

传承文明 保护遗产

Pass the Civilization and Protect the Heritage

撰文 / 陈燮君

中华民族数千年的悠久文明和灿烂文化孕育了辉煌的中华文物。在中华崛起和盛世收藏的大背景下，旨在“传承文明，保护遗产，促进交流，怡养情致”的“上海2008华人收藏家大会”在中国上海隆重举办，这是华人收藏家的盛会，是传承文明、保护遗产的盛事。

一、中华文物传承中的海外民间收藏

此次“华人收藏家大会”的主题是“收藏：感知文明 怡养情致”。收藏是以保存物证的方式传承人类文明，促进各民族之间文化艺术交流以及培养人们素养和情操的重要行为方式。中华民族几千年来，一直葆有这种优良的历史传统。随着新中国的崛起，世界华人的地位发生了翻天覆地的变化，特别是中国改革开放30年来，海内外华人的经济水平、社会地位和文化素养得到空前的提高，华人收藏家队伍不断壮大。从鉴赏文物到收藏遗产、从传承文明到弘扬精神，这个由形而神的发展经过是海外民间收藏的演进历程。同时，中国文物艺术品收藏和交易的日渐繁荣，收藏家以及相关的艺术家、经纪人、鉴赏家、投资家、传媒人之间的交流，越来越成为一种需要。正是世界华人政治地位的上升、经济实力的坚强和文化水准的提高，才导致了世界华人收藏家大会的成功举办。

中华文明在创造的同时注重继承，由此实现着中华民族文化历史的继往开来。近代以来，中国成为世界上文物流失最为严重的国家之一。据不完全统计，中国流落海外的文物至少有数百万件，散布在世界几十个国家的几百座博物馆和私人收藏家手中。这其中有一部分是通过正常渠道传播到海外的，但大部分是通过战争劫掠、盗窃走私或其他非法途径流失的。百年多来，中华子女从没有放弃过实现中国文物回归的努力。新中国诞生以来，新政府更是在全球范围内寻找、征集、收购和抢救数量庞大和品质精美的流失在海外的中国文物。以国家级博物馆为核心的政府收藏机构始终承担着这个重任，新中国建立以来，故宫博物院、辽宁省博物馆和上海博物馆等博物馆从海外征购、征集、抢救了大量珍贵的中国文物，取得了斐然的成果。近十几年来，国家进一步加强了拯救流失文物的力度：1998年3400余件中国文物从英国索回；2001年走私出境的河北曲阳五代王处直墓彩色石雕像从美国成功回归；同年龙门石窟石雕佛像1件由加拿大国家美术馆归还中国；2003年陕西西安汉墓中被盗掘的6件陶俑从美国追回。另外，瑞典东亚博物馆将1件汉代陶马于2005年归还中国；被盗的山东博兴北朝石刻菩萨造像于2008年由日本美秀博物馆无偿归还我国等等。

同样作为促使海外文物回归的有生力量是海内外华人收藏家。随着国家综合实力的增长和民众物质文化生活水平的提高，出现了国内企业、民间团体乃至个人参与收购流失海外中国文物的热潮。这股热潮的主流是对中国文物的认知度急速提高的收藏家和收藏爱好者。针对这一新情况，2002年国家财政部设立了“国家重点珍贵文物征集专项经费”，支持国家文物局开展国家重点珍贵文物征集工作，以规范民间组织的征集行为，进一步做好海外珍贵文物回流工作，建立一种健康有序的海外文物回流机制，对海内外中国文物的收藏和回归起到了积极的推进作用。2004年全国政协常委、香港实业家张永珍将在香港苏富比拍卖行春季拍卖会上拍得的一件雍正官窑粉彩蝠桃纹橄榄瓶捐赠给上海博物馆；2006年美籍华人范世兴、邓芳等人购得流失美国的31件汉阳陵陶俑并捐赠给祖国；2007年港澳知名爱国人士何鸿燊购买圆明园海晏堂御制十二生肖“水力钟”喷泉的马首铜像，并宣布捐赠给祖国……海内外华人收藏家的这份爱国之志在不断推进流失文物回归的同时，也推进了华人收藏文化的研究。

中华文物传承中的海外民间收藏，从早期自发阶段开始进入了有组织、有研究和有交流的发展阶段。此次大会的任务之一就是拟组织世界华人收藏家分别就华人收藏文化发展史、华人收藏文化地域特色、华人收藏界的组成结构和华人收藏门类分析等方面，展开全方位的研究，推出有份量的学术报告，同时举办论坛和展览，出版图书。世界华人收藏家大会计划每两年举办一次，是公益性的活动，上海文化发展基金会为此作出了积极贡献。

传承中华文物、弘扬民族精神需要更多的海内外华人团体的积极参与。纽约、伦敦有亚洲艺术节，上海也是亚洲艺术创作、交流、交易和收藏的中心之一。上海的“四个中心”、“四个率先”的建设目标和践行为召开“华人收藏家大会”创造了条件。“华人收藏家大会”在“传承文明，保



潘达于老人的百岁寿庆是她与上海博物馆厚谊的象征



潘达于老人与她的小辈们



潘达于老人与她的大鼎

护遗产，促进交流，怡养情致”的理念引领下，以华人收藏家为主，兼容艺术家、艺术机构和企业财团的参与，努力促进艺术繁荣和艺术品收藏，积极扩大中华文化的世界影响，将为中华文物传承奉献一片赤诚之心。

二、上海博物馆藏品中的海内外华人贡献

上海博物馆作为国际化大都市上海重要的文化窗口和艺术殿堂，展示着中华文明的源远流长

与博大精深，承载着炎黄子孙的历史文脉与辉煌业绩，播扬着城市文化的民族精神与世界风采，同时也融入了上海几代文博工作者辛勤耕作与悉心养育的“精、气、神”。上海博物馆既具有得天独厚的地理优势和人文资源，又担负着沟通南北和融会东西的文化使命，在加强跨国界、跨地区的文化交流方面，具有独特的条件。海纳百川、兼容并蓄、传承文明、保护遗产，既是上海的文化特点，同时也是上海的文化功能。

上海素有中国收藏的“半壁江山”之称，涌现过一大批知名的收藏家和鉴赏家。作为国家一级博物馆的上海博物馆藏品丰富，其中青铜、陶瓷、书画三大类的收藏均成体系，商代甲骨、明清家具、历代钱币、古代玺印、历代玉器、碑帖文献和雕刻等亦堪称精湛。而

藏品的百分之九十以上是1949年以后从民间征集的，其中很重要的部分为海内外收藏家或其后裔所捐赠的。正如上海博物馆原副馆长汪庆正先生所说：“没有民间收藏，没有收藏家的捐赠，就没有今天的上海博物馆。”

上海博物馆入口大厅的墙上镌刻着从1952年上海博物馆诞生至今的所有文物捐赠者的“金榜”，上面按年度排列着捐赠人的名字，至今已有千人，捐赠的等级文物和一般藏品的总数达11万

件以上，其中有很多是上海博物馆的重要藏品。上博以此铭记捐赠者，而捐赠者亦对上博充满友情，他们结缘上博，感受到上博的亲情。社会上收藏家以及他们后代的无私捐赠是上海博物馆具有如此规模馆藏的一个重要来源。上海博物馆从中深切感悟着海内外收藏家对中国文物和祖国的眷爱之心，更感悟着传承中华文化与弘扬民族精神的职责。

展示在上海博物馆中国古代青铜陈列室的国之瑰宝——大克鼎，是在上海博物馆成立前的1951年7月由它的最后一位收藏主人潘达于无私捐赠给当时的华东军政委员会文化部的。此举震惊华夏，时任中央文化部部长沈雁冰特此颁发了褒奖状：“潘达于先生家藏周代孟鼎、克鼎，为祖国历史名器，六十年来迭经兵火，保存无恙，今举以捐献政府，公诸人民，其爱护民族文化遗产及发扬新爱国主义之精神，至堪嘉尚，特此褒扬，此状。”和大克鼎一起捐赠的，是世人瞩目的大孟鼎。上海博物馆长期和捐赠者潘达于保持着亲友般的关系，逢年过节殷勤探望。几年前，还为老人在苏州市中心购置了一套三居室住房。老人过百岁生日，上博把它当作大事来办。国家文物局副局长董保华、上海市领导分别到老人家中看望了老人。上海博物馆特意为老人举办隆重的百岁寿庆，在一系列庆祝活动中，大克鼎和大孟鼎的联袂展出无疑是献给老人的一份最为厚重的礼物，也是上海文化界的一件盛事。正是这种亲情关怀和务实的工作作风与精神，使上海博物馆的藏品不断得到充实与丰富。现在潘达于老人虽已离开人间，但我们会永远缅怀她的善举与善心。

1996年，上海博物馆新馆建成后，以灼热的真情继续赢得众多海内外收藏家捐赠大量国宝文物。1996年美籍华人许骧夫人捐赠“明代文徵明行书扇面”等珍贵的古字画文物；1998年庄贵仑先生捐赠世人赞叹的明清家具……

2000年菲律宾莊长江先生、莊良有女士代表莊氏家族向上海博物馆捐赠莊万里先生“两塗轩”珍藏的233件书画珍品，上海博物馆为此在



庄贵仑先生的捐赠让上海博物馆首开中国古典家具陈列

馆内永久设置了“两淦轩”珍藏书画的专厅，并隆重举行了“菲律宾莊万里先生两淦轩珍藏书画精品展”的开幕仪式。在233件文物中，最早的

画作《秋山萧寺图》可以追溯到八百多年前的南宋时期，明清书画弥足珍贵。这是建国以来海外华裔人士首次向中国国家博物馆捐赠如此巨大数



上海博物馆为庄氏所赠设立了“两淦轩”专厅书画陈列

量的古代书画文物。这200多件历代书画墨迹被上海博物馆评价为“精品荟萃、价值连城”。为表彰莊氏家族挚爱中国、热爱中国文化和支持中国文物博物馆事业的真诚精神，2002年上海市人民政府向莊氏家族的代表莊长江先生、莊良有女士颁发了白玉兰荣誉奖。

2002年5月，张永珍博士在香港苏富比拍卖会上以4150万港元的高价拍得清代雍正官窑粉彩蝠桃纹橄榄瓶。2003年10月，她毅然决定把这件罕见的珍品捐赠给上海博物馆。2004年2月，上海市人民政府向张永珍博士颁发了白玉兰荣誉奖。上海博物馆为此特别举办了“张永珍博士捐赠清雍正粉彩蝠桃纹橄榄瓶特展”，永久收藏并展出这件流失海外多年的珍品，使之从此不再飘零。张永珍博士表示，当初拍下这件瓷瓶就是觉得“中国的好东西不能再在外面漂泊了”，而捐赠给上海博物馆，是因为“国家是最大的‘家’”。

2003年10月23日，旅加收藏家杜维善先生将其珍藏的古代丝绸之路周边国家钱币一千五百余枚捐赠给上海博物馆。此次所赠钱币以国家王朝区别可分40多类，都是丝绸之路周边中亚、南亚古代国家各朝代使用的货币，时代多集中在公元前5世纪至公元5世纪。这批钱币注重图案艺术，方寸之间集中体现了该地区独特的艺术风貌。杜维善先生上世纪30年代出生于上海，少时深受传统文化浸染，后虽旅居加

拿大，但对祖国文化的热爱和对家乡的眷恋却始终未改。杜维善先生所捐赠的这批古币数量大、种类多、艺术性强，上博由此在中、南亚古币收藏方面成为了国内第一家。

2003年11月24日上海博物馆举行冯氏家族海外祖传文物捐赠仪式。经上海海外联谊会、市侨办、黄浦区侨办长期的联系和协调，香港知名演员冯琳、美籍华人冯佳琳和其丈夫——全美华人协会会长邹作雄夫妇代表冯氏家族将保存于香港某银行金库50余年的祖传珍贵历史文物《幽阱雪鸿》八段书画卷捐赠给上海博物馆永久收藏，上海博物馆为此举行了隆重的捐赠仪式。冯佳琳的曾祖父冯俊光，祖籍广东南海，清咸丰二年（1852）举人，曾任江南制造局总办、苏（州）松（江）太（仓）兵备道道台，驻节上海。光绪二年（1876）捐银二万两，在上海县城东南建求志书院，后奉旨乞假赴新疆伊犁扶父柩东归，因劳瘁趋上海而卒，清国史馆立传，史称冯孝子。满清王公大臣李鸿章、左宗棠、翁同龢等纷纷题字赋词，与其父冯玉衡字画合称《幽阱雪鸿》，对研究上海的近代史具有历史价值。抗战以来，为避战乱由曾孙女冯琳长期保存于香港某银行金库，宝物现在终于回家。冯氏家族“变小家为大家”，将家传文物捐赠给国家收藏的善举，实为海外收藏家心系祖国文物、弘扬民族精神之楷模，将促使更多流散海外的中国历史文物能得以回归。冯氏家族为答谢上海博物馆、市区侨办对海外文物捐赠工作的重视和努力，分别向上海博物馆、市侨办、黄浦区侨办赠送了《中华文物之家》、《心系海外侨胞》、《热情服务凝聚侨心》三块纪念牌。

三、世界华人民间收藏的文化启迪

中国五千年历史文明的沉积遗留下了无数辉煌的文物，随着1840年鸦片战争的开始，数以千万件的国之瑰宝流失海外，这些从书法、绘画、青铜器、陶瓷、甲骨到典籍的流失文物牵动着许多世界华人民间收藏赤子的爱国之心。随着中国民



张永珍向上海博物馆捐赠罕见珍品并获上海市人民政府“白玉兰荣誉奖”。

间文化的不断繁荣与发展,由上海文化发展基金会主办的“上海2008华人收藏家大会”将会为典藏中华文物、弘扬民族精神带来新的文化启迪。

1. 世界华人收藏激励着中国文物的民族回归
华夏文明是中华民族的血缘见证,而凝结着华夏智慧的历史遗存则成为民族归属的真切寄托。客居海外的有识之士睹物思乡,通过捐赠将国宝送上归国之路,遥寄民族之情。中华文明的睿智感染了人们,凝聚了精神,让流散转为团聚。于是,我们有幸见证了《淳化阁帖》的盛世回归、

雍正粉彩蝠桃瓶的辗转返乡和子仲姜盘的荣归故里。随着博物馆在城市文化中品牌地位的确立,捐赠的热潮逐渐升温。

从上世纪1990年代起到2001年11月,旅日华侨朱福元捐赠给故乡昆山的散失海外珍贵书画达到300余幅。在这些捐赠的书画当中,有五代徐熙的《牡丹图轴》、宋朝的《货郎图轴》、《草虫图轴》、元朝的《三狮图轴》等书画作品,都堪称中国书画稀世艺术珍品。2002年6月,英籍华裔陈俊将一件八国联军侵华时英军从北京皇宫抢走的

明代琉璃制品捐赠给中国政府。2005年10月,旅美华人陈哲敬将所购文物回归祖国,使7件流失海外80多年的龙门佛首石雕像,回到“老家”河南洛阳龙门石窟。海外华人王崇仁2007年12月26日在西安宣布,将把他重金从海外购回的国宝级文物——一座可能为五代皇家珍品的五重舍利塔捐回国内。

这些外籍华裔人士向祖国的博物馆等收藏机构捐赠数量巨大的珍贵文物,无不彰显了一片赤子之心,堪称爱国善举。文物捐赠折射出中华文明的强大凝聚力,在绵延悠长的历史文脉中构成了一条民心链,串连起刻骨铭心的华夏情结。

2. 世界华人收藏凸显着中国文物的世界关注

作为华夏智慧的结晶,丰富的藏品抒写着中华文明泽被异邦、世界瞩目的辉煌历程。大河文明



冯氏家族所捐赠为家传文物,表达了海外华人的爱国之心

的历史纵深因为智慧而更显灵动生机，吸引着世界关注的目光。正如邓芳所言：“文物是历史和精神的载体。我们希望通过文物回归，增强全球中国人对自己民族文化的认识，这是中华民族复兴最持久有效的力量。”美国华人收藏协会首任会长张树强也表示，希望通过会员间的相互交流，分享收藏心得，同时让中华文化在海外华人的下一代身上得到延续。

中华文物不仅吸引着海外华人的赤诚之心，也呼唤着外国藏家的关注度。2000年6月，美籍收藏家安思远将一块彩绘武士石雕捐赠给中国国家博物馆永久收藏。2003年4月，上海博物馆斥450万美元巨资，再次从他的手中购得《淳化阁帖》祖刻本的第四、六、七、八卷，在国内引起轰动。

3. 世界华人收藏凝聚着中国文物的传承智慧

文化需要传承，文明期待弘扬，无论是珍品瑰宝，还是稀品孤件，在世界华人的历代收藏经历中，无不凝聚着他们对中国文物的传承智慧。旅美华人招思虹花费了大量时间，集自己的财力与智力，将散落在美国各地尤其是旧金山的文物进行收藏，并以捐赠的方式送回祖国。招思虹认为，“捐赠不仅仅是我个人的行为，而且带动了我身边的很多人一起做。”做这些工作完全是出于一种使命感，完全发自内心。她希望这样的行为可以起到穿针引线的作用，让更多的中国文物回到中国。无偿捐赠并不是海外华人促成中国文物回归的唯一方式。他们的支持形式多样，有的运作资金使文物回流中国市场，有的设立基金襄助，有的华商通过企业征购文物使之回归祖国。海外流失文物“回家”凝聚了世界华人的多种智慧。

文化是一座城市的灵魂和精髓。“华人收藏家大会”将对上海城市文化的繁荣和发展起到积极的推进作用。中国文物是中国悠久历史的见证，是中华古老文明的载体，“华人收藏家大会”的成功举办，为传承中华文明和弘扬民族精神赢得了有效的发展空间。■



杜维善、谭端言伉俪所赠让上海博物馆成为中、南亚古布收藏方面的国内大家

首阳吉金

Ancient Chinese Bronzes from the Shouyang Studio

本刊报道

“首阳吉金——胡盈莹、范季融藏中国古代青铜器”展于2008年10月19日至2009年2月7日在上海博物馆举办。此次展览的展品共有70件(组)，包括了夏、商、西周、春秋、战国、汉代各个时代的青铜器精品。

“首阳斋”是上海博物馆捐赠人、美国著名华裔收藏家胡盈莹、范季融伉俪的斋名。“首阳斋”在20世纪90年代之前以收藏中国瓷器而闻名。90年代初，范季融先生与著名的青铜器专家、上海博物馆馆长马承源先生相识，激发了收藏青铜器的兴趣。在十多年的时间中，所收藏的百余件青铜器，基本涵盖了中国古代青铜工艺发展过程的各个时期，并形成了自己的特点，成为中国青铜器海内外重要的私人收藏之一。

由于范先生的学术背景以及之前鉴藏陶瓷过程中所取得的经验，他搜集青铜器具有独特的视角。

首先，特别注重中国青铜器萌生阶段，展品中夏代晚期的青铜爵对于了解当时的青铜工艺、研究中国青铜工艺的产生发展过程都是极其重要的实物资料。

第二，注重不同类型的青铜器及其用途，展品中有酒器、食器、水器、乐器、兵器，青铜器的重要门类及器类几乎都包括在内。

第三，有一些展品为造型、纹饰俱佳的珍品，具有重要的艺术鉴赏价值。

第四，也是最为重要的方面，非常注重铸有铭文的青铜器。青铜器铭文具有重要的史料价值，范先生认为收藏青铜器要以物证史，以器物为本，去了解青铜时代的历史、文化。

此次“首阳吉金”展，不仅体现了“首阳斋”的收藏准则和品位，也展示收藏家的历史文化视野，更使观众能够体味中国青铜器独特的魅力，从中获取知识、得到美的享受。

爵

夏代晚期（公元前18世纪—前16世纪）

高14.6厘米 流至尾长7.2厘米 腹深8.3厘米 腹径4.2厘米
重262.8克

这件爵窄流、宽短尾、束腰、平底、三锥足的样式，口缘内侧有一周凸边，半环形鋬自口沿直至腹底，鋬上有镂孔。在爵腹一侧，有两条随器腹束放走向而设的凸起弧线，这是我们在以往二里头时期青铜爵上没有注意到的现象。这是中国最早的青铜爵之一。





联珠纹罍

商代早期（公元前16世纪—前15世纪中叶）
高21.1厘米 口径14.8厘米 腹深11.2厘米
腹径10.9厘米 重742.3克

敞口，口沿立有两个三棱形钉形柱；高颈，斜折腹，腹侧有环形鑿；平底下承四棱形锥足，足部中空。两柱间颈部一侧饰有空心联珠纹一道，上下有两道弦纹为栏。从造型及纹饰分析，这件罍应该还是属于二里冈下层文化时期的青铜器，亦即商代早期的青铜器。



弦纹扁足鼎

商代早期（公元前16世纪—前15世纪中叶）
高18.3厘米 口径12.9厘米 腹深9.1厘米 腹径11.8厘米
重658.2克

鼎作深腹圆底的式样，两耳与三足作四点式分布，即一足与一耳位于同一垂直线上，这是早期青铜鼎、鬲上耳、足位置的普遍现象。扁平刀形的三足作直立变形龙纹，龙口张开承托鼎腹，这是扁足鼎足部通常所用的装饰样式。鼎的一耳及腹底有当时补铸的痕迹，这是早期青铜器上常见现象，表明当时的青铜铸造技术尚处在成长发展时期。这件鼎的腹部只装饰两条弦纹。虽然只装饰弦纹在早期青铜器中是常见的现象，但在当时的扁足鼎中并不多见。



鸟纹扁足鼎

商代中期（公元前15世纪中叶—前13世纪）
高15.5厘米 口径18.1厘米 腹深7厘米 腹径16.7厘米
重1406.3克

这是件浅腹圆底扁足鼎，口沿、立耳都较宽厚，两耳三足已作五点式匀称分布。三足作卷尾龙形，龙头上昂，张口托起鼎腹。与前文介绍的商代早期弦纹扁足鼎相比，无论在形制的设计，还是铸造工艺方面都表现出明显的发展和成熟。

鼎的腹部装饰有一周三组鸟纹，每组有两个以鸟首为中心，辅以线条状羽饰的回首鸟纹，上下各有一道空心联珠纹作界栏。这种鸟纹与商代晚期以后的鸟纹相比，尚不具备完整的禽类体躯形象，但以鸟喙为特征的鸟首形象还是可以辨认的。这种鸟纹最早约出现在商代早期的青铜器上，在商代中期的青铜器上比较多见。



兽面纹鬲

商代中期（公元前15世纪中叶—前13世纪）

高18.3厘米 口径14.3厘米 腹深10.9厘米 腹径13.6厘米 重1225.9克

小立耳，平沿上有一周唇边，短颈略斜，腹微鼓出，腹底分档较浅，空心锥足。颈部饰一周兽面纹，腹部在每两足间用平行的凸弦纹组成三个三角形，相互连接成通常所谓的人字形弦纹。两耳三足作五点式分布，表现出造型成熟的特点。



乳钉雷纹甗

商代晚期（公元前13世纪—前11世纪）

高18厘米 口径16.8厘米 腹深13.2厘米 腹径29.3厘米 重2271.7克

敛口，短颈，肩部外展，腹部鼓张程度较大，内折急收，下承高圈足，圈足上有三个方形大镂空。颈部饰两道弦纹，肩部上层饰云雷纹衬底的变形龙纹，肩部下层饰同向排列的鱼纹，乳钉纹作为眼睛的装饰凸出器表，腹部饰乳钉雷纹，圈足镂空下部饰一周雷纹。这件乳钉雷纹甗的形制、纹饰较为罕见，具有长江流域青铜文化的特点。



四瓣目纹觚

商代晚期（公元前13世纪—前11世纪）

高14.4厘米 口径10.9厘米 腹深11.5厘米 腹径5.3厘米 重453.6克

觚从比例来看属于粗矮型的，侈口，斜颈，腹部略鼓，圈足。颈部饰由尾部相连的鸟纹构成的蕉叶纹，下连一周云纹，腹部饰四瓣目纹，腹与圈足之间有两道弦纹，圈足饰利爪前伸的鸟纹。用四瓣目纹作为觚形器的主题纹饰，并不多见，此为比较特殊的一例。觚的腹下部对称的各有一个未镂空的十字形，这应该是常见于商代青铜器圈足上镂空十字孔的一种遗存现象。



子麻父丁豆

商代晚期（公元前13世纪—前11世纪）

高9.7厘米 口径11.15厘米 腹深4.1厘米 腹径10.1厘米 重386.1克

侈口，方折沿，浅盘，微鼓，圜底，高柄微外撇。盘腹饰火纹一周，柄部饰两道弦纹。盘腹内底铸铭文4字：“子麻父丁”。

根据目前的发现，商代晚期出土的陶豆、木豆的资料比较丰富，而铜豆则很少见。



觚荣鼎

商代晚期（公元前13世纪—前11世纪）

高16.1厘米 口径14厘米 腹深5.3厘米 腹径12.3厘米 重625.7克

立耳，圆口方唇、腹部较浅，腹壁下收为圜底，三只龙形扁足外撇，龙口高扬托住鼎腹底，尾尖上卷。器底有修补痕迹。腹部有六条对称的扉棱，相隔成六个区间，每个区间饰一条云雷纹衬底的内卷角龙纹，组成三组兽面纹。扁足上用细纹勾勒出龙身的线条，双目鼓出，炯炯有神。腹内壁铸铭文2字：“觚荣”。



舌簋

商代晚期（公元前13世纪—前11世纪）

高13.2厘米 口径19.1厘米 腹深10.1厘米 腹径18厘米 重1958.1克

无耳，侈口，束颈，腹部外鼓，腹径略小于口径，下承高圈足，高圈足上有三个等距离分布的方形小镂孔。口沿下饰一周焦叶纹，内添云雷纹，上腹部饰云雷纹衬底的小鸟纹，尖喙，无冠羽，双翅上翘，两爪前伸，尾羽为弧形下垂状，尾端平齐。浮雕小兽首将纹饰带间隔为三个区间，下腹部饰乳钉雷纹，圈足饰云雷纹衬底的兽面纹。内底有一块方形的修补痕迹，上面铸铭文1字：“舌”。

这是作器者的族徽。传世的“舌”器较多，据传多出河南安阳附近。由此推断，舌族的族居地应在殷墟地区。



南姬爵

西周早期（公元前11世纪）

甲：高23.5厘米 流至口18.6厘米 腹深9.8厘米 腹径6.6厘米 重1186.4克

乙：高23.6厘米 流至口18.6厘米 腹深10厘米 腹径6.7厘米 重1325克

这一对两件铜爵，大小、造型、纹饰皆相同。流口短而宽厚，上扬，短尾上翘，口沿内侧靠近鋬部有高伞状柱，兽首鋬与器体为二次浇铸，腹部为直筒状，卵形底，三刀形足外撇。流下饰回首龙纹，口沿下饰蕉叶纹，腹部饰兽面纹，流、尾下至腹部有扉棱，棱脊的前端钩状内弯。这对爵有独具特色的钩状棱脊，呈现出西周早期青铜器装饰的一种新风格。

甲件的柱和鋬下铸铭文5字：“南姬公宝彝。”乙件的柱和鋬下铸铭文6字：“南姬乍（作）公宝彝。”

其中，甲件的“作”字全部被鋬压住，而乙件的“作”字被鋬压住了上半部，只存留了下半部。可见，这两件爵的鋬与器体应为二次铸造。



牛卣

西周早期（公元前11世纪）

高26.9厘米 口横11.8厘米 口纵10.7厘米 腹深15.9厘米 腹径16.2厘米 重3156克

器呈椭圆形，直口高盖，盖折沿较高，腹部鼓出，高圈足外撇有折沿，盖顶为花蕾形抓手，自盖沿至圈足均匀地设置四条扉棱，提梁两端设兽首。花蕾形抓手上饰蝉纹，盖面、盖沿、腹部及圈足饰各种不同的兽面纹，以云雷纹为底，盖沿和圈足的兽面纹相同，盖面为尖角兽面纹，腹部为内卷角兽面纹，颈部饰云雷纹衬底的花冠式回首龙纹。提梁上饰龙纹，外底部有网状线。盖与器铸铭文一字：“牛，”是作器者的族徽。



鸞觚、鸞觶、鸞簋

西周早期（公元前 11 世纪）

觚：高 22.2 厘米 口径 13.9 厘米 腹深 16.2 厘米 腹径 5.3 厘米 重 913 克

觶：高 18.8 厘米 口横 11.3 厘米 口纵 9.1 厘米 腹深 12 厘米 腹径 11.4 厘米 重 867.3 克

簋：高 15.1 厘米 口径 20.4 厘米 腹深 12.2 厘米 腹径 22 厘米 重 3292.8 克

觚为敞口，长颈，颈、腹均较粗，腹部微鼓，腹壁弧度较小，高圈足外撇，圈足下有一周较矮的折沿。腹部饰曲折角兽面纹，纹饰突出器表，兽面无轮廓，躯体分解，不施底纹。兽面纹上下分饰二道弦纹。圈足内壁铸铭文两行 6 字：“鸞乍（作）父癸尊彝”。是鸞为父癸所作之器。

觶呈椭圆形，有盖，敛口，束颈，短颈，腹部较深，腹壁外鼓，圈足较高，底部外撇成矮阶状，盖顶为半环形捉手。盖沿及腹部饰兽面纹，仅兽目可辨，躯体尽转化为云雷纹，圈足饰斜角云目纹，盖和器铸铭文四行 20 字：“隹（唯）伯初令（命）于宗周史鸞易（赐）马二匹用乍（作）父癸宝尊彝。”

簋侈口，束颈，鼓腹，兽首形附耳下有小钩状垂珥，高圈足外侈有折沿。颈部和圈足饰兽面纹，以云雷纹为底纹，颈部中间设高浮雕的虎耳小兽首。腹内底铸铭文四行 30 字：“隹（唯）九月者子具服公乃令（命）才（在）庠曰凡朕（朕）臣兴。晦鸞敢对公休用乍（作）父癸宝尊彝”。

根据铭文，这三件器物为同一人作器，从鸞觶的铭文推断，时代为西周早期。



山父丁鼎、山父丁盘

西周早期（公元前 11 世纪）

鼎：高 32.8 厘米 口径 27 厘米 腹深 26.7 厘米 腹径 25.7 厘米 重 8030 克

盘：高 14.7 厘米 口径 39 厘米 腹深 6.9 厘米 重 4957.6 克

鼎为折沿方唇，立耳厚重，腹壁微鼓，最大径在腹中部，圆底下承三个粗壮的柱足，柱足上粗下细，足根部略粗。口沿下饰内卷角的兽面纹，以云雷纹为底，兽面与躯体相连，分辨清楚，卷尾上扬，前爪伸出。足根部饰外卷角兽面纹，下有两道弦纹。兽面中间皆有扉棱。腹内壁铸铭文 3 字：“山父丁。”

盘无耳、口沿较宽，腹部较浅，腹壁圆转内收，下承高圈足，圈足有高折沿。腹部饰云雷纹衬底的长鼻龙纹，上下各有一圈连珠纹，圈足饰云雷纹衬底的顾首鸟纹，上下各有一圈连珠纹，外底部饰有大小两条龙纹。内底铸铭文 3 字：“山父丁。”

山父丁盘与山父丁鼎为同组器，根据陕西长安张家坡、岐山贺家村出土的山爵、山簋推知，周人灭商后山族主要活动于这个地区。



父丁母丁戈

西周早期（公元前 11 世纪）

长 32.9 厘米 援长 23.3 厘米 阑长 7.9 厘米 重 383.3 克

长条形援，援上有柳叶形脊，援下刃下延成微胡，胡上一穿，有上下阑，内上无穿，内前端位于援本上部，内上援与援上刃连为一线，内后端的正面作立鸟形，勾喙较长，向内弯曲，歧冠向外伸出，鸟首后侧有弯角，鸟的身尾较短且向上弯曲，内的一面铸铭文 4 字：“父丁母丁”。戈上装秘后，内上的铭文为倒书，这种现象是有铭戈的一种常制。



仲栢父鬲

西周中期（公元前11世纪末—前10世纪末）

高14厘米 口径19.4厘米 腹深8.6厘米 腹径17.4厘米 重1888克

宽沿，短颈，鼓腹下承三个蹄形足，蹄足内侧内凹，足底粗大。腹部饰粗犷的象鼻龙纹，器身有扉棱，口沿至腹部铸有铭文七行39字：“隹（唯）六月初吉师汤父有嗣（司）中（仲）栢父乍（作）宝鬲用敢卿（飧）考（孝）于皇且（祖）丕（考）用旃（祈）眉寿其万年子子孙孙其永宝用。”

仲栢父鬲的形制和纹饰风格是西周中期以后的典型样式。陕西永寿好畤河陆续出土了几批仲栢父器。目前存世的仲栢父器组共有九鬲、二簋、一匕。



芮伯簋

西周中期（公元前11世纪末—前10世纪末）

高28.7厘米 口径19.1厘米 腹深11.7厘米 腹径19.5厘米 重4722.5克

侈口，有盖，垂腹，最大径接近腹底，圈足稍外侈，圈足与方座连接，兽首形附耳下有长方形垂珥，盖顶为圈形捉手，捉手有三穿。盖顶、颈部、腹部、方座上均饰云雷纹衬底的分尾凤鸟纹，凤头顾盼，长喙内弯，凤冠下垂上卷，双翅上扬，尾羽分为两段，上端上卷，下端下卷，圈足饰斜角云目纹，方座台面饰兽面纹。器盖同铭两行8字：“芮白（伯）乍（作）旃（旗）公曰宝簋”。



变形龙纹爵

西周晚期（公元前9世纪上半叶—前771年）

高6.3厘米 口横7.5厘米 口纵6.6厘米 腹深4厘米 腹径最大8.2厘米 重348克

勺口微敛，鼓腹，圈足外侈有折沿，曲柄从腹部伸出，另一侧有兽首形鋈。柄部饰镂空双首龙纹，上腹部饰变形龙纹，下腹部饰瓦楞纹，圈足饰镂空垂鳞纹。

这种形制的爵与宋代以来所定名的爵大不相同，或称为“斗”，或称为“勺”，或称为“瓚”。1976年陕西扶风庄白2号窖藏出土伯公父爵的形制与此十分相似，伯公父爵自铭为“金爵”。

从形制来看，此爵前有兽首形鋈，后有曲柄，用以挹酒实为不便。伯公父爵铭文自称“用献、用酌、用孝”，其功能正是作为献酌之用。



蔡侯鼎

春秋早期（公元前770年—前7世纪上半叶）

高16.9厘米 口径17.3厘米 腹深8.3厘米 腹径17厘米 重1794.7克

立耳略外撇，方唇折沿，口微敛，腹略鼓，最大腹径在中线以下，但并不下垂，器体偏宽。腹底弧度较缓，三蹄形足略向内倾，足部上端饰兽首，并置宽厚的出脊，一足曾断，于腹部补铸相接。口沿下饰一周重环纹，腹部饰对称的卷体龙纹。腹部装饰的龙纹，通常见于鬲的腹部，在鬲腹上皆为俯首卷体，而此鼎则作抬首状。这种对称的龙纹作为鼎的装饰，是十分罕见的现象。

