

上博甲子庆

——记上海博物馆建馆60周年纪念大会

The 60th Birthday of Shanghai Museum: A Celebration for founding Shanghai Museum

撰文 / 本刊报道

2012年11月1日，“上海博物馆建馆60周年纪念大会”在上博学术报告厅隆重举行。中共上海市委常委、市委宣传部部长杨振武，文化部党组成员、故宫博物院院长单霁翔，国家文物局副局长、中国博物馆协会理事长、国际博物馆协会亚太地区联盟主席宋新潮，上海市人民政府副秘书长蒋卓庆，市委宣传部副部长陈东，上海市文物局副局长褚晓波，美国大都会艺术博物馆馆长托马斯·坎贝尔，上海博物馆馆长陈燮君，上海博物馆党委书记邓毅等领导 and 嘉宾出席了大会。

参加纪念大会的来宾还有上海市各相关委办局领导、中央与地方共建国家级重点博物馆馆长、全国各省市主要博物馆馆长、中国博物馆协会管理专业委员会会员单位领导、上海文物博物馆学会会员单位领导、高校文博专业专家代表、上海博物馆重要捐赠人代表、美国上海博物馆之友代表、上海博物馆老同志代表和职工代表等三百多人。

大会由市委宣传部副部长陈东主持。会上首先由市府副秘书长蒋卓庆宣读市委书记俞正声的贺信。接着，市委宣传部长杨振武发表了讲话。杨部长代表中共上海市委宣传部，向上海博物馆60华诞表示热烈的祝贺，并对上海博物馆60年来所取得的成绩以及为推动上海宣传文化事业发展做出的努力表示了衷心的感谢。杨部长从博物

馆的社会教育普及、国际文化交流和未成年人教育等方面肯定了上博60年来的努力，并表示博物馆对于弘扬民族传统文化、提升全民文明素质、丰富群众精神文化生活，有着义不容辞的责任和义务。并期待上海博物馆在今后发展中不断取得更大的进步。

之后上海博物馆馆长陈燮君发言，向前来参加上博建馆60周年纪念大会的各位领导及来宾表示了热烈欢迎和诚挚的感谢，并回顾了上海博物馆60年的发展历程以及取得的成绩，对于上博的未来发展提出了展望。

上海博物馆书画鉴定老专家钟银兰则代表上博老同志作了发言。今年80岁的钟银兰馆龄与上博同龄，她回忆了自己如何从建馆初期的一名普通工作人员，在博物馆的培养以及自身努力下最终在书画研究和鉴定方面取得了可喜的成绩和长足的进步。退休后的钟银兰依然在自己的专业领域为博物馆发挥余热，并为博物馆培养后续力量尽心尽力。

最后，美国大都会艺术博物馆馆长托马斯·坎贝尔、故宫博物院院长单霁翔和国家文物局副局长宋新潮分别代表国内外文博业同行及文物局领导致辞。

上海博物馆60年来取得的成绩得到了各级

领导和海内外同行的充分肯定，大家在对上博 60 周年表示诚挚祝贺的同时，也对我们在新的起点上继续进步提出了希望和要求。上海博物馆 60

年的辉煌成绩来之不易，上博人必将继承前辈的光荣传统，再接再厉，不断践行，努力在今后的事业发展中争取更大的进步。

陈燮君馆长的发言

尊敬的杨振武部长，单霁翔院长，宋新潮副局长，蒋卓庆副秘书长，陈东副部长，褚晓波副局长，坎贝尔先生，各位嘉宾，各位朋友，大家下午好！

首先，感谢各位能在今天拨冗，甚至远道而来，参加上海博物馆建馆 60 周年的纪念大会。请允许我代表上海博物馆，向各位的出席表示热烈的欢迎和诚挚的感谢！

60 年前，上海博物馆在南京西路 325 号原跑马厅大楼白手起家，经历几代人的不懈努力和锐意进取，到今天，已经发展成一家拥有百万余件文物藏品、年观众量达 170 万人次、在海内外都享有一定声誉的博物馆。

回望一路走来的历程，上海博物馆能有今天的成绩，离不开中央和上海市各级领导的关心与爱护。我们不能忘记，60 年前，陈毅市长亲自为上海博物馆选择馆址，还于百忙之中不忘关心上海博物馆的文物征集，在经费政策上给予积极支持；1991 年，国家文物局在上海博物馆召开全国博物馆工作座谈会，充分认可和肯定了上博陈列改建的工作经验，由此坚定了上博事业改革的信心和继续前进的方向；1993 年，市委市政府批准上海博物馆在市中心的人民广场建造新馆，并将新馆工程列为“八五”期间上海市精神文明建设的十大工程之一，为上海博物馆的事业发展迈上新台阶奠定了扎实基础。

我们同样不能忘记，60 年来，一大批收藏家本着高尚的爱国情操和无私的奉献精神，将家传珍藏的文物精品，或斥巨资访求购得的珍贵文物，无偿捐赠给上海博物馆，潘达于先生，沈同樾先生，胡惠春先生，钱镜塘先生，孙煜峰先生，吴筹中先生，刘靖基先生，顾丽江先生，李荫轩、邱辉伉俪，华笃安、毛明芬伉俪，范季融、胡盈莹伉俪，杜维善、谭端言伉俪，秦立人、朱仁明伉俪，庄贵仑先生，黄上立先生，殿村蓝田先生，庄长江先生，庄良有女士，张永珍博士，倪汉克先生，由于时间的关系，我没有办法在这里一一报出每位捐赠人的姓名，但是上博人永远不会忘记，正是由于你们的慷慨捐赠，才有上海博物馆今日上百万件文物的馆藏。

我们还有许多海外的朋友，在上海博物馆建造新馆资金短缺的时候，及时地伸出援手，对 14 个专馆、5 个专室的装修提供了赞助，使得上海博物馆新馆能够及时完成建设，以焕然一新的面貌出现在公众面前，这些朋友的名字都被铭刻在



了上海博物馆的捐赠墙上，上博人永远都会记得，在此，要对诸位发自内心地说一声：“感谢！”

我们更加不能忘记的是，为上海博物馆的事业发展兢兢业业、奉献出了毕生心血的历任老馆长、老专家和老同志。上海博物馆从建馆初期的筚路蓝缕，到改革开放后的大踏步前进，再到新馆建设的事业腾飞，每一步都离不开前辈们的努力，凝结着先行者的奋斗。上博今天的成就，是经过几代人的辛勤耕耘而收获的果实，因此，在喜迎六十馆庆之际，我们应当向前辈致以崇高的敬意。

今天在座的，有来自全国各地的兄弟博物馆的代表，还有来自海外的友好馆的代表。多年来，上海博物馆的事业发展得到了你们的有力支持，作为同行，我们从你们的工作中收获了许多有益的经验，作为朋友，我们在需要的时候总能得到你们热情的帮助，若没有你们，上海博物馆今日的欢庆也将是不完整的。

60年来，上海博物馆以“敬业、创新、一流、合作、务实”为准则，勇于开拓、不断创新，在文物征集与保管、学术研究、考古发掘、科技保护与文物修复、陈列展览、社会教育与公共服务、文化交流、数字化建设、人才培养、科学管理、文化创意产品开发、凝聚力建设和党建工作等多个领域都取得了扎实的成绩，不断地朝向建设“国内领先，世界一流”博物馆的目标迈进。

2008年，上海博物馆被列为全国首批83家一级博物馆之一，2009年，经国家文物局评估打分，上海博物馆被列为全国8家“中央与地方共建国家级重点博物馆”之一。目前，在中国博物馆协会2008年至2010年已经完成的一级博物馆运行评估工作中，上海博物馆连续三年取得总分排名第一的成绩。

通过一系列的定性和定量评估，上博人清晰地认识到，只有建立正确的服务社会的意识、定位准确突出特色、重视展示传播和社会教育工作、积累厚实丰富的藏品、加强人才队伍培养、提升科研能力、注重管理和改革创新，才能继续保持

并不断提高我馆的运营能力和建设水平，保证我馆的事业健康持续发展。

一级博物馆的评估和中央与地方共建国家级重点博物馆项目的运行对上海博物馆今后的事业发展，尤其是进一步加强科学管理、加强预算制定与执行力度、拓展社会教育领域并提高公共文化服务水平提出了更加严格的要求，也由一系列的评估标准设定了一个应该为之努力的方向标杆。

作为大型的中国古代艺术博物馆，上海博物馆肩负着传承中华文明，弘扬民族精神的使命。因此，在回顾、总结、梳理60年发展历程的基础上，我们必须清楚地看到，成绩只代表过去，未来发展还有待于今天的上博人团结一心，努力奋斗，继续围绕建设“国内领先、世界一流”博物馆的总目标，推进事业的国际化、科学化和可持续化发展。在业务建设上，实现学术研究的深度和广度延伸；在管理创新上，推进管理制度的科学化发展；在事业发展上，保障基础设施，构建新的发展平台。

我们要与时俱进，进一步推动博物馆三大传统功能的现代化，不断加强文物收藏、学术研究和社会教育功能，努力融入公共文化服务体系，实现公共文化服务的“三贴近”，进一步做好免费开放工作；不断推动事业建设，加强科学管理力度，切实践行博物馆作为城市文化窗口的服务理念；不断加强党建工作，推进人事制度改革和人才培养与队伍建设，统一思想，完善内部机制，提高凝聚力，为上海博物馆的事业发展再上新的台阶奠定扎实基础。

未来，上海博物馆将更重视管理和思路的创新与转型：在理念上，由强调“以物为重”转变为兼顾“以人为本”；在管理上，努力将人事管理提升为人力资源管理，外事工作提升为文化交流，安全保卫提升为平安建设，礼品制作提升为文化创意产品开发，注重数字化博物馆建设；在陈列展览方面，在对基本陈列进行改造、体现最新研究成果的同时，以“3+1”展览模式为基础，

着力增强展览的文化震撼力、艺术感染力和历史穿透力；在文化交流方面，加强与国际大馆的对话与合作，增强国际影响力；在社会教育方面，通过理念与载体的创新，更好地履行全国爱国主义教育基地的社会职能，更好地体现博物馆在公共文化服务体系建设中的地位，为提升博物馆的社会影响力和文化辐射力作出更大的贡献。

展望未来，我们有信心在确保事业全面稳定发展的基础上，进一步推动文博科技、大展策划、文化交流、公共教育、文创开发和数字化博物馆等品牌项目的纵深拓展，在保存、继承、传播、弘扬中华优秀传统文化方面投入更多的努力，为推动上海国际文化大都市建设和上海创新驱动、转型发展作出更大贡献！

托马斯·坎贝尔馆长的致辞

下午好，我是美国大都会博物馆馆长托马斯·坎贝尔，非常荣幸能够参加上海博物馆60周年的庆祝大会。

今天在场的有我的美国同行，也是各大博物馆的馆长，他们分别来自波士顿、堪萨斯城和克利夫兰，我知道他们都与我一样赞同一句话——我们感到非常荣幸能够把各自最珍贵的中国绘画和书法部分藏品借给上海博物馆做一个出色的展览。过去的30年间，上海博物馆作为重要的合作伙伴，为我们几个馆的展览输送了一些上海最好的藏品，使得我

们与美国的观众能够有机会分享中国伟大的艺术传统。

在此，祝贺陈馆长您和您的同事们成功地举办了这么一个方方面面都是高水准的展览。

上海博物馆在60年的历程中，维持了艺术品位、学术性和陈列等方面的最高标准，而作为同行我们也非常自豪地与你们一同分享这一悠长历史。我们各馆也致力于研究中国艺术，这使得与上海博物馆彼此间的关系更加牢固，实在很高兴这次能够通过支持这个展览来表达我们对中国观众所承担的责任。

单霁翔院长的致辞

尊敬的各位来宾，各位朋友：

在上海博物馆庆祝建馆60周年的喜庆日子里，我谨代表故宫博物院和各省市兄弟博物馆，向上海博物馆表示诚挚、热烈的祝贺！

上海博物馆从1952年建馆，经过几代人的奋斗，先后两次迁址，始终秉承“海纳百川，追求卓越”的上海城市文化精神，勇于开拓，不断创新。特别是在世纪之交，上海博物馆以新馆建设为契机，以科学管理为措施，开创事业发展的新局面，成为中国博物馆界的一面旗帜。

今天，作为国家级重点博物馆，上海博物馆有着一流的硬件设施，完善的功能设计，丰富的馆藏文物，精美的陈列展览，优质的观众服务，全方位地呈现着现代化一流博物馆的文

化魅力。

2012年是上海博物馆建馆60周年。作为馆庆活动，上海博物馆相继推出了6个文物精品展，4个国际学术研讨会，1场国际博物馆馆长高峰论坛。各项活动的顺利举办，充分展示了上海博物馆在学术研究、科学管理、文化交流、人才培养等各个领域内历年积累的成果，是对60年发展成就的一次大检阅。

多年来，故宫博物院与上海博物馆发挥各自的藏品和人才优势，在陈列展览、文物鉴定、学术交流等方面形成了全方位、高层次的长期友好合作。共同举办了《晋唐宋元书画国宝展》、《书画经典展》、《故宫博物院珍藏清代宫廷珍宝展》等多项兼具观赏性与学术性的大展及相关

的学术活动，取得了极佳的社会效益，也形成了国内博物馆际交流合作的良好模式。

当今中国社会中，博物馆日益扮演着文化引领者的角色，发挥着文化窗口的作用。既是社会大众追溯历史、陶冶情操的精神家园，更从一个方面对外昭示着国家的文化软实力。今后，故宫博物院愿与上海博物馆以及各省市兄

弟博物馆，进一步合力同心，携手共进，把握国家高度重视文化民生的大好时机，共创祖国文博事业更加美好的明天！

同时，我们衷心祝愿，上海博物馆继续发扬与时俱进的精神，在回顾总结以往发展经验的同时，以更加勤奋的努力和更加智慧的运营，去迎接未来新的挑战，创造更加辉煌的成就！

宋新潮副局长致辞

1952年，在新中国百废待兴之时，上海博物馆成立了，成为新中国最早的博物馆之一。60年来，上海博物馆几代人的精诚团结、辛勤奋斗，使上海博物馆成为中国一流的古代艺术博物馆。特别是改革开放30多年来，上海博物馆在文物征集与保护、陈列与展览、文物研究与博物馆教育等诸多方面取得了骄人的成绩。

1996年，位于人民广场的上海博物馆新馆落成；可以毫不夸张的说，它开启了中国博物馆一个崭新的时代。这个新时代的标志就是上海博物馆所代表的时代精神，和给中国博物馆界带来的浓厚的人文艺术气息。我在这里仅列举几个方面：

——20世纪80年代，上海博物馆对当时旧有的陈列体系和方法进行了大胆的改陈和创新；并明确了上海博物馆作为中国古代艺术博物馆的定位和方向。1991年，国家文物局就曾在上海博物馆召开现场会，推广“上博经验”。

——新的定位和目标，也促使上海博物馆对管理模式和运行机制进行了大胆的探索和尝试。专业化和社会化管理模式的引入，有力的促进了上海博物馆的健康、快速发展。

——上海博物馆的快速发展，同样得益于与公众良好的互动。“上海博物馆之友”就诞生于这个时期。在争取海外捐赠、赢得公众支持等方面也是国内博物馆中做得最为出色的，为中国博物馆争取社会参与和支持树立了成功的典范。


——上海博物馆以中国古代艺术与历史研

究为使命，始终不渝的把学术研究作为立馆之本，学术成果斐然。同时，上海博物馆以社会教育为己任，拥有全国最活跃的博物馆志愿者组织；每年200多场的公共讲座产生了非凡的影响。

——上海博物馆策划的陈列展览，如2002年与故宫博物院、辽宁省博物馆联合举办的“晋唐宋元书画国宝展”，成为上海地区轰动一时的文化盛事。即将开幕的“翰墨荟萃——美国收藏中国古代绘画珍品展”，同样令人期待。

——上海博物馆汇集了一大批热爱博物馆事业、敢于创新、不断进取的优秀专业人才，他们成为推动上海博物馆事业发展的坚实基础和智慧源泉。今天，我们不应该忘记徐森玉、沈之瑜、马承源、汪庆正等这些学界前辈，缅怀他们为上海博物馆建设与发展做出的不朽功绩。

上海博物馆取得的进步也是我国博物馆事业整体发展进步的体现。上海博物馆于2008年被评为中国首批“国家一级博物馆”；2009年又成为8家“中央地方共建国家级博物馆”之一；2012年被中国博物馆协会授予“最具创新力博物馆”称号。上海博物馆获得这些荣誉，无不实至名归。

“回思岁月一甲子”，60年的成就与辉煌，必将成为上海博物馆未来发展的新起点。在今后的岁月中，上海博物馆一定能够再接再厉、与时俱进，为我国博物馆事业的发展做出更多的贡献！

Contents

Major Events

08 The 60th Birthday of Shanghai Museum: A Celebration for founding Shanghai Museum (By the Journal)

On 1st November 2012, an assembly to celebrate the 60th Birthday of Shanghai Museum was held at the SM auditorium. Guests who attended this assembly include Mr. Yang Zhenwu, Chief of Publicity Department of the CPC Shanghai Municipal Committee; Mr. Shan Jixiang, Director of Palace Museum in Beijing; Ms. Song Xinchao, Deputy Director of State Administration of Cultural Heritage and Chair of ICOM Asia-Pacific; Mr. Jiang Zhuoqing, Vice Secretary of Shanghai Municipality; Ms. Chen Dong, Deputy Chief of Publicity Department of the CPC Shanghai Municipal Committee; Mr. Chu Xiaobo, Deputy Director of Shanghai Administration of Cultural Heritage; Mr. Thomas Campbell, Director of the Metropolitan Museum of Art, and so forth.

13 Cultural power of museums: 2012 International Museum Directors' Forum (By Wu You)

16 An introduction to the exhibition *World in Mirror: Selected Bronze Mirrors from Lloyd Cotsen's Donation*

(By the Journal)

Articles on Special Themes

23 Image and art history: the international symposium on early Chinese painting and calligraphy (By Su Hua)

From 3rd to 4th November 2012, an international symposium on early Chinese painting and calligraphy, named Image and Art History, was held in the Shanghai Museum. There were more than one hundred participants attending this symposium, who came from the museums, colleges and universities, and institutions of UK, USA, Canada, Japan, Korea, Hong Kong, Macau, Taiwan and mainland China. Over sixty theses have been presented to the Symposium in the following topics: 1. Dong Yuan and his art school; 2. Case study and authentication; 3. The spread of painting styles and art schools; 4. Studies on Zhao Mengfu; 5. Religious painting; 6. Images, contents and forms

Excavations

35 Major finds at Qinglongzhen from 2010 to 2012 (By the Archaeological Dept. of Shanghai Museum)

The site of Qinglongzhen is now located at Baihezhen, Qingpu District of Shanghai. The township was first established in the 5th year of Tianbao Reign (AD746) in the Tang dynasty. It was a well-known water village and the earliest harbor for exports in Shanghai. Good location and well-developed shipping conditions made it the earliest town for foreign trades. From November 2010 to January 2011, the Department of Archaeology of the Shanghai Museum has made an investigation and excavation on the site of Qinglongzhen.

博物馆的文化力量

——记2012年国际博物馆馆长高峰论坛

Cultural power of museums: 2012 International Museum Directors' Forum

撰文 / 吴悠

2012年11月2日上午，“国际博物馆馆长高峰论坛”在上海博物馆学术报告厅举行。在为期一天的会议中，13位来自海内外知名博物馆的主旨发言人围绕“博物馆的文化力量”这一主题畅所欲言，并与在场观众交流互动，使本次高峰论坛获得了圆满成功。

自1952年建馆以来，上海博物馆本着“敬业、创新、一流、合作、务实”的宗旨，通过不懈的努力和多方的支持，逐渐成为享誉世界的中国古代艺术博物馆，同时也获得了同行们的认可和赞许。上海博物馆曾在2003年、2006年和2008年成功举办过3次国际性博物馆馆长论坛，在业内影响深远。此次应邀担任主旨发言的13位馆长或馆长级代表均来自与上海博物馆有着长期友好关系的博物馆，所以在发言之中，他们也带来了上海博物馆60周年馆庆的真诚祝愿以及对未来合作的种种展望。

在陈燮君馆长简短的开幕致辞之后，论坛正式拉开帷幕。随着世界经济与文化的发展和全球化进程的推进，作为人类文明象征和缩影的博物馆扮演着越来越重要的社会角色，因而越来越受到社会各界的关注。13位主旨发言人将各自所在的博物馆作为出发点，生动解读“博物馆的文化力量”这一主题。

首先发言的是美国大都会艺术博物馆馆长托马斯·P·坎贝尔先生。大都会艺术博物馆有着

141年的发展史，“由公民所建、服务于公民”这一理念就是博物馆文化力量的独特阐述。随后故宫博物院单霁翔院长做了题为《从“故宫”走向“故宫博物院”》的发言，以幽默睿智的语言讲述故宫如何从世界规模最大的宫殿群逐渐成为享誉海内外的顶级博物馆，进而成为令国人骄傲、受国人尊敬的文化典范。而身为世界知名宗教学家的大英博物馆董事凯伦·阿姆斯特朗女士则从极端化的全球社会这一角度，以大英博物馆与伊斯兰国家的合作为例，阐述博物馆怎样通过文化交流来帮助消除国与国之间的偏见和危机。

在简短的茶歇后，日本东京国立博物馆馆长钱谷真美先生进行发言。他认为博物馆的展品是历史的真实写照，即使在信息社会高速发展的今天，观众仍然愿意为展览而在博物馆前大排长龙，正显示出



人们对历史、艺术、文化的向往，此即博物馆文化力量的所在。接下来发言的中国国家博物馆党委书记、副馆长黄振春先生以《发挥国家博物馆独具特色的文化力量》为题，讲述在“历史与艺术并重”的发展定位下，国家博物馆力求将民族个性与中国特色融为一体，使博物馆的文化力量更具世界性。之后发言的是美国克里夫兰艺术博物馆馆长戴维·富兰克林，该馆是参加此次“翰墨荟萃——美国收藏中国五代宋元书画珍品展”的四家博物馆之一。他的发言《为什么博物馆在全球化进程中占一席之地》中谈到博物馆与其他机构的区别以及克里夫兰艺术博物馆与南京博物院的合作，他认为博物馆在数字化的今天依然扮演着无法取代的角色。

下午的会议由上海博物馆陈燮君馆长首先发言，题目为《用坚守和创意连接博物馆文化的昨天和明天》。陈燮君馆长阐述了自己对“博物馆文化”的理解，并介绍了上海博物馆在传承“博物馆文化”方面做出的各种努力，发言最后提出面向明天的十大新理念，显示出上海博物馆对未来发展的展望。随后发言的是俄罗斯艾尔米塔什博物馆的米哈伊尔·彼德洛夫斯基馆长。即将迎来250周年诞辰的艾尔米塔什博物馆近年来完成了大规模改建，提出“新俄罗斯，更伟大的艾尔米塔什”这个全新目标。彼德洛夫斯基馆长提出，保存着民族和国家DNA的博物馆需要通过实践来显示力量。南京博物院龚良院长则将博物馆的文化力细分为文化创造力、文化生产力、文化传播力、文化影响力，而近年来南京博物院正是通过各种扩建实践，积极培育以上各方面的文化力，力求成为一家综合性强的博物馆。

接着日本奈良国立博物馆清水功副馆长发言认为在思考博物馆文化力量的基础上找到自己的方向非常重要。奈良国立博物馆特别重视特别展览及其相关活动中普遍存在的隐形知识。敦煌研究院的樊锦诗院长已在敦煌工作了半个多世纪，在她看来，敦煌研究院的文化力量脱胎于敦煌的艺术魅力。但基于莫高窟是不可移





动文物的特点，如何将公众开放和研究保护相结合一直为她所关心。随后发言的美国波士顿美术馆马尔科姆·罗杰斯馆长多年来致力于本馆的创新与发展，他在《波士顿美术馆的过去、现在与未来》发言中，就综合性博物馆在全球化世界中所扮演的重要角色展开探讨，尤其是波士顿美术馆的一些新发展和各种全球参与活动，十分激动人心。最后一位演讲的是陕西历史博物馆成建正馆长，他对博物馆文化力量的体现方式和社会功能进行了深度剖析。

本次论坛吸引了近 300 人参加，其中既有来自各地博物馆的专业人士，也有各大高校相应专业的教师与学生。在互动环节中，他们针对各位发言人的讲话内容、博物馆发展、文化背景、与中国的合作等各方面进行了提问，场面非常踊跃。

在顺利完成论坛的所有议程后，上海博物馆陈燮君馆长再度上台，向所有主旨发言人表达了真诚的感谢。当晚在上海博物馆大堂，举办了简单而愉快的招待晚宴。此次论坛在欢乐祥和的气氛中落下帷幕。📷



“镜映乾坤——罗伊德·扣岑先生捐赠铜镜精粹展”侧记

An introduction to the exhibition World in Mirror: Selected Bronze Mirrors from Lloyd Cotsen's Donation

撰文 / 本刊报道

在经常举办饕餮盛宴式大展的上海博物馆，有时也会出现散淡隽永如小品的展览。“镜映乾坤——罗伊德·扣岑先生捐赠铜镜精粹”特展，布置在四楼一间面积不大的展厅内，淡灰色的基调，简洁的橱柜设计，考究的橱内装饰，59件展品静静的展示在眼前，一切都显得那么精致而典雅。（图1）

如果您有兴趣，让我们走进这铜镜中的世界。

独具慧眼的收藏家

步入展厅首先映入眼帘的是扣岑伉俪的大幅照片（图2）。罗伊德·扣岑先生是美国洛杉矶著名的艺术品收藏家、露得清公司前总裁。他早年曾在普林斯顿大学学习建筑学与考古学，还选修了有关中国艺术史的课程，并在古希腊时期遗址从事过考古发掘。

那么作为一位美国人的扣岑，是怎样开始



图1 “镜映乾坤——罗伊德·扣岑先生捐赠铜镜精粹”特展场景

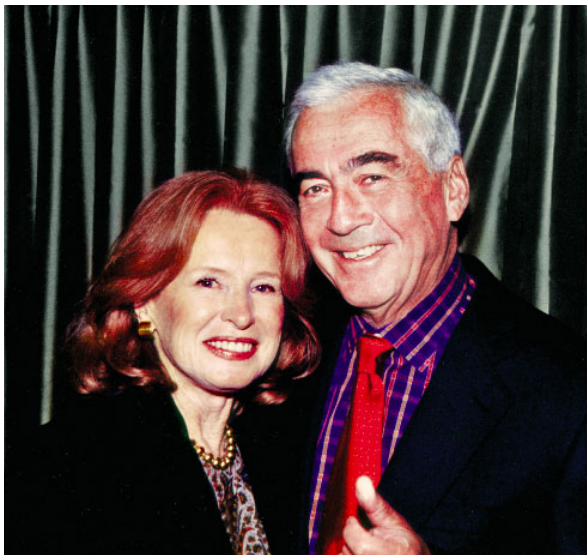


图2 罗伊德·扣岑伉俪



图3 叶纹镜（战国）扣岑于20世纪50年代初在香港拍到的4面铜镜之一。

收集中国铜镜的呢？回溯到20世纪50年代初，当时朝鲜半岛炮声隆隆，他正服役于美国海军，一次在香港的休假期间，参加了一场拍卖会的竞标，拍得了4面铜镜（图3）。其实扣岑对中国铜镜的兴趣来源于儿童时代，当时家里就拥有关于中国铜镜的书，这些书对于他就像是侦探小说一样。多年之后，当他收藏一些铜镜之后，这为他探索中国艺术提供了实物，这些铜镜从何而来？它们的使用者是谁？它们的制造者是谁？又为什么制造这些铜镜？它们对于拥有者的意义何在？这些铜、锡和铅开采于何处？一系列问题激发了他的探索欲望。因此，在长期收藏铜镜的过程中，形成了自己独特的收藏风格，即注重早期铜镜、各个时代典型铜镜、特殊工艺铜镜以及与铜镜相关文物的收藏，他的藏品可谓独具魅力。

扣岑伉俪曾访问过中国，参观上海博物馆后留下了深刻的印象，他希望将自己收藏的古代铜镜捐赠给上海博物馆，并认为：主动将这些铜镜归还到它们的祖国，是对中国保护其文化遗产努力的最大支持，也是对中美两国实施保护文物双边协定的认同。

2012年11月，在上海博物馆建馆60年之际，扣岑先生将珍藏的91件古代铜镜文物捐赠给上海博物馆，实现了多年的心愿（图4）。



图4 “罗伊德·扣岑先生捐赠中国古代铜镜仪式暨‘镜映乾坤’铜镜展开幕典礼”2012年11月15日在上海博物馆举行，国家文物局宋新潮副局长、扣岑先生代表罗泰教授、上海博物馆陈燮君馆长等为开幕式剪彩。

四千年前的铜镜

展览的第一个橱窗单独展示了一面星纹镜，这面铜镜有钮，外围有一周凸弦纹，围绕凸弦纹隐约可见微凸的一周三角形纹构成的星纹。靠近镜缘的位置有两周凸弦纹，其上设两个小孔，作为系绳穿挂或固定镜柄之用。镜缘处还有一周凸弦纹，上面装饰有小乳钉纹（图5）。



图5 星纹镜（齐家文化）

目前发现最早的铜镜是青海贵南县尕马台遗址25号墓出土的一枚七角星纹镜，时代属于齐家文化晚期，即公元前2000年左右。考古学家由此推断，中国铜镜最早是在甘肃、青海地区的齐家文化中出现的，此后，首先在与甘青地区生态环境相同的今长城沿线地区传播，大约在商代后期传入黄河中下游的中原地区，并向西传到天山东部的哈密、吐鲁番一带。

这面星纹镜与七角星纹镜很相似，看似不起眼却是一面罕见的早期铜镜，蕴藏着中国铜镜起源奥秘。

精巧灵秀的战国铜镜

战国时期是中国社会处于剧烈变革的时代，此时，商周以来青铜器中占主导地位、具有等级象征的礼乐器逐渐衰落了，而铜镜以其与社会、阶层、家庭、个人生活密切相关的实用价

值和艺术价值，成为新时期社会大解放和思想大解放的“报春鸟”，得到了较大的发展，形成较为完备完整的工艺体系，标志着中国铜镜从早期的“稚”、“朴”走向成熟。

这一时期铜镜的镜体一般比较轻薄，形制大多为圆形，也有少量方形。镜钮主要有弦纹钮、镂空钮、桥形钮、半环钮等。而弦纹钮则是战国铜镜的重要特征之一，其形式为桥形钮背上均有一至四道凸起的弦纹。钮座一般为圆形和方形。镜缘主要有两种形式，一种是平缘，另一种是素卷缘，分为低卷缘和高卷缘。镜背纹饰以主纹和地纹相结合的方法为主，多采用浅浮雕技法处理，形成多层重叠，纹饰线条细腻流畅，风格工整秀丽。

展出的战国铜镜中，让人印象深刻的是龙、凤纹题材居多。这些龙纹镜与凤纹镜多属于楚国，大约与楚人崇尚龙凤的社会习俗与意识形态有关。著名的“叶公好龙”故事的主角叶公，就是楚国的贵族，而楚人的祖先祝融则是凤鸟的化身。

铜镜中龙、凤纹形态各异，纹饰线条极为流畅，制作非常精细、规范。主题纹饰或为四龙连续式，龙首高昂，张口吐舌，龙体、尾部作卷曲状，前后爪压住钮座外圈，从龙体伸出一折叠菱形纹与尾部交连；或为对称的龙纹和凤纹，龙纹张牙舞爪，回首顾尾，凤纹作回顾状，长冠飘扬，凤尾上下分歧内卷，而纹饰的空隙设有4只振翅飞翔的鸟纹，小鸟尾羽展开向右旋转；或为四龙四凤纹，在柿蒂纹上站立有勾喙的凤鸟，凤首则从上卷分叉的尾部侧出，双翼舒展，身躯呈环状弯卷，凤爪紧扣住柿蒂纹的顶端，凤纹间隔有两组对称的不同形态的龙纹（图6）。

当走近透空复合镜的橱窗，眼睛会为之一亮，有人说在美不胜收的战国铜镜中，个中翘楚者当属透空复合镜。的确，它以独特的形制、瑰异的纹饰、精湛的铸造技术和高超的复合工艺而格外为世人所重。



图6 龙凤纹镜（战国）



图7 透空四龙纹方镜（战国）

所谓“复合”是指镜面和镜背为分铸后的合成；所谓“透空”是指镜背上的纹饰是镂空的。透空四龙纹方镜，从钮座四方延伸出顶端为桃形花瓣的界栏，把镜背纹饰分为四个区。每个区间装饰有透空的S形龙纹，龙纹俩俩相对，躯体上有细斜线纹。围绕镜缘一周有透空的燕形凹槽，可能原来在这些透空的凹槽内都镶嵌有绿松石之类的东西。（图7）透空蟠龙纹镜，主题纹饰作透雕的交龙纹，围绕钮座分别有4条龙的躯体与钮座连接，龙首噬咬着另一条小龙。外围又盘绕着4条龙，龙首噬住镜缘，并用一侧的前后爪压住镜缘。以镜钮为中心，在卷曲的透空龙纹上分布着8个等距离的同心圆小孔，构成三横三纵的布局。镜缘装饰有错红铜丝的菱形纹饰，镶嵌有绿松石（图8）。

精致规整的两汉铜镜

汉代是铜镜发展的繁荣时期，种类繁多，形制规整，纹饰精湛，成为商周青铜器一抹绚烂的余晖。在汉镜的世界中，神话与历史与现实、神人与兽同台演出，展示了一个五彩缤纷、琳琅满目的世界，蕴涵着人对客观世界的征服。

从汉镜的外观看，就可以察觉到与战国镜的不同，汉镜的形制规整，镜形比较厚重，一



图8 透空蟠龙纹镜（战国）

般为圆形。镜钮多数为半球钮，这种钮制成为以后镜钮的基本形式，此外还有连峰钮等。钮座除了圆形、方形，还有连珠纹、连弧纹、四瓣柿蒂纹等。镜缘大多为宽厚的形式。

镜背纹饰在表现手法上也出现了新的变化，采用以四乳钉为基点组织的四分法布局，主纹突出，地纹逐渐消失。星云连弧纹镜就体现了这种变化，四枚尖状乳钉围以十字线连珠纹配列四方，将整个纹饰分为四区。每区纹饰是由10个小枚乳钉和弧线组成星云状图案（图9）。

展览中的博局纹镜以其特别的图案引人注目。也有学者因其构图似西文字母 TLV，故称之为 TLV 镜。博局纹来源于博戏，博戏是秦汉时期非常盛行的一种游戏，而博局纹与博戏棋盘局路的图案基本相似，中国国家博物馆旧藏的铜镜拓本中，有一件博局纹镜，铭文中“刻娄（鏐）博局去不羊”的词句，从中可知铜镜上的纹饰即为博局纹。关于博局图案的内在含意，有学者认为具有术数意义，象征天宇框架，体现古人的宇宙观。博局纹镜主要流行于西汉晚期至东汉中期，与博局纹相配饰的四神、禽鸟、辟邪、羽人等纹饰也开始兴盛，这是西汉晚期开始出现的重要变化，在相当长的一段时期内影响了铜镜的纹饰题材（图 10）。

在石氏车马人物画像镜前，也让人久久流连。这件铜镜有两组对称的神人和车马，纹饰皆高浮雕。神人纹为一神三侍，主神高体端坐，头顶两侧有羽人持剑对舞。车马纹一区为五马驾车，方形车舆，前后及两侧有屏蔽。另一区为两排奔马，内侧五马，外侧六马骑有羽人。纹饰外围铭文一周 42 字，内容大意为天下太平，人民生活安定，风调雨顺收成好（图 11）。极精致的铸作，图案隆起凸出，具有强烈的立体感和生动的视觉效果，加之大体量，这就是吸引

