

第六部分 学术研究

Academic research

改革开放以来，随着博物馆事业的蓬勃发展，为博物馆从业人员提供了丰富的研究课题。只有不断提高博物馆理论研究的水平，才能有效地指导当前的博物馆实践，这已经是迫在眉睫的事了。我们开设学术研究版块，就是为了在这一领域提供交流的平台，这对打开我们的思路，开阔我们的眼界是有益处的。

国际博物馆协会根据其章程第二条第二款为博物馆专业人员所做之定义如下：“博物馆专业工作人员包括受过专业培训或在博物馆管理及运转等任何有关方面具有同等实践经验的、根据第二条第一款所定义之博物馆的或具有博物馆资格之机构的全体工作人员，以及从事博物馆学某一专业、尊重国际博物馆协会职业道德准则的个人或自谋职业者。”

从2011年观众统计数据看 时机选择对博物馆展览的影响

李 蓓

随着媒介及通讯技术的发展，在文化市场大发展大繁荣的时代背景下，博物馆作为公共开放单位，需要花费更多的时间和精力，来研究多样化的市场需求与偏好。观众的选择多了，博物馆要想预测观众对不同展览的兴趣与反应，也越来越需要借助市场调查的手段。市场调查对于理解参观者的态度、行为，制定、策划营销战略都是至关重要的。

但是对于中小型博物馆来说，在没有专门部门和人员的条件下，针对某项展览组织观众调查是一件难以完成的工作。即使勉强实施，也会因为人力等条件限制导致样本误差过大，不能准确反映实际情况。本文试图通过一些相对易于操作的方法，对入馆观众的基础统计数据进行分析，讨论博物馆展览举办的时机对展览观众数量的影响。

一、数据的获得

2011年，北京艺术博物馆对每位入馆观众进行了登记。与许多研究所采取的抽样调查不同，根据博物馆的门票管理制度，对入馆观众进行登记，实际上就是获得了入馆观众的整体数据。这种方法获得的数据虽然信息量较少，无法进行更详细的分析，但却避免了抽样调查可能产生的误差，同时可以与售票工作同时进行，不必单独占用更多的人力。

在现行门票制度下，观众可以通过进入以下几种方式进入博物馆参观：

1. 购买全票：博物馆票价20元。如不能享受其他优惠，观众均需购买全票入馆参观。

2. 购买半价票：在读的大学生、研究生持学生证可以享受半价优惠。2011年在博物馆展览改陈、展厅关闭期间，曾对所有购票入馆的观众出售半价票，因

此不能将半价票销售数目等同于大学生数目。

3. 使用老年证等证件免费入馆：根据市文物局的相关规定，北京艺术博物馆对持有北京市老年证、离休证、残疾证、义务兵证、见义勇为证的观众实施免票政策，这些观众中以老年人为主。

4. 使用通票：2011年北京艺术博物馆参加了《森林生态旅游年票》、《博物馆之旅通票》，使用通票入馆参观的观众也是博物馆观众的重要组成部分。

5. 中小學生可以免费入馆：北京艺术博物馆对北京市中小學生及学龄前儿童免费开放。

6. 周三免费入馆：根据市文物局的要求，北京艺术博物馆对每周三来馆参观的前200名观众免费开放。为了保证该项政策确实为观众提供方便，博物馆将这200名观众限定为零散观众，即团队观众不能享受该项优惠。观

众参加的方式以实际到馆的时间为基础，不提供预约。

7. 团队参观：由于旅游事业的发展，许多旅行团队成为博物馆接待的主要群体，但从参观行为上看，团队观众不是展览的目标消费群体。

按照以上分类，收集北京艺术博物馆 2011 年全年观众数据，得到的情况如表 1 所示：

表 1 2011 年入馆观众统计表

	人数	百分比
全票	7737	1%
半价票	6539	1%
老年证	1583	0%
通票	4301	1%
学生	333	0%
周三免费	5000	1%
团队	767307	97%
合计	792800	100%

由表 1 可以看到，团队在博物馆观众中占了绝对多数，达到入馆观众的 97%。但由于这部分观众在需求与日程安排上以旅行观光为主，很少进入展厅参观，其行为模式与传统意义上的博物馆观众有较大的区别，故不在本文讨论的范围之内。同时由于前文所述本年度全票与半价票的销售情况，本文将这两项合并为购票人数，对它们所体现的年龄差异暂不予讨论。

除去团队人数并将购票观众合并后，得到表 2：

表 2 2011 年入馆零散观众统计表

	人数	百分比
购票	14276	56%
老年证	1583	6%
通票	4301	17%
学生	333	1%
周三免费	5000	20%
合计	25493	100%

通过对入馆的零散观众进行统计可以发现，现场购票的观众占全部零散观众的二分之一（56%），使用通票的观众也占到近五分之一（17%）。可以相信周三免费（20%）也是观众选择参观的理由之一，毕竟这个数据超过了全部入馆零散观众数量的七分之一（14%）。

根据一些大型博物馆曾经做过的调查，所有进入博物馆的观众可以分成以参观展览为目的的展览消费群体和以观光、休闲为目的的非展览消费群体。有一部分观众来到博物馆并不是为了参观展览，这个特点在许多古建类博物馆中体现得更加明显。这个论点在故宫博物院和国家博物馆组织的多次调查中得到过证实。（如《中国国家博物馆观众研究：2003—2006》、《故宫博物院观众结构调查 2007.6—2008.5》等书籍都对这一问题进行了分析和探讨。）

事实上，任何一座博物馆或者任何一次展览都不可能满足所有观众的需求。从展览效果出发，博物馆需要关注的应该是那部分以参观展览为主要目的的零散观众。

二、参观时机的选择

将上述数据按照星期的顺序对观众数据进行统计，结果如下：

表 3

		总人数						
	天数	购票	老年	通票	学生	周三	总人数	百分比
周一	52	188	25	46	7	0	266	1%
周二	52	2917	315	871	73	0	4176	16%
周三	52	0	0	0	0	4929	4929	19%
周四	52	2954	338	748	18	0	4058	16%
周五	52	2005	264	563	48	0	2880	11%
周六	53	2636	328	859	90	71	3984	16%
周日	52	3576	313	1214	97	0	5200	20%
合计	365	14276	1583	4301	333	5000	25493	100%

续表 3

		日平均					
	天数	购票	老年	通票	学生	周三	日总人数
周一	52	4	0	1	0	0	5
周二	52	56	6	17	1	0	80
周三	52	0	0	0	0	95	95
周四	52	57	7	14	0	0	78
周五	52	39	5	11	1	0	55
周六	53	50	6	16	2	1	75
周日	52	69	6	23	2	0	100
平均	52	39	4	12	1	14	70

注：1. 博物馆周一闭馆，在某些特定日期（如春节、元旦等假日期间）为了方便观众参观逢周一也对外开放，故周一参观人数并不为零。

2. 博物馆日、文化遗产日博物馆实施免费开放，故周六有免费入馆的情况，因人数较少故归入周三免费部分，并未单独列出。

根据上述数据，周日来馆参观的观众人数最多，日均达 100 人次。其次是周三免费日，仅比周日观众人数少 5 人次。周二、周四、周六人流比较平均，分别

为 80、78、75 人次，略高于日平均人数 70 人次。而周五的观众量最少，仅有 55 人次。

除了星期对于观众数量有影响，我们也有理由认为月份对观

众参观博物馆的行为也有影响。2011 年全年入馆观众按照月份统计如下表所示：

表 4

		总人数						
	天数	购票	老年	通票	学生	周三	总人数	百分比
1 月	31	610	94	278	51	283	1316	5%
2 月	28	1052	141	376	31	256	1856	7%
3 月	31	1411	174	638	22	572	2817	11%
4 月	30	1603	159	414	40	452	2668	10%
5 月	31	1561	135	387	15	603	2701	11%
6 月	30	1017	144	168	14	531	1874	7%
7 月	31	1277	101	316	17	384	2095	8%
8 月	31	1405	143	274	56	431	2309	9%
9 月	30	1030	117	285	21	375	1828	7%
10 月	31	1405	128	347	40	395	2315	9%
11 月	30	1013	100	376	16	418	1923	8%
12 月	31	892	147	442	10	300	1791	7%
合计	365	14276	1583	4301	333	5000	25493	100%

续表 4

		日平均					
	天数	购票	老年	通票	学生	周三	日总人数
1 月	31	20	3	9	2	9	42
2 月	28	38	5	13	1	9	66
3 月	31	46	6	21	1	18	91
4 月	30	53	5	14	1	15	89
5 月	31	50	4	12	0	19	87
6 月	30	34	5	6	0	18	62
7 月	31	41	3	10	1	12	68
8 月	31	45	5	9	2	14	74
9 月	30	34	4	10	1	13	61
10 月	31	45	4	11	1	13	75
11 月	30	34	3	13	1	14	64
12 月	31	29	5	14	0	10	58
平均	30	39	4	12	1	14	70

