

北京文博

文丛

北京市文物局 主办



北京燕山出版社
BEIJING YANSHAN PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

北京文博文丛. 2014. 第1辑 / 祁庆国主编. — 北京: 北京燕山出版社, 2014.4

ISBN 978-7-5402-3498-0

I. ①北… II. ①祁… III. ①文物工作—北京市—文集②博物馆—工作—北京市—文集 IV. ①G269.271-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第031652号



北京文博文丛 (2014-1)

出版发行: 北京燕山出版社

社 址: 北京市西城区陶然亭路53号 100054

经 销: 新华书店

国外总发行: 中国国际图书贸易总公司

北京399邮箱

责任编辑: 王月佳 常思薇

版式设计: 肖晓

印 刷: 北京画中画印刷有限公司

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 7.5

字 数: 181千字

版 次: 2014年7月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5402-3498-0

定 价: 15.00元

北京文博



2014年第1辑（总75期）

文博理论

- 001 公众的地下文物保护意识研究
——以北京地区的抽样调查为例
黄可佳 韩建业

博物馆研究 | 博物馆展陈培训

- 007 积极应对挑战，提升博物馆展陈业务能力
宋向光
- 010 新时期江浙地区博物馆发展管窥
白 岩
- 018 关于陈列展览主题的几点思考
秦素银
- 022 浅谈博物馆中英双语陈列文字的设计规范
——以中央民族大学民族博物馆为例
刘 青
- 028 关于“聪明的植物”展览的再思考
马清温
- 033 大数据语境下对于非物质文化遗产数字化保护的思考
袁国术
- 038 影视在非物质文化遗产保护中的重要作用
张树新
- 045 博物馆非物质文化遗产展示小议
王娅蕊

考古研究

- 051 北京市大兴区康庄村清代窑址发掘简报
北京市文物研究所

主办单位：北京市文物局

编辑出版：北京市文物局图书资料中心

《北京文博》编辑部

网址：<http://www.bjmuseumnet.org>

邮箱：bjwb1995@126.com

文物研究

- 060 试论高台山文化的陶器分期
郭京宁
- 068 从明代冠服制度看《中东宫冠服》
董 进
- 075 先农坛神仓的空间格局变迁
刘文丰
- 081 龙王庙行雨诸神的原型与演变
——以延庆龙王庙壁画研究为中心
宋子昕

北京史地

- 086 《金中都再认识》读后
于德源
- 088 试论皇城中的风神庙与风神信仰
李 晨
- 091 京西煤业古迹考
吕玮莎

文物保护

- 101 北京孔庙砂岩类进士题名碑风化研究
何海平
- 105 物联网在智慧博物馆中的应用
王如梅

资料信息

- 111 北京市文物局2013年四季度文博事业大事记
尹 君

《北京文博》编辑委员会

顾 问：李学勤 吕济民
主 任：宿 白
副主任：舒小峰 孔繁峙 廖静文
王世仁 曹子西 齐 心
马希桂

编委会委员：（以姓氏笔画为序）
于 平 王 丹 王丹江 王玉伟
王有泉 王 岗 王培伍 王清林
巴爱民 卢迎红 田淑芳 白 岩
吉晓平 向德春 刘建业 刘素凯
刘超英 齐东发 关战修 许立华
许 伟 杨玉莲 杨曙光 李 青
李建平 李 晨 肖元春 吴志友
吴梦麟 何小平 何 沛 沈其顺
宋大川 张若妮 张树伟 张 展
张德华 范 军 赵建明 郝东晨
哈 骏 侯兆年 侯 明 郝志群
姚 安 耿春卫 徐 丽 徐 明
高小龙 高凯军 郭小凌 郭 豹
姬脉利 崔国民 葛英会 谭烈飞
薛 俭

主 编：祁庆国
执行主编：韩建识
编辑部主任：高智伟
本册责编：韩建识 陈 倩 高智伟

Beijing Cultural Relics and Museums

No. 1, 2014

Cultural Relics And Museums Theory

- 001 Research of the Public Protection Awareness of Underground Cultural Relics: A Case Study of the Sample Survey in Beijing Area
by Huang Kejia, Han Jianye

Museum Research | Museum Exhibition Display Training

- 007 Response the Challenge Actively, Improve the Professional Exhibition Ability of Museum
by Song Xiangguang
- 010 A Restricted View of the Development of the Museums in the Area of Jiangsu and Zhejiang Provinces in New Period
by Bai Yan
- 018 Some Thinking of the Display Exhibition Theme
by Qin Suyin
- 022 On the Design Specification of the Chinese/English Bilingual Display Text: A Case Study of National Museum of the Central University for Nationalities
by Liu Qing
- 028 Rethinking about the Exhibition of *the Clever Plant*
by Ma Qingwen
- 033 Thinking of the Digitization Protection of Intangible Cultural Heritage on Text of Big Data
by Yuan Guoshu
- 038 The Important Effect by the Film and Television on Protection of Intangible Cultural Heritage
by Zhang Shuxin
- 045 On the Exhibition of Intangible Cultural Heritage of Museum
by Wang Yarui

Archaeological Research

- 051 Brief Report on Excavation of Kiln Site of Qing Dynasties in Kangzhuang Village, Daxing District, Beijing City
by Beijing Cultural Relics Research Institute

Cultural Relics Research

- 060 Tentative Discussion of the Pottery Periodization of the Gaotaishan Culture
by Guo Jingning

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

E-mail: bjwb1995@126.com

Edited and Published by the Editorial Department
of Beijing Wen Bo, Book and Data Centre, Beijing
Municipal Administration Bureau Of Cultural
Heritage

068

To See *Zhongdonggong Guanfu* from the Costume System of Ming Dynasty
by Dong Jin

075

The Space Pattern Change of the Divine Granary of Xiannong Altar
by Liu Wenfeng

081

The Prototype and Evolution of the Various Rain-Falling Gods in Dragon King Temple:A Case Study of the Mural in the Dragon King Temple of Yanqing
by Song Zixin

History And Geography Of Beijing

086

After Reading the Book of *Rethinking the Middle Capital of Jin Dynasty*
by Yu Deyuan

088

Tentative Discussion of the Wind God Temple and the Wind God Religion
in the Imperial City
by Li Chen

091

Study of the Coal Ancient Relics in West Beijing
by Lv Weisha

Protection Of Cultural Relics

101

Research of Sandstone Type Jinshi Title Stele Decency in Beijing Confucius Temple
by He Haiping

105

Use of The Internet of Things in the Wisdom Museum
by Wang Rumei

Data And Information

111

Chronicle of Events Concerning Cultural Relics and Museums of the Beijing Municipal Administration Bureau of Cultural Heritage (4th Quarter of 2013)
by Yin Jun

声 明

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

Editorial Board of *Beijing Wenbo*

Advisors: Li Xueqin, Lv Jimin

Chairman: Su Bai

Vice-chairmen:

Shu Xiaofeng, Kong Fanzhi, Liao Jingwen,

Wang Shi en, Cao Zixi, Qi Xin, Ma Xigui

Membe s:

Yu Ping, Wang Dan, Wang Danjiang, Wang Yuwei,

Wang Youquan, Wang Gang,

Wang Peiwu, Wang Qinglin, Ba Aimin,

Lu Yinghong, Tian Shufang, Bai Yan, Ji Xiaoping,

Xiang Dechun, Liu Jianye, Liu Sukai, Liu Chaoying,

Qi Dongfa, Guan Zhanxiu, Xu Lihua,

Xu Wei, Yang Yulian, Yang Shuguang, Li Qing,

Li Jianping, Li Chen, Xiao Yuanchun, Wu Zhiyou,

Wu Menglin, He Xiaoping, He Pei, Shen Qishun,

Song Dachuan, Zhang Ruoni, Zhang Shuwei,

Zhang Zhan, Zhang Dehua, Fan Jun,

Zhao Jianming, Hao Dongchen, Ha Jun,

Hou Zhaonian, Hou Ming, Xi Zhiqun, Yao An,

Geng Chunwei, Xu Li, Xu Ming, Gao Xiaolong,

Gao Kaijun, Guo Xiaoling, Guo Bao, Ji Maili,

Cui Guomin,Ge Yinghui, Tan Liefei, Xue Jian

Editor-in-chief: Qi Qingguo

Executive Editor: Han Jianshi

Director of the Editorial Office: Gao Zhiwei

Managing Edito s of this Volume:

Han Jianshi, Chen Qian, Gao Zhiwei

公众的地下文物保护意识研究

——以北京地区的抽样调查为例

黄可佳 韩建业

北京在建设世界城市的过程中，文化软实力发挥着非常重要的作用。作为中国最具有代表性的文化古都，北京埋藏在地下的丰富文化遗产是国家软实力的重要载体，涵盖了北京在漫长的历史发展过程中形成的极具特色的文化内容。北京地下文物的保护，对长远保护首都北京伟大悠久文化的物质载体，建设“人文北京”，对于彰显城市魅力，提高城市品位和文明素质，增强城市凝聚力，实现首都社会乃至于中国社会的可持续协调发展，都具有深远意义。

为合理保护和利用地下文化遗产，包括世界城市所在国在内的国际社会制定了大量国际法规^①。但地下文物由于在施工前摸不着、看不到，施工中发现后也没有得到很好的保护，近几年北京地下文物遭到破坏的案例层出不穷^②。公众对地下文物的保护意识，直接影响了建设世界城市的进程。北京市公众对地下文物保护认知的程度，是研究北京地下文物保护策略的基础。为了摸清情况，受北京市政协文史和学习委员会委托，北京联合大学成立课题组，用调查问卷的形式对北京市公众进行了详细抽样调查。

一、抽样调查样本的基本情况

为了保证随机抽样的普遍性，调查

人员分成两个调查组，每个小组由四人组成。在住宅区、公园、地铁站、校园、机关单位等人员聚集区域发放问卷。

这次调查，先后回收普通抽样问卷400份。为了解问卷所设内容没有反映的问题，我们还采取了人物访谈的方式，先后访问市民40名，详细记录了他们对地下文物保护的态度和相关知识。

问卷的设计采取了选择题的形式，共17组问题。所涉及的问题包括：1. 被调查者的个人基本情况；2. 公众对北京文物资源的认识；3. 公众对考古及文物知识的认识；4. 公众获取相关文物考古知识的途径；5. 公众对文物政策和法规的认知程度等。

调查对象中男性203人，占50.8%，女性197人，占49.3%，男女比例基本相同。我们认为从性别比的组成情况看，样本在性别比上具有较好的区分度，没有特定的抽样性别偏好，能比较真实地反映被调查人群的基本情况。被调查人群的职业分布比较广泛，除两类特定人群外，普通对象的职业涵盖了大部分行业，有工人、干部、公司职员、教师、学生、司乘人员、销售人员、餐饮从业者、保姆、退休人员、保安、无业者及自由职业者等。调查对象中年龄最小9岁，最大81岁，平均39岁，均没有特别的抽样偏好。本次调查的样本数量较大，对问卷分析的结果可以大体

反映北京公众对地下文物保护的认知情况，为北京制定相关的文物保护政策提供决策依据。

二、公众获取文物相关知识的途径及媒体的影响

为了解公众对文物考古类知识的获取途径，我们设计了四个选择题目，分别涉及公众通过何种途径了解文物考古知识、看过哪方面书籍、对鉴宝寻宝类节目内容的偏好程度几个方面。

在设计选项时，我们设定了迷惑词句和混淆选项，力图了解公众的真实想法。如在考古学书籍的界定方面，我们除了列出考古发掘报告外，还列举了几个混淆选项，包括盗墓笔记、古玩鉴定类书籍、文物拍卖图册，来度量公众是否能够区分考古和文物鉴定、文物类奇幻小说的区别。

在调查对象中，只有45人能够准确界定考古类书籍和古玩、小说的区别，并表示曾经看过该类书籍，这一比例只有11.3%；有112人选择只看过盗墓笔记类书籍，占该组调查人数的28%；只看过古玩鉴定类书籍的有63人，占15.8%；看过文物拍卖图册的有43人，比例为10.8%；有109人明确表示这些种类的书籍都没有看过，仅次于看过盗墓笔记的人数，占该组人数的27.3%。如果将盗墓笔记界定为非

文物鉴定或考古类书籍，则从没有看过文物鉴定、考古类书籍的人数占被调查人数的55.3%，超过了被调查人的半数，可见文物考古类知识通过书籍的普及程度并不是很高。

公众对文物和考古知识的了解，主要通过电视、网络、书籍、讲座或口耳相传获得，但不同的获取方式表现出一定的差异（表一）。为测度公众对文物知识的了解途径，我们设立了电视播放的各类鉴宝和寻宝节目、中央台的《探索·发现》节目、参观博物馆、看文物鉴定类书籍、报纸杂志上的考古发现报道、公众考古的讲座及宣传6个选项。在400名被调查者中，以上所列获取文物知识的方式共被选择了485次。由表一可知，选择各类鉴宝寻宝类节目和央视《探索·发现》者分别占到总人数的40.9%和39.1%，占总选择次数的33.6%和32.2%，两项指标均远远高于其他选项。公众很少通过公众考古的讲座和宣传获取文物知识，这也反映了此类讲座和宣传的普及性不够高。年龄、性别、学历对于公众了解文物知识的方式并无太大的差别。只是随着学历的增高，通过博物馆了解文物知识的比例有所提高，但考虑到高学历样本较少，故而这一趋势尚待验证。

为了测评公众对文物价值的认知程度，我们设定从经济价值、社会价值、学

表一 公众了解文物知识的方式

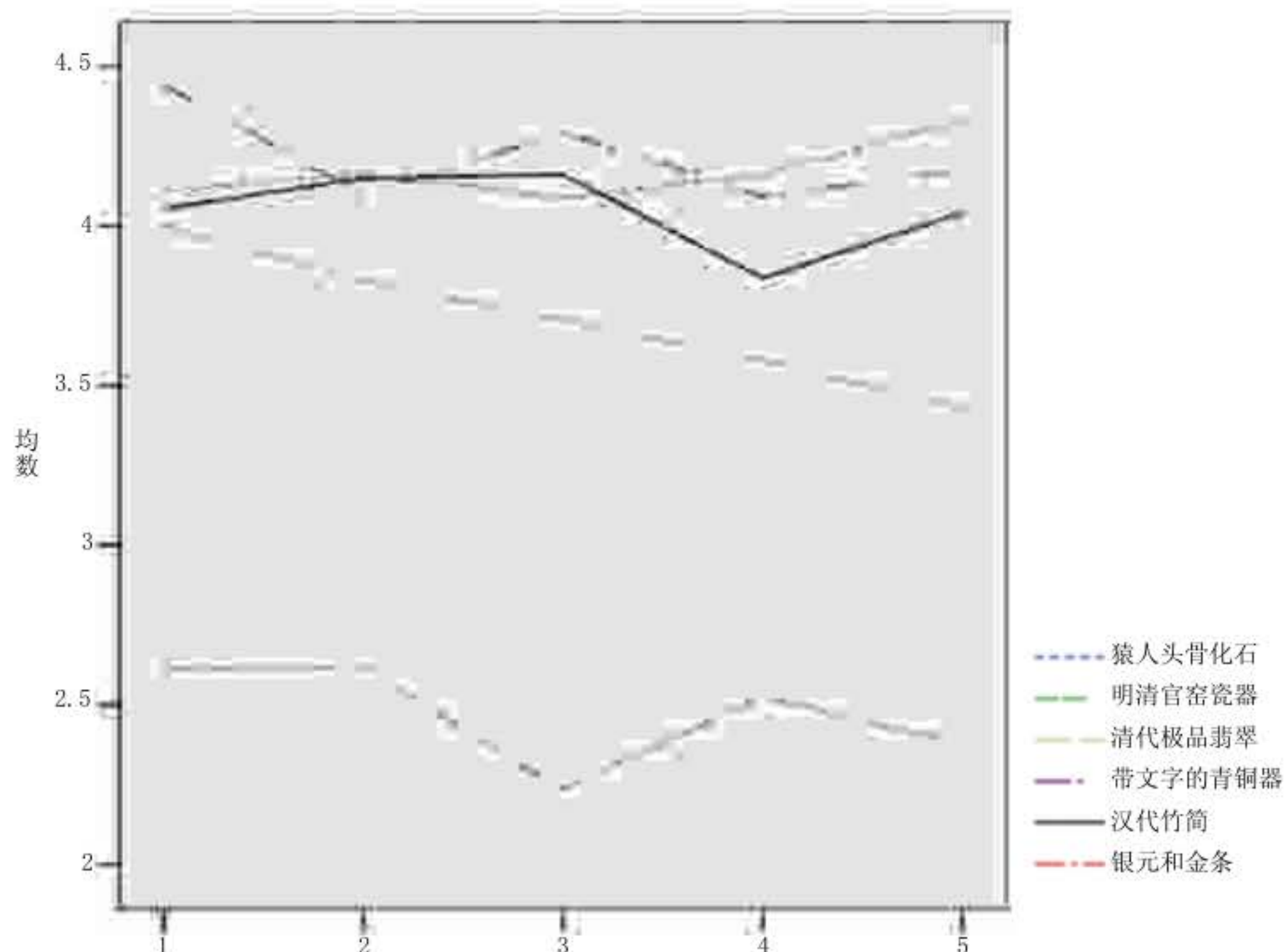
了解文物知识的方式	被选择次数		选择此项所占总人数的比例
	次数	占总选择次数比例	
鉴宝寻宝类节目	163	33.6%	40.9%
央视《探索·发现》	156	32.2%	39.1%
参观博物馆	74	15.3%	18.5%
看文物鉴定类书籍	33	6.8%	8.3%
考古发现报道	41	8.5%	10.3%
公众考古讲座及宣传	18	3.7%	4.5%
	485	100.0%	121.6%

术价值三个方面评价一类文物的价值。评估的分数从1到5，满分是5，代表公众认为该类文物的价值是从低到高的排序。我们共将六类文物纳入评估，它们是：A古代猿人头骨化石，B明清官窑瓷器，C清代极品翡翠，D带文字的青铜器，E汉代竹简，F解放前有钱人埋藏的银元和金条。

由图表中不同年龄分组人群对这六类文物的评价分数（图一）可以看出，普通公众明显将文物分为三类。第一类包括古代猿人头盖骨化石、带文字的青铜器、汉代竹简，不同年龄段的人群给的分数都十分高。第二类包括明清官窑瓷器、清代极品翡翠，公众对其评分要低于第一类，而且随着年龄的增长，评价呈下降趋势；第三类为解放前埋藏的银元和金条类文物，在这几类中，公众对其评价最低，与第二类类似，也是随着年龄的增长，对它的评分在逐渐下降。

与年龄分组所显示的类似，在不考虑年龄的情况下，公众对文物的评价可大体

分为两个类型：其一包括对古代猿人头盖骨化石、带文字的青铜器、汉代竹简。对该类时代较早、有显著学术意义但市场极少流通的重要文物，公众普遍给出了最高分评价，其余分数占的比例在一半以下，而且随着分值的递减，所占比例也在递减。第二种类型包括明清官窑瓷器、清代极品翡翠、解放前埋藏的银元和金条，这类文物时代相对接近现代，而且在文物市场上经常可以看到，有的还有极高的市场价值。与第一类型比较，公众对其价值的评价由高到低的比例虽然也呈现出下降趋势，但更加平缓，表现在对其高评价的比例要小了很多，特别是对解放前埋藏的银元和金条类文物评价更低。这些反映了公众在对文物进行评估时并非仅仅从市场价值方面来评价，而是考虑了该类文物的学术价值和社会价值。这种公众评价体系，为我们保护北京地下文物资源、特别是保护早期历史文化遗物提供了良好的公众基础。



图一 年龄分组

三、公众对北京文物资源的认知程度

北京作为国家级历史文化名城，有着悠久的历史 and 灿烂的文化，至今已有800多年的建都史。通过地下文物的研究可知，北京还有着3000多年的建城史，并且是世界上唯一一个具有70万年人类历史，且连绵不断、发展至今的都市地区。北京地下文化遗产在时间上跨越了从旧石器到民国等各个历史时期，涵盖了遗址、墓葬、窖藏、遗物等各个种类，拥有大量的地下文物集中埋藏区，旧城区甚至整体属于都城遗址范围。平面空间上涵盖几乎所有平原、台地和山前地带，纵深空间上直达地表以下一二十米深处。这些发现不仅对于我们认识北京地区的历史文化有十分重要的意义，而且对认识中国历史的发展轨迹、世界人类起源都有着至关重要的作用。

为了调查公众最关心什么时代、什么性质的文物遗址，我们选择了北京最有特色的几处遗址作为调查的客体。这几处遗址包括三类，一类是在考古学上有重要意义的北京猿人遗址、琉璃河西周遗址；另一类是曾经被媒体广泛报道的老山汉墓；还有一类既是旅游景点又是较晚近的遗址如明十三陵、圆明园。只有近三分之一的被调查者对考古学上有重要意义的遗址感兴趣，而大众普遍对既是旅游景点又是较晚近的遗址感兴趣，反映了公众对晚期、旅游性遗址的偏爱。

公众对北京市地下文物分布情况的认识。普通公众表示不清楚北京地下文物分布情况的比例最高，占到35.3%；有1/3左右的公众认为地下文物的分布并不是普遍的；有23.5%的被调查者认为地下文物主要分布在老城区，同样有15.3%的认为只有一些重点区域有分布；只有23.8%，即不到1/4的公众认为北京市地下普遍有地下文物的分布。

公众对北京地下文物丰富程度的认识。公众普遍对北京地下文物丰富程度的

认识不足，只有29%认为北京市地下文物很丰富，30.8%的受访者认为北京市的地上文物很丰富，而地下文物较为贫乏，35.5%的受访者认为北京市的地下文物与河南、陕西等文物大省相比处于中等偏下水平。整体来看，公众普遍认为北京地下文物并不是十分丰富，表现在与地上文物的比较上，特别与河南、陕西等地下文物大省相比更是如此。

四、公众对北京地下文物保护政策了解程度

地下文物保护很重要的一项内容是在施工中发现有文物该如何处理。我们在问卷中设计了此项：假定在北京市某地盖楼，在挖地基的时候发现一些古代的砖瓦碎片，如果被随机调查者是工地负责人该如何处理。正确选择先停工，报告相关单位的比例最高，占65.3%；认为东西已经残破，没有什么价值，可以继续施工的所占比例普遍不高，为4.5%；认为这些古代的砖瓦碎片是文物，要让工人把随后施工中发现的这些东西收集起来，待施工结束后统一上交国家的比例为16.5%；认为可以根据自己的判断，把有价值的文物收集起来上交国家的占8.8%。后两项虽不是正确的做法，但都表明了要上交国家，显示了大家普遍知道地下文物属于国家所有。

我们调查了公众在意识中对北京地下文物保护情况的评价。北京市公众对北京地下文物的保护情况并不十分满意，一半以上的受调查者认为北京地下文物保护状况一般，有超过1/4的被调查者认为北京地下文物保护状况为很不好或不好。

《文物法》规定，任何类型的施工都要事先进行地下文物勘探。为了测试公众对其了解程度，我们设计了多个混淆选项，如平房改建三层小楼、修建马路、修建地铁、荒地上建经济适用房等。公众有48.8%的比例正确选择了以上施工都有必要找文物部门进行地下文物勘探，这一比

例比想象的要高；选择都没有必要进行勘探的只有7%。除此之外，有较多的公众选择修建地铁、盖经济适用房这一类需要向下挖掘较深的工程需要地下文物勘探，分别占到的比例为17.5%、10.8%。在普通公众的印象中，平房改建三层小楼或是修马路对地下文物的破坏较小，所以只有很少的比例选择这两项施工需要地下文物勘探。

五、结 语

通过问卷调查，我们对北京市公众对地下文物保护的认知度有了初步了解。由调查可知，北京市公众对北京目前的地下文物保护情况并不是十分满意，对地下文物保护现状忧虑。公众普遍对北京地下文物的丰富程度认识不足，并对北京地下文物分布情况的认识存在误区。公众普遍对明清时期的遗址兴趣大，而对于早期的遗址兴趣不是很大。年龄、性别、学历这些因素对于公众了解文物知识的方式并无太大的差别。1/3以上的受访公众不能准确判断考古工作者的工作性质，往往将其与文物鉴定者或盗墓者相混淆。电视媒体对公众的影响非常大，因此我们在宣传北京地下文物保护时，应充分拓展宣传的途径，特别是加大电视媒体、网络媒体在考古发掘报道时的正确引导和信息传递。公众在对文物进行价值评估时并非仅仅从市场价值方面来评价，而是考虑了该类文物的学术价值和社会价值。公众这种超越经济价值的社会评价，为我们在世界城市建设过程中保护北京地下文物资源，特别是保护早期历史文化遗物提供了良好的群众基础。

北京建设世界城市要注重保护人文北京的历史源头，古都北京地上和地下文物众多，本身就是一个世界特大文化遗产^③。目前一些媒体对公众正面宣传的广

度和深度不够，部分媒体在宣传时有错误导向，一些盗墓类小说畅销于市也起了负面作用。政府大力宣传文物保护的工作还不到位，措施尚不够有力。北京的地下文物保护工作是一项系统而复杂的工程，涉及面广，问题复杂，单靠文物部门是难以奏效的，需要发动全社会的力量，引起全社会的关注。

文物宣传工作的形式可以多种多样。建议设立北京市文物法宣传日，在宣传日向公众集中展示考古发掘成果，宣传好的地下文物保护典型事迹，曝光破坏地下文物的单位和个人。建议加强文物法的普及教育，在北京大、中学生的法律基础课程中增加文物法的内容，尤其是增加北京地下文物保护情况的内容。各区县的文物保护，领导重视是关键，建议在党校领导干部培训班的授课内容上也增加文物法的内容。

建立文物案件举报和奖励制度。部分单位出于维护本地区或本单位的声誉和形象，对文物案件不报告，使得违法行为得不到应有的法律惩处。为改变这种局面，应建立文物案件、文物违法事件举报和奖励制度，让公众、社会团体关心地下文物保护、关注地下文物安全。

① 张朝枝、郑艳芬：《文化遗产保护与利用关系的国际规则变化》，《旅游学刊》2011年第1期。

② 宋大川：《加强地下文物保护刻不容缓》，《北京观察》2007年第4期。

③ 王东：《人文日新 首都之魂》，《前线》2011年第10期。

（作者为北京联合大学应用文理学院讲师、教授）

编者按：北京博物馆学会针对我市博物馆事业迅速发展，而专业队伍建设滞后的现象，在制订2013年工作计划时，以“夯实科研基础，提高专业水平”为指导思想，确定了“培训中年业务骨干”的工作重点，并于当年7月和12月，分别组织了博物馆陈列、非物质文化遗产工作的专业人员研讨培训班。培训班采取专家授课和实地考察相结合、边看边听边研讨边思考的方式，并要求学员在培训结束后提交一篇相关的学术论文。本编辑部将这两次考察的部分论文，设专栏予以发表。以后我们还会设立类似专栏，以促进学术交流，提高我市博物馆专业人员的业务水平，推进北京地区博物馆事业的发展。

积极应对挑战 提升博物馆展陈业务能力

宋向光

近年来，中国博物馆事业快速发展，博物馆展陈作为重要的业务活动和主要的社会服务项目，得到公众的广泛关注，有关部门也将展陈作为评价博物馆服务水平的重要标志。但是，博物馆展陈工作中出现了许多新的因素，突出表现在展陈的理念、技术手段和组织模式方面，博物馆展陈的传统理论模型难以适应当下的工作实践，为此，需要就这些新现象、新问题、新手段进行研讨，交流博物馆工作者的新创意，提高博物馆专业人员的业务能力和创新意识。

随着我国博物馆事业的发展，博物馆展陈呈现出阶段性特点。新中国成立初期，我国博物馆展陈的重点在于用历史唯物主义重新阐释中国历史，揭示中国5000年历史的发展规律，由于中国传统历史学多为政治史和帝王将相史，缺乏有关普通民众和社会生产状况的翔实记录，博物馆不得不用绘画、雕塑等艺术手段表现劳动人民、农民起义及起义领袖。“文革”后，对专题历史的关注，对文物保护的关注，消除现实政治对历史的扭曲，让历史以原真的面貌自我呈现，成为博物馆展陈的目标，这一追求改变了展陈的主题、内容和表现形式，文物精品成为展陈的主力，与文物相关的知识成为展陈的主线，独立的文物成为展陈焦点。20世纪80年代后期，地方文化进入博物馆展陈的视线，凸显地域特色成为各地博物馆的主要任

务，“××文明展”成为地方博物馆的基本陈列。所谓地域文明展，更多是展示特定行政区划出土的文物，展现该地区历史上的辉煌时期，跳跃式的“瓜蔓型”成为许多地方展陈内容的基本结构，突出本地文化对中华文明的贡献成为展陈的目标。为弥补文物的不足，场景、幻影成像、扮装演出、动态仿真人物等实景演出手段频频出现。世纪之交，“支持观众学习”成为博物馆展陈的重要任务，“关注观众学习需求”和“提供公平学习机会”成为博物馆工作者的基本共识，这一认知深刻影响到博物馆内容的选择和结构，一些博物馆运用讲故事、信息组团、信息定位等理论指导展陈内容的建构，丰富多样的学习辅助手段成为展陈的主要成分。为避免枯燥，许多博物馆采用了游戏、动画、互动手段，一些博物馆展厅几乎成了游乐场。

当今许多博物馆在策划展陈时，“观众”已取代“文物”成为展陈的中心词，“传播”取代“宣教”成为展陈的主要目的。观众，是鲜活的人，有着丰富的人生经历，有着不同的知识背景，有着各自的生活圈子，他们是独立的，有着不同的爱好和需求；但他们又是相同的，都是在博物馆环境中活动，面对的是相同的博物馆展陈，在需求中都有着学习、欣赏、社交的成分。观众作为博物馆展陈的中心，使博物馆展陈内容构建的主导方向发生了根本的改变，“凝聚、共识”成为展陈设计

的关键词。“以文物为中心”，博物馆展陈考虑的是如何将文物的信息扩散、传播给观众，展陈要处理的是用多种方式展示文物的信息。在以观众为中心的展陈中，更关注如何引导不同社会背景、知识结构、爱好兴趣的观众在参观后获得基本一致的知识认知和价值认同，这需要对观众的知识结构和价值取向及知识、价值形成的过程进行研究，需要对观众与博物馆展陈的互动进行研究。于是，一些博物馆展陈设计人员尝试用“讲故事”的方法控制观众的认知过程，一些博物馆展陈设计人员尝试用“信息组团”来控制观众认知的学习环境和关注焦点，希望通过控制观众心理外部条件，影响观众形成的特定心理反应。“讲故事”是将相关信息改编为有因果关系、趣味情节和生动表达的故事，其中还借鉴了讲故事的手法，如贯穿事件、主要人物、排除妨碍、节外生枝、大团圆结局等，展陈内容和视觉形象环环相扣，曲折迂回，生动有趣。但是，“讲故事”的硬伤是实物的缺乏。为了故事效果而滥用仿复制物件、美术作品、人工场景、多媒体演示，与博物馆展陈让观众在与真实物件直接接触中感悟、顿悟的初衷渐行渐远。“信息组团”是将展陈中的知识进行梳理，确定知识节点及核心知识点，将相关知识进行组合，并将与这些知识节点有关的物件和视觉信息集中展示，希望通过实物的关联传递特定的信息，通过文字、图像、实物、多媒体等不同形式的信息传达手段，强化观众对特定信息的认知和记忆，支持观众对特定知识领域的学习。“信息组团”的弱点是以知识为中心，将知识的准确作为主要标准，有时不免因严谨而面面俱到，落入刻板的学术窠臼。

信息时代，人们希望博物馆展陈内容能更为充实深厚；对博物馆教育的重视，人们希望展陈内容能够适合不同层次观众的学习需求。传统的实物加文字的展陈信息揭示模式已不适应观众的参观学习需

求，中国博物馆传统的用艺术创作弥补文物缺环的做法也被认为缺少历史真实感。尽管一度开发了光电显示、仿真模型、幻影成像、“景观+影视”等动态演示设施，但这些设施传递的信息仍是单一、重复的，只是信息传递手段的更换。计算机信息检索技术和多媒体技术对博物馆展陈内容设计带来了革命性的改变。计算机信息检索的非线性特点，使得观众可以根据自己的兴趣对博物馆提供的信息进行重新整合，或者将其他来源的信息与博物馆信息进行比对和重构，这使得博物馆展陈不再只是闭合的知识系统，而成为进入更广阔知识领域的起点。多媒体技术将文字、图像、影视、声响等不同状态的信息通过屏幕呈现出来，快速地切换，有机地组合，给观众更丰富的信息，调动观众的多种感知通道，有效强化观众对特定信息的记忆理解，有效加强观众的展陈卷入度。近年来在一些博物馆中应用的增强现实技术，更可以让观众穿越时空，置身于特定的历史环境中，或者将现实与历史叠加，体会历史的变迁。这些高新技术的应用，不仅是让展陈更有趣味，更重要的是展陈设计模式的改换。信息技术让观众，即使用者成为信息的主导者，博物馆作为信息的提供者，与观众的关系发生了微妙的变化。博物馆在进行展陈内容设计时，必须考虑观众对信息的需求，考虑观众的信息使用习惯，考虑信息质量、数量对观众参观体验的影响，考虑观众的信息传播方式偏好，考虑信息对展陈目标的影响，即观众信息重构对展陈预期目标的影响。当然，更需要注意的是将多层次、多线程、多形式的信息整合为一个系统，防止信息的片段化，防止因信息重构而可能发生的歧义。

近年来博物馆展陈的工作模式也发生了重要变化，由于博物馆快速发展态势和管理制度的变化，越来越多的社会专业团队加入到博物馆展陈制作中，成为展陈设计制作的承办者，博物馆专职业务人员则

成为业务协调者。这些社会专业团队常常有着强烈的创作冲动，希望表达对展陈的理解，彰显作品个性，凸显市场区分，获取市场美誉。早期进入博物馆展陈领域的社会展陈企业曾经给博物馆展陈带来一股新风，由于他们的艺术背景，使得博物馆展陈的视觉效果更具审美感。但是，随着一些室内装修企业的加入，借助其产业运营的背景，以低价为杀手锏，承接了一些博物馆展陈项目。尽管降低了展陈制作成本，但这些企业缺乏对博物馆本质及特性的理解，缺乏对展陈内容的理解，甚至缺乏对博物馆环境的认知，致使一些博物馆展陈呈现出商业场所的视觉效果，极大地影响了博物馆展陈的文化品位，降低了展陈的教育功能。博物馆展陈工作面临着高雅与低俗的抉择，面临着创新与僵化的对抗。一些博物馆管理者还把眼光放在展陈获奖上，委托曾获得“十佳”奖项的机构设计制作展陈，将本馆展陈专业人员搁置一旁，这导致博物馆自主原创展陈的能力逐渐萎缩。

在多年的发展历程中，中国博物馆创造了许多有益的业务经验，这是我们的重要财富。但这些经验只是博物馆展陈的基础，面对当前博物馆展陈发展的新局面和新挑战，需要有清醒的认识，探索新的业务模式，创造适合当下社会发展和观众需求的新展览。为此，北京博物馆学会于2013年暑期，组织北京地区博物馆的中青年展陈业务人员，赴南京、上海、杭州三地，实地参观考察了社会、人文、艺术类博物馆，请各地博物馆展陈设计专家就展陈策划、设计、制作、衍生文化产品等专题授课，一些专家还亲临博物馆展陈现场，具体介绍展陈设计制作细节。参加培训的各位同仁深感获益匪浅，既体验学习了各地博物馆的新鲜经验，更在“低烈度”的观念碰撞中反思博物馆展陈的理论和实践，增强了创新博物馆展陈的信心。

（作者为北京大学考古文博学院教授，
本次培训班指导专家）

《古韵钟声——中国古钟展》图录即将出版

为配合大钟寺古钟博物馆2014年基本陈列改陈，该馆拟于金秋十月展览开幕之际，同时推出《古韵钟声——中国古钟展》图录。该图录内容以改陈后的基本陈列展览为基础，分为历史、文化、技术、聚焦、交流、创新六大部分，分别介绍了觉生寺历史沿革、中国古钟的发展演进、文化内涵、类

型变迁等方面内容，以及古钟铸造、寺庙宫观与古钟、永乐大钟的艺术成就等专题内容，同时对外国钟铃也有所涉及。本图录资料翔实、图文并茂，可读性强，且具有一定的学术性。作为我国目前唯一一座古钟类文物专题博物馆，本图录的出版无疑将对国内古钟方面的研究与策展起到积极的推动和示范作用。

新时期江浙地区博物馆发展管窥

白 岩

2013年8月，笔者参加了北京博物馆展览陈列高级培训班。培训班在北京大学赛克勒考古艺术博物馆开班，结合“异世同调——陕西省蓝田吕氏家族墓地出土文物精品展”进行博物馆展览教学研讨之后，赴宁杭沪三地的15座博物馆（表一）进行了为期7天的现场教学。

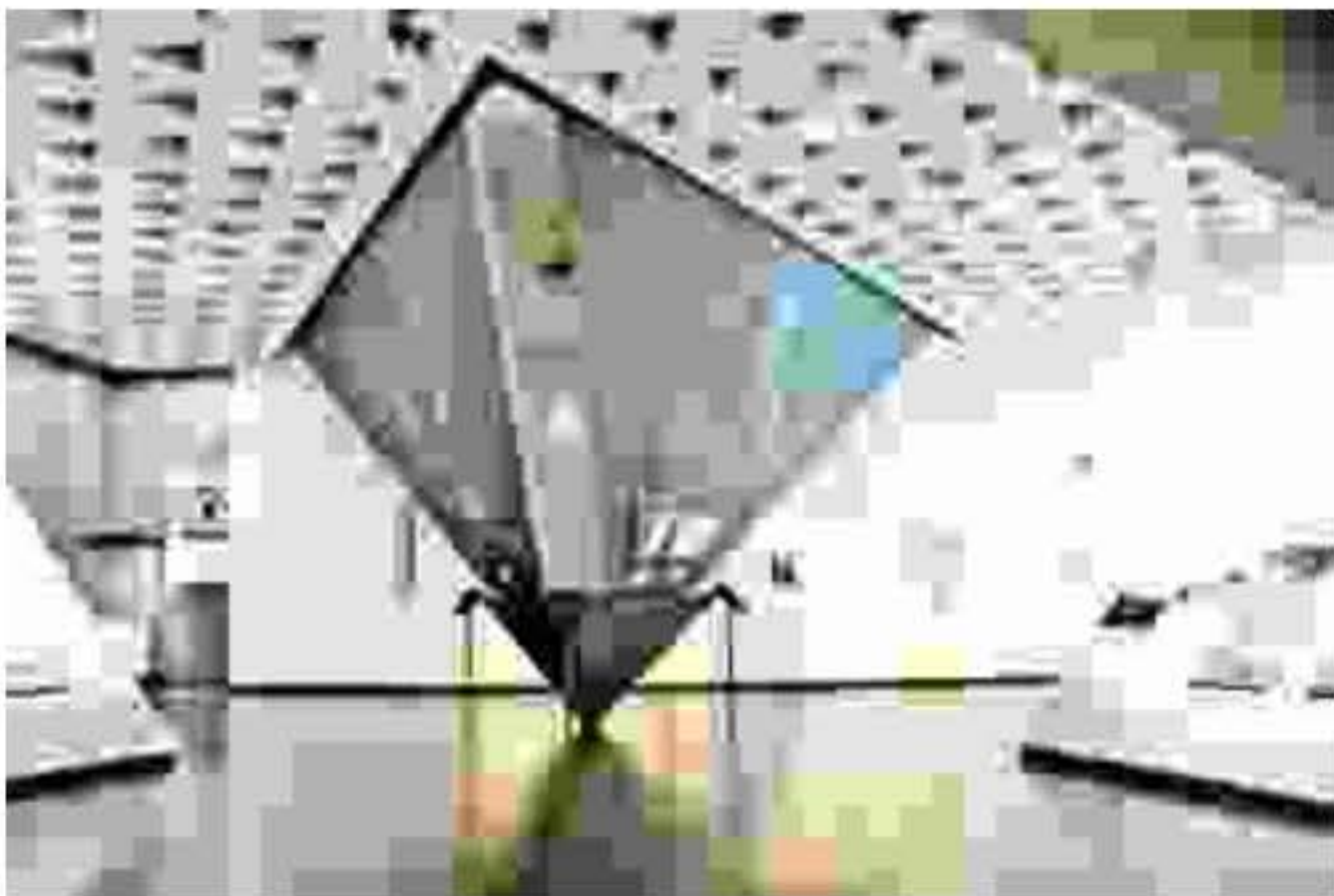
这15座博物馆是经过精心挑选的，基本代表了该地区博物馆发展的最高水平和最新趋势。15座博物馆中一级博物馆6座；城市博物馆3座，专题类博物馆12座。专题类博物馆中，名人纪念馆2座，工业遗址博物馆5座，行业博物馆8座，其中部分博物馆有多重属性。各类博物馆的

表一 十五座博物馆分类情况统计表

序号	城市	博物馆名称	一级馆	城市博物馆	专题类	纪念馆	工业遗址	行业博物馆	门票
1	江苏 南京	南京博物院	√	√					免费
2		江宁织造博物馆			√				20
3		侵华日军南京大屠杀 遇难同胞纪念馆	√		√				免费
4		南京云锦博物馆			√			√	免费
5	上海	上海博物馆	√	√					免费
6		上海电影博物馆			√		√	√	60
7		钱学森图书馆			√	√			免费
8		上海玻璃博物馆			√		√	√	20
9		上海鲁迅纪念馆	√		√	√			免费
10	浙江 杭州	杭州工艺美术馆			√		√	√	免费
11		刀剑剪博物馆			√		√	√	免费
12		中国扇博物馆			√		√	√	免费
13		中国丝绸博物馆	√		√			√	免费
14		杭帮菜博物馆			√			√	免费
15		浙江省博物馆	√	√					免费
合计		15	6	3	12	2	5	8	——

蓬勃发展，为我国博物馆文物历史类占主体的博物馆整体结构带来变化，并注入新鲜活力，使博物馆行业呈现出“百花齐放、争奇斗艳”的局面。

从“全国十大精品陈列”的获奖博物馆与一级博物馆的对应关系可以看得出来，展览是博物馆综合实力的反映。在此次考察的15座博物馆中，展览项目获得“全国十大精品陈列”称号的博物馆有7座，其中一级博物馆6座，上海博物馆不止一次获此殊荣（表二）。这6座一级博物馆，不仅馆藏丰富，而且在藏品研究和博物馆学研究方面都有良好的传统和深厚的积淀。如中国丝绸博物馆，近些年在藏品研究和国际合作上都有长足的进步。在没有入围十大精品的展览中，也不乏力作，如钱学森图书馆（图一）和上海玻璃博物馆的基本陈列。我们从展览的角度即



图一 钱学森图书馆展厅室内空间

可窥见江浙地区的博物馆综合实力的提升。

我们注意到，好的展览需要有完善周到的公共服务以及教育活动、文创产品、新媒体互动等一系列配套设计。特别是教育活动和观众体验已经不仅仅是展览项目的延伸和辅助，而是从策展之始就融入整个展览过程，成为了展览的一部分，大大

表二 博物馆展览获“全国十大精品陈列”示例

序号	博物馆名称	是否一级馆	最近获“全国十大精品陈列”的展览项目
1	南京博物院	是	艺术陈列馆陈列（1999年度第三届精品奖）
2	南京江宁织造博物馆	—	
3	侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆	是	人类的浩劫——侵华日军南京大屠杀史实展（2007—2008年度第八届精品奖）
4	南京云锦博物馆	—	
5	上海博物馆	是	幽蓝神采——元代青花瓷器大展（2012年度精品奖）
6	上海电影博物馆	—	
7	钱学森图书馆	—	
8	上海玻璃博物馆	—	
9	上海鲁迅纪念馆	是	人之子——鲁迅生平陈列（2011年度精品奖）
10	杭州工艺美术馆	—	钱塘匠心 天工集粹——杭州工艺美术精品陈列（2011年度精品奖）
11	刀剪剑博物馆	—	
12	中国扇博物馆	—	
13	中国丝绸博物馆	是	中国丝绸文化陈列（2004年度第六届精品奖）
14	杭帮菜博物馆	—	
15	浙江省博物馆	是	越地长歌（2009—2010年度第九届精品奖）

表三 博物馆建筑设计相关信息

博物馆名称	新建和改扩建时间	建筑设计	室内设计或展览设计
南京博物院	1999年艺术馆7000平方米，2011年改扩建，一院六馆	程泰宁	
江宁织造博物馆	2006年由浙江广厦集团投资建设，2013年5月1日正式对外开放	吴良镛	朱光亚负责古建，李蕾和朱弈帆负责织造府园艺规划
侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆	1995、2005-2007年两次扩建，目前在进行第四次扩建	齐康 何镜堂	吴为山、孙家彬等人的雕塑
上海博物馆	1999年改建	邢同和	每年逐层改进展览
上海电影博物馆	2012年建成		室内设计Coordination Asia
钱学森图书馆	2011年建成	何镜堂	
上海玻璃博物馆	2011年建成，第二、三、四期工程预计将于2018年完成	logon罗昂建筑设计咨询有限公司	总设计师Tilman，室内设计部分来自Coordination Asia，施工细节深化设计是上海美术设计公司
上海鲁迅纪念馆	始建于1951年，1999年改扩建	邢同和	2012改陈
工艺刀剑剪扇伞博物馆群	2012建成		日本丹青社负责工艺美术馆的基本陈列、临展厅的设计和商业策划分析
中国丝绸博物馆	1992年开放，2003年改陈，2012年改陈	浙江省建筑设计院	方志达
杭帮菜博物馆	2008年筹建，2012年3月建成	崔凯	徐征野
浙江省博物馆	1929年建成，1993年改扩建，1999年底浙博武林馆区建成		

增加了展览的亲合力。

一、江浙地区博物馆的新建和改扩建在建筑上的大手笔

此次考察的15座博物馆基本为新建和新改陈的博物馆，凸显了江浙沪地区博物馆事业的蓬勃发展。新建馆8座，旧馆近年改扩建或大型改陈的5座。从博物馆新建和改扩建项目设计情况来看，大多选用著名建筑设计师和实力较强的国内外设计团队，设计理念新，视觉效果佳（表三）。

1. 建筑的作用是什么

何镜堂院士认为“建筑具有双重性，它既是物质的财富，又是精神的产品；它既是技术产物，又是艺术的创作。一座优秀的建筑，其精神内涵的作用常常超越功能的本身。”^①安藤忠雄说：“我希



图二 侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆

望访客进入室内之前，都先凝想一下建筑物……我希望自己设计的建筑可以丰富访客心灵层次。”^②可见建筑不仅仅是物理空间，它能够给人带来精神上的丰满和力量。例如，侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆从建筑到空间的设计都营造了灾难博物馆的主题氛围，与展览主题和叙事紧密结合，成为展览共同体的重要支撑，使

观众的情感得到升华（图二）。

2. 建筑与人地关系

新建的几座博物馆都考虑到了建筑与环境的关系，使得建筑在物化博物馆灵魂方面起到了重要作用。如，杭帮菜博物馆，整个建筑群体依照山势，由西向东形成半弧形，南临钱塘江，北傍莲花峰，西连虎跑，东靠玉皇山、八卦田。博物馆建筑由崔恺院士设计，整体建筑以南宋风格为主基调，突出杭州园林特色，通过坡屋顶、清水墙、全玻璃幕墙等建筑手法，体现杭州建筑的秀雅神韵，与原生态公园环境相切相融。据崔恺院士讲，他的设计构想是模糊建筑内外空间的界限，以达到展馆内外和谐一致的效果^③。

江宁织造博物馆在博物馆建筑方面进行了兼具时代感和文化内涵的创新，总设计师吴良镛院士称，他并非想复原织造府，而是想在钢筋水泥森林里打造一幅江南画卷，让都市人在“闹市中感受画境，从而体会建筑的人文内涵”。园林的四周立面为“壳”，外壳与内核的关系，是“新”与“旧”的对话，露出来的是现代的，使得整体建筑与四周的南京市艺术中心、江苏美术馆等现代建筑相得益彰，而“建筑的内涵则是历史片断的植入”^④（图三）。

3. 建筑与空间设计对展览主题的表达

此次考察的最大感受是江浙地区博物馆通过建筑和空间设计为展览叙事和情感升华做铺陈，建筑和空间设计不仅可

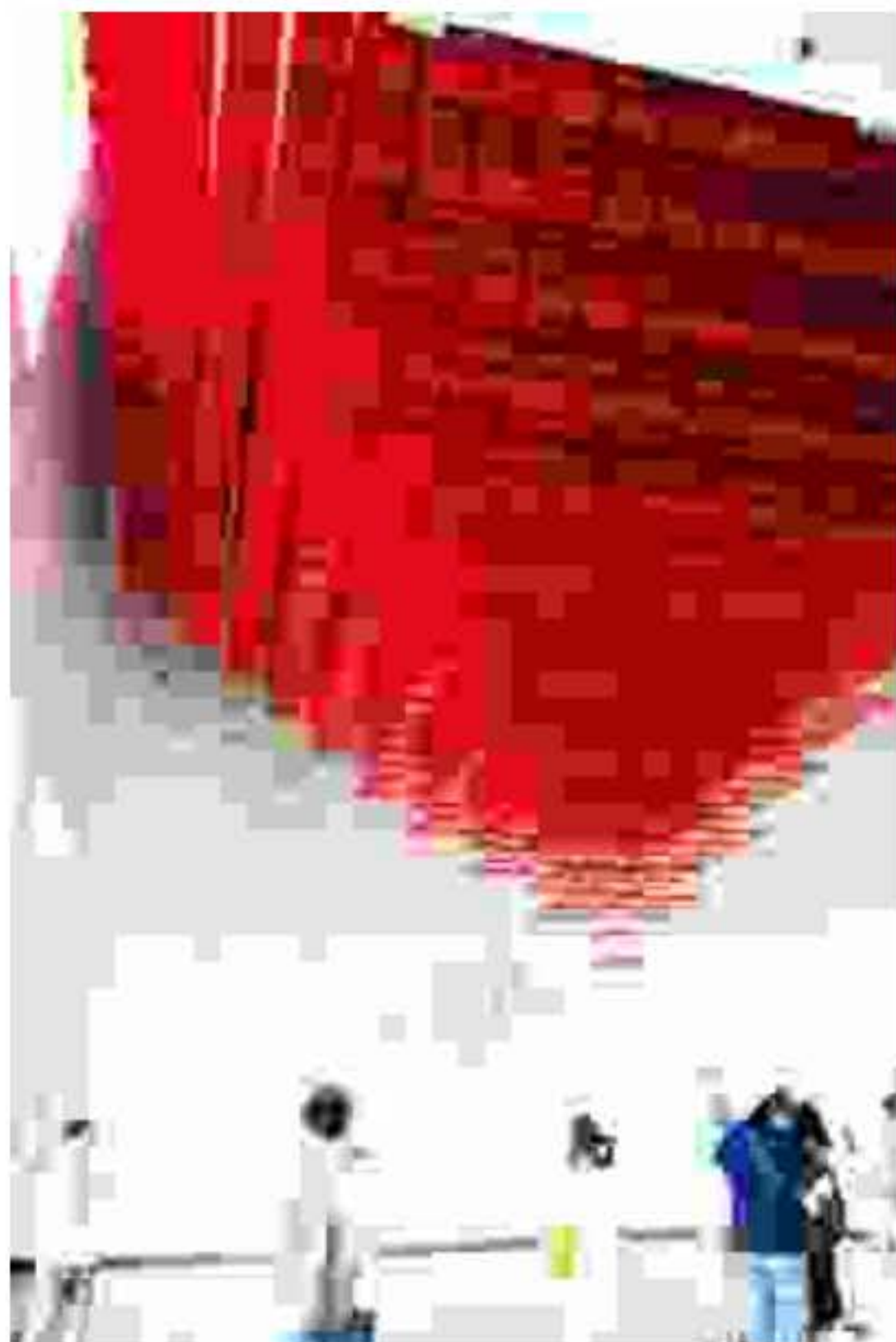


图三 江宁织造博物馆

以表达展览主题，而且起到了升华展览精神内涵的作用。如上海玻璃博物馆是工业遗址改建的博物馆，其建筑内部空间保留原来的结构和韵味的同时，又通过“陌生化”使整个建筑充满现代感和活力，焕发出勃勃生机。再如钱学森图书馆的设计，以“科学、严谨、冷静”的科学家特点为宗旨，注重科学家精神和场馆气质的塑造。展厅通体采用白色，给人洁净、明亮的视觉享受，建筑空间的特点与展览的节奏变化相得益彰（图四）。上海电影博物馆的空间设计创造了一个以互动和对话为推动力的博物馆体验环境，它将参观者于上海电影的故事中变成一个积极的参与者，将人们的参观体验和个人生活联系在了一起，在集体记忆与个人记忆之间搭建起沟通的桥梁（图五，见下页）。