眼球所在。

画像镜中有一件纹饰的排列显得与众不同，为重列式图案，这是东汉时期出现的“轴对称”式的新风格，改变了“中心对称”的传统样式。主题纹饰作重列式的神人神兽纹，分成五段横列。第一段中间正面端坐一个长髯神人，两侧各置背向而立的朱雀。第二段铭文两边各有两个神人，侧面相对而坐。其中一组为伯牙和钟子期，在神人头顶和身后都有神鸟和神兽。第三段以钮为中心，各有两个神人端坐其间，近



图10 尚方博局纹镜（东汉）



图9 星云连弧纹镜（西汉）



图11 石氏车马人物画像镜（东汉）

中间的为东王公和西王母。第四段铭文两侧各有一神人相对而坐，左侧神人是黄帝，身后的是人首有翼的怪兽。第五段居中端坐神人，右侧有龟蛇合体的玄武。神人均有羽翼，每段以栏为界（图12）。画像镜流行于东汉时期，以神人神兽纹、历史故事为主，从出土资料看，画像镜以浙江绍兴出土最多，从镜铭判断，其主要产地在吴、会稽和武昌。

在汉代部分的陈列中，有一件最重要的展品——东汉鎏金龙纹镜架。古人是怎么使用铜镜的？过去讲到这个话题，常常要提到传为东晋时期顾恺之所绘的《女史箴图卷》，画中左侧一人跪坐于铜镜之前，侍女正为其梳理头发，而铜镜则安置在镜架之上。这是古人绘画中的镜架，而镜架的实物并没有随着岁月而消逝，现在看到的鎏金龙纹镜架，半圆形带槽镜托，两端各饰一个龙首，架下有中空的方形柱。插座作四蹄形，中间有凹弧的缺口，基本造型与《女史箴图卷》中大体一致。更难能可贵的是，这件镜架上还安插了一面精美的东汉长宜子孙连弧纹镜，两者如同原配一般，严丝合缝、相得益彰，成为这整个展览最为精彩之处（图13）。

绚丽多姿的隋唐铜镜

隋唐时代铜镜的发展空前繁盛。装饰上自由活泼，大方美观，趋于世俗，寓有吉祥富贵和向往仙山琼阁的审美观念，反映了当时社会的繁荣昌盛、蒸蒸日上的景象。

展览在这里又形成了一个高潮。

隋代铜镜仍有北朝遗风，其承上启下的风格，为以后唐镜的发展奠定了基础。隋镜的镜体大而厚重，半圆形钮比较丰满，多为连珠纹钮座和柿蒂钮座，镜缘高平向外略有斜坡，缘内侧多饰一周锯齿纹。纹饰图案多四方配置，布局谨严讲求对称，并常设置界格（图14）。

唐代铜镜的发展空前繁盛。扬州为铜镜铸造业的中心，从文献和各地出土资料看，在唐镜中占有极其重要的地位。唐镜镜型厚实，形制除



图12 神人神兽画像镜（东汉）



图13 鎏金龙纹镜架（东汉）长宜子孙连弧纹镜（东汉）



图14 练形十二生肖纹镜（隋-唐）



图15 瑞兽葡萄镜（唐）



图16 双鹊衔绶龙纹镜（唐）

了传统的方、圆形式，又创新了葵花形、菱形、折角方形等；镜钮有龟形、兽形、花形等。

瑞兽葡萄镜是最为著名的唐镜，由瑞兽和葡萄蔓枝构成主题纹饰，形体厚重，造型独特，纹饰繁缛豪华。镜背所装饰的瑞兽形象富有中国特色，而葡萄纹则充满异域风情，内中所含意味，至今仍吸引着许多人孜孜不倦的探求（图15）。

鸾鸟纹镜主要图案为“鸾鸟对舞”，纹饰绚丽多姿而富有变化。唐诗中对这类铜镜有精彩的描述，说明唐人对此类镜的珍好。据史书载，当时将双鸾衔绶、雁衔绶带等图案定为三品以上官员朝贺宴会的朝服。可见在日常生活中，使用这些图案似乎已成为当时的风尚（图16）。

天地含象五岳纹镜给我们讲述了一个玄宗与道镜的故事。当时有一个叫司马承祯的道人，被玄宗两次诏入宫内，问阴阳术数之道。为了迎合皇上的口味，司马承祯作了《上清含象剑鉴图》敬献玄宗，玄宗收到后颇为满意，不仅御批，而且以诗作答。究竟是什么样的铜镜使玄宗如此兴奋，原来司马承祯将镜纹上的各种物象和铭文寓以各种道教义理，所谓“藏道于镜”，非常直观的在铜镜上展示了道教的物质世界和宇宙观（图17）。

回首望去，这一面面铜镜，仿佛在诉说几千年来人们对世界的探索。🔴



图17 天地含象五岳纹镜（唐）

“翰墨荟萃——图像与艺术史国际学术研讨会”综述

Image and art history: the international symposium on early Chinese painting and calligraphy

撰文 / 苏华

2012年11月3日、4日，正值纪念馆庆60周年的“翰墨荟萃——美国收藏中国五代宋元书画珍品特展”开幕之际，上海博物馆举办了“翰墨荟萃——图像与艺术史国际学术研讨会”。来自英美加日韩等国和内地及港澳台地区的博物馆、大专院校、科研院所的百余位专家学者参加了盛会。会前分发了收有60余篇论文提要的文件，但限于时间，在会上只有40余代表发表了演讲。现按照研讨会的安排，略述大会各位演讲的内容概要如下。

一 关于董元及其流派

上海书画院院长陈佩秋首先报告《大都会溪岸图 董元真迹的现身，打破董其昌制作“吾家北苑画、赵令穰画”之谜》，她以丰富的图像细部来比对、证实本次特展中《溪岸图》及其一系列传世董源画作的笔墨特性。着重指出，在我国各个朝代的画家有自己习惯使用的点子、线条和块面。它既包含画家的不同个性，又包含不同时代的不同共性。应当依据这些点线面的不同形体、不同笔法，来判别其真伪。

原上海美术馆丁羲元接着在《董元真迹 溪岸图 之收藏鉴定及其人物内涵》演讲中，坚认《溪岸图》为五代董元画，并非“北宋画”或“可



看到北宋”那样模糊的混淆。他进而考证，此图画出了在溪岸水榭中的一家四人，李璟观涛的静观深思，旁边侍立的是其夫人钟氏，抱的婴儿正是李煜，而中间站立者则是李煜的长兄。此图应作于李璟登位的943年之后。

浙江大学艺术史与考古中心谈晟广在题为《溪岸图 新证》的演讲中指出：宋末元初，在

杭州、吴兴的官员和文人如周密、钱选、赵孟頫、高克恭、鲜于枢、王子庆、汤垕等形成了一个庞大的交游圈，他们或多或少都留下了与“董元”和《溪岸图》相关的资料。他举例说明《溪岸图》的创作年代应在南宋以前，并提出作为早期的“绝岸”山水范式，如何在宋末元初被钱选解构，所谓“取其一二，摹以自玩”，山水空间构成发生的改变，钱选《浮玉山居图》由此成为宋元山水之变的密钥，并引导赵孟頫在艺术创作中寻求新的突破，以“中锋圆笔”书写性的表现语汇解构了再现性语汇。正是元初文人对于“董元”画史地位的重新确认，奠定了后来“董源”在山水画坛的宗师地位。《溪岸图》不仅在宋末元初有踪迹可寻，明唐寅也曾以此画为底本，创作了《江山骤雨图》，并为清人所仿作。

二 个案与鉴定研究

美国维斯理学院刘和平发表的《宋人仿郭忠恕 雪霁江行图 ——关于一个被忽略的 10 世纪山水图式之思考》演讲由纳尔逊 - 阿特金斯美术馆一件藏品引发，那是台北故宫藏郭忠恕《雪霁江行图》的宋人摹作。长期以来，似从未受到世人应有的重视。他先从北宋神宗朝撰写的郭忠恕传记入手，探讨《雪霁江行图》与郭氏的仕途及其艺术生涯的关系，并分析了此图构图要素与内在形式。继而把《雪霁江行图》置于 10 世纪中叶北方山水画发展的脉络内，在与荆关李成的“大山水”所形成的强烈对比中，探讨其跟南唐江南山水画——如赵幹《江行初雪图》等作品之间的可能联系。这种可能性，又佐证于郭忠恕与南唐文豪徐铉（916-991）艺术和流放生涯的某种相似。他提出《雪霁江行图》乃 10 世纪一种全新山水图式的假设，并阐述这一新的图式对北宋中后期山水画发展的意义。

故宫博物院肖燕翼发表的演讲是《宋乔仲常 后赤壁赋图 的一点讨论——为何无乾隆鉴藏玺印》。他对本次特展中，这位古代画家唯一的传世作品，援引乾隆收藏印的钤印制度以

及内府档案，指出此图虽经《石渠宝笈》的著录，然而画卷上却看不到乾隆内府的收藏印记的原因。先前他准备讨论 1. 此图的创作年代问题。推断是作于赵德麟宣和五年八月题跋时的前一二年间，图中的苏轼形象当是根据李公麟画的东坡像转画而成。2. 此图的画法并非全是乔仲常的独绝创造。对比李公麟《摹韦偃牧放图》中的土坡、树石，可以明显地看出其中的一致性。但此图的质实、峭劲，却露出“行家”画法的特点。而图中的画树法，完全突破了李成、郭熙等人成法，弥补了有文献记载而无相应作品传世的李公麟画树的遗憾。这些观点也受到了与会代表的重视。

故宫博物院王连起所演讲的《谈访美看画发现的“双包案”问题》，列举出 1. 钱选《梨花梳子图》和《八花图》（大都会、故宫、佛利尔藏本）；2. 钱选《右军观鹅图》（大都会、台湾故宫藏本）；3. 赵孟頫《不望风采帖》（台湾故宫、美私人藏本）；4. 赵孟頫《双松平远图》（大都会、辛辛那提藏本）；5. 张雨《题画诗》（故宫、大都会藏本）；6. 唐棣《霜浦归帆图》（台湾故宫、大都会藏本）；7. 燕文贵《溪风图》（大阪市美、台湾故宫藏本）；8. 王蒙《青卞隐居图》（上博、普大藏本）等作品。他指出，一般地说，遇到同样或相似的两件甚至三件的情况，只有一件真迹。但在古书画鉴定工作中，实际情况可能要复杂得多，必须具体分析。

上海博物馆凌利中所作的《从惠崇到赵大年——暨“惠崇小景”及江南春图卷考》讲演，涉及画史上一个较为独特的现象，即常为人提及的惠崇“小景画”。《宣和画谱》首次将“小景画”列入十画科之一的“墨竹门”中。作为宋初九诗僧之一的画家惠崇，其擅于描写江南汀渚坡坂，为力倡文人画观念的苏轼等人所推崇，于是进入了以王维、董源等为代表的“南宗画派”先驱之例，之后的“大年小景”、“云林小景”、“画禅室小景”等皆其金针嫡脉。然惠崇作品自唐宋以来即真迹寥寥，且真贋纷纷。

他从明清仿作、题跋定名、递藏史实以及文献著录诸方面，证实现藏故宫博物院、定名为南宋无款的《溪山春晓图》卷即董其昌等人认定的惠崇真迹——《江南春图》卷，这是传世所见时代最早、且最为接近惠崇风貌的珍品。

中国美术学院任道斌充满感情地作了题为《“山色空濛雨亦奇”——关于夏圭的画艺》的演讲。他指出南宋山水画家的杰出代表夏圭与马远所创“马一角、夏半边”的艺风，影响及于海外。然而由于他是宫廷画家，而非文人，因此遭到某些贬斥，认为其所作“极俗恶”，明代中叶以后，更被列入“非吾曹当学也”的北宗。通过对夏圭存世作品的考察，驳斥元明以来某些艺评的偏颇与无知，赞许夏圭作品蕴含江南山水朦胧诗般的韵律美。

故宫博物院特邀研究员姜斐德题为《马远春游赋诗图卷》的讲演，主要介绍了她对于本次展出的纳尔逊-阿特金斯博物馆该藏品的研究成果。她指出此图可能经他人之手，但卷中有明显的马远笔法，应肯定为马远于12世纪晚期为贵族张鑑所作。张留下了同时代人描述马远画艺的唯一诗句：“造物恶泄机，艺成不可居。……断无神鬼泣篇章。”而此图正是表现了在张鑑花园内文人雅集的情景。

香港中文大学文物馆李润桓发表的《倪瓒黄公望书画数事重议》演讲，着重讨论了上博所藏的数件倪瓒重要书迹，其中《江南春三首》，曾于1988年6月在美国纽约佳士得拍卖目录中出现另一件伪作复本。即使上博所藏此件过去亦曾有意见。本文提供补充数据，冀或可解决争议。又《三希堂法帖》所载倪瓒《大金

花帖》久佚。原件应即为上博藏沪1—0200“元赵蕃等行书诗札”中第四段“倪瓒致默庵诗札”。此札亦为年羹尧旧藏，与香港中文大学文物馆及吉林省博物馆旧藏倪瓒诗札，均有关系。黄公望传世画迹不多，而争议不绝。本文从最早沈周临本及其有关题跋，探求对《富春山居图》另一可能解说。并补充有关《剩山图》的不同观察。此外，上博所藏黄公望《为张伯雨画仙山图》非真迹，然是图对台北故宫所藏黄公望《九珠峰翠图》的时代先后真伪关系匪浅。

美国佛利尔·赛克勒美术馆安明远（Stephen D. Allee）在题为《佛利尔美术馆收藏宋元书画之新证》的讲演中，向与会者介绍了该馆在互联网推出的馆藏《宋元书画》数据库。内容涵盖由10世纪中叶至14世纪中叶的85件书画作品。系经多年考证和研究的结果，除提供彩色照片、所有相关的文字和印章的文档说明外，还载明该作品在中国书画史上的著录和近代学术界的论述。

北京画院吕晓发表的《晴峦萧寺图的定名与作者考辨》，通过对纳尔逊-阿特金斯美术馆收藏的《晴峦萧寺图》流传过程梳理，发现李成的《晴峦萧寺》最早见于《宣和画谱》的著录，但后人很少提及，仅明代有人提到，但



为青绿山水。此作至清初才到了收藏家梁清标手中，梁氏似乎并未将其归入李成名下。该画没有进过清宫，道光年间为上海收藏家徐渭仁所有，1841年，他首先为其题签“北宋李成晴峦萧寺图”。1855年，徐氏因被怀疑与小刀会“有染”，入狱而死，该画很可能与徐氏的其他收藏一同散佚，后经沈树镛、林熊光等人收藏，最后由居住日本的意大利籍人士所得，并于1947年售给纳尔逊-阿特金斯美术馆。《晴峦萧寺图》右上方钤有北宋“尚书省印”，已经专家考证可以断定为宋画无疑。如果将画中的建筑与宋代《营造法式》的规范进行对比研究，发现其楼阁塔的建筑样式、装饰风格，寺庙整体前佛殿后高阁的布局等，都具有元代之前建筑的典型特征。画中建筑“仰画飞檐”的画法也与沈括对李成画风的记载相吻合。尽管如此，但与画史记载的李成画风相比较，将之归入李成名下似乎仍证据不足，可以确定为北宋李成流派不可多得的杰作。

香港中文大学文物馆李志纲讲演的《赵原陆羽烹茶图与元末画坛》，介绍了现藏台北故宫的这件名作。他根据画中的题诗，推测此图跟倪瓒有关。赵原曾协助倪瓒构思创作《狮子林图》。两人的交谊又是元代末年以玉山雅集为代表的文人和艺术家聚会交流活动的历史片

段。当时，昆山顾氏“玉山草堂”举行多场文酒集会，各种文艺得以切磋和培养，从而开明代苏州画坛的基业。书画名宿如杨维桢、张雨、张渥、倪瓒、王蒙、黄公望、唐棣、柯九思、王冕、顾安等，亦作座上宾客。赵原《陆羽烹茶图》以熟练技巧呈现的隐逸气息，正展示此一独特的时代精神。

加拿大皇家安大略省博物馆郑文倩所作的《醉僧之意不在酒——宋代醉僧图所隐涵的意趣》讲演，从台北故宫、佛利尔美术馆藏品谈起，探讨了宋代是否曾流行过醉僧这个画题和醉僧图的时代意涵。并探讨了其与怀素、僧人醉酒悟道、草书创作的关联。

旧金山亚洲艺术博物馆张子宁（Joseph Chang）题为《从吴兴清远到云林小隐》的演讲是从两件元画谈起的。《云林小隐图》卷系王蒙为其表甥崔彦晖所作，图后王蒙以行楷书自撰《云林辞》近五百字，引首及同时人题跋共计27家，其后还有明王世贞、董其昌、张黼宸以及近代张謇题识。而崔彦晖为崔复之子，自然让人想起上海博物馆所藏的赵孟頫《吴兴清远图》卷及崔复摹本。该卷后亦有同时人题跋17则。若将《吴兴清远图》与《云林小隐》二卷的同时人题跋合观，则发现其中有徐一夔、王裕、胡隆成、张翊、鲍恂、俞和、赵鼎、张昱、周昉等9人在二卷上都留有题识。从《吴兴清远》到《云林小隐》的故事，不只是14世纪吴兴赵氏与杭州崔氏两家四代由显至隐社会文化史上家族间的轶事，同时也是中国绘画史上，从赵孟頫到崔复，又从王蒙到董其昌大约三百年间，董源、米芾画风传承上一段隐而未彰的艺术史实。

故宫博物院单国强所发表的是《论龚开中山出游图的创作年代》。他认为，此图在风格上首创以墨代色，用类似奇谲的漫画手法，面貌新颖独特。由于作品未署年款，作



者创作此画是在南宋末还是元代初，其题材寓意确实是会很不相同。要作探讨，首先最重要的依据是龚开的自题诗，尤其是最后四句：“却愁有物觑高明，八姨豪买他人宅。待得君醒为扫除，马嵬金驮去无迹。”有学者认为此四句应包含了元灭宋的内容，因此作品当绘于入元之后，讽喻的是元朝统治者。其次，应联系龚开的生平。龚开在南宋景定年间曾入两淮制置使李庭芝幕府，与陆秀夫是同僚、好友，曾送陆秀夫西去抗元。陆殉国后，他随抗元官兵南下，入元后隐居吴中不仕，先后为文天祥、陆秀夫作传，因此，他作画讽喻，必然针对异族统治的元朝。再次，元初出现了颜辉《钟馗月夜出游图卷》（美国克里夫兰美术馆藏）和《钟馗出猎图卷》（佳士得2008年秋拍）、颜庚《钟馗嫁妹图卷》（美国大都会美术馆藏）及元人《钟馗出猎图卷》（深圳博物馆藏）等。他们与龚开的《中山出游图》有明显的一脉相承关系。由此也可证龚开的《中山出游图》是绘于元初，而且由他发轫，形成了独特的、新创的“钟馗”样式。

大英博物馆史明理（Clarissa von Spee）所作的《刘贯道 消暑图 再探：一件绘画珍品及其历史》演讲，追溯了刘贯道的《消暑图》和其他传为刘贯道的绘画作品及其所在时代背景，探讨此画在艺术史上的重要价值。同时，她还解读了此画题跋，并讨论此画的其他摹本。

广州艺术博物院陈伟安演讲的《形不拘俗 匠心独运》介绍了该院的元代藏品《四烈妇图》。

辽宁省博物馆张锋的《山水方滋——浅论叶茂台出土的山水画》演讲，专注于1974年4月在辽宁省法库县叶茂台7号辽墓中出土的两幅设色卷轴画。这是在契丹墓葬中第一次出土保存完整的绢本绘画实物。他以图中所描绘的器物，和山石、松树的造型，与出土文物、庐山所见自然风貌对比，并且援引萧统《陶渊明传》所称东晋隐居文人陶渊明、周续之、刘遗民合谓之“浔阳三隐”典籍，对原有的命名《深山会棋图》及其在中国山水画研究中所展示的

地域性等问题进行了有益的探讨。

三 画风、流派的传播

华东师范大学历史系陈江在所作的《试论宋元画风嬗变的社会文化原因》演讲里提出，宋元之际为一分界，无论笔墨技法、风格面貌，还是意境内涵、审美情趣，就主流趋势而言，前后迥然有别。他探讨了滥觞于北宋的“文人画”发生嬗变，除绘画艺术本身的动力以外的原因。宋元之际，自命清雅的文人惟有其学问和才情，诉诸绘事，抒发胸中盘郁之气的文人墨戏尤能使其心驰神往，而诗书画印合一的表现形式也最适合其展示情感与才艺，于是，创作、鉴赏、收藏被前人贬为“隶家”的典型文人画，此时反而成为藉以标榜清高雅洁的特殊手段。晚明有江南人家以有无倪画别清俗的说法，由此可见，江南文人的选择并非画艺演变之必然，而是包含诸多社会文化的因素。苏、米、倪、黄一路的画风，至吴门派以及晚明的松江派的身体力行，加上文人鉴赏家、收藏家的摇旗呐喊，终于形成完备的艺术理论和典范画法。与唐宋时期的正统绘画相比，晚明以来的典型文人画已不再是通常意义上的“绘画”，而是一种特殊样式的“文艺综合体”，也惟有这样才能有足够的空间容纳近人所说的“人品、学问、才情、思想”等文人画要素。

中央美术学院薛永年在题为《宋元明白描九歌图之变》的演讲中，针对历代《九歌图》的图像样式：由描绘祀神场景到只描写神祇，由描写一定衬景的神祇到全无衬景突出线描的神祇，分析和解读了《九歌图》的图像样式之变。他指出，郑午昌称宋元明清为中国绘画的文学化时期。自宋代开始，便在人物画中出现了诸多以文学题材入画的作品，《九歌图》便是其中之一。据记载，最早以《九歌图》入画的画家是北宋的李公麟，不但《宣和画谱》有记载，北宋黄伯思、南宋楼钥都有诗文提及，而且亦有多本传为李公麟的白描《九歌图》存世。据

以往专家研究,上述这些作品,一种是南宋之作,一种是元人之作,个别的也有明人之作。此外,还有一些元代名家署款的《九歌图》,其中有些已被认定为伪作,有的真伪待考,但张渥画九歌分别由吴睿和吴睿弟子褚奂书词的三卷,是无可争议的真迹精品。在明人的《九歌图》中,文徵明对题书词仇英画分别描绘九歌神祇的《九歌图》册也是可信的真迹。他分别就传为李公麟《九歌图》的辽宁省博物馆藏王穉等题跋本,国家博物馆藏“申年七月望日”本、黑龙江省博物馆藏《庚子销夏录》著录本,分藏在上海博物馆、吉林省博物馆、美国克利夫兰博物馆的张渥《临李公麟九歌图》吴睿隶书词本、吴睿篆书词本和褚奂隶书词本,安徽省博物馆藏文徵明对题书词的仇英《九歌图》册,结合故宫博物院藏拆配“李伯时为苏子由”题跋作款的传李公麟《九歌图》卷、南京大学藏《九歌图》卷、台北故宫博物院藏赵孟頫《九歌图》卷等相关作品展开了讨论。

江苏省国画院萧平的演讲,详细解析了《元



四家不同的绘画样式》。他指出,中国山水画由宋入元,发生了一次重要的变革。尤其是元代后期,完全摆脱了宋人院画的风格,形成了新的面貌。赵孟頫是这次变革的先驱,而完成变革的是被称为“元季四大家”的黄公望、王蒙、倪瓒和吴镇。产生这次变革的因素有两方面:一是自宋代苏轼以来,文人画发展的影响;二是工具材料的变化,主要是纸张逐渐取代了绢,干笔皴擦代替了湿笔晕染。元人山水画追求的简淡高逸、苍茫深秀的艺术情趣,全然不同于前代密实挺劲、淋漓奔放的作风了。毋庸置疑,元代山水画代表着文人绘画的昌盛,是中国山水画史上的又一座高峰。元四家绘画的传统渊源,主要来自于五代董源及北宋巨然,然而又呈现着不同的绘画面貌与样式。王蒙的繁密,倪瓒的疏简,代表着一繁一简的两极;黄公望折其中;吴镇则另辟蹊径,与宋人多有接近。元四家尽管取法同源,但由于个人境遇、性格、艺术理念差异,而形成不同的绘画面貌与样式,折射出中国绘画发展的一条重要脉络。

故宫博物院余辉在题为《超越两宋的元代写实绘画》的演讲中,提出通常学界将文人写意作为元代绘画的标志,而元代的写实绘画艺术成就高于两宋。元代国门大开,与西亚和欧洲的科技相通、相融。元代的医学、药学、农学中关于动植物的研究更为深入,对宇宙空间的宏观认识亦进一步精准,元代的水利、数学等诸方面也体现出超越前朝的科技水平。元代写实画家状物精微的艺术能力决不可能离开整体社会认识物质世界的科学水平,同时,也离不开元代统治阶层的审美取向。在元代写实画家中,有不少是科学家,如水文学家任仁发、建筑学家何澄、天文学家郭守敬、医学家赵衷等,他们把科学观察的眼光投射到绘画上,使元代写实绘画趋于科学化。元代写实绘画打破了宋代工笔画全是勾勒填彩的工匠化格局,出现了四种写实类型:1. 重彩写实类,如以刘贯道、李肖岩为代表的工笔重彩肖像画家;以任仁发家族为主的工笔设色人马画

家，以谢楚芳为主的敷色写实的草虫画家，达到了“超级写实主义”的境地。2. 界画类，宫廷画家如何澄、王振朋及其门人等，文人画家亦不乏此道者，如唐棣、赵雍等。3. 逸笔写实类，如文人画家钱选、赵孟頫等。4. 水墨写实类，代表画家有王渊、王绎、坚白子、边鲁等，这一类画家的佳作是元人写实画艺术的一大特色。此一认识将有助于解决元代绘画的鉴定问题。文人画家在写实的基础上将文人清逸闲雅的气息注入到工笔画中，肖像画理论将相术中的贤愚寿夭贵贱等人伦之鉴与客观对象的精神本质联系起来，进一步深化了写实的观念。可以说，元代写实画家有着不同的身份，其艺术手法、审美观念是多层次，多视角的，达到了中国绘画史上罕见的艺术高峰。

东京国立博物馆塚本鹰充演讲的《二十世纪欧美与日本对中国绘画收藏品味的比较——以矢代幸雄与史克门为例》，比较了两位非中国籍的学者。矢代幸雄（Yukio Yukio, 1890-1975）和席克门（Lurence C. S. Sickman, 1907-1988）。这两位学者虽然年龄相差 17 岁，却拥有很多共同点；矢代幸雄与哈佛大学东亚艺术史教授华尔纳（Langdon Warner, 1881-1955）是莫逆之交，席克门则是华尔纳的学生。他们都积极地参加了 1935 年的伦敦中国艺术国际展览会（International Exhibition of Chinese Art），并受到其莫大影响。战后，两位都在文物保护上发挥了重要作用，都坚信自己的鉴定眼光，一位在奈良大和文华馆，另一位在堪萨斯纳尔逊艺术博物馆，皆为自己负责的美术馆收集了大量中国文物。通过他们所收集的中国美术品，成为两国中国美术研究的重要基石，更让两位都获得了佛利尔纪念奖（Freer Medal）：矢代幸雄在 1965 年第

三届获奖，席克门则在 1973 年第四届获奖。通过分析两位所处时代的中国美术史学界的不同特点，可望明确在 20 世纪，不同地区对中国美术研究的各种发展方向。

香港艺术馆司徒元杰的演讲专门《探讨广东画坛的“倪瓒现象”》。他认为，广东画坛逐渐兴盛，大概始于乾隆末至嘉庆期间，其中重要的原因是一批广东文士因当时北京政局变化而退仕还乡，遂将北方、江南地区的书画藏品和学术风气一并带返广东。他们又多与翁方纲、伊秉绶、张问陶等文坛名人交往密切，促成了私人书画的收藏并编辑著录，其中如吴荣光的《辛丑销夏记》、叶梦龙的《风满楼书画录》、潘正炜的《听颿楼书画记》、梁廷柅的《藤花亭书画跋》和孔广陶的《岳雪楼书画录》等。在众多流入广东的古代名家画迹中，倪瓒是最受推崇的画家之一，这跟当时江南地区“以倪画有为其清浊”的风尚有关。翻查“五大收藏”之著录，所藏倪画共有 24 件，为“元四家”之冠。广东人对倪瓒的爱戴，亦见于画家张维屏举办的活动，他邀梁廷柅等一众文人于倪瓒生日“集寄园拜像赋诗”，以兹纪念。另有藏家伍元蕙（1834-1865）因晚年得倪瓒画迹遂建屋藏之曰“迂庵”。又番禺人沈世良于咸丰年间编



有《倪瓒年谱》。乾隆、嘉庆时期最重要的广东画家黎简和谢兰生作了不少仿倪的作品并对其画艺称赞有加。近代广东学者容庚著《倪瓒画真伪存佚考》一文中考证了297幅倪瓒的作品，其中曾入广东各家收藏的作品有18件，被认定的10件贋迹乃基于题识、年款等破绽为实据。广东藏家与画家无法具有中原、江南地区对倪瓒及倪作品已有的认识，只能凭借在粤地可以接触到的有限数据，不管是文字或图像，去加以理解和诠释；对于欠缺，则只有依靠想象去完成，从而满足大家对倪瓒的追慕。粤谚有云“塘水滚塘鱼”，意指事物发展囿于地方因素的局限性。广东画坛的倪瓒现象，正好为探讨图像与艺术史关系提供了一个有趣的切入点。

中央美术学院人文学院吴映玖所作的《朝鲜中后期画坛对于元代绘画知识的理解和应用——以“倪瓒”概念的形成为中心》演讲指出，在很长一段时间里，倪瓒在朝鲜画家对中国元代绘画的认识中都是缺失的。这一时期的朝鲜画家对于元代绘画的认识基本上来自于安平大君（1418-1453）的中国绘画收藏。其收藏以宋元作品为主，也包括一些日本的和当朝画家安坚的作品。但是，被我们今日称为“元四家”的黄公望、倪瓒、王蒙和吴镇的作品却完全不在其列，而是张彦辅、罗稚川这些继承北宋李郭画风的画家。朝鲜时代对“倪瓒”这个历史概念进行构建开始于17世纪。早期的“倪瓒”概念是以文字为依托的。许筠（1569-1618）在他的文集《闲情录》中第一次比较具体地提到了倪瓒，那是一位“逍遥容与，咏歌以娱”的“世外人”形象。真正将“倪瓒”概念依托于图像的是另一位几乎与许筠同时代的士大夫文人柳瀟（1564-？）。画谱中关于“倪瓒”成为一种图像风格的资源在画家尹斗绪（1668-1715）、郑鄴（1676-1759）、沈师正（1707-1769）和姜世晃（1713-1791）等人的作品中得到了大规模的实践。同时，倪瓒的风格也开始成为画家们之间进行鉴赏品评的标准和原则。到了朝鲜末

期的画家金正喜（1786-1856）及其学生那里，中国的南北宗论已经被朝鲜画家所熟知，中国画家仿作的“倪瓒”作品，甚至韩国画家的仿作也被添加到这一时期的“倪瓒”概念中来。综上所述，朝鲜时代对于倪瓒风格的仿作实践与中国明清时期的仿作意义是完全不同的。倪瓒风格在朝鲜时代的接受、传播和仿作过程有点类似于柯律格（Craig Clunas）所说对“风格的概念”（Idea of Style）的实践，但是，正是这种实践方式，却对朝鲜时代画家对于元代绘画，以及与此相关的南宗概念的认识产生了决定性的影响。

日本实践女子大学宫崎法子在题为《宋代的日中美术交流——以传到日本的宋代佛教画为中心》的演讲中指出，众所周知，现存日本的许多文物都来自中国。所以藏有最新中国文物的佛教寺院在日本文化上占有相当重要的地位。宋代初期，日僧裔然坐宋商人的船到中国巡礼。他谒见了宋太宗，并拜领刚出版的蜀版《大藏经》。回国之前，他在温州修造释迦牟尼像，并将它带回日本。此像今天仍在京都清凉寺。《宣和画谱》里有裔然谒见太宗的描述，并有宋内府收藏日本画的记载。宋代中期（约1072年），另外一位名叫成寻的日本僧人曾拜访开封相国寺。根据成寻的《参天台五台山记》，他在相国寺为日本寺院购买了一些佛教画。到南宋后，日僧重源和荣西也曾渡海到中国。回国之后，荣西以日本临济宗的开山祖闻名。南宋末年不仅从日本到中国留学的僧侣比前增多了，而且一些中国禅僧也来到日本讲道。通过这种直接交往以及宋人商船的贸易，不少宋代绘画传到日本。其中南宋的宫廷画，比如《秋冬、夏景山水图》、马远的《洞渡水图》、李迪的《红白芙蓉图》，以及禅僧的作品，比如牧溪的《观音、猿鹤图》、《潇湘八景图》，雪窗的《兰竹图》等已为众所周知。而一些早期宋代佛教画的精品，例如清凉寺所藏传称为裔然的《十六罗汉图》，以及京都仁和寺所藏《孔雀明王图》等尤其有

助于加深对宋代绘画理解。

四 关于赵孟頫的研究

香港中文大学中国文化研究所何碧琪所作《再思赵孟頫的书论》的演讲，提出以往研究倾向以“复古”或“古典主义”来总结赵氏的书画观，这一结论主要是集中讨论赵氏书画相关著述及分析作品所得。假如重新将赵孟頫放在历史脉络里审视，他的书学思想是在怎样的文化氛围下形成？除了复古之外，赵氏书学思想的内容是什么？何以赵氏的主张能够引起其他文人、书家纷纷响应？背后的精神动力是什么？赵氏零散的书迹题跋显示了他对王羲之书法的重视，这并非片面的情有独钟，而是由于赵氏对中国书法史宏观而深刻的了解和个人学书经验累积领悟所得。赵氏把握了书法的本质，复古之外，他更强调“用笔”及于字画结构上下功夫。赵氏所说的“古法”，主要是指王羲之用笔的法则；他同时强调羲之特有的“雄秀之气”或“俊气”，是羲之本性的发挥和流露，这正道出中国书法、文学等判断作品优劣的重要标准之一，在于复古以通变。书法家竭力掌握古代“用笔”所用的“法”，才是赵氏书论的真谛。赵孟頫在书法上重建篆、隶、楷、行、草的法度，与南宋政治思想及文化氛围中追求重建秩序的精神动力有关。

上海博物馆刘一闻的《也说赵孟頫 章草急就章 三本》演讲，涉及始于汉代的章草，是我国传统书法艺术中源远流长的一枝奇葩。元代书坛盟主赵孟頫《章草急就章》三本，可称传世仅有的赵氏法书巨作。自上世纪50年代前后，分别为上海博物馆、辽宁省博物馆和台北故宫博物院所收藏。归公之前，以上三本皆可谓代有所属，其中上博本曾藏明代大藏家项元汴处，另两本曾入藏清乾隆内府。此三本素来被视为赵氏章草书法的经典之作。自上世纪七八十年代，有研究者对《章草急就章》的真实性提出质疑。为了进一步探讨赵氏《章草急就章》的属性所在，根据诸家之论并结合文献，从章草书法的自身书写特性