腹内铸铭四行16字，其中有数字被修补处所掩：“蔡侯乍（作）宋姬媵（媵）鼎其万年子子孙孙永宝用享”。

从铭文可知，此鼎是蔡侯为蔡国姬姓女子嫁往宋国所铸的陪嫁器物。



秦公鼎

春秋早期（公元前 770 年—前 7 世纪上半叶）

甲：高 35.2 厘米 口径 35.5 厘米 腹深 14.8 厘米 腹径 36 厘米 重 15200 克

乙：高 32.4 厘米 口径 33 厘米 腹深 14.3 厘米 腹径 31.8 厘米 重 12920 克

丙：高 30.5 厘米 口径 31 厘米 腹深 13.5 厘米 腹径 31.7 厘米 重 11250 克

三件形制、纹饰相同，大小相次。口沿外折，上设宽厚大耳，上厚下薄，略为外侈。束颈，宽体，器腹外垂，浅腹平底，蹄形足。器型颇具西周晚期的气度。立耳的外侧饰鳞纹。颈部和腹部饰不同的兽目交连纹，结构有秦国地域特点。足上部饰兽面纹，有鼻准出脊。整个纹饰风格粗犷、简约。器内壁铸铭两行 6 字，行款右行：“秦公乍（作）宝用鼎”。

从这三件鼎的形制、纹饰、铭文看，属于同一套列鼎。

垂鳞纹簋

春秋早期（公元前 770 年—前 7 世纪上半叶）

通高 22.1 厘米 口径 18.8 厘米 腹深 14.2 厘米 腹径 17.1 厘米 重 2999.6 克

直口，方唇，深腹，腹壁略微斜收，喇叭形高圈足。口沿两侧设有绹索纹立耳，耳的内根部呈蛇头状，紧贴于器口的内缘。口沿下装饰一周兽目交连纹，腹部装饰双层垂鳞纹，两圈纹饰之间以一条凸起的绹纹为界。从纹饰和造型判断，属于春秋早期偏早的秦国青铜器，即为秦式簋。



秦公簋

春秋早期（公元前 770 年—前 7 世纪上半叶）

甲：高 16.4 厘米 口径 18.7 厘米 腹深 9.7 厘米 腹径 24.5 厘米 重 5200 克

乙：高 16.2 厘米 口径 18.9 厘米 腹深 9.2 厘米 腹径 22.8 厘米 重 4471.3 克

两件形制、纹饰基本相同。失盖，斂口，体宽鼓腹，圈足下接三兽足，下连短状兽爪形矮扁足。腹部两侧设兽首形耳，造型宏伟，耳端龙首宽厚，卷身，下有垂珥呈卷尾状。口沿下饰兽目交连纹，腹部饰三层交错的垂鳞纹，圈足上饰一周鳞纹。器内底铸铭两行 6 字：“秦公乍（作）铸用簋”。

据《史记·秦本纪》记载，秦襄公因护送周平王东迁有功，被分封为诸侯。有关反映秦国早期历史的文献记载和考古资料很少，因此，这两件秦公簋和三件秦公鼎具有重要的历史价值。



鸟龙纹匱

春秋早期（公元前 770 年—前 7 世纪上半叶）

高 16.6 厘米 流至口长 32 厘米 腹深 8.3 厘米 重 2975.2 克

器腹作长椭圆的瓢形，口缘渐升，宽流昂起，流口后倾，深腹圜底，下设四条兽爪形扁足，后部龙形夔从下蜿蜒而上，龙吻衔口沿，拱体卷尾，颇具动感。腹部中间饰瓦棱纹，口沿下和近底部以及四足饰交龙纹，交龙纹以双线组成，身躯方折，在一些转角处置有一目，以示龙首所在，纹饰风格粗疏。口沿下的交龙纹中还夹饰以鸟纹，鸟为侧面形象，尖喙，圆眼，体态小巧，羽翼清晰可辨，一正一倒连续的排列。如此的交龙纹和鸟纹的纹饰组合非常罕见，其形制和纹饰所反映出的特点体现了较为明显的秦器风格。



子范鬲

春秋中期（公元前 7 世纪上半叶—前 6 世纪上半叶）

高 10.9 厘米 口径 14.7 厘米 腹深 6.9 厘米 腹径 13.3 厘米 重 1115 克

口沿较宽，平折，短直束颈，圆肩，鼓腹宽档，三兽蹄足，足内侧较平。器身置有三道出脊。腹部饰龙纹，这种龙纹以宽线条构成，略带方折，身躯卷曲，共有四个龙纹构成一组，中间两个角与角弯曲相连，两侧的龙纹为倒置，角与中间龙纹的吻部衔接，构图颇为独特，通常这种款式的鬲多饰两两相对的卷尾龙纹，因此，这是比较少见的情形。

口沿铸有铭文：“子范乍（作）宝鬲。”

据子范编钟铭文记载，子范一生中曾辅佐晋文公返晋复国、城濮之战、践土之盟等三件大事。



鸟纹戈

春秋晚期（公元前 6 世纪上半叶—前 476 年）

高 8.6 厘米 长 13.2 厘米

短援作三角形，援末下垂成胡，刃部较为锋利。胡后有椭圆形銎，内中留有秘木，近銎口有一周凸箍，銎上部装饰一鸟，颈饰鳞纹，鸟身羽毛丰满，双翅微张，长尾上下分歧。双爪贴于銎壁，并紧攫扭动的一条蛇，蛇呈双身形，蛇首向下，在銎的后侧，这种双身蛇表现的是蛇体的两个侧面，为青铜器中常用的纹饰布局方法。

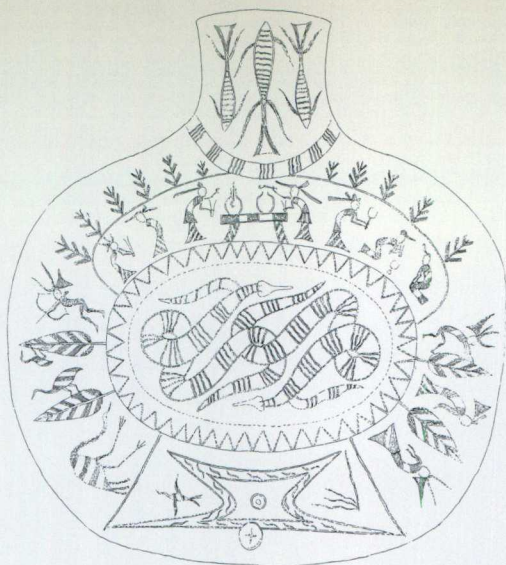
宴射刻纹画像匝

战国早期（公元前 475 年—前 4 世纪中叶）

高 11.9 厘米 流至口长 22 厘米 腹深 6.8 厘米 重 330 克

椭圆形，器壁极薄。前有斜伸的长流，后有宽环钮，平底，环钮与器壁用铆接方法相连。器壁内浅刻纹饰。流口刻有三鱼纹，中间一条向外，两边向内各一条；器壁近流口处有七组水波纹。其下的弧形半圈内设一案，案上置二壶，一壶内放有长柄勺，案之一旁头戴三叉冠者一手持觚一手拿勺，正准备舀酒，其身后一人双手持豆，两人相对而坐，中间放一豆，其中一人持觚而饮，另一旁戴长冠者一手持觚一手欲取酒勺，其身后两人相对躬身，其中一人持觚，是为贵族宴享图。宴享图两侧的上部为排列整齐的灌木小树。一侧的内壁为一人物、树木，其中一人手足并用攀爬大树，另一侧的两棵大树上各停一鹤，树下又有一鹤低头觅食，树前有一人对准树上的鹤正欲张弓放箭。内壁的后端为一块织物系在两根斜撑的竿子上，中央有同心圆圈，这是射礼所用的射布，即箭靶，称为“侯”。“侯”一旁杆上的旒迎风飘扬，另一旁有飞鹤展翅翱翔。内壁的近底处刻有一圈三角几何纹。内底刻有相互缠绕的蛇纹，头近三角形，身躯肥硕。

这件匝的纹饰线条是用锐利的锋刃篆刻的，细察之，线条并不连贯，由一刀一段的契形短线构成，细如毫发，刻工十分娴熟。在画面的安排上十分注重故事情节的展开，给人以有条不紊之感；所刻的人物、禽鸟也是神态生动，栩栩如生；而在流口处刻游动的鱼，与水流相应，在器底刻缠绕呈圆形的蛇纹，注重了纹饰与功用和器形的协调。



变形鸟纹鼎

战国早期（公元前 475 年—前 4 世纪中叶）

高 23.1 厘米 口径 19.9 厘米 腹深 13.4 厘米 腹径 22.9 厘米 重 3510 克

器、盖相合，造型呈扁圆体。盖设四个牛形钮，牛同向环列而卧，头部抬起，双角后耸，圆目，双耳竖起，身躯侧卧，前、后腿曲伸。口沿两侧有附耳，其上端修张几近平面。腹底弧曲较缓，下接三蹄足。

盖顶中心饰火纹，其外的宽弦纹圈内为三条俯视状的龙纹，龙身由小圆珠组成，背部有一条凸脊，蜿蜒潜行，身躯两侧各设有两对龙爪，在纹饰的空隙处饰有雷纹。盖面外侧、器腹部的上部和下部各装饰三圈变形鸟纹，这种鸟纹比较特殊，圆眼，弯喙，整体近似椭圆形，连续排列，颇为华丽。耳部的内外侧饰有龙纹。蹄足上部装饰兽首纹。

五套筒形器

战国中晚期（公元前4世纪中叶—前221年）

最大高14.8厘米 口径5.6厘米 腹深12.7厘米 最小高10.3厘米 口径4.8厘米 腹深9.7厘米 总重646.2克

器为五件套，形制相同，大小渐次递减，均素面无纹。造型与交龙纹筒形器相同，最大的一件有瓦楞纹盖，盖面中心有一个小突刺。这五件套装后非常密缝，风格精巧别致，显示了出色的铸作技术。



错金银鸟兽纹弩机

西汉（公元前206年—公元8年）

长11.2厘米 重568.1克

弩机均施以错金银装饰。望山的一面为孔雀纹和玄武，另一面为雀鸟、仙鹤、猎豹，猎豹的项圈清晰可辨，侧面为龙纹；双牙饰奔鹿、鸟纹；枢轴饰鸟纹。郭台的后部为白虎噬野猪，白虎昂首张口，形体似弓，张力十足，野猪肥硕笨拙，白虎的后面，一只长角鹿落荒而逃，另外还有飞禽、小兽散间其中，郭台的前部则为两组对称的奔鹿图。最精彩的是箭槽中的图案：一枝金色利箭脱弦而出，前方三只大雁张开双翅，奋力飞翔，企图逃离险境，大雁的神态刻画得栩栩如生。

鼓座、建鼓及其他

Drum stand, jian drum and others

撰文 / 周亚

鼓在古代是主要乐器之一，在所谓的八音之中，属革类，即以皮革发音的乐器，鼓字或作“鼗”，即其意。

在新石器时代的仰韶文化、马家窑文化等遗址中就有陶鼓出土，特别是在陶寺遗址的大型墓葬中还有多件成套的陶鼓出土。河南安阳侯家庄1217号大墓中发现有商代晚期的蟒皮鼓及鼓架的痕迹：“鼓横置，鼓腹桶状，双面蟒皮，鼓身可看出清晰的饕餮面。鼓架也有大型饕餮作为装饰。”这是我国目前所知木腔皮鼓最早的遗迹，可惜蟒皮和木质的鼓身、鼓架均已朽蚀，现在只存一些痕迹而已⁽¹⁾。我们现在能够看到的这类鼓的遗存，只有两件，均是铜制仿木腔皮鼓的式样。1件商代中期的兽面纹鼓，1977年6月在湖北崇阳县白霓乡大市河边的汪家咀出土⁽²⁾。1件商代晚期的双鸟神人纹鼓，现藏日本京都的泉屋博古馆。这两件鼓均作横置鼓身，两鼓面作仿皮的形式，鼓身两端各有乳钉三列，犹如固定皮鼓面之用。崇阳出土兽面纹鼓下有矩形圈足，泉屋博古馆收藏的双鸟神人纹鼓下有四个外撇的短足，表明了商代鼓使用时的放置方式。

《隋书·音乐下》：“革之属五：一曰建鼓，夏

后氏加四足，谓之足鼓。殷人柱贯之，谓之楹鼓。周人悬之，谓之悬鼓。近代相承，植而贯之，谓之建鼓。盖殷作所也。”这段话对各时期鼓的描述，从现在的考古资料来看，虽属未尽其然，但也道出了商周时期鼓放置方式的几个现象。泉屋博古馆所藏鼓有四足，《隋书》所谓的“加四足，谓之足鼓”指的应当就是这种鼓，崇阳出土的鼓有圈足，也应属此类。鼓字偏旁作“壺”，其下就作圈足之形，应该是当时鼓的基本放置方式了。

西周时期有关鼓的考古资料极少，目前对这一时期鼓的相关情况还没法作初步的探讨。春秋战国时期，鼓的直接考古资料依然不多，这与鼓的木腔、皮面均为有机物，容易朽蚀有关。但在这一时期有不少青铜鼓座的资料，对了解当时鼓的形制及使用情况具有非常重要的作用。

目前已公布资料的春秋战国时期青铜鼓座有6件：

1980年安徽舒城县九里墩春秋晚期墓中出土1件鼓座，鼓座已残缺，从发掘报告中鼓座图版、图二“墓葬平面图”的描绘以及报告中的介绍，可以知道这是一件造型奇特的镂空四龙鼓座。该鼓座残高29厘米，直径80厘米，重47千克⁽³⁾。根

(1) 梁思永、高去寻《侯家庄·1217号墓》第25页，台北“中央研究院”历史语言研究所1968年。

(2) 鄂博、崇文《湖北崇阳出土一件铜鼓》，《文物》1978年第4期第94页。

(3) 安徽省文物工作队《安徽舒城九里墩春秋墓》，《考古学报》1982年第2期第229页。

据鼓座上的铭文，结合墓葬的规格，一般认为该墓是春秋晚期徐国国君之墓⁽⁴⁾。

1996年山西太原金胜村附近674号墓出土1件春秋晚期蟠龙纹鼓座，该鼓座高39厘米，底径79厘米，重86千克。鼓座作弧面形，中央有一中空圆筒，鼓座下为一周直壁圈足，设四个铺首衔环。鼓座弧面及直壁饰数道式样不同的蟠龙纹。从纹饰特点来看，这是春秋晚期晋国所铸之器。该墓发掘报告尚未正式发表，从发掘者的介绍中得知，该墓出土有七鼎，墓主人至少是赵氏贵族。⁽⁵⁾

1978年湖北随县擂鼓墩一号墓出土战国早期鼓座1件，该鼓座由多条圆雕蟠龙相互穿插纠结而成，插鼓柱的圆筒为群龙所围，下有圆形底座，设四个环耳。鼓座高54厘米，底径72厘米，重192.1千克。根据鼓座铭文可知器主即墓主，曾国的国君曾侯乙。⁽⁶⁾

1981年湖北随县擂鼓墩二号墓出土战国中期鼓座1件，该鼓座作半球体，自上而下饰三道各不相同的蟠龙纹。鼓座高16.6厘米，底径37厘米。该墓的发掘报告认为，此墓紧邻曾侯乙墓，位于曾国国君陵区内，墓中随葬有九鼎八簋，使用的是当时诸侯国国君的葬制，但该墓中未发现兵器，墓主应该是曾国的国君夫人⁽⁷⁾。

2002年河南叶县旧县四号墓出土春秋晚期鼓座1件，鼓座已残，从发掘简报中图三之“M4底部出土器物”分布图的描绘来看，该鼓座的位置散落有多条体躯相缠的蟠龙，估计它的形制很可能与曾侯乙墓出土的鼓座比较相似，也是由多条圆雕的蟠龙纠结而成。考古人员根据墓中出土青铜戈铭文中的“许公宁”，结合该墓的葬制，认为

墓主就是《左传》等文献中记载的公元前592年至前547年在位的许国国君许灵公。⁽⁸⁾

保利博物馆藏春秋晚期蟠龙纹鼓座，底径64.3厘米，高46.5厘米，重19.4千克⁽⁹⁾。鼓座作半球体，上有插鼓柱之中空圆筒，鼓座直壁圈足上设四个铺首衔环。自上而下饰数道蟠龙纹，间隔以凸起的绺纹，其中一道蟠龙纹中还间饰有八个凸起的圆形对兽纹装饰。从纹饰风格可知，这是一件春秋晚期晋国铸铜作坊的作品。

除了这6件鼓座外，上海博物馆也收藏有两件春秋晚期的青铜鼓座，其中一件是蟠龙鼓座。该鼓座，高31.6厘米，腹径50.4厘米，底径48.2厘米，重20.7千克。鼓座作中空的半球体，下有一周垂直盘壁的圆形圈足，半球体的中间是一个用于插鼓柱的中空圆筒，半球体上有三条体躯作高浮雕相互盘绕蜿蜒而上的蟠龙，圆雕的龙首昂起，嘴衔圆筒的口沿（图1、2）。龙体上饰有鳞



图 1



图 2

(4) 陈秉新《舒城鼓座铭文初探》，《江汉考古》1984年第2期第73页。

(5) 侯毅《鼓座、建鼓与战鼓》，《中原文物》2006年第4期第48页。

(6) 湖北省博物馆《曾侯乙墓》（上）第152页，文物出版社1989年。

(7) 湖北省博物馆、随州市博物馆《湖北随州擂鼓墩二号墓发掘简报》，《文物》1985年第1期第16页。

(8) 平顶山市文物管理局、叶县文化局《河南叶县旧县四号春秋墓发掘简报》，《文物》2007年第9期第4页。

(9) 孙机《蟠龙纹鼓座》，《保利藏金》第248页，岭南出版社1999年。



图 3

片，圈足直壁上饰蟠龙纹，有四个铺首衔环四等分置于外壁，可供移动时提携之用。从圈足直壁上装饰的蟠龙纹式样分析，它们与晋文化区域出土的春秋晚期青铜器纹饰比较相似（图3），应该也是由这一地区铸铜作坊所制作的。这种形制的青铜鼓座，在目前已公布的鼓座资料中为首见。江苏无锡鸿山越国贵族墓地曾出土数件青瓷或硬陶鼓座，其中万家坟一号墓出土的硬陶鼓座（DVI M1:169）上有四条昂首、直颈、卷体的蛇，其式样与我们这件青铜蟠龙鼓座比较相似^{（10）}。发掘者认为这些青瓷或硬陶的鼓座是悬鼓座，似可再议。

上海博物馆收藏的另一件鼓座是镂空蟠龙鼓座，鼓座高30厘米，腹径59厘米，底径53厘米，鼓柱插孔内径为8.4厘米，重37.9千克。该鼓座基本还是属于半球体上设中空圆筒，下有一周直壁圆形圈足的式样，它的独特之处在于它的装饰。在半球体的鼓座面上，分别攀爬有十二条大小不一、相互噬咬的圆雕蟠龙。其中三条龙的龙首和龙身朝下，龙尾盘绕于插鼓柱的圆筒周边，龙口咬住圈足上攀爬之龙的龙身。三条龙的龙首和龙身弯曲朝上，龙尾盘绕于圈足之上，龙口咬住朝下之龙的尾部。还有三条龙则绕鼓座一周攀爬于圈足上部，龙口咬住朝上之龙的龙尾。在其翘起的龙尾下分置有三条小龙，小龙的龙首作圆雕形，口衔圆环，龙体则以高浮雕的形式置于鼓座面上。几条大龙的双目作圆形中空，原本应该镶嵌有绿松石，现基本都缺失了。龙角两端均为

空槽形，估计原先应该插有装饰物，可惜均已不存。插鼓柱的圆筒外壁作盘条状，饰有重环形鳞纹。鼓座的台阶形半球面上装饰有密布的羽翅纹，圈足的直壁上则装饰有四行头尾相互倒错的变形卷体龙纹，圈足底边饰有一周绚纹（图4、5）。



图 4



图 5

（10） 南京博物院、江苏省考古研究所、无锡市锡山区文物管理委员会《鸿山越墓发掘报告》106页，图版三七，文物出版社2007年。

虽然在以往的考古资料中未见有类似该鼓座上的圆雕蟠龙形象,但据其风格特点分析,它们应该是晋文化区域的作品。鼓座上装饰的羽翅纹与侯马晋国铸铜遗址出土的Ⅱ T514H549:3陶范纹饰极其相似;圆筒外壁装饰的重环形鳞纹则与XXⅡ T637H98:3陶范纹饰非常接近⁽¹¹⁾。我们认为这件鼓座也应该是春秋晚期晋地所铸之器。这件鼓座的造型别致、独特,虽构思奇巧,但又不失庄重雄伟,颇具气势。而且鼓座上之蟠龙均为立体镂空圆雕装饰,表现出高超的铸造技术。

在以上8件青铜鼓座资料中,5件鼓座是考古发掘所获,其中有4件出土于春秋晚期或战国时期的诸侯国国君或其夫人墓中,1件的墓主身份尚未正式报道,从其随葬七鼎的规格来看,至少也应该是掌握实权的诸侯国重臣,发掘者侯毅认为墓主应该是当时晋国的执政,权倾一时而地位比一些诸侯国国君都显赫的赵卿⁽¹²⁾。根据山西太原金胜村251号赵卿墓的发掘报告,该墓使用的是一椁三棺,并有积石积炭,因而报告认为“从棺椁制度分析可以看出,赵氏墓葬制已潜(僭)用诸侯之礼”⁽¹³⁾。由此估计金胜村674号赵卿墓的葬制很有可能也使用了诸侯之礼。在这些出土鼓座的墓葬中多出土有编钟、编磬⁽¹⁴⁾,据此分析,当时很可能只有诸侯国的国君或其夫人以及少数僭用了诸侯之礼的权贵,才能将木腔皮鼓及其青铜鼓座作为与其身份相符的乐器组合之一部分随葬,因为迄今为止还没见到有一般贵族墓中出土这种半球体青铜鼓座的报道。

在曾侯乙墓的考古报告中我们可以看到当时鼓的最完整样式,随葬于曾侯乙墓之中室的鼓有3件,形式不同,鼓腔上所蒙之皮均已不存在。其中1件鼓的鼓柱断裂,但鼓柱一段贯穿鼓之木腔

中部,另一段插于鼓座之中。经修复后可知,它是由两端蒙皮的横筒形木腔鼓、木质鼓柱和青铜鼓座组成(图6)。

现在考古学家一般认为这种形式的鼓即古代文献中所谓的建鼓,这也就是《隋书》中所谓“植而贯之,谓之建鼓”。《仪礼·大射》:“建鼓在阼阶西”,郑玄注:“建犹树也,以木贯而载之,树之附

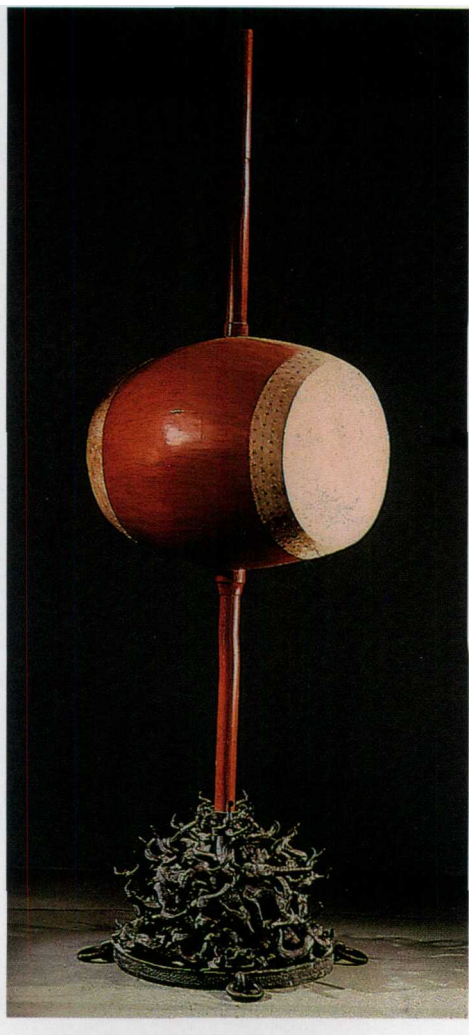


图6

也”。《说文》“柎”字,段玉裁注谓:“柎、附,正俗字也,凡器之足皆曰柎。”安徽舒城九里墩墓出土鼓座的铭文中自铭为“隼鼓”,古文字学家认为“隼”可读做“晋”,晋鼓即建鼓,《国语·吴语》:“十旌一将军,载常建鼓”,韦昭注:“鼓,晋鼓也。”

从春秋战国时期青铜器上画像纹中可知,建鼓即可用作宴乐礼仪场合的乐鼓,也可用作战场上的战鼓,如成都百花潭中学十号墓出土战国镶嵌画像纹壶,在壶身第二层宴乐部分和第三层水陆攻战部分的画像中分别有建鼓的出现(图7)

(11) 山西省考古研究所《侯马铸铜遗址》(下)图版一八四·1;图版一九三·1,文物出版社1993年。

(12) 侯毅《鼓座、建鼓与战鼓》,《中原文物》2006年第4期第48页。

(13) 山西省考古研究所、太原市文物管理委员会《太原晋国赵卿墓》第239页,文物出版社1996年。

(14) 山西太原金胜村674号墓考古报告未正式发表,随葬品内容尚不清楚。

(15) 陈秉新《舒城鼓座铭文初探》,《江汉考古》1984年第2期第73页。

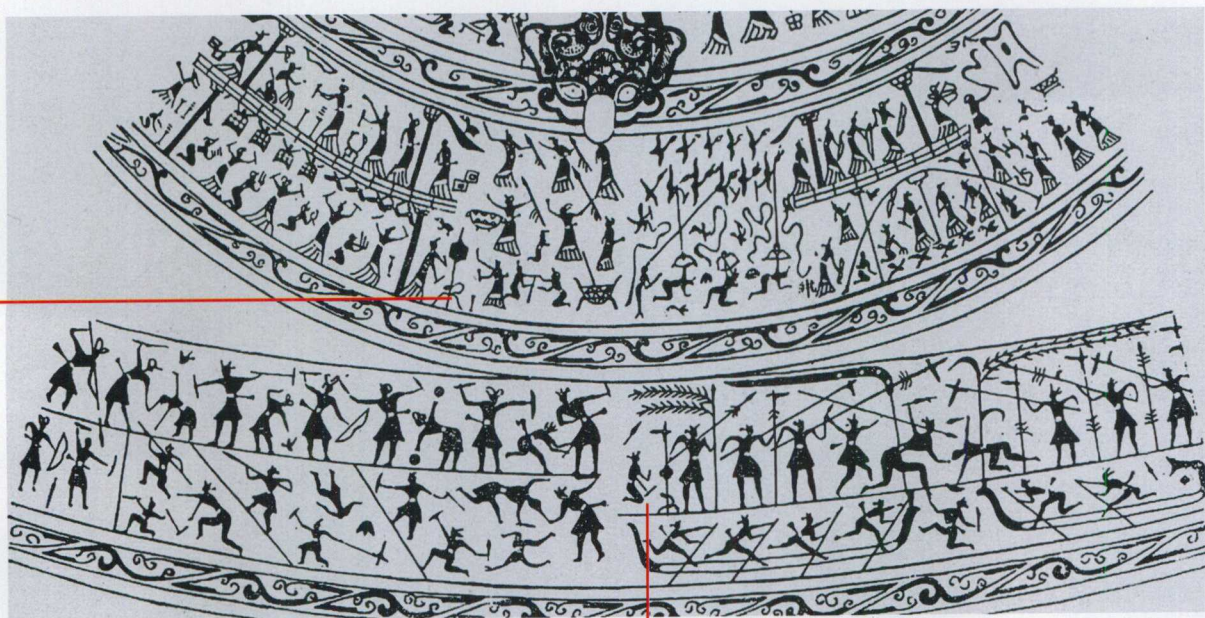
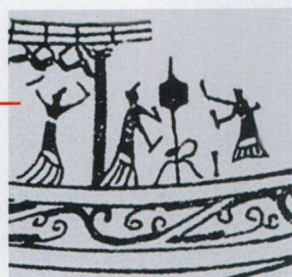


图 7

(16)。在宴乐场合中，建鼓位于编钟、编磬之侧，正如《诗经·周颂·执竞》中“钟鼓喤喤，磬筦将将”的记载，描绘了鼓与钟、磬一起演奏的情景，这是鼓在祭祀、宴乐时奏乐所用。其作用当如《礼记·学记》所谓：“鼓无当于五声，五声弗得不和。”孔颖达《疏》



云：“鼓之为声，不宫不商，故言无当于五声。而宫、商等之五声，不得鼓则无谐和之节，故云弗得不和也。”可见鼓在演奏中具有和乐，也即击出节奏以指挥其他乐器起止的作用。在水陆攻战场合中，建鼓位于两军对垒之行列中，其作用当即《诗经·邶风·击鼓》中：“击鼓其镗，踊跃用兵。”击鼓以指挥军队的进攻，鼓舞士气，所谓“一鼓作气”，其本意也即指此。



图 8

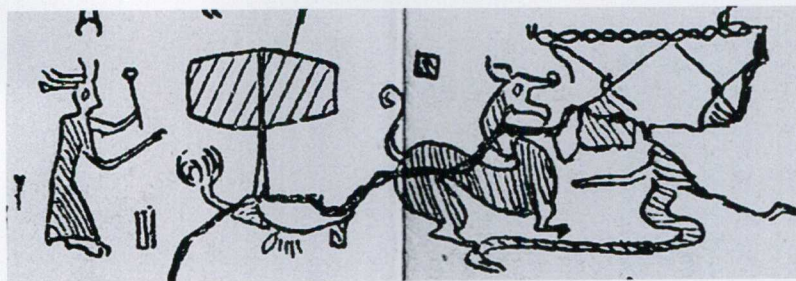


图 9

在出土的春秋战国时期器物上，我们还可看到与上述鼓座样式不同的另一种建鼓的鼓座。曾侯乙墓出土的鸳鸯形漆木盒腹部一侧描绘有击鼓图，图中建鼓的鼓座作兽形（图 8）



图 10



图 11

(17), 1937年河南辉县琉璃阁出土刻纹夔的纹饰中也有一个动物形的建鼓鼓座(图9)⁽¹⁸⁾。只是迄今为止, 考古资料中只有动物形悬鼓的鼓座出土, 尚未有动物形建鼓鼓座的出土报道。

《隋书》“周人悬之, 谓之悬鼓”指的应该是春秋战国时期楚文化区域内流行的另一种形式的鼓。在河南、湖北、湖南等楚文化区域内, 先后出土有数十件悬鼓, 如河南信阳长台关一号墓、二号墓⁽¹⁹⁾; 湖北江陵天星观一号墓⁽²⁰⁾、二号墓⁽²¹⁾; 江陵望山一号墓、二号墓⁽²²⁾; 长沙马益顺巷一号墓⁽²³⁾等。这些悬鼓的式样多数属于漆木质的虎座鸟架鼓, 其基本形式是两虎相背卧伏, 两鸟也相背立于虎背上, 鸟尾相连; 鼓为

扁鼓, 鼓边框上设三环或铺首衔环, 分别系挂于两鸟之冠及鸟尾相连处, 使鼓悬于鼓架上(图10)。偶然也有少量悬鼓的鼓架仅作两鸟相背的式样, 如湖北鄂州百花台三号墓、四号墓出土的鸟架悬鼓(图11)⁽²⁴⁾。据陈振裕先生介绍, 这两个昂首长颈, 体态肥硕的鸟原本是“置于一长方体木块上, 鼓框架于两鸟之间。”⁽²⁵⁾此外, 河南淅川徐家岭九号墓出土有一对镶嵌绿松石的青铜异形怪兽, 有学者认为它们也是悬鼓的鼓架部分⁽²⁶⁾。

总之, 无论是虎座鸟架, 还是双鸟架或双兽架, 当时完整悬鼓的基本形式就应该是两动物(或禽或兽)相背而立, 木腔蒙皮的扁体鼓悬挂中

(16) 四川省博物馆《成都百花潭中学十号墓发掘记》,《文物》1976年第3期第40页,图版二。

(17) 湖北省博物馆《曾侯乙墓》(上)第362页,图二二四·1,图版一三〇·1,文物出版社1989年。

(18) 郭宝钧《山彪镇与琉璃阁》第65页,图二九,科学出版社1959年。

(19) 河南省文物研究所《信阳楚墓》第32、93页,文物出版社1986年。

(20) 湖北省荆州博物馆《江陵天星观1号楚墓》,《考古学报》1982年第1期第71页。

(21) 湖北省荆州博物馆《荆州天星观二号楚墓》第124页,文物出版社2003年。

(22) 湖北省文物考古研究所《江陵望山沙塚楚墓》第91、149页,文物出版社1996年。

(23) 长沙市文物考古研究所《长沙市马益顺巷一号楚墓》,《考古》2003年第4期第50页。

(24) 《中国音乐文物大系》总编辑部《中国音乐文物大系·湖北卷》第116页,大象出版社1999年。

(25) 陈振裕《谈虎座鸟架鼓》,《江汉考古》1980年第1期第65页。

(26) 曹桂岑《淅川徐家岭春秋楚墓出土铜兽》,《中国文物报》1992年12月13日3版。

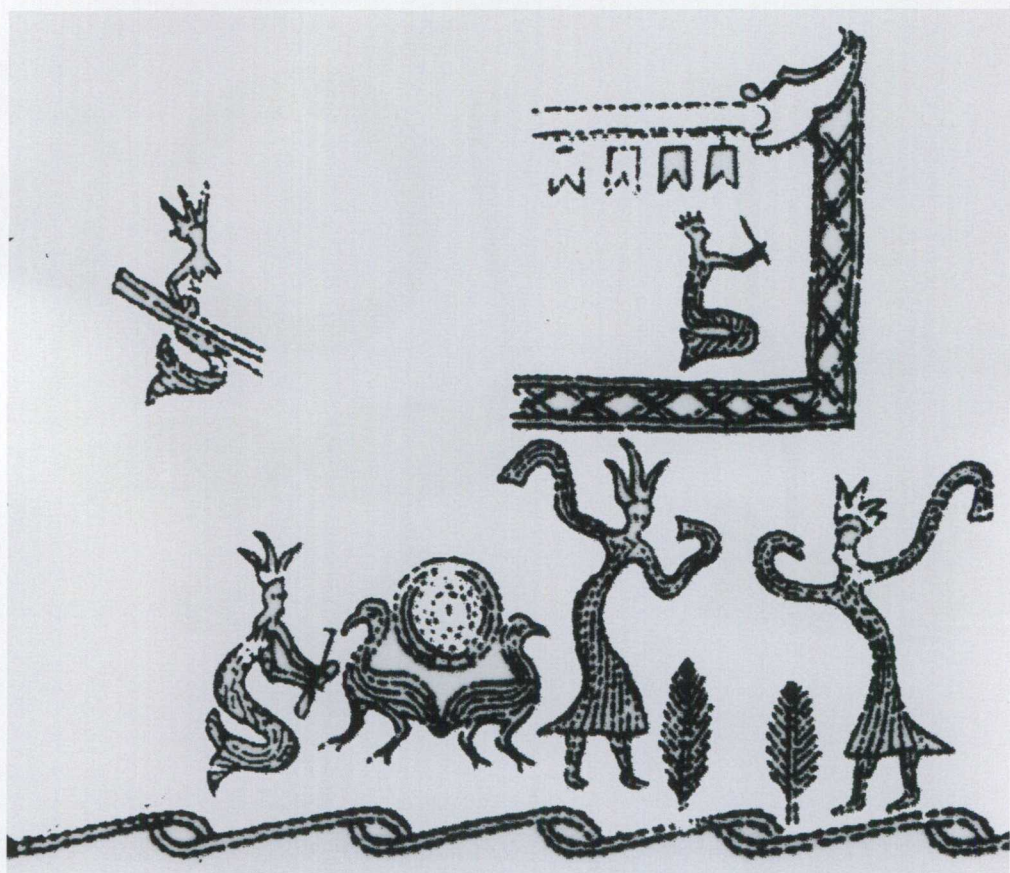


图 12

间。上海博物馆馆藏的战国宴乐画像纹杯内壁纹饰中，就有一人跽坐于地，敲击一个双鸟相背的悬鼓图案，其上方有不完整的演奏编钟的图案（图12）。可见在当时宴乐等礼仪场合中，悬鼓与建鼓一样，也能与编钟及编磬形成组合，合奏音乐。根据我们不完全的统计，虎座鸟架悬鼓或双鸟悬鼓的高度多在80至100厘米之间，最低的可能是湖北江陵九店295号墓出土的虎座鸟架悬鼓，通高只有67厘米^{〔27〕}。最高的可能是河南信阳长台关二号墓出土的虎座鸟架悬鼓，通高是162厘米^{〔28〕}。根据多数悬鼓的高度判断，悬鼓在演奏时，鼓者只有跽坐于地才能自如地击鼓，所以上海博物馆藏宴乐画像纹杯中一人跽坐击鼓的图案，应该还是比较真实地表现了当时悬鼓演奏的方式。

