无锡文博

Contents

目錄

2010 年第 3 期　总第 89 期 (季刊)

关　注

01　保护发展文化遗产　建设共有精神家园　李长春

05　牢固树立科学的文化发展观　提高公共文化服务的能力和水平　黄浩然

专　题

09　披沙拣金圣手　高风峻节当年　陈瑞农

14　柳如是旧藏:范珏顾眉《丛兰图卷》　铁　安

17　空山独对数峰青
——女冠韵香及其《空山听雨图册》　蔡卫东

考　古

25　江苏江阴南楼遗址、佘城遗址房址初探　刁文伟

31　邱承墩越国特大型贵族墓之下的秘密　胡晓明　朱华彦

馆　藏

34　《无锡青水港疏浚告示碑》简介

历　史

35　李蟫与善卷寺　路晓农

遗 产

40 无锡竹刻 卓然双契 吕品田

43 四代传承双契轩 二乔竹刻风雅现 吴翼民

46 “双契轩”家族与无锡留青竹刻 乔 瑜

文 化

53 江苏吴地最大的明清古牌坊群 金其桢
——江苏常熟虞山仲雍墓、言子墓牌坊

56 华鸿山先生祠堂碑刻 徐志钧

58 无锡南门楼“抚熏”的含义 石 雨

品 鉴

59 倪瓒《幽涧寒松图》及其相关问题研究 谈福兴

69 宋代人形器——玉雕童子 张晓梅

艺 谭

71 意大利国际古迹保护研讨会日记选萃(三) 章大为

76 “陶宝图中出新意”——屠倬笔下的曼生壶 邓 超

78 曼生壶随想之三 徐 立

80 钱伟长传奇人生 钱志仁

资 讯

04 吴冠中、徐悲鸿画作入藏无锡博物院

30 江苏省文化厅建立馆藏文物定级专家库

39 精心保护修复 非遗传承有序

52 百件明清宣德炉亮相无锡博物院

70 牡丹园女子画院举办首届画展

75 阿炳《寒风春曲》钢丝录音带等文物史料入藏无锡博物院

主办单位:无锡博物院
无锡市文化遗产保护和考古研究所
无锡市文物公司

封面题字:冯其庸

《无锡文博》编辑委员会

主 任:刘 川 黄浩然

副主任:陈瑞农 杨建民 刘宝山
杨启明

委 员:(以姓氏笔划为序)
于 军 王刚毅 王 莹 许建新 吴 农
邹忆军 杜 松 时建方 陈建强 周小东
金石声 承骏跃 胡晓明 赵建高 谈国华
盛诗澜 梁溪清 董录科 程 钧 惠康明
韩 锋

主 编:盛诗澜
编 审:蔡卫东
编 辑:薛鸣法
谈 菁
何 桦(实习)
封面设计:周寅韬

《无锡文博》编辑部

地 址:江苏省无锡市太湖广场南侧
钟书路100号无锡博物院503室
邮 编:214023
电 话:(0510)85727606
电子邮箱:wuxiwenbo@163.com

印 刷:无锡市锡沪胶印厂
准印证号:锡新编(K)字第208号
出版日期:2010年9月

封面:选自明代张复《西林园景图册》
(无锡博物院藏)

封底:竹刻东山报捷纹笔筒
(无锡博物院藏)

保护发展文化遗产 建设共有精神家园

◇ 李长春

今年 6 月 12 日，是我国第五个文化遗产日。文化遗产日的设立，充分体现了我们党和国家对保护、发展文化遗产的高度重视，对于弘扬中华民族优秀传统文化、激发人民群众参与保护、发展文化遗产的热情，发挥了积极的推动作用。借此机会，我代表党中央、国务院，向为我国文化遗产事业作出重要贡献的老一辈文化遗产工作者致以崇高敬意，向全国广大文化遗产工作者表示诚挚问候，向关心和支持文化遗产事业发展的社会各界表示衷心感谢！

在我国 5000 年文明史中，勤劳智慧的中华民族创造了光辉灿烂的历史文化，留下了灿若群星、独具特色的文化遗产。这些珍贵的文化遗产是我们民族悠久历史的鉴证，是民族智慧的结晶、民族精神的象征，是民族生命力和创造力的重要体现，也是人类文明的瑰宝。保护好、传承好、利用好、发展好这些文化遗产，对于继承和发扬中华民族优秀传统文化，弘扬以爱国主义为核心的民族精神和以改革创新为核心的时代精神，维护国家统一和民族团结，推动社会主义文化大发展大繁荣，促进国际文化交流和人类共同发展，具有十分重要的意义。

党和国家历来高度重视对文化遗产的保护、发展工作。党的十六大以来，以胡锦涛同志为总书记的党中央从弘扬中华文化、发展社会主义先进文化的高度，将保护、发展文化遗产放到更加重要的位置，强调“扶持对重要文化遗产和优秀民间艺术的保护工作”。2005 年 12 月，国务院确定每年 6 月的第二个星期六为我国的“文化遗产日”。党的十七大进一步从中国特色社会主义事业“四位一体”总体布局的高度，提出兴起社会主义文化建设新高潮、推动社会主义文化大发展大繁荣的战略任务，突出强调弘扬中华文化、建设中华民族共有精神家园的重要性，强调“加强对各民族文化的挖掘和保护，重视文物和非物质文化遗产保护”。几年来，党和国家制定出台了一系列关于文化遗产保护的重大政策措施，修正《中华人民共和国文物保护法》、公布施行《长城保护条例》、印发《关于加强文化遗产保护的通知》和《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》等一系列法律法规和重要文件，不断加大对文化遗产事业的投入。各地区各部门认真贯彻中央决策部署，采取有效措施，扎实推进各项工作，文化遗产事业呈现蓬勃发展的可喜局面。主要表现在：文化遗产事业的基础工作进一步夯实，文化遗产保护能力建设明显加强；基本建设中的文物保护工作扎实推进，一批重要文物得到有效保护；博物馆事业蓬勃发展，免费开放工作取得明

显进展，公共文化服务水平不断提高；非物质文化遗产保护卓有成效，逐步推向深入；对外交流与合作成绩斐然，有力推动了中华文化走向世界；文化遗产保护理念逐步深入人心，全社会积极参与势头方兴未艾。总之，文化遗产事业在保护中传承、在开拓中前进，有效发挥了咨政育人、传承文明、普及知识、丰富生活的作用，为提高全民族思想道德素质和科学文化素质，扩大中外文化交流，增强中华文化国际影响力作出了重要贡献。

当前，党和国家各项事业发展站在了一个新的历史起点上，我国社会主义文化建设面临着进一步繁荣发展的良好机遇。加快文化遗产保护和发展的步伐，是深入贯彻落实科学发展观、促进经济社会又好又快发展的迫切需要，是弘扬中华民族优秀传统文化、传播社会主义先进文化、推动社会主义文化大发展大繁荣的迫切需要，是满足人民群众日益增长的精神文化需求、提高全民族思想道德素质和科学文化素质的迫切需要，是增进民族团结、维护国家统一和社会稳定的迫切需要，是提高国家文化软实力、增强中华文化国际影响力的迫切需要，是维护世界文化多样性和创造性、促进人类共同发展的迫切需要。必须清醒地认识到，与全面建设小康社会的新要求相比，与人民群众日益旺盛的精神文化需求相比，与传承中华文明的事业需要相比，保护、发展文化遗产的任务依然十分繁重。我们必须充分认识文化遗产事业面临的新形势新任务，自觉肩负起历史和时代赋予我们的神圣职责，坚持服务于党和国家工作大局，坚持“保护为主、抢救第一、合理利用、加强管理”的文物工作方针和“保护为主、抢救第一、合理利用、传承发展”的非物质文化遗产工作方针，坚持以人为本、服务群众，坚持与时俱进、开拓创新，加快推进文化遗产强国建设，在新的起点上推动文化遗产事业实现新的跨越。

第一，围绕中心、服务大局，不断提高文化遗产事业对促进经济社会发展的贡献。经济社会发展是保护、发展文化遗产的基础和前提，保护、发展文化遗产是经济社会发展的重要内容和有力支撑。加强文化遗产的保护和发展，对于改善生态环境、优化城乡面貌、彰显地域魅力、促进经济社会发展，具有重要作用。特别是文化遗产作为文化产业和旅游产业的重要资源，在培育国民经济新的增长点、带动现代服务业发展等方面发挥着不可替代的作用，对促进经济增长、加快经济发展方式转变的贡献越来越大。要把保护、发展文化遗产与促进经济发展结合起来，合理利用文化遗产的宝贵资源，加快发展文化产业，积极开发旅游业，打造国内外知名的文化和旅游品牌，提高衍生产品和配套服务质量，使文化遗产成为促进经济发展的新亮点。要把保护、发展文化遗产与城乡建设结合起来，既加强对文化遗产的抢救保护，又充分展示城乡蕴藏的独特历史文化内涵，并在新的历史条件下不断丰富和发展，增强城乡的吸引力和影响力。要把保护、发展文化遗产与改善环境结合起来，不仅注重对文化遗产本体的保护，还要关注对文化遗产依存的生态环境的保护，通过国家考古遗址公园、文化生态保护区建设等模式，既实现对文化遗产的整体性保护，又为人民群众创造良好的生活环境。

第二，突出思想内涵、强化教育功能，充分发挥文化遗产在开展爱国主义教育方面的重要作用。文化遗产承载着中华民族的辉煌历史，铭刻着中华民族的伟大创造，是弘扬优秀传统文化、开展爱国主义教育的重要载体。要把保护、发展文化遗产与开展群众性爱国主义教育相结合，充分利用文化遗产丰富的历史和革命文化资源，不断赋予其新的时代内涵，生动展示中华民族丰富的历史文化遗产和灿烂的文明进步成就，展示中国人民在中国共产党领导下创造美好生活、实现中华民族伟大复兴的艰辛历程和辉煌成就，弘扬以爱国主义为核心的民族精神和以改革创新为核心的时代精神，不断激发全社会的爱国热情和民族自尊心、自信心、自豪感。要把保护、发展文化遗产与开展民族团结宣传教育相结合，深入发掘自古以来各民族友好交往、相互融合的重要史实，充分反映中华民族大家庭血脉相连、血浓于水的深厚情感，反映新中国成立 60 多年来民族地区繁荣发展的生动实践，切实增强各民族的认同感和凝聚力、向心力，共同维护民族团结的大好局面。要把保护、发展文化遗产与弘扬传统文化、传播先进文化相结合，深入挖掘文化遗产的文化内涵，通过丰富的展品、高品位的展览，以及各种形式的群众性节日活动和文化遗产进校园、进社区等活动，使更多的群众增长知识、愉悦身

心、陶冶情操、升华情怀。要把保护、发展文化遗产与加强青少年教育相结合，进一步密切文化遗产单位与学校的联系，建立文化遗产保护发展与学校教育、课外活动和社会实践的有机衔接，寓教于乐，寓教于游，使文化遗产成为提高青少年综合素质的重要渠道。要把保护、发展文化遗产与开展红色旅游相结合，深入挖掘文化遗产中的红色文物、红色文艺等资源，拓展红色旅游的内容，丰富红色旅游的思想内涵，创新展陈和服务方式，不断增强红色旅游的吸引力和感染力。

第三，以人为本、关注民生，推动文化遗产保护成果最大限度地惠及全体人民，丰富人民群众精神文化生活。人民群众是文化遗产的所有者、鉴赏者和传承者。文化遗产保护必须紧紧依靠人民群众，文化遗产保护成果必须惠及全体人民，这是实现文化遗产价值的现实需要，也是保护、发展文化遗产的根本目的。要把保障人民基本文化权益摆在文化遗产工作的首要位置，加大对公共博物馆、大遗址保护项目、重要文化遗产展览等的投入，实施重大文化遗产工程，向全社会提供更多优质便捷的公共文化鉴赏服务。要进一步深化博物馆免费开放工作，各类博物馆、纪念馆、展览馆、烈士陵园等爱国主义教育基地，对青少年学生集体参观一律实行免票，强化服务意识，完善服务设施，充实服务内容，改进服务方式，把专业性和知识性、学术性和趣味性、科学性和观赏性有机结合起来，不断提高服务群众的能力和水平。要始终关注民生、改善民生、保障民生，无论在文化遗产考古发掘和保护修缮中，还是在历史文化街区和村镇的保护建设中，都要实现好、维护好、发展好最广大人民的根本利益，着力改善群众居住和生活条件，激发人民群众参与文化遗产保护的积极性、主动性、创造性，使文化遗产保护事业为民造福。

第四，深化改革、开拓创新，始终保持我国文化遗产事业的生机和活力。改革创新是加快我国文化遗产事业发展的强大动力。要大力推进观念创新，妥善处理文化遗产保护、传承、利用、发展的关系，既要保护、传承好文化遗产，又要利用、发展好文化遗产，在保护、传承的基础上充分利用、发展，通过利用、发展促进保护、传承。要大力推进科技创新，充分运用现代科学技术研究和修缮文化遗产，破解古代发明创造和工艺成果，提高文化遗产保护的科技水平。要大力推进展示方法创新，注重介绍文化遗产发掘过程、历史背景、相关历史人物故事等信息，注重再现传统生产技术和工艺流程，注重运用声光电等现代科技手段提高震撼力和视觉效果，注重增强参与性、互动性、体验性和趣味性，帮助人们深入了解和亲身体验中华文明的丰富内涵和独特魅力。要大力推进传播手段创新，积极推动文化遗产数字化，开设网上展览，特别是借助全国文化信息资源共享工程、校园网络和远程教育网络，使文化遗产辐射城镇、农村学校和边远地区，扩大文化遗产的影响力。要大力推进保护和传承方式创新，对具有重大历史价值的文化遗产，都要按照中央的要求，与经济建设、政治建设、文化建设、社会建设紧密地结合起来，对于有市场前景的，鼓励在国家政策支持下进入市场，特别是和发展旅游业紧密结合，开发文化产品，拓展服务项目，在与产业和市场的结合中实现传承和可持续发展，在参与创造物质财富和精神财富的实践中焕发新的生机和活力。这是最积极、最有效、最有利于文化遗产可持续发展的保护和传承方式。

第五，促进交流、走向世界，不断提高中华文化的国际影响力。国与国之间文化遗产展览交流是传播历史文化的重要途径，是展示国家形象、提高文化软实力的有效手段。要积极配合国家外交大局，扩大和深化人文交流与合作，推动与更多国家签署政府间文化遗产保护双边协定，开展更有深度和实质性内容的合作。要坚持“走出去”与“请进来”相结合，加强与国外文化遗产部门的交流合作，扩大对外文化遗产展览交流，加大展览宣传推介力度，向世界人民展示我国辉煌灿烂的文明成就与和平和谐的文化理念，增进世界各国人民对中华文化的了解，真正使文化遗产展览成为“中国走向世界、世界了解中国”的重要窗口。要以更加开阔的视野，汲取世界文化遗产保护、发展的有益成果，更好地推动我国文化遗产事业繁荣发展。要巩固和发展我国与相关国际组织和民间机构的关系，积极参与国际文化遗产保护行动和相关国际公约的制定，增强我国在国际文化遗产保护领域的话语权。

第六，加强领导、形成合力，努力营造全社会参与保护、发展文化遗产事业的良好环境。文化遗产事业作为文化建设的重要组成部分，是全社

会的共同事业，必须充分调动各方面的积极性，努力形成文化遗产保护的强大合力和长效机制。各级党委政府要高度重视文化遗产事业的发展，充分认识文化遗产事业在经济社会发展中的重要地位和作用，切实把文化遗产保护、发展摆上更加突出的位置，纳入党委和政府的重要议事日程，纳入经济社会发展总体规划，纳入科学发展考核评价体系，与经济社会各领域工作一同部署、一同推进、一同督查，确保文化遗产工作的各项任务落到实处。要加大保护、发展文化遗产的投入力度，完善文化遗产保护经费增长机制，健全公共博物馆等文化设施免费开放的财政保障机制。宣传思想文化战线特别是各级文化、文物部门，要进一步增强加快文化遗产事业发展的责任感紧迫感，从本地区经济社会发展全局出发，理清发展思路，谋划发展战略，实施重大工程，更好地发挥文化遗产事业对推动经济社会发展的积极作用。要统筹规划博物馆发展布局，有条件的县可以根据本地资源优势，结合重大考古发现和文物保护需求，建设遗址博物馆，地市级中心城市重点建设特色性博物馆，省一级城市重点建设综合性博物馆，省会城市博物馆和省级博物馆要各有侧重，形成特色鲜明、布局合理的博物馆体系。要按照属地管理原则，落实文化遗产保护和管理责任，依法实施文化遗产保护和管理，切实加强文物安全防范设施建设、文物执法机构和队伍建设，确保文物安全和文化遗产事业有序发展。要加强文化遗产工作队伍建设，努力造就一批知识渊博、品质优秀、甘于奉献的专门型人才，一批敢于创新、善于创新的创新型人才，一批熟悉和掌握古代科技知识和传统工艺的专业型人才，一批善于运用现代科技手段保护和利用文化遗产的科技型人才，一批熟悉文化遗产工作、懂经营善管理的复合型人才，一批历史文化知识丰富、具有世界眼光、熟悉外语的外向型人才。要完善和落实社会力量捐赠公益性文化事业的政策措施，研究制定社会资金进入文化遗产保护领域的相关规定，鼓励引导更多社会资金投入文化遗产保护事业。要加强宣传普及工作，广泛介绍文化遗产知识，增强公民依法保护意识，积极培养文化遗产保护志愿者。营造保护文化遗产人人有责、文化遗产保护成果人人共享的社会环境，形成有利于文化遗产保护的舆论氛围。

文化遗产工作责任重大，使命光荣。希望广大文化遗产工作者坚持以邓小平理论和“三个代表”重要思想为指导，深入贯彻落实科学发展观，倍加珍惜我国文化遗产事业面临的大好机遇，开拓进取，奋发有为，努力开创文化遗产事业新局面，为推动社会主义文化大发展大繁荣，提高国家文化软实力，全面建设小康社会作出新的更大贡献。

（本文载于 2010 年 6 月 12 日《人民日报》）

（编辑：薛鸣法）

吴冠中、徐悲鸿画作入藏无锡博物院

2010 年 7 月 29 日，无锡市文化馆和无锡市文物公司将两位无锡籍绘画大师——吴冠中和徐悲鸿的三幅画作，移交给无锡博物院代为收藏。这三件作品分别是吴冠中 1984 年赠予无锡市文化馆的国画作品《根》、吴冠中 1987 年捐赠给无锡市文化馆的油画《杜鹃与雪山》以及经无锡市文物公司珍藏多年的、徐悲鸿画于 1944 年的《柳马图》。经过此次资源整合，填补了无锡博物院藏品中缺少吴冠中作品的空白，提高了馆藏徐悲鸿作品的质量，意义十分重大。据悉，这三幅珍贵的名画将会在近期与广大无锡市民见面。

（何桦）

牢固树立科学的文化发展观 提高公共文化服务的能力和水平

◇ 黄浩然

公共文化服务能力和水平的提高，公共文化的可持续发展，关键取决于科学的文化发展观。科学发展观是重要的方法论，是党在总结实践经验的基础上，关于执政理念的升华和发展，是我们经济社会发展的重要指导方针，也是我们文化工作的重要指导思想。党的十七大报告在文化建设方面提出了建设“社会主义核心价值体系”的新理念和建立“覆盖全社会的公共文化服务体系”的新要求，强调要更好地保障人民基本文化权益，让人民共享文化发展成果。构筑传播快、覆盖广、容量大、质量优的公共文化产品和服务供给格局，不断提高群众的文化享受度，既是深入贯彻党的十七大精神、推进社会主义先进文化大发展大繁荣的必然要求，也是维护好、实现好、发展好人民群众基本文化权益、构建社会主义和谐社会的重要内容。加强公共文化服务建设，提高公共文化服务水平，实现公共文化的可持续发展，必须全面理解、深刻领会科学发展观的内涵实质，以科学发展观为指导，牢固树立科学的文化发展观，用科学文化发展观来指导公共文化改革发展实践。

近年来，尤其是“十一五”以来，我市出台了《无锡市“十一五”文化发展规划纲要》、《关于支持文化事业和文化产业发展的若干经济政策》、《关于加强基层文化建设的意见》等一系列重要文件，公共文化服务机制不断创新，公共文化建设投入逐年增大，公共文化设施日益完善，公共文化活动多姿多彩，极大丰富了人民群众的精神文化生活，为建设和谐宜人新无锡营造了良好的文化环境和精神支持。然而，与无锡建设文化强市的目标相比，与无锡人民群众日益旺盛的文化需求相比，与推进社会主义文化大发展大繁荣相比，目前无锡在公共文化服务建设中还存在一些问题和不足，主要表现在：一是文化生产力观念淡薄。对文化的“双重属性”认识不够，运用市场化手段提高文化生产力的意识不强，手段还很匮乏，投资渠道和投资主体比较单一。二是城乡公共文化建设失衡。重城市轻农村现象还很突出，农村公共文化设施基础薄弱，群众文化生活比较单调。三是文化事业单位机制不活。内部竞争、激励、约束机制仍未真正健全，干部职工的主动性、积极性、创造性不高，转换机制、改善服务、增强活力的任务还很繁重。四是公共文化产品和服务供给能力不强。面对现代化城市建设的新要求和人民群众精神文化需求的新期待，公共文化服务和服务在数量、品种、质量上还不适应，缺乏创新，缺少品牌。五是政策法规不完善。扶持公共文化发展的力度还需进一步加大，政策有待进一步细化，特别是鼓励社会资本参与公共文化服务体系建设的政策还很欠缺。六是文化队伍力量不足。不仅人才数量有限，而且人才构成也不平衡，高端人才稀缺，整体素质不高，后备力量不强。为此，我们必须深入贯彻落实科学发展观，以人为本，改革创新，统筹协调，整体推进，保证文化惠民工程科学发展，持续繁荣。

一、坚持以人为本，保障群众公共文化权益

作为科学发展观的核心，以人为本体现了党全心全意为人民服务的根本宗旨，是开展文化工作的根本出发点和落脚点。胡锦涛总书记在十七大报告中提出，“提高国家文化软实力，使人民基本文化权益得到更好保障”。作为公民的一项基本权利，文化权利已经与政治权利、经济权利处

于同样重要的地位。推动公共文化服务建设,保障群众基本文化权益,让文化发展成果普惠全民,正是贯彻落实以人为本科学发展观的具体体现。

1、提升公共文化产品质量。随着人们生活水平的不断提高,“价廉”已不再是群众选择公共文化产品的主要标准,“质优”才是凸显公共文化产品优势和价值的关键所在。要在遵循文艺创作和市场运作规律的基础上,生产和引进一批倡导社会主义核心价值体系、反映时代精神、体现地域特色、深受群众欢迎的优秀文艺作品,让群众在高质量的文化享受中得到鼓舞和启迪。要充分发挥公共文化设施的效能和作用,在文化窗口单位中大力推行星级服务管理和岗位绩效考核,增强工作效率,提高服务质量,真正将其打造为功能齐全、满足需求、服务一流、群众称赞的民心工程。要优化配置文化资源,搭建文化舞台,弘扬优秀文化,推出一批高品位、高层次、高水准的节庆文化活动,突出无锡文化内涵,展现城市文化魅力,丰富群众文化生活。

2、扩大公共文化服务范围。文化服务的多样性,包含文化产品的多样性和服务对象的多样性两个方面,它是公共文化水平和能力的重要标志,是满足公众多方面文化需要的重要条件,也是公共文化具有持久魅力的重要保证。公共文化不能满足于开展阵地服务、传统服务,而是要充分利用各种文化载体,积极拓展社会教育功能,增强服务辐射能力,丰富服务内容与方式,为社会公共提供多样化、个性化的文化服务和文化产品。要加大广播电视、农家书屋、文化信息资源共享、农村电影放映、群众文化演出等普及型文化服务和文化产品的供给力度,满足一般人群的基本公共文化需求;同时,针对不同服务地域、人群等特点,着力提供网络图书、手机电视、创意动漫等提高型文化产品,在服务中引导消费需求,提高公民文化素质。

3、提高公共文化普惠程度。科学发展观强调坚持以人为本,这里的“人”是指全体社会成员,特别是指包括城乡低收入者、残疾人、老年人、青少年、农民工等特殊群体在内的最广大的人民群众。关注文化民生,为社会低收入者和特殊群体提供“文化低保”,奉上优质公益的文化服务和文化产品,既是构建和谐社会、展现社会主义制度优越性的必然要求,也是贯彻落实科学发展观、履行社会责任、体现文化担当的生动实践。要针对社会低收入者和特殊群体的文化需求,推出一批主题鲜明、贴近实际、内容丰富、经年持久的公益性文化活动;同时,通过政府补贴、企业支持等形式,定期向他们免费或低票价组织高雅艺术演出,开放经营性文化活动场所,充分保障其文化权益。

二、坚持发展第一要义,以改革的办法促进公共文化发展

发展是党执政兴国的第一要务,是科学发展观的第一要义。以科学发展观统领公共文化建设,最根本的就是要紧紧扭住发展这个中心,进一步深化重要领域和关键环节的改革,以创新的理念,改革的办法,破解文化发展难题,转变文化发展方式,促进公共文化又好又快发展。

1、进一步转变政府职能,推进“管办分离”,为加快公共文化发展提供有力的制度保障。近年来,在改革开放、经济繁荣的推动和公共财政的强有力支持下,我市公共文化发展取得的成就有目共睹。但同样要清醒看到的是,我市公共文化依托的仍是计划经济时期形成的体制框架,缺乏自身造血机制,自主发展、创新发展的动力和活力还很薄弱。随着经济社会的不断发展,尤其是公共财政改革的不断深入,由政府大包大揽,既“管”又“办”的公共文化运营模式,已不适应社会主义市场经济体制的要求。落实科学发展观,推进公共文化发展,要进一步深化“管办分离”改革,按照政企分开、政事分开的要求,把有限的政府能力集中到统筹规划、掌握政策、组织协调、信息引导、提供服务上来,真正实现政府从直接办文化到宏观管文化的职能转变。要变过去的“出钱养人”为“出钱养事”,按照公共文化服务项目的多少和大小划拨额定的经费,至于文化事业单位的人力、物力等细节问题则交给单位自己去调剂,政府仅提供必要的资金、政策和制度保障。

2、进一步改革投融资体制,引导和带动社会资本投入,拓宽公共文化的资金来源渠道。随着经济社会发展水平的不断提升,国民收入持续增长,群众精神文化需求呈现多层次、差异化的特征。在政府财政资金有限而社会文化需求不断放大的新形势下,公共文化投入的重点应用于图书馆、博物馆、文化馆等标志性公共文化设施的运行和管理,充分落实和保障人民群众的基本文化

权益。同时,要充分利用财政扶持、税收减免等政策手段，利用金融工具和资本市场等发展载体,拓宽公共文化建设资金来源,鼓励个体、企业和社会各界兴办文化事业,引导和带动全社会共同支持公共文化的改革与发展，形成多元投入、多维发展的融资新格局。要借鉴国外经验和自然科学、社会科学基金制管理模式,在条件成熟时,由政府牵头探索设立公共文化发展基金,并接受社会各界捐赠,促使社会资本向公共文化领域的合法、合理流动,为社会资本资助公共文化发展提供新的平台,注入新的动力。

3、进一步开放公共文化服务市场,引入竞争激励机制，转变公共文化运行模式和增长方式。经验表明,在市场经济条件下,除少数纯公共文化产品由国有文化机构直接生产和提供外,绝大多数准公共产品采取由国有文化机构和市场共同提供的方式。目前,我市公共文化服务市场基本上还处于国有文化机构一统江山的局面,竞争激励机制尚未完善，民营文化机构实力还很弱小，这在一定程度上阻碍了公共文化规模的扩大、内容的优化、质量的提升。要打破长期以来国有文化单位单边垄断公共文化服务市场的局面,由政府统一面向全社会公开发布公共文化服务和文化产品的采购信息,采取政府采购、委托生产、特许经营等更加灵活多样的方式,引进市场竞争机制和非公有制资本,优化公共文化服务事业的微观主体,提高公共财政的透明度、覆盖面和投资效益,形成国有文化主导、民营文化参与、充满活力运行高效的公共文化服务供给新模式。

三、坚持统筹兼顾,保证公共文化协调发展

统筹兼顾作为科学发展观的根本方法,是我们党在长期社会主义建设实践中形成的重要历史经验,是辩证唯物主义思想在现代化建设中的具体运用,也是我们处理各方面矛盾和问题必须坚持的工作方法。公共文化建设是项长期性、持续性任务，必须紧跟时代和社会发展的要求,坚持总揽全局、统筹兼顾、协调推进、均衡发展,做到“四个统筹”,努力使公共文化建设形成良性循环的体制机制。

1、坚持公共文化与经济社会统筹发展。当今世界，经济社会与公共文化的联系日益紧密,两者相互交融、相互促进,形成了互惠共荣的发展格局。要牢牢抓住经济建设不放松,优化结构,提高质量,增加效益,降低消耗,用高水平、高质量的经济发展成果,扩大经济总量,增强经济实力,为公共文化发展提供必需的财力和物力支持。公共文化作为现代城市的灵魂,要充分发挥意识形态的引领作用,为经济社会发展提供强大的精神动力、智力支持和道德推助,促进社会和谐。同时,要遵循市场经济规律,加大更高层次公共文化产品的开发力度，着力培育文化消费群体,掀起文化消费热潮,带动城市生产结构和经济结构调整,大力促进经济社会发展。

2、坚持城市公共文化与农村公共文化统筹发展。统筹城乡公共文化发展,消除城乡公共文化差别，实现城乡公共文化基本服务均等化,是社会主义和谐社会建设的必然要求。这项工作重点在城市,难点在农村,结合点在互动。要坚持“优势互补,互惠互利,长期合作,共同发展”的原则,大力实施城乡文化互动互助工程,努力把城市的文化人才、技术、资金、管理等方面的优势与农村的文化资源、文化市场等方面的优势结合起来,通过有序地组织引导,发挥市场配置资源的基础性作用，建立城乡文化互动互助的长效机制,促进城市文化多下乡、常下乡,农村文化多进城、常进城,使城乡文化在交流融合中各展其长,实现共同发展、共同繁荣。

3、坚持公共文化与精品文化统筹发展。公共文化和精品文化是衡量一个地方文化发展繁荣的重要标尺,前者反映群众精神文化生活的享受程度,后者体现城市的文化实力和文化品位。要大力实施文化精品战略,以“五个一工程”奖和国家级大奖为龙头，精心打造一批艺术水准高超、地方特色浓郁、专家叫好市场叫座的精品力作,加强营销,走近群众,不断在公共文化中扩展精品文化的受众面和影响力,力争取得社会效益和经济效益的双丰收。同时,挖掘培育一批立得住、叫得响、传的开、影响广的公共文化特色品牌,为群众文化休闲搭建平台,真正体现“到群众中找文化、让群众演文化、使群众享受文化”的宗旨,让群众在“文化参与”中各展其能,在“文化享有”上各得其乐。

4、坚持公共文化与文化产业统筹发展。文化产业是经济与文化融合的重要载体,对于提高文化的实力和竞争力,满足社会多层次、多样化的文化需求,具有特殊重要的作用。公共文化的繁

荣能为文化产业发展带来更多商机，文化产业的壮大也必然能促进公共文化的兴盛，公共文化与文化产业是文化建设的两个轮子，缺一不可。要坚持“两手抓、两加强”的原则，把公共文化和文化产业发展作为一个完整的体系来规划和实施，统一支持发展，统一督促检查。公共文化发展要把社会效益放在首位，创新手段、丰富内容，着力为群众提供公益、普适、优质的文化服务和文化产品。文化产业发展要在追求经济利益最大化的同时，兼顾社会效益，反哺公共文化，承担和体现文化的社会责任。

四、坚持政府主导，市场引导，推进公共文化可持续发展

党的十七大报告提出：科学发展观基本要求是全面协调可持续。科学发展观所倡导的发展，之所以是科学的，就在于它是可持续的发展，即又好又快的发展，而不是片面的、不计代价的、竭泽而渔式的发展。要实现公共文化的普及与繁荣，就是要一以贯之地坚持可持续发展的理念，夯实发展基础，优化发展环境，形成科学合理的长效机制。

1、解放思想，树立科学的文化发展观。要以科学发展观为指导，认真分析和把握经济文化融合的新趋势、群众文化需求的新特点、文化市场运行的新变化，树立与科学发展观相适应的文化观，以新理念、新思路指导文化实践。要摒弃文化工作难有作为的思想，跳出文化看文化，跳出无锡看文化，着眼全局看文化，把文化放到全市、全国乃至全球经济社会发展的大背景下去审视，以开阔的眼界、宏观的思维谋求发展对策，壮大文化实力。要强化公共文化服务意识，更加关注群众的文化诉求，把实现人民愿望、满足人民需求、维护人民利益作为文化工作的首要内容，保障好群众的文化权益。要认真研究、科学把握文化的经济属性，学会利用市场化的手段，运用经济杠杆和科学技术，联合社会资本来解决发展过程中遇到的问题，为公共文化提供物质保证。

2、合理规划，构建完善的公共文化服务体系。建立和完善公共文化服务体系是文化体制改革的重要内容，也是文化建设的重点目标。要把公共文化服务体系的构建纳入各级党委、政府的重点工作，纳入国民经济和社会发展的总体规划，纳入各级政府的目标考核，建立起公共文化服务的长效机制。要按照公益目标明确、布局结构合理、投入机制完善、微观运行高效、监管制度健全的要求，以政府为主导、以公益性文化单位为骨干、鼓励全社会积极参与，优化市、区县（市）、街道（乡镇）、社区（村）四级公共文化设施网络，努力构建公共文化产品生产供给、设施网络、资金人才技术保障、组织支撑和运行评估为基本框架的覆盖全社会的公共文化服务体系，切实保障群众使用公共文化设施、进行公共文化鉴赏、参加公共文化活动等基本文化权益。

3、优化环境，形成良好的文化发展生态。党的十七大提出了“两大一新”的文化建设要求，全社会的文化自觉日渐浓厚，各界支持文化发展的合力日益增强，这为公共文化乃至文化工作全局创造了良好的发展机遇。要进一步增强大局意识和开放意识，走出“小文化”的工作定位和“小圈子”的运作模式，紧紧围绕党委、政府的中心工作，以舍我其谁、积极有为的姿态主动融入经济、政治、社会等各个领域，充分发挥文化服务社会全局的作用，彰显文化促进社会和谐的价值，为文化发展赢得更大的主动权和话语权。只有善于把握机遇，主动介入、加强合作、因势利导、借力发展，着力提高文化的社会影响力和竞争力，逐步形成领导支持文化、群众关注文化、社会参与文化的文化发展生态，才能为文化工作开拓更大更广的发展空间。

4、锻炼队伍，培养优秀的公共文化人才。优秀人才是实现公共文化事业可持续发展的根本保障。要建立健全人才选拔任用机制，培养一批素质良好、善于管理、年富力强的文化管理干部，爱岗敬业、学有专长、德艺双馨的文化原创人才，掌握文化发展规律、熟悉文化工作业务、精通经营管理技能的经营管理人才，形成素质优良、业务精湛、结构合理的人才梯队。要改革人才引进机制，开辟“绿色通道”，建立人才引进专项资金，加大引进高层次优秀人才尤其是紧缺人才的力度，构筑公共文化人才高地。要建立科学的业绩评价体系和分配激励机制，在职称评定、成果评奖、考核奖励等方面，打破学历、资历的限制，以创新能力、创作成果和经营管理实绩作为主要衡量标准，调动人才的积极性和创造性，为公共文化的可持续发展提供强有力的人才支撑。

（编辑：薛鸣法）

专题

披沙拣金圣手　高风峻节当年

◇ 陈瑞农

重文化、爱艺术是梁溪古风。无锡历代所出文化艺术名家俯拾即是，私人书画收藏更是蔚然成风。元四家之一倪瓒的“清閟阁”，所藏名画法帖众多。明代华夏有“江东巨眼”之称，其“真赏斋”贮藏古物金石书画极富。清代秦祖永不但家藏丰厚，而且以过眼之作，撰写《桐阴论画》一书行世。近代的无锡籍收藏家就更多了，他们为古代书画文物的传承做出了巨大的贡献，而他们所收藏的历代书画珍品也大多成为了无锡博物院书画藏品的重要组成部分。陶心华先生，正是近代锡邑鉴藏家中非常重要的一位。

澂怀馆，陶心华先生藏画斋。陶老与我有忘年之交，我第一次拜访澂怀馆、品赏澂怀馆藏画，已是三十年前的爽秋时节。江南陶氏乃无锡望族，和无锡的其他名门望族一样，有着雅好丹青、精于鉴藏的传统。受家族文化传统的影响，陶老从小就喜爱各种字画。青年时代恰逢战乱兵变，亲眼目睹大批珍贵的历史文物流离失散，陶老痛心疾首，由此更矢志于搜集散落于世的古代书画。此后，陶老将自己大部分的积蓄都花在搜集购买精品剧迹上，以一己之力，甚至不惜临时变卖衣物，广掇珍秘，披沙拣金，积五十年之心力，终于庋藏了一大批珍品剧迹。知我喜爱丹青，有志于古书画的研习，陶老特邀我去澂怀馆观画。彼时的陶老虽年逾古稀，然神奕气爽，谈锋甚健。他将所藏精品列于案几，如数家珍，一一介绍。这批古代大师的法书名画，风格各具，奇辉异彩，令人目眩神移，至今忆起仍回味无穷。（图一）

澂怀馆藏画以明清两代作品为主，其中，不仅有流传有绪、甚至曾为清内府收藏过的珍品剧迹，而且体现出一些鲜明的个性特色。由于澂怀馆的珍品目前绝大多数藏于无锡博物院（原无锡市博物馆），因此，仅从无锡博物院藏陶老所捐作品，就可大致了解澂怀馆藏画的主要特色。

第一，明清书画作品流派纷呈，名家荟萃，依稀体现明清两季书画发展脉络。

明清两季，中国书画艺术呈现出繁荣昌盛的局面，特别在江南地区，出现了众多在书画史上非常重要的名家和流派。而大致浏览一下澂怀馆藏画目录便可发现，明四家、清初四王吴恽、清初四僧等大名头的精品佳构一应俱全，其中，尤以恽寿平、华嵒的作品数量既多，且精彩绝伦。

明代吴门画家属于文人画体系，对明中后期画坛产生了巨大而深远的影响。文徵明是吴门派的领袖，诗文书画样样精通，名重一时。他的书画作品，无锡博物院收藏较多，但以陶老所捐《蕉石鸣琴图》最为精彩。此作流传有绪，曾著录于清同治年间李佐贤《书画鉴影》和汪士元《麓云楼书画记》。从落款可知作于嘉靖七年，当时文徵明五十九岁，以其九十高龄而言，尚属壮年，但从其艺术状态来说，却是非常成熟的创作高峰时期。作品的构图非常有特色。画仅占全图的三分之一，以