出发，提出了自己的观点。

南京艺术学院黄惇所作《大德二年赵孟頫写金经史实及其写经传本》的演讲，集中于元大德二年，成宗召赵孟頫金书藏经这一被赵氏研究中忽视的重大事件。选择赵氏写金经，显然体现了元成宗对南方士人进一步笼络的政治目的。然而，赵则通过这一机会，将二王书风向大都推进，即通过书法实现自己借古开今的文艺复兴理念。并由原来南方杭州文化圈确认的当代第一书家，转化为朝野、南北公认的天下第一书家。作为南方士人的代表，他还利用成宗召写金经的机遇，荐举包括邓文原、丘子正、金江正等20余位南方士人中的善书者北上大都写经，他们也因此受赐得官。这一“以书取仕”的举措，正体现了当时南方士人的“借径文艺以致身”。以后赵孟頫还成功地获取了江浙行省



等处儒学提举一职,可以说,在这次写经活动中,赵孟頫确立了自己文坛领袖的地位。不仅使元代的书风为之一变,其影响更贯穿了赵孟頫后半生的艺术生涯。

原中国艺术研究院蔡星仪所演讲的《赵孟頫书学分期之讨论——以美国大都会艺术博物馆藏行草书 王羲之四轶事卷 为例》,提出赵孟頫书法可分,早期:1283年(至元二十年)赵30岁以前;中期:1284年至1307年(至元二十一年至大德十一年)赵31-54岁时;晚期:1308年至1322年(至大元年至至治二年)赵55-69岁时三个时期。他将《王羲之四轶事卷》与其他赵书作品对比分析,此作当属于晚初期的作品,即在《兰亭十三跋》之后,《酒德颂》之前。再从赵孟頫生平事迹以及书法风格特点两方面结合考察,进一步确定此卷书写于延祐元年(1314)。

南京艺术学院周积寅发表的《赵孟頫的复古及其意义》演讲,提出赵孟頫和钱选等人为反对南宋李唐画派这一强大势力,以矫正时弊。赵孟頫的“作品贵有古意”论,实际包含了1.泛指有师承、有传统者 2.抗拒流俗,非同一般者; 3.借古以开今者的意义。在山水画方面主要学李郭、董巨两大派,力求创造出更加适合士大夫文人审美要求的稳定形式和艺术特点。并将书法、诗文、篆刻三者和绘画艺术进一步结合起来,使之成为一种综合艺术。赵孟頫等人的“复古”,是继北宋苏轼等人所提倡的文人画运动以后的又一次大规模的文人画活动,实为开创元代山水画的新画风。黄、王、倪、吴继承其业绩,而成为画坛的主流。

五 宗教绘画

中央美术学院薄松年演讲的《唐宋美术中的罗汉形象》,追溯了作为佛弟子的罗汉造像在中国的发展经历。着重指出在绘画中的罗汉表现更为丰富。如敦煌158窟唐代涅槃变中之弟子,五代贯休画罗汉“庞眉大目者,朵颐隆鼻者,倚松

石者,坐山水者,胡貌梵相,曲尽其态。”五代西蜀张玄以画罗汉著名,被呼为“张罗汉”,后裔张景思,外孙杨元真皆擅其艺,苏轼《十八大罗汉颂》在海南岛时见前蜀简州张玄后代擅其艺者。南唐又有王齐翰画的罗汉多置于岩壑。有玩月、爱莲等情节,融入文人情趣。有明显的“中国化”特色。传为卢楞伽的六尊者像卷,实际是五代时的作品,其中已梵汉混合。南宋刘松年的三轴罗汉像皆为坐像,穿插情节(看经、补衲或降龙、伏虎),并配有侍者、信徒、外国人物拜佛者。分藏于美国和日本之南宋周季常绘五百罗汉轴是迄今保存最完整规模最大的罗汉画,当有粉本传承。此画藏于日本京都大德寺,原有百幅,每幅画罗汉五人。画轴中明确写着系淳熙五年(1178)由明州惠安院僧人劝募,周季常、林庭圭绘成。形象有梵有汉,多样生动而富变化,且各有情节,其中有布施饿鬼者,展示佛法者,念诵经卷者,入定者,观瀑者、渡海者……体现出宋代道释画及民间工匠之艺术造诣,在形象塑造情节处理上可谓集罗汉画之大成。

中央美术学院罗世平在题为《王振鹏 维摩不二图 的旧体与新样——兼论宋元佛教故实变相的图志用典》的演讲中指出,纽约大都会博物馆藏王振鹏《维摩不二图》与故宫藏马云卿《维摩演教图》合称宋元维摩变相的双璧。关于二画的年代,金维诺、方闻二位先生都曾有过论证,为后续讨论宋元时期的道释人物画提供了年代基线。他从《维摩不二图》中的部分人物出典入手,通过观察部分新加入的人物所形成的图式变化,讨论宋元之际佛教故实画的创绘方法,这里姑且称“图志法”。这种方法一方面与唐宋间广泛流传的佛画粉本图样发生连接,又在佛教部派及文化合流中相互演绎借用,将相对固定的图像引为经典故实。尤其当文人画家涉足道释画后,“图志法”遂得以畅行。维摩经自翻译流传以来,维摩演示不二法门的形象最得士人阶层的青睐,唐宋文人间还流行以维摩相比附的风气,王振鹏《维摩不二图》

不仅承应了这一流风时尚，而且还秉承了宋元词曲的用典方法，以“图志”之法，旁见侧出，翻为新样。

台南艺术大学艺术史学系林素幸演讲的《地藏十王变相图之探讨》针对大都会艺术博物馆所收藏的《十王图》，讨论了地藏菩萨和十王开始出现的时间，以及地藏菩萨和十王信仰在佛教中的定位。在中国众多的变相图之中，《地藏菩萨》和《十王图》从9世纪末以来就是一个广受喜爱的题材。地藏菩萨被认为是冥界的主宰，而且是儿童的保护神。从9世纪末（五代）以来，幸存下来不少的《地藏十王变相图》。到了12世纪晚期，《地藏十王图》更是成套地绘制出版在民间供寺庙或信徒使用。冥王府里骇人的刑罚图像、鬼怪般的属役，和强调暴力的效果与色彩，与讲究淡泊宁静的文人画形成鲜明的对比。这些主题和作品至今仍在台湾等地流行，受到民众广泛的关注。

美国康乃尔大学潘安仪所作的《观音与禅》演讲指出自从鸠摩罗什译成《妙法莲花经》后，观音菩萨信仰在中国开始兴盛，经中的《普门品》描述观音的感通与相应及其三十二应身，成为观音信仰的一大依据，也顺理成章地成为佛教艺术史的一个重要研究课题。他着重于观音与禅的关系，探讨此一广具信众的佛教神祇成为禅的精神指标及其在禅修行中所代表的意义。

六 图像、题材与形制

美国辛辛那提艺术博物馆宋后楣在所作《元代画龙——升龙、朝天龙与引子龙》演讲中，以元代盛行画龙的现象为题，介绍了元代画龙在用意和绘画功能上的转变和创新。从宫中道教天师为祈雨而作的升龙图，到重申君权天授的朝天龙，乃至以龙喻人的引子朝天龙和引子升天龙，元代画龙都已经脱离了宋代对龙在三界写实描写的传统，从而成为表达宫中政治信息的象征性绘画语言。

美国大都会博物馆刘晔仪发表的《从赵孟

頔人马图的透视画法看中西文化交流》演讲，从透视画法微观探讨了中西文化在元代的交流。该馆所藏赵孟頔绘于元贞二年（1296）的《人马图》短卷，其主题和构图从唐太宗《昭陵六骏》石刻、金代赵霖的《昭陵六骏》画卷、李公麟的《五马图》卷一脉相传。但先例中的马都是端正的侧影，赵孟頔的马与画面约为45度的斜角。元初宫廷画家刘贯道于至元十七年（1280）所绘《元世祖出猎图》轴以元帝为主题，画中马匹大都使用透视技法表现。赵孟頔在人马图的传统里破格使用本为宫廷和职业画家专擅的透视技法，使图像具动感、空间感，或因蒙元朝廷对透视动物形象感兴趣所致。早期波斯绘画中的动物一向以侧影表现，伊儿汗国末年（1330年代）当地朝廷监制的《波斯诸王》史诗插图中却有一匹用斜角透视表现的马。元代中原文化在中亚、西亚有相当影响力，中国画的形制和风格都是模仿、学习的对象，甚至有中国式山水画的创作，这一匹马应视为波斯画家尝试以中国式动物图像入画的例子。

台北故宫博物院王耀庭所作《款识宋画》的演讲，专门探讨了宋画署款的规则问题。他认为，宋代宫廷画家杰出，代有领导风骚者。一个画家在宫廷的体制下运作，当有共同遵循的则例。进御时自表身份，通常称“臣”。如故宫藏梁师闵《芦汀密雪图》款署：“芦汀密雪图臣梁师闵画”。“芦汀密雪”为画题，下之“臣”字，略靠右，字体转小如半格，此谦卑之格，姓“梁”，字又正常之一格，姓名之间空一格，下再写名，最后“画”字又是正常一格。本卷存有最为典型之宋徽宗“宣和装”，收藏印记“宣和七玺”齐全，著录于《宣和画谱》。这是宋画家“臣”字款的标准款式。宋宁宗赵扩时的法令汇编《庆元条法事类》卷一六《文书门一令文书令》：“诸文书奏御者，写字稍大。下注：‘臣名小书’”。可以作为公文署名格式要求的证明。款识押署也存在作伪仿造，或真画填款，或假画造款的状况。款书的书写之外，再配合有否皇室的款

识及收藏印记来印证。这尤见于马远、马麟、夏圭的画作。有了这种条件，更能给真伪的辨别作依据。非称臣画作的款式，其格式少一臣字，显现相同的书写方式。即姓大，空一格再小书名字。常态之外，也有不遵守此例的。落款的书体，大都是隶书、楷行书，从书写的水平，也说明宋画家常不是书画兼修。稀少的宋画，款书较多者，如马远、马麟、夏圭、梁楷、李嵩，许多画家却是单一人单一件作品存世。可供系年细节比对，当然论断的标尺还得随机应变。

日本东京大学东洋文化研究所板仓圣哲演讲的题目是《元代的钟馗图像——以龚开为中心》，他指出，龚开是元初遗民画家中最具代表性的一人。然而与郑思肖之态度不同，龚开也和赵孟頫等所谓“贰臣”交游，他以《骏骨图》卷（大阪市立美术馆）为代表的创作活动，可以认为是受到许多拒绝宦途之江南知识分子的需求所支持。可推测《中山出游图》背后应该具有故事背景，却不存在符合的文献。龚开自身的题跋中提到妻子的黑色化妆，乃是五色中最适宜的颜色，不过，从（传）苏汉臣《五瑞图》（台北故宫藏）中的描绘一看就可以知道，这种化妆令人联想起以粉墨化妆的雉仪装扮，并且，蜈蚣与蝎子纹样的衣服则让人想起所谓的五毒，显示出钟馗因可辟邪祛毒，而在端午节被人们祭祀一事。如此解释的话，将元代多数的钟馗图卷以所谓显著的遗民意识来加以解读未必妥当。钟馗主题具有“辟邪”的一面，并不伴随着直接的批判精神，因此能作为象征元代之时代性的画题是可以理解的。并且，从龚开的自题中可以知道，他为了藉由这个从艺术性逸脱出来的主题，来主张自己的正统性。和《骏马图》卷同样，《中山出游图》也可以放在能够提示江南知识人共感的自我形塑（self-fashioning）的行为中。

浙江大学刘九洲在题为《“宫中图”的范式与风格》演讲中，提出《宫中图》是唐代人物、佛教画的三种主要绘画方式之一（要么采用线条，要么采用颜色，要么就是颜色加线条）。这

三种方式的绘画来源不同，在敦煌地区都有一定的表现，但是到了宋代，只有白描一路获得发展，其他两种都后继乏人。这一现象还提醒我们，在更加广阔的艺术史环境中，采用“范式”这个概念，比“时代风格”这个概念，可以更准确地描绘出在“个人风格”之上的艺术史群体现象。结合新近发现的五代绘画新资料，尝试从定量、微观方面，解释宋代记载“徐熙绢粗如布”的真实原因，从而描述五代绘画用绢与宣和时代明显不同的艺术史历程，进一步揭示《宫中图》是一个粉本，还是一个等待设色的半成品。

台南艺术大学徐小虎发表的《传巨然 溪山兰若图 的绘制和补笔年代问题——兼论米家江南体在日本的余韵》，探讨了两个话题：一为传巨然《溪山兰若图轴》的绘制年代及其严重补笔问题，二为早期传巨然画与宋代江南传统所透露的米家笔墨传统的探索。她运用结构分析法以及笔墨行为研究；以检验该作被加上的浓墨补笔之构图、形态及笔墨行为共同呈现的执行年代。又以笔墨形式、形态探讨了中国宋画“江南体”与可能为米家父子用笔的模式混合而赋予南宋山水绘画的某些特征。

两天的研讨会紧张而精彩纷呈，每分场报告完毕，都有与会者和演讲者的问答互动。上海博物馆副馆长陈克伦主持了研讨会开幕式。上海博物馆馆长陈燮君、中央美术学院教授金维诺、台湾大学教授傅申、纽约大都会博物馆东方部主任何慕文、中央美术学院教授薛永年、故宫博物院原副院长肖燕翼、台北故宫原书画处处长王耀庭、故宫博物院研究员单国强、故宫博物院特邀研究员姜斐德、澳门艺术博物馆馆长陈浩星、旧金山亚洲艺术博物馆研究员张子宁、香港艺术馆馆长司徒元杰、故宫博物院科研处处长余辉、台湾鸿禧美术馆馆长廖桂英和上海博物馆书画部主任单国霖等分别担任了各分场的执行主席。■

Contents

Major Events

08 The 60th Birthday of Shanghai Museum: A Celebration for founding Shanghai Museum (By the Journal)

On 1st November 2012, an assembly to celebrate the 60th Birthday of Shanghai Museum was held at the SM auditorium. Guests who attended this assembly include Mr. Yang Zhenwu, Chief of Publicity Department of the CPC Shanghai Municipal Committee; Mr. Shan Jixiang, Director of Palace Museum in Beijing; Ms. Song Xinchao, Deputy Director of State Administration of Cultural Heritage and Chair of ICOM Asia-Pacific; Mr. Jiang Zhuoqing, Vice Secretary of Shanghai Municipality; Ms. Chen Dong, Deputy Chief of Publicity Department of the CPC Shanghai Municipal Committee; Mr. Chu Xiaobo, Deputy Director of Shanghai Administration of Cultural Heritage; Mr. Thomas Campbell, Director of the Metropolitan Museum of Art, and so forth.

13 Cultural power of museums: 2012 International Museum Directors' Forum (By Wu You)

16 An introduction to the exhibition *World in Mirror: Selected Bronze Mirrors from Lloyd Cotsen's Donation*

(By the Journal)

Articles on Special Themes

23 Image and art history: the international symposium on early Chinese painting and calligraphy (By Su Hua)

From 3rd to 4th November 2012, an international symposium on early Chinese painting and calligraphy, named Image and Art History, was held in the Shanghai Museum. There were more than one hundred participants attending this symposium, who came from the museums, colleges and universities, and institutions of UK, USA, Canada, Japan, Korea, Hong Kong, Macau, Taiwan and mainland China. Over sixty theses have been presented to the Symposium in the following topics: 1. Dong Yuan and his art school; 2. Case study and authentication; 3. The spread of painting styles and art schools; 4. Studies on Zhao Mengfu; 5. Religious painting; 6. Images, contents and forms

Excavations

35 Major finds at Qinglongzhen from 2010 to 2012 (By the Archaeological Dept. of Shanghai Museum)

The site of Qinglongzhen is now located at Baihezhen, Qingpu District of Shanghai. The township was first established in the 5th year of Tianbao Reign (AD746) in the Tang dynasty. It was a well-known water village and the earliest harbor for exports in Shanghai. Good location and well-developed shipping conditions made it the earliest town for foreign trades. From November 2010 to January 2011, the Department of Archaeology of the Shanghai Museum has made an investigation and excavation on the site of Qinglongzhen.

2010-2012年青龙镇考古的 主要收获

Major finds at Qinglongzhen from 2010 to 2012

撰文 / 青龙镇考古队

青龙镇遗址位于今上海市青浦区白鹤镇，建于唐天宝五年（746），唐宋时期的江南著名水乡，也是上海地区最早的对外贸易港口，相传三国时期东吴孙权曾在此造青龙战舰，大破曹军于赤壁，因居吴淞江下游沪淞口，以优越的地理位置和发达的航运条件成为上海最早的对外贸易重镇。宋代以三亭、七塔、十三寺、二十二桥、三十六坊享有“小杭州”之美誉（图1）。古老的通波塘从青龙镇静静流过，历经千年的青龙塔矗立在通波塘岸边，似乎在诉说着无声的历史。“青龙十八弯”是当地著名的风景，它是通波塘上的一条支流，以迂回曲折多弯而著称（图2）。

青龙镇人杰地灵，是上海历史中重要的一环。历史上同吴淞江、沪淞埭、志丹苑元代水闸遗址以及上海城镇发展都有直接的关系。素有“上海母亲河”之称的吴淞江从其北流过，毕生致力于吴淞江治理的元代浙东道宣慰副使，著名水利专家、画家任仁发，即是青龙镇人，其家族墓至今尚存（图3）。长期以来对青龙镇的研究，一直停留在青龙寺、青龙塔等地面建筑和文献记载上，对地下的情况，除20世纪80年代开挖窑河发现一口唐代水井，井内出土有长沙窑贴花褐彩壶等瓷器（图4）外，几乎一无所知。

2010年11月下旬至2011年1月底，上海



图1 雪中的青龙镇遗址



图2 青龙十八弯



图3 任仁发家族墓



图4 唐长沙窑贴花褐彩壶

博物馆考古研究部首次对青龙镇遗址进行了考古调查与发掘。考虑到青龙镇的范围较大，考古需要循序渐进，长期规划，因此，一开始我们就严格按照大遗址保护的要求，采用全面调查与

重点发掘相结合的方法，结合文献记载，初步锁定 25 平方公里为青龙镇遗址的大体范围。然后在青龙镇遗址的测绘地图上先规划好考古发掘探方的城市坐标，即在西南角选取一个点为基点，将遗址划分为 150 个大区，每个大区为边长 400 米的正方形，大区的名称以西南基点开始，先纵后横分别以英文大、小写字母组合命名，如第一个大区为 Aa 区，第二个大区则为 Ab 区，以此类推。每个大区内又划分出 5 米见方的探方若干，探方号仍以西南点为基点，先纵后横分别以 01-80 组合排名，如第一个探方号为 T0101，其北边相邻的探方号则为 T0201，而其东边相邻的探方号则为 T0102，以此类推。最后探方的命名就是大区的名称加探方号，如 AaT0101。这样可以保证在大面积的遗址里，不管布多少探方，发掘多少年，都可保证每个探方号不会重复。在具体布探方时即可按照事先规划好的探方的城市座标布方，这样一来，即使发掘过的探方回填后，以后都可以精确定位。如我们此次发掘出的建筑遗迹等，在获取信息后都用彩条布、沙袋覆盖回填，为将来大规模发掘保留完整的遗迹。

2010 年发掘主要在老通波塘两岸，由南到北，从青龙寺到青龙江长达 2 公里的范围内，选择了青龙寺西北油叉宅基地块、近老通波塘的窑河南北两岸、纪白公路南农业公司地块、青龙江沿岸的仓桥四个区域，共布探方 25 个，发掘面积 300 多平方米，取得了可喜的收获。

唐代遗迹

唐代遗迹主要发现于青龙寺附近的西北油叉宅基地块和窑河南北两岸。在青龙寺西北油叉宅基地块发掘出了唐代建筑遗迹铺地砖（图 5），铺地砖距地表深 1 米，平面呈条形，总长度 8 米左右。铺地砖呈东北-西南走向，罗盘方向为 255°。共由三排砖组成，南面平铺一排条砖，铺砌平整，砖面略有磨损。砖长 28 厘米，宽 13 厘米，厚 3 厘米。在铺砖北侧，侧立二道条砖，错缝排列，顶部残损较甚。立砖长 30 厘



图5 唐代建筑遗迹



图6 唐代瓷片堆



图7 唐代瓷片堆积局部

米，厚4.5厘米，宽度因压在地下，暂未发掘，故尺寸不详。这两排立砖高于其南面平铺的条砖，所以破损程度远较平铺砖严重的多。根据《营造法式》卷十五记载：“其界外散水，量檐上滴水远近铺切向外，侧砖砌线道二周。”据此推测，该铺地砖可能为建筑散水，反映此处唐代应该建造有规模较大的建筑。

在老通波塘西、窑河南岸，发现一处唐代瓷片堆迹(图6、7)，瓷片堆距地表深1.1米，平面呈不规则形，厚0-0.6米，最大面积8平方米。

数以万计的瓷器碎片和少量陶器残片杂乱无章地堆叠在一起，北边厚而南边略薄。经初步整理，器类有碗、钵、罐、壶、盆等，以碗为大宗，次为钵、罐、壶等，可修复完整的瓷、陶器200余件(图8-14)。堆积中的瓷器90%以上为越窑瓷器，少量为长沙窑等窑口的瓷器。堆积中的一片带有伊斯兰装饰风格的釉下褐斑模印贴花椰枣纹壶残片(图15)，为典型的长沙窑执壶残片。

长沙窑瓷器，从国内目前已知的出土情况看，中原地区甚至湖南长沙本地出土较少，而扬州、



图8 唐代酱釉碗



图9 唐代青釉碗



图10 唐代青釉钵



图11 唐代青釉双系罐



图12 唐代青釉双系罐



图13 唐代褐釉执壶



图14 唐代灰陶盆



图15 长沙窑椰枣纹模印贴花壶残片

宁波、广东等当时外贸海路交通的主要港口出土却较多。研究者普遍认为长沙窑烧制的瓷器绝大部分为外销瓷。长沙窑课题组根据国外考古资料证实，凡是出土越窑青瓷与定窑白瓷的国家和地区，几乎都伴有长沙窑瓷器的出土。这种越窑青瓷、定窑白瓷、长沙窑瓷器的“三组合”，成为晚唐五代时期我国外销瓷的主要内容。这也同文献记载的青龙镇始建于唐天宝五年（746），因据吴淞江下游沪渎口，以其优越的地理位置和发达的航运条件迅速发展起来，成为上海最早的对外贸易重镇相符。

宋代遗迹

在考古发掘的25个探方中，几乎都发现宋代遗迹。

在纪白公路南农业公司地块上发掘出规模较

大的宋代房基及倒塌的砖墙等（图16、17、18、20），出土了大量宋代瓷器、瓷片及砖瓦等。房基，编号F1。仅残存西、北部砖墙基和铺地砖。墙基为正南北向，以素面青砖纵向卧丁砖侧立错缝平砌，东端和南端房基被破坏无存，残存西北部，砖墙基南北残长7.53米，东西残长0.88米，宽0.12米。砖长28厘米，宽13厘米，厚4厘米。房屋居住面上堆积着大量的板瓦残片和青砖碎砖，厚约12-18厘米（图19），房子西北部残存有铺地砖，铺地砖基本上以一顺三平平砌，中间以半砖块错缝平砌，起错牙作用，部分铺地砖上残存糯米浆三合土涂刷的白灰面，铺地砖略呈由外向内倾斜，铺地砖南北残长7.44米，东西残长1.38米，残宽0.24-0.38米。铺地砖整砖规格：砖长28厘米，宽13厘米，厚4厘米。铺地砖砌的较为平整，砖缝隙以细沙和土涂抹，做工较为精细，应是精心修整过的。

在苍桥附近发掘出的两口水井，编号J1、J2。J1圆形，口径1.14米，深1.98米（图21、22），井底以上残存3圈砖砌井圈，每圈8块青砖，以顺砖侧立错缝垒砌，残高40厘米。上部砖井圈破坏无存。井圈砖长28厘米，宽13厘米，厚4厘米。井内填塞大量板瓦残片和素面青砖碎块等，几乎没有填土。井底出土瓷碗、钵、陶盆等18件小件及青釉、白釉、黑釉瓷片等（图23、24）。J2，口径118厘米深156厘米。填土为浅灰褐色粘质淤泥，土质疏松，出土物有双耳瓷罐，瓷壶、瓷碗和青釉瓷碗残片，泥质灰陶井圈、碎砖块等（图25、26）。依据出土的灰陶井圈残件，初步推测此井原为陶圈井。

此外还发现地砖、灰坑和遍布的残砖碎瓦，200多件宋瓷器小件及大量瓷器、韩瓶碎片等等。瓷器多为浙江、江西、福建等窑口的青瓷、黑釉瓷等，反映宋代青龙镇范围及建筑已较唐代扩大且密集，对外贸易较唐代更加繁盛。这也同文献记载青龙镇形成于唐代，鼎盛却在宋代。宋淳化二年（991）正式建镇，初设水陆巡检司及镇将，负责守卫巡逻，还监管财政。宋景祐年间（1034-



图16 宋代遗迹发掘区场景



图17 宋代房基F1



图18 宋代房基F1局部



图19 F1房基内堆积的砖、瓦残片



图20 宋代倒塌墙砖



图21 宋代砖井J1



图22 宋代砖井J1局部



图23 宋代砖井J1出土花瓣口碗



图24 宋代砖井J1出土黑釉盏



图25 宋代水井J2出土双系罐



图26 宋代水井J2出土执壶

1037) 及以后,增设文职官员,官廨、镇学、税务、监狱、官仓等也纷纷建立。镇上内外贸易极盛:杭、苏、湖、常等州来的船月月有;福建的漳、泉,浙江的明、越、温、台诸州的船,每年要来二三次;广南、日本、新罗的船只,往往每年来一次,出现了“人乐斯土,地无空闲”的繁华景象。时商业贸易繁盛,海商贾人密至相吻合。发现的F1房基位于老通波塘西岸,规模较大、砌筑规整、做工考究,其周围还发现几处砖墙基、倒塌砖墙、

不规则圆形铺地砖等等,地层中又出土100多件瓷器小件和大量瓷碎片等等,初步推测此处可能为宋青龙镇三十六坊中的一坊。

2010年发现了唐、宋时期建筑基址、水井、灰坑、瓷片堆积及400余件陶、瓷器等⁽¹⁾,使青龙镇考古初见成效。

2011年,上海博物馆考古研究部又有选择性的在发现唐代铺地砖的油叉宅基地块进行勘探(图27),勘探面积约7500平方米。用洛阳铲共

(1) 上海博物馆考古研究部《上海市青浦区青龙镇遗址2010年发掘简报》,《东南文化》,2012年第2期。

打探孔 613 个，其中在地表 1 米以下有砖的探孔为 205 个，无砖的探孔为 408 个。文化层主要为唐宋时期，又以唐代文化层堆积较厚，范围较广，几乎涵盖整个勘探区域。在唐代文化层探出了 3 条分布较为密集且较有规律砖块，其中 1 条分布于该地块的东段，南北长约 20 米，东西宽 2-3 米，可能同建筑基址有关。

2012 年 10 月至 2013 年 2 月，在前两次钻探获取了大量信息的基础上，在青龙镇遗址南北长约 500 米、东西宽约 200 米的范围内，选取了与窑河交汇处的老通波塘的东西两岸的 6 个地点（图 28），发掘面积 1100

余平方米。采用电子全站仪布设探方、测绘地层与遗迹图，保证了大范围内测绘的精确性，遗迹编号的连续性，逐步建立青龙镇遗址的地理信息系统，为今后的大遗址研究与保护奠定基础（图 29-31）。共发现唐宋建筑基址 4 处，灰坑 25 个，灰沟 3 条，水井 22 口，墓葬 2 座，手工业作坊 1 处，砖砌炉灶 1 处，出土铜、铁、木、陶、瓷等完整和可复原器物近 2000 件（图 32），使这次的考古发掘取得了意想不到的收获。主要发现有：

唐代铸造作坊遗迹

在老通波塘西、窑河南岸发掘区域，在南北长约 20 米范围内，清理出 4 座排列有序的火炉（图 33）。火炉上部皆已被破坏，仅余底部。平面呈圆形，口径 0.3-0.35 米，残深约 0.1 米，从内到外依次为红褐色、紫褐色、青灰色（图 34）。火炉以西 60 米的范围内，堆积着大量的红烧土铸造残渣，残渣内包含有较多的陶范残块、炉渣、耐火砖、草木灰等，最厚处有 0.8 米（图 35）。出土的大量陶范，用草拌泥烧成，尺寸不一，多已残破，应为铸造圆形容器的范（图 36）。内壁呈青灰色，细腻光滑，外壁红褐色，较粗糙。根



图27 青龙镇遗址2011勘探-布点图



图28 2012年青龙镇遗址考古发掘布方位置图

据陶范及炉渣的堆积厚度来看，初步确定这里是一处范围较大、使用时间较长的唐代铸造作坊遗迹。铸造作坊在上海为首次发现。

唐代水井及井内出土铜镜等精美文物

在排列有序的 4 座火炉西面 1 米处，清理出 1 口砖筑水井，编号 J21（图 37）。圆形，直径 70



图29 发掘现场



图30 隔梁发掘后的工地



图31 全站仪测绘



图32 发掘出土的部分器物



图33 唐代铸造作坊火炉



图34 铸造作坊火炉



图35 陶范及炉渣



图36 陶范残块

厘米，深 4.5 米。井口残，井身上下笔直。井壁用小青砖斗砖竖砌，磨砖对缝，对接处用榫卯套合（图 38），每圈用砖 12 块。砖面向外凸出有细微的弧度，以增加砌筑的稳固性。中间则有 3 层为顺砖平砌，加强对井壁上部的支撑。在 3 层平砌砖以下的砖，砖面上可见有拍印的手印纹，其上则未见（图 39）。井底铺有竹片，已腐烂。此井为上海目前考古发现的数百口井中深度最深、做工最为精致的一口。更为惊喜的是井内出土唐代鸚鵡衔绶带铜镜、铁釜、铁提梁鼎、铁钩、发簪、青釉瓷罐、木雕饰件等珍贵文物（图 40-45）。其中出土的铁釜、铁提梁鼎在唐代金属器中比较少见；3 面铜镜，形制基本相同。直径约 28 厘米，半球形钮，镜背上一对鸚鵡首尾相对，拖着细长的尾羽，各衔一结满花叶的长绶带，造型生动，工艺精湛。联系发现的大量容器陶范残块，铁釜、提梁鼎很有可能为此作坊生产。又从井中发现的 3 面铜镜大小、纹饰基本相同，加之井的深度和精湛的工艺，出土的铜镜是否也为此作坊铸

造呢？有待日后考古发掘确认。

另一口水井，编号 J24，位于 J21 东部 11 米处。圆形，口径 0.7 米，井深 3 米。砖的砌筑方法与 J21 基本相同，唯在 J24 的上部发现有残陶井圈，覆扣在其下的砖砌井壁上，应该为井口（图 46）。联系在 J21 附近的灰坑 H22 出土的 1 件同 J24 上部相同的陶井圈（图 47），此井圈有可能为 J21 上部的陶井口。井身砖砌，其上放置一完整的陶圈作井口，在上海地区也为首次发现。J24 出土遗



图37 J21砖井



图38 J21井砖的榫头与卯口



图39 J21 井砖上的手印纹



图40 J21唐鸚鵡銜绶带铜镜



图44 J21出土木雕饰件



图41 J21出土铜镜局部



图45 J21出土木雕饰件



图42 J21出土铁提梁鼎



图46 J24陶井圈



图43 J21出土铁釜



图47 H22出土陶井圈

物较少，仅见 1 人头骨，1 件瓷碗和少量的青砖及青瓷片等。

唐代房屋基址和炉灶

在老通波塘东、窑河北面，发掘出 1 间比较完整的唐代房屋基址，编号 F5，平面呈长方形，东西长 9.26 米，南北宽 5.94 米，面积近 50 平方米。南、西、北壁残留断断续续的一至二层砌砖墙体（图 48）。砖的规格为长 30 厘米，宽 15 厘米，厚 4 厘米。在墙基的西北角发现 2 块方形石板，表面打凿粗糙。边长 36 厘米，厚 10 厘米。在南部墙基中部也发现 1 块同样规格的石板，可能为放置柱础的礅墩（图 49）。屋内有一处火塘，编号 Z2，平面呈圆形，直径 36 厘米，深 28-30 厘米，壁厚 6 厘米。表面涂白灰，壁面经长期火烧形成坚硬的烧结面（图 50）。

另在房子北墙外发现 1 座椭圆形砖灶，编号 Z4，上部已被破坏，炉膛、烟道等保存基本完整（图 51）。炉膛椭圆形，残高 52 厘米。上部长径 90 厘米，短径 70 厘米，灶膛的底部略大于口部，长径 98 厘米，短径 80 厘米。以素面青砖垒砌，残存 7 层，底下 6 层顺砖错缝垒砌，砖与砖之间涂抹有白灰。最上一层以半砖块错缝垒砌。灶膛壁砖经长时间火烤，呈橘红色。灶膛的底部呈圈底状，堆积一层厚约 3 厘米的草木灰，底面为土红色的烧结面，较为坚硬。烟道位于灶膛的东北部，平面略呈“八”字形，宽 22-34 厘米，进深 30 厘米，烟道底部距上口部 30 厘米，以素面青砖半砖块铺砌成西低东高的台阶式，共计 6 层（图 52）。火门位于灶膛的西部，西端被灰坑 H20 破坏而坍塌，周围发现大量的草木灰。这些建筑基址及灶的发现，为我们了解唐代的江南民居提供了材料。

出土可复原器物近 2000 件及 大量陶瓷器、砖瓦碎片

本次发掘面积不是很大，仅 1100 平方米，却出土大量唐、宋、元时期陶、瓷、铜、铁、



图48 F房屋基址5



图49 F5出土的礅墩



图50 F5房屋内火塘



图51 Z4炉灶



图52 Z4炉灶烟道



图53 H21灰坑出土部分陶、瓷器

木器等文物，初步统计有近 2000 件，其中不乏精品。以瓷器数量最大，占 90% 以上。瓷器以越窑、长沙窑、龙泉窑、景德镇窑、建窑等南方窑口为主，另有少量北方窑口的瓷器。大量来自越窑、长沙窑的碗、钵、罐、壶等日常生活用瓷的集中发现，既是唐代青龙镇繁盛的真实写照，也再次证明了青龙镇作为上海最早的对外贸易港口的兴盛（图 53、54）。



图54 J18出土的唐长沙窑变形莲花纹碗

发掘中出土的 2 件唐代瓷腰鼓，其中一件可以修复。鼓身两端粗圆，中间腰细，内空。外壁凸起弦纹七道。表面施褐黄釉，内壁施褐色釉（图 55）。目前全国考古出土的较完整的唐代腰鼓仅有数件，而青龙镇遗址一次就出土有两件，具有重要意义。



图55 唐代腰鼓

2012 年度的发掘，对整个遗址的布局及内涵有了进一步的认识。就目前材料来看，唐代青龙镇的范围较宋代要小，这与文献记载也相符。史载唐代吴淞江面宽 20 里，宋代逐渐缩为 9 里、5 里、3 里。随着吴淞江的缩窄，青龙镇的范围也从南向北扩大，这次的考古发掘也印证了这一点。青龙镇作为一个以港口兴盛的贸易重镇，其命运与吴淞江的变迁息息相关，最终因为河道淤塞、海岸线的东移而衰落。

发掘在获取完整资料后，对部分遗迹，如水井、房基、火炉等，按照大遗址保护的需要，用彩条布和沙袋做覆盖隔断，进行了保护性回填，以备今后可能建立的遗址公园及其展示做预留（图 56）。



图56 F5保护性回填

Contents

Major Events

08 The 60th Birthday of Shanghai Museum: A Celebration for founding Shanghai Museum (By the Journal)

On 1st November 2012, an assembly to celebrate the 60th Birthday of Shanghai Museum was held at the SM auditorium. Guests who attended this assembly include Mr. Yang Zhenwu, Chief of Publicity Department of the CPC Shanghai Municipal Committee; Mr. Shan Jixiang, Director of Palace Museum in Beijing; Ms. Song Xinchao, Deputy Director of State Administration of Cultural Heritage and Chair of ICOM Asia-Pacific; Mr. Jiang Zhuoqing, Vice Secretary of Shanghai Municipality; Ms. Chen Dong, Deputy Chief of Publicity Department of the CPC Shanghai Municipal Committee; Mr. Chu Xiaobo, Deputy Director of Shanghai Administration of Cultural Heritage; Mr. Thomas Campbell, Director of the Metropolitan Museum of Art, and so forth.