2011 年，参观人数最多的月份是 3—5 月，这三个月的观众人数占到了全年零散观众的 30% 以上，日均观众人数近 90 人次。其次是 8 月和 10 月，各占全年总额的 9%，日均观众人数 70 人次以上。与之相对，1 月的入馆观众人数最少，只占全年观众的 5%，日均观众更仅有 42 人次。

由上述分析可知，观众参观博物馆的行为与时间这个变量有很大关系。观众参观行为是否发生，可以看做与季节和假日有着密切的关系。3 月至 5 月是天气刚刚转暖的季节，许多观众会选择在这个时间段走出家门，到博物馆参观。如果在这个时间组织新展览，是与观众的参观需求相符的，可能会吸引更多的观众。相反，如果在 1 月和 12 月组织新展览，即使展览内容很好，也

可能因为季节缘故造成展览观众较少的现象。

同理，周日和周三是一周中观众参观的高峰，而周五的观众数量则明显较少。如果在馆内组织希望观众参与且为期一天的活动（如讲座、鉴赏等），选择周日和周三无疑是正确的，若是选在周五进行恐怕会较为冷清。

三、展览举办的时机与观众量的关系

2011 年，北京艺术博物馆在馆内继续展出万寿寺历史沿革展、明清佛教艺术展、明清工艺品展等固定展览的同时，在馆内举办了五项临时展览：

1. 4 月至 6 月，《神圣与精致——良渚文化玉器展》在大禅堂举办。（以下简称良渚展）

2. 6 月至 8 月，《唐风一脉——巩义窑瓷器展》在瓷器展厅举办。（以下简称巩义展）

3. 9 月至 12 月，《地中海光线与色彩·北京印象——卡雷斯·布罗斯现代造型艺术作品展》现代造型艺术作品展在大禅堂举办。（以下简称地中海）

4. 10 月，《浮世绘艺术展》及《日本艺术品展》在瓷器展厅举办。（以下简称日本展）

5. 2011 年 12 月至 2012 年 3 月，《千古迷梦——邢窑瓷器艺术展》在瓷器展厅举办。（以下简称邢窑展）

根据 2011 年全年入馆观众统计数据，这五项展览的展览时间及开展期间观众情况如下表所示：

表 5 临时展览期间观众统计表

				总人数					
展览	展览地点	展览时间	展期长度	购票	老年	通票	学生	周三	总人数
良渚展	大禅堂	4.12-6.12	62	2834	271	699	27	1331	5162
巩义展	瓷器	6.16-8.18	64	2616	233	566	40	811	4266
日本展	瓷器	10.26-11.26	32	1217	116	398	16	431	2178
邢窑展	瓷器	12.20-12.31	12	322	51	159	0	158	690
地中海	大禅堂	9.23-12.31	100	3613	406	1273	74	1205	6571
			天数						
周末			105	6212	641	2073	187	71	9184
节日			23	1646	157	401	85	112	2401
平日（且无临时展览）			139	3674	506	1206	176	1064	6626
全年			365	14276	1583	4301	333	5000	25493

续表 5

				日平均					
展览	展览地点	展览时间	展期长度	购票	老年	通票	学生	周三	日总人数
良渚展	大禅堂	4.12-6.12	62	46	4	11	0	21	83
巩义展	瓷器	6.16-8.18	64	41	4	9	1	13	67
日本展	瓷器	10.26-11.26	32	38	4	12	1	13	68
邢窑展	瓷器	12.20-12.31	12	27	4	13	0	13	58
地中海	大禅堂	9.23-12.31	100	36	4	13	1	12	66
			天数						
周末			105	59	6	20	2	1	87
节日			23	72	7	17	4	5	104
平日（且无临时展览）			139	26	4	9	1	8	48
全年			365	39	4	12	1	14	70

注：1. 因本次入馆统计只在博物馆正门处进行登记，由于馆舍条件的限制，没有在每个展厅内都设置登记处。基于前文对展览消费群体的分析，暂将各项临时展览的观众量均视为等同于展览期间入馆观众量。所得数据与实际情况可能存在偏差。实际的展览参观人数应小于或等于展览期间的入馆观众总量。

2. 邢窑展将持续至 2012 年 3 月，由于本文只采用了 2011 年观众统计数据，故表格内注明的展览时间和展期长度只计算到 2011 年 12 月 31 日。

在关注临时展览参观人数之前，我们可以发现表 5 列出了 2011 年内所有周末、法定节日和无临时展览期间的观众数据。以全年每日平均观众人数（70 人次）为基准，在没有临时展览且不是节假日的时间段内，日均观众仅有 48 人次。而计算年内所有周末的日均观众人数可达 84 人次，节日期间更是达到了 104 人次。这体现了前文所述的时间变量对观众参观行为的影响。

在 2011 年度举办的五项临时展览中，展期长度最长的是地中海展览，最短的是邢窑展（2011 年期间）。这些展览的观众总数也都与他们的展期长度呈现正相关，即展览时间越长，参观该展览的观众数量就越多。计算每日平均观众量后可以发现，日均参观人数最多的是良渚展，日均达 83 人次，比最低的邢窑展（日均 58 人次）多了 25 人次，也远高于全年每日平均观众

人数（70 人次）。这些人数的差距一定程度上受到了展览展期选择的影响。

如前文分析可知，3 月至 5 月是观众参观的高峰期，作为 2011 开年的第一个展览，良渚展举办的时间是非常有利的，这也是该展览日均参观人数最多的原因之一。相对的，地中海及邢窑展则被安排在观众量较少的冬季，这在一定程度上造成了这两个展览日均观众量较少的情况。

从时间上看,2011 年全年临时展览较多,时间安排比较紧凑,4 月至 6 月举办的良渚展览在时间安排上与观众参观时机相一致,故而获得了较多的观众量。2 月至 4 月和 8 月至 9 月对展厅的改造在一定程度上影响了观众数量,也影响了展览的效果。根据目前的数据,博物馆在筹办展览时,可以适当将淡季的展览的展期加长,通过增加总观众数量来扩大展览的效果;而在观众参观的旺季,应尽量避免长时间关闭展厅,促使观众将参观需求转化为参观行为。

四、尚未解决的问题

由于每个具体的展览内容、策划宣传角度的不同,以及展览期间相关领域和社会上发生的热点问题都会对展览的观众情况产生影响。而本文仅从入馆观众统计数据出发,试图解释展览举办时机的选择问题,对于其他影响因素均未作考虑,一方面是由于数据的缺陷无法实现,另一方面也希望能够仅以时间变量为例,对展览及相关活动的组织提出一些可供参考的分析。

另外,由于前文提及的数据信息量的问题,本文中还有一些暂时无法分析的问题,如:同为周末,为什么周日的观众量大于周六;团体观众与零散观众在参观时间上是否存在互相影响的关系;展期长度在观众选择展览时是否存在影响等。这些问题涉及到对观众的态度研究,仅仅凭借简单的观众数据不能够解释。想要弄清这些问题就必须要进行更深一步地调查研究了。

博物馆青年志愿者管理初探

孙秋霞

新时期博物馆事业在“以人为本，全面、协调、可持续发展观”的指引下，积极开展博物馆文化的创新实践，在社会主义文化大发展大繁荣的背景下得到了空前的发展契机。各级政府和社会各个层面对公共文化的投入逐年加大，博物馆的服务设施、展陈条件不断改善。同时，博物馆也在大力实践其在公共文化服务体系建设中的重要角色。从2004年开始，博物馆向青少年免费开放，之后逐步扩大免费人群，使博物馆成为公众关注的焦点。免费开放观众群体的扩大，使博物馆面临的人力、物力、财力等资源压力不断加大，在一定程度上影响了博物馆公共文化服务的效率。为了解决单一资源来源给博物馆发展带来的瓶颈效应，结合社会志愿者队伍的不断发展壮大，各大中型博物馆开始着手招募一支适合自身需要的新生力量——博物馆志愿者。

在大陆地区最早招募博物馆志愿者的是原中国历史博物馆，随后，故宫博物院、上海博物馆、河南博物院等一批大中型博物馆纷纷开始了这种探索与实践。但志愿者服务的理念真正深入人心，是在2008年召开的北京奥运会。各个高校校园内，在共青团组织的领导下，青年志愿者组织纷纷成立，他们成为目前博物馆青年志愿者的主要来源，

博物馆志愿者队伍由此迅速壮大。

博物馆青年志愿者有效补充了博物馆人力资源和智力资源的不足，提高了博物馆公众服务的效率，在实现较高社会效益的同时，还直接或间接地节约了博物馆本已紧张的经费开支。北京艺术博物馆于2009年开始尝试招募社会青年志愿者参与博物馆公共服务。通过一年多的实践，笔者将就博物馆志愿者管理工作