4. 公共空间的设计考量

江浙地区新建和改扩建博物馆在建筑功能上的另一个变化是公共空间面积的



图四 上海钱学森图书馆大厅室内设计



图五 上海电影博物馆动画电影展示互动区

扩大和功能的完善。日本建筑师伊东丰雄说：“都市人在这二十来年，越来越有游牧化的倾向，现代家庭已经不再以家为中心，即便儿童都有自己的人际网络，每个家庭成员各有自己的世界。”^⑤基于家庭成员社会角色的变化，人们对公共设施和 文化消费产生了多层次的需求，公共建筑的功能设计更多地体现了人性化和人本主义。博物馆公共空间的设计既要满足观众参观的一般服务需求，也要满足青少年教育、餐饮休闲和其他文化消费。如，杭州工艺美术博物馆的一层大厅开设了图书阅览室、餐厅和商店，三楼的工艺坊里有十字绣、丝带绣、磁性剪纸、麦秆剪贴、布贴画、木版水印画等手工艺体验项目。即使在周一闭馆日，一层和三层的公共服务设施也都照常开放。这大大提升了公共文化设施的社会服务职能。

博物馆建筑历来被认为是设计王国里的最高殿堂，既要满足博物馆的各项功能，又是博物馆灵魂的外在呈现；既承载记忆，又引领时尚，彰显时代精神。江浙地区新建博物馆在建筑和空间设计上给了我们很多有益的启发。

二、从江浙地区博物馆选址看其对城市发展的贡献

博物馆的选址“要为城市环境作出积极贡献”。^⑥从此次考察情况来看，江浙地区博物馆的选址在城市文化圈的建设和

通过博物馆的公共服务品质提升周边地区文化实力、实现文化遗产保护与城市发展双赢等方面已经做了很多尝试和实践。

1. 博物馆与其他公共设施合力打造城市文化圈

江浙地区文化底蕴丰厚，经济发达。纵观中国古代文明史，文化中心往往随着经济中心迁移，隋唐之后中国的文化中心逐步南移。江浙一带在过去一千多年都是中国文化的繁荣地区。从此行所到之处来看，江浙地区的博物馆在选址和建设方面颇为用心。比如：2013年5月开放的江宁织造博物馆位于南京市中心大行宫区，与江苏省美术馆、南京图书馆新馆、总统府、中国共产党代表团梅园新村纪念馆、逸仙名居等毗邻，文化景点鳞次栉比，用搜狗地图搜索，方圆2公里范围内的景点多达68个，形成城市中心地带的文化圈。

再如，在杭州西湖景区周边遍布博物馆，如浙江省博物馆、浙江西湖美术馆、西湖博物馆、中国茶叶博物馆等。地方政府没有把寸土寸金的地段用来做简单的房地产和商业开发利用，而是融入了文化元素，提升了城市的文化底蕴。

此外，浙江省博物馆武林馆区的馆址位于杭州西湖文化广场（图六），与浙江省自然博物馆、浙江省科技馆、新远国际影城等一系列公共设施为周边商区注入了文化的活力，形成互惠互利的双赢局面，也大大丰富了市民多层次的休闲娱乐，形



图六 浙江杭州西湖文化广场

成了新的城市文化圈。城市文化圈的形成有利于提升市民的生活和休闲品质，让更多的人享用公共文化服务，同时也有利于促进文化产业发展和市民文化消费水平的提升。

文化消费指数与地区收入水平有关，也与其文化产品的数量和质量相关。从中国人民大学文化产业研究院2013年11月9日在北京发布的“2013中国文化消费指数”的数据来看，“当前中国内地居民文化消费水平整体偏低，近半受访者的年文化消费支出低于2000元，过半的受访者每天用于文化消费的时间在1至3小时之间”。同时还指出，“东部地区居民的文化消费意愿、消费水平均比中部和西部地区居民高”。“‘2013中国省市文化产业发展指数’综合指数排名中，北京连续4年保持第一，广东、上海、浙江、江苏分别位列第2至第5位^⑦”。我们不难看出消费意愿、消费水平与文化产业发展指数之间的关联性。

因此，博物馆的选址新建和旧馆改扩建不应简单看作政府的面子工程^⑧，而恰恰反映出了博物馆事业在城市中的重要地位和这座城市规划布局的科学性、前瞻性和人文关怀。

2. 通过博物馆提升社区文化品位，带动区域发展

选址方面，博物馆往往会考虑周边环境的适宜、交通的便利等，择优而选。而名人故居、考古遗址、工业遗产等原址保护的博物馆，馆址选择余地不大。如何发挥博物馆的文化影响力，带动社区的发展，上海玻璃博物馆的实践提供了很好的案例。

庄小蔚馆长^⑨回忆起上海玻璃博物馆^⑩当时筹备的情况：“原先我们建立玻璃博物馆有3个选址：一个是在黄陂路，近‘新天地’的地方；另一个是江宁路，近玉佛寺；还有就是现在的地方（长江西路685号，上海玻璃工厂的原址）。前两个地方都是上海地段较好、交通便利的地方，而

后者长江西路玻璃公司园区地处宝山工业园，周边是已经关闭的上钢一厂和铁合金厂等大型企业，现在大多为汽修、汽配厂和集装箱堆场，马路上多见重型集装箱卡车，从地铁出来还有3站公交车的路程，交通极为不便。”几经斟酌，最后在麦肯锡咨询机构主席Dominic Barton先生的建议下，董事会决定选择长江西路作为博物馆的馆址，因为上海玻璃博物馆的建设将促使占地面积达68亩的整个园区的产业升级^⑪。

上海玻璃博物馆的选址，恰恰是要依托博物馆作为公共文化事业的影响力和辐射力，提升周边区域的文化软实力。从2011和2012年年报情况来看，上海玻璃博物馆的经营是成功的。从2011年5月开馆以来，上海玻璃博物馆吸引了国内外艺术家办展，也受到了观众，特别是青少年的喜爱。在《上海博物馆2012年年报》中写到：“上海玻璃博物馆正逐渐成为一个全新概念的社区化博物馆，2012年共接待来自世界各地58566位参观者，其中学生和儿童占总人数的1/3。”在实现社会效益的同时，博物馆创造了较好的经济效益，2012年和2011年的收入相比，门票和讲解收入从35万增长到79万，博物馆配套设施收入从56万增长到196万^⑫（图七）。

3. 文化遗产保护和城市发展的双赢

在城市发展和新农村建设中，文化遗产的保护与社会经济发展如何协调一致，



图七 上海玻璃博物馆热玻璃演示互动项目

是很多城市面临的问题。片面追求快速发展,而忽视了在城市及城镇化发展进程中保留其文化的独特性和地域性。正如单霁翔先生所指出:“处于强烈发展激情中的城市留给时代最大的问题就是,失去了它与其他城市之间的区别,失去了固有的文化特征。”^⑬

杭州京杭大运河畔的博物馆群是由杭州工艺美术博物馆、中国刀剪剑博物馆、中国扇博物馆、中国伞博物馆、手工艺活态展示馆五座博物馆构成的,坐落于拱宸桥桥西历史文化街区,东枕京杭大运河。博物馆群依托杭州、运河古老人文文化,在保护与利用工业遗产的基础上,传承非物质文化遗产;在保护的同时,通过立体的活态展示,将这一地区发达的手工业文明及工艺美术的魅力向世人展现,为文化遗产保护和城市发展规划提供了一种全新的模式。杭州京杭大运河畔的博物馆群,彰显了当地文化的“魂”和“韵”,在保护历史建筑和传承文化的同时,为地区发展创造了新的契机。

三、商业化对博物馆发展的影响

经济发展的主导地位,使得文化和艺术发展不可避免地受到商业利益的冲击,在民营博物馆和私人博物馆的运营中,文化艺术与商业的博弈凸显。

南京江宁织造博物馆是2006年由浙江广厦集团具体负责投资建设,2009年主体建筑建成,2012年6月6日由南京市人民政府回购,2013年5月1日正式对外开放。

“由于博物馆是民企投资,投资方希望增加建筑的商业性,让建筑具备‘造血’功能,如饭店、商场等,以体现商业功能,而吴先生(吴良镛)则希望从纯艺术的角度呈现一件艺术精品,吴老本身也一直在商业性和艺术性中博弈。”^⑭

上海玻璃博物馆地理位置较远,这里不为大众熟知,因此一期工程的策略是不以盈利为目的,而是首先吸引更多游客。

项目的商业策略旨在提升整个园区的品牌知名度、提升周边环境及宝山区的品牌价值。回顾上海玻璃博物馆的创始初衷,庄小蔚先生说:“上海玻璃博物馆的定位是‘知识性、学术性’的博物馆,把‘知识性’放在了主要的位置,也作为校外的‘第二课堂’,能让人们在这里学到很多课本以外的知识。”从我们此次考察情况和博物馆发展战略来看,商业化势头明显。

关于上海玻璃博物馆未来的发展走向,2011年4月28日博物馆官网的“博物馆动态”中写到:“未来的上海玻璃博物馆将会成为一个以玻璃和玻璃技术为主题的园区的核心。G+玻璃主题园区包含一期博物馆、二期雕塑庭院、三期科技广场和四期商业园区,项目二期和三期完成节点预计在2012年年底,四期的商业园区完成节点预计在2014年年底。”^⑮而从2012年12月18日官网“博物馆动态”关于“上海玻璃博物馆二期工程奠基”的报道来看,博物馆对原计划进行了调整:G+玻璃主题园区第二期改为a部分VIP玻璃艺术会所及创意婚庆花园及b部分海洋与玻璃及商务研发中心,第三期改为精品酒店^⑯。这一变化是否意味着上海玻璃博物馆的商业化计划提前了呢?

在培训班讨论会上,宋向光老师说:“没有纯文化的博物馆。”在民营博物馆的专业化发展道路上,必然会遇到运营上的压力和经营上的挑战。一方面要通过文化产品和服务提高观众的文化消费,实现经济效益,另一方面要秉承博物馆的宗旨和理念,保持其专业性。如何在商业性与专业性之间平衡发展,将决定着民营博物馆的未来。

四、结 语

此次培训,是一次视觉盛宴,更是一次心灵体验。在摄氏40度的高温和烈日下奔波,一路听、一路看、一路思考,思考

最多的问题是博物馆在社会发展中应当扮演怎样的角色?博物馆应当为一次又一次人的成长提供怎样的精神支撑?从定义来看,博物馆是“为社会及社会发展服务的机构”,那么博物馆就不应该满足于收藏和展示“过去”,而是反思传统的博物馆在展览策划中是否过度倚重“过去”,因而缺少对“当下”的思考和关心,缺乏对“当时”与“当下”文化脉络的表现。江浙地区的博物馆已经作出了一些有益的探索,给我们提供了宝贵的经验。“关注当下,服务未来”应当成为博物馆工作的新视角。

① 何镜堂:《文化遗产与建筑创新》,《时代建筑》2012年第2期。

② Jesper Wachtmeister:《壶中——日本现代建筑之美》(纪录片)(Kochuu: Japanese Architecture),2003, <http://icarusfilms.com/new2006/koch.html> http://v.youku.com/v_show/id_XMTI50DQ2Njg0.html <http://movie.douban.com/subject/3820043/>

③ 可惜后来的展厅空间设计相对封闭,没有表现出建筑设计的创作本意,是小小的遗憾,但就主题展览文本构思而言,仍有很多可圈点之处。

④ 周一妍、庄清湄:《江宁织造府博物馆:“盆景”式还原曹雪芹之家》,《外滩画报》2009年9月12日,第322期, <http://www.bundpic.com/2009/02/7589.shtml>。

⑤ Jesper Wachtmeister:《壶中——日本现代建筑之美》(纪录片),2003年。

⑥ 邹珊莹、王路、祁斌:《博物馆建筑设计》,中国建筑工业出版社,2012年,第24页。

⑦ 尹力:《“中国文化消费指数”首次发布 文化消费缺口超3.6万亿》,2013年11月09日, <http://www.chinanews.com/cul/2013/11-09/5482702.shtml>。

shtml。

⑧ 2011年12月22日《中国青年报》刊发了一项关于博物馆免票开放的调查结果,受访人数为2085人,其中61.1%的人感觉一些地方把建博物馆当成“面子工程”。参见王聪聪:《60.7%的人感觉博物馆免费开放后服务没跟上》,《中国青年报》2011年12月22日第7版。 http://zqb.cyol.com/html/2011-12/22/nw.D110000zgqnb_20111222_2-07.htm。

⑨ 庄小蔚:上海大学美术学院教授,2008-2012年4月任上海玻璃博物馆馆长。

⑩ 上海轻工玻璃有限公司和上海大学是建设上海玻璃博物馆的发起单位。上海轻工玻璃有限公司负责资金投入,上海大学负责内容建设,上海轻工玻璃有限公司是上海玻璃博物馆的实际承办单位。

⑪ “选择这个地块建造玻璃博物馆还有一个原因是,这里原来就是上海玻璃工厂的厂区,现在的博物馆楼就是由熔炉车间改造而成的,原来工厂的格局、工业的痕迹、曾经的历史都被完整地保留了下来。这样的工业空间本身对于一所玻璃博物馆来说是不可替代的。”

⑫ 上海玻璃博物馆年报,参看 <http://www.shmog.org/page/report/index.php>。

⑬ 单霁翔:《走过关键十年——当代文化遗产保护中的中国经验》第一卷,译林出版社,2013年,第14页。

⑭ 周一妍、庄清湄:《江宁织造府博物馆:“盆景”式还原曹雪芹之家》,《外滩画报》2009年9月12日,第322期, <http://www.bundpic.com/2009/02/7589.shtml>。

⑮ 上海玻璃博物馆:《玻璃创造无限可能,上海玻璃博物馆今在宝山“华丽绽放”》,2011年4月28日, <http://www.shmog.org/xinwen/html/?42.html>。

⑯ 上海玻璃博物馆:《当玻璃邂逅艺术 再续玻璃无限可能》,2012年12月18日, <http://www.shmog.org/xinwen/html/?85.html>。

(作者为北京市大葆台西汉墓博物馆馆长)

关于陈列展览主题的几点思考

秦素银

通过参加这次由北京博物馆学会组织的研讨活动，我学习到许多东西。在南京博物院，我们学习了如何规划新馆；在侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆我感受最深的是博物馆如何讲故事；上海玻璃博物馆、杭州工艺美术博物馆给我印象最深的是他们的社会教育活动；上海博物馆李蓉蓉的设计让我感受到了一流的设计。但博物馆与其他文化教育机构最大的区别就在于博物馆有陈列、有展览，所以我最关心的还是如何办好展览，当然这也是我们这次学习的目的所在。

那么，对于办好陈列展览最重要的是什么呢？什么才是陈列展览的灵魂呢？我翻翻资料，竟然有许多答案。有人说，展品尤其是实物展品，是陈列展览的灵魂。^①好的展品确实是好展览的重要因素，但有好的展品就一定有好展览吗？有人曾撰文指出，我们是要做一个展览或陈列的精品，还是一个精品的陈列和展览，具体就是我们是做一个好的展览，还是把一些好的东西摆在那儿？答案无疑是前者。再者，好的展品如何界定呢？国外的展品？国宝级文物？国家一级文物？十大考古新发现出土文物？有许多展览是以精品文物为卖点的，但关键是全国两千多家博物馆有多少馆有条件举办这样的展览呢？没有精品文物我们就不举办展览了吗？

有人说特色或者说创意是陈列展览的灵魂^②，也有人说，策划者是陈列展览

策划的灵魂。^③创意和策划者确实都很重要，但灵魂指的是事物的核心，观众要看的是展览，所有工作都应该是围绕展览进行的，而不能是创意或者策划人员。当然，更多的人认为：主题是陈列展览的灵魂^④，我认同这个观点。

宋向光老师给我们上的第一节课的内容就是展览主题。而在我们参观学习过程中碰到的一些案例，让我对这个问题进行了更深入的思考。

第一个案例是赛克勒博物馆的“异世同调——陕西蓝田吕氏家族墓地出土文物精品展”。这个展览从题目看，展览主题应该从吕氏（考古鼻祖吕大临家族）墓地出土文物看“异世同调”。“异世同调”，从字面意义上看，意为“不同时代可以有相同的兴趣或主张”。支撑展览主题的四部分为“前言”、“士人的弘毅”、“士人的雅致”与“士人的归宿”。一般展览前言是展现展览主题的重要部分，该展览以北大校长致辞为前言，主要介绍了展览与赛克勒博物馆的关系，关于展览内容只提到为纪念吕大临，其他没有涉及。从展览的三个部分标题来看，“士人的弘毅”、“士人的雅致”、“士人的归宿”，应反映的是宋代士人的生活，完全没有看出与展览题目“异世同调”的关系。展览中有一些仿宋代艺术风格的现代艺术展品，不知“异世同调”中的“异世”是否指的是古代与现代，但因

为现代展品在质量、数量上都不能和出土文物相比，基本可以忽略不计。所以整个展览总体感觉各部分没有很好地支撑主题，所以虽然展品非常精美，又是首次面世，却不能给人留下深刻印象。

这个展览让我想起了2006年国家博物馆举办的“宋韵——四川窖藏文物精品展”（以下简称“宋韵”）。“宋韵”展览，同样是以宋代出土文物为题材，展览主题是非常明确的。展览主题为宋韵，展览前言中明确指出展览力求从不同的视角反映宋代特有的工艺风格和流行时尚，使观众领略到宋代艺术之风韵。展览由“丰富的素朴”、“简约的奢华”、“同工异曲”、“古调新风”四部分组成，表现宋代艺术特有的风韵。“丰富的素朴”部分包括57件精美淡雅的宋瓷，再现了南宋晚期著名釉色品种粉青釉、梅子青釉的风韵及宋人追求人与自然和谐的审美观念与生活情趣。“简约的奢华”部分由48件简约清丽的金银器组成，它们从不同方面展示了宋代金银器制作的特有风貌。“同工异曲”部分，通过32件展品的对比，展示了不同质地的产品在工艺风格上的相互影响。“古调新风”部分，用35件展品反映了两宋仿古器物的大量出现，折射出北宋思想界的复古风潮。每个部分主题都与展览主题“宋韵”密切相关，较好地反映了宋代艺术风韵的特点。展览对宋代艺术特点的把握非常准确，逻辑清楚，展品能够很好地表达主题，因而给人留下深刻印象，尽管过去多年，我仍对这个展览记忆犹新。

这两个案例的展品虽然类似，但毕竟还是有一定的差异性，一个是墓地出土，一个是窖藏；一个是死后，一个是生前。但有些展览题材几乎是完全一样的，不同的主题会给人带来不同的印象。让我们再看两个案例：上海鲁迅纪念馆基本陈列与北京鲁迅博物馆基本陈列。

北京的展览内容是沿着鲁迅的足迹

走，包括“在绍兴”、“在东京”、“在北京”、“在厦门”、“在广州”、“在上海”等部分，展示鲁迅的一生，没有特别偏重。而上海鲁迅纪念馆的基本陈列有所不同，他有一个明确的主题，就是“人之子”。展览不再以时间、地域为线索，而是通过鲁迅的创作成就、文化贡献、社会活动、逝世及影响几方面展现鲁迅的成就与影响。展览分为“生命的路”、“首在立人”、“画出国人的魂灵”、“保存者、开拓者、建设者”、“精神界之战士”、“人之子”六部分。看北京的展览，可以让观众了解作家鲁迅的生平。而后者，会让观众对鲁迅的思想、鲁迅几方面的贡献有更清晰的认识。有人说，北京的展览比较适合于不太熟悉鲁迅的人，上海的展览比较适合对鲁迅有一定了解的人。我们姑且不说两者孰优孰劣，但有一点是明确的，明确的主题提炼使我们加深了对鲁迅的认识，因此上海鲁迅纪念馆的基本陈列给人耳目一新的感觉。钱学森图书馆常设展览也给我们留下了深刻印象。钱学森图书馆也没有采用一般人物馆常用的生平陈列，而是主题式陈列，展览分为“中国航天事业奠基人”、“科学技术前沿的开拓者”、“人民科学家风范”、“战略科学家的成功之道”四部分，使观众更加直接地了解钱学森的贡献。

从以上案例我们可以看出展览主题的提炼非常重要，而一个成功的主题展览是整个展览和文本必须与专题的标题密切相关，“宋韵”展览无疑是一个成功的案例。负责第9届全国博物馆十大陈列展览精品评选工作的李文昌曾撰文指出，现在的展览，经费不是问题，设计不是问题，需要的是更好的策划，更精准的主题提炼，更好的思想。^⑤我认为对一个展览来讲，最重要的是有一个好的主题。

虽然展览主题可以像上海鲁迅纪念馆的鲁迅基本陈列那样归结为“人之子”三个字，但是展览主题所涵盖的内容要比这多得多。宋向光就认为，“展览主题是展

陈理念和展陈内容展开线索的综合表述，之前展陈的内容多为学术研究成果和特定知识体系，其展陈主题多很单纯，可以按照知识的学术体系展开，多呈现知识、学科和科研成果的特点。近年来展陈主题的确定比较复杂，常常要考虑博物馆发展目标，观众素质与需求、展陈的社会影响等因素。”^⑥

所有展览都是从一个想法、一个概念开始的，也可能是上级的一个指示，比如2014年值逢中法建交50周年，国家文物局领导指派北京新文化运动纪念馆筹备一个纪念中法建交的展览。但落实到展览主题的时候需要考虑几方面的问题，包括展览目标、主题、受众、展品、展览结构、阐释方式、教育活动等，这才能构成一个完整的展览，而且这些要点是环环相扣的。

下面阐述在确立展览主题过程中值得注意的几个问题：

展览目标是我们要优先考虑的，我们要考虑是针对谁举办的展览，想让他们得到什么，是艺术的享受、知识的增长还是情感的触动，要想达到这个目标，我们需要对受众做足够的分析，并且需要确定展出的策略及风格。

受众：任何一个展览都不可能做到所有人都适合，有些展览本身就是为特定人群制定的，那我们必须考虑到这些特定人群的知识储备情况及欣赏习惯。比如北京新文化运动纪念馆正在筹备的纪念中法建交50周年展览，是要在法国举办的，展览是给法国人看的，那么摆在我们面前的就有许多与法国有关的问题：法国人喜欢看什么？对于中法关系，法国人关心的是什么？新文化运动与法国有什么关系？我们有什么展品是法国人感兴趣的？筹备展览的我们只对中国有研究，展览只能是侧重中国的，那法国人对中国的知识有多少储备，说明怎么写才能让他们明白？哪种设计能迅速把法国人带入我们设定的场景中呢？这些都是确立主题过程中需要考虑的问题。

展览主题的提炼：展览主题的提炼是展览主题确立过程中非常关键的一步，因为当展览主题确定后，展览结构、展品的选择、展览的阐释方式、教育活动等都要围绕这一主题展开。我们在确定展览主题之前，先要看我们手里有什么，不同的情况有不同的处理方式。如果我们拿到的是展品，那么针对特定的观众，我们要让他们了解文物的哪些方面，又是如何让观众了解这些内容呢？展览文物可以采用分类展示法，也可以采用主题法陈列。个人认为分类展示法比较适合于艺术类题材的展览，这种展览需要假定观众是见多识广的，不需要太多的文字总结。采用主题法陈列，就需要我们在研究文物的基础上提炼出一个主题，可以是针对于文物本身的，也可以把文物放在历史的长河中，作为历史发展的见证。如“宋韵”展览就是把四川窖藏文物放在宋代艺术这一大背景下进行研究后，得出的主题。如果我们拿到的是题材，比如人物或者事件，我们需要在研究的基础上，概括出人物、事件的特点。如果相同的题材已经做过展览，我们最好挖掘出新的看点，比如新的视角、新的文物、新的解读。实际上，还有很多有价值的题材没有做过展览，观众对这些题材认识还非常少，我们应该把这些题材通过展览的方式展现给观众。

应该注意，策展人员自行确立展览主题时，主题宜小不宜大。我们在工作中就有这样的教训。新文化运动纪念馆为配合中法文化建交50周年筹备的“二十世纪法国文化在中国”展览，涉及新文化运动与法兰西文明，中国人远赴法兰西，法国文化对中国的教育、科技、文学、艺术影响等各个方面，内容涵盖太多、太广。但筹备展览的时间、展出的空间、筹备所需的人力都是有限的，不免出现顾此失彼的情况。如果当初从法国文化对中国影响的某一方面入手，比如教育或者艺术，我们可能会把主题表述得更清楚，而观众也会对其印象更为深刻。

展览题目是观众了解展览的第一窗口，因而是非常重要的。它可能是在展览策展之初就确定下来，也可能是快到开展时才确定下来，但一定要能准确地表达展览主题，否则就会带来观众认识上的混乱。

展览的内容结构，也就是如何把一个生动的故事讲出来，要特别注意结构的完整、结构的内在逻辑以及每个部分，包括部分的标题，具体的说明都要与展览主题紧密相关，这样才能更好地突出主题。

展品：在展品的选择上，也要紧紧围绕展览主题，每件展品都与展览主题息息相关。

展览设计：展览设计也是为展览主题服务，要能通过设计营造氛围，加深观众对展览主题的印象。因为博物馆是要让文物说话，设计还要充分考虑展品的特点，让观众认识展品的价值。

阐释方式：所有的阐释也都要紧扣展览主题，并且要考虑到观众的需要。

教育活动：教育活动也是考虑展览主题时需要考虑的一个环节，有针对性的教育活动能让观众增进对展览内容的认识和了解。

我认为，以上提到的所有这些环节都应在确立展览主题时就考虑到，这样在筹

备展览的过程中才不会出现大的偏颇，才能达到预期效果。

① 李建丽：《陈列文字说明如何撰写》，《中国文物报》，2010年9月22日第8版。

② 傅施娜：《浅谈博物馆陈列设计中以人为本理念的应用》，《舟山文博》2012年第3期。

③ 龚青：《陈列展览策划与博物馆建设》，《东南文化》2011年第4期。

④ 韩晓玲：《为抗战呐喊——〈建党90周年抗战文艺展〉策展笔记》，载《策展——博物馆陈列构建的多元维度》，中国书籍出版社，2012年，第126页；俞乐滨：《纪念馆陈列主题的确立方法》，《中国文物报》2011年6月3日。

⑤ 李文昌：《从“十大”看展览——第9届全国博物馆十大陈列展览精品评选笔记》，载《策展——博物馆陈列构建的多元维度》，中国书籍出版社，2012年，第64页。

⑥ 宋向光：《系统观的博物馆陈列设计》，载《策展——博物馆陈列构建的多元维度》，中国书籍出版社，2012年，第5页。

（作者为北京新文化运动纪念馆副研究员）

《巍巍正阳——北京正阳门历史文化展》图录出版

该书是正阳门同名基本陈列的配套图录，由北京市正阳门管理处编著、北京燕山出版社出版。图录分“重钥固京师”、“国门彰礼仪”、“沧桑六百年”、“市井大前门”四个单元，从建筑结构、礼制规格、重要历史事

件、前门地区商业和民俗等角度，深入挖掘并全面展现了正阳门的历史文化内涵。书中收录了大量珍贵的历史照片，同时附有业务人员精心撰写的文字说明及研究成果，资料翔实、考证严谨，可读性强。

浅谈博物馆中英双语陈列文字的设计规范

——以中央民族大学民族博物馆为例

刘 青

一、博物馆陈列文字及其在陈列中的重要性

一般陈列中的书面语言包括展览标题（含副题）、前言、单元标题及说明、展品说明、结束语等。展览标题、前言以及展品说明是观众的向导，是整个展览语言中最重要、最核心的部分，因此本文探讨的陈列文字主要围绕这三个方面。

展览标题、前言和展品说明是整个陈列不可分割的一部分，是观众和博物馆的沟通纽带。“……展览主题、前言和展品说明的设计能够实现展览的教育功能，满足观众知识需求。”^①

需要注意的是，来博物馆参观的观众多以增长知识和休闲娱乐为主要目的。他们有的受文化水平限制，有的受时间约束，企望轻松、快捷地获得展览知识信息。展览标题、前言和展品说明是观众的“无言解说员”，正是他们达到目的的最好渠道，因此，陈列文字的设计规范至关重要。

同时，中国文化开始备受世界关注，文化间交流日益加强，博物馆是承载中国精华文化的重要场所，因此随着改革开放的深入，接待的外国观众渐渐多起来。要想充分了解文物背后的文化，克服语言障碍最重要。英语是国际语言，因此，除特

殊地区的博物馆用关联性强的外语或民族语言，我国大部分博物馆使用中、英文两种陈列语言。有位美国记者在北京参观鲁迅博物馆之后写了一篇报道，他提出了一个问题：“在很多图片、图书、绘画、古物之外，还能知道什么呢？观众想知道，这些东西后面还有什么。”对于外国观众来说，如果某一展品只有中文介绍，而没有外文翻译，恐怕他们就很难理解。因此，在琳琅满目的陈列品背后，我们除了要处理好它们与整个展览的关系，做到内容和形式的完美结合，更要注重展览文字的多语言化。

比如在民族服饰陈列中，如果仅仅将各民族服饰摆出来，而不加展品的中英文说明，那观众怎么通过这些实物了解到这一件件服饰属于哪个民族，这些服饰的材质是什么？又怎能从中了解到各民族的多姿多彩的文化？国外观众更无法意识到中国宝贵的民族文化遗产。

二、中英陈列文字的规范

展览标题、前言和展品说明是观众的无言解说员。它们应当激发观众的兴趣和学习欲望，引导观众了解展品的文化内涵。但观众不会花太多的时间阅读文字说明，为了保

持观众的注意力,为他们创造学习的理想环境,我们首先应该考虑如何设计能吸引观众的展览标题、前言、展品说明。字数是否太多而让观众感到厌倦,字号是否太小而让观众辨识困难,字体是否太单一或变化太多,展板是否放置不当,多语言文字的排列是否科学美观……所有这些因素都会影响观众阅读文字的兴趣,从而影响到整个展览的效果。但因展览的灵活性和多样性,目前尚没有任何博物馆或文物机构对博物馆中英陈列文字进行书面规范。本文将尝试从字数、字体、字号、内容、位置和形式等方面分别进行探讨。

(一) 字数

展览标题是观众的向导,包括主标题、副标题和单元标题,应该层次分明,尽量做到简明概要,用最少的文字表达最丰富的内容。随着博物馆国际化趋势的日渐明显,说明文字语言也普遍国际化,涉及中外多种语言。本文主要探讨的是中文和英文。在《中文阅读过程的眼动研究》中,实验者通过对比和测量,得出平均一

个英语单词所占空间等同一个半汉字所占空间^②(表一)。

贝弗利·舍利尔(Beverly Serrell)认为:“博物馆观众在很多因素分散精力的情况下,比如一边观看一边走着和同伴交谈,其平均阅读速度为每分钟250字。假设一个展览空间为2000平方英尺,观众参观时间平均为6-10分钟,这段时间内可足够阅读2500字,但前提是所有时间用于阅读。如果他们一半时间用于观看,一半时间阅读文字,那么只能阅读1250字,如果他们花3/4的时间观看文物、与同伴交谈、坐下来短暂的休息,剩下的时间只能允许观众阅读大约625字。如果2000平方英尺的展览空间中有20件展品,每一件展品都有一个包含重要信息的说明牌,而且展览设计者希望大多数游客能够阅读这些说明牌,并通过这些信息来增加对展品的理解,那么每个说明牌的字数应该约为30个,转换为中文,就是不要超过45个字,而这只是在理想状态下的计算。”^③

因此,陈列展览的说明文字在层次分

表一

著作	主标题 Exhibition Titles		副标题 Sub-title		前言 Introductory Labels		单个展品说明 Caption Labels	
	中	英	中	英	中	英	中	英
《展览复合体——博物馆展览的理论与实务》 ^③	1-15	1-10	30	20	75-300 (110/段)	50-200 (75/段)	110	75
《博物馆学·德语系世界的观点》 ^④			<30 (15/行)	<20 (10/行)	<110 (含题目)	<75(含题目)	<27	<25
《Exhibit Labels: An Interpretive Approach》 ^⑤	1-11	1-7			30-450	20-300	30-225	20-150

注:上表中数据单位为字,数据换算结果均按照四舍五入记录。

表二

展厅	主标题 Exhibition Titles		副标题 Sub-title		前言 Introductory Labels		单个展品说明 Caption Labels	
	中	英	中	英	中	英	中	英
北方民族服饰文化展	9	10	0	0	259	177	30-180	15-25
南方民族服饰文化展	9	10	0	0	280	192	30-180	15-25
台湾少数民族文物展	9	5	0	0	287	142	30-210	15-20

明、清楚表达了展览内容的情况下,字数越少越好。

以中央民族大学民族博物馆为例,见表二。

民族博物馆展览题目清晰明确,字数在游客能接受范围内,但大部分展厅只有主标题而没有副标题,欠缺层次感;前言并没有分段,略显冗长,这是需要改进之处。

(二) 字体

标题字体的选用主要基于两个因素的考虑:(1)字体特点与展览主题的适应性;(2)字体所体现出的与众不同的特质。标题常用的是黑体和华文新魏等。黑体有加粗效果,易吸引观众注意力;华文新魏在字形上和其他几个常用字体差别很大,其本身也有加粗的效果,更容易抓紧观众视线,吸引观众注意力,给观众留下深刻印象。前言常用宋体,符合观众的阅读习惯。展品说明常用黑体或幼圆,因其字号较小,适用这种无衬线字体,比较容易辨认。对于注释文字,一般情况下字号较小,最好是使用黑体、幼圆等无衬线字体。因为无衬线字体笔画圆滑,而且粗细均匀,所以比较醒目,即使字号小也比较容易辨认。因此,字体搭配要合理,富有美感,不宜太过古板,也不宜太过活泼。英文Times New Roman有着中规中矩、四平八稳的经典外观,易读性强,通常对应宋体;Arial(Black)和黑体效果类似;Calibri也属于无衬线字体,通常与幼圆相对应。

综上所述,博物馆常用的中文字体主要为:黑体、楷体、宋体、幼圆、华文新魏,英文字体主要为Times New Roman、Arial(Black)、Calibri。每种字体有自己的特点,也就是字体本身的品格,适合于不同内容和主题的展览环境,其对应的英文一般选择与中文字体最相近的一种形式。

(三) 字号

文字易认性主要取决于字号和灯光,在一定的灯光条件下,字号越大,易认性越强。对于博物馆来说,标题采用的是大

尺寸,大字体,字号大了,能够吸引观众的注意力,前言和展品说明依次渐小,但字号太小了,观众很难看清楚,因此要适度掌握。

在《博物馆展览——理论与实践》(Museum Exhibition—Theory and Practice)一书中,大卫·迪恩(David Dean)认为:“主标题应采用大尺寸的字体,以抓住观众的目光;副标题要字体大,让访客容易在一定距离时阅读;简介文字合理的字号为18到36点之间,个别物件的说明表示介于12到24点之间。”^⑦

通过对中国刀剪剑博物馆、中国丝绸博物馆说明文字的观察发现,采用的最小字号约为25点,即展品说明文字中前言、副标题、主标题依次变大,设计时需根据展厅和展板空间,根据对视距要求,对字号做出相应的放大与缩小,中央民族大学民族博物馆的展览都遵循了这一适度原则。

(四) 文字和展品的位置和方式

陈列的文字和展品的摆放既要有科学性,又要有艺术感。主标题是最关键的部分,是整个展览的核心,应该在展览起始位置,在最显眼的地方。它可以单独放置,也可以和前言放在一起。

单个展品说明牌是对每件展品的简介,也需要艺术处理。比如中国丝绸博物馆“丝绸之路”的服装展中,每一组的服饰说明牌罗列在展柜的下方,观众一边观看文物,一边需要反复地低头寻找文物介绍,不利于观众细致观看文物,而且说明牌和文物距离相对较远,没有一一对应,观众需要花费不少时间对应说明和文物,大大削减了观众看文字介绍的兴趣。展品说明依赖于对应的文物而存在,观众一般在看到一件文物的同时能迅速找到其对应介绍,因此,说明牌最好迎合观众的视线,依附支架或展台,呈现一定角度,高度适中,离展品的距离不应超过10厘米。中央民族大学民族博物馆服饰厅将展品说明牌贴在服饰前方的玻璃展柜上,观众就可以迅速看到每件展品的相关信息。

展品文字说明应该与图片与多媒体展示相结合。澳大利亚博物馆通过对观众的研究得出如下结论:

1. 动态展示会更吸引游客;
2. 3D视觉效果更能帮助观众获得核心信息;
3. 相比于文字说明, 观众更倾向于停留在演绎方式越多样化的地方;
4. 图文并茂的展品说明可以使观众更快地理解展品。

麦克林 (McLean) 提出“文字说明应该结合照片、图片或者互动视频、音频, 这样才会使观众留下更深刻的印象”。^⑧ 图片更容易让观众对展品进行理解。当观众看到一件工具展品时, 会发出疑问, 这件工具如何使用? 情景再现的方式既占用空间也耗费资源, 而一张图片就可以清晰地再现这件工具的使用方法。上海玻璃博物馆将展品涉及的图片也放在展品说明旁边, 便于观众进一步了解。

江南织造博物馆通过利用多媒体设备, 用生动的画面和有趣的互动方式阐释红楼梦文化。在展品和文字说明中放入音频、视频及多媒体互动设施, 动态地去讲解展品背后的历史故事, 加深了游客对于展品文化内涵的了解。

(五) 内容

静态的展品不能为自己解说, 所以需要其他方式来帮助解说, 文字说明就起到不可替代的作用。但是单纯的文字说明欠缺互动性, 观众只能阅读, 而无法提问。而且观众参观的时间有限, 吸收知识的程度也受很多因素的影响, 比如疲劳、孩子的焦急以及参观人数多等, 在每一件展品说明上停留的时间通常只有几秒。编写者需要让观众在短短的几秒内了解展品最核心的信息, 因此文字说明内容需要准确清晰, 所传达的信息需要有概括性、准确性、易读性。

1. 概括性

标题应该使观众理解整个展览主线。主标题内容要简洁清晰, 多用短语, 不

宜用句子, 但可以用副标题进一步解释。副标题与主标题要层次清楚, 主次分明, 充分反映整个陈列展览的内在逻辑关系, 清楚地阐释展陈的主题。前言内容应紧扣主题, 高度概括, 激发观众好奇心, 语言通俗易懂。如上海电影博物馆关于电影历史的展览“影史长河”和中国丝绸博物馆关于馆藏辽元服饰修复成果展“塞北风采”, 主标题都采用短语的结构, 语言生动, 内容简洁, 副标题则是对这一短语的详细解释, 值得借鉴。民族博物馆的“北方民族服饰文化展”和“南方民族服饰文化展”虽然内容明确清晰, 但更适合做副标题, 主标题更应该简洁, 富有艺术感。

2. 准确性

展品说明应说明展品的最基本信息, 要严格遵循知识的准确性和科学性。要求准确无误, 稍有差错, 会失之毫厘, 谬以千里。展品信息可包含名称、时代、材质、国家(民族)、来源、尺寸等。不同类型的展品侧重的说明信息就会不同。比如中央民族博物馆的服饰说明牌信息包括名称、时代、民族、来源。

3. 易读性

博物馆的说明文字需要具备明确、单纯和易读的特性。这就需要文字是一系列能够传达展览主题重点的简单语句, 而不是陷入难懂的术语、陈腔滥调和平乏无味的文字之中。

编写说明文字时, 尽量使用短句, 小段落, 避免使用比喻, 尤其是隐喻, 可多使用头韵, 避免使用感叹号, 幽默需谨慎使用, 形式需多样性, 单一的文字形式会给观众带来视觉疲劳。

英语作为国际语言, 普遍成为博物馆的第二陈列语言, 其位置一般与中文保持对应, 内容一致。就我国博物馆而言, 一般是中文翻译成英文。在翻译过程中, 英语文字说明要遵循以下几个原则:

①规范性和一致性

英语说明文字首先应该注意的就是规范, 尤其是大小写、格式及标点符号。

一般情况下,英文标题写法规则是普通实词(名词、动词、代词、形容词、副词等)首字母大写,虚词(介词、冠词、连词、感叹词)首字母小写。标题第一个单词无论词性首字母均应该大写。超出5个字母的虚词,如“between、without”等应该大写。中国丝绸博物馆标题之一“织绣工艺”翻译成“Weaving And Embroidery”,“And”属于虚词,首字母不应大写。江南织造博物馆的展品说明中的英文说明,首段空格不统一,格式欠规范。

随着中国文化对世界产生的影响越来越大,国内外文化交流越来越多,我国的各类博物馆通常会采用中文和英文两种陈列语言。除特殊情况外,保持博物馆陈列语言的统一至关重要,但是很多博物馆做临时展览只采用一种陈列语言,不能和其他展览达到统一,破坏了整体的展陈效果。比如中国扇博物馆只用了中文一种陈列语言,如果国外游客前来参观,在没有讲解员的情况下,他们很难了解中国的扇文化。仅看展品无法深入了解从扇骨到扇面精美的工艺和独特的文化。

②忠实性和准确性

忠实性,即忠实于原文,尽量做到内容、形式的统一,不能望文生义,随便添减。必要时可适当发挥,但发挥的目的是为了更好地体现内容的宗旨和目的。准确性,即准确表达原文的意思,不能想当然地表达。但是,有时需要适当地添加解释,尤其是在翻译文化专有名词时。因此,英语说明文字要做到忠实、准确表达,必须注意选词、搭配以及结构等几个方面的问题。

首先,译者在翻译时应首先考虑的是交流和效果,注意表达准确、明了,便于观众理解和接受译入语。笔者认为,翻译中最大的难题就是文化专有词的翻译,在翻译过程中,如果直译无法达到准确的标准,译者可以通过增补、删减、调整或改译等方式,使译文更符合英语的思维方式

和表达习惯,在译入语语境中符合译文读者的阅读习惯,增强译文的可读性。

为准确表达原文,应该严格选词。比如“丝绸之路文明”译文为“Civilization along the Silk Road”。这里的“along”一词表明所说的文明曾发生在丝绸之路沿线,就非常合适。一些专有名词需要用拼音来表达,这样可以保留原有的文化。中央民族大学民族博物馆各民族的翻译很多都是拼音,比如畲族“The She”,白族“The Bai”。但拼音不可以乱用,中国一些词汇来源于外来文化,因此译者需要去寻找其文化根源,尽量使用已有的英语表达。比如中央民族大学民族博物馆的宗教展厅有很多宗教法器和佛像,在翻译藏传佛像称谓时即不能简单地用汉语拼音标注,如佛“Buddha”、菩萨“Bodhisattva”、释迦牟尼“Shakyamuni”。佛教是世界三大宗教之一,迄今已有2500多年的历史,世界各国的文史学家、宗教学者及佛教信徒对它的研究、探索和学习从未停止过。佛教中的主要神灵的梵语称谓已作为专有名词进入英语词汇中,成为英语词汇的一个组成部分。因此,在汉译英时可以直接使用英语中已有的词汇。对于不同的佛的翻译,可在其后面加上一些注释,说明他们在佛教中的职能和身份,将会大大提高游客对他们的了解和兴致,更便于读者了解。比如释迦牟尼,可译为“Shakyamuni Buddha, the founder of Buddhism”。

处理朝代年号时,“最好把全部信息都译出来”^⑨。例如康熙年间就处理为“the Qing Dynasty, Kangxi Period, 1661—1722”,首先翻译朝代,让参观游客了解中国历史朝代,其次添加公元纪年法,即公元1661—1722,表示康熙统治时的历史时期。这种添加公元纪年的方式方便参观游客感受、了解中国历史。外国观众不了解中国历史上的朝代更替,如果只写出“Qing Dynasty, Kangxi Period”,他们会不清楚清朝康熙所处的

历史时期。公元纪年可以让外国游客对历史年代有一个更加直观的时间概念。

英语翻译要求忠实原作的观点、内容,使用正确的专业用语,表达准确、简洁、逻辑清晰。

总而言之,展馆陈列文字需要注意的问题包括:

1. 字数不宜过多,字体搭配要合理,不宜太过呆板或活泼,字号要根据展览空间和游客的便利程度,视情况进行放大或缩小;

2. 陈列文字位置要与整体展览保持和谐,以辅助展品为最终目的,采用多样化的形式;

3. 陈列文字的编写要遵循一定原则:中文要遵循概括性、准确性、易读性原则;英文翻译遵循规范性和一致性、忠实性和准确性原则。

三、结 语

陈列展览是一本生动的教科书,它不同于书本,它是通过展品和文字的结合来教育群众。展品的陈列艺术和文字的设计艺术是陈列展览的两个重要方面。陈列文字一般分中、英文两种,两种语言往往是一一对应的陈列形式,其字体、字号、字数等都要相互统一,但因其语系不同,书写方式不同,也要注意区别对待,严格按照两种字体的规范进行设计。

文字说明的编写要慎重。要充分考虑受众对象,内容要适合不同年龄层次的观众,语言要做到准确、鲜明、精炼、生动,要通俗易懂、简要概括,不能单调、陈旧,力图使观众在最短的时间内得到最大程度的吸收。

异语观众的增多使得英文说明越显重要,说明文字的翻译已是不容忽视的。在

翻译过程中,译者既要做到格式、书写规范,整体一致,又要做到译文准确和忠实。

文字说明编写的好坏直接影响到整个展览的效果,影响到观众对展览的印象,因此它既是一门学科,又是一门艺术,我们需要在各种陈列展览中不断学习,不断总结,使博物馆成为一本生动有趣的教科书。

① Bitgood, S. "The ABCs of Label Design." Visitor Studies: Theory, Research and Practice, 8, 1991, pp.115-129.

② 阎国利、白学军:《中文阅读过程的眼动研究》,《心理学动态》2000年第8卷第3期。

③ David Dean著,萧翔鸿译:《展览复合体——博物馆展览的理论与实务》,艺术家出版社,2006年3月,第99-103页。

④ [德]弗德利希·瓦达荷西著,张誉腾译:《博物馆学·德语系世界的观点》(实务),五观艺术管理有限公司,2005年,第183页。

⑤⑥ Serrell, B. Exhibit Labels: An Interpretive Approach. Walnut Creek: Alta Mira Press; 1996, pp. 33, 125.

⑦ 张颖:《博物馆说明文字的字体、字数和字号设置——基于实验条件下的研究》,浙江大学硕士学位论文,2012年,第50页。

⑧ McLean, K. "Planning For People in Exhibitions." Washington: Association of Science Centres-Technology Centres, 1993, pp. 103-112.

