

北京文博

BEIJING CULTURAL RELICS AND MUSEUMS



- 刘淇市长在科技专家季谈会上的讲话
- 关于文物价值的思考
- 文物建筑在历史文化名城中的定位
- 北京牛街礼拜寺窑殿宋、辽建筑探析

北京市文物局 主办

2001·2

纪念中国共产党建党八十周年

首都博物馆藏革命文献文物



1、1944年晋察冀版《毛泽东选集》

为纪念中国共产党成立23周年，经中共中央宣传委员会批准，晋察冀中央分局主持编辑、《晋察冀日报》社邓拓（1912—1966）主编的五卷本《毛泽东选集》，是中国最早的一部毛泽东著作选集，为宣传毛泽东思想做出了重大的历史性贡献。该选集至今已成珍贵革命文物，图为首都博物馆珍藏的一部。



2、晋察冀中央局翻印的中共《入党誓词》

晋察冀中央局是晋察冀解放区党的领导机关，存在于抗日战争后的1945年9月至1948年5月，领导晋察冀党政军系统和人民群众，为华北人民解放战争的胜利做出了重要贡献。



3、中共冀热察区党委机关报《挺进报》
《挺进报》于1939年9月1日在平西创刊，社长张致祥（1909 - ），后迁平北出版。这是其中的第233期，1942年2月11日出版，该报发行数量不多，存世更少。



4、《挺进报》社出版的萧克将军军事论文

萧克将军（1908 - ）时任冀热察挺进军司令员兼政治委员，冀热察军政委员会书记。他首先提出了“巩固平西，坚持冀东，开辟平北”三位一体的华北抗战冀热察的具体任务。

5、丰滦密联合县首期干训班毕业证书

丰滦密联合县是冀热察挺进军十团长白乙化（1911 - 1941）率部在丰宁、滦平、密云三县交界地区开辟建立的抗日民主政权。证书右侧是白乙化的题词，左侧是县抗联主任（即县工委书记的公开职务）马力（1916 - 1979）签署的证书内容，此件保存至今弥足珍贵。

文：李铁虎 图：谷中秀



(彩一)

新公布的第六批北京市文物保护单位

一、古遗址



1、清河汉城遗址

遗址位于海淀区东升乡朱房村。此图为其南城墙，是现存距北京城区最近的汉代古城遗址。



2、蔡庄土城遗址

遗址位于房山区南尚乐镇蔡庄村。此图为其南城墙，是北京地区现存年代较早（战国）、保存较好的城址。



3、团河行宫遗址

遗址位于大兴县黄村东3公里处。行宫建于清乾隆四十二年（公元1777年），为清代帝王到南海子游幸狩猎或到晾鹰台阅兵驻蹕之所。现存建筑有御碑亭、圆亭、十字房、翠润轩等。

4、上宅文化遗址

遗址位于平谷县韩庄乡上宅村、大兴庄乡北埝头村。遗址属于北京地区新石器时代中、早期文化遗存，是北京地区迄今发现最早的原始农业萌芽状态的新石器时代文化，对北京地区新石器时代考古研究具有重要价值。



5、丫髻山碧霞元君祠遗址

遗址位于平谷县刘家店乡。遗址始建于唐贞观年间，明清时香火达到鼎盛。现存有碧霞元君祠等建筑和遗迹，以及大量的清代至民国的碑刻。



6、岔道城遗址

遗址位于延庆县八达岭镇岔道村。明嘉靖三十年（公元1551年）筑城，作为居庸关前哨，历代均在此驻兵。岔道城紧邻八达岭长城，是北京通往西北的重要军事据点和驿站。



二、古墓葬



7、老山汉墓

汉墓位于石景山区老山东南麓。墓葬于2000年开始发掘，出土了一批包括漆案、丝织品、木俑等珍贵文物，是近20年来，北京地区重大考古发现之一。



8、田义墓

位于石景山区模式口大街，是一座明代太监墓。田义墓以精美的明代石刻闻名，现保存的遗迹有：门楼、石像生、华表、棂星门、碑亭、享殿、寿域门、石供桌、墓碑、宝顶等。



9、伊桑阿墓石刻

位于房山区岳各庄乡皇后台村，墓前存有雕刻精美的华表、碑、石狮、五门石枋等石刻。伊桑阿是清满州正黄旗人，顺治进士。

(未完待续) 图文: 王有泉

北京文博

樣
初
題

目 录

(2001年第2期)(总第二十四期)

文物工作

- 刘淇市长在第二十次科学技术专家季谈会上的讲话 (5)
- 关于文物价值的思考 舒小峰(6)
- 文物建筑在历史文化名城中的定位 孔繁峙(11)
- 面向二〇四九年北京的文物保护及其现代化管理学术研讨会纪要
..... 荣大为(15)
- 探索海淀地区文物资源利用的新思路 促进文物事业的健康发展
..... 王晓军(18)

北京史地

- 北京牛街礼拜寺密殿宋、辽建筑探析 回宗正(22)
- 元大护国仁王寺旧址及相关问题考察 包世轩(34)
- 大慈延福官述略 田 瑾(43)

博物馆学

- 关于中国钟的分类 [日]神崎胜著 高凯军译(47)

首都博物馆陈列浅见	沈 平(58)
智化寺音乐、壁画和藻井	张文生(64)

文物鉴赏

观洪武釉里红器	李 宏(70)
明清两代几种彩釉的发展和特点	魏忠燕(72)
铜器辨识琐录	贾文超(79)

古建修缮

醇亲王墓碑亭特点浅析	王心白 纪伟(85)
------------------	------------

资料信息

“中国 20 世纪 100 项考古大发现”中的北京项目	(93)
一部形象的北京史——《图说北京史》	齐 心(95)
北京市文物局 2001 年一季度文博事业大事记	唐瑞民(97)

封面:清·铜鎏金四臂观音

封底:清·青玉透空如意云盖瓶(密云董各庄清皇子墓出土)

封二、彩插一:纪念中国共产党建党 80 周年 首都博物馆藏革命文献文物

彩插二、三、四:新公布的第六批北京市文物保护单位

封三:明清两代几种彩釉的发展和特点

《北京文博》编辑委员会

顾 问:侯仁之 李学勤 吕济民

主 任:宿白 副 主 任:梅宁华 廖静文 王世仁 曹子西 齐 心 马希桂

编委会委员(以姓氏笔划为序):

于 平 马法柱 王丹江 孔繁峙 刘建业 成大生 张 展 张增光 宋大川
陈 平 陈 旭 荣大为 赵其昌 侯 明 晋宏逵 徐 伟 徐 明 舒小峰
韩 永 温桂华 葛英会 傅公铤

主 编:张 展 编辑部主任:陈晓芬

本期责编:陈晓芬 魏伯涛 张 岩 李树丛 美术编辑:叶 宏

主办单位:北京市文物局 编辑出版:北京市文物局资料信息中心《北京文博》编辑部

北京文博网网址:<http://www.bjmuseumnet.org>

BEIJING WENBO

(*BEIJING CULTURAL RELICS AND MUSEUMS*)

NO. 2, 2001

Contents

CULTURAL RELICS WORK

- Mayor Liu Qi's Speech at the 20th Seasonal Symposium of Scientific and Technological Specialists (5)
- On the Value of Cultural Relics *by* Shu Xiaofeng(6)
- Position of Ancient Buildings in Historic Cultural Cities *by* Kong Fanzhi(11)
- Summary of the Academic Symposium on the Protection and Modernized Management of Beijing Cultural Relics before the Year of 2049 *by* Rong Dawei(15)
- Search for New Ways of the Exploitation of Antiquarian Resources in the Haidian Area so as to Accelerate the Sound Development of Cultural Relics Affairs *by* Wang Xiaojun(18)

BEIJING HISTORY AND GEOGRAPHY

- A Study of the Song and Liao Buildings of the Yaodian Pavilion in the Mosque of Niujie Street, Beijing *by* Hui Zongzheng(22)
- On the Old Site of the Da Huguo Renwang Temple of the Yuan Period and Its Related Problems *by* Bao Shixuan(34)
- A Brief Account of the Daci Yanfu Palace *by* Tian Jin(43)

MUSEOLOGY

- On the Classification of Chinese Bells *by* Gao Kaijun(47)
- Some Opinions of the Exhibition at the Capital Museum *by* Shen Ping(58)

Music, Murals and Caissons of the Zhihua Temple
..... by Zhang Wensheng(64)

APPRECIATION OF CULTURAL RELICS

Underglaze Red Ware of the Hongwu Reign
..... by Li Hong(70)

Development and Features of Coloured Glazes in the Ming and
Qing Periods by Wei Zhongyan(72)

Notes on the Identification of Bronzes
..... by Jia Wenchao(79)

REPAIRS OF ANCIENT BUILDINGS

On the Features of the Prince Chun Tombstone-pavilion
..... by Wang Xinbai and Ji Wei(85)

DATA AND INFORMATION

Beijing Items Among China's 100 Most Important Archaeologi-
cal Discoveries in 20th Century (93)

A History of Beijing in Images: Review of the *Illustrated His-
tory of Beijing* by Qi Xin(95)

Chronicle of Cultural Relics and Museum Events at the Beijing
Municipal Administration of Cultural Relics(1st season of
2001) by Tang Ruimin(97)

EDITORIAL BOARD OF THE BEIJING WEN BO

Advisors: Hou Renzhi, Lu
Jimin, Li Xueqin

Chairman: Su Bai

Vice – hairmans: Mei Ninghua,
Liao Jingwen, Wang Shiren, Cao
Zixi, QiXin, Ma Xigui,

Members: Yu Ping, Ma Fazhu,
Wang Danjiang, Kong Fanshi,
Liu Jianye, Cheng Dasheng,
Zhang Zhan, Zhang Zengguang,
Song Dachuan, Chen Ping, Chen
Xu, Rong Dawei, Zhao Qichang,
Jin Hongkui, Xu Wei, Xu
Ming, Shu Xiaofeng, Han
Yong, Wen Guihua, Ge
Yinghui, Fu Gongyue

Editor-in-chief: Zhang zhan

**Director of Editorial Depart-
ment:** Chen Xiaosu

Managing Editors of this issue:
Chen Xiaosu, Wei Botao, Zhang
Yan, Li Shucong

Art Editor: Ye Hong

It is edited and published by the
Editorial Department of *Beijing
Wen Bo*, Information and Data-
Centre, Beijing Municipal Admin-
istration of Cultural Relics Af-
fairs.

URL: [http://www.bjmuse-
umnet.org](http://www.bjmuseumnet.org)

刘淇市长

在第二十次科学技术专家季谈会上的讲话

今天专家的发言非常好,在新世纪即将到来,北京正全力申办 2008 年奥运会的时刻,专家们就保护古都风貌与申奥的关系,特别是在文物保护上发表了很好的意见,我代表市政府向各位专家表示衷心的感谢。

现在搞好首都城市现代化建设中应注意保护古都风貌已成为社会共识。各位专家为北京名城保护做了大量工作,取得了许多宝贵经验。江总书记几次到北京考察时都强调“北京是世界历史文化名城,城市的规划和建设,既要保持古都风貌,又要富有现代气息。”北京市近几年完成了《北京市区中心地区控制性详细规划》、《北京旧城历史文化区保护和控制范围规划》两个规划,确立了 25 片历史文化保护区,对历史文化名城的保护有了比较好的开端,下一步要将这项工作落实好,正确处理好保护历史文化名城和现代化建设的关系。

目前北京市的申奥工作正在积极开展。我们希望通过这次申办奥运,推动人文精神的发扬,让世界看到北京既是一个现代化的国际大都市,又

是世界历史文化名城。绿色奥运、人文奥运、科技奥运是本次申奥提出的三个概念,其中人文奥运是主体,强调以人为本。如何体现人文精神,其中一个重要指标就是建设现代化国际大都市必须符合保护古都风貌的要求。现在有的舆论反映:建新北京就是要拆掉旧城全部。如果在这个问题上处理不好,就会形成北京为申办奥运,把城市拆得稀里哗啦的印象。

专家们提出的意见非常重要,下面我讲几点具体意见。

一、要加快制定保护历史文化名城的地方性法规,使北京古都得到妥善保护和发展。

二、要做好详细的保护规划,同时鼓励和支持社会各界积极参与文物古迹的保护工作。

三、运用市场经济机制,研究和探索在危旧房屋和旧城改造中如何保护好文物古迹和古都风貌的新路子。

四、要严格保护好重点历史文化遗产和文物古迹。

(2000 年 11 月 17 日)

(根据记录整理,未经本人审阅)

关于文物价值的思考

舒小峰

一

“文物价值”以及与此相关联的诸如文物的“历史价值”、“艺术价值”、“科学价值”等概念,经常见诸政府文件,理论文章,也见诸《中华人民共和国文物保护法》。表面上看,“文物价值”这一概念似乎没有讨论的必要。

但是,从政治经济学的角度来分析,“价值是凝结在商品中的一般人类劳动”,而“商品是用来交换的劳动产品”^①。也就是说:凡是能够交换的劳动产品才具有价值,才能够通过交换产生剩余价值,才能产生我们日常所讲的“经济效益”。

《中华人民共和国文物保护法》第二十三条明确规定:“全国所有的博物馆、图书馆和其他单位的文物藏品禁止出卖”;而对于国有的不可移动文物,《中华人民共和国文物保护法》虽然没有规定禁止出卖,但在第十五条中也明确规定,“核定为文物保护单位的属于国家所有的纪念建筑物或者古建筑,除可以建立博物馆、保管所或者辟为参观游览场所外,如果必须作其他用途,应当根据文物保护单位的级别,由当地文化行政管理部门报原公布的人民政府批准。”实际上,根据这一条款,国有的不可移动文物也是不能出卖的。

这样,问题就出来了:

问题一:既然馆藏文物和国有的不可移动文物不能买卖,也就不是商品。从政治经

济学的角度讲,这些不是商品的文物就不具有价值,而不具有价值的文物是不是还具有“文物价值”呢?它们是不是还具有“历史、艺术、科学价值”呢?如果答案是肯定的话,这里所讲的价值是什么价值呢?

问题二:既然馆藏文物和国有的不可移动文物不能当作商品来交换,因而没有价值,也就不能产生经济效益。那么,为什么像八达岭、十三陵、秦始皇兵马俑博物馆、故宫博物院等文物景点或博物馆能够产生巨大的社会影响并取得相当可观的经济效益呢?如果说这些可移动或不可移动的文物没有产生经济效益,这些地方的经济效益又是依靠什么产生的呢?

二

在政治经济学理论中,与“价值”密切相关的另一个概念是“使用价值”。文物没有价值,有没有使用价值呢?

使用价值指物的使用性,指物能满足人们某种需要的效用。马斯洛曾经将人的需要区分为五种,简而言之,又可以分为物质需要和精神需要两种。文物能不能满足人们的某种需要呢?它所满足人们的需要是物质的,还是精神的?抑或是兼而有之的?要弄清楚这一点,我们有必要对文物产生之初的功用和今天所发挥的功能做一些研究。

今天我们所称的文物,在历史上是具有某种功用的,也即具有某种使用价值。一般而言,文物分为可移动文物和不可移动文物

两种,前者如字画、磁器,后者如宫殿、庙宇、遗址。为便于理解,我们也根据这一分类方法对文物的古今功用即使用价值进行分析。

首先看不可移动文物:大致可以分为三类:

第一类是生产、生活、居住场所。如铜绿山采矿遗址、半坡遗址、故宫、一些名人故居等。今天,这些建筑的使用价值可以分为两种,一种是沿用当初的功能,继续用作生产、生活或居住场所,如崇礼住宅;另一种是辟作文物景点或博物馆向公众开放,用以满足公众的精神文化需求。

第二类是坛庙建筑或宗教活动场所。如太庙、天坛、白塔寺、白云观、大高玄殿等。今天,这些建筑的使用价值可以分为三种,一种是辟作文物景点或博物馆向公众开放用以满足公众的精神文化需求,如太庙、天坛等;另一种是被用作一些单位办公或居民居住,如大高玄殿、摩诃庵等;第三种是仍作为宗教活动场所,如广济寺、西黄寺等。

第三类是陵墓建筑或古遗址。如明十三陵、田义墓、金中都水关等。这些建筑除未修缮开放的以外,一般都经修缮后辟作文物景点或博物馆向公众开放用以满足公众的精神文化需求。

可移动文物大致也可以分为三类:

第一类是武器、生产工具或生活工具,如铁刀铜钺、石磨盘等,这一类当初主要是用来满足人们物质需求的。今天,我们虽然也可以延续这些物品当初的使用价值,继续用它来做生产、生活工具,也即继续将其满足物质生活需要,但实际上,我们却又不可能按照当初生产它时的使用价值去使用,而是将其作为文物来研究当时人类社会生产、生活状况,并对其从艺术审美的角度去欣赏、研究。

第二类是宗教、祭祀、丧葬用品,如秦兵马俑、司母戊鼎、佛造像等。这一类物品当初主要是用来满足人们的精神需求的,但在今天,这些物品当初的使用价值已经不复存在,也是将其作为研究当时人类社会生产、生活水平的见证物,并对其从艺术审美的角

度去欣赏、研究。

第三类是当初就是作为艺术品生产的,如字画、赏瓶等。当时是为满足人们的精神审美需求而产生的,这种功能到今天仍然没有改变。

至此,我们就可以得出两点结论:第一,所谓“文物价值”,是指文物的使用价值,而《中华人民共和国文物保护法》所称“历史价值”、“艺术价值”、“科学价值”也指的是政治经济学理论中的“使用价值”,而并非“价值”的概念。第二,除被单位或居民占用或继续用作宗教活动场所的文物建筑以及未开放的文物建筑以外,无论是不可移动文物还是可移动文物,其在今天的使用价值主要是用于科学和历史研究、满足公众的精神文化需求,即我们日常讲的文物所具有的三种价值。

三

政治经济学理论告诉我们,凡有价值的物品必定有使用价值,也就是说,商品必须有使用价值,但有使用价值的物品却不一定就是商品,只有当这一物品被用来交换的时候才有价值。既然文物具有满足人们精神文化需求的使用价值,这种使用价值就有可能被用来交换,并产生经济效益。

今天,满足人们精神文化需求的、被用来进行交换的文化产品有很多,如图书、音像制品甚至网络制品。值得注意的是,人们之所以愿意花钱购买图书、音像制品,是因为他们愿意通过交换取得附着在纸张、塑料盘片之上的无形信息,用以满足其精神文化需求,而并不是仅仅购买一页页纸张或塑料制成的盘片。也就是说,因为附着在这些纸张和盘片之上的无形信息具有能够满足人们精神文化需求的使用价值,人们才能够产生购买这些纸张和盘片之上的欲望并完成交换过程。

分析到这里,我们可以就文物的价值、使用价值和能否产生经济效益得出结论了。

人们愿意到文物景点或博物馆购票参

观,是为了满足其精神文化需求。人们花钱购买的并不是文物本身,而是附着在文物之上的丰富的历史文化信息。通过消费这些无形的信息,人们在精神上得到满足。虽然文物本身并没有被当作商品用来进行交换,由于人们有对附着在文物之上的历史文化信息的审美、研究、认识的需求,也就产生了交换或购买这些附着在文物之上的历史文化信息的欲望,这些附着在文物之上的历史文化信息也就成为商品进入市场交换,进而产生经济效益。

至此,我们可以得出结论,八达岭、十三陵、秦始皇兵马俑博物馆、故宫博物院等文物景点和博物馆所产生的巨大经济效益并不是通过出售文物产生的,而是通过观众购买并消费附着在这些古代建筑和文物之上的无形的历史文化信息而产生的。在这里,文物本身只是一种载体,因为附着于其上的丰富的历史文化信息可以满足人们的精神文化需求,可以进入流通领域,作为商品通过市场交换产生经济效益。

四

与文物价值相关的还有另一个概念,即文物资源。“文物是资源”的口号已经在文物系统提了若干年了,近来受到质疑。这种质疑恐怕主要源于有些人打着“文物是资源”的幌子,无偿使用文物,破坏性地开发利用文物。

文物究竟是不是资源呢?我以为,文物是资源的定义是不错的,但是仅限于“文物是资源”还远远不够,因为这种表述是不全面的,容易引起歧义,甚至被别有用心的人利用来破坏文物资源。但是,如果说,文物不是资源,那也不对。在对文物的理解上,两种倾向都要不得。

《辞海》对“资源”的解释是:“资产的来源,一般指天然的财源”。美国经济学家阿兰·兰德尔在其《资源经济学》中提出,资源可以分为两个范畴:一是自然界赋予的自然资源,二是人类社会人的劳动创造的各种资

源。后者是人类自身通过劳动提供的资源。^②程恩富在《文化经济学通论》一书中提出了“文化资源”的概念,认为“文化资源就是人们从事文化生产或文化活动所利用或可资利用的各种资源。”“文化资源不仅是指物质财富资源,同时也是精神财富资源。”^③由此我们可以看出,资源可以转化为财富,可以产生价值。所谓资源,既指已经产生的现实经济效益,也指能够但还没有产生的潜在经济效益。也就是说,资源是一个动态的概念,其含义是随着人们对其认识和利用的程度而不断发展的。对于一种物质,当人们还没有认识或没有完全认识到其使用价值时,它可能不被利用,但这并不意味着它永远不能产生经济效益。在远古时代,人们并不把石油当作资源,而当人们认识到它的使用价值并加以广泛使用后,石油便成为重要的资源。

根据对资源与文化资源概念的探讨,结合上文对文物使用价值和价值的分析可以看出,文物是一种资源,是人们从事文化生产或文化活动所利用或可资利用的资源。这种资源并不是指文物本身,而是指附着在文物之上的历史文化信息,这种信息自文物产生之时即已存在。文物资源是一种特殊的资源,需要发掘和开发。在科技水平较低或人们对某些文物尚未认识,或者由于种种原因不能被开发利用时,这种文物资源只是一种资源,而不是资产;当其开发尚不能给人们带来一定的经济效益时,我们也不能把这种资源视为资产。我们说文物资源,不是说文物资源必然会成为资产,必然会成为商品进入市场,而是说它有可能成为资产,有可能通过某种特殊形式进入市场,产生经济效益。这种特殊形式,就是将附着在文物本身上的各种无形的信息进入市场,满足人们的精神文化需求。只有对文物资源进行有意识的发掘、开发,才能够产生经济效益。

五

下面,再来探讨附着在文物之上的历史

文化信息的载体转移问题。

文物是历史文化信息的载体,能够产生经济效益的,能够被用来交换的,能够产生价值的是附着在文物之上的历史文化信息。那么,如果这种历史文化信息附着在另外一种载体之上,还能不能够继续产生经济效益呢?我们说,是可以的。

“无形的历史文化信息”从文物之上分离出来以后,如依托于纸张,可以制成图录出售;依托于磁介质,可以制成录像带、光盘、CD-ROM;还可以通过网络传播。这些图录、录像带、光盘、CD-ROM甚至网络上的图像都能够给制造和销售者带来经济效益。购买者购买的并不是没有任何内容的纸张、录像带、光盘、CD-ROM,而是购买附着在这些载体之上的无形的历史文化信息。如果没有这些“无形的历史文化信息”,这些介质的制造和销售者就不可能取得经济效益。因此,我们说,“无形信息”所依托的载体可以转移,在转移之后也能够满足人们的精神文化需求,满足人们的审美需求。因而,能够产生经济效益,也就是说,“无形的历史文化信息”在从文物这一原始载体转移到另一载体后,仍具有使用价值,仍可以用来交换并产生价值。

但是,在载体转移后,“无形的历史文化信息”就会有很大的衰减,因而,对人们的精神文化需求只能产生部分的满足,与其依托于文物本身这种载体相比,对人们的满足程度就会降低,也就是说,“无形的历史文化信息”的使用价值就会降低,其所能创造的经济效益就会减少,也就是说,这种“无形的历史文化信息”的价值就会降低。一个明显的例子是:即使按照原物一比一复制的文物景观或文物,其对游客或观众的吸引力就会大打折扣,这也是为什么一些人造仿古景点不成功的原因。同时,这也是为什么博物馆展品一般都要求必须是原件,而一般不允许使用复制品的原因。

六

关于文物资源的问题,只是探讨文物的

使用价值和取得经济效益的可能性,或者说进入市场交换、成为商品、产生价值的可能性。下面,我们探讨文物资源的价值问题。

文物资源的使用价值在于能够满足人们的精神需求,对文物资源的开发、利用,可以使文物资源形成商品,产生价值。根据政治经济学的理论,价值是指凝结在产品中的一般人类劳动和耗费的社会必要劳动时间。从这一定义出发,文物资源的价值应当包括下面三方面的内容:第一,当初劳动者在建造一处古建或制造一件器物(即今天的文物)时所付出的劳动;第二,一处古建或一件文物能够保存至今,历代的人们为保护它,所付出的劳动;其三,今天,人们为保护文物而进行的修缮、保养或修复所付出的劳动。这三个方面是文物作为历史文化信息载体在形成时所需要的“一般人类劳动”。

如果单纯靠这三个方面的“一般人类劳动”,文物资源还不足以产生价值。文物资源产生价值,还应当包括人们开发文物资源时所付出的劳动。关于这一点,我们可以从两个方面来理解:第一,文物景点和博物馆向游客和观众提供旅游服务、展览服务、讲解服务,从而满足其精神文化需求,产生经济效益,实现价值。第二,在“无形的历史文化信息”从文物载体向其他载体转移过程中人们所付出的劳动,如制作文物图录、音像制品等。

综上,文物资源产生价值包括两个方面的“一般人类劳动”,即文物资源形成过程中的“一般人类劳动”和开发文物资源所付出的“一般人类劳动”,二者缺一不可。没有文物景点和博物馆工作人员的劳动,文物“无形信息”就不能很好地展示给游客和观众,就不能得到游客和观众的认可,就无法取得经济效益。比如,我们观看一些野外的文物建筑,由于没有人提供服务,也没有人售票,更没有人提供相关的旅游服务设施和系统的展览展示和讲解,因而,这些文物建筑本身所蕴含的“无形历史文化信息”就无法实现其价值。反过来说,如果没有文物,没有

附着在文物之上的“无形信息”，即使文物景点和博物馆工作人员付出再多的劳动，也不能得到预期的经济效益。二者是相辅相承的。

七

鉴于对“无形信息”、文物载体以及载体转移的理论探讨，我们目前所从事的文物工作应注意以下几个方面：

第一，要保护好“无形信息”的原生载体，即文物。文物之于“无形信息”及其所产生的经济价值，如同一只会下“金蛋”的鸡。随着人们物质文化生活水平的不继提高，人们精神文化需求的不断增长，文物保护的意义更为重要，因为依托于它，可以成为第三产业、第四产业的重要支柱，可以产生难以想像的经济效益。

第二，既然依托于文物的文物景点和博物馆可以通过劳动产生经济效益，文物景点和博物馆就不能仅仅满足于对公众进行爱国主义教育和革命传统教育等社会效益的取得，而必须在取得社会效益的同时，取得经济效益。从这一原理出发，文物景点和博物馆取得经济效益不仅可能，而且是必然的。

第三，既然“无形信息”可以转移，那么，就必须在保护文物的同时，注意对这种“无形信息”的载体转移进行研究、开发和利用，从而使之产生更大的社会效益和经济效益。

第四，既然“无形信息”可以产生经济效益，就必须对其进行评估和保护。对文物及依附于其上的“无形信息”的评估和保护是文物工作者面临的一项十分紧迫的工作，必须抓紧抓好。

第五，必须正确区分通过文物取得经济效益的两个组成部分。既然无论是文物景点、博物馆，还是从事“无形信息”载体转移的人们（即指那些从事文物图录、音像制品、计算机及网络产品开发、制作、销售的人

们），都能够取得经济收入，而这部分收入又是由两部分构成，即一是他们付出的劳动，二是“无形信息”所产生的价值，那么，必须将这二部分区分开来。这些人们付出劳动所得到的报酬完全可以通过社会必要劳动时间计算出来，扣除这部分的剩余部分，就应该是“无形信息”所产生的价值，而这部分收入，应该纳入到文物保护经费中来。区分这两部分可以避免分配不公。一些单位和个人仅仅靠在一个好的文物景点工作，或手中控制一些文物，虽然没有付出多少劳动，也能取得数量可观的经济收入，与其付出的不能对等，而对他们取得经济收益的文物，反而倒没有经费进行修缮和保养。从理论上说，这是侵吞了一部分“无形信息”所产生的价值，当属不合理收入。

关于文物价值的问题，还可以引出很多相关问题，如对于古建的价值评估将有助于规范法律上“责令赔偿损失”条款的执行，同时，也有助于研究、制定吸引社会投资修缮、开发文物古建的政策。对于文物价值的研究，还有助于理清文物保护与旅游开发之间的关系，为加强各方面文物保护意识，加大文物保护经费投入力度提供另一个角度的理论依据。对于“历史文化信息”载体转移的研究，有助于调动各方面开发文化产品的积极性，同时也有助于文物无形资产保护研究的深入。

本文关于文物价值的探讨，仅仅是一些初步考虑，在这个层面还有很多相关问题，需要进行深入的专题探讨的必要。

①蒋学模主编：《政治经济学教材》第22～25页；上海人民出版社1985年6月第4版。

②[美]阿兰·兰德尔：《资源经济学》，商务印书馆1989年版；转引自程恩富：《文化经济学通论》第36页，上海财经大学出版社1999年5月版。

③程恩富：《文化经济学通论》第37页，上海财经大学出版社1999年5月版。

（作者为北京市文物局副局长）

文物建筑

在历史文化名城中的定位

孔繁峙

北京是一座具有悠久历史和古老文化的城市,有着十分丰富的历史文物遗存。经过长期的发展建设,北京已成为我国城市规划与建筑艺术独特的历史文化名城。近 50 年来,北京作为当代的首都,又进行了大规模的现代化建设,城市的原有面貌有了很大变化,但北京旧城的整体格局以及大量的历史遗迹,还较为完整地保留下来,共同维系

着古都北京的独特风貌,成为我国极为珍贵的历史文化遗产。

一、文物建筑构成了北京历史文化名城的传统特色

北京历史名城的传统特色,主要体现在旧城的原有格局上,而历史文物建筑又是组成旧城传统建设格局的核心内容和特色标志。在北京旧城内,高度集中了大量的各类历史文物建筑,形象地构成了旧城内布局严谨,层次分明的城市整体格局。据我市第三次文物普查资料证明,在北京 62.5 平方公里的旧城内,分布有国家级文物保护单位 27 项,市级文物保护单位 138 项,区级文物保护单位 162 项,区级以上文物保护单位达到 327 项,其中市级以上文物保护单位占全市总量的 58% 以上。此外,北京旧城内还保留大量的具有一定的历史、艺术、科学价值的文物建筑——普查登记注册文物 480 余项,占全市普查登记文物总数的 19.4%。从目前保存现状看,旧城内的各种文物建筑,名迹荟萃,品类繁多。就其各种文物建筑的性质、功能来说,有构成北京名城及特色的城池宫阙、府邸宅第、坛庙寺观、坊巷胡同、民居四合院及老字号等等。这些文物建筑的特点是,数量多、种类丰富,其中很多文物建筑在旧城中具有很大的代表性,如皇城内的太庙、社稷坛等,这类宫殿建筑,无论是建筑规模还是艺术成就,其水平都达到空前的高度。有的文物建筑集中成片,有的建筑特征突出,具有明显的古都标志特色,它们从不同的方面以不同的建筑功能共同构成了完整的北京历史文化名城和固有的传统建筑风貌。

二、历史文物建筑在名城中的地位

1. 明北京城是一座在元大都城的基础上先制定完整规划然后进行营建的都城,其建设规划遵循了中国传统的都城布局理论,

其最典型之处,是体现了《周礼·考工记》中记载的“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”的营造規制,从保存至今的北京旧城的现状格局看,明北京城的建设布局是符合上述“棋盘方格型”营造理论的城市。有关文献对帝王都城解释说:“天子治居之城曰都”。明清北京城作为封建国家的帝王都城,是皇帝“治居之城”。明北京城的建设,把皇城建在全城的中心位置,皇宫又建在皇城之中;此外,在皇宫前两侧按“左祖右社”建了太庙和社稷坛;在皇城前“千步廊”两侧设置了“六部”等衙署,作为统率全国的最高行政机构。这样的城市布局核心十分突出,即是一个以皇城为中心、为中轴左右对称的整体布局,它所反映的是封建都城在政治生活和防御上的需要,以及充分体现了封建帝王至高无上的主题思想和皇权高于一切的封建都城規制,满足了封建帝王政治(前朝)生活(后寝)游乐(御园)等方面的需要。从明北京城这一建城的理论和布局看,明故宫、太庙、社稷坛等等,这些建筑在当初即展现出其博大恢弘,巍峨壮观的皇家气派,具有至高无上的地位,在同时代的各类建筑中,展示了封建国家的最高权力和威严,反映了封建帝王主宰一切的观念。其建筑在当时的地位,应当是封建帝王统治全国的“皇权”建筑,也是当时国家中央政权的象征。这类建筑代表了中国历史建筑等级和建筑艺术的最高水平,在北京的历史文物建筑中应占突出位置。建国以后,皇城中的历史文物建筑已被国务院公布为国家级文物保护单位,其中故宫已被联合国教科文公布为人类文化遗产,同时,联合国教科文的有关官员曾提出将把整个皇城公布为人类文化遗产的意向。北京城正因为历史上有了故宫、太庙、社稷坛、北海、景山……等一组完整的代表封建国家都城的皇家建筑,才使得今日的北京成为全国历史文化名城之首。

2. 气魄宏伟的南北中轴线是北京历史名城的一大特色。近8公里长的旧城中轴线自南至北纵贯外城、内城、皇城、宫城,在

这条中轴线上建有永定门、正阳门城楼、箭楼、天安门、端午门、故宫三大殿、景山、钟、鼓楼等一系列体态宏伟的城楼及宫殿建筑,在其两侧的各类建筑都左右对称;其街巷的主次干道,依次展开,形成正方格网络,中轴线的建筑自南至北矗立在全城的中心,是全城总体规划的“脊椎”。

北京的明清城墙是历史名城的外轮廓和重要标志,明初修筑了内城,共筑有9座城门,为加强京城的防御能力,在明嘉靖三十二年(1564年)又增筑了外城,但因工程浩大和财力的限制,只建南半部的城墙和7个城门,这样就最终形成了北京城“凸”字形的城市外形,使城墙的总长度近70余里。目前,尽管原有城墙及城楼总体被拆除,原城墙位置已辟为环城道路,但现在仍保留有正阳门城楼、箭楼、东南角楼、德胜门箭楼和崇文门、西便门两处部分城墙遗迹等,这些珍贵的城市标志性建筑及遗迹,记载了整座北京旧城的历史,更是北京城存在的见证。

明清两代帝王祭祀天、地、日、月、山川及祈谷场所的天坛、地坛、日坛、月坛、先农坛分别规划和建在北京城的四周,并作为北京帝都城市建筑规划的重要组成建筑,分别以其独特的布局形式、完美的建筑造型和明确的使用功能及高超的建筑艺术,从不同的方向烘托着高大壮观的城墙、城楼以及中轴线上的一系列古建筑群,共同构成了北京历史名城的完美、独特的城市框架。

北京城中轴线上的一系列建筑、城墙、城楼以及天坛、先农坛等建筑,在北京的历史建筑中具有很高的地位,是北京历史名城不可缺少的组成建筑,是北京地区首批公布的市级重点文物保护单位。其中,中轴线上的全部历史建筑和正阳门、东南角楼及天坛、先农坛等,已被国务院公布为国家级文物保护单位;1999年联合国教科文又将天坛、颐和园公布为人类历史遗产。

根据以上文物建筑在历史城市中的地位、功能及作用,应将以上文物建筑确定为名城建筑。

3. 分布于旧城内的大批王公府第、庙

寺、苑林、衙署等,是北京历史建筑的重要组成部分。以恭亲王府为代表的亲王府有醇亲王府、郑亲王府、礼亲王府、庆亲王府、肃亲王府;郡王府有:克勤郡王府、顺承郡王府、理郡王府、孚郡王府、循郡王府;贝勒府有:洵贝勒府、涛贝勒府、贝勒球府;贝子府有:固山贝子府、棍贝子府、伦贝子府;公主府有:和硕公主府、固伦公主府、寿庄固伦公主府以及定国公府、忠国公府、国公府等建筑等级严格的王府官宦建筑。此外,还有祭祀历代帝王和孔子的历代帝王庙、孔庙和一大批颇具规模的寺庙道观建筑,如法源寺、白塔寺、雍和宫、广济寺、广化寺、智化寺、牛街清真寺、东四清真寺、柏林寺、大报国寺等等,都以其不同的规制、丰富多姿的建筑形式,重点分布于内城。其历史功能是满足王府官宦及社会中上层的居住、生活、信仰的需要,其特点是等级森严,建筑规范、规制严谨,其建筑具有很高的历史价值与艺术价值,目前上述建筑都已列为市级或国家级文物保护单位。此类文物建筑综合反映了北京明清都城的历史内涵、时代特色和传统文化繁荣发展的过程,应将此类文物确定为京城历史建筑。

4. 北京旧城内保留的大批传统街巷、民居、四合院,在历史名城中极具地方特色。北京内城的街道、胡同,大都是在元代棋盘式街巷的平面布局的基础上发展起来的。目前,东、西城仍保留有十余片大面积的四合院平房区,从四合院、街巷的传统建筑形式看,其布局紧凑、尺度相宜,青砖灰瓦、朴素典雅、居住环境幽静,富有浓郁的生活气息和传统特色。与此类建筑相关的,还有一批经过长期发展形成的传统商业街、风貌街和文化街。如:传统风貌街有:南、北池子大街,南、北长街,景山前、后、东、西街,东华门,西华门大街,陟山门街等;传统商业街有:地安门内大街、琉璃厂东街、琉璃厂西街、大栅栏街等;文化街有:国子监街、五四大街、文津街、阜城门内大街等等,都是具有较多历史价值的建筑和浓郁的民风民俗特色的街区。

在传统的商业街和文化街中有一大批著名老字号,代表了北京地方传统文化的发展特色。如荣宝斋、同仁堂、瑞蚨祥、盛锡福和在清代中期以后逐步发展起来的大批会馆如湖广会馆、安徽会馆、南海会馆、阳平会馆以及各种传统的剧院戏楼、学堂书院、报刊书业等,都是具有老北京民俗特色的建筑。经过长期的发展,它们都以不同的地方文化特色代表了北京城市悠久的传统文化。为加强对此类文物的保护,已有一大批典型的街巷、历史传统街区和各类传统老字号已公布为北京市、区的文物保护单位,同时,在旧城内还有 480 余项属于此类并已注册登记保护的文物建筑。

很显然,在北京历史文化名城范围内,应把此类文物建筑确认为北京民俗建筑。

三、以保护文物建筑为核心做好历史名城的保护

经过 50 年来的城市建设,北京城市的面貌发生了根本性的变化,城市的各项建设有了很大的发展。但是,在旧城的改造与保护过程中也确有不少失误和教训,旧城内一些很有历史价值的文物古迹受到损害,有的甚至遭到破坏,已造成不可弥补的损失,使传统的北京风貌为之失色。当今,做好北京历史名城的保护已成为全社会的呼声!