的一些体会和想法与大家共同探讨。

一、现有条件下，博物馆青年志愿者管理工作存在的问题。

目前，北京艺术博物馆招募的社会志愿者以自愿参与博物馆公共文化服务的年轻人为主。北京艺术博物馆志愿者团队现有26人，均为在读大学生，年龄在18—22岁。

管理博物馆青年志愿者拥有相当难度：志愿服务过程中容易虎头蛇尾，刚开始很有热情，然

后就三天打鱼两天晒网，最后就不了了之，志愿者再也不来了。有报道显示，广州市青年志愿者的志愿者流失率估计超过70%，一般志愿者的生命周期为3个月。青年志愿者流失量大的主要原因有：一是志愿服务的自愿性，拥有较强的个人倾向，无法像对职工那样制定严格的规章制度约束；其次，无偿性，志愿服务不追求物质利益，无法使用经济制裁约束；再次，博物馆青年志愿者大多数是在校学生，学业负担重，就业压力大，都会牵扯到志愿者的时间和精力，只好放弃博物馆志愿服务。

二、从本馆实际出发，充分发挥博物馆社会教育职能，为博物馆青年志愿者营造良好的社会实践环境，开展人性化“管理”，实现志愿者有付出、有收获。

（一）强调志愿服务的动机，加强道德教育

志愿者参加博物馆志愿服务都拥有不同的动机，大致可以概括为奉献、学习、实践、交友等。从心理学上讲，动机是一种内在的心理过程，它无法直接观察，但是通过外部行为可以间接判断。动机拥有激活功能，即激发出个

体能动性；有指向功能，即个体行为有特定的目标；还具维持和调整功能。良好的动机可以形成良好的行为，产生良好的效果。

博物馆青年志愿者一般都是在校大学生，他们参加志愿服务的动机都是良好的，一般是为了增加实践机会，更多的接触社会、了解社会，既可以丰富个人生活阅历，还可以锻炼个人组织、领导能力和与人交往、沟通的能力，增强社会适应性。

根据耶基斯—多德森定律（动机水平与工作效率关系的定律），博物馆专业人员适度强调这种良好动机，使青年志愿者的志愿服务动机维持在最佳动机水平，这样青年志愿者在博物馆进行志愿服务的时候，才能将自己的知识、才能发挥到最好，并且为了达成这个目标而更加努力，将志愿服务的行为坚持不懈地进行下去。

在适度强调志愿服务动机的同时，还要进行道德宣传。一般来讲，能够为博物馆提供志愿服务的青年志愿者，都具有较强的思想道德水平。但还是要要在志愿者培训、实践的过程中加强道德教育，适时地向青年志愿者宣传雷锋精神、与人为善、助人为乐、奉献精神等等，弘扬中国传统美德。思想道德认识水平的高起点，能使青年志愿者更加深刻地认知自己的行为，在志愿服务的过程中会更注重自己的言谈举止和志愿服务质量，而不是敷衍了事。

（二）实行志愿者自我管理， 辅以博物馆管理

博物馆志愿者不追求物质利益，自愿奉献个人的时间和精力，为博物馆事业发展贡献自己的学识、劳动，所以不能像职工那样使用严格的规章制度管理。根据国内外博物馆管理志愿者的惯例来看，应实行志愿者自我管理方式，也就是让志愿者参与团队管理，自己管理自己，自己调整自己的行为，自己激发自己的潜能。北京艺术博物馆向社会招募的青年志愿者团队是高校志愿者组织，他们已经产生各级学生干部，因此，我们鼓励和支持学生干部对志愿者团队的管理，赋予这支团队更多的责任，并且相信他们能够自主完成任务。博物馆专业人员更多的是帮助这只青年志愿者团队解决困难，回答疑难问题。

当然，志愿者团队实行自我管理，并不意味着博物馆对其“无为而治”、“放任不管”，当博物馆青年志愿者团队自我管理能力差，团队松散时，博物馆专业人员还是要进行管理和约束的，管理博物馆青年志愿者的言行。

（三）制定岗位规章制度

博物馆青年志愿者进行志愿服务主要出于个人的意愿，自愿奉献出个人的精力、时间、技能等。但是，“自愿”原则并不意味着散漫，想来就来，想走就走。在志愿服务期间还应遵守博

物馆的各项规章制度，比如出勤制度，岗位制度要求等，不同的岗位应制定相应的岗位制度。北京艺术博物馆招募的青年志愿者主要分配在讲解接待服务岗位上，对于这个岗位博物馆制定了“讲解接待服务岗位制度”，制度中对于青年志愿者的仪容仪表、礼仪礼貌、言谈举止均有较高的要求。另外，还要规定“每次志愿服务至少3小时”，“在岗位志愿服务期间，不串岗、不聊天”，“及时收集观众反馈，并上报博物馆”，“爱护馆内设施，维持观众参观秩序”等等。总之，着重强调的是“定岗、定责、定时”。

（四）建立奖励机制

博物馆志愿服务虽然源于奉献和爱心，但作为一项事业仅仅依靠爱心、激情和崇高理想是无法持久地运转和发展下去的，探索建立健全博物馆志愿者奖励机制，维持青年志愿者的热情，让他们在服务中感受快乐、获得成就感。

许多博物馆在年终时对志愿者进行考评，评选博物馆“优秀志愿者”、“杰出志愿者”等等奖项，给予志愿者相应的社会荣誉鼓励，激发志愿者的热情，将志愿服务坚持下去。这种奖励是来自社会、博物馆观众给予志愿者的回报和对他们的认可，只有这样博物馆志愿者的志愿服务行为能够坚持下去，志愿服务事业才能长期发展下去。

2009年12月，“中国博物

馆学会志愿者专业委员会”成立，在成立之初就举办了“牵手历史——首届中国博物馆十佳志愿者之星”的颁奖活动，经过三个多月的角逐，最终全国20家博物馆推荐的个人和团体得奖。这对于全国的博物馆志愿者来说是个极大激励，也会吸引更多的青年志愿者加入到博物馆志愿服务中来。

（五）博物馆青年志愿者可持续发展问题

目前来看，博物馆青年志愿者主要来源于高校在读学生，他们年轻有活力、有热情、有知识、有理想，在博物馆做志愿者可以学习知识，结交朋友、锻炼个人能力、体验社会。但是这些年轻人随着年级的升高而学业负担加重，面临就业压力大，占用

了青年志愿者的时间和精力，他们不得不放弃在博物馆志愿服务，造成博物馆青年志愿者流失，使一些已经开展的活动难以进行到底，志愿服务无法深入下去。所以，博物馆青年志愿者可持续发展的这个问题不可忽视。

可喜的是，目前各高校都十分重视校内的志愿者组织和志愿服务活动，根据中华人民共和国教育部《关于深入推进学生志愿服务活动的意见》，高校将志愿精神纳入到了思想政治理论课教育教学中，并且，《意见》强调“要深入开展各种形式的志愿服务活动，搭建学生志愿服务平台”，“探索形成具有学生特点的志愿服务品牌项目，建设学生志愿服务基地”等。这为博物馆与高校联合共建提供了良好的前提，博物馆可以成为学生志愿服

务基地，而高校每年都可以向博物馆输送适合博物馆需求的青年志愿者。这些新加入的博物馆青年志愿者在博物馆培训的基础上，还有学长的带领，可以比较快地达到博物馆岗位要求，从而使博物馆志愿服务事业能长久并良好地运转下去。

总之，博物馆招募青年志愿者是博物馆事业发展的潮流，实现博物馆运营模式与世界接轨的一种途径，国内博物馆志愿者的工作岗位多是讲解接待、咨询岗位，还没有像国外博物馆那样，志愿者能够深入到博物馆工作的方方面面，其中一个原因就是博物馆志愿者管理还处于一个探索和总结经验阶段，笔者认为通过以上几方面的努力，对于目前博物馆志愿者管理应该还是能够起到一定推进作用的。

北京艺术博物馆义务讲解与 志愿者培训

高 爽

现代化博物馆的发展离不开综合服务及设施的完善，博物馆的志愿者活动也是其中非常重要的一项。

一. 北京艺术博物馆的义务讲解与志愿者服务

目前北京艺术博物馆的志愿者服务工作以讲解为主，也参与其他各种社教部配合展览举办的临时活动。讲解工作最初是由社教部承担，讲解词也是由社教部编写的。包括“万寿寺沿革”讲解、“明清佛教艺术展”讲解、“明清工艺品展”讲解、“明清瓷器展”讲解几个部分。这几部分中，“万寿寺沿革”的讲解是必讲部分，“明清瓷器展”已经撤展，不再进行讲解，临时展览没有撰写过讲解词，也不安排讲解。自2009年底，同中央民族大学文物与博物馆学会建立共建关系，开始逐渐形成以民大学

生为主体的志愿者服务工作。如2010年3月，志愿者们首次尝试筹备展览开幕式，5月参与当阳峪窑瓷器展览的开幕式与研讨会的服务工作。此后，社教部对志愿者开始进行讲解培训，并在5月18日博物馆日举办了志愿者讲解比赛，评选优秀讲解员。暑假结束后，志愿者的活动进入常规的讲解，活动形式也基本上固定下来。

在过去的两年里，志愿者们接待了一批批来馆参观的观众，同时，志愿者队伍也随着学生的入学、毕业在不断更新。在这个过程中，也暴露出了一些问题，比如讲解内容比较固定，随着常展减少、临展增多，可讲的内容不断变少；学生们的时间安排不灵活，期中、期末考试期间和寒假期间志愿者人数骤减；面对各种各样的参观群众，学生们灵活应变性不够，导致讲解积极性下降，志愿活动的参与程度降