⑨ Neather, Robert:《博物馆目录的翻译》,《中国翻译》2004年第1期。

(作者为中央民族大学民族博物馆志愿者中心主任)

关于“聪明的植物”展览的再思考

马清温

北京博物馆学会展陈高级研讨班顺利结束了，本次培训历时8天，共考察了北京、南京、上海和杭州等地15家博物馆，期间召开了7次座谈会和6次班内讨论会。虽然这次考察的自然类博物馆较少，但作为自然类博物馆的学员，思考最多的还是如何把新的博物馆展陈理念应用到自然类博物馆的展陈中去。自己虽然承担过几个展览的内容设计，但没有系统地了解过展陈的理论，多数是凭着直观的经验。对我个人而言，这次培训有一种“先经验后理论”的感觉，虽不符合“理论先行”的理

念，但收获颇大。因此这次总结报告主要对自己以往从事的大型展览“聪明的植物”进行一次“迟到”的“理论指导”，以便加深理解学习内容，促进以后工作的开展。

“聪明的植物”是北京自然博物馆2012年推出的大型巡回展览，该展览在北京自然博物馆进行了短暂的展示后开始全国公益性巡展。这次巡展首先从缺少博物馆的边远地区开始，利用当地的科技馆、体育馆和学校操场等场所展览。布撤展工作辛苦而枯燥。边远地



“聪明的植物”展览厅一角

区的学生很少有机会走进自然博物馆，即使把“聪明的植物”展览送到县城一级，有的牧区的孩子仍要乘车几十公里才能参观。看到孩子们带着笑脸和足以炫耀的表情走出来的时候，我们所有的辛苦都烟消云散了。

当初接到这个任务的时候，只是说要做一个有关植物学科的巡展。植物虽说是与人类的生存和生活息息相关，但是对很多人来说，植物学是一门很枯燥的学科。因此，如何策划实施这个展览，是困惑我们很久的问题。

一、文本策划

在这次学习过程中，进一步明确了博物馆展览文本策划的三个转换（图一），这在“聪明的植物”展览中也有体现。从宏观到微观，从生理到生态，植物学的知识丰富异常，到底要表达一些怎样的植物学知识？

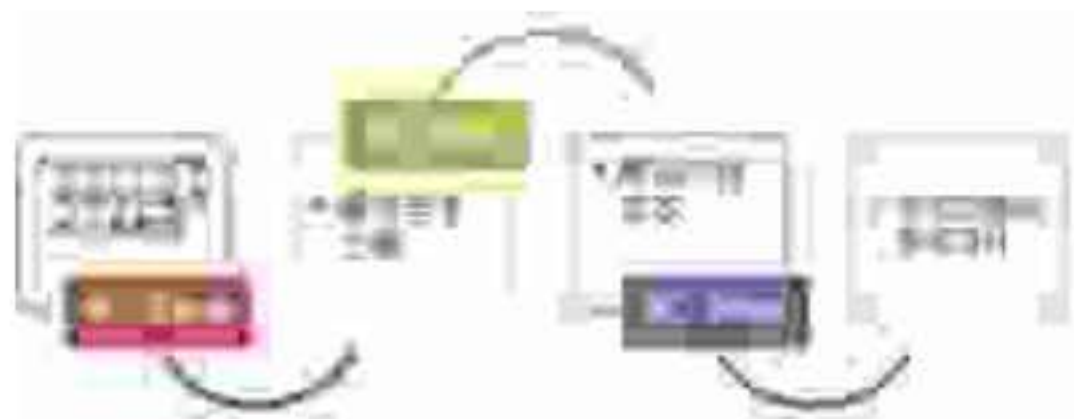
虽然植物种类多，离我们很近，但植物学的知识看起来离我们的生活很远。目前已知的高等植物约有30万种，其中中国有3万多种，这个数字还不包括已经灭绝的植物种类。古人云：“一草一木栖神明。”植物之所以“聪明”，能够生存至今，是在长期的进化过程中经历了与其生存环境的相互磨合，形成了各种生存策略的结果。我们已经习惯了对植物的熟视无睹，但如果我们仔细观察身边的植物，总会有些“惊奇”的发现。植物的根、茎、叶、花、果实和种子等器官的形态结构、生理功能，甚至植物的“行为”等都表现

出了与环境极强的适应性。在特定环境下生活的植物，即使亲缘关系较远，它们也表现出了许多相似的生存策略。而有些亲缘关系较近的植物，由于长期生活在不同的环境下，虽然依然保持着家族固有的特征，但某些特征已经变得本地化了。

时间的力量是无穷的。46亿年前地球形成，十几亿年后最原始的生命形式出现，生命从无到有。随着时间的流逝，地球环境已经发生了天翻地覆的变化，生命的形态也随之发生了巨大的变化，并在演化的过程中留下“痕迹”。植物不断地改变自身特征和习性，以适应变化的环境，拓展生存空间。早期的时候，散发孢子的植物是最主要的生产者。随着时间的推移，绿色开花植物逐渐确立优势。植物拥有完善的策略保护自己，也会充分利用环境中的各种条件扩大自己的领地。在进化的长河中，有些植物已经灭绝，但“聪明”的植物却延续至今，把地球装扮得与众不同。

随着科学技术的进步，当今的社会已经进入了一个信息飞速发展的时代，观众了解的信息范围变得更加的宽泛。博物馆作为一种传统的“征集、典藏、陈列和研究代表自然和人类文化遗产实物的场所”，如何更好地为观众提供服务？这是值得博物馆工作人员以及全社会共同关注的问题。

如果按照传统说教的方法去传播信息与知识，就会被时代抛得越来越远。在展览内容上要让观众“看得懂，喜欢看，留下印象，影响行动”，是本次展览努力的一个方向。“聪明的植物”主要面对的是中小學生。他们在课堂上已经学了一些植物学的相关知识。如何丰富这些知识，把植物学知识生活化，引起他们对植物的兴趣。把植物学知识变成一种陶冶情操的休闲方式，并能引发一些思考，改变一些习惯。思前想后，本次展览决定“弱水三千，只取一瓢饮”，集中讨论植物的适应和进化，就是从整体上理解植物与环境



图一 博物馆展览设计的三个转换（引自复旦大学文物与博物馆学系陆建松教授的“博物馆展览策划设计”讲稿）

的关系，并把主题拟人化，名字定为“聪明的植物”。

“聪明的植物”巡展共包括展板42块，标本160余件，另外包括22项模型以及互动游戏等展品。本次展示的标本数量多，种类丰富，既有来自地球两极的标本，也有来自热带雨林的标本；既有被称为“第一朵花”的辽宁古果化石标本（图二），也有现代植物花的标本；同时也有展示银杏类植物演化历程的化石银杏标本以及现代银杏标本。“聪明的植物”从植物由来、适者生存、扩大领地、防御策略四方面展示植物自己的故事。每一方面的内容又含有几个相互联系又相对独立的主题，以适应不同场地的大小进行取舍。

博物馆展览信息的传播主要也是依靠实物媒介来“说话”的。自然类博物馆的标本是展览的主角，因此在文本策划中列举了很多植物方面的具体实例，展示了较多的植物标本。但观众最终如果能抛开这些具体的实例、具体的植物标本，从整体上对植物的进化和适应增加一些理解，能在某些点上引起一些观众的兴趣，影响到今后的行动，也算是达到了本次科普宣传的一个重要目的。

二、形式设计与实施

为了适合巡展，需要考虑安全性、布撤展方便、场地情况、运输和气候等许多因素。“聪明的植物”巡展主要利用当地的科技馆、体育馆，甚至学校食堂等场所

展览。在适合不同场地方面，“聪明的植物”主题展览要完整展示需要500平方米以上的场地，另外需要播放3D球幕影院和科普实验的场地。在展示条件较差，甚至不具备展示条件的地区，本次巡展也自带了充气大棚（图三），大棚内的展览面积可达到230多平方米。考虑到下雨等恶劣的天气状况，对大棚还进行了防雨处理。这样就可以利用学校操场等空地展示，而且能播放球幕电影和进行科学小实验等科普活动。

该展览展示单元结构根据主题内容分成由暖到冷4种色调，分别对应植物由来、适者生存、扩大领地、防御策略4个主题单元，便于参观者有目的地参观学习。展板采用动静结合、图文混排，配以矢量的科学图画和插画，以直观展示科学内容。除了静态展板之外，光合作用的展板也采用了冷光板技术的动态展示手法（图四）。冷光板轻便、节能，展示了光合作用的动态过程，直观性较强。在空间利用上，部分展板上的展示内容放置展板中上部，给其他展项放置留有空间。少数采用了小展板方式，与标本布置在一起，成为一个整体，力求简洁大方，一目了然。

腊叶标本采用双层亚克力板保护，颜色也与所属主题单元颜色一致，化石标本和立体干制标本也分别密封保护。亚克力密封的标本，具有空间通透感，连接采用挂钩方式。密封的标本和颜色的运用同时也便于布撤展和运输。“聪明的植物”展利用声、光、电等多媒体展示手法，表现

植物的适应性，增加趣味性。根据展示内容的需要，该展览利用了红外感应互动投影、多点触摸屏交互感应、大屏幕背投多媒体影音系统、flash动画、竞技性的趣味游戏、模拟自然状态等多种方式和技术设



图二 辽宁古果标本

计展项，充分展示植物的聪明之处。

展板和标本的固定采用铝型材框架展墙形式，现场组装，并能根据场地情况进行调整规模和展线。运输时铝型材和展板分别装航空箱。每个模型和互动项目都用单独的航空箱包装和运输，根据场地大小进行调用。

三、巡回展览

经过一年多的准备，2012年5月，“聪明的植物”展览制作完成，先在北京自然博物馆进行了短暂的展示，以便发现问题，解决问题。为了配合“聪明的植物”巡展，北京自然博物馆同时安排了现场讲解、培训当地生物学教师讲解、科普报告、实验课堂和球幕电影等多种相关的科普活动。“走进自然博物馆，探索植物的奥秘”、“三个苹果的科学启示”等专题科普报告，“谁最有营养——探究粮食营养成分”、“变色植物——植物水分的运输”、“叶绿素——叶片颜色的奥秘”等动手实验课堂，以及能使观众体验裸眼观看3D带来的神奇效果的球幕电影也配合展览一同走进四川、新疆和内蒙古等地。同时，北京自然博物馆还与部分当地学校正式签署共建协议，未来双方将共同开展更加广泛的合作。

通过展出的标本、模型和图片、多媒体互动项目，以及讲解员的现场讲解、科普报告、动手实验项目和球幕电影等，观众不仅在轻松的氛围中学习了相关知识，而且更重要的是实现了在家门口体验自然博物馆带来的乐趣。有的同学在留言簿上

表达了对这次参观的感受：“当站在各种各样的植物前时，我感叹，植物的智慧、植物的美丽、植物那不屈的生命。原来这些就是奇迹……它把我带到另一个世界，没有人类的踪迹，只有大自然的芬芳。可以看到千年来生命的轮回，以及自然的高贵；可以听到远古传来的梦呓之声。谢谢你们！”

在各地巡展过程中，除了观众自愿参观外，当地教育和科普部门还积极组织在校学生及部分单位职工参观。到目前为止，参观人数已经接近10万，巡展仍然在进行之中。我们相信，它将给更多观众和学生带来探索自然的乐趣。

四、思考

普及植物学知识是植物科普工作者需要思考的一个问题。目前，除学校教学之外，自然博物馆也承担着向社会观众传播植物学知识的重要角色。但是自然博物馆在国内还是一个稀缺场所，大部分省市还没有专门的自然博物馆，更遑论专门的植物学知识的科普展览了。在这方面，北京自然博物馆走在了前列，它开辟了专门的植物学展厅。遗憾的是，由于各种原因，许多观众没有机会走进植物学科普展厅，学习和了解植物学知识。为此，北京自然博物馆制作了“聪明的植物”巡展。这次展览特别注重交流性，除了互动展品以外，还配合多种形式的科普活动。最后，还将展览内容进一步丰富，出版一部植物学科普著作《聪明的植物》，把植物学知识送到全国各地。



图三 展示大棚



图四 冷光片展板

在制作巡展和完成书稿的过程中，我们总有些诚惶诚恐和意犹未尽的感觉。唯恐枯燥的植物学知识达不到让观众“看得懂，喜欢看，留下印象，影响行动”的目的。毕竟对于大多数观众来说，植物的吸引力不如庞大的恐龙和超级“萌”的熊猫们。但我们的努力和成果希望能引起部分观众的兴趣，从而影响观众的行动。通过这次培训，更加体会到“理论先行”的重要性。在内容和形式策划过程当中，每个人都有自我陶醉的东西和理念。如何让观众也能感受到标本或展品，甚至展览形式要表达的信息，从而也让观众能分享探索的快乐，而不仅仅是记住一件展品，这尚需要在理论上加以完善。

通过这次培训，我意识到：巡展也有一些值得思考的地方。巡展有时要牺牲

一些展示效果以换取展示空间和运输的便利，或者追求展示效果而增加一些工作量和 workload，这些问题的解决要依赖今后更多的新技术和新的展示方式应用到展览上。“聪明的植物”展在内容上需要更加突出主题，虽然展示的内容都是围绕着植物的“聪明”，但是在没有讲解的情况下，观众对于有些展品仍然难以将“聪明”与植物联系在一起。再就是展览形式上，在固定陈列中，热带雨林景观一般用模型展示，需要20平方米以上的空间。

“聪明的植物”采用了互动投影的形式再现雨林中的典型动植物，非常便于运输，展示面积也仅用了5平方米左右。展板和标本的固定采用铝型材框架现场组装的形式，追求的是展示效果，这也必然增加了布撤展的工作强度。再就是运输过程中受车辆大小的限制，航空箱堆放排列，有时超出了航空箱的承重能力，造成部分航空箱损坏。

在这次培训中了解到了“实物”和“信息”共同构成纪念馆陈列的“双核心”理念。虽然“双核心”的理念针对现代纪念馆陈列提出，但对于自然博物馆的陈列如何让观众看得懂，更重要的是能从中分享探索自然奥秘带来的乐趣方面也提供了一种思路。对于今后整个展览的信息核心以及每个展品的信息说明都需要深入思考和提炼。有关形式设计中“无设计”的策略或操作方式，要求设计者需付出更多的工作才能达到，是把设计的元素融入到整体的陈列主题与内容中去，这就要求设计者对展览文本有深刻理解，并通过和谐与整合的方式表达清楚，给观众营造一个自然、舒适的氛围。“博物馆展览策划设计”的讲座能从整体上理解如何策划一个展览，以及处理过渡地带的“灰空间”思想等。这些理念都需要在后续的工作和学习中深刻体会。

（作者为北京自然博物馆研究员）

大数据语境下对于非物质文化遗产数字化保护的思考

袁国术

随着大数据时代的到来,非物质文化遗产(以下简称“非遗”)的数字化保护和利用呈现出新的机遇和挑战。目前,“非遗”的数字化保护和利用,对我国的相关从业者而言是一个新的课题,有很大的研究和应用价值。本文力求通过跨学科的视角,对大数据产生的背景和必然性进行梳理;围绕大数据的四个显著特征,对“非遗”的数字化保护在大数据语境下产生的改变进行了思考,并提出了“非遗”数字化保护在大数据语境下亟需建立标准的运营平台的建议。

一、势不可挡的大数据

近年来互联网、云计算、移动终端以及物联网迅速发展。政府、企业和其他社会组织和个人所发生的信息数据每秒都在爆炸式产生。全球在2010年正式进入ZB(Zetta Byte, 等于10亿TB)时代。根据IDC(Internet Date Center 互联网数据中心)的预计,到2020年全球将总共拥有35ZB的数据量,相较于2009年,数据量将增长44倍。2013年8月,中国工程院倪光南院士撰文写道,“虽然对大数据人们还有各种不同的理解,但有一点是没有疑义的:大数据时代已经来临,我们必须为此做好准备,迎接它带来的机遇和挑战”^①。

大数据引起了各界的高度关注。

2012年3月22日,奥巴马宣布美国政府投资2亿美元启动“大数据研究和发展计划(Big Data Research and Development Initiative)”。这是继1993年美国宣布“信息高速公路”计划后的又一次重大科技部署。美国政府认为,大数据是“未来的新石油”,对未来的科技与经济发展必将带来深远影响^②。

据维基百科的解释:大数据(Big data),或称巨量数据、海量数据、大资料,指的是所涉及的数据量规模巨大到无法通过人工,在合理时间内达到截取、管理、处理并整理成为人类所能解读的信息。大数据在数据量、数据特性、数据来源和应用领域等方面都发生了很大的变化,它的特征被很多文献归结为4个“V”,即Volume(数据量)、Velocity(数据产生速度)、Variety(数据类型)和Value(数据价值)^③。大数据已经在悄然改变我们的工作和生活方式,为“非遗”数字化保护提供了新路径。

二、“非遗”数字化保护现状

作为一个拥有五千年不间断文明史的古国,我们拥有十分丰富的非物质文化遗产。这些活态的文化不仅构成了中华民族深厚的文化底蕴,也承载着中华民族文化渊源的基因。然而,随着我国的现代化建设进程和文化的标准化、环境恶化、旅

游业等因素的威胁,有不计其数的文化遗产正处于或即将处于濒危状态。伴随着全球化、现代化的背景,文化受到了空前的冲击,非物质文化遗产也渐渐失去了原有的存在土壤和社会环境。另外,“非遗”保护意识,教育与“非遗”保护、传承脱节也是我们面对的主要问题。可见,我国作为“非遗”大国,在“非遗”保护现状方面并不乐观,但“非遗”数字化为我们“非遗”保护提供了探索的空间和发展的契机。

非物质文化遗产数字化保护,就是将数字信息技术应用于民族、民间非物质文化遗产的抢救和保护,借助数字摄影、三维信息获取、虚拟现实、多媒体与宽带网络技术,建立一个以计算机网络为基础的综合型数字系统,从而实现对非物质文化遗产的保护、传承和发扬。^④由此可见,“非遗”数字化保护的方式包括数字采集与存储、数据库管理、数字虚拟、数字出版、数字娱乐等。但是,我国的数字化保护多以政府牵头或项目驱动的初级的信息采集为主,应用手段略微单一,有待进一步加强。

纵观国内外“非遗”数字化保护技术手段,多通过采用虚拟现实、多媒体、人工智能、宽带网络与数据库等信息技术,开发基于计算机网络环境的辅助系统或手段,为“非遗”的可持续发展服务。通过“非遗”相关的文字、图像、声音、视频及三维数据信息提供数字化保存、组织、存储与查询检索等手段,并进一步建立数字化“非遗”博物馆、展览馆^⑤,从而为“非遗”的保护、开发与利用服务。具体表现在:

1. 数字化存储在“非遗”中的应用

“非遗”数字化保护与存档就是利用先进的二维和三维扫描、三维建模、数字摄影与图像处理等技术,实现“非遗”资源图形结构与纹理等信息的获取与保存。20世纪末出现的数字化技术设备有着独特的优势,它采用硬盘或便携式FLASH闪存存储器存储,具有存储容量大、存储

速度快的优点,如硬盘的存储容量可以达到几百至几千GB。同时随着大数据的迅速发展,云存储空间也已渐渐成熟;另一方面,数字式记录设备中存储的数据信息可以十分方便地存储、检索、编辑、播放及网络传输,并可以方便地以图像、视频、音频等方式再现出来。

2. 虚拟现实模拟技术在“非遗”中的应用

目前非物质文化遗产常用的数字化修复与演变模拟技术,主要是将三维模型、虚拟漫游、图像处理、人工智能等技术集成应用于濒危遗产的现场调查和保护修复等各个环节。同时,“非遗”数字化保护的深入开展,各学科间的互融交叉优势已渐渐体现,比如三维人体动作识别技术已开始 in 民族舞蹈上得到应用。

3. 计算机辅助设计系统在“非遗”中的应用

目前国际和国内比较常用的计算机辅助设计系统包含两个方面,一是对平面图案计算机辅助设计系统的研究,二是对三维实体工艺品的造型进行计算机辅助设计系统的研究。通过数字化图案、工艺品的计算机辅助设计系统,可以对已有的典型图案、工艺品进行创新设计,从而创造出不同个性、千变万化的新的符合时代需求的艺术作品,有助于“非遗”的保护、传承与发扬。

4. 数字化编排技术在“非遗”中的应用

数字化编排技术是基于人工智能的对于虚拟环境(如虚拟音乐中心、虚拟戏剧中心,整合了多种音乐、诗歌、故事、戏剧等内容)的数字智能处理技术。这种技术可被应用于口头文化遗产的保护中。

三、大数据对于“非遗”数字化保护带来的改变

1. 数据量剧增对存储方式带来的改变
文化遗产数据具有海量、多样、复杂、异构以及动态变化等特性,而且目前

这些数据均缺乏统一的采集和存储的标准及规范,容易形成数据孤岛。如何存储和管理海量的非物质文化遗产数据,使这些数据得到高效地利用,成为进行“非遗”数字化保护的关键之一。因此,构建一个“非遗”数据云存储系统是非常必要的。

文化遗产数据的存储介质是文化遗产数据的载体,对文化遗产传承和保护有着很大的影响。文化遗产数据主要用于历史传承和保护,其次用于文化推介与交流。根据文化遗产数据不同用途,制定不同的存储方案。对于用于历史传承的文化遗产数据,首先,需要选用寿命长、容量大的存储介质,如最新研制的M-Disc光盘(它几乎具有永久保存数据能力);其次,需要规划出有效的存储方案,如制作多个副本、定期更换存储介质等管理措施。对于用于文化推介与交流的文化遗产数据,可以选用携带方便、兼容性好的存储介质,如移动存储器和光盘。

当前存储应用中的海量存储系统功能区域划分较为复杂,设备、协议种类日趋繁多,同时,存储节点数量庞大、各种应用面临负载高度混合的情况,导致存储系统管理复杂、资源的严重浪费。为解决上述问题需要突破以下难点:面向海量存储系统的应用,在综合性实现中引入存储虚拟化;针对异构存储系统的资源特点,设计用于支持存储虚拟化的存储资源信息管理和查询平台,实现存储资源的自动发现,对应用和管理建立和维护统一存储池模型;研制对应用透明的存储访问代理,对资源研究命名空间聚合和访问重定向、虚拟化策略定制等技术,对海量异构存储资源的统一管理、共享和虚拟卷实现在线扩展和按需分配。

2. 大数据语境下“非遗”数据的爆炸式增长

在大数据语境下,每个人都成为了信息记录和传播的自媒体,“非遗”的数字化过程无处不在,在自媒体的自觉或不自觉地记录和传播的过程中,“非遗”的

数据爆炸式增长。自媒体概念随着网络技术的不断进步逐渐映入人们的眼帘,手机、相机等电子产品的不断发展,使拍摄照片、录制视频成为人人都可以完成的事情,每个人能随时记录“非遗”资源并上传网络。自媒体极大地突出了非专业个人在“非遗”信息资源传播中的作用,也极大满足了人们对于“非遗”信息资源的新要求,打破了传统的传播模式,带来了新的社会关系的变化,促进了新旧媒体的融合。大数据语境下,“非遗”的数据来源没有了时间和地点的制约,逐步进入爆炸式增长阶段。

3. 大数据语境下对数据类型的改变

对“非遗”的实物展品及文化元素收集整理,以图片、视频、文字、音频等为媒介,利用数字化设备对“非遗”文化元素进行记录,目的就是在计算机里建立相关的“非遗”资源数字模型,为“非遗”的信息共享、考古研究、参观观赏、保护修复与开发利用等提供准确的数字化素材。对平面文物如古代书籍、刺绣、书法绘画作品等,首先采用高精度的数字相机或平面扫描仪进行数字化,生成二维图像,然后应用图像处理技术对这些图像进行处理及分析。通过对民族文化元素的收集和整理,对“非遗”民间文化元素进行特征分析,建立“非遗”文化特征库,对“非遗”进行文化特征标注,对“非遗”文化代表元素进行特征分析:如文化特征、历史特征、地域特征、民族特征、视觉特征、工艺特征等。细化每个特征定义,量化指标,分别与各种元素进行比对,对每个数字化作品都做文化特征分析,从而作为提取“非遗”文化特征元素的依据。

4. 大数据带来“非遗”数字化保护的新价值

大数据语境下,可以利用大量复杂数据集合获取知识和洞见的能力,提高“非遗”文化的多样性增长。大数据的利用可以使“非遗”获得“创新”,丰富“非

“非遗”资源间彼此融合的同时,增强“非遗”拥有者的认同感和历史感,促进文化多样性和人类的创造力。从大数据中抽取事先未知、潜在有用、最终可解的规则的技术过程,也是“非遗”资源循序渐进、逐渐升华的过程。通过整合数据,深入数据抽取有效“非遗”资源,再利用这些新资源实现数据的实时处理、智能判断和快速决策,可作为“非遗”数字化保护决策支持的依据。辅助工作人员以更加精细和动态的方式开展保护性工作研究,极大提高“非遗”资源利用率和数字化保护水平。与此同时,促进“非遗”数字化保护的市场化进程,进而推动“非遗”保护工作。

四、大数据语境下“非遗”数字化保护亟需建立标准的营运平台

众所周知,建立“非遗”数据库是“非遗”数字化保护工作中对信息资源和档案资料搜集、管理、利用的重要技术手段。在现阶段“非遗”保护工作中,档案管理和数据库建设存在很多空白点。究其原因,其一,绝大多数“非遗”为无形的、口头性的传承,不直接附着于有形资产,不属于官方的管辖范围。比如,手工技艺、故事传说、民间表演等资源仅是存在于有限的人际传承当中,必定较少地被官方所记录。其二,“非遗”大多孕育、生长于民间,属于民风范畴,而档案馆馆藏出自官方,不可避免地偏重于记录官方文化、高层文化,从而忽视了相关民间、中下层文化生活的内容。因此,当前馆藏涉及“非遗”的多为某一项目的官方凭据材料,内容多与官方管理活动相关,对于“非遗”保护工作有佐证、鉴定价值,但内容单一,形式简单;同时以侧面记录为主,不涉及“非遗”项目技艺传承等核心内容,通常不是文章的核心,不作为文章主干,不单独成篇,较难检索,不易被使用^⑥。

一方面,由于“非遗”涉及的种类繁多,内容广泛,且各有其特殊性,仅依赖档案馆或者由某部门建立“非遗”数字保护数据库的形式,很难行之有效地对“非遗”进行保护。或许在大数据语境下,每个人都成为了信息记录和传播的自媒体,方能促进“非遗”的数字化进程。

另一方面,随着人们生活水平的不断提高,人文情怀和审美追求不断提升,对“非遗”表现出迫切的需求,“非遗”主题的旅游呈现上升趋势。《保护和促进文化表现形式多样性公约》明确提出:非物质文化遗产保护工作要体现“经济和文化发展互补原则”以及“可持续发展原则”;《中华人民共和国非物质文化遗产法》第三十七条阐述:“国家鼓励和支持发挥非物质文化遗产资源的特殊优势,在有效保护的基础上,合理利用非物质文化遗产代表性项目开发具有地方、民族特色和市场潜力的文化产品和文化服务。”因此,对“非遗”进行多样性经济开发,具有十分广泛的市场。^⑦

综上所述,建立“非遗”数字化保护的营运平台,深入“非遗”生产性保护并寻求市场化手段来保护、开发和应用,对“非遗”数字化保护具有重要的现实意义。开发适应大数据语境下“非遗”数字化保护营运平台,按照目前的设想,需要做到以下几点:

1. 建立相关法律保障,明确“非遗”产权归属。在非物质文化遗产的司法保护体系中,知识产权法无疑是最重要的法律形式。大数据语境下的“非遗”数字化保护营运平台,对非物质文化遗产的知识产权保护提出了很多复杂的理论问题,如权利主体、权利客体、权利内容、实现方式等。

2. 技术层面要求“非遗”的数字化建设水平达到一定的高度。当前,需要高度整合现有“非遗”数字化资源,在数据总量、数据种类和数据完整性上做大量工作,具备数据整合的基本条件,在此基础

上实施大数据语境下的营运平台工程建设。另一方面,针对我国非物质遗产品种丰富、形式多样,建立数字化分类体系,按结构化和非结构化的形式或其他规则进行数据整理,便于大量数据的分类提取。

3. 需要建立非物质文化遗产资源数据采集技术标准。鉴于目前我国各地在“非遗”资源数据库建设中存在的技术问题,如技术管理不规范、标准不统一、技术目标不一致等,需要借鉴国家的博物馆、图书馆等方面的数字化经验,建立资源数字化采集、元数据、资源组织、资源管理和资源长期保存等技术标准以及“非遗”资源管理的统一、科学和规范的管理技术规范。

4. 建立“非遗”的可视化表达和新技术综合运用体系。“非遗”除了使用传统数字化技术进行可视化外,还有许多需要知识可视化,主要包括知识源层、知识描述层、可视化表达层和知识应用层。单一数字化存储通常疏略了“非遗”赖以生存的文化空间特性,需要多种新技术手段综合运用到“非遗”的保护和传承中,构建保护和传承的综合技术体系。

5. 采用成熟、多样的大数据挖掘技术,满足用户需要。通过提供良好的人机接口,为参与平台的政府机构、事业部门、“非遗”拥有者、自媒体、企业、消费者等各方提供便捷的入口。

五、结 语

数据是现代信息社会的“石油”。“非遗”的数字化保护将很大程度上依赖将数据转化为信息和知识的速度与能力,

而这种转化速度和能力,实际上取决于大数据方面的技术能力。本文简单地介绍大数据的背景以及当前“非遗”数字化保护的现状,探讨了在大数据语境下的非物质文化遗产数字化保护研究,提出建立大数据语境下“非遗”数字化保护标准营运平台,以期有力促进“非遗”数字化保护相关工作的开展,从而推动新形势下我国的“非遗”保护进程。

① 倪光南:《大数据的发展及应用》,《信息技术与标准化》2013年第11期。

② 李国杰、程学旗:《大数据研究:未来科技及经济社会发展的重大战略领域——大数据的研究现状与科学思考》,《中国科学院院刊》2012年第6期。

③ <http://zh.wikipedia.org/wiki/大数据>

④ 彭冬梅、潘鲁生、孙守迁:《数字化保护——非物质文化遗产保护的新手段》,《美术研究》2006年第1期。

⑤ 彭冬梅:《面向剪纸艺术的非物质文化遗产数字化保护技术研究》,浙江大学博士论文,2008年。

⑥ 杨红:《档案部门与非物质文化遗产数据库建设》,《北京档案》2011年第3期。

⑦ 吴绪成:《浅谈大数据背景下的第四代档案馆建设》,《湖北档案》2011年第3期。

(作者为贵州大学教育部现代制造技术重点实验室博士研究生)

影视在非物质文化遗产保护中的重要作用

张树新

2013年岁末，我有幸参加北京博物馆学会非物质文化遗产（以下简称“非遗”）保护专业委员会组织的“非遗”考察培训活动，对“博物馆不仅应关心物质文化遗产保护，还应关心非物质文化遗产保护，关注非物质文化遗产走进博物馆”的理念有了进一步的认识，并意识到影视在非物质文化遗产的传承保护中具有重要作用，其重要性，甚至可以和中国文字在传承保护几千年中国文化方面所起的作用相比。下面，就结合我的实际工作，对此做下浅尝辄止的探讨。肤浅之处，敬请不吝指教。

一、影视与非物质文化遗产的关系

本人是中国电影博物馆的一名工作人员，开始只想就电影与非物质文化遗产的关系进行一下探讨，但发现影、视的重合度越来越高，且二者在本文中作用相似，因此就将电视纳入进来，采用了影视并用的提法。而电影、电视在出现时间和表现手法上毕竟还有所区别，因此，在具体叙述时，还可能根据需要有所区分。

1. 电影的出现有非物质文化遗产的影子

电影的问世是人类文明发展与科技进步相结合的产物。从古代人们对于光与影关系的最初的认识，到绘画艺术中的连续性形象；从10~16世纪发源于中国民间的走



图一 中国电影博物馆展陈图录

马灯（图一）、皮影戏，到其后流行于欧洲的各种表演活动图画装置，我们不难看到电影的原始理念和其萌芽的雏形。春秋时代的手影图（图二）可以说是人类较早对光与影作用的领悟。西汉时期，中国出现了叫作“皮影戏”的装置，并于13世纪流传到海外。这可能是我们知道的有史以来最早的人造光影表演。明代皮影戏开始在中国流行，至今仍然盛行，并分为南北两派。18世纪流行于欧洲的“皮影戏”被



图二 中国电影博物馆展陈图录

称为“中国之影”。再现人类活动的真实情景一直是人类一个古老的梦想，也是电影发明的人文主义基础。

2. 中国第一部电影取材于京剧

中国最早的拍片尝试是从1905年开始的。1892年，从日本学过照相技术的任景丰在北京前门外开了中国第一家照相馆。1905年，任景丰和他的照相技师刘仲伦弄了一台摄影机和一些胶片，请来了当时红遍京城的著名京剧老生谭鑫培，在照相馆的院子里拍摄了谭鑫培的拿手好戏《定军山》中的几个表演片段。在此后的几年里，他们又为其他一些名演员拍了一些戏曲片段，并且拿到戏园子里去放。这一新生事物的诞生，本身就是一个极富象征意义的历史现象。它反映了中国电影一诞生就迅速地与民族文艺传统结下了不解之缘。实际上，也和中国非物质文化遗产结下了不解之缘。

在后来的中国电影发展过程中，戏曲电影成为不可小觑的重要组成部分。中国戏曲是中国戏曲电影——戏曲舞台纪录片、戏曲艺术片、戏曲故事片等创作的客体对象。它赋予戏曲艺术以各种不同的电影性的东西，而同时又从戏曲艺术传统

中汲取艺术的、文化的乃至艺术灵感的元素。应该看到，戏曲电影的创作对电影和戏曲来说是一个互相促进、共同提高的过程。中国电影由于戏曲而形成了独特的民族风格和叙事特色，从而获得了更多观众，而戏曲剧目则借助电影得以广泛传播。戏曲是中国古老的大众娱乐方式，起源于秦汉，形成于隋唐，成熟于宋元，已有两千多年历史。1959年统计，中国有各种地方和民族戏曲360余种。中国传统艺术与中华民族的整体文化和生活习惯是息息相关的。没有这些文学艺术的传统和它们对文化的传承，就没有中华民族的独特文化。

3. 电影属于非物质文化遗产吗

人类非物质文化遗产的概念有一种表述就是：通过群体或个体口头表达的、来自传统而被同一文化社区所采用的、能够代表其文化与社会特性的形式；主要有口头传说、表演艺术、风俗礼仪、工艺技能等。

传统、活态非物质文化、特定的文化空间是其主要特征。非物质文化遗产的文化空间，就是以文化的空间性质为主要研究和表述对象的一个新兴的重要概念。

电影与非物质文化遗产的关系。电影不是真实的现场，却可以是真实现场的再现。一百多年来电影有意或无意记录下了很多的非物质文化遗产。这个遗产能与前者等同吗？不能等同，它又算是什么呢？我认为电影是一种特殊的非物质文化，因为它的内容是动态的展现并可拷贝和无限复制。对宏观意义的电影收藏而言，应该清醒地认识到：我们收藏的是非物质文化本身，而不是一盘盘的拷贝胶片。随着数字技术的发展，这些非物质文化完全可以通过胶转数，实现在新媒介物质条件下的传承。

那么，电影属于非物质文化遗产吗？如果电影属于一种非物质文化，那么电影文化本身当然可能成为非物质文化遗产，这是另一个问题。那么，电影纪录的非物质文化遗产能算是非物质文化遗产吗？不能。因为，同现在的非物质文化遗产的定义相比，电影已经改变了时空界限，而它虽是



图三 拍摄《定军山》模拟场景展示

动态的，但不是活态的；它是可转移的、可重复的，却因此脱离了原生态。那么，电影记录下来的非物质文化遗产，是否可以叫作非物质文化亚遗产？或者叫影视化的非物质文化遗产？这个想法有待进一步研究。

二、影视在非物质文化遗产保护中至关重要

1. 以非物质文化遗产戏曲为题材的电影已成为一类

中国电影在其发展过程中已不自觉地留存了很多与非物质文化遗产有关的内容。戏曲对中国电影的影响是深刻而广泛的，以致出现了中国仅有的电影类型——戏曲电影。恐怕谁也没有想到，当年成就电影的戏曲却由于电影得到了最广泛的记忆和传承。从中国电影诞生的1905年（图三），到新中国成立前拍摄了37部戏曲片，包括谭鑫培、俞菊生、梅兰芳、李寿山、周信芳、谭富英、李万春等多位大家的早期京剧作品和1920年的昆曲《春香闹学》（梅兰芳、李寿山、姚玉英）、1948年的越剧《祥林嫂》（袁雪芬、范瑞娟）等。新中国成立后共拍摄戏曲电影300多

部，涉及剧种60多种，包括汉剧、桂剧、锡剧、淮剧、晋剧、昆曲、闽剧、粤剧、吕剧、河北梆子、川剧、湘剧、沪剧、秦腔、蒲剧、黄梅戏、江西弋阳腔、老调戏、丝弦剧、山西上党梆子、柳子戏、评剧、彩调戏、采茶戏、湖南花鼓戏、眉碗腔等。普及、抢救了一批剧种和优秀剧目，保留了一大批戏曲表演大师的记忆和经典剧目，为戏曲艺术的传承记录了素材，为后代的戏曲人留下了珍贵的资料，为中华民族留下了宝贵的文化遗产。因此，这些也应列入

保护之列，当然，从现在起它们理应成为中国电影博物馆重点收藏保护的对象。

2. 影视已出现在“非遗”保护的各个环节

如前所述，电影发展过程中不自觉地保存了很多的戏曲类非物质文化遗产，而时至今日，在世界范围内的非物质文化遗产保护广泛开展之际，对于拥有广泛非物质文化遗产资源的大国来说，影视在“非遗”保护、宣传、发展上已遍布各个角落、各个环节，成为留存记录、交流展示、研究发展的重要手段。

在一篇《非物质文化遗产电影的论析》的文章说道：目前中国非物质文化遗产保护持续深入，国家、省、市、县四级“非遗”名录体系已基本定型，“非遗”保护步入“后申遗时代”，对“非遗”的生产性、开发性保护已提上议程，“非物质文化遗产电影”正是“非遗”产业化开发的产物。电影作为最具影响力的媒体形式，不可能置身于这场“非遗”保护运动之外，以非物质文化遗产为题材开拍电影遂成一道靓丽的文化风景。2006年6月，讲述海宁皮影戏艺人传奇经历的《皮影王》、讲述旧

时宁绍地区婚嫁民俗的《十里红妆》、讲述东海渔民传统民风民俗的《鼓舞天下》获立项拍摄；2008年，反映国家级非物质文化遗产“东路二人台”的电影《荞面旦》和《骆驼旦》开拍；2008年10月，以山西左权民歌“开花调”为主题的原生态音乐故事片《有了心思你慢慢来》上映。各地遥相呼应，纷纷筹拍以区域“非遗”为题材的电影。“仅2010年一年，以非物质文化遗产为主题的各种电影、电视剧、纪录片、歌舞剧就多达110余部”。非物质文化遗产题材类电影的数量猛增，标志着一个电影类型——“非物质文化遗产电影”的产生。的确，我查到的“非遗”类影视题材作品还有许多，如：关于非物质文化遗产之奉贤滚灯、非物质文化遗产之顾绣、非物质文化遗产之江南丝竹、非物质文化遗产之鲁庵印泥、非物质文化遗产之锣鼓书、非物质文化遗产之琵琶艺术、非物质文化遗产之上海灯彩、非物质文化遗产之上海田山歌、非物质文化遗产之石氏伤科、非物质文化遗产之乌泥泾手工棉纺织技艺等。

本次考察了解到，在申遗过程中必须有影视资料上报。各地非物质文化遗产保护管理部门，都积极组织、拍摄了大量的非物质文化遗产项目。很多非物质文化遗产展示场所，也都把影视作为重要的手段和补充。当然，影视在“非遗”保护宣传、推介，特别是国际交流中的作用更是无法替代的。

3. 对影视在非物质文化遗产保护中



图四 开平立园碉楼参观现场影视放映画面

的作用还缺乏全面深刻的认识

如前所述，电影（影视）虽然自觉不自觉地拍摄记录或以此为题材创作了许多非物质文化遗产内容片目，但是，我们对影视在保护趋于扭曲与消亡的非物质文化遗产方面的作用还缺少全面而深刻的认识。

应强化影视是继文字之后最重要的文化保护传承手段的认识。中国的文字，使得很多中国传统文化得以传承永续。这是件了不起的事情。现代工业文化的不断渗透，城镇化的加速，寄托着民族精神、民族情感、民族审美理想的传统文化和非物质文化遗产正在快速扭曲或消亡。因此，通过影视这个比文字更能全面、真实记录，更能有效保护和传承我国非物质文化遗产的手段，为中华民族的文化传承，为世界的文化多样性呈现肩负起更大的历史责任，需形成广泛而深刻的共识——影视对非物质文化遗产保护不可缺少。

应防止影视手段在“非遗”保护中被滥用的现象，明确非物质文化遗产保护和非物质文化遗产发展、利用的关系。目前与非物质文化遗产有关的影视作品越来越多，但是，这其中有多少是真实、全面、原生态的非物质文化遗产？是否存在为了标榜、旅游、宣传而被绑架变形的所谓非物质文化遗产？各级“非遗”中心拍摄或要求拍摄的片子，应该是真正意义的非物质文化遗产，但是初步了解，很多为申报上交的片子因时间限制，能否反映全貌不得而知（未及调查）。“非遗”类电影没有



图五 不知曾否完整拍摄的广东祖庙舞狮表演



图六 石湾旧窑整修过程应留下影视资料

全部看过，但是也看了一部分，可以肯定地说，有些影视作品的内容和所要保护的非物质文化遗产本身相差甚远。因此，根据需要区分清楚就显得十分必要，否则投入越多岂不是反作用越大。从命名上说，“非物质文化遗产电影”应是以“非物质文化遗产”或其传承人为主要符号、题材或线索的电影，而不只是将“非遗”当作一个道具、背景式的元素（图四）。

影视手段保护非物质文化遗产不是权宜之计，要合理组织、严格规范。这里所说的影视手段保护非物质文化遗产，指的是前文说的“非物质文化亚遗产”（如果可以这样称呼的话）或“影视化非物质文化遗产”，不是泛泛的非物质文化类型影视作品全部，尽管它们在“非遗”保护中起到了很大的作用，但是和原生态记录传承绝不可混淆。因此一定要在“政府主导、社会参与、明确职责、形成合力；长远规划、分步实施、点面结合、讲求实效”的工作原则中有所体现，要加强组织引导和规范管理，防止鱼目混珠。比如配合申报必须要有完整的记录和背景资料说明，经“非遗”保护管理部门认证，全国

统一编制一套“非遗”类别与区域相结合的编码。当然与此相应的要增加投入力度，在加大对原生态非物质文化遗产项目本身保护投入的同时，加大对“亚遗产”这部分的投入（图五）。

上述问题没有正确认识，恐怕“保护为主、抢救第一、合理利用、传承发展”的方针就会在影视保护非物质文化遗产中走样，甚至起到相反的作用。另外，中国非物质文化遗产中也包含有与时代精神和现代科学知识相背离的内容，已经不适宜于应用到今天的社会生活，在“非遗”保护中也应引起我们的重视。

影视在“非遗”保护中具有多重作用。电影是人们非常喜欢的艺术形式，具有形象生动、直观感性、通俗易懂、传播速度快、覆盖面积广等特点，其传播效益和推广力度对于非物质文化遗产的保护有着无可替代的作用。电影艺术具有传播、宣传、普及、推广、记录、存储“非遗”的多重作用。它以直观的视觉影像展现“非遗”文化，将“非遗”文化以视觉形式推向大众，使大众在审美中接受教育，在娱乐中普及文化，既满足了大众消费群体



图七 《爱在廊桥》男主角穿过的“北路戏”戏服（两件）捐赠给中国电影博物馆

对传统文化的心理需求,又增强了老百姓对“非遗”文化的保护意识(图六)。

三、非物质文化遗产如何走进中国电影博物馆

我们此行的一个重要目的是,非物质文化遗产如何走进博物馆。

由于影视具有对非物质文化遗产原态再现和空间可移动的特点,在重视真正意义的非物质文化遗产记录保存的前提下,影视成果完全可以用作在“非遗”当地展演的补充,更能在“非遗”相关的物质符号、载体走进博物馆之后起到补台作用,形成完整的展示场景。把没有生机的“死文化”变成活灵活现的、充满生机的“活文化”,这才是一种有效的具有文化灵性的保护,并成为“非遗”走进博物馆不可缺少的手段。而“非遗”走进中国电影博物馆则应有更大的视野,设想如下:

1. 将非物质文化遗产影视作品列为我馆征集、展示、利用、保护的内容并带动研究

中国文化中包含有联合国人类非物质文化遗产名录概念的全部类别,而且多数类别都有着大量显现。中国还有着许多独有的非物质文化遗产类型,如众多的各民族口头传说、多民族史诗吟诵、宫廷和民间的各类祭仪典礼、广场性狂欢共娱的各种文化空间、样式繁杂的音乐舞蹈戏剧曲艺杂技游戏表演、民间美术和传统技艺的各样技能。仅从国家文化部颁布的两批10类1028项名录内容看,就有民间文学84项、音乐139项、舞蹈96项、戏剧138

项、曲艺96项、体育游艺杂技55项、美术96项、技艺186项、传统医药17项、民俗121项,一般来说都具有与世界非物质文化遗产名录已发布项目的同等价值。因此,这些非物质文化遗产一旦通过政府组织、专业规范认定成为影视成果——“非物质文化遗产亚遗产”,那么这些成果都应成为中国电影博物馆征集收藏的对象,并可策划出同一系列不同专题的展示展览、公益放映,发挥影视传播在非物质文化遗产保护及宣传中更大的价值。2012年3月,由陈力导演的、以非物质文化遗产北路戏为背景的电影《爱在廊桥》在人民大会堂首映,并在现场将影片中男主角林长天(吴兴国饰)穿过的两件“北路戏”戏服捐赠给中国电影博物馆(图七、图八)。

2. 为影视与非物质文化遗产保护工作牵手做贡献

随着全球经济一体化,不计其数的文化遗产形式正面临着消失的危险。我国非物质文化遗产受到冲击而消解的问题越来越突出。例如,我国的剧种近30年来急剧萎缩,种类数量锐减,一半剧种专业剧团消失,只有业余演出;许多剧种唯余一脉香火,只剩下一个剧团。为此政府和“非遗”保护单位,都在以各种方式进行非物质文化遗产保护并加大宣传工作。

2007年6月8日,由文化部主办、中国



图八 《爱在廊桥》人民大会堂首映式捐赠环节

艺术研究院、中国非物质文化遗产研究中心承办的大型专题展“中国非物质文化遗产展”开幕，分为年画、剪纸、皮影、木偶、染织5个专题，共展出来自全国各地的1400余件作品。

首届中国非物质文化遗产博览会于2010年10月在济南举办；第二届中国非物质文化遗产博览会于2012年9月在枣庄举办。

上述展览通过展板、实物、现场制作和表演等方式，多方位、多角度地展示了我国丰富的非物质文化遗产和保护成果。

中国电影博物馆的建馆方针是国家级、公益性、专业化、第一流。因此，我们的工作一方面是接受电影的影响，另一方面也要通过我们的工作影响电影。在这些方面我馆已做出大量的尝试，包括每年的电影高峰论坛和学术年会已在国内产生了很大影响，并已加入了国际元素。影视在非物质文化遗产保护上是一个庞大的系统工程。作为一手牵电影一手牵文博的中国电影博物馆，应该充分利用自己的优势资源和已有的影响力，为非物质文化遗产保护牵手工作做出更大的努力。比如向影视界发出重视非物质文化遗产相关作品（不同层次）的呼吁；向法院线、电视台发出提供更多平台的机会的宣传；对一些新的平台提出有利双方的推介建议。如最近的“中国电影巡礼·卫星影院”，就是通过卫星信号落地把电影传入千家万户，它特别有利于边远地区的接收，这岂不是更有利于很多地处偏远的“非遗”项目的宣

传吗？

3. 建立专门的非物质文化遗产类影视内容的展映、点映平台

中国民间文艺家协会主席冯骥才说：“民间文化的传承人每分钟都在逝去，民间文化每一分钟都在消亡。”如此发展下去，更多传统文化和民族文化经典都消失在“记忆”中，终归是一个巨大的遗憾。这就需要让老文化和新载体进行有效对接。

为进一步加强我国文化遗产保护，继承和弘扬中华民族优秀传统文化，推进社会主义先进文化建设，国务院决定从2006年起，每年六月的第二个星期六为我国的“文化遗产日”。电影博物馆可以在这个时点策划一系列“非遗”专题展，或利用临时展厅和6个电影院、电影大课堂、社会大讲堂，逐步搭建旨在宣传和保护非物质文化遗产的多向沟通平台和桥梁。在公益电影院进行日常点映和配合专题展进行展映。另外，中国电影博物馆正在按照上级的要求开展艺术院线的创建工作，这也应可开辟出一条很好的展现“非遗亚遗产”和“非遗”类影视作品的有效途径。而随着新技术、数字化、三网合并、卫星信号的运用，在电视上看电影和在影院看电视，在互联网上看电影、电视都已成现实，因此未来影视将更加高度融合，并终将成为一家。

（作者为中国电影博物馆藏品部主任）

博物馆非物质文化遗产展示小议

王娅蕊

2001年,“非物质文化遗产”(以下简称“非遗”)的概念随着昆曲成为联合国教科文组织首批“人类口头与非物质文化遗产代表作”而逐渐进入人们的视野。自2004年我国正式加入《保护非物质文化遗产公约》之后,十年来,“非遗”保护工作不仅在全国各地文化系统如火如荼地进行着,而且还受到了全民前所未有的关注,并吸引大家积极参与。保护“非遗”成为中华民族文化建设的重要组成部分。

博物馆作为文化遗产的守卫者,长期以来都是物质和非物质文化遗产的展示窗口,特别是在近十年,随着全社会“非遗”保护工作的深入和博物馆工作者对“非遗”认识的提高,使得博物馆内的“非遗”得到深度发掘,越来越多的博物馆开始将“非遗”作为重要项目进行展示,或给藏品赋予“非遗”视角的文化内涵进行展示。

2013年12月,笔者有幸参加了由北京博物馆学会举办的“博物馆非物质文化遗产保护、利用研讨班”,出京考察了赣、粤、桂三省的部分博物馆,重点学习和总结了这些博物馆中“非遗”的保护和展示经验。通过集中参观,笔者发现,这些博物馆都根据自身的主题特色和场地资源,因地制宜地定制出了各自特有的“非遗”展示方式,包括“非遗”相关器物、模型、场景再现、真人展示(表演)、视频、互动项目(教学)和讲解等。在这些

博物馆的所见所闻,使笔者感触颇多。

经过多年的实践和发展,藏品展示已成为博物馆探索最多、最为擅长的功能,而如何在博物馆展示那些“看不见,摸不着”的“非遗”,让观众在博物馆中获得更好的文化体验,掌握更多的知识和信息,产生更好的宣传效果,却还是在摸索之中。

展示是在设定的空间环境中,充分利用各种媒介手段,将一定的信息与内容有序地、系统地传递给观众,表达出日趋复杂、丰富多彩的情感,并以此来满足人们生理、心理、理想与行为的需求^①。展示是一种传媒活动,过程中体现了人与人、人与物的交流,是人们获取信息、增长见识、启迪教育的重要社会沟通的文化现象。博物馆的展示就是博物馆工作者通过一定的技术手段把实物或其他形式的信息载体所包含的意义传递给观众的过程,是实现其社会功能的主要方式。2005年发布的《博物馆管理办法》中指出:“本办法所称博物馆,是指收藏、保护、研究、展示人类活动和自然环境的见证物,经过文物行政部门审核、相关行政部门批准许可取得法人资格,向公众开放的非营利性社会服务机构。”^②这区别于过去我们常说的博物馆三重性质:收藏、研究和教育,“展示”的性质在这里被重点强调出来。当代博物馆的展示理念正逐渐从“以物为中心”向“以观众为中心”转向,博

物馆展示手段也日趋多元化。电子触摸屏、4D穹幕影厅、电子沙盘、二维码标签、动漫视频……越来越多的音频、影像、触摸屏等多媒体技术在博物馆展览中得到应用，成为博物馆展示的重要辅助手段。

我国国务院办公厅发布的《关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》（国办发[2005]18号）中指出：“非物质文化遗产是各族人民世代相承、与群众生活密切相关的各种传统文化表现形式和文化空间。”该《意见》将非物质文化遗产分为口头传统、传统表演艺术、民俗活动和礼仪与节庆、有关自然界和宇宙的民间传统知识和实践、传统手工艺技能等以及与上述传统文化表现形式相关的文化空间6个类别。非物质文化遗产是人类的特殊遗产，从内容、形式和价值来看，都有自己的特殊性，集中表现为传承性、无形性、社会性、活态性、价值性和濒危性等特征。

目前我国大部分博物馆对“非遗”的展示是在对物质文化遗产的展示基础上，把一些“非遗”的物质化载体在固定的空间内进行收藏和展示。博物馆在进行“非遗”相关展示设计的时候，在考虑为什么展、展什么、怎么展、达到什么样的效果、预期的目标是什么等这些问题的过程中，需要领会和结合“非遗”的这些特殊性，只有这样才能真正把握好灵魂和主旨，让展示设计达到最佳的宣教效果。下面，结合笔者在此次考察学习活动中的感受和笔者所在博物馆工作的经验，总结出以下6种非遗展示的重要方式。

一、活态的展示

活态性和无形性是“非遗”的基本特征。由于“非遗”属于人类行为活动的范畴，仅靠静态物质展示是远远不够的，



图一 醒狮表演（佛山市祖庙博物馆）

观众无法感知这个行为活动本身。只有通过人的活动再现出来，才能直接地表现其形式和内容，从而提高观众对“非遗”的感性认知。特别是对于仪式类、表演类、手工艺类等遗产项目，活态展示更能够直观、生动地展现这类“非遗”项目本身的文化价值，在博物馆的“非遗”展示中发挥出重要的作用。在此次南方三省的学习考察中，我们看到了由真人展示的祭



图二 雕塑制作展示（广东石湾陶瓷博物馆）

祀仪式、雕塑艺术、戏曲、舞蹈、杂技、武术等多种活态展示。在佛山市祖庙博物馆内常驻一支醒狮表演团，他们表演的醒狮杂技，吸引了很多观众观看，高超的技艺博得了观众阵阵喝彩（图一）。佛山市祖庙博物馆是当地一所展示传统文化的民俗类博物馆。这种动态展示既向观众展示了这项民间传统杂技的艺术魅力，又给博物馆增色不少。在广东石湾陶瓷博物馆，观众可以现场观赏到石湾陶艺精细的制作绝技，与陶艺工匠零距离接触（图二）。

二、还原文化环境

任何一种“非遗”均扎根、生长、发展于它自身独特的自然环境和人文环境（可合称为文化环境），并与它所处的文化环境共同构成一个文化综合体。这就是“非遗”的社会性。剥离开这个文化环境的“非遗”展示，将给观众带来理解障碍。在一定的空间内恰当地构建原生文化环境，对“非遗”所处的地域景观、生产生活、族群特征、文化信仰等加以呈现，能够让观众获得“设身处地”的感知，“穿越”到当时的环境中去理解当时所面临的处境。位于广东省中山市翠亨村的“孙中山故居纪念馆”以孙中山故居为基础，依托中国历史文化名村——翠亨村，利用故居周边的民居、



图三 黄圃腊味展厅（中山市孙中山故居纪念馆）



图四 圆雕蟹篓（广东省博物馆）



图五 展示木雕制作流程的泥塑（广东省博物馆）



图六 南风古灶（广东石湾陶瓷博物馆）

农田，多元立体地展示了孙中山当时的生活环境。纪念馆同时拥有“中山市民俗博物馆”之称，在部分旧民居中陈列展示着本地列入国家和广东省“非遗”保护目录的“非遗”项目。虽然展区面积有限，但内容丰富。室内通过环境装饰、家具、工具、蜡像、仿制成品、影像播放等展示，营造了这些“非遗”项目当时产生的氛围和环境，效果很好（图三）。

三、体现过程的展陈设计

由于一些手工技艺、习俗礼仪等“非遗”内容体现在一定的程序和过程中，因此能否归纳好制作工艺流程、习俗礼仪的主要过程是展示这类“非遗”的关键。在广东省博物馆的“漆木精华——潮州木雕艺术展览”的展厅中，展出木雕实物200多件，品类丰富，有精细入微的描金漆画大寿

屏，有栩栩如生的圆雕蟹篓（图四）等。在展览中，还用泥塑人像展示了木雕的制作流程和工序（图五），再加上讲解员的介绍，让我们对木雕的制作流程有了感性认识。在石湾陶瓷博物馆里，展出了两个巨型展品——被称为“陶瓷活化石”的南风古灶和高灶（图六），展示了五百年来窑火不绝、生产未断的场景。这样的展品对于理解烧窑的过程来说，既真实又直观。

四、有深度的博物馆讲解

作为博物馆的重要组成部分，讲解员是联系博物馆和观众的纽带和桥梁，是博物馆的门面和橱窗，是灵魂的工程师。讲解员的综合素质、讲解艺术水平、服务态度在博物馆的展示中起到重要作用。精彩的讲解把观众情感与历史的场面融为一体，把观众的思路带回历史的长河，形成历史文物与观众思想交融，达到理想的教育目的。在“非遗”的讲解中，要更加着重介绍技艺描述，这种技艺的渊源和发展、功能和作用、它所处时代的历史背景、社会生活、民俗民情，以及在现代环境下的状况、价值、对现代生活的影响、现代人对它的评价，等等。在笔者所在的北京文博交流馆（北京市智化寺管理处）内，有一项国家级民间音乐类“非遗”项目——北京智化寺京音乐。这种音乐的表



图七 讲解员在智化寺京音乐表演之前为观众进行讲解
（北京文博交流馆）



图八 北京智化寺内的京音乐表演（北京文博交流馆）

演形式是器乐合奏，在智化寺内由寺僧代代传承已至27代。我们在馆内开辟专区，由几位传承人每日定时为观众进行现场展演。这个展演已经成为了本馆的一项特色“展品”，许多观众因此慕名前来欣赏。平时馆内的讲解工作由传承人和讲解员共同担任（图七、图八）。

我们在工作中发现，如果没有讲解，音乐表演和展览是表面而乏味的。通过与一些观众交流得知，他们虽然观看了音乐表演，有了听觉的印象，但还是听不懂，叮叮当当，说不清楚这种音乐到底有什么精妙之处。而在演出前，如果有讲解员对这种音乐的历史背景、传承方式、乐器特点、古谱知识、曲牌种类、保护历程以及传承人等进行介绍的话，观众会对古乐的背景有更深入的了解，在观赏音乐表演时会听得更加认真仔细，常常在演出后，观众会对这种古乐产生浓厚的兴趣，与讲解员和传承人进行交流和提问，并对传承人的保护工作表达敬意。

除了介绍清楚“非遗”本身的内涵与外延，讲解员还有一个很重要的责任就是向观众宣传保护“非遗”的重要性。这也是博物馆天然的使命。讲解员的作用就是不但要让人们感动于曾经辉煌的历史，更要让大家深切意识到，非物质文化遗产与物质文化遗产共同构成中华民族的文化财富，是全人类文化遗产不可或缺的组成部分，从而积极主动地为保护文化遗产而行动。

