语,把消费同新富裕阶层精神需求联系起来,并用这套话语为新富裕阶层建构一种理想生活模式,其中传播媒体的力量起了重要作用。西式教育造就出一批新观念的知识分子,创立了《申报》、《东方杂志》⁽²⁷⁾和《影戏丛报》等,辅以电影业的兴起,大量广告联手掀起“现代”新生活运动⁽²⁸⁾。“这些新闻报纸的广告在参与社会的分层、以消费为轴心建构社会身份的过程中,起到了不可替代的作用”。⁽²⁹⁾大众媒体通过言论、文艺和广告,发挥了重要的导向作用,作为直接引导新富裕阶层高消费的商业宣传,它所提供不仅是系列“摩登”的“花园洋房”一类的高档商品,而且传播了一整套“好的”、“合理的”生活方式和价值观念,媒体的传播力量,让新富裕阶层有了更“摩登”的消费观念。

3. 催生住宅“消费革命”。在整个“花园洋房”的消费过程中,一方面,法租界当局和营造者扮演了重要角色,他们运用异国风情造就出“花园洋房”高档商品,精心设计西区高级住宅区,将消费者带入充满新奇、豪华和享乐的“天堂”,以刺激消费者的物质欲望和实现自我价值的品质。另一方面,消费者在流行风潮的带动下,不断引发出新的消费欲望,这个消费者团体又反过来推动更多“花园洋房”的兴建。据20世纪20

年代的《海关十年报告》说:“1920年前的八年里,法租界共有欧洲人住宅432幢,而1920年和1921年两年里就造了552幢。”⁽³⁰⁾以马勒别墅建造为例,1926年,生活在上海的一个英国女孩梦到自己拥有一座“安徒生童话般的城堡”,爱立克·马勒(Eric Miller)聘请设计师按照女儿梦中的情景建造这幢具有北欧风情的别墅。丁香花园为李鸿章幼子李经迈的产业,由美国著名建筑师罗杰斯(Rogers)设计,其主楼为英国露明木骨架乡村别墅式住宅,阳台扶手白色竖杆下辅有中式古钱装饰,体现了主人中西合璧的审美趣味。处于转型时期的中国社会,来自外国和本土的新兴富裕阶层共同催生了上海这场新型住宅消费革命,使之发生了质的变化,并最终促进了上海新富裕阶层新的住宅消费文化的形成。

近代上海新富裕阶层用居住于花园洋房这种全新的消费方式,塑造自我风格,建立自己的社会位置,表现了新富裕阶层对“摩登”的“美



欧洲乡村别墅代表沙逊别墅

(27) 该杂志每期销量高达一万五千份,内容包含政论、新闻报导、文化批评、翻译、科学技术等主题。

(28) 李欧梵:《上海摩登时代——一种新都市文化在中国(1930-1945年)》,北京大学出版社,2001年。

(29) 许纪霖、王儒年:《近代上海消费主义意识形态之建构》,《学术月刊》2007年1期。

(30) 徐雪筠等译编、张仲礼校订:《上海近代社会经济发展概况(1882~1931)——〈海关十年报告〉译编》,上海社会科学院出版社,1985年3月。

好生活”的向往。透过住宅消费来展现新奇的欲望与个性，可以清楚地看到，正是在资本主义建筑制度、商品化社会、“摩登”时尚概念等方面引领下，创造出了崭新的住宅消费内容和生活方式。

结语

中国最具影响的现代化大都市上海的住宅消费文化是一个有待深入研究的复杂问题，20世纪前期上海法租界花园洋房展现的住宅消费文化，是“摩登”时尚的产物，代表了在那个时代形成了庞大市民社会中高端精英的生活品质。本文认为：

1. 伴随着上海法租界向西扩张的历程中，法租界当局开发和建造了风格迥异的“花园洋房”，让传统中国人、甚至来自西方现代社会的外侨也大开眼界。资本主义政治、经济和文化是形成20世纪早期上海新富裕阶层住宅消费文化的主导力量，法租界西区“花园洋房”先行提供某种特定阶级的“摩登”价值观与“花园洋房”实例之后，有了新富裕阶层极力追求“摩登”住宅消费以体现自我价值的结果。“花园洋房”建构了新富裕阶层的价值观，作为一种文

化揭示了新富裕阶层居家、休闲、品位与偏好，使文化和消费在“花园洋房”高档“消费品”中得以汇合一体。

2. 住宅消费文化的形成是辩证的动态过程。法租界当局定位和开发西区“花园洋房”，建构出一个充满炫耀和新奇的梦幻空间，一批批富豪为了满足消费欲望，一掷千金地在这里构筑他们豪华梦想。这些消费者又在时尚影响下引发新的消费欲望，促使营造者建造更多花园洋房满足其需求。各种因素催生了近代上海这场住宅消费革命，塑造了截然不同于传统的住宅消费文化。

3. 法租界“花园洋房”对近代上海城市住宅消费文化发展的影响至关重要。“花园洋房”建筑代表了当时西方住宅建筑的最高水平，高贵的品质、优雅的环境、舒适的条件和深厚的文化内涵，不仅在近代的上海为大众所倾慕，它的艺术价值、文化价值和历史价值如今得到了越来越多的肯定。“花园洋房”作为现代化大都市上海的象征影响深远，同样在当今上海迈向国际大都市的历史进程中发挥着重要的借鉴作用，这是因为进入21世纪以来，上海正走一条以文化创新为倚重的综合性发展之路，上海正在大踏步地向世界文化之都迈进。

4. 法租界西区“花园洋房”成为形塑城市文化的标志。动态的、综合的、辩证的过程勾画出上海新富裕阶层住宅消费文化形塑的历史轨迹，其线段直延长到今日。如今随着中国社会再现代化高潮的掀起，在憧憬全球化和国际化的过程中，上海依托近代东方国际大都市的经验，成功地实现了城市形象的重塑。



丁费堂住宅（总税务司官邸）

谢稚柳系年录（五）

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

撰文/郑重

一九四二年（民国三十一年） 壬午
三十三岁

5月谢稚柳致简琴斋信：“琴斋道长：奉手教敬承一一，近患疟经旬，顷已就瘳。君璧过访，已将尊函面致，并求其从速画奉。君璧最近或将有港行，但行期未定耳。大千去兰转青海，日内当已去敦煌。其顷将有友人由港来渝，弟拟托其购作画白粉，前见大千（以下破损）若干，便乞示知，为叩费神，悚感悚感。专复不尽，敬致道安，弟谢稚柳再拜。五月七日。”（引自上海博物馆编《谢稚柳》）

郑案：张大千于该年三月，率子侄去青海数月，此时稚柳还未赴敦煌，故判定此信写于1942年5月。

得张大千敦煌来书，应大千邀赴敦煌。

张大千写信给谢稚柳，劝他到敦煌做伴，信不止一封，而且情意恳挚。谢稚柳那时是于右任的秘书；据说于右任原意是想派他的另一个秘书张目寒到敦煌作张大千的助手，张目寒惮于远行而不果，既然张大千属意谢稚柳，在于右任极力促成。谢稚柳就在好友长官双重敦促之下，祇被就道，与张大千朝夕相处一年有余。（摘自高阳《梅丘生死摩耶梦》第196页）

为高一涵作《红叶双禽》，并题曰：“壬午秋将之敦煌，奉一涵先生法家教，谢稚柳时在兰州。”用印“问君西游何时还”。次年，稚柳由敦煌回兰州，又为高一涵夫人《仿榆林窟飞天》，题曰：“癸未六月抚榆林窟五代人像，奉祺高夫人法教，稚柳谢稚时在兰州。”

稚柳在《敦煌艺术叙录旧序》中称：

“一九四二年秋，余自重庆北游敦煌，观于右室，居此凡一载。”

是年秋，稚柳从重庆出发，乘飞机到兰州，作《兰州初夜》诗：“对月客情耽夜坐，拥衾眠晓觉凉稠。不逢侯雁排双翼，凝睇黄河贯百流。江左十年归梦迹，陇头七月葛衣羞。乡居书至暑兼病，只乞巴山见早秋。”

在兰州小憩后，转乘玉门油矿局的汽车，经永登夜宿，又继续西去，途行半月，方到敦煌。途中作《凉州》诗：“伊凉曲谢催年烛，忆上春原见共骖。燕子倩归捲薇帐，杨花迟梦别江潭。一生耽恋风兼雨，浮世牵留北是南。拟减情怀向衰白，不知八茧有吴蚕。”

初到敦煌作《莫高窟题壁》诗：“色即是空空即因，东方过此几微尘。三千清净诸天，都是飘烟抱月身。”

稚柳在《敦煌艺术叙录概述》中，对莫高窟作了介绍：“敦煌莫高窟（俗称千佛洞），在敦煌东南，西接鸣沙山之麓，与三危山遥遥相对，窟东向，壁立十余丈，长可一里许。碧树千章，流水湾环，自敦煌去莫高窟，其间沙漠四十里，黄沙逆风，不见茎草，至此无复荒索之意矣。窟之东，有上、中、下三寺。上、中寺为僧刹，下寺为道观。上、中寺，其始即唐之三界寺。清道光时，始分为二。光绪间，道士王圆籙以藏经致富，建道观，以下寺为中寺，道观为下寺。寺后有巨流，名宕渠，源发于南山，广及十余丈，今则细流数湾，不复成渠矣。”

