

# 诵读普拉多

## About Prado

撰文 / 陈燮君

2007年中国西班牙文化年“从提香到戈雅——普拉多博物馆藏艺术珍品展”在上海博物馆隆重推出。丁亥金秋，申城诵读普拉多；神州艺坛，群起研究西班牙；此情此景，令人兴起艺术璀璨的长时震撼。

一个博物馆，有如此博大的文化含量，着实使人感叹不已。普拉多国家博物馆是世界著名美术馆之一，坐落于西班牙首都马德里的普拉多林

荫大道上，其建筑风格为恢弘的新古典主义，其藏品优势为拥有西班牙各个时期绘画大师的精品力作和诸多欧洲巨匠的传世经典。

普拉多国家博物馆的文化能量的养育经历了近200年的漫长过程，其间托举起古罗马时代至19世纪、20世纪多学派、多层面转型时期的历史长卷，反映了西班牙王室的收藏品位，荟萃了大师名作，汇聚成璀璨耀眼的文化风景。普拉多博



从提香到戈雅：普拉多博物馆藏艺术珍品展开幕式



博物馆于1818年建成，第二年对公众开放。其实，它的建筑模型和规划在1785年卡洛斯三世时就已问世，稍后不久就动工。由于拿破仑军队入侵西班牙，博物馆的建设遭受严重破坏。西班牙独立战争于1813年结束，兴建工程得以加快进行。后来斐迪南七世将王室收藏的油画迁到该馆，于1819年11月9日正式开放，藏品为311件。在1825—1850年间，博物馆进行了外装修，外墙加上了雕塑和浅浮雕的装饰，瓦雷利亚·萨瓦特拉、拉蒙·巴尔巴和博希亚诺·邦萨诺等当时杰出艺术家参与装修工程，他们使博物馆建筑在优雅风格的基础上增添了高贵的色彩。以后，在外花园又矗立起由萨比诺·德·迈迪纳创作于1871年的穆立罗的雕像和阿尼塞多于1899年创作的委拉斯开兹的雕像，1946年由玛丽亚诺·贝利乌雷创作的戈雅雕像也从其马德里旧址迁到这里。



嘉宾们参观欣赏珍品

在博物馆的发展中，其藏品日丰，既有作为起始核心的西班牙皇室收藏，又有后来并入的马德里特立尼达博物馆收藏，还有西班牙国家购置的收藏和私人与企业捐赠、遗赠的收藏。普拉多博物馆现有馆藏知多少：有近8000件从12世纪至20世纪初西班牙及欧洲各流派的绘画作品，西班牙本国的绘画占到收藏品总量的三分之一，西班牙各时期绘画大师的精华之作大多集中于此，其中包括戈雅的120余幅18世纪新古典主义风格的创作。有950件从埃及、希腊、罗马到19至20世纪过渡期欧洲折衷主义顶峰的雕塑作

品，来自不同时代和流派的6403件速写和2446件版画，853件家具、金银器、石器、瓷器装饰艺术品，还有收藏装帧精致的文稿、文献以及1287封堪称艺术史精华的信件的大图书馆，不同种类的922枚钱币和824枚徽章，另有一系列微缩画和珠宝……

在筹备这个展览的过程中，普拉多博物馆的专家撰文，文中自豪地写到：普拉多博物馆辉煌地组成了一个神话般令人赞叹而又庄严的有着众多伟大名字的方阵，包括提香、鲁本斯、委拉斯

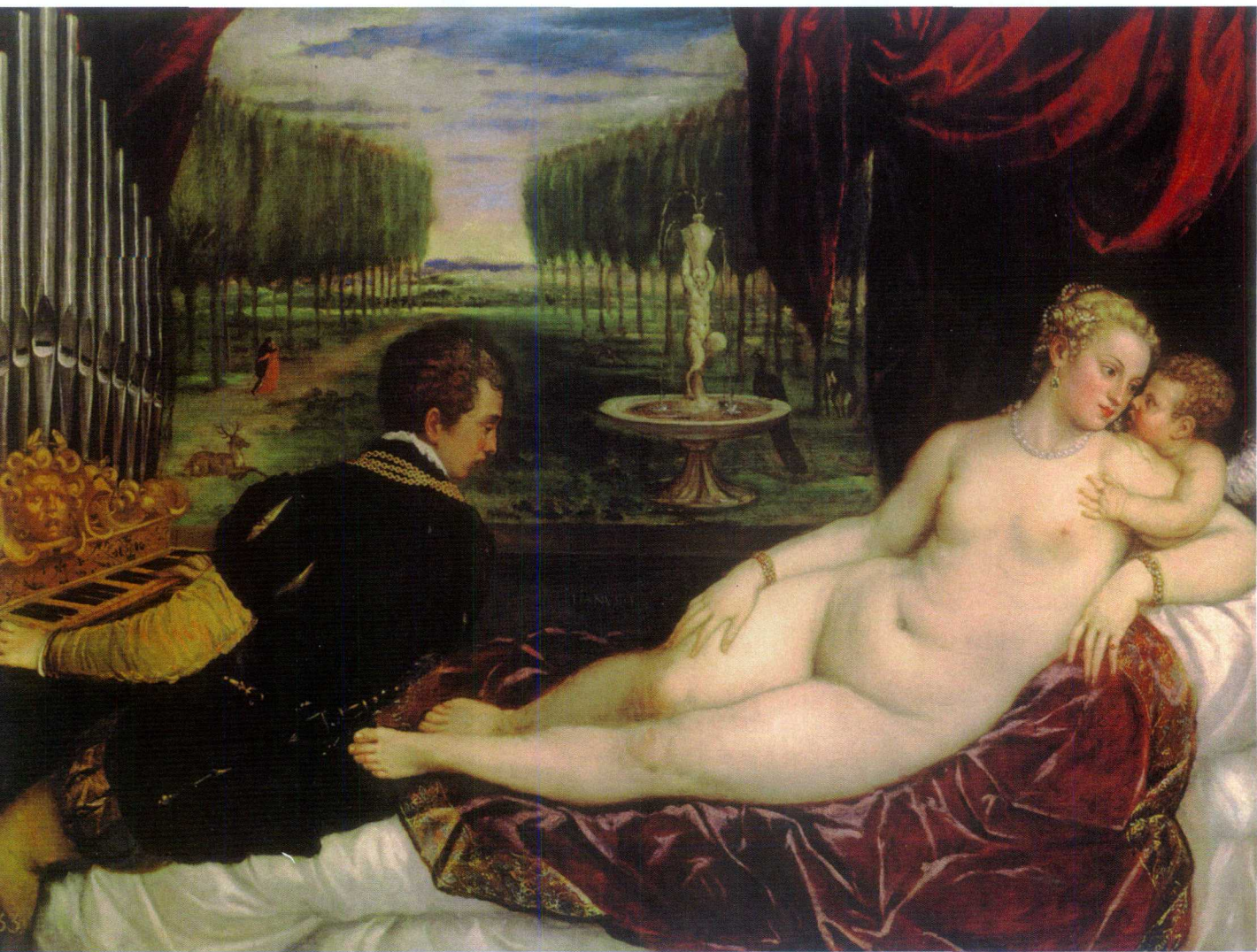


开兹和戈雅……皇家收藏代表着一个强大的混合体，除了与之相关的历史因素之外，还有紧密的美学联系。几个世纪以来，那些高挂于皇宫墙壁的画作，无论在它们来到西班牙之前或者之后，都曾经是很多艺术家灵感的源泉。可以这样说，如果没有欣赏和学习过提香、鲁本斯或者凡·代克的作品，许多艺术家大概会是另一番模样。

17世纪，尤其是17世纪后期的西班牙画派，饱受了16世纪威尼斯画派的滋养。而天才的戈雅则是将众多前辈重要的理论加以分析和吸收的杰出学生。普拉多博物馆的收藏品不少是艺术家的代表作。当这些作品展示在公众面前的时候，他们又成为众多声名卓著的临摹者灵感的温床。这些后来的临摹者包括马奈、沙金、罗

沙雷斯和毕加索。

1981年，家喻户晓的《格尔尼卡》以及其他相关研究资料 and 作品，作为毕加索的遗赠被普拉多博物馆收藏，其中包括毕加索、米罗、胡安·格里斯等名家的作品。这些画作与丽池宫收藏的19世纪的作品一起陈列在底层大厅，吸引着无数观赏者。直至1993年，《格尔尼卡》被迁到了索菲娅皇后艺术中心国家博物馆。我们的同行专家讲得十分浪漫：普拉多博物馆是人们休闲的场所，聚会的地点，安宁的静土，必赴的约会。在这里，人类天才中最崇高、最具代表性的艺术精品汇聚一堂。数量惊人的绘画、素描、雕塑、装饰艺术以及其他智慧和技巧的见证形成了一个由大师作品构成的灿烂星宇。这里可以被想象，被



提香《沉醉在爱与音乐中的维纳斯》



感受，被选择，被创造，但却很难被忘记。

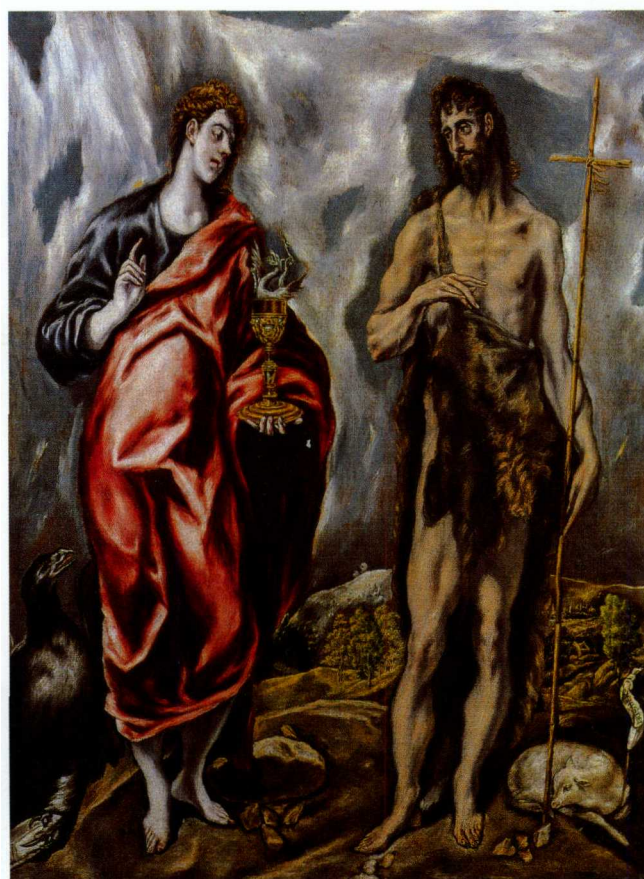
一个艺术珍品展之所以能打动一座城市，除了展品的艺术分量外，还得益于对相应艺术史的全面展示。这次展览是普拉多博物馆首次来华展览，精选了该馆所藏52件艺术大师的油画杰作。展览作品在内容上涉及名人肖像、宗教题材、历史事件、神话故事、世人寓言、民俗场景以及静物和风景。展览涵盖“16世纪：文艺复兴和矫饰主义”；“巴洛克艺术的开始和发展”；“巴洛克艺术巅峰”；“18世纪的国际化”。这些绘画的作者始自带有强烈文艺复兴鼎盛期色彩的16世纪威尼斯画派代表人物提香，止于18至19世纪西班牙绘画传统的巅峰、世界级巨匠戈雅。在这两位大师所生活的年代之间，还涵盖了其他许多重要画家，如艾尔·格列柯、里贝拉、苏巴朗、委拉斯开兹和穆立罗，以及委罗内塞、丁托列托、雷尼、盖尔齐诺、鲁本斯、凡·代克、约丹斯、拉图尔、普桑和克劳德·洛兰，同时也包括了18世纪具有世界影响的布歇、门格斯、提埃波罗、梅伦德斯和帕雷特·伊·阿尔卡萨等代表性艺术家。

展览从16世纪的文艺复兴和矫饰主义画派揭开序幕。文艺复兴后期以威尼斯画派为主的画风富丽堂皇，一切尽在讴歌生命的美丽与热情洋溢，大师提香更深谙此中要旨，让鼎盛时期的威尼斯共和国的奢华与庄严尽现于笔端。他的画作充满大自然的生机以及古典主义的理想，更充满着引人入胜的激情。展出的《沉醉在爱与音乐中的维纳斯》中的女神正陶醉于小爱神的爱抚和琴师那流水般的乐声中，完全是一位人间贵妇的形象，不再飘渺玄虚，作品楚楚动人。窗外土地坚实，风光旖旎，反衬维纳斯在爱与音乐中的“沉醉”之情。

作为威尼斯画派的领军人物，提香也曾是西班牙国王卡洛斯五世的御用画师，为西班牙王室留下了不少传世杰作，如这次展出的另一幅《菲利浦二世》描绘了这位未来西班牙王位继承人的飒爽英姿。画面展示了菲利浦王子的半身像，右



提香《菲利浦二世》



艾尔·格列柯（多米尼加·泰奥托科普利）  
《施洗约翰和福音传道者约翰》





艾尔·格列柯（多米尼加·泰奥托科普利）《青年骑士画像》

手支撑在写字桌的红色台布上，左手握着挂在腰间的十字剑，表情严肃，礼服高贵，背景简约，底色中性，作品在庄严中透出威慑。

西班牙的矫饰主义画派则向观众展现了一幅完全不同的场景，习称为“艾尔·格列柯”（希腊人的意思）的画家多米尼加·泰奥托科普利，虽然出生在希腊克里特岛，但却在西班牙找到了孕育其艺术的土壤，他的画中充满着刻意颤抖的形体和拉长的人物，仿佛在描绘形体内的灵魂与精神，充满着神秘主义的色彩。格列柯绘画中的细节把信仰内在化了，并赋予一种“庄重的朴素和高贵的专注”。他独树一帜的绘画风格甚至使人怀疑他的视力有所缺陷，但无法掩盖其作品的艺术性，在荒诞诡异的画面下隐藏着



艾尔·格列柯（多米尼加·泰奥托科普利）《寓言》



画家的哲学思辨。展出的《施洗约翰和福音传道者约翰》等充分体现了画家的这一风格，而《寓言》和《青年骑士画像》则向观众展现了“希腊人”智慧的另一面。《寓言》又名《寓言作品》，画中少年一手拿着未烧透的木炭，点燃另一手握着的蜡烛，用嘴吹气，以让木炭烧得更旺。他身侧的猴子探脑观察火焰，另一侧的人物胡子拉茬，头戴洋红色帽子，露出不屑的表情。画面明暗对比强烈，尽显大师风采，直示“格列柯，神秘与光明的结合”。

在“巴洛克艺术的开始和发展”部分中，观众可以欣赏到欧洲艺术在巴洛克艺术发展时期各个画派的作品，不仅西班牙，更有意大利、佛兰德斯画派，以及法国画派的佳作。其中最为著名

的莫过于佛兰德斯画家鲁本斯，其作品唤起了我们对古希腊罗马经典神话的记忆。《仙女和森林之神》将画家的饱满热情都融化在人物形象之中。仙女洁白的身体同森林之神的灰暗粗恶形成鲜明的对比，欢娱的场景充满着生命力的欢乐，仙女们不同的姿态展现着动态的每个侧面，仿佛正在讴歌大地的丰饶，生活的愉悦。温暖的夕阳慷慨地奉献金色的光线，大师创作黄金时期的细腻笔触清晰可见，整幅作品和谐怡人。《农神吞噬其子》则将古希腊神话中悲惨的故事，大胆精确地表现出来。作品强调了光影的变化，为其成熟时期的典型风格。凡·代克的生动、普桑的庄严以及里贝拉的明暗对比，各家名作共同凸现那个巴洛克艺术风起云涌的年代。进入“巴洛克艺术



鲁本斯《仙女和森林之神》





巅峰”时期，西班牙也同整个欧洲一样，迎接着黄金时代的辉煌，一代又一代的艺术家们层出不穷，令人叹为观止，期间最杰出的绘画大师委拉斯开兹的名作：其中一位绅士肖像可能是大师的岳父和艺术推动人巴切高的写真，另一幅《堂兄》中的侏儒画像则是当时宫中为显贵轿中执扇的弄臣唐·迪亚戈·德·阿塞多，人称“堂兄”。同时，静物画作品也济济一堂，其中尤以意大利的贝维德的《花瓶》堪称花卉作品之极致，美轮美奂。

“18世纪的国际化”则成就了当时美学观念交流的最佳典范。这一开始于巴洛克华丽繁复的世纪，经历了洛可可的优雅精致与奢华绝伦，在世纪末又开始寻求新古典主义所倡导的、回归古希腊罗马质朴精神的转变。欧洲各国同时有很多画家前往罗马或巴黎深造，旨在了解艺术的演变，并考察艺术作品中的新方法。展出的弗朗索阿·布歇的《潘神与潘神箫》就是其中的代表。那时，西班牙正面临着关系国家命运的王朝更迭，而艺术家们也在时运多舛中，形成了自身独特的风

鲁本斯《农神吞噬其子》





委拉斯开兹《堂兄》



安德列·贝维德《花瓶》

格，其中最伟大者莫过于阿拉贡画家弗朗西斯科·德·戈雅·伊·鲁辛特斯。展出的《阳伞》是他为当时的西班牙王位继承人，未来的卡洛斯四世设计的挂毯底稿之一，画面中优雅的仕女，仪态非凡，为典型的18世纪王室贵族形象，真实反映了当时皇家日常生活的场景，融入了意大利的古典和法国的时尚。在这幅作品中，戈雅用一种新的方式组织画面，即以人物为基础，情景为人物服务，为了强化效果，戈雅在背景中加入远山、枝桠和一个灌木树林充斥的开阔的背景。这位世界级艺术天才风格十分多样。他经历了悲剧生活的磨砺，在他的画笔下，出现了种种寓言故事中的巫师、怪物、甚至来自阴间的魔鬼，隐喻地表达了对现实中的黑暗势力的不满。细细品味展出的戈雅的5幅作品，可领略这位杰出艺术家的心路历程。

诵读普拉多，可以有各种学术视角。从“城



弗朗索阿·布歇《潘神与潘神箫》



市、生活与艺术”的研究专题出发，可以读出新意。普拉多博物馆的诞生、演变、跌宕和发展，与城市的呼唤、城市生活的激荡、城市生活艺术和艺术生活的互动、城市成长中的艺术智慧的支持以及城市让生活更艺术、城市让艺术更亮丽等紧密相连。普拉多博物馆承载了两个世纪的历史，其藏品演绎的社会发展史、城市发展史和艺术发展史则具有更大的时间跨度。普拉多博物馆与世界瞩目的名人名作已难分难解，普拉多博物馆凝聚起城市的名人星空、佳作之林，而名人星空、佳作之林又使普拉多博物馆成为真正意义上的城市艺术殿堂。艺术给城市以睿智，艺术让城市生活更美好。普拉多博物馆18世纪绘画部主任与学术负责人胡安·J·鲁纳曾从宗教的角度分析

了艺术与生活的关系，其实，对于城市生活与艺术的联系来说，又何尝不是如此。通过艺术，人们充分表达了他们作为个人或是群体所遭受的喜怒哀乐，如社会的不平等、爱的不同表现、憎恨和嫉妒、内心感受、骄傲和虚荣、恐惧和欢乐。城市、生活与艺术是思想、情感、经历、体验的集合：它像真正的岩浆，熔合了现实和虚幻环境中的各种情感。而所有这些都最终体现在形象、姿态和想象中，使得西班牙黄金时代的绘画对事件、形式、象征和理念上的表达都具有惊人而明显的不同。这些绘画令人着迷的多样性、高质量以及纷繁复杂，直到今天仍然值得人们高度关注，并会让观赏者诵读出关于“城市、生活与艺术”的新意。■



弗朗西斯科·德·戈雅·伊·鲁辛特斯《阳伞》



# 中国代表团出席国际 博协第二十一届大会

## China Delegation Attended the 21st ICOM Assembly

本刊报道 摄影 / 胡江

国际博协（简称ICOM）第二十一届大会于2007年8月19日至24日在奥地利维也纳召开，来自97个国家和地区的2600多名ICOM会员出席了本届全体会员大会。此次大会的主题是“博物馆和共同的遗产”，其目的是促进博物馆对人类文化、自然遗产的自觉关注，增强博物馆的使命意识、责任感和自觉性，更加关注藏品的收藏、保护、研究和利用，更加关注深入发掘、科学诠释和合理表现藏品的内涵及其背后的故事，增进公众对于人类共同遗产的认知和理解。

鉴于ICOM第二十一届大会是我国举办2010年ICOM第二十二届上海大会前的一届大会，对于我国的大会组织工作具有极其重要的参考和借鉴意义，中国有100余名代表参加大会，包括国家文物局副局长张柏为团长的国家文物局代

表团，上海市副市长杨定华为团长的上海市政府代表团以及ICOM第二十二届大会筹委会执委会代表团和港澳台地区的博物馆专业人士。

8月19日，大会在维也纳音乐厅开幕。奥地利总统委托专人向大会致贺词，奥地利政府相关部门和维也纳市官员分别致辞，ICOM主席库敏



会旗交接仪式

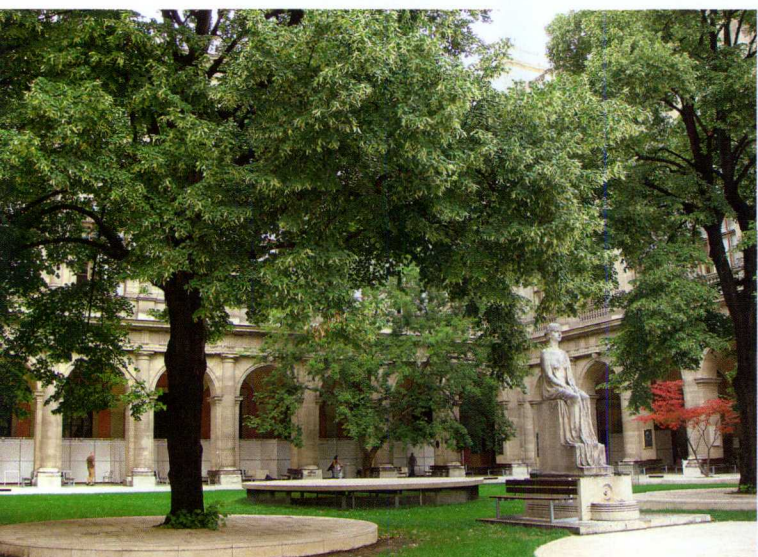


斯和维也纳大会组委会成员发表了简短的讲话。在嘉宾致辞的间歇,来自维也纳的音乐家演奏了优美的迎宾曲,表现了音乐之都的文化特色。开幕式后四位博物馆专家围绕本届大会的主题发表了主旨演讲。

会议期间,国际博协所属的近30个专业委员会、地区委员会、国际性组织在维也纳举办了活动,内容涉及年会、委员会的选举、专题学术研讨和博物馆专业考察等。ICOM的专业委员会是ICOM作为一个国际组织体现机构使命、联系会员、交流信息、实现行业指导的重要组成部分。中国代表积极参加ICOM各专门国际委员会的会议和相关的学术活动,建立对口联系,交流博物馆学术研究成果,为办好2010年ICOM第

二十二届上海大会各国际委员会会议的前期准备积累了经验。ICOM第二十二届大会筹委会执委会还与ICOM及第二十一届大会组委会进行了密切接触,进一步了解ICOM大会的基本情况和组织工作模式,为我国举办2010年ICOM第二十二届上海大会搜集第一手资料。

8月20日至22日,在维也纳大学还举办了博物馆博览会。奥地利、中国、美国、英国、德国等14个国家、地区以及ICOM等机构布置了35个展位,1200平方米展出面积,反映了近年来博物馆展示传播领域的新产品、新技术、新成果。中国展位简洁典雅,图版精美,内容丰富,滚动播放的宣传片令人目不暇接,吸引了众多观众,各种宣传资料一天内即发放完毕,前来索要





者仍络绎不绝，达到了推介中国博物馆，推介2010年ICOM第二十二届上海大会的目的。

在本届举行的ICOM领导机构及各专门国际委员会和地区委员会的换届选举中，中国博物馆学会理事长张文彬被推举为ICOM亚太地区委员会名誉主席，中国博物馆学会副理事长李象益成功连任ICOM执行委员会委员，中国博物馆学会副秘书长安来顺当选ICOM博物馆学专业委员会副主席，上海科技馆馆长潘政当选自然历史博物馆专业委员会的副主席，中国科技馆馆长徐延豪当选为科技博物馆专业委员会理事，中国钱币博物馆馆长黄锡全教授当选钱币和银行博

物馆专业委员会理事，上海历史博物馆张岚常务副馆长当选城市博物馆专业委员会理事。来自中国的委员加入了ICOM的各级领导机构，增强了中国博物馆的国际影响力。

8月24日上午，张柏、杨定华和张文彬会见了ICOM主席库敏斯等高层官员，就进一步加强中国与ICOM的联系、交流、合作，建立2010年



上海代表团在维也纳大学合影



代表出席开幕招待会

ICOM第二十二届上海大会筹委会与ICOM的联系与协商机制，努力将ICOM第二十二届上海大会办成一届精彩、成功的大会达成一致意见。

8月24日，ICOM维也纳大会的闭幕式在维也纳音乐厅大厅举行。大会闭幕式的主要议程有：表决通过新的一届执行委员会名单、2004—2007年度财务报告、2007年大会决议等。大会





杨定华副市长讲话

还授予韩国的金秉模教授、赞比亚的 Manyando Mukelaji 教授、瑞典的 Vinos Sofka 教授等名誉会员称号。

闭幕式的高潮是全体与会代表热烈鼓掌,通过第二十二届会员大会于2010年11月在中国上

海举办,随即举行了隆重的交接会旗仪式。在 ICOM 主席库敏斯的邀请下,张柏、杨定华、张文彬和中国驻奥地利大使卢永华登上主席台就座。杨定华副市长代表上海市政府发表了热情洋溢的讲话,并从维也纳副市长麦拉特波科瓦手中

接过了 ICOM 会旗,完成了2010年 ICOM 第二十二届大会承办交接仪式。

8月24日晚上,维也纳大会组委会举办了盛大的闭幕酒会,代表们举杯祝贺本届大会的圆满成功。博物馆界的同人们依依惜别,相约2010年上海再见! ■



中国代表团出席闭幕式



# 雪国银色

## Silverware from the Snowy Land

撰文 / 未央

银作为美丽的贵金属，在人们的生活中备受青睐。银器在古代不仅用于宗教场合，同时也是权利、地位与财富的象征。欧洲各国都有着相当悠久的历史和使用银器的历史和传统。早在公元13世纪，斯德哥尔摩就已经开始出现了银匠。在此后的几个世纪中，瑞典银器以其独树一帜的装饰艺术成就享誉世界。

从15世纪开始，瑞典金银器工匠组织成立了专业行会，这是瑞典金银器制作达到相应水平的产物。行会通过起草、发布行业规定，对工匠们的专业行为进行规范和限制，以保证瑞典金银器的卓越地位。一个银匠要想成为行会的工艺师，得从学徒开始，慢慢地变成熟练工，最后得制作出获得行会认可的出师作品。

瑞典拥有自己的白银矿藏，但在16世纪时，当地的萨拉银矿每年的产量仅在三至四万吨，只能基本满足国内制作银币的需要，要制作银器，还必须通过阿姆斯特丹从苏门答腊，或通过西班牙从中南美洲进口白银。因此，在16世纪初期以前，制作银器的原料主

要是依靠熔化旧银器而来，很少有这之前的银器传世。1531年，古斯塔夫一世决定迎娶一位德国公主，于是开始订购大量奢侈品，希望使其宫殿能像德国的一样华丽，以取悦新娘，其中就包括了金银器。于是，16世纪30年代变成了瑞典银器发展进程中至为关键的转折点，教堂、宫廷和贵族开始大量定制银器，富有的中产阶级也参与了进来。由于当时还缺少现代的银行体系，中产阶级以银勺来储存他们的资产。银勺成为瑞典人可靠的投资形式和现实的支付手段，并在瑞典人的日常生活具有特殊的意义。比如银勺常常是小孩子接受洗礼时的受洗礼物，并且一直延续到今天。

16世纪下半叶到17世纪初，教堂再次大量定制银器，包括圣餐杯、圣餐盘、圣餐盒、洗礼碗、

### →咖啡具

维文·尼尔松 1923年 壶高30.5厘米

进入20世纪后，装饰派艺术和现代主义对银器风格产生了重要影响，维文·尼尔松就是这一时期最著名的瑞典银器工艺师之一。这套咖啡具是他为纪念哥德堡建城300周年而设计的，1923年参加展览时，这种全新的设计理念还不能为人们所接受，受到了强烈的批评。但在1925年巴黎世博会上荣获金奖。





十字架、烛台以及婚礼王冠等。世俗生活用器在这时也有大量出现，品种多样。17世纪，瑞典银器取得了长足的发展。由于在欧洲诸多战事中的胜利，瑞典成为强国，瑞典军士也随之袭用了欧洲的习俗，银器也随着军队的回国而流行起来。17世纪成为了真正的银器世纪。瑞典银匠们将德国、法国等欧洲大陆各国的风格融会贯通，成就了自身的杰出工艺。18世纪上半叶，斯德哥尔摩的宫殿营建工程使得由法国宫廷引领的洛可可风格在瑞典迅速流行，涌现了诸多拥有高超技艺的无与伦比的大师。18世纪后期，古斯塔夫三世统治时期，将古典主义引入了银器制作领域，形成了以质量超群、形制古典、简洁对称作为特征的古斯塔夫风格。19世纪初，瑞典人口总量在230万，但仅斯德哥尔摩一地每年的白银制品就达到2万

吨。瑞典人对银制品的青睐传统可见一斑。19世纪上半叶，制作技术得到改进，捶打、车削、浇铸、镌刻等传统工艺继续沿用，但已经开始使用螺旋压床，银器制作工艺变得更为高效、新颖。到了19世纪末，人们不再满足于无穷尽地模仿新风格的装饰艺术，转而寻求新的理念，现代风格的新艺术开始粉墨登场。反映在瑞典银器上，因为拥有深厚的本民族的浪漫主义的传统，新艺术并不那么流行，反而使源自银匠个人创作的手工制作银器再次流行。进入20世纪，各种不同的风格和潮流不断地冲击着瑞典银器的发展，为它带来无穷的生命力。

瑞典的银器文化举世无双，虽前后传承近千年，但依然历久弥新，不断迸发出新的火花，创造出新的风格。



#### ←咖啡壶

约翰·弗雷德里克·波平 1744年 高32厘米

瑞典的第一件银咖啡壶是乌尔丽卡·埃莉奥诺皇后于1700年在斯德哥尔摩订制的。

18世纪时，随着咖啡、茶、巧克力成为流行的饮料，在银器中，咖啡壶、茶壶、巧克力壶等热饮壶数量渐多，蔚为大观。而银匠们也多以这些热饮壶为出师作品的主要品类。这件洛可可风格的咖啡壶就很可能是其制作者波平的出师作品。

#### →咖啡壶

耶奥里·埃里克·文特 18世纪40年代 高28厘米

这件咖啡壶虽然没有华丽的花纹装饰，但朴素无纹、光可鉴人的器表配合丰润的梨形器身，反而凸现了一种雍容华贵的气质。而秀气的流嘴尖部、盖钮、三足于器身形成鲜明的对比，使整件器物稳重而不失活泼、端庄而不失灵巧。







#### ←咖啡壶

约翰·贝延格伦 1764年 高27厘米

这是洋溢着洛可可风格的瑞典银器名作，曾印制于瑞典邮票。这件壶以圆形银坯镌刻而成，器足、流、柄则为焊接。器身、盖、足部所饰的波曲纹使整件器物显得流光溢彩，并呈现出向上涌动的趋势，而作为盖纽的花卉形装饰仿佛是动感的升华。

#### →茶壶

约翰·克利斯托弗·容马克 1768年 高25.7厘米

这件壶的器形独特，两侧有对称的曲流。而且与雍容大度的壶身相比，两侧的曲流显得细致而华丽。丰圆的壶体、流部层层叠叠的贝形装饰，都显示了洛可可风格的影响。但口沿和足沿部位那简洁朴素的联珠带饰，则使它成为最早的古典风格的瑞典银器。

