

北京文博

文丛

北京市文物局 主办



北京燕山出版社
BEIJING YANSHAN PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

北京文博文丛·2017·第2辑 / 祁庆国主编. —北京: 北京燕山出版社, 2017.5

ISBN 978-7-5402-4555-9

I. ①北… II. ①祁… III. ①文物工作 - 北京 - 文集②博物馆 - 工作 - 北京 - 文集

IV. ①G269.271-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第129491号



北京文博文丛·2017·第2辑

出版发行: 北京燕山出版社有限公司

社 址: 北京市西城区陶然亭路53号 100054

责任编辑: 王梦楠

版式设计: 肖 晓

印 刷: 北京画中画印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 8

字 数: 181千字

版 次: 2017年5月第1版

印 次: 2017年8月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5402-4555-9

定 价: 15.00元

北京文博



2017年第2辑（总88期）

特约专稿

- 1 两种不同文明碰撞与融合的历史见证
——从尖首刀币的起源与发展论燕文化与玉皇庙文化的交流与互动（上）
靳枫毅
- 12 世界文化遗产视角下的“三个文化带”意义、价值界定及其管理工作的思考
刘保山

北京史地

- 22 北京护国寺研究三题
陈平
- 29 清傅夸蝉碑中职官与葬制问题商榷
李伟敏
- 34 民国档案所见历代帝王庙使用情况
于森

考古研究

- 45 中国围棋文物的考古发现和初步研究
孙劭 王继红
- 54 昌平区阳坊镇前白虎涧村白云寺遗址考古调查报告
王策 刘凤亮
- 59 北京顺义新城第五街区元墓发掘简报
北京市文物研究所

博物馆学研究

- 63 “大元三都”展形式设计浅析
李赫

主办单位：北京市文物局

编辑出版：《北京文博》编辑部

北京燕山出版社

网址：<http://www.bjmuseumnet.org>

邮箱：bjwb1995@126.com

目录 | Contents

- 71 从“石上”到“时尚”
——分享快乐的体验式文创
王 丹
- 75 当代中国华侨博物馆的现状分析与发展思考
闫媛媛
- 84 博物馆文化产品开发的若干问题探讨
——以恭王府为例
郝 黎
- 93 试析博物馆展览插图创作的两个基本要素
刘小琴

文物保护

- 104 从“一普”看考古机构馆藏文物保管工作的改进
徐文英
- 107 从大明宫国家遗址公园的保护与展示看圆明园遗址公园的建设
张利芳

文献资料

- 116 《北京的城墙和城门》出版经过
宋惕冰
- 119 北京市文物局2017年一季度文博事业大事记
北京市文物局办公室
- 122 中国博物馆协会出版专业委员会2017年年会在河南洛阳举行

声明

为适应我国信息化建设，扩大本辑刊及作者知识信息交流渠道，本辑刊已被《中国学术期刊网络出版总库》及CNKI系列数据库收录，作者文章著作权使用费与本辑刊稿酬一次性给付。免费提供作者文章引用统计分析资料。如作者不同意文章被收录，请在来稿时向本辑刊声明，本辑刊将做适当处理。

《北京文博》编辑委员会

顾 问：李学勤 吕济民
主 任：宿 白
副主任：舒小峰 孔繁峙 王世仁
曹子西 齐 心 马希桂
编委会委员：（以姓氏笔画为序）
于 平 王 丹 王 岗 王丹江
王玉伟 王有泉 王培伍 王清林
卢迎红 白 岩 向德春 刘素凯
刘超英 齐东发 关战修 许 伟
许立华 杨玉莲 杨曙光 李 晨
李建平 肖元春 吴志友 吴梦麟
何 沛 张德华 范 军 赵建明
哈 骏 侯兆年 侯 明 郝志群
徐 丽 高小龙 高凯军 郭 豹
郭小凌 崔国民 韩 更 韩战明
葛英会 谭烈飞 薛 俭

主 编：祁庆国
执行主编：韩建识
编辑部主任：高智伟
本辑编辑：韩建识 陈 倩
高智伟 康乃瑶 侯海洋

Beijing Cultural Relics and Museums

No. 2, 2017

SPECIAL CONTRIBUTION

- 1 Historical Witness of the Collision and Fusion of Two Different Civilizations: Discussion on the Communication and Interaction of Yan Culture and Yuhuangmiao Culture from the Origin and Development of Sharp Knife Coin (The First)
by Jin Fengyi
- 12 Thinking about the Significance, Definition of Value, and Administration Work of Three Cultural Zones from the Perspective of World Cultural Heritage
by Liu Baoshan

HISTORY AND GEOGRAPHY OF BEIJING

- 22 Three Questions on the Study of Huguosi Temple of Beijing
by Chen Ping
- 29 Discussion on the Question of Officer and Burial System of Stele of Fu Kuachan of Qing Dynasty
by Li Weimin
- 34 Use Situation of Museum of Temple of Ancient Monarchs Seen from Archives of Republic of China
by Yu Miao

ARCHAEOLOGICAL RESEARCH

- 45 Archaeological Discoveries and Preliminary Research of Chinese Go Chess Cultural Relics
by Sun Meng, Wang Jihong
- 54 Archaeological Survey Report on Baoyunsi Relics in Front Baihujian Village, Yangfang Town, Changping District
by Wang Ce, Liu Fengliang
- 59 Brief Report on Excavation of Tomb of Yuan Dynasty in the 5th Block in Shunyi New Town, Beijing
by Beijing Cultural Relics Research Institute

Organizer: Beijing Municipal Administration

Bureau of Cultural Heritage

Edited and Published by the Editorial Department

of Beijing Wen Bo, Beijing Yanshan Press

URL: <http://www.bjmuseumnet.org>

E-mail: bjwb1995@126.com

MUSEOLOGY RESEARCH

- 63 Elementary Analysis on Form Design of Exhibition of “The Capital Cities of Yuan Dynasty”
by Li He
- 71 From “On the Stone” to “the Fashion”: Experience Style Creativity by Sharing Happiness
by Wang Dan
- 75 Situation Analysis and Development Thinking of Overseas Chinese Museum in Contemporary China
by Yan Yuanyuan
- 84 Discussion on Some Issues of Museum Cultural Product Development: A Case Study of the Prince Gong’s Mansion
by Hao Li
- 93 An Analysis of the Two Basic Elements of Museum Exhibition Illustration Creation
by Liu Xiaoqin

CULTURAL RELICS PROTECTION

- 104 The Improvement of the Preservation Work of Cultural Relics Collected in the Archaeological Organization from the View of the First Movable Cultural Relics Census
by Xu Wenying
- 107 The Construction of Yuanmingyuan Relics Park from the View of the Protection and Display of Daming Palace National Heritage Park
by Zhang Lifang

DOCUMENTS AND MATERIALS

- 116 Publishing Process of The Walls and Gates of Beijing
by Song Tibing
- 119 Chronicle of Events Concerning Cultural Relics and Museums of the Beijing Municipal Administration Bureau of Cultural Heritage (1st Quarter of 2017)
by Bureau Office of Beijing Municipal Administration of Cultural Heritage
- 122 2017 Annual Meeting of Publication Committee of Chinese Museums Association Was Held in Luoyang, Henan

Editorial Board of *Beijing Wenbo*

Advisors: Li Xueqin, Lü Jimin

Chairman: Su Bai

Vice-chairmen:

Shu Xiaofeng, Kong Fanzhi, Wang Shiren,

Cao Zixi, Qi Xin, Ma Xigui

Members:

Yu Ping, Wang Dan, Wang Gang,

Wang Danjiang, Wang Yuwei, Wang Youquan,

Wang Peiwu, Wang Qinglin, Lu Yinghong,

Bai Yan, Xiang Dechun, Liu Sukai, Liu Chaoying,

Qi Dongfa, Guan Zhanxiu, Xu Wei, Xu Lihua,

Yang Yulian, Yang Shuguang, Li Chen, Li Jianping,

Xiao Yuanchun, Wu Zhiyou, Wu Menglin,

He Pei, Zhang Dehua, Fan Jun, Zhao Jianming,

Ha Jun, Hou Zhaonian, Hou Ming, Xi Zhiqun,

Xu Li, Gao Xiaolong, Gao Kaijun, Guo Bao,

Guo Xiaoling, Cui Guomin, Han Geng,

Han Zhanming, Ge Yinghui, Tan Liefei, Xue Jian

Editor-in-chief: Qi Qingguo

Executive Editor: Han Jianshi

Director of the Editorial Office: Gao Zhiwei

Managing Editors of this Volume:

Han Jianshi, Chen Qian, Gao Zhiwei, Kang Naiyao

Hou Haiyang

两种不同文明碰撞与融合的历史见证

——从尖首刀币的起源与发展论燕文化与玉皇庙文化的交流与互动（上）

靳枫毅

最近，北京市古代钱币展览馆举办了“戎刀燕币——尖首刀币起源的故事”专题展览，以通俗化、科普化的表现形式将本属于学术领域的一项考古新发现与研究成果，用讲故事的方式，简明而自然地推介给了广大社会公众和青少年群体，成功地兼顾了科学性与普及性的关系，既正确地解读和宣传了近些年来北京地区东周时期军都山玉皇庙文化的重要发现，又深入浅出地解答了学术界与古钱币收藏界长期以来非常关注的尖首刀币的起源、年代及其国属或族属等主要问题，给社会公众和青少年学生提供了一个业余学习和了解中国先秦时期金属铸币起源问题的机会和窗口，收到了很好的社会效益。

囿于展出场地展线与展陈面积所限，展览内容不可能做到面面俱到，又因要照顾广大观众不同文化层次的需求，展陈形式尽量向通俗化倾斜，这样就不免使某些相关联的学术问题来不及在这次展览中得到较为全面和深入的阐述。北京市文物研究所研究员王继红是这个展览展陈大纲的撰稿者，为了兼顾学术性与普及性，并力求通俗化，她曾先后五易其稿，最终还是不得不考虑展览的实际效果，而舍弃一些学术性较强的内容和色彩。虽然感到有些遗憾，但目前只能这样处理。王继红写的前三稿，我曾仔细看过，觉得比她以前的相关研究^①，视野又有较大拓展，论述又有了进一步深入，尤其在关于尖首刀币的起

源、年代、国属与族属等几个主要问题的论述上，论据更显有力，认识更为贴切，是值得充分肯定的。为了弥补这个展览在相关学术问题上的某些欠缺，本文拟在王继红研究的基础上，从两种不同文明碰撞与融合的角度，围绕尖首刀币从起源、发展到消亡这一过程的前前后后，燕文化与玉皇庙文化二者的势力消长及双方在这一过程中的交流与互动等问题，再略做分析与探讨。

一、迄今学术界的诸种不同观点

关于尖首刀币的起源、国属或族属及其年代等问题，长期以来一直为文物考古界、钱币学界和历史学界所关注，很多学者先后发表过专论和研究文章，提出过种种不同观点。这些不同观点，各说各的，体现了每位研究者对考古资料的掌握和理解上存在着不小的差异。归纳起来，大致有以下11种不同观点。

一为“赵国货币”说，此说以马昂为代表^②。

二为“来源于齐刀”说，此说以韩嘉谷为代表。他认为“尖首刀的始铸时期或可早至战国早期”^③。

三为“燕国初铸之制”说，此说以王献唐为代表^④。石永士从之，并认为尖首刀的早期形式（I式）当起源于“春秋早期”，晚期形式（V式）应定在“春秋

中、晚期之际”。^⑤

四为“黄河下游郭、虢、鲜虞、鼓、肥等国所铸”说，此说以郑家相为代表^⑥，并认为：“尖首刀开始于西周初，甚至在战国时期还在铸行。”^⑦

五为“燕境内少数民族‘殷遗’‘夏遗’的铸币”说，此说以朱活为代表^⑧，并认为：“尖首刀铸行的上限，不会晚于战国早期，从其文字及形制看，铸行的上限可以推到春秋战国之际。”^⑨

六为“燕国长城以南地区铸造的一种特殊货币”说，此说以王毓铨为代表^⑩。

七为“狄刀”说，“是白狄诸国铸行的货币”，此说以黄锡全为代表^⑪。林沄从之^⑫。黄锡全认为，尖首刀（“狄刀”）的铸行年代，“可定在春秋中、晚期”^⑬。

八为“尖首刀不起源于齐，其铸主并非一国一族”说，此说以张驰为代表。他认为，尖首刀可分为5类，第一类为原始尖首刀，其铸主是燕国及邻近地域的戎、狄；第二类为燕尖首刀，在所有铸行尖首刀币的国族中，燕国最有可能首先铸行尖首刀币；第三类为狄尖首刀，系指鲜虞、中山国所铸尖首刀；第四类为针首刀，可能是山戎仿尖首刀铸行的一种特殊刀币；第五类为齐尖首刀，包括两种，一是仿燕国尖首刀在齐地自铸者，二是经过“改造”的尖首刀，即切头尖首刀，并推断“原始尖首刀币的出现约在春秋中期，演变为铸币的尖首刀币的年代在春秋晚期，其铸行年代下限在战国早期下段末年，个别的甚至可能延续到战国中期上段早年”。^⑭

九为早期山戎所铸的“地方性货币”，晚期为燕国所铸，“发展为国家性质的货币”。此说为“先山戎，后燕国”说，以王纪洁为代表。她认为“一期尖首刀最早应是山戎民族所铸造的，是山戎金融活动的产物”。其“始铸时间，可能在春秋中期偏晚阶段”，“流通时间至迟为春秋晚期至战国早期”。“二期尖首刀”，则是燕国继一期尖首刀之后“吸收

和利用”了山戎尖首刀的“铸币形制”，而使之“成为燕国境内最早的刀币”，其始铸时间当在“春秋晚期”。^⑮

十为“尖首刀币首铸于燕国”，但在尖首刀币出现之前，还应有一个燕国“仿制”戎刀、“以物易物的低级阶段”，同时又提出玉皇庙文化的族属并非山戎，而应为“无终戎”。此说以陈平为代表^⑯。

十一为“燕国所研发和首创”说，认为“虽然尖首刀的形制来源于玉皇庙文化晚期的青铜削刀”，但“作为货币形式的尖首刀，不可能为山戎部族所研发，其真正的研发者和首创者，应为燕国，应是燕国人想主动与山戎部族进行商品交换、开展边贸活动的产物”。其“出现的时间，从玉皇庙YYM138的发现实例可以判定，应不晚于春秋晚期前段”^⑰。这是新燕国论，此说以王继红为代表。

上述11种观点的研究者有一点认识是一致的，即尖首刀币的形制应仿自古代实用生活工具青铜削刀。除了这一点之外，涉及的其他问题，如尖首刀币到底源自何种文化之青铜削刀，其国属或族属如何，其铸行年代当在何时，其流通过程是怎样的，等等，则多有歧见。

其中前6种观点，研究和发表的年代都早于玉皇庙文化考古发掘资料刊布之时，这几位研究者当时尚不知道有玉皇庙文化的存在，更不知道在玉皇庙文化的墓葬中发现了大量的青铜削刀和多例尖首刀币共存于同一墓地的事实，他们所依据的研究资料，仅局限于过去的一些征集品和传世品，缺少科学发掘资料作依托，所做出的分析和阐述仅凭主观猜测或推想，故所形成的认识和所提出的观点，不但显得陈旧、过时，错谬和不确切的地方也颇多，这是自然的，也是可以理解的。如第一说、第四说、第五说和第六说，当时发表之初即无人或少有人信从，事实也已证明这几种认识和观点是不可取的。第二说虽曾一度有少数人主张之，但后来得知玉皇庙文化的发现之后，亦都放弃了这一主

张。第三说虽在尖首刀的国属问题上所表达的涵义是值得肯定的，但并未能说明尖首刀的形制究竟来源于何种文化，由于对尖首刀币的原型来源于何种文化未给出明确概念，也未做任何阐述，这就难免会使人误读为尖首刀的形制是来源于燕文化，好像它是由燕国青铜削刀自然演化而来似的，所以此说的表述仅在国属涵义层面上有一定价值，并未解决有关尖首刀币起源这一关键问题。另外，主张此说的石永士先生，所论尖首刀币起源的时代，认为“Ⅰ式”者当在“春秋早期”，晚期（“Ⅴ式”）者当在“春秋中、晚期之际”，此论断并无科学发掘的考古资料做依据，只是个人主观猜测，以目前已掌握的考古发现资料衡量，其对早、晚两期年代的估计，均偏早。

第七种至第十一种观点，皆为获知玉皇庙文化考古发掘资料之后形成的观点，其共同点是，均认同笔者于1989年在发掘延庆县葫芦沟和玉皇庙墓地时，发表的考古发掘简报上关于尖首刀形制起源问题的观点，即尖首刀的形制应源于玉皇庙文化（简报中称山戎文化）的生活工具青铜削刀^⑧。不同点是，在关于尖首刀币的国属或族属及其铸行年代上，多各有主张。

第七种观点的研究者由于对玉皇庙文化的族属与笔者持不同观点，认为不属于山戎，而属于白狄，故自然将出自于玉皇庙文化墓葬中的尖首刀币，认为是白狄所铸，并将尖首刀币简称为“狄刀”。

“白狄”说者在既无可信的历史文献做依据、又无任何考古实证材料可支持的情况下，便设想出一条“白狄东进路线”图，说早在春秋中期白狄就曾自太行山以西的代郡之地，经代谷“迁徙”至冀北燕山地区，缔造了这里的“玉皇庙文化”，并于“春秋中、晚期”开始铸行了尖首刀币。此说故意将春秋时期盘踞于太行山以西代郡之地的白狄与晋国（到战国时期为赵国）的双边关系，嫁接到春秋时期山戎与燕的双边关系上。此说的研究者似乎未注

意司马迁《史记》中《匈奴列传》《燕召公世家》《齐太公世家》等可以凭信的历史文献中关于山戎与燕关系的记载，任意将“山戎”抹掉，而换作了“白狄”。再说，将“白狄”始铸尖首刀币的年代定在“春秋中、晚期”，这其中的“中”，即春秋中期，也并无任何考古发掘资料做依托。

第八种观点，对于尖首刀币起源于何种文化的问题，并未做出正面、明确的回答，只是在尖首刀币的国属或族属问题上持多国多族说，即所谓“并非一国一族”说。笔者除了对其中第二类尖首刀的国属的表述表示肯定之外，对其他说法均不赞同。若认真推敲其对第一类和第二类尖首刀在铸行时间先后的表述，似乎并不确定，甚至是自相矛盾的。既然称“第一类为原始尖首刀”，意即指尖首刀中年代最早者，可说到第二类尖首刀时，却又称这“最有可能是首先铸行的尖首刀币”，那到底是第一类早，还是第二类早呢？另外，说“原始尖首刀币的出现约在春秋中期”，也并无考古实证资料作立论依据。以经过科学发掘的玉皇庙墓地出土资料检验之，将尖首刀币出现的年代上限推定在“春秋中期”，还是提早了一个历史阶段。

第九种观点，显然是在认同尖首刀币是由玉皇庙文化晚期青铜削刀脱胎而来、同时又认同了玉皇庙文化的族属应为历史上的山戎的观点的前提下，而从表象出发，简单地将出自玉皇庙文化墓葬中的“一期尖首刀”，认为“应是山戎民族所铸造的”；对于年代略晚的、出自于燕境内或燕国中心地区的“二期尖首刀”，则认为是在“吸收”了山戎“一期尖首刀”的基础上铸造出来的具有“国家性质的货币”。我认为这一说法是对尖首刀币起源与发展的历史，在主、宾关系的定位判断上发生了错位。而认为“一期尖首刀”的“始铸时间”，在“春秋中期偏晚阶段”的说法，依据玉皇庙墓地的考古资

料，还是略嫌偏早，实事求是地说，以定在春秋晚期前段较为可靠。

第十种观点，虽表达了尖首刀币应“首铸于燕国”而不在戎狄的意见，但却没有说明燕国而非戎狄首铸的理由和依据。另外，尖首刀币出现之前，还应有一个燕国“仿制”戎刀的“低级阶段”的假设，也并无任何根据，迄今并未有任何一处考古发现可以证明有此类情况存在，此纯属个人臆想，并非事实。至于其赞成玉皇庙文化墓地为戎族墓地，却不认为其属于山戎，而主张应将山戎换作“无终戎”，我认为这是没有意义、也是无视历史定论的一种节外生枝的提法。因为历史上的山戎、北戎与无终，三者的活动地域皆在冀北山地，生产与生活方式、语言系统、风俗习惯、宗教信仰等诸方面都是一致的，他们虽被分称为山戎、北戎与无终，但这三支部族却同属一个大的部落联盟和同一个部族集团。对此，史学大家早已洞悉，并有十分清楚而明确的判定，也就是三者乃同族而异称。如在西汉司马迁《史记》中的《匈奴列传》《燕召公世家》《齐太公世家》《郑世家》《十二诸侯年表》，东汉班固的《汉书·匈奴列传》，西晋杜预的《春秋左氏经传集解》，以及北宋的《太平御览》卷一六二“蓟州”条等诸多史学文献中，都屡有明确记述。其中杜预注《左传》云：“山戎、北戎、无终三名，其实一也。”此论再清楚不过地阐明了山戎、北戎与无终这三个名称之间的关系，即三者虽被分称为三名，但其实却是同属一个民族的三支兄弟部族，他们本是一码事。而且，这一解释早已为历代史学家所认同并继承，从未有歧见。本来已是历史定案、不需讨论、无隙可乘的问题，为何还要再标新立异、画蛇添足、哗众取宠呢？

第十一种观点，新燕国论的研究者王继红，不但曾参与了《军都山墓地》发掘报告的资料整理和编写工作，承担过玉皇庙文化青铜削刀和尖首刀币起源问题等重

要课题的研究任务，提出过不少富于创见的独到观点，而且于近期又承担了北京市文物局和北京古代钱币展览馆主办的“戎刀燕币——尖首刀币起源的故事”专题展览大纲的撰稿任务，促使她对尖首刀币的相关资料又重新做了一番全面、系统的梳理和研究，在此扎实的工作基础上，王继红再次对尖首刀币的起源、年代分期和国属等几个主要问题，做了深入讨论，使新燕国论更臻全面和充实。

新燕国论与旧燕国论的差别在于，旧燕国论未能清楚和明确地说明尖首刀币的原型到底源于何种文化、何种型式的青铜削刀，只是提出了尖首刀币应为燕国所铸行的观点。旧燕国论一是容易造成误解，好像燕国尖首刀币是源自燕文化之青铜削刀；二是因为表述不明确，主观上掩盖和抹杀了尖首刀币本是吸收了燕文化玉皇庙文化晚期XIV型IV式扣环首青铜削刀的因素，又经过再加工和改造而创制出来的一种具有货币职能的早期刀币，以及两种不同文明之间发生文化碰撞和融合的事实与历史内涵；而新燕国论在这一点上则做出了清楚的说明，给出了明确的答案。因此，新燕国论更符合目前考古资料反映的实际情况，更接近历史事实，所以我表示肯定和赞同，并想在此基础上，就有关问题再略做探讨。

二、玉皇庙文化的考古新发现与尖首刀币溯源的一锤定音

玉皇庙文化是指东周时期分布在燕山和军都山地带（地质地理学上称作冀北山地），以富含直刃匕首式青铜短剑、青铜削刀以及各种写实动物纹牌饰和带钩等为主要特征的、具有典型游牧和畜牧文化特点的一支少数民族青铜文化。该文化以20世纪80年代由北京市文物研究所发掘的延庆县军都山玉皇庙文化墓地规模最大、出土文物最丰富、最具学术价值和代表性，故被命名为玉皇庙文化^⑨。

玉皇庙文化有很多重要的考古新发现，在学术研究上取得了多项重要突破。其中之一，就是出土有大量的各式各样的青铜削刀，并在环首刀系列中在刀子的形制结构上具有从早到晚规律性发展演变的特点，且很多晚期形式的扣环首XIV型削刀（仍按《军都山墓地》发掘报告对于青铜削刀的分型分式提法）与十余例出土尖首刀币的墓葬，共存于同一墓区（即玉皇庙墓地南区 and 葫芦沟墓地南区）^④。这种考古现象在国内任何一个青铜时代的考古文化中都不曾发现过，可以说是绝无仅有的，这为探索尖首刀币的起源提供了直接线索和至关重要的实证依据。

下面就以玉皇庙墓地和葫芦沟墓地出土的环首青铜削刀系列中的XIV型刀为例，分析XIV型削刀的演进过程和演化规律特点及其与该墓地出土的尖首刀币在形制结构上的衔接关系。

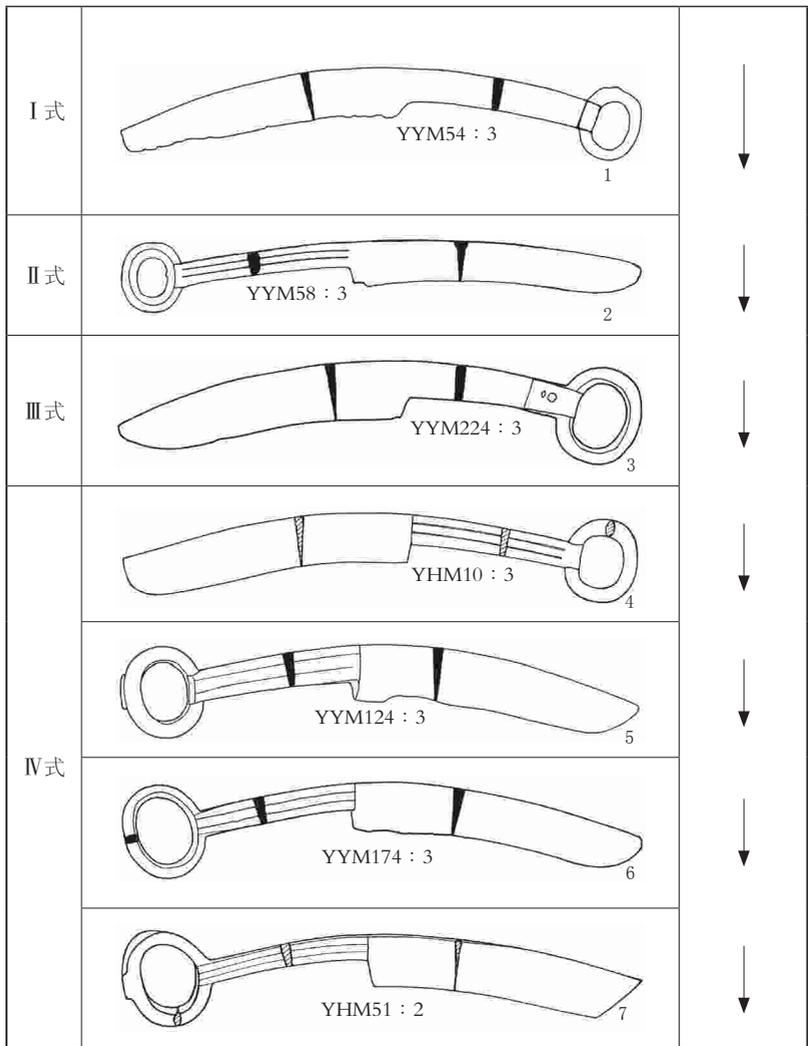
（一）玉皇庙文化XIV型青铜削刀的演变过程和XIV型IV式削刀的特点

XIV型青铜削刀由最初的出现，到最后的定型，曾经历了萌芽期、成长和定型期三个发展阶段，可分为四式（I~IV式）。在这三个发展阶段中，其形制结构特点，为了能更适合实用的需要，也在不断改进和变化着。

I式是属于萌芽期的标本，可以玉皇庙墓地中属于春秋中

期的M54出土的1件标本（YYM54：3）为例（图一，1）。此刀柄端继承了春秋早期即已出现的凸环首削刀的圆形环首的基本特点，但其刀柄与柄端环首衔接部位，呈现的却是扣环与凸环二者结合的形态，似扣似凸，虽带有扣环式的结构特点，但并不充分和明显，刀柄部分仍为素面，也未铸出双棱线（起加强筋作用）。这件标本可作为环首削刀由凸环首型向扣环首型过渡的一个例证。

II式、III式是属于探索成长期的标本。II式可以玉皇庙墓地中属于春秋中晚期的M58出土的1件标本（YYM58：3）为例（图一，2）。此刀的柄端已具有扣环首



图一 玉皇庙文化XIV型青铜削刀I→IV式演进图

的特点，刀柄上已开始铸出双棱线，只是这两道凸棱线尚未贯通到环径上面。Ⅲ式可以玉皇庙墓地中属于春秋晚期前段的M224出土的1件标本（YYM224：3）为例（图一，3）。此刀在刀柄与柄端的衔接处，以加铸一块带箍的方式当扣环首使用，还未完全达到扣环首的工艺水平，另外，刀柄上也未铸出双棱线。这表明在春秋中晚期至春秋晚期前段前半叶之交，Ⅱ、Ⅲ式削刀在形制结构上虽较Ⅰ式已有改进，正在往XⅣ型Ⅳ式靠近，但仍存在一定差距，还处在探索成长阶段。

Ⅳ式刀的特点是，柄端已铸成标准的扣环首形式，刀柄两侧面均铸出规范的双道凸棱线，刀身与刀柄之间分界明显，其夹角绝大多数呈90度直角，铸工精致。此式刀是XⅣ型环首削刀中数量最多的一式，在玉皇庙和葫芦沟两处墓地共出土19件。在春秋晚期至战国早期，甚至到战国早中期，是玉皇庙文化中唯一普及的刀型。因此，Ⅳ式刀是属于XⅣ型削刀的定型期产品。可以葫芦沟YHM10：3、玉皇庙YYM124：3、YYM174：3和葫芦沟YHM51：2为例（图一，4、5、6、7）。这4件标本，分别代表了XⅣ型Ⅳ式削刀自春秋中晚期开始出现，到春秋晚期前、后段，再至战国早期的连续发展和使用过程。

XⅣ型Ⅳ式削刀之所以能够在玉皇庙文化各种类型削刀的使用实践中，经过优胜劣汰最终胜出，成为玉皇庙文化晚期阶段青铜削刀的唯一定型产品，是基于它集中了多项优点。对此王继红做了很好的研究和归纳，共列出七条，兹采录如下^②：

1. 刀身、刀柄、柄端三部分比例、结构匀称、合理，刀柄变窄，体形纤秀，铸工精致，外形美观。

2. 刀柄与柄端环径衔接处以两次浇铸工艺（铜包铜）完成的扣环首形式，可有效地预防以往凸环首或平环首削刀经常于刀柄与柄端衔接处断裂的问题发生，增强了使用的耐久性，提高了产品的质量。

3. 刀柄两面特别加铸的两道平行凸棱

线，直贯环径面上，主要目的是使这道工艺能辅助扣环首工艺，起到加强筋的作用，进一步增强刀柄与柄端衔接部位的强度和彼此之间的拉力，能更有效地预防断裂，与此同时，又给刀柄表面增大了摩擦力，使用时不易打滑。凸棱线还附带一个装饰作用，使削刀显得更美观。

4. 经检测，XⅣ型Ⅳ式削刀重量普遍较轻，表明它比其他类型削刀更节省铜料。

5. XⅣ型Ⅳ式削刀，刀背普遍呈弧形上拱，使得切割、刮削相对省力；由于刀柄变瘦，刀体轻巧，用起来很灵便。

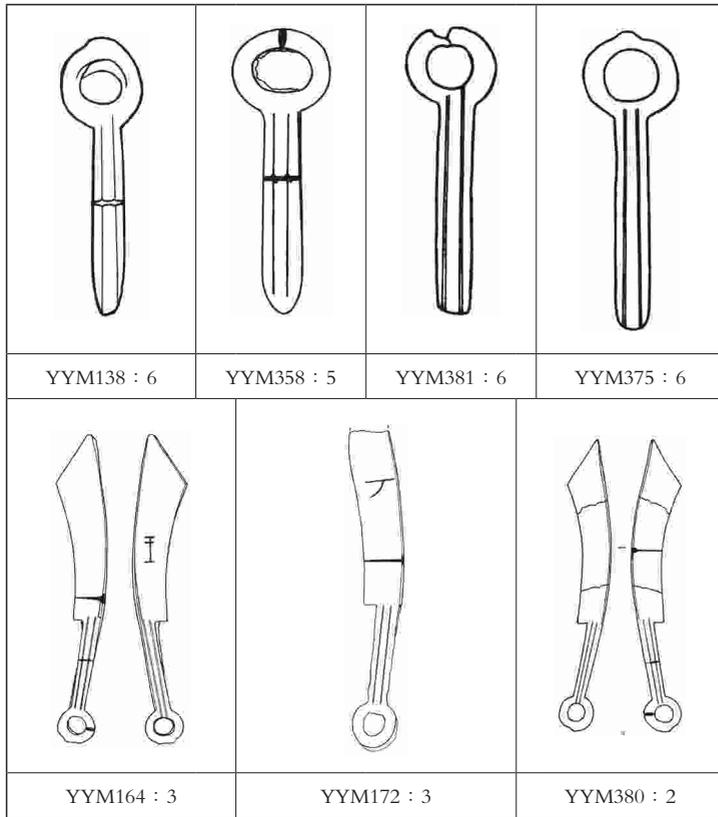
6. 此型刀的刀柄与刀身之间的夹角绝大多数为直角，握刀柄时可以起到对手的阻隔作用，不易造成向前滑移而受伤。

7. 刀柄端取圆环形，特别易于用皮条或麻绳穿挂，方便随身携带。

由于XⅣ型Ⅳ式削刀在工艺特点诸方面所具备的这些优点，使它不但成为玉皇庙文化晚期阶段唯一的普及形式，而且还直接影响到毗邻的燕国和春秋、战国之际至战国时期周边其他文化所使用的削刀型式，即在这些文化地区形成了普遍向扣环首式削刀发展演变的趋势。同时，它又被燕国商人发现了这里面蕴藏的商用价值，使燕国最先有了铸造尖首刀币的动机，并将XⅣ型Ⅳ式削刀认作是其自铸尖首刀币的最理想的仿制原型。

（二）尖首刀币在玉皇庙文化墓葬中的出土及在形制特点上与玉皇庙文化XⅣ型Ⅳ式青铜削刀的衔接关系

尖首刀币在玉皇庙文化中出土的实例，迄今已知有21例，分别出自玉皇庙文化4处墓地21座小型墓中，每墓各出1件。其中延庆县玉皇庙墓地有7例（图二），葫芦沟墓地有11例（图三），河北张家口市宣化县白庙墓地有2例^③（图四），承德市滦平县虎什哈炮台山墓地有1例^④。根据这些墓葬在墓地中所处墓区的位置和与尖首刀币共存的器物特征考察，这21座墓葬均属春秋晚期至战国早期阶段的墓葬。这表明，尖首刀币出土于冀北山地的玉皇庙

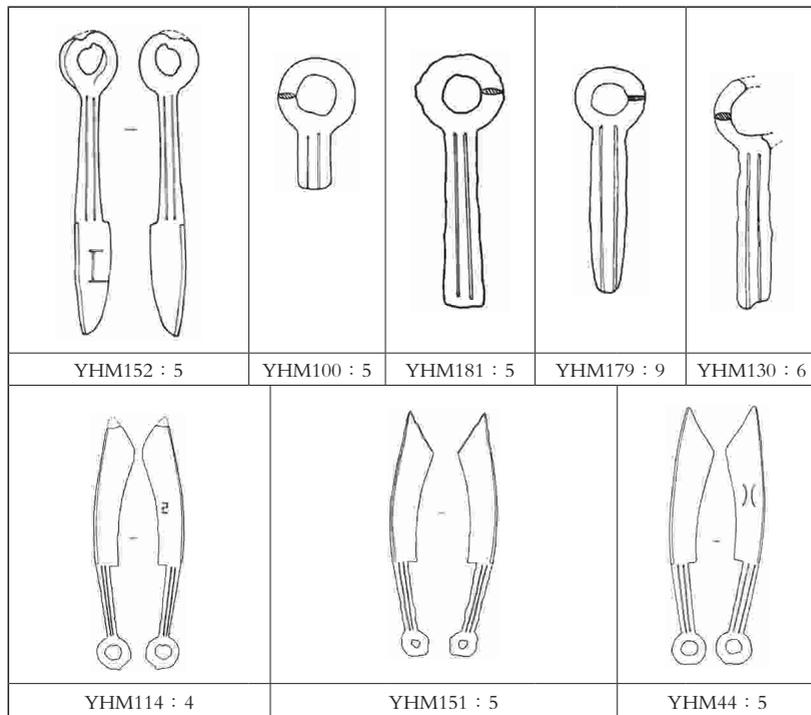


图二 玉皇庙墓地出土的尖首刀币和尖首刀币柄形坠

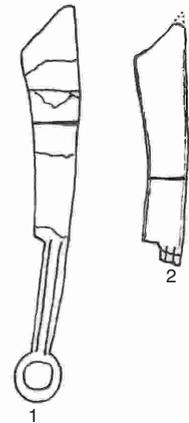
文化晚期墓葬的现象，已非孤例和偶然的情况。以玉皇庙和葫芦沟两处墓地的发现看，尖首刀币绝大多数都是出于死者腰部以下至骨盆之间，表明死者生前也是常将尖首刀币佩挂在腰间、随身携带的。尖首刀币柄形坠，是对残断了尖首刀币的废物再利用，皆被用作项链坠饰，坠于项链的末端，所以出土时多出于死者的胸部以下至腹部的位置。性别鉴定显示，凡随葬尖首刀币的墓，墓主人都是男性或少儿（男孩），无女性；而随葬尖首刀币柄形坠的墓，墓主人既有男性，也有女性。

有关尖首刀币和尖首刀币柄形坠在玉皇庙文化墓葬中的出土情形和与之共存的器物情况，现以3座墓葬为例，加以具体说明。

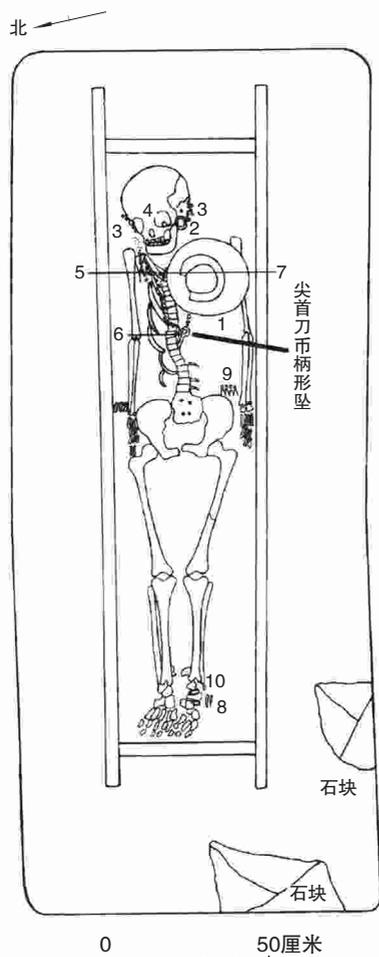
其一为玉皇庙M138，是一座分布于玉皇庙墓地南区北部的属于春秋晚期前段的小型墓，此墓东



图三 葫芦沟墓地出土的尖首刀币和尖首刀币柄形坠



图四 宣化县白庙墓地出土的尖首刀币
1.白庙M57 2.白庙M91

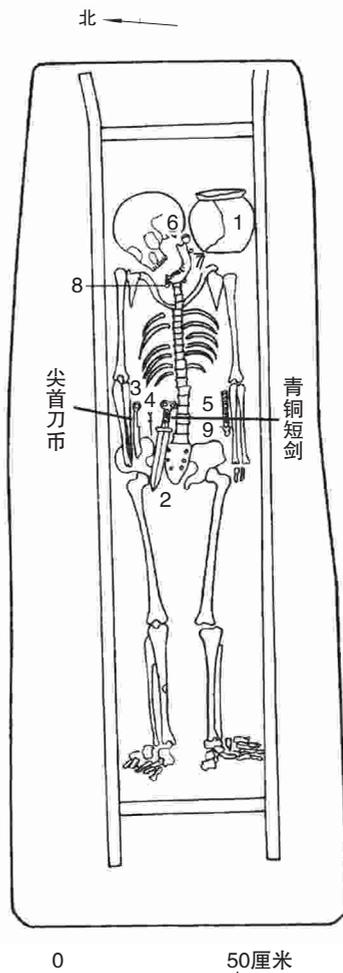


图五 玉皇庙YYM138尖首刀币柄形坠出土部位及其共存遗物平面图

1. 泥质灰褐陶折肩罐
2. 铜丝耳环
3. 绿松石坠珠
4. 覆面铜扣
5. 玛瑙珠项链
6. 尖首刀币柄形坠饰
7. 小黑石珠项链
8. 骨镞
9. 人字形铜坠饰
10. 白石管

向，墓主人为25~30岁女性，颈部至胸部佩有2串项链，其一为玛瑙珠项链，其二为小黑石珠项链，在玛瑙珠项链的末端，即死者胸部下方，出有尖首刀币柄形坠饰1件（图五，6）。与尖首刀币柄形坠共存的器物，还有泥质灰褐陶折肩罐、铜丝耳环、人字形铜坠饰、骨镞等。

其二为玉皇庙M164，是一座分布于玉皇庙墓地南区南部的属于春秋晚期后段的小型墓，墓呈东向，墓主人为一成年男性武士，在死者右侧腰间至右髋骨前缘，出直刃匕首式青铜短剑1件，在短剑的右侧，死者右尺骨内侧，出尖首刀币1件

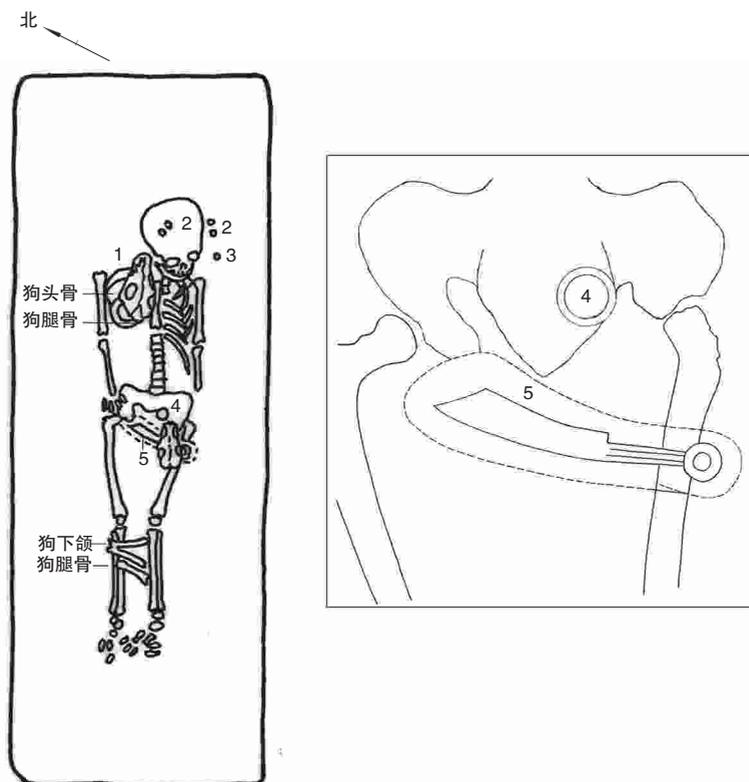


图六 玉皇庙YYM164尖首刀币出土部位及其共存遗物平面图

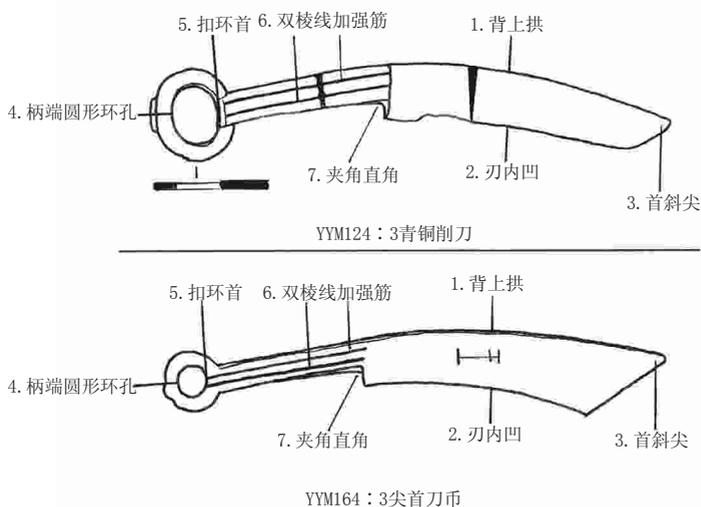
1. 夹砂红褐陶罐
2. 青铜短剑
3. 尖首刀币
4. 铜锥
5. 铜锥（针）管具
6. 铜丝耳环
7. 绿松石坠珠
8. 覆面铜扣
9. 双足形铜饰件

（图六，3），剑锋与刀尖均朝下。与短剑和尖首刀币共存的器物，还有夹砂红褐陶罐、覆面铜扣、铜丝耳环、铜锥、铜锥管等。

其三为葫芦沟M44，是一座分布于葫芦沟墓地南区北部的属于春秋晚期后段至战国早期的小型墓，墓向为东偏北26度，墓主人是一名7岁左右的儿童（推测为男孩），在死者骶骨表面出一铜环，铜环下方即出尖首刀币1件，尖首刀币横置于骨盆下方（图七，5）。与尖首刀币共存的器物，有泥质灰陶折肩罐、绿松石珠和小白石珠等。



图七 葫芦沟YHM44尖首刀币出土部位及其共存遗物平面图
1.泥质灰陶折肩罐 2.绿松石珠 3.小白石珠 4.铜环 5.尖首刀币



图八 玉皇庙墓地春秋晚期XIV型IV式青铜削刀与尖首刀币形制结构特点对比图

以上出土于玉皇庙文化墓葬中的尖首刀币，完整者通长一般为16~16.5厘米，重为14克左右，其中多数标本在刀身正面中部位位置铸有单字铭文或符号。

尖首刀币柄形坠在玉皇庙墓地M138

墓中出土的实例，不但证明早期尖首刀币在春秋晚期前段已经开始铸行，而且表明燕国与玉皇庙文化之间已经在此历史阶段开启了使用尖首刀币进行贸易的大门。

尖首刀币在春秋晚期前段出现，并不是偶然的。如前所述，早在此之前的春秋中晚期阶段，在玉皇庙文化葫芦沟墓地M10中即有XIV型IV式削刀出现；到春秋晚期前段，在玉皇庙墓地M151、M145、M74、M168、M124等涌现一批定型的XIV型IV式削刀。早期尖首刀币的形制特点与玉皇庙文化XIV型IV式削刀的形制特点高度契合，具有明显的承袭轨迹和工艺相似处，应该说也不是偶然的，其中蕴含着玉皇庙文化与燕文化两种不同文明历经长期接触、碰撞与交流，最终走向文化融合的历史必然。

现以玉皇庙墓地M124出土的XIV型IV式削刀与玉皇庙M164出土的尖首刀币2件标本为例，比较、分析一下二者在形制结构和铸造工

艺方面的契合之处与共同特点（图八）。

经观察比较，玉皇庙文化XIV型IV式青铜削刀与尖首刀币在形制结构和铸造工艺上起码有以下八点是相互契合和共同的：

1. 刀背均呈上拱弧形；
2. 刃部均呈内凹弧形（唯尖首刀币的“刃部”已不开刃）；
3. 刀首均呈锐角斜尖式；
4. 刀柄端均采用圆形环孔式；
5. 刀柄与柄端之间衔接处，均采用扣环首工艺；
6. 刀柄之两侧面，均铸出凸起的双棱线直贯扣环首之上（以此为加强筋，增强拉力，同时又兼起装饰作用）；
7. 刀身与刀柄之间的夹角，均呈直角；
8. 具有同样的尽量节省铜料的理念与做法。XIV型IV式削刀经反复改造，使体形变得纤秀轻巧，达到了比其他类型的青铜削刀节省铜料的目的；而尖首刀币则又做了进一步的改造，使身长一般不超过17厘米，重量一般不超过15~16克，比XIV型IV式削刀变得更加短瘦和轻薄，因而更为省料。

除了以上八点可以看到尖首刀币在形制结构和铸造工艺上有从玉皇庙文化XIV型IV式青铜削刀承袭下来的清晰轨迹和烙印之外，更为重要和特别需要强调的是，在玉皇庙文化墓葬中出土的这些尖首刀币，都无一例外地与XIV型IV式青铜削刀共存于同一墓地的同一墓区之内，在玉皇庙墓地是如此，在葫芦沟墓地也是如此。这表明它们是共处于同一历史时期，甚至是共处于同一历史发展阶段的，二者之间必然存在内在联系。从时间上看，XIV型IV式削刀出现在前，而尖首刀币出现在后，尖首刀币的形制结构和铸造工艺特点又如此酷似XIV型IV式削刀，故有理由判断，早期尖首刀币的原型应脱胎于玉皇庙文化XIV型IV式青铜削刀。这就是玉皇庙文化青铜削刀的研究者王继红，以及笔者本人关于尖首刀币溯源问题的结论。

①⑦王继红：《军都山玉皇庙墓地青铜削刀研

究》，《鄂尔多斯青铜器国际学术研讨会论文集》，科学出版社，2009年，第705—707页。

②马昂：《货币文字考》，转引自丁福保《古钱大辞典》图1175—1176下摘录。

③韩嘉谷：《天津地区出土的刀币》，《中国考古学会第五次年会论文集》（1985年），文物出版社，1988年。

④王献唐：《中国古代货币通考》，齐鲁书社，1979年。

⑤石永士、王素芳：《“尖首刀”化的初步研究》，《考古与文物》1987年第1期。

⑥郑家相：《中国古代货币发展史》，三联书店，1958年。

⑦郑家相：《上古货币推究》，《泉币》第6期。

⑧朱活：《古钱新探》，齐鲁书店，1984年。

⑨朱活：《谈山东临淄齐故城的尖首刀化——兼论尖首刀化的几个问题》，《考古与文物》1986年第3期。

⑩王毓铨：《中国古代货币的起源与发展》，中国社会科学出版社，1990年改订本。

⑪黄锡全：《尖首刀币的发现与研究》，《陕西金融·钱币专辑》，1998年增刊。

⑫⑬林沅：《从张家口白庙墓地出土的尖首刀币谈起》，《中国钱币论文集》第四辑，中国金融出版社，2002年。

⑭黄锡全：《从尖首刀面文“肥”、“鼓”等谈到尖首刀的国别、年代及有关问题》，《中国钱币》1998年第2期。

⑮张驰：《尖首刀若干问题初探》，《中国钱币》1993年第2期。

⑯王纪洁：《尖首刀分期研究》，《北京文博》1998年第3期。

⑰陈平：《从军都山戎族墓地的发现谈尖首刀的起源与国别问题》，《中国钱币论文集》第四辑，中国金融出版社，2002年。

⑱北京市文物研究所山戎文化考古队：《北京延庆军都山东周山戎部落墓地发掘纪略》，《文物》1989年第8期。

⑲靳枫毅：《军都山玉皇庙墓地的特征及其族属问题》，《苏秉琦与当代中国考古学》，科学出版社，2001年，第194—214页。

两种不同文明碰撞与融合的历史见证

⑳北京市文物研究所：《军都山墓地》——玉皇庙（一）～（四），文物出版社，2007年；北京市文物研究所：《军都山墓地》——葫芦沟与西梁坑（一）、（二），文物出版社，2010年。