五、亲身参与的互动体验

在广西壮族自治区博物馆的陶艺馆中，有一项可供观众动手参与的互动活动——拉坯体验（图九）。陶艺师手把手地教给观众动作要领和技巧，最后烧制的成品观众可取走留存。亲自动手体验过的观众能够通过触觉感受到陶坯的质地和可塑性。这种有趣的互动体验胜过千万字的文字描述。

在智化寺京音乐的展示活动中，我们常常给观众教唱工尺谱（中国古代音乐记谱方式）（图十、图十一）。在



图九 拉坯体验（广西壮族自治区博物馆）

图十 智化寺京音乐工尺谱《喜秋风》
（北京文博交流馆）



图十一 小学生学唱智化寺京音乐工尺谱(北京文博交流馆)

观众看来,这种乐谱字形难辨,如天书一般,难以辨识。而通过传承人一句一句地教唱,几分钟就能学会一首入门小曲。这种“速成”培训,不仅使观众在吟唱中感受到古乐优美的旋律,而且还一下子就与工尺谱这种现代人陌生的记谱法拉近了距离。互动体验让观众通过动手操作、亲身体验、触摸、聆听、演唱等全方位感受,增强了参观效果,重塑了“非遗”的生命力。

六、富有文化元素的衍生品

博物馆的纪念品商店,常常是最聚人气的场所。观众愿意在这里欣赏和挑选那些与博物馆相关的各种纪念品。因为这些纪念品不仅实用,而且吸收了一些展品

的艺术元素,有的还具有精巧的创意,让人爱不释手。不少观众会选购一些喜爱的纪念品,或留作纪念,或作为礼物馈赠亲友。“非遗”往往都有极具艺术价值或实用价值的物的载体,利用这些文化元素开发制作的纪念品,对项目本身就有很好的展示和宣传作用。比如在广州陈家祠的纪念品商店里,各种雕刻类工艺纪念品琳琅满目,与博物馆的主题紧密结合,引得观众在那里驻足选购(图十二)。

综上,“非遗”的展示要从体现“非遗”的特性出发,以观众的感受为核心,通过各种展示方式,营造一个完美的历史氛围,将参观者能够带入其中,最终让观众完成一次非物质文化深度体验活动。博物馆做好“非遗”的展示,就是为了更好地促进非物质文化遗产的传承。

①李冰:《非物质文化遗产展示空间设计研究》,沈阳建筑大学硕士学位论文,2011年。

②《博物馆管理办法》(文化部令第35号,2005年12月22日发布)第一章第二条。

(作者为北京文博交流馆馆员)



图十二 陈家祠纪念品商店

北京市大兴区康庄村清代窑址发掘简报

北京市文物研究所

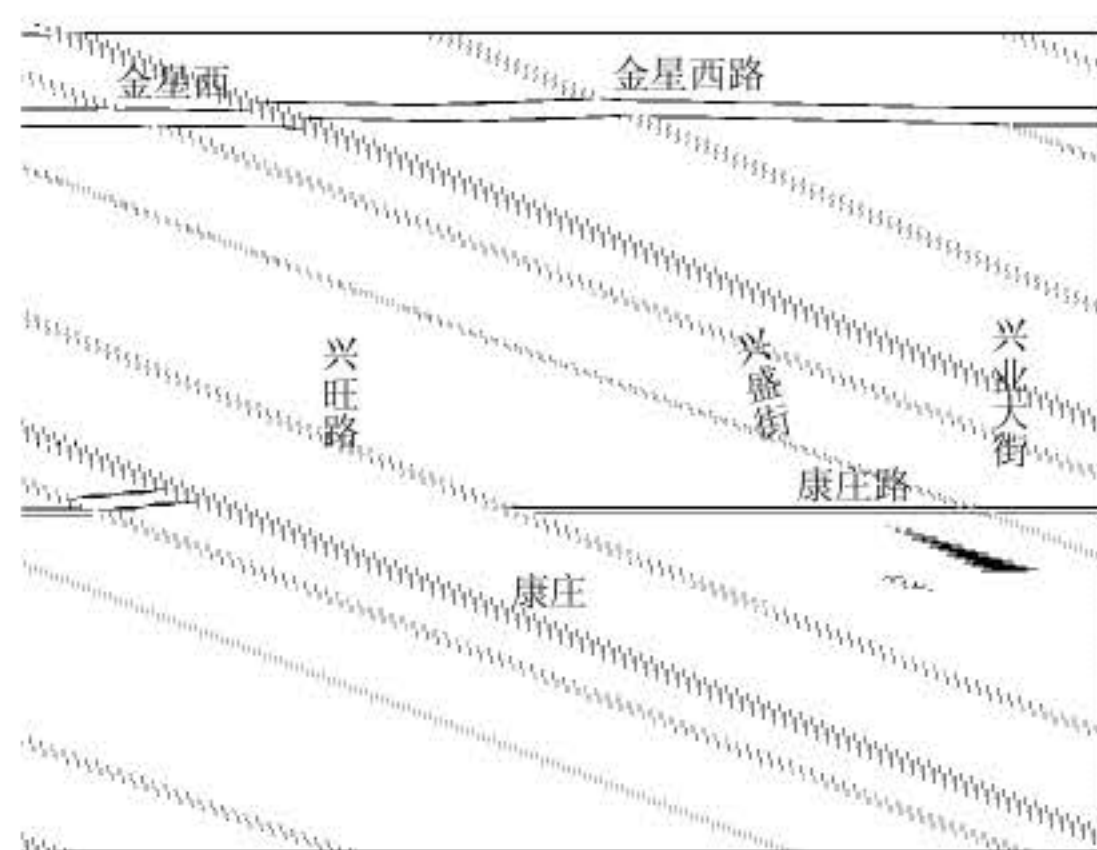
为配合大兴区康庄两限房项目工程建设，北京市文物研究所对其用地范围内进行了考古勘探，发现了辽金时代塔林遗址及清代窑址。2008年11月10日至12月15日，北京市文物研究所对大兴区康庄两限房项目用地范围内发现的辽金塔林遗址及窑址进行了抢救性考古发掘。



照片一 Y1

一、遗址概况

大兴区康庄两限房项目用地位于北京市大兴区黄村镇西北部，芦城镇东芦村以东0.9公里处，北距碱河1.87公里，西距永定河5.04公里，地势平坦。窑址位于发掘区北部，紧邻康庄路，地理位置坐标为：东经 $116^{\circ}18'27.45''$ 、北纬 $39^{\circ}45'15.51''$ ，海拔高度45米（图一）。本次发掘清代窑址12座，编号分别为Y1~Y12。根据窑室形状可分为近圆形、近椭圆形、近方形三类。此次考古发掘区中发现的清代窑址简报如下：



图一 发掘区位置示意图

二、窑室近圆形

8座。编号为Y1~Y4、Y6、Y8、Y11、

Y12。

Y1 位于发掘区东北部，西邻Y2，坐东朝西，方向 80° ，开口于①层下，东西

长4.64米,南北最宽4.76米,窑底距窑口深0.6米,窑口距地表深0.4米。由窑室、火膛、窑门、操作间、出炭口、出炭间六部分构成(照片一、图二)。

窑室 平面近圆形,东西径长2.44米,南北径宽2.32米,残高0.6米。窑床较平整,其红烧土厚0.04米。窑室内壁呈黑灰色,外围为0.27米厚的红烧土,窑室内壁与窑床面垂直。

火膛 位于窑室西部。呈半圆形,结构为前窄后宽。东西径长0.68米,南北径宽0.76米。窑壁有0.15米厚的红烧土。火膛底部有一层厚约0.02米的青灰烧结面,上有一层白色灰烬。火膛底面较平,与窑床等平。

窑门 位于火膛西部,近方形,系挖出高、宽0.2米,进深0.24米土洞。其底部与火膛底部等平。

操作间 位于窑门西部,Y1与Y2共用一个操作间。平面呈“T”字形,口、底同大。东西长1.6米,南北宽1.2~2.76米,深0.7~0.8米。填土为灰黄色,夹杂

有炭灰颗粒、红烧土颗粒。

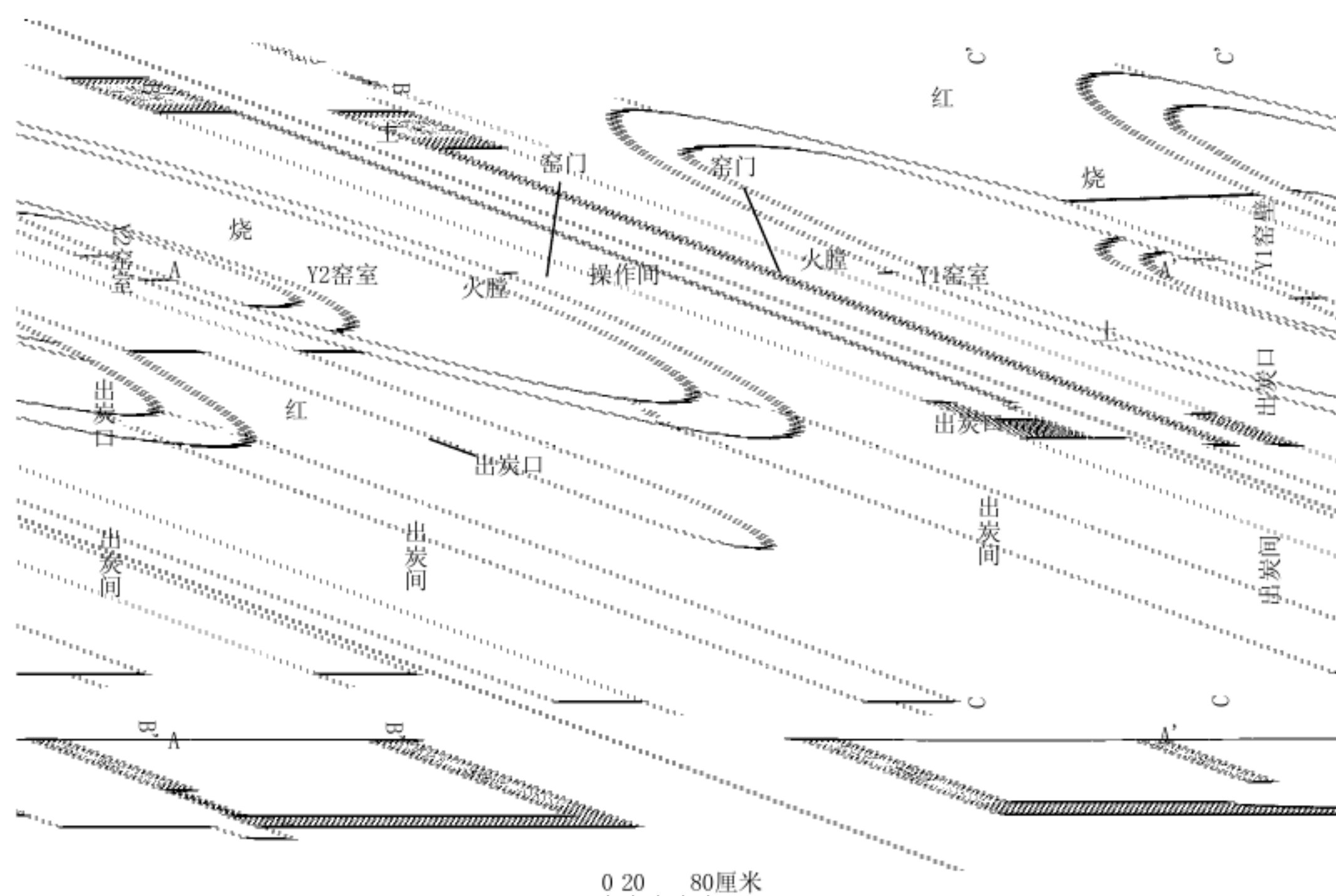
出炭口 位于窑室南壁中部,平面近半圆形,北窄南宽,出炭口系挖出宽0.66~1.2米,高0.36米,进深0.3米土洞,其底部略高于窑床。出炭口外有五层平砖封门,平砖宽14厘米,厚5~7.6厘米。

出炭间 位于窑室南部,平面呈长方形,为竖穴土圪式,口、底同大。南北长1.84米,东西宽1.2米,深0.8米,出炭间底面较平,其底面低于窑床0.22米。

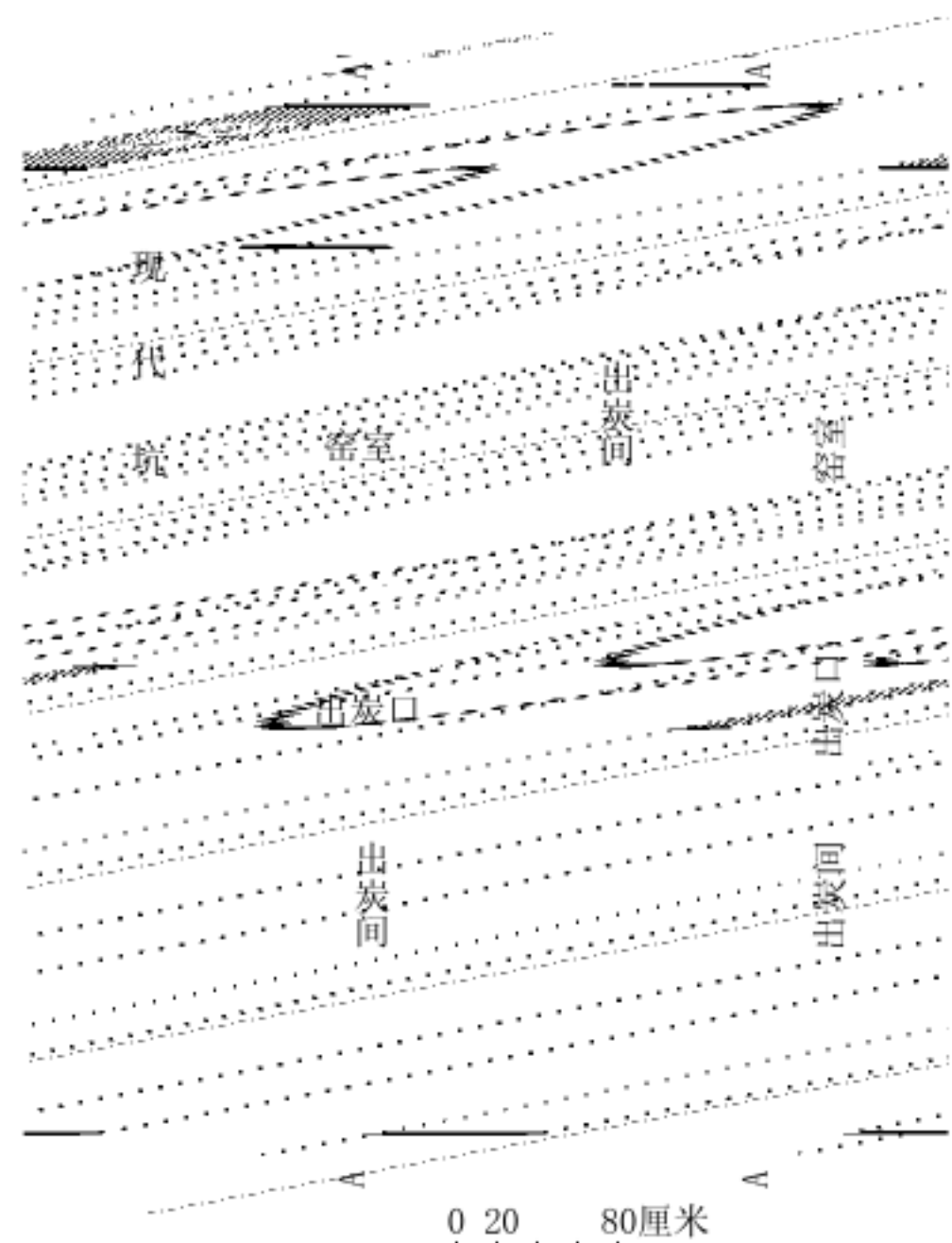
窑内堆积属一次性形成,为灰黄色,夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒,未发现包含物。Y1与Y2共用一个操作间。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒,初步判断为烧炭所用。

Y2 位于发掘区东北部,东邻Y1,坐西朝东,方向 260° ,开口于①层下,东西长4.5米,南北最宽4.68米。窑底距窑口深0.48米,窑口距地表深0.4米。由窑室、火膛、窑门、操作间、出炭口、出炭间六部分构成(图二)。

窑室 平面近圆形,东西径长2.3



图二 Y1、Y2平、剖面图



图三 Y3平、剖面图

米，南北径宽2.1米，残高0.48米。窑床较平，其红烧土厚0.1米，窑室内壁呈黑灰色，外围为0.28米厚的红烧土，窑室内壁与窑床面垂直。

火膛 位于窑室东部。呈半圆形，结构为前窄后宽。东西径长0.7米，南北径宽0.7米。外围为0.15米厚的红烧土。火膛底部有一层厚约0.04米的青灰烧结面，火膛底面较平，与窑床等平。

窑门 位于火膛东部，近方形，系挖出高、宽0.2米、进深0.21米土洞。其底部与火膛底部等平。

操作间 位于窑门东部，与Y1共用一个操作间。平面呈“T”字形，口底同大。东西长1.6米，南北宽1.2~2.76米，深0.7~0.8米。填土为灰黄色，夹杂有炭灰颗粒、红烧土颗粒。

出炭口 位于窑室南壁中部，平面近半圆形，北窄南宽，出炭口系挖出宽0.52~0.76米、高0.29米，进深0.24米土洞，其底部与窑床等平。

出炭间 位于窑室南部，平面呈长方形，为竖穴土圪式。南北长2.03米，东西宽0.74米，深0.7米，出炭间底面较平，其底

面低于窑床0.22米。出炭间打破Y3东部。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。Y1与Y2共用一个操作间。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。

Y3 位于发掘区东北部，北邻Y2，坐东朝西，方向80°，开口于①层下，东西残长3.24米，南北最宽5.12米。窑底距窑口深0.68米，窑口距地表深0.4米。由于操作间位置被现代坑破坏，仅残存有窑室、出炭口和出炭间三部分（图三）。

窑室 平面近圆形。由于破坏严重，仅残存少量北壁和南壁。南北径长2.48米，东西径残宽约2.35米，残高0.7米。窑室内壁呈黑灰色，外围为0.3米的红烧土。窑室内壁与窑床面垂直。窑室东部被Y2出炭间打破，西部被现代坑打破。

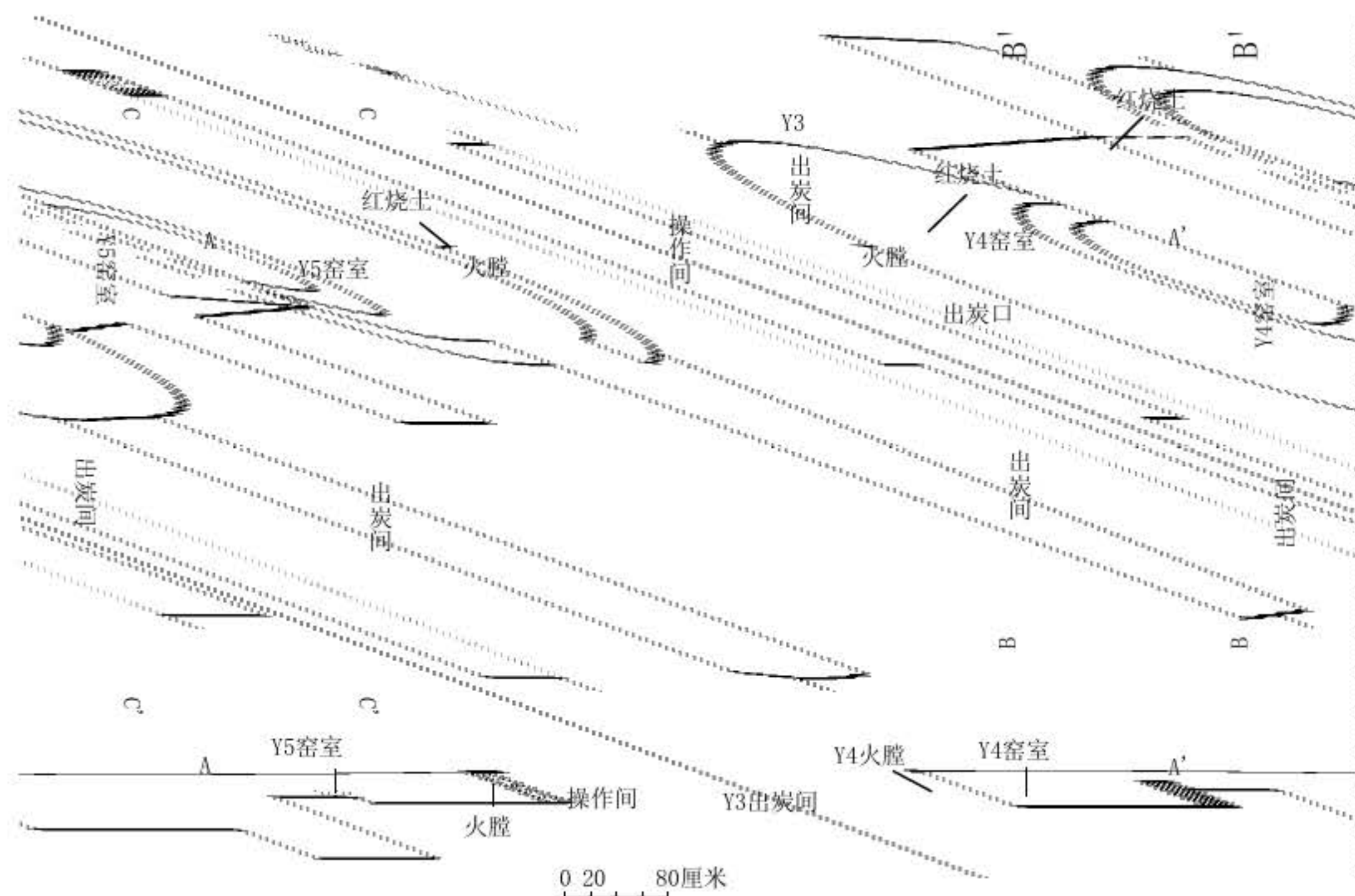
出炭口 位于窑室南壁，平面近半圆形，北窄南宽，出炭口系挖出宽0.8~1米，高0.48米，进深0.3米土洞，其底部与窑床等平。

出炭间 位于窑室南壁外，为长方形竖穴土圪式，口、底同大。南北长2米，东西宽0.9~1米，深0.66~0.8米。其底部与窑床大致持平。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。Y3分别被Y2出炭间及现代坑打破，同时Y3也打破Y4、Y5的操作间。

Y4 位于发掘区东北部，西北邻Y3，西邻Y5，坐东朝西，方向60°，开口于①层下，东西残长4.74米，南北最宽4.23米。窑底距窑口深0.24米，窑口距地表深0.4米。破坏严重，由残存窑室、火膛、操作间、出炭口、出炭间五部分构成（图四，见下页）。

窑室 平面近圆形，东西径残长2.1米，南北径宽1.92米，残高0.3米。窑室内壁呈黑灰色，外围为0.18米的红烧土。



图四 Y4、Y5平、剖面图

窑室内壁与窑床面垂直。窑室西部被Y3出炭间打破。

火膛 位于窑室西部。呈半椭圆形，结构为前窄后宽。东西长0.5米，南北宽0.6米。外围有0.15米厚的红烧土。火膛底部有一层厚约0.02米的青灰烧结面。火膛底面较平，高于窑床0.04米。

操作间 位于窑室西部，与Y5共用一个操作间。平面呈“T”字形，口、底同大。东西长2.22米，南北宽1.38~2.2米，深0.4米。东部被Y3出炭间打破。填土为灰黄色，夹杂有炭灰颗粒、红烧土颗粒。

出炭口 位于窑室南壁中部，顶部已被破坏，高度不详，宽0.76米，进深0.18米。其底部低于窑床0.28米。

出炭间 位于窑室南部，为长方形竖穴土圪式。南北长1.92米，东

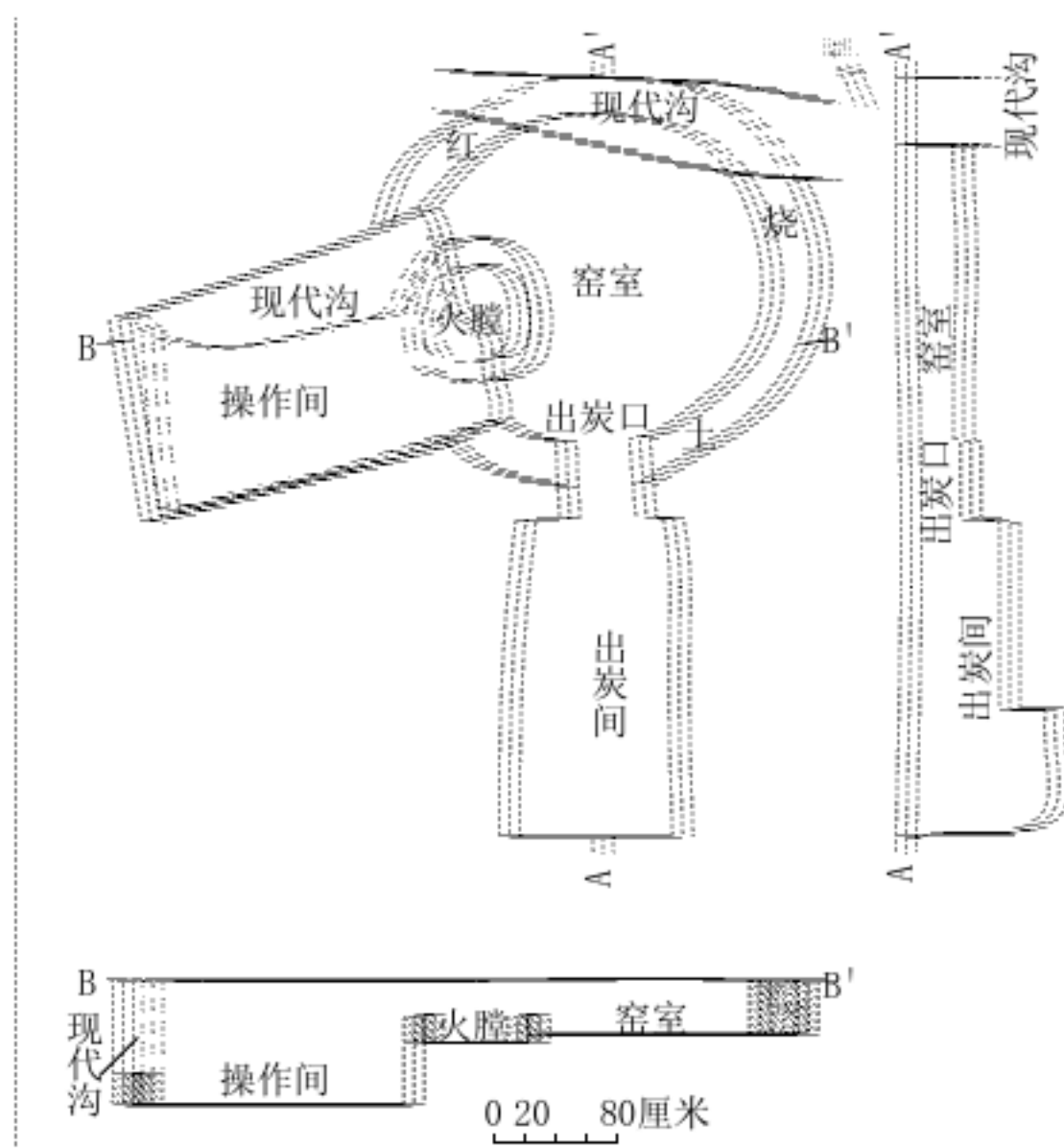
西宽0.67~1米，深0.56~0.8米。其底部低于窑床0.29~0.5米。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。Y4窑室、操作间被Y3出炭口打破，根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。

Y6 位于发掘区东北部，西邻Y7，坐



照片二 Y6



图五 Y6平、剖面图

东朝西，方向 290° ，开口于①层下，东西长约4.26米，南北宽约4.92米。窑底距窑口0.4米，窑口距地表深1.2米。破坏严重，由窑室、火膛、操作间、出炭口、出炭间五部分构成（照片二、图五）。

窑室 平面近圆形，东西径长2米，南北径宽约2.08米，深0.36米。窑室内壁呈黑灰色，外围有约0.3米的红烧土。窑

室内壁与窑床面垂直。

火膛 位于窑室西部。呈半椭圆形，南北长0.6米，东西宽0.36米。火膛外围为厚0.12米的红烧土，底部有一层厚约0.2米的青灰烧结面。火膛高于窑床底部0.16米。

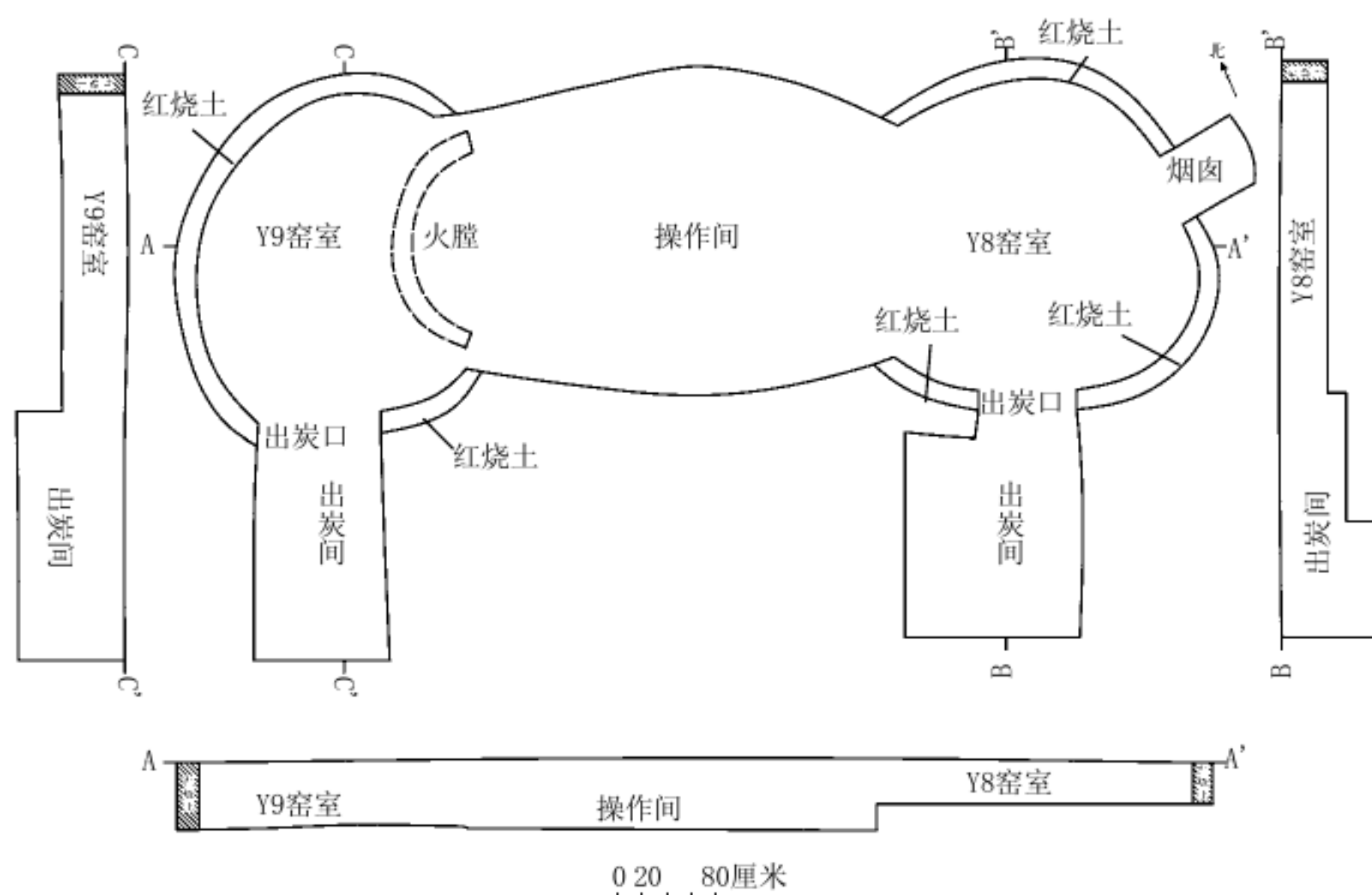
操作间 位于窑室西部，由于被现代沟打破，仅残存底部，呈长方形，东西长2.36米，南北宽1.32~1.44米，深0.8米。操作间底部低于窑床0.4米。

出炭口 位于窑室南壁，宽0.44米，高0.36米，进深0.48米，底部低于窑床0.04米。

出炭间 位于窑室南部，连接出炭口，呈长方形竖穴土圪式，南北长2米，东西宽0.92~1米，底部呈北高南低状，深0.64~0.92米，底部低于窑床0.28~0.56米。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。Y6北壁和西壁被现代沟打破。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。

Y8 位于发掘区东北部，西邻Y9，坐东朝西，方向 290° ，开口于①层下，东



图六 Y8、Y9平、剖面图

西长约6.28米,南北最宽4.72米,窑底距窑口0.4米,窑口距地表深0.6米。由于破坏严重,仅残存窑室、烟囱、操作间、出炭口、出炭间五部分(图六)。

窑室 平面近圆形,南北径长2.52米,东西径宽约2.5米,深0.4米。窑室内壁呈黑灰色,外围为0.16米厚的红烧土。窑室内壁与窑床垂直。

烟囱 位于窑室东北部,平面呈长方形,东西长0.76米,南北宽0.56米,深0.4米。

操作间 位于窑室西部,与Y9共用一个操作间,平面近椭圆形,口大底小,东西长3.5米,南北宽2~2.68米,深0.56米。操作间底面低于窑床0.2米。

出炭口 窑室南壁中部,平面呈长方形,顶部已被破坏,出炭口东西宽0.8米,进深0.4米,残高0.4米。其南底部距窑床0.16米。

出炭间 位于窑室南部,与出炭口相连,平面呈长方形竖穴土圪式,南北长1.6米,东西宽1.44米,深0.56~0.8米。出炭间低于窑床0.16~0.4米。

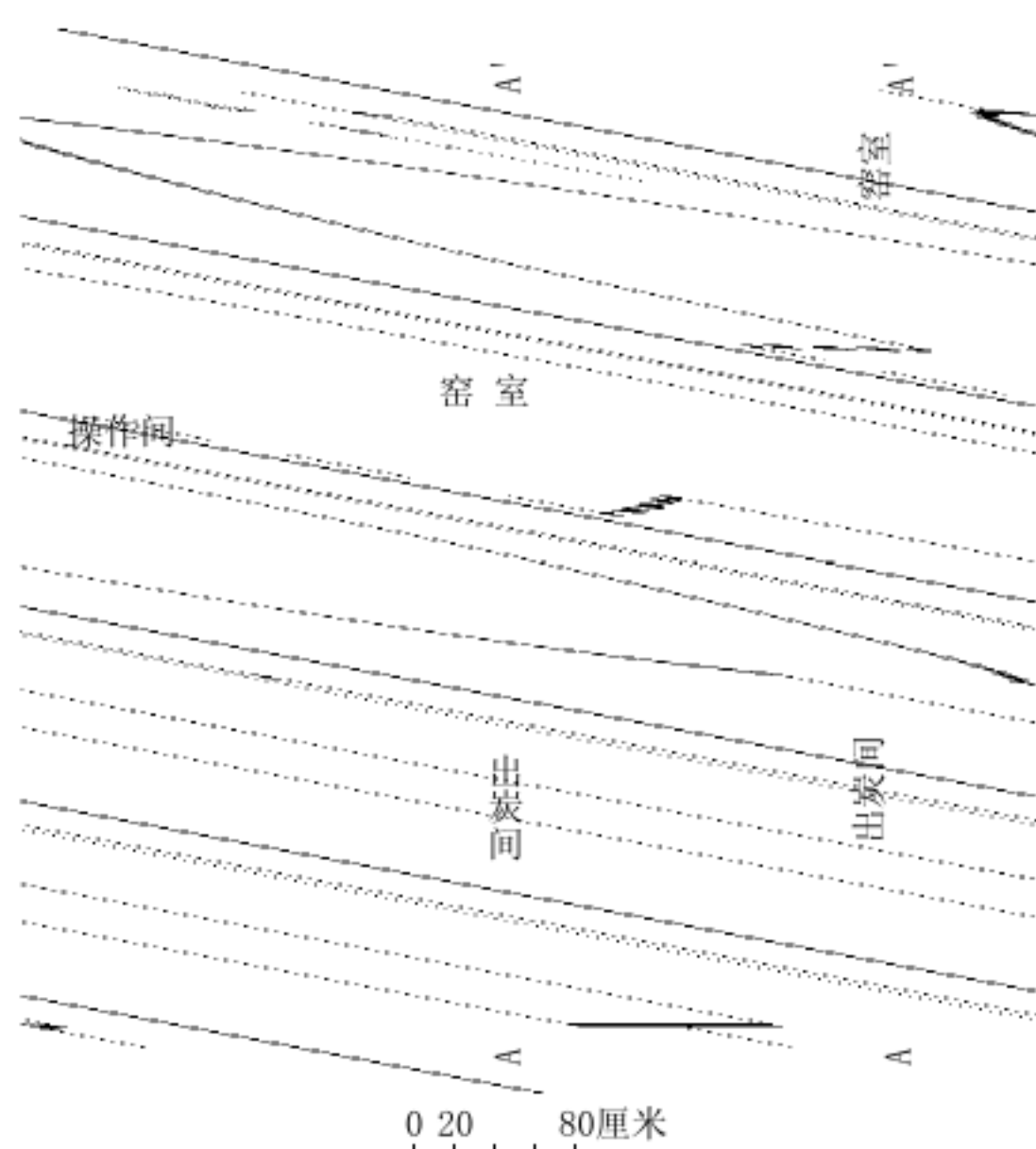
窑内堆积属一次性形成,为灰黄色,夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒,未发现包含物,根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒,初步判断为烧炭所用。

Y11 位于发掘区东北部,西邻Y12,坐东朝西,方向 280° ,开口于①层下,东西长约3.72米,南北最宽4.48米,窑底距窑口深0.08米,窑口距地表深0.3米。由于破坏严重,仅残存窑室底部和出炭间痕迹(图七)。

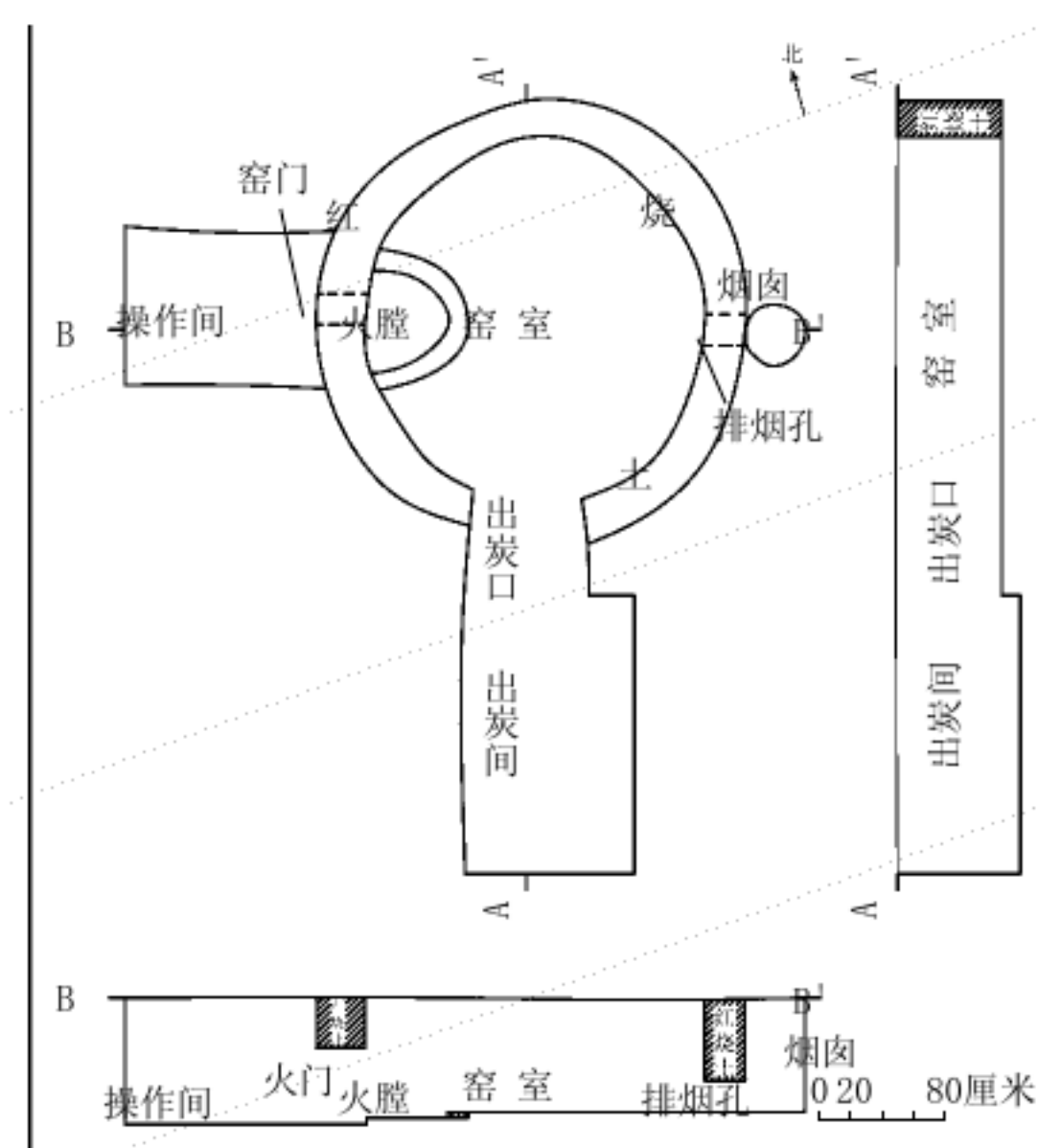
窑室 平面近圆形,南北长2.8米,东西宽2.96米,深0.1米。窑床较平坦。

出炭间 位于窑室南部,南北长1.72米,东西宽1米,深0.1米。出炭间低于窑床0.04米。

窑内堆积属一次性形成,为灰黄色,夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒,未发现包含物。根据窑的形状结构及窑室内填土包含



图七 Y11平、剖面图



图八 Y12平、剖面图

有炭灰颗粒,初步判断为烧炭所用。

Y12 位于发掘区东北部,东邻Y1,坐东朝西,方向 280° ,开口于①层下,东西长4.36米,南北最宽5米。窑底距窑口0.7米,窑口距地表深0.3米。由于破坏严重,顶部已坍塌。由窑室、火膛、窑门、操作间、排烟孔、烟囱、出炭口、出炭间八部分构成(图八)。

窑室 平面近圆形,南北长2.26米,

东西宽2.16米，残高0.7米，窑室内壁呈黑灰色，外围有0.3米的红烧土。窑床较平坦，窑室内壁与窑床垂直。

火膛 位于窑室南部，呈半圆形，南北长0.6米，东西宽0.42米，深0.74米。火膛周围有一层0.12米红烧土，底部有一层厚约0.2米的青灰烧结面。其底部低于窑床0.06米。

窑门 位于操作间和窑室之间，系由窑壁挖出的宽0.2米、进深0.3米、高0.48米土洞。

操作间 位于窑室西部，平面呈长方形，东西长1.24米，南北宽1米，深0.8米。操作间底面低于窑床0.1米。

排烟孔 位于窑室东壁中部，平面呈长方形，系由窑壁挖出的东西长0.27米、宽0.2米、高0.22米土洞，底部低于窑床0.02米。

烟囱 位于排烟孔东部，为竖穴土圪圆筒形，与排烟孔末端连接，烟囱直径0.4米，深0.72米。其底部平坦，与排烟孔等平。

出炭口 位于窑室南壁中部，顶部已坍塌，宽0.7米，进深0.6米，残高0.7米。

出炭间 位于窑室南部，与出炭口连接，平面呈长方形，竖穴土圪式，南北长1.8米，东西宽1.1米，深0.8米。出炭间底部平坦，低于窑床0.12米。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。

三、窑室近椭圆形

3座。编号为Y5、Y9、Y10。

Y5 位于发掘区东北部，东邻Y4，坐西朝东，方向240°，开口于①层下，东西长4.64米，南北最宽4.16米。窑底距窑口0.28米，窑口距地表深0.4米。由于破坏严重，仅存窑室、火膛、操作间、出炭间四部分（图四）。

窑室 平面近椭圆形，仅残存底部，东西径长2.52米，南北径最宽2.16米，残高0.28米。窑室内壁呈黑灰色。窑床较平坦，窑室内壁与窑床面垂直。

火膛 位于窑室东部，呈半圆形，东西长0.8米，南北宽0.72米。火膛外围为0.16米厚的红烧土，高于窑床底部0.16米。火膛深0.16米，底部有一层厚约0.2米的青灰烧结面。

操作间 位于窑室东部，与Y4共用一个操作间，其东部被Y3出炭间打破。呈“T”字形，东西残长2.16米，南北宽1.4~2.2米，深0.44米。

出炭间 位于窑室南部，长方形竖穴土圪，底部较平。南北长2米，东西宽0.88~1米，深0.6米。其底部低于窑床0.3米。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。

Y9 位于发掘区东北部，东邻Y8，坐西朝东，方向100°，开口于①层下，东西长5.76米，南北最宽4.8米，窑底距窑口0.72米，窑口距地表深0.6米。由于破坏严重，仅残存窑室、火膛、操作间、出炭间四部分（图六）。

窑室 平面近椭圆形，东西径长约2.2米，南北径宽约2.8米，深0.56米。窑室内壁呈黑灰色，外围有0.16米厚的红烧土。窑室内壁与窑床垂直。

火膛 位于窑室东部，呈半圆形，南北长1.44米，东西宽0.52米，深0.56米，火膛外围有0.16米厚的红烧土，底部有0.02米的青灰烧结面。

操作间 位于窑室东部，与Y8共用一个操作间，平面近椭圆形，东西长3.5米，南北宽2~2.68米，深0.56米。操作间底低于窑床0.02米。

出炭间 位于窑室南部，平面呈长方形竖穴土圪式，南北长2米，东西宽1.08米，深0.84米。出炭间低于窑床0.36米。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。

Y10 位于发掘区东北部，北邻Y9，坐西朝东，方向 100° ，开口于①层下，东西长3.72米，南北最宽5.16米。窑底距窑口1米，窑口距地表深1.3米。由于破坏严重，仅残存窑室、排烟孔、烟囱、操作间、出炭间五部分（图九）。

窑室 平面近椭圆形，南北径长1.92米，东西径宽2.12米，由于破坏严重，顶部已坍塌，残高1米，窑室内壁呈黑灰色，外围有0.2米厚的红烧土。窑室内壁与窑床垂直。

排烟孔 位于窑室西壁，连接烟囱，系从窑壁掏出南北宽0.2米，进深0.25

米，高0.24米土洞。

烟囱 位于窑室西部，与排烟孔相连，平面近椭圆形，东西径长0.38米，南北径宽0.3米，深1米。

操作间 位于窑室东部，平面近长方形，东西长1.92米，南北宽1.05~1.32米，深1.3米。操作间底面低于窑床0.3米。

出炭间 位于窑室南部，呈长方形竖穴土圪式，南北长3.2米，宽0.8~1.24米，深0.7~1.3米。出炭间底部平坦，底面低于窑床0.26米。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物。根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。

四、窑室近方形

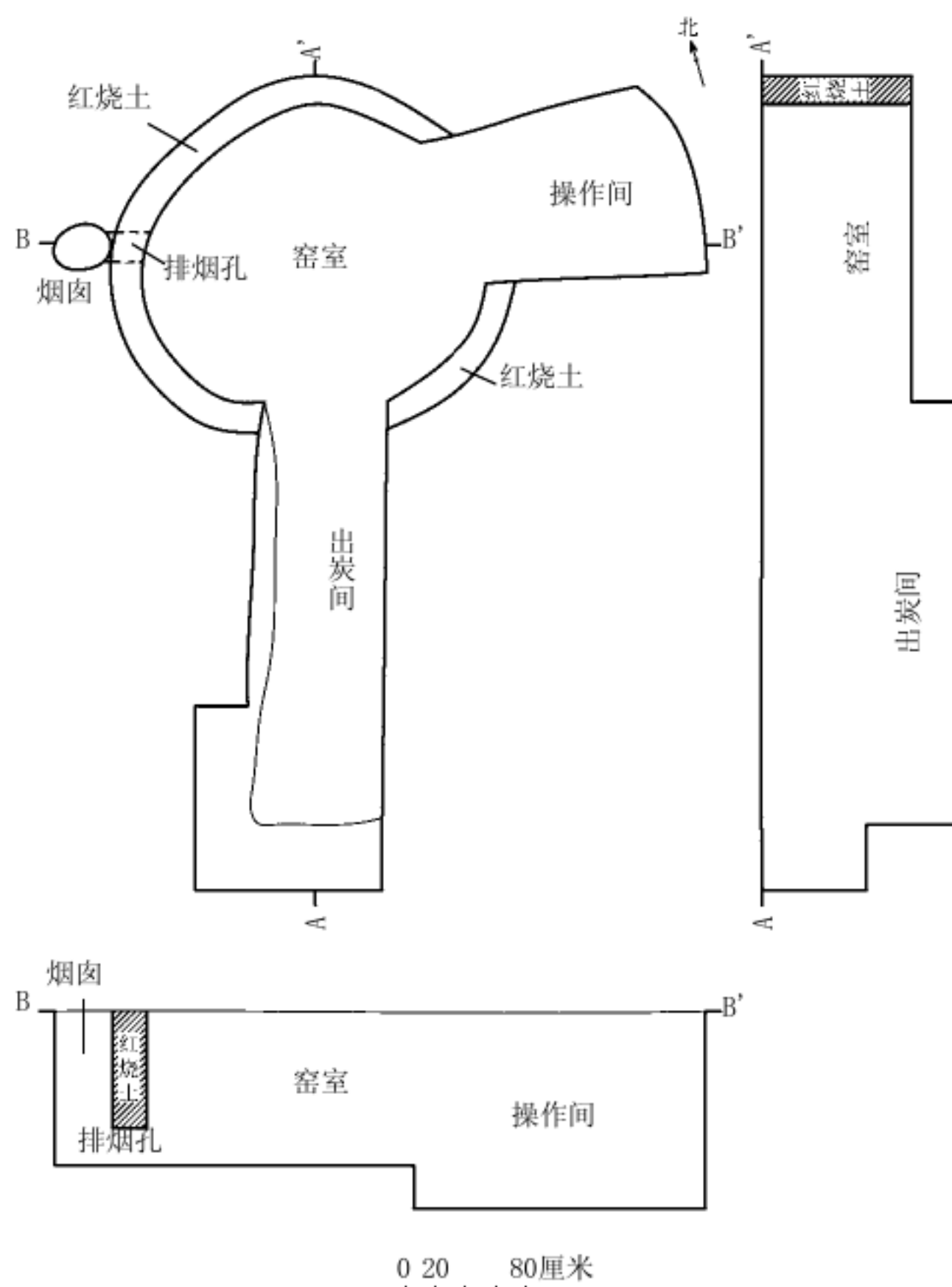
1座。编号为Y7。

Y7 位于发掘区东北部，东邻Y6，坐东朝西，方向 285° ，开口于①层下，东西残长3.28米，南北最宽5.1米。窑底距窑口1.02米，窑口距地表深1.2米。由于破坏严重，顶部已坍塌。由窑室、火膛、操作间、出炭口、出炭间五部分构成（照片三、图十）。