1. 通过保护重点文物建筑,达到对旧城传统格局的保护。

历史名城的保护,首先应强调对现有文物建筑的保护。北京旧城内很多历史文物建筑,都不是独立产生和存在的,一组文物建筑往往与整个城市的布局、与整个城市的发展历史有着密切的联系,决不能把历史文物建筑与旧城的关系割裂开来。需要特别强调的是,要保护构成历史名城特色的主要构成因素——历史文物建筑。

(1) 要完整地保护好皇城区内的文物建筑,这是历史名城的核心。皇城内的紫禁城、太庙、社稷坛、天安门、景山、北海等文物

建筑,都必须依原规制完整地保护好,要确保其整体建筑、格局和环境的本来面貌,不许拆除、改变和增加新建,其修复工程必须整旧如故。

(2)要完整地保护好南北中轴线上所有的文物建筑,这条中轴线的规划效果十分明确,它不仅把故宫与钟鼓楼、天安门、正阳门、天坛、先农坛等几大群建筑组织起来,成为全市建筑布局的脊椎,处于最突出的位置,又是全城规划建设的基础,这条中轴线组成内容的保护应放在最突出的地位,现有的文物建筑必须全部保留,同时应创造条件恢复永定门城楼,以完善中轴线的起点,在条件允许的情况下,实现正阳门瓮城的复建,使中轴线上的建筑全部恢复历史原状。

(3)保护好现存的城墙和城楼建筑。要着重保护好东南角楼、德胜门箭楼、古观象台等文物建筑,同时,争取恢复部分城楼建筑,如恢复西南角楼、安定门城楼还是有条件的。北京的城墙已整体被拆除,全部复建已不可能,但是局部的修复,用以展示城墙的走向,如目前东南角楼西侧还残存的余600米城墙,市政府已决定拆迁城墙周围的全部住户,建成城墙遗址公园,在搬迁实现后,可以部分修复城墙并与东南角楼相接,其西侧与正阳门城楼、箭楼相望。正阳门瓮城的复建方案正在研究当中,若实施“总体规划”,瓮城实现复建后,西南角楼已予留出复建位置。一旦实现以上复建目标,北京旧城南侧即可以通过东南角楼及600余米城墙遗迹、正阳门瓮城至西南角楼及部分城墙这三组标志性建筑展示出北京城的部分传统格局和风貌。

(4)做好旧城内成片的传统四合院民居的保护工作,其中要着重保护好已公布为区级以上文物保护单位的四合院的保护,对四合院民居的修缮要保持原型制,恢复原风貌。目前,“首规委”(首都规划建设委员会)已初步完成旧城内24片历史传统街区的保护规划,使故宫周围等重点传统街区得到有效保护。除此以外,还要对规划完整、质量

较好、具有一定保留价值的东城锣鼓巷、东四、西四一带和钟鼓楼西侧等区域的四合院平房区,要有重点地、成片地加以保留。对旧城内保留的一批反映北京传统民风、民俗等各具特点的历史文化街区,要通过研究制定街区保护的详细规划,严格保护街区现有格局,维持原有的建筑高度和传统特色,要严格控制街区的维修项目,各种建设项目的建筑高度、形式、材料、色调都要保持和恢复原风貌,使历史文化街区成为历史名城保护中不可缺少的组成部分。

2. 保护文物建筑周围的环境景观。

保护历史文物建筑,除保护其自身的完整性以外,保持其周围环境景观和保护旧城的空间格局尤为重要。近年来,北京旧城内的高层建筑相继而起,数量猛增,皇城区域内的高楼也不断出现,有的离皇城不远的高层建筑达到70余米。这些高层建筑,对旧城传统的空间格局造成严重威胁。在60年代,旧城的一些古建筑被拆毁(包括城墙的拆除),给历史名城造成无法挽回的损失,近年来,在我市继续拆除文物建筑的问题已不存在了,但是对现存的重要文物建筑环境的破坏,从而影响了历史文物的固有价值,破坏了整个历史名城的传统风貌,这同样是一种很大的损失,也可以说是对历史名城的另外一种破坏。因为北京旧城中的许多文物建筑和文物古迹都不是孤立存在的,每一处历史文物建筑,都与周围的环境或与整个历史名城的发展历史有着密切的联系,如果人为地切断它与周围环境的联系,此文物建筑本身的价值也会大打折扣,或者会因此丧失其存在的价值,如北京旧城内著名的“燕京八景”之一的“银锭观山”这处文物建筑,若在其西侧全部是高楼林立,使人的视线无法“观山”,那此座“银锭桥”也就空有其名了,老北京的“银锭观山”这一著名美景也就消失了。因此,北京城在整体改造发展的同时,要特别注意文物建筑景观的保护。

(作者为北京市文物局副局长)

面向二〇四九年 北京的文物保护 及其现代化管理 学术研讨会纪要

荣大为

2000年9月19日至20日,根据刘淇市长的指示,由北京市科协主办,北京市工艺美术学会、北京市文物保护协会承办的《面向二〇四九年北京的文物保护及其现代化管理学术研讨会》在市科技活动中心召开。会议的主要收获是:集中了专家们对北京文物保护、古城风貌保护的倾向性意见和建议,为市人民政府确定今后文物保护、管理规划提供了必要的、理论的、实践的借鉴。

一、专家、学者们对文物保护、古城风貌保护探索了下列理论问题:

1. 保护历史文物和古城风貌是建设现代文明的重要特征,是当今世界的文化潮流。清华大学建筑学院著名教授朱自煊在例举、分析西方一批著名历史文化城市发展建设的指导思想、规划建设的成就和理论、北京下个世纪风貌保护时,客观地对这一理论进行了阐述。我国知名历史文化名城规划、保护专家郑孝燮也在北京城的历史形成、城市功能、保护的内涵诸方面论证了这一理论。

2. 保护文物、传承文明是政府义不容辞的崇高职责。市文物局局长梅宁华提出,文物归国家所有是世界各国对待民族历史文化遗存的通行准则,因此保护文物是政府的责任,决不能以任何理由转嫁责任,否则,文物作为国家财产的性质将产生变化。中国城市规画院总规划师王景慧认为,1975年日本修订的文物法和欧洲1987年通过的华盛顿宪章都强调了政府在保护历史城市传统风貌、文物建筑问题上的重大责任。

3. 文物的不可再生性和历史文化城市风貌的保护和演进性,是文物工作区别于其他工作的特殊规律。我国著名文物管理专家谢辰生,以切身体会重点强调了这一理论的重要性和现实性。还有的同志提出,鉴于这一理论,文物工作必须摆脱短期效益和当前利益的影响,避免文物在城市建设中再受损失。

4. 坚持历史文化名城的宏观保护和分级分类、分层次保护的原则。北京大学城市环境学博士岳升阳提出,我们应坚持文物原地保护、标志物保护、历史分区保护的分层

次保护,进而实现旧城整体保护的原则。在城市改造时也应遵循这一原则,坚持文物价值调查、评议在先,改造在后,不要盲目从事。

5. 城市建设总体规划是决定文物和古城风貌命运的总的构思和具有规章性的框架方案,应根据世界文物保护的新认识及时修订。原市规划局总建筑师、市文物古迹保护委员会副主任委员李准认为,城市总体规划的各个环节均应考虑文物保护问题,使文物不仅受到法律的保护,同时也受到规划的保护。将文物纳入规划保护,关键要做出详规,这样才能增加文物保护的可操作性和严肃性。著名考古学专家杨鸿勋也提出,北京无论怎样改造,都需要保留北京城的生命的印记,在规划中必须重点反映。

6. 保护文物是保持现状及其历史环境。王景慧先生提出,文物和城市风貌保护的关键是保护其历史的真实性、风貌的完整性和生活的延续性,而后者是利用问题。竭泽而渔和肆意美化都属于一种破坏,是不能提倡的。中国文物研究所高级工程师黄克忠发表了同样意见。他说,文物环境质量主要取决于政治、经济、文化发展的程度,人们的环境保护意识、城市管理水平及有效的监测和防治方法,需要社会各界共同参与。

7. 保护名城不能与保护文物划等号,也不能采用博物馆的方法。杨鸿勋先生提出,历史不停的向前发展,永远不会停留在一个年龄段上,在全球一体化的同时,不同民族、不同地域都应该保持自己的文化特点,在城市改造中尤其不能忽略这个问题,但也决不能做到永远的一成不变,关键在于减少损失。李准先生同样认为,既要杜绝城市改造中的剃光头式的开发,也不能误解为城市总体保护等于博物馆式的保护,什么也不能动了。

8. 地下文物遗存是古城风貌、文物保护的重要内容。北京考古界专家齐心协力,在例举了建国后北京的重大考古发现和地下文物埋藏受到破坏时提出,历史文化名城风貌保护不能忽视文物遗址、墓葬的内容,

因为它们也是人类文化的创造。应该用古城风貌保护的观点、以科学的态度对待考古发掘。考古不是猎奇而是科学,不能采用组织群众参观、围观现场的做法干扰考古工作,不适宜的宣传报道实不足取。

9. 在特定的条件下,实施模型保护也不失为名城保护的一大策略。杨鸿勋提出,依照已损毁文物的体量、位置、传统规制对文物进行复制,给人以古城风貌的空间感受的做法,国际上就有先例,有的国家还将复制文物列为国宝永久保留,我们也可以尝试。事实上天安门的保护就有模型保护的含意。

10. 人口、交通问题是冲击古城保护、文物保护的两大要素,必须有所节制。对此,很多与会专家都有共识,他们认为必须严格地控制旧城区的人口,规划旧城人口容积率,减少或不再增加旧城的交通流量,避免高层建筑和拓宽道路造成的城市风貌的损害。

二、会议对今后若干年的文物保护、城市管理,提出了许多富于探索和近远期可行的建设性意见:

1. 与紫禁城有着最为密切关系的北京皇城应妥善保护,并落实具体措施。郑孝燮先生认为,北京皇城内的大量文化遗存,集中地反映了元、明、清北京历史的发展脚步。其无与伦比的文化内涵和整体形态是中国城市发展史上的精华,必须列入北京城风貌保护的重要内容。要把扩大文物存在空间,增加保护环境的绿地;控制新建高度,整治高层建筑;明确区域整治的古朴色调;在非重要部分搞点“新编历史制”(新建传统建筑)也未尝不可;将它们作为保护措施并使之产生积极的效果。

2. 把保护北京的文脉与保护优秀古迹、传统建筑和市井风情结合起来。市园林局副局长刘晓臣认为:朝阜路(即朝阳门至阜成门)一条街是极富古城特色的文化大街,街两侧的文化遗存鳞次栉比,我们应誉之为北京的文脉。她与北京城中轴线、东西

长安街的保护具有同等重要的价值,如能把妥善的整治与保护优秀古迹、传统建筑和市井风情相结合,将有助于古城风貌的保护。

3. 历史文化街区保护是古城风貌保护的重要方面,要力争多保一些。专家们共同认为,偌大一个北京城仅仅保存 25 条风貌街是远远不够的,烘托古城风貌离不开众多的历史文化街区的保护。英国 1967 年就公布了 9000 个保护街区。我们要由市政府组织力量在广泛深入调查、研究的基础上做出论证,尽力多保一些。要保护就该有措施,有规划。已经公布的历史文化街区几乎未做规划。规划滞后,则管理无据,无法操作,应尽快扭转这种局面。

4. 揭示古城垣水系,保护护城河。水利河道管理专家段天顺在感慨北京古代水系湮没被埋入地下的历史后建议,应制定恢复、保护北京护城河的规划,分步骤实施。护城河的恢复要与旧楼改造,解决城市排水不畅,闷孔问题,规划迁移沿河建筑,避免重复建设结合起来。把护城河水系保护放在保护古都风貌、美化城市环境的重要位置抓紧抓好。

5. 保护传统的四合院民居要有决心,也要有政策。专家认为,相当长一个时期,随着旧城改造的加快,北京四合院拆毁的多,保存的少。虽然在城市改造时,政府有相应政策,但由于城市建设开发商的介入,以及四合院自 1976 年以来形成的居住条件差,拥挤、破损、零乱等情况,被大批地拆除几乎形成了难于抑制的惯性。为尽可能多地保留保护一批四合院,只有决心和一般的政策恐怕难于奏效,必须考虑做些软件研究。可否从市政府投向文物修复的资金(3.3 亿)中,使用小小的一部分,开展四合院保护政策、保护规划、甚至是立法的研究。有些政策马上实行不行,但先保护下来,待条件具备时即可实施,让人们看到希望。总之,四合院的保留、保护和为市民解困必须相得益彰,即使制定政策也不能脱离这一实际。

6. 文物保护,不仅仅是简单的古建维

修问题,合理利用、环境控制都很重要,也离不开详细的规划。市文物规划专家王屹提出,文保工作过去是“四多四少”,即研讨多,摇摆多,说的多,议论多;结论少,共识少,务实少,行动少。每当碰到城市建设、改造涉及文物问题,都是现碰头、现研究,难得取得一致意见,影响政府的正确决策,这与规划工作不到位很有关系。目前,市规划院仅安排两人做文物规划工作,因待遇问题又都相继离去,出现了规划工作空白,这怎么得了?还有的专家提出,鉴于文物保护和风貌保护规划力量的分散与不足,急需在本市组建一支专门从事规划研究、制定的专家委员会,由政府下达工作任务,从而解决文物保护、街区保护、风貌保护的规划滞后的矛盾。

7. 解决城市交通与文物、旧城保护矛盾突出问题,新建交通应向地下转移。文物管理学者徐伟先生说,北京自民国初开始的拓宽城市交通和五六十年代大规模解决城市交通问题,已经造成了古都风貌的严重破坏。当时北京城的 60 余座牌楼几乎全部拆除,留下了历史的遗憾。因此,单纯在地面上解决交通的做法实不足取,现在停止还来得及。杨鸿勋先生也认为,要尽可能少改动,少变化城市的传统道路格局,该转入地下的应转入地下,同样也能解决交通问题。如果说过去,我们尚不具备经济实力,只能在地面作文章,那么现在我们有了国力,有了条件,将道路做入地下为什么不可以呢?

8. 抓住使用文物单位外建办公楼的契机,改善文物利用状况。许多专家认为,近年来,有许多文物的使用单位在其他地方新建了工作场所。如:卫生部(占用摄政王府)、民政部(占用礼王府)、总参管理局(占用大高玄殿)、西藏驻京办事处(占用岳王庙)、首都图书馆(占用国子监)、文化部(占用柏林寺)等单位,虽新建了工作场所但仍拒绝将文物古建腾退,并设法派驻新的占用单位,且有增加的趋势。使原有的一个占用单位,增加到几个占用单位,无端增加了文物的压力,使文物腾退变得遥遥无期。如果

(下转第 21 页)

探索海淀地区文物资源利用的新思路 促进文物事业的健康发展

王晓军

文物是记录中华民族历史发展的重要载体和实物见证,在弘扬优秀传统文化,进行革命传统教育,发扬爱国主义精神,促进国际间、地区间的文化交流中发挥着重要作用。特别是在今天社会主义市场经济体制确立后,旅游、教育等文化产业迅猛发展,文物事业在社会经济生活中,也日益显示出更为重要的作用。

如何抓住机遇、积极探索,依照国务院制定的“保护为主,抢救第一”、“有效保护、合理利用、加强管理”的文物工作方针和原则,有效、合理地保护利用好祖国珍贵的文化遗产并认真分析地区文物资源的现状、价值、特点,充分认识文物资源所拥有的优势,深刻研究文物资源与旅游、教育等文化产业结合在社会经济发展中的作用,切准文物保护与开发利用的最佳结合点,确定文物保护的方向和思路,使之成为可持续发展的重要组成部分,已成为文物保护管理部门与文物工作者所重视的课题。

一、抢救文物,文物工作的迫切任务

1992年,全国文物工作会议上提出了“保护为主,抢救第一”的社会主义初级阶段文物工作方针,这一方针的制定为文物事业确立了发展方向,同时也让文物工作者感到肩上担子的沉重。“抢救第一”,也就意味着在现有的经济条件下,国家不可能投入大量资金对文物进行全面保护;抢救文物将成为文物保护工作所面临的迫切任务。在文物工作方针的指导下,各级政府对文物保护事业给予了极大重视,一批曾经荒芜凋敝沦为

废墟,曾经被挤占、不合理使用、濒临毁弃的文物古迹,得到了及时的抢救保护,或辟为专项博物馆、园林风景区的重要景点,成为人们旅游、休闲、度假、增长知识的场所,在社会主义精神文明建设和带动地区经济发展中发挥出重要作用。

海淀区是北京著名的文物大区,以拥有众多的古代园林、寺庙建筑闻名于世。1958年北京市第一次文物普查统计,全区文物总量为1709项,占全市的30.38%。1984~1987年第二次文物普查统计,全区文物总量为770余项。1997~1999年,第三次文物普查统计,全区文物总量为600项,国家、市、区各级重点文物保护单位已达80处,在全市的文物保护工作中占有重要地位。多年来,在区委、区政府的重视下,文物事业得到发展,众多重点文物得到保护维修。1999年,海淀区政府在国务院批准加快建设中关村科技园区,有大批基础设施需要建设,面临着巨大财政压力的情况下,依然拨出50万元巨款,对位于园区中心区内,急需抢救保护的市级重点文物保护单位大慧寺进行了抢救性修缮。

大慧寺,创建于明正德八年(公元1513年),距今已有近500年的历史,明万历二十年(1592年),清乾隆二十二年(1757年)曾重修。现尚存的明代古建重檐庑殿顶的大悲宝殿,栩栩如生、神态各异的28尊明代泥塑彩绘诸天像,形象生动的彩色人物故事工笔连环壁画,都是古代文化艺术中的瑰宝。每个有幸到此参观过的人,都无不为此三种艺术杰作所感叹,期待着她能早日展示于众。为了能够使其早日建成博物馆,海淀区

文物管理部门做出了巨大努力,但面对数十年的积重,已达一百多万元的投入却依然只能是抢救性的。在不断的投入下,主体古建得到了全面维修保养,那附属于古建内的壁画、雕塑却因资金的匮乏,仍然急待抢救性保护,而要解决周边诸多的制约因素、建成古代雕塑博物馆的设想需要上千万元的投入才能实现。

在众多的文物古迹中,急需保护的文物,又何止大慧寺这一处。海淀区全区共有各级重点文物保护单位 80 处,得到有效保护合理利用的却不足 30 处,更多的则是面临着需要抢修的问题。

北方地区著名的无梁殿建筑旭华之阁,目前墙体出现裂缝,构件松动。

明十三陵之外惟一的一处皇陵——景泰陵宝城墙体倾斜,碑楼上杂草丛生。

明清北京“五顶”之一的西顶碧霞元君庙现被一生产橡胶、五金制品的残疾人工厂占用,虽格局保存完整,但被临时建筑包围,难见昔日容颜……

永丰香岩寺、上庄东岳庙等具有显著特色和代表性的文物古迹,都在日复一日的风霜雪雨剥蚀中期待早日得到整修。作为一个发展中国家,科技、教育、城市建设、居民生活等与国民经济发展密切相连、与人民生活息息相关的基础产业,都是需要有巨大的资金支持的,而需要大量资金投入,短期内又难以产生经济效益的文物事业,也就不可能处于国家发展的前沿和突出位置。有限的政府财政资金投入,对于众多长期未得到保护的文物而言,无异于杯水车薪,只有以重点抢救为主了。

当然在文物保护、古建修缮中,通过政府拨款,由国家抢救保护那些珍贵的文物是非常必要的。同时,要求各级文物保护单位的管理使用单位,自筹资金对其所占用的文物,本着“谁使用、谁维修、谁受益”的原则,进行保护修缮,也是国家文物管理条例所要求和提倡的。黑龙潭龙王庙、慈寿寺塔、定慧寺、醇亲王墓碑楼等文物建筑都是因此而得到维修保养的。但因文物所具有的特殊

性,其维修投入的经费要远远高于一般性建设的投入,以及有的管理使用单位在社会变革中,自身生存已面临着诸多困难,确无能力再为文物保护做贡献。

原海淀区供销社下属的××单位,因体制转轨等因素影响,对其所使用管理的市级重点文物保护单位孚郡王墓已无暇无力顾及,维修保养也就更无从谈起了。那些无人使用、无法使用、不能产生经济效益的桥、塔等文物单位的保护,更是难以落实。

随着社会主义市场经济体制的建立,为文物事业发展提供了机遇,创造了条件,人们也在不断地尝试着以新的形式对文物进行保护开发利用,以解决文物保护资金匮乏,制约和限制文物事业发展的难题,促进文物事业健康的发展。

二、一种可贵的尝试,也许就是出路

1994 年的一天,位于海淀镇的八一学校内的重点文物乐家花园,来了一位学生的家长。当他看到昔日京西著名的古典花园已变得杂草丛生、瓦砾遍地,一副残破不堪的凄凉景象后,内心感到缺憾,在他得知乐家花园的园主“八一”中学,因无力承担对乐家花园修缮所需的巨额费用,而寻求共同保护利用的合作者时,他决定与“八一”学校以合作形式对其进行修缮保护,并开发利用。数百万元社会资金的注入,使这一座长期以来无力维修、闲置多年、已近于荒废的花园主体得到了全面修缮。修缮一新的花园,又呈现出昔日小桥流水、花繁草茂、生机盎然的景象。校方从此摆脱了长期压在心头的沉重负担,并得到了相应的经济支持,改善了办学条件。而维修后的文物,因其位于中关村西区的重要地理位置,其古老的园林文化与现代科技园区交融在一体,显示出特有的魅力和潜在的利用价值,先期投入的企业正在获取巨大的回报。其成功的运作,无疑为文物保护利用开辟了一条社会力量投资保护历史文物,并将文物作为一种资源加以合理利用而获得经济效益和社会效益的新路子。

无独有偶,国林风文化发展公司在大觉寺创办明慧茶院也是一个同样可以借鉴的实例。

大觉寺地处较为偏僻、尚未得到全面开发的海淀区北部地区,是一座创建于辽咸雍4年(1068年)距今已有900多年历史的古老寺院。自1990年收归北京市文物局管理后,投入大量资金进行了全面整修,得到有效保护,成为该地区一处具有发展潜力的文物古迹。国林风文化发展公司独具慧眼,将大觉寺中的四宜堂(南玉兰院)、憩云轩租用,利用其特有的清幽、泉冽的特点,进行重新整合,将古老寺院所拥有的深厚历史文化底蕴与现代的经营方式结合为一体,创办了明慧茶院——一处人们可以休闲、品茗、自省、爽心的绝佳处所。既未破坏大觉寺的原有风貌,又创出了可观的经济效益和社会效益,并促进了文物部门对大觉寺的整体使用。这种利用文物自身独特优势,使消费者获得超值享受是其他环境和行业难以比拟的。可以说是一个对文物资源的深层开发利用的成功范例。

从中我们可以看到,在社会主义市场经济体制确立后,文物已不仅仅是进行爱国主义和传统文化教育的实物、场所,而且已成为一种不可替代的、能够创造出更高价值的资源。文物事业的发展与社会环境相适应,在将文物古迹“建立博物馆、保管所或者辟为参观游览场所外”,在“不改变原状,不危害文物安全”的原则下,按照市场经济规律办事,以多种形式进行开发利用,从而增加其文化附加值,这将对文物保护事业产生良好的作用,“保护为主,抢救第一”的文物工作方针也将得到更有力的贯彻。

目前,海淀区的承泽园、普照寺、龙泉寺等都是因社会投入而得到保护维修,并收到良好效益的。永丰香岩寺、上庄东岳庙、阳台山金仙庵等具有潜在价值的文物古迹也正在引起更多有识之士的关注,更多的曾经被“冷冻”、被忽视的文物也显示出其独特的魅力和深厚的文化内涵,成为人们新的投资方向,一个社会力量对文物进行保护利用的

热点正在悄然兴起。

三、文物资源产业化——文物事业发展的出路

在一个新生事物的产生过程中,在一种新的管理模式尝试时,需要有一个良好的外部环境来促进其成长,在当前文物保护工作面临着新的机遇和挑战时,文物管理也应解放思想,勇于探索,改变计划经济体制下旧有的观念,树立起适应形势发展的全新理念。

首先,应树立在市场经济条件下,文物是一种具有独特魅力和文化内涵,合理利用可以成为新的经济增长点的宝贵资源意识。八达岭、十三陵、颐和园、圆明园、香山等以文物为依托形成的著名旅游胜地,已创出了高额的经济效益。利用遍布于城乡的文物古迹资源,开发地区旅游经济更是方兴未艾,门头沟“三山两寺”、川底下村、怀柔红螺寺、西城白塔寺、朝阳东岳庙、海淀凤凰岭等无不是以文物资源作为依托而使其旅游业得到兴旺,并为带动地区经济发展发挥了重要作用。因此,把文物保护、合理利用与促进地区经济发展、城市建设结合起来,充分发挥文物资源所特有的优势,在政府投入抢救保护文物的同时,鼓励社会力量多渠道筹集资金,修缮文物并合理利用,创造出经济效益,从而解决长期以来一直因资金匮乏,大量文物古迹得不到有效保护的问题,建立起国家保护为主,全社会共同参与的文物保护新体制。

其次,要改变文物的开发利用形式局限于“建立博物馆、保管所或者辟为参观游览场所”为主,以及需要大量资金投入而经济效益甚微的固有观念和偏见认识,深刻分析文物资源的特点和内涵,认真研究文物资源与其边缘经济的关系,切准文物保护与合理利用的最佳结合点,从而从多方位对文物进行开发利用,创建出一批新型的以文物为依托,具有鲜明文化特征的旅游业、房地产业、服务业以及宗教活动场所,进而形成文物资源产业化,提高社会对文物可利用价值的再

认知。

合理利用文物,最大限度地发挥文物资源的优势,创造出最大的经济效益的目的,是为了使文物得到更加有效的保护这一社会效益。因为只有获取了足够的物质保障,文物保护工作的各项具体措施才能得到落实,文物工作的方针才能得到有力的贯彻执行。当然在鼓励对文物进行合理利用的同时,还要注意解决因此而引发的问题,诸如,在对文物开发利用上过于注重追求经济效益,未考虑文物的特殊属性,盲目采用现代方式,进行单纯商业运作,如开办大众餐馆、饭庄、商店等,不仅未带来所预期的经济效益,还造成了对文物的破坏性使用的问题;在因投资主体与投资效益分离,造成投资者在投资修缮后,未能得到使用权,不能取得应得的回报,挫伤了投资的积极性的问题;以及利用文物获得高额利润,却未取之文物,用之文物等问题,都是需要进一步规范 and 完善的。因此,制定出除“建立博物馆、保管所或者辟为游览场所”之外,改变文物原

有使用性质的宽松合理政策;制定出按照文物法规要求,对文物保护单位有益的、整体开发利用的、房地产建设项目的优惠政策;并制定出对不合理使用文物资源、危害文物安全的强制管理措施。同时,对利用文物获得高额利润的单位,提取一定比例的文物保护单位的保护基金,用于投入以社会效益为主的文物保护单位的保护等等。切实落实文物建筑修缮的原则,从而真正实现文物资源产业化,提高文物单位自身的“造血”机能,逐步摆脱单纯依靠国家投资保护文物的状况,使文物保护事业步入良性循环的轨道。

在新的世纪,随着国民经济实力的增强,对文物保护事业的投入必然加大,随着人民文化素质的提高,对文物的历史、艺术、科学价值的认识更加深刻,保护文物意识日益加强,只要我们抓住机遇、勇于开拓,认真保护祖先留下的珍贵文化遗产,积极探索合理利用文物资源的新思路,就一定能使我们的文物事业在新世纪健康发展。

(作者为海淀区文物保管所所长)

(上接第 17 页)

促其腾退,要地、要钱、要房子则是他们重新向政府讨价、还价的筹码。从文物保护和减轻国家负担认识问题,建议实施文物腾退立法。占用单位做出腾迁计划,明确腾退措施,使更多的文物古迹从不合理使用的状态下解放出来还给社会,既利国也利民。

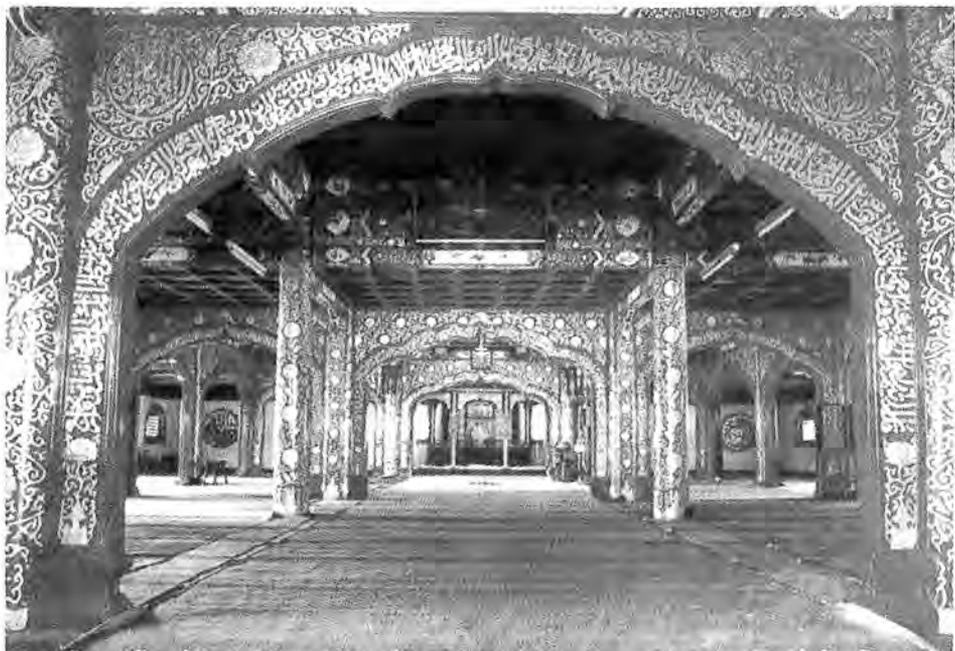
9. 文物保护要有多学科参与和研究。习五一、焦嘉琪、王岫兰等几位专家认为,文物保护的社会性决定了它的研究应有多学科参与,这样才能保证北京的文物保护时代感,应改变目前分散研究、自我表述学术观点、调查问题偏颇、无休止争议的文物研究现状。使应保文物在生命结束之前,得到最好的安置。

10. 制定北京市《历史文化名城保护条例》,将保护北京历史文化名城纳入法制管理的轨道。王金鲁先生认为,虽然国家至今未制定“历史文化名城保护办法”,但北京的

立法并非没有条件和依据。文物保护法、城市规划管理办法和国务院“关于加强历史文化名城保护管理的通知”完全可以作为北京城市立法的依据。当前制定创意性的地方性法规的条件也比较成熟。近年来,有的兄弟省市业已制定了该方面的法规,我们不该彷徨和等待了。

在两天的学术研讨会上,与会专家学者还就支持市人民政府的文物科研立项、保护老城、发展新城,旧城路网改造,城市绿化,在城市建设中加强地下文物保护,文物立法配套,提高北京文化特色防止西方文化渗透,文物保护和旅游,依法办理暂保单位转正,降低旧城开发强度,保护长城等文物古迹景观,保护古树名木,扬弃人治以法治文,传统艺术珍品保护,开展城市总体形象设计等一系列文物保护和风貌保护问题发表了中肯的意见。

(作者为北京市文物保护协会副会长)



北京牛街礼拜寺窑殿宋、辽建筑探析

回宗正

年逾千载的北京牛街礼拜寺历史悠久,建筑古雅宏丽,是我国驰名中外的伊斯兰教清真古寺。它既是我国现今珍存的一所古建文化遗产,又是组成北京文明古都的一处名胜古迹。千百年来它接待着中外穆斯林及各界人士来这里参观、访问、礼拜及学术、文化交流,成为世所瞩目的宗教文化活动场所。因此,于1988年被我国政府列为全国四大清真寺重点文物保护单位之一。

该寺始建于辽圣宗统和十四年,相当于北宋太宗至道二年(公元996年)。时为入觐中国传播伊斯兰教的阿拉伯学者纳速鲁定创建。以后,经历金、元、明、清、民国等历代相继扩建形成现有之规模。

特别是新中国建立以来,受到人民政府的关注,50年来先后拨出巨款进行多次大型修葺,使古寺建筑得到保护,面貌一新,重

放异彩,更加壮丽辉煌。

现今全寺建筑規制大部分尚存明清营造遗制。只有礼拜大殿内的窑殿保存宋辽建筑遗迹。

在此,本文着重对窑殿的建筑、设置历史、功能作用及其所有名称等研究的情况分述于下:

窑殿的名称

我国信仰伊斯兰教的10个民族对窑殿的称法不同。仅回族穆斯林对窑殿就有很多称谓:如凹殿、前殿、内殿、凹壁、券门、凹窑、窑洞、窑门、拱门、朝向殿、伊玛目率拜殿或阿訇领拜处等名称。然而,我国其他民族的穆斯林以及各国的穆斯林是以阿拉伯语称窑殿名为“米哈拉布”。(在此特别说明:

有人借用其他宗教用语来解释窑殿称之壁龛、神龛、圣龛、祭坛等名称是不正解的,是不适合伊斯兰教的信仰教义的。)

窑殿(“米哈拉布”)的功能作用

首谈窑殿以阿拉伯语称之“米哈拉布”一词出于《古兰经》3章37节。此词依据(马译经本)译意为“内殿”。“米哈拉布”的功能作用是为了标定礼拜的方向,阿拉伯语又称“格布来”意为“朝向”。今天世界各国、各地区所有的清真寺之礼拜“朝向”都是以沙特阿拉伯麦加市克尔白大清真寺为中心。我国清真寺位于麦加之东,所以向西礼拜,礼拜殿及窑殿(“米哈拉布”)都设置在朝西的方向。穆斯林在集体礼拜时,阿訇率众站在窑殿(“米哈拉布”)前朝西礼拜,这就是“米哈拉布”的功能与作用。

设置“米哈拉布”的历史

据伊斯兰教史记载,有关“米哈拉布”朝向问题,始自古先圣人祖阿丹即(亚当)、努哈即(挪亚)、易卜拉欣(亚伯拉罕)等先圣时期。他们礼拜朝向都是“麦加”。后到穆萨(摩西)圣人时埃及法老侵占了麦加。此时穆萨、达伍德(大卫)、苏来玛乃(所罗门)、尔萨(耶稣)等先圣却将礼拜朝向从麦加改为以耶路撒冷为中心。以后,在公元622年圣先知穆罕默德在迁徙麦地那后,为了适应和团结广大穆斯林礼拜朝向之习惯,所以暂定耶路撒冷“麦斯吉德艾格萨”大清真寺(号称远寺)为礼拜朝向。又于公元624年1月穆罕默德为遵照《古兰经》2章144节的指示决定重以麦加克尔白大清真寺(号称禁寺)为世界穆斯林礼拜朝向的中心,一直延续至今。此后,在距麦加较近国家和地区的清真寺很快就定出了礼拜朝向的方位。可是距离麦加很远的国家的清真寺却没定准麦加朝向的方位。穆斯林礼拜时因朝向不准有时会出现秩序混乱。针对这问题,于公元708年伍麦叶王朝哈里发瓦利德倡议在每

个清真寺礼拜殿内要设立确定的朝向标位,称之“米哈拉布”。随之,在叙利亚大马士革伍麦叶清真寺首建第一个“米哈拉布”。以后,阿拉伯和世界各国所有清真寺的礼拜殿内相继建有一个或三个拱券的圆门建筑,其中间圆门朝向麦加的壁中心再开一个凹形小圆拱门,这便是明确“米哈拉布”的标志。在我国清真寺的“米哈拉布”有的建成砖石拱券结构穹顶式的无梁殿。也有的建成以砖木结构斗拱藻井式的窑殿。具体谈到牛街礼拜寺就是这样以砖木结构藻井式的窑殿(“米哈拉布”)。此种窑殿形式的建筑起于我国宋、辽时期。

牛街礼拜寺窑殿宋辽建筑特征

据牛街史书《冈志》刘仲泉先生补志写



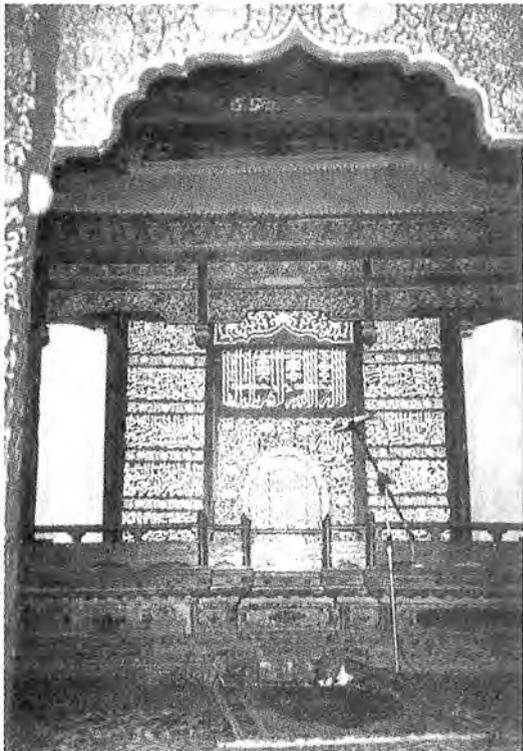
北京牛街礼拜寺礼拜大殿之内窑殿,建于辽统和十四年,即北宋至道二年(公元996年)。是本寺今存的辽、宋古建工艺遗迹。

道：“殿后向西凸出处为朝向殿，率拜人位也。该处高起穹窿，结顶若亭。据工程师鉴定云：确系宋代建筑物，名曰藻井。此建筑法今已不传，认为古物也。”所谓“此建筑法今已不传”这句话始出古语，后来许多回族学者相继引传。其实并不是说这所古老窑殿建筑有多么神秘，无人敢动。而是说，这所建筑出于宋代古匠人之手，其做工淳朴精良，技术严谨而巧妙，如果轻意擅动翻修会失去原有坚实而功细的技术特色。所以经历多次整修礼拜大殿时，对此窑殿始终保持原样未动。因此，在“今已不传”的做言之下，此窑殿至今一直延续着古老的风度。使这所古殿远近知名，招引学术兴趣，许多著名建筑、文物等专家学者前来考察。

据传 20 世纪前期建筑大师梁思成先生在考察天宁寺辽塔的同时，梁先生还走访了宣南三座古寺，一是唐贞观建的崇效寺，二是金天会建的圣安寺，三是宋至道建的牛街礼拜寺。当梁先生来到牛街寺时由正任教长李宗庆大阿訇和牛街回族著名学者尹伯清先生接见。尹伯清首先问梁先生走访三座寺，为什么不去唐建的法源寺？梁回答说：在北京史书文献中记述法源寺的历史太多了，并记载得很详细，所以不去过问了。相对的来说记载牛街礼拜寺的历史太少了，这样一个庞大的古建筑却在北京史书中记载过略。所以我很久就希望来贵寺参观。随之，李阿訇、尹先生便陪同梁先生参观了礼拜大殿。当梁先生走进窑殿内很感兴趣而惊奇地说：这里居然还保存着宋制的作品！可贵！可贵！然后指出藻井、彩画及龕橱的宋代做法及其特点。近期又据安士伟大阿訇说：我曾在牛街寺接见过南京工学院建筑系教授刘敦桢先生，他参观窑殿彩画时也曾说“这是宋代艺术风格”，并拍摄了照片。以后，还有许多学者来寺参观，各谈其看法，论述纷纭。暨此，在先辈们的教诲和大师们的指导的感召之下，加深了我们对古建的热爱和保护。从而启发我们对这所宋、辽古建更进一步地去学习、研究和探讨。数十年来不断积累有关史料、照片、绘图等资

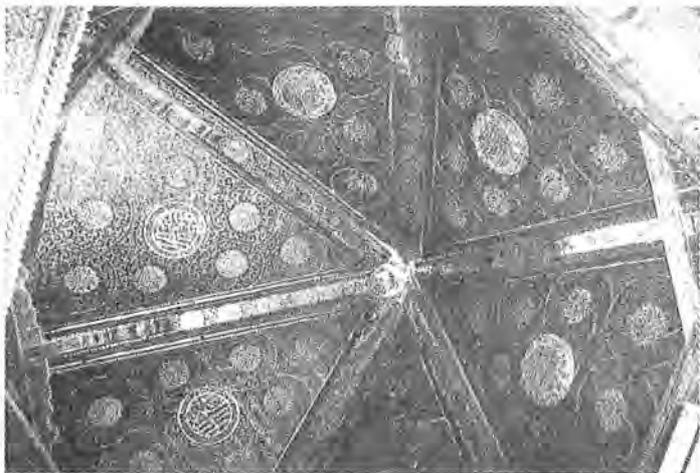
料。并且走访了一些唐、宋、辽的古寺庙，进行观摩、比较、查考。所以得出一些印证，这所古窑殿确为宋、辽建筑遗物。下面先从窑殿穹顶藻井谈起。

该窑殿是以砖木结构为主体，底座石基，墙分六面，殿顶为六角钻尖亭顶式建筑。顶尖坡度陡峻，近似宋画《楼台夜月图》中的亭顶之貌。这是宋代亭顶外形建造之特征。窑殿内部穹顶为六角藻井。是在六角平面上做斗拱，以六根肋梁之端交集于心点形成穹顶，谓之六角藻井。此建筑技术是属于“宋营造法小木作式”。这种藻井结构，专家和工匠各有不同称法。有称“肋梁”、“肋木”、“鞍马”，而木工匠师则称“伞梁”，此称法比较形象，就像雨伞的六根挑梁集中在一个心点的穹顶形状一样。所以窑殿藻井从下往上方看很像伞棚。若谈藻井工艺风格，



北京牛街礼拜寺窑殿内的“龕式木雕经文阁”，是本寺今存的辽、宋木制工艺文物珍品。

北京牛街礼拜寺窑殿藻井，是以六根伞梁集中心点形成穹顶，梁间分成六格，每格内各开圆光，内书阿拉伯文赞词，并以蕃莲缠蔓彩画围饰。



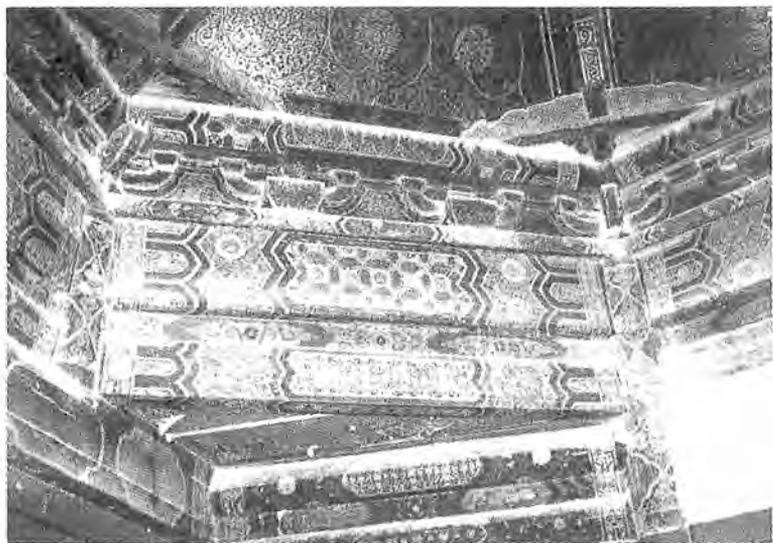
这种工艺不止起源于宋、辽，而宋、辽是处在同一时期的两个政权。在政治上有区别，而在建筑技术上没有多大区别，可以说大同小异。从宋、辽建筑工艺上说都是继承唐代建筑的传统手法。故在梁思成的《中国建筑史》中言：“盖宋初禀承唐末五代作风，结构犹硕健质朴。”所以说此窑殿藻井的建筑工艺不能单单归于宋或辽，并且，它还带有古老的传统工艺遗风。关于窑殿藻井结构的建造技术，据木工匠师所传，称之为“连锁套榫插装”的古老传统做法。其结构技巧形象地说，就像一个大形的鸟笼子，不怕震动和摇晃，骨架坚实耐久不易伤损，更有抗地震能力。建于公元984年的蓟县独乐寺观音阁是著名的抗震古建筑。观音阁和牛街礼拜寺窑殿两寺藻井建造法相同，不过就是有高低层之分。独乐寺观音阁是因容纳16米高的巨大佛身，需要高而阔的空间，所以建成两层空井和多斗拱过渡到八角藻井的高层建筑。而牛街寺窑殿因需伊斯兰教举行礼拜之用，其窑殿只容阿訇一人站前率众领拜之用，而不需要高层建筑。所以建成一个亭顶式的单斗拱六角藻井的窑殿就够实际所用。若谈抗震能力，独乐寺观音阁和牛街礼拜寺窑殿建于公元996年，两寺建造年代相差12年。但两寺都经受了历代多次强烈地震的冲击。近于1976年“7·28”唐山大地震，我们这一代人都亲眼见到两寺都在强烈地震面前岿然不动，墙壁上未发现任何裂