稚柳此次去敦煌，纯为研究壁画，对诸窟

进行测量，记录窟中内容。此举有别于张大千对壁画的临摹。稚柳至，张大千已为石窟编号共309窟。后来，敦煌文物研究所编号为465窟，稚柳采用的是张氏编号。

对诸窟的情景，稚柳作了详细的描述：“此四百窟，栉比相连，绵亘一里许，其高处有筑洞至四层者，据张氏之编号，为三百零九窟。其编次自南而北，复自北而南。其间小洞若干，俱附属于大洞，为某号耳洞，不再分列号。其上层诸洞，窟前均为原有走廊。盖每窟不相通连，自甲窟至乙窟，非借走廊不能达。清同治时，敦煌白彦虎起义，走廊尽毁，上层诸窟，遂不可登。光、宣之间，道士王圆籙招工将窟内壁凿穿，俾窟与窟间得相贯通。”

稚柳测量用的是旧尺，一尺相当于0.33公尺。莫高窟坐西朝东，每天清晨，稚柳趁着阳光的照射，进洞测量记录，下午进行资料整理。日日如此，生活极为单调。稚柳描述这种单调的生活为：“冲风成阵，茎草不滋，黄沙弥望，广漠几千。既居久，无所取乐，常联十

余骑驰骋于其间，沙风如虎，半日曝野，面色成焦墨，引以为一乐。”

稚柳来敦煌半年，致书徐悲鸿，辞去尚未到职的中央大学艺术系教授的职务。是时徐悲鸿邀请稚柳担任中央大学艺术系教授，教工笔花鸟画，同在中大艺术系任教的还有黄君璧（教山水）、陈之佛（教工艺美术）、傅抱石（教美术史）。其时，稚柳仍担任监察院秘书，中大教授尚未到职，就接到张大千的信，备言敦煌壁画之美，并力促稚柳赴敦煌，稚柳才决定去敦煌。稚柳临行之前，曾对徐悲鸿说：“我想去敦煌几个月。”徐悲鸿说：“你去好了，你的课我们给你代。”当时稚柳以为去敦煌至多几个月。但到敦煌觉得非在此一年不可，于是写信给徐悲鸿辞去中大教授的职务。第二年回重庆，有人对稚柳说：“徐悲鸿对你很不高兴，悲鸿认为到敦煌多一些时间亦无妨，也不用辞职。”稚柳当时对悲鸿颇有歉意，但已无可奈何。一日，稚柳在路上遇到中大艺术系主任吕斯百，他对稚柳说，你既已回来，仍来中大如何？稚



柳以悲鸿的朋友之情，于是就说：“随你的便吧。”这样，稚柳仍到了中大。

稚柳在敦煌，对考据工作极感不便，如壁上的佛经故事及经变等，在一无条件，二无设备的情况下，尤觉困难。他自述云：“由于窟内壁画，错综繁密，很不容易记。一铺铺‘经变’，记壁画的位置，还较容易。至于碎一些的，就很觉难于明确。窟中的文字，如‘发愿文’、‘题记’、‘题名’等等，大半隐约不清，抄录颇难，谨慎宁缺，仍恐不能无错。当时自己最不满意的是一些经变、佛经故事之类，由于我不懂佛经，以及当时手中又无此类书籍，面对着这些题材的画，竟不知画的是哪一故事。因此，只能笼统地记一下‘经变’或‘佛传图’而已。”

稚柳致书于寓居重庆的沈尹默，详述在莫高窟研究敦煌壁画的情景。

稚柳得沈尹默覆书，并诗一首：“左对莫高窟，右倚三危山。万林叶黄落，老鹤高飞翻。象外意无尽，古洞精灵蟠。面壁复面壁，不离祖师禅。既启三唐室，更闯六朝关。张谢各运思，顾阎纷笔端。一纸倘寄我，定识非人间。言此心已驰，留滞何时还。”（引自谢稚柳藏沈尹默手稿）

稚柳致书潘伯鹰，备言壁画之胜，得潘伯鹰诗：“奉答稚柳敦煌手简，备言石窟壁画之胜，非顾恺之、阎立本所及。君侯传写何精妍，兴酣落笔无古先。西行万里入石窟，始叹顾阎非其难。仙人吸露三危山，老鹤唳天天下寒。兹游盛事端不朽，莫放半日浮生闲。”（引自新加坡潘受、周颖南出版的《玄隐庐诗》卷五、十三下）

稚柳去敦煌，得钱智修赠诗《稚柳兄之敦煌未及钱送俳句追寄》：“词坛二郑（谓午昌、曼青）旧知音，苦爱君家谢玉岑。今弟今能得法乳，天风又听奏牙琴。一官邂逅仍投劾，万里扶摇好豁襟。此去敦煌唐壁在，丹青应更发源深。”

关于钱智修，1976年，谢稚柳致郑重信中有云：“顷又觅得二材料。（一）即昨日所谈为张大千开展览会一文。（二）钱智修诗。钱为当时监察院参事，过去曾为商务印书馆编辑，

颇有学问。又昨日所谈：蒋维崧现为山东大学教授，为乔大壮刻印弟子，在重庆时曾屡为我刻印多方。”

稚柳虽然用乐观的情绪来描述敦煌的生活，但敦煌生活毕竟是单调而清苦的。对此，张大千有介绍：“每天早晨吃一碗大麦炒熟磨粉加红糖，用开水冲成的面茶；随即入洞工作，一直要到下午出洞，才能吃饭。渐渐地由两餐改为三顿，由果腹居然可讲究口腹之欲了。（引自高阳台湾版《梅丘生死摩耶梦》第199页）又说“我在敦煌工作，多方面帮忙，都感觉非常的困难，揣想起来，古人比我们更困难。我们在敦煌的时候，还有玉门油矿供给我们洋蜡烛，虽然不太好，总比油灯好得多。古人在洞中画画，由于光线不够，其困难是可想而知”，又说：“白天，午前八九点钟，敦煌的太阳射进洞子，一到过午之后，太阳往南走，光线就暗了，不方便；下午是背光的。因为洞口多半很小，里面很大，要光线只有点火；点着火画，墙又高又大，搭起架子，人站着还可以，最困难的是天花板上的高处，和接近地面的低处，一高一低，画起来都很困难，天花板往往有几丈高，要画屋顶，一定要睡着，躺着，才能够画，但是古人的画，虽然在天花板顶上，也没有一处是软弱的，一如他们画在墙上同样的好。可见他们的技巧远在现代人之上。”（引自高阳台湾版《梅丘生死摩耶梦》199～200页）

题张大千为曹章甫写《海天图》卷，回风吹云黑如醉，帝遣天吴漂海水。张髯下笔泣鬼神，纸上豪情塞天地。主人楼前碧苍穹，主人楼下吟秋风。坐看世事皆如此，清水黄尘骋六龙。（引自《壮暮堂诗钞》第2页）

是年秋，成都举办谢稚柳画展。此系“处女展”，稚柳在敦煌，未能参加。

一九四三年（民国三十二年） 癸未三十四岁

是岁在敦煌，稚柳代张大千撰《〈莫高窟记〉自序》，序曰：“千佛洞出敦煌东南石碛四十里，

西接鸣沙山之麓，东望三危山，与窟相对。千佛洞其地初名莫高山，盖因以名莫高窟，莫又作漠（石室所出《右军卫十将使孔公浮图功德铭》有‘谨选得敦煌郡南三十里孟受渠界负郭良畴，厥田上上，凭原施砌，揆日开基。树果百株，建浮图一所，漠高窟图画功德二铺’云云。又《大番故敦煌郡莫高窟阴处士修功德记》：‘将就莫高山为当今圣主及七代凿窟，’云云），窟东向，壁立十余丈，长亦一里许，树木蓊郁，流水湾环，石磧四十里，黄沙逆风，不见茎草，至此真在尘世之外矣。昔晋司空索靖题壁于此，号为‘仙岩’（第三百窟外壁上莫高窟记）。灵幽之胜，在晋已然，窟之东，上中下三寺，上、中寺为僧刹，下寺为道观，其始即唐之三界寺，清道光年间，始分为上、下寺。至光绪中，道士王圆一以藏经得金，始建道观，以下寺为中寺，道观为下寺，寺后有大河，名宕渠，广可十余丈，今则细流数湾，不复成渠矣。传自苻秦建元二年，有沙门乐傅，尝杖锡林野，行至此山，忽见金光，状有千佛，因就此山造窟一龛。次有法良禅师，从东届此，又于傅师窟侧，更即营造，伽蓝之起，实滥觞于二僧（唐李怀让重修功德记碑）。窟凡三层，自南至北共三百有九窟，其附于大窟者为耳洞。又得二百二十五及三百零五诸窟。前有飞阁，层梯连接，自清末白彦虎之乱，尽毁于火，遂不可登。逮道士王圆一来主下寺。乃就每窟间凿一洞以为通道，虽称便于巡礼，而兹数百窟者，遂不获保有其全。民国八年，白俄八百人自新疆流窜至此。居窟中者九阅月，涂抹毁坏，尤不可胜言；十三年美国人华尔纳来，用树胶粘去壁画二十余处及已胶而未粘去者又数十处，又运走佛塑像多尊。今窟壁间残迹，随处可见，皆华尔纳所为也。窟内画及塑像，自北魏、隋、唐、吐蕃，下迄五代，回鹘、宋、西夏、元，代有继作。丹青争采，宝相纷华，诚灵秀之幽岩，神奇之净域也。其间历代人氏，与夫仕宦于此者，每营功德窟，辄就壁间列图其家人供