窑室 平面呈近方形，南北长2.2米，东西宽2.1米，深1米。窑室内窑床已破坏，窑室内壁呈黑灰色，外围有0.3米的红烧土。窑室内壁与窑室底面垂直。

火膛 位于窑室西部，呈半圆形，南北长1米，东西宽0.8米。底部低于窑室底部0.06米，火膛底部有一层厚约0.2米的青灰烧结面。

操作间 位于火膛西部，呈长方形，口、底同宽，东西长1.04米，南北宽1.22米，深



图九 Y10平、剖面图



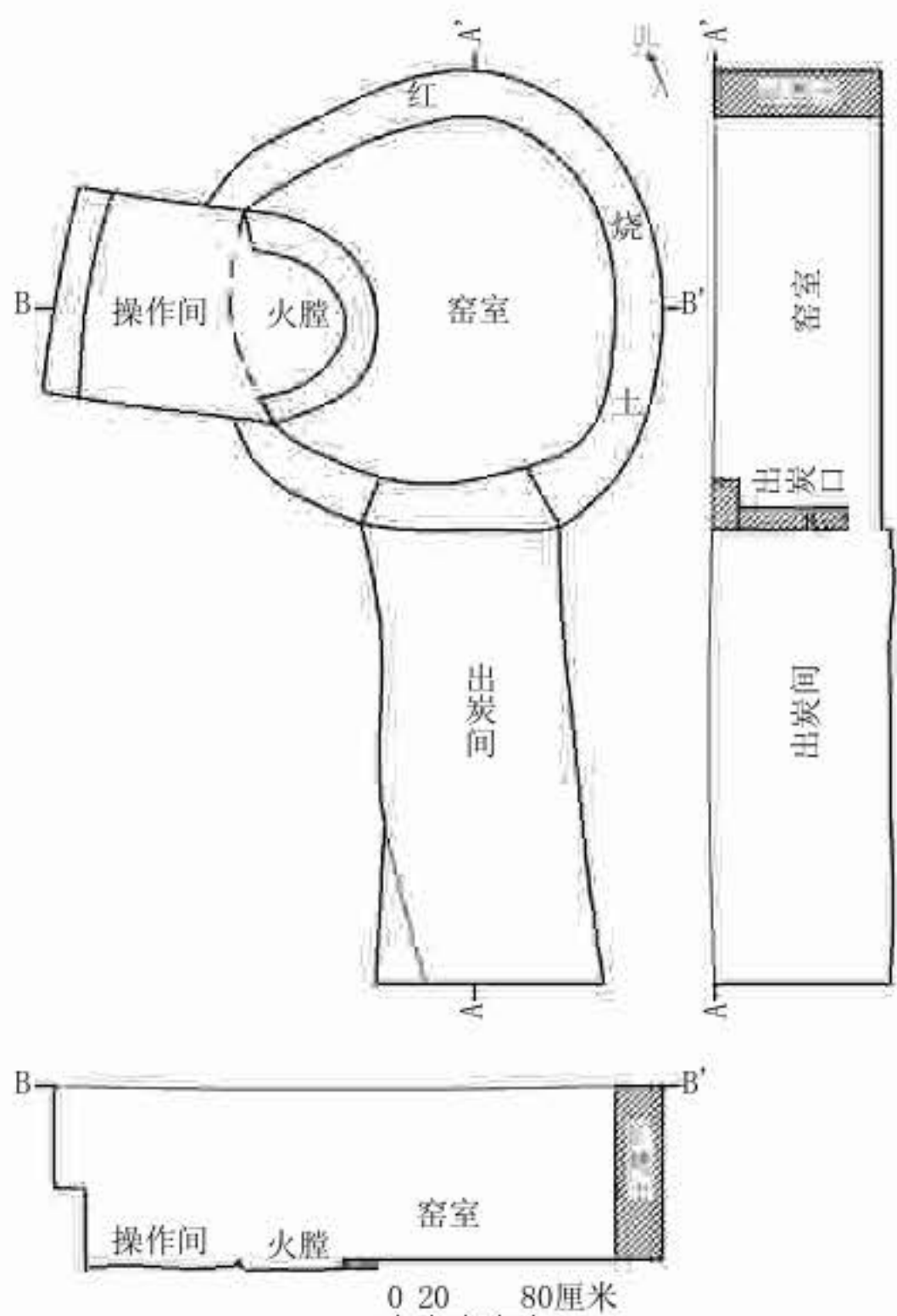
照片三 Y7

0.6~1.06米。操作间底部略高于火膛。操作间西壁有一级台阶。台阶长1.25米、宽0.2米、高0.48米。

出炭口 位于窑室南壁中部，平面呈半圆形，北窄南宽，系挖出宽0.88~1.14米，高1米，进深0.3米土洞，其底部与窑床等平。出炭口外为烧成黑色的封门砖三层封堵，砌法为一平一竖。

出炭间 位于窑室南部，连接出炭口，呈长方形竖穴土圪式，南北长2.64米，东西宽1.05~1.24米，深1.08米。出炭间低于窑室底部0.08米。

窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，未发现包含物，根据窑的形状结构及窑室内填土包含有炭灰颗粒，初步判断为烧炭所用。



图十 Y7平、剖面图

五、结 语

本次发掘12座窑址皆开口于①层下，窑室形制近圆形为多，规模较小、较集中。窑址都遭受过一定程度的破坏，其中Y1、Y2、Y12保存较好，其窑室、火膛、操作间、出炭口、出炭间五大部分清晰，Y12还带有排烟孔、烟囱。另外，窑址中Y1和Y2、Y3和Y4、Y8和Y9两两成组，共用一个操作间。这种形制可能方便于烧窑人员科学、高效操作。窑内堆积属一次性形成，为灰黄色，夹杂红烧土颗粒、炭灰颗粒，均未发现包含物。由于窑址开口于表层之下，加之发现窑内有木炭痕迹，因此推测此处窑址所属时代为清代，均用于烧炭。

（执笔：于 璞 韩鸿业）

试论高台山文化的陶器分期

郭京宁

一、前言

高台山文化是辽宁中北部地区青铜时代的一支考古学文化。它主要的分布范围以辽河的支流柳河为中心，东不过辽河一线，西至医巫闾山沿线，西北达阜新左近，东北以法库为界，南部至少可抵辽中。因其首先发现于辽宁新民县高台山墓葬而被识别。对此类遗存主要进行了以下几次田野工作。

1973年，沈阳市文物管理办公室在腰高台山的台地上清理墓葬7座。次年又发掘了5座，并对东高台山遗址作了初步调查。^①

1976年，沈阳市文物管理办公室等单位在腰高台山再次清理墓葬13座，同时对东高台山遗址的居址进行了发掘，获得了一组以素面陶三足器为代表的完整陶器组合。^②

1979年，沈阳市文物管理办公室为配合基建对东高台山遗址进行了两次清理。^③初步建立起“东高台山一期→偏卜类型→高台山类型（墓葬）→高台山晚期类型”的序列，其晚期遗存的发现对认识该文化与新乐上层文化类型的关系提供了一定的线索。

1980年，辽宁省博物馆等单位对彰武县平安堡遗址进行了调查^④，从文化面貌上看，“平安堡遗址与新民高台山遗址属同一文化类型”。

1988年，辽宁省文物考古研究所同吉林大学考古系在平安堡遗址进行了较大规模的发掘。^⑤在该遗址的正式发掘报告中，明确提出遗址的第三期遗存为高台山文化。^⑥此次发掘的最大收获在于弥补了以往发掘中对居址揭露较少的不足，同时对这类遗存文化面貌的认识较以前更为全面，进而提出了高台山文化的命名。同时，平安堡二期类型为探索高台山文化的来源提供了线索。

1988年、1989年，辽宁省文物考古研究所等单位对阜新平顶山石城址进行实地勘测和发掘，确认该遗址第二期文化遗存的5座墓葬属高台山文化。^⑦这次发掘的另一收获在于发现了夏家店下层器物与高台山文化遗存共存，从而确定了高台山文化的上限年代。

此外，赤峰大甸子墓地的随葬陶器中也有若干器物具有高台山文化的特征。^⑧

随着考古材料的不断增加，研究者们对高台山文化的认识趋向深入——综合学术界各家之言，可以将关于高台山文化性质的主要观点进行归纳：

第一种观点是高台山遗址的部分发掘者们认为“文化属于新乐上层文化”，它的部分遗存可归入新石器时代晚期文化^⑨；

第二种意见是高台山遗址发掘者之一曲瑞琦先生提出的“高台山上层文化类型”^⑩，但又强调“是趋于同新乐上层面貌一致的文化类型”；

第三种意见是郭大顺先生提出的“高台山类型”^⑪，并被其他学者引用^⑫；

第四种观点是在彰武平安堡的材料发表之后，认为平安堡第三期遗存与高台山遗址的文化内涵最为接近，并把高台山文化作为一支单独的考古学文化来对待^⑬。这种观点目前被学术界广泛接受^⑭。

目前有关该遗存的研究，多集中在对文化遗存类型概念的讨论和围邻文化的关系考察上，或探讨其来龙去脉与特征组合。应该说，对高台山文化的界定和认识比之发现肇始清晰了许多。

但即便如此，也应看到：一些研究在没有明确高台山遗存特征组合之前，合并了不同特征组合的其他遗存，使其文化区限和年限不断扩大。涉及到具体材料时，往往会因发掘者对材料理解的程度以及对考古学文化理论的认识各有参差，形成了标准不一致。

造成这一情况的原因，是缺乏对高台山文化的分期认识，对其发展阶段及各阶段的文化特征不甚了然。在分期的过程中，没有从遗迹单位这一基本概念出发，直接把人带入分型定式的一头雾水之中，而这恰恰是一种形式与质料的反操作。笔者认为，考察考古学遗存的首要问题，是将其置于应有的时空框架之下。在此基础上，才可具备诸如聚落考察、社会形态、专题等深入研究的条件。

鉴于此，有必要重新检讨此类遗存，从遗迹单位出发进行典型器物的类型学分析。并非仅仅为了分型而分型，而是为了厘清器物的演变过程，以期达到理清遗存文化发展脉络、了解遗存文化性质的目的，这便是本文写作的主要目的。同时，高台山文化相对漫长的文化过程也为本身的分期研究提供了客观可能。这些皆构成了本文写作的基础。

检讨遗迹单位的过程中，主要以高台山文化的陶器为主体进行分析。这是因为陶器作为最为活跃的文化因素之一，对时代的反映最为敏感和强烈。然而，即便陶

器作为一种文化产业，载有大量的文化信息，但也绝不全面。因为考古学文化的全部内容绝不仅仅是陶器一项。再者，陶器本身也有一定的局限性，如对陶器形制和制法的分别分析，便有可能作出不同发展阶段的判断^⑮。而以遗址中的陶器和遗址本身分别为元素进行分析，也有可能得出不同的分期结论^⑯。这一点是应该引起注意的。

二、遗迹单位的分组与考察

高台山文化各遗址中可供分期的典型单位较少，仅有新民东高台山和腰高台山遗址、彰武平安堡遗址等，这给分析工作带来了一定的难度。于是首先需在这些遗址中选择有叠压打破关系或有明确的地层早晚关系可以分出早晚期并且有遗物（尤其是陶器）发表（这一点尤为重要）的遗迹单位，而且确认选定的单位属于高台山文化的遗存。

本文选择共时性强、时代变化反应敏感的H、F、M作为主要标准，地层单位也加以考虑。本文希望通过树立这样一个标准来作为分期论断的基础：即每组叠压打破关系中，至少要有两个单位发表了器物，并且叠压打破关系清楚无误。下一步是，将出土的陶器归回原来的遗迹单位中，以便进行器物形态的对比。

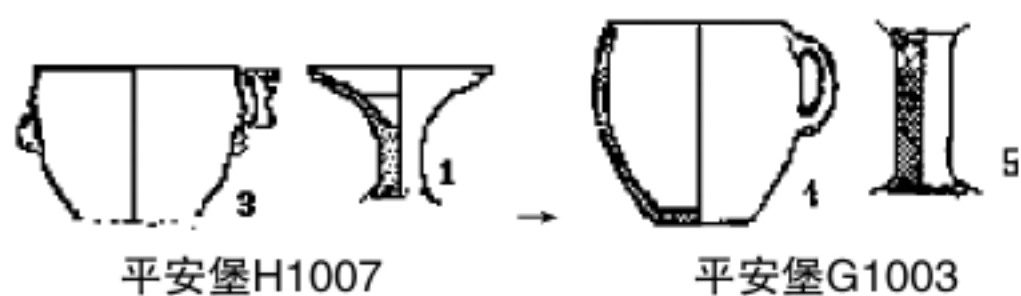
高台山文化各遗址的墓葬和居址中，钵（碗）、壶的套合随葬，夹砂红陶的三足器，发达的器耳等是陶器的主要特征。而除了墓葬，其他的遗迹单位中难以找到器物种类丰富的单位进行对比。于是根据高台山文化核心器物的比较，再通过这一单位中其他器物与其他单位中器物的比较，通过这种桥联法进行联组比较，便能够把大多数器物的发展顺序和大部分单位的早晚关系确定下来。

众所周知，高台山文化居址和墓葬的文化面貌相差甚大，应该分别进行讨论。而实际上，正如下文介绍的那样，居址和

墓葬由于典型单位的材料有限,给分析工作带来了第二个困难。于是,本文打破居址和墓葬的界限,先在所有的单位中进行统一的分类,待器物序列的认识基础建立后再分别进行归纳和总结。还应该声明的是,居址和墓葬的主要陶器种类也有差别,因而并不影响器物的分析。通过分析,仅归纳出以下几组有器物发表的遗迹关系:

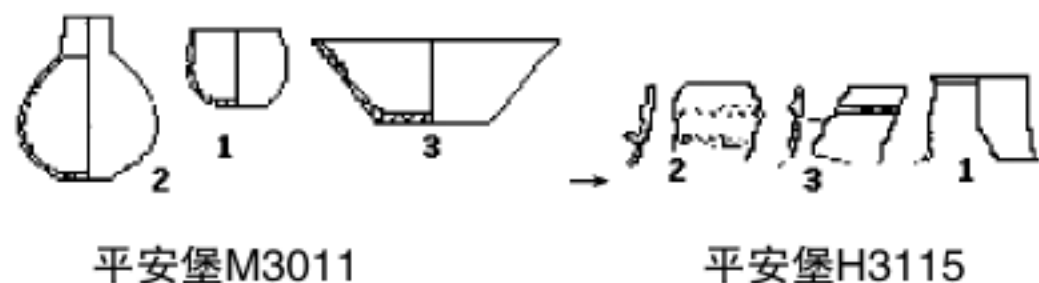
(一) 平安堡遗址

(1) H1007→G1003



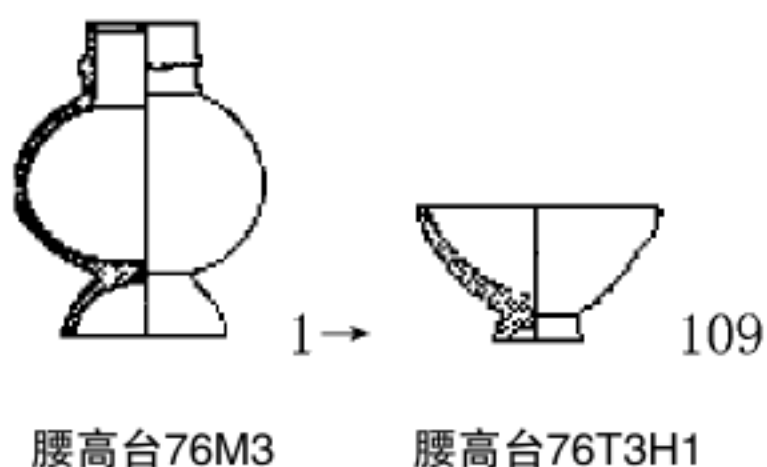
(图中器物号为原报告遗物编号)

(2) M3011→H3115



(二) 腰高台山遗址

76M3→76T3H1



由平安堡遗址的报告可知,13座成人墓全位于Ⅲ区,因此,它们不同的开口层位也就提供了可以直接进行早晚关系对比的可能。M3002、M3011、M3012、M3013开口在③层下,而其他的9座墓开口在②层下。显然,开口在③层下的4座墓要早于其他9座。

同样,东高台山遗址的80T1H3、80T2H2与下层高台山类型墓葬相互叠压^⑦,也就是说,灰坑的年代大体相当,墓葬的年代大体相当,而灰坑晚于墓葬。这样便在层位上确定了东高台山灰坑与墓葬之间的早晚关系。

综上关系,平安堡遗址开口于③层下

的M3002、M3011、M3012、M3013四个单位大体可认为同时,又由于M3011中的壶与东高台山早期墓80T2M52中的壶相似,而壶是高台山陶器的核心器物之一,这样,可将平安堡遗址的4座墓与东高台山的早期墓归入一组,称之为乙组。晚于东高台山早期墓的东高台山灰坑单位则为甲组。由地层关系可知,甲组晚于乙组。

同理,腰高台山76T3H1中的圈足碗与平安堡H3072中的碗相近,而H3072中的颈部带横耳壶与H3057中的相近,H3057中的长颈壶则与H3115中一式。通过这三次比较,可把腰高台山76T3H1、平安堡H3072、H3057、H3115归为一组,称之为丙组。

在乙、丙两组单位中,由上述遗迹单位归纳可知乙组的平安堡M3011→丙组的平安堡H3115。从而可知,乙组在年代上相对晚于丙组,便把打破丙组中腰高台山76T3H1的腰高台76M3归入乙组。腰高台76M3的壶底带圈足的作风仅在同属乙组的平安堡M3012中见到一例,可能代表了一种过渡环节。

再看平安堡遗址中H1007→G1003这一组关系。G1003中的单耳罐与平安堡H1003中的罐一式,所以两个单位虽然开口层位不同,但可认为它们大体同时。而H1003中的钵与东高台山76T4H1中的罐相近,可认定其同时。同时东高台山76T4H1中的圈足钵则与属乙组的东高台山80T6M96中的相近。这样又通过三次比较,可以把平安堡G1003、H1003、东高台山76T4H1归入乙组。而把打破G1003的H1007归入更晚的甲组。

把平安堡遗址中开口于③层下的4座墓归入了乙组后,那么,其他开口层位在②层下的9座墓就只能归入乙组或更晚的甲组。通过器物的形态学分析,将其归入甲组。本文会在下面加以介绍。

阜新平顶山石城址M102~103、M106~108五座墓的出土遗物,总体特征与介于甲组与丙组之间的乙组相似,可能属过渡阶段的遗存。将其归入乙组。

三、典型陶器的形态学分析

三组遗迹单位的相对年代确定后，就可从中选择典型陶器进行形态学对比。

本文选择壶、圈足钵、平底钵、碗作为高台山文化墓葬陶器的主要器型（图一），罐、豆、鬲、甗、盆、鼎作为居址陶器的主要器型（图二）。之所以选取这些器物，是因为它们最常见，自身的变化序列清晰可见，且形成了稳定的组合关系。由于同式标本形态相同，为完整反映器物的形态，标本的选取以同类遗迹为主，兼顾补充。它们的形制变化如下：

壶 高台山文化中的壶与罐从外观很难完全截然分开，形态也相差不多，本文主要据陶质和颈部进行区分。一般来讲，壶多为泥质陶，而罐以夹砂陶为多，罐的颈部也较壶粗许多。据有无带耳，壶可分两型。

A型：带耳壶。据形态变化，可分三式。

I式 尖唇、束颈、敞口、鼓腹，最大腹径在中间。有三个或四个对称的耳，颈下饰附加堆纹或指甲纹。标本：腰高台山M743：3。

II式 高领、领壁稍曲、腹扁圆、平底。标本：东高台山80T1M111：2。

III式 高直领、圆肩、鼓腹，腹部有对称竖桥状扳耳。标本：东高台山80东扩H1：3。

由I式向III式的演变，双耳壶呈现出由圆鼓腹到深腹，束颈向直领，肩部越来越窄的趋势。

B型：无耳壶。据形态变化，可分三式。

I式 小口、矮颈、大鼓腹，最大腹径近于底部。标本：腰高台山76M5：2。

II式 尖圆唇、直领、鼓腹。标本：

期别	壶		圈足钵	平底钵		碗
	A型	B型		A型	B型	
三期	 东高台山80东扩H1 3	 东高台山80北扩H1 1	 腰高台山M731 2		 平安堡M3008 1	 平安堡H3013 1
二期	 东高台山80T1M111 2	 平安堡M3011 2	 东高台T4H1 25	 东高台T4H1 14	 平安堡M3011 1	 平安堡M3011 3
一期	 腰高台山M743 3	 腰高台山76M5 2	 腰高台山76M4 2	 腰高台山76M1 1	 平安堡H3100 3	 腰高台山76M2 2

图一 高台山文化墓葬陶器分期图

器型 期别	罐		豆	甗	鬲	盆	鼎
	A型	B型					
期	 腰高台山 76M12 1	 东高台山80 东扩H2 2	 平安堡 H1007 1	 平安堡 H1012 2	 平安堡 H1012 1	 平安堡 H3006 1	 76东高台山 采 10
期	 东高台山 M794 3	 东高台山 80T1M76 1	 平安堡 T312③ 1	 东高台山 76T1H1 5	 平安堡 H3053 1	 平安堡 H3086 1	 东高台山 S740 2
期	 平安堡 H3057 1	 平安堡 H3072 6	 平安堡 H3038 4	 平安堡 H3094 4	 东高台山 76T1H1 2	 平安堡 T101⑤ 9	 东高台山 76T1H3 7

图二 高台山文化居址陶器分期图

平安堡M3011：2。

III式 束颈、口部微敞、溜肩、平底。标本：东高台山80北扩H1：1。

由I式向III式的演变，无耳壶呈现出颈部变长，腹径最大处上移，鼓腹至深腹的变化趋势。

总之，壶类器的总体演变风格都是由矮胖变为瘦长，鼓腹变为深腹。

圈足钵 是高台山文化墓葬的核心器型之一。其产生可能受到了平底钵的影响。将其单独作为一类。据形态的变化，可分为三式。

I式 直壁、折腹偏于下部，圈足较高。外壁在折腹处装饰四个对称的竖盲耳。标本：腰高台山76M4：2。

II式 圈足矮而直，内无乳凸，钵身变短。标本：东高台山T4H1：25。

III式 折腹由II式的圆折腹变为方折，

钵身又变长。标本：腰高台山M731：2。

由I式到III式，圈足钵的折腹从方折变为圆折，又由圆折变回方折。但总体来说，圈足越来越矮，钵身也变浅。

平底钵 据形态分为折腹及圆腹两类。

A型：折腹平底钵，可分为两式。

I式 敛口、唇部稍外侈。折腹于中部，有四个对称的小横扳耳。与圈足钵的上部相同。标本：腰高台山76M1：1。

II式 敛口平底，形扁矮，折腹，最大腹径在中下部。标本：东高台T4H1：14。

由I式向II式发展，钵身变得越来越矮浅，这与圈足钵的上半部钵身的变化规律相一致。

B型：圆腹钵，据形态，可分为三式。

I式 敛口、垂腹、平底，最大腹径

近底处。颈下饰一周锥刺纹。标本：平安堡H3100：3。

Ⅱ式 口微侈、圆唇、鼓腹。最大径上移。标本：平安堡M3011：1。

Ⅲ式 尖唇、口微敞，斜弧腹。标本：平安堡M3008：1。

由Ⅰ式到Ⅲ式的演变，B型钵腹部的最大径上移，鼓腹变为斜腹，底部由大变小，口部由敛口演变为侈口。

碗 据形态不同分为三式。

Ⅰ式 敞口、平底，器壁略弧。标本：腰高台山76M2：2。

Ⅱ式 圆唇、斜直壁，口沿稍外展。标本：平安堡M3011：3。

Ⅲ式 圆唇、斜直壁，器底略近假圈足状。标本：平安堡H3013：1。

由Ⅰ式到Ⅲ式，碗的作风是器壁由弧变为直，器底趋小且略呈假圈足状。

罐 据有无带器耳，分为两型。

A型 无耳罐，这类罐口沿下多有一周的附加堆纹。据形态的变化，可分为三式。

Ⅰ式 高领、鼓腹、直口、圆唇、浅台底。标本：平安堡H3057：1。

Ⅱ式 高领、直口、圆鼓腹。标本：东高台山M794：3。

Ⅲ式 高领、直口、溜肩、深腹。标本：腰高台山76M12：1。

由Ⅰ式到Ⅲ式，罐腹由圆腹变为深腹，同时腹径的最大处上移。

B型 带耳罐，带数个竖耳或横耳。据其形态可分为三式。

Ⅰ式 高领、束颈、鼓腹、溜肩，器耳饰于腹部。标本：平安堡H3072：6。

Ⅱ式 高领、大直口、卷沿。腹部微鼓，平底。耳饰于腹、颈相连处。标本：东高台山80T1M76：1。

Ⅲ式 高领、稍敞口、圆肩、圆鼓腹。耳饰于颈与肩的相接处。标本：东高台山80东扩H2：2。

由Ⅰ式到Ⅲ式，带耳罐的口部由大变小，颈部变长，腹部趋向于圆鼓，最大腹径上移。器耳的位置也随之上移。

总之，罐类器的演变风格是由矮胖向瘦长发展，最大腹径上移。

豆 豆的早晚变化并不如其他器型那样明显，变化仅在于豆柄和折腹处。据其变化，可以分为三式。

Ⅰ式 盘底凹窝扩大与座直接相连，无明显的柄，尖圆唇，盘沿略有内向弧曲。标本：平安堡H3038：4。

Ⅱ式 圆唇、浅盘、盘沿有一定程度的外翻。标本：平安堡T312③：1。

Ⅲ式 短柄、盘底凹窝扩大。圆唇、盘沿较平直。标本：平安堡H1007：1。

由Ⅰ式发展到Ⅲ式，豆的演变规律是豆柄由短变长，豆盘由深变浅。

甗 是高台山文化居址的主要器型之一，由于复原者较少，这里主要考察其下部的演化规律。据形态变化可分为三式。

Ⅰ式 尖底袋足，无实足尖、细腰、高分裆，袋足瘦长呈漏斗状。标本：平安堡H3094：4。

Ⅱ式 器身细长，敞口束腰，深腹实足，上部附有竖耳和横耳。腰部有手指捏的附加堆纹一周。标本：东高台山76T1H1：5。

Ⅲ式 尖底袋足，上体肩部突出，柱状实足尖外撇。深腹腔，低分裆。标本：平安堡H1012：2。

由Ⅰ式到Ⅲ式，甗足由袋足尖变为实足尖，足部趋于细长。

鬲 据其形态的发展变化，分为三式。

Ⅰ式 器身较长，直口，中、深腹、短足外撇，腹部较弧。标本：东高台山76T1H1：2。

Ⅱ式 器身呈筒状，弧腹、尖唇、施竖桥耳。深腹腔，浅圜底袋足，低分裆，柱状实足尖外撇。标本：平安堡H3053：1。

Ⅲ式 器身呈筒状，浅尖圜底袋足，低分裆。器腹下部外鼓，柱状足尖较长稍外撇，直腹。标本：平安堡H1012：1。

由Ⅰ式到Ⅲ式，鬲的腹部由弧腹变为

直腹，足部变长。

盆 在平安堡遗址的居址中出土较多，其他遗址则相对少见。腹部均施竖耳，据其形态的变化，可分为三式。

I式 浅腹、腹壁弧圆、口微侈，台底。标本：平安堡T101⑤：9。

II式 腹较深，腹壁弧收。口微侈，平底。标本：平安堡H3086：1。

III式 深腹、腹壁斜收，圆唇、侈口、有流、小平底。标本：平安堡H3006：1。

由I式到III式，盆的演变呈现出腹部变深，台底变为小平底的趋势。

鼎 只有东高台山有所发现，据其形态变化，分为三式。

I式 敞口、直壁、器身呈筒状，圜底较平。标本：东高山76T1H3：7。

II式 大口、直腹、圜底、圆锥状足，足外撇。标本：东高台山S740：2。

III式 直口，中、直壁，圆平底，三足实际为三个小圆瘤，近明器。标本：76东高台山采：10。

由I式到III式，鼎身由深变浅，鼎足由长变短。

四、分期与年代推断

通过以上对高台山文化墓葬和居址的主要陶器进行类型学分析，可以把高台山文化的陶器分为三期，即单位分组中所划分的甲、乙、丙三组。甲组为最晚的第三期，乙组为二期，丙组为一期。三期之间各类器物的演变序列清楚，衔接紧密。且各期之间的早晚关系有上述各组遗迹单位的地层层位关系证明，只能是一期最早，二期次之，三期最晚。

以前曾有学者将高台山文化分为二期^⑮或三期四段^⑯。笔者认为，二期分法过于简单，在新材料不断增加的情况下谱系可以再进行精确划分；而三期四段分法虽中间一期的两段间确有差别，但总体来看，两段之间的联系较差别更为显著，器

物作风如出一辙，没有反映出文化上变化的阶段性。因此，暂无必要再进行划分，以并为一期为宜。

这样，本文把高台山文化的陶器分为三期，各期的主要特征如下：

第一期：陶器多矮肥的作风，器物最大的腹径多在底部。器物多附横耳或竖耳，尖唇者较多，居址的陶器多为敞口，墓葬的陶器多为敛口。陶系多夹砂陶，纹饰多为素面或施红陶衣，陶器火候不均。三足器无实足根，平底器的底部较大。

第二期：陶器的最大腹径上移，尖唇为抹斜状，器型种类同一期相比无明显的变化，墓葬的陶器主要为附加堆纹，居址的陶器则以素面为主。相比一期而言，陶器做工精致，泥质陶增多。三足器的足根较矮，圈足器的圈足变低。

第三期：陶器的口沿以尖唇为主变为以圆唇为主，壶、罐的器型偏瘦长，最大腹径靠上。陶系以夹砂和泥质的红褐陶为主，器表多为素面。有大量的盲耳作风，三足器的足部多柱状实足根，平底器的底部变得更小。器型种类略有增加，制法同前期没有太大的区别。

三期之间，墓葬和居址的陶器组合有所不同。墓葬的陶器以带耳壶、无耳壶、圈足钵、平底钵、碗等为主；而居址则以带耳罐、无耳罐、豆、鬲、甗、盆、鼎等为其固定组合。三期纵向演变过程中各自陶器的组合较为稳定。

关于三期的年代，将目前所知的C-14数据^⑰所属单位归入本文的分期体系中，大致可以推断出高台山文化所跨越的年代。一期的年代为距今3700至3600年间，为夏代晚期^⑱，跨度约100年；二期的年代为距今3600年至3300年间，大体相当于商代早中期，跨度约300年；三期约距今3300年至3100年间，与商代晚期年代相当，跨度约200年。三期体现了高台山文化衔接偏卜子类型后发展、繁荣，又演变成顺山屯类型和新乐上层文化动态的变化

过程^②。

五、小 结

1. 通过以上分析, 本文将高台山文化的陶器分成为三期。分期过程中, 选取的是高台山文化的典型遗址, 或者说是高台山文化交互作用圈中的核心遗址, 体现了高台山陶器变化过程的面貌。

2. 关于高台山文化的分区、渊源和去向, 已有学者作过详尽的阐述^③, 这里恕不赘言。

3. 分期过程中, 本文选用的载体是陶器。而陶器虽然可以反映高台山文化的变化过程, 但其他如石、骨、角、青铜器等文化因素本文并未涉及, 且考古学文化的阶段性变化并不等同于社会的发展阶段。这是在以后工作中应加以考察的。

① 沈阳市文物管理办公室:《沈阳新民县高台山遗址》,《考古》1982年第2期。

② 新民县文化馆、沈阳市文物管理办公室:《新民高台山新石器时代遗址1976年发掘简报》,《文物资料丛刊》(7),文物出版社,1983年2月。

③①⑦ 沈阳市文物管理办公室:《新民东高台山第二次发掘》,《辽海文物学刊》1986年第1期。

④ 孙杰:《辽宁彰武平安堡遗址调查记》,《辽宁文物》1984年第6期。

⑤ 辽宁省文物考古研究所、吉林大学考古学系:《辽宁彰武平安堡遗址发掘简报》,《辽海文物学刊》1989年第2期。

⑥⑬ 辽宁省文物考古研究所、吉林大学考古学系:《辽宁彰武平安堡遗址》,《考古学报》1992年第4期。

⑦ 辽宁省文物考古研究所、吉林大学考古学系:《辽宁阜新平顶山石城址发掘报告》,《考古》1992年第5期。

⑧ 中国社会科学院考古研究所:《大甸子——夏家店下层文化遗址与墓地发掘报告》,科学出版社,1996年。

⑨ 沈阳市文物管理办公室:《新民高台山新石器时代遗址和墓葬》,《辽宁文物》1981年第2期。

⑩ 曲瑞琦:《沈阳地区新石器时代的考古学文化》,《辽宁省考古、博物馆学会成立大会会刊》,沈阳,1981年。

⑪ 郭大顺:《西辽河流域青铜文化研究的新进展》,《中国考古学会第四次年会论文集》,文物出版社,1986年。

⑫ 刘晋祥:《大甸子墓地乙群陶器分析》,《夏鼐先生考古五十周年纪念论文集》,文物出版社,1986年。

⑬ 韩嘉谷:《从军都山东周墓谈山戎、胡、东胡的考古学文化归属》,内蒙古文物考古研究所:《内蒙古文物考古文集》,中国大百科全书出版社,1994年8月;韩嘉谷:《环渤海古文化谱系和区系类型说》,《中国考古学会第九次年会论文集》,文物出版社,1997年12月;王立新:《辽西区夏至战国时期文化格局与经济形态的演变》,《考古学报》2004年第3期。

⑭ 吕春林:《八里岗新石器时代遗址陶器的成型和整形技术》,北京大学考古学系2002年硕士毕业论文。

⑮ 张弛:《半山式文化遗存分析》,《考古学研究》(二),北京大学出版社,1994年。

⑯ 赵宾福:《关于高台山文化若干问题的探讨》,吉林大学考古学系编:《青果集——吉林大学考古专业成立二十周年考古论文集》,知识出版社,1993年。

⑰⑱ 董新林:《高台山文化研究》,《考古》1996年第6期。

⑲ 中国社会科学院考古研究所:《中国考古学中碳十四年代数据集》(1965-1991),文物出版社,1991年;辽宁省文物考古研究所、吉林大学考古学系:《辽宁彰武平安堡遗址》,《考古学报》1992年第4期。

⑳ 李伯谦:《论夏家店下层文化》,《纪念北京大学考古专业三十周年论文集》,文物出版社,1990年。

㉑ 朱永刚:《论高台山文化及其与辽西青铜文化的关系》,《中国考古学会第八次年会论文集》,文物出版社,1996年;朱永刚:《东北青铜文化的发展阶段与文化区系》,《考古学报》1998年第2期。

(作者为北京市文物研究所副研究馆员)

从明代冠服制度看《中东宫冠服》

董 进

现存于北京市文物局图书资料中心的明代《中东宫冠服》（《明宫冠服图》），内容包括文字与插图。文字部分是对明代后妃诸王等冠服制度的详细介绍，首章为《中宫冠服》，次章为《东宫冠服》，以下依次为《亲王冠服》《世子冠服》《郡王冠服》《东宫妃冠服》《皇妃冠服》《亲王妃冠服（世子妃服同）》

《公主冠服》《郡王妃冠服》《郡主冠服》等。插图部分是各章文字所述冠服的详解彩图，其中还包括皇帝的冠服图（文字不存）。因该书原名不详，故宫博物院根据收藏的此版本的复印本，取首、次二章之名而称为《中东宫冠服》。

但书中还有相当数量的插图不属于以上冠服文字介绍的范围。对照明代官修政书（如《大明集礼》《明实录》《大明会典（万历本）》等）所记载的冠服制度，可以将《中东宫冠服》的图文内容析为两部分：

第一部分与《大明会典（万历本）》卷之六十“冠服一”的“皇帝冕服（及皮弁服、常服）”、“皇后冠服”、“皇妃冠服”、“皇太子冠服”、“皇太子妃冠服”、“亲王冠服”、“亲王妃冠服”、“公主冠服”、“世子冠服”、“郡王冠服”、“郡王妃冠服”、“郡主冠服”等内容中“永乐三年”制度基本一致，所占篇幅最大，保存相对完整。

第二部分是涉及吉礼、军礼（大

射）、仪仗（旗帜）等内容的彩图和文字，均出自《大明集礼》。这些图文分别对应明刊本《大明集礼》卷二的疏布巾冪插图、卷三十五“军礼三·大射”的部分插图、卷四十“冠服图”、卷四十三“仪仗”自“皂纛”、“大豹尾”到“轸宿旗”的文字和插图。

《中东宫冠服》所包含的两部分均是明代初期冠服制度的详细记录，虽有部分散佚、错简现象，但作为目前已知唯一有彩色图绘的明代服饰文献，具有极高的研究价值。

一、洪武元年定制与《大明集礼》

洪武元年正月初四（1368年1月23日），明太祖朱元璋在应天府即皇帝位，定国号为“大明”，二月十一日，明太祖下诏“复衣冠如唐制”^①，颁布了官员士民的冠服方案：“士民皆束发于顶，官则乌纱帽、圆领袍、束带、黑靴；士庶则服四带巾、杂色盘领衣，不得用黄、玄；乐工冠青巾字顶巾、系红绿帛带；士庶妻首饰许用银镀金，耳环用金珠，钏镯用银，服浅色团衫，用纁丝、绫、罗、绸、绢；其乐妓则戴明角冠、皂褙子，不许与庶民妻同。不得服两截胡衣，其辫发椎髻、胡服、胡语、胡姓一切禁止。”

这套方案内容比较简单，也并非全遵

“唐制”，其主要目的是为了争取民心。因为元顺帝还在大都，元朝一息尚存。明太祖通过“复衣冠”宣示自己继承的是唐朝以来的统绪，强调了新政权的合法性，表示要带领全国军民抛弃元朝的“胡俗”，恢复“中国衣冠之旧”。

同年闰七月，顺帝携后妃、太子从大都出逃。八月，徐达率明军进入大都，元朝灭亡。十一月廿七日，明太祖诏“定乘舆以下冠服之制”。“乘舆”指皇帝，乘舆以下冠服包括从皇帝到皇后、皇妃、皇太子及妃、诸王及妃、公侯伯、文武官员及命妇的朝祭之服。尽管建国前为准备明太祖称帝的各项礼仪，已制定过皇帝、皇太子、诸王的冕服和皇后的祔衣等，但属于“权宜创置”，所颁布的官员士民冠服方案也不够完善，此时天下已定，国家事务步入正轨，明太祖决定让礼部官员和儒臣们重新制定皇帝以下冠服。

礼部及翰林院等官按太祖的要求，将历朝历代的冠服制度进行了整理，一一排列，最后附上拟定的“国朝”方案，呈交皇帝审阅。这套方案主要以唐、宋制度为参考，又兼顾现实因素。明太祖对其非常满意，只对个别细节稍作修改补充，其余均从礼官所议。

洪武二年（1369年）八月，明太祖认为国家创业之初，礼制未备，敕中书省令天下郡县选取年龄在40岁以上的“素志高洁、博通古今、练达时宜之士”，礼送至京，与儒臣们一起修纂礼书，以定一代之典。

经过儒臣们一年多的辛苦编修，到洪武三年（1370年）九月，礼书终于告成。该书以吉、凶、军、宾、嘉、冠服、车辂、仪仗、卤簿、字学、音乐为纲，下列子目，制度名数纤悉备具。太祖特赐书名为《大明集礼》，下诏颁行，但实际上并没有刊印。直到嘉靖八年（1529年），礼部尚书李时等奏请刊布，才将此书付梓。嘉靖九年（1530年）六月，刻《大明集礼》书成，明世宗亲制序文。洪武时期

的《大明集礼》为50卷，因历经整整160年，其间抄录又不尽善，以致多有残缺，嘉靖时由诸臣编次补纂齐，并作传注，一同收录书中，合为53卷。

嘉靖刊本《大明集礼》第三十九卷和第四十卷为“冠服”与“冠服图”。卷三十九“冠服”是制度的文字部分，在总叙以下列有乘舆冠服、皇太子冠服、诸王冠服、群臣冠服、内使冠服、侍仪舍人冠服、校尉冠服、刻期冠服、士庶冠服、皇后冠服、皇妃冠服、皇太子妃冠服、王妃冠服（公主同）、内外命妇冠服、宫人冠服、士庶妻冠服，均在本朝之前列举历代制度。其中，乘舆（皇帝）、皇太子、诸王、群臣、皇后、皇太子妃、皇妃、王妃、内外命妇的冠服为洪武元年十一月所定；内使冠服为建国前吴元年（1367年）十二月所定；侍仪舍人、校尉、刻期冠服为洪武二年二月增订；士庶、士庶妻冠服为洪武元年二月所定（洪武三年二月修订）。卷四十“冠服图”是卷三十九文字的插图部分，有皇帝冕服、通天冠、乌纱折上巾、皮弁、绛纱袍、红罗裳、白中单；皇太子冕服、远游冠服；群臣公服、朝服、祭服、常服；内使冠服；侍仪舍人冠服；校尉冠服；刻期冠服；皇后凤冠、祔衣等。

《大明集礼》将历代及明朝立国三年以来所定礼制进行了整理汇编，是明初的一部重要文献。但因建国未久，礼制并不完备，各项制度又处于不断补充、修改的过程中，《集礼》刚刚编成，便已不能适应现实需要。丘浚在《大学衍义补》中说：“开国之初，太祖皇帝不遑他务，首以礼乐为急，开礼、乐二局，征天下耆儒宿学，分局以讲究礼典、乐律，将以成一代之制。然当草创之初、废学之后，稽古礼文之事，诸儒容或有未足以当上意者，当时虽辑成《大明集礼》一书，然亦无所折衷，乐则未见有全书焉。”可知《集礼》仍有不少缺憾，很多地方太祖并不满意。如书中冠服部分，群臣朝服原拟方案

为“赤罗衣、白纱中单，俱用皂饰领缘，裳与衣同，皂缘”。太祖命改为“朝服衣、裳、中单，领缘俱用青”，但《集礼》仍按照原方案写作“衣赤色，白纱中单，俱用皂领饰缘；赤罗裳，皂缘”。这就与实际执行的制度不符。所以明太祖没有刊行《集礼》，只是将全书（含插图）收存于秘府中。

二、洪武二十四年改制

《大明集礼》对明初礼制作了阶段性总结，而明太祖“制礼作乐”的工作仍在持续进行。如洪武三年（1370年）十月，太祖复位内使服饰。四年（1371年）五月，更定命妇礼服和中宫（皇后）妃主常服。十月，定未入流官冠服。五年（1372年）四月，再次更定品官命妇冠服制度，同时规定了品官次妻和婢使人等所用服饰。十月，定斋郎、乐生、文武舞生冠服，又定在室女子（未笄少女）服饰之制。

洪武六年（1373年）四月，礼部官员上奏：“礼以辨上下、定民志。国家混一以来，申明典章，敦尚朴素，官民服用皆有定拟，颁行天下。近者，官民渐生奢侈，逾越定制，恐习以成风，有乖上下之分。”明太祖遂下诏申禁，在诏书中结合现实情况发布了一系列规定，如品官庶民的衣服、帽顶、帽珠材质，服饰器物纹样的使用等等。

之后的几年间，除了继续修订冠服制度，明太祖还对一些重要礼制做了调整，如改建太庙（洪武九年，1376年）、新建社稷坛（洪武十年，1377年）、改天地分祀为合祀（洪武十二年，1379年）等。

洪武十六年（1383年）七月，明太祖采纳礼部建议，修改了皇帝冕服制度^②。

洪武二十二年（1389年）九月，定亲王世子冠服礼仪。

明代的王爵有亲王、郡王之分，但

洪武前期制度中，皇太子冠服之下统称为诸王冠服，冕服均使用袞冕九章，并无亲王、郡王的区别。原因在于开国之初皇子们年纪尚幼，靖江王朱守谦虽为郡王，是明太祖的孙辈（从孙），但比皇六子楚王还年长，与诸亲王并非父子辈关系，使用同一冠服制度问题不大（郡王按“诸王冠服”用袞冕九章的情况，还可以从岐阳世家所藏陇西王李贞和岐阳王李文忠的冕服画像上看到）。

随着皇子们的成长，皇孙陆续出生，诸王的世子显然不能和父亲使用同一级别的服饰，于是制定了“世子冠服”。按明代制度，亲王嫡长子立为王世子，次嫡子及庶子皆封郡王，世子的冠服要低于亲王，而郡王的冠服则应低于世子，明初拟定的“诸王冠服”方案显然已不适用。

明太祖在礼乐上操心了二十多年，但之前所定各项制度，仍有许多未虑及或不如人意的地方，零碎的修补很难彻底解决这些问题，于是，洪武后期最重要的一次礼制修订行动就此展开。

洪武二十四年（1391年）六月，明太祖诏令六部、都察院同翰林院诸儒臣等，共同参考历代礼制，更定冠服、居室、器用制度。

这次改制涉及范围很广，动作也很大，群臣把国初以来的礼制重新梳理了一遍，斟酌损益，冠服方案在之前的基础上修改、添加了很多内容，堪称完备。

在大规模的礼制修订后，明太祖让吏部和翰林院官员效仿《唐六典》编纂了《诸司职掌》，洪武二十六年（1393年）三月书成，正式刊印颁行。

从常理来说，《诸司职掌》应将洪武二十四年所定冠服制度全部收录进去，但查该书“礼部·仪部”之“冠服”篇，列有皇帝冕服（含皮弁服）、东宫冠服、亲王冠服、世子冠服、文武官冠服、命妇冠服等，仍不见郡王冠服制度，皇帝冕服竟不可思议地退回到洪武元年的方案，皇后、皇妃、王妃等冠服更丝毫没有涉及。

很明显,《诸司职掌》“冠服”篇在编纂时出现了严重失误,并未将洪武二十四年更定的皇帝、后妃、亲郡王及王妃的冠服方案收入,而是抄录了一些洪武初期的数据(如皇帝、亲王的冕服)。永乐时修《明太祖实录》,记录的洪武二十四年冠服制度又来自《诸司职掌》。种种阴差阳错,导致洪武二十四年所定帝后诸王的冠服内容竟从官方记载中“消失”了。

洪武三十一年闰五月初十日(1398年6月24日),明太祖崩于西宫,皇太孙朱允炆即皇帝位,以明年为建文元年(1399年)。建文帝即位后实施了一系列政治改革,又试图削夺各藩王的权力,最终导致燕王朱棣举兵造反。此后,朝廷的主要精力放在了和燕王的作战上,无暇顾及冠服制度等事。

三、永乐三年进书

建文二年(1400年),朝鲜发生政变(第二次王子之乱),朝鲜太祖李成桂第五子李芳远,从其兄定宗李芳果手中取得王位,并向明朝廷请求册封。建文帝为拉拢朝鲜,于建文三年(1401年)六月正式册封李芳远为“朝鲜国王”(此前李成桂、李芳果只受封“权知朝鲜国事”)。李芳远则向朝廷进贡战马三千匹,作为对建文帝的支持。随后,李芳远又向朝廷奏请冕服,建文帝应允。建文四年(1402年)二月,鸿胪寺行人潘文奎持冕服以及建文帝敕书等来到朝鲜。敕书中说:

“日者陪臣来朝,屡以冕服为请,事下有司,稽诸古制,以为:‘四夷之国,虽大曰子,且朝鲜本郡王爵,宜赐以五章或七章服。’朕惟《春秋》之义,远人能自进于中国则中国之。今朝鲜固远郡也,而能自进于礼义,不得待以子男礼,且其地逖在海外,非恃中国之宠数,则无以令其臣民。兹特命赐以亲王九章之服,遣使者往谕朕意,呜呼!朕之于王,显宠表饰,无异吾骨肉,所以示亲爱也。王其笃

慎忠孝,保乃宠命,世为东藩,以补华夏,称朕意焉。”

从敕书内容可知,朝鲜请赐冕服,有司认为朝鲜系郡王爵,拟赐“五章或七章服”,而建文帝为示恩宠,特赐“亲王九章之服”。按《诸司职掌》,亲王冕服为“衮冕九章”,即建文帝赐予朝鲜国王的“九章之服”,亲王世子冕服为“衮冕七章”,是有司认为郡王爵可以享受的“最高待遇”(仅次于亲王而高于郡王),由此推断,所谓“五章”就是郡王的冕服,建文帝忙于削藩、平叛,没有制定郡王冠服的举动,因此“五章服”必然出现在建文之前,也就是失于记载但实际执行着的洪武二十四年冠服制度。

建文四年(1402年)六月,燕王军队进入南京,宫中火起,建文帝不知所终。燕王朱棣即皇帝位,为明成祖,下诏曰:“今年仍以洪武三十五年为纪,其改明年为永乐元年。一、建文以来,祖宗成法有更改者,仍复旧制……”十一月,朝鲜国王李芳远遣使奉表朝贺并贡马匹。永乐元年(1403年)六月,李芳远又遣使请赐冕服、书籍。

明成祖朱棣为向朝鲜国王示恩,悉从所请,再次赐予李芳远九章冕服及王妃珠翠七翟冠、大衫、霞帔等,成祖在早朝时说:“这是他知慕中国圣人之道、礼文之事,此意可嘉。冕服照依父皇旧例体制造,书籍整理给与他……”特别说明了所赐九章冕服是按照洪武时期制度制作的。朝鲜史籍如《世宗大王实录》《国朝五礼仪》等,均绘制了永乐元年钦赐的九章冕服图,从这些插图中可以看出,明成祖所赐冕服并非《诸司职掌》的“亲王冠服·衮冕九章”^③,却与《大明会典》(万历本)的亲王冕服“永乐三年(1405年)定”内容吻合^④。由此可见《诸司职掌》的记录与实际执行的方案并不一致,同时说明《大明会典》(万历本)中的“永乐三年”也不是方案的制定时间。

查《明太宗实录》,永乐三年十月壬

午：“礼部进《冕服卤簿仪仗图》并《洪武礼制》《礼仪定式》《礼制集要》《稽古定制》等书。上曰：‘议礼制度，国家大典，前代损益固宜参考，祖宗成宪不可改更，即命颁之所司，永为仪式。’”

这里提到的《冕服卤簿仪仗图》系冠服和仪仗类图书的总称，其卷帙不明，但与其他书一样，属于“祖宗成宪”，内容应即洪武二十四年（1391年）所定帝后诸王冠服、仪仗制度，礼部重新整理后进呈皇帝。由于图书的内容就是正在执行的方案，所以明成祖表示“不可改更”，并“永为仪式”。

像《洪武礼制》等书多与官员士民有关，因此刊印颁行各处，以便执行，而《冕服卤簿仪仗图》只与皇家有关，即使是各地藩王的冠服仪仗也是由朝廷赐给，诸王未经特许不得自制，故该图书没有印行，可能将其存放在内阁等处，以备皇帝和所司官员查阅，成为了“内阁秘图”。

四、内阁《秘图》

嘉靖时，明世宗以藩王入继大统，和群臣之间展开了一场旷日持久的“大礼议”斗争。为了树立并巩固自身的权威，明世宗开始了新一轮大规模的更定礼乐行动。

嘉靖七年（1528年），世宗创制燕弁、保和、忠静冠服。嘉靖八年（1529年）五月，明世宗发现冕弁之制“未合典制”，对大学士张璁说：“制有革带之文，今何不见于用？”又说：“观《会典》载，蔽膝用罗，上织火、山、龙三章，并大带缘用锦，皆与今所服不合。”世宗所言《会典》，指的是正德六年（1511年）颁行的《大明会典》（以下称《正德会典》），其中冠服制度主要参考《诸司职掌》、《大明集礼》等书，因此延续了《诸司职掌》的失误，所载内容和实际执行的方案对不上。张璁对世宗说：“臣考礼制，衣不掩裳，与圣意允合。夫衣六章、裳六章，义各有取，上下适均，

衣自不容掩裳。考之《大明集礼》及《会典》，实与古制不异。今乃衣八章、裳四章，故衣常掩裳，然与国朝典籍皆无所见。内阁所藏《图注》，盖因官司织造，循习前代讹谬而然，今订正之，乃是遵复祖制，无有更变。”

张璁和明世宗都是以《大明集礼》、《正德会典》中的记载来对照实际方案，由于《诸司职掌》《明太祖实录》《正德会典》都没有记录洪武二十四年修改的帝后诸王冠服，所以张璁说“国朝典籍皆无所见”，但并非真的全无所见，他提到的内阁所藏《图注》，应该就是永乐三年（1405年）礼部所进记录了洪武二十四年制度的《冕服卤簿仪仗图》。张璁不清楚《图注》的出处，故认为是负责织造的部门因循前代“讹谬”而弄出的书，违反了洪武初年的“祖制”。就连大学士杨一清等人讨论后也觉得是“司造之官乃徇习近讹，弗谙古义，遂至失真，诚非太祖制作之初意”，并“伏乞圣断不疑，将内阁所藏图画一一更正，勿使因仍旧谬”。在世宗君臣对内阁《图注》的一片质疑声中，以洪武初年冕服制度为参考的嘉靖冕服诞生了，也就是《大明会典》（万历本）里的“嘉靖八年定”部分。

尽管明世宗和张璁等人对内阁《秘图》并不信任，但礼部官员仍将之作为参考依据，慎重对待。《明世宗实录》记载：“（嘉靖九年三月）初，礼部集议各王府所用袞冕冠服当改正者，《会典》《集礼》与内阁《秘图》说各不同，要当以《秘图》为正，如中单之制，则领不宜用织黼，而亲王、郡王、世子当有等级；锦绶之制，当以玉为环，施之绶间，不宜以织丝代；王蔽膝之制，亲王、世子四章，织藻、粉米、黼、黻各二，而郡王章二，无藻、粉米，此皆《秘图》所载。而《会典》《集礼》则纂修之或略且误也，乞即付之史官，令正其差谬，而复颁示各藩，俾一例遵守。上命礼臣议处。至是，议上：‘王府章服物多贵重，皆取给内