低……面对诸多问题，社教部做出了一些调整，但终因人手太少，不能尽善尽美。

二. 博物馆讲解词的编写

2011年底我来到社教部，接手志愿者服务的工作。针对于馆里展陈情况的变化，对义务讲解与志愿者服务的工作做了一些调整和改进。首先，就是对现有讲解词进行改编；其次，随着馆里新的临时展览相继开幕，首次尝试组织编写临时展览的讲解词。

1. 以古建为依托的讲解词改编——以“万寿寺沿革”为例

北京艺术博物馆于1987年建立，馆址为明清时期京西著名皇家寺院万寿寺。来馆参观的观众不但对馆藏陈列感兴趣，也对这草木环绕古色古香的院落感兴趣，因此以古建为依托的“万寿寺沿革”讲解是十分重要的。万

寿寺始建于明代万历五年（1577年），历经明清两代修建，成为集寺庙、行宫、园林为一体，东中西三路建筑毗邻，规模庞大的皇家重寺。2006年，成为国家重点文物保护单位。

“万寿寺沿革”的讲解词完成得较早，随着对万寿寺的研究进一步展开和更加深入，随着博物馆展览的改陈，应对原有的讲解内容做出适当调整。例如关于佛教的部分较多，佛祖的诞生与成道、三世佛、十八罗汉等内容，一是与佛造像展厅的讲解是重复的；二是几乎所有的汉地大成就佛教寺院都有这些内容，并不能太多体现出万寿寺的特色；三是万寿寺作为历史古迹、也是博物馆的一部分，不再是宗教活动场所，应当更多地从历史角度来介绍。基于以上三点，这部分内容可以缩减。作为一座历史悠久的皇家寺院，与帝王将相有着密切的关系，这个部分在原有的讲解内容里提及不多。例如万历皇帝的母亲李太后原本出身并不显赫，但最终成为皇太后，她一生虔诚信佛，操办佛事活动从不吝惜钱财。代替万历皇帝出家的僧人原住于龙泉寺，而龙泉寺破败，年久失修，因此李太后决定建万寿寺取代之。寺庙建好后赐名“护国万寿寺”，内阁首辅张居正撰写敕建万寿寺碑文。寺中修建一座藏经阁作为皇家寺院存放汉经厂的汉文经典之所。在明代修建之初，万寿寺作为皇家寺院已颇具规模，体现出皇家寺院

的宏伟气势，同时也突出了寺院的藏经功能，兼顾风水形势的要求。

2012年初，大禅堂举办了“春咏万寿——乾隆御制诗咏万寿寺”的专题展览，更加细致具体地向观众们展现了乾隆与万寿寺的渊源。实际上，清代雍正皇帝、乾隆皇帝与万寿寺僧众往来频繁。雍正皇帝经常邀请包括万寿寺在内的京城著名寺院的高僧到皇宫内讲经说法并赏赐紫衣袈裟。但到了乾隆的时候情况发生了一些变化，他并不狂热崇拜佛教，在看待佛教的问题上更加超脱。乾隆皇帝喜欢写诗，与万寿寺有关的诗文不在少数，在其中便能看出他对于万寿寺及僧人的态度变化。起初他因不满僧人们以获得皇帝召见为荣的骄纵表现，严厉处罚了闹事僧人，又写诗《万寿寺口占赐方丈明鼎》嘲讽万寿寺的明鼎。但到后来，乾隆皇帝为太后大寿，对万寿寺进行了两次大规模重修扩建，在扩建完工后他不但书写了《御制重修万寿寺碑文》，还陆续写了《泛舟长河过万寿寺》等很多诗文表达自己曾经嘲讽僧人的内疚和对寺院僧人生活的关切。

2. 临时展览的讲解词编写——以“千年迷梦”邢窑陶瓷艺术展为例

“千年迷梦”邢窑陶瓷艺术展是“中国古瓷窑大系”的第三个展览，也是我进入社教部以后历经的第一个展览。本次邢窑瓷

器展与以往展览邢窑的精品白瓷不同，而是以纪念邢窑窑址发现三十周年为主题，主要展出了窑址出土与墓葬出土的器物 and 残片。展览分为两个主题：“银装素裹”与“艳丽缤纷”。“银装素裹”以历史时间串线，展示了从北朝到隋唐再到宋元，邢窑白瓷由萌芽走向鼎盛，再到衰落的全过程，系统地将一个瓷窑的发展历程展现出来。而“艳丽缤纷”则是集中展示了邢窑除白瓷以外的各种彩色器物，从更客观更实际的角度展示邢窑烧造器物的丰富多彩。因为本次展览具有很特殊的纪念意义，展出的器物也是首次从河北邢台地区多家文物单位挑选，来到北京集中展出，非常珍贵。为使本次展览达到更好的参观效果，社教部决定在这次临时展览中培训志愿者的讲解。在讲解词的编写上主要突出了以下几个特点：

首先是突出展览的专业性，看重从陶瓷发展史的角度看一个窑址。邢窑白瓷诞生于北朝，造型以实用器为主，简单质朴，粗犷豪放。隋代时白瓷品种比北朝更加丰富，除日用器外，还有印花扁壶、砚台、小动物等佛教和文玩用品的陈设器。此外，透光白瓷是隋代烧造的极特殊而又珍贵的品种。唐代是邢窑白瓷的鼎盛时期，唐代邢窑细白瓷已是主流产品，产品质量好，烧造规模大，造型品种也更加丰富。五代至宋金时期，邢窑白瓷渐衰，烧造器物白度不佳，色泽多白中泛



黄或呈淡灰色。

其次，是展览的历史感。从整个展览的发展脉络上可以看出，邢窑的发展与当时北方历史大环境息息相关。总体来看，北方的政局稳定，有利于经济发展之时，邢窑的烧造相对也处于兴盛，北方的政局陷入动荡，邢窑也随之衰落。北魏孝文帝统一黄河流域后，因战乱南迁的部分居民回归北方，带来南方先进的制瓷技术，促成了邢窑白瓷的诞生。隋代创设科举制后，读书人激增，传统石砚供不应求，大量瓷砚应运而生，反映出隋代文化发达的时代特征。五代时，经战

乱的摧残与优质原料枯竭的影响，邢窑白瓷逐渐衰落。

此外，本次展览还强调完整性，主要表现为展品数量多、种类丰富。以往人们提起邢窑，首先会想到邢窑的白瓷洁白如雪，天下闻名，少有人了解邢窑除了烧造白瓷，还烧出了大量的彩色器物。高温色釉主要包括青釉、黑釉、酱釉。低温色釉颜色较为鲜艳，有黄釉、绿釉、棕红釉等。除此以外，邢窑还烧造了不少精美的三彩器物，可以说邢窑三彩的出现填补了河北陶瓷史的一段空白。

三. 志愿者培训特色与发展

1. 博物馆专业大学生志愿者，突出专业特色

2011年9月，民族大学文物与博物馆学会加入了新一批学生志愿者，这些学生是博物馆专业的大一新生，社教部与这些新生开始了新一期的志愿者合作。由于是博物馆专业的学生，学生们对博物馆的认识普遍比较全面、专业，同时也有自己独特的想法。在志愿服务的工作上也并不陌生，在很短的时间内就已适应馆内的安排。社教部充分利用了学生的专业优势，在“千年

迷梦——邢窑陶瓷艺术展”开展后，仅用了短短一周的培训时间，有6名志愿者通过考评，参与到展览的讲解工作中。

经过三周的实际讲解后，社教部推出新的理念：鼓励学生们自己总结实战经验，结合自己的陶瓷专业知识修改讲解内容，在社教部预览批准后，可以按照自己修改过的内容进行讲解。这个做法在学生中得到积极地回应，既增加了讲解热情又锻炼了专业知识。

2. 灵活多变的管理形式，构架展览与游客间的桥梁

按照2009年与民大文物

与博物馆学会定下的管理办法，要求志愿者们每周六、日上午9:30、下午2:00各有一次讲解活动。现在根据季节的变化和展览的更新，改为秋冬季每周六、日全天不定时展厅讲解：要求周末两日必须保证每日都至少有一名讲解在岗，讲解时间不得少于两小时。春夏季每周三、六、日全天不定时讲解，除展厅讲解外，重点推出万寿寺沿革的讲解。规定每次讲解之前先在展厅签到，将姓名、时间、讲解内容等详细记录在《北京艺术博物馆志愿者管理手册》上，社教部每周依据管理手册的记录进行整体调整，并对志愿者们进行监督。

大学生的时间安排比较统一也比较规律，这点对于志愿活动有利有弊。弊端是在寒假期间和期中、期末考试阶段人手非常紧缺，有时甚至没有人讲解；好处是学生们非常遵守规定，可以统一调度，为管理提供了方便，加之民大与艺博距离很近，可以随时保持联系，遇到突发情况社教部与志愿者们可以迅速地做出反应。