痕，充分证实了中国传统的建筑工艺的坚实性。并且明证了梁思成、刘敦桢二位大师初言断定此窑殿出自宋代的可贵作品，以及回族先辈言“确系宋代建筑物，此法今已不传”等铭言的诚恳性、切实性。

这所古窑殿内至今还陈列着数件宋代文物。有龕式木雕经文阁、宋代绘画和宋、辽梁枋彩画，以及公元10世纪的阿拉伯文木雕棂窗。另外曾有一对辽金铁腊钎（此物已失）等文物。分述于下：

龕式木雕经文阁

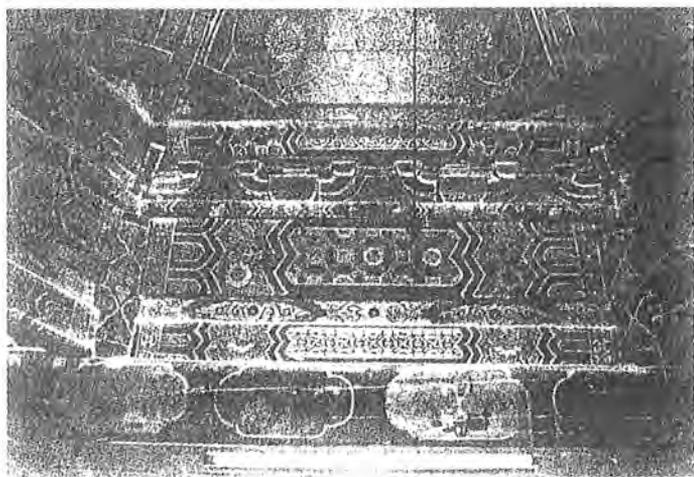
所谓“龕”又称“龕橱”。在《中国大百科全书·建筑》中解释：“在宗教建筑的室内，常把供奉神佛的木龕和贮藏经卷的木橱制成小比例尺的建筑物的形式。龕橱盛行于宋代寺观建筑中。”在我国北方有几座宋元时期建造的清真古寺，除牛街寺外还有河北定县清真寺，山西太原清真寺及早年的北京东四清真寺等寺的窑殿内都设有木龕装饰物。为什么要设龕呢？其主要原因就是为适应辽、宋时期的社会历史背景。首谈牛街在辽时所面临的形势。自唐中期至辽、宋初期约300多年里，在“古代牛街”的柳河村地区已有众多的（阿拉伯、波斯、西域）的穆斯林从四面八方来到这里聚居。由于他们信仰伊斯兰教，需要在柳河村建造一座清真寺，这就是牛街礼拜寺初建的开始。可是在辽燕



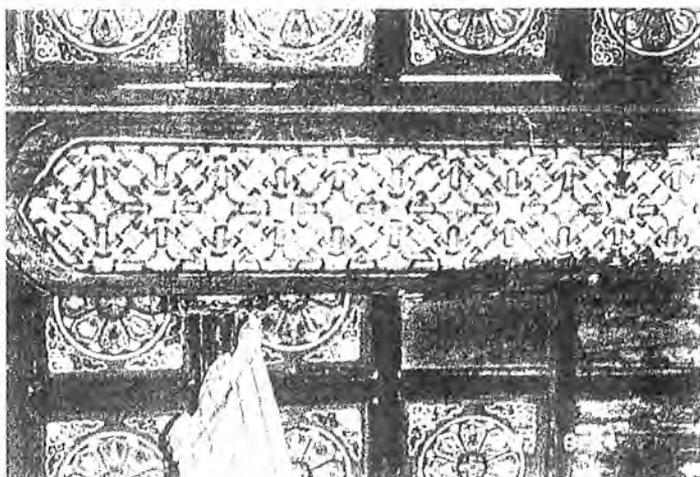
北京牛街礼拜寺窑殿辽、宋彩画。此彩画的梁枋、拱板等部位均保存着辽、宋彩画艺术风格。例如枋心是采用“正方平用四出纹”宋锦式图案。

辽代梁枋彩画样式

这是建于辽统和十四年(公元 996)的北京牛街礼拜寺窑殿的梁枋,绘有以“正方平用”为心的四出纹宋锦式彩画。



这是建于辽咸雍四年(公元 1068)的北京大觉寺殿内的梁枋,绘有以“正方平用”为心的四出纹宋锦式彩画。



明代梁枋彩画样式

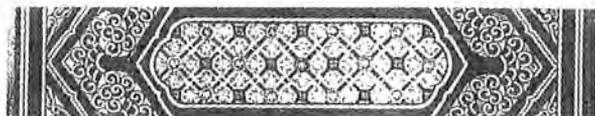


这是建于明正统九年(公元 1444)北京智化寺大殿梁枋“空心”彩画样式。“空心”是明代彩画特点之一。



这是建于明正统十二年(公元 1447)北京伊斯兰教东四清真寺礼拜大殿梁枋“空心”彩画样式。

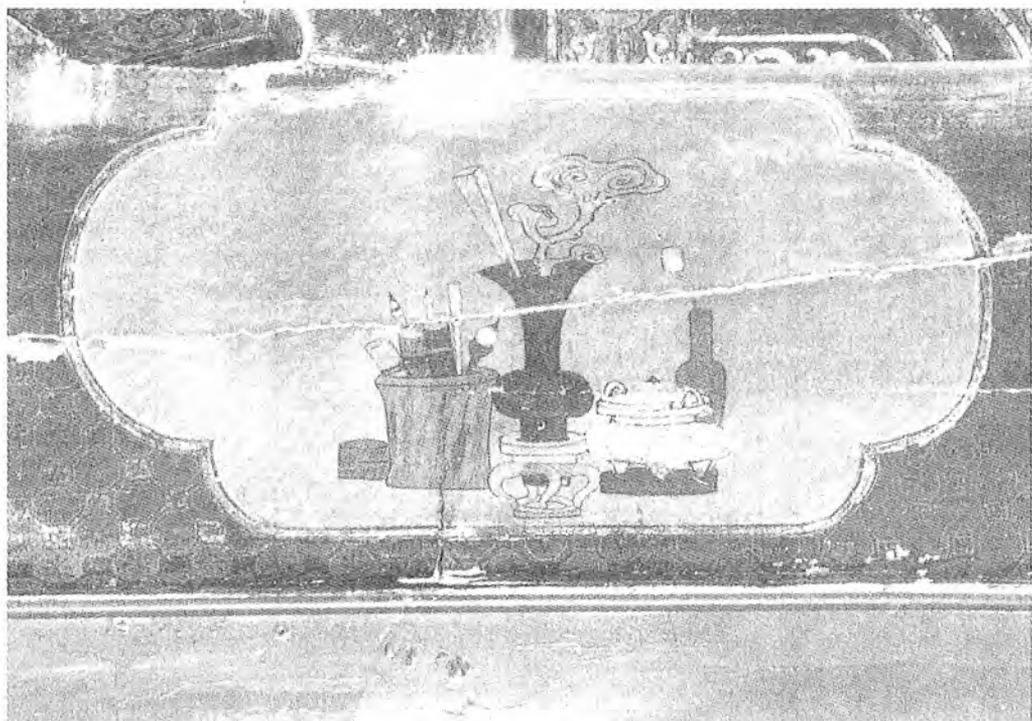
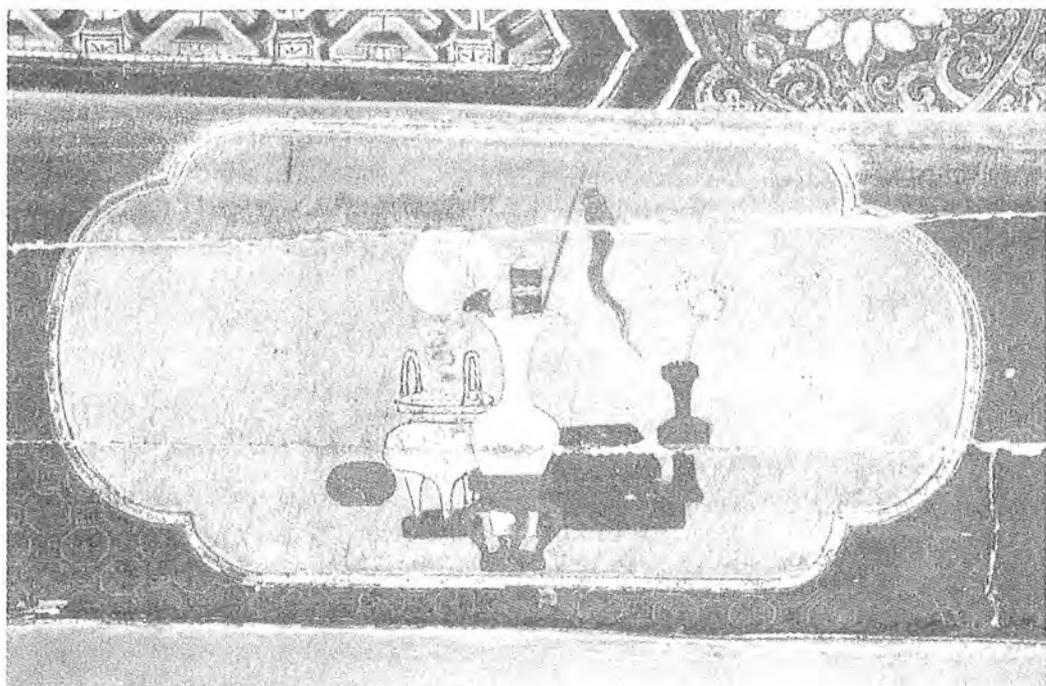
清代梁枋彩画样式



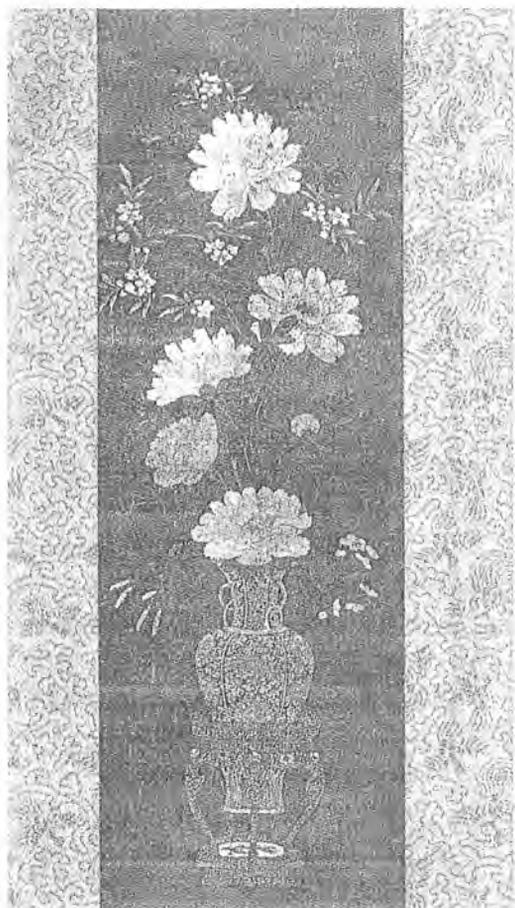
清代绘制的北京先农坛拜殿梁枋采用的“菱方骨线网状”之(宋锦式)彩画。



清代绘制的北京万寿寺碑亭梁枋采用的“菱方骨线网状”之(宋锦式)彩画。



这是窑殿梁枋上的二幅宋代绘画,名为“博古图”。其画中之在瓶绘有木套座,这与北京故宫所藏的宋画构图完全相似,画中之大瓶同绘有木套座。看来两处的宋画构图均出于宋人之手笔。



这幅宋画中的大瓶带有套座,而牛街礼拜寺窑殿梁枋上的的宋画中的大瓶也同样绘有套座。摘自:《故宫藏画精选》第 86 页。

这幅宋画中的大瓶带有套座,而牛街礼拜寺窑殿梁枋上的宋画中的大瓶也同样绘有套座。摘自:《故宫藏画精选》第 70 页。



京城里要新兴传播伊斯兰教和建寺,却不能比在唐初时期由海上来的阿拉伯穆斯林随意在广州泉州建造“拱顶尖塔”阿拉伯伊斯兰式的清真寺的条件。因为在北方、在内地,并且在辽契丹统治下的燕京城内要兴建建寺必须适应辽的社会形势。因辽的统治者笃信佛教,在燕京建造了很多寺庙,施行重佛优僧,佛教优于其他宗教。因此,牛街礼拜寺的殿堂从外貌看都要建成类似庙宇式的中国传统建筑。并在窑殿内还要设置一个木龕装饰物,这样才能协调、顺应当时的形势,才能符合当时辽朝的建造规制。否则,是行不通的。这里着重说明,虽然清真寺窑殿里设立木龕,但在龕内不设形象,因为伊斯兰教信仰真主而无形象的存在。所以在龕内书写古兰经文。并且在龕的四边镌刻一些精美的花卉图案木雕。其龕的样式又像小形的楼阁。因此,据上述龕的表面所具备形式特点,所以,我们称谓“龕式木雕经文阁”。如果有称“神龕”、“圣龕”和“祭坛”或以其他宗教的术语去称谓它,都是不正确的。是不符合伊斯兰教义的。总之,此龕和窑殿建筑都是同出于辽、宋时期的历史文化产物。

宋、辽梁枋油漆彩画

中国古建油漆彩画繁花似锦。绘在宫廷的彩画叫做“和玺彩画”,也叫“金龙彩画”。点缀园林亭廊馆榭的叫做“苏式彩画”。装饰寺观庙殿的叫做“旋子彩画”。彩画在传统艺术上还有其各朝代的独特风格。具体谈到牛街礼拜寺窑殿的彩画就存有宋、辽时期的艺术风格。其梁枋、藻头、旋子花、拱板等技法的处理,无不表现出于宋代匠人之手。例如“枋心”,就是宋代画匠习惯采用将宋锦上瑰丽多姿的图案绘制在枋心当中;显得格外妍雅。在采用宋锦手法上则有方环纹、四出纹、六出纹等许多形式。特别是采用方形出纹上更多突出以“正方平用”(□)为主导,大显正方式样。这与明、清彩画采用宋锦是不相同的。明、清匠人绘制

宋锦多以(◇)菱方形式为主导,重点突出菱方式样。尤其明代枋心还采用“空心”形式,就是什么都不画的“空白”特点。此外,宋、辽建筑在绘制旋子花方面多采用花体疏简之手法。而明清多采用花体大形,花瓣层多而密集。并突出大、小点金之特色。在绘拱板画形式上,宋辽多采用五彩、金彩满板的缠枝花卉。而明清则采用疏简的手法。从大体上说有这些风格特点,我们可以参看一些庙殿建筑就更直观地理解各朝彩画的不同风格与特点。例如:建于辽咸雍四年(1068年)的北京大觉寺。辽建山西大同下华严寺。北京明正统建智化寺。北京明正统建东四清真寺。北京清建先农坛拜殿。北京清建万寿寺。(请见插图)此外在牛街寺窑殿藻井的顶板分为六格,每格间绘有红地沥粉贴金大丽花缠枝图案,在每格中心有一圆形开光,光圈内写有阿拉伯文赞词。这些正如彩画匠人所说:此画是宋代艺人擅用“三大”手法。“一大”用红地,“二大”用金色,三用“大花缠枝”,名为“三大”。并且在彩画开光内书写阿文,这是仿效庙殿彩画内书写梵文的异道同彩的做法。一个是佛教文化,一个是伊斯兰教文化,两种文化都是通过彩画形式去表现。由此说来牛街礼拜寺窑殿彩画表达了中国早期的伊斯兰文化,开拓融合中国与阿拉伯早期的建筑特色。

六幅宋代绘画

在牛街礼拜寺窑殿进门的回首梁上有六幅宋代绘画。为了保持此画宋代原样,回族先辈们代代叮嘱在维修大殿时,一定不要重绘油饰此画。所以此画至今保持着古老风貌。现在六幅画中已有两幅看不清了。其余四幅中有一幅是工笔花卉画,三幅静物画“博古图”。首谈花卉画的构图。其画面重点突出绘有两朵体形特大的牡丹花和一朵半开的花,旁边飞着一个蝴蝶,花前有一斧劈皴巨石。画法采用“工笔重彩勾勒”之技法。这种突出花体特大的构图正是表现

宋人擅用的手法。在明清花卉画中很少见。就在现代画中也并不多得。如现代花鸟画名家于非闇、俞致贞、田世光等人的作品常把一幅花鸟画的花、叶、枝、虫、鸟，甚至园林小景都画得很周全。所以说，突出画大朵花占画面主要位置的只有宋画独具一格。例如在宋画中有这种构图的作品有宋李嵩的《花篮图》、宋李迪的《红白芙蓉图》、还有宋画《海棠蛱蝶图》、《菊丛飞蝶图》、《出水芙蓉图》等，都是这种构图方法。因此说牛街礼拜寺窑殿这幅花卉画正是出自宋人的手笔。另外在其他三幅“博古图”画的内容中我们经过仔细地探讨和分析，发现此画带有宋代的社会现实及意识形态的表现。下面一一地分述这些内容：

(一)香炉，在三幅画面中绘有三种不同形式的香炉。第一种是佛庙供佛点燃香火用的高耳高腿鼎式香炉。第二种是宫廷宗室太庙内祭祀帝王列祖列宗，在每个牌位前摆设的方耳尖足方形炉。第三种是民用的普通扁圆短足矮式香炉。在此且问，为什么佛门用的高耳高足香炉却画在牛街清真寺中呢？对此问题其因是有时代背景的。前文已谈过，宋、辽的统治者们都重视佛教胜过其他宗教。在意识形态方面推行佛教的思想体系。作为清真寺建筑来讲，内外装饰都要适应当时社会形势，让当时的人们看得“顺眼”。所以宋代画匠们带有这种心态，做些巧妙的处理，因而将三种形式的香炉都表现在画面上了。另一方面分析，从来自阿拉伯的穆斯林先民的心态来讲，因为他们是新来到古燕京的，只一心一意地以将伊斯兰教在此地此时传播兴起为目的。所以意识到中国内地的北方不同于唐时刚刚来到东南沿海的广州。并注意到了要必须搞好与当时社会全局的关系才能传播宗教。再者说，伊斯兰教礼拜时不用点燃香火，燃香是为了香化环境气氛，只要有插香的炉就可以了。因此在当时穆斯林先民的心态中对使用什么形式的香炉没有过细的讲究。相对说来在画中出现三种形式的炉也不去追究，所以佛门用的香炉便出现在清真寺的彩画中。

这也证明了这些彩画是出于宋代。以后依时代的发展，在宋元明清各个时期以不同的原因和不同的渠道大量的阿拉伯穆斯林在中国各地集居，形成了一个庞大的回回民族。特别是到了明代初期回族穆斯林因虔诚信仰伊斯兰教，遵守教规，所以在宗教礼仪、生活习惯，甚至生活用品上都有了独具习俗的讲究。其中在选用香炉上便挑选扁圆短足和圈足式的香炉。这就与佛门使用的高耳足香炉区别开来。

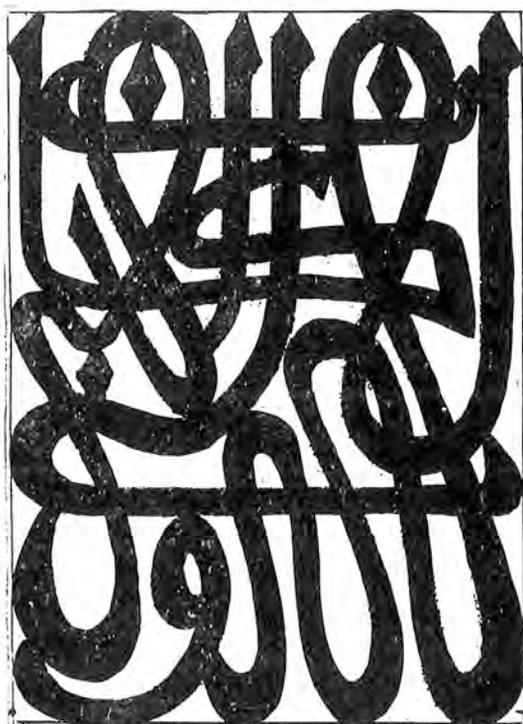
(二)在彩画里绘有一些瓶中插物值得研究。有拂尘(俗称蝇甩儿)，还有珊瑚、灵芝这三种物。据文献资料表明，这些物品有着中国传统高雅而珍贵的象征。首谈拂尘，在古今穆斯林中从来是未见有这种带着白帽或白布缠头，手中拿着拂尘的人物形象。所以说穆斯林不接近此物。而使用此物的却在其他宗教人物形象中常见。如道教中的头梳道冠，身穿八卦太极道袍的道士手中拿着拂尘。或庵庙中的尼僧手中拿着拂尘。这些都是常见的有特征的人物形象。另外对于珊瑚和灵芝这两件物也是佛门常见之物。例如在北京法海寺的壁画中绘有手捧灵芝宝瓶的观音。另见传统年画中有手托金盘，盘中有寿桃、灵芝的《麻姑献寿图》。总之，这些都不是穆斯林的物品，可是却画在清真寺中。相对说来，画面上出现这些不相衬的内容，也足证了只有宋代作品才出此形象。

(三)在彩画中有两幅都绘有带着套座的大瓶。

一般较大体形的瓶、罐、罇都有木制雕饰的托座，以保护瓶身稳定与安全。这种托座在各代装饰家俱中是常见之物。可是在宋代绘画中见到的瓶座好像是一个桶形而周围是以雕饰的四五根木条缠绕着，将瓶的下半部插入其中，形成套座，使瓶得到更完美而可靠的停放。这种套座经查阅许多资料在其他时代均未见到，只有在宋画中得见此物。如在《故宫藏画精选》一书中见到有两幅宋画，一是宋姚月华绘《胆瓶秋卉图》，二是宋佚名《华春富贵图》。其画中的瓶均

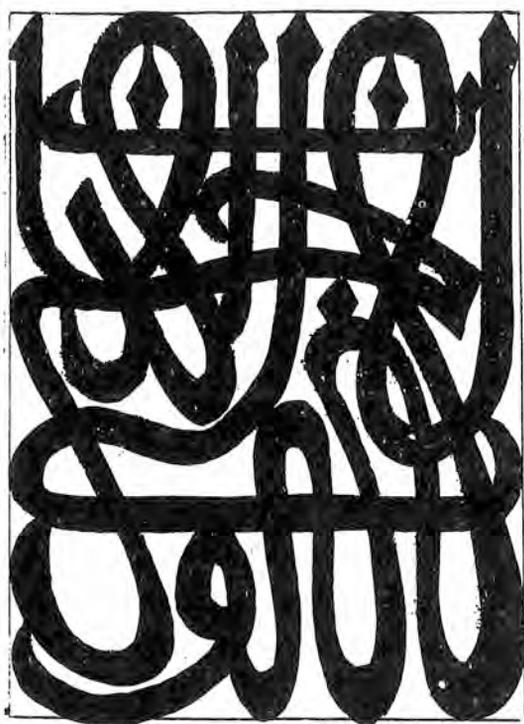
公元 10 世纪

牛街礼拜寺窑殿阿拉伯文木雕棂窗



南窗阿文直写

اللَّهُ وَرَى الْبَرَكَاتِ



北窗阿文直写

اللَّهُ وَرَى الدَّرَجَاتِ

讲义,各家译解有六:

1. 主上是幸福,主是恩主。
2. 安拉是贤者之友,安拉是善者之友。
3. 赐予人类幸福的真主,赐予人类恩典的真主。
4. 安拉是掌握一些洪福的,安拉是掌握一些品级的。
5. 真主是有善行之人的保佑者,真主是有品德之人的保佑者。
6. 真主喜爱为人类做好事的人,真主喜爱要求自己严格的人。

绘套座。而牛街礼拜寺窑殿彩画中亦有两幅画中的瓶均绘有套座。所以说窑殿彩画是出于宋代作品的这又是一项佐证。(请见插图)

阿拉伯文镂空木雕棂窗

在牛街礼拜寺窑殿内南北两侧各有一扇阿拉伯文镂空木雕棂窗。阿文书法精美,木雕技法俊秀,是此殿今存的一件公元10世纪的文物珍品。

首谈此窗阿文书法体式,为苏鲁斯体。此体是阿拉伯阿巴斯王朝大臣、著名阿文书法大师伊本·穆格莱于公元9世纪据民间自发而散杂的苏鲁斯体写式,经过精细周密的整理,形成阿文书坛中的一种优美的书法。所以此体在当时阿拉伯社会流行使用很盛。这样阿拉伯学者和宗教师们于公元10世纪来到中国古代牛街“柳河村”传教讲学,当时正遇建造窑殿。所以阿拉伯学者们采用镂空木雕之法,将优美的苏鲁斯体阿文写式施于棂窗,这种设计之巧妙,给窑殿增添了耀眼夺目,光彩照人的魅力。有关苏鲁斯体的节写形式分为两类:一类是直文书写式;一类是穿叠围绕书写式。此窗是属于第二类的书写式。追忆1932年时埃及艾资哈尔大学校长佐瓦希理先生应马松亭阿訇的请求,派遣赛义德·穆罕默德·达理和穆罕默德·伊卜拉欣·福力非乐二位博士来中国成达师范学校讲学。随后不久,在马松亭阿訇陪同下,二位博士参观牛街礼拜寺见到窑殿阿文棂窗时便赞不绝口,并且说,居然能在中国

清真寺内见到富有古韵味的苏鲁斯体的阿文书法实感荣幸。还说:就是在我们操言阿拉伯语的埃及有众多的阿文书法家,但要找出写这样好的书法者却为难得。此外再谈棂窗阿文的文学形式。经学者们研究,此窗阿文不是《古兰经》文,也不是穆圣《圣训》,此文学形式归属“赞词”之类。这种“赞词”通过文物考察,此文见于宋至明前期。在明中期自先贤胡登洲创办经堂教育后,中国(阿林)学者辈出,随之选编了一些“独而宜”(祷词)和“记克尔”(赞词),逐步形成《乜贴》一经的出现,所以棂窗“赞词”形式却不多见了。再有棂窗“赞词”和本窑殿藻井穹顶上所写的“赞词”一致,窗和顶上下呼应。所以说,写这种形式的“赞词”在我国始于公元10世纪。并且,阿拉伯文的文学形式也是有时代性的代表作。就如我国汉文学形式相似。例如我国的“唐诗、宋词、元曲”就代表着时代文学形式。总之,此阿文棂窗从阿文书法和阿文文学形式上论述都是出于10世纪的作品。

最后,综上所述,牛街礼拜寺窑殿经过系列探析所保存的“藻井建筑、梁枋彩画、宋代绘画,龕式木雕经文阁及阿文棂窗”等文物,它们互相印证,都是公元10世纪宋辽时代的作品。

因此,《北京通史·辽代卷》载述:“看来,此寺是建于辽统和中期,今寺内大部分建筑都是后代改建,只有大殿之后的‘窑殿’是辽代遗物”应是不错的。

(作者为北京市伊斯兰教协会古籍文物组工作人员 北京市文物保护协会会员)

更 正

1. 2000年第4期《北京文博》中《黑龙江、海参崴考察记》一文的作者应为“任秀侠”。
2. 2000年第4期《辽、元时期在北京地区实施农业措施的比较研究》一文中,“为古金冠”应为“为古今冠”。
3. 2001年第1期《西汉燕(广阳)王墓辨》一文,第54页左栏第19行“二棺二椁的葬制”,应改为“三棺二椁的葬制”。特向广大读者,作者致歉。

《北京文博》编辑部 2001年5月



元大护国仁王寺旧址及相关问题考察

包世轩

【摘要】五塔寺前身是元至元七年(1270年)为八思巴帝师所建大护国仁王寺,建寺时间几乎与兴建大都同时期。八思巴至元十七年(1280年)逝世,在护国仁王寺内“建大窣堵波,奉藏真身舍利,庄饰无俦。”此大窣堵波即五塔寺内金刚宝座塔未经明成化重建时的原始形态。其基部石台座四周尚存元初建造时雕刻的藏文诗句,系中统三年(1262年)八思巴致忽必烈皇帝的新年祝辞——《吉祥海祝辞》。元初此塔可能称为庆安塔。元中期金刚胆巴帝师为护国仁王寺住持,逝后其舍利亦藏于护国仁王寺内庆安塔。

明代为之建五塔寺的五明板的达是印度僧人室利沙。

五塔寺位于北京城西部,北京动物园北侧,南临高粱河。寺内有建于明代成化九年(1473年)金刚宝座塔,其上部建有五座石塔,造型异常精美,是国家级文物保护单位。现为北京石刻艺术博物馆的馆址所在地。

经考证笔者认为,此地为元代至元七年(1270年)为帝师八思巴所建大护国仁王寺。至元十七年(1280年)八思巴逝世,在寺内为其建大窣堵波,即今金刚宝座塔,但因明成化九年重建而不复旧貌。元中期金刚胆巴为护国仁王寺住持,逝后葬舍利于寺内庆安塔。元末大护国仁王寺废毁。明永乐年间印度高僧五明板的达室利沙来华,受到永乐帝召见,命在京城海印寺、能仁寺居止,并巡礼五台山。逝后于大护国仁王寺旧址建真觉寺,并在寺西隙地为室利沙建塔。同时,在五台山普宁寺旧址重建圆照寺,亦建塔一座。明成化九年(1473年)重建金刚宝座塔(五塔寺俗称源于此),时有姚夔碑记记述此事。清乾隆二十六年(1761年)重修此寺改称大正觉寺。民国初年尚有藏地喇嘛在寺内居止。

一、明清高粱河畔景物

五塔寺前高粱河,东起高粱桥(至元二

十九年建),溯流而西至广源闸,转向西北名为长河,二十余里达安河桥、青龙桥。整条河流如同一把曲尺状的历史大坐标,在各个地段留下历史陈迹,元明清以来沿河历史景物园标寺观众多,散见于各种历史文献。

据《日下旧闻考》卷七十七:自高粱桥始,有倚虹堂,乾隆六十年(1795年)为皇太后六旬万寿所建。在高粱桥之北,即河的北岸。“倚虹堂西二里许为乐善园,园门三楹北向”,乐善园是在南岸,故园门北向。“乐善园西三里许曰大正觉寺,大殿五楹,后为金刚宝座塔。塔后殿五楹,塔院之东为行殿。”“大正觉寺即真觉寺,明永乐间重建,金刚塔成于成化九年(1473),凡五浮图,俗因称五塔寺,乾隆二十六年(1761年)重修。”此次重修为避雍正帝名讳,改正觉寺为真觉寺。

关于五塔寺民国早期的情况,《琉璃厂杂记》卷二:“极乐寺在高粱桥西约二里,明以牡丹胜。……西数十武曰五塔寺,明真觉寺也。……寺西僧塔三,大者无碣,制特宏丽。疑即板的达藏骨处。次者碑题《大隆善护国寺大国师张公塔记》,张名桑节朵而只,山后人,差封乌斯藏法王。……正德七年(1512年)立。小塔坚牢,修净若拭,提督五台山番汉僧象罗藏丹巴塔也。”周肇祥所记此三塔,在五塔寺西墙外仅数十米处,塔久已无存。还记述民国时期五塔寺内住有喇嘛。在五塔寺的北部、西北二里左右的大慧寺(亦称大佛寺),魏公村的李东阳墓,王崇简、王熙墓,翁仲石兽状况。王熙在顺治帝逝世前,跪录遗诏,深得帝王信任。父子二人为明清之际的重要历史人物。这些景物除大慧寺和五塔寺,其他均已踪迹皆无。

按《日下旧闻考》记载,白石桥以西清代乾隆年间尚存或推断有镇国寺(元建)、延寺庵、朝真观、延庆寺、三笑庵、西域双林寺、兴教寺、三虎桥,元代的昭应宫,万寿寺、昌运宫、广源闸。这些古迹显然都位于白石桥以西,在高粱河南北二至三里路的范围内。

据《日下旧闻考》卷七十七:“正觉寺(五塔寺)西五里许为万寿寺,自正殿后殿宇佛

阁凡六层(《五城寺院册》)。”

明末《帝京景物略》对五塔寺和高粱桥以北的天仙庙庙会有生动记录,“水从玉泉来,三十里至(高粱)桥下,夹岸高柳,丝垂到水,绿树绀宇,酒旗亭台,广亩小池,阴爽交匝。岁清明日,都人踏青,舆者、骑者、步者,游人以万计。浴佛日、重午游亦如之。”

明代高粱桥北的天仙庙香火极盛,天仙庙即碧霞元君庙宇。这座天仙庙“循高粱桥石道行,西有五圣庵,北有佑国元圣庙(真武)、天仙庙(《日下旧闻考》卷七十七)。”明初《北京岁华记》载“二月,都人进香涿州碧霞元君祠。不论男女,额贴金字,结亭如屋,坐神像其中,绣旗瓶炉前导,从高粱桥归。有杂技人腾空旋舞于桥岸。或两马相奔,人互易之。或两弹追击,迸碎空中。”(《日下旧闻考·风俗》)

这是明代二月,碧霞元君庙会状况,从涿州进香返回的各种会口,到高粱桥天仙庙“报庙”为结束。结亭如屋者为娘娘驾;盛大的鼓乐旗幡队列;还有各种民间“走会”会口的杂耍表演。瓶炉前导,瓶者盛供品,炉为焚化神马(神像印刷品)之器具,即提炉。到明末碧霞元君庙会改为农历四月,据《帝京景物略》:“四月一日至十八日,倾城趋马驹桥(通县),幡乐最盛,碧霞元君诞也。”

二、五塔寺为元初大护国仁王寺址

关于五塔寺与元初大护国仁王寺,有几种史料可资参证。元初所建大护国仁王寺以其地位规模、功用和寺产宏巨来看,唯帝师八思巴堪当之。

(一)据《日下旧闻考》卷七十七征引明《燕都游览志》:“真觉寺原名正觉寺,乃蒙古人所建。寺后一塔甚高,名金刚宝座。从暗窦中左右入,蜗旋以跻于颠为平台。台上涌小塔五座,内藏如来金身。金刚座左偏又一浮屠,传是宪宗皇帝生葬衣冠处。前临桥,桥临大道,夹道长杨,绿阴如幕,清流映带,尤可取也。”值得注意的是,此文称五塔寺“乃蒙古人所建”,即元朝所建。元代所建寺

院应为大护国仁王寺,其中寺内金刚宝座塔之初形应是元代之塔,明成化重修改变形制。金刚宝座之左(西)的浮屠(塔)传为明成化皇帝生葬衣冠处,显然所指为《琉璃厂杂记》记述的印僧室利沙塔,建于明宣德年间。

(二)永乐大典本《顺天府志》卷七:“大护国仁王寺,按《大都图册》都城之外西建此寺及昭应宫。寺宇宏丽雄伟,每岁二月八日大阐佛会,庄严迎奉,万民瞻仰焉。”

(三)《元史·世祖纪》:“至元七年建大护国仁王寺于高粱河。十一年三月建大护国仁王寺成。(其年)帝师八合思巴归土番国,以其弟亦怜真袭位。至元十六年八月置大护国仁王寺总管府,以散扎儿为达鲁花赤,李光祖为总管。至元二十二年正月,发诸卫军六千八百人给护国寺修造。”(见《元史》新排本 132、154、215、272 页)

(四)《元史·苗进传》:“文宗幸护国仁王寺,遂泛舟玉泉,盖苗进曰:‘今频年不登,边隅未靖,正当恐惧修省,何暇逸游以临不测之渊乎。’帝嘉纳之,赐以对衣上尊,即日还宫。”

(五)《元史·成宗纪》:“大德五年(1301年)正月,奉安昭睿顺圣皇后御容于护国仁王寺。”

忽必烈之皇后名察必皇后,死于至元十八年(1281年),谥曰“昭睿顺圣皇后”。至元十年授册宝,上尊号“贞懿昭圣顺天睿文光应皇后”。其逝后每年“愍忌”于高粱河寺,直到大德五年(1301年)奉安御容于大护国仁王寺。高粱河寺,笔者考证为西镇国寺,在今白石桥以西北京图书馆址处。

我们来分析一下大护国仁王寺之所在。

(六)《析津志辑佚·河闸桥梁》:“京闸坝之源自昌平白浮村,开导神仙泉,西折南转,循山麓与一亩泉、榆河、玉泉诸水汇合,自西水经护国仁王寺西,右始。广源闸二,在寺之西。”

(七)《元史》卷六十四,“通惠河校勘记(三)”：“《元一统志》：凡置闸二十有四，护国仁王寺西广源闸二。”

广源闸二,实统而称之,实际除万寿寺处广源闸外,把紫竹院以北的一处石闸也列入了。还有白石闸据《水部备考》称建于至元二十九年(1292年),在白石桥以东处。那么大护国仁王寺断无在白石桥以西的任何可能啦!

