曶鼎诸铭文拓片之比勘

A Textual Study on the Inscriptions of Hu *Ding*

撰文／李朝远

曶鼎，西周中期的青铜重器，以“匹马束丝”与人夫交换等两个司法案例而成为反映当时社会制度的重要史料，亦因它的四项因素俱全的记时铭文而成为青铜器排谱的重要资料。“鼎高二尺，围四尺，深九寸，款足作牛首形”(1)。毕沅得于西安，并为之所藏，晚清毁于兵火(2)，器形未见著录，仅存有铭文拓本，计铭文376字（又重文4）。

曶鼎铭文最早的著录，陈梦家认为是“积古斋首先著录”(3)，这是就首先著录的拓本而言。而最早著录的摹本应该是《山左金石志》，毕沅在该书中写到：“右曶鼎沅得之于西安，嘉定钱献之（坫）(4) 为作释文时，沅所撰《关中金石记》未及收录。兹携来山左署中，因即编入《山左金石志》”(5)。《山左金石志》虽为毕沅与阮元同撰，但首刊于嘉庆二年（1797）仪征阮氏小琅嬛僊馆刊本，而《积古斋钟鼎彝器款识》嘉庆九年（1804）才出阮元的自刻本。

1987年上海博物馆征购了一件仿曶鼎（藏品68052，图1、2）。通高63厘米、口径42.5厘米，



图1　上海博物馆藏仿曶鼎



图2　上海博物馆藏仿曶鼎腹内部

(1) 阮元《积古斋钟鼎彝器款识》卷四·三九引钱献之云。

(2) 阮元《积古斋钟鼎彝器款识》卷四·四〇；刘心源《奇觚室吉金文述》二·二七、一六·二〇。

(3) 陈梦家《西周铜器断代》上册第198页，中华书局2004年。

(4) 钱献之（1744－1806），名坫，号十兰、又号篆秋，嘉定（今属上海）人。钱大昕之侄。

(5) 毕沅、阮元《山左金石志》卷一·十九。



图3　上海博物馆藏仿舀鼎铭文



图4　上海博物馆所藏仿舀鼎铭文拓片

重31.8千克。因舀鼎无任何器形存世，恐是根据《积古》所记“款足作牛首形”而做成了牛首蹄足，但却非款足；上腹部有纹饰，饰交龙纹，均不类西周早中期时的器形与纹饰。之所以当年上海博物馆老先生们征集了这件鼎，主要是铭文所仿极佳（图3），细勘之，为铸铭。

曾有传闻因为这件仿舀鼎的铭文仿制极佳，故有些著作包括《两周金文辞大系图录考释》83所用的拓片都可能是这件仿舀鼎的铭文拓片。为了弄清此事，遂将数种舀鼎的铭文拓片进行了比勘。

（一）比勘的对象

甲：上海博物馆所藏仿舀鼎的铭文拓片（图4）；

乙：历代所藏所谓真舀鼎的铭文拓片，包括：

1.上海博物馆藏《张叔未（廷济）旧藏吴侃叔（东发）释文》拓本（藏品3261，图5）；

2.上海博物馆图书馆藏《秋谷藏》拓本（藏品7643，图6）；

3.上海博物馆图书馆藏《灵岩山馆藏》拓本（藏品9727，图7）；

4.台北历史语言研究所藏《簠斋积古金文》（187836–101）原拓本（图8A）[6]；

5.台北历史语言研究所藏《善斋金文拓片余存》（187721–038）原拓本（图8B）[7]；

(6) 187836–101《簠斋积古金文》，清同治光绪间(1875–1908)陈氏簠斋精裱折装拓本，原无书名，为高阳李宗侗旧藏。此是陈氏簠斋晚年按自己理想选编裱装成册，内备空白甚多，待题跋考释之用。(感谢历史语言研究所提供此件拓片，并感谢陈昭容先生提供此注完整资料——编者注)

(7) 187721–038《善斋金文拓片余存》刘体智旧藏，1974年傅斯年图书馆黏编装拓本。原系散乱残丛，盖刘氏编余重复疑伪之品，故按《小校经阁金文》类例编之。(感谢历史语言研究所提供此件拓片，并感谢陈昭容先生提供此注完整资料——编者注)



图5　上海博物馆藏《张叔未旧藏吴侃叔释文》曶鼎铭文拓本



图6　上海博物馆图书馆藏《秋谷藏》曶鼎铭文拓本（细部）



图7　上海博物馆图书馆藏《灵岩山馆藏》舀鼎铭文拓本

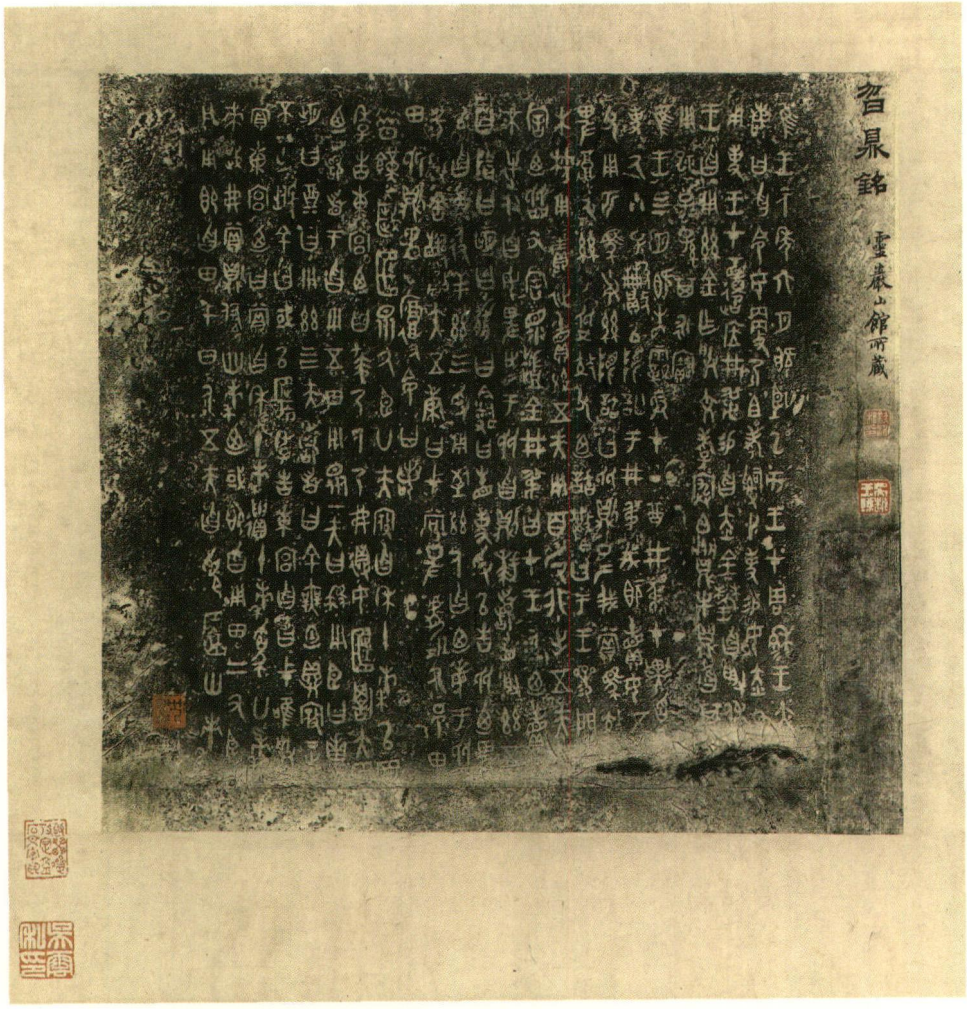


图 9　上海博物馆图书馆藏《灵岩山馆藏》召鼎铭文拓本（细部）



图 8A　台北历史语言研究所藏《簠斋积古金文》召鼎铭文拓本

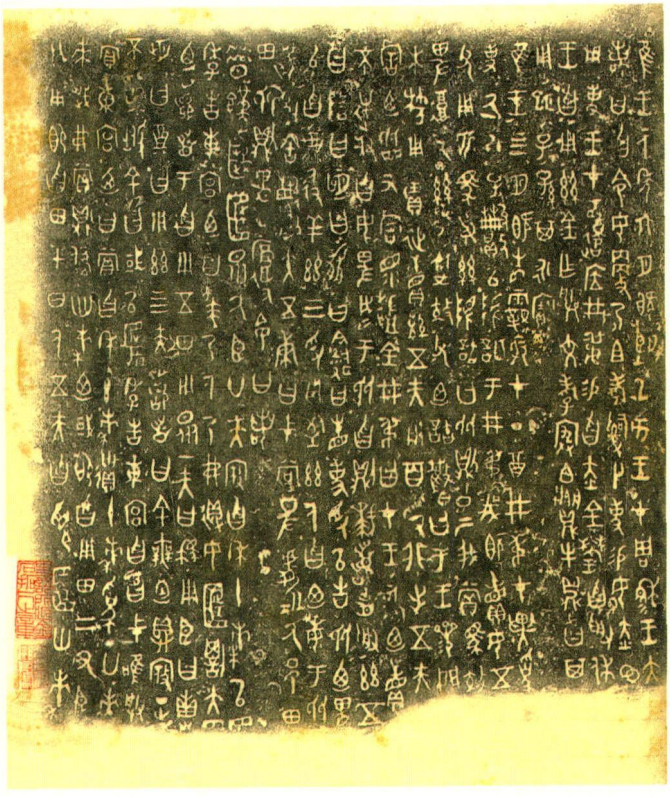


图 8B　台北历史语言研究所藏《善斋金文拓片余存》召鼎铭文拓本

6.《集成》2838A 所收上海图书馆藏《捃古录金文》（3.3.46）原拓已剔本；

7.《集成》2838B 所收《两周金文辞大系考释》83 所用何子贞藏拓本；

8.上海博物馆图书馆藏边成[8]《舀鼎八家真本汇存》，八家分别是：

（1）翁覃溪藏何梦华手拓未剔本（上虞罗氏）；

（2）江建霞藏未剔本（仁和陈氏）；

（3）吴思亭藏钱献之小篆释文本；

（4）陈朗亭藏钱献之手拓本（诸暨边氏）；

（5）朱筱鸥藏黄小松释文本（钱塘胡氏）；

（6）张叔未藏吴侃叔稿书释文本（仁和吴氏）；

（7）何子贞藏本（仁和陈氏）（与《集成》2838B 所收、《大系》83 所用何子贞藏本同）；

（8）邹适庐藏本。

（二）比勘的结果

首先将乙部的数篇铭文对照，可以发现是基本的相同；然后将甲与乙比勘。比勘的结果是，有数个关键处，甲与乙不同：

1.乙类的所有拓片的第七行左上角的天头有一明显的垫片痕迹，但甲本没有，细审馆藏的仿舀鼎，这一位置是用刀刻出的一个类菱形；说明仿铸者还不清楚垫片的奥秘（图 9）。

2.仿舀鼎上三字及前数字，在焊缝上有修补字痕，乙类所有拓本均无破损的痕迹，因而无焊缝，更无焊缝上的修补字痕[9]。

3.更为重要的是，在所有铭文拓片中“舀”字都出现16次。纵观乙类所有拓片，其中的“舀”字有 15 处都作“舀”形，即下从“臼”，里面仍是一横，唯最后一行第四字的“舀”作“舀”形，下从“臼”，即里面的横是不连的两小横，而仿舀鼎拓片此字并非“舀”形，即所有 16 个“舀”字均为“舀”形。估计是仿舀鼎的高人百密而有一疏，在这个唯一处大而化之，留下了破绽。

4.另有些字，亦有不同。如第五行的最后一字“宝”，乙类的所有拓片都作  形，宝盖头的右肩是断开的，而仿舀鼎的该字却是连着的。这一类的不同，还有些，此不赘举。

结论：基本可以肯定，上海博物馆所藏的仿舀鼎铭文未被其他书籍使用，亦可证明仿舀鼎的仿制时间不会太早。

上海博物馆藏有若干舀鼎拓片，较好者一并介绍之。

（一）《舀鼎八家真本汇存》六，为张叔未藏吴侃叔（仁和吴氏）稿书释文本；该拓本的原件现藏上海博物馆，原件比《舀鼎八家真本汇存》本多出“忏园”两字印（见图 5）。

吴侃叔即吴东发（1747－1803），字侃叔，号耘庐、芸父，浙江海盐人。贡生。少工诗文，后潜心经学。专写古隶，通金石之学，兼工山水画。钱大昕引为畏友。著有《钟鼎疑识释文》、《群经字考》、《澉浦诗话》、《遵道堂诗文集》等。吴侃叔基本上属于毕沅（1730－1797）同时代人，故这张拓片的时间应该是最接近于原器的。

（二）上海博物馆图书馆藏《秋谷藏》上有题跋无数，称秋谷为“叔同太守”。初题者为杨沂孙（1812－1881）字咏春，号子与，晚号濠叟，江苏常熟人。道光二十三年举人，官至凤阳知府。工钟鼎、石鼓、篆、隶各类书法。[10]题记中且有“同治戊辰闰四月廿六日祖荫观”，是为潘祖荫同治七年（1868）所题（图 10）。

（三）上海博物馆图书馆藏《灵岩山馆藏》本，

---

[8] 边成，字政平，浙江诸暨人。现代书法家，著有《君子馆论书绝句》，民国三十三年（1944）刊行。（上海博物馆图书馆藏边成《舀鼎八家真本汇存》中多处自题：诸暨边成政平、上浣政平边成，并有“政平”印鉴，当字政平。《中国美术家人名词典》第 1512 页为：边成，字政年，恐有误。——编者注）

[9] 此段当指仿舀鼎拓片上第十三行 12 字、第十四行 12 字、第十五行 12 字以及第四行 13 字、第六行 13 字等受焊缝影响的诸字。——编者注。

[10] 参见《中国美术家人名词典》1182 页，上海人民美术出版社 2002 年 5 月版。

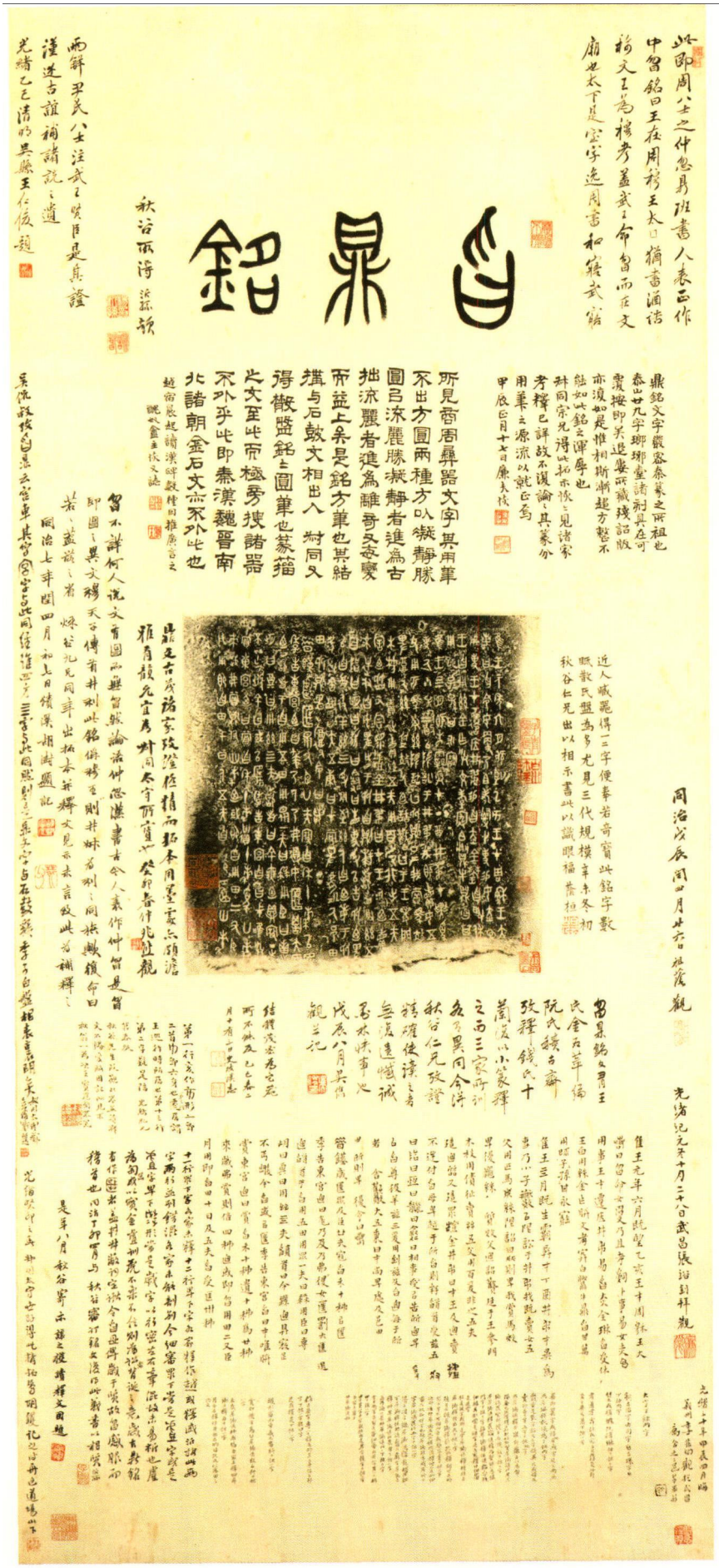


图 10　上海博物馆图书馆藏《秋谷藏》曶鼎铭文拓本

前有吴云题端，云：“此鼎获于西安，高二尺，围四尺，深九寸，足作牛首形。……铭文为土花所掩，可识者仅一百五十余字。当日急欲考释其文，经幕客钱献之锼剔铜绿，得四百字，即据以为释，著录于《山左金石志》，阮文达公载入《积古斋彝器款识》。孙渊如、吴侃叔、钱献之、张叔未均有释文。……此鼎尚书置于家庙，藉没后不知流落何所或重入内府志亦无确证。”（图 11）

拓片的颔首有楷书“灵岩山馆所藏”，下有“钱泳私印”印记。这张拓片非常重要，因为灵岩山馆为毕沅所筑，木渎灵岩山位于木渎镇西北，是清代名儒毕沅早年读书之处，毕沅 30 岁中状元后，一直在外为官，历任湖广、陕甘总督，但对木渎故里的山壑林泉充满依恋，自号“灵岩山人”，其著作集亦冠《灵岩山人文集》。晚年，毕沅专门在此构园筑馆，历五年乃成，楼台亭榭依山势而建，九曲长廊因地形而走，清池涓流，岸曲水回，为当时吴中著名园林。钱泳（1759－1844），原名鹤，字立群，号梅溪居士，清金匮（今江苏无锡）人，小于毕沅，长于阮元，尝客游毕沅幕中。故此张拓片很可能是钱献之锼剔后的拓本，

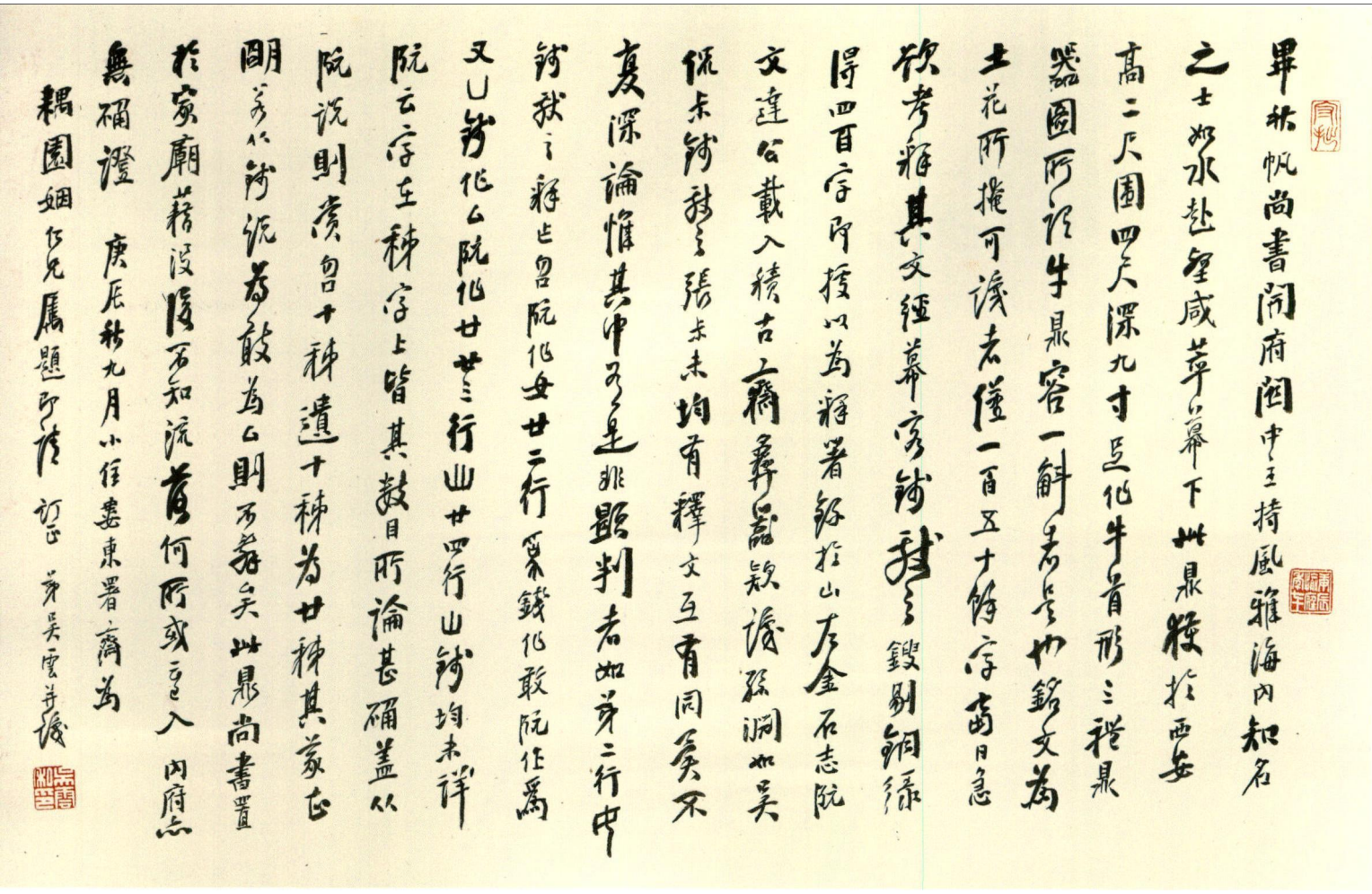


图11　上海博物馆图书馆藏《灵岩山馆藏》盨鼎铭文拓本（细部）

为毕沅自己所藏。

吴云的题记是给耦园主人沈秉成的，有印记“庚辰愉庭年七十”，庚辰即光绪六年（1880），吴云70岁。吴云（1811－1883）字少甫，号平斋，晚号退楼，又号榆（一作愉）庭，安徽歙县人。一作归安（今浙江湖州）人。举人，官苏州知府。好古精鉴，性喜金石彝鼎，法书名画，汉印晋瓦，宋元书籍，一一罗致。所藏齐侯罍二，王羲之兰亭序二百种，最为珍秘。著《两罍轩彝器图释》等，亲自绘画，尤为可贵。[11] 沈秉成（1823－1895）亦为归安（今浙江湖州）人，曾任两江总督，藏书甚丰，更喜金石字画。彼时该拓片可能已从灵岩山馆移于耦园。

藕园位于苏州城东北部小新桥巷。正宅居中，有东、西两个花园，故称藕园；两人耕种称为“耦”，其园含寓含“夫妇归田隐居”之意。据有关资料查证：藕园筑于清雍正年间，为保宁知府陆锦所修。当时只有东部园区，名谓“涉园”，又名“小郁林”。湖州沈秉成（后任安徽巡抚、署两江总督）客居吴中，于光绪初年，购得涉园废址，聘名画家顾芸等设计，营筑宅园。后与继配夫人严永华携手隐居终老于此。

（马今洪先生对拙文贡献极大，特别是在成文阶段，专致谢忱！）

2009年4月14日毕稿

(11) 参见《中国美术家人名词典》302页，上海人民美术出版社2002年5月版。

孔东塘和陈老莲的《饮酒读书图》及其他

On Kong Dongtang's inscriptions on Chen Laolian's painting *Wining and Dining*, and Some Other Issues

撰文／柳向春

上海博物馆“南陈北崔”书画特展中，展出有上海博物馆珍藏的孔东塘题跋的那幅陈老莲作于崇祯十六年的《饮酒读书图》。南宋陆放翁《初春》诗道“走马章台身纵老，看花杜曲眼犹明”，看到这幅画，就有点当年放翁的感觉。

这幅画现在的题名是《饮酒读书图》，不过，之前的定名却显然不是这样。卷上乾隆五十六年十月北平翁方纲的题端，作《痛饮读骚》，而再据卷上孔东塘的题跋，可知在孔、翁眼里，这幅画是叫作《饮酒读骚图》的。当然，这是个小问题，无关宏旨。

这幅画是陈老莲在明崇祯十六年南归途次，写于杨柳青舟中的，为设色绢本。写一高士饮酒读骚，画面为斜向构图，布局奇特，着墨不多而神思突出。孔东塘《享金簿》中，对此也曾有记录，云：“陈章侯人物一轴，乌帽朱衣，坐对书卷，手持把杯，盖《饮酒读骚图》也。瓶插梅花竹叶，皆清劲。题云：‘老莲洪绶写于杨柳青舟中，时癸未孟秋。’乃避乱南下时作也。言之慨然。”

老莲，陈洪绶(1598 – 1652)，字章侯，幼名莲子，一名胥岸，号老莲，别号小净名，晚号老迟、悔迟，又号悔僧、云门僧。浙江诸暨枫桥人。擅长人物、精工花鸟、兼能山水。又著有《宝纶堂集》、《避乱草》等作品集。但对我等不学之人，却对他曾为当时流行的戏剧、小说等文学作品创作的那些插图，如《西厢记》、《九歌图》、《鸳鸯冢》、《水浒叶子》、《博古叶子》等，更为熟悉一些。

孔东塘，其实就是大名鼎鼎的孔尚任（1648 – 1718），字聘之，又字季重，东塘是他的号，又有别号叫做岸堂，自称为云亭山人。他是曲阜圣裔，康熙二十三年甲子十一月为国子监博士。三十八年己卯，清圣祖玄烨幸曲阜诗礼堂，东塘进讲《大学》圣经首节，为世所瞩目。后则辗转宦途，累官至户部广东清吏司员外郎。他有多种著作传世，其中最负盛名的，就是那曾惹出极大风波的《桃花扇传奇》了。东塘的生平和作品，研究其实已经很充分了，有袁世硕的《孔尚任年谱》和徐振贵的《孔尚任全集辑校注评》，将其生平事迹和文字几乎网罗殆尽，对世人深入研究和理解

东塘，真是无上利器。但百密一疏，如此幅画作上东塘的四段跋文，袁、徐两位先生却不曾寓目，所以，这幅画作中的题跋，其文字和内容，实在是可以补充东塘的作品和生平之阙的。前面所说的“眼犹明”，其实就是指这幅画作对于东塘研究的推进作用而言的。

现将东塘的四段题跋转录如下，并于每段跋文之后略缀数语，以为疏通：

> 别故园兄弟七度重阳矣！乙丑在京邸，至次日方想起。丙寅在甓社湖堤马背上，与李季霖言及今日是节。丁卯在兴化海光楼，同家樵岚、吕长在小饮，看尚以朋画菊。戊辰在扬州梅花岭，招诸同社约二十余人，文酒笙歌，极一日之欢。时邓孝威得句云：谁能马鬣无深感，萋草斜阳首重回。同行者俱为凄然。己巳在扬州园次，邀登禅智寺，和坡公壁上诗。旧游诸君俱在而孝威已为古人，因酹酒吊之。日抵暮，俞锦泉以画舫来迎，携家姬一部缓歌低吹，载月入城。庚午还都，步上琉璃窑，稍应登高故事，解杖头钱买得老莲此画。今年今日又是重阳，不知何以消遣。光阴迅疾，白须日新，对画上人只增感慨耳！康熙辛未重九日，孔尚任跋。

按：这段题跋作于康熙三十年重阳日。据东塘文中所述，则他离开家乡已经七年了。《孔尚任年谱》（下简称《年谱》）引东塘《出山异数记》云：“二十四年乙丑正月十八日乘传赴京，二十八日升国子先生座。”则康熙三十年辛未，正是东塘离开家乡的第七个年头。《年谱》于东塘二十四年九月并无记载，据此，则正为东塘安居京师寓所，志得意满之时。

丙寅为康熙二十五年。本年七月初四，东塘奉命随工部侍郎孙在丰前往维扬疏浚黄河海口，陛辞于乾清宫。跋中所称的甓社湖，又名甓射湖，是高邮湖的别称之一，在江苏高邮县西北，东西长七十里，南北宽五十里。所云李季霖，名鸿霪，号厚余，山东新城人。进士。时以刑部郎中奉命勘视淮海。东塘《湖海集》卷一有《秦邮舟中李厚余法曹以旧诗见示喜读终卷因寄近感》，同时倪匡世《诗最》卷四有李季霖《雨夜同人集孔东塘广陵行署分韵遥和》。再据此跋，则本年重九东塘正在高邮，与季霖交好，多有往来。

丁卯为康熙二十六年。五月初，东塘督工至兴化，《湖海集》卷八《海光楼记》：“余因疏海至昭阳，馆拱极台之北楼。台高矣，楼在台上尤高。四窗洞开，江淮长河历历可识，不但观海已也。而海光明灭，朝昏异状。余有事海者，食息之顷，东顾为多，因题曰海光楼……”又卷三有《昭阳拱极台余题曰海光楼十月二十四日悬额其上黄仙裳交三缪墨书柳长在于臣虎汪柱东朱天锦陈鹤山邑人朱鹤山李艾山若金九畹释云闲同来落成即席分韵》，诗云：“重来台上旧僧迎，云物荒城看即惊。经夏荷香支枕处，连天海气得楼名。芦欹渔浦添寒水，木落人家住晚晴。客里登临同胜事，诗成却有仲宣情。”拱极台是兴化城内著名的形胜。它初建于南宋，原名玄武台，以地处县衙正北，北方象“玄武”而得名。明朝嘉靖年间，知县傅佩重修并扩建，以群星拱卫北极，如臣民尊朝廷、明有君之意而更名为“拱极台”。台上有高楼，名襟淮楼。则东塘当时应该就是下榻在这襟淮楼的。到这年十一月，孔尚任辞别兴化，移师扬州天宁寺，临别又有《将去昭阳留别朱鹤山李艾山李若金王景州歙州李元佑九畹》，都可见他对于兴化友人的情谊。

戊辰为康熙二十七年。本年重九，东塘偕众友登高梅花岭一事，《年谱》也有记载。《湖海集》卷五有《九日同人邀梅花岭登高分韵》、《登高席上酬诸同人》两诗。而《广陵记事》卷七也载有此事，云：“曲阜孔东塘（尚任）官扬州时，屡为文酒之会，尝与邓孝威（汉仪）、吴园茨（绮）、蒋前民（易）、宗梅岑（定九）、桑楚执（豸）梅花岭登高赋诗。”

己巳为康熙二十八年。《湖海集》卷七有《朱其恭卓子任俞陈芳禅智寺登高》、《登高宴罢俞锦泉中翰停舟邀饮予兴已阑》各诗，应该就是作于这一天的。跋文中又说：“旧游诸君俱在而孝威已



上海博物馆本

为古人，因酹酒吊之。”而《湖海集》卷七中有《哭邓孝威中翰》一诗，云：“吾从先生游，非但论风雅。举世慕浮云，谁为最真者。每于稠人中，服君笑容寡。有时发大言，是非不稍假。交游尽名卿，带索出无马。往往扶童肩，就我索杯斝。饮少易成醉，拭眼泪盈把。逢君垂白年，有胸不及写。块然已就棺，无旌办董贾。酹酒呼先生，从兹喉舌哑。”大概也就是作于这重九前后的。至于文中所提及的俞锦泉，即俞濬，号音隐，以廪生膺荐候选中书。是泰州俞钎之子，世代书香，家道富饶。家有园林之胜，又工诗词，通音律，是东塘在此地的知友。锦泉家里蓄有戏班，技艺高超，屡见于东塘的诗文之中，如《湖海集》卷二有《再过海陵俞锦泉中翰留观家姬舞灯即席作》、《舞灯行留赠流香阁》，卷三有《暮秋喜冒辟疆邓孝威诸耆旧集昭阳俞锦泉中翰亦携女部至欲作花洲社不果怅怅赋此》。其中《舞灯行》一诗中，对于俞家的戏班曾评价云：“俞君声伎甲江南，粉白黛绿不知数。”

庚午为康熙二十九年。本年二月，东塘返京，其《长留集》七律卷有《庚午二月自淮南还朝》诗。再根据他的《燕台杂兴四十首小序》：“蜗居在宣武门外，距太学十五里。”那他在京师的寓所，我们也知道了，到琉璃厂并不算很远。琉璃厂在今宣武区和平门外。辽代叫海王村，离辽南京城的东城墙不远。元代建大都城时，在海王村设立烧制琉璃瓦窑，琉璃瓦和琉璃器件的生产一直延续到明末。当地在明嘉靖年间属宣北坊。明末清初，京城书市和古玩市的中心在大明门西边的城隍庙，后迁至今广安门大街路北的慈仁寺，康熙十八年再迁至琉璃厂。琉璃厂在此之前虽有老二酉堂书店，但形成较有规模的古玩文化街是从这时才开始的。跟据东塘的记述，我们可以知道：一、琉璃厂这个时候还是有窑址存在，高出一般地面，书画市场就设在这上面，所以才有重阳登临一说；二、老莲这幅《饮酒读书图》，就是这次为东塘收购的，可见这时候的琉璃厂已经发展的不错，有了一些精品在出售了。

辛未是康熙三十年。本年，东塘一直就在京城任职，为国子监博士，并没有离开。这年重阳，也就是作此题跋的时候。

> 白发萧骚一卷书，年年归兴说樵渔。驱愁无法穷难送，又与先生度岁除。炉添商陆火如霞，供得江梅已着花，手把深杯须烂醉，分明守岁阿戎家。此老在余榻前晨昏相对且三年矣，今夕童子扫舍，欲以新画易之，余不忍也，仍留守岁，并赠以诗。康熙癸酉除夜，东塘任题。

按：癸酉是康熙三十二年。本年，东塘曾经奉使返还曲阜乡里，大约在初冬回到北京。从此

跋文，可见东塘对于老莲这幅画的喜爱。又可以从此得知，这一除夕，东塘大约是在他的从弟家中度过的。

辛未跋此画后，又七度重阳矣！景事模糊，不复记忆，其客况可知也。今岁己卯，重付装潢，落成之日，又值重阳登高，宾客多旧游者，览物兴怀，盖不知涕泗何从耳。

按：己卯为康熙三十八年。东塘自康熙三十四年九月始，即官户部主事，职宝泉局监铸。至本年六月，巨作《桃花扇传奇》三易稿而成。《长留集》七律卷有《重阳前三日与章云招同黄元治刘元叹吴元朗小集》，诗云："寒雨连朝旅客惊，茱萸节近触乡情。因添白发多倾酒，为爱黄花数出城。洛社常逢簪组会，江村旧有鹭鸥盟。谁能发兴如郎署，携手吟愁看晚晴。"其中所表达的情绪，可以与这段跋文参看。

岁己卯重装此画，又九历重阳。庚辰罢政，淹留三年，从游多燕赵悲歌之士，亦不记落帽何所矣。

癸未在乡园，携子侄辈登鲁南城，甲申登鲁北城。乙酉、丙戌两登大庭之库，丁亥行邯郸道上，与佃野弟稍憩黄粱梦处。今年戊子，予花甲一周，贫病且甚于昔年，黄花糕酒具费拮据，尚未卜登临之地，兀坐空堂，郁郁书此。

按：这段跋文作于戊子，即康熙四十七年，距上次题跋，又过九年。所谓"庚辰罢政"，指的是康熙三十九年三月间，东塘被议落职。自此又寓居京师三年，与李塨、万斯同、吴穆等多有往来。到康熙四十一年暮冬，东塘终于离开都城返乡。他的族人孔传铎《申椒集》卷下有《喜家东塘户部归》，其一云："忆从奉使到淮扬，天下才人识岸堂。两转户曹仍隐吏，十年京邸一琴囊。蒲轮异日知重召，松径深山幸未荒。且得共君频酌酒，破除诗债论耕桑。"其二云："词坛身价与云齐，名满京华被谪宜。歌就自成红豆谱，客来频醉绿藤蹊。归遗老母余清俸，乞得闲身灌小畦。不俟湘江春草绿，鹧鸪啼罢又鹃啼。"大概可以反映东塘由出仕到致仕的情况和世人对此的看法。

癸未为康熙四十二年，甲申为康熙四十三年。所谓鲁南城、鲁北城，应该指的是曲阜的鲁国旧城。乙酉、丙戌则为康熙四十四、四十五年。大庭之库，据《春秋左传注疏》卷四十八云："宋、卫、陈、郑皆火，梓慎登大庭氏之库以望之。注：大庭氏，古国名，在鲁城内，鲁于其处作库。高显，故登以望气，参近占以审前年之言。"丁亥为康熙四十六年。秋间，东塘应平阳知府刘棨之之邀请，从家乡启程，将至平阳助修《平阳府志》。据此跋文，知东塘此行与其族弟同行，并于九月上旬途径河北。到戊子，也就是康熙四十七年二月下旬，《平阳府志》大体告成，东塘于是辞别众同人，启程返乡，大约于三月左右回到曲阜。而就在本年，东堂开始对《桃花扇》做最后的加工，又写了《桃花扇小识》、《桃花扇本末》等篇，并得到天津佟鋐的经济援助，将这些补作的篇章放在卷端，付梓行世。也大概正是因为刊刻书籍的缘故，所以东塘在跋文中感慨"贫病且甚于昔年，黄花糕酒具费拮据"。

以上就东塘的这四段跋文说了这么多，无非是要证明之前所说的，它对于东塘研究的深入推进，具有重要意义。不过，这个话题不止如此。上文也提到过，这幅画上还有翁覃溪的题款，除了前面已经提到的"痛饮读骚"四个字之外，还有"辛亥十月，北平翁方纲观"数字。但事实上，翁方纲与此画的关系不止如此。

翁方纲（1733－1818），字正三，号覃溪，直隶大兴人（今属北京），是著名的文学家、金石学家和书法家。覃溪精于鉴别，当时流传的法书名迹，都以曾得他的题跋为荣。在覃溪的《复初斋诗集》卷四十三中，就收有覃溪为东塘所藏此画而作的两首诗，名为《陈章侯痛饮读骚图》二首，诗云：

世说高华推孝伯，写生赖古属周郎。
忽雷海雨江风思，底事相关孔岸堂。
扣角商歌碎唾壶，湘江涛卷百千觚。
山阴试共萧家笔，对写天皇古画图。



朵云轩本

诗题之下又有自注云："（此画）孔东塘旧藏者，东塘题数段于轴。"不过，这两首诗现在并不见于这次展出的这幅画上，关于这个问题，可以有两种解释，一是当时覃溪根本没有把这两首诗题在画上，一是本来题在画上了，可后来被人给截下来了。但从情理上来推断，这两种可能性应该以前一种较大，因为无论是作为诗人、学者还是书法家，覃溪的手迹都只会给这幅画增重而不是相反。不过，覃溪这两首诗虽然不见于上海博物馆所藏的这幅画上，却也并非仅仅只见于《复初斋诗集》之中。在1996年上海朵云轩的春季拍卖会上，就曾经有一幅同样有覃溪题款的《痛饮读骚图》，而这两首诗，就赫然见于其上（只有"山阴试共萧家笔"作"山阴可□萧家笔"）。但奇怪的是，这幅画上不仅翁氏题款的时间与上博所藏本相同，都作"痛饮读骚"且题款的时间也在同时，都是辛亥十月，也就是乾隆五十六年。除此之外，还有上面已经提到过的两首覃溪的七绝和乾隆五十八年的题款"癸丑之春，复与此图相对旬月"、"二月六日，雨雪横窗，苍然有寒色，复题此"。朵云轩这幅《痛饮读骚图》的画面上，是两位高士在一石桌前相对而坐，桌上散放着壶、碗、书籍等，左方有一花瓶，中插梅花数枝。正对画面之人，手捻胡须，满面正气，似有所得；背坐之人，则右手微抬，下颚上扬，似乎有所疑惑，将要与同伴商榷。这也与上博藏本不同。当然，从情理上讲，老莲创作两幅同样题材的画不是没有可能，事实上，就这一题材，老莲是写过不止一幅，这个问题下面再谈。翁覃溪为老莲的若干幅作品题款也很正常。可惹人生疑的是，朵云轩所拍此画上竟然也有东塘的这四段跋文，这，未免有点蹊跷，从常理上来判断，就知道这是不可能的事情。