淡墨写成，笔致和平清远，情调萧疏幽淡。幅上的另外三分之二以蝇头小楷书晋嵇康《琴赋》一篇，两千余字，写得更是精到。书画虽各自为政，但风格协调，两相辉映，画增士气，字添灵动，完美无瑕。陶老回忆收藏此作的经过时说，当时卖者奇货可居，要价昂贵，“我欲购无力，又弃之不舍，只得卖掉衣衫，广集资财，才得以买下，珍藏至今”。陶老所捐《秋林独步图》是无锡博物院唯一一件唐寅作品，画风与唐寅的其他作品相比，别具风貌。构图幽简清旷，用笔比较有特色，笔墨苍劲、简洁凝练。人物虽小，但刻画精细，神态动作生动自然。整个画面显得生趣盎然，意境深远。此作不仅曾深藏清宫内府，且经著名书画鉴藏家吴湖帆鉴题。

“清初四王”指的是明末清初活跃在江苏太仓、常熟地区的四位山水画家，他们均擅长山水，画风比较相近，走的是对中国传统绘画的集大成之路，并取得了当朝者的支持，因而被视为正统，影响此后画坛达两百多年之久。王鉴是明代著名文人王世贞的曾孙，家富收藏，走的是摹古路子，于元四家尤精诣。澂怀馆藏王鉴《摹古山水图册》，作摹古十二帧，未署年款，运笔沉着，技法精湛。册后有吴云、严永华、方夏、金俊明、徐树丕诸人跋。王翚是四王中技法比较全面、成就比较突出的一位。中年时即能集古人之长，艺臻成熟，成为一代名家，有“海内第一”之称。晚期的作品因形成了一定的格式，多习气，反而不及中期精彩。澂怀馆藏王翚《仿倪山水图轴》，绘于清康熙十二年癸丑年(1673)，此时王翚四十二岁，正处于艺术上的巅峰期。画面构图与经营布置都是典型的倪云林风格，两段式一河两岸的章法，远山皴法简淡；中景不置一笔，是水面；前坡高树数株，画一空亭，不作一人。整个画面意境清润高旷却并不荒凉虚灵，有士气而不拒人于千里之外。画上并有查士标题跋。

和清初四王并称“清初六大家”的恽寿平与吴历，也是清代画史上不得不提的重要画家。吴历的山水颇有特色，而尤擅画竹。陶老所捐吴历《墨竹诗翰》，以浓墨绘竹一枝，寥寥数笔而十分精彩。陶老于恽寿平的作品尤其珍爱，故收藏的



图一

恽氏作品数量比较多,《山茶腊梅图》、《山水图册》等均是精品。恽寿平以花鸟画名声为盛,《山茶腊梅图》乃其晚年作品,艺术最为精湛。山茶以典型的没骨法绘成,腊梅则淡勾,整件作品设色淡雅,用笔工细。本作流传有绪,曾为徐三庚、张子祥、吴湖帆旧藏。恽寿平画画是以山水起家的,所作山水画占其全部作品的将近一半,而且意境幽冷隽永、风格轻灵秀洁,其独有的灵秀之气为当时的其他山水画家所不及。论者通常认为恽氏四十岁左右的山水作品最为精彩,技法灵活多变,艺术臻于成熟。澂怀馆藏恽寿平《山水册页》作于康熙九年画家43岁时,正处于其山水作品技法最为精湛、艺术最为成熟的时期。册中多为临仿古人之作,虽仿得极像,但细看则树法、皴法、构图无不透出恽氏的本家笔意。画风秀雅生动,清气逼人。

清代初年,在江南地区还有一批反正统的画家,多为明末遗民,在政治上不愿与清统治者合作,于是选择避世出尘之路。其中最具代表性的就是画史上习称的"四僧",作品感情强烈真挚,风格独特新颖,意趣荒寒清冷,与主流山水画派迥然不同,对后世也产生了巨大而深远的影响。石涛是四僧中画路最宽、风格最广的一位,因而所取得的成就也最大。其传世作品多为山水,罕见人物,而澂怀馆藏石涛《人马图轴》(彩页)则独树一帜。本作绘于清康熙十六年(1677),其时石涛年仅三十六岁,尚未形成后期苍郁恣肆的典型风格。作品师赵松雪人物鞍马画笔意,人物线条采用唐代游丝描,设色清丽,有唐代遗风。弘仁在清初四僧中以画风简淡著称,于倪瓒用功颇深,在当时有得弘仁笔墨足当云林之说。澂怀馆藏弘仁《疏柯坡石图》(彩页),作于画家卒前两年,是赠友人的随性之作。构图十分简洁,主景仅有枯树一株,大石两块。其中一块造型为几何形方折状,体现其独特风格。石块多用干笔空勾,仅略作皴擦,留有大片空白,这也是弘仁皴法的鲜明特色之一。画面整体效果澹洁而明净,有洗尽尘垢之气。画上部由弘仁的好友汤燕生跋,评价极高。

华嵒为"扬州画派"的重要画家,一生布衣,以卖画为生。善人物、山水、花鸟、草虫,以花鸟画最负盛名。其兼工带写的小写意手法,可并驾恽南田。书法则钟、虞,工诗,有"三绝"之称。陶老对华嵒作品也十分偏爱,广为寻觅。所藏《白芍药图轴》虽未署年款,但笔法精湛,设色清雅,为没骨花卉的精品。我曾多次邀请我国著名书画鉴定大师徐邦达来锡鉴定馆藏精品,徐邦达先生在鉴定该画时曾连声赞叹,并称:可与故宫藏华氏作品相媲美。华嵒的山水作品在传世数量上不如花鸟作品多,往往被鉴评者忽视,但其实造诣颇高,毫不逊色于花鸟画。陶老所藏华嵒《山水图册》(彩页),十六开,俱有题诗,其中一开上署年款,作于清乾隆六年辛酉(1741),当时华嵒六十岁。画册总体风格简略率脱,多用干笔淡墨,设色则淡雅清新,有清旷空灵之意境。册后有著名画家及鉴藏家吴湖帆先生的题跋,称该册"精光满室,射十步外,盖二十年中所见秋岳画,无过于此画稿半",评价之高十分难得。

第二,特色藏品众多,或个性鲜明,或传世绝少。

澂怀馆所藏书画中,有不少颇具特色的藏品,艺术价值与历史价值都高。试举数例,以飨读者。

明代张习《赠别图轴》,水墨渲染,层翠叠嶂,墨色滋润温厚,笔力苍老古朴。张习,明代中期人,生卒年代不详,吴人。善画,有《兰香堂图》藏张丑家。张习传世作品极少,本幅乃海内孤本,因而尤其珍贵。

明代张复《西林园景图册》(封面)也是一件集艺术价值与历史价值于一身的珍贵文物。张复是吴门画派的著名画家之一,王世贞对其评价颇高,认为"吴中丹青一派,所见无过元春者"。本册绘于明万历八年庚辰(1580),乃应西林园主安绍芳之命所画。西林园是明代江南名园,为无锡望族安家所置别业,明代著名文学家王世贞曾为之作《安氏西林记》。该园在明末便已逐渐湮没,本册便成为记录当时园中景观风貌最为直观和形象的第一手资料,其艺术价值之外的史料价值尤显弥足珍贵。张复虽画了完整的园中三十二景,但存世仅十六景。画风以写实为主,笔墨工致。册后有晚清苏州著名收藏家顾文彬先生长跋,可见本册亦曾是顾文彬家中旧物。

明邵弥《积书岩图轴》,笔法简洁,画风秀逸,是画家四十四岁时所绘佳作。邵弥为画中九友之一,长洲(今苏州)人,性迂癖不谐俗,好学多才艺。于诗宗陶、韦;于草书出入大小米,楷书则得钟繇法;画取法元代倪、黄,其山水笔法简洁,风

格枯逸，自成一格。

明代倪元璐，与黄道周、王铎并称“晚明三大家”。陶老所藏倪元璐书画作品多件，其中尤以《家书卷》最是精彩。本卷收其所书两通家书，前一通是写给他的母亲施氏的，后一通虽未署收信者的姓名，但从所书内容及落款“仲兄”来看，是写给其弟倪元璐的。两通信札均未注明所写年份，但根据信中所涉主要事件，可以大致推算出前一封写于明崇祯四年辛未(1631)，后一封写于崇祯六年癸酉（1633)。倪元璐楷书作品存世较少，前一封家书以正楷写成，十分难得。本卷所写涉及政事，除艺术价值外，亦极富史料价值。卷首有金蓉镜书引首，卷后有金蓉镜所书跋。

黄易《书画合册》也是一件极有意趣的作品。黄易能诗工书，尤精篆刻，为“西泠八家”之一。其对汉魏碑刻嗜好尤深，其书画均融入金石趣味，追求拙逸境界。本册有小楷两开，隶书临汉碑一开，另有花卉山水画五开。各开之间并无太大的关联，互相独立，具有极大的随意性。然而作品的总体风格还是比较统一的。绘画意境简淡清幽，构图简括，笔墨精炼，以意趣胜。书法的风貌则古拙天趣，自然天真，颇具情趣。

陶老还收藏了一批明清女画家的作品，极有特色。如明代马守贞、吴娟娟、林雪、王蕊梅等四人合作《花卉图卷》，清秀隽永，柔美雅致。这四女多为当时名妓，其中马守贞又以湘兰之名独著，为金陵名妓，与王穉登友善，以诗画擅名一时，尤工兰竹。本卷乃此四女为王百穀所合作花卉卷，其中吴娟娟画水仙，马守贞画兰花、灵芝和石头，林雪画菊花，王蕊梅画梅、竹。卷后有尊生居士、宗衡、生孝、陈曾寿、史久绍、杨熊祥、张伯驹等人题跋。范珏、顾眉《兰花图卷》也是一件女画家的合作作品。范珏，明人，字双玉，性喜画山水，摹仿黄公望、顾源，笔墨中有天然气韵，称妇人中范华原(宽)也。顾眉，女，字眉生，上元(今南京)人，为当时名妓，工诗、画，其山水天然秀绝，尤善画兰，直追马守贞而姿容过之。本卷由四幅兰花合装而成，构图简洁，清逸逼人。卷后有潘奕隽、吴云、老复、许乃钊、顾文彬等人题。清代恽冰《紫藤虞美人图轴》也是一件精美佳构。恽冰为恽南田的族曾孙女，得恽寿平家法，其没骨画清致雅丽，颇负时名。本作绘紫藤、虞美人两种植物，设色典雅，柔美秀雅，为恽冰之佳作。

第三，收藏了一批数量可观、质量上乘锡邑乡贤的作品。

综观无锡一地的书画艺术发展史，可以用光辉灿烂来形容。六朝画圣顾恺之、元四家之一倪云林、明初画竹国手王绂，都是无锡籍画家。陶老对本邑乡贤之作的收藏倾注了不少心血，其用心良苦，令人敬重。从元代湛然，到明代安绍芳、安广誉父子，再到清代严绳孙、邹一桂、顾光旭、钱泳、王澍、顾皋、秦炳文等等，一大批历代地方书画名家作品齐聚澂怀馆，群星璀璨，数不胜数。

释湛然，是元末无锡惠山寺的一位僧人。所作《母子猿图》系临摹南宋画僧牧溪的作品，笔墨厚实，笔触生动，十分难得。

安绍芳的《仿倪疏林远岫图》和安广誉的《仿倪山水图》都是仿倪云林的作品。安绍芳性格孤僻，绘画作品不轻易示人，独为自娱，故作品别具一种清疏之韵；而安广誉则为人不事绳检，文采宕逸，所绘作品林峦掩霭，笔墨松秀，具静穆挥洒之韵，超然蹊径之外。

王澍是清代著名书法家，行楷篆隶四体皆工，尤以铁线篆著称。因爱慕梁溪山水，晚年寓居无锡。陶老所藏王澍《行书七言联》，作于雍正二年，联语为“老去官情知我澹，闲来道念见君深”。这幅对联书写极为随意，用笔遒健圆劲，有米书的俊爽开朗。行笔干脆利落，姿态飘逸，蕴藉有味，实属佳构。

尤其值得一提的是名闻遐迩的《空山听雨图》的流传轶事。《空山听雨图》原是杭州西泠四家之一的奚冈为无锡东门福慧双修庵道姑韵香所绘。韵香对此图十分珍爱，自绘小像并赋词于后，又分请当时名人俊士百人题咏，其中不乏林则徐、孙尔準、顾皋等名士。因此，该图已不仅仅是一件书画艺术作品，更是一份有极高价值的历史资料，故历来也颇受艺林的珍视。此图先由本邑沈梧悉心保存，后辗转到北京，为广东番禺人叶衍兰觅得，视若珍品，携往广东。叶去世后，转入王秉恩手中，又转让徐乃昌。册中有王秉恩小简云：“图价四百五十两收讫”，可见当时让售价格十分昂贵。徐得画后，奉若拱璧，秘不宣人。叶衍兰之孙叶恭绰先生曾奔波于南北间，往来数十年，细心寻访此册，久未得之，视为憾事。陶老乃锡邑鉴藏家，对本邑地方书画的征集一贯致力甚勤，几次三番与徐交涉，且不惜化巨金征购，终于让徐



图二

将斯图转让于己，个中周折，一言难尽。叶恭绰先生闻讯后，即在香港《大公报》上撰文，专题介绍并填词赠陶老，内有“楚弓楚得，以永其传”云云，正表明此册为陶老所得乃众望所归。

清人钱泳提到，古人收藏书画有三等，一曰赏鉴，二曰好事，三曰谋利。前人收藏无有出此三类者，故均视名迹为私有，藏之深箧，钤留“子孙永保”、“某氏永宝”等印，世人难得一窥。但陶老说，我之藏画，是国家财富，应归人民所有。“文革”时期，为避免古珍遗产遭受破坏，陶老将澂怀馆所藏封盖装箱，移置无锡市博物馆。浩劫过去，私藏得以完璧无私，为衷谢情，陶老分别于 1961 年、1981 年、1987 年三次将所藏名轴墨宝悉数捐让给锡博。1981、1987 年的两次捐献，我因工作关系得以直接参与、具体负责。尤其是 1981 年陶老的捐献，乃是“文革”结束、落实政策后，私人第一次向国家博物馆做出贡献，所以影响深广，在全国起到了表率作用。（图二）当时的上海《新民晚报》、南京《新华日报》、香港《大公报》等有影响的媒体都相继作了报道。我曾陪我国第一位书画鉴定大师谢稚柳先生至陶老寓所，谢老为陶老的壮举所感动，亲笔为其书写条幅：“任头生白发，放眼看青山。”此联也乃陶老所捐明代陈洪绶书对内容。

曾经密不示人的稀世瑰宝，因陶老壮举得以展示给广大普通民众，小者而言，此举乃为家乡文博事业锦上添卉；大者而言，对中国传统文化遗产的传承与保护更是功不可没。陶老的高风峻节、宽宏襟怀，足令人崇仰起敬。

如今陶老已驾鹤西去，而其精心收藏的书画珍品仍留存世间。在陶先生诞辰 105 周年之际，回味这些古代艺术大师杰作的同时，不免又令人追忆起陶老为爱护、传承这些珍贵文化遗产所花费的终生心血。苏东坡诗云：“泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。”谨作此文，缅怀陶老披沙拣金之慧眼，高风峻节之襟抱。

（作者：原无锡博物馆馆长，现无锡市人大常委会委员、无锡博物院副院长、无锡市收藏家协会会长。）

（编辑：薛鸣法）

柳如是旧藏:范珏顾眉《丛兰图卷》

◇ 铁　安

范珏、顾眉兰花合装卷,画心共分四段,尺寸分别为 30×55CM、30×54.7CM、30×54.7CM、30×54.5CM。顾眉、范珏各画两段,顺序间隔。第四段有范珏题识:“新夏雨蒙蒙,瓶阁晨起,伯紫相示眉生兰迹,戏为效颦。”(图一)图卷首题“斟烟醾露”,卷后有跋七段。

整卷图中共有各式印信 43 枚,涉及画者、收藏者及鉴赏者 13 人。以下按序叙述。

顾眉(1619-1664),字眉生,今江苏南京人。秦淮八艳之一,后为崇祯进士龚鼎孳(字孝升)宠妾,改姓徐,号善财君、梅生,时称横波夫人。清张庚《国朝画征录》称其:“工墨兰,独出己意,不袭前人法。”清秦祖永《桐阴论画》对其画评价也极高,称:“横波夫人顾媚姿态闲逸,丰致绝佳,脱尽闺阁妍丽之习, ……画兰各种风晴雨露均极传神。”又据余怀《板桥杂记》记载,顾横波“庄妍靓雅,风度超群。鬓发如云,桃花满面;弓弯纤小,腰支轻亚”,她通晓文史,工于诗画,所绘山水天然秀绝,尤其善画兰花。(图二)她的画作至今传世的有 17 岁时所绘《兰花图》扇面(今藏故宫博物院)以及此图卷,另见报导有画作藏于日本。范珏,字双玉(生卒年代不详),据余怀《板桥杂记》记载她“廉静,寡所嗜好,……性喜画山水,摹仿史痴、顾宝幢,檐丫老树,远山绝涧,笔墨间有天然气韵,妇人中范华原也”。她的画作除今藏无锡博物院的此卷外,还有藏于广州市博物院的《山水》以及私人所藏的兰石扇面等。

“柳隐如是”印钤于图幅的第二、三两段。柳如是(1618-1664),本名杨爱,改名为柳隐,字如是,后又称河东君,秦淮八艳之一。



图一

此卷后跋的第一人为不闲堂主人，有朱文方印“不远复”。此印当属清康熙年间著名书法家余思复所有。余思复，字不远，明将乐县人，生于明万历四十二年(1614)，清《皇清书史》载他“侨寓庐州，善书法”。他八十岁(1693)时病逝故乡。余氏跋曰：“旧京顾氏眉生讳眉者，后为龚端毅公夫人，更名横波。范氏双玉讳珏，亦秦淮女校书也。画于故明崇祯丁丑(1637)冬月，今于康熙癸酉(1693)春仲合制此册，因以为识。不闲堂主人。”

乾隆年间该图卷由陆恭(1741-1818)松下清斋收藏，1794年重新装裱，并嘱王梦楼（1730-1802）、潘奕隽(1740-1830)二老题跋。谨庭陆恭，文治婿也。王文治抄录了河东君题横波夫人画兰中的三首如下：

兴来泼墨满吟笺，半是张颠半米颠。
俗眼迷离浑不辨，嗤它持作画图看。

暂向幽芳一写真，笔花飞落墨痕新。
总然冷淡难随俗，岩谷而今有几人？

翻风解作前溪舞，泣露犹闻子夜歌。
一片幽怀谁领略，托根无地奈渠何。

又自注曰：“河东君题横波夫人画兰三绝，因幅上有柳隐如是小印，故录之，玩末句犹是未归龚尚书时也。梦楼。”王文治据题诗认为画作的年代当为顾氏归龚尚书之前。

潘奕隽，字守愚，号榕皋，又号水云漫士、三松居士。跋云：

右顾横波、范双玉墨兰各二幅，吾友谨庭既重装成帙。复命余题其尾。予惟旧院风流人艳称之，而遭际之盛，无如眉生。至双玉以一秦淮女子，而渔洋尚书至形诸诗篇比之范云，则其才调之美固不独能画兰而已，何旧院之多才耶？避暑闭门，盆兰绕榻，展阅数次，屏间纸上香气拂拂，沁入心肺。濡翰题记，归诸谨庭，殊惘惘矣。乾隆甲寅五月潘奕隽题。

乾隆甲寅(1794年)后又过了一甲子，同治纪元，图卷已归著名收藏家鉴赏家吴云所有。吴云字少甫，号平斋、退楼，生于1811年，卒于1883年，以举人官至苏州知府。画中“吴云私印”、“平斋清玩”、“吴平斋”、“平斋之赏”、“吴云平斋长寿”、“平斋”、“抱罍子”及“二百兰亭斋所藏书画印”等都是他的收藏印信。其跋云：

右顾横波、范双玉合作兰花卷计四帧，纸本，以营造尺度之每帧高九寸六分，广一尺七寸五分。其一有眉楼小长方印一有顾眉小方印，是为横波顾氏作。又一款署双玉，一有楷字三行，题曰：新夏雨蒙蒙，瓶阁晨起，伯紫相示眉生兰迹，戏为效颦。款署范珏是为范双玉作。后有余不远、王梦楼、潘三松老人三跋。旧为苏州陆氏松下清斋所藏。按余氏跋载画于故明崇祯丁丑冬月，今于康熙癸酉合制此册。据余氏跋则时所画应不止此四帧，且顾画无款，所称画于崇祯丁丑，必末幅有题识；后遭散佚也。三松老人跋谓双玉以一秦淮女子，渔洋尚书比之范云，则其才调之美，固不独能画兰而已。余按范双玉善画山水，见无声诗史。又按渔洋山人秦淮杂诗有“传来好句红鹦鹉，今日清溪有范云”，自注云字双玉，有红鹦鹉诗最佳。又徐釚本事诗注，范云，秦淮女子。文舍人启有“相逢恨少珠千斛，问字云从玉一双”之句，当日声价如此。观其小印春飓，或初名范云，后改范珏。今三松老人谓此之范云，误以渔洋所咏之范云为范彦龙，或偶未深考耳。双玉题语中所称之伯紫名映钟姓纪，金陵人，负诗名，亦为渔洋山人所赏。各跋未及，故兼记之。同治纪元岁在壬戌冬十月下浣归安吴云书于海上寓斋。

姚燮(1805-1864)为图卷首题“斟烟醾露”(图三)。姚燮，字梅伯，号复庄、野桥、复翁、大梅山民、老复，擅画人物花草尤精墨梅，人称“大梅先生”。其跋曰：

二十四楼明月曾无恙耶？髑类夜哭，雨湿天阴，无论其十万莺桃灵根虫尽矣。展玩此卷，并能写湘骚之怨，寓寒碧之愁，中有香魂，呼之欲出。呜呼，偎蝶飘于春灯，断萍椒于秋浦，唯剩此黛边麝汁，洒落人间，有心人当仅溯三曲烟沈，而感南朝之羊劫者，花邨侍者云金粉盛衰，世运之隆替系焉，质之！平翁以为然否？至二君轶事，澹心氏板桥杂记及冰华生亘史述之，不复琐赘云。是年十有一月杪静海老复燮书于一灯一榻寓楼。

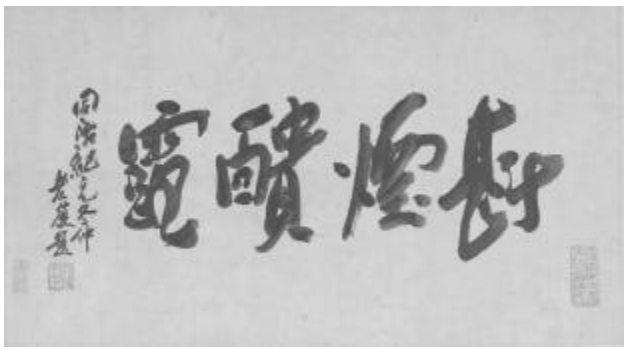
许乃钊(1787-1870)，字贞恒，号信臣，曾任官职为江苏巡抚，后一直居住在苏州。有跋云：

癸亥(1863)暮春下浣将有楚蜀之行，道出焦山，于思退斋案头获观所藏古碑帖书画，心目为之大开，附赘于此，以识雪鸿。至画兰之妙，前贤诸跋及主人考证尽之矣。钱唐许乃钊书。

顾文彬(1811-1889)，字蔚如，号子山，跋于



图二



图三

卷末，曰：

花满翠壶熏砚席，竞点缀静香真色，素手相将，芳心谩语，春暖垂帘隙。　残日绿窗春梦窄，想旧事又成陈迹，两萼烟梢，山眉波睇，漠漠香尘隔。　右调雨中花集周草窗句。顾文彬题。

该画卷中，最值得一提的是两方“柳隐如是”印。近查《柳如是全集》，得柳氏题顾横波夫人墨兰图册七绝十首，云：

兴来泼墨满吟笺，半是张颠半米颠。俗眼迷离浑不辨，嗤它持作画图看。

其二

暂向幽芳一写真，笔花飞落墨痕新。总然冷淡难随俗，岩谷而今有几人？

其三

读罢离骚酒一壶，残灯照影夜犹孤。看来如梦复如幻，未审此身得似无。

其四

眼界空华假复真，花花叶叶净无尘。千秋琴操犹馀调，半是骚人现化身。

其五

翻风解作前溪舞，泣露犹闻子夜歌。一片幽怀谁领略，托根无地奈渠何。

其六

不共青芝石上栽，旨容荆棘与莓苔。根苗净洗无尘土，好待东风送雨来。

其七

泣露啼烟三两枝，写来真作断肠辞。怀香老去凭谁惜，独抱奇姿只自知。

其八

闲评争说所南翁，向后人文半已空。莫讶豪偷花叶减，怕它笔墨恼春风。

其九

晚窗梦醒系相思，静对潇湘九畹姿。世眼大都看色相，枝头何不点燕支？

其十

懒踏长安九陌尘，独怜空谷十分春。豪端画破虚空界，想见临池妙入神。

又有自注曰：

丙戌三月既望，偶检阅顾夫人所写墨兰一叶，清妍秀润，绰约有林下风，真堪什袭藏也。率题数绝，以识景仰。如是并跋。

此诗的第一、二及五首即是王文治抄在跋二中的三首，结合其自注，可猜测本图卷原为柳如是所藏。柳殁于 1664 年，此图后有散佚，题跋亦被断割。经上述诸家收藏题跋之后，该图卷于 20 世纪三四十年代由无锡江南陶氏澄怀馆购藏，“陶氏澄怀馆供养”、“淳庐读画”及“澄怀馆”印信即为所证。此图在文革浩劫中幸免于难，1981 年以后由无锡博物院收藏。

图卷的创作年代从余不远说，应为明崇祯丁丑年（1637）。而近年来几次出版物中均将其列入清代作品，如 1988 年出版的《中国古代书画图目》（六）以及 2010 年由陶氏家族为纪念陶心华先生编辑出版的《江南陶氏澄怀馆藏书画集》，谨以此文更正。又柳如是作为明末一代名妓才女，由于近代著名学者陈寅恪先生的《柳如是别传》而为更多人所了解。若我们今天藏在无锡博物院的《丛兰画卷》实实在在是 350 年前柳如是之家藏，当是一件很有意思的事情。

此文系根据已故收藏家陶心华先生在上世纪五六十年代的笔记整理改写。感谢无锡博物院提供的高清数字图像文件，并衷心感谢陶光仪先生和徐农子先生的指导与帮助。

（图片摄影：卫安钢）

（编辑：蔡卫东）

空山独对数峰青

——女冠韵香及其《空山听雨图册》

◇ 蔡卫东

无锡女冠韵香，俗姓王，名静莲，一名岳莲。自幼出家于惠山福慧双修庵，后自度为女道士。因慕明末秦淮八艳中卞玉京为人，故取号玉井道人，又号清微道人。

提到韵香，就不能不提及《空山听雨图册》。韵香生前将此图册视同性命，因图册一度佚去，她特再度请人重新作图题诗，不料图册再次佚去，终致其心灰意懒，不久即自绝于人世。所以韵香其人，与《空山听雨图册》可谓生死与共。而在韵香殁后，此图册几经流转，散而复聚，最后归于无锡博物院，如有神灵呵护，终使楚弓楚得。这本《空山听雨图册》也成为我们今天解读韵香、了解她生平交游及其书画诗词艺术的第一手资料。

一、《空山听雨图册》及其流传始末

《空山听雨图册》名称之由来，缘于乾、嘉时著名金石、书画家奚冈为韵香所作《空山听雨图》，今册中吴让之所题隶书“空山听雨图”后缀跋语云：“清微道人有奚铁生所画空山听雨图，生平寄意在此，乞一时名贤题咏……”奚冈（1746-1803）所作《空山听雨图》原作久已佚去，但鉴于奚冈之卒年，则该图的创作时间不晚于1803年。目前册中所存之《听雨图》共有5开。吕培一开（图一），作于壬申（1812）首夏。许乃穀一开（图二），未署年款，但落款注明“清微道人属写”，叶衍兰册中有题云“……亡何图竟为人窃去，道人怅惘不已，因倩瑞芍主人（按：即许乃穀）补写一图，续题亦数十家……”由于册中题咏，除刘墉（图三）一开应不晚于1804年（刘墉卒于是年），洪亮吉、赵怀玉同题于一开，分别为1804年和1805年，此二开当为奚冈所作《听雨图》未佚去前所题之所仅存者，其余所题均未有早于1810年者，诸题自1810年渐延至1823年止，所以推测许乃穀补写之《空山听雨图》，当不晚于1810年。另有沈梧两开，分别作于同治甲子（1864）、乙丑（1865）年；叶衍兰[1]一开，作于光绪丁丑（1877）年，均属后世藏家，追慕前贤，作图以示敬仰意者。许、吕二图，一设色，一全用水墨，均用米家云山法，写水渚、烟树、小阁、云气，作雨中江南凄迷景象。奚冈原作虽不可见，许、吕二图可大致规模也。



图一

关于《空山听雨图册》首次佚去之时间，根据册中题咏，可以推测为1806年左右。册中有孙熙元、陈文述、管筠同题于一开，时为嘉庆庚辰（1820），其中陈文述题以七律一首，诗中自注云“余丙寅（1806）年春为题空山听雨图，今十五年矣”，落款处则云“颐道居士陈文述再题于吴门寓馆”，可知至迟于1806年春，《听雨图》仍在韵香手中。册中赵怀玉曾于乙丑（1805）冬日过韵香清



图二

芬精舍为题一开，至丙子(1816)七月再题一开，则云："韵香女流空山听雨图作也，为人失去忽忽十岁余矣。"可知图之失去，正在 1806 年左右，晚于此之题咏，当均属请许乃穀补图后复请题者。

而《听雨图册》再次佚去的时间，沈梧在其所作《听雨图》题跋中透露："……是图得一时名流题咏，自孙文靖以下凡六十八人，闻道光初年为人攫去，而道人生平寄意此图，一旦失去，乃其生平恨事也……"孙文靖即孙尔准(1770-1832)，无锡人，字平叔，谥文靖。册中有其题咏，和孙敦穀题于一开。敦穀所题有年款，为辛未六月(1811)；孙尔准题无年款，但题于一开，当为同时或不久，故应为许乃穀《听雨图》题。沈梧称图册题咏自孙文靖以次而为人攫去则在"道光初年"，道光元年为 1821 年，点出了《听雨图册》再次佚去的时间，这和册中题咏止于 1823 年的情况也相符合。而这一次的图册被攫给韵香带来的打击想必更大于前，甚至可以说是致命的。她在 49 岁壮年即自绝于人寰，想来这也是一个重要原因。

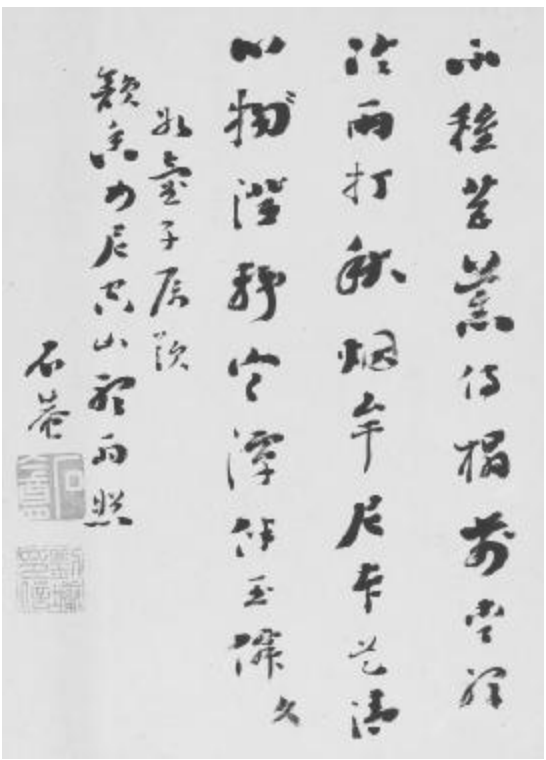
韵香卒后之 40 年左右，《空山听雨图册》不知秘藏谁手。其再次出现则在同治甲子(1864)年，册中吴让之题云："……同治甲子上元宗君湘文得于市中，以旭庭富藏古今尺牍，遂举以赠，旭翁爱重甚至，自补其图……"宗君湘文即宗源瀚(1834-1897)，字湘文，江苏上元(今南京)人，曾历官浙江衢州、湖州、严州、嘉兴四府知府。宗氏优文学，精舆地，且富藏金石书画。旭庭即沈梧，无锡人，善书画，生活于同治、光绪年间，为当时收藏尺牍之巨擘，撰有《石穀文定本十卷》、《汉武梁祠画像考证二卷》(《清史稿·志一百二十一》)。沈梧得此图册，珍若拱璧，并分别于甲子(1864)、乙丑 (1865) 自补二图，同付装池。其中乙丑(1865)年图上长篇题跋，述及此图册之源流及其与己翰墨因缘，并录有秦恩复为韵香《听雨图》题《选冠子》词一首。

继沈梧之后，图册转入叶衍兰之手，册中叶氏有"叙其颠末"一开、摹韵香小影一开(图四)，题端五开、补图一开、抄录刻本残页四开，可见其珍重程度。叶氏收藏经过，在其"叙其颠末"一开中述之甚详：

……梁溪沈旭廷(按：当作"庭")，藏书画甚富，先后收得此图残帖成三巨册，珍惜不轻示人。光绪二年秋，秦临士[2]同年觅得续图一册，邮寄来京，题作仅存十余页，因于旭廷所藏，不无望蜀之想，姑函属临士谋之，不意旭廷竟能割爱，次年春，三册一并归余，又得刻本残页，序一篇，赋一篇，诗词数首，录出附寄，余补书册后，重付装池……

此开题于光绪三年(1877)，即叶衍兰得此图册之当年。

图册经叶衍兰之手，复又入王秉恩[3]处，再由王秉恩以银 450 两之高价转为徐乃昌[4]收藏，册中一开王秉恩致徐乃昌手札述此交割过程。徐乃昌殁后，此图册自其家中散出，于 1951 年为无锡



图三



图四

收藏家陶心华[5]在沪收得。关于此番流传经过，叶衍兰之孙叶恭绰[6]曾有详细描述[7]。陶心华于1963年将此图册连同收藏的古书画共计22件捐献与无锡博物馆(今无锡博物院)，从此流传百余年之艺林珍宝终归桑梓，藏之公家，得以永续其传。

二、韵香其人及其交游

关于韵香的生平资料，见诸文献的并不多，有则散而不全，且互相未见一致，甚而互相矛盾。关于她是道是尼，所居之福慧双修庵庵址究竟位于何处，韵香和本邑文人顾皋、孙尔准的关系到底如何，韵香究竟因何而死等等，既有民间种种流传，也有散诸文人笔记者，虽其年代未为久远，不至有鱼鲁帝虎之误，但或因其身份之微妙，而交接又极广，不免给后人带来认识上的迷雾。

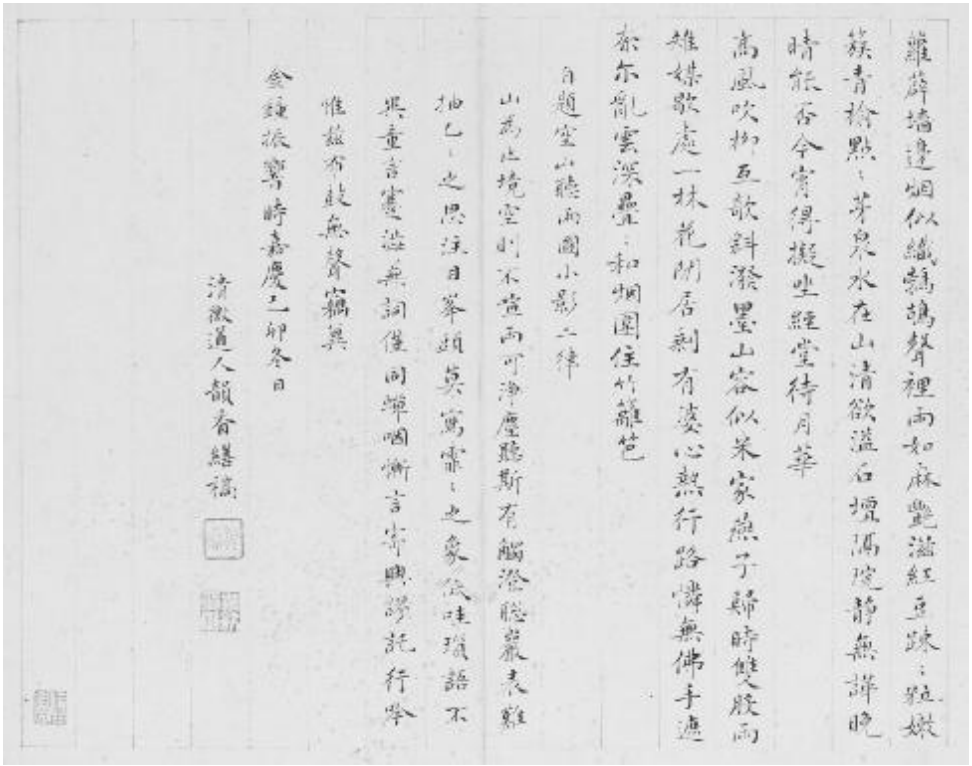
关于韵香的生平，述之较早者大略有以下几家。册中沈梧所作《听雨图》中录有秦恩复[8]为韵香作选冠子词一首，并录秦自注云："昆陵韵香女史，名岳莲，于双修庵自度为女道士，号清微道人，家凤梁孝廉，以空山听雨图索题，以赋此调。"凤梁当为地名，然遍查不得，或为"梁溪"之误。秦与韵香同时，词又为韵香索题，所言当可信实。

丁绍仪[9]《听秋声馆词话》卷五有"王岳莲词"一则云："吾乡女冠韵香，能书能画兰，貌己容为空山听雨图。梁山舟侍讲为题一诗，遂遍徵名流题咏，享艳名二十余年。然其对客酬和之作，咸复壁中人为之，叔亦捉刀中一人也。忆余在装潢铺，见便面上韵香自书诗词，曾录其采桑子词，出以相质。叔曰："此虽不知伊谁笔墨，然韵香不籍词传，词或籍韵香传，又何必辨为非是。词云：'一犁雨足清溪涨，几处蛙声，几树蝉声，菡萏风吹暑气清。石床卧觉松涛静，懒谱棋经，试补茶经，月影今宵分外明。'过而存之，亦叔氏意也。韵香姓王，名岳莲，余幼时犹及见，面圆体腴，年已四十余，后因失所欢意，自经死。陆祁孙大令(继辂)悼以诗，末云：'如何病榻都无分，海燕惊飞出画楼。'一时脍炙。"丁绍仪是无锡人，他幼年见过韵香，而且为我们提供了"面圆体腴"的体貌特征，并述及其死因。书中提及的"叔氏"为丁彦和(1793-1860)，字畅之，曾居林则徐幕，善诗，时评其风格"华而不靡，清而不癯"。据《听秋声馆词话》中转述丁彦和的说法，则韵香对客酬和之诗词，均为人捉刀代笔，丁氏即是其中之一。