养像，其题名等尤足以补史乘之缺遗。千百年来，简籍不载，遁光不耀。清光绪二十五年，石室藏经出，始稍稍闻于世，石室藏经事，已于第一百五十一窟详记之。其中经卷、书籍、画、绣等，实为千百年来中原文物之精英，然不旋踵间，以道士之愚劣，外人之覬覦，斯坦因、伯希和辈窃取巧夺，囊括席卷，千年宝藏，一旦垂尽，攘臂不作，咄嗟莫闻，坐令其流于国外，董授经，罗叔言辈，日奔走于伯希和之门，求见其窃攘之物，罗叔言《石室秘录》记云：‘耿耿此心，与伯君征帆俱西驰矣’。哀鸣沈婉，宁有过此？而伯希和辈以其取得，遂大噪于人间，因以为名家，今欲研治敦煌之学者，转必求乞于国外，信乎其穷矣。予以三十一年夏来游敦煌，始为窟列号，其冬还兰州，明年夏，复携门人萧建初、刘力上、六侄心德、十男心智及番僧五人，居此又十阅月，模写壁画如千幅，其制色及图描花边之事，悉番僧为之。模写之余，复为莫高窟记，既毕，因为弁一言，女物神皋，绘事奥区，今将图南，临路依然！三十二年二月。于莫高窟。张大千。”

稚柳记录的第一百零一至第一百五十窟资料，为张大千作《莫高窟记》所需而索去。

是年3月，稚柳仍在敦煌莫高窟研究壁画。作《沙洲冬果花》诗。诗为：“沙洲三月风如虎，扑眼迷沙天不开。何似墙阴冬果树，风前沙里雪成堆。”

3月16日，致潘伯鹰信：“伯鹰吾兄：前奉手教曾奉答附致绍杰兄书中，想已鉴及，书画展以时间急遽，仅及画五纸，未知能及（时）寄到否？五画俱系重色，寄递不致损坏否，一切有劳绍杰兄，千乞为道谢。近闻重庆举行敦煌画展，公等视弟画不类否。拙笔不敢望古人，要小致过失其真，亦不敢仅求其皮毛也。闻有大作，迄未拜读，饥渴似之。弟离渝时闻沈公（尹默）言中央银行稽核处某君有故宫周刊出让，弟愿得之，幸乞费神为打听之。履川兄近况何似致念，附致一书，乞便致为叩。沈乔（大

壮)请公晤时,乞为道怀仰不尽,春初伏惟珍摄千万。致颂大安,弟稚柳三月十六日。”

“弟下月即离此过安西,有万佛峡唐画亦数十窟,尚拟逗留经月,然后还川,抵渝当在朱夏矣。赐书倘寄安西军政部电台张台长西畴转,则犹及奉到也。又及,绍杰兄并望致意,不另。”

绍杰即曾绍杰(1911-1988),湖南湘乡人,近代著名篆刻家,赴台湾后热心于篆刻艺术推广,组织编印有印谱多种。

履川即曾履川(1900-1976),名曾克耑,号橘翁,福建闽侯人。室名“橘颂庐”、“天只阁”,词人、书法家、篆刻家,有《橘颂庐诗存》、《橘颂庐诗存稿》,多次与沈尹默、乔大壮、潘伯鹰举行书法联展。上世纪40年代活跃于画坛,与张大千、谢稚柳多有往来。渡海去台后,与刘太希、陈方、李竿庵及张大千戏称“大风堂四友”。

是年4月,别莫高窟。有诗对莫高窟的留恋:“来时香柳绿当风,去日梨花雪满丛。静对莫高山下窟,虚怜画笔泣神工。”

4月,去榆林窟途中,留宿安西一日,在车中作《将之榆林窟自安西晚发》诗:“乍发斜阳下,黄尘上客裾。大风西汉道,昏月六朝车。拱柳颓云重,丛山暝黛虚。渡头青未遍,寂寞尚春初。”(以上三诗引自赵汉钟出版的《壮暮堂诗词》第1页)

去榆林窟途中,稚柳先考察了水峡口。

稚柳对水峡口描述曰:“水峡口在安西到榆林窟之间。奔流壮激,南北峭壁,有佛窟者千,然崩毁垂尽。今所存者,据张氏所编号,仅北壁一窟,南壁五窟耳。亦作里外窟,审其旧迹,盖亦长数里,绵延与榆林窟相接。壁上画虽俱出宋人,然案诸窟形状,当亦建始于元魏间。”

继又考察榆林窟。

稚柳描述榆林窟:“榆林窟(俗称:万佛峡)去安西城南一百六十里,当三危山之麓。树木苍茂,急湍中流,其境至类西千佛洞,窟仅二十九。东壁为二十窟,西壁为九窟。每窟

分里外窟,中有通道,可与他窟相通连。元时曾重修,其始建于何时无可考。今窟中自唐至宋、回鹘、西夏,俱有壁画,而以五代、宋为多。”

考察西千佛洞,稚柳亦记述云:“西千佛洞去敦煌西七十里。戈壁中分,广及百丈,下临党河,水发于南山,北注过此,东流而入于敦煌。南北两壁直立,约二十余丈。其北壁有佛窟绵亘约三里许,即西千佛洞也。窟崩毁几尽,自西至东,凡尚完好及有残迹可见者,为十九窟。考其壁画,其建始当不在北魏后。又依其所占戈壁之长,其数当尤在莫高窟之上。今窟中自北魏至宋、回鹘、西夏,俱有壁画。”

考察结束,至榆林窟小住两日,作《榆林窟》诗:“清俭丛山一脉黄,天荒大漠约春光。野桃寂□花如豆,飞燕翩翩水作梁。客里展书枫叶老,灯边埋梦柳丝长。何缘净土消尘垢,虚对青莲散妙香。”

和张大千结伴而行,自榆林窟往兰州,有诗《自榆林窟往兰州·晓过破城子》:“破城如斗障轻阴,倦客经过尽美襟。芳陌晓蒸红柳雾,暖沙风茁碧莎簪。乞怜驼褐持寒体,惜别尘蹄托去心。重上西南千里路,巴山雾雨日沈沈。”

到兰州,住过夏天,始返重庆。此行当在是年8月上旬,有《八月一夜坐作·时在兰州行将还蜀》诗:“身是孤篷心是笋,十年痴绝冷虚名。巴山苦恋云兼雨,何似人生雾里行。”8月2日又作《八月二日夜坐》诗:“杨柳柔条莫漫敷,秋来何意绾归途。不知多少风兼雨,瞠目人间一事无。”(以上四首引自上海书画出版社出版《壮暮堂诗抄》)

为关德懋作《霜叶幽禽图》并题诗:“秋叶如叠钱,参差复蟠腻,凝红雕暮霞,微风吹浮媚。癸未秋暮。稚柳弟谢稚画似德懋道兄教,时同在渝州。”

由此可知,稚柳敦煌之行感慨颇深,由陕入蜀后,大千回成都,稚柳回重庆。

作《黄桷兰》并题诗:“黄蝶愁胡粉,高柯惹碧云。勿兰巴子国,谁佩满襟芬。”

作《乐天清寂图》并题诗：“蜀国蕉心不卷愁，轻莲无语碧如油。平生清寂林泉好，投老天荒一叶舟。”

作《碧梧归羽图》并题诗：“晚树阴阴梧叶秋，绿深庭院养清眸。啼晴倦羽归飞缓，帘外清螺压雾收。”

作《山水》并题诗：“清露落桐间，竹西新雨后。林窈几径行，风怀如鲁酒。”

是年秋，在重庆为潘伯鹰作《酒柳手》图，工笔敷彩。稚柳自题曰：“秋日，绍杰饮凤翔旧酿，华阳乔壮翁因言凤翔酒柳手世称三绝，伯鹰道兄遂有吟制，并属予写此归之。癸未嘉陵江上。”

画成裱就，潘伯鹰书其诗于画左边云：“发映樽中酒，风约窗前柳。十五凤翔人，提壶扬素手。劝君莫惜醉如泥，此境人间那常有。古来但见骨成灰，何事欺人三不朽。”

乔大壮亦有诗作，书于画左云：“玉手提壶柳陌头，醒来一笑醉中休。魂销尺幅三唐本，四十年前宿凤州。”

蒋维崧亦有题，书于画右云：“翠缕千行拂玉壶，为君珍重小槽珠。西征先让丹青笔，

八表沈阴要醉扶。”

作《高唐神女图》，并题曰：“昔时读高唐神女诸赋，颇爱其遣藻赡美，常慕想荆楚之多文，因念往古画家者流于九歌、女史箴、洛文诸文俱有图绘，独未见有为高唐神女作图者，窃所憾焉。曩岁北游敦煌，观石室壁画，荡心于六朝隋唐之巨制，因以唐人法制为此图，其上为巫山则元魏时法也。聊作首创，非敢媲美，亦作记一时情兴云尔。稚柳居士谢稚并记”。