㉑王继红：“玉皇庙文化与尖首刀币的起源”展览大纲（2016年为北京市古代钱币展览馆举办的专题展览特别撰写）第一稿，未刊稿，承蒙作者同意，在

此引用。

㉒河北省文物研究所、承德地区文化局、滦平县文物管理所：《滦平县虎什哈炮台山山戎墓地的发现》，《文物资料丛刊》第7辑，文物出版社，1983年。

（作者为北京市文物研究所研究馆员）

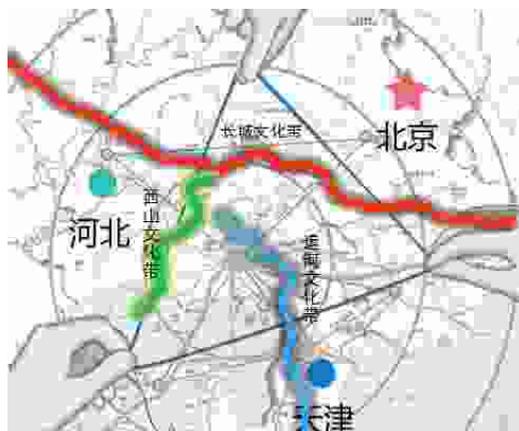
世界文化遗产视角下的“三个文化带”意义、价值界定及其管理工作的思考

刘保山

一、背景

为了进一步挖掘和展示古都北京的历史文脉，进一步推动北京历史文化名城、历史文化景观与自然生态景观相结合的古都风貌全面保护，北京市在《北京市“十三五”时期加强全国文化中心建设规划》的发展格局中提出了“三个文化带”，即长城文化带、运河文化带、西山文化带的历史文化名城整体保护策略，提到“发挥京津冀地域相近、文脉相亲的地缘优势，统筹推动长城文化带、运河文化带、西山文化带建设，实现历史文化遗产连片、成线整体保护”。并且将“推进长城文化带、运河文化带、西山文化带的保护利用”列入了主要任务，北京市文物局也制订了相应的“十三五”时期工作计划，针对长城、运河、西山地区确定了一批重点文物保护单位。

“三个文化带”这一战略任务将与北京原有的旧城整体保护策略（二环路护城河以内）、历史文化保护区整体保护策略等相互支持、相互衔接，进一步扩大了北京历史文化名城保护的内涵与外延，从而依托北京丰富的自然、历史、文化资源优势推动北京全国文化中心建设；而且，长城、运河、西山大部分文化遗产涉及京津冀交界地带。“三个文化带”战略布局不仅仅是北京历史文化名城保护策略，还能



图一 “三个文化带”战略与京津冀一体化格局的关系示意图（根据百度图片编辑）

够带动“三个文化带”周边区域乃至京津冀社会文化及区域经济融合协调发展（图一）。因此，“三个文化带”战略受到了媒体和社会各界的广泛关注。

目前，长城文化带、运河文化带、西山文化带的核心遗产组成部分大部分已成为全国重点文物保护单位，部分被联合国教科文组织列入了《世界遗产名录》，这样的双重属性使其除了应按照《中华人民共和国文物保护法》等国内法律体系予以保护管理，还应遵照《保护世界文化和自然遗产公约》《实施〈保护世界文化遗产与自然遗产公约〉的操作指南》等相关公约、宪章或文件的管理要求进行保护，保护遗产的真实性和完整性，传承、发挥和展示其普遍价值与意义，使遗产得到可持

世界文化遗产视角下的“三个文化带”意义、价值界定及其管理工作的思考
续发展和利用。

二、“三个文化带”概况

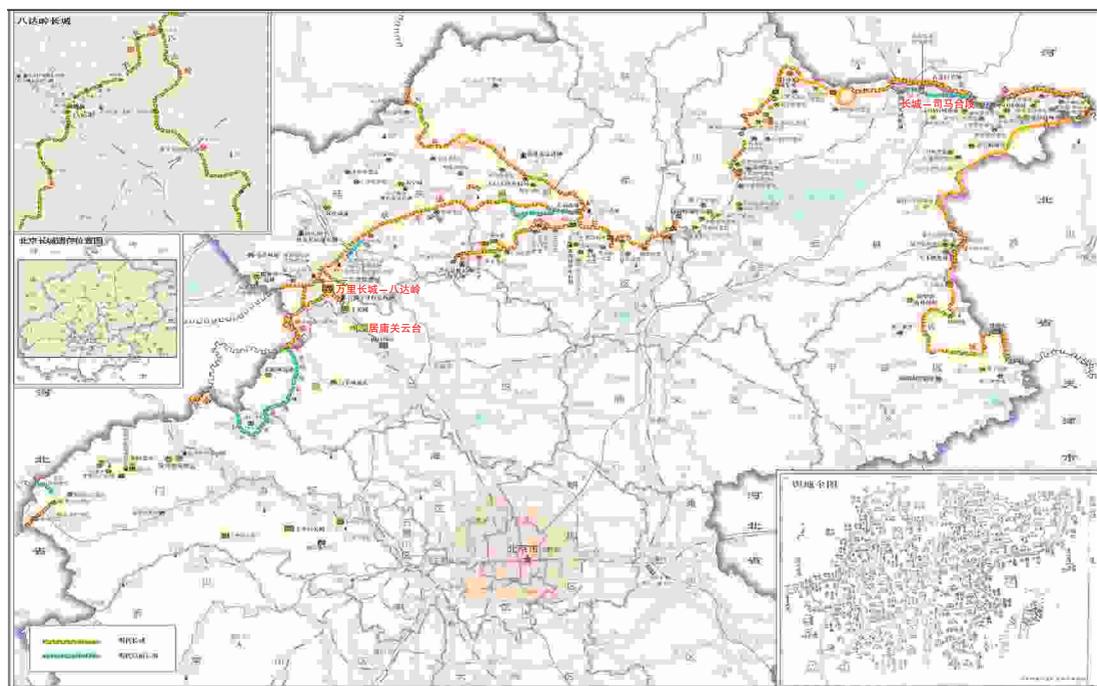
1. 长城文化带

长城北京段，分布于北京市北部山区，已被国务院公布为全国重点文物保护单位（北京段长城于第一批、第五批、第七批全国重点文物保护单位中分批公布）。北京地区现存长城遗址主要是北齐长城和明代长城。1987年，根据文化遗产遴选标准C(I)(II)(III)(IV)(VI)被列入《世界遗产名录》。

为进一步摸清长城资源和全国文化遗产资源情况，促进长城和其他重要文化遗产保护，充分发挥地理空间信息资源在长城资源调查和全国文物普查中的作用，依据国家文物局公布的《“长城保护工程(2005—2014年)”总体工作方案》，2006年至2012年国家文物局与国家测绘局联合对长城遗产的基础资源与真实性、完整性、相关遗产管理利用等情况进行了大

规模、系统的调查。根据国家文物局组织的调查认定结果，中国境内历代长城的总长度为21196.18千米。历代长城分布于15个省(自治区、直辖市)的403个县域内，包括墙体10053段、壕堑1762段、单体建筑29507座、关堡2210座、相关设施189处，共计43721处。其中，明长城长度为8851.8千米。长城资源调查的对象包括长城本体(主要指长城墙体及墙体上的设施，如敌台、马面等)、附属设施(与长城防御体系相关的其他设施，如关堡、烽火台等)和相关遗存(主要包括壕沟、挡马墙、驿站、仓储、居住址、砖瓦窑、采石场等)，这些文物遗存与长城本体共同构成了长城防御体系，较为完整地体现了长城的历史文化价值。

北京地区西部、北部和东北部三面环山，地势总的特征是西北高、东南低，辖区内山区面积为10418平方公里，约占全市总面积的62%；平原地区面积为6048平方公里，占全市总面积的38%。长城北京段呈半环状分布在北京地区的西部、北



图二 北京段长城遗存分布图

(图片来源：北京市第八批市级以上文物保护单位保护范围及建设控制地带规划成果)

部、东北部山区，从东到西横跨平谷区、密云区、怀柔区、延庆区、昌平区、门头沟区6个区，主要为明代修建，调查发现北京段明代长城超过550公里，部分地区保存有少量北齐等明代以前的长城（图二）。

2. 运河文化带

大运河于2006年、2013年陆续被国务院公布为全国重点文物保护单位（第六批、第七批全国重点文物保护单位）。2014年6月22日，第38届世界遗产大会宣布中国大运河项目成功入选《世界遗产名录》，成为中国第46个世界遗产项目。大运河分布于北京市、天津市、河北省、浙江省、江苏省、安徽省、山东省、河南省。

中国大运河由隋唐大运河（卫河、通济河段）、京杭大运河（通惠河、北运河、南运河、会通河、中河、淮扬运河、江南运河段）、浙东运河共三大部分、10段河道组成。中国大运河纵跨十多个纬度，纵贯在中国最富饶的华北平原与江南水乡上，自北向南通达海河、黄河、淮河、长江、钱塘江五大水系，是中国古代南北交通的大动脉（图三），涉及沿线8个省市27座城市的27段河道和58个遗



图三 中国大运河河道分布示意图
（图片来源：中国大运河申遗文本）

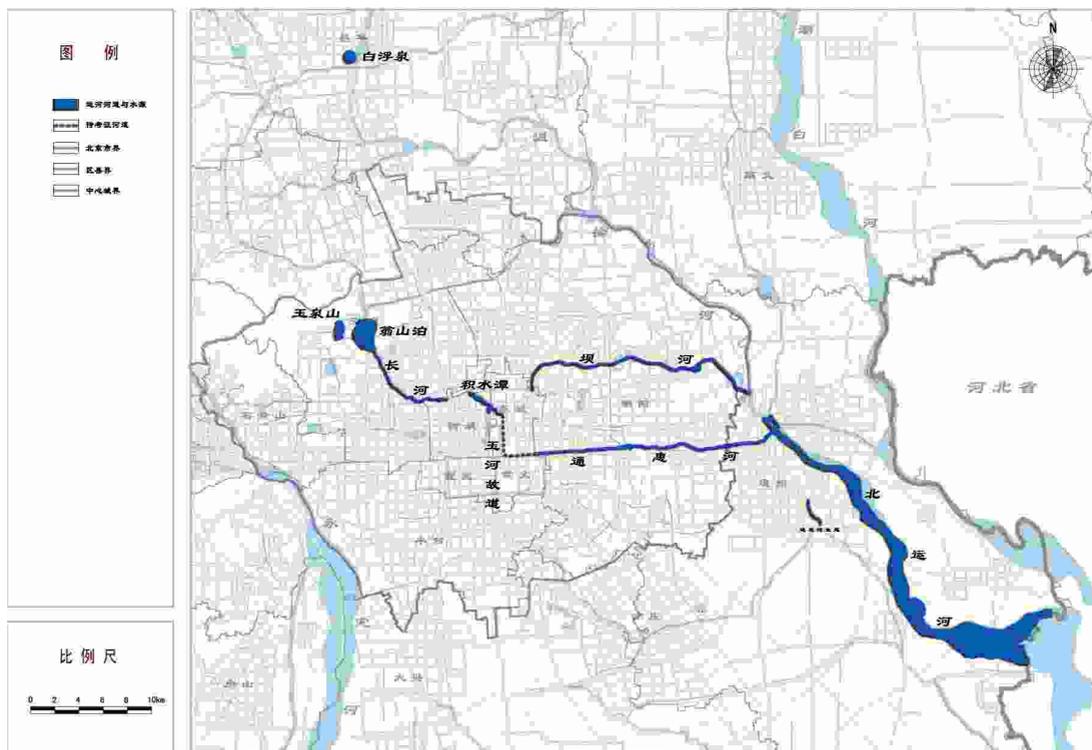
产点，全长2700千米（含遗产河道1011千米）。中国大运河是世界上开凿时间较早、规模最大、线路最长、延续时间最长的运河。大运河延续数千年，创造了辉煌灿烂的华夏文明，是中华民族历史上的创举，对中国南北地区之间的经济、文化发展与交流，特别是对沿线地区工农业和经济的发展起了巨大作用。

京杭大运河显示了中国古代水利航运工程技术领先于世界的卓越成就，留下了丰富的历史文化遗存，孕育了一座座璀璨明珠般的名城古镇，积淀了深厚悠久的文化底蕴，凝聚了中国政治、经济、文化、社会诸多领域的庞大信息。大运河与长城同是中华民族文化身份的象征。

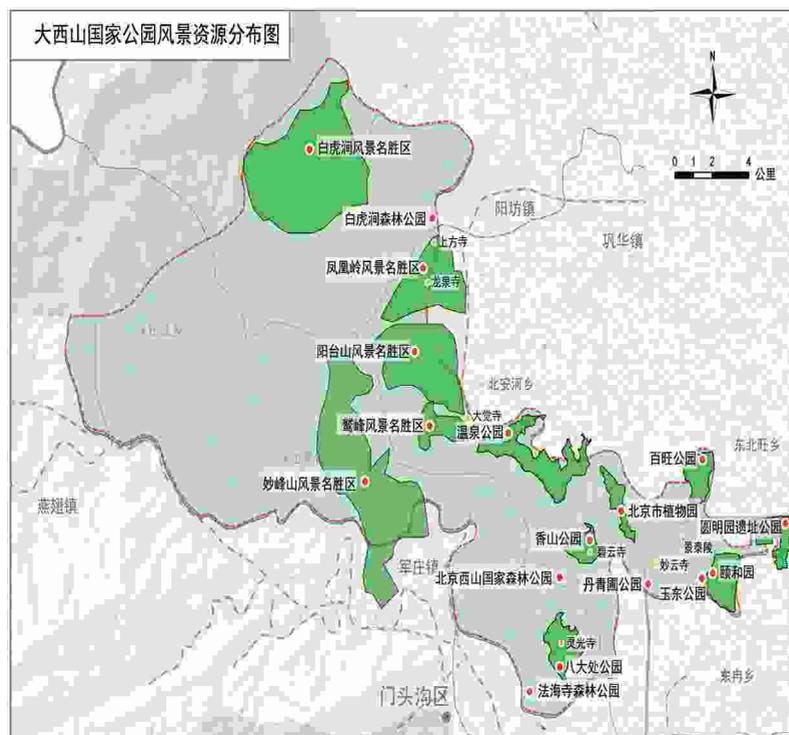
北京地区运河开凿的历史悠久，隋唐时期永济渠的开凿开启了由水道运粮至北京的历史，辽代修建了萧太后运粮河（北京市正在修建的环球影城项目，就是位于萧太后运粮河历史水系上），金代开凿了以北京为漕运中心的人工运河。元代，郭守敬实施通惠河水源工程和航道工程，形成了元代京杭大运河，使北京地区的水利工程技术水平达到历史最高点，运河进入最为繁荣兴盛的时期。明清两代基本沿用了元代的运河线路，到清末随着现代铁路兴起，漕运逐渐终止。目前大运河北京段遗址主要分布于昌平区、海淀区、西城区、东城区、朝阳区、通州区，列入大运河北京段遗产保护规划的遗产点段共计40处（图四），其中通惠河旧城段（含什刹海、玉河故道北区、澄清上闸与万宁桥、澄清中闸与东不压桥）、通惠河通州段已经被列入《世界遗产名录》。

3. 西山文化带

西山，泛指京西南太行山余脉“大西山”和京西石景山八大处至香山及部分山前地带的“小西山”，涉及昌平、海淀、石景山、门头沟及西城区。西山文化带以“三山五园”等西郊皇家园林为核心，辐射八大处、妙峰山等文物古迹和自然资源丰富的风景名胜区（图五）。其中，



图四 大运河北京段河道遗产分布示意图
(图片来源:《大运河北京段遗产保护规划》)



图五 大西山文化景观资源示意图
(图片来源:岳升阳先生关于“西山文化带”的课题研究)

颐和园为世界文化遗产，圆明园遗址、静明园（玉泉山）、大觉寺、健锐营演武厅（团城）等众多文物保护单位为全国重点文物保护单位，周边还分布有静宜园（香山）等大量的其他文物保护单位和历史建筑。2002年9月，《北京历史文化名城保护规划》指出：“西郊清代皇家园林历史文化保护区位于海淀区，包括颐和园、圆明园、香山静宜园、玉泉山静明园等，即清代的‘三山五园’地区。”参照《中国古代建筑史·清朝

卷》中对“三山五园”的定义，本文中的“三山五园”地区是指由畅春园、静明园、静宜园、圆明园、清漪园5个皇家园林以及联系它们的外围环境共同组成的综合园林区。当然，西山文化带的涉及范围比“三山五园”更大、更丰富，不仅仅是这些皇家园林和古代建筑，西山地区还保存有古村落、优秀近现代建筑群（譬如燕园未名湖建筑群、清华大学近现代建筑群）、历史名山、进香古道和众多风景名胜胜区。

三、价值评估的内容与过程探讨

（一）遗产的意义、价值及其构成属性

对于一项文化遗产的保护管理来说，最基础的工作是首先确定其对于人类、社会、文化、景观等方面面的意义，存在什么样的突出普遍价值以及体现这些价值的构成属性即构成元素是什么，也就是回答保护管理的意义何在、为什么、保护的对象与载体是什么，继而由此确定保护管理的策略和机制。可以说，意义、价值、构成属性、保护管理措施这几者之间的关系是：意义决定了重要性和必要性，意义由价值决定，而价值由构成属性体现，属性由保护管理措施负责保护；通过定期监测评估保护管理的结果与效果，评估管理行为和发展行为是增强还是损伤了遗产的意义与价值，考虑如何予以改进，循环往复促进遗产的可持续保护利用（图六）。

世界文化遗产的意义、价值及其构成属性的分析与管理理念，同样可以适用于“三个文化带”的价值研究与保护工作，对于长城、大运河、西山这样地域范围如此大、文化内涵如此丰富的文化遗产，也有必要参照世界文化遗产的价值评

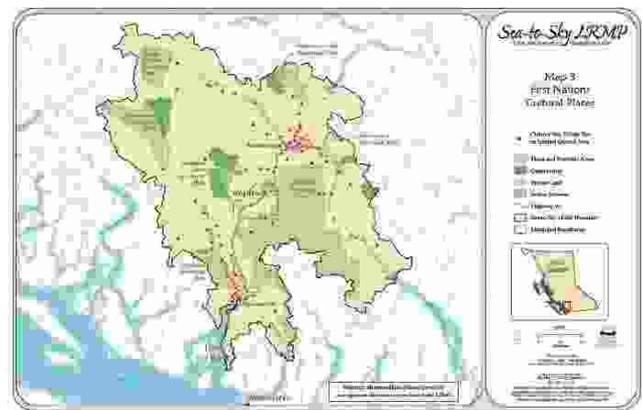
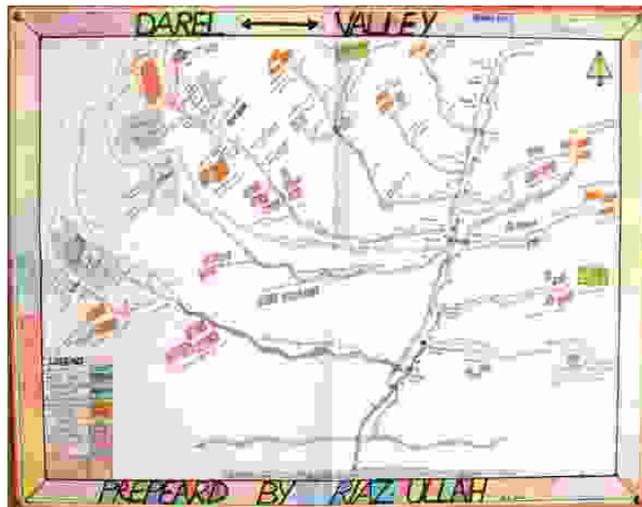
估体系，科学确定其意义、价值和构成属性或者元素，以便开展后续的保护、管理以及利用工作。

（二）价值评估的常规步骤

首先是界定范围，包括具体时间范



图六 遗产意义、价值、构成属性与遗产保护管理体系相互关系示意图



图七 文化调查工作成果 (Cultural Mapping, 图片来源: 联合国教科文组织亚太地区世界遗产培训与研究中心)



图八 价值评估建议流程

围、空间范围，这是前提，否则后续的调查和评估就缺乏针对性，当然这样的范围界定并不是固定不变的，可以根据后续文化调查和价值评估工作进行适当的调整。“三个文化带”涉及京津冀三地，空间范围非常大，更加有必要事先确定其具体的时空范围。

其次是文化调查，这是价值评估至关重要的一个步骤，通过文化调查工作收集“三个文化带”的历史资料、地图资料、研究文献、图片档案、考古报告、工程档案、城乡规划、管理计划、工程方案、风土人情、传统文化、传统节日、民间故事、地理数据、文化活动、宗教信仰、非物质文化遗产、教育水平、文化空间等，尽可能地收集完整并加以整理提炼，以形成文化调查报告，并以简洁和可视化、可理解的方式呈现出来（图七）。

然后是确定价值，就是通常所说的意义和重要性评价，主要手段可以参照世界文化遗产的六大标准，确定遗产价值是否符合其中的一条或几条评价标准，以高度概括的语言阐释遗产的突出价值所在（图八）。

最后是管理条件。价值的确定只是个开始，还需要进一步确定体现这些价值的具体构成属性或者因素是什么，这通常包括历史建筑、考古遗址、历史街区、文化景观等。确保所有这些要素符合遗产真实性的要求，并确定合适的遗产区和缓冲区，以确保这些构成要素得到完整的保护管理。

四、价值存续的特点及其启示

世界文化遗产管理视角下的遗产价

值与我们熟悉的文物价值不尽相同，其价值内涵不仅仅是国内文物保护管理法规通常所提到的历史、科学、艺术价值，世界文化遗产的价值更加强调社会价值，强调遗产对于人类社会的意义；此外，世界文化遗产管理理念认为价值是相对性的，针对不同地域、不同层级的需求和不同利益相关者或者人群，呈现出不同的价值。因此，遗产价值评估确定有如下3个特点需要加以注意。

特点一：价值不是孤立的，而是与具有真实性、完整性的遗产构成属性相关联的，也是与保护、规划、管理条件相关联的。遗产的突出普遍价值存在有三大支柱，分别是：遗产价值至少符合一项或者多项世界遗产评价标准；遗产的构成属性和要素符合真实性和完整性的要求；遗产保护管理体系和条件能够对遗产价值予以保护和可持续传承（图九）。构成遗产价值的这三大支柱缺一不可，必须同时存在，否则遗产价值如同空中楼阁，将无从确立和得到可持续地保护、传承、利用。

特点二：价值是相对的，不是绝对的。一方面，价值的相对性表现在针对不同的人群和利益群体表现是不同的。例如同样是长城遗产，对于游客来说是观赏价值、景观价值、文化体验价值等，而对于周边居民来说更多的是开放和游客增多带来的收入增加、生活改善等价值。另一方面，价值的相对性表现在不同地域的价值



图九 遗产突出普遍价值的三大支柱

不同，应注意区分价值的不同地域层级；对于遗产的突出普遍价值，需要着眼于全球价值和人类社会的集体记忆和价值，而对于具体的国家、城市、乡镇乃至周边社区来说，其价值则会包含有其他区域性的、个体性的价值。还是以长城为例，对于世界遗产的突出普遍价值而言，它是人工建筑融入景观的完美范例，两千多年中一以贯之的战略用途及其体现的军事战略思想，表明了不同时期、民族之间防御技术的持续发展和对政治背景变化的适应性；而对于中国而言，长城还被赋予了中华民族象征的特殊意义和文化内涵，对于城市和乡镇、社区来说，往往更加关注长城的经济效益、社会效益等。

特点三：价值是动态的，随着时间的变化、社会条件的改变及人们思想观念、生活水平、教育水平等的发展变化，价值也是随之发生变化的。例如首钢、“798”、北京焦化厂等工业遗产，在几十年前，当时的社会不会认为其具有文物属性或者遗产价值，而随着经济社会的发展和工业改革的持续推进，这些曾经对经济、社会做出巨大贡献的工厂陆续停产、转型，从而成为了公众心中特殊的文化遗产，很多工业遗产甚至已经列入了不可移动文物名录。

因此，在以长城、大运河、颐和园等世界文化遗产打头阵的“三个文化带”价值评估与确定过程中，了解和运用世界文化遗产的评估理念与价值特点很有必要。需要关注遗产价值的三大支柱，包括遗产价值、构成属性和构成元素的真实性、完整性，以及保护管理条例；关注价值的不同的时间状态和社会条件，甄别“三个文化带”价值的相对性，区分不同的地域和利益相关者，确定不同维度的价值体系。此外，通过定期和不定期的回顾、监测、评估工作，了解遗产价值的变化情况，关注经济社会的发展情况、保护利用工程的实施、城乡发展与基础设施建设等是否损伤到了遗产价值，从而采取必

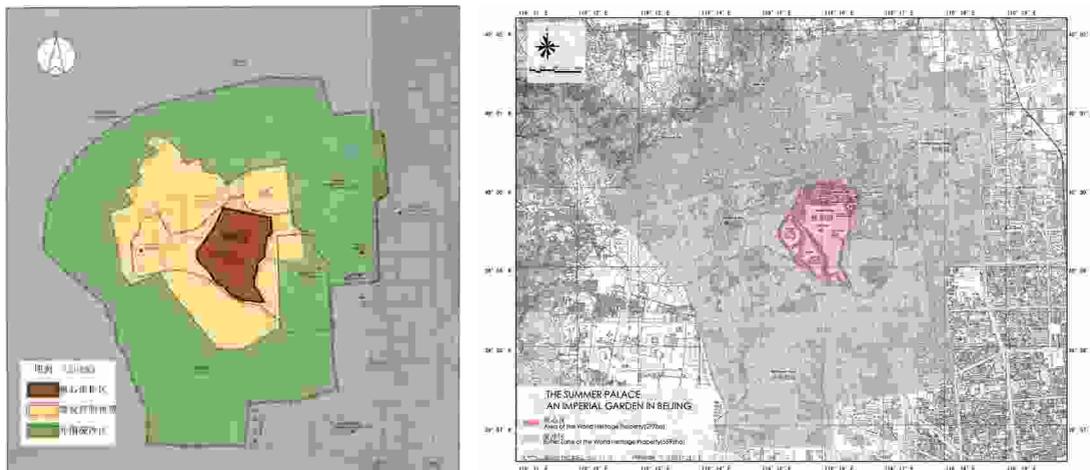
要的减缓措施和改进措施，确保遗产的可持续保护利用。

五、“三个文化带”战略对遗产管理新机制的适应

1. 遗产区、缓冲区与背景环境保护管理

确定了遗产价值之后，为了确保体现遗产价值的属性和要素得到妥善保护，需要识别遗产的真实性和完整性，并需要通过保护管理体系对其予以保护。关于遗产的真实性的指导性文件主要有《威尼斯宪章》（1964）、《奈良真实性文件》（1994）、《惠安协议》（2005）等，特别是《惠安协议》文件，针对亚洲地区遗产特点提出了真实性在“地点与背景”“形式与设计”“用途与功能”“非物质文化遗产”等方面的具体内容，也提出了这几方面是遗产真实性的来源。多年来专家学者也对真实性有诸多讨论，清华大学吕舟教授在真实性相关研究中有非常精到的论述。无论如何，除了对遗产真实性的关注和讨论，遗产保护理念一大变化在于更加关注遗产所处的背景环境的保护，即实施完整性保护。

2005年在中国西安召开的国际古迹遗址理事会（ICOMOS）第15届大会发布的《西安宣言》，就明确提出了遗产背景环境保护的重要性的指导策略，强调有必要采取适当措施应对由于生活方式、农业、发展、旅游或大规模天灾人祸所造成的城市、景观和遗产线路急剧或累积的改变；有必要承认、保护和延续遗产建筑物或遗址及其周边环境的有意义的存在，以减少上述进程对文化遗产的真实性、意义、价值、整体性和多样性所构成的威胁。《西安宣言》强调：“不同规模的古建筑、古遗址和历史区域（包括城市、陆地和海上自然景观、遗址线路以及考古遗址），其重要性和独特性在于它们在社会、精神、历史、艺术、审美、自然、科学等层面或



图一〇 颐和园申报世界遗产时的三级管理区划与修订合并后的两级管理区划图

其他文化层面存在的价值，也在于它们与物质的、视觉的、精神的以及其他文化层面的背景环境之间所产生的重要联系。”

为了保护遗产构成属性和构成要素的完整性，保护遗产本体和周边环境风貌，无论是国际社会还是国内，在遗产保护实践中都采用了划定两级保护区划的方法，即根据遗产本体分布情况划定其遗产区（也有称为核心区）（Core Zone/Property）以保护本体，在其周边划定一定的缓冲区（Buffer Zone）以保护其环境景观或历史风貌。对应《中华人民共和国文物保护法》等法律法规的要求，遗产区和缓冲区分别对应为文物保护单位的保护范围和建设控制地带，在建设控制地带内实施的建设施工等行为均应依法履行审批程序，这一法律要求和两级管理区划的实践，有效地保护了文物保护单位或遗产，取得了很好的实践效果。有趣的是，中国在申报颐和园、天坛等世界文化遗产过程中，曾根据当时的理解设定三级管理区，即保护范围、建设控制地带、缓冲区，2011年在世界遗产回顾性地图修订工作中，应世界遗产中心的要求重新明确为两级管理区划（图一〇）。

但遗产区、缓冲区（保护范围、建设控制带）这种两个层级的完整性保护管理机制，在背景环境保护中逐渐显露出不

足。以颐和园为例，其建设控制地带或者说缓冲区已经划定得足够大，但天气晴朗的时候站在万寿山南望，仍然能够看到部分不和谐的建筑露出在天际线上，包括中央电视台的信号塔、中关村地区部分办公楼等，而这些建筑物并不在缓冲区之内，却影响到了遗产周边景观风貌。因此，目前明确而有限的保护区划边界，逐渐把遗产变为“孤岛”“盆景”，其保护区划无法覆盖周边更大范围的文化景观、历史街区、历史建筑等物质背景和精神、传统、宗教信仰、文化活动、非物质文化遗产等文化背景，有必要在两级管理机制之外增加背景环境（Setting）的保护管理作为第三层级的完整性保护措施（图一一）。而我们已经习惯于边界明确、审批程序明确的管理机制，这种新的三级管理体制对保护管理工作提出了很大的挑战。



图一一 遗产保护三级管理措施

“三个文化带”的战略思路也是在这样的背景和发展状况下诞生的，采用“文化线路”或者“文化带”保护管理的方式，在原有两级管理区划的基础上，能够加强长城、大运河、颐和园等世界文化遗产的背景环境保护，使得遗产地之间的空间联系得到统筹考虑。不仅仅是保护遗产本体和临近地区的景观风貌，还保护周边的城乡整体发展格局和风貌、文化景观、历史河湖水系、历史街区、各级不可移动文物和历史街区、区域传统文化、节庆活动、旅游开发、建设活动等，使得遗产与“三个文化带”周边居民的生产、生活、教育、精神、文化活动等相结合，成为遗产地第三层级的保护机制，而这正符合世界遗产保护管理的理念和发展趋势。

2. 全社会公共价值观和认知的作用

在经济社会发展迅速的大背景下，法律法规的出台、遗产保护规划的编制、管理要求的制定等面临越来越多的复杂因素与困难，来自文化、思想、游客、灾害、开发建设、生产、生活等方面的压力越来越多，更迫切需要事先进行科学评估与分析，确保遗产保护利用规划的科学性和前瞻性，建立有效管理机制，兼顾各方的利益，抵

御各种复杂因素的压力，确保体现遗产价值的真实性和完整性要素得到有效保护。

因此，遗产的保护、管理、利用工作特别是保护区划的界定、执行、遗产开发利用等，更加强调遗产本体与所在区域和社区居民的关系，过去更多的是政府主导的“孤岛式”保护管理工作，未来的规划和管理将更加强调利益相关者特别是遗产所在社区居民的需求，强调全社会共同价值观和认知的作用，通过遗产理念与价值的传递，形成专家与公众共同认可的共识和基本原则，并得到全社会的共同认可与自发的执行，使得遗产保护管理能够兼顾遗产、经济、社会、发展、生活、文化、精神等多种要素的和谐统一（见表一）。

面对如此复杂的管理需求变化，北京市文物行政管理部门适时提出“三个文化带”的战略，一定程度上能够更好地适应新的遗产管理需求。与以往的管理方式相比，这样的文化带战略将会至少显现以下几种优势。

一是更有利于形成共识、凝聚力量。通过“三个文化带”这样统一的概念，以简单易执行、公众可理解的概念传递长城、大运河、西山文化带等遗产价值，这

表一 遗产保护管理的变化趋势一览表

课题	过去	现在
目标	<ul style="list-style-type: none"> · 保护管理好，解决安全隐患 · 主要针对建设工程等发展行为予以控制 · 主要针对游客和参观者进行管理 	<ul style="list-style-type: none"> · 兼顾利用，同时也有文化、社会和经济目标 · 在管理中关注所在区域居民利益 · 重视“原生态”的文化意义
监管	<ul style="list-style-type: none"> · 主要由各级政府负责 	<ul style="list-style-type: none"> · 由政府主导，一系列利益相关者共同参与
本地居民	<ul style="list-style-type: none"> · 规划和管理较少采纳所在社区居民观点 	<ul style="list-style-type: none"> · 与所在社区居民一起，为其着想，有的时候甚至直接由本地人管理 · 满足本地居民的需要
背景环境	<ul style="list-style-type: none"> · 设置遗产区和缓冲区，划定明确边界，“孤岛式”管理 	<ul style="list-style-type: none"> · 作为国家、地区和国际系统的一部分予以规划管理 · 关注更广泛背景环境，遗产之间作为“网络”或文化带协同发展
认知	<ul style="list-style-type: none"> · 主要被视为国家资产 · 通常只被视为与国家有关 	<ul style="list-style-type: none"> · 同时也被视为社区资产，努力形成全社会共识 · 同时也被视为与国际社会有关
管理技巧	<ul style="list-style-type: none"> · 在较短的时间跨度内做反应式管理 · 以技术方式管理 	<ul style="list-style-type: none"> · 以长期视角进行适应性管理 · 以文化关注的方式管理
经费	<ul style="list-style-type: none"> · 主要来自政府专项资金 	<ul style="list-style-type: none"> · 鼓励更多经费来源，吸纳社会资金共同参与
管理人员	<ul style="list-style-type: none"> · 由管理机构和专家主导管理 · 由专业人员主导 	<ul style="list-style-type: none"> · 由具备各种技能的多领域人才共同参与管理 · 统筹考虑社区认知

样不仅仅是原来的政府机构和文物保护管理部门、文物或遗产保护领域专家参与遗产保护利用工作，也使得地方政府、其他行业主管部门、其他领域的专家以及公众能够共同理解和认同这一战略思路，有利于社会各界形成广泛的共识，进一步推动遗产保护利用工作。“三个文化带”在执行与宣传过程中，需要进一步关注公共价值观和认知的传递，以便进一步增强遗产与公众的互动、融合。

二是更有利于整合资源、活化利用。以往的遗产保护利用工作中，主要是依靠政府投入实施文物保护修缮工程，主要的工作目标集中在解决历史欠账、排解文物本体安全隐患上面。随着经济社会的不断发展，这些历史资源除了要妥善保护之外，还面临着“活起来”的发展需求，也就是兼顾其利用工作，在不损伤遗产价值的前提下发挥其应有的经济效益、社会效益。如同青铜器铭文上常出现的话语——“子子孙孙永宝用”，遗产保护越来越强调“保存、保护、保用”一体化统筹考虑。文化带的战略应当与此相契合，除了保护还要关注利用，并将零散的文化资源以文化线路或者文化带的方式串联起来，形成规模效应，增加影响力，这也符合遗产保护理念和文物保护工作“十六字方针”，促进历史文化资源的活化利用。

三是更有利于将遗产保护与国家战略、区域发展战略有机结合。国家战略层面，由于“三个文化带”丰富的历史文化资源和自然景观资源主要是沿京津冀交界地带分布，部分长城或运河河道同时作为行政区划的分界线，曾经给遗产管理工作

带来了不小的难度，甚至可能发生开发管理权的争议，有时候不得不由上一级文物行政部门出面协调文物调查、保护修缮、开放利用等工作。通过“三个文化带”战略的实施，推动三地进一步探索协同发展和共同保护利用文化遗产资源的机制，既有利于遗产保护利用工作，增强首都北京作为全国文化中心的作用，又能够与京津冀一体化发展战略有机结合。

六、结语

毋庸置疑，“三个文化带”具有非常高的历史文化价值，但仅仅停留在这样的判断显然还不够，还有诸多问题需要进一步探讨，例如其突出普遍价值是什么、如何确定、体现价值的载体与构成要素是什么、价值延续与保护管理行为的关系是什么。笔者结合日常学习心得和实际工作中的体会，试图通过世界文化遗产保护管理的视角，初步探讨“三个文化带”意义、价值的界定，和监测管理工作的有关理念、程序及方法。当然，关于“三个文化带”核心价值是什么、具体构成要素是什么、适合的法律和管理机制是什么等一系列问题，还无法直接得到答案，需要在今后的实践中实施长期的调查、研究、梳理、评估和规划等工作。由于文中部分理念和方法笔者借鉴于国际遗产保护要求和外文文件，难免有谬误之处，为避免误导，部分保留了英文原文以供批评纠正。

(作者为北京未名文博文化科技有限公司规划部总监)

北京护国寺研究三题

陈 平

护国寺街的历史文化旅游资源，从地理位置上看，可分为街面和周边地区两大部分，而以街面为重点。在街面部分中，又以已有730余年历史的古刹护国寺为重中之重。护国寺坐北朝南，山门原在护国寺街西口内东行近百米处路北，现该处为北京市仪表局蓝鼎晨大厦，门牌为护国寺85号。护国寺街因寺而得名，而寺又因街而愈显。

一、护国寺的起源与传承

（一）护国寺起源于金中都南崇国寺

护国寺乃由定名于明宣宗宣德四年（1429）的大隆善寺改名而来。明宪宗成化八年（1472），皇帝钦赐它的全名为“大隆善护国寺”，民间简称为护国寺。作为护国寺前身的大隆善寺，可向前追溯到元初始建的北崇国寺。而北崇国寺却又源于金中都城内的南崇国寺。所以我们说：护国寺当起于元大都之北崇国寺，却源于金中都的南崇国寺。

关于金中都城内的南崇国寺，据《析津志辑佚·寺观》记载：“崇国寺，在大悲阁北，亦肇于有唐。”据李铁钢、黄春和合著《法源寺》一书介绍，该寺在唐代始建时，本名金阁寺。查孙昌武著《唐长安寺庙考》，唐代西京长安并无金阁寺。查其他相关记载，唐代东都洛阳似亦无此寺。唯山西五台山南台之北的怀镇，有中唐时期代宗皇帝敕建的金阁寺。它与中国佛教密宗的创始人、“开元三大士”之一的不空和尚，有着极为密切的关系。唐代

幽州城内的金阁寺，与五台山南台的金阁寺，似有一定渊源。据《顺天府志》记载：崇国寺“唐为金阁寺，辽时改名崇国。”易名之原因，则恐与辽代该寺由密宗改为别的中土佛教宗派有关。据《法源寺》一书介绍，辽代占统治地位的汉传佛教宗派是律宗，其次是华严宗，而且大多寺院是律宗与华严宗兼具。辽南京改唐建金阁寺为崇国寺，多半是由密宗改为律宗或华严宗所致。金中都城内崇国寺，《析津志辑佚》虽说“在大悲阁北”，但说到具体位置，学者专家间的意见却不尽相同。于杰著《金中都》认为：南崇国寺旧址约在金代中都城城门以南的广源坊，相当于今广安门外大街甘石桥与会城门之间迤东的位置。李铁钢与黄春和在《法源寺》一书中认为：南崇国寺，原地应在今广安门内大街长椿街南口以北。据元人危素撰《大元敕赐大崇国寺坛主空明圆证大法师隆安选公特赐澄慧国师传戒碑》（以下简称“传戒碑”）记载，元师伐金，金中都城内之“悯忠、崇国二寺已俱为兵毁”。故元世祖于至元二十年（1283）到二十一年间下旨，命别赐地于大都，另建崇国寺，是为北崇国寺。而把金中都南崇国寺与元大都北崇国寺串联为一体、使二者具备明显传承关系的关键性人物，则是金元之际原在南崇国寺为僧的传戒大德、后被元世祖钦定为始创北崇国寺首任住持的定演大法师。

（二）护国寺的宗派传承

1. 北崇国寺的开创住持定演大师

关于定演大师，据《宸垣识略》《日

下旧闻考》等古籍记载，其主要事迹见于元赵孟頫撰《大崇国寺佛性圆融崇教大师演公碑》（以下简称“演公碑”）、释法楨撰《大都崇国寺重建碑》、元危素《隆安选公传戒碑》及其师兄定志的《大朝中都大崇国寺授释教诸路总统兼立三学士经口戒清慧寂照志公大师塔铭》和《补续高僧传》。综合以上诸碑铭文献可知，定演，俗姓王氏，世为燕三河人。生于蒙古太宗九年（1237），七岁入金中都大崇国寺，师事该寺住持隆安选公，与师兄定志同为隆安选公的弟子。定演精研圆顿教旨，隆安付以传明之任，授之麈尾，勉之曰：正法不可以无传，人天眷眷，望有所归，定演唯唯而已。后入五台上方寺，探藏海，尤注意于毗尼。元师伐取金中都，定演随师父隆安、师兄定志转徙平滦军中。乱平还燕，而金中都巨刹悯忠、崇国二寺已俱为兵毁。元丞相雅克里奉皇命率各寺人匠重建二寺，定演亦随师父隆安、师兄定志等奔走其间。不久，二寺重建事竣，顿复旧观。隆安又先后任悯忠、崇国二寺住持。元宪宗蒙哥汗二年（1252），隆安圆寂。其师兄定志继任崇国寺住持，并由定志传戒本于高僧显净，显净再传戒本于定演，定演且为定志所传嗣讲六人之一。忽必烈至元二年（1265），师兄定志升任诸路释教都总统，崇国住持席虚，众恳补处，定演遂继任崇国寺住持。此后，他日以杂华为讲课，训释孜孜不倦，元世祖闻而嘉之，赐定演号为佛性圆融崇教大师。世祖至元二十年（1283）前后，帝有于大都再建一崇国寺之意，并于二十一年降圣旨勒碑绘地产图，二十二年，命传戒大德沙门定演开创大都崇国寺。定演乃与门人协力兴建，化块砾为宝坊，幻蒿莱为金界，作大殿以像三圣，树高阁以庋诸经。丈室廊庑，斋厨僧舍，悉皆完美。建构百余楹，凡丛林宜有，皆次第成之。此寺在金中都崇国寺之北，故称北崇国寺；而金中都旧寺址重建者偏南，因名南崇国寺焉。定演自莅席北崇国寺住持以来，显

受皇帝眷顾，所得赐予布施，凡至岁六月十九日，尽出以饭僧、诵经、设供，彻底一空而已！常祝曰：“愿国家平安，众生受福，某无与焉！”元至大二年（1309），定演年七十三，无疾而化。帝闻，特旨有司赙丧。其灵骨荼毗火化后，获舍利百余颗，皆圆洁如珠，瘞于京西八宝山崇国寺塔院，树塔以奉。其大弟子请旨赐铭，元仁宗命翰林学士赵孟頫为文铭焉。其地明清继为护国寺塔院，旧址即今八宝山革命公墓。

2. 北崇国寺所属汉传佛教宗派

北崇国寺在中土佛教里所奉宗派，当沿袭金中都南崇国寺而来。据元危素“传戒碑”，北崇国寺首任住持定演之本师南崇国寺住持隆安善选法师“博通华严妙旨”，故北崇国寺教派的基础底蕴当是华严宗。善选后又自悯忠寺高僧祥杲处得传辽法均大师《大乘三聚戒本》，善选传戒本于宝集寺高僧行秀，行秀传戒本于南崇国寺高僧定志，定志传戒本于昊天寺高僧显净，定演则从显净处再得传此戒本。所以，北崇国寺又应归属于律宗。当然，善选参禅顿悟、自号“空明”，颇有点禅宗作风，但仅止作风而已！其本人及南、北崇国寺教宗，当与禅宗并无瓜葛。

3. 北崇国寺住持在元代的传承

北崇国寺自元世祖至于至元二十一年（1284）下圣旨赐地建寺起，至顺帝至正二十八年（1368）北遁元亡，历时84年；至明宣宗宣德四年（1429）于其地另建大隆善寺，历时145年。其间，住持与寺庙的兴替存废，颇有变数，尚待厘清。

据明末释明河撰《补续高僧传·定演传》，定演首任北崇国寺住持，始于至元二十二年（1285）世祖“命传戒大德沙门定演开创”之日，而迄于元武宗至大三年（1310）其圆寂之时，历26年。然据元赵孟頫撰“演公碑”北图藏拓本对勘，定演应圆寂于元武宗至大二年。定演逝后继任北崇国寺住持之僧，未见史书明载，人们只能从赵孟頫奉敕撰书的“演公碑”，和元

末危素奉旨撰文书丹的“传戒碑”铭文的片言只语中，略作考索了。据《帝京景物略》记载，赵孟頫的“演公碑”撰立于元仁宗皇庆元年（1312），上距定演圆寂化去仅3年。据《补续高僧传》记载，赵松雪撰书此碑，乃出于定演大弟子之恭请，仁宗皇帝之钦命。这位恭请为其师定演书碑的“大弟子”，如不出意外，应当就是继定演而起的第二代北崇国寺住持。但他法号上下，传中并未明言。是否即元末危素“传戒碑”中提到的北崇国寺住持智学，亦不得而知。危素“传戒碑”撰于元末至正二十三年（1363），立于至正二十四年，下距元亡顺帝逃出大都，远遁塞北，仅短短4年，而其时北崇国寺的继任住持，碑文称其法号智学。此时上距定演圆寂已55年，智学与定演之间是否还有一任北崇国寺住持高僧？此事如无其他明文记载，确实还很难说。但空缺时间长达54年，全由智学一人填补，尽管并非绝对不可能，年头的确是长了些。从《补续高僧传》言请赵孟頫书碑的定演“大弟子”不称其为“智学”，而危素“传戒碑”不称“智学”为定演“大弟子”分析，二者很可能并非一人。但“智学”是元代最后一位北崇国寺住持，应当是没有多大问题的。

4. 明清护国寺佛教宗派的传承

随着洪武元年（1368）大将军徐达攻克大都和元顺帝的仓惶出逃漠北，元亡而明兴。而在这元明鼎革的暴风骤雨中，元初始建的大都北崇国寺命运如何，是存是废，却是史无明文。明人著《帝京景物略》言北崇国寺，从元末“至正又修之”，直接就继书明“宣德己酉，赐名隆善”，便轻轻一笔带过了。北崇国寺中间这61年的历史，基本是一片空白。民间有一说法，对这段历史可增添一段想象。此说称明初永乐帝对元末丞相脱脱（又称托克托）的文治武功甚是推崇，便命人在曾经做过脱脱故宅的前元大都崇国寺旧址上建了一座脱脱祠，并命京师五城兵马司对之妥为保护，时加祭祀。这透露出北崇国

寺在元明鼎革的大劫中似亦曾经历兵火，全部或部分已化作了废墟，故明永乐帝方有在其旧址上为元相脱脱建祠之举。

宣德四年，明宣宗复于元北崇国寺旧址重建佛寺，并赐名为大隆善寺；正统四年（1439），改名崇恩寺；成化八年（1472）重修，又更名为大隆善护国寺，遂简称护国寺至今。从元初至元二十二年始创到至正二十八年元亡前的84年中，该寺一直为汉传佛教华严宗与律宗的寺院。而明初自宣宗宣德四年于北崇国寺旧址兴建大隆善寺以来，该寺在佛教所属宗派上就呈现出了藏传佛教与汉传佛教某宗派并存的趋势。从护国寺旧曾立有明宣德十年（1435）大国师巴勒丹札什寿像碑的史实看，早自明初宣德四年兴建大隆善寺起，那里可能就已经有了藏传佛教僧人的入住。正德七年（1512），明武宗命西番大庆法王凌戡巴勒丹任住持，只是那时该寺藏传佛教已占统治地位的一种皇家正式认定罢了。但明代初期的护国寺，其住持却有可能是汉传佛教某派高僧。据1923年成文、1930年行世的关振生先生所作《城西访古记·护国寺》记载，在崇寿殿前成化八年护国寺修造记碑阴，为成化十七年（1481）四月初八日刻《钦颁大乘诸部藏经碑文》，碑文之末言“僧录司右觉义兼大隆善护国寺第二代住持臣僧定常谨述”。于此可见，明代护国寺第二任住持法号为“定常”，似为汉僧。护国寺曾立有明碑11座，它们依次是宣德十年大国师巴勒丹札什寿像碑、成化八年御制大隆善护国寺碑、成化八年修寺毕工封职敕谕碑、成化八年御记修寺经过碑、成化十七年敕建护国寺看诵藏经碑、天顺二年（1458）西天大喇嘛桑葛巴拉行实碑、天顺二年大国师智光功德碑、正德七年救命西番大庆法王凌戡巴勒丹住持护国寺碑，两座明代梵文碑，以及嘉靖二十二年（1543）藏布嘉勒灿承建祖传住持碑。有兴趣探究明代护国寺佛教住持传承系统的学人，这些明碑应当可以提供不少有用的线索。

自明初宣德年间大隆善寺始，终有明一代，护国寺均有大量藏传佛教僧人，且多

数曾任住持。在接触有关史料之后，“这是为什么”的问题就一直在笔者脑海中挥之不去。这或许与明成祖朱棣生母——明太祖朱元璋的硕妃源出蒙古族有较大关系。关于该妃的族属，学术界素有蒙古族与高丽族二说，至今仍为聚讼，迄无定论。有研究者引据文献认为：明成祖朱棣生母——明太祖朱元璋之“硕妃”为蒙古美女，且系元顺帝大都皇宫内宫女，被俘后为明太祖朱元璋纳为妃嫔，六个月后而产成祖，故成祖极有可能是元顺帝的遗腹子。倒也有傅斯年、朱希祖等学者不同意这个看法。但著名明史学家吴晗却认为：明太祖朱元璋诸子中，有蒙古、高丽血统，是毫无问题的。虽未明确同意明成祖为元顺帝遗腹子之说，但也含糊地认可了此说的某种可能性。明宣宗在其祖父成祖朱棣逝后四五年间，就于北京大建藏传佛教寺庙——大隆善寺，似乎也暗示了其祖永乐帝具蒙古血统。因为，元明两代，在蒙古佛教中占统治地位的，也是藏传佛教。总之，这个问题值得研究。护国寺曾立清碑可考者，仅有两通。其一为康熙六十一年（1722）御制重修崇国寺碑，其二为乾隆十二年（1747）御制护国寺诗碑。但二碑对探究清代护国寺住持的传承却无太大价值。据关振生1923年成文、1930年发表之《城西访古记》记载，在延寿殿前明正德七年御旨碑的碑阴，刻有清顺治十八年（1661）中元日住持觉慈立、海宽谨续的《京都隆善护国寺新续临济正宗碑记》，揭示了清顺治年间护国寺住持法号觉慈，其所奉为禅宗中之临济宗，其时护国寺曾呈以禅宗临济宗为主与藏传佛教并存的状态。