关于朵云轩这幅画，到底是否一幅赝品，老实说，很难讲。判断画作真假的要点，正如曾经编著两巨册《陈洪绶》的收藏大家翁万戈先生所强调的，鉴定的秘诀是"笔墨，笔墨，笔墨！"可惜，关于这一方面，我完全是门外汉，没资格多说什么的。而且，也无缘目睹原画本身，仅就一幅照片，很难看出什么端倪来。但是，基本可以肯定的是，画作上诸家的题跋都是伪作，为了确证这一点，我曾特意写信给翁方纲研究专家、曾经出版《翁方纲年谱》和《翁方纲手跋辑录》的哈佛大学哈佛燕京学社东亚图书馆善本部主任宏烨斋主人沈津先生求证，沈先生很快就回信，云："向春先生：多谢告知翁氏手迹。足足看了五分钟，的假无疑。不仅翁伪，其他孙星衍、桂未谷、黄小松、赵怀玉、孔尚任等均假。晚间若得闲当电话告之。"而之后的几天内，沈先生除特意几次

以越洋电话告知他的意见之外，再次拨冗发信申示："刚才又将朵云本看了一下，桂氏二跋第一段在后，而第二段却在前。不应如此。又孙星衍无印，字又很随便。最早是孔尚任，但跋都在最下。方纲癸丑题识之左为嘉庆元年赵怀玉，都不可理喻。供参考。津又及。"再以画上所录的东塘跋文而论，有两处文字也与真迹略有不同，即第三段跋文"览物兴怀，盖不知涕泗何从耳。"作："览物兴怀，重为题记，以纪登临之盛事。东塘。"第四段跋文"予花甲一周，贫病且甚于昔年，黄花糕酒具费拮据，尚未卜登临之地，兀坐空堂，郁郁书此。"作："予花甲一周，登临之地，虽未卜何所，然与二三知己相对黄花糕酒，亦足以畅我暮岁幽情，岂非人生一大快事耶？"所表达的情绪，都和东塘当日的实际生活状况恰若风马牛般不相吻合。更何况，画面的内容也与东塘《享金簿》中的记录毫不相干。所以，这幅当年所谓陈老莲《痛饮读骚图》是值得怀疑的。实际上，出现山寨版的老莲作品，实在是正常之至，早在清初，那位有点疯疯癫癫的著名学者毛奇龄就曾经在他的《西河集》卷七十九《陈老莲别传》中说到："朝鲜、兀良哈、日本、撒马儿罕、乌思藏购莲画，重其直，海内传模为生者数千家。甬东袁鹍贫，为洋舡典簿记，藏莲画两幅截竹中。将归，贻日本主，主大喜，重予宴，酬以囊珠，亦传模笔也。"利之所趋，出现伪作也就毫不稀奇了，这一点，古今无不同。

但值得一提的是，这幅画上的题跋虽然有问题，但却并非像一般作伪者那样只是简单的捏造，这些跋文，应该都是有所本的，东塘、覃溪的可以不论，即如孙星衍跋文云："乾隆六十年十月之望，从济南回兖州，与马秋药、颜运生作别，题名画幅而去。"根据张绍南、王德福所编《孙渊如先生年谱》，本年孙星衍"十月至历下，奉檄往泰安、费县交界断争煤窑狱。道中奉河督檄署运河道，回兖州。"再如覃溪的两首诗，也确实是在癸丑年也就是乾隆五十八年所作的。再如画上那两段由大名鼎鼎的拥有金石学家、文字学家、书法家等诸多头衔的东塘乡人桂馥桂未谷所作的题跋："运生以此帧属余监装于济南，适刘松岚北上，余转属松岚就都门裱背。松岚分苻奉天，乃宛转寄还运生，余未见也。乙卯冬，运生出示于京邸，因记装画之颠末如此。肃然山外史桂馥。""余既题此之后五日，与李贞甫先生同来，又得重观老莲此迹，信有缘也。未谷又记。"其中所说的运生，即曲阜颜崇榘，号心斋，刘松岚即丘县刘大观，都是桂馥的知交，当时都在济南一带活动。乃至文中说到刘大观任职奉天，也是与事实相符的，乾隆六十年五月，大观任职奉天开原县，蒙古法式善有《题刘松岚大观明府诗草后即送之官奉天》可以为证。说这些，并不能否认这幅画上的题跋是赝作，只是为了说明，这个作伪者确是内行，所有这些，都不是向壁虚造的。但这些跋文的原迹究竟是否存世？它的实情如何？现在已经无法考究了。

事实上，翁覃溪和桂未谷与陈老莲《痛饮读骚图》的因缘不止于此，覃溪《复初斋诗集》卷四十九有《陈章侯饮酒读骚图为未谷题》二首，诗云：

莲也每画人，瘦削如枯禅。或疑自貌欤，今审知不然。昨见所画扇，一人卧石闲。二女侍于旁，高歌和清弹。今此读骚者，貌即其人焉。丰颐目曼视，意与万古言。读骚亦借境，饮酒亦设论。有能观莲者，试与穷其原。

饮酒是何境，大抵纯乎天。
恍莽虚无中，必有所寄焉。
宜读庄周书，何关楚骚篇。
昔闻放翁诗，每感韩子言。
以骚并庄称，千古具眼诠。
莅记畔牢愁，得之盖未全。
酒人与骚人，且勿借口传。
所以师林轴，老荫晤老莲。

（绢末云师子林收藏。老荫，未谷别号也。昔陆放翁谓庄骚并称始于昌黎，可谓具眼。）

而刊印于道光年间覃溪弟子福州梁章钜的《退庵金石书画跋》卷十九中，也有"陈老莲饮酒读骚轴　绢本"条，文云："此陈老莲所作《饮

酒读骚图》，款署‘老迟洪绶画于柳桥书屋。’幅右边小楷书‘师子林收藏’五字，后有桂未谷跋云：‘顾容堂同年旧藏此本，不知为《饮酒读骚图》也，予告之，始信。予将出都，容堂持此以易拙书，大愧大愧！老莲每一题辄作数十本，各不相同。此是真本。顷颜心斋亦有《饮酒读骚》一帧，与此迥异。予又见其《索句图》五六本，或坐或立或行，或一人或二人，各极其妙。嘉庆丙辰新秋，渎井复民桂馥书。’翁覃溪师见而极赏之，为作诗……按此本蒋伯生所珍赏，伯生身后，其子奇勇携至桂林，余以重价留之。伯生尝辨此画为《调羹图》，孙子潇编修原湘有诗调停之，附录于后。附翁覃溪师诗……附孙子潇编修诗：此画必此画，遂合画理窒。读画非读书，勿事考据切。谓是调羹耶，梅枝岂梅实。谓是读骚邪耶，终疑醴不设。一笑置勿论，但论画工拙。笔遵法士点，墨用道子骨。衣冠阎立本，瓶罍赵松雪。证以西河云，的系莲也笔。君能识其真，何妨存两说。若置觞咏地，便为蜩阳毕。若悬政事堂，便当傅岩说。老莲闻此语，亦应笑吃吃。佛法最圆通，可入画禅室。”这段跋文，将此画的传承关系讲得很是清楚，即顾容堂－桂未谷－蒋伯生－梁章钜。今按，顾容堂，就是顾王霖（1760－1805），一名玉霖，字柱国、稚生（一作圭），号容堂，别号易农居士。清镇洋人。乾隆五十五年进士。由庶吉士改官户部主事，升员外郎。嗜学，工诗文，擅书画，于娄东派中独树一帜。有《五是堂文集》八卷、《汉魏六朝诗话》等传世。蒋伯生，就是常熟蒋因培，曾屡次署理山东各县令。这幅画能由桂而蒋，大概就是因为伯生在山东久宦的缘故。覃溪的这两首诗，编年系于嘉庆元年。而未谷在跋文中也说，此画是嘉庆元年将出都时容堂所赠。考未谷嘉庆元年离开北京，赴云南任永平县令，则他的得画和覃溪为他题诗，都在这个时候。至于跋文中说“顷颜心斋亦有《饮酒读骚》一帧，与此迥异。”提到的顾心斋就是顾运生，也就是说，运生曾经藏有一幅老莲所作的《痛饮读骚图》是确切无疑的。



嘉德本

那么，未谷旧藏的这幅《痛饮读骚图》究竟是什么样子呢？与现在上海博物馆所藏这幅是否相同呢？是不是流传至今呢？真是幸运，2006年中国嘉德的秋季拍卖会上，这幅画正俨然在列。不过，虽然未谷说：“老莲每一题辄作数十本，各不相同。此是真本。”但他旧藏的这幅到底是不是老莲的真迹呢？其实，这一点倒是可以肯定的。而覃溪手跋落款为：“题未谷四兄所藏陈章侯饮酒读骚图二首。丙辰（1796）秋七月望前一日，北平翁方纲。”时间与《诗集》和当时的情事正相吻合。另外，别的不说，单单就讲一幅经过翁覃溪、桂未谷、梁宧邻三位大家鉴赏过的东西，我们又怎能随便怀疑它的真伪呢？

礼玉礼用

——出土玉器在礼制与使用习俗间的互证及意义

The Mutual Verification between Ritual Usage of Excavated Jades and Using Custom, and its Significance

撰文／张明华

中国是个礼仪之邦，举世闻名。关于这一点，在被学者认为是战国时期的著作《周礼》、《仪礼》、《礼记》中保存了不少周代甚至周代以前的典章制度，社会风俗。《礼记》记载古代（主要是周代）贵族祭祀、朝拜、宴会以及婚丧、交际时行礼的仪式，内容很像后世的节目单。《礼记》基本上是解释《仪礼》的书，也有一部分阐述封建社会政治制度和文化措施的理论文章。然而，只要我们认真地梳理一下，就不难发现包括《左传》、《诗经》、《楚辞》、《山海经》在内的诸多先秦文献中，一些礼仪的表达，有许多是以各种各样、名目繁多的玉器来完成的。

玉器，不少国家有，但传承时间最长、质量最好、工艺最精、用途最广、寓意最深的玉器在中国。中国是一个文明古国，古代文物多姿多彩，其中玉器是唯一自始至今，陪伴了中华民族近万年的文物。因此，它在中国历史上的重要性非同一般。礼仪之邦的中国，由出土、特别是墓葬出土玉器直接反映古代礼玉使用的状况，与古代文献相互引证的有关制度和习俗，尤其丰富、生动、可信。今天，能够就此归纳、探索出一个初步的框架来，意义重大。

祭祀大自然的礼玉

不同的祭祀对象用不同颜色、造型的玉器。

《周礼·春官·大宗伯》载："以玉作六器，以礼天地四方。以苍璧礼天，以黄琮礼地，以青圭礼东方，以赤璋礼南方，以白琥礼西方，以玄璜礼北方"，说的是用玉做成一定形式、特定颜色的琮、璧、圭、璋、琥、璜，分别礼祭被认为是万物主宰的上天和万物之母的大地及四方神圣。这种以玉器祭祀天地的行为与仪式，属于大礼，应该是先民最隆重的仪式。就文献记载始，几乎千篇一律，千年不变，并只能由皇家操作、承办，不得僭越。即使是四五千年前，最早出现并使用琮、璧、璜等典型玉礼器的良渚文化等，负责这一仪式的角色也都是地位很高的、至少是一方之主或直接执掌大礼的大巫师。

苍璧　璧泛指扁平圆形、中有穿孔的玉器。苍璧为何物？未见器铭认证，文献直接指证图形

亦罕见，《隋书·五行志》记，北齐天统初，在山东岱山封禅坛出土礼天的玉璧。清代的《皇朝礼器图》有苍璧，但中孔特别细小，无颜色显示（图1）。郑玄注“以冬至谓天皇大帝在北极者”故用苍璧。从苍字判断，应该与所要礼祭的冬至“苍天”颜色相应的深蓝绿色之玉璧。这种玉璧在江苏武进寺墩（图2）等良渚大墓，广州西汉南越王墓[1]等都有发现。

黄琮　琮泛指内圆外方中贯圆孔的玉器。分长方体和扁方体两种。郑玄注：“以夏至谓神在昆仑者也”，故用黄琮在夏至所礼的是昆仑大地。玉琮的出土情况比较丰富，尤其是汉代以前，以后少见。黄琮未见器铭认证，文献直接指证图形的罕见，清代的《皇朝礼器图》有黄琮，但形制已经面目全非，呈扁薄长方斧形，且无颜色显示（图3）。黄琮应该是与所要礼祭的“黄土地”相应的土黄色的玉琮。此色玉琮很少发现，是否受地下环境侵蚀的影响所致。不过，如反山良渚文化大墓出土的一件“琮王”（图4），器表就是白中微黄的，器形硕大厚重，四面琢刻诡异的纹饰，其中八个羽冠神人御虎纹让人若有所悟：大巫师跪坐在大地上的百兽之王老虎背上，是否直白地的诏告后人，这正是巫师礼地的虚幻场景？颜色近似的黄琮在四川商代金沙遗址也有出土[2]。

青圭　圭为扁薄长方形，顶端等腰三角形。以青圭礼东方，郑玄注，立春用青圭礼祭东方苍精之帝太昊、句芒。青，春天植物叶子的主色，与苍色近。与青圭色近的墨绿色玉圭，在四川商代金沙遗址[3]，河北满城汉墓[4]，四川成都罗江明王妃墓（图5）等都有发现。

赤璋　璋为丫形扁平体，刃端部内凹，呈两个不等长的锋尖，也有平刃、斜刃的。后部穿细孔，柄形，两侧有复杂的齿状凹凸。以赤璋礼南方，郑玄注，立夏用赤璋礼祭南方赤精之帝炎帝、祝融。赤，火、红色。四川三星堆商代祭祀坑中不乏偏红色的玉璋（图6）。

白琥　琥，宋孔颖达认为是虎形玉器。形式上有组珮零部件或单独作摆设的圆雕器等。良渚文化的玉琮、玉戚、

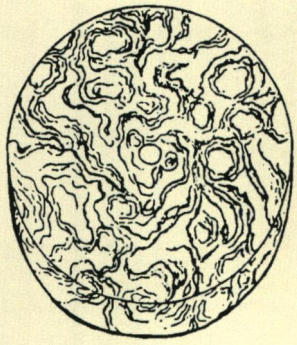


图1



图2

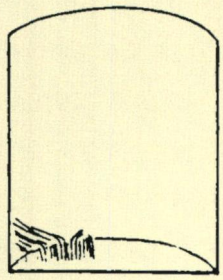


图3



图4

(1)　古方主编：《中国出土玉器全集》11卷第43页，科学出版社2005年版。

(2)　成都文物考古研究所：《金沙玉器》第42页，科学出版社2006年版。

(3)　成都文物考古研究所：《金沙玉器》第77页。

(4)　古方主编：《中国出土玉器全集》1卷第183页。



图5



图6



图7

图8



图9

玉梳上有虎纹刻画。玉琥在妇好墓、宝鸡茹家庄西周墓等都有发现。以白琥礼西方，郑玄注，立秋用白琥礼祭西方白精之帝少昊、蓐收。玉琥出土比较丰富，时代延续很长。安徽新石器时代凌家滩遗址出土鸡骨白玉琥[5]。陕西益门村春秋2号墓出土青白玉琥（图7）。

玄璜　璜多为中凹、两端穿孔的扁条形玉器，也有在拱背上穿孔的形式。早期多单件使用，后成组珮零部件。璜的延续由新石器时代一直到明清。以玄璜礼北方，郑玄注，立冬用玄璜礼祭北方黑精之帝颛顼、玄冥。玄，泛指赤黑色，这种颜色的玉璜相对少见（图8）。

祭祀天地封禅仪式用玉牒、简、策（册）。

封禅是古代帝王祭天地的另一种大典形式。盛行于唐宋。在泰山上筑土为坛，报天之功，称封；在泰山下的梁山或其他山上辟场祭地，报地之德，称禅。《史记·封禅书》：有“自古受命帝王，何尝不封禅”之记载。《唐书·高宗本纪》载，乾封元年正月戊辰封于泰山，用三枚简状玉策，面刻金文。出土资料并不很多，陕西长安城桂宫考古发现新莽四年（公元12年）封禅玉牒。残长13.8厘米、宽9.4厘米、厚2.7厘米，黑色玉石制成，牒文阴刻五行，字口涂朱，存29字。其中明文“封禅泰山”。封禅玉牒本应礼毕之后要埋在泰山，却因王莽封禅未成，滞留长安（图9）[6]。1931年，在山东泰安蒿里山出土了宋真宗大中祥符元年（1008）封禅用和田玉册（图10）、玉匮（图11）。玉匮是礼成后玉册折叠封存的容器，外面琢刻有精致的龙凤纹和草叶纹[7]。



图10



图11

(5) 安徽省文物考古研究所：《凌家滩玉器》第57图，文物出版社2000年版。

(6) 冯时：《新莽封禅玉牒研究》，《考古学报》2006年第1期。

(7) 刘云辉：《北周隋唐京畿玉器》第8页，重庆出版社2006年版；张临生：《宋仁宗墓里的宝藏》，《故宫文物月刊》1999年第8期。

祀地用底有斜坡的玉圭。

《周礼·冬官·玉人》："两圭有邸，以祀地。"郑玄注："两圭者，以象地数，二也"。邸，即底。射，指斜坡形。系指用底有斜坡的两件玉圭礼祀大地。这里的大地，与黄琮所礼祀的昆仑大地不同，据贾公彦疏："地，谓所祀于北郊神州之神者。"1975年，山东烟台芝罘岛西汉土坑中出土两组玉器，玉璧、觿、圭共8件。每组一璧、一圭、一觿，其中一组器形略小。两组玉器相距一米左右。二觿在璧两侧。结合《史记·秦始皇本纪》记载秦始皇三次东巡芝罘，当地碑刻记述秦汉皇帝来此从事封禅、用牲牢圭币祭祀的史实[8]。这里两组礼玉中各只有一件玉圭，但相距仅一米，因此，我们可以认为这两组玉器中的玉圭，恰恰是文献中要求用"两圭"的组合。1979年，山东荣城市胶东半岛成山，出土4件玉器。璧居中，璜在上，"两圭"被置左右。由于这里传有始皇殿的古建筑[9]，可以推断这是先人礼地的遗留。



图12

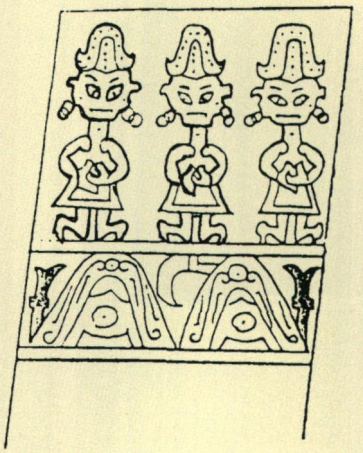


图13

祀山川用底有斜坡的玉璋。

玉璋的品种很多，文献中有所谓的大璋、中璋、边璋、牙璋等，功能各不相同，分工很细。考古发现的玉璋造型也很复杂，要把它们与文献名称一一对应落实实在困难。《周礼·春官·典瑞》载："璋邸射，以祀山川"，系指用底呈斜坡状的玉璋，礼祀山川。这种现象在山东的五莲石场乡新石器时代上万家沟遗址（图12）都埋有玉璋。更加形象的是，在四川三星堆出土的一件商代玉璋上，竟然刻画着双手抚胸的巫师，恭敬地跪在插有玉璋的山前行礼祀山川的仪式场景图（图13）。

祭祀水神用金龙玉简。

人们在祭祀诸神中，祭水神比较频繁，起源较早。往往如战争、政权更迭，皇帝登基、帝后册封，甚或皇室成员的寿诞、生死，都要举行。这项仪式基本由朝廷操办，采用以金银铜玉简投水的方式，盛行于唐宋期间。河南嵩山峻极峰发现武则天所投金简，南岳湖南衡山发现唐玄宗所投的铜简，江苏苏州发现吴越王所投玉简和银简等。河南济源市的隋建济渎庙发现北宋玉简。玉简残长18.1厘米，乳白色，表面云水纹，镌刻楷书七行。从铭文内容看，玉简为北宋熙宁元年（1068），宋神宗赵顼登基后派遣专官诏告四渎之一——祭水神时投送的遗物。可贵的是，在庙中还保存着两通元代投简祭祀济水的碑刻。一为1270年《大朝济渎投龙简记》，记述了元世祖忽必烈即大位之后，以"边境未清，蝗旱间作为忧……投送金龙玉简标记善功……"的原由和经过。其二为1311年《投龙简记》记的是皇帝登基后投金龙玉简的事迹。清末《河朔访古新录》卷十一记载了主要为元代投龙祭祀济水碑记九篇[10]。

用于人际关系上的礼玉

不同的身份用不同形式、规格、纹饰的玉器。

《周礼·春官·大宗伯》载："以玉作六瑞，以等邦国。王执镇圭，公执桓圭，侯执信圭，伯执躬圭，子执谷璧，男执蒲璧"，说的是用玉做成一定形式、规格、纹饰的圭、璧，专门作为符合王公贵族身份、地位与等级的标志。《礼记·王制》

(8) 烟台市博物馆：《烟台市芝罘岛发现一批文物》，《文物》1976年第8期。

(9) 王永波：《成山玉器与日主祭——兼论太阳神崇拜的有关问题》，《文物》1993年第1期。

(10) 姚永霞等：《由宋代玉简看济水投沉龙简现象》，《中国文物报》2003年8月20日。

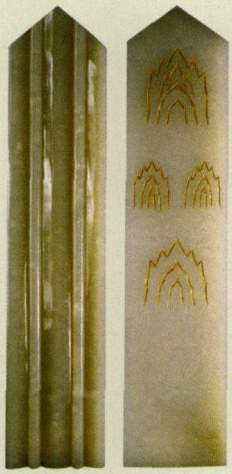


图14

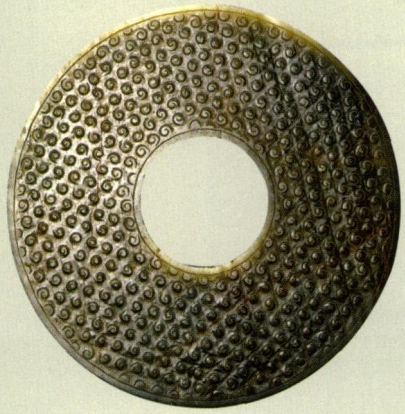


图15

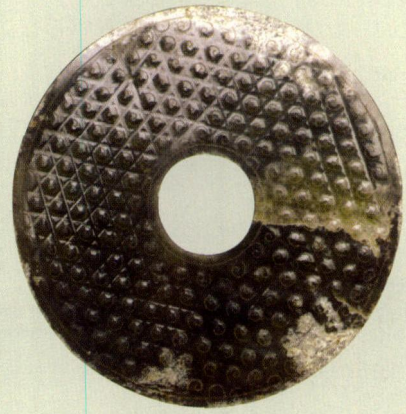


图16

提到，王以下，古代爵位有五等："王者之制禄爵，公、侯、伯、子、男，凡五等"，不同的圭，不同的璧，在朝觐、分封、祭祀等各种重要场合，按不等的地位供这些人使用。

《周礼·考工记·玉人》对各种圭有明示："镇圭尺有二寸，天子守之；命圭九寸，谓之桓圭，公守之；命圭七寸，谓之信圭，侯守之；命圭七寸，谓之躬圭，伯守之"。《诗·大雅·韩奕》："四牡奕奕，孔修且张。韩侯入觐，以其介圭，入觐于王"，说的是韩奕觐见大王时，是手捧介圭上朝的。介圭系指大圭。山西侯马春秋盟誓遗址曾经出土大量尖首玉圭（图14）[11]北京定陵明代万历帝墓中出土过谷纹、弦纹和阴刻山形纹填金白玉圭等[12]。据文献记载，饰四山者，是帝王祭天地宗庙、服冕服时所用。四山指四镇名山，取安定四方之意。饰弦纹者，是皇帝朔望视朝、降诏，各方朝贡、进表、朝觐、服皮弁服时所用。

至于子执的谷璧，一般认为在璧面上琢有均匀分布的谷芽形阴纹或阳纹的玉璧。湖北江陵望山战国2号墓出土有阳文谷璧（图15）。男所执的蒲璧，一般认为在璧面上琢有交叉平行线产生六角形纹的玉璧。甘肃静宁王家沟西汉墓出土有蒲纹璧（图16）。不过，在考古工作中，这类玉璧在许多大、中型墓中多有发现，是别有用途？还是制度上的问题，尚不清楚。

分享玉、石比例之多少示尊卑。

《周礼·考工记·玉人》："天子用全，上公用龙，侯用瓒，伯用将。"《说文解字》有解释："瓒，三玉二石也，从玉赞声。礼，天子用全，纯玉也；上公用毂，四玉一石；侯用瓒；伯用埒，玉石半，相埒也。"闻广先生是我国著名的矿石学专家，曾检测过不少考古资料，发现与文献所述能够吻合。殷墟妇好墓绝大部分是真玉，近似"用全"。陕西沣西西周墓中没有一墓全是真玉，说明没有"用全"。以西周重臣井叔墓出土玉器数及存库者鉴定结果相当于"用毂"，与他们的上公身份相符。结合北京琉璃河、山西曲村周代各墓和广州西汉南越王、江苏西汉广陵王墓的情况，"说明《周礼·玉人》记载的制度在周代是实行的"，并延续至汉代[13]。其实，史前良渚文化的用玉已可分出四个等级。浙江反山M12等，全是真玉，似"用全"。上海福泉山M9，真玉居多"用毂"或"用瓒"。浙江荷叶地M3、M9等，真假玉参半，似"用埒"；M8、M13等，全未用玉。说明"《周礼·玉人》的分等级按比例用真假玉，在新石器时代晚期的良渚文化时已存在。因而《周礼·玉

(11) 山西省文物工作委员会：《侯马盟书》第380页，文物出版社1976年版。

(12) 中国社会科学院考古研究所等：《定陵》，文物出版社1990年版。

(13) 闻广等：《沣西西周玉器地质考古学研究》，《考古学报》1993年第2期。

人》不但不是‘托古改制’，却是古已有之。”[14] 显然这一制度主要贯彻于汉代和汉代以前的先秦时代，以后稍有改变，但优劣尊卑之关系始终未变。

以白色为贵、以不同组合区别尊卑的组玉珮。

玉器起源阶段，先民的用玉基本是单件的，如耳上的玉玦，颈下的玉璜，腕部的玉镯，腰间的玉环等。随着阶层、阶级的产生，玉艺的精进，一些显贵或王在用玉多、美、复杂上发生变化，先是由几样不同形式的玉器串联成项链等的初级组合珮，以后便在玉文化越益发达的条件下，渐趋繁复、精彩，并形成制度。

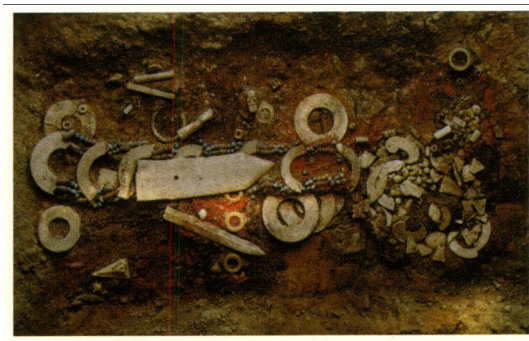


图 17

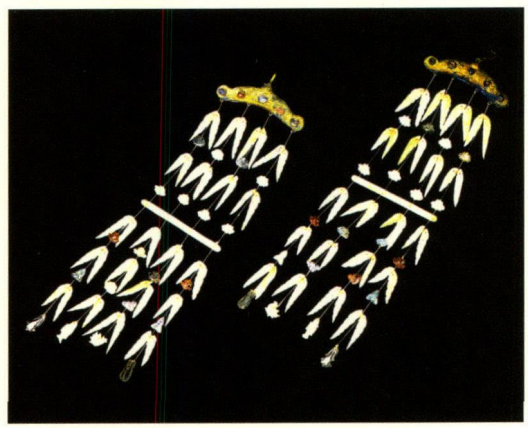


图 19

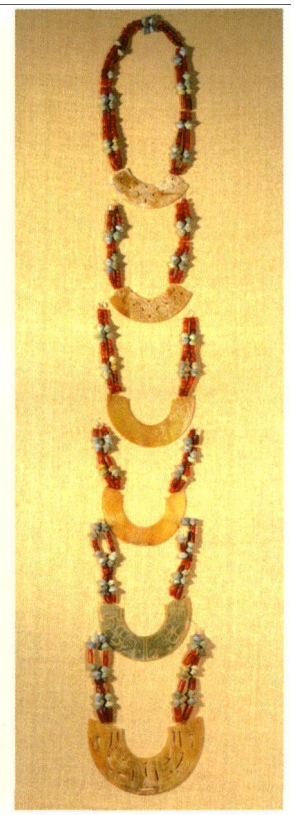


图 18

《礼记 · 玉藻》载：“古之君子必佩玉”，“君子无故，玉不去身”，“天子佩白玉……公侯佩山玄玉……大夫佩水苍玉……”君子系对统治者和贵族男子的通称，亦泛指才德出众的人。《后汉书 · 舆服志》：“东汉明帝乃为大珮，冲牙、双瑀、璜皆为白玉。”晋代天子佩白玉垂珠大绶这种用玉制度，特别强调了不同色泽的玉，予使用者有着严格区别的，不得僭越。在交通尚不发达，社会交流受制的原始社会，人们囿于地方玉的局限，没有凸显白玉的优势。随着中华文明进程的发展，白玉的地位顿时飙升，进而形成制度。有世俗一说，“白玉者，白字下面加玉即皇也”，白玉似乎与至高无上皇家有着千丝万缕的关系和高贵无比的身价。由此，新疆和田的白玉，特别是羊脂白玉，历朝历代一直是备受人们珍视的尊贵品。另唐代天子百官下逮五品官以上皆佩玉，而绶玉的组合也有差别；宋代帝王百官佩玉形式与等级有严格的规定；明代帝王佩玉变为五组大珮，绶间施玉环三，自珩以下珮分五组，玉璜、冲牙与其他玉饰相触而有声。这些现象，从保存较好的组珮及出土现场，如河南三门峡西周虢国墓（图 17），山西西周晋侯墓群（图 18），北京定陵明代万历帝墓（图 19）等墓便能一目了然。

用玉带及玉带铐数、纹样的变化示等级地位。

玉带是指由玉饰片——铐装饰的革带，北朝已经出现，盛行于唐代以后。由于玉的珍贵，因此，用玉带及玉带铐数、纹样的变化是严格显示等级地位的标志。《唐实录》载：“天子以玉，诸侯、王、公卿、将相之带，二品以上许用玉带。天子二十四铐，诸侯王将相许用十三铐而加两尾焉。带有光素之分，龙纹、万寿、洪福等雕纹之带，唯天子方得使用，其诸侯王、公相，龙纹诸带非敕赐不得使用也。”《新唐书 · 车服》载：“紫为三品之服，金玉带铐十三；绯为四品之服，金带铐十一；浅绯为五品之服，金带铐十；深绿色为六品之服，浅绿为七品之服，皆银带铐九。”唐

(14) 中国社会科学院考古研究所：《满城汉墓发掘报告》第 344 – 357 页，文物出版社 1980 年版。

代的玉带完整的除了河南三门峡姚懿墓一副外，其余十余副均出自陕西西安南里王村窦嗷墓、丈八沟窖藏、关庙小学、何家村（图20）等墓或窖藏。其中窦嗷墓出土玉梁金筐真珠蹀躞带玉质温润莹秀，制作考究，金玉珠宝，豪华富丽。是迄今为止发现的唯一完整的与文献相吻合的玉梁金筐真珠蹀躞带（图21）。《新唐书·车服志》载："唐代起梁带之制：三品以上玉梁宝钿，五品以上金梁宝钿，六品以下金饰隐起而已。"窦嗷官阶在三品以上，使用玉梁宝钿带与其身份等级相符。玉带的制度以后多有改变，但地位与级别仍然是顶高的。如《明史·舆服志》："（洪武十三年）凡帝王一品、公、侯、伯、驸马，或皇帝特赐方可用玉带。"南京汪兴祖墓[15]、江西南城明端王朱祐槟墓[16]、北京定陵万历帝墓等出土的玉带[17]，在都清晰地显示出这种种差别。

皇家或皇帝封赐的人物用玉玺、宝。

中国的印章艺术至少已有三千年的历史，绵延不断，世所仅见。《汉旧仪》提到，先秦以前的印章即"以金、玉、银、铜、犀象为方寸玺，各服所好"，表明先秦印章的材质已经多样化，由原来比较单一的青铜转为以材质优劣向等级秩序明晰化方向发展。以玉琢印，《史记·秦始皇本纪·集解》记载，由秦开始便形成"天子独称玺，又独以玉，群臣莫敢用"的状况。而且如蔡邕《独断》载："天子玺以玉螭虎钮古者尊卑共之……"以汉代的官印制度为例，在印钮、印绶、自铭，显示其等级差别，质材上更明确玉印贵于金、银、铜印显而易见。简列如下：

皇帝、皇后，玉、螭虎钮、四字、自铭"玺"；诸侯王、王后，金、龟钮、四字、自铭"玺"；列侯，金、龟钮、四字、自铭"印"；三公、大将军，金、龟钮、五字、自铭"章"；列卿至比二千石，银、龟钮、五字、自铭"章"；千石以下二百石以上，铜、鼻钮、自铭"印"。很显然，从文献上我们不难发现，在中国古代的用玺制度上十分严格，而且用玉琢刻的玺印，只限于最高权威，成为君权神授的象征，此后历代帝王玺宝基本袭用玉质，少数能享用玉制印章者，大都有非同一般的身份（图22）。



图20



图21

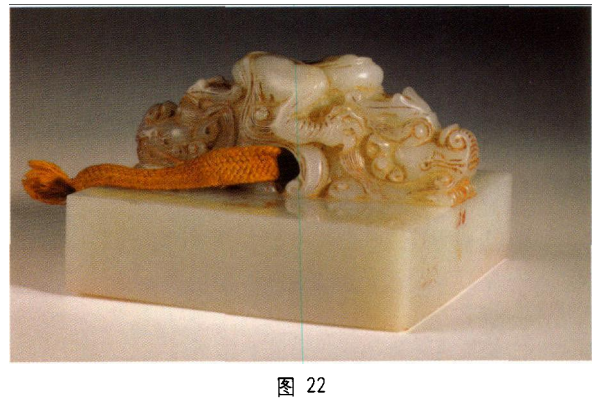


图22

(15) 古方主编：《中国出土玉器全集》7卷第199页。

(16) 古方主编：《中国出土玉器全集》9卷第131页。

(17) 古方主编：《中国出土玉器全集》1卷第47页。



图 23



图 24



图 25

中国古代最著名的玉玺，是传说中的“传国玺”，是秦始皇令人将“和氏璧”改刻而成，《廿四史》有载，北宋哲宗绍圣三年，咸阳县民段义在河南乡刘银村修舍，掘地得玉印，篆文曰“受命于天，既寿永昌”，《宋史 · 李公麟传》亦记到此印得到蔡京、李公麟及讲义官十三员奏言的肯定。此说至今无法证实。但秦代确实建立了专门掌管符玺的官署，以“符玺令”主持其事。

从出土文物上观察，中国最早的皇家玉玺，是1968年，在陕西渭河北塬狼家沟西汉武帝中期的四方形螭虎钮“皇后之玺”（图23）。此玺为玉中极品羊脂白玉。质地坚硬致密，纯净无瑕。正方形，玺台四侧阴刻勾连云纹，钮为高浮雕匍匐回首状的螭虎，体态矫健，形象凶猛。玺面阴刻篆文“皇后之玺”四字。整件玉玺形制并不大，但器宇轩昂，大气凛然，凸显至高无上无法企及的皇家风范和气质。河北西汉中山靖王刘胜墓出土螭虎钮白玉玺，螭身肢体强劲，刚爪尖利，亦为当时的杰作（图24）。《新唐书 · 车服志》：“至（唐）武后改诸玺皆为宝。中宗即位，复称玺。开元六年复为宝。”由“玺”改称“宝”的出土实例见之四川成都前蜀（907－925）永陵王建墓。玉宝长11.7厘米、宽10.7厘米。白玉，龙形钮，器周四面分别刻朱雀、玄武、青龙、白虎。印面阴刻篆文“高祖神武圣文孝德明惠皇帝谥宝”14字（图25）。

与差不多同时期的其他出土玉琢印章，如西安北郊西汉墓桥形钮“鲜于平君”玉印，覆斗形钮篆纹“陈请士”玉印。湖北江陵凤凰山西汉县令遂少言墓方形鼻钮“遂”字玉印，襄樊岘山西汉墓盝顶长方“赵臣”玉印等比较，虽然各墓主的身份亦非一般，但与玺宝相比显然相形见绌。

显贵、首领或王享用格式化的玉敛葬。

《周礼 · 春官 · 典瑞》载：“驵圭、璋、璧、琮、琥、璜之渠眉，疏琮璧以敛尸”，说的是唯显贵、首领或王享用格式化的玉敛葬。驵，通组。渠眉，指凹凸隆起的纹饰。郑玄注：“渠眉，玉饰之沟瑑也。以组穿联六玉沟瑑之中以敛尸。圭在左，璋在首，琥在右，璜在足，璧在背，琮在腹，盖取方明神之也。”这是说各种玉器的入葬不是随意的，而是与天地四方相对应的。其中有些现象最早出自良渚文化。1982年，在江苏寺墩遗址3号大墓墓主的上下四周布满了上百件玉器。大小不一的24件玉璧，分置头前脚后，身体上下。32件玉琮，高矮不等，首尾相连，似用绳索串联一般，在人体周围环绕一圈。左手位置竖一有冒镦豪华

型组合的玉戚，还有玉镯、项链、指环等分置各处（图26）。这种以琮璧等重要礼器随葬的习俗，在新石器时代晚期的墓葬中比较普遍，以后的文献与发现其组合虽然不一定那么准确，但仍见端倪，如《逸周书·世俘解》："商王纣取天智玉琰玉，环身厚以自焚"，《史记·周本纪·注》："天智，玉之善者，缝环其身自厚也。凡焚四千玉，庶则销，天智玉则不销，纣身不尽也"等的记载，河南商代妇好墓[18]、河南三门峡西周虢国墓[19]，广州西汉南越王墓[20]、河北西汉中山靖王墓[21]等等，至少延续到汉代。以后受佛教等的影响而基本中止，但明清皇家墓中仍有一定的反映。

以金、银、铜、丝不同材料缀编的玉衣示等级。

玉衣是上层统治者专用的葬服。由各种形状的薄玉片以金、银、铜、丝不同材料缀编成人体状。非皇室的外戚、宠臣，即使封为列侯，只有在朝廷特赐的情况下才能使用玉衣。若有僭越，会受到严厉惩罚。《汉旧仪》："帝崩……以玉为襦，如铠状，连缝之，以黄金为缕。腰以下玉为札，长一尺，二寸为枅，下至足，亦缝以黄金缕。"《续汉书·礼仪志》记载："诸侯王、列侯、始封贵人、公主薨，皆令赠印玺，玉枅银缕；大贵人、长公主铜缕。"从考古资料考察，西汉时期主要用金缕，王、侯亦可用金缕，但也有银缕、铜缕的，个别使用丝缕玉衣。这一制度直至东汉时方才确立。考古资料证明，诸侯王和始封列侯用银缕，个别使用鎏金铜缕（相当于银缕），嗣位的列侯及其相当等级使用铜缕玉衣。因未发掘东汉的皇帝陵，故至今未见东汉的金缕玉衣。考古发现的最早玉衣出自河北邯郸战国赵王陵，1968年以来，全国各地相继发现数十套玉衣。其中河北满城西汉刘胜墓（图27）、河南永城梁王刘嘉墓是金缕玉衣[22]；