11月，“谢稚柳画展”在成都举行，展出地点在成都祠堂街四川美术协会，由谢无量题写“谢稚柳画展目次”，展山水花鸟人物40幅。

案：展出作品及标价如下：

(一) 秋实鸣禽四千元 (二) 古木竹石四千元 (三) 白茶花二千元 (四) 乔木秋明五千元 (五) 乌桕小鸟二千元 (六) 朱碧莲三千元 (七) 簪菊图四千五百元 (八) 朱萝丹葩四千元 (九) 苔枝缀玉五千元 (十) 浇书图四千五百元 (十一) 秋瓜图三千元 (十二) 丛竹幽禽三千元 (十三) 栀子三千元 (十四) 听泉图五千元 (十五) 沙迹黄鳊五千元 (十六) 红叶白头二千元 (十七) 渊明醉扶图五千元 (十八) 水仙四千元 (十九) 木槿蛱蝶五千元 (二十) 粉莲四千元 (二一) 倚扇图五千元 (二二) 红梅三千元 (二三) 玉兰四千元 (二四) 晚梧归羽三千元 (二五) 闲忙图六千元 (二六) 黄桷兰四千元 (二七) 枫林小鸟四千元 (二八) 杏花春羽四千元 (二九) 梨花四千元 (三〇) 仿敦煌莫高窟大士八千元 (三一) 紫菊二千元 (三二) 木笔花二千元 (三三) 冬果花二千元 (三四) 青鸟四千元 (三五) 红鸽四千元 (三六) 绿天清寂六千元 (三七) 没骨图三千元 (三八) 仿莫高窟武周时画飞仙六千元 (三九) 仿莫高窟晚唐画舞仙七千元 (四〇) 五色莲八千元



经典文献的珍藏

A precious collection of classical documentation

撰文/马建萍

今年是《共产党宣言》中译本问世 90 周年。它是马克思和恩格斯为共产主义者同盟撰写的纲领，是国际共产主义运动第一个纲领性文件，也是人类文化史上的一部经典文献。《共产党宣言》于 1848 年 2 月在伦敦用德文出版。从发表到现在，它已经被译成各种文字，影响遍及全世界的每一个角落。《共产党宣言》作为一种思潮于 19 世纪末 20 世纪初传入中国。自 1920 年 8 月第一个中文全译本发表以来，在我国出版总数已达千万册以上，是发行量最大的马列经典作品。早期版本的《共产党宣言》曾被当局查禁、没收和焚烧，造成存世量极其稀少，一直为国内和国际收藏界所关注，一些珍稀古书籍收藏家不惜重金收购。

因其极具的史料价值，中共一大会址纪念馆也珍藏了 17 本新中国成立前出版的不同版本的《共产党宣言》（图 1），其中有属于国家一级文物的 1920 年 9 月版（图 2）及 13 本属于国家三级文物的其他不同版，更有 5 年前喜获的镇馆之宝——《共产党宣言》8 月版（图 3）。它的出现，一解作为党的诞生地纪念馆多少年来缺藏一本初版《共产党宣言》的遗憾，令全馆同仁都感到无比庆幸和欣慰。

那是 2005 年 7 月初的一天，一封来自山西的平信静静地摆放在中共一大会址纪念馆馆长倪兴祥的办公桌上，信中虽只有短短的几行字，却引起了馆领导的高度重视。原来有一山西的收藏者希望有偿捐赠马克思、恩格斯著作《共产党宣言》中文全译本的初版本。面对如此宝贝，馆领



图1

导马上电话联系捐赠者，并诚邀他们夫妇来沪面谈。于此同时，纪念馆领导发出信函，邀请上海图书馆、上海鲁迅纪念馆、上海图书公司有关专家学者相聚中共一大会址纪念馆，与本馆的专家学者一起共同辨别真伪。

在鉴定会上，专家们小心翼翼地从业质的硬度、印刷的特点等一系列专业技术角度逐一分析，发现此书的纸张与现在的纸张完全不一样，密度松且脆，是无法复制的旧纸；印刷的铅字不似扫描的那样平整，具有当年旧时机器产生的强烈凹凸感；书的封面上的图片颜色也没有仿冒做旧的火气。专家们一致认为这本《共产党宣言》是 1920 年 8 月的初版本无疑。初版《共产党宣言》全国现仅存 11 本。

《共产党宣言》最早的中文全译本是由中国共产党上海早期组织成员陈望道 1920 年 5 月在浙江义乌一间柴房中译成的。当时年仅 29 岁的陈望道把以往各家所译片段找来参阅，“费了平常译书的五倍工夫”，将日文版的《共产党宣言》翻译成中文。1920 年 8 月，它以“社会主义小丛书第一种”形式出版发行，共印了 1000 本。此书长 18.1、宽 12.2 厘米，共 56 页。封面上

印有马克思半身坐像，水红底色，原本应该鲜艳的红色因岁月的磨蚀已显得十分暗淡，像的下方标有“马格思”。封底除印有出版时间、原著者、翻译者外，还印有“印刷及发行者：社会主义研究社”等。有意思的是因译音缘故，作者马克思、恩格斯被译为马格思和安格尔斯，书名也因排字工的疏忽被印成了“共产党宣言”。故9月再次印刷时版本就进行了更正，封面颜色也改为蓝色。之后，陈望道译本不断再版，仅上海平民书社1926年上半年就翻印了10多次。

此后至1949年该书又有5个完整的中文译本相继问世，译文质量不断提高。它们分别是华岗译本、成徐译本、陈瘦石译本、博古校译本和莫斯科译本。

1930年，华岗翻译的《共产党宣言》第二个中文全译本在上海出版。华岗译本增加了三个德文版序言，并在后半部附有恩格斯亲自校阅的1888年英文版本。该译本由上海华兴书局出版。华兴书局是中国共产党领导的地下出版机构，这也是中共成立后出版的第一个《共产党宣言》全译本。华岗译本在30年代由健全出版社等翻印，现今国内各大图书馆、博物馆多有珍藏本，但1930年的版本已为数不多。

1938年，《共产党宣言》第三个中文全译本在延安出版，由刚成立的解放社作为《马恩丛书》第四种公开出版。这也是由中共组织翻译的第一个全译本。译本系根据德文原文由成仿吾译前半部，徐冰译后半部，所以也就更准确地表述了原著的思想。其语言精确，文字流畅，而且除竖排版外，也采用横排版，开始向现代书籍形式过渡。成徐译本印次、印数都较前大有增加，由中国出版社、江淮出版社等刊印，在抗战时期广为传播。

经专家学者考证，陈瘦石译本作为《比较经济制度》一书附录，由商务印书馆于1943年印行初版，系第一次由非共产党人翻译而成的版本。译者的目的只是将它作为研究马克思经济思想的

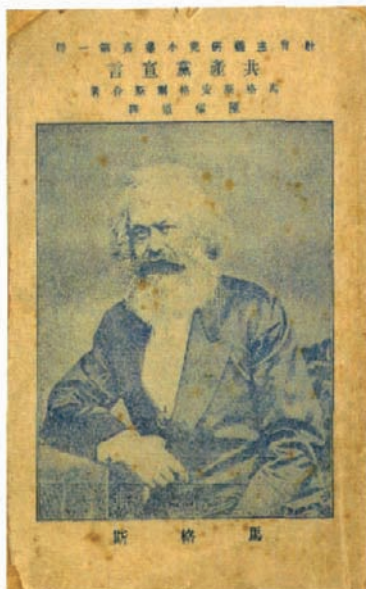


图2



图3

参考资料，因此才得以在国民党统治区合法出版。目前保存下来的极少。

1943年，延安解放社出版了博古校译本。博古当时作为中宣部成立的翻译校阅委员会成员，根据俄文版《共产党宣言》对成徐译本作了重新校译，并增译了1882年俄文版序言。该本出版发行量极大，曾由胶东新华书店、山东新华书店、中原新华书店等出版，是建国前流传最广、印行最多、影响最大的一个版本。如今，我国各大图书馆和博物馆均收藏有此版本。

1948年，为纪念《共产党宣言》发表100周年，设在莫斯科的苏联外文局用中文出版了百周年纪念版。此系多人据1948年德文原版翻译而成，内容含全文和马克思、恩格斯为此书撰写的全部序言（共7篇），是当时内容最全、翻译质量最高的一个版本。

这本被推崇为共产党人的“圣经”包括引言和正文四章，引言说明了此书产生的历史背景和目的任务。正文分别是：有产者及无产者、无产者和共产党、社会主义及共产主义的著作、共产党和在野各党底关系。它完整、系统而严密地阐述了马克思主义的科学思想体系。大道至简，为文亦然。《共产党宣言》尽管只是一本薄薄的小册子，但它却产生了改变中国历史的伟大动力，也成为各国有识之士研究人类社会发展的红色之源，散发着其恒久的魅力。

广富林小史

A history of Guang Fu Lin

撰文/于慎忠

上海市松江区广富林遗址从发现到至今已经整整 50 年了。其间，考古专家多次进行了挖掘与勘察。最新发掘成果证明：“广富林遗存是环太湖地区一个新的发现，其主体是来自黄河流域的外来文化。”⁽¹⁾ 这一结论的重大意义在于上海的移民文化，起源于距今 4000 年前的“广富林文化”。考古的另一个重大发现是，在 10 万平方米的广富林遗址中，“东周—汉代遗存分布面积最大”。其中，“绳纹子母砖、筒瓦、板瓦和瓦当等遗物的集中出土，显示了这里的建筑具相当的规模，很有可能存在着达到城镇规模的大型建筑”⁽²⁾。这个结论如果能进一步得到佐证，那么上海的都市史，足以向前推进了七八百年（唐天宝十载，即 751 年，上海地区华亭设县——县署为今松江城区，一般认为这是上海城市史的发端）。

