

卷首语

上海既是现代化国际大都市，又是国家历史文化名城之一，有着厚重的历史文化底蕴和丰富的内涵。它有过璀璨的古代文明，有过多姿的近代历史华章。根据考古发掘证实，上海的成陆是由西向东逐渐形成的，6000年前我们的祖先就已经在如今上海西部的土地上生息繁衍，随着陆地不断向东延伸，古人在这片土地上创造出灿烂的上海古代文化。近代上海被迫“门户开放”，出现了“国中之国”的租界，“十里洋场”成了冒险家的乐园，开始融入西方的文化。近现代有不少重大的革命事件发生在上海，尤其是1921年中国共产党在上海诞生，发生了“开天辟地的大事变”。历史的绵延产生了遗存在社会上和埋藏在地下的历史文化遗产，形成了具有长江文明鲜明特征的文物资源。

博物馆事业是上海开埠后新兴的一种社会文化事业，中国最早的博物馆，就出现在19世纪60年代的上海。新中国成立后，上海文博事业获得新生。改革开放以来，上海的博物馆、纪念馆蓬勃发展。近年来，上海的行业博物馆建设，更是凸现一派方兴未艾、生气勃勃的景象。

进入新世纪，我国进入了全面建设小康社会，加快推进社会主义现代化的新的发展阶段。随着人们物质生活水平的不断提高，人们对精神生活的要求也与日俱增。人们精神生活的内容与形式是多种多样的，因人们的爱好不同而有不同的选择。文物、博物馆工作作为文化事业的重要组成部分，也为越来越多的人所关注、所喜爱。人们走近博物馆，走进博物馆，文明史的积淀与现代社会的演进已紧紧地维系在一起。

本书的读者主要是文博界的同仁和广大文博爱好者。在本书中，笔会与论坛并举，报道与鉴赏结合，申城文博与沪外文博相兼，文明巡礼，古迹今读，提倡跨国度的文化传真，进行跨学科的学术研究。

希望本书成为文博专业工作者进行学术交流的窗口，成为文博爱好者和其他读者了解上海文博事业，并获得文博知识及历史知识的园地。

我们要用“三个代表”的要求推进上海文博事业的进一步发展，为祖国现代化和精神文明建设，发挥我们应有的作用。

陳慶君

读鸟尊

Zun in Shape of a Bird

撰文 / 李朝远

《晋侯墓群出土文物精品展》于2002年4月30日至7月30日在上海博物馆举行。晋国作为西周中央王朝的分封者，其文化风貌的特点和个性，尤为引人注目。走进展厅，映入眼帘的第一件器物就是那件已在地铁公益广告上展示多时并引来众人驻足的鸟尊。曾经碎成数片的鸟尊是114号晋侯墓的随葬品，2000年底刚刚重新出世。十分感谢北大李伯谦先生，在开始布展前的最后一刻，将这次展览的明星从北京带来。

鸟尊高39厘米，没有设计成“曲项向天歌”那样的鹅式鸟，而是更富动感的回首顾盼状，是在眺望人间的沧桑，还是感怀天上的苍茫，我们不得而知。高高的冠骄傲地竖起，丰满的躯体却给人以敦实的感觉。背上有口，可注酒而进，口上有盖，盖上有小鸟形钮，尖尖的鸟喙上勾，像是嗷嗷待哺，又像是啾呀学语。不管怎样，盖上的小鸟和整体的大鸟灵犀相通则是一眼就能看出的。

很早就知道晋人对鸟情有独钟，太原金胜村出土的鸟尊和现藏于美国FREER美术馆的鸟尊经常为世界同人乐道。这是春秋晚期的器物，骨子里是春秋五霸之首睥睨天下的艺术性显现。虽也知其必有学术渊源，但渊藪于西周早期却无料到。一件鸟尊上大鸟套小鸟，栩栩如生，集中反映了西周早期晋人对鸟的钟爱。其形其容，颇见设计者的智慧和艺术的浪漫。

晋人为何重鸟？或认为，这带有强烈的原始宗教和图腾崇拜的遗风，史籍记载商、秦、赵等都是鸟的后代。但晋人并非鸟的后代，为何去崇拜鸟呢？商代甲骨文中“帝史凤”，郭沫若先生认为，卜辞以凤为风，“盖视凤为天地之使”，其

职为帝的史官。《国语·周语》记载，在远古世界，民神是分开的，那个时候是“各司其序，不相乱也，民是以能有忠信”。但是到了少嗥之时，民神混杂，就是说人人都是可以通神了，所以天下大乱，纲纪无常，“无有严威”。到了颛顼时，重新收拾旧山河，派重、黎分管神（天）和民，“是谓绝地天通”。当时谁都想与上天通话，但心有余而力不足，天高云淡，只有借助可飞的凤鸟，以下情上达，并时时恭听上天的旨意，好使生活和生产少走弯路。晋人是有这一迫切性的。这本是中国数千年专制社会的思想基础，但也正是这种观念和实践，为我们留下了如此精美的鸟尊，这或许就是“民可使由之，不可使知之”的恶势力对历史的另一种贡献——恩格斯曾专门讨论过“恶”在历史发展中的作用问题。

鸟尊有只非常奇妙的第三只腿。该器的双腿粗壮挺立，但就整器而言并不平衡，如在后尾处无一支点将无法置于祭台。这个后支点突发奇想地被设计成了一个象首，象鼻残缺，仅剩鼻尖，但根据象首曲线分析，象鼻似内卷上扬，与双腿形成稳定的三点支撑。凤鸟与大象是什么关系？待考。但这是当时晋地常有大象出没的生动写照。《吕氏春秋》有“商人服象”说。据竺可桢先生的研究，晚至西周中期以前，如今的晋、豫、陕地区还保存着大片的森林，又有广袤的草原和沼泽，气候温暖湿润，年平均气温约比今高出2℃，可谓是山川秀丽，水草丰美。商代晚期的甲骨文中还有商王狩猎“获象七”的记载。如今，黄土地区的生态植被严重恶化，大象肯定是看不见了，鸟尚多否？

鸟尊的器腹底和盖内有铭文“晋侯作向大室

宝尊彝”。114号墓是西周晋国第二代诸侯燹父的墓，燹父是将所封地的国名由“唐”改为“晋”的诸侯，故他是第一位可称为“晋侯”的人。他大概没有想到，他改的国名，一直沿用了近三千年，今天还是山西的简称。“向大室”，向，《说文·宀部》：“北出牖也”，徐灏注笺：“古者前堂后室，室之前为牖，后为向。”故向有朝北、在北的意思。大室即太室，是太庙的主要建筑，《天亡簋》：“王祀于天室。”天室实际上也就是太室。太室位于整个宗庙建筑群中的北部。陕西凤雏甲组建筑基址中大庭之北的主体建筑就应是太室。“向大室”就是位在北部的大室。故鸟尊是置于太室中的祭器。金文中，记天子在大室活动的记载不少，而这件鸟尊径直记诸侯也有大室，其学术价值就非同一般了。

鸟尊在祭祀礼中的作用如何呢？《尚书·洛诰》：“王入大室裸。”裸是祭名，以香酒浇地而求神。孔传：“太室，清庙，裸鬯告神。”可知，大室是对地祇（地神）行裸礼的地方。裸祭时所用的礼器称为裸器，裸器包括了彝、舟、瓚，周代官吏中专设了“郁人”这一官职掌管裸器。《周礼·春官·司尊彝》记载周代祭祀时需用礼器“六彝”，其中就有“鸟彝”。今天我们定名为“鸟尊”的器，实际上就是文献中的“鸟彝”。置于大室的鸟尊正是一种裸器。

裸器中装的酒为鬯酒，这是一种用郁金香叶浸泡的酒，当然，中国古代的这种郁金香（*Curcuma aromatica*）与今天盛产于荷兰遍及世界的郁金香（*Tulipa gesneriana*）完全不同。但其叶之香是共同的。“叶似麦门冬，九月花开，状如

芙蓉，其色紫碧，香闻数十步，华而不实”。虽然晋侯墓地中的这只鸟尊内盛的什么酒我们已无从知晓，但同一墓群中出土的一件兔尊，却透露出了一点信息。8号墓中的一件兔尊，其盖内粘有树叶状物，发掘者认为与缩酒有关，但可能与用郁金香叶调酒的关系更大。《周礼·春官·郁人》：“和郁鬯以实彝而陈之。”郁即草名。由此推之，鸟尊所盛亦应是此类的鬯酒。裸器并不永久放在太室中，“及葬，共其裸器，遂埋之”（孙诒让语）。鸟尊在墓葬中被发现也就有了文献的根据。



暂得于己 快然自足

Though short time in my collection
Enjoyed so much in my heart

——从胡惠春到范季融翁婿间收藏精神的传承

撰文 / 郑重

这是一个收藏家与博物馆的故事，更是一种收藏精神的描述。

中国现代收藏家的崛起，当在清末民初。庞大的清帝国，历代皇帝都讲究收藏，同时他们自己又制作了供人收藏的器物。到了宣统时代，帝国败落，藏在深宫人不知的御藏御用之品，通过赏赐及盗窃等各种渠道，大量流出宫外，清帝国败亡，溥仪逃出紫禁城，由北京至天津，又由天津至东北，随着溥仪的流亡，更多的文物亦随着散出，或流落市井，或向银行作抵押贷款，如不能偿还款项，这些物品便会放出市场估售。西方及日本收藏家和古玩商最热衷于此，他们便聚集北京、东北或上海的古玩市场，收购这些从宫中散佚出的文物。当时有些人出于爱国之情，拦截祖国的文化贵物外流，要与外国收藏家或商人一较短长，不惜以重金收购。胡惠春就是这个收藏群体之一员……



年轻时的胡惠春

后一种解释为大多数人所接受。人们便因此以为胡仁牧先生的信念就是拥有艺术品是短暂的。意

暂得楼是胡仁牧先生为己收藏所起的堂号，“暂得”一词取自王羲之《兰亭集序》“欣于所遇，暂得于己，快然自足”。意指人之内心喜悦，仁牧先生相信这就是如他鉴赏一件器物时的感受。但有时此二字意义含糊，因又可作短暂的拥有，不幸的是

思虽然正确，但这却不是胡先生所起堂号的因由。

——范季融

一 欣于所遇——重修友谊

1979年，正是写上面这段文字的范季融来到上海，打电话给上海博物馆，声称自己从美国来，是胡惠春的女婿，想了解一下岳丈大人寄存在博物馆里的瓷器的情况。说是“寄存”，实际上是“文化大革命”中的抄家文物，用博物馆规范性的说法叫“代管文物”。当年被抄家后，上海博物馆的人曾对文物进行了收拾和抢救，当他们赶到胡惠春的住宅时，藏品已经是狼藉满地，有的瓷器已经被打碎了。博物馆的人把藏品一一登记，就连破成碎片的也登记在册。早在20世纪50年代，胡氏就移居香港，上海的房子由别人代管。博物馆

造册的一式三份清单，本该留给房主一份，但连代管房子的人也不在场，只好把一份清单交给居民委员会。

侯门一入深似海，胡氏的藏品进了博物馆，虽然逐件做了盒套，保护得很好，但对实际情况，外人却一无所知。既然胡家派人来了，可见那一纸清单早已到了胡氏手中。

1979年的中国，仍然处于百废待举之时，国门尚未打开。这位来自美国的范季融，博物馆的人还以为是通晓中文的高鼻子。可是一见面，他个子不小，鼻子不高，不但是中国人，还是一位会讲上海话的上海人，文质彬彬，像个大学教授。乡音缩短了彼此间的距离，一番寒暄之后，范季融问：“胡先生的东西还在不在？”博物馆接待者马承源说：“东西都在，保管得很好。”

1981年，上海博物馆在香港举办青铜器展，被香港收藏界称之为“胡大哥”的胡惠春，当然要来参加了。开幕、讲话、剪彩之后，胡惠春与马承源直接谈到了这批藏品。

回到上海之后，博物馆的瓷器陈列正要重新布展，胡惠春的部分藏品也在这时展出。博物馆把胡惠春的藏品一件不漏地拍摄成彩色照片寄到香港。胡惠春把照片和清单逐一核对，一件不缺，也就放心了。

到了1988年，上海博物馆开始筹划选址建新

馆。胡惠春得知这一消息，认为能在新馆为他的藏品开设一个专门陈列室，是他多年收藏的最好归宿。他对女婿范季融说：“我对上海博物馆还是有感情的，还是捐献吧。这件事没有别人能代我去办，只有由你去办了。”

1988年5月，美国纽约大都会博物馆举办青铜器展览，马承源前往参加。范季融和马承源见了面，传达了其岳父胡惠春决定向上海博物馆捐献

的心愿。马承源欣然接受，并向范季融表示：博物馆陈列室正在改造，改造后的第一件事就是为胡先生的捐献办一个专题展览，并为展品出一本精美的图册，这件事可以办得很好。他们在纽约的第一次商谈就取得了彼此都甚为满意的结果。

从此开始，胡惠春向上海博物馆捐献事宜就被列入议事日程。

10月23日，范季融和夫人胡盈莹带着胡惠春的委托书，由美国来到上海。马承源、汪庆正接待了他们，双方就捐献、出版图录、举办展览等事宜交换了意见。范季融夫妇还特别建议，上海博物馆将建新馆，不妨学外国募捐活动，请一批海外客人参加捐献仪式。中华人民共和国建立几十年，还不习惯搞募捐活动，更不用说请海外人士募捐了。中国人接受外国人的募捐，会不会损伤中国人的民族感情？这件事上海博物馆也作不了主，要报请上级机关批示，能批准吗？即使批



胡氏全家福，1950年在香港。后排胡惠春、胡夫人、范胡盈莹，前排胡建国（儿子）、胡安琪（二女）



明 嘉靖法华釉花鸟纹罐（胡惠春捐赠）



胡惠春在办公室

准了，上海博物馆有钱接待他们吗？这一个个问题摆在面前，马、汪二位是不能不考虑的。马、汪考虑，此举毕竟带有开创性，都想作一次出头鸟，壮胆一试，即使挨一枪也值得。善解人意的范季融也理解博物馆经济的困难，就提请海外客人的国际旅费由他们来负担。

为筹备展览和出版图录，汪庆正应范季融邀请赴香港，并拜访了胡惠春。

1989年9月10日，《胡惠春、王华云捐赠瓷器珍品展》隆重举行。胡惠春因健康欠佳，未能参加揭幕仪式，但应邀的海外宾客46人都如期而至，其中有香港的徐展堂、葛士翘等当代著名的瓷器收藏家，美国大都会博物馆的学者屈志仁和苏珊，堪萨斯纳尔逊博物馆的书画鉴定家何惠鉴，美国大都会博物馆董事、著名收藏家赫茨曼及福克夫妇，英国著名的瓷器专家及姆埃也、柯玫瑰、苏玫瑰，日本大阪国立东洋陶瓷美术馆馆长伊藤郁夫太郎夫妇参加了开幕式。

展览会开幕前，上海市副市长倪天增代表上海市人民政府授予胡惠春先生上海市文物管理委员会永久名誉委员的聘书。

这次展览活动为上海博物馆建设新馆时的海外集资、开路搭桥埋下了很好的伏笔。在这以后的岁月中，范季融成为上海博物馆的挚友，由范季融发起，在美国组织了“上海博物馆之友基金会”。上海博物馆建设新馆，范季融、胡盈莹夫妇又捐25万美元，上海博物馆用此款装修新馆的一个展厅，并命名为“范季融、胡盈莹展览厅”。

二 暂得于己——收藏的精髓

胡惠春和上海博物馆有着不解之缘，这个缘是由对文物之情愫凝结而成。1949年，徐森玉主座上海市文物管理委员会，胡氏就表现出极大的热情。那时，百废待举，筹策上海文物事业的重建，推动文物考古与博物馆各项事业的重建，实有待于各方专家通力合作。曾在清政府学部和北洋政府教育部主管文物工作，并当过故宫古物所所长的徐森玉和胡氏有着较深的交往，这种旧雨相知，共同的爱国热忱，使他们都成为中国文物的保护神，加上上海市第一任市长陈毅的聘书，胡惠春慨然出任上海市文物管理委员会委员，积极参预复兴的各项事业。

1950年，他将珍藏的很多精品，捐献给上海市文物管理委员会。这一大宗珍贵瓷器，对于筹建当时文物基础极为薄弱的上海博物馆，可以说起到了奠基的作用。52年之后，笔者从上海博物馆捐赠档案中，看到了这本清册，是用毛笔抄写在红色十行笺上，但是没有留下“胡惠春”三个字，只写着“解箴盒捐赠本会瓷器等清册”，共280余件。时序流转，这批瓷器已混迹于博物馆的大量文物中了。

胡惠春（1910—1993）名仁牧，字惠春，号渭村，斋名解箴盒，祖籍江苏镇江。他的父亲胡笔江先生是近代中国金融业巨子，和宋子文、张嘉璈、钱新之、叶景葵、陈光甫、李铭、吴鼎昌、周作民、谈荔孙并称“中国十大银行家”。

胡惠春中学毕业后，进入燕京大学攻读地质学。胡惠春虽然学的是地质，其实他对地质学并没有兴趣。他不但对地质学没有兴趣，对政治学亦无兴趣，那么他读书治学的兴趣在哪里？志在文史与艺术。

胡惠春有着与艺术相通的真性情，如果按他晚年的推想，早年的选择是艺术，而不是继承父业的银行，今天他的名字能不能走进大收藏家的行列呢？

收藏如恋爱。人生的初恋不管结果如何，总会留下美好印象与回忆的。收藏家也是如此，对首次获得的藏品，也总是津津乐道的。胡惠春对陶瓷的钟爱始于求学阶段。他曾向范季融述及首件购买的文物，一件19世纪的民窑笔洗。这件笔洗在胡氏的藏品中可以说是最一般的了，但对它的钟爱之情远远超过其他珍藏。自中日战争以来，虽数经迁徙，他都一直把它带在身边。每次迁徙，他都必须留下大部分藏品，或送出部分。可以说这些藏品绝大部分的价值较这个笔洗要高，但就



胡惠春与夫人于1968年

是这样一个重情感的人，他保留这件平凡的物件，直至离开人世。从这件事可见胡惠春一贯强调的藏品与藏者的关系，应是超越金钱价值的。

正是因为对藏品有着这样的眷恋与钟爱，胡惠春在收藏中就不断追求藏品的完美。任何一件清代官窑器若有丝毫瑕疵，不论是冲口或磕罅，他都不会接受，执着追求完美。藏品成双配对，以达到陈列时的美观，这又是胡惠春在收藏中追求完美的另一种表现。在上海博物馆陈列室，可以看到胡氏捐赠的成双配对的珍品。如一对金代青釉大碗，釉色青绿，如一池春水；一对明代德化窑白釉爵杯，腹部印花，白釉肥润若堆脂；一对清雍正景德镇窑釉里红三鱼纹碗，胎细腻滋润，釉晶莹透亮，釉里红呈色鲜艳，三尾红鳜鱼，具有写意之神韵。

清代李渔曾言：“器玩未得，则讲购求，及其既得，则讲位置。”胡惠春赏玩文物，另一追求则是器物摆放陈列的完美。对于以报纸包裹藏品的习性、或是摆设时不看重物品的分类和美观，犹如一间廉价的古玩店陈列室，胡氏认为这种做法不可取，在他是无法接受的。曾经多次拜访过胡府的汪庆正向笔者介绍说：“胡先生对陈列之讲究，可以说达到美轮美奂的佳境，家具完全是清初之紫檀，四壁悬挂明代缂丝花鸟树石画，瓷器对称陈列，此外一无杂物，气象清雅脱俗。”

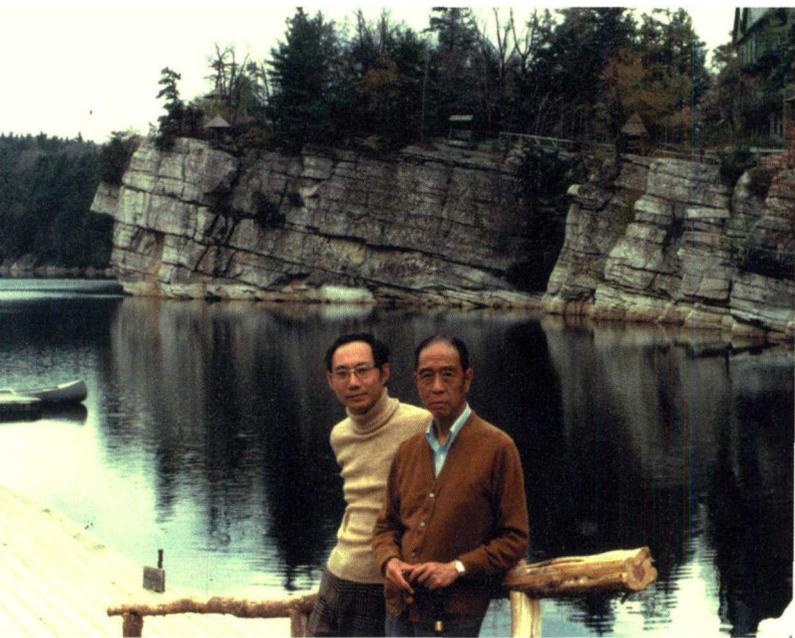
胡氏对其藏品，怎能一个情字了得。

1950年到了香港之后，胡惠春对收藏的兴趣并未减弱，他的收藏范围由官窑瓷器扩展至其他。他不但自己收藏，还为流散在外的重要文物之回归作出贡献，最值得一提的就是王珣的《伯远帖》及王献之的《中秋帖》由香港回归了。

王羲之的《快雪时晴帖》、王珣的《伯远帖》及王献之的《中秋帖》，原系乾隆所藏的清朝内府之物，藏此三帖之处名之为三希堂。辛亥革命后，“三希帖”中除王羲之的《快雪时晴帖》仍藏于北京故宫外，其余二帖则流出宫外，被袁世凯手下的红人郭世五所收，当时曾为文物界所震惊。

北平解放前夕，郭世五之子郭昭俊带着“二

希”去了台湾，后来想将其卖给台湾故宫博物院，曾去找过该院院长、徐森玉的学生庄严。庄严很想将此“二希”买下来，但因郭索价太高，而当时台湾经济凋敝，财源短缺，无力收购此价值连城之宝。于是，郭昭俊又将此二帖带至香港，抵



胡惠春和范季融于1980年

押在某英国银行，靠贷款度日。眼看贷款即将到期，如果不能及时赎回，将按惯例进行拍卖。当时也有不少外国机构及收藏家对之分外觊觎，若“二希”一旦被银行拍卖，则国宝很可能流出域外。

1951年10月初，徐森玉先生之子徐伯郊定居香港，得此消息后立即向郑振铎报告。当时，郑振铎参加由丁西林、李一氓为正副团长的中国文化代表团，出访印度和缅甸，正好途经香港。郑振铎闻知此事，即指示徐伯郊务必全力抢救两帖，不使之流散海外。与之同时，郑振铎将此事报告了周恩来总理，请求立即拨出专款，并采取紧急措施，一定将“二希”购回。

徐伯郊接到任务，马上找到郭昭俊，希望他不要着急，国内会购此两帖。稳住了郭昭俊之后，徐伯郊又利用在香港银行界的关系，疏通了那家英国银行，答应郭之贷款由他负责偿还……国家派出了王冶秋、马衡和徐森玉三人去了澳门，对“二希”鉴定无误后，以35万元港币成交，将“二

希”购回。

香港银行界系指何人？几十年来不为人所知。此人正是中南银行的总经理胡惠春。胡惠春得知这一消息后，知道徐伯郊所面临的困难，由他出面和英国银行疏通，并出面担保。这样徐伯郊才将郭昭俊抵押在英国银行的“二希”帖取出，和郭昭俊一起带着“二希”去了澳门。胡惠春虽然作了担保，但他提出一个条件要为他保守秘密，因为中南银行的业务主要在台湾和南洋，为此他和台湾的关系密切，如果泄露了这一秘密，中南银行的财路就要受到严重的威胁。胡惠春此举是承担着极大风险的。即使到了晚年，局势发生了根本变化，“二希”帖的回归又被炒得沸沸扬扬，胡惠春仍然是不显山不露水的泰然处之。

身为艺术爱好者及收藏家，胡惠春渴望有一处充满情谊之地，给志同道合者研赏艺术，畅所欲言，互相砥砺，互相观摩。1960年，胡惠春与陈光甫、利荣森、霍宝材、黄宝熙、叶义、徐伯郊等发起，在香港组织“敏求精舍”。胡惠春还为“敏求”撰一联语，请陈风子以篆文书之，其联语曰：

求美更求精，就凭我仔仔细细清清楚楚穷研物理

自娱无自苦，莫管他是是非非真真假假徒乱人心。

此联语，恰是胡惠春的收藏精神的写照。

三 快然自足——永远的收藏

深知胡惠春的是范季融，继其衣钵传其精神的也是范季融。

范季融初识胡惠春并继而受其影响是在1959年，那时他和胡盈莹在美国结婚，作为胡氏的乘龙快婿走进了胡家的大门。

1936年，祖籍宁波的范季融在上海出生。他的父亲范回春（1877—1970）是位生意人，开电影公司，在闵行开跑马场，在上海颇有名气，解放前去了台湾。范回春虽在商海中沉浮，对子女

的教育却甚为重视,把儿子送到圣约翰小学读书。1950年,范季融随父亲去香港,进华诚书院读中学,高中还没有毕业,就以优异成绩取得美国奖学金,进斯坦斯大学攻读电机,取得硕士学位后就进IBM工作。他一边工作,一边在纽约大学念物理,攻读博士学位。

1979年,范季融从美国到了北京。那时中国正在酝酿向现代化进军,也正逢中国科学院改组。他是应中科院之邀回来介绍国外新的管理体制,并帮助中科院制订了一个改革方案。前文提到他来上海博物馆询问岳丈胡惠春藏品情况,正是此次北京之行绕道上海的。

既然作收藏家的女婿,耳濡目染,对文物也就发生了兴趣,渐渐地进行钻研,由此进入收藏佳境。范季融和一般收藏鉴赏家一样,都是从欢喜某样东西开始,见什么都想买。胡惠春看到他这样广泛地购进,就凭自己的收藏经验告诉他:“这些东西你都要买,不得了,将来会很痛苦的。”岳丈大人虽然这样说,但他不理解,因为他还没有达到岳丈那样的收藏境界。收藏家的收藏到了一定阶段,藏品丰富了,生命的体验多了,也许对早期的收藏品会感到好笑,但绝不会有“既有今日,何必当初”的悔意。收藏无悔,即使幼稚,那也有幼稚的欢乐与享受。

他们翁婿之间曾有很多机会谈论有关搜集的



胡惠春与外孙女范小维、范小宁

话题,乃翁即同他论及收藏的必要条件:真、精、新。这三者首先当然是真,但没有第一第二之分,而是要统一在一件器物上,这就是收藏标准。乃翁也曾向他建议:当你决定买一件藏品时,须问问自己:“为什么是我,而不是其他人要拥有这件物品?”

胡氏相信收藏有“缘”,相信藏者与物品的个人关系。他批评说:“如果一个人只顾物品的价钱或其价值,那么,一个古玩商跟一位收藏家就毫无分别了。”熟悉范季融的人向笔者介绍,在古玩市场,只要他看准了而又想买的东西,他从不讨价还价。我想这可能是受其岳丈的影响吧。

胡氏认为一件艺术品就是生动活泼的教材,

收藏者应该从中学习到一些什么。笔者在纽约曼哈顿第五大道范氏歇脚的地方,看到他藏有多种藏品图录。他告诉笔者,平时以翻阅这些图录为休闲,只从自己的藏品中学习是不够的,还要从别人的藏品图录中学习。

胡氏的收藏信念:环境与物件应当适当地互相配合补足,重要的有价值的文物不宜私人收藏,不能放在家里,要放在该放的地方。

介绍了胡先生的收藏品德之后,范先生意味深长地告诉笔者:“岳父对我的



胡建国、胡惠春与范季融



青铜器（范季融捐赠）

影响，就是有价值的文物不宜留在家里，要把它送到它应该去的地方。”

经过几年的努力，范季融收藏的瓷器已相当可观。但是别人总认为他是“背靠大树好乘凉”，藏品是从丈人那里转移来的，鉴赏知识是从丈人那里学来的，他自己也感到头上笼罩着丈人的光轮，心中有着一种无形的压抑感，也想找个机会摆脱。

1990年，范季融有机会到香港帮助中文大学办了一个工程学院，由他任教务长，可以在香港居住两年。此时，他认为改弦更张的机会来了，试图走进书画鉴赏领域。他买了书画，用心进行研究。这样进行了一段时间，他感到书画鉴赏涉及的知识门类太多，又没有客观标准可掌握，有的鉴定家也都是靠自己的直观经验。谈到这一段经历时，范季融先生说：“我感到很困难，书画鉴定不易学。”

1990年，香港徐展堂艺术馆开幕，马承源和汪庆正应邀参加开幕式。开幕仪式结束后，马承源请范季融带他到古玩市场看看。范季融说：“可以，卖瓷器的人我都认识。”范季融带着马承源去了古玩市场。他们在古玩市场转了几条街，没有看到什么好东西，准备回下榻的宾馆，中午还有一位朋友约会。范季融告诉笔者他当时的心情，说：“当时上海博物馆没有在香港买过东西，我只

知道马承源是上海博物馆馆长，不知道他是青铜器专家，香港人也不知道他。”

在回去的路上，经过一个转弯处有一家很小的古玩店，范季融对笔者说：“像这样的小铺子，按理说我不会进去的，但柜台上有一只鼎，马承源一看脸色都变了。我立刻感到这只鼎是好东西，也感到马承源是位专家，是有水平的人了。”

范季融问：“东西怎样？”

马承源：“好！”

范季融：“想买吗？”

马承源：“……”，不作肯定的回答。马承源想买，但手中无钱，如果回到上海写报告申请经费，恐怕报告还没批准，这只鼎已经被别人买去了。

范季融已经看出马承源处于进退两难之境，就说：“你们博物馆没有钱，我买了送给你们。”

按照以往的习惯，胡、范翁婿买古董，都是古董店老板送到家中，看好了才买。这一次双方商定价钱是8万港元，但范季融身上没带这么多的现金，他们想把鼎带回去，然后把钱款送来。这个古董店老板不认识范季融，不同意他们把鼎带走，就说：“下午有个日本客人要来看。”范季融告诉笔者：“哪有什么日本客人，那只鼎放在那里不知放了多长时间，香港人就是那水平，不识货。”范季融没有办法只好问：“信用卡用不用。”老板说信用卡可以用，但他的刷卡机又坏了，要到隔壁店里去刷卡。刷好卡，他们抱走了那只鼎。

范季融告诉笔者：“这是从晋国大墓挖出来的，是晋国大墓中走私出来的第一件，上面有铭文，讲打仗的事情。当时全世界晋国的东西很少，只不过六七件。”

马承源告诉笔者：“当时我只看到一个晋字，按常规还应该有其他铭文，回来清洗之后，果然有一大片铭文，这只鼎是博物馆从香港抢救回来的第一件青铜器。”

范季融告诉笔者：“自这件事之后，我更感到学书画鉴定很吃力，市场上有这样好的青铜器，又没有人买，还不如学青铜器。后来，我又买了

许多青铜器的书，一看才知道马承源是青铜器专家。老马是我的朋友，可拜他为师，又有东西可看，那我就搞青铜器吧。”

从这里开始，范季融走上了青铜器鉴藏之路。

开始，他买些小的青铜艺术品，后来又买东周的礼器，再后来渐渐提高购藏水平，买西周的礼器。他告诉我说：“经过自己的研究，发现历史上有许多事情是不可信的，看实物最有说服力了，因此我知道有铭文的甚为珍贵，国外市场不太注意铭文，只是注意花纹及器形，讲究的是好看还是不好看。我现在不同，只要遇到有铭文的器物，我就抢购得比较凶一些，想保留几件，如今我已收了30多件有铭文的器物。这些东西不能私人收藏，将来不知道会散失到哪里去，最后还是要把它们送掉，最好的归宿还是博物馆。”

在香港古玩铺，范季融遇到一个提梁卣，盖子打不开，摇晃时器内会发出声音。卖主说这里面肯定是玉器。范季融虽然不敢肯定器内是不是玉器，他还是买了下来。之后，他把提梁卣带到上海，请博物馆的朋友帮他打开。打开一看里面全是泥，没有东西，更没有玉器，待洗干净才发现器上有铭文，是晋国遗物。范季融带着发现者的快乐回到香港，就去找那位卖主说：“我请你吃鱼翅。”

店主问：“那里面是什么东西？”

“除了泥巴，其他什么东西都没有。”

店主感到奇怪：“那你为什么要破费请我吃鱼翅？”

范季融：“应该我请的嘛！”

有一次在香港，古董商打电话给范季融，说他手里有一件东西，请范去看。范季融到了那里一看，和他在上海博物馆曾经看到的差不多，里面的花纹看不清楚，只有几条鱼的尾巴。范季融就把它买了下来，然后带到上海。马承源一看就说：“这件战国匜很薄，了不起，能找到的都打碎了，你这件很完整。”马承源问他这件东西是哪里得到的，他说：“在香港买的，今后还会有。”马

承源说：“不一定能再得到了。”范马二人的你一言，我一语，表现出博物馆与收藏家的微妙心理。作为馆长的马承源，很希望这件特别稀有的器物能进博物馆，作为收藏家的范季融还想再玩赏一些岁月，但两个人又都很清楚：这件东西最终还是进博物馆的。

开始收藏青铜器时，范季融不收藏兵器，他认为兵器都是从墓里出土的，又是武器，带有阴气，放在家里不大好。后来，他遇到的兵器实在太好了，就情不自禁的买了下来，不收藏兵器的线也就突破了。范季融有类似剑的商鞅钺，长柄的称钺，短柄的称剑，是国宝级，商鞅统一秦国兵器，此剑即为佐证。上海博物馆也藏有一把商鞅戟。除了这两把商鞅兵器，世界上还未发现第三把。

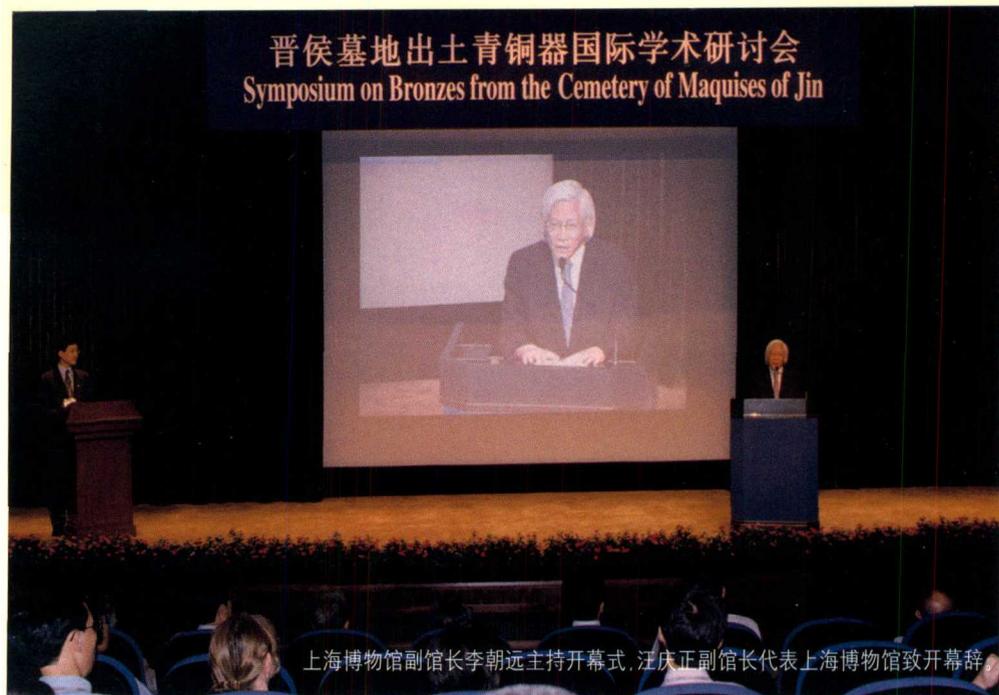
笔者和范氏进行两次交谈，都感受到他特别的谦逊，总是以极为朴实的语言叙述自己的收藏，不张扬自己，更不贬低别人，他的收藏完全出自个人爱好，不是让众人同乐，而是自得其乐。或者几位知己朋友同乐。他在收藏界真是“人中之龙，深藏渊底”的啊。



2002年8月参加晋侯墓地出土青铜器国际学术研讨会，范季融与马承源、李朝远在一起

群贤毕至

International symposium on bronzes from the cemetery of Maquises of Jin



上海博物馆副馆长李朝远主持开幕式,汪庆正副馆长代表上海博物馆致开幕辞

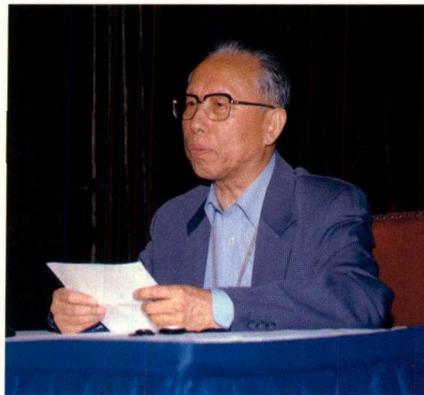
——晋侯墓地出土青铜器国际学术研讨会

本刊报道 摄影 / 雯梅

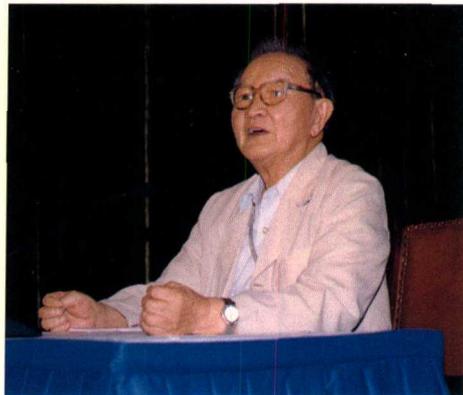
为了宏扬学术精神,推进学术进步,同时为了庆祝上海博物馆建馆五十周年,由山西省文物局、北京大学考古文博学院、山西省考古研究所和上海博物馆共同举办了《晋国奇珍——山西晋侯墓群出土文物精品展》。在展览闭幕之时,作为整个学术活动的组成部分,2002年8月1日至8月3日《晋侯墓地出土青铜器国际学术研讨会》在上海博物馆新落成的多功能厅召开。