茶叶通过东印度公司传入瑞典。目前所知最早的瑞典银茶壶是1707年在哥德堡制作的。



#### ←咖啡壶

马蒂亚斯·格拉尔 1768年 高27.6厘米

这是一件充满洛可可风格的银器，从整体的器形，到壶身的大花卉纹、涡卷纹和贝形纹，无不契合着洛可可风格的精致、华美的特点。壶底部刻有冯·哈尔和卡勒松两个贵族家庭的家族徽章。





#### ←巧克力壶

约翰·马尔姆斯泰特 1797年 高12.5厘米

圆柱形器身，简洁的联珠纹口沿和底沿使这件壶显得极为古朴，充分展现了古斯塔夫时期的特征。浇铸成型的滑行盖纽和器足则在这种古朴中又融入了浪漫主义的色彩。笔直的壶柄与流口成90度设置，使整个壶的实用性更加凸显。



#### →带盖茶壶

阿道夫·塞特柳斯 1813年 高17.5厘米

这件茶壶是卡尔·约翰风格银器的代表作之一。这位来自拿破仑时代的法兰西帝国的新国王带来了法国的习俗和样式，并延续了古典主义的风尚。此壶的造型模仿了阿拉丁神灯，壶身所饰的图案更是别具一格，乃希腊神话中的蛇发女妖美杜莎的图像，与独特的壶体造型相得益彰。



#### ←茶壶

彼得·格伦瓦尔 1821年 高16.2厘米 长28.7厘米

壶身为椭圆形，四个爪形器足与稳重浑厚的壶身形成强烈的反差，特别细小，但与壶体边缘的月桂树叶装饰带浑然一体，倒也不显得突兀，反而使整件器物别具韵味。





→茶壶和炉

拉尔斯·拉松 1852年 高48厘米

1830年至1900年间，瑞典银器的风格样式变得十分复杂，各种从旧风格中获得灵感、脱胎而出的新风格达到了顶峰。这件带炉茶壶就是此时新洛可可风格的代表作之一。壶体呈瓜形，以莨苕叶纹为主要纹饰遍饰壶身、炉座，展现了唯美新风尚。





←糖瓶

18世纪中叶 高12.7厘米

18世纪中叶的洛可可时期，咖啡、茶和巧克力成为流行的饮料，随之所需的相应的器皿，除了热饮壶外，糖瓶、糖盒也开始大量出现。富裕家庭的主人们开始拥有大量的银器。



↑糖盒

安德斯·哈弗林 1737年 高10.2厘米

这件糖盒的造型仿佛一只扁圆形的大南瓜，但精致的细部加工使他一点也不显得简陋，并为相对粗壮的形体赋予了轻巧、活泼的美感。



←糖瓶

彼得·阿克曼 1758年 高26.0厘米

虽然这件糖瓶上装饰的大量的贝形纹饰是洛可可时期的特点，但整体效果上仍能看出巴洛克时期的繁缛、华丽的遗风。





←糖缸

马蒂亚斯·格拉尔 1769年 高12.3厘米

这件糖缸的造型比较特别，尤其是凹弧形的器盖，使这种扁圆的器形显得既有质感又不失活泼。花形盖纽和器足既交相辉映又起到了为整件器物画龙点睛的作用。



→糖瓶

安德烈亚斯·伦茨 1786年 高12.5厘米

这件器物与一般的优雅、修长的糖瓶貌合神离，器身变成瓮形，具有古斯塔夫风格。粗拙的器形、简洁的装饰，使它具有一种质朴的美感。



→带盖糖缸（一对）

克里斯托弗·阿尔辛 1776年 高14.5厘米

这类糖缸、糖瓶最初都是成对出现的。造型典雅、庄重，花形盖纽和器足的华丽都是为了衬托整体的古典主义的格调。这对银器是为纪念瑞典东印度公司的所有人之一的尼克拉斯·萨尔格伦所制。





←带盖糖缸

佩尔·塞特柳斯 1796年 高23.2厘米

这件糖缸是古斯塔夫风格的华美银器的代表作之一。其作者佩尔·塞特柳斯拥有当时斯德哥尔摩最大的银器店和最多的熟练工匠。镂空的支架、高高的器柄、层次丰富的镌刻纹样、别开生面的开光图案、夸张的弧线形装饰、富丽堂皇的局部鎏金，构成了无与伦比的高贵与优雅。



→糖盒

约翰·弗雷德里克·卡勒松 1828年 高18.7厘米

卡尔·约翰风格银器的代表作之一。器身的凸线纹使整件器物显得非常饱满，将均衡对称的美感发挥到了极致。





→白兰地酒杯

荣松·瓦尔曼 1698年 宽14.1厘米

各种各样的酒杯是巴洛克时期盛行的银器种类。这件酒杯呈八瓣花口形，器身篆刻了巴洛克风格的花卉图案。



←大口盖杯

约翰·尼泽尔 17世纪末至18世纪初 带盖高11.1厘米

1700年左右，细丝工艺开始流行。在这件大口盖杯上，细丝工艺的精巧、繁缛、考究、华丽得到了充分而完美的体现。光素无纹的球形盖纽、器足及口沿好像留白，为人们留下了想象的空间。

→带柄大口杯

佚名 18世纪早期 高8.2厘米

这也是一件典型巴洛克风格的银器。器身篆刻了此时流行的郁金香图案。盖与柄相连，并通过巧妙地设计打开。盖面上镶嵌了瑞典国王卡尔十二的徽章。







←带柄大口杯

安德斯·哈弗林 1731年 高10.8厘米

盖面上镶嵌了瑞典国王弗里德里克一世和王后洛维萨·乌尔丽卡的徽章。这类装饰简约的银器也是瑞典的标志性产品。



↑白兰地酒杯（一对）

彼得·约翰·塞特林 1797年 高12.3厘米

圆柱形器身、联珠纹装饰，强烈地释放着古斯塔夫银器风格的信息。虽然除了联珠纹外别无其他装饰，但那高贵的形象早已深入人心。



←大口杯

约翰·马尔姆斯泰特 1809年 高16.3厘米

这件造型奇特的酒杯好像由两个桶叠合而成，仍然是古斯塔夫银器的风格。





↑平底酒杯（一对）

尼克拉斯·费恩勒夫 1766年 高3.4厘米

这对看似朴实无华的平底酒杯，却充满了令人感动的真诚情义。杯体上分别刻有铭文“为母亲健康干杯”和“为父亲健康干杯”，配合局部的鎏金装饰，感觉格外温暖。杯底镶嵌有1715年的丹麦钱币。



→大口盖杯

安德斯·伦德曼 1756年 高32.5厘米

这是一件风格独特的器物。优雅的造型、简洁的纹饰、局部的鎏金，与当时已经流行的洛可可风格明显不同，但这并不妨碍它成为一件受人喜爱的作品。杯身上有1842年的后刻铭文：“首都工厂工人对瑞典工业真诚的朋友J·约翰内松先生表示感谢。”





↑ 烛台（一对）

伊萨克·绍尔 1758年 高22厘米

烛台作为日常生活中必不可少的用具，其实用性不言而喻。但其装饰功能也历来为人们所重视。这对烛台圆足，栏柱形器身，呈现出典型的洛可可时期的活泼向上的风格特点。



↑ 烛台（一对）

阿道夫·塞特柳斯 1815年 高22.6厘米

古斯塔夫风格银器流行的方尖碑造型，底座上镶嵌了古典风格的美杜莎头像。



← 烛台（一对）

约翰·弗里德里克·维尔特 1798年 高28.6厘米

镂空的方形底座上高耸着古典风格柱形的器身，典型的古斯塔夫风格银器。



→卧室烛台（一对）

奥劳斯·哈塞尔奎斯特 1771年 高5.8厘米

因为是卧室里使用的,所以不需要像一般的高足烛台那样高高在上,显得平易近人。洛可可风格的雕花装饰使它更具有温暖人心的特质。



←枝状烛台

古斯塔夫·默伦贝里 1841年 高53.5厘米

枝状烛台是最高贵华丽的烛台品种,早在巴洛克时期就已经非常盛行。到了19世纪以后,各种新风格将巴洛克、洛可可等经典样式重新发掘、整合,形成了不同以往的新格调。这件枝状烛台就是这一时期的作品。





↑盐台（一对）

伯恩哈德·哈尔克 1761年 高3.5厘米

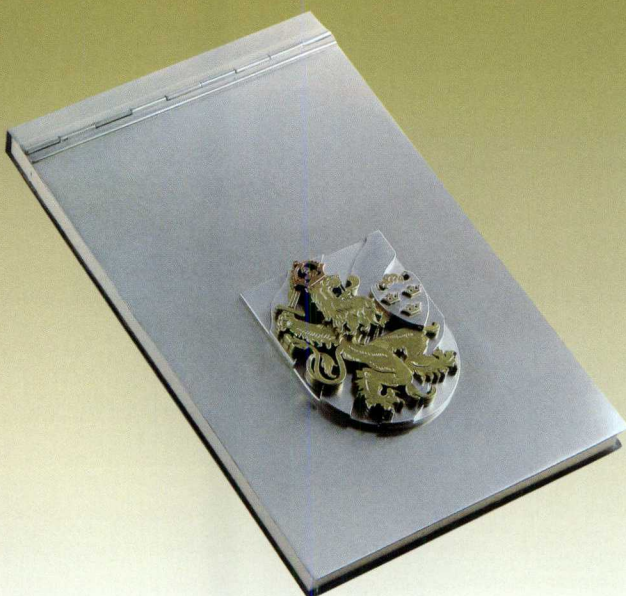
这对盐台虽然器身不高，但波曲纹的器表装饰，宛如淑女们翩翩起舞时曳地长裙的下摆般充满动感，折射出璀璨的光芒。



←盐台（一对）

佩尔·塞特柳斯 1779年 高5厘米

这对盐台的器身镂空，内衬椭圆形蓝色玻璃。深邃的蓝色玻璃、冷峻的银器框架以及下垂的月桂纹装饰营造了高贵不凡的形象。



←记事本封面

维文·尼尔松 1952年 长17.5厘米

记事本封面或书籍封面早在巴洛克时代就已经颇为盛行。此封面上镶嵌的是哥德堡市市徽图案。



## →哥特复兴风格带盖角杯

卡尔·弗雷德里克·卡尔曼 1886年 高33厘米

这是一件新风格时期的代表作。这时，社会结构发生了重大变化，新的社会阶层兴起，原先无力购置银器的人也开始置办，银器开始了大规模的机器生产。但是，最受人们青睐的仍然是独一无二的手工制品。这件角杯器身采用丰饶角的形状，上饰人物和殿宇，局部鎏金并嵌珐琅，属于19世纪中叶以后盛行的新风格中的新歌特式样。



## ←带盖高足杯

K·安德松 1908年 高34厘米

19世纪末以后，人们转而寻求新的理念，新艺术开始粉墨登场，源自银匠个人创造的手工制作再次流行。这件高足杯就是新艺术风格银器的代表作。它由建筑设计师费迪南德·博贝里设计。杯盖与盖纽共同组成皇冠状，与杯身上的小皇冠、以红宝石、蓝宝石、水晶等构成的古斯塔夫五世姓名的首字母图案相互呼应。瑞典国王古斯塔夫五世将该酒杯作为王室礼物赠送给俄罗斯沙皇尼古拉二世，以祝贺尼古拉二世的公主与其子威廉王子成婚。所以这件高足杯被誉为“王室酒杯”。



# 落叶归根

## Settle on one's Roots

撰文 / 潘裕翼

**编者按：**2007年8月8日晚9点25分，102岁的潘达于老人平和离开。这位一生随缘、热爱生活、真诚豁达的老人无疾而终，顺达彼岸。潘达于老人是上海博物馆的老朋友，自1951年7月6日，潘达于先生致函华东军政委员会文化部，慨然将艰难保存的大孟、大克二鼎捐赠与上海市文物管理委员会后，就与上海博物馆结下了不解之缘，以后她又向上海博物馆、南京博物院多次捐赠了400多件青铜器及书画，是一位自信而大气的收藏家。2003年，上海博物馆在苏州购置住房，帮助老人实现了落叶归根的愿望。2004年3月在老人百岁之时，上海博物馆特意举办了“人寿鼎盛：百岁寿星潘达于捐赠大孟鼎、大克鼎回顾特展”，并为老人庆祝百岁华诞，本刊在2004年第1辑以《岁月如歌》作了报道。三年后的今天，我们将老人长孙潘裕翼先生的悼念文章发表于此，为这位具有纯粹之心、宁静之性与谦逊之德的老人送行。



祖母潘达于在世的百年，也是国家急剧变化的百年。她的一生，折射着家族沉浮、时代变迁。在家族变故中，她一个羸弱女子，被命运贸然背上维系一个大家庭存续的沉重责任，但她，身居于家而心系于国，识大体，明事理，敢做敢当。在社会动荡和变革中，亲自率领子女完成保护国宝免遭敌手和奉献国宝于国家的大业。但是，在孙辈眼里，她一直是一位俭朴、勤劳、慈祥、开朗的好婆（祖母）。

祖母热爱生活，富有人情味。人说，物与人在外，味与情在内，内外和合而情味生。文革中，虽被批斗，挖阴沟、扫弄堂，倍感冤屈，还



是奋力把事情做好，文革过去，祖母做的一件大事就是跑遍祖国南北，到每一位小辈工作地点去住一阵，不管住在哪里，都会到附近看看山、看看水、看看花，更多的时间里，是在帮小辈们缝衣补袜，拣叶扫地。上世纪80年代，物资匮乏，餐桌上并没什么可口食物，但是重孙们至今记得，每次吃饭前，祖母总会冲着孩子高兴地喊：“吃饭哉，开心呵！”在小孩遇到困难时，她就会用激将法鼓励他们：“这个也怕，人也好不要做哉！”祖母开朗的心态总是感染着大家，让我们在极平常的生活中享受到无限的乐趣。

祖母心地善良，乐善好施。她总要我们站在别人的角度多想想，即使对做了错事的人，也还是为别人开脱的说：“人家也要过日脚的！”祖母自己生活俭朴，从不讲究吃穿，但只要是家中有人稍有点不舒服，只要被她发现就会不停询问，“你坐呐”、“你吃呐”、“你睡一会”，总会得到她细心关照。祖母不慕虚荣，重情义，特别是看轻身外之物。解放前后，亲戚邻里经常有得到祖母的帮助，而在相助之后，也从不挂在心上，就像许多次捐赠，从来不在家里多说一样。

祖母心态平和，好奇好学。百年变迁给了她丰富的阅历，百年阅历给了她独到的见解。她每天读报，看新闻，喜欢倾听小辈们从全国各地带来的消息。只要能走动，就喜欢到外面看看，80岁时祖母还登上了陕西临潼骊山的“捉蒋亭”；90岁时的国庆节之夜，老人从人民广场徒步走回家中……就是在临终前，她还常拿着报纸阅读，努力想知道外面发生的事情。

生死之间，既能通以性命；忧患之至，宜其不累于心胸。祖母走得平静，走得坦然，都是源于她对生活的独特见解。过去我们总想学学老人平和的心态、简洁的生活，想的是和她一样健康长寿。现在猛然发现，祖母简单的行为里，有许多不简单的道理。老人处世朴实自

然，做人中规中矩。小德川流，大德敦化。

祖母，我们要在你做的平常事情中领悟大义，你留下的做人道理我们要永远记心里。

追思昔日，犹在心目；望风怀想，能不依依。

好婆，放心一路走好！■





# 关于曾侯乙尊盘

## On the Zun (wine vessel) and Pan (water vessel) of Marquis of the Zeng State

撰文 / 张昌平



图1 曾侯乙尊盘

1978年随州擂鼓墩曾侯乙墓出土的“曾侯乙尊盘”(图1),是中国古代青铜工艺的代表作之一。有学者认为尊、盘口部附饰为早期的失蜡法铸件(华觉明、郭德维:《曾侯乙墓青铜器群铸焊技术和失蜡法》,《文物》1979年7期),整器结构复杂而又风格统一,透空附饰精密细致,蟠龙缠绕繁缛神秘,造型艺术和铸造水平都达到了极高的程度。近来有观点认为曾侯乙尊盘并没有采用失蜡法工艺(周卫荣等:《中国青铜时代不存在失蜡法铸造工艺》,《江汉考古》2006年2期。周卫荣等:《失蜡工艺不是中国青铜时

代的选择》,《中国文物报》2006年7月21日第7版),再次引起了社会对于曾侯乙尊盘的关注。虽然“尊盘”的图像多次被发表,但有关尊盘结构的具体情况介绍却并不充分。迄今较为详细介绍曾侯乙尊盘的出版物有二:发掘报告《曾侯乙墓》(湖北省博物馆:《曾侯乙墓》,文物出版社1989年。)有较具体的文字描述,但由于缺乏足够的图形支撑,文字描述难以复原尊盘复



图2 曾侯乙尊



杂的结构。马林 (Colin Mackenzie) 对尊盘的介绍则偏重于分析 (Xiaoneng Yang Edited, The Golden Age of Chinese Archaeology-Celebrated Discoveries from the People's Republic of China, National Gallery of Art, Washington. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.), 对于尊盘具体描述不多。因此, 一般读者无从了解曾侯乙尊盘的基本结构, 对于尊盘铸造技术的讨论, 往往也只能作隔岸观火, 不知就里。本文拟以图、文结合的方式, 对曾侯乙尊盘作一全面的简介。

### 一 曾侯乙尊

曾侯乙尊 (图2) 由尊体和焊接的附件构成。附件包括有口部附饰、颈部爬兽和圈足双身龙。尊口径 25 厘米、通高 30 厘米、重 9 千克。

#### 1. 尊体

尊体横截面为圆形, 长颈之下接低矮的鼓腹、高圈足。尊体颈部以上是口部附饰连接的口下部分, 它分为内外两层, 均为镂空结构。内层呈“8”形网状 (图3), 其结构规整, 此部分是通过铸接与尊体连接的。外层的镂空由相互缠绕的蟠龙构成 (图4), 其表面以纹饰表现龙的身体、鳍、首。值得注意的是, 外层镂空的靠上一侧边缘部分都经过了锯截处理, 锯截处的金属呈特有的卷凸状 (图5)。将青铜器进行铸后的锯截是一件难度很高的工作, 锯截尊的口下外层镂空部分是为了与口部附饰相吻合, 它应当说明曾侯乙尊曾经经过了改制。

尊体颈部以下至圆鼓的下腹部分器壁均为实体, 器表饰有纹饰: 腹部之上有一周宽带状纹饰, 其上接四瓣蕉叶状



图3 尊体内层口下部分



图4 尊体外层口下部分



图5 尊体外层镂空的锯截处理痕迹





图6 尊铭文



图7 尊铭文

纹带，这些纹带均以细密的半浮雕蟠虺纹为装饰单元。在一瓣蕉叶纹的两侧有镌刻铭文两行7字左行：“曾侯乙𠄎/𠄎用终”（图6、7）。铭文是以刃口钝而平的工具将在表上镌刻而成，其中“曾侯”的各个横笔均系一刀镌出，字口宽而圆韵，而铭文的弯折处无法一次镌出，而由多道镌槽组成。

尊的圈足作喇叭形，其上部镂空，镂空纹饰由相互缠绕的蟠龙纹组成，蟠龙的鳍等关节处作涡状凸起，龙身则以圆点表现鳞片。镂空纹饰结构规整、纹饰细部完整而清晰。圈足的下部亦饰满蟠虺纹，纹饰结构与颈部蟠虺纹相同。

据研究，尊体的铸形是两块外范、芯范和底范各一，浇口在圈足底缘，尊外底中央可见长条形冒口（图8）。

## 2. 焊接的附件

通过焊接而在器壁之外与尊体连接的附件有口部附饰和颈部以下的龙兽类动物，这些动

物造型焊接在尊器壁之外，只是作为尊体的装饰，它们自身往往又分别是由不同的部分焊接构成。

口部附饰繁缛而复杂。不过这些附饰结构规整，从不同的视角观察，细密花纹单元所展现出来的口部形成了顶面平整、侧面圆弧的视觉效果（图9）。口部这些附饰由等分的四个部件组成，各部件包含有花纹单元、铜梗、连接花纹和铜梗的铜撑，据观察，花纹单元的图案有19种，可形成12种组合（华觉明：《中国古代金属技术——铜和铁造就的文明》第173页，大象出版社1999年。）。花纹在空间上表现为圆雕结构，但其基本形式仍然为蟠虺纹。这些附饰向下紧贴于尊内层的“8”形网状结构（图10），四个部件在外侧的边缘通过铸接（或称之为铜焊焊接）连接为一个整体（图11），它们与尊体的连接还通过后铸的环状构件（图12）与口下镂空部分“捆绑”在一起。





图8 尊体底部铸造痕迹



图9 尊口部附饰规整的结构



图10 尊口部附饰的结合部位



图11 尊附饰部件之间的焊接



图12 尊附饰与尊口下镂空部分的连接



图13 尊颈侧的爬兽



颈部附件是两两相对的爬兽四条，爬兽作匍匐行状，顾首而吐舌（图13）。爬兽躯体镂空，其表面饰蟠虺纹，纹饰风格与尊体腹部纹饰基本一致。爬兽的舌为焊接，其尾部又焊接有向上的



图14 尊腹部的双身龙



图15 尊圈足上的双身龙



图16 尊圈足双身龙与圈足的连接

龙首，龙首的两侧分别展开龙的双身，但这些龙身是焊接在尊体的腹部，与龙首并未直接相连（图14）。

圈足对应于爬兽的位置装饰有另外的四条龙首双身龙，龙的造型与颈部双身龙风格近似，都有多处的旋状突起（图15）。但圈足龙除了舌为焊接之外，龙的身、首为整体浑铸，龙身还咬合有较小的龙。双身龙在龙颈下焊接于圈足的镂空部分，并在圈足内留有焊接痕迹（图16）。

至此，如发掘报告描述，“整个尊是用34个部件，通过56处铸、焊连成一体”。报告所谓的34个部件应当是指尊体1，尊口下“8”形内壁1，口部附饰4，腹部爬兽及其舌、龙首各4个，腹部龙身8，圈足上的龙及其舌各4个。以上部件中，32个为焊接而上的附件。不过，这34个部件未包括前述“捆绑”口部附饰的16个环状构件。

## 二 曾侯乙盘

曾侯乙盘也是由盘体和焊接的附件构成（图17）。附件包括有兽形镂空附饰、腹侧的双身龙以及盘足。盘口径58厘米、通高23.5厘米、重19.2千克。

### 1. 盘体

盘体直口浅腹，平底。盘体装饰亦较为复杂，盘腹壁外有纹带三周，饰蟠虺纹。盘沿面为镂空附饰（图18）。盘腹外、口沿纹饰单元构图分别与盘腹外、口部附饰纹饰相同。

值得注意的是，盘口沿的镂空附饰是预先铸出的，它们共分8个部件，与盘体铸接而成（图19）。盘体的浇口分布在底范与腹范的结合处，底部中央为冒口（图20）。

盘内底有铭文一周，分别为铸和鑿两次制作。铸铭一周6字逆时针旋转：“曾侯邕之尊盘”（湖北省博物馆：《曾侯乙墓》第229页，文物出版社1989年。盘铭文被刮磨的3字中，“邕”、“尊”仍然可辨识，“盘”字不能确定。），铭文铸成后将原铭改为“曾侯乙詐時用终”（图21）：原铭



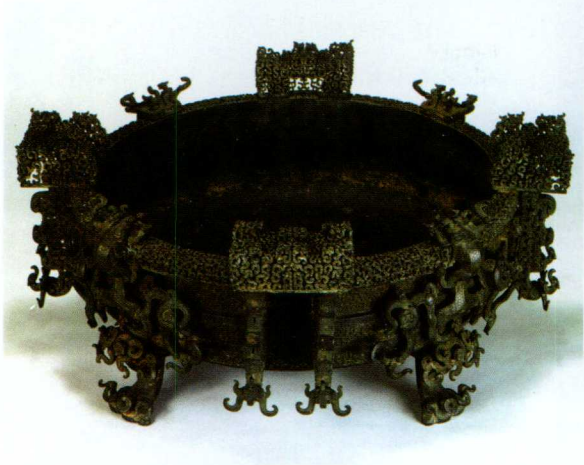


图 17 曾侯乙盘

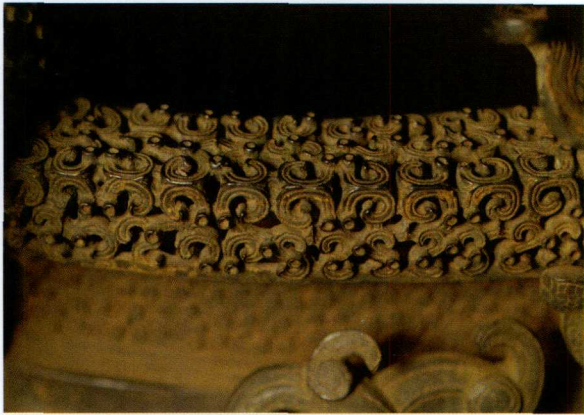


图 18 盘口沿的附饰



图 19 盘先铸的口沿在龙首出的铸接



图 20 盘底部的铸造痕迹

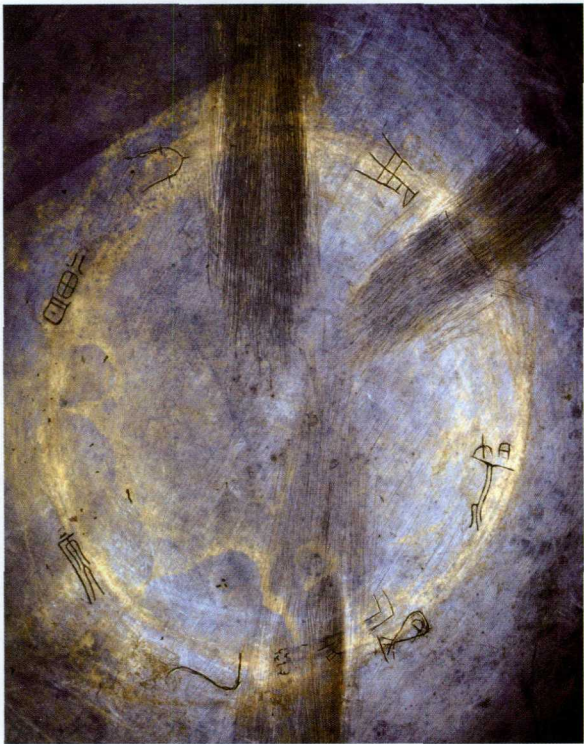


图 21 盘的铸铭和鑿铭



图 22 盘铭文的改制



保留“曾侯”二字，将“邕”、“尊”、“盘”被磨去，加“乙”、“訢”、“终”三字，“之”字添加部件改为“𠂔”（图22）。改制铭文鑿制方法与尊铭相同。

## 2. 焊接的附件

焊接的附件有三类（图23）：兽形饰、双身龙、龙形足各4个，前两者各从口沿延伸至腹侧，它们彼此相间，等分地分布于盘的周边。兽形饰、双身龙与盘体连接处，也恰好是口沿附饰8个先铸部件的结合处。4足的位置则与双身龙对应。

兽形饰高出口沿的部分呈曲尺形块状（图

24），其上饰镂空蟠虺纹，纹饰结构与盘口附饰、尊口部附饰基本相同。兽形饰在腹部之侧作扁体兽形，并延伸到腹下，其表面饰有带圆点的蟠虺纹（图25），纹饰与尊圈足镂空部分蟠虺纹相同。兽形饰底部两侧各伸出一条龙首，龙首也是焊接结合的（图26）。

装饰在兽形饰之间的双身龙龙首咬合于盘口，龙首上又盘绕两条小龙（图27），龙身在腹部之侧展开作双身，其上又各附三条小龙。

盘的四足也是焊接到盘体，各足的成形也经过了一次铸接，足底可见合范时留下的泥芯撑痕

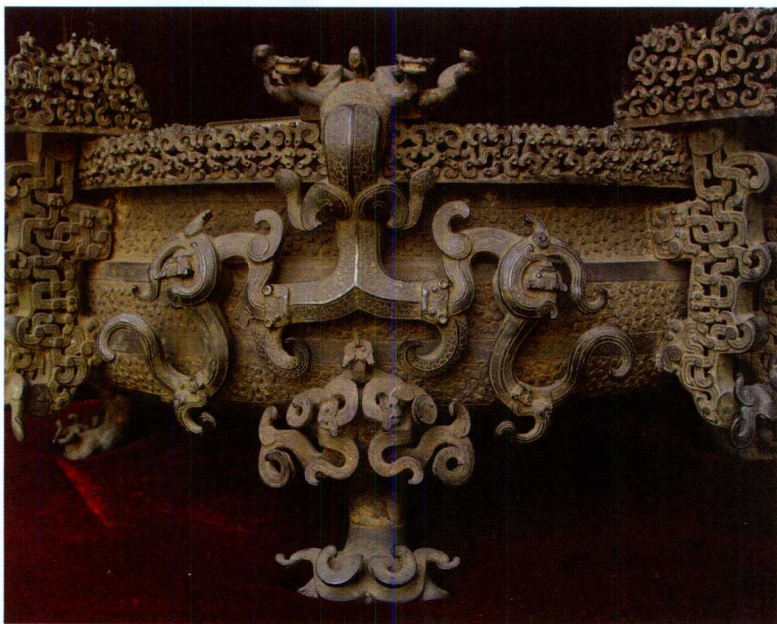


图23 盘三类焊接附件



图25 盘腹侧的兽形饰



图24 盘兽形饰高出口沿的部分



图26 盘兽形饰底部的龙





图 27 盘双身龙的龙首



图 28 盘足铸接及与盘体焊接情况



图 29 盘足的龙

迹（图 28）。足的外侧装饰也是风格与其他附件相同的龙（图 29）。

### 三 相关问题讨论

曾侯乙尊盘由尊和盘两件独立的器物组成，两器可以分开使用，但出土时尊放置在盘中，形成一套组合形式。曾侯乙尊形制与殷墟文化时期以来的觚形尊并无大的区别，尊颈部蕉叶形纹饰带更说明了它是以早期尊为祖型的。在相应时期，类似形制的尊在东南地区多见，可见曾侯乙尊有来自东南地区的影响。说明这一点的还有尊盘的组合形式，寿县蔡侯申墓中出土有尊 3、盘 4，其中三组可能属于尊盘组合，曾侯乙尊盘组合与它们相同，其性质可能均为酒器（李学勤：《曾侯乙尊盘的性质》，《江汉考古》1989 年 4 期）。盘的早期功能，并不一定就是水器（难波纯子：《商代铜盘内底的世界》，《纪念殷墟甲骨文发现一百周年国际学术研讨会论文集》，社会科学文献出版社 2002 年），东南地区青铜文化不少因素滞后，尊的性质或可能也是如此。不过，正如马林所指出，由于尊口镂空，曾侯乙尊并不能象一般尊的敞口那样倾倒液体。这对尊盘在礼仪中的装饰性应大于其作为酒器功能的实用性。

曾侯乙尊盘形成一套组合，还在于两器风格的一致性。从装饰上看，尊盘均以蟠虺纹为基本纹饰单元，不同的蟠虺纹在尊、盘上同时都有运用。

圆雕蟠虺纹：运用于尊口部



附饰、盘口沿附饰以及兽形饰顶部装饰。

带圆点镂空蟠虺纹：运用于尊的镂空圈足、盘兽形饰腹侧镂空部分。

半浮雕蟠虺纹：运用于尊体和盘体的腹壁。

尊盘另外都装饰有圆雕的龙，风格也完全相同。因此学者们得出尊盘原来都是同时设计铸造的结论似乎毫无疑问。但实际的情况可能更加复杂。盘的最早器主为曾侯邕而非曾侯乙，这从“曾侯邕”为铸铭而后改鑿为“曾侯乙”可知。尊只见“曾侯乙”鑿铭，从上述尊、盘风格一致的角度考虑，尊的最早器主也可能是曾侯邕。但若如此，从尊与盘成组的关系、尊盘所体现的器物地位考虑，尊未见与盘相对应的铭文，有悖于通例。同时，尊口下外层镂空部分的切割痕迹表明，尊经过改制并且最初的尊应当并没有口部附饰部分。改制之前的尊与盘风格是否一致？这其实是大有疑问的。

曾侯乙尊口部附饰、盘口沿和兽形饰顶部附饰是曾侯乙尊盘在视觉上造型最复杂、装饰最繁缛的部分，它们也被认为是失蜡法铸造的部件。但如前所述的反对意见则认为这些附饰都是由范铸法铸出纹饰单元，再分别焊接而成。反对意见并举出纹饰单元上的范缝、焊接的痕迹。