另麟庆《鸿雪因缘图记》第一集"瓜州泊月"篇云："联舫南下，舣舟惠山，招同访女道士韵香(自注：'姓王，名岳莲')于双修庵。韵香姿仪中人，而腹有诗书，别具出尘之致。惟名心未退，询知余十九登进士，意甚欣然，面写墨兰以赠，寻留馔。自言近在卞京(自注：'明末女冠。')墓侧种梅百本，涅槃后将葬其旁。"麟庆(1791-1846)，全名完颜麟庆，为金世宗后，时称"金源世胄，铁券家声"，其母恽珠则为清初画家恽格之后。麟庆在文学上的造诣，很大程度上得益于其母。麟庆亲访韵香，时为嘉庆己巳(1809)，年十九，初及进士，所访的目的，与其说是慕名，不如说是好奇，描述时语气中也带着一股与生俱来的倨傲之态。而韵香"腹有诗书，别具出尘之致"，却也得到其认可。

龚淦《耕余琐闻》云：

韵香住东门内双修庵，亦已削发，自号清微道人。貌不甚美，而举止大方，吐属闲雅。小楷仿灵飞经，兼善画兰。其所居三面玻璃窗，陈设精洁，凡往来达官贵人路过必相访，籍为游息燕饮之所。倘留酒饭，只旁坐不共席。最为顾某所眷，题画诗每为代作。因为顾子屡次借钱，用过千串，又借两金钏，诸徒啧有烦言，遂致气愤自缢死，时年四十九……林少穆制军曾赠以素心书屋匾额。



图五

龚浄字泽山，清阳湖（今常州）人，其《耕余琐闻》有咸丰八年（1858）自序，抄录所闻所见事。所云“东门内双修庵”，此“东门”当非无锡之东城门。因双修庵虽已久废，现址不明，然“空山听雨图”所写自是惠山之景，从所存《听雨图》所绘之景即可明。册中诗词亦有提及，如庚午（1810）仲秋李福题云“风阻九龙山下，访韵香于庵中”，无锡王蕴章[10]题云“道人所居曰双修庵，第二泉畔犹存故址”，亦可为证。龚文中所云顾某通常认为即无锡籍状元顾皋，传说顾皋及第前与韵香相得，韵香所作墨兰扇面每多顾皋题诗，但二人是否如龚所言有感情和经济上的纠葛，则龚说并无他证。另顾皋于嘉庆六年（1801）会试夺魁，授翰林院修撰，掌修国史，先后历翰林院侍读、侍讲学士、侍读学士，礼、工、户三部侍郎，直至道光八年（1828）称病归里，读书绘画，少与人接，而是年韵香已殁。

关于韵香之卒，龚浄《耕余琐闻》云：“……遂致气愤自缢死，时年四十九，正在料理开正做寿诸事，礼物已收不少……”按无锡人风俗，做寿取九不取十，四十九岁上做寿是符合常理的。张际亮《金台残泪记》卷二“阅《燕兰小谱》诸诗，有慨于近事者，缀以绝句”，其中一首“小金山晓放舟迟，水似柔绵雨似丝；不向双修庵下醉，怕看眉妩似伊时”，诗后自注：“此去年过锡山作也，锡山有尼僧曰韵香，工画兰，作楷书，居城中双修庵，负盛名二十年，与□□□侍郎、□□□中丞、□□□侍郎、□□□制军先后交狎。杨生韵香因与同名，属便道访之，未果，今阅翠官‘水密桃’语，故附录此诗。此尼去年十二月小除夕，竟为情死矣。”张际亮（1799-1843）与魏源、龚自珍、汤鹏并称为“道光四子”，其《金台残泪记》保存了大量当时戏曲方面的珍贵史料。据张际亮自序成书于戊子（1828），则书中之“去年”为 1827 年，是明韵香殁于 1827 年元之十二月小除夕，时年四十九，那么其生年当在乾隆己亥（1779）。张际亮年纪小于韵香 20 岁，且并未和韵香见面。他是福建人，道光五年（1825）赴京，其生活时间和区域和韵香重叠极少，书中对于韵香的描写，诸如与某某侍郎、制军先后交狎、为情而死等，应多为风闻，我们姑存此一说。

对于韵香的描述，尚有一些散见于文献的，但或者过于简略，或者记之较晚，内容多引前述，所以不再引用。

表一 《听雨图册》倡和题咏作者表(部分)

姓名	字号	籍贯	任职	作画、题咏时间	备注
奚冈(1746-1803)	字铁生、纯章,号萝龛、蝶野子,别号鹤渚生、蒙泉外史、蒙道士、奚道士、散木居士、冬花庵主	安徽新安(今歙县),寓杭州西湖	书画篆刻家	1803年前	始作《听雨图》
刘墉(1719-1804)	字崇如,号石庵、青原、香岩、东武、穆庵、溟华、日观峰道人等	山东高密	吏部尚书、内阁大学士,著名书家		如台子嘱题
洪亮吉(1746-1809)	初名莲,又名礼吉,字君直,一字稚存,号北江,晚号更生居士	阳湖(今江苏常州)	贵州学政,诗人、学者	甲子(1804)	过梁溪题
赵怀玉(1749-1823)	字亿孙,号味辛	江苏武进	内阁中书,登州、兖州知府,诗人	乙丑(1805)	1816复题
顾翰(1782-1860)	字木天,号简堂,别号简塘、蒹塘	江苏无锡			与廷庆题同一开
英和(1771-1840)	字树琴、定圃,号煦斋	满洲正白旗人	隶内务府,户部尚书、协办大学士	1811	孙尔准持题,己卯(1819)题端
顾皋(1763-1832)	字晴芬,一字缄石,号歗斋	江苏无锡	内阁学士、礼部侍郎、工部侍郎、户部侍郎、侍读学士	辛未(1811)	
孙尔准(1770-1832)	字叔平,又字莱甫,号戒庵	江苏金匮(今无锡)	广东布政使、安徽巡抚、闽浙总督		
朱为弼(1770-1840)	字右甫,号椒堂,又号颐斋	浙江平湖	都察院左副都御史、兵部右侍郎、漕运总督	辛未(1811)	
杨欲仁(1766-1848)	字体之,号唯唯道人	安徽居巢	经史学家	辛未(1811)	
沈廷炤	字镜卿,一字芷桥,号语烟词客	长洲(今苏州)	工诗、词,精书、画		
刘开(1784-1824)	字明东、方来,号孟涂	桐城	桐城派文学家		
郭麐(1767-1831)	字祥伯,号频伽,又号白眉生,一号邃庵居士	江苏吴江	工词章,善篆刻书画		与杨铸题同一开
梁同书(1723-1815)	字元颖,号山舟,晚自属不翁、新吾长	钱塘	翰林院侍讲、日讲起居注官,赐加侍讲学士衔,著名书家	壬申(1812)	题端
沈益	字友三,号竹亭	钱塘籍嘉兴人	书家		题端
吕培	字植之,号荔帷	广东顺德	嘉庆二十四年(1819)举人,工诗,善书、画、印	1812	作听雨图
孙星衍(1753-1818)	字伯渊,一字季逑,号渊如、芳茂山人	阳湖(今江苏常州)	翰林院编修、山东布政使、经史学家	1813、1817	叶衍兰录其1817年作《空山听雨图序》
石韫玉(1756-1837)	字执如,号琢堂、独学老人	江苏吴县	重庆知府、山东按察史		
张问陶(1764-1814)	字仲冶、柳汀,号船山	四川遂宁	翰林院检讨、都察院御史、吏部郎中、莱州知府,诗人	1813	素夫持题
秦瀛(1743-1821)	字凌沧、小岘,号遂庵	江苏无锡	内阁中书,充军机章京		与韵香往来密切
舒位(1765-1816)	字立人,号铁云,小字犀禅	祖籍直隶大兴(今属北京市),生长于吴县(今江苏苏州)	诗人、戏曲家		
白镕(1769-1842)	字小山	通州	都察院左都御史、工部尚书、翰林院掌院学士		
彭邦畴	号春农	江西南昌	翰林学士、广东学政	甲戌(1814)	今雨持题
吴嵩梁(1766-1834)	字子山,号兰雪、澈翁,别号莲花博士、石溪老渔	江西东乡	内阁中书、黔西州知州,著名诗人	甲戌(1814)	
杨芳燦(1753-1815)	字子叔,号蓉裳、芙蓉山人	江苏金匮	户部员外郎,工诗文		
杨夔生(1781-1841)	原名承宪,字伯夔,号浣芗	金匮	顺天蓟州知州著名词人		杨芳燦子。与杨芳燦、郑心一题同一开
潘亦隽(1740-1830)	字守愚,号榕皋,一号水云漫士,晚号在松老人	江苏吴县(今苏州)	内阁中书、文渊阁检讨	1818	题端,并于1818、1819两题
程恩泽(1785-1837)	字云芬,号春海	安徽歙县	贵州学政、侍读学士、内阁学士,官至户部侍郎,学者、诗人	己卯(1819)	许乃穀嘱题
许乃穀(1785-1835)	字玉年,号玉子	浙江杭州	敦煌知县,画家		叶衍兰录其所作《空山听雨图赋》,又作《空山听雨图》
陈鸿寿(1768-1822)	字子恭,号曼生、曼龚、曼公、恭寿、翼盦、胥溪渔隐、种榆仙吏、种榆仙客、夹谷亭长、老曼等	钱塘(今浙江杭州)	溧阳知县,江南海防同知。工诗文,书画、篆刻家		叶衍兰录
陈文述(1771-1843)	初名文杰,字谱香,又字隽甫,云伯,英白,后改名文述,别号元龙、退庵、云伯,又号碧城外史、颐道居士、莲可居士	钱塘(今浙江杭州)	官昭文、全椒、江都、崇明、常熟等地知县,诗人	庚辰(1820)再题	
管筠	字静初,又字静初,又字湘玉	浙江杭县(今杭州)	工诗,善画	庚辰(1820)	陈文述之妾
陈裴之	字孟楷,号小云,别号朗玉山人	浙江钱塘人	诗人	庚辰(1820)	陈文述之子
汪端(1793-1839)	字允庄,一字小韫	钱塘(今浙江杭州)	诗人	庚辰(1820)	陈裴之之妻
吴宝书(1793-?)	字松崖,号篛仙	江苏无锡	善书画		
汪端光	字剑潭、碉昙,号端甫、睦丛	江苏仪征	广西知府,工诗词		题于桂林
陈銮(1786-1839)	字玉生,一字芝楣	江夏(今武昌)	浙江按察使、江苏布政使、江西巡抚、两江总督,兼署江南河道总督	壬午(1822)	偕杨伯吹、邹钟泉、顾仪廷过福慧双修庵
丁佩	字步珊	松江府华亭县人	刺绣名家	癸未(1823)	陈毓桐妻
项纫	一名绲章,字屏山,号绲卿	钱塘(今杭州)人	善画		许乃普继室



图六

通过上述诸家所言，韵香的形象已能大致勾勒出。她原在福慧双修庵为尼，后“自度为女道士”，“姿仅中人，而腹有诗书”，“小楷仿灵飞经，兼善画兰”，所居双修庵“凡往来达官贵人路过必相访，籍为游息燕饮之所”，“后因失所欢意，自经死”。韵香有才情，能书、画、诗、词。至于韵香的情感纠葛以及她真正的死因，在《听雨图册》中也难以找到线索，是否真如某些笔记中所津津乐道者，恐怕已是个永远难解之谜了。

韵香生前交游极广，所存《听雨图册》中，除韵香自作二律一开外，其他题咏倡和及后世收藏题跋者共计 105 开 123 人。如剔除后世藏家，加上已佚的《听雨图》作者奚冈，则共计 115 人。为便于查阅，今据题咏时间之先后，择其较著名者列表如下(表一)。

就表中所见，为《听雨图册》题咏者，非但人数众多，且牵涉及广，遍涉嘉道间文坛艺苑，举凡经史、诗词与书画篆刻无一不及，又多赫赫巨子，随手拈出者即有著名经史学家洪亮吉、孙星衍、吴鼒，诗词大家张问陶、郭麐、吴嵩梁、陈文述，本邑名吏清流顾皋、孙尔准、秦瀛，书画篆刻大家刘墉、梁同书、奚冈、陈鸿寿等等。题咏者分布的地域，除本邑之外，较为集中于苏州、常州、杭州、两广地区和京城，请题的方式，有来访时韵香自请题，请人携至外地嘱题和寄至外地嘱题，韵香因其身份特殊，长住庵内，就册中所见，从未见其外出之说。

韵香先为尼，后为道，卒年仅 49，而“负盛名二十年”，足不出双修庵，所交多天下名士。虽生前身后，毁誉交替，但书画清绝，才气过人，细读《听雨图册》中诸题咏，亦多重乎此节而未及其他。

三、韵香的书画艺术

韵香能享盛名，身份之特殊只是一端，而其才艺之超绝方为主因。她的诗、词、书、画皆至上乘，书法摹灵飞经，小楷温婉娟秀，不染纤尘，清代著名诗人陈文述《题韵香楷书真诰》曰：“乌丝细膩琼笺叠，七签书启云珠笈；想见琳窗染翰时，羽衣墨渍灵香湿。”据此再看册中韵香“自题空山听雨小影二律”一开(图五)，真可谓备极情态。韵香画擅竹、石、幽兰，水墨淋漓，意境空灵。画上所题诗词，每多自作，青灯黄卷之余，籍此以舒幽怀。所著有《清芬精舍小集》三卷，嘉庆戊寅(1818)刊，上卷为诸家题词，中卷咏兰，下卷说竹四十八则，是清代女画家中难得的有绘画理论传于世者。

韵香交接多名士，自己又善作书画，例当与人互有赠答，但就今而言，传世者却极为罕见。除《听雨图册》中存其小楷自书诗一开外，无锡博物院亦仅存其三件作品，一为《盆兰图轴》，一为《墨兰、小楷成扇》，一为《幽兰竹石图轴》，皆为真迹，今试一一赏析之。

《盆兰图轴》(图六)，纵 95.5 厘米，横 34.5 厘米，生宣纸本。构图极为简洁，上下皆虚，中段斜置兰、石一盆。画上方小楷三五行，题咏兰诗七绝一首，字密而行疏，书法闲静，舒缓得体。与之相映的盆兰却笔法一变，方盆只以数笔勾扫而成，但浓淡结合、干湿并见；石怪瘦，用笔由湿至干一



图七

气呵成，勾、点纯是草法。从其盆、石画法，可想见其运笔迅捷，一笔之中极尽刚健婀娜之态。兰花以淡墨湿笔写出，瓣尖复以浓墨轻勾数笔，水墨交融，轻灵而富质感。画作下半虚白处，以右下一方“纫秋兰以为佩”闲章点醒，既切画意，又合整体布局。整件作品洁净空灵，细细品味其丰富的笔法、缓急自如的韵律感，觉作品整体有画意、有诗意、有禅意。

《墨兰、小楷成扇》(图七)，为十四档棕竹扇骨，云母笺面。正面录秋水清明日诗一首，小楷精练工稳，的是从钟绍京《灵飞经》中出。但钟字妍媚中见遒劲，有二王、章草遗意，韵香遒劲不若，婉约过之，自有一股闲雅安适态度。反面画丛棘、兰石，构图顺扇形，下收而上放。石用淡墨一笔勾出，石体连皴带染，湿墨加数点即成。丛棘、兰叶均是一笔写出，但笔法有逆、顺之别，正体现二者质感的截然不同。写兰花时，笔肚裹以淡墨，笔尖略蘸浓墨，一笔之下，由浓至淡，氤氲渗化，纯出自然。左上自作题画诗一绝，诚堪作怀袖雅物。

《幽兰竹石图轴》，纵 128 厘米，横 30.5 厘米，水墨金笺。构图分三段，下方为竹梢三两枝，中段兰石为主体，上方空白处题画诗两首。落款“锡山玉井道人岳莲”，钤朱文印“净莲”、白文印“清微女道人书画之章”，作于壬申(1812)冬十月。韵香曾著有说竹四十八则，可见对画竹极有心得。观此画墨竹，出枝撇叶全用浓墨，劲健洒脱，崭然锋芒，笔意超迈，直接梅花道人遗法。兰叶揖让得位，兰花之画法与前二作又有不同，一笔之中，未分浓淡，但各花之间，又据花期先后，各以浓淡别之，说明画家平时对此有着长期细致的观察积累，所以能达到应物象形、笔不虚发的境界。

韵香作画，种类不多，通常只见墨笔兰、竹，这也是中国画中最易入手却最难画好的品种。因为无论勾兰、撇竹，都离不开一个写字，没有高超的书法功底，就难以体现出墨笔兰、竹的精髓。从上述三作可以看出，韵香的绘画水平已远远超出通常文人墨客的随兴之作，较之一般的闺阁画家也不可同日而语。她的兰、竹画法超迈明、清，直接元人，没有对中国画深度的理解和长期的笔墨实践，是难以达到这种境界的。

最后，我们录一段韵香《说竹》四十八则中的文字，来体验一下这位清代女道士作画时的环境与心境，同时也当有助于我们更好地从其笔墨解读她的内心：

小斋与莲座共一天井，窗户洞开，略无蔽障。斋中写字作画，人从窗外观之，颇扰而不静。今年夏命工多插小竹，编篱笆，附以蔷薇月粉，宛如墙垣，而室以静焉。夫室受竹篱藩围而静，竹之有益

于室多矣，而人在斋中写竹，或至得意处，久坐谛观，使其如竹之虚，如竹之清，则竹之有益于心更多矣。

（图片摄影：卫安钢）

（编辑：盛诗澜）

注释：

[1]叶衍兰（1823－1898），字南雪，号兰台，广东番禺人。英华子。咸丰六年（1856）进士，官军机章京，直极垣 20 余年，后主讲越华书院。工小篆行楷，精于绘清代学者遗像，各附以小传，自顾亭林至魏默深凡百十七人。

[2]秦临士，即秦赓彤（缃武三子），原名勳，又名丽昌，字汝采，号临士。郡廪生，中道光癸卯（1843）江南乡试，咸丰丙辰（1856）登翁同龢榜进士。改翰林院庶吉士，己未（1859）散馆，授刑部主事奉天司行走，总办秋审处，己巳（1869）升广西司员外郎，记名御史加四级，授阶中宪大夫。著有《礼经学述》1 卷、《先德遗闻》1 卷、光绪《无锡金匮县志》40 卷、《困知录》、《太极图说解》、《铁华仙馆时艺》2 卷。

[3]王秉恩（约 1841－1923），清末藏书家、书法家。字息存，一作雪岑、雪澄、雪丞、雪城，号茶龛。华阳（今四川双流）人。同治举人，光绪，初官广东按察使。精校勘目录学。曾被张之洞聘至广雅书局刻书，任提调。与缪荃孙交往甚密，书集来往常谈及刻书、藏书之事。辛亥革命后，闲居上海，晚年多以古书、字画、金石换米度日。工书法，隶承汉魏，行似晋人。著有《养云馆诗存》，与罗文彬合撰有《平黔纪略》。

[4]徐乃昌（1868－1946），安徽南陵人。字积余，号随庵。清光绪十九年（1893）举人，江苏候补知府，官至江南盐法道兼金陵关监督。辛亥以后居上海。家富藏书，以藏书、刻书、坊碑及收藏金石古器物著名。所藏宋元刊本收入《随庵丛书》者凡 16 种 38 卷。藏有稿本《砚溪先生遗稿》、《小谟馆室诗集》等。其他自刻之书，尚有《积学斋丛书》20 种（皆清人未刻之著作）、《小檀奕室汇刻闺秀百家词》10 集共百种。以及《积余斋丛书》21 种、《怀幽杂俎》12 种、《随庵所著书四种》等等，总数近 200 种，是近代以一己之力刊刻图籍最多的藏家之一。

[5]陶心华（1905－1990），无锡籍著名书画收藏家。曾在庆丰纺织厂任职，解放后历任无锡市政协第一届委员，第三、四、五、六届常务委员。他于 1963 年、1981 年和 1987 年，分三批将一生所藏悉数捐赠给无锡博物馆。

[6]叶恭绰（1881－1968），字裕甫（玉甫、玉虎、玉父），又字誉虎，号遐庵，晚年别署矩园，室名“宣室”。中国广东番禺人。书画家、收藏家、政治活动家。出身书香门第，祖父叶衍兰（兰台）金石、书、画均闻名于时。父叶佩含诗、书、文俱佳。早年毕业于京师大学堂仕学馆，后留学日本。留日时加入孙中山领导的同盟会。曾任北洋政府交通总长、孙中山广州国民政府财政部长、南京国民政府铁道部长。1927 年出任北京大学国学馆馆长。中华人民共和国建国后，曾任中央文史馆副馆长。第二届中国政协常委。

[7]见张伯驹主编《春游社琐谈》第 74－75 页，北京出版社 1998 年版。

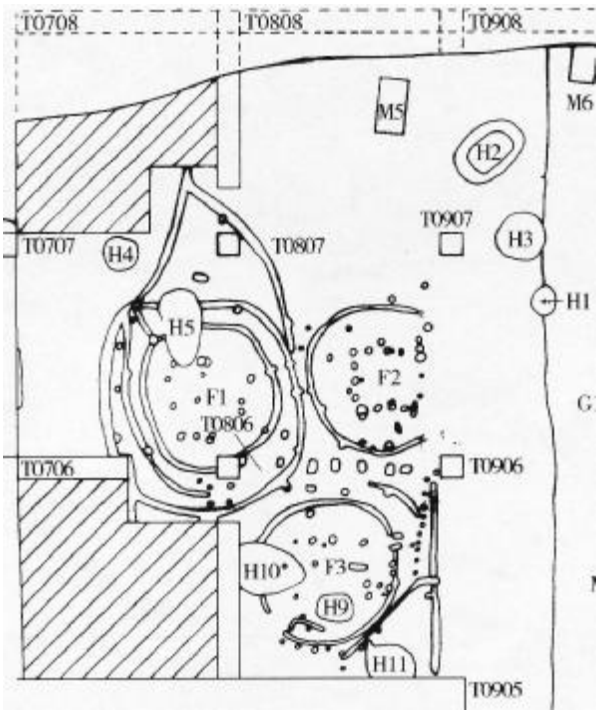
[8]秦恩复（1760－1843），字近光，号敦夫，江苏江都人。乾隆五十二年（1787）进士，改翰林院庶吉士。散馆，授编修。读书好古，所居五笥仙馆，蓄书万卷，丹铅不去手。尤精校勘，延顾千里于家，共相商榷。阮元抚浙时，聘主诂经精舍。与人谦抑，不谈学问，故世罕知者。恩复尝校刊《列子》、《鬼谷子》、《扬子法言》、《三唐人集》及《隶韵》等书，时称秦板。性好填词，每拈一调，必求尽善，无一曼声懈字。著有《享帚词》三卷及《石研斋集》。

[9]丁绍仪，字杏舲，江苏无锡人。清道光二十七年（1847）秋因归妹彰化渡台，顺省其业师黄浣云于台湾郡廨。时台湾道仝卜年为其父执，嘱其襄理度支，并佐其师稽核台郡文册。勾留八月余，凡台事之堪资谈助者辄笔识之，翌年成《东瀛识略》一书，凡八卷，分十六目，约六万余字。

[10]王蕴章（1884－1942），字莼农，号西神，别号窈九生、红鹅生，别署二泉亭长、鹊脑词人、西神残客等，室名菊影楼、篁冷轩、秋云平室。江苏省金匮（今无锡市）人。光绪二十八年（1902）中副榜举人，任学校英文教师。上海沪江大学、南方大学、暨南大学国文教授，上海《新闻报》编辑，上海正风文学院院长。通诗词，擅作小说，工书法，善欧体，能写铁线篆。中国近代著名诗人、文学家、书法家、教育家。

江苏江阴南楼遗址、佘城遗址房址初探

◇ 刁文伟



图一　南楼房址平面图

江阴境内古文化遗址众多，这些遗址所涉及的年代几乎涵盖了秦汉以前的各个历史时期。早期遗址中，祁头山、南楼、高城墩、佘城等因考古发掘取得了丰硕的成果，受到了世人的瞩目。

目前来看，上述四大遗址中发掘的主要遗迹有墓葬、房址、城墙等等，其中以墓葬的材料最为丰富，而房址主要出于南楼及佘城两遗址。笔者有幸参与了这两处遗址中房址的发掘，由遗迹判断而引发了对房址的建筑形式和功能的思索。为此，就这两处房址作初步考证，以求方家指正。

一、南楼遗址 F1、F2、F3

南楼遗址[1]共发现房址 5 座，编号为 F1-F5，其中 F1、F2、F3 位于发掘区的西部，平面呈“品”字形排列(图一、图二)。从建筑形式和排列上来看，这三座房址应该是一个统一的整体，墙体基槽、柱洞、排水沟甚至房屋之间的过道、走廊都充分体现出这一点。虽然在发掘时将这三座个体独立编号，但事后考虑应该将它们合而为一。

三座房址的原居住面都已经荡然无存，保存下来的是房址的墙体基槽、柱洞、排水沟等遗迹。这些留存的遗迹具有完整性和规律性，从而有助于我们了解房址的建筑形式、结构及其各自的功能。通过对遗迹中所出遗物的仔细核对，我们最终将房址的年代确定为崧泽文化时期。

在房址的最中央，排列有序的柱洞在平面上围成一个方形活动区域，圆形的墙体基槽环绕在其外侧。排水沟、墙体及柱洞在同一平面，也就排除了半地穴式建筑的可能，可判断这应该是统一的平地式建筑。柱洞内埋设的木柱，与墙体共同承担整个屋面的重量，从而构成建筑的主体。屋顶的形状可能为四角攒尖顶式，当然也不排除在尖顶上部建有采光和出烟的二面坡屋顶。

下面对 F1 作详细的介绍。

F1 有两道墙基槽，即存在着两堵墙体。墙基槽的平面近似圆形。其中 F1-J1(内墙体)能够完



图二　南楼遗址房址全景(东南-西北)

全封闭,而外墙体 F1-J2 不能封闭,并且部分与排水沟 F1-G1 相重叠。由于居住面已毁,房址的门道断定缺乏有力的证据。从柱洞的排列以及 F1-J2 的缺口判断,房址的门朝着与 F2 连接的过道,其门向为正东向,侧门位于东南面。内墙基槽南北间距离为 6.3 米,东西间距为 6 米;外墙基槽南北间距离为 8.6 米,东西间距 7.4 米。东侧门道的宽度为 1.4 米。两道基槽现存宽度在 18~36 厘米之间,基槽深度在 10~22 厘米之间。

排水沟 F1-G1,平面形状呈椭圆形,紧靠在 F1 外墙基的外侧。现存排水沟的宽度为 26~46 厘米,深度在 15~40 厘米之间。排水系统现有三个去水处,两处为分别位于 F1 南侧和西南侧的两个灰坑,另一处在 F1 北侧,南北两股合二为一,向北通往古河道(现称阴大河)。

在 F1-J1 内侧,柱洞在中心位置呈长方形排列。东侧柱洞由北往南为 D1-D6,西侧柱洞由南往北为 D9-D13,两排柱洞之间距离约为 2.2 米;北侧柱洞由西往东为 D14—D18,南侧柱洞由东往西为 D7-D9,两排柱洞间距约 2.9 米。由这四组柱洞组成的长方形区域有 6-7 平方米的面积空间,应为 F1 的主要生活场所。

F1 共编了 40 多个柱洞号,根据具体形制可细分为两类:一类为深洞式,以 D36-D39 一组为例,位于房址的南侧,洞口平面呈圆形,较小,有一定深度,剥落清晰;另一类为浅坑式,F1 中大多是这类形式,洞口平面有圆形、椭圆形、方形等,填土与边剥落感不是很清晰,柱洞内不见有柱痕。通过对极个别尚存柱痕的遗迹判断,木柱直径在 10~20 厘米,可见当时支撑房子的木柱直径并不是很粗。

房址区生土层之上有两种土质,呈上下叠压状,堆积较薄。一层灰黄土,偏灰略带黄色,夹细黑斑点,松软,无包含物,这是 F1 最下层垫土;其上叠压黄土,黄色,夹细黑斑点,无包含物,较硬,这也应是垫土。柱洞内的填土为大黄斑土,以黄色为主,中间有灰色带状土夹杂,形成大黄斑,黄多灰少,较硬,中有零星陶片夹杂。墙体基槽和排水沟内的填土在颜色上有些类似,只是排水沟中的土色更偏黑些。基槽内的土质较粘,刚暴露时松软、细腻,见风和经日光照晒后即坚硬,推测这些土应该是草灰烬拌泥,将其作为墙基槽基底的填充,也是考虑到它有极高的粘性,其中发现有零星的陶片。排水沟中的土色偏黑些,沟也宽、深,其间夹杂的陶片也略多些,还有小砾石。在发掘中,墙基基槽及排水沟填土与边的剥落情况较为明显,填土与边区分得很清楚。

在柱洞、基槽和排水沟的填土内所出土的陶片可分为夹砂和泥质两类,有施红陶衣的,纹饰有弦纹。所有陶片在年代上很单纯,因此可确定南楼房址的年代为崧泽文化早中期,距今约 5500 年左右。

在同时期的遗址中,陕西半坡遗址也发现过与此相类似的房址遗迹——“圆形住房”[2],两者对比,我们会惊异地发现它们在建筑形式上是如此的相似:平地建筑,平面上圆形的墙基基槽,室内柱洞排列成方形,甚至房址的面积也相差无几。同时,地域差异则形成了两者不同的个性特点。首先是朝向,一个朝东,一个朝南,这体现了两地先民在意识形态上的分歧。其次是墙体,半坡遗址的墙体基槽内以成排的木柱为主体,柱与柱之间用编织方法构成壁体;而南楼遗址的基槽内未发现有木柱,取而代之的是芦杆外敷泥再用火焙烤的红烧土墙体。第三是室内布局,半坡的房址内柱洞为 2~6 个,从柱洞稀疏的分布来看,其对人在室内的活动影响不大,因而木柱的主要功能仅仅是支撑;而南楼房址内的柱洞分布较密,尤其是 F2,排列如此紧密的木桩显然不仅仅是为了支撑屋面的重量,它还具有隔断作用。就南楼遗址而言,双重墙垣、排列紧密的木柱使得建筑在规模、高度以及稳固性方面都取得了较大的发展;而在房址周围发现的排水系统,则充分体现了先民们在改善居住环境、适应自然条件方

面已具有较高能力。

南楼遗址这三座房址的建筑形式具有相似性,其外围东面是壕沟,北面、西面、南面未发现有房址及其它建筑遗迹,加上排水沟的走向及水坑的位置,均印证了这三座房址可作为一个整体独立存在。F1 与 F2 之间有过道连接,再加上两房址之间本来就挨得很近,可见两者的关系更紧密;F2 与 F3 之间的距离相对稍远,但中间也有成排柱洞,说明还有廊或其它形式的辅助建筑的存在。

作为一个整体,三者各自的功能又是什么呢?F2 东向,面对壕沟,并且墙体基槽恰恰又在东面消失,可以判断这是一座朝东敞开的单墙式建筑,很显然不适合做卧室。与 F2 通过过道连接的 F1 则为双墙体建筑,高度和牢固性都超过 F2,此外,排水沟的环抱也说明主人对它的重视。F1 在南面还有一个侧门,往南通过廊与 F3 相通。除两处门之外,整个 F1 都是封闭的墙体,而两处门道也并不是直接敞开的,它们分别对着过道和廊,因此,将它作为卧室是最合适的。F3 位于南侧,其主体应该是双墙体建筑,门道有两个,分别位于东面和西南面;室内的柱洞排列相对来说要稀散些,因此在建筑的质量上较之 F1 略显粗糙。在 F3 的东南面还发现了一个重要遗迹——H11,平面大致呈圆形,弧底。其填土分为两层,上层为黄灰色粘土,包含物有陶片,土质较纯;下层为灰黑色粘土,含水量大,包含物多,主要有木炭、红烧土块(支座)、陶片等。从包含物来看,年代很单纯,皆为崧泽时期。据推断,该灰坑应该是房址外的一个大垃圾坑,它与房址是同时期的。H11 性质的确定对我们判断 F3 的功能很有帮助,据此可推测 F3 具有厨房或餐厅的功能。

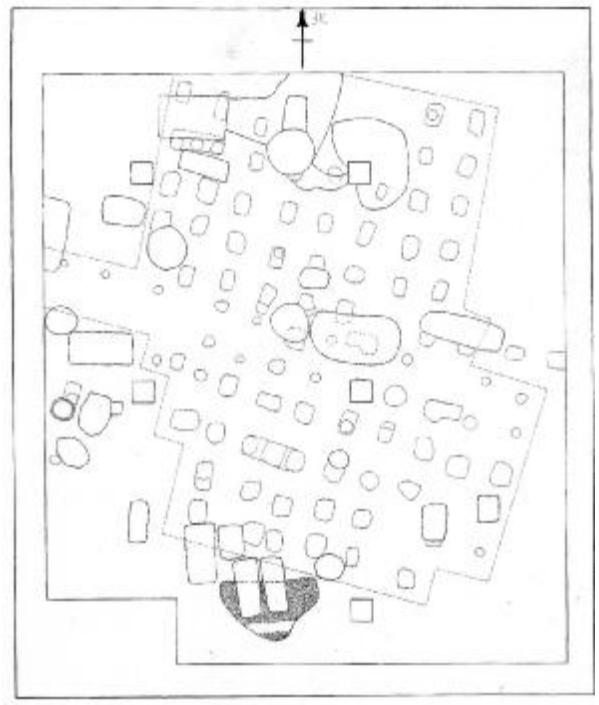
据此我们可以还原一下崧泽文化时期的这三座房子:F2 是这个家庭的客厅,也兼有起居室的功能;F1 为主卧室;F3 为厨房和餐厅,兼有储藏室的功能。对于这一判断,学者们可能会提出诸多疑问:在距今 5000 多年前的新石器时代,生产力的落后不是与如此完备的居住条件相矛盾吗?房址功能的判断在发掘中尚无直接的遗迹作为佐证,是否主观臆断成份更多些,甚至还有些不切实际呢?事实上,根据目前的考古材料,新石器时代的大型聚落遗址中也发现过不少具有居住区、公共活动区、墓葬区、窑址区等不同功能性质的区域,它们是经过一定的规划而建立起来的,这充分说明先民们对于居住环境的重视和思考并不比现代人差多少,只是能力(生产力)有限罢了。夏商时期,“前堂后寝”制已经出现,这在考古发掘中得到了印证。按南楼遗址这三座房子的分工来看,F2 与 F1 也具备了早期“前堂后寝”制的雏形。

二、佘城遗址 F2

佘城遗址[3]位于江阴市云亭镇,于 2000 年进行试掘,确定为商代城址。2001 年 9 月至 2003 年 6 月由南京博物院和江阴博物馆联合进行第二次发掘,确定了城墙的四至范围:南北长约 600 米,东西宽为 300 米,面积约 20 万平方米,平面形状为长方形,北部略宽,南部稍窄。发现房址 2 处,其中 F2 为大型干阑式建筑遗址。F2 的发现为判断佘城性质提供了重要的依据,结合周围地区的考古发掘和调查资料分析,可断定佘城为一个具有多重性质的方国中心城址。

佘城遗址的城墙与房址(F2)在平面上是整体与局部的关系,年代一致。房址 F2 位于城址的北部,距北城墙约 50 米。F2(图三、图四)基址被明清地层叠压,方向 190 度。在堆土形成的建筑基础上共清理出柱洞 93 个,柱洞皆打破基址,未发现有夯打迹象。由于未发现有墙体基槽,而排列紧密有序的柱洞按建筑规律来说缺少房屋开间的空间,因此判断 F2 为干阑式建筑。

F2 中的柱洞可分为两种类型:一类为方形土坑型,平面呈方形或长方形,坑底略小,未见夯打和垫塞物的痕迹,深度在 40~80 厘米不等,木桩的直径约 30~60 厘米左右,大部分属一坑一柱式;第二类柱洞平面近似圆形,直径在 50 厘米左右,洞内填满红烧土,木桩置于红烧土之上,此类柱洞在数量上明显少于第一类,且大多分布在主体建筑的外围。根据柱洞判断,整个建筑可分为主体建筑和辅助建筑两个部分。主体建筑总进深 21~22 米,分前后两间。前间宽约 10 米,进深 8 米,有四排柱洞与之对应,其南侧有一处直径为 4.5 米、平面呈半圆形的红烧土堆积,据推测进入建筑的楼梯应建于此上;后间略大,宽约 15 米,进深约 11~12 米,与之对应的六排柱洞形制较为统一,皆呈长方形,柱洞间的距离也相对稳定,因此后间应该是整个建筑的核心部分。辅助建筑包括廊和楼梯。廊有外廊和内廊,外廊是与其它建



图三　佘城遗址 F2 平面图

筑的连接部分,是主体建筑的延伸,内廊是前后两间之间的衔接。楼梯是进入干阑式建筑的重要辅助性设施,南端与北端各有一处。由于廊的自身重量较轻,因此与之对应的大多是红烧土圆形柱洞。

柱洞的排列具有规律性,从其走向、挖掘方式和间隔距离来观察,这所建筑的下部支撑柱是整齐划一的。我们在一些柱洞底部发现了柱痕,如 Z17、Z18、Z19,Z78、Z79、Z80,这是两组一坑三柱式的柱洞,底部的柱痕很明显,柱痕的直径在 50-60 厘米之间。当然这两组柱洞由于承重量大,因此所用支撑柱也较粗,而其它柱洞内发现的柱痕直径也都在 30 厘米以上。柱洞横向、纵向都排列整齐,最南端东西向 Z1-Z5 为第一排,Z7-Z11 为第二排,Z15-Z22 为第三排,Z27-Z31 为第四排,这四排相对应的是前间;而其周边 Z6、Z12、Z15、Z23、Z24、Z25、Z26、Z32、Z33、Z34 为辅助建筑的支撑,辅助建筑有可能是廊或者露台。照此测算,不算周边的廊和露台,前间主体为进深 8 米、面宽 10 米、面积达 80 平方米的建筑。前间与后间之间有两排柱洞,Z35-Z43 为一排,Z44-Z54 为另一排,两组主体为红烧土圆形柱洞。这类红烧土柱洞的施工方法要简单些,由于木桩直接置于红烧土之上,未经深埋,因此稳定性较差,不如土坑式柱洞那么牢固。对应其上的建筑不会是建筑的主体,考虑到它位于前后两间之间,有可能是连接两者的廊庑,宽度为 3 米。从现场发掘情况看,廊还在往西延伸,只是晚期遗存破坏较大,很难辨识了。后间的柱洞排列和前间如出一辙,只不过面积稍大些。最南侧东西向第一排 Z55-Z60,第二排 Z62-Z69,第三排 Z70-Z77,第四排 Z78-Z86,第五排 Z87-Z91,第六排 Z92-Z93,其中第一排至第五排为其主体,第六排为辅助建筑,有可能为楼梯,就此测算后间的进深为 10 米,面宽为 15 米,面积达 150 平方米。由于其北侧有两个较大的灰坑和一个墓葬,加上晚期遗迹的破坏,外延情况稍有些模糊,但主体还是清晰的。我们将前后两间加起来,面积达 230 平方米,再加上辅助建筑廊庑、露台和楼梯,总的面积可达 300 平方以上。