陈春做过一个统计，她根据墓葬的大小、规格，将楚墓分为三类，第一类是七室或五室墓，第二类是三室墓，第三类是二室墓。她认为第一类墓的墓主是楚国高级大夫，第二类墓的墓主是中等或中下等贵族，第三类墓的墓主是低等贵族，悬鼓一般出土于第一、第二类楚墓中^{〔29〕}。也就是说在当时楚国的贵族中，应该只有中、高级贵族才能使用悬鼓。

如果陈春的统计以及由此得出的结论是能够成立的，那么根据我们在本文前面统计出多数建鼓的青铜鼓座出土于诸侯国国君或其夫人墓的资料，可以推测，在春秋战国时期的乐器组合礼制中，诸侯国国君使用的是建鼓与编钟、编磬的乐器组合，高级或中级贵族使用的是悬鼓与编钟、编磬的组合。■

〔27〕 湖北省文物考古研究所《江陵九店东周墓》第263页之表二四，科学出版社1995年。

〔28〕 河南省文物研究所《信阳楚墓》第94页，文物出版社1986年。

〔29〕 陈春《略论曾侯乙墓鼓乐器的组合与功能》，《江汉考古》2006年第4期第55页。

褚遂良《孟法师碑》

曾为碑林藏石

Chu Suiliang's calligraphy work
Epitaph of Meng Fa Shi
originally from the Stele Forest

撰文 / 路远

在褚遂良传世书作中,《孟法师碑》得到的评价似乎最高,除了作品本身所达到的艺术水准之外,大概还与其原石早佚,只有一唐拓孤本传世有关,物以稀为贵,古今皆然。后来,这件绝无仅有的拓本又流落日本,国人心目中,又平添了一分可望不可即的惆怅。

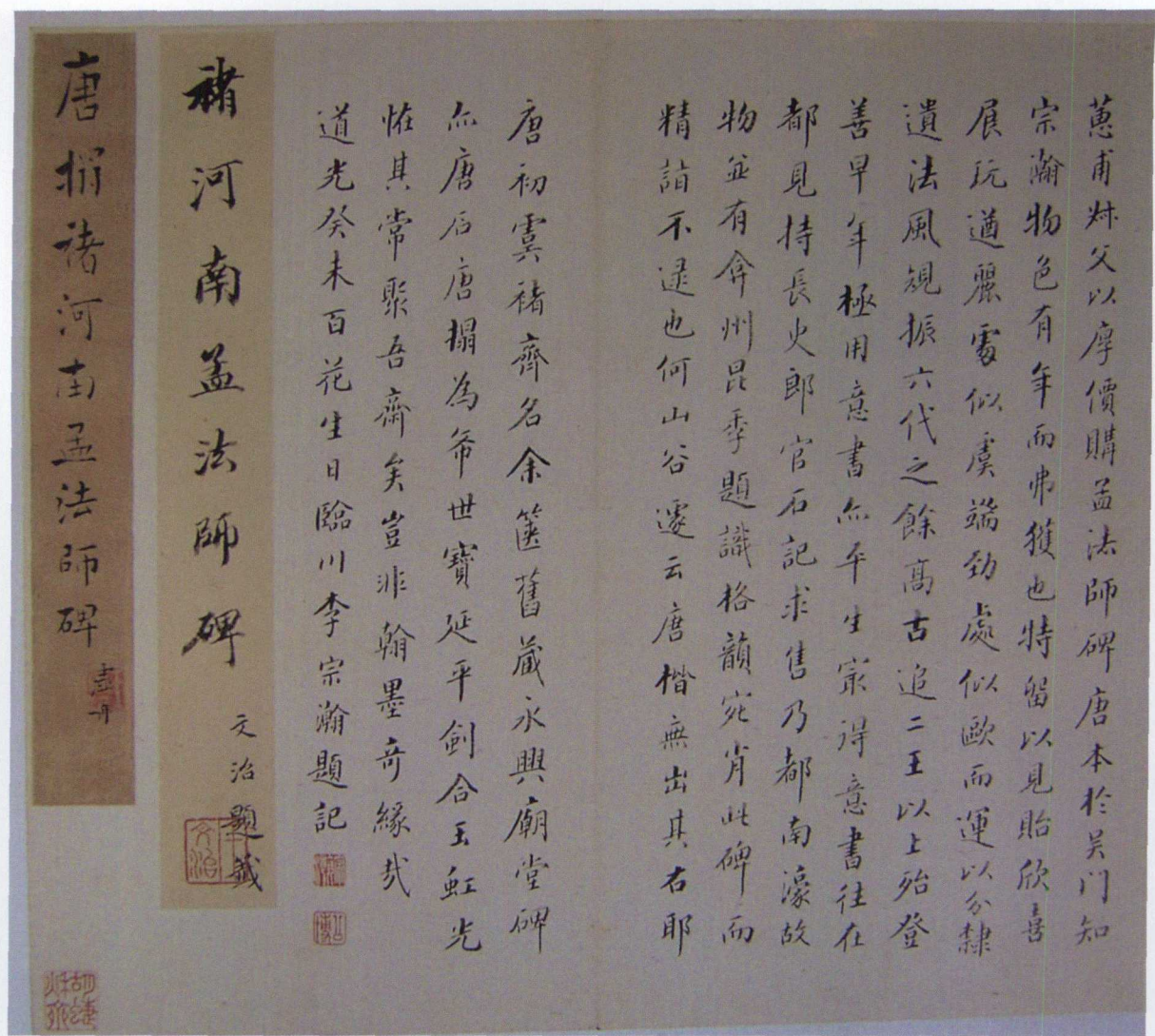
2006年3月,上海博物馆与日本东京国立博物馆、读卖新闻社合作举办“中日书法珍品展”,这件珍贵拓本与《石鼓文》先锋本、《泰山刻石》宋拓一百六十五字本、王羲之《丧乱帖》等海外遗珍一起,终于有机会回到祖国,展现于只在印刷品上目睹其丰采的国人面前。笔者也有幸参观展览,一饱眼福。当我站在陈列《孟法师碑》拓本的展柜前,心中有一种特殊的亲切感,因为在十多年前我作西安碑林史研究时,爬梳文献资料,考察北宋时期碑林藏石状况,曾推断该碑是最早入藏碑林的碑刻之一,只是后来不知所终。此番得见其惟一的存世拓本,自然感到亲切,如见故人。

最早记述碑林藏石情况的,是北宋元祐五年(1090)《京兆府府学新移石经记》碑。它述及元祐二年(1087)吕大忠将唐石经迁至“府学之北墉”后,《开成石经》“分东西次比而陈列焉,明皇注孝经及建学碑则立之于中央,颜、褚、欧阳、徐、柳之书,下迨偏旁字源之类,则分布于庭之左右”。⁽¹⁾这里罗列的书家,无疑是指唐代的颜真卿、褚遂良、欧阳询(或欧阳通)、徐浩、柳公权以及宋初的梦英,各位书家当时入藏碑林的作品,通过考证均可以推断出来,惟有褚遂良所书之碑,不知何指。因为西安碑林现藏惟一的一种褚书之碑《同州圣教序碑》,是1970年才由唐代同州的治所今陕西大荔县迁来的,此前碑林并无褚碑。

对于这个问题,前人作过解释,认为北宋时碑林中并无褚碑,是古人将《集王圣教序碑》误认作褚碑了⁽²⁾。这种解释很难说得通。宋人对褚遂良所书《雁塔圣教序碑》《同州圣教序碑》及怀仁《集王圣教序碑》是分得很清楚的,如赵明诚《金石录》在两种褚书《圣教序碑》条下,分别注

(1) 此碑现藏西安碑林博物馆。

(2) 陕西省博物馆编《西安碑林书法艺术》一书所附《西安碑林》,陕西人民美术出版社1983年。



李宗瀚题记及王文治、王澐题签

明“在京兆府慈恩塔中”和“同州重立”，而在《集王圣教序碑》条下则注曰“沙门怀仁集王书”，区别得清清楚楚。况且《京兆府府学新移石经记》的碑文作者黎持，当时就是京兆府学教授，是吕大忠迁移石经及唐宋诸碑的具体执行人，他怎么会连褚遂良的楷书和王羲之的行书都分不清呢？此说实难成立。

根据宋代金石著作的著录，褚遂良所书之碑当时在陕者有4种，即《雁塔圣教序碑》、《同州圣教序碑》、《房玄龄碑》和《孟法师碑》。《雁塔圣教序碑》唐代至今一直在慈恩寺，《同州圣教序碑》原在大荔县，《房玄龄碑》则始终在醴泉县昭陵，这三种碑肯定不会是当时在碑林的褚书之碑，只剩下《孟法师碑》有这种可能性。此碑全称“唐京师至德观主孟法师碑铭”，岑文本撰，刻于贞观十六年，是褚遂良较早的楷书作品。孟法

师是一位女道士，讳静素，江夏安陆（今湖北安陆县）人，笃信道教，终身未嫁。隋文帝时应召入京，居至德观。唐高祖、太宗复加隆礼，贞观十二年卒，年97岁。此碑最初应立于唐长安城兴道坊的至德观内。兴道坊位于朱雀门街以东从北第一坊，紧挨皇城，大致相当于今天西安城南门与朱雀门之间、城墙以南、围墙巷以北这一带，至德观则在该坊之西南隅。宋人欧阳修《集古录跋尾》⁽³⁾、赵明诚《金石录》⁽⁴⁾、郑樵《金石略》⁽⁵⁾以及《宝刻类编》⁽⁶⁾均著录此碑，后二者且云碑在京兆，可见北宋时此碑还在，但究竟在京兆何处？会不会也像诸多唐代书法名碑一样，也被宋人移入了京兆孔庙呢？就是说，碑林最初所藏之“褚碑”，会不会就是这块《孟法师碑》呢？

成书于北宋末年的《宣和书谱》为这一推论提供了证据。该书卷三介绍褚遂良的文字中提到

遂良喜作正书，其摩崖碑在西洛龙门，孟法师碑在长安国子监，圣教序在长安慈恩塔中，皆世所著闻者。⁽⁷⁾

《宣和书谱》本来不著录碑刻，但作者却在无意中向我们透露了北宋时期《孟法师碑》的下落。这里所说的“长安国子监”，是指北宋时期唐石经和诸多唐宋碑刻所在的京兆府孔庙。唐长安国子监原在郭城之务本坊（今西安城南门外），唐末昭宗东迁，长安城被毁，佑国军节度使、京兆尹韩建缩建长安城时，将国子监及其中的唐石经迁置于新城内原尚书省之西隅。迁至新址的国子监，五代时遂演变成京兆府孔庙。从北宋初开始，京兆城的官绅们陆续将散落于城郊各处的前代名碑向孔庙集中，将它们与唐石经一起加以保护。当时人出于念旧，仍将京兆府孔庙称作“国子监”。对于这一点，北宋大中祥符二年（1009）《永兴军修文宣王庙大门记》碑说得非常清楚：

是军古京邑也，斯庙古国学也。自浚郊建都，降□□府，百司之盛，空余坏垣，三辅之雄，宛若列郡。然而故地虽易，旧名尚存，是以民至于今或以监名呼之。⁽⁸⁾

这就是说，直到宋代，长安早已不是国都，可人们仍习惯把京兆孔庙称作国学或国子监。那么，《宣和书谱》称《孟法师碑》“在长安国子监”，毫无疑问是在当时的京兆孔庙，而《孟法师碑》，则正是《京兆府府学新移石经记》碑所说的当时已移置于碑林的褚书之碑。

解开了这个“褚碑”之谜，又添了新的疑惑：既然《孟法师碑》已经入藏碑林，怎么会又从碑

林中消失了呢？是什么人、在什么时候把它从碑林中移走？它又流落何处？专门著录长安及附近碑刻的骆天骧《类编长安志·石刻卷》没有著录它，它既不在京兆孔庙，也不在京兆城或附近任何地方，元代时它已消失得无影无踪。或者，它并未被移走，就毁坏在碑林之中，那么元代之前使碑林藏石遭受重大破坏的事件，只有金末的“正大辛卯迁徙”，即金正大八年（1231）蒙古军占领京兆之前，金朝军政当局对京兆城实施破坏。当时，唐石经及其他唐宋碑刻“正大辛卯迁徙，悉以摧仆”⁽⁹⁾，损坏折断者不在少数，入元之后曾有将唐石经“奉而起立”和“重立石经之次诸碑”之举⁽¹⁰⁾。然而，碑刻不同于其他物品，即便被损坏，也应有残石留下，何以《孟法师碑》竟未留下任何痕迹呢？的确不好解释，就把这个问题存疑待考吧，期望今后能有新的证据发现。

此碑自宋人著录后，就不见金石著作提及。直到明代晚期，其传世拓本才见于著录，被王世贞的一条跋语提到：

此《孟法师碑》乃中书侍郎岑文本文，谏议大夫褚遂良书也。首脱“唐京师至德观主”八字，尾脱年月衔名三十三字，词脱二十七字，当是割表后历世久远，睥池零落故耳。第的然唐刻唐拓本，波拂转折，无毫发遗憾，真墨池中至宝也。考褚公以贞观十六年书，时尚刻意信本，而微参以分隶法，最为端雅饶古意。余尝于黄熊所见而绝爱之，参差未成贺。今归曹进士绳武，相去里舍不百武，得朝夕寓目，一何幸也。⁽¹¹⁾

(3) 宋·欧阳修《集古录跋尾》卷五“唐孟法师碑”。见《石刻史料新编》第一辑第24册，台北新文丰出版公司1977年。

(4) 宋·赵明诚《金石录》卷三目录“第五百八十八唐孟法师碑”。见《石刻史料新编》第一辑第12册。

(5) 宋·郑樵《金石略》卷下褚遂良名下“至德观孟法师碑”。见《石刻史料新编》第一辑第24册。

(6) 《宝刻类编》卷一褚遂良名下“孟法师碑”。见《石刻史料新编》第一辑第24册。

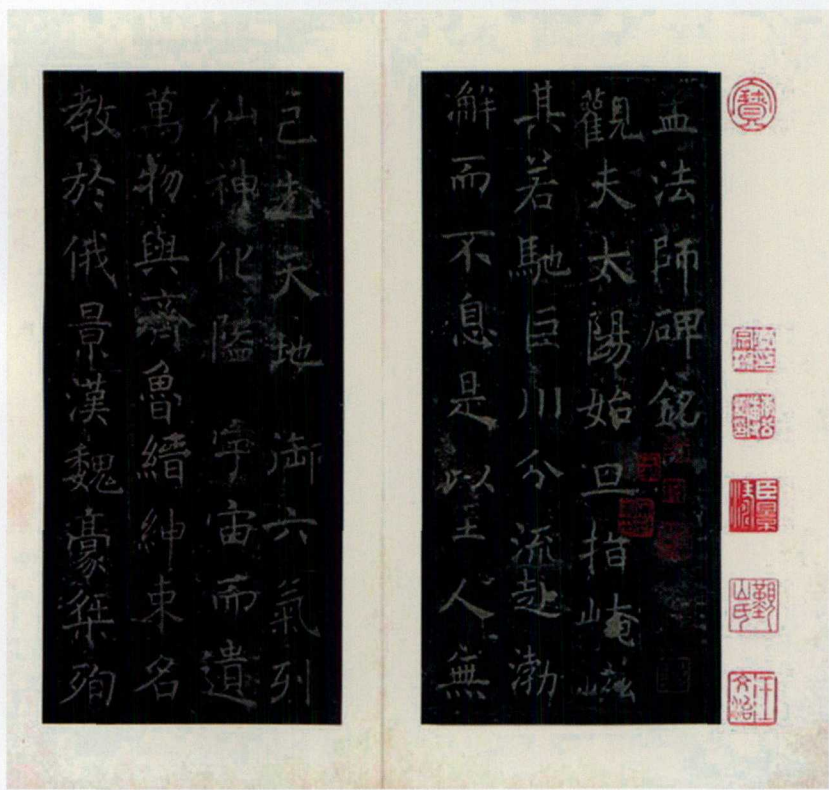
(7) 《宣和书谱》卷三褚遂良条。见上海古籍出版社影印文渊阁本《四库全书》第1284册。

(8) 此碑现藏西安碑林博物馆。

(9) 元·骆天骧《类编长安志·石刻卷》，黄永年点校，中华书局1990年。

(10) 元至元十四年（1277）《重立文庙诸碑记》碑，西安碑林博物馆现藏。

(11) 明·王世贞《弇州续稿》卷一六六“褚河南孟法师碑后”条，见上海古籍出版社影印文渊阁本《四库全书》第1284册。



《孟法师碑》唐拓孤本（首页）

王世贞曾经在黄熊处见到的《孟法师碑》拓本，应该就是后来为李宗瀚所得并流落日本的那一件，他认为是“唐刻唐拓”，“墨池中至宝”。看来，王世贞很想得到此拓，却未能谈妥价钱。后来拓本又归曹绳武，曹氏所居，好像是他的近邻，使他有“朝夕寓目”的机会。

入清后虽有金石家著录《孟法师碑》，但均为翻刻本，只有翁方纲《苏斋题跋》提到了这件唐拓真本。该书卷上之“苏斋选碑说”有“褚河南孟法师碑”条，注曰：“真本亦不可得矣，其翻本有近虞者，有近欧者，二本皆不真。真本现在吴门，为海内第一妙墨。”^{〔12〕}翁方纲与临川李氏相善，后来李氏正是由吴门购得此拓，应是翁氏提供的信息。该拓本附有李宗瀚一段跋文：

蕙甫叔父以厚价购《孟法师碑》唐本于

吴门，知宗瀚物色有年而弗获也，特留以见贻。欣喜展玩，道丽处似虞，端劲处似欧，而运以分隶遗法，风规振六代之余，高古追二王以上，殆登善早年极用意书，亦平生最得意书。往在都，见持长史郎官石记求售，乃都南濠故物，并有奔州昆季题识，格韵宛肖此碑而精诣不逮也。^{〔13〕}

李宗瀚（1769—1831），字公博，一字北漠，又字春湖，江西临川人。乾隆五十八年（1793）进士，道光间官至工部侍郎、浙江学政^{〔14〕}。他当时书名甚高，癖嗜金石文

字，好收藏。在他收集的金石拓本中，除了这件《孟法师碑》唐拓孤本外，还有隋《启法寺碑》拓本，虞世南《孔子庙堂碑》拓本，魏栖梧《善才寺碑》拓本，均称唐拓，均为孤本，且原碑均佚，合称“临川四宝”，其珍贵自不待言。后来，这件《孟法师碑》的唐拓孤本，以及“临川四宝”之其他三宝，均流落海外，归日本三井氏。2006年上海博物馆“中日书法珍品展”，除《启法寺碑》外，有幸展出其余三宝，亦可谓盛事。

迄今为止，学者凡论及《孟法师碑》，均依据《宣和书谱》，言其北宋时在“长安国子监”，而不知北宋时的“长安国子监”就是京兆府孔庙，其中藏有唐《开成石经》及诸多唐代名碑，今日西安碑林就是在此基础之上逐步发展起来的。既然《孟法师碑》北宋时在“长安国子监”，其曾为碑林藏石，当无疑义。■

〔12〕清·翁方纲《苏斋题跋》卷上。见《石刻史料新编》第三辑第38册，台北新文丰出版公司1986年。

〔13〕这段跋文是笔者据上海博物馆“中日书法珍品展”图录抄出。

〔14〕《清史稿》卷三五四有传。另见《续碑传集》卷九。

“界划”与“界画”

——元代夏永《滕王阁图页》

Drawing lines by using a rule
and rule painting: on Xia Yong's
painting Teng Wang Pavilion

撰文 / 金韵

混沌初开，万物竞生，星移斗转，岁月飞逝。自从这个世界上出现了人类，伴随着出现了一系列有关的物象，建筑就是其中之一。内蒙古赤峰市敖汉旗的兴隆洼遗址，是距今8000年的原始村落，有“中华第一村”的美誉，证明了中国建筑历史的悠久。浙江余姚河姆渡遗址，出土了距今7000年的木质榫卯构件，工艺技术已经达到了惊

人的水平。距今3000年的西周昭王时期的“令簋”上的足部构造，已经是斗拱结构了。这，既证明了中国木构架建筑已经比较成熟，也奠定了中国木构架建筑体系的发展基础。

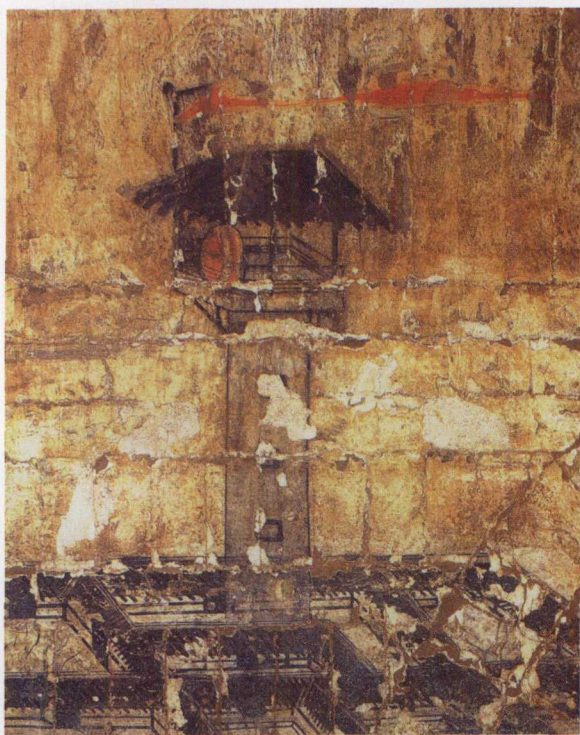
建筑，不仅是一种物象，是物的形式的结合，是生存环境的优化；而且还是一种文化，是人类智慧的体现，是思想境界的升华。流传至今的唐



销钉孔榫（河姆渡文化遗址出土）



令簋（法国吉梅博物馆藏品）



东汉建筑图（安平谢家庄东汉壁画墓）

代诗人杜牧所作的《阿房宫赋》，其名句“五步一楼，十步一阁。廊腰缦迴，檐牙高啄。各抱地势，钩心斗角。”既形容了秦代阿房宫宫殿建筑群体的参差布列，彼此掩映环抱，飞檐接连交错；也形容了中国古代建筑宫室楼阁的构件众多，造型繁复美观，结构错综精密。不仅写出了中国古代建筑的宏伟气势，而且反映了中国古代建筑的哲理

和内涵。

中国建筑特别强调与自然的协调和融洽，具有高雅的艺术品格和深蕴的精神内涵，总体风格反映了平和、含蓄的气质。建筑作为一种文化载体，与文人的世界观、认识观是一致的。以此作为绘画的对象，引入平面的绘画艺术，应该是理所当然的事，并且得到弘扬和传承。“界画”就是两者结合得最好的产物。

“界画”一词最早见于北宋郭若虚所撰的《图画见闻志》中，是从北宋李诫奉旨重修的《营造法式》中的“界划”演化而来。“界”指“界笔直尺”，是建筑绘图上一种专供引笔画线的工具；“界划”是指运用界笔直尺来划线条的技法。“界画”是套用建筑绘图中“界划”的意思，既指中国画技法之一，是指采用界笔直尺绘画直线；也指附属于山水画种的中国画画种之一，是指以宫室、楼台、屋宇等建筑物为主要题材的绘画。

宋代以前，因“界画”一词未见，故表现建筑的绘画直接以所画的对象为名称，如“台榭”、“宫室”、“楼台”或“屋木”等。元代以后，因流传既久，则把屋木、舟车等需用界尺来画的画统称为“界画”，“界画”一词遂转意成为一个画种



西魏建筑图（敦煌第285窟南壁）

的代称，直至明清时期。而“屋木”、“舟车”等名称则极少使用了。

历史上以建筑图像为题材的绘画，早在春秋末期的漆器上、战国时期的铜器上就已出现；两汉时期的墓室壁画上、画像砖石上也有大量建筑图像的出现；魏晋南北朝时期的佛寺壁画、石窟壁画上，也都保留了大量的佛寺、天宫和第宅的图像。



隋展子虔《游春图卷》局部（北京故宫博物院藏）

据画史记载，历史上绘画建筑图像的高手，隋唐时

期就已出现了，如历经北齐、北周和隋代三朝的展子虔以擅画楼台、宫阙知名；唐代“二阎”即阎立德、阎立本兄弟，既是建筑专家，又是绘画高手。“国初二阎，擅美匠，学杨（契丹）、展，精意宫观”。同时，唐代张彦远的《历代绘画记》已开始对传统绘画进行分科。五代北宋时，建筑画成为独立的画种。北宋郭若虚的《图画见闻志》把建筑绘画归入杂画门，或称“界画”或“屋木”。直至元代陶宗仪的《辍耕录》才将以宫室、楼台、亭阁等建筑为题材衬以山水、林泉为背景而用界笔直尺划线的绘画称为“界画楼台”，列于第十。至此，“界画”的画种地位正式被确立了，“界画”的内在涵义也得到了丰富。

“界画”与其他画种相比，有一个显著的特点，就是要求所画对象的细致性和绘画技法的准确性，“尺寸层叠，皆以准绳为则。殆犹修内司法式，分秒不得逾越”。虽然“界画”难工，却也曾受到崇尚文人画者的鄙视，但是站在今天的立场来看，“界画”能科学形象地记录下古代建筑、桥梁和舟车等交通工具，保留了被描绘对象的原形，它的意义已突破了绘画的范畴。而且，经过历史的验证，“界画”的地位，还是受到后人的公正对待和赞扬的，如《芥子园画传》提出：“画中之有楼阁，犹字中之有九成宫、麻姑仙坛之精楷

也……夫界画犹禅门之戒律也，……界画洵画家之玉律，学者之入门。”

从中国传统绘画的角度来讲，界画是伴随着山水画的发展而发展的，开始是作为山水画的组成部分而存在的，后来有一部分是单纯的楼宇建筑的绘画，再后来又和山水画结合起来。因此，原则上“界画”一词并不仅仅指画建筑，更不能包括不用界尺徒手画成的建筑。

上海博物馆所藏元代夏永所作墨笔绢本《滕王阁图页》则是中国画史上较为有名且颇具代表性的界画之一。

夏永字明远，钱塘（今浙江杭州）人。生卒年不详，大约活动在元至正年间。是元代画坛上一位十分出色的界画高手。因为是以卖画为生，故作品只流于民间，其影响范围也较小。其流传至今的作品，均为幅制小巧的册页形式，作品题材较单纯，仅限于宋或宋以前的著名楼台殿阁，注重表现建筑的真实面貌。笔墨风格精细，多是墨笔白描。夏永界画功力深厚，风格独特别致，艺术水平很高。绝大多数作品上都题录有与图画相应的诗词或文章，起到了突出主题、增强作品抒情效果的作用。既是夏永对界画发展的贡献，也是夏永怀旧心声的反映。

《滕王阁图页》所描绘的是与岳阳楼、黄鹤楼



元夏永《滕王阁图页》(上海博物馆藏)

并称为“江南三大名楼”之一的唐代洪州（今南昌）名胜“滕王阁”。滕王阁依山傍水而建，采用由南宋“马一角”、“夏半边”变化而来的构图方式，画面显得气势雄伟壮阔。阁台重重，层层叠进。观光游人，形态各异。远眺群山起伏，连绵千里不绝。碧空一片空白，其上精楷细书《滕王阁序》。全图界画，严谨细腻，比例得当，一丝不苟。虽然阁台结构繁杂，但是经过画家精心体验，固而描绘既准确又精到，代表了元代界画的创作水平。

据史籍记载，滕王李元婴是唐高祖李渊的幼子（即第22子）、唐太宗李世民之弟。唐太宗李世民登基后的贞观十三年（639）六月被封为“滕王”，实封千户。由于滕王李元婴在唐王朝中的地位颇为特殊，虽然多次被削户、谪迁，在许多地方都当过不大不小的官，但终因行为放纵，政声狼藉，劣绩昭著，而非议甚多，似乎与其亲王、皇弟、皇叔的身份不太相符。他的一生，遭际起伏，给后人留下了许多疑团。皇兄唐太宗驾崩后，侄

儿李治继位为唐高宗，在永徽四年（653）命滕王李元婴转任洪州（今江西南昌）都督。

滕王李元婴还是一位颇有才情的艺术家。不仅是善画蝴蝶的丹青高手，还是公认的“滕派蝶画”鼻祖；同时也是通音律、懂歌舞的音乐家。被谪降至洪州这一偏僻蛮荒之地后，滕王李元婴不甘寂寞，营建起了这座临江高峙、瑰伟绝特的滕王阁，其目的不过是“极亭榭歌舞之盛”，所谓歌舞兴阁，为供自己“游观宴集”。洪州官员以李元婴的封号而冠为阁名，故称“滕王阁”，体现了滕王李元婴的气派，也展

示了大唐盛世之风。

自从少年诗人王勃在上元二年（675）九九重阳日登阁，以生花妙笔即席作《滕王阁序》，留下了“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”的惊世绝句后，“阁以文传，文以阁名”，滕王阁一鸣而为天下知，垂名后世，就宛如一花催得百花开，一蝶引得万蝶来；也惹得文人雅士、墨客骚人、达官大儒慕名接踵而来，登临不绝，竞相吟咏，游目骋怀，发思古之幽情，抒爱国之雄心，形成了世代相继的传统，为这江南名楼增添了无限的光彩。

滕王阁是登高观赏的佳境，是歌舞升平的殿堂，是文人雅集的胜地。诗人王勃作序赋诗，古文大家韩愈为之记，开创了“诗文传阁”的先河。滕王阁之所以能屡废屡兴二十九次，历千载而盛誉不衰，全赖神童王勃的不足千字的序诗——“不遇子安徒有阁，千秋寂寞永无名”。《滕王阁图》页展示了大唐盛世之风，表露了文人雅士之趣，汇集了汉唐文化之盛，聚焦了建筑文化之精。■

清代湖南光绪小银币考

Small Qing-court silver coins issued in Hunan

撰文 / 钱屿

一、清代湖南光绪小银币的断代与铸地旧说

清代湖南光绪小银币存世现有无纪年二角（一钱四分四厘）、无纪年双梅花版一角（七分二厘）、无纪年梅花版一角、无纪年五分（三分六厘）、戊戌一角、己亥一角三等币值6种大版别。1939年环球邮币公司发行的蒋仲川著《中国金银镍币图说》96页，已载有湖南光绪银币一角、二角的种类及铸造年代：“湖南省银币，亦在光绪二十三（1897）、四年间开铸，该省亦无大规模之造币设备，仅铸有二角以下之辅币，兹分别举图以示。”图有五种：二百十四图，湖南省二角辅币；二百十五图，戊戌（1898）造一角辅币；二百十六图，己亥（1899）造一角辅币；二百十七图，双星一角辅币；二百十八图，单星一角辅币。施嘉干《中国近代铸币汇考》（1949年版）亦载5种图版，无铸造年代：“C21-13·二角辅币。C21-14·戊戌一角。C21-15·己亥一角。C21-16·辅币一角又一种，正面左右各二星。C21-17·辅币一角之又一种，正面左右各一星。”耿爱德著《中国币图说汇考》（1952年版）有关清代湖南省龙纹银币的章节载：“在二种一角银币上有纪年，即光绪二十三年和二十四年，而其他二种一角实物和一种二角银币是未纪年的。前者肯定已在一家机器局中生产，而后提到的银币极可能由大概在1902年新安装的造币机器所生产。”书中版别分

为：图160，1898年，戊戌湖南龙纹银币一角；图161，1899年，己亥湖南龙纹银币一角；图162，1902年，未纪年湖南龙纹银币二角；图163，约1902年，未纪年湖南龙纹银币单星一角；图163a，未纪年湖南龙纹银币双星一角；图163b，未纪年湖南龙纹银币双星一角（双花饰位置不同）；图163y，未纪年湖南龙纹银币双星一角。锲质。图164，约1902年，未纪年湖南龙纹银币五分。

戊戌湖南龙纹银币一角铸于1898年、己亥湖南龙纹银币一角铸于1899年似无异议。分歧在于海外学者对无纪年二角、一角和五分的铸造年代和铸造地点存在异议。耿爱德著《中国币图说汇考》称系约1902年所铸，即约光绪二十八年。《中国币图说汇考》有段记载补充了作者耿爱德将未纪年湖南龙纹银币二角、一角断代为1902年的理由：“位于长沙的湖南省造币厂开设于1901年，其生产铜元。因为铜元的产量，不仅就数量而言，而且为了低劣的成色，它变得声名狼藉。”

斯威尼《伯明翰造币厂铸币史》：“赖特断定伯明翰造币厂肯定还曾生产过湖南二角、一角和五分，只是伯明翰造币厂的收藏品中未见。”斯威尼以R·N·J·赖特的论文为依据，认为此3等币值的湖南小银币为1897—1899年喜敦公司所铸。为此，我们将扼要地重温赖氏论文的相关片段。赖特认为：“1897—1899年，喜敦公司为湖南

和陕西省仿造了湖北的图案,在辅币上较少有变化。”“长沙(湖南省)1897年底左右开设,可能有获自喜敦公司的机器。喜敦公司提供了可被归类为无纪年系列的五分、一角和二角银币的钢模(耿爱德《中国币图说汇考》图162-164),在1898年还提供了一元和五角银币。存在三种无纪年一角;能够从同一个祖模把它们生产出来,上有在工作模上用力击出的附加星饰。纪年为1898年和1899年的一角银币使用当地雕刻的面模。造币厂被提到为有两年的运营生涯,可以被推测在1899年6月停铸。”⁽¹⁾ 赖特还认为:“尽管缺乏确认有关已保留的样币或互相印证的参考资料,但似乎仍有理由包括伯明翰造币股份有限公司生产过未纪年的湖南二角、一角和五分等辅币。”⁽²⁾