作为我国20世纪文物、考古最重要的发现和成果之一,晋侯墓地

考古与文物的研究近些年来一直是一个热点。特别是对于国内外非常关注的,我国夏、商、周断代工程有着至关重要的意义。尤其是出土的青铜器以其造型优美、工艺细腻、价值巨大、内涵丰富成为学界的关注。这次研讨会就是对这些研究



马承源先生发表讲话



北京大学邹衡教授发表讲话



中国社会科学院历史研究所李学勤先生发表讲话

成果的一次集中展示和交流，应该是全方位、多学科、高水准、深层次研究的聚会。

来自中国大陆及香港、台湾地区和美国、日本、英国、俄罗斯等国家的76位正式代表和许多列席、旁听的学者参加了会议。在这之前，与会代表提交的46篇论文，已编辑为55万字的《晋侯墓地出土青铜器国际学术研讨会论文集》正式出版。同时研讨会还在上海博物馆的网站上，通过国际互联网现场向全球进行了同步直播，在三天的会议期间共计有8000余人次点击收看。

开幕式上上海博物馆副馆长汪庆正、山西省文物局副局长李福明、北京大学考古文博学院院长高崇文分别致辞祝贺。马承源先生、邹衡教授、李学勤先生以及美国收藏家范季融先生分别以回顾、论文、叙述的方式发表了讲话。

在以后的会议期间，42位学者、专家分七节对自己的论文及学术观点进行了发言论述，并接受了其他学者、专家的提问、探讨。李伯谦、夏含夷；张庆捷、张光远；李学勤、苏芳淑；高崇文、杨晓能；李朝远、罗泰；张长寿、汪涛；周亚、陈芳妹等分别主持了七场报告。

学者们的报告和讨论主要围绕晋侯墓地的性质，墓葬的排序和年代，墓主的身份，埋葬制度，器用制度，青铜器铭文和装饰艺术，随葬品反映的女性地位等议题展开。

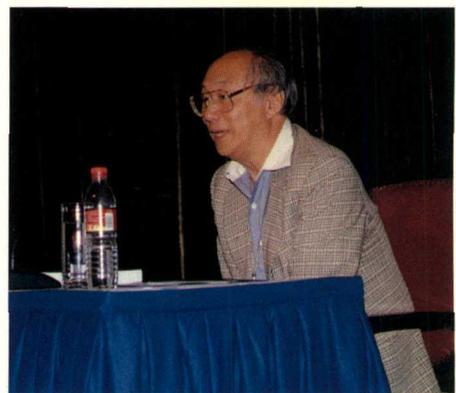
与会学者各抒己见，有的延续和深入了以往的学术探讨，有的开辟了新的研究课题或方向。比如关于叔矢方鼎，大部分的学者都在它是唐叔虞的器这一点上达成了一致。同时也有坚持不同

看法的，如饶宗颐先生向大会提交的论文中，就认为不可能是唐叔虞的器，饶先生认为唐叔虞封的那个“唐”并不是在今天的曲村，而且从《左传》上所记载的天子对唐叔虞所封赐的那些器物来看，叔矢方鼎器物显得太单薄了。而黄盛璋先生也认为这件叔矢方鼎不是叔虞的器，而是晋侯燮父在没有即位之前所采用的一个号。

关于晋侯的用鼎制度，目前多数学者认为晋侯墓地一般是以随葬五鼎为制度，但周亚先生对晋侯苏鼎究竟是五件还是七件，提出了自己的看法，这种观点的提出来源于对器物研究的高度敏感，可见学者们对晋侯墓地器物的研究更趋细腻。

对于墓地的性质问题，俄罗斯远东研究所的刘克甫先生在讨论会上又重申了自己与众不同的观点，即天马—曲村墓地不是晋侯墓地，而是晋国大夫一级贵族的墓地，虽然绝大多数学者未同意其观点，但刘先生提出“不知道不能作为一个证据”的思维方法是值得尊重的。

在对于墓葬的研究上，不同的学术观点在讨论中起到了一种互补的作用，在“时代的排队应该首先以单个墓为研究的对象再旁及组墓”这个问题被多次提及。因为在九组十九座墓当中，晋侯与夫人的墓埋葬时代是不同的，不能作为同时代的墓，同时代的器物来解决。所以对于整个晋侯墓地中青铜器的随葬、以及墓葬时代的确定，还是以个别墓为主旁及各个组比较合适。值得一提的是刘绪、徐天进两位先生提出一个非常重要的观点，据他们二位多次参加发掘的观察，每一组侯墓与夫人墓的方向都有惊人的一致，换言之每一组的侯墓与夫人墓，可能至少在挖墓的时候，是在同一个时间段，挖好墓以后再根据夫人与侯的不同死亡时间来下葬。这



美国收藏家范季融先生发表讲话



上海博物馆馆长陈燮君与李学勤先生

个问题对于研究青铜器、研究时代排序上，仅仅照顾到单个墓，忽视了整个组墓的倾向是一个较好的提醒。

关于新资料的出现，最有讨论性的就是苏芳淑先生与李零先生提供的一件铜人的介绍，这在会上引起了一系列的话题，诸如铭文到底是刻的还是铸的，如果是刻的，那么刻的时间与器物铸造的时间到底有多少差距？如果该铜人是晋侯的，那又是哪个晋侯墓的等等。

另外在大家讨论当中还有一些新的信息，如

王讯先生提到了M63的主人年龄是37岁；黄盛璋先生也提到了一个M64、M8的马骨的测年的数据，这类体质人类学方面特定根据的出现和运用，对将来的进一步研究会有极大的意义。

在一些新的研究领域方面，包括有：在晋侯墓地中妇女的地位问题；性别在礼制中的不同体现问题；从审美的方面去看青铜器的问题；还有杨晓能先生对青铜器外底纹饰的研究等等。

通过研讨会仍存在较大分歧的方面也有不少。首先是排序问题，多数学者还是同意李伯谦先生的考古队所提

观点，就是S形的一个走法。但是张长寿先生也提出了一个非常有价值、非常有思想的新观点，他认为在整个墓地最早的是东面从北往南的这一排墓，也就是从M9、M13；M113、M114；M1、M2，按这样的顺序，第二个竖排是M6、M7；M8、M31，第三排是M32、M30；M91、M92；M62、M63、M64，第四排就是边上的M112、M93，唯一有点缺陷的就是第一、第三排都是3组墓，而第二排是2组墓，那么如果在M6、M7、M8、M31这些墓中大家提到的有些神秘色彩的M112号墓是不是可以填补一下空白，如果可以填补的话，



专家们与晋侯重器的零距离接触



张先生的设想是非常值得重视的。另一个是排序本身没有问题，而对整个晋侯墓地的墓、组和文献所相对的晋侯的名字如何对应，有不同的看法。如田建文先生、谢尧亭先生、黄锡全先生都对整个排序相对与文献中晋侯提出了不同的意见。再有就是对晋侯苏编钟的厉王说与宣王说问题，争论依旧。

另有一些问题的提出，明显是要有待将来解决的。比如墓地的大部分墓都是墓主在东面，夫人墓在西面，而M113、M114、M9、M13是侯墓是在西面的，夫人墓是在东面的，而且这两组墓车马坑的顺序是南北向的，不同于其他墓的东西向。这些都有待于以后的解决。

李朝远先生在总结时的一段话赢得了与会者的共鸣和掌声：“我们这次讨论会，相对来说应该是成功的。它的成功点在哪里呢？我想有一点可能是有共识的，就是我们这次研讨会的最统一的成功点，就是在所有的问题上都没有达成一致的看法，而这也是我们最成功的地方。有争论、有不同的看法，就可以把我们的学术推向更前进。如果晋侯墓地没有问题了，上海博物馆也不会花这么多精力、人力、物力、财力来办这样一个研讨会了，所以我想在这一点上我们获得了圆满成功。”

确实，科学的讨论是自由的，科学的讨论也是漫长的，沟通与交流会给科学研究带来更多的愉悦。以此为宗旨的组织者们在会议期间，不但准备了以晋侯苏钟之音制作的《大音希声》音乐光盘为礼物，还特意安排了昆剧名角的折子戏专场，并别有情趣地把闭幕晚宴安排在了浦江游船上。古老的晋侯奇珍、严肃的历史课题、国际大都市流光溢彩的浪漫夜景……学者、专家们如同穿行在历史的时空隧道之中，享受着交流带来的快乐。

相关链接

※1955年配合侯马的基本建设工程，发现大量建筑遗址、祭祀坑和古城址。

※1960年晋国铸铜作坊遗址被发现，引起国家文物局高度重视。

※1963年北京大学历史系考古专业与山西省文管会合作进行了首次调查发掘。

※1965年年底，在侯马市秦村西北又发现了盟誓遗址，以及著名的“侯马盟书”。

※1979年由邹衡教授主持了第二次大规模的调查与发掘。

※1980年至1990年共进行了七次大规模发掘，大型发掘报告《天马—曲村1980—1989》已于2001年由科学出版社出版。

※1992年晋侯墓地开始发掘。

※1992年至2001年进行了六次大规模发掘，共发现晋侯及夫人墓9组19座，其中11座保存完好，8座被盗。先后发表了6次发掘简报，随着资料的陆续刊布，晋侯墓地已成为国内外学术界关注的焦点，据不完全统计，迄今已发表研究论文近百篇。研究成果解决了晋国历史上一些难解之谜，纠正了文献有关晋国历史记载上的一些失误，极大的丰富了晋国史、晋文化乃至西周考古的内容。

※2002年4月28日至7月30日北京大学、山西省文物局、上海博物馆合璧之展《晋国奇珍》在上海博物馆举行。

※2002年8月1日至8月3日《晋侯墓地出土青铜器国际学术研讨会》在上海博物馆圆满举行。



海西流光

Glamorous European Art

——《上海博物馆藏欧洲玻璃陶瓷展》先睹

撰文 / 刘刚



9月28日开幕的“上海博物馆藏欧洲玻璃陶瓷展”，是上海博物馆为建馆五十年而举办的展览之一。展览陈列了68件馆藏精品，将再现欧洲百年前世纪之交的艺术风尚，流光溢彩，雅俗共赏。

自18世纪后期英国爆发工业革命以后，欧洲各国的社会面貌发生了一系列激烈复杂的变化，制造业逐步完成了由家庭手工作坊向工业大生产的转变。

19世纪，各国经济空前发展，机械化生产使玻璃、陶瓷器的成本大幅降低，给平民阶层带来实际利益。然而，科技就像一柄双刃剑，一面为改善人们的物质生活披荆斩棘，一面又杀伐个性，致使工艺品逐渐远离艺术世界。它的应用没有为欧洲的玻璃、陶瓷业勾勒出一个美好的前景，产品数量的上升却导致了美学水准的衰退。在艺术趣味与商业利益的较量中，后者

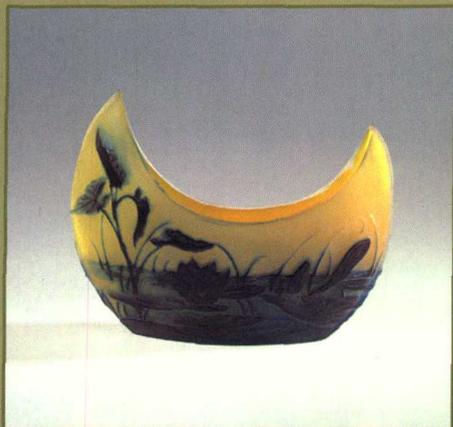


图1：法国加莱 淡黄地莲纹缸

19世纪末

长17.7厘米，高12.9厘米

造型既像船又像月亮，不管怎样，都让人觉得配以“水中莲”的纹饰，有着十二分的妥贴。在淡黄色的笼罩下，如泛舟于荷塘月色之中，别有一番韵致。

图2：法国加莱 白地风景套料瓶

19世纪末

径18.3厘米，高51.6厘米

在咫尺间营造出一片春意盎然的田园风光。它通过酸腐蚀或车刻来控制玻璃的厚度，达到颜色深浅的变化，以示景物之远、近、明、暗，作品呈现出油画般的透视效果。画面中巨树参天、湖光山色，映带左右，空间关系明朗，层次丰富。

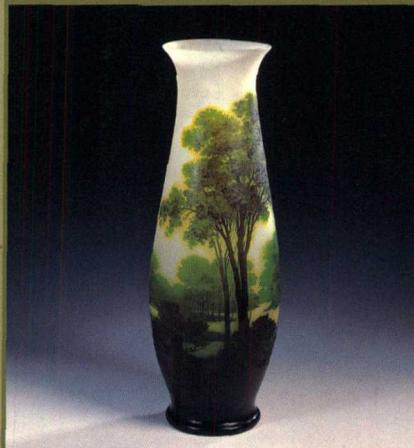
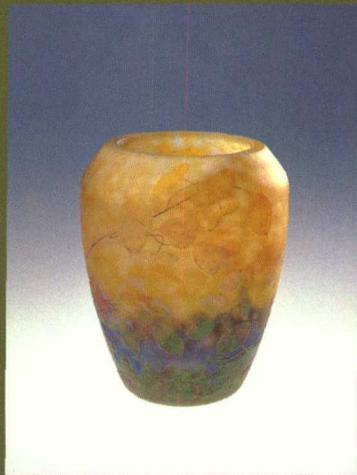


图3：法国道姆 黄地花卉纹瓶

20世纪初

径15厘米，高18.2厘米

并不突出纹饰，只利用颜色在明暗度和饱和度方面的变化来达到装饰目的，给人独特的视觉感受。



显然占据了上风，这是所有艺术家以及有识之士所不愿看到的结果。为了改变这种状况，19世纪后期，艺术家开始广泛参与玻璃、陶瓷器的生产，重新赋予了它们艺术生命力。

玻璃器的制作在法国是后发制人，19世纪后期法国玻璃取代了200年来英国和波希米亚的领先地位，引导了时代潮流。此次展出中，法国的作品占了大多数，其中最引人注目的是“加莱”、“道姆”和“拉利克”三大品牌。玻璃创作由新艺术风格向装饰派艺术风格逐渐转变的过程，在这些作品上清晰可见。

加莱率先给玻璃器戴上了“新艺术”的桂冠。他的作品处处流露着天地造化之美。如：《淡黄地莲纹缸》（图1）与《白地风景套料瓶》（图2）。

加莱玻璃淡出历史舞台之后，与之风格相近的道姆玻璃取其精华，调整自己的设计，适应了时代的新要求，向装饰派艺术风格迈出了一大步。道姆兄弟独创玻璃洒金工艺，并表现出在颜色把握上不容置疑的天赋，形成了自己的风格。

拉利克玻璃的盛名相比前二者，可谓是姗姗来迟，但它准确把握了时代的脉搏，体现了颜色、造型、纹饰、材质这四要素的协调。尤其是颜色和线条的简化，将拉利克玻璃纳入了装饰派艺术风格。其作品用色单纯，浓淡相宜，极富时代气息，如：《翠绿色叶

纹瓶》（图4）。

车刻玻璃是该展的又一亮点。

波希米亚作品貌似水晶，纹饰华靡，莫泽的《人物纹车刻瓶》（图5）乃是个中翘楚，罕见的紫黑色赋予了它雍容华贵的气质。波希米亚产品长期以来一直占据着国际市场，以至凡是提及“车刻玻璃”人们就会想起波希米亚。

比利时的套色车刻作品，多作抽象的花卉造型，如《套黄色车刻瓶》（图6），简洁的纹饰与明丽的着色，令人赏心悦目。

陶瓷展品有着与玻璃完全不同的质感和装饰手法，因而呈现出更加丰富的色彩和造型。“画”和“塑”一直是欧洲陶瓷基本的艺术表现手法，古典绘画和雕塑的高度成就，在此可见一斑。艺术家的广泛参与，使作品携带着一种崭新的时代气息和文化思潮，决定了陶瓷艺术未来的方向。

德国瓷器是此次展览重点展示的对象，其精湛的制作工艺和写实性，在迈森作品中表露无遗，青花瓷

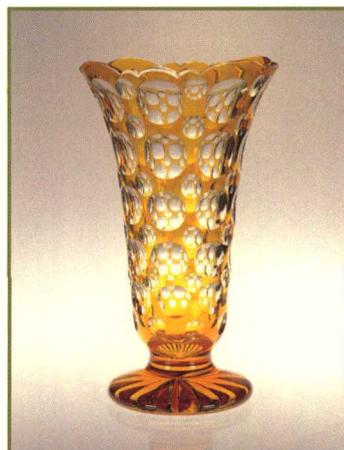


图6：比利时 套黄色车刻瓶
19世纪末
径19.9厘米，高31.8厘米
简洁的纹饰与明丽的着色，令人赏心悦目。

图4：法国拉利克 翠绿色叶纹瓶

20世纪初

径25.9厘米，高28厘米

造型简约，色调纯正，内外口沿手工车边，平滑如玉。通体经手工打磨去光，图案的内凹部分琢磨细腻。纹饰清晰逼真，线条硬朗，令人爱不释手。

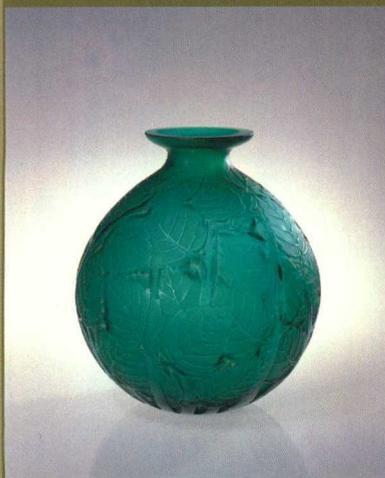


图5：波希米亚莫泽 人物纹车刻瓶

19世纪末

径10.3厘米，高24厘米

罕见的紫黑色赋予了它雍容华贵的气质。

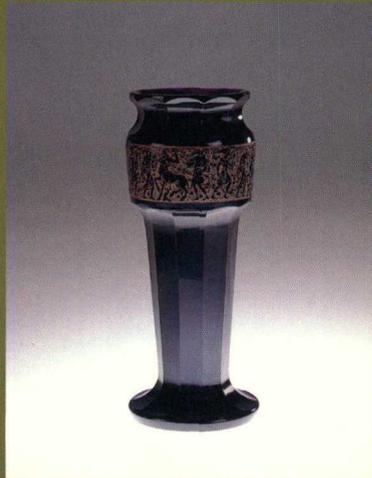


图7：德国迈森 三女托盆

19世纪

径23.6厘米，高31厘米

三女的形象脱胎于希腊神话中的美惠三女神。她们是宙斯和赫拉的女儿，是优雅和美的化身。

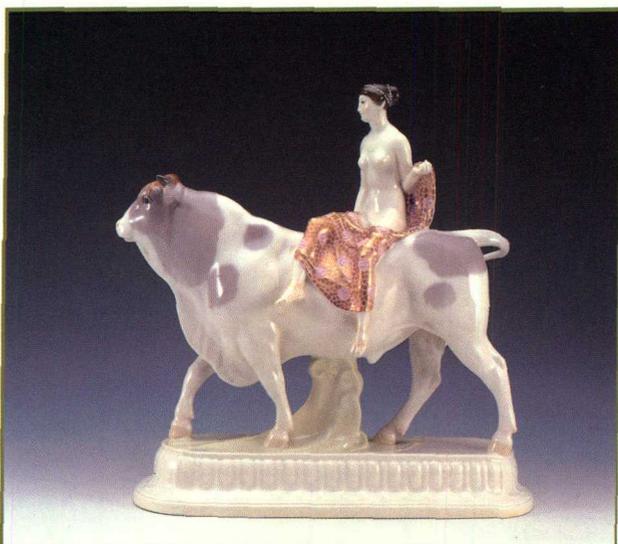


图8：德国柏林 彩釉瓷欧罗巴被劫
19世纪末
宽39厘米，高39.3厘米

向以色泽纯正驰名欧洲，如《三女托盆》(图7)，盆镂雕，可转动，底座上三女合围作托盆状。三女的形象脱胎于希腊神话中的美惠三女神。她们是宙斯和赫拉的女儿们，是优雅和美的化身。迈森的瓷器起初仿制中国瓷器以及日本柿右卫门和伊迈里彩绘瓷器，几乎可以乱真。后来在装饰上转向欧洲风格，从彩绘阶段进入模制阶段，奠定了欧洲瓷雕艺术的基础。18世纪中叶，迈森瓷就已经处于它的艺术顶峰，此后再也未曾达到那样的高度。法国雕塑家的被聘用，使法国情调注入了迈森瓷雕。展品中还有乡村题材的迈森瓷塑，呈色雅丽，散发着清新与淳朴的生活气息。

柏林瓷厂的瓷版画闻名遐迩，常摹仿绘画作品。瓷塑多取材于神话故事，造型典雅，如彩釉瓷塑《欧罗巴被劫》(图8)，刻画的是被化作白牛的宙斯劫至克里特岛的腓尼基公主——欧罗巴。柏林皇家瓷厂于1878年成立了一个在陶瓷工艺家塞格指导下的研究机构，塞格不仅发明了测定窑内温度“塞格测温锥”，而且发明并最先运用了德国陶瓷中的雾蓝、牛血红等新的釉彩，使柏林瓷的颜色分外迷人。

造型生动要属罗森塔尔作品，瓷塑动物栩栩如生，取意自然。人与动物组合更是塑造得活灵活现、不同凡响，如《白灰釉骑马女子》(图9)，以对角线式不稳定的构图，来追求十足的动感表现。素瓷是不上釉的瓷器，为欧洲特有的艺术瓷种类，富有浓厚的艺术气息，如德国的《素瓷女人像》(图10)，优美的造型

与大理石般的质感相得益彰，立意高雅，卓尔不群。

最能让人领略到宫廷艺术风范的，莫过于塞夫勒瓷器了。粉红蔷薇色的施用是塞夫勒瓷最突出的特色，釉色华贵而艳丽，它的配方在当时几乎密不示人。这种颜色非常适合当时流行的洛可可艺术风格，据说是蓬巴杜夫人最喜欢的颜色。在《蓬巴杜夫人像瓷盘》(图11)上就可见到，浓淡不一的粉红色在服饰和肌肤上的运用，使蓬巴杜夫人显得楚楚动人。蓬巴杜夫人是法国国王路易十五的情妇，塞夫勒瓷厂曾经得到她的资助。1764年蓬巴杜夫人亡故，国王新宠杜巴利夫人得势，塞夫勒瓷的风格由洛可可转向新古典主义。至18世纪80年代，融汇了法国宫廷艺术精华的塞夫勒瓷，成为华丽风格的典型，取代了迈森成为欧洲瓷器艺术的楷模。

炆器是一种质地介于陶器与瓷器之间的制品。所谓“炆”，意味着它像石头一样致密坚硬。

英国的韦奇伍德炆器有“碧玉”之称，是新古典主义趣味最重要的表现之一。其造型大多从金属器皿衍生而来，先制成白色素坯，通体用金属氧化物

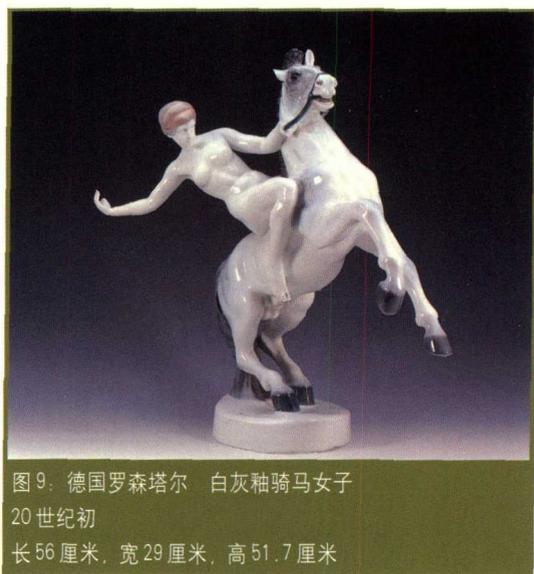


图9：德国罗森塔尔 白灰釉骑马女子
20世纪初
长56厘米，宽29厘米，高51.7厘米

着色，产生均匀、素雅、无光泽的底色，再贴上模塑的白色人物浮雕装饰，与底色形成鲜明对比。此外，英国道尔顿的精陶擅长彩绘装饰，举世闻名。

如今能拥有一件20世纪初的德尔夫特陶器，就足以让人称羡了。而在17世纪欧洲人的心目中，德尔夫特青花陶更是荣誉、地位和财富的象征。德尔夫特的成功是17世纪荷兰在海外贸易不断扩大并成为欧洲商业中心的结果。明末清初中国瓷器出口锐减，



图10: 德国 素瓷女人像
19世纪末
宽29.9厘米, 高34.5厘米
优美的造型与大理石般的质感相得益彰, 立意高雅, 卓尔不群。



图11: 法国塞夫勒 彩绘描金蓬巴杜夫人像瓷盘
19世纪
径25.8厘米, 高2.6厘米
浓淡不一的粉红色在服饰和肌肤上的运用, 使蓬巴杜夫人显得楚楚动人。



图12: 奥地利维也纳 彩釉陶舞女
19世纪末
宽39.9厘米, 高47.4厘米

为了满足欧洲人对东方瓷器的需要, 德尔夫特厂一改长期仿制意大利陶器的传统, 转向模仿中国青花瓷, 白釉蓝彩陶器的生产获极大成功。

19世纪的维也纳瓷厂, 颇多浪漫主义风格的作品, 如《彩釉陶舞女》(图12), 一反古典主义崇尚理性、追求静穆与庄严的艺术观, 而以色彩营造气氛, 利用冷暖色调的反差所创造出的特殊气氛, 来统帅整个作品的精神。作品通过热忱奔放的自由描绘, 以及对抒情和动感的强化, 将艺术家个人的感受摆到了首要地位, “个性美”替代了古典主义旗帜下那

种唯一而绝对的“理想美”。

文字永远无法传达作品的真实。以上简括的介绍, 仅仅为该展勾勒了一个轮廓。如果能身临其境, 您会发现, 每一件展品都会让您驻足凝眸, 品味良久。

相关链接

欧洲著名玻璃厂一览表

加莱玻璃厂 埃米尔·加莱 法国 南希 1867年	拉利克玻璃厂 雷内·拉利克 法国 南希 1920年
道姆玻璃厂 吉恩·道姆 法国 南希 1878年	莫泽玻璃厂 路德维格·莫泽 捷克 卡罗维发利 1857年
罗叶兹玻璃厂 约翰·罗叶兹 奥地利 1840年	米勒玻璃厂 米勒兄弟 法国 1895年

欧洲著名陶瓷厂一览表

迈森瓷厂 奥古斯特二世 德国 迈森 1710年	哥本哈根瓷厂 缪勒 丹麦 哥本哈根 1775年
柏林瓷厂 威赫姆·威吉利 德国 柏林 1751年	德尔夫特陶瓷厂 荷兰 德尔夫特 1653年
罗森塔尔瓷厂 菲利浦·罗森塔尔 德国 泽尔布 1879年	维也纳瓷厂 杜·帕奎 奥地利 维也纳 1717年
塞夫勒瓷厂 奥里·德·富尔维 法国 万森(后迁塞夫勒) 1738年	韦奇伍德陶瓷厂 乔赛亚·韦奇伍德 英国 斯塔福德郡 1759年
道尔顿瓷厂 约翰·道尔顿 英国 兰贝斯 1815年	

“志丹苑”地下基址性质探说

What is the ruins found from “Zhidan Yuan”

撰文、绘图 / 王正书

2001年7月13日,《解放日报》和《新民晚报》分别报道:在本市延长西路志丹路口的志丹苑居住小区地下发现了大型建筑结构。该结构以木桩为基础,木桩上铺设横梁,横梁上再铺木板,木板上再叠厚达25至30厘米的石板,并用锭形榫连接。据目前钻探所得讯息,基址距地表深达7米,面积约1000平方米。该报道曾引起了人们的广泛兴趣。那么它到底是什么性质的遗迹?

按方志记载,上海最早在唐天宝年间设华亭县。考古发现那时的上海已大部成陆。但其成陆过程是由太湖泄水道的淤塞渐进发展起来的。宋时的华亭县(即今松江区)北境有青龙镇(即今旧青浦),该镇旁倚吴淞江,江自吴淞县而下,过甫里,经青龙镇北东流入海。旧时吴淞江江面宽阔,深广可敌千浦。史载早在晋时,上海先人曾在吴淞江下游构筑了海防城堡,世称沪渎垒。沪渎垒在江边屹立了近千年,直至元代渐趋消失。对此,史料上虽有不少记载,但其规模、构筑的确切位置和年代至今仍是个体谜,这已成为上海史研究中的一大缺憾。

志丹苑地下发现大型建筑基址,这就值得引起我们重视,因为它所处的位置,正在史料记载的范围内。

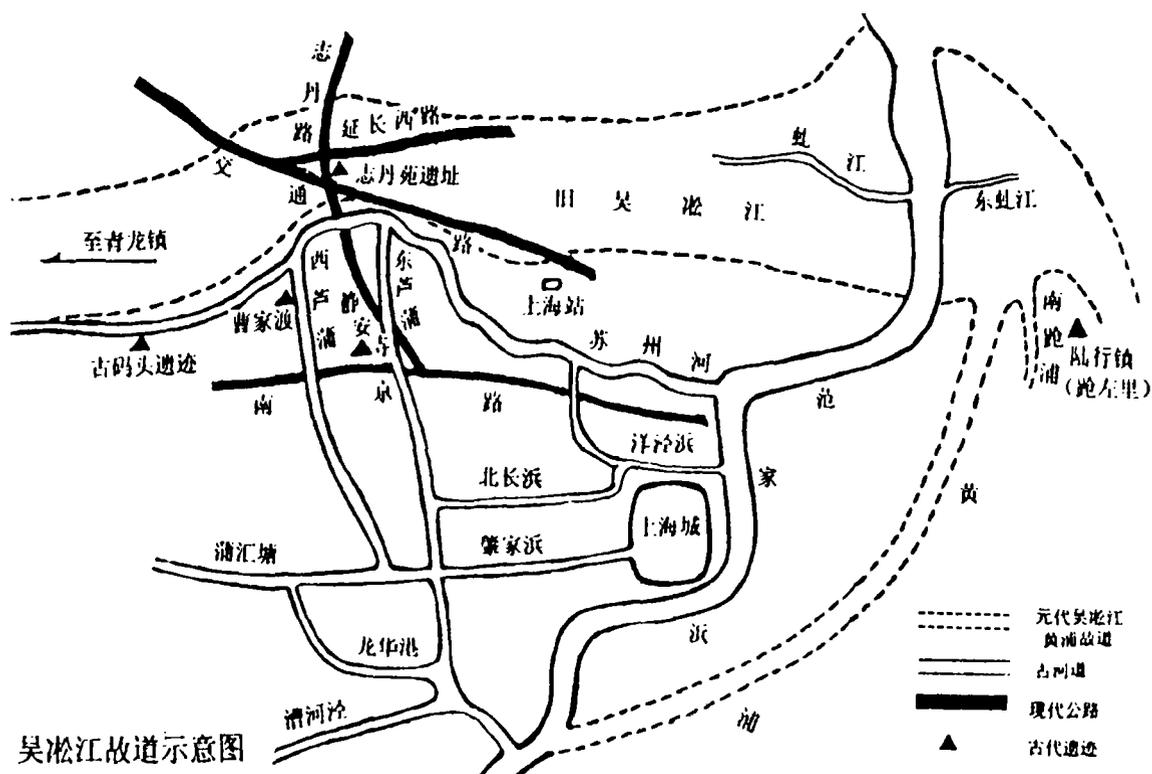
1. 宋《绍熙云间志》:“沪渎垒旧有东西二城,东城广万余步,有四门,今徙于江中(指旧吴淞江),余西南一角;西城极小,在东城之西北。以其两旁有东西芦蒲,俗遂呼为芦子城。”

《云间志》是上海地区最早的一部方志,它指明垒在东芦蒲与西芦蒲之间。笔者查阅上海县续志水道图,现时的志丹苑地下基址确实离东西芦蒲不远(见附图)。

2. 元《静安八咏集》:“寺之乾维(西北)旧有芦子二城,……遗址犹存。”这里指明,古沪渎垒在静安寺西北方向,也符合志丹苑所处的位置。

3. 《弘治上海县志》卷六称:“沪渎垒在县北一十里,旧有东西二城,广万余步,尽噬于江,两旁有芦蒲,俗称芦子城。”县者指上海旧城厢,由旧城向北(实为西北)有芦子城,这里的“十里”是泛指,但所指位置与其他史料一致。

按《云间志》记载,宋代尚有遗迹可循,显然这是一则可信的资料。现时志丹苑地下基址出土实物中,时代性较明确的惟有锭形榫,考古发现这种榫形早在南北朝时期的木作上已有使用。另一方面该址距地表深达7米,尽管遗址不排除稍下沉的可能,但也是目前所见上



吴淞江故道示意图

海地区古代最深的建筑结构，时代上也相对要早。

志丹苑遗址如果不是沪渎垒古址，那么另一可能即为宋代河口港码头或管理贸易的榷货场。其分析依据是：

1. 据《嘉庆上海县志》记载，吴淞江唐时宽20里，宋时宽9里（指吴淞江入海口），该基址位置正处于河口港前沿，江面之阔和港口风浪之大，一般民居建筑不会在此建造。宋代时青龙镇商业繁忙，海舶辐辏，政府曾于绍兴三年（1133）设市舶司管理吴淞江货运。故志丹苑遗址可能是吴淞江前沿官办管理场所。史载元代时，吴淞江河道淤塞变窄，管理货运的榷货场已移至下游南跄浦口。1981年浦东陆行镇曾出土一块元末明初墓志铭，志文提到时有陆孟孚其人，居跄左里，因管榷而卓有声誉。

2. 吴淞江元代以后淤塞更快，至清初已南移至如今的苏州河。20世纪70年代在靠近北新

泾的苏州河南岸，因当地单位施工而发现地下4米处也有一类似码头的建筑设施。笔者曾往考察，目见4米以下有木桩，木桩上平铺木方，组合成一大型建筑台面。该基址在结构上与志丹苑不同的是，上未铺横梁和厚石板。由此探知，志丹苑地下基址因更接近河口，故在构件强度上得到了进一步加强。

志丹苑地下建筑基址，目前由于尚未大规模开掘，只能以钻探所得仅有的一点讯息略作分析，但它所暴露的规模和所处的位置，无疑是上海史研究上值得解开的一个谜。

千年石板留遗迹，先人创业历艰辛，被湮没的历史画卷不久将重见天日。今天，当我们站在黄浦江边昂首展望这东方都市繁华的时候，你是否想到千年前的上海，这里曾是渔村？是码头？是古堡？人道沧海桑田，这就是历史的见证。

“志丹苑”疑即古沪渎垒址

“Zhidan Yuan” may be the water construction in Ancient Shanghai

撰文 / 薛理勇

关于沪渎垒

据《晋书·虞潭传》中记载：虞潭，字思奥。会稽余姚人。成帝（326—334）即位时，出为吴兴太守，诏转吴国内史。时军乱，百姓饥馑，因出仓米赈济；“又修沪渎垒，以防海抄，百姓赖之”。西晋时，江南混乱，浙江的豪门又不时从海上进沪渎，沿吴淞江进攻吴郡，百姓深受其害，时任吴国内史的虞潭在吴淞江的入海口处——沪渎作城防御，暂时保障了一地的安全。虞潭的功绩使百姓受益，百姓尊称他为“潭子”，今光新路一带俗称“潭子湾”，是否与虞潭筑沪渎垒有关呢？

又据《晋书·袁山松传》和《资治通鉴》晋隆安四年冬十一月记：晋隆安三年（399），浙江五斗米道孙恩聚众兴兵，率兵十万从海上破上虞，陷会稽（今绍兴市），晋将吴郡太守袁山松为防止孙恩从沪渎进入吴郡腹地，加固和扩建了沪渎垒。孙恩果然向吴淞江进发，这次战争中“山松守沪渎城，城陷被害”，“孙恩北出海盐，……进向沪渎。帝弃城，追之”（《南史·宋本纪》）。

毫无疑问，沪渎垒筑于西晋成帝年间，以后袁山松对其进行加固和扩建，它是吴淞江口的一个重要军事堡垒。从西晋至今已有1600余年的历史，一方面上海地区的海岸线不断向东推进，晋代的吴淞江入海口在哪里，是人们希望弄清的问题；另一方面，自南宋以后，吴淞江淤塞严重，下游河床萎缩，至明永乐年间的治水工程中，在今北新泾附

近另凿一条河流引吴淞江注入黄浦，旧吴淞江下游水道被荒弃，因此，当沪渎垒倾圮后，它的纵横座标均已消失，要正确标出当年沪渎垒在今天地图上的位置，确实是一件难上加难的事了。

沪渎垒的纵向座标

南朝梁简文帝《吴郡石像碑记》曰：“吴郡娄县界，松江之下，号曰：沪渎。”北宋的《吴郡图经续记》中亦曰：“松江东泻海，曰沪渎，亦曰沪海。”“松江”即吴淞江，显然，所谓沪渎就是吴淞江的入海口。因此，问题之关键就须确定晋代上海的海岸线在哪里？