那么，上海记史以后，广富林又是怎样的景象呢。

“皇甫林”与“广富林”

元代，大学者杨维桢在《干山志》行文中称广富林为“皇甫林”。这是目前所看到的有关广富

林较早的文献史料。生于明末清初的华亭籍学者高不騫，曾在他的《商榷集》中提出：“皇甫林，见杨维桢《干山志》，后人讹为广富林。”⁽³⁾

然而，自元至明，松江先后刊印了十来部府、县志（上海县、金山卫志之外），现可查考的有元《至元嘉禾志》，明正德《松江府志》、《华亭县志》，明万历《青浦县志》，明崇祯《松江府志》等，但这些志书的建置卷中，都未提及广富林又名“皇甫林”，若有，则在艺文卷引录的文艺作品中。

杨维桢和高不騫都有严谨治学的好名声。那么，为什么会产生广富林名称的疑惑？



(1) 上海市文物管理委员会《上海广富林遗址考古发掘及收获》第 16 页，2006 年 6 月。

(2) 广富林考古队《广富林遗址考古发掘的新成果》，《文物天地》2001 年第 3 期，第 36 页。

(3) 清光绪《青浦县志》卷二，疆域，镇市，第 2 页。

《通志·氏族略》以及《唐书·宰相世系表》告诉我们这样的信息。皇甫作为姓氏,源出有二。其一出于西周(公元前11世纪—前771年)有位皇甫太师(高级武官)，“皇甫”姓氏始传史册；其二西周后期的诸侯国宋戴公及其后裔，至今已有2800多年的历史。《通志·氏族略》称：皇甫姓氏发祥于现在的河南东部，其后子孙曾迁到鲁国(山东)，然后由鲁国迁往茂陵，即现在陕西省兴平县东北，之后发展成为当地的名门望族。皇甫氏族也有南迁的，如皇甫冉，江苏丹阳人，唐天宝年间进士，历官左拾遗，与其弟并称“二皇甫”。又如皇甫湜，浙江新安人，唐元和年间进士，官至工部郎中，著《皇甫持正文集》等。上海最早的地方志专著宋绍熙《云间志》已有追溯至东汉的姓氏史，却没有“皇甫”姓氏的记载。汇总以上信息，唯一可以联想的是皇甫姓氏“发祥于现在的河南东部”，而广富林的早期移民是由河南东部王油坊的先民南迁而来。这之间是否存在联系呢？吴语同北方语言既有联系又有区别，“皇甫林”与“广富林”存在谐音关联。总之，“皇甫林”与“广富林”

是个费解的谜团。

广富林又名“桑园矶”、“海浦庄”，其由来也无从查考。

建制沿革

成书于明正德壬申年(1512)的《松江府志》，在镇市卷中记载，时华亭县(辖区为今松江、青浦、金山、奉贤等区)共有13个镇、6个市。广富林为六市之一。志书称“广富林市，在三十八保”⁽⁴⁾。正德志的作者顾清(华亭人，历官南都礼部尚书)，在为广富林曹氏撰写的《世庆堂记》一文中称：“富林镇，在佘山之阳，细林山之东麓，中有八景名，人皆赋之。”⁽⁵⁾以上是现存志书冠名广富林为市镇的最早记载。

万历戊寅年(1578)建青浦县。广富林所在的华亭县集贤乡的部分区、图析入青浦县。清乾隆八年(1743)，析入青浦县区、图的集贤乡改名为“华中乡”。直到建国后1954年，青浦县的“陈(陈坊桥)广(广富林)辰(辰山)区”重新划入松江。至此，广富林隶属华亭县(现松江区)计827年，归属青浦县为376年。

广富林在集贤乡“三十八保一区三十图”，志书称其地“后带九峰，前迤平畴。明曹时中兄弟居此，名‘双桂里’。陈子龙继之，地益增重”。⁽⁶⁾三十图“田一十七顷三十三亩二分二厘七毫，荡三亩九分六厘三毫五丝。”⁽⁷⁾

广富林的地理位置，是市镇兴起的一个重要因素。古华亭除二条大江(吴淞江、黄浦江)外，境内有三条重要水道，即



(4) 明正德《松江府志》第九卷，城池、坊巷、乡保、镇市，第18页。

(5) 明万历《青浦县志》卷之八，艺文下，传(顾清《世庆堂记》)，第35页。

(6) 清光绪《青浦县志》卷二，疆域，镇市，第2页。

(7) 清嘉庆《松江府志》卷二十三，田赋志，田亩，第66页。

通波塘（顾会浦）、沈泾塘、秀州塘。其中沈泾塘是松江连接苏州的主航道（康熙两次巡幸松江，都走此道），秀州塘与沈泾塘相接，是松江由西南连接杭州的主航道。广富林依傍沈泾塘，西侧又是府城的官塘路。明清时期，朝廷在此设立“广富林汛”（汛：军队驻地名称）。明代青浦县“哨船（水上兵船）”有六、清代有九，广富林各占其一。太平天国战役中“‘贼’



数十万迭犯广富林、塘桥，直逼郡城”^{（8）}。就松江府而言，“广富林镇，为入郡之孔道，邮传往来之要冲”^{（9）}。

富林形胜

广富林是个形象逼真的“金牛之地”。沈泾塘在镇的西面，一条支流由西向东，又向北转西，把广富林团团围了起来。南面的河叫“村前河”，亦称市河。镇上的住宅和商店，分布在河的两岸。北岸一条两米见宽的立砖街，蜿蜒前行数百米。市河在街市的东头朝北转向，主干的内侧有四条断浜，俗称杜家浜、施家浜、木杆浜、桑园浜，四条浜好似牛的四条腿。西北角一条吊浜，弯弯曲曲伸延数十米，紧挨着牛身状的“良字圩”西端，形似正在摆动中的牛尾巴。镇的西南角，沈泾塘由北向南一分为二，分出油墩港支脉。三岔口，人称“牛头矶”。牛头朝北，口喘粗气，在三岔口前形成硕大的漩涡。“牛头矶”腹地的三个村，俗称“三厍白米村”，意思为三座白米粮仓。自然之神的造化，使广富林享有“金牛之地”的美誉。

广富林镇北面，秀美的九峰山由西向东呈

半圆形环抱。居中的辰山，唐以前称之为“神山”，又名“细林山”，贴面对着东南的广富林。“三泖”在九峰的外围，其中，圆泖与九峰山交叉。光绪《青浦县志·山川·水》记：“古泖，县西四十里，四顷三十九亩，今泖西抵山泾，南自泖桥出东南，至广（广富林）、陈（陈坊桥），又东至当湖（现今浙江平湖）。”在广富林镇的北口，还有一条河，前段弯弯曲曲，人称“八曲江”，中段贯通三条市河，末尾“一线江”直达佘山。每逢潮汛，八曲江汹涌澎湃，犹如“钱塘潮”，诗人以《八曲潮生》描写八曲江的壮观与秀美。

“芙蓉（九峰山）湿烟岚”，“回流复渺渺”；“厥土惟膏腴”，“用贻子与孙”。600年前，广富林诗人陆润玉情不自禁地写下了《富林十景》^{（10）}诗，形象化地描述了广富林的自然与人文景观。

关栅河栅

明正德《松江府志》称广富林“蔚为一方之望云”。民间的百姓讲广富林是“云间（松江）北首第一镇”。那么，古代的广富林镇究竟是怎样的景象呢？

（8）清光绪《青浦县志》卷十，兵防，兵事，第24页。

（9）清雍正《古今图书集成·方輿汇编职方典》第六百九十九卷，松江府部汇考十一，松江府驿递考，第14053页。

（10）明正德《松江府志》第九卷，城池，坊巷、乡保、镇市，第18页。



水乡古镇有景贤桥、中市桥、景山桥、知也桥、福安桥、庙河桥、庵浜桥，以及横跨沈泾塘的西塘桥。高大的景山桥像一座楼房，站在桥上，九峰山一览无余，南首的松江府城清晰可见。中市桥上，以桥墩为支柱，修建了颇为森严的“河栅”。桥堍两岸装着“盘车”，绳索牵引，河栅起来下落。与河栅一线的街市上，修建了“关栅”。河栅和关栅有兵员把守，更夫由镇上雇佣。⁽¹¹⁾每到晚上，更夫敲着竹梆，叫喊着：“关栅了，关栅了！行船靠岸，行人莫通关！”“关栅”和“河栅”类似于府城的城门和吊桥。

街市的两侧商铺一间挨着一间。大宅院的一边，有沈家弄、汤家弄、孟家弄、祠堂弄、进士弄等。镇后的“良字圩”，平年灾年，收成都见好于它地。现在它是广富林遗址考古挖掘的核心区。在良字圩的前后，建有糜公庙、三元宫、福城庵、景忠祠、知也寺和城隍庙。史志记载，明、清与民国年间广富林分别设立了社学、义学和维新初等小学堂。镇上建有“双进士坊”，以表彰曹泰、曹节（时中）两兄弟