府，则糜费不资，若使自制，则逾越无度。臣以为，自郡王而上冕冠、玉圭、中单、大带、蔽膝、大小（绶）、袜、舄各仍旧无议矣，惟青衣、纁裳，系应禁之物，当造自内府，须奏请颁给，而玉带、玉环、玉佩听自为之。其长子而下，朝祭服俱于所司领价更改，嗣后定以为式。’报可。”

明世宗与张璁以《正德会典》和《大明集礼》的洪武初年制度为准，认为内阁《秘图（图注）》是织造官员的讹造之物。礼部官员作为冠服礼仪制度的实际操作者，则以一直沿用的、内容详细全面的《秘图》为准，认为《正德会典》和《大明集礼》是纂修中过于省略或出现了失误，并要求让史官对相关内容进行更正。明世宗和礼部官员这场“拉锯战”的结果，是双方各退一步，将皇帝冕服等制度按世宗的意思进行了修改，诸王冕服等仍遵从现行的《秘图》方案（即洪武二十四年制度）。

《正德会典》在嘉靖年间两次续修，到万历时重修，于万历十三年（1585年）完成，十五年（1587年）刊行。《大明会典》（万历本）的冠服部分不再图省略，把《诸司职掌》《大明集礼》中的洪武初期制度和内阁《秘图》的内容、明世宗所定嘉靖制度一并列入，并配上部分插图。由于不清楚内阁《秘图》的内容制定于何时，就以《明太宗实录》中礼部进《冕服卤簿仪仗图》的时间为准，标为“永乐三年定”。

五、《中东宫冠服》

洪武二十四年修订的帝后诸王妃主的冠服制度，虽因《诸司职掌》等书的编纂失误而不见于官方记载，但原方案一直保存并被严格执行。“靖难之役”后，礼部官员又将方案图文汇集成《冕服卤簿仪仗图》，于永乐三年进呈明成祖，并作为“永为仪式”的重要数据收存在内阁。这

些冠服仪仗图文被后人笼统称作“秘书”或“秘图”，直到万历时期重修《大明会典》，才正式录入官方典籍中。此后，历经改朝换代、社会动荡，《秘图》和《大明集礼》彩图本（很可能是嘉靖时的彩色稿本）等明代“馆阁秘藏”逐渐流散在外。

清初黄虞稷（1629-1691年）所编《千顷堂书目》里，可以看到一些当时尚存于世的明代卤簿仪仗冠服图说书目，如：

《大驾卤簿图》一册；《中宫卤簿图》一册；《仪仗图》三册；《东宫仪仗图》一册；《亲王仪仗图》一册；《东宫妃及公主郡主仪仗图》一册；《乘舆冕服图说》一册（嘉靖八年缺月，上谕大学士张璁，谓古者上衣下裳不相掩覆，今衣通掩其裳，且古裳如帷幔，今止两幅，均非礼制，命更定之，因分十二章，衣、裳各六，璁考自古有虞及周以下之制为说，绘图以进）；《乘舆武弁服制图》一卷（上又谓璁，凡乘舆亲征，有类造宜禡之祭，当具载武弁服，令考古制，绘图以进，璁为之注说）；《玄端冠服图》一卷（嘉靖七年，上制燕居之冠，曰燕弁服，曰玄端，并深衣、带、履，大学士张璁绘图以进）；《明制保和冠服图》一卷（嘉靖七年，光泽王奏请冠服之式，上命大学士张璁以燕弁为准，参考降级，以赐宗室，璁为图说以进）；《中宫以下及郡主冠服图说》一卷；《朝服图》一册（文武诸臣朝服、公服、常服衣履带笏之式）。

目录所列《乘舆冕服图说》《乘舆武弁服制图》《玄端冠服图》《明制保和冠服图》皆系嘉靖时明世宗更定、创制的冠服方案，目前仅有《玄端冠服图》的清代抄本被发现，藏于北京大学图书馆，题作《大明冠服图》，内容为《燕弁冠服图说》和《忠静冠服图说》的合编。而《书目》提到的《中宫以下及郡主冠服图说》一卷，与现存《中东宫冠服》的主要内容（自《中宫冠服》至《郡主冠服》）极为

相似。该《图说》和《大驾卤簿图》《仪仗图》等均无年代、编著者的说明，很有可能同属于《冕服卤簿仪仗图》，但详细情形还有待更多的发现和进一步研究。

通过前面的叙述，可基本确定《中东宫冠服》包含的两部分内容就是内阁《秘图》（皇帝、中宫至郡主冠服）与《大明集礼》彩图残卷。

①《明太祖实录》卷三十，洪武元年二月：“诏复衣冠如唐制。初，元世祖起自朔漠，以有天下，悉以胡俗变易中国之制，士庶咸辮发椎髻，深檐胡帽，衣服则为裤褶、窄袖及辮线腰褶，妇女衣窄袖短衣，下服裙裳，无复中国衣冠之旧。甚者易其姓氏为胡名，习胡语，俗化既久，恬不知怪。上久厌之，至是，悉命复衣冠如唐制……斟酌损益，皆断自圣心，于是百有余年胡俗，悉复中国之旧矣。”

②《明太祖实录》卷一百五十五，洪武十六年七月：“戊午，诏更定冕服之制。先是礼部言，虞周以来衮冕制度不一，国初所制虽参酌古制，然尚未备，宜加考定，以成一代典章。上命诸儒臣参考历代之制，务斟酌得宜，于是，翰林诸儒臣议曰……今拟：‘冕，前圆后方，玄表纁里，前后各十二旒，每旒五采玉十二珠，五采藻，十有二就，就相去一寸；红丝组为纓；黹纁充耳；玉簪；袞，玄衣、黄裳，十二章，日、月、星辰、山、龙、华虫六章织在衣，宗彝、藻、火、粉米、黼、黻六章绣在裳；白罗大带，红里；蔽膝随裳色，绣龙、火、山文；玉革带；玉佩；大绶：六采，赤、黄、黑、白、缥、绿；小绶

三，色同大绶，间施三玉环；白罗中单，黼领，青缘襖；黄袜、黄舄；金饰。’从之。”

③《诸司职掌》“礼部·仪部·冠服”：“（亲王冠服）衮冕九章，冕五采玉珠九旒，红组纓，青纁充耳，金簪导。圭长九寸二分五厘。青衣、纁裳，衣五章，织山、龙、华虫、火、宗彝；裳四章，织藻、粉米、黼、黻。白纱中单，黼领，青缘。蔽膝，随裳色，织火、山二章。革带，金钩鞶。佩玉。绶，五采，赤、白、玄、缥、绿，织成，纯赤质，三百二十首；小绶三，色同大绶，间织三玉环。大带，表里白罗，朱绿缘。白鞵、朱履。助祭、谒庙、正旦、冬至等朝贺则服之。”

④万历《大明会典》卷六十：“（亲王冠服）永乐三年定，冕冠，玄表朱里，前圆后方，前后各九旒，每旒各五采纁九就，贯五采玉九，赤、白、青、黄、黑相次。玉衡，金簪，玄纁，垂青纁充耳（用青玉），承以白玉瑱。朱纁纓。玉圭，长九寸二分五厘，以锦约其下，并韬。衮服九章，青衣五章，龙在肩，山在背，火、华虫、宗彝在袖（每袖各三），皆织成，本色领襖襖裾。纁裳四章，织藻、粉米、黼、黻各二，前三幅后四幅，不相属，共腰有襞积，本色褊褊。中单，以素纱为之，青领襖襖裾，领织黻文十一。蔽膝，随裳色，四章，织藻、粉米、黼、黻各二，本色缘。有紃施于缝中，其上玉钩二。玉佩，如东宫佩制。自珩以下琢云龙文，上有金钩。小绶四采以副之，四采，赤、白、缥、绿，纁质。大带，素表朱里，在腰及垂皆有褊，上褊以朱、下褊以绿，纽约用青组。大绶四采，赤、白、缥、绿。小绶三采，间施二玉环，龙文，皆织成，纁质。袜、舄皆赤色，舄用黑絢纯，黑饰舄首。”

（作者为明代帝陵研究会特邀会员）

先农坛神仓的空间格局变迁

刘文丰

先农坛是北京著名的五坛之一，也是全国唯一祭祀农神的专用建筑群体，在中国封建社会中占有相当重要的地位，而神仓又是先农坛的重要组成部分。

历史文献显示，自汉代开始，以藉田享先农的形式祭祀炎帝神农氏的活动，已有神仓之用，为专用于贮存祭祀用谷物之仓廩。《周礼·地官·廩人》：“大祭祀则供其接盛。”汉郑玄注：“大祭祀之谷，藉田之收藏于神仓者也。”^①

所谓藉田，是祭祀神农专用，耕种祭祀用谷物的农田，是先农坛中一片特殊的土地。史载周代已有藉田，藉田又称藉田或籍田。《诗经·周颂·载芟》序：“载芟，春藉田而祈社稷也。”毛传：“藉田，甸师氏所掌，王载耒耜所耕之田，天子千亩，诸侯百亩。藉之言借也，借民力治之，故谓之藉田，朕亲率耜，以给宗庙粢盛。”颜师古注引韦昭曰：“藉，借也。借民力以治之，以奉宗庙，且以劝率天下，使务农也。”每逢春耕前，天子及诸侯躬耕藉田，以祀先农，做天下表率，乞盼丰收。因而，祭祀用藉田的耕作是极其严格的。

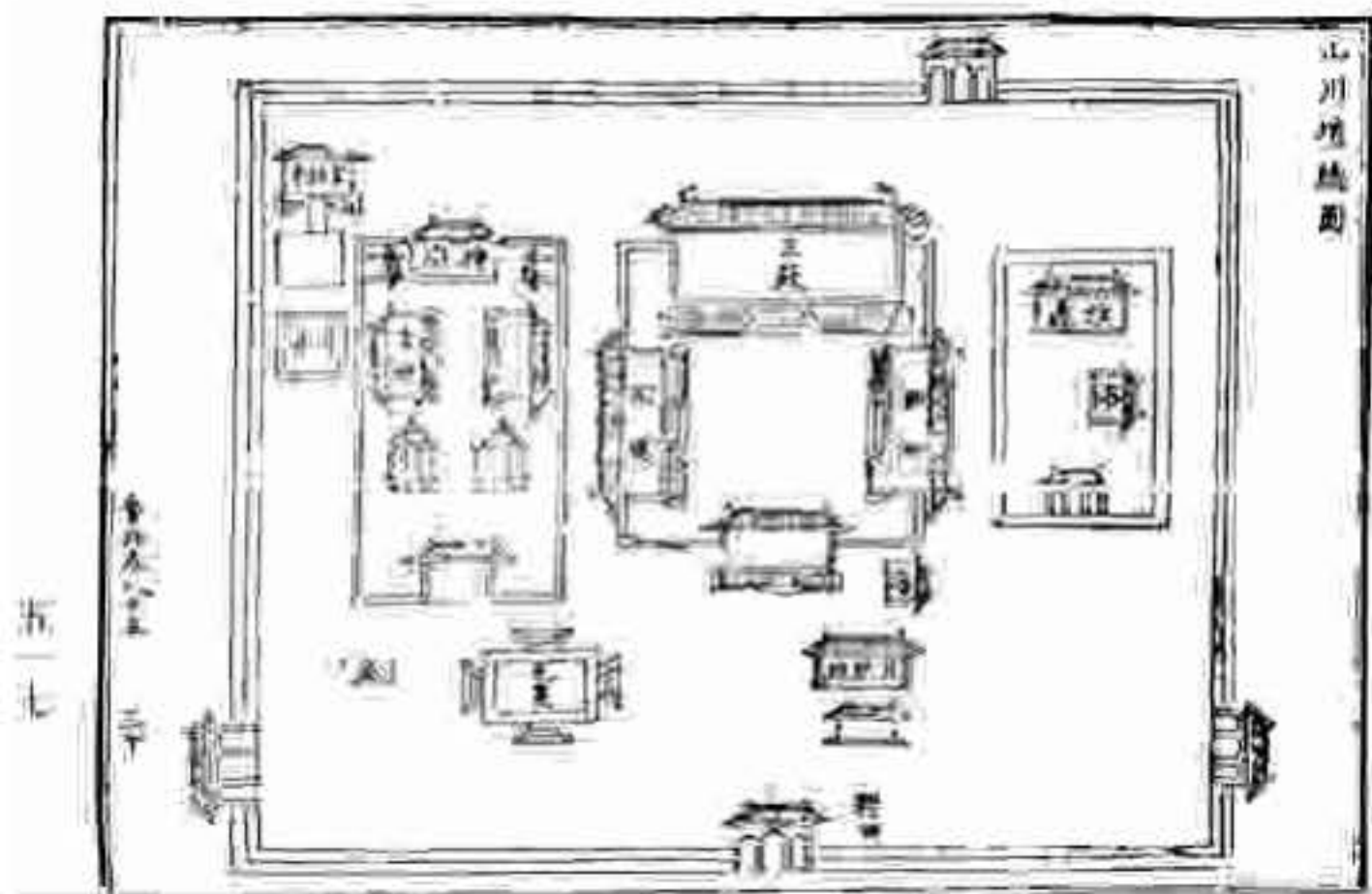
神仓是先农坛中重要的建筑群体之一，“每年仲春吉亥日，皇帝亲到帝藉耕地……及至秋，奏闻结实，就择吉日，

贮之神仓。祭祀天地宗庙社稷时，供此粢盛”。^②由此可见，它在祭祀中起着不可替代的作用。

一、明初旗纛庙的建筑格局

明初即在南京建立山川坛。有正殿七间，祭祀太岁、风、云、雷、雨、五岳、五镇、四海、四渎、钟山之神；东、西庑殿各十五间，分祭京畿山川、春、夏、秋、冬四季月将及都城隍神。坛西南有先农坛，东有旗纛庙，南有藉田。明成祖迁都北京后，永乐十八年（1420年）“建山川坛，位置陈设悉如南京旧制，惟正殿钟山之右增祀天寿山神”^③。

永乐初建的山川坛与南京山川坛形制十分相似。《洪武京城图志》与《大明会



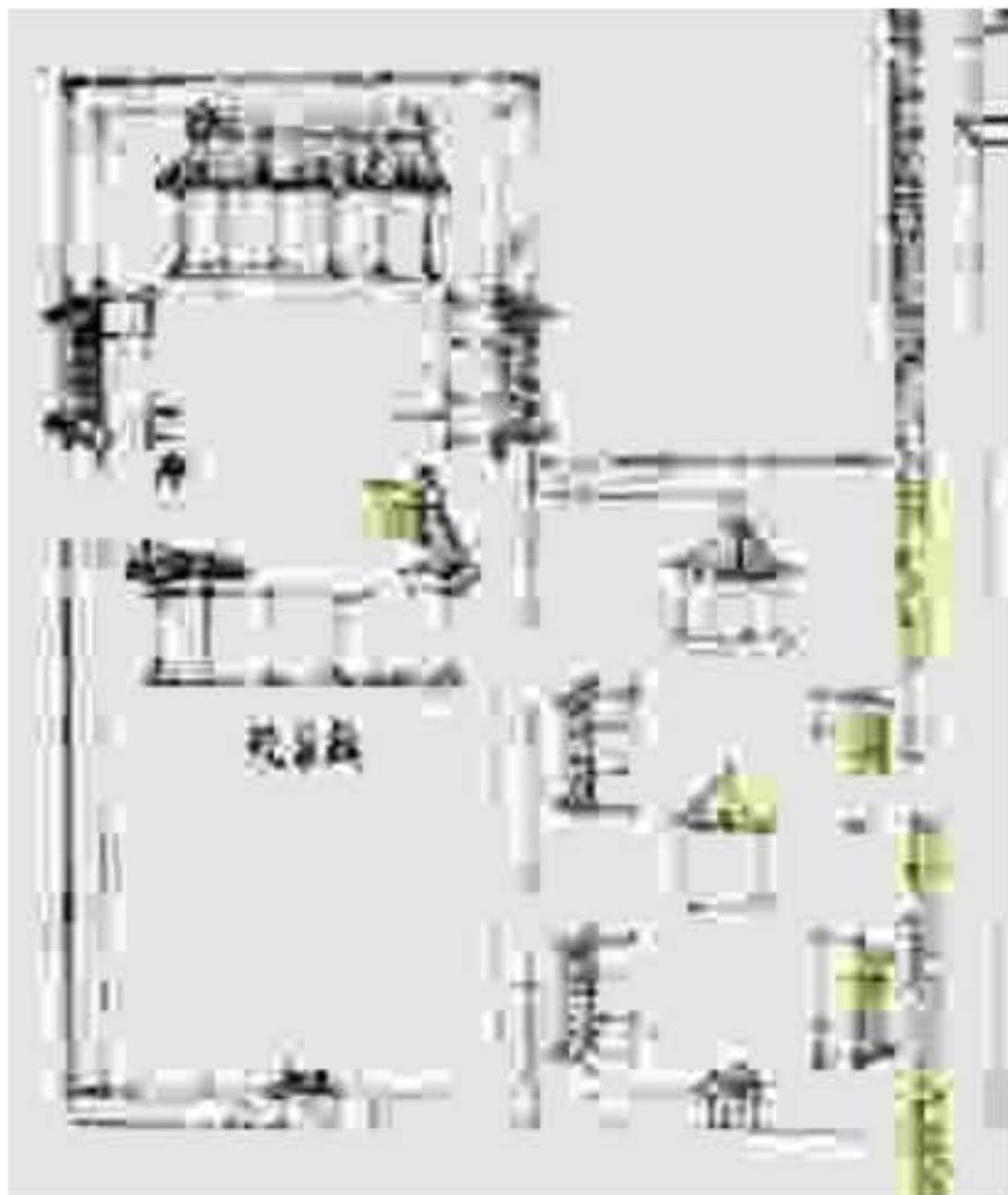
图一 《大明会典》所示山川坛总图

典》中所绘的山川坛图样（图一）几乎完全一致，坛内主要建筑均为中路的太岁殿院落，南为具服殿、耜田，西北为神厨、宰牲亭和川井，西南是先农祭坛和瘞坎，东侧为旗纛庙，并无神仓的建筑设置。旗纛庙坐北朝南，自成院落。南有大门三间，东侧设燎炉一座，北有旗纛殿一座。

所谓旗纛庙，就是祭祀军旗兵仗、祈盼战争胜利的场所。主要祭祀对象是旗头大将、六纛大神、五方旗神、主宰战船之神、金鼓角铙炮之神、弓弩飞枪飞石之神、阵前阵后神祇五猖等众神^④。凡是关乎战争成败的因素，皆立相关神祇来祭祀。据《大明会典》载：“洪武元年（1368年），诏定亲征遣将诸礼仪。以为古者天子亲征则类于上帝，造于祖，宜于社。祓于所征之地，祭所过山川。若遣将出师，亦告于庙社、祓祭旗纛而后行。于是诸儒议上，具载《大明集礼》中。今牙旗六纛藏之内府，其庙在山川坛。每岁仲秋祭山川日，遣官祭于旗纛庙；霜降日，又祭于教场；至岁暮享太庙日，又祭于承天门外。俱旗手卫指挥行礼。永乐后，别有神旗之祭、专祭火雷之神。每月朔望，神机营提督官请祭于教场。今系总督京营戎政官奏请，祭毕复命。”^⑤可见，旗纛庙建在先农坛（明晚期前总称山川坛）应是洪武创制，永乐以后沿袭而下。它的祭祀场所除了旗纛庙外，还根据不同时令在明朝的五军教场和承天门（即天安门）前进行。

二、嘉靖改制创建神仓

明朝自洪武开基严肃礼仪制度，其后历代君主一如既往遵循祖制。但到嘉靖帝登基后，情况却有所变化。以藩王承继大统的嘉靖皇帝，为了集权立威，决定“斟酌古法，厘正旧章”^⑥，对国家公祭制度进行改革。其中重要一条就是“天地分祀”。将天地坛改为天坛，在北郊另建地坛，而涉及原天地坛内的山川风云等诸



图二 乾隆十五年（1750年）《乾隆京城全图》中所绘的旗纛庙与神仓

自然神祇，则迁至山川坛内，在内坛南垣外增建天神地祇坛。“嘉靖十年七月乙亥以恭建（天）神（地）祇二坛并神仓工成，升右道政何栋为太仆寺卿。”^⑦在增建天神地祇坛的同时，神仓也随之一并创建。其具体位置就在旗纛庙以东，与内坛东墙之间的空地上。从《康熙会典》《雍正会典》和《乾隆京城全图》的先农坛图中均能看到，嘉靖朝增建神仓院的格局形制。神仓介于旗纛庙与先农坛内坛东墙之间，坐北朝南，一进院落。院内正中有圆廩、方亭，两侧各有三开间配房两座。南垣正中辟一大门，北垣偏西辟一角门（图二）。

“先农坛在山川坛内，太岁坛旁之西南，永乐中建……嘉靖中，建圆廩、方仓，以贮粢盛。”^⑧耜田上收获的谷物不是供人食用的。《礼记·月令》：“藏帝藉之收于神仓，祇敬必饬。”郑玄注：“藏祭祀之谷为神仓。”^⑨可见，神仓所贮存的粮食作物，除去留下第二年耕种耜田所必需的粮种外，其余部分都将用于祭祀典礼活动中。“凡祭祀粢盛，旧取给于耜田祠祭署。嘉靖十年（1531年）议

准：每岁藉田所出者，藏之神仓，以供圜丘、祈谷、先农、神祇坛、各陵寝、历代帝王及百神之祀。西苑所出者，藏之恒裕仓，以供方泽、朝日、夕月、宗庙、社稷、先蚕、先师孔子之祀。隆庆元年（1567年），罢西苑耕种，诸祀仍取给于藉田。”^⑩从上述史料可知，除了先农坛创建的神仓存放祭祀用谷物外，在西苑恒裕仓内也存放了嘉靖帝亲耕演礼收成的农作物，这些作物同样具有祭祀功用。

但过了嘉靖朝之后，所有祭祀用农作物则一律取自先农坛藉田。“东北为神仓，前为收谷亭，后为祭器库，缭以周垣，门南向。岁以仲春亥日，皇帝亲饷先农之神。祭毕，乃躬耕藉田，及秋收玉粒告成，所司以闻，择吉收贮神仓，以供天、地、宗庙、社稷之粢盛”^⑪。因此，神仓就成了储存皇家祭祀用作物的唯一专用仓库。由此可见，神仓在先农坛诸多建筑群组中所占的比例虽然不大，但其特殊功能和所起的作用是其他建筑所无法替代的。

三、乾隆年间移建神仓

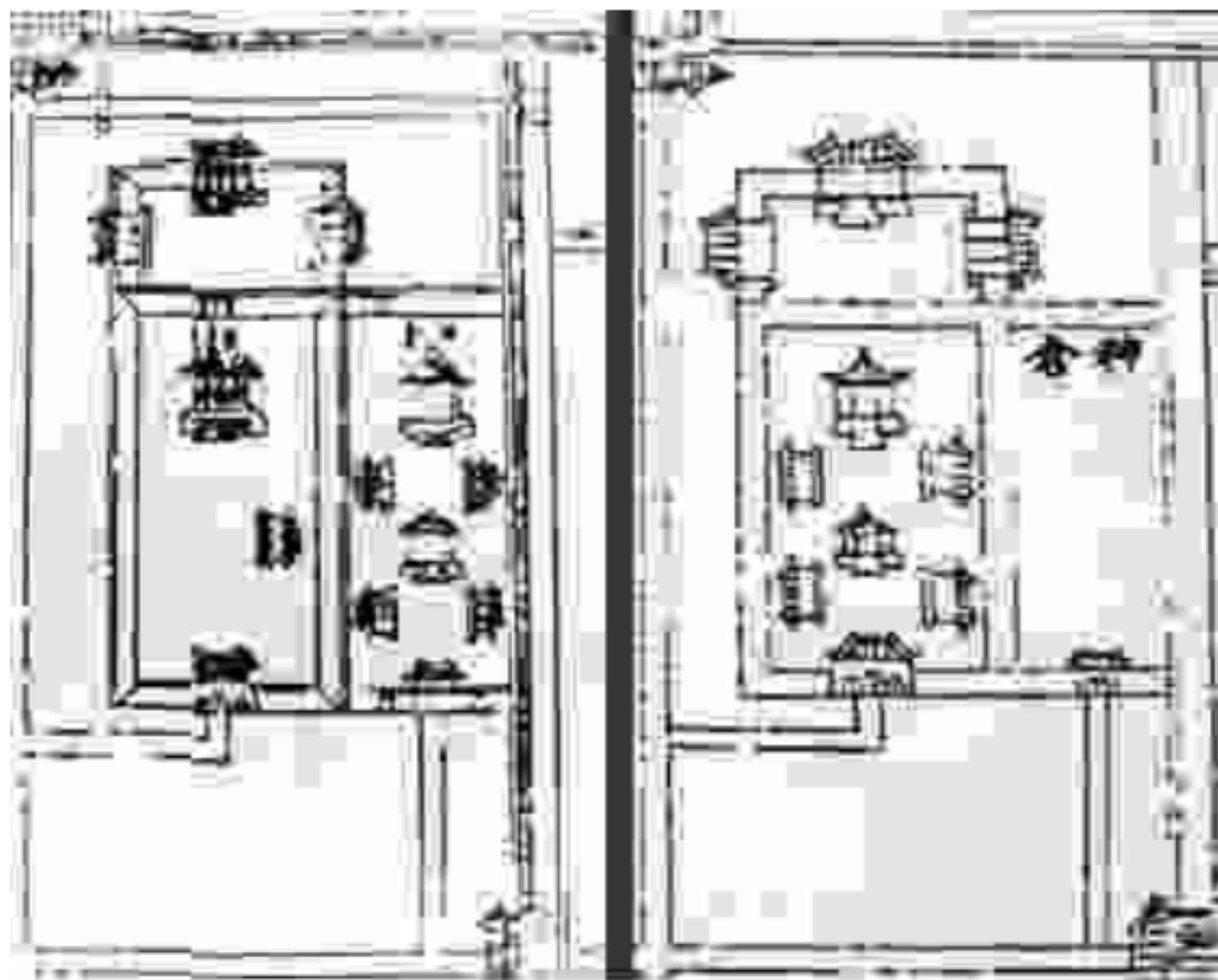
乾隆十八年（1753年），高宗皇帝认

为弓弩炮石号角旗纛等神已于每年秋季在校军场致祭，没有必要还在先农坛旗纛庙再祭祀一次，况且这座庙又是前明所建^⑫，因此颁旨：“先农坛旧有旗纛殿可撤去，将神仓移建于此。”^⑬至此，旗纛庙这座专祭军事神祇的庙宇从先农坛中彻底消失了。

不过，根据《大清五朝会典》中雍正和乾隆时期先农坛图的对比，可以看出拆除的只是旗纛庙的第一进院，也就是拆去前院的旗纛殿和燎炉，而后院的建筑并未发生变化。同时将东侧的神仓整体平移过来，格局也未变化（图三）。此后原旗纛庙后院改建为祭器库，专门用来存放皇帝亲耕藉田的农具。迁建后的神仓“中圆廩一座，南向，一出陛，五级；前为收谷亭一座，制方，南向，前、后二出陛，各三级；左、右仓各三间，皆一出陛，三级，覆黑瓦绿缘；左、右碾磨房各三间。垣一重，门三间，南向。后为祭器库五间，左、右庑各三间，垣一重。神仓门东，门一间，南向。门内北垣角门一。祭器库东、西角门各一。”^⑭

现存神仓院占地面积约3435.9平方米，坐北向南。中轴线从南向北为山门、收谷亭、圆廩神仓、祭器库，左右分列碾房、仓房、值房各两座。全院被圆廩之后设的卡墙分成前后两进，中辟圆门连通。

神仓院规格较高，四周绕以绿瓦红墙。南山门为砖砌无梁殿形式，面阔三间13.48米，进深5.34米。屋顶为单檐歇山式，琉璃砖梃混及椽飞出檐，瓦面为黑琉璃瓦绿剪边。建筑开三间拱券门，板门装最高等级的九路门钉。山门的建筑尺度很大，从整体看占据南围墙的三分之一还多，而且毫不逊色于院内建筑，充分显示出



图三 《雍正会典》与《乾隆会典》中神仓的位置变化



图四 神仓院现状

皇家建筑的宏大气魄。

前院内正中有方亭一座，建筑面积46.9平方米，南北各设三级台阶，四角攒尖顶，黑琉璃瓦绿剪边。建筑四面开敞，便于晾晒谷物。紧邻收谷亭后，即为圆廩（即神仓），是院中的主体建筑。

神仓正南设五级台阶，屋面为单檐圆攒尖顶，黑琉璃瓦绿剪边。圆形平面上置檐柱8根，柱间以弧形木板墙遮挡。室内方砖地上架设厚16厘米、宽13厘米的木龙骨，其上加铺木地板，避免潮湿。

收谷亭与圆廩东西两侧，共有面阔三间的配殿四座。北部两配殿为仓房，建筑面积96.5平方米。黑琉璃瓦绿剪边悬山顶，雄黄玉旋子彩画。面阔三间12.44米，进深五檩7.76米。顶部正中设有悬山式气窗通风换气，防止谷物发霉。天窗高2.6米，长1.76米，宽0.78米。南部的两配殿为碾磨房，建筑面积为76.9平方米。筒瓦硬山顶，雄黄玉旋子彩画。面阔三间10.48米，进深五檩7.34米，前檐明间置三级台阶（图四）。

过月亮门洞，后院正中为祭器库，建筑面积245平方米。悬山顶削割瓦。面阔五间26.17米，进深五檩9.36米，明间有礅礅踏步。祭器库前两侧院墙上各辟一角门，角门南侧各有一东西向值房，建筑面积119.8平方米。悬山顶削割瓦。面阔三间14.36米，进深五檩8.34米，前檐明间设一级如意踏步。近年来，从对后院建筑的初步调研可以看出，祭器库建筑无论从形制、结构都保存了较为明显的明式做法，可以推测神仓后院的祭器库应是保存了明代遗构的历史建筑，能留存至今十分难得。

四、近现代神仓的环境变迁

神仓的衰落始于清末。1900年八国联军侵入北京，美国第九营及第十四营占据先农坛。神仓院成为美国侵略军的信号所与军需处^⑮。仓房、圆廩、方亭等建筑遭受严重破坏，皇帝的亲耕农具也被随意堆放在露天地里，有的更被付之一炬（图五）。

1915年，内务部典礼司成立坛庙管理处，亦称管理坛庙事务所，办公地点就设在神仓院落。从现存下来的老照片看，当时神仓的匾额已经撤下，装修也改成了隔扇门、什锦窗式样。1934年，坛庙事务所对北平市各坛庙进行调查。1935年坛庙事务所被划归北平市政府管辖。随后，该



图五 八国联军侵占北京时，美国军官在神仓院留影

所参与了北平市秘书处主持的《旧都文物略》一书的编纂工作。该所一直到1950年才停止工作^⑥。

新中国成立后，先农坛为育才学校等多家单位、住户占用。20世纪50年代至“文革”前期，神仓院一度成为天坛公园的附属幼儿园所在地^⑦。1993年10月，北京市塑料模具厂搬出神仓。1994至1995年，北京建筑工程学院完成了对神仓古建群的修缮复原工程。1997年修葺一新后，北京市古代建筑研究所进驻神仓院使用至今。

2004年先农坛北里启动了“城中村”环境整治工程。年底于神仓院东北约80米靠近内坛东墙处发掘出深埋地下30余年的乾隆“皇都篇、帝都篇”御制碑，该碑详尽阐述了北京作为帝都的价值和意义。2005年12月首都博物馆迁址白云路北，该碑成为新首博的重要“镇馆之宝”伫立于馆外东北侧。与此同时，先农坛北里的环境整治拆迁工作也全部完成，整治拆除了10栋简易楼，拆迁居民342户、单位3个，腾退出9100平方米改建绿地^⑧。神仓院北侧、东侧一改过去破败杂乱的恶劣环境，及时消除了严重的安全隐患。2007年4至9月，由北京市滨河公园负责施工，建设先农坛神仓外部绿化工程。工程外运渣土总计约1.8万立方米，回填种植土约6000立方米，改良土壤20吨，有机肥10吨；移植树木7株，新植乔灌木194株，花卉525平方米，色带539平方米8624株，草坪5500平方米^⑨。神仓院北侧建成了种植五谷、展示先农文化的社区公园，为广大居民群众提供了舒适怡人的休闲环境。

五、神仓的特色

神仓是皇家祭祀性建筑，又有仓储功能，因此有其自身特色。在这组建筑群中，主要建筑使用黑琉璃瓦绿剪边。而单体建筑又根据其使用功能造就了不同的建筑形式，建筑结构也各具匠心。神仓建筑群平面布局奇特，在中轴线上设置了两座

攒尖顶的亭式建筑（收谷亭、圆廩），从而打破了传统建筑群四合式布局的窠臼，突出了神仓功能的主体地位。

收谷亭为四角攒尖顶，四面开敞，不设门墙，建于偏南位置，利于采光晾晒谷物。圆廩造型独特，色彩绚丽，坐落在高约0.8米的圆形基座上，室内架设木地梁加铺地板防潮。它是神仓院的建筑核心，形似圆筒形粮屯，专门收储皇家祭祀用的谷粮。收谷亭与圆廩一方一圆，一开一阖，南北呼应，既体现了主轴线上建筑功能的差异，又避免了环境景观的相似呆板。

神仓圆廩装饰精美，华丽耐看，不仅具有很高的观赏价值，亦有较高的使用价值。为了使仓内粮食免遭虫害，防止发霉，神仓在建筑上采取了一系列措施。如建筑彩画，除收谷亭为“雅伍墨”旋子彩画外，其余均为“雄黄玉”旋子彩画，是明清建筑中极为少见的实例。这种彩画很特别，是用矿物雄黄加兑樟丹调成的颜料绘制而成，化学成分为二硫化二砷，在阳光照射下可以被氧化分解成三氧化二砷，即剧毒的砒霜，故使得神仓院内少有蚊蝇、鼠蚁之扰（图六）。



图六 圆廩现状



图七 北京先农坛神仓仓房现状



图八 古书中的宋代先农坛神仓仓房形象

图片来源：《北京先农坛》

三开间的仓房为悬山顶，上开天窗，便于通风换气，防止粮食受潮霉变。这种特殊的建筑构造上下贯通，是加强空气对流的最佳选择。这种带天窗的仓房形式早在宋代即已十分成熟，因而北京现存的明清粮仓如南北新仓、禄米仓等多是采用这种形式。这里面蕴含着千百年来中国古人的智慧传承，无愧其“天下第一仓”的美誉（图七、图八）。

⑦ 《明世宗实录》卷一二八，上海书店出版社，1990年，第9页。

⑧ 《春明梦余录》卷十五，北京古籍出版社，1992年，第223页。

⑨ 《十三经注疏》，中华书局，1980年，第1379页。

⑩ 《大明会典》卷二一五，上海古籍出版社，2002年，第563页。

⑪ 《清朝文献通考》卷一百一，商务印书馆，1936年，第5738页。

⑫ 《清朝文献通考》卷一百一载：“重修先农坛……惟旗纛殿以前明旧制，本朝不于此致祭，毋庸修缮。”商务印书馆，1936年，第5738页。

⑬ 《日下旧闻考》卷五五，北京古籍出版社，2001年，第904页。

⑭ 《清会典图》卷一二，中华书局，1991年，第111页。

⑮ 此处据1900年美军摄影师奥基夫摄影说明。

⑯ 董纪平等：《北京先农坛史料选编》，学苑出版社，2007年，第349页。

⑰ 此处为口头采访原天坛公园总工徐志长先生获悉。

⑱ 《新京报》，2005年12月8日。

⑲ 北京市宣武区地方志编纂委员会：《北京宣武年鉴》，中华书局，2007年，第376页。

（作者为北京市古代建筑研究所馆员）

① 《十三经注疏》，中华书局，1980年，第1757页。

② 《唐土名胜图会》卷四，北京古籍出版社，1985年，第91页。

③ 《大明会典》卷八五，上海古籍出版社，2002年，第511页。

④ 据《天府广记》载：“旗纛庙建于太岁殿之东，永乐建，规制如南京。神曰旗头大将、曰六纛大神、曰五方旗神、曰主宰战船之神、曰金鼓角铙炮之神、曰弓弩飞枪飞石之神、曰阵前阵后神祇五猖等众，皆南向”。北京古籍出版社，2001年，第80页。

⑤ 《大明会典》卷九二，上海古籍出版社，2002年，第620页。

⑥ 《明史》卷四八，中华书局，1987年，第1247页。

龙王庙行雨诸神的原型与演变

——以延庆龙王庙壁画研究为中心

宋子昕

中国自古以来就是农业大国，农业经济关乎到国家命脉，雨水的多寡直接制约着地方经济前景，尤其是北方干旱地区。延庆地处京北孔道，雨水更是农业生产必不可少的要素。因此，祈求龙王行雨的祭祀活动正是延庆古代农业生产的重要活动之一。

在中国北方地区，论神格，龙王的地位并不算高，但论数量，龙王庙则多得惊人。据清光绪七年（1881年）刊本的《延庆州志》记载，当时延庆231个村落中以龙王信仰为主的龙王庙就有166座之多。在现今仍保存的32座龙王庙中，几乎每座都绘有壁画。如果说庙宇是神灵的居所，那么壁画就是神灵用以展示自己的窗口，进一步说是人们通过历史的传承去描述所供奉神灵的途径。本文旨在通过延庆龙王庙壁画来讨论行雨诸神形象差别背后所蕴含的深层文化结构及其形成与演变。

一、龙王庙壁画形象的结构分析

延庆现存的龙王庙大多建于明清时期，《北京延庆古代寺观壁画调查与研究》^①一书详细说明了延庆现存的九处龙王庙中的壁画，其中没有任何两幅是完全相同的。除因龙王庙信仰文化圈不同所导致的供奉龙王主神略有不同外，其他配祀神的形象也不尽相同，但其神灵世界的深

层组织结构却都有相似之处。我们可以把这种结构的相似与绝大多数龙王庙所绘制的《龙王行雨图》与《雨毕回宫图》看作一种对于规律的要求，也是当地甚至整个华北地区乃至全国祈雨文化的思维基础，因为正是通过这一切祈雨相关行为以及表现手段所共同具有的那些特质，才能更加容易发现并理解这种思维形式的深层意义。

如果说祈雨文化是由结构组成的多种事件（干旱、求雨、降雨以及这一循环），那么其文化所表现的壁画艺术就是由这个循环中的意指形象（旱魃、仪式、雨神）所组成的结构。所以，延庆龙王庙壁画上同一神灵形象的不统一也就无可厚非。在延庆花盆关帝庙中殿西山墙壁画中，雨师左手持盂、右手持剑；而董家沟佛爷庙东山墙雨师则胯下骑灵兽，走在五龙身后，并没有持剑做施法布雨状；在张山营龙王庙东山墙的壁画中，雨师不但没有坐骑，还是三只眼虬髯野人样。尽管形象各异，但我们仍能够辨认出这些都属于雨师这一概念，多种雨师形象也可以对应同一种雨师概念，这种概念同时亦可以替换为雷公、风伯，甚至作为行雨主神出现。但是，这并不仅在延庆现存壁画中有所展现，这正是受到中国北方祈雨神话中的意指限制。这种神话成分的意指作用也正是在历史的演变及发展中逐渐成形——

如道教五行说及佛教龙王的传入，并限定着各种神话意指、组合、代替的可能性。

关于雷公也是如此，下花园龙王庙西山墙雷公生有一对肉翅，手握宝剑；董家沟佛爷庙雷公则左手持楔，右手执槌；西五里营龙王庙东山墙雷公乘雷车、架五连鼓。延庆壁画中雷公的形象总是或多或少有一些相似之处，如鸟嘴、猴脸、鹰爪、雷鼓等。对于这些相似之处，可以将其认为另一种形象或说在雷公形象形成之前已经被定性为与降水有关的某种元素。这些元素拼接在一起共同阐述雷公这一具体形象，而这些元素在被定性之前同样也是被更多的元素所阐明。早期的雷公形象可以作为一种元素，而这种元素经过历史的重建形成新的形象，这点会在下文中重点提到。

二、龙王庙行雨诸神的形象演变

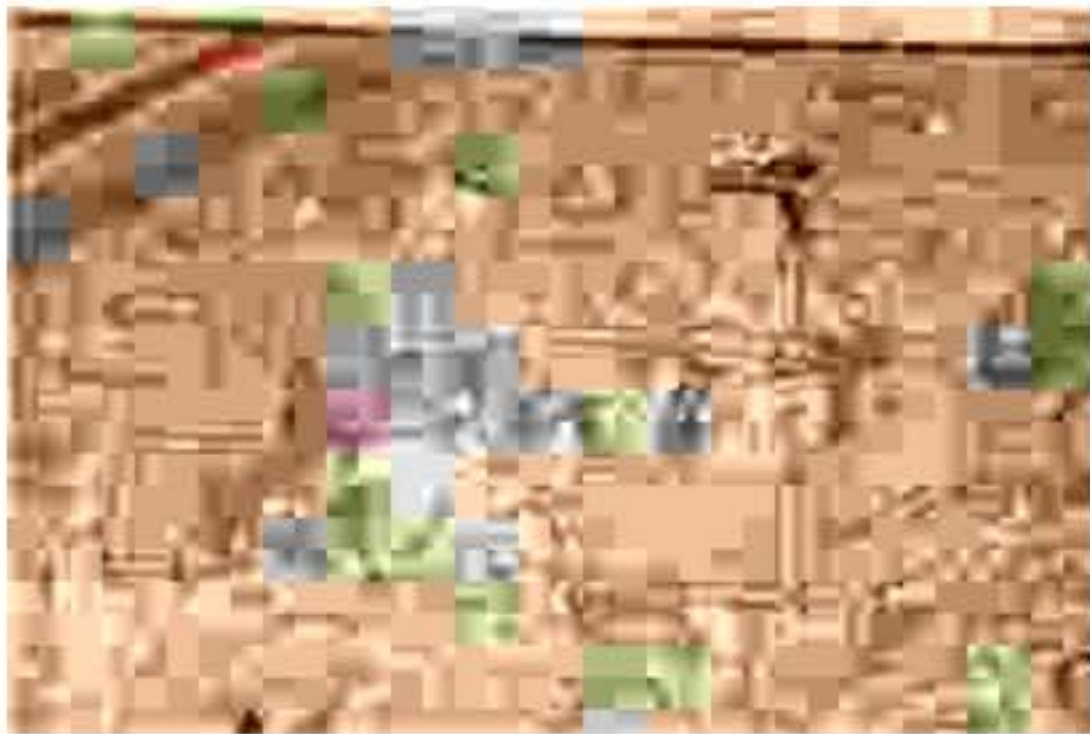
在延庆各处的龙王庙中，龙王均作为行雨的主神出现，但是龙王这一拟人化形象却是唐代时印度佛教的龙王思想传入中国并加以演绎而形成的。在中国文化中，龙与布雨相联系这一观念的产生非常早，甲骨文中的“虹”就是一个布雨后在湖河中作吸水状的双头龙形象。《山海经·海外东经》对此有明确的记载：“虹在其北，各有两首。”《汉书·燕王旦传》也有类似的记载：“天雨，虹下属宫中，饮井水，井水竭。”这一似虹似龙形状的文物在红山文化遗址、河南妇好墓遗址中都有发现。关于双头龙的记载，古文献中并不多见，东汉班固《西都赋》云：

“因瑰材而究奇，抗应龙之虹梁。”可以将这种双头龙形象与应龙同一看待。根据《述异记》的描述：“虺五百年化为蛟，蛟千年化为龙。龙五百年为角龙，千年为应龙。”应龙可谓龙长者，相传应龙生有一对翅膀，住在名曰凶黎土丘山的南部，其鳞片能蓄水，上天能布雨^②。阪泉（涿鹿）之战时应龙曾帮助黄帝与风伯、雨师

斗法，并最终杀死夸父与蚩尤，后失去灵性，不得复上，“乃去南方处之，故南方多雨”，北方则持续干旱。《山海经·大荒东经》记载：“旱而为应龙之状，乃得大雨。”北方地区百姓为了求雨，则用土龙扮作应龙的模样以祈求天降甘霖，这也是中国最早的祭龙祈雨的记载。

龙在最初的时候并不是作为行雨的主神甚至雨神出现的，这种职能的转变在黄帝与蚩尤阪泉之战的神话中略见一二。

《山海经·大荒北经》中记载：“有系昆之山者，有共工之台……有人衣青衣，名曰黄帝女媧。蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水，蚩尤请风伯、雨师，纵大风雨。黄帝乃下天女曰媧，雨止，遂杀蚩尤。媧不得复上，所居不雨。叔均言之帝，后置之赤水之北。叔均乃为田祖。媧时亡之，所欲逐之者，令曰：神北行！先除水道，决通沟渎。”应龙作为黄帝的属臣，为了打破蚩尤的雾霾而出战行雨，却不敌雨师风伯，黄帝无奈请出女媧，女媧驱散了暴雨，应龙遂杀蚩尤。应龙与女媧均“不得复上”，应龙所居多雨而女媧所居不雨。后世女媧又通旱魃，这正是民间祭龙王与斩旱魃仪式的起源。在这则神话中，雨师与女媧为明显的对应项，象征着降雨与干旱，而应龙在其中的出阵与复出作为战事的转折与晴雨的中介出现并形成一个循环。战争的结束打破了这种结构，战争的胜利方所崇拜的龙神顺理成章地与雨师、风伯一样作为旱魃



图一 北京延庆县下花园龙王庙西山墙风姨与电母
(图片由延庆文委提供，下同)

的对立而成为行雨的神灵。此时，龙与其他行雨诸神在某种程度上具有同构性，而在这种同构性下，不管是作为原因还是作为结果，龙与其他神灵的形像与象征含义在后人的文化建构与雨神结构中逐步发展。在龙与风雨雷电诸神的形像比较中，可以很清楚地看到这一点（图一）。

古人把雨前的必要步骤——风，想象成大鸟飞行时翅膀的煽动，而乌云则作为鸟翼不透光的遮盖。《庄子·逍遥游》开篇语：“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。”陆德明《音义》引崔撰认为鲲就是鲸，鲸与京一声之转，则文中的鲸便是海神兼风神的禺京，禺京既是禺强。相传禺强人面鸟身，除鲸之外还能化为鹏。雨师商羊、风伯飞廉、龙神应龙甚至是后世壁画中的雷公均被赋予了翼的属性。与翼相似的还有角，角总是作为强有力的象征受到古代先民的崇拜而成为祭祀中的常见物品。《诗经·周颂》中曾有赞美角的句子：“杀时稌牡，有捄其角。以似以续，续古之人。”将有神性的角赋予神兽，也就赋予了其沟通天地的能力而成为祭拜之物。龙神有角自不必说，相传风伯飞廉亦有角。屈原《离骚》称“前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属”。晋灼注飞廉曰：“鹿身，头如雀，有角而蛇尾豹文。”

与翼和角相关的还有“一足”，《孔子家语·辩政》中提到雨师商羊为“一足之鸟，飞集于宫朝下，止于殿前，舒翅而跳。齐侯大怪之，使使聘鲁问孔子。孔子曰：此鸟名曰商羊，水祥也。昔童儿有屈其一脚，振讯两眉而跳，且谣曰：天将大雨，商羊鼓舞。”所以，模仿商羊一足动作为主要特点的舞蹈也成为民间一种祭祀求雨方式。最早关于雷神的形像也是一足的，《山海经·大荒东经》记载，传说在东海流波山有种生物名叫夔，形状如牛，苍身无角，一足，风雨会随着其在水中出



图二 北京延庆县司家岭龙王庙西山墙雷公

入时而到来，它吼叫时发出的声音像是打雷。而在《山海经·海内东经》中，这种生物又结合有龙的特征，在雷泽中也有雷神，龙头人身，拍打其腹部则发出打雷的声音。商晚期和西周时期青铜器上绘制的夔龙纹可证实夔与龙实为一物。黄帝取夔的皮和骨制成军鼓击溃蚩尤，这里的雷神形像又出现了一次转折，龙以骨的外在化形式，再加上越人对于夔人面猴身的演绎，形成了后世壁画中雷神左手执楔，右手执槌，作欲击状的形像^③。在雷公形像发展基本定型后，还是能看到“一足”的端倪。在唐传奇中，人们虔诚地祭奠和供奉而雷神却不降福，陈鸾凤为当地人抱不平，砍断雷公一条腿，“然云雨，自午及酉，涸苗皆立矣。”（图二）

在此可以看到的是，随着龙的地位的确立，在赋予龙不可僭越权利的同时也赋予了龙与雨神们相同的行雨职能，而其形像和其他雨神们有着相似的联系。如果这是阪泉之战结构变化的结果自不必说，如果这是阪泉战役神话的原因，那么想必当时神话的编撰者也是根据这种内在的联系

而叙述的。同时，神话的“修补匠”们也在历史、文化变迁中解构并重构着上述种种“元素”，从而形成后世祈雨文化中所展示出的龙王及其配祀神形象的稳定结构。

秦汉时期，作为四灵之一的龙被当成了祥瑞之征。《史记·高祖本纪》记载：“高祖，沛丰邑中阳里人，姓刘氏，字季。父曰太公，母曰刘媪。其先刘媪尝息大泽之陂，梦与神遇。是时雷电晦冥，太公往视，则见蛟龙於其上。已而有身，遂产高祖。”这也与尧母庆都怀赤龙种十四个月生尧如出一辙。汉代，龙又与五行思想相联系而出现五龙说，民间也出现了五龙祈雨的习俗，董仲舒《春秋繁露》中对此有着系统化的描述。同时由于龙的飞行能力，龙也作为人神上天入地的工具。葛洪在《抱朴子·杂应》写道：“若能乘跷者，可以周流天下，不拘山河。凡乘跷道有三法：一曰龙跷，二曰虎跷，三曰鹿跷。”唐代皮日休诗云：“存心服燕胎，叩齿读龙跷。”关于龙跷的神话传说也屡见不鲜，黄帝携其群臣后宫七十余人于鼎湖乘龙升天，女娲“乘雷车，服驾应龙”，羲和“日乘车架以六龙”。雨师与风伯在秦汉时还是列为单独国家祭典的，随着道教对于民间自然信仰的吸收，除龙之外的其他行雨神灵在民间逐渐被人格化。在河南南阳出土的一幅汉墓画像《风雨图》中，行雨的神灵均是以人形出现；在《列仙传》中，雨师也以一种新的形象出现，名曰赤松子。“赤松子者，神农时



图三 北京延庆县下花园龙王庙东山墙雨师

雨师也，服水玉以教神农，能入火自烧。往往至昆仑山上，常止西王母石室中，随风雨上下。炎帝少女追之，亦得仙俱去。至高辛时复为雨师，今之雨师本是焉。”（图三）

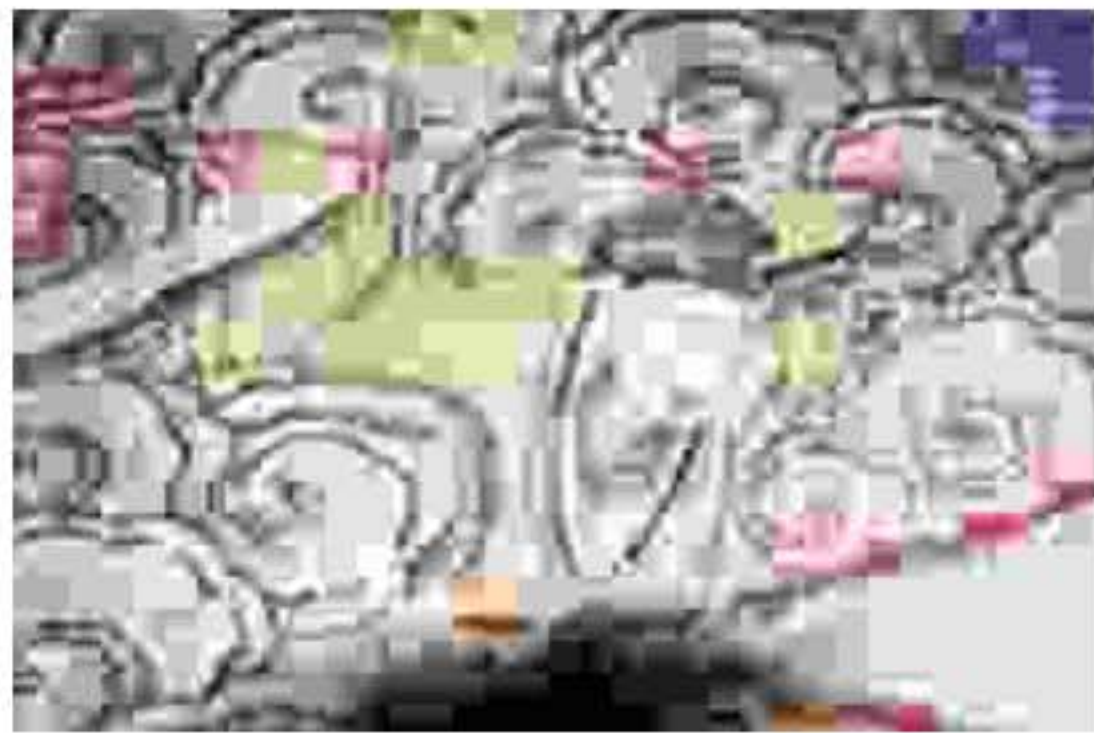
到了唐代，随着印度佛教中龙王思想的传入，以及中国崇龙心理和尊王心理的交融互渗，龙王逐渐取代其他行雨诸神而作为行雨的主神被人祭拜。唐玄宗时，在都城长安诏祠龙池，设坛官致祭，以祭雨师之仪祭龙王。唐译本《华严经》中明确提到十位佛教龙王，他们是：一毗楼博叉龙王，二娑竭罗龙王，三云音妙幢龙王，四焰口海光龙王，五普高云幢龙王，六德义迦龙王，七无边步龙王，八清净色龙王，九普运大声龙王，十无热恼龙王。同时，龙王兴云布雨的职能也被佛教赋予一种消除烦恼与厄运的祈福能力。