了解到曾侯乙尊盘的基本情况，对判断是否失蜡法的争议有所裨益。虽然要证明上述附饰等部件为失蜡法铸造还需要进行有说服力的论证——我们并不能以今天的准则将那些看上去无法范铸的青铜铸件一概归入失蜡法的结果，但反对意见的范铸、焊接例证同样存在问题。

反对意见认为上述附饰上的纹饰单元可见范缝（图30），因此它们都是单独范铸。附饰的纹饰单元的确可见一些不规则线状凸起，但若是失蜡法铸件同样也可能留下这类痕迹。更为重要的是，真正合范铸造留下的范缝往往是十分规整的线条，这是由制范分型技术所决定的。附饰纹饰单元上的凸起多不规则，它们不应是范铸留下的范缝。

再看纹饰单元是否如反对意见认为是焊接到铜梗上。反对意见认为附饰的纹饰单元与铜梗的连接上可见缝隙或凸起，并认为这是焊接留下的痕迹。和范缝一样，这些所谓焊接痕迹缺乏判断依据。而问题的核心还在于，战国早期的焊接技术并非如我们设想的现代焊接工艺那样，将两个物体的截面能够碰焊对接。图11所示附饰之间的焊接痕迹表明，这一时期的铜焊实际还是通过类似铸接的方式连接两个铸件。理解

了当时焊接技术的发展水平，可以明确的是，附饰纹饰单元与铜梗之间的缝隙等等根本不可能为焊接痕迹。此外，前述盘口沿部分为先铸，因此出现如图19所示的铸接痕迹，但反对意见甚至将它们也视为焊接痕迹。这样在不同知识背景下的讨论，自然容易产生歧见了。■



图30 尊口部附饰的纹饰单元



# 汉代画像中的“七女报仇”图

## The Stone Relief Carving: Seven Girls Avenge Their Father

撰文 / 黄剑华

### 一

汉代画像中有一种表现水陆混战的题材，过去通常称之为“水陆攻战图”，其场面大都比较宏大，陆上有车骑，水中有舟船，双方交战，人物众多，情节复杂。较有代表性的是山东嘉祥武氏祠的两件石刻，其一为前石室西壁下部第六石，其二为后石室第七石，都刻画了场面宏大蔚为壮观的水陆攻战情景。（参见《中国美术全集·画像石画像砖》，9页、图一〇、图版说明4页，上海人民美术出版社1988年4月。参见《中国画像石全集》第1册，34~35页、图五六、50~51页、图七五、图版说明8页与24页文字，山东美术出版社、河南美术出版社2000年6月。）

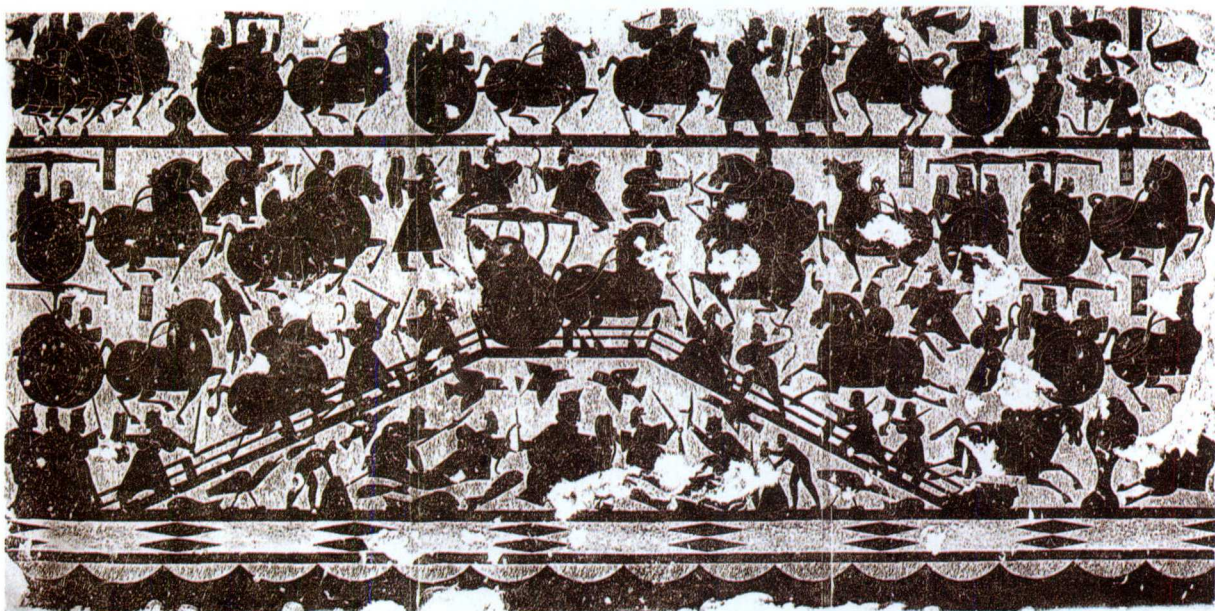
山东嘉祥武氏祠第一件画像石为长方形，画面横203厘米、纵96厘米，画面内容分为两层，上层为人物车骑图，下层刻水陆混战场景，画面下部饰有双菱纹和连弧纹。上层画像中的车骑队伍由左向右行进，主车上乘坐两人，车后跟随三名骑马的侍从，前有导车、挥刀前驱的导骑和执盾举剑的步卒。主车和导车分别有榜题“尉卿车”、“功曹车”（原字现已脱落）。右边刻画了一辆无盖的马车和一位席地而坐不愿乘车的女子，车上之人和两名执盾持弓者正作劝说

状，另有一名武士举剑牵马正抵御奔驰而来的车骑队伍。下层画面刻画了以一座桥梁为中心的攻战场面，桥之中央有盖系四维的主车一辆，左边有车两辆，榜题为“主记车”和“主簿车”，右边有车三辆，榜题曰“功曹车”、“贼曹车”、“游徼车”。两边各有导从的骑吏和步卒，皆手执兵器作攻杀之状。和车骑队伍交战的是男女混合之众，手持刀、盾、戟、钩镶、弓箭等兵器。双方相互砍杀，呈现出犬牙交错的混战情形。桥下水中也在激战，一位体形魁梧、峨冠博带之人，右手持剑，左手执盾，正抵挡左右两只小船上持刀戟女子的进攻。旁边有捕鱼的渔夫，头上有惊飞的水鸟，水中有游动的鱼群。桥之右端，还刻画了横陈的尸体和奔逃的骑吏。

武氏祠的第二件画像石从内容情景到人物车骑都与第一件画像石非常相似，唯车骑无榜题，刻画的同样也是以一座桥梁为中心而展开的水陆混战场面，官军车骑与平民穿着的男女混杂之众各持兵器在进行激烈的厮杀。两件画像所表现的主题有很大的一致性。

武氏祠的这两件画像，其画面采用了明显的写实手法，从整体构图到车骑形态、人物穿戴、使用的兵器类型等细微之处都十分逼真，特别着重于对双方攻战气氛的渲染，生动地表现





山东嘉祥武氏祠前石室第六石“七女报仇”画像



山东嘉祥武氏祠后石室第七石“七女报仇”画像

出了混战过程中相互之间呈胶着状态、胜负未分的情景。从画中人物和交战情形来看，一方是汉朝官方的车骑队伍，另一方是平民穿着的男女混合之众，表现的并非是正规的战争场面，而很像是官员出行途中遇劫的情景。位于桥下水中的峨冠博带者，很像是从桥上主车掉落水中的，因此作蹲踞抵挡状。主车内的御者正持剑与进攻的女子格斗，两边的骑吏正跃马相救。在两汉历史上，特别是社会动荡、战乱频繁之际，

江湖豪杰与官府的冲突是屡见不鲜的，画像内容反映的很可能便是这种情形。

显而易见，此类画像绝非凭空想象或纯粹虚构的产物，而是汉代社会确实发生过的真实史实的反映，或者说是汉代某个历史事件的采用画面形式的一种艺术记述。而尤其值得注意的是，这两件画像内容显示出了明显的故事化倾向，描述的很可能是汉代人们耳熟能详的或者是口碑流传的某个故事情节。



## 二

关于这两幅画像的内容和定名问题，曾引起学术界的关注。俞伟超先生曾指出：“有一些多次出现的图像（如水陆战争图等），或许也是描绘历史故事，但至今具体内容不辨，目前自然还难以详论”（俞伟超《中国画像石概论》，《中国画像石全集》第1册12页，山东美术出版社、河南美术出版社2000年6月）。究竟是什么故事，学者们曾提出过一些不同的分析看法。譬如“有人认为是官兵镇压农民起义的画面，是‘颂扬武氏家族功绩’的；一些日本学者对此也有考证，有的认为是吕母起义的故事；有的认为是马援讨伐三征；有的认为是平原女子迟昭平起义；有的认为是殷王武丁讨伐鬼方。山东大学历史文化学院考古系教授李发林先生则认为是乌江之战，汉兵围追楚霸王于乌江边的场面”（孙青松、贺福顺主编《嘉祥汉代武氏墓群石刻》139页，香港唯美出版公司2004年9月）。还有学者推测“汉代画像中的河桥图就是后世奈何桥的前身和祖型”，“桥上交战图表现的就是墓（祠）主率领军队，冲破守桥冥军的阻拦，赶赴祠庙去接受祭祀的场面”。并进而认为“河上交战图”是由胡汉战争演变而来的，认为“古代人会自然而然地将地下鬼魂世界理解成北方的幽暗之地”，所以“很容易使人联想到守卫幽冥两界之间河桥的冥军是由胡人组成的”（信立祥《汉代画像石综合研究》332~334页，文物出版社2000年8月）。

我们知道，虽然古代先民很早就有了鬼神的观念，但关于幽冥两界的记载，在魏晋以前的文献中却极为罕见。唐代张读的《宣室志》中才有了“奈何”之说（[唐]张读《宣室志》卷四，《笔记小说大观》第1册117页，江苏广陵古籍刻印社1983年4月）。宋代李昉《太平广记》也有提及（[宋]李昉《太平广记》卷一百八，《笔记小说大观》第3册215页，江苏广陵古籍刻印社1983年4月）。通过这些野史的记述，可知“奈何”之说是唐代才有的。唐代之前是否已有这种

观念，因缺少文献可以稽考，不好妄加推测。值得注意的是，野史中涉及“奈何”的记述，都提到了寺庙僧人，透露了和佛教的密切关系。实际上，“奈何”与后来的“奈何桥”之说，都是佛教轮回转世说的产物，与唐宋时期佛教“十殿阎罗”和“十八层地狱”说法有关。早期的佛教中是没有这些的，中世纪之后才形成了这些说法并在民间广泛流传开来。汉代的鬼神观念以及对幽冥世界的关怀，与后世有很大的不同。事死如事生的观念，以及对仙人世界和墓主升仙的想象，在汉代人们的丧葬思想中始终占据着主导地位。汉代既无奈何的观念，更无奈奈何桥之说，汉代画像中怎么又会表现守桥冥军呢？既然前提不存在，关于守桥冥军是由胡人组成的说法也就难以成立了。更何况汉代画像中描绘的胡汉双方是很容易从所戴首铠加以区别的，尖者为胡，圆者为汉，应是当时穿戴情形的真实反映，而这两幅画像中无论是人物衣着或画面内容都与胡人无关。总之，汉代画像中的胡汉战争图与描绘水陆混战的画像相互之间并没有演变的关系，各自表现的是完全不同的两种内容。

那么，水陆混战画像描述的究竟是什么故事呢？从新公布的一些考古资料来看，已经为我们提供了同以前诸多推测迥然有别的新的研究线索。山东莒县东莞镇出土的汉代画像石中，2号画像石上就刻画了与嘉祥武氏祠两件“水陆攻战图”内容和形式都一样的画面，据介绍“整个画面以桥为中心，桥上桥下有五名女子，手执长剑、盾牌等兵器，一辆马拉的辒辌车行至桥中央，车上主人已跌落桥下，左右各有一名女子，乘船持兵器向他刺去。画面右上角有榜题，为‘七女’二字”。发掘整理者认为刻画的是“七女为父报仇的故事”（刘云涛《山东莒县东莞出土汉画像石》，《文物》，2005年3期85~86页，参见83页图7；又《中国画像石全集》第3册138图说明文字，山东美术出版社、河南美术出版社，2000年6月，也认为“桥上战斗，有榜题‘七女’，当是七女为父报仇故事”）。至关重要



的便是画像上的榜题文字，对解释画面内容起了决定性的作用。

由“七女”两字，我们很容易联想到内蒙古和林格尔汉墓壁画上的榜题文字。该墓壁画以描绘墓主人最高官职“使持节护乌桓校尉”出行情景为主，在中室西壁甬道门上画有榜题为“七女为父报仇”的内容，并插入“长安令”、“渭水桥”等情节，发掘简报认为“可能与墓主事迹有关”（内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》，《文物》1974年1期12页；内蒙古自治区博物馆文物工作队《和林格尔汉墓壁画》，文物出版社1978年6月）。和林格尔汉墓壁画上的墨书榜题多达226项，这些文字对每幅壁画内容乃至具体细节都作了明确而详细的注释，为我们解读这些壁画提供了极大的方便。在墓葬壁画或石刻画像上配以榜题，很可能是当时画坛工匠们的一种习惯作法，或是一种流行的风气。这种图文并茂的好处是免除了对画面内容的猜测和误解，应是有意为之，类似于后世连环画要配以说明文字一样，只是在汉代壁画与石刻画像上表现得更为简洁而已。山东莒县东莞画像石上“七女”两字，比和林格尔汉墓壁画“七女为父报仇”榜题更为省略，但画面内容与情节都如出一辙，显而易见表现的都是同一个故事。

“七女为父报仇”故事因史籍中缺乏详载，一直难以断定，但这个故事在汉代曾经广为流传则是可以肯定的。罗哲文先生认为和林格尔汉墓壁画中，“绘出了一幅榜题为‘七女为父报仇’的画面，木柱朱栏之下很明显地标出了‘渭水桥’三字，是知此画为借渭水桥这一古代有名的长桥来表现‘七女为父报仇’的主题。在桥上正中车骑之间还有‘长安令’三字，更进一步明确地肯定了这座桥是汉长安的渭水桥。这个‘七女为父报仇’的画题，显然是与中室西、南、北三壁所绘的圣贤、豪杰、孝子、烈女、良母、贤妻等相连续的”，都是汉代统治阶层所宣扬和提倡的题材（罗哲文《和林格尔汉

墓壁画中所见的一些古建筑》，《文物》1974年1期35页）。黄盛璋先生则认为“这幅壁画可有两种解释：一是整幅都属于‘七女为父报仇’的内容；二是上层‘七女为父报仇’属历史故事，中层‘长安令’与渡‘渭水桥’等乃表示墓主生前经历”（黄盛璋《和林格尔汉墓壁画与历史地理问题》，《文物》1974年1期42页）。汉代壁画与石刻画像中确实有将多项内容组合在一起的现象，在大幅画面中将当时的社会生活情形与历史题材混杂在一起也是常见的。但大幅画像中每层画面通常有纹饰等作间隔，以表示不同的内容情节。若无区分，则大都表现为同一时空状况下发生的故事或事件。以此来看这幅壁画，显然属于前者，应是发生在长安渭水桥畔的“七女为父报仇”故事。

山东莒县东莞“七女榜题画像”，画面也以河桥为中心来刻画人物情节，可知河桥是“七女为父报仇”故事发生的特定环境。四川出土的汉代画像也有较多表现车马过河桥的画面，但内容较为单纯，没有交战攻击的情节，属于汉代建筑与交通状况的一种真实反映，而与“七女为父报仇”故事无涉。由此分析推测，“七女为父报仇”这个发生在长安渭水桥畔的故事，在汉代可能主要流行于北方地区，特别是为讲究忠孝和民风强悍的齐鲁幽燕之地所推崇。由内蒙古和林格尔汉墓壁画与山东莒县东莞“七女榜题画像”，联系到山东嘉祥武氏祠的两幅“水陆攻战图”，画面内容和表现形式都非常一致，可知表现的也是“七女为父报仇”。大概是因为当时这是一个众所周知的故事，所以省略了榜题文字。正是由于这种有意或无意的省略，而给后来的研究者造成了多种推测。现在来看，汉画“水陆攻战图”的命名并不恰当，应称为“七女为父报仇故事图”，或简称为“七女报仇”更为准确。

### 三

其实有的学者已经注意到了这个问题。如杨爱国先生在其1998年出版的著述中就将武氏



祠“水陆攻击战图”称为“山东嘉祥武氏祠画像石上的缙紫救父和七女为父报仇故事”，作为书前彩页第一幅附图，认为“画像榜题的内容可补史载之阙。山东嘉祥武氏祠前石室和左石室西壁下层是两幅内容相同、布局一样的水陆攻战图，其上无榜题。学者曾对其内容进行过考证，或考为祠主参加镇压农民起义的经历，或考为楚汉之争。1993年在莒县东莞镇一座宋代墓葬中，发现了几块汉画像石（三国以后，人们利用汉画像石造墓或直接将死者葬入汉画像石墓中是常有的事），其中一块石阙上刻着和上述嘉祥武氏祠的两图内容相同的图像，右上角有榜题‘七女’。将其与内蒙古和林格尔汉墓壁画上的‘七女为父报仇’图相对照，我们可以看出，这两幅图与武氏祠中的两幅图像的内容，都是七女为父报仇的故事。但这个故事却不见于迄今所见的文献，以收录列女故事为对象的《列女传》中也没有”（杨爱国《不为观赏的画作——汉画像石和画像砖》221页，四川教育出版社1998年7月）。在这之前，《莒县文物志》对此资料也作了介绍（苏兆庆、夏兆礼等《莒县文物志》127~133页，齐鲁书社1993年；杨爱国《五十年来的汉画像石研究》，《东南文化》，2005年4期32页、36页注[23]）。此后有人对这类图像作了初步探讨（王思礼《从莒县东莞汉画像石中的七女图释武氏祠“水陆攻战”图》，《莒县文史》，1999年第十辑201~218页）。

台湾学者邢义田先生对这些资料也作了考释和研究，认为山东莒县东莞“七女”画像的出土，使王思礼和杨爱国等学者联想到武氏祠的桥上战争图及内蒙古和林格尔汉墓壁画中有“七女为父报仇”榜题的画像，他们的观察为缠讼近一个世纪的“武氏祠水陆战争画像”的解释带来了新的曙光，可知“武氏祠两幅桥上战争图描绘的无疑也是七女为父报仇的故事。武氏祠画工选择的情节或故事的‘时间点’和东莞七女一图几乎完全一致”。并认为山东孝堂山、吴白庄和安徽宿县褚兰的“水陆攻战图”也

都应正名为“七女为父报仇图”（邢义田《格套、榜题、文献与画像解释：以一个失传的“七女为父报仇”汉画故事为例》，载台北中研院史语所第三届国际汉学会议论文集历史组《中世纪以前的地域文化、宗教与艺术》，2002年，183~234页。此文收入邢义田、黄宽重等主编《台湾学者中国史研究论丛》，颜娟英主编《美术与考古》上册175~215页，中国大百科全书出版社2005年5月）。

杨爱国先生和邢义田先生所做的实事求是的学术探讨，是值得充分肯定的。但也有不足之处，对“七女为父报仇”认为是一个失传的故事，而没有作进一步考证。其实，关于“七女”虽然《列女传》等没有记载，但古籍中还是有一些线索的。北魏酈道元《水经注·沔水》记述在陕西城固县北有“七女冢，冢夹水罗布，如七星，高十余丈，周回数亩。元嘉六年，大水破坟，坑崩，出铜不可称计。得一砖，刻云：项氏伯无子，七女造塋。世人疑是项伯冢。水北有七女池，池东有明月池，状如偃月，皆相通注，谓之张良渠，盖良所开也”（[北魏]酈道元《水经注》卷二十七“沔水”，商务印书馆1958年5月重印，29页，第一版。参见《水经注》416页，岳麓书社1995年1月）。文中还提到了“七女冢”附近有萧何修的通关势以及樊哙台、韩信台等。可见这是座汉墓，墓主项伯便是和张良同时代的秦末汉初人物。文中的“疑是”为相传之义，意思是说世人相传汉代项伯死后，他的七个女儿为其取土筑坟造塋，故名七女冢。

项伯的事迹，在《史记》和《汉书》中都有记述，但颇为简略，主要是鸿门宴事件发生的前后。《史记·项羽本纪》记载说，项羽围军新丰鸿门，听范增的计谋，准备攻击驻兵霸上的刘邦，由于项伯的斡旋，才使刘邦得以化险为夷。后来在楚汉相争过程中，项羽抓获了刘邦的父母妻子，又由于项伯的劝解，才没有烹太公。到项羽兵败垓下，乌江自刎后，楚地都归顺了汉王，刘邦礼葬了项羽，对“诸项氏枝属，汉王皆

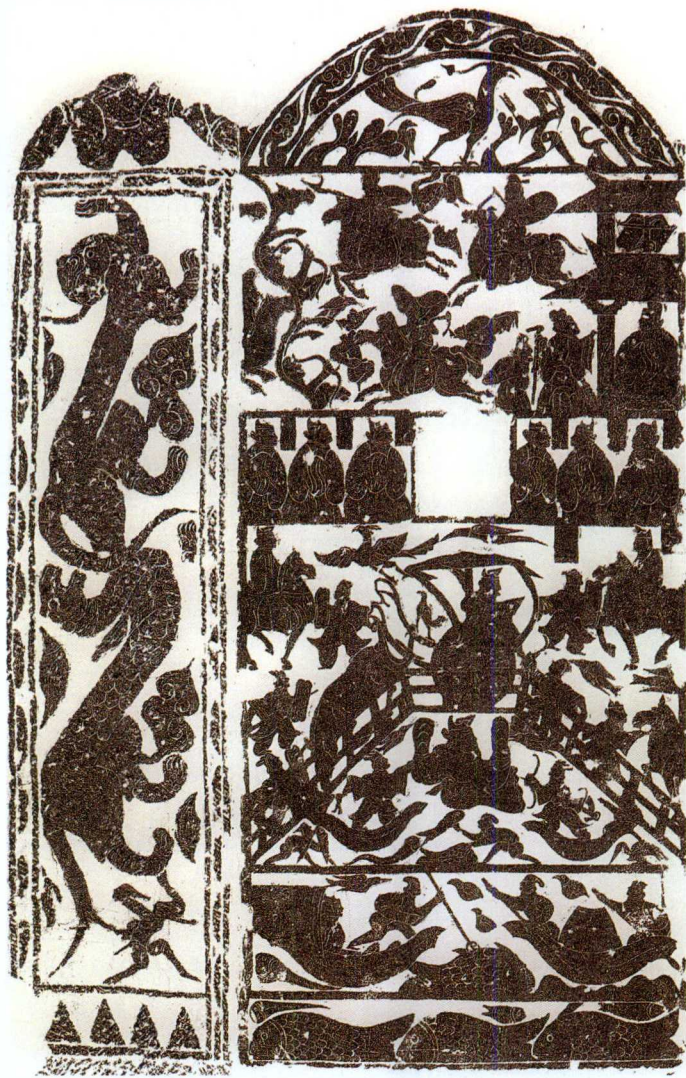


不诛。乃封项伯为射阳侯。桃侯、平皋侯、玄武侯皆项氏，赐姓刘”（[汉]司马迁《史记》卷七，中华书局校点本第1册311~313页、327~328页、338页；第2册364页，1959年9月）。

项伯归汉后的事迹，因缺少记载，不得而知。从其早年经历来看，杀过人，重义气，颇有游侠之风。因他和张良的特殊关系，在历史的关键时刻曾帮过刘邦并约为婚姻，属于皇亲国戚，又封为列侯。但死后却由七个女儿造冢葬在陕西城固县北的一个偏僻的地方，推测其间必然发生过一些未见诸于文字记载的故事。项伯归汉后是否为长安令所害？或者为仇家所杀？其七个女儿为父报仇又杀长安令或仇家于渭水桥畔，汉代墓葬壁画与画像石上“七女为父报仇”描述的是否就是这个故事呢？虽然目前对此下

断语还为时过早，还须作进一步的考证和研究，但有很大的可能性也是显而易见的。从文献记载透露的信息看，汉初生有七个女儿的著名人物，除了项伯似乎别无他人，可见这与“七女为父报仇”故事并非是一种简单的巧合。作为汉代墓葬壁画和画像石上表现的题材，大都是比较有影响的人物和故事，与项伯的身份、经历也是吻合的。更重要的是，汉代是一个敬重英雄豪杰和崇尚侠骨道义的时代，项伯的性格与为人正属于这种类型，所以他的故事在当时为人所津津乐道也就是情理中事了。

其实，将“七女为父报仇”故事作为汉墓壁画与画像石上的重要表现题材，描述的并不仅仅是当时广为流传的一个故事，画面主题所宣扬的首先是一种豪杰勇武精神。在我国的许多地方特别是齐鲁幽燕和江淮等地，自古以来就豪杰辈出崇尚勇武，所谓“郡国处处有豪杰”（[东汉]班固《汉书》卷九十二“游侠传”，中华书局校点本第11册3719页，1962年6月），在民间最为典型的便是侠义和复仇。这不仅反映在民风传承上，而且体现为一种审美心理的需求。从图像学的角度来看，汉代画像上的此类题材，其画面表现形式和情节内涵便与这种民风传承和审美需求有着密切的关系。其次是宣扬了一种忠孝精神，弱女子为父报仇，除了超人的勇武与胆略，同当时的烈、义、孝的观念也密不可分。汉代人认为父母之仇不共戴天，所以为父母报仇便视为天经地义之举，这也是两汉社会报仇之风极盛的关键原因。此外，山东齐鲁等地曾是西楚的势力范围（参见韦一《西楚九郡考》，《两汉文化研究》第二辑159~168页，文化艺术出版社1999年2月），项氏在楚汉之争中虽然失败了，但旧部故人和影响余韵尚在。可见“七女为父报仇”故事在这些地区的流行，显然是有多重原因的。也正是由于这些涉及当时民风、审美、情绪、崇尚等方面的多重原因，而使“七女为父报仇”故事成了画师与工匠们刻意表现的题材，并成为埋入地下的重要画作。■



山东省莒县东莞村出土“七女”画像



# 新见四件 战国透雕夹层铜镜

## Four Warring-States Bronze Mirrors with Openwork Design and Inlaid Structure

撰文 / 高西省

战国透雕夹层铜镜是中国历代铜镜中颇具特色的一种特种工艺美术品，由于这类铜镜采用了多种工艺加工手法，使其呈现出一种全新的艺术风格，在中国古代铜镜艺术中独树一帜。近年来随着这类铜镜发现数量的不断增加，李朝远先生及笔者都曾对这类铜镜进行过研究，尤其是李朝远先生对其进行了系统的深入研究，颇受启示。近来，笔者在郑州“未来铜镜艺术馆”及郑州收藏家处新见到这类透雕夹层铜镜4件，由于受多种条件的限制未能对其进行全面的整理，在这里略加介绍，希望有助于这类铜镜的进一步深入研究。

### 透雕四鸟纹夹层方镜

镜为正方形，边长9厘米，钮作半环桥形，叶形钮座。主体纹样及镜缘装饰图案明显可区分为内外两区，内区主题纹样为两对透雕禽鸟以钮为中心上下对称。4只禽鸟均作俯视状，鸟长尖嘴，圆突目，短颈，双爪前伸紧抓与钮及左右外缘相连的枝干，长尾与外区连铸并直通方镜缘边上，双翅微微张开，鸟翅及尾上中间均饰鳞环纹，周边饰细短斜线纹（图1）。



图1

外区为方框形镜缘。周饰斜线相交的几何纹图案，但在左右、上下的排列有所不同，其左右缘饰二方连续五组，上下缘则填饰在两鸟长尾的两侧。这种镜缘边饰纹样在这一时期夹层铜镜中常常可以见到，如洛阳市道北战国墓出土圆透雕夹层铜镜（洛阳市第二文物工作队《洛阳道北战国墓》，《文物》1996年7期）、湖北江陵九店张家山201号出土透雕夹层铜镜（荆州地区博物馆：《江陵张家山201号楚墓清理简报》，《江汉考古》1984年2期；《中国青铜器全集·铜镜》彩版一五，文物出版社1998年）的外缘均饰有类似的纹样一周。1931年洛阳金村大墓出土现藏法国巴黎卢氏





图2



图3

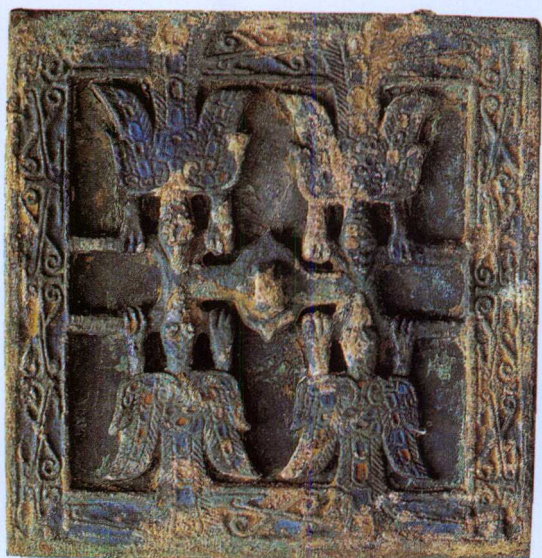


图4

的错金银蟠龙纹圆镜外缘一周同样是这种纹样，只是其纹样为嵌金银的形式（周世荣《中华历代铜镜鉴定》彩版八·2，紫禁城出版社1993年8月）。

这件铜镜镜面与镜背分别铸造后嵌合为一体，而且是镜面四周边缘与镜背连铸而后嵌合镜面的，即“背包面”（图2）。从嵌合的夹层平面看镜面与镜背并不紧密而是具有一定的间隙（图3）。镜面十分平整，具有一定的光泽，显然是经过特殊加工处理的，而镜背透雕纹样锈蚀严重，似没有经过加工处理，可见，面与背的化学成份是有区别的。

与这件方镜大小、纹样几乎没有区别者目前凡一见，现为日本千石唯司先生收藏（中国青铜器编辑委员会编辑《中国青铜器全集·铜镜》17页，图版一七，文物出版社1998年），其边长略小为8厘米（图4）。该铜镜在已著录的资料中未见镜面情况，不知其嵌合方式。这类透雕夹层铜镜纹样在商代、两周时期铜器纹样中目前还没有发现，在同时期的其他铜镜上同样未出现过，其纹样设计独出心裁，主题纹样由于采用透雕工艺使鸟形体显得额外犷阔、劲健，而其形体上的纹样纤细且流畅，形体的劲健和流畅的线条形成了鲜明的对比，从而使这种鸟纹显得更加别具特色，完全改变了商周时期的纹样设计风格、图案结构形式的流行模式。可见，这件铜镜是极为珍贵的佳作，值得玩味。

#### 透雕四禽兽纹夹层方镜

镜为正方形，边长10.1厘米，重131克，该镜钮作半环桥形，四兽的头部上下相靠连形成独特的透雕钮座。主体纹样及装饰图案明显可区分为内外区。内区主题纹样为一对左右颈部相依，上下对





图5



图6

称的极为特殊的透雕禽兽纹样组成。四禽兽均作张口回首状，突目圆睁，颈部弓起，腹部上收，长尾拖地卷起，并与左右外区镜缘相连，禽兽足微曲，爪与镜上下缘相连。体中背上部及颈部饰阳线鳞环纹，尾及下腹部饰纤细的斜直线纹，足上饰卷云纹。四禽兽以左右颈部相连、上下对称、头部相依，围构成特殊形制的钮座。上下禽兽及镜缘以“v”形相连，上饰纤细的阳线纹，宽镜缘有内外框之别，外框为素面，与透雕纹样相接的内框四周饰纤细的斜直线三角纹（图5）。

这面夹层铜镜镜面光平，由其实物现场观摩，镜面四周边缘与镜背连铸后嵌合镜面，即“背包面”，其镜背与镜面嵌合后有一定的间隙。与这件透雕方镜大小、形制、纹样极似者目前共发现4件，其中一件现为日本千石唯司先生收藏，边长略小为8厘米（图6，《中国青铜器全集·铜镜》19页，图版19）。由于未见镜面相关资料，不知其嵌合方式。第二件现藏日本和泉市久保纪念美术馆，边长9.1厘米（日本和泉市久保纪念美术馆《第三次久保惣2001年》）。这面铜镜由其镜背照片观察与前述两件没有区别，只是铸作比较粗糙，细部纹样不十分清楚，不同之处在于这件镜背的四角各嵌有绿松石，其中一个已脱落，从照片观察同样看不出有任何铆钉的痕迹（图7、8，