图26

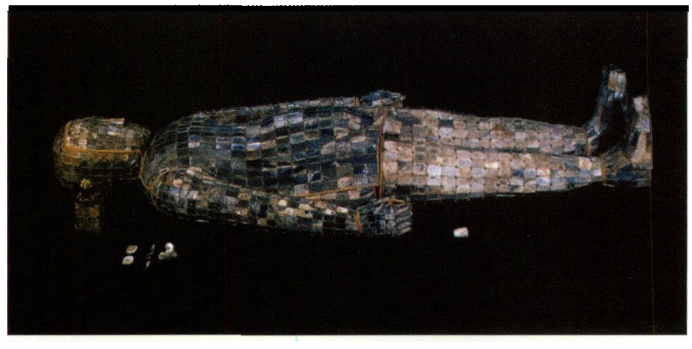


图27

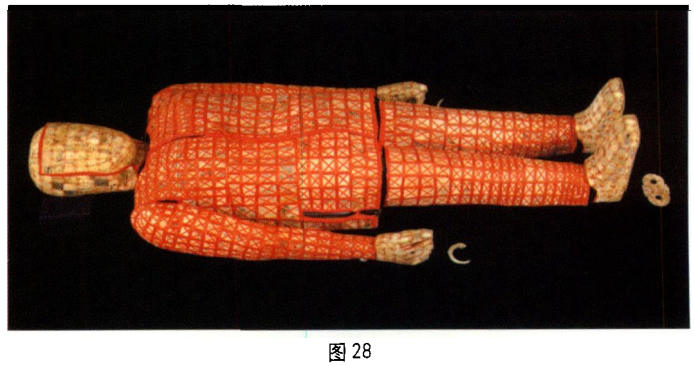


图28

(18) 中国社会科学院考古研究所：《殷墟妇好墓》，1980年版。

(19) 河南省文物考古研究所：《三门峡虢国墓地》，1999年版。

(20) 广州市文物管理委员会等：《西汉南越王墓》，1991年版。

(21) 中国社会科学院考古研究所：《满城汉墓发掘报告》第344－357页，文物出版社1980年版。

(22) 古方主编：《中国出土玉器全集》5卷第226页。



图 29

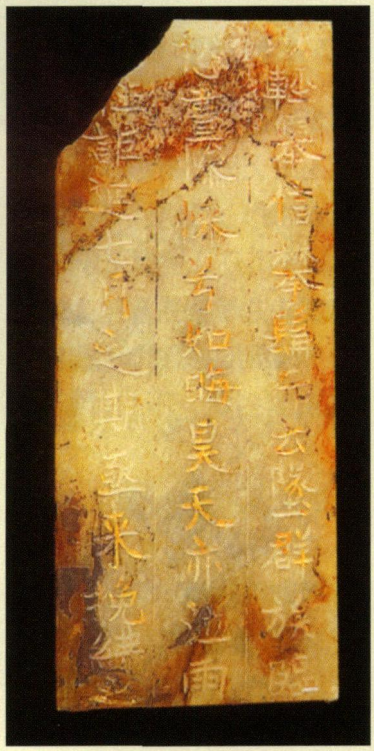


图 30

河北北庄东汉中山简王刘焉墓是鎏金铜缕玉衣[23]；广州西汉南越王墓是丝缕玉衣（图 28）。

皇家独用的玉谥册、玉哀册。

谥册，专为死去的帝王、太子、后妃等依其行迹为之所立的称号而上谥诏书的简册，多为歌功颂德的虚文。哀册，主要是孝子大篇的哀慕之词。汉代两册在葬礼上读过之后收藏于庙，随墓主入葬大概始于唐。文献记载很多，出土的也有多例：陕西临潼椿树村唐宪宗故太子李宁墓出土《册邓王为皇太子文》、《惠昭太子哀册》127 枚。河南洛阳唐代宫城遗址出土哀帝玉册10枚。北京丰台唐史思明墓出土谥册、哀册44枚，仅 8 枚完整。枚长约30厘米，宽 3 厘米，厚 1.4 厘米。彼此由两端小孔系绳联缀。正面阴刻填金行书文字，背面都细刻一“哀”字（图 29）[24]。江苏南唐二陵的李昇（图30）、李璟墓都有谥册、哀册发现[25]。元代的玉册在《元史 · 后妃传》等许多文献中有册文记载。玉册一般用八思巴字蒙古文与汉字相间的特殊形式刻琢。资料仅见北京图书馆藏清末金石学家吴式芬《立皇后玉册》和孙氏埙室藏《加上皇太后尊号玉册》拓本（图 31）[26]。

小结

中国的玉文化包罗万象，精彩无比。本文的命题仅限于礼仪方面的用玉，但归纳起来，也只是人们在与大自然（天地四方山川等）、于人际关系（显示身份地位等级）中的一些内容。其他如出征祈胜舞用玉戚（“朱干玉戚，以舞大武”《礼记 · 明堂位》），示和好执玉帛（“禹合诸侯于涂山，执玉帛者万国。”《左传 · 哀公七年》），示联盟用玉敦（“若合诸侯，则共珠槃玉敦”《周礼 · 天官 · 玉府》），待贵宾用白玉镇（“白玉兮为镇，疏石兰兮为芳”《楚词 · 九歌 · 湘夫人》，“瑶席兮玉填，

(23) 古方主编：《中国出土玉器全集》1 卷第 214 页。

(24) 刘庆柱：《唐代玉器的考古发现与研究》，《东亚玉器 · II》第 165 页，中国考古艺术研究中心 1998 年版。

(25) 南京博物院：《南唐二陵发掘报告》，文物出版社 1957 年版。

(26) 蔡美彪：《八思巴字玉册两种译释》，《考古》1994 年第 10 期。

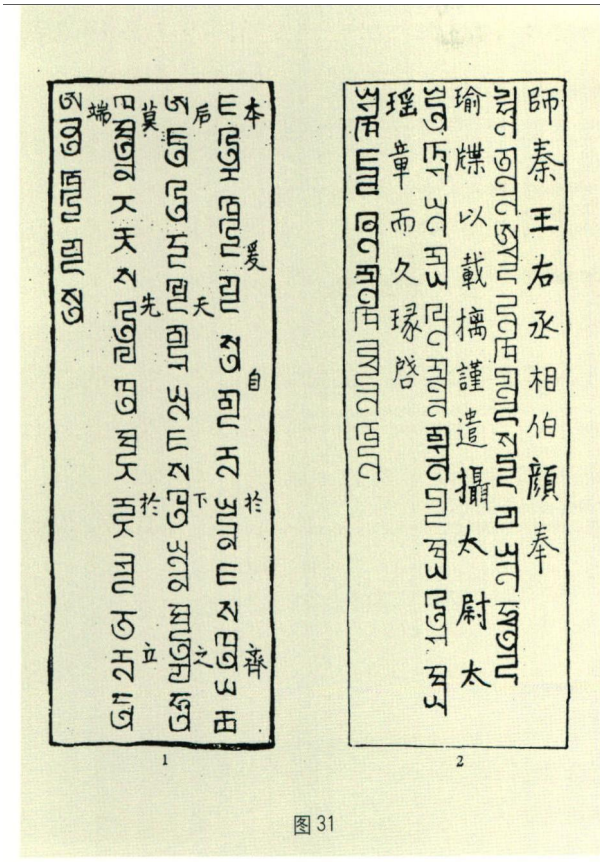


图31

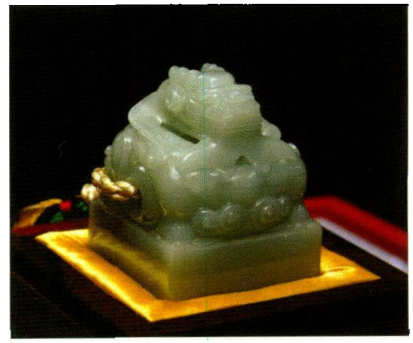
盍将把兮琼芳”《楚词·九歌·东皇太一》），70岁以上的老者绥玉鸠杖（“年始七十者，授之以玉杖……玉杖长九尺，端以鸠鸟为饰”《后汉书·礼仪志》）

等等的礼玉形式与制度还有很多，有些尚无出土玉器得以印证，这里也不可能悉数罗列，但仅此足以让我们对中国的礼玉制度及出土文物的繁复纷呈、精彩卓越感到惊诧。

很长一段时期内，中国考古发现中玉器出土数量不大，因此，人们习惯于甲骨文、青铜、陶瓷等传统文物的考论，而对玉器只认为是装饰品之类的小项。20世纪80年代以来的考古工作，为我们提供了丰富的玉器出土资料，多学科专家的参与研究，使玉文化在中国文明进程等重大理论课题上，发挥了特殊的作用，出现了突破性认识。同时证明许多文献记载并非都是空穴来风，它们是先人留给我们的珍贵遗产。

本文对出土玉器在中国礼仪制度、习俗与相关文献之间的探讨，是玉文化研究的众多课题之一，今天，我们不可能、也没有必要再去继承、恢复那些冗繁的礼节，复制、使用那些怪怪的玉器。研究它，除了认识历史，应该另有其积极的现实意义。2008北京奥运的龙钮玉玺会徽和镶玉奖牌，正是弘扬中国玉文化，“去其糟粕，取其精华”的最成功的典范（图32）。

本来，龙钮玉玺是唯中国封建社会最高统治阶层——皇家独享的，是顶级身份和权力的象征。以它古老孤傲的功能，似乎与当今这个日新月异的、弘扬民主的时代，与广大人民群众的切身利益风马牛不相及。然而当我们把它琢刻成世界上最重要、最伟大、最有影响力的体育赛事——奥运会的会徽，令人拍案叫绝！龙，既代表着中国，又代表着顶级；玺面的“京”字，既像跑步着的运动员，又点明了2008年的承办地是“北京”。而选用中国的美玉，则将中华民族千万年智慧、斑斓、神秘的玉文化融入其中，将奥运精神烘托得出奇的淋漓尽致、空前的恢弘博大。另外，人与人分等级，讲尊卑，也是阶级社会落后、腐朽而必须唾弃的东西。中国古代的玉文化也不乏从形式、质地、数量、规格、纹饰上，都制订过复杂、严格、可悲的制度，这本来也是属于应该抛弃的糟粕，然而，当我们在奥运会奖牌上，镶上了具有强烈中国元素的，象征圆满、崇高的玉璧，出人意料、别具创意地依玉质的级别，以白玉、青白玉、青玉和冠、亚、季军运动员的金、银、铜，奖牌相对应时，赢得了国际奥委会的普遍欣赏和褒扬。让“礼仪之邦”在玉文化的新生中，重放光彩！


图32

宋代以来的琉璃簪和琉璃钗

The Glass Hairpins, *Zan* and *Chai* , since the Song Dynasty

撰文／陆锡兴

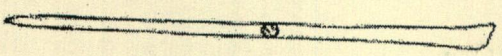


图1

中国使用琉璃饰品历史很早，琉璃耳珰琉璃珠战国已经出现，两汉逐渐增多，从南方到北方都有发现。唐代琉璃饰品曾经风行一时，甚至惊动朝野，视为妖孽。《新唐书·五行志一》：唐末“世俗尚以琉璃为钗钏，近服妖也。”《唐志》：“琉璃钗钏有流离之兆，亦服妖也，后连年有流徙之厄。”琉璃谐音“流离”，被认为寓意不祥，所以视为妖孽。到了宋代南迁之后，国家动荡，也曾怪罪于琉璃饰品。《宋史·五行志三》：“绍熙元年，里巷妇女以琉璃为首饰。”虽然如此，琉璃饰品却依旧风靡天下。咸淳五年（1269）有诗云：“京师禁珠翠，天下尽琉璃。”禁了珠翠，却多了琉璃。从考古发现来看，唐代以前，除了琉璃珠、琉璃耳珰外很少有其他饰物发现。到了宋代，墓葬出土的琉璃饰品具有一定的数量，成为汉代以来使用琉璃饰物的新热潮。

琉璃饰品在以往的考古发现中报道不多，从20世纪80年代以来渐见于零星发掘报告，地点遍及江苏、浙江、江西、福建、安徽。各地出土的琉璃饰品，还有相当数量未见于报告。值得注意是发现了山东淄博琉璃作坊遗址，给我们许多新的信息。

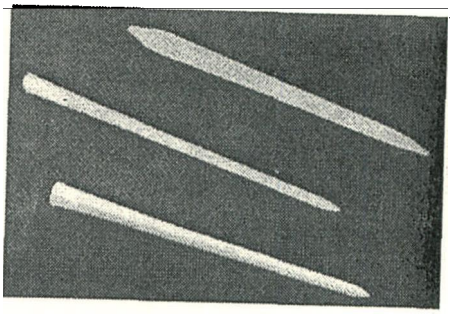


图2

在出土的琉璃饰品中，主要为琉璃簪和琉璃钗，其中以簪为多，钗较少。簪的品种很多，簪体一般为圆形，也有方形；簪头有平头的、蘑菇头的、花朵形的，有直头的还有弯头的，大致反映了当时流行的风格。所谓平头指簪头端面为平面，与簪体成90度或略斜，流行于宋代。

北宋乾德四年（966）潜山梅城镇太平村宋墓，出土琉璃簪1件（图1），白色不透明，一端渐粗，头端略向一边弯曲，形成斜面，长18厘米、最大直径1厘米。同墓出土银钗长15.6厘米[1]。江苏南京雨花南路邓府山17号南宋早期墓葬，出土琉璃饰品6件，其中平头簪2件（图2），一件蓝色，表面沁成白色，浸水后恢复鲜艳的淡蓝色，

(1) 潜山县博物馆：《安徽潜山县太平村博物馆》，《考古》2008年第10期。

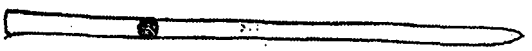


图3

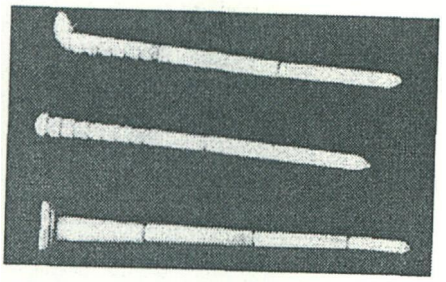


图4

长15.5厘米；另一件蓝白双色琉璃，半边纯白、半边淡蓝，长14.6厘米[2]。史绳祖与继室杨氏合葬墓出土有5件琉璃饰品：其中平头琉璃簪1件（图3），长14厘米、径0.5厘米，蓝色[3]。该墓主史绳祖生于光宗绍熙二年（1191），卒于理宗咸淳十年(1274)，其继室杨氏咸淳七年(1271)卒。江西临川县温泉乡南宋朱济南墓内的琉璃称为“圆直”，估计也是平头簪，湖绿色，长10.2厘米[4]。

扁簪一般比较短，两端皆有锐角。江苏南京雨花南路邓府山17号墓的1件琉璃扁簪十分完整（见图2），淡蓝色，色彩鲜艳，两头较长，长15.5厘米。江西南丰县桑田宋墓，为北宋晚期大观政和年间墓葬。出土琉璃扁簪一件，扁平长条，孔雀蓝色，残长3.4厘米[5]。

弯头簪，簪头不仅粗，而且向一侧弯转。邓府山17号南宋墓还出土弯头簪2件，上段8组16道突棱，象牙白色，长14.2厘米。方头白料簪1件，首部方形，分三层逐渐内收，下端锥状，象牙白色。长14.2厘米（图4）。更有代表性的弯头琉璃簪头端呈蘑菇状，簪身自尾向头渐粗，渐弯，近头端加大弯度，形成头、身的一个落差。很多情况是簪身一边持平，另一边弯曲，弯曲度较大，长度在10厘米以上，当时叫“古折簪子”。《醒世姻缘传》第73回：“钻出个妖精程大姐来，梳了一个耀眼争光的头，焮黑的头发，后面扯了一个大长的雁尾，顶上扎了一个大高的凤头，使那血红的绒绳缚住，戴了一顶指顶大珠的鬏髻，横关了两枝金玉古折大簪。”这种用于绾发髻的簪较长，实物长达16.5厘米，在蘑菇头上还隐约有花朵的图案（图5）。古折簪子在明代墓葬常有出土，江苏省无锡市龚勉墓出土弯头玉簪[6]，长11.9厘米。上海浦东陆家嘴陆深墓出土2件玉古折簪子，一白玉，一青玉[7]。徐达家族墓有螭虎纹古折金簪1件，簪头与簪身之间有一道沟。头端下通体螭虎纹，簪头锤打灵芝纹，长11.5厘米。沐叡墓（天启七年，1627）古折琥珀簪3件，1式2件，一为通体饰龙纹，长14.9厘米、一为光素，长12.7厘米，2式1件，方体，端部下弯，有槽，长12厘米[8]。淄博琉璃作坊遗址也出土了一些类似弯

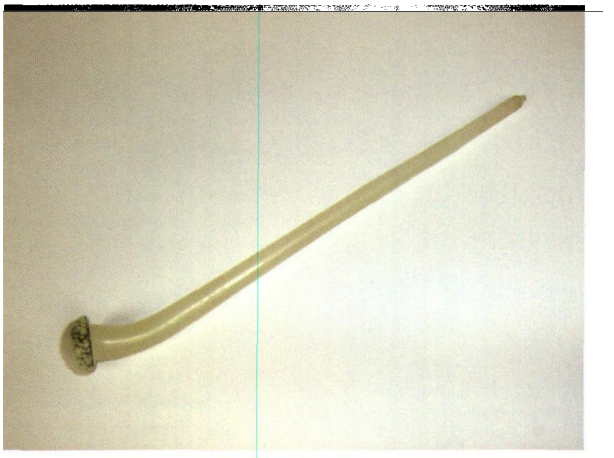


图5

(2) 南京市博物馆、南京市雨花台区文管会：《南京南郊宋墓》，《文物》2001年第8期。

(3) 衢州市文管会：《浙江衢州市南宋墓出土器物》，《考古》1983年第11期1008页。

(4) 陈定荣、徐建昌：《江西临川宋墓》，《考古》1988年第4期。

(5) 江西省文物工作队、南丰县博物馆：《江西南丰县桑田宋墓》，《考古》1988年第4期。

(6) 杨伯达主编：《中国玉器全集》第5册，279号，第194页，河北美术出版社，1993年。

(7) 上海博物馆：《上海浦东明陆氏墓记述》，《考古》1985年第6期。

(8) 南京市博物馆：《明朝首饰冠服》，科学出版社 2000年第117页。

头的簪子（图6），计长也有18厘米，但是弯度较大，可能是制作钗子的残料。

花簪是把簪头加工成花朵形，或在簪头上加以花饰，唐宋已经开始流行，入明以来呈现百花斗艳景象，其长度在5厘米到10多厘米之间。花簪属于装饰性的簪，簪头注重装饰，金簪之外，铜身银头、银身金头，用包金、涂金等作簪花，花形各式各样。江苏长泾明墓金花簪錾刻菊花、葵花、还有镶玉梅花；青阳明墓金头银花簪錾刻莲花等花形[9]。在琉璃簪中此类花簪的簪头使用了多种工艺，花朵形状规整，大致类似菊花，用模具印模而成。簪顶的花有两类，一类凸出，如淄博琉璃作坊遗址出土物（见图6），一类平展，后者更加能表现花朵的造型。为了使簪头更加鲜亮，还使用了蘸花工艺（图7）。短花簪簪体是淡绿色，簪头的是印模花，在花中用琉璃点了黄色花蕊，黄绿相映，色彩鲜活起来了。

琉璃钗是用琉璃制成的发钗，因为加工难度比较高，发现比较少。福建南平大凤宋墓，为南宋早期墓葬，出土琉璃钗1件，细圆光亮，湖蓝色，色泽鲜艳，玻璃质感很强，长14厘米[10]。江西临川县温泉乡南宋朱济南墓，墓主死于庆元三年（1198），葬于次年。墓内发现琉璃钗2件（图8）。其中竹节琉璃钗，钗头弧部呈密集竹节状，乳白色，长9.5厘米。另一件钗通体光洁，浅湖绿色，长10.2厘米。南平大凤南宋早期宋墓，琉璃钗细圆光亮，为湖蓝色，色彩鲜艳玻璃质感强，长14厘米。宋代的琉璃钗多为湖绿或湖蓝色，钗脚稍细，但是脚端略粗，往后稍稍变细。钗身中部起又开始变粗，弧部最粗。这样便于插戴（图9）。以上两座宋墓出土的3件中最长的达14厘米。宋代的钗本来就很长，例如福建建瓯县水南宋元墓葬中出土的银发钗1件，长达18.4厘米，在弧部雕刻花纹[11]。这种长钗的使用时不是全埋于发内，而是把钗脚和钗头都露在发髻之外。在钗脚部分变粗或者加竹节纹，都是增加阻力，使之不能全部插入发髻之中，因为钗脚露在发髻外，所以上面雕刻花纹作修饰。密竹节形钗在南宋较为流行，江西德安周氏墓金钗也是密竹节造型，与

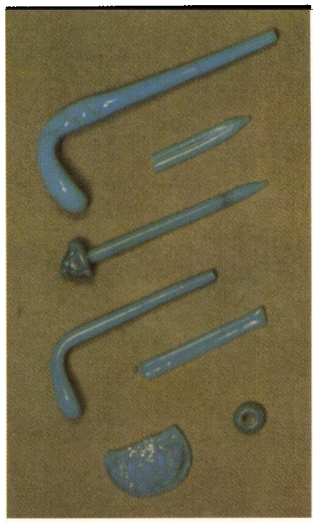


图6

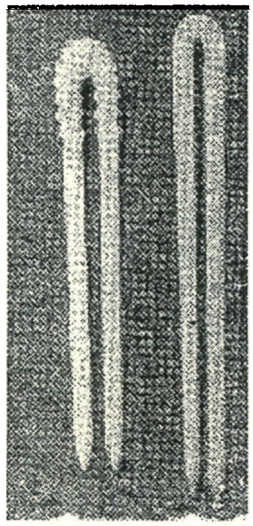


图8



图7

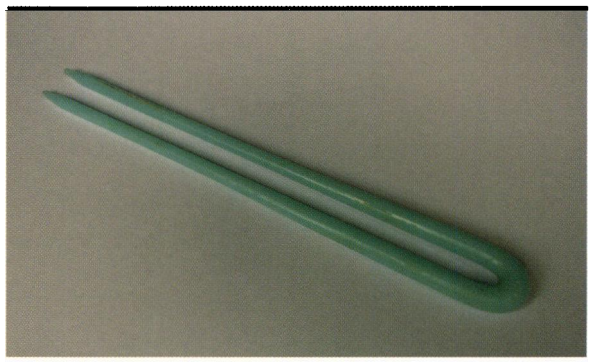
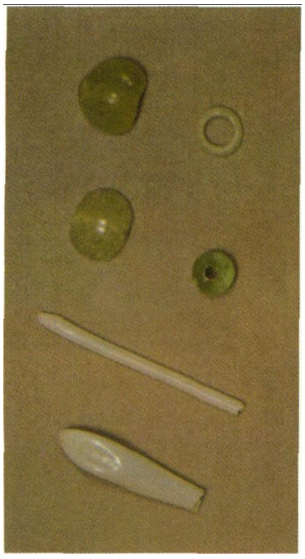


图9

(9) 唐汉章、翁雪花：《江阴长泾、青阳出土的明代金银饰》，《文物》2001年第5期。

(10) 南平市博物馆：《福建南平大凤发现宋墓》，《考古》1991年第12期。

(11) 张家、徐冰：《福建建瓯县水南宋元墓葬》，《考古》1995年第2期。


图10

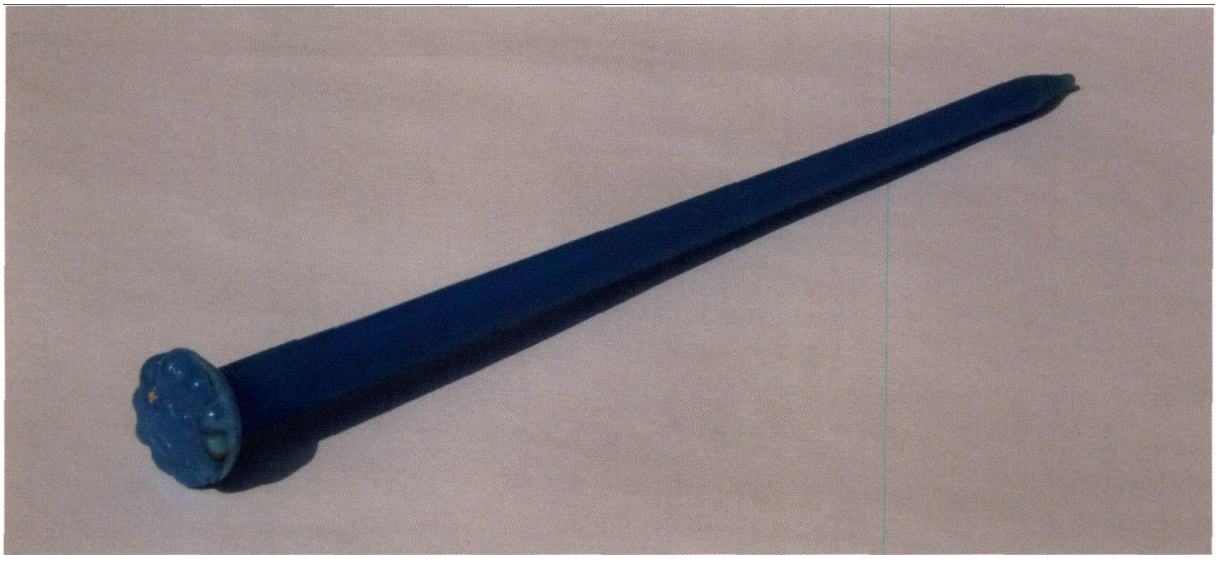
与朱济南墓簪形状相近。金簪插于发髻一侧，竹节处悬挂一个珠囊[12]。这种形式一直流行到元代。张家界元代窖藏的金银器中有竹节金钗20件，长12～15.5厘米。报告称之为连环形金钗，只是竹节都变化成圆的薄片了[13]。

琉璃制作饰物品种是很多的，最常见的是琉璃珠、琉璃环、琉璃板等各种装配件，体积小，形状比较复杂，大部分很难说明具体用途。史绳祖与继室杨氏合葬墓，有5件琉璃饰品。除了1件琉璃簪外，还有4件：1件蓝色，略似绿松石，2件叠方胜，长2厘米，宽1.4厘米；2件瓜子形小片，底平，面凸起，长1.1厘米。显然，这4件都是贴在衣物上的装饰零件。淄博琉璃作坊遗址发现了许多小琉璃饰件（图10），多为环、圈、珠。是串饰或者是某个佩饰的零件，元代、明代史书记载君臣服饰使用药玉珠、环，民间使用更多。

宋代以来的琉璃制作工艺已经相当完善，技术手段完备。江苏南京雨花南路邓府山17号南宋墓，蓝白双色琉璃簪，半边纯白色与半边淡蓝色是用粘合技术处理的。淄博琉璃作坊遗址内长15厘米的弯头簪，也是双股粘合，该琉璃作坊的琉璃制品全面采用了捏花、蘸花和印模花技术，利用这些技术，几乎可以制作任何饰品。

琉璃外观最突出的是色彩丰富，鲜艳夺目。淄博琉璃作坊遗址的琉璃簪颜色有蓝、红、绿、黄、白、琥珀色、影青色等，统一颜色可分深浅。宋墓发现琉璃，白色、乳白、蓝、淡蓝、绿等颜色鲜亮纯正，其中翠蓝色尤其值得关注。

翠蓝这种颜色非常鲜艳，和南方翠鸟羽毛的颜色相似，翠鸟的羽毛颜色叫做翠，在首饰上贴翠羽叫点翠。至少从唐代开始，无论民间还是皇家都狂热追求翠羽，从中国南方、东南亚热带地区大量搜罗翠羽，耗费大量财富。宋代朝廷专门下令禁止过，还集中烧毁了许多翠羽，以示决心。《宋史·五行志三》：绍兴二十三年（1153）“时去宣和未远，妇人服饰犹集翠羽为之，近服妖也。二十七年，交阯贡翠羽数百，命焚之通衢，立法以


图11

(12) 江西省文物考古研究所、德安县博物馆：《江西德安南宋周氏墓清理简报》，《文物》1990年第9期。

(13) 尚巍、伍元军：《张家界出土元代窖藏金银器》，《湖南省博物馆馆刊》第4辑，第409页，岳麓书社，2007年。

禁。”禁了翠羽，但不禁止此种颜色，翠色琉璃模仿翠羽之色，成了当时的流行色。翠色琉璃制成的花簪通体翠色，鲜艳夺目（图11）。

琉璃制品具有特殊的玻璃质感，分半透明和不透明两种，透明感接近天然宝石的色泽。半透明的润泽感类似玉石，有的仿玉制品，几可乱真。宋代、明代称之为药玉、元代称之为瓘玉，它得到了接近天然玉的使用价值。《宋史·车服志》谓“群臣之冕，用药玉青珠”，明代朝官也用药玉佩，考古发现过此类实物。

琉璃比较宝石，手感轻盈。南京南郊宋墓的琉璃饰品发掘者感觉：“这批器物的特点是重量轻，色彩明丽，制作较精。从外观和密度上来看，很像今天常用的塑料制品。”插在发髻上的饰件以轻为上，古代女子插在头上的饰品很多，簪钗分量轻了才能多插，才不容易掉落。宋代流行金银空心簪，古代也叫做气通，除了节约金银外，主要还考虑减轻重量。史绳祖与继室杨氏合葬墓就有2件空心金簪，与琉璃饰品同出。

总之，琉璃饰物质轻、色泽美丽，有很好的美感和亲近力，有些优点为天然金属宝石所无。它由人工合成，生产技术，制作工艺并不复杂，原料容易得到，取之不尽，易于成形。而且成品价格低廉，贵贱都能使用，在装饰方面具有重要的地位。

琉璃技术传自西方，在我国先秦时期已经有了本土产品。福建等地发现的琉璃璧，已经是春秋战国时期自制的琉璃制品。制作琉璃妆饰品历史悠久，至晚在汉代我国能够生产琉璃耳珰了[14]。南北朝时期，来华的大月氏商人把他们的琉璃制作技术引入京师，开始规模生产，质量优于原产地。《魏书·西域传·大月氏》：“其国人商贩京师，自云能铸石为五色琉璃，于是采矿山中，于京师铸之。既成，光泽乃美于西来者……自此中国琉璃遂贱。”质优价廉，琉璃饰品进入里巷，所以唐宋以来迅速得到普及。现在发现琉璃饰物的墓葬年代集中在北宋后期以及南宋末之间，与《宋史》所载“天下尽琉璃”的时间相吻合。

目前为止尚未发现早期的琉璃生产场所，山东淄博的琉璃作坊（原文称为玻璃作坊）遗址，因为条件限制，只是在部分区域内发掘[15]。在琉璃作坊遗址发现琉璃炉底和石头砌筑的炉壁，还有琉璃器、琉璃料、料条、琉璃原料和硝罐、坩埚、炉具等。琉璃炉遗迹分布密集，排列整齐，有大炉1座，小炉21座，大炉是从矿石烧炼琉璃液，出琉璃条的。硝罐内有内壁粘着粉末状的琉璃原料。炉壁砖上粘有蓝色的琉璃料。琉璃炉内是残器，是报废的、或者留存之物，完整的成品已经提走。这足以证明我国的琉璃生产当时已经具有相当规模。发掘者指出：“就其生产规模，产品质量，技术水平而言，不是玻璃生产的草创阶段所能具有，在此之前应该有一段长时期的经验积累和技术水平提高的阶段。也就是说，博山玻璃生产的历史比该遗址所反映的年代要早。”淄博琉璃作坊遗址时间的上下限是根据文化堆积来确定为金元时代。它出于三层文化层的第二层，第一层是近代扰土层，第三层是金元文化层，有宋“至和元宝”和“元□□宝”钱出土。其所出实物有的与北宋后期墓葬出土相似，早于目前估计的作坊遗址年代，不能排除不是该遗址的前期制品。至于琉璃作坊的时间下限，恐怕也不止是明初。明嘉靖《青州府志·琉璃器》载：“琉璃器，出颜神镇，以土产马牙、紫石为主，法用黄丹、白铅、铜绿，焦剪成珠、穿灯屏、棋局、帐钩枕顶类，光莹可爱。”颜神镇就在山东博山，在明代中后期依然可能烧制琉璃品，琉璃饰品应该也在生产之列。但是不可否认，琉璃饰品在宋代与元明已经有相当变化，琉璃作坊遗址的制品与宋墓出土实物有时代的差异。很可能是淄博的琉璃窑不止一个，时代的推移，也会使得产品有所改变。

(14) 黄启善：《广西古代玻璃制品的发现及其研究》，《考古》1988年第3期。

(15) 淄博市博物馆：《淄博元末明初琉璃作坊遗址》，《考古》1985年第6期。

略述河南古牛雕塑艺术

The Art of Sculpting Ancient Buffaloes in Henan

撰文、摄影 / 王蔚波

牛的艺术形象来自古老的农耕文明。中国古代对牛的役使出现很早——“黄帝作车，引重致远，其后少昊时驾牛，禹时奚仲驾马。”在考古发掘中，多有牛的形象出现。

商周时期，在青铜器上，牛首浮雕造型出现较多。如1982年在郑州市向阳回族食品厂窖藏坑内出土的商代早期兽面纹牛首尊，通高37厘米、口径32厘米，重10.5公斤。肩部饰三个凸起的牛首，该尊的铸造方法是倒铸的，浇口就在圈足的底部。而尊的牛首等装饰，则是把牛首纹凹刻在外范上，而在内范相对的位置上，塑出稍小的不刻花纹的一块凸起，当合范浇铸完成后，铜尊肩部的牛首就成为凸起的装饰了。尊的肩部装饰出牛首浮雕，说明青铜器在艺术装饰和表现手法上都有了进步，极大地增强器物的立体感。此兽面纹牛首尊，造型精致，纹饰讲究，属商王朝王室重器（图1、2）。

在安阳殷墟商代晚期的青铜器上，也发现了一些牛首雕塑装饰，如1976年，安阳殷墟妇好墓出土的商代“司辛”石牛，下颌阴刻“司辛”二字。“司辛”或称为司母辛，是妇好死后的庙号，因此这件石牛应该是妇好死后专门为她制作的陪葬品。石牛卧姿，长眉方目，嘴巴微张，环鼻，小耳，犄角粗大弯曲，尾巴下垂，足呈蹄形，通体阴刻图案装饰，质地细腻，形象温顺，乖巧可爱，是中国国家博物馆珍藏的“国家宝藏”之一（图3）。

牛的艺术在西周时期更是发挥得淋漓尽致、韵味无穷。1991年，三门峡市上村岭虢国墓地出土的西周玉卧牛，长5.8厘米、宽4.1厘米、高2.2厘米。牛伏首垂尾，曲腿侧卧，大眼圆珠，弯



图1



图2



图3



图4

角贴脊，耳鼻有孔，口部系穿。杂玉质，灰白色。它巧妙地利用了玉块的自然形状，整体轮廓粗具大形，局部则以浅浮雕加阴线刻的形式表现，因材施艺，刀法简洁，浑然天成，富有创意，系西周晚期虢国贵族夫人墓中之随葬玉器（图4）。

春秋时期，商人弦高献牛犒军、智退秦军救国，牛为郑国带来了吉祥。当时，不仅仅是郑国把牛当成吉祥之物，位于淮河上游的河南潢川一带的黄国等诸侯国，也将其视为吉祥雕塑装饰在青铜器上。如1978年潢川彭店出土的春秋早期卷龙纹方壶，高24厘米、口纵11.5厘米、口横9.5厘米，子母口，垂腹，平底，圈足。器腹衬以勾连雷纹为地，腹上部饰对鸟纹，两面中间界以牛、羊首浮雕各一；腹下部饰相对的卷龙纹。圈足饰曲折三角纹。春秋时期青铜器的形制由神秘趋向现实，并由礼器逐渐向实用器转化，装饰由粗犷趋向精细，中原文化与周边文化交流融合，形成了各自独特的地域特征与艺术风格。这一趋势一直延续到战国时期，对后世青铜器的发展产生了深远影响（图5、6）。

东周时期的青铜文化，既遵循传统礼制与政治内涵，又顺应其经济发展而有所创新。随着铁器时代的到来，青铜器作为礼器的功能逐步退化，而成为贵族阶层显示富贵尊荣的摆设。虽然失去了神圣的光环，但其艺术价值和使用性却大大增强。如1978年固始县侯古堆春秋末年1号墓陪葬坑出土的九鼎中，有三个鼎盖上面都装饰有卧牛雕塑。其中5号铜鼎（M1p：52）最为精致，通高36.5厘米、口径31厘米，形制扁圆，带盖，



图5



图6

盖上有三个卧牛形纽。该墓主人系宋景公之妹勾吴夫人，年仅30岁左右，随葬九鼎显示出其特殊地位（图7、8）。

汉高祖刘邦建国初期即实行与民休息政策，减轻租赋徭役，农业生产得到恢复。文帝和景帝时继续重视农业，轻徭薄赋，奖励生产，社会经济从恢复走向繁荣，手工业及商业也有发展，人民出现了安居乐业的局面。因此，两汉时期牛的雕塑也开始明显增多。如1981年灵宝市坡头乡坡头村农民王千省上交的西汉铜牛，长18.5厘米、高13厘米，昂首向左，双耳横立，犄角弯曲内勾，嘴巴微张似鸣，长尾斜垂，背有一穿，四肢分向前后，呈行走姿态。身披一褡裢，右侧阴刻行书五行15字：“大汉文帝三年二月□氏□□□□□。”造形优美，形象逼真，铸有铭文的铜牛，对

研究汉代牲畜、铸造和文字提供了实物资料（图9、10）。

西汉早期，在汉武帝之前，薰香就已在贵族阶层广泛流行，而且有了专门用于薰香的薰炉，长沙马王堆汉墓就有陶制的薰炉和香茅出土。“博山炉”的出现使薰香的风习更加普遍，薰炉成了汉代墓葬中最为常见的随葬器物之一。如1987年，在陕县大营乡温塘巡线站4号汉墓发掘出土的博山陶薰炉，口径11厘米、底径11厘米、通高18.5厘米，灰陶，博山式镂空盖，上有童子骑牛等浮雕图案，挺拔峻峭的山峦，象征道家传说中的海上仙境“博山”，山间鸟兽出没，虎豹奔走，马儿吃草，野鹿回首，还有猎人追逐逃窜的野猪。轮模兼制，模印装饰，浮雕精美，图案丰富，是同类器物中的典型作品（图11、12）。

牛耕在我国有着悠久的历史。上古时期人们



图7



图8



图9



图10



图11



图12

通过刀耕火种拓荒营田；春秋战国时期中原地区开始出现铁农具和牛耕技术；汉代牛耕逐渐普及，不但在中原地区盛行，而且开始向长江和珠江流域推广；东汉出现二牛抬杠、一牛挽犁等先进的耕作方式，牛耕在农业中的作用举足轻重。1974年偃师市寇店乡李家村东汉窖藏出土的鎏金铜牛，长7.2厘米、高5.7厘米，作站立状，双角直立，两耳竖起，四肢粗壮，体态雄健。该牛通体鎏金，铸造成型，比例得体，造型逼真，制作精美，是东汉鎏金铜器中的佳品，具有较高的历史、科研和艺术价值（图13）。



图13

又如1976年，在灵宝市西闫乡西闫村发现的汉代绿釉陶牛，长40厘米、高23厘米，站立姿势，圆眼，粗鼻孔，嘴微张。头上有颈带、额带、鼻带、颊带，造型优美，形态生动。俨然耕牛形象。其系雕塑明器，模制成型工艺，低温釉陶，绿釉装饰，施釉科学，工艺精湛（图14）。



图14

1990年，在巩义洛西砖厂采集的东汉画像陶灶，约长32厘米、宽21厘米、高12厘米，泥质灰陶，长方体，内空，无底。灶面正中平行分布两个灶口，并设置与其连体二釜，中间一侧似为圆形小口温水缸。釜肩突出部位各饰阳文“河一”二字。釜之周围灶面浮雕以刀、瓢、勾、火杵等炊具，四周则浮雕装饰多组三角形、菱形几何图案和三条大鱼纹样。灶面后方为一圆形烟道出口。灶前壁开有拱形灶门，并以曲线装饰。灶门上部有一厘米高的灶档。灶门两侧分立男女二俑，并饰阳文“二千石”和“夫人”字样。灶壁左侧浮雕模印牵牛图，一人手持刀斧，似欲杀牛；右侧饰虎牛相斗，怒目而视，奋力相搏；后壁为一猛虎，张口长啸，仰然而行。陶灶所饰画像，均采用浅浮雕技法雕刻模印而成，与汉代画像石、画像砖的风格基本一致，极富视觉冲击力和艺术感染力。其釜肩铭文“河一”为铁官铭，是汉代河南郡官营第一冶铁作坊（在今郑州市古荥镇）的简称，而“二千石”则系汉官秩，又为郡守（太守）的通称，对于研究汉代冶铁史及铁官职官管理体系提供了重要的实物资料，具有特别重要的研究价值和意义（图15、16）。

魏晋南北朝时期游牧民族进入内地也使牛的数量增加，普通农民大都能够养得起一头牛，牛耕在这一时期才真正实现了大众化，中国农业真正进入牛耕时代。《晋书·傅玄传》言曹魏屯田：“持官牛者，官得六分，士得四分，自持私牛者，与官中分。”说明在中原地区牛耕已普遍使用。从文物收藏品来看，洛阳龙门博物馆的一组西晋陶塑，便是最好的实物例证。其整体高约5～18厘米。牛头小身长，体格健壮，四肢有力，胸肌发达，头套笼头，走在前面；后面紧跟一人，左手控缰，右手扬鞭，神情专注，役使牛耕。牛穿鼻桊儿，系上绳羁，扶犁或耙者利用牛缰绳索控制



图15

图16

进行耕作耙田，其方法在今天很多地方仍然没有根本性的改变。恰如其分地反映了当时农业的繁荣和田园经济的发展（图17）。

春秋时期的“老子骑青牛出函谷关”故事，早已尽人皆知。汉代以后出现的牛车，在当时也只有豪门贵族才能乘坐。到了晋代，人们乘坐牛车出行才蔚成风气，这在晋墓壁画中，可以看到不少此类画面，随葬品中也多有陶制牛车出土。如鹤壁市淇滨区衡山路中段出土的西晋陶牛车，车高19.2厘米，灰陶制作，白粉打底，原有彩绘，惜已剥落。车系长辕，前端有半环形梭套。车厢为长方体，顶略呈拱形且前后出檐，前面敞开，后面有长方形小门以供上下。车轮十二辐。牛车应是当时比较先进的一种交通工具，对后代制车工艺具有很大的影响（图18）。