二、护国寺的始建重修

（一）元代北崇国寺的始建

1. 元代北崇国寺的始建年代

北崇国寺的始建年代，有元至元二十年（1283）、二十一年、二十二年和二十四年四说。至元二十年始建，范海元主其说，但未言何据。至元二十一年始建，有北崇国

寺原立阳刻至元二十一年元世祖圣旨、阴刻崇国北寺地产图石碑铭文为证。至元二十二年，以元僧法楨《大都崇国寺重建碑》所记“前至元乙酉，世祖赐地”为证。至元二十四年，以元赵孟頫“演公碑”所记“至元二十四年，别赐地大都”为证。范海元至元二十年说，未言所据，是否系从至元二十一年敕建北崇国寺圣旨碑逆推，还是另有所据，不好妄言。从至元二十一年圣旨碑看，该年当是皇帝御批朝廷正式颁旨立项之年。元僧法楨《大都崇国寺重建碑》之“前至元乙酉”，乃是完成拆迁平整后的寺庙建筑正式开工之年。赵孟頫“演公碑”所记之“至元二十四年”，则应是该寺创建工程竣工之年。该寺严格意义上的始建之年，拙见以为：应从元世祖《圣旨碑》至元二十一年，与元僧法楨《大都崇国寺重建碑》之“前至元乙酉”两说中，择一而定。

2. 元初北崇国寺的始建概况

对元初始建的北崇国寺的殿堂古建概况，目前知之甚少。仅有的描述只见之于元皇庆元年（1312）赵孟頫撰书的“演公碑”与元至正十一年（1351）释法楨撰文的《大都崇国寺重建碑》了。“演公碑”对之的记载是：“（定演）乃与门人协力兴建，作大殿以像三圣，树高阁以度诸经。丈室廊庑，斋厨僧舍，悉皆完美。”碑文仅提到了元初草创时北崇国寺主轴上的两大主体殿堂：三圣殿和藏经阁。这里的三圣殿，就是专门用来供奉华严三圣的佛殿。华严三圣，特指毗卢遮那佛（略称卢舍那佛，又号大日如来）和文殊、普贤二菩萨。由此可见，初建时的北崇国寺，应当是个地道的华严宗寺院。释法楨撰《大都崇国寺重建碑》只说初创的北崇国寺有房“凡百余楹”，其他一字未提。

3. 后期元北崇国寺的重修

需要特别指出的是，大约由于草创艰难，元初最早的北崇国寺是未建山门的。据释法楨元至正十一年（1351）《大都崇国寺重建碑》记载，该寺山门（三门），是皇庆、延佑间由仁宗皇后阿南达锡哩

赐钞三千余锭，寿元皇太后也赐钞五百锭，买地别建的。据有关记载，全盛时的护国寺内，曾立有元代碑碣7通。它们是：至元二十一年圣旨碑（碑阴刻该寺地产图），大德二年（1298）转长生藏经小碣，皇庆元年赵孟頫撰书“演公碑”，至治元年（1321年）《看转大藏经长供记》小碣，至正十一年释法楨撰大都崇国寺重建碑，至正十四年（1354）敕谕碑，至正二十四年危素撰书“传戒碑”。以上7通元碑碣，是研究元大都北崇国寺历史状况的第一手文字实物资料。现于其旧址均已不见，殊为可惜。清代官修地书《日下旧闻考》，仅有赵孟頫撰“演公碑”、释法楨撰“重建碑”和危素撰“传戒碑”录文。“传戒碑”现有拓本存中国国家图书馆。以拓本对录，《日下旧闻考》显属节录，远非全本。其他二碑录文，是否相类，只有在找到原碑或原拓对比后，才能确定。其余4通，也亟须找到原石或原拓。现经相关学者查证，护国寺原立碑碣，中国国家图书馆现存有原拓者还有17通。如能全部获得这些碑的原拓资料，必将对护国寺历史的研究大有裨益。据现存史籍文献资料，北崇国寺在定演于至元二十四年初创建成后，不仅在皇庆、延佑间另外补建了山门，延及至正，亦代有修建。如新建过钟楼、南方丈，重修过法堂、云堂、祖师堂、伽蓝堂、厨库、僧房等。

4. 明清护国寺的兴建重修与火毁

经元明鼎革兵火之劫，前元北崇国寺古建存亡已陷于不明。从有传言称明成祖曾命人于其旧址兴建元末丞相脱脱祠的现象推断，明初北崇国寺庙宇殿堂除个别劫后幸存外，十之八九或已毁于兵燹。寺中建筑以千佛殿作风最古，疑为元代子遗。关于宣德四年明宣宗于前元北崇国寺旧址新建的大隆善寺，古籍记述寥寥。其余山门、经阁、钟楼、法堂、玉堂、伽蓝与祖师二堂，都是明代古建；金刚、天王、崇寿、延寿、护法、功课诸殿，则均为明清两代所建。清代康熙朝曾对护国寺做过大

修，并在崇寿殿前西侧建有御制崇国寺碑御碑亭一座。护国寺古建布局的最后定格，应当就终结于清康熙朝的这次大修。乾隆皇帝也曾多次临幸护国寺，并写有御制诗。

与历代护国寺的多次兴建重修相对应的，便是它多次惨遭兵毁火焚之灾。元明之际年代久远，古籍渺而无记。然由清末光绪年间至今，相关情况文口相传，多有可言之者。光绪二十六年（1900），护国寺曾毁于庚子兵火之变。光绪三十三年（1907），又曾遭大火焚掠，殿堂大半毁坏。1920年4月，护国寺再遭大火，焚毁后殿5间，东西配殿各3间。新中国成立前，所余殿堂年久失修，檐脱屋塌。“文革”期间，终被全面拆毁。现仅剩一座金刚殿、寺西北角地藏王殿、数间廊房及垂花门。2004年6月20日，大火又焚毁清康熙六十一年（1722）重修的地藏王殿。护国寺古建虽说已十去其九，无复当年隆盛，但它昔日的辉煌，却仍流传在古籍遗篇和诗词断简之中，在人民大众的记忆口碑之内，其文化积淀永不泯灭。这就是一份异常宝贵的历史文化遗产，是一份价值无比的宝贵资源，仍然值得我们高度珍视、保护与充分宣传、利用。

三、元代北崇国寺布局蠡测

（一）关于元代北崇国寺建筑的两项资料

关于元代北崇国寺的古建布局，据我们所知，目前只有两项资料来源。其一，是皇庆元年赵孟頫撰书的“演公碑”和至正十一年释法楨撰文的《大都崇国寺重建碑》两方碑刻录文；其二，便是1935年著名古建大师刘敦楨先生在《北平护国寺遗迹》一文中所考定的元代千佛殿残迹和殿后的两座元代舍利砖塔了。

赵孟頫“演公碑”记云：“（定演）乃与门人协力兴建，作大殿以像三圣，树高阁以度诸经。丈室廊庑，斋厨僧舍，悉

皆完美。”这段录文所提到的元代北崇国寺中轴上主体殿堂，只有中央大殿和最后一排的藏经阁（后世多称藏经楼）。中央大殿叫什么没明说，但肯定不是我们现今在佛寺中常见的“大雄宝殿”。从文中所言该殿主要作用是“像三圣”即供奉三圣像看，它在元代很可能就叫“三圣殿”。这里供奉的“三圣”，绝不是后世佛寺大殿常见的三世佛，而应是定演所持华严宗的“华严三圣”，即毗卢遮那佛（又称大日如来）、文殊菩萨和普贤菩萨。由此可见，元代始建的北崇国寺，应当是汉传佛教宗派中一座地道的华严宗寺院。但碑文只说中轴主体殿堂中的两座，即三圣殿和藏经阁，其余都是斋厨僧舍类的附属建筑。释法桢《大都崇国寺重建碑》也只是说“有房凡百余楹”。很显然，我们从赵孟頫撰“演公碑”和释法桢《大都崇国寺重建碑》中，根本无法了解该寺院初建时布局之全貌。刘敦桢先生《北平护国寺残迹》一文，于众多护国寺殿堂古建残迹中，为我们沙里淘金，指认了寺中的仅存土坯残壁的千佛殿和殿后垂花门院内的两座砖砌藏传佛教式舍利塔，皆为元代建筑。但仅凭这项资料，我们也无从全面复原元代北崇国寺的古建布局。从现有佛教相关文献中，目前也找不到汉传佛教华严宗寺院布局定制的文字和图式。我们现在能做的，只能从已知其他华严宗寺院的布局中，通过比较求得一个大概。

（二）西安唐华严寺与日本奈良唐东大寺

华严宗寺院在我国最为显要的，便是素有华严宗祖庭之称、位于西安市南十五公里少陵塬南坡上的唐华严寺了。它始建于贞元十九年（803），是一座凿塬为窟、以窟为殿、由东向西依塬坡一字排开

的洞窟寺院。其布局与一般寺院迥异，不具有普遍性。且该寺已于宋代毁败殆尽。明朝虽曾重建，但已全非唐代旧观。清代由于少陵塬南坡滑坡崩塌，复将明代重建扫荡一空。现仅存1930年由朱子桥居士首倡重建的华严宗初祖杜顺、四祖澄观灵骨塔两座。另一华严宗重镇，便是山西大同辽金时期兴建的上、下华严寺。这种将寺分上、下两院毗连而建的格局，亦为特例，规模虽称宏大，显然也不可作为楷则看待。

还有一座可供参考的佛寺，便是日本奈良的东大寺。它又称大华严寺，是东传日本华严宗的祖庭。日本华严宗初祖审祥、二祖良辨，均曾在该寺传法。寺初建成于日圣武天皇天平宝字二年，相当于中土唐肃宗乾元元年（758）。全盛时的东大寺，以供奉卢舍那大佛的金堂为中心，向南依次为中门、南大门，两门之间大院中，两座七层佛塔矗立东西两侧；向北为讲堂，三面僧房，斋厨；向西为戒坛院，西北为正仓院、转害门；向东为二月堂、绢索院（法华堂）、开山堂等（图一）。总体呈前双塔后大殿金堂布局，它本源自东土大唐，自然亦可作中土元初大都北崇国寺古建布局之参考。

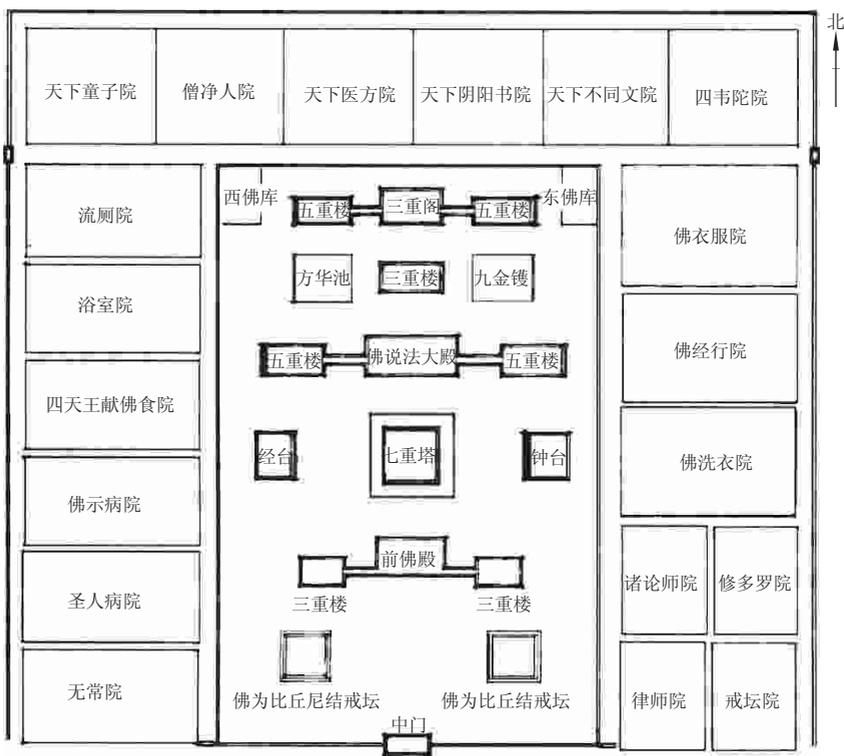
（三）《戒坛图经》中的律宗寺院布局

当然，唐、元年代相隔稍远，后期发生变化也很有可能。也许正如黄春和先生在《法源寺》一书就元初善选重建悯忠寺



图一 日本奈良东大寺全景复原模型

布局所言，作为华严、律宗兼修并重的北京辽金元时期寺庙，北崇国寺亦有可能是依照唐代律宗高僧道宣所制定的《戒坛图经》中的寺院布局规制而兴建的（图二）。该布局为前殿后塔制，其中路主体建筑由前向后依次为山门、中门、前佛殿（信奉华严宗者，则主供卢舍那佛）、七重塔、后佛殿（讲堂）。中门内大佛殿左右，各建三层偏楼一座；七重塔东面建钟台，西面建经台。1935年公布的刘敦桢先生《北平护国寺残迹》一文显示：在由南向北中轴线前后十层的明清护国寺总体古建布局中，元代沿续遗存下来的舍利双石塔，正处于偏后第七层垂花门后的院落中。这两座舍利石塔的地位，恰与《戒坛图经》中律宗前殿后塔制中居后的七重塔位置相合。所不同的是，《戒坛图经》后塔仅一座且居中，而北崇国寺却是两座舍利塔分列左右。联系到同属华严宗的日本奈良东大寺也是双塔，所以北崇国寺大殿后的双塔，继承的应是华严宗的传统。故而笔者认为：元初定演主持修建的北崇国寺的总体古建布局，应与《戒坛图经》所示律宗前殿后塔的规制大体相合。只不过《戒坛图经》中描绘的大殿后一塔居中的汉式“七重塔”，已被替换成了元初流行的与



图二 据《戒坛图经》所绘佛院平面示意图

白塔寺白塔同风格的藏式覆钵式舍利双塔罢了。其中的原因可能有两处：一，像应县木塔那样的汉式砖木结构佛塔虽是唐代以来正宗式样，但它过于费财耗力，元初百废待兴，财力与时间上都应紧张；二，其时元人以塞北骑马少数民族蒙古族入主中原，蒙古人原本就信藏传佛教，加之西藏新归，藏传佛教正如日中天，大都圣寿万安寺白塔便是藏传佛教式大砖塔，这一塔型正是元初的新风尚，既深得元主欢心，民众追捧，又省钱省心，速建易成。我们现在可知的元代北崇国寺古建，仅有中轴线上的山门、三圣殿、殿后双舍利塔和最后的藏经阁，以及两侧附属的丈室廊庑、斋厨僧舍而已。

（作者为北京市文物研究所研究馆员）

清傅夸蝉碑中职官与葬制问题商榷

李伟敏

2004年8月，海淀区四季青乡郦城小区施工过程中发现清西安将军傅夸蝉碑^①，北京市文物研究所对此碑进行了清理，发表了《四季青乡新出土清将军傅夸蝉碑初考》^②（以下简称《初考》），对碑文进行了整理与标点，并对碑文进行了详细的考释，为读者阅读和理解该碑文做了大量工作，值得肯定和赞许。但《初考》释文中对清代八旗职官、世爵称谓、官员议叙及封赠制度等问题的分析解读存在一些误读和不足，尚有商榷之必要。故笔者不揣浅陋，试就碑文所涉的清代八旗职官、封爵制度等略加考释，一得之见，不当之处尚祈指教。

一、有关傅夸蝉的散官、阶官

碑文载傅夸蝉的官衔为“光禄大夫、镇守陕西西安等处地方将军、三等精奇尼哈番、加一级”，其中“光禄大夫”为傅夸蝉的散官、阶官，是一种附加性的官衔。对此，《初考》认为傅夸蝉生前爵位仅居精奇尼哈番的第三等，“即令死后皇帝降恩为他‘加一级’，他至多也就是个二等的精奇尼哈番，其爵号仍为子，而不及公、侯、伯，故其所封赠之光禄大夫只能属八旗之选，是八旗中封赠最高的一品官阶”。释文认为傅夸蝉封赠光禄大夫属八旗之选与史实相符，但将其封赠的散阶与傅夸蝉生前所封爵位相联系则属有误。

封赠是指封建社会最高统治者为了稳固统治，笼络朝臣忠心，赐予官员自身以及其妻室、子孙、父母以及祖父母一定

官爵或名号的一种荣典，存者受封，死者受赠。清代封赠制度沿袭明代，官员除有职级品衔外，还可封赠与其官职品级相符的官阶称号。傅夸蝉的情况属于覃恩。清代武职官员覃恩封赠之阶，初期依官员身份分为三个系列：一为满、汉公、侯、伯封光禄大夫，后改建威将军；二为八旗官员，一品光禄大夫，二品资政大夫，三品通议大夫，四品中宪大夫，五品奉政大夫，六品承德郎（后改武信郎），七品文林郎（后改奋武郎），八品修职郎，九品登仕郎。乾隆三十二年（1767），改同绿营；三为绿营，其封赠名号多次变化，起初正、从一品荣禄大夫；正二品骠骑将军，从二品骁骑将军；正三品昭勇将军，从三品怀远将军；正四品明威将军，从四品宜武将军；正五品武德将军，从五品武略将军；正六品昭信校尉，从六品忠显校尉；后增正七品奋勇校尉。此后，经过乾隆二十年（1755）、三十二年和五十一年（1786）三次变更，其名号才最后确定下来：正一品建威将军，从一品振威将军；正二品武显将军，从二品武功将军；正三品武义都尉，从三品武翼都尉；正四品昭武都尉，从四品宣武都尉；正五品武德骑尉，从五品武德佐骑尉；正六品武略骑尉，从六品武略佐骑尉；正七品武信骑尉，从七品武信佐骑尉；正八品奋武校尉，从八品奋武佐校尉；增正九品修武校尉，从九品修武佐校尉^③。清朝的散阶与封赠合一，它从属于官品，并不是独立于官品与职位的个人级别，与官员资格、薪俸无关。傅夸蝉生前任镇守陕西西安等处地方将军，为八旗

驻防将军，官品为正一品，根据清代武职官员封赠制度，傅夸蝉为八旗官员，依其正一品的官品应授封光禄大夫之阶，与其生前三等精奇尼哈番的爵位无关。

二、有关傅夸蝉“加一级”

碑文中关于傅夸蝉的职官称谓中有“加一级”，《初考》认为“加一级”属清代加官之制，多是在本人亡卒后，由子嗣申请，皇帝恩诏追封。此外，《初考》还对傅夸蝉“加一级”进行了分析，认为傅夸蝉生前官阶已居最高的正一品，因此从实授官品上已无级可加，但清代对出身满族的将官及王公还有一系列满语世爵封号，傅夸蝉生前仅得“三等精奇尼哈番”，因此他在这方面还有较大的提升空间。

《初考》推测：傅夸蝉死后“加一级”，即或由“三等精奇尼哈番”晋级为“二等精奇尼哈番”，或加一拖沙喇哈番（即半个前程），这一官阶似乎比其所任“正一品”的陕西西安驻防将军还要低半格，但“陕西驻防将军”只是傅夸蝉的生前实职，而“加一级”的“二等精奇尼哈番”，或在原爵号前再加一拖沙喇哈番，却是个世爵，是可以由子孙世袭享有的，也就是碑文后面所说的“世袭罔替”。这对其子孙来说，才是最实惠的。

释文中有关傅夸蝉“加一级”的误解主要有：

1. 不了解清代的议叙制度，并将其与加级请封制度混淆。“加一级”属于清代的“议叙制度”，是清代对官员的一种考评制度，意为议进官职及奖励有功者。清制，凡官员建有功绩或考核成绩优良者，即交吏部议叙，予以奖励。《清会典》载：“凡议叙之法有二：一曰纪录，其等三（计以次，有纪录一次、纪录二次、纪录三次之别）；二曰加级（有加一级、加二级、加三级之别），合之，其等十有二。”^④其中奖励等级最低的是“纪录一次”，纪录三次以上为“加一级”；再上

为“加一级纪录一次”，到“加一级纪录三次”晋升为“加二级”，依此类推累进，直到“加三级”为止，共有十二等。所以，在清代文献中，常见某某官员加若干级、纪录若干次的记载，纪录和加级都是用于议叙官员的。傅夸蝉“加一级”是对其生前所获军功的奖励，并非死后获康熙帝恩诏得封，属于议叙制度而非加级请封之制，且“加一级”与傅夸蝉生前西安驻防将军的正一品及“三等精奇尼哈番”的爵位无关。

加级请封则属于封赠制度，封赠种类有推封、勋封、捐封、加级请封等。加级请封是指官员遇恩诏加级者，以新加之级给封。对于加级请封，清朝有严格的限制规定，如康熙五十二年（1713）规定，定例七品以下加级请封，不得逾五品，五、六品不得逾四品，三、四品不得逾二品，捐纳之级不得计算。因此，即使傅夸蝉“加级请封”，也必须依其新加之品级授予官阶。

2. 对清代异姓勋臣亲贵封爵的爵位晋升不甚明了，以致释文出现误解。有清一代，异姓勋臣亲贵爵位封赠与晋升的途径主要包括来归与来降封赠、军功授爵、承恩封爵及忠勤职守、业绩突出者授爵。据碑文所载，傅夸蝉封爵与其后爵位的晋升大体经历了这样几个阶段：初封爵位一等阿达哈番是承袭其父，此后则“历遇恩诏，加升一等阿思哈尼哈番”，即由恩诏加爵，直至康熙二年（1663），傅夸蝉遣部将剿灭川鄂边界农民军郝摇旗、袁宗第部，因军功晋升爵位为三等精奇尼哈番。由此可知，释文中所谓傅夸蝉死后“加一级”，即或由“三等精奇尼哈番”晋级为“二等精奇尼哈番”，或加一拖沙喇哈番的说法与史实不符。

三、关于八旗官职称谓“壮尼大”“摆牙喇壮达”

傅夸蝉碑立于康熙十四年（1675），

其碑文中保留了清代早期的八旗职官称谓，如“壮尼大”。八旗特有官职称谓多源自八旗制度，体现了浓郁的满族文化特色。

傅夸蝉碑文中的“壮尼大”“摆牙喇壮达”均为八旗护军营官名。“壮尼大”，满语为juwanida，汉音又称壮大、壮达、专达、撰达、壮呢达，该职官称谓源于八旗组织中的一种特殊兵种。太祖时，八旗军队以牛录为基本单位，五牛录为一甲喇，五甲喇为一固山，共分八固山，即所谓八旗。八固山行军作战时，若地广则八固山并列，分八路而进，地狭则八固山合一路而行。当作战双方兵刃相接时，其中披坚甲执长矛大刀者为前锋，披短甲，即两截甲，善射者自后冲击，精兵立于别地观望，不令下马，势有不及处相机接应。所以八旗组织中除了普通的披甲兵丁外，还有其他一些特殊兵种，如巴牙喇、噶布什贤、阿里哈超哈等，其后这些特殊兵种组织逐渐演变为护军营、前锋营、骁骑营等，其相应的职官名称也有一个演变的过程。其中巴牙喇（护军）是最先形成单独组织的八旗特殊兵种，满语为bayara，汉音又称巴雅喇、把牙喇、摆牙喇、摆押拉、拜雅喇，人员选自各牛录，其功能偏于策应、冲杀与防护，所以能在八旗外自成组织。巴牙喇组织称巴牙喇营，每旗以巴牙喇纛额真统之，其下有巴牙喇甲喇额真、巴牙喇壮达及巴牙喇。天聪八年（1634），改巴牙喇纛额真为巴牙喇纛章京，巴牙喇甲喇额真为甲喇章京。顺治十七年（1660），定武职汉字官名，议定巴牙喇纛章京称护军统领，甲喇章京称护军参领，巴牙喇壮达称护军校，巴牙喇称护军。

《初考》一文的作者对清代八旗特有的一些职官称谓不甚明了，以致释读碑文时出现标点失误。如“初任壮尼大次，袭父一等阿达哈番”，属误断。此句标点应更正为“初任壮尼大，次袭父一等阿达哈番”。另外，释文还将张玉书所撰的《镇守西安将军三等精奇尼哈番傅哈禅公

墓碑》中的“壮大”误解为“壮尼大次”的缩写，其实“壮大”“壮尼大”只是同一八旗满文官名不同的汉文名称。

四、八旗官名、清代世爵等释读之误

清朝是由满族建立的政权，其职官制度在继承或沿袭前朝的基础上，更有自身独创的职官制度，诸如八旗职官制度及封爵制度等，且其称谓多源自八旗制度，由此产生了清朝特有的八旗官名与爵名。有清一代，八旗职官制度及封爵制度还存在一个发展变化与逐步完善的过程，故而八旗官名及爵名在不同时期有不同的满文及汉文称谓，而且八旗官名、清代世爵的满汉称谓之间存在差异，有的汉文官爵名称在不同的时期对应着不同的满文名称，有的满文官爵名称在不同时期也对应着不同的汉文名称。更加之八旗封爵制度在形成阶段存在着武职、封爵混一的局面，前后名称变化纷繁，如不注意严格区分，容易造成混乱。这种现象导致后人在表述八旗官名和世爵名称时较为混乱，或将八旗官名和世爵名称混杂使用，或以八旗官名及爵名的后称代替前称，或前后称谓混杂使用。

正因不熟悉八旗职官制度及封爵制度的区别及其各自的发展变化过程，八旗官名与清代世爵名称混杂使用等各种混乱现象在《初考》释文中多次出现，以致读者对傅夸蝉的职官迁转模糊不清。

《初考》释文中所涉清代八旗官名、清代世爵等释读之误，主要有以下几点：

1. 八旗官名与清代世爵名称混杂使用。释文在解读傅夸蝉职官时多次将八旗官名与清代世爵名称混杂使用。如将“壮尼大”“摆牙喇壮达”视为低于“一等阿达哈番”的中级军职。如前所述，“壮尼大”“摆牙喇壮达”均为八旗官名，而“一等阿达哈番”则为清代世爵名称，二者绝不可混杂使用。《初考》还以“拜他

喇”三字与“摆牙喇”音近，试图解释“摆牙喇壮达”与“拜他喇布勒哈番”的关系。“摆牙喇壮达”为八旗武职官名，“拜他喇布勒哈番”为清代世爵名称，二者没有关系也不可比较。释文中所谓“二等精奇尼哈番”这一官阶似乎比其所任“正一品”的陕西西安驻防将军还要低半格的解读显系错误，致误之由在其于八旗官名与清代议叙制度混淆不清。

另释文中出现的“‘一等阿思哈尼哈番’就是汉文又称外卫都指挥副使的副将或副都统”的提法亦属有误。“副都统”为八旗官名，顺治十七年由梅勒章京改称，“一等阿思哈尼哈番”则为爵名，顺治四年（1647）由梅勒章京改称。又如释文中称“似乎总管即昂帮章京，即精奇尼哈番”，将八旗官名“总管”（都统）与爵名“精奇尼哈番”混用。

2. 忽视清代异姓世爵名称在不同时期的前后变化，以致释文中出现以后称代替前称，或前后称谓混杂使用的情况。清代异姓世爵世职始于天命年间，其时异姓封爵制度爵、官混一，列爵自下而上为备御、游击、参将、副将、总兵官五等，其中游击、参将、副将、总兵官又各分三品，凡十三级。其中总兵官、副将、参将等名号均系沿用明代武官名称，这些名号同时也是与爵制并行过程中的八旗武官官名。天聪八年，将爵名俱易为满语，规定：五备御之总兵官为一等公；一等总兵官为一等昂邦章京，二等总兵官为二等昂邦章京，三等总兵官为三等昂邦章京；一等副将为一等梅勒章京，二等副将为二等梅勒章京，三等副将为三等梅勒章京；一等参将为一等甲喇章京，二等参将为二等甲喇章京；游击为三等甲喇章京；备御为牛录章京。顺治四年，为与武职区分，爵名重新改定，昂邦章京改为精奇尼哈番，梅勒章京改为阿思哈尼哈番，甲喇章京改为阿达哈哈番，牛录章京改为拜他喇布勒哈番，半个前程改为拖沙喇哈番^⑥。乾隆元年（1736）七月总理事务王大臣遵旨议

奏世职汉字官名，议准精奇尼哈番汉文称子，阿思哈尼哈番汉文称男、阿达哈哈番汉文称轻车都尉，拜他喇布勒哈番汉文称骑都尉，拖沙喇哈番汉文称云骑尉^⑦。

如释文中将“一等阿达哈哈番”与“一等参将”“昂帮章京”与“精奇尼哈番”并提。“一等阿达哈哈番”与“一等参将”虽同为清代世爵名称，但需要注意的是，“一等阿达哈哈番”的爵称出现在顺治四年以后，而“一等参将”作为爵名仅在天命年间使用，顺治、康熙时期就已经停止使用了。同样，“昂帮章京”作为爵名在天聪年间使用，顺治四年改称为“精奇尼哈番”。又如释文中多次出现将“一等阿思哈尼哈番”与“梅勒章京”“副将”并提的表述也是错误的。“一等阿思哈尼哈番”与“梅勒章京”“副将”为乾隆时期改称的“男爵”在不同时期的称谓，其中“副将”作为世爵名称仅在天命年间使用，天聪八年爵名改为满语，“副将”改称“梅勒章京”，顺治四年重新改定爵名，“梅勒章京”改称“阿思哈尼哈番”，乾隆元年七月，“阿思哈尼哈番”汉文名定为“男”。

五、关于傅夸蝉墓前“一墓两碑”现象

《初考》在释读傅夸蝉碑文时，将其内容与《镇守西安将军三等精奇尼哈番傅哈禅公墓碑》进行比较，指出傅夸蝉碑并非严格意义上的墓碑，而是康熙帝封赏傅夸蝉生前战功的“圣旨碑”。的确，从傅夸蝉碑文内容来看，它并非严格或狭义的墓碑文，确切地说应该是一方诰封碑。诰封碑通常将死者生前朝廷颁发的诰命敕书镌刻于碑以示宠贵，其内容除辞藻华丽的官方套话外，还记载受封赠者的详细任官履历，有一定的史料价值。但《初考》认为傅夸蝉墓前出现“一墓两碑”为罕见现象的说法并不准确。

有清一代，官员墓前“一墓两碑”并

不罕见。以辑录北京地区清代碑刻的《雪履寻碑录》^①为例，书中收录大量清代官员墓碑，根据碑文内容，有诰封碑、谕祭碑、墓碑和神道碑等几种类型，因此清代官员墓前出现两碑甚至多碑现象较为常见。仅就《雪履寻碑录》举数例：如康熙时辅政大臣索尼有三方诰封碑和一方谕祭碑，康熙时户部尚书米思翰有墓碑和谕祭碑各一方，康熙时礼部尚书王崇简有诰封碑和谕祭碑各一方，康熙时两江总督傅腊塔有谕祭碑和诰封碑各一方，康熙时兵部尚书于成龙有一方谕祭碑和两方诰封碑，康熙时吏部尚书伊桑阿有两方诰封碑，康熙时吏部尚书王熙有御制碑和谕祭碑各一方，康熙时云贵总督郭璘有谕祭碑和诰封碑各一方。

①关于傅夸蝉碑，盛昱集录的《雪履寻碑录》及杨海山著的《京郊清代墓碑》均有著录，但二者碑文

内容出入较多。1979年，吴梦麟、冀亚平在海淀区南高庄调查时发现此碑，对碑文进行了整理、著录，同时结合碑文相关内容对清初农民起义的相关史实进行考证，指出傅夸蝉曾参与镇压郝摇旗、刘体纯、袁宗第起义，傅夸蝉还提供了有关陕北义军刘文炳、郭真君的新材料，参见吴梦麟、冀亚平：《傅夸蝉碑述略》，《文物》1982年第8期。

②朱志刚，刘保山：《四季青乡新出土清将军傅夸蝉碑初考》，《北京文博》2004年第4期。

③⑤《清史稿》卷一百十《选举五》。

④《清会典》卷一一，中华书局，1991年。

⑥《清初内国史院满文档案译编》，光明日报出版社，1989年。转引自雷炳炎：《清代旗人封爵略论》，《北京社会科学》2003年第4期。

⑦《清高宗实录》卷二十三，乾隆元年七月戊申，中华书局，1987年影印本。

⑧（清）盛昱集录：《雪履寻碑录》，载金毓黻主编《辽海丛书》第九集，辽沈书社，1933~1936年。

（作者为北京市文物研究所副研究馆员）

民国档案所见历代帝王庙使用情况

于 森

北京历代帝王庙是明清两代皇家祭祀历代帝王及名臣的场所。1911年，孙中山领导的辛亥革命推翻了清王朝的统治。北洋政府时期，历代帝王庙划归内务府礼俗司管辖，后由坛庙管理处接收管理^①。近日，笔者前往北京市档案馆，详细查阅民国时期关于历代帝王庙的文献档案，现将所收集资料按事件内容分类整理，以期对民国时期历代帝王庙的使用状况有进一步的认识与了解。

一、民国时期历代帝王庙使用概况

（一）私人及单位占用

1. 租户占用

清朝灭亡后，历代帝王庙开始废弃，庙中官吏人役走散。内务部下令，命各坛庙拟定招租事宜。历代帝王庙看守员的报告记录了当时庙内房屋出租的情况。

民国二年（1913）11月11日，内务部礼俗司收历代帝王庙看守员洪善卿呈报，称：

前奉（内务）部令，接收令各坛庙拟定招租。兹本庙西跨院西房四小间，租给邱成居住。查此人原籍山东，年四十二岁，以豆腐浆为业。房价已按（内务）部规定交讫，并无家眷，惟同业九人一并居住。^②

12月6日，洪善卿呈报：

本庙西跨院南房三小间，于十二月一号租给胡兆麟居住，房租已按（内务）部规定收讫。……此人原籍湖南汝城人，年

四十二岁，同事五人，拟创办工业学校，以该校此时尚未成立，改仅租本庙西跨院南房三小间居住。俟该校成立时，应租何等房屋当再具呈报部。^③

2. 军队占用

民国十八年（1929）5月22日，历代帝王庙事务员王述谟呈报坛庙管理所：

本庙原系借与中华教育改进社，后又借与第三区党部，将庙内东院东房三间居住。今又有讨逆第五路军总指挥部卫队营营长陈敦初，带领营部将景德崇圣殿东西庑、左右宿守房全行占住。^④

6月8日，王述谟报：

讨逆第五路军总指挥部卫队营在庙居住，今于六月六日业已开拔。景德崇圣殿历代帝王牌位龕内后面板槽折毁甚多。^⑤

民国二十年（1931）6月22日，内务部坛庙管理所接中国国民党北平特别市党务整理委员会（以下简称市党部）来函，请拨借历代帝王庙内房舍为第二区党部办公使用，函载：

敝会属第二区党部办公处，拟设于西四帝王庙内，因前第三区党部原设该处，办公较为顺便。故于日前去函河北省国术馆，商借房舍，兹得覆请该馆正拟迁移中，查该庙舍系由贵所管理，相应函请贵所查照准予，拟借房舍，以利办公，实为党便。

6月23日，坛庙管理所回函，准予拨借庙内房屋为第二区党部办公使用，并将此事告知中华教育改进社^⑥。7月6日，时任中华教育改进社董事长蒋梦麟先生致函坛庙管理所，文云：

市党部改组第二区党部需用房屋，囑腾让一部分等，因敝社自向前内务部借用，连年修理，约费万元。幸得保存无损。上年办理幼稚师范学校，因国术馆借用正面房屋，一时未能腾出，不得已先在香山静宜园内租屋开办。本年又须添开一班，合共女生六十余人，租屋不敷，特商国术馆迁让，已荷该馆鲍副馆长允许，敝社当即呈请国民政府内政部查核备案。兹准函示，当与市党部商酌于帝王庙西厢划出八间借与第二区党部为事务所，并为筑墙隔断，以副台囑。惟是幼稚师范学校迁入，房屋拥挤，又感不敷，尚须另行设法，此后如有各机关再向贵所商借时，即乞代为声明谢绝，不胜感禱之至。

7月10日，在接到内务部批准训令后，坛庙管理所一面呈报市党部，称中华教育改进社已同意在庙内划出西厢八间借给党部办公。一面向改进社承诺今后再有借用房屋者将一律谢绝^⑦。至民国二十四年（1935）6月，第二区党部才将所借房屋归还给中华教育改进社^⑧。

3. 河北省国术馆占用

民国十八年8月30日，历代帝王庙事务员王述谟报呈坛庙管理所，称河北省国术馆（以下简称国术馆）来庙私自占据崇圣门（按：景德崇圣门，图一）、景德崇

圣殿等建筑用于办公。管理所批示，拟令王述谟与国术馆先行接洽，等国术馆行文到所后再行办理。9月1日，坛庙管理所接国术馆来函，函内称该馆前馆址面积狭小，不能满足办公需求，现迁入历代帝王庙后院，望管理所可以准允用房请求。9月6日，坛庙管理所批准其借用，并要求馆方应对庙内所存祭器小心保管，建筑需保持原状，不可变更。若遇管理所需用之时，要即刻奉还^⑨。

民国二十年5月2日，坛庙管理所接国术馆来函，称民国十九年（1930）8月，因庙内东院房屋空闲，故辟为该馆董事长办公之用，后转借北平市第三区党部。近日得第三区党部将屋舍归还，国术馆正欲恢复前用，但接到中华教育改进社发函，欲将国术馆所借房屋全部索回，以作为幼稚师范学校校址。国术馆不愿让出房屋，希望管理所出面协调此事。后附国术馆借用历代帝王庙房屋缮单一份，如下：

后院：正殿九大间，东配殿五大间，西配殿五大间，南房五大间（自行添妆门窗户壁），南门房三间（自行添盖）。

东院：东房三大间，打牲亭一座，井亭一座。

5月4日，坛庙管理所回函，称历代帝王庙房屋系由中华教育改进社向前内务部



图一 河北省国术馆占用时期的景德崇圣门

借用，并已备案。民国十七年（1928），国民政府接收后，也已呈报在案。民国十八年8月，历代帝王庙事务员将国术馆占用历代帝王庙后院房屋一事上报所内。至9月，国术馆才来函申请借用，并在函内声明，已与中华教育改进社商妥借用之事。至于国术馆借用东院房屋一事并不在案，但第三区党部借用时曾致函事务所，有案可稽，且并未接到国术馆转借的函文。中华教育改进社借用历代帝王庙全部房屋，这已是在部委备案过的，若在使用期间出现异议，还希望两家单位相互协商，通融办理^⑩。

需要补充的是，国术馆究竟于何时迁出尚无资料佐证，但结合民国二十年市党部致坛庙管理所的函文与幼稚师范科迁入历代帝王庙的时间，我们可以推测，国术馆从历代帝王庙迁出的时间上限应在民国二十年6月22日，下限不晚于7月3日。但具体日期，还有待于进一步考证。

4. 教育机关占用

民国时期，历代帝王庙多数时间为教育社团及学校所用，主要以中华教育改进社与北平幼稚师范学校为主。

中华教育改进社，是一个以留美归国知识分子为主体，文教界各方面有识之士广泛参与的教育社团。民国十年（1921）12月23日在北京成立，熊希龄、蔡元培、郭秉文等教育大家都曾先后任其董事。在12月23日召开的三社代表联合大会上，拟将改进社总事务所设于京师。民国十一年（1922）3月，改进社主任干事陶行知到京着手组织工作。后经坛庙管理所同意，将历代帝王庙内房屋借与中华教育改进社使用。不久改进社总事务所开始正式办公，地点就设在历代帝王庙内。

民国十九年9月，中华教育改进社与香山慈幼院共同筹办了幼稚师范科，因当时历代帝王庙大部分房屋被国术馆占据，故幼稚师范科只得先在香山见心斋内开办。民国二十年7月4日，幼稚师范科迁至历代帝王庙，并更名为“北平幼稚师范学校”，这就是后人所谓的“北平幼师”（图二）^⑪。

民国二十三年（1934）1月23日，坛庙管理所接中华教育改进社来函，称拟将历代帝王庙西院存物房屋匀出两间借与改进社以作办学之用。文载：



图二 民国时期历代帝王庙山门

（门前悬挂三块牌匾，自东向西分别是：“中华教育改进社”“河北省国术馆”“北平幼稚师范学校筹备处”）

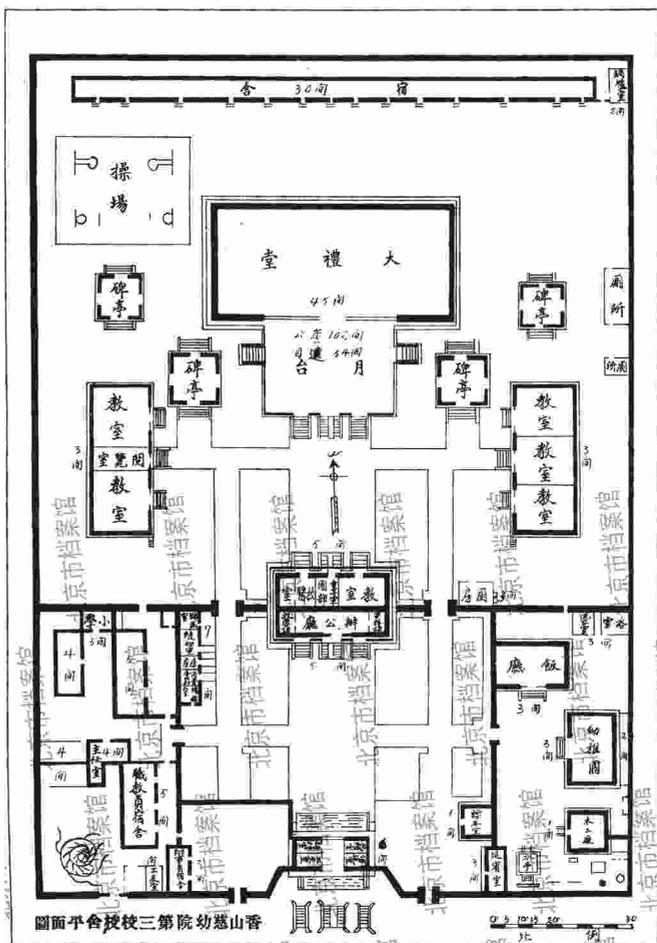
本社借用帝王庙房间，业经数载，所立学校，日见扩充，殿宇内部既不能擅议修改，恐失古迹之旧观。其他房屋，颇感不敷支配。惟查该庙西院关帝庙殿前，尚有西房五间，虽系贵所收藏礼器之处，但屋宇甚广，存物无多，且时有其他机关希望借用。为双方管理上便利起见，拟请将该西房所存物品，由贵所派员加以整理。再匀出空屋两间，借与本社学校应用，改建隔墙，修理门窗，均由本社负担。如此办理：则原存物品，既得随时有人照管，校舍方面又可多增房屋两椽，且免其他机关希图借用。是否可行？

1月30日，坛庙管理所回函，称历代帝王庙西院西房五间，均是管理所存储礼器、木器的库房。因屋内存放的器物均已在内政部列册备案，不便擅自迁移，且库房与校舍相邻，火灾隐患尤属堪虞，故没有同意中华教育改进社的请求^⑫。

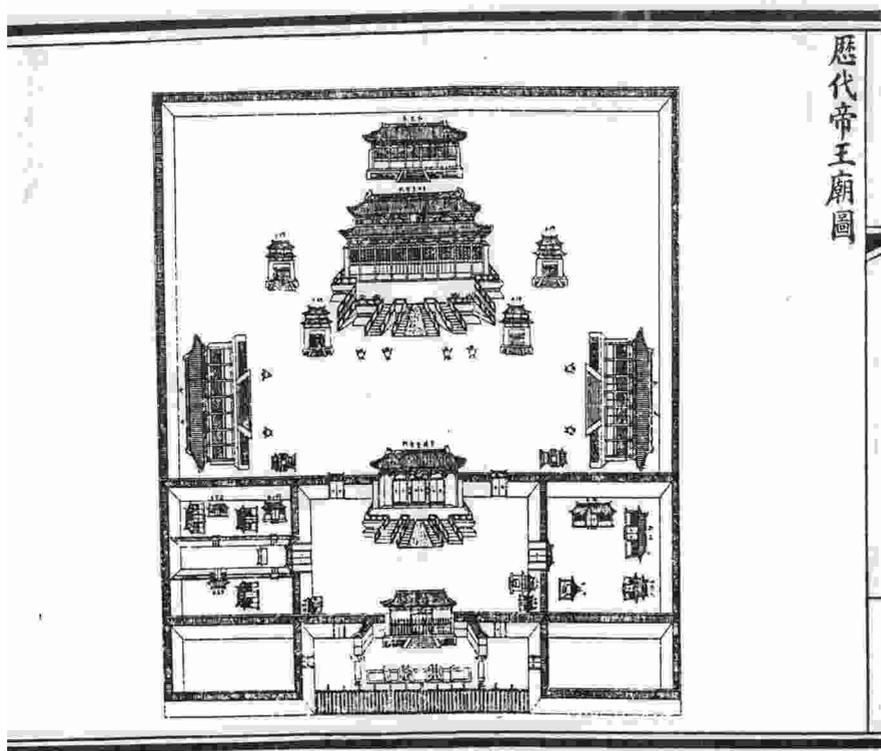
民国三十年（1941）5月26日，北京特别市公署训令教育局，查香山慈幼院女子中学将由市公署接收，拟改组为市第三女子中学。接到训令后，教育局向香山慈幼院董事会发函，称其校舍系属于本市官产，且慈幼院经费入不敷出，即将面临停办的窘境，现应立即缴还教育局，改办市立女子第三中学。6月9日，香山慈幼院董事长陈汉第呈报教育局，称该院已遵令停办，将女子中学内教职员、学生名册上报教育局。6月30日，香山慈幼院女子中学交接工作基本完成，开始陆续将家具运回香山总院，同时腾清庙内房屋。7月1日，市立第三女中在历代帝王庙内正式成立，前慈幼院女子中学校务主任刘慰先出任代理校长。8月12日，教育局收到市立第三女子中学报呈的历代帝王庙房屋接收清单一份，

录文如下：

大门道两间，号房一间，接待室一间，延宾室一间，工友室一间，会议室一间，教导课一间，事务课一间，教室九间（初中六班，师范三班），大礼堂四十五间（系正殿），幼稚园教室四间，饭厅两间，盥洗室一间，图书馆两间，坛庙管理所库房一间，教职员寝室十八间（内自建二间），关帝庙一间，西南隅宿舍十间（内自建两间，香山慈幼院借用），寝室三十间（自建），厨房两间（自建），饭水室一间（自建），锅炉室一间（自建），浴室一间（自建），洗衣室一间（自建），标本室两间（自建），合作社两间（自建），库房两间（自建），缝纫室一间（自建），工友室三间（自建），



图三 香山慈幼院第三校校舍平面图



图四 《大清五朝会典·光绪会典图》载北京历代帝王庙图

厕所四间（自建），操场一间。其中自建房54间，公屋100间，共计154间。

校方在清单后还附有历代帝王庙平面图一张，即《香山慈幼院第三校校舍平面图》（图三）。图中不仅记录了当时庙内建筑的整体布局，还介绍了屋舍的使用功能。笔者现将民国时期的庙图与清光绪时期的庙图（图四）做一对比。

通过对比，发现庙内存在以下变化：第一，拆毁建筑。景德崇圣殿北侧祭器库已被完全拆除，原址上添盖的宿舍应为民国二十三年中华教育改进社所建（详见下文）。第二，自建房屋。东小院内神库东侧有浴室、洗衣间。西小院乐舞执事房南侧有工友室。西掖门西南侧新建储物室、缝纫室、消费合作社等多间用房。东燎炉位置建有厨房。东碑亭东侧沿墙有厕所两间。原祭器库东侧有锅炉房。第三，原有古建。庙内原有古建虽被保留，但均被占用，挪作他用。如景德崇圣殿被作为学校大礼堂，东、西配殿被充当教室及阅览

室。景德门被完全封闭，分割为办公厅、童子军团部、校医室、事务课、教室和教导课。东小院内宰牲亭、神厨、神库分别被用来当作木工厂、幼稚园、饭厅。钟楼则被作为标本室使用。西小院内的部分建筑被用于教职员宿舍、主任室和小学教室。庙门也被设为传达室、工友室及接待

室等。被学校占用后的历代帝王庙整体建筑布局虽未有太大变化，但为了满足学校教学需要，对庙内大部分古建都进行了功能性的改造，且逐年添盖多处教学配套用房，使用情况相当杂乱。

民国三十年七月二十五日，香山慈幼院代理院长胡恩光致函北京特别市教育局，因香山慈幼院驻京办公处于两月前刚刚迁入历代帝王庙西院南部房屋，希望在收回校舍后仍将该部分房屋划出借给慈幼院作为办公地点。并拟将西院南北两部分从中砌墙隔断，使其不与学校相连，另将历代帝王庙西旁门开启，以为慈幼院办公出入口。八月十三日，教育局回函，以庙内房屋已经全部收回用于办学，不能再将其借以他用，妨碍学校校务工作为由，回绝了胡恩光院长的请求¹³。

民国三十年，北京特别市教育局接市公署训令，查得在古迹坛庙内使用、办学的单位共计十家，历代帝王庙也在其中。在教育局提交的《名胜古迹调查表》中，

对于历代帝王庙有以下记载：

名称：历代帝王庙

地址：北京城内西四牌楼羊市大街五十二号

历史：创建于明朝嘉靖年间，清乾隆年重修，向由坛庙管理所管理。

现状：所有西院坍塌房屋均由本校修葺完整，并在大殿后及东西院建有住室等五十四间。遇有雨漏等情，亦由本校随时修葺。

有无中外游客：偶有外人参观

附近交通情形：庙临大街，交通尚称便利。

应否修缮及整理保护之方法：自本校呈请借用后，虽迭经修葺，并加以栽培树木，极力保护。唯事变后，因慈幼院之经费困难，只能维持学生之衣食。至于修缮事无力兼顾，以至屋顶又见蔓草，业生日久，难免损坏。应请设法清除，以壮观瞻，而免损坏。^⑭

（二）对外开放

民国二十四年9月11日，中华教育改进社致函管理坛庙事务所，拟开放历代帝王庙，令中外人士前来参观。文云：

本社借用帝王庙，设立文化机关，专以改进教育为职志。虽经三次驻军，但由本社多方维护，并无丝毫之损毁。现在办理幼稚师范学校，每岁对于古迹，均有相当之修缮。故殿宇巍峨，依然旧观。兹为便利参观起见，欢迎中外考古人士，莅社瞻览，如荷赞同？拟定每星期日，为参观日期，可否先由贵所发以参观证，以便招待。

9月13日事务所回函，对于改进社的做法表示赞同，但认为参观日期仅限周日一天，限制未免过于严格，且凭证进庙参观，于手续上也多有不便。因此拟派股员张楚珍前往面洽，根据实际情况，双方协商制定参观细则。

9月21日，经协商后，拟定参观草案共七条，并将其呈于事务所，等待核准。录文如下：

一、本庙于中华历史系统与文化均

有关系，由本所陈明市政府开放，任人参观，并请附设庙内之中华教育改进社代负引导之责；

一、参观时日规定，每星期三下午三时至五时，星期日上午九时至十二时，午后二时至五时；

一、来庙参观者无论中外人士，应先于传达室取参观签名簿，按照格式分别登记后，由改进社派员引导参观；

一、参观处所以景德崇圣殿为限，其他有关学校部分，非经校方许可，不得随便入内致妨校务；

一、参观人如不遵照本规则规定者得拒绝参观；

一、本规则有未尽事宜得随时呈请修正之；

一、本规则自呈奉市政府核准之日实行。

9月24日，事务所呈报北平市政府，称历代帝王庙属中华历史系统文化之中，中华教育改进社拟将历代帝王庙对外开放，以供游人参观。现由事务所会同改进社，将庙内存放的历代帝王神牌一百八十八座，两庑后祀诸名臣牌位七十九座，照旧分别陈列。由改进社负责制作新的幔帐，并且负责日常参观引导工作。

10月12日，北平市政府下令，建议将参观草案中的第一条规则内容改为“本所管理之帝王庙，在历史上、文化上均有重大关系，经呈准市府开放，任人参观，并委托附设庙内之中华教育改进社代负引导之责。”其余尚妥，遵照办理即可。