对于 F2 的建筑形式应该无可争议。干阑式建筑在南方地区较为普遍,这是由南方的地理环境所造成的,浙江河姆渡遗址[4]、江苏龙南遗址[5]都发现有此类建筑。佘城遗址所处地理环境水网密布、潮湿多雨,故干阑式建筑非常适合于本地区的环境。

干阑式建筑最早由河姆渡遗址开始,其建筑形式由于至今还保存着大量完整木构件而异常清晰。河姆渡遗址第 4 层房址中出现的干阑式长屋,最长一行桩木长 23 米,进深 7 米,室内面积在 160 平方米以上,还有宽约 1.3 米的前廊过道,判断其性质为一处公共住宅。

至良渚文化时期,苏州吴江梅堰龙南遗址中也出土了干阑式建筑,柱洞和部分木构件是其主要证据。龙南遗址中发现的 97F1,发现柱洞 30



图四　佘城遗址 F2

个,建筑形式为以木桩为基础架空于地面的干阑式建筑。因发掘得不完整,整个房址只显露了大部分,东、西、北三面还在向外延伸。根据现有的资料判断,房子的南面为走廊,北面为主体,即居住的房间。可辨者为三间,面宽分别为 3.4 米、2.4 米、2.4 米,而进深据报告称无法得知。

河姆渡——龙南——余城应该是一脉相承的,也就是说,干阑式建筑是本地区人类居住生活的重要建筑形式。三个遗址都处于长江下游的南岸,大的气候环境相类似;但河姆渡、龙南的两处房址均位于沼泽、湖泊的边缘,余城房址则位于城址内。因此相较而言,河姆渡与龙南的干阑式建筑相似之处很多。柱洞排列上较有规律性,成排成行,间隔距离也相对稳定,这就给房址的判断带来方便。柱洞的形式也非常相似,都没有挖坑而直接用木桩打入地下直至生土层,只不过龙南遗址的桩木一头是削尖的。从桩木的直径和形制来看,河姆渡有圆形、方形以及板桩,龙南是圆形的;以圆形为例,直径均约在 10 厘米左右。另外,两者都属于长屋式,前有走廊,后面为房间。而余城遗址的房址则比前两者更加先进:首先是出现了房基,即在建设前,先铺平、垫实了建造面,然后再挖柱洞;柱洞的排列整齐划一,间隔距离也统一;木桩为圆形,直径在 30 厘米以上,因此建筑的规模、承载力、稳定性、牢固性大大地超过了河姆渡与龙南的同类建筑。

非常遗憾的是,在余城遗址 F2 的发掘过程中,没有发现任何建筑材料,甚至于每个柱洞内仅有柱痕,而没有残存的木桩。就此判断,建筑整体搬迁的可能性极大,每根木桩都被连根拔起运走了。如果建筑是毁于战争或者大火,最起码柱洞内的残桩应该存在,而不至于一点痕迹都没有留下。即使这样,这个建筑的客观存在是毋庸置疑的。干阑式建筑从河姆渡文化发展到这时,已经有了很大的变化。体现在建筑材料上是桩木的加粗、加高,以增加承载力;建筑方式是挖深坑埋桩,以增加稳定性和牢固性;整齐划一的柱洞又体现出建筑的规模和威严。

接下来,我们再将余城遗址与夏商时期的其他遗址进行对比,以中原地区的二里头[6]和殷墟[7]、其它地区的盘龙城[8]和三星堆遗址[9]为例。二里头遗址早商时期的一号大型宫殿址的主殿,面宽 30.4 米,进深 11.4 米,由此计算建筑面积达 330 平方米。安阳殷墟的晚商时期宫殿以小屯甲组十一号基址最大,长 46.7 米,宽 10.7 米,由此计算建筑面积达到了 480 平方米。这是当时政治、经济、文化最繁荣的地区,因为是都城的缘故,有此存在宫殿建筑群丝毫不奇怪。盘龙城遗址中的大型建筑 F1(寝殿)“以墙中为计,通面宽 33.9 米,进深 6-6.4 米”,如此的话建筑面积约在 220 平方米左右。三星堆遗址“排列整齐的 27 座成排的木构建筑房址,除一般为 10 平方米的小屋外,也有 60 平方米的穿斗式或抬梁式大厅堂,当为方国贵族所居,表明了方国的象征”。通过以上列举,我们可归纳出它们的共性。首先,这些建筑都是遗址中最大也是最主要的建筑,在城址或遗址中体现出它的核心位置。其次,从功能上说,在二里头和殷墟这些建筑都是统治者议事和生活的场所;盘龙城和三星堆也应该是这样,如盘龙城 F1 为居所,北距 F2 基址 13 米,F2 的建筑技法与 F1 相同,极有可能为议事之所。

而余城 F2 的情况与它们相同。首先,其建筑是一个浩大的工程,是通过规划并组织大量的人力和物力才能完成的。余城 F2 虽然没有夯土台基等,但柱洞中直径 30 厘米以上的木柱以及木柱上面的建筑显然也需要经过繁重的劳动才能构建起来,这在当时是一个十分浩大的建设工程。当然,余城的建筑与中原地区相比较要小得多,这是因为中原地区为当时的中心区域;而与中心区外围的其它地区相比较的话,相似性就更明显了。盘龙城、三星堆与余城都是商代遗址,特别是盘龙城,和余城一样,其建筑以城址为背景,因此两地的房址更具可比性。两处房址都属于城址内的核心部位,房子的规模也相差不大,主体功能也一致,前间为议事所,后间为居所。

关于余城遗址 F2 的功能与性质问题,笔者还要再多说几句。《考工记》描述的周人宫廷是“内有九室,九嫔居之,外有九室,九卿朝也”。就盘龙城而言,它是迄今所知最早的“前朝后寝”布局的建筑群实例。F1 的四室作为卧室的性质,即“寝”的形制,是可以确定的;F2 位于其南部,相距 13 米,从已知的情况判断,略大于 F1,并且内部尚未见到隔墙,但有大柱洞,形制似乎是一座大空间的厅堂,因此极有可能是位于“寝”前方的“朝”。余城 F2 的前后两间是建筑的主体,这从柱洞的形制上可以判断;两者之间以“廊”来连接,

作为辅助建筑,“廊”是以圆形红烧土柱洞来支撑的。两个主体建筑之间的间隔虽然不大,但足以使两者成为功能和性质完全独立的个体;而前后两间的面宽、进深所体现的活动空间也完全能够承载“前朝后寝”制的功能。

江阴南楼遗址、佘城遗址发现的这批房址遗存,年代上分别为新石器时代晚期和商代,时空上和中原地区的半坡、殷墟相吻合。由南楼遗址这种以家庭为单位的小型住宅模式,发展到佘城遗址这种以统治集团为主体的大型宫殿式建筑,从中可以清楚地看到“前朝后寝”制的发展脉络。小型住宅的建筑面积就每个个体而言,约在十几个平方米左右,一般可容纳的人员和所起到的作用都有限,在建筑材料的使用上也局限于就地取材,再加上新石器时代的生产力条件,决定了这些建筑物的规模不会很大。但不可否认的是,建筑物的布局和功能逐渐成为当时人们建筑理念中的一个重要内容,从中体现出“前朝后寝”制建筑模式的萌芽。而到佘城遗址,发展为数百平方米的大型建筑,其可容纳的人员、建筑用材、功能作用都发生了质的飞跃。其中,“前朝后寝”制的建筑模式被保存了下来,并发展到了一定的高度。此后的宫廷建筑几乎都遵循这一法则,明、清之际的故宫则成为这一建筑形式的典范。

(编辑:盛诗澜)

参考书目:

[1]江苏江阴南楼遗址联合考古队,《江苏江阴南楼新石器古代遗址发掘简报》,《文物》2007 年第 7 期

[2]《西安半坡》,文物出版社 1963 年

[3]刁文伟、邬红梅,《江苏江阴佘城、花山遗址第二次发掘取得重要收获》,《中国文物报》2004 年 4 月 7 日第 1 版

[4]浙江省文物管理委员会、浙江省博物馆,《河姆渡遗址第一次发掘报告》,《考古学报》1978 年第 1 期

[5]苏州博物馆、吴江市文物管理委员会,《吴江梅堰龙南新石器时代村落遗址第三、四次发掘简报》,《东南文化》1999 年第 3 期

[6]中国科学院考古研究所二里头工作队,《河南偃师二里头早商宫殿遗址发掘简报》,《考古》1974 年第 4 期

[7]《殷墟发掘报告 1958-1961》,中国社会科学院考古研究所编著,文物出版社

[8]湖北省博物馆盘龙城发掘队、北京大学考古专业,《盘龙城一九七四年度田野考古纪要》,《文物》1976 年第 2 期

[9]《广汉三星堆古蜀文化遗址群展现新貌》,《光明日报》1987 年 3 月 1 日

江苏省文化厅建立馆藏文物定级专家库

江苏是文物大省,各级文物收藏单位收藏保管的藏品约 90 万件(套),涉及到陶瓷、玉石、书画、金属器等各个门类。通过考古发掘、文物征集、社会捐赠等多种文物入藏形式,全省馆藏文物数量每年还在不断递增。为了更好地开展全省文物管理保护工作,充分发挥全省专家人才优势,省文化厅、省文物局决定建立江苏省馆藏文物定级专家库。

专家库成员主要由在江苏的国家文物鉴定委员会委员、省知名专家学者、长期从事文物研究工作并具备文物博物专业高级技术职称的专业人员组成。入库专家将为全省文物行政决策提供咨询。同时,担负全省文物的鉴定评估、征集保护、出入境审核、司法鉴定、人才培养等方面的工作。

2010 年 7 月 12 日,江苏省文物局在南京举行专家受聘仪式。专家库成员聘期为 2010 年 5 月 1 日至 2015 年 12 月 31 日,聘期 5 年。无锡博物院副院长、研究员陈瑞农被聘为专家库成员。

邱承墩越国特大型贵族墓之下的秘密

◇ 胡晓明　朱华彦

沉睡数千年,一醒惊天下。地处无锡市新区鸿山街道东部的邱承墩及其东南方的 6 座大墓经抢救性考古发掘,被认定为春秋战国时期越国贵族墓群,入选“2004 年全国十大考古新发现”,2006 年被列为第六批全国文物保护单位。邱承墩越墓规模宏大,出土文物众多,且规格极高,是仅次于浙江印山越王墓的特大型越国贵族墓,现保存于鸿山遗址博物馆内,供游客参观。经广泛宣传,邱承墩作为越国特大型贵族墓已广为人知,但对于越国贵族墓之下的文化遗存,人们却知之甚少。现笔者综合已刊发的考古发掘资料,对之作简要介绍,和读者诸君一起揭开邱承墩越国特大型贵族墓之下的秘密。

秘密之一:越墓之下发现了新石器时代马家浜文化、崧泽文化、良渚文化上下叠压的文化层。

第一期为马家浜文化层。层内发现有房基 2 座。其一,西北向,方向 340°,东西长 3.40m,南北宽 2.50m,中有隔墙基槽,疑为二开间,房基柱洞呈圆形椭圆形。其二,西北向,方向 338°,有圆形基槽,直径约 3.40m,东面和北面有成排柱洞,呈圆形或椭圆形。同时发现南北向长方形竖穴浅坑墓葬 12 座,其中 5 座无随葬器物,6 座有少量的陶器和石器,1 座有少量玉器。陶器主要有陶豆和陶罐,石器主要有石锛,玉器主要有玉璜、玉管等。此文化层年代大致在公元前 4100 年(距今 6100 年)前后,相当于马家浜文化的中晚期。

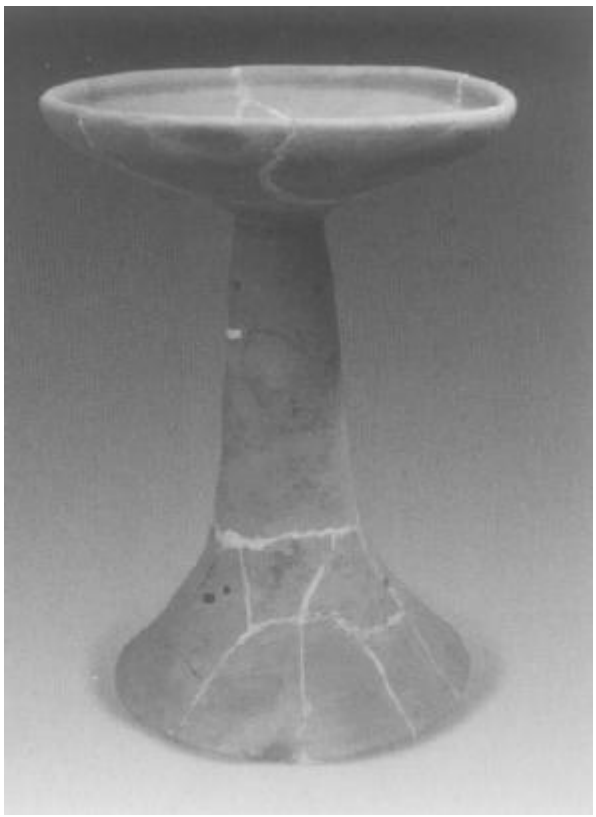
第二期为崧泽文化层。层内有东西并列的 2 座祭祀遗迹,相距约 7.5m。其一,底部似正方形,东西长 12.55m,南北宽 11.50m,高 1.10m,方向 195°。其二,东西 10.90m,南北 11.50m,高 1.5m,方向 193°。祭台内文化遗物较为丰富,顶部有切割过的夹砂陶罐,四周瘗埋有小型玉器。祭台内出土有陶器、玉器和石器。陶器有壶、杯、甗、豆、罐;玉器有珠、坠、镯、环;石器有镰、锛、刀、斧等。双祭台遗迹年代大致在公元前 3300 年(距今 5300 年)前后,相当于崧泽文化与良渚文化之交时期。

第三期为良渚文化层。层内主要有高土台和墓葬。由于高台墓地被越国特大型贵族墓墓坑严重破坏,仅余存 10 座墓葬。高土台位于邱承墩中部,东西长约 45m,南北宽 24m,方向 20°。墓葬建在高土台之上。由于高土台自东至西被越国特大型墓墓坑打破,因此余存墓葬位于越墓的南北侧。越墓北侧有 6 座,越墓南侧有 4 座。墓葬出土遗物十分丰富,有陶器、玉器和石器。陶器主要有侧扁足鼎、贯耳壶、带流阔把杯、罐、鬶等;玉器主要有琮、璧、钺、斧、坠、璜、镯、耳珰、梳背及片状、管状玉饰等;石器主要有锛、斧、钺、刀等。10 座墓葬中随葬玉器的有 5 座,其中 3 座贵族墓分别随葬玉器 19、27、22 件(组),反映墓主身份的玉琮 5 件、玉璧 22 件、玉钺 6 件。

第三期的文化遗存都属良渚文化,然高土台、墓葬的年代各不相同。高土台的文化年代晚于双祭台,大致相当于公元前 3300 年-3000 年(距今 5300-5000 年)之间;越墓北侧墓葬群的文化年代大致相当于公元前 3000 年(距今 5000 年)前后,越墓南侧墓葬群文化年代大致相当于公元前 2400 年(距今 4400 年)前后。

秘密之二:越墓之下出土的新石器时代的文化遗存单体体型硕大、规整,属同时期极品;玉质项饰组件单体众多,为同期罕见。

邱承墩越墓之下的文化遗存属新石器时代,



图一　陶豆

但个体之大、工艺之精美令人吃惊。

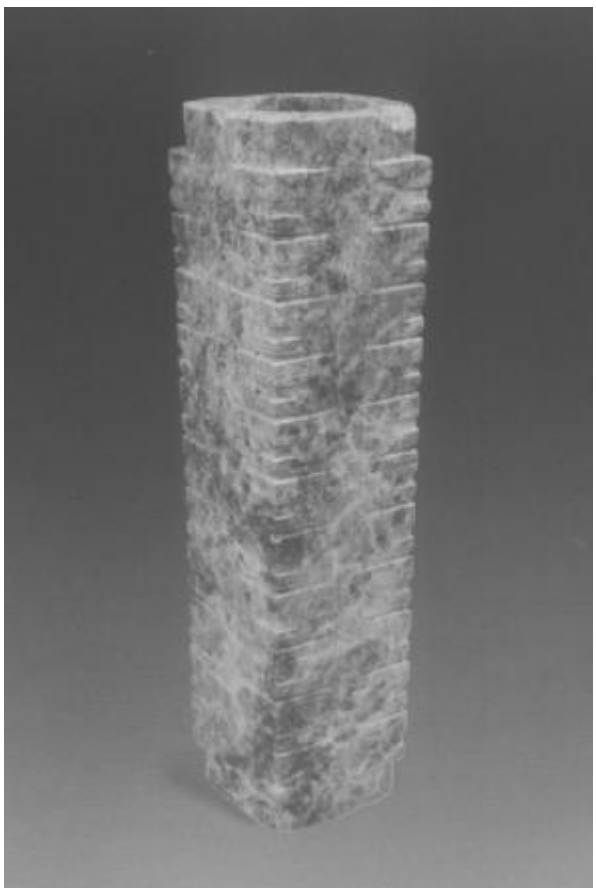
首先介绍第一期马家浜文化层中发现的陶豆(图一)。此陶豆泥质红陶。钵形深盘,盘内呈黑色,口向外折。高柄,足向外撇,呈大喇叭形,柄上部有 3 个圆镂孔,下部以一椭圆形和圆形镂孔组成 3 组镂孔。器形规整,外形精美。盘径 24.4cm,足径 20.6cm,高 34.4cm。距今 6000 年前,居住在邱承墩的先民已拥有如此硕大的陶豆,可以想象,当时的制陶业已达到了炉火纯青的境界。

玉琮、玉璧、玉钺体现了良渚文化的特点,其数量多寡反映墓主身份的高低。邱承墩越墓之下发现了 5 件玉琮、25 件玉璧 (3 件在土层中发现)、6 件玉钺。最大的玉琮(图二)为青玉,玉色深绿近似碧玉,间有深绿色和黄褐色花斑,局部受沁成条状青白色,微透明。方柱形,器形规整,上下射端略有缺损,一端大,一端小,中有圆孔。器身以粗凹弦纹为界,分为 11 节。每节上部饰两组阴刻的细弦纹,中部饰简化兽面纹,即转折处阴刻对称的圆圈形眼,下部转角处减地成弧端长条形嘴。器身通体抛光,孔内亦打磨抛光。射上径 7.8cm,射下径 6.9cm,孔上径 5.5cm,下径 5.2cm,高 29.3cm。

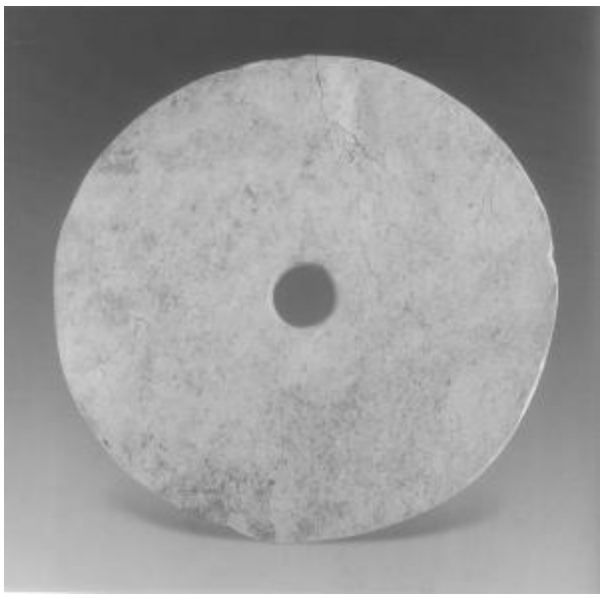
最大的玉璧(图三)为青玉,玉色青绿,玉质晶莹。间有块状墨绿色花纹,局部受沁成条状青白色,边缘局部呈铁红色和黄褐色,微透明。圆形,边缘略有缺损。器形扁平、规整、形体硕大。中有一圆孔,孔为两面对钻,孔内有管钻痕和台痕。通体抛光,器表光滑。璧径 26.4-26.8cm,孔径 3.7-3.2cm,厚 1.2cm。

最大的玉钺(图四)为青玉,玉色泛绿。间有灰白色或青黄色沁,沁多条状,局部呈块状。器形硕大,上窄下宽呈“风”字形,平顶略倾斜,两面微弧,中部厚,两侧斜直,稍薄。双面弧刃,刃部磨平。中部偏上有一小圆孔,孔为双面管钻。通体抛光。顶宽 9.4cm,刃宽 16.3cm,高 31.9cm,小孔外径 2.0cm,内径 1.6-1.7cm,厚 0.8cm。

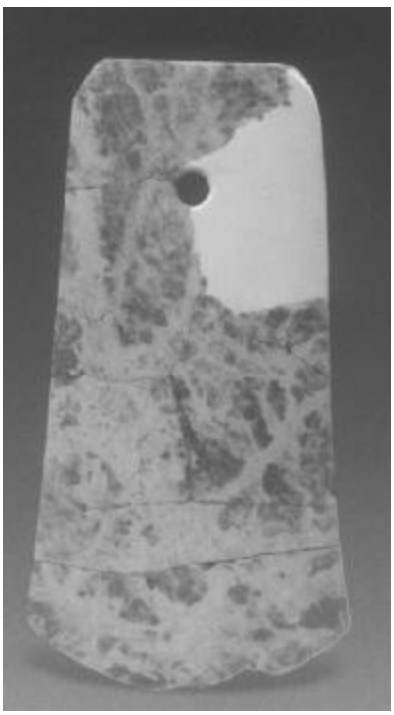
玉饰件最多的玉项饰(图五)一串,为青玉,大多玉质疏松,浸蚀严重,玉色泛黄,大都不透明,玉质较好者微透明。原通体抛光,受沁后表面粗糙。完整、基本完整和可复原的饰件 169 件(不包括破碎的),按器形分为圆球形 2 件、管形 2 件、鼓形 33 件、小圆珠形 63 件、大圆珠形 30 件、



图二　玉琮



图三　玉璧



图四　玉钺

圆台形 36 件。近 200 件的玉饰件串成一圈，可谓壮观。

秘密之三：越墓之下的文化遗物揭示了新石器时代邱承墩地区先民活动的社会形态。

从第一期的 12 座墓葬分析，5 座无随葬品，6 座有少量陶器和石器，仅一座有少量玉器，这种状况说明距今 6000 多年前邱承墩地区就有小型氏族聚落存在，先民们已在这里繁衍生息，但先民生活资料比较贫乏。可以想象，先民们已走出洞穴，在高地上搭建可栖身的草屋，在沼泽中捕鱼捞虾，在专门场所制作陶器作生活用品……他们正脱胎于原始混沌的状态。

从第二期崧泽文化和良渚文化之交的双祭台分析，距今 5300 年前后，邱承墩附近应该分布若干崧泽文化的聚落。双祭台的出现，说明当时已经出现了原始的祭祀仪式。由于当时条件的限制，先民们只能祈求天、地、神灵、祖宗来保护自己。可以想象，某时某刻，在拥有祭祀权的人（族长）带领下，先民们在双祭台前跪拜天地、神及祖先，祈求风调雨顺、人丁兴旺……原始祭祀遗迹的存在足以说明当时邱承墩周边的先民逐步从朦胧状态觉醒，开始有崇拜的对象及思想。

从第三期良渚文化层出土的遗物看，距今 4400 年前后，邱承墩周边已存在大型民族聚落。从三个贵族墓出土 68 件玉器件来看，先民们的物质条件有较大程度的提高。《周礼·春官·大宗伯》云："苍璧礼天，黄琮礼地。"先民们已懂得用玉璧、玉琮祭天地。祭祀仪式从原始渐趋规范，并已有拥有祭祀权的人（贵族）。玉钺形态源于石钺，石钺为原始武器。玉钺的出现可能存在军权，即聚落扩张争斗指挥权。当时的社会形态可能是一小部分人（贵族）拥有大量财富，拥有祭祀权、聚落争斗指挥权，大部分人为他们服务，疑为奴隶社会形态。

再从出土的陶器、玉器、石器的器形分析，当时制陶、治玉的技术已达到几乎完美的程度。上述介绍的器形硕大的陶豆、玉琮、玉璧、玉钺看，并非一般人可以完成的。当时的社会形态可能就有行业分工。一批人专门制陶，一批人专门治玉，一批人用石锛、石镞狩猎，用石犁、石镰农耕……出现行业分工，说明距今 4400 年前后，邱承墩周边的先民已逐步进入文明社会。

由于笔者学识有限，不到之处请专家斧正。

（作者单位：无锡鸿山遗址博物馆）

（编辑：薛鸣法）

参考资料

《邱承墩　太湖西北部新石器时代遗址发掘报告》南京博物院、江苏省考古研究所、无锡市锡山区文物管理委员会编著，科学出版社 2010 年 1 月出版

《无锡青水港疏浚告示碑》简介

无锡青水港疏浚告示碑，无锡市碑刻陈列馆藏，是一通研究清代无锡地区环境保护和水利建设情况的重要实物资料。此碑为青石质，138×68 厘米。清道光二十五年(1845)三月，由特授江苏常州府郎升州无锡县正堂吴氏颁刊。碑文记述现梅园附近的青水港疏浚一事。因“青水港一带官河浜道阔内九弓三尺淤塞，难供农事之车舟，难通舟船流达，涯岸塌颓，甚碍田禾之救济……必至养生之望悬虚，充赋之需乏办矣”，故有村民俞慧先、徐瑞生、俞天林等人牵头，募集徐巷、秦巷、荣巷、石埠、鸡坑、张家浜、青龙山、大箕山、朱匠巷、姚巷头、后湾头、大渲、小渲等地民众之善款，疏浚了青水港一带的河道港汊。事毕，俞慧先、徐瑞生、俞天林等人又上书无锡县衙，由县府出告示，言明青水港疏浚之前因后果，明示“嗣后无论亲朋或田中为浅挑埝，毋得自恣而复于河道……近地居民不许堆掘抛，倘有犯者，公同议罚，概不姑恕”。



（谈福兴）

李蠙与善卷寺

◇ 路晓农

善卷寺坐落在宜兴风景秀丽的善卷山南麓，初建于南齐建元二年(480)，于齐武帝时立寺额。千百年来，善卷寺不仅经历了兴衰变幻、沧海桑田，还孕育出许多美丽的传说故事。而它的兴衰，曾与唐代一位叫李蠙的人密切相关。

李蠙其人

据上海古籍出版社1999年出版的《中国历代人名大辞典》称：“李蠙，唐宗室后裔。字懿川，原名虬。武宗会昌元年(841)进士。宣宗朝(847–858)屡迁仓部、度支二曹郎中。大中十一年(857)，官婺州刺史。懿宗咸通元年(860)，为谏议大夫。历户部侍郎。五年(864)，自京兆尹出为昭义节度使，后移镇凤翔，累加司空。约乾符末卒。”

这一记载较为可靠，只是简略了些。因为《全唐文》“卷七八八”称：“李蠙，字懿川，宣宗朝历官仓部、考功员外，咸通元年迁谏议大夫。”《旧唐书》“本纪十九上·懿宗”又称：“咸通四年(863)三月，……以户部侍郎李蠙检校礼部尚书、潞州大都督府长史，充昭义节度、观察处置等使。”而在李蠙书于咸通八年的《请自出俸钱收赎善权寺事奏》(下称《事奏》)中，他自称当时的官衔是“昭义军节度使、中散大夫、检校工部尚书兼御史大夫、赐紫金鱼”；在咸通十年的《牓善权寺》中，又说自己是“兵部侍郎”。

在唐代，三品以上的官员着紫袍，腰右佩金鱼袋，里面装着鲤鱼状的金符，称为“紫金鱼袋”；三品以下、五品以上的官员着绯(大红)袍，佩银鱼袋；六品及以下的官员着绿袍，没有鱼袋。根据“赐紫金鱼”一条，可知当时李蠙属于三品以上的高官。

我曾在一个资料上看到李蠙“祖籍陇西，唐宗室后裔”的说法，可惜现在手头找不到了。但据《新唐书》“宗室世系表”，李蠙与唐高祖李渊都是后周柱国大将军、封唐国襄公李虎的后代。陇西是李唐皇朝的发源地，且当时范围较大，因此，李蠙“祖籍陇西”应当是没有问题的。

李蠙于何时因何故来到了宜兴？是祖上迁徙而来，还是仅在宜兴小住？是有产业在宜兴，还是有亲戚在宜兴？关于这些，历史上都没有明确的记载。但如果李蠙是祖上就迁徙来宜，或在宜兴置有产业，以李蠙宗室后裔及累加司空的身份，县志上应当是有所记载的，然而我们却找不到任何这方面的内容。相反，在宋《咸淳毘陵志》、明洪武《常州府志》、成化《重修毘陵志》的“人物·寓贤”中均称：“李蠙，尝于广教禅院肄业，后以梦虱易名登第。”由此可知，李蠙并不是祖上迁来宜兴或生在宜兴的。以上三部志书又称，李蠙在善权寺是“借塌肄业”，说明他在善权寺读书时所住的地方，是从寺里借来的，并不是自己的房产。清嘉庆《宜兴县旧志》“遗址·李司空山房”条说：“蠙贵

后尚奏赎善权寺于此,作山房固宜。”虽然在收赎善权寺时,购买所有寺产包括山林、田庄都是由李蟠出的钱款,但他在收赎后,连同田产都“并却舍入寺家,永充供养”了。当然,在重建善权寺的过程中,于自己过去读书的地方建一个“山房”,供自己生活起居之用,乃是理所当然的事。因此,所谓“李司空山房”,严格地说,只是后人为纪念李蟠习业于此所设的遗址,并非李蟠习业前原有的房产。

明都穆《善权记》称,“李司空则义兴人也”,方策《善权寺古今文录》(下称《文录》)也说李蟠是“邑人”。既然李蟠祖上并没有迁来宜兴,李蟠也不是出生在宜兴,而且李蟠原先也没有产业在宜兴,又怎么会变成宜兴人的呢?宗伟方先生在《李蟠赎善权》中认为,由于李蟠及第前在善权寺习业,其登进士第时,极有可能占的是宜兴籍的名额。宗先生的这一观点,我是赞同的。而且,据《文录》,李蟠的《题善权寺石壁》诗原有序,称:“因作诗一首,示诸亲友,而题于石壁云”,说明李蟠在宜兴是有亲友的。李蟠于善权习业,在宜兴有朋友是很正常的。那么其亲戚是从哪里来的呢?笔者以为,李蟠很有可能曾娶宜兴女子为妻妾,而他在宜兴的所谓亲戚,极有可能是姻亲。这也许就是李蟠最后归老宜兴、死葬宜兴的原因之一。同时,正因为李蟠说在义兴有亲友,在没有关于李蟠籍贯的确切记载的情况下,都穆、方策便误认为李蟠是义兴人了。

山中习业

在我国历史上,较大的寺院一般就是一所佛教学校。由于寺院中读书条件与环境较好,所以又常成为文人修读的理想场所。善卷寺也不例外。

关于李蟠于善权寺习业事,史志、古籍多有记载。宋《咸淳毘陵志》“寺观·广教禅院”载:“至大和中,李司空蟠于此借塌读书,后第进士”;“人物·寓贤”又载:“李蟠尝于广教禅院肄业,后以易名登第”;明万历《宜兴县志》“僧寺·善卷禅寺”则说:“至咸通间,李司空蟠尝于此肄业,奏以私财赎之”;明都穆亦称:“入三生堂观李曾伯书匾。右偏石壁刻碧鲜庵三大字,即祝英台读书处,而李司空亦藏修于此。”李蟠自己在《事奏》中也说:“臣大和中在此习业。”可见,李蟠于善权寺修读,是确实无误的。

李蟠习业于善权寺,不是一年半载的暂住。因为李蟠是会昌元年(841)的进士,而大和是唐文宗在 827–835 年间的年号。即使李蟠于大和末到善权寺读书,至会昌元年及第,其中也有六七年的时间。而且,李蟠对善权寺包括善权洞的一切,都非常熟悉,这也决非短期逗留所能达到的。《文录》中记载,他在总结寺内弊端时曾一针见血地指出:“往年在山中读书日,徇谙此事,致寺中贫破,盖缘师僧各致活计,分却课利。”又在《事奏》中说:“寺在(义兴)县东南五十里离墨山,是齐时建立。山上有九斗坛,颇谓灵异。每准敕令祭名山大川,即差官致奠。凡有水旱,祈祷无不回应。寺内有洞府三所,号为干洞者,石室通明处可坐五百余人,稍暗处执炬以入,不知深浅。其中,石有鸟兽之形及盐堆、米堆,怪异之状极多。洞门直下,便临大水洞,潺湲宛转,湍濑实繁于山腹内,浸流于小水洞。小水洞亦是一石室,室内水泉无底,大旱不竭。洞门对斋堂厨库,似非人境。洞内常有云气升腾,云是龙神所居之处。臣大和中在此习业,亲见白龙于洞中腾出,以为雷雨。寺前良田极多,皆是此水灌溉。时旱水小,百姓将水车于洞中车水,车声才发,雨即旋降。”这里李蟠所说的神龙行雨,很可能是由于山上天低云暗,洞内雾气升腾,洞中的雾与山上的云连成一片,旋降雷雨的自然现象。李蟠看到此景后,联想到“龙神居所”的传说,误以为是白龙飞天降雨的奇观。

李蟠原名虬,关于他改名的事,有两种说法。一是宋《太平广记》“卷一百三十八·征应”称:“唐司空李蟠,始名虬。赴举之秋,偶自题名于屋壁,经宵,忽睹名上为人添一画,乃成虱字矣。蟠曰:虱者,蟠也。遂改名蟠,明年果登第。”该条注出《南楚新闻》。二是明洪武十年谢应芳《常州府志》“寺观·广教禅院”条:“蟠大和中尝于院读书。《南楚新闻》载:蟠初名虬,将赴举,梦名添一划成虱字。及觉曰:‘虱者,蟠也。’乃更此名,果登第。”两条均出自《南楚新闻》,而说法略异。《南楚新闻》原书现已查不到了,但据此可以断定李蟠确是在修读时改名,然后才登进士第的。因此李蟠更名之事,也应当是发生在善权寺。

舍俸赎寺

早在唐初,李唐皇朝就尊道教始祖老子李耳为祖先。武宗李炎是个虔诚的道教徒,他一登基就发动了一场“灭佛运动”,几乎拆毁所有的寺

院，没收寺产良田，史称“会昌法难”。会昌六年(846)，唐武宗因食仙丹而毙命，历时六年的“灭佛运动”方告罄。

在“会昌法难”中，善权寺也被废毁，其寺址卖给了河阴院官、海陵(今泰州)人钟离简之。宣宗李忱即位后，对武宗的“灭佛运动”予以纠正，善权寺也属恢复之列。但钟离简之为了阻碍寺院重建，把原佛殿基改为寿藏坟地。坟刚建成，忽见一条数丈长的赤蛇盘踞于坟前，钟离简之受惊骇而得病，不久即死去，而善权寺旧址仍踞为钟离氏的坟地。李蟾对曾经居住修读的善权寺情有独钟，对“万古灵迹，今成茔域”痛心疾首，于咸通八年六月十五日向懿宗皇帝慷慨上疏，要求用自己的俸禄收赎善权寺产。他在奏章中说：“今伏遇陛下至圣至明，凡是坠典，已皆举明。今以古迹灵境，恐游玩喧哗，居人亵渎，胖蠁(音 xi xiang，神灵感应)无依，神祇失所，尚令官中收赎，复置寺宇。岂有此灵异古迹兼是名山大川之薮，今为墓地，理交不可。臣怀此怨愤近三十年，倘不遇陛下睿思通幽，圣虑彻古，特降敕命，尽许却收，即难特有论请。齐朝梵宇，永为丘墟；神仙窟宅，终被芜秽。臣今请自出俸钱，依元买价收赎，访名僧主持教化，同力却造成善权寺。其连寺田产，并却舍入寺家，永充供养。”“灵泉胜景，因陛下重遂扫洒；洞府仙宫，因陛下再获依据。佛刹重兴于旧地，钟磬复闻于故山。臣既沐元泽，获毕素愿；臣无任踊跃，忭荷屏营之至(因承受恩惠而欢欣跳跃、诚恐诚惶)！谨录奏闻，伏听敕旨。”对李蟾的奏疏，懿宗当即批准，称：“李蟾自出俸钱收赎灵迹，难阻深诚，宜依所奏”，并于六月三十日即敕“令浙西观察使速准此处分”。

在善权寺的收赎过程中，由钟离简之的男侄等把棺材移归海陵，对寺地及林木田庄等进行了交付验收，收赎的钱款也由李蟾交由常州府转交给了钟离简之的男侄。李蟾收赎善权寺后，命门僧玄觉为主持，对善权寺进行了修复与重建。他并多次向善权寺发布文帖，其中咸通十年、十一年所作《牓善权寺》被刻成石碑。《牓善权寺》明确了寺院强化管理的措施：一、凡事须依文帖指挥，一一遵行；二、按照潞州延庆院、怀州积善院诸祖山的定例，众僧必须同堂居止，不得各起炉灶，知事僧不得多养童行；三、寺内事务特请高僧圆觉指挥，修造事项由玄觉部署；四、各项收入建账管理，专款专用，四方施信作为修建寺院费用，田庄收获由供养主持与玄觉共同签署，供养众僧；五、寺中正名僧须择有戒行道德的衲僧，不取俗流之辈污杂禅宫，供养主及知事僧须商议选定，到寺后不守戒行及妄言是非者，即行发遣，不听指挥者送交官府；六、芙蓉山院的兰若为名德老宿，现由善权寺收管、供养，但不改山院名额；七、不许将酒肉带入寺内，违者交地方政府处置。据明洪武《常州府志》称，李蟾奏请乞以私财收赎善权寺后，“诏许之，蟾谢表，并所作诗刻石院中”，可见，当时在善权寺内的石刻不仅有李蟾的奏疏、皇帝的敕命，还有他的谢表与《题善权寺石壁》诗。该诗有序：“常州离墨山善权寺，始自齐武帝赎祝英台产之所建，至会昌以例毁废。唐咸通八年，凤翔节度使李蟾闻奏天廷，自舍俸资重新建立。奉敕作十方禅刹，住持乃命门僧玄觉主焉。因作诗一首，示诸亲友，而题于石壁云。”其诗云：

四周寒暑镇湖关，三卧漳滨带病颜。
报国虽当存死节，解龟终得遂生还。
容华渐改心徒壮，志气无成鬓早斑。
从此便归林薮去，更将余俸买南山。

从诗序与诗的内容看，该诗当作于咸通十一年(870)后。因为：

其一，至少在咸通八年六月前，李蟾还是昭义军节度使，治所是在相州(今河南安阳)，还没有移镇凤翔。宗伟方先生《李蟾赎善权》中提到唐人笔记《玉泉子》中的一件趣事，其中说到“洎(音 ji，‘到’的意思)保衡(指韦保衡)尚主为相，李蟾镇岐下”。“岐下”在陕西岐山附近，亦即凤翔。又据《新唐书》“本纪第九·懿宗、僖宗”载：“咸通十一年四月丙午，翰林学士承旨、兵部侍郎韦保衡同中书门下平章事。”根据以上两则记载，可以确认，韦保衡拜相是在咸通十一年，而当时李蟾已是凤翔节度使了。则说明李蟾移镇凤翔，是咸通八年至咸通十一年间的事。《题善权寺石壁》“诗序”称“凤翔节度使”，因此必不是咸通八年所作。