3. 不断创新，积极参与社会志愿者团体的合作

除了与民大的文博学会建立共建单位之外，社教部也不断接纳其他学校团体和国际组织委



派的志愿者。2012年2月,国际经济商管学生会委托北京艺术博物馆社教部接收两名台湾志愿者来馆做讲解工作。这两名台湾志愿者一名为台湾大学经济专业大学生,一名为台湾清华大学环境地理专业大学生,对大陆传统文化非常感兴趣,选择在寒假期间来北京参与志愿者活动,北京艺术博物馆是她们此行的最后一站。社教部安排两位台湾同学于2月2日至2月17日每日9:00—16:00在展厅进行讲解,收到了非常理想的效果。结束讲解任务后,社教部与两位志愿者进行了一次座谈,更加充分地了解了她们的志愿服务感受,也为今后与各种社会团体合作提供了更加宝贵的经验。

小结

北京艺术博物馆的志愿者服务工作还处于起步阶段,很多工作内容还有待完善。志愿者工作体现了博物馆综合服务的完善,面向最广泛的参观群众,志愿者就是博物馆的窗口,是观众们了解博物馆的入门。这就要求今后的志愿者服务内容应当更广泛,形式更多样。同时,志愿者的工作不是孤立的,而是要紧跟博物馆的发展。随着博物馆展览主题、研究课题的变化发展,志愿者工作也会随之做出相应的调整。这就要求今后的志愿者服务工作应当向着更专业的方向发展,给观众们更丰富正确的信息。此外,随着博物馆硬件设施

的不断改进,志愿者工作也要充分利用现代化科技手段和电子设备,紧跟时代发展脚步,与社会接轨。

参考书目:

《博物馆管理手册》,【加拿大】盖尔·洛德,拜伦·洛德,北京燕山出版社2007年版。

《北京长河史万寿寺史》,北京艺术博物馆编委会,荣宝斋出版社2006年版。

《中国陶瓷史》,叶喆民,生活、读书、新知三联书店2010年版。

平等 尊重 双赢

——试论博物馆志愿者管理工作

耿 坤

一、志愿者的定义

我国自古以来不乏“乐善好施”和“助人为乐”的传统，但现代意义的志愿精神却发源于西方国家，这主要与西方社会的宗教慈善传统以及民主政治理念相关。志愿者（volunteer）这个名词源自拉丁文中的“velle”这个字根，原意为“to willingly give”，表达出一个人是出于本身自愿来提供或投入某件事，而非受到压迫或强迫来提供服务。Volunteer 在香港和台湾地区也被译为“义工”或“志工”。在不同学者的研究中两个名词都有使用，但也存在哪一个词比较符合现实的争论。志愿服务工作人员一般称为“志工”，义务服务工作人员一般称为“义工”。有研究指出，两者的差异主要在于“志工”是志愿工作，是主观愿望所为，是属于道德范畴，没有强制约束力；“义工”是义务工

作，是责任限定所为，是属于法律体系，纵使无奈也非做不可。在服务界限上，志工是无界限的，本质是积极的，而义工是有责任限定的，义务与权利对应，本质是消极的¹。所以说，志工比义工具有更高的心理动机，目前台湾地区的研究中多采用“志工”。本文将采用大陆地区使用较为广泛的“志愿者”一词。

联合国大会于1985年正式宣布，每年的12月5日是“国际志愿服务日”，并把2001年定为“国际志愿者年”（International Year of Volunteers），显示了志愿者及志愿服务在国际上是个重要且受到瞩目的议题。国际志愿者协会（International Association for Volunteer Effort）认为志愿

服务是个人自发性的决定与选择，以提高人们所拥有的潜能及日常生活品质等，并能提高人们彼此间情感联系的活动。《社会工作辞典》中认为志愿者是指依照个人的自由意志，在公共或志愿团体中，不计报酬从事服务或贡献的人²。台湾地区2001年颁布的《志愿服务法》中对志愿服务的定义为“民众出于自由意志，非基于个人义务或法律责任，秉诚心以知识、体能、劳力、经验、技术、时间等贡献社会，不以获取报酬为目的，以提高公共事务效能及增进社会公益所为之各项辅助性服务”，而志愿者即为“为社会提供志愿服务者”。从非营利组织管理的角度上，志愿者是指具有一定的专业技能，热心社会服务和公益事业，以招聘方式自愿

1 王良泰，《服务志工留任因素之研究——以国立自然科学博物馆为例》，台湾逢甲大学公共政策研究所硕士论文，2004年。

2 蔡汉贤，《社会工作辞典》，台湾社区发展研究中心，1991年。

参加志愿服务工作的人¹。在博物馆学研究中,有学者指出志愿者(义工)是机构因其成立宗旨与服务需要招募而来,不计劳务报酬,关心社会福利,本着个人自由意愿,以奉献个人的时间、精力,主动参与各项社会福利服务活动的人²。以上定义中均强调了志愿者的个人自愿性、社会价值性和在一定组织中提供服务这三方面的特征。

二、博物馆志愿者的缘起

博物馆志愿者的出现与博物馆教育功能的强化有着密切的关系。20世纪初,福利国家和大众社会的形成,促进了博物馆教育功能的强化。博物馆意识到要承担更多的社会责任,满足更多观众的要求。美国波士顿艺术博物馆早在1907年已经开始使用志愿者,这与美国博物馆产生的历史和美国博物馆重视社会教育的传统密切相关。在欧洲,私人收藏首先出现,然后才出现公共博物馆,而在美国,公共博物馆存在了许多年之后,大的私人收藏才开始形成。所以从一开始,美国人关于博物馆应当为全社会服务的观念已经根深蒂固。美国博物馆在配合教育方面一直走在欧洲前列,随着20世纪初,文化教育的普及,博物馆不但积极配

合学校教育,而且更加主动扩大活动范围,密切与社会的关系。正是在这种广泛的社会基础和一贯重视教育的背景下,美国博物馆最早开始了志愿者工作的探索。

二战以后,美国的高等教育进一步普及,又由于充分的就业和相对富足的生活,使得博物馆的观众数量大幅增加。与此同时,高额的政府税收以及各类公益事业对财政的需求,使得博物馆能够获得的企业家和政府的资助变得越来越不稳定。另一方面,随着公众欣赏和文化水平的提高,以及其他文化娱乐的增多,公众对博物馆越发挑剔。因此,要同公众建立有效地沟通更加困难,而由热心和支持博物馆的公众组成的博物馆志愿者则能很好地起到沟通博物馆的中介作用,既能代表博物馆,又能代表普通公众,有利于建立和加强博物馆与公众之间的关系³。基于上述考虑,越来越多的博物馆开始积极推动博物馆志愿者工作的发展。

近几十年来,一些发达国家的博物馆志愿服务发展得十分迅速,不少国外以及港台地区的博物馆都有一套自己的比较完备的志愿服务制度,从最初的招募、审核、批准,直到培训、使用、联络,乃至奖惩制度都有明文规定。志愿者除了在博物馆做最基本的讲解、导览服务之外,还承担了资料整理、展厅巡视、宣传

和报道展览规划、开展讲座等多种工作。然而,在志愿者为博物馆做出贡献的同时,博物馆也逐渐意识到志愿者带来的一些问题。其中最常被提及的主要是三个方面:其一,影响受薪人员的工作意愿或使他们感到威胁;其二,志愿者流动率高以及由此带来的管理上的不便;其三,志愿者的非专业化对博物馆服务品质造成的影响。

从根源上看,博物馆自开展志愿者工作之时起,就存在着一个对志愿者的定位的问题,也就是博物馆如何看待志愿者的问题。志愿者是免费的劳动力还是一群特殊的观众?志愿者与博物馆之间是什么关系?台湾学者张家铭将非营利机构对义工的态度概括为三种情况⁴,本文以为这也代表了不同历史时期博物馆对志愿者定位的变化过程。第一种情况是将义工视为机构可以运用的资源,博物馆最初开展志愿者活动的一个重要原因就是为缓解公众需求增加与博物馆人力资源匮乏之间的矛盾。第二种情况是将义工视为机构所提供服务的对象,认为需要先给予必要的服务提供,等到这些人获得足够的知识和能力,才将他们转成义工。而这些人当义工,并非着重其所提供的服务,而是在服务的过程中,使义工本身获得学习和成长。在博物馆中,随着社会教育范围的不断扩大,志愿者在某种程度上也是博物馆的服务对象之一。在学界,也相

1 吴东民、董西明,《非营利组织管理》,中国人民大学出版社,2003年。

2 刘德胜,《义工与博物馆行销》,《博物馆学季刊》第13卷第3期,1999年7月。

3 陆建松,《西方博物馆之友与志愿者工作者纵横谈》,《博物馆研究》1997年第3期。

4 张家铭,《义工团队的领导与经营》,《博物馆学季刊》第15卷第1期。

应地有针对义工在组织中的学习满意度、学习需求评估、培训制度以及生涯规划等方面的研究。第三种情况是将义工视为与机构共同工作的伙伴，双方站在同样的平等地位，共同商讨如何提供给民众最佳的服务。这是所有义工最喜欢看到的情况。事实上，博物馆与志愿者之间也正是一种共生的关系，两者相互依赖，博物馆为志愿者所做和志愿者为他们做得一样多¹。博物馆以有效的和有意义的方式给志愿者提供施展专长、兴趣和爱好的机会。同时，志愿者也为博物馆做了很多工作，提供了任何博物馆都会认为是必要的服务。