部分学者根据上海海岸线推进的速度，以及零星的史料记录，认为1600年前的晋代，今上海市区尚未成陆，而今青浦崧泽旧亦作“崧宅”，系以袁山松宅而得名，一说以为袁山松原为袁崧，因直书而误将“崧”拆为“山松”，因此断定建在沪渎的沪渎垒在今青浦崧泽，如上海辞书出版社《中国历史大辞典·魏晋南北朝史》“沈恩”、“袁山松”条均将“沪渎垒”讲作在“今上海青浦东北”。

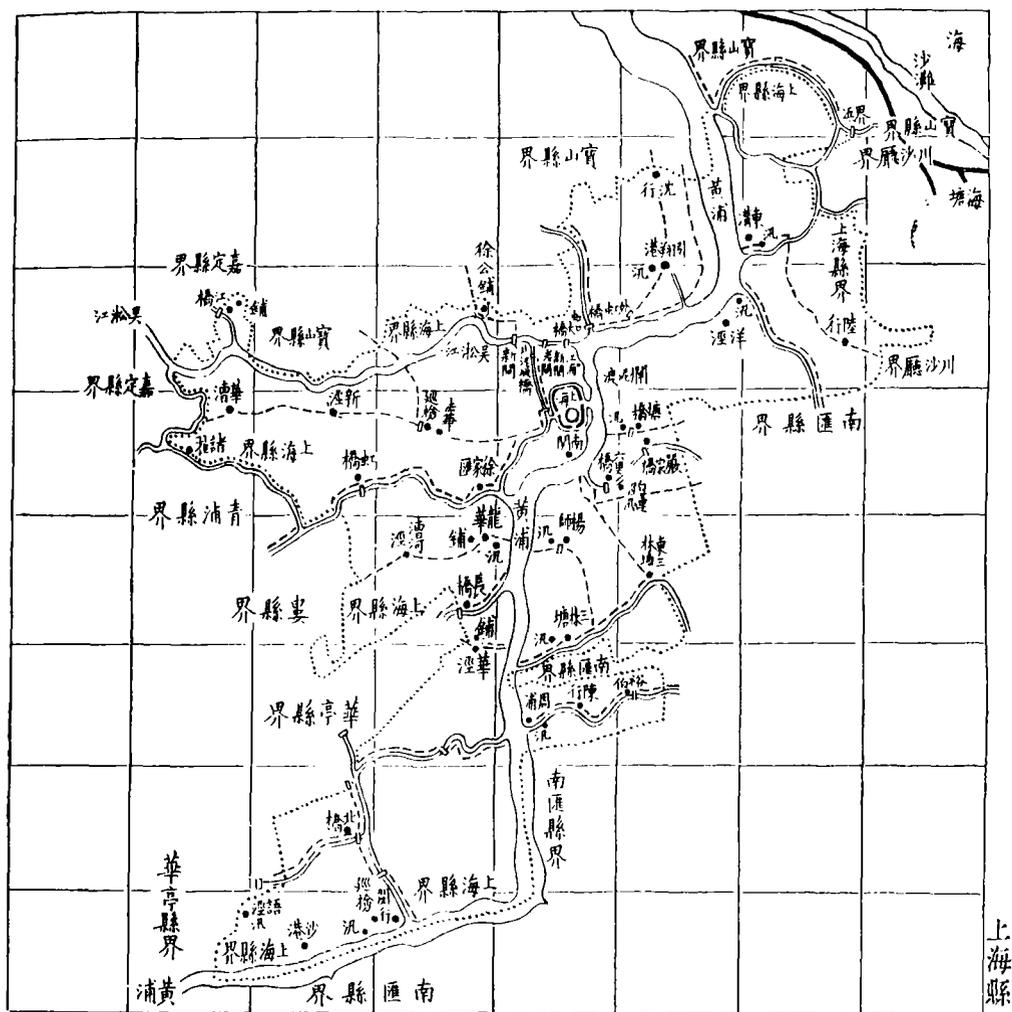
实际上吴淞江两岸成陆的推进速度并不是“并驾齐驱”的。上海博物馆的考古工作者在上海市区的广中路发现放有精美陪葬物的晋代墓葬，说明这里在晋代就早已成陆；又在浦东严桥发现唐代遗址，说明浦东在唐代也已成陆，但是“吴淞江以北，与沙岗、竹岗同期的海岸线，自黄渡镇向

西北进入江苏省,沿昆山的荣庄、赵陵山、正仪镇,常熟的三条桥、黄土山、嘉菱荡,张家港的港口镇、唐桥镇一线延伸”。也就是讲,晋代时吴淞江的南岸已到达今上海市区,而北岸还不知在何处。可以这样理解,与其他入海的江河一样,大江的入海口形成一个喇叭口,所以古人也把沪读叫作“沪海”,而这个沪渎垒应该建在这个喇叭口小口沿上。

南宋《绍熙云间志》有关于沪渎垒的较详细记录:“沪渎垒。旧有东、西二城。东城,广万余步,有四门,今徙于江中,余西南一角;西城极小,在东城之西北。以其两旁有东、西芦浦,俗遂呼为芦子城……今为波涛所冲,半毁江中。”从这段记录的字里行间可以体会到,作者是在见到过实况后写下这段记录的,作者看到东城已“徙于江中,余西南一角”,说明沪渎垒是建在吴淞江南岸的。《云

间志》提到了在沪渎垒两侧各有一条叫“东芦浦”和“西芦浦”的吴淞江支流。该志还讲:“西芦浦,在县(《云间志》是当时华亭县志,这里的‘县’是指今松江镇。)东北八十五里。”“大芦浦,在县东北八十五里”。在沪方言中,“大”音读如du,与“东”读音接近,估计“大芦浦”即“东芦浦”,这两条河均“在县东北八十五里”,说明这两条河相距甚近,而今志丹路一带距松江镇大概就是八十五里之数。明《弘治上海县志》中讲:“西芦浦,在二十七保。大芦浦,在二十七保。”而“凡老闸以西淞北各图全隶江桥,独二十七保十一图,宣统自治隶新闻(《光绪上海县续志》)”,这里的“淞”是今苏州河而不是旧吴淞江,而今天的志丹路一带旧隶江桥,就是“二十七保”的地界。

《同治上海县志》对东、西芦浦的记录就更清



楚了：西芦浦，即古芦子浦，入口处在今曹家渡南，由康家桥、梅家桥合朱家浜，西涌泉浜、蛛丝港南，出陈泾庙西，通肇嘉浜，西南流，出芦浦桥，合龙华港以达于浦（指黄浦）。

东芦浦，一名淩浦，又名叮钩浦。引江水入，在徐公浦合朱家浜，东涌泉浜、闸港、南、北长浜，出带浦桥，通肇嘉浜，南入浦汇塘。

该志提到的地名在50年前仍在用，有的现在仍在用，“徐公浦”在今江宁路附近，“带浦桥”即今“打浦桥”，近代以后，东芦浦被填平筑成今江宁路、瑞金一路、瑞金二路。而西芦浦在苏州河的入口在曹家渡，由此我们可以把今江宁路与曹家渡作为纵座标，而沪渎垒就在它们之间。

沪渎垒的横向座标

沪渎垒坐落在明永乐治水之前的旧吴淞江南岸，因此，我们只要找到旧吴淞江故道，就可以确认沪渎垒的位置了。

古地理书《禹贡》中讲：“三江既入，震泽底定”，震泽即古太湖名；三江是指古太湖流域三条最大的泄洪道，全句意思可以理解为：只要确保这三条江的畅通无阻，太湖流域就会平安无事，而此“三江”中又以吴淞江为最大，古人对吴淞江的宽度有多种描述，如“吴淞江唐时阔二十里”，“广可敌千浦”，也正是如此，有史以来，这条吴淞江一直是行政区划的天然分界河。唐天宝十年（751）设华亭县，今上海市区是华亭县之东隅，吴淞江就成了华亭县与昆山的分界河，宋嘉定十年（1217）吴淞江北建嘉定县，吴淞江又成为华亭与嘉定的分界河；元至元二十九年（1292）分华亭县东北五乡设上海县，吴淞江下游又成为上海县与嘉定县的分界河，所以上海还有一个别称——“淞南”，即吴淞江之南的意思。明永乐年间，吴淞江的故道虽被弃，但这条旧吴淞江仍然是上海县与嘉定县的分界线，当清雍正二年（1724）分嘉定县东境置宝山县时，这条吴淞江故道又成了上海县与宝山县的分界线。而一直到清末，上海县与宝山县的边界没有变动过，也就是讲，上海县与宝山县的界线就是吴淞江故道，而

沪渎垒的位置就应该在今江宁路与曹家渡向北延伸线的原上海、宝山二县分界线上。

我手头有几份清代上海县图，这些均是测绘图，其中在新闻的苏州河北标有“徐公浦”，这里就是原旧吴淞江支流徐公浦流经之地，此地的苏州河距旧吴淞江故道大约800米，略等于“志丹苑”至苏州河的距离。

实际上清人关于沪渎垒的位置也有判断，如秦荣光《上海县竹枝词》讲：沪渎垒，在县北十里。

王韬《瀛寰杂志》卷一：芦子渡在北郭十里……旧有东、西二城，尽蚀于江，其旁即沪渎垒……

1921年《上海指南》卷七：沪渎，在县北十里……

而我们从上海县图中也可以看出（该图比例为每格十里），从上海县城至今“志丹苑”基本上符合“县北十里”之说。此亦可以补证“志丹苑”可能是沪渎垒故址。



摄影 / 志丹苑考古队 →

“志丹苑”石构水工建筑 遗址考古发掘

Archaeology discoveries of the “Zhidan Yuan” ruins of stone water construction

撰文、摄影 / 志丹苑考古队

一. 石构建筑遗址的发现经过

“志丹苑”位于上海市普陀区志丹路和延长西路交汇处，2001年5月3日晚上，兴宇建筑公司施工时，在距地表以下7米深处发现石板、木头等，钻上来的两块青石板企口拼合成圆形，直径55厘米、厚25.5厘米，两面平整，拼口处用铁锭榫加固。铁锭榫长22厘米、两头宽14厘米、腰宽6.4厘米、厚4厘米。石板下衬两块企口杉木板，木板直径55厘米、厚15厘米，拼合处又用长条铁钉加固，木板下有一根带卯口的杉木梁，木梁残长55厘米、宽25厘米、厚20厘米。赶到现场的考古人员看到铁锭榫的第一反应，即这是一处做工考究、规模巨大的建筑遗址。保存至今的上海奉贤清代海塘石板间就用铁锭榫加固。现场的两块石板、两块木板均搭合成圆饼形，圆形是圆筒形钻头将石板磨断钻上来的形状，整块石板应该多为长方形，木板为条形。据施工人员讲，足足钻磨了三天，才将石板磨断带上来一块，一处重大的石构水

工建筑遗址就这样被发现了。

二. 石构建筑遗址的范围、性质、年代和意义

从2001年5月9日至2002年5月，上海市文物管理委员会先后3次请上海市岩土工程检测中心技术人员，运用探地雷达、高密度电阻率法和罗纹钻钻探等多种技术方法，对志丹苑地下建筑遗存进行了综合探查。发现在志丹苑到延长西路马路中部，大约1500平方米范围内，距地表深4—7米处均遇到一层障碍物，有些钻孔还直接钻在木桩或木梁上。这层障碍物就是由石板等组成的石构建筑遗存。

志丹苑距今天的吴淞江（习称苏州河）北岸1公里左右。据考古调查和发掘资料：1976年于上海县新泾乡努力村地表下5米深处发现成排东西走向的木桩、每根木桩长2米以上、直径25厘米左右，木桩上铺有厚20厘米左右的木梁，初步确定为宋元时期吴淞江南岸的一处码头遗址。1978年在嘉定县

封浜乡杨湾村地下5米深的流沙层中，发掘出一条宋代古船，古船北面还有780米流沙层，初步



志丹苑遗址出土木桩



石板



铁定榫



衬木板



木梁

确定流沙层北端为宋代吴淞江北岸。值得注意的是：封浜古船出土地点同新泾乡努力村发现的码头遗址几乎在一条南北线上，而这次发现的“志丹苑”石构建筑遗址又在封浜古船址以东10多公里，同封浜地段的吴淞江基本在一条东西直线上。志丹苑遗址应该同吴淞江有关。

吴淞江，源出太湖瓜泾口，经吴江、吴县、昆山、青龙镇东流入海。这是明清之前未改道的吴淞江。唐宋时吴淞江江面宽广，浩瀚无涯。唐宋年间，吴淞江逐渐淤塞，加之宋代，为防止吴淞江下游一段风疾浪大，常败坏漕舟，于北宋庆历二年（1042）筑松江长堤，界于江湖之间，庆历八年又兴建了吴江长桥，虽改善了漕运，但吴淞江源日弱流势不快，刷沙能力低下，使吴淞江淤浅日益严重，江面也由唐时的宽20里逐渐萎缩为元时的仅1里。

吴淞江淤塞，对长江三角洲地区的经济发展产生很大影响。自南朝宋元嘉二十二年（445），扬州刺史上奏松江沪渎雍噎不利，处处涌溢，开始疏浚，直至清朝，历年奏东南水利者，无不以疏浚吴淞江为急。吴淞江淤浅，又以宋元时期吴淞江下游最为严重。朝廷和当地政府不得不动用大量人力、物力、

财力，数百次疏浚吴淞江河道。动辄几十万民工，或原道疏浚、或新开河道、或置闸窦，但旋浚旋淤，直至明永乐三年（1405），夏元吉采用上海县叶宗行建议，放弃吴淞江下游故道，再于上海城东北疏浚范家浜（今黄浦江自外白渡桥至复兴岛东一段），使吴淞江与黄浦沟通，史称“江浦合流”。隆庆三年（1569），海瑞在吴淞江下游浚宋家浜新水道，自黄渡至宋家桥（今市区福建路桥附近）长80里，至此吴淞江下游完全改入苏州河今道，由今外白渡桥处入黄浦江。

明清改道前的吴淞江下游古道，大致走向自今天的黄渡乡，东经封浜、江桥，穿曹杨新村至潭子湾，向东北接虬江至军工路虬江码头附近，东流至浦东东沟至黄家湾以东注入东海。志丹苑遗址与吴淞江下游古道的东西芦子浦相当。芦子浦一带，东晋时为防止海盗，曾在此筑沪渎垒，以其两旁有东西芦浦，又俗称“芦子城”。宋元时又在这一段兴建了许多水工工程。志丹苑遗址，从地理位置上说，应该同宋元水利工程或更早的沪渎垒有关。

为掌握更多的资料，我们又对北京的金中都水关遗址、广州西汉水关遗址进行了实地考察学习，发

发现志丹苑出土的石、木建筑构件、铁锭榫及其建造方法同北京金中都水关遗址修建方法基本相近。金中都水关遗址是按：挖土方——打地桩——铺衬石枋——铺地面石——筑涵洞——周围夯实——筑城墙等程序施工，石板间以铁银锭榫铆合，木衬石枋间以长条铁钉铆合。志丹苑遗址虽然尚未考古发掘，但从两块青石板间铁锭榫加固，石板下为木板，两块木板间条形铁钉连接，木板下为有卯口的木梁，最近在志丹苑遗址打基坑围护灌注桩时，又发现了数根木桩，木桩长4米左右，直径25—30厘米，从上端凿出圆形榫



志丹苑遗址挖掘现场

头，下端削成尖头状看，应该是木梁下的木桩。志丹苑遗址所用材料、建筑结构同北京金中都水关遗址基本相同，时代也应大致相当。

为了确认志丹苑石构建筑遗址的性质、年代及其价值，上海市文物管理委员会又在2001年6月中旬，特邀中国考古学会理事长、著名考古学家徐莘芳研究员、中国工程院院士、华东师范大学河口所教授陈吉余等专家教授，就志丹苑石构建筑遗存的性质、功能、年代和考古发掘方案、文物保护等问题召开了一次专家论证会。与会专家经过深入详尽的科学论证，一致认为，志丹苑遗址是一处规模巨大、做工考究、十分珍贵的宋元时期的石构水工建筑遗址，是研究吴淞江水利史、上海港口、城镇发展史不可多得的实物例证，建议进行考古发掘。

三、志丹苑考古发掘前期准备工作圆满完成

志丹苑石构水工建筑遗址进行考古发掘，牵涉到与志丹苑开发商兴宇建筑公司停造18层高楼住宅的经济赔偿；上海地区在地表以下7米施工，属于深基坑作业，必须做基坑围护；志丹苑北部延长西路上水管、煤气管、污水管、电缆等管线如蜘蛛网般错综复杂，稍有不慎，就有酿成重大事故等问题。

2001年7月，市长徐匡迪、副市长陈良宇、周慕尧等专门召开了《关于志丹苑小区古代建筑遗址考古发掘》市长会议，参加会议的市领导一致认为，上海地区的历史发展以江河湖海为本，带有鲜明的水域特征，而吴淞江又是明代以前上海最主要的内河航道，有上海的“母亲河”之誉，自古以来对上海的兴起和发展起到重要作用。因此，做好新发现的“志丹苑”宋元时期沿江石构建筑遗址的发掘和保护，并通过考古发掘，对搞清楚明清以前吴淞江下游的河道位置和沿江

建筑等情况、吴淞江与黄浦江的关系、上海的港口发展、城镇发展都具有重要的意义，决定进行考古发掘。

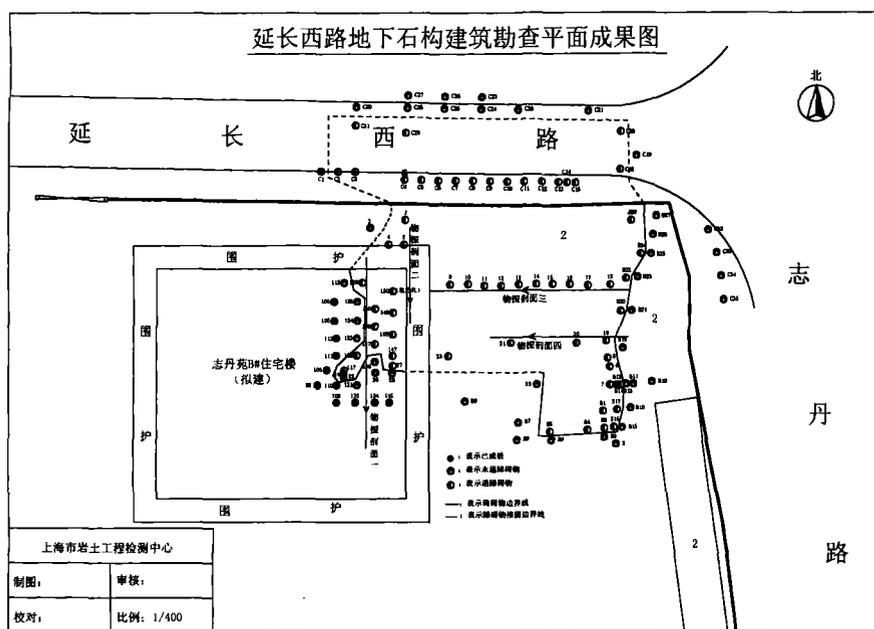
由于志丹苑遗址位于吴淞江下游古道上，而且遗址的埋藏深度已达7.3米，开挖深度将达到9米，所在的地质条件相当复杂。为了做好志丹苑遗址的考古发掘工作，上海市文物管理委员会专门成立了“志丹苑石构水工建筑遗址考古发掘筹备组”，由党委书记胡建中任组长，负责发掘工作。

筹备组经过一年的筹备工作，于2002年5月10日正式开始施工，至7月底，基坑维护施工基本完成。8月中旬进入考古发掘阶段。

(领队：宋建 执笔：何继英 摄影：翟杨)

补记

本文在印刷厂开印之前，“志丹苑”考古发掘有了重大突破。经过10多天的科学挖掘，先于遗址堆积土层中发现元代和明代的砖瓦瓷片，在遗址东南、西南部地下5米左右发现了数根粗大的木桩，9月3日又发现并清理出石闸的上半部分。石闸由两块巨大方柱体青石构成，两青石位于一条南北直线上，间隔680厘米，顶端距地表深150——200厘米，已暴露出的青石高度330厘米，面宽90厘米，四面规正，棱角分明，其中两块青石相向面正中各凿出宽28厘米、深17厘米的凹槽，凹槽上下笔直、槽底平整。这次发现的石闸可能同史料记载元代都水监、松江人任仁发治理吴淞江水系有关。任仁发先后于元大德八年(1304)、十年、泰定元年(1324)受命疏浚吴淞江下游，并置石闸、木闸数座，以限潮汐。这样规模巨大，做工考究的元代石闸在全国极为罕见，比1993年被评为中国十大考古新发现，现已建成宋辽金遗址博物馆的北京金中都水关遗址规模还要大，做工也更考究，为上海考古史上最重要的考古发现，也是全国重大考古发现之一。目前考古发掘正在继续进行，石闸尚未暴露部分和“志丹苑”遗址的整体布局将逐渐被揭开。



Gems of thousand years 千年遗珍——《秋山萧寺图卷》

撰文 / 单国霖



宋代是中国绘画发展的高峰时期，三百年间，名家辈出，创造了许多艺术精诣的宏幅巨制。然而，历经近千年世事沧桑的变迁，流传至今的宋画已是为数寥寥。如今，尽管在社会上和拍卖行不时出现标名为宋代的画迹，却大多为后世仿品或托名之作，要得到一件凿凿可信的宋画真迹，犹如沙里淘金，万不得一。

2000年秋在香港嘉士德拍卖公司的拍品中，出现一件标名为宋无款（前传范宽）的《秋山萧寺图卷》，经诸多专家鉴定，确认是一件宋画真迹。经过竞拍，最后由菲律宾庄万里文化基金会出资购得，并慷慨地捐赠给上海博物馆。使这件流散海外多时的艺术珍品重返故国，诚为了一件令人称誉的事。

《秋山萧寺图卷》绢本，纵41.5厘米，横227.5厘米，图上无款。这幅图描绘北方山岭秋天的景色，开卷为崇冈叠岭逶迤，山下寺院殿宇重深，随之遥岑远岫起伏，坡坨沙渚澹荡，河中小艇游弋。近处江岸岭峦陡起，飞瀑激湍，其间布置栈道、水阁、楼屋、村舍、板桥，山岭上树木丛生，叶疏

而泛红，表达出深秋山色凉爽的气象。

此图的结构疏密相间，密处重叠深邃，疏处浩渺冲融，兼用深远平远布景法。且将寺院、楼屋、村落映带于山峦树木之间，景物既宏伟又精致。它既不同于南宋山水的边角之景，又异于元代山水简疏冷寂的气氛，而遗留着北宋重山复水全景式山水的布局规则。将它与传世北宋燕文贵的《江山楼观图卷》（日本大阪市立美术馆藏）、屈鼎的《夏山图卷》（美国纽约大都会博物馆藏）等作品相比较，构图之原则是同一不二的。

以画面上山峦、树木、屋宇的造型形象和技法语言来分析，它与北宋山水画大师范宽有着密切的渊源关系。北宋早期，画坛上李成、关仝、范宽三家山水鼎峙，其中范宽活动于陕西终南、太华山林间，善于绘写秦陇峻拔雄伟的山川气象，正如北宋郭若虚在《图画见闻志》里所说的：“峰峦浑厚，势状雄强，枪笔俱匀，人屋皆质，范氏之作也。”传世的《溪山行旅图》（台北故宫博物院藏）、《雪山萧寺图》（台北故宫博物院藏）等，体现了范宽的风格特征。观其山峦造型多作正面方峻



之态，折落有势，山顶好作密林；其树木则形如偃盖，枝干老硬；又水际多布置突兀大石，益增雄强之势。他的技法语言自具特点，他创造出一种后世称为豆瓣皴、钉头皴的皴法，以短促峻峭的直笔和顿笔线条刻画山石的形质，具有峥嵘朴质的气势。屋宇勾划的线条也质直凝重。树木的勾斫，圆笔中锋，质朴劲健。山石、树石勾皴后以墨色笼染，深暗如暮夜晦暝，产生幽雅之意。这些造型和技法特征，在《秋山萧寺图卷》里都可以寻见承袭的痕迹，故而，卷后无名氏题识和清高士奇、李在铎等人题跋中，都认定为范宽之作，确非无由。然而细察之，此图的皴笔已趋于简洁疏放，不及前两图之稠密；山峦形体，方峻和圆浑相参；远山和坡坨运用水墨拖染的技法，这些又显示出和范宽风格歧异之处，因此未可遽信为范宽的真笔。

那末此图为何时期之创作呢？考察画史，北宋前期，范宽风格的影响颇大，尤流行于关陕一带，至北宋中后期，李成、郭熙画派主导山水画坛，范宽画风渐趋沉寂。直至南宋初年，李唐上

接范宽衣钵，加以进一步改造，开创出新的南宋宫廷山水画风格。将此图卷与李唐人南宋所画的《长夏江寺图卷》和《江山小景图卷》相比照，构图兼合深远、平远法，石法、树石笔致方硬坚重，远山沙渚水墨拖染等技法，都是同一法门的。只是尚未形成爽利的小斧劈皴，笔力不及李唐雄健磊落。而另一方面，又无李唐晚年那种阔笔粗略、侧笔大斧劈皴、湿墨酣畅的技法特征，因而将此图的创作年代置于南宋初期较为合宜，应为范宽传派之作。同时也可说明，李唐继承范宽遗风，改造为笔墨愈为粗略畅肆的创举并非是孤立的，其时应有一批画家走着同样的道路，可惜此图作者姓名已佚，失去了研究画风演变进程的可贵资料。

《秋山萧寺图卷》本幅无作者款印，卷后题识和图上铃印，犹为我们了解其时代性和流传经历提供了线索。卷后首段题识曰：“华源范中立善作重山复岭、古木瀑泉，近世鲜及，皆若真山水，不以雕琢细巧为美。”惜失去款印。观其书法为学米芾体格，故清高士奇认为是米芾之子米敷文（友仁）题写。然其书虽得米芾刚健端庄之姿，而乏婀

“两涂轩”书画 与 日本美术

Liangtuxuan
paintings and calligraphy
and Japanese fine arts

撰文 / 凌利中



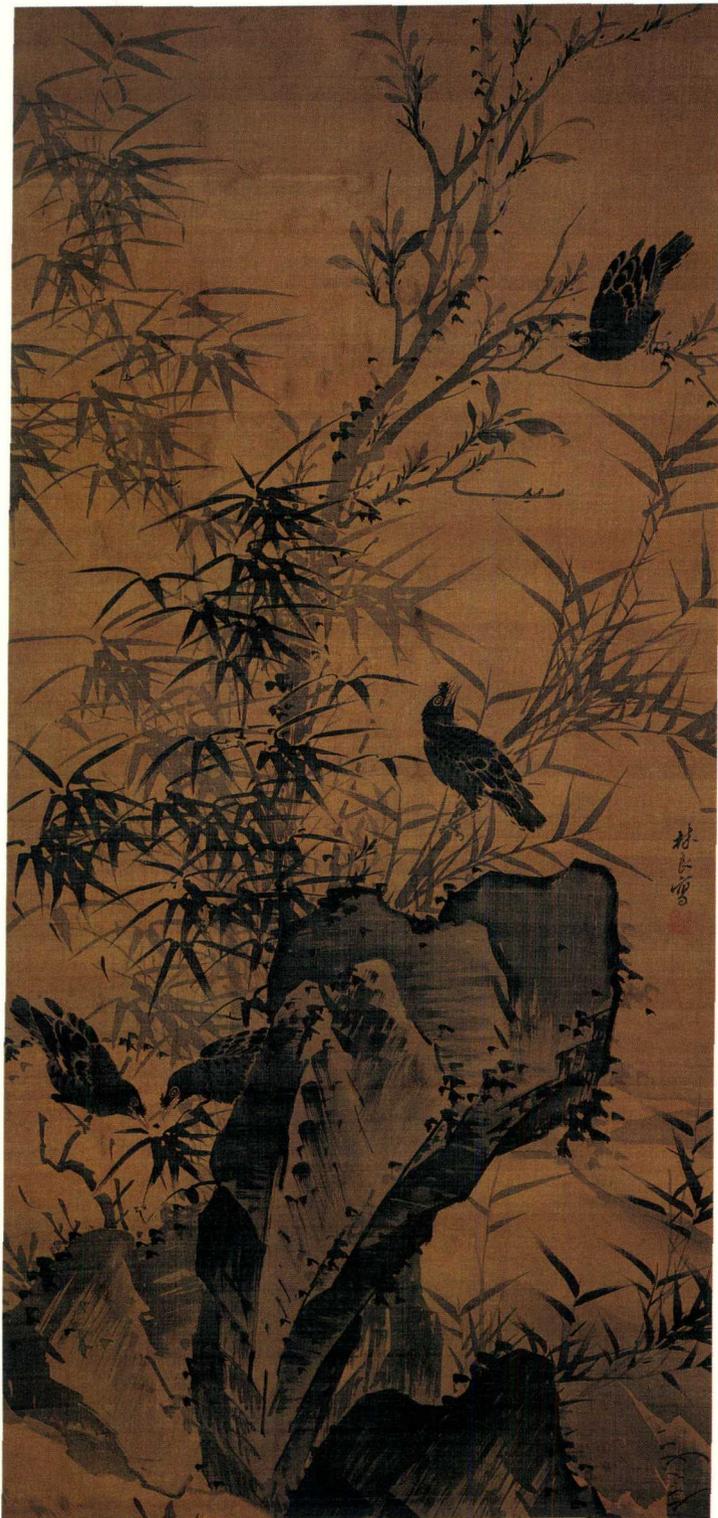


图1 林良《竹禽图轴》宫廷画派的代表。

“两涂轩”所藏书画作品大部分为华裔庄万里先生陆续从日本购得，这批珍贵的明清书画作品时间跨度大、内容涵盖面广，有些画家的作品甚至可以弥补博物馆藏品之不足。如：明代萧海山的《苍松四喜图轴》、明代杜堇画风的《十八学士图屏》等，它们充实了我们研究明清美术史的第一手资料。另一方面，如果细加分析，从这些琳琅满目的日本藏中国明清书画作品中，我们亦可以窥见明清以来中国美术对于日本室町时代、江户时代、近现代美术思潮及审美好尚的巨大影响、以及日本美术与近现代中国美术相互影响之信息。

“两涂轩”所藏明代绘画作品主要由明代宫廷画派、浙派及受浙派影响之画风作品组成。属于宫廷画派的作品有：林良的《竹禽图轴》（图1），林良传派画家萧海山的《苍松四喜图轴》；属于浙派画家的作品有：将浙派艺术推向画坛主流地位的吴伟画风无款作品《松下听瀑图轴》（图2）及《渔夫问道图轴》



图2 明人《松下听瀑图轴》浙派画风的代表。



图3 明人《渔舟唱晚图轴》浙派画风的代表。

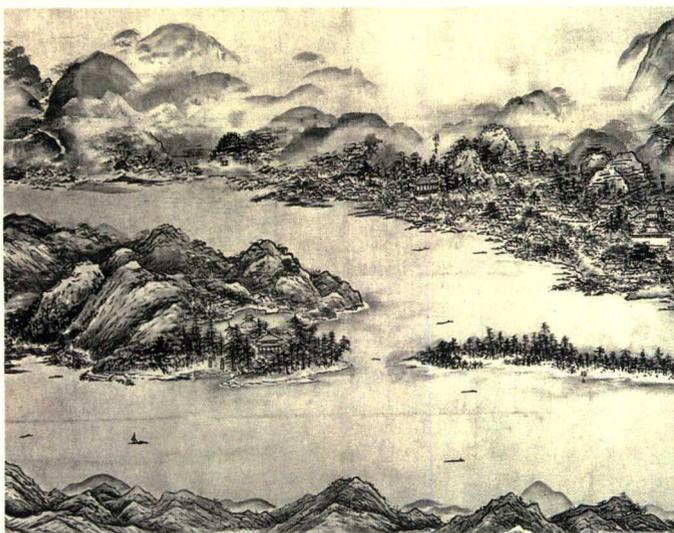


图4 雪舟《天之桥立图》在成功吸收中国绘画传统的基础上，逐渐将其个性融入到他的绘画创作之中，创立了一种新的水墨画样式。

二件，以及浙派画风无款作品《渔舟唱晚图轴》（图3）一件；属于受浙派画风影响的画家作品有：学沈周而参浙派画风的谢时臣作品《溪山仙逸图轴》、《万里无云诗意图轴》、《溪山岁晚图轴》三件，还有被誉为“浙派殿军”的蓝瑛《仿黄公望山水图轴》、《秋林觅句图轴》作品二件，有蓝瑛之子蓝孟的《摹马远载鹤图轴》，有曾师从于蓝瑛的陈洪绶的《踏雪寻梅图轴》等。

我们知道，明初的画坛由于朱元璋王朝武士阶级的统治，偏好那种刚健雄放豪犷的画风。在花鸟画方面，重新恢复以院体画工为主体的由林良、吕纪为代表的御用宫廷画家，崇尚或金碧辉煌，或水墨苍劲的宋代院体画风；在山水画领域，亦重新祭起南宋以马远、夏圭为代表的院体画风的大旗，推崇水墨淋漓、苍劲刚健的浙派画风。这

种美术界直接受统治者好尚影响的情况至明代正德文宗以后才开始改变。随着江南文人画尤其是吴门画派的崛起，宫廷画派及浙派画风由此走向衰落，渐渐失去了其画坛主流的地位。可喜的是，当宫廷画派及浙派画风逐渐在中国失去市场的时候，在海外日本找到了知音，并对日本的美术产生了巨大的影响，真可谓“失之东隅，收之桑榆”。

中国美术对日本美术的影响由来已久。15世纪室町时代前的日本美术大规模地向中国学习主要有两次：第一次是自8世纪奈良时代起，主要向中国唐代学习以李思训为代表的金碧青绿和壁画等“唐绘”，经过三、四个世纪的民族化形成了自己的风格——“大和绘”，色调雅艳婉约，笔法轻松自如。其代表画家有土佐光信等。第二次是12世纪末的平安时代，主要全面学习中国南宋以马远、夏圭为代表的宫廷水墨山水画，笔法苍劲，墨色淋漓，称为“汉画”。以后这种画风，经过几代画家的努力，渗入了日本民族的审美情趣，至室町时代（1338—1572）由代表画家雪舟等扬创立了新风貌的“日本水墨画”。而其间，明代宫廷画派及浙派画风对雪舟创立“日本水墨画”起着至关重要的作用。

日本学者町田甲一在其所著《日本美术史》一书中指出：“在室町时代……中国的美术作品，给日本的美术、工艺美术以极大的刺激，促使日本产生了新的美术风格。”雪舟所处的日本室町时代为日本武士幕府统治时期，在画风上倾向于以幕府将军为首的武士阶级所偏好的刚健雄放、水墨淋漓的画风。而此期中国明朝宫廷画派及浙派的风格正好迎合了他们的审美旨趣，可谓不谋而合。

僧人雪舟（1420—1506）被日本人民称为“画圣”，其艺术生涯的转折点是在1467年，是年他从宁波登岸，进行了从南到北的中国之旅。在北京他接触到了一批中国浙派及宫廷画家，又看到了不少宋代宫廷院体作品，并师从中国画家李在、张有声等学习宋、元画技，其间所作的很多作品都体现出浓重的浙派风韵。1469年回国之后，在成功地吸收中国绘画传统的基础上，逐

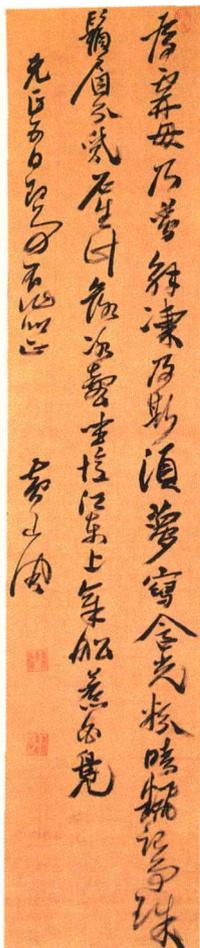


图5 黄道周《行书元正五日即事诗轴》奇谲书风的作品。

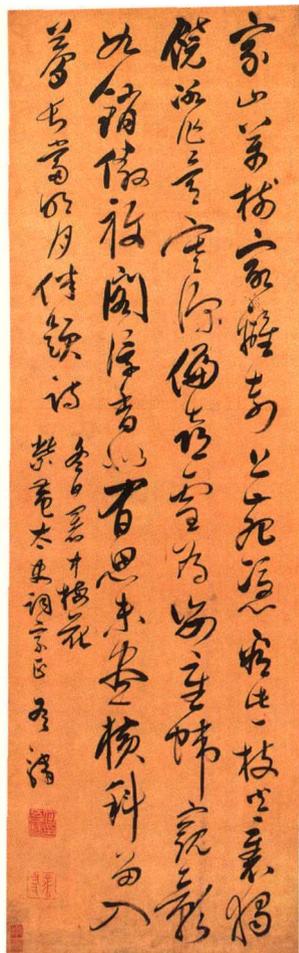


图6 何吾驺《草书冬日署中梅花诗轴》奇谲书风的作品。

藏品看，亦折射出日本美术这时的审美趣味。在中国历史上，明末清初是一个特殊的时期，晚明政府的岌岌可危以及清代政府的异族统治，在士大夫中间弥漫着一种抑郁沉闷而又充满骚动的气氛，体现于书画领域亦呈现出一种新的时代特征，其中明末的奇谲书风尤其代表性。

“两涂轩”藏明末清初书法绝大部分为奇谲书风的作品，如：黄道周《行书元正五日即事诗轴》（图5）、王铎的《行书五律诗轴》、张瑞图的《行书七绝诗轴》、《行书庾子山步虚词卷》、《行书

渐将其个性融入到他的绘画创作之中，创立了一种新的水墨画样式，如《天之桥立图》（图4）、《冬景山水图》等，他的画风对当时及后世的日本画家产生了很大的影响。至此宋、元、明、清的中国画作品便又一次通过各种渠道大量输入日本，各种画谱，也被多次翻刻，流传甚广。这种现象一直持续到桃山时代（1573 - 1603）和江户时代（1603 - 1867）。