其二，诗中虽称“更将余俸买南山”，但这是李蟾在回忆咸通八年收赎善权寺的往事，并不能代表该诗是咸通八年所作。因为李诗中还有“解龟终得遂生还”、“从此便归林薮去”两句，因古时官印多以龟为印钮，故“解龟”就是指卸任或辞官。所以李蟾的这两句诗是说庆幸脱离了政坛的风险，终于平安卸任回来，从此可以归隐山林，过

平常人的生活了。所以,该诗当作于李蟾卸任归隐不久。由于李蟾咸通十一年还在凤翔节度使任上,故该诗的写作时间必在咸通十一年之后。宗伟方先生称,在日本京都大学唐人研究中心的官方网站上看到李蟾于“唐僖宗(李儇)乾符三年(876)分司洛阳”,但在新、旧唐书中都没有确切的记载。我也查过新、旧唐书,从会昌八年到整个乾符年间,都没有李蟾移镇凤翔、累加司空及分司洛阳的内容。如果乾符三年李蟾分司洛阳属实,那么《题善权洞石壁》诗则应作于 876 年后、879 年前。

李蟾老归宜兴,卒于乾符末(约 879 年),葬于善卷青龙山。明清方志中多有“李司空蟾墓在善卷龙岩亭青龙山下”的记载。明沈周《唐李丞相墓》诗云:

相公亦自智,一梦托游屠。
后人保探殉,先凭释化愚。
槚林巢夜鹤,隧道笑秋狐。
十月年年忌,蹊蘩走衲徒。

从“十月年年忌”句看,李蟾仙逝的时间应是唐乾符末的某年十月。“十月”这个时间沈周是从哪里得到的?是看到了李蟾的墓碑,还是其它资料?或是仅听人口传?无考。

三生佳话

李蟾之后,又出现过两位李姓人物,对善权寺的建设出过力。一位是宋代的李纲(1083-1140)。他祖籍福建邵武,迁居无锡,字伯纪,自号梁溪漫叟。徽宗政和二年进士,钦宗朝为尚书右丞(副相)、资政殿大学士。高宗朝拜右相,又晋尚书左仆射、同平章事(宰相),卒谥忠定。李纲一生中曾三次到宜兴。青少年时寓居于善权寺,潜心苦读,饱览群书,为高中进士打下了基础;宣和元年(1119),因言辞激烈而谪官,复居宜兴;建炎元年(1127)拜相后,“广教禅院”由高宗皇帝下诏恢复为“善权寺”,李纲复游宜兴,并出资为善权寺重塑了佛像。另一位是南宋的李曾伯(1198-1275)。他是怀州(今河南沁阳)人,字长孺,号可斋。理宗朝历静江知府、广西经略安抚使,累进资政殿学士,授四川宣抚使,赐同进士出身,又知庆元府兼沿海制置使等。出仕前,李曾伯曾葬先人于阳羡,寓居于善卷寺。一位从福建来的道琳和尚对他说:“看你的气运,今后必能当大官。善权这地方,乃是浙右之佳山水,你当上大官后,别忘了善权寺,到时最好请作功德院。”为此,李曾伯于宝祐四年(1256)奏请皇帝,将广教禅院作为“本家功德坟寺”,理宗皇帝准奏并赐“报忠寺”匾额。为此,李曾伯对善权寺进行了拓修。

由于这三人都姓李,且李纲为宰相,李蟾、李曾伯亦“相当于”宰相,当地传说他们是同一个人三生轮回转世,于是在善卷寺里建起了“三生堂”,纪念这三位曾在善卷寺修读并对寺院作出重要贡献的李姓人物。

“三生堂”的建立应当是在明代初期,因为宋元都没有关于“三生堂”的记载。宋周必大《泛舟游山录》称:“咸通八年,凤翔节度使李蟾奏云:臣太和中尝肄业此寺,由岩洞有白龙之异,愿以己俸赎田。复诏可之。其碑并蟾诗尚存,仍画像之祀。”由此可知,直到南宋,寺内供奉着的还是李蟾的画像而不是塑像。元代倪瓒的《游善权寺》诗中亦仅说到“一上李公楼”,亦即“李司空山房”,并没有说到“三生堂”,这与南宋周必大所说的对李蟾祀以“画像”相吻合。到了 15 世纪中叶,明初宰相徐有贞(1407-1472)《游善权寺二首》中就出现了“何须浪说三生话”的诗句,由此我们可以推断,建造“三生堂”很可能是在正统十年(1435)善卷寺重修时。这样,宰相徐有贞到善权寺时,听到了“三生轮回”的传说,并看到了新建的三生堂,从而有了“何须浪说三生话”的感慨。

史志中出现“三生堂”的记载较迟,明万历《宜兴县志》也只是引邵贤、沈周的诗咏,提到了“三生”。其中,邵贤《游善权》诗云:

十里松涛响入空,禅林深隐翠微中。
碧鲜旧宅名犹在,玉柱灵根句亦工。
山列九峰千古秀,水分双洞一溪通。
三生宰相今何许?抚景长吟思不穷。

沈周《圆通阁》诗有序:“阁在唐殿前,祀大士。东偏祀三李丞相。”诗云:

大士庄严杰阁中,无方广化表圆通。
老僧香火还存义,并祀三生李相公。

宜兴的方志中,最早正式记到“三生堂”的是清康熙二十五年(1686)徐喈凤《重修宜兴县志》。其“杂志·僧寺”称:“寺有三生堂,乃唐司空李蟾、宋宰相李纲、学士李曾伯祠。柱联云:一姓转身三宰相,三生造寺一因缘。”到了嘉庆《宜兴县旧志》,在“遗址·李司空山房”条中对“三生轮回”进行了考证,称:“志又言李曾伯、李纲相继寓焉,三

人皆李姓,人以为蟆之轮回。今寺有三生堂,正此义。考《唐书宰相表》、《宰相世系表》皆无蟆名;宋李曾伯亦未曾作相,相者系李纲一人。轮回三生之说史能之、朱昱两《毘陵志》并无之。此出明善卷寺僧方策所言,荒诞不作信。”史能之、朱昱的《毘陵志》分别是指宋咸淳四年(1268)的《毘陵志》与明成化二十年(1484)的《重修毘陵志》,其中确实没有记载到“三生堂”。“三生轮回”之说,仅仅是人们美丽的想象与附会的传说,当然是不可能的。但是此说并非出于方策,因为方策是明弘治间人,《文录》辑于弘治甲子即1504年,此时“三生轮回”的传说与善权寺里的“三生堂”早就有了,徐有贞也已经去世32年了,方策只是把相关善权寺的内容编辑成书,充其量只是“三生轮回”传说的传承人罢了。其实在嘉庆以前,否定“三生轮回”之说早就有了。明万历间王穉登《荆溪疏》就说过:“三生堂以唐相李蟆、宋相纲得名,非圆泽事。”

“三生轮回说”产生的源头,应是李曾伯的家人,传播者则是善权寺的福岩禅师,同时也得到李曾伯的认可。李曾伯奏请本家功德坟寺后,特从广西请福岩前来住持,并在寺内建李氏香火院,曾有两首关于“三生”的诗。《初到善权香火院》云:“三生香火前因在,一段林峦旧识然”,可见在香火院中,还供奉着本家李蟆、李纲的牌位,而此时则已经有“三生造寺”的说法了。曾伯晚年抱病来山,又有《再游善权宿福岩堂》诗,咏有“喜观云衲酌前约,莫听家僮说旧官”、“当家公案师拈出,全似三生石上看”句(按:此句古籍记载略异,明方策《文录》为“全似三生石上看”,清《四库全书》为“全似三山石上看”,现从明《文录》)。“前约”是说福岩禅师三年前称要整顿善权境界,三年后果然气象一新;“家僮说旧官”,不仅是说老爷原来当过什么官,而且指祖上或前生当过什么官,亦即“三生轮回”;而“当家公案师拈出,全似三生石上看”则说明,“三生轮回说”正是由福岩禅师传播的,“轮回说”本身就是佛学的重要内容,且当时寺内就有“三生石”景观。而到了明正统十年,善卷寺里就建起三生堂了。

《文录》中收录的关于“三生堂”的诗文有十余首,其中沈周《三生堂》诗云:

唐颜书區凤鸾骞,云木阴阴宝地偏。
一姓转身三宰相,三生完寺一因缘。
闹蓝刊誓瞻遗石,禄米推恩感赎田。
尽有人寻读书处,唯于忠定作潸然。

康熙《重修宜兴县志》与乾隆《江南通志》记到“三生堂”时,都提到一副柱联,云:“一姓转身三宰相,三生造寺一因缘。”这对柱联,实际上就取自沈周的诗句,仅“完寺”与“造寺”一字之差。

(编辑:盛诗澜)

精心保护修复　非遗传承有序

自2006年以来,无锡市泥人博物馆在市文管中心的领导和支持下,针对馆藏泥人作品的现状,制定了“先古后近,先残缺后微补,先难后易”的保护修复计划,对近2000余件藏品进行了整理和排类。在经费保证的前提下,分别聘请国家级非遗传承人、工艺美术大师喻湘涟、王南仙,高级工艺美术师、惠山泥人研究所所长赵建高担纲修复工程。大师们遵照“修旧如旧”的原则,对传统的手捏戏文泥塑作品进行精心修复,使原来严重残缺和剥裂褪色的传统泥塑重放光彩、栩栩如生。据统计,五年来,共修复、修整各类泥人作品共860件(套),其中,严重残缺的泥人共300件(套)。

经过几年的努力,泥人博物馆的藏品大部分已得到了修复保护。泥博馆计划再用三年时间,全面完成泥人藏品的修复工程,使我市非物质文化遗产的奇葩——惠山泥人传承有序、大放异彩。

无锡竹刻 卓然双契

◇ 吕品田

竹刻，是最切合中国人文情怀和审美方式的一种传统雕刻艺术。竹子用于雕刻，反映了中国人对它的一种文化认知。《山海经》中关于“竹六十年一易根，而根必生花，生花必结实，结实必枯死，实落又复生”的表述，透露了竹子受人喜爱的底蕴，那就是它的生态习性非常切合中华民族“生生不息”的人生价值观。对于雕刻艺术，中国人有不同于其他民族特别是欧洲民族的认识。就像取竹事雕一样，这种认识在选材之始即有充分表现，人们看重可由材质本身体味的自然生机之美。竹子清纯挺拔、空心有节、光润坚韧、纹理通直，是演绎中国人文价值的重要载体，文人们引之为高洁端直、虚怀有容、坚忍不拔、达观进取等理想人格的比附，自有人天相和的妙合之美。

施刻于竹，也是中国把玩审美方式的体现。中国人崇尚不局限于视觉的全身心的审美感知，主张调动或激发人的全部感觉来参与审美活动。因此，中国人喜欢“把玩”，喜欢活动状态的审美，以期通过目视体触、周顾环抚，充分感受对象形、色、质的丰富魅力，全息体味物品知、情、意的深厚蕴涵。即如竹刻，中国传统工艺倾重“文房雅玩”或“案头清供”，自是“把玩”审美取向的使然。

艺术关系人的发展，在中国把玩方式中增进的全面审美能力，反过来也促进艺术的发展。艺术与人的这种关系，使竹刻在中国备受推崇地一路推进，流迹粲然。因深得有文化自觉的文士阶层的青睐，竹刻艺术文气氤氲、品格卓然。

中国竹雕竹刻，在先秦时期即有各种形态的发端。由汉唐至宋元，雕刻之竹艺不绝如缕，建树纷呈。明代中叶以来，嘉定、金陵两路竹刻以交融诗书画印的新面貌崛起，它们凸显文人情趣和书卷气的一般作风，对江南竹刻艺术格局和取向形成了深远的影响。嘉定竹刻由朱鹤创始，其子朱缨二传，其孙朱稚征三传，被誉为“嘉定三朱”，由清而民国，追摹者绵延不绝。“三朱”作风为“以画法刻竹”，摄刀代笔，用深刻法作浮雕、圆雕和透雕，借古雅朴厚、逸趣横生。金陵竹刻以濮仲谦为代表，作风与嘉定朱派的精雕细镂大相径庭，取浅刻法而自然浑成、天趣盎然。濮氏后传，虽不及朱氏流派盛大，但其不事雕琢、因材施艺的风范，却为后世刻家所推崇。明末，无锡江阴竹刻家张希黄“以画法刻竹”，却用留青浅刻之法，藉竹筠或刻或留的微妙变化表现景物的浓淡远近，自成垂法后世的一路作风，开启后来日益发展的“留青竹刻”。

在江南竹刻艺术格局中，无锡留青竹刻自民国初年以来，因“双契轩”的家族贡献而地位益隆、影响益大。1915年，无锡竹刻家、金石家张瑞芝（图一）在无锡复兴路创设雕刻艺坊“双契轩”。这是一个赋予无锡竹刻文化以创造性的时代价值的启端。从此，这个斋号凝聚起一个家族的强韧文心和绵延



图一 无锡竹刻家、金石家张瑞芝



图二　王震书画扇骨拓片　张瑞芝

工力，将竹刻艺术世代相传、不断推进，直至无锡留青竹刻获得今天的辉煌。一百多年来，在“双契轩”家族的传承历史中，与精品不断、名家辈出相对应的是，由阴文浅刻到留青浅刻、薄地阳文、阳文糙地等，刻竹技艺一路创新推进。

早先“双契轩”的作品，以在竹制扇骨上摹刻精微金石文字和时人扇骨书画为主。前者受到张瑞芝所师从的周之礼的影响，这位清末艺人即以摹刻扇骨金石文字名重一时；后者则因吴昌硕、张大千、吴稚晖等书画家相请而奏刀。张瑞芝的扇骨竹刻，运刀恣肆纵横，有苍茫劲拔之高古气象(图二)。张瑞芝传艺于内弟支慈庵和长女张契之，将“双契轩”导向一个发展的新阶段。

在“双契轩”竹刻家族的传承谱系中，支慈庵是一位具有承前启后重要意义的竹刻家。王世襄先生对他有过很高的评价：“十九世纪后叶，竹刻艺术每况愈下，直至本世纪初，金西厓、支慈庵等先生出，竹刻始又有新的发展。”支慈庵早年就意识到，作为文人素养的书画是竹刻去除匠气、扬厉文气的必修。为此，他拜书画家赵叔孺和吴湖帆为师，结识画家高野侯并与江寒汀做挚友，从中学习书画，以至冲破清末以来竹人摹刻名家书画的樊篱，走上自画自刻的竹艺创造之路。出于对竹刻的文化自觉，他大力倡导富有书卷气的留青浅刻，为二十世纪的江南竹刻艺坛带来一股清雅风气。他臂搁扇骨皆善，刀法潇洒流畅、细腻全面，方寸间有一种博古通今的宏大气度。他的《蚕叶图》、《骏马》(图三)、《和平颂》、《山河壮丽》等臂搁作品以及一些留青浅刻扇骨(图四、图五)，无论思想境界还是奏刀技巧，都是当时无人堪比的。包括悉心指导甥女张契之，支慈庵培养出了许多留青竹刻高手。

作为“双契轩”的第二代传人，张契之自小便学就一手精刻金石文字的技艺，并以这一刻法获得堪称近代竹刻最高水平的成就，为此王世襄先生誉之为“无锡张契之是近代少有的女竹刻家。”张契之的竹刻富有文人气质，善于以运刀的深浅利涩切合书画的神韵笔意，且刀法古朴遒劲、清晰挺括，精微风格中透着女性特有的灵秀和纤巧。和舅舅支慈庵一样，张契之并不局限于单一的留青浅刻法，而善于在同一作品中巧妙结合透雕、浮雕和留青诸法。比之于留青浅刻，这种“留



图三　《骏马图》臂搁　支慈庵



图四 《莲蛙竹石》扇骨拓片　支慈庵



图五 两面浅刻臂搁拓片　支慈庵

青浮雕”，层次清晰分明，形象丰满敦实，有一种凝重的雕塑感。而与朱派嘉定作风相比，这种手法因延用留青浅刻的分筠法，而于厚重中透出一种如同笔墨晕染的空灵和清逸。

“文革”结束后，张契之的后人乔锦洪和张英媛从插队务农的苏北回到无锡，进入市工艺美术研究所工作，从此继承家学，开始了“双契轩”竹刻艺术的新一轮薪火承传。作为无锡“双契轩”竹刻的第三代传人，乔锦洪、张英媛像所有工艺美术人一样，经历了中国工艺美术事业转制转型的时艰。面对现代化变革所带来的严峻挑战和剧烈冲击，很多人对传统手工艺失去了信心，迫于生计压力无奈转业它行。然而，乔锦洪和张英媛却不弃竹艺，执著苦持。他们跋涉在为艺之路，守望“双契轩”，守望无锡留青竹刻艺术。他们顽强地呵护着祖辈创造的文化财富，并以不断的创造性贡献将其发扬光大。今天的“双契轩”因为他们而骄傲，他们以当代一流的技艺，让世人不仅看到了留青竹刻艺术的存续，更领略到它与时俱进、拓展出新的风采。他们在文房雅玩、案头清供上施展留青浅刻以及留青浮雕，注重弘扬蕴涵于竹刻传统的文人艺术精神，以自己的作品提示了当代竹刻艺术高古素雅、空灵隽永的风貌。他们还根据社会需求，创作设计出许多适合于现代生活和审美情趣的把玩新作，深得专家、藏家和广大群众的好评与喜爱。如今，乔锦洪、张英媛的女儿乔瑜，作为第四代传承人又加入到传承与发展无锡留青竹刻艺术的事业中来，让“双契轩”这个竹刻世家充满希望和活力。

在“双契轩”竹刻世家几代人前赴后继的努力下，在第三代传人乔锦洪、张英媛的坚强呵护和不懈传承下，“无锡留青竹刻” 于 2006 年被列入“江苏省第一批非物质文化遗产名录”，于 2008 年被国务院公布为第一批国家级非物质文化遗产名录项目。乔锦洪亦以其把握留青竹刻技艺的卓越表现， 于 2009 年入选为该项目的国家级代表性传承人。

（作者：中国艺术研究院研究员、《美术观察》主编，国家非物质文化遗产保护工作专家委员会委员）

（编辑：谈菁）

四代传承双契轩　二乔竹刻风雅现

◇ 吴翼民

江南多竹，苏浙为盛。江南人的日常生活是离不开竹子的，举凡生活的方方面面都有竹子的身影；不仅物质生活离不开竹子，便是精神生活，竹子也是不可或缺的角色。竹在传统文化中寓意“气节”、“隐逸”，也被称作“君子”等，竹也是诗书画最常表现的艺术形象。竹子本身又能制作成千姿百态的工艺美术品，其中最有品味者要数竹刻艺术。

竹刻艺术，就是纯粹以竹子为原料和载体，镌刻文字和图案，以此装饰成竹制的工艺品，成为雅玩之物，可谓逸趣横生，诚陶冶性灵之佳品。

江南的竹刻艺术源远流长，早在明代，无锡（江阴）籍著名竹刻家张希黄就创立了留青浅刻山水技法，成为中国竹刻史上江南竹刻流派的圭臬。兹后，江南竹刻经脉不断，屡有名师名竹问世，直到上世纪初，上海开埠成为中国东南一大都会，诸艺竞秀，各成气候，遂有一批竹刻名家汇集于斯，弘扬嘉定竹刻流派的遗风，在技法上以浅刻来表现笔墨韵味，成为书画艺术的延伸和升华。逮至人民共和国定鼎，那一批竹刻名家或他们的后裔分散在苏州、无锡、常州等江南名城，逐渐形成一个以留青竹刻为主要艺术特征手法的现代竹刻流派，世称“江南竹刻”。

“江南竹刻”在无锡的门派传承为“双契轩”竹刻。这是一个以家族世代相传的竹刻门派，以创始人张瑞芝所取“双契轩”斋号而命名。

张瑞芝出身贫寒，目不识丁，父亲是运河码头的搬运工，母亲以贩菜为业。为谋生计，张瑞芝来到上海一家碑帖店当学徒，耳濡目染间渐渐识



图一　阴刻《吴昌硕书画》扇骨　张瑞芝

了些字，也悟得了些碑帖中的书法和金石之道，便对雕刻产生了浓厚的兴趣。时际寒冷的冬夜，他转侧难眠，常披衣起，呵手取暖，以马桶当书桌，凑着昏暗的油灯，取最难最具代表性的一个“赣”字试刀，开始了刻印的生涯。

当时，苏州有位竹刻家周之礼，开创了在折



图二　《张大千别故人》扇骨拓片　张契之

扇的大竹骨上精刻文字图案之先河，古朴雅致，成一时之时尚，张瑞芝深为之吸引，便离开上海，投到周之礼门下学艺，埋头学起竹刻，由扇骨而及其它，技艺日益长进。数年后，张瑞芝不仅学到了竹刻技艺，还精于雕刻木板匾额、楹联和碑石墓志，成为江南一带有名的金石家、雕刻家。不过，张瑞芝并没有满足于一般的雕刻技艺，当他接触到当时顶级的书画艺术后，便毅然舍弃了刻墓志之类的生财之道，专攻扇骨竹刻、雕刻名家书画。那时，他已经在上海开办“概吾庐”印社，与吴昌硕、张大千、沈钧儒等大师过往甚密，大师们的珍品每每成了他刻刀下的范本。他在雕刻名家书画时多做阴文浅刻，遂使刀法古朴老辣，很有沧桑感(图一)。

张瑞芝一举成了竹刻名家，他的长女张契之从兹也开始了竹刻的研习。张契之颇有乃父风尚，她生性娴静，对竹刻艺术非常热爱，到了锲而不舍的田地，这也许就是父亲为她起“契之”之名的含义，是父亲的期冀，也是她终生不喻的追求。九岁的她就已经跪在蒲团上，由父亲手把手学习刻勒碑石了。她虽然没有上过学，可从刻字上一一认字，名副其实镌刻于心，日积月累，文化知识与日俱增。

起初，张瑞芝为了养家糊口，将主要精力放在碑刻业务上，而研究竹刻艺术则由十几岁的张契之为之。张大千对这个稚气未脱的小女孩十分赏识，兴之所致，常挥毫在竹扇骨上画小景或题诗让其雕刻，并指点她如何理解画理和笔意。就这样，在大千和别的名家耳提面命的指点下，张契之具备了更多的文人气质，刀下的作品面目为之一新(图二)。然而，那年月战乱频仍，张契之要潜心于竹刻艺术是何等的不易，她的大部分佳作不幸散失，本人也由上海回到家乡无锡聊以度日，直到新中国诞生，以张契之为代表的竹刻艺术才得到了发展的机遇，艺术水准趋于炉火纯青，其探索出的将留青与透浮雕融于一炉的表现手法在江南竹刻艺术中别树一帜，王世襄在《竹刻艺术》一书中称其为“近代少有的女竹刻家”。

继张契之之后，“双契轩”的第三代传人是乔锦洪、张英媛夫妇。他们二人起到了承前启后的关键作用，使双契轩竹刻一脉尚存，并有了新的发展。乔锦洪擅以浮雕、透雕手法创作竹刻艺术珍品，其作品承继了明清竹刻风格和他的母亲(张契之)晚年成熟的风格，古朴而富诗画韵味(图三)。张英媛运刀细腻精微，于留青之花鸟虫



图三　浮雕《风荷》　乔锦洪



图四 《黛玉葬花》 张英媛



图五 乔锦洪、乔瑜父女

鱼有独到的功夫(图四)。新时期以来,乔氏伉俪在艺术上互补相长,创作了大量的竹刻精品。惜乎天不假年,张英媛英年早逝。乔锦洪独支门庭,并有意识地把技艺传给女儿乔瑜,经多年历练,成人后的乔瑜继承了父母的灵性,锋芒已显,成为“双契轩”当之无愧的第四代代表人物(图五)。

竹刻艺术极尽风雅,然而风雅者每每是清冷之物,竹刻艺术又充满了艰辛,便是这原材料,就得每年冒着严寒亲自进山,于茫茫竹海精心挑选,要挑选那种直径奇大而未遭受虫蛀、没有任何斑点的毛竹,用麻袋小心翼翼运回,再劈成一段段、投沸水中烧煮,取出、用纸拭去竹油,然后让其晾干,每日朝晾暮收,要历时半年方可用来竹刻。这等烦琐的工夫,常人如何受得?可乔锦洪他们为了竹刻艺术,长年累月,甘受艰辛与寂寞。至此,竹刻家与品节高尚的竹子分明已融为一体了。

如今乔锦洪虽已退休,仍宝刀不老,在无锡薛福成故居工作室坐镇,一方面以更炉火纯青的风格创作新品,另一方面“坐帐设馆”指导锡城诸多竹刻爱好者,他发起的竹刻艺术沙龙定期活动,渐成气候。乔先生的心愿是期望无锡有更多的人爱上“冷门”的竹刻艺术,在创造艺术的同时,也陶冶性灵。不久前,以“双契轩”为代表的无锡竹刻成功申报国家级非物质文化遗产,乔锦洪也被文化部命名为这一国家级非物质文化遗产项目的代表性传承人。我们有理由相信,在乔锦洪、乔瑜父女的努力下,双契轩竹刻艺术将向更精、更深、更广处发展,如翠竹耸云,风姿绰约。

(作者:中国作家协会会员、无锡市文联艺委会委员、无锡市作家协会副主席)

(编辑:谈菁)

“双契轩”家族与无锡留青竹刻

◇ 乔　瑜

2008 年 6 月 14 日是我国第三个文化遗产日，国务院公布了第一批国家级非物质文化遗产(扩展)项目名录，“无锡留青竹刻”名列其中。

我国的竹刻源远流长，其形成一种专门艺术，是在 15 世纪的明代正德、嘉靖年至清代的康熙、乾隆两朝(1522—1644)。在这百余年间，江南地区的竹刻艺人在文人士大夫指导和影响下，将竹刻工艺与中国传统书画艺术结合起来，创立了“以画法刻竹”的创作理念，从而令其设计格局发生重大变革，给竹刻赋予了文人艺术的高雅气韵。竹刻家们还创立了阴文、阳文、浮雕、透雕、圆雕、留青、翻簧等雕刻技法，并使之不断成熟，日臻完美。明代中叶至清代中叶，是中国竹刻发展的鼎盛时期，地处江南的松江府嘉定县(今上海市嘉定区)成为艺术中心。

竹刻是中华民族特有的一种传统雕刻艺术。自古以来，竹这种植物在中国传统文化中一直有着特殊的地位，古代文人敬竹、爱竹，把竹奉为高尚的人格象征。竹子外直中空，色调淡雅，质地细腻，经名家雕凿成器后，文人珍为文房清供雅玩。作品流传于世，藏家日夕摩挲把玩，久而久之，形成“包浆”。色调也由原先的淡黄逐渐变为暗红、直至深紫，油亮润泽，有人将其比之为樱桃、琥珀。历代竹刻名家留下的精品力作，具有极高的艺术价值和收藏价值。

“留青”，是中国竹刻传统技法中的一种阳文浅刻法。顾名思义，所谓“留青”，就是在雕刻过程中，用阳刻手法留下竹材表皮图文的意思。留青浅刻法的总体格调是用刻刮竹青的手法在竹材表面雕刻书画，是一种极浅的平面阳文刻法。其特色是利用竹青与竹肌的色泽对比来显现图像。由于格调素净淡雅，故而受到文人雅士的喜爱。

最早的留青竹刻传世作品是收藏于日本正仓院博物馆的唐代竹箫(“人物花鸟纹尺八”)。到了明代后期的张希黄，这种技法得到很大进展。

张希黄是江苏省江阴县人，他的传世作品署款都为“希黄”，印章文字为“宗略”或“张宗略印”。或许其名宗略，字希黄，以字行，也未可知。

张希黄的作品，就从有关资料中能见到的《楼阁山水笔筒》(上海博物馆藏)、《山水笔筒》(美国弗里尔美术馆藏)、《前赤壁赋笔筒》(英国埃文斯藏)、《醉翁亭记笔筒》(美国大都会博物馆藏)和我家收藏的《山水臂搁(拓本)》而言，题材以山水、庭院、楼阁为主，多配以古代著名诗文。画面构图往往模仿明代木刻版画的风格，用中国画界画的方法来刻画亭台楼阁，留青阳文浅刻法，一刀不苟，精细工整。更可贵的是，他能在竹子表面薄薄的一层青筠上，用全留、多留、少留或者不留的方法，以显示出画面形象的远近、深浅、浓淡的变化，表现出中国画的传统笔墨效果。他刻的远山、近树、小桥、溪流，细而不乱，为近代刻家叹为观止。如果把张希黄的这种留青浅刻法与唐代艺人纯粹在全留的青筠上作线刻花纹相比较，确有很大的发展。可以说，张希黄给后世的留青竹刻起到了重要的先导和垂法作用。

清代晚期至民国初年，嘉定竹刻开始衰落，

艺人流散到上海和江浙一带。无锡竹刻也正是在这一时期由一个家族从上海传入并世代相传而形成的,因这一家族以“双契轩”为斋号,故世称无锡“双契轩”竹刻。“双契轩”竹刻由张瑞芝创立,传艺于内弟支慈庵和长女张契之。20 世纪 70 年代,张契之又把技艺传授给儿子乔锦洪、儿媳张英媛夫妇。90 年代,乔锦洪、张英媛的女儿乔瑜继承家学。“双契轩”竹刻世家前仆后继,四代薪火相传,生生不息,名蜚江南。

1901 年初春,无锡少年张瑞芝只身来到上海滩。他出身贫寒,目不识丁,父亲是无锡北门长安桥堍的码头搬运夫,母亲在桥头摆小菜摊。为谋生计,张瑞芝经人介绍到上海的一家碑帖店当学徒,其实是为老板看孩子、做家务。三年学徒期满后,张瑞芝开始跟着师兄站柜台,才有机会接触到《百家姓》、《三字经》、《千字文》之类蒙学书籍,渐渐地识了一些字。在接待顾客的过程中,他懂得了碑帖中的书法,也懂得了什么是金石篆刻。一个寒冷透骨的冬夜,张瑞芝从小店阁楼的地铺上爬起身来,将马桶当成书桌,凑着微弱的油灯光,开始他的刻印生涯。几天后居然在石章上刻成了笔划颇繁的“赣”字。从此,他便利用站柜台的空闲时间,如饥似渴地阅览各种碑帖印谱,在做生意时,也顺便向顾客讨教金石篆刻方面的知识。在清代的篆刻家中,他对完白山人邓石如特别推崇,刻意临摹他的作品,数年苦苦摹刻,达到几可乱真的地步。于是便有人请他刻名章、闲章了,老板也允许他在柜台的一角摆起刻印专座。年轻的张瑞芝在上海的书画界慢慢地有了一点知名度。

当时,嘉定派竹刻已走向衰微,许多竹刻家都流散到上海和苏南各地谋生。有个名叫周之礼的苏州人,擅长在竹折扇的大骨上精刻金石文字,笔划细若蝇毫,就连残缺锈蚀之处也镌刻得十分逼真,令人称绝。有人把他的竹刻拓印下来,拓本非常清晰而饶有古意,本身就是一件艺术品。张瑞芝被这种奇异的竹刻拓本深深吸引,他决意离开碑帖店,去苏州拜周之礼为师,埋头学起竹刻来。数年后,张瑞芝不但学得一手过硬的竹刻绝技,而且精于雕刻木板匾额、楹联和碑石墓志,成为江浙一带有名的金石家、雕刻家。其时,浙江知府与李鸿章过从甚密,所藏李氏信札颇丰,他将张瑞芝延请到杭州,把这些信札镌刻在银杏板上,拓印下来送给友人以示荣耀。张瑞芝在杭州知府官邸一直居住到辛亥革命爆发。离开杭州后,张瑞芝又回到苏州,在拙政园、狮子林等私家园林里做些雕刻活计。这时他已近而立之年了,有人给他介绍附近张菜园弄支家的姑娘,他很中意。成婚后,他带着妻子去上海,临行时,岳母将十岁的儿子托付给他,这就是后来成为竹刻大师的支慈庵。

1913 年,张瑞芝在上海牛庄路九十八号开办“慨吾庐”印社。翌年,长女张契之出生。

慨吾庐印社承接金石印章、碑刻墓志、竹木雕刻,经营碑帖印谱、水印信笺、文房四宝。由于张瑞芝敬业守信,待人热诚,勤勉刻苦,故而在上海颇有声望。张瑞芝结识了吴昌硕、王一亭、经亨颐、张善子、张大千、张聿光、吴稚晖、沈钧儒、吴湖帆、黄葆戊等书画家,同张善子、张大千兄弟交往尤为密切。张大千早年临摹石涛画作非常逼真,画幅所钤印章尽出自张瑞芝之手。张善子擅长画虎,别号“虎痴”,曾作不同姿态的虎画 12 幅,题为《十二金钗图册》,张大千题跋,交请张瑞芝勒石付印,当时传为艺林胜事。慨吾庐特制的“隐鹤印泥”由于配方独特,制作工艺讲究,深受上海书画家青睐。日本首相犬养毅购得一盒,十分珍爱,曾回赠镀银铜盘,以表谢意。

张瑞芝的妻弟支慈庵(图一),字子安,号南邨,1904 年出生于苏州。10 岁时跟随姐夫、姐姐到上海,1919 年初中毕业后,即师从姐夫学习竹刻和金石篆刻。在张瑞芝的悉心教诲和培养下,支慈庵勤奋学艺,逐渐成为姐夫、姐姐的好帮手。1927 年,他娶妻成家后,在凤阳路开办“茹经石室”,从事印章、竹刻等。

张瑞芝的长女比支慈庵年少 10 岁,小女孩没上过学,9 岁时便跪坐莆团上,由父亲手把着手学习刻勒碑石了。她边学刻印边认字,渐渐粗通文墨。张瑞芝给女儿取名张始,字契之,号龙山女子,“契”在古



图一　支慈庵



图二　张契之

文里就是雕刻的意思。张契之生性幽静寡言，却十分聪颖(图二)。这时上海的竹刻艺术,仍在摹刻金石文字的狭窄范围内徘徊。初学竹刻的支慈庵和张契之，在镌刻精细金石文字方面，都是下过苦功的。舅甥俩年轻好胜,相互竞赛,故而都练就一手精雕细刻的过硬绝技。张契之 18 岁时刻成的《石鼓文扇骨》,在宽 2.5cm、长 13cm 的竹折扇大骨上刻有石鼓文 500 余字,字字皆为阳文,笔划细若纤毫,却清晰挺括,古朴遒劲;分行补白,序次井然;残缺锈蚀之处,也处理得惟妙惟肖,观者以为鬼工。她在扇骨上雕刻的铜镜等纹样,也都以精微秀丽见长,细致、纤巧、灵秀,充分显示出女性特有的艺术风格。支慈庵雕刻的金文臂搁和扇骨也十分精美,但他的作品还蕴含着一种博古通今的宏大气度,刀法流畅、潇洒。两者难分伯仲,都堪称中国竹刻艺术史上此类刻法的巅峰之作,后人很难达到他们这样的水准。

由于张瑞芝结识了一批知名的海上书画家,在雕刻艺术上便常常得到他们的指导，吴昌硕、王一亭等都曾在扇骨上落墨,请他雕刻。张瑞芝便逐渐跳出专门摹刻金石文字的樊笼,开始在竹扇骨上雕刻名家书画。他多作阴文浅刻,刀法高古老辣,富有沧桑感。但迫于养家活口,张瑞芝不得不把主要精力放在碑刻业务上,而把研究竹刻的任务转移到年仅十几岁的女儿张契之肩上。张契之从 9 岁开始学习雕刻技艺,至 14 岁,她在竹木、印章和碑石这三个雕刻项目上均已有很扎实的功夫,竹刻技艺尤为突出,已达到“青出于蓝而胜于蓝”的地步。张大千对这个聪颖内秀的小姑娘很赏识,兴之所致,常挥毫在竹扇骨上画小景并赋诗让她雕刻,指点她懂得画理和笔意。在他为张契之画的扇骨中,有一柄《墨竹人物》,大千居士题诗云:“偶听流莺偶结邻,偶从禅榻许相亲,偶然一示维摩笑,散尽天花不着身。”张契之利用运刀的深浅利涩,将书画的神韵笔意表现得淋漓尽致。在书画大师的指导下,张契之的竹刻具备了更多的文人气质,面目为之一新,在上海书画界颇为瞩目。民国二十二年,冯文凤在上海组织成立“中国女子书画会”,吸纳 19 岁的张契之为会员,在该会会员中,还有后来成为著名画家的何香凝、吴青霞、顾青瑶等。张契之的竹刻作品,参加了在上海和南京举办的女子书画展览,得到很高评价。民国二十五年出版的《中国女子书画会会刊》载有《张契之女士小传》称:“张契之,名始,梁溪金石家张瑞芝之女公子,性幽静颖慧。能篆书得家学,博研金石,精刻竹几、钟鼎、石鼓、汉魏碑志、镜文瓦币,以及山水人物、仕女花鸟之属,无不精妙入古。尤擅于雕皮留青,虽希黄复生,不能过也。可谓女艺家中罕见之才。”

此时的支慈庵也在经历艺术道路上的转折,他亲眼目睹外甥女张契之竹刻题材转型的成功,从中受到启迪，也开始向书画家靠拢。然而在 1932 年,由于日本在上海燃起“一·二八”侵华战火,张瑞芝为避战乱,举家搬回无锡,支慈庵却留在了上海。后来,他结识了画家高野侯,野候指点他,从事竹刻必须学习书画,才能脱除匠气而步入大雅之堂。1934 年,支慈庵相继拜著名书画家赵叔孺和吴湖帆为师,又在收藏家李祖韩处观摩到古代竹刻珍品,受到很大教益。他努力地学习书画,书法临习赵子昂,丹青则偏重于花鸟鱼虫。寒窗三年,小有成就,他开始走上自画自刻的竹刻之路。1937 年 8 月 13 日,日寇再度在上海发起侵华战争,支慈庵刻“蒲塘清趣及蚕叶图臂搁”。作品正面用留青法刻荷塘景色,荷花花瓣纤细轻薄,花蕊上有幼蜓点足,飘飘欲飞。荷叶翻卷舒展,叶面的筋脉纹理及高低起伏,状写入微。臂搁背面在竹簧上用浅浮雕手法刻“蚕叶图”,桑叶上有数条银蚕蠕动,叶面啮孔累累,刻画得惟妙惟肖。《竹人续录》作者、文物收藏家褚德彝题跋曰:“慈庵刻竹,今之希黄、松邻也。此秘阁刻蚕叶图,适强邻来侵,郡县皆遭残焚。未逐鲸吞,先为蚕食,此画为预兆矣。”支慈庵刻这件臂搁,意在影射日寇入侵,国土沦丧,民族危亡,忧国之情溢于刀锋。著名工艺史论家王世襄对这件作品评价极高,称其“已达到前人此种刻法的最高水平”。抗战期间，支慈庵同花鸟画家江寒汀结成莫逆之交,绘画技巧进步很快。1940 年起,他在上海、苏州、无锡等地举办个人书画、竹刻展览 6 次。1947