在宋朝，道教的五龙说与佛教的龙王观念相互结合，并由皇帝自主封王。

《宋会要辑稿》记载：“国朝缘唐祭五龙之制，春秋常行其祀。先是熙宁十年八月信州有五龙庙，祷雨有应，赐额曰：‘会应’”。自是五龙庙皆以此名额云。徽宗大观二年（1108年）十月，诏天下五龙庙皆封王爵。青龙神封广仁王，赤龙神封嘉泽王，黄龙神封孚应王，白龙神封义济王，黑龙神封灵泽王。”至此，关于龙与雨神的重新建构基本完成，雨神们的崇拜逐渐被龙王崇拜所取代，雨神们作为行雨的配祀神必须借助龙王的神性才能被人所奉祀。赤松子因能化为赤虬随风雨上下，才被命为雨师，而其塑像也常作一乌髯壮汉，左手执盂，内盛一龙^④。其他神明如判官、传旨官、四值功曹等则是根据社会官僚体系的对应而被创造出来。

三、龙王庙壁画中的四目神

值得一提的是龙王庙壁画中的四目神形象，四目神最早出现于山西元代永乐



图四 北京延庆县西五里营龙王庙东山墙四目神

宫壁画中。壁画中四目神身着长衫，头戴儒巾，手持木工用的直尺或曲尺丈量龙王布雨的范围和尺度。在民间取水仪式中，可以发现这种尺度的应用，去龙潭祀龙祈雨，是古代最常用的祈雨方式之一，在延庆董家沟白龙潭，人们将一个小酒壶夹在两个木板中间放入潭中。人们在取水的数量上有严格界定，一般以三分为宜，多了就会涝，少了就会旱。相反，黑龙象征着丰沛的雨量，在黑龙潭的取水仪式，放入水中的坛子灌不满不能回拉，跪在一边的众人也一边叩头，一边央告龙王以请求充足的降雨（图四）。

关于四目神渊源的研究众说纷纭，去掉重瞳的考据，木匠的说法相对合乎情理。在《酉阳杂俎续集》中记载：“鲁班者，肃州敦煌人也，莫详年代……怨吴人杀其父，于肃州城南，做一木仙人，举手指东南。吴地大旱三年。卜曰：般所为也。资物具千谢之，般为断一手。其日吴中大雨。”鲁班所做的木人作为大雨（水）与干旱（火）的转换与调和物而出现（水生木而木生火），这显然与五行说相关：相传木神为句芒，手持圆规在碣石掌管太阳的出升（东方）^⑤，而金神蓐收手拿曲尺，住在渤海山上，掌管太阳的落山（西方）^⑥。如果承认尺规的发明比句芒、蓐收形象的出现要早很多，那么句芒与蓐收的形象必然像尺规一样也是后人所

创造的，这其中的媒介便是阴阳五行说。五龙说与四季的祈雨祭祀相结合后，多出了“黄龙”与“季夏”；阴阳对立与行雨诸神相结合后，风伯变为风姨，电父转为了电母；在龙王庙壁画的基本格局中也是一样，东壁绘《龙王行雨图》，西壁绘《雨毕回宫图》。当过滤掉其中的媒介物时，句芒与蓐收实为一体。句芒属木，持规主东方；蓐收属金，执尺主西方；句芒掌管生命，润万物而调风雨；蓐收则掌管刑罚，辨神奸而御魍魉。在中国古时，眼睛总是作为一种普遍形象，具有尊神压邪的功能，二者的拼接，双瞳变四目，象征着其在降雨丰穰的同时还具有辟邪的能力。这也正是增加眼睛数目的目的之一，壁画中的四目神也就因此而来。不止是四目神，本文所提的所有雨神在龙王庙壁画中的形象也都是根据这种逻辑发展与演变逐渐确立。

① 北京市文物局图书资料中心、延庆县文化委员会编：《北京延庆古代寺观壁画调查与研究》，北京燕山出版社，2012年12月第1版。

② 袁珂校注：《山海经·大荒东经》，上海古籍出版社，1980年7月第1版，第359页。

③ 袁珂校注：《山海经·海内东经》，上海古籍出版社，1980年7月第1版，第329页。（吴）韦昭注：《国语·鲁语下》，世界书局，1936年3月初版，第69页。

④ （清）徐道撰：《历代神仙通鉴》，辽宁古籍出版社，1995年4月第1版，第53页。

⑤ （东汉）高诱注：《淮南子》，上海古籍出版社，1989年9月第1版，第28、59页。

⑥ 袁珂校注：《山海经·西次三经》，上海古籍出版社，1980年7月第1版，第56页。

（作者为国家博物馆信息网络部助理馆员）

《金中都再认识》读后

于德源

笔者拜读王世仁先生《金中都再认识》（以下称为《再认识》）大作之后，获益良多，惟有若干问题还存在不解之处，故不揣浅陋，将疑惑之处略述如下。

一个是关于蓟丘与蓟城一段中。《再认识》一文根据东汉末年公孙瓒在蓟城东南筑小城，其地在今北京牛街一带，地势较高，俗称“冈（按，其音读稿）儿上”，推测“可能是原来高台小城遗址”。其次，史籍记载前燕慕容儁在蓟城东掖门为坐骑赭白筑铜像，至唐代幽州城东南称铜马坊，则铜马门当在城东南附近，据此可以推断蓟城的东城墙便在附近。清人朱一新、赵吉士根据唐悯忠寺（今法源寺）中《重藏舍利记》碑记也认为，附近的烂漫胡同是蓟城东城垣外的护城河遗址。这些都没有问题。但是笔者以为，王先生据此便认为“它应该也就是战国时燕都的东墙”，这推测就有些欠妥。同样，对蓟城的北城墙，《再认识》一文根据今北京白云观西100余米外有一高大土丘，20世纪70年代发掘后发现是东汉以后的城墙遗址，因此认为这里应当是东汉以后的蓟城的北城墙遗址，这个论断也是有根据的。当年主持发掘的赵其昌先生记述说：“北京城西南侧，白云观之西，原有土丘一处。1974年春季，为了配合基本建设工程，我们进行了考古发掘……发现残城墙遗址，南北略长，北端向东转，略短。可以认为，城墙残址应是城的西北转

角。”又根据遗址下压着东汉墓葬，可以判断该城是东汉以后的西晋蓟城。如果该城是沿用的前代旧城址，那么附近应该有大量的前代遗物，但是赵其昌先生一行在附近地区做了较长时间的调查，结果并没有发现更早的遗物和遗址，因此断定这是东汉以后初筑的蓟城，并没有沿用前代的城址。“也就等于说，前期的蓟城不在这里”。^①可见，王先生根据该城墙遗址便大胆推测“也有可能此城墙原是战国燕都的北墙”的推断也是有些欠妥。总而言之，笔者以为根据已有的材料，虽然在北起宣武门、蔡公庄，南到陶然亭一带发现过不少战国至汉代的瓦井圈，但现在连战国燕都蓟城的位置都不清楚，动辄推测其城墙位置的做法有失严谨。另外，王先生上述根据只能说明古代蓟城的东面和西、北两面的情况，可是《再认识》一文却说“蓟丘的西南延线与大城的东北墙围合，便是西晋至唐的蓟城”，不知这西南延线和东北墙所指为何物。

《再认识》一文认为蓟丘的位置应在蓟城西南，而并非西北，并指郦道元《水经注》的“昔周武王封尧后于蓟，今城内西北隅有蓟丘，因丘名邑也”为流布中的误记，“将蓟丘在城中西南记为西北”。因此，王先生认为北京考古工作者在蓟城西北即今白云观以西寻找蓟丘终无所获，就是由于方位的错误。王先生认为1957年在今西二环路中部发现有高出地面的土

丘，出土了战国半圆形瓦当，“说明此地才是蓟丘”。今北京西二环路当即原阜成门南北大街一带。

北京地区出土战国时期遗物的地方很多，例如1956年水利工程中自城西会城门村，东经白云观、象来街至和平门一线，发现151座战国和西汉时期古瓦井，属于战国时期的有36座。1957年在广安门外以南700米处的护城河西岸发现厚达一米的古文化层，其中有战国时期燕国宫殿特有的饕餮纹半瓦当和一些年代接近西周的陶片。1965年以来，在宣武门外东西一带、广安门内外，以及法源寺东北共计发现65座东周和汉代的古瓦井。在永定门火车站、陶然亭、天坛、蒲黄榆也先后发现战国和汉代墓葬。1973年和1974年在法源寺和其以西的地图出版社院内又发现两处战国墓葬群。1972年在今和平门外韩家潭发现两面战国宫殿特有的饕餮纹半瓦当以及战国燕明刀货币。虽然不知道王先生所指的“二环路中部发现有高出地面的土丘”到底确指何处，笔者以为这都说明不了战国燕都蓟城的位置，更说明不了该地就是蓟丘。虽然战国时期乐毅所说的“蓟丘之植，植于汶篁”的蓟丘的位置我们还不能肯定，但自北魏以来古人认为的蓟丘确实就在城西北。这不但见于酈道元的记载，而且也见于唐人的记载。唐代幽州城内有宴设楼，即原蓟丘楼，其址在幽州城内西北隅。陈子昂《登蓟丘楼送贾兵曹入都》诗云：“东山宿昔意，北征非我心。孤负平生愿，感涕下沾襟。暮登蓟楼上，永望燕山岑。”陈子昂又有诗题为《登蓟城西北楼送崔著作融入都》，序云：“蓟丘故事，可以赠言赋诗，登蓟楼，送崔子云尔。”两诗的诗文和序文中都称蓟楼，而诗题却分别称蓟丘楼、蓟城西北楼，两相

对照，可证明蓟楼就是蓟丘楼，又因在幽州城西北隅而称蓟城西北楼。唐幽州文武官员常在蓟丘楼设宴赋诗，故后来又改名宴设楼。幽州城内西北隅宴设楼（原蓟丘楼）所在地也是一商业区。《房山石经题记汇编》中收有唐天宝十一载（752年）“宴设楼南长店”题记，又简称楼南头长店、楼南长店、长店。幽州城经唐、五代之后入辽，改称南京。辽南京城的“市”是承袭了唐幽州城的旧布局，《辽史·食货志》载：“太宗得燕，置南京，城北有市，百物山峙，命有司治其征。”其时辽国得幽州不久，所谓城北的“市”亦即唐、五代时的幽州市。

《再认识》一文在唐幽州城、辽南京、金中都的城垣尺度方面进行了详尽的考察，尤其是王先生自金中都反推辽南京城的思路，使人顿觉一新。关于北京古代城垣尺度，原中国水利科学院姚汉源先生有一篇《北京古城垣周长及其所用尺度考》一文可以对照，原文载《首都博物馆丛刊》1995年第10期，文繁不具引。关于这个问题，确实有很大难度，首先古代尺度和今制的折算就是问题。例如，王先生引吴承洛的推算，以1宋尺等于0.307今米；姚先生却以《文物》杂志1957年第3期中矩斋撰写的《古尺考》为依据，以1宋尺等于0.329今米，约略为0.33米来折算。仅此一项就会生出很多分歧。惟本人学识浅陋，在尺度推算方面尤感生疏，容当认真学习之后再向请教。

① 赵其昌：《京华集》，文物出版社，2008年。

（作者为北京市社科院历史所研究员）

试论皇城中的风神庙与风神信仰

李 晨

在北京紫禁城的东北方，南池子大街的北头，有一组红墙黄瓦的清代建筑群，老一辈的人都称此地为“风神庙”。这里就是北京皇城乃至整个北京城中唯一一处专用于祭祀风神的皇家寺庙——宣仁庙。在这座不大的寺庙里，承载清代200余年的风神供祀历史，也承载着中华民族最古老的民俗信仰之一——风神信仰。

一、皇城中的风神庙

宣仁庙俗称风神庙，坐落于北池子大街2号、4号。清雍正六年（1728年）敕建，嘉庆九年（1804年）重修。因其寺庙规制仿中南海时应宫，故赐号“应时显佑，庙曰宣仁”。庙内有雍正皇帝御书“协和昭泰”额。

根据《清乾隆京城全图》《东华图志——北京东城史迹录》《皇城》等文献，以及笔者的实地调查，该庙的形制结构可大致描述如下：

该庙街门坐东朝西，面向紫禁城方向，为大型随墙门，系后来改建。庙四周有红色庙墙，墙顶覆灰色筒瓦。庙中全部殿宇均坐北向南，院内最南端为一座影壁，今仍保存。在影壁之北，庙南端东西两侧（西侧即今街门位置）原各有一座牌楼，早已拆毁，形制无法考证。^①牌楼向北为山门，面阔三间，中辟石券门，门上有“敕建宣仁庙”石额，两侧开石券窗。

庙门东西两侧有八字墙。过山门向北，东西两侧有钟楼和鼓楼。钟鼓楼均为上下二层，出腰檐，下层开石券门，上层辟云形窗。钟鼓楼向北依次有前殿、中殿和后殿（也有文献称献殿、享殿和寝殿）^②，后殿两侧有东西朵殿。前殿三间，面阔10米，进深6.2米。中殿三间，面阔14.4米，进深11.8米。殿前石级中设有御路，为汉白玉石上雕龙纹。殿内为井口盘龙天花，大梁绘和玺彩画。后殿五间，面阔进深文献未有记载，不过目测应大于前殿和中殿。前、中、后三殿及山门、钟鼓楼均为歇山顶大脊，覆黄琉璃瓦绿剪边，在殿内和额枋处均绘有旋子彩画。据文献载，后殿两侧各有三开间的朵殿，硬山灰筒瓦，五檩卷棚带前廊。目前西朵殿已改建，东朵殿尚存^③。

按史料叙述，宣仁庙是一座专为祠祀风神而建的皇家道教庙宇，庙中平日有道士看管，日常吃穿用度皆由内务府拨给。庙中前殿专用于祭祀起源较早但在唐宋以来逐渐被人格化了的主要风神——风伯。而后殿则合并祭祀起源于周代的风神集体——八风神，即东北炎风、东方滔风、东南熏风、南方巨风、西南凄风、西方飏风、西北厉风和北方寒风的总称。有清一代，在每年的春秋二仲（一说为每年立春后丑日），皇帝都会派遣官员到此致祭。

辛亥革命以后，随着清王朝的灭亡，宣仁庙皇家寺庙的身份不复存在。民国政

府对于宗教寺庙持限制态度，于民国初年终止了宣仁庙的风神祠祀活动，遣散了庙中道士，并将庙产收归国有，后划归民国政府卫生署管理。民国时期曾先后在宣仁庙内设立了卫生试验所、北平市防痨协会等卫生机构。解放后宣仁庙的管理权仍属于卫生部门，先后由北京中医医院针灸门诊部、北京市卫生局老干部活动中心等单位使用。为了保护宣仁庙这座具有重要历史价值的清代皇家寺庙，1984年北京市政府将其公布为北京市文物保护单位，并于2003年起对宣仁庙进行整体修缮。目前修缮工作已基本完成。

二、风神庙与风神信仰

宣仁庙作为清代北京城中唯一一座专门用于祭祀风神的皇家寺庙，其历史价值不仅仅在于其美轮美奂的建筑和皇家寺庙的身份，更在于其中所承载的中国最古老的自然信仰之一——风神信仰。

人类最古老的信仰就是对于日、月、星辰、风、雨、云、雷等自然事物的信仰，对于风的信仰就是其中的一个重要组成部分。在马王堆出土的帛书中就有“巢居者察风，穴处者知雨”的说法，由此可见人类还在树栖穴居的时代就已经感受到了风的威力了。正是因此在中原大地上很早便产生了对于风神的信仰。

早在夏商时代的甲骨文中就经常提到东、西、南、北四方风神的记载。在中国古代文献中更是有许多关于太昊、女娲、伏羲皆风姓以及黄帝有大臣风后的说法。在周代时风神信仰有了较大的发展，特别是将原有的四风之神发展成为了八风之神，并以箕星作为最初的风神形象在《周礼》中做了专门记载。春秋战国时期，对于风神的信仰呈现多元化趋势，中原一带信仰的风神为星宿箕星，南方一带信仰的风神则为鸟形或带有羽翼的飞廉，同时产生了比较拟人化的风伯信仰。

秦始皇统一中国，在统一文字、度

量衡的同时也统一了国家祭祀制度，规定了日、月、参、辰、风伯、雨师等百有余庙，风神从此进入了官方祠神体系。汉代对这一体系进行完善，设制了“五部兆”的国家祠神体制，将风神作为其中“东郊兆”的重要祠神，在都城东郊专门建立风伯神庙进行祭祀，并将历史不同时期和中国不同地区信仰的风伯、箕星、飞廉、大风等各种风神形象共同纳入统一的风伯祠祀体制当中，使风神的神格得以更加的明确。

自汉以后，风神一直作为一个重要的自然神同时受到国家的祭祀和百姓的信仰。唐宋以后，风神逐渐人格化，并有了“封姨”、“方天君”之类的名字，其实都是“风”字之音转化。虽民间曾有女性风母的说法，但男性的风伯流行广泛，影响最大。根据清代黄斐默在《集说诠真》一书中的记载，当时庙宇祭祀中风神最典型形象为：今俗塑风伯像，白须老翁，左手持轮，右手执箒，若扇轮状，称曰：风伯方天君^④。

由于大风吹毁墙屋，刮坏庄稼，给人们带来损失，初民是将风神视为恶神、凶神的。殷契中即记载殷人怕遭受风害，祈求风停而献祭的记录。汉代时祭风神要杀狗。在《淮南万毕术》中记载道：“黑犬皮毛烧灰，扬之以止风。”可见杀狗祭风神的迷信，在汉代十分流行。不过，风神又有其作为善神的一面。古人认为风神为天帝的属神，受命于天意刮风或息风；又因其飞跑神速，而成为天帝的信使。《龙鱼河图》说：“风者，天之使也。”风神又被认为与雷神、雨神等合作，而有养育万物成长的功能，正如《风俗通义·祀典》所说：“鼓之以雷霆，润之以风雨，养成万物，有功于人，王者祀以报功也。”这是风神表现为善神的一面。^⑤

明清时期，风神同样受到国家祠祀和百姓信仰。这一时期，云、雨、风、雷四神作为天帝的属神在祭天大典中配飨圜丘，与天帝一同接受祭祀，并在先农坛

（明称山川坛）之南建立天神地祇坛，专门祭祀包括风神在内的天地神祇。在此基础上，清雍正初年，雍正皇帝采纳了礼官的建议在紫禁城的两侧分别兴建或改建了单独祭祀风、雨、云、雷四神的专用神庙。其中风神庙即今天的宣仁庙，另外三座庙宇分别是时应宫（解放初期拆除）、凝和庙和昭显庙。关于这一情况《清史稿》第八十三卷有一段专门的记叙：

顺治初，定云、雨、风、雷。既配飨圜丘，并建天神坛位先农坛南，专祀之。雍正六年，谕建风神庙。礼臣言：“《周礼》‘樛燎祀飏师’，郑康成注风师为箕星，即《虞书》‘六宗’之一。马端临谓，周制立春丑日，祭风师国城东北。盖东北箕星之次，丑亦应箕位。汉刘歆等议立风伯庙于东郊。东汉县邑，常以丙戌日祀之戌地。唐制就箕星位为坛，宋仍之。今卜地景山东，适当箕位，建庙为宜。岁以立春后丑日祭。”允行。規制仿时应宫，锡号“应时显佑”，庙曰宣仁。前殿祀风伯，后殿祀八风神。明年，复以云师、雷师尚阙专祀，谕言：“《虞书》‘六宗’，汉儒释为乾坤六子，震雷、巽风，并列禋祀。《易》言雷动风散，功实相等。《记》曰：天降时雨，山川出云。《周礼》以云物辨年岁，是云与雷皆运行造化者也。并官建庙奉祀。”于是下所司议，寻奏：“唐天宝五载，增祀雷师，位雨师次，岁以立夏后申日致祭，宋、元因之。《明集礼》次风师以云师，郡、县建雷雨、风云二坛，秋分后三日合祭。今拟西方建雷师庙，祭以立夏后申日。东方建云师庙，祭以秋分后三日。”从之。乃赐号云师曰“顺时普应”，庙曰凝和；雷师曰“资生发育”，庙曰昭显；并以时应宫龙神为雨师，合祀之。^⑥

如前所述，宣仁庙是专为祭祀风神

而兴建，其主要作用是祈求风调雨顺，并保佑紫禁城平安长久。之所以将其修建于紫禁城外的东北方向也与“祭风师国城东北，盖东北箕星之次”的礼制规则有关。

宣仁庙所承载的风神信仰是中华民族众多民俗信仰中的一个重要组成部分。它是由于自然原因、历史原因和社会原因的综合作用而形成的，同人们的生活环境、中华民族的文化传统、中国人对于自然界和宇宙的传统认识都有着密切的关系。这种拥有悠久历史的民俗信仰是古老中华文化不可分割的一部分，它反映中国人的传统生活方式和思维方式，也体现了中华民族天人合一的朴素哲学思想。它在历史上代表着对现实生活幸福（风调雨顺）的追求，具有积极向上的精神内涵，在今天也可以名正言顺地参与和谐社会的构建。

作为一种有着相对稳定的文化形式和文化空间的文化事项，宣仁庙的风神信仰应当作为一种非物质文化遗产，获得应有的保护、研究与传承发展。通过对这一传统民俗信仰的充分整理与研究，我们可以最大程度地发掘其中蕴含的正面精神内涵，使其为构建社会主义和谐社会和中华民族的伟大复兴发挥应有的作用。

①②③ 陈平、王世仁主编：《东华图志——北京东城史迹录》（上卷），天津古籍出版社，2005年9月，第193页。

④ 王秋桂、李丰楙主编：《中国民间信仰资料汇编》，台湾学生书局，1989年。

⑤ 马书田：《华夏诸神》，北京燕山出版社，1999年。

⑥ 赵尔巽、柯劭忞等：《清史稿》卷83，中华书局，1977年8月。

（作者为中国美术馆普查办副主任）

京西煤业古迹考

吕玮莎

北京京西门头沟，风景秀丽，群山环绕，山中蕴藏着丰富的煤炭资源，历史上是供应北京煤炭的开采之地。当地百姓也多以采煤、卖煤为生，他们美称煤为“乌金”，即黑色的黄金，故有“西山之中，遍藏乌金”的说法。门头沟之名有广义、狭义之分，广义指今门头沟区界之内；狭义指门头沟区圈门往西至峰口庵的山沟，这曾是京西大道中路，即玉河古道。如今在这条古道上还留有三座古迹——过街楼、戏楼和窑神庙。本文通过翻阅、搜集文献资料，运用实地测量等方式进行考证，发现它们与京西煤业有密切的关系。

一、京西煤的开采与使用

从考古发现来看，北京煤炭的使用可追溯到辽代。1975年，北京文物管理处在门头沟军庄公社龙泉务村发现一座辽代瓷窑遗址，内部遗存大量残碎瓷片、窑具和烧土、煤渣。^①1992年，门头沟区永定中学建筑工地中挖出一批文物，经鉴定，此处是一座辽墓，在其周边的土层中，发现了大量的煤渣，种类为无烟煤，有的颗粒具有燃烧后的痕迹，还有一些炉灰。^②这两座遗迹都说明：早在辽代时，煤炭就已经被当作燃料广泛使用了。

20世纪六七十年代，考古人员在北京后英房“元代居住遗址”中发掘出土了一件烧煤火的铁炉子，它的形状和构造与近

代北京的煤球炉大致相同^③。《马可波罗游记》中曾记载：“整个契丹省到处都发现有一种黑色的石块……一经点燃，效力 and 木炭一样，而它的火焰却比木炭更大更旺……每个人一星期至少洗三次热水澡。每逢冬季，只要是力所能及，甚至一日一浴。凡身有职位或家属富裕的人，家中都备有一个火炉，以供自己取暖之用……然而这些黑色石块，却取之不尽，并且价格又十分低廉。”^④另据史料记载，元至元十三年（1276年），在大都平则门（今阜成门）设立煤窑场，专门存储门头沟的煤炭。12年后，即至元二十五年（1288年），又在大都光熙门（约在今东北三环）设立煤窑场，也是存储门头沟的煤炭^⑤。由此看来，煤炭已成为当时大都居民生活的必需品了。

北京成为明、清都城后，王公贵族集中，百姓增多，他们的衣食住行都离不开煤炭，对煤炭的需求也日益增多。明代《明经世文编》中这样记载：“今京城军民百万之家，皆以石煤代薪。”^⑥清代一篇名为《罢玉泉山烧灰纪事》的文章中也提到：“都人炊爨，惟煤是赖……都城百万家烟火之煤，尽取足于此，则此山之煤值与金等，不能给也。”^⑦

在当时人们的生活中，煤炭不仅可以作为燃料，还有多种用途。1973年6月，考古工作者在沈阳北陵新乐遗址发现了新石器时代的遗物，其中就有用“煤精”磨

制的物品（可能是装饰品），有耳珰形饰、圆泡形饰和圆珠。煤精是一种特殊的煤，质硬色黑，有金属光泽，现代用以雕刻工艺品和装饰品。^⑧说明当时的人们就用煤做雕刻材料了。明代《本草纲目》金石部第九卷曾记载：“石炭即乌金石，上古以书字，谓之石墨，今俗呼煤炭，煤墨音相近也。”^⑨说明煤还可以用来书写。此外，该书还介绍了煤的气味和性能：“甘、辛，温，有毒。”及主治病症：“妇人血气痛，及诸疮毒，金疮出血，小儿痰痢。”^⑩最后还附上五个药方，供患者备用，可见煤炭还有治病的功效。其实，治病的功效早在金代就被人们发现了，《儒门事亲》十二卷中曾介绍：“乌金散，当归一两，自然铜金色者，煅为末，醋熬，一两乌金石……”作者还注明“乌金石，铁炭是也”。^⑪明《宛署杂记》中还记载了煤可作化妆品用：“画眉石，西斋堂村多有之，离城二百五十里。石黑色似石，而性不坚，磨之如墨，拾之染指。金章宗时，妃后尝取之画眉，故名。”^⑫

北京的煤多来自门头沟，门头沟在北京西部地区，简称京西，京西之山，统称西山，煤炭多由此开采而来。当地民间有“砂锅做饭斗量柴”的说法，“砂锅”也作沙锅或泥锅，俗称“沙鸽子”^⑬，用它做饭味道很香；“斗量柴”不是说柴草多，而是指煤，用煤烧火，火力旺且价格低，比用柴草或木炭要好。

二、玉河古道

煤是怎么从门头沟运往京城的呢？元《析津志辑佚》中记载：“城中内外经纪之人，每至九月间买牛装车，往西山窑头载取煤炭，往来于此。”^⑭可见这条古道，早在元代就已经形成了，也可以说这是一条以运煤为主的“古商道”。

明《宛署杂记》中记载：“县之正西有二道：一出阜成门，一出西直门。”^⑮

该书中“县”指当时的宛平县。阜成门和西直门都是北京城西边的门，元代分别称“平则门”和“和义门”。阜成门走煤车，又称“煤门”，在其城楼门北侧镶砌一镌刻梅花之石条，以“梅”、“煤”谐音^⑯，故留有“阜城梅花”的美称。民国时出版的《北平旅游指南》中也提到刻梅花的事：“阜成门门洞墙上刻有梅花一支，因西山煤运往内城者，多自此门入，故刻梅以志之。盖取煤梅同音之意。”^⑰西直门走水车，又名“水门”。《清会典事例》中曾记载：“康熙三十二年奉旨，京城饮饗，均赖西山之煤，将于公寺前山岭修平，于众甚属有益。着户、工二部差官，将所需钱粮，确算具题。”^⑱文中“于公寺”是今香山北侧的碧云寺。这说明，当时运煤的道路仅靠阜成门一条已经不够了，挨着它的西直门也要走煤车了。如今在去往碧云寺的山路上，还留有“煤厂街”的地名。

在《宛署杂记》里还详细地记录了出阜成门到门头沟的古道：“自阜成门二里曰夫营，又一里曰二里沟……又四里曰八里庄。又分二大道：一道二里曰两家店……曰田村，又七里曰黄村……又八里曰磨石口……又五里曰麻峪村……又五里曰三家店。西有浑河，过浑河板桥正西约二里许曰琉璃局……又十里曰王平口，为过山总路。一道自八里庄八里曰南田村……曰吴家村……曰古城村……曰北西安，又四里曰石景山。过浑河有板桥……石景山之左径八里曰曹哥庄，又二里曰冯村……又二里曰石厂……五里曰鲁家滩……又五里亦至王平口。石景山之右径十里曰大峪村……又五里曰城子村，又五里曰龙门村……又三里曰门头村……又三里曰梁家桥、曰天桥……又十里曰峰口鞍……又十里亦至王平口，与前诸道相会于此。”^⑲资料中提到的“城子村”，据《日下旧闻考》记载：“宛平县西四十里有城子村，旧为玉河乡地……当即玉河废县第，故城已无遗迹耳。”^⑳玉河废

县是唐哀帝天祐三年（906年），割据一方的军阀刘仁恭所设。《京西古道》中说：“从石景山区麻峪村过河向西，经大峪村、圈门、天桥浮、官厅、峰口庵、十字道至王平口。这条古道穿越古玉河县、玉河乡……称玉河古道，又称西山大路中道。”^{②1}古玉河县应是“城子村”一带。

三、圈门过街楼

过街楼在门头口村^{②2}村东头，坐西朝东，横跨在河沟之上，由拱形门洞和木桥相连而成。因门洞呈弧形，被当地人称作“券门”，后因“券”与“圈”音同，久而久之就写成“圈门”。在一份写于清嘉庆元年（1796年）的煤窑合同中还可见“券门”二字：“立会做窑合同人马秉达、马天森、马天福有券门外祖遗地内有戏台窑一座，今凭中会到众家出本开做。”^{②3}又因过街楼是出山之后的第一座楼，如城楼一样保护着后面的村庄，所以

“圈”还有“圈起来”的意思。时至今日，当地人们仍以它为分界线，称过街楼以西为“圈门里”，以东叫“圈门外”。

圈门里的河沟，过去叫“门头沟”，原本指过街楼往西的一条天然季节性的河流，后因这带煤窑众多，开采煤炭时又需往外排水，逐渐形成了一条排水沟。

“门头沟”区名由此而来，“门”指“圈门”，“头”是出山之后的第一道关口，“沟”就是这条沟。

过街楼修建年代不详，据《门头沟文物志》说：“街楼在清代，由山西商贾出资重修。”^{②4}说明它至少在清代就已修建完成。该书又说：“过街楼坐西朝东，下部为城台状券洞，砖石混砌，券洞上部为平台，建殿堂三间，硬山大脊黄琉璃瓦顶，大殿面阔11.6米，进深9.3米，殿前



图一 过街楼1920年（上图）与2012年（下图）对比图（东向西）

有悬山式卷棚顶抱厦一间……街楼北岸殿堂原有券洞相连，现由木桥连接，大殿坐北朝南，面阔三间9.3米，进深5.28米，硬山挑大脊，黄琉璃瓦覆顶，大殿内供奉药王神像。”^{②5}从这段来看，木桥的位置原来是门洞，可见变化已经很大了。

在1920年的老照片^{②6}中（图一），我们能清楚地看到这座门洞。虽然，照片上的过街楼是两个门洞，但有些资料中记载是三个门洞，甚至还有四个门洞的说法。

过街楼上曾有一块咸丰元年（1851年）《补修北门洞记》^{②7}的石碑。碑文记载：“本村旧有洞门三道。山水涨发，从北而流，人马往来，从此而过。且门洞之上，东则有关帝君庙，向西则有文昌帝君庙，向西南则有药王祖师庙，是则门之所系，神灵为中焉。岂第曰要路而已哉，近



图二 过街楼1920年与2013年对比图（西向东）

因北洞门损坏，仍旧修补，经始于春，告成于夏……”文中“本村”就是门头口村，“洞门”就指过街楼，说明在1851年时，过街楼是三座门洞。

门头沟文管所所长齐鸿浩先生曾写过一篇《圈门过街楼》的文章，文中说：“过街楼坐西朝东，下部开有四个券洞……北侧第一个券洞年久失修，有坍塌迹象，遂将券洞顶部拆除，改为架木桥，通向北岸；南边第一券洞为主通道，古时的西山大道即从此券洞通过……第二个券洞因妨碍交通，已将券洞顶部拆除；第三个券洞较为完好。”^②

近年来，又有一种“三洞一桥”的说法，这桥不是现在连接北岸的木桥，而是上面所说第二个门洞的位置，此桥今已不存在，但其下的路是现在出入圈门的主要通道，其余三座门洞与上面所说相同。在1920年的老照片^③中

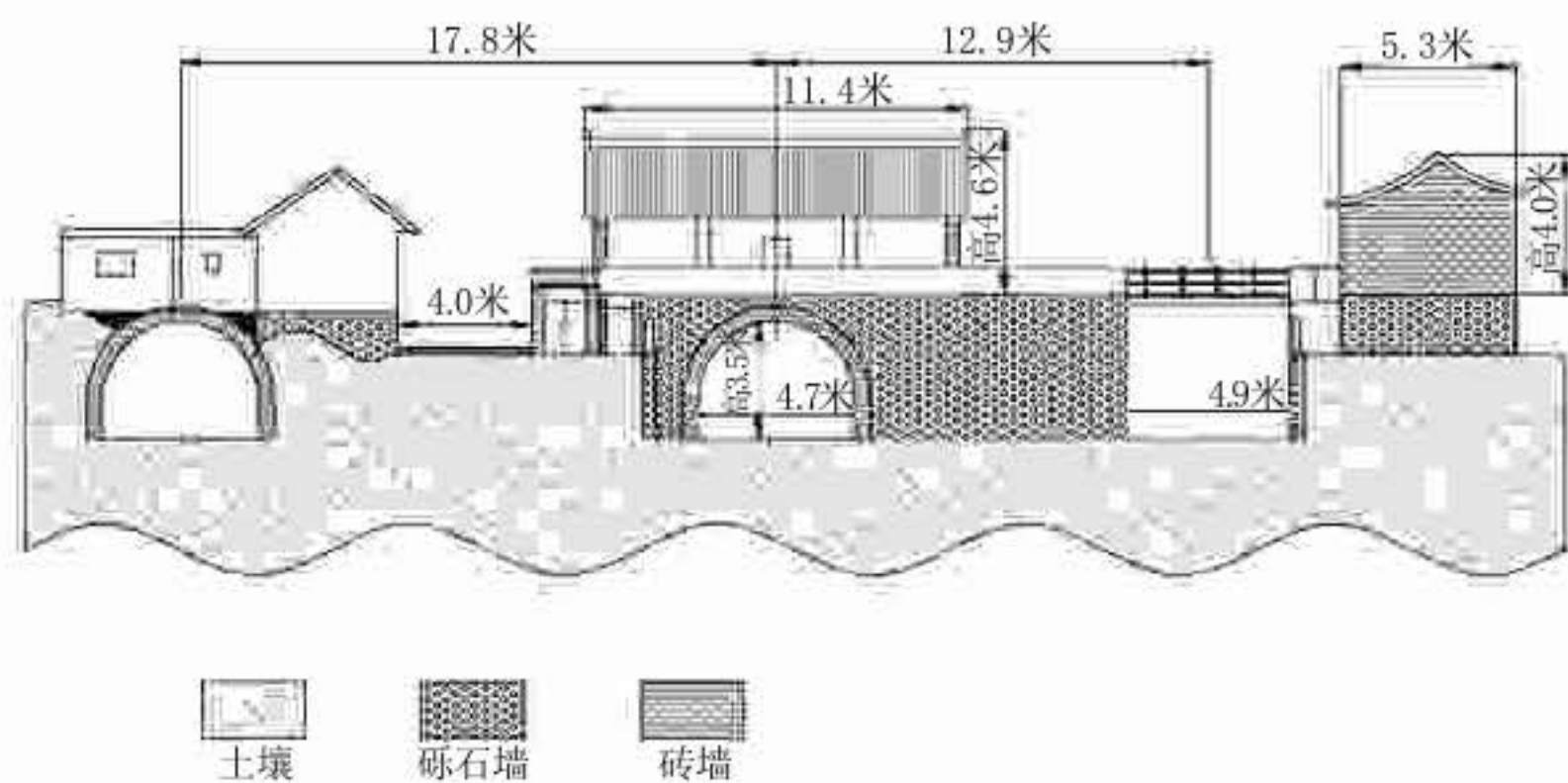


图三 新发现门洞与现存门洞对比（东向西）

（图二）仍能看到这座桥，但它何时被拆卸不得而知。

这三或四个门洞的说法都提到了南边的门洞，村里有传言说：“一胡姓人家，盖房时将门洞压在房下了。”

事情很凑巧，2012年年初过街楼前（东）拆迁改造，在紧挨着其断壁残垣的房子里意外地发现一座被压在房底下的门洞，尽管露出很少的部分，但门洞上面的弧形仍保存完好。门洞外的四周贴有白色瓷砖，其北侧的瓷砖上还有被熏黑及油渍的痕迹，猜想这里可能是间厨房，它之所以没被掩埋，很可能是被当作一个储藏食物的天然地窖。从门洞露出的位置看，它与过街楼仅存的门洞基本在一条水平线上，拱券的形制也接近仅存的门洞。由此推断，这座门洞很可能与过街楼为一体，且是该楼其中的一座（图三）。《北京门



图四 圈门过街楼立面图

头沟村落文化志》中说：“这座过街楼下部开有三个券洞，券洞上部平台呈‘凸’字形，凸点在从南往北数第二个券洞顶上，上边有殿堂三间，南边第一券洞为通道，玉河大道从券洞中通过，券洞顶部刻有门头沟三字。中间券洞保存基本完好……北边第三个券洞，上世纪50年代初期将顶部拆除，改为木桥，连接药王庙，下为过水河沟。”^⑩从新发现门洞的位置来看，它应是南边第一座门洞。

据当地人讲，上世纪五六十年代，南门洞上是片空地，村民在此种庄稼。门洞前被当地一家鞋厂盖上了房屋，成了厂房和职工宿舍；门洞后约50米以内的地方，被当地房管局盖成了宿舍。后来，可能姓胡的人恰巧搬到压有门洞的房里，也许在他修缮房屋时，被村民误传“门洞压在他家房下了”。

2012年底，笔者对过街楼进行了实地测量：中门洞宽4.7米，高3.5米，通向北岸的桥，也就是原北门洞宽4.9米，中门洞到南门洞的距离是17.8米，中门洞到原北门洞距离12.9米（图四，见上页）。可见，这座过街楼南门洞到中门洞的距离大于中门洞到北门洞的距离，即南、北门洞不对称^⑪，估计是受当时地理条件所限，只能因地制宜而建。可是，从过街楼上殿堂的形制来看却应是对称的。中门洞上的殿堂呈“凸”字型，朝东；北殿堂形制、规格都与中殿堂不同，且朝南。这么来看，中殿堂的南边也该有座与北殿堂形制、规格相同，朝向相反的殿堂，来衬托中殿堂的中心位置。另外，在测量北殿堂时发现，其东墙体的基座上刻有“紫气”二字，字体被长方形框在内，四角内嵌，无落款，长方形外框长0.38米，高0.31米，“紫”字在右，高0.21米，宽0.16米，“气”字在左，高0.20米，宽0.15米。过街楼是坐



图五 过街楼1920年与2008年对比图（西向东）

西向东的建筑，古人习惯的书写顺序又是从右到左，推想南殿堂下应刻“东来”二字与之相对，即“紫气东来”，可能落款就在那里，只可惜南殿堂已无存，旧址上又重新盖了房，早已踪迹难寻。

关于过街楼整体朝向问题还有不同说法，刘义全先生的一篇《古村文化过街楼》的文章中写到：“2003年文物所组织对过街楼进行修缮，在调查中发现大殿西墙中部上方有挂匾额的痕迹，因此可以说过街楼原为坐东朝西。”^⑫

在过街楼后的分水基上有人工搭建的石阶路，紧贴其下是一石碑座，长0.97米，高0.44米，宽0.46米，碑座上并没有石碑，显然是被人后移到这里当台阶用的。村民回忆说，石阶路不知道谁搭的，对着它的上面（即过街楼后面的围墙上）原来

有个木栅栏门，从木门可下到河沟打水、洗衣服，后来门被堵死了，又被砌成墙，小路就留在这里了。可是1920年的老照片^③

（图五，见上页）上，并没看到石阶路和小门。但对着分水基的围墙上，有一块高于墙体的圆形装饰，上面隐约画着什么符号，又好像是汉字“福”，很可能因为它年久失修后倒塌，留下一缺口，村民觉得从这缺口到沟底很方便，就在分水基上搭小路。至于小门，可能是后加的，因过街楼上的殿堂曾被划分给一所学校当职工宿舍，可能是他们出于安全考虑，在缺口上加了小门。其实，中门洞之所以能够完好保存，还多亏了这座分水基，正是它将山水分流，有效地减少了山洪爆发时大水对中门洞的直接冲击。相比之下，北门洞就没那么幸运了，虽经多次补修，但最终还是改成了木桥。

过去，在圈门一带曾有上百座私人开的小煤窑，窑主多是官宦、富商、士绅等有钱人。而窑主也好，百姓也罢，运煤、卖煤都要经过这座楼，因此这里就成了往来商客的必经之路。当地的“煤行公会”还在其门洞下设岗，专收煤炭税及盘查过往客商，所以它也被称作“税关”。税收活动一直持续到20世纪30年代，可见这一带煤业的兴旺。

四、圈门戏楼

戏楼坐落在圈门外玉河古道上，坐东朝西，与过街楼遥遥相对，《门头沟文物志》上说：“戏楼在窑神庙东南百余米处，创建于明代。”^④这座明代的戏楼距离窑神庙很近，可能是座“神庙戏楼”。据说^⑤，戏楼在清乾隆年间因年久失修而破损，倡议重修及带头捐资者是琉璃窑厂主赵邦庆。^⑥

从卫星图上看，戏楼正对着过街楼中门洞上的“凸”型殿堂，有可能是修建戏楼的人为了敬畏过街楼上的神像而用心良苦的设计。过去，每到祭祀窑神爷时，

如腊月十七窑神爷生日^⑦、五月十三煤窑停采^⑧等日子，圈门一带的窑主就共同出钱，请一些戏班来这里唱三天戏，以示庆祝，也难怪村民戏说：“过去圈门里住的都是有钱的窑主和大户人家，他们花钱请人来唱戏，所以要面朝他们唱。”当时，门头沟民间主要有山梆子戏、秧歌戏、皮影戏、蹦蹦戏等，曲目题材主要有《麒麟山》《辕门斩子》《刘公案》^⑨等。此外，还有“十三会”，比如，高跷会、五虎少林会、大鼓会、古幡会等表演。

这座戏楼原被民房包围，从远处根本看不到戏楼。戏楼由前、后两台组成，为勾连搭式建筑，前台为悬山卷棚顶，后台为硬山顶，青灰筒瓦覆盖，偶见黄、绿色琉璃瓦，勾头、琉璃滴水交叉而砌。后台大脊两端的螭吻兽和四条垂脊上的瑞兽都不见踪迹，只留有相应的位置，像是被人拆走的。前台宽度略小于后台，各差半间，后台有一拱形门洞，可进出戏楼。前台已被人用黄土和石头垒起，并在西、南、北三侧各开一木窗，后台南、北两墙上也各开一木窗，这五个木窗均为长方形，窗框上的玻璃早已全无，且被从里面砌上砖头，看不到屋内的情况，估计是同一时间所开，又在同一时间砌上的。据介绍：“这座戏楼在‘文革’后归‘门头沟公社圈门大队’办公室和广播站使用。1975年以后，公社大队成立制鞋缝纫加工厂，后来这里又成了民房，堆放起了杂物。”^⑩

大戏楼最精美部分是前台屋檐下的木雕泥塑，造型逼真，雕刻手法也是惟妙惟肖。前台屋檐下是平身科斗拱，挑尖梁头上有一泥塑龙头，唇齿狰狞，使人不寒而栗；耍头上的两只泥塑狮面，面目凶猛可畏；南侧台口柱头顶部的兽面塑像，虽已残损，但仍可见它怒目而视，紧紧吞噬着柱子；北侧台口柱头顶部仅剩兽面残片；在台口主柱与横梁相接处各有一木质透雕“蟠龙祥云”构件，俗称“湾门”，龙头已不见，其位置只剩几个插孔，龙身清晰

可见，后衬祥云，好似飞龙在天，呼之欲出，又恰与演出功能相配。戏楼久经风雨，虽早已失去了当年的风采，但这些装饰无不衬托出它的典雅之美。

随着这一带拆迁改造工程的推进，戏楼被整修，其前后的民房也被拆除。整修后的戏楼露出了前台，其壁间开棂花门，上悬清道光十年（1830年）金字大匾^④，上书“歌舞升平”四个大字，两侧为上下场门；原本在戏楼屋顶上的黄、绿琉璃瓦等构件，全统一换成了青灰筒瓦；后台大脊两端及屋脊上也重新装了螭吻和垂脊兽，后墙的拱形门前新修了石台阶；前台台口主柱与横梁相接处的木雕“蟠龙祥云”构件加了龙头；南侧台口柱头顶部的兽面仍怒目而视，紧吞台柱，北侧的兽面残片、挑尖梁头上的泥塑龙头都已无影无踪；耍头上原有的两只泥塑狮面，仅剩南面一只，面目也变得不那么凶猛，反而显得有些滑稽。戏楼被粉刷一新后，外表比之前有了不少改观，却少了些古朴典雅的风格。

2012年年底，笔者到圈门戏楼进行了实地测量，戏楼坐落在约1.5米高的石台阶上，前台宽8.2米，进深5.4米，后台宽10.7米，进深5.15米；拱形门高2.72米，宽1.37米。

五、圈门窑神庙

圈门窑神庙是京西唯一一座以供奉“窑神”为主神的庙宇。“窑”在《说文解字》里为“烧瓦灶也”^⑤，就是“烧制砖、瓦、陶器等物的炉灶”。“窑神”是主宰砖、瓦、窑的神灵，而这位“窑神爷”与“煤”有关。

过去，门头沟有句谚语：“家有一口粥，不上门头沟”。这“门头沟”仅指圈门一带，因这里的小煤窑多由私人出资开办，开采条件差，技术有限，安全事故也时常发生。窑工在煤窑干活根本没有安全保障，还常遭到窑主打骂，就连死亡都

是很平常的事，所以不是贫困到极点的人，都不会到门头沟当窑工，但还是有些人为了养家糊口，硬着头皮来煤窑干活。甚至，还有些窑工是被骗进来的。清嘉庆四年（1799年）十二月，嘉庆帝下令对该地煤窑进行秘密调查：“论西山煤窑最易藏奸，闻该处竟有匪徒名为水工头者，往往哄诱良人入窑，驱使残恶致毙，殊有关系。着顺天府会同步军统领衙门派委委员密为查访，如有此等棍徒即行查拏具奏，按律治罪。”^⑥

窑工们常形容自己是“四块石头夹块肉，吃的是阳间的饭，干的是阴间的活”，可想窑工的处境是多么恶劣。虽然他们这么说，但内心仍希望平安无事，窑主则希望多出煤，早发财。正因双方都有各自的精神寄托，所以煤业的保护神——“窑神爷”就诞生了。煤窑发生事故后，他们就认为是自己的某些行为触犯了窑神爷，这是对他的惩罚，所以就有了“祭祀窑神”的习俗，也就有了窑神庙。

窑神庙坐北朝南，与过街楼、戏楼隔沟相望，它的修建年代已不可考。据村民传说：“窑神庙原在九龙山（附近的山）下的净明寺附近，因受山水冲击，寺庙倒塌，后又重新选址修建。”清嘉庆元年（1796年）《重建西山门头沟煤神庙碑》^⑦记载：“门头沟之地有窑神庙故址，岁久颓移，谨存废坦。众高人盛尽然于神烈之不可整也，谋更建之……”从碑文得知，很早以前就有了窑神庙，因年代久远而倒塌，仅存废墟，人们认为神像有威严不可不建，于是计划重建。可见，二者说法有相符之处。

《北京门头沟村落文化志》说：“圈门窑神庙，位于圈门中学内……庙坐北朝南，为二进院落……院前原来有门楼，上嵌石额‘古刹窑神庙’。”^⑧这门楼应是山门，今已无存，位置也难寻。因曾被学校占用，窑神庙被当作教室使用，其周围也被盖成了教室。

2009年9月至窑神庙时，前院破败不

堪，荒芜一片，所幸前殿及东、西配殿都保存完好，均为硬山顶，灰瓦覆盖；前殿门前有约半米高的青白条石基，石基两侧的最前端各有一碑座，长1.09米，高0.63米，宽0.58米，两碑座形制相似，均雕有蟠龙祥云图案，工艺精美，栩栩如生。3年后，再次到窑神庙前院时，已是干净整齐。走进前殿，其北墙上挂着小木板，上用繁体写“严禁烟火”四个字；殿内山柱、柱子因常年未维护，有的已开裂或腐朽；墙上的黑板还留有用粉笔或油漆写的字迹；墙角堆放着杂物，地面上的灰尘很厚。显然这里很久没人来过，看来前殿除了当教室，还被当仓库使用过。来到后院，发现这里比前院保存得好些，大概是因为有人住或办公的缘故。后殿虽已重新翻盖，但仍保留着与前殿相似的石基，推想其形制应与前殿相同，所不同的是，后殿配有耳房，西耳房保存完好；东耳房被围墙隔在外，从其屋顶看，应与西耳房的形制大小相同。东配殿保存完好，西配殿的北山墙已明显向外倾斜。除此之外，该校园内还散落着些石碑的残片、石器物等，雕刻工艺都十分考究。

此外，《北京门头沟区志》中对庙的形制及“窑神”的形象还作了介绍：“前

殿、后殿各3间，后殿两侧耳殿各两间，殿堂建造在青白条石石基上，两厢建有对称配庑，共计18间。旧时庙内供奉窑神，须发蓬松如猬，身着黄袍，头戴乌纱帽，手倒提一串铜钱。”^{④6}（笔者注：“手倒提一串铜钱”的意思是，拴铜钱的绳子下端无结，铜钱随地而落，喻意窑神爷给窑工撒钱。）

又据《北京门头沟村落文化志》上说：“院内原有清嘉庆元年（1796年）《重建西山门头沟煤神庙碑》、清光绪七年（1881年）《煤行公议碑》和《重建豁免煤税碑》。”^{④7}如今，这三块碑都不在院内。20世纪50年代时，《煤行公议碑》和《重建豁免煤税碑》两座石碑就立于窑神庙前殿台阶下^{④8}，后来也不知去向，也许前院遗留的那两个碑座就是这两块石碑的。据说^{④9}，在窑神庙后殿南侧的学校厕所墙下埋有名为《重修窑神庙正殿落口记》的石碑。

据记载^{⑤0}，清道光二年（1822年），道光帝得知圈门一带的私窑主为了赚钱，虐待窑工甚至殴打致死等案件后，命宛平县丞移驻此地，负责强压稽查煤窑治安。于是，县丞迁至门头沟，在窑神庙的西侧，建宛平县县丞办事公署。



圈门过街楼

圈门大戏楼

窑神庙

图六 圈门过街楼、大戏楼、窑神庙修缮前后对比图（2008至2013年间拍摄）

清咸丰十年（1860年），窑神庙内设立“煤行公议局”，即煤业行会组织。该组织由民间发起，主要收取本地煤窑的“驮子钱”^①，做些有利于本地的公益活动。比如维护行业利益、解决矛盾、浚流修路等，逢年过节组织庙会、祭祀窑神等。