由此看来，尽管我们不能准确地说出“两涂轩”所收明代宫廷画派及浙派画风的作品是何时进入日本的，但这些作品为日本画坛所重视并加以典藏是一件顺理成章的事。

桃山时代、江户时代，尤其是幕府专制更加加强的桃山时代、以及江户时代前期，日本上层贵族和武士阶层仍崇尚室町时代的艺术精神，即个性抒发、主张个人意识的艺术风格。从以大量收藏明末清初书画作品为另一特色的“两涂轩”



图7 张莘《玉堂富贵图轴》世俗化趣味的画风作品。



图8 余省《桃花双绶图轴》

五律诗轴》、何吾驺的《草书冬日署中作梅花诗轴》(图6)、米万钟的《行书游焦山诗轴》、吴文华的《唐皇甫曾寄王舍人诗轴》、许光祚的《草书七夕后一夜金山人诸堂即事诗轴》、陈从训的《草书咏中敬丝帖轴》、宋曹的《行书轴》五件、黄华

胤的《行书北征七律诗轴》、宋献的《草书谢月中送花诗轴》、祁豸佳的《行书题桃源图轴》、龚鼎孳的《行书七律诗轴》、尤锡师的《草书七绝诗轴》、方亦临的《草书七律诗轴》、王岱的《行书万柳园诗轴》、周道济的《草书七绝诗轴》、周金然的《草书录唐人论书轴》、励廷仪的《草书轴》、倪承宽的《行书读书语录轴》等。

在这些明末清初的书画家之中,有许多人以遗民自居,不与新政合作,保持着特有的操守。如黄道周(1585-1646),明天启二年进士,授编修,历官礼部尚书,学贯古今,尤以文章风节高天下。其性格磊落,严冷方刚,不偕流俗,辅隆武为内阁大学士,及明亡执于南京,在狱中诵《尚书》、《周易》,临刑前从容作小楷、大字行书数幅,又作水墨大画二幅,并加印章,始出就刑。又如祁豸佳,为祁彪佳(1602-1645)弟,彪佳于明亡后绝粒而死,豸佳亦于1644年后,隐于梅市卖画代耕。又如查士标(1615-1698),明诸生,明亡后,弃举子业,专事书、画。又如陈洪绶,甲申变后,绝意进取,纵酒使气,或歌或泣,其胸中磊落之气,托诸诗文,奇崛不凡。又如陈应麟,湖北江陵人,明亡,父殉节,甲申年后,孑然终身,义不仕清,卖画自给,画芦雁成绝艺。更有甚者如周玘(1649-1729),南京人,以拳勇名,尤精峨眉枪法,雍正间在长江流域曾策划农民大起义,为监生于汇泄露,遭政府迫害等等。另有一些人含辱折节仕清,如王铎、张瑞图、宋曹等。无论是属于哪一种情况,他们都处于一种充满矛盾的或可悲、或可叹、或可敬的特殊处境与心境之中,这种心境亦反映在他们的书法艺术风格上,其书法内容往往诘屈聱牙,常令人百思不得其解,草书与行书的书写亦常不守成规,文字令人难以辨认,书风亦纵横跌宕、淋漓恣肆,不拘传统成法,极尽个人性情抒发之能事,有孤傲遗世、满腔郁拔之气不吐不快之意。凡此种种,便构成了明末清初艺术的个性奇谲之时代特征,这是一种特殊时代的产物,他们的时代是“一个可歌可泣的时代,亦是一个文学与艺术最有卓绝造诣的时代”(饶宗颐《至乐楼藏明遗民书画序》)。明末清初的书画艺术所呈现出的注



图9 沈铨
《封侯荫伯图轴》

重个性心境的强烈抒发、不拘泥于细枝末节的艺术精神同时暗合了日本桃山至江户时代武士阶层的审美好尚，其中尤以明末的奇谲书风，对日本的书法产生了深远的影响，直至今日，王铎、黄道周、张瑞图等人的书风仍为日本书坛奉为圭臬。这也正是如“四王”等寓有更多平和稳健审美意韵的正统画派之作品，在日本较少见到的一个原因。

另一方面，由于江户时代武士阶层与市民阶层之间的关系出现了变化，这两个阶层的生活情感以及审美趣味已呈现逐渐融合的趋势，故在绘画上出现了适合市俗趣味的新的艺术风格，如题材的世俗化，画风的写实性、观赏性及装饰性等。

从“两涂轩”所藏原流入日本的清代绘画艺术作品来看，亦与日本江户时代的美术好尚有关。诸如具有世俗化趣味的画风作品有：张莘的《玉堂富贵图轴》（图7）、周琦的《添喜图轴》、李鱓的《苍松菊石图轴》、黄慎的《孔圣像图轴》、《赤壁夜游图轴》、郑燮的《竹石图

轴》、华嵒的《东山携妓图轴》、胡玠的《隔河相争图轴》、万上遴的《红梅图轴》、费丹旭的《天官赐福图轴》、张熊的《端阳清供图轴》、《芭蕉梅竹图轴》、黄山寿的《金莲归院图轴》等等；具有极强观赏性的作品有：余省的《桃花双绶图轴》（图8）、蒋廷锡的《墨荷图轴》等；具有写实性的作品有沈铨的《封侯荫伯图轴》（图9）等。这些作品无论从题材上还是在表现手法上都含有众多的市俗化倾向，皆具有雅俗共赏的特征。这些作品到日本之后，无疑会受到江户时代日本人的喜欢。如张莘，浙江杭州人，侨寓江苏苏州，作花卉专师恽南田，兰竹师法吴镇，墨梅师从顾西梅，于乾隆四十六年至五十三年（1781—1788）游日本长崎，大受欢迎。又如在江户时代的大都市绘画写实主义兴起后，中国画家沈铨东渡日本，又一次形成了对日本美术影响的冲击波。沈铨，字衡之，号南苹，浙江德清人（一说湖州人），工写花卉翎毛，其作品《百马图》为日本天皇所喜，并于雍正七年（1729）聘往日本3年，传授写生画法，从其学者众多，他的画风对日本“长崎画派”的形成与发展有着直接的关系。当时京都画坛写实主义大师圆山应举的门生长泽庐雪（图10）、驹井源琦等，对在沈南苹画风影响下的诸家风格进行折衷，创立了一种独辟蹊径的写实之路，在日本美术史上称为“长崎画派”。

此外，“两涂轩”所藏近现代美术作品亦折射出日本明治（1868—1912）、大正（1913—1925）、昭和（1926—1989）时代的艺术思潮。“两涂轩”

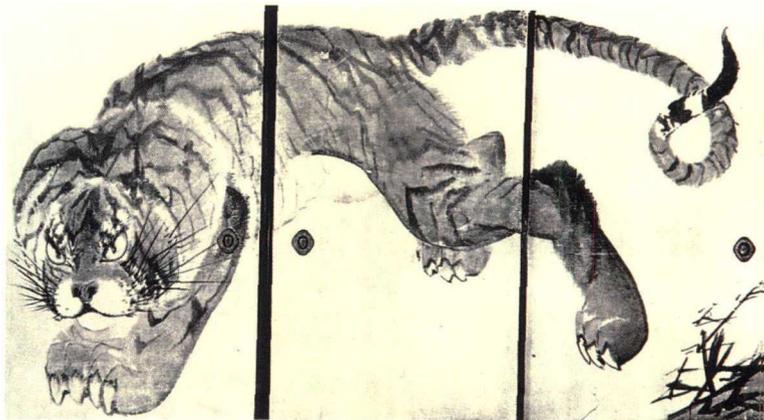


图10 长泽庐雪《虎图》。“长崎画派”——对在沈南苹画风影响下的诸家风格进行折衷，创立了一种独辟蹊径的写实之路。

藏品有吴昌硕的《四季花卉》四屏、王震的《菊石鸂鶒图轴》、《达摩面壁图轴》、齐白石的《墨蟹图轴》、《酒坛寿桃图轴》、《黛玉葬花图轴》等。在日本明治中叶，由于中国碑学家杨守敬携带2万册碑拓到日本，广为宣传，影响了日本全国，使碑学大盛。金石书画家吴昌硕（1844—1927）作为这方面的代表人物，为日本人奉为泰斗，纷纷拜其为师。吴昌硕之书、画、印作品亦为日人视若神明，影响至今。王震（1876—1938），号白龙山人，画风天真烂漫，雄健浑厚，与吴昌硕相近，日本人亦最喜其作品。齐白石（1864—1957）为吴昌硕之后的一位大写意画家，日人亦争购其书画。

尤其值得一提的是，“两涂轩”所藏近现代书画中亦有受日本美术影响的中国画家作品，如高剑父、陈惠生的《竹石图轴》、高奇峰的《白荷鲤鱼图轴》、《双鹿图轴》（图11）等。明治维新之后的日本，社会和经济深刻变革，国门始



图11 高奇峰《双鹿图轴》受日本美术影响的中国画家作品。

们亦勇于改革，在全面继承传统的同时，极力吸取西方艺术的营养，无论是在绘画材料还是表现手法上，都出现了新的变格。如京都画家竹内栖凤（1864—1942）、桥本关雪（1883—1945）（图12）以及东京的木村武山（1876—1942）等人，在继承传统基础上，糅合西洋画技法的长处，以崭新的面目出

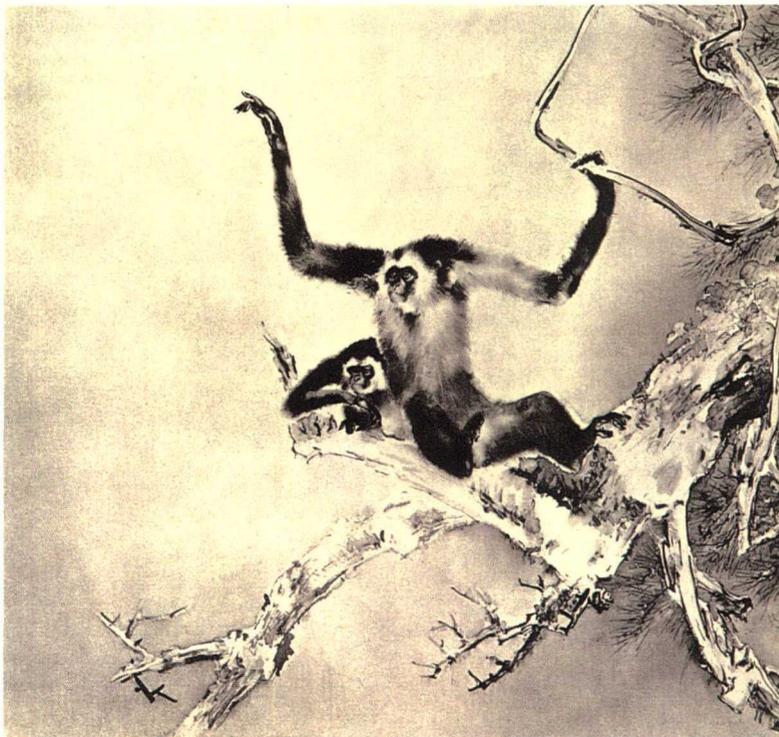


图12 桥本关雪《玄猿》在继承传统基础上，糅合西洋画技法的长处，在写实的基础上进行高度概括，被世人称为“进入廿世纪日本画的回折点”。

现在画坛上。他们的作品，在写实的基础上进行高度概括，被世人称为“进入廿世纪日本画的回折点”。他们都到过中国，在他们的作品中可以看到不少是以中国为题材的创作，他们把中国的写生法、西画的写实法融为一体，使得他们的作品具有一种真实感和朝气蓬勃的气息。他们的成功，不仅为日本近现代绘画的发展起到了极大的推动作用，亦深深地影响了中国的近现代绘画，其间最具影响的是以高剑父（1879—1951）、高奇峰（1889—1933）为核心人物的岭南画派，高剑父于1903年、1905年两次留学日本，高奇峰于1905年亦随兄留学日本。他们对竹内栖凤、桥本关雪等人的画风大为倾倒，认为其作品既有传统的根基，又融进了写生、写实的西画技法，富有朝气，迎合时代，于是大胆尝试用西画中的透视、色彩、写生技法嫁接到中国画的创作中，并重视视觉空间的真实感，常常以背景作为衬托。归国后，他们倡导新美术运动，形成了中国近现代绘画史上与近代日本美术关系最为密切的流派——岭南画派。

历代钧瓷与仿钧瓷

Jun ware and imitations of Jun ware in the past dynasties

撰文 / 周丽丽

钧窑是我国古代著名的窑场，窑址在河南省禹县，金代属钧州，故名。长期来对其始烧年代一直有不同的看法。已故陈万里先生认为钧窑的兴起与汝窑的衰落密切相关。关松房先生则明确指出钧窑之名的出现当在钧州定名之后。“钧窑金代说”即以陈、关二人为代表。“钧窑宋代说”早在明清时期的记载中已经出现。如清同治、光绪陈浏《斗杯堂诗集》：“柴窑不可见，存者惟禹均，均也汝也皆宋瓷，蚯蚓走泥迹已陈”，即是其中代表性的一例。1974—1975年河南省博物馆对该省禹县八卦洞及钧台古窑址进行了局部发掘，出土了大量瓷器与瓷片标本，其中尊、花盆、盆托、洗等器物底部多刻有“一”至“十”数字，同时出土的还有“宣和元宝”方形钱范。自此，钧窑不仅在北宋已存在，而且在北宋晚期已达到鼎盛时期的观点，在中国学术界得到了大部分学者的首肯。最近又从河南禹县传来发现北宋窑址的消息，再次证实了钧窑始烧北宋的观点。

最早论及钧窑的文献是成书于明宣德三年（1428）皇家工部编著的《宣德鼎彝谱》：“内库所藏柴、汝、官、哥、钧、定”，其中除柴窑和北宋官窑既不见窑址也无传世品外，汝、官（南宋的已找到）、哥（有传世实物）、钧、定便成了宋代五大名窑。而钧窑作为五大名窑之一，其产品与传统青釉、白釉不同，创烧了以氧化铜、钴等金

属矿物质为着色剂，在还原气氛中烧制成功的红蓝交融的玫瑰红、茄皮紫以及天蓝、月白等色釉。这些斑驳绚丽的乳浊釉瓷器不仅受宠于北宋朝廷，而且成为以后历代皇家和私人收藏的追求。

从传世和出土实物看，北宋产品主要有花盆、盆托、洗、出戟尊及碗盘等。器皿虽多为日用瓷，但形制规整，制作精细。从窑址采集标本看，钧窑器成型后一般先进行素烧，施釉后再在高温中两次烧成。器物的胎虽厚，但淘洗颇细，胎质坚硬，胎色浅灰。钧瓷的釉肥厚匀润，以天蓝釉为主，另有玫瑰红、茄皮紫、月白等色。北宋官窑创烧的钧红釉，虽不能和元代与明代纯正的宝石红相比，但这是第一次人为利用氧化铜为主要呈色剂烧制成的较为统一的红色。

钧窑器铜红一般多施在器外壁，熔融成一色红，器内施天蓝等色，釉面常有棕眼或密集细小的黑斑点。天蓝与月白釉上多见蚯蚓走泥纹。盆洗类器皿的底部一般多施一层酱褐色釉，称芝麻酱底。部分专家认为芝麻酱釉应是与器身一样的乳浊状天蓝釉，只是釉中的着色剂含量少，又由于施釉较薄，与底部胎色交融呈浅酱色而已。器底一般多有在釉下刻划的“一”至“十”数字，这类数字主要可能是显示器物的大小规格。

金代钧窑在北宋的基础上继续烧造，其大量的日用器皿较之宋代毫不逊色。器物胎体紧密细



图1、图2 明仿钧红釉碗：1. 墩式碗主要流行于元、明两代；2. 内外一致的茄皮紫釉在北宋的钧容器上不见；3. 釉面气泡破裂，与北宋茄皮紫釉面上多见的细小黑斑点不同；4. 碗口沿及圈足各刷一周浅褐色浆料，与真品口沿自然呈现的色泽有别；5. 胎白质坚的景德镇胎从浆料中显露出来；6. 含铁元素的景德镇垫饼留下了黑色粘痕。



腻，呈浅灰或米黄色，釉面滋润，玻璃光较强。熔融一体的玫瑰红釉、茄皮紫釉罕见，多为天蓝、月白或在其上加红斑的釉色。金代的天蓝釉红斑或月白釉红斑，由于相互交融晕散，因此釉面与斑块的边界线不明显，有一种朦朦胧胧诗情画意的晕散感。北宋釉面上常见的蚯蚓走泥纹至此时已基本不见，但有时有开片。器物底部一般多施釉，仅足端无釉，底部釉与器身釉基本一致，或天蓝，或月白，胎釉交接处不整齐，有垂釉现象。从传世及出土的实物看，金代钧瓷主要采用大于圈足的垫饼烧造，只有折沿盘一类的器物采用满釉支烧的方法，支钉颇大，烧成后常与器底粘连，经敲打分离，故支钉处留有敲打痕，显得高低不平，与北宋细小密集的支钉不同。

元代的钧窑虽有大量烧造，但大部分瓷器的质量远逊于北宋和金代，胎体越来越厚，胎质明显粗松。釉色虽与金代一样以天蓝、月白及在其上加红斑的为多，但釉面气孔、气泡密集，缺少滋润感。色块边界分明，没有了流动的神韵。器

物的制作也颇粗糙，施半截釉，足端修削马虎，呈斜面，圈足底心常有小圆点凸起。器形以碗盘类圆器为主，也有香炉、瓶类等。值得一提的是元代钧窑瓷器的质量虽不如前朝，但元代钧窑较之以往大型器明显增多，装饰除以釉色取胜外，贴花纹样增多。

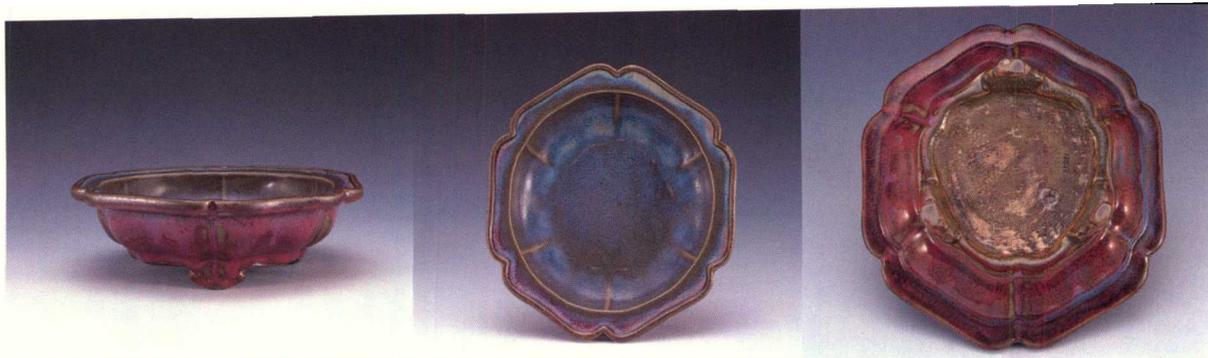
钧窑瓷器的釉色在中国陶瓷史上前所未有的，它是在唐花釉瓷及汝瓷的基础上创烧而成的，这类瓷器不仅在当时的北方形成了一个庞大的钧窑系，而且在南方金华婺州等窑也发现了类似钧窑釉色的产品。明清两代，特别是清早期乃至现代，钧瓷成为各地窑口竞相模仿的器皿。然而，无论是哪朝精心的仿品，都不可能将其特征全面、逼真地表现出来，总会顾此失彼露出破绽。上海博物馆所藏部分钧瓷即可引导广大瓷器爱好者探索其中的奥秘

一对红釉碗是20世纪50年代博物馆藏品，曾被视为北宋钧窑极品（图1、图2），碗口外撇微折，弧形深腹，墩式，圈足内深外浅（即挖足过肩），足壁外直内撇，足端面平整，微微向外倾斜。



图3 雍正仿钧窑葵瓣形三足洗：1. 整体线条显得僵硬，器壁随器口曲折，外葵瓣凹线稍宽而略浅；2. 内底小，内凸线长，圆弧中略见尖状；3. 釉面有密集的小斑点，没有蚯蚓走泥纹，器外壁虽也仿钧红釉，然其呈色不是茄皮紫，而是较为艳丽的玫瑰红；4. 底部褐色釉没有光泽，手感毛糙。“七”字是在刷过釉后再刻的，露出灰胎，底部小支钉更细、更不规则。

图4 宋钧窑葵瓣形三足洗。1. 外葵瓣凹线深细；2. 内底大，器壁弧度小，内凸线短且略呈圆弧形；3. 釉面失透滋润，有小斑点、蚯蚓走泥纹，其色略比天蓝釉深，外壁钧红釉成茄皮紫；4. 底部所刷芝麻酱釉釉面光亮，器底“九”字系在施釉前刻成。



形制规整，口沿胎薄，至底渐厚，内外施茄皮紫釉，内里局部呈天蓝色，釉面光亮有气泡。20世纪80年代，已故冯先铭先生和汪庆正先生根据当时发掘出土的资料明确指出此是景德镇窑的仿品，冯先生则在其著作中断定这是明代成化年间的仿品。尽管这对碗是否是明代成化的制品尚待进一步证明，但从墩式碗主要流行于元、明两代这一现象看，此碗肯定不是北宋产品。另外从器物的釉色分析，内外一致的茄皮紫釉在北宋的钧窑器上不见，釉面气泡大多破裂，与北宋茄皮紫釉面上多见的细小黑斑点效果完全不同。此外北宋钧窑碗类器的口沿，由于釉的流淌，呈色颇浅；足端露出胎色，或浅灰，或深褐，或土黄，或米黄，此对碗口沿及圈足各刷一周浅褐色浆料，与真品口沿自然呈现的色泽有别，尤易分辨的是这对仿品的胎是景德镇胎，胎白质坚，故需在足端露胎处刷一周褐料以仿真品胎色，然白胎仍微微从浆料中显露出来，与北宋钧窑胎色完全不同。此外钧窑胎有杂质，不如景德镇窑的胎细腻。烧造的窑具也不一样，钧窑用大于圈足的垫饼垫烧，而

此两碗则采用小于圈足的垫饼烧造，而景德镇窑具胎含一定量的铁元素，故器底常留有不均匀的黑色垫饼粘痕，此对碗即有此特征，从而更表明了其产地及仿品的身份。

清代早期御器厂仿制钧窑成就最大，唐英督陶仿品最佳。据《清档》记载，为获得成功的钧窑仿品，唐英曾于雍正七年（1729）“三月，派厂署幕友吴尧圃调查钧窑器釉料配制法”。雍正十三年唐英在其所著《陶成纪事碑》中十分明确指出雍正朝仿制成功的品种中包括“仿钧釉”。耿宝昌先生又进一步阐明唐英所说仿钧釉主要指御器厂所烧的窑变釉、钧红釉、仿钧釉、天蓝仿钧釉四种。上海博物馆就藏有这类器皿，如：钧窑葵瓣形三足洗（图3、图4），就器型而言，均为折沿凸唇状，但仿品的线条显得僵硬，器壁随器口曲折，真品外葵瓣凹线深细，仿品外葵瓣凹线稍宽而略浅，真品内底大，仿品内底小，故真品器壁弧度小，内凸线短且略呈圆弧形，仿品内凸线长，圆弧中略见尖状，三如意头足较高，而仿品略低。就釉色而言，内里虽多施天蓝釉，但真品釉面失



图5 宋钧窑菱花式三足洗

图6 雍正仿宋钧窑菱花式三足洗：外壁六凹六凸直线挺括，与真品线条韵味有别，内壁十二条直线更是与真品压印的风格不同。



透滋润，有小斑点、蚯蚓走泥纹，其色略比天蓝釉深，外壁钧红釉成茄皮紫色，与仿品釉面有密集的小斑点，没有蚯蚓走泥纹的特征显然有别，器外壁虽也仿钧红釉，然其呈色不是茄皮紫，而是较为艳丽的玫瑰红。两者最显露不同特征的部位是器底，真品底部所刷芝麻酱釉釉面光亮，器底“九”字系在施釉前刻成的，器底外端有一周16枚不规则的小圆支烧痕，仿品所刷褐色釉没有光泽，手感毛糙，底部“七”字是在刷过褐釉后再刻的，故刻字处露出灰胎，底部16枚小支钉较真品更细、更不规则。

雍正朝极力摹古，仿品中葵瓣式洗、海棠式洗、菱花式洗、鼓式洗、盆等各式均有。如上海博物馆藏雍正仿宋钧窑菱花式三足洗（图5），形制虽摹古，但无法仿得逼真，外壁六凹六凸直线挺括，与真品线条韵味有别（图6），内壁十二条直线更是与真品压印的风格不同，改用泥浆堆画而成，线条极不自然。器物釉面不仅没有蚯蚓走泥纹，而且内外都施雍正朝新创的红绿交融的低温炉钧釉而成，具有雍正制品的鲜明特征，器物

底部没有真品的支钉痕，但有施釉后刻有“大清雍正年制”三直行六字篆款。

除雍正外，有清代历朝乃至现代都有仿得颇为逼真的钧窑器。如：清仿金钧窑红斑碗（图7），除红斑显得较呆板外，其他特征足以乱真，但仔细对照真品金钧窑天蓝釉碗（图8）就不难发现其作伪的痕迹，如造型：真品腹深，仿品腹浅，真品胎从上至下均较厚，仿品胎则上薄下厚；真品釉面乳浊失透，然有光亮感，气泡下沉，胎釉交接处不整齐，局部釉往下流淌，仿品釉面光亮，没有失透的特征，气泡浮于釉表，胎釉交接处整齐，仔细分辨，两者区分明显。

现代所仿器皿同样如此，形制、釉色虽极力摹古，但总会在细部露出破绽，不是釉面火气太大，就是制作留有现代工艺的某些特点。如仿金、元钧窑碗、盘中的红斑，较之真品的边线更明确，斑块显得十分生硬不自然，从而露出后仿的气息。胎釉同样如此，有些做了旧的仿品，确实需要仔细识别，但一些没做旧的仿品，从光亮的釉面及胎色就能显示出其仿制的年代。



图7 清仿金钧窑红斑碗：1. 腹浅；2. 红斑显得较呆板，釉面光亮，没有失透的特征，气泡浮于釉表，胎釉交接处整齐。



图8 金钧窑天蓝釉碗：1. 腹深；2. 釉面乳浊失透，然有光亮感，气泡下沉，胎釉交接处不整齐，局部釉往下流淌。

师遽方彝

Square Yi of Shi-Qu

撰文 / 谢海元

佳正月既生霸丁酉
 王才在周康帝寢卿饗醴師
 遽蔑曆咨侑王乎宰勅利
 易錫師遽珣圭一環章璋
 三四師遽拜頤首敢對
 飄揚天子丕顯休用作
 文且祖也公寶隣彝用
 句萬年亡無疆醜孫子永寶



在上海博物馆青铜器馆陈列了一件西周中期的师遽方彝。高16.4厘米，口纵7.6厘米，口横9.8厘米，腹纵9.6厘米，腹横20厘米，底纵7.5厘米，底横9.6厘米，腹深7厘米，重1620克，器形较小，造型却十分奇特。方彝有盖，形如屋顶，盖顶有一个醒目的帽形柱，盖饰有中脊和坡脊。器体较矮，四角和前后均有突起的棱脊。腹部两侧各饰有向上卷的象鼻状把手，这种总体对称、局部起伏的造型表现出特殊的节奏美，使器物稳定匀称，在感觉上向外拓展了空间，又丰富了装饰效果。

师遽方彝另一个特点是器内有中壁，相隔成为两室，可同时盛放两种不同的酒，器盖一侧的两个方形小缺口，与器的两室相应，可放置两把小酒斗挹酒。

师遽方彝在盖和器腹饰变形兽面纹，这种兽面纹除了双目尚可辨识，其余部位都变成了仅有线条组成的体躯。师遽方彝器内六行和盖内八行各铸了一段66字内容相同的铭文：

铜器上，他的百代子孙要永远宝用。

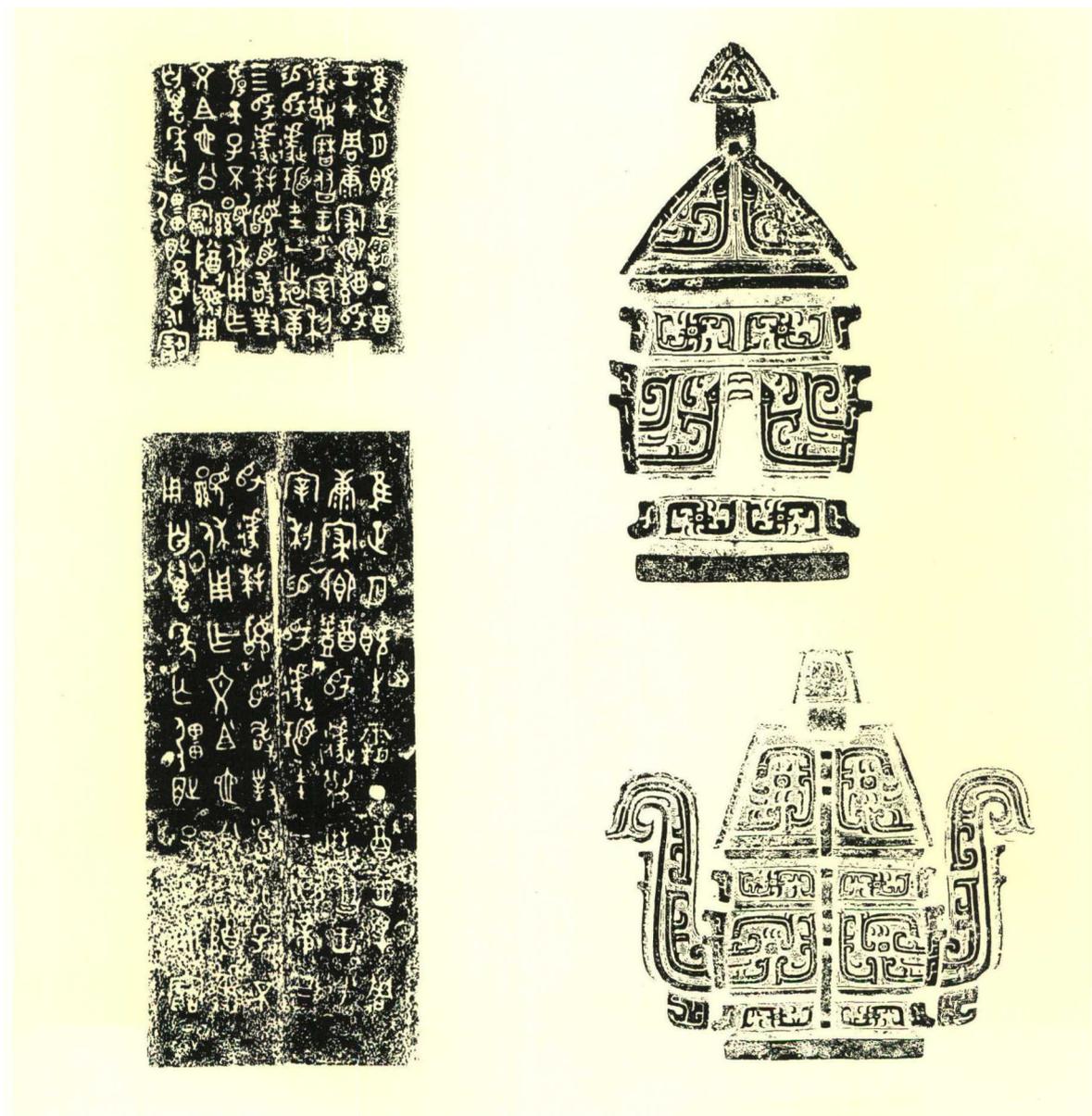
方彝是商代晚期出现的酒器，到西周晚期已基本绝迹。

方彝的形式，大都是无耳的，这种以象鼻作耳的方彝，除此器外另有一对与此相同，在美国福格艺术博物馆收藏，是以长出脊为耳的龙纹方彝。此外，未见有耳的方彝。

一般来说，西周青铜器注重铭文而轻纹饰，在器形的装饰方面往往庄重有余而缺少商代青铜器那种神秘狞厉的内在气质和震撼人心的力量，这种师遽方彝既有庄重典雅的造型，又注重华丽的纹饰，特别是分室贮酒和鼻形耳的设计更是十分难得，尤其显得珍贵。

佳正月既生霸丁酉，
王才周康常（寢）卿（饗）醴。师
遽蔑历奔（宥）。王乎（呼）宰利
易师遽珣圭一，瓊璋
四。师遽拜頌首，敢对
揚天子丕显休，用作
文且也公寶尊彝。用
勺万年亡疆，百世孙子永寶

铭文大意为：正月丁酉这一天，贵族师遽在周王康宫的寢宫中助王举行酒宴，受到王的称美，并被赏赐了珣、圭、环、璋等玉器。师遽感到非常荣幸，于是，他把这一光荣史绩铭刻在这件青



沈寿绣花鸟屏

Embroidery screen with flower and bird designs by Shen Shou

撰文 / 张青筠



图1 《荻丛鹭鸶》



图2 《海棠黄鹂》

苏绣是我国四大名绣之一。在清代末年曾出现一位苏绣的刺绣名家——沈寿，她的刺绣作品风格可分为前后二期。前期绣稿多为国画，针法有套针、撇和针、斜缠针、滚针等，在绣制花卉图案时，甚至直接把鲜花作样稿，边看边绣，绣出的花朵，娇鲜欲滴，栩栩如生。后期则主要以西洋画为绣稿，注

意明暗光线，而且不拘泥于传统形式与针法，运用戾针、虚实针、施针等，在实践中探求“仿真”艺术效果，所绣人物惟妙惟肖。

沈寿作品风格的形成，与她的人生经历是分不开的。沈寿（1874—1921），原名云芝，字雪君，号雪宦。祖籍浙江吴兴，本贯苏州。7岁学绣，20岁与余觉结婚时绣技已很高超了。余觉，浙江绍兴人，流寓苏州。举人，擅长书画。婚后余觉半日读书，半日研绣，夫以画理教妻，妻以绣法告夫，夫妇画绣相辅，相得益彰，云芝至此开始把刺绣从谋生手段变为是一门艺术来追求了。

1904年慈禧70岁寿辰，沈云芝精心绣制《八仙上寿图》通景屏进献，慈禧见后，惊为绝世神品，亲书“福”“寿”两字分赐余、沈夫妇。沈云芝由此更名沈寿，而且在她以后的绣品中常钤“姓名常在御屏风”绣章以纪念此事。清政府农工商部借此还奏准在部内开办绣工科。1905年农工商部又派余觉、沈寿夫妇赴日本考察，成为我国第一位被选派出洋的刺绣艺人。此次考察使沈寿接触到了西洋美术与日本刺绣，拓宽了视野，可以说是她后期“仿真绣”作品风格形成的原因。

上海博物馆收藏有沈寿所绣的四幅小屏，应为沈寿的早期风格作品。此套屏长42.2厘米、宽15厘米，是以国画为绣稿的，分别为一幅《荻丛鹭鸶》、一幅《海棠黄鹂》和两幅《梨花栖鹊》。《荻丛鹭鸶》（图1）画面可见：湖风习习，荻叶瑟瑟，一对鹭鸶站立于芦荻丛生的湖水中，水面上空还有一只鹭鸶在飞翔着。鹭鸶的羽毛用双套针，腿以铺针为底再以扎针勾勒，水纹用接针绣成，芦叶用绿色和灰色



图3 《梨花栖鹊》(1)

图4 《梨花栖鹊》(2)

丝线的斜缠针绣制,以分远近明暗,作品表现出鸛在荻丛中栖息的安详神态,右下角钤“沈氏”绣章。《海棠黄鹂》(图2)画面为:在盛开的海棠花树干上,栖息着一只翘尾侧视的黄鹂鸟。其中黄鹂主要以双套针绣制,鸟嘴先用单套针,尔后以秘针勾勒边线,树叶施齐针,再以黑丝线绣出筋脉,花瓣施双套针,花瓣之间以水路区分层次,右下角有“沈氏”绣章。《梨花栖鹊》(图3、4)画面为:在绽满梨花的树枝上伫立一鹊。其花瓣以劈得很细的丝线以双套针绣出,花蕊为打子针,树叶以套针为底,再以秘针勒筋脉,树干也以套针绣成,其丝绒较羽毛更粗,用以显示树木的质感,两幅绣屏分别钤有“吴中天香阁女士沈寿”和“姓名常在御屏风”绣章。这后三幅绣品的色彩均以藕色为主,如树干两边为藕色,中间是淡灰色,再酌情赋墨彩,鹊之羽毛以深棕色再参加上藕色来表现,树叶也为藕色,用色虽悖常理,整体却很调和。可见作者在色彩的运用上,并未完全按照自然界的规律,而是在讲究整幅绣品色彩和谐的基础上,进行了艺术的再创造。这四幅小屏运用针法种类不多,绣面平服,丝理圆转自如,中间色运用较多,色彩浓淡也合度,绣线粗细有致,

不露针迹,轮廓齐整,充分显示出工笔画的艺术效果。

此套屏另有题跋:“天香阁女士沈寿,今之针神,仰邀天奖,海内外得其尺幅者珍逾拱璧。近闻奉命入都,充绣科教习。则此数帧者凤毛麟角,赏鉴家当共宝之。乙巳夏日曲园居士跋。”曲园居士即俞樾,字阴甫,浙江德清人。道光三十年(1850)进士,官编修。博学,工诗文、书法。乙巳为1905年,此题跋说明这四幅绣品的下限为1905年。以往有学者认为余、沈夫妇奉诏北上和沈寿任绣科教习,是在1907年,而这四幅绣屏题跋落款为乙巳年即1905年,而且题跋人曲园居士俞樾卒于1906年,这都在1907年以前。现经鉴定,此题跋为曲园居士真迹,可见沈寿奉诏进京至少应当在1905年。