李朝远《新获战国透空复合镜研究》，《练形神冶 莹质良工——上海博物馆藏铜镜精品》45页图版23-1、23-2，上海书画出版社2005年4月）。该镜与本文介绍的透雕夹层铜镜一样为镜面边框与镜背连铸后嵌合镜面的。第三件现藏加拿大多伦多皇家安大略博物馆（樋口隆康《古镜》图16，新潮社昭和54年），边长9厘米。这件透雕夹层铜镜传为洛阳市东郊金村大墓出土，是这类铜镜中唯一有出土地点的一件。承蒙该馆提供的照片资料（镜面）及李朝远先生文中的照片资料观察，其



图7





图8



图9



图10

纹样、形制、结构与前述铜镜均相同，是“背包面”嵌合式夹层（图9，李朝远《新获战国透空复合镜研究》，《练形神冶 莹质良工——上海博物馆藏铜镜精品》44页，图22为透空四龙纹方镜镜面照），不同的是加拿大安大略皇家博物馆藏的这件方镜纹样局部还保留有镶嵌的绿松石（图10）。

由以上记述可见，如此形制相同、纹样几乎没有差别的夹层铜镜达4件之多，而且这种主题纹样在同时期及别的铜器上目前还未发现，改变了商周以来流行的纹样表现形式及纹样设计模式，实属罕见，值得我们认真的思考。

### 透雕龙纹夹层方镜

镜为正方形，边长12.1厘米，现陈列于郑州“未来铜镜艺术馆”。小环形桥钮，素面圆钮座。铜镜背上装饰纹样明显可区分为内外区，内区主题纹样为8条长体相互交缠在一起的透雕龙纹组成，其中4条龙的龙嘴各衔方镜一侧边外缘，另4条龙的龙首在钮与缘的正中，每条龙作口衔镜中镶嵌的绿松石状。8条龙均作身体中间卷成圆环、而后翘起尾巴呈卷勾状。4条口衔镜缘尾靠镜钮，另4条龙尾与镜缘相连，外区则为素面镜缘。方镜四角原来应该有镶嵌物但已脱落（图11）。

这件方镜与前述夹层铜镜一样都是以镜面周框与镜背连铸而后嵌合镜面的。与这件方镜大小、形制极似者目前凡两件，一件系1954年湖南长沙枫树山M11出土（湖南省博物馆：《湖南出土铜镜图录》71页；湖南省博物馆《长沙楚墓》上册，595、278页；《长沙楚墓》下册，彩版三五·6），同样为八条透雕龙纹组成主题纹样，宽镜缘四角原来有镶嵌物。边长13.2厘米，边厚0.1厘米。另一件现藏日本白鹤美术馆（樋口隆康《古镜》图15左；《白鹤美术馆名品选》44页56器），边长13.3厘米，厚0.3厘米。形式、纹样、大小与前述几件近乎完全相同，只是其表面有填彩的痕迹。

这类透雕夹层铜镜上的龙纹虽是春秋战国时期非常流行的龙纹形象，但这类龙纹比较写实，其共同特点是形象十分独特，具有突出的自身风格，与其它夹层铜镜多为面平整的透雕纹样不同，龙体及龙首均成圆透雕状，纹样富有立体变化，显得生动活泼，尤其与中原地





图 11

区这一时期的铜镜及其它铜器纹样风格差异较大，很有可能是楚文化的产物。由其四角中缺失镶嵌物的痕迹看，与前述的几件夹层方镜及日本千石唯司先生所藏透雕方镜同样是这种情况，即未有铆合的迹象。所以，过去认为四角有镶嵌物的夹层铜镜具有铆钉的功用是不妥当的，这类嵌物实际上只是起到对镜背的装饰作用（过去笔者在没有见过实物的情况下相信原简报及相关论述，同样认为可能存在一种镜面与镜背铆合的形式，现在看来是不慎重的，最近一段时间笔者经过对洛阳博物馆馆藏特别是洛阳新出土的夹层铜镜及收藏家个人收藏的透雕夹层铜镜的考察，看来存在这种加工方法的可能性极小）。

### 透雕交龙纹夹层铜镜

圆形，面平整，直径9.5厘米，钮作柱上卧兽形，兽体中有环，镜背与镜面分别铸造后铸焊而成。铜镜背主题纹样及装饰图案明显分为内外两区，内区主题纹样为多条圆雕龙纹缠绕盘卷而成，由于纹样锈蚀严重，盘卷的细部变化不明确。外区边缘翘起，中间下凹，镜缘饰有倒S形阴线纹一周。内外区结合的三等分处有一卧兽，实为镜背与镜面结合后的铸焊点（图12、13）。

该镜与前几件透雕夹层方镜明显不同，前述的方镜均为镜面边框与背连铸而后嵌合镜面的，

此镜则为焊铸而成。与这件铜镜极为相似者上海博物馆收藏一件（图14，著录于《练形神冶 银质良工——上海博物馆藏铜镜精品》94页，彩版12），该铜镜直径10.2厘米，重150克，不同的



图 12



图 13



图 14





图 15



图 16

是这件镜为素面穿孔钮，纹样图案显得更加流畅。据李朝远先生统计，这类铸焊镜除《中国王朝の粹》收录一件外，东京国立博物馆、东京大仓集古馆和哈佛大学萨克勒博物馆均有收藏，大小不一，有的是三兽，有的是四兽，但镜缘与本文介绍的一样均饰有一周倒S纹，铜镜背均为密集繁缛的透雕交龙纹。而这件夹层铜镜的钮异常特殊，为高柱形兽环钮与其他几形显然不同。根据上海博物馆收藏这类铜镜的镜背纹样是采用组合陶范法铸造的情况看（这件铜镜上海博物馆收藏后背和面仍然能分开，其它夹层铜镜笔者所见

未有镜背及镜面分离的标本，见图15、16，可参阅李朝远《新获战国透空复合镜研究》42页图版16-1，16-2，附录二：《上海博物馆文物保护与考古科学实验室观测与检测报告》），该夹层铜镜很可能是镜面相连的镜背缘与镜背主体纹饰结合处有三个缺龕，与镜背上的三个卧兽相对应，为面、背分别铸造结合后铸焊时使用。即，这类铜镜是镜面、镜背分别铸造，并在镜面边框上留出三个小缺口，然后将二者合在一起的，在缺口处浇铸一卧兽，既固定了面与背的连接，又起到了特殊的装饰作用。■



# 华丽精美 摄人心魄

## ——甘肃古代金银器赏析

### Enchanting Exquisiteness: Ancient Gold and Silver Wares in Gansu

撰文 / 李永平

《甘肃省博物馆基本陈列》荣获国家文物局组织评选的2006年度全国十大精品展，其中的《丝绸之路文物精华展》中展出了多件精美的古代金银器。

甘肃地处祖国西部，自古以来，是贯通中原地区和西域的交通枢纽，古代丝绸之路在甘肃留下了众多的文物古迹，广袤的地域，特殊的地理区位优势，使甘肃出土的金银器独领风骚，观赏之时常让人回味无穷。以下结合甘肃考古发现，有选择予以整理介绍，以飨读者。

#### 源远流长 类型纷繁

甘肃古代金银器自青铜时代就已出现，河西走廊玉门火烧沟遗址和永昌沙井文化遗址均有出土。

**镶嵌绿松石金耳环** 永昌柴湾岗出土。直径1.8—2.4厘米，重2.6克。用细柱体金丝弯曲叠搭成环形，开口不封闭，一端凸饰乳钉，似蛇首。环一侧立焊一菱形槽匣，内嵌绿松石。制作工艺简单粗放，造型拙朴，金质较纯。是目前国内出土时代较早的复合镶嵌金制品（图1）。

**玉门火烧沟遗址出土金银器** 共三件。金耳环一件，直径0.3厘米—0.4厘米，重5克。以

细柱体弯曲成环，近块形。由细渐粗，粗头锤打扁平，呈扁平马蹄形。金鼻饮一件，直径0.28厘米—0.35厘米，重9.3克。细柱体弯曲成开口圆环，呈块形。两端捶打扁平为马蹄状（图2）。银鼻饮一件，直径0.39

厘米—0.41厘米，重4.85克。细柱体弯曲成开口圆环，呈块形。环体两端捶打扁平，呈马蹄形。

**口唇纹鳞形金饰片** 春秋时期，传礼县秦先公墓出土。长11.9厘米，宽8.8厘米，重65.4克。长方形箔片，一端齐平，脚下两角各一钉孔。一端剪作圆肩曲弧并拢出尖，似鳞片。片上外缘隐起捶揲出两重与金片轮廓平行但一端不封口的框纹，内饰两组上下一致的重环式口唇纹，颇似



图1 镶嵌绿松石金耳环（永昌柴湾岗出土）



图2 金鼻饮（玉门火烧沟遗址出土）





图3 口唇纹鳞形金饰片（传礼县秦先公墓出土）

“宫”字。一角残存朱砂痕迹，可能是棺槨饰片（图3）。

**镂空虎噬羊纹金饰片** 春秋时期，清水白驼乡刘坪村出土。长8.5厘米，宽4.5厘米—5.5厘米，厚0.1厘米。捶揲制成。不规则片状，正



图4 镂空虎噬羊纹金饰片（清水白驼乡刘坪村出土）

面隆起，边缘剪凿，部分镂空。一虎左向，环目，竖耳，鼻、口、齿刻画清晰。虎弓颈垂尾，后足屈跪，前爪抓摠一羊，作张口吞噬状，羊跪伏于地。虎身上用连环纹以示皮毛和斑条，虎尾饰“<<<<”形纹，颇富立体感。边角有钉孔（图4）。

**镂空四鹰首纹金饰片** 春秋时期，清水白驼乡刘坪村出土。长6厘米、宽5.5厘米、厚0.1厘米，重6克。近正方形，面凸背凹，边缘剪凿，捶揲、镂空为四角呈相同对称的鹰首中心凸起一圆。鹰圆睛勾喙，颈羽披垂，背饰鳞节纹。四角有钉孔，应为棺槨装饰片。此件金饰片构图对称巧妙、造型夸张生动，有很高的工艺水平和鉴赏价值。

2006年，张家川回族自治县战国墓葬出土金银器物多件，有一件银杯，是罕见的先秦银制容器。其他诸如金虎饰片、浮雕龙纹金饰片、鎏金铜壶等均工艺精湛，呈现出与关中秦墓出土金银器物有所区别的风格。

**金头花** 汉代，1984年武威韩佐乡红花村出土。高约8厘米、径6.4厘米，重17克。捶揲、焊接、镶嵌制成。造型似树，主干由金箔片卷做直筒形，顶端弯曲伸展展出四片带尖阔叶，叶面有茎脉可辨，叶端焊小圆环。四叶中心伸出弯曲的

八枝细茎，茎端分饰四朵小花、三棵花蕾和一只小鸟。花心原镶嵌有彩色宝石，已佚。花叶尖及鸟嘴部的细小环，应有饰片衔挂，现佚不全。造型华美，制作精细。反映了汉代妇女的服饰风貌与审美情趣（图5）。

此后，经汉唐、宋元到明清。甘肃各地不同时代的遗址和墓葬中也多有金银器出土，除





图5 金头花 (1984年武威韩佐乡红花村出土)

装饰用品外,还有金银印章、金银容器、金银钱币、鎏金鍍金器物等。

### 皇家风范 华丽精美

甘肃出土的金银器物中,有相当部分是重器,特别是金银容器,具有同时代宫廷器物的雍容大度和高贵华丽气派。

**鎏金银盘** 1988年靖远县发现,具有典型西式风格。口径31厘米,底径10.9厘米,高4.6厘米,重3190克(图6)。银质鎏金,呈铅灰色。以铸造、捶揲、模压、鎏金诸工艺结合制成。盘圆形,唇口,弧壁,圈足。盘体铸就,盘内纹饰以银箔捶揲、模压成纹后,叠贴于盘内,鎏金现已大部脱落。盘内壁满饰浮雕花纹,分内、外、中心三圈列置。外圈饰有相互勾联的葡萄卷草纹藤蔓,中间藏匿30余只禽鸟类小动物。内圈外缘饰细小联珠纹,内周环列12个头像,头像中以动物相间,或为希腊神话中奥林匹斯山的12神。中心为一高浮雕裸体男性,身披长巾,手持图尔索斯杖,倚狮而坐,为希腊神话中的酒神狄俄尼索斯,罗马时代又称

为巴卡斯。关于这件银盘的制造时代,流传背景、使用功效等学术界有多种不同的看法,目前尚无定论。神人纹鎏金银盘发现于丝绸之路甘肃段的黄河渡口附近,是研究中西交流的重要实物资料,也是非常罕见的丝绸之路遗珍。

**单盃带盖镶绿松石金壶** 1979年祁连山北麓的肃南县西水乡大长岭出土。此壶纯金制作,高17.5厘米,口径6.5厘米,腹围32.5厘米,重709克。捶揲制成。侈口卷沿,高颈溜肩鼓腹,高圈足,平底。半球形壶盖,盖顶中央有联珠束腰莲纹捉钮,钮顶镶珠已佚,直边下包壶口。盖与壶颈一侧用活页形铆榫相连,可上下翻转,一侧有扣舌可勾锁封闭。壶肩部施凸弦纹一周,肩腹部铆接一环形把,把上有花形指垫,垫上中央镶一圆形绿松石。经研究,我们认为这是一件时代在公元7—9世纪的器物,具有阿尔泰地区器物的风格(图7)。

**银椁金棺** 1962年泾川大云寺地宫出土的舍利容器。制作精美,工艺细腻,银椁长7.5厘米,宽5.4厘米,高9.3厘米。覆瓦式盖,通体篆刻缠枝忍冬,两侧各按两圆环,底座呈长方形,四面有勾栏平座一周,空间镶嵌菱形花纹。金棺长7.5厘米、宽5.4厘米、高6厘米。棺盖及棺身用金片、珍珠、绿松石镶嵌成大莲花,周



图6 鎏金银盘 (1988年靖远县发现)



围又饰以金片组成的小莲花、莲蒂、莲叶。

**三鱼莲瓣纹银碗** 1980年武威南营青嘴湾唐代慕容家族墓出土。口径11厘米，底径5.5厘米，高5厘米，重195克。碗为捶揲而成。侈口微束，镀金口，弧壁，喇叭形圈足外侈，与碗体焊接，足缘饰一周联珠纹。腹部饰八瓣莲花，莲瓣间隙饰花草纹，内外壁花纹相同。碗内底饰联珠纹一圈，圈内饰水波纹，中心饰四瓣水草花，

有三鱼首尾相接，按逆时针方向游弋嬉戏。纹饰模压而成，颇具立体感，反映了唐代高超的铸造工艺。

**折枝牡丹纹金杯** 西夏，1987年武威城区出土，武威市博物馆藏，共两件。1件口径9.1厘米，底径3.2厘米，高4.7厘米，重200克。另一件口径9厘米，底径3厘米，高4.5厘米，重140克。铸造捶揲而成。侈口卷唇、弧壁略直、深

腹圆收、平底。杯口内沿錾刻连续的缠枝菊花图案，上、下各一圈弦纹；杯底三道弦纹内錾刻两枝左右交错的牡丹团花。线条匀称，制作精致、细腻。

**錾刻折枝花卉纹金钵** 西夏，1987年武威城区出土。口径9.7厘米，底径5.4厘米，高3.6厘米，140克。铸造和捶揲结合制成。直口，直壁弧收，平底。口沿外錾刻一周缠枝纹，花卉凸起，上下各有两圈细弦纹。钵内底以一圈弦纹分内外两组纹饰，外区饰缠枝海棠花，内区为折枝花卉，中心为牡丹花，周绕莲花、莲蓬、海棠花及花叶。花叶脉络清晰，向背分明，工艺精湛（图8）。

**金凤凰** 1958年兰州市上西园明墓出土。高4.5厘米，长5.4厘米，重7.3克。凤凰昂首引颈，冠羽高扬，颌羽垂拂，长尾飘逸，双足立于金云之上，作展翅飞翔状。凤体与云朵系用金片捶揲而成，其外廓及鳞形羽瓣均以金掐丝技法结勒傅施。编织匀称紧凑，疏密得体。凤凰翼尾及足下云头，各以金片卷焊一个筒状镶孔，内嵌红宝石，益显华美繁丽，精微夺巧。

这些金银器物，或来自于丝绸之路的直接交流，或铸造工艺和装饰风格受西域影响，或是佛教传入中国后舍利制度演变的产物，是当时与皇家有密切关系的贵族、商人、寺院的收藏和欣赏品，弥足珍贵。■



图7 单銻带盖镶绿松石金壶（1979年祁连山北麓肃南县西水乡大长岭出土）



图8 錾刻折枝花卉纹金钵（1987年武威城区出土）



# 上海地方口头传统遗产 保护的思考

## Some views on the Preservation of Oral Cultural Heritage in Shanghai

撰文 / 潘艳

近十年来,随着人们对“文化遗产”概念认识的不断深入和遗产保护领域的拓展,无形文化遗产越来越受到人们的关注。即将于2010年举行的上海世博会,也把传统与现代如何和谐相处的问题融入到城市发展的主题中,这向我们提出了对传统文化——特别是民间文化——进行保护和抢救的要求,它不仅针对有形遗产,还包括城市的无形文化遗产。

### 无形文化遗产与保护理念

联合国教科文组织对“无形文化遗产”的定义是:无形遗产是指实践、演示、表达、知识、技能——包括工具、对象、人工制品以及与之相关的文化空间,它们被社会、群体、或者有时是个人,视作他们文化遗产的一部分。无形文化遗产代代相传,不断因社会和群体适应其环境、与自然的互动以及其历史而被再创造,并为他们提供认同感和关联,从而促进对文化多样性和人类创造力的尊重(Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris, 17 October 2003)。无形文化遗产在以下五个方面得以显现:

1. 口头传统与表达,包括作为无形文化遗产载体的语言;
2. 表演艺术(例如传统音乐、舞蹈和戏剧);
3. 社会实践、仪式与节日仪式;
4. 与自然和宇宙有关的知识 and 实践;
5. 传统手工艺。

根据定义的阐述,无形遗产的内涵十分丰富,其涵盖的范围也十分广泛,几乎遍布人类社会生活的方方面面。与有形文化遗产相比,无形文化遗产主要是依附个人而存在的口耳相传的一种非物质形态遗产。因此,凡是能够体现人类天才创造性和文化多样性的有代表性的非物质作品,或是从历史、艺术、民族学、社会学、人类学、语言学或文学角度具有突出价值并广为流传的传统文化表现形式都属于“无形文化遗产”的范畴。

对照定义和如上的理解,反观我国无形遗产保护情况可以发现,自新中国成立以来,已经有众少数民族的文化创造和民间文艺以各种形式被保留下来。最主要的成就是迄今为止已结集出版10部“中国民族民间文艺集成”志书,内容包括民歌、戏曲音乐、民族器乐、曲艺音乐、



舞蹈、民间故事、歌谣、谚语等(陈建明《〈上海宪章〉:博物馆与无形文化遗产保护》,《求索》,2003年3期237-239页)。但就具体的操作和保护对象来看,对无形文化遗产的关注似乎还比较倾向少数民族的非物质文化范畴。这其中固然有历史的原因(建国初期开展了大规模的少数民族普查工作),实际上也是一种定势思维导致的“灯下黑”现象,使人们对近在身边的无形遗产缺乏敏感,从而忽视对其价值和作用的关注。

其次,城市在工业化和现代化进程中会比欠发达地区更容易丧失传统习俗和民间技艺。一般来说,乡村或偏远地区受现代化影响较小,原汁原味的民间文化保存得比较好,两相对照,城市中留存的旧有习俗显然受到的威胁较大。因此,在保护工作中对待城市和非城市绝不能厚此薄彼。而我们目前的工作,相当一部分都集中在发掘和抢救偏远地区的文化遗产上,这当然是必需的,但是也不能就此而忽视那些在都市中奄奄一息的无形遗产,它们的形成和发展深深地刻上了城市成长的烙印,是一种活史料,渗透在当下生活中而且不时显现。就整个宏观的文化生态来说,它们也是其有机组成部分,如果现在不注意及时保护,这些珍贵的历史印迹也将遗憾地消失在时代洪流中。因此,城市的无形遗产同样应该引起有识之士及社会的关注,这样才更能体现出遗产保护的宗旨——尊重和保存文化的多样性。

### 上海地方口头传统的保护

如何保护无形文化遗产是各国都在探索的问题,目前国内外的讨论多从宏观和理论上进行原则性的阐述,尤其是在无形遗产和博物馆的关系方面,讨论得已经比较透彻,基本理念也已达成共识。在此,本文试图对保护工作中的具体操作提一些细节性的建议,尝试以上海的地方口头传统为对象,草拟一个系统保护方案,探讨多角度多层面调动社会资源关心和保护无形

遗产的可能性。

上海是一座拥有700多年建城史的城市,在漫长岁月中,积累了丰富的文化遗产。在无形遗产领域,更是一座融会吴越文化与近代工商港口城市特色的宝藏。试举几例,属于上海的无形文化遗产的有沪语方言、传统说唱艺术、儿童游戏、各种行当叫卖、地方小吃的制作、年节的祭祀仪式与风俗习惯,甚至路名、地名、城市典故……它们都是上海城市历史发展的“潮过遗贝”。直到现在,它们还在一些生活细节上有所反映,毫无疑问,这些是上海的精神财富,也是潜藏在民间的珍贵史料。但是随着全球经济一体化的带动,特别是上世纪90年代以后的飞速发展,昔日老上海的旧俗逐渐消失。不到20岁的年轻人对许多旧俗已经非常陌生,弄堂游戏被电脑网络游戏取代,传统说唱被流行歌曲湮没,地方小吃被“垃圾食品”打败,传统节日受西洋节日冲击,就连过去上海人引以为傲的沪语方言也不敌普通话和英语的强劲攻势……上海近几年来经济社会快速前进的“副作用”之一就是这些传统地方特色文化的渐行消失。

在这种背景下,要展现上海城市特色,体现海纳百川的文化精神和深厚的文化底蕴,增添城市的个性魅力,当务之急就是要拯救和保护这些濒危的传统文化行为和理念。

以上海地方口头传统为例。从理论上讲,口头传统在三个层面上显现出它的内涵:第一,它是文化的反映和文化的创造;第二,它反映了文化内容和文化期待;第三,满足文化需求(朝戈金《口头·无形·非物质文化遗产漫议》,《读书》,2003年10期17-21页)。以此为依据,上海的口头传统遗产包括:

1. 沪语方言,为吴语方言的一支,含古音,尤其是在租界时期从英语谐音而来所形成的专门词汇极富特色,它们有特定意义并与英语原意互为引申,如“开麦拉——camera”等,数量不少,另外还包括具有特殊发音效果和韵律的词汇;
2. 民间说唱艺术,包括从最早的街头卖艺



人处流传下来的小曲、以及其后来在独脚戏和滑稽戏中演变和发展的唱段，沪剧传统曲调等，如《金陵塔》、《夜夜游》等；

3. 儿童歌谣，包括坊间民谣，儿童游戏时的伴唱歌谣，如“笃笃笃，卖糖粥”、“落雨喽打烊了小八腊子开会了……”；

4. 民间叫卖，指各传统行业的叫卖声，如磨刀剪、箍桶、修棕绷、卖白兰花、卖梨膏糖等，经常是简单的小曲，有时几乎与民间说唱同源。

从以上的归纳可以看出，即使同属地方口头传统，因其载体和传承方式的差异，其生存的具休文化环境也不尽相同，本文暂将这种现象称作“文化生态”。此外，对它们产生影响的因素亦多种多样，而且社会对这些口头传统的熟悉程度和接受程度也都不同，所以对它们的保护应该建立一套多角度多层次的立体系统。多角度是就保护的不同切入点而言，是横向的；多层次是就保存和普及手段所达到的深度而言，是纵向的，下面详细阐述这一构想。

一、多角度

出于对口头传统的载体和文化生态不同的考虑，要在仔细分析其特点的基础上，把握住在各个传播环节上保护的要点。上海地方口头传统的载体基本上以人为主，通过口耳相传得以留存，这种传承是发生在特定场景中并发挥特定功能的，一旦场景消失，功能也将随之消失，那么传承就变得岌岌可危了。

其关系如下表：

|                       |
|-----------------------|
| 口头传统→载体→文化生态          |
| 民间说唱→艺人（观众）→舞台表演→传统曲艺 |
| 儿童歌谣→儿童游戏→弄堂生活        |
| 民间叫卖→经营者→传统行业         |

通过以上分析，保护可从三个环节着手：

1. 保护文化生态

从保护最根本的文化生态入手，扶持口头传统，为它们创造赖以生存的文化空间。这种途径最适用于民间说唱的保护，通过培养社会文化氛围，鼓励、引导和培养受众群体，使得艺人能够

对传统有所挖掘，并刺激和繁荣创作，在此基础上继续发展。

2. 保护文化载体

有些口头传统的文化生态已经消失，而且没有可能再现，在这种情况下，应致力于对载体的保护。比如童谣来自儿童游戏，它们是在集体游戏时唱诵，起到伴奏和烘托气氛的作用，在上海过去的弄堂生活中，这种弄堂游戏是孩子们最重要的户外活动。而今大量旧式里弄已被新式小区所取代，生活方式随之发生了巨大的改变，依托其存在的儿童歌谣也就逐渐消失了。复原旧式里弄的生活当然不可能，但恢复传统的儿童游戏还是可行之举。因此，对儿童歌谣的保护就要从保护其载体——儿童游戏入手，创造性地将儿童游戏移植到学校活动和新式小区的生活当中。我想这一思路与对历史建筑采取异地重建的保护手段是殊途同归的。

3. 利用影音介质记录口头传统

还有一些口头传统不仅失去文化生态，而且流转载体也将随着社会发展而遭淘汰。如民间叫卖，它本出自走街穿巷的匠人小贩之口，与传统的交易方式联系紧密。这是商品经济不发达时代的产物，而今我们不可能重拾那种商业方式，伴随着旧式手艺人的失业，叫卖声也将永远消失。这是经济增长导致的正常现象，遗产保护不能对一切不利于保护的社会发展因素都说“不”，但是如民间叫卖这样的无形遗产中体现人类天才创造的文化价值仍然不可否认。对待这类口头传统，应当利用影像、数码等现代技术尽可能完整地将资料保存下来，以供今后研究和观摩。

此外，涉及到对沪语方言的保护，我认为保护途径可以借鉴民间叫卖的方式，采用影音介质将资料保存下来。因为方言的特点与前面提到的三种口头传统不甚相同，其载体是整个社会的人群，并且它的使用渗透在我们每时每刻的生活中。方言如何变化是由它的社会功能决定的，不是人为意志所能左右的（游汝杰《方言兴衰存废的社会语言学观》，《语言文字周报》，2005年5



月25日。另外,关于如何对待方言的变化兴废问题,游汝杰教授在文中有鞭辟入里的精彩论述,本文不赘述),沪语方言虽然已经在许多方面发生了明显变化,但即使今天所谓“纯正”的沪语也与三四十年前的大相径庭,大可不必在日常应用中过于执着。再次,方言不仅是社会的资源,也是个人的资源和权利。我们打着保护无形遗产的旗号要求整个社会使用方言毕竟是不现实的,但作为遗产保护工作者,我们有责任记录和保存沪语方言发展过程中每一点一滴的变化。

## 二、多层次

地方口头传统作为文化的表征,它不仅是民间生活的产物,也是一种学术资源。在这个意义上,为了满足不同层次对无形遗产的期待,保护工作还要在不同深度的层面上展开。

### 1. 学术层面

这个层面的保护任务是尽可能多地收集、保存记录口头传统的影音介质,并开展语言学、民俗学、人类学、社会学等多学科的学术研究。途径有二:一、建立专门的资料数据库,尽管目前档案馆和博物馆等社会收藏机构担负起了一部分无形遗产的保存,但功能还不能覆盖无形遗产的所有范围。二、开展相关的口述历史的调查研究。

### 2. 普及层面

这一层面的任务是尽可能广泛地向全社会普及口头传统乃至无形文化遗产及其保护理念,促使公众发现它们的美,将之融入自己的生活当中。主要途径有三条:一、博物馆(特别是民俗博物馆和生态博物馆)作为具有教育功能的社会机构之一,应当主动向公众普及和发布国内外无形遗产保护的动向与信息,启发社会对相关问题进行反思和讨论,培养公众对无形遗产的认知以及发现和保护它们的敏感度与责任感(关于博物馆与无形文化遗产保护之间关系的文章已有许多论述,在此不多赘述。文章见①陈建明《〈上海宪章〉:博物馆与无形文化遗产保护》,《求索》2003年3期237—239页;②陈燮君《博物馆与

无形文化遗产保护》,《中国博物馆》2002年4期16—19页;③张文彬《全球化、无形文化遗产与中国博物馆》,《中国博物馆》2002年4期1—6页;④苏东海《中国博物馆与无形遗产》,《中国博物馆》2002年4期20—22页;⑤宋向光《无形文化遗产对中国博物馆工作的影响》,《中国博物馆》2002年4期40—47页;⑥林正同《中国无形遗产现状与博物馆》,《中国博物馆》2002年4期32—34页)。二、非官方组织(NGO)也应当发挥重要作用,若有学者参与和引导则更加理想。它除了向市民宣传相关知识以外,在必要时还可发起某些实质性的无形遗产保护行动,并作为社会力量的代表监督官方对无形遗产保护的执行。三、政府与媒体应积极宣传,激发公众意识,鼓励市民自发保护和珍爱无形遗产。

除了以上设想的这一系统方案以外,法规制定始终要与遗产保护的实际情况保持同步,以保证执行力度和成效。在目前全国性的无形遗产保护法律规定尚未出台之时,上海可以尝试试率先颁布地方性法规。为了增强操作性和目的性,还可相应发布一份明确的保护清单,不仅能引起社会关注,加强对这些已被认可项目的保护力度,而且为其它尚未被发现或确认的无形遗产提供借鉴。

## 结语

在世界各国的民族传统多少都面临行将消逝的危境之时,保护无形文化遗产,维护精神世界可持续发展的内在动力,是今天人类责无旁贷的使命。在某种程度上,无形遗产保护的难度甚至超出有形遗产,在本文所拟的保护上海地方口头传统遗产的案例来看,无形遗产的保护事业确实是需要全社会关注和努力的系统工程。

世界在迅速进入一体化时代的同时,人类精神深层次的追求更加倾向于对文化多元性的渴求。只有民族的才是世界的,真正具有民族文化内涵的东西,才会具有不可替代的价值,进而被世界认可和接受。■



# 书苑猎真

## General Introduction Several Books

撰文 / 丁辑

### 《汉末晋初之际政治研究》

柳春新著 岳麓书社 2006年6月第一版

政治，是人类社会发展到一定历史阶段的产物。政治，是一个具有悠久历史的词汇，《尚书·

毕命》中有“道洽政治，泽润生民”的说法。既是一个抽象模糊的概念，又是一个具象明确的存在。随着时代的发展，涵义越来越丰富，理解越来越复杂。无论是学术界还是政治界，无论是古今还是中外，理论上都有多种阐释，实际上

又有多种说法。甚至在不同的语言环境中，对政治的内涵也有不同的理解。

两汉社会经济结构的发展和变化，造成社会阶级力量的变化和发展。各政治集团的势力膨胀，必然有政治地位的要求。而汉末晋初之际的政治，正处于一个破旧立新、嬗变转折的重要阶段。全书分上下两篇，以曹魏代汉、司马晋取魏为主线，研究从汉末到晋初的政治变化。上篇主要讲汉末曹操集团的构成及其内部的矛盾斗争，曹操的治国方略和他的政治经营；下篇涵盖了曹魏文帝、曹魏明帝的治国之道，曹魏后期曹氏、司马氏两大集团的斗争，以及司马晋武帝的治国方略。

### 《甲骨文常用字汇》

濮茅左编著 上海书店出版社 2007年1月第一版

甲骨文是契刻在龟甲或兽骨上的占卜文字，故也称“甲骨刻辞”、“甲骨卜辞”。清光绪二十五年（1899）首次出土、发现于商代晚期都城、史称“殷墟”的地方（即今河南安阳小屯村）。一百

多年来，殷墟出土了十六万余版的甲骨文，是商代王室占卜事务的档案，也是三千多年前商代社会的第一手记载，为研究商代社会的政治经济、思想意识、文化艺术以及科学技术等提供了确凿而丰富的史料。