笔者对以上观点是持部分否定态度的。以下将就无纪年二角、一角的铸造年代及其铸造地进行相关的考证。

二、清代湖南小银币铸造背景

清代主要并行流通银两、制钱两种货币。清代光绪年间湖南小银币的铸行与阜南官钱局、宝南局及湖南省城的货币流通存在着密不可分的关系。

清代湖南省城旧设宝南局,以省内郴、桂二州所产铜铅及采买的滇铜为原料,鼓铸制钱。除搭放兵饷外,随时发出制钱兑换银两,用以平抑市价。道光十八年(1838),因银贵钱贱,官兵不愿搭放制钱,湖南奏明停铸。后屡奉户部行文催促,均因郴、桂二州产铜渐少,库款支绌,势难购买、运输滇铜,况且银价日增,以钱兑银,成本不敷,因此未能复铸。“咸丰间军兴以后,制钱日少,私钱因之日多。市贾奸胥,出则勒杂私毛,入则多方挑剔,小民辗转受困,因以票钱为便,渐推渐广。”⁽³⁾ 光绪前期,制钱短缺,市面大半掺用

小钱,并依赖小钱周转,造成物价腾贵,商界百姓窘困。奸商滥发钱票,无本营利,曾经一年中倒闭卷逃多达30余起,屡见自杀破产等,危害无穷。“兼以乡间钱票,铺户、居民相率杂出,彼此拨兑,往往经年周转,讫不能获一钱。贫民急需衣食,不得已减成折算,常有减作八折、七折,而人犹不肯受者。纳税完粮,更无论矣。”⁽⁴⁾ 光绪十九年(1893),湘绅徐棻等禀请开办,因亏折过巨未遂。光绪二十一年(1895),陈宝箴上任湖南巡抚伊始,即遇湖南赈灾的困境。湖南在当年夏季遭受旱灾,秋冬再遭雨雪冰冻,灾情严重。此时湖南已近60年停止铸造制钱,故制钱严重缺乏。“各属被旱歉收,谷价既昂,又多由出境运买,小民抱布负薪,所得掺和小钱,势难易粟,谋食计穷,变故因之迭出,殆岌岌有不可终日之势。”⁽⁵⁾ 陈宝箴目睹流通货币紧缩,与属下及当地士绅力图补救。初由湖北银元局附铸大、小银元数万枚,冀图弥补制钱不足,而因多种原因难于普及,遂决定鼓铸制钱。

光绪二十二年(1896)二月二十三日,陈宝箴会同湖广总督张之洞上折清廷,奏请重开宝南局,减重铸行制钱。提出利用原宝南局房屋稍加修葺,暂设熔炉10座。宝南局中旧存滇低铜8万余斤、郴桂正耗铜9800余斤、铅100万余斤,约可供3个月之用。铸成的钱,免其搭放兵饷,只发给铺商兑换,即可作为买铜成本,循环购办。铸币经费业经设法筹措,均不动用公款。援照前闽浙总督杨昌浚奏准每文八分五厘成案,核实办理,约计尚无亏折。另拟仿采用土人法,选择身家殷实、廉正而精于会计的绅士,主持宝南局事务及人事,仅委派两名为人勤朴的候补正、佐轮番监督,杜绝炉工弊混。该局铸钱每文重八分八厘为标准,“据呈钱样,虽较旧制钱差小,而体质坚好,

(1) 赖特《1888-1949年中国省铸龙洋银币》,英国皇家钱币学会《钱币学新闻》1976年。

(2) 赖特《伯明翰造币厂和中国清朝造币》,美国钱币学会《钱币学通报》1974年。

(3) 汪叔子、张求会编《陈宝箴集》,第1219页,中华书局2005年版。

(4) 同上。

(5) 同上,第115页。

轮廓分明，其适用毫无疑义。”⁽⁶⁾四月十八日接回原折，奉硃批：“著照所请，户部知道。钦此。”⁽⁷⁾

陈宝箴“遴选身家殷实廉正而久孚乡望绅士在籍江西候补道朱昌琳一手总办，以专责成，所有宝南局鼓铸制钱一事，亦即令该绅来局经理，”⁽⁸⁾其奉旨后转行布政司，并檄委朱昌琳遵即开办。因修理房屋、设备及夏季停炉，八月初七日始行开卯鼓铸，开办之初，每日只铸钱一百七十八串，九月以后，始照旧章每日四卯，计钱二百四十余串。“商民行使，与向用制钱无少区别，均颇称便。”⁽⁹⁾

湖北银元局附铸大、小银元数万枚来湘后，难于普及流通，除因未能多筹本银外，更主要是发行时遇到钱商阻挠。陈宝箴在《湖南省城开设阜南官钱局片》中指出：“臣于上年冬由鄂附铸银圆来湘，冀可稍弥其缺，而钱商利用钱票，终非所愿。臣于该各钱店甫领银圆一万两之次日，阴使人持银及钱向换鄂铸银圆，遍历十余家，均称无有，并辄昌言于市：‘银圆无人行用，下次决不能领’等语。奸商抑勒把持，利权操之自下，次自各省向来通病，又不特湖南为然。”⁽¹⁰⁾当时陈宝箴与各司道、省城绅士前国子监祭酒王先谦等人往回多次协商，一致认为欲除弊端，非开设官钱店不可。王先谦曾上书陈宝箴，称其为该局行用钱票事宜，“集三五精于会计、明于事理之人，详加考核”，提出必须设立公估局及官钱店的理由：“钱店所以遵允行使，委因官民俱愿。又闻有官钱店之设，不敢显违。然银钱流通，于出票有碍，伊等不肯轻易失此无本之利。将于行使时，遇小银钱诱为，避免不能辨认真伪，多方阻抑，暗

中把持。”设立官钱店的另一个理由是：“承示五种钱式，每大小分量，定值多寡，数目诚为简便。但据称，如此立法，以银圆大者值钱一千，就现在市价而论，钱店每元可赢钱八、九十文，暗中坐获厚利，自无不愿。倘银价迭长，没大圆之银可抵钱一千有奇，则射利奸商动辄毁圆为锭，以取余羨，必致银圆难以流行畅旺，于民间生计仍少利益。是行使银圆宜与银价随时消长，方免此弊。然随时消长，若全授其权于钱店，势必受其掬勒，上下皆为所盘剥”。并另上条陈，推荐原四川涪州知州杨巩管理公估局：“该绅家道殷实，人亦明干，自愿邀集公正富绅数人，设立公估一局，妥为经理，以期大众信从，无虞阻滞。”⁽¹¹⁾

陈宝箴并未任用杨巩，而选择深受信任的朱昌琳来负责阜南钱号官局。“即如官钱局，本以利民，而欲通商民之情，必以殷实正绅为众所信服者为之，方有实际。在籍江西补用道朱昌琳，宅心仁厚，而制行端严，不苟随流俗，济人利物，每岁费逾巨万，而于地方公事，绝不干涉，几无人不称颂之者。”⁽¹²⁾正月，陈宝箴“径造其庐，语以钱法敝坏，赈银艰于易银，民困逾甚，议设官钱局兼开炉鼓铸制钱，以资补救，欲以该绅朱昌琳及其子恩绂，分任其事。该绅以既办公事，即应事事秉公，苟不能尽如人意，必致怨谤丛积，辞不敢承。比告以‘君子之道，惟在克己问心，人不知而不愠，斯为君子；若问心无歉，而尚存计较毁誉之见，即遇事不无瞻顾，终身不出乡愿窠臼，’悬譬再三，该绅谅臣款诚，始感激从事。”⁽¹³⁾

二月十六日，在省城红牌楼开设阜南钱号官局，经费以善后、厘金等局现存待用各款项权衡

(6) 汪叔子、张求会编《陈宝箴集》，第125页。

(7) 同上，第293页。

(8) 同上，第127页。

(9) 同上，第293页。

(10) 同上，第127页。

(11) 同上，第1222页。

(12) 同上，第594页。

(13) 同上，第594页。

轻重缓急，统筹安排，“筹银四万两，作为官本，腾挪周转，藉以流通银圆、行使官票，冀得维持钱法、利益商民，并提所获息银津贴长沙、善化二县承办科场经费均经前抚臣陈宝箴先后奏明在案。”⁽¹⁴⁾之后，将《阜南官钱局章程》十二条抄报户部请核，并发朱昌琳遵办，并于三月十二日颁发《阜南官钱局条规告示》。

十一月初十，陈宝箴颁布《行用阜南钱票告示》，由阜南官钱局发行五百文及壹千文钱票，“其出票数目，即视存本之盈绌，权市面之低昂，以定额数之多寡，俾无拥挤欠缺之虞，藉以调剂银钱价值，不使有畸轻畸重之患。”⁽¹⁵⁾“依《千字文》编立字号，每票一串，每字编至一千串为止。票式系定造纸张，内含字号，票面精刻花纹刷印，加盖藩司（即布政司）印信，另加该局暗号图记，使匪徒不能伪造。如票文磨灭，准令持旧易新，不取分文，亦不许稍有留难掊勒。”⁽¹⁶⁾准许“完纳丁漕厘税，议以现钱四成，搭用官票六成”，“凡属钱粮厘金并典质衣物各项贸易，概行收用。应补底者，照数补底，应交银者，按银价核算准折，俱仍照各处官商向行章规。此票即与实钱无异，不许另有‘补水’等项名目。除通飭各府州县关卡、厘局一体遵行，不准藉词不收及稍有留难需索”，“自后无论城乡市镇，有持阜南钱局印票完纳丁漕厘税，以及典当行户各项交易买卖，概准使用。查定例：‘伪造印信诓骗钱财，首斩从绞。’倘有奸徒伪造印票，一经发觉，即照‘伪造印信’例从严治罪，决不宽贷。”⁽¹⁷⁾

三、无纪年二角、一角的铸造年代及其铸地

光绪二十一年（1895），“十二月间户部议复御史陈其璋奏请鼓铸银元折内，行令沿江沿海各

省自行设局仿办，派员专理俾得次第程功，自应查照部咨实力举办。”⁽¹⁸⁾当时陈宝箴称极拟遵照办理，但铸造银币机器资本颇巨，既筹措资金困难，又担心流通不广，以后缺乏银料，导致停工而浪费公款，故未立即开铸。适两广总督谭钟麟协济湖南赈灾，时因湘省缺少制钱，赈给碎银，极为不便，因此与陈宝箴及承办赈灾的各绅士商量，广东省的赈捐款搭解五分、一角小银钱六十万枚，以资周转。小银钱发交湖南外县赈局后，百姓称它们为“毫子”，比银元更受欢迎。后竟有缺乏制钱的州县，到省城长沙兑换小银钱，以便民间零用。

湖南巡抚陈宝箴见此，认为广东小银钱毕竟来自外省，不如就近自铸。于是筹设铸洋圆局，拟试铸五角至一角小银币。在光绪二十三年（1897）六月二十一日之前，其《湖南试铸小银钱片》（稿一、稿二）中已制定详细计划，“设厂试铸，自一角至五角小银钱，发交市肆行使，以辅制钱之不足”。设备、人员由广东钱局提供，“适广东有存局小银钱机器一具，因函商谭钟麟，由湘购补完备，酌雇华匠数名运解前来。”负责人则“复查有在籍绅士分省补用道朱（恩绂），才识闳通，综核精密，操履介然不苟，于西法制造等事素尝究心，拟即委令。”“核计铸造各费，尚属无多。”“只期商民信用，不求余利，一切用费，力从撙节。并不开支薪水，不须筹动公款，惟求工费出入足以相抵，有当于利用便民之义而已。”计划如逐渐增大流通，再议添购机器，奏明仿照湖北、广东的成法执行。⁽¹⁹⁾陈宝箴同时咨文两广总督谭钟麟，请求代制中元（即五角）银币钢模，以便湘局鼓铸。谭即飭令广东钱局坐办委员熊太守、薛明府代湖南制作。光绪二十三年八月二十五日左右业

(14) 汪叔子、张求会编《陈宝箴集》，第421页。

(15) 同上，第662页。

(16) 同上，第662页。

(17) 同上，第1219页。

(18) 中国人民银行总行参事室金融史料组：《中国近代货币史资料：第一辑清政府统治时期（1840—1911）》第690页，中华书局1964年版。

(19) 汪叔子、张求会编《陈宝箴集》，第508页。



图 1



图 2



图 3



图 4

已制成，缴呈总督署，派员解送湖南应用。⁽²⁰⁾

但在六月二十一日陈向清廷上折奏请时，筹铸的币值已改为半角、一角和二角小银币。⁽²¹⁾“拟即委令设厂，试铸半角、一角、二角小银钱，发交市肆行使，以辅制钱之不足。”⁽²²⁾其中原因，不外乎与当地的流通货币惯例有密切关系。

应在光绪二十三年八月左右，设在省城长沙西长街的铸洋圆局，在朱恩绂（朱昌琳之子）的主持下，开始铸造小银币。其最初铸行无纪年二角、一角。根据存世的无纪年湖南省光绪小银币，其币值、形制及版别大致如下：

无纪年二角的形制为正面中央满汉文“光绪元宝”，珠圈外上有“湖南省造”，下有“库平一钱四分四厘”。背面中央蟠龙，上有英文“HU-NAN PROVINCE”，下有“1 MACE AND 4.4 CANDAREENS”，左右分列梅花星。直径28.5毫米，重5.2克（图1）。

无纪年一角的版别有梅花版、双梅花版两种。梅花版形制为正面中央满汉文“光绪元宝”珠圈外上有“湖南省造”，下有“库平七分二厘”，左右分列梅花星。背面中央蟠龙，上有英文“HU-NAN

PROVINCE”，下有“7.2 CANDAREENS”，左右分列梅花星。直径18.5毫米，重2.6克（图2）。

双梅花版形制为正面中央满汉文“光绪元宝”，珠圈外上有“湖南省造”，下有“库平七分二厘”，左右分列双梅花星。背面中央蟠龙，上有英文“HU-NAN PROVINCE”，下有“7.2 CANDAREENS”，左右分列梅花星。直径18.5毫米，重2.8克（图3）。耿爱德旧藏图163b，特征为双梅花饰在不同位置。图163y的双梅花版梯质一角，则疑伪。

约在同一时期，广东钱局试铸过无纪年五分样币。其曾系耿爱德臣旧藏，为孤品，现存台湾鸿禧美术馆。其形制为正面中央满汉文“光绪元宝”，珠圈外上有“湖南省造”，下有“库平三分六厘”，左右分列梅花星。背面中央蟠龙，上有英文“HU-NAN PROVINCE”，下有“3.6 CANDAREENS”，左右分列梅花星。直径16毫米，重1.4克（图4，另耿著称1.3克）。

铸洋圆局与阜南钱号官局存在着密切关系，后者的章程中涉及的规定有：每日银钱行情，官店悬牌示价；银圆禁止开凿，由公估过图章行用；

(20) 《集成报》第十五册，光绪二十三年八月二十五日出版，原载《循环报》。

(21) 中国人民银行总行参事室金融史料组：《中国近代货币史料：第一辑清政府统治时期（1840—1911）》第824页。

(22) 汪叔子、张求会编《陈宝箴集》，第509页。



图 5

银圆禁止倾销，犯者照私毁官钱例惩办等。该局总理朱昌琳通过其子朱恩绂负责铸造铸洋圆局的小银钱，直接统筹小银钱发行，并将其与阜南官钱局钱票确定官方牌价的关系。范当世撰《故湖南巡抚义宁陈公墓志铭》亦称陈宝箴“又设官钱局、铸钱局、铸洋圆局，以朱公昌琳领之。”⁽²³⁾

光绪二十四年(1898)，湖南铸洋圆局续铸了戊戌一角，其形制为正面中央满汉文“光绪元宝”，珠圈外上有“湖南省造”，下有“库平七分二厘”，左右分列干支纪年“戊戌”和梅花星。背面中央蟠龙，上有英文“HU-NAN PROVINCE”，下有“7.2 CANDAREENS”，左右分列梅花星。直径18.5毫米，重2.5克(图5)。

九月二十一日凌晨，慈禧太后囚禁光绪皇帝，发布再次临朝“训政”诏书，史称“戊戌政变”。戊戌政变后，十月六日上谕：“湖南巡抚陈宝箴，以封疆大吏滥保匪人，实属有负委任，著即行革职”。⁽²⁴⁾十月三十日，陈因当年密保杨锐、刘光第等革职而交卸湘抚官职，俞廉三接任湖南巡抚。

光绪二十五年(1899)，湖南铸洋圆局续铸了己亥一角，其形制为正面中央满汉文“光绪元宝”，珠圈外上有“湖南省己亥造”，下有“库平七分二厘”，左右分列梅花星。背面中央蟠龙，上有英文“HU-NAN PROVINCE”，下有“7.2 CANDAREENS”，左右分列梅花星。直径18.5毫米，重2.6克(图6)。

光绪二十五年四月二十四日(1899年6月3日)，军机处奉上谕廷寄《除鄂、粤二局外他省一



图 6

律停铸银元》。当日，湖南巡抚俞廉三会同湖广总督张之洞附片具陈《请停办阜南官局钱号片》：时朱昌琳以年力衰迈，诚请辞卸官钱号事务。俞廉三批行司局查议，旋据司局复称：“会绅稽查银钱数目，体察市面情形，详请停止”。“臣(俞廉三)查阜南开设之初，本以流通银圆、行使官票，现在银圆渐次通用，已无待于推行，而官票不能行使，久已停止印造。该钱号开设三年，获利甚微，仅供号中支用，以之津贴科场经费，亦属不敷。近来各局款项倍形竭蹶，更无存留待用之银接济官本，自应及时停止，以免亏折而节糜费。当飭将该钱号即日收歇，并将官本银两按款收回，新铸银圆即令殷实钱店分领行用，长、善二县科场经费仍照向章办理。”硃批：“知道了。”⁽²⁵⁾于是，湖南铸洋圆局停铸，以后湖南所需银元都向湖北银元局搭铸。⁽²⁶⁾

有关湖南铸洋圆局设备规模，可参考光绪二十八年六月湖南巡抚俞廉三具奏的内容。该奏谈到光绪二十三年陈宝箴曾设局铸银元，拟用原机改铸铜元。⁽²⁷⁾再从湖南铜元局被关闭时所拥有的机器设备，可粗略地估计当年银元局的生产设备及其规模。陈璧奏折中提到：光绪二十八年湖南省在省城内赁屋开局试铸铜币，借旧铸造局(即旧局)房屋分设一局，安置机炉。“查旧局厂屋原系租赁民房”，“旧局机器系借用银元局机炉，添新补旧，计购辗片机六架、春饼机二架、光边机二架、印花机二十七架，连一切零星机件，共购置原价规银四万六千九百四十七两，洋例银五万六千一百两。”⁽²⁸⁾

(23) 汪叔子、张求会编《陈宝箴集》，第2001页。

(24) 同上，第861页。

(25) 同上，第421页。

(26) 钱屿《金银货币的鉴定》第271页，上海远东出版社1993年版。

(27) 中国人民银行总行参事室金融史料组《中国近代货币史资料：第一辑清政府统治时期(1840—1911)》第881页。

(28) 同上。

关于倪瓒《渔庄秋霁图》的八卦

Misleading Views on Ni Zan's work A Fishing Village on an Autumn Clear Day

撰文 / 柳向春

按照《汉语大词典》的解释，“八卦本是反映古代人们对现实世界的认识，具有朴素的辩证法因素，自被用为卜筮的符号，逐渐带上神秘的色彩”。正是因为如此，现在大家都把那些尤其是和娱乐界有关的不能证实其真伪的花边新闻也叫做八卦，一般来说，都有些负面色彩。其实，我们做的一些研究，从某种意义上讲，也算八卦吧。《渔庄秋霁图》的流传问题，就是如此。

关于倪瓒的生平，作为“元四家”之一，相关研究已经充栋累牛，自然没什么可以补充的，其大略莫如《图汇宝鉴》卷七中所说最为简要：“倪瓒，字符镇，号雲林。生常州，无锡人。画林木平远，竹石殊无市朝尘埃气。晚年率略酬应，似出二手。”无非是说他的画作以景物为上，且晚年作品疏略不经而已。当然，这个说法也不一定可靠，比如董其昌就说他：“此图当是其中年所作，以书法最工。晚年字不称画矣。”（《书画题跋记》卷六《倪元镇松坡平远图》条）反倒是以为雲林晚年的画作更近一层。

《渔庄秋霁图》，现藏上海博物馆，在已出版的很多图录中，都曾收录，应该算是云林的传世代表作之一了。这幅画是元至正十五年乙未雲林55岁时所作，正是其创作盛年，出手自非庸懦可比。许多著名的书画解题著作都曾经有过著录，关于这一点，前辈学者容庚先生《倪瓒画之著录

及其伪作》（《岭南学报》，第八卷第二期）中搜罗较为周全，兹以情劣，就直接转引如下（见容作第60-61页）：

《渔庄秋霁图轴》，《六研斋》三：二：三：一作《小景》，《味水轩》一：十四，《鉴影》二十：七，《梦园》七：十一，《名笔》五。

这是说，此画曾经被明代李日华《六研斋笔记三记》卷二、李日华《味水轩日记》卷一、清代李佐贤《书画鉴影》卷二十、方浚颐《梦园书画录》卷七、民国墨缘堂刊《名笔集胜》卷五等著作的相关部分所著录。

纸本墨笔，高三尺一寸六分，广一尺六寸三分。

这说的是它的基本形态，用的计量单位是乾隆工部尺，用现在通用的度量单位应该是高96.1厘米，宽46.9厘米，稍有差异，但这也是正常的现象，不能据此而产生什么特别的疑虑。

江城风雨歇，笔砚晚生凉。囊楮未埋没，悲歌何慨慷。秋山翠冉冉，湖水玉汪汪。珍重张高士，闲披对石床。此图余乙未岁戏写于王云浦渔庄，忽十八年矣，不意子宜友契藏而不忍弃捐。感怀畴昔，因成五言。壬子七月廿日，瓒。

这是雲林在画作上18年之后的自题。这段自题文字很关键，是我们这段八卦中的重要线索。

倪元镇画《渔庄秋霁图》，玄宰题。

这是引首。

“万历辛丑三月，获观于天马山之双松僧舍。七十七翁宋旭。”“石田云：云林戏墨，江东之家以有无为清俗。孙克弘。”“倪迂早年书胜于画，晚年书法颓然自放，不类欧、柳。而画学特深诣，一变董、巨，自立门庭，真所谓逸品在神妙之上者。此《渔庄秋霁图》，尤其晚年合作者也。仲醇宝之，亦气韵相似耳。董其昌己亥秋七月廿七日，泊舟徐门书。”

这是观款、题跋。现在上海博物馆所藏的这幅画，在各种图录上都只能看到画作本身。只有在展厅之中，才能够比较方便地看到它的庐山真貌。

李日华《六研斋》云：“王云浦有渔庄，倪云林写《渔庄秋色》赠之。下层作五树参差，疏密相映，极有态。一亭在其隗。上层平峦远渚，望而知其为铜官、离墨间也。”李佐贤云：“墨笔写意。下半石坡重迭，六树丛生。上段遥峰沙磧。题在中右。”方浚颐云：“平峦作枯树五株，远山两层。”《名笔集胜》云：“此帧虽疏淡简贵，而意境深远，使人百读不厌。且纸色洁白，近代所见迂翁画鲜有过此者。”

这是各家著录。

容氏最后总结道：

“案《六研斋》、《味水轩》皆无各家题跋。《六研斋》云‘一亭在其隗。’今所见本无之，岂李氏误记，抑别一本耶？李日华、方浚颐云五树，李佐贤云六树，盖一树歧出，实五树也。”

李日华的著录委实有点离奇，因为该画上的确没有亭台的痕迹，可见，他所见究竟是不是这本，应该是有疑问的。所以容希白也有“岂李氏误记，抑别一本耶”的说法。不过，正如容氏此文《序言》中所说：“彼（倪瓒）以‘懒’自称，则其作画必不富。而江东之人以有无为雅俗，则伪者必多。且疏树茅亭，作伪亦易。故整理画家

著录之品，请自倪始。”（第31页）云林的伪作是很多的，故而，李日华所见究竟是不是现在传世的这本真迹，其实很难说。

清代王士禛《居易录》卷八说：“查嗣琛德尹以云林画索题：顷登崧少，道辘轳，谒登封宫詹学士逸庵耿先生，于其斋中见此幅，叹美不容口。学士言，此故同年友顾见山所贻，吾无所需此。撤以相赠云。上方有倪自题诗云：‘江城风雨歇，笔砚晚生凉。囊楮未埋没，悲歌何慨慷。秋山翠冉冉，湖水玉汪汪。珍重张高士，闲披对石床。此（图）余乙未岁戏写于王云浦渔庄，忽十八年矣，不意子宜友契藏而不忍弃捐。感怀畴昔，因成五言。壬子七月廿日，瓚。’ 樵李项氏物也。朱竹垞题云：‘房山泼墨太模糊，那似倪迂意匠殊。一片湖光几株树，分明秋色小长芦。’ 吴天章题云：‘经营惨淡意如何，渺渺秋山远远波。岂但秣华谢桃李，空林黄叶亦无多。’ 予亦题二绝句云：‘平生不作王门客，莫把倪迂配米颠。最忆推篷写松石，菰芦秋雨燕龙涎。’ ‘曾上神嵩眺雒阳，碧伊清洛迥苍苍。怪来舒卷烟云满，得自卢鸿旧草堂。’ ”

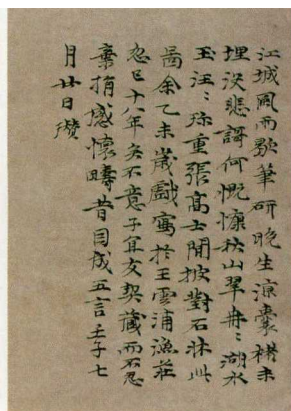
以上这段文字写得乱七八糟，还是用他《居易录》卷四里面的另一段记录来说明一下：“德尹言，在洛阳往游嵩少，过登封，谒宫詹耿逸庵先生介。逸庵清修绝俗，以德化其乡，前后知县事者数辈观感而化，皆为廉吏，如张某、王又旦是也。”就是说，查嗣琛去看望耿介，发现他有这么一幅云林的作品，欣赏之余，赞不绝口。耿介于是就割爱让送了。

关于耿介这个人，汤斌在《孝经易知序》中说：“吾友登封耿逸庵先生，家居讲学，复著《易知》一卷，其言简而尽明，显而精切，与忠节所著互相发明，诚后学入德之津梁也。”可见这个人的品性。《池北偶谈》卷十中有他的小传，可以参阅。反正，总的意思是说这幅画是耿介给了查嗣琛，而耿介是从顾见山那里来的。据《四库总目提要》“堪斋诗存八卷”条：“（顾）大申字震雉，一字见山，华亭人。顺治壬辰进士，官至工部郎中。大申初与同郡王广心、周茂源、宋征舆诸人

唱和，后又与施闰章相酬答。所作有《鹤巢集》，有《燕京倡和》及《泗亭》诸集。后自删。”也就是说，这幅画的流传大概是由项子京……→顾大申→耿介→查嗣琛。

再说渔洋所引云林这段话，跟画作上稍有不同，括号里的“图”字，就是根据原画补上的。所引朱彝尊这首诗则见于《曝书亭集》卷十四，叫做《题倪高士画》。所引吴雯的题诗，则可见于《渔洋诗话》卷中和《渔洋诗抄》卷七、《古夫于亭杂录》卷四。不过，这一来，问题就有点复杂了。吴雯的题诗，《渔洋诗抄》卷七中叫做《题云林秋山图为查德尹》；《渔洋诗话》卷中叫做《题云林秋山图》；但在《古夫于亭杂录》卷四中却又说到：“吴天章雯，天才超轶，人不易及。尝为余题倪云林画云……”首先，他说元镇这幅画叫《秋山图》，显然跟现在传世的名字不同。其次，吴雯这首诗到底是为谁题的呢？还有问题，这位王尚书说，除了倪题，还有某某等一堆，可现在画中却只有倪题，这是怎么回事呢？难道都被截去了？但是，思白等人的题跋，阮亭却又只字未提。

现在流传下来的这幅《渔庄秋霁图》，有清末的方浚颐和近代庞元济的鉴藏印，一般的说法是曾经王禹生、陈继儒、方浚颐、庞元济等递藏，也就是说，大家都认为此画就是云林的原作，曾经董其昌所鉴定题首的，现在思白手迹虽然不存，但是这幅画作应该是真品。玄宰对于此画，在其《画禅室随笔》卷三里面，确实说过：“七夕，王太守禹生招饮于其家园，园即文恪所投老唐子畏、郝元敬诸公为之点缀者。是日，出其先世所藏名画，有赵千里《后赤壁赋》一轴、赵文敏《落花游鱼图》和《溪山仙馆图》，又老米《云山》、倪云林《渔庄秋霁》、梅道人《渔家乐》手卷。李成、云林卷皆希代宝也。”根据容希白的记载，他是亲眼目睹过此画的，但他并没有提到未曾目睹董、孙等手书，那么说来，引首和题跋被截去，



应该是很晚的事情了。

既然现在上海博物馆所藏云林这幅画是真品，那李竹懒和王渔洋所见的，大概就有些可疑了。虽然没有证据说这两个人所见到的一定是赝品，但至少不是传世这幅，应该是无可置疑的。另外从情理上来说，虽然同一题材的作品可以创作多幅，但是作者在多年之后再做同样的题跋，发出相同的慨叹，这就有些让人费解了。容希白曾经说过：“以常理测之，跋语之同者伪，而诗同跋异者不必皆伪。然在倪画，诗同者画亦伪。”（“一二二·筠石乔柯图”条，第145页）因此，李、王二人所目验甚或是旧藏的这幅云林作品，十之八九是伪作。

关于李竹懒，希白先生曾经说他：“李氏著录同诗者三轴，不辨真伪，则其于鉴别亦未精审也。”（“一一七·秋林山色轴”条，第140-141页）应该是有些道理的。

对于诗歌，渔洋是提倡“神韵说”的，他认为神韵是诗的最高境界，是心与物融，物与心化的再造。其实，这也是画中最高境界。倪云林在《答张藻仲书》（《清閼阁全集》卷十）中说过：“仆之所谓画者，不过逸笔。草草不求形似，聊以自娱耳。”他的画作可以从无中见色泽，枯中见妩媚，设色之淡，非但达于忽，达于远，达于略，甚至达于无。正如李日华所说的：“笔踪可数意不了，墨彩欲无情转浓，此妙入禅谁领略？惠崇江上写烟峰。”（见李著《竹懒续画剩·题画册卅六帧》之十八）黄崇惺也说他“云林画笔枯而腴”（见于黄著《草心楼读画集·倪云林画》）。指的都是倪画的这一特色。这些论调，其实和渔洋的所谓神韵，非常接近。正因为如此，清代《花镜》一书中就曾提到“吴下盆景多仿倪云林山树画意”，讲求的，也就是这种神思飞越的场景。因此，渔洋对于云林称赏不止，也就毫不足奇了，所以在他的著作中对云林多有论及。

如《渔洋诗话》卷中：“余家旧藏倪云林画二轴，其一题云：‘潇潇风雨麦秋寒，把笔临摹强自宽。赖有俞君相慰藉，松肪笋脯劝加餐。’其一云：

‘高士江阴许士雍，淀山湖里泊烟篷。秋来莼菜鲈鱼好，亦欲东乘万里风。’”《居易录》卷三十一：“先从兄士鹄太液藏倪云林画小幅极潇洒，上有自题诗云：‘潇潇风雨麦秋寒，把笔临摹强自宽。赖有（阙）君相慰藉，松肪笋脯劝加餐。’予少时极爱之，康熙甲辰，在扬州题程孟阳画和之矣。适观卞中丞永誉《书画考》有王叔明自题《乔松绝壑图》绝句，一字不异。第三句缺处是‘俞’字，题下又注云：‘一本作至正十三年二月晦日，倪瓚写。’题诗与此同味。此诗风致，断是云林作，然叔明何以剿袭不易一字？殊不可解也。”《香祖笔记》卷一：“辛巳冬杪，得倪云林《乔柯竹石》小幅，澹逸绝尘，题字尤古劲，真迹也。诗云：‘隐士江阴许士雍，钿山湖里泊烟篷。秋来鲈鲙莼羹美，亦欲东乘万里风。’后署‘甲辰八月，倪瓚。’云林故居在厚山，地名厚阳。”《香祖笔记》卷十二：“倪云林小画一轴，上题字云：‘三月四日，解后德方郎官、九成掾使于荆溪之上，相从及旬而别’。因九成征予画并赋诗‘剡掾学阮掾，宛然西晋风。百年聊复尔，三语将无同。载酒来溪上，看山入剡中。孤帆逐云树，烟雨满春空。净因庵主瓚。’沈石田摹大痴山水自题云……右二幅皆于济南朱氏枫香阁观。”不过，渔洋居士虽然位高名盛，但他的鉴赏力到底怎么样？很值得怀疑。甚至就连他自己引以为豪的“神韵”一说（《池北偶谈》卷十八“神韵”条标举道：“〈此说〉予向论诗首为学人拈出，不知先见于此。”），也为后世的钱钟书所抨击为：“渔洋天赋不厚，才力颇薄，乃遁而言神韵妙语，以自掩饰。一吞半吐，撮摩虚空，往往并未悟入，已作点头微笑，闭目猛省，出口无从，会心不远之态。”（《谈艺录》第94页，中华书局1984年）可谓不堪。

再说阮亭所记录的这些云林画作，其实一共就是三幅，《渔洋诗话》卷中所说的第一幅，也就是《居易录》卷三十一中所记录的那幅；所说的第二幅，也就是《香祖笔记》卷一中所说的倪云林《乔柯竹石》小幅；第三幅就是《香祖笔记》卷十二中所记的那幅。

第一幅，希白先生的大著中似乎是把它当作真迹著录的（第152页），当然，这也不见得就是阮亨当年看到的那幅了。但无论如何，大概希白先生以为云林是曾经有过这个作品的，叫做《筠石乔柯图》。他的案语里面，仅仅指出这首诗是被收在元稹的《清闷阁集》卷八中，题作“筠石乔松”。不过这幅画也是有些问题的。明张丑《真迹目录》卷一“倪云林筠石乔柯”条正文除了引到上述倪诗之外，又有云林跋文：“四月十七日风雨中，叔经茂异携酒榼相饷于晚节轩中，因为写《筠石乔柯》并题绝句。云林子璚。”之后又附录有袁英手题诗：“新试罗裳怯薄寒，客怀全赖酒杯宽。独怜晚节轩中竹，翠色娟娟若可餐。袁英。”张氏自注云：“真迹。”而明汪珂玉《珊瑚网》卷三十五中，在王蒙“乔松绝壑图”条中也引到了这首诗，并说：“与倪画所题诗相同。”清初卞永誉《式古堂书画汇考》卷五十一有“黄鹤山人乔松绝壑图并题”条，也是把这首诗算在王蒙名下的。不过，题下又自注说：“一本作‘至正十三年二月晦日，倪璚写题诗。’与此同。”正文则除了引到此诗之外，又有：“甲寅四月廿三日风雨中，达侯茂异相访于晚节轩中，因为写《乔松绝壑图》并赋题，黄鹤山樵王蒙。”王、倪两人交往很密切，也有一些合作的画作传世，但是就这么一首短短的七绝而言，似乎不太可能也没有必要合作，所以这首诗只可能是其中一人所作。

《式古堂书画汇考》卷五十有“倪迂《筠石乔柯图》并题”条，其中所录云林的题诗与这首显然不同：“橘窗春雨夜，剪烛坐萧条。石上苔文湿，阶前蕙草消。池塘幽梦远，乡国美人遥。古树荒筠翳，题诗不自聊。璚老迂。”而上述云林跋中提到的叔经这个人，倒是在《式古堂书画汇考》卷五十“云林生清溪亭子图并题”条中也有记录：“数里清溪带远堤，夕阳芳草乱莺啼。欲将亭子教捶碎，多少离愁到此迷。辛亥四月，东海云林生写并绝句，题赠叔经茂异。时孝廉陈君同集。”从这些片段的线索来看，渔洋所录的这首诗，大概是后人以黄鹤山人诗而假托为迂翁的。诗都是假