13 Cultural power of museums: 2012 International Museum Directors' Forum (By Wu You)

16 An introduction to the exhibition *World in Mirror: Selected Bronze Mirrors from Lloyd Cotsen's Donation*

(By the Journal)

Articles on Special Themes

23 Image and art history: the international symposium on early Chinese painting and calligraphy (By Su Hua)

From 3rd to 4th November 2012, an international symposium on early Chinese painting and calligraphy, named Image and Art History, was held in the Shanghai Museum. There were more than one hundred participants attending this symposium, who came from the museums, colleges and universities, and institutions of UK, USA, Canada, Japan, Korea, Hong Kong, Macau, Taiwan and mainland China. Over sixty theses have been presented to the Symposium in the following topics: 1. Dong Yuan and his art school; 2. Case study and authentication; 3. The spread of painting styles and art schools; 4. Studies on Zhao Mengfu; 5. Religious painting; 6. Images, contents and forms

Excavations

35 Major finds at Qinglongzhen from 2010 to 2012 (By the Archaeological Dept. of Shanghai Museum)

The site of Qinglongzhen is now located at Baihezhen, Qingpu District of Shanghai. The township was first established in the 5th year of Tianbao Reign (AD746) in the Tang dynasty. It was a well-known water village and the earliest harbor for exports in Shanghai. Good location and well-developed shipping conditions made it the earliest town for foreign trades. From November 2010 to January 2011, the Department of Archaeology of the Shanghai Museum has made an investigation and excavation on the site of Qinglongzhen.

两心同长存 佛光照乾坤

——Lloyd Cotsen先生捐赠的辽代莲花人物镜之考古学研究

An archaeological study of the Lloyd Cotsen's Liao-dynasty mirror with the inscription “两心同长存” and Buddhist theme

撰文 / 胡嘉麟

扣岑 (Lloyd Cotsen) 先生捐赠的众多铜镜当中不乏历代之精品，其中一枚“两心同长存”莲花人物镜是扣岑先生收藏品中最大的一件，直径 33 厘米，重 2900 克（图 1，以下简称“扣岑镜”）。美国加利福尼亚州圣玛利诺市的亨廷顿图书馆专门为他的铜镜收藏举办过一个展览，并且出版图录 *The Lloyd Cotsen Study Collection of Chinese Bronze Mirrors (Volume I: Catalogue)* 编撰者把这件铜镜的年代定在唐代。美国佛罗里达大学艺术史系的来国龙先生对其时代重新考证，认为制作于辽代⁽¹⁾，此论甚有道理。然而通过以往的考古发现，有的铸镜与线刻纹饰并非是同时代的产物。这件铜镜纹饰所包含的时代特征和内容题材十分丰富，值得进一步分析和探讨。

一 铸镜纹饰的时代特征和内容题材

“扣岑镜”镜背为五瓣莲花分三层相叠，最

大的莲瓣上有铭文五字“两心同长存”；镜面篆刻有佛教纹饰题材，极为少见。

在杭州雷峰塔地宫曾经出土一件“光流素月”镜，⁽²⁾线刻画占满全部镜面，在线刻画的底部有 7 朵流云，两侧是重阁和菩提树，中间设香案和香炉供具，两侧分别有乐工、内侍、道士、女童。楼阁之间的云端有一位盛装的女子在道士的引领下升天，龙、凤分设在云朵的两端，还有仙鹤盘空飞翔，各种乐器环绕在半空，顶端星月交辉。比较有趣的是，此铜镜是典型的隋代至初唐时期比较流行的瑞兽葡萄镜。镜背纹饰的内区有 4 只瑞兽首尾相随同向追逐，以葡萄枝蔓相间隔，外区则用楷书铸铭文一周“光流素月，质稟玄精。澄空鉴水，照回凝清。终古永固，莹此心灵。”（图 2）关于雷峰塔的建设时间是比较明确的，塔竣工于北宋太平兴国二年（977）。地宫修建于塔基正中心的塔心室下

(1) Guolong Lai: A Liao-Dynasty Buddhist Votive Mirror in the Cotsen Collection, *The Lloyd Cotsen Study Collection of Chinese Bronze Mirrors (Volume II: Studies)*, Cotsen Occasional Press and UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press Los Angeles, 2011.

(2) 浙江省文物考古研究所《雷峰遗珍》，文物出版社 2002 年，第 188-189 页。

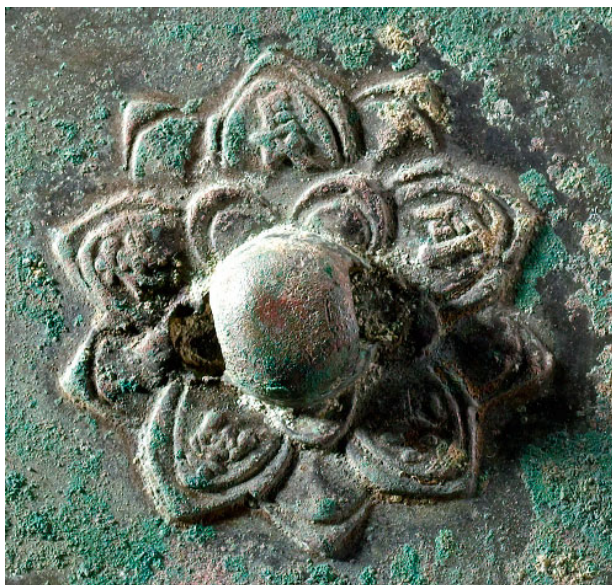


图1 引用A Liao-Dynasty Buddhist Votive Mirror in the Cotsen Collection 中两心同长存镜线描图

方，建造之初就深埋于塔基内部从未开启。从这件铜镜线刻画的人物装束来看，与五代时期墓葬的壁画人物比较相似。乐工双手交叉胸前，横握长杆，头戴朝天幞头（图3）。宋赵彦卫《云麓漫钞》谓“五代帝王多裹朝天幞头，二脚上翘”。以前仅在山西高平开化寺宋代壁画见到一例，自从王处直、冯晖等墓葬的壁画发现，印证了这种朝天幞头确实流行于五代时期。王处直墓的浮雕壁画中有一组散乐图，其中也有服

饰、姿态一致的乐工。这类乐工应该是乐队的指挥，引领操持各种乐器演奏的乐匠。线刻画中乐工的身后还有两位打扇的内侍，这种形象在王处直墓里的奉侍图中也有反映。⁽³⁾由此看出，线刻画的乐工和侍者应该是散乐图和奉侍图的减省，艺术风格无疑是五代时期的作品。通过“光流素月”镜可以反映出一个问题，即铸镜与线刻纹饰的制作并非同时，并且时间跨度相当长。

那么，“扣岑镜”是否也存在这种情况呢？

(3) 河北省文物研究所、保定市文物管理处《五代王处直墓》彩版三三，文物出版社1998年。



图3 曲阳王处直墓散乐图浮雕壁画



图4 朝阳北塔天宫出土的两心同长存镜



图2 雷峰塔地宫出土的光流素月镜

首先，我们看到这种莲花纹钮座很有时代性和地域性。五瓣莲花分三层相叠，最大的莲瓣上有铭文五字“两心同长存”。在辽宁朝阳北塔的天宫里曾出土过一件钮座纹饰完全相同的莲花纹镜（图4）。⁽⁴⁾这件镜子的尺寸很小，直径7.5厘米，在最大的莲瓣上同样铸有五字铭文“两心同长存”。根据辽人刻写的题记，辽兴宗重熙十二年（1043）重修了北塔，并于四月八

(4) 辽宁省文物考古研究所等《朝阳北塔：考古发掘与维修工程报告》，文物出版社2007年，第77页。

日（佛诞日）再葬佛舍利于天宫。相关资料表明两颗佛舍利早在辽代以前就已经葬在北塔天宫里了，重熙十二年只是重葬。所以，只能确定这件莲花纹镜的年代下限，至于是否为前朝遗物仍未可知。

对辽代文物的分析研究，发现辽人虽然继承唐代喜爱莲花纹的遗风，却逐渐形成自己的风格。具体表现为以圆形的莲花花头为中心，外圈较多的使用双层复瓣的造型，少则五、六瓣，多则八、九、十瓣不等，中间或有写实的莲房和花蕊。这种纹饰在辽代晚期的三彩陶器中非常的流行。比如辽道宗清宁四年（1058）张匡正墓出土的三彩洗（图5）⁽⁵⁾和大安六年（1090）郑恪墓出土的三彩陶器⁽⁶⁾上都有这种装饰。然而，同时期宋人的莲花纹多表现为莲瓣形状较为圆润且莲瓣数量较多，三层五瓣、六瓣的花式几乎不见。在浙江临安板桥如龙村五代吴随

墓出土的鍍金葵口银盘（图6），⁽⁷⁾充分反映了宋人对于莲花纹崇尚秀丽雅致的艺术风格。值得一提的是莲花纹的使用与佛教的盛行有很大的关系，这一点在辽人的墓葬中体现的特别明显。辽人墓室的顶部往往都会装饰有莲花纹（图7），或许象征着天上往生的世界。莲瓣上的铭文“两心同长存”，粗读起来不仅让人想起了宋人张先的名词：“花不尽，月无穷，两心同。此时愿作，杨柳千丝，伴惹春风。”这里的“两心”显然不是宋词里花前月下的两个人。应该是讲人和佛的关系，表达了供奉者希冀能常伴佛祖左右和强烈的信仰诉求。

其次，朝阳北塔出土莲花纹镜的镜背的主题纹饰是四组图案相同的龟鹤人物纹，并由祥云衬托的火珠纹相间隔。纹饰为松树下两人并行，前面长者持龙头杖，身后侍童相随。长者面前有一只灵龟，龟首上面似有小蛇，两只仙鹤在头顶飞翔，正前方有一株很大的灵芝，远处是层峦叠嶂的山峰和祥云。河北宣化3号墓出土了一件龟鹤人物纹镜（图8）与之主纹完全相同。⁽⁸⁾那件铜镜直径16.4厘米，根据墓志记载墓主人张世本下葬于大安九年（1093），有比较准确的断代依据。相同纹样的铜镜还有1961年河北省兴隆县拣选的一件小镜（图9），⁽⁹⁾无可靠的年代资料，直径7厘米，重79克。来国龙先生认为从兴隆小镜子的纹饰可以推断“两心同长存”镜的主纹是印模制作的，这种现象在辽地还是相当普遍的。⁽¹⁰⁾

根据文献记载，辽代尊崇佛教，辽兴宗以后甚至到了佞佛的地步。但是从辽代贵族的墓葬中我们不难发现道家思想对辽人的影响。河北宣化1号墓里发现一部道教经典，在出土的墓志上标明了墓主人张世卿“慕道崇儒”的德行，还提及在赞助修建的佛塔上雕刻了道家养生的经典。此外，宣化辽墓的壁画中大多都有备茶图的场景，有学者认为这是辽人除了念经奉佛，还崇尚神仙道家的药物养生之道。⁽¹¹⁾

在内蒙古哲里木盟辽代陈国公主墓里驸马的鍍金银冠（图10）上也有相同的人物图案。⁽¹²⁾鍍金银冠是由16块大小形状不等的鍍金薄片重叠组合后再用银丝连缀而成。冠正中篆刻的是道

(5) 河北省文物研究所《宣化辽墓——1974-1993年考古发掘报告》，文物出版社2001年。

(6) 彭善国《辽代陶瓷的考古学研究》，吉林大学出版社2003年。

(7) 浙江省文物管理委员会《浙江临安板桥的五代墓》，《文物》1975年8期第66-72页。

(8) 河北省文物研究所《宣化辽墓——1974-1993年考古发掘报告》第154页。

(9) 河北省文物研究所《历代铜镜纹饰》图225，河北美术出版社1996年。

(10) Guolong Lai: A Liao-Dynasty Buddhist Votive Mirror in the Cotsen Collection, The Lloyd Cotsen Study Collection of Chinese Bronze Mirrors (Volume II: Studies), Cotsen Occasional Press and UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press Los Angeles, 2011.

(11) 李清泉《宣化辽墓：墓葬艺术与辽代社会》，文物出版社2008年，第195页。

(12) 内蒙古自治区文物考古研究所、哲里木盟博物馆《辽陈国公主墓》，文物出版社1993年，第67页。



图5 宣化张匡正墓出土的三彩洗



图7 宣化张文藻墓前室室顶莲花藻井



图6 临安吴随 墓出土的錾刻鎏金银盘



图8 宣化张世本墓出土的龟鹤人物镜



图9 兴隆拣选的龟鹤人物镜



图10 陈国公主墓出土的驸马鎏金银冠

教的真武像，头戴莲花冠，长髯，身穿交襟宽袖长袍。人物左下方篆刻有一只昂首的乌龟，龟头上方似有灵蛇，体现的正是四灵之一的玄武。由此可以确定所表现的人物应该就是真武，在其右上方还篆刻有一只展翅飞翔的仙鹤。根据考证，玄武的拟人化过程是从六朝以后开始的，而完全人格化的玄武（或称为真武）正是在五代末、宋代初才出现的，所以时代特点是比较明确的。同墓陈国公主随葬的高翅鎏金银冠（图11）顶部还缀有鎏金的元始天尊银造像，两种道教人物像的出现应该不是一种巧合，必定存在彼此的联系和宗教内涵。驸马鎏金银冠的纹饰构图与铜镜基本一致，从而用来确定铜镜中人物的身份。辽宁关山萧氏墓地的壁画⁽¹³⁾（图12），以及香港梦蝶轩收藏的一件鎏金银冠⁽¹⁴⁾（图13）都出现有相同的纹饰和题材。这些辽代贵族墓葬的出土文物，表明道教在辽代上层统治阶级中还是非常受欢迎的。

除了道教人物之外，还有代表道家思想中

追求成仙和长生有关的灵芝仙药的出现。铜镜纹饰里真武大帝遥望的前方，浮现出孕育于深山的一株硕大的灵芝。从整个纹饰构图来看，颇具夸张意味，灵芝的位置醒目，显示了其重要的地位和某种象征意义。前面提到陈国公主墓出土高翅鎏金银冠上的元始天尊像的背光也有用灵芝来点缀，这种天然联系的装饰艺术突出了道家思想所追求的精神境界。而且，辽地的佛教在往生净土的观念方面，似乎也不排斥道

家的药理论，两者还呈现出融合的趋势。在山西应县佛宫寺释迦塔中发现的辽代佛像腹腔内同时装有佛像、佛经以及一幅道家题材的“采芝图”⁽¹⁵⁾（图14），说明道家的仙药养生致仙的思想已经注入到当时的佛教当中。

虽然我们看到铜镜的镜背纹饰主要体现的是道教题材的内容，但不可忽视的是作为主纹间隔的火珠纹。从考古发现来看，这种火珠纹的装饰在当时还是非常流行的。内蒙古敖汉旗大甸子乡新地窖藏出土的一件松亭抚琴纹镜（图15），⁽¹⁶⁾主纹分为两组相互间隔。一组是松树之旁的小亭内一人正在抚琴，另一组是两棵古柏之间有4匹鹿。铜镜内、外围分别有8个火珠纹环绕，镜缘处的火珠纹还有祥云相托。敖汉旗新地乡英风沟7号墓出土的鎏金双凤纹银鞍（图16）饰有双凤共朝火珠的情景，⁽¹⁷⁾不难看出这种火珠纹应该是一种神圣化的象征。以前，多认为这种纹饰是“双凤朝阳”或“双凤戏珠”，现在看来应该是值得商榷的。

(13) 辽宁省文物考古研究所《关山辽墓》，文物出版社2011年。

(14) 苏芳淑编《松漠风华——契丹艺术与文化》，香港中文大学文物馆2004年，第70页。

(15) 国家文物局文物保护科学技术研究所等《山西应县佛宫寺木塔内发现辽代珍贵文物》，《文物》1982年6期。

(16) 邵国田编《敖汉文物精华》，内蒙古文化出版社2004年，第168页。

(17) 同上书，第121页。



图11 陈国公主墓出土的公主高翅鎏金银冠



图14 应县佛宫寺塔出土的《采芝图》



图13 香港梦蝶轩藏鎏金银冠



图12 关山萧知行夫妻合葬墓墓门过洞南壁



图15 敖汉旗新地窖藏出土的松亭抚琴纹镜



图16 敖汉旗英风沟7号墓出土的鎏金双凤纹银鞞饰

密宗金刚界曼陀罗所依据的根本经典《金刚顶一切如来真实摄大乘现证大教王经》(简称《金刚顶经》)有一段经文：

尔时不动如来……入金刚波罗蜜三昧耶……生大金刚形。依世尊毗卢遮那佛前月轮而往。

尔时世尊宝生如来……入宝波罗蜜三昧耶……生大金刚宝形。依世尊毗卢遮那佛右月轮而往。

尔时世尊观自在王如来……入法波罗蜜三昧耶……生大金刚莲花形。依世尊毗卢遮那佛后月轮而往。

尔时世尊不空成就如来……入一切波罗蜜三昧耶……生大羯磨金刚形。依世尊毗卢遮那佛左月轮而往。

……如是一切如来大波罗蜜

其中所讲的四波罗蜜是以三昧耶形，即“物”的形态而非“人”的形式出现。表现的分别是金刚杵、火焰宝珠、莲花及羯磨金刚杵，依顺时针方向围绕大日如来(图17、18)。中唐以后拟人化的四波罗蜜菩萨开始在密教系统中出现，最初的三昧耶形四波罗蜜逐渐成为佛或菩萨手中的法器。香港喜闻过斋收藏的一件迦陵频伽火珠纹山形筒式鎏金红铜冠(图19)上的纹饰仍然表现出辽人对这种三昧耶形的认知⁽¹⁸⁾，一对人首鸟身的迦陵频伽捧持贡品，面朝一颗下承莲座的大火珠。由此看来，铜镜和鎏金冠式的火珠纹也是三昧耶形波罗蜜，不过莲花宝座已经被祥云所代替。

自唐武宗灭佛，佛教在中国的发展严重受阻，密教更是一蹶不振。由于当时河北、山西

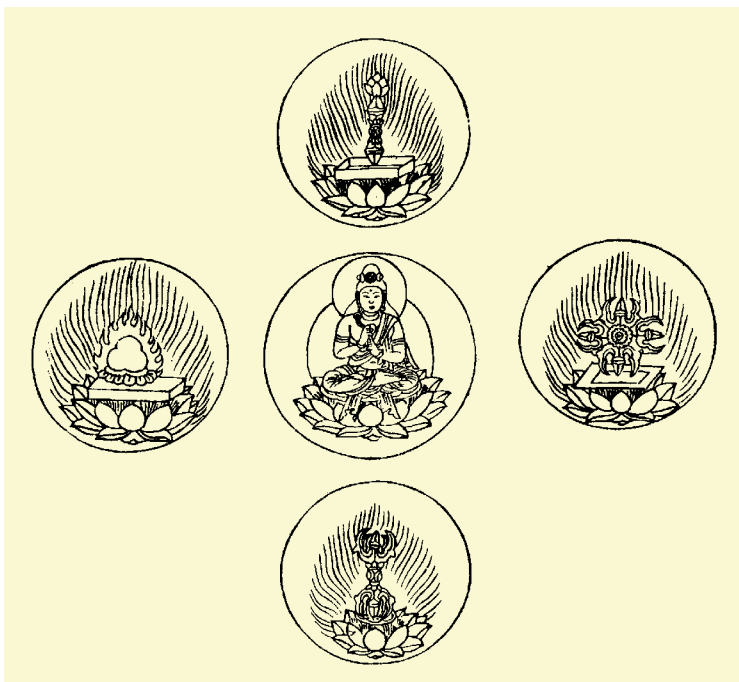


图17 《金刚顶经》所说金刚界大曼陀罗大日如来与四波罗蜜



图18 敦煌莫高窟金刚界五佛曼陀罗壁画



图19 香港喜闻过斋藏迦陵频伽火珠纹山形筒式鎏金红铜冠

(18)苏芳淑编《松漠风华——契丹艺术与文化》第68页。

一带地方割据势力的影响，密教并未受到沉重打击。在辽代统治阶级的大力提倡下，密教得到了迅速的发展。河北宣化辽墓中发现的木棺多有陀罗尼经咒，表明密宗信仰已经被辽代上层贵族所尊崇。按照教义密宗又分主张智德方面的金刚界和主张理性方面的胎藏界，在中国地区流行的主要是金刚界。铜镜的装饰纹样汲取了密宗金刚界曼陀罗的某些元素，也印证了文献上关于密教发展的情况。

从这时期一些铜镜的镜背纹饰可以看到佛教和道教题材的两种元素并存。事实上，唐末、五代以来佛、道二教在信仰层面已经开始走向融合。这种现象最典型的例子还是前面提到雷峰塔地宫出土的那件“光流素月”镜。线刻画里香案、香炉的一边是戴冠奉简的道士，楼阁之间的祥云上引领女子升天的也是一位穿着道服的男子。如果不是半空中还有琵琶、腰鼓、横笛、箜篌、拍板等乐器，一定会认为这是一幅道教题材的升仙图。

其实这些不鼓自鸣的乐器，反映的正是阿弥陀佛所居的西方净土世界。《佛说阿弥陀三耶三佛萨楼佛檀过度人道经》讲佛为阿难显现阿弥陀佛所居之国，其景象是：

钟磬琴瑟箜篌乐器诸伎，不鼓皆自作五音声。妇女珠环皆自作声，百鸟畜狩皆自悲鸣。当是时，莫不欢喜善乐得



图20 敦煌莫高窟第一七二窟南壁的壁画

过度者。即尔时诸佛国中诸天人民，莫不持天上华香来下，于虚空中悉皆供养。散诸佛及阿弥陀佛上，诸天各共大作万种自然伎乐，乐诸佛及诸菩萨阿罗汉。当是之时，其快乐不可言。

净土宗是专修往生阿弥陀佛法门，在五代直至宋代的民间十分流行。根据净土信仰所奉经典描述的西方极乐世界而绘制的经变画，称为西方净土变或净土变。敦煌莫高窟第一七二窟南壁的壁画中就有“钟磬琴瑟箜篌乐器诸伎，不鼓皆自作五音声”的经变画（图20）。浙江瑞安慧光塔出土的北宋庆历二年（1042）堆漆描金舍利函侧面装饰的也是净土变的图案⁽¹⁹⁾。两者相比较，“光流素月”镜线刻画所表达的正是往生极乐世界的净土经变画。相同题材的线刻纹饰镜还见于湖南长沙郊外宋墓中的“刘氏七娘镜”（图21）。⁽²⁰⁾引路的道士已经换作了足踏莲花的观音，手持旌旗状的幡，回首作指引状。



图21 长沙宋墓出土的刘氏七娘镜

(19)浙江省博物馆《浙江瑞安北宋慧光塔出土文物》，《文物》1973年1期第55页。

(20)高至喜《湖南古代墓葬概况》，《文物》1960年3期第37页。

二 镜面纹饰的时代特征和内容题材

通过对“扣岑镜”的镜背纹饰分析，符合辽代的艺术风格，应该为当时所铸造的。而且，镜面的线刻纹饰也表现出至少不早于这个时期的造像艺术。线刻画正中端坐的是大日如来（毗卢遮那佛），这是密教所尊奉的最高主神。“菩萨装”大日如来的造型在唐末、五代以来的密教造像中十分流行。大日如来的服饰华丽，头戴宝冠，颈部佩戴有项圈，胸前垂饰缨络，身披褒衣博带式的大衣，飘带轻浮于肩上，双手结智拳印，还佩戴有臂钏、手镯等物，结跏趺坐于莲花台。龙门石窟的擂鼓台南洞有中唐时期的大日如来像（图22），头有螺髻，戴有装饰莲花纹和忍冬纹的宝冠，身披袒右肩的袈裟，服饰有异于线刻画中的佛像和菩萨像。在辽宁朝阳北塔的天宫里出土的一件金银经塔（图23），⁽²¹⁾上面篆刻的大日如来像则与铜镜线刻纹几乎完全相同，明显表现了当时的艺术特征和时代气息。

大日如来的两侧分别是文殊菩萨和普贤菩萨，普贤菩萨左手持有一个经卷。按照《华严经》的说法，文殊菩萨和普贤菩萨共同辅佐释迦牟尼的法身毗卢遮那佛，合称为“华严三圣”。有学者认为，密宗所尊奉的大日如来（毗卢遮那佛）为最上根本佛和理法身、智法身不二之体，是提炼和发展了《华严经》的思想。⁽²²⁾《宋高僧传》的《唐代州五台山清凉寺澄观传》记有“因慨华严旧疏文繁义约，憊然长想，况文殊主智，普贤主理，二圣合为毗卢遮那，万行兼通，即《大华严》之义也。”实际上，显教和密教在造像上还是有所区别的，值得重视。

“扣岑镜”中的大日如来头顶设莲花宝盖，莲花宝盖的两侧各有三尊小佛陀。整个线刻画体现的是以大日如来为中心，两侧各有文殊菩萨和普贤菩萨等8位胁侍菩萨的金刚界大曼陀罗。相似的曼陀罗图案还见于山西应县佛宫寺木塔第四层佛像内发现的《大法炬陀罗尼经》的卷首画。（图24）⁽²³⁾卷首画上大日如来和胁



图22 龙门石窟擂鼓台南洞大日如来像



图23 朝阳北塔天宫出土的
金银经塔



图24 应县佛宫寺塔出土的《大法炬陀罗尼经》卷首画

(21) 辽宁省文物考古研究所等《朝阳北塔：考古发掘与维修工程报告》，文物出版社2007年，第67页。

(22) 敦煌研究院主编《敦煌石窟全集10——密教画卷》，商务印书馆2003年，第36页。

(23) 山西省文物局、中国历史博物馆《应县木塔辽代秘藏》，文物出版社1991年。

侍菩萨的形象与铜镜线刻画如出一辙。不同的是《大法炬陀罗尼经》卷首画中侍立于诸位菩萨身后的8位护法明王是天龙八部，大乘佛经里讲述了佛向诸菩萨、比丘等说法时，常有天龙八部参与听法，受佛威德所化，而护持佛法。反观铜镜线刻画中侍立在菩萨身后的护法明王只有6位。其中5位的相貌大体相同，皆作虬髯的西域胡人形象，头戴宝冠，有的手中持有宝剑、斧钺等兵器，应该是佛教护法“二十诸天”的四大天王。在辽宁沈阳塔湾发现的辽重熙十三年（1044）建造的无垢净光舍利塔地宫四壁上分别绘有东方持国天王、南方增长天王、西方广目天王和北方多闻天王。（图25）壁画上同样有两个天王手持宝剑，与铜镜线刻纹饰的天王形象十分相似。此外，还有一位将军模样的护法与其他护法明王的容貌差异明显。这位将军应该是佛的护法神韦陀，《大藏经》记载韦陀菩萨手持金刚宝杵，头戴凤翅兜鍪盔，足穿乌云皂履，身披黄锁子甲，十足是一位古代将

军的妆容。宋代以后，开始在寺庙中供奉韦陀，其形象正是模仿古代的将军造型（图26）。在宋辽时期的佛教寺院中都有大量的护法天神像，辽人又是特别崇尚武功，对护法天神的供奉更为突出。佛教经典《华严经》中如是说：

一切诸佛退位，或作菩萨，或作声闻，或作转轮圣王，或作魔王，或作国王、大臣、居士、长者，或作彩女、百官，或作大力鬼神、山神、河神、江神、海神、主日神、主月神、昼神、夜神、主水神、主火神、一切苗稼神、树神及外道，作种种方便助我释迦如来化导众生。

可见华严宗对于诸天形象的使用既有护法之威严，还有导化之慈悯。纵观辽代佛教发展，可知显密融合为其基本趋势，密宗认为“欲知密教之精义，不可不通显教诸宗。”⁽²⁴⁾根据宣化辽墓出土的墓志可以说明辽代晚期当地流行的佛教派别主要是华严宗、法华宗（又称天台宗）和密宗三种。例如张世卿墓志记载：“诵读法花

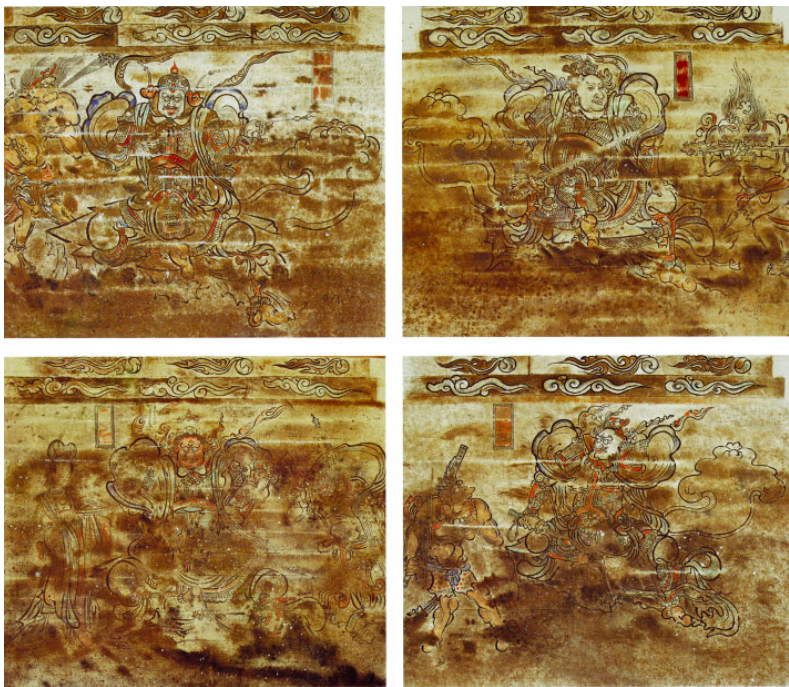


图25 沈阳塔湾无垢净光舍利塔地宫的壁画

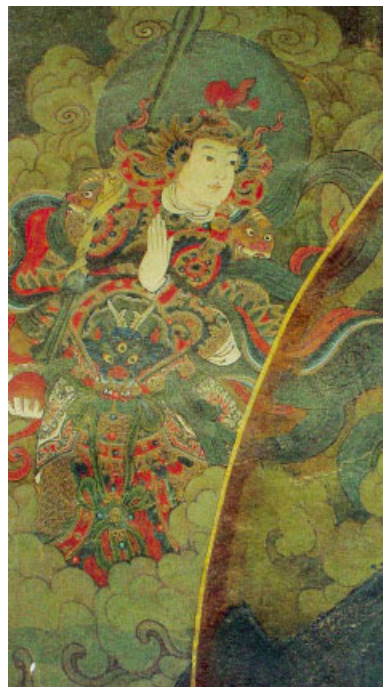


图26 北京法海寺壁画的韦陀像

(24)程宅安《密宗要义》，巴蜀书社2011年。

经一十万部，读诵金光明经二千部。”⁽²⁵⁾韩师训墓志云：“公自幼及耄，志崇佛教，延供苾芻，读经六藏，金光明经一百部，法华经五百部，及请名师开金光明经讲一十席，金刚、药师、弥陀、菩萨戒经等各数席，躬读大花严经五十部，及读金刚经、行愿、观音、药师多心经等，不计其数。”⁽²⁶⁾而“扣岑镜”的线刻纹饰正反映了辽代显教与密教相融合的倾向。

整幅构图比较奇特的还有在大日如来莲台座的两侧分别侍立两位风格迥异的人物。右侧的人物盘着高发髻，上身薄袒，肘悬飘带，有腰围，双手合十举至胸前，其形象表现的可能是善财童子，其衣饰与山西大同下华严寺薄迦教藏殿的胁侍菩萨（图27）十分相似。薄迦教藏殿兴建于辽兴宗重熙年间（1032-1055），殿

内的塑像除了主佛前的小坐佛是后来补塑的，其余大部分都是辽代的作品。

左侧的人物头戴高冠，留着胡须，俨然是一副学富五车、满腹经纶的儒者形象，并且没有头光装饰。有学者认为这种形象的出现可能是和大足石刻宝顶山的密教造像有关系，⁽²⁷⁾根据宋刻《柳本尊传》碑文记载：唐末五代时期，嘉州人柳本尊遇异人及金刚藏菩萨显化，于10世纪初在嘉州、金水、成都一带设立道场，残肢体、颂密咒为人驱邪治病。然而，在山西五台山佛光寺有金天会十五年（1137）建造的文殊殿内可以看到在文殊菩萨旁边也有一位头戴黑色官帽，身穿红色交领长衫，双手拢于宽大的袖中的儒生长者（图28）。⁽²⁸⁾密教经典中称之为文殊老人或圣老人，其故事在《佛顶尊胜



图27 大同华严寺薄迦殿的胁侍菩萨像



图28 五台山佛光寺文殊殿的文殊五尊像

(25) 河北省文物研究所《宣化辽墓——1974-1993年考古发掘报告》第237页。

(26) 河北省文物研究所《宣化辽墓——1974-1993年考古发掘报告》第304页。

(27) Guolong Lai: A Liao-Dynasty Buddhist Votive Mirror in the Cotsen Collection, The Lloyd Cotsen Study Collection of Chinese Bronze Mirrors (Volume II: Studies), Cotsen Occasional Press and UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press Los Angeles, 2011.