年加入美术茶会,《美术年鉴》刊登其作品与小传。1952年加入新国画研究会。1956年,上海市工艺美术研究室成立,聘请他任研究员,专门从事竹刻艺术的创作和研究。1957年,他出席第一届全国工艺美术艺人代表大会。1956—1966这十年间,支慈庵的竹刻技艺日臻完美。他不但善于留青浅刻,也擅长阴文浅刻和浮雕、透雕,由于他能书善画,所以很少依赖于别人画稿,创作便不受画本拘束。他常常将几种刻法巧妙地运用在同一作品上,取得典雅精美的独特艺术效果。支慈庵的许多作品被作为政府礼品赠送给外国贵宾,有的被国家博物馆收藏。他的竹刻技艺对现代江南留青竹刻精美、清淡、典雅风格的形成,有极大的影响。上海竹刻名家徐素白、方锦霞、杜行梅等皆出自他的门下。著名文物鉴赏家、工艺史论家王世襄在《中国美术全集·竹刻总论》中写道:“十九世纪后叶,竹刻艺术实每况愈下,直至本世纪初金西崖、支慈庵先生出,竹刻始又有新的发展。”文革期间,支慈庵受到批斗,致使突发中风,久治不愈,1974年病逝于上海。

张瑞芝举家迁回无锡后,在新生路开办印社,国民党元老吴稚晖题名为“双契轩”,并亲书篆字匾额,一年后迁至复兴路。在张氏父女的辛勤努力下,印社的业务十分红火。1936年春,邑人曹铨请画师胡汀鹭勾摹明代大画家王孟端的《竹炉品泉图》,并附上大书法家王问的题诗,慕名请张契之镌刻在宽65cm长110cm的独幅银杏板上。作品雕刻得非常精致,充分表现出张契之高超的技艺(这件挂屏现陈列在锡惠公园二泉书院内)。八年抗战期间,张瑞芝因年龄关系,目力和精力都日渐退化,张契之成为张家的顶梁柱,在以后的20年里,她和二弟张契方一起,惨淡经营,以雕刻实用印章为主业,金石篆刻和竹木、碑石雕刻为副业,苦苦支撑着家业。双契轩印社以精工和诚信,在沪宁沿线的城市里颇具名望,张契之、张契方姐弟及年事已高的张瑞芝被誉为“二把半刀”。

1956年,支慈庵被上海工艺美术研究室聘任为竹刻研究员,他立即召请张契之去上海当助手。然而此时43岁的张契之刚刚新婚,她婉谢了舅父的盛情邀请。1957年,在社会主义改造运动中,双契轩印社并入无锡市雕刻生产合作社。1963年,张契之从无锡市雕刻社调至工艺美术研究所从事黄杨木雕。文革运动中,工艺美术研究所撤销,张契之在惠山泥人厂金工间雕刻喷漆用的铝皮套件。1967年,由于受到丈夫历史问题的牵连,她的家庭被查抄,历年积累的竹刻艺术品悉数焚毁,身心受到极大摧残。

直至1972年,周恩来总理指示恢复传统工艺美术创作,江苏省接到赴美国、加拿大举办工艺美术展览的任务,有关部门来无锡找到张契之,这才让她专门创作竹刻展品。张契之接受任务后,首先想到的就是去上海向舅父支慈庵求教。当她风尘仆仆赶到上海,但由于在“文革”运动中遭受迫害,昔日才艺横溢的支慈庵已瘫痪在床,口不能言了,舅甥两人唯有泪眼相对。回到无锡后,张契之用留青浅刻法刻成“梅兰竹菊”四件臂搁,送往国外展出,自此她的创作热情便重新点燃起来。1973年,她创作了透雕精品“梅竹扇骨”(图三),这是她一生所作的最精美的竹刻作品。这件竹刻是将一对长不盈尺、宽仅五分的竹片,分别镂雕成梅桩和竹根。竹根的根须虬髯交复,竹叶舒卷自然,加上逼真的笋斑和竹节,使人乍一瞧,还以为是天然生成之物,殊不知枝枝节节全是人工刻就。以竹雕竹,天趣横生。再看另一件梅桩,树枝苍劲盘曲,主干上的树疤结节浑朴古拙,梅花用园雕法雕刻而成,花蕊精细挺括,花瓣纤巧轻薄。两柄扇骨构图严谨,珠联璧合,洋溢着中华传统文化古雅高洁的特有风韵。为了保持江南竹刻素雅清淡的艺术风采,作者特意在竹叶和梅花的花瓣等部位留下一层若有若无的薄薄青筠,这种将留青与透浮雕融冶一炉的表现手法,在近现代江南竹刻艺术中堪称别树一帜,也成为无锡“双契轩”竹刻的艺术特征。张契之的这件竹刻精品,是她技艺达到炉火纯青境界的标志。

1972—1976年是张契之竹刻创作的鼎盛时期,在这不足五年的时间里,她刻了“梅兰竹菊”、“梅竹扇骨”、“鹦鹉桃花”、“熊猫翠竹”、“嫦娥奔月”、“江南鱼米乡”(图四)、“雨后春笋”、“鲁迅像”、“牡丹”、“风雨送春归”、“毛泽东诗词二首”、“陈毅诗”等20余件作品。1976年11月17日,饱受生活折磨的张契之突发脑溢血,抢救无效,终年63岁。王世襄在《竹刻艺术》一书中称她为“近代少有的女竹刻家”。

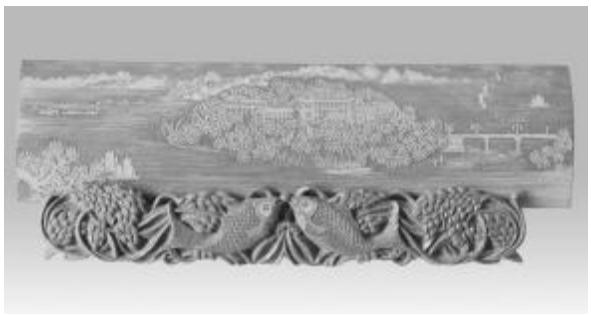
张契之中年成婚,未能生育,过继了丈夫的



图三　《梅竹扇骨》 张契之

侄儿乔锦洪为嗣子，在文革后期的艰难处境中，又将亲侄女张英媛许配给乔锦洪为妻。这一对年轻伉俪继承家学，成为双契轩竹刻的第三代传人。

张英媛(1950—2001)，又名张芸，张契方之女(图五)。自小就由姑母张契之抚养，十分疼爱，视同己出。张英媛作为祖父母和姑母的“掌上明珠”，深受他们的抚爱和影响，出落得聪颖灵秀，少年时代便与雕刻艺术结下不解之缘。但她初中毕业正逢文革爆发，1968 年去苏北射阳县农村插队落户，度过了十年艰苦的知青生涯。1973 年同乔锦洪结婚，1979 年上调回无锡市，进入工艺美术研究所专业从事竹刻，是年张英媛 29 岁。张英媛生活的时代同祖父、姑母相比已有很大不同，20 世纪 80、90 年代，我国对外开放规模日益扩大，国外旅游者大量涌入，富有中华民族传统特色的工艺品十分畅销，张英媛也就把主要精力倾注于设计和制作旅游工艺品方面。在工艺美术研究所，她制作的留青竹刻挂屏、台屏和臂搁一直是热销产品。精致细腻的刀工，素雅古朴的风韵，赢得外国友人尤其是日本友人格外青睐，常常供



图四　留青《江南鱼米乡》 张契之

不应求。多年来，她根据外国友人的不同爱好，精心设计和刻制了书法、花鸟、人物、山水楼阁、钟鼎瓦当等不同题材的系列作品，品种和规模已大大胜于她的前辈。在她的工作室里，竹刻作品有书联简册、台屏挂屏、笔筒臂搁等多种，形式各异，刀法多变，琳琅满目。由于她与丈夫的勤奋工作，无锡竹刻从濒临人亡艺绝的境地中获得新生，被列入《当代中国工艺美术》典籍。1994 年并被江苏省人民政府公布为“江苏省第一批受保护的传统工艺美术品种名录”。在刻制大量旅游工



图五　张英媛工作照

艺品的同时，张英媛也从未间断对“双契轩”竹刻传统技艺的继承和研究。在继承姑母张契之精美娟秀雕刻风格的基础上，她十分注重把精微的刀工运用到留青花鸟草虫的刻画上来，特别喜爱刻幽兰、水仙、丛篁、残荷等类题材。代表作品“月季蜻蜓”，在竹片上刻画了一枝盛放的月季花，薄似轻云的花瓣含露欲滴，几组叶片正背掩仰，比附有情。有蜻蜓停落在花苞之上，其纤纤轻翼的筋脉纹理隐约可见，镌刻得非常精妙，充分体现出轻、薄、透明的质感。她的留青竹刻“樱花小鸟”、“墨竹”曾一举夺得无锡市工艺美术优秀作品大奖赛一、二等奖；“荷塘鸳鸯”、“秋江双雁”、“青铜器纹饰臂搁”等多件作品被选送到国外展出；“十六罗汉”、“滕王阁序”、“枫桥夜泊”、“江东二乔”等作品被外国友人高价购藏。然而正当张英媛竹刻技艺日臻完美的时候，1998 年，万恶的癌症病魔却悄悄向她袭来，在同病魔进行了两年多惨烈搏斗之后，这位优秀的女竹刻家终于不治身亡，年仅50 岁。

双契轩竹刻第三代的另一位传人乔锦洪，又

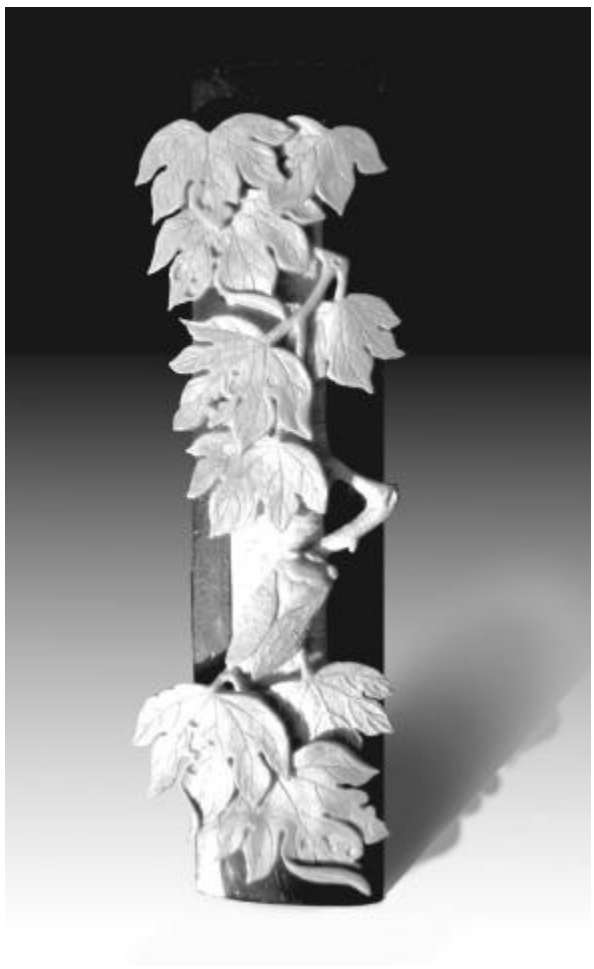


图六　浮雕《竹根笔筒》 乔锦洪

名乔林，号琅玕居士，1947 年出生。1966 年高中毕业时适逢文革，1968 年赴苏北建湖县农村插队，1974 年调回无锡。1979 年进入工艺美术研究所，1989 年毕业于南京师范大学汉语言文学专科，先后任研究所民间工艺室主任、文史资料室主任等职。他的竹刻继承了舅公支慈庵和母亲张契之的遗风，除善作留青和阴文浅刻外，还擅长圆雕、浮雕、透雕诸法，所作臂搁、屏联、简册、笔尊、杯罂、花果之属、精雅高古，富有诗画韵味。生性儒雅耿介，刀不苟下，一器常经年累月方成。镌刻之余，又好诗文，兼爱丹青、书法、金石诸艺，并对竹刻史论深入研究，有《中国古代竹刻艺术》、《江南竹刻艺术研究》等著述问世。代表作品有“竹根笔筒”（图六）、“梧桐秋蝉”（图七）、“松竹摆件”、“荷花”组雕等。1996 年联合国教科文组织和中国民间文艺家协会授予 “民间工艺美术家”称号，2000 年江苏省轻工业厅授予 “江苏省工艺美术名人”称号。2005 年，江苏省人事厅评定他为研究员级高级工艺美术师。2008 年，江苏省人民政府授予他“江苏省工艺美术大师”荣誉称号。

“双契轩”竹刻第四代传人乔瑜，是乔锦洪、张英媛的独生女。1992 年进入无锡市工艺美术研究所随父母学艺， 并拜无锡名书法家刘铁平、名画家顾青蛟为师，学习书画，书法精于晋唐小楷，绘画擅长工笔花鸟。兼爱古典诗文。1995 年毕业于南京师范大学英语专科，1998 年毕业于苏州大学日语专科。竹刻继承家学，善雕皮留青，作品以花鸟、兰竹、书法居多，风格灵秀娟美，古雅素朴。有“竹刻才女”之美称。近年来，她的留青竹刻作品多次入选国家级非物质文化遗产传统艺术展览，并被海峡两岸的政要、文士、藏家广为收藏（图八、图九）。2009 年夏，乔瑜精心镌刻了李岚清同志的诗作墨迹《太湖印象》臂搁，诗人爱不释手，欣然回赠著作并签名留念。

2006 年，以双契轩家族为传承主体的无锡竹刻列入江苏省非物质文化遗产名录，2008 年，无锡留青竹刻被国务院公布为国家级非物质文化遗产项目，乔锦洪被江苏省文化厅认定为省级非



图七　浮雕《秋蝉》 乔锦洪



图八　《郑板桥墨兰》　乔瑜



图十　《竹鸠图》　乔瑜

物质文化遗产项目代表性传承人。2009 年，乔锦洪被文化部认定为国家级非物质文化遗产项目代表性传承人。同年 5 月，乔锦洪、乔瑜父女在无锡市恢复建立双契轩竹刻艺术馆。

（作者：无锡双契轩竹刻艺术馆研究员）

（编辑：谈菁）

百件明清宣德炉亮相无锡博物院

2010 年 9 月 1 日，由无锡博物院和苏州博物馆共同主办的《“宣炉吉金”——精品宣德炉特展》在无锡博物院开展。

“宣德炉”起于明宣德年间，公元 1428 年，暹罗国（泰国）进贡数万斤“风磨铜”，宣宗令工部及礼部利用这些贡铜铸制祭祀用器，而传世以炉为多，故有“宣炉”或“宣德炉”之称。此次展出的 100 件明清宣德炉，皆为苏州博物馆馆藏珍品，造型古雅、皮色奇丽、工艺先进。其中，款型别致的梅根炉最引人注目，这件展品风格独特、典雅精美，品质极为出色；另一件三羊三足炉，高 9.7 厘米，口径近 20 厘米，腹径 21 厘米，羊形惟妙惟肖。观展市民表示，宣德炉展在无锡较为鲜见，令人大开眼界，期望无锡博物院能引进更多高品质、高水平的临展。本次展览将持续至 10 月 15 日。

（江赟颖）

江苏吴地最大的明清古牌坊群

——江苏常熟虞山仲雍墓、言子墓牌坊

◇ 金其桢

虞山古名乌目山，一名海隅山，因形如卧牛，又称卧牛山，位于江苏省常熟市城西北。因山上葬有古吴国、吴文化始祖之一虞仲和孔子得意门生中的唯一南方弟子言偃，而享有“吴文化第一山”的誉称。在虞山上坐落着20余座历代名人墓，其中不少墓的墓前都立有牌坊。而其中最为令人瞩目的是，在东西长不过数百米、南北宽不过数十米、紧紧相临的仲雍墓和言子墓的山麓墓道上，竟然左右并列、顺着山势逶迤相连地排列着6座明、清时期遗存下来的四柱三间冲天式石牌坊，形成了一个现在在全国已为数不多的、蔚为壮观的明清古牌坊群。

仲雍又名虞仲，商末周太王古公亶父次子。太王宠爱幼子季历之子昌，意欲传位季历，再传昌。仲雍与其兄泰伯知道父亲的心思后，便主动让国避位，借采药之名“奔荆蛮”，在无锡、苏州一带建立了“勾吴”国。泰伯为君长，死后由仲雍继位，仲雍死后葬于常熟乌目山(海隅山)。由于仲雍让国避位，高风亮节，又一生热心传播华夏文化，因此深受人们的敬重和爱戴。出于对仲雍的敬仰和纪念，吴人将乌目山(海隅山)改名为虞山。

仲雍墓位于虞山东岭，常熟城区北门大街山坡上，座西面东。唐代陆广微的《吴地记》对此曾有明确记载：“仲雍、周章并葬虞山东岭上。”至元末明初，墓已趋荒芜，其墓自明清以来屡次修缮，并屡次修建牌坊。根据地方文史资料记载，明清时期曾先后在仲雍墓道上建过5座牌坊。第一座为明成化年间，仲雍的106世裔孙、浙江参政周木奉旨修缮，建墓道直达绣屏巷，在巷口建“清权坊”石坊一座。第二座为明弘治七年(1494)，江南巡抚都御史刘廷瓒于北门大街仲雍墓道前重建的“清权坊”，清康熙三十七年(1698)，江苏按察使王繻又曾敕修“清权坊”并立碑。第三座为清乾隆十年(1745)，常熟知县张耀壁所建“先贤虞仲墓”坊，立于仲雍墓冢封土前。第四座系乾隆二十五年(1760)由仲雍裔孙周士烈、祖烈等表请建“敕建先贤仲雍墓门坊”于北门大街仲雍墓道前。第五座系乾隆三十一年(1766)仲雍裔孙周棨等在仲雍墓道中途山麓上所建的“南国友恭”坊。

历经数百年风雨后，迄今在仲雍墓道上尚遗存有分别由江南督学曹秀先、江苏储粮道胡文伯、两江总督尹继善、江苏巡抚陈宏谋、学政李因培、布政使苏尔青等人建造、题刻的3座四柱三间无楼冲天式石牌坊。

第一座牌坊是位于北门大街仲雍墓道前的由仲雍裔孙周士烈、祖烈等表请建于乾隆二十五年(1760)的“敕建先贤仲雍墓门坊”(图一)。颇为耐人寻味和费人思量的是，该坊明间匾额上正面镌刻的是“敕建先贤仲雍墓门坊”九个大字，背面



图一　敕建先贤仲雍墓门坊

镌刻的却是“清权坊”三个大字,而地方文史资料记载的明弘治七年(1494)刘廷瓒于北门大街仲雍墓道前“重建”、清康熙三十七年(1698)王繻“敕修”的“清权坊”如今却杳无踪影。这不得不使人怀疑,乾隆二十五年(1760)在北门大街仲雍墓道前建“敕建先贤仲雍墓门坊”时,即是利用明弘治七年即已立于此的“清权坊”进行改建的,是将原“清权坊”的匾额正面改刻成了“敕建先贤仲雍墓门坊”,而匾额背面仍保留了原来所刻的“清权坊”三个大字。也就是说,两坊实为一坊,只是正背两面不同而已。否则就无法解释为何在“敕建先贤仲雍墓门坊”上会有“清权坊”题词的缘由。正因为是利用旧坊改建,所以才在一座牌坊的匾额上正背两面出现了两座不同牌坊的题词,有了一座牌坊却有两个不同坊名的咄咄怪事。

第二座牌坊是“南国友恭”坊(图二),位于离第一座牌坊近百米远的山麓墓道上,系仲雍裔孙周棨等建于乾隆三十一年(1766)。牌坊明间背面



图二　“南国友恭”坊

匾额上题刻“让国同心”四个楷体大字,由江苏督粮道胡文伯题刻。明间正面匾额上题刻“南国友恭”四个楷体大字,两根中柱上镌刻楹联,上联为“道中清权垂百世”,下联为“行侔夷惠表千秋”,由江苏学政曹秀先题书。上联的意思是说仲雍清廉淡泊,不贪权位,道德高尚,因此名垂百世。下联的意思是说仲雍的高风亮节足以与古代逸士贤人夷逸、柳下惠相提并论,既能放弃高位,又能降志辱身,忍辱负重,甘受委屈,因而千秋万代受到人们的称颂。联中的“侔”意为相等、等同。“夷”系指夷逸,他不贪名位,不愿做官,被孔子赞为贤人,孔子在《论语·微子》篇中曾夸奖说:“虞仲,夷逸,隐居放言,身中清,废中权。”联语中“惠”是指春秋时期鲁国人柳下惠,孔子称赞说:“柳下惠,少连,降志辱身矣。言中伦,行中虑,其斯而已矣。”在孔子的这些话中,隐括了孔子对仲雍的高度评价和他对仲雍这种“清廉淡泊,礼让权宜”精神的充分肯定和赞扬。从牌坊所题刻的联语中,我们可以看出仲雍在世人心目中地位之崇高,从中可窥见中国古代民风民俗之一斑。

第三座牌坊是“先贤虞仲墓”坊,位于仲雍墓冢前,系常熟知县张耀壁建于清乾隆十年(1745)。牌坊正面明间匾额上题刻“先贤虞仲墓”5 个大字,两根中柱上镌刻一副楹联,上联为“一时逊国难为弟”,下联为“千载名山还属虞”,由苏松常太粮储道兼巡视漕河参议程光炬题书。上联的“一时”作“同时”解,“逊国”作“让国”解,“弟”是指季历,全句的意思是说仲雍和泰伯同时有意将王位让给幼弟而避位江南难为了弟弟季历,以含蓄的手法衬托出了仲雍、泰伯的谦逊和心地宽广的美德;下联“还属虞”点明了乌目山更名为虞山的来历,其深层的意思是说虞仲虽未登上王位,但他的高尚品德与虞山千秋同在,虞山也因埋葬着虞仲而成为流芳千年的名山。

言偃字子游,春秋时吴地常熟人。周敬王时孔子仕于鲁并在鲁讲学,言偃慕名北上就学于孔子。经过刻苦努力的虚心学习,言偃成为孔子三千弟子中的“七十二贤人”之一,名列孔门“十哲”之第九,是孔子门生中唯一的南方人,有“北学中国,南方一人”之称。言偃“身通六艺”,孔子逝世后,他在为孔子守墓三年后先在鲁地和中原培育儒学人才,晚年返回吴地故乡讲学,开“孔氏私学南下”之先,使“孔子之道渐于吴,吴俗乃大变”,



图三　“南方夫子”坊



图四　“言子墓道”坊

言子因而在吴地被尊为“道启东南”的“南方夫子”，孔子儒学南下并深刻地影响吴地即由言子肇始。言子卒于贞定王二十六年（公元前443年），先后在吴地办学授徒33年，为吴地教育的发展、文化的繁荣、民风的开化作出了很大的贡献，深受人们的尊敬和爱戴。

言子去世后，安葬在常熟虞山东岭、城区北门大街山坡上仲雍墓右侧。其墓坐西面东，依山而建，气势雄伟，现存墓道由三座牌坊和一个石亭组成。在言子墓冢前，立有清雍正年间江苏布政使鄂尔泰建造的“南方夫子”坊（图三），牌坊正面明间匾额上镌刻“南方夫子”4个大字，将言子比作南方的孔子，表达了人们对言子的高度崇敬之情。

在言子墓道半途、报功亭旧址，立有乾隆二十三年（1758年）言子第七十五世孙言如泗建造的“道启东南”坊。牌坊明间匾额上正面镌刻有宋高宗御书的“道启东南”4个大字，背面镌刻“灵萃勾吴”4个大字，对言子在将孔子儒学传播到南方广大地区，开化吴地人民的心灵，促进吴地文明的发展中所作的杰出贡献，给予高度的评价。

在北门大街旁言子墓道前，立有乾隆三十二年（1767年）由言子裔孙、翰林院世袭五经博士言如保等建造的“言子墓道”坊（图四）。牌坊明间匾额正背面都镌刻有“言子墓道”四个笔力雄健的楷书大字。两根中柱正面镌刻有一副楹联，上联是“旧庐墨井文孙守”，下联是“高垅虞峰古树森”。联中“旧庐”是指言子的故居；“墨井”是指言子故居中的一口言子汲水磨墨的古井；“文孙守”意思是说言子的子孙后代继承和恪守言子的教诲和传统；“高垅虞峰”是指虞山顶上言子高大的墓冢。

常熟虞山仲雍、言子墓道上由六座四柱三间冲天式石牌坊构成的明清古牌坊群，不仅气势雄浑，蔚为壮观，而且据笔者查考，是江苏和吴地现存的最大规模的明清古牌坊群，具有深厚的历史底蕴、丰富的历史文化内涵和重要的历史文物价值，值得好好加以珍惜保护。

（编辑：盛诗澜）

（上接第57页）

就城南书院建立生祠以纪念他。”龚勉为粮长之困向朝廷提八议，这已在华察丈田清粮，役田之设之后，然而在政见上是完全相同的，龚勉确是华察祠碑文撰写合适的人。另一位王穉登（1535—1612），字百穀，先世江阴人，移居苏州，少有文名，善书法。嘉靖末入太学，万历时曾召修国史。苏州自文徵明后，王穉登遥接其风，主吴中词翰之席三十馀年。嘉靖、隆庆、万历年间当时有名诗人有数十人，但声华烜赫，终推王穉登为最高。王世贞在世时并不看重他。王去世后，王的次子因事系狱，王穉登倾身救援，风义为世人所重。王穉登与无锡文人交往密切，写有有关无锡的碑文不少，华鸿山祠堂的碑文是其中之一，从中也可看到华察的事迹是为当时人所崇仰的。

（编辑：谈菁）

华鸿山先生祠堂碑刻

◇ 徐志钧

在荡口鹅湖三公祠北面原有华察祠堂，是华氏众多祠堂中的一个。清光绪《无锡金匮县志》卷十二：“华学士祠，在北廷乡东亭金粟岭东，祀明翰林侍学士察，雍正间裔孙恕建。旧有祠在鹅湖，邑人龚勉有记。”《泰伯梅里志》卷五：“华鸿山先生祠在鹅湖新桥，祀明翰林学士察。今为忠佑庙。”“忠佑庙在鹅湖新桥，旧为华察祠堂，后改为庙。”曾经的华察祠虽经迁移，但高大的原碑尚存原地。华鸿山先生祠中，目前能知道的明碑有两块，龚勉《鹅湖建华学士鸿山先生祠堂记》，王穉登《华学士先生祠堂碑》。今王穉登所撰碑记已下落不明，幸有碑文记录在《泰伯梅里志》，龚勉所撰一碑保存在今天的三公祠里。这是原华察祠堂今天能见到的唯一明碑。可惜无论是华鸿山祠堂还是忠佑庙，今天已被高大的粮库所代替。

当年华察造福乡里，去世后，华氏族人感念不置。对华察支持丈田清粮，设役瞻顾族人，即在华察还活着的隆庆年间，“监司上其事，下大司农未报。”朝廷对他的事迹视而不见。到万历五年，华察去世已过三年，他的三个儿子伯贞、仲贞、仲亨服满，再次上疏朝廷，这次得到了朝廷的认可。华察的事迹为官府档案所记录：“有司载之尺籍，世世守之，最盛典也。”延祥乡的父老乡亲数百人联名合词到县衙申请为华察建祠，以作纪念，这事立即获得批准。于是在鹅湖之滨，三公祠北，建华鸿山先生祠，房屋若干楹，“枕阜面湖，堰陂为塘”，种下松柏。当时的祠堂松柏青翠，幽静肃穆，华察神主供奉于中，每年春秋两季，合族子孙都到这里拜祭。“是祠之建，所以扬榷明德，而表厉风轨者，岂其微哉。礼曰：宗庙之间，未失敬于民，而民敬之。余谒先生之祠，俨若聆謦欬，接丰仪，承教于一堂之上，令人不能不羹墙之思，徘徊久之。”这是龚勉到华察祠堂瞻仰后写下的碑文中语。龚勉与华察儿子华叔阳为同年进士，有同门之谊，属华察的晚辈，而华叔阳的嗣子华中翰又曾是龚勉的学生，所以龚勉对华察生平知之甚详。龚勉在写这块碑文时，华叔阳早已去世，祠堂也建有多年，离华察去世的年份也有三十多年了。后来华氏族人觉得华察祠堂离东亭华府太远，作为家庙，祭祀不便，于是迁神主到东亭东皋庵，将鹅湖的祠堂改作忠佑庙，塑烈帝神像。仅在三公祠内右边悬挂华察画像及神位。到清雍正年间，华察后人在东亭街重建华察祠堂，作为专祠，俗称东祠堂。华察在荡口的许多历史人物中，有着非凡的经历和为人传颂的事迹。华察在《明史》卷二八七有传，仅几十字：“华察，字自潜，无锡人。应埈同年进士。累官侍讲学士，掌南京翰林院。”在《华氏金粟传芳集》中有华察传。华察的诗集《岩居稿》中《翰林学士鸿山华公志略》这篇传记比较详细，全文如下：

公讳察，字子潜，号鸿山，封兵部郎中，一桂翁仲子也。幼奇敏不群，年十二属文，为邑诸生，寻入国学。嘉靖壬午举应天，丙戌进士，选翰林庶吉士。时相臣议礼，骤进为诸吉士所嗤，因尽黜之。公补户部主事，董税江淮，竣事，引疾归。逾年起兵部主事，历员外郎中，在两部节财剔蠹，誉闻籍甚。癸巳改翰林修撰，丙申校录累朝宝训、实录成，升侍读。戊戌同考会试，所取多名士。已亥皇太子生，诏谕朝鲜，赐一品服。会置官僚，改司经局洗马。复引疾归，无何补故官。癸卯主应天乡试，一时名士收录殆尽。以学士掌南院，再疏乞

归,遂致仕事父。一举足不敢忘宦京师,所事必计日邮。闻夜有斧关入者执其父,挺身出曰:财任取,勿惊老父也。亲之所爱,迄白首勿敢怠。视居丧,极哀,饘餬疏苴,不以艾衰改。族苦役以,首倡役田。合族之有田者,每百亩捐三亩,岁获米麦三千石。供役之馀以赡贫,以故区不病疫,族无茕孤。邑故若伏税,田入于豪贵,而虚税存焉为民患。公创法丈量,计亩均摊,减虚税七千余石,得伏田十六万亩。于是飞诡绝,流徙归,民困大苏。锡故无城,邑令王公议筑之,首捐金,董役成其事,得免于倭难。始祖孝子虽有祠,未载祀典,白之上台,檄有司春秋致祭。宋元祖墓,七岁时展祭,必躬必虔,次第以时葺焉。迄于今穹垣不改,松楸无恙。为文不务雕琢,诗尤夷旷,有《皇华》、《碧山堂》、《知退轩集》、《翰苑》、《留院》、《东行纪兴》、《岩居稿》行于世。生弘治丁巳六月初六,卒万历甲戌五月二十七日,年七十有八。配钱氏,封宜人,葬萧塘。子三:伯贞,仲亨,叔阳。

传中所记华察出使朝鲜,按《明史》记载,嘉靖十八年(1539),明世宗下旨册立载壑为皇储,命侍读学士华察作为中央政府使臣出使朝鲜宣谕,赐一品服。传中所称"皇太子生",系误记,当时中国与朝鲜是宗主国和藩属国的关系。华察在朝已是大学士,地位很高。然先是得罪奸倭之臣张璁、桂萼,这两人因支持明世宗大礼议而获宠。后来严嵩当政,华察不愿同流合污,早早罢官回家。他把治国的才能,化作爱心施于父老乡亲,丈田清粮,役田之设,造福乡里。

华察在世时编定了自己的诗集《岩居稿》,其中有王其勤写的叙。叙中写道:"后勤以罪闻,数月不治吏事。公乃以为所为《岩居稿》示焉。吁,然则公亦有文矣。行至荆溪舟中,解读至《烟水庄》、《东园杂咏》等律,虑涤神闲,君子可以观性情焉。"华察是明代后期的重要诗人,他的诗以造诣古淡,骖驾一时。他的五言古诗风韵冲淡,追踪陶韦。他洗尽了前后七子的秾丽,趋于天真浑朴。《惠山寺与施子羽话别》:"看山不觉暝,月出禅林幽。夜静见空色,身闲忘去留。疏钟离云度,残叶映泉流。此地欲为别,诸天生暮愁。"此诗写得事境超诣,允为明诗代表之作,被选入《明诗别裁集》。他的五言古诗力能追得朴素自然的诗风。《鹅湖》:"载酒随轻波,演漾情未已。夕阳映前川,棹入微茫里。散发弄烟空,窃比鸱夷子。沙际暝色来,归棹还自理。何处沧浪歌,因之一洗耳。"明人评他的诗"意象之超越,音韵之凄清,不受垢氛,而独契溟涬,若木居草茹,隐遁栖息者之所为言,非世人语也。王元美亦称之曰:刊洗浮华,独见本色。清淡简远,远胜玉堂之所作。"又说他的诗"萧闲疏放,冲然自得。"与华察常在一起作诗的有无锡的施浙、姚咨、苏州的王懋明,号称锡山四友。华察去世后,亲家王世贞亲写祭文奠之:

呜呼我师,江湖萃灵,金玉其相。盖三十而受书藜阁,四十而徊翔玉堂,五十而戢志豢养,聊为德于一乡。又二十八而始浙东岱,又六年而始归北邙。其魂则与大地而俱奠,其神则偕元气而并翔。一往者鲜令之风标;而不磨者隽永之文章。令子既象其贤,闻孙载绍厥芳。墓树文范之碑,里表通德之坊。虽哀师之宋玉,亦何必仰天而问巫阳。效临穴之一悲,姑以寓夫心丧。

华察和夫人钱氏的灵柩,安葬在甘露萧塘,就是有名的萧塘坟。在祠堂中,门生翁大公题了《学士鸿山先生想赞》:

贵而不骄,富而不移。富贵,土,非公所齿。气息以还,居易以俟。功名之士,亦故足似。人知公者,为宗族称孝,为乡党称弟。然亦士之次耳;必也奉使不辱,行已有耻,始足以概公素履。故睹道德之容者,知为道德之士。所谓见其表而知其里耶。

华察墓于1958年大跃进时被毁,今天尚存石马两匹,残石敖块于荒烟蔓草之中。墓中文物已由有关部门收集,在无锡东亭,华察东祠堂房屋尚存,可是其中联匾早已失去。其中曾有华嘉植所撰一联:"经世具相才,传列史馆,诗留海国;归田多喜绩,泽沾一邑,祀媲三公。"这是对华察一生最好的概括。

华鸿山先生祠堂两块明碑碑文的作者,一位是龚勉(1536—1607),字子勤,隆庆二年(1568)进士。任嘉兴知县,有治绩,进南京刑部主事。后任嘉兴知府升至浙江布政使。当时江南百姓困于粮长徭役,龚勉向朝廷提出八议,被采纳,大苏民困。无锡受惠农民十分感激,特地建城南书院纪念龚勉,因为这里是龚勉年轻时读书处。顾宪成为龚勉写了永思碑,碑文中写道:"江南之役最重且难者莫如粮长。粮长之役最重且难者莫如白粮。乡达毅所龚先生目击而心恻之,究晰始末,剂量公私,列为八议。当道见而善之,亟允行焉。自是充役者省费过半,人人德之,(下转第55页)

无锡南门楼“抚熏”的含义

◇ 石　雨

无锡去年底复建落成的明代南城门，叫“望湖门”。明清时期，南城门等已是无锡的高层建筑，站在南城门上向南眺望，视线畅通无阻，可看到波光灼灼的太湖，故称“望湖门”。“望湖门”上建有门楼曰“抚熏”，对此的解读，现在流行的说法是“抚沐东南和风之意也”——见南城门下碑文《重建望湖门抚熏楼记》。这种解读似通非通，不能令人满意，与无锡作为全国历史文化名城的地位不相配。

南门楼名称“抚熏”之“熏”，指的是熏风，白居易有“熏风自南至，吹我池上林”的诗句。因此在古典文学词语中熏风，即为南风、暖风、和风、东南风、清明风，也就是王安石“春风又绿江南岸”名句中的春风。现将之称为“东南和风”，显然是一知半解、累赘笨拙的表达。“抚熏”之“抚”，此处不是抚摸、抚掌、抚琴之意，也无抚养、抚恤含义，更无“抚沐”生造之词，而是占有、领有的意思。《礼记》卷六《文王世子》有语云“西方有九国焉，君王其终抚诸”。两者合起来，“抚熏”的含义——应是“沐浴春风，欣欣向荣”，亦指明此为南城门。

熏风、南风在古代中国是一个吉祥词。有个成语叫熏风解愠，意为温暖的风可以消除心中烦恼，让人心旷神怡。这个典故出自舜的《南风》歌。据《尸子》、《孔子家语》等书记载，《南风》歌词为：“南风之熏兮，可以解吾民之愠兮。南风之时兮，可以阜吾民之财兮”。此后“薰风薰风自南来，解民愠兮阜民财”之类的意思，常见于古人诗文。但是，熏风、南风为什么会产生这样巨大的社会意义，既能在“解愠”又能在“阜财”——精神与物质两个文明建设方面都发挥作用呢？

这个问题在古书中没有现成答案。对于古人而言，这恐怕是一个不言而喻的问题，千百年的国情如此。我觉得，综合我国历史文化情况分析，熏风、南风之所以在古代中国有如此伟大的作用与意义，实与我国的人口地理位置与几千年农耕社会有关。我国疆土与人口历来处于北半球的温带地区，一直是四季分明的气候，当南风阵阵吹来时，人们就感觉这暖和的风即是春天降临的标志，意味着寒冷冬天已经过去；而大地苏醒，农耕开始，播种也就意味着收获。而对于农耕社会而言，收获即意味着财富。所以，人们在温暖的气息中喜气洋洋地忙碌着，憧憬着丰收景象，岂能不“解愠”、岂能不对“阜财”充满信心！

以上只是对“抚熏”的一般性解读，我国绝大多数城池的南城门，或其他南向的建筑，都可有类似这样的称呼。比如，福建厦门集美中学有“南熏楼”，在当地遐迩闻名，而林语堂老家——福建平和县，也有客家土楼名“熏南楼”的。

结合明代无锡的情况，深度解读“抚熏”，人们还可以知道得更多——这个名称还确确实实是当时无锡人民幸福感的体现。无锡城墙建于明嘉靖年间，那时正是倭寇荼毒东南非常猖厥的时候，他们烧杀掳掠，无恶不作，让江南人民陷入深深的恐怖之中。而无锡赶在倭寇来犯之前建成城墙，使抗击敌人有了可靠屏障，无锡老百姓怎能不因此格外感到幸福？很可能，当时无锡的贩夫走卒登上高大的南城门都会自豪又抒情地哼哼“站在南门楼，春风吹我身”之类的顺口溜，而无锡文人则将这种民众白话提高，引经据典诗化为“抚熏”二字。