的，那画就更不用说了。

第二幅《渔洋诗话》卷中所录云林的诗作，有几个字有误，应该据《香祖笔记》卷一中改过。但是《香祖笔记》说这幅画的名字叫做：《乔柯竹石》，似乎又有问题了，或许是渔洋一时糊涂把名字给记错了吧？这首诗收在元稹的《清闷阁集》卷八，题作：“从善道契过笠泽以士雍高士此纸求写竹枝画已并赋”，可见这幅画完全就是竹图，所以晚清陆心源《穰梨馆过眼续录》卷三著录时就称之为“墨竹图”。这幅画按照阮亨自己所说，应该是他自己购藏的，但是竟然连名字都写错，可见也是率尔下笔的。至于这幅画作的真赝，希白先生没有下过结论，将其收入“别录”中，大概也在疑似之间吧？

第三幅根据跋文，应该就是清吴荣光《辛丑销夏记》卷四著录的《鹤林图轴》。这幅画容希白先生大作之中将它收入“伪作”部分，详情可参阅容作第187—188页。但这幅东西的疑点还在于渔洋所录诗及跋文，与《清闷阁集》卷三所录完全相同，而《辛丑销夏记》中所录诗则是卷四中的《咏鹤》诗。因此，《鹤林图轴》是伪作无疑，但所谓渔洋所见的这幅到底如何？现在还不能肯定。

裴景福《壮陶阁书画录》卷七“山郭幽居轴”条)曾经感叹过：“市估作伪，惟纸本元人画极多。元人皴染由浅而深，由于而湿，易于描摹遮掩。青绿赭绛，施之佳楮，最易溷人。而倪、黄二家，几于十无一真。余收倪画，必先细审题款，字真则画无伪矣。倪字沉着劲拔，起落转折，别具一法，后人万难模拟。其作画用笔，悉与字同，可望而知之。”他倒是自视甚高，觉得自己眼力超人，应该是百无罅漏。但事实上，甚至连壮陶阁中宝藏的云林绘画，在希白先生看来，有些也是大有问题的，可见倪画真伪的难辨。

说了这么些，其实意思很简单，就是说这位王老先生的鉴赏力实在是很成问题的，他所记录下来的这些所谓云林真迹，靠不住的居多。所以，他所津津乐道的、说起来前言不搭后语的那幅倪迂《秋山图》，大概也是赝品，让他空欢喜一场！■

丝路遗珍

——从甘肃省博物馆《丝绸之路文明》展精品看古代东西方文化的交流

Cultural exchanges between the East and the West: the exhibition Civilization alongside the Silk Road in Gansu Provincial Museum

撰文 / 于萍

甘肃，这块古老而又神奇的土地，勤劳、勇敢、智慧的远古先民，早在距今8000年前就在此劳动、生息、繁衍，创造了丰富多彩的文化。甘肃，作为古代中国通向西方的重要枢纽，又是黄河文明与印度、西亚、欧洲、阿拉伯文明交汇的门户。古丝绸之路东起长安后，由不同路线汇集至河西走廊，再过四郡（武威、张掖、酒泉、敦煌），通两关（玉门关、阳关），经西域到达中亚、西亚，直至欧洲与非洲。因此，甘肃的河西走廊这一狭长通道，是丝绸之路必经之咽喉，此处遗存的大量珍贵文物，乃丝绸之路一连串不朽印迹的缩影。

甘肃省博物馆《丝绸之路文明》展，是2006年12月新馆落成后的一个特色陈列，共展出甘肃出土的丝路文物精品800余件，有陶器、青铜器、金银器、玉器、木器、瓷器、丝织品等，既有早

年出土的国宝级文物，如铜奔马、青铜马车队等，也有近年来的考古新发现，为人们全面了解甘肃地区古代文明提供了重要的实物资料。

下面就《丝绸之路文明》陈列的文物精品举例简述。

环纹货贝 新石器时代马家窑文化马厂类型，距今约4300年，兰州市土谷台出土。原始社会后期，随着生活技能的提高，人们的生活必须品逐渐丰富，相互间的交往也日益频繁，有了对美的追求。先民们将自然界中的蚌类、贝壳、象牙、兽骨等物品经过加工后制作成各种装饰品，佩戴在身上来美化和装饰自己。最初以物易物交换的方式已不能满足人们不同的需求，于是各种贝类在装饰品的基础上，因其珍贵轻便，充当了先民们在商品流通时的中介物，使人们进行远距离的商品交换成为可能。

这些环纹货贝，其背部光滑，中央隆起，腹部较圆润平坦，中间有凹槽，狭长的凹口两侧有小而粗壮的唇齿牙。经鉴定，是产于我国台湾、海南岛、西沙群岛一带的贝类。甘肃深居祖国西北内陆，史前的人们能拥有并使用这些来自遥远海域的物品，表明在距今4000多年前，甘肃与我国东南沿海地区已经有了间接或直接的互通交流。

白玉璧（图1） 齐家文化，距今约4000多年，甘肃武威皇娘娘台出土。外径8.8厘米，孔径2.4—2.7厘米，厚0.9厘米。此玉璧素面无纹，周边有沁蚀。材质光洁、青白透亮。玉璧表面切割厚薄不均，玉璧中心孔径大小不一，为管钻法琢成，能明显看出早期制玉工艺的状况，反映了其原始与古朴的风貌。

甘肃齐家文化遗存中，出土了大量的玉器，其中部分精品的原料是来自古代西域昆仑山一带的于阗（今和田）。新石器时代晚期，甘肃作为丝绸之路贸易交往的重要通道，西域诸国将众多物品（包括玉石），由此运往中原及以东、以南地区。古文献《山海经》中记载：“昆仑之墟产玉石”；还记载周穆王西巡会见西王母时到达过昆仑山南麓（玉石产地）采购了大量玉石，载回三大车，万余块。因此，丝绸之路中的一段，又被称之为“玉石之路”。

瓦垄纹绿玉琮（图2） 齐家文化，距今约4000多年，甘肃静宁县治平乡后柳河村出土。高14.7厘米，宽8.2厘米，孔径6.9厘米。玉质醇厚滋润，色泽淡雅悦目，属和田玉。器型内圆外方，中心圆管突出于两头，外部横雕十三道瓦垄纹，四角琢磨成圆弧形，中间留有四条凹槽。此器雕琢严谨，打磨精到，是齐家文化大量出土玉器中最完美的一件，代表了齐家文化玉器制作的最高水平。

玉含蝉（图3） 汉，甘肃武威市磨咀子出土。长6.4厘米，宽3.1厘米，厚0.8厘米。蝉头略呈弧形，嘴为齿状凹凸，两侧刻夸张的椭圆眼睛，平腹，略显凸起的背部阴线刻画蝉翼，脉络清晰可见；两翼合拢，翼尾形成尖状的分叉。此器玉



质晶莹，润白剔透，制作精巧，琢刻细腻，形状逼真。

安息铅币（图4） 西汉，甘肃灵台县康家沟窖藏遗址出土。共有274枚，直径5.5厘米。铅币呈灰色，质地坚硬，呈圆涡状，分正面与背面。正面沿边缘列有一圈凸起的铭文，背面为凹凸翻



图4

卷的涡形纹饰。周围铭文最初认为是古印度文或古波斯文，后经中外专家进一步考释，认定属于西汉晚期安息国（位于中亚一带）文字。这些铅币的出土，说明早在汉代以前，甘肃作为丝绸之路东西交通的要道，就已是驼铃声声，商旅阵阵。当时，西亚、中亚与西域诸国各民族人民用本国盛产的物品千里迢迢沿丝绸之路来到中国内地，进行贸易交往，换取大量丝织物及其他物品。铅币，就是这段历史的见证。

织锦针黹盒（图5） 汉，1959年甘肃武威磨咀子22号墓出土。长33厘米，宽20厘米，高17厘米。盒呈长方形，内胎用芦苇编就，外部用



图5

精美的丝织物装裱。盒的四周采用赭白两色平纹经锦缝成宽边，中心缀饰绢地刺绣。所用绢、锦极为薄平，锦饰博古纹，锁绣卷云纹，均十分精细，色彩丰富，工艺娴熟。

中国古代的丝绸织品，因其工艺精湛、制作技术高超、纹饰图案绚丽多彩而享誉世界，深受各国人民的喜爱。公元前4—5世纪，希腊人就已经称中国为“赛里斯”，使我国享有“丝国”的美誉。在西方许多国家，中国的丝绸成为上层贵族用来炫耀身份的物品，古罗马上流社会中用同样重量的黄金才能换取丝绸。中国的丝织物通过丝绸之路，源源不断地运销西方，对世界文明作出了重要贡献。

套色印花绢盒（图6） 汉，1972年甘肃武威磨咀子48号墓出土。长41.5厘米，高11厘米。盒呈长方形，用芦苇编成，外裱套色印花绢。该



图6

绢底为绛色，图案为翻滚变幻的卷云纹，线条流畅，纹路相同，系采用三种镂空单花纹版印成。先印绿色花纹，再印卷涡状的白色小花，最后再印白色的大云纹，色彩雅致，纹饰绚丽。因花纹带有明显的笔触，专家推测，纹饰可能是用毛笔在印版上刷成。

缣染经袱（图7） 唐，敦煌藏经洞出土。长48厘米。此经袱采用夹缣法染制，即用木制花版夹住织物进行印染，此技术出现于盛唐。《唐语林》载：“玄宗柳婕妤有才学……婕妤妹适赵氏，性巧慧，因使工镂板为杂花，象之而为夹缣。”像这种有多种色彩花卉的纹饰，则可能采用了凹纹版和镂空版结合的方法印制，充分说明当时的丝染技术已相当高超。



图 7

刺绣花边（图8） 汉，1959年甘肃武威磨咀子22号墓出土。此物出土时置于织锦刺绣针黹盒内。花边设计精美，呈锯齿状，采用锁绣针法，全部施绣。绣制者在每一平方厘米的三角形内，两两相对，分别用红、白和红、黄两色绣出一只只栩栩如生的水鸟，富有情趣。边框用绿、白、红、黄等色绣成，极具装饰效果，不愧为汉代刺绣精品。

甘肃博物馆收藏的丝绸文物反映了中外丝绸文化交融的轨迹：先是中国内地生产的丝绸通过丝绸之路传到西方，引起震撼；继而，随着丝绸之路的全面开通，西方的各种纹样和织造技术又传到中国，与中国丝织业交融，丰富了丝织品的纹饰，促进了生产技术的提高。

铜奔马（图9） 东汉晚期，1969年甘肃武威雷台出土。长45厘米，高34.5厘米。系青铜铸造，三足腾空，右后足踏一飞燕，昂首嘶鸣，奔

腾疾驰。此器造型奇特，制作精巧，奔马以雄健的体魄、精美的艺术造型、科学的力学平衡原理，成为无与伦比的古代艺术珍品。

此马集甘肃河西走廊马、蒙古马、西域大宛马（也称汗血马）等良马的优点于一身。汉魏时期，河西走廊是全国最大的牧苑。西汉武帝酷爱良马，公元101年，贰师将军李广利伐西域大宛国，得到传说中的“汗血宝马”——大宛马。该马体魄强悍，是当时世界上最优良的马匹。自西汉得大宛马后，改良了马的品种，“凉州之畜为天下饶”。铜奔马就是这段历史的再现。

铜奔马不仅在距今1800多年前，以它超凡脱俗的雄姿在东西方文化交流的历史上奔腾，而



图 9

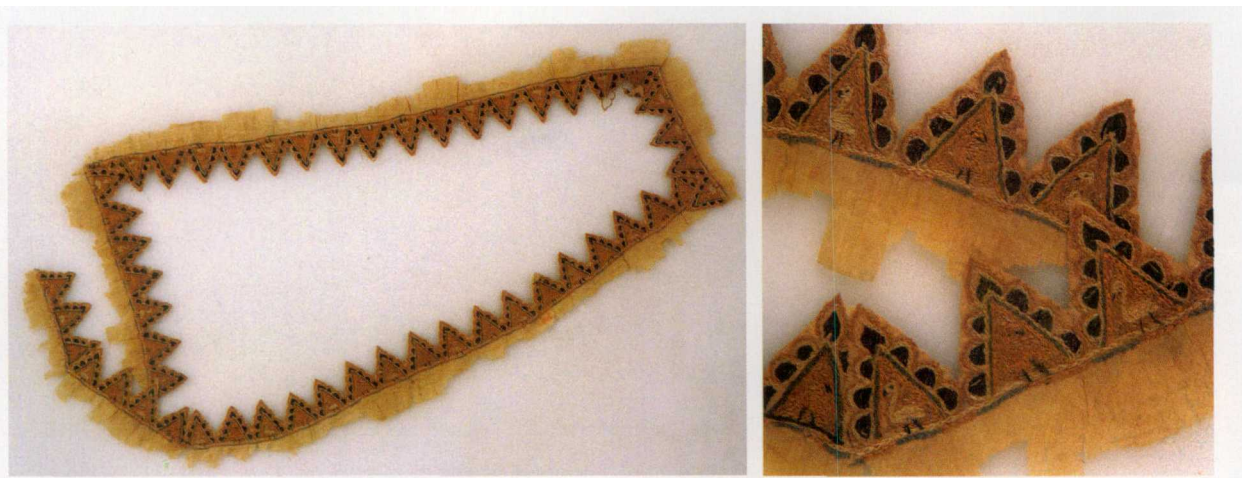


图 8



图 10



图 11

且，自1969年出土以来，就亮相首都北京与中外宾客见面，举世闻名。1983年，铜奔马被选作中国的旅游标志，享誉全球。

高善穆石造像塔（图10） 北凉承玄元年（428），甘肃酒泉市石佛湾子出土。高44.6厘米，底径15.2厘米。塔发现于丝绸之路河西走廊的重镇酒泉城南，历史上这里曾是笃信佛教的小王国西凉国的首都，由印度经西域东传内地的佛教首先在这里传播。这件高善穆石造像塔，为黑色玄武岩石雕，呈圆锥形，由塔顶、塔身、基座组成。最上面是七层相轮的圆形复钵宝顶，采用印度佛塔式样。中段的塔身开凿八个拱形龕，七个龕内各高浮雕佛像一尊，另一龕雕交脚弥勒；其下刻一周发愿文“高善穆为父母新恩立此释迦文尼得道塔……”下层基座阴刻供养人菩萨。此塔较为特别的是在基座的八面，还分别刻有“八卦”图像，这是最早出现八卦的实物例证之一。它开创了中国特有的八面佛塔的先河，展示了佛教自最

初传入中国后，就与本土生土长的道教互为交融，使丝绸之路东西方文化传播与交流真实、具体、形象地留存于文物之上，是不可多得的历史资料。

三彩凤首壶（图11） 唐，甘肃甘谷县出土。高31厘米。器分头、颈、腹、底座几部分。凤鸟头顶作器口，嘴衔宝珠，圆眼似乎在眈眈巡视；凤冠作把手，壶身饱满，雕有立体的植物团花纹；足部饰彩色莲瓣纹，并通体施黄绿蓝三彩釉。整个器物色彩鲜艳、造型优美、形象逼真，奇特的造型纹饰显然受波斯萨珊王朝与阿拉伯地区器形的影响。这种将唐代先进的三彩工艺和中国典型的凤鸟形象与西亚阿拉伯地区器型相结合的制作方法，是唐代文化与西亚文化交融的突出表现。这是一件反映中西文化交流融合的典型器物。

东罗马鎏金银盘（图12） 唐，甘肃靖远县北滩黄河古渡口出土。直径31厘米，高4.4厘米，重3180克。卷唇、圈足，盘面通体鎏金，惜已大

部分脱落。银盘内分三层雕刻不同的纹饰：外圈饰相互勾连的葡萄卷草纹，枝蔓中间有各种小鸟、动物栖息；中间一圈雕古希腊神话中奥林匹斯山十二神像，在每尊神像的左侧各有一个代表性动物；银盘中央高浮雕古希腊神话中的酒神——狄俄尼索斯，肩扛两端饰有花蕾的“权杖”斜倚在雄狮上，作为银盘的主题纹饰。盘底刻铭文“490 金币”。

这是东罗马银盘在中国丝绸之路上的重要发现，出土地点是连接河西与河东地区的通道。在这里，中外宾客商旅往来频繁，络绎不绝。银盘应是西来商客或使者往返黄河古渡口时留下的遗物。此器属东罗马早期。至于用途，有三种可能：或为友好交往的赠品；或为交流买卖的商品；也可能是某种宗教祭祀的供品。

甘肃丝绸之路沿线考古发掘的文物和历史资料表明，丝绸之路是一条具有世界意义的通道，它联结了人类历史上最早的文明古国，促进了国与国之间、民族与民族之间的物质和文化交流，

从政治、经济、文化等各方面影响和推动了世界上很大一部分人口密集地区社会历史的发展。它以友谊文明、发展沟通、交流开拓为标志，对整个人类历史的进步与现代文明社会的形成都具有划时代的伟大意义，丝绸之路的伟大历史作用和对人类的巨大贡献将永久载入史册。■



图 12



东南曙光星落出

先民遗泽宝光显

——金山区博物馆馆藏陶器选介

Selected pottery collection from the Jinshan District Museum

撰文 / 奚吉平 孙维昌

上海金山区博物馆近年来为筹建新馆，进一步充实提高馆藏文物数量和质量，通过多种渠道进行调查研究，向社会各界开展文物征集工作，取得可喜成绩。兹就新征集的新石器时代崧泽文化和良渚文化部分文物珍品，作一简介，以饗读者。

一、崧泽文化时期

崧泽文化，是我国长江下游的新石器时代文化。它是以1961年发现和发掘上海市青浦区（区）的崧泽遗址而被全国考古界命名，主要分布在环太湖流域。这类文化，源于马家浜文化，至后被良渚文化所继承。碳14测定，其年代为距今5900—5200年。

1. 塔形陶壶 高21.5厘米（图1）。泥质灰陶。器形较为特殊别致，顶柱为细长的圆柱形，柱顶呈蒜头状，侈口折沿与下部连通。扁鼓腹，肩部一侧有一上翘的椭圆形大口，口沿上下各有一小圆孔，肩腹交接处饰一周凸棱、凸棱间饰折线

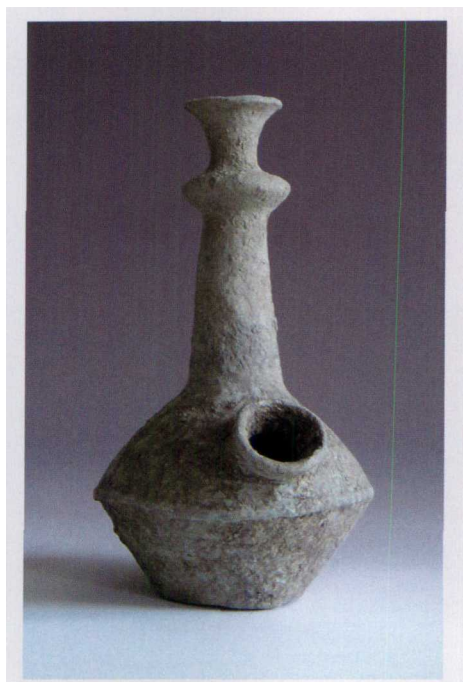


图1

纹，平底。从该器的特殊造型分析，应是一件专为祭祀供奉用器。

2. 浅盘形陶豆 高13.4厘米，口径15.7厘米，底径14厘米（图2）。陶豆是新石器时代最常见的盛食器之一，器形富于变化。这件泥质黑衣陶豆，敞口折沿，豆盘浅坦，粗高把，下端外撇呈喇叭形，把上部饰圆形与弧边三角形组合的镂孔纹一周，下部饰多道瓦棱纹。造型优美，装饰别致，乌黑铮亮的陶衣，使该器成为崧泽文化陶

豆中的佼佼者。其年代属崧泽文化晚期。

这件陶豆乌黑发亮的陶衣，显金属般光泽，是由于在陶器坯胎晾干后，增加了一道打磨的工序，并在烧制陶器的最后阶段，在闷窑缺氧充满黑烟中形成的渗透效果。这种工艺后来盛行于良渚文化陶器，成为良渚黑陶的特色。

3. 宽把陶簋 高9.1厘米，口径14.8厘米，底径11.4厘米（图3）。簋为崧泽文化时期的盛食器。泥质黑衣陶，敞口直沿，圆弧腹，簋把为两段式，中间呈束腰状，上段饰有两周圆形与弧边三角形组合的镂孔纹，下段圈足外撇。

4. 细高把陶豆 高18.5厘米，口径17厘米，底径17厘米（图4）。泥质灰陶。敛口折肩，斜浅腹，高圈足，豆把分成两节，上节呈圆柱形，饰两周圆形镂孔纹，下节呈喇叭口形，饰三周圆形镂孔纹，圈足外撇。造型简洁，装饰朴实美观。

5. 盆形陶豆 高9.1厘米，口径14.9厘米，底径11.5厘米（图5）。泥质灰陶。敞口，口沿呈子母口，应带盖，器呈浅盆形，下附宽把，呈假腹状，把上部饰对应弧边三角形和圆形组合的镂孔纹，下端圈足外撇。器型厚重。

6. 盘形陶豆 高11.2厘米，口径15厘米，底径11厘米（图6）。泥质灰陶。器呈浅盘形，敞口微敛，折肩折腹，附凸棱，圆底，粗高把，圈足外撇。豆把上饰两周弧边三角形和圆形组合的镂孔纹。

7. 盘形带盖陶豆 连盖高17.7厘米，口径18.5厘米，底径14.2厘米（图7）。泥质黑衣灰陶。敞口直沿，浅盘形，下附喇叭形宽把，圈足外撇。宽把上饰四个圆形镂孔纹。盖附笠形圈足捉手。

8. 盆形陶豆 高8.7厘米，口径17.1厘米，底径12厘米（图8）。泥质灰陶。器表上黑衣，大部分脱落。器呈盆形，敞口卷沿，斜弧腹，下附圆筒形宽把，圈足稍外撇。宽把上饰多周凸棱纹。

9. 盘形陶豆 高11厘米，口径20.3厘米，底径14.1厘米（图9）。泥质灰陶。敞口直沿，浅盘形，粗矮把，把底足外撇。粗把上饰两周凹弦纹，并有刻划阴线纹和圆形、弧边三角形组合纹，



图 2



图 3



图 4



图 5



图 6



图 7



图 8



图 9



图 10



图 11

制作规整，装饰美观。

10. 盆形陶豆 高9.1厘米，口径19.6厘米，底径12.1厘米（图10）。泥质灰陶。敞口平沿，斜腹，呈盆形。宽豆把上饰三周凸弦纹，并有斜方形和长方形镂孔纹，圈足外撇。

11. 陶盆 高5.7厘米，口径16.6厘米，底径9.3厘米（图11）。泥质黑灰陶。敞口宽沿，浅坦腹，平底削成圈足。器腹饰两周凹弦纹和连续缠索纹。

12. 带把陶豆 高9.1厘米，口径16.4厘米，底径11.3厘米（图12）。泥质灰陶。敞口直沿、斜腹、圆底，矮圈足外撇。肩部部位分饰两弧边三角形、圆形和弧叶纹，圈足上饰两圆孔纹。器腹一侧附一提把。

13. 陶杯 高12.8厘米，口径5.5厘米（图13）。泥质灰陶。器呈直筒形，中间微鼓，平底。器腹下部刻划两周凹弦纹，器形粗犷朴实。

14. 陶壶 高14.2厘米，口径7.3厘米，底径7厘米（图14）。泥质灰陶。敛口，圆鼓腹，下收成平底，附圈足。圈足边沿刻划成花瓣状。器肩和下腹部位各饰三周凹弦纹，圈足上部饰两弧

边三角形和圆形组合纹。

15. 陶罐 高10.8厘米，口径8.5厘米，底径8厘米（图15）。泥质灰陶。敛口直沿、矮颈，扁圆腹，平底附圈足，折腹处有一周凸棱作饰，形制规整简朴。

16. 陶壶 高14.6厘米，口径5.9厘米，底径13.6厘米（图16）。泥质灰陶。小口高颈，口沿微卷，颈斜直，扁圆腹，附平底假圈足。制作规整、朴实。

17. 陶壶 高16.2厘米，口径5.8厘米，底径17.5厘米（图17）。泥质红陶。小口卷沿，短颈，扁圆腹，平底。形制古朴。

18. 陶支座 高14.5~16.2厘米，口径12.1~12.8厘米（图18）。夹砂粗红陶。器呈圆柱形，平底，其上为分叉形，以便作炊器支撑使用。一般应是三个陶支座组合用。

19. 陶甑 高12.1厘米，口径21.6厘米（图19）。陶甑为蒸煮炊器，一般应与鼎和器盖组合使用。此陶甑系夹砂红陶烧制，侈口，宽平沿，圆弧腹，腹上部刻划五周凹弦纹，并有两个鋬耳。底部有一大圆孔，并以两个直条形横档分隔，使蒸煮食物时热气上升方便。

20. 陶甑 高6.9厘米，口径17厘米（图20）。蒸煮炊器。夹砂红褐陶烧制，侈口，宽平沿，束颈，圆弧腹，甑底凿有七个大圆孔，使蒸煮食物时热气上升方便。

二、良渚文化时期

良渚文化，是我国长江下游地区的一支极为重要的新石器时代文化，因在1936年发掘的浙江省余杭县（今杭州市余杭区）的良渚遗址而得名。主要分布在环太湖地区的浙江北部、江苏南部和上海一带。良渚文化由崧泽文化发展而来，距今约5200—4000年左右。

1. 袋足陶鬯 高23.8厘米。陶鬯是盛水或盛酒的器皿，也可作温煮器皿。映入您眼前的这件陶鬯，系泥质夹砂红陶制成，器身由三个尖底高袋足组成，口沿前部捏成流，背部按一宽扁的



图 12

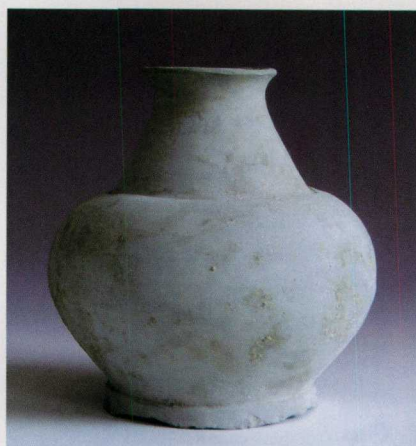


图 16

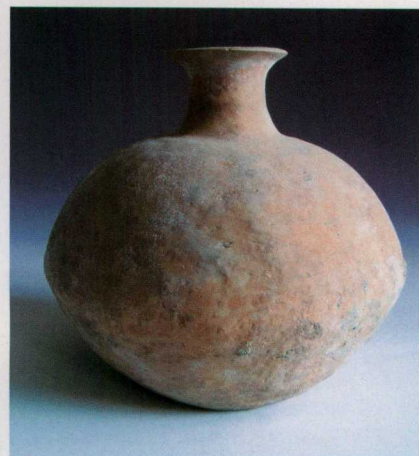


图 17



图 13



图 18

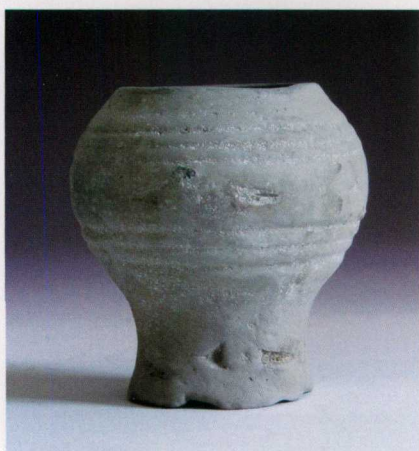


图 14

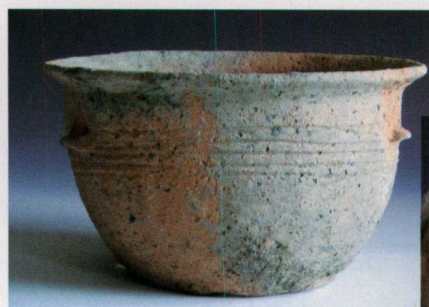


图 19

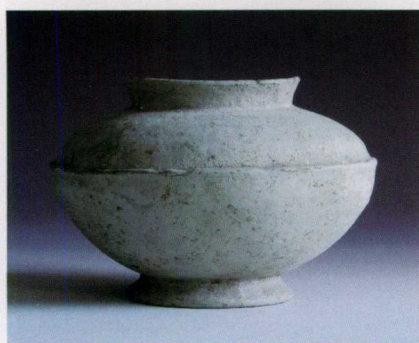


图 15



图 20

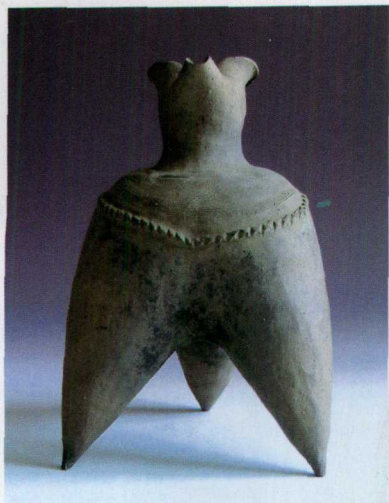


图 21A

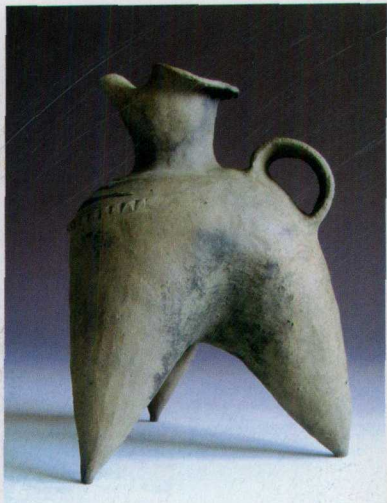


图 21B



图 21C

把手。器身正面两个袋足的肩部饰有一圈凸出的锯齿形堆纹。构思巧妙，形制别致。在此陶鬻底部档间尚留有火烤后的烟炱遗痕，反映先民曾将此器作温酒、煮水使用。

鬻是我国东部沿海地区在新石器时代烧制的器形最独特的器皿，造型优美，其源流是从河姆渡文化的两袋足加一釜的异形鬻发展而来（图21A、21B）。

1973年上海市金山亭林遗址良渚文化遗址出土的一件良渚文化袋足陶鬻。器身由三个尖底高袋足组成，敛口卷沿，口沿前部捏成内凹成流，短颈，肩背部施一宽扁把手。制作精致，造型优美。制作陶鬻用的陶土上下部位有所不同，上部使用细泥，下半部掺入一定比例的细砂，以提高其耐火性能，使温煮时不易破裂。（图21C）。

2. 双鼻带盖陶壶 通高14.2厘米，口径6.3

厘米，底径7.6厘米（图22）。泥质黑衣灰陶。器呈高颈，扁圆腹，矮圈足外撇，口沿两侧有两个横向贯穿的小鼻。壶盖带圈足形捉手，盖上一侧并列两个小圆孔。制作规整，器形端庄。

3. 双鼻陶壶 高12厘米，口径8.5厘米，底径10.2厘米（图23）。泥质灰陶。侈口直沿、长颈、扁鼓腹，矮圈足。口沿两侧附两个竖向小鼻。壶内壁留有轮旋制作痕迹。形制规整，器形稳重。

4. 禽鸟纹双鼻带盖陶壶 通高19.3厘米，口径8.2厘米，底径10.1厘米（图24）。泥质黑衣灰陶。器呈侈口，高颈，扁鼓腹，矮圈足。口沿两侧有两个竖向贯穿的小鼻。器盖近平，附圈足状捉手。壶口外壁刻划多道凹弦纹，壶颈部位满饰细刻禽鸟纹，惜已残损严重，无法展现全貌。从该壶的细刻禽鸟纹饰分析，应是良渚先民用于祭



图 22

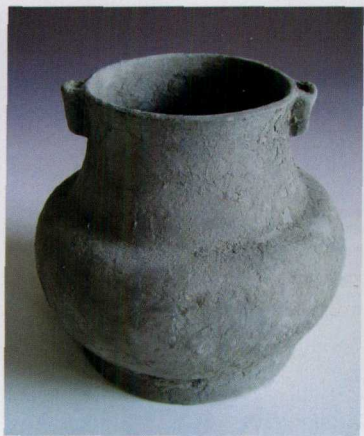


图 23



图 24



图 25

祀的重要礼器。

5. 带盖三扁足陶盘 通高 16.5 厘米，口径 17.2 厘米（图 25）。泥质黑衣灰陶。敞口宽沿、浅折腹，圆底，下附三宽扁足。盘沿外壁附两竖向贯耳，上带笠形盖，附圈足状捉手。器身饰三周凸棱纹，宽扁足外壁刻划多道斜线纹。制作规整，器型稳重美观。

这类三宽扁足盘，可能与江苏省新沂花厅遗址北区墓葬出土的同类型三足陶盘，具有一定的联系。

6. 盆形陶豆 高 10.5 厘米，口径 17.9 厘米，底径 12.4 厘米（图 26）。泥质灰陶。敞口，折沿折腹，圆底，呈盆形，下附喇叭形圈足外撇。口沿上附四个双圆孔小鼻作饰，圈足上饰四个圆形镂孔纹。制作规整，装饰朴实美观。

7. 釜形陶鼎 高 11.9 厘米，口径 13.2 厘米（图 27）。鼎是良渚文化时期先民使用的炊器。此器夹砂红陶烧制，敞口宽沿、深腹呈釜形、圆底，

下附三角形侧足。器身素面，经打磨光滑。

8. 陶壶 高 11.1 厘米，口径 6 厘米，底径 5.5 厘米（图 28）。泥质灰陶。敛口卷沿，矮颈，圆鼓腹，平底。口沿两侧见两圆孔。器身素面，经打磨光滑。形制古朴。

9. 陶杯 高 7.4 厘米，口径 7.2 厘米，底径 5 厘米（图 29）。泥质灰陶。敞口直沿，圆弧腹，圆底，带圈足。杯口一侧有一圆孔，圈足两侧各有两圆孔纹作饰。形制简朴。

10. 带盖陶杯 通高 14 厘米，口径 7.2 厘米（图 30）。泥质灰陶。侈口宽沿，弧圆腹，平底，下附喇叭形圈足，带一笠形盖。形制简朴实用。

11. 椭圆形陶盘 高 6.3 厘米，长 21.6 厘米，宽 12.6 厘米（图 31）。椭圆形陶盘仅见于良渚文化时期，是良渚文化的特有陶器之一。这件泥质黑衣黄陶盘，器呈椭圆形，口沿内卷，斜弧腹，圆底，下附粗短喇叭形圈足。圈足上饰三周凸棱和一周长方形镂孔纹。制作规整，造型别致。■