1911年辛亥革命后,沈寿所在的皇家绣工学校停办,她又受近代著名实业家张謇之邀请赴南通,在女工传习所任教,在此期间沈寿又先后绣成《耶稣像》和《女优倍克像》两幅仿真绣,这两幅绣像曾一度流落国外,1986年4月张謇后裔将这两件珍品归献祖国,现藏于南京博物院。特别是其中的《耶稣像》,沈寿运用了虚实针、旋针等针法,在丝理的处理上突破了传统的人物统一直丝理绣法,根据面部的明暗层次和肌肤的纹理来运针,转折丝理。在人物面部的明亮处即额、鼻、颧等处,针脚长,排针密,丝理直,以丝线的光泽增强明亮度,在暗部即颊、颌、耳孔等处,用针短,排针稀,线条旋转,纵横参差,使光线隐晦一些,以增加立体感。耶稣的头发、胡须则运用滚针,以棕黄等颜色绣出质感和卷曲。可以说此像是沈寿将绣技与西洋绘画结合最完美的作品,曾在1915年美国旧金山举办的“巴拿马万国博览会”展出并获得一等奖。

1921年6月,久病的沈寿终因医治无效与世长辞,终年48岁。沈寿是我国近代著名的刺绣艺术家,因其英年早逝,加之她将刺绣作为艺术来追求,而不是谋生的手段,同时还要从事刺绣教学工作,所以留传下的作品并不多,已明确作者的不超过30件。上海博物馆所收藏的这四幅绣品,作为她的前期作品可见其之珍贵。

费丹旭《秋风纨扇图》赏析

Appreciation of the painting: *Qiu Fen Wan Shan* by Fei Danxu

撰文 / 沈秀芳

费丹旭——清代著名人物画家，曾创作许多精彩的作品，上海博物馆所藏《秋风纨扇图》是他所绘人物画中的代表作品。费丹旭，生于清嘉庆六年（1801）。字子茗，号晓楼，又号环溪生，浙江乌程（今湖州）人。父亲费珏擅长山水，为著名画家沈宗騫的弟子。因此他早年即得到家庭的熏陶，史谓其“幼即工画美人，稍长，更精写照”。

在清代早中期，山水花鸟画在画坛上始终占主导地位，人物画处于一个消沉时期。直至晚清，以改琦、费丹旭、余集等为代表的人物画家迅速崛起，使“人物画”这一传统绘画题材焕发出新的光彩。这几位画家均擅长仕女画，所绘仕女图格调清新，富有活力，颇受后世推崇。

从历史上看仕女画自唐张萱、周昉创格，五代至宋有周文矩、苏汉臣等，惟元明两代，没有专门仕女画家，比较出色的有明代的杜堇、唐寅、仇英、陈洪绶等人。清代虽有冷枚、禹之鼎等人，但这些画家的作品多为工笔重彩，属于院画系统，它与另一种疏笔淡雅的画法形成了两种不同的体系，具有后一种画风的有明代唐寅的部分作品和清代华嵒等人的作品。从风格上看，唐寅等人的仕女画画法颇有新意，但古意更重。直至改琦、费丹旭、余集等为代表的人物画家的涌现，中国仕女画才有了更大的发展。这三位画家的绘画风格虽有不同，但有他们的共同特点，即古意较少，新意更多，特别是画仕女，富有秀美气韵，衣褶行笔清园秀润，一变古法的板拙。所以，改琦的画风别致，而费丹旭的作品最有清韵，可见费丹旭等人物画家在仕女画的绘画创作上是具有重要历史地位的。

费丹旭所画仕女，有独特的艺术个性，大量作品给人的印象是画面清新，构图巧妙，格调高雅，毫无霸气。以轻灵淡雅的笔调，刻划出女性娇柔妩媚的气质。作品中的人物往往文静而略施淡妆，是一般人较容易接近的大家闺秀和小家碧玉。仕女形象的婀娜多姿，往往显现弱不禁风的身段和娇柔的体态，鹅蛋脸、俏眼睛、樱桃嘴的面部特征在作品中体现了当时人们心目中理想

美人形象，给人美的感受。

费丹旭的绘画风格是用笔松秀、设色轻淡、取景藏露得宜、布局虚实相映，能独辟蹊径，自成风貌。在广泛吸收古代人物画基础上自成一家，形成了自己的风格，在清后期的人物画坛上有“费派”之称。

《秋风纨扇图》纸本，墨笔，纵149.8厘米、横44.5厘米。图中的人物形象系费丹旭常画的题材，画面没有过多的美丽景色作渲染，惟见，一仕女侧身斜倚于湖石之旁，手持纨扇，凝神远眺。湖石处，伸出一枝垂柳，枝条稀疏，叶将散尽，点出秋意浓、云天淡的冷寂意境，给人深秋时节凄清的气氛。由于作品以仕女背影为画面，无法看清其面部表情，但通过斜摆的纨扇、曼妙的身姿及梳理有致的云鬓，仍可感受到人物美丽的形象。此种以虚写实的艺术表现手段是中国书画艺术的精妙之处，与中国传统哲学思想有关。作品构思奇巧，把人们带到了秋风萧瑟的亭园之中，让人们领略、想象图中苍凉宁谧的晚秋景色和画中人的表情、神态。全图用笔简练，墨色恬淡，线条明晰流畅，绝无多余的笔墨。比如，用湿润的水墨，仅几笔就表现出了仕女鬓发丰富的层次。仕女的脸部轮廓用一笔勾画，虽虚其容貌却呼之欲出。此外，简洁而明了的衣纹线条，流畅的柳条，湿润苍老的树干和大笔的点苔，都表现了画家娴熟的绘画技巧。

作品上款题：“羹梅四兄雅属，吴兴费丹旭画于别下斋。”款下钤有白文印“费丹旭印”、朱文印“子茗”、“农桑余事”。款字书法体现了恽南田风格，与画面气息和谐一致。所钤印章均为作者绘画作品上的常用印。值得一提的是“别下斋”为蒋光煦所居，在浙江海宁硖石镇。蒋光煦（1813—1860）号雅山，后改生沐，浙江海宁人。蒋是位富家士绅，常与书画名家往来。据传，当时费丹旭每年去别下斋住上一二个月，为蒋府清客，凡人物、仕女、山水、花卉、走兽无所不画。当时的别下斋是书画名家雅集的场所，各地画家你来我往，真可谓“座上客常满，樽中酒不空”。钱杜、朱昂之、翁雒、张熊等画家都是别下斋的常

客，他们画山水、人物、花卉翎毛各有所长，画家们在一起，切磋艺术，各显神通，为晚清宁海地区画坛增添一股活跃的生气。

这幅《秋风纨扇图》应该就诞生在这一环境中，作品也无疑取材于景色宜人的别下斋。



战国时期纺织品纹样对青铜器、漆器、陶瓷器装饰风格的影响

The influence of patterns from the fabrics of the Warring States on the decorative style of Bronze, lacquer wares and ceramics

编译 / 张毅

公元前6世纪，中国青铜器装饰经历了一场巨变，其中一个最重要的进步是镶嵌技术的引进，这包括铜、金、绿松石和稍后的银。正如一些学者所说，镶嵌使青铜这种基本上只有单色的材质有了多色的可能性。而且，似乎受到其他材质器物的启发，镶嵌的样式很少照搬传统的青铜装饰。这些非传统样式的装饰中最引人注目的是人物活动场景，即所谓公元前6世纪—前5世纪的人物画像纹青铜器，其中一些样式与长江流域楚国以及其他国家的样式有关，也与传统铸造装饰形成鲜明的对照。到了公元前4世纪，人物画像纹大多被曲线的旋涡纹、有棱角的格子纹，或其他由曲线和有棱角图形组合而成的抽象纹饰所代替。

漆绘采用了液态材料，所以现在普遍认为那些自然流动的曲线纹饰是受到漆绘的影响而产生的。本文所要论述的是纺织品纹样对镶嵌青铜器、漆器和陶瓷器装饰来说，同样是一个重要的灵感来源，特别是对直线和有棱角图形。

从编织纹样到青铜器、陶器、漆器上的几何纹

早在20世纪60年代威廉·威利茨就指出了

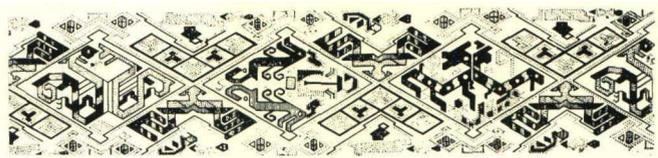


图1 湖北江陵马山1号墓锦袍缘纹样

公元前4世纪—前2世纪青铜器、漆器纹饰与纺织品纹样的密切关系。1982年在湖北省江陵马山1号墓中出土了华丽的纺织品。在这个较次要的墓中发现如此华丽的纺织品，说明纺织品在战国时期（前475—前221）的装饰领域中扮演了一个极重要的角色。正如杰西卡·罗森所言，促进整个装饰艺术领域发展的一个重要因素是在同一物品或相关物品上不同材料的频繁结合：有色的漆被当作颜料用于青铜器上；金属附件用在木制家具上；丝绸织物用来包装珍贵的物品。于是不同材质艺术品上的风格能很自然地协调起来。另一个重要的因素是各种材料的相对重要性和艺术品样式的改变。当青铜礼器走向衰落时，由各种材质制作的更实用的物品开始取代它们，成为社会地位的象征。虽然，我们对中国早期纺织品的认识很有限，然而，纺织品和华丽的服装似乎是当时社会的一个新亮点。缠绕着丝的类似纺锤的木制物件经常发现于楚国及其附属国的墓葬中，在曾侯乙墓，发现了20件放在矮桌上的木制纺锤，这是纺织业的一个重要迹象。

由于考古学上还没有充分的证据证明其他材料上某些共同的艺术风格起源于纺织品，我们只能依赖于相信“特定的材质和技术会造就一些独特的艺术风格”这一论点。液态材料易于曲线的表现，因此大量的曲线纹饰很自然地出现在漆画中，而直线图案又是纺织品纹样的基础。这不是

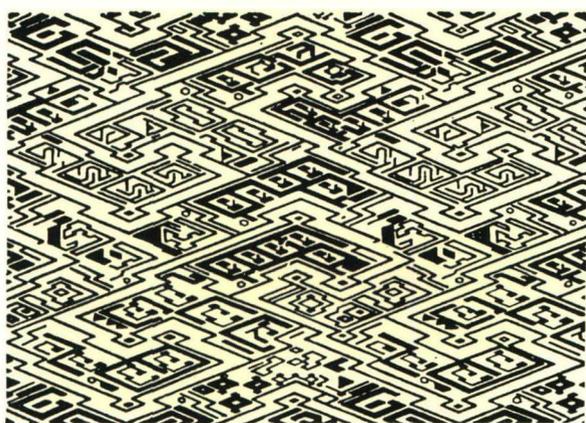


图2、3 湖北江陵马山1号墓锦袍缘纹样：几何纹中还经常带有很粗的斜轴线。

说曲线纹样不可能出现在纺织品上，而是曲线纹样从技术和心理上向编织工提出了一定的挑战，这是一些早期文化始终无法解决的难题。

历史上可能最容易和最早被纺织品采用的纹样，是沿着垂直的或水平的轴排列的条纹，即方格纹。斜的纹样需要较复杂的角度计算，而结合曲线的不规则纹样则要求更高。虽然马山墓有纬线起花的画像纹缘（图1），但图形的轮廓都被简化为角形或梯形。大多数马山织物为抽象的几何纹，几何纹中还经常带有很粗的斜轴线（图2、3）。甚至湖南长沙马王堆软侯夫人墓（公元前2世纪中期）的许多织物都没有真正的曲线纹样。直到东汉时期（25 - 220）曲线纹样才开始出现在中国纺织品上。

东汉以前编织物中曲线纹样的缺乏，不大可能是没有被发现。早在商朝（前1500 - 前1050）的纺织品残

片印痕告诉我们，中国编织工已经出色地利用斜轴线创造出令人瞩目的包括菱形或T字钩形的几何形纹样。尽管几乎没有发现过完整的商代纺织品，而保留在已经腐蚀的青铜器表面，用来包裹青铜器的织物残片印痕说明斜纹已经是商代纺织品纹样的特色了。一些玉和大理石雕像也证实了这一现象，这些雕像中的人物身穿T字钩形纹样织物做成的衣服（图4）。虽然T字钩形纹样可能部分来源于晚商青铜器上的雷纹，而图案斜的排列却是纺织品工匠的发明。以后，这些斜的纹样反而被吸收入青铜器装饰，即所谓的勾连雷纹。耶鲁大学艺术画廊的一只爵杯是这一类装饰的代表（图5），勾连雷纹取代了通常的饕餮纹和其他的动物主题，覆盖了整个容器。这种纹饰与常见的饕餮纹和龙纹没有任何关系，因为没有任何的动物内容。此外，常见的动物纹几乎都是附和铸模作垂直和水平的分割，沿着成直角的轴线排列，而勾连雷纹作斜的排列就忽略了这种限制。因此，这种纹饰是青铜器铸造工匠发明的可能性较小，很可能是从纺织品纹样中借鉴来的。

勾连雷纹作为几何纹的一种，在商代青铜器的装饰中也为数不多（虽然它们经常出现在商代白陶上）。西周时期（前1050 - 前771）几何纹渐少，到了公元前5世纪后，再次出现在青铜器装饰中。出土于山西长治2号墓一块漆器残片重



图4 河南安阳侯家庄1004号墓大理石雕像：人物身穿T字钩形纹样织物做成的衣服。



图5 耶鲁大学艺术画廊藏爵：勾连雷纹取代了通常的饕餮纹和其他的动物主题，覆盖了整个容器。

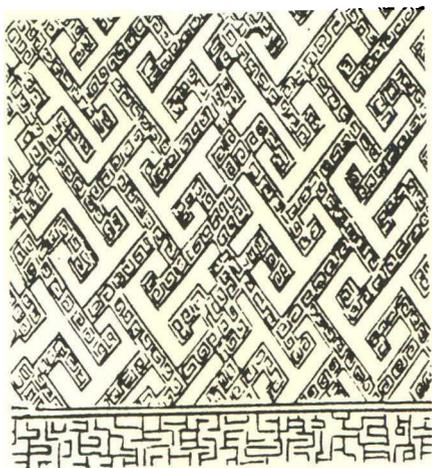


图6 山西长治2号墓漆棺残片：勾连雷纹作为几何纹的一种，到了公元前5世纪后，再次出现在青铜器装饰中。

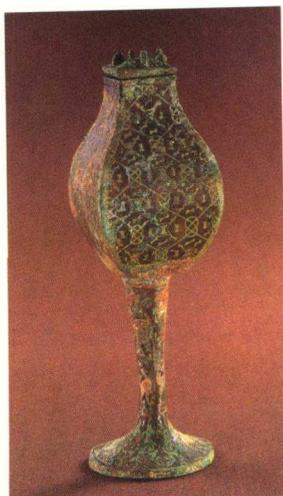


图7 山西金胜村251号墓出土高足壶。纹饰的基本排列方式由横向的带状，转变为沿着斜轴线排列。



图8 河北中山王墓扁壶：铜线以直线和曲线组成密密麻麻的菱形格子——没有变化的统一格子纹。

现了“耶鲁爵”上的纹饰（图6）。在镶嵌纹饰里，纺织品的影响更深一些，促使纹饰的基本排列方式由横向的带状，转变为沿着斜轴线排列。这一新图案排列方法从出土于山西太原金胜村公元前5世纪前半叶的一只高足小方壶（图7）上也可看到。尽管这一生动的纹饰没有任何纺织品纹样可以与其对照，它同样也与任何以前的青铜器装饰无关，或许它是很好地表现了当时流行在北方的纺织品纹样。遗憾的是，我们对汉以前纺织品的认识仅限于长江流域，因为在那里，楚墓通常浸泡在水里，这有益于纺织品的保存。

在两件著名的青铜器上，我们还可以看到在公元前4—前3世纪镶嵌青铜器装饰中，斜的纹饰覆盖了整个容器表面的情况。河北中山王墓

（公元前4世纪晚期）的一只方壶镶嵌着铜线，铜线以直线和曲线组成密密麻麻的菱形格子（图8）。著名的弗利尔美术馆藏扁壶上，镶嵌着银，其纹饰与纺织品纹样较少有直接关系（图9）。“中山王壶”上装饰着没有变化的统一格子纹，而在“弗利尔壶”上，镶嵌纹饰带虽然也是斜着排列，然而具有一定的角度变化，这种处理方法对纺织品而言并不自然。并且，它有一条垂直的中轴线支配着整个布局，图案由此一分为二。因此，认为“弗利尔壶”的设计者直接采用纺织品纹样是难以说服人的。较为合理的解释应该是他们领会了纺织品纹样的原理，然后创造性地运用到自己的设计中。

与纺织品纹样更接近的，是公元前4世纪楚

国的陶器和漆器装饰。出土于江陵九店537号墓的一只陶壶展现了这一地区公元前4世纪楚国陶器的代表性纹饰（图10），其多层菱形组合非常像马山织锦纹样。相似的纹样还常见于楚的漆绘中，出土于江陵望山1号墓的漆盾上，如同花边一样装饰着连续的人字型菱形纹，它十分接近马山1号墓的织锦，尤其是强调人字形纹饰的轮廓（图11）。



图9 弗利尔美术馆藏扁壶：镶嵌纹饰带虽然也是斜着排列，然而具有一定的角度变化，其纹饰与纺织品纹样较少有直接关系。并且，它有一条垂直的中轴线支配着整个布局，图案由此一分为二。

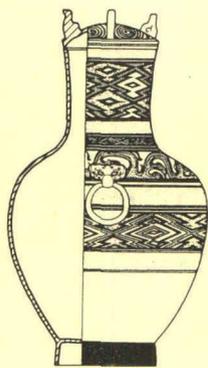


图10 湖北九店537号墓陶壶：其多层菱形组合非常像马山织锦纹样。

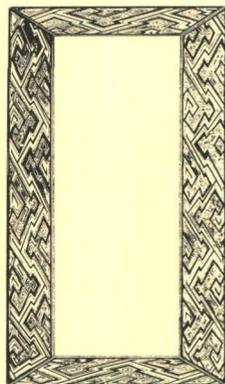


图11 湖北江陵望山1号墓漆盾装饰：如同花边一样装饰着连续的人字型菱形纹，十分接近马山1号墓的织锦。

刺绣纹样丰富了纺织品、漆器、青铜器装饰

编织纹样影响的痕迹显而易见,而刺绣纹样同样也被吸收到青铜器和漆器的装饰中。马山刺绣告诉我们,战国时期的刺绣普遍在探索与编织纹样不同的效果。因为在纺织品中纹样受到直线和斜线的技术限制,在刺绣中则不存在这种限制。用刺绣表现曲线不是特别困难的。一些马山绣品上仍然存在沿着斜线排列的重复的直线图形,似乎刺绣工正在将纺织纹样,运用到他们的刺绣中。例如:在绣着虎、龙和纓状花朵的一只



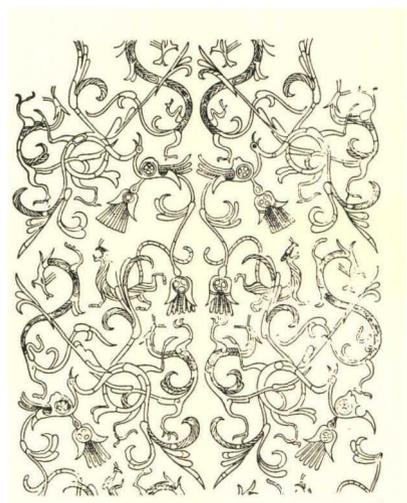
图12、12a 湖北江陵马山1号墓刺绣罗单衣衣袖及局部。由直线形成的菱形,而且一个纹样与另一个纹样重叠、交错在一起,有明显的浮雕效果。

衣袖上,还有由直线形成的菱形(图12、12a);而在一条丝绸裤子上装饰着的鸟,其翅膀在纹样中形成明显的斜的形状(图13)。有可能刺绣鸟的习俗的普及,影响到了公元前4世纪晚期。几乎和马山1号墓同时期的湖北包山2号墓,其三重木棺中内棺(图14)的纹饰上有36条龙被相同数量的鸟覆盖着(图14a)。如同马山刺绣中的鸟,木棺上的鸟伸展着优美纤细的身子,形成斜的格子。木棺通常是被包裹在几层织物里的,纺织品和漆器表现同一主题,使用同一纹饰,具有相同特色是不足为怪的。

刺绣对装饰艺术更重要的贡献在于主纹与地纹质地对比的出现。编织物的纹样与底子在同一层面,刺绣的纹样则是在织物底子上展现的,建立了两层的效果。这种浮雕效果在马山刺绣中更为明显,一个刺绣纹样与另一个刺绣纹样重叠、交错在一起(图12)。这可能借鉴于青铜器装饰,纹饰的重叠和交错,或至少是交错的效果常见于公元前7世纪到5世纪的青铜器上,以后逐渐衰

落。这一效果在刺绣中又获得了新的生命,随着刺绣的普及,可能反过来又影响了镶嵌青铜器的装饰,这一现象常见于公元前4世纪—前3世纪。图15的嵌装饰着变形的鸟纹,鸟的翅膀是用线状条纹表现的,模仿马山刺绣中绣出的长长线迹(图13)。

刺绣或许又让交错法复活在战国晚期一些青



铜器上。例如在一件方壶上呈现的两层纹饰中,成对的鸟纹以浮雕方式凸起(图16、16a)。尽管它的“地纹”或许是青铜器设计者的发明,然而鸟的处理,尤其翅膀和鸟冠以一个又一个呆板的弧形重叠,让人不由想起马山刺绣。

曾经有一枚公元前4世纪或前3世纪的铜镜具有相似但更抽象的纹饰,这枚铜镜曾收藏在19世纪晚期至20世纪的学者、商人和鉴定家黄



图13 湖北江陵马山1号墓凤鸟花卉纹绣锦裤局部。鸟的翅膀在纹样中形成明显的斜的形状。

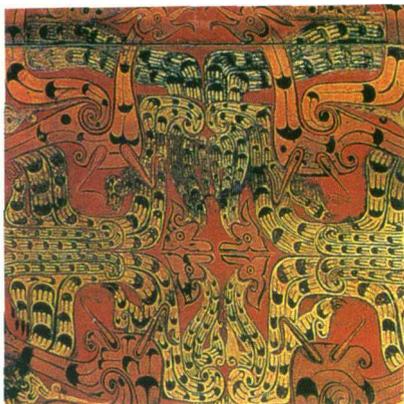


图 14. 14a 湖北江陵包山2号墓棺、龙凤纹局部：如同马山刺绣中的鸟，木棺上的鸟伸展着优美纤细的身子，形成斜的格子。



现过(图1)。不管这一主纹在纺织品中是否已经跟“山”字形联系在一起，它的角度和斜向的处理方法明显地是为了让主纹与斜向的设计相协调，当

这一主题转移到铜镜上时，显然这种处理方法被保留了下来。

濬手中，它的浮雕纹饰处理手法呈现了明显的刺绣线迹特征，更接近刺绣风格。

事实上，在公元前4世纪—前2世纪的铜镜上，纺织品的影响是很深刻的。这或许是很正常的，铜镜不同于礼器，更多属于私人物品，而且紧密地与纺织品相随。最好的例子是出土于马山1号墓的绢面镜衣(图17)。刺绣在镜衣上的花瓣纹和鸟纹，与墓主衣服织物上的纹样相似，估计镜衣与衣服用的是同一块布料。而且花瓣纹不久成为出土于安徽和长沙晚期楚镜上重要的装饰主题。这些花瓣纹出现在许多纹饰组合中，有时

上文讨论的铜镜与楚有关。然而，发现在北方秦墓中的铜镜装饰似乎

也利用了纺织品纹样。收藏在芝加哥美术馆的一枚铜镜是其中很好的例子，鸟或龙以浮雕覆盖在连续的倾斜雷纹地上(图20)。曲线的主纹与角形地纹的对比，让人联想起刺绣运用在带有纹样的纺织品上。尽管汉以前纺织品中没有如此组合的纹样被发现，但在马王堆1号墓出土了



图 15 银镶嵌青铜镜：装饰着变形的鸟纹。

一块覆盖在铜镜上的罗，在织出的菱形纹地上，刺绣着旋涡纹，这与芝加哥美术馆铜镜的效果相似。由此很自然地会推测：刺绣的罗存在较早，并为铜镜纹饰提供了灵感。但是，在此类更早的纺织品实例为人所知之前，明确谁给谁带来灵感是不可能的。因为刺绣纹样覆盖在装饰过的地上的构思，也可能是铜镜设计者的发明，并在纺织品上得以继续。然

而，无论谁影响了谁，在同一纹样中角形和曲线图形结合的设计，基本上受精心设计的菱形纹纺织与复杂的刺绣纹样共存的启发是



图 16. 16a 方壶及局部：鸟的翅膀是用线状条纹表现的，模仿马山刺绣中绣出的长长线迹。

用于充填在同样源于纺织品的曲折菱形纹中(图18)。马山纺织品还提供了另一个在铜镜上常见的纹饰来源，即所谓“山”字型纹饰(图19)。这一纹饰在铜镜上以许多变体出现，有时和另一些纹饰如花瓣纹一起出现，“山”的个数从3至6不等。所有这些纹饰中，其主纹都带有一个角度，相对于文字中的“山”字，具有明显的倾斜，这更让人联想起删减的T字形勾连雷纹。与铜镜上主纹相同的图形连接成一对，在马山绢袍领上出



图 17 湖北省江陵马山1号墓镜衣：刺绣在镜衣上的花瓣纹和鸟纹，与墓主衣服织物上的纹样相似。

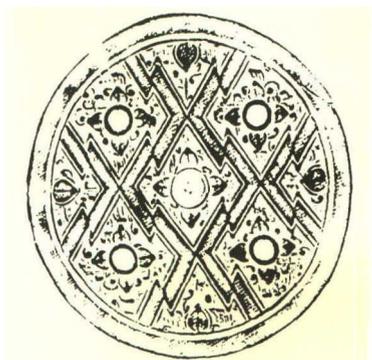


图18 公元前3世纪铜镜拓片：花瓣纹出现在许多纹饰组合中，有时用于充填在同样源于纺织品的曲折菱形纹中。



图19 中国历史博物馆藏山字镜：马山纺织品还提供了另一个在铜镜上常见的纹饰来源，即所谓“山”字型纹饰。



图20 芝加哥美术馆藏铜镜：鸟或龙以浮雕覆盖在连续的倾斜雷纹地上。

无疑的。

劳埃德·科森收藏了一枚值得注意的铜镜，它表现了纺织品与铜镜更紧密的关系（图21、21a）。虽然这枚铜镜的确切时间还难以确定，但对讨论纺织品与铜镜的关系来说这枚铜镜具有重要的意义。铜镜的背面和周边覆盖着刺绣的丝绸织物，而且丝绸织物被一种不明粘着剂——可能是漆粘在铜镜上。纹样是用粗糙的链式线迹绣成的，由三个场景组成，一个场景与另一个场景之间用一棵树分隔。每一场景里都有一个穿红色长袍的人和另外一二个相对站立的人。其中两个场景中，人物的头是侧面表现，另一个是正面表现。三个人都是一条发辫或几条发辫垂在脑后，表明人物为女性。侧面像的后脑有些突出，被认为可能是盘在脑后的圆发髻。刺绣完成后，用红色和略带黄色的颜料涂在表面，以突出图案中重要的部分。从发辫特征来看，三个场景中的主角是一个人，是同一个女人在某个故事中的三个场景，或至少是表现这个女人的三个不同情形。其他人尽管都是略带黄色的青铜色，但从他们的容貌特征上可以清楚地区分开来。最值得注意的是一个蹲着的人，他手里拿着一只弓，或更可能是一根拐杖，这让人想起出土于河南南部信阳长台关1号墓中公元前4世纪的彩绘锦瑟上“瑟首巫师持法器图”中的神奇人物。

这种以树作为场景分隔的先进刺绣风格出现得这么早让人难以想象。这种分隔法，曾出现



图21. 21a 贴刺绣丝织物的青铜镜及局部：素面镜经常被发现，一样有一周宽的镜沿，如果它们原先不是用彩绘装饰的，就有可能用纺织品装饰。



在湖北包山2号墓子母口漆奁上的漆画，但其处理较写实。如果这一技术的成熟被认为是在汉代，那么铜镜上的纹样就是较早的表现了。铜镜的背面正中有一个简单的镜钮，镜沿有一周宽约一厘米的边缘。素面镜在公元前4世纪的楚墓中经常被发现，有些如同这枚铜镜一样有一周宽的镜沿，如果它们原先不是用彩绘装饰的，就有可能像这枚铜镜一样用纺织品装饰。

西汉末年，青铜、陶瓷和其他材质上展现纺织品纹样的现象消失，虽然斜着排列的菱形纹在石浮雕中作为边饰继续使用。在东汉纺织品中曲线纹饰的引进是一个转折点。从那以后，编织工开始挑战其他材质器物装饰的纹饰，使它们在纺织品上表现出来。随着新审美情趣的出现，早期纺织品纹样中特有的某些风格失去了。虽然在明和清的装饰艺术中还能识别出一些纺织品的踪迹，但它们再也不是其他材质艺术品创作者强大的灵感来源了。

作者：科林·麦肯齐(Colin Mackenzie)纽约亚洲协会美术馆研究员。文章发表于《东方》(《Orientations》) 1999年9月。

十年辛苦不寻常

Decade of hard work

——读王仁波先生主编的《秦汉文化》和《隋唐文化》

撰文 / 杭侃

王仁波先生是我敬重的师长，1998年我来沪工作，当时正值《秦汉文化》进入统稿阶段，王仁波先生将书稿拿给我，叮嘱我尽量提意见，所以早在那时，我就已经很认真地通读过《秦汉文化》全部书稿。与眼前这本印制精美，尚散发着油墨清香的《秦汉文化》相比，可以知道王仁波先生对全书进行了大量细致的修改工作。

王仁波先生在交稿之后曾经对我说：今后多写一些论文吧，再也不做类似《秦汉文化》和《隋唐文化》之类的工作了，这样的工作太耗神。王仁波先生是那种做事一丝不苟的人，《隋唐文化》和《秦汉文化》的出版，中间间隔了十年的时间，两书凝聚了王仁波先生大量的心血，“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常”，正可作为王仁波先生主编两书的真实写照。

《隋唐文化》和《秦汉文化》都是图文并茂、史论兼集的著述。随着中国考古事业的发展，埋藏在地下的“史书”越来越被研究者所重视。怎么样能够充分利用丰硕的考古成果补史之缺，纠史之谬，已经成为历史研究领域的重要课题。从纯粹的文字著述，到书前配一些少量的图版，再到将图片插入书中的相关部分，一直到学林出版社、上海科技教育出版社共同推出的八集“中华五千年文化丛书”这样一套以文论史、以图证史的巨著，其间走过了漫长的历程。而目前已经出版的图文类的历史著作，以“中华五千年文化丛书”水准最高，它不仅在文字方面集中了全国相关方面的专家学者，而且在选图方面既将全国有代表性的资料收罗其中，许多都是出土不久的新资料，在图片的质量上也严格要求，精益求精。对于这样一套丛书，王仁波先生无疑是具有开创之功的。

在2001年10月举行的一次丛书主编会议上，与会者高度赞扬了王仁波先生对于这套丛书的巨大贡献，王仁波先生当时已经重病在身，无法参加会议了，但是，不论是生前还是身后，王仁波先生得到这样的称赞都是当之无愧的。

“中华五千年文化丛书”的第一本是王仁波先生主编的《隋唐文化》。以现在的眼光看来，《隋唐文化》虽以文化命名，却主要还是一种考古资料的图示，作为文化史的角度来说，体例尚不完备。但是《隋唐文化》出版之后，连获大奖，好评不断，再次重版。这是因为它的出版，填补了当时国内没有高质量图文类历史著作的空白。由于诸多条件限制，在《隋唐文化》出版之前，即使是考古工作者，要想看到大量清晰度的图片资料也是一种奢望，更何况普通读者。在当时，出版《隋唐文化》这样一本纯学术的著述，出版社要承担相当大的风险，作者也必须独具慧眼，从这个方面来说，筚路蓝缕的艰辛，只有身在其中才能体会得到的，王仁波先生也曾经向我略述一二。

《隋唐文化》体例上的不足，王仁波先生在编《秦汉文化》已经充分意识到，他曾经和我讨论过这个问题。先生在《秦汉文化》“总论”部分中说“本书所谓的文化是广义的文化，而不是狭义的文化”，于是有了《秦汉文化》中“汉赋、乐府、《史记》、《汉书》”等章节的内容，这些内容是完整体现秦汉文化风貌所不可缺少的，虽然在《秦汉文化》的相应章节中，有些章节的图片还是显得薄弱一些，但那是客观资料的局限，从《隋唐文化》到《秦汉文化》章节设置的变化，反映了王仁波先生不断追索的过程，也反映出图文类历史书籍不断完善的过程。

站在文化的角度看待考古材料，需要作者具有

高屋建瓴的史观。多年以前，读张承志为俞伟超先生《考古学是什么》作的序言，其中有一段话深深地印在脑海中：“岁月如流，在田野和标本库以及书海里，衰老了一代又一代的考古工作者。普通的、不使用考古学方法的历史研究者虽然也有对于历史的这种究明的渴望，但那与考古学有巨大的差别——因为考古队员真地触摸着逝者的遗留，从陶铜的冰凉触感到灰坑烧土的余温，都强烈地影响着思维，使他们无法回避这个学科的最朴素最原初的问题。仿佛这个满身泥土的学科有一句严厉的门规：或者当个特殊技术工人告终，或者攀缘成为思想家。”的确，田野工作的繁重与艰辛，室内整理的琐碎与耗费时日，都使得对于这些宝贵的考古材料的认识，较之于纯案头的研究工作，更加耗费精力，这也就使得中国考古界在相当程度上存在着“见物不见人”的憾缺。所以，如何用大量出土的文物印证古代文化面貌的工作，体现着作者的史识，而王仁波先生对于秦汉文化面貌的认识，无疑是非常深刻的。

王仁波先生将最新的考古成果与文献资料相结合，论证了秦文化承袭周文化的史迹鉴证和渊源脉络。并深刻指出“文化是维系一个国家、一个政权向心力、凝聚力的重要纽带，一旦纽带崩断，凝聚力、向心力散掉，强大的秦王朝就无法维系，逃脱不了覆灭的历史命运”。秦人得国之后，独尚法家而斥诸子，焚书坑儒更是造成了万马齐喑的局面，文化上丧失了活力，是造成大秦帝国短命覆灭的重要原因，而不仅仅把秦的灭亡看成是秦帝个人好大喜功，不恤民力的结果。与秦不同，政治上，“百代皆沿秦制度”，在文化上却是汉从楚风，这当然与汉政权为楚人所建有关，但博大精深的汉文化实际上更是一个充满活力的融合体，作者提出汉文化的要素有四：即秦的制度、楚的文学艺术、多姿多彩西域和边远地区的少数民族文化都为汉文化注入了新鲜血液，从而使汉朝国祚绵长，王仁波先生所做的如上论述，是十分精当的。史实为鉴，在此基础之上，王仁波先生总结性地提出秦汉文化多元性、融合性和统一性的总体特征，并阐明了其形成的历史特点与意义。秦汉文化发展的历程深刻说明了，只有兼容并蓄，开拓创新，才能使一个民族长盛不衰。

《秦汉文化》共十三章，数十个子题，24幅插图和600多张照片反映着秦汉时期最有典型意义的文化层面，这些层面从不同角度论证了秦汉文化的总体特征，而在具体章节的设立上又充分体现了作者的匠心。如秦砖汉瓦在书中不是作为简单的建筑材料来看待，而是集文字、书法、绘画、雕刻等多种艺术于一体的文化载体，是这一时期社会政治经济在观念形态上的一种具象的反映。万里长城也不仅是一项浩大的军事防御工程，它保障着丝绸之路的畅通，也维护着国家的稳定。汉赋、乐府、《史记》、《汉书》等为代表的汉代思想界的“文艺复兴”，生动地描绘了两汉文化学术蓬勃发展的历史，而在此基础上民间风俗、百戏杂技及阴阳五行之术的流行，更给后人留下气象万千的追忆。张骞通西域更是浓墨重彩，它不但张大汉之天声于异域，更重要的是沟通了东西文化的交通，不仅让世界了解了中国，中国也在这种交流中获益匪浅。如此之类的论述，与总论的观点相互呼应，也使秦汉文化的历史单位彰显。

《秦汉文化》由王仁波先生的心血凝成，王仁波先生生前讲述书稿的情景历历都在眼前。他本来还有许多重要的选题要研究，即使在重病期间，王仁波先生也还在不断地探究学术。他不止一次地对我说起，因为自己病重，无法为恩师宿白先生的八十年华诞撰写论文了，言语中有我能觉察出来的遗憾。许多人以为，先生并不知道自己的病情，我却知，以先生的天资，他一开始就清楚自己患的是不治之症。在一年多的日子里，先生忍受着生命中无法承受之重，还时常来看我，询问我的研究情况。他曾经告诉我，不要只顾读书，要注意身体，甚至坚持要我买昂立多邦。

行文至此，泪已沾襟。王仁波先生美风度，有个性，让你难以忍受一个血肉之躯就这样从自己身边永远地消失而去。现在每每路过先生门前，眼前还经常浮现先生的音容笑貌，这中间的哀痛，又哪里是用言语能表述的。人的一生从自己的哭声中开始，在他人的哭声中结束，想来是一出悲剧，但是消逝唯肉体，永存是精神。学者能够用自己的努力，为后人留下一些薪火相传的精神食粮，就算是这不幸中之幸运吧。