10月18日，事务所发函，令改进社将参观规则遵照市政府令中修改范例做以变更，然后将规则逐条抄写，用木牌粘在历代帝王庙大门处，告知众人^⑮。

（三）祭祀活动

清朝灭亡后，北京大部分坛庙祭祀享献停罢，历代帝王庙的祭祀活动也遂告中断。但在民国二十九年（1940）9月，庙内曾举办过一次祭祀活动，这次祭祀的发起者竟是日本侵略者一手创立的、所谓的

“民众团体”——新民会。

新民会作为日本帝国主义在华北沦陷区建立的一个反动政治组织，一直推行“以华制华”的政策，通过在沦陷区内举办各种类型的活动，进行奴化教育和欺骗宣传，直接为日本侵略政策服务。据档案记载，此次祭祀是由新民会中央总会负责发起，为了配合同年7月4日在南京发起的祭祀明陵活动而举办。9月10日，市警察局接新民会来函，函文载：

中国为东方文教发源地，自三皇建极，五帝垂统，尧让舜禅，禹汤继业，以及历朝嬗代，开国创业之圣主，丰功伟绩，震铄寰区，为历代之所崇敬。明洪武六年，创立历代帝王庙于南京，清初北京城西亦有帝王庙之建置。所以崇德报功，永垂教化。尔者邪说竟起，文教□衰，祀典几废。本年七月四日曾在南京发起祭祀明陵，各地陵寝，当地官民亦多以时致祭，可见敬天法祖，和民事神之义，为东洋民族所信奉，且可以正人心而维国运。朝宗等敬义斯旨，拟择于九月十二日新十一时在北京帝王庙敬谨修祀，所望海内贤达，共襄盛举。从此礼祀禋备，永绝乱源。

秩序单中记载了当天祭祀的九个环节，分别为诵经（中国法师）；诵经（日本法师）；全体向历代皇灵行三鞠躬礼；中国代表主祭者敬香（江朝宗）；日本代表主祭者敬香（山下明庙裡祀事务所所长）；向明代皇灵诵经（中国法师、日本法师）；向明代皇灵敬香（日本明裔代表山下清一，中国代表江朝宗）；致词；礼毕^⑧。

新民会的这次祭祀较明清时期做了以下变更。首先，加入了法师诵经环节，融入了宗教仪式；其次，用“西式”的鞠躬礼代替了传统的叩拜礼；再次，去掉了祭祀中乐舞等仪式环节；最后，对明代帝王进行单独祭拜。以上几点看似是对历代帝王庙祭祀的“改革”和“创新”，但实为对传统祭祀文化的亵渎与诋毁。从其在北京历代帝王庙建庙时间的误解便可知，

祭祀者并没有对历代帝王庙进行深入了解与研究，更谈不上领会其祭祀要义与内涵，只是仓促地想通过恢复旧时祭祀的手段，达到“中日亲善”、控制民众思想的目的。

二、民国时期历代帝王庙祭器及古树调查

民国十九年11月19日，坛庙管理所发函，要求天坛、地坛、日坛、月坛等十一处古迹管理人员速将所辖坛庙内树木种类、荣枯情况进行彻底核查，并上报备案。接到通知，历代帝王庙事务员李挺生于当月24日将核查后的树木信息呈报至管理所，查得庙内共有古树十三株，其中柏树二株，槐树八株，椿树三株^⑦。

民国二十九年，坛庙事务所对所辖坛庙内保存的祭器进行调查。在这次调查中，查得历代帝王庙共存木登254件（残96件，缺盖21件）、棚76件（残27件，均缺盖）、簠76件（残18件，缺盖7件），簋75件（残19件，缺盖3件）、豆275件（残116件，缺盖37件）、帛匣26件、饕盘7件、琴4件（均残）。以上器物均由当时借用历代帝王庙的香山幼稚师范学校代为保管。此后，事务所奉民国二十九年12月市署令，对于封存于库内的登、棚、簠、簋、豆等祭器，借与治安总署；另一部分则放在武庙内陈列^⑧。

民国三十六年（1947）2月，北平市社会局管理坛庙事务所将其所辖的殿宇、房屋、树木、文卷、家具等物一一调查，汇总成册，其中对历代帝王庙现有殿宇、树木、碑亭、祭器等明细做了详尽的记载（详见附表）^⑨。

三、民国时期历代帝王庙建筑损毁及修盖

民国四年（1915）8月14日，礼器保存所呈报典礼司，据历代帝王庙看守员

称，7月17日雨后，景德崇圣殿中间前檐偏右折断檐椽三根，瓦片坠碎。景德崇圣殿因年久失修，蓬蒿壅蔽，雨水由草根下渗，以致檐木糟朽。损坏的物品已经不能复用，现将情况上报，询问将如何处理。8月15日，典礼司回复，司长指示，先设法支架后，再进行修理^{②1}。

洪宪元年（1916）1月11日，典礼司致函京师警察厅，载：

阜成门大街历代帝王庙，现由本部土木工程处修葺殿屋。庙内原住点心铺户一家，有碍工作。应请贵厅转饬内右四区派警前往，饬令刻日迁出。^{②2}

民国二十二年（1933）9月27日，坛庙管理所收中华教育改进社来函，称历代帝王庙大门外时有闲杂人等逗留作践，不仅不利于古迹的保存，也有碍学校观瞻。为限制这种情况的发生，拟对大门外东西两楹装设门窗，中间添设铁栅栏。且该工程已由北平市工务局查勘，并获得施工许可。请管理所查照备案。一个月后，工程将竣，改进社发函邀请管理所派员前来勘察。随后坛庙管理所派员前去鉴核，称庙内建筑并无变更，与原函尚属相符^{②3}。

民国二十三年4月27日，中华教育改进社致函坛庙管理所，商洽庙墙维修一事。称本年春天，历代帝王庙房屋亟待修葺，现房顶已经修缮妥当，共花费大洋三百八十元。因大墙损坏过多，询问坛庙管理所是否派人前来修理，否则该社将着手修理。5月1日，改进社接坛庙管理所回复，因按照《租借北平坛庙办法》规定，租借场地的修理由承借的机关或学校自行承担，所以历代帝王庙修缮一事应由社内自行解决。并嘱其不可改变古建原状，于工竣之时告知管理所，管理所需派员前往视察^{②4}。

民国二十三年9月29日，中华教育改进社董事长蒋梦麟致函坛庙管理所，称北平幼稚师范学校学生数量连年增多，日见扩充，原有殿宇屋舍已经不能满足其办学需求。今日拟在大殿后方空地添盖北房

三十间，作为学生宿舍。房舍距北墙约一丈距离，房屋四周均不与庙墙接触，不会妨碍历代帝王庙原有建筑。10月1日，坛庙管理所称要等内务部令，经核准后再行办理^{②5}。在档案中虽未查到坛庙管理所如何答复，但结合民国二十六年（1937）及民国三十年的两张历代帝王庙平面图我们可以推测，最终这一申请应该还是得到了批准。

民国二十六年1月30日，中华教育改进社致函北平市管理坛庙事务所，拟在历代帝王庙西院修盖房屋。文云：

本社幼稚师范学校西院内，原有执事房四间，中间两间，早已坍塌。现因校舍不敷，拟将此房修盖齐全，仍为四间。又该校主任室西边空地，拟揭盖瓦房、平房各二间。又去年所盖南房西旁，拟接盖平房一间。现已觅工估计，俟经贵所查勘核准再为呈报工商局，以便施工。

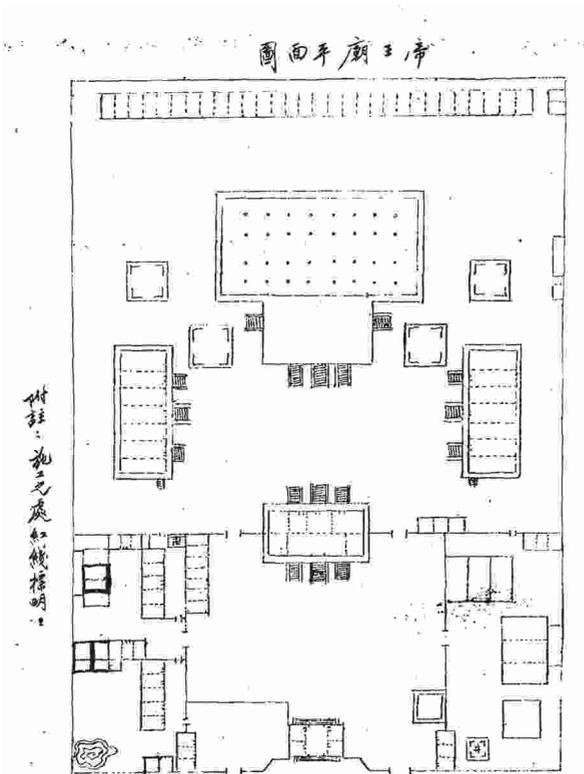
文后附房图一张（图五）。收函后，事务所委派股员张楚珍前往查勘所添盖房屋是否有碍庙宇观瞻等问题。2月17日，该股员将勘查情况上报所长。称所盖房屋与原函相符，并无妨碍观瞻的情况。建议房屋落成后，再前往复勘。随后事务所批准了修盖一事，并于2月24日将函文、房图及批准意见向北平市政府报备登记^{②6}。

民国二十六年7月15日，中华教育改进社致函管理坛庙事务所，拟对历代帝王庙关帝庙祭器库房屋进行修缮。文载：

查本社所借帝王庙内其西院关帝庙前西房五间，原系存储祭器之所，惟因年久失修，椽檩垂折，尘埃满地，危险堪虞。盖此房本系旧式，仅由一面开窗，空气难于流通，存物易受潮湿。兹拟筹款加以修葺，并前后开窗。如荷赞同，房内现存祭器，拟暂移置景德殿内保存。搬运之时并希派员会同查点，以昭慎重。

7月21日，事务所以庙内存储祭器清册均是借户代负保管，无法核对为由，将呈文上报给了北平市政府^{②7}。

1949年，管理坛庙事务所整理的《北



图五 帝王庙平面图

平市人民政府民政局管理坛庙事务所所辖各坛庙祠寺情况报告书》中，对于历代帝王庙的使用情形有以下记载：

帝王庙方面被破坏情形：此庙景德崇圣殿内无历代帝王牌位，木制龕座及木龕等件均被第三女子中学任意拆毁，并擅自将拆毁之龕顶，天花板一部截锯改作木板墙及板凳等。于大殿内开一暗间，其余拆毁各件尚散置该殿内。该校对于古迹毫不爱惜，拆改情形，令人惋惜。^②

四、结语

清朝灭亡后，历代帝王庙失去了原有的官方职能，往日的庄严肃穆已荡然无存，杂乱的使用状况和动荡的社会因素使其日渐倾颓。自1922年历代帝王庙被借给中华教育改进社后，历经军队驻扎、河北省国术馆占用、学校办学等过程。因常年缺少维修养护，庙内建筑构件糟朽，屋顶

蔓草丛生，围墙墙皮剥落。私自搭建的房屋随处可见，数量更是多达54间。殿堂内部被砌墙分割，屋内安装了电灯等设备，十分危险。多年破坏性的使用，导致历代帝王庙已是满目疮痍，面目全非。但值得庆幸的是，虽经历了数十载风云激荡，庙宇整体建筑布局却没有太大改变，依旧保留了明清时期的特点。另一方面，学校在办学经费紧张的情况下，仍花资金对庙内建筑进行保养和修缮，虽是杯水车薪，但终使得这座辉煌的古代建筑群逃脱了被荒废遗弃的命运。

有着四百多年沧桑历史的历代帝王庙，不仅具有极高的建筑艺术价值，更拥有丰富的人文价值和历史价值。民国短短几十年的时间并不长，但笔者仍希望通过这段历史的回顾与介绍，可以为大众研究、分析历代帝王庙的沿革提供史料参考。同时本着尊重历史的态度，对档案资料有效保护，合理利用，让今人更加珍惜这份来之不易的文化遗产。

附表：民国三十六年《历代帝王庙殿宇、树碑、祭器、造具清册》

殿宇部分		
名称	间数	备考
庙门	三间	
左右宿守房	六间	
钟楼	一间	
井亭	一座	
神厨	三间	
打牲亭	一间	
退牲亭	三间	
斋宿房	八间	
典守房	三间	年久失修
执事房	四间	中间一间现已坍塌，一间已由中华教育改进社改建，平房一间
祭器库	五间	年久失修
崇圣门	五间	
景德崇圣殿	九间	
东西庑	十四间	
左右御碑亭	四座	
关帝庙	一间	
琉璃焚化炉	一座	
砖质焚化炉	一座	

国三十四年（1945），奉市政府令，由社会局接收整理，附属于社会局，称为北平市管理坛庙事务所。

②③⑲ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷1。北京帝王庙看守员洪善卿关于帝王庙房屋租金给内政部礼俗司的呈。

④⑤ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷75。北平帝王庙王述谟、方泽坛事务员徐之钧等人关于军队居住坛庙情况给坛庙管理所的呈。

⑥⑦⑫⑳㉑㉒ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷338。中华教育改进会、第二区党部、第四区党部合借帝王庙房舍成立幼稚师范学校的令与北平市党部第四区公所的函。

⑧ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷401。北平市政府关于二区党部借用帝王庙房屋已归还准予备案和新生活运动促进会推行三化的训令及管理坛庙事务所招商承锯鹿茸的呈。

⑨⑩ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷73。河北省国术馆关于借用帝王庙后院的呈及坛庙管理所的复函。

⑪ 余子峡：《北平幼稚师范教育实验的历史回顾与评价》，《河北师范大学学报》2000年第4期。

⑬ 北京市档案馆藏：卷宗J4，目录2，案卷955。北京特别市公署关于将香山慈幼院女中改为市立女三中的指令（附：私立慈幼院女中教职员学生名册）。

⑭ 北京市档案馆藏：卷宗J4，目录1，案卷1602。北平特别市政府转发内政部关于保护庙宇、森林、古迹、名胜的布告暂行条例及整理市容保存古迹

意见书以及名胜、古迹调查表等的训令及教育局报送的调查表。

⑮ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷449。北平市管理坛庙事务所、北平中华教育改进社关于开启帝王庙的呈及北平市政府的指令（附：帝王庙参观规则）。

⑯ 北京市档案馆藏：卷宗J181，目录22，案卷10355。新民会中央总会关于修祀帝王庙的通告。

⑰ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷168。北平坛庙管理所关于报送各坛树木清册的传知及各坛庙的呈。

⑱ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷524。北平市坛庙事务所礼器调查表。

⑲ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷1064。北平市社会局管理坛庙事务所殿宇、树株、文卷器物清册。

⑳ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷2。北京礼器保存所关于帝王庙景德崇圣殿雨后折断檐椽应如何办理的函及典礼司的批复。

㉑㉒ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷537。中华教育改进会关于在帝王庙西院添修房间的公函及坛庙事务所的复函。

㉓ 北京市档案馆藏：卷宗J57，目录1，案卷1047。北平市管理坛庙事务所关于各坛庙祠寺情况报告书。

（作者为北京历代帝王庙管理处社教部主任）

中国围棋文物的考古发现和初步研究

孙 劼 王继红

围棋是起源于我国的一项具有悠久传统的文体活动，也是我国流传至今时间最长、在世界范围内影响最大的棋类。从目前的考古成果来看，围棋文物从西汉至明清时期均有发现，包括棋盘、棋子、棋盒（罐）以及棋经著作、绘画、雕刻等，是了解、研究我国围棋历史与文化的重要实物。鉴于相关资料已具有了一定数量的积累，且尚未受到学界的充分重视，本文拟在前辈学者研究的基础上^①，对我国考古发现的围棋文物进行梳理，敬请指正。

一、两汉至南北朝时期

（一）棋盘

这一时期出土的棋盘基本上属于两汉时期，主要以砖、石制成。汉景帝阳陵陵园南门遗址出土了西汉时期的棋盘1件，是利用铺地方砖刻制而成，较为粗糙。棋盘两面均阴刻纵横直线，每面残存13×9条，星位处刻有“×”形标志^②。这件棋盘是目前我国出土的最早的围棋实物。陕西咸阳6号西汉墓中出土铁足石棋盘1件，棋盘表面磨制光滑，用墨线画出纵横直线各15道，四周装饰菱形方格纹带^③。河北望都1号东汉墓出土石质棋盘1件，方形，有4个矮足，其间为壶门形状；棋局用阴线刻出纵横直线各17条，在四角的四四位置和中央各雕刻出一组四叶形图案，为星位的标记。该棋盘边长69、通高14厘米^④。十七道棋盘，与邯郸淳《艺经》中所记“棋局，纵横各十七道”^⑤之说相吻合。这3件棋盘应为实用器具，其大体形

制与班固在《弈旨》中所记“局必方正，象地则也。道必正直，神明德也”^⑥相一致。东汉马融《围棋赋》中记有“三尺之局”^⑦，两汉时期一尺的长度一般为23或23.4厘米^⑧，与这两件石质棋盘的长度大体相当。棋局分别为13、15、17道，说明当时尚未形成统一的规范。棋盘的四角和中间带有星位标志，表明座子或势子制度已经确立。

（二）棋子

出土的棋子在时代上要晚于棋盘，且没有与棋盘共存的现象。这些棋子均出土于高等级的墓葬中，在一定程度上可以表明当时围棋主要流行于贵族或具有相当社会身份的人群之中。安徽亳县元宝坑一号东汉墓中出土绿松石棋子122枚，可分为翠绿和墨绿两色，均为方形，边长1厘米，厚0.3厘米^⑨。山东邹城西晋刘宝墓中出土石质棋子310枚，盛放于一件陶盒内。棋子均为不规则的弧角方形，其中黑子145枚，白子165枚，多为1.1×0.7×0.5厘米。陶盒为圆筒状，平底，直径12.4、高9厘米^⑩。这种陶盒作为随葬品也见于其他西晋墓葬中^⑪，且将黑子和白子混合装在一起，应只是在墓葬中放置棋子的容器，而非墓主人生前所用的棋盒。江苏丹阳胡桥南朝墓中出土棋子93枚，其中玉质白子36枚，玻璃黑子47枚。棋子为近似方形，规格为1×1×0.7厘米^⑫。由于这些墓葬均遭后期破坏，因此尚不能从出土的棋子来断定当时使用棋子的实际数量，并与棋盘的道数相对应。棋子质料的种类较少，主要是玉石和玻璃。从棋子的形制来看，多为

方形或近似方形，均偏小，而不见规则的圆形。方形或多边形的棋子摆放时存在着一定的方向性要求，否则会使棋局显得较为凌乱，这种形制的棋子一则减少了视觉上的美感，一则不利于棋手观察。加之围棋不同于其他棋类，它的外在特点是棋子数量多，实战中棋盘上棋子的数量也在不断增多，对弈时使用多边形的棋子，还要注意棋子摆放的方向，将会对棋手的思考与投入造成一定的妨碍。不过，这种多边形棋子也恰恰反映出围棋在发展初期的不成熟性。从棋子的颜色来看，以黑、白色为主，与班固在《弈旨》中所记“棋有白黑，阴阳分也”^⑬相符。当然，也存在用颜色深浅来区分的现象，这主要是由棋子材质的天然属性决定的。

（三）《棋经》

抄卷《棋经》发现于敦煌藏经洞内，现存于伦敦的大英博物馆中^⑭。该书原文手写在一卷佛经卷子的背后，完成年代大约在北周时期，是迄今发现的最古老的记载围棋棋艺的孤本，比收集在宋李逸民编纂的《忘忧清乐集》中的张拟《棋经十三篇》要早二百年^⑮。这份《棋经》前缺，现存169行，2444字。内容分为两部分，第一部分是《棋经》七篇，第二部分是梁武帝的《棋评要略》。书中关于围棋理论和技艺的论述，比单篇的“五赋三论”更加系统化、哲理化，更具全面性。书中提到“棋有三百一十六道”（为“三百六十一道”之误）^⑯，虽然目前尚无明确的同时期的棋盘或棋子与之相对应，但至少可以说明南北朝时期十九道棋盘已开始流行。“棋子圆以法天，棋局方以类地”^⑰，表明棋子的形态至迟在这一时期已开始由方变圆。

二、隋唐五代时期

（一）棋盘

这一时期出土的棋盘数量增多，主要为陶、瓷、木制品，基本上不见石质棋

盘，其中既有专门用于随葬的明器，也有实用器。隋开皇十五年（595）张盛墓中出土浅青色的白瓷棋盘1件，正方形，盘上纵横各刻直线19道，每个角的四四位置和中央各有一小孔，为星位的标志。盘体四周有壶门形装饰。此棋盘边长10.2、高4厘米，是迄今发现的最古老的十九道棋盘实物^⑱。湖南长沙咸嘉湖唐墓中出土黄釉棋盘1件，正方形，上面纵横各刻直线14道，在四角和中央各有一个“×”形图案作为星位的标志。盘体四周镂空圆弧形的装饰，施黄釉，釉已部分脱落。该棋盘边长5.5、高2.1厘米^⑲。湘阴唐墓中出土陶质棋盘1件，正方形，上面纵横各画直线15道，边长8厘米^⑳。从这几件棋盘的大小来看，长宽均不超过11厘米，棋盘面上刻画直线少则14道，多则19道，再结合出土棋子的直径均超过了1厘米，可知其为专门用于随葬的明器，而非实用器。

四川万县唐初冉仁才墓中出土1件青瓷棋盘及5枚玻璃棋子。棋盘为方形，盘面纵横各阴刻直线19道，在四角的四四位置及中央设有星位标志。盘体四侧镂空壶门装饰^㉑。新疆吐鲁番阿斯塔那206号墓（张雄夫妇合葬墓）出土木质十九道棋盘1件，边长18厘米，形制与日本正仓院收藏的木画紫檀、桑木棋盘相似^㉒。另外，在巴达木墓地M217中还出土木质棋盘1件^㉓，唐长安城大明宫太液池遗址中出土陶质棋盘1件^㉔。这几件棋盘应为实用器。

（二）棋子

这一时期墓葬中出土的棋子均是圆形，主要为石质。陕西凤翔棉织厂唐墓出土石质棋子3枚，一面凸起，其中1枚白色，2枚玄青色，直径1.5、厚0.8厘米^㉕。河南偃师杏园唐元和九年（814）郑绍方墓中出土的一件银盒内有棋子44枚。棋子两面略圆凸，其中黑子14枚，用黑卵石打磨而成，直径1.1、厚0.5厘米；白子30枚，为蚌片打磨而成，直径1.5、厚0.5厘米。银盒平面为圆角方形，器盖以鱼子纹为地，鏤一对鸳鸯栖

于花荫的图案，制作小巧精致，长4、宽3.2、通高1.4厘米²⁶。这种样式的银盒在唐代晚期墓葬中较为常见²⁷，根据其体积和容量，并结合当时棋子的大小，以十九路棋盘计361枚棋子或十七路棋盘计289枚棋子来考量，该银盒不能放下100余枚黑子或白子，因此其为墓葬中专门放置棋子的容器。杏园唐宣宗大中元年（847）穆儆墓中出土黑色棋子18枚，两面略圆凸，用黑卵石打磨而成²⁸。偃师首阳山镇唐长庆三年（823）薛丹及妻李氏合葬墓中出土石质棋子120枚，用黑、白色石子打磨而成²⁹。

除了墓葬之外，在居住性遗址和窑址之中也发现了一定数量的棋子，这表明随着围棋流行地域和人群范围更加广泛，棋子的社会需求量在不断增大。出土的棋子均为圆形。唐长安城大明宫太液池遗址出土棋子2枚，两面圆凸，其中1枚汉白玉质，直径1.6、中心最大厚度0.7厘米；另1枚青石质，直径1.5、中心最大厚度0.6厘米³⁰。大明宫含元殿遗址出土汉白玉棋子1枚，仅一面凸起，直径2厘米³¹。西北大学修建教研楼时，在唐代渗井中发现石质棋子22枚，可分为白、绿两色，直径1.3~1.8厘米³²。唐王朝的另一座都城——洛阳城遗址中也发现了不同质地的棋子，以位于履道坊内的白居易宅院遗址为例，出土了素烧白棋子5枚，扁圆形，直径1.4、厚0.6厘米；汉白玉棋子2枚，扁圆形，直径1.5、厚0.7厘米³³。淮北柳孜运河遗址中出土素烧棋子8枚，白色，圆饼形，两面皆平，无纹饰，直径1.4~1.8、厚0.3~0.4厘米³⁴。陕西铜川黄堡窑出土素烧棋子4枚，其中白色1枚，两面圆凸，直径1.6、厚0.7厘米；另外3枚为圆饼形，直径1.8厘米，其中1枚两面分别印莲花纹，1枚素面，另1枚一面印凤鸟纹，一面印卷草纹³⁵。另外，在河北内丘邢窑遗址中也发现了少量的棋子³⁶。

这一时期出土的棋子在形制上较之以前有了较大变化，一是棋子基本统一为圆

形，不见方形；二是棋子明显变大，这便于在对弈中拿子、落子和提子；三是棋子大体可以分为两面圆凸、一面圆凸和两面扁平的圆饼状3种形制，其中前两种形态影响至今。

（三）相关的绘画、雕刻

这一时期以围棋或对弈为题材的绘画、雕刻作品不仅见于墓葬，也开始出现于石窟壁画之中。陕西三原县唐贞观五年（631）淮安靖王李寿墓的石椁内壁有两幅线刻《侍女图》，人物皆为立像，排成上中下3列，每列6人，上面一列的最后两位侍女，前者手拿棋盂，后者手捧棋盘³⁷。棋盘上虽未刻线道以划出罫目，但其形制与张盛墓和张雄夫妇合葬墓出土的棋盘基本相同。新疆吐鲁番阿斯塔那187号墓中出土一幅弈棋仕女彩绘绢画，描绘了11个栩栩如生的妇女形象，其中心是两个对弈的贵族妇女，右边一位正在伸右手布子，身后一侍女，手捧钵状盛子的棋盂，棋盘纵横各17道，满布棋子³⁸。该画的内容真实地表现出唐代女弈的盛行。另外，从下棋女子的姿势来看，落子时棋子夹于食指和中指之间且食指向前推，与棋道规范中的动作基本一致，充分展现了“手谈”的优雅。陕西扶风法门寺地宫中出土了1件镏金人物画银香宝子，其腹部篆刻4组图画，其中一组即为仙人对弈图³⁹。安西榆林窟五代第32窟北壁绘弈棋图，是根据《维摩诘经·方便品》所说维摩诘“若至博弈戏处，辄以度人”而画的弈棋场景⁴⁰，是我国本土文化与西来佛教相融合的重要表现之一。

三、辽宋金元时期

（一）棋盘

这一时期出土的棋盘数量明显较少。内蒙古敖汉旗白塔子村大康七年（1081）辽墓中出土1件木质棋盘，上涂白漆，边长40、高10厘米。盘面长、宽30厘米处布棋子，纵横各13行，黑子79枚，白子76枚⁴¹。从棋子的所在位置和整体布局来看，这并

非对弈的棋局或棋谱，应是在随葬时任意摆放上的。江西吉安的古州永和窑址中发现一件南宋瓷质围棋桌，桌面高5.8、长8.3、宽6.2厘米。桌面为白色，纵横刻画直线，分别为16条和13条。棋盘四角的四四位置和中央各刻画“×”形作为星位的标记。桌座为树桩的形状，表面节瘤凹凸不平，呈红褐色^②。

（二）棋子

辽、宋、金墓中均出土棋子，这表明在政权对立、军事割据的情况下，围棋活动仍进一步发展。内蒙古赤峰宝山1号辽壁画墓中出土蚌质棋子，一面圆凸，直径1.3、厚0.45厘米^③。辽宁朝阳辽圣宗统和二十六年（1008）常遵化墓中出土的1件陶钵内盛有372枚玛瑙棋子，黑白两色各186枚，两面圆凸，直径1.6~1.8厘米^④。哲里木盟辽开泰七年（1018）陈国公主和驸马合葬墓中出土木质棋子80枚，经鉴定是用侧柏制成，两面圆凸，直径1.6、最厚处0.5厘米^⑤。辽宁锦西孤山辽道宗大安五年（1089）萧孝忠墓中出土素烧棋子76枚，其中黑子43枚，白子33枚，圆饼形，两面模印花纹，直径1.5、厚0.3厘米^⑥。库伦一号辽代壁画墓中出土棋子1枚，黑曜石质，圆饼形，中心稍凹，直径1.5厘米^⑦。江苏淮安县宋哲宗绍圣元年（1094）杨公佐墓中出土石质棋子50枚，扁圆形，其中黑子23枚，白子27枚^⑧。安徽合肥北宋政和八年（1118）马绍庭夫妇合葬墓的1号棺内出土瓷质棋子280多枚，可分为黑白二色，一面微凸，烧成火候较低，胎质疏松，直径1.9、厚0.35厘米^⑨。北京丰台区金卫绍王大安元年（1209）乌古论元忠夫妇合葬墓中出土碧玉棋子2枚，墨绿色，两面圆凸，直径2.7厘米^⑩。

这一时期的棋子大量出土于瓷窑之中，这与我国制瓷业的高度发展、围棋活动的广泛传播密切相关。烧造棋子的窑场众多，不仅见于宋朝境内，也常见于辽、西夏和金朝统治区内，既有

官窑，也有民窑。主要包括北京门头沟的龙泉务窑、河北的定窑、观台磁州窑、江西吉安的永和窑^⑪、景德镇的湖田窑、河南鹤壁集瓷窑^⑫、焦作当阳峪窑^⑬、密县西关瓷窑^⑭、新安县古窑址^⑮、陕西铜川耀州窑^⑯、山东淄博瓷窑^⑰、宁夏灵武的磁窑堡瓷窑等。瓷窑中发现的棋子多为素烧，可分为两面圆凸、一面圆凸和两面扁平的圆饼状三大类，以后者数量最多。龙泉务窑址中出土了200余枚辽金时期的棋子，颜色以黑白为主，也有棕红色。大多数棋子为素面，少量单面印或刻有梅花、海棠等图案，直径1.4~2.5厘米^⑱。景德镇湖田窑址中出土了一批两宋时期的素烧棋子，可分为黑白二色。有的棋子为素面，有的两面装饰弦纹、菊花、折枝花等纹样，直径1.3~2.1厘米。此外，还出土了棋子子范11件，平面为圆形，顶面中间下凹，灰白色胎，可以分为两类，一是素面，一是内底刻有花纹，主要有弦纹、梅花纹、钱纹等^⑲。观台磁州窑出土了金代白棋子25枚，圆饼形，11枚素面，14枚两面印花，直径1.5~2.2厘米，厚0.4~0.7厘米。黑棋子12枚，圆饼形，8枚素面，4枚有印纹，用一种颜色很深的黑色胎土制成，不施釉^⑳。灵武磁窑堡瓷窑遗址中第一至三期（西夏至元朝）出土素烧围棋子近300枚，可分为黑白二色，绝大多数为素面，直径1.1~2.6、厚0.3~1厘米；印花棋子或两面为相同图案，或单面印花，均为花瓣纹，直径1.4~1.9、厚0.3~0.6厘米^㉑。

其他遗址中也出土棋子。山西永济蒲州故城元代遗址中出土棋子共5枚，其中素烧棋子3枚，圆饼状，白色2枚，黑色1枚，直径1.6、厚0.5厘米。另外2枚用石英石制成，也为圆饼状，其中白色1枚，直径1.7、厚0.4厘米；另1枚为黑色，直径1.4、厚0.4厘米^㉒。元大都后英房遗址中出土玛瑙棋子222枚，均为圆饼状，其中红色121枚，白色101枚，

直径1.5~1.8厘米^⑧。在四川成都指挥街宋代遗址^⑨、河南许昌市南关宋代商业遗址^⑩、叶县文集金代遗址^⑪、社旗陈郎店宋元建筑遗址^⑫、内蒙古集宁路元代遗址^⑬、包头燕家梁遗址^⑭、宁夏贺兰县拜寺口北寺塔群遗址^⑮中也出土了各类棋子。另外，内蒙古博物院^⑯、巴林左旗契丹博物馆^⑰、赤峰市博物馆等机构还收藏各类辽代棋子数百枚。

（三）棋罐

这一时期的棋罐均为瓷器，形制相近。耀州窑址中发现了1件北宋刻花青瓷鼓形棋罐，出土时装有黑白两色棋子^⑱。耀州窑从北宋中期开始，生产这类盒体为母口、盖为子口并装饰有鼓钉纹的棋罐^⑲。景德镇湖田窑址中出土了1件宋代棋罐，尖圆唇，敛口，腹壁圆弧，浅圈足。腹部模印4个六弧线开光内饰折枝牡丹纹，外腹近底足墙饰一周鼓钉纹。白胎，内外壁施满釉，青白釉泛白色，口径9.2、底径9.4、残高5.4厘米^⑳。江西吉安市青原山出土一对南宋永和窑釉下褐彩棋罐，大口，矮圈足，腹壁微鼓。腹部两面双线大开光，内绘梅花数枝，开光之外绘波浪纹；盖面绘梅竹图案，口径9.9、底径7.6、通高10.8厘米。在景德镇珠山北麓——风景路马路中心的沟道中出土了2件元代青花鼓形棋罐，腹壁圆弧，盖顶绘十字杵，罐身绘双角五爪行龙，大者口径8.8、高11.2厘米；小者口径7.2、高9.8厘米^㉑。

（四）相关的绘画、雕刻

这一时期以围棋为题材的绘画、雕刻较多地用于墓葬装饰中，借此人们一方面表达对来世的追求，一方面则展示出现实生活的状况。辽宁法库叶茂台辽墓中出土一幅绢地青绿山水卷轴《深山会棋图》，其上部绘峭峰陡起，白云掩映其间；中部山崖间有松林楼阁，楼阁前方绘褰衣博带的两人正于空地上对坐下棋，另有一童仆在旁侍候；山崖下方有一隧道，前方辟门，门外有一宽袍大袖、头戴高冠

的人策杖向隧道方向走去，后面跟着两个童仆^㉒。河北宣化辽代张文藻墓的后室门楣上方绘有一幅《三教会棋图》壁画，中间一人戴硬脚幞头，穿袍服，是观棋者；左侧为一束髻老者，右为一僧人模样者，这二人为对弈者，其间是棋盘，上面布有棋子。僧人的背后站着3个侍童^㉓。陕西甘泉县城关镇袁庄村四号金墓北壁东侧一幅为弈棋图的壁画，三女子绕一棋盘席地而坐，其中右边女子一手执棋盒，一手前伸，向棋盘布子。对面女子一手执棋盒，一手探入盒中。中间女子抄手而坐，凝神观棋^㉔。山西襄汾曲里村金元砖雕墓南壁墓门上部嵌“二女弈棋”砖雕，宽21.5、高25厘米。画面下部一边棱起双线的台座上置一矮几，几上二女盘腿对坐，中置棋盘。右边一女面带笑容，右手正向棋盘左下角下子；左边一女双手置膝间，俯视对方下子处^㉕。河南省洛阳市宜阳县一座金代“明昌五年”仿木结构砖砌纪年墓的壁画中也绘有二人对弈图^㉖。另外，在铜镜^㉗、瓷枕^㉘等器物上也可见对弈的题材。

四、明清时期

明清时期是我国围棋发展史上的又一个高峰，虽然传世的文物非常丰富^㉙，但考古发现较为有限，其中以山东邹县明洪武二十二年（1389）鲁荒王朱檀墓中出土的一套围棋文物最具代表性，是迄今为止我国出土的最为完整的围棋文物。棋子为玻璃质，共357枚，一面圆凸，其中黑子176枚、白子181枚，直径1.8~2.2厘米，分别装在两个钹金山字纹黑漆卷木胎罐中。棋罐为敛口，微鼓腹，平底内凹，矮圈足，下腹近底处有一周凸棱，盖为平顶，子母口，腹径11.3、通高10厘米。棋盘为纸质，方形，用墨线画出纵横直线各19道，四角星位以墨点出，边长40厘米^㉚。朱檀之子朱肇辉墓中也出土了青玉棋子^㉛。上海明代仁济道院院主顾守清墓中出土了1件描金长方漆盒，盒面为两名老者在小石桌上对

弈的图案^⑥。宝山明代朱守城夫妇合葬墓中出土了1件透雕竹刻香筒，该器以神话故事“刘阮入天台图”为题材，在天台洞外，一个男子正与一名仙女对弈，另有一男子居中观棋；仙女容貌秀丽，神态安详，右手食指和中指夹一棋子，侧身凝思^⑦。山西临汾明代圣母庙圣母殿北壁西部绘有侍女手捧围棋的图案^⑧。另外，“南澳I号”明代沉船^⑨、故宫西河沿明清遗址^⑩中也发现有玉、石棋子。这一时期，变化最为明显的是棋子，素烧和两面皆平的圆饼状棋子基本消失，一面圆凸成为棋子最主要的形态。此外，由于墓葬绘画的衰落，已基本不见围棋题材的墓室装饰。

五、小结

上述考古发现的两汉至明清时期的围棋文物，能够较为清晰地勾勒出我国古代围棋发展的基本概况和物质形态变化。棋盘大致经历了从13、15、17至19道的演变，并最终定型。棋盘道数的不断增加，表明围棋变化越来越多，趣味越来越浓，探索性越来越大，竞技性越来越强，“唐僧一行曾算棋局都数，凡若干局尽之。予尝思之，此固易耳，但数多，非世间名数可能言之。今略举大数。……方七路以上，数多无名可记。尽三百六十一路，大约连书万字五十二，即是局之大数”^⑪。棋盘上星位标记长期存在，证明了座子或势子制度的延续，这也是我国古代围棋的一大特色。棋子的形态经历了从方形或近似方形到圆形的转变，后又经历了圆饼状棋子的消失，证明了围棋活动在实践中不断改进形态并成熟。隋唐以前棋盘和棋子集中出土于具有较高等级的墓葬之中，而唐朝五代以来素烧棋子大量生产于各地的窑场，说明了围棋经历了一个自贵族官宦阶层到社会大众，即由上而下传播的过程。另外，围棋题材见于各类绘画、雕刻等艺术作品之中，则表明了围棋在发展过程中适应并包容了雅与俗、技与艺、理与

趣等多层次的需求。

①主要成果有：王永平：《隋唐文物中的围棋》，《文物季刊》1994年第4期；白云翔：《考古发现与秦汉时期的体育活动》，《考古》2008年第7期；崔乐泉：《考古发现与唐宋时期的体育活动》，《考古》2008年第7期；崔乐泉：《中国古代体育文物图录》，中华书局，2000年。

②陕西省考古研究院：《汉阳陵帝陵陵园南门遗址发掘简报》，《考古与文物》2011年第5期。

③咸阳秦都考古工作队：《秦都咸阳汉墓清理简报》，《考古与文物》1986年第6期。

④北京历史博物馆、河北省文物管理委员会：《望都汉墓壁画》，中国古典艺术出版社，1955年，第11页。

⑤（梁）萧统编、（唐）李善注：《文选》卷五十二《韦弘嗣博弈论》，上海古籍出版社，1986年，第2285页。

⑥⑬（唐）欧阳询：《艺文类聚·围棋》卷七十四，上海古籍出版社，1985年，第1273页。

⑦（唐）欧阳询：《艺文类聚·围棋》卷七十四，上海古籍出版社，1985年，第1271页。

⑧白云翔：《汉代尺度的考古发现及相关问题研究》，《东南文化》2014年第2期。

⑨安徽省亳县博物馆：《亳县曹操宗族墓葬》，《文物》1978年第8期。

⑩山东邹城市文物局：《山东邹城西晋刘宝墓》，《文物》2005年第1期。

⑪西南民族大学民族研究所、洛阳市文物考古研究院：《洛阳涧西南村西晋墓》，《文物》2012年第12期；安春明：《玉田县白各庄发现晋代墓葬》，《文物春秋》2009年第1期。

⑫南京博物院：《江苏丹阳胡桥南朝大墓及砖刻壁画》，《文物》1974年第2期。

⑬⑭向达：《伦敦所藏敦煌卷子经眼目录》，《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社，2001年，第226页。

⑮李致忠：《宋本〈忘忧清乐集〉》，《文物》1980年第11期。

⑯成恩元：《敦煌写本〈碁经〉与宋张拟〈碁

经)的比较研究》，《敦煌学辑刊》1989年第2期。

①⑦郝春文、许福谦：《敦煌写本围棋经校释》，《敦煌学辑刊》1987年第2期。

①⑧考古研究所安阳发掘队：《安阳隋张盛墓发掘记》，《考古》1959年第10期；邱百明：《从安阳隋墓中出土的围棋盘谈围棋》，《中原文物》1981年第3期；马世之：《关于隋代张盛墓出土文物的几个问题》，《中原文物》1983年第4期。

①⑨湖南省博物馆：《湖南长沙咸嘉湖唐墓发掘简报》，《考古》1980年第6期。

②⑩湖南省博物馆：《湖南湘阴唐墓清理简报》，《文物》1972年第11期。

②⑪四川省博物馆：《四川万县唐墓》，《考古学报》1980年第4期。

②⑫新疆维吾尔自治区博物馆：《新疆出土文物》，文物出版社，1975年，第131页；傅芸子：《正仓院考古记》，上海书画出版社，2014年，第44、45、97、98页。

②⑬吐鲁番地区文物局：《新疆吐鲁番地区巴达木墓地发掘简报》，《考古》2006年第12期。

②⑭中国社会科学院考古研究所、日本独立行政法人文化财研究所奈良文化财研究所联合考古队：《西安市唐长安城大明宫太液池遗址》，《考古》2005年第7期。

②⑮雍城考古队尚志儒、赵从苍：《陕西凤翔县城南郊唐墓群发掘报告》，《考古与文物》1989年第5期；陕西省考古研究院、西北大学文博学院：《陕西凤翔隋唐墓——1983~1990年田野考古发掘报告》，文物出版社，2008年，第236页。

②⑯中国社会科学院考古研究所河南第二工作队：《河南偃师杏园村的六座纪年唐墓》，《考古》1986年第5期；中国社会科学院考古研究所：《偃师杏园唐墓》，科学出版社，2001年，第202、227、232页。

②⑰齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999年，第91页。

②⑱中国社会科学院考古研究所：《偃师杏园唐墓》，科学出版社，2001年，第227页。

②⑲赵会军、郭宏涛：《河南偃师三座唐墓发掘简报》，《中原文物》2009年第5期。

③⑩中国社会科学院考古研究所、日本独立行政法人文化财研究所奈良文化财研究所联合考古队：《唐

长安城大明宫太液池遗址发掘简报》，《考古》2003年第11期。

③⑪中国社会科学院考古研究所西安唐城工作队：《唐大明宫含元殿遗址1995—1996年发掘报告》，《考古学报》1997年第3期。

③⑫柏明：《唐长安太平坊与实际寺》，西北大学出版社，1994年，第72页。

③⑬中国社会科学院考古研究所洛阳唐城工作队：《洛阳唐东都履道坊白居易故居发掘简报》，《考古》1994年第8期；中国社会科学院考古研究所：《隋唐洛阳城——1959~2001年考古发掘报告》第一册，文物出版社，2014年，第122、125页。

③⑭安徽省文物考古研究所、安徽省淮北市博物馆：《淮北柳孜运河遗址发掘报告》，科学出版社，2002年，第67页。

③⑮陕西省考古研究所：《五代黄堡窑址》，文物出版社，1997年，第196页。

③⑯王会民、樊书海：《邢窑遗址考古发掘有重要发现》，《中国文物报》2003年10月29日。

③⑰陕西省博物馆、文管会：《唐李寿墓发掘简报》，《文物》1974年第9期；孙机：《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉、〈乐舞图〉散记》（上），《文物》1996年第5期。

③⑱金维诺、卫边：《唐代西州墓中的绢画》，《文物》1975年第10期。

③⑲陕西省法门寺考古队：《扶风法门寺塔唐代地宫发掘简报》，《文物》1988年第10期；陕西省考古研究院等：《法门寺考古发掘报告》，文物出版社，2007年，第180、181页。

④⑩段文杰：《中国敦煌壁画全集9·敦煌五代、宋》，天津人民美术出版社，2006年，第147页。

④⑪敖汉旗文化馆：《敖汉旗白塔子辽墓》，《考古》1978年第2期。

④⑫王宁：《吉州永和窑烧制的南宋围棋具》，《收藏家》2008年第6期。

④⑬内蒙古文物考古研究所、阿鲁科尔沁旗文物管理所：《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，《文物》1998年第1期。

④⑭刘桂馨：《辽代常遵化墓出土的围棋子》，《文物》1997年第11期；朝阳市博物馆、喀左县博物馆：《介绍辽宁朝阳出土的几件文物》，《北方文物》1986年第2期。

④5内蒙古文物考古研究所：《辽陈国公主驸马合葬墓发掘简报》，《文物》1987年第11期；内蒙古自治区文物考古研究所、哲里木盟博物馆：《辽陈国公主墓》，文物出版社，1993年，第64页。

④6雁羽：《锦西孤山辽萧孝忠墓清理简报》，《考古》1960年第2期。

④7吉林省博物馆、哲里木盟文化局：《吉林哲里木盟库伦旗一号辽墓发掘简报》，《文物》1973年第8期；王健群、陈相伟：《库伦辽代壁画墓》，文物出版社，1989年，第16页。

④8江苏省文物管理委员会、南京博物院：《江苏淮安宋代壁画墓》，《文物》1960年第8、9期。

④9合肥市文物管理处：《合肥北宋马绍庭夫妇合葬墓》，《文物》1991年第3期。

⑤0北京市文物工作队：《北京金墓发掘简报》，《北京文物与考古》（内刊），1983年，第64页。

⑤1张文江、李育远、袁胜文：《吉州窑遗迹近几年考古调查发掘的主要收获》，《中国国家博物馆馆刊》2014年第6期。

⑤2鹤壁市博物馆：《河南省鹤壁集瓷窑遗址1978年发掘简报》，《中国古代窑址调查发掘报告集》，文物出版社，1984年，第331页。

⑤3杨贵金：《当阳峪窑新探》，《文物春秋》1997年增刊；北京艺术博物馆：《中国当阳峪窑》，中国华侨出版社，2011年，第172页。

⑤4郑州市文物工作队、密县文物管理所：《河南密县西关瓷窑遗址发掘简报》，《考古》1995年第6期。

⑤5河南省文物研究所、新安县文化馆：《河南新安古窑址的新发现》，《中国古代窑址调查发掘报告集》，文物出版社，1984年，第345页。

⑤6陕西省考古研究所、耀州窑博物馆：《宋代耀州窑址》，文物出版社，1998年，第469页；耀州窑博物馆、陕西省考古研究所、铜川市考古研究所：《立地坡·上店耀州窑址》，三秦出版社，2004年，第140—142页。

⑤7淄博市博物馆：《淄博市博山大街窑址》，《文物》1987年第9期。

⑤8北京市文物研究所：《北京龙泉务窑发掘报告》，文物出版社，2002年，第110、161、294、297、378、379页。

⑤9江西省文物考古研究所、景德镇湖田窑陈列馆：《江西湖田窑址H区发掘简报》，《考古》2000

年第12期；江西省文物考古研究所、景德镇民窑博物馆：《景德镇湖田窑址1988—1999年考古发掘报告》，文物出版社，2007年，第289、290、405、406页。

⑥0北京大学考古学系、河北省文物研究所、邯郸地区文物保管所：《观台磁州窑址》，文物出版社，1997年，第182页。

⑥1中国社会科学院考古研究所内蒙古工作队：《宁夏灵武县磁窑堡瓷窑址发掘简报》，《考古》1987年第10期；中国社会科学院考古研究所内蒙古工作队：《宁夏灵武窑》，紫禁城出版社，1988年，第3页；中国社会科学院考古研究所：《宁夏灵武窑发掘报告》，中国大百科全书出版社，1995年，第75、107、133页。

⑥2王晓毅、张天琦等：《蒲州故城遗址TG148202发掘简报》，《中国国家博物馆馆刊》2014年第10期。

⑥3中国科学院考古研究所、北京市文物管理处元大都考古队：《北京后英房元代居住遗址》，《考古》1972年第6期。

⑥4成都市博物馆、四川大学博物馆：《成都指挥街唐宋遗址发掘报告》，《南方民族考古》第二辑，四川科学技术出版社，1990年。

⑥5安廷瑞、赵青云：《许昌市南关宋代商业遗址的发现》，《华夏考古》1990年第1期。

⑥6刘晓红、王利彬：《金代遗珍——叶县文集出土瓷器》，《收藏》2010年第11期。

⑥7赵宏等：《河南社旗陈郎店宋元遗址》，《2013中国重要考古发现》，文物出版社，2014年，第140页。

⑥8内蒙古自治区文物工作队：《元代集宁路遗址清理记》，《文物》1961年第9期。

⑥9内蒙古自治区文物考古研究所、包头市文物管理处：《包头燕家梁遗址发掘报告》，科学出版社，2010年，第511页。

⑦0宁夏回族自治区文物考古研究所、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县拜寺口北寺塔群遗址的清理》，《考古》2002年第8期。

⑦1刘广堂、塔拉：《契丹风华——内蒙古辽代文物珍品》，文物出版社，2012年，第89页。

⑦2唐彩兰：《契丹遗珍》，线装书局，2011年，第174、176页。

⑦③ 嵇振西：《耀州窑遗址陶瓷的新发现》，《考古与文物》1987年第1期。

⑦④ 陕西省考古研究所、耀州窑博物馆：《宋代耀州窑址》，文物出版社，1998年，第606页。

⑦⑤ 江西省文物考古研究所、景德镇民窑博物馆：《景德镇湖田窑址1988—1999年考古发掘报告》，文物出版社，2007年，第290页。

⑦⑥ 刘新园：《元文宗——图帖睦尔时代之官窑瓷器考》，《文物》2001年第11期。

⑦⑦ 辽宁省博物馆、辽宁铁岭地区文物组发掘小组：《法库叶茂台辽墓记略》，《文物》1975年第12期；杨仁恺：《叶茂台辽墓出土古画的时代及其它》，《文物》1975年第12期；李清泉：《叶茂台辽墓出土〈深山会棋图〉再认识》，《美术研究》2004年第1期。

⑦⑧ 河北省文物研究所、张家口市文物管理处、宣化区文物管理所：《河北宣化辽张文藻壁画墓发掘简报》，《文物》1996年第9期；河北省文物研究所：《宣化辽墓——1974~1993年考古发掘报告》，文物出版社，2001年，第96页。

⑦⑨ 王勇刚：《陕西甘泉金代壁画墓》，《文物》2009年第7期。

⑧⑩ 陶富海、解希恭：《山西襄汾县曲里村金元墓清理简报》，《文物》1986年第12期。

⑧⑪ 洛阳市第二文物工作队：《宜阳发现一座金代纪年壁画墓》，《中原文物》2008年第4期。

⑧⑫ 林春：《中国古代铜镜中体育图纹考析》，《体育文化导刊》2007年第1期。

⑧⑬ 常樱：《金代磁州窑人物形象及其背景映射》，《东方收藏》2014年第11期。

⑧⑭ 毛宪民：《明清宫廷的围棋活动》，《文史知识》1995年第8期。

⑧⑮ 山东省博物馆：《发掘明朱檀墓纪实》，《文物》1972年第5期；山东博物馆、山东省文物考古研究所：《鲁荒王墓》，文物出版社，2014年，第125页。

⑧⑯ 杨伯达：《明朱檀墓出土漆器补记》，《文物》1980年第6期。

⑧⑰ 上海市文物管理委员会：《上海明墓》，文物出版社，2009年，第74页；陈晶：《发掘出土明代漆器集锦》，《湖南省博物馆馆刊》2013年第10辑。

⑧⑱ 王世襄：《此君经眼录》，《锦灰堆》，三联书店，2000年，第249、250页；孙维昌：《上海宝山明墓中的文房清供》，《收藏家》2004年第4期。

⑧⑲ 柴泽俊：《山西寺观壁画》，文物出版社，1997年，第121页。

⑧⑳ 广东省文物考古研究所、国家水下文化遗产保护中心、广东省博物馆：《广东汕头市“南澳I号”明代沉船》，《考古》2011年第7期。

⑨① 李永强、李华：《故宫西河沿遗址》，《北京皇家建筑遗址发掘报告》，科学出版社，2009年，第54页。

⑨② (宋)沈括著、胡道静校证：《梦溪笔谈校证》卷十八，上海古籍出版社，1987年，第590页。

(作者分别为北京市文物研究所副研究馆员、北京市文物研究所研究馆员)