高中进士。

古镇的民俗多姿多彩，最为精彩的要数开春后的赶庙会。第一天“社堂小老爷巡游”。第二天“城隍大老爷出会”。打头阵的是民乐“小青班”，随后是“扎香”的队伍，紧接着，高举“回避”、“肃静”硬牌的仪仗队，簇拥着由八个大汉抬举的“城隍老爷”，载歌载舞，一路行进。到达“饭厂”，乡民们争先跪拜，又赶

紧吃“老爷饭”。⁽¹²⁾第三天赶集市，看社戏。

广富林古镇，曾经遭受战争的洗劫。载录的史料有明嘉靖年间倭寇侵扰，陈子龙抗清举义兵，清同治年间太平天国战事。战争是古镇衰弱的一个重要原因。

人文景观

千百年来，广富林的劳动者世代代耕耘着自己的家园，同时又承受着赋税和徭役，清同治四年（1865），广富林所在的华中乡，年征收“额该熟田”科则平米3587石、“荡准熟田”科则平米约238石（应是四乡分担的均数），田银科则额15344两，承担解支项赋额约11672石（应是四乡分担的均数），总计征粮约15497石，征银15344两，另有“遇闰增编银数额”。⁽¹³⁾然而，“役法厉民为尤甚”。有所谓的“小役五”、“中下等杂役十项”。⁽¹⁴⁾有中签的徭役，“罄资赔偿”，“往往破家”。广富林一带为上海地区的“湖沼洼地”，三年二头发生水灾，不时还有蝗灾。灾害之年，“饥殍残骸，纵横于侧”。这是古代广富林人生存的

(11) 于慎忠主编《富林佳话——广富林古镇民间传说、民间故事集锦·街栅河栅》第82页（待刊印）。

(12) 明正德《松江府志》第九卷，城池，坊巷、乡保、镇市，第41页，《古镇庙会》。

(13) 清光绪《青浦县志》卷七，田赋，科则表，第31页。

(14) 清光绪《青浦县志》卷八，田赋，徭役，第9页。

社会环境。

广富林自明初起，“诗书科第前后不绝”。初步统计，明朝一代至清初，广富林中进士9人（其中周思兼为广富林杨氏家族的外甥，原住地周家藻后归广富林行政村），中举人6人。仕官人士有：浙江按察副使曹时中、广西布政司参政杨铨、都察院金都御史杨枢、湖广巡抚大理寺卿杨豫孙、工部屯田司主事陈所闻、兵科给事中陈子龙、甘肃布政使蔡鸿业等。诗人、画家、书法家、著作家相继涌现，是为广富林一道亮丽的人文景观。

文人名士的持续产生，有它深厚的历史渊源。广富林隶属华亭县集贤乡。集贤之乡是因“顾、陆诸贤居此，故名”。祖籍小昆山的陆氏家族，陆康、陆绩“以行谊闻”，陆抗、陆逊“以功业显”，陆机、陆云“以才学称”。就在山径一侧的广富林，得益于汉晋前辈的人文熏陶。

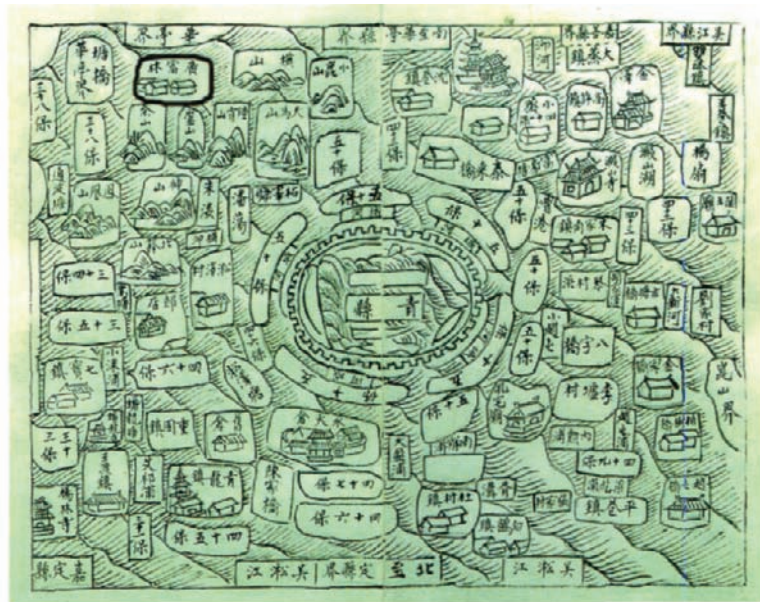
“冠盖游从日，欣然萃一乡”。广富林的士人与华亭各界人士融为一体。南都礼部尚书顾清，赴任时，将儿子托付给曹时中。曹时中与状元钱福是好朋友。他死后，钱福给了很高的评价：“先生，清癯飘逸洒洒然，有出尘离俗之态……至于析义理、临事机，则若栉之于发、综之于丝，密而不乱。”⁽¹⁵⁾嘉靖朝内阁首辅徐阶同广富林杨氏家族交情很深，他任宰相后将杨豫孙调到京城，成为自己的得力助手。多年后，他为杨枢、杨豫孙父子写了洋洋洒洒的墓志铭。陈子龙与董其昌相差53岁，小陈继儒50岁，而陈子龙在19岁时，就与两位大儒结下了忘年交。陈子龙夜宿陈眉公先生山房，作五言诗一首，中有“夜深更笑语，朗

月畏相看”句⁽¹⁶⁾。

志士情怀

古代的广富林具有孔子所提倡的“里仁为美”的好传统。明弘治年间（1488-1505），众人捐资共建“集贤桥”。万历癸酉（1573年），乡贤王俞修德以为民，倾资建了“景山桥”。焦伯诚于明初，“教授于乡，门人类多显宦”。⁽¹⁷⁾后来，邑人顾文荣又将义塾改为维新初等小学堂。清乾隆年间，由士人王昶创议，在广富林为陈子龙、夏允彝建“景忠祠”。至时，“上而守令，下而邑之士大夫，莫不助财兴工，不劝而集。”⁽¹⁸⁾当然，广富林也有不道德的事情发生。清道光二十六年（1846），时陈子龙的墓田，因无人管理，“已为田邻盗据”。县令发现了，由乡绅沈寅谷等呈请，悉数追回，并以“先生五世外孙、金山庠生王锡瓚之子为先生五世孙，曰‘藻’嗣（继承）”。⁽¹⁹⁾仁德的力量，始终