三、博物馆志愿者工作满意度调查

近年来，学界对于博物馆志愿者的研究不断丰富，从介绍西方国家博物馆志愿者的缘起、意义以及工作开展情况到总结国内博物馆志愿者工作的现状、进展以及存在的一些问题和解决方案；从基于志愿者工作实践的一般性经验总结及活动纪实，到对博物馆志愿者个人的需求，如参与动机、服务项目、参与方式等方面的关注。笔者曾于2009年5月通过问卷调查的方式，对北京地区博物馆志愿者的个人背

1 帕特丽夏·普雷斯特维奇著，李枫译，《博物馆与博物馆之友和志愿者服务的微妙关系》，《博物馆研究》1985年第4期。

景，参与动机、工作满意度情况，以及三者之间的相互关系进行了定量研究。下面对研究情况进行简单回顾，以期为当前博物馆志愿者工作提供借鉴。

本次调查所采用的问卷由三部分构成，分别为博物馆志愿者参与动机、工作满意度及个人背景信息，共45题。参与动机分为内部动机和外部动机两个层面，各有6题。工作满意度主要考察志愿者对志愿服务工作本身的满意程度，和对博物馆工作环境、工作制度等外部条件的满意程度。所有层面的衡量题目均设正向、反向各两题，共24题。问卷在设计的过程中考虑到分析结果的一致性，在参与动机、工作满意度两部分均采用里克特五点量表，另外，在个人背景信息部分也设置了开放性问题了解志愿者对于博物馆志愿者工作的意见建议。此次调查选取了故宫博物院、首都博物馆、中华世纪坛世界艺术馆、北京自然博物馆四家博物馆作为历史古迹类、综合类、艺术类、自然科学类博物馆的代表，共收回问卷149份，其中有效问卷145份，问卷有效率为97.3%。各个博物馆中故宫博物院收回59份，首都博物馆收回37份，北京自然博物馆收回34份，中华世纪坛世界艺术馆收回19份。对于收回的样本数据，主要运用SPSS13.0软件进行统计分析，具体采用了描述性统计、T检验、方差分析和回归分析的分析方法。

对志愿者个人背景的调查结果如下表：

性别	比例
男	31.9%
女	68.1%
年龄	比例
低于20岁	9.7%
20—30岁	29.2%
31—40岁	6.9%
41—50岁	7.6%
51—60岁	31.3%
61岁以上	15.3%
教育程度	比例
高中以下	1.4%
大专、高职、技校	29.6%
本科	58.5%
研究生（硕士、博士）	10.6%
职业	比例
学生	20.4%
退休人士	31.7%
全职主妇	2.1%
公务员、教师、军人	12%
专业技术人员	12%
工商业主	0.7%
企业管理人员	9.9%
其他	11.3%
个人月均收入	比例
2000元以下	29.7%
2000—3000元	30.5%
3000—5000元	29.7%
5000—10000元	9.4%
10000元以上	0.8%
志愿服务年限	比例
一年以内	23.6%

一年到两年	22.9%
三年到四年	35.4%
五年以上	18.1%
是否有其他志愿服务经历	比例
是	56.3%
否	43.7%
是否想要放弃做志愿者	比例
是	2.1%
否	97.9%

调查结果显示,在性别上,志愿者以女性居多,占68.1%。在年龄上,志愿者的年龄以51—60岁和20—30岁的人数最多,分别占31.3%、29.2%,其次为61岁以上,占15.3%,志愿者年龄呈现出两头多、中间少的分布状态,即退休人员和学生所占比例较高,而他们也正是目前博物馆志愿者中的主力军。在教育程度方面,以本科学历居首,占到58.5%,其他依次为大专、高职、技校类占到29.6%,研究生(硕士、博士)占10.6%,高中以下仅占到在1.4%。由此可知博物馆志愿者学历普遍较高。这主要与博物馆志愿者的工作性质有关,志愿者在博物馆中主要承担讲解工作,他们必须具备一定的历史文化水平,对博物馆的展品十分了解,若没有良好的学习与阅读习惯则将难以胜任。

从职业来看,志愿者中以退休人士、学生所占比例最高,两者占到志愿者总和的一半以上,这也与调查中志愿者年龄的

分布相吻合,其原因之一在于他们自由支配的时间比较多,有精力从事志愿服务。在志愿者月均收入水平上,表现出较为平均的分布,月均收入2000—3000元者占30.5%,月均收入3000—5000元和2000元以下者均占29.7%,月均收入5000—10000元的志愿者占9.4%,10000元以上仅占0.8%。在志愿服务年限上,35.4%的志愿者认为在三年到四年是比较合适的服务年限,23.6%的志愿者认为是一年以内,22.9%的志愿者认为一年到两年比较合适,另有18.1%的志愿者选择五年以上,可见志愿者对于志愿服务具有很高的热情。在考察是否有除博物馆外的其他志愿服务经历时,56.3%的志愿者有过在其他机构的志愿服务经历,43.7%的观众仅在博物馆进行过志愿服务。这里对于志愿服务的理解上,并不局限于长期的固定服务工作,有些志愿者从事过短期的志愿服务。在考察留任倾向的问题上,绝大多数志愿者表示没有想要放弃做博物馆志愿者,比例高达97.9%,仅有2.1%的受访者曾经考虑过放弃做博物馆志愿者,其原因也是因为身体条件等因素。

在对博物馆志愿者参与动机的考察中,共设有12道题目,这12道题目分成四个维度,即个人成长、社会责任、博物馆机构特征和志愿者身份特征。运用描述性统计方法分析显示,志愿者参与动机中社会责任是最主要

的原因,其平均值达到4.519,志愿者参与志愿活动更多是出于帮助他人、奉献社会的目的。其次在个人成长方面,提高能力、丰富经历、结交朋友也是影响志愿者参与的重要动机之一,其平均值达4.46。在博物馆机构特征这一层面,平均值也达到3.961,说明志愿者在参与志愿服务中也受到博物馆名声、对藏品的热爱等因素的影响。对于志愿者身份的认可是对志愿者参与动机影响较弱的一项,平均值只有3.348,这主要是由于目前我国公众对志愿者的了解还不够广泛深入。

志愿者参与博物馆志愿服务工作的动机是复杂而多元的,但依据动机产生的来源和作用原理可以分为内部动机和外部动机,此次研究在分析了参与动机的基本分布的基础上,采用统计学中常用的假设验证方法——T检验,来比较博物馆志愿者内部动机与外部动机之间的差别。结果显示博物馆志愿者的内部动机高于外部动机。

对志愿者工作满意度的调查结果,博物馆志愿者对工作的整体满意度较高,各维度的均值都达到3.5以上。其具体排序是人际关系方面¹的满意度最高,均值达4.296;他人肯定方面²次之,均值为3.993;再次为工

1 主要考察志愿者与工作人员、志愿者之间的人际关系。

2 主要考察观众和周围人对于志愿者工作及身份的肯定程度。

作构成和自我成长方面¹，均值分别为3.965和3.779；志愿者在福利与培训、环境与制度层面²的满意度相对较低，均值分别为3.676和3.646。可见，博物馆志愿者对于工作中得到的肯定、锻炼和激励等方面较为满意，但博物馆在为志愿者提供基本保障的问题上还有待提高。志愿者管理制度、工作环境、培训学习等方面仍需不断完善与改进。

对博物馆志愿者参与动机与工作满意度之间的因果关系进行考察中，此次研究采用了线性回归的分析方法，根据我们对于参与动机的分类，分别考察了内部动机、外部动机对工作满意度的解释力。

统计结果显示，志愿者参与内部动机对工作满意度的回归预测具有较好的效果，内部参与动机能够解释志愿者16.6%的工作满意度的差异。对回归拟合度的检验中，F的显著性 $\text{Sig.}=0.000<0.05$ ，显示内部动机对工作满意度的解释力具有统计学意义。通过对外部动机与工作满意度的回归分析显示，志愿者参与外部动机对工作满意度的回归预测具有较好的效果。且外部参与动机能够解释志愿者

11.3%的工作满意度的差异。对回归拟合度的检验中，F的显著性 $\text{Sig.}=0.000<0.05$ ，显示外部动机对工作满意度的解释力具有统计学意义。

通过考察内部动机与外部动机对于工作满意的回归拟合度，发现两者都与工作满意度正相关，即内部动机越强，则工作满意度越高；外部动机越强，则工作满意度越高。此外，通过对比内部动机与外部动机对工作满意度的标准回归系数，发现内部动机的回归系数大于外部动机的回归系数。也就是说，内部动机对于工作满意度的影响力大于外部动机对于工作满意度的影响力。