方兴未艾的上海行业博物馆建设

Blooming museums of professions in Shanghai

撰文 / 周丽中



上海监狱陈列馆大门

行业博物馆在上海出现,最早可追溯到1935年创办的警察博物馆。这所专题性博物馆坐落在爱麦虞限路(今绍兴路)警社内,陈列由“烈性毒品”、“盗窃利器”、“伪钞、官警制服”、“科学侦察”和“犯罪统计”等六个部分组成。由于经费不足、设备陈旧等原因,当时博物馆在社会上的影响并不大。1938年,中华医学会利用图书馆的一个房间开辟陈列室,建立起医史博物馆。陈列内容分“书法绘画”、“名医肖像”、“处方墨迹”、“医药工具”四大类,展出明代炼丹炉、明末傅青主行书立轴及清代叶天士处方笺等400余件文物,成为中国最早的反映医学史内容的专题博物馆。

新中国成立以后,特别是党的十一届三中全会召开后,上海行业博物馆经历过两次重要的发展机遇:一、在1986年上海被国务院命名为历史文化名城之际,有关专家呼吁通过兴办各类有特色的行业博物馆,达到保护近代上海发展起来的

行业文化之目的。借这股东风,在上海又诞生了几家小规模的行业博物馆,其中较具代表性的有中国纺织大学(现东华大学)纺织史陈列馆、中国民族乐器博物馆等。二、20世纪90年代末,面对上海城市建设高潮和产业结构调整,部分上海市人大代表和政协委员多次提议加大发展行业博物馆的力度,这些提案引起了市委和市政府的高度重视并作专题研究。自1998年起,上海行业博物馆的建设速度明显加快,上海公安博物馆、上海银行博物馆、中国印刷博物馆(上海分馆)、上海监狱陈列馆相继建成,这些馆无论在资金投入还是在建设规模上,都超过了80年代的建设水平,为上海行业博物馆的发展带来无限生机和活力。

坐落在上海中医药大学内的医史博物馆,其前身就是中华医学会医史博物馆。陈列以反映中国历代医学发展的成就为主。展品中如南京象山王羲之家族墓出土的晋代丹丸、长沙马王堆汉墓出土的桂枝和茅香、泉州湾宋代沉船中的木香、沉香以及历代罕见的制药工具、医家用具,各种版本的医史古籍等等,都是弥足珍贵的实物史料。随着上海中医药大学即将东迁张江科技园区,经历了半个多世纪风雨的医史博物馆定将获得更大的发展空间。

如果你对音乐比较感兴趣,上海有两处专门展示民族乐器的博物馆可供选择:中国民族乐器博物馆设在上海民族乐器一厂内,陈列的300余件展品分四大系列,有7000多年前的骨哨、4000多年前的鱼形陶埙、2300多年前的编钟及排箫、瑟、笛、笙等复制品;明清古琴真品;少数民族乐器等。系统展示了自新石器时期至明清中国民

族乐器的演变与发展，同时还结合乐器厂特点展示了乐器用材、乐器特殊工艺加工等内容。

上海音乐学院内的东方乐器博物馆也以展示乐器实物为主，该馆区别于中国民族乐器博物馆的一个显著特点是：它除了展出历代中国民族乐器以外，还展出了日本、朝鲜、印度尼西亚、越南、泰国等东南亚地区的民族乐器。在博物馆设立的小剧场内，还不时举办小型音乐会，在参观之余能够欣赏一台具有专业水准的民族乐器演奏，不失为一种高品质的享受。这两座博物馆开放至今凭借各自的特色吸引了众多中外来宾，被誉为“了解中国乐器文化的一个窗口”。

当你翻阅着一本装帧精美的图书时，是否会联想到中国印刷术的今昔呢？而中国印刷博物馆（上海分馆）可以为你提供这方面的史料。这座建在上海市出版印刷高等专科学校内的专题博物馆，虽然只有300平方米的陈列面积，但内容却十分丰富，整个陈列分为印刷的起源、发展与外传；近代印刷术的传入与发展；上海特色馆；当代印刷馆；数字化印刷等五个部分。系统介绍了中国印刷术的发明及传播历史，重点展示了近百年来上海作为近代印刷术的发祥地，在中国印刷发展史上所起到的重要作用，以及上海印刷技术在改革开放后的突飞猛进。通过参观可以看到：作为中国四大发明之一的印刷术，无论在过去还是未来，对于人



监狱陈列馆内景

类科技与文化的发展都有着举足轻重的影响。

上海公安博物馆是国内首家反映公安专题的博物馆，设有公安史、刑事侦察、治安、交通、监所、消防、装备、英烈、警务交流等9个分馆。在这里，观众可以看到晚清时期用于灭火的各种消防器材、孙中山自卫用的勃朗宁手枪、上海市人民政府公安局第一号布告、流传于20世纪60年代的那首脍炙人口的《一分钱》歌谱手稿以及建国以来刑事大案的侦破实录等。3000余件中外藏品组合成一幅幅有关公安系统创业和发展的生动画面，因而使博物馆特别受到广大青少年学生的欢迎。

你见过旧社会的钱庄吗？建国初期那些星罗棋布的小储蓄所在你记忆中还有印象吗？那么上海银行博物馆为你留住了历史的原貌。陈列以反

映上海近代银行发展史为主线，浓缩了上海150年的银行沧桑。展品中的钱庄存折、帐册以及各个时期的银行印章、存折、支票、徽章、器具等都是馆内较具历史价值的藏品。尤其是一个20世纪80年代初上海某地的小储蓄所被原汁原味地融入陈列场景，经常引起参观者长时间的驻足观望。此外，博物馆内还设有钱币馆，展示了中国历代各种版本的钱币，不



上海公安博物馆外景

失为社会发展的一个缩影。

位于上海提篮桥监狱内的监狱陈列馆自1999年12月起实行内部开放。目前的基本陈列为中国监狱史陈列,由“中国古代监狱”、“中国近、现代监狱”和“非司法系统监狱”三大部分组成,展示了上起夏、商、周,下至清末、民国时期中国监狱的历史沿革,为社会各界了解中国历代监狱

所有的制作室,观众可以随意观赏各种传统工艺的制作表演,如果有兴趣,不妨选购一件精致的民间工艺品带回家留作纪念。

长期以来,在人们的意识里,总认为牛奶是舶来品。然而中国乳业博物馆能让你对平日司空见惯的牛奶有一个全新的认识。博物馆运用精选出来的实物、档案、照片、文献等700余件历史资料,叙述了一段从古至今“奶”的历史,它雄辩地证明了早在1800多年前,中国人就已经认识到牛乳可以饮用,并已开发出各种奶制品。陈列内容详实有趣,展示手段生动活泼,结束参观时顺带品尝一杯醇香的乳品,必然会感到回味无穷。

跨入新世纪以后,在各行各业参与兴办博物馆的社会化发展进程中,上海的行业博物馆继续呈现着蓬勃发展的势头。据不完全统计,目前正在积极筹建的行业博物馆还有:中国烟草博物馆、中国南北极博物馆、上海造币史博物馆、上海连环画艺术博物馆、上海气象博物馆、佘山天文博物馆、上海铁路陈列馆、江南造船厂陈列馆等十余个。可以预见,今后的三至五年内,随着这些各具特色的行业博物馆如期建成,必将为上海的博物馆建设增添更多新的亮点,一个门类多样、形式各异的博物馆网络,将为展现上海这座现代化国际大都市形象注入更为厚重的文化底蕴。



上海工艺美术博物馆玉雕、象雕馆

的建筑特点、行刑思想、刑罚执行和囚犯生活等方面提供了一个形象、直观的教育场所。尤其值得一提的是,陈列馆所在地——上海市监狱的十字楼,已经历了60余载的历史变迁,这种呈十字造型的监狱样式在全国已属罕见,因而使陈列馆本身也成为一件不可多得的历史文物。

上海工艺美术博物馆是最近加盟行业博物馆的一支新军,陈列通过织绣、雕刻、民间工艺三大展示厅,全面反映了海派工艺美术的历史沿革、风格风貌和技艺特色。展品中如剪纸《播种》、灯彩《狮子滚绣球》、银杏木雕《五卅运动》、翡翠玉雕《三清和谐》、绒绣《西斯廷圣母》、编织《孔雀披肩》等,均为上海近现代传统工艺美术中的精品。博物馆在展示静态作品的同时,还开放了

所有的各具特色的行业博物馆如期建成,必将为上海的博物馆建设增添更多新的亮点,一个门类多样、形式各异的博物馆网络,将为展现上海这座现代化国际大都市形象注入更为厚重的文化底蕴。



上海乳业博物馆

从“守株待兔”到“主动出击”

From passive waiting to active action

——上海市历史博物馆征集文物新思路

撰文 / 潘君祥



著名表演艺术家张瑞芳向历史博物馆捐赠了700多件实物。这是一些出席各类重要会议的代表证件。

上海市历史博物馆建馆18年来，虽然迄今还没有一处真正属于自己的博物馆馆址，但我们深感文物征集工作对博物馆建设的重要性，坚持不懈地做好这方面的工作。征集理念：变传统的“守株待兔”为“主动出击”；队伍配备：变兼职人员为专职负责。从而保证了征集力度的不断增强，征集工作的面貌发生了很大的变化。

重视引导和培育市民捐赠文物、实物的热情。

2001年，上海各大新闻媒体刊登了《关于征

集有关上海历史实物的启事》后，历史博物馆的征集工作呈现出主动出击的态势。

通过广泛的宣传，广大市民认识到文物征集工作对留住历史的重要性，形成了“社会重视、积极参与文物捐赠”的良好氛围。市民申健历年来收集了上海各类历史文献资料和各种票证，内容分为“粮油布棉”、“鱼肉禽蛋”、“烟酒食糖”、

“土产特产”、“日用百货”和“合作社人民公社”、“三年困难时期”、“知识青年上山下乡”、“文化大革命”等专题。当申健知道历史博物馆有意征集这些历史的见证物时，十分支持地说：“你们需要的都可以拿去！”。我馆的征集人员化了整整三天时间，把所选票证一一登录完毕。申健还亲手把这批证券分门别类地重新整理，归入捐赠用的收藏夹中，郑重地捐赠给历史博物馆。他表示：“家藏不如国藏，把文物捐献给博物馆，将会让更多的市民看到。”此外，市民郭炳权捐赠了1956年至1992年间他与父亲之间往来家书242封，这些



蔡同德药业有限公司向历史博物馆捐赠一批胡庆余堂药店早期物品。这些是一批上海早期名药店的印刷板、店名牌等。

家书记载了他家五代人对国家大事的感受，亲朋好友的悲欢离合。蔡志坤和瞿启蒙捐赠了自己花钱拆下和购得的“宁安里”、“海宁村”旧式里弄石匾；岑启昌捐赠了1993年成都路南北高架工程开工前自己实地拍摄的整套沿线街道建筑照片200多张。

抓住这些典型事例，历史博物馆及时地组织新闻发布会，推广和介绍捐赠者热情捐赠的思想和行为。并让捐赠者在会上介绍自己对文物捐赠的认识，把“家藏不如国藏”的思想广泛推向全社会，在社会上引起了极为强烈的连锁反应。市民李华把自1977年至1992年的6本家庭收支帐捐赠给了历博；退休职工汤泓熙夫妇捐出了自己家里自1956年至2001年的11本收支日记帐本。在2001年纪念辛亥革命90周年期间，市民沈云荪将自己珍藏多年的辛亥革命期间同盟会骨干组织的中国国民总会书记处章和纪念宋教仁被刺纪念章等实物捐赠给历博。随之，市民李秀英也捐赠了由陈其美颁发给其父参加辛亥革命的奖凭。

注重跟踪寻访、掌握信息

1000多张关于1908年至1915年前后旧上海、旧中国的照片，就是历史博物馆的征集人员

通过自己的努力工作逐步征集到馆的。美国明尼苏达大学社会学教授安德逊的外祖父史塔夫先生辛亥革命前后曾在上海商务印书馆任职。他利用摄影、制版工作的特殊身份，使他能在武昌起义期间可以穿梭于当地革命的新军和清廷赶来镇压的“北军”之间，收集和拍摄到大量武昌起义实战的照片。孙中山、黎元洪、袁世凯、孙宝琦等历史风云

人物，上海、南京、镇江等战事实景，一一都被他收入镜头之中。这些历史照片仅有少量刊登在当时商务印书馆出版的刊物和《申报》、《大陆报》、《时报》上，大部分都未发表过。史塔夫先生回国时带走了这些照片并一直保管在一只中式木箱里，只是所有照片都未留下画面的具体内容说明。直至80多年以后，1912年出生在上海的安德逊母亲为纪念他的父亲史塔夫，把这些照片分赠给他的几个子女，这才引发起安德逊这位社会学家要释读这批老照片的强烈愿望。由于年代久远，中美两国历史和地域的隔膜，安德逊尽管请教了不少访美的中国专家，也曾不远万里，专门来到中国追寻其祖父的足迹，但这批历史照片的深刻内容，对一个异国人士来说，不啻是一份难以释读的天书。1998年冬天，在中国同行卢汉龙教授的牵线下，安德逊带着他手中的200多张历史照片来到了上海市历史博物馆。在半年不到的时间里，历博的专业人员准确地释读出这批照片的全部内容，并迅速地告诉了安德逊先生。安德逊在了解了这批照片的内容后认定，找历史博物馆来释读这批照片是找准了对象。于是，他决定动员自己的姐妹兄弟，把分散在各人手中的照片全部集中起来让历博的专业人员来解读，并且明确表示将这批

照片的中文发表权授予上海市历史博物馆，以实现其外祖父的遗愿。这样又经过半年的工作，我馆终于完成了《二十世纪初中国的印象》一书的出版，并将展览《纪念辛亥革命九十周年历史图片展》推向社会。

目前，正在文艺界较系统地开展的征集近现代实物活动，更是体现了我馆征集人员主动出击、锲而不舍的工作作风。针对我馆有关近现代文艺类展品缺乏的现状，征集人员从筹划专题活动，分头联系，到与市有关单位协作，配合举行展览，无不体现了征集人员深入了解近现代上海文艺发展历史，挖掘和征集有关文物、实物的良苦用心。司徒汉、王准、杨振言、徐檬丹、吴君玉、笑嘻嘻、杨华生、魏鹤龄家属、丁是娥家属解惠芳等捐赠的一批能反映近现代上海文艺发展史的实物已被历史博物馆收藏。

今天的社会实践，就是明天的历史

2001年10月，APEC会议在上海成功地举办，这一历史盛会空前地宣传了上海城市发展和在世界上的重要地位，影响极其深远。对APEC会议这样重大的历史事件，历博应该如何保存这

段历史？征集人员经过深入细致的调研，拟出了一份APEC会议实物的征集目录，首选的珍贵实物就是APEC经济体领导人亲笔纪念签字长卷原件。还有赠给各经济体领导人的中国传统印章、印谱和印泥，经济体领导人的用笔。赠给各领导人的线装《中国古典四大名著》、赠给部长和高官的京剧脸谱变脸瓷瓶、水晶六面体以及指南针、算盘等精致礼品，还有赠给经济体领导人穿着的中国传统服装唐装。文管委领导十分重视，立即向市政府有关部门作了报告。这一举措得到了市政府的大力支持，领导批示予以支持。于是市文管委、市历博马上与APEC会议筹备小组和市外办取得了联系。经过一段时间的紧张工作，12月24日，上海市文管委召开了“APEC会议实物资料捐赠仪式”，一批极具历史价值的现代文物正式由文管委接收，入藏上海市历史博物馆。

现在，一些正在运作和进行之中的重大活动也一一开始进入征集的序列。例：浦江两岸的“世纪精品”改造项目、申博活动等。“为明天而征集”已不再是一句一般的口号，而演化成了保存上海历史发展文脉的具体行动。“主动出击”的征集理念，为上海市历史博物馆的征集工作带来了丰硕的成果。



《近现代上海文艺史掠影展》(2002.5.23—2002.6.2) 滑稽演员笑嘻嘻捐赠的72家房客海报等展品

编者按：上海是座历史文化名城，各类文物遍布于全市，目前各级文物保护单位共有330处；其中全国重点文物保护单位16处，市级文物保护单位110处，区县级文物保护单位204处，纪念保护地点43处；各类博物馆、纪念馆、陈列馆64座。要全方位拓展全市的文物博物馆事业，发挥区县的作用是必不可少的。在市委、市府的领导下，近年来，本市区县政府越来越重视文博事业，目前嘉定区、青浦区、松江区、徐汇区、黄浦区、金山区、静安区、浦东新区等已经成立了文物管理委员会。

各区县根据国家文物保护法，结合各自的实际情况和特点，积极开展文物保护工作：松江区从保护历史文化名镇着手，推动全区的文物保护工作；青浦区投巨资建设区博物馆新馆；嘉定区大力整治文物保护单位周边环境；浦东新区协调开发建设与文物保护的关系，加强了文物保护的力度；黄浦区积极探索城市建设与文物保护的最佳结合；虹口区则运用多种形式，探索文物保护的新路子。

总之，各区县在人力、财力十分有限的情况下，克服种种困难，做了大量工作，并取得可喜的成绩。请看他们自己的介绍：

拓展全市文博事业，发挥区县作用必不可少

The importance of the districts and counties in developing the museum course of the city

本刊报道

松江区从保护“历史文化名镇”着手，
推动全区的文物保护工作

1991年，松江镇被市人民政府公布为上海市



1994年在文物公园——松江方塔公园举办首届“上海之根”文化旅游节。(张金观/摄影)

历史文化名镇。

松江城内众多的文物建筑是“历史文化名镇”主要保护点。要做好“历史文化名镇”保护，首先是要保护好松江城内的文物。在名镇公布以来的十余年中，我区按照这个目标，主要做了以下几项工作：

1. 抓文物修复。认真编制文物修复计划，切实抓修复工程实施，完成了一批文物的抢救、修复。

在近十年中，尤其是撤县建区以来，区政府始终把文物修缮保护工作纳入政府年度主要工作。在市、区二级政府的重视下，列入“九五”文物修复规划的李塔、秀道者塔、二夏父子墓环境、云间第一楼和葆素堂的抢救修复全部得以实施。两个“五年”中，我区共抢救修复了地面文物达16处，共计投入资金达1000多万元，其中镇范围内的文物达11处。

2. 抓古宅保护。对松江古城西部地区24处古



云间第一楼，建于元至元三十一年（1294），曾是元、明、清三代松江府门楼。50多年前毁于强台风。1999年修复。现已成为松江城内主要历史文化景观之一。（张金观/摄影）

民居实施了挂牌保护。凡被挂牌公布的古宅，必须按照文物保护法实施法律保护。

3. 抓保护机制创建。建立地面文物管理责任制，设立责任制保护专项经费。1995年起，我区推行了地面文物保护责任制，对每一个文物单位实施责任签约保护。一是在区级财政部门的支持下，设立了文物保护责任制专项经费，对义务保护员实施奖励与补贴；二是建立了文物保护年会制度，每年召开文物保护工作总结表彰会，对文物保护先进个人与单位实施奖励。

4. 抓文物保护宣传。主动抓好文物保护法宣传，强化市民保护意识。

从1994年起，举办四年一次的“上海之根”文化旅游节，以办节的形式，集中宣传松江的历史文化，取得了明显的实效。作为文化部门，在具体环节上，主要抓好法规的宣传，近五年来我们编印了法规资料，松江城内凡有大的建筑工地，我们都主动联络上门宣传法规。几年来，城建工程地下出土文物时有发生，由于法规宣传在先，不少珍贵文物得到了及时的保护，防止了国家文物的流失。

（刘晓辉）

青浦区投巨资建设区博物馆新馆

青浦区博物馆建于1958年，馆址是原青浦县城隍庙，占地2000平方米，建筑面积2200平方米，绝大部分是古建筑和仿古建筑，与隔壁的曲水园，

原是一个整体，也是青浦城区唯一的古建筑群保存区。现有基本陈列室仅300平方米，临时展厅350平方米，文物库房120平方米。长期以来由于陈列空间的严重不足，古建筑馆舍展示设施无法改造到位，加之周边空间没有拓展的余地，原馆根本无法将青浦特有的古文化和水文化真正、全面地展示出来。

因此，建设青浦博物馆新馆，一是文博事业发展的需要；二是青浦21世纪社会经济发展的需要；三是青浦精神文明建设的需要；四是先进文化建设的需要。

根据上海国际大都市21世纪社会、文化、经济发展的趋势，青浦博物馆新馆的设计不仅要反映青浦的特色，而且要体现上海的形象；新馆的建筑既要突出现代气息，又要与民族传统和谐统一，并有所创新；新馆的基本陈列将以古文化、水



青浦博物馆老馆陈列厅外景

文化为主，中医名人、地方史陈列和临时展览为辅，建成后的新馆应是一座地方特色鲜明、陈列设施先进、管理科学的现代化综合性博物馆。新馆建在青浦新城区中心65000平方米文化广场的西南部，整个广场的设计采用向心的构图母题，使地坪、绿化、水面与建筑物富有动感的外形取得统一。新馆建筑面积约7800平方米，占地约3300平方米。整座建筑以五个椭圆形空间相连为一个整体，从空中俯看，犹如一只振翅欲飞的蝴蝶，与青浦区的地形图不谋而合。居中的椭圆形

空间为公共大堂,容纳交通、休憩及少量辅助服务设施;位于东南的椭圆形空间为主要陈列厅,共二层,主要陈列古文化、水文化,房顶透光,并透到底楼,考虑在陈列时有所创新,以自然光与人工光相结合,争取达到天人浑然合一的效果。西南的椭圆形空间为中医名人陈列和地方史陈列,东北的椭圆形空间为多功能影视厅、接待室、临时展厅等;西北的椭圆形空间地面三层,地下一层,主要是库房、办公、服务、控制及设备用房。整座建筑以绿化、清水为依托,将参观、旅游、休闲、怡情融为一体,是体现青浦城市化进程和社会经济发展的窗口,同时,也必将成为青浦文物征集、研究、展示的中心。

(青浦区文管会)

嘉定区大力整治文物保护单位周边环境

为了保护文物古迹,整治好周边的环境,嘉定区委、区政府舍得投资。首先是以法华塔为中心的周边环境改造。法华塔是嘉定古城的标志性建筑,系市级文物保护单位。1998年,嘉定区政府拨款120万元建造了塔院,迁建了清代建筑“熏云堂”,设立了中国著名职业外交家顾维钧生平陈列。为了进一步整治法华塔周边环境,开始了州桥老街的整治,共拆迁危旧房屋1000多平方米,建造仿古商业用房1800平方米,翻建下水道、改建了登龙桥,



“陈氏民宅”



青浦博物馆新馆效果图

同时筑石驳、换石栏杆,总投入800多万元。

其次是孔庙周边环境的改造。为了保护好这“吴中第一”之孔庙,区委区政府决定拆除西侧和北面两幢楼房及周边的危旧房屋,改变孔庙周边的环境,留下扩大孔庙的备用地。接着在孔庙前、汇龙潭畔建造了孔子广场,立孔子塑像一尊,并建古色古香的茶楼,使之与汇龙潭的湖光山色交相辉映。此项工程总投资7500万元,其中动迁费近4000万元。

三是市级文物保护单位秋霞圃周边环境的整治。秋霞圃是我国江南著名的古典园林,然而,竟淹没在一大片民宅之中,周围环境嘈杂,大有养在深闺无人识之感。为了整治秋霞圃周边的环境,1998年开始了动迁工程,至2000年,共动迁居民370户,其中有幼儿园、居委会,动迁费用高达6600多万元。

另外,区级文物保护单位南城隍庙原来也淹没在民房之中,周围杂草丛生,环境脏乱,2000年,区政府决定,结合环城河绿色项链的建设,加强整治。首先动迁居民51户,动迁费用612万元。接着将200多米的古城墙遗址修复,周围建设城墙公园。区政府对文物保护单位周边环境的整治得到了区人大的支持和监督。

(沈云娟)

浦东新区协调开发建设与文物保护的关系, 加强了文物保护的力度

浦东虽然成陆较晚,但是浦东人杰地灵,拥有丰富的历史文化资源,概括地讲:一是浦东拥

有得天独厚的历史名人资源,浦东养育了张闻天、宋庆龄、黄炎培、杨斯盛、李平书、穆藕初等一大批才人俊士;二是浦东拥有较好的近代优秀建筑文化资源,在浦东的地面上还完好地保存着一批富有上海特色的中西合璧的民国初期近代优秀建筑,被专家们认为能弥补上海建筑史断层,如陆家嘴陈氏民宅、喻氏民宅、杜宅、钟家祠堂等;三是浦东拥有较好的宗教历史文化资源,如钦赐仰殿、川沙天主堂、七灶天主堂等;四是浦东开发开放十年中,积累保存了大量有关社会主义建设、改革开放的成果史料。

浦东新区的情况非常特殊,市政面貌日新月异,开发建设的速度非常快,所以正确处理好开发建设与文物保护的关系,使二者协调发展是浦东新区文保工作的重点,为加强文物保护的力度,我们采取的措施是:

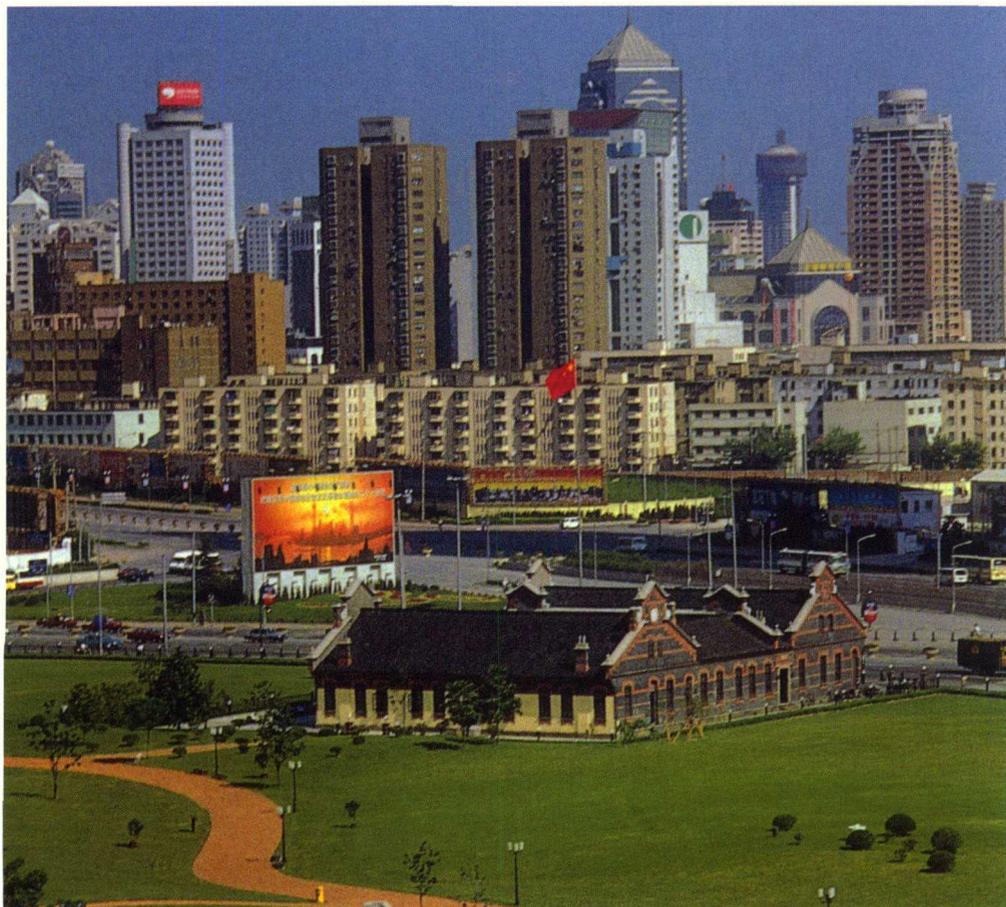
1. 结合文物普查,摸清文物家底,初步确定保护对象。通过文物普查,摸清浦东地区现有基本符合需要列入保护的文物保护单位、文物保护单位共 254 处,并登记在册。



杨氏民宅外立面

2. 抓紧申报文物保护单位和地点,将文物保护纳入法制化的轨道。

3. 认真贯彻“抢救第一,保护为主”的文物工作方针,落实文物保护措施。在市文管委的大力指导和帮助下,在区委、区政府领导的关心下,克服种种困难,经过艰苦的协调,终于与外商仁恒房产公司达成共识,确定了喻春华住宅“易地重建”的保护措施。对于已经登记在册的文物点,我们分别向有关单位去函,告知该处已属文保单



新区建设与近代优秀建筑的保护

位或文保地点，不得擅自迁，现外高桥三联开发公司、王桥开发公司以及其他文物点所在单位都主动跟我们联系，商议杜家祠堂、吴家祠堂、陶家宅1号等文物单位的保护措施。在动拆迁过程中，在保护整体建筑的同时，我们还注重抢救保存有重要价值的建筑构件及地下文物，如征集了菊园、兰园动迁地区老宅的一些重要建筑构件。

4. 积极与文物所在单位沟通，确定文物保护方案，落实保护措施。经新区文物保护管理所协调、指导，上海吉列有限公司出资100万元完成了对近代优秀建筑汤学钊住宅的修缮。我们与新区规划部门、东沟镇协调，解决市政工程洲海路横穿杨洪生住宅及村镇道路穿过该住宅保护范围一事，使杨宅风貌免遭破坏。

(浦东新区宣传部)

黄浦区积极探索城市建设与文物保护的最佳结合

黄浦区是上海文物比较集中的中心城区，这里既有反映上海700年历史的老城厢，又有代表中国近现代金融商业发展的外滩、南京路中央商务区。目前区内有全国重点文物保护单位2处，上海市文物保护单位9处，区级文物保护单位17处，革命文物纪念地4处及上海市优秀近现代建筑106处。黄浦区的文物资源，有其自身特点，首先是老城厢的人文景观规模小、分布散，人们称之为“夹缝里的古迹”。许多会馆、道观、庵堂和小型古典民居单体建筑小，供参观者驻足的景观不多，小街陋巷交通不便，景观如散落的珍珠，形不成参观线路，文物景点与民居交叉包容，旧区改造与文物保护矛盾重重，旧区改造威胁文物古迹的生存，保护文物又制约了旧城改造的步伐；许多明清以来遗存的古建筑因为种种原因都遭受不同程度的损坏，亟待修缮，如市级文物保护单位商船会馆、书隐楼、徐光启故居等。

多年来，原南市区、黄浦区在文物保护方面做了大量工作。“拆二建一”后新建立的中共黄浦区委、区政府，认真学习贯彻国务院关于文物工作“抢救第一，保护为主”方针和“有效保护，合

理利用，加强管理”原则，结合城区社会经济的历史演变和未来发展走向，确立了新的发展战略思路：妥善处理文物保护和利用的关系，争取实现文化效益和经济效益的双赢。

黄浦区委、区政府依据区“十五”计划，结合老城厢城区特点，积极探索城市建设与文物保护的最佳结合，实施“绿环计划”就是举措之一。所谓“绿环计划”即在中华路、人民路环线建一条长约5.1公里，宽15~20米左右的环状绿化带，为老城厢戴上“绿项链”。“绿环”在设计上以中国传统园林特点为主，用三种形式将文物遗迹有机地串联起来：一是就地保护。地处“绿环”之上的文物，随着“绿环”建设将“显山露水”，如大境阁古城墙、小南门救火会钟楼等。二是顺势改造。上海文庙是一处规模较大的古建筑群，书隐楼是著名的市级文物保护单位，它们距“绿环”直线距离约200米，只要顺势延伸“绿环”，改造周边环境，可以取得一石多鸟的效果。三是搬迁复建。在“绿环”上安置一些其他开发地块上拆迁的古建筑，既为“绿环”增色，又使有价值的文物遗迹有落脚之处。如原“沪南钱业公所”、原“咸宜堂”虽未确定文物等级，但有保护价值，现在已经拆除，建筑构部件经测绘编号后完整地保护在仓库里，将在“绿环”上择地复建。

文物是不可再生的文化遗产，而文物又是可以变为财富的可持续利用的资源。如何及时抢救仅存的，留存于夹缝中的历史文物，抢救为数不多的传承上海老城区700多年发展信息的载体，保护上海历史发展的文脉是一项光荣而艰巨的历史任务。

(沈祖炜)

虹口区运用多种形式，探索文物保护的新路子

20世纪20、30年代的上海，是中国的经济文化中心。而当时的虹口，属于公共租界，华洋杂处，五方汇聚，既多方管辖而又相互牵制，由于特定的政治、经济、地理环境，虹口出现了一个百年难遇的文化现象，鲁迅、瞿秋白、郭沫若、茅



1946年茅盾寓所

盾、丁玲、夏衍等文化名人在这里居住和工作，为历史，为今天的虹口留下了极其丰富而宝贵的文化遗产。

虹口区委、区府基于对文物保护意义的深刻认识，多年来，我区在名人故居、遗址遗迹保护上采取了如下几种形式。

1. 对有开放条件的故居、遗址进行修复，对外开放。

最先修复开放的是李白烈士故居。故居自开放以来，已接待来自全国各地的参观者近20万。其后，我们又修复开放了沈尹默故居、左联纪念馆、摩西会堂等。

2. 对一时无法修复但又有着重要意义的故居、遗址，进行挂牌，以示纪念。虹口名人故居、遗址遗迹较多，如若全部修复开放，现阶段在经费等方面尚有难度。对这类故居、遗址的保护办法就是挂牌。1996年我们为鲁迅、瞿秋白、郭沫若、茅盾等十大文化名人故居挂牌；1997年我们又为在中国革命史、现代文学史上有着重要影响的中共中央宣传部旧址、远东反战大会旧址等十处遗址挂牌；1998年我区与徐汇区联手为聂耳、冼星海故居挂牌。三次挂牌引起海内外强烈反响，中央电视台、人民日报等各大传媒都作了报道，盛赞这一举措“既收纪念之利，又无耗资之弊”，为文物保护提供了新经验、新思路。挂牌

不但弘扬先辈的革命精神，而且提高了市民的素质，市民们为与名人同邻而自豪，居委街道为本地区的故居遗址而骄傲，真正成为爱国主义教育的“乡土教材”。

3. 对故居遗址集中地区实行保护性开发，多伦路及其周边地区名人故居约30多处，遗址遗迹也有10多处，由于故居遗址较密集，单单对某一处进行保护显然是不够的。于是区文化局萌发了开发多伦路文化名人街的想法，这一想法得到了区委、区政府的高度重视和大力支持，经过艰苦努力，1999年10月多伦路文化名人街一期工程竣工。

4. 跨系统、跨行业联手进行文物保护。我区有内山书店、商务印书馆虹口分店等遗址。现今这两处旧址一处是银行在使用，另一处是新华书店在使用。由于文物保护意识的增强，银行在改扩建时，充分考虑到对内山书店的保护性开发和利用。于是同区文化局联手策划开设了内山书店纪念馆，在银行门口还挂上有鲁迅与内山完造浮雕头像的大理石说明牌，此举不仅保护了文物，也增加了企业文化含金量，探索出一条文化与商业共同进行文物保护的新路子。商务印书馆虹口分店在区文化局的帮助下，也举行了挂牌揭幕仪式，还在店内展示了陈云同志在此工作和战斗的照片，起到良好的宣传教育作用。

(张小红)



郭沫若寓所（溧阳路1296号）

福泉山考古记

Exploration notes in Fuquanshan Mountain

撰文 / 黄宣佩

全国重点文物保护单位——福泉山遗址，位于上海市青浦区重固镇的西侧，远观仅是农田中的一个土台，东西长约94米、南北宽84米、高出农田7.5米，山形长方。1956年作者第一次踏上小山，山上明清古坟垒垒，杂草野树丛生，几乎无法插足。

福泉山开始引起注意，是查阅了地方志的记载。光绪青浦县志所记福泉山的所在地“重固”，原先写作“魍魎”，为宋代抗金大将韩世忠掩埋军士骸骨处，可说是鬼气重重，往后才去“鬼”为重固。此外福泉山又名覆船山，因山形似覆船而得名，但覆船之名不雅，才改为福泉山，或说山上曾有泉水，其水清甜，所以称为福泉山。总之这是一处见于史载的古迹，令人注目。

青浦从江苏划归上海市建置以后，上海市文物管理委员会开展全市文物普查，1962年作者再次到福泉山考察，这时经过“大跃进”运动，山上的古坟已被平整，改种大竹，但是因山土十分干硬，大竹未能成活，只是长出一丛丛低矮的小竹，而在一处菜地旁却发现了数块泥质黑衣灰陶和红陶陶片，以及一件柳叶形石箭头与红烧土，这些都是四千年前新石器时代的遗物，反映这里地下有古遗址，因此按照保护要求上报市府，宣布为上海市文物保护单位。

1977年，当地学校师生在山的东侧农田劳动，又掘得数件陶器，经鉴定竟然是五千年前

崧泽文化的陶罐和陶壶，于是至1979年决定作一次考古试掘。当时观察山土五花斑杂，属于人工堆土，怀疑是宋元以后古人开河的堆积土，其中虽有古物，但发掘价值不大，所以试掘的地点选在山下农田。经发掘在山的西侧地下发现了6000年前的马家浜文化层，北侧地下见4000年前的良渚文化和5000年前的崧泽文化二层堆积，东侧有单一的良渚文化层，而南侧则有3000多年前夏商时代的马桥文化层，地下古文化年代延续很长，确有研究价值。说起来福泉山的考古大发现，也有老天的一份功劳，就在我们试掘期间，一天倾盆大雨，雨后山的东南一角坍塌，竟有数件精美的良渚文化玉璧、玉锥形器滚下山坡，另有玉琮、玉环暴露于裂开的山壁上。这是一座良渚的玉敛葬墓，我们居然在这里发现良渚文化的贵族大墓了，真是一次考古上的重大发现。