(28) 张映莹、李彦《五台山佛光寺》，文物出版社2010年。

陀罗尼经》有所记载：唐高宗仪凤元年（676），罽宾僧佛陀波利至山西五台山顶礼，祈睹文殊菩萨圣容。时一神异老翁示现，曰：“当返西国取梵本尊胜陀罗尼经，流传汉土，即示文殊师利菩萨所在。”孙修身先生以五台山佛光寺的文殊五尊像为证据，提出文殊老人的形象是在金代才出现的。并认为在新样文殊的基础上，由原来的善财童子、于阗国王二人，又加入佛陀波利和文殊老人，即由原来的新样文殊三身像，变成为文殊五尊像，并形成以后的定式。⁽²⁹⁾又有学者根据法国巴黎国家图书馆所藏的一张敦煌藏经洞里的白描画稿（P.4049）认为在曹氏归义军时期就出现了文殊老人的形象（图29）。目前在敦煌莫高窟的唐代壁画中还没有出现文殊老人的形象，而且两者相较文殊老人的装束、姿态差异颇大，铜镜的线刻纹饰更接近五台山佛光寺的文殊老人形象。在缺乏年代证据的前提下，或许可以推测制作这件铜镜的线刻纹饰已经到了金代。



图29 法国巴黎国家图书馆藏白描画稿（P.4049）



三 宋辽金时期佛教线刻镜的使用

宋人的佛教线刻纹饰以净土变为主，雷峰塔“光流素月”镜出土位置不详，可能是放置在地宫底部或四角。此外，在苏州虎丘云岩寺塔第三层发现的西方三圣线刻镜（图30）和台州黄岩灵石寺塔第四层北天宫铁函内发现的释迦牟尼线刻镜（图31），⁽³⁰⁾均有镌刻的铭文可供参考。西方三圣线刻镜反映的也是净土世界的图像，释迦牟尼居中，两侧分别为观世音和大势至菩萨。供养人赤裸上身，下面还有金童玉女捧持贡品，底下刻有铭文“曹庶昇舍入塔”。释迦牟尼线刻镜是比较常见的一佛二菩萨二比丘，佛的前面还有东、西两大天王。这件铜镜是有记年的，东方天王左侧刻“咸平元年十一



图30 虎丘云岩寺塔出土的西方三圣线刻镜

(29)孙修身《中国新样文殊与日本文殊三尊五尊像之比较研究》，《敦煌研究》1996年1期。

(30)苏州博物馆编《苏州博物馆藏虎丘云岩寺塔、瑞光寺塔文物》，文物出版社2006年；黎毓馨《吴越胜览——唐宋之间的东南乐国》，中国书店2011年。

月廿四日”，应该是赵真宗咸平元年（998）制作的纹饰。在镜背钮旁以及两天王的中间还分别刻有“僧志隆为”，“僧保成奉为四恩三友永充供养”。总的来看宋代江南地区发现的佛教线刻纹饰镜主要是作为供奉用的，而且纹饰刻画草率、做工较差。

辽地的线刻纹饰镜与此情况不同，精美的纹饰表明使用者应该为辽代的上层贵族。河北宣化辽墓圆形墓顶中央的莲花纹图案中心发现有铆定铜镜的痕迹（图 32）。10 号墓出土的一件龙凤纹线刻镜，⁽³¹⁾ 镜钮中残留着用来固定的铁条，大小

正好与墓室中央留下的镜子痕迹吻合。莲花纹周围还环绕着黄道十二宫和廿八宿，推测在莲花纹内悬挂铜镜可能和往生净土世界的观念有联系。在辽宁阜新红帽子乡塔营子辽塔地宫里也出土有一件云龙纹镜（图 33），⁽³²⁾ 直径 38.5 厘米，半球形钮内贯有粗铁条，主纹是用细线刻划的双龙纹，龙体姿态矫健盘曲，周围还有祥云环绕。这种宽大厚重的铜镜多出现在辽代中期，线条均匀娴熟，显示了辽人高超的制作技艺。

当然，墓室内悬挂铜镜的方式并非辽人所特有。曲阳王处直墓前室拱顶中央也有横置的铁条



图31 台州黄岩灵石寺塔出土的释迦牟尼线刻镜



图32 宣化张匡正墓后室室顶彩绘星图

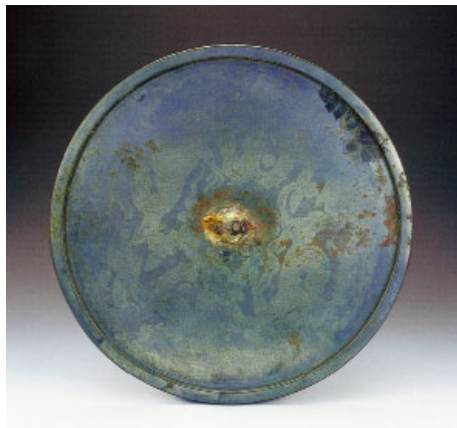


图33 阜新红帽子乡辽塔地宫出土的云龙纹线刻镜

(31) 河北省文物研究所《宣化辽墓——1974-1993年考古发掘报告》第48页。

(32) 刘淑娟《辽代铜镜研究》，沈阳出版社1997年，第37页。

下连铁钩悬吊铜镜的情况。⁽³³⁾根据南宋周密的《癸辛杂识》所讲：“世大殓后，用镜悬棺，盖以照尸取光明破暗之义。”在五代、宋辽时期的墓葬中悬挂铜镜应该还是比较普遍的现象。但是，辽人对于佛教线刻镜的使用不仅仅是作为供奉，还较多的采用了悬置的方式。内蒙古赤峰巴林右旗有辽重熙十八年（1049）建造的白塔塔体外部镶嵌有1000多面铜镜，其中一件释迦牟尼线刻镜（图34）的镜背光素无纹饰，靠近镜缘处有4个等距离的梭形钮和3个透孔⁽³⁴⁾，应该是用于悬挂而设计的。佛像的右侧刻有“释迦牟尼佛”，平行线的两侧还分别刻有“塔匠作头崔罗汉奴，自书自钵造功德回尊长，耶”以及“乾统五年五月七日记”。乾统是辽天祚帝的年号，这是当时的塔匠为了完成功德的一种表现。从线刻纹饰的精美程度来看，这件铜镜显然不及“两心同长存”镜，主要还是由于使用者地位的缘故。香港蝶梦轩收藏的一件水月观音线刻镜（图35），在镜钮上也有残留的铁钉。⁽³⁵⁾可以推测这种精美绝伦的佛教线刻镜应该是固定在墓室顶部或者是佛塔的地宫之内。金代的佛教线刻镜发现不多，在黑龙江阿城白城遗址的金代墓葬出土有线刻观音像铜镜。⁽³⁶⁾由于辽金文化一脉相承，艺术风格和宗教信仰相承袭和沿用，可以纳入一个范畴讨论。

综上所述，扣岑藏“两心同长存莲花人物镜”是辽代中晚期铸造的，线刻纹饰的制作可能会稍晚，晚至金代也是有可能的。镜背纹饰所使用的莲花纹、火珠纹以及龟鹤人物纹体现了佛教和道教题材的诸多元素，线刻纹饰也反映了佛教不同流派的影响和融合。从佛教线刻纹饰镜的使用来看，宋辽之间的差异也是十分明显的。辽代的佛教线刻镜无论是装饰纹样，还是外在功用都寄托了使用者的精神世界和信仰追求。■



图34 赤峰辽庆州白塔塔外镶嵌的释迦牟尼线刻镜



图35 香港蝶梦轩藏水月观音线刻镜

(33) 河北省文物研究所、保定市文物管理处《五代王处直墓》，文物出版社1998年。

(34) 清格勒《辽庆州白塔塔身嵌饰的两件纪年铭文铜镜》，《文物》1998年9期，第67-68页。

(35) 苏芳淑编《松漠风华——契丹艺术与文化》第398页。

(36) 阿城县文物管理所《阿城县出土铜镜》，1974年出版，第12页。

Vision on Cultural Relics

47 An archaeological study of the Lloyd Cotsen's Liao-dynasty mirror with the inscription “两心同长存” and Buddhist theme (By Hu Jialin)

Among Mr. Lloyd Cotsen's donated mirrors to the Shanghai Museum, there is a mirror cast with the inscription “两心同长存” and lotus motif. His mirror collection was once exhibited in the Huntington Library, San Marino of California. In this exhibition catalogue, this mirror was dated the Tang dynasty. Mr. Guolong Lai, assistant professor of College of Fine Arts at the University of Florida verifies with new proofs that it was made in the Liao dynasty. However, according to the writer's examination, some mirrors bear linear motifs of a period different from its first casting. Therefore, a further study needs to be made on its time-related features, contents and themes.

Masterpiece Appreciation

62 On teapots crafted by Chen Mansheng (By Li Han)

Cultural Heritage Forum

66 Responsibility and emotion: the Artizen volunteer project as seen in American museums (By Liu Shourou)

71 A preliminary study on other names of *March of the volunteers* (By Yang Chunxia)

78 Publications by Ailiyuan (By Zhang Yi)

Book Review

82 General introduction to some books (By Wei Ji)

Local History and Geography

86 A chronicle of Xie Zhiliu's life (part) (By Zheng Zhong)

Updates

94 A Celebration for L. E. Hudec (By Chu Fei)

94 A formal inauguration of the Museum for Yuan Sluice Site at Zhi Dan Yuan (By Shi Tong)

95 Publications by Shanghai Museum in 2012

话说“曼生壶”

On teapots crafted by Chen Mansheng

撰文 / 李晗

我国的茶文化历史悠久，说到喝茶一定会想到紫砂壶，它具有吸水性好，透气性高，冷热急变性好，泡茶不失原味，色、香、味皆蕴等优点，且可塑性强，艺术品味重，所以一直为人们所喜爱。紫砂壶的发展至今有几百年的历史，紫砂壶艺的发展不仅依靠制壶高手的精益求精，不断创新，也离不开文人墨客的品评设计积极参与，故紫砂壶具有很浓郁的文人气息。

明代紫砂壶在制壶技术达到了很高的水平，到了清代早期出现了以陈鸣远为代表的形生壶，他大量地运用瓷器的装饰风格，上釉上彩，使紫砂器更漂亮、生动，形成一种风格，深受当时宫廷喜欢。但这种风格并没有得到文人的肯定，他们追求紫砂壶简洁、优雅的文人气息。嘉庆、道光年间，紫砂茗壶的制作由于文人士大夫的直接参与和提倡，造型与装饰上发生了新的变化。增添了浓厚的文人趣味，壶艺风格为之一变，一扫乾隆时注重艳丽妍巧的风气，式样转趋典雅古朴，盛行刻画装饰，书法、绘画、篆刻成为主要装饰手段，与之相适应，茗壶造型也变为以几何型为主，壶体光洁，线面简练，扩大了壶体装饰面积，更宜于书、画、铭文、篆刻的表现，使紫砂茗壶的书卷气、金石气更加浓烈，造壶艺术达到前所未有的高度。

文人参与制壶，是这时期紫砂壶艺的突出的时代特征，虽则前代已有，但唯此时独盛，而且成为紫砂壶艺的主流。给予壶艺发展以极大的推进，首创者即为嘉庆时文士溧阳县陈曼生。

陈曼生(1768-1822)名鸿寿，字子恭，号曼生。钱塘(今浙江杭州)人。嘉庆六年他应举中

拔贡，善古文辞。陈曼生曾任溧阳知县、淮安同知、南河海防同知等职。他是清代著名的书画家、金石家、精篆刻，为“西泠八家”之一。他嗜茗饮，酷爱紫砂壶艺，故也是紫砂壶艺设计家。他创制的“曼生壶”，使宜兴紫砂壶名扬天下，可以毫不夸张地说，清代众多书画家中，能够集书法、绘画、篆刻及壶艺于一身的，唯推钱塘陈鸿寿。

嘉庆二十一年(1816)，陈曼生到宜兴的近邻溧阳县做地方官，当时诗文名流弥集，他和钱菽美、汪小迂等过从甚密，又有郭频迦、汪听香、高爽泉、查梅史等颇为不俗的幕客之友。更由于客观条件的优越，使原本就对紫砂壶艺兴趣浓厚的陈曼生如鱼得水，他结识宜兴制壶名手杨彭年，曼生为之题居名曰“阿曼陀室”，并画十八壶式与之，杨氏用的壶底印章也出自曼生之手。从此，开始了他们具有历史意义的合作，为后人留下了大量传世佳作——曼生壶。

陈曼生自身深厚的文化艺术修养和审美情趣，取诸自然现象、生物形态、实用器皿、古器文玩等，据说其精心设计了十八种壶式，造型有石铤、汲直、却月、横云、百纳、合欢、春胜、古春、饮虹、瓜形、葫芦、天鸡、合斗、圆珠、乳鼎、镜瓦、棋奁、方壶，称之为“曼生十八式”，从传世茗壶看，曼生壶式远不止十八式。

曼生壶的主要特点是融造型、文学、绘画、书法、篆刻于一壶，壶腹上还镌刻山水花鸟，使清雅素净的紫砂茗壶平添几分诗情画意，形成独特的文人壶风格，从而使紫砂茗壶超越出单纯的茶具的意义，具有丰富的文化内涵。曼生壶是紫砂技艺与翰墨结缘的精品。从它问世以后一直备

受鉴赏家们的青睐，特别是书画家爱之如珍宝。所谓“壶随字贵，字依壶传”者是也。由此曼生壶身价百倍，至今仍为收藏家千金难求的珍品。

陈曼生同许多文人雅士一样，崇尚质朴简练的艺术风格，他设计的茗壶，力求在简中作文章，造型多以几何形为主，并有较大的可供刻画装饰的面。每把壶上都有题识。铭文简约隽永，文切意远，耐人寻味。这些茗壶由陈曼生本人同幕僚江听香、高爽泉、郭频迦、查梅史等人撰铭奏刀。曼生的合作制壶人为杨彭年兄妹及邵二泉、吴月亭、蒋万泉等人，尤以杨彭年成型最多，此种制铭名士和制壶名工的合作，堪称“珠联璧合”。

曼生壶底多铭有阳文篆书“阿曼陀室”方印，少数作品用自名书斋“桑连理馆”印，壶把稍铭“彭年”两字椭圆小印。曼生壶所刻铭文，位置多在壶肩与壶身，文字多与茶事有关，意趣隽永。其壶形的超雅脱俗，文人诗书画印的意趣成了鉴别曼生壶的要点。

陈曼生设计的紫砂壶，一反以往繁复粗俗的格调，似有清新自然之风扑面而来，这些作品没有过多的纹饰，有的只是简约而实在的艺术特点。兹掇取上海博物馆所藏的五件曼生壶，作简要说明。

“延年”铭半瓦当壶 通高 7.4 厘米，口径 4.3 厘米，底纵 11.5 厘米，横 6.9 厘米。此壶胎呈深褐色，器表光滑。半圆形扁体，造型似半瓦当式，用泥片镶接而成。直身，平底，上部圆，下部平。圆把上部宽，下部稍窄。流上翘略弯。流口呈半圆形，从内部看则流口呈圆形。壶盖圆弧形，位置较小，与器形成一体。此种造型颇有特色，故广为流传并多有变化。壶正面阳文篆书组成半圆形“延年”二字，沿壶一周有阳文刻线，颇有汉瓦当风格。壶另一面行书铭“不求其全，乃能延年，饮之甘泉。曼生铭。”内容不离品茗之雅，且妙语双关，借题发挥，把好友汪鸿之字“延年”融嵌其中，实构思巧妙，独有匠心。如此切茶切壶切情的佳题妙句，与茶的温馨氤氲形成浓郁的陶然境地。而汉瓦当造型，不能不使人引发思古之幽情。不仅反映出文人雅士的行为指向，而且给人以精神和物质的双重享受。此壶底款署“阿曼陀室”阴文方印，壶稍有制壶名家“彭年”小方印。

竹节壶 通高 8.6 厘米，口径 8.5 厘米，足径 11.7 厘米。此壶泥色紫黑透红，既细腻又不耀眼，色泽甚为和



“延年”铭半瓦当壶



竹节壶

谐。平沿直身，造型取材于竹，壶体雕作竹竿二节，流与把手如若权枝，枝叶折曲依附主干。流出枝三节，虽短直但见遒劲；把出枝五节，弯曲而不娇柔；壶钮镂一枝，三曲五节，更出二杈仿佛新篁，寓以生机，端庄稳重中给人以欣欣向上的感觉。壶腹阴刻篆书“单吴生作羊豆用享”。款署阴文楷书“曼生”。字迹富有金石气息。壶盖内铭阳文篆书“万泉”二字小方印。蒋万泉，清道光至同治年间宜兴人。虽不见史载，但为当年制壶名手。作品单纯，不苟丝毫，此竹节壶，制作之规整，捏塑之巧妙，雕琢之精细，殊为难得。此器1977年征集于上海市金山县松隐乡，传出土于清代王玷山墓中，尤足珍贵。

提梁葫芦壶 通高18.3厘米，口径6厘米。胎呈浅诸色，器表光滑。腹中部有介面一道。藤蔓状三提梁连接肩部，无唇平口，弯流上冲，流口圆而略呈长方。器上置瓜蒂形纽，弧形盖，盖唇上厚下薄，宽0.8厘米。盖钮一侧有一小孔，盖内中心孔较大，两孔相通。底心内凹。整体看似一瓢。器壁一面刻拳拳卧石，苍劲浑厚，辅以小草，又见秀润可人。另一面刻铭“煮白石，泛绿云，一瓢细酌邀桐君。曼铭迦书”。三提梁前部连接处有刻文，较模糊，蒂纽顶端亦有刻文，均不辨。此壶为杨彭年制作，陈曼生撰铭，郭麐

书刻。郭麐，字祥伯，号频迦。善书，是曼生好友之一。此壶造型简洁，别致，是瓢形和东坡提梁形的结合，经过艺术家的提炼和重铸，即不是形合，却达到了神合。瓢和提梁皆产生了质变，古雅秀美，另有一番风韵。

仿唐井栏壶 通高6.6厘米，口径6.1厘米，足径10.1厘米。此壶色泽赤赭，整器表面光滑。平沿平盖，造型简洁，身若井栏。把圈圆而大，外扁平，里圆润。圆直流稍弯，流口略呈长圆形，器内口大。器内口下有一条边沿，甚窄，可用以置盖。宽圈足，足两边均有弧度，有圆润感，器盖为平盖，上有井栏状盖钮，稍有弧度，上小下大，唇宽1.3厘米。盖钮一侧下部有小孔，与盖内中央一孔相通。其造型为最早的流线型设计，端把倾注舒适，属“曼生壶”式的经典之作。壶底铭“阿曼陀室”印款，把稍有“彭年”小章。壶身一侧铭“维唐元和六年，岁次辛卯，五月甲午，朔十五日戊申，沙门澄观为零陵寺造常住石井栏并石盆，水充供养。大匠储卿郭通。”另一侧铭：“以偈赞曰：此是南山石，将来造井栏。留传千万代，各结佛家缘。画意修功德，应无朽坏年，同霏胜福者，超于弥勒前。摹唐井栏文诵秋茶具之玩，曼生记。”铭文内容说明壶形乃仿唐代零陵寺井栏为式。当代制壶大师顾景舟甚爱此式，并以此为摹本重新制作，颇可把玩。

“乳鼎铭”璧壶 通高3.7厘米，口径5厘米，足径7.8厘米。此壶泥质呈肝紫色，温润细腻。壶身造型为扁圆形，犹如玉璧状，故称璧壶，又



提梁葫芦壶



名小周盘壶。坡颈平口，壶盖周边突起，平盖扁纽。纽心有一小孔，直穿至底。从盖内看，孔较大，与纽端小孔相连，盖唇宽 0.9 厘米。壶流短而直，出水为单孔。把呈圆环形，直腹。壶底置三个乳突状小足。器内较粗糙，内底有放射状条纹。壶肩有一周铭文：“吾爱吴鼎，强食强饮。曼生作乳鼎铭。”14 字。为阴刻行书，刀法纵肆爽利。壶身有二印，把梢下为“彭年”二字篆文方印，壶底铭“香齋”篆文长方印。陈曼生篆刻诗书的方法，是待泥坯半干时，就用竹刀在壶上镌刻，名师名工各施所长，相得益彰。

古云“文以简为贵，画以简为贵”，曼生壶亦然。陈曼生制壶虽多，然人多争相宝爱，故十分难得，据说当年大收藏家吴大澂想求曼生壶也多年不可得，传为佳话。

壶身铭刻书画是紫砂器最为常见的装饰方式，也是最富含文人气息的装饰手法，是融书法、

绘画、金石、篆刻诸多艺术门类于一体的巧妙结合，别有一番特殊的风貌。文人参与紫砂壶的书画铭刻始于明代，书童出身的供春，壶款就是文人吴颐山书写，时大彬原多制大壶，其制作小壶的刻款就是受到了士大夫陈继儒的影响。嘉庆以后，陈曼生亲自在壶身上题铭作画，带动了书画铭刻作为紫砂器主要装饰的风格。曼生壶对紫砂壶艺术化的贡献大致有三：第一，创作了一批具有文学意义的壶铭，提高了紫砂茗壶的文化价值；第二，把篆刻用于紫砂茗壶装饰，使茗壶成为成熟的艺术品，增添了紫砂茗壶的艺术价值；第三，设计创新了一批新壶式，使几何形壶式获得突出的发展，极大地丰富了紫砂茗壶的造型艺术。以后的文人更步他的后尘，与紫砂壶结缘。“曼生壶”去繁就简、意趣古雅的风格一直被后人们所沿用和效仿，具有水墨写意画的韵致。“曼生壶”对于后来紫砂壶艺的发展起到了极大的推动作用。■



仿唐井栏壶



“乳鼎铭”壁壶

责任与情感

——以“Artizen”为例的美国博物馆志愿者项目观察

Responsibility and emotion: the Artizen volunteer project as seen in American museums

撰文 / 刘守柔

志愿者在博物馆领域正发挥着日益重要的作用，如2011年北京各博物馆注册的志愿者已突破5000人次⁽¹⁾；美国的博物馆志愿者体系更以其成熟和完善而著称。

“Artizen”是世界上最大的博物馆和研究体系——美国史密森博物学院(the Smithsonian Institution)下属弗利尔美术馆与亚瑟M.赛克勒美术馆(Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery,以下简称“弗利尔与赛克勒美术馆”)于2011年3月开始的一项博物馆志愿者计划,由该美术馆教育部门负责。“Artizen”是一个新造的词语,结合了“Art”(艺术)与“Citizen”(市民)两词,也可直接用来称呼这个项目的志愿者。Artizen的工作内容是在展厅与观众交谈,介绍博物馆与展品,谈论艺术与文化,鼓励观众表达他们对展品的看法,从而建立跨文化的沟通桥梁⁽²⁾。2011年计划“Artizen”分为长期(至少一年)和短期(暑期)两类。

一 招募 :根据岗位特点选择合适人选

强大的志愿者体系对美国博物馆的营运至关重要。以史密森博物学院为例,其网站上有“志愿者”版块,介绍志愿者项目,提供报名信息。史密森博物学院的6500名志愿者⁽³⁾承担了博物学院下属各博物馆和研究机构的多项工作:如讲解(导览);信息台和电话咨询服务;辅助档案馆、图书馆、文保实验室等业务部门的工作;协助开展动手操作等有助于观众参观体验的活动;参与博物馆科研项目;以及夏季或特别活动时的服务⁽⁴⁾。

面对大量的工作需求和申请者,博物馆要根据岗位特点来选择合适的志愿者。由于经过培训的讲解员队伍稳定,不少志愿者讲解员已工作了十多年,而美术馆的规模也并不大,因此,虽仍不断有人申请,但弗利尔与赛克勒美术馆已多年没有再新招讲解员。作为一项新开展的项目,“Artizen”吸引了众多有兴趣在这一美术馆进行志愿服务的申请者。“Artizen”

(1) 吕天璐《如何互动成课题博物馆志愿者:无制度不成队伍》, http://www.ce.cn/culture/whcyk/gundong/201107/20/t20110720_22553413.shtml/2011-08-11

(2) 参阅 <http://www.asia.si.edu/support/volunteer.asp/2012-06-03>

(3) 陈淑琮《美国博物馆的价值取向与品质——以史密森尼博物学院为例》,《福建文博》2012年第1期第81页。

(4) 参阅 <http://www.si.edu/Volunteer/2012-06-03>

的申请方式为网上提交申请表，内容包括：如何得知这一招募消息；是什么吸引自己来报名；讲述一次博物馆参观的愉快和不愉快的经历；介绍自己与不同背景人们的交流经验；举例说明自己的合作精神与创造性解决问题的能力等。

网上申请遴选之后，进入面试环节。志愿者关系到博物馆的整体形象与实际工作；“志愿者的经历在其求职、应聘、升学时也会被用人单位或学校作为评价应聘者社会责任感的依据”⁽⁵⁾，因此，博物馆相当重视对志愿者的选择。虽然，对申请者的背景和动机弗利尔与赛克勒美术馆并没有去专门统计和分析，但大部分申请者都对亚洲艺术有一定的兴趣和了解，比如有的申请者曾在亚洲留学或生活过；也有的是希望通过志愿者服务结识更多朋友⁽⁶⁾。“Artizen”的面试者中，各年龄段都有（按招募要求，年满18岁），年轻人居多。由此，有的在该馆服务了多年的志愿者讲解员会感叹：需要Artizen这样的志愿者，增加博物馆的年轻力⁽⁷⁾。

近年来，由于跨文化交流的增多，语言也成为博物馆招募和设置志愿者岗位时的一个考虑因素。如美国首都华盛顿地区华人报纸上刊登招募国家历史博物馆志愿者的信息，其中写道：“……尤其需要双语、资讯专员……”。又如博物馆会去了解，在“Artizen”志愿者中哪些人可以流利使用英语以外的语言，以备需要。

面试重在进一步发掘申请者在书面材料以外的特性与潜质，例如，如何倾听、沟通与表述。面试形式主要为申请者之间的互动。例如，让面试者通过交谈去了解坐在自己身边的人，并向大家进行介绍；又如，将面试者分成小组，交由他们每人一件物品，各人对自己的组员进行物品介绍，并相互提问。这也对面试者的合作能力进行了考查。

由于“Artizen”项目的目的是促进观众通过参观展览更多了解不同的文化，因此，志愿者的交流

与沟通能力对项目能否实现相当重要，也是博物馆所看重的。由此可见，博物馆选择志愿者，要根据其服务内容的特点，进行有针对性的了解和测评。

二 培训：博物馆课程与志愿者自学相结合

面试之后，遴选出的“Artizen”，将接受一段时期的集中培训。2011年春季（5-6月）的初步培训分9次，工作日在晚上7-10点，周末在白天。这就方便了上班和上学的志愿者。

培训内容主要为两部分：其一是与展览和藏品相关的艺术知识课程，其二是与志愿者服务相关的交流沟通技巧。前者如：“弗利尔美术馆的美国艺术”、“宗教艺术”、“古代和伊斯兰近东艺术”、“南亚和东南亚艺术”、“古代中国艺术”、“日本艺术”、“弗利尔和赛克勒的现代艺术”等；后者如：“博物馆的教与学”、“通过问题帮助阐释展览”、“交谈的艺术”、“文化敏感性”、“读懂器物”、“90秒讲故事”、“观众服务”等。除此之外，还有对志愿者的常规介绍，如“弗利尔与赛克勒美术馆概述”等。

与艺术史和展览相关的内容均由相应研究部门的主管和专家讲课，并到展厅进一步讲解实物。交流沟通技巧方面的培训则由教育部负责。当博物馆有新展览或特别活动时，会再为志愿者安排学习课程。

培训强调志愿者课后的自学。博物馆会提供阅读资料、布置作业。比如，有一项长期的作业是：志愿者选择博物馆中的一件展品，每次去博物馆培训或者服务的时候，进行观察和记录，并提出问题。通过一次次的积累，志愿者学习和练习怎样从不同角度观察一件器物，逐步拓展思



(5) 《活跃在美国博物馆的志愿者》，<http://news.sohu.com/20070717/n251097154.shtml>/2011-08-11.

(6) 与博物馆教育部人员访谈所得。

(7) 与博物馆志愿者讲解员交谈所得。2012年，Artizen项目没有招募新的志愿者。<http://www.asia.si.edu/support/volunteer.asp>/2012-06-03

路,这有助于志愿者在今后的工作中知道如何去引导观众发现展品所蕴含的丰富信息。

博物馆设置 ftp 站点,上传课程的讲课录音和课件、参考资料,供志愿者自行下载。这对课后的复习,缺课者的自习都很有帮助。同时,缺课者还要填写表格(Training Make-Up),说明自己缺了哪次课,通过怎样的方式进行了自学,效果如何。

对于只在暑期服务的 Artizen 来说,主要需完成的是春季课程;而对至少服务一年的志愿者来说,后续还将根据需要参加各类培训和研讨。

三 利用网络：

博物馆与志愿者之间保持密切联系

弗利尔与赛克勒美术馆教育部门主要有三人负责此项“Artizen”志愿者工作,每次培训她们都会到场,讲课及协调各项事宜。对她们来说,工作时间相应延长到了晚上和周末。而这不过是她们日常工作中很小的一部分。博物馆教育部门的繁忙也可见一斑。

博物馆主要通过电子邮件方式与志愿者保持密切联系。培训期间,每次课程之后,都给志愿者一份邮件,小结教学情况,发送相关阅读材料,提示需完成的作业。集中培训结束后,则改为每周发送一次邮件,内容为告知工作注意事项和博物馆的最新信息。

博物馆对 Artizen 的工作时间要求并不多:每月至少两次,每次 4 小时。工作内容分两部分,一部分是在展厅内与观众的交流;另一部分是负责与观众互动⁽⁸⁾。博物馆会排出需要 Artizen 服务的时间和人数,由志愿者自己上网选择。Artizen 在工作完成后,需向教育部人员发送邮件,告知当班信息及自己的感想。如果是特别活动,博物馆还会在结束之后发送调查问卷,了解工作情况和活动效果,征询意见和建议。

虽然除了培训外,Artizen 与教育部工作人员见面时间并不多。但通过电子邮件,博物馆人员与志愿者之间保持了密切联系,他们及时回复志愿者的邮件;认真查阅志愿者提交的作业,解答问题。

四 让工作更有效:发挥志愿者的主动性

“Artizen”的目的是引导观众欣赏博物馆展品、理解亚洲文化。但实际工作时,具体讲哪些内容、看哪些展品,则与有展线参观计划的导览员不同,要根据观众需求灵活反应。比如,有时观众看到志愿者,自会过去询问;有时,则是 Artizen 发现观众在观赏展品时流露出疑惑或是表示有兴趣,主动上前交流。这需要 Artizen 有观察能力与沟通技巧。

用怎样的方式能有助于与观众交流?这也需要 Artizen 自己去思考和选择。是否还要去其他展厅看一下相关展品?要用一些怎样的辅助小器具?比如,讲解中国青铜器,可以用上中国地图、青铜器模制示意图、编钟的考古出土图和复制模型等。又如,考虑到小观众,可以带上铅笔和画板,让他们写写画画;还有一种极简单的彩色花纹纸筒,让小观众拿着去看展品,他们就会很开心,好像透过万花筒看到了神奇世界。

志愿者们有专门的房间,兼具休息室、图书室、电脑资讯室、储物室和会议室等多种功能。各种讲解道具和辅助器具分门别类收纳柜中,志愿者在每次上岗服务前自行选择、登记取用,用后再整理好即可。面对观众的各种需求和问题,仅靠培训课程学习是不够的,博物馆要求和鼓励志愿者进行自学,图书和藏品资料都是志愿者充电的重要资源。

志愿者之间的协助也发挥了很大作用。比如,在活动时,由经验丰富的志愿者与“新人”结成一组,既能减少博物馆的培训工作量,又能促进志愿者成员间的交流。

(8) 主要是负责“探索、学习、接触(Explore Learn Touch)”小推车。这是与“Artizen”项目差不多同时开展的博物馆互动设置,主要用于弗利尔美术馆的中国古代青铜器展厅和玉器展厅。小推车上会放置青铜器复制品、玉石工艺品等,供有兴趣的观众亲手触摸实物。博物馆会告知志愿者准备哪些用具;志愿者也可以根据实际需要,从博物馆的辅助展品中取用所需材料。

五 志愿者的归属感 :博物馆的情感与信任

博物馆在细节上让志愿者感受到归属感,觉得自己是博物馆的一分子。

弗利尔与赛克勒美术馆帮助志愿者申请史密森博物学院的身份证件(Smithsonian ID Badge)。出示这一证件,可免去在博物馆入口处的安检,进入一些工作区域,获得在史密森博物学院的各博物馆商店、餐厅的折扣、停车场停车的便利。

虽然博物馆主要是通过电子邮件与志愿者保持联系,但同样能让志愿者感受到亲切和温暖:培训课程后的邮件表示鼓励;每周的联络邮件传递博物馆的最新信息:展览和活动;教育部人员的日程安排;一些特别事件的通报,比如华盛顿地区2011年8月遭遇地震,博物馆邮件告知藏品的安全检查情况;甚至还有博物馆的人事变动——这些都让志愿者感到自己被视作博物馆集体的一员。



博物馆还会为志愿者组织一些特别活动,如答谢晚会,又如与博物馆馆长、员工共进早餐,庆祝节日。当志愿者完成其服务周期,博物馆会写一份感谢信,并与其他志愿者一起,给予一个小小的感谢和道别活动。

生活细节方面,博物馆没有为志愿者提供工作餐。不过,在活动室,有小冰箱和微波炉,方便志愿者存放和加热自己带去的简单食物。博物馆强调对志愿者安全的重视,天气条件恶劣时,志愿者可自行决定是否去博物馆服务。

六 纪律与管理 :志愿者代表着博物馆的形象⁽⁹⁾

弗利尔与赛克勒美术馆为 Artizen 编制了一本指导手册。2011 年的内容包括:史密森博物学院简介、弗利尔与赛克勒美术馆各展厅的基本信息;“Artizen”项目概要,如责任、义务与权利,具体要求等;交流谈话的技巧归纳;常用信息等。

除了史密森博物学院的证件外,Artizen 还有自己的姓名铭牌。博物馆要求 Artizen 在服务时佩戴这两个铭牌。

面对观众,志愿者就代表着博物馆的形象。为了观众能有更好的参观体验,博物馆对 Artizen 有一些具体要求,如:

培训学习方面:

初期密集的培训课程之后,博物馆要求志愿者每年参加 2-3 次周末或晚上关于基本陈列和特别展览的培训;参加 2-3 次训练活动,内容包括讲解交流、不同年龄段的学习特点、互动教习技巧、动手活动、观众服务等;参加 2 次业务会议;在规定时间内完成各类培训作业。志愿者还要留意更新与博物馆相关的信息、熟悉公共活动的安排,以便在服务能及时告知观众。

工作服务方面:

Artizen 要每天查收邮件,及时获取相关信息和通知。当自己不能去博物馆完成某一班工作任务

(9) 本部分相关内容参见 2011 年“Artizen”手册(Artizen Handbook, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery)。

时，必须找到一名代班志愿者。

博物馆认为，志愿者的主要任务就是保证观众的参观质量，只要志愿者身处博物馆的公共空间内，就应该准备好为观众提供服务。当发现有观众遇到问题，即便自己正要去其他地方，也要停下来询问，让观众感受到博物馆的关心与帮助。志愿者要尽量回答观众的问题，如不知如何回答，可指引他们去询问其他志愿者、博物馆员工或服务台等。

如何实现与观众进行良好交流的目的？交谈技巧的运用对 Artizen 来说相当重要。博物馆在培训之外，还为志愿者归纳总结了一系列方法小窍门，如：可以用提问开始谈话；选择一些代表展品；分享自己对展品的看法；鼓励观众提问，并通过回答引导观众去关注更多展品；让观众感到志愿者是乐于与他们交流的。

七 志愿者的回应：协助改进博物馆工作

Artizen 和讲解员们的工作可以帮助博物馆了解观众的情况。Artizen 在每次工作完成后，都要登记观众数量，并发送一份简要汇报给博物馆教育部门，告知工作的时间、进行交流的观众数量、平均每次交谈的时间等。

弗利尔与赛克勒美术馆有约 260 件复制品、仿制品、模型等辅助展具，可供观众上手，帮助他们理解展品。比如通过一件复制的青铜壶，观众可以感受到青铜器的重量；铜壶被作旧并打破一小块，观众可从这一缺口看到青铜器初

铸就时的金色，了解青铜器表面氧化的知识。这些辅助用具由一个由讲解员组成的委员会（a committee of docents）进行管理。志愿者在工作过程中发现需要添置和补充哪些实物或用品，可以向该委员会提出建议。

通常，主题活动后，志愿者需要填写调查问卷，让博物馆了解他们的工作情况和观众反响。例如，2011 年 7 月，“兰花”主题特别展览的活动调查问卷：评价不同年纪及能力的观众对活动的接受度；效果最好和最不如人意的活动分别是哪项，为什么；你和哪一类型观众进行了互动交流（带孩子的家庭 / 年轻人 / 夫妇）？哪一项互动活动最吸引小朋友，为什么？你觉得当天的志愿者小组组长工作如何？怎样能让家庭观众在博物馆有更好的体验，有何建议？对此次志愿者活动的培训和准备情况做出评价。

小结

虽然，“Artizen”只是美国博物馆众多志愿者项目的一个个案。然而，从中我们不难看出，“责任”与“情感”将始终贯穿博物馆与志愿者双方的态度与付出。

对博物馆而言，每一位志愿者都是自己团队的一员，从遴选到培训的每一环节都是为了更好地发挥志愿者的才能，保证博物馆工作的顺利开展。博物馆志愿者有不同的工作岗位，从征选开始，就要围绕其岗位特性。比如“Artizen”的志愿者，需要在了解文化艺术知识的基础上，乐于倾听与交流。由此，博物馆承担起了沟通技巧培训与艺术教习的任务，志愿者则通过不断实践和课堂内外的学习去获得提升和进步。