昌平区阳坊镇前白虎涧村宝云寺遗址考古调查报告

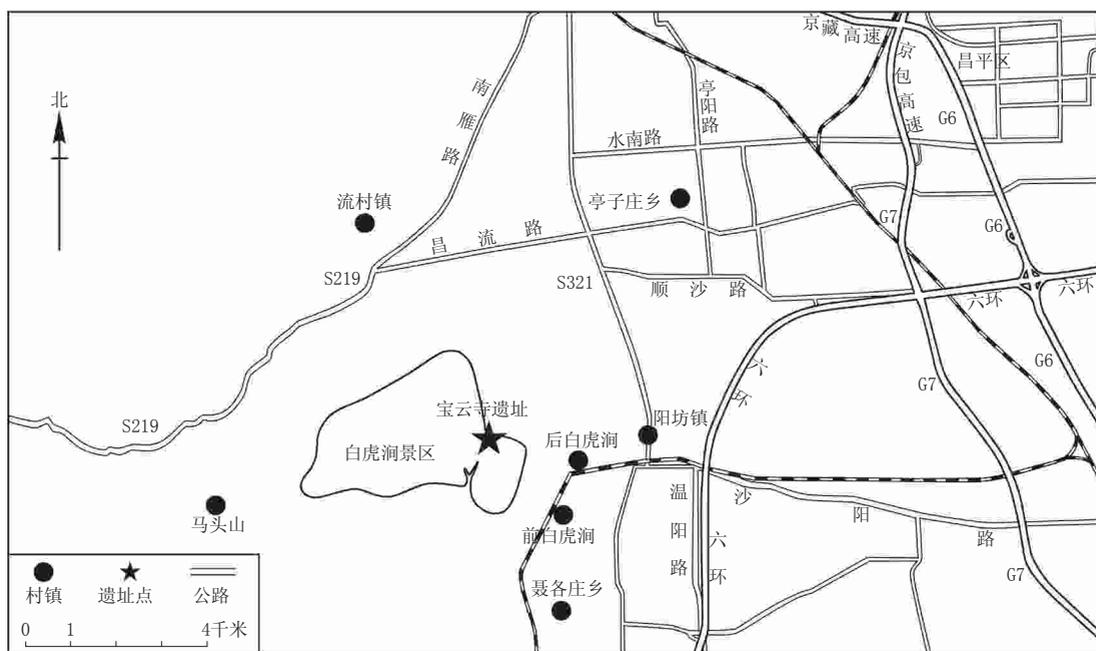
王 策 刘凤亮

2014年10月，为恢复辖区内宝云寺的建筑，北京市昌平区阳坊镇政府委托北京宝云寺筹建单位，邀请北京市文物研究所（以下简称“文研所”）对该遗址进行施工前的考古勘探，以确定遗址的四至范围。当月24日，文研所委派工作人员前往实地踏查，踏查结果认为，遗址现有的埋藏状况不具备实施勘探的条件。有鉴于此，31日文研所再次派员前往现场做补充调查，以期通过对地面遗存的观察，为遗址提供一个相对准确的界阈。现将两次调查的情况汇报如下：

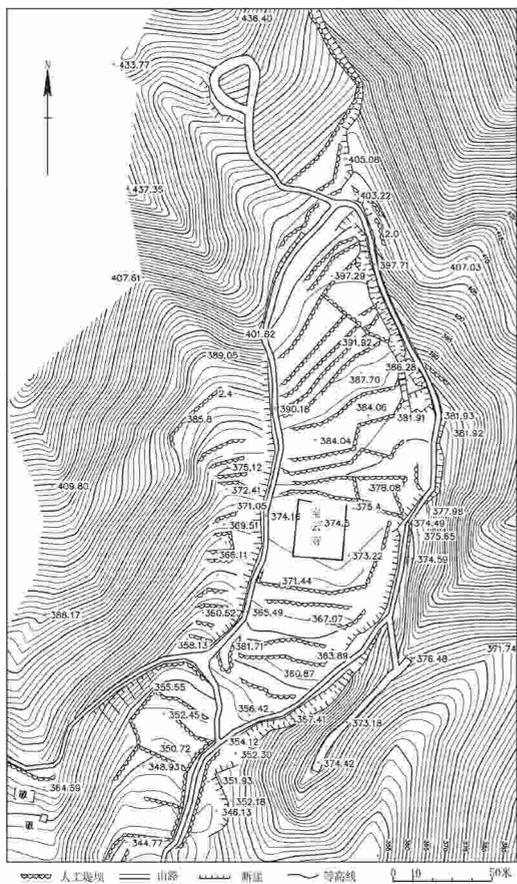
1. 宝云寺筹建单位提供的材料提供了以下信息：

宝云寺遗址位于阳坊镇前白虎涧村西二道河“北京后花园”景区（又称“白虎涧景区”）内（图一）。该寺毁于“文革”中，2011年作为“二道河庙落遗址群”的组成部分，列为区文保单位。

遗址内除出土过大小开条砖、筒瓦、石臼等遗物外，还曾挖掘出一通明成化十二年（1476）树立的圣旨碑。碑文中有



图一 宝云寺遗址位置图



图二 白云寺遗址等高线地形图

“白云至（自？）唐祖（阻？）今岁千年”句，又曰：庙宇曾于明英宗天顺元年（1457）得到过重修。此外，《康熙昌平州志》也有“白云寺在驻蹕山”的记载。

综合上述信息，该材料推测：白云寺的始建，或与武则天借佛教宣传、称帝建国有关，具体营造年代应在唐长寿二年（693）。

2. 遗址所在的位置，当地俗称“月亮湾”（图二）。

3. “月亮湾”为一由两条山路合抱的坡地，山路大致沿溪涧而行。自月亮湾西南岔道口，顺东侧山路向上攀登。上行约100米，左侧山坡上出现第一道砾石垒砌的堤坝，以后又陆续可见第二、三道坝。行至约300余米处，遇到的已是第七道堤坝了。堤坝起防止水土流失的作用，同时也将整个山坡分隔为一阶阶台地，宝山寺

遗址即坐落在第七、八两道坝围护的台地上。

4. 所有堤坝均由砾石砌就，外表颇显古旧。围挡起的阶梯状台地，都是由风化的砂砾堆积而成，不适宜种植作物，唯有杂草、灌木和细小的树木。

5. 第七、八两道坝围护的两阶台地，夹于两侧山溪之间，宽约80米。第七阶台地进深约20米；第八阶台地两侧略内收，进深约30米；白云寺现存的地面建筑遗迹多集中分布在这两个区域。

6. 从整体上看，两阶台地上残存的建筑群应当是坐北朝南的。但寺庙的正门，据村民介绍，却是设在第七阶台地的东北角上。就现状看，这里隔着山涧与东侧山路大体处于同一水平位置，其南侧尚见石磨盘、石碾、石条等遗物（图三、图四）。东侧寺庙的外墙似沿溪涧而建，墙基部分依稀可辨，内中包



图三 原寺庙正门所在位置

（自外向院内拍摄。坍塌的堆积物填平溪涧，使得院落和山路连为一个平面。远处是第八道坝围挡的台地上的建筑遗迹，近门处南侧有磨盘、石碾）



图四 原寺庙正门所在位置

（自院内向外拍摄。右边有磨盘、石条等遗物）

含有残断的青砖（图五、图六）。尽管西、南两面的院墙已无迹可寻，不过，在台地的东南侧还伫立着一组建筑的残垣断壁（图七），部分墙体保存尚多。

7. 第七、八阶台地间落差甚小，后者单独建成了一进院落。正面院墙东西阔



图五 第七阶台地东侧院墙根基部分（内含青砖）



图六 第七阶台地东侧院墙或沿溪流而建
（近处较低矮的那道即其遗迹）



图七 第七阶台地东南部尚存留有一组建筑的残迹

约35米；中部留有踏步残迹，宽约5米，进深约4.5米，应为联系两进院落的门道（图八）。墙内侧连接一组建筑遗存，左右各为一近方形房屋的基础，面阔、进深均约9米；中间夹着与门道相连的穿堂（图九）。该组建筑后身保留着一座殿基，两者相距约12米。殿基面阔10米，进深6米，前脸保存尚好，左右见有石构件，附近卧一龟趺。龟趺通长1.6米，宽0.8米（图一〇～图一二）。

8. 殿基以上仍有多道石坝围成的台地，但已见不到建筑的痕迹，且部分石坝墙体整齐、外表颇显光鲜。

9. 第七道坝以南约40米处，溪涧以西，有一处古井遗迹，当地谓之“虎井”，据说长年不枯。

10. 寺庙正门东北60米处，溪涧和山路的东侧，另有一组砾石砌就的院落，占地面积至少在460平方米以上（图一三）。

二

由于月亮湾一带的台地皆为风化的砂砾堆积，故无法进行考古勘探，判定遗址的年代及四至。针对以上材料罗列的10条推测，文研所暂时只能依据调查材料做些初步判断：

1. 据殿基及附近出土的龟趺、石构件等，可以确信，第七、八两阶台上的建筑遗迹，应即白云寺旧址，其主体的北界似不应更向山坡上延续。考虑到第七道堤坝陡直的落差，寺庙正门放置在东侧，便于出入，亦尽情理。虎井是附近唯一一处长年不枯的水源，当也是遗址的附属遗迹。至于庙门东北的那组独立的院落，因未见可以定年的遗物，其与寺院的关系暂只能存疑；但空谷之中，相隔仅60米的距离，还是让人引发联想。

2. 月亮湾所在山地，堤坝台地甚多，由于其中的堆积皆为砂砾石层，不适宜耕作，因此砾石垒砌的石坝只是单纯起到防



图八 第八阶台地上院落的正面外墙及踏步
(石条即踏步所在)



图一二 龟趺



图九 第八阶台地上与院门相连的建筑基础
(中间的砾石基础即是穿堂)



图一三 寺庙正门东北60米处的一组建筑群



图一〇 第八阶台上的殿基



图一一 殿基的石构件

止水土流失的作用。低于遗址所在位置的第一至第六道坝，外表古旧，与第七、八两阶台地的堤坝、院墙的基础样式接近，可能时代并不晚。遗址以上的堤坝，有些修造得比较规整，外表也显得更为鲜亮，但从对建筑群落所起到的保护作用来看，至少其中一部分的始建应该不晚于遗址的年代。换言之，月亮湾一带人工垒砌的堤坝，似多与寺院本身相涉。

3. 据所出龟趺及遗址内曾经出土大小开条砖来看，地表残留的基址应为明清以后所建，其中的龟趺或暗示：的确有过一通成化十二年的圣旨碑。

4. 裸露在地表以上的建筑遗存显示，明清以后的寺院规模并不可观。

5. 尽管现存基址时代较晚，但成化十二年圣旨碑的记述若不误的话，则该寺的前身或可追溯到唐代，只是很难说与武则天有必然的联系。寺名“宝云”即便典出《宝云经》，但该经萧梁时已由扶南三藏曼陀罗仙与僧伽婆罗译出，时间远早

于李唐、武周。虽然长寿二年（693），菩提流志等人又搞出一个新的译本，并且其中也确实增添了“日月光天子”于“摩诃支那国”“故现女身，为自在主”等内容，但经名却已改成了《宝雨经》。

史料称，唐载初元年（689），沙门表上《大云经》并《经疏》，其中出现“即以女身当王国土”等文字，武则天遂于天授元年（690）建周称帝，并诏“两京及天下诸州，各置大云寺一所”。《宝雨经》新译晚了三四年，但仍得青睐，所以，圣历二年（699）女皇帝在为另一部新翻的《大方广佛华严经》作序时提道：“朕曩劫植因，叨承佛记。金仙降旨，《大云》之偈先彰；玉宸披祥，《宝雨》之文后及。”尽管如此，但却也并没有特为此建寺的记载。其实这部新译的《华严经》，也是武则天用说符命的重器，但同

样找不到为其兴建庙宇的史料。

这就是说，即便宝云寺的始建年代可以上及唐代，那它的建立也与武周没有直接的关系——倘若有关的话，名称也该是“宝雨”而非“宝云”。名曰“宝云”的寺院在各地并不罕见，有些始建的年代也明显早于唐，例如衡水极为出名的那座宝云寺，就被认为是座隋寺。

6. 但不管怎么说，成化圣旨碑（该碑今已遗失，也无拓本可供参考）提到了宝云寺遗址与唐代的联系，而既有文献也显示，元代以前，白虎涧一带即香火旺盛，且整个昌平地区唐、辽、金时期的宝刹甚多。那么将来的考古发掘，说不定能在遗址的下面，找到些年代更为古老的遗存。

（作者分别为北京市文物研究所副研究员、北京市文物研究所工作人员）

北京顺义新城第五街区元墓发掘简报

北京市文物研究所

顺义新城第五街区元墓发掘区位于北京市顺义区中东部，顺平路南部，集汇大街北部，石园东路东部（图一）。为配合顺义新城第五街区05-02-15-1、05-02-17地块工程建设，2015年11月北京市文物研究所对该工程占地范围内发现的1座元墓进行了抢救性发掘，简报如下。

壁用长0.3、宽0.14、厚0.056米绳纹青砖一卧一豎向上砌筑，残高0.62~0.7米，墙厚0.14米。未发现铺地砖。墓室北部置一长方形棺床，东西长0.76米，南北宽

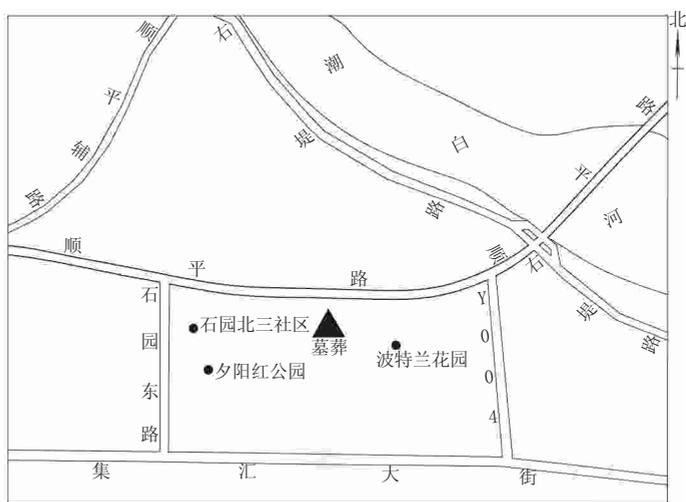
一、墓葬形制

该墓位于发掘区西南部，南北向，方向 15° 。平面呈“凸”字形，竖穴土圹砖室墓。墓口距地表0.24米，墓底距地表0.86米。墓圹南北长5.2米，东西宽0.88~2.8米，深0.54米。由墓道、墓门、墓室三部分组成（图二）。

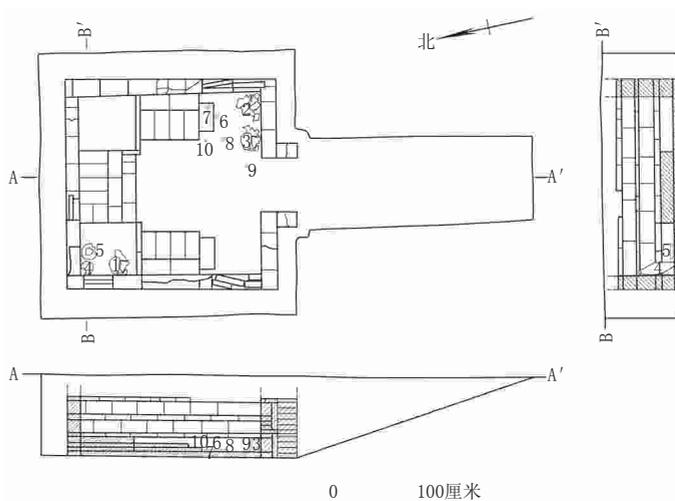
墓道：位于墓门南部。平面近呈长方形斜坡状，坡度 19° ，坡长2.56米。平面南北长2.49米，东西宽0.88~1.17米，深0.86米。内填花土，土质疏松。

墓门：位于墓道与墓室之间。平面呈长方形，宽0.56米，残高0.62米，厚0.38米。封门砖已破坏无存。

墓室：位于墓门北部。平面近呈方形，南北长1.88米，东西宽1.84米，深0.78米。顶部已不存，仅存墓室残墙，四



图一 墓葬位置示意图



图二 M1平、剖面图

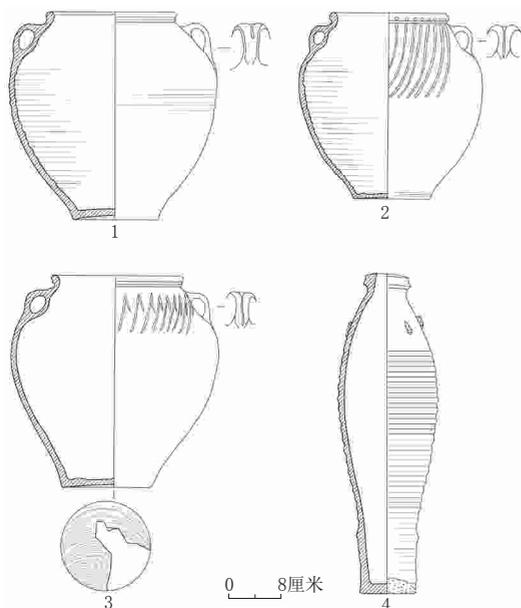
1~3.陶罐 4.瓷瓶 5~8.瓷碗 9.瓷盘 10.瓷盏

0.42米，残高0.14米，用青砖错缝平铺。棺床南侧设有床榻，长0.76米，宽0.14米，高0.056米，用青砖一立一卧平铺砌筑。墓室东西两侧中部各设一个器物台，平面呈长方形，长0.6米，宽0.54米，残高0.14米，用青砖交错平铺。墓室内未发现棺、骨痕迹，葬式不明。

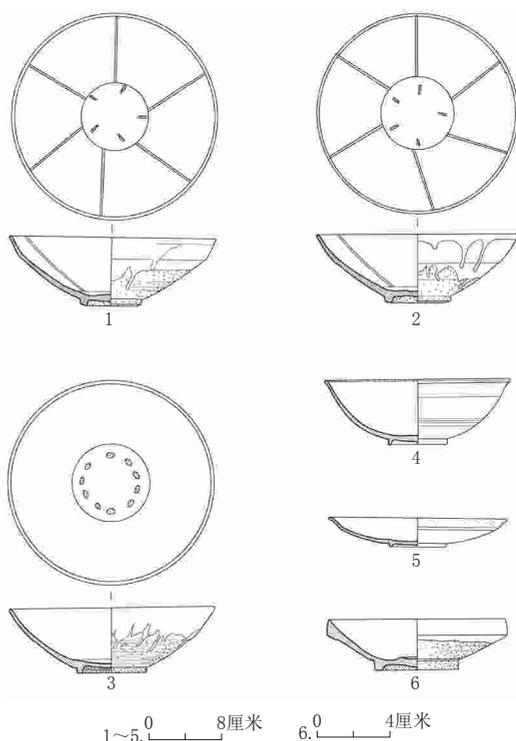
二、随葬器物

随葬品共计10件，有陶罐3件、瓷瓶1件、瓷碗4件、瓷盘1件、瓷盏1件。

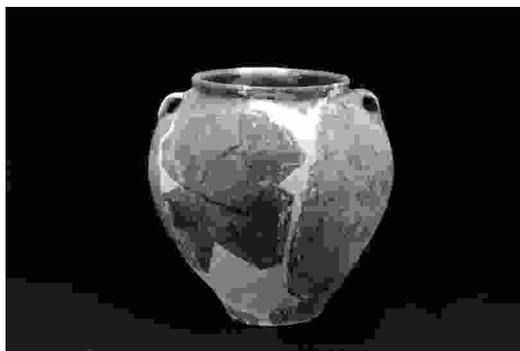
陶罐 3件。M1:1，泥质灰陶。敞口，方圆唇，束颈，溜肩，颈、肩部饰对称桥形双系，鼓腹，平底内凹。颈部饰两周凸弦纹。轮制，通体遗有轮旋痕。口径20.4厘米，腹径32.2厘米，底径13.2厘米，高32厘米（图三，1；照片一）。M1:2，敞口，方圆唇，束颈，溜肩，颈、肩部饰对称桥形双系，鼓腹，平底内凹。颈部饰一周凸弦纹，口沿外侧饰圆形圈状纹，颈、腹部饰数道条形弧状纹。轮制，内腹部遗有轮旋痕。口径18.4厘米，腹径28.4厘米，底径12厘米，高28.6厘米



图三 出土器物
1~3.陶罐 (M1:1、M1:2、M1:3) 4.瓷瓶 (M1:4)



图四 出土器物
1~4.瓷碗 (M1:5、M1:6、M1:7、M1:8) 5.瓷盘 (M1:9) 6.瓷盏 (M1:10)



照片一 陶罐 (M1:1)



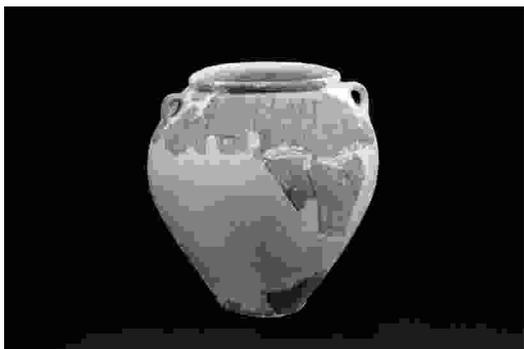
照片二 陶罐 (M1:2)

(图三, 2; 照片二)。M1:3, 敞口, 圆唇, 束颈, 溜肩, 颈、肩部饰对称桥形双系, 鼓腹, 下腹内收, 平底内凹。颈部饰两周凸弦纹, 肩、颈部饰数道交错条形弧状纹, 底部饰数周变形绳纹。口径20.4厘米, 腹径32厘米, 底径13.6厘米, 高32.6厘米(图三, 3; 照片三)。

瓷瓶 1件。M1:4, 敛口, 斜平沿, 尖圆唇, 束颈, 斜肩, 长弧腹, 高脚, 平底。肩部留有六处椭圆形支钉痕, 腹部饰数周凹弦纹。缸胎, 体施绿釉, 底部无釉。轮制。口径6.4厘米, 腹径15厘米, 底径8厘米, 高49.2厘米(图三, 4; 照片四)。

瓷碗 4件。M1:5、M1:6, 形制相同。敞口, 尖圆唇, 深直腹, 圈足, 涩

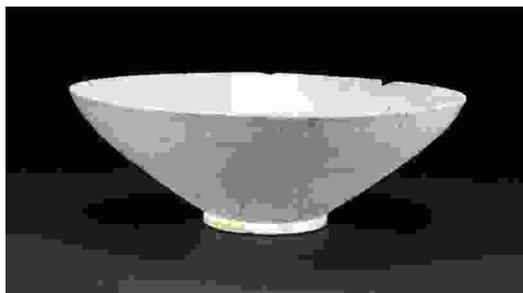
底。内腹部饰条形纹六道, 底部留有五处支钉痕。体施乳白釉, 外腹下部无釉, 遗有流釉及轮旋痕。轮制。M1:5, 口径22.4厘米, 底径7.2厘米, 高7.6厘米(图四, 1; 照片五)。M1:6, 口径23厘米, 底径6.8厘米, 高7.6厘米(图四, 2; 照片六)。M1:7, 敞口, 尖圆唇, 深弧腹, 圈足, 涩底。内底部留有十处椭圆形支钉痕。体施青白釉, 外腹下部无釉, 遗有流釉及轮旋痕。轮制。口径22.6厘米, 底径7.4厘米, 高7.2厘米(图四, 3; 照片七)。M1:8, 敞口, 方唇, 深弧腹, 圈足。通体施青白釉, 口沿下部饰一周凸弦纹。轮制, 腹部遗有轮旋痕。口径20.4厘米, 底径6.4厘米, 高7.2厘米(图四,



照片三 陶罐 (M1:3)



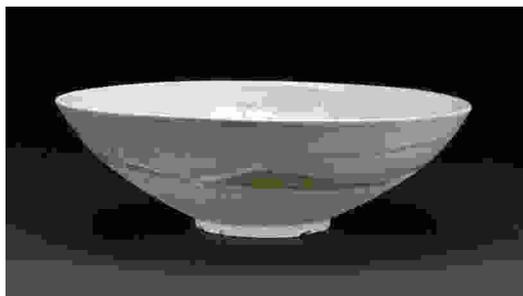
照片四 瓷瓶 (M1:4)



照片五 瓷碗 (M1:5)



照片六 瓷碗 (M1:6)



照片七 瓷碗 (M1:7)



照片八 瓷碗 (M1:8)



照片九 瓷盘 (M1:9)



照片一〇 瓷盏 (M1:10)

4; 照片八)。

瓷盘 1件。M1:9, 敞口, 方唇, 浅弧腹, 圈足。体施青白釉, 口沿下部无釉。轮制, 腹部遗有轮旋痕。口径19.8厘米, 底径6.2厘米, 高3.2厘米(图四, 5; 照片九)。

瓷盏 1件。M1:10, 敞口, 方圆唇, 斜直腹, 圈足。体施青白釉, 腹下部无釉。轮制, 腹部遗有轮旋痕。口径9.8厘米, 底径4.6厘米, 高2.8厘米(图四, 6; 照片一〇)。

三、结语

顺义新城第五街区墓葬所出器物中, 陶罐与大兴北程庄金墓M27~M29、M38、M48所出双系陶罐形制相近, 瓷盏M1:10与大兴生物医药基地金元墓葬M9:2形制相近。带墓道、墓室近方形或长方形的砖室墓, 在北京昌平城关旧县、房山琉璃河及朝阳东坝七棵树均有发现, 为北京元代墓葬形制之一。该墓与大兴生物医药基地M11平面形制相近, 但M11保留有穹窿顶, 推测该墓原有穹窿顶已遭破坏。综合墓葬形制及随葬器物方面分析, 此墓年代应为金末元初。

该墓的发掘清理, 为研究北京地区金末元初墓葬的形制、分期、丧葬习俗及当时的社会发展提供了新的资料。

发掘: 张智勇 冯双元
 绘图: 安喜林 黄星
 修复: 彭美娟
 摄影: 张智勇 王殿平
 执笔: 张智勇 郝红红 曾祥江

①北京市文物研究所:《大兴北程庄墓——北魏、唐、辽、金、清代墓葬发掘报告》, 科学出版社, 2010年。

②④北京市文物研究所:《北京市大兴区生物医药基地金元墓葬发掘简报》,《北京文博文丛》2012年第3辑。

③黄秀纯、雷少雨:《北京地区发现的元代墓葬》,《北京文物与考古》(第二辑),北京燕山出版社,1991年。

“大元三都”展形式设计浅析

李 赫

“大元三都”是首都博物馆承办的介绍元代都城文化的历史文化特展。展览由北京市文物局主办，内蒙古自治区文物局、山西省文物局、陕西省文物局、河北省文物局、甘肃省文物局、河南省文物局合作主办，14家文博单位协办。将多个省、市、自治区近200件元代文物汇聚一堂，举办关于元代社会文化生活的展览，是一次对元代文化的弘扬，也是一次对展览策划和展览设计工作的考验。

展览由北京市文物局策划，首都博物馆组织实施。谭晓玲博士担任展览责任人，高红清博士担任展览的内容设计，撰写了近5万字的展览大纲，黄小钰和赵可佳承担了展览的协调组织工作。笔者是展览的形式设计师，下面从形式设计的角度对展览进行阐述。

一、总体设计概述

展览的总体设计力求展现元代雄劲、壮阔的都城风采，胸襟宽广、兼容并蓄的时代特色，民族风情浓郁的皇室贵族生活和丰富多样的平民百姓生活。

展览提取了绿、白、黄三种颜色作为各个单元区域的主要色调（图一），分别代表着元代三个都城的色彩印象——元上都是一座“草原都城”，用绿色表示；元中都又称“白城子”，用白

色表示；元大都用土黄色表示。第一单元“设邦建国 以为天下本”主要讲述三都的选址和建设，绿色调比较契合这一主题；第二单元“只隔红门别是春”讲述元代皇室贵族生活，蒙古人崇尚白色，白色调能够很好地表现皇室贵族的审美气质；第三单元“大都十万家”讲述都城内的百姓生活，土黄色很容易使人联想到元大都城垣遗址，也就是北京人常说的“土城”。这几种色彩的变换，也体现了元代都城从草原向中原迁移的一种历史轨迹。

展览的空间设计在色彩的映衬下形成了几大版块：序厅用元代版图表现了元代辽阔的疆域；第一单元以三都山川地势沙盘、三都平面图、航拍图和元大都大内宫殿复原模型揭示了古代都城选址建设的一般规律和原则；第二单元以宫殿建筑台明、大内城门、两都巡行路线图表现了元代皇室贵族生活中的三项重要内容——朝



图一 展厅平面图

会、祭祀和征伐，以及独特的两都巡幸制度；第三单元以鼓楼剪影、和义门瓮城城门为背景，表现出都城内丰富多彩的市民生活。

另外，本次展览设计糅合了元代三个都城的典型元素，如元上都的金莲花、雕龙角柱石，元中都的石雕螭首，元大都的白塔寺、和义门瓮城城门、万宁桥镇水兽等，在展览的空间设计和平面设计里都有所表现。这些历史遗迹和建筑构件被组合在一起，以“哲匠神工”的视角展现出来。

二、展线设计

博物馆的展示设计是以文物为中心的，文物和辅助展品的选取组合，又要符合展览主题讲述的需要。本次展览的展线设计，分组明确，通道开敞，呈现了典型的开放性展示特点。

第一单元分为“山河壮帝居”“京师规模”和“哲匠神工”三个小节。“山河壮帝居”，用一组三都山川地势沙盘来表现元代都城的选址原则。模型将三都的总体位置和周围的山川地势以1:180000的比例对原景进行了微缩，三个都城的轮廓以1:8000的比例微缩。这样，观众既可以对元三都的分布状况有总体的了解，又能对每个都城的规模和周围的山川地理环境进行比较。

“京师规模”小节，将三都的平面图、航拍图，配合各自的文字解释做成巨大的展板。在每个都城的标题下方，各提取了代表都城特色的符号标识。“翼翼行都”——元上都建在金莲川上，用一朵金莲花的形象点明，“远拟洛邑”——元中都使用了元中都出土的团龙纹瓦当形象，“大汗之城”——元大都使用了龙纹滴水的形象。

“哲匠神工”小节又

分成了“郭守敬与都城水利”“杨琼与两都石刻”“阿尼哥与白塔寺”“沉默的大众”几个部分。“郭守敬与都城水利”，列举了郭守敬主持修建的元上都铁幡竿渠和元大都通惠河工程。“杨琼与两都石刻”表现杨琼主持的上都和大都的石刻工程，元上都出土的雕龙角柱石形象，被用在二级部题的平面设计中，作为“哲匠神工”小节的主体形象。郭守敬在通惠河修建了24闸，来解决漕运船只逆流通行的问题。24闸的地形示意图旁边，配有大运河玉河故道遗址照片和万宁桥镇水兽的形象。万宁桥地属24闸之一澄清上闸的周围，它的镇水兽形象，同时表现了元大都建设中郭守敬和杨琼在水利科学、雕刻艺术两个方面的成就。另外，这一小节还通过展示妙应寺白塔，表现了尼泊尔工匠阿尼哥在宗教建筑方面的成就（图二）。

第一单元展示了张柔父子墓出土的瓷器，元大都出土的地狮角石、地砖，元中都出土的石雕螭首、幻方以及放汉旗博物馆收藏的瓦当陶范等文物。为了更好地解读这些文物，平面设计在文物的上方精心设计了文物辅助展板。地狮角石文物的上方，配有北京后英房元代居住遗址西院月台的照片，照片上显示了地狮角石安放的具体位置。石质螭首的上方绘制了文物顶视和侧视的线描图。幻方是一种由多个方格组成的方阵，每个方格中填有数字，每行、列和对角线上的数字之和都相等。元



图二 宫殿建筑台明和24闸示意图、白塔寺、万宁桥镇水兽

中都出土的石幻方，被压在宫殿殿基下用作辟邪的镇物。由于幻方的尺寸较小，字迹不易辨识。在平面设计中，将幻方上的方格和文字绘制出来并放大数倍显示，旁边还用阿拉伯数字对应地译出幻方上的文字，以便于观众识读（图三）。

第二单元分为“朝会”“丧葬与祭祀”“狩猎”“两都巡幸”几个小节。第二单元的开端，陈列了内蒙古博物院收藏的一件姑姑冠，是展厅中轴线上陈列的唯一一件文物展品。之所以将它安排在如此重要的位置，是因为它具有绝对的分量和价值，能够统领“皇室贵族生活”这一单元主题。姑姑冠外观呈英文大写字母“Y”形，由木条做框，桦树皮围合，锦缎包裹缝制而成，是元代已婚贵族女性特有的冠式，只有在重要场合才会佩戴，庄严神圣，大忌人触。元代皇室贵族生活中有三件大事：朝会、祭祀和征伐，这件姑姑冠，是元代贵族女性出席重大活动和仪式时所穿着服饰的重要实物佐证。在展品的旁边，配有元世祖皇后佩戴姑姑冠的画像作为辅助展品（图四）。

元代皇帝登基，要召开忽里台大会，由诸王贵戚拥戴即位。第二单元“朝会”部分，设置了一组元代皇帝世系表和忽里台大会的展墙。在“元室世系图”中列举了元代11位皇帝，其中有6位是在元上都登基的，另外5位在元大都登基。这也说明元



图四 姑姑冠（左）与元世祖皇后像

上都不是居于次属地位的陪都，而是和大都具有同等重要地位的元代都城。此处的形式设计采用元青花龙纹图案作为平面设计的底纹。文物展品有青花大盘和青花高足杯，三尖足铁锅、三足双耳铁铛，金银酒具和簪钗饰品等，对皇室贵族盛装出席朝会、纵情宴饮的情景进行了表现。

宴会上还会有歌舞助兴。我们用河南博物院收藏的“舞蹈俑”，以及陕西蒲城元墓出土的舞蹈壁画作为辅助图片，表现了欢歌艳舞的热烈场面。壁画中的一名红衣舞者，与文物“舞蹈俑”的舞姿极其相似，只是方向相反（图五）。

两都巡幸，是元代特有的制度。大都和上都是两座同等重要的都城，元代皇帝于每年农历的三四月份从大都出发巡幸上都，八九月份再由上都返回大都。巡幸队伍规模浩大，景象壮观。第二单元“两都巡幸”小节，在展墙和地面的位置，以两都巡幸路线图表现了皇帝巡幸的去程和回程以及官员的迎送仪轨。地面上的两都巡幸路线地毯印刷图案直径近6米，观众可以踏着路线图上的节点，“体验”一下两都巡幸的全部旅程。

河南省焦作市博物馆收藏了一组靳德茂（忽必烈御医）墓出土



图三 地狮角石、石雕螭首、幻方的展示

的贵族出行仪仗陶俑，对于贵族出行的随行人员和携带物品有着生动、形象的表现。在出行仪仗队伍的前面，展示了一件陕西户县文管所收藏的“骑驼击鼓俑”。皇帝出行仪仗的最前面，有深谙音律的胡人乐工骑着马或骆驼击鼓鸣道。陶俑高鼻深目，须髯满面，形象生动，刻画入微。这件“骑驼击鼓俑”是文献记载中“驼鼓”的佐证，也是展览前言所述“上都和大都伴随着丝绸之路的畅通而声名远播”的大时代背景的鲜明写照。

“骑驼击鼓俑”反映了元代胸襟宽广、兼容并蓄的时代特色，体现了中西文化的交流与融合。作为中西文化交流的写照，第一单元“哲匠神工”部分的另一组文物——地狮角石，也能够生动地体现这

种时代风貌。中原不产狮子，狮子的形象来自西域。首都博物馆收藏了两件地狮角石。其中一件狮子的形象经过了中原本土化的抽象加工，雕琢隽秀，有点类似“狮子狗”；另一件则是完全写实的雄狮形象，显然受到了西方倾向写实的造型观念的影响。两件地狮角石并列展示，便于观众进行直观的比较（图六）。

皇帝巡幸，安全由皇室卫队的“怯薛”保卫，两都间的公文、书信往来，由急递铺的通讯使者——“急递驿”飞马传递。在两都巡幸展区，贵族出行仪仗的旁边，分别展示着表现怯薛武士形象的骑马武士俑、将军俑铁盔、长刀、箭镞，和两组背匣负囊的急递驿形象。

两都巡幸展区的边上，是狩猎和丧葬祭祀展区。这里的地毯，由一条不规则的曲线分隔成灰色和墨绿色两个区域。弯曲的墨绿色地毯象征着草原丘陵的地貌，用《元世祖行猎图》《射雁图》表现“祖宗马上得天下，弓矢斯张何可忘”的狩猎场景。狩猎是元代皇室的一件国朝大事，除了娱乐性质，还兼有军事演习的意味（图七）。

名为“神灵何所依”的丧葬祭祀部分，以元上都羊群庙祭祀二号遗址出土的汉白玉石雕像复制品为主，配以独木棺、祭祀台和雕像出土时的照片，构成主要场景。文物展品有山西博物院的牛家川石板壁画，陕西考古研究院的陪葬动物俑、陶奩盒，首都博物馆的耶律铸像，甘肃省博物馆的铜镜等（图八）。

第三单元以鼓楼、和义门的形象为背景，通过衣、食、住、行、用以及宗教信



图五 舞蹈俑（左）与陕西蒲城出土舞蹈壁画



图六 骑驼击鼓俑（左）和两件地狮角石



图七 狩猎展区



图八 丧葬祭祀展区

仰和休闲娱乐等视角对大都城内丰富多彩的百姓生活进行了展现。

这一单元包括“早晨起来七件事——吃”“新颁式样出宫门——穿”“毕竟京师不易居——住”“牛马车舆 填塞道路——行”“钱窟窿里守定——货币”和“怀柔百神 有举无废——信仰”部分，采用富于秩序感的密集阵列方式布置展柜，体现了都城内阡陌交通的棋盘式街道布局。

在“每观屏障燕市东——文人雅会”部分，以5米长的平柜，展示了首都博物馆收藏的鲜于枢、赵孟頫书法手卷；“喧声百万动京华——娱乐”部分展现了戏曲表演的热闹场面。文人雅士经常在市场聚会，创作和品评书画艺术作品，元大都的市场，在积水潭、鼓楼一带。这一区域的设计思路是树立的鼓楼剪影形象，为文人雅会和戏曲表演的市场大环境进行烘托。这一单元展线设计表现出了都城内的繁

华、富庶，与第一、二单元的宽阔、舒朗形成了对比。

第三单元的结尾，安排了一处多媒体视频播放，以马可·波罗的视角，展现元代都城经济繁荣、商贸发达的国际大都市形象。展览通过这个视频，将对元代都城的观察思考扩展到了域外视野。

三、亮点设计

（一）“象天法地”的规划理念

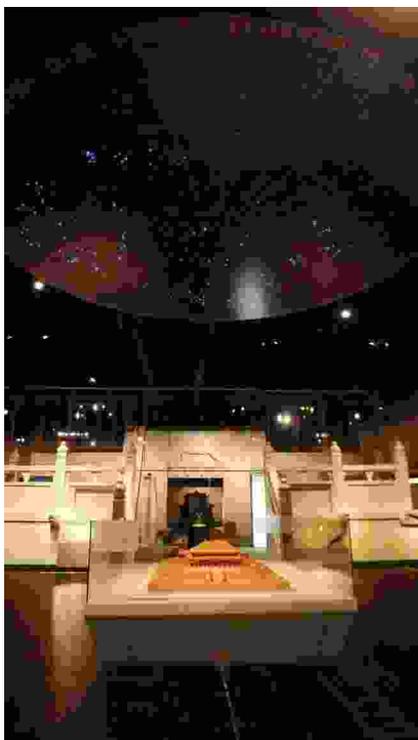
第一单元“京师规模”小节，展示了首都博物馆收藏的“元大都大内宫殿模型”。模型上方是依据苏州文庙南宋石刻《天文图》制作的星象吊顶，结合多媒体视频演示，表现了刘秉忠在元大都规划设计当中所遵循的“象天法地”规划设计理念。

刘秉忠是元大都的总设计师，主要承担了勘察地形、辨定方位、都城选址和规划布局等工作。设都建殿，要将天空的星象和地理方位的实际情况联系起来进行综合考虑，天地相互对应，这就是都城规划中“象天法地”的原则。

元大都的规划设计，融合了中国传统典籍——《周易》《周礼》的思想。元代选择在金中都的东北方向，重新建立“大都”城。刘秉忠对大都新城的地址做了详细的测量，巧妙地利用了太液池、积水潭、高粱河等天然水系。这些水系为大都城提供了充沛的水源，也和星象中的天河银汉相对应。大都城的布局分为三层，核心是大内，也就是宫城，是帝王的宫殿居所；以宫城为中心，向外辐射出皇城和大城。宫城的南面是衙署，北面是市场即商业区。衙署、大内和市场商业区的分布格局分别与天象中的三垣——太微垣（天上的政府）、紫微垣（天帝住所）、天市

垣（天上的市场）相对应。宫城东面是太庙，西面是社稷坛。大都城共设11座城门，除了北面辟两座城门，其余东、南、西三面都是三座城门，每座城门的命名全部出自易经。城内设计了东西和南北各九条大街，各条大街笔直宽阔，马可·波罗描述为“街道甚直，以此端可望见彼端”。元大都的这些规划设计思想符合了《周礼》对于理想都城“匠人营国，方九里，旁三门。国中九经九纬，经涂九轨，左祖右社，面朝后市”的记载。

在展厅形式设计方面，元代大内宫殿模型的上方，设计了直径7米的星象吊顶。用蓝色光导纤维灯光模拟显示了中国古代星象图中的三垣、四象、北斗、南斗。模型下方的地面上，有元大都平面图的巨型地贴，平面图的中轴线与模型的中轴线重合，并延伸成为展厅的中轴线。这里形成了展览形式设计的第一个亮点。在这条中轴线上，汇集了元代宫殿模型、星象吊顶、石阶丹陛、姑姑冠、两都巡幸路



图九 中轴线上的宫殿模型、星象吊顶、宫殿台明、宫城城门和鼓楼剪影

线图、元代宫城城门等一系列重要场景、文物和设置（图九）。这些设计手法上下呼应、前后贯通。

（二）宫殿建筑台明

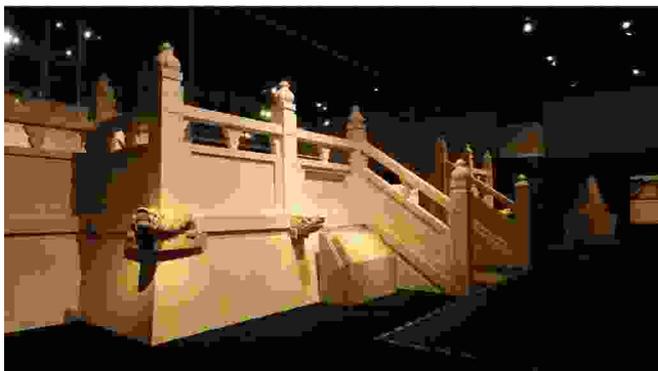
第二单元力求对元代宫廷建筑和皇室贵族生活进行表现。大都的规模雄伟壮丽，马可·波罗赞叹为“美善至极，未可言宣”。但展厅的空间是有限的。在这里，形式设计的重点是为观众提供一些有依据的参照，在有限的空间内，使观众能够以小见大，对元代都城恢宏壮丽的气魄进行有根据的联想。

我们参考元代绘画《江山楼阁图》制作了元代宫殿台明的场景。图中所绘楼阁台明的平面呈曲尺形状，由下向上带有收分，踏步末端的望柱不设抱鼓。根据这些特点，又参考《营造法式》中栏板望柱的形制，我们对元代宫殿建筑台明进行了探索性的表现。在栏板下方的位置，摆放了首都博物馆收藏的两件栏板文物——龙纹栏板和麒麟纹栏板；在望柱的下部，复制并嵌入了元中都出土的正身螭首和角螭首的造型（图一〇）。这样，场景设置与文物摆放相互结合，使文物信息的传达回归了原本的历史文化语境。在台明中央的过道，还设有石阶丹陛的地贴。观众可以近观栏板，抚摸螭首，脚踏丹陛，得到身临其境的感受。

（三）元大内宫城城门与和义门瓮城城门

在展厅中央，矗立着7米高的元代宫城城门造景。这一造景是参照傅熹年先生绘制的《元大内崇天门立面复原图》设计的。受展厅高度所限，场景设置的最高高度为7米，因此场景仅截取了复原图中城台和城门门洞的形象。按照傅熹年先生的绘图，城台之上还有城楼。城台的实际高度按比例尺折算约为15.7米，城台加上城楼的实际总高度约合展厅内呈现的宫城城门场景高度的六倍（图一一）。

尾厅的和义门瓮城城门场景，参照和义门瓮城出土照片设计，高度为6.5米。



图一〇 元画《江山楼阁图》局部（上）和宫殿建筑台明场景



图一一 元大都宫城城门场景



图一二 和义门瓮城城门场景

和义门瓮城城门出土时的实际残高为22米，场景高度约合实际高度的四分之一。通过这两座宫城和大城的城门场景，观众可以凭此想象元大都的壮丽和恢宏。

另外，根据后天八卦的方位，和义门地处正西方，属兑卦，兑卦对应的形象是“泽”，有恩泽、和睦之义。这里地近元大都重要水源之一——高粱河进水口，也代表着“希望”。以元大都唯一有影像资料遗存的和义门瓮城城门作为展览结束的出口，既展示了巍峨的城门建筑形象，又体现了传统文化的深刻寓意和内涵（图一二）。

本次展览，在这几处元代建筑的场景设置中加入了形式设计的说明文字，来帮助观众理解展览形式设计的构思和出处。在展览中加入形式设计说明，也成为本次展览设计的一个尝试之举。

（四）元代戏曲、杂剧展区

如果前两个单元的亮点设计需要“高大上”的话，第三单元“大都十万家”则需要更“接地气”。第三单元“喧声百万动京华”部分，展示了河南博物院收藏的吹口哨俑、插手俑、弹三弦俑、扛旗扛牌俑和首都博物馆收藏的戏楼瓷枕等文物，旁边配有表现戏剧表演场面的“太行散乐忠都秀在此作场”的巨型喷绘。文物周围的墙壁上，以元代散曲作家杜仁杰《耍孩儿·庄家不识勾阑》中的一段文字描述了一个庄稼汉进城看戏的情景。这段文字将一个乡下人进城，没见过世面，想看戏又看不懂，见到什么都感到新奇，左顾右看、傻头傻脑的形象刻画得活灵活现，憨态可掬。此处的场景设计，通过一



图一三 元代戏曲、杂剧展区



图一四 尾厅鸣谢墙

个乡下小人物与都城繁华景象之间强烈的反差对比，为“大都十万家”市民百姓的生活，增添了幽默、诙谐的一笔（图一三）。

（五）鸣谢墙

透过尾厅的和义门门洞，迎面看到的是一面高4.3米，宽4.8米的巨型鸣谢墙。本次展览得到了6省13地共14家文博单位的大力支持。不同于以往普通的文字鸣谢展板，在展览的尾声，我们通过在地图上高亮显示借展单位所在地区、标注借展单位主要借展展品的方式对这些兄弟单位郑重地表达了诚挚的谢意（图一四）。这面别具一格的鸣谢墙，构成了展览最后一个亮点。

四、总结

“大元三都”这一展览，内容设计

打破空间的格局，冲破时间的束缚，以一种出人意料的方式对三个都城进行了既宏观又精微的描述。展览大纲没有按照三都建成时间，或三都分属空间的惯常逻辑进行编写，而是将大都、上都、中都糅合在一起进行阐述，多个单元和小节的部题冠以元代诗歌的相关词句，浪漫诗意、独具匠心。

在形式设计中，我们也在努力建立起一种与内容设计相得益彰的构思理念，探索性地进行一些尝试与突破。空间设计上，摒弃了传统的展墙分隔模式，以开阔、豁达的空间契合蒙元时期胸怀宽广、兼容并包的文化特点和粗犷、豪放的民族性格。这种空远，也与高耸的建筑形成对比，在虚实的映衬下将展厅空间的高度利用到了极限。展线设计上，以开放展示代替线性展示方式，

在每个展区紧扣内容主题，编排文物和辅助图片的位置。平面设计上，以三种色调表现三都的色彩印象，形式朴素简洁。场景设置上，利用宫殿建筑台明、大内宫城城门、和义门瓮城城门作为展厅的主体形象，并以这几处场景划分单元空间。运用场景的自体建筑划分展厅空间并设置壁柜，建筑形象和文物合并展示，可谓一举两得，观众参观时的场所感也格外分明。

展厅使用了三处背景音效，分别是序厅的呼麦、杨琼与两都石刻部分的石雕背景音和两都巡行部分的车马行进声和开道鼓声。“大元三都”的形式设计，力求通过视觉和听觉方面的构建，引起观众对于元代都城选址建设、政治、经济、生活面貌的思考和反响。

（作者为首都博物馆展览部展陈设计师）

从“石上”到“时尚”

——分享快乐的体验式文创

王丹

博物馆文创产品开发是文创产业发展的重要组成部分，承载着博物馆的文化信息。博物馆文化创意产业的发展，近些年来得到了上至国家高层领导，下至各博物馆普通工作人员以及社会各界的普遍关注。作为一个在文博领域工作了26年的博物馆管理者，在此仅简单结合北京石刻艺术博物馆（以下简称“石刻馆”）的具体文创实践，谈谈体会与心得。

一、了解藏品——以藏品研究成果为文创源动力

北京石刻艺术博物馆坐落于海淀区长河北岸、白石桥东500米的明代真觉寺遗址内。金元时代即已通行游船的长河，作为御河，有帝王、嫔妃乘船揽胜，有文人骚客泛舟吟唱，印染着皇家色彩的河道两岸，留下了许多著名的景观、寺院，真觉寺便是其中一处带有浓重异域建筑风格的敕建古刹。寺院建于明朝初年，高石台上建有五座小型石塔——金刚宝座。作为清乾隆朝皇太后的庆寿场所，真觉寺曾经大放异彩，但在清朝末年随着长河的衰落渐渐沉寂。1961年“真觉寺金刚宝座”被列为全国重点文物保护单位，不仅得以修缮，而且以遗址为特色建立了展示北京地区石刻石雕精品的专题博物馆。1987年10月，北京石刻艺术博物馆对外开放，为国家二级博物馆、北京市青少年教育基地。