经过对该墓的细心清理，在其中发现了斧、钺、琮、璧、锥形器、镯、环、珠、管、坠以及镶嵌玉片等玉石器117件（粒），象牙雕刻器1件，陶盂1件，出土的玉器均非常精美。如一件细刻神像和飞鸟纹的琮形镯，玉色青绿半透明，玉质之精在历来出土的良渚玉器中极为罕见，刻划纹饰有三个层次，先用减地法凸出神像的冠、鼻、额与眼睑，再在其上细刻云纹与直线弧线组成的几何形图案，在底面则旋出眼圈，并在神像的上下左右细刻4只飞鸟；这些



刻纹极为细小，形同微雕，技艺高超，这件玉琮无论是玉质或刻工都可称为新石器时代玉雕中的绝品。另一件象牙雕刻器，长约25.4厘米，保持牙管剖开后的自然状态，一面弧凸，另一面内凹，在器的面上满刻由眼、嘴、獠牙等构成的兽面纹，形象怪诞神秘，是良渚文化的第一件兽面纹象牙器。其他玉石器的制作，器面也光洁如镜，具有很高工艺水平。这一重大发现引起文物考古界的极大关注。

1982年至1986年，配合当地在福泉山旁筑路取土，同时也为开展良渚文化的系列研究，经报国家文物局批准，对福泉山作正式考古发掘，前后合计发掘了2235平方米，清理了崧泽文化的居住遗址1处，墓葬19座，良渚文化墓

葬30座，以及战国墓6座，西汉墓96座，唐墓1座，宋墓2座，获得各类文物2800余件，发现的古迹和出土文物，同样令人欢欣鼓舞。首先是按照考古的工作规程，在划定发掘的坑位以后，依照土色和出土器物的变化，层层往下发掘。一般规律应该是越往下，出土文物的年代越早，但是福泉山的迹象却是：去掉表土以后，第一层发现了6000年前的马家浜文化的陶片和动物骨骼，第二层内却是5000年前的崧泽文化遗物，第三层才是4000年前的良渚文化层，然后第五层再现崧泽文化后期的土层，第六、七层为崧泽文化前期的文化层。这里前三层年代的颠倒，显然是有人把附近另一个古遗址的泥土搬移过来，在这里原有的崧泽文化遗址上建筑

一个高台墓地，再据土内最晚的器物为良渚文化时期，可断定此高台该是良渚古人所筑，因此这里既是古人动用大批人工堆筑的高台，其中埋葬的又是良渚文化的显贵，所以被我国考古界前辈苏秉琦先生，在一次全国考古工作会议上，称之为发现了“中国的土建金字塔”。

往后的发掘，在山顶上还发现了一座良渚古人对祖先进行燎祭的祭坛。这座祭坛有三个层面，在最高一层上有一块红烧土台面，台下放置一件祭祀用的大口尖底缸形器，祭坛四周堆置许多任意切割的土块，有的呈不规则的长方形，有的似三角形，这些土块连同地面都被火烧红，面上并有贝壳屑，但不见大火燃烧留下的草灰。而在山的北坡下，另见一个专门堆置草灰的大坑以及东坡下有一堆从竹冈古海岸遗迹取来的贝壳屑。从祭坛、灰坑、贝壳屑堆三者联系分析，良渚古人对祖先的祭祀方式，似为先堆置象征大地的土块和柴草，然后点火熊熊燃烧，在烟气火焰上升中作礼拜并撒洒贝壳屑。至于在祭坛之下，也就是被祭祀的墓群中，还发现三座用人作牺牲和殉葬的墓葬。其一M139墓，墓主是一个成年男子，使用一具凹弧形的大木上下相合的棺木，葬于长方形的土坑内，男子姿势仰身直肢，头向南，口中有玛瑙琮，身上放置两行象征权力的12件石钺以及锥形器，镯、环、珠、管等玉器，足后有鼎、豆、壶、匜等陶制礼器，有的器表并带彩绘，而在男子的足后棺木之外的土坑角上，还有一个青年女子及一件祭器大口缸，女子的状态是屈身、屈手、屈足，似跪着倒下，显然这是一个为祭祀男主人而杀殉的女奴。其二M145墓，在主人的长方形墓坑之后，另见一个长仅0.97米，宽0.8米，深0.35米的小土坑，在坑内塞入一大一小二人，均为侧身屈肢，但面颊朝上，呈反缚挣扎状，其中一个为青年女子，另一为儿童，应该是墓主人葬之后，以人作牺牲的祭祀迹象。其三M144墓，是一个规模较大的墓葬，墓坑内有棺有槨，在槨板的面上见一人骨，头向北，因骨架朽蚀严重，性别和年龄无法鉴定；

在槨板下的棺内，主人为25岁左右的女子，她的右肩旁有玉钺，左肩见石钺，两臂及腹下有镯、锥形器、柄形器、珠、管、坠等玉器，及鼎、豆、壶、盆等陶器，按照在墓内的位置，头的方向与随葬器物，位于槨板上的应是地位低于墓主的殉葬人。在福泉山上出现的这三座使用人性或人殉的墓葬，在良渚考古中还是第一次发现，由于它的年代为良渚文化的早、中期，约距今5000年前后，早于我国第一个王朝夏代近千年，因此是研究我国奴隶社会起源的一份极为珍贵的资料。

福泉山的发掘，除良渚考古以外，在清理压于其下的崧泽文化和葬于其上的历代古墓中，也有很大收获，如发现了5000年前的崧泽文化象牙镯；2300年前战国楚的青玉双尾龙纹璧；西汉圆形石砚和北宋的龙泉窑莲花形盖罐等珍稀文物，可证福泉山确是一座历史与艺术的文物宝库，因此在2001年被国务院公布为第五批全国重点文物保护单位之一。

福泉山遗址被公布为全国重点文物保护单位后，上海市文物管理委员会组织力量，再次对该遗址的环境进行了整治，重新树立了保护单位标志，并在土墩旁建造房屋，布置了一个小型陈列，向观众介绍遗址的情况。



寻找“一大”会址足迹

Sites of the First National Congress of the Chinese Communist Party

撰文 / 陆米强

新中国成立后，中共中央和中央人民政府非常重视对全国革命史迹的征集调查工作。上海是中国共产党的诞生地，中国共产党第一次全国代表大会就是上海召开的，因此，核实调查党的“一大”会址，重新恢复会址当年的原来面貌，并修建成为纪念馆，意义极为重大。1950年9月，经中共上海市委书记陈毅提议以及市委讨论决定，由市委宣传部副部长姚溱负责寻找“一大”会址。尔后，姚溱指派沈之瑜、杨重光等走访勘察，历时半年，于1951年4月找到并确定现在这个地方，即原望志路106、108号，现兴业路76号、78号。当时房屋的建筑状况已面目全非，沿街底层房屋已成为一家制作切面的“恒昌福面坊”。外墙是涂满了石灰的混水墙，楼上设有厢房，都住着居民，内部结构也完全改变了。

“一大”会址查实后，中共上海市委委托市公共房屋管理处与当时的房主——“戴瑞记经租处”的私营大房东陈老太联系，按每月约合现在的人民币23元承租下兴业路76号、78号。同年12月10日，市委又委托上海市营建筑工程公司投入修理和加固“一大”会址的工作。与此同时，市委宣传部也马上邀请中共“一大”代表李达前来确定核实。依据李达回忆，当时将“一大”会议室布置在兴业路78号（原望志路108号）楼上，房间中央是一张会议桌，桌上放着花瓶和烟灰缸，四周有几把椅子和圆凳，墙上悬挂了马克思和列宁的肖像，

还有毛泽东“星星之火，可以燎原”的手迹。

1952年6月3日，“一大”会址即将修缮完毕，中共福建省委第一书记叶飞闻讯前来瞻仰，成为“一大”会址的第一位参观者。7月1日，《解放日报》刊登了有关“一大”会址修复的消息。次日，市委、市府领导陈毅、潘汉年、陈丕显、方毅、刘长胜、王尧山等来纪念馆瞻仰并视察。9月，经市委宣传部审查同意，作有限制的内部开放。同年12月，为了保护“一大”会址，恢复环境原状，又订租下东邻的兴业路70号至74号房屋，这样使沿马路的一排房屋连在一起，成为现在的状况。

“一大”会址修缮中，为恢复建筑原状和内部布置原貌，从中央到地方，直至不少当事人，本着实事求是的精神，都曾作出了艰辛的努力。1952年12月，国家文物局局长王冶秋前来参观视察时指出“一大”会场的布置不符合原来的状况，因为当年开会秘密的，代表们不可能在墙上悬挂革命领袖的肖像和手迹，并对纪念馆工作人员郑重其事地提出：“革命历史纪念馆的布置应该完全恢复当年原状，使来馆瞻仰者能想像当时情景而生肃然起敬之感。”杨淑慧（周佛海的妻子）从北京回到上海时，告诉“一大”会址纪念馆（当时称上海革命历史纪念馆筹备处）的工作人员：她曾访问了包惠僧、李书城等人，谈到“一大”会址的布置情况，大家都认为现在的布置与当年的原状不尽相符。1953年初，中央文化部发出通知：修缮和布

置革命纪念馆应以恢复原状为原则。同年6月，纪念馆先将会址外墙恢复为清水砖墙，同时根据王冶秋局长的指示，将会址模型派人送到北京，请中央领导同志审阅。毛泽东和董必武等亲自观看了旧址模型，审核旧址复原工作。同时，中央及中共上海市委有关部门领导又多次指示要再深入调查。据此，纪念馆工作人员查访了出资建造树德里房屋的陈老太和老居民董老太，以及后来出资改建该屋的董正昌等人，并邀请他们一起座谈回忆，了解到了许多情况。

原来，树德里房屋建于1920年夏秋之间，当时马路对面还未盖上房子，是一片菜地，在菜地旁仅有一所庵堂，西邻今兴业路82号至92号也未建造，仅有一些平房和几家小手工业场。当时的树德里，由两排共九幢石库门房屋组成，沿马路一排五幢房屋，即望志路100号至108号（今兴业路70号至78号）都是一上一下的单开间房屋，没有厢房，每幢房屋各有一个大门一个天井。据陈老太回忆，新屋建成后不久，她就将106、108号两幢房屋租给姓李的（即李书城、李汉俊兄弟俩）居住，李家把两屋的后天井打通了，但

前面仍是两个大门、两个天井，分门进出。李家搬走后，她又将这两幢房屋连同与其并列的另三幢房屋全部租给董正昌。董正昌在回忆当年的情景时谈起：1924年他将沿望志路一排五幢全部租下来后，曾进行大规模的改建，将100、102、104号三幢改为三上三下的房屋结构，将104号天井改建成厢房，100号大门封砌成墙，仅留102号作为进出大门，还将外墙砌高，改为混水墙，再在外墙上写上一个巨大的“酱”字。这样，这三幢房子就改建成为“万象源酱园”；又将106、108号两幢改建为二上二下的房屋，106号天井也改建成厢房，仅留108号大门，再转租给亲戚居住。后来，在106号楼下又先后开设了“盈余木行”、“兴业当店”和“恒昌福面坊”。1943年望志路改名兴业路，门牌号码亦作重新安排，102号改为72号，106号改为76号，108号改为78号。

1954年3月，纪念馆又邀请薛文淑（李书城的妻子、李汉俊的嫂嫂，“一大”会址的房屋主人）、包惠僧（当年陈独秀指派他出席中共“一大”）前来上海，核查“一大”会址内部建筑结构，他们均

作了详细的回忆，与纪念馆调查访问所得的情况完全一致。薛文淑还回忆道：106号楼上是李汉俊的卧室，108号楼上是薛文淑的书房，108号楼下是佣人居室，106号楼下是客厅，家里仅有的一张长餐桌是放在客厅里的，从来没有放到楼上去过，客厅里还有椅子、茶几和圆凳子，墙上不挂字画和照像。

1954年春，胡乔木来上海视察中共“一大”会址及《新青年》编辑部旧址和中共“一大”代表宿舍（原博文女校旧址），他明确指出：在原状布置未确定前，尽量





中共“一大”旧址会议室

以不开放为宜。同年12月，中央宣传部根据胡乔木的意见，向中共中央请示有关上海革命历史纪念馆的布置问题，认为中共“一大”是值得纪念的，会场可完全恢复原状，其他与“一大”无关的房间以及另外两处旧址可不恢复。请示经中央批准下达后，纪念馆工作人员为恢复“一大”会址原状原貌不断进行深入细致的调查。

1956年2月，中共中央政治局委员、中共“一大”代表董必武亲自前来“一大”会址视察，他肯定地说：“当年我们开会不是在楼上，而是在楼下，会议室应该布置在楼下。”接着他还分析道：“当时不像现在，人家有女眷，我们怎么好到楼上去开会呢？何况那时我们的会议还有外国人参加。”尔后又细心观察了106号楼下已经修复的厢房，忽然用手指着窗上隐约突出的横条石说：“这里原来是天井，也有一个大门，这不是原来的石库门门框吗？董老的这番话跟陈老太和董正昌谈

到的房屋原状结构情况是完全一致的。

1957年4月，国家文物管理局在长沙召开了第一次全国纪念性博物馆工作座谈会，会上特别强调修缮和布置革命纪念馆必须“恢复原状，以存其真”。同年6月，纪念馆负责人前往北京再次访问了李达、包惠僧、薛文淑和刘仁静等人，并向王治秋局长作了汇报，最后决定根据董老的意见，将会议室布置在楼下。同年10月，“一大”会址停止参观接待工作，对会址建筑作了全面的修缮复原，拆除厢房，恢复了外石库门，将会议室正式布置在106号楼下客厅。

为了对会议室内外各种家具摆设作进一步考证复原，1958年12月25日，纪

念馆专门邀请家具业老工人前来座谈，根据薛文淑的回忆，请老工人提出合理建议，确证1921年期间的家具样式。同时又个别访问其他制作各种生活用品的老工人，请他们逐一对会议室内放置的茶具、烟灰缸、花瓶、灯罩、灯泡、电灯开关等作了核实考证，力求符合20世纪20年代初期的式样，切实做到“新工旧作、整旧如旧”。以后又特意邀请民用设计院的专家前来对建筑复原方面进行复查。总之，经过多年走访、调查、考证等，终于再现了“一大”会址当年的情景，从而使前来参观瞻仰者感到可亲可信，感到如临其境、如历其事、如见其人，感到党的诞生地庄严朴素和光荣伟大。

1961年3月4日，中共“一大”会址由国务院公布为第一批全国重点文物保护单位之一。直至1968年，正式改名为中国共产党第一次全国代表大会会址纪念馆，并向公众开放。

黄炎培故居与沈树镛

Collector Shen Shuyong and the Home of Huang Yanpei

撰文 / 杨嘉祐

浦东新区川沙镇上的黄炎培故居，是1992年修复开放的，在此以前，这座老宅被称为“内史第”，清咸丰同治年间内阁中书沈树镛所建。黄炎培家能长期住在内史第，是因为与沈家有密切的亲戚关系：黄炎培祖父黄典谟是沈树镛的姐夫，外祖父孟庆曾是沈的妹夫，而沈树镛子沈肖韵又是黄炎培的姑父，两代都是亲上加亲，所以黄家四代（黄炎培长子黄方刚亦出生于内史第）都住此屋内宅。

黄氏家族本是川沙高行镇的书香门第，明代以后，出过不少名士，清乾隆年间的黄文莲，是个诗人，被列入“吴中七子”，诗人沈德潜选编《吴中七子诗选》有钱大昕、王鸣盛、王昶、曹仁虎、赵文哲、吴泰来和黄文莲的作品。清初，黄氏家族一部分移居南汇县新场等地。道光年间，黄典谟与妻沈氏携儿女迁至南汇六灶之瓦屑村。咸丰十年（1860）太平军东征，两年后，战火殃及浦东，高行镇黄家的房屋多处被毁，瓦屑村也不能幸免，黄典谟只得返回川沙城，住入岳家内史第内。

这座住宅在川沙也算不得宏伟，清咸丰九年沈树镛中举，任内阁中书后，才有“内史第”之称，为人瞩目。内史第原有三进二院两厢，座落在县城王前街（后易名新川路），第一进有东西两楼，第二进为正厅，第三进楼房是内宅。19世纪末，沈家将前进出赁。黄炎培生前，曾指着沿南市街的西楼对儿子说：“伟大的宋庆龄就在这里出生。”浦东新区文物部门经过多方面的调查访问，认为宋曜如、倪桂珍夫妇确曾住过这里，几个子女都在这楼诞生。

东楼是著名音乐家黄自的出生地，他是黄炎培的堂侄。有说胡适也在这里住过，但有关记载不详，然而胡适肯定是在川沙住过。黄炎培于光绪四年（1878）农历九月初六（10月1日）在第三进东厢朝南的一个房间里诞生。内史第真可谓“人杰地灵”了。

第一、二进在扩建新川路时被拆，故居为第三进，经文化部门力争，幸得保存并复原了黄炎培所住的房间，他父母的卧室。还有一间书房，则是据北京安儿胡同黄炎培寓所内的书房布置。其余房间辟为“黄炎培生平事迹展览陈列室”。1992年6月1日黄炎培故居被公布为上海市文物保护单位。

沈树镛（1832 - 1873）字韵初，是著名的碑帖学家、书画鉴赏家、文物图书收藏家，少年时就对历代碑刻发生兴趣。他博学能文，多与名士交往。沈树镛在工作闲余时，喜欢到北京书铺、古玩摊等处去搜集碑帖、拓本，收藏渐丰。俞樾（曲园）称之为“富甲东南”。其中最珍贵的是汉代熹平石经宋拓本残片，有《尚书·盘庚》5行，《论语·为政篇》8行及《尧曰篇》4行，共127字，是同治二年（1863）所得，原为“西泠八家”之一黄易收藏，有翁方纲、毕沅、孙渊如、王念孙等学者、名家题跋。沈树镛后又得孙承泽藏熹平石经残字，便在内史第内宅楼上辟一室，颜曰“汉石经室”，又有何绍基、赵之谦等书法家为之作题记。熹平石经是最早的官书，后经战乱散失残缺不全，故拓本甚为名贵。明清时，宋拓本有三家收藏，即黄易“小蓬莱阁本”、孙承泽“砚

山斋本”、阮元“文选楼本”。黄本传至沈树镛家，一时各地名士，纷纷为之题咏，或作考证。滨海之地川沙，得以蓬荜生辉。沈树镛所藏各种碑帖拓本，数量亦多，后来为《老残游记》作者、金石家刘鹗所得。光绪三十一年刘氏日记中，记载“得沈树镛碑帖三箱，计汉碑五十余种，六朝造像七八十种，唐碑一百余种，宋碑三百余种”。

沈树镛结识不少当时的名士，与赵之谦最善，曾合编《续寰宇访碑记》。他尊俞樾为师，得到碑帖，多请俞樾过目。有一片“赵廿二年石刻”，有人认为十六国后赵石虎建武六年之物，经俞樾考证，认为无年号不能“臆断为之”。还有一片“南武功曹墓阙画像题字，附有樊文卿释文，而俞樾校出错误甚多。沈树镛于同治十二年在吴门去世，俞樾挽联：“一载卧沉疴，李贺床头呼阿奶。十年向奇字，杨云门下失侯芭。”上海秦锡田作诗，有“交游多胜流，收藏尽精品”，“书法藏季锋，诗才织艳锦”，“东海停云图，佳宾长夜饮”等句。他的藏画精品甚多，如五代董源《夏山图》（现藏上海博物馆），宋李成《晴峦萧寺图》，而董其昌之书画较多。他的著作有《汉石经丛刻目录》、《汉石经室尾跋》等。

黄炎培出生之日，沈树镛已在五年前去世，但他遗留下来的图书文物，黄炎培还能看到一部分。可是给青少年时代的黄炎培影响最大的，是沈树镛的儿子、黄炎培的姑父沈肖韵。沈树镛去世时，肖韵仅五岁，由母吴氏携回川沙，居内史第。在岁、科两试中秀才，到京师国子监就读。他的舅父吴大澂（1836—1902）字清卿，同治进士，曾任陕甘学政、太仆寺卿、左副都御史、广东湖南巡抚等职。甲午中日战争，率湘军出关御敌，在辽东战败。沈肖韵也与舅父随军出关，还有黄焯林（黄炎培父亲）也在幕下。失败后回乡，沈肖韵爱国热情不减，见日本货铁锚牌毛巾充斥于市，便从事实业，办毛巾厂与日货竞争。吴大澂精于金文、古文字，收藏钟鼎、玺印、陶器、货币甚丰，沈肖韵受其影响，也从事收藏，将其父遗留之文物，在

内史第辟室。黄炎培少时的学问、道德以及爱国思想，多受其姑父引导，他写过一篇《题肖韵姑丈遗像》诗，前言谓“川沙百年来文化中心，必推我姑丈沈肖韵先生家，先生禀承家学，器识文艺，为时推重，与物无忤，对之如饮醇醪。甲午后，锐然以新知识授我后进”。黄炎培就是在肖韵书斋中，读到赫胥黎的《天演论》，当年他就住在书斋里，受益匪浅。

沈树镛收藏的熹平石经残字拓本，光绪二十三年为汉阳万氏购去。碑帖大部分归了刘鹗。其余书画及沈肖韵的藏品，悉归名画家吴湖帆（1891—1968），乃吴大澂的嗣孙。吴大澂原是湖帆的叔祖，因子早夭，过继了湖帆，他的收藏也有不少入吴湖帆的梅景书屋。吴湖帆收藏的另一部分，得之于岳家。夫人潘静淑是清乾隆间状元、官至军机大臣潘世恩的孙女；伯父潘祖荫，也入值军机处，收藏金石等文物又多又精，其后人捐献给上海博物馆的大克鼎，就是左宗棠送给潘祖荫的。至于梅景书屋藏品中，还有一部分印章、书画得之于吴湖帆舅父沈肖韵，内有外祖父沈树镛之物，知道的人就不多了。

沈树镛处于一个社会转型的时代，19世纪40年代以后，上海逐渐成为移民城市，收藏家很多，但都是从外地来的，有的将祖传文物带到上海，有的在上海高价收购文物，建国后，他们将文物捐献给政府。沈树镛之后，上海地区各区县本土生长的收藏家，就很少了。据《上海文物博物馆志·人物编》中所列的收藏家，仅有顾丽江（上海）、朱孔阳（松江）、徐梦华（川沙）等人尚可算得大家。



松江古城小考

Research on ancient Songjiang city

撰文 / 陈平

由于工作关系，我有机会经常去松江。松江号称“上海之根”，历史悠久，文物古迹众多，2001年松江区还隆重庆祝了松江建县1250周年。但



唐代经幢

是，作为全国历史文化名城上海的发祥地，松江城市建设的轨迹，却每每使我在参观之余感到茫然。

唐代松江已经有城，《云间志》上“城社”条云：“县之有城盖不多见，华亭邑于海隅，或者因戍守备御而有之。绍兴乙亥岁，酒务凿土得唐燕胄妻朱氏墓碑，以咸通八年窆于华亭县城西一里，乡名修竹。是唐之置县固有城矣。”唐代松江城还可以从现存于中山小学空地上的松江唐代经幢得以印证。

经幢是唐代常见的佛教建筑，建幢的缘由在《佛顶尊胜陀罗尼经》中有清楚的交代：“若能书写此陀罗尼，安高幢上，或安高山、或安楼上，乃至安置窠堵坡（塔）中”，或“于四衢道造窠堵坡，安置陀罗尼，合掌恭敬”，则造幢的人“所有罪业，应堕饿道地狱、畜生、阎罗王界、阿修罗身，恶道之苦，皆悉不受，亦不为罪垢染污”。松江经幢本是李嵩为其亡父母及二弟荐福而建，应当属于墓幢类，但为什么后来能够“运于通衢”，成了位于松江城内十字路口的路幢，不得而知。

唐代地方城址通衢处常建经幢，如唐代的顺州城、华亭县城，十字路口树立经幢的作法既有经文所本，又和唐代长安城某些里坊的作法相同。唐代建筑于地上的地方城市，按照行政建制的不同，有一套较为严格的等级制度，最小的城市相当于唐都城一个坊的面积，周长约四里；其上四个坊面积的地方城市，如唐代的云州城（今山西大同城）；十六个坊面积的地方城市，如唐代的益州城（今成都旧城）。城内街道由大小十字形街道相套，组成棋盘式的街道体系，这种地方城市实际上是都城“里坊制度”在地方城市建设中的反映，体现了普天之下，莫非王土的封建大一统思想。

经幢立于县之通衢，也就是立于通往四座城门的四条大街中央。这个十字街街口后来建四面坊，明代以后逐渐固定在这个位置建造鼓楼等高大的楼阁，使四方汇集而来的街道，到此地便面临一个巨大的建筑物，这在外观上发生一种变化。这种情况及性质和现代城市规划中的“终点”相

同。这种城市框景的手法在元代就有运用，如河北定兴元代的慈云阁就建造在十字街街口，明代发展为鼓楼，是一种新的形式，这说明中国古代的城市规划手法一直在不断的发展变化当中。

松江经幢唐代立于县之通衢，符合唐代地方城市规划的一般规律，但宋代时期经幢已经不在十字街街口了。《云间志》“坊巷”条记载：“坊巷之名皆因俗之旧，非有遗迹故事也。今生齿繁阜，里闾日辟，所志者特存其旧耳……石幢巷在县西南一百五十步”，说明宋代时经幢已经不在通衢之处，因此可以肯定的是，宋代松江城内的街道，早已不复是唐代县城之旧观。为什么会有如此大的变化？这应当与宋代初期国家对南方城市的政策有关。

宋太祖在统一南方之后，为了消除南方军事势力重新割据的可能，实行了一系列强干弱枝的政策，其中重要的举措之一，就是摧毁绝大多数地方城市的城墙和护城河。被毁了城墙和护城河的城市，经济重新发展，就少了城墙的约束，可以有更多自由发展的空间。但城墙和护城河虽然不存在了，官僚政府机构还是要有保护措施的，《云间志》记松江县城“兴废之由莫得而详，疆域尚仿佛可识云。县城周回一百六十丈，高一丈二尺，厚九尺五寸”，这个周回才一百六十丈的县城，远较唐代县城的规模小，实际上就相当于唐代的子城，因此复原研究唐宋时期松江城的旧貌，就只有依赖于今后的考古工作了，不然我们讲松江建城1250周年，就有不知从何说起的困惑。

松江是上海地面地下文物最为丰富的地区，有“唐宋元明清，从古看到今”之说。这些丰富的文物为我们研究松江古今城址的变迁提供了可靠的实物资料。如2001年在松江人民北路以东的松江六中基建工程中，新发现了元代的一方石刻。石刻长169厘米、宽141厘米、厚44厘米，正面浅浮雕二龙戏珠。二龙身躯矫健，盘旋翻滚于水波之间，龙的头部扁长，细颈长身，开口较大，细舌伸出口外，鳞纹布满全身，主要呈现出元代龙的特点。石刻的出土地原是白龙潭旧址，



元代石刻

该潭自唐宋以来即为松江胜迹。松江附近水道纵横，但诸水皆浑而白龙潭独清，并有诸多神异之处，据南宋嘉定己卯（1219）洛阳人范开的《白龙潭记》记载：“华亭在三辅为壮县，环邑皆水交错□中，其流浊而不深，有一水焉，独深而洁，可沦可酿者，曰白龙潭也，潭以龙名旧矣。按图经在县西北三里，盖实有龙蛰其下，岁旱祈淀山不雨，必乞灵此潭。”宋代的白龙潭在县城外“西北三里”，明代白龙潭依然在府城外，这就为宋代松江城的西界找到了范围。明正德《松江府志》卷二记载“白龙潭在府城谷阳门外……相传有龙蛰其下，水深而清……岁旱祷之得雨”。正因为白龙潭的神异，所以宋代就在此营造了西禅寺。正德《松江府志》卷十八记“西禅寺在府西白龙潭上，宋嘉定间僧法因建，端平间赐额西禅寺”。为什么要在白龙潭上建西禅寺？《白龙潭记》说得很清楚：“凡龙神所居，多建佛塔庙而镇安之。”

松江六中出土的元代白龙潭石刻雕刻生动，体量较大，推测该石刻原来可能是西禅寺大殿台阶的御路石。西禅寺在明代万历年间重建了藏经阁等建筑，清顺治时期又募修了万佛阁和听雷堂等建筑。白龙潭故址在现在的松江镇中部北段，潭东、潭西街连接处的南侧。明末清初时，水域宽广，解放初潭迹犹存，今则湮没无闻。所以要想知道不同时期松江城的历史面貌，我们还有许多工作要做。

值得一看的《中国科举文物陈列》

The worthy-visiting Exhibition of Relics about Ancient China Civil-Examination

撰文 / 正明

展室中的顺天府贡院沙盘和按原大复制的考棚号房

汇龙潭水映绿，牌楼殿宇突兀，在一片民居鳞次栉比中，有一个极好的去处——嘉定孔庙。且不说令人愉悦的美好环境，在曾是古儒学署的明伦堂里还有一个使人耳目一新、流连忘返的《中国科举文物陈列》。

嘉定博物馆在古代文人议事讲学之处明伦堂里办科举展，可称是场所与内容的极妙结合，再加上设计的巧思奇想，使人一进展厅就被引入了历时 1300 多年的科举时空隧道。

陈列用百余件科举文物、历史图片及经严格科学考证的考棚、贡院沙盘等模型，生动形象地展示了明、清两朝院试、乡试、会试和殿试制度，展示了科举制度的产生、发展、消亡的过程及其原因，同时揭示在这一制度下，读书人从考秀才，中举人，成进士，及至有幸涉足鼎甲，摘取状元桂冠的艰辛。

一进展室，就被浓浓的科举氛围所吸引，序厅二侧考棚林立，被锁在栅门内的读书人在各自的号房内苦苦作文，正面一幅选自于晚清《点石斋画报》的“南闱放榜图”，惟妙惟肖地描绘了观榜士子的百态，是欣喜是悲叹，只有士子自己心中有数。当你看到了县试卷、府试卷、院试卷及结状、保结亲供单等文物后就会被争取一个秀才小功名也需几经“磨难”所惊，严格的身份审核，乡邻的铺保、前辈的禀保，不准冒籍，亲供保结

要注明身高、脸色等特征，通过了县、府、院三级考试后，学生入县学，注册时还要再一次“验明正身”保结亲供。

在乡试的标题下，有一份用红色写的试卷，称是“朱卷”，科举考试到乡试一级，考试的各种规矩就更严格了。考生用墨笔答卷，称“墨卷”。墨卷先由弥封官将卷面折叠封藏考生姓名，以《千字文》字序编“红号”，再送誊录所，由挑选的书吏用朱笔誊抄。为避免誊录有误，再将考生的墨卷和誊写的朱卷一并送交对读所，由选取文理明通的生员对读，逐字校对，错处用黄笔校正，以防誊写草率而造成错误。然后再将朱卷送考官评阅，意在防止考官徇私舞弊。

两间号房，一座顺天府贡院沙盘模型的展示，进一步揭开了科举考场规矩之森严，学子应试之艰辛的铁幕。

贡院为乡试、会试之场所，顺天府贡院是清代会试和顺天府乡试的试场。只见大门正中有贡院匾，门口就是搜检所，内建仪门、龙门，再进为明远楼，是专供巡查监督人员眺望之用的。后为至公堂，至公堂东西两侧为外帘，供管理人员居住。至公堂后有门，入门为内帘，是考官居住之处。自龙门至至公堂甬道两侧是东西文场，各有南向成排、形如长巷的号房，是应试者考试和居住之所。每巷号房用《千字文》编号，在巷口门楣上书“某字号”，

每字号的小间以顺序编号，如某字壹号、贰号……以上百间为一列。巷口有栅栏门，巷尾有厕所，考生入号后，即将栅栏门关闭上锁，等交卷时方开。此贡院共有号房近万间。以一比一复原的两间号房模型，号房顶高八尺，檐高六尺，屋深四尺，宽三尺，三面有墙，正面露空，前有狭窄的走道，左右两面墙上设有一高一低两行砖托，用以搁置木板。日间考试时用木板分上下砖托作桌椅状，以便书写。晚上则将木板全部移置在下之砖托上，以作卧铺。两个蜡像一坐一卧，坐者凝神若思，卧者屈膝而卧十分辛苦。考生的一切活动，包括炊煮茶饭都在这矮窄的小天地里。每三年一届的乡试，考期在秋八月，通称“秋闱”，第二年各省举人汇集京城应进士之试的会试、殿试考期在春季，称“春闱”。南方的秋天，北方的春天，闷热与严寒是令人难忍的，恶劣的环境，紧张的氛围，导致屡有考死人的事情发生。而贡院内的死人不能从大门运出，只能用芦席一卷从贡院后墙吊出，真是可怜、可悲。

科举试场对考生的约束防范极严，为防止考生夹带作弊，规定考生衣服的里和面不能缝死，布袜子底要单层，皮袄只能光板，笔杆要挖空，甚至带的饭食如烙饼、馒头都得切开。进入考场则要搜检，贴身内裤亦不能免。还屡有整肃场规的

严谕，违者要受到十分严厉的惩处。但为博取功名，冒天下之大不韪者还是大有人在。这里陈列了古人作弊用的夹带条和夹带衣，小小寸把宽的纸条上蝇头细字，密密麻麻，一件据介绍是高价拍得的麻质坎肩，上面竟抄有历代科考范文60多篇计有3万余字。真可谓“为骗功名甘冒大险，煞费苦心只为作弊”。

陈列《会、殿试》部分有会试题、殿试卷等珍贵文物，以及大小金榜等历史照片。殿试卷考生一手黑圆方正的“馆阁体”已使人叫绝，再说殿试是皇帝亲发策问，时间为一天，无座位，更叫人佩服考生（贡士）应答的敏捷和书写作文的熟练。嘉定素有“教化之乡”之称，仅明清两朝就有进士134名，状元3名。一个县抵得一个省的名额，一份嘉定明清进士录洋洋大观。另外，展出的状元书画著述也显露了状元才学的一角。

展线的后部有一个“重游泮水”场景。科举时规定考生取得功名后一个甲子时，秀才“重游泮水”、举人“重宴鹿鸣”、进士“重宴琼林”，这是个不可多得的庆典。而有此幸运者，一必年少得功名，二必是长寿者，嘉定仅清代就有王鸣盛、钱大昕等二十人“重游泮水”，从这个侧面反映出嘉定是“教化”之乡和长寿之乡。

当走出展室的瞬间，回眸大厅，只见红柱耸立，展线蜿蜒，高广深远的明伦堂，似一个智者，露着一缕神秘的笑容，似一个穹隆，将你引向更深远的遐思。明伦堂本身就是一件科举的大型文物。科举陈列就应该是明伦堂的内涵。

十多年来，“中国科举文物陈列”经不断充实改进，形成了目前的规模。运用科举文物制作的流动展览先后在广州、汕头、黄岩、哈尔滨、齐齐哈尔、邹城等地巡回展出。去年应澳门基金会邀请，赴澳门展出，也取得出乎主客双方意料的轰动效应。澳门同胞称其为“难得一见”、“值得一看”的好展览。



麻质夹带坎肩（清）

上海的塔 (一)

撰文、摄影 / 谭玉峰

Towers and Pagodas in Shanghai (1)

泖塔

泖塔位于青浦区泖河中一小洲上，地属沈行镇张马村。据方志记载，唐乾符年间(874—879)，僧如海在泖河中筑台建塔，五年始成，后增建殿阁，名澄照禅院。其时，泖河广阔，来往船只白昼以高耸的泖塔为标志，夜间又以泖塔悬灯为航标。南宋景定年间



(1260—1264)，澄照禅院改称福田寺，又名长水塔院。明天顺年间(1457—1464)，有宁波僧道泰募修塔院。明嘉靖年间(1522—1566)，僧明智建大雄殿，又有信士林茂捐助修塔。明万历年间(1573—1619)，福田寺陆续建造了藏经阁、放生台、伽蓝殿、潮音阁等，成为一方巨刹。万历四十一年(1613)，僧人募缘大修泖塔，抽换了塔心木，重铸塔刹。此后300余年，寺尚存，但塔无大修。直至新中国成立前，泖塔已残破不堪。1962年，泖塔被公布为上海市文物保护单位。1995年11月至1996年7月，上海市文物管理委员会对泖塔进行了全面修复。

泖塔为楼阁式佛塔，共5层，高27.09米，平面呈方形，每层错位排列有火焰形壶门，底层筑有围廊，塔内自下而上安有转弯木梯，供拾级登临。塔身各层腰檐坡度平缓，斗拱粗壮，颇具唐代建筑风格。长期以来，泖塔一直被疑为唐代建筑。1996年大修中，文物部门对泖塔各层塔体及基础砖块进行了热释光年代测定，结合修缮中发现的天宫文物、承露盘铭文及上海地区历代古塔的法式特征和方志记载，证实泖塔始建于唐代，历经宋、元两代“圯坏”。承露盘铭文记载明天顺壬午年(1462)的泖塔重修，实际是重建。

泖塔自古以来即是一方名胜，历代名人如宋代的赵佶、朱熹，元代的赵孟頫，明代的董其昌、文征明等均留有墨迹。1997年，泖塔被世界航标协会公布为航标遗产，列入世界百座历史名胜灯塔名册。



南翔寺砖塔

南翔寺砖塔位于嘉定区南翔镇中心香花桥北堍，一式两座，它是上海古塔中的老寿星，也是我国砖塔中的珍品，始建于五代至北宋初年，清嘉庆《南翔镇志》称双塔为“千年物也”，原峙立于白鹤南翔寺山门内东西两侧。相传南翔寺始建于梁天监年间（502—519），明代以后，香火鼎盛，因寺兴镇。清康熙三十九年（1700），南翔寺易名“云翔寺”。清乾隆三十一年（1766），一场大火将古寺烧得荡然无存，唯独砖塔劫后余生。抗战期间，寺被炸毁，而砖塔再逃劫难。200多年来，古塔历经沧桑，岌岌可危。至20世纪80年代初，古塔隐没在民居群中，塔顶坍塌，塔身下埋，砖缝里长出茁壮的小树，塔身面砖风化酥碱成粉末状，各层斗拱和腰檐均已殆尽，