对志愿者而言，意识到自己也代表着博物馆的形象，就会为更好地服务观众而努力。与此同时，博物馆鼓励志愿者发挥主动性，让他们主动去学习、思考如何改进工作，这也是给予志愿者的信任，增强他们的责任心。博物馆与志愿者两者之间相互尊重、信任与关切的情感，凝聚成促进博物馆发展的一股动力。■



《义勇军进行曲》歌名刍议

——以歌曲集《救亡曲进行曲》为重点的考察

A preliminary study on other names of March of the volunteers

撰文 / 杨春霞

《义勇军进行曲》诞生至今已走过了70多年的风雨历程,她已成为中华民族精神的伟大象征,激励着一代又一代的中国人为争取民族独立、国家复兴而奋勇前进。由于众多当事人对《义勇军进行曲》的创作情况说法不一,留下了诸多未解之谜。近20多年来,通过学者的努力,取得了不少成果,如向延生《义勇军进行曲创作的前前后后》、方育德《关于义勇军进行曲的创作时间》、郭超《国歌历程》等。但就其关注的角度和研究的内容而言,大多集中论述《义勇军进行曲》的创作时间、创作过程以及国歌精神的内涵等方面。至目前为止,还很少有人关注《义勇军进行曲》在流传过程中产生的别名现象,笔者围绕歌曲集《救亡曲进行曲》为重点进行考察,以其收录的《救国军进行曲》为辅,试图就这一问题谈一些参考性意见。



图1 国歌纪念广场



图2 国歌展示馆

上海国歌展示馆(图1、2)藏有一本歌曲集《救亡曲进行曲》(图3),内收录《义勇军进行曲》但其歌名为《救国军进行曲》(图4),原件为油印本。全书无编撰者及出版方,惟其封面有印行

时间“中华民国二十六年二月”(1937年2月)。全书共收录歌曲三首,分别是《救亡曲》、《救国军进行曲》、《国旗歌》⁽¹⁾,其中《救亡曲》所占篇幅最大。

(1) 笔者注:此《国旗歌》由戴季陶作词,杜庭修作曲,创作于1928年。歌词共分为四段,此处只印了第一段:“中国国民志气洪,戴月披星去务农;犁尽世间不平地,协作共享稻梁丰;地权平等,革命成功!人群进化,世界大同;青天白日满地红。”与现今流传的《国旗歌》内容不同。



图3 《救亡曲进行曲》

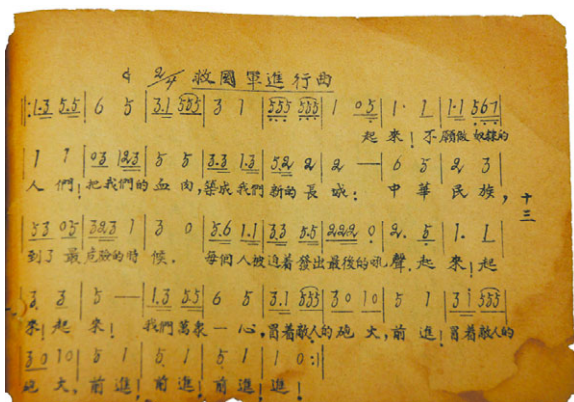


图4 《救国军进行曲》

一首歌曲在流传过程中产生别名是十分正常的现象，同样是聂耳作曲的《苦力歌》和《逃亡曲》，又分别名为《前进歌》与《自卫歌》。那么，《义勇军进行曲》在流传过程中是否也产生过别名呢？让我们首先回顾一下《义勇军进行曲》诞生的过程及其名字的由来。

1934年秋冬，田汉为上海电通影业公司创作了一个故事稿，其梗概：“那就是以亭子间奇遇开始，以长城抗日结束的，写知识分子由象牙之塔断然走向民族民主战场的《风云儿女》。”⁽²⁾在故事稿中，田汉拟写了这部影片主题歌的第一段歌词即电影男主角、青年诗人辛白华写的长诗《万里

长城》的最后一节。1935年2月田汉被捕入狱，之后又被转押到南京宪兵司令部直至7月出狱，以至于他无法完成主题歌歌词的全部创作。据田汉自己回忆：“《义勇军进行曲》也预备写好几段，但没想到刚刚写成第一段我就被捕了……《义勇军进行曲》也只能按第一段作曲。”⁽³⁾他又回忆道：“也可以知道当时执笔一定是十分匆促。记得原是要把这主题歌写得很长的，却因没有时间，写完这两节就丢下了”⁽⁴⁾。由此可见，田汉当时本有进一步修改、创作写出较长主题歌歌词的想法。另据向延生在《义勇军进行曲 创作的前前后后》一文中提出，刊登在上海电通影业公司主办的半月刊《电通画报》第2期上的电影《风云儿女》原著为“田汉原作”，其剧末高潮部分写道：

外面敌人炮弹已将地面照耀如白昼，飞机从头上飞了重炮弹跟着飞来；灰沙弥漫，数千士兵为着防卫他们的故乡抵御强暴而潮水般向长城前进。白华扬着旗唱着这样的军歌，这后面由他的友人编成他的万里长城诗的最后一节，那是：

起来，不愿做奴隶的人们，
把血肉来筑我们新的长城。
中国民族到了最危险的时候了，
每一个人被迫着发出最后的吼声。
我们万众一心，
冒着敌人的大炮飞机前进！⁽⁵⁾

……

1959年4月，孙师毅在电影资料馆的一次谈话中讲道：“《义勇军进行曲》是聂耳在上海最后一个作品。这歌是电影《风云儿女》的军歌……”⁽⁶⁾显然，上述两处提到的军歌均指影片《风云儿女》的主题歌《义勇军进行曲》。总之，田汉当时对影

(2) 《田汉全集》第18卷《影事追怀录》，花山文艺出版社2000年，第196页。

(3) 田汉《影片 风云儿女 和 义勇军进行曲》，见《大众电影》1957年第19期第26页。

(4) 《田汉全集》第18卷《影事追怀录》，花山文艺出版社2000年出版，第198页。

(5) 《电通画报》第二期，民国二十四年（1935）六月一日。

(6) 《孙师毅谈聂耳》，见《聂耳专辑》（三），中国音乐学院、中国音乐研究所1964年出版，第178页。

片主题歌的设想是创作一首篇幅较长、多段歌词的军歌,但因最终没有完成主题歌歌词的全部创作,所以也就更无暇考虑为主题歌取名了。

田汉被捕后,聂耳主动从夏衍手中接过了谱曲的任务。1935年4月下旬,他将《义勇军进行曲》歌谱定稿从日本寄回了电通影业公司。聂耳逝世后,他的定稿手稿被收录在留日学生张天虚、黄凤编辑出版的《聂耳纪念集》中(图5),从这份手稿中可知聂耳将这首歌命名为《进行曲》。顾名思义,“进行曲”是队列前进时演唱的歌曲,笔者认为聂耳以此命名一方面是由于采用了进行曲的编曲方式,另一方面也与影片片尾男女主角辛白华、阿凤以及阿凤的爷爷,高唱军歌冲上前线这一震撼人心的场面遥相呼应。

1935年5月8日,《申报》、《时报》率先刊出《义勇军进行曲》词谱,随后《晨报》、《中华日报》、《民报》等也相继刊登。6月1日,《电通画报》第2期推出电影《风云儿女》特辑,刊出了《义勇军进行曲》词谱(图6)。从上述两幅图可知,歌曲在正式发表时歌名已从《进行曲》变为了《义勇军进行曲》。毋庸置疑,田汉写的词与聂耳谱的曲相得益彰、珠联璧合,但《进行曲》之名显然主题不够突出、响亮,那么,义勇军三字究竟是何人所加呢?从目前掌握的材料来看,对这一问题均未有所提及。但是,从歌谱定稿收件方及影片制作方同为电通公司这点考虑,笔者推测上海电通影业公司人员将歌名改为《义勇军进行曲》的可能性最大。

二

随着电影《风云儿女》的热映,《义勇军进行曲》一经传唱,它那斗志激昂的旋律、摄人心魄的呐喊、振聋发聩的怒吼,感染了每一个中国人,它“用深刻的节奏喊出大众最迫切之内心的要求”(7),成为了抗日救亡歌咏运动中的必唱曲目,



图5 《义勇军进行曲》定稿手稿

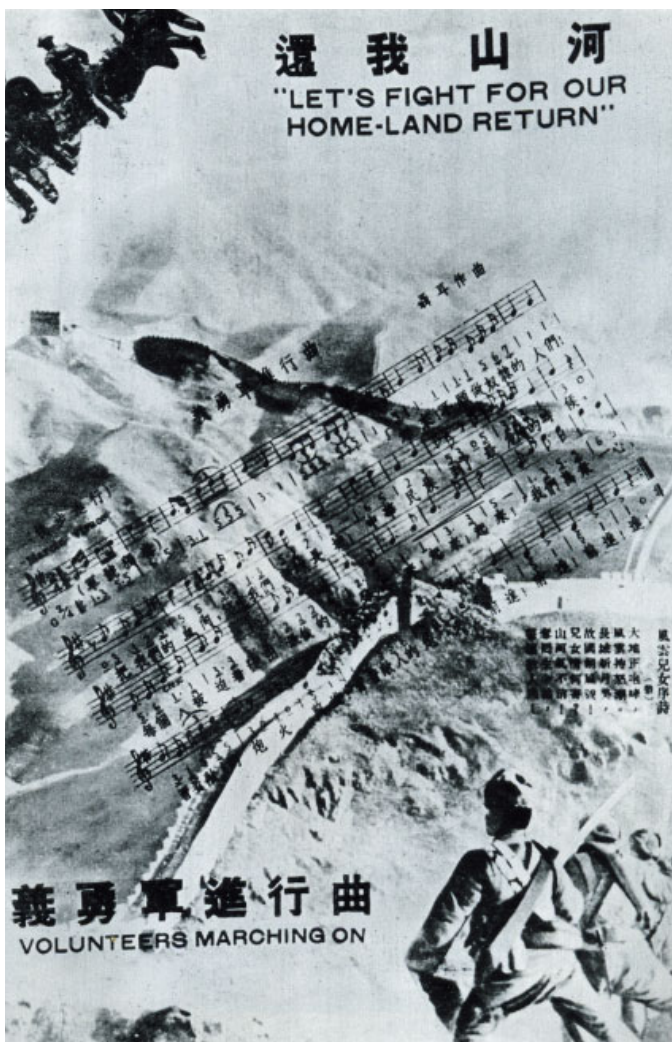


图6 1935年6月1日《电通画报》第2期刊登《义勇军进行曲》词曲谱

(7) 陶行知《从大众歌曲讲到民众歌咏团》,见《生活日报星期增刊》第一卷第4号,民国二十五年(1936)。

也正是在这过程中《义勇军进行曲》衍生出了其中一个别名《救国进行曲》。

1936年6月7日,“在上海公共体育场举行了一个有5000多人参加的抗日救亡歌曲的群众歌咏大会”⁽⁸⁾,音乐活动家、宗教界人士刘良模指挥1000多人的民众歌咏会带领全体观众齐声高唱《义勇军进行曲》。第二天《立报》对此盛况进行了报道:

‘起来,不愿做奴隶的人们!把我们的血肉筑成我们新的长城……起来!起来!起来!……’这是昨天上午十点钟,在大吉路公共体育场,有一千多人参加‘民众歌咏会’的音乐大会所合唱的,那雄壮,那激奋的歌声!……当唱《救国进行曲》的时候,慕尔堂童子军军乐队,敲着战鼓,那一种激奋的歌声,加上急促有力的击鼓,使我们想起民众军队的军容,和他们‘冒着敌人炮火前进’时的步伐,这歌曲是够雄壮的。⁽⁹⁾

1937年3月,基督教青年会派刘良模前往绥远在军队中开展歌咏运动,教唱救亡歌曲。“到了那里,绥远当局要我做的第一件事乃是教一万余兵士歌唱《救国进行曲》。阎(锡山)主席的命令:凡是山西和绥远的军队都要学会唱这支歌。他们预备到三月十六日大检阅的时候,就来唱它。……到了三月十六日,他们都兴奋地唱这《救国进行曲》——‘起来!不愿做奴隶的人们!’万余人的喉咙,合起来唱这一支雄壮的歌曲,是怎样动人啊!”⁽¹⁰⁾

上文两段史料均提到《救国进行曲》,而其后所引的歌词“冒着敌人(的)炮火前进”与“起来!不愿做奴隶的人们!”显然都是《义勇军进行

曲》的歌词。因此,从前后文逻辑上看上述两处提到的《救国进行曲》即为《义勇军进行曲》。加之《救国军进行曲》的实物证据,可以确切证明《义勇军进行曲》在流传过程中产生过别名,如《救国进行曲》、《救国军进行曲》。

综上所述,《义勇军进行曲》这个名字既不是这首歌曲的词作者田汉,也不是曲作者聂耳起的。田汉原来设想创作一首歌词较长且有多个段落的军歌作为影片的主题歌,但因被捕入狱而未能完成创作,也未给歌曲起名。聂耳在谱曲时综合编曲形式及电影中演唱的场景,将之命名为《进行曲》。此后,上海电通影业公司人员在歌曲发表时将歌名改为了主题更加突出、贴切的《义勇军进行曲》。这首激昂的战歌一经传唱便产生强烈的社会反响,在流传过程中又衍生出了别名。

三

《救国军进行曲》之名中的“救国军”是何指呢?这本《救亡曲进行曲》的歌曲集又是在怎样的背景下产生的呢?从其所收录的第一首歌曲《救亡曲》的歌词中可窥得一二,这首歌开篇便写道:“甚时候失陷了沈阳城?甚么人强占了东三省?沈阳原是谁家的地?……“九一八”失陷了沈阳城,日本人强占了东三省;沈阳原是中国的地……”⁽¹¹⁾,接着讲到“日本人拿来了飞机炮枪,屠杀了百姓烧了农庄;闹的鸡犬不得安,大炮声隆隆地整天家乡咿呀昂。”⁽¹²⁾“田产妻子敌人随便占,高粱抢去喂了马,拉你去做了工不给工钱咿呀安。”⁽¹³⁾“敌人竟这样凶似狼,占了我地土烧了村庄;人命杀了无其数,亡了国的滋味苦的不能尝咿呀昂。”⁽¹⁴⁾

(8) 刘良模《上海抗日救亡的歌咏运动》,《刘良模先生纪念文集》,中华基督教青年会全国协会2010年,第51页。

(9) 《时代的呼声:民众歌咏队昨开音乐大会 一千余人热烈参加歌声激昂空气紧张》,见《立报》,民国二十五年(1936)六月八日。

(10) 刘良模《绥远的大众歌咏》,《刘良模先生纪念文集》,中华基督教青年会全国协会2010年,第41页。

(11) 《救亡曲进行曲》,民国二十六年(1937)二月,第二页。

(12) 《救亡曲进行曲》,民国二十六年(1937)二月,第三页。

(13) 《救亡曲进行曲》,民国二十六年(1937)二月,第四页。

(14) 《救亡曲进行曲》,民国二十六年(1937)二月,第六页。

面对日寇的残暴侵略,处于国破家亡境地的东北军民,对日本帝国主义的野蛮侵略展开了不屈不挠的艰苦斗争。“凡有日寇足迹的地方,无不有民众的抗日武装的出现,其名目极为繁多。如‘东北民众抗日义勇军’、‘东北抗日救国军’、‘抗日义勇军’、‘农民自卫义勇军’、‘山林抗日游击队’、‘抗日大刀会’、‘红枪会’、‘蓝枪会’等等。”⁽¹⁵⁾在这些如雨后春笋般纷纷涌现的抗日武装中,有多支是以“救国军”为名的,其中影响比较大的有中国国民救国军、吉林省抗日救国军、东北民众救国军等(见表1)。

从上表可知,这些以“救国军”为名的抗日武装主要活跃于1932年至1933年间,其中少部分坚持时间较长,但都以失败而告终。不过,这些为保卫民族独立而战的东北民众自发组织的抗日武装,却大大激发了全国人民的爱国热情,有力地打击了日本帝国主义的侵略气焰,在国内外引起了巨大反响。

在《救亡曲》的歌词中也多次提到了“救国军”,如“我们都是黄帝的子孙,东三省也有不少英雄;老百姓组成救国军,把敌人常杀的东窜西奔咿呀嗯”⁽¹⁶⁾,又譬如:“如今也还有这样的英

雄?敢组织救国军去打敌人。敌人如来打我们,我自己愿加入这样的救国军咿呀嗯。我自己愿加入这样的救国军咿呀嗯。绥远的战争早打开,匪伪军已经攻上门来;天下并不少英雄,赶快来团结起便是救国军咿呀嗯。赶快来团结起便是救国军咿呀嗯。”⁽¹⁷⁾不难发现,上述两段歌词中提到的“救国军”其所指并不相同,前一段歌词中的“救国军”无疑是指以东北各支救国军为代表的东北民众自发组织的抗日武装;而后一段歌词中先是提到了绥远抗战,紧接着讲到“天下并不少英雄”,显然突破了地域的限制,从华北进而到全国,再结合“团结起便是救国军”的句义,可见后一段歌词中“救国军”的指代对象得到了升华,泛指全国一切抗日武装,这也是这首歌曲的关键所在。

歌曲集《救亡曲进行曲》是在绥远抗战取得胜利的背景下印行的,旨在进一步号召全中国人民团结一致,勿忘东北失地,奋起抗战。作为这本歌曲集收录的第二首歌曲,《救国军进行曲》之名中的“救国军”,其所指也应与《救亡曲》一致,即泛指全国一切抗日武装。《救国军进行曲》也成为了一首名副其实的军歌。

表 1

部队名称	主要领导人	活动时间	活动地区
东北国民救国军	高鹏振	1931.10-1937.6	黑山、新民、阜新等地
血盟救国军	孙述周	1931.12-1932.1	清原、新宾、通化等地
中国国民救国军	王德林	1932.2-1933.1	宁安、东宁、穆稜、敦化、汪清等地
吉林省抗日救国军	冯占海	1932.6-1932.9	五常、舒兰、农安等地
东北民众救国军	苏炳文	1932.10-1932.12	海拉尔、满洲里、扎兰屯、呼兰等地
国民救国军	高玉山	1933.3-1934.1	虎林、饶河、抚远

(15)潘喜廷等《东北抗日义勇军史》,辽宁人民出版社1985年,第64页。

(16)《救亡曲进行曲》,民国二十六年(1937)二月,第八页。

(17)《救亡曲进行曲》,民国二十六年(1937)二月,第九页。

四

洛阳匾额博物馆藏有一本蓝色封面的《救亡曲》，由山西省临时村政协助员训练班印制，其尺寸与歌曲集《救亡曲进行曲》相若。更为巧合的是其内容、排版、页码均与《救亡曲进行曲》中的《救亡曲》一致，唯独印刷方式不同，洛阳匾额博物馆藏《救亡曲》为排印本，而国歌展示馆藏本为油印本。

山西省临时村政协助员训练班为山西牺牲救国同盟会下属组织。山西牺牲救国同盟会于1936年9月18日正式成立，会长为阎锡山，但实际上是由中共北方局直接领导的我党抗日民族统一战线的正确路线和策略的产物，它作为我党领导之下的特殊形式的群众团体，在抗日斗争中作出过重要贡献。“牺盟会”成立后，掌握了军政训练班、民训干部团、国民兵军士训练班、村政协助员训练班等13个训练团的政治领导和组训工作。其中，村政协助员训练班于1936年12月开办，招收学员1000多人，经过集训这些学员很快分配到各县去了。“临时村政协助员名义上是协助村长办理村政，而实际上，‘牺盟会’可以利用这一形式进行抗日救国的宣传鼓动工作”。⁽¹⁸⁾由此可知，洛阳匾额博物馆所藏《救亡曲》就是“牺盟会”下属的村政协助员训练班为了教授学员宣传发动群众抗日救亡而编的，根据常理推断其编辑时间应在开班前后。从前文所述可知，歌曲集《救亡曲进行曲》收录的《救亡曲》与洛阳匾额博物馆所藏《救亡曲》除印刷方式外别无二致，据此进一步缩小了歌曲集《救亡曲进行曲》编辑时间的范围，其当在1936年12月前后至1937年2月之间编辑成书，《救国军进行曲》也是在这一时间被收录此书的。

这批临时村政协助员下乡之际，正是绥远抗

战和西安事变之时。经过训练班学习的他们有着较高的觉悟，“学会了发动群众抗日救国的方法，成为‘牺盟会’派往农村的抗日宣传骨干。”⁽¹⁹⁾由于当时的中国农村许多人不识字，通过演说的方式来宣传抗日救亡，效果往往不佳。因此，为了便于临时村政协助员向农村各阶层进行宣传鼓动工作，尽量把日军侵略的惨痛事实告诉民众，唤起民众的抗日爱国热情，常以民众喜闻乐见的地方戏曲、民众歌咏等形式开展。歌曲集《救亡曲进行曲》收录的《救亡曲》在歌名旁标注“用小放牛调”⁽²⁰⁾即采用《小放牛》的曲调，并以太谷秧歌的形式来演出。太谷秧歌是发源于太谷民间田间地头、街头巷尾的秧歌小调⁽²¹⁾，主要流行于晋中、吕梁、太原等地区，曲调委婉、优美，唱词比较口语化，内容分为多个段落，多为一问一答的对话模式。如太谷秧歌《小放牛》便是两人对唱：

（问）你知道天上的树罗什么人儿栽？你晓得黄河是什么人儿开？什么人镇守三关口？什么人儿出家永不回来么依呀咳？什么人儿出家永不回来么依呀咳？

（答）天上的树罗王母娘娘栽，地下的黄河是老龙王开；杨六郎镇守三关口，韩湘子出家永不回来么依呀咳。韩湘子出家永不回来么依呀咳。

（问）赵州的桥来什么人儿修？玉石栏杆什么人儿留？什么人骑驴桥头走？什么人推推车车压了一道沟么依呀咳？什么人推推车车压了一道沟么依呀咳？

（答）赵州的桥儿鲁班爷爷修，玉石栏杆是古人留；张果老骑驴桥上走，柴王爷推推车车压了一道沟么依呀咳。柴王爷推推车车压了一道沟么依呀咳。

(18) 晏磊、廖述江《试论牺盟会对坚持山西抗战的历史贡献》，见《党史文苑》2008年第6期。

(19) 同上。

(20) 《救亡曲进行曲》，民国二十六年（1937）二月，第一页。

(21) 程雪云《太谷秧歌溯源》，见《晋中学院学报》第25卷第1期，2008年2月。

这种表现劳动人民生活、民间习俗、神话传说的群众性娱乐活动，深受三晋百姓喜爱。在民族危亡之际成为了宣传抗日图存的利器，小放牛调的优美旋律反衬了《救亡曲》的悲壮激烈，如：

（问）甚时候失陷了沈阳城？甚么人强占了东三省？沈阳原是谁家的地？东三省住的是那里的人啾呀嗯？东三省住的是那里的人啾呀嗯？

（答）“九一八”失陷了沈阳城，日本人强占了东三省；沈阳原是中国的地，东三省住的是我们中国人啾呀嗯。东三省住的是我们中国人啾呀嗯。^{〔22〕}

（问）敌人竟这样凶似狼，占了我地土烧了村庄；人命杀了无其数，亡了国的滋味苦的不能尝啾呀昂。亡了国的滋味苦的不能尝啾呀昂。

（答）不错不错真不错，“亡了国的滋味苦的不能尝”，大家一起起来杀敌，快打死敌人救我危亡啾呀昂。快打死敌人救我危亡啾呀昂。^{〔23〕}

这首以小放牛调演唱的《救亡曲》内容突破了以往范畴，但依旧保留了太谷秧歌的演唱方式，这种浓郁的山西地域特点，正是“牺盟会”下属的临时村政协助员训练班专门针对山西农村各阶层，以戏曲的形式来唤醒民众、组织民众而特意改编印制的。因此，笔者推测同样收录了《救亡曲》以及《救国军进行曲》的歌曲集《救亡曲进行曲》也是临时村政协助员训练班编印的可能性最大，况且相较排印本，油印本的成本更为低廉。

总而言之，《义勇军进行曲》在流传过程中的的确确产生过别名，《救国军进行曲》就是其别名之一。这首收录在歌曲集《救亡曲进行曲》中的军歌，是在绥远抗战取得胜利的背景下印制的，其编辑者极有可能是山西牺牲救国同盟会下属的临时村政协助员训练班，而其歌名中的“救

国军”则是泛指全国一切抗日武装。《救国军进行曲》及歌曲集《救亡曲进行曲》是爱国之士以歌声为纽带，千方百计推广抗日救亡歌曲来唤醒、组织、发动民众的匕首投枪，是将民众歌咏作为“民族解放运动的军号，号声在哪里，民族解放的斗士也在哪里。”^{〔24〕}

参考文献

军事科学院军事历史研究部《中国抗日战争史》，解放军出版社 2005 年。

潘喜廷等《东北抗日义勇军史》，辽宁人民出版社 1986 年。

元人山《东北义勇军》，黑龙江人民出版社 1982 年。

赵杰《血肉长城——义勇军抗日斗争实录》（上、下），辽宁人民出版社 2001 年。

谭译《东北抗日义勇军人物志》（上、下），辽宁人民出版社 1987 年。

陈彬龢《东北义勇军》（第一集），日本研究社，民国二十一年（1932）。

田汉全集编委会《田汉全集》，花山文艺出版社 2000 年。

《聂耳专辑》（三），中国音乐学院、中国音乐研究所 1964 年。

郭超《国歌历程》，中国国际广播出版社 2002 年。

《刘良模先生纪念文集》，中华基督教青年会全国协会 2010 年。

中国电影资料馆、中国电影家协会：《百年司徒慧敏》，中国电影出版社 2010 年。

程季华《夏衍电影文集》，中国电影出版社 2000 年。

李子云《夏衍七十年文选》，上海文艺出版社 1996 年。

中共中央文献编辑委员会《薄一波文选（1937—1992 年）》，人民出版社 1992 年。

《抗日歌魂——1931-1945 救亡图存流行歌曲》，湖北人民出版社 2005 年。

《电通画报》第二期，民国二十四年（1935）六月一日。

《大众电影》，1957 年第 19 期。

《生活日报星期增刊》第一卷第 4 号，民国二十五年（1936）。

《申报》，民国二十四年（1935）五月八日。

《立报》，民国二十五年（1936）六月八日。

〔22〕《救亡曲进行曲》，民国二十六年（1937）二月，第二页。

〔23〕《救亡曲进行曲》，民国二十六年（1937）二月，第六页。

〔24〕刘良模《上海抗日救亡的歌咏运动》，见《刘良模先生纪念文集》，中华基督教青年会全国协会 2010 年，第 51 页。

那些年，爱俪园编撰的出版物

Publications by Ailiyuan

撰文 / 张毅

爱俪园又称哈同花园，是犹太商人哈同（1851-1931）的私家花园，也是民国时期上海最大最豪华的一座私家花园。它是由僧人黄宗仰（1865-1921）设计，1904年施工，1910年最后落成。爱俪园的园名取自于哈同（Silas Aaron Hardoon）名“欧司·爱”中的“爱”和他的中国妻子罗迦陵（1864-1941）本名丽蕤（Liza）中的“丽”。

哈同是一个极其节俭吝啬的犹太商人，“他的办公室，夏天不置电扇，冬天不生火炉，地上没有地毯，窗口不挂窗帘，大冷天里他裹着一件大衣坐着办公，其办公桌也是由廉价的松木作的。他的早餐仅是一杯牛奶，几片面包；中晚两餐都是一菜一汤。”⁽¹⁾而且，“当时上海房地产业主一般按阳历月份收租，哈同却以阴历月份收租。因为，阴历3年有1闰月，5年再闰1月，19年有7个闰月。”⁽²⁾然而，如此爱财如命的哈同和他的夫人却在爱俪园建过学校（仓圣明智大学），免费提供贫困家庭孩子上学；多次办过义赈会，带头救济灾民；任用过徐悲鸿、王国维等，识才、惜才、爱才；接待安置过革命者孙中山、蔡锷，赞成“欧风东渐”⁽³⁾……。有这样一些有钱的人，他们把赚来的钱较少花在吃喝等行乐方面，而是更多地花在了他们认

为该花的地方，他们的价值观比较独特，这也许和他们的宗教信仰有一定关系。

哈同和罗迦陵热爱艺术和传统文化，还以爱俪园的名义，投入很大的财力和精力，编撰出版过许多书刊。这些书刊在其出版目录中被划分为经籍类、艺术类、碑版类、宗教类、笔记类、教科类，每一类出版图书数目不等，有的几种，有的几十种。它们当中有普及性读物，也有研究性的学术著作，这里列举一些比较有意义的出版物。

一 宗教著作

罗迦陵是一虔诚佛教徒，她在爱俪园修建了佛教建筑——频伽精舍，还邀僧人黄宗仰编纂了《频伽精舍校刊大藏经》。《频伽精舍校刊大藏经》全书历经清宣统元年（1909）至民国二年（1913）编纂完成，共四十函，四百四十册，一千九百十六部，八千四百十六卷。它以保存了中国失传已久的大量密宗经典的日本弘教书院《大日本校订缩刷大藏经》（亦称《弘教藏》、《缩刷藏》）为底本，参补国内刻本《嘉兴藏》、《龙藏》等各经坊的单刻善本，由一批顶尖僧俗学者严格校勘而成。⁽⁴⁾它是已编修的大藏经中收经书种类最多的大藏经之一，也是近代出版的第一部铅印

(1) 唐培吉《巴格达来的冒险家——哈同·上海犹太人研究之四》，《同济大学学报·人文社会科学版》第4卷第1期第58页，1993年5月。

(2) 同上。

(3) 徐亚芳《哈同花园的旧影珍闻》，《档案春秋》2006年第10期，第39页。

(4) 沈潜《论黄宗仰与频伽藏的校刊及其贡献》，《世界宗教研究》2009年第4期。

本方册线装大藏经,是我国历代众多大藏经中唯一有句读的版本。此书的出版对近代佛教文化的复兴有着重要影响。

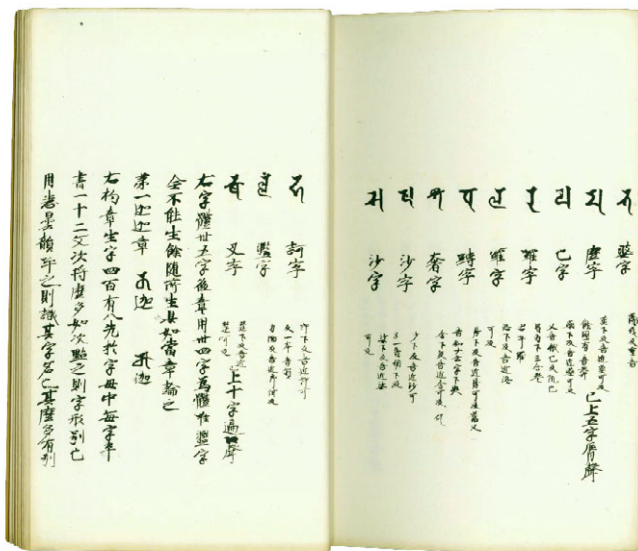
《悉昙字记》(一卷/唐·释智广撰 仓圣明智大学校刊行 石印本 一册)和《景佑天竺字源》(七卷/宋·释惟净、宋·释法护撰 仓圣明智大学校刊行 石印本 一函四册)都是民国六年爱丽园影印的研究梵文、梵语的著作。《悉昙字记》是日本吉泽助教授所藏宋钞本,《景佑天竺字源》是日本高山寺藏旧钞本,都是由罗振玉(1866-1940)在日本搜求得到⁽⁵⁾,并作题跋考订之后影印的。

哈同虽是英国籍犹太人,但出生于巴格达,又曾在印度生活过,对伊斯兰与阿拉伯文化有着深厚的情感,民国二十年三月爱丽园广仓学窘翻译出版了一部伊斯兰教典籍——《汉译古兰经》(三十卷/姬觉弥纂 石印本 一函八册)。它是继铁铮《可兰经》之后第二部汉文通译本《古兰经》,铁铮的《可兰经》是根据坂本健一的日文译本《ユ・ラン》并参照罗

德威尔(Rod well)的英文译本《The Koran》转译而成的⁽⁶⁾,而爱丽园《汉译古兰经》的编译,汇集了阿拉伯文、英文、日文、中文各种人才,还有穆斯林学者和阿訇参与,译文质量有较大提高。

二 碑帖

“慈淑夫人”是军阀徐世昌、曹锟给予罗迦陵的一个封号⁽⁷⁾,1925年爱丽园以珂罗版影印了一部《慈淑楼丛帖》(3函23册 上海爱丽园印行 中元乙丑阳月)。它包括《汉孔宙碑》、《晋大公望表》、《唐纪国陆妃碑》、《唐契苾府君碑》、《唐端州石室记》等总共五种汉碑、一种晋碑、一种魏碑、一种隋碑、十五种唐碑。民国时期许多西方先进的印刷技术被引进和推广,珂罗版印刷术也是其中之一,由于珂罗版印刷术可以很好地还原笔墨的层次和细节,因而被更多地应用于中国书画的复制,许多难得一见的旧拓珍藏这一时期借珂罗版印刷术得以广泛地呈现于大众。



《悉昙字记》



《景佑天竺字源》



《汉译古兰经》

(5) 李恩绩《爱丽园梦影录》,生活·读书·新知三联书店1984年05月版,第64、65页。

(6) 林松著《古兰经 在中国》,宁夏人民出版社2007年3月版,第35页。

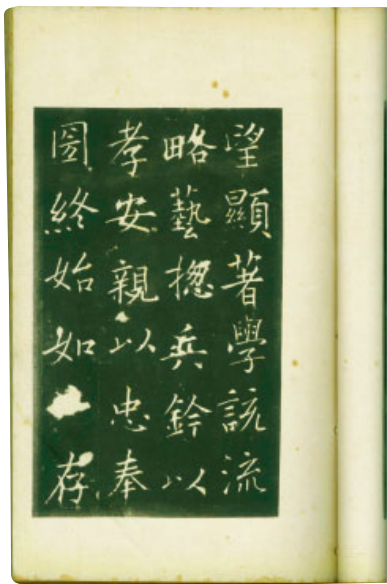
(7) 柳叶眉、易周《353广场旧世界里新概念》,《大美术》2007年第9期第110页。

三 经学、小学、史学研究著作

1916年国学大师王国维(1877-1927)受哈同之聘,从日本京都来到爱俪园主编学术刊物《学术丛编》。《学术丛编》为月刊,民国五年四月创刊,共24期。后又分类装订出版,改称《广仓学窘丛书·甲类》,又称《学术丛书》,分成二集,第一集二十五种四十六卷,第二集二十七种三十七卷,共32册。《学术丛编》上刊登的是研究古代经籍的奥义、礼制本末、文字源流等方面的新著作、未刊过的旧著作、或已刊过而流传很少的著作。⁽⁸⁾

王国维一边主编期刊,一边把自己潜心研究的学术成果发表在刊物上,在总共所刊五十二种著作中有二十四种为王国维论著。他的许多重要著作如《毛公鼎铭考释》、《魏石经考》、《汉魏博士考》等都发表在此刊上。而且他在《学术丛编》上发表的《殷卜辞中所见先公先王考》、《殷卜辞中所见先公先王续考》、《殷周制度论》运用了“二重证据法”,以新出土的甲骨卜辞与纸上的旧材料参照对证,不但证实了《史记》关于殷商世系的