石刻馆收藏北京地区的石刻藏品2600

余件套，种类齐全，数量繁多，涵盖了从汉代至今各个时代、各种风格的石刻文物，可谓丰富多彩，其中不乏国家一级文物和石刻艺术珍品、精品，例如珍贵的北朝造像、唐代墓志、金元石雕、清代石碑及名家书法刻石等。文创产品虽然需要创意的美，但不能停留在利用表面纹饰图案的初级阶段，我们结合馆藏品的特性，以博物馆藏品研究成果为文创源动力，通过深度了解藏品所承载的文化内涵，引入创意美学，以延续文物所承载的文化信息为目的，设计创造了一批形式各异，针对不同年龄、不同学习层面需求的全新的文创产品。比如馆藏文徵明书写的《正气歌》作品，陈列于博物馆东部碑廊，共计48方石刻。文天祥的《正气歌》内容上催人奋进，其石刻书法造诣精深。这套石刻可称诗歌、书法的天作之合。石刻馆在研发《正气歌》系列衍生品时，首先举办青少年“正气歌 歌正气”青少年书法行动项目，将宋末文天祥于元大都的监狱中所作、表达了坚贞不屈的爱国情操的千古绝唱《正气歌》作为人间正气的表现予以弘扬。又由于文徵明的书法有“明朝第一”之称，正德六年（1511），文天祥祠由官府兴建，文徵明以大字行楷书写《正气歌》镶嵌在祠堂的墙壁之上。该书法为其盛年时佳作，具有清刚之气，行笔细瘦而不枯弱，极具书法价值。两“文”同宗，均有刚直不阿之气，《正气歌》碑刻中，无论诗作还是书法都充涌着这种刚直不阿

的浩然之气，足供后人揣摩临写。石刻馆与北京燕山出版社共同发掘《正气歌》的文学价值和艺术价值，将正气歌文化与书法、文房文化进行结合和创新，研发了珍藏版《正气歌》精品套装，其整体设计既传承古典元素，又具备通过临摹提升书法水平和精神境界的实用价值。从制作时间角度来讲，比较短、平、快；从制作成本角度来讲，亦较为合理。

二、了解公众在博物馆的逻辑需求

为了给观众提供更为周到的服务，馆内设置两处主题文创商店。一处文创商店位于博物馆大门口，面积70平方米，门面迎向观众离开博物馆时的方向，是观众参观了博物馆，了解了馆藏文化后可以选购文创商品的地方，文创商品以馆藏碑帖拓片、文房四宝、书画系列为主体，体现了馆藏文化特色，具有一定的收藏性。另一家文创商店面积35平方米，位于观众参观路线上的两个展厅之间，以“美石美刻”系列时尚艺术品、馆藏文化文具、益智玩具、生活用品等为主，更突出文创产品的实用性、时尚性，是观众在参观的同时便于进行文化消费的场所。

文创产品不仅满足了人们生活的需要，同时也是为满足人们精神消费而孕育培植出来的特殊产品。我们的文创品时刻体现出博物馆的文化情怀。为了让观众走近石文化，2013—2015年间，我们进行了大胆的探索，开展了庭院地面和地下管线改造、石碑基础加固、遗址防水抢险和东西两路的临建房屋改造、安防系统升级改造等多项基础工程和文物保护工程。与基建改造同时推进的是对“北京石刻艺术”基本陈列升级。展览的形式设计注重结合馆舍环境特色，将遗址、绿化、多媒体、M-Beacon博物馆智能定位系统等天然环境和科学技术手段整合利用。纵观博物馆的3条展线，无论户外还是展厅，绝大部分

藏品与观众之间或以绿植或以散沙稍作分界，近80%的藏品为开放式陈列，有些藏品甚至与观众“零距离”。较之于其他“娇贵”文物而言，粗放、厚重是石刻文物的特性，设计者突破了玻璃展柜的局限，使观众得以在藏品之间闲庭信步，身临其境地感受石文化，缓和了石刻生硬、冰冷的距离感。每一个石刻展区在加固地基时预留绿化带，栽种了鸢尾、马蔺等宿根植物，与沉稳古拙的石刻相得益彰，产生了唯美的氛围。

考虑到进馆参观的游客需要一个可以休息、坐下来欣赏馆内景色的地方，博物馆里提供了多处观众休息空间。塔前银杏树下休息区，巧妙地将保护古树的护栏做成一圈木椅，同时展出了明、清两代名人咏颂古塔、银杏的诗句，供游人观赏学习；在儿童厅，设计者在阳光走廊里设置了亲子休息区域，落地窗与古建花窗相互辉映，既增加了展厅与庭院的通透性，又把孩子及家长们的休息环境营造得明快而温暖，为孩子及家长提供了安心舒适的博物馆休闲、消费、学习环境；石刻馆在文创商店门外安排了休息区，设立了8个桌位，配有遮阳伞、冷热饮等服务，观众在参观的闲暇之余还可以到礼品店挑选喜欢的产品。目前，石刻馆的老旧房屋根据其功能重新施工，统一了整体风貌，原有钢筋混凝土现代风格建筑翻建为传统砖木结构仿古建筑，并结合其所在位置，合理安排功能，使得旅游微景观得到有效改善和提升，文化资源得以合理利用。那些随参观环境而精心布置的休闲购物区域，为观众营造了一个自由呼吸的购物环境，博物馆古建筑环境、庭院绿化环境的营造，胜过任何一句广告语、推销语，对博物馆文创品的销售起到了巧妙的促进作用。

三、培养高质量高素养的文创气质进行产品研发

北京石刻艺术博物馆文创产品的生

产不仅注意立意的创新，同时特别注重质量。每一件文创产品不单单是普通的产品，更重要的是直接代表了博物馆的外在形象，体现了石刻馆的气质。所以每一件成品不论在制作工艺、外包装，甚至文案说明等诸多细节都细致入微，带给消费者最直观的体验。“云路鹏程朱砂墨”及参观纪念墨套装就经过了设计人员对诸多细节的充分琢磨，根据馆藏四通乾隆九年御制诗石碑，并委托安徽绩溪造墨大师冯良才先生定制顶级朱砂墨，题词及书法皆选自石刻原文。产品的整体气质通过精良的包装及制作，得以充分表现。该系列产品，一经投入市场，就广受观众尤其是书法爱好者好评。又比如“石翁伸小黄鸭”产品，其设计创意就是以石刻馆藏石翁伸为原型，结合小黄鸭奇妙的故事背景，设计了一款让婴幼儿爱不释手的浴盆玩具。还有以真觉寺金刚宝座为原型制作出的“五塔寺拼插纸模型”，老少皆宜。这些产品都是通过互动过程，加强了公众对文物的了解与共鸣。我们深信，抓好文创产品质量，制作出精良、符合博物馆高雅形象的文创产品，能够从某一方面体现博物馆的人文气质。

四、体验式展览与活动成为文创产业的升级版本

作为博物馆，每年都会有许多大大小小的体验式展览或文化活动，它们更直观地向观众展示博物馆文化。2016年石刻馆举办了4项展览及“花木邂逅”“端午文化”“青柿染”“投石问戏”等6项互动活动。这些展览举办期间观众较多，观众在观展之余也饶有兴趣地加入到互动环节，除了可以加深对展览内容的了解，更多的人会选购纪念品带回留念。所以，在每次举办展览时我们都会研发一些跟展览主题相吻合的文创产品，例如“云路鹏程”展览，石刻馆就结合乾隆诗碑的“乾隆宸翰”“唯精唯一”两方印章，不仅设

计了丝巾、领带、书包、冰箱贴、茶杯垫等一系列文创产品配合展览图录一同投入市场，而且安排了电子拓片、封存秘密的火漆印章等互动环节。“花木邂逅——馆藏古旧家具修复汇报展”策划时，石刻馆以一方石刻花盆为引子，将40余件传统中式插花作品与博物馆藏的一批古旧木器家具精心布展，使得中式插花工具、传统细木作工具相互辉映。在今年春季，约有30多位花艺师参与了展览并举办了两场讲座，与观众一起营造了一场石、花、木、人的邂逅，每一位花艺作者都撰写了作品介绍和插花心得，在各自的“朋友圈”发布、转发，形成了线上线下的良性互动，其传播的速度之快和广度之大，虽无法考据，但给博物馆带来了瞬间的观众流量，这是自媒体时代的魅力，令观众于博物馆分享了体验式文创的乐趣。

五、“互联网+”下的版权意识与行动

中国国家博物馆（以下简称“国博”）与阿里巴巴集团、北京东方雍和国际版权交易中心签署了战略合作协议，合作设立“阿里鱼·国博云文创设计研发中心”和“中国文博知识产权交易平台”，构建一个涵盖设计、生产、运营、销售的“全生态”文化创意与经济网络平台，在“互联网+博物馆”新业态下，吸引国内外博物馆、图书馆、美术馆、艺术馆、非遗传承人、书画家等文化机构和个人知名博物馆和文化机构，整合力量，授权开发，共同打造“文创中国”网络平台的品牌概念，进行公开、合法、规范的版权交易，形成国家级“文化符号”，实现知识产权的价值转化。

例如北京石刻艺术博物馆，拥有丰富的优质文博IP（Intellectual Property，即知识产权）资源，且愿意积极参与“文创中国”建设，同意将自有优质文博IP资源授权国博代理进行授权开

发；愿意积极参与“中国文博知识产权交易平台”，并授权国博代为进行版权交易。根据《合同法》《著作权法》《博物馆条例》等法律法规，石刻馆将自有优质文博IP资源独家授权国博对接“文创中国”与“中国文博知识产权交易平台”，在全国范围内代理进行版权开发以及相关文博IP资源（图片、美术作品、书籍、建筑形象、数字、3D数位、商标、品牌、针对藏品的文字描述和研究论文）等，国博代其与“文创中国”网络平台上的设计方、投资方、生产方、运营方、销售方等第三方市场主体签署相关协议，以构建一个涵盖设计、生产、运营、销售的“全生态”文化创意与经济网络平台，通过阿里巴巴集团的电商渠道面向全球代理销售创意产品。当然，石刻馆授权开发产品的设计方案经石刻馆审核后方可进行打样试生产、批量生产。此举的意义在于使石刻馆以及更多的中小型博物馆在互联网上面向世界开放，既扩大了博物馆的影响又没有实际打破博物馆原本宁静的庭院环境，这是国内中小型博物馆整合力量、联合发展的一条探索之路。

六、结语

总之，现代社会的文化和教育，让人们逐渐意识到博物馆教育功能的重要性。当国务院颁布并于2015年3月20日起实施的《博物馆条例》中，将博物馆定义为“以教育、研究和欣赏为目的，收藏、保护并向公众展示人类活动和自然环境的见证物，经登记管理机关依法登记的非营利组织”时，我们发现，一直奉行的2006年颁布的《博物馆管理办法》所定义的博物馆是“收藏、保护、研究展示人类活动和自然环境的见证物，经过文物行政部门批准许可取得法人资格，向公众开放的非营利性社会服务机构”的定义，已经成为传统。当这个概念清晰地指出博物馆工作的重点从聚焦于收藏、陈列、研究转变到提升教育功能时，我们惊喜地发现，北京石刻艺术博物馆的体验式文创项目从石上“脱颖而出”，被时代的车轮引领着走在了“时尚”教育的路上。

（作者为北京石刻艺术馆原馆长，现任北京艺术博物馆馆长）

当代中国华侨博物馆的现状分析与发展思考

闫媛媛

博物馆是回溯过往、镜鉴未来的重要文明载体之一。华侨博物馆是我国博物馆系统中重要而独特的类型，从1959年陈嘉庚先生筹建我国第一家华侨博物馆——华侨博物院至今，华侨博物馆经历了近60年的历程，在半个多世纪里，华侨博物馆从无到有，从少到多，在现代中国博物馆事业蓬勃发展、华侨事业日益受到重视的背景下发展和壮大，在保存华侨华人文化遗产、展示和传播华侨文化、推动华侨华人历史研究、宣传侨务政策和服务侨乡经济建设方面发挥了应有的作用。

一、当代中国华侨博物馆的现状

（一）华侨博物馆及相关定义

目前，学术界对于华侨博物馆的内涵、外延暂没有统一的说法。“华侨华人题材博物馆”“华侨华人博物馆”“华侨专题博物馆（纪念馆）”和“涉侨博物馆”等名词在各研究文献中都可以见到。不同学者对其定义说法不一，但都大体一致：“从20世纪50年代开始，陆续出现了一些博物馆，分布在世界的许多地方，它们都致力于华侨华人历史见证物的收藏、保护，华侨华人历史、文化的研究、展示、传播；它们不断发展壮大，成为保护华侨华人历史文化遗产的一股重要的力量，可暂且称之为华侨华人题材博物馆（以区别于华侨华人创办的其他题材的博物馆）。”^①

华侨博物馆是指“以收藏、保护、研究、展示华侨华人文化遗产为主要职能的专门机构”^②。

作为博物馆大家庭中的一员，博物馆的定义对“华侨博物馆”同样具有适用性。即，“华侨博物馆”是为实现教育、研究、欣赏的目的，在收藏、保护的基础上，向广大公众展示与华侨华人及其历史相关的物质、非物质遗产的博物馆。上述“华侨华人题材博物馆”“华侨华人博物馆”“华侨专题博物馆（纪念馆）”，由于在收藏、展示和研究内容等方面和“华侨博物馆”基本一致，具有专类、专题的性质，笔者认为应纳入“华侨博物馆”的范畴；而“涉侨博物馆”则是指并非专门收藏、保护和展示华侨华人历史文化遗存，只是在其收藏、展示和研究的部分内容上，或者其建设和日常运行等部分环节与侨务有一定联系的博物馆、纪念馆和名人故居，因此可不纳入严格的、专门性的“华侨博物馆”范畴。

（二）我国华侨博物馆的基本概况

改革开放后，我国博物馆事业蓬勃发展，国内的华侨类博物馆在此背景下也如雨后春笋般陆续出现，据作者不完全统计，截至2016年底，我国共有30家华侨博物馆，其中已建成的华侨博物馆20家，在建和筹建的华侨博物馆10家，另有涉侨类博物馆8家^③，呈现出一派欣欣向荣的态势（表一～表三）。

表一 国内主要华侨博物馆^①

序号	博物馆名称	开馆时间(年)	地点
1	厦门华侨博物院	1959	福建厦门
2	开平华侨博物馆	1985	广东开平
3	广东丰顺华侨纪念馆	1991	广东丰顺
4	青田县华侨历史陈列馆	1993	浙江青田
5	泉州华侨历史博物馆	1995	福建泉州
6	梅州华侨历史博物馆	1999	广东梅州
7	印尼归侨家庭博物馆	2002	广东台山
8	汕头侨批文物馆	2004	广东汕头
9	黑河旅俄(旅苏、俄留学生)华侨纪念馆	2007	黑龙江黑河
10	南通华侨博物馆	2007	江苏南通
11	福建省长乐市华侨博物馆	2007	福建长乐
12	陈嘉庚纪念馆	2008	福建厦门
13	广东华侨博物馆	2009	广东广州
14	江门五邑华侨华人博物馆	2010	广东江门
15	龙岩华侨历史博物馆	2010	福建龙岩
16	庄世平博物馆	2010	广东普宁
17	揭阳侨史文化展览馆	2011	广东揭阳
18	中国华侨历史博物馆	2014	北京
19	泉州华侨革命历史纪念馆	2014	福建南安
20	仁庄华侨历史陈列馆	2015	浙江青田

表二 国内主要涉侨博物馆^②

序号	博物馆名称	开馆时间(年)	地点
1	台山市博物馆	1988	广东江门
2	中国留学生博物馆	2004	上海
3	华侨大学四端文物馆	2009	福建厦门
4	单声珍藏文物馆	2011	江苏泰州
5	世界客侨移民展览馆(客侨移民纪念馆)	2013	广东梅州
6	梅州市客侨博物馆		广东梅州
7	司徒美堂故居		广东开平
8	陈宜禧故居		广东台山

表三 国内筹建(在建中)的主要华侨博物馆^③

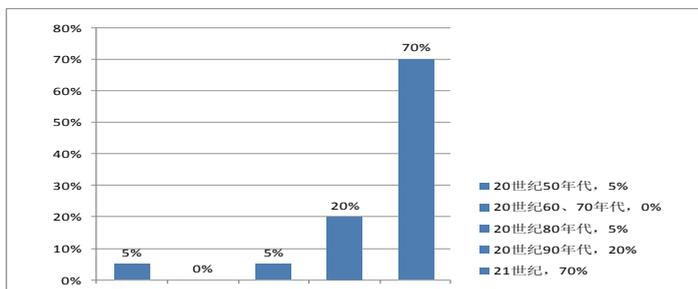
序号	省份	博物馆名称	筹建情况
1	广东	中山市华侨历史博物馆	2005年筹备,筹建办公室设在中山市博物馆
2	广东	广州市华侨博物馆	已经立项通过、选址成功,投入建设
3	江苏	江苏省华侨博物馆	已成立筹建处
4	江苏	江苏省常州市华侨博物馆	筹建中

序号	省份	博物馆名称	筹建情况
5	海南	文昌华侨博物馆	2016年筹建,陈列大纲撰写和征集工作进行中
6	云南	云南华侨博物馆	筹建中,公开征集文物
7	广东	顺德华侨博物馆	筹备中,公开发表征集启事
8	浙江	瑞安市华侨历史陈列馆	筹建中
9	广东	潮州华侨博物馆	筹建初步方案征求意见中
10	浙江	温州市华侨博物馆	2008年筹建

(三) 已建成的20家华侨博物馆数据统计分析

1. 建立时间分析

由图一我们可以看到,早在20世纪50年代,我国就建成了第一家华侨博物馆,说明新中国成立初期就十分重视华侨博物馆的相关工作。但20世纪60、70年代的20年的时间里,我国并没有建设新的华侨博物馆,这可能是受到当时政治环境等因素的影响。“文革”时期,侨务工作受到冲击,华侨博物馆建设停滞。直至1985年,由澳门开平同乡联谊会理事长邓开先生捐赠的开平华侨博物馆出现,华侨博物馆建设开始恢复,这期间,有些20世纪90年代开馆的华侨博物馆已经开始筹建。20世纪90年代,华侨博物馆平稳增加,10年间建设了4座,所占比例为全部的20%,这可能是由于国内环境好转,以及改革开放,华侨归国等因素的影响,侨务工作得到重视,故而社会各方面都开始重视华侨博物馆的工作。进入21世纪,华侨博物馆建立的数目大幅增加,所占比例达到全部的70%,随着经济的发展与社会的进步,华侨华人在我国的社会发展中起到的作用越来越明显,走出去的华侨华人越来越多,与此同时,在政府大力推动文化大发展大繁荣的背景下,博物馆作为文化事业的重要组成部分迎来了难得的发展机遇,政府和民间更加重视华侨博物馆作为“联系海

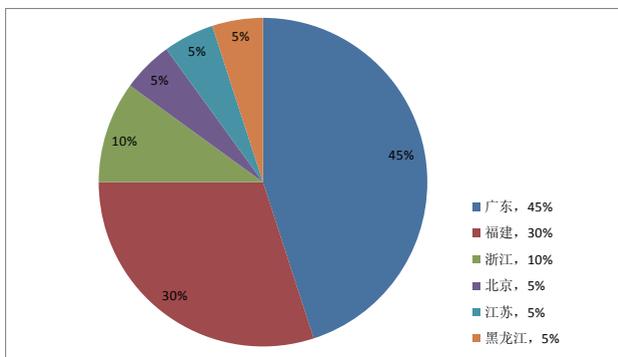


图一 华侨博物馆建立时间分布比例

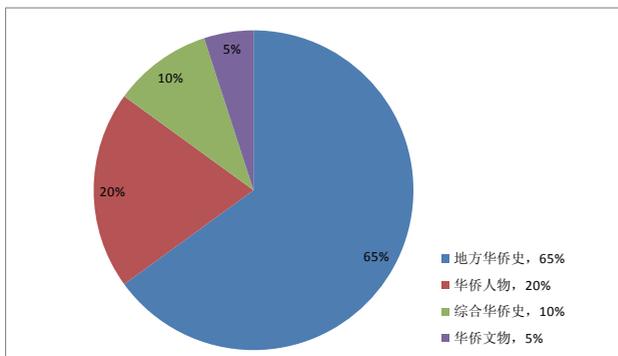
外侨胞的文化窗口”和“海内外交流不可或缺的桥梁和纽带”的作用，共同促进了华侨博物馆事业的发展。

2. 建立地点分布特点

由图二我们可以看到，20家华侨博物馆中，广东9家，福建6家，浙江2家，江苏、黑龙江和北京各1家。华侨博物馆主要集中在广东和福建，两地加起来比例达75%。广东、福建是我国老牌的侨乡重镇，根据20世纪80年代资料显示，海外的华侨华人人数，原籍为广东的有2000万人，



图二 华侨博物馆建立地点分布比例



图三 华侨博物馆基本展览内容分析

原籍为福建的有700万人^⑦，因此广东和福建两省具有得天独厚的原始资源和文物来源。浙江作为新华侨较多的省份，华侨博物馆的数量位居第三。由此可见，华侨博物馆数量的省份分布和侨情多寡是吻合的，与侨乡的建设也是成正比的。

而广西、海南、云南、山东等省籍华侨华人较多的省份，由于多种原因，尚未见到华侨类博物馆，表明华侨博物馆事业仍有较大的发展空间。

3. 基本展览内容分析

基本展览也就是常设展览，展出的往往是博物馆“最初成立时想要收藏和展示的文物”^⑧，是反映一个博物馆宗旨与风格的窗口。由图三可以看出华侨博物馆基本展65%的内容是地方华侨历史，这是由地方华侨博物馆的展览宗旨和自身特点所决定的，从宗旨来看，他们更多的是突出展示地方移民史、该地籍贯华侨华人在国外（海外）的分布和变迁状况^⑨，以及华侨华人、港澳台同胞对于海内外交流不可或缺的桥梁和纽带作用，如果地方华侨博物馆以综合侨史作为陈列主线，反而会造成既不像全国侨史又没有地方特色的陈列，失去了显著地方特色的优势^⑩。从自身特点来看，这部分华侨博物馆基本都位于侨乡，有着突出的地域性，倡议主体、捐助主体的地域性一定程度上也决定了其收藏、展陈内容的地域性^⑪。

基本展中另有20%是华侨人物类的展览，属于纪念型展览。5%为华侨特有文物——侨批展。10%是综合性地展示整个华侨历史和华侨社会形态，这两家分别是厦门华侨博物院与中国华侨历史博物馆，都是属于华侨类博物馆首创者陈嘉庚倡办的，也契合了他“既可给国内

人民公共应用，又可给归国华侨观赏，两者均受益”^⑫这一颇具现代博物馆精神的博物馆思想。

二、当代华侨博物馆存在的主要问题

综上分析可以看出，由于种种主客观原因，华侨博物馆仍存在许多不尽如人意、需要改进的地方。由于各华侨博物馆发展进度不一，现取行业内共同存在的问题列举一二。

（一）数量和质量有待提升

1. 增速虽快，但发展不均衡

虽然华侨馆雨后春笋一样出现，国内华侨博物馆（包括已经建成和筹建中的）30家左右，只占全部4164座博物馆总数的不到1%^⑬，仍属于少数。像广西、海南、云南、山东等省籍华侨华人总数较多的省份，却未见有华侨博物馆。最典型的是作为全国重点侨乡的广西省，统计显示2009年该省所拥有的海外华侨华人和归侨侨眷人数已分别高达500多万和200多万人，然而至今却未见有相应级别的华侨博物馆，保护和展示华侨文化遗产的场所极其缺乏^⑭。

2. 建设水平参差不齐

由于历史原因，华侨博物馆存在多种隶属的状况，有的隶属于文化系统，有的隶属于文物系统，有的隶属于侨联侨办等机构，归属部门不同，上级主管重视程度不一，而且各华侨博物馆的基础设施和经营规模参差不齐。

一些所属地域经济和文化发展水平较差的馆，建设场馆的物质基础、搜集文物工作和藏品管理的水平受到制约。存在与华侨博物馆发展不相符合的制约因素，如经费不足，价值高、存量小的物品难以征集；有的场馆没有足够的展览场地，有的场馆没有具备藏品管理条件的库房，藏品不能得到很好的利用和保存；较早建成的馆，陈列展览陈旧过时等。

3. 展示内容重复，缺乏特色

各省市、侨乡都想独树一帜成立自己的华侨博物馆，场馆建设纷纷上马，却没有投入精力发掘自己与众不同的特色，造成许多馆除了展示的华侨地域不同，展览框架和内容基本一致，大同小异，不能够发掘出地方展览馆的特点，不仅浪费公共资源，而且造成观众视觉疲劳。导致除了一部分自身条件比较好的华侨博物馆为大众所耳熟能详，许多华侨博物馆在侨界也是默默无闻。

上述这些现象影响了华侨博物馆的整体质量，如表四所示，本研究中提到的已建成的20家华侨博物馆在《2014年度全国博物馆名录》中只有8家在名录上，包括二级馆2家，三级馆1家，无级别的文物或行业馆5家。虽然还有一些博物馆由于各种原因没有进入名录，国家文物局的数据并不能全面反映华侨博物馆事业的真实情况，但是数据统计对比却也从宏观的视角反映了华侨博物馆数量较少、级别较低，有待进一步提高的现状。

表四 《2014年度全国博物馆名录》中的华侨博物馆

序号	博物馆名称	博物馆性质	质量等级
1	厦门华侨博物院	文物	二级
2	江门五邑华侨华人博物馆（江门市博物馆）	文物	二级
3	泉州华侨历史博物馆	行业	三级
4	陈嘉庚纪念馆	行业	无级别
5	广东华侨博物馆	行业	无级别
6	黑河旅俄（旅苏、俄留学生）华侨纪念馆	行业	无级别
7	梅州华侨历史博物馆（中国客家博物馆）	文物	无级别
8	开平华侨博物馆	文物	无级别

（二）缺乏华侨文物鉴定的行业规范

目前国内还没有建立华侨文物的鉴定规范，华侨文物的鉴定分为属性鉴定和等级鉴定，前者是判定藏品是否属于华侨文物的范畴，后者是对其进行珍稀程度和人文历史价值的评定^⑮。没有具体的规范，因此目前国内各华侨博物馆在征集和

定级华侨文物藏品时，只能参考和借鉴文化部颁布的《文物藏品定级标准》和国家文物局印发的《近现代文物征集参考范围》《近现代一级文物藏品定级标准（试行）》。

华侨文物有着自身鲜明的特点，笼统的参照给华侨文物的定名、认定和评级工作造成了很大的不便：首先不好判定藏品是否属于华侨文物范畴，其次分类、定名不能充分考虑华侨文物的自身特点和背景，第三珍贵文物和普通华侨文物不好分级，各项文物保护单位申请失去依据，而且评定级别比较低，不能体现华侨文物特定的历史和文化价值。

（三）学术研究支持与互动不够

博物馆的研究工作是其他业务工作的基础，是提高各项工作水平和工作质量的科学基础。华侨类博物馆的研究起步较晚，存在华侨博物馆工作和文物等相关研究论文和专著数量较少、研究水平参差不齐、研究内容丰富程度和历史挖掘深度不够以及与现阶段华侨博物馆建设和华侨华人世界动态衔接尚有欠缺等不足。

各个华侨博物馆应更新和完善理论研究的方式方法，加大对华侨博物馆研究的人力、物力和智力投入，加强对华侨类博物馆基础理论、工作方法与技术、华侨华人文物藏品以及华侨史等其他相关学科的研究支持力度。

（四）博物馆新媒体的应用欠缺

博物馆新媒体是指互联网、手机网站、虚拟博物馆、手机移动导览、微博、微信等新的媒介形式，这些新的媒介形式可以更好地满足大众日益增长的文化需求，正以不可替代的作用和影响力在博物馆领域发挥越来越重要的作用。笔者根据网络查询官方网站、微博找人搜索、微信公众号搜索查询了20家华侨博物馆官网建设、是否曾经注册微博账号和微信公众号的情况。

由表五可以看出，建设有官方网站、曾注册微博账号和微信公众号的华侨博物

馆所占的比例分别是45%、25%和35%，说明在利用新媒体更好地为博物馆宣传、展览和服务方面，华侨博物馆刚刚起步，暂时没有跟上时代的步伐。如何充分利用藏品资源，向公众传播侨史、文化和艺术知识，更好地做好公众服务，是一个需要华侨博物馆人深入思考的问题。

表五 20家华侨博物馆新媒体建设情况统计表

新媒体	数量	所占百分比
官方网站	9个	45%
注册微博账号	5个	25%
微信公众号	7个	35%

三、华侨博物馆可持续发展的思考

华侨华人是中华民族的重要组成部分，同时是世界移民历史的一部分，作为沟通中华民族和世界其他国家的桥梁和纽带，他们曾经且仍继续发挥着重要的作用。但是，相对于普通大众来说，华侨华人依然是一个特殊群体，是一个有可能打不到交道，也不是很感兴趣的群体。如何创新工作理念，把华侨华人的历史事迹、优良品格、伟大精神通过华侨博物馆这一载体展示出来，进一步弘扬、塑造和传承他们的精神，是相关主管部门和华侨博物馆工作人员需要共同思考的问题。

（一）科学管理，为华侨博物馆长远发展提供持久动力

1. 制定华侨文物鉴选、分类、定名及定级规范

针对目前华侨博物馆缺乏认定、定级规范，没有专业的华侨文物鉴定专家，一般意义上的文物鉴定专家，可能会出现因为缺乏侨史知识而对华侨文物的价值不能科学估计的情况，建议以华侨博物馆专业委员会现有会员单位为依托，华侨史、文物研究、博物馆等方面的专家和各单位相关研究人员，研讨华侨文物概念与定义、华侨文物征集的范围和重点；讨论华侨文物鉴定、分类、定名、定级的标准和

依据，先在行业内试行，成熟后向主管部门反映，申请定级标准，形成业内规范，规范和提高华侨文物的保护和研究工作。

2. 完善藏品管理体系，加强文物的征集保管力度

华侨文物的征集、保护和研究工作是华侨博物馆的立馆之本，华侨文物分布分散、形态多样，历史人文价值高，经济价值不如一般艺术、历史文物，征集存在一定局限性。首先，需要每个华侨博物馆根据自身性质和特点，确定本馆的征集重点和范围。其次，有能力的馆加大华侨文物征集力度，丰富实物藏品，争取做到华侨代表性文物的全覆盖。第三，在现有征集系统的基础上，扩展华侨文物的领域，增加华侨华人艺术作品和对华裔新生代实物资料的征集，为“未来”而征集。

3. 加强研究工作

从世界博物馆发展的总体趋势来看，随着社会政治、经济和文化发展程度和人们知识层次的普遍提高，参观者对于文物展品中体现和包蕴的文化内涵的鉴赏要求更高了^⑥，相对于其他艺术类、综合类博物馆，华侨博物馆的展出存在展品、结构构思单薄，宣传功能强而研究和审美功能不足的现象，改变这一状态，需要华侨博物馆研究人员深度的主题策划，加强审美性、知识性，增强实物展示，充分展示华侨华人在地域性、全球性、族群性、文化性乃至先进性方面的独特魅力，充分挖掘华侨华人历史的文博价值。

华侨博物馆研究人员既要研究华侨华人历史又要加强对博物馆学的研究，两者结合，“深入”挖掘华侨文物的文化内涵，通过现代化的展览手段和讲解服务“浅出”给观众，更好地推进华侨华人文化的历史传播。同时要注重行业自身发展规律，完善自身理论体系，给予华侨博物馆业务工作必要的理论支持和指导。通过深入的历史研究、专题研究，深入挖掘重大历史事件、重要历史人物及其体现的优秀品质和精神内涵，为文化展览提供良好

素材。

4. 注重人才培养

博物馆是展示和研究文物的专业性文化机构，对从业人员的知识结构和专业素质要求较高。华侨博物馆受创办过程、隶属关系等现实因素的影响，存在具有专业技术人员占从业人员比例低，从业人员素质参差不齐，人才力量跟不上事业迅速发展需求的现象。加强博物馆事业管理，提高从业人员的综合素质，是充分发挥华侨博物馆在文化大繁荣、大发展中的特殊作用的要求。需要合理配置人才资源，完善人事管理，构建合理的知识和人才结构，严格按照文博行业现代化管理要求，充分开发人才资源，加强人才队伍建设。在加大人力资源开发、将优秀人才引入博物馆的同时，为现有人员提供良好的平台，鼓励岗位成才，调动博物馆从业人员积极性，为事业发展提供不竭源泉。

（二）与时俱进，提升社会教育和公众文化服务水平

随着社会的发展进步，人民群众注重精神文化生活，思想文化素质也在提高，这些变化促进了博物馆事业的繁荣和发展，也对博物馆提出了更高的要求，观众到博物馆不仅能获得知识，更能欣赏艺术、陶冶情操、提高素养，这对博物馆从业人员提出了更高的要求，需要改变传统施教者、受教者的固有观念，策划精品展览、加强服务意识，藏品展示和科学研究等各个环节都要以服务公众和社会为原则。

1. 策划精品展览

陈列是博物馆实现其社会功能的首要方式，华侨博物馆需“深度”和“广度”相结合。基本陈列在“深度”上下功夫，重视专业性、深刻性，立足于华侨华人历史策划主题展览，反映华侨华人历史文化进程和侨情特点，运用先进的陈列展示手段，深度挖掘文物背后的故事，加强实物的展示，帮助观众了解华侨历史。

在配合基本陈列的同时，策划具有华

侨特色文化特点的临展、特展，加大展览的“广度”，注重普及性、艺术性、文化性，满足观众多样化需求，可以每年围绕一个特别的“侨”主题，通过以华侨文化为基础同时蕴含高尚精神文化品味的精品展览把观众吸引进博物馆，使华侨博物馆保持长久活力。

2. 提供良好服务

博物馆是面向公众开放的系统工程，最基本的是把门打开，把观众请进来，将收藏的藏品公诸于众。观众一方面是博物馆的服务对象，同时也是其赖以生存的基础。但是开门迎客不是面向公众的全部内容，更多的是满足观众各方面需求的综合性服务。以人为本应该成为华侨博物馆人文精神的本质和特征，在策划形式新颖、内容丰富的优质展览的前提下，有诚意地为参观者服务：讲解员根据观众的变化进行不同风格的讲解，注重观众的参与体验，设计合理的参观路线，在空间的导览、路标设计、饮用水和休息区的设置等细节上下功夫，建设人性化的服务设施，让观众感受到人文关怀，获得良好的参观体验。

3. 加强社会教育

博物馆作为学习的场所，教育职能越来越被认可，绝大多数观众期望通过参观博物馆获得知识或是精神上的提升^⑧。寓教于乐是博物馆公众服务的重点，是教育作为博物馆最核心功能如何发挥的关键，寓教于乐既能秉持博物馆文化殿堂的品味，又可以使得博物馆教育区别于学校教育。华侨博物馆可面向公众组织活动以形成品牌，如文化艺术讲座、沙龙等，根据本馆特点和教育对象需求设计多种形式的教育活动；重视青少年文化服务，开展青少年专场，提供专门讲解，增加互动性，寓教于乐。

4. 充分利用新媒体加强信息网络建设，满足时代发展新要求

媒介（medium）是社会发展的基本动力之一，也是不同社会形态的区分标志

之一，传播学大师麦克卢汉曾说过，每一种新媒介的产生与运用，都表明我们进入了一个新时代^⑨。在信息化全面发展的今天，移动互联网得到空前的发展，新媒体作用越来越凸显，这是新形势下的博物馆发展趋势。

华侨博物馆的观众除了国内归侨侨眷和热心华侨史的普通观众外，还包括海外的华侨华人和广大侨胞，这种现状是挑战更是机遇。华侨博物馆可以利用新媒体跨越地域和时空，使不同地区的人们更高效、便捷地获取博物馆信息，树立博物馆形象，共享文博信息，扩大社会教育。这样一方面可以利用网络信息平台介绍博物馆藏品、展览，加强各馆展览讯息的宣传，将动态的信息更广泛地传递给国内外的观众，实现及时互动和交流；另一方面可以拓宽华侨历史文化传播的渠道，将学术知识通过通俗易懂的形式表达，教育和娱乐融为一体，适应微环境下博物馆教育、社会公众服务的形势。

各馆除了注重自身官网、虚拟展厅、手机移动导览、微博、微信等自媒体的建设外，还可以集聚力量，联合协作，以华侨博物馆专业委员会为组织，建立微信公众平台，宣传各馆文化信息的同时，传播华侨历史文化，打造华侨类博物馆信息公开、公共服务、互动交流的新平台，建设侨务文化宣传的新阵地。

5. 开发优质文创产品，满足观众多元需求

博物馆是文化事业的重镇，立足于自身所蕴含文化，积极探索文化产业发展之路，满足观众文化需求是新时代博物馆的使命。华侨博物馆可以立足于自身馆藏资源特点，开发创新文创产品，满足观众多元化的需求，达到社会效益与经济效益的双赢。首先，利用华侨文化的独特内涵和多种文化交融的优势，借鉴故宫和国内外各大博物馆的经验，依托馆藏资源，设计既体现华侨文化又注重创意与实用性，人性化、生活化的华侨博物馆文创产品，树

立品牌意识。在此基础上，开办本馆特色商店，给参观者提供购买纪念品和休息的场所，将参观、购物和休闲融为一体，满足观众多元文化需求。

2016年，中国华侨历史博物馆成为首批全国博物馆文化创意产品开发试点单位之一，期待带来华侨博物馆文创开发的新局面。

（三）合作交流，共同提升华侨博物馆行业影响力

1. 充分发挥中国博物馆协会华侨博物馆专业委员会作用

专业委员会是博物馆行政管理部门职能作用的有效补充，是博物院行业意识增强的充分体现，其成立“标志着华侨博物馆开始自觉联合起来，规划本行业的发展，提升本行业的地位和形象”^①。专委会成立后组织实施了不同形式、不同类型的活动，发挥了重要作用，但仍有许多的发展潜力。在搭建联络平台、形成学术中心、树立华侨博物馆对外形象上可以发挥更大作用。华侨博物馆各馆之间，藏品征集和展览陈列内容有共性，科研有相通性，服务受众有重叠性，作为华侨博物馆联盟的共同组织，专委会可以沟通协调各馆的巡回展览和联合办展，建立流通展览机制，有效发挥藏品的作用；在开展华侨文物界定、分类、定级办法的专题研究、建立行业规范、人才交流和技术进步等方面建立沟通各渠道，优势互补，资源共享，充分发挥专委会的自身综合性和资源整合性的优势，带动华侨博物馆面对时代挑战，提高华侨博物馆事业的内在生命力。

2. 加强交流合作，让藏品和资源活起来
博物馆之间的交流合作是促进博物馆有效运营的手段之一，不断加强合作是全球博物馆的大趋势。每个华侨馆都有自身的特点和优势，同时也具有局限性，加强与外界的交流可以利用自身优势，提升华侨馆公众吸引力，提高群体作用和群体效益，扩展生存空间，为华侨博物馆事业可

持续发展注入活力。

首先，在交流的形式上可以丰富多样：第一是学术研究、人才交流，通过与其他馆、研究机构和独立学者的合作交流，深度挖掘华侨文化，促进从业人员业务水平提升；第二是展品交流，使各馆藏藏品及展品流动起来，提高藏品利用率，丰富陈列内容，发挥藏品活力，服务更多公众；第三是展览交流，通过合作办展、制作专题展览进行巡展等形式，将分散的华侨文化资源有效整合，提高华侨博物馆在观众心目中的地位，增强行业的社会影响力。

其次，在交流的对象上要开阔视野：不仅各华侨馆之间取长补短，优势互补，共同进步；也可以与民间收藏家、收藏协会交流，丰富华侨展览的内容；也可与非华侨馆的其他博物馆联合办展，探讨多方面交流合作机制，以展品类别互补为基础，从华侨历史和文化出发，发挥资源优势，适应观众需要；应鼓励与国外博物馆加强联系，促进文化间的互通有无，以更迅速捕捉当今华侨文化特色。

①李丽：《华侨华人博物馆及其研究工作初探》，《华侨博物馆与华侨华人研究》，中国华侨出版社，2016年，第73页。

②邓玉柱：《试论国内华侨博物馆的地域特点及文化认同功能》，《八桂侨刊》2014年第2期。

③数据统计仅为中国大陆地区的华侨类博物馆，不包括港澳台地区和海外的华侨类博物馆。

④资料来源：根据笔者工作调研搜集的资料和网络、文献资源整理。

⑤资料来源：根据笔者工作调研搜集的资料和网络、文献资源整理，并不全面，存在以下遗漏：第一种情况是有的侨乡的博物馆设立了专门的侨史陈列，但笔者暂没能搜集到资料；第二，许多侨乡虽然没有成立专门的华侨博物馆，但其所在的县、市级博物馆承担了华侨华人文化收藏、保护和展示职能，华侨华人史涵括在所展示的当地历史文化中。

⑥资料来源：根据笔者工作调研搜集的资料和网络、文献资源整理。

⑦方雄普：《陈嘉庚先生与华侨博物馆事业》，《中国华侨历史博物馆开馆纪念特刊》，中国华侨出版社，2014年，第56页。

⑧李盈慧：《普及性与专业性：华侨文物征集、历史研究与华侨博物馆的角色定位》，《华侨博物馆与华侨华人研究》，中国华侨出版社，2016年，第31页。

⑨陈志明：《博物馆、文化遗产与华侨华人研究》，《华侨博物馆与华侨华人研究》，中国华侨出版社，2016年，第3页。

⑩刘晓斌：《华侨历史陈列的几个问题》，《华侨华人历史研究》1991年第4期。

⑪邓玉柱：《试论国内华侨博物馆的地域特点及文化认同功能》，《八桂侨刊》2014年第2期。

⑫《陈嘉庚的博物大观与金石情怀》，《华侨博物院藏品精华》，文物出版社，2009年，第1页。

⑬参见《2015年度全国博物馆名录》，国家文

物局官网，文博数据库，<http://www.sach.gov.cn/col/col11058/index.html>。

⑭黄世棉、苏妙英：《关于建立广西华侨博物馆的探讨》，《八桂侨刊》2013年第3期。

⑮王晓靖：《有关华侨文物鉴定的思考》，《中国华侨历史博物馆开馆纪念特刊》，中国华侨出版社，2014年，第287页。

⑯单霁翔：《博物馆使命与文化公共权益保障》，《四川文物》2014年第1期。

⑰徐赫、张哲：《吉林大学考古与艺术博物馆潜在观众调研》，《中国文物报》2011年8月3日第4版。

⑱卢毅然：《2011年：博物馆微博“闹”新年》，《中国文化报》2011年1月31日第4版。

⑲张康庄：《海内外华侨博物馆的特点及发展趋势》，《侨务工作与研究》2012年第4期。

（作者为中国华侨历史博物馆藏品部工作人员）

博物馆文化产品开发的若干问题探讨

——以恭王府为例

郝 黎

博物馆文化产品是近年来文博界的热点议题，虽然论文数量不是很多，但在很多问题上达成了广泛的行业共识，本文对博物馆文化产品的研究动态进行了综述，介绍了国家文物局出台的重磅指导文件，最后重点分享恭王府博物馆开发文化产品行之有效的经验。

一、博物馆文化产品的作用

《国务院关于加快发展旅游业的意见》称：大力发展旅游购物，提高旅游商品、旅游文化产品在旅游消费中的比重。中国博物馆协会《关于加强博物馆文化产品开发倡议书》对博物馆文化产品的意义概括为拓展和延伸博物馆的教育、传播和服务功能。

2016年文化部等四部委出台《关于推动文化文物单位文化创意产品开发的若干意见》，全面阐释了文化产品的作用：依托文化文物单位馆藏文化资源，开发各类文化创意产品，是推动中华文化创造性转化和创新性发展、使中国梦和社会主义核心价值观更加深入人心的重要途径，是推动中华文化走向世界、提升国家文化软实力的重要渠道，是丰富人民群众精神文化生活、满足多样化消费需求的重要手段，是增强文化文物单位服务能力、提升服务水平、丰富服务内容的必然要求，对推动优秀传统文化与当代文化相适应、与现代社会相协调，推陈出新、以文化人，具有重要意义。

二、博物馆文化产品存在的问题及成因

很多国外博物馆文化产品销售火爆，成为博物馆收入的重要来源。然而很多国内博物馆文化产品却不尽如人意。很多博物馆大多没有带有自己鲜明特色的文化产品，多直接从市场购进商品，或者由承租场地进行文化产品销售，以致文化产品千篇一律、粗制滥造，损坏了博物馆的形象。

究其因，首先博物馆文化创意产品开发面临一定的政策障碍，主要是博物馆经营资格问题。国有博物馆绝大多数被划分为公益一类，按规定不能开展经营活动。博物馆开发文化创意产品的积极性受到影响和制约。国有博物馆还面临开发财政投入机制、优惠政策、收入分配和激励机制等问题。其次，受资源情况、思想观念等限制；此外，缺乏资金、缺乏相关人员等都是制约博物馆开发文化产品的因素。

与以上单位形成鲜明对比的是，恭王府是差额拨款事业单位，在京城丰富的旅游资源中，只有靠改革进取才能赢得生路。正因为几代恭王府人牢牢树立了这样的思想观念，才成为开发博物馆文化产品的佼佼者之一。

三、优秀的博物馆文化产品应具有的品质

随着旅游业的日益发展，人们对优秀

的博物馆文化产品应具有的品质形成了高度共识，笔者将其总结为“六性三化”，即独特性、品质性、艺术性、实用性、变更性、便携性，系列化、多元化、品牌化。

独特性——博物馆文化产品顾名思义，是深入挖掘与博物馆藏品和展览内容相关的中华民族传统文化元素来设计、制作的，因而具有独特性，不同于其他商品。很多文章指出博物馆文化产品应该具有文化性、纪念性，笔者认为都可以从独特性引申而来。

文物复仿制品是博物馆文化产品的重要一类。北京古观象台复制了馆藏的浑仪、赤道经纬仪、象限仪，比例为原物的1/14。大钟寺则复制了钟铃，北京古代建筑博物馆则是三踩斗拱。大葆台西汉墓博物馆复制了出土的驷马连乘的汉代车马，把观众的思绪带回那个金戈铁马、战火弥漫的汉王朝。漆器饮杯和玉佩则折射了贵族豪华生活的一面。西周燕都博物馆复制了出土的各种爵、盃等青铜礼器，泛着青铜的光泽，惟妙惟肖，令人爱不释手。北京市古代钱币展览馆则把历朝历代的钱币集中在一起，并附鉴定证书。北京艺术博物馆复制了清代盛世精粹——康雍乾墨迹，满足国人关注皇帝生活的心理。中国航空博物馆的各种飞机模型、中国铁道博物馆的各种火车模型，是很多小朋友乃至成人喜欢的经典玩具。

没有太多馆藏资源的博物馆也不必担忧，中国农业博物馆的做法可供借鉴，那就是结合本馆展览的主题，开动脑筋，充分发挥主动性，照样开发出了优秀的文化产品。他们开发的纪念册印制精美，选取了以耕田、插秧、灌溉、刈草、收获、入仓几个农业生产主要步骤为内容的古诗，并配以插图。目前这套纪念册经常作为礼品送给外国友人，深受青睐。然而这些诗没有列出作者及年代，实是美中不足。

品质性——博物馆是高雅的文化艺术殿堂，因此，博物馆开发的文化产品必须要做到设计优美，制作精良。许多

国际知名博物馆在设计文化产品的过程中，不管是名贵的还是普通的产品，从设计样稿到选择原材料再到加工制作，都是经过精心设计和严格把关，从而保证了产品品质^①。

艺术性——博物馆是高雅之地，文化产品要富含艺术气息，引人瞩目。很多人提出的观赏性可从艺术性引申得出。

北京皇城艺术馆用石粉制作了门礅、影壁，小巧玲珑，可以拿在手中把玩观赏。据介绍，文官宅第门礅的石鼓为方形，武官的则为圆形，石鼓雕刻的图案多讨吉祥如意等彩头，如三羊开泰、马上封侯等。这些看似普通的东西实则蕴含着丰富的文化内涵。随着很多老北京四合院的拆除、胡同的消失，这些饱含浓厚京味的昔日物件，自然会成为怀有恋旧情节的北京人的案头珍藏。

西周燕都博物馆出土了很多青铜酒器。由于西周距今古远，一般人不仅叫不出这些文物的名称，更不知道它们的用途。青铜器的剪纸即以这些物品为题材，在包装纸的背面则是对名称、用途的文字说明。

实用性——随着生活水平的提高，人们外出旅游的机会越来越多，对文化产品的需求不再满足于单纯留念，而是开始注重实用性。许多将艺术性与实用性巧妙地结合起来的文化产品，在市场上越来越受欢迎。

故宫博物院多年来在思考如何用创意将文化遗存与当代人的生活需求对接起来。如今，故宫手机壳、“奉旨旅行”行李牌、朝珠耳机、“朕就是这样的汉子”折扇、陶俑雨伞等品种，受到年轻人追捧。

团城演武厅的简介折起来是立体的团城形状，给人以直观深刻的印象。带有清朝官服补子的文化衫，也是一个亮点。红楼艺术博物馆即大观园的两套扑克，即是红楼梦中的108个人物，并给出了简短的介绍，这真是名副其实的“文化牌”。此

外，红楼艺术博物馆还开发了真丝制作的红楼梦人物扇子。名人故居类的博物馆如梅兰芳纪念馆、老舍故居、宋庆龄故居，以名人或其著作制作邮票或者扑克的居多。中国紫檀博物馆用黄花梨、紫檀木屑制作了具有药用价值的枕头，香气四溢，既充分利用了下脚料，又开发了既具有实用价值、又能带来经济效益的文化产品。中国农业博物馆有木制的笔筒、绘制着男耕女织图的名片盒，生动地演绎着我们这个传统农业大国的特点（图一）。



图一 中国农业博物馆文化产品

变更性——喻少柏先生指出博物馆文化产品有些品种可能目前畅销，但是随着社会生活的发展变化，也会成为滞销品，此话言之有理。如湖北省博物馆“千古绝唱”磁带曾经好销，但随着电脑普及和音响设备不断更新，观众提出了更高要求，于是同名CD应运而生^②。随着照相机和摄像机日益普及，许多游客自带设备拍照留念，景区内出售的各类明信片或景区风光录影带^③逐渐乏人问津。推陈出新永远是博物馆文化产品开发中的“活水之源”，笔者将博物馆文化产品必须与时俱进更新换代的这一特点概况为变更性。

便携性——博物馆文化产品多是游客于参观博物馆的过程中购买，之后还要继续行程，因此方便携带应该是设计方考虑的一个因素。近年来，随着网络购物、快递业的普及，可能有些游客会选择网上购买或者由购买处快递回家，此时牢固结实的包装当提上日程。

系列化——系列化是原型设计的品种、设计元素高度统一的系列化产品。针对一个题材的博物馆文化创意产品，拥有多种不同的表现形式，这个题材会引发观众的关注和兴趣。如台北故宫博物院人气最高的文物“翠玉白菜”衍生出200多种文创商品，如白菜U盘、白菜铅笔、钢

笔、勺子、挂件……这些文化产品设计元素高度统一、主题表达明确，受到了消费者的热烈追捧，为台北博物院带来了稳定持续的收益^④。

多元化——笔者认为博物馆文化产品在品种及价格方面都应该多元化。

博物馆观众来自天南地北，年龄、职业、爱好、文化程度、宗教信仰、社会背景、家庭成员、消费观念、审美情趣，乃至参观目的等各不相同，对于文化产品的侧重和喜好也就各有千秋。这就注定了文化产品作为一种特殊商品，必须具备极大的可选择性，以满足千差万别的需求^⑤。消费者多元化的需求是文化产品需多元化的原因。