图 26



图 27

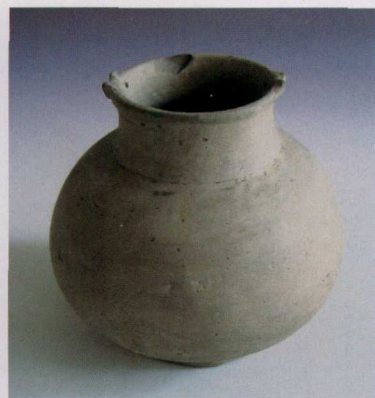


图 28



图 29

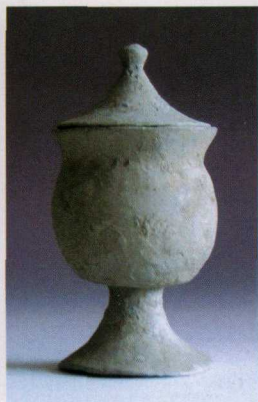


图 30



图 31

博物馆志编纂相关问题初探

A preliminary study on some issues of compiling museum annals

撰文 / 段炼

编修地方志，是我国特有的已延续了两千多年的优良文化传统。新中国成立后，党和政府高度重视地方志编纂工作，逐渐形成了党委领导、政府主持、全国发动、齐抓共管的盛世修志的大好局面。运用新观点、新方法、新资料编纂的社会主义新方志，统合古今，突出现实，是有史以来最为系统的国情大调查，不仅为专家学者研究中国经济、社会、文化、历史提供了可靠的史料，也为党和政府制定方针政策、法律法规提供了真实的依据，日益发挥着“信息库”和“资料篇”的作用。

一、博物馆志编修现状

“文革”结束后，中断了多年的修志工作得以恢复，尤其是进入改革开放新时期，各地区、各行业、各部门的方志编纂工作纷纷启动，掀起了编纂社会主义新方志的高潮。目前，全国首轮新编地方志工作基本结束，第二轮修志工作正在全面展开，已出版省、市、县三级志书 5000 余部，还编辑出版了 4 万多部乡镇志、行业志、部门志，取得了丰硕成果。其中博物馆志编纂的成绩并不突出，与日新月异的博物馆事业并不相称。截至 2007 年底，新编方志中的博物馆志大致有以下六种类别：

1. 总志

总志为全国性的志书。1995 年由华夏出版社

出版的《中国博物馆志》是第一部全国性的博物馆志书，共收录 1000 余所博物馆、纪念馆及各级文物保护单位和自然保护区。根据《地方志工作条例》，志书每 20 年左右编修一次，而我国正处于科技文化大发展时期，现有博物馆已近 3000 所（尚未包括民办博物馆），1995 年版《中国博物馆志》远不能适应和满足博物馆事业发展的需要。为此，国家文物局委托中国博物馆学会编纂一部新的《中国博物馆志》，现修志工作正在紧张地进行之中。类似的总志还有 2007 年由上海科技出版社出版的《中国大学博物馆志》。

2. 合志

合志为跨地区或跨行业的志书。跨地区的博物馆志书除了某些文物藏品志外（如《馆藏陶行知文物志》，详见下文），尚未见编纂；而跨行业的博物馆志书有《上海文物博物馆志》、《吉林市文物博物馆志》以及正在编纂中的《天津通志·文物博物馆志》，跨越了文物和博物馆两个行业。文物与博物馆行业的合志，可以避免相关内容交叉重复或重要信息缺失遗漏的情况，往往能收到事半功倍的效果。

3. 行业志

行业志或称专业志，是指省、市、县志中按社会分工以行业活动作为论述对象的分志，也可单列成为一部独立的志书。随着社会主义经济文化事业事业的发展，行业分工更趋细致。博物馆

行业志的编纂工作成绩并不突出,迄今只有《北京志·文物卷·博物馆志》一部。

4. 单位志

单位志是以一个单位的活动为记述对象的志书。内容要求广泛全面,力求成为本单位的“百科全书”。它不是上一级志书的直接组成部分,只能为上一级志书和地方修志提供资料。这一类的志书有《郑州市博物馆志》、《广东革命历史博物馆志》、《韶山毛泽东同志纪念馆志》、《乔家大院民俗博物馆志》、《井冈山革命博物馆志》等。

5. 专题志

收藏、教育、研究是博物馆的三大基本职能,可以相应地编写文物藏品志、陈列展览志、宣传教育志、研究著述志等等;若该博物馆承担当地的考古发掘工作,可以编写考古事业志;许多博物馆新建的馆舍多为当地的文化标志性建筑,新馆建设工程结束后,还可以编写馆舍建设志。如今,已有的博物馆专题志仅藏品志一个品种,如《贵州省博物馆藏品志》、《馆藏陶行知文物志》。

6. 图志

图志一般有图有文,以图为主,文字只是图片的简要说明。新编地方志图片普遍较多,例如《中国大学博物馆》、《贵州省博物馆藏品志》、《馆藏陶行知文物志》已是一图一文,甚至数图一文,但严格意义上的博物馆图志只有《侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆建馆20周年馆志》一部。

二、博物馆志与文物志

与博物馆志相比,文物志的编纂工作开展得如火如荼,硕果累累。根据上海图书馆和上海通志馆的馆藏显示,截至2007年底,全国共有吉林、河南、山东、黑龙江、陕西、湖南、湖北、上海、安徽、江苏、四川、辽宁、青海、福建、山西、贵州、内蒙古、云南、北京、新疆20个省、自治区、直辖市编修了文物志(其中,上海为跨行业的《上海文物博物馆志》四川除了《四川省志·文物志》,另有一部《四川文物志》);还有拉萨、银川、广州、武汉、海口、贵阳、沈阳、长春、南京、郑

州、西安、成都、兰州13个省会城市编修了文物志(其中拉萨、银川、海口、西安4城市的文物志为内部印行本,未正式出版);另外,洛阳、都江堰、青岛、嘉峪关、滁州、泉州、绍兴、深圳、瑞金、延安、遵义等一些文物资源丰富的市县也相继编修了文物志;吉林省、云南省、西藏自治区和北京市甚至还组织编纂了文物志丛书。

纵观已经出版的文物志,大多委托当地文物部门主持编纂,凡隶属于省志、市志的分卷多为行业志,而独立成书的文物志多为部门志。部门志是记载一个部门全面情况的志书,特点是“小而全”,不仅要包括该部门所主管行业的活动情况,还包括了整个部门及所属各单位的党政群团、管理机构、后勤保障、生活福利、专家劳模等一切内容。作为“文物收藏单位”的各类博物馆、纪念馆自然也被收入各地编纂的文物志中。然而,一些自然科技类博物馆其主要展品不是文物,又不属于文物部门管辖,因此无论是行业志还是部门志,自然科技类博物馆这部分内容往往过于简略,甚至被舍弃。

除去跨行业的《上海文物博物馆志》和《北京志·文物卷·文物志》(另有单列的《北京志·文物卷·博物馆志》),查考余下的18个省、自治区、直辖市的文物志,其中将博物馆设为专章的有山东、陕西;将博物馆、纪念馆作为文物事业管理机构予以收录的有河南、黑龙江、湖北、安徽、江苏、四川、辽宁、青海、福建、山西、贵州、内蒙古、云南、新疆;吉林只有文物行政管理机构却未收录博物馆、纪念馆相关内容;湖南甚至连文物管理机构都没有收录(《四川文物志》也未收录文物管理方面的内容)。

文物行业与博物馆行业是两个既有关联又不等同的行业,无法相互取代。因此,文物志与博物馆志的内容交融错杂,两者关系可参见上面的示意图(图1):

三、从金石志到藏品志

旧方志中有关文物的记载多在古迹、金石等

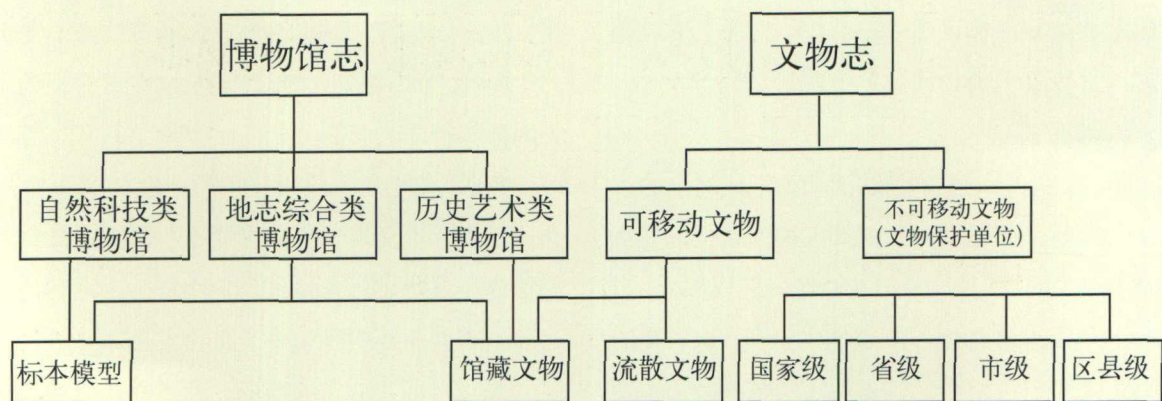


图1 博物馆志、文物志关系示意图

说明：各级文物保护单位中有的已建立了遗址博物馆，这也属于博物馆志记述的内容。

篇目中。独立成书的金石志有清代的《两浙金石志》和《山左金石志》等，近代的《满洲金石志》和《国史金石志稿》，以及当代的《晋城金石志》和《高平金石志》。其中，《国史金石志稿》由著名金石学家、版本目录学家王献唐先生编纂，原计划分为金、石、骨玉、陶木4类，基本完成的是金类部分。所录器物包括乐器、酒器、水器、食器和烹饪器，又有兵器、工具、车马器、度量衡器，甚至还有玺印和货币，共计4854件，时代上迄先秦下至魏晋南北朝。该志稿引用书籍、图录70余种，所选录的器物及其文字都经过认真的辨伪与考释，体现了作者严谨的治学态度。

藏品是建立博物馆的必要条件，是开展陈列宣传、科学研究等各项业务工作的物质基础。博物馆藏品包括文物、标本、模型以及其他可供陈列展示的物品，是宝贵的科学文化财富，有一套科学的管理制度和保护办法。藏品管理工作做得比较好的博物馆、纪念馆都具备编纂藏品志的条件。贵州省博物馆按照保管工作的要求，对馆藏数万件文物、标本逐一进行登记、编目、制卡，档案资料完整详实。为进一步加强对馆藏文物、标本的研究工作，该馆决定编纂藏品志，分批出版，力争在若干年后形成一套藏品志丛书。

藏品志作为新方志的一个品种，既不是藏品账簿也不等同于简单的资料汇编，而应该是一部言之有据的科学著述。无论是藏品志还是文物

志，不仅要继承传统的金石志、古迹志认真严谨的考证功力，还必须以现代博物馆学、文物学知识为理论指导，因此藏品志、文物志是继承更要创新（图2）。

四、相关问题的探讨与思索

新博物馆志的编纂工作，取得了一定的成绩，但也存在着体例混乱、种类单调、内容重复或遗漏等不少问题。博物馆志作为社会主义新方志，既要符合一般志书的规范，也要凸显其自身的特点。概括而言，博物馆志的编纂必须注意以下几点：

1. 严格遵循地方志编写的原则。

博物馆志作为新编方志一个重要的类别，必须严格遵循地方志编写的一般原则：“实事求是、符合体例、详今略古、继承创新。”

志为信史，必须实事求是，做到叙而不论，这是志书必须遵循的第一原则。志为信史，并不是说地方志就是一部系统的史学著作，而是指地方志所收录的材料、所反映的信息是可靠、可信、可用的历史资料。

与史书不同，地方志是当代人写当代事，本地人记本地情，为确保志书的学术性、资料性、实用性，必须做到详今略古，即详记现状、略记史实。即使是以历史遗存作为记述内容的文物志，也必须从文物现状入手，前志已详细记载了的文

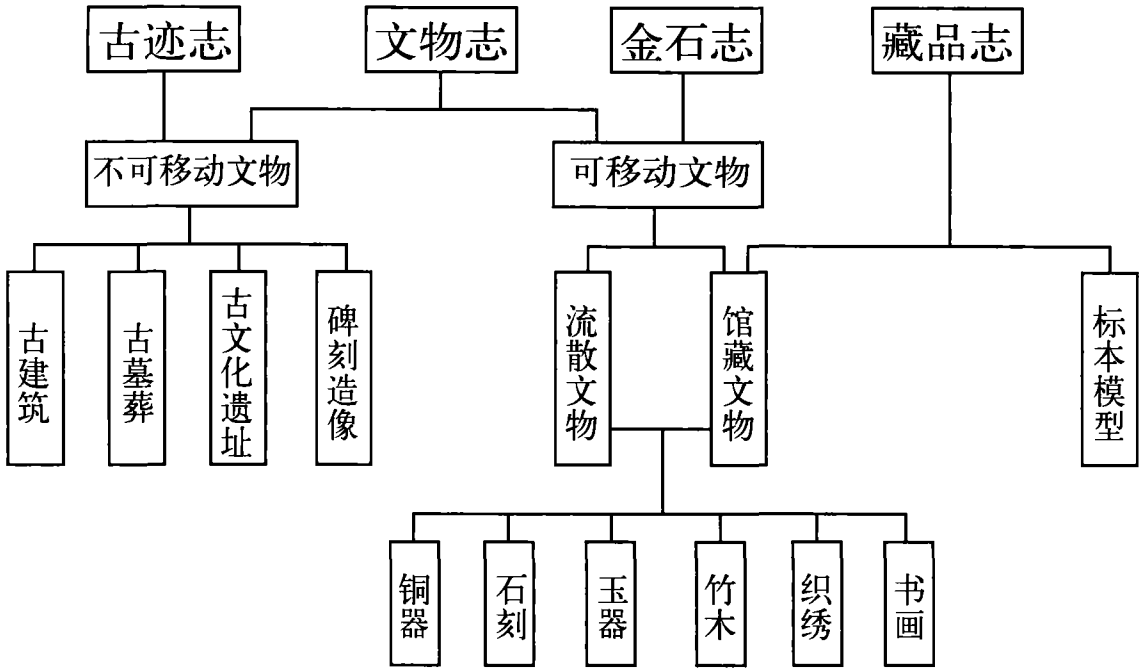


图2 古迹志、文物志、金石志、藏品志关系示意图

说明：1. 古迹志、文物志、金石志、藏品志四者关系错综复杂，示意图只能表示大致情形。
2. 金石志还包括不可移动文物中的碑刻造像。
3. 金石志不包括可移动文物中的织绣、书画等文物。
4. 古迹志不包括古文化遗址。

物，若无错误或遗漏，只需略作回顾以示不缺就可以了。

新方志的编修体例有章节体、纲目体和条目体，一般应有记、志、传、图、表、录等，其中章节体最为常用。例如《韶山毛泽东同志纪念馆志》就做得比较好，严格按照志书规范编写：全志以序开篇，统领全书；目录继后，展现全貌；凡例续之，规定要例；概述勾勒大势，揭示特色；大事记补横剖之不足，彰明因果；正文分类详叙，结构合理，层次分明；附录择要记载，保存重要资料；编后记（跋）收尾，明了编纂始末。八大部分前后呼应，主次分明，相辅得宜。条目体是采用辞书和百科全书的条目作为志书基本撰写形式的一种编修体例，也是采取横排门类的方式组织篇目结构，再通过条目纵向展开记述。限于内容条目体志书相对较少，而在博物馆志的编纂中条目体则大有用武之地，如《中国博物馆志》、《中国大学博物馆志》、《贵州省博物馆藏品志》、《馆

藏陶行知文物志》就是条目体志书。受“一事一条”的制约，条目体志书内容多偏重于反映微观事物，容易产生“只见树木，不见森林”的弊端。因此有专家提出，吸收章节体的整体性、科学性、严谨性，以及条目体结构灵活、便于编写的长处，综合成为章节条目体，用篇、章、节划分门类层次，以条目作为章节统领下的记述实体。

我国有编修地方志的优良传统，历朝历代都有继承、有创新、有发展。社会主义新方志，就是在继承历代旧志的基础上，运用新观点、新方法、新资料，结合新中国的时代要求编纂出来的。如今，首轮修志工作基本结束，取得了很大的成绩，也积累了不少宝贵的经验。博物馆志的编写将是第二轮修志工作的重点，如何继承传统、开拓创新是博物馆志书编纂者面临的新课题。

2. 处理好内容交叉重复的问题。

各类博物馆志都可以归为专志，专志是志书的一个组成部分，是用方志的体例对某一特定系

统、行业、部门、单位的历史和现状作全面、系统、科学的记述,既有相对的独立性,也可以是整部志书的有机组成部分。如前所述,文物除了

馆藏文物外,还包括流散文物及不可移动文物,而博物馆除了以收藏文物为主的地志综合类博物馆和历史艺术类博物馆外,还包括以收藏标本模型

相关链接

新编博物馆志选介

《中国博物馆志》

中国博物馆学会编,1995年6月华夏出版社出版。主编吕济民,副主编王树卿、王宏钧、王代文、马自树、马承源、阮家新、贾士金、陈全方、张泰昌、邢裕盛、郑广荣、苏东海、王英、周国兴。卷首有编纂委员会和编审人员名单、吕济民撰写的序及凡例,卷后为中国博物馆大事年表(1949—1990)和英文目录。正文部分收入条目1441条,包括正式向社会开放的全国各省市自治区、各个管理系统的各种类型博物馆,以及具有博物馆功能的各种类型的纪念馆、文物保护单位、科学馆、民族宫、植物园、动物园和国家正式公布的自然保护区,全国和省市自治区博物馆学会附后。

《中国大学博物馆志》

《中国大学数字博物馆丛书》之一,大学博物馆志编写组编著,徐士进、陈红京整理,2007年2月上海科技出版社出版。卷首有《丛书》编辑委员会名录、《丛书》序言和编辑说明。正文分为人文艺术类、地球科学类、生命科学类、工程技术类、医药科学类、综合类6大部分,对103家高校博物馆的现状、馆藏特点以及开展活动的情况作了详细介绍。

《上海文物博物馆志》

上海市专志系列丛刊之一,《上海文物博物馆志》编纂委员会编。编纂工作起始于1988年,1997年6月由上海社会科学院出版社出版。主编马承源,副主编黄宣佩、李俊杰。卷首有上海博物馆馆长马承源撰写的序言及凡例,卷末有《上海文物博物馆志》编纂工作大事记和编纂审定人员名录。正文除总述、大事记外,分为文物古迹、博物馆事业、管理、人物4篇,共18章61节。时限上溯事物发端,截至1995年底。

《吉林市文物、博物馆志》

《吉林市文化艺术志丛书》之一,吉林市文化艺术志编辑部编。1990年12月25日内部出版,吉林市印刷厂承印,中共吉林市委宣传部内部准印证1989年第

140号。主笔董学增,编著王喜禄、孔艳春等。卷首有《丛书》前言、前言,及凡例,卷末有后记。正文除概述、大事记外,包括吉林市文物考古事业、吉林市博物馆事业二编,共计12章48节,后有附录11节。上限起自清朝末年,下限截至1985年底。

《北京志·文物卷·博物馆志》

为《北京志·文物卷》中的一册。编纂工作起始于1992年,2003年12月完稿,2006年5月由北京出版社出版。编纂委员会主任王金鲁、单霁翔、梅宁华,主编宋惕冰,副主编韩锐、赵学勤。卷首有编纂人员名单、《北京志》凡例、中英文《北京志》篇目,卷末有索引和后记。正文除概述外,分为博物馆、馆藏文物精品、机构·管理三编,共计6章19节。下限至2002年12月,附录中的《北京地区博物馆名录》为2003年12月底的统计数字。前有插页彩色照片58张,及《北京市城区博物馆分布图》、《北京市郊区博物馆分布图》。

《郑州市博物馆志》(1957—1986)

《中原文物》1987年特刊(总第九期),1987年8月30日出版。主编谢遂莲、李思聪。卷首有前言,卷末有编后记。正文按章、节编写,包括郑州市博物馆的建立与发展、组织机构、业务建设、大事记4章,后附建馆以来工作人员名单。

《韶山毛泽东同志纪念馆志》

韶山毛泽东同志纪念馆志编委会编,1999年10月由湖南人民出版社出版。主编吴大为,副主编刘斌珍、田余粮、刘胜生。卷首有编纂和审稿人员名单,纪念馆支部书记刘斌珍、馆长张战武撰写的序,以及凡例。正文除概述、大事记外,包括毛泽东活动旧址、纪念设施、藏品、陈列、宣传、观瞻纪略、编纂著述、管理、职工9章35节。韶山毛泽东图书馆筹建过程作为附录置于书后。叙事一般起自1949年,部分史事上溯到清代,大部分从1964年建馆起,下限至1996年12月底。

为主的自然科技类博物馆。由此可见，文物事业与博物馆事业是两个既有密切联系又不完全等同行行业，文物志与博物馆志的内容必然会有重复。

《北京志·世界文化遗产卷·故宫志》

为《北京志·世界文化遗产卷》中的一册，故宫博物院编纂，2005年10月由北京出版社出版。编纂委员会主任郑欣淼，主编万依，副主编周苏琴、黄希明。卷首有编审人员名单、编写说明、中英文《北京志》篇目，卷末有索引和后记。正文除概述外，分为宫殿、人物、官署、典制、文化、文物、博物院7篇，各篇下分章、节、目。该志主体是故宫，对故宫的记述较为详细，对博物院的记述较为简略。时间段从公元1046年明官始，至2000年的故宫博物院。

《乔家大院民俗博物馆志》

2004年4月正式成立馆志编写组，2005年5月完稿，2006年9月由山西人民出版社出版。主编王正前，执行主编许安忠。卷首有国家文物局局长单霁翔和文物局古建筑专家组组长罗哲文分别撰写的序言及凡例，卷末有附录和后记。正文包括综述、馆址、文物藏品、陈列布展、旅游服务、消防安全、学术研究、媒介宣传、荣誉、组织机构、后勤管理、文献辑存，共计12章51节，后附大事记。上限自1984年9月正式建馆，下限至2005年5月。

《沈阳故宫志》

为沈阳一宫两陵（清沈阳故宫、清福陵、清昭陵）丛书之一，沈阳一宫两陵志编纂委员会编著。沈阳故宫博物院负责初稿撰写，沈阳市地方志办公室修改审定，2006年10月由辽宁民族出版社出版。卷首有编撰人员名单、沈阳市市长李英杰撰写的序言，以及凡例和中英文目录，卷末有编纂小组写的跋。正文除概述和大事记外，分为宫殿建筑、文物藏品、管理、申报世界文化遗产、人物选介、附录、修志始末7个部分。上限为公元1625年，下限至2005年底。

《井冈山革命博物馆志》

井冈山革命博物馆志编纂委员会编，2003年决定编写馆志，2007年10月由江苏人民出版社出版。编委会主任王晓峰，副主任刘晓明、陈敏，主编曾宪文，副

如何解决志书内容交叉重复这一难题？《上海文物博物馆志》向我们提供了一个可供借鉴的范本。1988年立项之际，上海系列专志中不仅有

主编谢敬霞、饶道良、李春祥（执笔）。卷首有编纂人员名单、中国博物馆学会理事长张文彬撰写的序及凡例，卷末有后记。正文除综述和大事记外，包括革命遗址、纪念建筑、馆存藏品、陈列展览、宣传教育、编纂研究、故地重游、参观瞻仰、党政管理、职工队伍、墨宝珍迹9章49节。上限自1958年建馆起，下限至2005年12月。

《贵州省博物馆藏品志》（一）

贵州省博物馆藏品志编辑委员会编，贵州人民出版社1990年2月出版。总编谭用中，顾问吴业君、罗会仁、陈云。卷首有出版说明和董有刚撰写的前言，正文部分按藏品性质分为古生物、出土文物、传世文物、民族文物、革命文物、其他六大类别，共收录贵州省博物馆馆藏文物395件，《贵州建置沿革简表》作为附录列于书后。

《馆藏陶行知文物志》

实为博物馆文物藏品志。王文岭、辛国俊主编，东北师范大学出版社2006年12月出版。卷首有前言，卷末为后记。正文分为照片、手迹、单证、物用、其他五大类别，按时间顺序编排，共收录与陶行知先生有关的文物120件。主要为南京晓庄陶行知纪念馆的藏品，也包括安徽歙县陶行知纪念馆和上海陶行知纪念馆的部分馆藏。

《侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆建馆20周年馆志》

实为图志。侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆编，主编朱成山，2005年8月南京出版社出版。卷首有编委会名录，及朱成山撰写的卷首语《练就纤夫之脊梁》。正文分为二十载建馆历程、千万名观众接待、多彩的特色活动、深入的学术研究、广泛的和平交流、美好的前景展望六个部分，共收入各类图片近300张。《纪念馆共建单位一览表》、《纪念馆参与编辑、翻译和出版的有关南京大屠杀研究书目一览表》和《纪念馆学术研究与交流一览表》作为附录附于书后。

文物志也有博物馆志,负责编纂工作的上海市文物管理委员会相应成立了两个编写组。为了更为全面、详实地记述上海地区文物事业的现状和博物馆事业的发展轨迹,上海市文管委提出了编纂一部文博志的设想。1990年经上海市地方志办公室批准,文物志和博物馆志整合为《上海文物博物馆志》。该志既收录了上海地区的文物古迹,也收录了包括标本模型在内的馆藏精品,凡文物、博物馆事业均在记述之列。1998年,《上海文物博物馆志》荣获上海市新编地方志优秀成果一等奖。

专志贵专,内容不能过宽,多卷本的省志或市志尤其要注意,简单地将博物馆、纪念馆的内容作为文物志中的一个章节并不妥当。北京市所采取的方式就比较合理,有效地解决了这一问题。根据编纂大纲,有关博物馆的内容原是《北京志·文物志》的一部分,“馆藏文物”只是其中的一章。然而北京作为中华人民共和国的首都,集中了一批全国乃至世界知名度很高的博物馆,除了市属、区属博物馆外,还有隶属于国家、国务院各部委的博物馆,以及各专业部门、大专院校和私人申请成立的博物馆。因此,北京市决定将博物馆的相关内容从文物志中抽出,另行编纂《北京志·文物卷·博物馆志》。该志将北京地区的博物馆、纪念馆分为综合类、历史类、文化艺术类、民族宗教类、人物类、管理处·文保所、自然科学类、科学技术类八个类别,另有“馆藏文物精品”、“机构·管理”两个相关篇章。《北京志·文物卷·文物志》仅收录北京地区的不可移动文物。

综上所述,志书中相关内容交叉重复的难题无法回避。我们要做的就是按照事以类从、以类系事、类为一志的原则,来谋篇布局,合理归并,尽量减少不必要的重复。

3. 以各类专题志为基础,编写好单位志。

一些大型的、重要的博物馆、纪念馆,都应该编纂自己的单位志。如国家博物馆、故宫博物院、国际友谊博物馆等隶属于中央各部委的博物馆,各省、自治区、直辖市的省级博物馆,以及

中共一大会址纪念馆、中国人民抗日战争纪念馆、南通博物苑等一些极具特色的博物馆、纪念馆。若条件尚不成熟,则可以从编纂藏品志等专题志书着手。

藏品志只是博物馆专题志的一种,各大博物馆、纪念馆完全可以根据自己的特色,编纂陈列展览志、宣传教育志、研究著述志等各类专题志书。当今中国的博物馆事业正处于大发展时期,各地的博物馆、纪念馆都在进行扩建和改建,新建的行业博物馆犹如雨后春笋,数不胜数。编纂馆舍建设志,记录下新馆建设的整个过程,总结其设计、施工、布展等方面的经验,可以为同类工程提供借鉴。类似的志书有《浦东展览馆建设志》,可见其他文化场所已经走在了博物馆的前面,值得我们学习。

另外,博物馆也是专业的科研机构,将自己的研究成果以方志的形式客观地予以总结,是一种有效的宣传手段。例如,由汤阴岳飞纪念馆编纂的《岳飞庙志》,其内容已远远超出了岳飞纪念馆的范围,不仅包括岳飞传略、世系、遗文、手迹,还包括全国各地的岳飞纪念遗址,以及后人对岳飞的赞颂,更像是一部人物志。该志出版于1987年,从某种意义上说,《岳飞庙志》也许是新方志中第一部单列的人物志。

4. 利用图志优势,彰显博物馆展览用物说话的特点。

以图入志,古已有之,是中国方志的优良传统。图像可以直观、形象、概括地表达繁复的内容,在志书中具有无可替代的作用。由于受科技水平的限制,古代志书中的图只是示意图或以线条表现形体的绘画,缺乏真实感。照片入志始见于民国,当时铅印的《天津志略》、《首都志》等在这方面迈出了极为可贵的第一步。随着摄影技术和制版印刷技术的进步,照片入志蔚然成风,图文并重已是社会主义新方志的一大特点。

由于照片内容真实、信息量大,能够独立或辅助说明事物的性状,其本身也是一种具有存史价值的形象化资料。博物馆编纂志书必须充分利

用照片的这一功能,例如藏品志、文物志,有条件的情况下应该做到一图一文甚至数图一文,文字说明配上实物照片,将极大地提高志书的资料性和实用性。

对于志书所要收录的照片,首先要注重思想性与真实性的统一,社会主义新方志的性质决定了入志照片必须体现健康向上的思想倾向,必须是真人、真事、真情、真景;其次,入志照片必须具有时代性和地方性,地方志记述的是某个地区或该地区某行业、某部门、某单位在特定时间段内的情况,入志照片必须与志书内容密切相关;再次,入志照片必须具有较强的资料性,信息量要大,主题要鲜明,能够表现文字难以表述的场景或是需要用大量文字才能表述清楚的内容;另外,入志照片也要有一定的艺术性,尤其在后期排版制作时,更要把握好设计环节,凸显

其应有的效果。

仅有图像、照片并不是严格意义上的图志,所谓图志必须以图为主,文字只是辅助说明。而通过展览进行宣传教育是博物馆的基本职能之一,用物说话是博物馆展览的特点,这与图志要求以图为主有异曲同工之处。一部图志就好比一个展览,简练的文字与直观的图像交相辉映,可以在读者脑海中迅速确立起事物发展的时间、地点、程度以及相互关系等时空概念。因此,编纂图志应该是博物馆的一大优势。

总之,博物馆志的编纂工作是一个值得研究的重要课题。以上只是笔者在阅读博物馆志书时的一些思考,可能存在以偏概全、疏浅浮泛甚至谬误失当之处。希望这篇抛砖之作可供博物馆界修志同仁参考,以期相互学习,共同进步,提升博物馆志书的学术品位与实用价值。■

参考文献

- 《中华人民共和国文物保护法》, 2002年10月28日颁布。
- 《中华人民共和国文物保护法实施条例》, 中华人民共和国国务院 2003年5月18日颁布。
- 《地方志工作条例》, 中华人民共和国国务院 2006年5月18日颁布。
- 《博物馆藏品管理办法》, 中华人民共和国文化部 1986年6月19日颁布。
- 《关于地方志编纂工作的规定》, 中国地方志指导小组 1998年2月10日颁布。
- 罗来兴、李宝田、关成和:《中国城市方志学概论》, 燕山出版社 1990年版。
- 黄苇:《方志学》, 复旦大学出版社 1993年版。
- 李广星:《方志实践与探索》, 中州古籍出版社 1994年12月版。
- 韩章训:《普通方志学》, 方志出版社 1999年版。
- 王宏钧:《中国博物馆学基础》, 上海古籍出版社 2001年版。
- 吴诗池:《文物学概论》, 上海文艺出版社 2002年版。
- 仓修良:《方志学通论》, 方志出版社 2003年版。
- 诸葛计:《中国方志五十年史实录(1949—2000年)》, 方志出版社 2002年版。
- 巴兆祥:《方志学新论》, 学林出版社 2004年版。
- 曹子西、朱明德、陆奇:《中国现代方志学》, 方志出版社 2005年版。
- 陈进:《新编地方史志工作理论与实践》, 光明日报出版社 2007年版。
- 卢万发:《方志学原理》, 巴蜀书社 2007版。
- 上海市地方志办公室编《上海方志基础理论研究文集》, 方志出版社 2007年版。

举办区域文物展览的几点思考

——以《闵行文物珍品展》为例

Cultural Heritage Treasures in Minhang District: some thoughts on holding district exhibitions

撰文 / 龚丹

“博物馆是一个为社会及其发展服务的，非营利的永久性机构并向大众开放。它为研究、教育、欣赏之目的征集、保护、研究、传播并展出人类及人类环境的物证”。这是1989年9月5日国际博物馆协会第十六届全体大会在荷兰海牙修订通过的《国际博物馆协会章程》中对博物馆的定义。由此可见，博物馆作为公益性、公共性的文化机构，作为收藏、保护、研究、展示、传播人类生存及其环境物证的场所和机构，已然成为当今社会最重要的文化殿堂之一。这也对博物馆在迅速变化的社会环境中寻求合理的定位、不断提高自身的管理和运作效率、满足社会和公众的需求，同时不断改善自身的生存和发展环境等方面提出了更高的标准和要求。立足基本陈列，办好临时展览，充分发挥和体现博物馆功能，实现其社会价值已成当务之急。



的核心。长期以来，很多博物馆特别是区县博物馆的这项工作一直开展得不够理想，基础资料的不完善是一个长期存在的通病。只有对馆藏文物有一个清楚明了的认识和研究，才能办好区域珍品文物临时展览。通过博物馆日常工作的开展，在逐步深入的过程中，及时的发现问题、提出问题、解决问题，从而保证最终展出的质量。因此，举办临时展览是对博物馆日常工作的一次较为全面和透彻的检验。同时还会涉及到参与本地区的考古发掘；地面不可移动文物修缮、保护等多方面的工作，借助于临时文物展览，可以不断地促进此类工作的发展。

举办区域珍品文物临时展的意义

一、检验博物馆的基础工作

馆藏文物的保护管理是博物馆整体工作中重要一环，是博物馆一项重大的基础工作。其中藏品的清理、鉴定、登记、建档、备案是基础工作

对此，闵行博物馆努力做好三项工作：一是连续几年聘请专家对馆藏文物进行了修复，这既是对文物的保护也保证了文物展出时的观赏性；二是对藏品清理建档备案，做到心中有数，并出版了闵行博物馆画册，首先对一部分文物进行书面展示；三是加强对部分出土文物的研究，在配

合市文管委做好上海市文物地图册编排的同时,进一步明晰闵行出土文物的相关情况,特别是涉及到的重点人物资料的收集和研究。

二、体现博物馆的教育功能

台湾台南艺术学院博物馆学研究所所长张誉腾先生认为:“博物馆是一个冻结时间的文化机器,通过各式各样的博物馆——美术的、历史的、自然的、科学的,它们宛如万花筒一般,让我们观察到一个国家或民族的种种面向。”博物馆是人类收藏过去记忆的凭证,也是人类展望未来的殿堂。博物馆社会教育的内容非常广博,又具有多种形式,如讲解、巡回展览、举办学术讲座和报告、编写读物等等。由此博物馆教育内容的广播性、知识传播形式的直观性、教育过程的活泼性,都使其成为社会教育的课堂。

为了更好的体现社会教育功能,闵行博物馆充分发挥自己作为闵行区教育科普基地的作用,用通俗易懂的文字、图片和实物展示闵行地区的文物,提高民众文化素养,丰富和活跃社区文化生活,为社区的宣传和教育活动打开了新的局面。

三、传递博物馆的人文关怀

博物馆工作的实质就是以物品为载体的文化传承与信息传播。在信息高速传递的社会,人们对文化和教育的需求在迅速增长,也从另一方面反映了博物馆独有的特性:博物馆与每个人都具有天然的亲和力,因为“博物馆是人类对自己生存环境物证的直接面对”,是一种跨越时空的记忆。人们在博物馆里学习知识,了解科研成果,也发动自己的知识关联和思考,从情感、知识等多方面寻求自身的满足和充实。博物馆始终与学习、与人的发展需求紧密联系在一起,成为一个传递历史、陶冶情操、培养精神文化认同的场所。