记载大致无误,而且发现《山海经》、《楚辞·天问》等古籍中的神话传说也非全属荒诞,而是有相当的史实为依据,由此开辟出一条“古史新证”——新史学研究的路子来⁽⁹⁾。王国维的学术研究极大地提高了甲骨材料的学术价值,在商周历史、礼制、都邑、地理等研究领域都取得了重大成果。



《唐契苾府君碑》

被王国维编入《学术丛编》中的未刊过或已刊过而流传很少的著作如清汪黎庆辑的《小学丛残四种》、天一阁旧藏明钞本《随志》、元韩信同撰、景麟后山房刊本《韩氏三礼图说》等等,也是极有价值的研究资料⁽¹⁰⁾。《学术丛编》的发行量不大,但是其学术价值很高,连日本学者都来函索购,在学术界影响广泛。

《学术丛刊》停刊后的余稿另以单行本出版,《重辑仓颉篇》(秦·李斯等撰 姬佛陀辑)出版于民国七年,《急就篇校正》(姬觉弥撰 铅印本 上海广仓学窘)出版于民国八年。

四 文物学研究著作

《艺术丛编》是爱俪园编纂出版的一部文物学研究方面的著作。由邹安(1864-1940)主编,最初也是以双月刊的形式出版,民国五年五月创刊,民国九年六月停刊,一共二十四期,后来编印成四集二十四种,改名为《广仓学窘丛书·乙类》,又称《艺术丛书》。

《艺术丛编》收录有罗振玉辑的《殷墟书契后编》、《殷墟古器物图录》、《殷文存》、《古明器图录》、王国维考释的《戩寿堂所藏殷墟文字》、邹安辑的《周金文存》、《双王铄斋金石图录》等殷墟甲骨、钟鼎彝器等古器物拓本、照片和研究成果。

《戩寿堂所藏殷墟文字》一书,公布了刘鹗旧藏的甲骨。前半部为每片甲骨的拓片,后半部将拓本的每一块甲或骨上的文字,逐字逐句的释出来,再加上考据。这部书虽然题“睢宁姬佛陀类次”,实际上这类次和考释工作都是由王国维承担的⁽¹¹⁾。当时甲骨学还是一个新的学术研究课题,王国维把如此珍贵的甲骨资料整理、考释后出版,对以后的甲骨学研究具有非

(8) 李恩绩《爱俪园梦影录》,生活·读书·新知三联书店1984年05月版,第59-60页。

(9) 陈以爱《胡适对王国维“古史新证”的回应》,《历史研究》2008年第6期,第105页。

(10) 姚淦铭《论近代编辑家王国维》,《编辑学刊》1992年第1期第92页。

(11) 李恩绩《爱俪园梦影录》,生活·读书·新知三联书店1984年05月版,第227页。

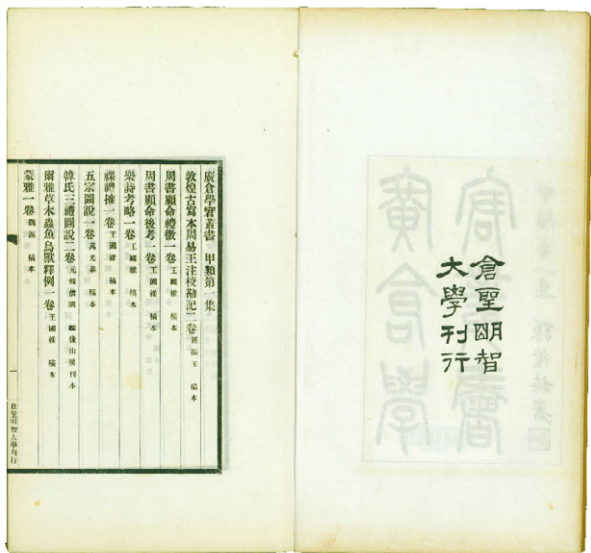
常重要的意义。

因《艺术丛编》停刊而未来得及刊出的著作《周金文存》第五、六卷和《草隶存》（六卷 邹安辑 二册 广仓学窘印行 民国十年）另以单行本方式出版。《艺术丛编》还出过一期临时增刊——《南越文王冢黄肠木刻字》（广仓学窘印行 民国七年）。

哈同与罗迦陵可能读书不很多，但是他们爱钱的同时也爱文化，爱有文化的人。他们尊重知识，网罗人才、办学育人，积极为学者提供从事学术研究的环境。虽然爱俪园编纂出版

的有些图书由于种种原因质量可能不太理想，但是，爱俪园编纂的《频伽精舍校刊大藏经》是近代出版的第一部铅印本方册线装大藏经；翻译的《汉译古兰经》是中国历史上第二部汉文通译本《古兰经》；王国维先生的学术辉煌与在爱俪园工作时期的潜心研究也是密不可分的，发表在《学术丛编》和《艺术丛编》的资料、论文不少在学术上是非常有价值的。

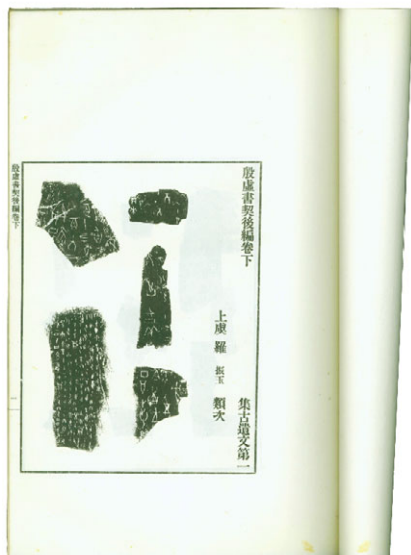
很多人知道，爱俪园是民国时期奢华的一个象征，可能很少人知道，近代编辑、出版事业的发展，爱俪园也功不可没。[Red Seal]



《广仓学窘丛书·甲类》



《草隶存》



《殷墟书契后编》



《双王鈔斋金石图录》

书苑猎真

General introduction to some books

撰文 / 魏辑

《古诗十九首与建安诗歌研究》

木斋著 人民出版社 2009年12月第一版

“学术研究应该是审美的，而非功利的；应该是探索的、创新的，而非因袭的、陈旧的；应该是整体的、流变的、联系的，而非局部的、僵死的、孤立的；应该是超越古人的，而非迷信盲从的；同时，更应该是超越本时代的，而非完全被动地受当下意识形态支配的。”

著者木斋胸怀上述理念，二十余年间，潜心于中国诗歌流变史的研究，成果斐然。而这部苦心孤诣之作，更是“一颗重量级炸弹，会把当前中国文学史的一大段，即从汉到魏的诗史，以及这一段中的重大问题，即汉乐府、五言诗、曹植诗，特别是古诗十九首，炸得稀烂！而十九首以及五言诗发生时的问题，乃是中国诗歌史发端的问题，是牵一发而动全身的问题。这样，木斋的这一研究，就不仅仅是让魏晋文学史重写的问题，整个中国文学史也要因此重思重写。”（张法跋语）

《古诗十九首》是五言诗发展成熟初期的代表性作品，其中许多诗句，如“浮云蔽白日，游子不顾反”、“青青河畔草，郁郁园中柳”、“不惜歌者苦，但伤知音稀”、“盈盈一水间，脉脉不得语”、“明月何皎皎，照我罗床帟”等，兴象浑

沦，宛若天成，千载之下，流传不衰。然而一旦言及其时代、作者，“东汉无名文人所作”作为近百年来的权威观点，为无数文学史专著、教材所采用，逐渐变成似乎难以撼动的定论。可是如何解释多达19首的佳作，统统出自籍籍无名之辈呢？

书中首先辨析并非每句五字就可以称作五言诗，那至多是“五字诗”。而从两汉时期质朴无文的言志到曹魏时期穷情写物的抒情，标志着五言诗从发生到成立的演变历程。

真正实现了从政治教化到审美愉悦，从四言诗到五言诗转型的诗人，是曹丕、曹植及建安七子（曹操则是过渡期的关键人物）。具体的起始时间是建安十六年，二曹六子（孔融已去世）开始创作大量的五言诗，题材包括游宴、山水、女性等。那么《十九首》与《陌上桑》、“苏李（苏武、李陵）诗”等杰出的五言诗作，当然只能产生于这一时间节点之后。西晋陆机有对《十九首》的拟作，已称之为古诗。则其创作时段的下限，也可锁定在三国后期。

而著者的精彩考述并未止步于此，后半部分通过量化分析的诸多内证，如曹植诗歌中有30多句与《十九首》相似的语句，至少有4句完全相同，而《十九首》中至少出现了12个首先由曹植在诗文中使用的



语汇……得出结论：《十九首》、苏李诗的主要作者就是曹植。在同时代的诗人中，无论才华、际遇、情怀，确实很难再找出第二个足以匹配这些千古名篇的人选。但由于写作背景同他与甄后之间的隐情有密切关系，在他死后被官方重新“撰录”的文集中，作品删削流失严重，《十九首》等也不免沦为无主之作。

植甄恋的传说流传已久，《洛神赋》的别名即《感甄赋》，但严谨考证其事真伪的论著并不多见。陈寿《三国志》的记载，黄初二年，甄后仅仅因为吃醋抱怨，便被曹丕赐死，显然不合情理。而曹植的英年早逝，也一直有人怀疑是被甄后之子明帝曹叡谋害，以报失母之仇。

虽说女方年长十岁，但以现代心理学的眼光来看，自幼养尊处优，长于深宫妇人之手的贵族子弟，青春期萌发对成熟女性的爱恋（初见时曹植只有十三四岁），反而是一种常见现象。何况一个是敏感早慧、才高八斗的文学天才，一个是天下第一美女兼才女。

根据曹植诸作与甄后《塘上行》的自辩，两人的“不伦恋”应始终只限于精神层面。然而谗言诬告，“众口铄黄金”，曹丕、曹叡遂认定有出轨行为，终生不肯原谅，并想方设法销毁证据，隐瞒真相，以求保住皇室的脸面。

如今虽然还不能说千古疑案一举廓清，但此书洋洋30余万字，诗史互证，环环相扣，条分缕析，剥茧抽丝，至少是大大深化了相关领域的研究。采用的多种研究方法，也值得文史学界广泛借鉴。

《王阳明的五百年——中国与世界的王阳明》

余怀彦著 贵州教育出版社 2009年4月第一版

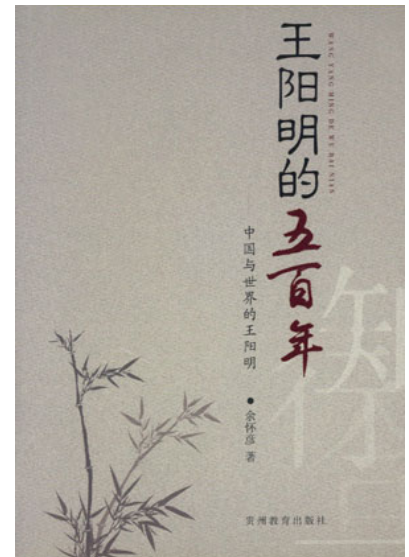
为什么同处东亚儒家文化圈，同样遭受传统体制僵化和西方文明冲击的困扰，日本迅速实现了向近代化国家的转型，而中国、朝鲜只能瞠乎其后者？当我们发现明治维新的指导思

想，居然是一位中国学者王守仁的学说，而整整一百年后，神州故国的大环境，却仍是哲学、政治学、哲学史、批判史，一顶“唯心主义”的帽子，几乎将包括“心学”创立者王守仁在内，历史上所有著名哲学家、思想家统统打入另册。“墙内开花墙外香”，怎能不令人掩卷深思。

王守仁提倡身体力行，发扬主体精神，强化个体的历史使命感和道德的自律意识，打破对任何权威的迷信，认为每一个普通民众都有判断是非的能力和权利，都可以成为自身的主宰。李贽、徐渭、汤显祖，是他的嫡系传人，更有一长串声名显赫的私淑弟子：黄宗羲、董其昌、西乡隆盛、梁启超、蒋介石、松下幸之助……五百年来，一个“龙场悟道”的传奇，“心即理”、“知行合一”、“致良知”，几个简单明了、貌不惊人的词汇，却历久弥新，无论经世致用，独立思考，人人生而平等，都能从中找到理论根据，难怪不时引发马丁·路德式的头脑风暴。

近年来，在国内也终于兴起“阳明学”的热潮，毫不吝惜地给他加上千古贤哲、古代最后一位世界级的大思想家等头衔。仅2012年，就出版了十余种相关图书，学术的、通俗的，应有尽有。但如果想对其历程作一番全息、全球视野的考察，这部《王阳明的五百年》虽问世稍早，仍属首选。

书分六章：“中国文化的一个集大成者”，“一个原创性的思想体系”，“中国近代化的第一个拓荒者”，“阳明学在日本”，“阳明学在韩国”，“阳明学与西方”。后两章的内容鲜有先人涉足，最见作者十年磨一剑的苦心。



《新辑搜神记·新辑搜神后记》

李剑国辑校 中华书局 2007年3月第一版

古籍的校勘整理，没有一个比较可靠的底本，恐怕是最为棘手的困难了。如果还是一部流传千余年、影响深远的名著，但原书亡佚已久，后来通行的辑本又存在严重质量问题，几乎要另起炉灶，重作辑佚，则无疑是一项高难度工程了。

晋干宝《搜神记》和陶潜《搜神后记》，宋代已佚，明万历年间，胡应麟重加辑录为《搜神记》20卷（原本30卷）《搜神后记》10卷，成为此后数百年最通行的版本。20世纪七八十年代，汪绍楹的校注本也是以胡辑本为底本。然而此辑本却充其量是一部“半真半假”的书（鲁迅语）。

首先，其中大量辑入了未见诸书引作《搜神记》、《搜神后记》而见于他书的内容。以《搜神记》为例，竟有超过三分之一的条目属于盗取假冒。传世另有8卷本《搜神记》，署干宝撰，其实纯系宋以后人杂采编纂而成的冒名贗书，而20卷本却从中辑出许多条目。旧时引书本不严谨，类书、古注等在引用时常常是同一条目此作《搜神记》，彼作《续搜神记》（《搜神后记》的别名之一），或是本属于干书而误作陶书，本属陶书而误作干书，由于胡氏与稍后的校订者对原始资料未加悉心搜集鉴别，也造成不少张冠

李戴的误辑及严重的漏辑。为了使各条内容完整详尽，常常依据他书妄作补缀，随意增益改动，或直接用他书所载同一故事取而代之，也犯了辑佚古书的大忌。

遗憾的是，此本刊行以来，很少有人能识破庐山真面目，反而不加辨析地当作

真本、善本使用，甚至视为校勘古籍的可靠资料。

李剑国先生长期致力于古代志怪传奇小说研究，著有《唐前志怪小说史》、《宋代志怪传奇叙录》等力作。又耗时6年，广征群籍，逐条考辨，终成这部目前方法最规范、可信度最高的新辑本。除了正文各条均标明出处，还有附录5种：《旧本搜神记伪目疑目辨证》、《旧本搜神后记伪目疑目辨证》、《搜神记 搜神后记 佚文辨证》、《搜神记 新旧本对照表》、《搜神后记 新旧本对照表》，为何剔出诸条、断定误引，以及篇目次序的调整，都可一目了然。

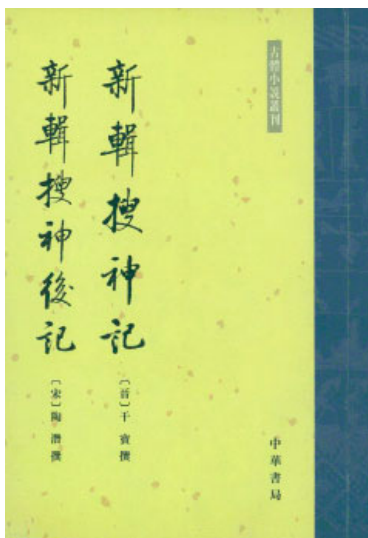
《上海旧校场年画》

上海市历史博物馆、深圳博物馆编 文物出版社 2012年6月第一版

随着百余年间泱泱中华的老态毕现，国门渐开，国人的眼界也日益开阔，文学艺术观念急剧演化，为五千年未有之巨变。原本属于“俗文化”范畴的小说、戏曲，一跃成为文学殿堂的主角，而与传统画史著录的绘画或今人习称的国画大相径庭、长期不入流的民间木版年画，也被纳入美术作品之列。

年画似乎从一开始兴起，就是遍地开花的景象，在各地方言中的称呼也各具特色。因多用于新年时贴在门窗粉壁上，以烘托气氛，寓意吉祥，故统称为年画。明清以来，尤以苏州桃花坞、天津杨柳青、山东潍坊杨家埠几家为翘楚。

时至晚清，太平天国占据江南后，苏州等地战事连绵，年画铺多遭焚毁，一蹶不振。一些制作年画的业主、画工纷纷迁居上海，在靠近城隍庙的旧校场一带重起炉灶。大约同时的海上画派，代表人物如任熊、任伯年、虚谷、改琦等，为稻粱谋，已经多少突破了传统文人画的题材风格限制，日趋通俗化。而年画在上海的复兴，同样也离不开吴友如、周慕桥等具有较高人文素养的职业画师，“屈尊俯就”地直





接参与。加之开埠后的上海，城乡分化，华洋杂处，新兴事物层出不穷。所以旧校场年画虽对苏州桃花坞的“原版”多有承继，既有麒麟送子、五谷丰登，三

国、水浒、白蛇传、珍珠塔等历久弥新的老货色，又不乏华英双语合璧月份牌、洋场胜景图等独有的新奇玩意，从而别具时代、地域特色，自成一脉。

木版年画属于年年更换（覆盖、撕揭）的日常生活消耗品，农耕社会的解体和印刷技术的革新又令这个行业迅速衰落，导致较少有人留意搜集保存。近年来，木版年画被列入非物质文化遗产，有识之士对这笔历史财富作了全面普查，并整理出版了《中国木版年画集成》。

上海市历史博物馆是旧校场年画的主要收藏机构之一，2011年9月至11月，与深圳博物馆联合举办了名为《上海旧校场木版年画展》的专题展览。这本图录收录画作60余幅，分为祈祥纳福、闺门仕女、社会风情、戏曲故事四组，还附有几种堪称孤品的木刻原版，爱好者、研究者不妨各取所需。

《宋元画学研究》

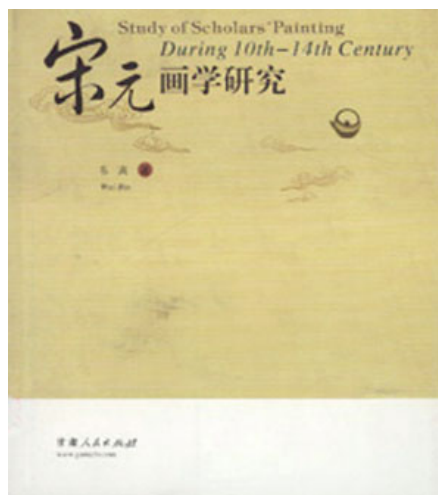
韦宾著 甘肃人民出版社2009年3月第一版。

书画史是一个盛产神话和传说的领域，如所谓王羲之《笔势论》、王维《辋川图》、南北二宗等等。虽然时至21世纪，但勇于从事“祛魅”的论著实不多见，研究者、爱好者们似乎更乐于直接地、不加过滤地征引资料，为我所用。然而现代学术的起点和基础，无

疑应建立在文献的准确可靠之上。著者韦宾曾在《唐朝画论考释》（天津人民美术出版社，2007年5月）一书中，对唐代的几部画史名著作了系统的梳理辨析。而画史著作中的剽袭之风，宋元后愈演愈烈。如《图画见闻志》、《宣和画谱》、《图绘宝鉴》等声名显赫、引用率极高之作，竟普遍存在大量转抄甚至肆意篡改史料的弊病。

对文献的祛魅，也同样适用于观念。与书法很早得到上流社会的尊崇不同，绘画作为一种用以谋生的技能，长期受到轻视，未曾给职业画家（画工）带来多少荣誉和地位。而当文人士大夫逐渐情不自禁地迷上绘画之后，又像恋上填写艳词一般，有意无意地竭力撇清关系。一面提倡“诗画一律”、“论画以形似，见与儿童邻”、“以人品论画”，一面在创作中推崇写意、墨戏等，实践与理论双管齐下，才形成了为后世津津乐道甚至顶礼膜拜的“文人画”。但专业与非专业的界限却并未从此泾渭分明，士大夫中既有“皆从格法”的“文人正规画”流派，其画风与画工没有明显区别，也不乏确非当行的“戾家画”；士大夫出于经济困难等原因，可以转为职业画家，或者士大夫仅仅提供主题构思，与负责动手的画工共同创作，在史料中也时有记载。

书中还论及写真的报酬（“阿堵物”也是士大夫们和其占据话语权的画史所讳言的）、尚理风气对画论的影响、陶潜崇拜与绘画等，视野皆不拘泥于就画论画，而是注重还原当时的历史情境和人物心态。■



谢稚柳系年录（九）

A chronicle of Xie Zhiliu's life (part 9)

撰文 / 郑重

一九五二年 壬辰四十三岁

在“三反”、“五反”运动中，稚柳遭莫须有的诬陷，隔离审查，家被抄，抄走了北宋的《仙人楼观图》，赵孟頫的《竹禽图》，其它还有陈老莲、石涛等古画。并被法院判刑单位管制一年。

郑案：张大千得稚柳被诬消息，即致信张目寒，曰：“连得稚柳，无量消息，为之黯然，前闻有八百万，稚柳可赎，即去函六侄，速为营救，昨得来书，知前言不实，奈何，奈何？”张大千在致张目寒另一信中又云：“女弟子潘贞则从上海来，复说稚柳消息，怆然成此，录示目寒二弟：相逢莘莘便心倾，廿载交期弟与兄。乱世多才吾识尔，佳人作贼孰悲卿？习闻裴度答皇甫（稚柳恃才傲物，于髯公特特优渥），岂意曹瞒献祢衡。消息频传知信否，谤书无价几回争。”

对稚柳受诬事，上海《解放日报》于是年2月19日发表了报道，题为：上海文教部门打出十只“大老虎”，证明“清水衙门”没老虎的右倾思想是错误的。在这篇报道中的“十只老虎”就有一只是“字画老虎”谢稚柳。稚柳遭难不久，陈毅来文管会问：“谢稚柳怎么样？”回答：“他的处境不好。”陈毅说：“你们不要把他搞得太过分了。”虽经努力，由于种种阻力，稚柳冤案数十年不得平反，直到1984年方得纠正。

郑案：1984年，稚柳对自己的冤案提出要求复查。经上海市高级人民法院重新调查、审理，于1984年11月28日，上海市高级人民法院对“谢稚柳案”作出终审判决：“原判定罪处刑显属不当，应予纠正，特判决如下：（一）撤销前上海市人民政府第二十七号人民法庭沪文管法字第四号判决；（二）对谢稚柳宣告无罪。本判决

系终审判决，不得再行上诉。”

为沈尹默祝七十寿诞，将尹默亲笔工楷所书《秋明室杂诗》及《秋明长短句》原迹印刷订成线装书。

作《白棕山鸟》。此画在1980年又经谢稚柳重题：“此白棕昔年在广州所见，偶为貌之，此图二十八年前作。庚申夏日漫记。”

作《银塘清趣》，1982年，稚柳重题：“明月不可賒，香气犹堪挹。出水风露姿，窈窕寄清绝。轻绡掩雾明，薄罗障烟碧。皤然泥不滓，霜雪斗晓洁。此三十年前所作，顷重见之并书旧句其上，聊存少作，徒滋悔耳。壬戌之夏初，壮暮稚柳记。”

作《仿宋元山水花鸟册》（八开），丁巳（1977年）补题：“旧作八帧持赠业煌同志正。丁巳秋。稚柳。”陈佩秋对此册作跋：

陈跋一：谢稚柳画此册共八页，二十世纪五十年代初期所写。图中山水师承董香光定名为五代董元巨然之作并北宋元人诸家之精华。此册右之第一图以北苑之江堤晚景风格结体入画。图二及图三页中坡石皴笔形体兼葭显是巨然秋山问道中得来。又图三之垂柳并远山近水俱非五代北宋布局，纯出元人之章法与笔意。至图四之林木山石则法自范华原溪山行旅图之皴笔。图五右下之盘石似拟河阳郭熙之笔势。凡此种种，皆北宋元人经典名作中得来，出于己意之结体用笔者，图中颇不多见，是为早期谢氏所画山水特点。自五十年代后期开始，谢氏多次往返体察英德、罗浮、连江口、西樵山

等地山川名胜，得大自然风物熏陶启示，于是画格大变，所写连江口横卷，其山石结体皴笔竹林丛树蒹葭堤柳，其面目已非古人所有，而用笔之精到，几与古人在伯仲间。癸未秋九月，截玉轩健碧题于古溪昆明五华山南麓布珠新居。

陈跋二：桑子曰椹，凡耕桑者，不用近树，犁不着处，鬲土令起，斫去浮枝。以蚕矢粪之，根下埋龟甲，则茂盛而不蛀，生黄衣，亦以此法治之，削其小枝则叶茂，去其枯枝则不荒，陆放翁有诗咏桑椹曰：日高未办续晨炊，一椹村醅且疗饥。盘箸索然君勿笑，桑间紫椹正累累。钤：陈佩秋印、颍川郡印。

陈跋三：水仙丛生下湿地，根似蒜头，外有薄赤皮，冬生叶如萱草，色绿而厚，春初于叶中抽一茎，茎头开花数朵，大如簪头，色白圆如杯，上有五尖，中承黄心，宛然盏样，故有金盏银台之名，杨万里有咏水仙诗云：江妃虚却蕊珠宫，银汉仙人谪此中，偶乘明月波上戏，一身冰雪舞东风。钤：陈佩秋印、秋兰。

陈跋四：荷花已发为芙蕖，未发为菡萏，其茎茄，其叶葭，其本蕊，叶清明后生圆如盖，色青翠，五六月开花，有数色，唯红白二色为多，花心有黄蕊长寸余，大者花至百叶，湖泽陂池皆有之，李群玉有诗咏莲叶曰：根是泥中玉，心承露下珠。在君塘下种，埋没任秋浦。钤：陈佩秋长寿大吉又日利、健碧长年。

作《花鸟山水册》（八开）

一、《江国春初》题识：江国春初，一九五二年，谢稚柳。

潘伯鹰题：朝来仙阁听弦歌，暝入花亭见绮筵。池边命酒怜风月，浦口还船惜芰荷。鲜于伯机俊气殆欲过于松雪，余习其书亦颇有年，此纸所摹，似转落香光境中甚矣，熏染之难除也。

二、《菊花》题识：一九五二年九月，灯下作。稚柳。

潘伯鹰题：廿九日，献之白，昨遂不奉，恨深。体中复何如，弟甚顿，匆匆不具。献之再拜。此见王方庆所进万岁通天帖，中有明华中甫以

之刻真赏帖，最称于世。此处，则沈启南属文征仲亲为钩橰入停云馆帖，董思翁以为是钟薛名手双钩填廓者也。伯鹰摹。钤印：且今且古、潘君临本、潘伯鹰印。

三、《霜叶秋禽》款识：壬辰九日灯下效宋人写生。谢稚柳并记。

潘伯鹰题：为其山不高，地亦无灵；为其泉不深，水亦不清；为其书不精，亦无令名；后来足可深戒，藏真自风废。近来已岁，近蒙薄减，今所为其颠逸全胜往年。素师草书传世者，以此帖及小草千文为尤高逸，赵吴兴称其不离魏晋法度也，盖唐人作草无不含篆意者，不唯素也。

四、《松下高士》题识：壬辰九月。稚柳灯下。

潘伯鹰题：所示要土母，今得一小笼子，封全谿送，不知可用否，是新安缺门所出者，复未知何所用，望批示。春冬衣历头，贤郎未捡到，其宅地基，尹家者，根本未分明，难商量耳。李西台书拙处非人力可即，余尝见清宫林和靖诗帖，视此为瘦，乃知东坡书似留台差少肉之语为善鉴也。伯鹰。

五、《秋江渔艇》题识：一九五二年九月。谢稚柳。

潘伯鹰题：春去唯余碧草深，葛藤闲惹昼愔愔。道人已了三生梦，便踏花枝不动心。绶带从容玉宇宽，人间富贵淡相看。一枝早透春消息，缟袂风前故忍寒。题陈小翠画

六、暮山霁雪题识：暮山霁雪，壬辰九月，稚柳用宋人法。

潘伯鹰题：王蒙丹山瀛海图，纸本，尺寸失记，细笔皴染，浅绛色，琼山瑶岛，琪树芝田，拍塞满纸几无隙地，真奇迹也。右海王村所见书画录中语，按此迹今在上海文物管理委员会，经徐平羽、李亚农、徐森玉三数君重鉴收藏者。

七、《林白高致》题识：平羽先生法家正之。一九五二年九月。谢稚柳。

潘伯鹰题：补缀破画，法备前人，无可增损，

唯有经裱多次，上下边际为恶手割去，必须以一色纸绢接阔一分，方不逼画位，赏延素心录。平羽先生博识精鉴，爽朗照人。日者，不以伯鹰为不足教，属写所为诗，自念笔砚荒芜已久，又不愿失此求益之机，因杂临晋唐宋元四家书及拙诗一叶呈政，更以评泊名画故实一则与装池之说各一，以殿其后，亦异时之嘉话也。独恨既见大巫，遂令气慑，诚不足一晒耳。壬辰秋日。伯鹰谨记。

八、《水仙》题识 老莲中年以前，用笔颇方，后始为铁线描，清劲之气，有明一代无出其右。谢稚柳。

得潘伯鹰诗笺。笺云：“佩秋大家为余仿云林容膝斋图便面，稚柳居士书其后，小诗报谢兼调稚公。”“人间女手金可泥，邀然分出王维诗。空江寂历天万里，吹彻霏玄思。”“小景倪迂韵欲流，画中劲敲镜中俦。谢郎春草夸吟笔，愁璇闺出一头。”“元遗山题松上幽人图诗云人间女手乃得之，画者是女子也。余谓此语可以入印，它日当觅佳冻，请吾友蒋峻斋为佩君治之，所谓借花献佛乃无本领人之看家本领，度二君闻之必大笑耳。伯鹰上五月十一日”

题陈佩秋《仿钱选八花卷》，曰：“右雪溪翁《八花卷》，今在张氏韞辉阁。壬辰秋日，予自北京还归上海，此卷得假置行篋，展赏累月。佩秋为摹写一过。亦得其八九。花鸟自黄筌独号写生，而江南徐熙以落墨为世推重，盖传神守真，法有殊而同所归。徐熙旧迹已似空烟，论说虚玄，莫可遐想。尝见北宋人《墨花卷》，用笔秀润温凝，墨法以婉媚独绝，体制高妙，实与南宋画院大异其趣，虽未可究其流派，要为中古写生绝调。雪溪翁此卷，花叶文理繁密，傅色艳丽，亦靡不出于真，信为虽能，代移时异，流派变迁，盖已别开门户，倡为新声，故松雪谓其为风格似近体，然今以观之，亦犹律绝诗之为近体矣。壬辰冬日，谢稚柳画。”

案 此卷后为香港医家黄贵权所得，1997年（丁丑），此卷将付妆池，佩秋又补题曰：“钱舜举《八卷花》，原

为张葱玉氏所藏。五十年代初，余借临二本，其一酬赠张氏，书谢稚柳作，其二为此本。颇得大书家潘伯鹰赏识，并为赋诗赐题，现藏香江黄贵权大博士处，已二十寒暑，兹将付背，属余题记，时丁亥十二月，高花阁健碧在海上巨鹿园。”此卷有赵孟頫曰：“右吴兴钱选舜举所画八花真迹，虽风格似近体，而傅色姿媚，殊不可得。近来此公日酣于酒，手指颤掉，难复作此，而乡里后生多仿效之，有东家捧心之弊，则此卷诚可珍也。至元廿六年九月四日，同赵孟頫。”佩秋用工整小楷仿题，和赵题几可乱真。

一九五三年 癸巳四十四岁

9月26日，徐悲鸿病逝于北京医院，27日，稚柳与郑振铎向徐悲鸿遗体告别。28日，又参加中国文学艺术工作者第二次代表大会，为徐悲鸿举行公祭。

稚柳自述：故人徐悲鸿逝世已经三十五年了，回忆他的逝去在一九五三年九月二十六日。那时我在上海正乘车去北京，在车上遇到一位熟人他告诉我，悲鸿病了。一到北京，见到郑西谛，提起悲鸿，他说悲鸿已与昨日逝去。深为震悼。第二日即与郑西谛同去向悲鸿遗体告别，一代的大画家艺术教育大家，还不满六十岁就与世长辞了。（摘自《怀悲鸿兼谈他的九方皋图》）

作《四清图》并题：“癸巳春仲灯下戏作，定定馆。”七年后补题：“越七年冬，重补数枝并记。”陈佩秋补题：“一九五三年癸巳，稚柳写松石梅竹，一九六零年庚子，稚柳再补卧松及松石竹枝山茶水仙，越三十七年丁丑六月稚柳辞世，九月健碧检出斯图，代为敷色，草率处略作修饰，以全其平素笔墨光彩，巨鹿园居因记之。”

作论画诗二首。诗云：“纤细霜毫重写真，黄家轻色得清新。百年画笔归天水，已绝江南落墨人。”“迂纳斋头露叶稠，梅花庵里老梢秋。晴云凉雨生清思，绝忆当年李薊丘。”（引自赵汉钟编《壮暮堂诗词》第6页）

鉴定吴湖帆藏《黄山谷李白忆旧游诗卷》。

黄山谷书李白诗《迢迢访仙城》诗卷，经稚柳鉴定为假。沈剑知将此事告知吴湖帆：“谢稚柳说是假的。”吴湖帆为此再对稚柳表示反对，说：“大家都说真的，就你说是假。”稚柳碍于情面，勉强回答：“我说写得不好。”于是吴湖帆说：“是喝醉酒写的。”事实上，此卷真本为日本有邻馆收藏。日本出版的《书法大全》上发表过，湖帆始终未能看到真本。

郑逸梅《艺林散叶》三七九条：“吴湖帆藏有黄山谷书太白诗草书卷，首句‘迢迢访仙城’，又藏米襄阳书多景楼诗册，有句云‘迢迢溟海六鳌愁’。因请张大千绘迢迢阁图，并以明代青田石倩陈巨来刻迢迢阁三字朱文印，更制迢迢阁用笺。”

潘伯鹰作《赠稚柳》。诗云：“濒海多层波，危巢见栖鹑。健翮翮晴霄，意轻修蛇毒。调刁起土囊，骇浪动溟渤。古柯聚蝼蚁，缘蛇更盟蝮。纷然螯汝头，倏焉咋汝肉。完卵几不容，垂翅露两足。摧颓余劲气，锐眼尚高瞩。苍鹰晚自猎，共汝旧云木。相哀默不言，鸡鹜已来啄。鹑兮宁尔心，九皋有丹鹤。”（引自潘受、周颖南《玄隐庐诗》卷九、二上）

作古松一株，潘伯鹰见而藏之，复题二诗：“涤砚生玄珠，落此墨璀璨。休疑化蛟龙，只余霜雪干。”“铜柯满苍藓，挺立仍麈风。青盖如蓬葆，居然有发翁。”（引自潘受、周颖南《玄隐庐诗》之卷九、七下）

是岁，女儿小佩生，始名佩，后改为小佩。

一九五四年 甲午四十五岁

作《十幅图》并题记。题记云：“右十图皆数日来所作，每当困倦之际，就灯下费一二时，聊以舒散心目，信笔涂抹，总不过二三十时，便尔存之而已，故此不足与言新创，更不足论写实，取道不离乎旧辙，伸笔徘徊，乞灵水墨，非云非雾，如梦如烟，画中之境，盖皆平昔之所常见、所游处，偶然浮幻于心目，飘焉忽焉，发于笔端，不觉如此。是莫可必其地为信有，指其物为固然，不免调发于陈滥，意出于诞妄，