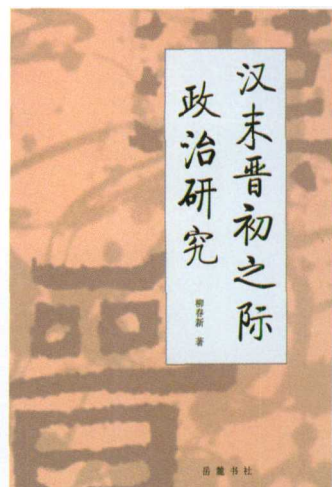
甲骨文是中国迄今发现最早的系统文字，也是世界上最著名的四种古文字之一。既是研究商周历史的重要史料，也是研究古代人类文明发展和文字起源及汉字书体演变的“活化石”。甲骨文是古老的，与现代汉字一脉相承，而甲骨文书法则是新兴的书法艺术，其用笔、结字、章法开创了汉字书法的先河。

编著者汇集了2500余甲骨文字，概括了甲骨文的基本笔法、表现形式、构体特点、书风阶段等书写特点。厘清了甲骨文为后世篆隶楷之源绪、开创了历代书契之先河。对研究中国书法篆刻艺术史的发展流变有着极其重要的意义。

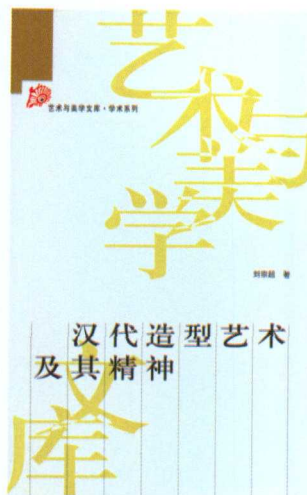
### 《汉代造型艺术及其精神》

刘宗超著 人民出版社 2006年1月第一版

历经四百余年的汉代社会，既是一个弥漫着神仙鬼怪的时代，也是一个社会历史大发展的时代；既是一个内外战乱纷飞的时代，也是一个百姓生活富庶的时代；不论在政治经济上，还是在







文化艺术上，甚至在精神境界上，都创造出了社会历史的辉煌。

汉代的造型艺术，把图像、文字的艺术体系和信仰、观念的思想形态发

展到了系统化和完善化的地步。涵盖天地、包罗万象的题材内容，严谨有序、充满张力的布局构图，富于想象、拙朴生动的构思造型，流动飞扬、丰富热烈的线条色彩，蕴涵着丰富而深邃的信仰观念和思想意识。对于艺术史的发展，对于统治者的掌控，都起着精神指向的作用。

作者从“汉代造型艺术”中最具代表性的两种艺术形式，即代表具象的“汉代图像艺术”和代表抽象的“汉代文字艺术”入手，对其进行了典型性、总体性的综合研究。在研究造型艺术的基础上，找寻到了艺术精神的渊源，那就是“汉代造型艺术所体现的是汉代儒家、汉代道家的文化精神。”

### 《八仙故事系统考论：

#### 内丹道宗教神话的建构及其流变》

吴光正著 中华书局 2006年8月第一版

神话是伴随着人类的诞生而出现的一种崇拜和信仰，源起于先民们对宇宙世界、自然现象和社会生活的理解、幻想和解释。充满了奇幻内容的神话，是人类最早的系统思想。

八仙传说是家喻户晓的平凡故事，不过是一个宗教神话、是一个民间传说、一个民风现象，其表现形式采用的是文艺；八仙信仰是天下百姓的心灵寄托，不过是一种宗教理念、是一种民间习俗、一个文化现象，其内涵实质就应该是文化。八仙故事不仅仅只是历史文化遗存，已经渗透到了社会文化的各

个层面，而且在现实生活中仍活在人们心里。

介绍八仙故事的书很多，有从神仙的人物形象的角度来介绍的，有从神仙的故事情节的趣味来渲染的；但研究八仙故事的书却很少，研究八仙神话中的人物形象的来源很少，研究八仙神话中的故事情节的衍变也很少。作者对13个八仙故事系统的源流和演变，从学术的角度作了全方位的清理，系统性的梳理以及探索性的理性思考，不仅扩大了神话的内涵和外延，同时分析了文化和文艺的变迁。

### 《中国古代瓦当研究》

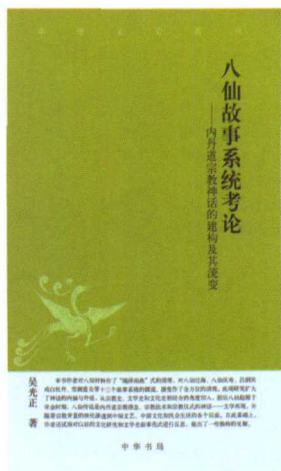
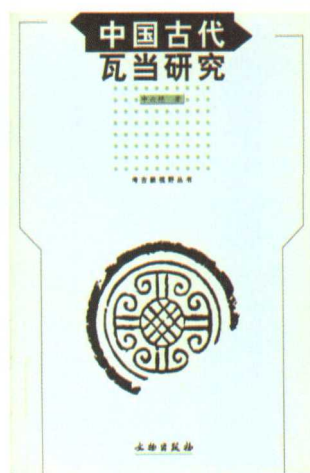
申云艳著 文物出版社 2006年7月第一版

人类居住形式的改变，是建筑的出现；建筑的出现，既是人类基本社会实践活动的结果，也是人类进步的标志。人类生活质量的提高，是建筑的发展，建筑的发展，既是社会科学技术文明发展的成果，更是社会进步的反映。

瓦当是中国古代砖木结构建筑的附件之一，是古人在社会实践中根据实

际需要创造的，能起到保护椽头、装饰屋檐的作用。虽是以泥质灰陶制成，质地粗糙，外形朴素，既不晶莹，也不华丽；但随着审美意识的加强，造型变化，图文装饰，更具时代特色，既有外观，也有内涵；更由于所处的位置，是高屋建瓴的地位，显示了其标志性和神秘性。

瓦当的著录发端于北宋，因文人墨客喜爱；瓦当的考证肇始于清代，文字与图像并重。而真正的科学研究、全面的系统研究则是20世纪50年代才开始发展的。本书以科学考古发掘所获得的瓦当为研究对象，运用考古学研究方法（主要是地层学和类型学），以时代和地域为纵横，进行了分期和分类的研究，初步建立起了从先秦到金元瓦当发展的基本序列。■





# 陈化成将军年谱（连载七）

## Chronicle of General Chen Huacheng (VII)

撰文 / 王蘧常

松群士民公祭文曰：维道光二十有二年，岁次壬寅，六月戊寅朔，越二十七日甲辰。松群绅耆士民等谨以清酌庶羞之奠，致祭于诒授振威将军提督江南全省军务莲峰陈公之灵曰：夫百姓无私加之谥，激于天者最真，三代有直道之公，德在民者必报。矧星沈上将，幽则为神，世重尸臣，没有祭社。如我莲峰陈公本同安之果毅，为圻父之爪牙。束发从戎，裹疮杀贼，缚孙恩于澥岛，诛杨太于湘湖。屡叙战功，特膺宠眷，翎飞翠羽，飘纓扬海帅之威，节驻金门，昼锦媲相州之治。六宇视如颇牧，八关倚作屏藩。乃自道光二十年，夷逆鸱张，倭奴豕突，案英夷称倭奴不合。暗布鸩媒之毒，骤矜螳臂之寡。上亲策庙谟，预筹江省，乃简宿将，移镇茸城。斯时也，八千子弟，久戢干戈，十万水军，未经锋镝，寂寞袁公之垒，濠堑俱湮，迢遥黄歇之江，楼船不设。加以霓旌昼驻，甫及浹旬，银燧宵腾，徒惊旁午，帐下之鹤鹅未列，甬东则草木皆兵。公当伏波据鞍之年，值吉甫出师之月，鸢堕既蒸于毒雾，鹞飞宜畏乎飓风。而乃羽翼星驰，牙旗飏举，审岩邑失辅车之势，重闭犹难，谓国人有望岁之心，办严不暇。于是激昂誓众，草创安营，终夜枕戈，虑寇徒之犯壁，经年囊土，凭众志以成城。部分而士得番休，整先以暇，纪要而军能成诵，勇更无哗。然此特一时之令行，非四方之心感也。所异者骠骑勋高，张惟一幕，貔貅队肃，赏每千金，馈但受飧，愧伤廉悉将壁返，飞堪食肉，除飧士并却鼎烹。至于海岸风号，穹庐雪积，持远镜以

晨瞭，吹律管而宵兴。固已诚达主知，忠邀天鉴，忌功者，弹章莫入，诵德者，巷阳金同。方谓荆楚得羊公，民皆安堵，合肥屯韦武，屯不侵疆矣，岂谓浙洋实逼，渐欲窥吴，武库方灾，便图望蜀，江先量去，跳梁之技何穷，舰欲飞来，游釜之踪不定。至公薨之日，狂澜扬沸，火轮蔽空，公果察鬼蜮于机先，策虎熊于麾下，仓皇结伴，慷慨登台，申号令于三军，听指挥于一纛，郎机炮振，叠摧鲎背之帆，霹雳弓鸣，迅夺鼉腰之鼓。而况寇军建垒，刁斗相闻，丑类兴波，舳舻殆尽。响使郑师未北，口（或是先字）扬考叔之蜚弧，栾伯不束，但视中行之马首，则么么悉殄，魑魅同歼，不特挥戈无虑放霆奔，且将磨盾而书露布，奈何军无后继，功败垂成。溃等符离，孰作宏渊之煽，惊同淝水，恍闻朱序之呼。卒至太尉鞭（靴）刀，但防贼辱，将军马革，草竟裹尸还，此士民为之拊膺，天子闻而挥泪者也。呜呼！推轂元戎，未试屠鲸之



清《陈化成将军像》上海市历史博物馆藏



乎，握符方镇，难凭驱鳄之文。独此军一当匈奴，乃中国愿封京观，何以征鼙奋击，掌仅孤鸣，契箭传呼，肘多旁掣，子玉之师未动，周处之死无援。赤火白茶，枉瘁三年之力，凄旌冷袂，空归千里之魂。钦惟圣朝祀重昭忠，恩荣锡命，廕（荫）后而簪纓勿替，建祠而黍稷惟馨，谥当议乎太常，帑已颁于内府。意张巡誓为厉鬼，以报涓埃，或韩擒死作阎罗，永留精爽。某等向资保障，恃若长城，共感忠贞，肃将私祀，谨具牲牢之奠，用申葵藿之忧。至如将书知方，士闻效命，青磷（磷）白骨，新鬼烦冤，风马云车，壮心腾郁，知在天仍随鞭镫，宜为位并受蒸尝，易饶吹而作悲歌，海甸已倾一柱，奉明禋以彰忠悃，云旗永护千秋。哀哉！尚飨。案见王清亮《溃痛流毒》卷四。作者为华亭副贡生雷霁。

将军遗象（像），江浙两省，几于家置一帧。贝青乔《咄咄吟注》，案王拯《陈将军画像记》云：嘉定令练廷璜募公尸，获积苇中，命工绘像二，一吴淞民留祠之，一归练君。今此本乃自练君所摹出者，公死十日，练君始得公尸，而色如生，故令摹之。《同安县志》则谓绩象（像）二，一貽其子。当时诗人题将军象（像）者，屡见卷帙，则传摹必多可知。一九五九年十月二十六日上海《晚报》有《看近代肖象（像）画展览》一文云：有一张肖像画，画着一个眼尖如刀，嘴阔过眉的人，他正襟危坐在披着虎皮的靠椅上，显得十分端庄威武，这就是曾经领导上海人民抵抗英寇（案原误作倭寇）侵略的民族英雄陈化成。作者是一个不署名的民间肖像画家。全面浓墨重彩，是明清时代在民间盛行的供奉象（像）。画上的陈化成，虽已老态龙钟，但神气凛凛，当年威武不屈的神态，还跃然纸上，使人看了肃然起敬。当亦出诸练本重摹者。又是时尚有立象（像），褚维垲《书陈忠愍公画像》诗云：紫彩棱棱上腾面，白须数茎目闪电，躯干修伟衣戎装，左手横摩腰下剑。当即咏此。其后更有据此木版刻印者，则传播当更广。贝青乔谓几家置一帧者，非夸词也。松江人哭将军尤哀，作诗成帙，颜曰：表忠崇义集。陆以活《冷庐杂识》卷七

将军殉难后，杭州将军耆英查看战地后云：庐舍炮台，尽成瓦砾，海塘椿石，亦多断裂，原

设铁炮，有敲断两耳钉塞火门者，有推堕海中者，有铜炮尽为攫去，种种蹂躏情形，竟至目不忍睹。询之土人，金称：该逆夷船两面排炮，人藏舰底，接连数船，照准瞄头，转轮施放，或东或西，权操必中。我之炮位安设炮台塘岸，虽有炮车，可以推转，而究系重笨不能移动之物。彼于一、二十里之外，可以击我中坚，我炮致远，不过数里。即使对准轰击，而彼船之来，系乘落潮时逆潮而上，风先弹至，彼船即可趁风顺潮，以避我炮，并可致搁浅。其于侵犯吴淞之时，又于宝山城外沿塘一带，如大校场、吴木烽、天后宫、小沙背、石洞等，凡属安兵设炮之处，分其余舶，开炮牵制，使我不暇应援。是彼逸我劳，彼灵我笨，不能取胜，并非战之不力。亦非防之不严。案失名《夷艘入寇记》云：是时宝山东炮台，有炮三百余，劲旅七千，海塘高厚数丈，塘上土堆，形如雉堞，我炮可以中夷，而夷炮不能透塘；即悬炮桅上飞击，亦冒空而过，不能命中，其小船登陆之贼，涉滩涂，爬峭岸，我兵居高临下，一可却百，但能胆定心齐，纵不能制贼死命，亦可自守无虞。则此次之败，仍由人谋之不臧，不能委过于敌人之船坚炮利也。按视故垒，吴淞口迤南之胡巷口、衣周塘、江湾、东沟、李家厂以迄上海县城；又吴淞口迤北之大校场、吴木烽、天后宫、小沙背、石洞、浏河、白茆口等处，以迄福山；凡属要隘，无不安兵设炮，势若长蛇。无如地段绵长，兵分则未免单弱，中坚一破，风鹤皆惊，又无后路，以致官兵遂成瓦解。以所见证诸所闻，忿恨之余，不禁为阵亡殉节诸臣及被难居民痛哭也。据北京故宫博物院编《道光朝留中密奏·耆英片》案此为耆英奏摺附片，大旨在委过强寇，为牛鉴等误国诸人开脱，原不足取，惟其中亦有与吴淞一役颇有关系者，爰加节取，并略有移乙，假作本谱结穴。

专祠成，帝旻宁又制庙碑文曰：朕惟折冲御侮，履危而果毅斯昭，取义成仁，历久而精诚益显。将帅志存敌忾，任重干城，国家典懋旌忠，名垂竹帛。尔原任江南提督陈化成，赳桓素著，韬略能精，早历戎行，备娴水战，习往来于海岛，竹箭波恬，擒啸聚于江洋，萑符泽靖。制胜则群





推胆识，论功而游晋头衔。驶下濂之楼船，鹳飞比迅，建中军之旗鼓，狼燧无惊，爰资保障于岩疆，久播声威于渤澥。闽南开府，叠宽展覲之期，江左移防，更赖宣勤之力。乃者，夷氛骚动，逆焰鸱张，允宜大受创惩，庶可潜消窺伺，惟援抱气奋，擐甲躬先，冒矢石以冲锋，睹旌旗而变色。大器则雷轰电掣，山岳崩颓，舟师则雨骤风驰，波涛震撼。贾余勇以伸士气，拔先几以慑敌情。方期貔虎前驱，鲸鲵就戮，何意犬羊突陷，猿鹤同悲，七日相持，一身竟殒。眷思臣节，弥怆朕心，星落螯弧，感飘零于大树，云寒鼓角，怀捍卫于长城，象厥生平，谥为忠愍。于戏！奠忠魂而隆庙貌，凛凛如生，荫后嗣以振家声，绳绳弗替，丰碑屹立，巽命钦承。

某月，廷芳等扶将军柩回籍，葬于金榜山之麓。据苏廷玉《神道碑》其友苏廷玉为之碑辞曰：天生上将，毗代作桢，东南海澨，峙为长城。天不死公，鲸孽一空，天竟死公，罔奏肤功。天子曰吁！尔谋独訐，尔竟授命，尔竟捐躯。茫茫巨

浪，莫息天吴，有谁击楫，有谁执抱。念尔荅臣，难赎百身，尔志何遂，尔目何瞋。昔事先皇，斩蛟重洋，庙清扫荡，潮汐星霜。越余在位，尔阃攸寄，为余腹心，岂徒指臂。环顾百僚，如尔无两，尔支大厦，尔鸣孤掌。采薇出车，歌诗歌废，忍听鼓鼙，兴思敌忾。其命部曹，书勋书劳，鼎钟腾美，崧岳争高。嘉尔神勇，愍尔精忠，易名定谥，恤后饰终。匪云酬庸，用纪宗功，以励来者，御侮折冲。恩纶叠至，合祀专祠，公死不死，公如生时。热血满腔，英灵千古，国事孔殷，忠魂未辅。

九月，牛鉴褫职逮问。《清史稿·宣宗纪》初吴淞陷时，王志光挟所部遁松江，旋死。有劾其坐视上海之破不出一兵者，奉旨尽革去生前官职，并查其子孙有功名者，一概不准应考出仕。江南人快之。同治《上海县志》卷十一《兵防》注

是年正月，大兵进攻绍兴，扬威将军与参赞定议，同日分袭宁波、镇海、豫洩师期，及战，官军多损失。是月，英人攻慈溪营，金华协副将朱贵及其子武生昭南，督粮官即用知县颜履敬死之。案朱贵甘肃河州人。由武生入伍循化营。道光二十一年，授浙江金华协副将。本年，英人内犯浙洋，贵率领陕甘官兵，御贼于慈溪大宝山力战，身受三处枪伤，死之。子昭南从战，身受两枪，同时殉难。颜履敬甘肃皋兰人。进士。浙江即用知县。办粮台赴军营，遇贼于大宝山，殆于阵。是月，起用伊里布。先是伊里布解任，并逮其家人张喜入都遣戍，至是浙抚刘韵珂请起用，报可。旋以耆英为杭州将军。命台湾设防。夏四月，英人犯乍浦，副都统长喜同知韦逢甲等战死。案长喜为驻防都统，《清史稿》不详其仕履。韦逢甲山东齐河人。进士。分发浙江为知县。二十一年，正月，调赴镇海，督铸大炮。十一月，署乍浦同知。二十二年，英军陷乍浦，逢甲率乡勇御于西行汛，死之。时伊里布已来浙，即命家人张喜见英酋，告以抚事有成，令先退至大洋，即还所俘。英人如约，遂以收复乍浦奏闻。将军既授命，英人遂犯宝



山、上海、松江、镇江。陷上海，典史杨庆恩投江死。据《瀛壖杂志》案杨庆恩字蓴庵。浙江山阴人。投浦江死。《清史稿·忠义传》作刘庆恩误。镇江陷，副都统海龄自缢死。案海龄残杀良民，不听逃难，终至城陷自缢。不能以死节例之。赴援游击罗必魁、把总赵连璧均死之。《清史稿·忠义传》淮扬盐商惧甚，赂英帅乞免。案陈康祺《燕下乡脞录》云：道光二十六年（案六字误）六月，夷船入长江，镇江不守，屠戮甚惨。扬州官绅令余东场盐大使颜崇礼效郑商人弦高故事，始犒以羊酒鸡豚，继赂以金币，复许番银五十万，相约不入扬州城，卒以无事。梁章钜《浪迹丛谈》更谓颜头顶说帖，跪献江干，因得上夷船见其头目郭士利，引与郭富相见，往复数四，遂与噤首定约。皆谓此事也。卖城求活，读之慨然。

七月，犯江宁，英火轮兵船八十余艘溯江上，自观音门至下关。时耆英方自浙客启行，伊里布亦自浙驰至，遣张喜诣英船道意，英人要求各款：一索烟贾商欠兵费银二千一百万；一索香港为市埠，并通商广州、福州、厦门、宁波、上海五口；一英官与中国官用敌体礼；余则画纸抵关税释放汉奸等款；未请钤用国宝。会耆英至，核款稍驳诘，英突张红旗，扬言今日如不定议，诘朝攻城。遂即夜发书，一如所言。翼日，遣侍

卫咸龄布政使黄恩彤、宁绍台道鹿泽长往告各款已代请，俟批回，即定约。奏上，许之。时耆英伊里布牛鉴以将修好，遣张喜等约期相见，马利逊请以本国平行礼见，耆英等遂诣英舟，与璞鼎查等用举手加额礼，订约。复亲具牛酒犒师，画诺于静海寺。是谓白门条约。案即《南京条约》自此烟禁遂大开矣。英犹以台湾杀英俘为总兵达洪阿、兵备道姚莹罪，来诘。不得已罢之。《清史稿·邦交志》案《清史稿·姚莹传》曰：海疆戒严，莹与总兵达洪阿预为战守计。达洪阿性刚，与同官鲜合，莹推诚相接。一日谒谢曰：武人不学，为子所容久矣，自今听子而行。道光二十一年秋，英兵两犯鸡笼海口，明年正月，又犯大安港。莹设方略，与达洪阿督兵连却之。大有斩获，收前所失宁波、厦门，炮械甚多。敌构奸民煽乱，海寇亦窃发，皆即捕获，一方屹然。洎江宁议款求息事，遂有台湾镇道冒功之狱故事。台湾以悬隔海外，加兵备道以按察使衔，得与镇臣专镇事。鸡笼大安之捷，飞章入告，总督怡良心不平。英兵留驻鼓浪屿，前获俘，欲解内地，势不能达，奏请便宜诛之，以绝内患。已报可，怡良仍令解省，莹与达洪阿谋曰：大府意欲市德，籍以退鼓浪屿之兵，兵不可退，徒示弱，不如杀之。怡良愈怒，诸帅并忌之。款议既成，交还故俘，以妄杀被劾，逮问。莹与达洪阿约，义不与俘虏质，即自引咎。宣宗

心知台湾功，入狱六日，特旨以同知直隶州知州发往四川效用。莹保岩疆，挫强敌，反遭诬谴，而误国诸臣安富尊荣如故。清室之不亡幸也。莹与将军善，且战争失利以来，唯鸡笼大安之役，差强人意，足为将军吐气，故附著之。莹字石甫，安徽桐城人。

整理 / 王运天（全文完）





## 本谱引书目

- 一 《清史列传》  
《清宣宗实录》  
《清史稿》  
王先谦《东华续录》  
文庆等纂《筹办夷务始末》  
清同治重修《上海县志》  
清光绪《宝山县志》  
清光绪《松江府续志》  
清光绪重修《华亭县志》  
民国《福建通志》  
民国《同安县志》  
清道光《厦门志》  
清光绪《镇海县志》  
清光绪《广州府志》  
清光绪《江宁府志》  
连横《台湾通史》
- 二 魏源《圣武记》  
佚名《夷艘入寇记》  
梁廷桢《夷氛记闻》  
夏燮《中西纪事》  
曹晟《夷患备尝记》  
袁陶愚《壬寅闻见纪略》  
乔重禧《夷难日记》  
不老老翁《锁城日志》  
王韬《瀛壖杂志》  
朱翔清《埋忧集》  
陆以湑《冷斋杂识》  
毛祥麟《海疆纪略》  
黄钧宰《金壶浪墨》  
淮阴百一居士《壶天录》  
佚名《软尘私议》  
佚名《入寇志》  
怡云轩主人《平夷录》  
王清亮《溃痈流毒》  
刘长华《鸦片战争史料》
- 李元度《国朝先正事略》  
缪荃孙《续碑传集》  
案卷六十三袁翼《江南提督陈忠愍公殉节记略》盖本宝山茂才吴君《忠愍纪略》，原本冗长，删节千余字而成。吴名已佚，文亦不传。陆以湑《冷斋杂识》谓：宝山王树滋作《忠愍殉节始末记》，亦未见。
- 三 姚莹《东溟文后集》  
王拯《龙壁山房文集》  
案卷五《陈将军画像记》，缪荃孙《续碑传集》以为彭昱先撰。误也。记言将军乡人陈君金城为公《神道碑》，今不见。惟存苏廷玉所撰《神道碑》见《同安县志》。
- 丁晏《颐志斋文钞》  
卜起元《潜庄文钞》  
黄金台《木鸡书屋文三集》  
又《诗选》  
吴以淳《固溪漫稿》  
姚椿《晚学斋文集》  
案卷十二《江南提督军门陈公述谏·述》为椿作，《谏》则监利王柏心撰也。
- 鲁一同《通甫类稿》  
张文虎《舒艺室杂著剩稿》  
案《剩稿·壬寅闻见纪略序》，在《纪略》为后序，署名大滌山人。大滌山人者，文虎别号也。或以为《壬寅闻见纪略》作者袁陶愚别署。误。
- 张际亮《思伯子堂诗集》  
蒋敦复《啸古堂诗集》  
贝青乔《咄咄吟》  
王焘《对山楼诗稿》  
褚维垵《人境结庐诗稿》  
唐蔚芝先生《茹经堂文集二编》
- 四 汤叔译日本人撰《英人强卖鸦片记》  
英人柏纳德《复仇神号轮船航行作战记》  
寿纪瑜、齐思和合译英人宾汉《英军在华作战记》



# 一代金石家的学术艰辛与痛楚

## ——陈介祺与《十钟山房印举》

Suffering and Painful: Master Chen Jieqi and his book Seals of Shi Zhong Shan Fang

撰文 / 孙慰祖

晚清陈介祺（簠斋）收藏彝器、铜镜、钱币、陶文、石刻之富，及在鉴定考订和传拓方面的成就，堪称独步一时。他亦以“万印楼”自号其斋，对于古玺印和封泥的鉴别研究，簠斋的学术见解，同样也远在时人之上。簠斋编集的《十钟山房印举》（下简称《印举》），开创了古玺印编纂整理的新体例。《印举》号称录印逾万，为古玺印学研究和篆刻艺术普及提供了新的学术条件，是近代印学史上具有里程碑意义的巨作。

的巨作。

陈介祺的《印举》久已为世人熟知，然而对于他鉴藏这批玺印的情况和编辑的过程，人们存在的疑惑却不少。

### 印篆周秦一万方

#### ——《印举》所录古印的来龙去脉

簠斋之父陈官俊为嘉庆进士，以翰林入直上书房，后为上书房总师傅，历官工部、兵部、

礼部、吏部尚书、协办大学士。簠斋早年随父居京师，即肆力于金石器物文字的收藏、考订，结交当世金石学大家。33岁中进士，仕翰林院编修。道光年间，其父陈官俊屡受夺俸处罚。咸丰三年，朝廷又强令陈介祺代父认捐银四万两以解户部财政之困。陈介祺虽因此而得赏衔侍讲大学士，但经此种现实遭际，深知宦途峻险，次年即致仕归里。



十钟山房今貌



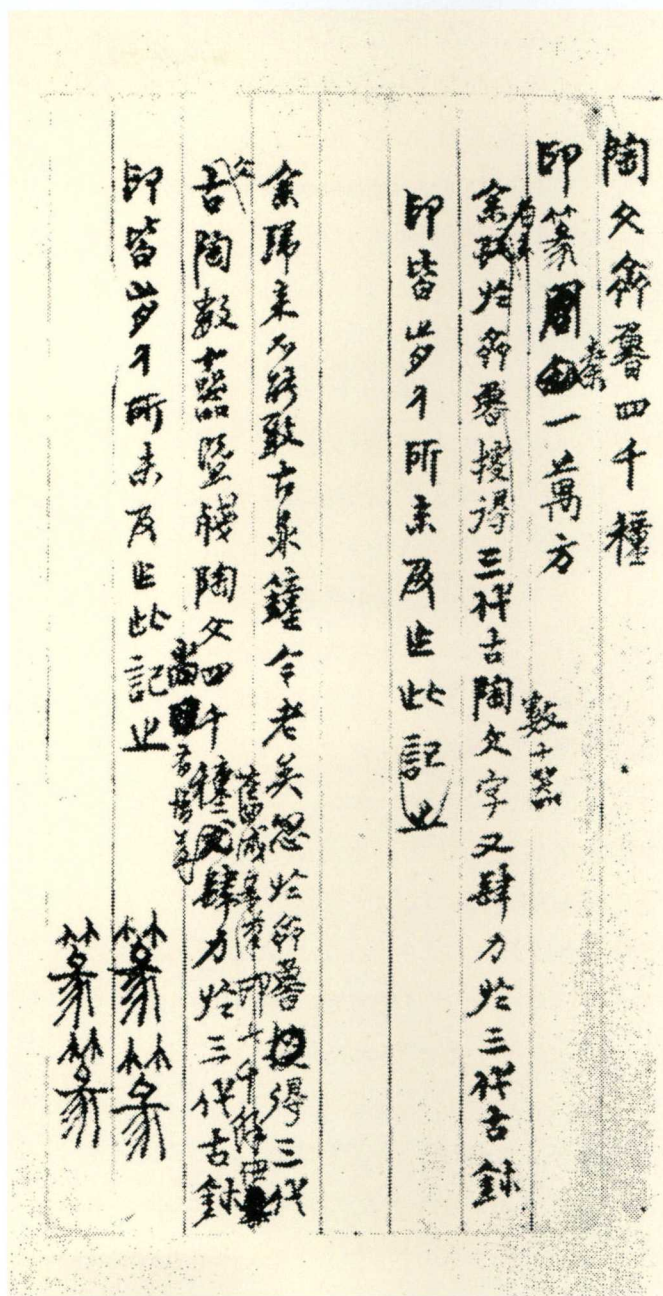
簠斋在“陶文齐鲁四千种，印篆周秦一万方”联句的题记中自谓“余归来不能治钟鼎”，（《十钟山房印举》稿本题记），对于醉心于收藏研究铜器，坐拥毛公鼎和“十钟”、“宝簠”等重器的陈介祺来说，一语“不能治钟鼎”，透出的是人们不难体察的无奈。他虽然并没有转移对钟鼎、石刻文字的关注，玺印、陶文的收藏与考释研究确实是归隐后的陈氏倾力投入之事。

陈氏鉴藏玺印在归里之前的咸丰二年（1852）已成《簠斋印集》12册，收印2493方，是他当时自藏印的汇集。而始编于同治十一年，终止于光绪九年的《十钟山房印举》盛称辑印一万。长期以来，学术界颇有认为这是一个实数的，其实乃是一个误解。

我曾对陈敬第序191册本《印举》作过统计，收印面（含类别交叉而重见及两面印）为10407方。又据日本学者横田实《中国印谱解题》对《十钟山房印举》手注本191册的统计，辑入印面为10284方，如剔除重见的数量，实际入印约8200余件。这其实只是《印举》两种传本的数据。《印举》传世又有194册、192册本，如果统计口径一致，则传世各本《印举》的辑印数量亦各有差异。

簠斋所藏古印，从咸丰四年归里前“旧有二千”，到光绪初年自称所藏秦汉印已达“七千余钮”。（同上）这应该比较接近簠斋藏印的最后数量。

作为一家藏印达到如此空前的数量，经历了多年的收集。据他自述，“余收古物以印之费为多”（同治十二年五月致苏亿年书）。在“旧有二千”的基础上，至同治十一年，“又得千余印”。同年秋，何昆玉携来潘氏看篆楼及叶氏平安馆节署烬余古印“共千余”来归。簠斋即从此时开始编拓《印举》。



《十钟山房印举》稿本陈介祺题记手迹

但以上述三项之和，与接近最后总数的七千余之间，至少有二三千方之差，它们来自何处？

藏印数量的扩张一直是簠斋的目标，这在他持续购藏各处新出古印的努力中可以看出。

同治十一年以后，簠斋的藏印数量仍处于动态之中，他一直在肆力罗致古印，也不断地有所新获。如光绪二年“得古印十余，无官印，而有小古私玺二”。（光绪二年四月致王懿荣书）光绪四年得“新出土六字古玺”（二月致吴大澂书），同年四月又“新得大字古铜玺一”（致吴



大澂书)。这当然是他所得之印偶见的个别新奇之品，一般的品类未必在尺牘中反映出来。除了委托贩夫专为征集外，他亦恳求金石好友代为搜集或告以信息。他向吴大澂表示“古玉印则尤欲得”（光绪四年五月致吴大澂书），委托吴云“南中如见秦汉玉印、古阳朱奇篆如钟鼎古币者尤佳。敝藏已有二三十印，乞为留意，以鈐本并索直示知”。（同治十一年九月致吴云书）故至其下世，十余年中当仍有一定数量的入藏。