以吉祥又文雅的名称命名城门是古代惯例，都有“讨谶语”之意。比如，无锡北门楼曰“企辰”，为什么这样命名？企，就是踮起脚跟看，引为仰望、吩望之意；辰，这里特指北极星。盼望北极星，啥意思？《论语·为政》有“为政以德，譬如北辰”之语。所以，它的终极意义是无锡人好想来个好官、清官做领导——接官亭在北门外，明清时来无锡做官的“老爷”绝大多数是从北门进来的。和“抚熏”一样，“企辰”蕴含的盼望国泰民安的意味跃然而出！

（编辑：薛鸣法）

倪瓒《幽涧寒松图》及其相关问题研究

◇ 谈福兴



图一　倪瓒　幽涧寒松图　纵 59.7CM，横 50.4CM　1373　北京故宫博物院藏

倪瓒《幽涧寒松图》(图一)，现藏北京故宫博物院，纸本水墨，纵 59.7 厘米，横 50.4 厘米。

在构图上，此图虽不用常见的“一河两岸”三段式章法，但画幅上方仍和其大多数作品一样，留出大片空白，写出水天一色。在技法上，山石以侧锋渴笔皴擦，笔力柔中见刚，墨色清淡，既干净利落又富于变化；松木取萧疏之态，用中锋细笔勾画，疤节以浓墨点醒，再淡墨渲染，既苍健劲拙又极富生趣。全图风格松秀简淡，意境幽寂荒寒。

本幅左上方作者自题云：

秋暑多病暍，征夫怨行路。瑟瑟幽磵松，清荫满庭户。寒泉溜崖石，白云集朝暮。怀哉如金玉，周子美无度。息景以消摇，毋(此字点去)笑言思与晤。逊学亲友秋暑辞亲，将事于役，因写幽磵寒松并题五言以赠，亦若招隐之意云耳。七月十八日。倪瓒。

因该图无确切纪年，历来的鉴藏者和研究者都只能据其书风画风，认为这是倪瓒的晚年之作，而极少对此画的内涵价值及其相关情况作更为深入之研究。如明代著名的鉴藏家张丑云：“元镇高士幽磵寒松图咏，按题乃是写赠周逊学者，详其风格盖晚岁笔也。”[1]

鉴此，我觉得很有必要对倪瓒的《幽涧寒松图》及其相关问题作一全面深入的考查研究，以弄清其作画的时间、前因后果、受画人及其流传等情况，从而更好地凸显作品内在价值，以确立



图二　倪瓒　雨后空林图　纵 63.5CM，横 37.6CM
1368　台北故宫博物院藏　疑伪

其在倪瓒作品中乃至中国美术史上的应有地位。

一、受图人周逊学考

从本幅倪瓒自题内容看，可知此图是写赠周逊学的。周逊学，名敏，是倪瓒好友周南老之子。

关于倪瓒与周南老的交游，倪瓒《倪高士清閟阁全集》[2]云：

元镇尝入城访周南老，必先使人投刺，南老礼遇特厚，凡燕室柱础之间，必先洗涤然后延坐。

现倪瓒本集中载录有较多倪瓒与周南老交游、酬唱的诗文，如《八月二日雨凉寄道翁亲契》、《留别道翁二首》、《次拙逸叟立春韵》、《正月四日夜风雨拙逸斋赋》、《和拙逸翁谢惠纸扇之作》、《和正道哭外孙张汶二首》等等。周南老晚年成《拙逸斋诗稿》，还特请倪瓒作序[3]。

倪瓒与周南老的交游不仅表现在彼此的人情往来和诗文酬唱方面，两人在书画艺事方面也时有接触。如倪瓒好友顾定之曾为周南老画《篔筜图》，倪瓒特作题记。另据明文徵明、清卞永誉和高士奇等人著录的宋代江参《长江图》卷[4]，卷后题跋中亦有倪瓒、周南老两人。倪瓒的《雨后空林图》(图二)，现藏于台北故宫博物院，一直被历代鉴藏家和学者认为是其为周南老所作的显赫名迹。

因为周南老的关系，倪瓒与其子周敏来往密切。如周敏来无锡外公家省亲时有感为诗，倪瓒便作《次逊学道经锡麓怀外家韵》[5]。周敏途径镇江金、焦山有诗为记，倪瓒遂又有《次逊学广文舟出金焦山韵》[6]。

倪瓒与周敏在书画艺事方面也时有交往。赵原曾为周敏所居的"天香深处"作《天香深处图》，倪瓒便特为其作长题[7]，不仅详细记述了周氏之家学渊源，又对好友之子周敏充满了殷切的期望。倪瓒还为周敏画了一幅《天香深处图》卷，并在卷后题云：

周逊学读书养亲，孜孜嗜古学行，隐居而急义。昔董生下帷不窥园，扬子校书不以仕进，为念周君有其志焉……逊学长身玉立，勤俭自持，遇



图三　杨维祯　撰书周文英墓志　辽宁省博物馆藏



图四　龚致虚撰　张适书　周文英墓志　局部　辽宁省博物馆藏



图五　倪瓒　题周文英碑传　辽宁省博物馆藏

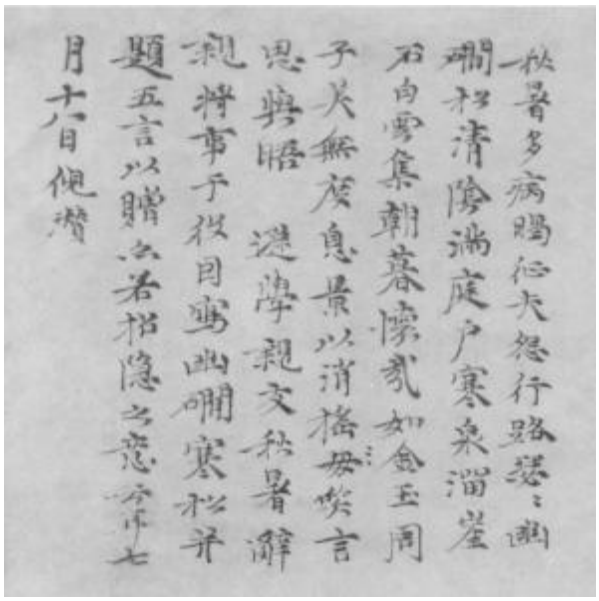
人有礼节，而纯笃能尽力于孝养，卓然颖出乎流俗矣……[8]

题中借汉代董仲舒“下帷讲诵三年不窥园”和扬雄“校书于天禄阁”之典故，褒扬了周逊学之好学。

现辽宁省博物馆藏有倪瓒好友杨维祯撰并书的《周上卿墓志铭》(图三)，另有龚致虚撰、张适书《周上卿传》(图四)，卷后并有倪瓒题（图五)。周上卿即是周敏之祖父周文英。同时，倪瓒还为周敏题过其祖父之手书：

周逊学氏之先大父制机府君之手书，犹足以想见前人风流也。逊学宝藏以传之，子孙孝思岂有穷哉。壬子九月十三日，获覩于明善斋之西轩。[9]

并画《浦城春色图》以赠周敏，其题云：



图六　倪瓒　题幽涧寒松图　1373

逊学亲契其先世居闽之浦城，为写浦城春色图并赋诗云：七闽岚翠合，山势浦城高。春霭浮青壁，晴曛醉碧桃。吟猿俦木客，飞瀑乱松涛。梦入千峰里，云霄一羽毛。倪瓒。甲寅二月。[10]

二、倪瓒作《幽涧寒松图》之缘由

在倪瓒与周南老、周敏父子的交往过程中，最为人称道也最有价值的当属倪瓒写赠周敏的《幽涧寒松图》。从图上倪瓒自题(图六)看，创作此图时正值“秋暑多病暍，征夫怨行路”之际，周敏将要辞亲外出做官，倪瓒特作图相赠，并以长诗劝其早日回家。画面上那无头无绪的幽泉和孤立于涧底泉旁之寒松，令人倍觉荒寒，似乎暗寓着仕途的险恶和归隐的自得，大有劝其“罢”征路、“息”仕思之强烈的“招隐之意”。这种直抒性灵的作品自然非同寻常，而此时的心境也唯有当事人自知，因此，周南老次其原韵云：



图七　倪瓒　虞山林壑图　纵 94.6CM，横 34.9CM
1371　美国大都会博物馆藏



图八　倪瓒　江亭山色图　纵 94.7CM，横 43.4CM
1372　台北故宫博物院藏

泠泠涧底泉，迢迢溪上路。阴壑生松风，好山当牖户。瞻兹幽贞居，归来已迟莫。应门幸有子，兹行迫王度。愿言早还家，衰年慰言晤。[11]

《幽涧寒松图》署款的时间是"七月十八日"，这到底是哪一年？而周敏又是去哪里当官？做什么官？数百年来不为人知，也无人论及。因此，笔者觉得甚有必要就相关情况作一考订，以便更好地解读、诠释图中更多不为人知的信息。

今检倪瓒好友杨维祯的学生贝琼(1314—1379)《清江文集》，有《送周逊学赴长洲儒学教谕序》云：

河南周逊学者正道先生之子也，器宏而有学，缙绅咸器之。苏之长洲县司教职缺，县上之府，府上之部，试其文，考其行，遂授教谕以归……其慎而不轻如，此则逊学视彼屈于事者，优劣何如也。其行也，士大夫歌咏以华之，且求余序其首，因举以告逊学，宜训长洲之子弟一于正而无惑秦仪之邪说可也。洪武六年岁在癸丑冬十月初吉。樵李贝琼序。[12]

另据《乡饮酒碑铭》载：

洪武五年(1372)始诏郡国以孟春、孟冬举行斯礼读律焉。其时江夏魏公实守苏州，奉诏惟谨，既一再行之，然尚恐未能宣上德意，是以明年(1373年)复考参仪礼以授经历李享、教授贡颖之使，与郡士周南老、王行、徐用诚共商校之，且使张端及诸生相与习焉。爰释菜先圣先师，以孟冬之月吉日癸未行于郡学。……又别为教授位，而吴县教谕徐鼎、昆山教谕陈圭次之，训导十五人



图九　倪瓒　容膝斋图　纵 74.7CM，横 35.5CM　1372　台北故宫博物院藏

又次之，长洲教谕周敏则以侍其父南老，常熟教谕傅着侍其父玉，皆降而北面立，合乡学及六县弟子员之立者百有六十人。[13]

此碑原由明初前史官王彝所撰，嘉靖二十二年(1543)时，由翰林待诏文徵明书丹、知府事王廷立石于苏州郡学内。从碑文内容看，明洪武六年(1373)十月，苏州举行乡饮大典时，不仅周南老参与其事，“共商校之”，而且周敏也以“长洲教谕”的身份“以侍其父南老”。此碑的记述与贝琼所撰《送周逊学赴长洲儒学教谕序》之内容相合。又，据明初金玫所撰《长洲县学记》载：

洪武六年(1373)，知县京口张翔躬率僚佐捐俸，面谕群士，输材木之朽者，易壁之漫者，圬由内暨外，靡不用工……于是长洲之学既完且美，教谕周敏书来征记余……[14]

可见在洪武六年(1373)十月，周敏赴任长洲县学时，正值知县张翔大修县学，于是他便以县学教谕的身份请金玫作《长洲县学记》。按元末明初之际，路(府)设教授，州设学正，县设教谕，各设训导辅佐。教授由朝廷任命，其它由礼部或行省、宣慰司任命，教谕的官衔为正八品。

从上可见，周敏赴任的时间是明洪武六年(1373)十月或稍前。这样，我们再检视倪瓒在《幽涧寒松图》上的题识，就可十分清楚地判断出，《幽涧寒松图》应是倪瓒在知道周敏将任长洲县学教谕而未行之前所作，时间是明洪武六年(1373)七月十八日。

另检《倪高士清閟阁全集》，有倪瓒《与周正道》云：

七月三日，偶入城郭，获承教益，又辱馆遇之者兼旬，贤父子亲爱而骨肉之可谓备至，仆将何以报称哉。令嗣逊学已启行未耶，恐尚未行，幸为道谢。奉别忽四日，想惟玄默，成帷坐进，此道世虑消尽如浮云之净扫也。仆随世浮沈，业缘未了，



图十　倪瓒　秋林野兴图　1339　美国大都会博物馆藏



图十一　倪瓒　水竹居图　纵 53.5C M，横 28.2C M
1343　中国国家博物馆藏

如君之有佳子，可谓万事足，他何忧哉。但嘱其早还，勿为所留，切祝。[15]

此札虽未署年份，但综合上述相关内容，我觉得应与《幽涧寒松图》有关。说明倪瓒曾于明洪武六年(1373)七月三日去周家，并在周家居住了 20 多天。而那件现藏于辽宁省博物馆的倪瓒重题《周上卿碑传》也应是此时在周家所题。

综上所述，我们就不难理清倪瓒作《幽涧寒松图》的前因后果。明洪武六年(1373)七月三日，倪瓒去苏州周家作客，在此期间，周氏父子对倪瓒“亲爱而骨肉之可谓备至”，盛情款待 20 余天。当倪瓒得知周敏将任长洲教谕时，特于七月十八日作《幽涧寒松图》相赠，以示委婉规讽的“招隐之意”。二十九日，倪瓒又为周氏父子重题由杨维祯、龚致虚、张适所撰书的《周上卿碑传》。不久倪瓒即离开周家，但周氏父子对自己的厚爱时时在心，因此在离开周家四日后，也就是在八月初，倪瓒又作《与周正道》，既答谢周氏父子 20 多天来之盛情款待，又宽慰老友周南老“君之有佳子，可谓万事足，他何忧哉。但嘱其早还，勿为所留”。

三、《幽涧寒松图》之艺术风格

在确定《幽涧寒松图》是作于洪武六年(1373)七月十八日之后，我们再检出倪瓒此期的山水作品，主要有作于洪武四年(1371)十二月十三日的《虞山林壑图》(图七)、洪武五年(1372)二月二十五日的《江亭山色图》(图八)和洪武五年(1372)七月五日的《容膝斋图》(图九)，将《幽涧寒松图》(图一)与此期的作品相比较，便可发现它们在画风、技法上的一致性。这四图整体上简约清雅，古淡萧散，笔性纯熟，风神飘逸，其序率



图十二　倪瓒　松林亭子图　纵 83.6C M，横 52.9C M
1354　台北故宫博物院藏

感与韵律感十分明显,应该说体现了倪瓒晚年特有的风貌特征与绘画技巧。

在风貌特征和笔墨、笔性等方面,《虞山林壑图》和《江亭山色图》似乎更为相似,而《容膝斋图》和《幽涧寒松图》则极为接近。我觉得这并非是偶然巧合,而说明倪瓒在晚年时,绘画风格仍在不断探索和变化中。在《虞山林壑图》和《江亭山色图》时期,其山水画虽早已脱离了董源、巨然、李成等的影响,但整体上仍有"实"的感觉,尤其是在细节方面仍甚为讲究。而在《容膝斋图》和《幽涧寒松图》时期,前期形似的"实"已完全蜕化为本期神似的"虚",尤其是《幽涧寒松图》,比《容膝斋图》更为简约空灵、虚幻冷寂,笔墨也更为疏秀苍劲、古淡天真,甚至摒弃了茅亭和山石坡际的皴法等一些细节的处理,如春蚕吐丝般,笔底流淌出的仅是画家的情愫与心声,别无他物。

从构图上看,《幽涧寒松图》在倪瓒山水作品中是属于重叠式的构图方式,它不同于人们所常见的那种"三段式"构图形式,而是将画面重心安置在近景,并使近景的坡石树木与中、远景的幽涧山水相重叠,前后遮挡,由近及远,连绵不绝,同时留出大半画面处于虚幻空灵、寥廓无际之中,加上幽涧、冷泉、寒松,使得其意境愈发疏阔旷远,风神飘逸。根据倪瓒的传世作品,这种构图方式最早出现在《秋林野兴图》(图十),此后于至正三年(1343)八月望日所作的《水竹居图》(图十一)和至正十四年(1354)十月所作的《松林亭子图》(图十二)也都属此类构图方式。显然,重叠式的构图方式大都出现于倪瓒的早期山水画中,而且其中不难看出源自董源的痕迹。画面温润清秀,意境放达潇散,笔致真率潇洒,景物粲然,幽情远思,直抵董源山水画艺术内涵之真谛。

董源画风的影响在倪瓒49岁(1354年)时所作的《松林亭子图》中仍十分明显,明代董其昌就曾在《松林亭子图》的诗塘跋云:"云林《松林亭子》犹是董源的派,为中年用意笔。"[16]即便是在稍后的《疏林小景图》(图十三)中,仍可见董氏画风之遗韵。只是到了最后的《幽涧寒松图》时,这种常在倪瓒重叠式构图山水画中出现的董源遗风才荡然无存。此时,无论采用何种构图方式,倪瓒都已在山水画创作上真正做到了从董源的"形"蜕化为自己的"神",从而形成其自己特有的山水画艺术风貌。

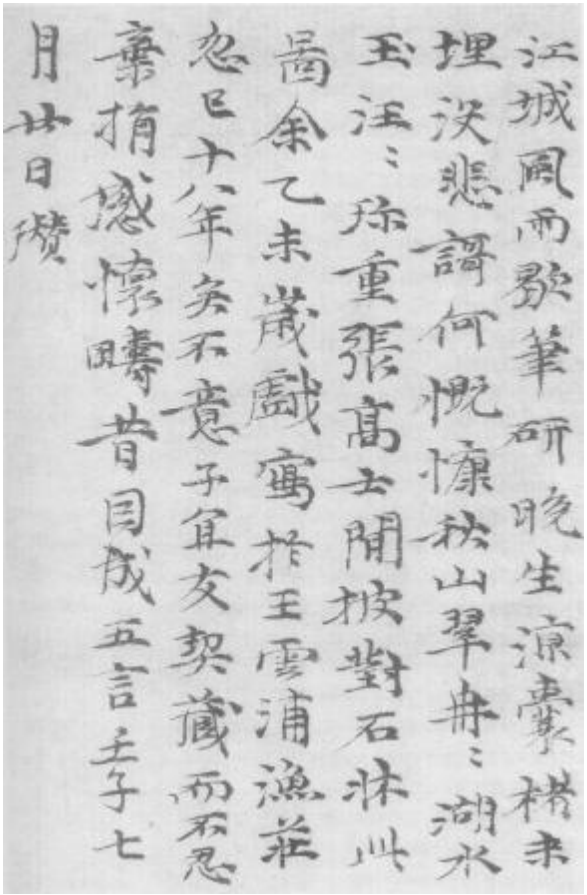


图十三 倪瓒 疏林小景图 纵69.7CM,横58.3CM
日本大阪市立美术馆藏



图十四 倪瓒 题容膝斋图

我们再将《幽涧寒松图》题跋与倪瓒此期的书迹作一比照,也可看出彼此之间的相同性。今检倪瓒在明洪武六年(1373)七月十八日前后的传世书迹,主要有洪武五年(1372)七月五日的《题容膝斋图》(图十四)、洪武五年(1372)七月二十日的《重题渔庄秋霁图》(图十五)、洪武五年(1372)九月二日的《题周文英碑传》和洪武六年(1373)七月二十九日的《重题周文英碑传》(图五)、洪武七年(1374)二月六日的《题修竹图》(图



图十五　倪瓒　重题渔庄秋霁图
1372　上海博物馆藏

十六)、三月四日的《重题容膝斋图》(图十四)。这些书迹距倪瓒作《幽涧寒松图》的时间前后相距都在一年以内,最近的甚至相距只有 11 天,它们在起笔、运笔、落笔和框架结体、笔力、笔性诸方面均存有极大的相似性。元代书法艺术崇尚柔媚浓妍,倪瓒却能不为时风所动,师法晋宋之情韵,上溯汉隶之朴拙,由此创造了恬淡瘦劲、静穆秀雅的书风。其笔法虽若点画不工,却瘦劲通神,行笔悠然自得,使字态显得摇曳生动。笔力精致,毫无滞涩之处。结字略扁,内紧外舒。收笔时顿笔稳重,圭角突出,于质朴遒劲中带有很重的隶书笔意。虽结字若不周,却行气贯通,其章法布局严整规矩但又不失疏朗错落。这种书法风格赋予作品以简远清逸的风韵, 从而写出了他冷逸荒率、秀雅俊美的特有风格。可见晚年的倪瓒已完全将书法、画法揉于一道,参为一体,书中有画,画中有书,达到了全新的境界。

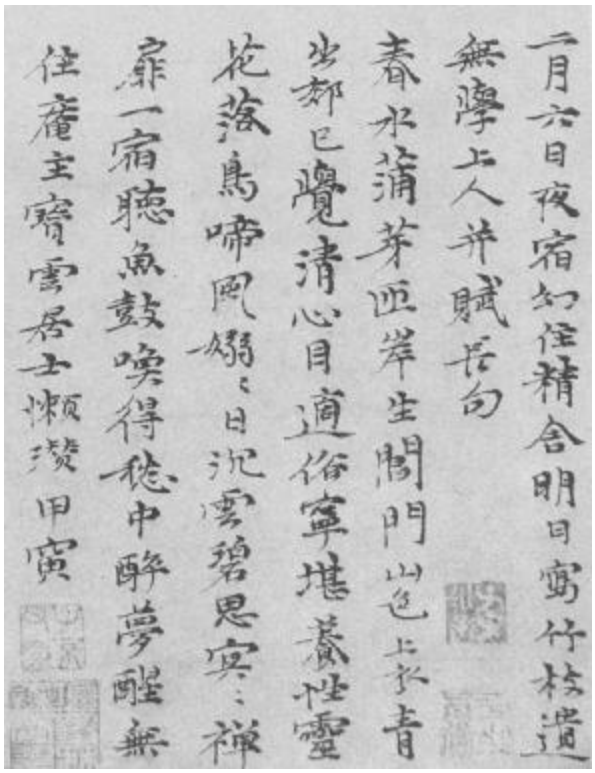
四、《幽涧寒松图》之传承情况

明洪武六年(1373)年七月十八日,倪瓒在苏州周南老家为周敏作《幽涧寒松图》后,此图就一直珍藏于周家。明嘉靖年间(1522—1566)或稍晚,《幽涧寒松图》为华亭何良俊所得。何良俊(1506—1573),字元朗,号柘湖居士,明华亭柘林(今上海松江柘林乡柘林村)人,善画山水,工于赏鉴,著有《书画铭心录》等。《幽涧寒松图》右下角所钤"何氏元朗"白文印即为何良俊之印。据载,何良俊另藏有倪瓒的《溪山春霭》、《西园图》、《浦城春色》和《溪亭山色》等。

据明代张丑《真迹日录》载:

徐晋逸家黄子久画盖有二帧,其一绢本浅绛色,题云处静图为子玉写。岁辛丑。一峰道人大痴。此图虽称俊逸,然尚未及纸本直幅尤佳,按题乃是写赠元琳孙君者,更兼收藏得地,神彩焕然,与其家倪元镇幽涧寒松足称双璧。[17]

张氏所载徐晋逸家所藏《黄公望云处静图》颇可疑,但倪瓒《幽涧寒松图》堪称一绝。此后张丑在《清河书画舫》中又提及徐晋逸酷嗜收藏倪瓒作品的情况,并记载了倪瓒《幽涧寒松图》的相关情况:



图十六　倪瓒　题修竹图
1374　台北故宫博物院藏



图十七　倪瓒　六君子图　纵 61.9CM，横 33.3CM　1345　上海博物馆藏

又见元镇高士幽涧寒松图咏，按题乃是写赠周逊学者，详其风格盖晚岁笔也。此图收藏得地，纸质如新，笔墨精好，神采焕然，旧为何元朗故物，今在溪南吴氏。江南人家以倪画有无为其清浊，政为此等尤物品定耳。[18]

从张丑所载看，在明万历四十四年(1616)前，张丑曾在新都徐晋逸家看到了“收藏得地，纸质如新，笔墨精好，神采焕然”的《幽涧寒松图》。此后不久，《幽涧寒松图》即为溪南吴氏所得，此时距何良俊仅数十年，而《幽涧寒松图》已“旧为何元朗故物，今在溪南吴氏”。另据张丑《清河书画舫》载：

东冈草堂图者倪清閟蚤年笔也，作于戊寅(1338年)七月，时年三十有八耳。其题语凡三十



图十七　王鉴　仿倪瓒幽涧寒松图　纵 52.4CM，横 24.1CM　1661　上海博物馆藏

字，绝不类盛年之笔，故楷法尚未成就，乃是写赠希贤高士者。草亭中人物有二，面部衣纹极细，自非秋林野兴之比，本身上有张天雨题咏，参笺上有杜琼、吴宽、杨循吉三诗，原系周原已故物，转入刘廷美斋中。树石高古，人物秀雅，真剧迹也。近归溪南吴氏。闻其家尚有汀树遐岑小幅、吴淞山色大轴，并是元镇极品，未及见之，至今尚在梦想。[19]

可见吴氏和徐晋逸一样，也属倪画的嗜好者。今检《幽涧寒松图》右下角，有“吴家西字瑞生”朱文印。其下另有“曾氏麐兆”白文印，从钤印位置看，曾氏之印当是在吴氏之前所钤，则他应是在何良俊前后收藏过《幽涧寒松图》的人。

数十年后，也就是在清顺治十八年（1661）时，王鉴（1598—1677）有《仿倪瓒幽涧寒松图》（图十七），其自题云：

云林幽涧寒松图，周敏仲曾携过余秣陵署中，相与叹赏，同观者为王遂东佥宪、李小湾宗伯，屈指二十九年矣。今归郡中友人处，昨小春望日后得口观，不胜欣幸，因思衡山先生题自画诗句中有三十年来头白尽，画中犹作故人看，恰为余七日赋也。雨窗戏仿此意并书数语以志感慨云。辛丑冬十二月望后二日。

辛丑为清顺治十八年（1661），也即明崇祯六年（1633）时，“周敏仲曾携过余秣陵署中，相与叹赏，同观者为王遂东佥宪、李小湾宗伯”。29 年后，《幽涧寒松图》又易主，为王鉴“郡中友人”所藏，故王鉴特作《仿倪瓒幽涧寒松图》并记云。王鉴所提的周敏仲，是明末吴江著名的收藏家。五年后，也就是清康熙五年（1666）的四月上旬，《幽涧寒松图》为古画商人吴其贞所遇。吴其贞在《书画记》中云：

倪云林幽礀寒松图纸画一小幅，纸张尚新，画法轻松秀嫩，盖用渴笔风韵，幽礀寒气凄人，为云林绝妙之画，当与大幅松亭山色方驾。所题诗识曰：“逊学亲友辞亲，将事于役，因写幽礀寒松并题五言以赠，亦若招隐之云耳。七月八日，倪瓒。”[20]

此后，《幽涧寒松图》即为宋荦所藏。他在得到此图后即记云：

题倪高士幽礀寒松小幅，次画上原韵。松色与礀幽，依俙寒溪路。珍图传江南，三日留闭户。云烟拂几席，浏览慰迟暮。寥寥此笔墨，深合荆关度。俗韵吾庶免，永言高士晤。江南人家以有无倪画分雅俗。[21]

现本幅右下角的“商丘宋荦审定真迹”朱文长方印即为宋荦之鉴藏印。

宋荦之后，《幽涧寒松图》为著名书画鉴赏家缪曰藻所见，并收录于其所著《寓意录》中。《寓意录》成书于清雍正十一年（1733），说明此时倪瓒的《幽礀寒松图》尚未入藏清宫内府。

在此之前，卞永誉的《式古堂书画汇考》也曾载录过倪瓒的《幽涧寒松图》。但从其所载内容看，卞永誉并未曾见过《幽涧寒松图》，他仅是载录了张丑《清河书画舫》中的有关内容。

（编辑：蔡卫东）

注释：

[1][18][19]（明）张丑《清河书画舫》卷十一下，文渊阁四库全书本。

[2]倪瓒《倪高士清閟阁全集》卷十一，清康熙五十二年曹培廉刊本。

[3]倪瓒《拙逸斋诗稾序》，《倪高士清閟阁全集》卷十。

[4]（明）文征明《甫田集》卷二十二，（清）卞永誉《式古堂书画汇考》卷四十四，（清）高士奇《江村销夏录》卷二，文渊阁四库全书本。

[5]《倪高士清閟阁全集》卷六。

[6]《倪高士清閟阁全集》卷四，《云林诗集·外诗》。

[7]《倪高士清閟阁全集》卷四。

[8]倪瓒《题天香深处卷后》，《倪高士清閟阁全集》卷九。

[9]倪瓒《题周逊学府君遗翰后》，《倪高士清閟阁全集》卷九。

[10]（明）李日华《六研斋笔记》卷三，《倪高士清閟阁全集》卷三，《石渠宝笈》卷八，文渊阁四库全书本。

[11]《倪高士清閟阁全集》卷二。

[12]（明）贝琼《清江文集》卷二十，文渊阁四库全书本，明程敏政《明文衡》卷四十一，文渊阁四库全书本。

[13]钱谷《吴都文粹续集》卷四。

[14]钱谷《吴都文粹续集》卷五。

[15]《倪高士清閟阁全集》卷十。

[16]《石渠宝笈》卷三十八，贮御书房十一。

[17]张丑《真迹日录》卷五。

[20]（清）吴其贞《书画记》卷五，《中国书画全书》第八册第 95 页，上海书画出版社 1994 年版。

[21]（清）宋荦《西陂类稿》卷十一，文渊阁四库全书本。

宋代人形器——玉雕童子

◇ 张晓梅

玉雕人形器是古代玉雕器物的主要题材。新石器时代晚期的龙山文化中,已出现一件半玉半石的人像。大汶口文化中,出现过人面形玉佩。至商周,圆雕人形器已雕琢得十分精美,如商代妇好墓出土的玉跪人。汉代时出现了玉舞人、翁仲。唐代在带饰板上还出现了胡人形象、玉飞天等。至宋代,则出现了新的人形器品种——玉雕童子。

玉雕童子为宋代首创,宋以前很少见独立的童子形象。宋代玉童子以圆雕居多,造型繁杂,主要有攀枝童子、行走童子、抱瓶童子、舞蹈童子、飞天童子、持荷童子等,以持荷童子(见彩页,图一)最为多见,飞天童子较少见。童子形象生动活泼,具浓厚的生活气息,世俗化倾向明显。玉雕童子借婴戏造型,寄托祈求平安吉祥的愿望,如抱瓶童子寓意平安幸福,持荷童子寓意连生贵子等。这种带有吉祥寓意的玉作,从宋代一直延续至今。

宋代玉雕童子的造型设计和雕琢工艺,代表了历代玉雕童子题材的最高水平,明清两代的玉雕童子形象都是从宋代玉童子演变而来。因选材讲究、琢磨精细,宋代玉雕童子的市场价格不菲。在收藏、鉴别此类玉作时,可以从以下几方面入手。

首先,仔细观察其纹饰、造型。宋代玉雕童子的脸部开相特征明显,一般为八字眉(见彩页,图二),葱管小鼻,樱桃小口,耳朵用隐起手法使之稍稍突起,后脑勺突出,形象秀美。衣饰长短袄都有,有时外套对襟马夹。上衣以窄袖居多,袖口外用一道或两道阴刻线以示与手的分界,小手多为拳头形握紧。衣袖弯处出现两三道柔和纤细的短阴刻线,衣服背面中间刻以挺秀的直线,两边也刻划三四道短阴刻线表示衣褶纹。这种以挺秀的直线和柔和的弧线相结合的技法处理衣褶纹,是宋代玉雕童子的主要特征。童子衣角卷起,常以阴刻线表示,有时也用隐起浮雕法表示,技法处理得当,给人以小孩走路时衣角被风吹起的感觉,很具动感。孩童愉悦轻快的神态也往往刻画得淋漓尽致。在制作特别精美的器物上,童子的衣裤往往会用双线组成的方格纹、斜方格纹内刻米字纹、水字纹、十字纹来装饰。(见彩页,图三)衣饰上用这种纹样表示丝绸锦地,在唐代就已出现。演习至宋代,风格有所改变,线条刻划手法较唐代更显严谨、规正。总之,宋代玉雕童子的造型纹饰,风格十分独特,掌握其要点后,还是容易区分的。

其次,观察宋代玉雕童子的雕琢工艺。宋代玉雕童子往往琢磨十分精细,除乾隆工玉作外,其他后代的孩童玉作都不能与之相提并论。在衣褶纹线条处理上,它承袭了唐代长线柔和、短线挺拔的技法,但阴刻线条没有唐代的密集,线条挺拔,刀刀见锋。(见彩页,图四)明清时孩童的衣褶纹线条大都粗、深,尖端呈圆形,不如宋代挺拔。宋代童子器物的打磨十分细腻,底子平整,器物表层呈现微微酥光,光泽十分柔和,这都是后代玉作所不能比拟的。

第三，鉴别宋代玉雕童子除观察其造型、纹饰、雕琢工艺外，观察沁色也是主要依据。古玉的沁色是长期埋于土中而产生的变化，不是一朝一夕可以做到的。宋代玉雕童子无论是局部受沁(见彩页，图五)还是整器受沁(见彩页，图二)，沁色必然是按玉的自然纹理，顺着石理发展方向产生浓淡的效果，而非漫无章法。况且，经过数百年的把玩磨盘，定会宝光莹莹。宋代玉雕童子上色彩斑驳的沁色，其色泽深浅一般十分自然，色泽轻浅的犹如熟透的桂花，行内称“桂花沁”，色泽沉重的则犹如膏药，俗称“膏药沁”，浓艳的色泽都沁入肌理。

宋代玉雕童子选料讲究，大都选用和田玉材，质材上乘，加上琢治工艺精良，造型又是人们喜闻乐见的吉祥寓意题材，因此很受海内外藏家的青睐。但宋代玉雕童子的存世量不是很多，藏家一般也不会轻易卖出，故此类玉作在市场上炙手可热，价格不菲，一般在 20~30 万左右。炙手的价格驱使作假者把大量赝品混杂于艺术品市场，牟取高额利润，因此在收藏此类玉作时要观察入微，慎之又慎。在造型上，赝品虽仿制宋代玉童形制，但往往会出现其它年代的纹样特征，如脸部会出现明代特征鼻子等。在琢治工艺上，赝品往往线条软弱无力，形象呆滞，打磨粗糙；器物要么选料材质差，表面暗淡无光，要么强抛光，光泽虽亮不柔，且器物表面没经过时光的浸淫，没有皮壳。作假者还常用皮色或人工染色以充沁色。留皮充沁，因是自然玉皮，光泽温润，价格也要高一点；人工染色充沁，则色泽暗淡无光，长期盘磨也没有古玉沁色色彩斑斓的光泽。

(作者单位：无锡市文物公司)

(编辑：薛鸣法)

牡丹园女子画院举办首届画展

2010 年 5 月 27 日，无锡牡丹园女子画院正式成立，并举办了首届画展。无锡市文联党组书记雷群虎，无锡市文广新局、市妇联、市民政局的相关领导出席了成立仪式并观展。

牡丹园女子画院是无锡市首个由女性书画家自发组成的画院，由无锡籍女画家沈宝珍、许露文、毛雅萍等人发起。目前共有成员 15 名，大多已从事书画艺术创作多年，或擅长泼墨山水，或工于花鸟虫鱼，或精于人物描画，本次画展共展出她们创作的书画作品 40 余件。牡丹园女子画院的成立，为无锡市妇女美术界广大中老年书画爱好者提供了一个活动平台，展示出无锡当代女性书画家的时代风采。





意大利国际古迹保护研讨会日记选萃(三)

◇ 章大为

10 月 17 日　晴

今天上午依然是大会交流。

第一个进行交流的是佛罗伦萨大学建筑设计院的 Roberto Maestro,他交流的题目是《新老遗迹 新老抱负——一项工作的理由》。尽管我十分认真地听了每一句话，但可能是因为翻译的问题,直到现在我仍然无法完整地理解这个交流题目的真正含义。我根据题目大致想像了一下,他所要表达的观点应该是建立新老建筑之间的关系，即一个历史时期的人在构筑这个世界时,希望后人能够记住自己当时的想法与努力,并且将之融入到新的建筑里。他把这个过程称之为“古迹化”，其含义就是期望现在的建筑能够像那些被保留下来的古迹一样流芳百世,让子孙后代知道我们是谁,我们曾做过些什么。这股“古迹化”之风在当今的欧洲乃至全世界愈演愈烈,越来越多的标志性建筑或纪念性建筑拔地而起,例如他举到的例子:埃菲尔铁塔、蓬皮杜国家艺术文化中心、新凯旋门、罗浮宫、金字塔、悉尼歌剧院、北京国家大剧院、鸟巢和正在建造中的中国中央电视台等等。这些建筑都属于标新立异的东西,而它们的共同点是都以直接或间接地破坏当地的古迹及古迹的环境为代价。令他感到庆幸而又自豪的是,这些现象没有在意大利出现。这并不是因为意大利人缺少智慧与金钱,而是因为“现在的人可以非常容易地推翻、删除或修改前人留给我们的东西。那些遗产不仅珍贵而且十分脆弱,如果不是发自内心地在保护,失去它们是非常容易的事。所以,我们要感谢那些让历史留下来并且传承下去的人”。最后,他引用了一句圣经里的话:“如果你尊重你的父母，你将永世长存”,Roberto 先生把它改成:“如果你尊重你的城市,你将永世长存。”这让我突然想起了数年前我们无锡文管中心在组织一次文保活动时所提出的一句口号:“尊重历史，保护文物”，这大概也就是 Roberto 先生想要表达的主题。

第二个交流的是同济大学建筑与城市空间研究所所长、中国工程院院士郑时龄先生,他交流的题目是《上海历史文化风貌区和历史建筑保护的意义及其发展历程》。他首先提出的一个观点是:“每一个城市和城市中的建筑都是文化与历史的结晶,历史建筑更是一座城市精神和人类文明的象征。建筑在某种意义上说代表了一个城市、一个国家的过去、现在与未来。”上海的历史建筑不仅仅代表着一个时间的积淀,更体现了上海在中国近代史中的特殊地位。世界各地不同时代的文化在上海这座城市里相互融合、相互渗透、相互拼贴,形成了当地历史建筑十分独特的折中主义风格。所以,从古埃及、古希腊、古罗马的建筑柱式,到拜占庭式、俄罗斯东正教式、哥特式、文艺复兴式、巴洛克式、古典主义和新古典主义式以及现代建筑各个流派的风格,各个国家和地区、各个历史时期、各种代表性的建筑风格几乎都可以在上海的近代建筑中找到,当然这之中



图一　托斯卡那大区办公楼内的会议厅

还包括有中国传统的宫殿式、传统民居式、传统园林式等等。说上海是一个建筑的万国博览园是一点也不为过的。郑院士还提到上海在面对这些巨大的珍贵历史遗产时也曾经走过一段时间的弯路，特别是在建国后，大量的历史建筑被拆毁，许多具有较高历史传统价值的街坊被野蛮改造，“用那些看似时髦，到处都能见到的建筑来代替那些设计和施工精良，经过了历史熏陶并具有深厚历史文化价值的优秀建筑”。但如今的上海已经清醒地认识到了保护历史、保护传统的重要性。自 1986 年上海被公布为国家历史文化名城之后，上海先后颁布了一批关于保护近代优秀建筑的办法与条例，提出了“全面规划、整体保护、积极利用、依法管理”的原则，同时还成立了上海市历史文化风貌区和优秀历史建筑保护委员会。目前，受到保护的优秀建筑达 138 幢，总建筑面积约 400 万平方米，历史文化街区 12 片，覆盖近 27 平方公里，还确定了 114 条风貌保护的道路和街巷，其中有 64 条道路是明文规定不能改变原状的。现在上海又提出，只要超过 30 年的、具有较高价值的建筑都要受到保护和规划。