牛车作为达官贵族出行的重要工具，至唐代发展日臻成熟，不仅样式繁多，而且相当豪华。就考古发掘资料和出土文物而言，唐代牛和牛车的数量、种类，都比前代有所增多。1992年，在巩义市站街镇北窑湾村古墓地，出土的唐代彩绘陶牛车，样式就非常讲究和豪华。牛高13厘米、长17厘米，车高29厘米、轮直径14.7厘米。车顶为卷棚式，微呈弧形，前后两端上翘。车厢长方形，前有栅栏式装饰，后左侧开有圆拱形门，四周则有贴花装饰，左右两侧花饰图案相同。双轮各十六辐，粗大结实。牛车原有彩绘，牛耳至今仍留有粉红，车厢栅栏和轮辐为姜黄色，顶棚呈铁红，由此可以想见其当年的色彩华丽和装饰鲜艳，说明随葬的主人生前有一定身份和地位。据其特征推断，应为7世纪末叶武则天时期的产物（图19）。

作为明器模型的牛车，在唐墓中时有出土，但多为陶质彩绘，唐三彩牛车发现不多，弥足珍贵。1974年偃师市山化乡关窑村唐墓出土的三彩牛车，牛高12.3厘米，阔嘴卷尾，胸肌多皱，体态健壮，四肢直立，施橙黄釉；车厢长方形，开有一门，顶棚弧形，两端上翘，车轮十六辐，轮毂突出，车体通高26.6厘米，施黄绿蓝釉，配以



图17

图18

阴刻条纹装饰。唐三彩牛车，在写实的基础上，以概括、凝练和夸张的手法进行创作，随意的泼釉挥洒经过奇异的流淌交融，创造了形与色的完美交织（图20）。

1990年，在偃师市南蔡庄乡沟口头村砖厂唐墓出土的黄釉加彩陶牛，更为罕见。高19.2厘米、长23.2厘米。昂首仰视，叉腿挺立，牛气冲天，体态雄劲。其为低温釉陶，白色高岭土胎，质地较粗，通身表面先施米黄釉，烧成后再加朱墨彩绘。辔饰模印涂朱，眼珠黑墨点绘，口、鼻、耳也饰红彩。发掘者考证，这件陶牛辔套齐备，埋葬年代应在唐高宗时期，当是初唐时期的作品，还保留有北魏同类器物的遗风。河南唐代釉陶、彩绘和三彩俑类，都有很多发现，但单色釉外加彩绘，却屈指可数，因此值得重视。这种工艺似可表明，嗣后大量出现的唐三彩系列，其初始阶段，是以黄釉加彩开其风气之先河（图21）。

1984年宜阳县王沟村出土的唐代彩绘陶牛，高约18厘米，为白陶质，原有彩绘，大部脱落，但仍留有部分红彩。牛首微昂，小耳，短直角略外弯并向上竖立，圆眼大睁，翘鼻有孔，大嘴微张，脖下肌肉发达，体态雄健有力，其造型虽然简洁，但是骨骼结构比例正确，体现了牛温顺而又倔强的性格，具有浓郁的生活气息（图22）。

隋唐时期瓷牛的出现，令人耳目一新，为中国古代雕塑艺术增添了新的品种。如1981年在巩义市夹津口镇隋墓发现的白釉瓷牛，残高9.6厘米、厚5厘米，牛圆眼，张口，穿有鼻棬，套着笼头，肩部高耸，似为耕牛形象。体施白釉且较浓厚，积釉处略泛青，并有细小冰裂纹，釉不及底，露出胎骨。其瓷胎白中泛青，釉色白中泛黄，与巩县窑遗址所出器物基本一致，反映出隋代白瓷已经成熟的烧制技术（图23）。

2002年三门峡庙底沟唐墓中出土的白釉酱瓷牛，长8.15厘米、宽6.1厘米、高7.7厘米，塑于六边形托板之上，坐卧姿势，昂首挺胸，大嘴微张。犄角粗大，尾巴上卷。肩部以上施以酱釉，身体及其他部位则施白釉。香灰色胎，质地细腻。其时代大体可以定在中唐末期至晚唐初期，是一件精致的古代陶瓷艺术品（图24）。



图19





图20



图 21

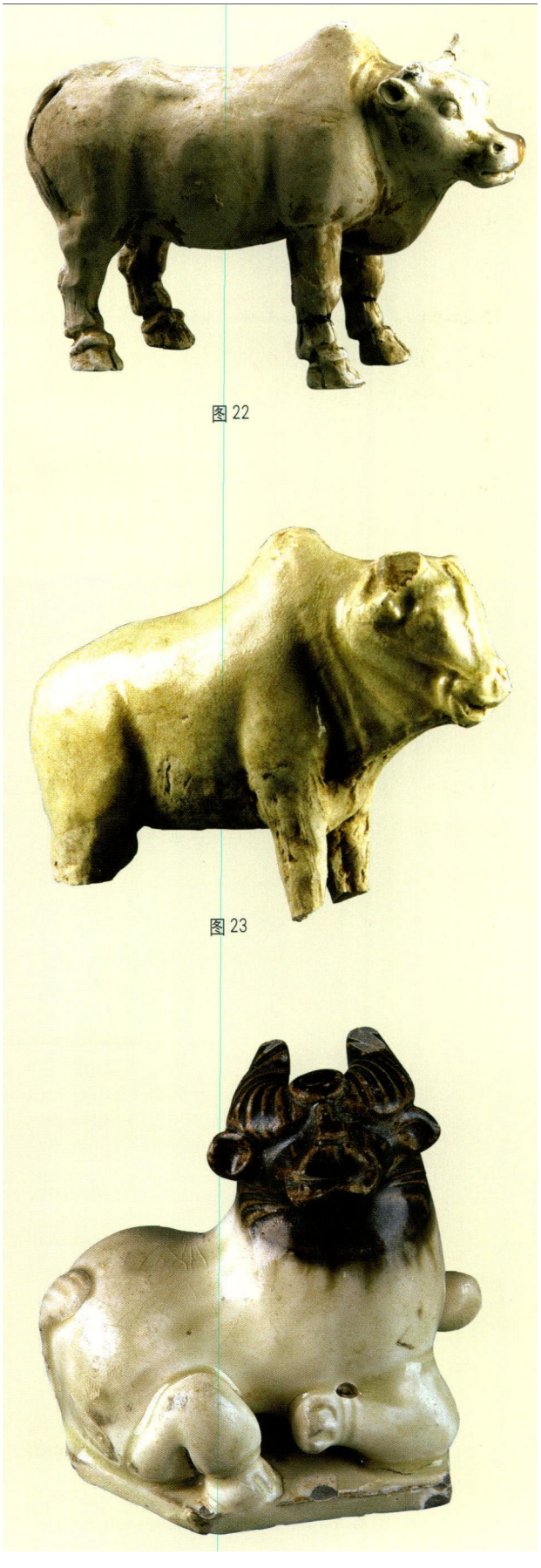


图 22

图 23

图 24

《蜀王本纪》载，秦惠王想讨伐蜀国，但不知蜀道，就刻了五头石牛，将金子置于其后。蜀国人见到后，以为石牛能够屙出金子，是天牛，就报告了蜀王。蜀王信以为真，马上派兵千人，令五名力士率众拖走石牛，于是留下了一条通往成都的道路。秦王派丞相张仪循石牛之道去攻打蜀国，终于赢得了胜利。石牛之策，令人称奇。洛阳龙门博物馆则收藏了一件唐代石牛，约长25厘米、高20厘米，四肢蜷卧，昂首仰视，雕刻于长方形底座上。在初唐的石刻造像制作中，有一种锐利清新的刀锋显现，这种雕刻刀法是技术发展和工具革新的结果（图 25）。

宋、辽、金时代的雕塑，进一步与世俗生活相结合，在创作手法上更加写实，出现了大量反映现实的题材，只是缺乏造型艺术所应有的强劲精神，在类别和数量上，也不及汉唐时期丰富多彩。但北宋皇陵石刻等名家手笔的杰出作品，其成就还是较大的，应属例外。巩义宋陵出土的石牛，圆雕，头部向前平伸，双角向后弯曲，嘴巴微张，胸肌突出，跪卧于一长方形高大台座之上。台座四周上方大部浮雕山峦。在高大、复杂的山峦台座衬托下，卧牛显得模样乖巧，表情温顺，比例准确，刀法简洁，体现了宋代特有的雕刻艺术水平（图 26）。

宋代是我国瓷业发展史上的一个繁荣时期，而瓷牛也是人们喜闻乐见的一种表现形式。1975



图 25



图 26



图 27

年在禹州钧台窑址出土的北宋瓷牛，高约5厘米，蜷卧姿势，作昂首嘶鸣状，塑于不规则底座之上。通体施以白釉为地，眼、鼻、嘴、耳、角、蹄、尾处及背部着以黑色描绘，并略加红彩。其制作粗放，色彩纯朴，显然为当时的普通玩具，是禹州钧台窑烧制的磁州窑系扒村窑类型的白地黑花民用瓷（图 27）。

在中国古代，江河湖海之滨曾安放有不少铁犀镇水。河南现存铁牛多为明清两代遗留，尤以开封铁犀最为著名，位于开封市东北 2.5 公里的铁牛村北，系明正统十一年（1446）铸，是河南省第一批文物保护单位。明代初年，黄河多次决口。于谦于正统年间（1436 – 1449）任山西河南巡抚，他遍巡州县，重视河防，在修葺黄河大堤与开封护城堤的同时，又顺应民间习俗，铸此铁犀置于河堤，并建回龙庙，以禳灾祸。明末河决，庙毁犀沉。清顺治年间掘出，康熙三十年（1691），巡抚阎兴邦重建庙宇，改名铁犀镇河庙。清末庙毁犀存。铁犀高 2.04 米，面北向河，踞坐姿势，采用翻模工艺铸造而成，造型雄健，神态威武，背上铸有于谦撰写《镇河铁犀铭》。它是古代人们幻想中的镇水灵物，也是古代黄河两岸频遭水患的历史见证者，反映了古人企图借助神力制服黄河的美好愿望（图 28）。

河南除开封铁犀牛外，尚有的一对明代镇黄河铁牛，在台前县城东 15 公里夹河乡八里庙村北的古黄河与古运河汇流处，是河南省第三批文物保护单位。两牛大小相同，均高 0.5 米、长 1 米，生铁铸就，重约吨余。形状相似，仰首伏卧于铁墩之上，背部有榫，榫坑为旗杆插孔，原系大河神祠遗物。大河神祠始建于明万历己亥（1599 年），后被黄水冲淹，现尚存有明清时期八里庙治黄碑多通，以明代兵部尚书徐有贞撰书《敕修河道功完之碑》为主，并包括明代《御制祭文碑》、清顺治九年立《大河神祠碑》及清代《滚水坝碑》等，具有较高的书法艺术价值和治黄史料价值。铁牛体态丰盈，造型生动，颇具艺术价值（图 29）。



图 29



图 31



图 28

2008年漯河市公布的第一批文物保护单位中有一件清代的镇河铁牛。它位于该市郾城区西关沙河大堤东岸，坐落在高约1.5米的须弥座上，身长约1.2米。牛身左侧铸有“道光九年”四个阳刻楷书大字，底座西南则阴刻“镇河铁牛”四个隶字。铁牛向左侧卧，面对沙河，双角高耸，头向前伸，两眼凝视河面，气势不凡（图30）。

明清时期，由于历史发展和社会需要，城市工商经济与世俗生活进一步走向繁荣，手工业技术有了很大发展，工艺性雕塑艺术也得到空前重视，甚至超过了以往的各个时代。雕塑艺术的功用更加宽泛，并且深入到日常家居生活当中，体现了实用与观赏的结合，反映出技术和艺术的融会。比如1985年三门峡市出土的清代石雕子母水牛盖壶，就是其中颇为别致的一件。通高11.2厘米、长19.5厘米。石质雕塑，青灰泛白，整体造型为一大一小两头卧姿水牛，大牛作壶体，小牛作盖钮。壶腹圆鼓，中空，牛首张口作注，长尾上卷为执，背开契形圆口，上承卧牛形钮盖。整件作品手法写实，精致典雅，且实用美观，充分说明了清代雕塑造型艺术的多样化（图31）。

河南现存古代牛的雕塑，比较集中地反映了不同时期的多种造型艺术，有着独特的风格和较高的成就，它集功能、意念、形式于一体，美学特色也是独特多面，值得我们研究与探索。



图 30

新时期博物馆营销若干问题研究

Some Issues on Marketing a Museum

撰文/万红

一　中国博物馆迎来免费开放时代

2008年1月23日，中宣部等四大部委联合下发了《关于全国博物馆、纪念馆免费开放的通知》，宣布全国由各级文化文物部门归口管理的公共博物馆、纪念馆和爱国主义教育示范基地将全部实行免费开放。这项博物馆新政自实施以来，在全社会引起了强烈反响。

据悉，自博物馆新政出台以来至2008年3月底，全国免费开放的博物馆已达600家；2009年还要发展800家，总数将达到1400家；另外，针对科技类博物馆的免费开放政策也已在酝酿之中。2008年4月9日，《人民日报》海外版以“中国博物馆迎来免费时代”为题对“博物馆免费”这一重大历史事件给予了热情报道。

博物馆免费开放，对作为主要当事人一方的中国博物馆行业提出了严峻挑战。博物馆的品牌个性、发展战略、运行机制、内部管理等等，博物馆管理者们必须重新思考一系列新的问题。最为敏感的可能还是国外兴起才20余年、引入中国不久的博物馆营销职能：面对观众如潮的场面，博物馆还要不要营销？博物馆馆长还重不重视营销？免费开放后，博物馆还能不能营销？博物馆营销的基础——价值交换过程还存不存在？又该如何营销？

二　对博物馆营销的再认识

20世纪70年代以来，随着英美等西方发达国家市场经济的发展，一些包括博物馆在内的非营利机构为了维持自身的生存和发展，开始意识到需要主动向市场竞争稀缺的社会资源。一些美国博物馆首先开始引入市场营销的手段，进行了一些营销尝试。这种尝试，对当时尚处于传统保守思想笼罩之下的国际博物馆界产生很大触动。1974年国际博物馆协会哥本哈根会议规定：“博物馆是一个不追求营利、为社会及其发展服务的公开的永久性机构。它把收集、保存、研究有关人类及其环境见证物当作自己的基本职责，以便展出，公诸于众，提供学习、教育、欣赏的机会。”[1] 特别强调了博物馆的“不追求营利”。然而，接踵而至的70年代末的一场席卷西方世界的经济大萧条改变了这一切。经济大萧条使得政府和民间对博物馆等公益机构的财政支持被猛烈削减，博物馆不得不另找出路，纪念品、咖啡、餐饮、场地出租等商业性服务开始大举登入博物馆的大雅之堂，成为博物馆创收的重要手段。一些博物馆甚至开始成立专门的市场营销部门，仿照企业模式开展观众

研究、展览推广、资金筹募、基金管理投资和博物馆形象策划等工作。1982年9月27日美国《广告时代》的《博物馆跳进市场经济大潮》一文描绘的就是当时的景象。

蓬勃发展的市场行为对传统的博物馆理念和价值观形成了很大冲击，质疑之声不绝于耳。当时的国际博协主席冯·门施不得不出面对博物馆"不追求营利"的定义进行重新诠释："博物馆不是为了营利的机构，但不一定不是一个非营利机构。"(2)这一界定为博物馆的创收开了绿灯，也为博物馆市场营销观念的形成打开了大门。

非营利组织对市场营销的困惑，引起了营销大师菲利普·科特勒的注意："我非常强烈地感觉到营销就像企业的其他职能一样，具有通用性和普遍性，可以应用于所有的组织，(非营利组织的管理者)应该更自觉地把它引入非营利部门。"(3)其著作《非营利组织的营销》，将市场营销理论正式引入非营利领域(4)。

1990年彼得·德鲁克出版了具有开创性的著作《非营利组织的管理》，指出："非营利组织需要市场知识"，"需要营销战略把客户和使命整合起来"；"为其服务项目设计合适的营销策略是非营利组织首要的基本战略任务"；"市场营销对于非营利组织不是可有可无的选择，而是一种责任"，非营利组织"需要承担起营销责任，严肃认真地满足客户要求"(5)。

非营利组织营销理论的建立，推动了博物馆营销思想观念和理论的发展。1989年，国际博协哥本哈根大会再次修改了博物馆的定义，正式将"不追求营利"解释为"不以营利为目的"(6)。1998年，菲利普·科特勒携其兄——供职于世界最大博物馆群美国史密森学会的尼尔·科特勒出版了《博物馆战略与营销》一书，为国际博物馆提供了专门的营销指导理论(7)。

我国博物馆界对于营销的研究大约始于上世纪末本世纪初。近年来，全国各地博物馆大力实践市场营销，不仅在全社会很好地宣传了博物馆以及博物馆事业，传播了博物馆的价值，使越来越多的人们走进博物馆、关心博物馆、理解博物馆，直至支持博物馆事业，同时也为博物馆带来了更多的藏品征集和可观的经济收入，推动了整个中国博物馆事业的发展。

三　新时期的博物馆营销

(一) 新时期博物馆更需要营销

博物馆作为公益性社会文化服务机构，其使命就是"为社会及其发展服务"，不断满足人民群众日益增长的精神文化需要，促进人的全面发展。这也是公共文化机构的本质特征，是实现公民文化权利和文化福利的重要内容，是建设社会主义先进文化的客观要求，是衡量一个国家社会文明进步程度的重要指标。公益文化机构，就应该面向社会大众开放，按照公益性、基本性、均等性、便利性原则，保障群众基本文化权益。博物馆免费政策的出台，正是回应了这样的要求。

但是，仅仅敞开博物馆的大门是远远不够的，关键还要看质量、效果及其持久性。关键是"不要把受惠者看成接受施舍的人，不要认为(自己)是在向别人行善，而应该把他们(受惠者)看

(1) 王宏钧：《中国博物馆学基础》(修订本)[M]，上海古籍出版社，2005年。

(2) 苏东海：《当代博物馆发展中的几个问题》，李文儒主编《全球化下的中国博物馆》[M]，文物出版社，2002年。

(3) (美)德鲁克著，吴振阳译，《非营利组织的管理》[M]，机械工业出版社，2007年。

(4) (美)Philip Kotler，*Marketing for Nonprofit Organizations* [M]，New Jersey：Prentice Hall Inc，1975。

(5) (美)德鲁克著，吴振阳译，《非营利组织的管理》[M]，机械工业出版社，2007年。

(6) 苏东海：《当代博物馆发展中的几个问题》，李文儒主编《全球化下的中国博物馆》[M]，文物出版社，2002年。

(7) (美)Neil Kotler & Philip Kotler，Museum Strategy and Marketing：Designing missions，Building audiences，Generating revenue and resources [M]，San Francisco，Calif.：Jossey-Bass Publishers，1998。

作必须满足的客户”。[8] 因此，无论免费与否，博物馆都必须主动地联系观众，从公众需求出发，严肃认真地设计提供服务的过程，积极向公众传播、传递其需要的价值和服务，将服务观众的思想贯穿于整个过程的始终。正如吉林大学史吉祥教授所言：“免费不是体现（博物馆）公益性的唯一途径。”[9] 任何情况下，博物馆要发挥更大的公益性，取得更大社会效益，都需要营销。

经济来源是博物馆生存和可持续的首要问题。然而，博物馆的资金短缺，公共博物馆公共投入的不足，已成为数十年来困扰着博物馆发展的世界性问题。我国的博物馆在免费开放政策出台前，大多数也都存在经费短缺的情况，有的连运行经费都存在困难。湖南博物馆在免费开放前，每年运营经费约1800万元，政府拨款仅600万元；南京博物院每年运营经费1200万元，财政支持仅一半[10]。





这次出台的免费开放配套政策大大缓解了这一矛盾。为了弥补博物馆免费开放带来的门票收入损失，中央财政专门出台《博物馆、纪念馆免费开放专项资金管理办法》，设专项资金并会同地方财政共同支撑博物馆免费开放。但是，一个潜在的风险是，各地博物馆的免费开放补助是否能得到长期、可靠的保证？博物馆“衣食无忧”，是否会失去竞争动力和创新活力，重新回到“等靠要”时代？中华世纪坛世界艺术馆副馆长冯光生一针见血地指出，“这种支持有好处，但是也有隐忧”。“博物馆在困境中产生自身造血功能，有了竞争意识，有了营销意识，而且这种意识正在成长中，如果博物馆现在一下子资金‘富足’，又回到‘皇帝女儿不愁嫁’的状态

(8) (美)德鲁克著，吴振阳译，《非营利组织的管理》[M]，机械工业出版社，2007年。

(9) 史吉祥：《论博物馆的公共性》[J]，《中国博物馆》2008年第3期。

(10) 傅斌：《中国博物馆：从数字看差距》[M]，曹兵武、李文昌主编《博物馆观察》，学苑出版社，2005年。

中，自身造血功能是否会退化？”[11] 科特勒在其《博物馆战略与营销》中就曾指出，博物馆的管理必须有战略的眼光，政策因素应成为制定长期目标的重要考量。因此，在市场经济条件下，“游泳”的能力丢不得。

面对免费开放后蜂拥而至的观众，博物馆的人员也许已感受不到竞争的存在。但是，市场经济最大的特征就是竞争。免费开放的刺激效应是短暂的，公众的科学文化素质会随着博物馆的免费开放不断提高，公众的精神文化生活的需要随着时间推移也会日益增长。当公众对一件事物失去新鲜感时，理性的选择将成为必然，竞争也即到来。

博物馆的竞争，无论是对物质资源的竞争，还是对经济资源的竞争，本质上都是对观众资源的竞争。观众是博物馆最大的资产。这种竞争不仅存在于博物馆之间，主要还是与其他休闲方式、休闲产业的竞争。单就博物馆行业的竞争来看，我国的博物馆发展十分迅速，近十年中新建各类博物馆约1000多座，相当于90年代初全国博物馆的总和，全国博物馆总数已达2300个[12]。大批博物馆的集中涌现，使围绕物质、经济和观众的竞争日趋激烈。免费开放的热闹过后，博物馆要想留住观众的心，还得靠自身实力，靠展览的质量和服务，靠坚实的品牌，靠营销沟通。

2007年8月，一场源于美国次级抵押贷款市场信贷问题引发的金融危机——“次贷危机”爆发并向海外蔓延，席卷了美国、欧盟和日本等世界主要金融市场，继而又引发全球股市出现剧烈波动。今年以来，金融危机愈演愈烈，逐步发展成为全球性金融风暴，导致大面积经济衰退。中国也无可避免地受到了影响。各国专家普遍认为，这场金融危机是自1927年大萧条以来最大的一次经济危机。

谈起这次由次贷危机引起的全球金融风暴，不能不让人回想起1979年爆发的那场席卷西方世界的经济大萧条。正是那场危机将博物馆赶进了“市场经济大潮”。博物馆的免费开放和补贴政策是在2007年全国财政增收12561.68亿元，增长32.4%；2008年全国财政收入预计达到58486亿元，比2007年增长14%的背景下出台的。如今这场全球金融风暴会否影响到博物馆财政政策，目前尚未可知。

（二）新时期博物馆营销的关键

免费开放情况下博物馆能不能营销，关键是看博物馆的价值交换过程是否存在。

根据科特勒的理解，博物馆至少面临个人（即观众）、政府和企业三个市场[13]。博物馆的市场交换行为也应该至少存在三种形态：博物馆与公众之间的价值交换；博物馆与政府之间的价值交换；博物馆与企业之间的价值交换。通常的理解，博物馆向观众提供展览和服务，收获的主要是社会效益，门票只是很小一部分价值体现。然后，博物馆将收获的社会效益与政府交换资金支持（财政拨款）；与企业交换资金和资源等支持（如捐赠赞助）。可见，社会效益是博物馆最主要的绩效，是所有目标的中心。

需要强调的是，社会效益不是商品，而是价值，如同金钱具有价值一样。但是社会效益如何量化呢？社会效益的衡量标准是一个世界性难题，科特勒就曾将非营利组织的管理比作“没有底线的管理”[14]。但是，市场交换必须基于可以被量化的价值。今天，我们或许可以从互联网行业得到启发。一个网站或搜索引擎，其盈利模式离不开“点击率”（访问量），即靠“点击率”去交换经济资源。因而，“点击率”具有产品特性，

---

〔11〕 文静：《国家埋单门票，博物馆别又成不愁嫁的皇帝女》[N]，《中国青年报》2008年3月4日。

〔12〕 傅斌：《中国博物馆：从数字看差距》[M]，曹兵武、李文昌主编《博物馆观察》，学苑出版社，2005年。

〔13〕 〔美〕科特勒、凯勒著，梅清豪译，《营销管理》（第12版），上海人民出版社，2006年。

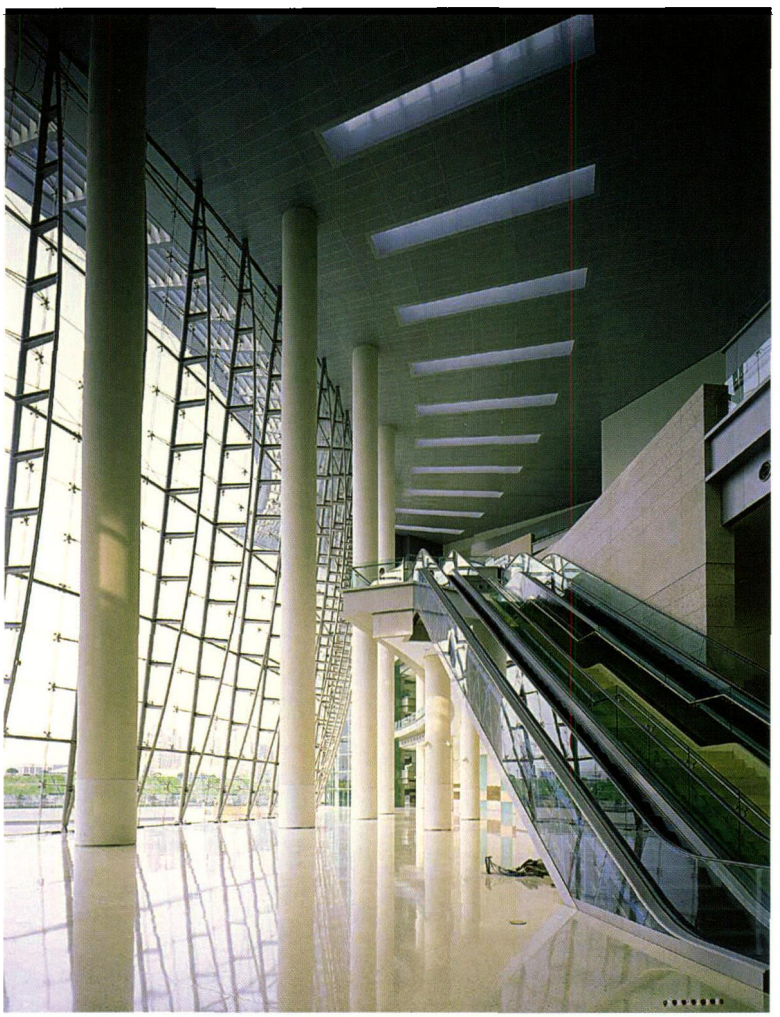
〔14〕 〔美〕德鲁克著，吴振阳译，《非营利组织的管理》[M]，机械工业出版社，2007年。

具有实实在在的价值。仔细研究博物馆的参观行为就会发现，博物馆的业务模式与互联网行业有惊人的相似之处，或许可以就此认为博物馆的“访问量”也具有价值，是可作为博物馆社会效益有效的衡量指标。

但是，“访问量”也即博物馆的“参观量”只是个数量概念，仅此一项来衡量博物馆的社会效益太过单薄，至少还应该有一项关于服务质量的指标。菲利普·科特勒说过，“企业的整个经营活动要以顾客满意度为指针，要从顾客角度，用顾客的观点而非企业自身利益的观点来分析考虑消费者的需求。”所以还必须重视“观众满意度”。有了这两项指标，博物馆的社会效益基本可以量化了，或许还可以就此对其有更加直观的描述，即“观众高质量的参观访问”。

诚然，“参观量”和“观众满意度”并非是衡量博物馆社会效益的全部指标，从学术上讲也一定是不严谨的。但在没有更权威的指标体系的情况下，我们姑且简化用这两项指标来量化博物馆的社会效益。

另外，我们讲博物馆的公益非营利性，并不排斥博物馆的经济行为。博物馆营销，促进社会效益的充分发挥是主要目的，但也为获得社会对博物馆事业的经济支持。关键是如何在二者之间寻找一种平衡，使博物馆既能获得更可靠和多元化的资金来源，从而改善组织的效率和效应，又能确保不致偏离其社会使命，违背公共价值观。



事实上，目前世界上几乎没有哪个社会性组织是纯粹的慈善性质或纯粹的商业性质，它们中的大多数都是把两种因素结合起来，达到一种平衡，我们称之为“社会性企业光谱”，其中用非营利组织与主要利益相关者的关系表示其商业化程度也即公益化程度[15]。也就是说，对于现代非营利组织而言，公益性和商业性活动已非绝对对立，博物馆以及其他非营利组织可根据自身的情况特点，在“社会性企业光谱”中进行定位，实现社会效益和经济效益的协调。

（三）新时期博物馆如何营销

1．一个中心任务：扩大观众

观众是博物馆的立馆之本。一切效益的实现都依赖于顾客的

(15) (美)格雷戈里·迪斯：《非营利组织的商业化运营》[M]. 艾伦·R·安德瑞森：《非营利组织的利润：寻找企业合作伙伴》[M]. 转自《非营利组织管理》，“《哈佛商业评论》精粹译丛”，中国人民大学出版社，2004年。

创造，一切市场营销的基点就是创造顾客，因而，博物馆营销的首要任务就是扩大观众。由于博物馆的公共性和公益性要求，扩大观众既包括增加绝对观众数，又包括扩大受众面，体现公正无偏、个人受益、弱势者利益最大化、分配普遍等原则[16]，兼顾观众的广度、深度和结构，让尽可能多的公众知晓博物馆、走进博物馆、分享博物馆。

2. 两项基本目标：扩大社会效益、拓展社会资源

作为非营利的公益事业，博物馆的使命是“为社会及其发展服务”，即创造社会效益。具体体现为为更多观众创造更好参观体验。市场营销的本质是满足需求，为顾客创造价值，因此，博物馆市场营销就是要使博物馆的供给最大程度地匹配和满足观众的需求，使社会效益更充分发挥。

资源是博物馆的生存之道。拓展资源不为“投资人”的回报，也非为博物馆人员提高收入，而是为促进社会效益的进一步发挥，是“取之社会，用之于社会”，因此不违背博物馆的公益性。在经济上得到政府财政基本保障的情况下，博物馆仍需争取社会的支持，为社会公益事业募集更多经济资源、物质资源和人力资源。

3. 三个基本步骤：观众(市场)研究、计划与实施、评估与控制

首先要了解观众，了解市场对博物馆的需求。要对观众的需求动机、行为特征、行为类型、决策过程和影响因素等进行研究，通过调查和研究，帮助博物馆识别、评价和选择市场机会，为选择目标市场、制订营销战略、确定经营计划目标、选择营销策略提供依据；其次是计划与实施。根据观众研究的结果，进行市场细分、目标市场选择和市场定位，制定营销计划，确定营销目标和营销策略，匹配资源，推进实施；最后是评估和控制，也即营销管理。对营销计划执行的情况进行跟踪和管理，对结果进行评估，以保证博物馆营销的正确方向。

4. 四项基本策略

适用于不同情况博物馆营销的现代营销基本理论和策略有：

（1）3P's 营销组合

包括产品（Product）、分销渠道（Place）和促销（Promotion）。

（2）服务营销

把博物馆看作服务机构，把博物馆产品看成是对社会和公众的服务，即具有不可感知性、不可分离性、差异性、不可储存性和无所有权转移等五大特征、并能满足观众学习休闲欣赏等需求的一系列行为和过程。服务营销注重服务的质量，以创造顾客的满意、忠诚与让渡价值。

通常认为，服务营销是博物馆营销的主要理论，由此还衍生出旅游服务营销、体验营销等理论。

（3）社会责任营销

博物馆社会责任营销的关键是和社会特别是企业分享使命、责任、价值观和公益机会，与企业发展联合营销合作关系[17]。保护人类物质与文化遗产，解读和传播社会历史文化知识，传承优秀民族文化，不仅是博物馆的职责，也是全社会的共同责任。因此，博物馆自身就是一个很好的营销产品。有效利用自身这一优势，大力开展社会责任营销，对于博物馆募集资金资源大有帮助。

（4）关系营销

关系营销把营销活动看成是一个组织与消费者、供应商、分销商、竞争者、政府机构及其他公众发生互动作用的过程，其核心是建立和发展与这些公众的良好关系。通过与公众建立、发展并维持长期稳定的关系，有助于博物馆扩大观

---

(16) 史吉祥：《论博物馆的公共性》[J]，《中国博物馆》2008 年第 3 期。

(17) (美)格雷戈里·迪斯：《非营利组织的商业化运营》[M] 艾伦·R·安德瑞森：《非营利组织的利润：寻找企业合作伙伴》[M]，转自《非营利组织管理》，“《哈佛商业评论》精粹译丛”，中国人民大学出版社，2004 年。

众，获得资源，得到社会长期的支持。

5．博物馆营销新视野：创建品牌资产

1991年，戴维·艾克（David A．Aaker）的著作《管理品牌资产》出版之后，品牌资产（Brand Equity）就成为管理学界营销研究的最热门话题。如今，企业界普遍认为品牌资产是企业最有价值的资产。

品牌资产由五大要素构成：品牌知名度、品牌认知度、品牌联想、品牌忠诚以及其他专有资产（专利权、商标、渠道关系等）。就博物馆而言，品牌资产包括观众访问量、观众满意度和社会关系。笔者认为，随着竞争的加剧，博物馆行业也将走向品牌竞争时代。树立品牌意识，创建品牌资产，有助于提高博物馆的核心竞争力，培育博物馆的持续竞争优势。

基于创建品牌资产的营销，是博物馆营销的新视野，国际博物馆界也在积极探讨之中，或许也是博物馆营销的未来发展方向[18]。这一领域在我国研究还不多，有待于我们进一步去研究、探索和实践。

四　上海科技馆的营销探索

上海科技馆是目前国内规模第二、参观人数最多的科学技术博物馆。2001年12月18日建成并对外开放，场馆建筑面积9.8万平方米，展示面积6.8万平方米，设有12个主题展区、4大高科技特种影院、3个科学艺术长廊、2个特展，另有一个自博分馆，即原上海自然博物馆。以“自然·人·科技”为主题，以观众为中心，以学科综合的手段和寓教于乐的方式，实现了科技与艺术的交融、学习与休闲的结合，使观众在轻松愉快的参观活动中，接受现代科技知识的教育和科学精神的熏陶，受到了上海乃至全国观众的喜爱和欢迎。开馆至今已累计接待观众超过1600万人次。

（一）营销思想的确立

上海科技馆2001年底建成开放后，在社会引起强烈反响，观众蜂拥而至。2002年，上海科技馆接待观众286万人次，市民排队购票的情况时有发生。但2003年后市民参观热情骤减，参观量降至150－160万人次。上海科技馆认识到仅仅开门等待观众来是远远不够的，必须有所行动，变被动为主动。

2004年起，上海科技馆开始战略规划，最终于2006年发布，并在这两年的发展中逐步贯彻、完善和推进。战略报告明确提出：上海科技馆将努力建设成为“展示一流、服务一流和效率一流的国内领先、国际先进的现代化、综合性科技馆”。同时明确提出了要实现战略目标所需的支撑体系，包括：品牌战略、市场营销战略、人力资源战略和运营战略等关系到科技馆长远发展的重要子战略，这些子战略在指导上海科技馆近两年的工作发展中起到了关键作用。其中，推动上海科技馆市场营销发展的是“多一名观众，就多做一份科普”的思想理念。

在实践中，上海科技馆找到了一条科普与旅游结合的新路。“科普旅游”以“科普”为支点，以“旅游”为链条，既体现公益性，又能借助市场添活力，扩大了科技馆的内涵外延，并在很大程度上产生一系列的放大效应。

2007年初我馆成功策划、组织和承办了江浙沪两省一市的“2007年长三角科普旅游发展论坛”，并以此为标志，正式引入旅游行业先进的经营服务思想、方法手段到科普传播经营管理上，这不仅在科普场馆行业内有了共鸣，在科普传播理论和途径上有了突破；而且在旅游行业内也寻找到了为观众素养提高提供服务的切入点。这些为进一步提升上海科技馆提高科普资源的利用效率、扩大科普传播的社会公众受益面奠定了思想和实践的基础。从2007年以来，上海科技馆开始

(18) (美)Margot A. Wallace, *Museum Branding: How to Create and Maintain Image, Loyalty, and Support* [M], Alta Mira Press, U.S. 2006。



系统的利用这一认知，实现了品牌推广和销售渠道的优化和重组，吸纳了社会和政府旅游部门资源，共同推进科普能力建设，强化跨行业的紧密合作，赢得了各界的认同和支持。2007年底，上海市旅委宣布上海科技馆成为旅游系统中的示范景点，科技部在2007年底召开的“国家科普能力建设研讨会”上，也充分地肯定了上海科技馆率先创新探索科技场馆的经营管理成功经验，并要求各地加以学习和借鉴。

（二）主要做法

1. 坚持创新，精心打造一流“产品”

上海科技馆主要从常设展、临展、电影和活动四个方面来打造自己的“产品”。常设展的常开常新是保持科技馆吸引力的重要方面。近年来，上海科技馆先后进行了二期工程的建设，部分展项的改造，推出了“食物的旅行”、“世界动物展”等新的大型展项，均收到了很好的效果。

同时，上海科技馆坚持“把世界上最好的科普展示献给公众”的理念，每年均推出高水平的大型科普临展2次以上，吸引了大量观众参观。如21.6万人次参观了“华夏瑰宝——甘肃和政县古动物化石展”，“溯梦神舟、再创辉煌——神舟六号飞行实物展”有23万市民亲临现场，“消逝的恐龙王国——自贡恐龙化石国宝精品展”免费开放48天，参观人数达114.7万人次，创下了开馆以来临展参观人数最高纪录，也创造了暑期票房收入增加43%的新纪录。

上海科技馆还积极引进国际上一流的科技展览，如“时间探索”展，“速度与神话”展，“阿尔伯特·爱因斯坦——世纪风云人物”展，“零碳城市”展，“世界之城”多媒体展览，“极致探索”展等。都为中国的公众提供了丰盛的“科普大餐”。

科学电影是上海科技馆的又一大特色和亮点。上海科技馆现拥有立体巨幕影院、球幕影院、四维影院和太空影院四座高科技特种影院。伴随着科技馆的成长，影院已经成为科技馆常开常新的重要阵地，特种科普电影作为一种创新的科普内容传播形式，逐步彰显出她的独特魅力，成为深受观众喜爱的科普传播形式，成为上海科技馆实施品牌营销战略的重要抓手。到2007年共吸引260多万观众观看影片。

青少年观众是科技馆观众的主体和主导，提升他们的参观质量一直是我们探索的方向。上海科技馆针对青少年策划了创新大赛、科普夏令营、科学小讲台、小小化学家等一系列丰富多彩的活动。并推出针对家长、教师的培训活动，以推进青少年更有效的参观和学习。

2006年以来，上海科技馆紧密配合市教委、市科委二期课改和两纲教育，17万多中小学生走进上海科技馆上课，成为学校教育的重要补充。目前，青少年人群约占每年观众参观量的近

50%。根据2006年6月对全市19个区县79所学校的调查显示，上海市中小学生平均参观次数达2.486次。

2. 增值服务，打造更具吸引力的科技馆

上海科技馆始终坚持公益特色，以社会效益为主，经济效益为辅。通过一流的展示，常开常新的临展活动，持续改进的服务，不断为观众增加价值，提高了上海科技馆的吸引力和满意度，新观众的比例、老观众的重复参观率不断提高。

2005年推出了成人、学生和家庭年卡，广受欢迎，目前已累计销售25800张，累计参观人次数十万，科技馆观众的忠诚度和美誉度与日俱增。

当前，又在开展5A创建活动，目的就是通过5A创建，使科技馆的服务、环境、景观质量进一步优化，更加“以人为本”，从而更好地满足公众日益增长的物质与文化生活需要。

3. 渠道建设，架起公众与科技馆之间的桥梁

上海科技馆已逐渐完善建立了包括票务销售、信息处理和上海科技馆网站等机构形成的电子网络，这些网络平台有力地保证了科普旅游市场的推进。已形成横到边、竖到底，涵盖长三角，逐步延伸到华东地区和全国市场的销售网络，江浙两省县级以上城市销售覆盖率达90%。目前，已与江浙沪3000多家旅行社建立长期合作关系，外地观众占观众总数一半以上。2007年，上海科技馆被评选为上海市服务名牌。最近，上海科技馆又在开展“五进五引”活动，主动走进学校、企业、社区、机关和军营，将学生、市民、职工、干部和军人等五类重点人群引进科技馆来。这项活动引起了全市媒体的关注。