其实，《印举》所录包含借自他人的部分。但涵芬楼影印本陈敬第序中所谓此谱乃“益以东武李氏爱吾鼎斋、海丰吴氏双虞壶斋、归安吴氏二百兰亭斋、吴县吴氏十六金符斋、利津李氏石泉书屋、歙县鲍氏臆园藏印”而成的说法流传既久，颇使近世读者视《印举》为陈簠斋与李璋煜、吴式芬、吴云、吴大澂、李佐贤、鲍康诸家藏印的合集，这是颇有出入的。簠斋借自戚友的古印，仅约一千余。他曾在同治十三年《致吴大澂书》中谈到：友人需留《印举》，须在“明年上元前书至方可，明年拟在觅友为之，迟则戚友千遇印归回矣”。哪么，“戚友”究竟何指。

簠斋传古心切，为了完成这样一部集大成的古玺印谱录，他屡对友人表明心迹：“念一生所聚，不可使古人传。”（《印举》光绪九年序）

“弟只求为古人传，不为好名而吝同好。”（同治十二年七月致吴云书）。息影林下的簠斋为完成空前规模的古玺印谱录，向各家借印之事屡见于尺牘，可谓苦心孤诣，但最终大多未果。

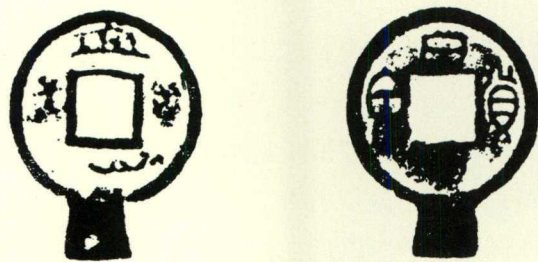
簠斋同治十三年五月致王懿荣书：“尊藏古印与子年所藏可假入印举者，乞示寄，不固请。”鲍康时与王懿荣皆居京城。

同治十一年十月致鲍康书，“‘霸陵园丞’印，乞拓十余纸，泉钮亦乞精拓本”。至十二月六日，簠斋收到了鲍氏的古印拓。不久，又致书鲍康：“尊藏汉印园丞、邸阁督二印，可假入否？如可，即乞交来力徐姓携回，将来必缴。如可，再为转借佳印尤感（有至好可借，则求借付同交，将来以谱报之）。”次年三月，簠斋收到“惠假二印”（三月致鲍康书），这就是我们在《印举》中见拓的“霸陵园丞”、“渭阳邸阁督印”。此二印今亦在北京故宫。故《印举》拓入鲍印，亦仅个别。

藏印甚富的友人吴云和吴大澂所藏，并未鈐入《印举》。簠斋同治十二年二月二十四日致吴云：“倘蒙雅爱，于南中为代收官印佳者数十方，或竟鼎力，可转借数百方，俾于叙中详之，则尤不敢请耳。”吴云复书告以所藏印已将成《两叠轩古印考藏》十卷，如有可入《印举》者，愿为鈐印于来纸，委婉表示若携印至淮则不甚

方便，“道远难借寄也”（吴云《两叠轩尺牘》致陈介祺书），簠斋遂作罢论。故校之吴氏两叠轩谱，其印并未见录于《印举》。

簠斋尺牘中未见向吴大澂借印之事。吴大澂与簠斋相交始于同治十二年。两人亦始终未得谋面之缘。吴氏虽亟赞赏《印举》之编为古今未有之大观，并表示“极盼《印举》编成，分购一部，以资眼福。”（《恣斋尺牘》光绪七年二月致陈介祺书）然吴氏驻官陕、粤、湘等地，转递烦难，想必簠斋亦不便假印于吴。仅吴大澂《十六金符斋印



“尹是”泉钮印





印蜕

存》“尹是”泉钮印，见在《印举》，《十六金符斋印存》成谱晚于《印举》。“尹是”印分别入拓两谱，可以属于两种情况：1. 吴氏代为簠斋铃拓于寄来之格纸，如吴云所议之法。2. 吴氏谱中仅见此泉钮印，簠斋则存有泉钮八方，此印或本属簠斋物，而后转归吴氏者。

李佐贤藏印，曾拓为《得壶山房印寄》，时在光绪二年。后藏印归端方陶斋。再经校核，得壶山房所收印亦未见录于《印举》。

簠斋深知藏印者甚或还有“畏印谱损古印而不印者”（《〈十钟山房印举〉事记》），借拓友人所藏入《印举》亦不能强人所难，他向王懿荣并鲍康借印时特地言明“不固请”，也是出于此种考虑。吴云、吴大澂富于藏印，且都是有力之人，考辑自藏印谱行世亦题中之义，这也是他不能不有所顾虑的。在被告知吴云将自辑《两叠轩印考》时，立刻表示“尊藏不敢求人印举”，（同治十二年七月致吴云书）体现了文人至交间的谦退之道。这样，最终增入《印举》的其它藏家之印为数并不很多。

由上梳理，知簠斋所谓借自戚友的“千余印”主要指李璋煜与吴式芬。李、吴与陈氏关系，非仅泛泛之金石交。李璋煜是簠斋的岳丈。吴式芬与簠斋为儿女亲家。《印举》始编，两人已归道山。由于这种



背景，李、吴藏印增入十钟山房，是在情理之中。据吴式芬《双虞壶斋印谱》存印最多的辑本，录印为1067方。今以之校勘，吴谱之印多见钐于《印举》。

以故，结论与簠斋自述完全一致：“高要何昆玉携潘氏看篆楼古印、叶氏平安馆节署烬余古印来，方出旧藏，益以东武李氏爱吾鼎斋藏印、海丰吴氏双虞壶斋藏印，子年、竹朋各数印，名曰十钟山房印举”（同治十二年二月致吴云书）。簠斋此语中，鲍康、李佐贤是“各数印”。笔者所校结果与之完全符合，由此也可见簠斋叙事之谨严。

以实际收入《印举》的数量和陈氏所说的借自戚友的数量相互印证，我们可以确定万印楼所藏古印的数量确在7000余枚。

簠斋一生心力所聚的藏印，在其身后经历的一段有惊无险的遭遇，已有论者介绍，在此不赘。20世纪30年代中，齐鲁各名家藏印纷纷易主时，陈氏万印楼尚巍然独存，最后绝大多数得以归藏北京故宫博物院，与吴云二百兰亭斋、陈宝琛澂秋馆、陈汉第伏庐藏印汇合，构成了今天故宫所藏古玺印的主体。但据笔者校勘，亦有一些分散他处，如：

“壬戌兵器”，归周叔弢后转赠天津市艺术博物馆；

“北乡之印”、“池下里印”、“宜阳津印”、“卫园邑印”、“钟寿丞印”、“千西万年”、“骄奴”等辗转归入上海博物馆。

“君之信玺”、“淮阳王玺”、“公孙谷印”等，50年代由故宫转拨中国历史博物馆收藏。

“安陵令印”、“宋婴”玉印等流入日本。

簠斋为遂“合古今印文”为大观之宏愿，藏印、借印可谓殚精竭虑，身心以之。晚岁的簠斋在“陶文齐鲁四千种，印篆周秦一万方”联句的题记中还说：“旧藏秦汉印七千余钮，尚可增益。”可见“尚可增益”是他至老不倦的期望。“万印楼”的名至实归，终成为老人晚年时时魂系梦萦的未酬之志。

## 十载增删夙愿未偿

### ——簠斋所谋划的《印举》定本

今传《印举》实质上是一部未完之书。

《印举》“世无完本，亦无定本”，（张瑄《〈十钟山房印举〉纂例考》）簠斋苦心谋划的《印举》并不是我们今天看到的这样一本“徒见印耳”的格局。我们可以依据簠斋的计划书——《〈十钟山房印举〉事记》（下简称《事记》）与今存《印举》考释稿本，对簠斋发愿要完成的这部书的本来面貌作一番探究。

先看他撰于光绪八年的《事记》中交代的结构：

自叙、凡例、目录；

印文并附分类考释；考释包括“考人、考姓、考篆、考官、考地、考奇字”。分类即性质、形式、质地、文字、时代等，效元吾衍《三十举》之例，为“三十举”。其中并包含符节、封泥之类。

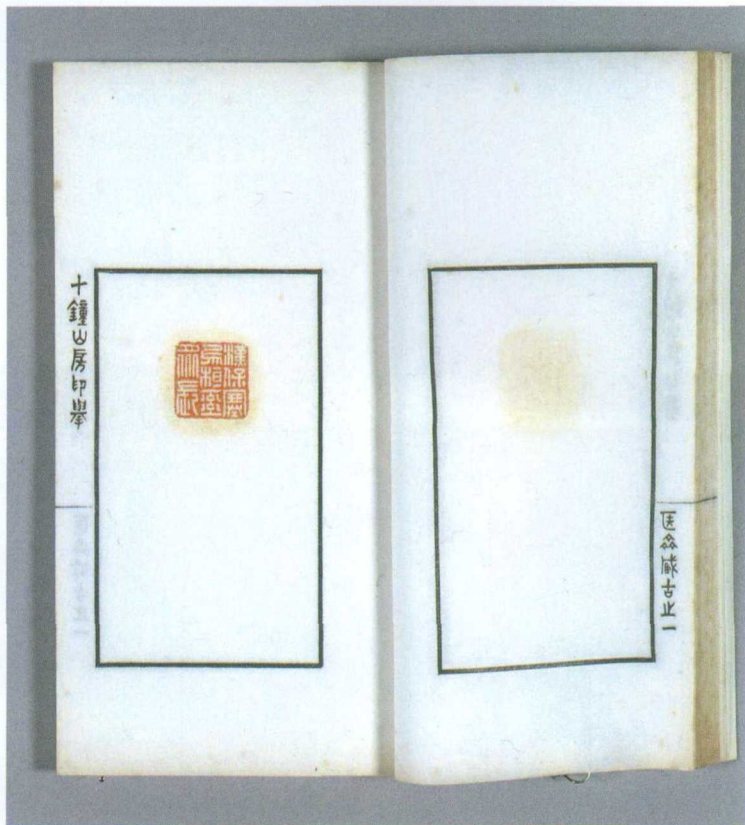
可知至光绪时，他对《印举》编辑体例有了更为完善、周密的调整。由现存《印举》可见，簠斋基本上完成了收入谱中古印的断代和举类研究。

传世《印举》主要有两种格局，即为同治壬申（1872）始编本与光绪癸未（1883）始编本。“癸未本”是按簠斋生前所拟定的各举之目装订的。簠斋的自序，在光绪九年也已撰就。

“癸未本”纸幅较“壬申本”收缩，其版式设计与《事记》所及的“考释”体例是相匹配的。那么，对比《事记》，所缺的也是最重要的部分就是考释文字。

举类的体例，须要建立在从古印作出断代和类型研究之上。类别越细、信息量愈大，研究使用越便利，而编者所面临的学术、技术性问题也就越复杂。在同治十一年始编《印举》时他也谈到“编次亟须时日”（十月致鲍康书）。但实际的进展，可能比簠斋事先所考虑的更为困难。在断代、官印的分类以及处理类别交叉等环节上，不仅耗费长时间的考订，而





《十钟山房印举》壬申本（上海博物馆藏）、《十钟山房印举》癸未本（上海博物馆藏）

且尚有不少技术性的问题难以圆满解决。张瑄《纂例考》云：“一印数见，其旨难明，方讶其繁，何虑其缺。”其实“一印数见”正是簠斋分类细密而又未及附以注释所导致的矛盾。这是簠斋生前《印举》延宕多年未出定本的原因之一。

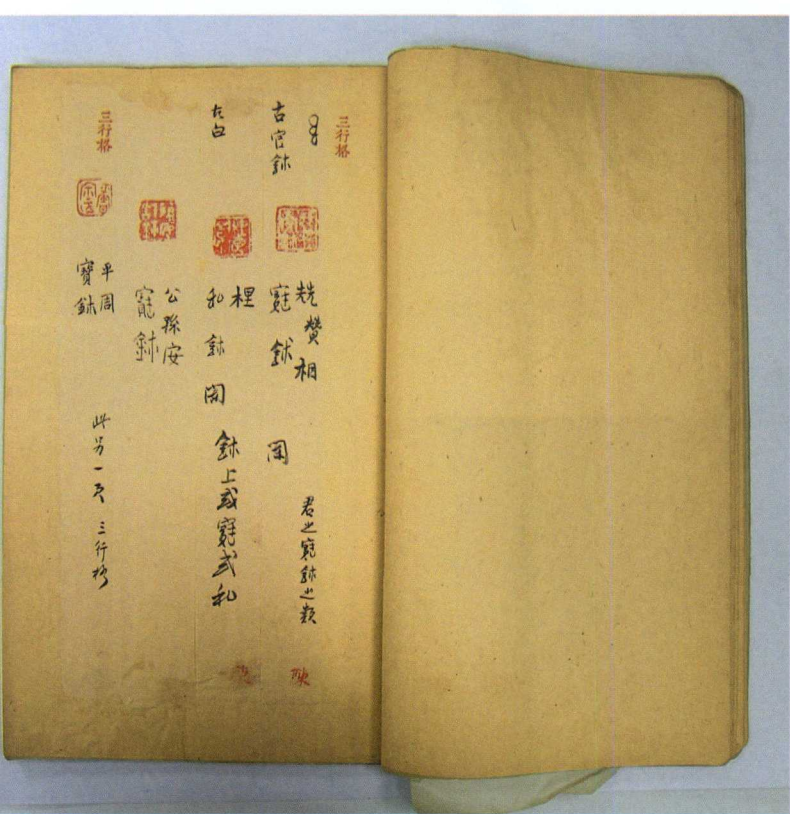
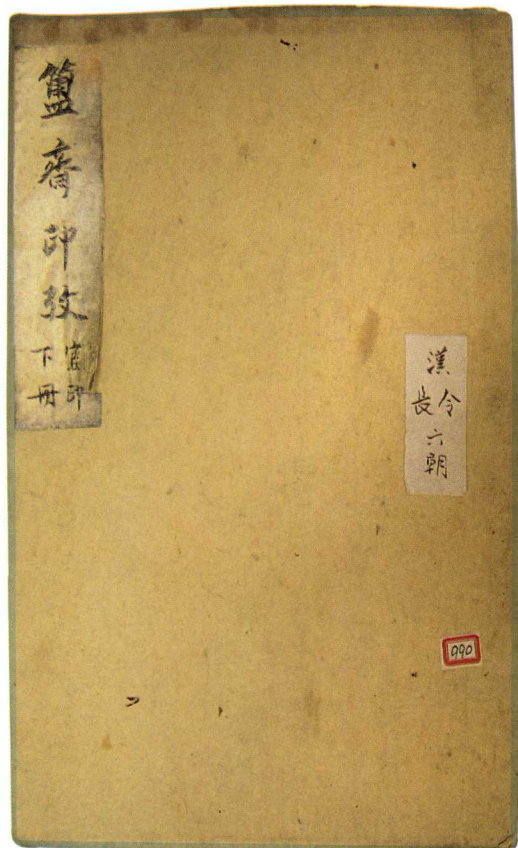
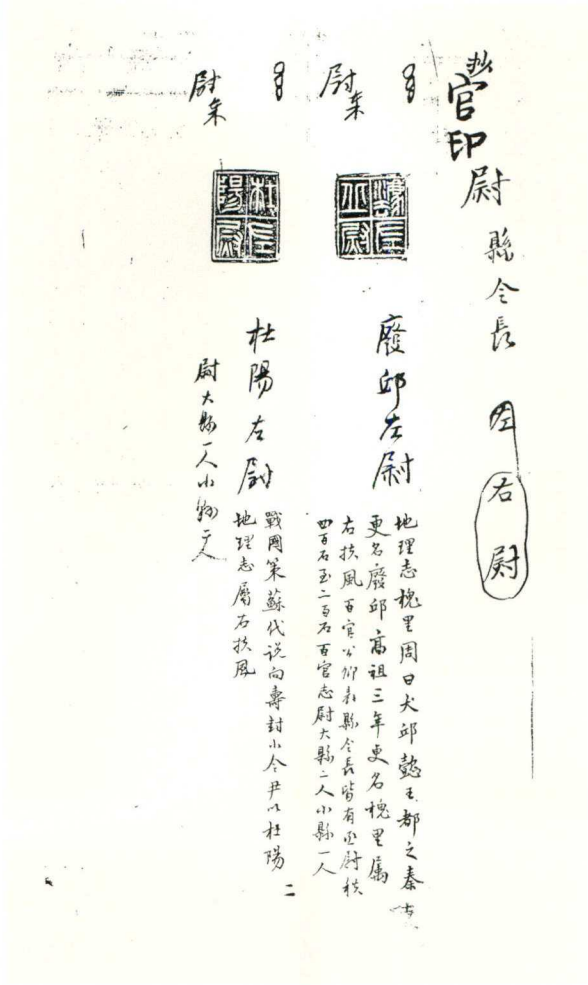
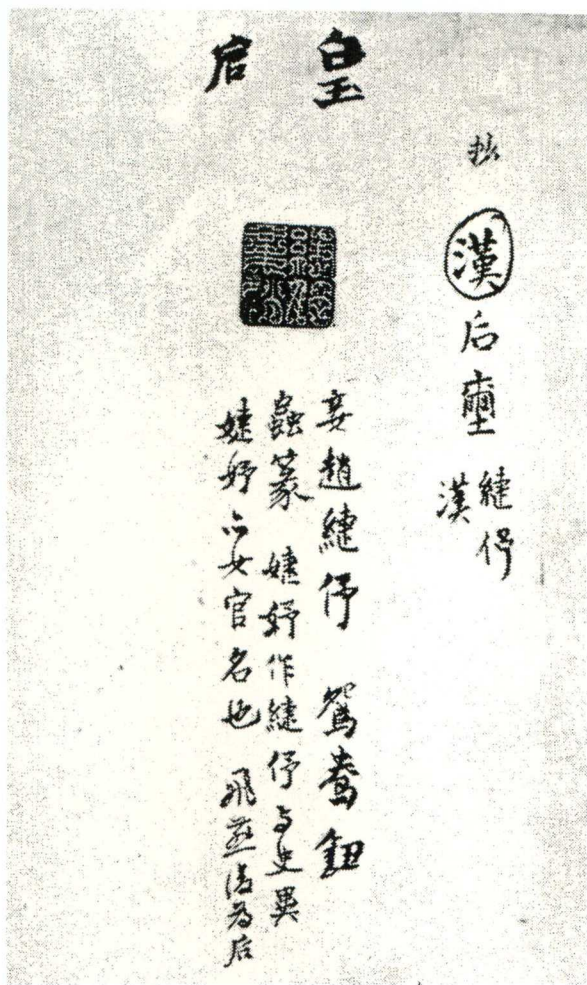
据《簠斋尺牍》，我们了解到他一直在对《印举》作“考据”，同治十二年十二月致王懿荣书谈及《印举》未成，“考据虽浅陋，条理尚有可观，唯须迟迟方能请正耳”。次年，他又谓《印举》“加以目录（释考附各印下），凡例叙文，今年未知能毕否，因循迟误，非敏事则不易成事也。”（同治十三年二月致王懿荣）。每印加以考释是陈氏编撰此谱的要旨所在。这不仅见于《事记》中的构想，实际上工作也进行了多年且初具规模。现存的《十钟山房印举稿本》（下简称《稿本》）印证了这点。

上海博物馆藏有毛边纸本题为《簠斋印考》之稿本三册，封面题尝手迹与簠斋不类，乃后

人所加。三册页首分别题为“三代符节、夏商官玺”，“汉六朝令长”，“都尉”。印文铃于条纸，浮贴于页面，每页粘贴一至五条不等。此种样式显然是为便于调整序次。各印下附有簠斋考释手迹，下沿多铃有“陈”、“吴”、“潘”、“叶”朱印，乃是簠斋用以区别旧藏者之标记。1999年笔者访东京国立博物馆时曾于该馆书库见到园田湖城旧藏《稿本》40册，各册的类别亦有定。从全稿看，所收官印大多已作考释。以上两部分稿本所见用纸、样式均同，而上海博物馆3册之目正为东京博物馆藏本所缺，乃知为拆分失散之《印举》考释稿本。合此43册及各册目录之体系，推断原稿本尚不止此数。

《稿本》考释内容与《事记》所述相合，不仅关乎文字，还要作出职官、地理的诠释，即官印或考官制，或释地理、印文，如“朱虚丞印”下注“琅琊郡”；“新丰长印”下注“新丰属京兆尹”。此类尚属初拟提纲，大约是留待以后或拟由次子陈厚滋写校的。也有如“代郡





《簠齋印考》《十钟山房印舉》稿本封面及內頁



农长”注释较详的：“《百官表》郡国诸仓农监都水六十五官长丞皆属治粟内史，武帝太初元年更名大司农”。有的甚至以工楷写定，如“郾左尉印”，注曰“郾当即郾，属南郡，从邑，己声，孟康曰音忌。此盖之从忌从邑不省心也”；“废丘左尉”印注“秦”，考释云“《地理志》槐里，周曰犬邱，懿王都之，秦更名废邱，高祖三年更名槐里，属右扶风。《百官公卿表》：县令长皆有丞尉，秩四百至二百石。《百官志》尉，大县二人，小县一人。”大约是作为誊抄者的范例。除了对古印作整体的鉴别（如“三代”、“周秦”、“汉六朝”）外，他似乎还希望将一些印章落实在更具体的朝代，如部分官印，他已注出“秦”、“新莽”；加上《事记》所列的私印“考人”等等。那么，此种格局，正如《封泥考略》。以两者考释相比照，体例和文理都一脉相承。考虑到编集《印举》的同时，簠斋并在谋划考校《封泥考略》之事，可以悟得簠斋拟将《考略》与《印举》同传（同治十二年十二月致王懿荣书），原是将两书的释文体例作了统筹的。

对收入《印举》之近万方印章一一考释，可以说古玺印编订史上前所未有的浩繁工程。

今存《稿本》的古玺部分，印文多留有待释之处，释而未定者亦复不少；汉、六朝部分也存在诸多官职、地名待考之印。这些都是簠斋面临的举类与考释方面不能回避却又一时难以解决的困惑。故《印举》的“释考”直至去世仍未完稿。

流传至日本的另有一部癸未本《印举》，即常盘瓮丁旧藏本，今亦在东京国立博物馆，是簠斋已作了部分考释的本子，它应是在《稿本》基础上又作了修订的一部更接近定本的稿子。

结论已很清楚。如果天假以年，并辅以有力之助编者，簠斋能够按照他的初衷编定《印举》，那么，她将是一部与《封泥考略》体例相同的古玺印考释之作，而非现在我们见到的“仅见印耳”的面貌。

### 凡事愈求精愈缓——《印举》编集始末

簠斋编集《印举》数易其稿，惨淡经营。

《印举》编辑过程，前后历经十余年。而今传各本，均非陈氏生前原装。

大约在同治十一年前后，李璋煜、吴式芬的藏印增入十钟山房的条件已经具备。簠斋的关注即他的晚年收藏重心已由“治鼎钟”转到陶文、秦汉印中，他发愿作“前人所未及之事”。于是，促发了簠斋延请藏印家何昆玉携藏印来潍县，并襄助完成一部规模空前的《印举》的设想。是年簠斋60岁。年前连遭夫人、长子之丧，这部巨帙鸿裁的编集可谓是老人的孤奋之作。

先是以何昆玉携来之有光洋纸（粤纸）铃拓一种，即何氏“至潍水”所铃之拟装六十册本者，题为“同治壬申海滨病史六十岁作”。此本已益入何昆玉携归之印，收印约3343方。故版心下印有“潍水陈氏藏”五字。由何氏及陈氏次子厚滋等人相助编次铃拓，凡例目录亦命厚滋创稿。在次年大致完成铃拓。随之又作苏纸本，版式相同。但至光绪元年，壬申本仍“未编未装无序目、举目，不过徒见印耳”（光绪元年正月致潘祖荫书），未能定稿。旋觉前作体例未周，又谋改版，于光绪九年（1883），改作一印一页，簠斋考虑的是“一印一页似太费纸，然易印不至损纸，易编可以更正，易补可以大观，不至一成难变”（《事记》），用心可谓良苦。纸用六吉棉连铃拓，拟编次三十举，即后来所称的“癸未本”。

在《簠斋尺牍》中，《印举》的编集是他与友人时时提及之事。收集各地新出玺印，向友人借印，觅纸、教拓、分类、谋版、考校、编排事务总于簠斋一人。铃拓之役尚有延请的何昆玉、王石经、丁少山等人为之，可以倚助的“写校”人手大约仅有次子厚滋。但亦时断时续，在尺牍中也反映出其时或外出未归，或染病未愈种种等情。如同治十三年二月致吴云书云“《印举》（壬申本）拟年前编拓可毕，以畏



寒多病，次儿亦病三月余，今始北上，只可从缓”。光绪元年正月致潘祖荫书曰“《印举》以次儿未归遂搁起”。故《印举》的编考进展并不如愿。

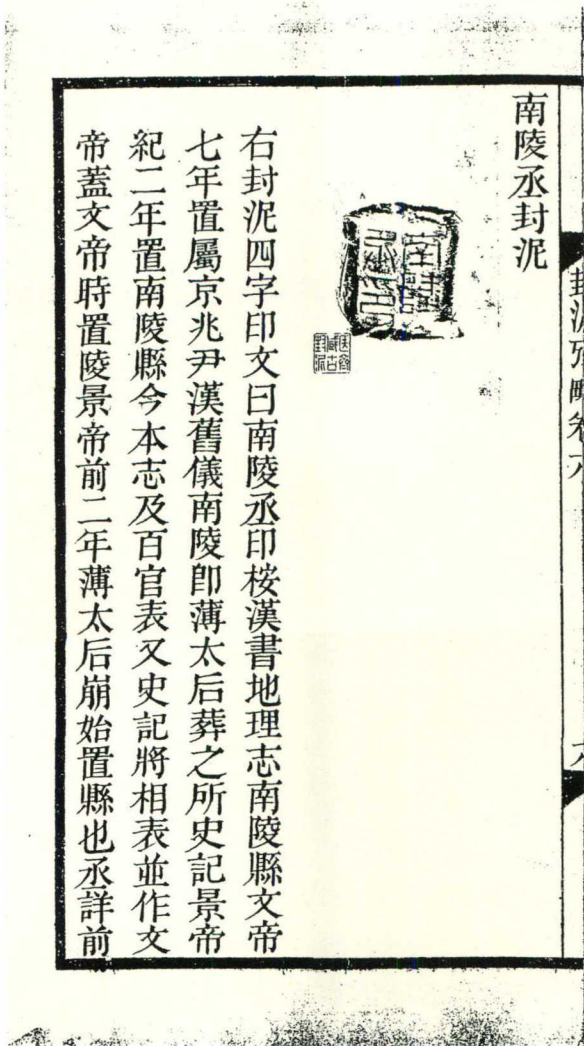
光绪元年簠斋记“自腊至二月，四人拓古印，仅得二十余份。”（三月致王懿荣书）即依此进度计，从簠斋身前已经编定的序次来看，增拓的一印一页本，也当在不大长的时间内完成。光绪九年，“癸未本”铃拓毕，因编考未竣，书仍是散页未装。

据《稿本》和手注本来看，执事考释和编例的筹划基本上是簠斋一人。这是牵涉他多年精力的事情。光绪以后簠斋致诸友人书所议及《印举》数次提到觅读瞿中溶《集古官印考证》（下简称《考证》）和翁叔均《续考》二书及有

关《印举》的“编”、“理”等内容。他急切寻觅《考证》一书透露了他正在进行的编次和考释工作须要参考瞿氏的研究成果。自同治十二年至光绪四年，屡屡向潘祖荫、吴云、吴大澂致书，祈代借瞿撰《考证》，急切之情跃然纸上。但至光绪八年，他方得苏景瑀寄来十二卷未刻竣本。此时离簠斋下世仅两年。

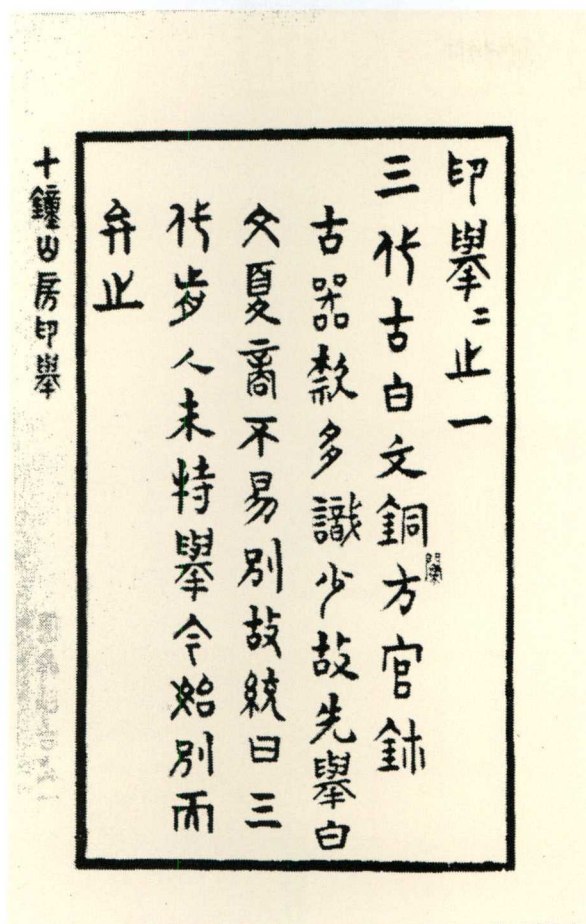
在当时的条件下，这样一部大规模、多类别、时代跨度又长的古玺印考释著作所遇到的学术困难，是可以想象的。簠斋用志弥笃，又具有深厚的学术素养，对于文字形态形制的断代、辨伪，眼力远在侪辈之上。但是，他又毕竟受限于当时古文字学、官制学、形制学等领域学术发展阶段的条件。簠斋理想中的周密宏大的编纂体系，谨严精邃的学术标准与现实所能提供的条件之间的矛盾，在短时间难以解决。且又如他所说，少有可相商榷之友，“僻陋甚以不得人相助为苦也”（同治十一年九月致吴云书）。换言之，编次工作在很大程度上与考证结论相关联，官印的断代与类别析分上往往牵一发而动全身，调整序次、类别是必在难免之事。这就产生了如簠斋所说的“凡事愈求精愈缓”的矛盾，（同治十三年二月致吴云书）《印举》之所以十余年迟迟未能竣事，显然主要受制于考释工作的艰难。他在光绪三年曾对吴大澂表示“《印举》不出在己”，意亦指此。

簠斋除了董理铃拓编次以外，还要应对日常大家族中“周旋酬应，抵牾含容，教拓絮聒，收支检护，心力之烦难，束修纸墨一切之费”的局面。（光绪三年七月致吴大澂书）。如为广《印举》流传而筹措助拓之资，他就数次与友人函商。同治十一年十二月致鲍康书中说及，印泥纸张人工所费不少，谱成只可计费取进，不能遍应同好，祈鲍氏为此凑集拓资“未知能为纠集二十金一部二十四本，以酬敝友之劳，或可多传数部”。次年二月致吴云书又曰“《印举》用纸既多，印泥人工每部须费过多，将来成书先寄一部，求为转销。如有索者，寄资费续作应



《封泥考略》内页





《十钟山房印举》手注本（东京博物馆藏）

之可也。”此外，在各地觅纸、印泥等用项无须亲自操心。光绪九年，即簠斋下世前一年，在致王懿荣书中为《印举》之事未竟而焦灼不已，同时又心悬国中时势安危，他谈到：“《印举》买纸已经年，试印竟不能安妥，已误多金。必须手编，无友可助。法、越日亟一日，忧心未能专一。春寒多病，今未能理绪。”他的尺牍中还几次谈到“衰老无友”，“地僻无友，《印举》乞搁”，所指当为考释与编次未得有力之人相辅助。终于，老人发出“心已不强，更无论力”的感叹，在我们今天读来近乎悲壮。

癸未本始编一年后，簠斋跨鹤西去，时年72。此时，钤成的“壬申本”与“癸未本”均尚为散页，据簠斋玄孙之甥张璋《纂例考》记述陈氏歿后《印举》遗稿状况是，乃“当时由胥人依《印举》稿类次后，束以纸带，注明类目，复集束为包，标写各束名目，此乃为《印