同时在梳理这篇文稿思路的过程中,亦发见一个特殊现象。凡元代文献大护国仁王寺事皆直写寺名。而称“高粱河寺”,皆不知所云为何寺。而“高粱河寺”笔者认为所指的是“西镇国寺”。

我们再分析一下“西镇国寺”所在地段。

(一)《析津志辑佚》“河闸桥梁”一节记载“西寺。白玉石桥,在护国仁王寺南。有三碕,金所建也。庚午至元(1270年)秋七月,贞懿皇后诏建此寺,其地在都城之西,十里而近。有河曰高良,河之南也。”

此段文字主要是讲“西寺”、“白玉石桥”,及其与大护国仁王寺的方位。所称西寺,显然有脱字。指“西镇国寺”而言,建寺时间亦为至元七年,由忽必烈皇后所建,即元代文献多所指称的“高粱河寺”。“西寺”在都城之西十里而近,亦是略约而言,并不精确。这座“西镇国寺”有以下几种资料记述。

(二)《日下旧闻考》卷九十八:“镇国寺在白石桥《顺天府志》。[臣等谨按]白石桥之镇国寺今废。”

(三)《元史·泰定帝纪》“致和元年(1328年)三月,命僧千人修佛事于镇国寺。”

这座由忽必烈皇后建于至元七年(1270年)的镇国寺在元代中后期佛事亦兴盛。但到乾隆年间已废毁。推其位置似在今北京图书馆南侧,河的北岸,今有古银杏树处。

关于“高粱河寺”,即“西镇国寺”元代状况,史料亦有几条,兹征引如下,以备探究。

(四)《析津志辑佚·仪祭》:

“察必皇后(忽必烈皇后,亦称贞懿皇后)愍忌高粱河寺。正官,二月初十日。”

“那木罕主人愍忌高粱河寺,正官,六月初十日。”

关于那木罕,《元史·泰定帝纪》:“至治

三年(1323年)十一月,勅会福院奉北安王诺摩罕像于高粱河寺。”那木罕即诺摩罕。《元史·诸王表》卷一〇八:“北安王那木罕,至元十九年(1282)赐螭钮金印。大德五年(1301年)薨。延祐七年(1320年)赐谥昭定。”前文所述,忽必烈皇后忌日致祭是在此高粱河寺,直到大德五年(1301年)才奉安御容于大护国仁王寺。

(五)《析津志辑佚·岁纪》:

“二月初八日,京西镇国迎牌出,鼓乐铿锵饗幣。……白伞帝师尊帝释,皇城望日游宫室……。”镇国寺保存有帝后的座位和金牌,以盛大佛事每年二月初八供奉巡游。寺中还保存忽必烈的白伞盖,“至元丁卯四年(1267年)世祖皇帝用帝师(八思巴)班言,置白伞盖于御座之上,以镇邦国。仍置金轮于崇天门之右,铁柱高数丈,以铁绳四系之,以表金转轮王统制四天下,皆从帝师之请也。”这个记述,说明白伞盖的使用和缘起,皆与帝师八思巴的建言有关。

关于镇国寺创建与收藏佛伞之状况:

“西镇国寺,乃察必皇后创,盖功德之寺,藏下有石室,以藏其盖。寺之余累朝不开,遵祖训也。”

关于镇国寺所藏忽必烈皇帝帝座、金牌和寺之大佛巡游情况,亦有详细记录。“二月八日,平则门外三里许,即西镇国寺,寺之两廊买卖富甚太平,皆南北川广精籩之货,最为饶盛。于内商贾开张如锦,咸于是日。南北二城,行院、社直、杂戏毕集,恭迎帝坐金牌与寺之大佛游于城外,极甚华丽。多是江南富商,海内珍奇无不凑集,此亦年例故事。开酒食肆与江南无异,是亦游皇城之亚者也。过此,则有诏游皇城,世祖之故典也。其例于庆寿寺都会,先是得旨,后中书札下礼部,行移各属所司,默整教坊诸等乐人、社直、鼓板、大乐、北乐、清乐,仪凤司常川提点,各宰辅自办婢子车,凡宝玩珍奇,希罕蕃国之物,与夫百禽异兽诸杂办,献赏贡奇互相夸耀,于以见京师极天下之壮丽,于以见圣上兆开太平与民同乐之意。……凡两京权势之家,所蓄宝玩尽以角富。盖一以奉

诏,二以国殷,故内帑所费,动以二三十万计。”

西镇国寺亦称高粱河寺,其与帝室关联和功用已然明确。大护国仁王寺则是藏传佛教功用的伟巨壮丽之寺院。二寺都在白石桥以北,各在桥北的西部和东部,位置几乎相当对称。从史籍记述推断,大护国仁王寺即今五塔寺,非此无适中之地可当之。建造大护国仁王寺时八思巴在京,而寺成之时八思巴亦从藏区入京,或许是参加典礼而来。元代大护国仁王寺有刘元塑梵天佛像“神思妙合,遂为绝艺。”事载虞集《道园学古录·刘正奉塑记》。寺内还立有《大护国仁王寺恒产之碑》,记载其时在全国拥有土地六万三千余顷,并广有人户、林木、矿冶,寺产之巨实为罕见。为此“建总管府统于内,置提举司提领所分治于外。”(《日下旧闻考》卷九十八)。

大护国仁王寺系为八思巴而建

以大护国仁王寺兴建时间,建成时间,以及有关文献分析,大护国仁王寺很可能是为忽必烈帝师八思巴而建,尽管史籍于此并无记载。

八思巴事迹见于《元史》卷二〇二“八思巴传”;《佛祖历代通载》卷三十二“帝师行状碑”;明崇祯年间《补续高僧传》卷一“元帝师发思八传”。

八思巴(1235年—1280年),又译发思八、八合思巴,本名罗古罗斯坚藏。为元乌思藏萨斯迦(今西藏萨迦)人。

萨迦派是藏传佛教中一个教派,创始于十一世纪,而在十三世纪初最为兴盛。它的主寺在后藏萨迦地方,故有此称。萨迦派寺院墙上常刷有红白蓝三色条纹,俗称“花教”。

萨迦教派在政治上得势并在社会上广泛传播,是四祖萨班和五祖八思巴时期。

萨班是八思巴的伯父。他们在元太宗时期即开始同蒙古西征大军建立联系。元朝统治者在西藏以萨迦派为代理势力,建立起一整套政治体制,因而萨班在西藏划归元明统治的历史进程中,作用巨大,是中华民族历史上的大功臣。



八思巴献忽必烈藏
文吉祥海祝辞

五塔寺金刚宝座塔塔座石雕



五塔寺金刚宝座塔塔座石雕

1251年萨班逝世,八思巴继承了他的地位。元宪宗三年(1253年),八思巴谒忽必烈于六盘山驻地,留于左右,并应忽必烈亲请授密教灌顶。1260年忽必烈即位后,封八思巴为国师,并赐玉印。至元五年(1268年)八思巴返回大都上所制蒙古新字。至元六年(1269年)六月因诏请创制蒙古新字成,命颁行天下。加封“大宝法王”,统领西藏诸部佛教。后升封号为:“皇天之下一人之上开教宣文辅治大圣至德普觉真智佑国如意大宝法王西天佛子大元帝师”,地位无比崇高。八思巴对忽必烈皇帝影响极大,并深受元朝王室信任尊崇。

至元十一年(1274年)专使迎八思巴还大都,王公以下出城30里,设香坛净供罗拜迎之。至元十三年(1276年)力辞回藏地萨斯迦。

至元十七年(1280年)十一月二十二日示寂。上闻震悼,怀德无已,乃建大宰塔波于京师,奉藏真身舍利,庄饰无俦。至英宗,诏各路建帝师殿,立碑颂德。

其弟子沙啰巴,侍者达益巴都在双塔庆寿寺任过住持。

结合元初政治,以及忽必烈与八思巴的特殊关系,至元七年(1270年)建大护国仁王寺为谁而建?只能是为元帝师八思巴而建!“大护国”、“仁王”谁堪当之?唯有八思巴堪能当之。

八思巴逝后,“奉藏八思巴真身的大宰塔波”,庄严壮丽无比,何以当之——只有大护国仁王寺中的金刚宝座塔。当然明代将此塔改造形制,也改变了用途。明初的政治,明初的改建将这一切历史的真实都掩盖了。

但在金刚宝座塔间还保留下元初的历史信息。

金刚胆巴帝师葬舍利于仁王寺内庆安塔

大护国仁王寺元朝中后期,最著名的喇嘛是金刚胆巴(1230年—1303年)。

胆巴是元代藏族人,原名庆喜称,吐蕃突甘斯旦麻人(今四川邓柯)。早年去西天

竺国学习梵文佛典。蒙古中统年间(1260年—1263年)经八思巴推荐,谒见忽必烈汗,命他住五台山寿宁寺。至元九年(1272年)至大都,至元十八年(1281年)参加辩论《老子化胡经》事件。至元十九年(1282年)到云中、西夏、临洮。至元二十六年(1289年)回北京,住圣安寺。因与丞相桑哥不合,谪往广东潮州。至元二十八年(1291年)桑哥死,复还京。至元三十年(1293年)在内殿建观音道场为元世祖忽必烈祈禳。元贞元年(1295年)四月,奉帝命住持大都最宏大的庙宇大护国仁王寺。送座时,成宗皇帝令太府给他使用皇帝出行时仪仗,并由百官护送。大德六年(1302年)二、三月间,随成宗出巡至柳林,命胆巴乘象舆行于皇帝车驾之前。大德七年(1303年)夏胆巴在上都示寂。世寿74,僧腊62。荼毗后,舍利迎归大都(北京),葬于大护国仁王寺的庆安塔。元仁宗皇庆二年(1313年)追号胆巴为“大觉普惠广照无上胆巴帝师”。赵孟頫为之书碑。(事见《补续高僧传》卷一;《佛祖历代通载》卷二十二;《元史》卷二〇二)

关于金刚宝座塔元初形制的推测

五塔寺内金刚宝座塔下为长方形石雕须弥座,颇似元初遗构。在须弥座下沿周边石面间刻有藏文,经专家考证是蒙古国时期中统三年(1262年)八思巴致忽必烈皇帝的新年祝辞——《吉祥海祝辞》。(见《在北京的藏族文物》一书,五塔寺一节)。共计44句,全文曰:

对此吉祥大海之佛宝,
以大海般笃信之心予以顶礼,
则众生所获吉祥如同大海。
兹赞颂吉祥大海之辞:
富足大海系功德宝库,
佛法大海可汇集为智慧,
善业可聚合为成就大海,
吉祥之海赐当今吉祥!
两善出自德业之海,
智慧大海深广无涯,
诸行遍通畅达如海,
吉祥之海可赐当今吉祥!

佛经大海有正悟，
宝海宝藏为所依，
佛法大海诸善业，
吉祥之海赐吉祥！
欲望大海戒根坚，
功德大海民生善，
僧伽大海诸善业，
吉祥之海赐吉祥！
佛像如海永长存，
福德之海大而广，
佛法大海极辽阔，
善于亲近智慧海，
听闻大海如宝饰，
智海宝幢谓吉祥，
吉祥大海□胜利。
此为吉祥大海颂，
此辞赞颂彼大海。
明智大海动人心，
亦谓诗词之大海。
殊胜当以佛为最，
太阳法主佛加持。
因此平息灾祸语，
吉祥常在获吉祥！
法性□□□最崇高，
佛法甘露真赐福，
福慧资粮可宏扬，
吉祥常在获吉祥！
佛子造益真赐福，
平息愚苦烦恼敌，
吉祥常在获吉祥！
为使皇帝社稷安，
祈愿一切皆吉祥！



石雕佛龕：东西两侧共计 220 龕，南北两侧因券洞和石匾占去一些位置，大约有佛像 168 龕。每层小佛龕下为通连圭首莲花瓣状石雕承托。龕间以雕花石柱分隔。金刚宝座上沿为圭首莲瓣状石栏环绕。

况。如果明代修建五塔寺，没有旧塔格局因素的限制，而是新建金刚宝座塔的话，塔的位置绝不会如此靠南。以致金刚宝座塔与高粱河之间，依地势只能建两层殿。依明代重建正觉寺格局看，自南而北为山门殿、正殿、金刚宝座塔、后殿。

现金刚宝座塔的金刚宝座部分呈长方形，高 7.7 米，南北 18.6 米，东西宽 15.73 米。南北各有券门一，建在一个巨大的须弥座上。须弥座之上为五层石檐，每层檐下为

金刚宝座之上为 5 座四方锥形密檐石塔，中间为 13 层，高 8 米，余者 11 层高 7 米。

尤其值得引起注意的是须弥座间的大型石雕，南侧：有狮、象、金刚杵、如意轮；北侧：狮、孔雀、金刚杵、如意轮；东侧：迦楼罗二、如意轮、金刚杵、降龙罗汉一；西侧：马二、金刚杵、如意轮、伏虎罗汉一。这些雕刻造型丰满生动，与前后券洞之浮雕相较，有明显的时代差异。另外前后券门券面石雕显然是经明代改建时拼贴上去的，用料细弱，不规整，竟用了三层石料形成券面的厚度。笔者认为须弥座间石雕大部是元代旧物，与座上之各类石雕相比较石质、雕刻技法风格迥然有异，不是同一时期作品。在方形须弥座上最初是一座巨大的喇嘛式塔，是为帝师八思巴而建造的“大宰堵波”。

凭此，我们完全有理由推测这座金刚宝座塔的原形，是元初藏传佛教的产物。预计是大护国仁王寺建好后（至元十三年），由于至元十七年八思巴逝世，在寺的原建格局中，于寺前部添建一座纪念八思巴金刚宝座式塔，初始形态为大型的喇嘛式塔，元末明初塔寺已残破。明初因需把原塔改建以压制前朝的王气，故塔址不能更移。所以产生明代五塔寺格局的局促不展，不合规制的状

元代的大护国仁王寺占地广阔，以金刚宝座为中轴，其北部可达今大慧寺一带，几乎是一个街区近 400 米的样子。西达国家气象局，前抵高粱河。明代为破除元代帝王

王气,而重建此塔,形制予以改变,金刚宝座塔建成于明成化九年。由于印度高僧五明板的达室利沙来华,逝后建塔于五塔寺西侧,并重建真觉寺,因此把大护国仁王寺的原始状况掩盖了。

否则我们很难理解,明代皇帝下令建造的塔间,怎么会遗留下元朝国师八思巴献给忽必烈皇帝的新年献辞呢!

三、明永乐年间五明班迪达室利沙

明永乐年间印度僧人室利沙来华,受到永乐皇帝召见,并按照其所携塔之图形,于成化年间建成五塔寺内的金刚宝座塔。这是一个延续 500 多年的说法。据《日下旧闻考》卷七十七:“真觉寺塔规制特奇,寺有姚夔碑记,称永乐中国师五明班迪达召见于武英殿,帝与之语悦之,为造寺。石台则成化九年(1473 年)所建也《析津日记》。”

所谓五明,是指印度古代佛教的五种学术,即声明、因明、医方明、工巧明和内明。它涵括了大乘佛教菩萨学的全部学术。

板的达、班迪达皆为梵音汉译,意为学识渊博的高僧。

北京古文献关于五塔寺缘起的记述,没有一种是明确详尽的。对的成分是有位印度高僧得到永乐皇帝接见,此僧是谁?无人细究。金刚宝座塔的形制记述亦不错,明代至今也没有大的变化。按照这位印度高僧带来的塔样,明成化年间建成,到明末《帝京景物略》的描述,一脉相承,几成定论。这样影响了我们的思路达 500 多年,成为无法破译的一道难题。好像在明代五塔寺建造之前,这里是它未开发的处女地,这显然是不符合历史史实的。

明代真觉寺之前,此地是大护国仁王寺。永乐帝召见之印度高僧是室利沙,其行踪在五台山和北京两地。在世时在北京所居寺院为海印寺,还有能仁寺。室利沙圆寂于宣德丙午年(宣德元年、1426 年)正月。逝后宣德皇帝命在五台山为其建圆照寺并建塔;并在北京今五塔寺旁建塔,并建真觉

寺,(即今五塔寺)。而金刚宝座塔建于成化九年(1473 年),则是距室利沙逝后将近 50 年的事情了。如此看来这个金刚宝座塔好像和他搭不上边。前文已述,这座金刚宝座塔是元初大护国仁王寺时期的旧物,明成化之建,仅是为消灭前朝蒙古人的旧迹,而重新改建而已。

关于这位印度高僧,必须是先读到明万历年《清凉山志》有关章节后,并能在《补续高僧传》中把其分析出来,才能使其身世衔接明晰起来。二者兼见,其谜底方可洞穿。笔者幸运,有缘两个材料先后不期而遇,似有神力之助。

其一,明万历年僧人镇澄撰《清凉山志》卷三“大圆照寺”：“显通之左，古称普宁寺。永乐初印度僧室利沙者来此土，诏入大善殿，坐论称旨，封圆觉妙应辅国光范大善国师。赐金印、旌幢遣送台山，寓显通寺。至宣德初复诏入京，广宣秘密。无何，辞归山，上未许，明日示寂。上闻痛悼之，御祭火化，勅分舍利为二：一塔于都西，建寺曰真觉；一塔于台山普宁基，建寺曰圆照。正德间封张坚参为法王，赐银印，兼有都纲印。”

据此，室利沙逝后才兴建五塔寺，并在五塔寺西为之建塔。塔之形制正如周肇祥《琉璃厂杂记》所记述一般。在五台山依普宁寺基重建圆照寺，并建塔。

其二，《补续高僧传》卷二十五“大善国师传”，所记正是印度僧人室利沙。

“实哩沙哩卜得啰，东印土拶葛麻国王之第二子也，父母感奇梦而生。在童真位，聪敏不凡，而百无所欲。唯见佛法僧则深起敬信”。

年十六，请命出家，遣礼孤捺啰纳麻曷萨弥为师，剃落受具。资受学业，习通五明，阖国臣庶以师戒行精严，智慧明了，称为五明板的达。

师足迹周遍五天，从化得度者甚众。凡过道场塔庙，必躬伸尽敬，至地涌塔，修敬卓锡。而禅塔以久圯，劝国王修治，脱管心木，木下纪师名号，众咸异之。

永乐甲午年(1414 年)入中国，谒文皇

帝于奉天殿,应对称旨,命居海印寺。丁酉(1417年)奉命游清凉山。还都,召见武英殿,天语温慰,宠赉隆厚。授僧录阐教,命居能仁寺。岁甲辰(1424年)仁宗昭皇帝举荐扬大典,师掌行,特授师号圆觉妙应慈慧普济辅国光范弘教灌顶大善大国师。赐金印宝冠供具仪仗。乙巳(1425年)宣宗章皇帝举荐,亦命师掌行。师平生不矜名,不崇利,外示声闻,内修大行。遇恩宠而志意愈谦,涉诸缘而戒行弥确。在京师受度弟子数千辈,各随器宇诱掖之。渐引次升,不立遏捺,难行蹊径,使人望崖而不敢前。

将化,谓弟子不啰加实哩等曰:吾自西天行化至此,今化缘已周,行将逝矣。汝等各当善护如来大法,毋少懈怠,言讫俨然而寂。实宣德丙午(宣德元年、1426年)正月十三日也。讣闻,上悼叹之,命有司具葬仪,闾维,收舍利于香山乡塔而藏之,遗命分藏清凉山圆照寺,亦建塔焉。”

实哩沙哩卜得啰是其印度名字译音,《补续高僧传》取其前三字,称为室利沙。两个材料对照,明代五塔寺建寺历史,以及五明板的达室利沙身世都清晰了。

室利沙生前所居海印寺,据大典本《顺天府志》卷七:“海印寺在半储坊。”而乾隆年间吴长元《宸垣识略》卷八载“海印寺在海子桥北,明宣德间重建,改名慈恩寺。内有镜光阁,今废。”《日下旧闻考》亦有记述。海子桥即今地安门的后门桥。能仁寺,《光绪顺天府志》卷五十一有载“能仁寺,元刹也,在兵马司胡同。寺本延祐六年崇祥院使普觉圆明广照三藏法师建,明洪熙元年赐额曰大能仁寺。正统九年重修。有胡淡碑记。”《日下旧闻考》卷五十则收录了正统九年碑文,对史实记述更为详尽,主要是智光一系的事略。

四、桑节朵而只国师

桑节朵而只建塔于五塔寺西部数十米

处,亦如周肇祥《琉璃厂杂记》所记状况。唯民国以来此地的几座僧塔陆续拆除,今已踪迹全无。90年代桑节朵而只碑记出土,石刻艺术馆将其树立于东侧碑林处。碑额题“明故大隆善护国寺西天佛子大国师张公墓塔记”。

桑节朵而只(1445年—1512年),正德七年(1512年)八月初五日卒于大隆善护国寺(今护国寺)。明武宗命工部给棺营葬,建塔于都城西香山乡公之下院观音寺后。公之长徒奉勒提督五台铃制番汉兼住圆照寺朵而只坚参为之立碑。

公姓张氏,讳桑节朵而只,先世山后人。景泰辛未(1451年)礼清心戒行国师为师。成化六年(1470年)奉宪宗皇帝敕命差往乌思藏,封阐化国王,公到彼处彰我圣朝褒封恩赉之典。成化十五年(1479年)方回京师,蒙赐宴赏升国师,封净慈利济。弘治二年(1489年)彰德赵王聘公于天宁寺讲习观法。庚戌(1490年)隐迹于五台山圆照寺,修习本佛哑曼苔葛功课,加持六字真言。辛亥(1491年)皇上崇尚秘教,钦取召于禁庭,奉命译写各佛修习讲说秘密戒法。壬子(1492年)加升西天佛子,赐蟒衣、金嵌宝石冠、织金袈裟。又赐金印一颗重二百五十两。加封清觉广智妙修慈应翊国衍教灌顶赞善西天佛子大国师。

公生于正统乙丑(1445年)十月十七日,享年六十有八。长徒国师卜以是年九月十五日葬公于塔,以谨终也。正德七年冬十月十七日立石。

碑阴其弟子“钦依提督五台弘慈翊教国师朵而只坚参、禅师朵而只扎奴,喇嘛朵而只藏卜”等。还有徒孙、玄孙等藏地僧人近20人题名。

《清凉山志》“大圆照寺”所称“正德间封张坚参为法王”,所指正是桑节朵而只国师。

2000年9月定稿于琉璃河

(作者为北京古代建筑研究所副所长)



大慈延福宫 述 略

田 瑾

大慈延福宫位于东城区朝阳门内大街203号,始建于明成化十七年(1481年),是一座道教寺观。庙内主祀天官、地官和水官三神,因此又被人们称作“三官庙”。该庙建成后,明宪宗曾经撰写碑文,记述了建庙初衷及该庙建筑规制。^①正德十一年(1513年),明武宗赐封该庙住持严天容为真人,“领道教事”^②。可见当时大慈延福宫受到皇室重视,地位非同一般。

明清时期,北京城内外的众多三官庙中,属大慈延福宫规模最大。全庙由正院和东道院组成。整体布局严整,气势雄伟。沿纵轴线由南向北,依次排列着山门、大慈延福殿等主体建筑。山门为7开间,黑琉璃瓦调大脊硬山顶,绿剪边。进入山门,钟楼和鼓楼分立东、西两侧。再往北,有大殿3间。穿过此殿,就是主殿大慈延福殿了。此殿面阔5间,四面带廊,后面有虎尾抱厦,这在一般古建中是比较少见的。大慈延福殿前后左右各有一座碑亭。西配殿叫作法善殿,东配殿称葆真殿,都是黑琉璃瓦顶。最后一进院落的建筑形制更为特殊,三座殿宇并排而建,中间是紫微殿,面阔5间,左右各带一间耳房。西侧为清华殿,东边是青殿,面阔均为3间。它们既独立又连锁,不仅使院落显得格外开阔,而且突出了主体建筑的恢宏气势。

东道院共有三座殿宇,由南向北分立。

前殿早已拆除,无从考证。中殿为通明殿,面阔3间。后殿是延座宝殿。这两座殿均为黑琉璃瓦歇山调大脊顶。此外,民间曾流传说大慈延福宫内有一眼井,“分甘苦两味。甘者味甚清冽,苦者涩苦难食,故曰一井二水”^③,今已湮没不可考。

根据庙内的碑文记载,大慈延福宫有过两次较大规模的修缮。一次是明代嘉靖四年(1653年)。礼部尚书兼翰林院学士徐阶曾撰写碑文加以记述:“大慈延福宫者,宪祖纯皇帝之所建,而国家岁时祈禳报谢之所。其所祀曰三元三大帝,盖天地水□□赐福赦罪解厄之神也。嘉靖己酉,宫之建至六十七甲子矣。丹青金口之剥落暗昧……真人陶仲文以上赐金与所度道士楮价,葺而新之。始于三月十日,至七月讫工。”^④从碑文内容及工程讫始时间上看,这次修缮属一般性建筑修补。但是我们却从“宪皇始作规制雄,涂金琢玉辉霓虹”的文字中,看出重整后的大慈延福宫金碧辉煌的雄伟气势。

自明末到清乾隆初年,大慈延福宫已经全然没有了香火。民间传说,明朝末年,李自成领导的农民起义军逼近京畿,崇祯皇帝朱由检惊恐万状,到大慈延福宫求助神灵,抽签以卜凶吉。但是连求三签,内容皆为不利。崇祯皇帝气急败坏,即发口谕:此庙永远不得香火!不久,起义军攻入京城。大明



图一



图二



图三

王朝覆灭的事实深深地印记在人们的头脑中,由此认为这个庙不吉利,以至香火断绝。清朝定鼎北京以后,曾“聚满汉子弟,教学于斯”。^⑤直到乾隆三十六年(1771年),才由皇家出资,进行了长达一年的修复。“以乾隆庚寅嘉平即工,阅辛卯月辰载泆用底厥成,若值若傭,支内帑之羨所司请为记”^⑥。大慈延福宫的香火得以接续。每年元旦期间,大慈延福宫前的庙会也很热闹,尤其是庙前临街沿途有许多估衣摊,以至这条街被人们称作“估衣街”。民国时期,庙前修筑道路,庙会改在庙旁。

自50年代开始,先后有两个单位在大慈延福宫原址建设办公楼,大部分古建筑被拆除,碑亦不存。只留下东院的通明殿、延座宝殿以及部分西房。殿顶神龛及藻井雕刻精细,因为占用单位加设天花,所以保留完整。1998年占用单位又先后将后殿、中殿重修。1990年2月23日北京市人民政府公布大慈延福宫建筑遗存为北京市重点文物保护单位。

当初拆除大慈延福宫的时候,宫内尚存有天、地、水三官坐像及文、武侍臣立像12尊,被移入作为北京市文物局仓库的智化寺内。这些神像均为金丝楠木雕刻,妆奁,沥粉贴金。服饰为明代式样,衣带纹饰生动。每尊神像腹内都装有棉帛制作的脏器,并有《九天应元雷声普化天尊说王枢宝经等经》等数百卷。后来因修复智化寺,遂将神像移至朝阳门外东岳庙,陈列在育德殿内。天、地、水三官端坐在神龙遨游的坐床上,手持圭板,头戴天平冠,身着冕服,足登高齿履。天官端居正中(图一),表情温和慈善,凝眉睿目,神韵超俗,一副雍容华贵的气派。地官(图二)、水官(图三)左右分坐,地官神态安详,黄色的面容喻意着大地的色彩。水官宽脸圆颌,虬髯圈眼,面色黑红,神态威武。三官像两侧,分立8尊文武侍臣。文臣像中有两尊头戴七梁冠,着朝服;两尊为道士装束,儒雅持重。武将则头戴幞头,身贯甲冑,威猛干练。生动的造型设计,流畅精致的制做工艺,显示出明代宗教艺术的高超水平。

三官信仰起源于远古先民对天、地、水的自然崇拜。东汉时,张修创建五斗米道。它的主要道术是祷祝和傩鬼,并在祷祝术中进一步强调对天、地、水的崇拜。五斗米道设有祭酒和鬼吏。祭酒主要传授老子的《道德经》,鬼吏负责为病人请祷治病。南北朝时期的裴松之在《三国志·张鲁传》注引《典略》中介绍了五斗米道的“请祷法”：“汉中有张修,修为五斗米道,鬼吏主为病者请祷,请祷之法,书病人姓名,就服罪之意。作三通,其一上之天,著山上;其一埋之地;其一沉之水,谓之三官手书。”1982年5月,河南省登封县一个农民在嵩山峻极峰顶石缝中,发现一通唐代武则天时期的金简,内容是祈求为武则天免罪降福。由此可见“止之山,著山上”的请祷法流传甚远。

所谓三官即指:上元一品赐福天官紫微大帝;中元二品赦罪地官清虚大帝;下元三品解厄水官洞阴大帝,又称三元大帝。^⑦三官主掌人间福祸,鬼神迁转等。三官之下,各设左、右、中三个府署,负责考较大千世界中生死罪福诸事,合称“九府”。因为三官的职能与人们的生活利害攸关,所以在道教神团中,三官属于知名度颇高的尊神。即如欲求功名富贵,延年益寿,可拜赐福紫微天官大帝;如因获罪而欲求得赦免,可拜赦罪清虚地官大帝;如欲消灾免祸,可拜解厄洞阴水官大帝。因此三官在民间能与佛教崇信的观音菩萨相媲美,享受众人香火,声威甚高。唐朝时有众多画家如:范琼、孙位、张素卿等均绘有三官画像,^⑧从而大大丰富了三官形象。三官崇拜对社会生活也产生了很大影响,出现了一些与三官相关的禁忌。如:唐代有在三官大帝诞生的三元节期间断屠三日的规定。宋代有三元时节停止对死罪人行刑的制度。^⑨但是三官崇拜的广泛流行是在明代。据《太上说三经序》称:“四川省忠州路丰都县东隅周恒行、恒常家,……于洪武十七年(1384年)……全家瘟病不愈,……只有一子隆孙,长须赤脚无病。……有三人道士送此经《三官经》一本,教隆孙读诵。此道士乃三官大帝下世救民,教

诵此经。”《三官经》出现较晚。《三官经》又称《太上三元赐福赦罪解厄消灾延寿保命妙经》录著于明《道藏目录详注》卷四末“隶”字号，为《续道藏》之一。未入《道藏》正本，说明是后出之书。进而推论，大肆建庙崇祀三官应该是明代。三官中最受欢迎的是天官，在清代，天官信仰极其普遍，人们把多子、长寿、发财均视为“福”的内容，于是求子、求寿、求财都寄希望于天官，天官衍化成“赐福财神”。近代人们又将天官与表官禄的员外郎、南极仙翁并在一起，合称福、禄、寿三星。身着一品大红官服的“天官赐福”像成为民间吉祥年画。^⑩

对于三官的来历，一直众说纷纭。一种是以阴阳五行说解释三官之由来。认为三官起源与于金、水、土三气，盖天气主生、地气主成、水气主化，用于三界。而三时首月之望侯之，故曰三元。金为生，侯天气；土为成，侯地气；水为化，侯水气。三元正当三归宫，故曰三官一也^⑪。

另一种说法认为，原始天尊取始阳九气，清虚七气，辰浩五气，总吸入口，九九之期，觉其中融会贯通，结成灵胎圣体，正月十五从口中吐出一子，又于七月十五再吐出一子，再于十月十五吐出一子，这三个儿子就是尧、舜、禹。因他们均有治理天下的莫大之功，被封为三官。^⑫

还有一种说法认为，“三官俱周幽王諫臣。”^⑬这三位諫臣是唐雍、葛雍、周武，又号“天门将军”，死后封为神。

更为流行的说法是，三官大帝是受于真仙之骨的，他们的父亲姓陈，名子桡。聪俊美貌，娶了龙王的三个女儿为妻。三位龙女各生一子，个个神通广大，法力无边，被天尊封为治世的“三官”。大女儿之子被封为上元一品九气天官紫微大帝，居于玄都元阳七宝紫微之宫，总管十宫诸天帝王、十圣高真、三罗万象星君；二女儿之子被封为中元二品七气地官清虚大帝，居于九土无极世界洞空清虚之宫，总管五岳帝君并二十四治山、九地土皇、四维八极神君；三女儿之子被封为

下元三品五气水官洞阴大帝，居于洞元风泽金灵长乐之宫，总管九江水帝、四渎神君、十二溪真、三河四海神君。^⑭

上述不同的说法，使我们看到了中国古代对天、地、水三种物质的自然崇拜，及其人格化、社会化轨迹，也看到了中国道教承袭原始神祇崇拜的嬗递。旧时，全国各地的三官庙、三元庵等不胜枚举。以北京为例，清乾隆年间有供奉三官的寺庙 31 座。应该说，在民间神祇的创造过程中，封建统治者的提倡起了重要作用。大慈延福宫由盛至衰的过程也说明了这点。

①《御制大慈延福宫碑》刻于成化十八年十月初六日，螭首龟趺。碑高 3.8 米，宽 1.22 米，厚 0.4 米，龟长 2.1 米。大部分碑文已漫漶不清，其中有：“朕闻有天地水三界之名，即有天、地、水三元……”。

②见《严天容诰封碑》：“奉天承运，皇帝制曰：朕惟道教之设，流传已久，盖其清静玄默之功，亦可以资国家无为而治之化，故其徒有造詣精神，修明教法者，朝廷亦因褒奖……大慈延福宫主持严天容，性质温和，潜心内典，宗风有嗣，玄教攸师，爰自出家至今，卅载以护国庇民为念，有祝釐祈福之劳，特赐殊称，用彰优眷。今封尔为守静凝神探微悟法崇道志虚安恬葆和养素真人，领道教事……”。碑高 2.75 米，宽 1.10 米，碑厚 0.3 米，方首，浮雕流云。

③《燕都丛考》卷二。

④《大慈延福宫重修纪成之碑》。

⑤《顺天府志》一六。

⑥《御制重修三官神庙碑记》。

⑦《三教源流搜神大全》卷一。

⑧《咳余丛考》卷三五。

⑨《宋史·苗训传》附子《守信传》：“淳化二年（991 年）守信上言：正月一日为一岁之首，每月八日天帝下巡人世，察善恶。太岁日为岁星之精，人君之想像。三元日：上元天官、中元地官、下元水官，各主录人之善恶。……皆不可以断极刑。”

⑩《茶香室从钞·三钞》卷一九。

⑪《古今图书集成·神异典》卷四六引《益海集》。

⑫《历代神仙通鉴》卷一。

⑬《铸鼎余闻》卷一。

⑭《三教搜神大全》卷一。

（作者为北京民俗博物馆工作人员）



[日]神崎胜著 高凯军译

一、钟的种类

除了殷周以来以“礼乐”为目的的“乐钟”之外，散见于《三国志》、《魏书》等史籍的还有以“报时”和“报警”为目的的“大钟”的记载。不过，就所谓“梵钟”而言，众所周知，据文献记载，最早的是天和五年（571）北周武帝时铸造的重四千余斤的兴善寺铜钟。另外，现存最古老的梵钟，是南北朝末期陈太建七年（575）钟，在此以前的古钟未能遗留下来。

坪井良平将梵钟大致分为和钟、支那钟和朝鲜钟三类，又进一步把支那钟分为和钟风格的“祖型钟”和作为典型支那钟的“荷叶钟”。辽宁省博物馆王明琦将中国的

梵钟形式分为 I - IV 式，其中的 I 式就是坪井所说的祖型钟，II - IV 式相当于荷叶钟。本稿在遵循前人研究的基础上，进一步提出了若干作者的见解和增加一些新的资料，预计把中国钟的形式按 I - V 式加以整理（附图 1 - 5，图的缩小比例不同）。另外，本稿避开“支那钟”一词，采用“中国钟”一词。

二、中国钟的诸形式

王明琦所说的 I 式中国钟是以横断面为正圆形桶状、下端为平口形为标准的。这种特征是和钟与朝鲜钟所共有的，只是中国钟不具有钟乳和旗插。再有，坪井所谓祖型钟当中，把被连结前后两个撞座的

简单的袈裟袿纹所分割的作为“第一型式”，把具有四个撞座而且在袈裟袿纹上设有内郭的作为“第二型式”，以示区分。

I式钟在中国集中出现于南北朝晚期至唐代(大约六世纪后叶至十世纪初)。十二世纪以后，I式钟在铸造方面具有其撞座时而多设、时而省略，缺少袈裟袿的内郭和笠形等特征，可以看出其偏离I式钟造型的倾向。

再有，作为以有钟乳为特征的和钟，京都妙心寺钟(文武二年[698]制)是最古老的有铭文的纪年钟，被视为其兄弟钟的是无铭文的福冈观世音寺钟，这两口钟是现存最古老的和钟。另外，在滋贺县木瓜原遗址对七世纪末最古老的梵钟铸造遗址进行了调查。在朝鲜钟方面，江原道上院寺钟是最古老的例子(唐开元十三年[725]制)，这是已经具有钟乳和旗插的定型化了的朝鲜钟。

坪井所说的和钟的祖型钟也就是王明琦所说的I式中国钟当中现存最古老的是陈太建七年(575)钟，该钟曾作为东京井上原太氏藏钟而为世人所知，现在由奈良国立博物馆所收藏(附图1-1)。该钟是由简单的袈裟袿纹所区划，高39.1厘米、口径21厘米的小型钟，铭文铸有“称廿斤弟子沈文殊造”字样。撞座处于钟身高约39%处位置。坪井把它看作是祖型钟“第I型式”的典型代表。附带提一下，太建年间是陈宣帝的鼎盛期，时值陈朝版图最大的时期，以建康(南京)为首都统治着整个江南地区。估计该钟也是在建康附近铸造并使用的。

中央官寺的天寿国曼陀罗绣帐(推古三十六年[622]制)的敲钟图也描绘了梵钟的式样(附图1-2)。虽然有人提出由于原图出自半岛系归化人(高丽氏、东汉氏等)之手，从中可以看到的梵钟与朝鲜钟类似的意见，但刺绣的目的尚不明确，从图中的钟具有桶状、平口的形式，却看不到把高位置的撞座配置在中心的简单袈裟袿纹以及钟乳等诸点来看，倒是应该注意一下泷辽

一所说的该钟与陈太建七年钟相类似的观点。

现在所能看到的和钟的祖型钟“第一型式”仅有这两例，为了方便起见，把它称作I-a式和I-b式。

至于作为具有含内郭的袈裟袿纹的I-b式梵钟，其最古老的钟可以列举载于《金石苑》的四川省合川(今合川县)庆林观钟(唐则周长安四年[705]制，附图1-4)。根据《金石苑》的图，撞座处于50%以上的位置。

浙江省博物馆(杭州市西湖)也有I式铜钟，这是高38厘米，口径22厘米的小型钟(附图1-8)。该钟铸于唐开元八年(720)，其铭文所载祝缘人有吴、陈、赵等姓氏多人的名字。撞座处于约44%的位置。

四川省黔江县(土家族、苗族自治区)文化馆所藏的铜钟(附图1-5)，其铭文中有关唐天宝年间(742-756)四川省黔州(今彭水)都督赵国琛的名字，相传它是作为军用报警钟而铸造的。实测钟高143厘米，口径78厘米，属于桶状、平口形。

山东省博物馆所藏的龙兴寺钟(附图1-3)，据说是天宝(742-756)初年铸造，原存放在济南青州府城内的真武庙钟楼内，曾经被坪井作为揭示和钟起源几乎惟一的例子采用过。撞座设在26%的稍低的位置。

在浙江诸暨县(会稽郡诸暨)出土的唐广德元年(763)铸造的铜钟(附图1-7)是高45厘米，口径25厘米，重13.25公斤的小型钟，但其铭文却说用铜35斤。因为这是众亲戚为献佛所铸的，因此在经文以外，铭刻了祝缘人的名字。撞座处于钟身约43%的较高位置上。另外，广东省肇庆府衙门的道观丽谯楼的唐末五代乾宁四年(897)有铭文的铜钟也是这样，撞座在钟身高的42%的位置(附图1-6)。

广东省端州(今高要)的唐天复二年(902)制作的清泉禅院钟(附图2-9)总高127.6厘米，口径73厘米，撞座位置在41%处，共有圆形无纹撞座4个。现存歧

阜县大垣市长德寺的长德寺钟，坪井曾采用它作为祖型钟的典型代表。

在这些 I - a、b 式钟以外，也可以称作定型以外的 I 式钟，有十二世纪以降的范例（I - c 式）。包括广东省潮州开元寺钟（宋政和四年 [1114] 制，附图 2 - 12）在内，在越南制造的广东省昭光寺钟（安南陈朝昌符九年 [1385] 制，附图 2 - 10），有四个撞座的云南省昆明金殿钟（明永乐二十二年 [1424] 制，附图 2 - 13）以及没有撞座的福建省福州的黄檗山万福禅寺钟（明崇祯十三年 [1640] 制，附图 2 - 11），还有被认为是广西地区作品的高两米多的羽曳野市大黑寺钟（康熙三年 [1664] 制，附图 2 - 14）等，从中显示出撞座位置渐渐变低的倾向。

II 式钟均是钟裙宽大的馒头形，横断面成正圆形，下端是六棱形。钟身大体上由横带分为三层，而且由纵带分为六区，构成十八区划。在其中一个区划的位置上配有※形纹饰的阳铸，剩下的区划内铸有飞天、四神、铭文等。这种样式的钟出现于唐初，终止于睿宗时代（610 - 712），被使用了约一个世纪。

II 式钟现存最古老的是陕西省富县影剧院钟（附图 2 - 15），铸有唐贞观三年（629）铭文。相传原来是地处富县的“宝室（实）寺”的梵钟。钟高 145 厘米，上径 101 厘米，中径 119 厘米，下径 133 厘米，属于钟裙宽大的馒头形，钟体区划内铸有莲花瓣、飞天、朱雀、青龙等，铭文中记载用铜 3000 斤，另外还记载了愿主大将军张神安挂茂和赵某等的名字。

又，甘肃省武威大云寺的铜钟（唐周则天时代 [684 - 704]）也属于这种样式，铸有飞天、天王、龙等（附图 2 - 16）。

陕西省博物馆（今西安碑林博物馆）所藏的景龙观钟（附图 2 - 17）曾被坪井作为荷叶钟初次出现的例子，有唐景云二年（711）的铭文。该钟身高 206 厘米，口径 167.5 厘米，口沿呈六棱形，钟身分为 18 个区划，铸有狮子、凤凰、飞天等。

III 式钟是横断面呈正圆桶状，六棱形

的下端稍微内收。钟身由突出线条区划，区划内或者铸有佛像和四天王像，或者设有内郭。这种样式的钟始于唐朝鼎盛期，盛行于唐末五代，终止于金、元时期（附图 3 - 18 ~ 24）。另外，III 式钟也有一些特殊情况，例如附图 3 - 25 ~ 27 的几口钟，钟裙略有外翘倾向，钟身被横带区划为 4 ~ 5 段。虽然可以设定另外一种形式，但是王明琦总体将其设定为 III 式，这里同意这种分类，暂且将前者称为 III - a 式，后者称为 III - b 式加以区分。

III - a 式钟有陕西省西安市迎祥观钟（唐景云二年 [711] 制，附图 3 - 18）和江苏省丹阳公园内的朝阳寺钟（唐中和三年 [833] 制，附图 3 - 19）等。另外，福建省南平闽园的铜钟（五代永隆元年 [939] 制，附图 3 - 20）也是这种样式的铜钟，其钟高 90 厘米，口径 52.2 厘米，重 214 斤，钟身有建隆三年（962）以及咸丰六年（1856）追刻的铭文。

沈阳城钟楼的铜钟原在乐寿（河北献县附近）的觉道寺，辽应历八年（958）被移至感圣寺，后因战火被毁，金天德三年（1151）重铸。该钟重据说六千斤，现存沈阳故宫（附图 3 - 21）。其同形钟是北京大钟寺古钟博物馆所藏的元代铜钟（附图 3 - 22），铸造年代不明。

到了 III 式钟的末期，开始出现铁钟，但形式仍属于 III - a 式。一个是福建省南安县英都乡古庙的铁钟（宋皇祐三年 [1051] 制，附图 3 - 23），测得钟高 111 厘米，口径 76 厘米。另一个是河南省怀州修武县（今沁阳附近）的百严山崇明寺钟（宋绍圣八年 [1097] 制，附图 3 - 24），实测高 164 厘米，口径 100 厘米，现在移至韩国江华岛的传统寺。

大岛居亲眼所见的如下二钟大概也是这种形式（参见日本古钟研究会机关刊物《梵钟》第 10 号刊载的《大岛居报告》），其中一个甘肃省平凉博物馆的治平寺钟，实测钟高 170 厘米，口径 114 厘米，无撞座。据铭文系宋天圣七年（1029）所铸。另

一个是宁夏回族自治区固原博物馆的南宋靖康元年(1126)制造的钟,实测钟高约250厘米,口径约170厘米,共18个区划,下端呈六棱形。

作为Ⅲ-b式钟的例子,可以列举辽宁省博物馆所藏的卤簿钟(关野贞所说的旧奉天汤玉麟邸所存的铜钟,附图3-25)。在由突出线带横向分割成五段的钟身上铸有卤簿仪仗(天子的仪仗队)和四神、四仙等图案,钟裙部呈八棱形,测得钟高231厘米,口径82厘米。有“大清乾隆年造”的追刻(阴刻),另外,因为有宛平县(北京附近的辽代地名)云云等阴刻字样,所以关于该钟也有属于辽代所铸梵钟的见解,但是王明琦根据钟和纽的形式以及图案的详细研究,确认该钟是宋徽宗宣和年间(1119-1125)于汴梁(今河南开封)附近铸造的。在钟下端附近铸出的两个火焰珠被看作是撞座,它处于不足钟身10%的极低的位置。

用横带分割钟身的这种手法,在唐末敦煌壁画的敲钟图上的梵钟上也可以窥见。敦煌第九窟南壁的壁画“劳度叉斗圣变”(附图3-26)和敦煌变文集的“降魔变文”(附图3-27)等的敲钟图上所描绘的正是这样,可以认为,这些均属于Ⅲ-b式钟,都是以横带分割钟身,同时都具有口径稍稍外倾的共同特征。但是,“降魔变文图”中在被横带分割成三层的钟身上部可以看到X形的花纹,日本中宫寺所藏的天寿国曼陀罗绣帐和被推定为高丽时代制作的摩崖钟图(京畿道始兴郡东部面安养里)中也有类似的敲钟图案,不过,天寿国曼陀罗绣帐的钟被看作是Ⅰ式钟(概述),摩崖钟图的钟是朝鲜钟。