4. 宣传推广，进一步放大科普传播效应

再好的科普教育活动或展览，也一定要通过“市场推广”和“新闻宣传”来广而告知，扩大知名度，提高知晓率，才能让更多的游客走进科技馆。因此，上海科技馆以科普教育为中心，以市场开拓为导向，紧紧围绕“公益性”和“市场化”两条主线展开，积极推进品牌塑造和市场推广，也产生了良好的科普传播效应，每年媒体宣传报道量平均为2300篇（条）以上。

（三）取得的成效

1. 观众总量

自2004年走出“新馆效应”泥潭后，观众总量逐年快速攀升，2007年达到历史最高的357万人次。

2. 重复参观率

2006年至2008年五一长假间，平均有54.34%的观众首次参观科技馆，历时七年多的创新发展，持续改进，上海科技馆品牌影响力在公众心目中依然保持强势。选择第二次及两次以上参观科技馆的回头游客比例平均占到43.57%。

3. 观众来源结构

近三年调查显示，上海本地观众占43.44%，浙江观众占17.53，江苏观众占15.66%，华东其他地区的观众占7.86%，其他省市观众占13.86%，境外及港澳台观众占1.65%。

4. 观众年龄结构

上海科技馆的观众以家庭型和青少年团体为主。从2006年至2008年五一长假期间，18岁以下观众平均占24.63%，19－25岁观众平均占12.48%，26－35岁观众平均占30.25%，36－45岁观众平均占23.93%，46岁以上观众平均占8.69%。

5. 境外观众

境外游客比例也出现连年增长态势。数据显示，2006年至2008年五一长假期间，境外游客平均连续三年出现增长。

6. 旅游纪念品

随着观众人次和消费意向的稳步提升，上海科技馆的各项经营收入稳步提升，其中旅游纪念品销售也有了显著提升。

（四）品牌实践：科学影城的品牌建设

在上海科技馆的发展战略中，品牌是最核心的战略。上海科技馆发展战略报告认为，品牌是上海科技馆最为重要的无形资产，观众是上海科技馆品牌策略的核心。上海科技馆品牌战

略指引了科技馆的品牌实践，也推动了整个科技馆的快速发展。以上海科技馆在科普电影方面的品牌实践作具体分析，可知其侧重点主要在科学影城、电影周、引进与合作拍片以及优质服务几个方面。

2005年，在太空影院作为科技馆的新成员对外亮相之后，向全社会发出影城征名的消息，并得到了热烈的回应，来自全国各地超过4000多名热心观众参与了征名与评选。最终“上海科技馆科学影城”在社会各方面的关心和支持下于2005年10月正式亮相。

打造上海科技馆影城，利用“科学影城”的概念对科学电影进行整合营销，是上海科技馆大力开拓科普旅游市场、树立科普旅游服务品牌的大营销举措中的有机组成部分。

为了进一步促进上海科技馆科学影城的发展，丰富科学影城影片的片源，上海科技馆在2005年10月和2008年5月各举办了一届科普特种电影周。尤其是第二届电影周，吸引了7家国际片商21部优秀影片参映，国内外嘉宾同行64家共计250人参加开幕式，特邀贵宾2580人次观看了电影，观众总量近26000人次，极大地扩大了上海科技馆在国际国内的影响。时隔五月，国际大银幕影院协会GSCA主席于10月16日再次率领麾下国际专家、制片商和影院代表造访上海科技馆，并举行了专题研讨会，与国内同行分享电影营销和进片、排片的经验，受到国内同行的高度评价。上海科技馆电影周为国内外影院放映机构和国际片商搭起交流的平台，有力地推动我国特种科普电影事业的发展，也扩大了科技馆的品牌影响力。

影片的不断推陈出新是吸引观众的主要途径。6年来上海科技馆共引进33部科普大片，大大丰富了“自然·人·科技”的主题。与恐龙展结合的《恐龙归来》影片的引进，更是创下了历史之最。科普展览与科普电影紧密结合、打包营销的尝试取得了很大的成功。

从单一引进到参与合作拍片，上海科技馆在科普特种影片的拍摄方面也积极进行探索。2007年1月，我馆与美国纽约自然历史博物馆等共同拍摄制作的《宇宙大碰撞》在中国首映，详实的内容、精湛的制作、引人入胜的故事线获得了各界的一致好评，取得了优秀的票房成绩。

为保证每一位想看电影的观众随时都能看到电影，一年300多个开放日，上海科技馆每天都保证35场以上的放映场次，节假日还另外加场；其次，每个开放日都坚持做到不间断售票和放映服务，从开馆到闭馆，每个放映场次严格执行放映计划，做到哪怕只有一名观众都准时放映。为了提高放映质量，为观众提供一流的影视观赏效果，建立起了一系列影院质量管理规章制度，如放映故障处理制度、放映设备“三级保养”制度、放映员轮岗培训制度等。良好的管理换来了良好的放映质量。几年来，四座影院的放映完好率始终在99.95%以上，年放映场次超过1万场。

结语

博物馆营销被引入中国十多年来，以其强大的生命力在中国大地迅速生根发芽，不仅推动了我国博物馆事业的发展，而且也促进了博物馆社会功能的发挥。

上海科技馆按照“多一名观众，就多做一份科普”的理念，大力开展市场营销，观众参观量不断提升，取得了显著的社会效益，品牌影响力也不断增强，并由此建立起了雄厚的品牌资产。多年来，上海科技馆引进这么多优秀的国际一流展览，基本上没有直接投入。而之所以那么多世界一流的机构愿意把他们的展览放到上海科技馆来，最根本的原因还是上海科技馆基于市场营销理念建立起来的品牌影响力。

进入新时期，上海科技馆乃至所有的中国博物馆仍然需要不断增加观众，扩大受众，巩固和扩大自身社会影响与社会基础，获得社会更多的理解和支持。市场营销作为现代科学管理手段，不仅将继续服务于中国的博物馆事业，而且还将与中国的博物馆事业共成长。

以人为本 平等亲和
——试论博物馆残疾人服务与教育

Equal and Gentle: Museum Service and Education Targeting the Disabled

撰文／张微

科学发展观坚持以人为本，倡导全面、协调、可持续的发展。它注重社会发展中人的自身价值的地位，注重人文的发展。博物馆是社会文化教育机构，在博物馆教育中贯彻科学发展观，必须提倡以人为本的服务精神和服务理念，为大众传播先进文化。在这一过程中，它的服务对象不仅是普通观众，也应当包括在社会上处于相对弱势地位的残疾人。残疾人是博物馆教育中不容忽视的观众群体。重视残疾人教育不仅是适应时代发展的要求，体现博物馆人文关怀、人性化服务的特点，而且是博物馆发展的必然趋势。

一、重视残疾人教育，是博物馆发展的方向

在新的历史条件下，科学发展观和构建社会主义和谐社会的理论是我国经济社会发展的新的战略指导思想，也是对中国特色社会主义理论的丰富和发展。只有树立科学发展观，才能真正构建社会主义和谐社会；也只有加快构建社会主义和谐社会，才能保证科学发展观的真正落实。在博物馆教育工作中重视和关爱残疾人，是贯彻科学发展观和构建社会主义和谐社会的必然要求。

残疾人是有别于健全人的特殊社会群体。从一定意义上说，关爱残疾人是一个世界性的命题。国际博物馆界对残疾人士最早的认识主要是基于教育方面的需求，认为“残疾人（包括聋哑人）占有大量数字，需要接受教育，广开知识，以便其对人类社会作出贡献”。国际社会已形成这样一种观念：到一个国家，不是看你高楼盖了多少，不是看你工厂有多少，而是看你残疾人工作做得怎样。根据这个标准来判断一个国家政治、经济、社会、文化发展的状况，判断这个国家的文明程度。对残疾人这个社会弱势群体给予人道主义关怀，是社会文明进步的体现，也是一个国家、一个民族文明程度的标志。

随着社会文明的进步和人们观念的不断更新，“残疾”一词被视为对这类特殊群体的不尊重，于是“弱势群体”、“身心障碍者”等称谓逐渐被国际、国内所普遍接受，多数国家把残疾人统称为残障群体。残疾人事业的发展所达到的程度，可以有力地表明我国人权保障的广泛性、公平性、真实性，体现我国社会主义制度的优越性，是构建和谐社会的具体体现。我们当前从事的残疾人事业，是中国特色社会主义事业的一部分。要让残疾人提高自身素质、平等参与社会生活，教育至关重要。博物馆作为社会精神文明的窗口，是国家教育工程的重要组成部分，更应从他们的需要和愿望出发提供专项或特殊服务。这也正是贯彻落实科学发展观和构建和谐社会在博物馆事业中的具体体现。

二、正确认识博物馆残疾人教育的现状

随着我国社会主义物质文明和精神文明建设的推进，党和政府对残疾人事业越来越重视，各级各类博物馆也越来越重视残疾人教育，在各方面做了大量工作，取得了明显的成效。许多博物馆都开辟了残疾人便利通道，为行走不便的残疾人参观活动创造条件；有的博物馆设置了轮椅等方便残疾人使用的设备，随时供来参观的残疾人选用；还有的博物馆配备了手语解说员，为聋哑人提供讲解服务，等等。这些都说明，国内的许多博物馆为残疾人服务的意识在增强，相关服务也在改善。但是，必须看到，同社会文明进步的要求相比，同博物馆残疾人教育的需求相比，多数博物馆还存在很大差距。

一是对残疾人教育的重要性认识不足，重视不够。不少博物馆还没有真正认识到残疾人教育的重要地位和作用，没有摆到工作的重要位置上。有的认为，我们的任务主要是为多数的正常人服务，不需要花那么多的精力来照顾残疾人。还有的认为，现在来参观的正常观众已经不少，接待服务已经忙不过来，顾不上搞残疾人教育。有的甚至认为，残疾人不一定需要到博物馆来参观，没有必要为他们设立专门的教育服务项目，等等。这些思想认识是阻碍博物馆残疾人教育开展的重要因素，必须认真加以克服。

二是对残疾人教育投入不足，设施不够。不少博物馆的领导及有关部门都认为，本来我们的物质条件就不很优越，各方面需要投入的很多，实在拿不出经费来搞残疾人教育。再说，在这方面投入多，获得的回报不一定多，大多是赔本的买卖，还是不做或少做的为好。因此，不愿意在残疾人教育上投放足够的经费，造成缺少相关设施和设备，或者已有的设施陈旧落后，难以适应残疾人教育的客观需要。

三是开展残疾人教育的专业人员缺乏，服务质量不高。多数博物馆缺少真正懂得残疾人教育的专业人员，更没有设立专门的部门开展残疾人教育工作。许多博物馆还没有手语讲解员，无法为聋哑人提供教育服务。专门为其他残疾人提供教育服务的人员也很少。这就影响了开展残疾人教育的广度和深度，降低了教育服务的质量，难以适应现实需求。

四是主要以残疾人为对象的展览和展品很少，内容贫乏。在一些发达国家，许多博物馆都有专门为残疾人设立的展览或展室，针对残疾人的实际情况开展各方面教育活动，帮助残疾人增长知识和技能，更好地适应社会生活。许多博物馆还设有专门供盲人触摸的展品，使他们直接感受现实，接受相关知识。这样的展览和展品在我国的博物馆里还很难见到。这充分表明我们在博物馆残疾人教育方面的差距和不足。

作为处于社会加速发展进步时代的博物馆工作者，一定要了解到我们的差距和不足，深知肩上担子的重量，不断增强责任感和使命感。要深刻认识开展博物馆残疾人教育的重要性和紧迫性，用我们的实际行动推动这方面工作尽快走出困境。要积极创造条件，动员社会各方面力量，加大投入，拓宽领域，使博物馆残疾人教育蓬勃地开展起来，在尽可能短的时间内赶上发达国家的水平，为我国的社会主义精神文明建设，为构建社会主义和谐社会作出应有的贡献。

三、不断探索贴近残疾人的博物馆教育新方法

教育是残疾人自立的根基。博物馆教育具有生动形象的教育服务形式，是课堂教学的补充。残疾人走进博物馆就是在接受教育。对残疾人关心、爱护的程度，是一个博物馆亲和力的体现。按照科学发展观的要求，坚持以人为本，将人性化理念贯穿博物馆教育的始终，既是博物馆义不容辞的责任和义务，也是摆在博物馆教育工作者面前的一个新课题。

（一）了解残疾人的心理和生理需求是博物馆教育的基础

我国有6000多万残疾人，约占全国总人口的5%，是世界上残疾人最多的国家。《残疾人保障法》规定，残疾人的公民权利和人格尊严受法律保护。禁止歧视、侮辱、侵害残疾人。在我国，残疾人享有同健全人同样的主体发展权益，残疾人对事业的贡献也同样得到社会的认可。充分了解残疾人的所思、所想、所求，分析他们的心理和生理特征，是做好博物馆残疾人教育工作的基础。要做到这些，对残疾人进行问卷调查是一种有效的途径。长春伪满皇宫博物院曾对一年内前来参观的残疾人进行了问卷调查，调查问卷中

涉及到的内容包括：性别、年龄、文化程度、参观目的、参观后印象最深的展览、参观后的满意度、对博物馆教育的要求等。通过调查分析，残疾人的心理、品格、精神、欲求与正常人无二致，渴望得到平等对待。他们的内心是复杂的，比正常人更敏感，自我保护意识更强，更需要人格的尊重。所谓人格，是指个人在适应环境的过程中所表现出来的系统的、独特的反应方式。这里强调了人格是人对环境作出的一种反应，在不同的人之间是不同的。博物馆应该在参观环境上多为残疾人着想，照顾到他们的特点，打消他们的顾虑，让他们知道自己是受博物馆欢迎的人。通过参观博物馆让他们增加自信心和责任感。

（二）提供贴心服务是做好博物馆残疾人教育工作的前提

残疾人分为多种类别，博物馆教育要针对不同类别的残疾人做到有的放矢，提供亲情、贴心式服务。博物馆为残疾人提供教育条件，做好贴心服务，需要从多方面努力，采取切实有效的途径和方式。根据不同博物馆的做法，特别是长春伪满皇宫博物院多年来的经验，一般可以采取以下几种方式。

1.为残疾人定期举办专题陈列展览。博物馆应举办一些主要以残疾人为对象、富有知识性和趣味性、能够发人奋起、催人奋进的临时展览。展览应定期更换，常换常新，让残疾人从多方面得到教育和启迪。

2.与残疾人组织共建基地。长春伪满皇宫博物院是一座遗址型博物馆，是清朝末代皇帝爱新觉罗·溥仪充当伪满洲国傀儡皇帝时住过的宫廷遗址，占地面积13.7万平方米，现已全部对外开放。伪满皇宫博物院在对残疾人教育方面做了初步尝试，与长春大学特殊教育学院、长春聋哑学校建立了共建关系，每年定期组织这些院校的残疾人来博物院免费参观，在每年的全国助残日，还面向社会各界开展以残疾人事业为题材的美术书法摄影展，充分展示了广大残疾人自强不息、奋发向上的精神面貌。

3.增设专项服务设施。博物馆应在馆内修建无障碍通道、盲人通道，设立盲人阅览室、视听室、专用电梯、专用卫生间等设施。

4.针对聋哑残疾观众，提供贴心服务项目。伪满皇宫博物院对所有讲解员都进行了手语培训，使来院参观的聋哑残疾观众都能得到手语服务。手语讲解为博物馆教育与残疾人的交流提供了方便，解决了与聋哑观众难以沟通的问题，为做好对聋哑观众的教育打下了基础。

5.博物馆教育工作人员应当为残疾人提供“全程式”服务。从残疾人进入博物馆开始，博物馆教育工作人员就要对残疾人的安全、参观负责，尽量创造良好的参观条件。比如，对盲人，应提供特殊的触摸文物项目，使他们通过触摸对文物有一个感官上的认识，能较好地理解文物和并进一步了解文物的内涵。对行走障碍的观众，应提供借用轮椅、拐杖等服务。参观结束后，应与残疾人继续保持联系，随时让他们了解博物馆的新知识，强化博物馆教育的效果。

6.充分发挥电脑的辅助作用。随着科技的发展，电脑已经成为人们日常工作和生活中不可缺少的辅助工具。在博物馆中，应当为残疾人提供不同知识内容的触摸式电脑查询系统，使博物馆在某种程度上成为残疾人的知识储备库和资料查询处。

（三）设立特色博物馆是做好博物馆残疾人教育工作的重要途径

目前，我国尚未设立专门为残疾人服务的博物馆。随着科学发展观的贯彻落实和社会主义精神文明建设的不断加强，为适应我国残疾人事业的快速发展，让更多的人理解和关爱残疾人，为残疾人提供更加切合其特点的博物馆教育，应当为残疾人建立特色博物馆。

在这类博物馆的陈列展览中，应针对残疾人教育的不同特点，分门别类地对其生活环境、用具、作品、名人成就事迹、政府组织和残疾人联合会等社会机构对残疾人的关爱以及健全人对残疾人的认识等内容，举办系列展览。通过博物馆教育让残疾人增强自立、自强意识，为社会做出更多的贡献。

总之，博物馆对残疾人的教育是一项长期的、持续性的工作，结合贯彻落实科学发展观，不断探索和创新博物馆对残疾人教育的形式和手段，推进残疾人教育事业的发展，应当成为博物馆发展的必然趋势。■

文物知识普及与社区化

——谈上海“三区联动”中的考古学大众化

The Spread of Cultural Heritage Knowledge and Its Acceptance by Communities: the Demotic Archaeology

撰文／麻赛萍

近两年，上海积极探索大学校区、科技园区和公共社区的“三区联动”发展，主张将高等教育发展与城区经济发展、产业集群布局等有机融合起来，实现产学研的有机结合，大力推进了科教兴市主战略。“大学和所在社区，从某个角度来看是‘条条’和‘块块’的关系……（它们）的隶属关系、运作方式、利益分配、评估体系均不一样……怎样才能很好地融合，似乎还需要进一步的探索和研究，甚至可能需要在体制上做大改革、大动作。”(1)

在“三区融合、联动发展”的背景下，大学校区通过何种手段促进自身与科技园区、公共社区的协调互补、互融共进逐渐成为高校积极探讨的核心问题。笔者以为学科知识的普及是大学校区促进园区、社区发展的重要手段之一。本文就从考古普及中的社区化方向谈谈考古学在“三区联动”中的作用。

做好文物知识的社区化，要做到两个方面的普及。一方面是要普及文物保护法及其它相关法律法规；另一方面，必须大力宣传、普及考古与文物的基本知识。只有让社区民众了解考古与文物及相关的法律法规知识，懂得它们的重要性，深刻发掘出它们的内涵，才能切实提高人民群众爱护文物、保护文物的自觉性和积极性，从而在高速发展的城区经济建设中保持先进文化的发展方向。

一、考古社区化的内涵和意义

文物知识的社区化是指考古工作者以社区为单位，通过一种或多种手段、途径、方式，对考古知识和发现成果进行传播。所谓的社区，包括两个层面，其一是传统意义上的社区，即聚居在一定地点的人们所组成的社会生活共同体，范围可大可小，既可以指生活在一个居民区内的居民，也可以指某些功能性居住单位比如一所学校内所有个体；其二是虚拟社区，是相对于计算机虚拟空间而言的网上访问共同体。

考古社区化的提出与考古学的发展要求密切相关。目前，文物部门和考古工作者逐渐意识到纯学术已经远远不能适应学科发展的要求，更难以满足群众对考古普及的愿望。以往通过各种报纸、杂志、影视等媒体进行的文物知识普及，虽然在社会文化生活中占据越来越重要的位置，但文物工作者们发现，不但要研究过去，还要关注现在并面向未来，因此，走出博物馆，走进社区，实现文物知识的社区化，已成为

(1) 上海政协网：《“知识杨浦”要量化“三区联动”需深化》，中国人民政治协商会议上海市委员会网站，http://www.east124.com/node2/node22/lhsb/node2863/node2866/u1a13238.html

社会先进文化向考古学提出的时代召唤。相较于传统的普及方式，将文物知识社区化的益处有三：

第一，降低成本，亲近低消费人群。以普及性展览为主要方式的传播手段，收益要求低，还有些展览免费，吸引更多人尤其是没有能力支付额外文化消费的人群，让这部分人群意识到考古并非可望不可及。

第二，扩大受众范围。使考古进一步走近社会大众、走近人群而不是局限在某部分比较频繁出入文化场所的高知高薪人群。以直观感性的方式让大众对考古的了解由抽象到具象，从而最大程度上拉近考古与社会的距离。

第三，形式多样化。制作较为简易，方便更换，内容更新快，针对性较强，方式更为多样化、通俗化，更容易被受众接受。

二、考古社区化的途径

虽然考古社区化是考古普及的新方向，但是，目前有些文物部门或考古工作者的行为已经体现了考古社区化的意识。结合当下的考古普及举措，考古社区化可以通过以下三个途径得以实施：

1.举办普及性的展览。针对不同社区的人群，考古展览的切入点不同。结合上文对社区的定义，可以从功能性社区和普通社区两个角度分别加以说明。

学校作为功能性社区基地，各级学校都是宣传考古知识和发现成果的桥头堡，从小培养学生们的文物保护意识，不仅关系到考古学未来的发展，也与我们国家人民文化素质和历史责任感的提高息息相关。

在同一个学习阶段，学生的知识结构、年龄层次、理解能力等相对较近，因此，在选择考古的普及展览内容时，应以“传道”和“解惑”为立足点，以传播知识为主，结合考古新发现的趣味性和互动性，引导学生对考古知识进行探索。

而对于普通居民社区，情况比较复杂，不仅文化水平和理解能力都存在差异，而且个体兴趣爱好等各方面也都参差不齐。因此对考古展览的内容、方式等各个方面都必须更加慎重。就是要注意到以下几点：

第一，在展览主题和内容的选择上，考古普及性展览的内容既应有所针对，也应尽量全面。包括考古学的基本知识，比如考古学的诞生和发展简史，考古学目的、意义，田野发掘的一般程序，以及一些常见遗迹的基本形态，最好还要结合本地区实际，详细介绍一些本地区乃至本社区的考古学文化的有关情况，向居民描述其存在时间、分布区域、文化面貌，可以使他们丰富对本地历史文化发展的认识，从而吸引他们对考古的注意。例如，被评为“2006年度全国考古十大发现”的普陀区志丹苑元代水闸遗址，就位于新建小区旁。如果能结合发现并加以传播，就更能直接使社区居民增加自豪感和保护文物的意识。

第二，展览方式最好实现多样化，要灵活。除了常用的文字、图像、事物外，还应包括多媒体技术。

从语言上讲，在不影响基本学术规范的前提下，应尽量使用通俗易懂的语句，同时搭配有关图像加以辅助说明。图像的选择和使用十分重要，它能使“死”的文字“活”起来，以感性的形象呈现在观众面前，更易于不同层次的观众理解、吸收。

利用多媒体技术，放映一些田野发掘工作的纪录片，并辅以语音解说，使观众对田野发掘的动态流程有直观地了解。“考古等于挖宝”之类的误解自然也会消弭于无形之中。

同时还要在文物法规和展览条件允许的情况下辅以相关实物。不仅要以传统的博物馆陈列方式展出一些有关法规允许范围内的出土文物，包括整器、修复器物及陶瓷器碎片等，还要展示考古发掘所使用的有关工具，通过对每件工具的用途、名称作适当的说明并在条件许可的情况下略作现场演示，能彻底廓清观众对于考古发掘和盗掘行为的模糊界分，建立起“考古学是有严格操作规范的一门科学”的正确认识。

此外，根据展览内容，还可以制作一些有关模型辅助说明。比如探方和发掘区的有关实物模型。或者表现发掘过程，或者表现发掘环境，这些现场的模拟展示，使得观众身临其境的感觉油然而生。

2.针对学校这种具有较强学术气息和人文环境的特殊社区，除了举办考古普及展览外，还可以组织诸如考古沙龙、考古讲座之类的活动，邀请一些考古方面的专家学者和实际工作者参加，介绍考古基本知识，同时听众自由提问、自由讨论，实现学生和主讲人之间真正有效的互动和交流，从而让学生不再停留

在单纯的接受方和输入方的角色，取而代之的是主动参与到讨论中，进一步加深对讨论主题和内容的印象。同时，适当建立相关内容的链接。为了吸引观众的注意力，增加参观的趣味性，最好能在考古的内容之外适当增加一些与考古有关的其他内容。比如民俗学、人类学等。

国外和我国港台地区的很多博物馆已经开始了这方面的尝试。在法国，中小学生每周有1-2小时的参观博物馆的专门课程，并有具体的教学大纲和计划，以确保博物馆教育的实施[2]。两年前，笔者曾翻译过英国某高校的“公众考古学”教学大纲，他们也将参观故居、纪念馆等纳入了公众考古学课程。台南艺术大学通识教育中心曾推出南艺通识名人讲座“博物馆学系列”，由宗教博物馆馆长汉宝德先生主讲。这些案例，都是将博物馆的藏品资源转化为考古学普及教育的课程资源，加快了考古学的社区化进程。

复旦大学近两年来也开始了这样的尝试。复旦学院从今年起将《博物馆文化阐释》、《中国文物鉴赏》两门课纳入其核心课程体系。同时，学校发起倡议，请在读的学生，不管是本科生还是研究生，调查校内的“学科遗产”，并进行整理。另外，2005年秋季，刚入校的大一新生还在复旦学院的鼓励和支持下，踏访了周边高校的建筑遗产和博物馆。

3. 让社区大众亲密接触考古

考古社区化还可以将考古现场、文物等搬进社区，通过愉快教育、情境教育等方式，扩大考古工具、文物的效用，用有限的考古资源实现无限的考古知识普及。2004年，国家文物局发出了《关于贯彻落实全国加强和改进未成年人思想道德建设工作会议精神的意见》，要求博物馆“积极创意和推出丰富多彩的博物馆文化产品，满足未成年人特殊需求。”“博物馆文化产品”的设计即为愉快教育和情境教育的对象，而5·18国际博物馆日和从去年开始实行的文化遗产日则是不错的契机。

2007年的第31届5·18国际博物馆日和6月9日我国第二个文化遗产日，复旦大学博物馆和博雅学社的社员们一起策划了一季的活动，包括“身边的宝藏”主题图片展、校园动手小制作活动（做拓片、画脸谱等）、博物馆主题电影周、高校博物馆联展、博物馆志愿者活动等，将博物馆资源搬进生活区、搬上屏幕，让同学和考古、博物馆及文物来了一次亲密接触。例如，为了进一步消除考古学与大众的距离，可以让观众有秩序地触摸一些陶片，并组织讲解员对陶片的纹饰、质地、火候以及大致年代加以解释。参加者都觉得受益匪浅，对考古有了更进一步的认识。

上述的这三种形式可以有机地结合起来，形成一个比较系统的计划。就像美国纽约州宾汉顿大学人类学系公共考古研究所所推行“社区考古计划”（CAP: Community Archaeology Programmed）[3]，该计划中有一项历时4天，资助成人、教师以及儿童的夏季项目，为非专业考古工作者配备专业人员进行一天的讲课、试验和培训，另外三天在一个遗址上进行田野工作。日本也有类似的节庆活动，如爱媛县越智郡大西町在1994年举办的“町民祭”活动的部分内容[4]。这种授课与实践相结合的方式，不仅在专业范围内适用，在普及性教育当中更能发挥其有效性，引起公众的兴趣。

三、小结

在“三区融合、联动发展”的大背景下，考古学可以通过考古普及展览、考古讲座与沙龙以及考古实物接触和亲身体验等方式，实现考古社区化，提升社区群众的文化内涵和历史修养，从而提高国民素质，增强民族凝聚力。

然而，考古的普及并非一朝一夕之事，不同地区还存在着考古资源的地域性局限，因此，各个地区如何就现有材料因地制宜，有效地运用自身资源最大化地为社区服务，将是各个地区在实行考古社区化举措中应当重点考虑的问题。

(2) 李枚：《关于青少年观众的思考》，《中国博物馆》，2006年第3期第80页。

(3) 崔玉范：美国的公众考古教育——实现文化遗产保护目的的一个途径，南京社会科学，2007年第8期第127页。

(4) 黄颖：从“十大考古新发现”到“金手铲”——再谈考古知识的普及问题，中国文物报，2002年7月12日第5版。

德里塔格拉克宫所藏十四世纪中国瓷器[1]

The 14th Century Chinese Porcelain in the collection of Tughlak Palace in Delhi

撰文/埃伦·S·斯马特　翻译/叶倩

1964年，巴兹尔·格雷先生宣读了一篇名为《中国对印度的瓷器出口》的文章。[2]他论述了同时期文献中对于14世纪印度的中国瓷器的记载，这些文献包括1349年成书的《岛夷志略》[3]，以及《伊本·白图泰游记》，伊本·巴图塔[4]曾在穆罕默德·本·塔格拉克当政时期（1325－1354）[5]到过德里。两书都提到有大量的中国青花瓷器出口到印度。格雷先生讨论了那时所发现的和印度人有关的14世纪及其后的一些瓷器。在结尾他说道："目前所留存的瓷器只是14世纪和15世纪早期出口到印度的大批中国瓷器中的一小部分。"

1970年我在研究16世纪莫卧儿王朝的历史资料时，对中国瓷器产生了兴趣：特别是各种版本的《巴布尔回忆录》，这本论文集是1590年前后为巴布尔（1483－1530）的外孙阿克巴（1556－1605）而印制的。根据记载，巴布尔和朋友们经常吃羊肉串和肉饭，装这些食物的盘子是金的、青瓷的或青花瓷的（图1、2）[6]。金盘可能是莫卧儿王朝本国的，其他的则是从国外进口的，因为印度在近代才开始制作上釉的陶瓷器皿。同时代的文献表明中国陶瓷曾出口到莫卧儿王庭，然而，关于16、17世纪印度大量使用中国瓷器的最有力的证据可能存在于莫卧儿王朝的绘画中。从绘画所见的大量各式瓷器来看，那些留有莫卧儿铭款的瓷器只是他们收藏的青花瓷器中的一小部分。鉴于1605年前莫卧儿人没有使用中国瓷器，从而推断不存在比查罕杰[7]更早的有王室铭款的瓷器的说法是不成立的，因为莫卧儿王

---

(1) 此稿为埃伦·S·斯马特博士1976年11月23日宣读的一篇文章，翻译得到了葛师科先生的帮助，特此感谢。

(2) 《出口到印度的中国瓷器》，《东方陶瓷学报》【TOCS（Transaction of the Oriental Ceramic Society）】第36期，第21～28页。

(3) 元代汪大渊所著的著名历史地理游记，反应了元代后期中西海上交通史。

(4) 元代后期到中国访问的非洲摩洛哥旅行家，1354年回国后与人合作，用阿拉伯文写成一部旅行记《伊本·白图泰游记》。

(5) H.A.R.Gibb译：《1325–1354年伊本·巴图塔亚非游历记》，伦敦1929年出版；H.A.R.Gibb译：《1325–1354年伊本·巴图塔游记》第三册，剑桥1971年版。

(6) 原文图版69、70。

(7) 阿克巴大帝之子。

朝的早期绘画已经清楚地表明了这一点。

1972年夏，印度考古调查小组的B·K·塔帕先生在伦敦东方和非洲研究学院作了关于德里普拉那·奎拉[8]最近一次发掘的演讲，普拉那·奎拉是个要塞，是从贵霜人[9]到阿克巴大帝几乎所有北印度统治者的必争之地。演讲中提到了两个青花盘，这表明属于阿克巴大帝的中国瓷器最终被发现了。



图1

东方陶瓷界之间的贸易

德里所藏中国瓷器的历史

同一年，我也在印度，我了解到这些瓷盘是公园调查分组于1960年发掘的，发掘地不在普拉那·奎拉，而在寇特拉·菲鲁兹[10]，那里正准备建一个玫瑰园（图3）[11]。我在演讲中所见的两件瓷器公布时被描述成“莫卧儿陶器，多处损坏”。寇特拉·菲鲁兹是德里的一个宫殿群，1354年苏丹菲鲁兹·塔格拉克所建，他是穆罕默德·本·塔格拉克的侄子和继承人，14世纪40年代伊本·白图泰游历德里时的主人。14世纪中期，寇特拉·菲鲁兹城堡在朱木拿河[12]西岸建成，从那时起河床向东移了2公里。穆罕默德·本·塔格拉克生活在寇特拉·菲鲁兹城堡以南15公里的塔格拉瓜巴得宫殿群[13]，伊本·白图泰到过那儿，在书中作了描述。



图2

德里的统治者，包括英国人，在他们当权时都觉得有必要废弃旧城市，重新选址新建城市。这表明在寇特拉·菲鲁兹发现瓷器是个奇迹，因为这个城市在1388年菲鲁兹死后就开始衰落，1398年被帖木儿[14]摧毁。发现的瓷器毫无疑问来自中国。它们都出土于14世纪帖木儿入侵德里

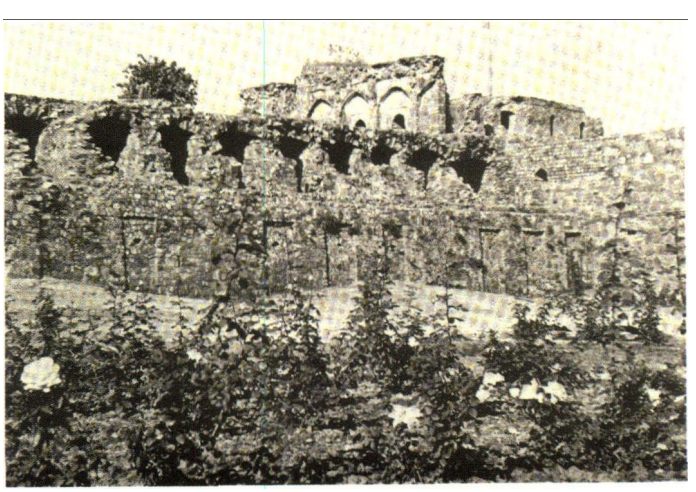


图3

(8) 德里第六皇宫。

(9) 中国蒙古高原北部古老的游牧民族，也称为大月氏。

(10) 菲鲁兹城堡，德里第五城堡。

(11) 原文图版71。

(12) 印度北部的大河，恒河最长的支流。

(13) 德里第三宫殿。

(14) 帖木儿帝国的君主，中东历史上最有名的征服者之一。

前的一个居住遗址，很可能是菲鲁兹死前埋入的，此后经历了一段政治动荡期。这批瓷器可能来自14世纪各个时期陆续到达印度的多艘中国商船。毫无疑问，14世纪印度的穆斯林统治者拥有大量的瓷器，这点非常重要，不仅有助于研究中印商贸，还有助于研究中国青花瓷的起源。

瓷器的描述

德里发掘的瓷器都是残片。人们对所有的残片进行了尽可能的拼接，得到72件器物：44件青花碟、盘，23件青花碗和5件青瓷。文末所附的图片也是按照这个顺序从小到大排列的。

有些瓷器的状况给了我们一些启示：为什么它们会在地层中发现；有些瓷器中有铆钉（图4–7），[15]表明它们曾经破碎后修补，地点大概在印度，因为王室不太可能得到修补的器物。图4中可以看到有一个破碎处用铆钉修补，第2、3、4个却没有修补。图8[16]中的铆接需要大量的技巧才能将复杂的破损处衔接得天衣无缝，而图9[17]

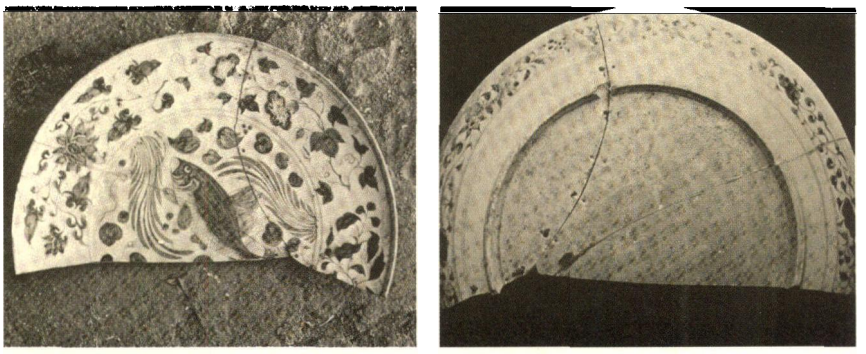


图4

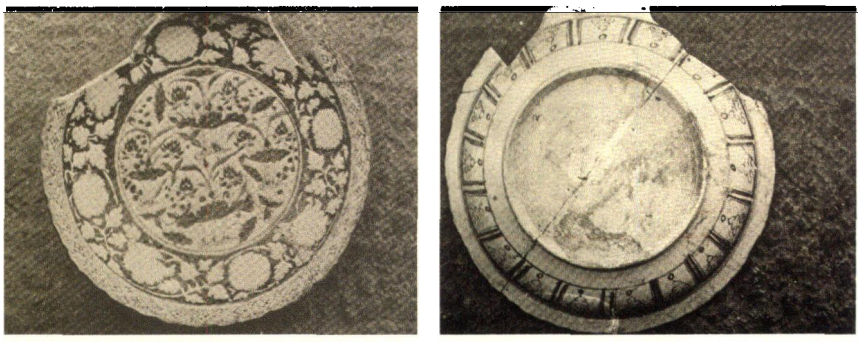


图5

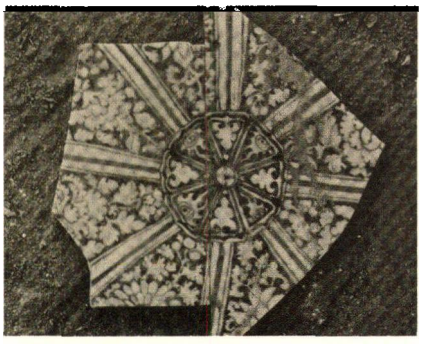


图6

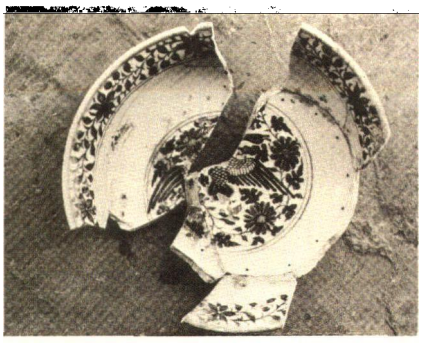


图7

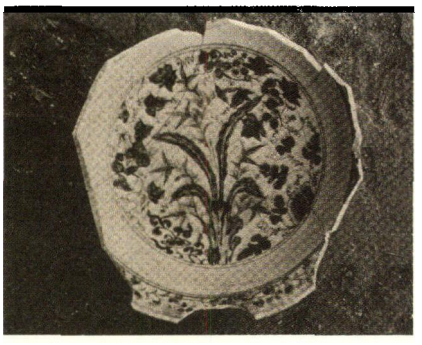


图8



图9

(15) 原文图版78c、81c、84a、87d。

(16) 原文图版87a。

(17) 原文图版84c。

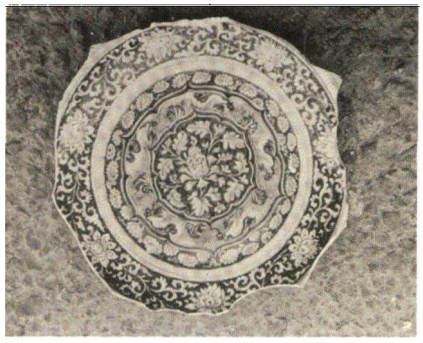


图10



图11

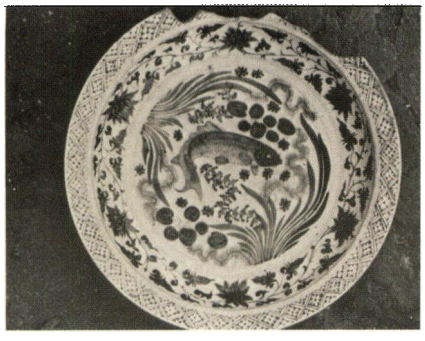


图12

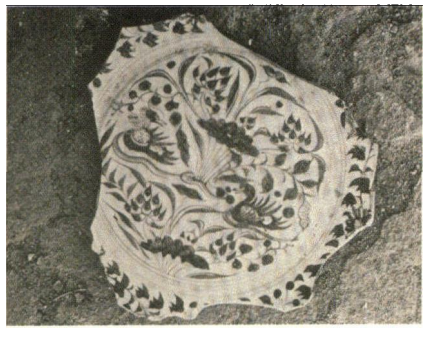


图13

中相对简单的破损处却没有修补。很明显并非缺乏修复技术，而是根本没想要修复它们。有些瓷器是故意摔破的。图10[18]的边缘一周都有缺口，而图11、12[19]只有少许破损。