民国年间，窑神庙是门头沟镇公所（旧时办理事务的行政机构，相当于现在的镇政府），庙中还住有僧人主持^②。1949年3月19日，门头沟区改称二十八区，同年7月1日，又改称二十区，1950年8月又改为十六区^③。这期间，区人民政府驻地都在窑神庙，直到1958年才搬走。此后该庙被划给当地“圈门中学”使用，直至21世纪初。

目前，该学校也已搬迁，窑神庙被整修，还重建了山门。这一带修成了“窑神庙公园”，里面还摆放着许多窑工的雕塑，向人们讲述着当地煤业的历史。

“门头沟”因煤而出名，它将北京地区人们用煤、采煤及运煤的历史追溯到了辽代。玉河古道上的过街楼、戏楼和窑神庙（图六），见证了京西煤业从繁荣走向衰败的整个历程，为后人留下了珍贵的文物遗迹。

门头沟区志》，北京出版社，2006年6月，第11页。

⑥（明）陈子龙等选辑：《明经世文编》（全六册），中华书局，1962年6月，第619页。

⑦（清）卫周祚：《罢玉泉山烧灰纪事》，《门头沟地方志丛书——康熙宛平县志》，北京燕山出版社，2007年12月，第212页。

⑧ 沈阳市文物管理办公室：《沈阳新乐遗址试掘报告》，《考古学报》，1978年4月。

⑨⑩（明）李时珍编纂，刘衡如、刘山永校注：新校注本《本草纲目》，华夏出版社，2011年7月，第403页。

⑪（金）张从正著、王雅丽校注：《儒门事亲》，中国医药科技出版社，2011年1月，第249页。

⑫（明）沈榜著：《宛署杂记》，北京古籍出版社，1983年12月，第31页。

⑬“沙鸽子”以门头沟区安家滩烧制的为上品，用当地特有一种土烧制而成，经常是一个大锅套小锅再套小锅。现仍留有“安家滩的沙鸽子：一套一套的”、“沙鸽子沙锅就怕苦台坡”的俗语，苦台坡是连接安家滩至白道子村的一个地名，说的是沙锅易碎。

⑭（元）熊梦祥著：《析津志辑佚》，北京古籍出版社，1983年9月，第209页。

⑮（明）沈榜著：《宛署杂记》，北京古籍出版社，1983年12月，第39页。

⑯ 傅公钺编著：《北京老城门》，北京美术摄影出版社，2002年3月，第42页。

⑰ 马芷庠著、张恨水审定：《老北京旅行指南》（《北平旅游指南》重排本），北京燕山出版社，1997年7月，第147页。

⑱《清会典事例》（全十二册），中华书局，1991年4月，第876页。

⑲（明）沈榜著：《宛署杂记》，北京古籍出版社，1983年12月，第39-41页。

⑳（清）于敏中等编纂：《日下旧闻考》，北京古籍出版社，2001年2月，第1599页。

㉑北京市门头沟区文史资料研究委员会：《京西古道》，香港银河出版社，2002年12月，第34页。

㉒“门头口村”在玉河古道上，也称“门头村”。

㉓中国人民大学清史研究所、档案系中国政治制度史教研室合编：《清代的矿业》（全二册），中

① 鲁琪：《北京门头沟区龙泉务发现辽代瓷窑》，《文物》1978年第5期。

② 袁树森著：《老北京的煤业》，学苑出版社，2005年4月，第15-16页。

③ 中国科学院考古研究所、北京市文物管理处元大都考古队：《北京后英房元代居住遗址》，《考古》1976年第6期。

④（意）马可·波罗口述，鲁思梯谦笔录，曼纽尔·科姆罗夫英译，陈开俊、戴树英、刘贞琼、林建合译：《马可波罗游记》，福建科学技术出版社，1981年12月，第124-125页。

⑤ 北京市门头沟地方志编纂委员会：《北京市

华书局, 1983年5月, 第423—424页。

②④⑤ 北京市门头沟区文化文物局编:《门头沟文物志》,北京燕山出版社,2001年10月,第154页。

②⑥②⑨③③ 1920年约翰·杜威(John Dewey)拍摄的圈门过街楼。该照片由美国南伊利诺伊卡本代尔大学(Southern Illinois University Carbondale)授权使用。

②⑦ 《补修北门洞记》碑文内容,引自潘惠楼:《门头沟文化遗产精粹——京煤史志资料辑考》,北京燕山出版社,2007年12月,第96页。

②⑧ 齐鸿浩:《圈门过街楼》,《门头沟文物史料·考古篇》,中国文联出版社,2004年11月,第377—378页。

③⑩ 北京门头沟村落文化志编委会编:《北京门头沟村落文化志(四)》,北京燕山出版社,2007年,第1701页。

③⑪ 2012年4月,圈门过街楼上展览“驼铃远去过街楼”的章节中,有介绍说:“整个过街楼建在南北宽58米的洪沟上……开有3个券洞,且间距不等,南侧券洞与中券洞宽12米,中券洞与北券洞间宽7.5米。但是,三个券洞均高4米,宽4.8米。”

③⑫ 刘义全著:《门头沟文物见闻》,中国文联出版社,2004年11月,第92页。

③⑭ 北京市门头沟区文化文物局编:《门头沟文物志》,北京燕山出版社,2001年10月,第143页。

③⑮ 袁树森:《与“样式雷”齐名的“琉璃赵”》,载于《门头沟文史》第21辑,中国博雅出版社,2012年10月,第117页。

③⑯ 赵邦庆,在清乾隆年间为皇家烧制琉璃瓦件,有“琉璃赵”之称,他曾在妙峰山香道上设置“万缘同善茶棚”。

③⑰ 窑神爷生日:有的地方是腊月十八,唯有门头沟是腊月十七,比其他地方提前一天。

③⑱ 煤窑停采:因夏天雨水大,易使煤窑内产生积水出现坍塌的危险,故多数小煤窑到雨季就关窑,即停采,待雨季过后再开窑,即开工。

③⑲ 北京市门头沟地方志编纂委员会:《北京市门头沟区志》,北京出版社,2006年6月,第583—589页。

④⑩ 资料来自2012年4月圈门过街楼上的展览介绍——“歌舞升平大戏楼”章节。

④⑪ 《北京门头沟村落文化志(四)》(第1702页)上称该匾“蓝底金字”,而《北京市门头沟区志》(第612页)上称该匾“黑底金字”。如今过街楼上为“黑底金字”匾。

④⑫ (汉)许慎著、(宋)徐铉校订:《说文解字》卷七下,中华书局,1963年12月,第152页。

④⑬ 《畿辅通志》(八册)卷四《诏谕》,商务印书馆,中华民国二十三年(1934年)12月初版,第135页。

④⑭ 潘惠楼编著:《门头沟文化遗产精粹——京煤史志资料辑考》,北京燕山出版社,2007年12月,第72页。

④⑮ 北京门头沟村落文化志编委会编:《北京门头沟村落文化志(四)》,北京燕山出版社,2007年,第1699页。

④⑯⑰ 北京市门头沟地方志编纂委员会:《北京市门头沟区志》,北京出版社,2006年6月,第607页。

④⑰ 北京门头沟村落文化志编委会编:《北京门头沟村落文化志(四)》,北京燕山出版社,2007年,第1700页。

④⑱ 潘惠楼编著:《门头沟文化遗产精粹——京煤史志资料辑考》,北京燕山出版社,2007年12月,第73页。

⑤⑩ 北京市门头沟地方志编纂委员会:《北京市门头沟区志》,北京出版社,2006年6月,第14页。

⑤⑪ “驮子”是指架在运煤牲口上用来盛煤的荆条筐或布口袋。“驮子钱”就是以运煤驮子的多少来计算煤窑的销售数量,然后按一定比例提的税钱。

⑤⑫ 资料来自2012年4月圈门过街楼上的展览介绍——“香火淡去窑神庙”章节。

⑤⑬ 北京市门头沟地方志编纂委员会:《北京市门头沟区志》,北京出版社,2006年6月,第24—25页。

(作者为北京奥运博物馆馆员)

北京孔庙砂岩类进士题名碑风化研究

何海平

北京孔庙进士题名碑作为研究古代科举制度的文献资料，具有重要的意义。现存的进士题名碑共有198通，其中元代3通，明代77通，清代118通。197通矗立在孔庙前院碑林，而明景泰五年（1454年）的进士题名碑没有放置在碑林。这197通石碑中最早的元代石碑已经有700年的历史^①，最晚的也有100多年。随着岁月流逝，长时间的风化作用，这些不可移动的露天文物肯定会受到影响。而现代工业的发展，大气中污染物增多，北京一直以来酸雨频繁，对它们损害更大。为了更好地保护这些珍贵文物，在专家的建议下，这197通石碑上面采用遮雨棚覆盖，以阻挡雨水对石碑的冲刷。这在一定程度上减缓了进士题名碑的风化，但不能从根本上解决石碑的风化问题。因此进士题名碑仍处在风化的环境中，病害较严重。这些石碑中有13通的材质为砂岩，风化也非常严重，尤其是近50年来风化速度明显加快。这些砂岩进士题名碑主要存在裂隙、起

翘和片状剥落等病害。裂隙是一种轻度风化，裂隙发展后就会导致表面起翘，表面起翘后如果不加以控制就会片状剥落。而一旦片状剥落后，石碑表面的历史信息就将荡然无存，导致文物的价值大大降低，所以石质碑刻类文物发生片状剥落说明病害非常严重，亟待保护。一般认为，砂岩作为沉积岩，耐风化性能较好，但北京孔庙砂岩类进士题名碑风化却比较严重。因此为了保护这些砂岩类石碑，对其进行风化研究非常有必要。根据现场调查，选择了矗立在孔庙第一进院落西南角的咸丰十年（1860年）的进士题名碑基体和风化区域进行分析，试图研究其风化原因。



图一 49号石碑正面



图二 49号石碑背面

一、试验方法

1. 采样方法

图一至图四为北京孔庙编号为49号咸丰十年进士题名碑正面、背面、左侧面、右侧面照片。根据石材的外观和表面情况判断为粉砂岩材质，整块石碑有污染、起翘、片状剥落等病害，风化严重，为比较典型的自然风化状态。其表面有大块的黑色夹杂区（如图五所示），夹杂区的岩体呈片状剥落（如图六所示）。从图五和图六可以看出，夹杂区域风化比石碑整体风化严重。这一现象在砂岩类进士题名碑中比较少见，因此本研究对此碑进行详细分析。

对石碑的底座、基体以及各风化区域采样，采用X射线荧光分析仪和X射线衍射

表一 样品编号及采样部位

样品编号	采样部位
49-1	本体表面刮下的杂质
49-2	底座下部发白表面的粉末
49-3	石碑夹杂表面黑皮
49-4	石碑表面绿色夹杂
49-5	石碑本体
49-6	底座本体

仪对这些样品进行分析。共在底座、基体及各风化区域的不同部位上采集了6个样品，表1为具体的样品编号及采样部位。

采样方法是使用手术刀轻刮采样部位，将样品袋打开放在手术刀下面，这样手术刀刮下的粉末就会掉入样品袋中。这种采样方法既能保证文物不受到损害，又能保证样品量能达到检测标准。

2. 分析方法

X射线荧光能谱仪：仪器为日本堀场XGT-5000II型X射线荧光能谱仪，仪器工作管电压和管电流分别为30kV和1mA。

X射线衍射仪：采用Rigaku D/max 2200型X射线衍射仪对这些样品进行分析，仪器工作管电压和管电流分别为40kV和40mA，Cu靶。发散狭缝、防散射狭缝和接收狭缝分别为1°、



图三 49号石碑左侧面



图四 49号石碑右侧面



图五 49号石碑背面材质不均匀



图六 49号石碑背面黑色片状剥落

1° 和0.15mm。

二、结果与讨论

表二为49号进士题名碑的元素成分及含量。从表二可以看出此石碑所含元素较多，其中钙、铁、铝、硅、钾含量都较高，硫含量值得关注。同一块石碑上的硫含量从6%到0.8%，变化幅度最大，超过别的成分的变化幅度，说明硫并不是石碑本体的成分，而是石材与环境发生反应后增加的成分。49-5号样品为石碑本体，其硫含量为1.8%，49-6号样品为底座本体，其硫含量为0.8%，都在1%左右，是比较低的值，说明本体的硫含量都较低。而49-1为本体表面刮下的粉末，这是与环境反应最剧烈的地方，硫浓度高达6%。根据X射线荧光能谱仪分析结果可知，硫浓度的升高是石碑与环境反应的结果，这说明硫主要来自于环境中。而环境中的硫主要是以二氧化硫、三氧化硫等气体存在，遇到雨水后变成酸雨，有很强的腐蚀性。

表二 49号进士题名碑的元素成分及含量 (Wt%)

样品	Ca	Fe	Al	Mg	S	Si	P	K	Ba	Ti
49-1	9.9	18.7	34.3		6.0	14.8		14.7		1.6
49-2	15.0	10.8	22.3	0.5	1.8	40.9	0.3	8.2		
49-3	1.7	12.3	20.1	0.5	1.3	49.1	0.3	14.1	0.7	
49-4	6.4	17.6	31.5	0.8	2.7	25.1		14.5		1.4
49-5	9.4	8.0	19.7		1.8	47.8	0.3	12.0		0.9
49-6	15.9	13.9	19.1		0.8	38.5	0.3	9.8		1.4

表三为49号进士题名碑样品的X射线衍射分析结果。从表三可以看出本体表面刮下的风化产物成分为石英、石膏和钠长石，底座下的发白粉末成分为方解石、石英、硬石膏、石膏、钠长石、云母，夹杂区域表面片状剥落的黑皮成分为石英、石膏、云母，夹杂区域绿色表面成分为石英、绿泥石、石膏、钠长石、云母，石碑本体成分为石英、钠长石、云母、褐磷铁

矿、方解石，碑座本体的成分为石英、云母、钠长石、方解石。从以上结果可知49号石碑本体为砂岩，主要成分为石英，另含有少量云母、长石、方解石等杂质或填充物。根据这些结果可以看出，元素硫主要以硫酸钙的形式存在，而石碑本体和基座本体都没有石膏的成分，这说明硫酸钙是环境与石碑发生反应带来的。

本体上有大片的含有绿泥石的区域，明显与石碑主体不同。从其成分对比可以看出，这些显示绿色的区域与基体成分的差别主要是在这个局域有绿泥石，这说明第49号进士题名碑的绿色夹杂物主要为绿泥石。绿泥石的颜色为绿色，其化学组成可表示为 $Y_3(Z_4O_{10})(OH)_2 \cdot Y_3(OH)_6$ ，晶体属单斜、三斜或正交（斜方）晶系的一族层状结构硅酸盐矿物的总称。化学式中Y主要代表 Mg^{2+} 、 Fe^{2+} 、 Al^{3+} 和 Fe^{3+} 等金属离子，在某些矿物种（如镍绿泥石、锰绿泥石、锂硼绿泥石等）中还可以是Cr、Ni、Mn、V、Cu或Li等元素；Z是Si和Al，偶尔可以是 Fe^{3+} 或 B^{3+} 。从绿泥石的化学组成可以看出，绿泥石是一种碱性矿物，非常容易与酸发生中和反应，生成盐，所以绿泥石特别易于受到酸雨的侵蚀。

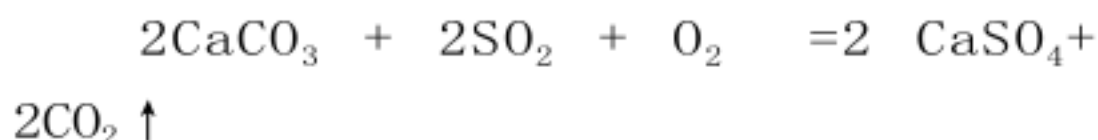
表三 49号进士题名碑样品的X射线衍射分析结果

样品	成分
49-1	石英、石膏、钠长石
49-2	方解石、石英、硬石膏、石膏、钠长石、云母
49-3	石英、石膏、云母
49-4	石英、绿泥石、石膏、钠长石、云母
49-5	石英、钠长石、云母、褐磷铁矿、方解石
49-6	石英、云母、钠长石、方解石

一般认为，物理作用是导致石质文物风化的重要原因。^②雨水、冷凝水或地下水通过微孔进入石材，随着温湿度的变化，石材的体积反复收缩或膨胀，其应力可造成石材的裂损，尤其是长期处于潮湿环境且日夜温差较大的室外石材。对于北

京孔庙内材质为砂岩的进士题名碑来说，在室外存放，且北京的昼夜温差大，冬天室外的气温都在0℃以下，极易引起冻损。这些物理作用会对进士题名碑有一定的影响，尤其对于砂岩影响大，因为其孔隙较大，更容易受到环境影响。但物理作用应该是一种均匀的破坏作用，且风化速度比较慢，无法解释石碑风化速度加快的

问题。从以上检测结果可以看出，石膏成分在49-5和49-6两个样品中不存在，而这两个样品分别是石碑基体和基座基体。基体中不存在石膏，而所有风化样品中都含有石膏，说明石膏是风化产物。石膏的主要成分为硫酸钙，硫酸钙中含有硫酸根，硫酸根主要是空气中的酸性气体二氧化硫氧化后与碳酸盐反应而得到的，这与陆寿麟等先生研究的故宫汉白玉风化作用相同。^③碳酸钙与二氧化硫反应的化学方程式如下：



砂岩的主要成分为石英、长石、云母等，这些成分不易被酸侵蚀，但其胶结物为含有碳酸盐的方解石、白云石、绿泥石等无定形泥质材料^④，与X射线衍射结果一致，非常容易与酸雨发生反应，生成石膏类产物，与石碑上残留的风化产物一致。这些胶结物风化后，砂粒之间缺乏胶结物质，导致粉化剥落。绿色夹杂物区域岩体呈片状剥落，对石碑整体影响较大。绿泥石作为碱性矿石，遇到酸雨发生酸碱中和反应，且比碳酸盐的溶解反应更容易，这就是绿色区域风化更严重的原因。根据X射线衍射分析结果与X射线荧光分析结果，以及关于酸雨对碳酸盐和碱性矿石的侵蚀作用，可以断定砂岩进士题名碑风化的主要原因就是酸雨的侵蚀。

三、结 论

一般来说，大理岩石碑受酸雨的影响较大，因为大理岩主要是由碳酸盐组成，如方解石是由碳酸钙组成，白云石是由碳酸钙和碳酸镁组成^⑤，碳酸盐遇酸雨后会分解，所以大理岩最容易受到酸雨侵蚀。砂岩的主要成分为石英、长石等硅酸盐类材质，本身并不受酸雨的影响，但其胶结物的成分可能会与酸雨发生反应。如果其胶结物是碳酸盐类或碱性物质，非常容易与酸雨发生化学反应，使胶结物方解石、白云石、绿泥石等失去粘性，导致石英、长石等颗粒粉化剥落。根据对咸丰十年（1860年）进士题名碑的分析可以看出，这块砂岩石碑的胶结物主要是方解石，夹杂区域主要是绿泥石，因此正是酸雨导致了咸丰十年进士题名碑的加速风化。自环境污染加重以来，有的砂岩石碑风化没有加速或者加速不明显，主要是因为其胶结物中碳酸盐或者碱性物质较少，所以酸雨对其破坏较小。综上所述，酸雨不但能导致大理岩类进士题名碑风化加速，也是导致砂岩类进士题名碑风化加速的原因。

① （清）文庆、李宗昉等：《钦定国子监志》，北京古籍出版社，1998年，第1102-1126页。

② 石玉成：《石窟文物病害成因分析及其对策研究》，《自然灾害学报》1997年第1期。

③ 陆寿麟、梁宝鏊、程昌炳：《故宫博物院中汉白玉构件风化研究》，《故宫博物院院刊》2001年第1期。

④ 成都地质学院、岩石教研室编：《岩石学简明教程》，地质出版社，1979年，第56-108页。

⑤ 张秉坚、陈劲松：《石材的腐蚀机理和破坏因素》，《石材》1999年第11期。

（作者为北京大学考古文博学院博士后）

物联网在智慧博物馆中的应用

王如梅

博物馆是指收藏、研究、展示人类活动的见证物和自然科学标本并向社会开放的公益性机构。^①近年来文化事业的不断发展,尤其是博物馆免费开放工作在全国的开展,使越来越多的群体开始走进博物馆并关注博物馆的发展与建设,博物馆管理和服务的手段也从传统方式向现代化、信息化和智慧化转型。随着物联网技术的应用在国内逐渐普及,应用该技术建设、开发智慧博物馆,成为博物馆在保证人身、文物和馆舍安全的基础上为观众提供良好服务的重要思路。

一、物联网

物联网的定义方法很多,一种定义是:通过信息传感设备(包括射频识别、红外感应、卫星定位、激光扫描和视频监控等),按照约定的协议,把物品与互联网连接起来,进行信息交换和通讯,以实现智能化识别、定位、跟踪、监控和管理的一种网络,是在互联网基础上的延伸和扩展,具有技术融合度高、产业链条长、应用领域广等特点,包括信息的采集、传输、分析和应用四个环节^②。

1999年,美国麻省理工学院AUTO-ID(自动识别)中心首次提出物联网的概念,该技术一经应用就得到了发达国家的广泛重视^③。在中国,物联网的兴起较晚,但很快得到了各行业的关注。2009年

8月,温家宝总理在无锡考察传感网产业发展时,明确指示要早一点谋划未来,早一点攻破核心技术,并且明确要求尽快建立中国的传感信息中心,或者叫“感知中国”中心^④。随后,物联网在全国迅速发展起来。

物联网在博物馆领域虽然应用较少,但其重要性也得到了一定的认识。在“智慧城市”的强劲发展势头下,作为首都文明建设不可或缺的文物保护和博物馆领域,信息化建设工作也需要从“数字文博”向“智慧文博”的方向迈进。2012年11月22日,“文物保护领域物联网建设技术创新联盟成立大会暨智慧博物馆——第二届文物保护领域物联网应用与发展研讨会”在上海召开。大会以“智慧博物馆”为主题,成立了文物保护领域物联网建设技术创新联盟。应用物联网技术建设智慧博物馆的理念逐渐为业内接受。

二、智慧博物馆的主要内容

本文所论述的智慧博物馆是一项庞大的体系工程,拥有众多的业务系统。体系建设的目标是采用先进的现代信息化技术,以物联网技术为基础,采用射频识别(RFID)技术、传感器技术、无线传感器网络技术、视频监控技术、移动通信技术、数据处理技术等,通过信息化手段实现对数据的智能化识别和管理——

将体系实时采集的数据（位置、温度、湿度、视频等数据）传送至公共信息服务平台，实现数据的自动采集、信息高效传输、数据智能分析和事件的辅助决策。体系采集的大量科学、准确的环境数据可为博物馆和文物科研人员进行科学研究提供重要数据的来源；环境监控和预警的功能，对实现文物遗址的预防性保护也具有重要意义。同时，体系还能够实现部分信息对观众移动终端和管理人员手持智能设备等多种终端的发布，从而实现对观众的智慧服务（票务管理、智能终端服务推送、车辆管理、人员定位等）和博物馆的智慧安防（门禁报警、环境监控、视频监控、展品管理等）、智慧管理（文物库房管理、员工管理、设备管理等）及管理的辅助决策（应急联动与智能决策、数据查询与评估）四类业务应用，建设综合业务管理体系。

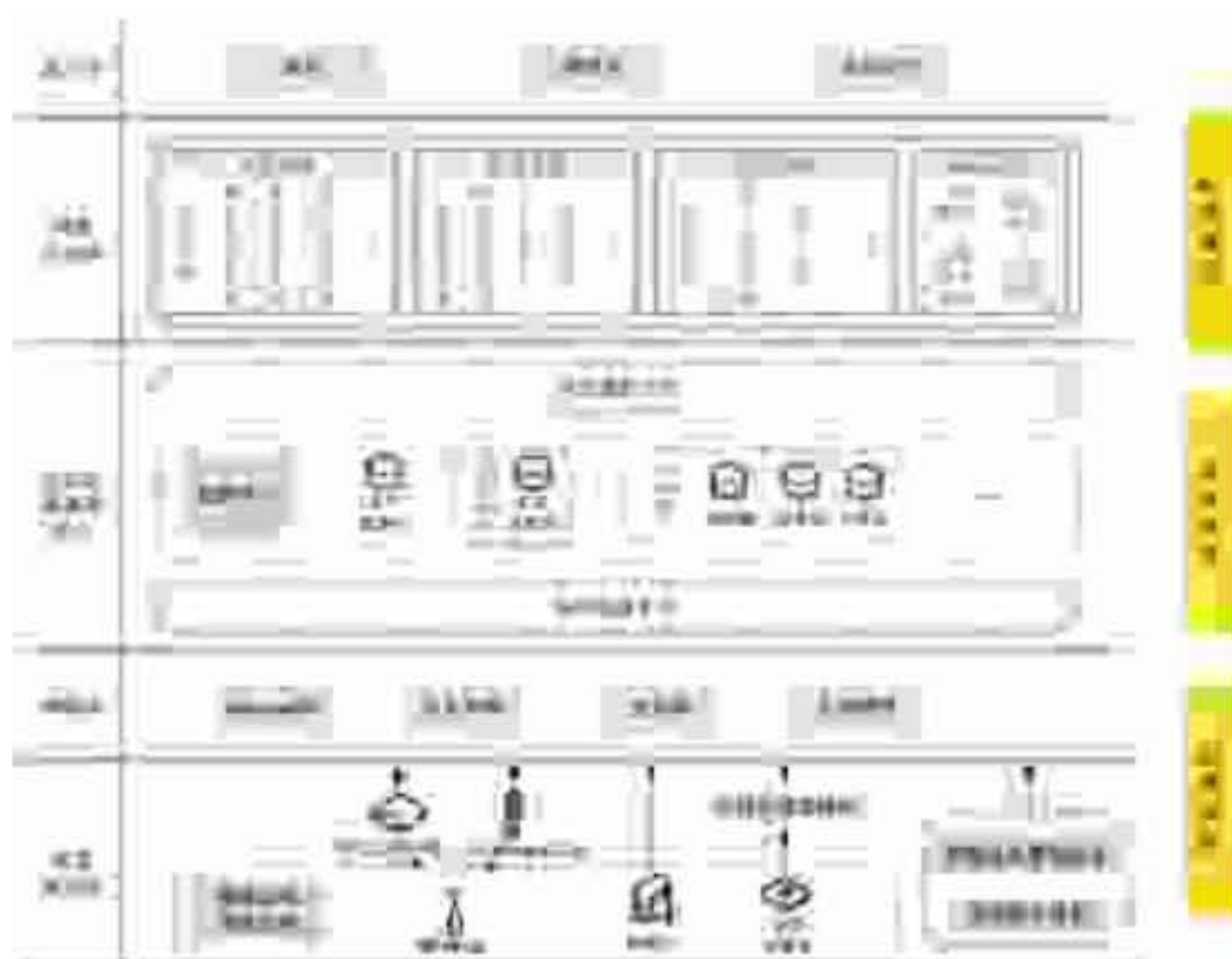
智慧博物馆实现的主要功能如下：增强博物馆的互动功能，为观众提供网络购票和服务推送服务；辅助博物馆对人员的管理，实现对观众和员工的门禁管理、人员位置和轨迹监测；辅助博物馆对物的管理，实现车辆管理、文物和设备管理等功能；辅助对博物馆环境的监测，实现对人、事、物、场景的视频监控，整合业务系统，实现应急联动与智能决策以及数据查询与统计分析。

三、智慧博物馆架构

智慧博物馆整体架构可分为智慧感知层、网络层、公共信息服务平台、智慧应用层和用户层5部分（图一）。

1. 智慧感知层

智慧感知层是智慧博物馆感知外界的触点，完成对目标对象的数据采集，并通



图一 智慧博物馆体系架构图

过网络层将实时感知数据传送到公共信息服务平台。智慧感知层是整个体系架构的基础，主要的智能感知设备包括物联网的智能无线感知设备（如RFID标签、智能摄像头和各类传感器等）、智能有线感知设备和其他相关设备。

2. 网络层

网络层通过Internet网、政务外网、电信网、无线网络等信息通信基础设施，实现底层感知数据的传输，并将感知层传输来的数据传输至公共信息服务平台，由基础设施平台和数据中心进行处理；或将数据通过无线网络或电信网传送到用户手中的智能终端。

3. 公共信息服务平台

公共信息服务平台分基础设施平台、数据中心和应用服务平台3层。

基础设施平台提供强大的云计算和存储能力，支持基于多种操作系统（windows、linux、unix等）的软件应用。云存储可以储存大量的过程和成果数据，辅助数据中心进行大数据挖掘和分析。虚拟网络保证了各个端点不间断的稳定的访问，同时通过相应的安全策略保证数据的安全。

数据中心包括实时数据库、海量业务资源数据库、历史资源数据库等数据库和服务。实时数据库负责对网络层传送来的由感知层获取的大量数据进行分析处理,为各类服务和决策系统分发实时数据。海量业务资源数据库主要指藏品数据库(包括各类文物的基础数据),为博物馆科研人员提供数据资源,为工作人员提供基础数据支持。由服务推送系统调用向观众智能终端发送服务信息,观众可通过馆内局域网访问数据库来了解文物和藏品的基础资料。历史资料数据库包括案例库、预案库、专家库等,系统通过对历史资料数据及现场数据的处理及分析,在出现突发事件时由应急联动与智能决策系统调用,协助管理者制定应急方案,向管理人员手持终端设备发送报警或命令等。

应用服务平台主要包括应用开发中心和运维中心。其中应用开发中心提供了多种软硬件集成的开发环境,提供构件、中间件和应用程序,支持进行二次开发;运维中心针对前端的定制应用进行维护、权限安全等管理。

4. 智慧应用层

智慧应用层根据服务对象和实现的功能可分为智慧服务、智慧安防、智慧管理和辅助决策4类。博物馆根据具体情况、业务流程和各项业务之间的相互关系及工作状况,可在实施时进行改进。实现方式为通过智能终端、监控屏幕等多种渠道将应用系统的最终数据和结果展示给相应用户。

5. 用户层

体系用户包括观众、管理者、应用数据和平台做二次开发的其他用户。

四、物联网在智慧博物馆的主要应用

在国外,物联网技术在博物馆的应用已经比较成熟;在国内,一些博物馆也陆续建设物联网系统,解决展览、服务和文

物保护等方面的问题。物联网在博物馆领域中的应用主要有以下几个方面:

1. 观众服务领域

随着手机技术的发展和人们对二维码技术的逐渐认知,博物馆可以通过网站发送手机二维码作为观众购票凭证,成为博物馆内置RFID电子标签的电子门票的置换媒介。也可用二代身份证作为登记和验证观众身份的凭证。这种换票方式在国家图书馆、机场、火车站已经开始使用。这样,既可以大大减少验票人员的工作量,也可提高管理和服务的效率。

应用内置RFID电子标签的门票,可以实现博物馆内的观众定位。系统通过阅读器采集观众位置信息,确保各部分管理人员能够实时对现场观众的位置分布情况和移动方向进行有效监控。应用观众定位系统可以快速、准确地实时了解观众的位置数据,进行统计分析。当出现人群聚集等情况时,自动做出异常情况判断,并为工作人员及时提供相关信息。这部分功能可以与智能视频监控系统相结合来实现,降低系统硬件设施建设难度和成本。

通过物联网技术,可全面感知观众存在。通过RFID等物联网技术增强展览与观众的互动,并应用观众的移动终端将预先设定的服务推送到观众手中。当持有电子门票的观众靠近展品,系统根据观众所在位置情况,触发向注册终端推送免费或观众付费的功能模块,显示该展品详细的文字、语音、图片和动画等多媒体介绍资料,使观众更深入地了解其背景资料,使得科普、人文宣传更生动、更容易理解、知识更全面^⑤。美国技术创新博物馆是第一家使用RFID技术腕圈的博物馆,该博物馆认为这是参观了解博物馆的一种最好的方法,因为这样参观者能够实现与展览之间的互动^⑥。观众还可实时查询自己的位置,回顾参观路线,获取最优路线导引服务,调整参观行程并选择需要的服务。圆明园管理处与北京清华同衡规划设计研究院共同推出的“再现圆明园——iPad移动导

览系统”，通过平板电脑实现了参观者在园区内部基本的位置服务与移动导览功能。

2. 博物馆安防领域

公共安全是物联网技术应用较早的领域，并产生了很好的效益。应用物联网技术辅助博物馆安全管理工作，可使物联网的关键技术（RFID技术、无线传感网络技术、数据智能处理技术等）在博物馆视频监控、环境数据采集、文物和展品定位、消防报警等方面发挥巨大的作用。

智能视频监控系统与传统的视频监控系统相比，突出的优势在于：可与观众定位系统相结合，用于判断单人速度、方向或识别群体事件；在被监控场景中出现文物被移动或者丢失、有物品长时间丢弃在某处无人认领等情况时，系统将自动报警，可有效防止安检中漏检的危险品危及博物馆安全；系统通过摄像头对进入博物馆的所有观众在读取门票时进行人脸特征提取和识别，与一定时间内的存储数据进行对比，实现识别可疑人员和适时报警处理，显示出近期重复出入的可疑人员信息并提示管理人员进行处理。近两年来，北京市的城市管理也将人脸识别技术应用于流动人口的管理、重要会议和大型活动的身份验证等。

根据博物馆内各区域对各项参数的不同要求，利用物联网技术实现对文物和藏品存放的温湿度、有害气体成分、光照强度、生物虫害等多种环境量值进行监控，协调智能决策系统建立一定的联动报警机制，以便采取相应的措施进行自动调节或人工调控，使博物馆环境处于一个适合文物保存的良好状态。在博物馆领域有很多应用物联网技术进行环境监控的例子。2008年北京奥运会期间推出的“奇迹天工——中国古代发明创造文物展”，运用20只美国DICKSON公司生产的Wizard系列无线温湿度记录仪组成展馆内无线传感网络，对文物展柜内、外环境进行连续监测^⑦。基于物联网技术的智能文物微环境实时监测系统在陕西历史博物馆的多个展厅及库

房实施，取得了良好的效果，获得了国内文物保护及考古界专家的好评。

3. 博物馆管理

物联网在博物馆管理中的应用主要指对文物、人员和设备的管理。可综合考虑设备的使用功能、操作和管理要求等因素，通过系统软件实现对库房中文物的管理、员工的管理和设备运行的管理。

文物库房的智能化管理应用RFID标签技术，通过对附加标签的文物进行非接触式识别、数据传送和动态管理，可最大限度地降低管理员的工作强度。系统可以应用虚拟现实技术在终端管理计算机的虚拟三维库房地图上准确显示出每件文物的空间位置，方便查找文物和库房盘点；对借出和入库文物的情况实时自动登记存档，可供管理者追溯事件时查询历史数据；当出现非法移动文物的情况时能自动报警。在文博行业，很早就开始讨论如何应用RFID技术在文物库房管理中为文物附加标签。文物具有极高的历史、艺术和科学价值，将高科技手段应用于对其管理，要注意这种以保护为主的监控对象的特殊性。首先要确保附着标签时不损坏文物。其次要保证标签的附着方式可以被有效识别，否则无法达到精确感知和及时传递数据的目的。而且，应用新技术进行管理还需要一个工作理念的转换过程。所以，现代化科技手段应用于文博行业，不只是服务与需求相结合的问题，更是管理制度与现代科技手段相融合的一种探索。欲成功地将二者结合在一起而获得更好的管理方式，无论对博物馆行业还是对信息化行业，都需要经历一定时间的研究过程。

物联网技术辅助人员管理在博物馆已经有了成功的实例。

博物馆收藏着大量珍贵的文物和展品。文物不可再生，一旦受损或被盗，损失无法估量，所以安全保卫工作是博物馆管理中最重要的工作之一。做好博物馆的安全保卫工作，不仅需要建立严格的值班制度，还需要加强对安全巡查人员的管



图二 北京市文物局GPS智能巡更系统定位手持终端



图三 轨迹回放示意图

理。北京市文物局GPS智能巡更系统的建立，有效地协助了博物馆对安全巡查人员履职情况的监督检查工作。系统通过配发给人员的定位手持终端（图二），可以实时显示其所在位置，对巡查路线进行轨迹回放（图三），还可以实现人员长时间异常停留某处时进行报警，提高了人员管理水平和对突发事件的处置能力。这是北京市文物局第一批应用物联网和移动电子政务相关技术远程传递数据的信息化项目。系统不仅为局属各博物馆提供异常事件报警、实时上传现场图片资料、资料留存等服务，各项数据还可以通过政务外网实时传送至总监控中心，统一保存重要信息，总值班员可直观了解各博物馆的巡逻状况，掌握现场情况，便于集中指挥调度。

4. 对管理者的辅助决策

在公共信息服务平台中建立数据中心，对物联网实时感知的数据和业务数

据、资料数据进行智能分析和处理，使各部门获取的信息形成数据共享机制。数据不仅可以用于本部门的日常管理和研究，还可以通过统计分析实现智能预警，提高感知能力、自动分析和报警能力。当出现突发事件时，可实现在虚拟地图的支撑下迅速确定事件发生的位置，通过数据分析生成应急预案。还可通过平台统一部署和调度应急资源，结合PDA、无线图像传输设备、智能手机等数据获取和接收终端，实现与工作人员之间的数据传输，提高现场处置能力，使现场指挥更加时效化、智能化和直观化。

在该系统的建设中，专家库、预案库等数据库的建立与完善十分重要。利用以往专家的知识经验和处置经验建立的数据库可以为生成当前应急事件的处置措施提供宝贵的信息源。数据分析和应急处置方案的形成、指挥调度指令的分发等工作都要基于数据库中海量数据的准确度与经验数据的可参考性。所以，组织专家进行案例分析和业务流程的梳理、建立正确的业务关系等相关工作，在系统开发环节应得到足够的重视。前期工作的完善程度会影响系统的科学性和应用价值。

北京市文物局安全监管与执法系统成功地实现了部分辅助管理功能。

北京市文物局承担着本市文物行政执法工作，负责查处有关文物的违法违章案件，对文物、博物馆安全工作负有管理责任。针对执法工作面临的人员少、任务重，各类文物案件上报、统计、处置不及时，信息不畅通等问题，建设了北京市文物局安全监管与执法系统，从整体上提高文物安全执法水平和工作效率，全面提升文物安全执法效能。通过为执法人员配备的pad智能终端，系统可支撑市、区两级文物执法机构工作的全面对接，实现对区县文物安全监管与行政执法工作的部署与管理，从流程上规范了行政执法行为。上级部门管理者可通过无线政务网络实时浏览执法人员执法过程中上报的数据（文



图四 北京市文物局安全监管与执法系统工作总览界面



图五 北京市文物局安全监管与执法系统
工作人员位置定位界面

字、照片等），随时进行批示（图四），同时确认其所在的地理位置（图五）。从而实现了对文物安全监管与行政执法工作的精细化管理；建立了更加全面的文物单位的安全台账；便于管理者全面掌控全市文物安全与执法情况。通过系统的统计分析，为执法工作的科学决策提供全面、可靠的数据支撑，提高了文物监管的科技水平，便于国家法规文件和专项活动通知的及时贯彻落实。该系统是全国文物系统内的首创，并作为国家文物局2013年调研课题，在全国文物系统起到示范作用。

五、结束语

物联网技术在中国有典型的示范应用，在博物馆行业信息化领域也正逐步得到重视。其实，将比较成熟的物联网技术应用到博物馆的服务和安防等领域的思路是值得我们认真考虑的，这符合我国物联网技术的发展原则之一——坚持示范带动

与全面推进相结合，这种实现方式有利于新技术的推广，也有利于降低资金和风险成本。当然，引进物联网技术需要博物馆具备良好的硬件基础设施和资金来源，也需要有相关建设需求的实现契机，这都是必不可少的条件。

结合现有的数字化资源和信息化系统建设实现智慧博物馆，不是只注重物联网技术在某一方面的作用，而是强调体系对博物馆状况的全面感应、数据的高效利用、数据共享和部门间的协调配合；也不是简单地建设基于物联网技术的智能楼宇系统，而是针对保存和展示珍贵藏品的博物馆来讨论物联网在这种特殊的建筑物中如何具体应用的问题。只有将物联网技术与博物馆的实际需求密切结合起来讨论智慧博物馆理念，才能使其成果为博物馆公共文化服务，为文物安全保护服务，并提升博物馆公众服务水平和信息化管理水平，逐步探索出一条有利于博物馆发展的科学化、智能化的新途径。

① 北京市人民政府发布：《北京市博物馆条例》，2001年1月1日起施行。

② 北京市信息化工作领导小组：《北京市“十二五”时期电子政务发展规划》，2011年10月印发。

③ 李茹：《揭秘物联网——技术及应用》，化学工业出版社，2011年。

④ 吴功宜：《智慧的物联网——感知中国和世界的技术》，机械工业出版社，2010年。

⑤ 张文山：《基于物联网的科技馆智能导览终端设计与实现》，华南理工大学硕士学位论文，2012年。

⑥ 刘春、彭黎明：《关于物联网技术在博物馆观众服务领域应用的思考》，《文物保护与考古科学》2011年第3期。

⑦ 吴来明、徐方圆、黄河：《博物馆环境监控及相关物联网技术应用需求分析》，《文物保护与考古科学》2011年第3期。

（作者为北京市文物局信息中心主任科员）

北京市文物局2013年四季度 文博事业大事记

10月9日 组织召开落实北京市政府《关于加强地下文物保护的通知》工作会议，市文物局法规处、文保处、考古科研处、北京市文物研究所、北京市古代建筑研究所共同研究讨论具体措施。

10月11日 为落实市领导关于圆明园遗址保护工作的指示及市政协《诤友》相关建议，市文物局舒小峰局长与海淀区陈双副区长共同研究加快推进圆明园遗址的保护利用工作。针对圆明园遗址考古工作规划进行了专题研究，确定国家考古遗址公园规划编制基本思路和今后重点工作。

10月13日 市文物局在先农坛体育场举办了以“绿色北京、健康文博”为主题的“北京市文博系统第七届运动会”，旨在鼓励文博系统各单位积极开展职工的体育锻炼活动，增强文博单位职工的整体身体素质及文博单位的凝聚力。文博系统共1038名干部职工报名参加了比赛。

10月17日 市文物局到海淀区调研棚户区改造中的文物保护工作，海淀区文委、建委、棚户区改造党校西墙外平房院落整治项目指挥部等有关部门参加。各方就棚户区改造中加强兴隆寺等保护工作取得共识，同时就进一步做好棚户区改造工作交换了意见。

10月28日 市文物局舒小峰局长向国家文物局报告天安门金水桥被撞事件情况及处理意见，并带领有关人员即刻前往现场勘察，与天安门地区管理委员会共同研究抢修方案。

10月份 由市文物局、市劳保所、北京蓝盾世安信息咨询有限公司承担的“博物馆安全运行体系建设及示范应用”课题获得2013年第二批市级科技计划绿色通道项目立项。

依法按程序准予和苑博物馆注册登记。

11月4日—8日 在大觉寺管理处举办了为期两期监控室值机员培训班，局属单位120余人参加培训并通过了考核，获得了岗位技术证书。

11月5日 市文物局和市贸促会联合主办的第八届中国北京国际文化创意产业博览会——2013“博物馆与文创发展交流研讨会”在故宫博物院成功举办。本次研讨会以“打造博物馆文创产业链”为主题。全国各地100余家博物馆的馆长、部分在京高校学者以及文博相关机构工作人员共200余人参加了此次研讨会。

11月8日 举办“北京地区博物馆安全工作培训班”。市文物局刘超英副局长、巴爱民巡视员出席培训班，并在开班仪式上就博物馆建设与安全管理工作提出了要求。全市16个区县及各博物馆相关负责人共计180余人参加了培训。

市文物局舒小峰局长与昌平区刘淑华、孙卫副区长调研巩华城文物保护工作。舒局长听取了规划院关于巩华城历史文化保护专题研究的汇报后，表示巩华城作为昌平TBD地区的文化中心及景观核心，做好文物和环境保护具有十分重要的意

义,希望考古调查先行,充分发掘巩华城丰富的文化内涵,积极做好文物保护与利用工作。

11月10日 第八届中国北京国际文化创意产业博览会圆满结束。据统计,“文物及博物馆相关文化创意产品展馆”共接待观众16万人次,现场交易额达500万元。

11月12日 市文物局舒小峰局长到市规划委与黄艳主任、王伟副主任就名城保护中历史建筑保护、四合院改造、地下文物保护、文物保护与城市环境发展相协调等当前旧城保护中迫切需要解决的问题充分交换意见。

举行《2014年北京博物馆通票》首发式。《2014年北京博物馆通票》共汇集了我市历史、科技、艺术、名人故居、文化场馆旅游景点、免费开放博物馆6大类110家博物馆、科普教育基地和文化旅游景点,为京城百姓全面感受北京文化提供了便利条件。

11月13日 市文物局舒小峰局长前往怀柔区进行调研,听取了怀柔区关于G20首脑会议配套项目中涉及文物保护相关设计方案的汇报,并视察已竣工的河防口长城修复情况。同时,舒小峰局长表示青龙峡长城修缮要少干预,确保安全,抓紧做好方案编制等前期工作。

11月19日—29日 北京市区县文化委员会文物安全和文物行政执法工作考评领导小组分成两个检查小组,分别对16个区县2013年文物安全和文物执法工作进行交叉检查、考评。通过相互检查,有效地促进了各区县的文物安全和文物执法工作,达到了互相交流、学习、促进的目的。

11月19日 市人大组织考察北京市文物保护工作情况。部分全国人大代表和市人大教科文卫体委员会代表分两组,分别前往中山公园、北海公园和怀柔区西水峪长城实地考察文物保护工程实施情况。考察组听取了汇报,并与相关管理使用单位进行了座谈。代表们对北京市在文物保护

方面所做的工作给予了充分的肯定,同时就文物的保护与利用问题提出了意见和建议。

11月20日—12月1日 由市文物局、北京画院、中国国际贸易促进委员会北京市分会共同主办的“中国写实画派2013年九周年展”在中国美术馆展出。展出了艾轩、杨飞云、王沂东等25位中国写实油画艺术家2013年最新力作。

11月21日 市文物局舒小峰局长到顺义区调研,考察了顺义清真寺、开元寺、元圣宫及古城墙遗址,了解了保护情况,听取了顺义区卢映川区长对北京市文物保护工作的意见和建议,共同研究了2014年顺义区文物修缮重点工作。

11月21日—22日 举办北京市文物系统安全管理高级培训班,局属单位安全主管领导和保卫部门负责人60余人参加了培训,有关专家现场授课,取得了良好培训效果。

11月22日 市文物局有关处室来到解放军总后基建营房部工程管理局与驻京部队部分单位进行座谈,听取驻京部队对北京市文物保护工作的意见和建议。双方就建立沟通工作机制、开展驻京部队营区文物的调查与认定等工作达成初步共识。

11月25日 市文物局舒小峰局长、巴爱民巡视员会同市公安局西城分局领导对全国重点文物保护单位广济寺、白塔寺等开展了执法检查行动,对广济寺检查中发现的安全隐患和违法建设问题当场提出整改要求,制发了“文物安全隐患整改通知书”。

11月28日 局领导班子召开专题民主生活会。党组书记舒小峰同志首先代表市文物局领导班子做了对照检查,深入剖析“四风”方面存在的14个突出问题,并带头进行个人对照检查。班子其他成员依次进行了个人对照检查。

11月29日 举办第一届“女性风采”杯创意女工手工制作大赛,旨在弘扬传统文化、凸显低碳生活、展示女性风采。局

系统22家单位100余名女职工创作了160件作品，反映了女职工工作、学习的真实情景。

举办北京市文物局学术报告会，邀请北京大学高崇文教授主讲“古代北京城规划中的礼制文化”。

11月份 市政府外联服务办主任刘京生等到市文物局调研2013年服务中央单位及驻京部队情况，并查看了大觉寺文物保护工程。刘京生主任就市文物局进一步做好为中央及驻京部队的服务工作提出具体建议。

“2013北京·中国文物国际博览会”在北京农业展览馆（主会场）、首都博物馆（分会场）及崇文·1921古玩文物艺术会展中心（分会场）举行。本届博览会的主题是“文化引领城市发展，典藏促进世界交流”，累计成交额达4.02亿元，客流量累计3.5万人次。

12月5日 组织召开第一次全国可移动文物普查区县普查工作推进会，向各区县全面部署了普查工作。截至12月30日，门头沟区、通州区、顺义区、平谷区、怀柔区、十三陵特区、八达岭特区率先完成了国有单位可移动文物调查工作。

12月16日 首都博物馆“生物技术在书画装裱中的应用研究”课题获得国家文物局2013年度文物保护科学和技术研究一般课题立项。

12月18日 市文物局和市公安局召开打击盗窃文物犯罪表彰和涉案文物移交会，市文物局舒小峰局长、巴爱民巡视员参加会议。市文物局对“7·15”联合打击文物犯罪专项行动中表现突出的公安干警给予了适当奖励。多家新闻媒体予以报道，对遏制文物违法行为起到积极作用。

召开全局开展党的群众路线教育实践活动专题民主生活会情况通报会，党组副书记、副局长崔国民同志主持，党组书记、局长舒小峰同志到会作通报讲话，局领导班子成员、机关全体党员、局属单位党政一把手参加会议，市委第25督导组侯昭国同志到会指导。

12月19日 组织北京市文物局青年业务人员科研成果出版项目评审委员会，召开北京市文物局青年课题项目研讨会。

12月20日 《文物建筑修缮工程操作规程 第2部分：木作》和《文物建筑修缮工程操作规程 第4部分：彩画作》由市质量技术监督局批准发布，同时，《文物建筑修缮工程操作规程 第3部分：油作》报批。

12月23日—24日 为规范全市文物安全与执法工作，提高工作效率，组织各区县文委分管领导及文物执法人员进行了“文物安全与执法信息化系统”使用培训。

12月25日 举办国家文物局文物拍卖企业统计报表填报及软件操作培训和全市文物拍卖企业沉香知识培训。中国野生植物保护协会沉香保育委员会邓翀主任、天津沉香博物馆黄毅馆长分别授课，对沉香收藏知识进行了全面讲解。全市120余家文物拍卖企业的从业人员参加了此次培训。

12月份 开展局机关公务员法制培训与考试，培训内容为《大运河遗产保护管理办法》与《关于进一步加强地下文物保护的通知》。制作完成公益普法动画短片。

完成文物市场调研工作。本次调研对北京市的文物拍卖市场、文物商店、旧货及古玩市场以及新兴的文物交易业态如网上拍卖、基金、产权交易等进行全方位的调查研究，并对北京文物艺术品市场的发展现状、趋势以及存在问题进行深入分析。

上报《关于2013北京·中国文物国际博览会的工作总结》，将博览会的基本情况、主要成效和特点、创新做法和体会向市委宣传部进行了汇报。市委宣传部李伟部长批示：“此次博览会对促进文物艺术品交易，活跃文化市场，增进中外文化交流发挥了积极作用，是北京的优势和特色。”

四季度 共举办3次青年学术交流活动，每次活动文博系统青年业务人员50余人次参加。先后邀请北京市社会科学院满学研究所所长赵志强研究员作“香山健锐营及满洲文化研究”专题讲座、西城区文化委员会文物科科长吴英茂介绍西城区文物保护工作情况、北京市文物局图书资料中心主任祁庆国副研究馆员介绍“文博科研，研究什么”。

组织局系统单位完成2013年北京市科普基地申报工作、2014年度北京市科普项目社会征集工作、北京市科学技术普及

工作先进集体和先进个人评选表彰工作和2014年市科委科普专项任务申报工作。

作为“北京惠民文化消费季”的一项重要活动，组织在京20家文物拍卖公司举行20场文物艺术品拍卖会，成交拍品16523件（套），实现成交额9.45亿元人民币。

完成对全市98场文物艺术品拍卖会75480件（套）标的的依法审核工作，确定国家珍贵文物18件，撤拍文物标的189件。文物拍卖总成交额122.77亿元，同比上升38.32%。

2013年第四季度市文物局属博物馆参观人数统计表

名 称	入馆总人数	购票人数	免票人数	学 生	老 人
首都博物馆	376022	0	376022	22652	52701
大觉寺管理处	61683	38132	23551	2014	5150
正阳门管理处	42625	40902	1723	175	786
徐悲鸿纪念馆	0	0	0	0	0
北京文博交流馆	2352	825	1527	389	379
北京辽金城垣遗址博物馆	5225	0	5225	1404	1602
北京西周燕都遗址博物馆	15364	0	15364	5739	1580
北京艺术博物馆	12983	7465	5518	302	1641
团城演武厅管理处	0	0	0	0	0
大葆台西汉墓博物馆	0	0	0	0	0
大钟寺古钟博物馆	0	0	0	0	0
北京古代建筑博物馆	7375	4972	2403	705	394
白塔寺管理处	0	0	0	0	0
老舍纪念馆	3112	0	3112	1087	598
北京市古代钱币展览馆	5126	1634	3492	141	3351
北京石刻艺术博物馆	2850	1325	1525	355	1170
孔庙和国子监博物馆	212162	154136	58026	56091	21842

注：部分博物馆闭馆，故参观人数为0。