马文化博物馆开发了以马为主题的多种文化产品：穿着黑白条纹衫的斑马弯腰俯首变形为兼具观赏和实用价值的小凳子。墙上悬挂的姿态俊美、威风凛凛的骏马图莫非出自徐悲鸿大师的手笔？

湖北省博物馆围绕展品特色，开发了多种系列的文化产品，有“编钟系列”“小型仿古青铜器系列”“仿古乐器系列”“漆工艺品系列”“音像系列”“邮品系列”“纪念章系列”“明信片系列”“学术论文系列”“资料系列”“大型文献系列”等，总共10余个系列100多个品种。从单价2元上下的纪念章、明信片，到数千元一套的仿制编钟，基本上可以满足不同层次的需求。

旅游文化产品的档次方面，应做到

高、中、低档相结合,以满足不同层次与不同消费水平的旅游者的需求,还应适当地多向中低档倾斜。2004年,北京市旅游局组织专家组对北京景区旅游文化产品经营状况进行了专项调查,发现游客普遍有购买文化产品的愿望,50元以下中低价位的旅游文化产品销售最好,文化产品花费金额一般占旅游者景点总花费的10%~15%^⑥。这是10年前的数据,近年的数据变化并不大,据2012年孙莉佳文中所引调查数据显示,中国人对旅游文化产品消费的心理价格是:8.8%的人选择20元以下的商品,53.9%的人选择20~50元的商品,23.5%的人选择50~100元的商品,只有9.4%的人选择100元以上的商品。由此看来9成多的游客选择100元以下的旅游文化产品,6成多的游客选择50元以下的产品。所以我们应该着眼于这部分游客,尽量多开发一些设计精美实用、地方特色浓郁、物美价廉的旅游文化产品^⑦。

品牌化——品牌是“商品生产经营者为使自己的产品与其他生产经营者相同或类似的产品相区别,而加在自己产品上或在经营活动中使用的特定标识”,是区别于同类竞争的重要标志。台北故宫博物院文化产品的开发过程很好地贯彻了品牌化策略,从手机链、钥匙扣、背包到瓷器、食品、U盘等,都印有其品牌标识。这也为其文化产品与其他生产者相同或相类似的产品加以明确的区分,体现了其独特性^⑧。

四、商店的位置及超市型销售、网络销售

博物馆商店的位置一般应位于出口处,人们参观完展览,精美文物带给他们的震撼萦绕心田意犹未尽,他们往往会购买博物馆文化产品。再者,人们返程时购物,不致对行程造成太多的负担。

博物馆文创产品宜采用超市型销售模式,明码标价,游客可以自由选择,而不是仅针对其中一两样营销,这样游

客选择的余地大。曾长期担任台湾地区多个博物馆馆长的黄光男先生也指出为方便大众的欣赏采购,博物馆商店宜采用开放式的陈列方式。商店的布置与展览室有同中求异的规格,布置可满足观众好奇心的情境^⑨。故宫的文化创意馆正是最后一个展厅。除此之外,馆外销售也很重要,台湾历史博物馆在桃园国际机场、高雄国际机场等多个机场均设有销售专柜,使国际人士有机会接触到中华文化^⑩。

2010年故宫官方淘宝旗舰店开张,用电子商务推广和传播故宫文化,目前有约200件以故宫元素设计的各类文化创意产品。2015年中国国家博物馆天猫旗舰店上线。网络销售便捷高效,极大地拓展了博物馆文化产品的销售渠道。

应该看到的是,随着经济发展,消费者越来越理智了。品质不高及价格虚高的博物馆文化产品,会遭到游客的排斥。

五、博物馆文化产品的经营模式

博物馆经营文化产品的模式直接关系到其质量高低,为此业界也给予了高度关注。

第一种,自行经营销售,风险较大,回报也较高。但文博单位各自为战、单打独斗搞文创开发,会遇到法律、政策、人才、资金、生产、销售等一系列瓶颈,非文化人靠自身的力量所能解决。发展文化产业绝不是动员文化人自己下海经商办企业,而是文化人整理文化资源与产业资源,合理对接社会资源,实现双赢共进。

第二种,博物馆出租全部或部分经营场地,收取租金^⑪。博物馆当谨慎选择合作伙伴,尽到监管义务。如果任由外来销售者决定文化产品的销售,易造成宰客等博物馆文化产品乱象。

燕京书画社在潭柘寺景区独家承包经营旅游商品迄今已有22年,经营方式灵

活、质量有保证，并利用自身品牌优势，每年推出3—5种快销商品，对稳定和吸引景区客源起到重要作用。

第三种，博物馆与社会力量广泛深度合作。借鉴国外与知名的大品牌、设计师和手工艺人合作的方式，运用“强强联合”经营的成功经验，寻找有力并契合的商品开发合作伙伴，形成一种动态的设计联盟，丰富商品结构，适应多变的市场需求。国内有些博物馆开始与公司联手合作，如成都金沙遗址博物馆，他们的文化产品专卖采取公司化运作，开发设计、生产与营销为一体，其文化产品品种丰富、时尚实用，深受游客的喜爱，收入也是可观的^⑩。北京出现了叠翠公司这样一类专门进行旅游文化产品开发设计、生产和销售的品牌企业，为景区旅游文化产品实行第三方专业运作提供依据。

故宫成立了经营管理处负责文创产品的开发及宣传推广。截止到2016年12月，开发了9000余种产品。高端文创产品冠以紫禁城的名称，用行政经费支持；中低端文创产品名为故宫礼物，经费来自于合作经营单位或者企业。与国博利用IP授权不同，故宫注重发掘内部职工潜力，相继召开两次“故宫博物院职工文化产品设计及创意竞赛”，后来又在社会上征集创意。2013年，“紫禁城杯故宫文化产品创意设计大赛”启动，首次面向公众举办，是对故宫文化产品开发在更广泛范围和专业层次的尝试。个人和单位参赛作品数量不限，参赛作品的设计元素应具有鲜明的故宫特色，充分体现故宫的文化内涵和文物信息。活动主办方邀请文物界、博物馆界、艺术设计及文化创意等方面的专家组成评委会，从原创性、艺术性、实用性、可操作性四方面对投稿作品进行评选。2016年，故宫携手中华老字号企业举办首届“紫禁城杯中华老字号文化创意大赛”，旨在深入发掘故宫博物院的馆藏文化资源，搭建故宫博物院与中华老字号企业文创产业合作的平台，开发出时尚文化

创意产品。

此前故宫的文创产品制作为完全外包的工作模式，即由故宫博物院相关部门提出文化创意产品需求，由社会上的合作单位完成产品的设计、制作。这种外包模式，好处是可以节省文化产品的开发成本，但是往往生成的文化产品缺乏创意，对于故宫文化的理解与表现不够准确，有的甚至与故宫文化严重偏离。目前，除了外包的工作模式有所调整外，故宫还根据合作经营单位的证明材料和考察情况进行打分，并根据结果择优选择。目前，为故宫博物院提供文化创意产品设计和加工的企业已达60余家。

《关于推动文化文物单位文化创意产品开发的若干意见》（以下简称《意见》）强调，要充分调动文化文物单位和社会力量两方面积极性，加强文化资源开放和共享，鼓励文化文物单位与社会力量深度合作，吸引社会力量参与开发、生产、经营。《意见》提出了多种与社会力量合作的形式。如鼓励文化文物单位与社会力量深度合作，建立优势互补、互利共赢的合作机制；鼓励众创、众包、众扶、众筹，以创新创意为动力，以文化创意设计企业为主体，开发文化创意产品，打造文化创意品牌，为社会力量广泛参与开发、生产、经营等活动提供便利条件；鼓励企业通过限量复制、加盟制造、委托代理等形式参与文化创意产品开发；推动文化文物单位、文化创意设计机构、高等院校、职业学校等开展合作，提升文化创意产品设计开发水平；鼓励和引导社会资本投入文化创意产品开发，努力形成多渠道投入机制；配合优秀文化遗产进乡村、进社区、进校园、进军营、进企业，加强文化创意产品开发和推广；促进文化创意产品开发的跨界融合。《意见》提出，推动文化文物单位开发文化创意产品，要充分调动文化文物单位积极性、发挥各类市场主体作用、加强文化资源梳理与共享、提升文化创意产品开发水平、完善文化创意

产品营销体系、加强文化创意品牌建设和保护、促进文化创意产品开发的跨界融合等7项主要任务。

第四种，博物馆通过授权开发文化产品。2011年，国家博物馆成立经营开发部，下设6家馆属全资企业。然而国博不仅着眼于自身，而是放眼文博界，探索馆藏IP+互联网及同行IP合作开发新模式。目前已与湖南省博物馆、浙江省博物馆、陕西历史博物馆、西藏博物馆等签署IP合作协议，获得兄弟博物馆授权IP500余个，多家博物馆在洽谈中。国博通过IP授权，通过云设计中心（该中心有2万个设计师），整合设计与生产资源，通过阿里巴巴集团在全球市场的营销，实现社会效益与经济效益的双丰收。2016年，国博还与上海自贸区签约开启深度合作，“文创中国”运营中心正式落户上海自贸区，共同构建一个涵盖设计、生产、运营、全球销售的全生态文化创意、经济与传播平台。

中国博物馆协会指出，在文化产品开发方面，各博物馆之间应加强合作，扩大博物馆文化产品开发规模。应鼓励省级博物馆建立区域博物馆文化产品开发网络，有效整合中小博物馆资源，形成群体优势；鼓励全国博物馆之间建立优势互补、互惠互利的合作机制，实现资源、创意、市场共享。

六、行业主管机构倾力提升博物馆文化产品总体水平

为改变博物馆文化产品创意不够、品位不高、缺乏博物馆自身风格和特色的状况，博物馆的行业主管机构和行业协会已经在采取行动。早在2001年，北京市文物局、清华工美集团等单位举办“首届北京地区博物馆清华工美杯参观文化产品设计大奖赛”，力争开发出一批具有鲜明特色的参观文化产品，以繁荣首都文化旅游市场^⑧。2005年国际博物馆日，北京市文物

局组织北京地区约45家博物馆参加文化产品、触摸屏等的大赛，根据观众投票结果决出比赛的一、二、三等奖。国家文物局作为国家文物博物馆事业主管部门，一直对文创产品的开发工作高度重视。国家文物局于2010年、2015年召开全国博物馆文化产品开发工作座谈会，指导中国博物馆协会接连举办两届博物馆文化产品创意设计大赛。中国博物馆协会发出《关于加强博物馆文化产品开发倡议书》^⑨，提出了文化产品开发的指导思想、遵循的基本原则和战略性建议，对博物馆行业文化产品的创意开发具有重要的指导意义。2015年底，开展了首届“全国博物馆文化产品示范单位推介”活动，推介中国国家博物馆等10家单位为首批“全国博物馆文化产品示范单位”。同时，国家文物局多次举办文化创意产品开发培训班以及国际交流活动，加强人才培养。2016年，国家文物局又发布《关于推动文化文物单位文化创意产品开发的若干意见》，就文化产品开发提出很多建设性意见。

2008年，国家开始博物馆的定级评估，目的是以评促建，在行政化管理背景之下，为推动博物馆规范化、专业化建设起到导向性作用。博物馆评估总分1000分，其中文化创意产品开发和经营占到40分，以文化产品替代了以前经常提到的博物馆纪念品，其用意是要与文化创意产业建立联系。该表格发挥着指引博物馆文化产品工作的作用，如要注册博物馆品牌标志，并在建筑显著位置、宣传品、文化产品、门票、工作服上运用；文化产品、书籍出售服务设施布局合理，环境优美；文化产品体现本馆藏品和陈列展览特色，产品制作精美，产品品位高、有内涵，产品种类丰富；有针对不同消费群体的不同价格，有一种以上的产品受群众欢迎且销量高，有销售计划和稳定的渠道。

博物馆文化产品是旅游商品或旅游文化产品的重要门类，旅游行业主管部门也在采取行动。2010年，北京市旅游局组织

的首家“北京礼物”旗舰店在崇文区中华民族艺术珍品馆开业，5000余种具有北京特色的旅游文化产品与游客见面，其中不乏博物馆文化产品^⑥，成为全国第一个探索文化产品开发的新焦点。

七、恭王府开发博物馆文化产品的理念

全国旅游景区质量等级评定委员会授予恭王府5A的一个重要理由是，恭王府的旅游商品开发销售在全国景区中具有示范作用。目前旅游商品的收入占恭王府总收入的40%—50%左右，在业界是十分罕见的。恭王府确立了“创意是核心，模式是关键，市场是根本”的经营理念，三者环环相扣，缺一不可，可谓是成功三要素：没有好的创意，商品档次不高，游客自然不买账；没有模式作为路径，商品和游客无关。商品经济社会，市场才是试金石。

（一）创意是核心

2011年，笔者参加《全国5A级景区培训》，中国旅游报社社长陈志学主讲《旅游景区经营管理与品牌建设的几点思考》时提出，旅游不是卖资源，而是卖创意。景区定位要从本景区实际出发，突出自身鲜明特色，争做“唯一”（而非第一，第一靠规模；而唯一强调个性、特色），越是民族的、地域的，越是世界的。文化是旅游的灵魂，旅游是文化的载体。没有物化的文化就没有效益。恭王府非常重视挖掘景区文化内涵，重视开发旅游产品，这是文化物化的一种重要方式。恭王府的“福”所包含的丰富的美好寓意一直以来深受游客喜爱，于是，“福”文化成为了我们开发旅游商品的灵感来源，把福文化打造成了独一无二的商业品牌，进而找到了自己在旅游市场上的一席之地，为可持续发展提供了内在动力。

细心的人们会发现，恭王府的旅游商品不是一成不变的，而是总在推陈出新，创意在其中发挥了关键作用。2009年、

2011年恭王府相继举办两届“文化旅游商品设计大赛”，旨在动员社会力量、发挥人才优势，提升恭王府旅游产品的开发设计水平。首届大赛奖金达33万元，第二届商品大赛奖金额度达50万元，体现了恭王府对创意的尊重。旅游单位花钱买创意，在同行业中寥寥无几。商品设计大赛赢得了广泛的社会反响，受到北京市旅游行业主管部门的高度赞扬。故宫借鉴恭王府此种做法，2013年也出资向社会征集创意。

举办大赛并不是守株待兔坐等好作品送上门来那么简单。为提高参赛作品的数量和质量，调动北京地区设计类院校的参赛热情，恭王府相关部门多次深入北京有设计专业的院校加强交流。

大赛收到了近千件作品，有些作品很快转化为实实在在的商品，从大赛脱颖而出的“福”元素皮制挂轴和古钱币挂件已创造了不菲的收入。恭王府至今已开发千种“福”字文化产品，每年带来数千万元的销售收入。

大赛的成功举办，有效提升了产品档次，对促进旅游产品由数量型向文化型、效益型转变，加速结构调整起到了十分重要的作用；同时借助大赛的举办、颁奖等环节（图二），有效宣传了恭王府，扩大了品牌知名度。福文化已成为恭王府的文化精髓，成了恭王府的品牌和产业。我们也从中看到了创意的力量，更体会到了市场的规律。

2012年，拓展“品牌授权”经营新模式，创新合作方式，积极引进合作单位，进行恭王府酒、福文化家具和恭王府家居等项目的开发，合理利用恭王府系列商标的知识产权，从制度和模式上探索新的经营思路，培育新的经济增长点。

（二）模式是关键

有些文博旅游单位的旅游商品不乏精品，然而却无人问津，其中一个重要原因是游客对其缺乏认知。有了好的商品，还需要模式作为保障，在游客和商品之间架起一座桥梁。具体而言，为应对散客时代



图二 大赛颁奖典礼

的到来，恭王府营造浓厚的文化氛围，由销售员把商品的丰富文化内涵告知游客，形成以引导式销售为主，引导式销售和自主式销售相结合的有效销售模式。

故宫博物院则走卖萌风格，调皮的文风搭配各种搞笑表情图，网店产品几近脱销，成为坊间热门讨论话题。2016年销售额达10亿。

（三）市场是根本

发展文化产业，必须牢固树立市场意识。在此，有必要对市场的根本性进行强调。恭王府尊重市场，开展基础调研。进行公众形象和市场调研工作是开拓旅游市场的前期基础性工作，这样才能针对游客需求，把握市场定位，有效指导经营工作的开展。2009年8月，中心委托专业机构成立了恭王府市场调研项目组。通过问卷调查、实地采访、数据统计和对比分析等，形成了《恭王府公众形象和旅游市场调研报告》。该报告以市场为导向，为恭王府产业发展明示了方向。

近年来，恭王府增强主动性，主动与市场接轨，走访以往联系少但知名度高的旅游社，探讨合作。还选择规模较大的旅游社，探讨开展高端商务游和外宾高端游的可能性。开展团队市场调研、撰写分析报告及营销计划。深入北海公园、孔庙国子监等与我们经营模式相似的旅游景点，实地了解经营情况，对其团队经营方式、

商店、商品进行实地体验调研，以便制订有针对性的营销计划；通过参加旅游交易会、走访旅行社、动车组投放广告等方式，广泛开展营销推广，进一步拓宽旅游市场。

创意是核心，而让创意接受市场的检验更关键。创意犹如“头脑风暴”，但作为管理者要冷静地遵循市场规律。2009年，恭王府旅游商品设计

大赛获奖作品中有一款牛皮福，因材料为皮质，成本很高，售价过千，很多工作人员对其市场前景并不看好。谁都没料到其销量甚佳，一年销售额近千万元。无独有偶，最初不被看好的点心类产品福寿糕，也销售火爆。目前恭王府拥有2000多种旅游商品，但并非固定不变。恭王府加强对商品销售的调研分析，结合销售成本，推行末位淘汰，通过市场的检验不断及时淘汰更新，不断提高销售资源的利用率。

恭王府还根据市场需求，定制高端文化产品。现代人追求自身品位的特点在博物馆文化产品的选购上也能体现出来。散客服务项目一直致力于发掘高端文化产品，将开发视角锁定在更多地满足游客个体需要，满足市场需要上。2010年推出的“根据游客个体要求，改变文化产品外观、材质、颜色、尺寸，为客人量身定制高端旅游文化产品”项目，一经推出即受到游客的青睐。高端文化产品的推出，改变了过去以“量”为主的销售模式，逐步向“质”转变。

结语

2011年召开的十七届六中全会，第一次在全会上专门讨论文化改革发展有关问题，标志着文化建设进入了一个新的发展阶段，会议指出要加快发展文化产业，推

动文化产业成为国民经济支柱性产业。博物馆文化产品的开发属于文化创意产业，2016年做好博物馆文化创意产品开发已列入国务院《关于进一步加强文物工作的指导意见》，四部委更针对性地出台《关于推动文化文物单位文化创意产品开发的若干意见》。博物馆文化产品对于满足人民群众日益增长的精神文化需求，以及博物馆的生存与可持续发展等具有重要的意义。各博物馆都应充分予以重视，切实加以提高。

①刘振忠：《新形势下关于重视和发展博物馆文化产业开发的几点思考》，《祖国》2013年第10期。

②⑤⑩喻少柏：《试论博物馆纪念品的开发与经营》，《中国博物馆》2000年第4期。

③⑥北京市旅游局、北京市工业促进会：《为北京市旅游纪念品市场把脉》，《北京观察》2005年第

10期。

④⑫罗杨、王如：《论博物馆纪念品设计开发研究》，《旅游纵览》2013年第8期。

⑦孙莉佳：《中日旅游纪念品市场现状调查与比较》，《大连近代史研究》2012年第10期。

⑧胡雨霞、徐卓：《当博物馆文物遇见现代产品设计——浅谈湖北省博物馆文化衍生产品设计开发研究》，《设计》2014年第2期。

⑨黄光男：《博物馆企业》，文化艺术出版社，2011年，第100、104页。

⑩黄光男：《博物馆企业》，文化艺术出版社，2011年，第102页。

⑬田远新：《博物馆纪念品要创出特色》，《中国文物报》2001年11月21日第1版。

⑭《关于加强博物馆文化产品开发倡议书》，《中国文物报》2010年2月10日第2版。

⑮《“北京礼物”首开旗舰店》，《北京日报》2010年4月29日第6版。

（作者为恭王府博物馆副研究馆员）

试析博物馆展览插图创作的 两个基本要素

刘小琴

展览插图是现代博物馆展览艺术发展的一种产物，是博物馆展览展示中一种生动的辅助手段。

1951年初，原中国革命博物馆（时称：中央革命博物馆）遵照中宣部、文化部的指示，开始筹备建党30周年绘画展览，具体由中国美术家协会、中央美术学院组织落实。参展的作者为北京、华东的几十位知名画家。几个月的时间，这些实力画家们为展览拿出了近百件绘画作品。这是新中国美术史上的一次风云际会，画展中展出的精品引起了人们的共鸣，很多作品被中国革命博物馆收藏。后来一些作品在原中国革命博物馆的基本陈列中展出，如《地道战》《毛主席延安整风》《强夺泸定桥》等，成为中国博物馆陈列展览中的亮点，同时也是中国博物馆展览插图的起步之作。

改革开放以来，中国博物馆陈列展览的形式有了突飞猛进的发展，展览插图的方式、方法和水平伴随着艺术和多媒体的技术提高与传播加速而不断进步，半景画、全景画和幻影成像等先后出现并普及。展览插图创作得成功，与主要展品结合得适当，可以使展览形式更加丰富多彩，并增加了形象性和真实感，使展览主题表现得更鲜明、更动人。展览插图创作最终获得成功，需要创作者大量的工作，其中有两个基本因素是非常重要的。

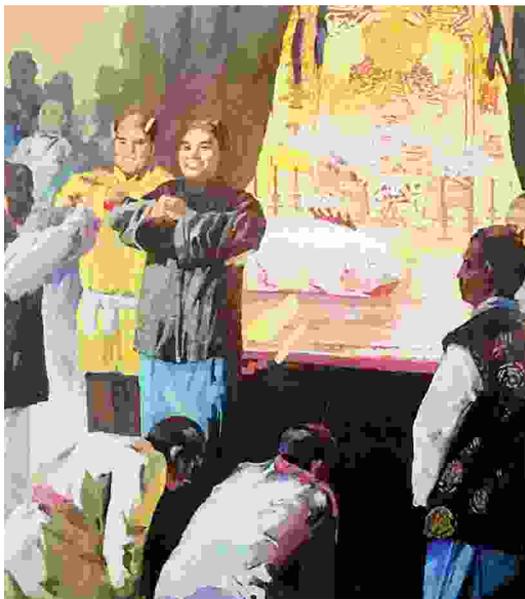
一、深入了解展览主题

展览插图创作必须紧扣展览主题，这是其与普通绘画、一般书籍插图和其他绘画的主要区别，即这些插图的主题不是随意赋予的，而是展览策划和大纲创作决定的，是一种命题艺术创作。只有深刻理解和掌握展览主题才可进一步创作，否则流于形式，或作品在展览展示中不能发挥应有作用。

（一）了解展览主题是绘制插图的前提

展览插图的创作，一般情况是策展人员或展览形式设计人员，在编写展览大纲或进行展览形式设计过程中，特意安排的。展览插图绘制人员按照这种安排去组织资料、构思和进行具体创作。因此，要创作好的展览插图，必须对展览展示的陈列大纲或形式设计方案认真研读，明确所要创作作品需要表现的展览主题。同时，要深刻解读策展人或形式设计的思路，主动和策展人进行沟通，了解其展览展示的主题构成和自己创作的任务。继而还要熟悉展览展示内容涉及事件的发展过程、时间、地点、地域，以及涉及的特定历史背景、政治及自然环境，实现初步的了解展览主题。

永定河文化博物馆四层基本陈列“从历史走来的门头沟”，有一幅插图是水粉画《祭窑神》（图一），在展览中尤为体现了突出主题的作用。它与同时展出的清代末年门头沟地方煤业的图片和文物融合在



图一 《祭窑神》

一起，形象生动地反映了当时的煤业发展状况和民俗活动。广大观众通过一幅美术作品，了解了鲜活的清代煤业各界人等祭窑神的场面。这个祭祀活动，涉及到了当时门头沟地区煤业的各个阶层。煤窑主和窑工都供奉窑神，但供神目的截然不同，于是表现出的神采和态度也大不一样。对窑主来说，祭祀是祈求窑神保佑多出煤，发大财，因而宽衣富体站在一旁，兴高采烈，大呼大摆。普通窑工们则是祈望窑神保佑挖煤平安，免遭煤窑内塌方冒顶和瓦斯爆炸等灾难，因此，衣衫褴褛跪在香案前的地下，作揖磕头。供奉的窑神，倒提铜钱，表示煤行的钱挣了就花，留不住，反映的是一种煤业的旧日文化。这幅画弥补了展览煤业历史形象资料不足的缺憾，丰富了地方历史煤业特色主题和内容，创作非常成功，在观众中引起了强烈共鸣，并在相关研究文章中多次被提及。据了解，该作品的创作人为北京建筑工程学院的一位美术教授，为作好此画，他多次研究陈列大纲，并亲自到门头沟煤业的小煤窑去体验生活，采访煤矿工人和旧煤窑主，了解过去祭窑神的情况和民俗。由于深刻了解了展览的主题，在创作插图作品

时才准确提炼出该作品的表现主题，进而在展览中起到了其他展品不可替代的作用，从而获得了成功。

本馆“平西抗日斗争史”陈列中展出一幅插图——《最后的伏击战》，表现的是1945年初平西抗日斗争的大反攻后期，发生在今门头沟区大寒岭的一次战斗。这场战斗是大反攻阶段门头沟最后一场伏击战。当时，大寒岭以西已完全成为解放区，大寒岭以东日军还在苟延残喘。参战八路军有一个营500多人，日军包括伪军共有300多人，八路军在大寒岭古道旁，伏击最后一股进攻根据地的残敌。想要更充分展现这一战，就需要深入了解战斗的相关史实和背景：这一时期，平西宛平县在对敌斗争中已取得主动地位，无论在内线还是外线，军事上还是政治上，经济上还是文化上，党领导的抗日力量都占绝对优势，已相继取得一系列胜利，迫使敌人自顾不暇，末日即将来临。表现敌人的衰败和八路军英勇的气势是这幅插图的核心。遗憾的是这幅插图画面虽然“炸点”不少，但中日双方参战人员多是背影，画面不够深入，缺乏感染力。有观众反映，该幅插图不知内容说的是什么，主题不明显。

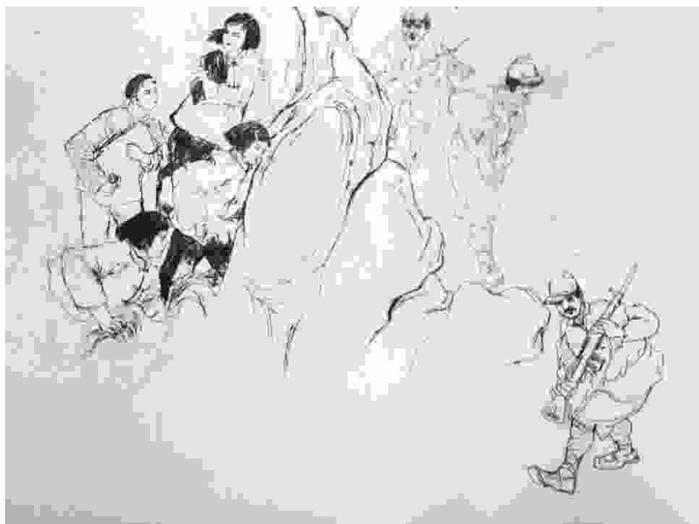
（二）插图主题的突出要深入了解所需表现内容相关的资料

在绘制展览插图以前，创作者要对展览相关的资料进行收集了解。这项工作，需要大量阅读所要表现内容的相关书籍和各方面素材，仅凭委托单位相关人士做初步介绍是不够的。一般展览所需插图的相关资料和素材会非常丰富，那么，如何抓住突出主题的关键资料是很重要的。

2011年，门头沟区田庄村落成了京西山区第一个中国共产党党支部旧址陈列馆，在馆内“京西烽火”展览中有一些插图，其中一幅是《抗税斗争》（图二）。在进行创作之前，我们很茫然，资料很多，但具体的情况介绍非常有限，不知从哪里下手。馆里派我们深入到田庄村，向



图二 《抗税斗争》



图三 《背盐的姑娘》

当时参加过斗争的老同志了解情况。交谈中，我们得知这一事件发生在20世纪20年代末至30年代初。当时，原宛平县七区（今门头沟区雁翅镇）一带连续三年大旱，1930年又遭受严重虫害，而当局的苛捐杂税却有增无减。1931年，共产党员崔显芳等人决定，团结广大群众开展抗苛捐杂税斗争。田庄、淤白、苇子水、松树、高台等村组织抗捐请愿团，要求减免当年捐税。这一事件的中心内容主要是说理抗争遭到反动当局的拒绝，随后愤怒的群众

砸毁税务所。人们将所长李凤仪等人抓起来，拉到准备好的大铁锅前，让他们看着锅里滚滚的热水，责令他免除当年捐税，否则就得吃苦头，吓得李凤仪面无血色，立即答应“免税”。依据了解的情况和展览大纲，我们创作了初稿，弥补了这段史实没有照片和实物的缺憾，获得了领导的好评，并被展览选中。实践告诉我们，了解展览反映主题的具体史实细节也是创作展览插图的重要前提，只有知道表现的核心是什么，才会言之有物，创作出好的作品。

在本区妙峰山镇筹备“水峪嘴村史展”时，需要绘制一部分插图，我们同样遇到了这一问题。展览中一幅画是《背盐的姑娘》（图三）。当时，馆里没有给我们具体资料，只是提出了命题和范围，于是，我们首先了解相关村史和村志，到区图书馆、区档案馆、区地方史志办等单位，寻找有关水峪嘴村发生的抗战史的一些资料。通过一系列的调查和搜集，得到了大量的资料，包括相关的书籍、录音和具体数据。许多资料都提

到了这一事件，但还是缺乏具体的场景。所以，去水峪嘴村实地调查情况尤为必要——对亲历者或闻听者进行访谈，得到更鲜活的体会和感受。

《背盐的姑娘》故事的背景发生在抗战时期。当时的水峪嘴村，是原宛平县日伪敌占区和平西抗日根据地的结合部，在村党支部领导下，经常把根据地急需的物资从敌占区买来运送过去。有一次，水峪嘴村的几个妇女从北平敌占区买了盐，在背送给后方根据地军民的过程中，突然发

现一队日本兵从附近山路上走来。在危急时刻，妇女们用自己的镇定和智慧躲避了日本兵的搜查，顺利地把买来的盐送到根据地。这幅插图表现的正是一次运盐的过程。通过与村民接触，听着他们的叙述，抗战时期当地村民的英勇形象跃然纸上。在这种创作欲望的催化和推动下，作品很快成型。

（三）深入了解展览插图表现的内容和意图对于构思大有裨益

2015年，我馆承接中共门头沟区委宣传部举办的“平西抗日斗争史”展览陈列工作，其中涉及到8幅插图，全部委托解放军艺术学院的画家们来完成。他们的创作态度、做法和过程使我们深受启发。首先，在接受绘制插图的任务后，他们认真阅读文字版陈列大纲和绘画要求，了解展览要求插图表现的内容和初步想法。其后与陈列主创人员和大纲编写人员座谈，具体了解情况和可以提供的资料，继而提出相关的问题和服务要求，参观馆里的陈列展览。此后画家们多次与我馆陈列大纲编写人员沟通。根据他们的经验，深入了解展览要求表现内容和意图是非常重要的。特别是这些要求和意图要由史料来支撑，而插图创作正是通过这些史料来提炼、表现主题，构思环境和时间地点，沟通了解越具体、越细致，就越容易抓住插图的魂和表现的核心，把本人作画的特点突出出来。

画家们最后完成的展览插图受到了大家的肯定，在陈列中起到了画龙点睛的作用。他们的展览插图创作方法给我们很大启发。正如他们自己所言，展览插图与一般的个人创作区别很大，最主要的是要把自己的构思同展览的策划和要求结合起来，把自己对事件的理解同具体事件的资料有机协调起来，在创作过程中，这是很难做到的。

以往，在博物馆展览插图的绘制前，工作人员都要为绘画作者准备相关的资料和线索。只有准备越充分，绘画者特别是有

经验的画家，才能创作出符合展览需要的高水平艺术作品来。博物馆的展览插图基本上以写实为主，刻画一个故事或者一段历史事件，要达到内容丰富，寓意鲜明，表现充分，给人以震撼、醒目和强烈的艺术冲击。由此深入了解和掌握展览的主题和细致资料，特别是展览主创人员希望插图表现的内容和概念是非常重要的，这些资料和意图往往直接影响到绘画人员的创作构思。

在博物馆展览特别是文物基本陈列筹备过程中，一个重要的任务是与创作展览插图的画家们沟通。画家在创作前，要准备很多素材和资料，了解他们要完成的艺术品反映的历史事实、环境、气候、地点和服装等，更重要的是要了解 and 掌握博物馆希望他所绘制的艺术品在展览中的地位和作用。作为博物馆，希望委托画家创作的艺术品不仅可以充实展览或陈列到整体系列中去，而且可以成为展览或陈列中的艺术精品，进而成为博物馆的重要收藏品。因此，也会不断地、多角度地为画家提供素材，以及沟通展览希望达到的效果。在我馆展览插图的创作过程中，为了创造好作品，在创作前，尽可能地深入了解主创人员希望展览插图表现的内容和意图，对于创作构思帮助很大。有些拿不准的，资料缺乏的，就去请教和沟通，往往解决很多现实问题。

中国国家博物馆、首都博物馆、中国人民革命军事博物馆一些重要的展览插图，已成为中国绘画史上的不朽之作，是这些博物馆的镇馆之宝。其成功的原因就在于博物馆和画家有机地结合，画作和历史有机地联为一体，有些著名画作是博物馆陈列部门的绘画大师们的杰作，有些则是国内著名的画家深入到博物馆和实际生活中，与展览的主创人员紧密接触，丰富自己的创作资源，从而诞生的不朽之作。例如：中国国家博物馆（原中国革命博物馆）的油画《地道战》《毛主席延安整风》（作者：罗工柳）、国画《八女投

江》（作者：王盛烈），中国人民革命军事博物馆的油画《东渡黄河》（作者：王铁牛），中国人民抗日战争纪念馆的油画《战斗在白山黑水》（作者：骆根兴）等（图四）。

二、认真选择插图表现方式

展览插图是一种可选择不同表现形式的艺术品，作为展览宣传的一部分，希望在条件（时间、物质等）许可的情况下，通过聘请高水平的艺术家及适当的艺术表现形式，创作艺术水平较高的绘画作品，变文化展览插图从弥补展品缺陷和资料不足的替代品为展示方式和表现形式多样化的必需品。

（一）利用插图的艺术形式优势充实展览的表现方法

展览插图使展览更直观、生动，并更具有艺术性。插图是一种历史再创造，真正好的插图并不单是对文字的诠释，更是经过了创作者提炼、再表现的过程，具有较高的艺术价值和表现力度。创作者通过研究展览内容，进行再创作，发挥灵感，将艺术形式优势同文化展览的系统性、整体性相结合，把纸上的文字和资料素材转化成可视的直观形象，生动表现展览主题，突出呈现展览内容，丰富展览的表现

方法。

在国内很多的博物馆展陈中，大都聘请馆内外绘画工作者，创作绘制展览和文物陈列中的插图。这些插图形式多样，几乎包括中外的所有的绘画形式。其艺术形式的优势非常明显。在展陈表现方法中，地位和价值非常突出，起到了画龙点睛的作用，提升了展览和陈列的艺术性，充实了展览的表现方式。有些成为一个展览、一个基本陈列，或者一个博物馆（纪念馆）的精品。

永定河文化博物馆地处北京市门头沟区，这里曾经是平西抗日根据地的中心，在馆内的基本陈列和区内村史馆展览中，都提及一位曾经活跃在平西的特殊人物——李文彬。他是门头沟区安家庄人，抗战时期，三次组织创建群众抗日武装，打击日寇和汉奸武装。其部队两次接受八路军的整编，相继组成平西抗日游击第一总队和冀热察挺进军十团三营，在抗日斗争中做出了突出贡献。但是，由于没有李文彬的照片，我们必须通过对各种资料和相关途径信息的了解，在展览中再现历史上的李文彬。

关于李文彬的展览插图的创作，我们多次尝试如何还原历史、再现历史，创作出一个观众心中的李文彬，选择李文彬经历一次战斗、一次会议或一次整编的形象等，都觉得不够好。讨论方案时，大型的油画、国画形式也先后被否定了。经过慎重选择，最终确定了炭笔画肖像的形式。

初步方案确定后，我们下到李文彬的家乡王平镇安家庄走访，探访李文彬身边的人和他的后代，探索这个农民英雄是一个什么样的人，追寻可以对构思有帮助的线索。还到档案馆、图书馆查找关于李文彬形象描述的资料，



图四 油画《战斗在白山黑水》

包括五官、身材，甚至指挥战斗和生活中的具体模样，越细致、越形象越好。通过反复琢磨，综合各种细节，并根据亲人的口述，我们勾画了大致轮廓，通过每一个复述的细节进一步清晰五官，先出了一稿。之后将第一稿回归到李文彬的亲人中间，让他们提建议和意见，反复对现有的肖像修改和找形。李文彬的这幅肖像画，经过了几个星期的十几次改动和推敲，最终获得了他的后代和亲人的认可，并受到区内文史学者的赞同。

我馆的基本陈列“平西抗日斗争史”里，有一个小节是表现武工队锄奸的情况。这一专题在整个陈列当中很重要，但馆内收藏涉及该内容的老照片和文物较少，用沙盘模型和大型绘画表现又没有空间，很费了一些周折。后经过讨论，决定采取一组线描画来表现这一节的展示内容，将涉及到这小节内容的众多文字资料，用绘画的形式直观、形象地表现出来。

要完成这一组插图，首先要了解这一小节内容的主题，然后是大量熟悉相关资料，再来考虑插图的风格定位。要把众多文字资料归结成一系列事件，通过几则故事来表现武工队在抗战中对敌斗争的几个事件，从而向观众传递这一小节表现的内容。这组插图设计有六七幅画，每幅插图表现内容各异。最后，确定以“冲进日伪炮楼”“巧抓汉奸手枪队”“打狗队抓叛徒”“手枪队勇斗伪军”“老百姓腰板硬了”“边跑边打的手枪队”“山村地雷显威风”“武工队痛击小股日本兵”这几个内容作为组合（图五）。用这种形式创作插图，使观众大有“如临其事、如见其人”之感，将武工队锄奸的主要事迹、形象展示给观众，弥补

了展品的不足。特别是满足了青少年的好奇心和求知欲，可以较好地把他们对于武工队——这一有着传奇故事的队伍的注意力吸引到展览中间，为获得知识起到助推作用。

展览插图自出现至今，从一件一件的单一形式，发展到多件的多种形式，直至综合的相对独立的半景画、全景画，已成为博物馆展陈的新鲜亮点。近年来，利用现代互联网科技的发展，把传统的绘画艺术形式进一步开发，与多媒体的有机结合，把展览展示的表现方式进一步扩大化、丰富化。在不断提高绘画艺术的语言和形象表现力过程中，克服历史遗物和资料的贫乏，把文化展览和文物陈列反映的历史文化主题和宝贵精神更好地展现出来。

（二）利用插图表现方式的多样化、直观化丰富展览的内容

展览插图表现形式多种多样，应通过对展览主题的全面了解和掌握，来确定插图的表现形式。插图表现形式丰富多彩，一般来说有专业绘画的各种形式和民间美术的各种表现形式两大类。在专业绘画中，有基础白描、线描、素描、照片与绘画结合、色粉画、水彩画、蜡笔画、版画、丙烯画、国画、水墨画、岩彩画、油画等。民间美术则包括剪纸、农民画、年画、壁画等。此外，还有肖像画、故事画、事件画和宣传画等。



图五 “武工锄奸队”系列插图之一

形式的选择和技法的表现对于展览插图创作者来说非常重要。需要什么样的形式，确立什么样的表达程式，提取什么样的艺术元素，采用什么样的表现手法，都需要创作者将展览主题、具体内容、对象特征和艺术形式表达结合起来。

素描绘画在广泛意义上一般分为中国线描和西方素描两种艺术形式。中国素描画一般用单色线条进行白描，它讲求线条的趣味性，重于意象造型，较少受光线、空间等变化因素的影响。西方素描是用涂抹成面等形式来表现直观世界的事物，由黑白灰调子构成画面，突出结构、注重质感。在展览展示插图中，素描的运用不同于其他表现形式，更多的是简要表现粗线条的故事。或者场面较小，故事简单，但能够说明一些事物，画幅一般较小。在我馆的实际工作中，素描插图一般用在抗战类展览，或者乡村博物馆的小型展览中。

中国画重视构思、意在笔先和形象思维，讲究趣向联系、借景抒情、托物言志，体现了中国人天人合一的观念。一般表现历史类展览题材的插图使用这一形式，既有历史的厚重感，又可以表现重大场面。前面提到的中国国家博物馆所藏国画《八女投江》（作者：王盛烈，图六），就是将恢宏的场面和悲壮的故事，用中国画的艺术形式来表现，实现了历史厚重感和事件人物强烈的威武不屈的精神。该画已成为一件难得的艺术品，不仅

在国博展出，还曾被借展到中国人民抗日战争纪念馆的“伟大的胜利”展览中。

我馆的历史陈列中就有几幅反映历史事件的中国画插图，效果非常好。例如元代《析津志》作者熊自得画像，由首都师范大学一位教授完成。该画运用中国画古画写实技法，将元代的人物还原到历史的当时，凭借我馆提供的历史资料，讲述熊自得到门头沟区斋堂地区，著述北京历史上第一部志书《析津志》的场景，较好地弥补了展览中史料的缺乏，并成为展览中的一个亮点。

油画重立体、重质感、重人物形态，可以表现大题材、大场面，气势恢宏，宽广热烈，在凝重的历史奋斗长河与波澜壮阔的革命斗争中，可以充分表现国家、民族、战斗英雄和群体的精神风貌。同时，也可以描绘具体杰出的英雄群体和人物的某个重要事件和形象，表现细腻、含蓄、多彩的人生与复杂、清新的环境。这种形式的插图，是国内外博物馆展览中安排最多的绘画形式，效果非常好，极大地提升了博物馆文化、文物展览的艺术和文化水平。这其中也涌现了不少文化艺术精品，它们不仅成为博物馆的镇馆之宝，同时也是我国美术界的杰出艺术品。例如中国人民抗日战争纪念馆的《平型关大捷》（作者：孙皓）、《台儿庄大战》（作者：邵亚川）、《攻克娘子关》（作者：陈坚）、《聂耳创作〈义勇军进行曲〉》（作



图六 国画《八女投江》



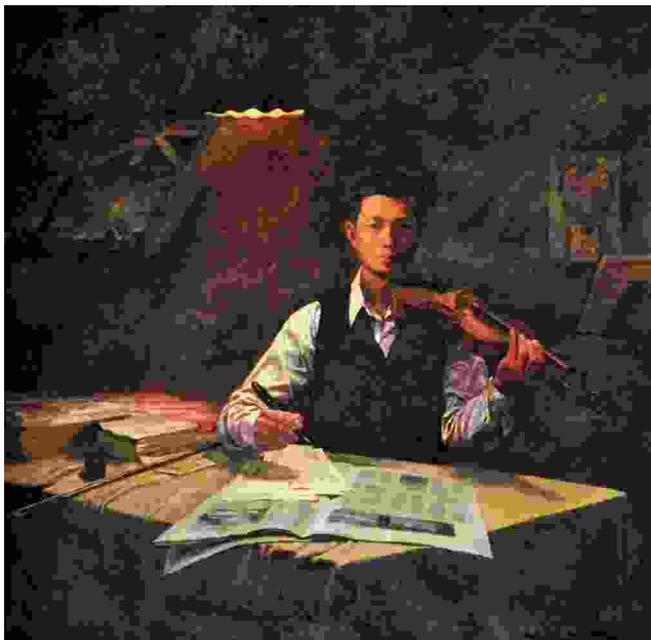
图七 油画《平型关大捷》



图八 油画《台儿庄大战》



图九 油画《攻克娘子关》



图一〇 油画《聂耳创作〈义勇军进行曲〉》

者：邢俊勤）等（图七一图一〇），以及其他国内一些重要博物馆为文化展览和基本陈列创作展现的大型油画作品。

水墨画近处写实、远处抽象、色彩微妙、意境丰富。水彩画有它清爽神俊、浓淡相宜、潇洒风雅的格调。水彩画颜色具有透明性，重色彩技法、干湿技法的运用，使画面显得水乳交融，带着令人陶醉的特殊风韵，观众就如同感受到爽朗的清风。由于水墨画自身的保存受到条件限制，一般在创作完成以后，需要做一些后续处理。所以，这种绘画形式，在博物馆的文化展览和文物基本陈列中使用不多。我馆在筹备“门头沟区简史”陈列和“门头沟区革命斗争史”陈列过程中，请到了北京建筑工程学院的王轩教授，绘制创作了《刘少奇、彭真派苏梅去平西》《朱德同志与派往平西的红军骨干》两

幅作品，作为插图在两个陈列中展出，有效地丰富了该陈列的特定阶段和主题内容，受到了观众的好评。

版画创作经过绘画和木板与金属刻制印刷两个阶段，通过绘制和套印两套工艺，展现艺术家高超的创作构思和版画技法，呈献给观众新奇、丰富、沧桑和别具一格的艺术品。这种绘画艺术形式可以表现的主题和内容也很丰富、多彩，风格鲜明。在博物馆的文化展览和文物陈列当中，这一类绘画形式的作品不多，因为从事版画创作的画家从数量上来说比较少。版画一般图幅不大，适合表现的内容受到一定限制。我馆“从历史走来的门头

沟”展览中，聘请中央美术学院教授创作的木刻版画《反矿监斗争》（图一一）、《永定河上的运煤骆驼》（图一二），作风古朴、雄健凝重，设色简约、对比强烈，刀法犀利、构图空灵，有一种明快的节奏感，营造出一种宁静的氛围。

广泛地运用各种绘画形式的表现特性和技术特点，通过不断尝试新的艺术表



图一一 版画《反矿监斗争》



图一二 版画《永定河上的运煤骆驼》



图一三 “京城旧事——老北京民俗展”中的“洗三”风俗插图

现途径来表现相应文化主题，已是中国博物馆界运用展览插图的流行趋势。对于一个展览插图创作者来说，并不一定对所有的绘画品种涉及的材料和工具都能游刃有余，也不可能精通所有绘画创作形式。鉴于此，一方面，展览插图创作者要尽可能地丰富自己的艺术创作实践经验；另一方面，博物馆要广泛联系社会上的美术创作精英，充分发挥展览插图的直观优势，选择适当的绘画形式，创作优秀的绘画艺术品，借助插图的视觉冲击取得观众的关注，打动观众的视觉感官，从而获得愉悦的感受。

(三)利用插图的艺术创造力提升展览表现的深度

展览插图作为辅助展览的艺术手段，以其丰富的、独特的创造力，提升展览表现的深度。一个创作展览插图的艺术师，不仅要有过硬的绘画技能，还要具备一定的心理学、美学、历史学、社会学知识，通过绘画的艺术加工，展现强烈、突出的文化特色，凸显时代风貌和艺术效果，提升展览表现的深度。

在首都博物馆“京城旧事——老北京民俗展”中，大量地采用了展览插图的形式，并将整个空间构成了一组大型图画，包括建筑环境、展览设备、基本色调、陈列文物、展品组合、采光照明等因素。展览插图是其中的主要元素，要和整个展览图版和文物组成一个个历史景象，反映展览主题和系列重点内容。

该展览表现的历史民俗有一部分非常形象生动，在孩子出生三天时，家庭要举行“洗三”礼，意在洗去婴儿前世的污垢，期望今生平安吉祥。此外，“洗三”还有洁身防病的实际作用（图一三）。满月、百日部分：满月和百日是婴儿出生后家庭隆重庆祝的礼仪。此时产妇已出“月子”，不再有禁忌，因此一般多请亲朋好友来祝贺。办酒席，染红蛋，祭祖，剃头，增添喜庆热闹气氛。周岁部分：周岁生日可以看作是小孩诞生礼的最后一个高潮。除办酒席庆贺外，这一天特别举行检验小孩天赋和卜测未来前途的“抓周儿”仪式。这在客观上展示了生母、奶妈对孩子是如何带领、如何进行启蒙教育的。

在这里，展览插图采取写实的大幅全景画形式，像一幅大照片，把观众带到清末民国老北京的民俗事项中，好像情景就在眼前，使观众的情绪融化到历史文化的氛围当中，实现了特殊的文化与艺术效果。这些展览插图不仅表现了民俗历史文化，而且营造了那个时代的社会环境，起到了提升展览深度的作用。

2015年，我馆为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利70周年，举办了“平西抗日斗争史”陈列。由于资金紧张，没有选用多媒体展示技术。为了提升陈列的表现深度，我们聘请了北京解放军艺术学院的一批画家，创作了8幅绘画插图。这些插图包括《八路军冀热察挺进军清水会议》（图一四）、《斋堂整军》《西山的敌后武工队》《进军北平城》（图一五）等，分别从不同的方面展现了平西抗日斗争历史上的几个重要事件，形象热烈、场面宏大、艺术表现力突出，为该陈列增色不少，大大提升了陈列表现平西抗日斗争史诗的深度。

纵览当前，在中国国家博物馆、中国革命军事博物馆、中国人民抗日战争纪念馆、中国航海博物馆和首都博物馆等各大、中型博物馆的基本陈列和专题展览中，都有一些大型、中型的绘画插图，不仅起到了对文化展览和基本文物陈列的重要补充，而且艺术效果突出，极富震撼力和表现力，展览的主题和深度都得到了提升，受到了广大观众的普遍好评。

综上所述，展览插图是一件绘画艺术品，但又不是一般的绘画艺术品。它与普通绘画的区别就在于，它是文化展览和文物陈列的一部分，主要是写实的。它的独立表现在于除了具备一般（或者精品）艺术品所有的艺术价值、作用和亮点以外，还需要很好地融入文化精品展览和文物陈



图一四 《八路军冀热察挺进军清水会议》



图一五 《进军北平城》

列之中，把历史的、专业的时代创造性工作和科学技术发展的水平，用绘画特有的形式表现出来，丰富、提升和发展了绘画艺术品在社会进步中的地位。作为博物馆的美术工作者和从事展览插图绘画的专业美术工作者，应该紧紧抓住文化展览和文物陈列创作插图的机会，广泛认知和学习时代发展的信息，把握并努力抓住展览插图的基本要素，发挥专业绘画艺术的技艺和特点，就可以为中国绘画艺术的繁荣和发展，为博物馆的中国优秀文化弘扬和传播工作不断奉献出新的杰作。

（作者为永定河文化博物馆副馆长）

从“一普”看考古机构馆藏文物 保管工作的改进

徐文英

第一次全国可移动文物普查（简称“一普”）是在文化遗产领域开展的重要的国情国力调查，是一项旨在全面掌握我国文物资源、加强文物保护、建设文化遗产强国的国家工程。“摸清家底、建立登录机制、服务社会”是本次普查工作的三大目标。作为省级文物考古机构一名业务人员，有幸参加了第一次全国可移动文物普查，并在普查过程中对考古机构馆藏文物保管工作有了较为深入的了解，对这项工作的重要意义以及如何做好这项工作有些自己的认识，草成此文，希望对今后的工作有所帮助。