为什么这些盘子被打破和遗弃，一个可能的解释就是像许多穆斯林统治者一样，菲鲁兹倾向最正统、保守的伊斯兰教，禁止使用绘有图像的器物。西蒙·狄格拜在他的文章《德里苏丹王国绘画的文献资料》中提出："《菲鲁兹王朝史》的作者阿费夫在书中表明菲鲁兹在生活经历中变得更加保守，以前可以描绘生物形象的地方都被下令禁止。"狄格拜先生还将《菲鲁兹王朝伊始》一书视为"作者自传"，承认它是真实的，尽管对此书的真实性还存在许多争议。书中有一个段落特别提到德里的盘、碗，非常有趣：

> 马鞍上、马勒上、项圈上，香炉上、酒杯上、茶杯上、酒壶上，碟子、水罐上，窗帘、遗址的帐布上，所有的物品和器具上都描绘并展现了人物和器物的形象。在神的指引和恩赐下，我命令除去所有器物上的图像和肖像，这些器物只能按照法律允许和认可的样式制作。

我脑海中清晰地呈现出菲鲁兹发布命令的场景：厨房中的工人立刻执行，砸破那些触犯法令的陶器，摔到墙上。之前的政体法律意识松懈，菲鲁兹重新恢复了各种规定，要求人们更加严格地遵守。瓷器的状况——它们很耐用，有些进行修补，有些被故意摔碎——以及它们在寇特拉·菲鲁兹出土时没有其他伴出物，表明它们是在寇特拉·菲鲁兹城开发后宗教虔诚盛行时期的某个时刻被故意毁坏的。

德里瓷器的胎、釉、彩绘、纹饰，和14世纪土耳其托普卡普宫殿及伊朗阿德比尔神庙的瓷器非常相似。德里的瓷片中没有琢器，但是那些盘、碗等圆器都是众所周知的器型。图13–16[20]的外形在早期青花中比较罕见。图13－15的大小、外形、釉色，和戴维德基金会的一个1328年元代天顺帝时期的碟子非常相似。这些盘子都是卷沿的，平口或花口，圆壁，微凹的碗心，以及宽大的足边。釉下的痕迹（图17、18）[21]清晰地表明是用布从模具中将胎体分离出来的。盘子似乎是轮制的，因为在圈足底部可以看到"跳刀纹"和螺旋形的指纹。

(18) 原文图版76a。

(19) 原文图版74a、81a。

(20) 原文图版75a、75b、75c，78a。

(21) 原文图版72、78b。



图 14



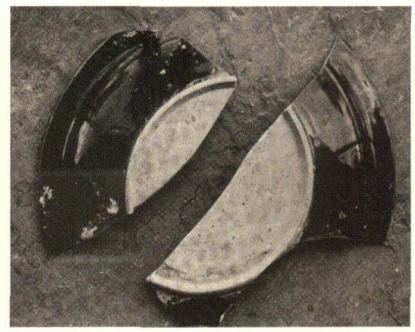


图 16

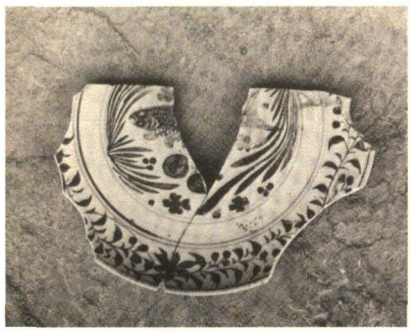


图 15

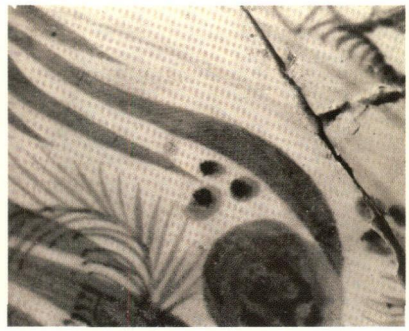
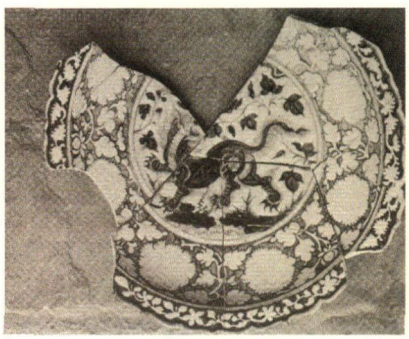


图 17



图 18



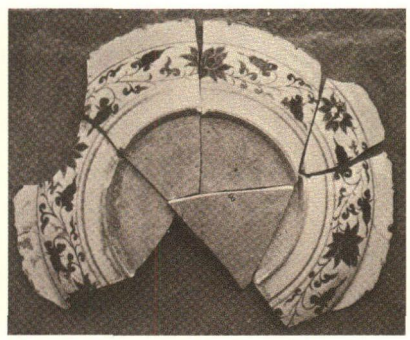
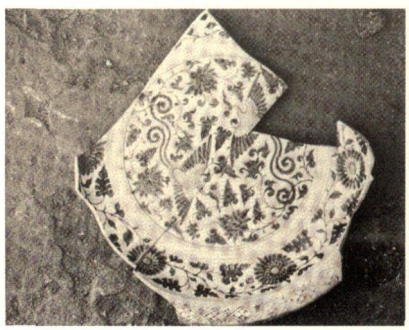


图 19



图 20



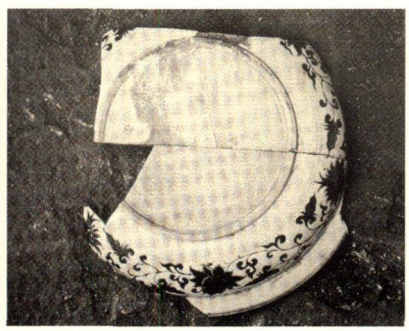


图 21

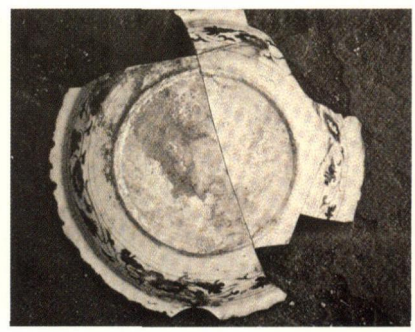


图 22

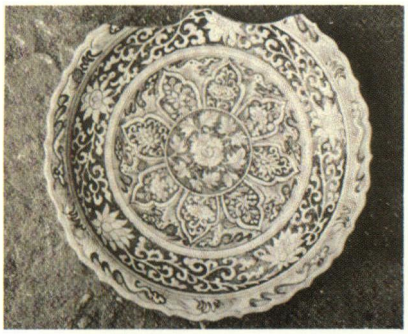


图 23



图 24

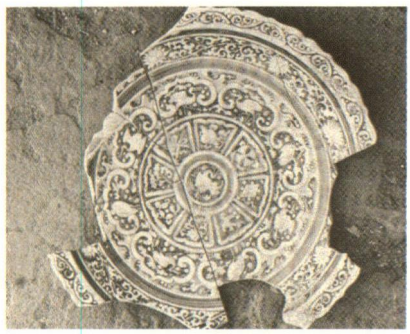


图 25



图 26



图 27

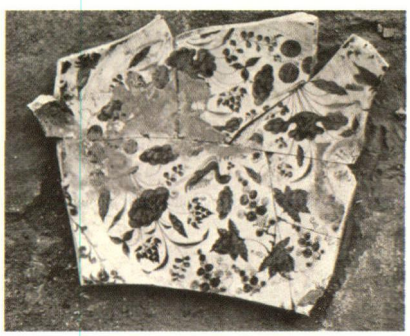


图 28

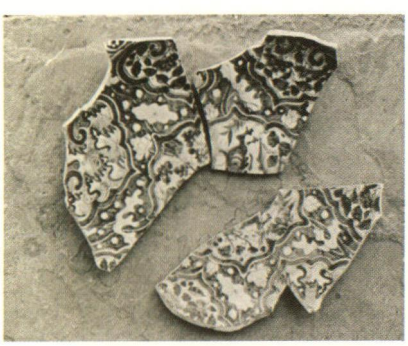


图 29

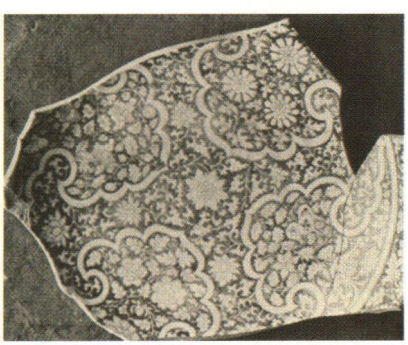


图 30



图 31

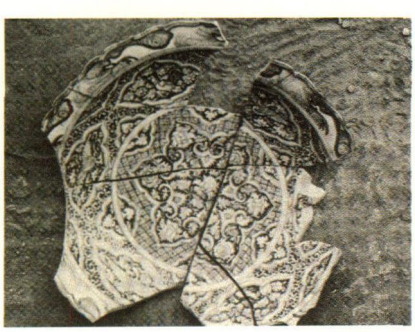


图 32

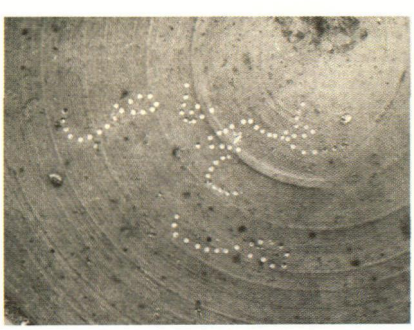


图 33

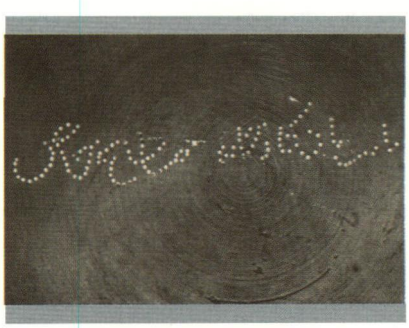


图 34

图5的盘子（直径46.6厘米）上的花纹微微凸起，它和直径为47厘米的阿德比尔29.123（波普·阿德比尔盘22）显然是同一模子做出来的。两个盘子器壁上凸起的缠枝花纹周围填蓝彩，盘心绘莲池图案。直径上有0.3厘米的差距可能是烧制时发生收缩。与之类似的有图19[22]，阿德比尔29.128（波普·阿德比尔图版22）以及西雅图盘（苏富比拍卖图录，1973年6月26号，第236号拍品），直径分别是47.5厘米、47.5厘米、47.3厘米，似乎也是同一模子制作的。麦德雷小姐在她的发言中指出这种类型的模制盘的盘心都有白地蓝彩图案，器壁都是模印的蓝地白花。盘心的图案大多是有人物、动物或者纯粹的风景画，或者是莲池（见图20[23]，波普·TKS[24]图版14a，以及上海的一个瓷盘）。洛克森瓷盘是个例外，盘心是条块拼合的图案。

德里瓷盘外壁的图案大多有一到两种：缠枝牡丹或者缠枝莲（图21、19[25]），或者莲瓣纹（图5）。图22、图15[26]例外，绘有缠枝灵芝纹。图15非常独特，外壁施蓝釉，内壁则是标准的白地蓝彩。大多数14世纪的蓝釉瓷器都有留白的花纹（波普·阿德比尔图版119，29.747；大英博物馆1947年7-12231；托普卡比的一个盘子；戴维德基金会A562，等等。）

仅仅根据装饰图案对这些早期的青花器进行分类令人非常烦恼，因为装饰元素的结合方式多种多样。并不存在独立不相关的类别：除了器身的蓝地白花的彩绘花纹（非模印）和器心的伊斯兰风格蓝地白花的条块图案相结合外（图10、图23－26[27]），偶尔在器心的几何图案外围绕一圈白地蓝彩的花纹（图25）。一般的设计图案都有朝向器心纹章图案的蕉叶纹或者云肩纹，图案间的空隙都填满花纹，看上去更加郁郁葱葱，这些瓷盘都没有模印的花纹（图27-30[28]，波普·阿德比尔16，波普·TKS15，38）。德里瓷器中的一个盘子（图31[29]）有着蓝地白花凸起的蕉叶纹。器心有花瓣状的纹章图案，外面围绕八片“黄瓜片”，地纹是各种经典的缠枝花，这种设计非同寻常。

另外两个不同寻常的盘子是图4、图32[30]。图4的盘心图案是较为常见的游鱼水藻纹，但器身上有四组折枝花，口沿并不翻卷。与之花纹最为相似的器物或许是上文提到的托普卡普王宫的蓝地白花盘。图32有着复杂的几何图案，很容易使人联想起纺织花纹。有些瓷器器身和器心花纹互相呼应，这是其中的一件。

瓷器的彩绘粗犷奔放，极具活力，不同的设计都透露着技巧和丰富的想象力。和盘相比，碗的重复性更强，尽管没有两个碗是完全一样的。这些笨重的、粗犷的瓷器可能不是中国的风格，被认为非常“粗俗”，瓷器上的彩绘通常很清新，活泼自由，不受拘束。

款识

器底的款识对于判断它们的归属甚至何时被人占有都没有太大帮助。53件器物都是有款识的，由釉内或胎体上的一些锥刺的孔洞组成波斯字母（nasta'liq）或符号。锥刺非常粗糙（图33、34[31]），盘、碟、碗的破碎状况使得识读更为困

(22) 原文图版82b。

(23) 原文图版83d。

(24) J·波普：《十四世纪青花瓷——伊斯坦布尔托普卡比宫所藏中国瓷器》，华盛顿1970。

(25) 原文图版80d、82b。

(26) 原文图版79c，75c。

(27) 原文图版76c、76d，77c、77d。

(28) 原文图版83c，85a、85d，90e。

(29) 原文图版89c。

(30) 原文图版79a。

难。53件器物中的47件都刺有“matbab-e kbās”，或“the royal kitchen（王室的厨房）”（图33）。其中两个的款识是“bābat-e māl-e kārkbānab matbah-ekbās”，或“an item of property from the workshop of the royal kitchen（王室厨房的财产）”（图34）。19件器物上有波斯单词“sād”，表明是王室的日用器皿。其中一件青瓷的四角各画有一把匕首和结环的正方形。11件器物上画有尚未破译的符号。两件有墨印。款识表明这些瓷器属于王室的厨房，但没有指出是哪个王室。人们假定它就是寇特拉·菲鲁兹宫殿的厨房。

目前，唯一的14世纪纪年瓷器是戴维德基金会的一对象耳瓶，制作于1351年。德里瓷器（图35）[32]的瓷碗在内壁的花瓣内绘有杂宝。这些地方都和戴维德基金会象耳瓶底部的莲瓣装饰很相似（图11、36[33]）。尽管光凭这点还不足以将其断代为14世纪中期，但这可能是上限。

结论

德里瓷器填补了人们对于认识14世纪中国和西部穆斯林世界的贸易方式的缺环，为研究早期青花瓷增添了新的材料。所有的证据都有力地表明德里瓷器公元1400年之前曾经埋藏在印度。尽管有些瓷器上的纹样通常被认为是15世纪早期的风格，但我觉得还是有必要重新建立早期中国青花瓷年表。■

（笔者感谢玛格丽特·麦德雷小姐，约翰·阿迪斯先生，约翰·卡斯威尔教授以及布赖恩·摩根先生对此次研究的惠助。）



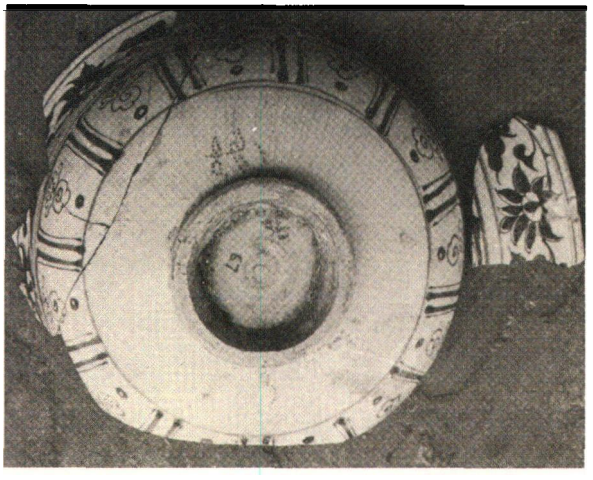


图35



图36

(31) 原文图版73a，73b。

(32) 原文图版88c。

(33) 原文图版74b

书苑猎真

General Introduction to Several Books

撰文／丁辑

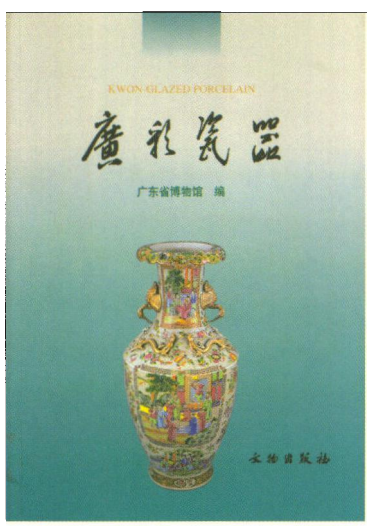
《广彩瓷器》

广东省博物馆编　莫鹏主编　宋良璧副主编

文物出版社 2001 年 11 月第一版

17 至 18 世纪，欧洲各国纷纷来华贸易，在广州大量采购各种中国商品运往欧洲。这些商品不仅满足了欧洲人的物质需求，也传播了中国的传统文化，是欧洲人感知中国的最好媒介，由此在广州也催生了许多新兴行业，其中就有专门生产具中国文化特征的外销艺术品。在中国输入欧洲的外销艺术品中，数量最大的当属瓷器。晶莹的质地、美丽的色彩、精细的描绘，吸引了欧洲上流社会的关注，为奢华的生活增添了几分异国情调。广彩瓷器只是输入欧洲的众多瓷器中的一个品种。

广彩瓷器，又称“广彩”，是“广州彩绘瓷器”或“广州织金彩绘瓷器”的简称。以构图紧密、绚彩华丽、金碧辉煌为特色而闻名全球。始见于康熙中晚期，成熟于乾隆嘉庆时期，繁盛在道光咸丰光绪时期。



康熙中晚期的广彩瓷器，还处在初创阶段。瓷绘工匠、彩绘颜料、白釉素瓷等都来自于景德镇，或依照景德镇的彩绘瓷器纹样烧制，或按照岁无定样的来样加工。色彩单纯，以红、绿为基调，金彩较少用，有也只施于器物口沿处的锦带或描绘锦地，还保留了些许景德镇彩绘瓷器的遗痕，尚未形成广彩的风格。乾嘉时期的广彩瓷器，是制作工艺的形成阶段，不仅技术已经发展成熟，同时也得到了社会承认。制作逐步本地化，开始使用广州配制的彩绘颜料，如西洋红、茄紫色、鹤春色、粉绿等。纹样题材逐渐扩大，来样加工大量出现。除沿用传统的彩绘技法外，开始仿照西洋绘画方法，显现出广彩特有的风貌。道光至光绪时期的广彩瓷器，技艺与风貌都达到了繁盛阶段。颜料的色彩从初创阶段的几种增加到十几种。黄色彩料大增，金彩大量使用。充分展示了绚彩华丽、金碧辉煌、热烈清新的特点。瓷器的造型、装饰的花纹和绘彩技术，既汲取了中国的传统文化，又吸收了欧美的艺术精华，是中西文化交融而成的合璧之作。

广东省博物馆独具地域优势，历来就十分重视征集、收藏和研究这一地域性的“土特产”。20 世纪 70 年代起，又加强了对广彩瓷器的全面、深入和系统的研究，开国内广彩瓷器专题研究之先，引起了陶瓷界和陶瓷爱好者的重视。本书所收录的 107 件（套）各个时期的广彩瓷器，以清代产品为主，少部分现代产品；以馆藏品为主体，兼收少量非馆藏的典型器物；加之卷首的《广彩瓷器概述》一文，图文并茂地反映了广彩瓷器的起源、发展、演变与传流的基本过程。

《金色江南：江苏古代金器》

南京博物院编　龚良主编　江苏美术出版社　2008年7月第一版

本书是为配合2008年6月14日即中国第三个“文化遗产日”江苏系列活动而在南京博物院举行的“金色江南——江苏古代金器特展”的专门出版物，全书由“上篇：文物图版”和“下篇：研究论文”组成。



上篇的文物图版，包括了战国－汉代金器、西晋－唐宋金器、元代金器、明代金器、清代金器等几个部分，展品汇集了南京博物院、南京市博物馆、无锡博物院、武进博物馆和江阴博物馆等全省馆藏金器精品。所选器物，涵盖面广。有代表权贵的玺印，也有官僚贵族的器用；有流通的黄金货币，也有宗教的造像法器；有日常的装饰器物，也有代表身份的发冠；有纯金质地的“交龙带钩”，也有金玉相配的“金枝玉叶”。这些金器，意义特殊。首先，是经科学考古发掘的出土物、有可靠的年代依据；其次，是分布在江苏省境内的历代、有典型意义的器物；再次，是反映当时当代经济、社会、文化、艺术的实物资料；全面、系统地展示了古代江南地区金器的神韵。

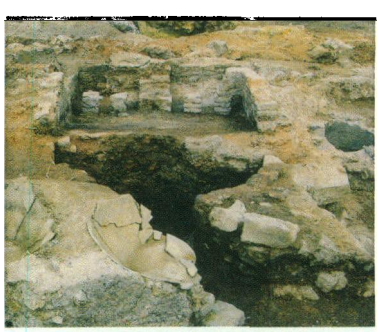
下篇的研究论文，内容也十分丰富。有综合的论述，如“神工鬼斧 溢彩流光：中国古代金银器制作工艺综论”，全面地考察了古代金器制作的工艺技术。有个案的研究，如“‘闻宣造’：元代金器名匠之管见”，从一个款识着手，考察了元代金器制作名匠的基本情况。也有断代的分析，如“羽翼渐丰：论汉代黄金文化的发展”，笔者从不同的方面，探究了汉代黄金文化的发展情况。既有黄金质地的研究，也有黄金器物的研究；既有黄金制作工艺的探索，也有黄金文化艺术的探究；既有黄金经济意义的分析，也有黄金社会意义的透析；既有单纯黄金的研究，也有黄金的衍生研究；涉及范围不可谓不全面，探索研究也不可谓不深入。既是一部图文并茂的图录，也是一个金器鉴定的标杆；既是一部文字综述的归纳，也是一本学术研究的专著。

《宝丰清凉寺汝窑》

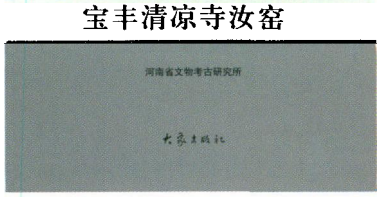
河南省文物考古研究所编著　大象出版社　2008年9月第一版

汝窑是宋代五大名窑之一，以清雅素净、蕴蓄秀美的釉色著称于世。关于汝窑的文献记载很多，从宋到清一直没有间断过。南宋人的文献记载，已有“近尤难得”之叹，明清只是重复宋人的说法，而窑址在哪，始终是一个谜。

2000年10月17日至18日，河南省文物局和宝丰县人民政府联合举办了“宝丰县清凉寺汝窑考古新发现专家研讨会暨新闻发布会”，宣布了一个令人振奋的消息，即自20世纪50年代以来、三代陶瓷人都在努力寻找的、被尘埃封闭了近千年的官汝窑窑址已经找到，并已经全国陶瓷专家的确认。“官汝窑址”的确定，揭开了“传世汝瓷”的谜团，引起了国内外学术界强烈震撼，更重要的是：证明了汝窑青瓷是中国青瓷发展史上的重要阶段，铁元素呈色还原恰到好处的完成阶段，是青瓷发展的顶峰。



宝丰清凉寺汝窑



本书分上下两编。上编可再分为前后两部分。前半部分是客观的记载，记载了从

1987年到2002年的15年间，对宝丰清凉寺汝窑遗址8次考古发掘中的后5次的资料；后半部分是对汝窑瓷器的讨论，包括汝窑瓷器的胎釉特征、装饰艺术、烧造工艺技术和文献记载、明清仿品、年代、性质，以及出土器与传世器的比较和汝窑与其他窑口的关系。下编收录了已公开发表过的相关检测科研报告，包括原料的试烧、成分的分析、以及汝窑与其他窑口的成分含量比较，反映了近年来关于汝窑的研究成果，同时也希望能更加全面而客观地了解汝窑。附录部分不仅附载了“汝窑史料辑录”、“相关书目及文章”，还附载了全世界各收藏机构所藏的72件“汝窑传世品”的彩色图版，不仅丰富了版面，更是充实了内涵。

汝窑遗址的发现，确定了汝窑的实际所在，找出了汝窑的成熟阶段的特点，核实了汝窑的烧造年代，明确了汝窑的贡窑性质。汝窑遗址的发现，改变了一些传统的观点：汝窑瓷器以生活用具为主，而非专烧陈设瓷；汝窑瓷器既注重釉色典雅，也讲究器表装饰；汝窑瓷器不仅注重自身的发展，对周边窑口的影响也颇大。汝窑遗址的发现，印证且修正了窑址发现前有关器物研究的结论。之所以分为官汝窑和民汝窑，是因为御用汝瓷和民用汝瓷并存；也因为烧制的汝窑器从原料到工艺、从装饰到技术都存在不同。汝窑遗址的发现，出土了具有地层意义的器物和标本，对于利用现代科学手段来测试具备了条件。检测的结果，既是对窑址出土物的鉴别，也是对传世汝窑器的验证，更是对汝窑器的科学结论。

《唐英全集》

张发颖主编　学苑出版社2008年1月第一版

唐英生于康熙二十一年（1682），卒于乾隆二十一年（1756），字俊公，又字俪公，号叔子，晚年自号蜗寄老人，祖籍辽宁沈阳。晚明鼎革之际，其祖从龙入关，隶汉军正白旗，为深得皇室信任的旧人。

唐英6岁丧父，7岁入乡塾读书，天资颖异，勤奋好学。康熙三十六年（1697），唐英16岁时，母亲即送子入宫，供役内廷养心殿。在供奉内廷的20多年间，虽因秉性孤介，没能飞黄腾达，却能淡然处之，注意自身素质的修炼。唐英不仅接触到宫廷文化艺术，而且还结交了不少文人墨客，修养渐深，诗文日进，声誉渐隆，成为一个诗书画印文俱佳的文人。

雍正元年（1723），唐英“仰蒙高厚殊恩”，被授予五品职衔的内务府员外郎，作为海德的助手协理内务府造办处。雍正六年（1728），唐英为主管内务府的怡亲王所赏识，被派驻景德镇御窑厂主持窑务。从此，唐英走上了专业烧制陶瓷的道路，他的后半生也基本上是在督陶任上度过的。

奉命督陶后的唐英，非常热爱烧制陶瓷这一行业，“与工匠同食息者三年”，以“陶人”自居。不仅督陶，还亲自动手参与研制陶瓷，把自己能诗善画的特长也贡献给了制陶事业，所以他所主持的御窑烧制的瓷器非常讲究，尤其精美，被后人称之为“唐窑”。唐英与陶瓷业结缘至深，将自己的诗文集也命名为《陶人心语》。序中道出了用意：“予集江右十余年之残纸败墨，缮写成帙，名之为陶人心语，志兴会也。……夫存于内者为心，发于外者为语。……陶人有陶人之天地，有陶人之岁序，有陶人之悲欢离合，眼界心情，即一饮一食，衣冠寝兴，与夫俛仰登眺交游之际，无一不以陶人之心应之，即无一不以陶人之心，发之于语以写之也。……陶铸成全，熏陶渐摩于其中者，盖十年于陶矣，此陶人心语义也。”

《唐英全集》由诗文部分、戏剧部分、语言文字部分、陶务与督陶奏折部分和附录部分组成，基本上汇集了唐英一生所写的文字。

诗文部分以《陶人心语》为主体，包括了《陶人心语》（据辽宁省图书馆藏乾隆古柏堂刊本影印）、《陶人心语续选》（据国家图书馆藏乾隆古柏堂刊本影印）、《陶人心语手稿》（据国家图书馆藏乾隆古柏堂本影印）和《诗文轶篇》（为《陶人心语》正续篇均未收录之诗文）。唐英因深得皇帝信任，也深受康熙皇帝所倡导的理学影响，

诗作多是表达对皇室忠心，对纲常伦理人生哲识信念。《陶人心语手稿》为唐英在乾隆十五年前后的日记手写稿本，所记颇杂，随时诗作，读书札记，公文抄录、出行日志等等。内容丰富，题材广泛，具有很高的史料价值。同时也让我们看到了一个日常生活中，自自然然的、实实在在的唐英。

戏剧部分主要是总名为《灯月闲情》（也称《古柏堂传奇》）的剧作，共收录戏曲剧本17种。前14种，是根据郑振铎先生遗赠国家图书馆藏的乾隆古柏堂刊本影印，补以国家图书馆藏《转天心》、《清忠谱正案》、《笳骚》三种古柏堂刊本。有取材于历史故事者，有取材于传奇名剧者，有取材于当时流行的民间戏曲、加以己意改编者；也有抒发个人或时人政治感情之作。其中创作剧本四种、改订增补前人传奇折出三种、从当时流行的地方戏舞台本改编十种。唐英的戏剧创作活动，主要集中在乾隆七年（1742）至乾隆二十年（1755），也即唐英的晚年，是他对人生、社会都有深刻感受之后的精心结撰之作，既包孕了丰富的思想内容，也反映了对社会、人生的种种思考。

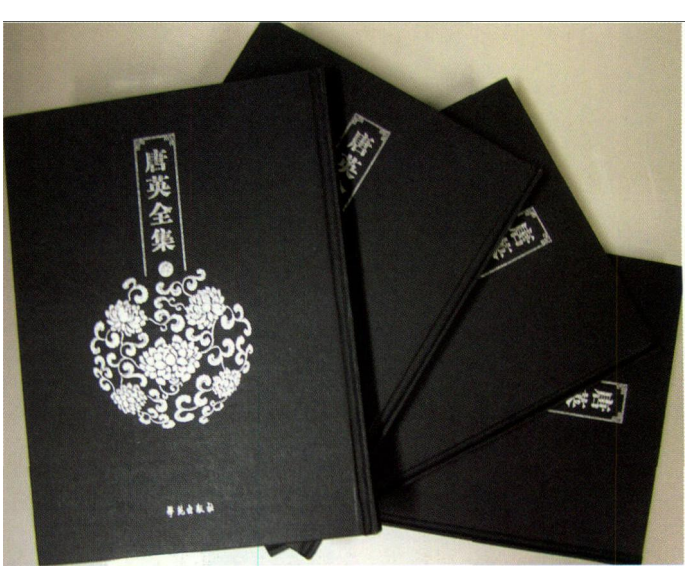
语言文字部分以《问奇典注》（据辽宁省图书馆藏乾隆古柏堂刊本影印）为主。明代江西新建张位曾著《问奇集》，仅两卷且较简略。清初，扬州李云书加以改编、组合、补充，称《问奇一览》，仍为两卷。唐英又将其扩大增补，改为《问奇典注》六卷，使之成为一部具有相当规模的辞书。不仅条目增多，而且考证详瞻，查阅方便，搜罗丰富。在辨析字、词、义理方面，确实很有参考价值。当时的九江知府秦勇均序曰："唐儒公先生以骈字之音义，世多舛误，得《问奇》旧本，广其条目，详为注解，而成《问奇典注》一书。"

陶务与奏折部分主要是未见于《陶人心语》正续篇的陶务文字和奏折。陶务有《陶务叙略》（据《江西通志·陶政》录出）、《陶成纪事碑记》（据乾隆八年《浮梁县志》录出，又据乾隆四十八年《浮梁县志》校补）和《陶冶图编次》（也称《陶冶图说》，是根据傅振伦、甄励发表在《景德镇陶瓷》1982年第2期上的《唐英瓷务年谱长编》录出，校以朱琰《陶说》）。奏折是根据中国第一历史档案馆藏清代档案和部分台北故宫博物院藏清代档案。另外，《〈清宫内务府造办处档案总集〉中之唐英》部分，摘录了其中自雍正元年至乾隆二十二年间的各条目中有关唐英活动的全部内容。

附录部分则汇集了几种有关唐英的陶艺成就、书画修养及其身世评价的经典资料，以便对唐氏的认识和理解更加强烈更加全面。

所收资料不可谓不全，所做工作不可谓不细致，所选版本不可谓不佳，一册在手当可了解概貌。

他的思想反映在自编集《陶人心语》中，维护皇统礼制，忠于朝廷，树立一人之本；他的戏剧才华表现在《灯月闲情》（又名曰《古柏堂戏传奇》），适应百姓观众，维护礼制，为图一己之快；他的业绩体现在"唐窑"（即景德镇官窑）瓷器上和《陶冶图编次》中，迎合皇帝贵族，事必躬亲，聊尽一官之责；他的自身修养彰显在《陶人心语手稿》，修炼自己素质，提高修养，以娱一人之快。有传世的诗文、戏剧、书画、瓷艺及语言文字作品可以为证。



云翔寺开山年代暨白鹤导施传说考

A Textual Study on the Birth of Yuxiang Temple and the Legend of White Crane

撰文／许洪新

云翔寺，旧名南翔禅寺、白鹤南翔寺、南翔讲寺等，清康熙年间以清圣祖赐额而更今名（为行文方便，以下统称云翔寺）。这是上海吴淞江北岸的一座著名古刹，位于嘉定区南翔镇。

云翔寺何时创建，似乎不是一个问题，在通常所见的一些颇具权威的新编修的史志中，除《上海宗教志》、《上海文物博物馆志》加有“相传”两字外，几乎众口一词地言其创建于南朝梁天监年间（502－519），更有直言创于天监四年的。再翻一下历史上的文献，明中叶以降的地方志，亦多一致地记载着天监创建、唐代大兴之类的文字，稍有矛盾的唯明正德《练川图记》，记载着创于唐开成四年（839）。

面对这一不易引起重视的矛盾，是采用少数服从多数或盲目服从权威机构所写所编的简单化思维，抑或予以充分的重视，深研一番，查个究竟？这是一个是否具有科学态度、是否实事求是的问题。

鉴于早期文献的匮缺，云翔寺的开山创建又与白鹤导施传说相纠合，史料发掘十分困难。经过广泛查阅迄今可见的有关文献，排比、分析了有关记述，大致梳理出有关云翔寺创建和白鹤导施传说记述变化的过程，基本弄清云翔寺的创建年代和白鹤导施传说的产生与衍化。

寺创开成，文献有据

于今可见的有关云翔寺最早史料，其实就是今天仍然矗立在南翔古猗园中的这对唐代石经幢。尽管由于日久风化，幢上刻字早已漫漶，其顶上的唐高瓘《南翔禅院佛顶尊胜陀罗尼石幢记》，也早已损毁，记文亦佚，唯清嘉庆《南翔镇志》有著录[1]。

幸而清嘉定人程祖庆据瞿氏古泉山馆所集吴中金石文字与其目睫所及，编就了《吴郡金石目》，其中辑有经幢上题刻的文字。据其所记：

> 莫少卿造经幢，在嘉定南翔。
>
> 八面拓本，高四尺五寸三分，广七寸。前经，后题名年月。正书。每面九行，行五十八字。

(1) 清嘉庆《南翔镇志》卷9《艺文·碑刻》，第135页，上海古籍出版社2003年版。

陀罗尼经经不录。

其辑唐咸通所立经幢刻字为：

唐咸通八年岁次丁亥十二月丙申朔五日庚子，建幢主弟子莫少卿，置院老僧行齐，院主僧文翛。

时泰平兴国五年庚辰三月甲戌十一日甲申，僧子湘并小师庆思、庆明重修此幢两所，永充供养。院主僧子昌舍财，刻字比丘妙聪、思职。

大元元统元年重建大殿，移幢基址向前，添新易旧，次年甲戌四月［阙］。

乾符所立经幢刻字为：

唐乾符二年岁次乙未秋八月十八日建，弟子莫少卿建此幢，永充供养。[阙]老宿僧行齐、院主僧文翛。

当院徒弟僧子湘并小师庆思、庆明，舍衣钵重修造尊胜幢两所，上下各二十四层，造行道菩萨各八身，并[阙。据《江苏金石记》阙五字]，永充供养，时太平兴国五年庚辰三月甲戌十一日甲申立。殿主僧文广、上座僧过宗、院主僧子昌。

大元元统元年岁次癸酉七月吉日鼎建太殿，因移二幢基址向前，添新易旧，次年甲戌四月吉日募缘重镌幢上经字。住持慧灯、广［阙一字］佛心妙行大师昙证重建[2]。

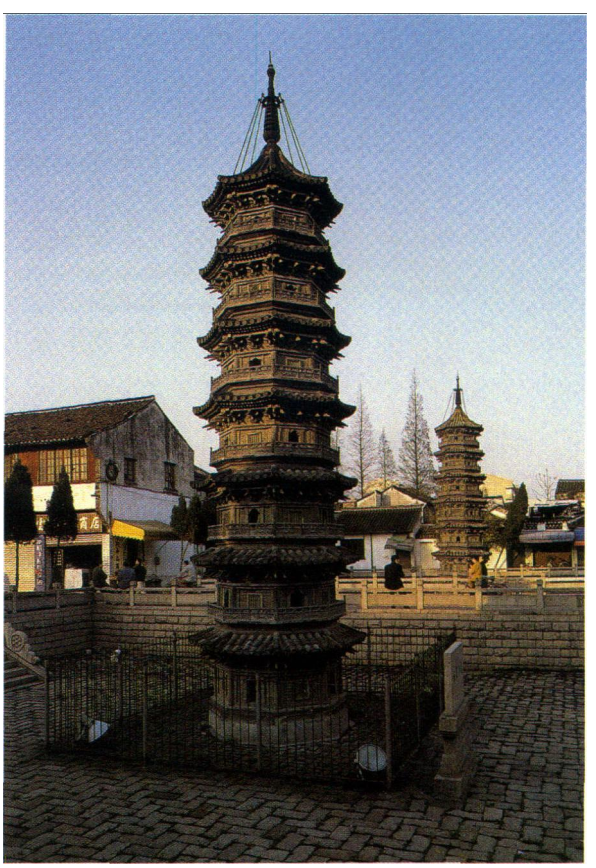
据此可知，在唐咸通八年十二月初五日（868年1月3日）莫少卿所建经幢上署名的“行齐”，乃是南翔院的“置院老僧”，也就是南翔院的创设者。这应该是有关云翔寺创建的最可靠的记载。

今见最早记有云翔寺开山年代的史籍是《吴地记·后集》，记云：

南祥禅院，在县东一百十里。唐开成四年置，后废。光化二年重置。[3]



原云翔寺大殿前的唐代经幢（现存南翔古猗园内）



原云翔寺山门外的砖塔（现于南翔镇香花桥北堍）

(2) 清程祖庆：《吴郡金石目》，光绪三年八囍斋刊本，第5页；并参民国《江苏通志稿·艺文志·金石记》，《金石六》、《金石七》，第27、34页，1927年江苏通志局版。

(3) 《吴地记·后集》第587册，第71页，台湾商务印书馆1986年影印《文渊阁四库全书》版。

此处的“县”，即昆山县。按该书中的前一条为方泰寺，位置为“县东七十里”，故可认定“南祥禅院”即“南翔禅院”，当为采访中以同音而误。《吴地记》旧题陆广微撰，陆氏生平不详，据是书《前集》中有“今唐乾符三年庚申”句，学术界断其撰于唐乾符年间；又以《后集》所记建置年代止于宋大中祥符（1008–1016）而断《后集》为宋人于大中祥符年间增修；再据《前集》中有“至大宋淳熙十三年丙午（1186）”句和《后集》中有两条“大元元贞元年（1295）”的记述，又断两集中都有南宋至元代窜入的文字。有关云翔寺的这条史料当属大中祥符年间宋人增修时所记，其时距唐开成年间约170–180年，距光化年间不足120年，在古代相对静态的社会中，当属距事不远的记载，自然较为可靠，而其意义则是补充了经幢题刻，明确了置院的具体时间，即开成四年(839)。

元代高僧弘济所撰《南翔寺重兴记》中，曾引了一条今已佚的文字，也印证了《吴地记·后集》的可靠性，其实这是从较《吴地记·后集》更早的文献中引出的，文曰：

> 案《图经》，光化二年，行齐禅师复庵于兵烬旧址。[4]

《图经》，即宋罗处约所撰《吴郡图经》。是书，今佚，文散见于后来的苏、松两府早期各级地方志中。明嘉靖《吴邑志》载：

> 处约，字纯文，华阳人。太平兴国中擢第，以大理评事知吴县，后赴阙以为著作郎，直史馆，赐绯鱼。在县日，作《吴郡图经》。[5]

据此可知是书撰于宋初太平兴国（976－984）后期至雍熙、端拱年间（984－989），所以较《吴地记·后集》要更早些。吴越钱氏于太平兴国三年纳土归宋，此书当为宋中央政权对吴地实施行政管理后的第一部地方志，其时距唐光化二年（899）仅90年，史实更为可靠。而且，该佚文与《吴地记·后集》所记后半段一致，行齐之名又与经幢题刻吻合也印证了《吴地记·后集》中的“南祥禅院”即为南翔禅院。