第三个参与交流的是由佛罗伦萨大学建筑工程和设计学院的 Maria Chiara Torricelli 和 Adolfo F.L.Baratta 两位教授所提交的《砖瓦砌墙建筑的保护与修复》，主要介绍在技术层面上如何解决砖瓦类建筑的修复与保护问题。以砖瓦作为建筑的最基本材料是传统建筑中最为常见的现象，由于这一类材料本身存在着“退化机制”，即材料受生物、酸碱、盐等的侵蚀以及空气污染或湿度变化会引起退化，建筑的退化损坏也就不可避免了。如何能在修复中保持建筑材料的原有物理性能与功能，延续它们的寿命，这是目前世界上广泛进行研究的课题，而意大利在这方面走到了世界的前列。首先，他们认为对砖瓦进行保护的目的并不是由于该材料的价值有多高，而是由于砖瓦这种材料在历史建筑中所具有的独特品质。因此，对于砖瓦的保护并不是单一的防水就够了，更不是纯粹的清洗。在解决以上两个问题的同时，还要保持材料的透气性，以及材料所表明的历史“痕迹”，即“皮壳”。在意大利人看来，在修复中保留材料表面的历史痕迹是必须的，也就是“不改变文物的原状”。最后，他们非常强调在修复中的“可识别性”，即在进行后期修复时，局部的添加与改变应突出建筑原本的设计理念，必要时甚至可对此加以强化。我听过上述发言后的第一反应，就是希望在此行中能看到实例。

上午最后一个进行发言的是清华大学建筑学院的副院长毛奇志教授，他交流的题目是《北京城市空间形态变迁与保护的调整过程研究》。这一课题也是得到全国高校博士学科点专项科研基金资助的项目。首先，毛教授对北京旧城空间形态变迁的历史以及与之相对应的政府保护政策进行了回顾，并进而探讨和研究这一形态变迁的内在动因，从规划的层面对今后保护政策的调整提出了若干建议。他介绍了历史上的北京都城形成、演变和发展的过程，在经历了辽、元、明、清多个朝代的建设和拓展，最终形成了中国最具特色的皇家都城。其次，毛教授提到了在整个发展与演变过程中，北京城空间形态的变迁。通过对北京城空间形态的现状分析，他介绍了北京作为一个超大的城市空间，为解决 1700 万人口、320 万辆机动车等诸多问题，城市的发展与古城保护之间是如何进行矛盾转化的。第三，毛教授



图二　位于商铺中的遗址保护

回顾了北京旧城保护政策的演化过程:从上世纪50年代做出的“城墙、坛墙一律拆掉”决定,到1980年提出的“保留、继承和有所创新”方针,再到1990年设立“历史文化保护区”的保护模式,直至21世纪新规划明确提出的“加强旧城整体保护”原则。最后,毛教授指出了北京旧城保护政策调整的关键:必须进一步提高旧城保护的法律地位;依法保存那些重要的历史文化遗产;在保护技术政策方面必须深化可操作性和可实施性;加快在保护规划指导下的旧居住区住房私有化的进程,重视自上而下的旧城保护。听了毛教授的交流我很受启发。其实,在我国许多城市都有相类似的情况,法律法规的滞后与不健全以及其不可操作性或难操作性,严重影响和妨碍了我国对于文化遗产的保护。

在结束了上午的交流后,我们一行赶往托斯卡那大区的政府办公地(图一),参加了一个简短的新闻发布会。托斯卡那大区政府的相关人员和中国驻佛罗伦萨的总领事等都莅临现场,参加了发布会。会上简要介绍了此次中意学术交流的意义与目的,其中最主要的一点,就是要进一步加强两国之间在文物保护方面的合作。意方在此方面有着巨大的优势,同时可以借助于文化领域的合作来减少中意两国之间的贸易顺差。

新闻发布会后,我们在托斯卡那大区的政府办公楼与官员们一起共进午餐。政府大楼也是一幢老建筑,但经过了细致的整修。建筑的巨大部分依然保持着原始的状态,特别是室内的壁画和天顶画,还有那些吊灯和挂毯之类的饰物,绝对属于文物级的东西。看得出这些东西都得到了细致的保护,让人感受到意大利人一丝不苟的精神。

午餐后,我们在佛罗伦萨市区内步行参观了几个文物修复点。在去第一个修复点的途中,我们看到了一处古遗址保护与展示的范例:一个现在已位于闹市区商业街上的古罗马时期城墙遗址,一半在一家商铺中,而另一半在马路中央。(图二)意大利人对于该遗址的保护方法是:将位于商铺中的城墙遗址部分完全按原样保留着,人们可以通过玻璃清楚地看到遗址的保存现状,这



图三　一建筑外大理石雕的保护现场



图四　老宫上的塔楼



图五　老宫地下考古现场

样一来，商铺的一角仿佛就是一个小型的博物馆;而位于马路中央的那一部分遗址,则通过另一种方式进行了展示:用铜质材料在由石块构成的马路上勾勒出遗址的轮廓线,使之与商铺中的陈列连为一体,并在一旁树立了一块人人都能看懂的示意图。这种保护和展示文化遗产的方式真的非常有创意,我想这不仅不会影响到商铺的利益,从某种意义上说还会提高该商铺的知名度。

我们的第一个参观点,是一座直到现在我仍然叫不出名字的建筑,建筑上的大理石雕像正在接受清洗和保护。我们分批乘坐升降梯到达施工脚手架上,边看边听意方介绍怎样来进行大理石雕的清洗与保护工作,并且还清楚地看到了大理石雕在清洗前后的效果比较。(图三)当问起这些清洗与保护的试剂配方时,陪同我们的意大利人笑而不答,这应该属于技术保密的范畴了吧。给我印象最深的是,那些进行清洗的工作人员都只是 20 多岁的年轻小姑娘,在我眼里,年轻人很少会去做这样的活,这是一件非常不可思议的事。

第二个参观点是佛罗伦萨老宫下的考古现场。所谓老宫,是对佛罗伦萨西纳里亚宫殿的俗称。这是一幢典型的中世纪建筑,建于 14 世纪后期,全部用石材建成,厚重的墙体宛如城堡。其中最让人震撼的是高达 94 米的塔楼，它的壮观使所有的旅游者流连忘返,这也是任何旅游者最不会吝惜胶卷的地方，无论从哪个角度去拍摄它,都会带给人震撼与美感。(图四)历史上佛罗伦萨曾经是意大利的首都,而老宫则是当时的议会大厦,而从 1872 年至今,老宫就一直是佛罗伦萨市的市政府办公楼。我们一行从一个边门直接进入了老宫的地下考古挖掘现场。据意方介绍:老宫下的建筑遗址曾经是古罗马时期的歌剧院,该考古工程已经进行了数年,我们从中已经可以清楚地看到古罗马时期的建筑结构,有街道、水井、墙体等等,因此,该遗址只需通过必要的加固保护,就可以向公众开放了。其实类似的情况在我国也有很多,如扬州、西安等城市,地下也都叠压着太多不同时代的城市遗址或遗物,可惜我们未能对这些遗址进行必要的保护与展示。这大概还是取决于建筑材料的不同。意大利的这些遗址使用的

建筑材料主要是石材,虽然经过了数千年,其材质却并没有遭受实质性的破坏;而我国的建筑则是以木材为主要材料,所以难以保存至今。

在看过了老宫的地下考古现场(图五)后,我们又参观了君主广场和圣十字教堂等遗址修复点,限于篇幅,我无法一一道来。其中给我留下最突出印象的一个细节是,意大利修复工程的脚手架都做得非常专业,每一个构件乃至整体都如同一件工艺品,这是目前在我们国内所看不到的。而且最主要的是,在每一个可能被人碰到的部位都有专门的保护装置,由类似于泡沫或软塑料之类的东西做成,包裹在那些裸露在外的金属构件之上,显得既专业又极具人性化。只有看到这些构件,你才能真正理解什么叫"以人为本"。

今天参观的最后一个点,是利用佛罗伦萨的一个老监狱改造而成的廉租房实例。作为佛罗伦萨市一段历史的体现,曾经是关押犯人的监狱早已失去了原有的功能。但数百年后的今天,佛罗伦萨人并没有粗暴地将其拆除,也没有将它改造成什么旅游景点,而是把它改造成为现代城市功能的一种补充——廉租房(图六)。这些房子以现代化生活的要求作为改造标准,但又保持了历史



图六　被改造成廉租房的监狱

建筑的风貌,历史的建筑与现代的理念在这里交汇。看得出这又是令佛罗伦萨人骄傲的一个范例,特别是在面对我们这些同行时,一丝不经意的得意之色在陪同我们的意方人员脸上流露着。

意方在古迹保护方面的种种做法,的确值得我们好好反思与学习。当我们面对那些已经失去功能的历史建筑或遗存,怎样才能真正做到变历史、传统、过去为现代所用?相信,我今天所看到的这些遗址修复工程绝对称得上是最经典的答案。

(编辑:何桦)

阿炳《寒风春曲》钢丝录音带等文物史料入藏无锡博物院

2010年7月12日,在原江苏省锡剧协会秘书长钱慧荣老先生的陪同下,南京师范大学音乐系教授黎松寿的夫人曹志伟女士来到无锡博物院,向该院捐赠了一批珍贵的文物史料。其中包括录有阿炳《寒风春曲》的钢丝录音带一卷,无锡籍著名音乐人黎松寿先生手稿10份,中国民族音乐奠基人杨荫浏先生手札2份。

黎松寿与阿炳有着20多年亦师亦友的感情,阿炳曾亲切地称他为"松倌"。阿炳的作品能够得以广泛传播,与黎松寿的热心参与密不可分。在阿炳最后的日子里,黎松寿和杨荫浏等人对其《二泉映月》等6部作品进行了抢救和挖掘。而在此后的半个多世纪里,他更是全心投入对阿炳及其音乐的研究工作中。

2010年5月,黎松寿先生不幸离世。在整理他的遗物时,曹女士发现了半个多世纪前录有阿炳二胡曲《寒风春曲》的钢丝录音带。黎松寿生前曾将《二泉映月》的钢丝录音带捐赠给国家博物馆,此次在钱慧荣的建议下,曹女士将这卷录音带连同黎松寿手稿等共13件文物史料悉数捐赠给了无锡博物院。黎松寿夫人对家乡的慷慨捐赠,极大地丰富了该院藏品中非物质文化遗产的内容,意义重大,价值极高。特别是《寒风春曲》原版钢丝录音带,可谓孤品,为阿炳音乐研究提供了不可多得的实物资料。

(谈菁)

“陶宝图中出新意”

——屠倬笔下的曼生壶

◇ 邓　超

春雨敲窗，灯下枯坐，书案上的石瓢壶里溢出茶香。聆听古琴，翻阅古籍，心溢古意，展卷已忘尘世。百年前的曼生藏在字里行间，让人苦苦搜寻，让人孜孜思量，总想能一睹真容，对晤三言两语，解开历史谜团。

曼生壶的定义是什么？它有标准器吗？曼生到底在哪里制壶？他亲自参与吗？“阿曼陀室”是什么？在哪里？曼生壶选泥在何处？

一系列的问题，惹人迷思，费人猜度，这也许正是曼生和曼生壶艺术魅力的神秘之处。

随着《桑连理馆诗文集》的失传，曼生留给了我们太多的谜。时空虽然仅隔一百多年，但我们还是感到茫然。只有另辟蹊径，从其亲友的诗文中搜索，力图求证一二。

屠倬（公元 1781——1828 年），字孟昭，号琴坞，晚号潜园，浙江钱塘人，和曼生是同乡密友。他嘉庆十三年（1808）进士，改翰林院庶吉士，授江苏仪征知县，官至九江知府。屠倬“夙智早成，质行独绝”，工诗文，长书法，能绘画，篆刻专宗曼生，虽险劲不及，但苍浑过之，见重于时。

在清《续修四库全书》辑中，有屠倬的《是程堂诗集》。集中多有和曼生、郭麐、查揆的诗文唱和，其中《横塘夜泊送陈曼生同年》、《种榆仙馆图为陈曼生同年作》等诗，可见他与曼生诗酬唱和，交情匪浅。而更为引人注目的是，《是程堂集》封面篆字由曼生题写，落款为“嘉庆十九年秋八月”，此时他应在溧阳任上，郭麐、查揆两人分别为集子写了序。

在《是程堂集》卷十四中，出现了《洮湖晚望》、《溧阳访陈曼生同年却赠》、《连理桑歌为曼生作》等几首和溧阳有关的诗。屠倬为何而来？因公差而来。在《洮湖晚望》一首的“洮湖取道由金沙”注释中，写有“时奉节相檄，委查阅南北八营军装库贮”。屠绰何时而来？应是在他仪征知县任上，在《溧阳访陈曼生同年却赠》的“邻封那限江南北”一句中，有“溧阳、仪征苏宁两藩司分隶”之注，大概应在嘉庆十九年八月，曼生题诗集篆字之时。

在《是程堂二集》卷一之十三页，赫然发现令人为之一振的长诗，现辑录如下：

陈曼生同年赠新制陶壶数事，各系以铭，刻画精好。携置行篋中，终日沦茗相对，赋诗却谢。

篷窗啜茗终日坐，自出风炉煎活火。
偏提手自斟酌之，重自陈侯昔贻我。
知君胸有太古春，土坯抟出粟玉温。
规模自足撰壶史，肯访龚春时大彬。
沉沉闪色兼粟色，贯耳提梁具精式。
东坡石铫故自佳，我却少憨宜汲直。
其余古样皆朴致，陶宝图中出新意。
选泥合是赵庄山，秘传尚说金沙寺。
雕镂五字铭合姬，读君款识尤瓌奇。
陈三呆子仿钟帖，何似先生沙画锥。

锦绨包裹光鳖眼，手注春芽不须拣。

桃花水试历下泉，压到碧蔬官字磉。

读此长诗，欣喜不已。可以这样说，这是我目前见到的曼生密友对曼生壶描写最精到全面的一首诗，它为我们提供了大量的第一手信息：

一、壶铭：曼生赠屠绰“新制陶壶数事，各系以铭，刻画精好”，这说明曼生壶上大多刻铭，“重自陈侯昔贻我”、“雕锼五字铭合姬，读君款识尤瓌奇”，“陈三呆子仿钟帖，何似先生沙画锥”。这里的陈三呆子，作者注道：“明陈用卿制陶壶，款仿钟太傅帖，人呼陈三呆子。”而在《阳羡茗壶系》和《阳羡名陶录》中，都有同样的记录：“陈用卿，与时（大彬）同工而年技俱……俗名陈三呆子……款仿钟太傅帖之意。”这说明曼生的壶铭款识，与陈用卿仿的钟帖仿佛，在传承上有创新；同时也言明曼生亲自刻铭钤款，参与到砂壶的制作之中。

二、壶式：对曼生壶之款式，历来众说纷纭，“十八式”、“二十式”、“三十八式”，莫衷一是，暂无定论。屠诗中难能可贵地为我们介绍：“东坡石铫故自佳，我却少憨宜汲直（注：石铫、汲直皆君所赠壶名）。”由此确定，石铫、汲直皆是曼生壶式。“贯耳提梁具精式”、“偏提手自斟酌之”，这两句与石铫、汲直壶式也前后一致，呼应吻合。

三、创作：曼生制壶，非凭空臆想，非闭门造车，而是通古融今，传承有序。“秘传尚说金沙寺”、“肯访龚春时大彬”、“其余古样皆朴致，陶宝图中出新意”。这几句说明曼生对紫砂壶制作的历史沿袭、名手特点、古传款式等，有过精心的研究。明朝周高起的《阳羡茗壶系》和清乾隆年间吴骞的《阳羡名陶录》，对砂壶的创始、名家、款识都有记载，曼生及其创作班子肯定对此专著有所研究。或许当时尚有“陶宝图”，曼生在汲取前人创作的基础上，注入自己的艺术构思，独创新款，自出新意，把紫砂壶的创制推上了一个新的艺术高峰！这一切的基础，源自“知君胸有太古香”，故屠倬预言“规模自足撰壶史”，艺术造诣的积淀，终使曼生壶名垂壶史。

四、选泥：曼生壶选用的泥料，一直未有定论。屠诗中的“选泥合是赵庄山”，应是确切道明泥料产地的宝贵资料。周高起在《阳羡茗壶系》中记述：“嫩泥出赵庄山”，“石黄泥出赵庄山，即未触风日之石骨也，陶之乃变朱砂色”。吴骞的《阳羡名陶录》也有同样的记载。这证实赵庄山确是明清时期砂泥的主产地。

在上海博物馆藏的“曼生庚午纪念册”上，溧阳狄曼农在跋中有记：“吾邑与宜兴接壤，先生公余之暇，取蜀山陶泥，制为茗壶，加刻八分，吴门传为雅玩。”曼壶泥取蜀山，与屠诗所述一致。蜀山、赵庄，一脉相延，同属丁蜀。曼生在考察了泥矿后，选赵庄山料，运至溧阳制壶，基本可成定论。

一、烧制：曼壶的烧制窑址，一直是个令人困惑的谜。是在溧阳当地烧，还是用船把壶坯运至丁蜀烧？未见有史料诗文详述，所谓的“阿曼陀室”也未见有详细的记载，这有待今后文献史料和实物考证的发现。笔者一直致力于这方面的探寻。溧阳的窑史十分悠久，商周、春秋即有陶器，往远推，社渚的神墩遗址为 6000 至 7000 年前的马家浜文化，出土了大量的陶罐陶皿。溧阳烧壶的外部条件应没问题。只是在没有找到确切的曼生壶烧制窑址之前，我们不能妄加定论。

屠诗中的“土坯抟出栗玉温”，形象地为我们描述了制壶的过程，而按下的“沉沉闪色兼栗色，贯耳提梁具精式”，分明已是烧制完成的砂壶了。从土坯到成壶，屠倬目睹了整个制作过程。我们不妨作个大胆推测：抟做土坯和烧制成型，曼生壶的制作全在溧阳！

二、包装：以前的曼生壶研究，从没有人论及包装。而屠诗的“锦绨包裹光鳖眼”，却确实让人眼前一亮！曼壶在馈赠时，都用锦缎厚绸包裹着，闪光耀眼。溧阳历来为“丝府茶乡”，新昌产的丝绸名闻遐迩，制成包裹砂壶的外包装，一来防碎，二来易携，三来美观，真乃相得益彰！也只有曼生这样的文人想得出来。

对于曼生和曼生壶，其实我们知道得并不多。

凭空猜测和武断定论，都不是学术研究的正常途径。真相，往往存在于坚持不懈的探索当中，这就需要我们有耐心，有静气，有毅力。

篷窗啜茗，炉煎活火，桃花水沸，春芽沁脾。手提“汲直”，斟之酌之，怀思陈侯，赋诗却谢——这就是一个活生生的屠倬，为我们留下了珍贵史料的诗人！这首长诗的描述，应成为我们研究曼生壶的重要佐证！

（编辑：盛诗澜）

曼生壶随想之三

◇ 徐　立

前文（《曼生壶随想之二》，见《无锡文博》2007 年第 4 期）我们已探讨了曼生壶广义与狭义之概念。虽然我们理清了概念，也找到了曼生关于彭年制壶之册页，清除了我们心中是不是真有曼生壶之悬疑，但遍寻目前存世的曼生诗、书、画、文稿、信札，却一直没有找到可以进一步佐证曼生壶与曼生之间关联的资料。

不久前，笔者有幸得到一本曼生手札（图一）。该信札流传有序，经西泠印社副社长童衍方老师等名家鉴定，确为曼生真迹。其中最重要的是一封写给拙庵三兄大人的信，原文如下："屡接翰教重承……弟不能捉刀，特别作一联去，茗壶索者多而存者已少，今寄二具并铜刀剪一并附上……"（图二）经过细致辨认与考证，该批信札是曼生在溧阳卸任后，至南京承恩寺等待重新任职期间，与其弟云伯及好友拙菴先生的通信。

从该信札中"茗壶索者多而存者已少"等语，可以推测：其一，曼生壶确实存在，曼生参与了紫砂壶的制作，但数量不是太多，也不是一直在做；其二，当时曼生壶已经引起了社会名流的兴趣，以致曼生逝死没多久，曼生壶已价比黄金；其三，当时应该还不存在曼生壶的买卖，制作曼生壶只是出于曼生的雅趣，是用来赠友、联络感情的，不是用来换取金钱的。在当时的时代背景下，像曼生这样注重品德的文人，应该是耻于商品买卖的。有人说曼生为生活所困曾卖曼生壶来换取钱财，我认为这是现代人受商品经济思潮影响，对曼生这些前代文人的误解。

可惜经反复查证，我无法确定拙菴三兄大人的真实姓名，但至少可以确定他是吴门（苏州）人。曼生在苏州看病时曾与他见面，并请他代为

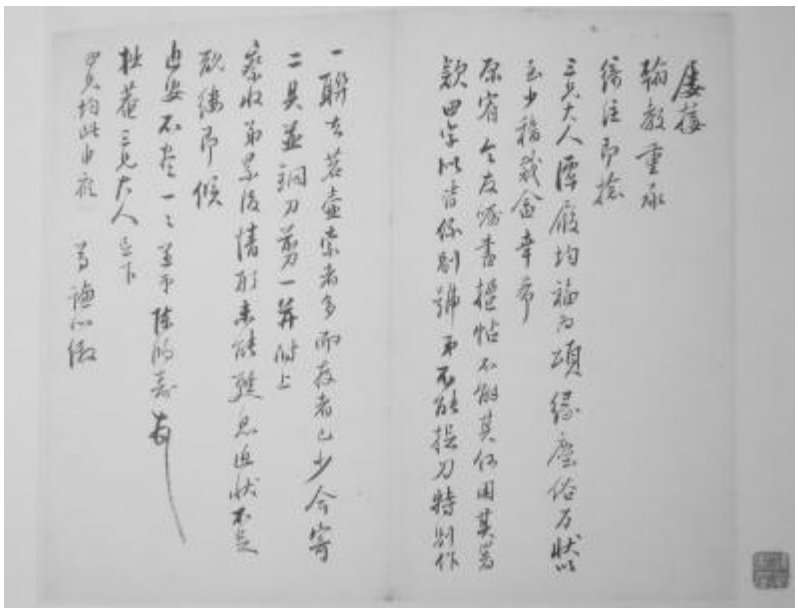


图一

筹款、借款。该信札是目前我们所知的唯一有曼生壶记录的曼生信札，也是研究曼生人生最后几年生平的重要史料。

2008 年 5 月，我有幸随汪寅仙老师、潘持平老师及我父亲（徐秀棠）等人前往杭州"八壶精舍"，亲手抚摸到由大名鼎鼎的唐云大师所收藏的八把曼生壶。作为近代喜欢紫砂壶最有名的文人，唐老一生痴迷于紫砂壶收藏。据他的学生童衍方先生讲，在唐先生的书房和画室，客人、家人其他东西都可以碰，唯独紫砂壶是不能随便碰的。为了保护茶壶，他家的水龙头都包上了塑料软管，以备洗壶时不碰撞茶壶。到了晚年，平时基本不外出应酬的唐老只要听说哪儿有曼生壶，立马精神焕发，非出门饱饱眼福不可。因此有时大家想请老人家出出马，也常用曼生壶作"诱饵"，骗老先生大驾光临。

唐先生所收藏的这八把曼生壶，大部分是先



图二

生早年用金条置换回来的，是他一生的挚爱，他的心肝宝贝，以至于他晚年将自己的书房也命名为“八壶精舍”。八把曼生壶中有六把壶大师们都觉得没有多少疑问，另外两把壶则恐为清末或民国时所仿。六把曼生壶有以下几个共同特点：

一、泥料的杂质较多，颗粒不匀，表面颗粒质感强，尤本山绿泥、段泥的成份更杂。

二、做工不算精致（玉笠壶除外），但整壶份量很轻。做工虽然不精细，但整体给人感觉很轻巧、放松、自然，尤以合欢壶为代表，完全吻合曼生之“诗文字画不必十分到家乃时见天趣”之精神。

三、烧成温度普遍不够，欠火候。（两把清末或民国时仿的例外，火候到位。）尤其是那把合欢壶，是普通的紫泥，烧成温度不够，偏生嫩，但经过唐先生长时间的冲泡养护，最后变成了红色，外观类似于红泥，人称“大红袍合欢壶”。茶壶普遍烧成温度偏低，这又留给我们一个疑问，即曼生壶的烧制地在何处？据溧阳文联的邓超先生介绍，溧阳城周边有几个窑场；且我父亲讲溧阳出产井罐（当时灶头的铁锅旁借用余热用来烧水的井罐），连宜兴人都赴溧阳买回去用。我们家烧釉水的罐头就是此种井罐，该类罐头可以耐高温，冷热激变性好，应该是陶土中氧化铝成份偏高且烧成温度略低所致。可见，名贵的曼生壶只有放在非专业的陶窑中，才会造成温度都偏低，而不是我们原来想象的从溧阳运回蜀山窑场来烧制。此外，如果不运回来烧制，既节省人力、物力成本，安全度又高，更符合当时曼生之经济状况与社会处境。

对曼生壶的研究鉴别，离不开对曼生的书法、印章的研究和了解。在这次赏壶会上，因童衍方老师精于书法、治印与书画印的鉴赏，且他一直推崇曼生为西泠八家中最重要的大家之一，并深入研究过曼生的书法、绘画、印风，因此得以为我们解开原先心中的几个疑团。

首先，“阿曼陀室”到底有几颗印？他认为“阿曼陀室”只可能有一方真印，不会有第二颗。关于“一颗印”的讲法非常重要，它为以后鉴别曼生壶、确定标准器定下了一个非常重要的标准。毕竟，曼生壶是离不开曼生印的。

其次，这几把壶（石瓢、玉笠、井栏）上的同一款“阿曼陀室”印，以及“曼生”款印的印风，都符合曼生印风。

第三，“井栏”壶上的字是曼生的笔迹，这使它可以作为鉴别曼生壶的一个标准器。

另外，八壶中只有一把是“曼生”款的曼生壶，对此，潘持平老师当场发表了个人看法：“此壶做工较其它几壶略为粗糙，有可能是曼生自己先做一个粗坯，再请彭年代为光坯、了坯，打上了曼生自己的印。”这也印证了曼生画册上“余又爱壶，亦有制壶之癖”之记载。

回来后，葛煊翻阅了一些资料，可以确认同样印款的曼生壶有五把。为此，我也查阅了一些相关资料，并请教了一些同好。后又是邓超兄在二玄社《陈鸿寿的书法》一书第 95 页上，找到了类似的印章，可惜不知其大小。如能确认其章之大小与壶上印章相符，那么将是曼生壶研究中的又一重大突破。

曼生与曼生壶的研究需要抽丝剥茧式的查证及对真实史料的考证，而不是凭空臆想与推理。宜兴紫砂传统全手工工艺之衰落的现状，恰恰与当初曼生壶出现时壶艺界所处的状况是类似的。

（编辑：盛诗澜）

科学巨擘钱伟长的传奇人生

◇ 钱志仁

著名科学家“中国三钱”,指的是中国航天之父—钱学森、中国力学之父—钱伟长、中国原子弹之父—钱三强。“三钱”中的钱伟长,是无锡人,是一位具有传奇经历的科学巨擘、社会活动家。2010 年 7 月 30 日钱伟长的逝世,“三钱”成绝响,成为“时代的骄傲”的代名词。

困窘的幼年

1912 年 10 月 9 日,钱伟长出生在七房桥的一个著名书香门第,但他祖、父、叔都是以教师菲薄薪金养家,全家经济窘迫,因此从小就过着贫困的生活。据他回忆,在进大学前,从来没有穿过一件新衣服,穿的都是叔父们小时穿旧了并经过母亲改裁后的旧衣,布鞋袜补了又补,夏天干脆赤脚。为了糊口,小小年纪的他也学会了帮助祖母与母亲采桑养蚕、挑野菜、摸田螺、放鸭子等能添补家用。

钱伟长在 4 岁时,家宅失火,七房桥旧宅焚毁,全家迁居荡口。他 5 岁入学,随父叔从游读,先后在荡口镇南东岳庙小学、镇北司前弄小学、后宅镇小学、荡口镇的鸿模小学和无锡荣巷公益学校等校读过书。后随父亲进入无锡县初中。在这段时间内,军阀连年战乱,经常停学逃难,或失学在家。虽然没有小学和初中的文凭,但他考取了江苏省苏州高中。

在江苏省苏州高中的三年,对钱伟长来说是难忘的三年。进入苏高中才一个月,传来父亲早逝的噩耗。全家的生计极为困难,父亲又没有积蓄,母亲他和一弟二妹一家六口,可以说几无隔日之粮。钱伟长在学校,自忖应该像父亲当年一样,帮助母亲挑起养家扶掖弟妹的担子了。然而,母亲和叔父恪守“家居虽寒,子孙虽愚,诗书须读”的祖训,要他好好读书。在这困窘中,钱伟长依靠着四叔及宗族义庄的救济完成了中学学业。

1931 年夏,19 岁的钱伟长高中毕业,渴望进入大学深造,但由于家境困难,实在不忍心给母亲增加负担。于是他跑到上海,一月之中连续参加了清华大学、中央大学、浙江大学、厦门大学和唐山交通大学的入学考试,不久他同时得到了五所大学的录取通知书,他也获得了上海经营味精厂的化学家吴蕴初所设立“清寒奖学金”。最终,钱伟长选择了到久负盛名的清华大学中文系就读。

丰硕的青年

世事难料,就在钱伟长进清华的第三天,“九一八事变”爆发,日本帝国主义悍然入侵东北。那一夜,钱伟长热血沸腾,认为只有科学才能救国,毅然决定弃文学理。第二天,他找到理学院院长叶企孙和物理系主任吴有训,提出了转系申请,希望进入物理系学习。但因为他考入清华时数理成绩太差,学校没有同意。吴先生询问他:“你为什么一定要学物理呢?”钱伟长回答说:“我本来确实喜欢文史,可是现在国家更迫切需要的是科学技术,是飞机大炮。我的数理化成绩虽然不好,但我有决心赶上去!我要为国家造枪炮,保卫国

家不受欺侮。”经过一个星期的恳求,他的爱国热情深深感动了吴教授,终于答应了他的请求,不过有一个条件:一年后数理化成绩必须都在70分以上,否则仍回中文系。钱伟长毫不犹豫地答应了,功夫不负苦心人,一个学期结束时,钱伟长顺利地升入物理系二年级。

1935年,钱伟长从清华大学物理系毕业。他的毕业论文是《北京大气电的测定》并在当年六月青岛举行的全国物理学年会上宣读。这是中国自行测定大气电量的第一批资料,也是钱伟长科学研究的成功开端。

“七七事变”后,北平各大学相继撤向大后方。靠奖学金读书的钱伟长没有足够的盘缠南下,只能到天津耀华中学担任物理教师。一年后,他勉强凑足盘缠,长途跋涉,历尽艰辛,到达设在昆明的西南联大。在那里,他一面为叶企孙教授代授热力学课程,一面潜心钻研物理力学。1939年7月钱伟长参加了中英庚款第七届留英公费生考试。原拟录取一人,结果钱伟长与林家翘、郭永怀三人考试成绩并列第一,于是破格决定同时录取,后因欧战爆发,英国之行取消,改赴加拿大,进入多伦多大学,不久,钱伟长与林家翘同时以优异成绩获得硕士学位。1942年,钱伟长获得自然科学博士学位,他的博士论文《薄板薄壳的内禀理论》以连载的形式发表在美国《应用数学季刊》一、二卷上,他提出的那组非线性方程组被国际上称为“钱伟长方程”。

当钱伟长把探索的目光转向当时的尖端课题——雷达波导研究之后,他有幸结识了举世闻名的科学家冯·卡门教授。冯·卡门教授原是匈牙利籍犹太人,在美国加州理工学院主持航空航天研究,是一位力学研究的世界性权威。二战期间,伦敦正遭到德国火箭威胁,丘吉尔向美国求援,钱伟长等人根据自己的研究,提出了运行火箭受到干扰缩短射程的对策,有效地阻遏了德国的飞弹。丘吉尔在他的回忆录中谈及此事时,不胜感激,由衷称赞:“美国青年真厉害!”他不知道,使他避免厄运的实际是中国青年钱伟长!钱伟长的卓越睿智获得了冯·卡门教授的赏识,邀请钱伟长到他主持的美国加利福尼亚州理工学院喷射推进研究所工作。在冯·卡门教授的指导下,钱伟长仅用一个月,便写出了《变扭的扭转》一文,冯·卡门教授看完论文后,高兴地把它称之为“经典论文”。三十而立的钱伟长,成为20世纪年代,世界科苑星空中的一颗耀眼的新星。

然而在荣誉成功面前,他没有陶醉,而是更思念祖国,急待把自己的成果报效祖国,振兴中华。1946年,他向冯·卡门教授提出回国的要求,可冯教授怎么也舍不得他离开。不得已,他以探望阔别六年的妻子和还未见面的孩子为由,打动了冯·卡门教授的亲情感,同意他这位得力助手暂时离开研究所。

钱伟长终于回到了祖国,返回了他日思夜想的故国,返回了培育他的清华园,他要把在国外学到的知识,传授给清华园的莘莘学子。在教学研究上,他还开设了物理系的理论力学、震动、弹性力学基础以及传热学、轴的回转等高年级的课程。每周授课15小时以上。与此同时他还进行着有关润滑理论,圆薄板大挠度理论,锥流和水轮机曲线导板的水流离角计算等科研工作。

北京解放后,钱伟长报国热忱犹如火山迸发,他满腔热情地投入了教学、科研和社会工作中去。五十年代初,正是钱伟长学术与社会活动最兴旺的时期,他被中央任命为清华大学副校长,兼任中国科学院数学研究所力学研究室主任、力学研究所副所长,中华科学工作者联合会常委兼组织部副部长等。特别是1954年到1956年,他参加了由周恩来总理亲自领导、主持的制定我国自然科学12年规划工作,钱伟长以高昂的热情通宵达旦地工作着,从项目确定、人员配制,经费测算等方面一一予以思考筹划。周总理曾多次公开高度赞誉钱伟长和钱学森、钱三强的工作,公开赞誉为“三钱”。1956年规划工作结束后,钱伟长又被任命为国务院规划委员会委员,并负责筹建自动化研究所及自动化学会。

在这几年里,他的科学研究也取得了很大成就。1956年8月,他出席了在布鲁塞尔召开的国际力学会议,在会上作《长方板大挠度问题》和《浅球壳的跳跃问题》两个学术报告,受到与会人士的重视,继“钱伟长方程”又名为“钱伟长方法”和“钱伟长方程”。在教学上,钱伟长言传身教,培养了一批批优秀的力学人才,成为新中国力学研究的骨干力量。

艰难的盛年

但是,钱伟长“从1957年到1977年约二十

年间,正值壮年而又较成熟的一段漫长的大好岁月,没有能善自掌握而白白消耗了。”(《钱伟长文选·自序》)就在钱伟长满腔热情地把自己的全部身心投入到新中国建设的科研、教育事业时,全国开展了“整风反右”运动。一向耿直的钱伟长,由于他的坦率而又心系国家命运,坦诚说了某些人认为不当的言论,结果竟被错划为大“右派”。于是他受到了被撤消一切职务, 停止一切工作,虽说仍保留教授,但也从一级降为三级等的“待遇”。

面对这样的境遇,钱伟长痴情未改,他坚信这不过是他生命上空中的一时乌云笼罩。所以他虽然已经不能接触到国家对科学工作的方向和具体课题,但对众多科技人员来函和来访,无不欣然答应,无偿地勉力从事,悄无声息地提供力所能及的援助。他就是从这种“地下活动”中,努力自强不息,把科学工作的成果,通过种种渠道,奉献给祖国和人民。然而,又一场暴风雨来了,钱伟长又一次遭到厄运。在史无前例的“文化大革命”中,钱伟长经受了难以想象的折磨,经受批判、斗争、不准研究立论等受尽了各种痛苦。

在这样艰难的岁月里,钱伟长却仍是不辍科学研究,又开始了他的“地下科研”活动。在武斗最激烈的时候,他秘密地开始了三角级数求和的研究,一本超出万种级数、涉及广泛应用范围的“三角级数之和”大表,就是在如此极端困难时期坚持完成的,他自谑为“地下”科学之作。钱伟长对祖国科研的痴情、百折不回的毅力,真令人感慨不已。

但在这种艰难的时刻,他还是坚信这些现象都是暂时的, 一个国家不可能这样长期混乱下去,总有一天要恢复建设,他的才智总是有所发挥的机会。

辉煌的晚年

1978 年“四人帮”倒台,中国迎来了科学的春天,钱伟长也终盼来了生命中灿烂的春天。他得到了彻底的平反,强加在他头上的一切罪名被彻底推翻,他心情舒畅地活跃在中国大地,热情奔放驰骋在科技领域,虽然年已近古稀,但活力惊人,他正力图夺回已失去的良好岁月。

1977 年邓小平同志提出实现四个现代化和改革开放。钱伟长激动万分,更加忘我地工作着,他把讲坛搬到全国,奔赴各地开设了《变分法有限元》、《张量分析》、《奇异摄动理论》、《穿甲力学》、《广义变分原理》、《格林函数和变分法在电磁波计算中的应用》等一个个专题讲座,一共写了 225 万字的讲义。他把自己的科研成果毫无保留地献给祖国,用以武装科技人员,加速现代化建设的步伐。

欣逢盛世,他感到幸福无比,他的科技兴国愿望终于获得了发挥施展:他被选担任全国人大委员、全国政协副主席、民主同盟中央副主席、1983 年邓小平点名请钱伟长出任上海大学校长——终身校长;同时担任漳州大学、济南大学、沙洲工业学院等校的名誉校长, 西南交通大学、南京工学院等多所院校的名誉教授……;科教任务如此繁重,但他从不顾及自己年事已高,仍然快马加鞭, 继续在为我国高等教育事业的发展、为培养科技人才躬行改革奔波献策,为建设具有中国特色的社会主义伟大事业,不断地作出着不凡贡献! 虽是岁月催人老,然以“桑榆匪晚,奔驰不息”自勉,正如他学生黄黔所说的:“(钱先生)岂止是‘老骥伏枥,志在千里’,而且是‘老骥奔驰,日行千里’”。

而在大家准备为他举办百年寿辰的日子里,2010 年的 7 月 30 日早晨,被周恩来总理称为“三钱”的最后一位长者钱伟长的与世长辞,他悄悄地走了,引起人们极大地哀恸,他的离去,“中国三钱”成绝唱,然他们的功绩彪炳,精神千古,不仅是中华民族的骄傲,也是世界科学发展史上的骄傲。

品格永流芳,从钱伟长教授的科学救国到科教兴国的传奇经历, 我们看到了这位科学巨擘,社会活动家的耿耿丹心和“桑榆匪晚,奔驰不息”爱国情怀和崇高品格,万分钦敬。

钱伟长永垂不朽!

注:撰写本文时,参阅了钱伟长教授的《八十自述》一书及有关材料。

(编辑:何桦)