披图瞻对，信手无益矣。甲午三月漫记。谢稚柳”

《十幅图》均为墨笔，计一、松，二、竹，三、荷花，四、茶花，五、树石山禽，第六幅起为山水，六、松涧，七、溪山泛棹，八、水村，九、芦汀泊舟，十、山阁春深。《十幅图》成，付之装池，顿触诗人兴发，竞相题咏。

章士钊为《十幅图》卷首写了引首并诗，每图有诗，卷尾又题。

《十幅图》引首章士钊题曰：“谢稚十幅图”，并诗云：“三月江南景不孤，画从龙骨到山腴。不须凤蝶留花坞，已胜徐熙六幅图。乙未元月在北京，长沙章士钊，时年七十有五。”

章士钊在《十幅图》每幅隔水上均有题咏。题松诗：“画师午夜写长松，松邪人邪鬼瞰同。鬼意添成夜叉臂，坐龙图上起晨风。”题竹：“疏篁两个日春容，惹动东坡笔下风。意与陵阳纤竹会，不期形象接文同。”题荷花：“无情有恨恨堪哀，残叶凋零雨意灰。破碎河山人一个，问谁苦忆左芸台。题茶花：“谁把茶花付陆沉，闲情浸就冷红深。可怜一个巴黎女，荡尽支那荡子心。”题树石山禽：“不关幽愤与沉深，小鸟生来雪上簪。少许世间公道事，暗将消息付珍禽。”题松涧：“高松不问对何人，露浥霜欺不计春。曾喜薛能秋夜咏，粗官道得性情真。”题溪山泛棹：“秋来一梦落双溪，画出苍崖夹岸齐。远处吴天开鸟道，可能引到敬亭西。”题水村：“万山回薄不离群，一道清溪欲劝分。移向君家团扇看，相思应到敬亭云。”题芦汀泊舟：“澄江净处北楼飞，诗到无声画意微。与尔临风一怀想，隐然清发祖元晖。”题山阁春深：“无分看山春复冬，画师怜我老城东。层云也解阿侬趣，突起横空四五峰。”章士钊于卷尾亦有题诗：“硬黄作画泽加鲜，比并临书算两肩。况擅宣城诸葛笔，能将本色压诚悬。”其二，“松竹萧疏意有余，却输烟柳暎金铺。可能嫌恶李钟隐，狂掣柔条赐庆奴。稚柳吾兄画家正之。孤桐章士钊。”

冒广生题诗于卷尾，诗曰：“元晖只辨诗中

画，争似诗孙画出群。难怪孤桐兴清发，因君流梦敬亭云。孤桐诗两及敬亭，一及宣城，一及元晖。”其二：“十眉图罢重拈笔，坐对银荷叶上灰。家有白莲真第一，不须数到左芸台。”其三：“韦松文竹兼花鸟，新样徐熙六幅翻。等是粗官胸五岳，可无一字着黄门。乙未新正八十三叟疾斋冒广生。”

潘伯鹰题诗于卷尾：“异时董巨各清雄，睽绝千年乍可通。待与何人商墨法，寤歌思揖米南宫。吟边笔与心相遇，梦里山移纸上看。莫问幼舆岩壑事，研池夜啸恐增澜。翠羽寒柯怪石边，深秋依倚老苍烟。却疑输与能言鸭，缩项严风尽默然。文苏赵李骨成尘，又见霜毫出碧筠。忍谤怜君师往古，更谁谤子意翻新。迎风微颤折山茶，密叶犹惊晓露加。熟审丹砂无此艳，一枝新幻墨中花。流水高山久绝音，画中恍见不传心。龙鳞自托空岩老，笔里庄生旨更深。如镜方塘乱翠烟，野风凉露净娟娟。练裙缟袂寻仙误，晚嫁秋霜始解玄。少年纵笔任天真，蹊险追奇益绝尘。华鬓新参平淡好，天真重露渐通神。乙未四月，伯鹰。”（参见潘受、周颖南《玄隐庐诗》卷九、十四上）

沈尹默题诗于卷尾，诗曰：“君家赫也六法祖，稚亦神明规矩中。了得寰中真实义，直凭人巧代天工。罗胸万象总清新，活现毫端意态真。异异同同各如分，不将虚构费精神。竹呈千个观音相，文赵吴兴两逼真。我欲从君续薪火，一分天愧九分人。章冒潘鹰尽有诗，一章一幅斗新奇。我来锦上添花样，付与江南号冷痴。夏热挥汗为稚柳兄题十幅图，游戏之作，莫笑莫笑。尹默”沈尹默后再题玉楼春词：“未开先自愁摇落，叵奈当时情索莫。年年风雨动江南，出水田田鱼戏乐。展君新卷香清若，万朵红莲无处着。调冰雪藕岂寻常，双桨来时犹似昨。题竟，于白莲一幅尤为爱玩，兴感之余，再写玉楼春小词一首，幸为正之。”

章士钊著有《柳文指要》出版后曾寄赠稚柳。为黄西爽作《萱蝶图》

是年《石窟叙录》书成。全书由序、概述、石窟叙录组成。《石窟叙录》中又有：一、莫高窟，二、西千佛洞，三、安西榆林窟，四、水峡口，五、莫高窟各家窟号对照表。概述部分有系统地分析敦煌石室自北魏至宋壁画的流派与演变，以及唐宋时期在敦煌有关历史方面的考证等。叙录部分则纯为著录式的叙文，将敦煌四百余窟内容，诸如洞形、塑像、壁画、供养人题名等，作详细记录。

在概述中，稚柳提出了这样几大问题：

第一、莫高窟的历史。莫高窟始建于苻秦建元二年（366），至唐李怀让重修莫高窟时（678），已至一千余窟，此四百余年间，可谓盛极一时。圣历以后，至五代、赵宋，并有营造，或系新建，或就旧窟更新。世异时移，兵燹相仍，崩毁至多，其尚有壁画者，今惟四百余窟。莫高窟既肇始于乐僊，此窟已无可考证。但以窟而论，第二百三十三窟为最古。

第二、是对窟形的沿革变化作了分析。元魏时窟，以顶如船篷或屋顶者为最早，隋窟与魏窟相仿佛。至唐则尽变其形，顶分四方，渐向上缩小，成一小方为藻井。五代、宋窟大致类唐。

第三、是对各个时代壁画风格及艺术特色作了详尽分析：“元魏之制，骨体肆野，用笔粗犷，窟内诸画，大致南、北壁上三之二为释迦树下说法像，或佛传图、贤劫千佛，西壁佛龕之左右帐门及佛龕内为十大弟子。左右帐门上端最多者为普贤供养品。间亦有作文殊问疾品，然甚少。窟顶上多为散花、神怪、飞仙，或贤劫千佛。亦有为佛传图者。东、南、北壁最下端及佛龕下，为窟主之一家供养人像，亦有为夜叉者。”“西魏画之最完整者，当推第八十三窟为第一，南壁上之五比丘故事，上下连作三段。则前所述之连环式者。窟顶之禽、兽、神、怪等并生动率野，以论其笔，妙在奔放而短于敦厚。其敷彩，富于冷艳而啬于温缜。其状物，夸张取势，不无过当。然其风骨固清空放荡矫

健有余也。”

“北魏画，如第二百三十三窟为前期。第二百四十八窟以下数窟，则颇与大统相近，已启西魏之风。北魏、西魏所不同者，北魏粗犷，西魏清劲。北魏有草创之意，西魏入矫诞之境。至其熔裁变通，固波澜莫二也。”“隋自文帝（杨坚）开皇，至恭帝（杨侑）皇泰（581-619）先后四十年，为时至暂。画派初承西魏，惟骨体稍圆（第九十四第九十六窟有开皇五年发愿文）。开皇以后，则凝厚纯正，肆野之气已绝，温婉之风渐生。四十年中，神采气质之间与西魏卓尔殊途矣。”“唐自武德（618-626）以后，画派郁起，风规灿然。逮及开元（713）将百年间，骀骀乎入于无极矣。稽其流派，盛衰之间，约可分判者。一、武德年间。二、垂拱年间（685-688）。三、天宝年间（742-755）。四、肃宗上元年（760）后。五、建中年间吐番特（780-783）及大中（847）以后。武德年间与开皇以后，陶染所凝，风沿波接，区别尚微。今可证者，为第一百九十窟北壁下男供养人像第三身题名有‘幽州总管府’五字尚可见……。武德以后，日趋雍容，清新华贵，惊彩绝艳。南北壁间多作经变，四周围花边。佛传图，式如今之屏幅、册页然。佛、菩萨等俱尚壮美，一洗元魏清癯之风，堂皇绚烂，得未曾有。武德以后之有年号者，为第一百三十七窟。有垂拱二年（686）发愿文。佛龕内之收伏外道，尚间含魏隋遗意，颇为独特。他如第一百三十三窟之各部落酋长听释迦多宝说法；……俱为初唐画之绝精者。而第一百三十四窟之维摩变，渊穆凝厚，风骨高华，终唐之世，遂为独步。固知武德之后，天宝以前，其画派日趋于厚重沈练之境，虽至天宝全盛之时，犹足以高视其间。……天宝之际，与垂拱体法稍变而神趣顿异，秣縻新丽实又过云。供养人像，俱尚肥壮，作数尺高，亦前未有者。譬诸诗篇，犹李、杜之于鲍、谢矣。肃宗时，风雅顿歇。如第一百八十六窟之有上元年号者，则用笔粗俗，了不足观。……盖历

代画派，盛唐以前，后世必视前代为胜。西魏不如隋温厚，而北魏视西魏尤肆野不文，唐初新创，丕焕成章，逮及盛唐，抵于至极。盛唐以后，间有佳者，然风骨情采日就微弱矣。”“五代之作，风规槁木，情采死灰，自郅以下矣。然于经变诸作，犹能经营巨制，力虽不胜，尚思奋飞。固已局促于晚唐之后，翱翔于赵宋之前……”“宋初法体，与五代性近风接，流派未湮，五十年间附声攀响，犹堪接武。供养人像，清新俊逸，亦难能矣。其后复有千佛、菩萨之类，则千百类同，俱出于模印矣。”

第四、是对供养人的身世经历、发愿文、题记、题名的考证。

第五、是考证壁画颜色变化的过程：今日壁间诸画，无论佛、菩萨、鬼怪，与夫供养人像，十之三四为黑灰色，或枣黑色，十之四五为彩色者，亦有半为彩色半为灰色者。灰黑色为银朱与白粉所变。肤色乃银朱白粉所合而成。古时俱用重色。惟银朱与白粉能变。白色变黑，银朱亦变黑。白粉与银朱合亦变黑，今窟中诸画，凡灰黑与枣黑者俱系变色，非本来面目矣。

第六、是考证壁画制作的过程：壁画的画法和程序，开始在壁上起稿描一道。到全部画好时，这起首所描的线条，已被颜色所淹没不见，必须再在颜色上描一道。也就是完成时的最后一道描。在魏、隋的一道描，是用赭色。至隋起，渐用墨描。后一道描，都不外乎赭与墨。从壁画的脱落部分可以看到，唐画的起始一道描，往往有马虎的，但在后一道描，却都很精妙。壁画是集体创作，这里看出，高手的作家，经常是作决定性的最后一道描。

第七、是对西夏绘画的研究：“自来论画，未有及西夏者。西夏画派远宗唐法，不入宋初人一笔，妙能自创，俨成一家。画颇整饬，但气宇偏小，少情味耳。”

谢家孝在香港《大成》第一期《张谢之交》中说：“事实上谢稚柳到敦煌协助张大千，张临摹壁画，谢作文字记录，浸淫钻研逾

年，张氏固然有成，了然于胸，谢氏亦获益精进，著有《敦煌石室记》、《敦煌艺术叙录》，两位都有了具体成绩，谢且成了‘敦煌学’的专家。”

高阳在《梅丘生死摩耶梦》中云：“谢稚柳是民国三十一年到敦煌的，盘桓一年有余，与张大千同时离去，一路同游榆林、西安后，入蜀分手，张去成都，谢回重庆。”“在敦煌的一年多，对谢稚柳是非常重要的。现在大陆的谢稚柳，拥有三个头衔：名画家、书画鉴定家、敦煌艺术专家；一九八一年春，应香港中文大学之邀，自上海到中大讲学，香港《新晚报》有文介绍说：‘谢稚柳作画，是无师自通的，主要是看古画、看故宫的展品、看师友的藏品。古画临得多，后来成了画家；古书画看得广，后来又成了书画鉴定家。’不错，那大量的古书画，而敦煌年余受张大千之教，对于国画的理论与实际始有大进展，是不容否认之事。”“当然，谢稚柳自己的努力，才是他能获益于敦煌之行的关键。他写过两部有关敦煌莫高窟的书，一部纯为记叙，名为《石窟叙录》；一部名为《敦煌艺术叙录》，是研究敦煌壁画与印度佛教关系很权威的著作。在这部书中，当然亦有张大千的意见在内。”又云：“最后谈到艺术上，也就是绘画的实务与学说上，张大千所获不如谢稚柳之多。”

是年作《水墨画》一书。该书原为上海人民美术出版社出版，重版数次。后中华书局香港分局于1973年出版，1976年再版。全书分为五部分，即（一）欣赏问题；（二）水墨画的确立——着色画的演变、笔墨、绢与纸对绘画的影响、诗与画的关系；（三）山水——吴道子与王维、唐末到宋初的北方派系和江南派系，燕文贵、赵令穰、米氏墨戏、江参、李唐派系、赵孟頫到元四家、明代画派与四大家、董其昌、四王恽吴、龚贤、道济、结论；（四）人物——吴道子画派与武宗元、李公麟、石恪与梁楷、赵孟頫、颜辉、明代画派——吴伟到陈洪绶、结论；（五）花竹禽

兽——唐代的开始、徐熙落墨、李煜铁钩锁与唐希雅金错刀、文同墨竹、李公麟马、赵佶、梁楷与法常、扬补之梅、赵孟坚与郑思肖兰、赵孟頫与元代的墨竹、王渊、王冕、沈周、陈道复与徐渭、朱耷与道济、结论。

对水墨画的发展与形成，稚柳在该书第一页中提出：“水墨画，是祖国传统绘画所特有的形式，运用了单一的色彩来对真实的形象进行描绘，是特殊的创造。自从它的产生，曾引起了历来学者们的特殊爱好，曾引起了历来广大人民的特殊欣赏。因此，它的历史虽较着色画为近，是着色画的分枝，却与着色画并驾齐驱，甚至形成了后来居上的情势。”“由于它变幻了多种多样的形态，产生了千变万化的流派，时代的久远，作家的纷纭，因而对这些古典艺术的欣赏，也是千头万绪的。”“水墨画是写实的，有它的艺术特性，它的成长，是有它的演变与发展过程。由于它有这些过程，就有了它的源流，而这些源流，经过了思想和创造，产生了各种不同的派别。”在第二章《水墨画的确立》中说：“水墨画，既是着色画的分枝，着色画就正是它的起源，正是从着色画所流行而独立出来的。它虽在着色的形式方面一有所变，而写实的原则却依旧相同，是着色画的进步。”“水墨画在中唐确立起来了，但是它的肇始，却不是唐代，在南朝梁元帝萧绎所著的《山水松石格》，就已谈到用墨来作画，他首先提出的是‘笔精墨妙’。他主张用墨来替代一切颜色。他的办法是：‘高墨犹绿，下墨犹赭。’这在着色方面，起了巨大的革命。因之随之引起的一切技法上的变革与发展。”“从唐代起，水墨画形成了它的高度艺术性，即通过意匠和笔墨，形成了一种高妙的体格，对真实来进行描绘的。它的艺术手法沟通与结合了诗的情意。因此，‘富于诗意’，成了绘画的高度艺术性。”

《水墨画》一书只谈到康熙时期的画，对乾隆朝画家则没有谈。这是为什么？稚柳说：过

去我谈水墨画，记得是谈到康熙时期为止，没有提到乾隆，没有谈到“扬州八怪”。严格地说起来，中国的绘画到了历史上的“扬州八怪”，是一个低落的时代，并且低落得很厉害。这是我个人的意见。因此过去我就没有谈到。什么原因呢？因为本来中国画讲究的是前进，讲究发展，不是墨守陈规。然而到了康乾时代的这些作家对笔墨的发展全不讲究，而且有些人实在只是“扯”两下子玩意儿而已，远不是内行的专业作家。如金冬心不是有许多作品请人代笔吗。请罗两峰、项炯等代笔。固然他一笔也不会画也不一定，然而不能算一个“作家”。金冬心的字还是不错的。翁方纲最恭维的罗两峰，则比较内行一些，他的作品也多了一些，但他们都不讲究笔墨，比起石涛、八大的创新，通过笔墨的发展，如梁楷的泼辣的作风，其高明之处就在笔墨。

为陈巨来作《红萼图》，题曰：“为巨来吾兄属写，时甲午秋暮，谢稚柳鱼饮溪堂灯下。”钤印中有“杜斋”。1963年，复为陈巨来作《粤梅》，题曰：“癸卯初夏，复为巨来仁兄写粤梅一枝。稚柳江上诗堂并记。”

是岁，广州画家吴子玉久慕稚柳之名，欲从门下，经梁天眷介绍子玉与书法家李天马相识，后经天马介绍子玉拜见稚柳，行弟子之礼。从此子玉游于稚柳门下。

吴子玉自述：甲申一九五四年初夏，友人李天马先生抗战时在重庆，认识了谢稚柳师。一九五三年，我迁居广州与李天马同屋，他知我佩服谢先生的艺术，为予介绍，当时临了陈老莲的《隐居十六观》中之《喇句》一图寄师看如何？师函告谓鄙人画笔清新而生动可教也。遂拜为门下，执弟子礼。是以信函拜师，天南地北，会晤无由。自此以后都是寄去习作请老师教诲，于是寄去一幅石涛《兰石》斗方并一包海味，聊表敬（摘自吴子玉文稿）。

吴灏名字玉，又字子玉，号迟园，筠清馆的后人，先祖吴荣光，字伯荣，号荷屋，工书画，

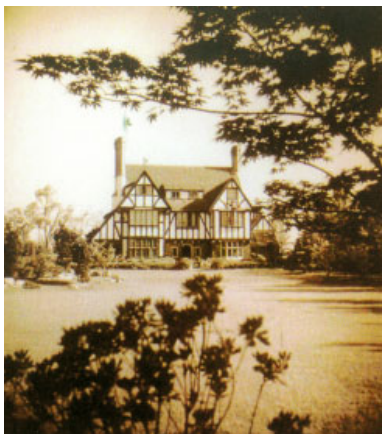
精金石，考鉴碑帖造诣尤深，是清代大收藏家，他的筠清馆收藏载誉艺林，集编家藏真迹及拓本刻成《筠清馆法帖》。但吴灏自己谈起家世却每每从祖父说起，称自己是中医世家，藏画百多幅。吴灏笃志丹青，幼时由祖父捉其指作指画，八岁即有画参加抗日救亡义卖，十九岁师从岭南赵少昂，同年考入广东省立艺术专科学校，习西画，蒙校长丁衍庸器重。

是岁11月23日，杭州人黄涌泉想研究陈老莲，经浙江省文管会朱家济介绍，到上海天平路上海文物管理委员会拜识稚柳。稚柳在上海文管会出示陈老莲《杂画册》，此册由稚柳替南京代购。24日，黄涌泉又到稚柳寓所拜会，稚柳赠以陈老莲作品照片数十张和《京沪周刊》一册《大风堂书画录》一本，鼓励黄涌泉写《陈洪绶年谱》，后此年谱写成，1960年由北京出版。

是岁，稚柳为冒鹤亭（广生）画《写经图》，鹤亭题诗曰：“吾友钱名山，君兄其快婿。同怀有道韞，林下风未坠。山樵与大痴，君画应其继。近复从敦煌，上窥唐宋制。余事精鉴赏，入手别真伪。鄙哉福建子，逸愿求自试。颇闻仲姬贤，万有甘敝屣。宁帷帟内，翰墨无二致。朝来一诺偿，拜此双璧赐。在君为厚赐，于我实内愧。报君无涓埃，负疚弥天地。何曾一瓣香，挽得三春逝。写经复写经，吁嗟有何济。甲午八十二叟冒鹤亭。”



纪念邬达克



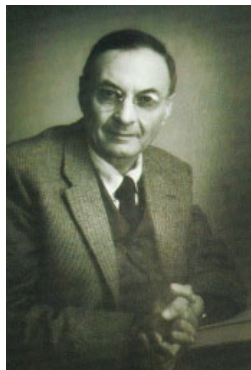
2013年1月8日上午，上海市长宁区人民政府和匈牙利驻上海总领馆在邬达克旧居（番禺路129号）联合举办了纪念邬达克诞辰120周年系列活动暨邬达克纪念室开幕仪式。

邬达克（L.E.Hudec，1893-1958）是旅沪斯洛伐克裔匈牙利籍建筑师。1918年来到上海后，他设计了国际饭店、大光明电影院、百乐门、首席公馆等诸多建筑，成为当时上海最有名望最活跃的建筑师之一。现在，大部分邬达克先生设计的建筑被评为优秀历史保护建筑。长宁区域内邬达克先

生设计的建筑有17幢，是各区县之最。番禺路129号是邬达克亲自设计建造，并在1932年至1938年居住的旧居。

长宁区人民政府高度重视邬达克先生旧居保护和修缮工作，并从2008年开始启动修复旧居的前期工作，并在上海市文物局的指导下制定全面修缮方案，尽力恢复其原有样貌，同时做好修复后的功能优化工作。其间，邬达克旧居修缮工作得到社会广泛关注和倾力支持，同样也得到匈牙利国家领导人和相关人士的重视和关心。匈牙利总理欧尔班·维克多先生也曾在2010年11月1日到现场参观。

历经四年，旧居的修缮保护工程完成，邬达克纪念室对外开放，既是纪念邬达克先生对上海建筑业做出的贡献；也是增进中国和匈牙利两国的友谊，促进双方在建筑、设计等专业方面的友好交流与合作；还将传承和发展优秀建筑设计理念，打造国际化、高水平的建筑设计师交流、展示、培训和发展实业的平台。✍

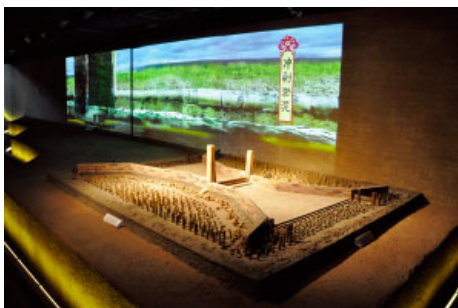


（撰文/褚菲）

上海元代水闸遗址博物馆正式对外开放

2012年12月31日，上海首个遗址博物馆——上海元代水闸遗址博物馆正式对外开放。

上海元代水闸遗址位于上海市普陀区志丹路、延长西路交叉处。遗址埋藏于地表以下7米~12米深处，总占地面积约1500平方米，是国内已考古发掘出的规模最大、做工最好、保存最完整的元代水闸遗址。遗址发现于2001年5月，历经多次发掘整理，于2006年完整揭露遗址全貌，被评选为2006年



“中国十大考古新发现”之一。它的发现在中国古代水利工程发展史上有极其重要的地位，为了解和复原古代水利建造的工程技术流程提供了直接的依据，对研究中

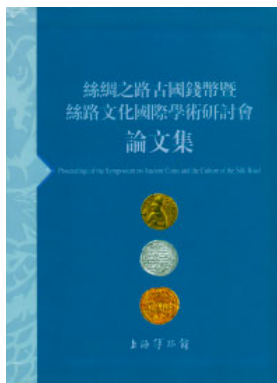
国古代水利工程，特别是宋元时期江南地区的水利工程、吴淞江流域的历史变迁、长三角地区的经济成长等都具有非常重要的科学价值。

博物馆建筑面积2300平方米，建筑设计凸显“水”的主题。建筑平面呈银锭形，两旁宽中间束腰与水闸的平面相似；立体造型力求简洁，冠以现代化玻璃顶，自中间门架柱向两侧飞泻而下，以隐喻闸门激流之主题。上海元代水闸遗址博物馆是上海第一座遗址类博物馆，博物馆从水闸的发现经过、历史背景、建造流程、水闸结构、工艺功用、水闸背后的历史人物任仁发等，多角度、全方位地向公众展示这一独特的文化遗产。

上海元代水闸遗址博物馆的建成对于在城市中进行的考古发掘、遗址保护具有示范作用，其较为完整地展示了元代水闸考古遗址的全貌，为全市中小学生乃至社会公众方便、直观、科学、准确地了解考古遗址提供了有效的途径。同时也将为上海的博物馆更好地融入居民生活，探索遗址博物馆兼顾社区需求，向社区博物馆发展的新模式。✍

（撰文/史通）

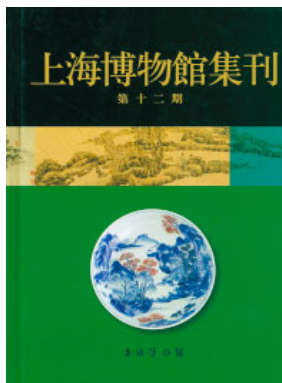
2012 年上海博物馆出版书籍



《丝绸之路古国钱币暨
丝路文化国际学术研讨会论文集》

上海书画出版社 2011年12月第一版 16开481页 定价120元

上海博物馆收藏了大量丝绸之路古代国家钱币。这些钱币种类丰富，流通地域广，时代跨度大，涉及的王朝体系相对完整。上海博物馆曾主持召开了“丝绸之路古国钱币暨丝路文化国际学术研讨会”，汇集成此论文集，并表达对杜维善、谭端言伉俪等捐赠者的感谢。



《上海博物馆集刊·第十二期》

上海书画出版社 2012年12月第一版 16开528页 定价100元

学术研究对博物馆而言，是必不可少的。《上海博物馆集刊》记录了上海博物馆研究者在学术领域不断前行的脚步。第十二期《上海博物馆集刊》收录了上海博物馆研究者最新的学术研究成果。



《六十风华：上海博物馆
建馆六十周年纪念文集》

上海书画出版社 2012年12月第一版 16开276页 定价180元

2012年上海博物馆建馆60周年，本纪念文集收入了上博几代工作人员从亲历者的角度回忆追述的上海博物馆种种，读来感人。对普通人 and 事的记忆，就是对最普通历史的记忆。



《翰墨聚珍：中国日本美国藏中国古代书画艺术》

上海书画出版社 2012年10月第一版 8开3册共500页 定价800元

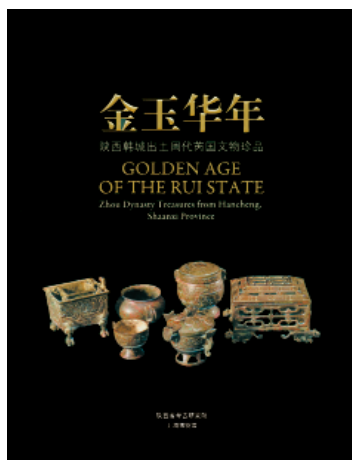
“晋唐宋元书画国宝特展”、“千年丹青——日本中国藏唐宋元绘画珍品展”“翰墨荟萃——美国收藏中国五代宋元书画珍品展”是上海博物馆三个有重大影响的中国古代书画展览。诸展汇聚了晋至元代一千余年书法绘画精品200余件，此次上海博物馆馆庆60周年之际，《翰墨聚珍》汇编了三个大展的全部展品，可以说是中国古代最精美的、最具代表性的书画珍品之聚集。



《竹缕文心：竹刻珍品特集》

上海书画出版社 2012年3月第一版 8开372页 定价280元

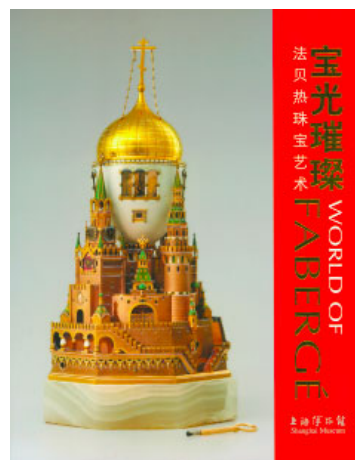
上海博物馆所藏竹刻多为名家精品，是当今蒐集中国竹刻艺术品的重要单位，以上海博物馆所藏为主，并有故宫博物院等多家博物馆参加的竹刻艺术大展，构成了中国文人竹刻艺术发展历程的完整序列。本书为大展展品图录。



《金玉华年：陕西韩城出土周代芮国文物珍品》

上海书画出版社 2012年4月第一版 8开293页 定价280元

陕西省文物局、陕西省考古研究院和韩城市政府在上海博物馆建馆60周年之际，精心遴选143件（组）出土文物来沪展示。这是梁带村考古发现以来面向社会最大规模的一次集中展示，有许多展品首次与公众见面。本书为这次展览的图录。



《宝光璀璨：法贝热珠宝艺术》

上海书画出版社 2012年9月第一版 8开 311页 定价280元

卡尔·法贝热是俄罗斯罗曼诺夫王朝统治下最著名的珠宝艺术大师，法贝热家族公司是沙皇家族的御用珠宝供应商。法贝热珠宝艺术品以及同时代的圣彼得堡和莫斯科著名珠宝公司的作品200余件（组）在上海博物馆展出，为大众展示了俄罗斯帝国末期的珠宝工艺技艺与社会审美趣味。



《翰墨荟萃：美国收藏中国五代宋元书画珍品》

上海书画出版社 2012年10月第一版 4开597页 定价6000元

上海博物馆60周年庆，美国大都会博物馆、波士顿艺术博物馆、克利夫兰艺术博物馆、纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆的60件中国古代书画珍品，联袂来展。这些展品涵盖五代、宋、元400多年，而这一时期是中国书画艺术达到成熟和精湛的辉煌时期。60件珍品集结成册，留下了大展余韵。



《纸上繁华：李伟先生旧藏纸币掇英》

上海书画出版社 2012年6月第一版 8开709页 定价800元

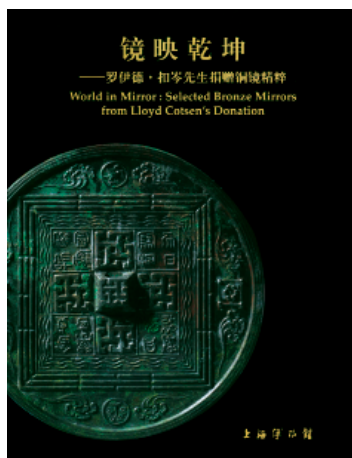
李伟先生于1963年、1964年和1965年先后三次将自己的收藏捐赠上海博物馆，数量达到了万余件，因而受到了文化部和上海市政府的嘉奖。上海博物馆通过编辑出版此书，以感谢弘扬李伟先生等老一辈收藏家爱国无私的精神和品质。



《幽蓝神采：元代青花瓷器特集》

上海书画出版社 2012年10月第一版 8开269页 定价280元

元代青花瓷器是一个受到格外关注的中国瓷器品种。元青花瓷器属于中国，也属于世界。上海博物馆元青花瓷器大展的展品包括来自伊朗、英国、美国、日本、俄罗斯等国及国内文博、考古机构和上海博物馆的收藏，参展的机构30余家，总数90余件，国外展品基本都是首次来到中国，有的国内展品也属首次露面。



《镜映乾坤——罗伊德·扣岑先生捐赠铜镜精粹》

上海书画出版社 2012年11月第一版 8开139页 定价180元

罗伊德·扣岑先生是美国洛杉矶著名的艺术品收藏家，扣岑先生收藏中国古代铜镜，始于20世纪50年代初。在上海博物馆建馆60周年之际，扣岑先生将珍藏的90件（组）古代铜镜捐赠给上海博物馆。为了答谢扣岑先生的慷慨之举，上海博物馆举办了“镜映乾坤——罗伊德·扣岑先生捐赠铜镜精粹”的展览。



《贵霜帝国之钱币》

上海古籍出版社 2012年12月第一版 8开171页 定价200元

多年来，杜善维先生先后多次向上海博物馆捐赠了大批丝绸之路古钱。杜先生在文物收藏与研究方面非常有特点。他从不急躁而盲目地蒐集，而总是根据自己的兴趣，细致地观察和研究，再依据心得与认识，耐心和仔细地等待每一件艺术品的出现。这是一个收获快乐的过程。然后，他又通过捐赠的善举，并通过本书，将这种快乐传递给我们大家。



《学人文集：上海博物馆六十周年论文集选》

上海书画出版社 2012年12月第一版 16开5册7卷共2504页 定价980元

上海博物馆一直有学术立馆的宗旨和传统。这部对上博学人一路走来的历程进行回顾和梳理的学人文集分为5册：《博物馆学卷·书画卷》、《金石卷》、《陶瓷卷·考古卷》、《工艺卷》、《科技卷》，收录了上海博物馆百余名作者的代表性论文，时间跨度50多年，展示了上博学人在文博领域不倦探索的足迹和薪火相传的坚守。本文集既是对过去历程的一种致敬，又是面向未来的起点。

海外精品

文 / 肖凌



大都会博物馆藏五代董元《溪岸图》轴

此为董元早期风格的山水画作品。画面以墨色渲染表现江南特有的山水景色。山雨欲来风满楼，路上行人匆匆，水中波浪荡漾，枝叶迎风飘摇，凸显出岸边水阁中人的悠闲镇定。对此又解读为10世纪以自然景观隐喻政治动荡的典型场景。

清人方薰《山静居论画》中有一段文字描述与此作品极为近似：董元《溪山高隐》合幅绢。下作老树六七株，似桧柏杆，却为小浑点叶。一坡迢迢至隔岸。石壁俯溪，溪坳架草阁。一人凭栏凝望，平沙远岫，苍茫隐见。皴作麻皮，杂解索法，笔力圆稳，墨气深厚，真有元气淋漓之观。



克利夫兰艺术博物馆藏元代赵孟頫《竹石幽兰图》卷

此卷写竹出以隶书法，撇兰以行书法，山石则出以“飞白”法，运笔洒脱自如，线条道劲，墨韵生动。

款署“孟頫为善夫写”及钤印“赵氏子昂”存疑，非《吴郡金石目》著录的赵孟頫为顾信所绘一幅，或为另一卷。卷后题跋多为元、明、清名家墨宝，可证此卷为历代鉴赏家珍护。

波士顿艺术博物馆北宋赵佶(传)《摹张萱捣练图》卷

画面主体由三组宫中贵妇及女侍组成，九位妇人职司捣、理、缝、熨等有关整治新练的手艺，二女侍一持团扇煽火保炉炭火候以备度斗用，一在旁斜撑新练，另有一天真女童嬉戏于新练之下。

全图在视觉上展现出对比美、均衡美、韵律美、装饰美，一变而为直，再变而为曲，三变而为横，好似柳暗花明、高潮迭起，又五彩缤纷、争奇斗艳。画家通过人物位置的结构性贫血安排达到精巧雅丽的艺术效果。

此图为北宋画院中人习摹之作。



纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏元代任仁发《九马图》卷

此图即以线笔精细勾勒马的形态，淡彩渲染，连马的骨骼筋肉都精细刻画，逼真生动。为作者存世马图中气势最恢弘的一幅杰作，技法之精湛堪比藏于故宫博物院的《二马图》。

任氏画马循唐代构图技法，绢素上置二三匹为组，配以马夫。九马颜色各异，气质神韵均不同。马夫着唐代服饰，雕纹青石马槽亦为唐代宫廷特有，卷尾红色拴马桩以金狮饰顶，极尽豪华。