根据经幢题刻及该两文献与经幢题刻中院名、置院者行齐禅师之名、开成至咸通年间置院和光化二年复寺各点的两两相吻，笔者认为可以确认云翔寺是行齐禅师于唐开成四年所创，咸通、乾符间大兴时名南翔禅院，后废于兵灾，光化二年又由行齐重建。

白鹤传说，源于晚唐

白鹤导施故事是与云翔寺开山紧密联系着的一则民间传说，研究云翔寺何时创建，必须厘清白鹤导施传说的由来与衍化。

从目前所见的文献中，最先记载这一传说的是唐代陆龟蒙。陆氏生年不详，约卒于唐广明二年（881），长洲甫里人。他的记述是这样的：

> 南翔寺　白鹤南翔去不归，惟留空迹在名基；可怜后代空王子，不绝熏修享二时。
>
> 昆山临江乡有南翔寺，初，掘地得石，径丈余，当有二鹤飞集其上。僧有齐法师者，即此地为精舍，聚徒居之。鹤飞来无定方，随飞来处，其方必有人来施财作供，无一日不验。久之，鹤去不返。僧为之号泣，石上忽见题一诗云云。因名寺曰南翔。寺之西有村曰白鹤[6]。

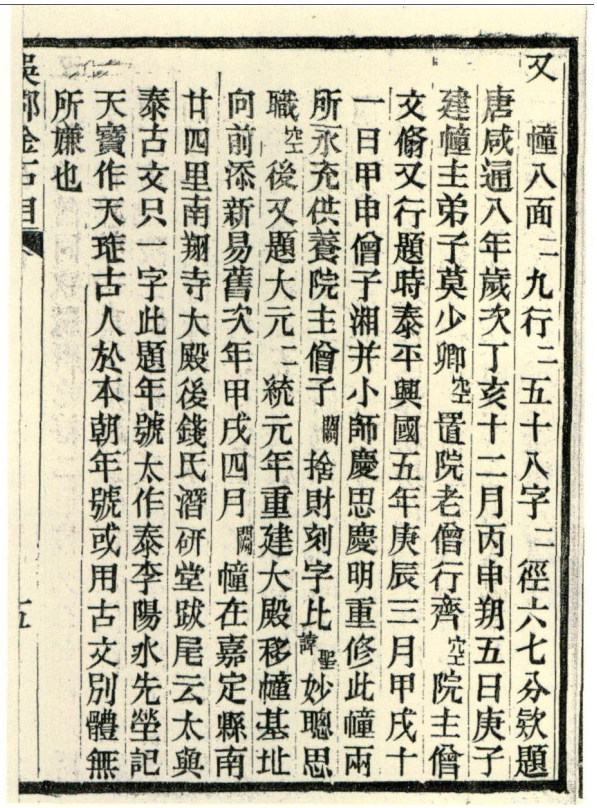
陆氏此诗此文，《甫里先生集》及《全唐诗》均不载。之后，记述该传说的是宋龚明之，龚生于元祐六年（1091），殁于淳熙九年（1182），昆山黄姑村人，其地后属嘉定。所记曰：

> 南翔寺　昆山县临江乡有南翔寺。初，寺基出片石，方经丈余，常有二鹤飞集其上，

(4) 元弘济：《南翔寺重兴记》，第138页，见清嘉庆《南翔镇志》卷10《寺观》。

(5) 明嘉靖《吴邑志》卷3《县令》，第6页上，上海图书馆藏抄本。

(6) 唐陆龟蒙：《南翔寺》，见宋郑虎臣：《吴都文粹》卷10，第17页下－18页上，台湾商务印书馆1986年影印《文渊阁四库全书》版，第1358册，854－855页。


又 幢八面二九行二五十八字二徑六七分欵題
唐咸通八年歲次丁亥十二月丙申朔五日庚子
建幢主弟子莫少卿空置院老僧行齊空院主僧
文脩又行題時泰平興國五年庚辰三月甲戌十
一日甲申僧子湘并小師慶思慶明重修此幢兩
所永充供養院主僧子闕捨財刻字比聖妙聰思
職空後又題大元二統元年重建大殿移幢基址
向前添新易舊次年甲戌四月闕幢在嘉定縣南
廿四里南翔寺大殿後錢氏潛研堂跋尾云太與
泰古文只一字此題年號太作泰李陽水先塋記
天寶作天璡古人於本朝年號或用古文別體無
所嫌也

《吴郡金石目》所载云翔寺经幢上的题刻

人皆以为异。有僧号齐法师者，谓此地可立伽蓝，即鸠材募众，不日而成，因聚其徒居焉。二鹤之飞，或自东来，必有东人施其财；自西来，则施者亦自西至。其它皆随方而应，无一不验。久之，鹤去不返。僧号泣甚切，忽于石上得一诗，云："白鹤南翔去不归，惟留真迹在名基。可怜后代空王子，不绝熏修享二时。"因名其寺曰"南翔"。寺之西又有村名"白鹤"[7]。

再后，范成大于绍熙二年（1192）成书，绍定三年（1229）刊刻的《吴郡志·异闻》中，也记了此事：

昆山临江乡有南翔寺，初，掘地得石，径丈余，常有二鹤飞集其上。僧有齐法师者，即此地作精舍，聚徒居之。鹤飞来无定方，随飞来处，其方必有人施财作供，无一日不验。久之，鹤去不返，僧为之号泣，石上忽有题一诗，云："白鹤南翔去不归，惟留空迹在名基。可怜后代空王子，不绝熏修享二时"。因名寺曰南翔，寺之西有村曰白鹤[8]。

这些记载都一无具体朝代，二只称有"齐法师"，龚、范两人明显地采录陆氏所记，尤其范氏所记几与陆氏记述完全相同。

据清代南翔人顾瑞麐，唐代刘绮庄《昆山编》中也记有白鹤传说，顾氏曰：

南翔寺鹤迹石，相传梁天监时，高僧德齐思营兰若，随有双鹤南来，飞翔于此，施者千亿，遂成雄刹。厥后，有僧行齐嗣兴，二鹤驯扰不去，亦如德齐故事，唐人刘绮庄《昆山编》多载之[9]。

今因《昆山编》未见，难知其详。考刘绮庄其人，明嘉靖《昆山县志》有传，云其"毗陵人，为昆山尉，研究古今，纂记浩博，作类书百卷行于世，名《昆山编》"[10]。《全唐诗》又记其"宣宗时官州刺史，集十卷"[11]，并存诗三首。《唐诗纪事》谓其善诗，尤工乐府，与白敏中、崔元式、韦琮友善[12]。《新唐书》记其有《集类》百卷，《刘绮庄集》十卷[13]。据此，刘绮庄于唐宣宗朝即大中年间（847－860）时任州刺史，之前任过昆山尉，也就是与陆龟蒙同时代。他在含嘉定在内的当时昆山地区任职的年代，也正是在大中末年即860年前的十余年中。《昆山编》似以昆山地区掌故为主，那末其中的白鹤导施传说也应是刘氏在那个时候听说的，这正是行齐创寺之后。如果此断不谬，那末，白鹤导施传说的产生便可断于此时。即在行齐建精舍后的十数年间，至咸通大兴

(7) 宋龚明之：《中吴纪闻》卷3，第64–65页，上海古籍出版社1986年版。

(8) 宋范成大：《吴郡志》卷46《异闻》，台湾商务印书馆1986年影印《文渊阁四库全书》版，第485册，第304页。

(9) 清顾瑞麐《鹤迹石赋》，见清嘉庆《南翔镇志》卷10《寺观》，第145页。

(10) 明嘉靖《昆山县志》卷9，第2页上，上海古籍书店1963年影印本。

(11)《全唐诗》卷563，第1441页中，上海古籍出版社1986年版。

(13)《唐诗纪事》卷54。

(13)《新唐书》卷59《艺文志》，第166页；《新唐书》卷60《艺文志》，第169页，上海古籍出版社、上海书店1986年版。

之前夕，已流布颇广，寺遂以“南翔”而名。

《昆山编》书今虽未见，但据陆龟蒙与龚明之、范成大的记述，大致可判断其内容不会超出陆龟蒙等人所记。

吴地多鹤，则是白鹤导施传说产生的客观条件。吴地因多鹤，故多有鹤坡、鹤沙、鹤窠、鹤鸣桥、白鹤诸地名，亦多如云间陆云、陆机之类好鹤故事；鹤又历来被视为神物。行齐师徒弘法有方，里人敬佛，乐于布施，如莫少卿等大力捐输，人们将此与常见的白鹤翔舞现象联系了起来，其中更不乏文人的加工，如添赋诗作，这便产生了白鹤导施的传说。

修志不审，传说变“真”

云翔寺既创于唐代开成四年，那末，梁代天监之说究竟何来？

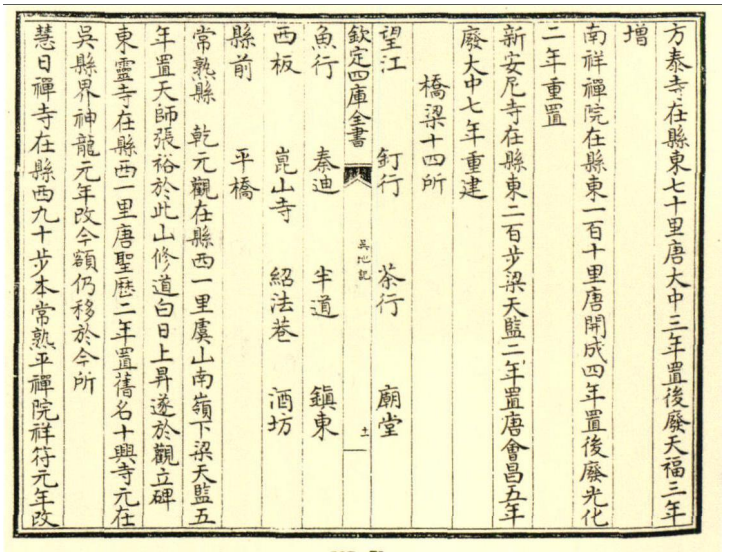
“假作真时真亦假”。世上常因假的错的一再重复，竟被当成了真的对的。历史常因人事沧桑、文献误载，而导致真相长期湮没。

北宋之后，因朱长文《吴郡图经续记》没有记述云翔寺，范成大《吴郡志》也没有记及其创建年代，两宋间有否异说，不知其详。据今存文献，则是元代开始出现不同的记载：

一是后至元三年（1337）弘济在作《南翔寺重兴记》时，不仅提出寺创梁天监之说，还出现了“德齐法师”之名，记曰：

> 梁天监间，比丘德齐法师开山，时二鹤至止，若有所感。寺成，鹤乃翩跹而南，地以南翔称，《郡志·异闻》记之为审。(14)

一是释纯让明言创于天监四年，其《南翔寺诗》云：


方泰寺在縣東七十里唐大中三年置後廢天福三年增
南祥禪院在縣東一百十里唐開成四年置後廢光化二年重置
新安尼寺在縣東二百步梁天監二年置唐會昌五年廢大中七年重建
橋梁十四所
望江　釘行　茶行　廟堂
欽定四庫全書
魚行　泰迪　半道　鎮東
西板　崑山寺　紹法巷　酒坊
縣前　平橋
常熟縣　乾元觀在縣西一里虞山南嶺下梁天監五年置天師張裕於此山修道白日上昇遂於觀立碑
東靈寺在縣西一里唐聖歷二年置舊名十興寺元在吳縣界神龍元年改今額仍移於今所
慧日禪寺在縣西九十步本常熟平禪院祥符元年改

《吴地记·后集》书影

> 天监四年萧梁朝，齐公老禅摩云霄。铁锡飞来槎浦上……阴赞经营成佛寺。(15)

显然，弘济是以已经民间丰富改造成梁、唐两次白鹤传说曲解了范成大的《吴郡志》所记，从而写下了“寺创梁天监”的文字，并将群众口头塑造的“德齐”变成了文献人物。但他也是心存怀疑的，故又写下了一句：“岂两齐公异世同文者欤？”(16)不过，最终他仍曲从传说，将文献与传说调和起来，提出：寺开创于梁天监年间，而“唐开成间，锡今额”(17)。至于纯让将创寺年份定格于天监四年说的原因另见下文评析。然而，对寺创天监之说，明初修志者并不认同，如洪武《苏州府志》虽记有白鹤翔舞传说，但关于创寺时间依旧是“唐开成四年”，开山祖师记的也是行齐(18)。

明正德元年（1506）王鏊主纂的《姑苏志》，首次将白鹤导施传说和天监创寺说正式记入地方志，并言创寺人为“得齐”。但志中又有“或云寺初未名，唐开成四年，行齐禅师见双鹤翔集，若有所依者，因驻锡于此，增修梵宇。一日，笑曰：‘吾事毕矣，鹤如之何？’鹤翱翔南去，遂名”(19)一段，基本因袭弘济之说。应该指出王

(14) 元弘济：《南翔寺重兴记》，见嘉庆《南翔镇志》卷10《寺观》，第138页。
(15) 清嘉庆《南翔镇志》卷10《寺观》，第142页。
(16) 元弘济：《南翔寺重兴记》，见清嘉庆《南翔镇志》卷10《寺观》，第138页。
(17) 元弘济：《南翔寺重兴记》，见清嘉庆《南翔镇志》卷10《寺观》，第138页。
(18) 明洪武《苏州府志》卷43，第15页下，上海图书馆藏抄本。
(19) 明正德《姑苏志》卷30，正德元年初刻本，第33页下－34页上，上海图书馆藏。

鏊所据底本原是都穆和张习在弘治年间形成的并经吴宽主裁的遗稿[20]，对于云翔寺之类的微观资料，负责访撰嘉定部分的原稿作者都穆自然比王鏊更加熟悉，三年后即正德四年，都穆在其主纂的《练川图记》中，却将王鏊的记述又倒了过来，所记为：

> 唐开成四年，僧行齐即其地作精舍，……或云寺建于梁天监中，其易名则始于齐耳[21]。

相隔不足四年所刊刻的两部志书，同条内容的记述有此矛盾，至少反映了到都穆所处的正德年间，除据“或云”即传说外，并没有实据可证寺建于梁天监年间。

大约是后来修志者多简单因袭旧志的缘故，明正德之后的各级地方志，除明嘉靖、清嘉庆两种《嘉定县志》因未见外，全部记作梁天监年创寺了。然而，值得注意的是各志所记都十分混乱。如明万历、清康熙十二年（1673）两部《嘉定县志》记作“梁天监中”“僧行齐即其地作精舍”[22]，将行齐这位高僧从唐代提前到了南朝梁代。大约是后来的修志者发现了这一矛盾，从康熙三十年《苏州府志》、康熙年间成书的徐崧《百城烟水》起，又都将“行齐”改作了“德齐”[23]。清乾隆《嘉定县志》则记为梁天监德齐开山，唐开成行齐等增拓，奠定了以后各志书记述的基本模式和德齐、行齐并存的格局[24]。

稍有不同的是清嘉庆《直隶太仓州志》，该志主纂者王昶也是当时的一位金石、史学大家，他一方面因循梁天监开山说，但将“德齐”改为“得齐”；另一方面在记述行齐止锡和白鹤导施传说后，又说：“按此，是南翔寺名非始于梁，即始于唐”[25]。多多少少流露了抱有疑惑，只是没有去亲自探究而已。对一部卷帙浩繁的州志而言，一座寺院的创建年代只能算小问题，自然不可能充分顾及。

此后各志，包括新编史志，都只是简单抄袭乾隆《嘉定县志》的记述模式。于是，假的错的便成了“真”的“对”的了。

缘何白鹤导施传说会升唐为梁呢？后人又缘何对此又乐于接受，以至没想到要去查一下矗立殿前的经幢实物及拓片呢？

人多有好古之心，而梁武帝又是中国好佛第一帝，一生四次舍身入同泰寺为奴，素有“皇帝菩萨”之称，还曾提出过欲自任僧官。自其于天监三年发布《舍事李老道法诏》[26]，归为佛弟子之后，即于次年起大兴佛寺，开创了江南佛教发展的一个黄金时代。因此，人们将一些稍有历史的古刹名院归于他的提倡，甚至直接定位于天监某年，这显然是一种文化现象，这正是白鹤传说被移植至梁天监年间和产生寺创天监或天监四年说的文化根源。

在那个时代，传说的力量是惊人的，“当是时震旦之士，毋论缁白，咸以二齐公为一身，而后双鹤之即为前双鹤也，其语留珠林中甚著。”[27]当然，一些有识之士对这种将传说替代历史的简单化行为，是姑妄言之，姑妄听之的，明代王世贞记中就有“云鹤之游也，留诗于刹之楣，《郡乘》载焉，以其俚或傅会，置弗录。”[28]

---

[20] 明王鏊：《序》，正德《姑苏志》。

[21] 明正德《练川图记》卷下，1928年周承芝据正德四年初刻本钞刻油印本，上海图书馆藏。

[22] 参阅明万历《嘉定县志》卷18，万历三十年初刻本，第7页上；清康熙《嘉定县志》卷13《寺观》，康熙十二年初刻本，第10页下。

[23] 清康熙《苏州府志》卷40，康熙三十年初刻本；清徐崧、张大纯：《百城烟水》，江苏古籍出版社1999年版，第427页。

[24] 清乾隆《嘉定县志》卷12《寺观》，乾隆七年初刻本，第30页下－31页上。

[25] 清嘉庆《直隶太仓州志》卷51《寺观》，嘉庆七年初刻本，第44页上。

[26] 一作《舍道归佛诏》，见《广弘明集》卷4。

[27] 明王世贞《重修南翔讲寺记》，见清嘉庆《南翔镇志》卷10《寺观》，第139页。

[28] 同上。

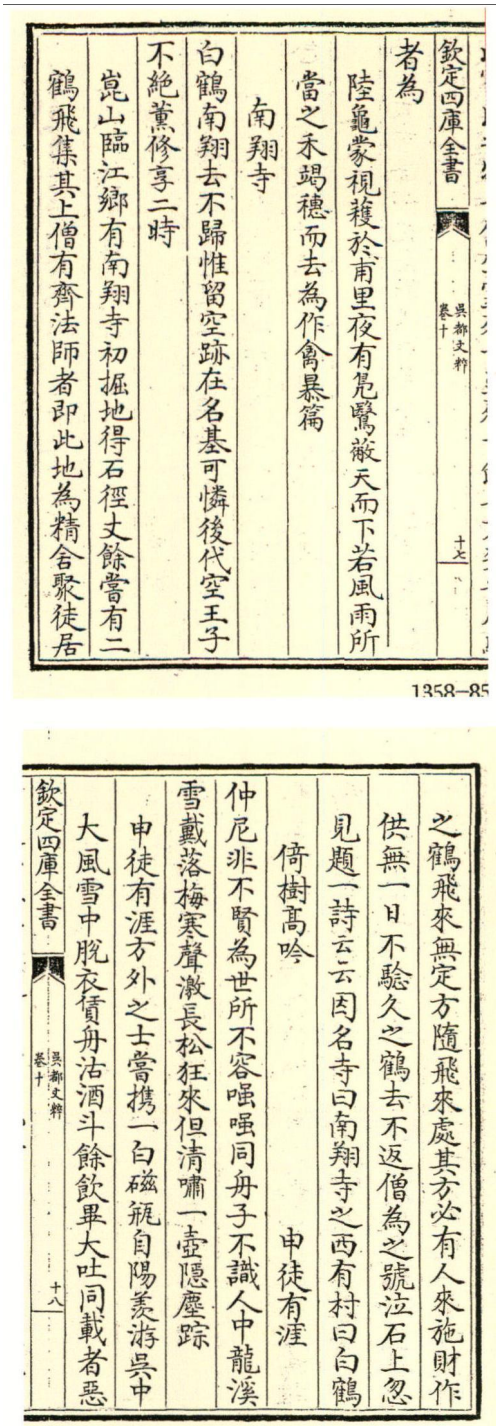
用志当慎，深以为训

综上所述，根据于今所见的文献资料，云翔寺始于唐开成四年行齐所建的精舍，于咸通前后得莫少卿之助而大兴，并以白鹤导施传说而行得名“南翔”，是一座至今已有1170年历史的古寺。梁天监说只是民间传说，相传的开山祖师德齐禅师，只是一位传说中的高僧。元代弘济等人误传说为史实，将此载入文献，明代正德以后修志者又多不审，遂使后来的地方志都作了误记。

白鹤导施传说产生于行齐创寺之初，即开成四年至刘绮庄在昆山的大中年间，唐陆龟蒙、刘绮庄，宋龚明之载入笔记，《吴郡志》亦作“异闻”采录；经长期流传，至宋元之交丰富为梁天监德齐开山、唐开成行齐大兴的两度导施，元初记入弘济碑记与某些诗作，明代中叶起正式载入地方志，并被作为梁天监创寺之依据。纂撰者的不审，导致贻误后人。

笔者认为，在古代，文献复本原少，兵燹水火无情，尤在越代之后，湮没佚失，殊所难免。当时又无公共图书馆，私家收藏秘不示人，修志治史因未见而多漏，诚可谅矣。但万不可以想当然，裹足于错综复杂的历史现象面前，不作踏实探究。志书记载颇多源自访稿，羼入传闻亦难避免，故对旧志亦要广搜排比，遇见矛盾异说，务必认真剥离，故方志大家章学诚极重“考证”、“征信”，强调“取舍贵辨真伪”[29]。修志撰史万不可以传说为信史，贻误后世；务求以严谨的科学态度，尊重历史，写真求实。

研究云翔寺创建历史，对于实事求是地发掘该寺文脉源头，厘清其发展脉络是很重要的；弄清云翔寺创立的时间，对研究南翔与嘉定地方历史也有十分重要的学术意义，正由于云翔寺的创立，并得名于白鹤导施传说，其地才有“南翔”之名，并发展至“宋元之间”得以“创”建为镇[30]。明确云翔寺创立时间，对于正确评估古代上海吴淞江以北地区社会发展和佛教传播状况亦有一定的意义；梳理白鹤导施传说，对研究民间传说、民俗文化及其与佛教文化之关系，也都很有价值。至于长期被志书误记一事，更足为今天修志用志者戒：修志须缜密，用志当审慎。


欽定四庫全書
吳都文粹 卷十
者為
陸龜蒙視穫於甫里夜有鬼驚蔽天而下若風雨所
當之禾竭穗而去為作禽暴篇
南翔寺
白鶴南翔去不歸惟留空跡在名基可憐後代空王子
不絕薰修享二時
崑山臨江鄉有南翔寺初掘地得石徑丈餘嘗有二
鶴飛集其上僧有齊法師者即此地為精舍聚徒居
之鶴飛來無定方隨飛來處其方必有人來施財作
供無一日不驗久之鶴去不返僧為之號泣石上忽
見題一詩云云因名寺曰南翔寺之西有村曰白鶴
倚樹高吟　申徒有涯
仲尼非不賢為世所不容嗤嗤同舟子不識人中龍溪
雪戴落梅寒聲激長松狂來但清嘯一壺隱塵踪
申徒有涯方外之士嘗攜一白磁瓶自陽羨游吳中
大風雪中脫衣賃舟沽酒斗餘飲畢大吐同載者惡

《吴都文粹》书影

(29) 清章学诚：《修志十议》，见赵庚奇编《修志文献选辑》，第26页，北京燕山出版社1990年版。

(30) 清光绪《嘉定县志》卷1《疆域志·市镇》，1927年刻本，第18页。

西城里与大风堂

Xi Cheng Li and Da Feng Hall

撰文／罗泽国

曾有诗赞："欲向诗中寻李白，先从画里识张爰"。张爰即张大千。此诗把他比喻为"画中李白"。张大千作为20世纪中国画坛的佼佼者，山水人物花卉翎毛，无不精妙；工笔写意水墨重彩，形神兼备。他追溯宋元明清历代巨匠之遗韵，研习之深，参悟之透，皆显示于笔下，绘就前辈大家的各各风情，个个神美。他集传统之大成，臻"化古人为我有"之境。画坛大家徐悲鸿曾评价张氏为"五百年来第一人"。此誉不为过。

名播天下的大风堂

"海角天涯鬓已霜，挥毫蘸泪写沧桑；五洲行遍犹寻胜，万里归远总恋乡。"

上海，正是这位"画仙"的第二故乡；西城里——上海马当路278弄，是张大千生根、开花、结果的地方，也是大风堂诞生之地。

1923年，24岁的张大千从四川内江到松江，再到上海，寓居马当路西城里16号。西城里16号，是典型的老式石库门弄堂房子。坐北朝南，二上二下，外面有高高的砖墙，屋面铺着青色的蝴蝶瓦。楼下正中的一间是客堂，六扇落地长窗的上下两端装有可脱卸的木槛。这里兼作张大千的卧室，前面是天井，后面是灶间。

客堂上层是客堂楼（又称前楼）。事有凑巧，当时已蜚声画坛的黄宾虹就寓居于此。于是，张大千和黄宾虹，一下一上，一老一少两位画家，在此结下了画缘，从此成为"忘年交"。

与16号一墙之隔的17号，是张大千的兄长张善孖的寓所。两个天井是打通的，两个客厅也是打通的，17号楼下的客堂间就成了兄弟俩的画室，四周墙上挂满了他们兄弟两人的作品。客堂中央的画桌是特制的，非常大。善孖特别善于画虎，并在天井里养了一只小老虎。他时常约大千在一起静静地观察老虎的各种形态，使笔下的老虎栩栩如生。

张大千原名正权，后改名爰，又名季爰，四川内江人。他曾出家松江禅定寺，住持逸琳法师为他起法号"大千"。三个月后还俗回来后，张大千将法号作为号，别号"大千居士"。

回到西城里后，张大千先后拜曾农髯和李梅庵为师，学习书法和绘画，没有几年，便"青出于蓝而胜于蓝"了。



今日西城里

1925年，张大千的第一次个人画展在上海宁波同乡会的大厅里举行。展出作品以山水为主，另有花卉、仕女，不多不少，刚好100幅，不到3天，就全部售罄。张大千在沪声望日隆，在中国画坛的地位也日益显赫起来，有人誉之为："南张北溥"，也有人赞之为"南张北齐"，将他与北方善画山水的溥心畬、齐白石相提并论。

这时，张大千将自己的书斋取名为"大风堂"，有人认为"风虎云龙"，是因善孖画虎取的，其实不然，张大千曾购得明清画家张风的画，张风擅画人物、山水、花卉，亦工肖像，兼长诗词，这使大千钦佩不已，因彼此都姓张，都是画画的，因此，张大千将张风的字用来命名自己的书斋，以纪念"五百年前是一家"的张风。

仿石涛画起家

上世纪20年代的上海滩，画家和收藏家们掀起了一股石涛热。学石涛笔法，收藏石涛书画，成为一种时尚。张大千也是这股石涛热的追随者。他学石涛确是发自内心的对石涛画的喜欢和热爱，而生活所迫也是其中因素之一。

一天，著名的山水画家黄宾虹到张大千老师李梅庵家观赏石涛真迹。他的鉴赏功力同他的作品一样，威震全国。一边看，一边赞不绝口，仿佛除了石涛，天下就没有画家了。站在一旁的张大千不平起来，冲口说了一句："黄老，石涛的画我也能画！"黄宾虹一听，抬头看了看这个青年，摇摇头，没有搭理张大千，依然赏画。两天后，黄宾虹又兴冲冲地来到李梅庵家，高兴地说："梅庵公，今天我花钱不多，买了一幅石涛真迹。"说着，就将画展了开来，梅师伏案细看，还未开腔，张大千发言了："这是什么石涛真迹，是我的仿作。"

黄宾虹一听这话，浑身发抖，气得一句话也说不出来，梅师也发怒了。张大千说："的确是我画的，揭开画的右下角就知道了。"他一边说，一边揭开绫边，在宣纸右下角的背面，果然有一米粒大小的"爰"字。这一下，两位先生都怔住了，相对无言……

原来，张大千那天受了黄的冷落，关起门来临石涛，挑选了两幅送到城隍庙字画店，经过裱画师傅的一番处理，"石涛真迹"就这样出来了。想不到竟能骗过鉴赏名家黄宾虹。

后来，张大千在城隍庙地摊上买回了不少石涛真迹，经黄宾虹一点拨，才知道是假的。此时张大千认识到，要学石涛，仿石涛，肚皮里没有货色不行，自己以前实在是太狂了。

此后张大千的案头，多了一叠叠线装书，一本石涛著《苦瓜和尚话语录》，被翻得破破烂烂。这本书给了张大千极大的影响，从生活中提炼素材，从大自然中撷取精英。"外师造化，中得心源"的艺术主张，张大千一生受用。此时的张大千已不是先前的张大千了，艺术水平大大提高，仿石涛画已经达到了随心所欲的程度。

学画，买画，这笔开销很大，署上自己名字的画又不好卖。这时张大千心想，走自己的路，仿石涛画，这才是生路一条。就这样，张大千下定了决心，在上海书画市场掀起了一股明波暗涛。

一批批古色古香、惟妙惟肖的石涛字画涌进了上海书画市场，一些附庸风雅的达官贵人，一些喜欢中国字画的日本人，一些道行较浅的收藏家，都从荷包里掏出大把的票子买进"石涛真迹"。当然，把戏不能耍得太久，而且造假也不能太多，一些有识之士识破了假画，追根溯源，追到了住在法租界西城里的张大千门上。

在历史上留下了浓墨重彩一笔的少帅张学良将军，就是其中典型的一例。20世纪20年代后期，张学良曾广购石涛的画，结果大半是张大千造的假。张学良知道后，并未发怒，反而哈哈一笑，有心结识这位造假能手。不久，张学良到上海，借宴请全市名流之际，也向张大千发去一份请帖。张大千接到帖子，急得如热锅上的蚂蚁。他估计是石涛假画出的问题，但又不能不去。于是，张大千告诉家人，如逾期未归，要赶快设法搭救。宴会结束时，张学良拉起张大千对众人说："这就是仿石涛画的专家，大名鼎鼎的张大千先生。我收藏的古画中，就有好多是他的杰作。"张大千这才放下心来。宴

会后，张大千感慨："张将军这人，不错！"60年后，张学良、张大千、张群和王新衡，是闻名台北的"三张一王"转转会会员。他们轮流做东，谈天说地，评诗论画，经史子集，诸子百家，极少谈论政治，成了非常要好的朋友。

大风堂里"大家"多

20世纪20年代就与张善孖、张大千兄弟住在一起的国画大师晏济元先生，为了圆回归西城里之梦，1998年9月8日，98岁高龄来沪举办画展的晏老来到了西城里，在17号里写下了"圆梦"二字。

晏老在上世纪70年代深有感触地说："每逢节假日，我去张家闲谈，看画或借书画临摹，因受到张氏兄弟刻苦钻研书画孜孜不倦精神的影响，从而对书画研炼的意志更加坚定。所以，不管在任何艰难的环境里，总是笔不离我，我不离笔，数十年如一日。"

上海文史研究馆馆员，著名书画家徐伯清先生，以其徐体书法享誉书坛，尤以小楷最具代表性，被誉为"中国当代第一"。徐伯清先生19岁时，拜张大千为师，学习书画。但徐老对书法情有独钟，对此，张大千备加鼓励，并盛赞现代小楷写得最好的当推沈尹默和吴湖帆，他俩超过了古人。张大千十分推崇谢稚柳的书法，就介绍徐伯清向谢学字。徐伯清先生在2001年发表的一篇文章中说：能在书画艺术上有所成就，饮水思源，归根结底要感谢张大千老师的谆谆教诲。尤其是大千先生还介绍沈尹默、吴湖帆和谢稚柳等大师给晚辈。年轻时交得幸运名师，但所取得的一切，根在大千先生。

百岁画家王康乐先生，也是享誉海内外的大画家。1945年，王康乐在西城里张善孖住宅设宴，拜张大千为师，成为大风堂的弟子。70年后，王老回忆说："在我的三位老师中，使我得益最多的是黄宾虹先生，从张大千学画的时间虽然很短，但收获也很大。"

张大千的入室弟子，有"郁牡丹"之称的郁文华先生，是1948年10月在西城里张宅举行的拜师仪式。张大千去世后，他在大陆的弟子成立了大风堂书画研究会，顾福佑、陈从周先后任会长。2003年春，曾担任大风堂书画研究会常务副会长的郁老被推为第三任会长，一如既往地致力于继承和弘扬大风堂艺术。



川籍画家晏济元先生1998年9月8日在西城里17号写下"圆梦"二字

从西城里走向世界

1923年，张大千住进了马当路西城里16号。1925年，在上海宁波同乡会举行第一次个人画展。1933年，张大千作品参加在法国巴黎波蒙博物馆举行的"中国近代绘画展览"。其《墨荷》被该馆购藏。《江南小景》被莫斯科博物馆购藏。

张大千1948年10月离开西城里，与郎静山一起前往台湾，再也没有回来。

1958年张大千在圣保罗举行画展。被纽约国家艺术学会公选为世界第一大画家，授予金质奖章。1968年，台湾中华学术学院授予张大千名誉哲学博士学位。1974年，美国加州太平洋大学授予张大千人文博士荣誉学位。

人的生命是有限的，艺术的生命是无限的。张大千，这位中国的画家，无论是继承还是创新，是在故国还是在异乡，他始终眷恋着他的根，为做一个中国人而自豪。他是一位热爱祖国的普通中国人，但他用自己的生命创造了一个充满永恒生命力的艺术的大千世界。■

《上海名人故居》的艺术审视与人文价值

The Art Sight and Cultural Value of the book Former Residences of Celebrities in Shanghai

撰文／陈燮君

上海画家陆志文先生耗时十余年，创作百幅“上海名人故居”系列绘画作品，汇成画集《上海名人故居》，定格瞩目的城市人文资源，再现苍浑的城市名人时空，解读鲜明的城市文化性格，探研跌宕的城市历史脉动。在画集《上海名人故居》中，画家用绘画语言诠释了名人故居的历史元素和人文价值，凝聚了画家对名人故居的艺术审视和文化演绎。一册在手，感慨万千，笔者欣然写下《如梦令·志文绘名人故居感言》：“常走城市深巷，记录故居意象。兴酣忘回返，聆听历史回响。寻访，寻访，放飞翩然遐想。”



陈楚湘旧居

一位艺术家围绕名人故居的艺术轨迹

名人故居集散历史足迹，吐纳人文信息，见证城市演进，留驻岁月屐痕。

陆志文作为一位艺术家，围绕名人故居进行了连年的寻访和创作，在足尖和笔下亦集散了历史足迹，吐纳了人文信息，见证了城市演进，留驻了岁月屐痕，在历史和时空轨迹上重合了艺术轨迹。艺术思考先于绘画践行，他在上海大学美术学院执教时，孜孜不倦地潜心于“鹤魂”、“水乡”、“母爱”、“茶馆”、“石库门”、“欧行”等系列的中国画创作，佳作连绵，硕果累累。十余年前，他把艺术眼光停留于上海名人故居，认为上海人文荟萃，城事沧桑，有多少故居，烟锁小楼，令人凝眸，是上海这座历史文化名城的独特的人文资源。

那一幢幢风格迥异的住宅不仅留下了匠心独具的建筑艺术，而且承载了历史的风景、人生的分量、社会的口碑和文化的意境。十余年间，他收集积累了大量资料和创作素材，经对上海名人故居进行艺术审视和人文价值探究，走访名人故居200余处，并远赴欧洲进一步探寻故居特色，提炼上海名人故居的个性绘画语汇和东方神韵。同时，他在绘画技法上也更趋成熟，在表现方法上更富个性。2007年下半年上海文化发展基金会把上海名人故居系列绘画作品列为资助项目以后，更获动力，创作状态更佳，终于以画汇文，以艺联史，实现承诺。


陈云故居

画集《上海名人故居》的作品颇有艺术特点。

融汇情景、表述沧桑为其一。在画中，名人的声音容貌留驻故居，昔日风采汇入历史，行为屐痕化为情景，生活往事传为旧闻。《张闻天故居》春意盎然，台阶洁净，虽经岁月沧桑，依然守着阳光；虽然主人远离，依旧温馨和煦；虽然花开花落，张闻天幼年栽植的两棵美人蕉依然绿衣舒卷。《沈钧儒旧居》浸透了历史风雨，蕴含人文风骨，驻足旧居，顿现当年之景。《陈毅住宅》绿荫环抱，情景交融，入口门廊夺目，建筑形体简洁，装饰艺术派风格明显，画面把诗意燃烧的生活和新中国建立之初的激情岁月糅合互融。《黄兴旧居》描绘了仿意大利文艺复兴时期新古典主义风格的“黄公馆”，大理石台阶，花岗石外墙基脚，隐寓了旧居主人戎马生涯之壮丽情怀。

斑驳飞影、彩墨淋漓为其二。斑驳飞影、彩墨淋漓的画风，让人在不经意间走入精心设置的时空间。《茅盾寓所》画得虚实互生，斑斓奔放，在斑驳飞影中凸显当年寓所主人的激情岁月。《郭沫若旧居》用具象意象化、对象斑影化的富于创意的绘画语言，画出褐红色清水墙砌筑的外墙和拱券式的大门入口及窗楣，庭前山石，园内花草，可谓诗意盎然。《柳亚子旧居》在斑驳飞影中透出婉丽气韵，在彩墨淋漓中融入澹远空灵，气格高朗，意度潇洒。用奇崛浑然、恬澹清逸的气象显示了旧居主人的隽骨天奇、爱国情怀。《刘晦之旧居》画得浑厚凝重、苍润清新。中国式二层砖木结构的八角飞檐式楼台，系传统私人藏书楼旧址。画中叙述简远，荡漾秀雅，沉雄逸迈。

巧生百态、凸显神韵为其三。画家深谙“注重百态，凸显神韵”之道，在画中注重活而不滞，变而见灵，奇而不怪，巧生百态，凸显神韵。《陈云故居》画得宛转动人，烟雨弥漫。传统的江南水乡人家，青瓦白墙，依水而居，让人触景生情，枕水听声，缅怀前辈。《夏衍旧居》画出了“势奇绮而分驰，散委曲而得宜”，记录了上世纪30年代初旧居主人的革命生涯和石库门的“左联”情



鲁迅故居

结。《周谷城旧居》，典型的英国古典式建筑，绿树成荫，欧风扑面。此画在如丝相持中求奇逸，在水色淋漓中求幽邃，在知白守黑中求境界，在松灵雄浑中求吟咏。

清朴沉静、笔意洒脱为其四。作品注重把握经过岁月洗礼后的老房子的平远简澹，经过历史穿透后的生活图卷的清朴苍劲，经过思想激扬后的名人气息的沉静郁勃，经过艺术提炼后的作品的笔意洒脱。《张学良公馆》，西班牙式三层独立花园洋房，红瓦白墙，楼前有一大花园，有马尼拉式草坪及秋千架。此画绿紫树荫映红瓦，丹青走笔融清疏，静观春秋汇浑沦，驾驭天趣见洒脱。《邹韬奋故居》画得秀润朗畅，平和祥逸，峭健挺峻与淡雅沉着相兼，萧疏淡泊与洒脱磊落并举，璀璨华润与空谷有声结合，气韵奔放与宽厚清淳互生。《朱学范旧居》画得清朴静秀，温文古雅，韵味旷达，深稳洒脱。

名人故居
对于一座城市的人文意义

《上海名人故居》以充分的调查、系统的研究、人文的概括、形象的塑造，艺术地再现了联系城市生命、反映城市性格、蕴含文化故事、对城市进行文化反哺的名人故居，积极开发了灿若星河的城市文化资源，精心描绘了亟待探索的城市文化时空，努力汇聚了续写历史的城市精神动力，悉心激活了弥足珍贵的城市成长智慧。

一是名人故居的探索研究和艺术再现对于上海城市文脉的揭示具有重要意义。上海是国务院公布的历史文化名城，绵延六千年，拥有丰富的历史文化遗产，已经调查登录的不可移动文物达4000余处，全国重点文物保护单位19处，上海市文物保护单位163处，上海市优秀历史建筑571处，区县级文物保护单位308处。名人故居、民族工业文化遗存、革命文化遗存、优秀近现代建筑与历史风貌区已成为近现代上海四大文物资源。

名人在上海的汇聚与名人故居的城市学、历史学、文化学、社会学研究，离不开中国民族工业的兴起、革命斗争的风起云涌、优秀近现代建筑与历史风貌区的建造、形成与发展。随着鸦片战争以后的对外开埠，上海倚江枕海的地域优势开始显现，这一时期，欧风东渐，西方物质文明输入，西方生活方式潜移。城市空间拓展，人口膨胀，工商发达，租界扩大，城市附近“市集”兴起，移民群体消长……。花园洋房、公寓住宅、里弄住宅和简房棚户四类民居建筑并举。在都市化进程中市民心态变化，社会价值观念渐变，出现了新的都市习俗。社会存在决定社会意识，文化—科技—经济—社会的动荡性互动造就了“上海名人”。