研究中的新博物馆学,其工作的主要目标就是讲求“要帮助人们认识自身特性,加强该特性,增强人们对发展潜力的信心”,“对处理日常生活中的问题提出确实的帮助,指出问题的所在,提出可能的解决办法”(摘自安德烈亚·豪恩席尔德著《新博物馆学》,《博物馆研究》2002年第2期),

实现博物馆的人文关怀。区域珍品文物展,把文物库房中“尘封已久”的藏品拿出来同观众见面,可以让观众在似曾相识的藏品中找到情感的归宿,调解知识与情趣,实现情感的认同,从而增强一种向心力和凝聚力。这是现代博物馆跳出传统博物馆的功能定位,传递人文关怀,主动适应观众、适应社会发展的一种表现。

四、推动博物馆的发展

博物馆作为文化遗产科研和保护事业的主力,近年来,它的发展出现了许多新的趋势,最重要的一点就是博物馆的种类在不断的增多。具体到一个博物馆,其收藏与研究的战略往往从无限收藏转变为有限的收藏,集中有限的人力、物力和财力,深入地专攻某一领域,以深度收藏、深度研究、深度服务来获得自身生存和发展的更大空间。同时在博物馆理念、展示与运行方式、博物馆与社会和公众的关系方面也都显示出了新的动态。

区域文物展览,在充分考虑陈展规模和内容的时候,会深入挖掘区域文化的内涵和精髓,这是深度研究的一种表现,同时这种展出在民俗文物上也有所侧重,通过此类文物来调动深度收藏的热情和积极性。全面的展示区域文博事业发展,包括地面、地下、馆藏文物状况来更好的服务社区、服务公众,实现深度服务。以此为标准,不断的修整完善,从而推动博物馆工作和事业的长足发展。



举办区域文物展览的瓶颈

一、如何丰富和提高展出文物的数量和级别

文物是作为人类生存和发展的见证实物标本被收藏的。按照国际博物馆协会的定义，它们是人类生存及其环境的物证，其中很多是可移动文物。除此之外，也有当代的艺术品和具有重大纪念意义的纪念品等。

举办区域性的文物展出，其核心是物。但是对于绝大多数博物馆，特别是规模不大，机构体制还不很完善的区域性博物馆来讲，在做好基本陈列的同时，用馆藏物品来搭建临时展览的平台还是存在很大困难的，这些困难最突出的包括：是否有丰富的藏品可供展出？是否有相当等级的藏品可供欣赏？只有解决展出文物数量和级别的问题，才能从根本上保证区域文物展览的质量。

闵行区博物馆建馆不足五年，馆藏文物数量有限，精品文物也显得十分单薄。这些并不怎么“精彩”的文物能否吸引观众的目光？能否得到观众的认同？这给办展带来很多的犹豫和担忧。

在抖家底的过程中，博物馆首先在文物的征集上花费功夫：申请文物征集的专项经费，加大文物征集的宣传力度，组织熟悉地方情况的人员收集信息和资料等，随着这些工作的展开和深入，收到了市民主动捐赠的乡试科举举重石等物品。另一方面，想方设法借展本土文物，在严格按照法律规范完成相关手续后，从市文管会和兄弟博物馆借展部分属

于闵行地区的珍品文物，以充实展品的数量，提高展品的级别。

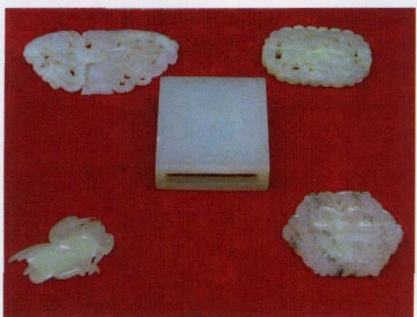
二、如何展示和传达区域文化的精髓和内涵

展示和传达区域文化的精髓和内涵，就必须将藏品中的知识和信息挖掘出来。博物馆的藏品是与人类的生存和发展息息相关的，它是一种文字符号，也是信息的载体。这些藏品承载着区域的历史过往，承载着人类的智慧和创造。挖掘藏品中的这些信息，也是对博物馆工作提出的一个严谨的要求，同时也是博物馆研究职能的体现。研究藏品背后的故事，才能理清历史发展的脉络，以史明智，创造未来。

区域的历史如何去挖掘、表现，这对区域文物展在很大程度上是一种考验。闵行区在举办文物珍品展的时候就充分考虑了这些问题，在文字大纲上首先就给予了相当的斟酌。在展出结构上用出土文物、地面文物和馆藏文物三大部分，把区域文博工作的发展同本土居民生活的发展联系起来。在展出内容上也做了精心的安排和挑选：第一部分出土文物中，有上海博物馆藏闵行朱恩墓出土的银制酒具；闵行陈行望族——被封为“上海县城隍神”秦裕伯的墓碑和石函；上海发现的最早的蓝印花布实物——马桥三友明墓出土的蓝印花布等文物，反映出了悠久凝重的区域历史文化，引起了观众的共鸣。第二部分地面文物中，用图片资料全面系统地介绍了25处市、区级文物保护单位。用大量修缮前后的珍贵照片进行比照，让观众了解自己家门口的不可移动文物，从而触及历史，看到发展。第三部分馆藏文物中，展出了修复后的青铜器、瓷器等文物，还有征集和受赠的黑漆竹编提篮、科举乡试举重石等民间民俗文物，让观众进一步融入区域的文物保护工作中。这在一定程度上也促进了文博工作的延续和发展。

三、如何吸引和加强不同观众的参与和互动

观众是博物馆彰显教育服务功能的对象，是博物馆建设和陈展面对的客体。因此，得到观众的认可，并吸引和加强不同观众的参与和互动，是办好陈列展览的目的。



在举办区域文物展览的时候，闵行区博物馆主要是从陈列的主题内容和形式上下功夫，贴近观众生活、满足观众需要、感染观众情绪。展览突出地方特色，以闵行地区重点遗址和古墓葬出土文物为主，有浓郁地方特色的物品参展其中，不仅从形制上介绍遗址墓葬的发掘状况，更多的是挖掘出遗址、墓葬人物背后的一些故事，比如“上海县城隍神”秦裕伯、闵行朱氏墓群等，把展品与区域的历史结合起来，让观众能找到熟悉的地方。同时通过这些，又可以让更多熟悉历史的观众，提供线索，实现互动，给后续的研究工作做好铺垫。在陈列形式上，设计者也花费了大量的精力，为了与观众更好的交流，也为了从藏品自身的特点和客观环境出发，此次展出，采取实物与图片、文字相结合的展览方式，充分运用声、光、电等手段，增强或突出展品，让观众在亲眼目睹文物的同时，更深入的了解到文物背后深厚的文化底蕴，进而了解闵行光辉灿烂的历史。马桥考古发掘现场的场景复原及发掘实录的播放，让观众能亲临考古现场，拉近与观众的距离；陈行望族秦氏兄弟的“兄弟同榜”匾的场景再现，让观众感受到闵行地区长久以来的文化氛围。展品说明牌上生僻字拼音的标注也显得更加的人性化。

举办区域文物展览的定位

一、区域定位

区域定位在于与社区相结合，实现合理的观众定位。而判断是否属于某一区域的文化遗产，其决定权并不完全在于学者，必须结合当地公众的认同。“只有仍然留在当代人们记忆中，现在仍有意义和有用的才能成为遗产”（摘自安德烈亚·豪恩席尔德著《新博物馆学》，《博物馆研究》2002年第2期）。博物馆要重视社会需要，关怀社会，主动深入社区，研究社区，服务社区。以当地的公众为向导，与特定的地域及人口相联系，进行博物馆的展出和研究。

闵行区博物馆坚持以区域为中心的定位发展观，引进社区理念，用喜闻乐见的宣传方式提升

展览和服务水平。区域珍品文物展，意在强调和突出地方文博事业与地方经济社会发展的相关度，意在用通俗客观的文字、图片和实物反映地方历史。将文物的展示与区域的历史、区域的发展相结合，并积极配合社区文化工作，抓住闵行建区十五周年庆典和举办“金秋闵行”社区文化节的契机，在市民关注区域经济文化事业发展的一个高峰时段，推出展览，提高社区居民的科学文化素质和文物保护意识，发挥博物馆的宣传、教育功能。

二、文化定位在于关注本土文化的发展。区域博物馆举办临时性的文物展，同大型博物馆在资源优势上相比有明显的欠缺。这就需要投入更多的精力，把目光关注到本土文化的发掘中。这种文化的定位，应该立足在如区域内重要的遗址的发掘成果展示，这种展示，超出了以往仅有遗物的陈列方式，更重要的是用物品加说明来反映的历史的沧桑巨化和时代的变迁；如墓葬的发掘情况，不在于用考古的规范反映墓葬的形制和出土遗物，而在于追查、研究出墓主人的生平事迹和趣闻，其中包括历史人物对地方文化的贡献、宗族望族对社会发展的影响等；再如传世的民间民俗文物，在某种程度上所折射出的本土文化发展脉搏和痕迹等。

这种文化上的定位，从某种意义上来讲，撇开了作为历史博物馆的基本陈列展出的规则和模式，用一个看似非系统却在小处上讲求细微的方式体现出地方特色，抛砖引玉，让观众来关注自己身边的文化积淀，起到了异曲同工的效果。■



友谊与学习之旅

——赴日本访问考察纪实

A trip of friendship and study: the visit to Japan

撰文 / 撰文 / 邱作健

为了借鉴国外博物馆的理念，推动上海鲁迅纪念馆目前正在进行的陈列改建工作，2008年5月，上海鲁迅纪念馆考察团对东邻日本进行了访问和考察。

走进内山完造的故乡

内山完造是与鲁迅先生关系最为密切的日本友人，现在他的家乡属于日本冈山县的井原市。按照事先的安排，佐藤明久先生驾车与我们一起

来到井原市政府，对市长进行礼节性拜访。在市政府的贵宾室里，我们和井原市长泷本丰文进行了友好的交谈，缅怀了鲁迅与内山完造的友谊。明年是内山完造先生逝世50周年，井原市准备举行较大规模的纪念活动，并将邀请上海鲁迅纪念馆参加。

随后，在井原市政府代表和内山完造的侄孙内山裕等人的陪同下，我们拜谒了内山完造颂德碑和内山完造的出生地（图1、2）。这是一个保

留着许多当年风貌的小镇，不少房子是一百多年前建造的，镇上偶尔有汽车开过，几乎没有行人，在晚春午后的阳光下，小镇显得格外宁静。内山完造出生的房子已经不存，现在的房子是在原址上重盖的，房前矗立了表示内山完造出生地的标志牌。难得的机缘，我们纷纷在原址前摄影留念。

拜会矢田章人会长

傍晚时分，我们抵达福山市。福山市位于日本中西部，属广岛县，濒临濑户内海，是一座



图1 内山完造颂德碑



图2 内山完造出生地

美丽的历史文化古城，各种古迹随处可见，曾与鲁迅结下深厚友谊的内山书店职员儿岛亨先生回国后，就在这里生活、创业，开办了儿岛书店。目前儿岛书店由儿岛亨先生的哲嗣佐藤明久先生经营，他同时还兼任福山市日中友好协会的副会长，由于会长矢田章人年事已高，目前由佐藤明久先生主持会务。

福山市日中友好协会会长矢田章人先生，一直致力于日中友好，是中国人民的老朋友。当我们到达的时候，尽管天很热，但他还是穿着西装，郑重地等候我们的到来。一阵寒暄后，矢田把我们引进他那间不大的会客室。他饶有兴趣地拿出一叠叠资料，都是有关他与上海鲁迅纪念馆交往的，他颇为自豪、如数家珍地一一介绍，原来早在20世纪60年代，他就和我馆建立了联系。多年来他一直担任福山市日中友协的会长。最后他表示抱歉，因为骨折，不能出席晚上的欢迎宴会。为了表达他的心意，他特地向上海鲁迅纪念馆捐款10万日元。合影后我们怀着依依不舍的心情，向这位慈祥、风趣的日本老人告别。夕阳的余辉中，老人站在屋前，目送着我们的汽车远去。

晚上东道主举行了热情友好的晚会，福山市日中友好协会、井原市政府、日本内山会的代表共八十余人参加了宴会，我作为代表团团长与佐藤明久副会长及内山完造的侄孙内山裕等先后发表了讲话，此外还有十多位代表踊跃即席发言，我们体会到了友人们的真挚的热情。鲁迅与内山完造的友谊，鲁迅与儿岛亨的友谊，在这里得到延续、发展！

古城京都

翌日，我们前往日本的古城京都。京都古称平安京，曾作为日本的国都，历时1000余年，有“千年古都”之称。京都又是日本的佛教和神道教中心，各种历史遗址和古代建筑，寺院、神社，散布在城市的各个角落。

当我们到达京都时，满头银发的井上浩老人，已经在车站等候我们了。井上浩先生也是当

年鲁迅的好友内山完造家的亲戚。在以后的两天里，这位年过7旬的老人，始终陪伴着我们。每天都要陪同我们到活动结束，很晚回家。现在回想起来，还是心生歉意，充满感激。有趣的是，井上浩老人和矢田章人老人一样，喜欢把与我馆交往的资料带在身边，一有空就向我们介绍，也是如数家珍，对鲁迅的崇敬，对中国人民的友好感情溢于言表。

京都之行的主要目的，是参观京都国立博物馆（图3、4）。京都国立博物馆始建于明治中期，1897年建成开放。馆外有宽阔的草坪，大大的喷水池和雕塑，建筑是法式文艺复兴时期风格的。京都国立博物馆的藏品，以古代文物为主，以日



图3 京都国立博物馆



图4 京都国立博物馆（新馆）

本古代艺术品为中心,分成考古、石器、陶器、绘画、书法、生活用品等不同展室。此外,还收藏了部分亚洲各国的古代工艺美术品,据资料介绍,共有藏品8万多件。

瞻仰岚山周总理诗碑

我们乘坐有轨电车前往京都有名的风景区岚山。这种电车上海20世纪80年代还有,但后来随着市政的建设,都拆掉了。而在日本却作为一个时代的象征保存了下来,并还在发挥着实际的功用,他们的这种理念很值得我们借鉴。

1917年9月,周恩来东渡日本留学。1919年4月在回国前,他游览了京都岚山,并撰写白话诗四首,《雨中岚山》是其中之一。1979年经京都各日中友好团体和知名人士的倡议,建成了诗碑(图5)。诗碑有2米多高,略呈椭圆形,碑身矗立在一个圆台上。正面镌刻着廖承志书写的周恩来所作《雨中岚山》一诗的诗文:“雨中二次游岚山,两岸苍松,夹着几株樱。到尽处突见一山高,流出泉水绿如许……人间的万象真理,愈求愈模糊;模糊中偶然见着一点光明,真愈觉娇妍。”诗碑面向岚山,周围各种树木相拥,碑后是大片繁茂的日本国花樱花树。1919年,中国的新文化运动正在迅猛展开,胡适等人正起劲地提倡白话诗,那时年轻的周恩来,也写了新诗,可见

他的文学造诣,非同一般。我们怀着崇敬的心情,在诗碑前摄影留念。这时,天下起了雨,在雨中,我们告别了岚山、告别了周恩来的《雨中岚山》诗碑。

参观奈良国立博物馆

离京都不远的奈良是一座享有盛名的古都。奈良城始建于710年,曾经有7代天皇在奈良建都,名平城京,历史上称为奈良时代(710—789)。历经1200多年的风风雨雨,古城风貌依然犹存。

奈良国立博物馆分本馆和新馆两部分。该馆与日本的其他博物馆不同,禁止拍照。由于我们此行的主要任务是收集博物馆资料所以与馆方进行了交涉,结果馆方给了我们一个绿色的袖章,只要佩戴了这个袖章就可以在展厅内自由摄影了。

新馆展示的主要有考古、绘画、书法、工艺等方面文物,内容和形式与京都博物馆相似,只是所展览的文物的年代和侧重点有所不同。展览设备,主要是靠墙的大通柜和置于展厅中间的中心柜,但制作的都十分精致,观众服务设施考虑的也十分周到。体现了一种以人为本的陈列思路。

奈良博物馆的本馆历史悠久,已经有100多年的历史了。工作人员告诉我们,新馆与本馆之间,相隔几百米,有地下通道相连,不必出门。这

实际上是一个回廊式的地下空间,可免除观众风吹雨淋和日晒之苦。里面有美术品商店、咖啡厅、茶室等休息场所。

本馆实际上是一个专门的雕刻展馆,展示日本历史上各个时期的佛教雕刻,佛像精品。另外,还展示了印度、中国、韩国的一些佛像。在这里,我们看到了把整个佛教殿堂搬到展室内的陈列方式。

通过参观,我们感到,奈



图5 周恩来《雨中岚山》诗碑

良博物馆最大的特点是展示的文物都与佛教有关，而且按佛教的不同体系和变迁来展览，便于人们了解日本的佛教艺术。

东京的两个博物馆

东京是我们此行的最后一站，我们先后参观了东京国立博物馆和江户东京博物馆。

东京国立博物馆是日本最大的博物馆（图6、7），主馆是一幢带有明显日本民族风格的双层楼房，与左右两侧的分馆，组成了一个建筑群。东京博物馆的大，大到出乎我们的想象。我们的翻译，是一位旅行社的导游。她说那怕是光参观常设馆也需整整一天。看看手中的中文介绍，该馆的展厅竟有43个之多。馆内收藏了十几万件日本各个历史时期的文物珍品，展馆按类别分为雕刻、绘画、书道（书法）、陶瓷、建筑、染织、金工、漆工、武具等，琳琅满目，反映了日本社会发展中各个时期的人民生活和文化艺术的概貌。展品中有许多件是被定为国宝级的文物。我们的目的主要是考察博物馆的表现形式，而该馆允许拍照，我们得以先用相机记录下来，待回国后再细细品味。

江户东京博物馆是我们此行参观的最后一个博物馆（图8、9）。这个馆的参观路线，非常的特别，在一楼买完票后，要乘观光电梯，直接上到六楼，才能进入展厅。别具匠心的设计，目的是让游客从最高的地方，逐层往下参观。

江户是东京的旧称，始于17世纪初的江户时代，是日本

历史上重要的发展时期。1868年日本皇室从京都迁到江户，改江户为东京。“江户—东京”，正是东京城市400多年发展的一个缩影，点明了这个日本最大的城市博物馆的主题。

进入展厅，幽暗的灯光中，远处大红灯笼高高挂，观众自然产生了想看个究竟的欲望。但要进入展区，还必须跨过一座长长的拱式“日本桥”，日本桥在江户时代曾是东京的代表性建筑，也是“浮世绘”创作中的经常出现的题材。因此，这座仿制的日本桥本身，就是一件展品，又象征



图6 东京国立博物馆外景

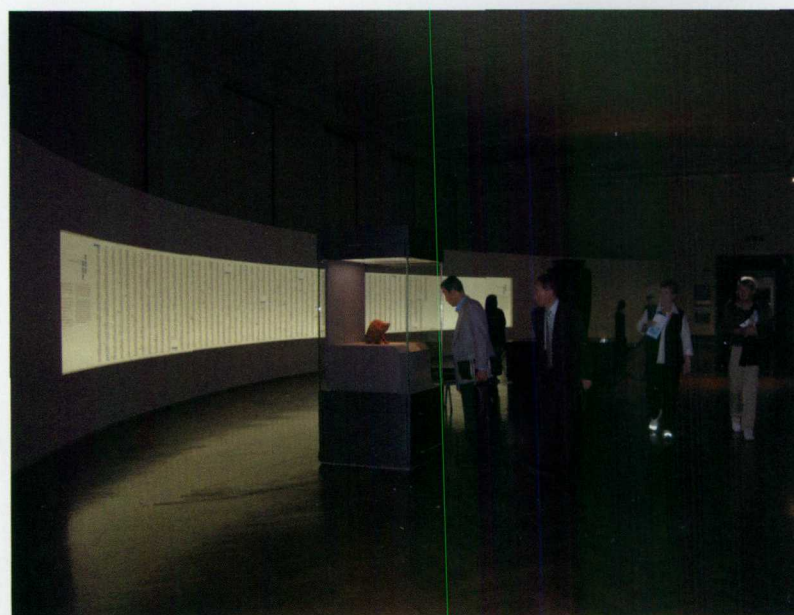


图7 东京国立博物馆内景

着过去与现在在空间和时间上的连接。

与我们此前参观的日本博物馆相比，江戸东京博物馆的展示理念完全不同。它不是以文物的陈放为中心，而是以历史场景的复原为主要展示手段，着重于气氛的渲染、营造，令人耳目一新。在两层展厅的宽广空间里，江戸早期的生活用品，各类手工艺品、浮世绘、画卷、古代地图、和服，展品包罗万象，充分展现了从江戸到东京每个时期市民的生活风貌，模型比比皆是，复原场景一个接着一个，观众在好奇心的驱使下，不断地激发出参观的兴趣。从18世纪普通市民的家庭，茶房，剧院乃至妓院等，数十处模型和场景，全面反映了从江戸到东京，城市发展的政治、经

济、文化、民风民俗的方方面面。

造访东京内山书店

傍晚时分，我们按约定来到地处东京神田的内山书店，这里是日本书店最集中的地方，内山书店则是日本最著名的中文书店之一，社长是内山完造的亲侄子内山篱先生。他的父亲内山嘉吉，当年曾在鲁迅举办的木刻讲习会上为中国木刻青年上课。内山篱的中文讲得十分流畅。在社长室里，我们一起追忆了内山完造、内山嘉吉先生的生平和业绩，以及他们与鲁迅的交往。2005年1月，上海“内山书店旧址陈列室”揭牌时，内山篱就曾来到过中国。

在内山篱先生的引导下，我们参观了书店，书店门面虽然不大，但上上下下有好几层，摆满了各类中文图书和杂志。书店内还专门辟出几个书架，上面摆放的全是关于鲁迅的书，有2005年版的《鲁迅全集》，上海鲁迅纪念馆编的《上海鲁迅研究》等书，也陈放在书架上。

分手时我们对内山篱先生表示了由衷的感谢。这是一个给我们留下深刻印象、美好而迷人的夜晚。

飞机从成田空港起飞，透过舷窗，东京渐渐远去。我们结束了行程返回。这次考察，虽然时间很短，参观的博物馆也有限，但的确开阔了眼界，拓展了思路，学到许多东西，对我馆正在进行的改陈工作，必定会起到积极的作用。另外，我们会见了许多致力于宣传鲁迅和中日友好的老朋友，也结识了不少新朋友，对于促进我馆的对外文化交流工作，也将发挥积极的影响。■



图8 江戸东京博物馆外景



图9 江戸东京博物馆内景

书苑猎真

General Introduction to Several Books

撰文 / 丁辑

《宣化辽墓：墓葬艺术与辽代社会》

李清泉著 文物出版社2008年3月第一版—
宣化古城，历史悠久，唐为武州，建州之前，



其地为雄武
军驻地。辽
会同元年
(938)，武州
正式归入辽
的版图，同
时改名为归
化州，成为
沟通燕、云
两地的重要
交通枢纽。
终辽一代，

契丹皇室在归化州境内设有行宫，周围林木葱翠掩映，辽帝多驻跸于此，障鹰猎鹿。也是人文荟萃，经济发达之地。金于大定七年（1167）更归化州为宣化州、八年更为宣德。宣化之称沿用至今。

辽是契丹族建立的政权。916年，由阿保机建国，1125年，为金所灭亡国。先称契丹，后改称辽。传九帝，历时210年。辽是一个由契丹、汉族、奚族、渤海、女真等多个民族组成的国家联合体，各民族有各民族独特的文化，相互之间虽有学习、模仿，却没有融合成一种统一的文化。因此，辽代的文化具有多样性、复杂性和不确定性，能代表辽代文化、保留至今

者甚少。近年来随着考古科学的发展，被发现的遗址、墓葬数量大增，为研究辽代社会、历史、文化等，提供了许多颇具说服力的资料，可补充文献记载的不足。

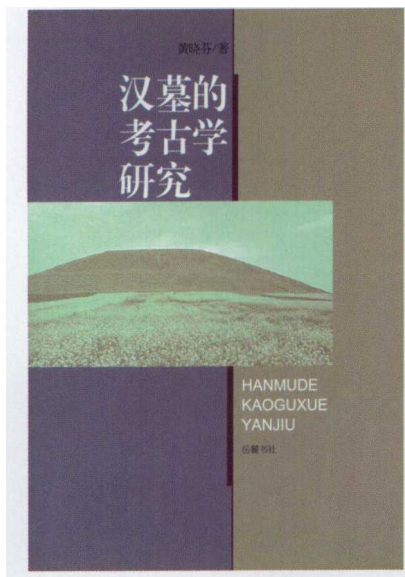
宣化辽代壁画墓群，位于今河北省张家口市宣化区城西约3公里的下八里村，是辽代晚期汉人张氏和韩氏的家族墓地，营建于辽道宗大安年间至天祚帝天庆年间（1085~1120）。作为辽代汉人贵族的墓葬，其规格和级别几乎已与辽代契丹贵族的墓葬一样，尤其是壁画方面，规模巨大，内容丰富，色彩艳丽，绘制技艺精巧，在中国古代美术史上占有很重要的地位，是辽代晚期中国北方民间绘画艺术的代表，与库伦旗辽代契丹贵族的墓葬壁画，共同形成了辽代艺术最后的高峰。

作者以张氏家族壁画墓群为中心，讨论契丹统治下汉人墓葬艺术中的多元文化内涵，力求着眼于事物之间的广泛联系。既有考古学研究的新视野，也有美术史研究的切入点；既有历史学研究的科学性，又有艺术史研究的严肃性；既注意到墓主的特殊族属和壁画的文化背景，也注意到流行的宗教观念和艺术潮流的关系。期望通过这项个案，研究墓葬壁画艺术与社会生活情况，窥察辽代统辖区内世俗美术与中原汉族地区世俗美术之间互动、交融历史过程中的某些片断，以此来了解汉族文化与契丹文化之间的彼此渗透和互动作用，反映的是民族关系和文化融合的问题。

《汉墓的考古学研究》

黄晓芬著 岳麓书社 2003 年 7 月第一版

宇宙间的一切生物,都有一个生存死亡的循



环,人是生物中的一种,当然也少不了这样的轮回。在人类发展的历史上,对故者的遗体进行掩埋,始于1.8万年前的山顶洞人,那是旧石器时代晚期。虽然是简单的

埋葬方式,仅在骨架周围撒以红色铁矿粉成圆圈状,却是有思想意识指导的行为,这是目前所见最早的墓葬形式,也是中国古代墓葬文化的萌芽。有了掩埋死者的意识,就会有埋葬形式的出现,形式出现后就会产生制度,制度产生以后就会逐步完善,完善就是附加因素掺入的过程,附加因素多为人文思想意识规制,最后成了千年微变的墓葬陵寝制度。“人类将死者的尸体或尸体的残余按一定的方式放置在特定的场所,称为‘葬’。用以放置尸体或其残余的固定设施,称为‘墓’。在中国考古学上,两者常合称为‘墓葬’”(王仲殊:《中国古代墓葬制度》,见《中国大百科全书·考古学》第665页)。

墓葬源起于人类的灵魂不灭观念,是人们思想意识指导下的产物。随着灵魂不灭观念的不断增强,使得墓葬的概念被赋予了许多人文意识,形式和内容也被不断地多样化和丰富化。墓葬是人类社会发展到一定历史阶段的产物,经历了从无到有、从简单到复杂的演变过程,既受到社会各种因素的影响与制约,也逐渐形成了一套完整的制度。延续千年,一脉相承。墓葬是人生终止时的最后定格,是储存墓主生活时代的若干文化

的信息库,是现实社会的移植和缩影。随着社会的发展而发展,随着生产力的提高而提高,随着思想意识的进步而进步。

作者立足于科学考古发掘出土的汉代墓葬遗址和实物资料,以考古学的立场和方法来展开基础探讨,考察和分析了汉代墓葬的各个方面。从传统墓制的特点及地域性,到汉墓的变革和普及;从墓葬的装饰样式和题材内容,到汉墓所反映的生死观念;从坟墓的基础研究及随葬品考察,到汉墓随葬的仓灶井厕之寓意。资料不可谓不详实,思路不可谓不清晰,考察不可谓不全面,分析不可谓不详细,探讨不可谓不深入,问题不可谓不深奥。用台湾学者蒲慕州的话来讲,“黄书的优点在于,比较详细地分别讨论了汉墓的各种类型,并对各类型墓葬源流及发展也做了相当全面的介绍和讨论。其详细程度,是拙著《墓葬与生死:中国古代宗教之省思》所不能及的”。

《邛窑古陶瓷研究》

耿宝昌主编 中国科学技术大学出版社2002年5月第一版

20世纪30年代,在军阀的怂恿下,邛崃县的军阀、民众们肆意乱掘文物,扰乱了地层,破坏了结构,仅仅获得一些器物。发现的什方堂窑,因是在邛崃县境内发现的,民间统称邛窑。仅仅是指当时被发现且盗掘的什方堂窑址。20世纪50年代,在政府的支持下,四川省的文物普查工作正式全面开展,科学的依据,全面的探索,开始了科学的研究。正式被命为邛窑。因风格特征等都十分相似,而统称邛窑系。包括瓦窑山、尖山子、大鱼村、什方堂窑。20世纪80年代,先是以研究“邛窑”为主题,在邛崃市召开了中国古陶瓷学会、中国古外销瓷学会的年会,引起了考古界、文物界对“邛窑”的重视和研究兴趣;后是四川省考古所对“邛窑”的代表性遗址什方堂窑进行大面积发掘,觅得南北朝至宋代的遗物达5万余件,为深入研究提供了宝贵的实

证资料。

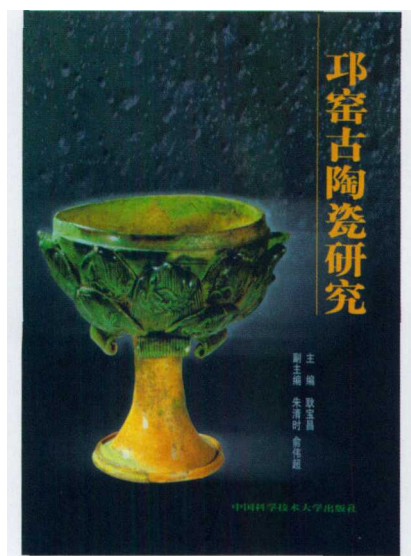
邛崃市位于四川省成都平原西南缘与邛崃山脉东麓的接壤地带。秦时置县，取名临邛，因南临邛崃大山，邛水出邛崃山，故云临邛。汉属蜀郡，汉代大文学家司马相如与才女卓文君曾在此开设“临邛酒肆”。后来，地域和名称都有变化，至1913年才改称邛崃县，邛窑得名由此。邛窑

始烧于南北朝，盛于唐和五代，衰于宋朝，时间跨度约800多年。

本书是由中国科学技术大学、四川省文物管理局、邛崃市人民政府联合发起，也是

2001年4月16

日至18日在邛崃市召开的“中国邛窑陶瓷科技考古研讨会”的文献载体。既是邛窑陶瓷几十年来研究情况的汇总，也是邛窑陶瓷与现代科技相结合的产物。资料翔实，内容丰富。牵涉面广，讨论深入。有对早期人类历史的探索，有对陶瓷发展阶段的概述，有陶瓷精品的介绍和考述，有对邛窑白瓷的专题探讨，有对彩绘艺术风格的论述。有对窑址的加固保护的处理方案，也有从科技史角度来阐陶瓷发展，更有对中国早期钴蓝的研究成果，有对长沙窑和邛窑烧造工艺的考察，也有探寻姐妹窑联系和影响的专文，真正体现了陶瓷与科学技术的结合。而最为重要的，正如朱清时先生在《后记》中所言：“本书首次全文发表陈显双等人历次对邛窑进行考古发掘的总结报告及有关实物照片和图片约2000幅，不仅为传世邛窑古陶瓷的鉴定提供了最权威、最详实和最可靠的依据，而且也研究邛窑的工艺和科技成就提供了第一手资料”。



《中国古版画通史》

周心慧著 学苑出版社 2000年4月第一版

现代意义上的版画，是一种造型艺术。就版面可分为凸版、凹版、平版和孔版；就材质可分为木版、铜版、石版和丝网版。由作者自画自刻自印的版画被称为“创作版画”，是一种独立的艺术形式。而古版画，也称木刻版画，主要是指工艺技术。版面是凸版，材料是木材，根据画稿镌刻，采用刷墨覆纸法，最终成为木刻版画，基本概念就是用木版印刷的各种图画，是绘画的再生品。

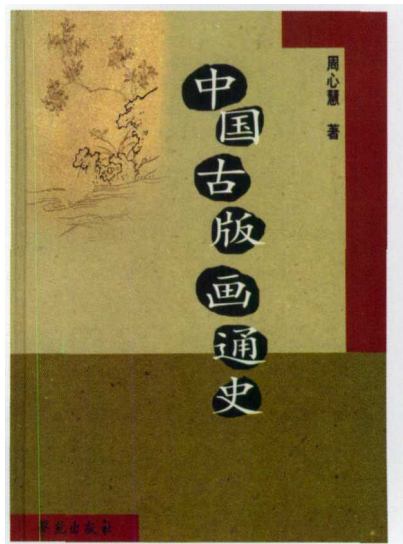
唐代的一份落有“咸通九年四月十五日王玠为二亲敬造谱施”款的金刚经，以技艺精湛的雕版印刷实物，揭开了中国版画历史的首页。此后，木刻版画大多是在民间坊肆刻印。作为书籍插图的版画，能将文字的深刻含义借助生动的画面表达出来，引发人们的阅读兴趣；作为年画形式存在的版画，借助图像的特殊功能起到传播文化、教化百姓、丰富生活的作用。

中国古代版画艺术，走过了千百个春秋，历经了风雨和沧桑，对其及发展历史的研究，始于郑振铎先生，继有王伯敏先生等，20世纪50年代，许多研究专著问世。本书作者遵循郑振铎“为中国木刻画写一部详细的历史是有必要的”的呼声而撰写了本书。

作者首先追溯了版画艺术的源头，从甲骨文到金文，从画

像石到印章；

其次探索了版画艺术的发展，从隋唐的发端，到宋金的兴盛繁荣，再到元代的承上启下；重点弘扬了版画艺术的辉煌，从明初



洪武、隆庆的发展壮大,到明晚万历、崇祯的黄金时代;最后总结了版画艺术的衰落,从清代早期的殿藏版画,到清中晚期的铜版的传入。千百年的沧桑版画历史,全方位地跃然纸上,令人感慨万千。

全书的构架和叙述,既兼顾背景,又突出重点;既有纵向的历史的回顾,又有横向的流派的叙述。如:对于佛教版画,因起源早、源流长,且自成发展体系,故各时代均设专章;对于版画流派,因是局部的系统,则据派别、刊刻地域或坊肆,作了全面的汇集和揭示,再依次予以概述介绍,以彰显所刊刻印之盛;对于题材阐述,则是因为入清以后,版画刊刻地域更为广阔,晚明的梓行要地却多见式微,流派划分已毫无意义,所以根据题材阐述;对于专题作品,有重要版画艺术家,有清宫殿藏版画等,另列专题以叙之。这样就把错综复杂、头绪纷繁的中国古代版画史的源流和发展,阐述得详尽而又清晰,突出了时代特色。