四、博物馆志愿者管理工作的若干建议

在本次调查过程以及博物馆工作实践中，我们发现志愿者流失的现象是许多博物馆面临的一个问题。志愿者的频繁流动不但增加了博物馆的管理成本，同时也给志愿服务工作的质量造成隐患。除一些客观因素，志愿者的流失问题与工作满意度也有很大的关系。博物馆要想提高志愿者工作满意度，降低流失率，就需要从志愿者的招募、培训、考核、激励等一系列管理环节入手，探索出合理有效的管理方法。

首先在招募环节中，应该明确博物馆和志愿者之间是双向选择过程，博物馆要甄选具备一定技能，热心公益并愿意参与博

物馆工作的人，志愿者也应通过招募环节对工作内容及相关要求有详细的了解，以确认是否愿意为此牺牲自己的时间和精力。在与志愿者的访谈中，笔者了解到有些志愿者所报名的岗位与博物馆分配的岗位不符，虽然志愿者出于对博物馆的尊重，接受了安排，但其工作积极性却受到了一定的影响。博物馆在招募志愿者的过程中，需注意收集志愿者兴趣、特殊技能以及他们希望的工作日和工作小时等方面的信息，这些信息有利于把志愿者的兴趣、技能与博物馆的志愿服务工作相匹配，从而使志愿者在工作中获得更大的满足感。

根据对调查问卷中反馈信息的整理发现，培训问题是志愿者最关心的问题，且主要集中在培训时间、形式和内容的安排上。博物馆在安排志愿者培训工作中，一方面要深入到志愿者之中，倾听他们的想法，了解他们的需求，另一方面，要结合本馆的实际，建立一套全面、系统、有针对性的培训计划。除知识、技能上的培训之外，博物馆还应加强对博物馆机构的使命、历史、宗旨、成就、战略目标等方面的培训，通过将组织使命转化为可操作的目标，使志愿者了解到他们的工作对实现组织使命的贡献。

由于志愿者是自愿、无偿为博物馆服务，通常各博物馆对于志愿者的考评也是一个难题，目前普遍采用的方法是按照志愿者服务时间、服务次数进行考评，

1 工作构成主要考察工作内容是否具有挑战性，工作是否给志愿者带来快乐；自我成长方面主要考察志愿服务对志愿者职业生涯、自信心等方面产生的影响。

2 福利与培训主要考察志愿者对博物馆的培训安排和优惠政策的满意程度，环境与制度主要考察志愿者对于工作环境和管理制度的满意程度。

虽然服务时间是一个量化的数据,有其客观性,但这种考评方法对于志愿者的工作态度以及服务质量却很难进行公平的考量,往往无法保证志愿者服务的质量,对于志愿者自身能力提高的帮助也是有限。笔者在实地调查的过程中就发现,有些志愿者的服务过于随意,或只关注某几位观众,或讲解声音较小,或讲解内容过少。博物馆可以通过建立其他考评方式,如观众考核、志愿者互评、专家考评等来提高志愿者服务质量。

此外,适当的激励措施也会提高志愿者对工作的认可,使他

们得到心理上的满足。这种激励可以通过有形和无形两种方式,有形的激励包括给志愿者的感谢信、奖品以及将志愿者的事迹或照片刊登在报刊或内部刊物上等。无形的激励包括来自博物馆工作人员的赞赏、有机会培训其他志愿者,以及扩大志愿者的责任领域等。

事实上,博物馆志愿者不仅需要得到馆方的认同和重视,他们还非常希望得到整个社会的认可。有的志愿者在问卷最后一部分开放性问题上写道:“应明确博物馆志愿者是全社会志愿者的重要组成部分”,“希望把博物馆志

愿者纳入社会上统一的志愿者组织,能够得到整个社会的认可”。从博物馆的角度来看,加强博物馆志愿者的社会影响力,不仅可以增强志愿者对于博物馆服务工作的归属感、荣誉感,还有利于吸引更多的有识之士参与到博物馆的建设中。综上,博物馆在志愿者管理工作中应始终明确,博物馆与志愿者之间的平等、互惠关系。通过建立健全各种管理制度、沟通方式、反馈机制,为志愿者创造一个贡献力量、发挥作用的平台;通过加强对志愿者群体的关注和宣传,使博物馆志愿者真正得到全社会的认可。

浅议博物馆社区服务理念

金敏洁

博物馆社会化是博物馆事业大发展的一个趋势，而博物馆社会化的主要途径之一便是要通过博物馆的社区服务来实现。

现代公众所期望的博物馆，无论它规模大小，往往要看它能否依托自身和环境特点，因地制宜地营造出良好的人文氛围，成为周边社区文化、教育和休闲游览中心。它可以调节社区的文化生态平衡与社区成员的道德情操，同时也为社区经济服务，形成独特的博物馆社区文化经济。因此，博物馆在现代社区生活中必将扮演越来越重要的角色。早在1992年，美国博物馆协会就提出了“行动博物馆”理念，主张博物馆要用实际行动为当地社区和周边机构服务。的确，有一些国家和地区的博物馆其周边公众对其信息的占有率、转化率是比较高的，与博物馆之间的互动相对也是积极的。相形之下，我们在这方面存在着很明显的差

距，这就需要对社区居民的构成和周边企事业单位的状况做一个基本调查，对其普遍和特殊的文化需求分别进行准确定位，进而争取做到与之充分协调、合理沟通、有效渗透，并最终推出一套具体可行的服务方案。这个方案应纳入社区文化生活的总体方案之中，如此，博物馆社区服务才能切实地得以实施和开展。

面对当今不断提高的物质生活水平，社会精神产品的需求也在不断增长，博物馆作为精神产品的产出机构还有待与当地社区、企事业单位和机关、团体的紧密合作。据国外有关资料显示：“企业、各个行业作为经济实体或职能机构若与博物馆同属一个社区或者邻近，则都会自觉不自觉地关心社区的文化精神因素和相关公益事业……”当然，我们有自己的国情，我们的博物馆在逐步顺应市场经济的过程中，也应自觉地从坐等上门变为具有

营销意识的主动出击，而我们所营销的则首先是也必定是各个博物馆独具魅力的精神产品。

在社区，博物馆应力求寻找出社区文化与企业文化的契合点，组织多种形式高品位的社区联谊活动；或与企事业单位、街道联合共同推出社区文化公益事业，以增强地区凝聚力和文化含金量。这样，以博物馆为媒介，企事业单位会以更加良好的社会形象展现在公众面前，社区居民也无须远足便可从中得到更多的精神食粮和文化享受，以达到地区双赢的目的。

总之，博物馆的社区服务就是要在社区或其周边开辟出适合本地区文化领地和文化的土壤，广泛占领社区公众文化市场。这一市场有望产生博物馆的长期固定客户群和良好的综合效益。诚然，实现它的关键还最终取决于博物馆是否真正去践行“服务社区”、“服务公众”的行动理念。

浅谈文物摄影

杨京京

我国是历史悠久的文物古国，有着光辉灿烂的古代文化。作为文化遗存的文物异常丰富，是我国乃至世界的珍贵财产。我国把文物遗存称之为文物，区别于其他国家，这是中国文化传统的特色。而文物摄影作为摄影行业的一门独立学科，它能再现文物本身，为文物的研究和鉴赏提供科学的依据。

作为一名文物摄影师，责任重大。既要真实准确把握文物的本来面目，更要充分理解文物的历史蕴涵，通过摄影的光影效果来发扬光大。

文物摄影属于静物摄影，有别于人像、风光、动态摄影。但是，在基本意义与所涵盖的内容方面应该说是相通的。如：表现形式、艺术构成、色彩还原、影调层次等，在所运用的摄影语言上都有共同点。不同的是表现手法各有侧重，文物摄影既有直白的表象，又有丰富的内涵。讲究

严谨的光线效果，注重光线的技术含量与色彩的关系，达到质地清晰、颜色还原、层次分明、立体再现。文物摄影师，除了要在器材、专业技术上有所具备，还要认真了解文物的历史年代、来源以及它的鉴定级别和内容含义。这样，才能拍出好的照片。那么，作为一幅文物图片，怎样才能称之为好呢？我想，应当从以下几个方面来把握：

首先，要想拍好一张文物照片，必须对其文物充分理解，从历史、艺术、科学三个方面认识其价值，分清其文物属于哪一类？我国对文物的分类大致可分为：（一）只有历史、艺术、科学价值的古文化遗址、古墓葬、古建筑、石窟寺和石刻；（二）与重大的历史事件、革命运动和著名人物有关的，只有重要纪念意义、教育意义和史料价值的建筑物、遗址、纪念物；（三）历史上各时代珍贵的艺术品、工艺美术

品；（四）重要的革命文献资料以及具有历史、艺术、科学价值的手稿，古旧图书资料等；（五）反映历史上各时代、各民族社会制度、社会生产、社会生活的代表性实物。了解文物的分类，把握其表现的方向，根据拍摄具体要求，做好拍前一切准备工作。