明万历年间青浦县境图·广富林镇



【明万历《青浦县志》卷之一，图考，县境】

(15) 明崇祯《松江府志》卷之三十八，人物三，国朝贤达，第50页。

(16) 明正德《松江府志》卷二十八，艺文，集诗，第27页，《陈子龙偕同年少李舒章宿陈眉公先生山房》。

(17) 明正德《松江府志》第三十卷，人物六，文学，第44页，焦伯诚。

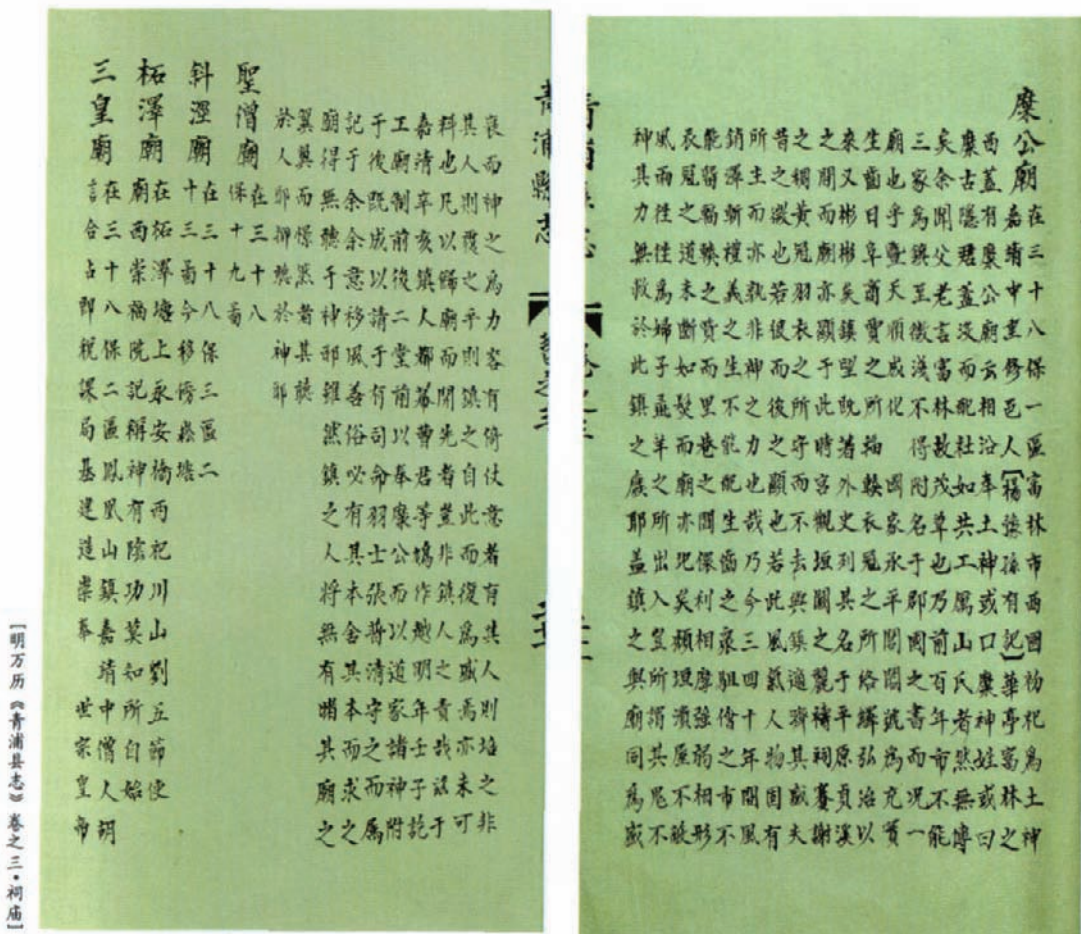
(18) 清嘉庆《松江府志》卷十八，建置志，坛庙，第37页。

是广富林的主流。

敬畏礼义、诚信正直是广富林人的又一品质。周西隐是周思兼的曾祖父，家居广富林一侧的周家藻。一天他在田间行走，捡到一袋银子，看后得知是和尙化缘来的。他四处寻找不得，又遣人到远处去找。和尚来了后很感激，拿出一半银子来答谢。周公说：“割若半者，何若擎而全收之，乃远求耶？”⁽²⁰⁾必不受。他的孙子周云鹄虽因其子周思兼仕官有功，被赠封为“奉直大夫、工部员外郎”。但他节操自守，在老家仅修了草房一座。周家的老朋友，后任刑部尚书的王世贞深受感动，题写了著名的“竹窗”诗。诗句云：“主人为主竹为

客，倦鹤闲云各分席。当时共励隐操坚，可怜老却山林闲。”⁽²¹⁾周氏家族诚信正直的品德代代相传。第十代孙周吉士，也是进士及第，官至刑部主事、广东司郎中。他因思念母亲辞归故里，到家后“环堵依然，饘粥不继”。后来，上海县的一个富人，拿了“五百金”，请他去为家事捧场，被周吉士拒绝。他对家人说：“吾岂不知留金可佐衣食乎？吾世守遗训，不可一日辱先人之故。”⁽²²⁾

陈子龙精忠报国、彪炳史册不是偶然的个人品行，而是广富林陈氏家族忠烈秉性的使然。明嘉靖中后期，倭寇侵袭江南，烧、杀、抢、掠无恶不作。时，陈子龙的太祖陈钺组织



《明万历《青浦县志》卷之三·祠庙》

(19) 清光绪《青浦县志》卷十二，名迹，冢墓，第26页，孙凤鸣《陈忠裕公墓田碑记》。

(20) 明末清初，吴履震《五茸志逸》卷四，第185页。上海市松江区地方史志编纂委员会办公室，1998年。

(21) 清嘉庆《松江府志》卷七十八，名迹志，第宅下，第50页。

(22) 清光绪《青浦县志》卷十八，人物二，仕绩传，第23页。

了200人的家丁和乡勇，协同明军抗击倭寇，打了不少胜仗。时任苏松兵备道副总兵的任環要授官于陈钺，陈钺推辞没有接受，却用一匹上好的战马送给任環，说：“以报知己也。”⁽²³⁾陈子龙的父亲陈所闻万历四十七年（1619）进士，先为刑部主事，后任工部主事。在任间，他秉持朝纲，制约宦官扰政。崇祯十年（1637），他与朝官万燝一起检举揭发太监的罪行，而万燝竟遭杖刑死。在松丁忧的陈所闻痛不欲生，忧愤而死，终年40岁。陈子龙的原配妻子张氏，在陈子龙身故后，含辛茹苦，与子龙妾及儿媳、孙媳三代共育陈家单传遗孤。张氏去世时，叮嘱家人：我应穿丧服追随丈夫。但是，我是明朝命妇，就按明朝式样缝制凤冠霞帔。“他日，且敛衷素而加命服焉，可也（等我死的那天，内穿丧服，外套命妇服，就可以了）。”⁽²⁴⁾

翰林文魁

初步统计，广富林至少出了15位著作家，著作近50余种。其中著作十卷（种）以上的有4人，百卷以上有2人。周思兼少为诸生，才气横溢，下笔千言立就。同时，书画杰出，陈继儒称：“莱峰先生（周思兼）文类苏长公，诗类李太白，善行草，兼工小画……先生无日不学，无日不检其过。”⁽²⁵⁾周思兼身故后经王世贞删定，编成《周叔夜集》十卷刊行，列为四库全书存目。其子周绍节继承父志，得诸生后，因病不应科举，而“论著兵、农、水利、救荒、赈贷诸书，皆切要务。”⁽²⁶⁾所著书作11部。周思兼的孙子周裕度书画“为世宝贵”。嘉庆《松

江府志》称他：“董思白（董其昌）后，郡中署书，独推裕度。”⁽²⁷⁾生前著《客谐偶钞》十二卷，及《晚香堂草》。周氏一门三代，著作等身。

广富林的著作家“不专治章句”，以兴国为民为己任，激扬文字，弘扬文化。杨枢国子监贡生，历官临江府同知、都察院佥都御史。杨枢自为诸生，即请命于父，作祠堂以倡族人，著作7部。徐阶以铭文记曰“位与名孰重轻兮，君试邈求乎权以；程之身与子孰短长兮，君试逆观乎度以明之。”⁽²⁸⁾其子杨豫孙，17岁中举人，27岁丁未科进士，官至大理寺卿、湖广巡抚。明嘉靖辛亥年（1551），乡人修葺了奉为土神的“糜公庙”，时年31岁的杨豫孙，受托写了至为珍贵的《糜公祠记》。记文说：糜公祠“夫昔之微也，若彼；而后之显也，若此。风气人物，固有所主，而孰非神之力哉？”但他笔锋一转，又道：“余意移风善俗，必有其本。舍其本而求之庙，得无听于神耶？”⁽²⁹⁾转折中强调了移风易俗在于人的力量。杨豫孙著作4部，其中《补辑名臣琬（御名）录》达110卷。杰出的思想家、文学家、一代英豪陈子龙，著作30卷，主持编著文集达600余卷。出于“以史为鉴”的动意，编辑《史记测义》120卷；为弘扬农耕科学，取来徐光启的手稿，“增删十之有三”，刊行46卷的《别本农政全书》；崇祯十一年，明王朝危在旦夕，陈子龙会同徐孚远、宋徵舆、李雯等，不到一年时间编就《皇明经世文编》508卷，倾力为当政者出谋划策。国家有难，匹夫有责。广富林有识之士著书立说，“各有以体诸身，见诸行事。”

(23) 清嘉庆《松江府志》卷五十五，古今人传七，第16页。

(24) 清光绪《青浦县志》卷二十三，列女，贤淑，第2页。

(25) 清嘉庆《松江府志》卷五十三，古今人传五，第27页。

(26) 清嘉庆《松江府志》卷五十三，古今人传五，第27页。

(27) 清嘉庆《松江府志》卷五十五，古今人传七，第44页。

(28) 明万历《青浦县志》卷之三，寺观，祠庙，陵墓，第41页。

(29) 明万历《青浦县志》卷之三，寺观，祠庙，陵墓，第21页。

共青团上海市委召开“纪念上海社会主义青年团成立90周年座谈会”

为了纪念上海社会主义青年团成立90周年，缅怀革命前辈的丰功伟绩，更好地传承团的光荣传统，引导和激励广大团员青年坚定信念，按照党的要求健康成长，为夺取办博全面胜利和构建社会主义和谐社会奉献青春，共青团上海市委、中共上海市委党史研究室于日前在淮海中路渔阳里团中央机关旧址纪念馆召开了“牢记历史，继往开来——上海各界团员青年纪念上海社会主义青年团成立90周年座谈会”。

座谈会由共青团上海市委副书记陈凯主持，共青团上海市委书记潘敏、中共上海市委党史研究室副书记徐建刚等领导以及本市各界青年代表、团干部代表共40余人出席了座谈

会。在座谈会上发言的既有94岁的团市委老书记周克同志，也有世博园区年轻的志愿者、上海交通大学学生刘欣同志，他们在发言中充满激情地回顾和总结了上海青年运动史，一致表示要与时俱进再建新功。

在中国共产党上海早期组织的倡导下，1920年8月22日，俞秀松、李汉俊、陈望道、叶天底、施存统、袁振英、金家凤、沈玄庐在法租界霞飞路新渔阳里6号（今淮海中路567弄6号）发起成立了上海社会主义青年团，由俞秀松担任书记。上海社会主义青年团的成立，在当时对全国各地社会主义青年团的建立起到了发动和指导的核心作用。1921年11月，在由张太雷主持制定的新的社会主义青年团临时章程中，明确规定：在“正式团的中央机关未组成时，以上海团的机关代理中央职权”。作为中国青年团组织的诞生地和发源地，新渔阳里6号在共青团的历史中占有重要的地位，1961年国务院将新渔阳里6号正式命名为“中国社会主义青年团中央机关旧址”，并列入第一批全国重点文物保护单位。

共青团上海市委书记潘敏同志在座谈会上讲话，他首先感谢对共青团事业作出贡献的老团员、新团员，他要求上海各级团组织要继承和发扬团的光荣传统，带领团员青年坚定不移跟党走，要牢记历史、继往开来在新的历史条件下进一步做好团的工作，要紧紧围绕党赋予的组织青年、引导青年、服务青年、维护青年合法权益的四项基本职能，创造性地开展青年工作，推动共青团事业蓬勃向前发展，在现阶段，要为办好一届成功、精彩、难忘的世博会，促进城市经济社会发展作出新贡献。