Ⅳ式钟初见于宋神宗时代(1067-1085),到金世宗时代(1161-1189)开始定形化,制作一直持续到清朝末期,该式钟系典型的钟。断面系正圆桶状,下端像张开的女裙那样呈下摆放开的波状乃至莲花瓣状。

Ⅳ式钟当中的铜钟只有山东省郓城的仁王院钟(宋熙宁十年[1077]制),现在为

北京大钟寺古钟博物馆所藏。这是首次见到在梵钟的铭文中记载佛偈。

顺便提一下,在中国十二世纪时铜资源严重不足,在金朝海陵王时代(1149-1161)由于兴办铸钱业,而禁止将铜带出国外和将钱改铸成铜镜,开始对以铜镜为首的佛像、佛具、装饰品等铜制品的铸造实行登记制管理。可以说以此为主要契机,铁钟开始流行起来。

属于Ⅳ式的古式铁钟有:山东省繁峙县铁钟(金大定十年[1170]制)、山西省忻县(今忻州)铁钟(金大定十六年[1176]制)、山东省肥城关帝庙钟(金大定二十四年[1184]制,附图4-28)、四川省辽县太平兴国禅院钟(宋庆元五年[1199]制,附图4-29)等。太平兴国禅院钟是高241厘米的大型钟,但据钟铭推断不是佛钟而是道钟。《金石苑》有“高五尺六寸,首径四尺,口径六尺”的记载。

此外,陕西省乾县的铁钟(金泰和二年[1202]制,附图4-30),据说和日本僧人邵元有密切关系的河南省登封少林寺铁钟(元至元二年[1336]制,附图4-31),北京大钟寺古钟博物馆所藏的清乾隆钟(附图4-32)和秦晋会馆钟(清道光八年[1828]制,附图4-33)等都是非常著名的铁钟。(译者注:清乾隆钟和秦晋会馆钟实为铜钟。)

不过,与Ⅰ-Ⅳ式钟不同的钟,在中国南部可以看到下端是平口铃铛形的铁钟。其中最古老的有像浙江省杭州中天竺法净寺钟(辽太平三年[1023]制,附图4-34)那样的钟身较长的钟,此外还有广东省诏州(今乳源瑶族自治区)的云门寺铁钟(明成化二十一年[1485]制,附图4-35)、海南岛的清康熙四十七年铭文钟(附图4-36)等。海南岛的钟现为鸟取县仓吉市长合寺所藏,实测钟高105厘米、口径76.5厘米。再有贵州省黔西南自治州兴义回龙寺钟(清嘉庆二十年[1815]制)、青山观音寺钟(清道光十年[1830]制)等。我想,对于这种铃铛形的梵钟,如果把视野放到越南以

南来加以广泛地探讨,更加详细的分类将成为可能,不过在此暂且把它们归类到V式钟当中。

三、和钟的中国往来

现阶段,根据现有的资料范围看一下这些梵钟的年代和地理分布,可以看出相当清楚的倾向性(参见附表I以及附图5)。

首先,I-a、b式是在中国南部六世纪后叶出现到十世纪初叶所铸造的,其鼎盛期在八世纪。特别是其分布以江苏省南部到浙江省北部即历史上吴国区域为中心,在I式中被认为是最古老的I-a式的陈太建七年钟,也是在陈朝都城建康(南京)附近制造和使用的可能性较大。另外,到十一世纪以后,这种形式的平口钟的制作、分布中心依然在浙江省以南。与此相关连,值得注意的是,到了十一世纪,也还是具有与此大体相同的分布范围,只是所铸钟的下端是平口铃铛形(V式)。在十一世纪以后浙江省以南的梵钟,其具有地方特色的两个流派大致可以认定。

一方面,II式钟是在七、八世纪的时候,中国西部陕西、甘肃等地所用的比较有特色的钟,正像坪井所指出的那样,也许可以从中追寻荷叶钟的起源。但类似的例子很少,有待于今后的调查。

III式钟替代II式钟的现象出现于八世纪初,在以黄河流域为中心的更广大范围内,从九世纪后叶到十二世纪是III式钟铸造的鼎盛期,但到十三世纪以后似乎销声匿迹了。

IV式钟作为荷叶钟的代表,在中国各地的钟楼均可以看到。可是,在古式钟当中,其地域性显而易见,即到了十一世纪,与I-c式钟和铃铛形的V式钟等平口梵钟在中国南部广泛使用相对应,在中国北部则盛行下端具有喇叭裙状的典型的荷叶钟。不久,伴随着明、清帝国的繁荣,它在广大的地域普及起来了。

如此看来,可以认为探索和钟的源流

从I式钟当中袈裟褶纹不具有内郭的I-a式钟入手比较稳妥,这样当否暂且不论,对于认为这种钟流入我国(译者注:指日本)的门户是从江苏省南部到浙江省北部即历史上吴国区域的观点需要加以注意。这里是遣隋使和遣唐使的登陆地点,无论在此之前还是在此之后,吴地都是联系中国王朝和日本以及半岛诸国的要冲。和钟是直接被从吴地带来的可能性很大,中宫寺的天寿国曼陀罗绣帐的敲钟图也可以在这个地方探求其渊源。

与上述情况相反,也存在和钟被从日本带到吴地的事实,对此,青木昆阳也在其随笔当中作过介绍。

即群书类从第九辑文笔部的《都氏文集卷三》有《大唐明州开元寺钟铭一首并序》一文,文中记载:

乙酉岁二月癸丑朔十五日丁卯,日本国沙门贤真敬造铜钟一口。

初贤真泛海入唐。经过胜地。明州治南得开元寺。可以系意马。可以降心猿。自就一游。留连数月。有云树。有烟花。有楼台。有幡盖。禅器之类亦多备焉。但独阙者榿椎而已。举寺僧徒相共恨之。其中长老语贤真云:尝闻本国好修功德。若究众治之工。以合双栾之制。从彼扶桑之域人我伽蓝之门。遍满国土不得不随喜。第二天众不得不惊听。尔时贤真唯然许之。归乡之后。便铸此钟。送达彼寺。遂本意也。直指鹿苑。远驾鳌波。物出一方。善分两处。寸心丹实之信。取鉴十枝。万里沧瀛之程。变道一箭。念之至也。感之通也。推前生以言之。引后事以铭之。小僧昔有誓愿于彼寺。彼寺今有因缘于小僧。亦已明矣。若不然者得如是乎。凡寺靡不有钟。钟靡不有铭。无钟何以惊众。无铭何以示人。况乃天非常天。地非常地。今日谓之谷。明日谓之陵。庶使大小众生。白黑四辈。千岁掬视。一辨刻久。有前进士京华封者。为之铭。曰:“鬼氏三思。鸿钟四名。赤铜炼尽。朱火冶成。褰唇吐气。聚乳含精。和霜秋晚。

影月夜更。禅林共振。清籁混鸣。十方中响。三大下声。鬼神魂耸。天龙耳惊。梵音旁达。永离苦生。”据此可知,日本国沙门贤真在人唐之际,曾在明州开元寺修行,当时该寺没有梵钟,贤真引以为憾,誓愿寄赠一口,于归国之后的乙酉岁(贞观七年[865])二月十五日费尽周折铸造一钟,送达开元寺,遂了心愿。“双栾”指什么虽不太清楚,但因为两栾是指乐钟的铎(下端左右的尖状部分),也许双栾是钟的古称之一。再者,钟的铭文是由都良香(822—879)撰写的,《都氏文集》是他的诗文集。如果是这样的话,那么“京华封者”不是指都良香自己吗?

日本僧贤真是身居律师、传灯大法师位的僧人静安的弟子,他于贞观九年(867)提出将静安建立的近江国滋贺郡比良山的妙法、最胜两精舍定为官寺的建议并得到了允许。(《三代实录》贞观九年六月廿一日条)。在此之前,于贞观四年(862),贤真从东大寺的真如学道并立志入唐。他是从太宰府出发,由经过值嘉岛(五岛)的南路横渡东中国海到达明州的,归国后,贤真铸钟是贞观七年(865)的事,所以铸造事宜也可能是近江之地进行的。

附带说一下,贤真曾修行的明州开元寺,曾是玄宗皇帝在开元二十六年(738)在每州建立的州寺之一,在明州,开元寺设置在其治所的南面。众所周知,明州(浙江省宁波)自古以来作为通往建康(南京)和长安(西安)的门户,是中国、日本、朝鲜的国际交流的要冲,遣唐使终止以后,靠民间的活动,物资和文化交流仍在继续。另外,根据史料记载,可知在曾经是中国的I式钟故乡的地方,也有从日本传入的有钟乳的I式类型的和钟。

参考文献:

青木昆阳:《昆阳漫录》(日本随笔大成

第一期二〇,吉川弘文馆)。

关野贞:《辽的铜钟》,收于《支那的建筑和艺术》。

坪井良平:《梵钟》,《考古学讲座第二卷》,雄山阁1928。

泷辽一:《六朝时代的梵钟》,《考古学杂志》31-1,1941。

坪井良平:《日本的梵钟》,角川书店1970年。

龚节流、陈世雄:《唐代铜钟》,《文物》1981-9。

坪井良平:《支那钟随想》、《支那梵钟年表稿》,均载于《历史考古学的研究》(ヒシイネス教育出版社1984。)

方志良、张光助:《浙江诸暨发现唐代铭文铜钟》,《文物》1984-12。

史志征集编纂委员会:《黔西南布依族、苗族自治州志、文物志》贵州民族出版社1987年。

王明琦:《存世大钟的形制与时代特征》,《沈阳文物》1992-1。

王明琦:《卤簿钟的年代研究》,《辽海文物学刊》1992-2。

浙江省博物馆文物征集委员会:《浙江七千年》,浙江人民美术出版社1994。

杉山洋:《梵钟》至文堂1995。

大岛居总夫:《中国钟见学记》,《梵钟》十,1999。

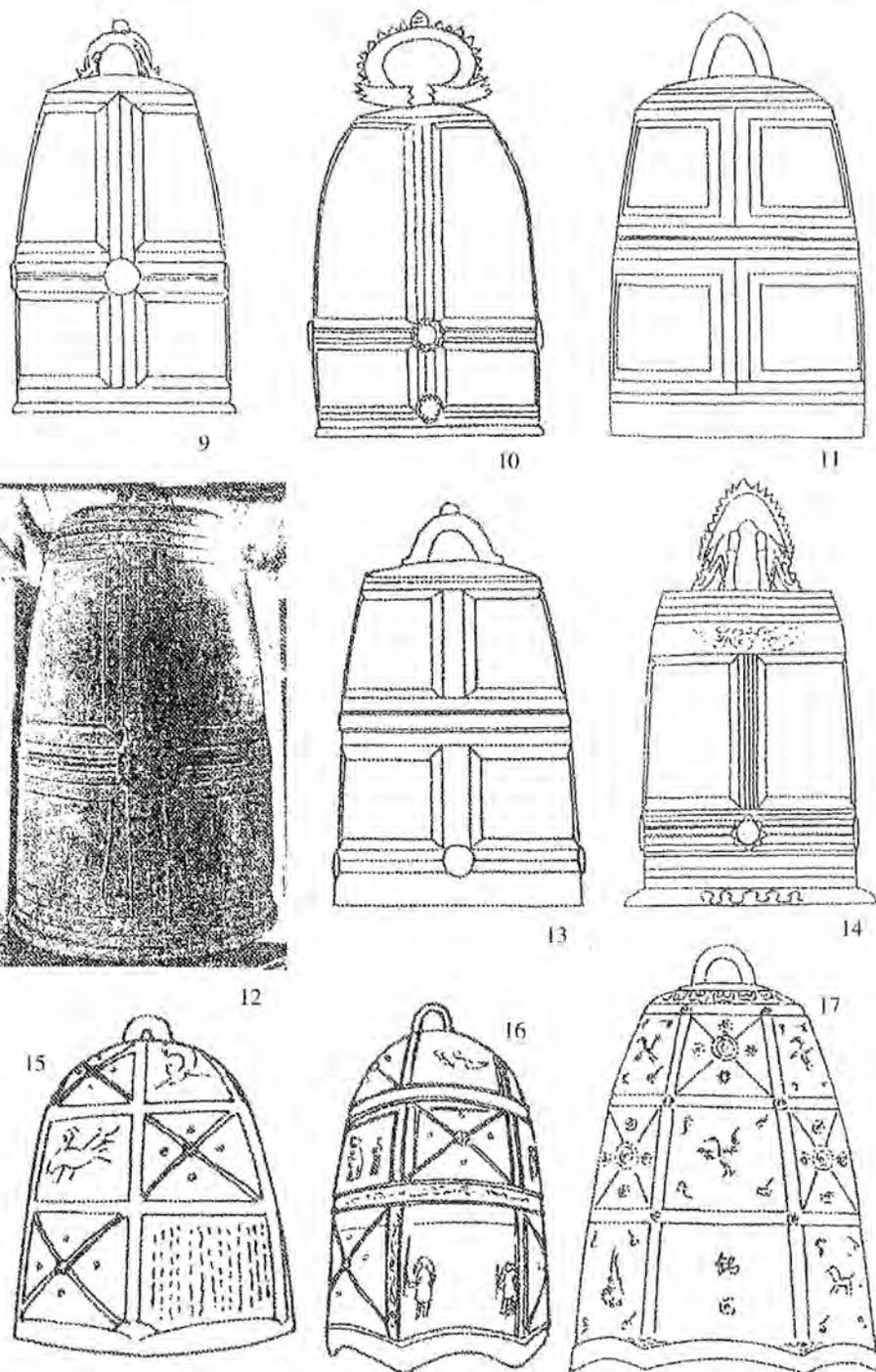
附图1-5和附表1附后。

(译自日本古钟研究会机关志《梵钟》第12号第52-63页,2000年10月30日发行。)

(本文系译者依日文原著译出,不代表本刊观点。——本刊编辑部)

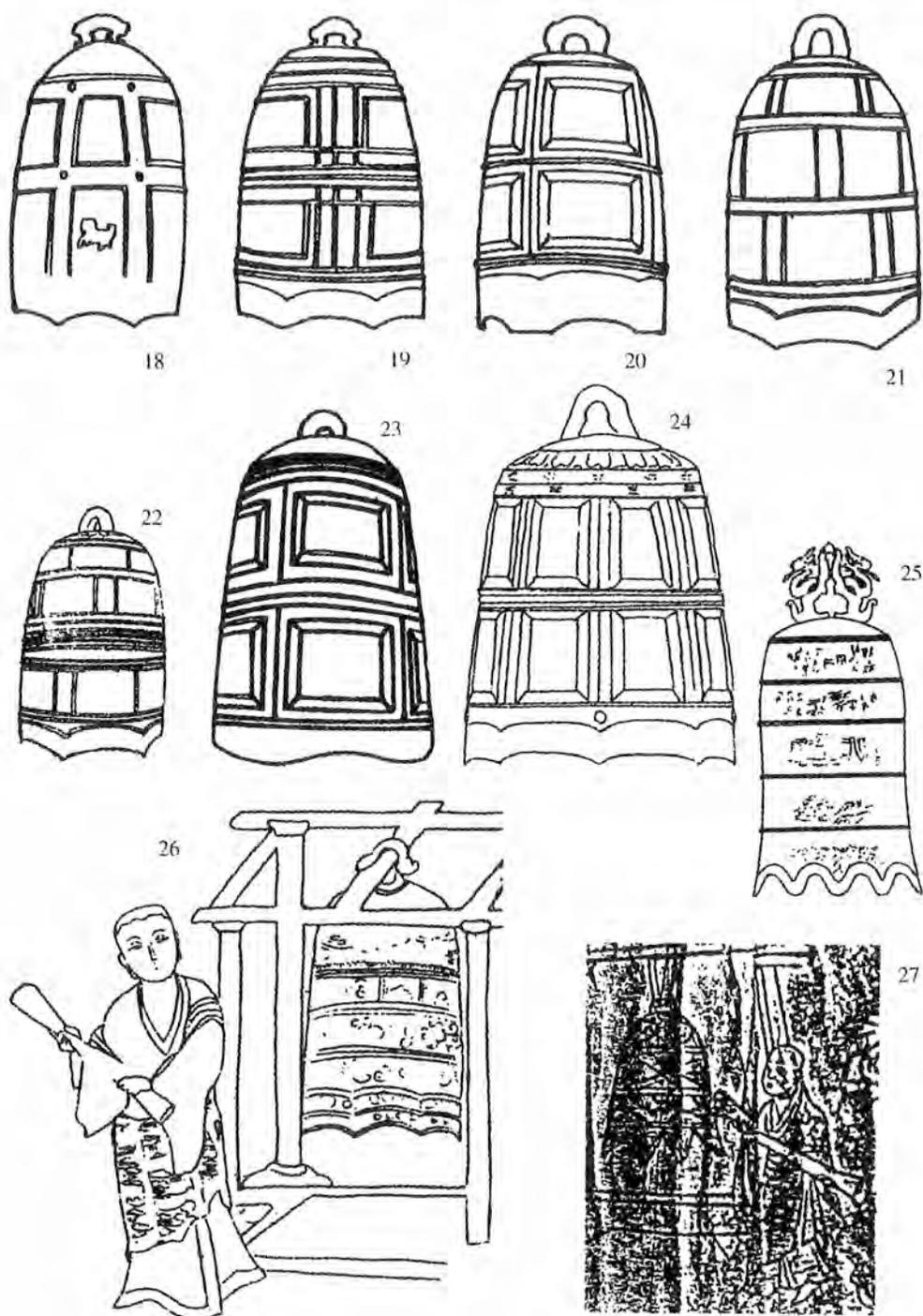


附图1 I-a式钟 1(坪井1984) 2(杉山1995)
 I-b式钟 3(坪井1928) 4~9(坪井1984) 5(王1992-2)
 6(泂1941) 7(方·张1984) 8(浙江七千年)

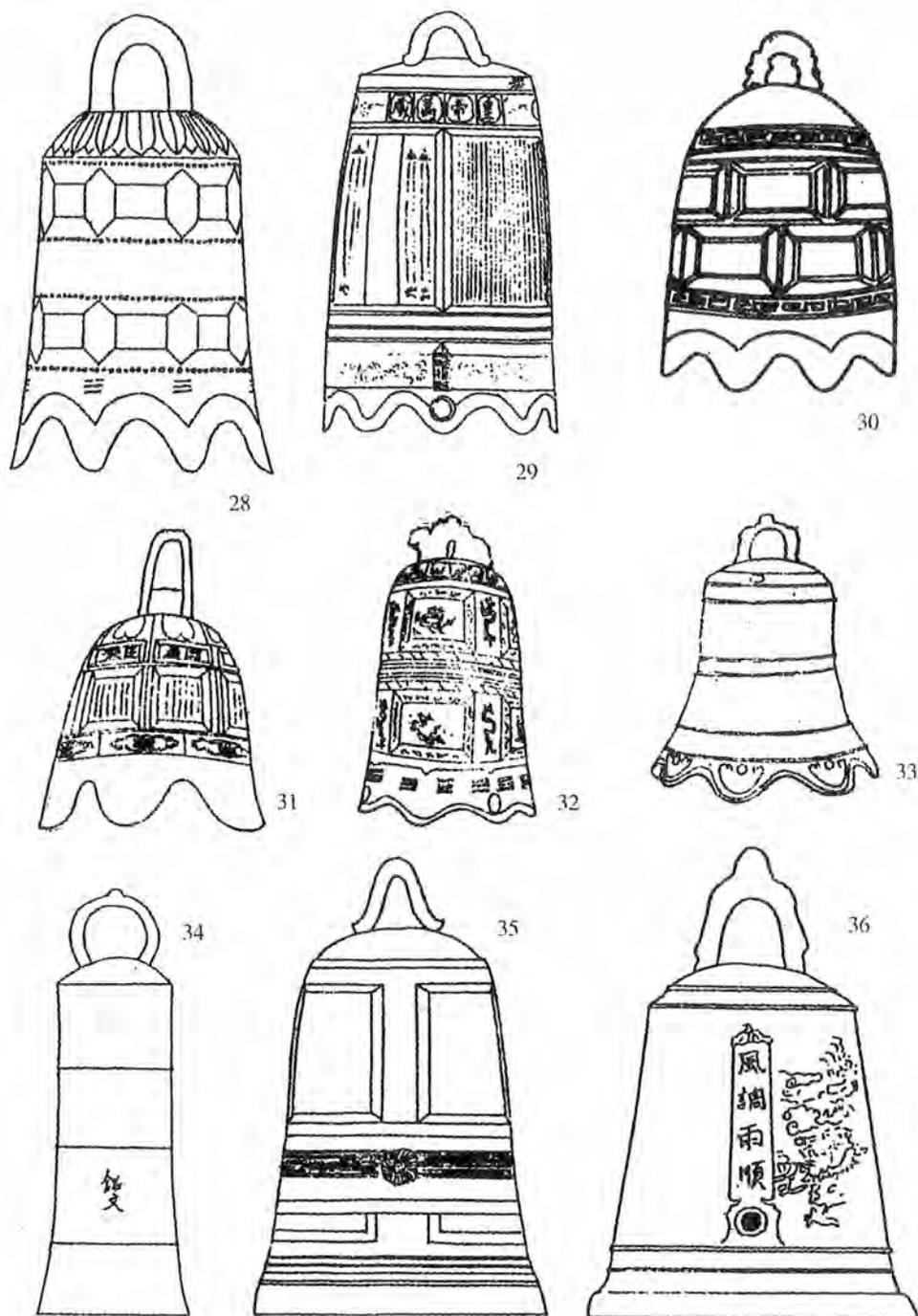


附图2 II-c 式钟 10~14 (坪井 1984)

II 式钟 15、16 (王 1992-2) 17 (坪井 1984)



附图3 III-a式钟 18~21、23 (王 1992-2) 22 (王 1992-1) 24(坪井 1984)
 III-a式钟 25、27(坪井 1984) 26 (王 1992-2)

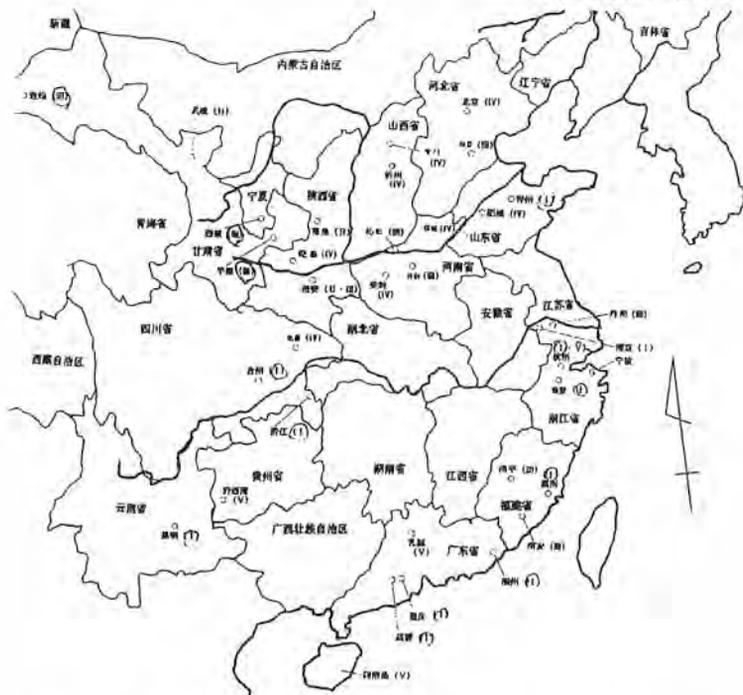


附图4 IV式钟 28、29 (坪井 1984) 30 (王 1992-2) 31~33 (王 1992-1)
V式种 34~36 (坪井 1984)

附表 1 中国钟的分类和时间的分布

世纪	I 式钟	II 式钟	III 式钟	IV 式钟	V 式钟
6	(1)江苏·南京				
7	(2)	(15)陕西·富县			
8	(4)四川·合州 (8)湖南·衡州 (5)湖南·湘潭 (3)山东·嘉祥	(16)甘肃·武威 (17)陕西·西安	(18)陕西·西安		
9	(6)广东·肇庆				
10	(9)广东·高要		(19)江蘇·丹阳 (26)甘肃·敦煌 (27)		
11			(20)湖北·南漳 (21)甘肃·鞏昌 (23)福建·南平 (24)河南·沁阳	() 山东·郛城	(34)浙江·杭州
12	(12)广东·潮州		(25)河南·开封	() 山西·繁峙 () 山西·忻州	
13			(22)北京(?)	(28)山东·肥城 (29)四川·乾县 (30)陕西·乾县	
14	(10)安南			(31)河南·登封	
15	(13)云南·昆明				(35)广东·乳源
16					
17	(11)福建·福州 (14)广西(?)				(36)海南岛
18					() 贵州·黔西南
19				(32)北京 (33)北京	

() 内的数字是附图 1-4 的钟的号码



附图 5 中国钟的分类和地理的分布

(译者为北京大钟寺古钟博物馆馆长)

首都博物馆陈列浅见

沈平

当今我们正处在改革开放后,向现代化迈进,与国际接轨的时代,随着新世纪的来临,博物馆工作者们,正在努力寻找自己憧憬的未来与行动的座标。如何办好博物馆陈列展览,使之适应新世纪的需求,这也是陈列人员要进行思考和实践的。

一、转变陈列观念,适应社会发展

1. 加强理论学习,这是个老生常谈的话题,但又是非常必要的,只有认识、理解了道理,才能适时地在实践中反映出来。

80年代中期,博物馆学将注意力更多地转到博物馆与社会关系方面,转到对博物馆生存与发展的战略方面。博物馆要适应变化的现代社会,对社会公众保持持续的吸引力,就必须对理论进行研究,只有准确地

探明博物馆和现代社会关系及在现代社会中的地位,博物馆如何更好地为社会服务等这样一些基本的理论问题。博物馆才有可能在激烈的竞争中立于不败之地。“我国博物馆是社会主义科学文化教育事业的重要组成部分,是文物标本的主要收藏机构,宣传教育机构和科学研究机构。它的基本任务是:适应社会主义现代化建设的需要,收集保藏文物和标本,进行科学研究,举办各种陈列展览,提高整个中华民族的思想道德素质和科学文化素质,促进社会主义精神文明建设,为社会主义现代化建设服务。”^①博物馆学除要揭示博物馆的本质关系和运动规律外,特别要探索发展博物馆的方法和途径,为博物馆发展提供具体的、可操作的方法和指导,理论指导构成了我们思想和行动的准则。历史唯物主义、辩证唯物主义、博

物馆学的研究,对我们行为做出分析(尽管我们在实际操作中并不一定清楚地认识到这一点),并将理论与社会发展的要求进行对比,这样会有助于我们更加清醒地行动。博物馆除了收集、保存人类文化及自然历史的遗物外,还是为社会及其公民提供多种信息服务的社会公众传播机构,我们认为社会传播的功能,也包括了博物馆传统的教育价值取向,爱国主义教育,仍然是博物馆传播功能最重要的方面,是不可偏废的。其实,在目前政治性博物馆的存在仍是符合我国国情的,它还是能体现时代、弘扬时代主旋律。现代社会仍需要博物馆具有政治生命力。

2. 陈列展览要有一个准确“定位”。“观众,同藏品、陈列一样,是构成博物馆不可缺少的基本因素。很难想象没有观众能够成为博物馆。博物馆为人民服务,为社会服务,主要就是为观众服务。博物馆的藏品资料、陈列、讲座、学术报告、讲解工作和各种服务设施,都是为观众设置或举办的。观众,既是博物馆的服务对象,又是它赖以存在的社会基础。博物馆的社会价值的一个主要方面,需在为观众服务的效果中体现。”^②博物馆进行社会宣传、教育、服务的多种形式中最基本的是陈列展览。我们在组织陈列展览时,要明确主题思想和主题范围,因为主题的确定又在于能准确引导观众,要使它既能反映本馆藏品实际,又具有时代特征,做到陈列与环境,内容与形式,设计与制作,管理与服务的和谐统一。做到这些前提是要我们对社会了解,对观众的行为进行相关的研究。博物馆陈列展览的藏品是人类历史发展的见证,它向人们展示科技进步是同文化遗产紧密相连的,它既要展示和传播当代的最新信息,又要展示和传播古老的传统文化遗产,要把这两者和谐地结合在一起,并反映在陈列展览中,让大多数观众能看“懂”并感受到。这就要求我们对陈列的主题,有一个准确的定位。在陈列中,确定什么样的主题,选择哪些展品,运用怎样的解释性材料及采用何种展示方式等

等,这些都与我们对博物馆性质、任务、认识有关,也是我们对社会,对观众态度的具体体现。博物馆向社会敞开大门,人们在这一文化活动中的位置基本上是由自身的需求、欲望所决定的。我国目前有相当一部分人仍处于一种较低水平的位置上。这种状况产生的原因是社会文化背景和经济水平等综合因素决定的。我国是发展中国家,人口素质相对较低,普通群众的文化水平还不是很高的,加之地域、文化、阅历等差异,决定了人们的接受能力、兴趣爱好、审美观的不同。一个定位准确的陈列展览,就是一方面要让普通观众能够相对顺利地看懂陈列,接受主题;另一方面也能使观众通过陈列展览有所收获,对提高自身素质有所帮助。笔者有幸在《北京历史文物陈列》展室工作了两年,能亲自观察来参观的观众们。发现作为一个普通观众,如无人给他以讲解、指导,就他个人而言,根本就没有“陈列主题”、“陈列语言”、“陈列风格”等概念。参观时的随意性也很大:有的观众从后往前看,有的观众只看某一件感兴趣的展品,有的观众只看辅线上的图表、文字,有的观众从头到尾走遍什么也不看……。尽管人们的差异决定了接受能力的不同,但人们总是习惯采用自己最熟悉的,大众化的语言为沟通媒介,进行最大限度地,快速准确地沟通,交流信息,这种语言就是文字,也就是陈列说明。文字是陈列中最简便、最直接的语汇,观众是通过简明扼要的文字说明来了解展品中无法明确显现出来的信息和知识,而且文字还具有引导,激发对陈列内容的积极思考、引发兴趣、沟通情感、产生共鸣的中介作用。实现和深化陈列展览的主题,在一定程度上取决于文字说明。这方面要引起陈列人员的重视,文字说明不要太专业化,尽可能的通俗易懂且灵活多样,要注意研究语法修辞,提高文字的表达能力。准确、适宜的文字说明,可增加陈列展览的效果。除文字外,还要采用多种“陈列语言”,文物组合、图表、文献、字画、照片、拓片、雕塑、模型等等,来帮助观众理解主题,减少距离感。这些“陈列

语言”本身也具有展示,传送历史文化信息的功能,用直观的手段表达一定的意义,描写或陈述某一文化景象和基本架构,这也是专业人员研究结果的展示,此外,这些手法本身也具有一定的审美意义。陈列展览的设计人员,考虑的不是我要办或我想办一个什么样的陈列展览。可换一个角度,从观众想看或需要看什么的陈列展览。这样的效果可能会更好一些。

另外,我们可在陈列展览的计划阶段,准备有关专题时,通过问卷和观众座谈等形式来了解社会、观众的需求,尽量将深奥的专业知识,组成通俗易懂观众能理解的陈列方案,使陈列做到形象准确生动,组合明了,反映时代,增加审美情趣,适应当前市民的文化素养和要求新、奇、乐的心理,来制定陈列内容和细节,使陈列方案变成符合陈列这个特殊教育形式的内容所采取的方法。展出后再通过观众对陈列展览主题理解的水平,提出修改意见,完善陈列展览中有吸引力和感染力的方面,改进一些需要做的更合理的地方。这样做,能鼓励市民参与的意识,又能对陈列展览后的评审提供了参考依据,也是把博物馆陈列推向社会的途径之一。这项工作既可以交博物馆的某一部门,也可委托机构来做。

3. 陈列设计要考虑观众。无论哪一类博物馆,“人”的因素是衡量一个博物馆能否实现将藏品意义和价值传达给观众这一最终目标与最基本的标准,这不仅仅是一般的服务设施,最主要是陈列展览,是否将“人”放在第一位。在为社会为观众服务的实践中,陈列展览的设计人员不仅要研究对历史展品(物)进行研究,也要对社会、观众(人)进行研究,并将结果落实到陈列展览的每个环节中,否则,也会影响陈列展览展出的效果。如在《北京历史文物陈列》中,设计者们营造了一种封闭式人工照明,以突出展品(物)。这种设计手段本身无可厚非。但用于此陈列的“灯光效果”却恰恰忽略了博物馆的参观主体——观众(人)。忽视了光照对人所产生的精神、心理作用,忽视了大多数人是

惧怕、讨厌、甚至拒绝黑暗的心理。笔者在展室遇到过这样的情况:一位年轻的母亲带着孩子来参观,一进展室孩子便说:“妈妈,太黑了,我害怕。”母亲二话没说,抱着孩子就走出了展室。陈列的灯光色彩,除了要烘托出陈列的主题和展品,力求以和谐的灯光色彩推进内容的完美体现外,还要考虑观众接受环境的能力。不能单凭设计者个人的爱好随意使用。优秀的陈列表现手法能激起观众的参观兴趣,但运用引人注目手段的最终目的是在陈列展览与观众之间取得最大限度的交流,而不是表现手法本身。精彩的形式设计是为了使观众对陈列展览传播的思想和信息的理解,同时也为观众创造一个舒适、安宁的参观环境。

4. 拓展展览市场。面对文化市场的竞争,我们在更新观念的同时要增强市场意识,博物馆事业要适应社会主义市场经济的客观要求。众所周知,博物馆是事业单位,国家拨款逐渐减少,经费上的缺口要靠挖掘潜力搞经济创收来解决。博物馆陈列也要面向社会、面向市场。我们有些陈列展览,片面追求时髦的“贵族化”,极端突出了博物馆“实物”,总是在精品、极品上下功夫,展览追求豪华,光线越暗越好,辅助品越少越好,说明文字越简越好的现象时有出现,使陈列展览离广大普通观众的欣赏水平越来越远,观众与博物馆的距离也被拉大了。从“政治说教”到“极品化”的追求,都是忽视了观众群体价值的存在,它理所当然的要受到观众的心理排斥。对一个陈列展览来说,社会影响大,观众多,经济效益自然也会相应增加。这需要我们集中人力、物力、财力加强对牵动博物馆发展有影响的专题进行研究。在对博物馆藏品认真研究的基础上,结合社会需要,精心选题,推出符合时代精神,贴近社会、贴近生活的“精品展览”。靠展览的吸引力来争取观众。

市场经济的原则是公平竞争,面对市场经济的大潮,我们不能只是埋怨、怨领导、怨观众,而是要认真分析自身的特点和长处,从实际出发,扬长避短。要学会积极宣传,

推销自己的“产品”，加强舆论宣传的运作，借助新闻媒介广泛宣传“炒作”展览信息，在电台、电视台对博物馆展览作系列报道，在报刊杂志上开辟博物馆专版，形成连续的、长期的宣传攻势。同时，也要提高博物馆的服务质量，创造和发展出更多的新形式、新经验，不断提高运用文物标本展开陈列展览的质量，引导观众在轻松愉快的气氛中自我教育、自我完善。只有提高了“产品”的竞争力，才能适应市场经济的客观要求，使文化产品的生产和经营更贴近人们的精神文化需要，扩大博物馆在市民心目中的地位，增加吸引力。也可通过某些文化产品的商业性经营而获得进一步的发展资金，逐步形成良性循环。

5. 提高信息传播。在现代社会信息公开化，共有化的时代主流中，作为人类文化与自然遗产最主要的保存场所——博物馆，不应只把目光放在陈列展览的层面。要对传统的收藏、研究等功能做出全新的演绎和革新，走出藏品封闭化、“非观众化”的弊端。除了要办巡展、国内交流展、出国展外，应尽快实施藏品信息处理的电脑化，为博物馆的有效传播、信息共享开启封闭的大门，使博物馆藏品信息的交流、利用效率大大提高。我国已有好几家博物馆开通了网上多媒体网站，它不受地理距离的限制，别说是国内博物馆了，就是进入国外的博物馆也只需短短的几秒钟；它不受什么开、闭馆时间的限制，随时都可上网查看；网上的展品也不受限制，亦可下载作为自己研究的资料……。另外，对各馆的交流，对观众可直接的反馈信息，通过信息反馈来了解社会。公众对博物馆的评价，通过对博物馆同仁的交流，对共存的问题进行探讨，总结经验，以指导下—循环的工作。总之，网上信息充分体现了方便、快捷、富有个性等特点。但是这一切都代替不了参观博物馆时身临其境的观感。感受不到博物馆陈列展览现场高雅神圣的展览气氛，感受不到观看真实真品、抚摸展品的体验，感受不到人际交往的成份……。这些都是网上博物馆无法取代的。我们要

利用上网优势，通过互联网使观众对博物馆产生好感，吸引观众来博物馆参观，相互弥补，共同发展。

二、发挥博物馆优势，办好陈列展览

1. 发挥文物特色。陈列是科学内容和视觉形象相结合的综合手段。博物馆收藏的物品，不论何种质地，它都是在历史长河中积淀下来的，有代表性的典型物品。这是它的文物属性。当它进入陈列展览时，需要表达的是它特定的历史感，博物馆的工作就是通过美的形式，将美的内容传播给广大观众。这里关键是设计者对陈列展览境界的把握和对物的感知。这是对陈列学系统化、应用化的展示。对陈列人员来说，除了学科本身外，对社会发展，中国社会的基本矛盾，历史的进程和特点，对未来发展的研究，对民族学、政治经济学、统计学、美学等相关学科也不可偏废。对本学科来说，不仅包括对文物标本的科学研究，对陈列工作自身规律的研究，也包括了陈列的群众观点，美的要素，陈列的教育性等等。贯彻理论与实践相结合的原则，对整体与局部、宏观与微观、陈列品与人、科技与艺术等关系进行探讨、研究。博物馆作为一个以馆藏文物为物质基础的宣传阵地，其内涵又有与众不同的特点。以文物标本为展品的陈列展览是博物馆教育的基本形式，陈列展览是博物馆生存和发展的基础，是人们认识博物馆的窗口。陈列展览的思想性和科学性都是通过文物体现的。文物是我们历史悠久、文化灿烂这一基本国情的重要物证，是进行社会主义现代化物质文明和精神文明建设的珍贵资源和特殊优势。利用优势，展示中华民族强大的凝聚力、创造力和生命力，帮助人们认识自己的历史和优良传统，增强民族自信心，激发爱国主义，提高思想道德素质和科学文化水平，建设社会主义文明，正是我们要做的工作。

馆藏文物种类多样，其形状、质地、来源、时代、用途、价值等千差万别。历史遗留

下来的器物也是偶然发现,比较零乱。即使是一个墓群或遗址中出土的器物,也只是反映一定的历史事件或背景。陈列展览,就是要将这些零散的器物进行研究,发掘文物丰富的内涵,把它们组成能反映当时社会政治、经济、文化等状况的组合。在陈列中,用多层的文物陈列手法表现历史上某个时期不同层次的文化类型。如城市文化、奴隶文化等等,使观众能形象地了解历史上民族、家庭、聚落等不同阶层,不同地区人们的吃、穿、住、行、用,以及与之相关的礼仪制度等发展过程。观众可以从中看出人类先世征服自然、利用自然、发展社会的文化内涵,后代的人们可以利用它解读,认识自己文化发展的源头,将一个有血有肉的历史发展进程表现出来。陈列展览是在本馆藏品的基础上经过认真广泛地、多学科地整理研究为前提而举办的,展品构成陈列展览的物质基础,正是展品的本身内容,组成一个又一个的陈列展览,通过展品(实物)沟通观众的心灵,从而领会到陈列的主旨。藏品不仅是人类历史文化的象征符号,它还具有艺术、科学价值,但并不是说藏品仅只有这三大价值。藏品的属性和功能是很丰富的,这就决定了藏品价值具有多重性,它在我们面前展示了一个人能够看到且应当看到的东西,但也有人们看不到的东西。博物馆中每一件藏品都有它自己的背景和价值,陈列展览就是要阐释和传达这些信息,把文物内涵的价值传达出来,并恰到好处地进行发挥。博物馆陈列的器物,首先看到的是最直接最外在的表现,它实质上总是打着它所处的那个时代和社会的深层烙印。发掘文物的内涵,一般也是按照“由表及里,由浅入深,由局部到整体”的客观认识规律去认识的,只有了解的东西,才能深刻地感受它,从而以更多的内容丰富和充实它,才能多层次多角度地表现它。如在《北京历史文物陈列》清代部分,我们选择了一组黑舍里氏墓葬中出土的器物,有“斗彩葡萄杯”、“白玉子刚杯”、“斗彩八卦炉”等精致展品,从最直接最外在来看,展品个个很精美,是不可多得的工艺品,从

展品本身来看,确实反映了当时的工艺水平。但我们并不局限于此,我们把它们组成一个组合,加上必要的说明,附上墓室的照片,黑舍里氏是清初辅政大臣一等公索尼的孙女,其父索额图官至保和殿大学士太子太傅。黑舍里氏死时年仅七岁。如此小的年纪,就有豪华舒适的墓室,随葬了大量珍贵的物品,这样的陈列手法,充分反映了展品的历史信息、社会信息、文化信息、经济信息及艺术信息,利用藏品本身的寓意营造了气氛,揭示了“历史文物”陈列这个主题。引发了观众的联想,活跃了观众的思维,提高了展示效果。其学术价值、社会价值也显现出来了。