一、工作中存在的困难和不足

各级文物考古研究所是我国国有馆藏文物的重要研究收藏机构。文物考古机构的馆藏文物特点是：种类丰富、数量庞大、体系完整、价值突出。随着田野考古工作的不断开展，各级文物考古研究所馆藏文物数量每年都将进一步增加。田野考古和综合研究毫无疑问是各级考古机构的第一要务。相对而言，馆藏文物的保护管理工作则一直是考古机构业务工作的软肋。从第一次全国可移动文物普查情况看，主要存在以下不足：

1. 基础设施陈旧落后

就目前情况看，很多考古机构文物库房空间狭小、设备简陋。近年来随着国民经济持续、快速发展，公路、铁路、水利、

电力、城镇建设等各类各级基建项目大量启动实施，在基本建设文物考古工作中出土文物数量大幅增加，各考古机构原有库房已经不能够满足现有库藏文物数量的要求，库房空间狭小局促。只有部分珍贵文物配备了囊匣，大部分文物都堆放在文物展架上。相当一批展架还是20世纪六七十年代制作的木质和铁、木质结合式展架。由于自然腐朽老化和虫蛀蚁噬，有些还几经辗转搬迁，摇摇晃晃，极不稳固，且木质展架也不符合文物库房有关消防要求。海量的文物标本存放拥挤散乱，更有不同遗址或不同遗迹单位出土的袋装文物标本混杂在一起，存放时间一旦过长，就会导致袋子糟朽，标签字迹难辨，影响进一步整理研究，文物标本科学价值大打折扣。

2. 管理工作不够规范

文物保管工作是一项需要认真细致对待的基础性工作，工作中的规范化程度如何，将直接影响文物的保护、利用及研究等。考古机构不规范的文物保管工作主要体现在四个方面：一是田野考古发掘结束后到资料整理完毕入库前文物监管不到位。很多考古机构出土文物尤其一般性文物和标本多由发掘者掌握，账、物、田野考古记录资料全部在发掘者手里，一旦发生问题，没有任何人能够说得清楚。不能不说这是考古机构最大的管理漏洞。第二，文物库管人员交接不规范。每位库管员都管理着大量的文物和标本，离职或退休时往往不能一一点交，几次转手以后，

文物账物不符时很难查对。第三，库管员对文物监管监测缺乏体制性约束。文物库房通常应有两把或三把锁，出入库必须两人以上同时进出，这是文物库房的规范要求。而考古机构文物库房往往只有一把锁，这是文物保管工作中最大的不负责任。第四，外借文物跟踪管理跟不上。近年来，随着博物馆事业的蓬勃发展，文物考古研究所的库藏文物也纷纷走出“深闺”，外借至各级各类博物馆发挥社会作用。国家文物局规定最长借展期限是三年。各考古研究所外借文物超过五年又没有办理续借手续的恐怕不在少数。文物出库时要审批，一旦出库，后续管理则跟不上，文物生死存亡似乎就与库管员无关了。在这次文物普查中我所查到，有三家借展单位直接将从我所借展文物当作本单位馆藏文物上账登记了。

3. 专业人员极为匮乏

各考古机构均不乏名校高材生，可谓人才济济。但就馆藏文物保护管理工作而言却是另一番景象。一是整体上人手不足。文物保护管理工作占考古机构人员编制一般不超过10%，除去兄弟单位或其他科室借调的、休产假病假的，有效占比一般不超过6%。二是业务技术干部极为匮乏。考古机构从事文物保管的人员中有专业背景的业务技术干部所占比例通常是本单位各业务科室中比例最小的，一般为编制人数的一半左右。动辄十几万甚至几十万件（套）的海量文物和标本、有限的管理人手、匮乏的业务力量使得考古机构馆藏文物保护管理成了简单粗线条的库房管理，深入的整理研究极为薄弱，而科学的监测与保护更几乎是空白。

4. 大量重要文物标本急需进行科技保护

考古机构馆藏文物数量大、种类多、年代较早，与传世品相比通常品相较差，而且埋藏环境、出土环境、库房保管环境变化较大，对文物本体影响较为明显。因此，文物入库保管期间对文物本体的监测与科技保护就极为重要，任务也极为繁

重，这也正是考古机构文物保管工作中急需加强的一个环节。就河北省文物研究所的情况看，铜器铁器（部分商周重器锈蚀严重、岌岌可危）、漆木器（如木雕印版虫蛀蚁噬）、纺织品（如明代衣物鞋帽霉变糟朽）、壁画（大量已揭取唐宋和北朝壁画酥碱、剥落）的科学监测与保护问题尤为突出。再不干预，极有可能导致文物在库房中受损。

二、改进工作的建议

鉴于上述问题，各考古机构应该以普查为契机，进一步完善相关规章制度、加大资金投入、补充业务力量、采用先进的物流物联库房信息化管理技术，对珍贵文物标本持续开展科技保护，从而大力提升馆藏文物保护管理水平，深入探求新思路，积极推动文物考古事业再上新台阶。

1. 加大经费投入，改善基础设施

首先，库房应增容扩建。陕西、四川、湖南、江苏、山东、河北等许多省级考古机构已经建设文物整理基地，还有更多考古机构着手完善考古工作站硬件设施，增强馆藏文物标本保护管理能力。其次，应及时更新文物储藏柜架，为珍贵文物配备专用囊匣。目前社会上已有多家机构专门制作、经销文物柜架、囊匣，部分产品有很高的科技含量，也很实用。第三，建设现代化专业化高标准文物库房。考古机构馆藏文物保护管理通常以遗址或墓葬为单位实行分库储藏。考古机构应与时俱进，改变不合时宜的文物保管理念，按质地分别建设符合文物保护环境需求的现代化专业化金属文物库、漆木器文物库、纺织品文物库、陶瓷器文物库、石器文物库等专业库房，借助现代化电气化设备为不同类别的珍贵文物和标本提供适宜的温度、湿度、光照度、清洁度等环境。

2. 健全管理制度，科学规范管理

考古机构文物管理不是简单的收纳工作，而是一项系统化的工作。出土文物从

出土登记、拼对复原、科技保护到整理研究、入库保管，经手人数多，经历时间长，形状色泽质量变化大，加上总体数量也非常可观，因此，考古机构的文物保护管理一定要做到系统化、规范化、专业化，需要合理的有前瞻性的规划，严谨周密的计划，制订科学规范的步骤，严格认真的执行，方方面面都要形成完善的规章制度。考古机构主要在以下几个方面急需完善规章制度：一是田野考古阶段文物保护管理。国家文物局制定的《田野考古工作规程》对出土文物的采集、登记、保护管理提出了明确要求，对资料整理的期限也做了明确规定，但实际效果却不尽如人意。为有效改善这种情况，建议将考古信息数字化，施行田野发掘数字信息集中备案制度。各种文物信息都有据可查，每个阶段都有文物保护管理责任人，发掘者按期报备信息，按期将文物上交入库。二是库管员应加强对馆藏文物的监测监管力度。为了及时准确掌握文物保存状况的有关信息，建议针对不同质地、不同保存状况的珍贵文物和标本建立库管员定期巡视监测监管制度和不定期专家评估制度，科学记录馆藏文物各种细微变化，定期分析研究，必要时请有关专家进行技术评估，为进一步的科技保护提供依据。

3. 更新观念，采用现代信息技术，提高文物保管工作效率

目前，绝大部分文物考古机构馆藏文

物保管工作仍停留在卡片式管理的低效状态。相对而言，许多大中型博物馆已经先行一步，开始采用先进的数字化信息化技术手段管理藏品。文物信息更加全面、准确，文物行踪和状态更加透明、直观，资料查询、汇总、编辑、输出更加快捷、高效。馆藏文物数字化不仅能使保管工作效率大大提高，也为更加深入的藏品综合研究提供了极大便利，为更加广泛的藏品展示、利用创造良好条件。

4. 建设平台、引进技术、培养人才，实现可持续发展

我国文物考古研究院所均为全额拨款的事业单位，编制有限，文物保护任务极为繁重，馆藏文物保护管理业务技术人员匮乏是普遍的体制性的问题。包括文物考古研究院所在内的大型国有文物收藏单位应积极构建文物科技保护平台，借助高校、专业机构、科技公司等社会技术力量，合理利用国家科技保护资金，切实做好本单位文物藏品的科技保护工作，并以此为契机，引导本单位业务人员钻研相关业务，提高工作水平，全面培养和锻炼队伍，建立一个管理高效、保护科学的馆藏文物保护管理新机制，为实现文物考古事业健康、稳定、可持续发展打下坚实基础。

(作者为河北省文物研究所馆员)

从大明宫国家遗址公园的保护与展示 看圆明园遗址公园的建设

张利芳

国家遗址公园是以重要遗址及其背景环境为主体，具有科研、教育、游憩等功能，在遗址保护和展示方面具有全国性示范意义的特定公共空间，是在如何对大遗址进行更好的保护、利用和展示背景下，探索出的一种模式。建设国家遗址公园既是弘扬优秀文化遗产、丰富城市文化内涵、提升国家软实力的文化工程，也是让优秀文化遗产为大众所享的民心工程。

本文以大明宫国家遗址公园的保护与展示为例，重点探讨关于圆明园遗址公园的建设。

一、大明宫国家遗址公园的保护与展示

大明宫国家遗址公园是国家考古遗址公园中建设较为成功的范例，对我国考古遗址公园建设有着重大的启发意义。

（一）保护与展示的方法、手段

1. 对经过考古发掘且保存状况较好的遗址，进行原状、原貌整体保护与展示

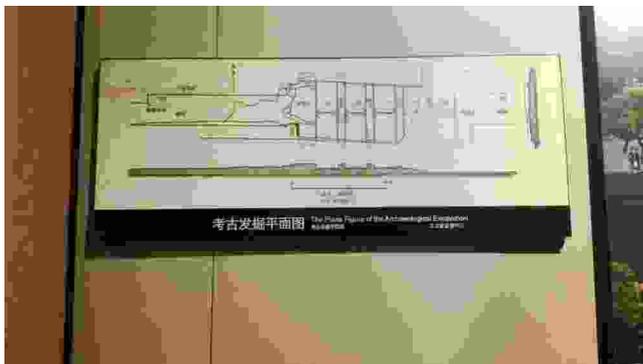
丹凤门遗址的保护与展示采用的即是这种方法，在遗址上建设遗址博物馆。博物馆外观以遗址地上建筑部分的外观为依据，以使博物馆的格调与遗址环境相协调。观众可以在博物馆内看到

遗址全貌，还可以在博物馆内看到展陈的有关丹凤门的历史和考古资料（图一、图二）。

遗址通过这种方式得以全面保护和展示，既能向大众直观呈现考古工作成果，也能满足大众对未知事物的探知欲和好奇心。看到遗址现场，大众才能对考古工作者的工作有所感知，考古既不仅仅是挖“宝”，也不仅仅是挖墓，在一定程度上起到了“公众考古”的作用。古代社会的



图一 丹凤门遗址



图二 博物馆内部展陈

文物保护

物质文化面貌是什么样子的？大众对此都充满了好奇，通过遗址的展示，让大众获取直观信息，解开尘封地下的古代历史文化，满足了大众的好奇心。

2. 部分复原地面建筑的主体构架

消失的古建是什么样子，如何建造，结构、形制如何，等等，这些只有通过翻阅文献才能了解，这是专业工作者的责任。对于大众来说，没必要人人都去翻阅文献，这不是他们的任务，也不是人人都能看得懂文献，他们应是文化成果的享用者。

如何以直观的形式告知大众古建原貌、结构等，这是专业工作者的责任。部分复原建筑物的主体架构，即是专业工作者探索出的一种形式，如紫宸殿遗址（图三）和光顺门遗址。这种形式的好处是，可以让观众看到建筑物的内部结构、建造工艺等，直观、形象。再配合以文字、图片和模型，观众就可以大致了解原建筑的整体面貌、结构形式等。

3. 复原个别引导性建筑，如门址

复原个别具有引导性的单体小建筑，以起到引导游览路线的作用，让观众在空间上有推进感，如崇明门遗址和含耀门遗址（图四）。视觉有变换、有起伏，有助于拓展游客游览的进深。

4. 象征性示意展示

遗址复建有严格的原则，不能超过大遗址面积的10%。在这种情况下，如何让遗址活起来，让百姓看得到、看得懂，这就需要采取多种展示方法和手段。通过

考古勘探、发掘，已经明了的遗址，可采用地表示意展示手段。在不破坏遗址的前提下，通过在遗址地表种草、覆盖沙石、采用特殊材料等不同标识手段把遗址轮廓勾勒出来，如含元殿遗址（图五）。当然，也可以把遗址内原有的路网、河道等通过某种恰当的标识勾勒出来。

5. 缩微模型展示

不仅在每个小遗址处设置单个遗址的微缩模型，而且还以整个大遗址为展示主体，开辟了室外大型微缩景观展示



图三 紫宸殿遗址



图四 含耀门遗址

区（图六）。

6. 在大遗址内建立博物馆，并依托大遗址建立考古探索中心

在大遗址内建立博物馆，以大明宫为主题展示内容，包括大明宫的历史、建筑特色、建造工艺、遗址公园的建设背景等，采取多样化的展示手段，既有传统的图、文、物展示方法和手段，也有现代化的展示方法和手段，如动漫、VR等。展陈内容丰富，手段多样，观众能收获不同的观感体验，效果良好（图七、图八）。

依托遗址公园建立考古探索中心，普及推进公众考古知识，让大众能亲身体验考古工作过程，了解考古是在做什么，怎么做（图九、图一〇）。

（二）几点思考

1. 遗址保护与展示的两个原则

我们在进行遗址保护与展示时，一要忠实于遗址原貌、原状，要保持遗址的“原真”。违背这条，也就违背了遗址保护和展示的初衷，违背了文物保护与展示的基本原则。二要充分考虑到大众的观感，如何让大众看得懂，看得有趣。观众只有看得懂，才能看得进去；只有看得进去，遗址保护与展示的意义才能发挥出来。这两条缺一不可，是遗址保护与展示的原则性要求。

2. 遗址保护与展示两个方面

在遵循不大规模复建原



图五 采用特殊材料象征性标识展示



图六 大型微缩景观展示



图七 博物馆内的展陈——模型展示



图八 博物馆内的展陈——关于遗址公园的建设背景



图九 考古探索中心



图一〇 考古探索中心

则的情况下，模型展示、VR、地面标识等展示手段可以综合运用，以达到更生动、更形象、更直观的展示效果。这些展示方法和手段主要针对遗址的地下部分和遗址的地上建筑部分两个方面。

针对地下遗址，根据保存情况的不同，需要我们在设计时考虑选择一种较为科学、合理的保护与展示方式。发掘后保存情况好的遗址，可采取原状保护和展示，如在遗址上覆盖玻璃罩层、建立遗址博物馆等；如果是比较重要的具有标志性的建筑遗址，经专家科学论证后，在不违背复建原则前提下，可采取可逆材料、特殊材质适当复建，如大明宫丹凤门遗址。对保存情况不好，且经过勘探、发掘、文献查证等，确定了遗址的大致布局、规模的，可采取地面标识的形式将遗址轮廓表现出来即可。原状展示和地面标识，是两种较为客观、直接的遗址展示方式和手段，是通过考古工作成果来进行的展示。

为了让观众获得更为全面、丰富的观感体验，除了直接的考古成果展示外，我们还可以通过文献资料考证出遗址地面建筑的外观、建构、布局等，在此基础上做模型展示、VR展示等。这是遗址地上建筑部分的展示。

3. 遗址保护与展示时需要注意的两个要素

即科学性和普及性。这两要素与遗址保护与展示的两个原则是一致的。科学性即要求保护与展示遗址时要忠实于遗址原貌、原状，要做到“原真”，不能人为改变遗址的布局、结构、风格等。普及性要求大众能够看得懂，这是最基本的。看得懂，遗址的保护和展示价值才能发挥出来，遗址保护和展示的目的才能达到。在看得懂的基础上，更要让大众看得有趣，看得津津有味。这需要综合运用其他展示手段，如模型、影像图片资料、讲解等。

二、关于圆明园遗址公园的建设

圆明园遗址公园集风景、园林、古建筑于一体，如何表达和呈现她的这种特殊性，是科研及文化工作者的重任。

圆明园管理处成立以来，工作人员开始对圆明园进行有序的管理、保护，清退园内居民，搞清遗址保存状况。在此基础上，整修长春、绮春两园内的山形水系，对一些建筑遗址进行了基础性保护，个别做了地面标识，建设了展览馆，并设计了圆明园模型展室。这些对圆明园遗址的保护与展示起到了重要作用。

近年来，随着大遗址保护工作的推进，伴随着人民群众日益高涨的文化诉求，如何提高大遗址的保护与展示水平，是我们面临的新的挑战。圆明园遗址受关注的程度又比较高，在建设遗址公园时更需要科学规划、精心设计。

（一）遗址本体的保护与展示

圆明园遗址公园属于集风景、园林、古建筑于一体的遗址公园，但本文暂不打算探讨山水

等自然要素的保护与展示，仅考察遗址本身。遗址保护与展示时应注意的问题，前文已有阐述，兹不赘述。在此主要讨论圆明园遗址在保护与展示时存在的一些具体问题及由这些问题而引发的思考。

圆明园包括圆明、长春、绮春三园。长春园和绮春园对外开放较早，游客较多。人们来游览圆明园主要集中在这两个园子。而这两个园子中的游客又重点集中在西洋楼遗址一带。导致这种现象的原因是因为西洋楼遗址保存的遗迹较多，人们可以隐约看出圆明园逝去的风貌，感受到圆明园的历史沧桑。西洋楼遗址之外，游客更多感受到的则是圆明园是一处风景公园。当然，在长春、绮春这两个园子里，有几处经过考古发掘工作而展示出来的遗址，包括涵秋馆遗址、含经堂遗址和澹怀堂遗址。涵秋馆遗址位于绮春园，在游客游览时必经的道路一侧，然而，即使有这样便利的条件，游客经过该遗址时，却很少有人驻足。含经堂遗址位于长春园，一直以来长春园宫门并未对外开放，故含经堂遗址所处位置相对来说较为偏僻（图一—），来这里的游客更是寥寥少数，与西洋楼景区一带形成鲜明的对比。澹怀堂遗址位于新近对外开放的长春园宫门内侧，游客一进门，遗址便展现在游客面前（图一二），但是游客的感官体验并不良好。出现上述这些情况，究其主要原因，



图一— 含经堂遗址

还是遗址在表达和呈现方式、方法上出了问题。

1. 涵秋馆

该遗址采用了在地面搭设木板和栏杆的方式进行保护与展示(图一三)。用地板将位于其下的遗址保护起来,用地板和栏杆将遗址的规模标识出来。这不失为遗址保护与展示的一种方式,但遗址保护与展示的目的,不仅仅有保护,还有展示;作为一处重要的受关注度较高的遗址公园,让遗址的文化内涵为游客所享也是建设遗址公园的题中之意。游客从涵秋馆遗址旁经过,却很少驻足,究其原因是因为遗址的展示和表达方式较为单一,不生动,不形象,游客没得可看。涵秋馆遗址仅在遗址南侧有一个遗址介绍牌,且介绍的内容也较为简单(图一四)。除此之外,再无任何其他关于表达和呈现该遗址的形式和手段。

2. 含经堂

含经堂遗址规模较大,很有气派,

采取了复原遗址部分基础的保护与展示方式,并在局部做了遗迹的原状展示,但在展示的细节设计和展示手段方面稍显欠缺。

在细节方面,表现在遗址的标识不够完善,如遗址上的灶、炕(图一五),最好能在旁边做个标识牌。专业工作者能够在不经标识的情况下,辨认出各种遗迹现象,但对于绝大多数的观众来说,如果没有一些常识储备,估计很难一眼看懂,只看到这个地方的砖与别地不同,却不明白为什么,亦或不明白这个地方是干什么用的。即使部分游客能够看得懂,但我们面对的游客是不同的群体,包括不同的年龄段、不同的知识文化水平,甚至不同的国家,如此一来,则标识牌不是可有可无,而是必不可少的。

同样,在展示手段方面不够完善,缺少多种展示方式的综合运用。含经堂遗址只在遗址南侧游客入口处,设置了图文式的引导性质的导游牌,但细看上



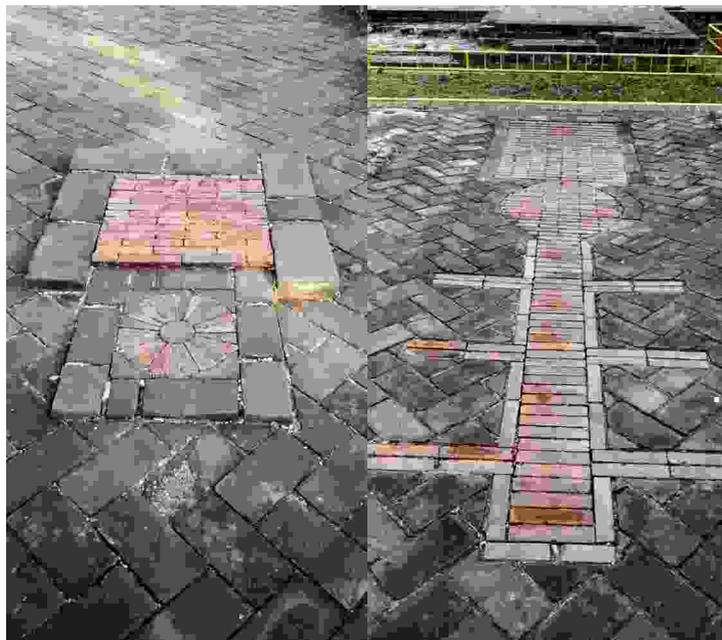
图一二 澹怀堂遗址



图一三 涵秋馆遗址



图一四 涵秋馆遗址介绍牌



图一五 含经堂遗址中的灶、炕



图一六 含经堂遗址介绍牌

面的说明，乃是圆明园四十景图的内容，而并非是关于含经堂遗址的相关图文资料。关于含经堂遗址的介绍，同涵秋馆遗址一样，只有一个较为简单的文字介绍牌（图一六），缺少图片资料的展示，如遗址的平面图、建筑复原图等。其次，缺少配合遗址展示的模式展示。遗址展示时，面向的更多的是普通游客，要从游客的心理来设计展示环节和细节，要站在游客的立场来考虑遗址的展示方式。单纯的遗址展示是枯燥的，在看不懂的情况下，人们往往更容易放弃对遗址的深度体验。含经堂遗址可以配合单纯的遗址展示，设置一些微缩模型，这样观众能更直观地感受到含经堂的恢宏气象，能在头脑里勾勒出一个立体的形象，比单纯的遗址展示留给人的平面式形象更深刻。最后，涉及到更高层次的观感体验，如果条件允许，可运用一些科技媒体的传播方式和手段，如虚拟现实、动漫、设计开发一些app应用程序等，这可以说是遗址保护与展示的一个新的发展趋势，也是遗址保护与展示方面总体设计的一部分。

3. 澹怀堂

澹怀堂遗址经过正式的考古发掘，回填后采取地表示意性复原保护与展示方式，并配合以文字介绍牌、建筑模型、地面遗迹标识模型及标识牌等（图一七、图一八），其展示方法和手段较涵秋馆遗址、含经堂遗址丰富。遗址的微缩建筑模型和地面遗迹标识模型设置在遗址正面，游客一到遗址就能借此了解到遗址概况；可能受到以前宫门未对外开放的影响，遗址的介绍牌单独设置在了遗址的西北侧。值得说明的一点是，设计者可能出于担心模型受损的考虑，将模型设置在了隔离游客的栏杆外，游客只能在2米外的地方观察模型，再加上模型较小，游客的观感体验并不太好。澹怀堂也存在展示的图文资料略显单薄的问题。

上述仅针对单个遗址谈了一些比较具体的问题，今后圆明园遗址公园内单体遗址（单个景区）在保护与展示时，应配合多种展示形式和手段，如遗址、模型、图文、影像资料、多媒体视听手段等，丰富观众体验形式，同时也让遗址更加鲜活、更加饱满、更加立体。此外，为了能够让



图一七 模型展示



图一八 澹怀堂遗址介绍牌

观众对圆明园遗址有整体印象，在对整个遗址进行总体设计时，同样也可以借鉴单体遗址保护与展示的方法和手段，如图文资料、全景模型、VR展示等。如果条件允许，可效仿大明宫遗址公园单独开辟一个大型微缩景观展示区，大众体验效果会更好，更震撼。

（二）外围衍生服务及配套项目

外围衍生是指可依托圆明园遗址公园开发一些外围的公众服务及配套项目。北京作为首善之区，也是历史文化名城，打造出自己的文化品牌、树立自己的文化形象、发展自己的传统文化服务产业，这是弘扬首都文化、北京精神的需要。北京有故宫、长城、十三陵、周口店、圆明园、颐和园等丰富的传统文化资源，如何依托这些优秀的传统文化资源，把文化牌做

大、做好、做强，做到国内外游客都满意，这是我们首都文化、考古工作者肩负的责任和使命。

1. 成立圆明园遗址博物馆

依托圆明园遗址公园，成立圆明园遗址博物馆。打破传统的只“展物”的特点，创新展陈内容、展陈方式和手段，不仅展出圆明园的遗物、建筑构件等，还要展出圆明园的地下基础部分和地面建筑部分；不仅要展出文献圆明园，还要展出考古圆明园；不仅要整体展示景区、模型，还要重点展示一些传统建筑的工艺、做法等。借助新媒体传播方式和手段，策划一些动漫短片，讲解关于圆明园的一些小故事，

或解读圆明园内个别建筑的建造过程。运用计算机技术，设计一些建筑构件的组装和拆卸程序，让观众自己动手参与。设计虚拟游览圆明园程序，可设立VR体验专区，让游客身临其境地行走在过去的圆明园中。

2. 成立公众考古博物馆

考古工作是建设遗址公园的基础，遗址公园的建设与考古工作密不可分。圆明园遗址作为北京市第一处也是目前为止唯一一处公众考古场所，备受关注。我们可以借此契机，大力推广好、传播好、普及好公众考古知识。依托圆明园遗址公园成立公众考古博物馆，让观众亲身体验考古。在公众考古博物馆里，展出考古工具，使大众认识并了解考古工具的使用；图文解说考古工作的方法和手段及各种遗

迹现象、考古的历史与学科展望等；开辟模拟考古区，大众可以亲自动手体验考古工作过程等，让大众对考古有个全面的认识和了解。在公众考古博物馆里，还可以开辟观众自己动手的各种体验区，如拓片区、制陶区等，配以影像短片和考古志愿者、专业工作者的现场示范、讲解。开辟视听区域，设计趣味考古故事等。

3. 开发独具特色的圆明园文化创意产品

文化创意产品是围绕文物文化内涵而设计、开发出来的产品，顾名思义，它以文化为基础，以创意为手段。如何利用圆明园文化元素来设计、开发一系列文化创意产品，进而达到传播圆明园文化的目的，是我们今后需要大力探索的一个方向。

(三) 总体设计

好的项目、好的服务，离不开总体设计。遗址本体的保护与展示、外围衍生服务及配套项目都是今后在建设圆明园遗址公园时所需要的总体设计。在总体设计时，我们需要注意以下几个问题。

1. 何谓“总体设计”

“总体设计”，即在规划和建设时，将整个圆明园遗址，甚至包括遗址周边环境统统考虑在内。不能因为种种原因，只顾个别遗址，不统筹兼顾。不能仅仅顾及遗址本身，而不注意遗址所处环境气氛是否协调。不能仅顾及到眼前形势，还要顾及到遗址未来的发展问题。

2. 设计什么、怎么设计

“设计什么”“怎么设计”，涉及

到遗址展示什么、表达什么，以及如何展示、如何表达的问题，这在“遗址本体的保护与展示”和“外围衍生服务及配套项目”小节中已有阐述，简单概括就是要多方面、多形式、多元化、多手段来全方位立体、深刻地展示圆明园遗址风貌，力求做到尽善尽美。

3. 由谁设计

要由懂的人来设计，要让懂的人去用心讲故事，讲原汁原味的故事，讲不走样的故事。这样，真正的文化内涵方能表达出来。

4. 设计原则

一切设计都要遵照科学规律。对遗址的保护与展示来说，就是要保持遗址的原始、本真，不能随意改变遗址原貌、原状，即使在有条件修复或复建遗址时，也要采取特殊的可逆的材料。在保护与展示时，不能仅仅为了吸引观众，而背离了遗址保护与展示的原则和初衷。遗址的保护与展示，要能起到唤醒大众历史记忆的作用，要让遗址的文化内涵处处流露。在设计时，不能把遗址公园当成休憩式的风景园林公园来搞。

如何把圆明园遗址公园打造成北京深度文化游的亮点，使其成为国内外观众所喜闻乐见的一个文化高地，任重道远，需要我们以严肃认真、科学负责的态度和精神去开拓、去探索、去研究。

(作者为北京市文物研究所馆员)

《北京的城墙和城门》出版经过

宋惕冰

20世纪80年代，北京市文物古迹保护委员会建立后，主任委员侯仁之先生时常提到瑞典作家奥斯伍尔德·喜仁龙曾对北京的城墙和城门的关注和贡献。侯老说：在北平解放前夕，一次偶然的机，他“在伦敦花了重金购到了喜仁龙的专著《北京的城墙和城门》，通篇加以浏览，才开始意识到（北京）这组古建筑的艺术价值，印象最深刻的是作者对于考察北京城墙与城门所付出的辛勤劳动，这在我们（中国）自己的专家中恐怕也是很少见的”。

一、《北京的城墙和城门》在中国出版

事有凑巧，就在1983年冬，我赴侯老府上（北京大学燕南园61号）拜望侯老时，侯老让我看了这部书原著，并借给我阅读。当得知我毕业于北大外语系时，便建议我将此书译成中文。这之后不久，他就赴美国康奈尔大学城市与区域规划系讲学去了。我回文物局后加紧阅读了这本书，并对作者简历查阅了一番：喜仁龙（1879—1966），瑞典美术史家、教授、哲学博士，1930年为芬兰科学院院士。曾于1920—1956年间多次访问中国，并从事调研著述。著有《北京的城墙和城门》《北京故宫》《中国绘画史》，在向世界人民介绍中国灿烂文化方面起了很大的作用。关于《北京的城墙和城门》这本书，1924年已以英文出版，为精装，书中线图均有比例尺，并选用照片42张。原序中有

致谢文字：“碑记和砖文，大部分是我的中国老师周谷城先生极为仔细和耐心地记录下来。”

周谷老大名的出现，更令人惊喜。原来，我国著名历史学家周谷城先生1921年在北京高等师范学校毕业时23岁，就曾为喜仁龙极为仔细和耐心地录下了大部分北京城墙与城门的碑记和砖文，因而受到喜仁龙的由衷感谢。

就在这一年，西安市文物局派人到北京市文物局来，“请教”北京城墙和城门的保护和利用的经验，我说：“实在不好意思，北京的城墙和城门，除了前门城楼、箭楼、东南角楼和德胜门箭楼外，都已拆除了，（在保护方面）还要向西安学习哩！”

以上情况与形势，促使我加快速度，将喜仁龙的著作翻译出来，增加人们对老北京城的认识，作为今后保护北京城工作的参考资料。也恰在此时，一位名叫许永全的青年，从河北大学毕业，分配到市文物局办公室当文秘，后到北京燕山出版社任编辑。听说他英文好，我本人又忙于公务，便合作将喜仁龙的原著译成中文，并于两个月内完成译稿。译作完成后，我用了半个多月时间进行校订，主要更正古建筑专业名词与中文表达中的西式长句。并请周谷城、侯仁之先生写序。1985年由刚成立的北京燕山出版社出版。

应当说，当时对此书的价值与影响是认识不足的，一切都在有限的资金和条件下运行。精装改为简装，开本仅为32开，少量文字有删除，照片也替换了20张，但

这一切都无损于发行量，2万册印数几乎售罄。听说当时的张百发副市长到北京城东南角楼视察，一次将剩余2000册都要了。此后大概一年多，我再次见到百发市长，问他还有没有此书，他说一本也没有了。侯老也说给他的样书很快就送完了，身边也缺书（指中译本）。

至于喜仁龙原著，现已成为图书馆珍藏的稀有图书。以北京而论，现已知保存（馆藏）原著的，仅有国家图书馆、首都图书馆、北京大学图书馆及北京市文物研究所各藏一本，据说还不让借出，只能复印其中少量资料。2004年，中央电视台二台曾邀请我与董宝光同志，以“见证”为题，做了老北京城墙与城门的电视节目。在这个节目上，我所介绍的仍然是喜仁龙的原著与译著经过，所举例子只能是此书的图和数据。

至此，我们对喜仁龙的《北京的城墙和城门》才有了进一步认识。

二、《北京的城墙和城门》的价值

《北京的城墙和城门》可谓是对北京古建筑所做的调查报告，其文笔又比调查报告生动优美。在当时的勘测技术条件下，喜仁龙对北京古城的调查可谓是竭尽心力，例如，对北京各城墙的调查著录极为详尽：南城墙，分为115段，东城墙101段，北城墙108段，西城墙102段，每段均细致地著录其长度、修筑时期、城砖及碑刻录文。以北城墙108段为例，书中据碑文及砖文考证：第一段75米，“以乾隆时代大砖重砌”；第二段40米，筑于明末“万历四十六年，窑户刘松作头刘能造”（砖文）；第三段60米，据碑文“重修于道光十年”……由此北城墙108段修筑于何时、重修于何时记述得清清楚楚。并对东城墙墩台23座、北城墙墩台19座、西城墙墩台22座、南城墙墩台11座及内城和外城的城墙内侧、外侧的高度、顶宽、基厚

做了调查考证，所列数据极为详尽，一直流传至今，为当代研究有关北京古城垣与城门的著述所引用。另外，对北京内城西直门等9座城门的城门和箭楼都做了内外地势图、门楼地盘图、门楼剖面图、门楼正面、侧面图及箭楼地盘、箭楼剖面、箭楼正面和侧面图，这些实测图达46幅；对北京外城永定门等多座城门做了城门和箭楼的正面全图、立体正面、立体横剖、下视地盘等剖面实测图，多达53幅。这些线图都有比例尺。“这些实测图都是在作者监督下由中国绘图员绘制的；毫无疑问，它们不仅是研究北京城门而且也是了解中国一般建筑的最珍贵的确切资料。归根结底，北京城门是体现中国建筑一般规律的典范。”（作者原序）

喜仁龙的原著如此受到重视与喜爱，它的可贵之处是真实记录了北京城墙和城门的的历史价值、科学价值与艺术价值，留下了许多珍贵的第一手资料。

1988年，国务院公布正阳门城楼和箭楼为第三批全国重点文物保护单位。2006—2008年，北京决定重建永定门城楼，喜仁龙书中的实测图及测绘数据成为重建永定门城楼的重要依据，可见《北京的城墙和城门》一书所做的测绘与记录是何等的翔实及珍贵。现在，正阳门、德胜门、东南城墙角楼也都先后修缮，建立了管理处，成为研究明史和明代建筑史的重要实物资料及游览北京的重要场所。

此书不仅实地测绘调查极为详尽，另一特色是不时地加上当时的实地见闻：“北城垣是人迹罕至之处。在这条路上，经常可以见到一队队骆驼经过，向安定门和德胜门的方向走去。但是一旦商队消失，周围又恢复一片寂静。北墙外侧壁因风吹雨打和敌兵攻击受到严重破坏，曾多次进行修葺。”这段文字，再现了20世纪20年代北京北城墙人烟稀少的荒凉景象。全书类似这样以生动事例描绘当年见闻的篇幅甚多，引人入胜，以致神往。

说到此书的历史价值，在作者的原序

中写道：北京的城门和城墙，“在很大程度上反映了这座伟大城市的早期历史，与过去的历史有很深远的渊源，布满着已逝岁月的痕迹和记录。”“本书的史料主要根据中国地方志，这些地方志载有关于早期朝代的城门和城墙的大量资料，任何一种外国文字未曾如此详尽地发表过。除了这些文字记载，别的材料可在古城本身发现，主要是镶嵌在城墙和城门各处的碑记和城砖上的印文。这些材料已经被仔细地搜集起来，并用于史学问题的研究和对古城各部分的考证。不过所有这些文字性证据仅仅是技术上和建筑学方面分析的实证，这些实证在无文献资料可供查考的情况下，常成为历史研究和考证的主要依据。”喜仁龙指出，北京古城是一部土石作成的史书，内容一直在不断更新和补充，直接或间接地反映自其诞生以来直到清末的北京城的兴衰变迁史。这是我们今天考证已不复存在的北京城的重要参考资料。

关于艺术价值，作者原序的第一句话就是：“我所以撰写这本书，是鉴于北京城门的美。”“力图把它们的美体现在一系列照片里。”“如果我能够引起人们对北京城墙和城门这些历史古迹的新的兴趣，能够多少反映出它们的美，那么，就满足了我的心愿，并感到自己对中国这座伟大的都城尽了一点责任。”（原序）其

实，除了大量照片以外，作者不少文字描述了北京古城之美的艺术价值。“这些城墙是最动人心魄的古迹——幅员广阔，沉稳雄劲，有一种高屋建筑、睥睨四邻的气派；但见双重城楼昂然耸立于绵延的踞墙之上。其中较大的城楼像一座筑于高大城台上的殿阁。”侯仁之教授在此书中文版的序言中，也做了充分肯定。他以此书为例，曾在北京市人民代表大会上说明北京城门和城墙的历史意义和艺术价值；并在其他场合与著述中，一再称道喜仁龙是一位国际上享有盛誉的美术史家，称道此书是一部美术巨著，是在实地勘查下写成的书，格外值得珍惜。它为我们提供了在所有的北京的城墙和城门有关资料中最为翔实的记录，有文、有图、有照片，还有作者个人在实际勘查中的体会和感受。

《北京的城墙和城门》一书，1924年由伦敦约翰·兰出版公司出版。也就是说，从那时起，此书客观上就起到了由外籍学者、以世界通用的英文宣传介绍古都北京城的作用。1985年，北京市文物局提出并将此书翻译出版，使得全国人民（包括海外华人）都能便捷地读到此书，增加人们对北京的城墙和城门的了解和认识。

（作者为《北京文物志》原总编辑）

北京市文物局2017年一季度 文博事业大事记

北京市文物局办公室

1月1日 市文物局完成2016年离退休干部年度统计工作。截至2016年12月31日，局系统共有离退休干部455人，其中，离休干部26人，退休干部429人。

1月5日 机关离休干部、市文物局原副局长、首都博物馆首任馆长梁丹同志因病在北京逝世，享年90岁。

1月9日 市政府召开专题会议，研究北京城市副中心行政办公区西汉路县古城保护利用有关事项。会议明确，将古城文物保护工作纳入城市副中心建设总体规划；建立潞城考古工作站，专门从事潞城镇及副中心考古、收藏、保护和研究工作；将古城遗址建设成遗址公园，并配套建设博物馆。

1月10日 共青团北京市文物局代表大会在孔庙和国子监博物馆彝伦堂召开，市直机关团工委书记刘煦淳同志，局党组成员、纪检组长王翠杰同志出席大会并作讲话，肖鹏同志代表作团委工作报告，团员代表近80人到会。大会选举王申、王辉、杜若铭、李冰一、杨志、肖鹏、宋丹、罗梦娇、赵伟9位同志为新一届共青团北京市文物局委员会委员。会后，局团委召开第一次全会，选举肖鹏同志为共青团北京市文物局委员会书记。

1月12日 我局组织全市文博系统召开烟花爆竹安全管理工作动员部署会，要求各单位加强组织领导、全程监管、宣传

发动，加强隐患排查，建立联防机制，维护好开放单位的参观游览秩序。会上与各区文委和两个特区办事处主管安全的负责人签订了责任书，明确监管责任，并发放了相关宣传材料。

1月18~23日 应毛里求斯中国文化中心邀请，首都博物馆藏品管理部主任武俊玲同志等4人赴毛里求斯参加“欢乐春节——老北京的婚俗展”。

1月19日 市文物局举办2017年北京市文物局离退休同志新春座谈会，共60余人参加。座谈会由崔国民同志主持，舒小峰同志代表局党组向离退休同志致以新春的祝福，为80岁以上离退休同志集体祝寿，并向老同志通报了2016年全市文博工作情况、局重点工作完成情况，以及2017年全局工作发展思路、发展目标。

1月20日 舒小峰、王翠杰、刘正品同志陪同国家文物局局长刘玉珠和市政府副秘书长尹培彦等同志，检查了国立蒙藏学校旧址、首都博物馆等全国重点文物保护单位和博物馆的春节安全防范工作，并慰问了广大文物干部职工。要求各单位充分认识文物安全工作的重要性，加强安全检查，抓好制度落实，特别是文物保护工程施工现场，要完善安防设施，提高风险意识，不留安全死角，确保节日期间文物安全。

1月25日 全市老干部工作会议在北京会议中心召开，市文物局离退休干部

文献资料

处荣获“2016年北京市老干部工作先进集体”称号。

1月27~28日 舒小峰、刘正品同志带队检查春节期间部分全国重点文物保护单位的安全工作。督查组分别对孔庙和国子监博物馆、雍和宫、地坛、东岳庙、北京市西周燕都博物馆、首都博物馆、白云观、报国寺、北京古代建筑博物馆、北京文博交流馆（智化寺）、大钟寺古钟博物馆、北京艺术博物馆等20余家单位进行安全检查。重点督察各单位对文物安全保护规章制度、消防安全主体责任的落实情况，安全措施应急处置准备情况；实地查看消防基础设施、用火用电和易燃易爆物品管理等情况，并对文物单位周边消防通道、禁止燃放烟花爆竹宣传等情况进行重点检查，确保文物安全。

1月29日~2月5日 应中国驻美国洛杉矶总领事馆、中国驻美国大使馆、加拿大历史博物馆、皇家安大略博物馆邀请，首都博物馆党委书记白杰同志等5人赴美国、加拿大举办“欢乐春节——老北京民俗展”并进行洽谈合作。

1月 国家文物局通报了2016年度全国文物行政处罚案卷评查结果，我市共申报5卷，其中1卷荣获全国“十佳案卷”称号、2卷荣获全国“优秀案卷”称号。

舒小峰、崔国民同志亲自部署落实走访离退休同志的相关工作。局领导班子成员分别带队走访了局系统离退休同志。

2月11日 为落实市政府安全大检查和烟花爆竹安全管理工作的要求，北京市文物局局长舒小峰、副巡视员刘正品带领北京市文物局安全工作专项督察组，对北京古代建筑博物馆、法源寺、报国寺、白云观、北京市白塔寺管理处、徐悲鸿纪念馆、北京市古代钱币展览馆、大钟寺古钟博物馆、北京石刻艺术博物馆、北京艺术博物馆等部分全国重点文物保护单位和博物馆进行了安全督察。督察组重点督察了各单位值班、值守情况、安全措施应急处置准备情况、各项安全设施正常运行情

况，实地查看中控室、值班室、消防设施、重点看护点等部位。另外，督察组还对文物单位周边的消防通道、禁止燃放烟花爆竹宣传等相关情况进行了检查。同时，舒小峰局长一行向坚守在一线工作岗位的干部职工致以节日的问候。

2月12~18日 应日本东京都江户博物馆邀请，首都博物馆龙霄飞同志等2人随国家文物局赴日本进行“18世纪的江户与北京”展览布展工作。

2月22日 市文物局接待意大利总统马塔雷拉一行参观孔庙和国子监博物馆。

2月24日 市文物局组织局系统15名离退休干部及离退休干部工作者参加市老干部局组织的全市党风廉政建设和反腐败斗争工作情况通报会。

2月27日 市文物局接待英国遗产专家代表团参观八达岭长城并就长城保护管理情况进行交流座谈。

2月28日 市文物局接待尼泊尔大会党中央工作委员会委员拉梅什·理查尔一行15人参观白塔寺。

市文物局接待智利参议院吉列尔一行2人参观首都博物馆。

3月1日 市文物局接待原越共中央政治局委员、河内市委书记范光毅一行5人参观孔庙和国子监博物馆。

3月2日 国家文物局组织长城总体规划专家论证会。侯卫东、吴加安、乔梁、汤羽扬、陈同滨等专家出席会议。北京市、天津市、吉林省、山东省、山西省、陕西省等就各省（市）长城保护总体规划做汇报。

3月6日 汉路县故城遗址由通州区相关会议批准公布为通州区第五批区级文物保护单位“路县故城遗址”。

3月8日 北京市文物局机关工会、局团委联合举办“领略巾帼岁月 感受伟大情怀”主题纪念活动，机关60名女职工参观宋庆龄同志故居，市文物局党组成员、纪检组长王翠杰同志出席活动。

市文物局团委组织首都博物馆、大钟寺古钟博物馆、北京古代建筑博物馆、北

京文博交流馆、北京辽金城垣博物馆的青年志愿者，与北京市直机关志愿服务联合会主办、西站地区管委会机关团总支、西站地区志愿服务协会在北京西站联合举办“爱满京城 学雷锋志愿服务周”活动，发放宣传材料400余份，现场展示非物质文化遗产——智化寺京音乐，活动受到旅客一致好评。

3月16日 市文物局接待越南海军司令员范怀南一行16人参观孔庙和国子监博物馆。

3月19~31日 应香港中文大学文物馆、韩国国立海洋文化财研究所邀请，首都博物馆北京史研究部黄小钰同志赴香港、韩国参加“第四届博物馆专业培训工作坊”交流活动。

3月21~23日 市文物局机关及首都博物馆、孔庙和国子监博物馆、北京市文物公司的退休支部书记、委员共5位同志参加市委组织部、市老干部局举办的市第二期离退休干部党支部书记培训班。

3月22日 北京市政府领导视察北京中轴线上的标志性建筑——永定门城楼、正阳门城楼、景山万春亭、寿皇殿建筑群、鼓楼等。沿途中听取了北京市文物局舒小峰局长对北京中轴线历史沿革、中轴线申遗的进展、中轴线周边区域文物保护等情况的汇报。在视察结束后，市领导对北京中轴线保护做出指示，要求全市有关部门沉下心来，扎扎实实地用10~15年的时间，以申遗为标准，全力做好北京历史文化名城、北京文化遗产保护工作，全面恢复北京旧城的历史风貌。

3月24日 与乌克兰基辅市文化局代表团一行6人就两市文物保护领域合作进行交流座谈。

3月26日~4月4日 应欧洲艺术基金会、比中经贸委员会、法国巴黎大区工商会邀请，我局副局长于平同志随北京市贸促会赴荷兰、比利时、法国推介北京文化创意产业并招商招展。

3月27日 市文物局接待尼泊尔总理普拉昌一行20人参观白塔寺。

3月29日 由市文物局与北京博物馆学会主办，北京汽车博物馆承办的“中国故事——博物馆优秀讲解案例展示推介活动”北京地区选拔赛正式开幕。来自首都博物馆、中国园林博物馆等16家博物馆的近40名选手在专业组、志愿者组和学生组三个类别激烈角逐，经过评委现场打分，最终确定20名选手获奖。之后，将对获奖选手组织后续的培训，优中选优，确定最终去参加国家级别的“中国故事——博物馆优秀讲解案例展示推介活动”的选手，展示北京地区博物馆讲解队伍的风采。

3月30日 市文物局召开全局党建工作会议，部署2017年基层党建工作，签订党风廉政建设责任书。

建设部副部长倪虹带队检查北京长城国家公园的推进情况。市政府副秘书长赵根武汇报了相关情况，长城国家公园试点区总面积59.91平方公里。延庆区副区长张远、长城国家公园筹备办周庆生等陪同检查及座谈。

3月31日 市文物局举办退休干部党支部党员大会暨集中学习，27名退休党员参加。会议学习了北京市《关于进一步加强和改进离退休干部工作的实施意见》，传达了习近平总书记关于文物工作重要指示暨视察北京重要讲话精神和北京市委、市政府学习贯彻落实讲话精神的有关要求，并通报了局学习习近平总书记重要指示和讲话精神的情况以及下一阶段的落实举措，传达了近期召开的全市文物工作会议及局党建工作会议的主要内容。会议就党费收缴、探索灵活设置退休干部党小组、设立老党员先锋岗等有关事项征求与会退休党员意见。

3月 全局系统开展拉网式隐患排查工作，共出动40余人次，整改安全隐患20余项，圆满完成两会期间安全维稳工作。

中国博物馆协会出版专业委员会 2017年年会在河南洛阳举行

2017年6月17日，“中国博物馆协会出版专业委员会2017年年会暨‘文博出版与新时期使命’学术研讨会”在河南洛阳举行。会议由中国博物馆协会出版专业委员会、河南博物院、洛阳市文物考古研究院主办，《中国国家博物馆馆刊》编辑部、《中原文物》编辑部、《洛阳考古》编辑部承办，共有来自全国近40家博物馆、考古所、出版社、杂志社等文博出版单位的80余名代表出席。

大会开幕式由河南博物院副院长张得水主持。出版专委会秘书长、中国国家博物馆学术研究中心副主任朱万章向与会代表宣读了出版专委会原主任委员陈履生的来信，并宣布了调整后的委员名单及新入会成员名单。洛阳市文物局副局长王献本、河南博物院院长马萧林分别致辞，对与会专家学者表示欢迎。随后，出版专委会主任委员、中国国家博物馆副馆长白云涛发表讲话。

在会议期间，来自20家机构的21名代表分别发言，就以下几个问题展开讨论。

首先，是文博期刊的定位。中国国家博物馆学术研究中心副主任朱万章、《中国国家博物馆馆刊》编辑部副主任霍宏伟、《中原文物》编辑部主任武玮、陕西历史博物馆科研管理处处长杨瑾及《收藏》杂志社社长杨敏等代表，均根据各自的办刊经历和体会，对文博期刊的性质定位与发展道路提出看法。

第二，是文博期刊与新媒体的关系。《东方博物》编辑部主任王屹峰、《东南文化》编辑部徐秀丽、浙江省博物馆曾莹、秦始皇帝陵博物院副研究馆员陈洪

及同方知网(北京)技术有限公司周麟等代表，将关注的着眼点放在新媒体对传统纸媒的影响，并提出文博期刊应对互联网和移动通讯技术冲击的可行方案。

第三，是文博期刊的办刊方法。故宫博物院出版部主任陈连营，《文物保护与考古科学》编辑部潘小伦、《东南文化》特邀编辑黄洋、《大众考古》编辑部夏连杰、山东博物馆郭云菁、洛阳市文物考古研究院隋唐研究室主任赵晓军、《云南文物》编辑部主任邢毅、中国华侨历史博物馆研究与交流部白婧、旅顺博物馆副研究馆员刘立丽、旅顺日俄监狱旧址博物馆副馆长周爱民及常熟博物馆宣教陈列部主任陈颂华等代表，均根据各自的办刊实践进行案例分析，为其他单位提供了可供借鉴的宝贵经验。

在闭幕式上，出版专委会主任委员白云涛高度肯定了本次研讨会的价值及意义，并做总结发言。他认为，会议在文博期刊的定位、文博期刊与新媒体的关系、如何办好文博期刊三个问题上提出了很多具有启发性的观点。他提出，文博期刊应服从于学术研究和中华优秀传统文化的传承，定位为学术期刊，其自身具有留存价值和学术价值；新媒体对于文博期刊是挑战也是机遇，且机遇大于挑战，应该认识新媒体的优势及其为读者带来的便利，顺应趋势、合作共赢，使新媒体为文博期刊服务，在探索过程中解放思想；办好文博期刊首先要定好位，找准发展方向，还要发挥自己所在机构的地域和馆藏优势，结合本职工作和业务，培养学术研究的氛围。