《上海名人故居》中的一些“名人”及其故居是在这样一个社会大背景下应运而生的，他们的崛起又对上海这座城市产生了深刻的影响。《盛宣怀住宅》，原址坐落于淮海中路，呈新古典主义风格，三层砖木结构，大花园内有大理石喷水池、草坪和假山。原系德国商人拥有，第一次世界大战爆发后，宅主回国将房产转让盛宣怀，抗战后，盛宣怀之子盛重颐在生意上惨败，不得不将房产转卖。《荣德生旧居》，见证了上海“纺织大王”、“面粉大王”荣德生家族沉浮于上海滩肃沉冷峻之春秋。《陈楚湘故居》，为西班牙式带巴洛克风格的独立花园洋房，屋面高低错落，圆筒瓦屋石、檐口齿纹带和罗纹双柱、罗马式柱头、半圆的窗顶山花、圆拱门套等显示十足的欧式情调。庭院里的湖石驳岸、假山堆砌又体现了中西合璧和中国传统文化情绪。陈楚湘为浙江镇海人，继承父业经营烟草公司，生产的美丽牌香烟为上海滩名牌香烟，其公司为抗战前规模最大的民族卷烟企业。《董竹君旧居》，为愚园路上英国独立式乡村花园洋房。董竹君先后创办四川黄包车公司、女子织袜厂、上海群益纱管厂、锦江川茶馆和锦江茶室，因同情和支持革命，被誉为“中国红色资本家”。《何东住宅》，位于陕西北路，为两层混合结构仿英国文艺复兴时代建筑。何东曾是汇丰银行和上海黄浦船坞公司的大股东，在数十家企业投资并担任董事。

二是名人故居的探索研究和艺术再现对于上海城市文化故事的梳理具有重要作用。20 世纪前半叶的上海，城市的开放、社会的动荡、文化设施的进一步营建、新式文化事业的兴起、文化人才的聚散，松动了原有的文化发展之链，更新了文化观念，重组了文化氛围，改变了文化环境，重塑了市民和知识分子的文化心态，新文学、新剧、现代出版业、都市教育、电影事业、市民文化、城市流行文化、新闻传播、人文社会科学、科学技术、城市建筑和体育事业有了新的变化发展。国外文化思潮和观念的传播日益增强，英国著名哲学家和政治活动家罗素、美国教育家门罗、美国哲学家杜威、世界著名物理学家爱因斯坦、印度著名诗人哲学家泰戈尔等先后访问上海，进行演讲、讲学等文化活动，促进了中外文化交流。近代西方先进的科学技术率先在上海引进与推广，西学传播基地崛起。学术文化演变，海派艺术斗艳，新型知识分子群开始形成，大众文化体现活力，娱乐出现新时尚。20 世纪初始以来上海这座特大型城市综合指标的急剧跃迁为文化的发展提供了极大的挑战和机遇，为文化艺术教育出版等领域的名人的崛起营造了环境和平台。

《上海名人故居》中的一些名人及其故居是在这样的社会文化环境中破土而出的，他们的崛起对上海这座城市的发展产生了极为重要的推动作用。《鲁迅故居》宽和庄重，自然浑朴，意态清逸。位于山阴路上的鲁迅故居为砖瓦结构三层楼

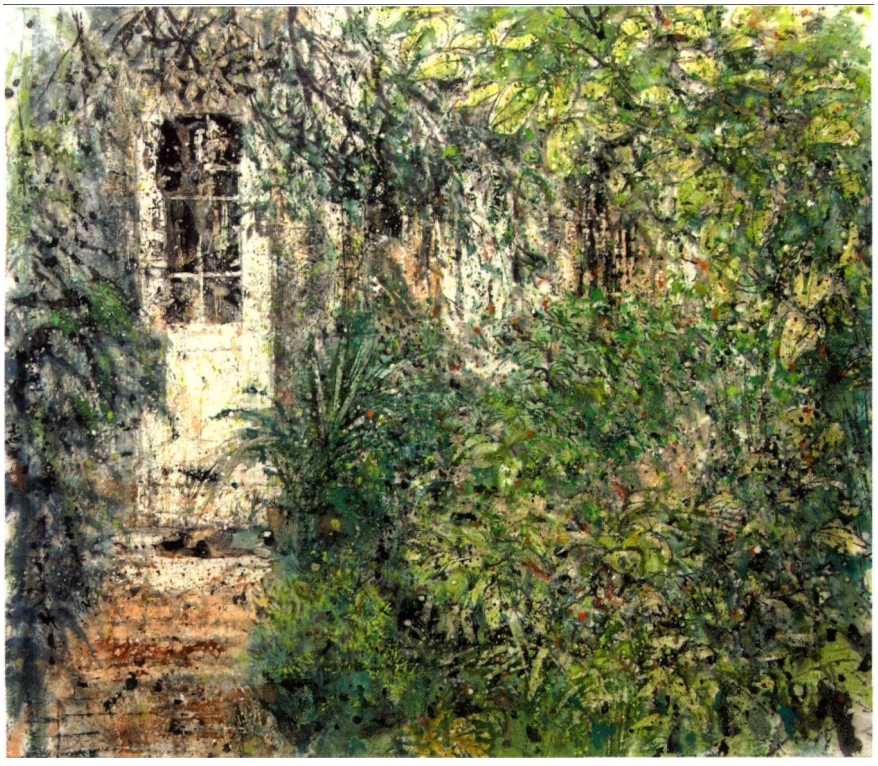


黄炎培故居

日本式建筑，系鲁迅在上海最后的寓所。《黄炎培故居》苍倩秀润，高华郁茂，熙和松灵，清旷质朴。位于川沙城厢镇兰芬堂的黄炎培故居是典型的江南民居建筑，为一幢三进二院二厢式砖木结构民宅，取名“内史第”。砖雕装饰仪门，飞檐翘角典雅，正面门楼雕有“华堂映日”，背面刻有“德厚春秋”四字，门枋上雕有凤凰牡丹，住宅门窗框架雕刻历代戏文人物及各类花鸟。《张元济故居》苍秀敦和，幽淡疏朗，简远蕴藉，劲丽俊迈。原址位于淮海中路1285弄上方花园内，为一幢西班牙风格的半独立三层花园里弄住宅。《郑振铎寓所》俊健清远，温淳敦厚，秀洁隽爽，风神凛然。位于高邮路，为两层砖木结构，采用欧洲建筑的外观装饰，墙面洁白，宁静而浪漫。《陶行知旧居》平实豪达，清朴沉着，醇古秀润，工谨自然。位于余庆路，是一幢砖木结构的三层楼房新式里弄住宅，温雅朴实，雍秀厚重。《叶圣陶旧居》温良润泽，雍和祥瑞，简约深美，朴重超迈。位于虹口区东横浜路景云里的，为二层楼老式里弄石库门住宅，砖混结构。《黄宾虹旧居》疏豁虚明，清畅明澄，秀润爽拔，丰韵朗丽。位于自忠路，为欧式小洋房。左侧一隅，有一间突出搭建物为当年黄宾虹画室，三面置有玻璃装饰，被称为“玻璃厅”。临窗有一张画案，屋内摆放红木家具。上世纪30年代有一个有趣的现象，鲁迅、郭沫若、茅盾、叶圣陶、冯乃超、冯雪峰、沈尹默等一大批文人都不约而同地荟萃于虹口区四川北路一带，而张大千、陶冷月、吴湖帆、贺天健、刘海粟等一批国画大师又集居于今卢湾区淡水路一带。黄宾虹旧居就靠近淡水路的西门路，今为自忠路。

三是名人故居的探索研究和艺术再现对于上海城市精神的养育具有重要价值。20世纪以来，上海的城市发展内含着近代化的起步，文化、科技、经济、社会既相互制约，又相互联动；既在近代化的逻辑前提下进行了时代性的整合，又在城市的畸形发展和社会生活的多重色彩的折射下扭曲、滞涨和缓动。

文化—科技—经济—社会的动荡性互动使上海城市文化和城市精神在增强宽容性的同时形成了众多悖论。《上海通史》(熊月之主编，上海人民出版社1999年9月版)在总序中写到：东方的巴黎，西方的纽约；富人的天堂，穷人的地狱；文明的窗口，罪恶的渊薮；红色摇篮，黑色染缸；冒险家的乐园，流浪汉的家园；帝国主义侵略中国的桥头堡，中国工人阶级的大本营；万国建筑博览会，现代中国的钥匙，所有这些，或出自阶级分析，或出于道德评判；或就城市地位而言，或就建筑风格立论，说的都是同一个上海。这些说法，或褒或贬，或爱或恨，有新有旧，有大有小，涵义之不同，反差之



内山完造旧居

巨大，有若天渊，不但“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，而且喜怒哀乐也不同，但加到上海头上都很合适。这就是上海。

《上海名人故居》中的一些名人及其故居是在这样的生态环境中相继闻其“名人”、成其“故居”的，他们的悄然问世和名人效应又对上海城市精神的养育具有不可低估的意义。《孙中山故居》宽博雄峻，风姿高迈，静穆旷达，秀润典雅。坐落于香山路上的故居是一幢欧洲乡村式样的小洋房，为孙中山和夫人宋庆龄于1918年入住上海的寓所，由旅居加拿大的华侨集资买下捐赠给孙中山。1925年孙中山逝世后，宋庆龄继续在此居住至1937年。《宋庆龄故居》恬静文秀，淡雅淳朴，韵度清超，宏博壮美。坐落于淮海中路的故居为欧洲近代独院式建筑。《何香凝旧居》苍秀幽淡，工致沉郁，疏朗高洁，豁达坦然。位于复兴中路复兴坊的旧居为联排式花园里弄洋房，坐西朝东，三层砖混结构，高墙围护，大树耸立。《竺可桢旧居》萧散秀逸，清丽自然，温馨熙和，恬淡净远，居位于淮海中路淮海坊的故居具有上世纪30年代上海的新式里弄的典型风格。



沈钧儒旧居

名人故居对于非物质文化遗产的生动演绎

名人故居是物质文化遗产与非物质文化遗产的统一。名人故居借城市一方空间，还城市一个震撼、一段历史、一个惊喜或一段记忆；名人故居以城市一处建筑，给城市一段生活、一种生气、一个情趣或一种警示；名人故居以城市一种轨迹，给城市一种生命、一个理念、一种信仰或一种精神；名人故居以城市一种特殊的风景，给城市一个启迪、一个激励、一种力量或一个风标。

《上海名人故居》以系统的探索研究和形象塑造，艺术地揭示了物质文化遗产与非物质文化遗产的内在联系，积极挖掘了名人故居的历史价值，成功诠释了名人故居的建筑文化特色，努力展示了名人故居的文化魅力。

一、物质文化遗产与非物质文化遗产。上海名人故居有其城市空间方位、城市建筑形态和住宅空间布局、居住物理要素，这些当然是物质文化遗产范畴。上海名人故居还有城市文脉传承、城市生命系统、城市建筑风格、城市人群组合、城市人际关系、城市心态表达、城市信念追求、城市文化取向、城市审美情趣和城市历史记忆等，这些当属非物质文化遗产领域。上海名人故居的物质文化遗产与非物质文化遗产的浑然一体，凸显了完整意义上的城市的名人故居、名人的生活屐痕、故居的历史风貌和生命的信念智慧。

从非物质文化遗产着眼，《徐光启故居》在秀劲清丽、圆健明洁、遒润爽洒、逸趣健拔的视觉

形象的背后，揭示了徐光启“治历明农百世师经天纬地，出将入相一个臣奋武揆文”的动人的生命历程。《吴昌硕故居》在表达浑厚朴实、雄健遒逸、峻强深沉、简阔豪放的艺术形象的同时，努力表达海派绘画创始人吴昌硕的艺术轨迹及其人文精神。《沈尹默故居》在反映华润儒雅、洒脱清隽、骨气深稳、韵度散朗的建筑特色外，还传诵着沈尹默先生的高风亮节、艺术精神。《梅兰芳旧居》在运用秀逸超拔、清劲刚正、雄润奇迈、简淡宁静的建筑语汇的同时，表达了梅兰芳的爱国情怀和艺术对于城市的震撼力、感染力和穿透力，显示了非物质文化遗产的无限魅力。

二、名人故居的历史价值。名人故居具有历史价值和城市文脉、城市文博资源意义。一张城市名人故居图就是一张城市文化地图；纵横交错的城市名人故居构成了璀璨的城市人文风景；名人故居的历史价值又往往和上海城市生命、革命文化遗存、工业文明、上海文化“老码头”的记忆紧密相连。正是名人故居的历史价值，推动许多名人故居成为今天的城市纪念馆，如上海毛泽东旧居陈列馆、上海孙中山故居纪念馆、上海宋庆龄故居纪念馆、上海蔡元培故居陈列馆、上海张闻天故居、上海黄炎培故居、李白烈士故居纪念馆、沈尹默故居等，以详尽的史料展示了名人故居的历史价值。

立足于名人故居的历史价值的研究，《毛泽东寓所》在体现遒健端壮、苍茂劲拔、明朗清旷、工稳雅淡的建筑风貌的同时，以敞开的半扇大门，给观赏者以充分的历史价值的研究空间。《徐志摩旧居》描绘了位于南昌路的一幢三层楼新式花园洋房，以诗意朦胧、端丽浑圆、自由畅达、天趣盎然的绘画意境把观赏者带进徐志摩的现代诗人、散文家的创作世界。《郁达夫旧居》从简洁清疏、平朴朗润、疏豁虚明、遒严方整的绘画风格把观赏者引入郁达夫的历史时空。郁达夫曾于1928年初夏至1933年4月居于淮海中路尚贤坊旧居。《内山完造旧居》描绘了虹口区山阴路上内山完造寓所，把观赏者带入日本友人内山完造与鲁迅的一段不平凡的历史。1916－1947年内山完造始终居住在虹口，并与不少中国文化界进步人士结下了深厚的友谊，如鲁迅、郭沫若、田汉等人。方志敏的狱中文稿、北平与东北地下党等转给鲁迅的信等都由内山书店转交。鲁迅逝世后，内山完造任治丧委员会委员，还发起募集“鲁迅文学奖”。

三、名人故居的建筑文化特色。随着上海被辟为对外通商口岸，帝国主义列强纷纷抢摊上海，强权国家分占“租界”，把殖民之风和西方建筑之风强行输入沪上。上海凸现了国际都市的最初建筑形态，百多年前和上世纪初叶上海反映现代建筑史的建筑的成群崛起，帮助上海凸现了作为国际都市的建筑形态特征。花岗岩、大理石、面砖、钢窗、钢结构、钢筋混凝土结构被大量采用，市民开始熟悉“石头房子”、“铁房子”、“大理石公寓”的建筑，结构演进，用材讲究，装饰精致。石库门、新式里弄等在上海这块土地上应运而生。在当时上海的新兴建筑群中可以清晰地发现西方各种建筑流派与各个时期的建筑样式的影子，有的简直是复本。这一时期，在上海城市建筑的风格上，英国式、希腊式、西班牙式、法国式、俄国式、美国芝加哥学派式、日本式等竞相渗透，一方面反映了上海建筑的半封建半殖民地时代的烙印，另一方面却客观凸现了世界文明包括建筑文化的共识、互融的走势。名人故居作为建筑来说，当然是物质文化遗产，然而依附于物质文化遗产的建筑风格、建筑神韵、建筑的时代特征和建筑的中西合璧等当属建筑文化，应属非物质文化遗产之列。

从名人故居的建筑文化特色来看，《吴同文住宅》画得厚实流畅，丰韵明丽，雍容瑞和，精整隽秀。位于铜仁路上的上海颜料大王吴同文住宅为四层钢筋混凝土结构花园住宅，由匈牙利建筑师邬达克设计，建筑造型穿插圆弧型和横线条，错落有致，流畅和美。绿色的釉面砖外墙，弧形的大钢窗和大平台上的铜栏杆组合成“一般停泊在港湾的大轮船”。此建筑有“绿房子”的

美称。《刘吉生旧居》气势恢弘，旷朗醇静，洒落清隽，豪纵天放。位于巨鹿路的大企业家刘吉生旧居为文艺复兴时代古典式花园住宅，混合结构，西厅镶有彩色玻璃，雕花纹饰无处不在，罗马圆柱奇拔沉稳，各种雕塑多姿有韵，花园里的爱神普绪赫喷水池雕塑是当年从意大利运来的，整个住宅气格高朗，豪放明秀。刘吉生请著名的匈牙利建筑师邬达克设计了此住宅，请上海遐迩闻名的馥记营造厂建造，可称上海最美丽的住宅之一，现为上海作家协会。《马勒住宅》幻象奇浑，酣畅恣意，婉约雅静，气韵清朴。位于陕西南路的马勒住宅为北欧挪威风格的花园别墅，耗费巨资，七年建成，高三层混合结构，形体复杂，外形凹凸多变，屋顶棱翘，挪威风格的大尖塔引人瞩目。南部有较大花园，四周高大围墙上以中国琉璃瓦压顶。马勒为英籍犹太人，在上海创办马勒机器造船有限公司，为沪东船厂前身。致富后的马勒，把住宅装修得似一条豪华的游轮。《沈柔坚故居》描绘了华山路枕流公寓这一西班牙式花园公寓，峻拔娴雅，雍和秀逸，潇洒奇恣，风姿娟然。枕流公寓建于1930年，因建筑文化富于个性，名人荟萃，被誉为“海上名楼”。作品画出了名人故居的建筑文化特色，承载了“非物质文化遗产”。

考察一位艺术家围绕名人故居的艺术轨迹，可赞可叹；探索名人故居对于一座城市的人文意义，可圈可点；研究名人故居对于非物质文化遗产的生动演绎，可信可敬。对于上海名人故居的艺术审视与人文价值的寻觅，无疑具有拓展艺术新领域和延伸上海名人故居研究新视野的双重意义。■



吴昌硕故居



毛泽东寓所

徐汇区召开2008年度文博工作总结表彰会议

2008年徐汇区文物博物馆工作在区委、区政府的领导下，认真学习贯彻实践科学发展观，围绕《迎世博600天行动计划》，坚持“以人为本、服务至上，政府主导、社会参与”的工作原则和理念，积极调动社会参与社会文化事业的积极性，努力开展和谐文化建设，文博事业和非物质文化遗产保护等工作取得了丰硕成果。

2009年1月21日，徐汇区文物管理委员会在区政府北会场召开2008年度文博工作总结表彰会议，区文管委委员，各街道（镇）社发科科长、文化中心主任，文化局基层单位负责人，区域内博物馆、纪念馆馆长等参加会议。会议由徐汇区文化局局长陈澄泉主持，区文化局副局长宋浩杰总结2008年徐汇区文物管理、非物质文化遗产工作，部署2009年重点工作，湖南街道文物普查组作2008年度街道普查工作交流发言；区文化局党委书记蔡立夫宣读获得2008年度区文博工作先进集体和先进个人名单，其中上海市龙华烈士陵园等7个单位获“2008年度徐汇区文博工作先进集体”，天平街道办事处等4个单位获“2008年度徐汇区第三次全国文物普查工作先进集体”，枫林街道办事处等6个单位获“2008年度徐汇区非物质文化遗产保护工作先进集体”，王仁芳等13人获“2008年度徐汇区文博工作先进个人”，王佳等14人获“2008年度徐汇区第三次全国文物普查工作先进个人”，吴震宇等10人获“2008年度徐汇区非物质文化遗产保护工作先进个人”。副区长、区文物管理委员会主任、区第三次全国文物普查领导小组组长周秀芬出席会议并作重要讲话，她首先代表区政府向会上受到表彰的先进集体和先进个人表示热烈的祝贺，向付出辛勤劳动、作出显著成绩的基层广大文博工作者表示亲切的慰问和衷心的感谢。面对充满挑战的2009年，周秀芬副区长提出三点意见：一是以科学发展观统领文博工作；二是文化工作要坚持以人为本；三是弘扬中华民族的优良传统，进一步做好历史文化遗产的传承保护工作。并鼓励大家要抓住机遇，创造条件，把文化工作搞得有声有色，让广大市民充分享受文化大餐，努力实现社会主义文化的大发展大繁荣。

（撰文／徐文）

上鲁举行雪峰专库揭幕仪式暨冯雪峰纪念座谈会

2009年3月2日，上海鲁迅纪念馆举行了雪峰专库揭幕仪式暨冯雪峰纪念座谈会。上海市文管委副主任陈燮君，上海市作协领导，冯雪峰故乡义乌市副市长王迎，专程从北京、杭州等地赶来的冯雪峰同志的子女、亲友，以及来自本市和全国各地的有关专家、学者、文物捐赠者共80余人出席了揭幕仪式。



冯雪峰同志，1903年出生于浙江义乌，中国共产党的优秀党员，著名的诗人、作家、翻译家、马克思主义文艺理论家。冯雪峰同志曾经是我党在文艺战线的重要领导人之一，1930年他与鲁迅先生等共同发起成立了“中国左翼作家联盟”，为20世纪30年代以上海为中心的“左翼”文化的蓬勃发展作出了重要的贡献。新中国成立后，历任中国作家协会首任党组书记、副主席，《文艺报》主编及首任人民文学出版社社长等职，为中国人民的革命事业和现代革命文艺事业的发展做了大量卓有成效的开创性工作，在中国现代革命史、文学史上具有重要地位。冯雪峰同志是鲁迅先生晚年最亲密的战友。他是最早用马克思主义观点评介鲁迅的人，解放后主持《鲁迅全集》的出版，被誉为鲁迅研究的“通人”。因此，“雪峰专库”在上海鲁迅纪念馆朝华文库内的建立，具有特别的意义。

在揭幕仪式上，市文管委副主任陈燮君向冯雪峰亲属代表颁发捐赠证书。他在讲话中指出："雪峰专库"在上海鲁迅纪念馆朝华文库内的建立，不仅是对冯雪峰同志的一个纪念，体现了他与鲁迅先生之间深厚情谊，使后来者可以在这里得以表达对他的崇敬景仰之情；同时，也为研究中国现代文学保存了极为珍贵的第一手资料。

朝华文库·雪峰专库的藏品中，最珍贵的是失传散逸的雪峰长篇小说《太平天国》手稿和描写红军长征的长篇小说《卢代之死》的初稿，还有从未见于记载的《鲁迅传》部分手稿，这些珍贵文献的发现，有助于人们进一步了解冯雪峰在中国文学史上的重要贡献。

下午，上海鲁迅纪念馆还举行了冯雪峰同志纪念座谈会。（撰文／尚鲁）



卢湾区文博行业联谊会召开2009年年会

元月21日，卢湾区文博行业联谊会在渔阳里团中央机关旧址纪念馆召开了2009年年会。全区11家博物馆、纪念馆的馆长和联络员出席了会议。上海市文物管理委员会博纪处、卢湾区文化局、卢湾区档案局的领导到会表示祝贺。

卢湾区文博行业联谊会自2008年5月成立后，在市、区文管委的指导下，在区境各博物馆、纪念馆的支持下做了大量工作，充分发挥了联谊会的集聚、纽带作用，促进了卢湾区文博工作的发展。

2008年，卢湾区文博行业联谊会围绕贯彻落实党的十七大精神，着重开展了六项工作：贯彻落实了中央关于博物馆、纪念馆免费开放的指示；全力以赴做好全国文明城区迎检工作；开展了全国未成年人思想道德建设的测评工作；加强了文物安全工作，全面开展了安全隐患排查的自查和抽查工作；共同参与了"国际博物馆日"和"中国文化遗产日"的纪念活动；编辑出版了《卢湾区境内纪念馆、博物馆简介》一书，免费向市民发放。过去的一年全区的文博事业跃上了一个新的台阶，中共一大会址纪念馆被评为首批国家一级馆，上海孙中山故居纪念馆获得国家二级馆申报资格，团中央机关旧址纪念馆获得全国爱国主义教育基地推荐资格。

年会在总结工作的基础上，提出了2009年的工作要点，卢湾区文博行业联谊会希望各会员单位在新的一年里进一步紧密配合，充分发挥全区各博物馆、纪念馆在宣传和传播先进文化方面的重要作用，努力打造公众喜闻乐见的文化品牌，建立"国际博物馆日"和"中国文化遗产日"纪念活动的协商机制，探索建立馆际之间讲解员队伍的培训、交流机制，扩大联谊会成员单位队伍，组建卢湾区文博工作志愿者队伍，举办全区文博行业史料研究交流会，推出"全区文博单位珍贵史料大联展"流动展出。（撰文／王爱民）



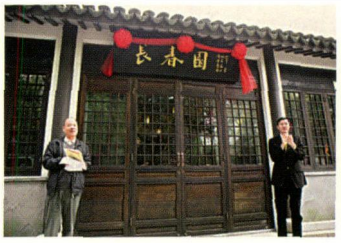
“长春园”书场正式复园开演

2009年4月5日，是陈云同志“出人、出书、走正路”谈话发表28周年。为传承优秀民族文化，贯彻落实党的十七大提出的促进社会主义文化大发展大繁荣精神，3月29日，陈云故居暨青浦革命历史纪念馆特地把陈云故居旁边的“长春园”书场修葺一新，恢复演出，并和上海人民广播电台品牌栏目《星期戏曲广播会》合作，举办故乡云、弦索情——纪念陈云同志“出人、出书、走正路”谈话发表28周年暨“长春园”书场复园评弹演唱专场活动。中共上海市委宣传部副部长、市文明办主任、陈云故居暨青浦革命历史纪念馆管理委员会主任马春雷，陈云家属代表、原秘书顾宗宏，上海文广传媒集团副总裁滕俊杰，以及评弹界老专家吴宗锡出席活动。《星期戏曲广播会》主持人辛宁、方菲以及曾经为陈云同志多次演出过的著名评弹艺术家余红仙共同主持了评弹演唱专场活动。

马春雷副部长在讲话中强调，陈云“出人、出书、走正路”这一指示，不仅仅是对评弹艺术的要求，更是对整个艺术界、所有艺术工作者的一个非常重要的要求。对于历史的最好的纪念，就是把前人所要做还没来得及做、或者说还没有来得及做得更好的事情做得更好。陈云故居暨青浦革命历史纪念馆今后的发展应朝四个中心努力：第一是陈云同志文物收藏的中心，第二是陈云思想研究的中心，第三是宣传陈云精神的中心，第四是全国陈云纪念地交流协作的中心。纪念馆要通过各种方式，包括展览、论坛、研讨会、出书等方式去宣传弘扬陈云的精神，尤其还要通过艺术的方式来宣传陈云的精神。

参加此次演出的评弹演员均为当年为陈云同志演出过的弹词名家，包括老艺术家赵开生、张如君、刘韵若，上海评弹团团长秦建国携搭档蒋文，以及著名演员王惠凤、高博文等。在这次纪念演出活动中，当年红遍大江南北的弹词演唱《蝶恋花》，此次以唢呐独奏的形式呈现在观众面前；被贺绿汀先生誉为“这才是真正的中国民族音乐”的弹词流派“丽调”，用二胡协奏曲的形式歌颂了评弹艺术家们的高尚情操；评弹歌曲《弯弯曲曲的歌》也是苏州评弹曲调的一次创造性的运用。除此之外，节目中还安排了一档由颜安小学“苗苗评弹团”小朋友们演唱的弹词开篇《陈云爷爷一片深情在故乡》。

青浦评弹沙龙、练塘镇老干部以及纪念馆之友共百余人参加了这次活动。（撰文／刘启芳）





“立志成才　振兴中华——陈云图片展”在东方绿舟开展

为加强与改进青少年的思想道德建设，让青少年从中国共产党领导人民浴血奋斗的历程中，从民族英雄、革命领袖、先进人物的成长中，增强爱国情感，确立远大志向，规范行为习惯，提高基本素质，拓展纪念馆宣传教育阵地，弘扬伟人精神，强化纪念馆社会教育的功能，清明时节“文明迎世博 青春展风采——青浦区高一学生东方绿舟素质教育活动暨陈云图片展启动仪式”在东方绿舟未来广场举行。

东方绿舟是上海市青少年校外活动营地，着力于培养青少年的创新精神和实践能力，提高青少年的综合素质。陈云故居暨青浦革命历史纪念馆是全国爱国主义教育示范基地，着力于弘扬伟人精神和优良革命传统，对青少年进行爱国主义教育是共同的目标和方向，两家单位精心合作，推出了“立志成才 振兴中华——陈云图片展”专题展览。





青浦区教育局领导、上海市青少年活动营地副主任、陈云故居暨青浦革命历史纪念馆馆长马玉、党总支书记兼副馆长马继奋出席启动仪式并发表讲话。马玉馆长还向青浦区第一批高一学生代表增送了《共和国的红色掌柜——陈云》一书。这是陈云故居暨青浦革命历史纪念馆推出的第一个以青少年学生为对象的专题展览，今年首批参加军训的青浦区高一学生共1700多名参观了展览。

展览从青少年的心理特点和知识层次出发，打破单纯介绍陈云生平业绩的模式，分七个专题分别介绍了陈云的感恩情怀、勤学善思、清正廉洁、坚持原则、高雅情趣、幽默风趣、关注教育等。最后一部分运用毛泽东、邓小平、江泽民和胡锦涛的原话对陈云光辉一生进行了总结和评价。展线长达120米。

这次展览使用了很多珍贵的照片，引用了大量陈云生动的语言，充分展现了陈云既是一位伟人，也是一位凡人的特点。通过展览，同学们在了解学习陈云的品德、人格和情操的过程中，受到启迪，从而志存高远，刻苦学习，独立自主，不畏艰险，努力成长为一名有益于祖国现代化建设和人民事业蓬勃发展的栋梁之才。■

（撰文／启芳）

中共二大会址纪念馆修缮工程竣工对外开放





2009年新年伊始，位于成都北路上的中共二大会址纪念馆完成修缮并正式免费对社会公众开放，成为沪上红色旅游的又一新亮点。中共中央党史研究室副主任李忠杰，市委常委、组织部部长沈红光，市委常委、统战部部长杨晓渡等参加竣工仪式并一同参观新馆。仪式由静安区委副书记、区长张仁良主持。

中共静安区区委书记龚德庆在致词中表示，要保护好、开发好、利用好中共二大会址，这一全党和全国人民的宝贵财富。为大力推动爱国主义教育事业，全面推进党的建设新的伟大工程贡献力量。

仪式上沈红光、杨晓渡为中共二大会址纪念馆揭牌。

纪念馆由两排老式石库门里弄住宅组成，修缮后，展厅突破传统的封闭空间，宽敞明亮，并最大程度保留石库门风格，面积扩增到2281平方米，展品以300余件珍贵的文献、实物、资料为主，并陈列名家创作的大型油画、雕塑。纪念馆每周二至周日对社会开放。市民可通过电子翻书、触摸感应系统、查询系统等现代化多媒体手段，感受建党初期的峥嵘岁月。还可以在电子留言板上留下自己的感言。■

（撰文／本刊报道）

上海纺织博物馆建成开放

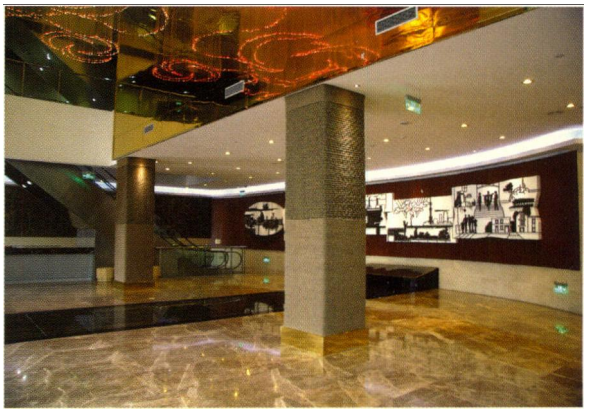
经过五年多时间酝酿、一年多时间筹备，由上海纺织控股（集团）公司新建的上海纺织博物馆，在2009年1月7日正式开馆。

上海纺织博物馆坐落在澳门路150号，系申新纺织第九厂（前身为始建于1878年的上海机器织布制造局）原址。

上海纺织博物馆是拥有4000余平方米展示面积的地方性专业博物馆，设序厅、历程馆、撷英馆、科普馆、专题馆等一厅四馆。“序厅”以气势恢弘、纺织元素叠现的场面布置，将上海纺织的发展历史浓缩在只有400平方米的大厅内。即凸显上海纺织的历史积淀，更张扬上海纺织的美好未来。“历程馆”、“撷英馆”以古代、近代和现代的史实，演绎上海纺织的发展历史；彰显纺织产业对于形成上海这座国际大都市的历史地位和作用。“科普馆”通过诠释神奇的纤维足迹、缤纷的面料世界、全整的工艺“链条”、广泛的应用空间等知识，集中体现纺织博物馆的知识性、趣味性、参与度和互动性。“专题馆”以与时俱进的布展理念，展示“海派”京昆戏服这一梨园奇葩。

上海纺织博物馆于2009年2月26日正式免费向社会开放。（撰文／本刊报道）





中国烟草博物馆新世纪分馆近日开馆

经过近两年的精心策划和筹建，近日，总建筑面积为342平方米的中国烟草博物馆第八个分馆——烟草新世纪馆开馆。

新世纪馆见证了中国烟草业新一轮改革发展的轨迹，是对行业职工进行改革与发展形势教育的生动教材，也是向社会观众展示中国烟草发展形象的重要窗口。新世纪馆通过一些史料和实物，主要向观众展现烟草行业贯彻“做精做强主业，保持平稳发展”基本方针和执行“深化改革，推动重组，走向联合，共同发展”主要任务等方面的发展历程，展现中国烟草业在改革发展中所取得的成果。

新世纪馆通过实物、史料和一幅幅珍贵的历史画面，使观众感受到强烈的时代气息和浓郁的烟草特色。新世纪馆的特色有：一、以大面积的金黄色作为展位的主题色系和底衬，该色块不仅显得大气、华贵、辉煌，而且使陈列内容更为凸现，具有一种质感美。二、在内容设计上，既突出重点，又注意点和面的结合；既不与其他馆重叠，又保持连续性，力求在风格上与其他分馆保持一致。三、针对新世纪馆文献多、实物少的状况，博物馆在版面设计上采取了一种“物化”的艺术表现手法，使陈列内容更具可看性，大大丰富了观众的视野。四、新世纪馆在有限的空间里，充分运用大型弧屏、电子书、电影胶带型的滚动屏、观众参与的互动屏、科技板块的触摸显示屏及360°全视野大型球幕等现代高科技手段，使展出内容更具有强烈的视觉冲击力。（撰文／严操）



福田康夫瞻仰孙中山和宋庆龄故居

2009年2月28日，日本前首相福田康夫在日本驻上海总领事横井裕的陪同下参观瞻仰了上海孙中山故居纪念馆和上海宋庆龄故居纪念馆。

上午，福田康夫一行首先来到上海宋庆龄故居纪念馆。陆柳莺馆长陪同福田康夫参观了宋庆龄文物馆。在故居的会议室里，陆柳莺馆长向福田康夫赠送了纪念品，又陪同客人参观了故居的主楼。参观过程中，福田康夫先生对展品看得非常仔细，参观兴致盎然。最后陆柳莺馆长与福田康夫一行在故居花园内合影留念。

下午，福田康夫一行又来到孙中山故居纪念馆。福田康夫先生首先驻足瞻仰了庭院内的孙中山坐像。然后步入孙中山文物馆，他仔细观看文物馆陈列的珍贵文物文献。在黄兴墓碑的拓片展柜前，他仔细询问这块墓碑的相关历史，当得知这块墓碑是由日本友人犬养毅撰文并立于日本时，他会意地点点头。文物馆三楼正展出“孙中山与日本友人梅屋庄吉文物史料展”，这是纪念馆去年与日本梅屋庄吉的后人合作举办的反映孙中山与梅屋庄吉友好交流历史的临时展，福田康夫先生对展出的部分文物文献非常熟悉，在去年胡锦涛主席访问日本期间，他曾陪同胡锦涛主席参观了由日本友人梅屋庄吉后人珍藏的“孙中山与梅屋庄吉文物展”，他很高兴看到这些反映中日两国人民友好交往历史的文物能在中国展出。

随后，福田康夫先生瞻仰了孙中山故居，当孙娟娟馆长向他介绍故居的室内布置仍然保留孙中山生前的原样，其中陈列的文物大多是孙中山生前使用过的原物时，福田康夫不禁赞叹：“这么多珍贵文物保存得如此完好，十分不易！”参观结束后，福田康夫先生欣然提笔在留言簿上写下了“中日友好，万古常春”。孙娟娟馆长向福田康夫先生赠送了由纪念馆编辑出版的《孙中山画传》和纪念光盘。

（撰文／孙居）



市历史博物馆举办郭博捐赠摄影作品展

3月15日，由上海市历史博物馆和上海图书馆联合主办，上海市摄影家协会、上海市华侨摄影协会、上海现代建筑设计（集团）有限公司、上海市建筑学会协办的《记忆中的上海——郭博先生捐赠摄影作品展》在上海图书馆一楼目录大厅开幕。市委常委、统战部长杨晓渡，市委宣传部副部长陈东，市委统战部副部长吴捷，市文管委副主任陈燮君，市政府参事室主任白同朔，市文广局副局长王小明，市建筑学会秘书长伍江等出席开幕式。

著名建筑学家郭博先生，上世纪50年代初从日本回国，投身于新中国的建设。在从事专业工作的同时，他把镜头对准了变化中的上海。他以一个建筑学家的独特视角解读城市的嬗变，捕捉流逝的瞬间，留下了记忆中的上海，为我们呈现了一段多角度、全景式城市变迁史话。除了出任上海现代建筑设计（集团）有限公司顾问、总工程师外，他还是中国摄影家协会和上海市摄影家协会的会员，已举办过12次个人摄影展。

2008年11月，郭博先生将其所拍摄的2万余张（含底片）上海历史照片，全部捐赠给上海市历史博物馆收藏，为上海的文博事业画上了浓重一笔。本次展览会所呈现的作品，是从其捐赠的照片中遴选出的120余幅作品，分为老建筑、市井人生、消逝的民居、苏州河等主题版块，比较完整、全面地呈现了郭博先生从事摄影的心路历程和所取得的艺术成就。

（撰文／历博）



宋庆龄故居

位于淮海中路1843号，欧洲近代独院式建筑。原先的主人是太古轮船公司一位来华经营内河航运的希腊籍船长，乳白色船形两层砖木结构建筑、伸出屋顶的壁炉烟囱设计成轮船通风管状和室内窗户、百叶帘等处镌有帆船和铁锚图案，无不显现出原先主人的身份。



蔡元培故居

位于华山路303弄16号，三层英式花园洋房，是他在上海的最后一处寓所，亦是国内保存最完好的一处蔡元培故居。



上海的名人故居



巴金故居

位于武康路113号，欧洲独立式花园住宅，假三层混合结构，上为跌檐式山墙，平拱券钢窗，层间细部有墙饰，立面为细卵石贴面。

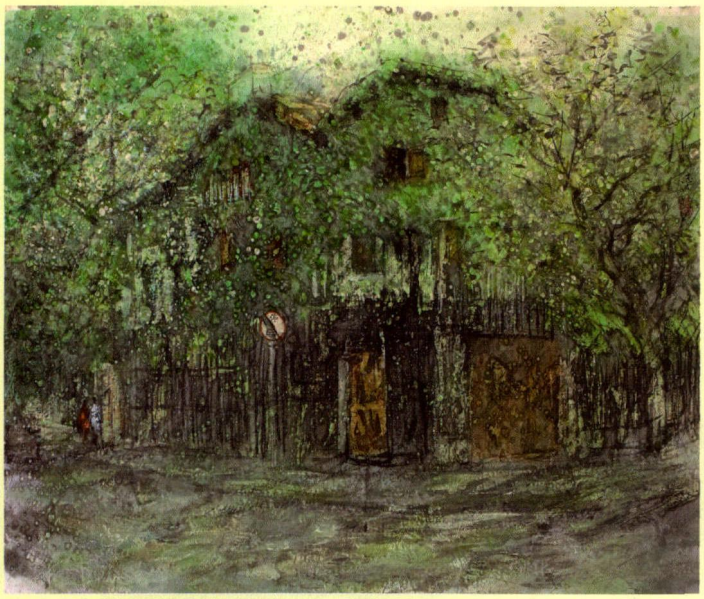


徐光启故居

位于南市乔家路236–244号，建于明代万历年间上海县乔家浜畔。

周恩来公馆

位于思南路73号，独院式花园洋房，屋高三层，中部四层，楼前草地，垒有假山，篱笆围墙连接黑漆大门，草坪中央栽有茂盛塔松，雪松龙柏耸立，冬青棕榈相间，环境清旷疏朗。



孙中山故居

位于香山路7号，欧洲乡村式样的小洋房，外墙饰以灰色鹅卵石，屋顶铺红色鸡心瓦，倾斜的屋顶上伸出矮矮的烟囱，楼前是正方形的草坪，三面围绕着冬青、香樟、广玉兰和松柏。



——选自陆志文《上海名人故居》画集



梅兰芳故居

位于思南路87号，四层西班牙式花园洋房，被称为“梅华诗屋”。



盛宣怀住宅

位于淮海中路1517号，呈新古典主义风格，三层砖木结构，大花园内有大理石喷水池、草坪和假山。