2. 表现地方特色。陈列展览在保护和弘扬文化遗产的同时,还要为民族与地区的文化特性提供保证。要有保护发展民族文化,增强国民对本土文化认同感的重要性和紧迫性。新世纪的博物馆应该更富于个性,更富有鲜明的民族与地区的特色,这样的陈列展览才更有活力,更受社会公众的欢迎。我们所说的爱国主义宣传教育不是政治运动,也不是抽象的说教,而是让人们熟知本地的历史,贯穿教育的始终,教育观众对历史的态度是参与。由于各地的自然环境不同,历史发展的朝代也不尽相同,即使是同一民族,由于地区的历史文明、文化传统、民族风格、民俗风情、文学艺术、宗教代理的不同而有所差异。当地人从小生长于此,在此文化背景下造成的本地特征,但人们并不一定了解自己的文化来源。向观众介绍弘扬本民族、本地区的历史、文化、科技,名人的发展成长过程,解决相关问题,帮助当地的民众了解这一点。另外,由于它反映的地域性比较强,距离当地居民比较近,容易使本地区的人们对博物馆产生亲切感、直接感,这在当地的影响也会相对深刻。在本地出土的文物标本,也能立足本地,特别是那些具有较高历史、科学和艺术价值,能够表现本地区历史文化特征的器物,把它们组成能反映本地历史发展进程的陈列展览中,经常地、方便地对当地公众展出开放,向人民群

众进行热爱祖国、热爱家乡的教育。就拿首都博物馆来说,它的特点是具有北京的地方性、综合性和现实性。北京不仅是现今的首都,也是举世闻名的历史文化名城。从周初“封召公于燕”,一直是座重要的城市,辽金元明清,直至今日,北京依然保持着政治文化中心的位置。我们在《北京历史文化陈列》中,对房山琉璃河出土的青铜器,在陈列素材排列组合采取了青铜器群的展出形式。从全国来看,燕国出土的青铜器虽不及中原地区西周王朝那样辉煌,但它带有北方草原气息与中原文化交流融汇的独特风格,表现出我国青铜业的先进及多样化,反映了燕国与周朝的关系。从本地区来看,推出文物集体陈列,集中表现一个时代政治、文化、经济的状况,很有凝重、沉郁的气氛。从中展示出燕都的青铜文化,(燕)铭文与历史记载相互印证,燕地金属冶炼技术,燕山南北文化交流,燕地祭礼活动,燕国贵族与周王室之联系等等。既有整体器物群体展陈语言,又有从不同侧面的了解陈列效果。总之,我们注意突出北京历史上北方多民族融合、团结、交流的特色,突出帝王都城王者风范的历史和地域文化。表现出北京城独有的魅力。

3. 发扬协作精神。博物馆的陈列展览工作是一个系统工程,是各部门工作的体现,博物馆各部门既是独立的,又是密不可分的,这就要求有协作精神。陈列是由内容和形式两方面反映出来的,陈列和内容的统一,也是博物馆陈列的原则之一。在编写大纲时,既要考虑内容的科学性、系统性和藏品的合理利用性,也要考虑形式表现方面的有关问题。要多征求形式设计人员的意见,主动提供文字、照片、图表等相关资料,解释内容设计上的重点、难点,并增加一些形式方面的知识。另一方面形式设计人员也要多了解内容。了解内容设计人员的想法,多沟通交流,目的只有一个,将陈列内容获得比较完善的体现,以增加陈列的艺术感染力。

陈列人员要对本馆的藏品大致了解,对一些具有重大意义的藏品要认真加以研究,除了了解藏品本身价值外,对它的来源、流传经过等材料也应知道,有的甚至可查阅原始材料(如发掘报告)。根据馆藏的收藏量、研究价值及所代表的地方特色等,考虑安排适当的陈列主题,以充分发挥藏品在陈列中的作用。这些都与保管部的协作分不开的。

一个高质量的陈列展览好比一个名牌产品,将产品卖给顾客后,就要有售后服务的问题了。讲解工作是各博物馆最为普遍采用的一种宣传教育手段,也是广大观众乐于接受的服务手段。它是陈列与观众之间的“桥梁”,帮助观众了解陈列展览内容,同时,又将观众的意见和需求反馈给陈列人员,畅通了陈列与观众交流的渠道。通过信息反馈机制了解社会,公众对陈列展览的评价,总结经验,用以指导陈列展览下一循环的工作。

总之,陈列展览工作是博物馆基本工作的直接体现:陈列文物标本,体现了一个馆的藏品水平;陈列体系,体现了馆的研究人员和研究工作的水平;陈列艺术布置,体现了形式设计人员的水平;陈列展览的讲解,体现了社教工作的水平;而整个陈列展览集中体现了博物馆领导工作的水平。各职能部门之间要进行协作交流,以求获得必要的信息并及时地使用信息,为各职能部门进行策划,决策作为依据,发扬团结协作的精神,劲往一处使,共同享受精品展览的成果。

一个此时完美的陈列展览,随着时间的推移,时代的变化,也将为另一个新的陈列所代替,研究这种代替的规律,预见未来,不断提高陈列展览的水平,亦是陈列学所研究的课题,有待在以后的工作实践中,在陈列学的探讨中得到解答。

①《中国博物馆基础》王宏均主编,上海古籍出版社1990年版,第37页。

②同上,第297页。

(作者为首都博物馆副研究员)



智化寺音乐、壁画和藻井

张文生

一、中国音乐的活化石 《智化寺音乐》

有人说北京有三绝,其中之一就是智化寺音乐。据我国音乐专家研究认为:《智化寺音乐》至少源承于唐宋的宫廷音乐,明正统十一年(公元1446年)北京智化寺全部建成,明英宗的宠臣、大太监王振把宫廷音乐带入智化寺,而后经过寺僧们研习演练形成独具特色的《智化寺音乐》,历经550多年,智化寺虽屡经劫难,但《智化寺音乐》却代代相传,从未间断。

智化寺是一座佛教禅寺,位于北京市东城区禄米仓胡同5号。始建于明正统八年

(公元1443年),是大太监王振“舍私宅”并亲自主持修建的。整座寺庙规模不大,但特色显著,小巧玲珑,庄严华贵。庄重典雅的黑琉璃瓦顶建筑,素雅清新的装饰彩画,精美古朴的佛教艺术,以及传承不断的京音乐,都是不可多得的国宝级文物,具有很高的历史、学术、艺术价值。

明英宗时期的王振,不仅权倾朝野,而且还是一个笃信佛教的人,曾广建寺庙,大度僧道,发卖度牒,修建智化寺更是“穷极土木”。甚至把象征皇帝特权的宫廷音乐移入智化寺,并在寺内组成自己的演奏队伍,封闭研习演练,经过艺僧们的刻苦努力,把宫廷音乐和佛事乐曲融为一体,最终形成底蕴深厚、特色鲜明、内容丰富的《智化寺音乐》。

《智化寺音乐》是我国现有古乐中唯一按代传袭至今保存最好的乐种,内容丰富的工尺谱本以及曲牌、曲目、乐器、艺僧等,集宫廷音乐、佛教音乐、民间音乐于一体,都具有十分珍贵的艺术价值、学术价值,被誉为中国音乐的“活化石”。

智化寺音乐由两大乐种组成,一为京音乐,一为禅音乐,两种音乐的曲目、演奏风格不同,演奏乐器也不尽相同,但根本的区别则在于内容的不同。京音乐主要由宫廷音乐、寺庙音乐和民俗音乐三大部分组成,禅音乐则是以佛教音乐为主,即佛事中的歌赞。现在广为传演的是京音乐。

《智化寺音乐》虽说是在寺内封闭演练,但还是逐渐被北京城内的一些寺庙效仿,很快形成了以智化寺为首的音乐派系,俗称“京音乐门”。久而久之,《智化寺音乐》因外传被改头去尾走了板。为了保护《智化寺音乐》的正宗地位,外传的部分就被讥为“怯音乐”,《智化寺音乐》则被称为“京音乐”。

《智化寺音乐》保存下来的最早音乐谱本,是清康熙三十三年(公元1694年)智化寺第15代艺僧永乾的手抄本《音乐腔谱》。还有水月庵朗坤光绪癸卯年(公元1903年)以及民国初年的抄谱,这些抄谱虽然不尽相同,但没有根本性变化,据调查资料证实:演奏技术、发音效果,各庙丝毫不差。所有抄本都是采用工尺谱记写的。工尺谱完全不同于现代音乐的谱,它是我国隋唐时代产生的一种记谱法。根据谱本存谱统计,《智化寺音乐》现有各类曲目两百余首,曲目内容丰富多彩,除去为佛事服务的内容以外,还有描写宫廷生活的,如:“逍遥殿”、“水晶宫”;更有不少描写劳动人民生活的,如:“拿天鹅”、“放海清”、“小花园”、“锦堂月”等等。

《智化寺音乐》的演奏乐器,表面看与一般乐器无异,实际都是特制的。按用途可分为两大类,一为打击乐器,有鼓、钹子、铙、云锣等;另一类是管乐器,有管、笙、笛等。管子是主奏乐器,不同于现在流行的八孔管,

《智化寺音乐》用的是九孔管,前七孔、后两孔。笙是定做的十七全簧,笛则比一般曲笛音高。一般演奏用管两支、笙两支、笛两支、云锣两副,再加上打击乐器。

《智化寺音乐》的演奏艺僧都是从小培养,3~7岁出家人寺跟艺僧学艺,勤学苦练,规矩甚严。他们不同于寺内的其他僧众,地位不高,却很辛苦。入寺先诵读工尺谱,每日练习听音和发音,教授方法古老且严格。然后学乐器,在窄板凳上练习吹奏方法和打击姿势,每次练习按照行、站、跪、做等姿势各练一小时,直至能在寒天烈日下连续演奏四五个小时,仍然韵真声满、字正腔圆,才算合格。

《智化寺音乐》虽说是音乐佛事的一个乐种,但从其乐曲内容的整体看,京音乐与佛事本身的结合是松散的、灵活的和表面化的,其乐曲内容与佛事内容并无必然的联系。从另一种角度看,它毕竟是源自于宫廷音乐,是在继承了古代音乐资料的基础上形成的,无论是乐器、乐谱还是乐调、曲牌、演奏方法等都比较多的保留了唐宋旧制,尤其是京音乐的曲牌大多来自具有中国古典乐曲特点的南北曲。随着社会的发展,京音乐本身也经历了从寺庙到社会,从宗教艺术游离宗教本身,从音乐佛事进入艺术领域,发挥过不同的社会功能。

新中国成立后,《智化寺音乐》再也没有以音乐佛事的面貌出现,而是以弘扬我国传统文化,继承古老音乐艺术,保护珍贵的国宝为出发点。国家文化、宗教部门给予应有的重视,许多专家学者开展了深入的研究工作,文化界、宗教界著名人士丁西林、吴晗、班禅、赵朴初、老舍、梅兰芳等人也从不同角度给予重视和支持。在他们的倡导下,智化寺的著名艺僧又重聚智化寺排练演出,成立艺术团、研究会,举行传承拜师会,老艺僧收徒弟,接续《智化寺音乐》的香火,培养第28代传人,多次在国内外进行演出,震撼过欧洲,赢得社会各界的高度好评。《智化寺音乐》也从此完全脱离了宗教佛事,真正进入艺术领域。

菩萨教化,我等当竭力辅助圣化。尊像听罢微笑,于是在本像中加进了十王像。另有一种说法,认为十王是中国民间传说的神祇,多为道家拥有,地藏菩萨与十王联系一起是佛道混合的产物,由于地藏菩萨誓愿救度地狱众生,十王又与地狱有关,因此佛教或道教徒往往将他们供奉在一起,相沿成习。画中十王双手持笏,面向菩萨拱手而立,身着同样形式的衣冠,只是颜色有别。

此幅壁画历经五百年世事沧桑,到目前未见修复保护的记录。从整体上看,除有几个地方出现不同程度的地仗层及颜料层脱落外,保存尚好。

三、古代建筑雕刻艺术精品 《智化寺藻井》

藻井是天花中最高等级的一种建筑样式。古人穴居时,顶上开洞以纳光、通光、上下出入。以后出现房屋后仍保留这一形式。其外形像个凹进的井,“井”加上藻文饰样,所以称为藻井

智化寺原有三块藻井。分别镶嵌在藏殿、智化殿、万佛阁三组建筑顶部。后两方藻井样式、图案差异不大。藏殿藻井因下方

建有转轮藏,构图上带有浓郁的宗教气息。

藏殿位于智化寺二进院西侧,它是智化殿的西配殿。面阔三间。因殿堂正中立着一具转轮藏而得名。这里的“藏”为容纳收藏之意。它是一个八面的棱柱体,每一面上都有45个长方形抽屉,一共360个,可收藏360部经卷,恰好与一年的天数基本吻合。过去,人们围着转轮藏走一圈就表示读完了一年要读的书。这是佛教信徒们为了尽快成佛尽早登上极乐世界想出的一个很直观的简便方法。这里我们暂且不谈转轮藏堪称一绝的雕刻艺术,也不谈其佛教艺术,只讲转轮藏顶部中央的藻井。因为从整体来看,转轮藏的顶部处理是最好的。它不仅在大家一眼能看到的表面,运用镂空雕、高浮雕、中浮雕、浅浮雕等多种技法来表现佛法无处不在,同时还利用了观众视觉上的隐约模糊感觉在转轮藏顶部大作文章,使站在下面的人容易在心理上引起联想,从而达到佛法至高无上的目的。

藏殿藻井是一个圆柱形的藻井,下方上圆。其结构自左右坨梁起向上斜出,斜板上遍绘佛像,上面琢卷云莲瓣各一层,再上有一圈圆板像个井口,板之隅角亦雕卷云,其上有小斗拱五层,中央置圆板,书七字真言,



藻井落架

二、智化寺壁画《地藏菩萨说法相》

建于明代的北京智化寺,有一幅珍贵的明代壁画——《地藏菩萨说法相》。壁画宽4.7米,高3.14米,总面积为14.76平方米。壁画绘制在木板的板壁上,木板上贴有麻布,其上涂是草泥,草泥层上有粉底层,然后是壁画表面的颜料层。

壁画采用对称式构图,画面有13个人物。正中央是地藏菩萨,左右是闵长者、道明和尚和辅助地藏菩萨救度众生的冥府十王。画儿的上端空余处有云纹图案。整幅壁画构图严谨、笔法细腻、技巧纯熟、用色考究。尤其是地藏菩萨,服装飘逸,肌肤柔美,神情端庄秀丽,给人以出世超凡,和蔼可亲,清新明净的艺术魅力,可谓是明代壁画的精品。

地藏菩萨是佛教的四大菩萨之一,在诸菩萨中以“大愿”著称。据佛经记载,他受释迦牟尼的嘱咐,发誓要在释迦牟尼入灭,弥勒菩萨未成佛之前,让“三途六道”的众生都得到解脱,他的誓言“地狱不空,誓不成佛”,千百年来广为佛教信徒传颂。画中地藏菩萨端坐在善听上,右脚盘起,左脚下垂,右手

拿锡杖,左手握如意宝珠。面颊丰满,慈祥庄严。菩萨两侧各立6人,近侍菩萨的是道明和尚和闵长者。这二人是地藏菩萨两胁侍。宋《高僧传》载:地藏菩萨为新罗国(今朝鲜)王族,姓金名乔觉,后出家,法名地藏,时人称之为“金地藏”。唐玄宗至德年间,他来到我国安徽九华山结庐苦修,由于道行高深,受到当地善信闵长者的供养,后来闵长者的儿子也从他出家,法名道明。金地藏涅槃后,人们认为他是地藏王的化身,将九华山奉为菩萨应化在中国的道场,闵长者和道明和尚也就成了菩萨的二位胁侍。菩萨两侧的其他十人是冥府十王,他们的职责是审理或处罚死后的众生。分别是:秦广王、楚江王、宋帝王、五官王、阎罗王、变成王、泰山王、平等王、都市王、六道转轮王。地藏菩萨与冥府十王的关系在《地藏菩萨灵验记》中有记载。五代后晋天福年中(936-947),印僧智焫自印度来华,带来了地藏菩萨变相和本愿功德梵碇。变相图为:地藏菩萨持锡杖,有圆形背光,左右有十王像。智焫解释变相内容的缘起说,古时西印度有一位菩萨,立下誓愿要拯救六道众生,画地藏菩萨得到冥府十王城去下告救,称他能救护一切苦难的众生。十王得到告救,欢喜赞叹,齐向地藏菩萨像表示,一切众生悉有佛性,任



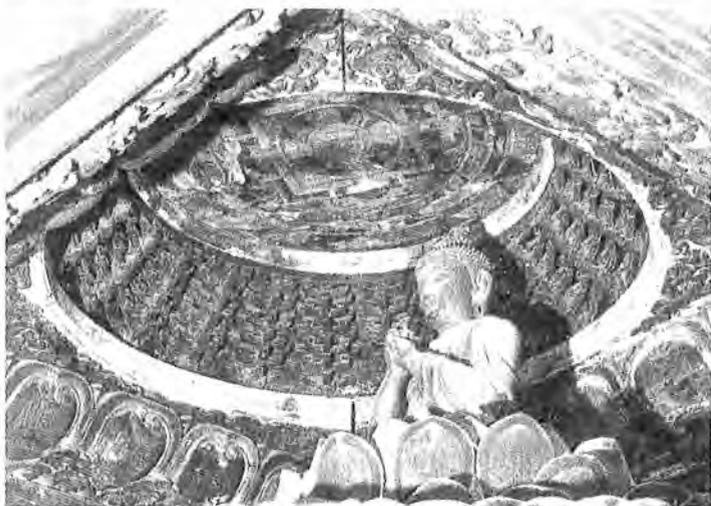
壁画

内里卷草、莲瓣以朱、青、绿三色间杂相饰，别以金线，对比强烈，配合协调，应属上乘。它的外沿是方形，以覆莲形式层层递升，至最高处突然变仰莲，一尊毗卢佛像背西面东端坐于莲心之上，面貌庄严丰丽，衣纹洗练流动，毗卢佛像顶部的天花中，饰以圆板式藻井。凸起的顶部与凹进的藻井，伸缩相对，相得益彰。极有艺术价值和欣赏价值。

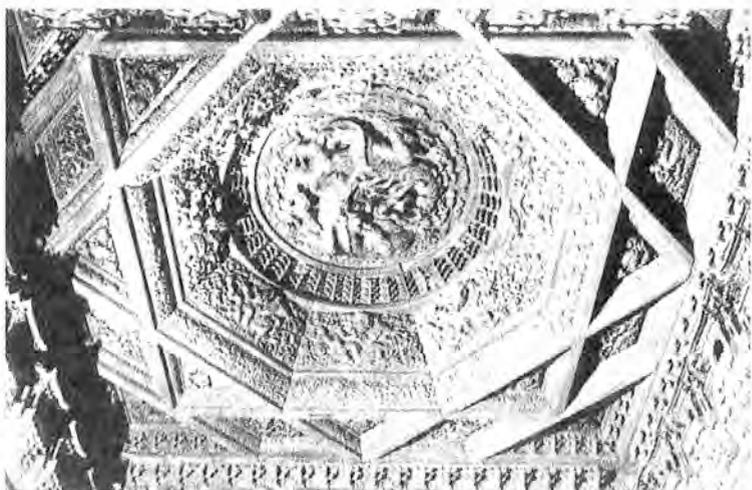
智化殿在二进院，即一般寺庙中的大雄宝殿。东西三间、南北九檩，面阔 18 米，进深 14.50 米，是智化寺的主要建筑。万佛阁矗立于智化殿北，与如来殿一底一楼。底为如来殿，即佛殿。如来殿佛像背后有东西二

梯通楼上，即为万佛阁。在这两座建筑中，各有一个精美的藻井，均系斗八式平面方型。井框外边长 4.35 米，内边长 4 米。它们的制作工艺精巧，结构复杂，是明代建筑木雕的极品。每格之边缘，饰卷云、莲瓣、供科，空档内置“八宝”。内八角与井心之间的斜板上，环雕八条游龙，中央圆心一条矫健粗壮的团龙，盘绕垂首，俯视向下。整个结构，比故宫南熏殿的藻井还要大、还要美。但令人遗憾的是 30 年代藻井流失，至今已有 70 年。

事情经过是这样的：1930 年初一个 24 岁的美国人劳伦斯西克曼 (laurence Sic-



藏殿



万佛阁藻井

kman)从哈佛大学研究艺术史专业毕业后,根据哈佛与燕京大学交换学者的协议,来到北平燕京大学研究中国古代文化艺术,在当时的燕京大学“哈佛燕京学社”供职。这个年轻的美国人同时还受雇于美国密苏里州堪萨斯城的纳尔逊——阿特金斯博物馆,其主要职责是为之搜求东方艺术品。西克曼在北平看到一座座古建筑雄伟壮丽,众多的精美绝伦的东方艺术珍品令他为之倾倒。他依仗交换学者的合法身份、对东方艺术品的研究学识和大量的金钱,如鱼得水地获得了大量的“研究成果”。他出入琉璃厂,广交古董商,遍游华北各地,大量“收购”古董艺术品。和西克曼交往的众多中国朋友中有一个叫纪三爷的人,据说此人五六十岁,高高的个子,多年来专门为洋人充当掮客。纪三爷家离智化寺二三百米,对寺内的情况了如指掌。当时的智化寺破败不堪、寺风日下,寺内主持普远和弟子卖物租屋无所不干,甚至将寺中的许多古松柏都卖给杠房做了棺材。纪三爷深知洋人的兴趣,也知寺人的德行,他忙前跑后,竭尽之能。在他的引导下美国人西克曼来到智化寺“寻宝”,寺内的两块极品之作藻井当然逃不过西克曼这位艺术专家的眼睛。于是在智化寺建寺伊始就在两处最辉煌殿堂智化殿、万佛阁上方镶嵌了486年的藻井,被西克曼劫走,她们一个在美国费城艺术博物馆,一个在美国纳尔逊——阿特金斯博物馆,到现在已经整整70年。

近十几年来,我馆始终在搜集这方面的资料。今年3月,我馆与美国收藏我藻井的博物馆再一次取得联系,并发表文章通过报刊向社会广泛征集资料。第一、现在可以肯定,费城博物馆所藏之藻井是万佛阁藻井,纳尔逊博物馆所藏之藻井是智化殿藻井。第二、通过美国寄来的照片,可以分析出藻井的基本结构及建筑形式。中国工程咨询协会北京华咨工程设计公司古建专家、国家

一级注册建筑师许先生对此藻井极感兴趣。通过照片分析测绘得知,万佛阁藻井共有八层。第一层:中央圆形为团龙雕刻,刻以龙云蟠绕,蟠龙衔珠,制作聿皇之极,为四色烁火,此为藻井最高一层;第二层:是一圈七踩斗拱雕饰实物,以此代替斗八藻井之八角井,其高20公分以支托压厚板和随瓣枋之斗拱;第三层:为上述八块斜板上雕升龙、降龙及卷云,兼具雄健流利之美;第四层:雕刻为内八角内侧之卷云莲瓣以及外围八具三角形、八具菱形,内八宝雕刻,雕画金岔角云,岔角夔蝠等,设色为金琢墨,沥粉贴金等,以及四个三角形拱科雕刻;第五层:为南北方向各两条通长和其上四周方角条形云龙,云水雕刻,模仿上述三角形内拱科雕刻,为五彩平身科斗拱;第六层:为四周天宫楼阁木模,象征天庭世界。每侧7幢,四周28幢加角模4幢,共32幢。每侧正对藻井中央轴线处为三滴水角重檐楼阁;第七层为卷云卷水雕刻。到此藻井全部置于殿内大柁之上。大柁之底原为三排佛龕,下部为宝装莲瓣。30年代拆毁时,诸龕连带卸下,龕盒堆置至今,佛像已无,此为藻井最后一层第八层。许先生认为万佛阁斗八藻井结构上属于叠涩与木斗拱并用型。它不同于应县净土寺大殿内藻井(全斗拱,占空间,少雕饰),不同于大同观音阁薄伽教藏,不同于应县木塔(无斗拱,斗八为虚),更不同于景县景福寺大殿和南溪旋螺殿之如意斗拱(无力量,无力度感)。智化寺藻井真可谓巧夺天工,创造藻井装饰之极至也。通过充分、扎实、细致的调研活动,利用大量时间完成了该殿测绘工程图、彩画、设计和藻井放样设计等工作,完整地揭示了藻井全貌。遗憾的是,智化殿藻井资料目前掌握甚少,从现有极少资料中可以分析出这个藻井的边缘处理与万佛阁有明显不同,其他不同点需进一步考察分析。

(作者为北京文博交流馆馆长)



观洪武釉里红器

李宏

明代在我国瓷器发展史中是一个非常重要的时期。明代瓷器以其突出的贡献,在我国陶瓷史上占有显著的地位。特别是景德镇的瓷器烧造技术,在宋、元的基础上又有很大的提高,制瓷工艺技术得到了全面发展,成为全国制瓷业中心。当时,除了正式设的“御器厂”、“厂官窑”烧制的御用器外,民窑瓷器也有很大发展,出现了“官民竞市”的欣欣向荣的局面。在繁花似锦的众多器物中,明初洪武时期的釉里红器如昙花一现尤为短暂和稀少。

洪武釉里红器,源于元代釉里红器。它是在瓷胎上着铜红料,再施釉烧制而成。由于釉里红器要求的烧成条件比较严格,元初器物多不成红色,而且元代釉里红器装饰方法也是线绘装饰法较少;相对易见的是釉里红拔白和釉里红涂绘。到了明代,铜红料的使用及釉里红器的烧制技术都已经成熟,釉

里红线绘装饰多了起来。这是和前代大不相同之处。除此之外,洪武釉里红还有其他一些特征:

①釉里红多数呈较淡或偏灰的色泽,有的器物有正红现象,有的呈暗黑色。

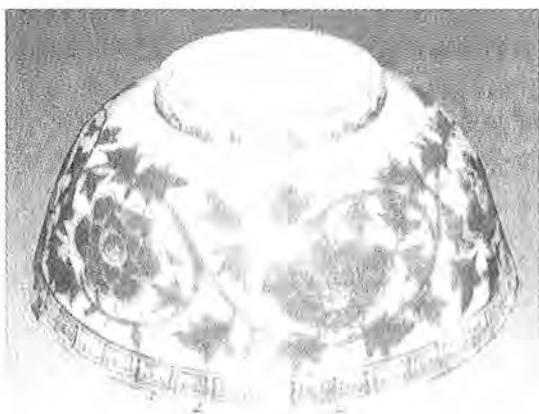
②器物釉面具明代青花器的特点,釉质肥厚、滋润,釉色发青白。胎体淘炼也不精细,胎质呈浅灰白色。玉壶春瓶、执壶及口径20厘米左右的大碗底部施釉,但是底部釉的光泽感不强,与器身玻璃化程度较高的釉面色调不一样,为白浆釉,薄处微泛黄,厚处呈乳白或青色。器身往往有开片,尤其是一些器物,大概是因火力不足,有类似浆胎的现象。

③带足器物的足已经改变了元代斜削的特点成为平削,器底微微下塌。

④绘画多为缠枝莲叶纹、扁菊花、缠枝或折枝牡丹,莲花、扁菊花较为多见。这时



明洪武釉里红大碗



明洪武釉里红大碗底部

的花叶较元代的花叶有所不同。另外,还承袭元枢府窑模印凸花技术,出现一面绘画、一面模印以及圈足模印回纹环绕的装饰手法。

图中所示釉里红大碗,属比较典型的洪武釉里红器。它的口径为19.5厘米。胎质不甚紧密,扣击声音似浆胎不清脆,胎体较为墩厚,底足为平削足。碗壁釉色发青白,釉面肥厚滋润,并且有开片。碗壁釉玻璃质也好,而底部釉子发浆白,玻璃质感差。釉里红发色为深红,有的部位发灰暗。整个器物里外都为线绘,图案为扁菊花和缠枝莲。另外,圈足外墙有一圈模印回纹,并在模印纹路上绘釉里红回纹。此件器物比较完整地具备了洪武釉里红的特点,是一件不可多得的佳品。

明代洪武釉里红器物在世间流传很少,出土也不多见。但从鉴定欣赏角度来说,辨

别其年代也不是很难。从整体看上去,首先与元代器物在造型等诸方面有区别,无论是瓶、壶、碗等都与明代器物造型特点相同,特别是线绘装饰手法,更是比较明显的区别。仔细体会,造型及绘画的风格也各有异。明宣德以后,釉里红器逐渐衰落,继而被绚丽缤纷的各种色釉代之。由于洪武年间历时较短,以前出土也很少,又未见有年款或记年的器物,一度不被世人重视。然而,历史不会中断,在众多文物界前辈及文物收藏爱好者们对元代、明代瓷器的不断深入的研究中,已经掌握了一些鉴定规律,能够较清楚地认识洪武时期的器物。另外,未来高科技在文物鉴定领域的运用和发展,也会帮助我们更加精确地辨别文物的年代,以便更好地把文物链接历史的发展顺序完整准确地连接起来,更好地保护、利用祖国的文化遗产。

(作者为北京市文物公司振寰阁经理)

明清两代几种彩釉的发展和特点

• 魏忠燕

一、明清时期纯色釉中的粉青和豆青

明代景德镇的制瓷工艺,由于瓷业工人在劳动中集体创造,不仅继承了宋元时代制瓷的优良传统,而且有所提高,超过了以前任何时期,获得了很大成就。因此,景德镇瓷业成为全国瓷业的中心,并且官窑也集中设置在此。这时,除彩绘的五彩、红彩和黄彩等纯色釉外,还生产较多的制品,是吸取其他地区各窑之长而加以模仿。其中“粉青”的纯色釉,即是模仿宋代龙泉器的釉色,并且由仿作而得到创造,出现了“豆青”釉色的器皿。

“粉青”和“豆青”这二者釉色虽有不同,但均同属淡青釉,都是以高温烧成的色釉。因而豆青可谓是粉青基础上发展起来了。

明代仿龙泉青釉的器皿,在永乐、宣德、嘉靖和万历等时期都烧造,但所仿大多仅以釉色为主。在器胎制作和装饰艺术等方面都有着独特的风格。永乐时期的“粉青”釉器施釉匀润,釉内密布较大气泡,釉色大多较浅,器壁较薄。装饰上大多是平刻暗花。图案有缠枝花和龙纹等。器型上有继承宋代的瓜楞形和菱花型制。碗的形成较多,圈足小、器口直、器身较深。

宣德时期仿龙泉的器皿,大多采用“豆青”的釉色。这时豆青的色泽色深而微近黄色。在宣德器皿中常见的有一种豆青小碟,器口菱花形。器身上暗刻有缠枝莲。碟心中间有青花“宣德年制”四字款。这类仿龙泉的釉花,当时在较多的器皿上使用着。

嘉靖、万历以至明末时期,仿龙泉的青釉器皿,以民窑的烧造较多,施釉不如早期

莹润。这时的粉青釉,质稀因而大多不匀而且不施刻划花纹的素器较多。这时盘碗的造型大多口微撇。在明器中有虎爪瓶和直流炉,大多体积较小。施豆青釉的器皿仍有烧造,但在装饰上花纹显著减少,偶尔有刻花的则浅平,已较前粗。通常见到了器皿以洗形三足炉为普遍。

清代顺治时期御用器皿,采取宋元时代的“有命则供,无命则上”的进御方式。因而景德镇窑厂一度停止。至康熙时期才恢复了明代旧制。因此在康、雍、乾各个时期,民窑、官窑都有着普遍的发展。特别是雍正年瓷器的装饰,种类之多,名目之繁,达到了丰富多彩的境地。其中仿龙泉青釉器的“粉青”釉器烧造的为最精。

康熙时期景德镇官窑仿古的青釉器,以冬青、天青较多。仿龙泉釉的青釉器大多是民窑所仿,而且大多以明龙泉为现范。制品大致可分二种:(1)釉色是深浓色的苍绿色,器底所施色釉大多不匀净。有暗刻花纹装饰。在器物中心或器身外围,图案大多是折枝或缠枝花卉等,中型以盘碗较多。(2)釉色绿而青,釉质不及苍绿色,釉面肥厚,都开有较细纹片,器口所施大多为白釉,无装饰花纹。制作上器底圈足较高,露胎处加糙黄色,也有加酱色的。

雍正时期沿袭康熙时的青龙泉器皿。虽仍继续烧造,但施釉薄,釉色稍浅。这时官窑烧造的粉青釉器皿,釉色上有深浅各种不同颜色。极浅色的近白,是继承宋影青的传统。青而浅灰的大多是仿官窑制品。仿龙泉的粉青釉,釉色翠艳,含粉较重,使釉面匀润,达到了空前未有的成就,超过了原来的龙泉。它的胎洁白细腻,制作规整。在装

饰艺术上大致有下列三种:(1)釉内暗刻阴纹平花。(2)印纹鼓花。(3)有的在素器上加鼓起的弦纹。瓶的样式有如意尊、石榴尊、七弦尊和玉壶春瓶等。

雍正时期的豆青器皿在釉色上已演变为浅青色近微绿。这类豆青器皿当时官民窑虽都有烧造。但以民窑烧造居多,装饰上大多是纹印鼓花。图案有缠枝花卉和八吉祥八宝等,并且开始流行团寿、团双龙凤等。器型上大多有耳饰,或瓜楞形,盘碗有花朵式的。制作上器底大多是不施釉的糙底或施加彩色釉的。

乾隆时期粉青釉器皿,仍以官窑烧造为主,但它施釉略薄,色浅而莹亮,不同雍正时滋润。在装饰上所施花纹较多,大多是印凸花或暗刻平花。花纹较多的是图案花形。而且这时又有加设金绘图案的另一装饰方式。器型上除继承雍正外也还有新的成就。在瓶的器型中,加转心瓶和合子瓶,尤为难能可贵。工精胜于康、雍。转心瓶底多加一托盘,合子瓶的形制甚多。有大吉瓶、撇口瓶和有耳或无耳等多种形制。这时粉青器的款式大多是青花篆书款或四字图书款,并且还有阴纹或阳纹暗刻款识。

乾隆时豆青釉的器皿,官民窑均有较多的烧造。官窑烧造的釉质细腻可与粉青相比美。装饰上除了有印纹鼓花外,有的器皿仅有以酱釉作为耳饰或纹饰的。如鼓式缸以铺首衔环为耳和三羊尊是以三个羊首分布在肩部的。在器型上造型优美而众多。瓶的式样有大吉祥、双连瓶等。双连瓶有各种形制,以二瓶拼接相连,二瓶有一般高的,也有高低不同的,有的还都带盖。此外通常见到的有月牙罐和继承雍正器型的带托盆等。至于所加款识大多仅有青花篆书款。这时民窑烧造的“豆青”器皿,装饰方式和图案仍大多沿袭雍正印纹鼓花的缠枝莲等。而在器型方面突破了固有格式,风行着竹、木、花、果类的形象作为器型。有竹节式、松根式、灵芝式、薄荷形、秋叶形、海棠形、菊花形等。这些器型颇有风趣的表现在文具用品中。有的豆青器皿在器足上施加铁褐色

釉。而且也有在较小件品上满施釉的,用支钉烧的制作方式。当时民窑的制品也大多加有青花六字篆书年号款,但书写比较潦草。此外也偶有以墨彩书款的,大多是堂名或斋名之类款识。这时由于粉彩和墨彩已很盛行,因此,有在豆青器皿上施绘粉彩或墨彩的制品。

粉青和豆青近代所仿各时期的颇多,但在釉质上大致出现有两种情况:(1)釉质稀薄,因而施釉后不均匀,而且釉面布有稀疏的气孔。(2)釉质粗,烧成后釉面形成桔皮纹和粗粒的棕点。当然,还应参考胎质、制作、器形和款识等各方面情况,才能做出正确的鉴定。

二、明清二代的兰釉和白釉瓷器

瓷器装饰上有一类深青色和蓝色的一色釉器。这种一色釉器,由于在釉的用料上不同,所以大致上可分为不同色调、不同名称的一色兰釉器——回青、积兰和洒兰等。

(1)回青是以回青料施釉的。深青色的釉器不透明,色调深浓、幽青。大多为明代制品。明代宣德时期的回青器,釉色深浅不匀。器底和器里大多是白釉。品种除了一色素器外,有以深青色釉为底白釉作图案的和在深青色釉内暗刻花纹作为装饰的。花纹图案有云纹、云龙纹、缠枝托八宝、缠枝莲等。其他的白釉,胎子造型款识均与宣德时期的青花器相同。宣德以后各时期,均有回青器烧造,至嘉靖时期回青被更广泛的使用。它不仅被用作青花的色料,并且在继承宣德的基础上有了新的创造。在深青色釉地上白釉作图案,然后再在这些白釉的图案上贴金。如贴金的云龙、缠枝宝相花等。器皿的内、外、底大多三面施釉。官窑的款识有青花楷书六字二排款,阴纹楷书刻款和模款、器口的斋匾款等。民窑烧造的多在器底施以深酱色釉。万历时期的回青器仍以嘉靖为规范,但在质量上较逊色。明代晚年在江西、浙江等地有较多的回青器出土,大多是瓶、碗、盘、坛等小型器皿。至清代由于积兰、洒兰等兰釉

器的始创与发展,回青器便趋衰退。

明的回青釉器在清代康、雍时期仍有烧造,但为数不多。其釉面莹润,施釉较薄不如明代肥厚。近代仿制的回青色调大多为翠兰色,灰暗,白釉亦更为稀薄。

(2)积兰是一种宝石质釉。釉色鲜艳透明,肥厚莹润。明代称之为宝石兰,产品很少,至清代的康熙、雍正、乾隆时期,积兰有了大量的烧造,施釉较之明代稍薄。有深浅不同的各种色调,与清代霁兰釉的性质相同,故积兰又有霁兰、霁青之称。

康熙的积兰釉质莹厚滋润,器底大多为白釉。官窑烧造的为青花六字款书款。民窑中则以仿明宣德年号的较多。

雍正积兰釉器比康熙更胜一筹,为清代积兰之冠。釉色鲜艳深浓,含粉重,釉质细腻滋润,有的还加有金色花卉和诗句。金的色彩深浅杂呈,层次分明,浅的犹作银色,使画面图案富有立体感。花卉图案有折枝花卉、人物、山水、亭台楼阁等。此外偶有加绘粉彩的制品。官窑的款识有青花楷书或篆书的,和积红色款相同,以楷书的居多。民窑的产品大多为糙底无款。乾隆时期积兰器的器底与器里多施以松石绿釉,加绘金色花卉的图案也以缠枝花卉和图案花居多。款识为青花或盖血所书的图书款。

积兰器上花卉的金色是低温炉火烧成的,容易褪去和剥落。在保养上我们应注意不宜用手摩擦,尤其是不能以鸡花扫拂。

近代仿制的积兰器,一般都是釉薄、色浅,有的甚至露胎。釉面多细小的不规则的小气孔点,釉质干,不如真品莹明。

(3)洒兰是一种在白釉上吹挂兰色的斑点,如雾状、满挂的兰釉,也称之为点兰。洒兰是用吹釉的方法来挂釉的,所以吹的釉肥厚莹润,故也称“吹兰”。

洒兰是康熙时期的特产,釉色优美纯朴。产品中除单色的素器外,并有加绘金色花卉和古代文选杰作的图案,有人物、花卉、走兽、云龙等。诗句如:兰亭序、赤壁赋等。有洒兰地五彩花卉的,洒兰的器型和康熙青花相同。有棒槌瓶、象腿瓶、胆瓶、西瓜坛、

天字罐、莲子坛,其他有盆、碗、壶、炉、文具用品等。

洒兰描金的产品和积兰描金一样,金色容易褪去,应注意保养。

近代仿制的洒蓝釉不纯净、不莹厚。大多施釉稀薄,有细小的气孔点。有金色花卉的洒兰器,我们可以参考其金色。旧器上用的赤金厚带红色。仿品上用的是洋金薄颜色发白。其他我们还必须参考胎子、造型、白釉等方面进行细致的鉴定。

三、彩绘釉中的三彩

三彩始于唐代,在唐代以前,陶器大都为绿色或黄褐色的单色釉器。唐代开始在陶器上采用绿、黄褐、白等彩色烧成的三彩器。这一唐代瓷业工人在装饰艺术上的成就成了彩绘器的开端。

三彩是以鹅黄、瓜绿、茄皮紫三种彩色为主或有其他蓝、黑、红等色彩组成。三彩上所施的彩釉并不局限三种,不论色彩多少都称为三彩。它和五彩的主要区别是,五彩是在烧成的白釉瓷器上施绘各种彩色图案,而三彩是在烧成的无釉瓷胎上施绘彩色。这种无釉的胎称为“素胎”。它是在素胎上彩绘后再施釉经炉火烧成。但所施的釉与高温烧造的白釉不同,它不及白釉透明。是一种微带闪光的乳浊色釉。通俗上称这种釉为“密淋釉”。

三彩在明代成化、嘉靖、万历三个时期已烧造得很完善。不仅有人物、花卉、海马等图案,而且有的在彩绘图案的周围满施其他的釉色。我们把这种彩绘的釉色称之为“地”。如在图案的外围部分施的黄釉称为“黄地”,绿釉则称为“绿地”。嘉靖、万历时期不仅有彩绘的装饰艺术,而且还继承了唐三彩在刻划好的图案上加绘彩色的优秀艺术传统。也就是说,在烧造的素胎胚体上印刻好图案,然后再按图案填施彩釉,通常所见有黄地紫绿龙和黄地三多等。随后这种施釉彩方式一直使用到整个清代。虽黄地、紫绿龙和黄地三多等图案的三彩器在明清

两代均有烧造,但各有显著不同点。除在款识上区别外,明代有图案的轮廓线条上较粗,花卉图案亦有所异。如:明代画的龙身体一般较狭窄,鳞纹为菱形,爪比较简单,五爪团成圆球形。而清代所画的龙,身体就比较瘦,有背腹。鳞纹为平圆形,有立体感。彩色上明代的鹅黄,釉色较深,紫色不甚光泽,水绿色浅带微蓝色,更为清代所无。色彩渲染上明代多在图案内的彩色渲染到线条轮廓之外,清代则少见。

清代康熙为三彩器的鼎盛时期,这时所产的三彩器在雕塑艺术上有进一步的发展。人物造型优美,姿态生动,还往往在器型上加雕镂空花饰。它不仅在彩绘上有黄地、绿地的制品,还创造了黑地制品。这种黑釉上往往复有绿釉。此外三彩饰地开光的图案也有出现。它的器型大致和五彩相同。除此以外,瓶的式样还有琵琶尊和天圆地方瓶等。