举》完成时，寻检便利而设，并非即以束以本也”。后肆估依流出散页原束上之类目与簠斋拟订的序次，装治成册，序言则系据簠斋生前撰就之稿重录于各部之首。由于物是人非，装订者亦难以明其理绪，故流传于世的《印举》，各部册数及录印自然不能齐整如一。

罗振玉在《赫连泉馆印存》序中感叹此谱为海内巨观，“数十年来讫未装治行世，此则艺林至憾也”。《印举》除了类次已定，终以“仅见印耳”的面貌在簠斋老人身后传世，未能实现其魂系梦萦几十年的构想，这是视藏古、传古、释古为生命的一代金石大家离开人世前最为痛楚之事，也成为近代学术史上一件美犹有憾之事。

尽管如此，《印举》毕竟掀开了中国印谱编纂史的一页全新篇章。她的艺术、学术价值以及历史地位，仍然是前无古人的。■



# 张元济佚札六通

## Six Letters by Zhang Yuanji

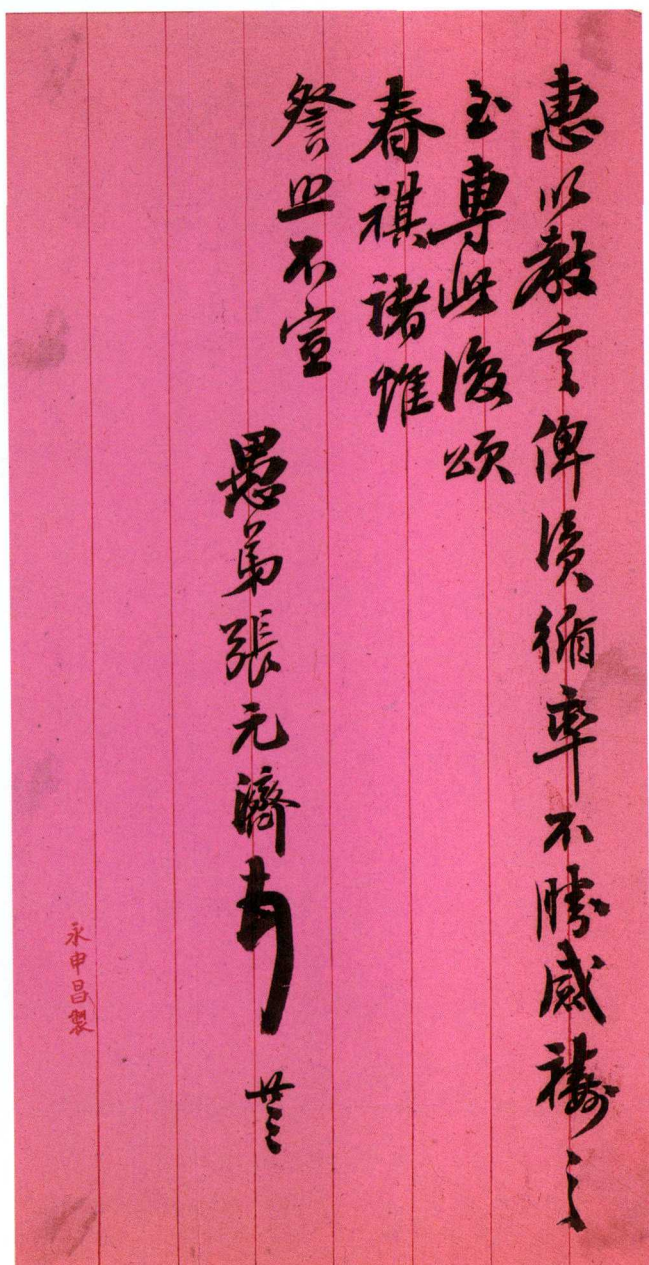
撰文 / 陈左高

1990年4月25日，商务印书馆召开《张元济年谱》征求意见座谈会。我由于通知延误，未及参加。今年值老人140岁诞辰，偶拾佚札六通，略缀芜词，聊志永怀。

丈（1867—1959）字菊生，浙江海盐人。工诗文书法。光绪进士。参加戊戌维新运动，被革职。嗣后历任南洋公学总理，商务印书馆编译所长、监理，董事长，称商务元老。著《校史随笔》、《涵芬楼烬馀书录》等。

老人笃于友谊，与先父订交40年。溯自辛亥后，相遇自闽至沪舟上（同船尚有林森），遂往还不绝。丈题《五松图》，缅怀往昔交谊，有“卅年（四十年）回首滞京华”句。及1947年父鹤去，丈赋诗悼伤，亲临中国殡仪馆吊唁。

菊老一生爱国，关注国内外形势。1940年，患癱闭，住上海大华医院治疗。赋病中七律十余首，其一“自昔文人多水厄，散原海日两相存。手挥目送浑无事，欲往从之病未能”。盖指陈三立（散原）、沈曾植（海日楼主）均患此疾，而丈病况更严重。病中垂念国际风云，祖国前途。护理者每日必为之读报，如闻英希（英国、希腊）两国捷音，得句云：“有报报道天下事，读罢耳熟余能详。偶闻与国战必胜，刀针余痛全相忘。”先此1937年七七事变，激赏郭沫若毅然离日（本）返国，赋七律，明中流击楫之壮志。即步韵一首，以表钦迟之忧。句为“报国男儿肯后时，





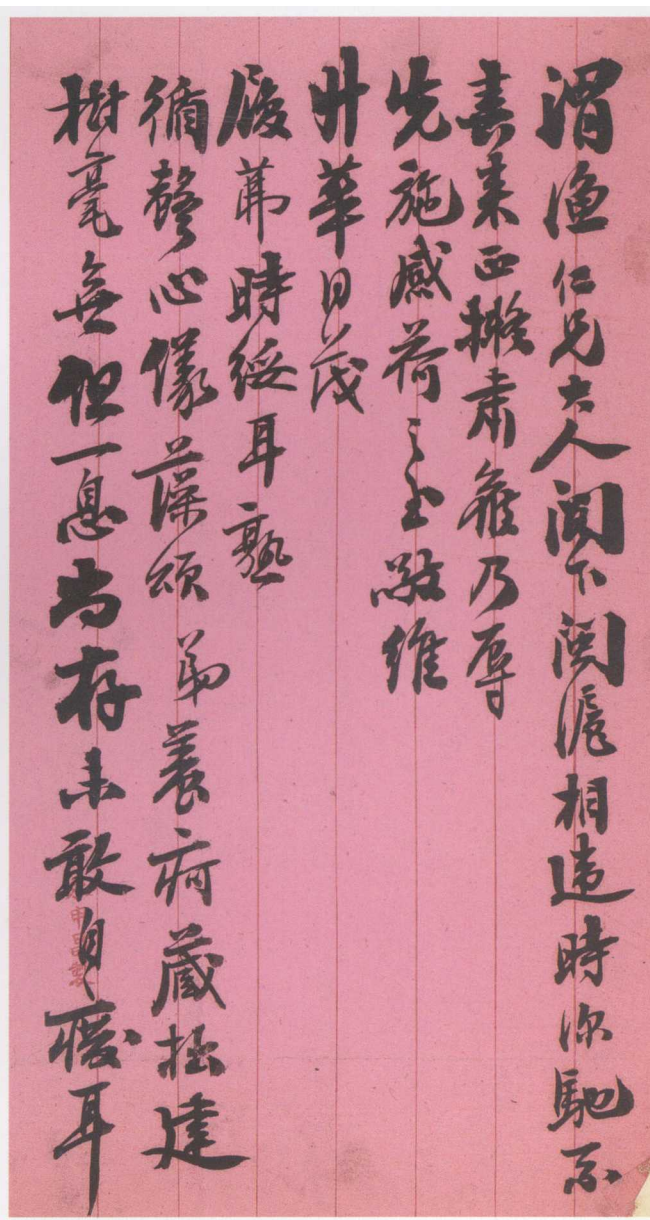
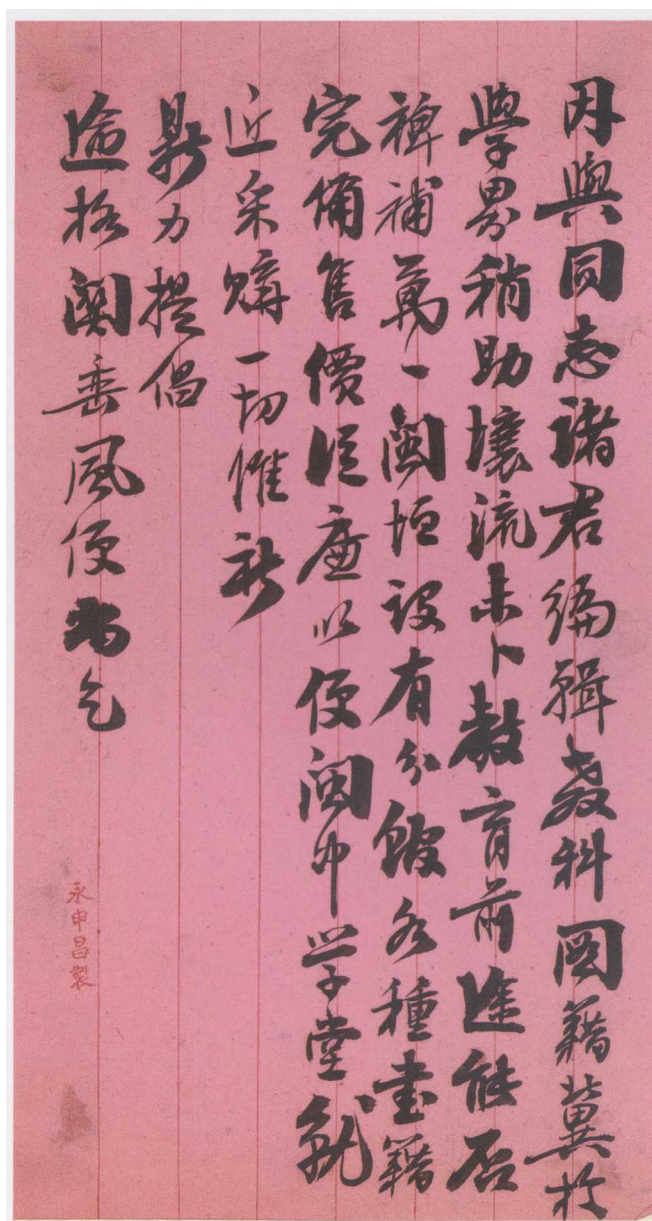
手挥慧剑斩情丝。孤怀猛击中流楫，远志徐擎旭日旗。甘冒网罗宁结舌，编规袍泽更陈诗。惭余亦学深宵舞，起视星河泪满衣。”

上海沦为孤岛时，菊老为了抢救濒临毁灭之文献典籍，慨然捐出全部珍藏，创办合众图书馆，长期苦心经营，学林推为一代文化功臣。

菊老主持商务馆务，发展出版事业，有整套办法，显示魄力与才干。如校印百衲本《二十四史》、影印《四部丛刊》、辑《古逸丛书》，嘉惠士林，功不可没。还不惜重金，不断争取名人高质量书稿，认为还要有高质量编辑队伍把关，因此礼聘辜鸿铭、伍昭展、吴康等权威学者任责

编。他又极重视出版、发行信息，从下列手札中可见。

渭渔仁兄大人阁下：闽沪相违，时深驰系，春来正拟肃候，乃辱先施，感荷之至。敬维升华日茂，履第时绥，耳熟循声，心仪藻颂。弟养痾藏拙，建树毫无，但一息尚存，未敢自废耳。因与同志诸君编辑教科图籍，冀于学界稍助壤流，未卜教育前途，能否裨补万一。闽垣设有分馆，各种书籍完备，售价从廉，以便闽中学堂就近采购。一切惟祈鼎力提倡，逾格关垂。风便尚乞惠





以教言，俾资循率，不胜感禱之至。专此复颂春祺，诸惟察照不宣。愚弟张元济顿首。廿三。

（按）此札菊老作于主掌商务印书馆期间，设分馆于福建。鉴于先父渭渔在闽管学堂事务，爰函恳推广所出教科书。信用“永申昌制”眉红笺三纸，落笔不苟，笔力遒劲。

## 二

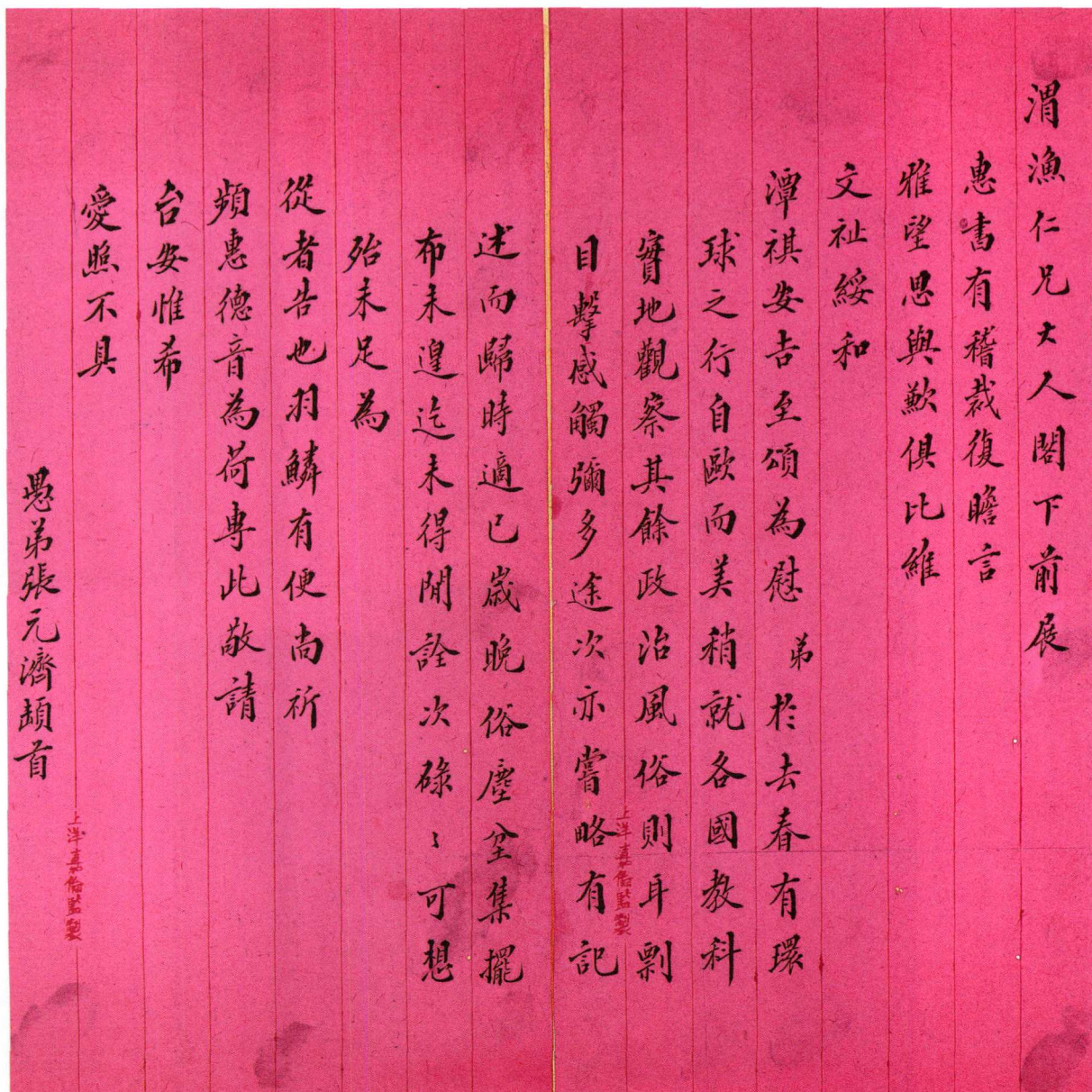
渭渔仁兄大人阁下：前展惠书，有稽裁覆，瞻言雅望，思与歉俱。比维文祉绥和，潭祺安吉，至颂为慰。

弟于去春有环球之行，自欧而美。稍就各国教科，实地观察。其余政治风俗，则耳剽目击，

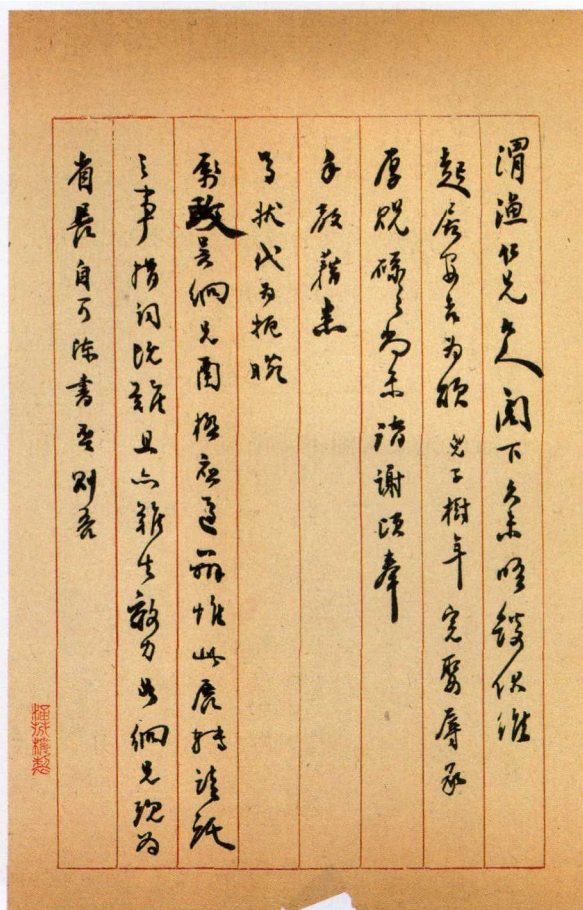
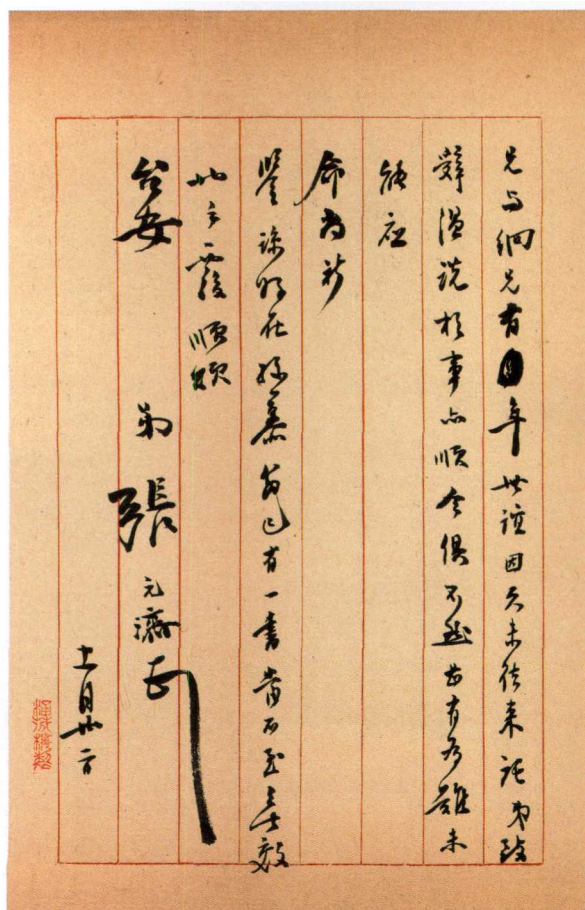
感触弥多，途次亦当略有记述。而归时适已岁晚，俗尘坌集，摆布未遑，迄未得闲詮次。碌碌可想。殆未足为从者告也。羽鳞有便，尚祈频惠德音为荷。专此敬请台安，惟希爰照不具。愚弟张元济顿首。

（按）此时菊老赴欧美考察各国教科书出版情况，爰作环球之行，掌握信息。此札用“上洋嘉伦监制”眉红笺二纸，书法颇近明人王澐，堪称墨宝。

渭渔仁兄大人阁下：久未晤谈，伏维起居安吉为颂。儿子树年完娶，辱承厚贶，碌碌尚未诣







谢。顷奉手教，籍悉尊状，代为扼腕。属致吴纲兄函，极应遵办。惟此展转请托之事，措词既难，且亦难生效力，如纲兄现为省长，自可陈书。否则，吾兄与纲兄有年世谊，因久未往来，托弟致辞温说，于事亦顺，今俱不然，甚有为难，未能应命，尚祈鉴谅。好在孙慕翁已有一书，当不至无效也。手覆顺颂台安。弟张元济顿首。十一月廿二日。

（按）先父在清末，历官福建知县、知州、候補知府，于燕京，与丈仅数度谋面。辛亥革命后，始订交焉。其后父赋闲家居者久。此札恳丈转托吴纲斋（擅文词，曾官江浙二省）谋职。丈函答事无把握，坦言直告。足见菊老笃于友情，不作无谓敷衍。

#### 四

渭渔仁兄阁下：前日得赴告，惊悉吾兄有西河之痛，曷胜怆感。惟念芝兰玉树，森立阶前，稍有折损，依然枝叶繁茂。务望达观，强自排遣，

无任企祷。专此奉唁，敬候起居。弟张元济顿首。十月卅日。

（按）此札作于上世纪30年代。菊老接先三兄暘若早逝讣告，逝者工汉印，诗词见许于菊老，爰专函慰唁。芝兰玉树四句，指逝者已矣，存者尚有长子巨来，以擅治元朱文印驰名，藉以宽解。西河之痛，熟语。典出《史记·仲尼弟子传》。此借子夏居西河教授，子死哭而失明。以喻老友丧子之痛。

#### 五

渭渔仁兄阁下：久未晤教，想起居纳福为颂。昨世兄过访，弟适患感冒，未克下楼，致失迎迓，歉仄无似。交到蔡君尚思《中国思想历史研究法提要》一册。弟于此种学术，全系门外汉，恐无以答蔡君之下问，致貽羊公之羞。弟今年时患感冒。思后大痊，再约期与蔡君相见介如。手布祇颂台安。世兄均此，弟张元济顿首。八月廿七日。

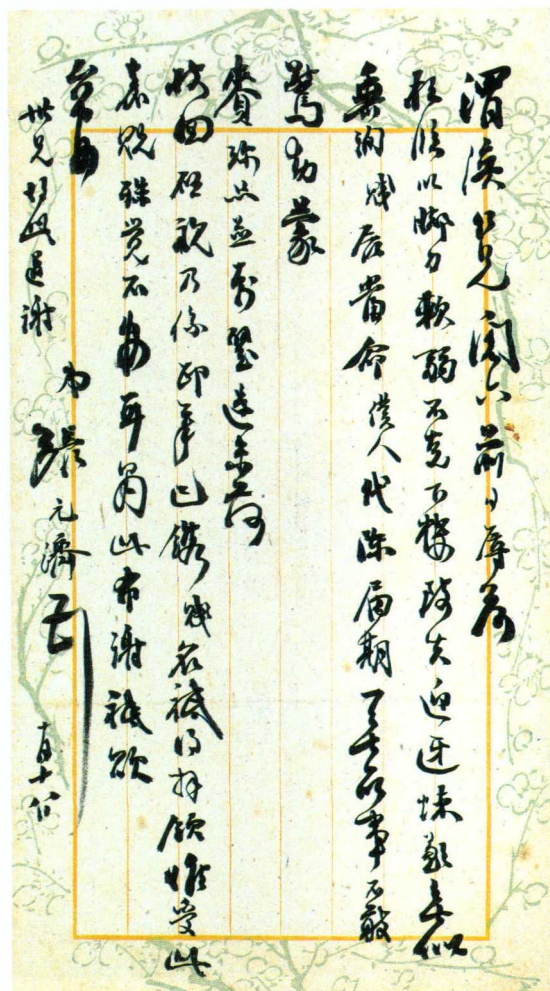
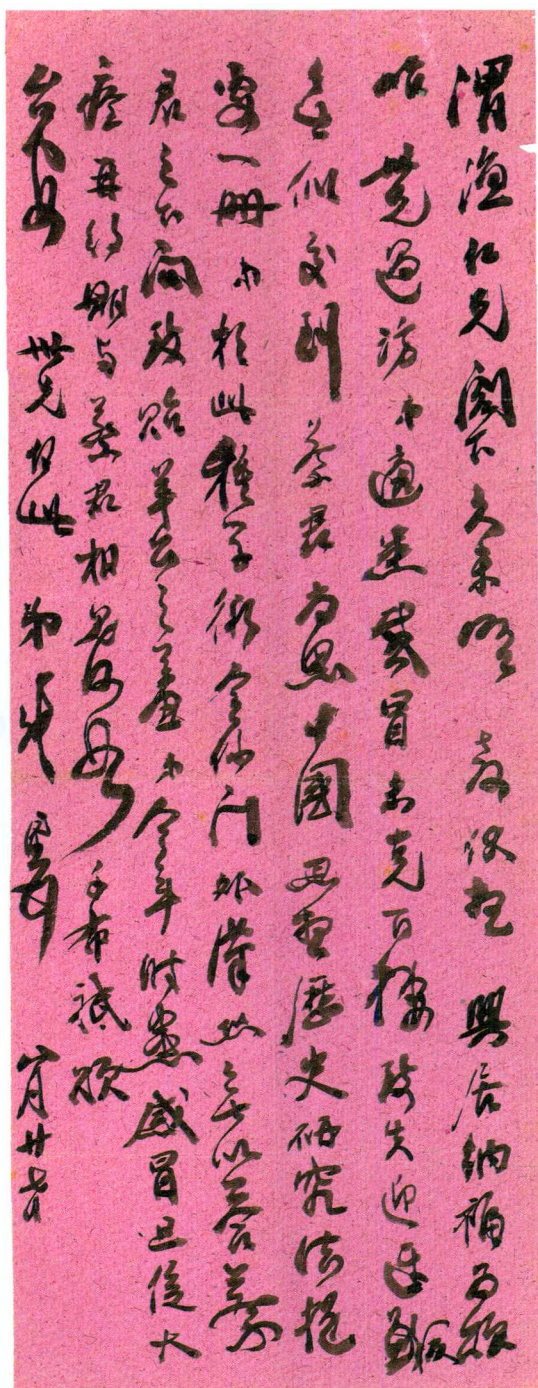
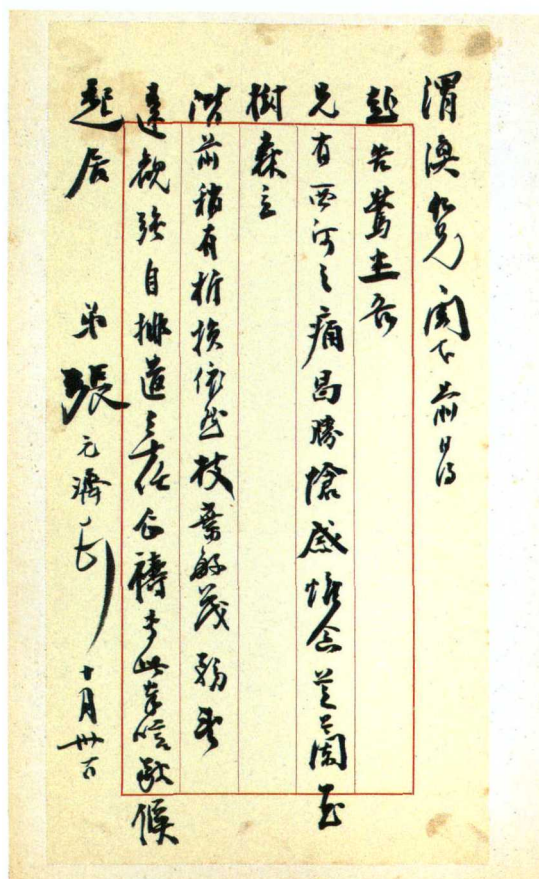
（按）此札作于上世纪40年代初。世兄指笔者。



六

渭渔仁兄阁下：前日厚荷枉临，以脚力软弱，不克下楼，致失迎迓，悚歉无似。垂询贱辰，当命仆人代陈。届时一无所事，不敢惊动。蒙贶珍品，并属璧还，未荷收回。启视乃系印章已镌贱名，只得拜领。惟受此嘉贶，殊觉不安耳。专此布谢，祇颂台安。世兄均此道谢。弟张元济顿首。十月十八日。

（按）此札约作于上世纪30年代。世兄指陈巨来。





# 1935年《上海市年鉴》的两个版本

## Two editions of Shanghai Annals: 1935

撰文 / 段炼

《上海市年鉴》是上海地方史研究者需要经常查阅的近代文献。细心的读者会发现，1935年的《上海市年鉴》有红色封面与蓝色封面两个不同的版本，里面的内容也略有不同。这其中的原由还得从《上海市年鉴》的编纂机构——上海市通志馆说起。

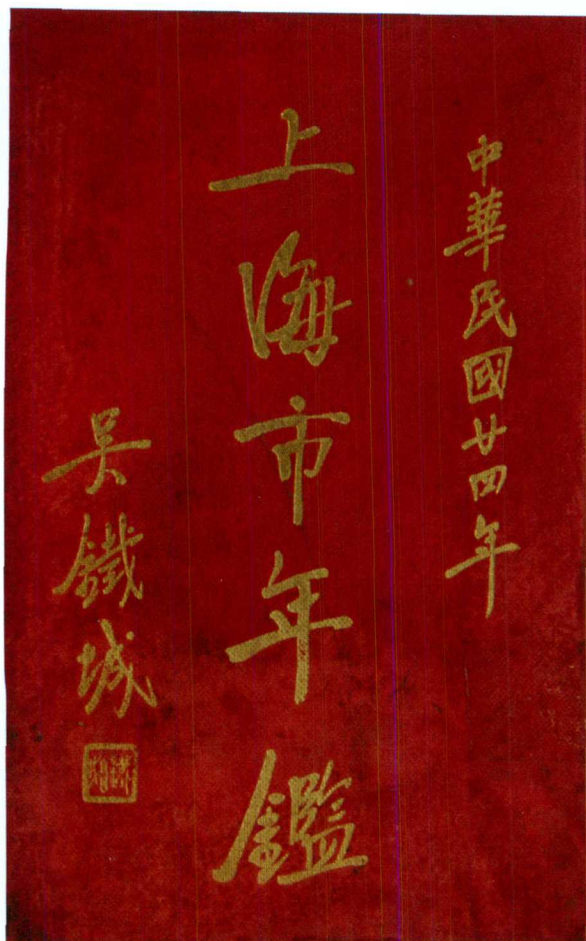
1930年6月12日，上海市政府根据国民政府《关于修志事例概要之规定》，颁布了《上海市通志馆组织规程》。次年3月23日，《通志馆筹备委员会简则》公布，开始着手组织编修市志的机构——上海市通志馆。此时，国民党内部经过激烈斗争，各派系力量渐渐趋于均衡。在党内“精诚团结”的旗帜下，给原先的反蒋人士安排职位就成了国民政府的首要任务。老同盟会员、国民党中央委员柳亚子是当时著名的民主人士，久遭排挤。给这样的“党国要员”授以实权当然是不可能的，因此上海市政府于1932年7月正式聘请柳亚子担任新成立的上海市通志馆馆长。在政客官僚的眼里，这无疑是个闲职，但柳亚子先生并不这么认为。20世纪30年代，上海已是全国最大的工商业金融中心，号称“世界第五大都市”。为上海编一部“史以求实，志以存真”的志书，实为功在千秋的一件盛事。于是，柳亚子聘请徐蔚南、吴静山、胡怀琛、蒯世勋、席涤尘、胡道静、蒋慎吾等人组成编辑部，上海的修志工作就这样风风火火地搞了起来。

修志虽然是一项长期而艰巨的工作，但终究会告一段落，通志馆更象是一家临时机构。《上海市通志》一旦编纂完毕，工作人员都将面临失业的威胁，而且辛辛苦苦收集累积的文献资料也将散失。因此，到1934年11月通志稿完成过半之际，柳亚子决定在编纂通志之余再组织编写一部《上海市年鉴》。既然是年鉴，那每年都要出，只要一年年地编下去，上海市通志馆也可以因此而长期存在下去。另外，当通志完成之后仍然需要将上海新发生的事情详细地记录下来，为将来修续志的工作打好基础。