《收藏上海》

上海市历史博物馆编 杭侃主编、薛理勇
副主编 学林出版社 2005年12月第一版

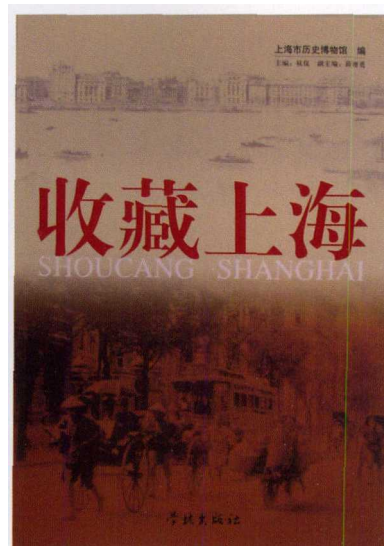
上海,地处长江三角洲的前缘,千里南北海岸线的中点,东濒浩瀚大海,西接江、浙两省,地理条件良好。说到上海的历史,是既古老又年轻。说她古老是因为发现了距今六千年前的马家浜文化遗址,六千年前就有上海人生活在这块土地上了,四千年前就有来自河南地区的移民和遗物了;说她年轻是因为一个半世纪前的鸦片战争改变了她的发展进程,使这块土地上的人和事发生了巨变,西方人带来了新的生活方式和新的思想意识。古老的上海是传统,年轻的上海是现代。

1840年后,上海开始进入一个新的时代。1843年,租界辟设,外国人有了居留地;1853年,工部局成立,是租界自治的市政机关;1863年,英美租界合并为公共租界,形成了国中之

国。随着洋人的大量到达,带来了西方的生活方式和思想意识。上海口岸的开埠通商,意味着上海已被纳入了世界贸易链,上海的经济的发展也开始与世界的经济发展接轨了。租界内的生活方式,影响着本地居民的日常生活习惯,改变着上海人的物质生活的需求乃至思想文化。上海不但接受了这些西方传来的形式,而且吸收它、消化它并将它转化成中国式的现代社会特色。这就是上海,这就是上海人,显示了上海的魅力,表现了上海人的包容性。事实上,上海城市开始了现代化的进程,同时也证明,这也是中国社会现代化的开始。

本书所载60余篇文章,是根据上海市历史博物馆所收藏的有关文物而撰写的,虽文字不多,却内涵丰富,可谓短小精悍;虽描述为主,却揭示深刻,可谓以小见大;从细碎方面反映了上海,以独特方式收藏了上海。有远古的玉琮、玉钺和陶鼎,有中古的佛像、铜镜和买地券,更多的则是反映上海市开埠以来的各类遗留物、事件、人的收藏。如有上海开埠50周年纪念邮票,有上海工部局的局旗和印章,有上海最早的金融刊物,有辛亥革命时期的奖凭,还有外白渡桥、跑马会、城隍庙等。内容琐碎而细杂,涉及面广又具体。既记载了文物,又反映了历史。

收藏上海,即收藏上海的历史发展;见证上海,即见证上海的社会状况。■



“无宁不成市”

——宁波人在上海

A market cannot do without Ningbonese:
life of Ningbo people in Shanghai

撰文 / 裘争平



“宁波人在上海”展览开幕式

2007年的五一黄金周，位于西藏路上的上海市工人文化宫热闹非凡，原来这里正在举办一个大型的文物文献展览——“宁波人在上海”。

这一由上海市宁波经济建设促进协会、上海市历史博物馆、宁波市人民政府驻沪办事处联合举办的展览，以其独特的地域文化展示和丰富翔实的内容，引起了沪甬港三地媒体的高度关注；为期九天的展出，吸引了12000余名观众，许多人在留言本上写下了自己的感言。

上海是一座移民城市，今天的上海人其实很多原来都是外乡人。临近上海的苏浙两省人士尤多，其中善于经营、会做生意的宁波人在上海卓有名气。过去人们流传的“无宁不成市”这句话，就很能说明宁波人的这个特点。据统计：1927年，上海人口约264万余人，而在上海的宁波人已达

40余万人，约占上海总人口的六分之一。到上海解放前夕的1948年，上海总人口约为498万，其中宁波人约有100万。1936年出版的《上海工商人名录》统计的上海工商界名人1836人中，宁波籍人士就有453人，占四分之一，宁波人在上海经济发展中的地位由此可见一斑。本文仅选取其中的几位工商界代表人物，讲述他们的故事。

“五金大王”叶澄衷

从前，上海宁波人中流传着这样一句话：做人要做虞洽卿，学人要学叶澄衷。我们就先来说叶澄衷。

叶澄衷（1840—1899），名成忠，浙江镇海庄市镇人。由于幼年丧父，家境贫寒，14岁便来到上海一家杂货铺当学徒。叶澄衷后来的发迹史在上海滩几乎家喻户晓：某天，17岁的叶澄衷摇着舢板在黄浦江上卖食品和日用杂货，一位喝多了的英国洋行经理把公文包遗忘在他的舢板上。包里除了重要的生意单据外，还有数千美金和英镑，尽管当时叶澄衷非常贫困，但他丝毫没有动心，足足等了一下午，将公文包还给了失主，并拒绝了对



叶澄衷像

方的巨额酬谢。

这位经理非常欣赏叶澄衷诚信正直的人格，便提议由他的公司提供小五金给叶澄衷，让叶代销，等货物卖出去后再付款。不久，他发现叶澄衷还是个难得的商业人才，便资助叶在虹口的百老汇路口开设了上海滩第一家由中国人开办的五金店——顺记洋杂货店。叶澄衷以此为契机，逐渐发展出覆盖五金、机械、钢铁直至军需器械和军服的庞大生意，先后开设了38个分支机构，当上了“五金大王”。

叶澄衷见财不贪的口碑和精明的商业头脑，很快就让他得到了另一个宝贵的商业机会，出任美孚石油公司的中国代理商。当时，美孚正急于扩展火油在中国内地的销售，美孚给与叶澄衷每一加仑火油25%的佣金、独家长期经销和结账收款时间90天的优惠条件。19世纪八九十年代，仅火油生意就至少为叶澄衷带来10万元的利润。

叶澄衷从摇小舢板起家，通过经营五金、火油，迅速发迹，当上了“五金大王”、“火油董事”；随后，他又抓住商机，多业开发，在经营房地产、

金融、工业等行业中屡获佳绩，最终积累的资本达800万两，在上海滩“宁波帮”中一度享有“领袖”的殊荣。

在叶澄衷众多的产业中，只有一项事业不但不赚钱，还前前后后总共花了30万两白银，那就是至今仍在上海享有盛名的“澄衷中学”。叶澄衷幼年时遭受过失学的痛苦，在经商过程中也深感文化不高之苦。因此，他时时情系教育，高度重视教育。他曾说过：中国之积弱由于积贫，积贫由于无知，无知由于不学，兴天下之利，莫大于兴学。到了晚年，叶澄衷为造福社会，培育后代，特别捐出虹口张家湾塘山路（今唐山路）30亩土地，创办“澄衷蒙学堂”。这是上海第一所由中国人创办的近代新式学校，著名教育家蔡元培曾担任过代理校长，竺可桢、胡适、李达三等海内外名人，都曾是这所学校的学生。

“商界领袖”虞洽卿

虞洽卿（1867—1945），名和德，浙江镇海龙山人。由于家境贫寒，他15岁时便经人介绍来到上海瑞康颜料行当学徒。因那天正好下大雨，母亲做的布鞋他不舍得穿，便光着一双脚进店，故发迹后有“赤脚财神”的传说。1892年虞洽卿转到德商鲁麟洋行任“跑街”（旧时工商雇佣的推销员），后升买办，收入颇丰。同时他自己还兼营进出口生意和房地产买卖，一段时间下来，虞洽卿积累了万贯家财。1896年，虞洽卿花了400多两银子，向清政府捐了个“道台”官衔，具备了绅士的身份。1902年虞洽卿离开鲁麟洋行，出任华俄道胜银行买办，次年又转任荷兰银行买办。

虞洽卿真正在上海滩声名鹊起是因为他在第二次“四明公所事件”中的影响。1898年的四明公所事件中，他鼓动洗衣业工人拒绝为法国人服务，事后，虞洽卿获得了宁波同乡的信任，被选为四明公所会董。1905年上海发生大闹会审公堂案，虞洽卿作为知名人士参加了调停活动，从此，虞洽卿成为沪上家喻户晓的大闻人。

1908年他发起开办四明银行，并与同乡集资



澄衷蒙学堂遗迹



澄衷学校教材



黄楚九像

创办宁绍轮船公司，自任总经理，开辟沪甬航班。为了与早已占领市场的外商轮船公司竞争，宁绍公司采取降低票价的策略，但外商公司也随之降价，后来由于得到宁波同乡的大力支持，

终使外商公司退出竞争，宁绍轮船公司才站稳了脚跟。1909年虞洽卿等人奏请清政府筹办官商合办南洋劝业会，征集南洋及各省产品参展，此展览在江宁（今南京）举办了半年，在全国引起了极大的反响。1913年虞洽卿在余姚、三北投资修筑海堤，建造码头，创立三北轮埠公司，开设南北洋航线，到1921年三北航运集团已拥有18条轮船，行驶上海—天津、大连—福州、上海—广州3条航线，成为当时我国规模最大的私人资本航运集团，虞洽卿也因此成为上海航运巨头。1920年虞洽卿与人合办上海证券物品交易所，任理事长。同年4月又当选为全国工商协会会长。其后，他的社会地位日益提高，1923年，任上海总商会会长。1926年春，任宁波旅沪同乡会会长，后又任上海航运公会理事长。1929年4月，他被选为上海公共租界工部局华董，此时虞已成为沪上著名的商界领袖人物。

1936年10月1日，上海跑马厅大看台上挂满了万国旗，上午十点三刻，有一位老人健步走上看台前方的检阅台，他就是今天典礼的主角——虞洽卿，从这天起，工部局将横贯市中心的南北通衢大道、宁波旅沪同乡会会址所在地的西藏

路，正式改名为“虞洽卿路”，并举行了隆重的庆典仪式，这位15岁赤脚进上海的宁波人此时成了整个上海的焦点。

“新药业领袖”黄楚九

黄楚九（1872—1931），名承乾，号磋玖，浙江余姚人。黄家祖辈行医，黄楚九16岁那年来到上海，在城隍庙的春风得意楼前，摆药摊卖药丸，生意也还不错。

黄楚九爱动脑筋，渐渐就悟出了出奇制胜的经营之道。不久，他向人借钱开了一家中法大药房，兼卖中西药品。32岁那年，黄楚九推出了第一个自主品牌药——艾罗补脑汁，他利用当时人们的崇洋心里，故意取个洋名 Yale Stimulant Remedy，药瓶上印着 Dr.T.C.Yale 的字样，还



中法大藥房廣告

搞出一场很有轰动效应的老艾罗之子来争药方权的闹剧，吸引了众多的消费者。艾罗补脑汁卖得出奇的好，黄楚九的中法大药房门庭若市，销售额不断攀升，真的是日进斗金。

20世纪初，日本在华大量倾销商品，掠夺中国人的钱财。上海总商会通电全国，号召抵制日货，全国各地商界纷纷响应。但与此同时，日本产的仁丹仍然霸占中国市场，城乡各地到处可见翘着小胡子的仁丹招贴画。1909年，黄楚九得到一张“诸葛行军散”的古方，他同时参考自己祖传的《七十二症方》，经反复研制，以薄荷脑、冰片、丁香、砂仁、麝香等为主要原料，开始自制“人丹”，商标图案为龙虎。龙虎人丹上市后，黄楚九展开强大的宣传攻势，凡是贴着仁丹广告的地方，都贴上醒目的龙虎人丹广告，与其竞销。日本东亚公司眼看龙虎人丹对他们的仁丹构成了威



虞洽卿路命名纪念明信片



宁绍轮船公司招贴画



大世界旧照



上世纪30年代的中法大药房

胁，便控告人丹是“冒牌”、“侵权”，要求中国政府勒令停产。黄楚九聘请著名律师，与日商大打官司，直至上诉到北京最高法院。1927年，法院作出终审裁决，判定“人丹”与“仁丹”两药各不相干，可以同时在市场上销售。10年诉讼虽然让黄楚九破费了10万余元，但“人丹”的名声逐渐扩大，销路也因此而大增。有人评论道：这场官司的胜诉，“给中国人出了一口气！”

1923年，黄楚九又推出了一款新药：百龄机。这一次，他一改以往的“薄利多销”原则，而是利用了顾客的“好货不便宜”、“便宜无好货”的心理，把价格定得略微偏高。同时展开猛烈的广告宣传攻势：特制的百龄机广告赠品派发到各家各户；巨幅的霓虹灯广告在上海滩彻夜闪烁。黄楚九再次以事实证明他的策略是正确的，广告宣传给他带来了巨大经济效益。

很快，黄楚九的旗下有21个医药企业，拥有了本牌药100多个，成了药业托拉斯。1927年，上海新药业工会成立，黄楚九当选首任主席，坐上了上海新药业大王的位置。

黄楚九从一个赤手空拳摆摆地摊的药贩子起

家，最终不但是上海大世界游乐场的老板，还拥有日夜银行、日夜交易所、公共舞台、中法药房、中西大药房、九福制药厂等企业，有人说他是典型的精明的上海商人，也有人说他是上海滩的大“滑头”。我以为著名经济学家于光远先生的一段话倒是不无道理：“我对黄楚九的经营能力是很佩服的。我当然不会用‘奇才’这样的语言去形容他，但是一直承认他在商业上的确是一个很懂市场，很有本事的人。”

“实业大王”刘鸿生

刘鸿生（1888—1965），名克定，祖籍浙江定海，生于上海。由于不愿意做“上帝的仆人”，1906年，刘鸿生从圣约翰大学辍学，1909年进入英商开平矿务局上海办事处当跑街，刘鸿生事事留心，处处关注，不失时机地向洋老板提出一些合理有效的销售方案，打开了开平煤在上海的销路。1911年，刘鸿生被升为开平矿务局（1912年后改称开滦矿务局）买办，他与开平签订了独家经销开平煤30年的合同，将上海、苏州、无锡、宜兴、常州、镇江、南通以及江阴至浦口一带，除外商企业用煤外，都划归他的独家经销范围。到第一次世界大战结束的1918年，刘鸿生已成为富甲一方的“煤炭大王”，赢得了他事业生涯的第一桶金。

1920年1月，刘鸿生与人合伙在苏州开设华商鸿生火柴公司，总资本12万元，他占四分之三。这是刘鸿生资本向工业企业转化的起点。鸿生火柴创办伊始受到了内外夹击，中外火柴企业如上海叶氏家族创办的燮昌火柴，和瑞典、日本的火

柴以品牌、质量、价格相压制，致使鸿生火柴在1924年以前亏损5万多元，公司一度情况危急，“几濒于危”。刘鸿生为扭转颓势，亲自前往日本考察，熟悉有关火柴生产与销售的流程，还重金聘用了中外专家，购买进口设备，终于解决了火柴生产的药头化学配方关键问题，拥有了自己的保密配方。其后，刘鸿生先是兼并了燮昌



百龄机广告



鸿生火柴火花

火柴厂，增强了自身的实力，又与莼生、中华两大公司展开联营谈判，设法共同抵制垄断世界火柴市场的瑞典火柴集团的压制，经过多次核资并股协商，三家公司终于1930年7月成立大中华火柴有限公司，乐振葆出任董事长，刘鸿生出任总经理。

大中华火柴有限公司成立后，又先后兼并了九江裕生火柴厂、汉口燮昌火柴厂、芜湖大昌火柴厂、扬州耀华火柴厂等火柴企业，形成了实力强大的中国火柴集团。通过实施一系列的改革措施和艰苦的竞争努力，大中华火柴终于打败了瑞典火柴的猛烈进攻，到1931年，大中华火柴占据了大半个中国火柴市场，刘鸿生也当之无愧地获得“中国火柴大王”的头衔。

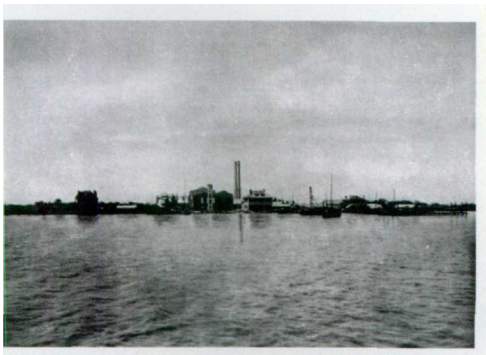
在创办火柴厂的同时，刘鸿生已经开始考虑煤炭销售中出现的次质烟煤与煤屑的出路问题，1923年，刘鸿生的上海水泥公司（今上海水泥厂的前身）正式建成投产。

到20世纪30年代，刘鸿生除了创办煤厂、火柴厂以及水泥厂外，还创建了中华码头公司，拥有3座码头和10余座仓库，改变了洋商码头的垄

断优势。1928年下半年，刘鸿生又与他人合股在上海浦东创办华丰搪瓷有限公司，设立华丰搪瓷厂，

并于1929年正式投产，第一年的营业额即达到90万元。1929年，刘鸿生创办章华毛纺织厂，并亲自担任总经理。此外，他还曾创办银行、保险公司等多家企业。在其实业经营的鼎盛时期，总资产高达2000多万元，成为名副其实的中国“实业大王”。

叶澄衷以诚信起家的故事一度在沪甬两地家喻户晓；虞洽卿在“四明公所”事件中该出手时就出手，告诉我们抓住时机很重要；黄楚九的广告战术确实取得了“意想不到的功效”，而刘鸿生的经商理念“不要把所有的鸡蛋都放在一个篮子里”同样给人以启迪。其实宁波商人成功的经验还可以总结出很多很多……■



上海水泥厂

相关链接

“宁波帮”创制的部分名牌产品

产品名称	厂名	创办人	籍贯	出品年月	产品影响
三角牌毛巾被单	三友实业社	陈万运	慈溪	1915年	把日货铁锚牌毛巾挤出中国市场
固本肥皂	五洲固本皂药厂	项松茂	鄞县	1920年	抵制了英商祥茂肥皂的盛销全国
三星牙膏 三星蚊香	中国化学工业社	方液仙	镇海	1919年 1928年	三星蚊香打破了日货野猪牌蚊香独占中国市场的局面
双钱牌套鞋、轮胎	大中华橡胶厂	余芝卿	宁波	1928年	以“大中华”压制“小日本”，赢得声誉
美丽牌火柴	大中华火柴公司	刘鸿生	定海	1930年	使瑞典凤凰牌火柴销路一落千丈
414毛巾 三五牌座钟	萃众织造厂 中国钟厂	李康年	宁波	1937年 1947年	名牌产品、畅销全国
船牌卷烟纸	民丰、华丰造纸厂	金润庠	镇海	1936年	改变了中国卷烟业购用洋卷烟纸的历史
华生电扇	华生电器厂	叶友才	定海	1924年	打破了美国奇异电扇独霸中国市场的局面
金鼠牌香烟	华成烟草公司	戴畊莘	镇海	1924年	与英美烟公司大英牌香烟抗衡
“亚”字牌灯泡	中国亚浦耳电灯泡厂	胡西园	镇海	1926年	击败了美商“奇异”牌灯泡等竞争对手
乐口福235	九福公司	黄楚九	余姚	1923年前后	抵制瑞士“华福”麦乳精的倾销

陈云故居暨青浦革命历史纪念馆被中国浦东干部学院授为现场教学点

2008年6月26日,中国浦东干部学院在学院会议中心多功能厅召开了现场教学工作会议,中共上海市委副书记、中国浦东干部学院第一副院长殷一璀出席会议并作重要讲话,常务副院长奚洁人作学院现场教学工作总结,副院长王金定主持会议。

在现场教学工作会议上宝钢集团有限公司、浦东新区、上海联合产权交易所、江苏吴江市等4个现场教学点和学院教师部教师张海涛、培训部教师沈斐作了交流发言。

殷一璀在认真听取了奚洁人副院长的工作总结以及现场教学点、浦东干部学院教师代表发言之后作了重要讲话。她肯定了浦东干部学院自创建以来现场教学工作的成绩,要求大家充分认识现场教学工作的重要意义,并对现场教学工作进一步开展提出了要求。

殷一璀指出,现场教学同专题讲座、互动研讨等教学形式共同构成了中国浦东干部学院“三位一体”的教学格局。现场教学将课堂搬到了上海、江苏、浙江等长三角地区改革开放和现代化实践的生动现场,把改革开放和现代化建设的素材转变为教材,把改革开放和现代化建设的实践者转变为教师,使学

员亲身感受改革实例和现代化建设的实践成果,领悟先进理念、科学思路 and 正确方法,提高解决实际问题的本领。因此,现场教学强调以现实问题为中心、以学员为主体开展教学,更好地做到了理论联系实际、学以致用,是落实中央要求,创新干部教育培训模式的成功探索。同时要求学院要加强现场教学工作的整体设计,把现场教学建成浦东干部学院的优势和特色教学方式,在政治、经济、文化、社会等方面建立现场教学库;要提升现场教学的理论深度,既要给予学员直观感受,又要善于启发学员的思路,指导他们的实践;要在探索创新的同时加强现场教学的规范化建设;要进一步完善与现场教学单位良好合作的体制机制,在教学培训、科学研究、师资管理、咨询服务等方面紧密合作,努力实现互利共赢,共同为党的干部教育培训事业作出新的更大贡献。

会上,中国浦东干部学院与21家单位签署了合作协议,并向浦东新区、宝钢集团等9家单位颁发了“中国浦东干部学院现场教学基地”铭牌,向陈云故居暨青浦革命历史纪念馆、中国共产党第一次全国代表大会会址纪念馆等12家单位颁发了“中国浦东干部学院现场教学点”铭牌。陈云故居暨青浦革命历史纪念馆自2004年成为中国浦东干部学院现场教育点以来,先后讲课100多场次,参观、研讨、讲座三位一体的教学模式受到浦东干部学院领导、师生的肯定与赞赏。■

(撰文/曹自求)

国际博协第22届大会会标确定

2008年3月,国际博协2010年大会筹备委员会开展会标征集工作以来,经过社会征集、专家评审、群众投票等阶段,历时4个多月,2010年国际博协大会会标产生。

国际博协第22届大会暨第25届全体会议将于2010年11月在上海举行。根据国际博协的要求,筹备委员会于今年3月向社会发出征集2010年国际博协第22届大会会标启事,工作开展一个月共收到全国各地应征稿件183份,其中既有来自专业设计的单位和个人,也有学校的学者和学生,甚至受到普通民众的关注。经专家初评,遴选入围作品10件,并于4月下旬张榜公布于上海博物馆大堂,以无记名投票的形式征求社会意见。活动开展10天,共收到有效选票1356份。根据观众投票结果,经领导、专家的最终评审,评出一等奖一名、二等奖二名、三等奖三名、入围奖四名。获得一等奖的会标设计稿经

过修改优化,并听取国家文物局及国际博协秘书处意见后,最终确定为2010年大会会标。

该会标以国际博物馆协会的英文简称“ICOM”为设计元素,运用浑厚、雍容的中国书法一挥而就。其中,将字母“CO”连写,呈现出一个代表无穷的符号“∞”,体现出人类文明与智慧的丰富、博大与无穷;中国书法的辗转流动,又体现了国际博协大会“交流、促进、发展、共享”的属性。整个构图简洁、明快、大气,中国书法笔触与红色的运用,即赋予了浓郁的中国特色,又表现出鲜明的国际化特征,表达了中国举办国际博协第22届大会的态度,以及中国为实现“博物馆为社会和社会发展服务”的宗旨和“推动博物馆和博物馆专业在世界范围内发展与进步”的过程中积极发挥其作用的意愿。■

(本刊报道)



市文管委召开上海市 第三次全国文物普查现场会

2008年7月17日至18日，上海市文物管理委员会召开上海市第三次全国文物普查现场会。市文管委副主任、市第三次全国文物普查领导小组办公室副主任陈燮君以及各区、县普查办的相关领导和普查队负责同志近100人参加了会议。

陈燮君同志作了重要讲话，通报了全国和上海市第三次文物普查工作的进展情况、上海市文物普查工作取得的成果及存在的问题，部署了下半年文物普查工作的任务。他强调，上海市的文物普查工作在市委、市政府的领导下进展顺利，呈现出各区县政府高度重视、成员单位积极参与、社会各界广泛支持、文物系统全力以赴的良好局面，并取得初步成果。实地调查工作全面启动以来，市专业普查队、区县（街道、村镇）普查队

1090余人次先后参加了培训和实地调查。各普查队认真核实已登录文物的数量、分布、保存情况、环境状况等。截至5月底，全市共调查登记不可移动文物879处，其中新发现278处，复查601处。统计数字显示，新发现的文物遗迹数量接近已调查数的三分之一，其中20世纪文化遗产占有相当比重，证明了第三次全国文物普查的重要性和必要性。下半年文物普查工作的重点是：1.市普查办将依照上海市普查实施方案，提高普查质量。2.各区县文物部门要把文物普查作为近两年各项工作的重中之重，2008年底各区县应确保野外实地调查启动率达到100%。3.各区县普查机构应进一步明确管理职责，加强责任意识，完善制度与措施，加强组织领导。4.在野外调查全面开展的同时，各区县要充分运用多种传播手段和条幅、海报、宣传册等方式，加大普查工作的宣传力度。5.各普查队要积极动员社会力量参与普查工作，特别是重视发挥文物保护员的重要作用，以城乡基层组织为依托，进一步巩固和发展

文化遗产保护志愿者队伍。

会上，各区、县普查办的负责同志根据开展普查工作的实际情况和特点，汇报了各自普查工作的进展，交流了经验，并提出了当前文物普查工作遇到的难题，如：实地调查中的问题；填写普查表格中的问题；普查队伍人员不足和专业水平良莠不齐的问题；电脑操作系统不匹配问题；与其他相关单位的协调问题；电子地图的比例问题；经费问题等等。市普查办专家针对这些实际问题一一进行了解答。

此外，会议还安排了现场参观、实习和交流活动。7月17日下午，全体与会人员实地考察了松江区永丰街道文物普查工作，参观了广富林遗址的发掘现场，还参加了GPS卫星定位仪和激光测距仪的现场使用培训。

最后，市普查办副主任谭玉峰对两天的会议作了总结，他指出，通过各区县汇报进度，交流经验，现场踏勘，分组讨论以及专家现场解答等几个环节，使得大家对目前工作中存在的问题有了比较明确的认识。这次现场交流会促进了交流，找出了差距，提出了多种解决问题的方法，进行了全方位的探讨，对落实下半年工作目标，全面完成实地调查起到积极的促进作用。他要求各区县要以高度的责任感和科学严谨的态度，把全面启动实地文物调查作为现阶段的中心任务，扎实稳步的推进各项文物普查工作，确保普查的进度与质量。■

（撰文 / 闻莞薇）



“抗震救灾 众志成城 ——2008 中国抗震救灾大型新闻 图片巡回展”展出



发生在2008年5月12日14时28分的四川汶川特大地震，是共和国成立以来发生的最大自然灾害之一，也是人类的共同灾难。为了记录和展现全国人民感天动地、气壮山河的抗震救灾斗争壮举，弘扬中华民族抗震救灾精神，新华社推出大型新闻图片展览“抗震救灾 众志成城——2008 中国抗震救灾纪实”。2008年6月19日起，由中共上海市委

宣传部和新华社上海分社联合举办在上海巡展。

上海在这次抗震救灾活动中作出了突出贡献，并担当了对口援建任务，举办这次展览意义十分重大。“万众一心，众

志成城；迎难而上、百折不挠”的抗震救灾精神深深吸引和感染着数百万上海市民。

流动的40套抗震救灾新闻图片展板，记录下一幕幕震撼人心的场景，一个个刻骨铭心的瞬间、一幅幅感人至深的画面全景式的展现出气壮山河的伟大斗争。展览通过“关怀”、“灾情”、“营救”、“援助”、“恢复”五个部分，充分展现了党和政府心系人民安危、对抗震救灾工作进行战略部署；展现了灾区党委、政府和人民群众面对灾难自强不息、不屈不挠的顽强精神；展现了人民解放军指战员、武警官兵、公安民警、医务工作者和全体抢险救援人员冲锋在前、舍己救人的感人事迹；展现了中国人民在灾难面前迸发出的空前凝聚力和向心力；展现了社会各界万众一心共克艰难、一方有难八方支援的协作精神；展现了港澳台胞、海外华侨和国际社会的人道主义情怀。

整个展览共收入照片近200张。每张照片记录下生死瞬间，都是泪水与心血的融合，都是痛彻心扉后的坚强，都是大悲之后大爱无言的闪光。展览真实再现了四川抗震救灾第一线的一个个感人的永恒瞬间。这些新闻图片由中共闵行区委宣传部和上海东方宣传教育服务中心承办，于7月5日至15日在闵行区博物馆展出，随后还前往闵行区华漕、江川、浦江等镇、街道巡展。■（撰文/闵博）

国际博协第22届大会网站开通

2008年8月15日，ICOM2010年大会网站正式开通。为了在世界范围内广泛宣传国际博协第22届大会“博物馆与和谐社会”的主题，宣传中国近年来在政治、经济、文化等各方面所取得的巨大成就，展示我国文化建设和文物、博物馆事业的全新形象，经国家文物局批准，国际博协第22届大会筹备委员会开办了ICOM2010年大会专题网站，网址为：www.icom2010.org.cn。为方便ICOM的广大海外会员访问大会网站，同时使用2010.icom.museum的域名。

网站设有大会主题、宣传及互动三个板块，并使用中、英、法、西等语言及时全面地提供大会筹备各方面的信息，向全球的ICOM会员发布大会新闻、信息、最新动态；积极开展ICOM2010年大会的宣传推广活动和营销，让媒体、赞助商、公众随时了解ICOM2010年大会最新的筹备进展情况；

网站还将结合新媒体技术进行调查统计、知识竞赛等。网站还与国际博协网、中国文物局网、中国文化网、上海世博会等相关网站链接，向海内外人士宣传国际博协、宣传ICOM2010年大会、宣传上海和2010年上海世博会、宣传我国文物博物馆事业的发展，吸引社会公众对博物馆事业的广泛关注。

目前网站开通了中、英文两个版本，法语和西班牙语正在紧张建设中。随着ICOM大会日益临近，网站将不断更新，及时、有效地提供更多的大会信息及相关服务。■（本刊报道）



天平社区第三次全国文物普查试点工作初见成效

2008年4月以来，在街道党工委办事处的高度重视下，在徐汇区文化局的关心指导下，在街道各部门的积极配合下，天平街道太原居委第三次全国文物普查的试点工作取得了一定的成效。

天平街道位于上海市历史文化风貌保护区，辖区内拥有较为丰富的文物资源，不可移动文物总量约占全区的一半。保护文物，需要全社会各个部门的参与，才能使历史文化代代传承。近年来，街道对文化遗产的宣传保护传承做了大量的工作，特别是区第三次全国文物普查动员会后，从街道领导到普通工作人员都认识到文物普查是一项光荣而艰巨的任务，同时又深感责任与使命重大，按照徐汇区第三次全国文物普查领导小组的意见，首先成立了天平街道第三次全国文物普查小组，街道普查组经多次研究，确定先在太原居委实施试点，以积累经验，以点带面。试点居委也相应成立了普查工作小组，两级普查组各自明确职责，抓好统筹协调，切实加强组织领导。从工作力量的配备上，街道专门在地区中聘请了三位有一定经验和技术专长、热爱文物普查工作、富有社会公益精神的老同志，担任专职的普查员，具体地深入到普查区域，开展各项工作。

按照街道文物普查实施计划，普查人员从6月份开始，集中精力深入太原小区进行调查排摸，普查队召开各种大小座谈会18次，200余人次的居民提供各类信息。普查队现场普查40个楼组100余幢历史建筑，走访居民知情者达120余人次。经过近三个月的努力，街道普查组总共复查区域内已挂牌的不可移动文物8处，新发现不可移动文物16处。普查小组制作了详细的太原居委会辖区地图，每一栋楼房在地图上

均有准确的方位标识，工作人员冒着高温酷暑，深入普查区域，采取从“街道→居委→楼组→线索人”四个层面、“逐个楼组、逐栋建筑”地毯拉网式排摸的方法，排查了辖区内的太原路、岳阳路、建国西路、永嘉路和汾阳路，反复调查核实，确保文物资源的准确性，做到不遗漏。在普遍排摸的基础上，普查组坚持突出重点，着力查证历史人文建筑的相关信息，以求资料完整。

2008年8月28日，区政府在天平街道召开徐汇区第三次全国文物普查天平街道试点总结工作推进会。天平街道办事处副主任、街道普查组组长黄海仙做了《加强领导，精心组织，大力推进天平社区第三次全国文物普查工作》的经验介绍，区文化局副局长宋浩杰对全区文物普查工作进展情况作介绍。会上，副区长、区第三次全国文物普查领导小组组长周秀芬认为：天平街道勇于尝试、敢于创新形成的普查方法和经验，值得其他街道镇普查组学习借鉴。并就下阶段普查工作提出三点要求：1. 普查工作要以点带面，加强交流，稳步推进。2. 普查人员要坚持不懈，求真务实，敬业奉献。3. 部门之间要加强协调，形成合力，发挥优势。第三次全国文物普查工作时间跨度大、涉及面广，要广泛动员社会力量参与，力争全区三年文物普查按时、圆满完成任务。市文物管理委员会地面文物管理处处长、市第三次全国文物普查领导小组办公室副主任谭玉峰在讲话中指出：在街道镇一级召开普查试点总结推进会的做法在全市是首次，徐汇区文物普查工作中积累的“领导重视、加强宣传、精心组织、以点带面”等经验做法值得推广，并对下阶段普查工作提出指导性意见。徐汇区第三次全国文物普查领导小组全体成员、各街道镇普查小组代表、区经委、区房地局、区规划局、徐房集团等有关委办局文物普查联络员和天平街道各居委主任、文教干部出席会议。■

（撰文/丁永坤）

徐汇区举行土山湾孤儿院旧址揭牌仪式

土山湾是上海徐家汇附近的一处老地名，140多年前的土山湾地区曾是沪上西洋派金石书画等工艺艺术的摇篮，也是上海中西文化交融最早的主要发源地之一。当时在此设置的绘画、雕塑、印刷、木刻、编织、金工、照相等工场，亦被国内史学界称为我国最早的职业技术学校。徐宝庆、徐咏青、杭稚英、张充仁、任伯年、刘海粟、徐悲鸿等众多的著名雕塑家、绘画家、工艺美术家，都曾在此学习或是间接受教于画馆。土山湾送出的19件美术工艺品曾在1915年的世界博览会获奖。土山湾地

区不仅是徐汇、也是上海乃至全国不可多得的保存了众多历史文化遗产的地方。

为进一步加强对我区历史文化遗产的保护工作，2008年7月16日，徐汇区文化局举行区文物保护单位——土山湾孤儿院旧址（蒲汇塘路55号）揭牌仪式，徐汇区文化局局长陈澄泉主持揭牌仪式，区文化局副局长宋浩杰介绍土山湾的文化历史情况，董恒甫职校校长陆震谷、市文物管理委员会副主任、上海博物馆馆长陈燮君分别讲话，副区长周秀芬、区政协副主席冷旭生、陈燮君等领导为土山湾孤儿院旧址揭牌。上海市历史博物馆、区有关委办局、街道镇分管领导、土山湾地区的老人代表、附近居民和董恒甫职业技术学校师生代表约百余人出席揭牌仪式。■

（撰文/徐文）