康熙三彩官窑所烧造的有彩绘牡丹花卉碗,并在坯胎上加刻暗龙的装饰。经彩绘后再施细腻的密淋釉,其盘碗的底部为白釉。款识为双圈六字二行楷书青花款,是康熙窑中的佳品。

三彩器官窑所产的款识有双圈六字双排或三排楷书款。大致上有青花款(书写在白釉上)、里釉款(书写在彩色釉和密淋釉上)和暗刻款(刻划在彩色釉里,明朝器型上较多)三种。除本朝款外有仿明成化、嘉靖年号的。民窑所烧造的彩器有加款识的,以仿明代年号为主,并有书写“金玉满堂”等字样的或仅有双圈和方框作标志的。

三彩器在所设施的彩色之中红色较为稀少,只在彩绘上起点缀而已。有的瓷器上仅施于黄、绿、紫三种彩色釉,而其上没有彩绘的图案。所以称之为“三色釉”。但有呈现斑点纹状的又称为“虎皮釉”。三色釉的器型以盘碗、走兽、佛像等居多。

由于三彩器以康熙时期所产为佳,流传又少,因此,近代仿制较多。并大都以仿康熙为主。仿制较好的除景德镇外,还有安徽等地。我认为,有以下几个方面的不同:首先从密淋釉看,真品釉薄、细腻、平滑。仿品

釉厚、粗糙、有的带浅米黄色。彩色方面,真品鹅黄色深、均匀莹润,茄皮紫色浅。绿色有深浅不同,深的为瓜绿,浅的为水绿色。仿的鹅黄色浅呈微青色且施釉薄。有的色深含粉质,茄皮紫灰而呈暗褐色。绿色不及真品均匀。花卉轮廓线条上,真品色黑、发光、线条莹润。而仿制品则灰暗无光泽。装饰方面:真品画面层次清晰,画意生动有力。而仿品则画笔呆板无力,画意不活泼。从虎皮斑的釉色上看,其中斑点的大小不一样,并有垂流现象。再从制作型上看,如人物造像(观音),真品面目较丰满,头稍向前冲,面部为椭圆型,风帽背面扁平。背部不过分厚,胸部扁平,衣袖褶贴身。而仿制品是面部大多稍长,头也不向前冲,背部过于厚,胸部过于突出,衣褶不贴身,姿态生硬。再如兽型(如狮子),真品狮子头大身子小,造型有力,狮头上的发结大小不一,且不规则,刻划的线条深,且平行胎厚,颜色浓厚。仿品则是头小身大。造型无力,狮头上的发结多是大小一致,且规律,刻划线条较浅而宽,呈刻度状,颜色淡薄,此外胎体厚重。

四、瓷器装饰上的红釉

宋代以前,瓷器装饰艺术上所涂的釉色除黄、绿、白等外,其他的大都是青釉瓷。红色釉是宋代开始的,从宋中期以后,河南禹县烧造一种名叫“钧窑”的青釉瓷器,它开始烧的仅为青或月白的乳浊色釉,后来由于在青釉中含有一些氧化铜或纯铜的成份,故在烧成这一含铜部分的青釉器上,呈现出美丽的紫外线色斑纹。与此同时在南方景德镇烧造的“影青”器上除了氧化铜点缀有褐色斑点外,也有的在釉中出现了红色的窑变。这些偶尔窑变的技术,一经由瓷业工人所掌握就为红色釉的发展打下了基础。自此以后,逐渐发展成为红色釉和红色花卉,元代的釉里红,明代的祭红,清代的郎红、豇豆红和均红等均是以此为规范的。

釉里红是氧化铜为着色剂的色料。画绘在胎上,再上白釉后人窑一次烧成的。因

釉里红在白釉下面,所以亦成釉下彩绘之一。釉里红至元代时,已完全烧造成功,但在火候上还不能完全掌握,故有的色调不能达到鲜艳夺目的境地。

明代宣德时期的釉里红器在釉彩上有了进一步的发展。红色的彩釉浓厚,制品上有绘三鱼的把杯和龙纹大盖碗等。

清代康熙、雍正两时期为釉里红的鼎盛时期。康雍官窑釉里红色彩鲜艳,白釉细腻,莹润微青,胎质坚、细、份量重。有绘番莲的苹果尊等,皮球花卉瓶、双龙或双凤的摇铃尊和团凤碗。此外釉里红花卉上还有其他彩绘的。如在石榴尊等上,除绘釉里红花朵外,还佐以嫩绿色的花叶和黑色的梗,更增其绮丽。通俗上称“红花绿叶”的均为康熙官窑的上品。民窑中的釉里红器,有仿青铜器纹饰图案的,亦为佳作。此外釉里红器还有以点花兰开框的,这也是康熙朝特有的产品。

雍正时釉里红的器型和花卉图案大多以宣德为蓝本,白釉较薄,微泛青色,且带有粉质。

乾隆初期,仍有继承雍正时的产品,以后就逐渐衰退,釉里红釉较薄,与康熙、雍正时期相差甚远。

在釉里红花卉的瓷器中,还有一种与青花并用在一器上的产品,俗称为“青花釉里红”。它是从元代开始烧造的,至明成化期,已经烧得很好。以后清代康熙、雍正、乾隆时期都相继有烧造。

祭红始自明宣德时期。因其色酷似雨后的霁色故又称“霁红”。祭红的红色堆积在一器上集中的显示出来,通俗上又称“积红”。由于祭红釉带粉很重,类似酒后醉色,故又有人称“醉红”。

明宣德的紫红器,系采用南洋较薄的宝石釉、釉里鲜艳,胆厚透明。器底和器里头多为白釉,浑厚滋润的米汤釉。在造型上以僧帽壶、把杯等颇为突出。这时的款识有两种:一为刻款(暗刻);另一种是青花楷书款。

清代康熙、雍正、乾隆三个时期的祭红器已普遍流行,各有千秋。康熙祭红与白釉

均厚实,胎质坚细且厚重。雍正的红釉中含粉量最重,白釉微青。乾隆时虽红釉中也含粉,但白釉较白而薄。器型式样,康熙时有梅瓶、胆瓶、蒜头瓶等。雍正、乾隆时除了沿袭康熙器型外,并且有玉壶尊、天球瓶、带托的花盘等器型。雍正的民窑中,又可分为有釉底和糙底两种。此外较多的还有盘碗、文具和供祭器等。在各个时期官窑器产品的款识多有青花六字二排的楷书款,青花六字、四字篆书、图书款。雍正时期也有篆字款(四方框的)出现。在康熙、雍正时期的民窑中,有仿宣德年款的,都是以青花六字楷书款写的。其中以康熙所仿的为多。在雍正或乾隆的祭红器中,还有加粉彩或描金花卉的。虽然有的是因为窑疵而加彩,但流传很为稀少。在明代的祭红中,也有类似的加彩情况,同样也流传很少。

近代所仿制的祭红器,祭红釉和白釉均稀薄,并且在釉中还会出现许多细小的点儿,这是我们在鉴别上需要加以注意的。

郎红是康熙时期景德镇瓷业工业在继承明代宣德祭红的基础上发展而成的精品。它是一种光亮透明的鲜红色釉器,郎红釉中含有宝石质的金属成份。称为玉石红、宝石红。经窑烧后釉色鲜紫色,酷似牛血,所以法国人称它为“牛血红”。因郎红是康熙时江西御窑厂督办郎廷极督烧的,故称郎红。

郎红的釉色鲜艳,釉质肥润多层,透明,开片纹。并且釉一直挂到底足处,无垂流现象。郎红釉器的透明度可分为强、弱二种。一是色鲜凝,透明度强的釉。这类釉的釉面上,有时会出现白色的斑点。在底足露胎处出可观察到这种透明度强的郎红釉器,胎色洁白、坚致。二是釉浑浊,透明度较弱的釉。这种釉的郎红器皿,在底部露胎处呈米黄色或果绿色,俗称米汤底或苹果绿底。这种苹果绿色和米黄色的釉开小纹片。郎红器皿碗洗较多,瓶、炉等品少。以色佳的小件者居上。

除“红郎窑”之外,还有绿郎窑。绿郎窑釉色深绿,满身细碎开片纹。红郎窑和绿郎窑二者以红郎窑为主。

郎窑器皿近代有很多仿制品。近代的郎红釉不鲜艳、不凝。因为这些缘故，近代仿制的郎红器釉面往往有小垂现象。在器皿的口部、肩部的釉就显得更薄了，以致变成白色。仿品的开片纹浮于表面，较生硬，釉面上有白皱纹或凹凸桔皮状。

豇豆红为清代康熙官窑所产，它是沿袭釉里红的制作方法烧造而成的，所以说豇豆红是釉里红的进一步发展。豇豆红因其色调似豇豆，故得名。又因其色调似雨后霁色和酒后醉色，所以又被称为“美人霁”或“美人醉”。豇豆红釉色细腻、润莹、肥厚、透明，含粉质较重，釉质深浅俱有。豇豆红的釉中含有金属成份，所以有的器皿在窑烧过程中发生变化，红色釉中涌现出来的绿色斑点或紫色的片云，比苹果色彩更为妍艳。此类色艳、粉重、并带有绿斑的器皿为豇豆红中的上品。

豇豆红器的胎质莹白，器壁适中。为康熙窑之特有。器型有太白尊、镗锣洗、柳叶观音尊、莲花瓣瓶（也称八大码）、仿宣德小杯、小盒等。

五、瓷器装饰艺术上的红彩

红彩是瓷器红色类中的又一种装饰艺术。樊红、珊瑚红、盖血红、胭脂红都属于红彩。红彩在制作方法上，着色剂的使用上，皆和红釉不同。制作方法上红彩沿袭了釉上彩的方法——在烧成的白釉瓷器上满施红彩或在白釉器上以红彩描绘图案，以后再入炉烧成。

樊红又称矾红。它是以皂矾（硫化铁）为原料烧成的色调较深暗的红彩。樊红彩绘始于明代永乐时期，在细莹的白釉地上施绘樊红红彩的锦地图案。宣德时期，樊红不仅被采用在五彩器上，并且青花器上往往也有加绘樊红图案的制品。至嘉靖时期，樊红彩更大量的使用。它不仅被广泛采用到五彩、三彩、斗彩上，并且还有以樊红为地的锦地图案。施满樊红彩的装饰，以及在樊红地上绘以金色等。此种在施彩时使用的涂抹

的方法，又称为抹红。樊红的色调深暗，质地细腻，但不均匀。

珊瑚红也是以硫化铁为原料的红彩，是樊红的进一步发展。珊瑚红之名始于嘉靖时期，系白釉地上满施红彩的装饰。珊瑚红施彩稍厚，色泽略浓，因其色酷似珊瑚色而得名。

至清康熙时期，珊瑚红彩绘有了很大的发展。施彩满而匀润且微呈金黄色。产品中除了较精细的满施红彩的一色器外，并有以珊瑚红为地或开光加五彩彩绘的制品。此类品大多为康熙晚期，如御窑器中的珊瑚红地绘九秋花卉的磬子式碗（其款为青花四字款）。这种以珊瑚红为地加其他彩绘的装饰，在以后各时期的官窑中均有所产，与康熙相比，仅在彩色、图案、造型上不同而已。

雍正珊瑚红，白釉色继承了康熙的风格，釉色薄且光滑细腻。如果仔细观察似一粒粒红色斑点密密的布满釉面。产品中有珊瑚红地上堆塑粉彩花卉、桃子的瓶等。

乾隆时期珊瑚红色较深暗，施釉薄不均匀。质较康熙、雍正略糙。产品中有镂空的仿雕漆制品，有的还加绘金彩。

胭脂红始于康熙时期，它是一种以赤金与水晶的着色剂的呈浅红色的色彩。胭脂红的色彩娇艳美丽，也有人称之为蔷薇彩。胭脂红彩在色调上有深浅二种。深色的红彩深，浓近紫色，称胭脂红。在制作上它是用吹釉方法，通俗上人们把这种深色的胭脂红也称为吹红。浅色的红彩细腻深艳、鲜丽，谓之胭脂水。大多为官窑，胭脂红和胭脂水二者以胭脂水为上。

雍正胭脂红的烧造又更上一层楼，为清代各时期胭脂之首。施彩薄而净，细腻光洁。雍正胭脂水凉帽式小杯，杯中心绘有粉彩。其款识为青花六字双排楷书双圈形式。

近代仿制胭脂水的颇多，但施彩厚，粗暗。色调有的过深近于浅紫。

盖血红康熙时期始。它是在白釉上施红色的图案为主。偶尔也有在盖血的地子留出白釉作为图案的制品。盖血红因在白釉上施彩，所绘的画面生动，笔法刚劲，有

的还加有金色。

雍正盖血红继承了康熙的传统。并有与墨彩、青花拼凑而成的图案。器型大多为仿西洋的器型,图案俗称为仿洋彩。

乾隆时期盖血红色较暗、略糙,花纹上大多只用来勾勒轮廓线条,或是与墨彩拼凑一起的。近代的盖血红彩,色暗无光泽,用手抚之,有粗糙感,与真品相差甚远。

六、明清二代的黄釉瓷器

陶器上施黄釉,在我国的汉代、唐代和北京的辽都郡有烧造,釉质不很纯净。釉的性质大多是经低温烧成的铅釉。在瓷器上施黄釉,在明代已烧造的很完美,以后更逐步地发展。黄釉釉色的种类也随之增多,有娇黄、鹅黄、麦芽黄、蜜腊黄、鸡油黄、蛋黄、粉黄等不同色泽。

黄釉瓷器的烧造是在长石釉中加1%~5%的着色剂、三氧化二铁、氧化锑、氧化锡作釉入窑烧成的。根据着色剂成份的多少的不同和烧造时温度的高低,使黄釉产生深浅、浓淡不同的颜色。

明代黄釉瓷器已有很好的烧造,时间是集中在明代中期和晚期阶段,以弘治、正德、嘉靖三代较多。烧造的釉色以娇黄为明代杰出的作品。

弘治娇黄器的胎质洁白、坚致。顺壁大多较薄,釉色娇艳、细腻滋润。器底施白釉或米色釉两种,白釉的釉色滋润肥厚,且带微绿色。官窑所制的款识都为青花六字二排双圈楷书款。器型中较普遍的是直口盘,盘的曲度不大。以官窑所制居多。

正德、嘉靖时期的黄釉有鹅黄、麦芽黄。除了单色的黄釉素器外,并有以鹅黄为地子,在胎上加刻云凤、云鹤并加施绿彩的把杯、方碗等。鹅黄地上加绘赭红彩绘的,如鹅黄釉地施赭红彩留出黄地作图案的云龙坛等。还有在青花器上施加鹅黄釉的,如绘“三多”的盘等。这种青花上所施加的黄釉大多带褐色,较深的鹅黄釉不如娇黄匀润。此类产品大多为官窑所制。正德官窑的款

识大多为青花六字二排双圈楷书款。但也有在把杯的把内壁对角而写成有青花楷书“正德年制”款的。嘉靖有青花六字二排楷书款和有双圈或方框的。正德、嘉靖等时期的黄地绿花产品中,除了有以上款识外,还有刻款形式的。

明代的黄釉大多肥厚、滋润,大开片。但嘉靖以后的黄釉,偶尔也有开片的。黄釉器的胎质、造型等亦和其他明瓷相同。因胎质内含有铁的成份,经烧氧化后,多在器足无釉的边沿处呈现米黄色。

清代的黄釉种类有:鸡油黄、粉黄,粉黄分深浅二种。深者为粉黄,浅者称蛋黄。清代康熙时期烧造有著名的鸡油黄器。釉质细腻、莹润、晶亮。除烧造单色的素器外,有以鸡油黄为地子,在胎上刻有龙凤、八宝等图案花纹,再在这些图案上施绿釉的装饰和鸡油黄器上加以堆塑花纹的产品。官窑中有雕塑龙耳的杯碟,流传较少。民窑烧造的鹿头尊和暗刻勾莲、带弦纹的碗也都为名贵产品。

雍正有鸡油黄地加绿彩的十六子碗和鸡油黄地加粉彩花卉云鹤的盆碗等,皆为雍正官窑的名品。乾隆时期的鸡油黄釉色深不及康熙时期娇嫩。清代康熙、雍正的鸡油黄色和明代的娇黄雷同,它们之间的区别就在于明代黄釉的釉厚不开片。而清代的黄釉相对较之略薄,且开有细小的片纹。

雍正时期的黄釉更有粉黄、蛋黄的出现。粉黄含粉质较重,不透明。蛋黄为浅黄色中略带青色的黄釉。因色如鸡蛋黄色,故而得名。器型有奶子杯等,胎薄、质细是官窑中常见的品种。

近代的黄釉器以仿明代黄釉和清代康熙时的鸡油黄较多。仿明黄釉其釉薄,釉面有许多凹如的点子。其底足无釉,胎处无氧化铁之深,黄褐色或是做成黄褐色有过深而发红。

仿康熙鸡油黄者其釉质糙、不匀。我们还可以参考其他方面,如造型、重量以及青花款识等,对其进行辨别。

(作者为北京市文物公司干部)

铜器辨识琐录



· 贾文超

商周青铜器辨伪

商周时代，翻开了中国青铜器艺术史上的光辉一页。尤其是商晚期和西周早期，青铜器冶铸业作为生产力发展的标志而达到了高峰。青铜器每件都价值连城，为历代收藏家们所倾慕，许多古玩商争相仿古作伪。如何辨别这些仿古作伪的铜器，是个重要的问题。

对于商周时期的青铜器，可从古人铸造的方法识别其真伪。因商周时期的青铜器大多数是用陶质的块范铸造的，所以又可从各地出土的一些镞(zú)、刀、斝(jiǎ)、鼎、鬲(lì)、爵等的青铜器陶范和泥芯来说明。

将内外范合在一起，留出浇铸口，敷泥将外边加固。在浇铸前对陶范要进行预热，达到烧结的温度，能使浇铸时铜液流畅。待冷却后，打碎外范取出青铜器，掏出内范，再进行打磨加工等。后来，失蜡法在我国青铜器的铸造中开始应用。

所以说商周时代的青铜器，大部分是用陶范法铸造而成的。后来的仿造者，只能用失蜡的方法铸造。由于仿制，只讲究器物的外形，很多人并不知道古人铸造的一些原理和方法。所以，要确定商周时代的青铜器的真伪，可以从陶范法铸造入手，这是个重要的方法。

辨认陶范铸造的青铜器，首先是看铜器上是否有块范合对的范痕。在商周时期，任何一件青铜器，它的块范拼合的痕迹都有一定的规格，随着时代的进步，合范的方法也会有所改变。而任何一件块范铸造的青铜

器，要想拼合的地方不露痕迹，是很难做到天衣无缝的。有的铜器纹饰不多，表层素面较多，会有合范块的痕迹。

块范对合的痕迹，即是否有“线”。所谓范线，是陶范在拼对合时，因微小的错位所呈现出来的痕迹，铸造时铜液会从细窄的缝隙间溢出，冷却后而留有扉茬，这就是范痕。后来的仿造者不懂得这一缘由，往往把范线合拢的痕迹做得非常平整，这正是作伪的破绽之处，所以它是辨别商周青铜器真伪的重要手段之一。

铜器铭文辨伪

青铜器上的铭文，有较高的历史价值，所以被人们所重视。尤其被古董商人重视，他们可以利用它赚很多的钱。商周铜器的铭文，一般都是铸造的，字体均匀，大小深浅一致。伪造的一般用簠子雕刻，有簠子底，外沿一般不平整。用其他方法有时铭文的笔划模糊不清。伪器的铭文显得呆板无力，不自然，散而无生气。

我在复制铜器中，对照一件西周夺盃(xū)仿旧。盃的盖内及身里底部相对有铭文，各刻有二行八字：“夺父宝彝·乍丁尊口”。其实，盃内底部和盖内本来没有字，很可能是民国时古玩商人为了使此盃能卖个好价钱而伪刻的。文物鉴定专家对照西周夺卣(yǒu)盖上的铭文认为，是作伪者将铭文移刻在盃的身及盖上。作伪刻字技术高超，簠刻字后又用酸等腐蚀加工，以致盃的伪铭没有簠刻的痕迹。将盃身与盖上的伪字与夺卣盖铭文字迹仔细查对比较，完全可



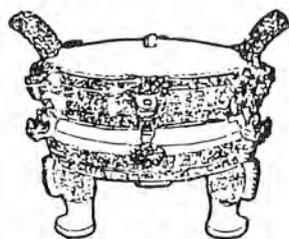
罍(商)



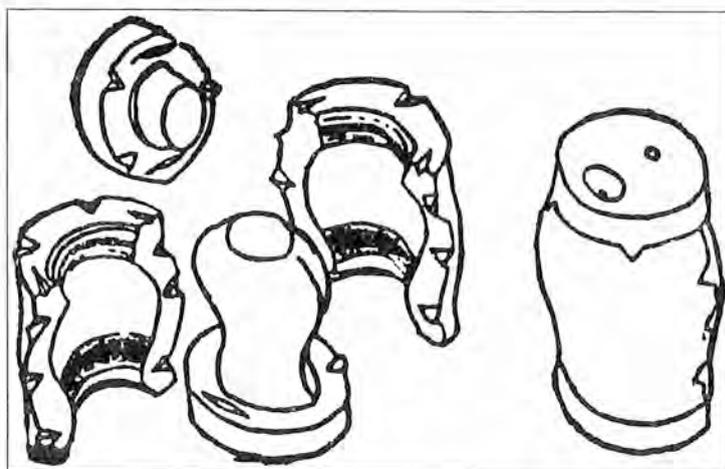
鼎(商)



青铜刀(商)



失蜡法铸王子午鼎
(春秋)



陶范块

以看出盨上的伪铭文字笔力不足，字软，臃肿。字口虽经腐蚀过，地子颜色发暗，氧化层已被破坏，与未受腐蚀处比较有所不同。此盨铭文字虽是仿伪之作，但器身是真正的西周青铜器。

利用真器作伪，原器本来没有铭文，但为了提高它的身价而在器上伪刻铭文。这类伪仿在兵器剑、戈中发现较多。因这些器物平面容易雕刻铭文，大口径的鼎、簋等也比较容易篆刻。但一联系器形，纹饰与铭文可能不是产生在同一时代的，有过早期实例。早期伪刻的铭文往往不注意锈斑的连续特点。锈斑是自然形成的，在铭文的字口和器的表面自然分布，伪刻的字口内却没有



西周夺盨



西周夺盨的伪铭文

任何锈蚀。相对比较，铭文字仿刻的再好，再像，然风格也不一致。有的铭文，笔道横竖都是用同一宽度的小镊子刻出来的，一作比较，字体呆板，字口宽窄相似等。有的器身与盖铭文不一致，一作比较后者根据前者所刻明显可辨。

流散的铜器辗转于世时间久远，历代的作伪者身怀绝技，秘不外传。许多的作伪技巧确实相当高，因而真伪难分，但要认真观察，从多方面查对，也不难发现其中的奥妙。

铜爵辨伪

有一次，我单位保卫部门让我和另一同志，去看一件青铜爵。

这是山西省某公安局的同志带来的，他们在本地的火车站抓到了几个贩卖文物的人，查获了这件青铜爵。当地博物馆的专家看后，认为此铜爵是一级文物。搞贩卖铜爵的人见了非常害怕，因贩卖国家一级文物要重办的。马上声明说这是他在北京，花了多少钱买的，并指出了购买的详细地点。因此，地方领导非常重视，公安局的几位同志不远千里来到北京，让我们鉴定一下。

我拿过铜爵，看了看便讲，小贩说的不错，这件铜爵是仿造的。这件铜器真品为予示蕙爵，器高 21.1cm，长 16cm、宽 0.4cm，重 0.76kg。口前有流，后有尾，流尾微翘。口左右沿上有个对称菌形柱，深腹圆底，底下有三棱形锥足三足，腹部饰兽面纹，衬以细雷纹。这就是商代典型的三层花纹。

这件铜爵，换个人看也不行，因为它作得太像了。它出自我的老师，全国文物鉴定委员会委员、著名铜器修复专家赵振茂先生之手。老先生研究铜器作旧几十年了，后来又研究出用化工原料与传统的作旧方法结合的复制文物方法。这件青铜爵，就是我亲眼看着先生作的。所以，就是铜器鉴定专家看了，也不能辨出真伪来。



予示蕙爵(商)

宋仿铜器辨伪

80年代中期,我随赵振茂先生到某省的一个市博物馆出差。博物馆领导听说后,商量着在工作之余帮助他们看看馆中青铜文物的陈列展览。

我们随老师从头开始参观,当看到两件注明为商代的方觚(hú)时,赵老让把这两件器物从展柜中取出来。馆里领导犹豫了一下,便叫保管员取来钥匙,把两件方觚拿了出来。

我把方觚递到赵老手中,赵老上下、左右、里外看了看便对馆里人讲,这两件铜器的年代你们搞错了,不应该算商代的铜器,它们是宋代的仿制品。然后指着方觚说,我首先看它地子颜色不像,接着,他又从造型、纹饰等方面讲了起来,大家听得非常认真。

我国铜器仿古作伪盛行于宋代,那时崇古、好古、复古之风盛行。宋代宫廷大量仿造铜器,仿古的铜器种类很多。多数的仿古铜器以商周时期的铜器作模式,从铜器的造型、纹饰等仿制的相当好,连铸造技术也仿得非常精细,就连器物底部的垫片的细小地方,也仿得很像。

总的来说,宋代的仿制铜品铜质精良,无亮地方,发暗,显得厚重。硬锈显得浮薄,纹饰的地方底纹模糊。铭文虽仿得很细致,

但比商周时代铜器的铭文字口显浅,字迹从整体看形似无神等。

宋代仿伪的铜器,作伪的手法很高,所以不了解宋代仿造的情况,往往会使人难以辨出它的真实面貌来。

从修复角度看铜器的真伪

又有一次朋友找我帮忙鉴定三件铜器。一件为汉代铜器牛面饰,一件为汉代铜器铺首,另一件为鄂尔多斯式青铜器动物纹饰件。

我逐件仔细观察,从纹饰看每件都像真的,从铜器的地子及锈色看也没有破绽。正反面细看过后,还是看不出是伪作的,但从重量上看像是新铜复制的。我问友人是否可动一下,他说可以,我使用自制的竹签,轻轻剔刻了锈,破绽出来了。铜器的锈一般很坚硬(有害锈除外),而用胶调的假锈不结实,用硬物一碾便成碎末。我又在铜器背面轻轻划,底子露出新铜,而真物的底子是经铜器表面层腐蚀,自然生成的。这样一经试验,证实三件器物均系伪作。

青铜罍识伪琐记

有人拿来一件青铜罍,要求辨别一下真伪。这件罍,从造形纹饰看,宽体高足式,整体较宽大,圆弧形,锥足显高,口沿有双柱。器壁厚实,整器全身布满了兰绿色锈蚀。锈较多而有土疙瘩锈等。拿在手中,显得重,很坠手,证明这件铜器是仿制的。因为,商、周时代的青铜器,经过了几千年的历史。铜器上的锈蚀很多,因有发气量,使表面略有膨胀,比重明显下降。将器拿在手中,与铜有明显的区别。

而仿制品,可在其物上翻模,铸,作上假锈,仿制的表面效果相当成功,可铜质是新铸的,没有经过漫长岁月的地下埋藏和出土后的腐蚀,材质则显厚重。

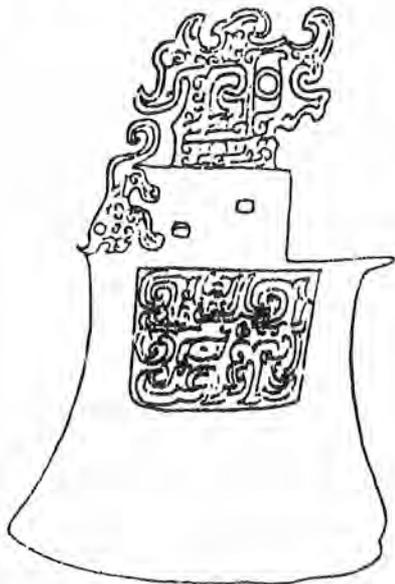


青铜罍

小钺谈伪

有一个朋友拿来一件小铜钺，一掌多长，约 17 厘米，刃部约 11 厘米，大约有五六厘米的厚度。

小铜钺做工非常精细，纹饰镂空，穿孔透雕。我问他要干什么？他讲，我是个收藏



虎纹钺

爱好者，专爱收藏小件器物，并说最近在旧货市场上收了这件铜钺，不知真假。我对他讲，这件器物真品我没见过，只见过图片。原件现收藏在湖南省博物馆，叫虎纹钺，属商代后期铜器。器物通体长 34.3 厘米，刃部宽 23 厘米。内作透空龙首形，身体本处饰长方形。此器与平常见的商钺显然不同。

这件小铜钺是被人仿作缩小雕塑，然后经翻模精铸，作旧后的仿伪品。他又问你看到这地子、这锈、这土等哪点不像出土的东西？我对他讲，你被这假象蒙骗了。这件器物铸好后，经过打磨抛光后，作伪者用酸咬了，所以表面出现了坑洼的麻地。地子好的地方，酸咬时提前用防酸物盖住了。然后使用化工材料浸泡后，出现了这漂亮的地子，又用了其他的化学材料，在密封的地方闷出了化学锈。土锈呢，就简单多了。

他听我说完后狡黠地一笑，说声再见吧，走了。后来，我到旧货市场发现了与小钺大小一样的钺，而且，作旧的效果比那件还好。

从锈蚀辨别铜器的真伪

青铜器在地下埋藏，受到地下和地上环境中各类物质，如土壤中的无机盐、硫化物以及大气中的二氧化硫、二氧化碳、氧等的影响，产生了各种各样的铜锈。铜锈的形状不同，颗粒大小不一，分布不匀，颜色也各有不同。

青铜器上的红锈为氧化亚铜，黑锈为氧化铜，兰色为硫化铜，浅绿色为碱式碳酸铜，灰白色为氯化铜等。这些铜锈对青铜器的影响也不一样。其中氯化亚铜和碱式氯化铜对青铜器是有害的。这些锈为白绿色，呈粉末状，故称“粉状锈”。此锈如不及时处理会使铜器继续锈蚀。除此之外，铜器上无害锈种类很多。这些锈，是多年生成的，一般比较坚硬。它们是铜质里生成的，犹如矿藏一样，是一层一层，一点点的长出来。坚固致密，不易剥落。

作伪的青铜器或部分作伪的器物必然

要用铜锈伪装。观察青铜器的表层和锈斑，是青铜器辨伪的关键。

传统的做锈，一般均采用“点土喷锈”。因做法技术高超，一般做得很像。但是有很多的弱点。因它不是多年腐蚀生成的锈，实质不结实，用硬物磕碰会出现破绽。如果轻轻抠下一小块，小硬物一碾便成碎末。还可观察锈底部，新铜平滑。如铜面因腐蚀，凹凸不平，有不同程度的腐蚀坑洼，便可识真伪。

如果遇上这样的器物，也可用酒精试验，但最好不要在器物上试，以免把工艺品毁了，可弄下一小块试验便知。

还有一种生锈方法，做出的锈真实，这就是用铜末经化学腐蚀生成的真铜锈。这种锈是用密封、潮湿等方法生成的化学锈，而且是时间越长效果越好。这种锈能以假乱真，一般人是不容易辨别出来的。遇上这种锈，可以从多方面去观察。如看造型、地子、纹饰等也不难辨出真伪。这种锈，修旧的器物不便使用，所以只有在复制的新铜器中用，用手拿会感到加重。用手摸，新、旧器物的手感也不一样。

直接用化学药品，硫酸铜、氯化铵等经化学调配也能生成漂亮的化学锈，这种化学方法生成的锈，时间长也很结实而且很像。经化验可试，但太繁杂，观察时将锈比较一下，也不难看出它的真伪来。

总之，了解了古代铜器锈的生成和修复，古代铜器中作假锈的方法与复制新铜器时的化学做锈的方法，在铜器的辨识中，是不难发现它的真伪的。

伪樽(zūn)辨识

一天上午河北省某市博物馆的一个工作人员，带来了一件小樽，让鉴定其真伪。

我拿过小樽感觉不对劲，太轻了。樽带盖，整体由薄铜页打制成型。腹部纹饰凸出，三个足是锡焊上，底也是锡焊上的。纹饰全部采用鎏金处理。其他素面全部用绿

锈和铁锈覆盖住。

我问：“你这件东西是什么年代的？”来人讲是辽代墓中出土的器物。我又问：“是谁定为辽代的？”“我们本馆定的，先找过省馆看过，说是汉代的文物”。他答。

我对他讲，这件器物，是近代仿造的，最早可到民国年间。首先，这件器物太薄了，是用红铜页打制出来的，而且这器物上的锈也是后作上的。当着主人的面，我抠剔器物上的绿锈和铁锈，一抠锈便掉，而且露出的铜地，没有一点腐蚀过的迹象。主人讲这鎏金，我马上接着对他说，这太容易了，只要有钱，到有关厂家便可鎏上金的。再看凸出的纹饰，篆刻的线条，粗糙混乱，以前的工艺可不是这个样子。

正巧，这时遇上了专搞金石鉴定的丁先生，他一看便说是假货。主人讲，我又上当了，不过通过这件东西也学到了真东西。

铜钺真伪谈

一次，文物交流中心的王先生邀看一件铜器。

这件铜器据王说是河南省文物商店收购的，因断代有疑问，拿到北京找人看看。我认真仔细观看后，认为此铜钺有两点可定为真品。一、认真观察了铜钺上的绿锈，并用大拇指抠了钺上的绿锈，锈很坚硬，为铜内腐蚀出的锈，不是作出的假锈。二、铜钺的插柄把部的口沿和几处都有腐蚀铜开裂的缝隙，我又用手指抠了一下裂缝处很硬实，不是故意作出的。这种干裂缝，是器物本身自然开裂。此种铜器经腐蚀开裂的现象，是极不容易制作出来的。所以，仅凭这种裂纹也可定为真品。

另外，器物上有刮痕，为红铜迹象，我用放大镜细看，铜色像青铜。器物拿在手中，有重感。细看整器，腐蚀部分只占整器的少部，其余大部分腐蚀较轻，所以说，重量是不成问题的，应该为真品。

（作者为故宫博物院研究员）



醇亲王墓碑亭特点浅析

王心白 纪 伟

一、醇亲王墓简介

醇亲王奕譞墓(俗称七王坟)位于海淀区北安河乡妙高峰东麓,这里原是唐代的法云寺旧址,到了金代,章宗完颜璟建成西山八院,这里是其中的香水院。此地泉壑优美,层峦叠翠。奕譞早在同治七年(1868年)秋就看中了这块风水宝地,第二年就开始营建园寝。园寝依山而建,由东向西层层升高,依次建有碑亭、月牙河、神桥、隆恩门、南北朝房和享殿(今已不存在)等地面建筑。墓地内有四座宝顶,正中一座埋葬的是奕譞和他的福晋叶赫那拉氏(慈禧太后的胞妹),北边是他的侧福晋颜扎氏,南边两座分别是另外两位侧福晋刘佳氏和李佳氏。此外,南墙外还埋葬着他的夭折子女。在园寝北面修建了一座规模相当可观的阳宅——退潜别墅。退潜别墅由宅院、花园、茶院等五进院落组成,是奕譞生前游玩避暑之处。两宅之间设置了一座名为“隔尘入胜”的城关,使

两宅既隔开又相联。由退潜别墅向南拾级而上经“隔尘入胜”城关后即见到了园寝的第一座建筑——碑亭。光绪十三年(1887年),园寝已基本建成。奕譞卒于光绪十六年十一月二十一日(1891年1月1日)。两年之后葬于园寝,此时坟墓已建成21年,所植树木都已苍翠成荫了。

奕譞(1840-1891)字朴庵,为宣宗旻宁第七子。同治三年(1864年)加亲王衔,他生于政治风云激荡、内忧外患的清末。曾参与了“辛酉祺祥的政变”,亲手捉拿了肃顺,奠定了慈禧太后的统治地位,先后被授予满洲都统、御前大臣、领侍卫大臣、管理神机营事务等重任。他的二子载湉(1871-1908)即皇帝位后,他被授命总理海军衙门事务并授予世袭罔替亲王的殊荣。光绪十年(1884年)慈禧命他为军机处的实际主事人以取代权势日益膨胀的恭亲王奕訢,时人称“甲申易枢”。在他执政时,曾和庆亲王奕劻挪用了海军经费,为慈禧太后修复了被英法联军破坏了颐和园,而他本人则对外官的馈赠

拒不敢受,时人谓其“自持谦逊,操守为诸王冠者”。尽管如此,慈禧对他还是心存疑忌,奕譞也深知慈禧是得罪不起的,所以他处处谨小慎微,整天忧心忡忡,如履薄冰。凡事无不“九思”,时时想着“退潜”。他的园寝阳宅命名为“退潜别墅”,并且自号“退潜居士”、“九思堂主人”,这充分表达了他晚年的心境。尽管他对慈禧始终忠贞不渝、惟命是从,但当他病重时,慈禧对这位言听计从的妹夫,表现了极度的冷酷无情,连光绪帝想和他单独见一面也不许。甚至在他死后六七年,慈禧听说奕譞的墓前有一棵高“六丈许,清荫盈亩、叶实累累”的大白果树时,心中不快(据《翁同和日记》中说是“金元时物”)。光绪二十三年(1897年)四月二十三日“懿旨锯去”,其原因据说是王爷坟上有白果树,分明是个“皇”字,醇邸出了皇帝就应在这棵树上。权势欲薰心的慈禧,便毫不留情地连根砍去,撒上白灰免得再出芽。光绪帝则只能“号啕大哭,顿足拭泪而归”。

奕譞死后,谥曰贤。慈禧亲临祭奠,德宗“诣邸成服”,祀以天子之礼,配享太庙,给以“皇帝本生考”的称号。以后,他的孙子溥仪(1906—1967)嗣位,又改称号为“皇帝本生考”。如此显赫的亲王,中国历史上是不多见的。

1984年5月24日,醇亲王墓公布为北京市第三批文物保护单位。它是目前保存最为完整的、规格最高的清代亲王园寝。

二、碑亭的构造特点及其形成的原因

碑亭建筑平面呈正方形,开间、进深均为三间。通面宽及进深均为6280mm,明间宽3480mm,次间宽1400mm,屋面为单檐歇山黄琉璃瓦顶。墙体厚945mm,下碱及上身均为城砖干摆,并设有腰线石,角柱石,四面均有雕花石券门。檐柱共计12根,柱高4410mm,径420mm。外檐为单翘双昂7踩斗拱,斗口65mm(相当于2寸)。平身科斗拱明间3攒,次间1攒,柱头及角科斗拱各4攒。其台基高930mm,阶条、埋头、土衬、

垂带踏跺等均为青白石料。彩画为金线大点金旋子彩画,龙锦枋心。室内正中树立御碑一座,碑高5560mm,宽1250mm(图一、图五)。

整座建筑形式纯属典型的清代晚期做法。但在屋面、大木结构及内檐斗拱的做法上又具有十分鲜明的特点。本文即重点介绍其构造特点,并将其采用此种特殊做法的原因,提出我们初步的看法,以供大家分析研究。

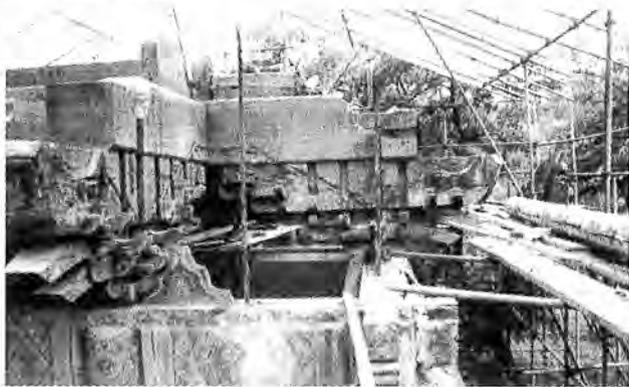
1. 屋顶做法:通常情况下帝王陵墓建筑的碑亭均覆以黄琉璃瓦,并采用重檐歇山顶,一方面表示等级,另一方面来增加室内高度来满足安置高大碑身的要求,且碑亭墙体为红墙。而醇亲王墓的碑亭不但平面尺度较小且在立面形式上也采用了单檐歇山顶,但是它的内部空间却具有了重檐建筑的使用功能,这是与亲王的身份相符合的。而在屋面材料的使用上规定亲王只能使用绿琉璃瓦,醇亲王墓碑亭采用黄琉璃瓦,是由他的特殊身份决定的。以下本文将重点介绍其构造特点,并浅析其采用此种特殊做法的原因(图一)。

2. 柱高:碑亭现在柱高为4410mm。按照《清工部工程做法》中规定的斗口为2寸且斗拱为7踩时则柱高应为56.8斗口,计高度为3635mm。若按《营造算例》及《营造则例》规定柱高以60斗口计则柱高应为3840mm。由此可见,碑亭的檐柱至少加高了570mm,随之,柱径也加大了30mm。

3. 斗拱做法:斗口为65mm,外檐斗拱为7踩单翘双昂斗拱,拽架宽195mm(合3斗口),而内檐斗拱不但拽架宽度增至230mm,(合3.5斗口)还将拽架数增加至6个(相当于13踩),6个翘头层层叠落直达梁底中线位置并且挑至金步,全部为重拱计心造。平身科斗拱的头昂、头翘、二翘其后尾为里拽头二、三翘,其蚂蚱头、撑头木后尾接连四、五翘,第六翘前通至挑檐桁下,后尾做双榫承托厢拱,拱两端做3幅云头,横拱间以斜斗板、盖斗板封严(图六)。这是一种较为罕见的斗拱做法。