塔刹相轮不知去向。1983年底，镇政府动迁了塔旁居民。随后，市文物管理委员会的专业人员参考了大量文献资料，根据尚存的零星构件和痕迹，以及塔基清理中发现的建筑物件实物，制定了修复方案。1986年12月，经过一年多的精心施工，古塔恢复了原貌。修复后的南翔寺砖塔，七级八面，高11米，全部构件为砖制，加工精细，外观模仿江南木结构楼阁式佛塔。塔的各层腰檐坡度平缓，塔身火焰形的壶门，简朴的直棂窗，精巧的斗拱，细腻的栏板和秀挺的塔刹，均表现出典型的唐宋建筑风格。古塔修复后，南汇县107岁老人苏局仙题写了“南翔双塔”4个大字，勒石立于塔周辟出的上海第一个下沉式广场。上海的人瑞与古塔寿星可谓相映成趣。

1980年8月26日，南翔寺砖塔被公布为上海市文物保护单位。

文博单位 (一)

Introduction of cultural relic preservation institutes

2001年6月25日，国务院公布了第五批全国重点文物保护单位，共518处，其中上海市有3处入选：上海宋庆龄故居、张闻天故居和福泉山遗址。至此，上海市已有全国重点文物保护单位16处。



上海宋庆龄故居

时代：1948 - 1981年

宋庆龄（1893 - 1981），中华人民共和国名誉主席、著名的爱国主义、民主主义、国际主义、共产主义战士。其故居位于上海市徐汇区淮海中路1843号。主楼为红瓦白墙建筑，始建于1920年。楼前是草坪，后面是花园。原系一外籍船主的私人住宅，几易其主后，被国民党政府收归国有。1948年，宋庆龄移住于此。除在北京生活、工作的时间以外，宋庆龄在上海时一直在此居住。这里也是她从事国务活动和开展国际友好活动的重要场所。

张闻天故居

时代：近代

张闻天（1900 - 1976），无产阶级革命家、理论家。其故居位于上海市浦东新区机场镇闻居路50号。1892年建，正屋5间。1915年建两侧厢房各2间。坐北朝南，是一座具有江南农村特色的三合院砖木结构住宅。在西厢房外侧另有杂房4间，建于1927年。中间是青砖铺地天井。前面有木结构门亭。故居前有菜园、绿树，后有翠竹、小河，周围有竹篱笆。张闻天于1900年8月30日在这里诞生，并度过了他的幼年和青少年时期。



福泉山遗址

时代：新石器时代

位于上海市青浦区重固镇西，属太湖地区典型土墩遗址，面积约7000平方米。遗址发现有新石器时代晚期、战国、汉、唐、宋等各个时期墓葬，还发现保存良好的崧泽文化和良渚文化墓葬叠压关系，对我国东南沿海地区新石器时代文化研究有十分重要的价值。首次发现了代表上层贵族身份的良渚文化大墓，出土了一批新石器时代陶、玉器中罕见的精品，是探讨良渚文化社会性质、探索中国古代文化起源等问题的重要实物例证。



相关搜索

附表：上海市全国重点文物保护单位（共16处）（由国务院核定公布）

名称	时期	地点	公布时间
上海中山故居	1918年	卢湾区香山路7号	1961年3月4日
中国社会主义青年团中央机关旧址	1920年	卢湾区淮海中路567弄渔阳里6号	1961年3月4日
中国共产党第一次全国代表大会会址	1921年	卢湾区兴业路76号	1961年3月4日
鲁迅墓	1956年	虹口区四川北路鲁迅公园内	1961年3月4日
豫园（包括湖心亭、荷花池、九曲桥）	明清	黄浦区老城厢	1982年2月23日
沉香阁（归入全国重点文物保护单位豫园）	明清	黄浦区沉香阁路	1996年11月20日
宋庆龄墓	1981年	长宁区宋园路宋庆龄陵园	1982年2月23日
松江唐经幢	唐大中十三年（859年）	松江区松江镇中山路小学内	1988年1月13日
徐光启墓	明崇祯十四年（1641年）	徐汇区南丹路光启公园内	1988年1月13日
龙华革命烈士纪念地	1927 - 1937年	徐汇区龙华路烈士陵园内	1988年1月13日
兴圣教寺塔（松江方塔）	北宋熙宁、元祐年间（1068~1093年）	松江区松江镇方塔园内	1996年11月20日
真如寺正殿	元延祐七年（1320年）	普陀区真如镇后山门5号	1996年11月20日
外滩建筑群	清末至1949年	上海大厦至延安东路口	1996年11月20日
原上海邮政总局大楼	1924年	虹口区北苏州路276号	1996年11月20日
上海宋庆龄故居	1948 - 1981年	徐汇区淮海中路1843号	2001年6月25日
张闻天故居	近代	浦东新区机场镇闻居路50号	2001年6月25日
福泉山遗址	新石器时代	青浦区重固镇西	2001年6月25日

心与心的交流

——访问日本创价学会

撰文 / 王锡荣

在鲁迅第一次踏上日本土地留学整整100年的时候，我们上海鲁迅纪念馆访日团重新踏上了那片土地。

我们这次访问日本的主要任务，是向日本国际创价学会会长池田大作先生颁发上海鲁迅纪念馆名誉顾问证书。池田大作，是日本著名的社会活动家、作家、桂冠诗人、摄影家，是日本创价学会名誉会长、日本国际创价学会会长。他为中日友好作出了巨大的贡献。他和周恩来、汤因比、基辛格、曼德拉等都有很好的私交。他也是全球近百个著名文化机构的名誉职衔拥有者。尤其值得注意的是，他在1968年就首先提出应该恢复中国在联合国的合法地位，并倡言日本与中国邦交正常化，在国际上产生了极大的影响。他第一次访问中国是在1974年5月，本来周总理打算接见他，但因病无法接见，使彼此都非常遗憾。到去年底第二次访华时，总理当时病已重，但仍抱病接见了，对他为中日友好作出的贡献表示感谢。

池田大作对鲁迅先生非常崇拜。第一次访华时，就主动提出要到上海寻访鲁迅墓和故居。他把鲁迅视为偶像，在各种场合都极力称颂鲁迅。去年，香港国际创价学会的李刚寿理事长来到我馆，在交谈中李理事长谈到，池田先生非常乐意作为鲁迅纪念事业尽力，我们听说池田先生已应邀担任世界近百个著名文化机构的名誉职务，就提出请池田会长担任我馆名誉顾问，李理事长高兴地答应与池田先生联络，之后池田先生也很快接受了。经上级批准，我馆正式聘请池田先生担任名誉顾问。因为池田先生没有时间来上海受证，所以，决定由我馆派员前往日本向他授予证书。

该学会上下对这事都十分重视，因此对我们也就优厚有加了。

一到下榻的宾馆，就收到池田先生送来的一个硕大的花篮，一大盘精美水果，花篮中插着一张名片，上面写着：池田大作，这使我们强烈地感受到池田先生细致入微的关心。

首先我们被安排访问了池田大作创立的“民主音乐协会”。会员们极认真地为我们演奏了各种古钢琴和电子钢琴，等到我们离开的时候，工作人员已经把刚刚拍的照片用电脑打印后装订好，每人一册送给我们，使我们大为惊讶于他们的效率。

第二天，我们前往创价大学出席一年一度的“观樱会”。这个该校的重要节日活动，是专为纪念周恩来总理夫妇的。每当该校开学的这天，师生们要在“周樱”下举行纪念演出。午后，我们被接到创价大学校园。这里本来是观樱花的胜地，由于今年季节提早，樱花大多已谢了。但见在满目青葱、生机勃勃的樱花树林下挤满了盛装的来宾。该校中国研究会向我们颁授了友好证书。中国大使馆的文化参赞徐金平先生讲了话。学生们进行了精彩的演出，我们所到之处，到处是热情洋溢的笑脸和真诚恭敬的问候，我们沉浸在友好的海洋中。

活动结束后，我们来到附近的东京富士美术馆参观。在这里我们吃惊地发现，该馆的藏品非常丰富，所藏的浮世绘原作包括了安藤广重、葛饰北斋、歌川丰国、鸟居清长等最著名的浮世绘大家作品，而西洋画作品也不乏世界名作。尤其是一尊“思想者”也赫然矗立在展厅中。我们向馆长提出可以进行对等交流展览，馆长高兴地答应，争取在2006年办成。

我们最主要的活动——授证仪式，在离东京数十公里外的八王子市创价学园举行。这个学园包括了从幼儿园、小学一直到高中的各个年级学生数千人，教学质量非常高，是东京都最热门的学校之一。当我们来到会场外，我们又一次被深深感动了：大批学生极其热烈地夹道欢迎我们，使我们禁不住迎上前去，紧握住他们一双手。仪

式开始前，池田大作先生在贵宾室接见了我们。池田先生一进来，就伸出手迎向我，一边说：“今后要多为鲁迅纪念馆出力了！”他非常注意地看着我，说：“鲁迅先生是我一生中最崇拜的人，今天是我一生中最重要的日子。希望我能为鲁迅纪念馆出一份力。”我说：“池田先生是在世界范围内大力弘扬鲁迅精神最有影响的人之一，在此意义上，池田先生已经为我们馆作出了贡献。我们感谢池田先生。”池田先生说：“看来王先生对我们学会的情况是很了解的，我今后还要更加努力弘扬鲁迅，鲁迅也是我们整个人类的宝贵财富。”我说：“有一位先哲说过，没有伟大人物出现的民族，是世界上最可怜的生物之群，有了伟大人物而不知拥护、爱戴、崇仰的国家，是没有希望的奴隶之邦。……”话音刚落，池田先生就说：“我本来在今天的演讲中，就是要引用这句话的，现在让先生先说出来了，这是我非常想说的一句话。”共同的语言让我们更有了一份默契。

庄严、隆重、热烈的开学典礼开始了。会场里座无虚席，池田先生先是向大家介绍了我们这些来宾，然后是我发表赞辞并向池田先生颁证。颁证后，池田发表答谢辞并开学辞。他开始讲话了，第一件事，是让全体学生把外套脱下来。学生们不解其意，但还是脱了，池田让大家把外套扔到空中，这一下，会场的气氛立刻轻松起来。然后，池田先生用极其浅显生动的语言，讲入学的意义，讲做人的基本道理，讲鲁迅精神，对学生、家长和教职员提出了要求。他还表示了终身学习鲁迅、弘扬鲁迅精神的决心。从他的精彩演讲中，我真正领略了池田大作的人格魅力，我看到了他是怎样用自己的心与每一个人交流的。

在此期间我们还曾前往镰仓考察。镰仓有一名寺——圆觉寺，寺中的“佛日庵”藏有鲁迅的手迹，寺院中还有两棵树，是当年鲁迅赠送给该寺的。过去，人们只知道鲁迅曾写给该寺住持“如露复如电”五个字，但具体经过却不清楚。前些年，日本朋友涉谷瑠美告诉我，寺中还有两棵树，是鲁迅赠送的。我们闻所未闻，感到十分纳闷，很想弄个明白，所以借此次机会前去考察。



向池田大作颁发上海鲁迅纪念馆名誉顾问证书

而一到庵中住持非常热情，马上把鲁迅手迹搬出来给我们看，还搬出相册，拿出当年鲁迅与日本僧人的合影。因为住持年纪轻，不大了解情况，所以他特地把他的姐姐请来给我们介绍事情的来龙去脉——尤其是那两棵树：一棵叫“泰山木”，其实就是中国的广玉兰；另一棵是银杏树。据说，当1934年日本著名佛学家、圆觉寺的铃木大拙、高阜眉山（圆觉寺住持）、中村戒仙等人游历中国时，在内山书店会见了鲁迅，当时高阜眉山向鲁迅求墨宝，鲁迅就写了“如露复如电”这句佛家语，意谓人生如露水和闪电般短暂。当时，鲁迅还送给僧人们两棵小树苗。他们带回日本后就种在佛日庵，现在早已长得冠盖如亭了。在雨中，我们默默地注视着两棵大树，不禁思绪升腾，我们深深感到，中日两国人民要求友好的愿望，是任何力量也无法阻挡的，这两棵根深叶茂、郁郁葱葱的大树，不正象征着鲁迅与内山完造当年播种下的友谊种子，虽经种种风霜，如今仍在蓬勃发展吗？

短暂的访问结束了，朋友们噙着泪水、挥着手帕，一直把我们送到看不见为止。他们周到细致的照应，他们对池田大作和鲁迅的崇敬，对工作的敬业精神，都使我们领悟到：他们是在用赤诚的心，与我们作心灵与心灵的交流，他们真心祈望着中日的友好和人类的和平，这样的人在日本有千千万万。

“渡尽劫波兄弟在”，有这些兄弟姐妹在，中日两国人民一定会世代友好下去的。

海上玉坛开新篇

——“中国隋唐至清代玉器学术讨论会”掠影

撰文 / 张尉



中国隋唐至清代玉器学术讨论会场景

2001年晚秋的海上，风清日艳，景色怡人。近百位海内外学者、嘉宾齐聚上海博物馆，共迎古玉界的盛会——“中国隋唐至清代玉器学术讨论会”。

作为上海博物馆馆庆五十周年的系列活动之一，它引起了众多古玉研究者和爱好者的重视，不但中国大陆主要文博单位及香港大学、香港中文大学、香港珠海书院、台北故宫博物院、台北大学等派员参加，国外如美国纽约大都会艺术博物馆、英国大英博物馆、英国国立维多利亚阿伯特博物馆、新加坡《东方艺术》杂志等也有代表与会；不但当前古玉研究的权威学者莅临此会，许多古玉收藏家如香港敏求精舍、台北中华文物学会、台北中国玉学会、台南文物协会等也均有代表参加。

此会议筹备者曾历经数年，考察了10个省市，并从全国各地十几所博物馆、考古所、文

管会等借展了130多件隋唐至清代有纪年的出土玉器，供会议代表观摩，且允许上手研究，此举堪称会议一大特色。

其中包括：浙江临安吴越国马王后墓出土的五代玉器；西安何家村等地出土的唐代玉器；内蒙古陈国公主墓出土的辽代玉器；黑龙江和北京出土的金代玉器；无锡钱裕墓出土的元代玉器；南京出土的明代玉器；北京师范大学校园出土的清代玉器等。还有不少为首展丰姿，如：浙江杭州雷峰塔地宫出土五代玉器的孤品——玉善财童子；目前保存最好、规模最大、级别最高、最具艺术价值的宋代家族墓地四川华蓥南宋安丙家族墓出土玉童；四川蓬安宋墓出土的几件玉器；辽宁朝阳北塔天宫出土的数十件辽代玉器，是继辽陈国公主墓出土大量玉器后的又一重大发现，所出玉坐龙是辽代仅见的器类；陕西户县元代贺氏墓出土的玉松鹿透空牌、玉梅花透空圆形牌、玉鸳鸯粉盒、玉带钩等；上海近年墓葬、佛塔出土的数量可观的唐至清代玉器也为研究提供了丰富的资料。

会议期间代表们切磋交流、畅所欲言，交流心得，相互增益，阐述了各自的学术观点。如：中国古玉在汉代以后的兴衰，唐代玉带制度，辽代玉器原料的来源，契丹人与宋人用玉风尚习俗的分别，金代玉器佩带使用问题，“春水玉”命名问题，明代带板的使用制度，陆子刚作品的真伪，道光至光绪间玉器的特征，缅甸翡翠在中国的传播与使用以及对唐宋以后的玉册演变，玉童、玉兽、玉带钩的断代，两宋辽金玉器的比较，明代玉带的形制，清代的玉龙造型，乾隆千字文序号玉器及“玉卮”现象，玉器的鉴定辨伪等发表了自己的观点。

会议还就一些专门课题展开了讨论。如：关于唐代玉带的制作地点究竟是于阗国还是中原、关于元代炉顶或帽顶的定名问题、关于无锡元代钱裕墓出土的玉带钩与“春水”玉饰之间是横向钩配还是竖向钩配等等。

会议期间，部分代表还参观了上海玉雕厂，这所著名厂家曾承担过香港回归时上海市政府

赠送香港特别行政区的玉雕白玉兰礼品。代表们饶有兴味地观看了各种玉石原料、大件和小件车间、制玉过程、产品陈列室等，对其中的加工工具和工序尤感兴趣，不少代表摄下了一幅幅照片和录影，作为研究的资料。会后，许多代表纷纷表示，感谢上海博物馆提供了一次极好的学习与探讨机会，会议选题适当，安排紧凑合理，收获颇大，期望今后能有更多的此类活动。

此次会议取得了较为圆满的成果，尤其是将隋唐至清代玉器的研究向前推进了一步，提高了人们的重视和认知程度，为今后的学术发展奠定了良好基础，展现出中国玉文化研究的宽阔前景。

此次会议论文集将于2002年正式出版，书



与会专家、学者观摩玉器精品

中彩图荟萃了具代表性的观摩玉器精品，对于玉器研究者和爱好者来说都有很大的参考价值。

上海博物馆青铜馆国庆新姿迎客

撰文 / 秦彤 摄影 / 黎明

为迎接上海博物馆馆庆50周年，上博青铜器研究部会同陈列设计部继雕刻馆陈列调整之后，2002年9月对“中国古代青铜器馆”进行闭馆调整。

此次调整是1996年新馆开放以来的首次。主要工作是撤换部分展品，推出近年来新征集的部分青铜器；根据最新研究成果重新确定一些器物的年代。在总数达40余件新展品中，有造型罕见的西周早期兽面纹卣，精美华丽的春秋早期秦公罍，形制宏大的春秋晚期龙纹壶，场面生动的战国早期镶嵌画像纹壶等。特别是云南古代民族滇族青铜器部分，增加了女跽坐俑、五牛枕形器等大型展品，使原来相对薄弱的陈列得到了充实。另外，改造部分辅助陈列设施，如纹饰灯箱以更加真实、清晰的效果展示青铜器纹饰拓片，造型灯也全部更新。

整个工作在9月份完成，国庆节以崭新的面

貌重新开放。青铜馆调整之后，印章馆、钱币馆也将相继调整、改建。



新陈列的西周兽面纹卣

赠送香港特别行政区的玉雕白玉兰礼品。代表们饶有兴味地观看了各种玉石原料、大件和小件车间、制玉过程、产品陈列室等，对其中的加工工具和工序尤感兴趣，不少代表摄下了一幅幅照片和录影，作为研究的资料。会后，许多代表纷纷表示，感谢上海博物馆提供了一次极好的学习与探讨机会，会议选题适当，安排紧凑合理，收获颇大，期望今后能有更多的此类活动。

此次会议取得了较为圆满的成果，尤其是将隋唐至清代玉器的研究向前推进了一步，提高了人们的重视和认知程度，为今后的学术发展奠定了良好基础，展现出中国玉文化研究的宽阔前景。

此次会议论文集将于2002年正式出版，书



与会专家、学者观摩玉器精品

中彩图荟萃了具代表性的观摩玉器精品，对于玉器研究者和爱好者来说都有很大的参考价值。

上海博物馆青铜馆国庆新姿迎客

撰文 / 秦彤 摄影 / 黎明

为迎接上海博物馆馆庆50周年，上博青铜器研究部会同陈列设计部继雕刻馆陈列调整之后，2002年9月对“中国古代青铜器馆”进行闭馆调整。

此次调整是1996年新馆开放以来的首次。主要工作是撤换部分展品，推出近年来新征集的部分青铜器；根据最新研究成果重新确定一些器物的年代。在总数达40余件新展品中，有造型罕见的西周早期兽面纹卣，精美华丽的春秋早期秦公罍，形制宏大的春秋晚期龙纹壶，场面生动的战国早期镶嵌画像纹壶等。特别是云南古代民族滇族青铜器部分，增加了女跽坐俑、五牛枕形器等大型展品，使原来相对薄弱的陈列得到了充实。另外，改造部分辅助陈列设施，如纹饰灯箱以更加真实、清晰的效果展示青铜器纹饰拓片，造型灯也全部更新。

整个工作在9月份完成，国庆节以崭新的面

貌重新开放。青铜馆调整之后，印章馆、钱币馆也将相继调整、改建。

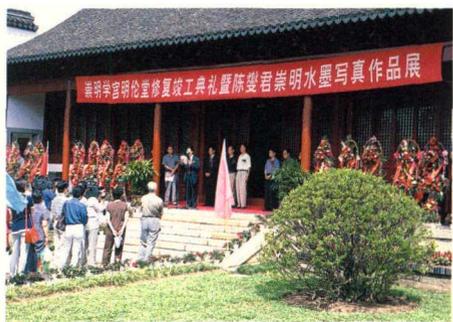


新陈列的西周兽面纹卣

崇明学宫明伦堂修复竣工

撰文 / 陈勇

崇明学宫明伦堂修复竣工典礼暨陈燮君崇明水墨写真作品展2002年9月16日在崇明举行。崇明学宫是上海目前最大的孔庙，是上海市级文物保护单位。1996年以来，崇明县政府与上海市文物管理委员会通力合作，共同投资，对崇明学



宫进行了三次修复。其明清古建筑气势恢宏，成为上海地区一个重要的历史人文景观。

现存的明伦

堂建于明代，原是崇明学宫儒学署的主要建筑之一，现存的仪门建于清乾隆二十五年（1760）。2001年，崇明县人民政府与上海市文物管理委员会决定共同投资修复明伦堂、仪门等古建筑。明伦堂建筑面积为262平方米，仪门建筑面积为103平方米，两座建筑均为砖木结构，呈现出流畅明丽的明清古建筑风格。日前，已完成陈列布置，今后将作为崇明县博物馆的临时展厅对外开放。

“陈燮君崇明水墨写真作品展”作为崇明学宫修复竣工后的首次展览也已开幕，展出由上海博物馆馆长陈燮君倾情创作的描绘崇明的50余幅水墨画。

建一流场所 与国际接轨

本刊报道

美国友人柯尼·罗斯女士以罗斯基金会名义，捐赠100万美元参建的上海博物馆多媒体信息中心，经过一年的紧张建设，于2002年9月全面竣工。市委副书记殷一璀、国家文物局局长单霁翔参加了揭幕仪式。

柯尼·罗斯女士是美国时代华纳公司前总裁斯蒂文·罗斯的夫人。以斯蒂文和柯尼·罗斯命名的多媒体信息中心位于上海博物馆北门地下层，建筑面积2500多平方米，总投资2000余万人民币。共分两个部分，一部分为多媒体活动室，另一部分是报告厅。多媒体活动室配备20台电脑对社会公众开放，观众可以在此浏览世界博物馆和中国各地博物馆以及上海博物馆历年举办的展览。报告厅集学术报告、同声传译、多媒体投影、网上直播、网

络讨论和电影放映等功能于一体，将成为上海和国际接轨的、理想的学术交流场所。国际博物馆协会亚太地区2002年年会定于10月将在这里举行。

上海博物馆多媒体信息中心的落成成为上海博物馆新馆建设全面完成划上了圆满的句号，并为上海博物馆五十周年馆庆渲染上浓烈的亮色。



崇明学宫明伦堂修复竣工

撰文 / 陈勇

崇明学宫明伦堂修复竣工典礼暨陈燮君崇明水墨写真作品展2002年9月16日在崇明举行。崇明学宫是上海目前最大的孔庙，是上海市级文物保护单位。1996年以来，崇明县政府与上海市文物管理委员会通力合作，共同投资，对崇明学



宫进行了三次修复。其明清古建筑气势恢宏，成为上海地区一个重要的历史人文景观。

现存的明伦

堂建于明代，原是崇明学宫儒学署的主要建筑之一，现存的仪门建于清乾隆二十五年（1760）。2001年，崇明县人民政府与上海市文物管理委员会决定共同投资修复明伦堂、仪门等古建筑。明伦堂建筑面积为262平方米，仪门建筑面积为103平方米，两座建筑均为砖木结构，呈现出流畅明丽的明清古建筑风格。日前，已完成陈列布置，今后将作为崇明县博物馆的临时展厅对外开放。

“陈燮君崇明水墨写真作品展”作为崇明学宫修复竣工后的首次展览也已开幕，展出由上海博物馆馆长陈燮君倾情创作的描绘崇明的50余幅水墨画。

建一流场所 与国际接轨

本刊报道

美国友人柯尼·罗斯女士以罗斯基金会名义，捐赠100万美元参建的上海博物馆多媒体信息中心，经过一年的紧张建设，于2002年9月全面竣工。市委副书记殷一璀、国家文物局局长单霁翔参加了揭幕仪式。

柯尼·罗斯女士是美国时代华纳公司前总裁斯蒂文·罗斯的夫人。以斯蒂文和柯尼·罗斯命名的多媒体信息中心位于上海博物馆北门地下层，建筑面积2500多平方米，总投资2000余万人民币。共分两个部分，一部分为多媒体活动室，另一部分是报告厅。多媒体活动室配备20台电脑对社会公众开放，观众可以在此浏览世界博物馆和中国各地博物馆以及上海博物馆历年举办的展览。报告厅集学术报告、同声传译、多媒体投影、网上直播、网

络讨论和电影放映等功能于一体，将成为上海和国际接轨的、理想的学术交流场所。国际博物馆协会亚太地区2002年年会定于10月将在这里举行。

上海博物馆多媒体信息中心的落成成为上海博物馆新馆建设全面完成划上了圆满的句号，并为上海博物馆五十周年馆庆渲染上浓烈的亮色。



《中国白瓷学术研讨会》

即将在上海博物馆举行

撰文 / 陆明华

作为2002年建馆50周年庆典活动之一，由上海博物馆主办的《中国白瓷学术研讨会》将于10月30—31日在馆内新落成的学术报告厅举行。届时，全世界大多数在中国陶瓷方面有深入研究的专家将云集于此，共同探讨中国古代白瓷发展中的一些重要问题。其中已确定到会的包括中国国内和来自英国、日本、美国、德国、法国、瑞典等国以及香港、台湾地区的100多名中国古陶瓷专家和学者。

这次会议的主要议题是：

一. 白瓷的起源和已发现最早的白瓷窑场及产品研究。

二. 东汉和唐五代宋元时期南方出土白瓷的窑口及相关问题（重点）。

三. 著名白瓷窑场的分期问题。

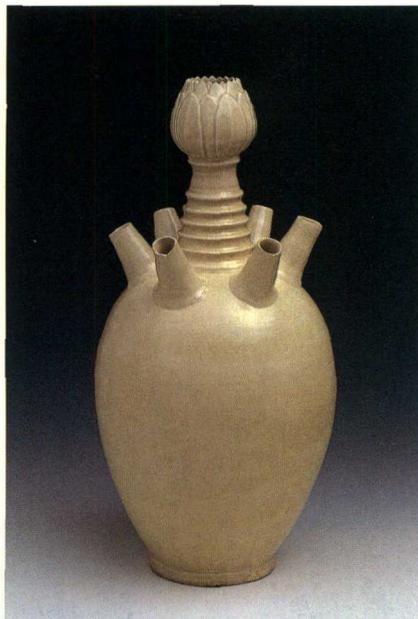
四. 辽、西夏白瓷和中原白瓷相关问题。

五. 各地白瓷的比较研究和鉴定。

六. 北朝至唐代白釉绿彩的有关问题。

中国古代的白瓷是中国瓷器中的一个大类，有关白瓷的起源和发展情况涉及到许多问题。过去，学术界对白瓷烧造中的不少问题曾进行过研究和探讨，取得了良好的收获，解决了不少问题。但还是有不少问题迄今未得到解决，如白瓷的起源问题，一些地区出土重要白瓷的窑口问题和唐宋时期南方地区白瓷的烧造问题等。以前的研究证明，南北朝以后，一向盛产青瓷的南方地区依然如前不断烧造，北方地区则开始流行制作白瓷，在唐代有“南青北白”的地域性烧造品种差异。所以，在一定范围内存在着一种习惯思维，似乎南

方地区只有青瓷烧造而不生产白瓷，另外宋元时期南方地区的青白瓷似乎又与白瓷毫不相干或有较大的区别，同时，还有的干脆把南方青白瓷与白瓷等同起



宋白釉六管瓶

来。凡此种种，以前虽有不少论述，但实际上并没有进行过深入广泛的探讨。此次上海博物馆举办这样一个国际性的大型学术研讨会，主要宗旨是，通过对中国古代白瓷的讨论和探索，进一步促进并深化对这一课题的研究，同时也可进一步加强与全世界的中国古陶瓷学术领域的交流。通过研讨，可望对有关的一些学术问题得到理顺或廓清。

为使会议开得既有学术性又有实践性，我馆将从全国各地一些文物机构商借数十件有研究价值的白瓷文物和一批相关的标本供会议代表观摩。另外还从国外文物机构借来中东萨莫拉出土的瓷片标本等。这些文物和标本的展示，相信会给会议的学术研究气氛起到重要的调节作用，同时必定会给研究者带来新的认识和启示。

书画珍迹

聚集海上

本刊报道



唐 孙位《高逸图卷》

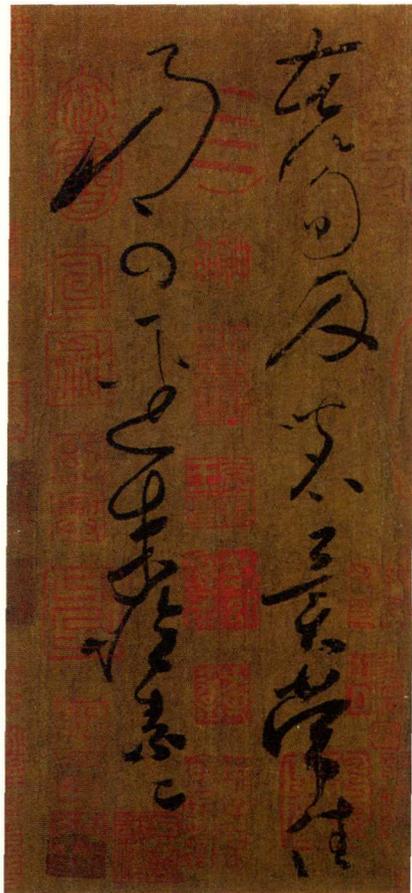
作。上海博物馆建馆五十周年纪念日前夕，由故宫博物院、辽宁省博物馆和上海博物馆联合举办的《晋唐宋元书画国宝展》将于2002年11月30日正式开幕。同时为这次展览而特编的《晋唐宋元书画国宝特集》将同时出版。而从11月29日至12月1日，来自中国大陆及香港、台湾地区 and 世界各地的专家、学者将会聚一堂，参加“千年遗珍学术研讨会”。

关于展品的目录，经过三家博物馆（院）的反复研究与斟酌，在先期论证文物的运输、保安、展场设备等计划方案和在保证安全的前提下，确定了包括《清明上河图》在内的，共计72件展品的目录，可谓是辉煌灿烂。

中国书画的研究一向有“文本研究”之难，由于保存的问题，全世界博物馆对珍藏的早期作品，均不轻易示人，所以对着图录和照片研究是家常便饭，面见真迹则成了奢望，要面对系统的原作更是不可思议之事，这是一种缺憾也是一种无奈。而此次天各一方的国宝荟萃一室，正是填补这种缺憾和无奈，称其为“空前之举”毫不为过。

同时，国宝的难得一聚引来了专家的难得一聚。包括美国普林斯顿大学方闻教授，美国密西根大学武佩圣教授，英国伦敦大学韦陀教授，美国加州大学伯尔克莱分校高居翰教授，美国佛利尔美术馆东方部主任张子宁先生，美国原堪萨斯美术馆主任何惠鉴先生，香港中文大学饶宗颐教授以及启功先生、徐邦达先生、傅熹年先生、朱家潘先生、杨仁恺先生等都将到会。到时专家学者济济一堂，是一次高规格的学术盛会。

此次在众多原作登场、明验正身的前提下，我们期待着能把对中国书画的研究，从以往单独个体文本研究，向艺术史综合研究的高度推进。



唐 怀素《苦笋帖卷》

相关搜索

晋唐宋元国宝展展品					
1	晋	王珣	行草书伯远帖卷	31 × 500	故宫博物院藏
2	晋		曹娥诔辞卷	36 × 800	辽宁省博物馆藏
3	晋	王羲之	行书上虞帖卷	27 × 300	上海博物馆藏
4	晋	王献之	鸭头丸帖	30 × 330	上海博物馆藏
5	隋	展子虔	游春图卷	45 × 545	故宫博物院藏
6	唐	欧阳询	仲尼梦奠帖卷	30 × 710	辽宁省博物馆藏
7	唐	虞世南	行书摹兰亭序帖卷	28 × 470	故宫博物院藏
8	唐	孙过庭	草书千字文第五本卷	30 × 320	辽宁省博物馆藏
9	唐	阎立本	步辇图卷	42 × 640	故宫博物院藏
10	唐	韩滉	五牛图卷	23 × 600	故宫博物院藏
11	唐	孙位	高逸图卷	49 × 530	上海博物馆藏
12	唐	周昉	簪花仕女图卷	50 × 380	辽宁省博物馆藏
13	唐	颜真卿	行书湖州帖卷	30 × 280	故宫博物院藏
14	唐	怀素	草书苦笋帖卷	29 × 390	上海博物馆藏
15	唐	杜牧	行书张好好诗卷	30 × 370	故宫博物院藏
16	唐	高闲	草书千字文卷	34 × 750	上海博物馆藏
17	唐		摹王羲之一门书翰卷	30 × 530	辽宁省博物馆藏
18	五代	杨凝式	草书夏热帖卷	25 × 460	故宫博物院藏
19	五代	董源	潇湘图卷	53 × 650	故宫博物院藏
20	五代	董源	夏景山口待渡图卷	54 × 710	辽宁省博物馆藏
21	五代	董源	夏山图卷	53 × 970	上海博物馆藏
22	五代	顾闳中	韩熙载夜宴图卷	33 × 650	故宫博物院藏
23	五代	徐熙	雪竹图轴	280 × 110	上海博物馆藏
24	五代	卫贤	高士图轴	260 × 54	故宫博物院藏
25	北宋	李成	茂林远岫图卷	50 × 370	辽宁省博物馆藏
26	北宋	欧阳修	自书诗文稿卷	35 × 600	辽宁省博物馆藏
27	北宋	司马光	宁州帖	46 × 77	上海博物馆藏
28	北宋	王安石	行书楞严经旨要卷	34 × 600	上海博物馆藏
29	北宋	郭熙	幽谷图轴	280 × 74	上海博物馆藏
30	北宋	王诜	渔村小雪图卷	48 × 800	故宫博物院藏
31	北宋	王诜	烟江叠嶂图卷	48 × 590	上海博物馆藏
32	北宋	蔡襄	楷书持书诗帖	44 × 142	故宫博物院藏
33	北宋	苏轼	行书答谢民师帖卷	31 × 530	上海博物馆藏
34	北宋	黄庭坚	小子相帖	55 × 58	上海博物馆藏
35	北宋	米芾	多景楼册	52 × 74(11开)	上海博物馆藏
36	北宋	李公麟	临韦偃放牧图卷	50 × 680	故宫博物院藏

37	北宋	崔白	寒雀图卷	32 × 365	故宫博物院藏
38	北宋	赵佶	柳鸦芦雁图卷	38 × 530	上海博物馆藏
39	北宋	赵佶	瑞鹤图卷	51 × 290	辽宁省博物馆藏
40	北宋	张择端	清明上河图卷	28 × 1400	故宫博物院藏
41	金	杨微	二骏图卷	29 × 300	辽宁省博物馆藏
42	南宋	李唐	采薇图卷	36 × 950	故宫博物院藏
43	南宋	赵构书马和之	唐风图卷	34 × 1020	辽宁省博物馆藏
44	南宋	赵构	行书养生论卷	25 × 910	上海博物馆藏
45	南宋	李迪	雪树寒禽图轴	280 × 73	上海博物馆藏
46	南宋	徐禹功	雪中梅竹图卷	34 × 1210	辽宁省博物馆藏
47	南宋	陆游	自书诗卷	35 × 1100	辽宁省博物馆藏
48	南宋	梁楷	八高僧图卷	28 × 990	上海博物馆藏
49	南宋	文天祥	木鸡集序卷	30 × 300	辽宁省博物馆藏
50	南宋	朱惟德	江亭揽胜图页	50 × 80	辽宁省博物馆藏
51	南宋	赵大亨	薇亭小憩图页	50 × 80	辽宁省博物馆藏
52	南宋	李嵩	骷髅幻戏图页	43 × 40	故宫博物院藏
53	南宋	夏圭	雪堂客话图页	40 × 37	故宫博物院藏
54	南宋	马麟	郊原曳杖图页	43 × 43	上海博物馆藏
55	元	钱选	浮玉山居图卷	33 × 1320	上海博物馆藏
56	元	赵孟頫	行书秋兴赋卷	28 × 760	上海博物馆藏
57	元	赵孟頫	水村图卷	28 × 960	故宫博物院藏
58	元	鲜于枢	行书韩愈送李愿归盘谷序卷	52 × 900	上海博物馆藏
59	元	吴镇	渔父图卷	35 × 1390	上海博物馆藏
60	元	高克恭	春山欲雨图轴	260 × 126	上海博物馆藏
61	元	赵孟頫	洞庭东山图轴	240 × 50	上海博物馆藏
62	元	黄公望	天池石壁图轴	280 × 89	故宫博物院藏
63	元	任仁发	秋水凫鹖图轴	280 × 77	上海博物馆藏
64	元	李士行	竹石图轴	310 × 120	辽宁省博物馆藏
65	元	王冕	墨梅图轴	280 × 47	上海博物馆藏
66	元	杨维禎	草书七绝诗轴	270 × 55	上海博物馆藏
67	元	唐棣	松阴聚饮图轴	280 × 117	上海博物馆藏
68	元	王渊	竹石集禽图轴	280 × 79	上海博物馆藏
69	元	倪瓒	渔庄秋霁图轴	270 × 66	上海博物馆藏
70	元	王蒙	青卞隐居图轴	280 × 62	上海博物馆藏
71	元	王蒙	葛稚川移居图轴	305 × 86	故宫博物院藏
72	元		民物熙乐图轴	310 × 120	辽宁省博物馆藏