1934年12月，上海市年鉴委员会在通志馆编辑部的基础上正式成立。经过短短几天的筹备，1935年元旦起，《上海市年鉴》的编纂工作就开展了起来。年鉴委员会的成员都是有着多年修志经验的人员，而且经过历年的积累，通志馆内保存着大量的文献资料。这项工作又得到了上海市政府各部门和社会各界的支持，积极向委员会提供有价值的材料。在柳亚子先生的指导下，经过编纂人员的不懈努力，1935年《上海市年鉴》仅花了3个月的时间就全部脱稿，同年4月年鉴的初版本正式出版。

1935年《上海市年鉴》全书1300余页，约200余万言，以国民党上海市政府直接管辖的华界地区为主要叙述对象，兼及租界，这与以往研究上海的著作偏重于租界而淡薄华界的情





况迥然不同。该年鉴共分特载、大事概要、土地人口、天时气象、党务、行政、司法、外交、军事、财政、第一特区：公共租界、第二特区：法租界、金融、教育、交通、工业、劳工、商业、农林牧渔、学艺、宗教、社会事业、时事日志、名人录等24编分目。这部年鉴成书时间虽然急促，但作为上海历史上第一部综合性地方年鉴，诚如广告所言：实“为各界所不可或缺之实用参考书。”

其中，该年鉴的《名人录》一反传统方志地方人物生不立传的惯例，共收入上海地方名流3082人。作为地方综合性年鉴，资料的详实准确是编纂的原则和最高宗旨。因此，《名人录》内自然也收有一些著名左翼文化人士的姓名简历。不料由于这一点，再加上年鉴采用了红色封面，竟然触痛了国民党当局的神经，1935年《上海市年鉴》被禁止对外发售。当时负责上海地区文化工作的国民党上海市党部主

委潘公展更是大发雷霆，扬言要接管通志馆，事态一下子变得非常严重(胡道静口述、袁双铭整理注释《关于上海通志馆的记忆》，《史林》2001年第4期)。为了避免不必要的麻烦，上海市通志馆只得抽掉《名人录》这一部分，并将封面由红色改为蓝色，1935年《上海市年鉴》这才得以继续出版发售。自此之后，历年的《上海市年鉴》也都取消了容易“招惹麻烦”的《名人录》。

因此，我们如今所见的1935年《上海市年鉴》就有了两种版本：一种为红色封面，内有《名人录》；另一种是蓝色封面，内无《名人录》。此外，还有一种保留了《名人录》的全本，封面却也是蓝色的。原来这是上海市通志馆的内部工作人员不愿割爱，偷偷保留了《名人录》而仅仅换了个封面。这批年鉴流入社会后，成了存世数量极少的一种特殊版本，显得尤为珍贵。■



## 中国博物馆学会博物馆管理专业委员会在上海成立

2007年7月10日,中国博物馆学会博物馆管理专业委员会筹备会议及成立大会在上海博物馆召开。中国博物馆学会理事长张文彬、常务副理事长李象益、秘书长袁南征及来自全国二十余家博物馆的相关负责人出席会议。

博物馆管理专业委员会是中国博物馆学会下属的专业委员会,是由从事博物馆管理实践和理论研究的博物馆管理者与专家学者组成的、以提高中国博物馆管理水准、规范博物馆工作流程、促进博物馆综合发展为主要目的的社会学术团体。博物馆管理专业委员会接受中国博物馆学会业务指导和监督管理,挂靠单位是上海博物馆。

成立博物馆管理专业委员会既是为了适应中国文博事业蓬勃发展的态势,也是筹备2010年在上海召开的国际博协第二十二届大会的重要工作环节,建立起与国际博物馆协会相对应的专业委员会,可以使今后中国博物馆界与国际博协之间进行更为专业的学术往来。因此,博物馆管理专业委员会的成立工作得到了全国各地博物馆的积极响应和大力支持。

在上午的筹备会议上,国际博协执行委员会委员、中国博物馆学会常务副理事长李象益对国际博协的基本情况作了专题介绍,简要陈述了国际博协第二十二届大会的筹备情况,并指出了建立博物馆管理专业委员会的重要意义。上海

博物馆馆长陈燮君介绍了成立专业委员会的准备工作以及专业委员会的职责等事项。与会者围绕《中国博物馆学会博物馆管理专业委员会章程》进行了认真讨论,对相关内容提出切实、中肯的修改意见。

在下午召开的中国博物馆学会博物馆管理专业委员会成立大会上,通过了经修改的《中国博物馆学会博物馆管理专业委员会章程》及委员名单。此后,来自各大博物馆的负责人围绕“博物馆管理”展开了热烈的讨论。发言者一致认为,中国的博物馆事业正经历着一次高速发展的宝贵契机,与硬件设备的发展水平相比,博物馆软件建设即管理水平的提高更值得关注,唯有做好管理工作,才能使博物馆的事业发展不断进步,真正实现博物馆的社会使命和历史使命。

大会最后由国际博协中国国家委员会主席、中国博物馆学会理事长张文彬致词。他指出,成立中国博物馆学会管理专业委员会是中国博物馆行业发展的需要,委员会的成立必将提高中国文博界博物馆管理理论的深度和高度,也将决定今后工作的深度和高度。他强调在文化多元化的今天、在国际博物馆活动的背景下,我们应该有文化的自觉,要保持自己民族文化的多样性;要建立起相对容易的管理体系,管理好经营好,能够使博物馆发挥出其应有的作用,这是当前博物馆界迫切需要研究的,也是成立博物馆管理专业委员会的原因。■

(撰文/诸菲)





## 上海市正式启动 第三次全国文物普查工作

为了贯彻国务院《关于开展第三次全国文物普查的通知》精神，落实国家文物局关于文物普查工作的具体安排，上海市于2007年7月13日、9月17日分别召开了“上海市第三次全国文物普查工作动员部署大会”和贯彻落实国务院关于第三次全国文物普查电视电话会议精神的会议。

7月13日的动员部署大会在市政府会议厅举行，上海市副市长、文物普查领导小组组长杨定华，市政府副秘书长、文

物普查领导小组副组长李逸平，市委宣传部副部长、市文管委副主任陈东，市文管委常务副主任、文物普查领导小组副组长陈燮君出席会议；市发展改革委、市经委、市教委、市建设交通委、市民族宗教委、市民政局、市财政局、市规划局、市文广影视局、市统计局、市水务局、市房地资源局等文物普查领导小组成员单位的负责同志参加了会议；各区县政府分管领导，各区县文化局、文广局、文管委的负责同志，以及全市各文物保护单位、各大博物馆和纪念馆的负责同志等150余人参加了会议。

杨定华作了重要讲话，陈东宣读了“上海市第三次全国文物普查领导小组”名单，陈燮君作了动员和部署报告，李逸平主持了大会。

杨定华在讲话中指出：首先，全市文物工作者和相关部门同志要进一步统一思想，提高认识，加强文物普查的责任感和使命感。文物普查既是新时期切实做好文物保护和管理工作的基础保障，也是反映上海真实而深厚的历史文化底蕴的客观需要，同时也是建设现代化国际大都市的必然选择。做好文物普查工作，惠及当代，造福子孙。其次，要加强统筹，突出重点，有序推进。要统一部署，精心组织。要集中力量，提供保障。要突出重点，分步实施。各相关部门要齐心协力，按照国家的计划节点完成相关工作。第三，要加强宣传，动员全社会广泛参与。让文化保护理念走进千家万户，让全社会都来支持、参与我们的文物普查工作。也要形成一些鼓励、奖励的办法，吸引热心文物保护的志愿者加入普查工作。各级新闻媒体要加强对文物普查工作的报道和文物保护知识的宣传，形成社会热点，努力营造人人关心和参与文化遗产保护事业的良好氛围。

陈燮君在动员和部署讲话







上海市第三次文物普查领导小组组长、副市长杨定华，副组长、市政府副秘书长李逸平，副组长、市文管委副主任陈燮君以及上海市第三次文物普查领导小组成员等领导出席了会议，各区县政府负责同志、文物管理部门负责人、上海市第三次文物普查培训班学员等近140余人参加了会议。杨定华同志作了重要讲话，结合电视电话会议精神和国务院、国家文物局有关部署，具体总结了上海

市第一阶段文物普查，布置了下一阶段工作。李逸平同志主持了上海分会场的会议。

中，简述了前二次全国文物普查工作的情况，阐明了文物普查工作的内容和具体项目，说明了普查工作对文物保护、博物馆建设和对上海建设现代化国际大都市的保障和促进作用。在部署普查工作中，他强调：文物普查分四个阶段。第一阶段是2007年4月至9月，主要任务是制订普查实施方案，建立机构，成立普查专家组和专业普查队，培训普查人员，编印《上海市第三次全国文物普查工作手册》。第二阶段是2007年10月至2009年12月，主要任务是以各区、县城为单元展开田野调查、信息采集、资料登录、抽查复核。第三阶段是2010年1月至2011年12月，主要任务是整理汇总普查资料，建立数据库，公布普查成果。文物普查工作涉及面广，科技含量高，工作强度大，我们要在第三次文物普查领导小组的指导下，认真做好各项工作，高质量、高标准地完成国务院部署的任务。各区县也要按照阶段部署，具体安排普查工作的计划和目标、任务，并配备专业人员，配合做好各项工作。

会议认为，在国务院的领导和国家文物局的指挥下，上海市第三次全国文物普查的第一阶段的工作进展顺利。在组织保障、任务安排、人员培训、经费支持等方面进行了有效部署，取得了阶段性成果。

市规划局伍江副局长在大会交流发言中，表示要从依法建立保护规划、扩大保护对象、发挥专家作用、加强政府部门协调等方面，充分发挥政府规划职能，配合做好文物普查工作；松江区人民政府王军副区长结合本区域文物遗存量、分散等方面的实际，从提高做好普查工作的积极性、加强组织保障、加大技术保证、完善资金配套等方面，交流了做好文物普查工作的思路和途径。

会议要求，为了切实贯彻落实国务院电视电话会议精神，一是要进一步统一思想，充分认识开展文物普查工作的重要意义。全市各级政府和各有关部门要进一步提高对文物普查重要性和紧迫性的认识，认真贯彻落实国务院电视电话会议的精神，切实抓住各个关键环节，加强组织领导和协调配合，确保第三次文物普查工作的胜利完成。二是要狠抓关键，注重提高普查质量，做到组织落实、人员落实和技术落实。市文物普查领导小组要加强统筹协调，统一部署，加大推进力度，做好督促检查。市文管委要加强组织实施，充分发挥各区县和规划、发改、房地资源、财政等部门的积极性，形成合力，共同做好文物普查工作。要充分发挥全市文博单位的主力军作用，专业人员到一线，并通过成立专家组和专业普查队，做好重要普查内容的专业指导、价值评估和复查工作。要综合运用现代科技手段，提高普查的时效性和相关标本、数据采集的真实性、完整性。三是要积极宣传、广泛动员，营造良好社会氛围。上海市的各级文物普查机构要加强宣传普及工作，广泛宣传文物普查和文化遗产保护理念，提高文物普查的社会认知度和全民文化遗产保护意识，引导社会组织和个人妥善处理好城市建设、经济发展和文化遗产保护之间的关系。四是要加强培训，使普查人员准确掌握各项技术、政策、规范和工作要求，确保按照国家要求全面完成普查工作。集中培训工作近期已经开始进行。■

9月17日，国务院召开了第三次全国文物普查电视电话会议，上海分会场设在市政府会议厅，电视、电话会议后，立即召开了贯彻落实电视电话会议精神的会议。

(本刊报道)



## 《青浦博物馆馆藏书画集》

### 编辑出版

中国书画是我国历史文化的瑰宝，更是中华民族珍贵的文化遗产，其在中华民族传统文化艺术中占有重要地位。青浦是上海古代文明的发源地，又是海派书画艺术的发祥地之一，人才辈出，名作荟萃，为了能更好地保护青浦古代书画作品，弘扬我国传统书画艺术，近日，《青浦博物馆馆藏书画集》出版面世。

《青浦博物馆馆藏书画集》精选了青浦博物馆馆藏明代至

近现代书画中的140件书画作品，包括了山水、人物、花鸟、书法、扇面形式的作品，多为传世精品，如明代董其昌的《行书五言诗轴》、陆应旸的《草书诗轴》、清代王昶的《王氏宫词行草册页》等书法作品，清代文点的《碧山苍松图轴》、刘琳的《寒林图轴》、沈宗騫的《山水横披》等绘画作品。

该书由青浦区文广局《青浦博物馆馆藏书画集》编纂委员会编辑，上海人民美术出版社出版。其装帧精美，风格典雅，是一本供专家学者和广大书画爱好者研究、学习、欣赏中国传统书画的佳作。■ (撰文/青博)



## 徐汇区举办 “走近老房子”摄影展

由中共徐汇区委宣传部、区房屋土地管理局和区文化局共同主办的2007年“走近老房子”徐汇区优秀历史建筑和文物保护单位摄影展，8月14日在徐汇区图书馆展览厅隆重举行，百余幅反映优秀历史建筑和文物保护单位的摄影作品吸引了一批又一批观众的注目。

徐汇是本市人文资源特别丰厚的地区之一，区域内保留了近2000幢花园住宅、老公寓、新里和公共建筑，其数量约占全市四分之一以上。每一栋老房子，都承载了一段历史，蕴藏着一段故事，见证了社会发展的脉络。历经沧桑的老房子因其所具有的独特造型和艺术风格、丰富的历史文化内涵，在今年6月9日第二个“中国文化遗产日”优秀历史建筑和文

物保护单位免费开放活动之际，在徐汇区参观的市民、游客近六万人次。许多市民都选择在开放的花园中、阳台上、草坪上、主楼前拍照留念，从文物建筑的前后、左右、外观、细部等各个角度取景，恨不得每个角度都照一张，留下最美丽的瞬间。

为了能让更多的市民领略我区优秀历史建筑和文物保护单位的风貌，进一步增强市民的文化遗产保护意识，主办单位将中国文化遗产日活动中市民拍摄的老房子照片进行集中展示，拉近文化遗产与民众的距离，使广大观众通过多种形式走近老房子，沿着历史的阶梯，去探究一座座掩映在梧桐树后面的老房子最典雅的元素；越过围墙，去发掘老房子里那鲜为人知的传奇故事；迈开现实的脚步，去品味老房子那独特的文化情趣和历史底蕴；沉浸在温馨之中，让历史建筑的艺术光辉继续照亮和服务现代的都市人。■ (撰文/徐文)



## 奋发有为 继续开拓

### ——上海召开市文物博物馆工作会议

2007年7月12日,上海市文物管理委员会在松江区召开上海市文物博物馆工作会议,进一步学习、贯彻、落实中共中央和上海市委、市政府对文化、文物工作的要求,总结“5·18国际博物馆日”、“6·9中国文化遗产日”系列活动,回顾上半年工作,部署下半年任务。

市文管委常务副主任陈燮君、上海博物馆党委书记胡建中出席会议,各区县文管委(文化局、文广局)相关领导和主要管理人员,各博物馆、纪念馆负责同志近100人参加了会议。市文管委办公室副主任王莲芬主持了会议。公安博物馆馆长汪志刚、虹口区文化局局长陆健在大会上作了交流发言,与会同志进行了分组交流和讨论。

陈燮君同志在讲话中,围绕胡锦涛同志近日在中央党校省部级干部进修班发表的重要讲话、市第九次党代会精神,分析了文化建设和发展的形势,要求全体文物工作者以切实维护人民群众文化权益为努力方向 and 标准,保持奋发有为的工作干劲,继续开拓文物博物馆事业发展的新局面。

陈燮君在总结中指出:上半年工作取得了阶段性的成果,特别是在举办“5·18国际博物馆日”和中国“文化遗产日”两个重要系列活动中,以维护人民群众文化权益为核心,取得了显著社会效益。“国际博物馆日”期间有3万多名观众免费参观了博物馆、纪念馆;举办了近百个专题讲座,发放了近3万份相关资料。“中国文化遗产日”期间,有90处文物建筑和博物馆、纪念馆为观众免费开放,共接待市民9万余人,赢得了市民的喝彩。

陈燮君强调:在系列宣传活动中,各区县广开思路,勇于创新,形成了各自的亮点。特别是徐汇区、虹口区、卢湾区、静安区、黄浦区、浦东新区、松江区、嘉定区、闵行区等文物主管部门思想上重视,组织上有力,取得了非常好的社会效益。

在部署下半年工作中,陈燮君提出:一是要加强对文博政策的扶持和资金导向;二是加快志丹苑遗址博物馆等文化设施建设,启动上海历史博物馆新馆的筹建工作;三是支持基层文博事业建设;四是进一步提高博物馆社会效益;五是做好物质文化遗产和非物质文化遗产相结合的保护工作;六是加强公共文化服务中文博人才队伍建设。

与会同志在分组讨论中,充分肯定了市文管委在领导、指导全市文博工作中的作用,并建议:一要进一步加强对区县文物主管部门在文物鉴定、科学保护、展品支持等方面的业务指导;二要加大对行业博物馆等非政府财政兴办的博物馆的支持力度,重点是人才培养、博物馆陈列展览等方面的工作;三要加大财政支持力度,协调市、区县级的财政等相关部门,做好博物馆免费接待参观的资金补偿、博物馆发展必要资金的补助。

陈燮君等领导认真听取了讨论,表示要有重点的解决会议中提出的问题和意见,并就上海市历史博物馆新馆建设问题向与会同志作了通报。历博新馆建设得到了市领导的关心和高度重视,市文管委也采取多种方式、通过不同渠道加强宣传、推动、促进、研究等筹办工作,但由于一些客观原因,尚未全面启动筹备工作。我们相信,在市委、市政府、市委宣传部的领导下,这个关系到现代化国际大都市形象的文化建设项目将会得到妥善解决。■

(本刊报道)





## 国际博协第二十二届大会筹备委员会执委会会议在沪召开

2007年7月9日,国际博协第二十二届大会筹备委员会执行委员会第一次会议在上海博物馆召开。这次会议的主要任务是:贯彻落实国际博协第二十二届大会筹备委员会第一次会议的精神,研究部署2007至2008年的具体筹备工作。上海市副市长杨定华、国家文物局副局长张柏、中国博物馆学会理事长张文彬以及大会筹委会、执委会部分委员和筹委会上海办公室主要成员共三十多人出席了会议。会议由国家文物局博物馆司副司长李耀申主持。

中国博物馆学会理事长、国际博协中国国家委员会主席张文彬着重介绍了大会筹委会第一次会议的情况以及2007至2008年主要工作。上海市文物管理委员会常务副主任陈

燮君就近期重点推进的增补执委会人员、成立专业委员会、2007年维也纳大会宣传、展览等具体工作向会议进行了汇报。中国博物馆学会副秘书长安来顺重点汇报了2007年维也纳大会工作方案。

与会人员对近期筹办工作和维也纳大会工作方案进行了讨论,基本肯定了从5月10日大会筹备委员会第一次会议以来工作推进所取得的阶段性的成果,部分筹委和执委对下一步工作提出了若干极具指导性的意见。

上海市副市长杨定华着重围绕“统一认识、高度重视”和“统筹谋划、积极筹备”发表了讲话,强调2010年国际博协第二十二届年大会是中国国家重大的文化活动,在文化部、国家文物局、中国博物馆学会的领导下,上海各方面要统一思想、提高认识,做好各项筹备工作。2010年大会对加

强文化交流,提升上海的国际影响力有深远意义,对办好世博会也是有有力的支持和促进。上海要抓住机遇,作出自己的贡献。

国家文物局副局长张柏讲话中肯定了从5月10日以来筹备工作的进展,特别是上海市领导的专门批示对工作的推进具有重大的实质性意义。在讲话中,张柏副局长还强调了2010年国际博协第二十二届大会的重要文化意义,并且布置了下一步的重点工作。■

(撰文/诸菲)



## “江风海韵——南通历史文化掠影”开展

由上海市徐汇区文化局、江苏省南通市文化局主办的《江风海韵——南通历史文化掠影》展于2007年8月24日在上海市徐汇区图书馆满庭芳展厅隆重开幕。

南通历史悠久,社会安定,民风淳朴,素有“崇川福地”之称。近代的南通是中国人最早自主建设和全经营的城市,堪称“中国近代第一城”。有着一百多年历史的南通博物苑是近代著名实业家、教育家张謇创办的中国第一座博物馆。秀

美的濠河边,博物馆如一颗颗明珠洒落其间,南通也因此在国内享有“文博之城”的美誉。

本次展览通过文字、图片、实物和音像等形式,展示了南通的历史文化风采。展览中还特别展示了被列入国家级首批“非物质文化遗产”保护项目的南通板鹁风筝和蓝印花布印染工艺品。举办此次展览的目的,旨在让参观者了解南通的历史、人文,也是对历史文化名城和非物质文化遗产保护的进一步展示和宣传。

当日,南通市文化局局长黄振平、文物处副处长杜嘉乐,徐汇区文化局党委书记蔡立夫、副局长袁圣华参加了开幕式。■

(撰文/徐文)



## 启明楼维修加固 老建筑风貌依旧

上海市第四中学（由“崇德女中”和“启明女中”合并而成），开创了我国女子教育之先河，也是研究天主教在上海活动的历史物证。其主体教学楼—启明楼（当时属徐家汇圣母院）建于1917年，是天主教会修建的假四层砖木结构，建筑面积5228平方米。该建筑带有法国文艺复兴时期建筑的特征，立面对称，风格庄重，具有较高的历史和建筑艺术价值。2003年8月，徐汇区文化局将其核定公布为登记不可移动文物。

启明楼虽几经修缮，但90年的风雨沧桑，材料和结构日趋老化，局部损伤严重。2003年9月10日，三楼一教室发生楼面坍塌险情，其间进行了局部加固。为了更好地做好文物建筑的保护利用工作，2006年初，徐汇区教育局校舍基建管理站、市四中学与区文物行政管理部门多次协商，实地勘察，针



对启明楼现存的问题，研究修缮保护事宜。区教育局决定投资2000余万元，对文物建筑启明楼进行维修加固。经过方案设计、专家论证、公开招投标等程序，修缮工程于2006年11月动工。

为确保文物建筑修缮效果，在修缮过程中，工程建设单位、工程监理、施工单位与区文管办等相关人员坚持每周召开现场办公会，及时处理施工中遇到的新问题。市、区文物管理委员会的有关领导、专家严格遵循文物修缮原则，定期到现场进行指导、坚持把好工程质量关。2007年8月，整个修缮工程已近尾声。紧靠启明楼与历史文物建筑风格不相协调的二层、三层建筑（1500余平方米）已被清理拆除，启明楼在徐家汇商圈众多现代化高楼林立下显得格外妖娆，引人注目。启明楼部分外墙水泥涂层、瓷砖贴面已被去除，恢复了红砖清水墙原貌；巴洛克特征的山花墙恢复原有构件和线脚，券廊柱头灰塑破损部位补配后作化学封护处理；采用混凝土内框架结构加固房屋荷载；屋顶破损瓦片用同色同质旧瓦替换，屋面用防水卷材铺砌，外露木构件作防蚁、防腐和防火涂层处理；为适应现代化教学用途，室内照明、空调、电脑、电视、通信网络等均设终端接线盒，置在隐蔽处，文物建筑的保护与利用相得益彰。

文物是历史的见证，是人民的财富、国家的珍宝。文物不可再生，加强文物建筑的修缮保护，使之“益寿延年”，长留人间。经过精心修缮加固后的老建筑——启明楼，历史风貌依旧，艺术价值凸现，成为徐家汇商圈内一道亮丽的风景线。■

（撰文／丁永坤）



## “雕塑大师张充仁诞辰100周年展览”开幕

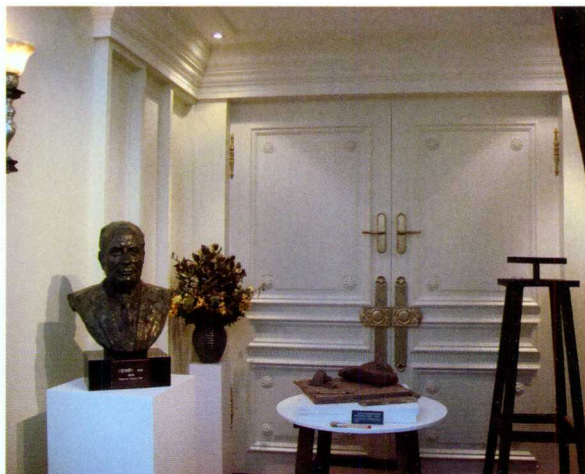
2007年9月，是祖籍闵行的艺术大师张充仁百年诞辰，作为上海纪念雕塑大师张充仁诞辰100周年系列活动之一的“雕塑大师张充仁诞辰100周年展览”于9月22日上午在张充仁纪念馆开幕，大师很多的珍贵作品回到故乡，向家乡人民展现这位中国现代雕塑艺术重要奠基人的成就。

坐落在上海市闵行区七宝镇的张充仁纪念馆是一幢庭院式二层楼明清建筑，修葺一新的展厅面积扩大至700平方米，展览突破传统展示模式，将纪念馆和美术馆的展示功能融为一体。以张充仁人生脉络为基本走向，将各个时期的作品有机组合，集中展示张充仁人生和作品的亮点。

展览分为3个展区。第一展区“饮誉欧洲”将张充仁青年和晚年在欧洲两度辉煌的人生经历组合在一起，着重展示他在创作

和事业上所取得的成就。第二展区“画室春秋”着重展示张充仁载誉回国后，创办“充仁画室”的人生历程和其进入创作高峰期的雕塑绘画作品。第三展区“雕塑泰斗”展示的是新中国成立后至改革开放时期，张充仁坚持现实主义的创作理念，深入生活，讴歌工农，艺术创作获得新的生命。

展览将这几年来张充仁纪念馆和张充仁艺术研究交流中心征集到的雕塑、水彩、油画共100件精品首次集中展示，使观众可以完整欣赏到一代雕塑大师各个时期的创作风格和艺术特色。特别值得一提的是大师家属听说家乡要为张充仁先生纪念百年诞辰，拿出了张充仁1932年在比利时皇家美院求学时创作的生平第一件雕塑作品《渔夫之妻》，以及晚年的最后一件封刀之作1997年为庆祝香港回归而作的《完璧归赵》，送回家乡展出，这两件作品以前都从未在国内露面。■（本刊报道）



## 徐汇区为爱国老人马相伯旧居挂牌

2007年9月3日，徐汇区文化局、区教育局联合举行爱国老人马相伯旧居挂牌仪式，上海市文物管理委员会常务副主任陈燮君、复旦大学副校长桂永浩、马相伯后裔马天若、徐汇区政协主席李俊民、董恒甫职校学生代表等在揭牌仪式上讲话。区文化局党委书记蔡立夫、区教育局副局长沈韬为马相伯旧居揭牌。出席挂牌仪式的还有徐汇区政府有关部门领导、董恒甫职校全体师生、马相伯后裔、社区居民等千余人。

马相伯（1840—1939）原名志德，字斯藏，中国教育家。江苏丹徒人。其旧居位于徐汇区蒲汇塘路55号（即土山湾孤

儿院旧址，马于1917—1937年居住于此）。马相伯先生曾任上海徐汇公学校长、清政府驻日使馆参赞，参与洋务活动。1903年创办震旦学院。1905年创办复旦公学，任校长。1913年曾代理北京大学校长。他语通六国，学贯中西，著作等身，为民族的复兴培养了一大批栋梁之才。孙中山先生曾以“努力前程”题字作勉。九一八事变后，马相伯先生坚决主张团结抗日，强烈的爱国思想贯穿了他的一生，中共中央尊相伯先生为“国家之光，人类之瑞”，尊为“爱国老人”。

2007年7月，徐汇区人民政府将土山湾孤儿院旧址（马相伯旧居）公布为徐汇区文物保护单位。■（撰文／徐文）





**波旁小王子唐·卡洛斯·马里亚·伊斯多**

戈雅 1800 年

这位王子是卡洛斯四世和他的帕尔马王后玛莉亚·路易莎的孩子，他的哥哥是未来的斐南多七世。1788 年出生于马德里，青少年时期接受了良好的教育。由于西班牙独立战争，在他 20 岁时就开始了流亡生活，直到 26 岁时才重返西班牙，并在斐南多七世时开始了政治生涯。28 岁时与葡萄牙公主玛莉亚·弗朗西斯卡·阿西斯·布拉冈萨结婚。不久妻子就去世了，之后与玛莉亚的妹妹贝伊拉公主成婚。他对宗教有虔诚的信仰，坚持自己的传统观念并在政治上野心勃勃。45 岁那年，他掀起了一场反对女性继承王位的游行，并自封为西班牙国王卡洛斯五世，引发了第一次卡洛斯战争。19 世纪中期，他于远离西班牙的特里斯特去世。

**奥地利的堂娜玛丽亚，  
匈牙利王后**

委拉斯开兹

约 1628—1630 年

奥地利的玛丽亚 (1606—1646)，菲利普三世的女儿、菲利普四世的姐姐。23 岁时嫁给了表哥费尔南多·德·哈斯伯格，也就是当时的匈牙利国王，以后神圣罗马帝国的统治者。



## 画家笔下的



**小公主伊莎贝拉·克拉拉·欧  
仁妮和卡特丽娜·米卡艾拉**

阿隆索·桑切斯·柯艾略 约 1575 年

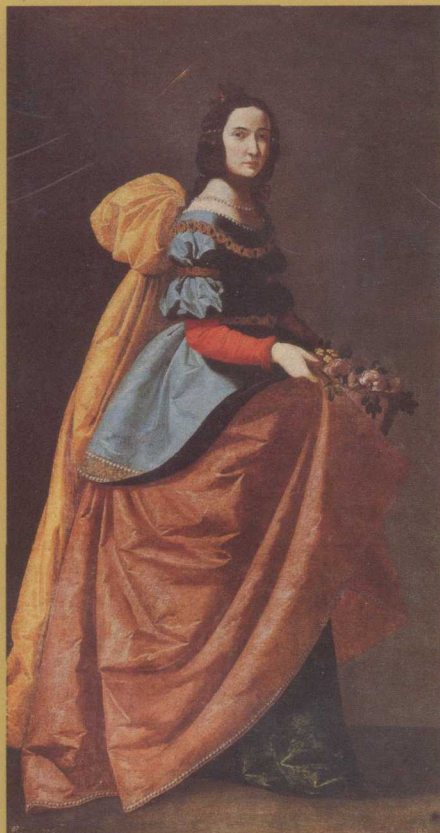
菲利普二世与第三任妻子伊莎贝尔·德·瓦罗德的两位女儿，姐姐伊莎贝拉 (1566—1633)，33 岁时与奥地利阿尔伯特大公结婚，后来成为了荷兰的统治者。妹妹卡特丽娜 (1567—1597)，18 岁嫁给了塞博亚的卡洛斯公爵。

**汉布斯堡—罗雷纳玛利亚  
特瑞萨女大公**

安东·拉斐尔·门格斯 1771 年

托斯那亚大公爵汉布斯博格·罗雷纳里奥波尔多和波旁王朝玛利亚·路依莎的大女儿。1767 年出生。20 岁时与萨克森王子安东·克莱门特·德奥多洛结婚。之后，两人便成了神圣帝国的里奥波尔多二世和王后。60 岁那年，她的丈夫又登基成为萨克森国王，但不久就去世了，她曾当了几个月的女王。





**葡萄牙的圣伊莎贝拉**

苏巴朗

约 1635 年

圣伊莎贝拉 (1271—1336), “伟大的斐德罗三世”的女儿, “征服者”海梅尔的孙女。22 岁时与葡萄牙国王迪奥尼西奥结婚, 成为了葡萄牙的王后。丈夫去世, 此后便进入科因布拉的修道院出家修行。



**奥地利主教——王子唐斐南多**

凡·待克 1634 年

唐斐南多王子 (1609—1641), 菲利普三世的儿子、菲利普四世的弟弟。年仅 10 岁时就被教皇保罗和托莱多大主教区常任管理者任命为红衣主教。他被认为是军队中的杰出人物, 并与众多艺术家保持良好的关系。去世时年仅 32 岁。

# 西班牙王族



**马西米利亚诺二世大帝**

安东尼奥·莫罗

1550 年

马西米利亚诺 (1527—1576), 罗马国王及以后的神圣罗马帝国继承人斐南多皇帝与奥地利和波西米亚王后安娜·加格隆之子。出生于维也纳, 之后与表兄, 即未来的菲利普二世, 在西班牙接受教育。21 岁时与卡洛斯五世国王的女儿奥地利的玛莉亚公主结婚。35 岁时, 马西米利亚诺被选为罗马国王, 并继承波西米亚国王王位。翌年, 继位为匈牙利国王。37 岁时登上神圣罗马帝国统治者宝座。