图一 碑亭修缮后北立面



图二 室内斗拱侧面

4. 大木梁架构造:在梁架做法上,井字梁(高 505mm,厚 340mm)不采用通梁,而是将梁头与梁身断开,桃尖梁头作成蚂蚱头形状,上承挑檐桁,梁后尾与里拽斗拱的四、五、六翘联作安放在柱头科的二昂上,里拽拱子一律为插拱,插在梁身上,梁头上卧放井字梁(断面高 505mm×340mm),梁头做桁碗,上承正心桁(图二、图七)。此种做法也是在特定条件下为满足使用功能要求形成的一种特殊做法。

5. 挑檐桁与正心桁直径的反常做法:按清式常规做法《营造则例》规定挑檐桁直径为 3 斗口即 195mm,正心桁直径 4.5 斗口,即 292mm。按照《清工部工程做法》规定正心桁直径为 4 斗口即 260mm,挑檐桁直径为 3.5 斗口即 227mm。由此可见,正心桁径应大于挑檐桁径。而此建筑中的做法正好相反,正心桁径 285mm,约合 4.4 斗口,挑檐桁径 310mm,折合为 4.8 斗口,较常规做法偏大,此时挑檐桁径大于正心桁径,是一种反常的做法(图八)。

以上介绍的是碑亭建筑存在的 5 种特殊做法,我们认为造成这种特殊做法的原因有以下几点:

1. 屋面使用黄琉璃瓦的原因:其一,由于奕譞是光绪皇帝的生父,身份较为特殊;其二,是由于碑亭内放置的是光绪亲笔所题的御碑,才特许破例使用了黄琉璃瓦顶,但为了在规制上与帝王有所区别,特意在歌山两山的铃铛排山处的最后一块勾头(两山博脊的两端挂尖上)使用了绿琉璃勾头。

2. 柱高增高的原因很明显是为了提高室内净高以满足御碑的需要。

3. 关于内檐斗拱及梁架构造的特殊做法的形成,我们认为可能由于当时的营建者在室内要求用斗拱与吊顶天花共同组成一个完整封闭的空间,避免了彻上露明造的方法,故内檐不能采用 7 踩溜金斗拱的做法。若采用 7 踩斗拱加天花的做法时,则室内地面到天花支条下皮的总高仅为 4700mm。(柱高按 60 斗口换算)。若按现在增高后的柱高计算时,则室内净高应为 5280mm,低



图三 室内斗拱及天花



图四 碑亭修缮前现状

于碑身(碑高5560mm)近280mm,为了进一步增加室内高度,就在斗拱和梁架上采用了超越常规的做法,将7踩斗拱的里拽架增加了3个拽架,层层上挑,因而将室内高度增高了390mm(井字梁提高的高度),又将井字梁断开分为井字梁和梁头两部分,因而减小了梁的跨度,使井字梁趴在梁头上且将室内高度提高200mm,故室内净高增至5860mm,较碑身高出300mm,这样做的效果是既符合设计条件的规定又满足了碑亭的功能要求(图三)。

4. 挑檐桁直径大于正心桁直径的原因:主要是由于井字梁做法改成梁头与梁身叠落后,这样只有将挑檐桁加大才能满足檐步为五举的规定。若将挑檐桁径按一般规定减少至230mm,则挑檐桁上皮标高降低85mm,随之,正心桁上皮标高也应降低85mm,势必造成井字梁头的断面损失加大,削弱梁头抗剪性能,并造成檩碗大于半径,不符合传统做法的规定,另一方面,也为承受已加大的出檐及荷载(通常大式建筑出檐为21斗口,此处为25斗口,加大了4斗口。)

综上所述,我们认为这项设计是成功的,其最大成就是通过设计者的精心策划,在继承并灵活运用传统技术的前提下有所创新。因而能按照使用者对建筑的立面形制,建筑的使用功能以及对内檐形式等方面十分限制的情况下,采取了各种特殊做法并较为圆满地达到了设计要求。另外在结构处理上也由于对内檐斗拱做法的创新从而使梁架的净跨度相对减小,增加了梁架抗弯性能,同时也使大木结构的整体性和稳定性均有所加强。因而整座建筑经过100余年的风雨侵蚀和各种灾害的影响,保存基本完整,只是因年久失修,屋面损坏较为严重。由于屋面漏雨,致使部分椽望、斗拱、翼角等处糟朽脱落。除此以外在一般古建筑工程中极易出现的斗拱歪闪变形,梁架、檩枋走闪,脱榫等现象较为轻微。如果说设计上还存在不足处,就是在梁架、桁檩的等断面尺度上较常规做法偏大,在材料使用方面稍显浪费(图九)。虽然“则例”权衡是规定性的,但也有灵活性,它要服务于等级制度和实用功能。

三、碑亭现状及修缮情况

(一)碑亭现状

碑亭内部天花板全部丢失,支条保存完好。由于屋面漏雨,脊檩及扶脊木糟朽严重,深度达1/2断面。金垫板金枋保持完好,井字梁未见糟朽迹象,连接处没有拔榫迹象。桃尖梁头局部有轻微糟朽现象,其檩窝处轻微糟朽,各部分老角梁仔角梁皆已糟朽,角梁后尾局部糟朽,中前部分已严重糟朽,暴露在外,檐头下垂,挑檐桁糟朽,斗拱歪闪变形,卯口裂挤、榫头劈裂、糟朽、斗耳断落。翼角部位下沉,已有部分翼角椽脱落,非常危险,亟待抢修。

瓦面残破严重,各脊脊件、脊兽、已所剩无几,瓦垄脱节,底、盖瓦大部分脱釉、开裂,檐头瓦、勾头滴水已脱落。墙体东边有轻微裂缝,室内抹灰脱落,东、西龙口石下沉,脱离原位40mm左右,台明基本完好,垂带及踏跺破坏丢失、严重,透风全部丢失(图四)。

(二)碑亭修缮情况

该碑亭内部结构不同于一般建筑结构,修缮中问题比较多,我单位在施工中完全按照文物法的规定“在古建筑修缮时必须遵照不改变文物原状的原则”进行修缮,现将修缮方案简单介绍如下:

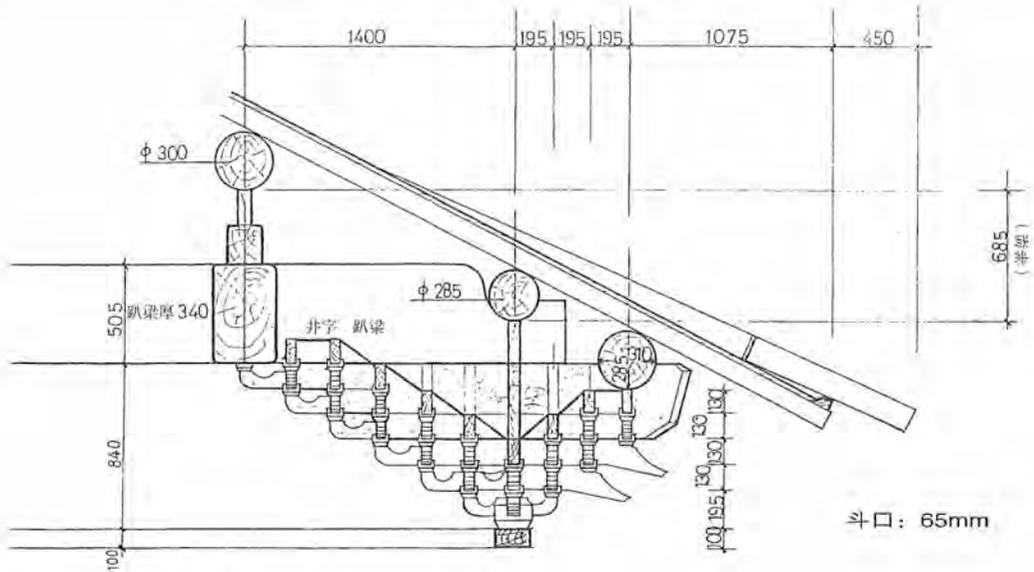
1. 屋面工程修缮:《中国古建筑保护与维修》一书中规定:“筒瓦四角完整或残缺部分在瓦高1/3以下、琉璃瓦釉保存1/2以上的列为可用构件。板瓦缺角不超过瓦宽1/6的,后尾残损在瓦长的2/3以上的列为可用构件,其余残碎的列为更换构件。勾头滴水、纹饰轮廓完整的列为可用构件,轮廓残缺或色釉全脱的一般列为更换构件。小兽、正吻残缺的应尽量粘补完整后使用,所缺饰件须重新烧配”。按以上规定,该碑亭拆除下来的旧瓦件、脊件中能继续使用的不足10%,90%以上需更换,已丢失的正吻需按原样到瓦厂重新烧制。当屋面拆完后,施工

负责人提取了脊件、筒板瓦、勾头滴水等样品送窑厂烧制,经项目经理及技术负责人验收后才可以使使用。

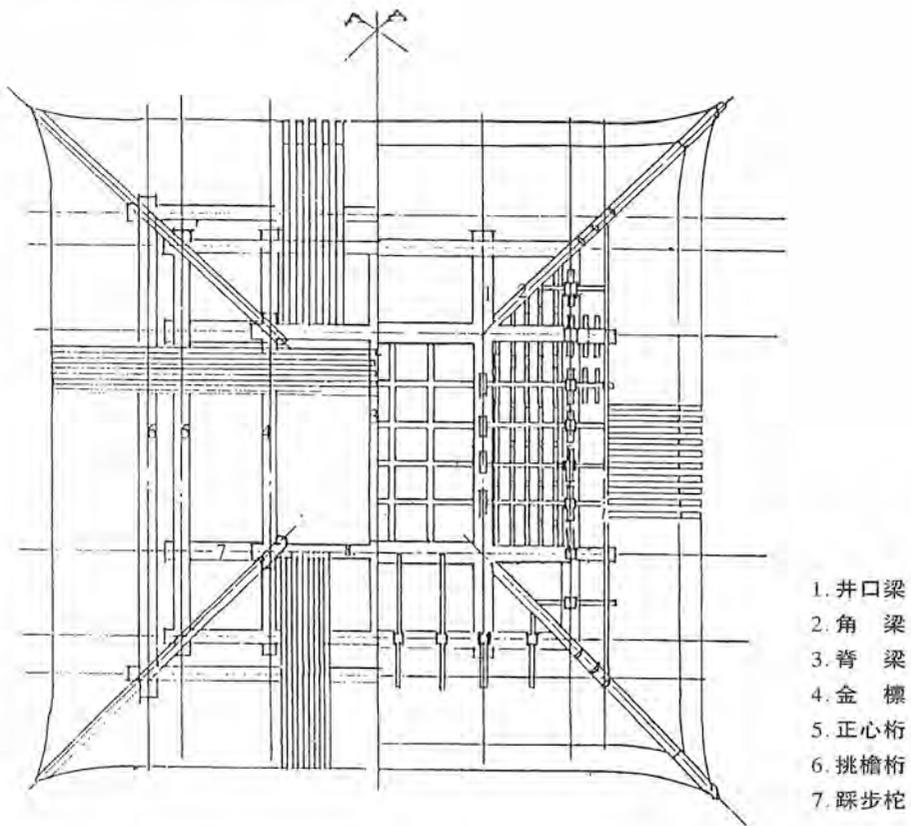
2. 梁架结构:这次修缮按设计要求不落架,更换了部分构件如扶脊木、脊檩、角梁、檐檩等,金檩、井字梁、支条构件没有糟朽现象保持完好。按图纸要求更换构件均选用一级东北落叶构,木材含水率小于20%,在木构件加工过程中,木工工长在施工现场严格管理,加工制作每种构件时,严格按照现场旧构件制作样板,套样板,不改变旧构件的做法,保持原有构件的时代特征。井字梁梁头糟朽部分进行了剔除粘补,增加铁箍。由于挑檐桁与正心桁的特殊关系,加工制作时,特别强调了一定符合原檩的形状及直径尺寸(挑檐桁310mm,正心桁285mm),在安装之前已经过技术负责人、分公司技术组的验收合格后,才进行了安装。

3. 椽望斗拱维修:《古建筑保护与维修》一书中规定,椽子糟朽不超过原由直径2/5劈裂深度不超过1/2,长不超过全长2/3,并且残留长度的头尾比例在1:2以上列为可用构件,椽子须更换达90%,望板100%全部更换。按图纸要求,圆椽更换选用杉槁,材料用一二级红松。因此,该工程施工负责人及材料采购员跑了多个木材厂,精心选购了一批库存较长的杉槁木料,并按旧椽直径砍刨直顺,对于能够使用的旧椽经过粘接加固后继续使用,可采用环氧树脂粘接。望板全部更换新望板,表面刨光、铺钉时错缝窜当不少于500mm。

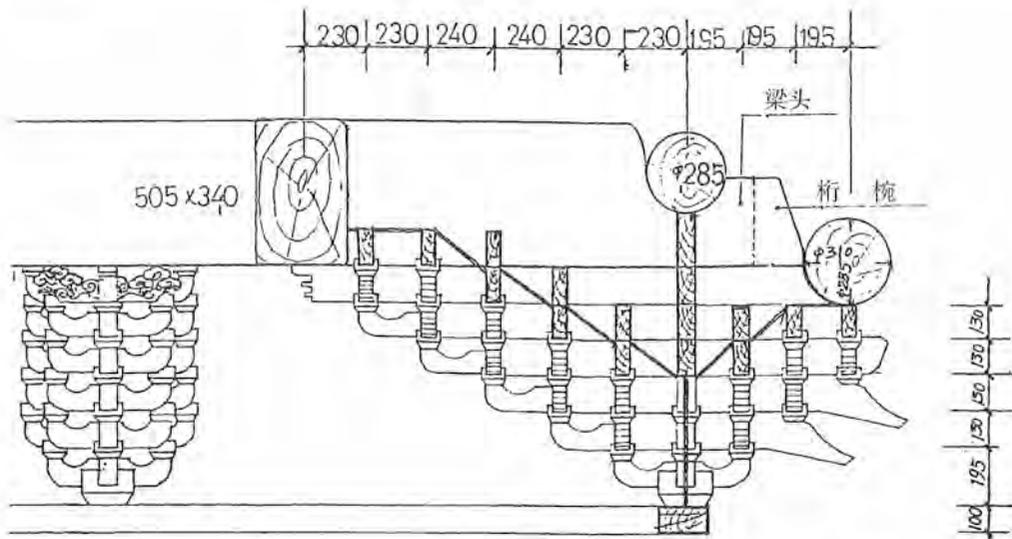
外檐斗拱比内檐斗拱损坏严重,内檐斗拱只是个别拱件扭闪、丢失,其余拱件基本完好,外檐斗拱(柱头科、平身科、角科)发生位移扭闪变形、榫头折断、斗耳掉落、升斗劈裂、拱件糟朽变形等现象,整体更换较多,我们在施工中主要采取地上修配方法,将整攒斗拱分件拆下分别编号,在地上按原状进行安装,然后逐件修配,个别平身科斗拱采用架上修配。对于需更换的拱件、升斗,在加工制作时,必须按旧件放样板、套样板制作,并注意旧件的拱瓣,升斗的时代特征。以原



图六 碑亭柱头科斗拱剖面

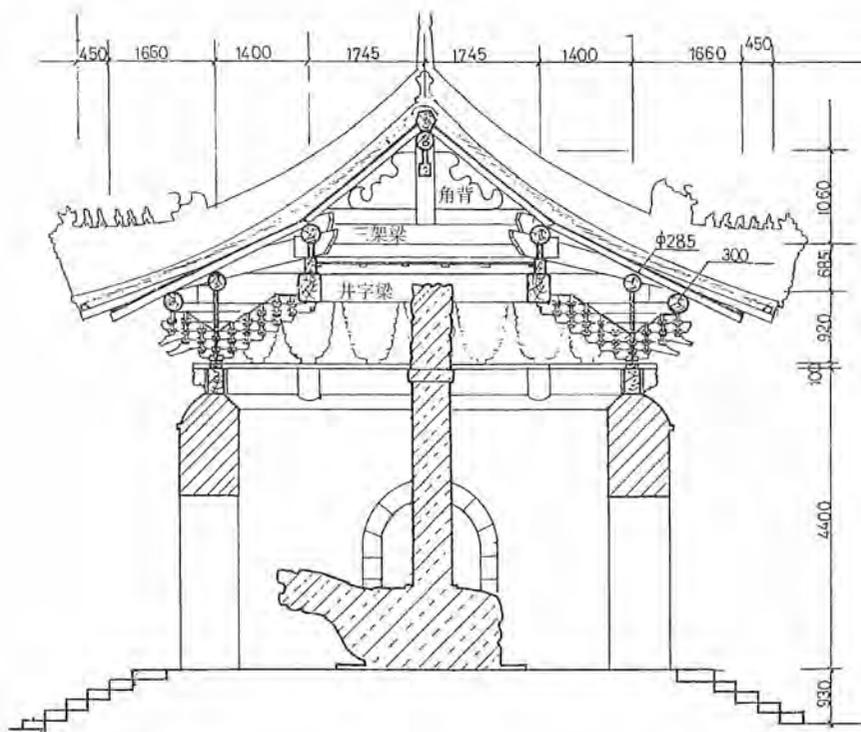


图七 碑亭屋架俯视及仰视图



注:剖面图中斗拱后尾为修缮前现状立面图中为三幅云形式

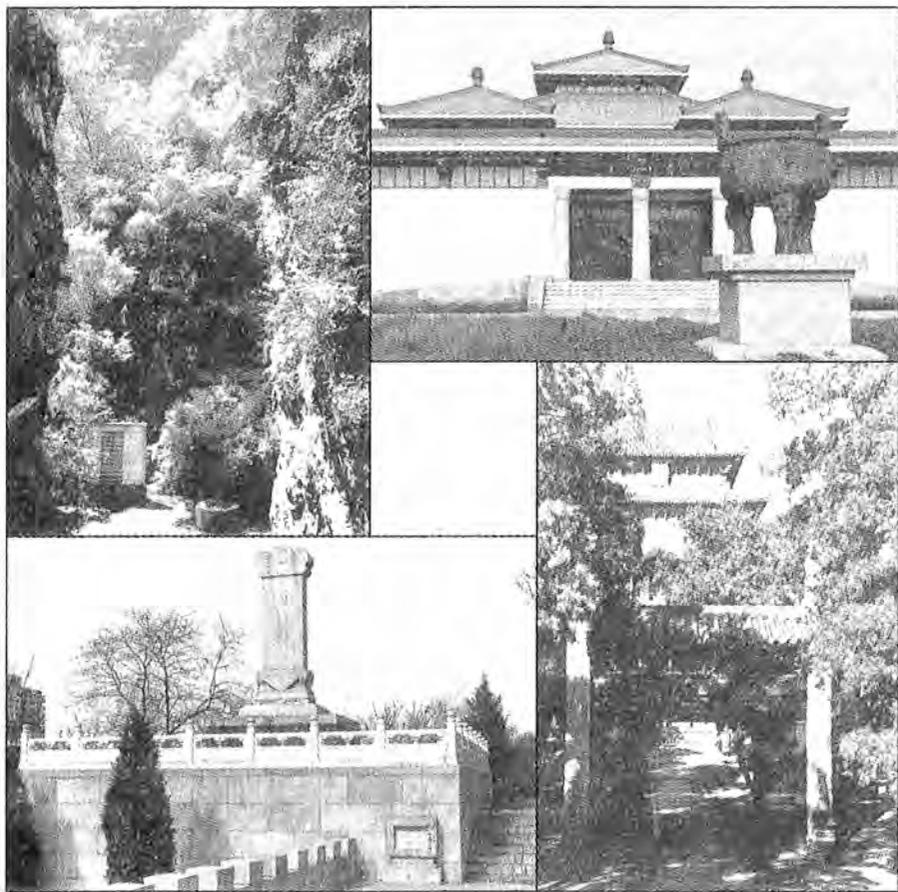
图八 平身科斗拱剖面及立面



图九 碑亭剖面图

(作者为房修二公司高级工程师、古建处工程师)

“中国 20 世纪 100 项考古大发现” 中的北京项目



20 世纪是中国考古学的黄金时期。整整一个世纪,经过中国考古学界几代人的努力,考古学科从无到有的建立起来。初步形成了一门理论联系实际的、具有突出特色的中国考古科学。它以田野考古为基础,充分借鉴和运用相关学科的成果和技术,寻找失落已久的中华文明,构建我们祖先生活的场景,揭示中华民族的历史渊源与成长脉络;它通过一系列历史遗迹、遗存、遗址的发现、发掘和研究,为中国历史的研究和整个人文社会科学的繁荣做出了不可磨灭的贡献。

为回顾 20 世纪中国考古学发展的历

程,总结 20 世纪的考古事业,展示中国考古学的辉煌成就,使我们更加清醒的面对新世纪的中国考古事业,推动和促进 21 世纪中国考古学的进一步发展和繁荣^①。日前,在中国社会科学院考古研究所的主持下,《考古》杂志组织举办了“中国 20 世纪 100 项考古大发现”的评选活动。评选的范围是从 1901 年到 2000 年间中国疆域内的所有重大发现,以具有重大的科学价值和意义、在国内外产生过重大的社会影响、在中国考古学发展史上具有重要的地位和作用为原则和标准,适当兼顾不同地域、不同时代和不

同类型的发现。评选活动采取了“通讯评委评选”和“评选委员会”相结合的方式,全程由媒体监督,中央、各省、市、自治区文物考古机构,大中院校和各有关单位的知名专家、学者的参与,保证了此次评选活动的学术性、公正性和代表性。最终评选出了 20 世纪中国 100 项重大考古发现。

在这 100 项考古大发现中,北京市有 4 项入选,位列河南(17 项)、陕西(13 项)、山西(7 项)、湖北(7 项)之后。这 4 项入选项目是:北京周口店旧石器时代遗址的发掘与北京人、山顶洞人的发现;北京琉璃河西周燕国都城遗址与贵族墓地的勘探和发掘;北京元大都遗址的勘探和发掘;北京明定陵的发掘。这一评选结果,既是对北京作为全国政治中心、文化中心的肯定,是对北京作为历史文化名城的认可,更是对北京文物考古事业的肯定。

下面简略回顾一下这 4 个项目:

北京周口店旧石器时代遗址的系统发掘始于 1927 年,与我国考古事业的发展同步。1929 年 12 月 2 日,老一辈考古工作者裴文中先生主持发掘出了北京猿人第一个完整的头盖骨,同年还发现了最早的人类用火证据。引起世界学术界的关注,使周口店成为闻名中外的人类化石宝库之一。其后,又经过几代人的努力,最终完整揭示了这个世界上唯一连续保存反映 50 到 1 万年前人类活动的文化遗址。时至今日,周口店依然是世界同时期人类遗址中材料最丰富、最系统和最有科学价值的一个,在国际古人类学和考古学等研究领域占有非常特殊的地位。对北京而言,周口店则填补了旧石器时代北京人起源与发展的社会史空白,使我们认知了传说与文献中所不能解决的问题,相对燕文化的渊源与产生,都具有相当重大的意义。

北京房山区董家林村琉璃河遗址是建国后北京考古工作者所做的大型考古项目之一,至今仍在进行。现已发现了居住区、

古城址和墓葬区,通过对殉葬墓和车马坑等地下遗存、遗物的研究,该遗址揭示出了北京早期王都的基本面貌,同时也证实了《史记·燕召王世家》“周武王之灭纣,封召公于北燕”的记载的可靠性。为我国夏商周三代断代和北京都城史研究注入了鲜活的材料与充分的证据。

元大都遗址的考古工作,始于 1964 年,历时 10 年。通过对一系列遗址、遗迹的勘察与发掘,综合对出土文物的研究,基本复原了元大都的平面布局,恢复了部分建筑形式,再现了元大都的生活状况。使北京作为全国政治中心、统一王朝首都的历史得到印证,为北京都市化进程、民族融合等社科研究提供了可靠的依据。

明定陵的考古是在 1956 年到 1958 年间进行的,这是我国首次科学发掘的一座帝王陵墓,揭开了明代帝王地下宫殿的真貌,同时出土了大量珍贵文物,为北京明代考古树立了一座丰碑,在我国考古学史上具有划时代的意义。因为定陵的发掘,是有目的、有计划的科学发掘,为科研获取实物资料是其突出特色。整个遗迹和出土文物,为封建王朝晚期的丧葬制度、宫廷规制、城市历史,甚至社会政治、经济、文化等情况提供了非常珍贵的实物资料。

这个评选结果在时间跨度上基本涵盖了 20 世纪中国考古学发生和发展的全过程,既有老一辈北京文物考古工作者开创科学考古事业的业绩,又有新一代北京考古工作者辛勤耕耘的成果。在考古内涵上则包含了北京城市文明的起源、孕育、产生、发展与定型的全过程,深刻的揭示了北京是怎样从原始刀耕火种的生活成长为极富包容色彩的都市文明,其间所经历的小国寡民的生存状态,农耕与游牧交相融合的进化进程,由开放性的大都市过渡到骄纵奢华的封建没落文明的全过程。(本刊编辑部撰)

* 巩文:《“中国 20 世纪 100 项考古大发现”评选活动纪实》,《考古》2000 年第 4 期,页 87。

一部形象的北京史——



《图说北京史》

齐 心

一

北京的悠久历史和灿烂文明著称于世，历代留下来的有关北京的文献典籍，浩如烟海，多少年来无数专家学者致力于北京史的研究和编纂，考证史实，辨析源流，不断取得可喜的成果，特别是近一二十年来《北京简史》、《北京史稿》相继问世，十卷本《北京通史》的出版更是史学界一件盛事。但上述诸多专著都缺乏直观形象的内容，我是从事文博考古工作的，深感如能运用北京地区丰富的地上地下文物资源写一部图文并茂的北京史，把北京悠久的历史文化表现得生动具体，形象直观，这不正是文博工作者的义务和责任吗？也是当前进行科普知识教育的一部教材。因此，在“九五”规划期间，就申报了《图说》课题，经论证获准而列入规划。

二

多年来，广大文物考古工作者顶严寒冒酷暑，风餐露宿开展野外考古调查与发掘，日以继夜地寻觅先人们留给我们的遗迹遗物，这些遗迹遗物有的虽然只不过是极普通的石头瓦片，甚至于是生活的废弃物，但它们却如电脑中微小芯片一样承载着大量色彩缤纷的历史文化信息，一经考古工作者破译就能清晰、确切地揭示历史上某一项社会、经济、科技等千古之谜。揭开北京一幕幕璀璨的历史。如北京人头盖骨的发现，揭开了北京源远流长的历史第一页，它对结束人是由猿进化而来，抑或是由神创造的论点，提供了最有力的证据。又如自60年代以来，房山区琉璃河商周遗址的考古发掘，经研究证实，这里就是西周燕国的始封地，遗址内的古城址就是当年的燕都，据此推算北京建城史已有三千多年。一系列考古发

现与研究的重大突破,解决了北京历史研究中的一个又一个关键问题,因此说具有较高学术价值的考古发现与研究成果,对填补历史空白,订正印正史实,诠释历史起了无可取代的作用。这些成果无疑丰富了北京史的历史文化内涵,结合历史文献和大量的史学研究成果,都为编写《图说北京史》提供了前提条件。

三

《图说》一书,以全新的视角展现了北京悠久历史画卷。全书精选 1200 多幅历年发掘的文物图片,包括陶瓷器、青铜器、金银器、玉石、漆木器、甲骨、印章、货币、书画、碑帖墓志与墓志拓片,包括古塔、古桥、寺庙殿堂等,还有生产工具、生活用品以及历史人物、地图等地上地下文物 20 多类别。

全书按北京历史发展的轨迹分八编,编下设章,章下设节。大约 20 多万字。时间上迄北京历史的开端——50 万年前的北京人,终于末世王朝的都城——清代京师(清朝退出历史舞台,1911 年的辛亥革命)。全书按自然断代和北京历史特点分为北京历史的开端的原始社会(一编)、燕蓟遗迹的夏、商、周时期(二编)、北方重镇的秦、汉、魏、晋北朝隋唐五代(三编)、北京历史的序幕——辽南京(四编)、半个中国的政治中心——金中都(五编)、驰名中外的元大都(六编)、明代京师(七编)、末世王朝清代都城(八编)。每编前有主题词,精炼的阐明本编的重点内容,给读者以总的印象。并附以中英文目录。

书中辑录的每一件实物图片,无论是墓葬、遗址、殿堂门阙、观庙古塔,以至碑志器物都具有丰富的内涵,都可以诉说悲欢兴废的故事,都反映先人们智慧创造和世人倍加赞誉的辉煌文明。因此说《图说》一书,既非“图录”,也不是“史论”,而是“图”与“说”相辅,图与文并茂,以图展现历史风貌,配以恰当的文字叙述历史发展变迁。该书的特色是:直观形象,简明扼要(重点突出),通俗易

懂(语言浅显通畅),雅俗共赏。是一部简明易懂的、适合广大群众阅读的北京史专著。

四

以图说形式表现北京悠久历史、灿烂文明以及古代社会方方面面是有一定局限性的。其一,是文物资料问题,我们新发现和研究的实物资料与绵亘久远、气势浩荡的历史真实相比还仅限于万万分之一。同时囿于资料不够系统,各个历史时期发现的多少也不够均衡,只能附以文字或其他图表补充说明。其二,是由于时间仓促,资料搜集和分析研究尚不够充分深刻。其三,采取《图说》形式,以文物资料写史,对文博工作者来说是一种新的尝试。另外,原撷选 2000 多幅图,但限于纸费和篇幅只留存 3/5,致使某些章节阐述不够充分深刻,尚祈读者批评指正。

五

以图诠释历史,这在地方史的编写方法上是一种首创。当前,我们正在学习和贯彻江泽民主席提出的“三个代表”的重要理论和指导思想,作为文物考古工作者更要特别关注“代表先进文化前进方向”的深刻内涵和意义。优秀传统文化正是先进文化的重要组成部分。因此,如何弘扬中华民族的传统优秀文化,利用我们的优势和工作特点,适应形势的需要,群众的需要,如何展现优秀的文化遗产,其艺术风格、形式是多样的,一直是我们探索的课题。《图说》是利用文物资源展现古都北京的历史,是开创了普及地方历史的新路子。它既是一个学术专著,又是普及历史知识,进行爱国主义教育和加强两个精神文明建设的教科书。《图说》不仅内容丰富、图片精当,摄影、制版、印刷、装帧、封面设计甚至用纸等方面均很考究,堪称上乘,因此《图说》极具典藏价值,也可作为馈赠外宾的对外文化交流的使者。

(作者为北京市文物局研究员)

北京市文物局
2001 年一季度文博事业

大事记

1月1日 市文物局批复要原址保护德寿堂药店。

1月4日 批准朝内大街155号房屋进行翻建。

1月5日 市文物局对市级文物保护单位航天部三院宿舍楼项目进行批复,调整了控制地带设计方案。

1月8日 钟鼓楼修缮招投标会议在东城区图书馆举行。

1月10日 市文物局召开古建筑施工企业负责人会议,通报了“北京市政府投资3.3亿修缮文物建筑”的情况,强调要加强修缮管理工作。

1月12日 分别召开城近郊区和远郊区县会议,宣讲《北京市博物馆条例》,并布置执法人员年度考试事宜。

1月15日 市文物局对牛街危改规划方案提出审查意见。

市文物局与方略律师事务所签订法律顾问聘用合同,聘请杨卫平、杨晓东为文物局法律顾问。

1月16日、17日、21日 市文物局分别召开了2000年国保单位安全工作总结会和各区县文物管理部门、局属单位安全工作表彰会。

1月17日 市文物局对新华社礼堂(原民国国会议场)修缮方案提出修改意见。

1月18日 市文物局向市政府提出在危旧房改造中加强文物保护工作的意见,市领导批复有关部门执行。

1月18日至23日 市文物局会同市公安局将部分老山文物安全护送到湖北荆

州博物馆进行修复。

1月22日 市文物局与市规划委召开两局联合办公会,讨论了工商联等建设项目。

1月31日 汪光焘副市长召开协调会,研究了荷兰使馆、外交学会、欧美同学会等建筑项目,市规划委、市文物局派人参加会议。

1月 北京市防火安全委员会授予北京市文物局防火安全委员会2000年度北京市防火安全工作贡献奖。北京市国家安全局给予北京市文物局国家安全小组2000年度集体嘉奖。北京市公安局给予北京市文物局安全督查处2000年度集体嘉奖。

2月1日 东城区政府召开蔡元培故居修缮专家论证会,国家文物局文保司晋宏透副司长、文物专家罗哲文、王世仁和市规划委、市文物局参加了会议。

2月2日 市文物局参加了市规划委召开的东便门明城墙遗址公园环境规划招标协调会。

2月6日 市文物局批复宋庆龄故居更新东广场柏油路面。

2月8日 市文物局召开文物建筑修缮设计单位管理工作会议。

市文物局派人去俄国使馆旧址、关岳庙现场勘察。

台湾得意公司来我局座谈,介绍数字化技术在博物馆藏品收藏展示及网络化运用中的尝试,舒小峰副局长、博物馆处、外联处及局属相关博物馆的负责人参加会谈。

2月9日 市文物局与石景山区法院刑事审判庭研究老山汉墓罪犯量刑事宜。

2月 市文物局分别组织各区县、全国重点文物保护单位使用单位的执法、检查人员进行年度法律知识考核,办理了全市文物管理检查证2001年度注册。

2月12日 市文物局就正阳门瓮城复建工程提出意见。

市文物局就故宫筒子河绿化整治工作提出建议。

2月14日 市文物局召开危改工作涉

及局属单位负责人会议,要求配合危改做好单位的工作。

圆明园围墙开工交底。

2月15日 市文物局与市规划委召开两局联合办公会议,议定牛街二期等项目。

2月19日 3月14日、3月15日市文物局分别召开两次区县文物执法工作协调会和一次国保单位安全保卫工作会。

2月20日 市文物局去北京市胸科医院现场勘察扩建工程项目。

2月23日 五塔寺金刚宝座化学保护方案论证会召开。

2月24日至25日 泰国公主诗琳通参观了老舍纪念馆、郭沫若故居和西山大觉寺,舒小峰副局长等陪同参观。

2月25日 大钟寺古钟博物馆与湖北省博物馆在法国巴黎音乐城举办的“龙之声——中国钟铃艺术展”圆满结束。展览向法国观众展示了中国悠久的青铜文化和钟铃艺术,法国及欧洲多家媒体对展览进行了报道。展览期间,法国总统希拉克也亲临参观,并对展览给予了极高评价。此次钟铃展在法国掀起了“中国热”,大钟寺还接受了法国赠送的两口“友谊钟”。

2月26日 戒台寺千佛阁复建方案论证会召开。

2月28日 经由北京市文物局初审,决定选送《颐和园文昌阁历史文物陈列》作为北京地区的代表,参加国家文物局举办的“1999至2000年度全国十大精品陈列”评选活动。

3月1日 宋庆龄故居东广场地面工程开工交底。

3月1日 市文物局批复101中学总体规划。

3月2日 市文物局与市规划委召开两局联合办公会,讨论口腔医院、天坛南门建游客中心等项目。

3月5日 市文物局发出《关于加强文物建筑构件保护工作的通知》。

市文物局梅宁华局长主持召开翰海改制事宜的法律论证会。

市文物局正式批准北京古玩城商贸有限公司在雅宝路开设古玩城分市场。该市场主要以经营古旧家具为主,并在市、区两级文物行政管理部门监督、指导下实行文物监管。

3月6日 市文物局办公会原则通过《万里长城北京段保护管理办法》和《北京市博物馆优惠开放管理办法》,同意上报市政府。

万寿寺西路修缮工程开工交底。

市级文保单位北京大学三院至六院开工交底。

3月6日~22日 市文物局梅宁华局长就市政府投资3.3亿修缮工程项目去通州区、崇文区、丰台区、宣武区、密云县、怀柔县、延庆县、八达岭特区、昌平区、十三陵特区进行调研。

3月9日 市文物局派人参加明北京城城墙遗址公园方案招标发布会。

颐和园听鹂馆修缮工程开工交底。

3月13日 新华社小礼堂(原民国国会议场)修缮工程开工交底。

3月14日 市文物局就国际三大男高音在故宫午门广场举办音乐会请示国家文物局。

3月14日 市文物局同意建设赵朴初图书馆工程。

3月15日 石景山北方民用旧货市场正式成立。该市场对文物及文物监管物品实行市、区两级管理,成为北京西部首家文物监管旧货市场。

市文物局对圆明园围墙样板墙进行验收。

3月16日 市文物局批复北京鲁迅博物馆大门及两侧平房进行改建。

3月21日 市文物局就醇亲王府保护问题致函国务院机关事务管理局。

3月22日 市文物局组织北京市文物鉴定委员会对中国嘉德国际拍卖有限公司2001年春季拍卖会的万余件文物拍品进行鉴定、审批。

3月23日 市文物局就东城区土儿胡

同危改区三处文物院落进行现场调查。

3月27日 汪光焘副市长在圆明园主持召开现场办公会。

3月28日 市文物局去房山琉璃河大桥、云居寺、雷音洞、郊劳台现场勘察,确定修缮方案。

市文物局去金鱼池危改小区进行现场勘察。

市文物局组织北京市文物鉴定委员会对北京海王村拍卖有限责任公司举办中国书店2001年春季拍卖会的百余件古籍善本类文物拍品进行鉴定、审批。

3月29日 市文物局去国家民委、涛贝勒府、升平署戏楼等处进行调研。

由北京市教育委员会、北京市文物局共同举办的第九届“我爱北京、我爱博物馆”中小学生征文、摄影比赛颁奖会在北京鲁迅博物馆召开。本届活动规模超过以往,全市各区县数万名学生参加,达到了向全市中小学生宣传博物馆、普及科学知识的目的。会议还布置了今年以“认知历史、崇尚科学”为主题的第十届“我爱北京、我爱博物馆”系列活动的安排,力求将此项活动办得更加丰富多彩。

3月30日 2001年度北京地区博物馆通用年票首发式在北京中国科技会堂举行。此次通票首次采用公司运作形式推出,共包括北京地区的博物馆、旅游景点共计123个,天津、河北地区的部分博物馆也首次加入了这一活动。该门票总价值在3000元左右,使用期限至2002年3月,销售方式,也改为独家代理,由全市邮局代销的办法。

1至3月 编辑文物法规汇编。

一季度 市文物局对局属各单位的安全保卫规范化管理工作的开展情况进行了检查,共进行日常检查48人次,夜间清查(含节假日检查)79人次。检查中共发现各类隐患64处,其中已经整改或已经采取措

施的30余处。

完成“两会期间”和石家庄爆炸案后的重点文物保护单位安全清查工作。

向局属各单位布置了春季防火工作和消防知识教育及灭火技能训练工作。

共查处违法违章案件13起,其中违章违法建设的8起,主要是:大格巷天时恒公司超审批高度施工、共联公司施工中损坏德寿堂药店、土城违章建设、景泰陵违章建设等;非法盗掘、盗窃文物或倒卖文物的5起,主要是:朝阳区一起擅自挖掘古墓案、密云县一起倒卖石刻文物案等。

对全市文物旧货市场、文物经营单位、代销单位及非法文物购销场所的状况进行了调查。

对修复整理老山文物的场所加强技防手段。

市文物局博物馆 2001 年
一季度参观人数表

单 位	成人 (含外宾)	学 生	总 数	其 中 外宾约	购票入 馆者(含 通票)
徐 馆	8000	3000		300	1600
首 博	25998	4503		1832	16419
大觉寺	11171	835		54	10819
正阳门	11112	2540		692	12642
智化寺	1889	162		110	2006
辽金馆	201	29		28	112
西周馆	614	115		10	380
艺 博	10064	945		4173	6485
团 城	2500	300		0	280
大葆台	1460	376		45	1423
大钟寺	14517	2340		5776	
古建馆	716	395		80	311
白塔寺					
老 舍					
德胜门	3555	995		30	2609
石刻馆	全年闭馆				
总 计					

(本表由局博物馆处提供)

图书在版编目(CIP)数据

北京文博.2/张展主编. - 北京:北京燕山出版社,2001.6

ISBN 7-5402-1295-0

I.北… II.张… III.①文物-考古-北京市-文集

②地方史-北京市-文集 IV.K291-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 07907 号

北京文博(2001 * 2)

北京燕山出版社

北京市东城区府学胡同 36 号 100007

新华书店经销

国外总发行:中国国际图书贸易总公司(北京 399 信箱)

北京科技印刷厂印刷

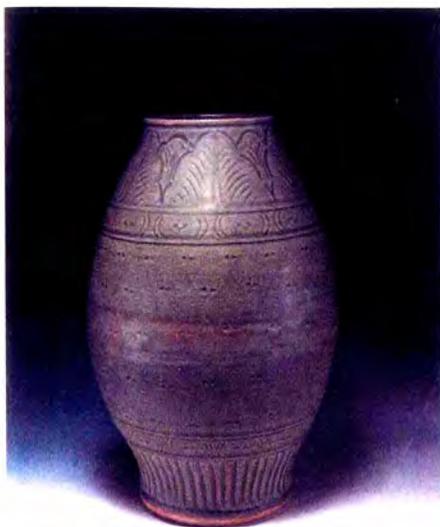
787×1092 毫米 16 开本 6.25 印张 140 千字

2001 年 6 月第 1 版 2001 年 6 月北京第 1 次印刷

印数:2000 册 定价:10.00 元

明清两代几种彩釉的发展和特点

魏忠燕



明 龙泉釉暗花橄榄瓶



雍正 黄釉小杯 “大清雍正年制” 楷书款



清 素三彩达摩像



清雍正 祭红高足碗 “大清雍正年制” 篆书款



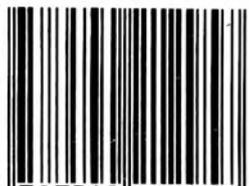
清雍正 胭脂水釉碗 “大清雍正年制” 楷书款



清嘉庆 霁蓝釉碗 “大清嘉庆年制” 篆书款



ISBN 7-5402-1295-0



9 787540 212957 >

定价: 10.00 元