座谈会结束后，出席座谈会的代表怀着崇敬的心情参观了中国社会主义青年团中央机关旧址。

（撰文、摄影/王爱民）



《陈云纪念邮册》、《陈云在临江》画册在吉林省白山市首发

2010年7月15日，为纪念陈云诞辰105周年，陈云生平思想研讨会暨《陈云纪念邮册》、《陈云在临江》画册首发式在吉林省白山市举行。陈云子女、国家开发银行董事长、党委书记陈元，吉林省政府常务副省长竺延风，中共吉林省委党史研究室副主任黄耀河，中共白山市委书记李伟，中央党史研究室资料征研中心主任、《百年潮》杂志主编陈夕，中央文献研究室第三编研部主任龙平平，陈云同志子女陈伟力、陈伟华、陈方等嘉宾共100余人参加了研讨会。

竺延风常务副省长首先致辞。他在充分肯定陈云同志历史地位的基础上指出，陈云同志曾在吉林工作和战斗过，领导了著名的“四保临江”战役，为建立和巩固东北根据地、恢复和重建东北经济作出了重要贡献。新中国成立后，特别是改革开放以来，陈云同志对吉林经济社会发展又给予了关心和大力支持，深受吉林人民的尊敬和爱戴。同时他强调，吉林正处在振兴发展的关键时期，我们要继承和发扬陈云同志等老一辈无产阶级革命家留下的优良传统和宝贵精神财富，努力将各项事业不断推向前进。

李伟书记对陈云同志的丰功伟绩和崇高风范作了深切緬

怀的讲话，他认为，我们纪念陈云同志，就是学习他理想信念坚定、对党和人民无限忠诚的政治品质；勇于追求真理、善于调查研究的求实精神；心系群众、服务人民的高尚情怀；坚持原则、实事求是、集思广益的优良作风；公道正派、廉洁奉公、艰苦朴素的崇高品质。继承和学习陈云同志的革命精神和优秀品质，以实际行动把白山建设得更加美好。

黄耀河副主任回顾和总结了陈云同志在东北解放战争中的伟大功绩。在参加领导东北解放战争时期，陈云同志最先制定“东北总的领导路线”的正确战略方针；参与制定土地改革政策，使我们党获得东北农民的衷心拥护；领导财经工作，保障了军需民用，支援了全国战场；主持接管沈阳，为我们党创立了接管大城市的“沈阳经验”；曾三次到吉林省指导工作、领导南满斗争，扭转了东北战局。

龙平平主任结合党的十七届四中全会提出的建设马克思主义学习型政党的战略任务，就陈云同志关于学习的思想和风范进行了全面的论述。他强调，我们要像陈云同志那样重视学习、善于学习；把学习当作共产党员的责任，深刻认识学习的重要性和必要性；始终注重学习新东西、不断研究解决新问题，牢固树立理论联系实际的学风，以为党的建设新

的伟大工程、为改革开放和社会主义现代化建设的深入发展提供精神动力。

陈夕主编着重从学习方面回顾了陈云同志伟大而光辉的一生。陈云同志的丰功伟绩离不开他自身长期的刻苦学习。结合目前十七届四中全会建设学习型政党的背景，作为党员，应把学习作为工作的重要组成部分，加强学习，在学习中提高自己，努力完成肩负的历史责任。

最后，陈元从三个方面谈了自己对父亲的光辉思想和崇高风范的理解和体会：陈云同志的经济思想凝结着对中国经济建设本质和规律的认识；党建思想凝结着对党的发展重大问题的战略思考；崇高风范为我们树立了光辉榜样，并动情地指出，父亲与吉林这片热土、与吉林的百姓结下了深厚的感情。

研讨会上，陈元、竺延风以及李伟共同为《陈云纪念邮册》、《陈云在临江》画册的首发揭幕。上海恒源祥集团有限公司向四保临江战役纪念馆捐赠绒绣《陈云像》。

会后与会领导及各位嘉宾还参观了七道江会议旧址。陈元在参观中欣然题词“四保临江、历史丰碑”。

（撰文/李冰）

如果你有珍贵文物的信息

请告诉我们

如果你有精彩的文博史料

记着告诉我们

如果你有独到的学术观点

千万要告诉我们

梦想与荣耀

1613 年 1 月，米哈伊尔·费多罗维奇·罗曼诺夫（1596-1645）被推举为沙皇，开始了罗曼诺夫王朝在俄国长达 300 多年的统治。18 世纪初，彼得大帝（彼得一世，1672-1725）在位时，俄国迅速强盛，版图不断扩张，成为横跨欧亚两洲的强国，俄罗斯帝国初具规模。1725 年彼得大帝去世后，其妻叶卡捷琳娜一世、其子彼得二世、其侄女安娜·伊凡诺芙娜以及安娜的侄子伊凡六世相继即位，但统治的时间都不长，对俄罗斯帝国未能产生决定性的影响。



彼得大帝（1672-1725）

彼得一世，彼得·阿列克谢耶维奇·罗曼诺夫，是俄罗斯最杰出的统治者，俄罗斯帝国的缔造者。他组建了俄罗斯海军，亲自规划、督造了新都彼得堡，成功地进行了俄罗斯历史上最大刀阔斧的改革，提倡从各个方面向西方学习。他统治时间长达 43 年，将俄罗斯从一个落后的中世纪国家改造成强大的帝国，重建其在欧洲的地位。1721 年，彼得一世宣布自己为俄罗斯的皇帝，而不是传统的沙皇，并获得了“祖国之父”和“彼得大帝”的封号。

这尊青铜半身像是 18 世纪最富写实主义精神和艺术表现力的皇帝形象之一，传神地表现了彼得大帝充满生命力和创造力的精神面貌，令人不禁联想到罗马的凯撒大帝。

叶卡捷琳娜二世（1729-1796）

叶卡捷琳娜二世本是德国小公国安哈尔特-采尔布斯特的女公爵，被伊丽莎白女皇钦点成为其侄彼得三世的妻子。虽然这场婚姻是不幸的，但最终却使她出人意料地成为俄罗斯乃至欧洲史上最强势的女皇。她作为一个杰出的统治者，为俄罗斯的内政外交事务都做出了巨大贡献，使俄罗斯在 18 世纪下半叶发展到了鼎盛时期，并在欧洲诸国中占据了核心地位。由于她的丰功伟绩，她也被称为叶卡捷琳娜大帝。

这幅肖像是 M. 什班诺夫作品的复制品。什班诺夫的原作现收藏于俄罗斯国立博物馆。画作描绘的是少见的上了年纪的叶卡捷琳娜二世女皇，虽然岁月带走了青春的容颜，但也留下了睿智、雍容。女皇本人也颇为青睐这件作品。



1741 年，彼得大帝的女儿伊丽莎白·彼得洛芙娜继位，她以继承父亲的革新之路为己任，对俄罗斯帝国的稳定繁荣颇为重要。

1762 年，叶卡捷琳娜二世发动宫廷政变，取代了自己的丈夫彼得三世而成为女皇。她执政的 34 年，是俄罗斯帝国的黄金时代，内政外交、文治武功诸方面都取得了卓越的成就，俄罗斯帝国的大国地位至此才真正确立。叶卡捷琳娜二世之子保罗一世生性软弱、才能平庸，1801 年被自己的儿子亚历山大一世取代。亚历山大一世继承了叶卡捷琳娜二世的遗志，创造了俄罗斯帝国的又一次辉煌。

此次上海博物馆“北方之星：叶卡捷琳娜二世与俄罗斯帝国的黄金时代”展选取了彼得一世、伊丽莎白女皇、叶卡捷琳娜女皇和亚历山大一世这四位俄罗斯帝国的统治者作为切入点，通过精美的文物珍品，真实地展示了俄罗斯帝国的梦想与荣耀。



伊丽莎白·彼得洛芙娜女皇（1709–1761）

1741 年，伊丽莎白发动政变，废黜了小沙皇伊凡六世。她的即位意味着彼得一世所推行的积极的内政、外交政策的全面恢复，以及国家文化传统的复兴。在她 20 年的统治期间，俄罗斯繁荣稳定，国际地位有所提升，并为日后叶卡捷琳娜二世成功的开明专制统治奠定了良好的基础。

这幅肖像画描绘了身披白鼬皮外衣、肩戴蓝色圣安德烈勋章绶带的伊丽莎白女皇，美丽细致的面容、安静平和的神情、健康丰腴的体态，无不显示了这位女皇的亲力和动人魅力。

亚历山大一世（1777–1825）

亚历山大一世是叶卡捷琳娜二世女皇心爱的孙子，一直受到女皇的悉心培养。他即位后，继承了叶卡捷琳娜二世的遗志，开展了一系列的政治改革。对内，他试图通过成立国会、建立宪法制度来保障国民的个人自由和公民权利，鼓励科学、文化、教育的发展；对外，他致力于通过与欧洲大国签订一系列合约来建立欧洲集体安全体系，赢得了欧洲的好感，相继在反法同盟、维也纳会议、神圣同盟等国际事务中担任领导人。

这件雕像通过细腻的石质、出色的雕刻手法展示了亚历山大一世风华正茂的年轻君主形象。