第二点，表现手法应用得当。其实这是摄影的基本功，它包括的内容很多。比如，使用什么相机，目前大多使用数码相机，可分：B5小型数码相机、120中幅数码相机及大画幅镜箱机等、相机画幅的确定、镜头的配置、辅助器材的使用、胶卷的选择（有时为达到出版要求，使用专业反转片等）以及后期的剪裁、制作等技术处理（特别是色调和影调的处理）等。面对一件（或一幅不同平面画面）的文物，采用不同的光线，会产生不同的效果。如拍摄佛造像，运用强光、高光，对比强烈，采取较大

反差，给人一种力度，产生震撼力；而在弱光、柔顺光（或称散射光）下拍摄，反差小，则给人的柔和的感觉，表现出细腻的质地。非常讲究的摄影师，不论如何运光，都是“惜光如命”。点滴之间方显摄影师的素质。

第三点，艺术尺码。任何作品，最难过的一关就是艺术尺码。艺术尺码古往今来尚无统一、具体的标准。然而，最传统、最起码的条条框框大家又都

在心照不宣地遵循着，这就是所谓的构图、构成、色彩、影调等。一些过分强调本体的摄影师，力图疏远摄影和其他艺术门类的距离。但是，诸如文学、诗歌、绘画、音乐、雕塑等艺术语言每时每刻都渗透到我们的作品里来。我们知道，在现代社会里，拒绝意味着孤立、意味着发展。摄影作为一门艺术，显得有些先天不足，而又后天营养不良。我们完全有必要、有理由借

助姐妹中那些有用的词汇来充实我们摄影艺术的语言。那些在艺术上具有反叛精神的摄影师，因为他们的探索行为充实了摄影的内容，增加了摄影的活力，丰富了摄影语言。比如在拍文物时，有时运用组合的方法，遵守美学构图规则，细心调整物体之间的关系，就是一种创新。它能有机地表现出个体与群体间的关系。同时，还可根据文物的内容、造型、年代以及价值的区分营造艺



我馆专职文物摄影师杨京京拍摄的部分作品

术的氛围。当然,个人的审美情趣是不尽相同的。一幅好的作品可以符合更多人的艺术视点。但是,让所有人都表示赞同也是不可能的。

第四点,社会价值。一幅好的文物图片,会给观者强烈的感觉,以致永不磨灭。作品中隐含的信息会耐人寻味,经久不衰,能把观众的心留在那个画面里也许是文物摄影的最高境界。一幅好的文物作品,令人精神振奋,从而唤醒人们文物保护,发扬光大。不惜为文物事业继承发展而努力、奋进、痴迷。

第五点,类同性。文物摄影,不可能回避前人曾拍摄过的同类文物,而问题在于能否拍出与前人不同的东西来。这首先取决于摄影师对待摄影的态度,其次则要看是否具有独特的摄影思考。模仿过去只能作为习作,而与众不同才是你真正的创作。这类作品不但有视觉冲击力和心灵的震撼力,也会让人对摄影师产生几分敬佩。

摄影被认为是人的“第三只眼”。我觉得这种说法只说对了一部分,它只是说看到了什么东西,而我认为更重要的在于通过摄影来告诉观众所表达的是什么。所以,可以说,摄影是一种形象的语言,它能准确地表达文物本身,通过发现,重要的还要有表现,有量的表现,更有质的再现。作为文物摄影,面对祖国文化遗产,不需要太多的加工和造作,应当尽可能地从中发现

美、表现美使其光辉灿烂、发扬光大。

拍摄文物作品,从技术上要考虑的首先是根据表现手法的需要而选择相机的品质。目前,大多使用数码相机拍摄,但在一些专业出版要求下,传统胶片也仍在使用。首先确定胶片的品牌与型号;同时还要考虑在拍摄中如何充分利用胶卷的特性去表现文物,是使用灯光型色温或是日光型,用较高感光度还用低速片。在色彩表现观念上讲求表现基本平面图,质地清晰分明。我常使用柯达 EPP ASA100 反转片拍摄,达到理想的视觉效果,颗粒度又特别细腻,色彩还原上有强烈的饱和效果,达到更高出版物要求。

在相机的使用上,135、120、“4×5”及宽幅拍摄我都用过。无非是根据具体要求来决定,有时,作为一般资料,以135数码相机足以达到目的,而作为宣传画册或印刷品制作上就应使用120或中幅以上画面相机拍摄才能达到要求;同样,举办大型展览会就适宜拍摄120中幅以上相机,以致得到较高的影像解像力,突出极品素质,以不离更佳的展览效果。

而在镜头的使用上也同样应当运唯运用,根据所要表现的透视关系,景深大小,正确选用。通常使用中等焦距和最佳光圈值(f/22至f/32)以防文物变形。闪光灯的运用也特别重要,要附合指定色温值,才能还原逼真的

色彩。光线尽可能柔化,可采用散射光或灯前加柔光箱并依不同器物来设定。文物摄影中,还应根据具体拍摄对象来选用不同镜头,胶片、灯光。比如在拍摄古建外型时,要认真观察被摄物所处环境,反复寻找最佳拍摄点,有时,为了表现它的气势,采用低角度仰拍,可以突出宏伟壮观的场面;使用标准镜头(或广角镜头),用可调试后背板相机,校正其变形,当建筑物体中光线暗部必须体现层次时,需用同色温灯光或反光板进行补偿,这样,拍出的照片会栩栩如生。而拍摄古画、绣品等平面文物时,应选用标准焦距以上镜头,(为了不变形)机位与被摄体绝对平行,采用四角45度角打光(最好是散射),严格进行画面五点式测光(四角及中心点)。使用ASA50低感光度或35度感光度,更加细腻地表现文物质感及表象。静物的拍摄是最难的,文物中静物种类很多,如工艺品、瓷器、玉器、铜器,杂项等,拍摄方法都不尽相同,但最终结果都是求其准确的表现出品质,色彩还原逼真,透视清晰分明,背景单纯明快,局部质地醒目等。

总之,要想让一张文物照片成其为作品,不下大力气是不可能做到的,只有踏踏实实努力钻研,同时,运用现代科技手段,不断创新,精心打造,才有可能拍出优秀的作品来。最后,衷心祝愿,各位热心文物摄影的朋友心想事成!

发挥政治思想工作优势 做好单位安全维稳工作

马学力

当今，社会主义市场经济为做好政治思想工作带来了新情况和新问题。在社会主义市场经济社会中，政治思想工作能不能发挥作用这个本质问题，很多人都在质疑，持不同的看法。但是，党多年的工作实践证明，“党群互助”这个政治思想工作有效方法和载体，在生活安全管理工作中发挥着早发现问题、早化解矛盾、早稳定思想的重要作用，并且发挥着用经济手段管理无法替代的重要作用。就怎样发挥“党群互助”这个载体，做好思想政治工作，保证安全稳定。浅谈粗浅看法。

一、科学组合，慎形式

“党群互助组”是发挥党员模范作用的有效途径，是调动党员积极性有效的方法，也是监督广大党员永葆先进性的可靠保障。因此，要使“党员互助组”达到事半功倍的效果，要在互助对象搭配上做到“三个考虑”和“三

个有利于”，即考虑双方或多方的个人关系和感情；考虑党员在帮教对象心目中的威信和地位；考虑双方或多方所承担的工作是否相匹配；慎重走形式，不求效果。有利于团结、和谐、稳定；有利于整体工作的推进；有利于感情的融洽和交流。

二、丰富内涵，定标准

“党群互助组”既是发挥党员模范作用，保持共产党员先进性的重要体现，又是党员虚心接受群众监督的有效途径。因此，“互助”内容范围要宽、要广，不仅涉及到工作，更要涉及到思想、生活。真正帮急之帮、帮需之需。在内容上要做到“十个相互”，达到“一个标准”即：

1. 学习上：相互交流，相互促进；
2. 工作上：相互支持，相互补台；
3. 生活上：相互关心，相互帮助；
4. 情感上：相互沟通，相互理解；
5. 安全上：相互提醒，相互监督。

达到“一帮一，一对红，风

气正，促发展”。

三、注重方法、求实效

党员要做群众的贴心人，就必须以身作则，率先垂范，树立党在群众中的威信，用自身行动影响和带动他们，在做好帮扶工作，主要做好三个方面工作：

1. 了解：也就是了解帮助对象要做到“三个知道、一个跟上”即知道帮助对象的思想状况；知道帮助对象的家庭状况；知道帮助对象的工作状况，思想政治工作要跟上。

2. 化解：也就是化解各种矛盾，做到“三要三不要”，即发现问题要主动做工作，不要相互推脱；遇有过激行为，要坚决制止，不要视而不见；把握不准的问题要及时报告上级领导，不要任其发展。

3. 帮解：也就是帮助职工解决所遇到的实际问题，做到“三心”，即真心、细心、耐心，真正成为帮助对象的贴心人。

浅谈文物外展中的文物安全

徐衍伟

外出展览指在博物馆外某一场所进行展示等活动。其特点：要求在流动中求安全。因为展品在运输、仓储、展览的各个环节都是陌生环境，如综合防护能力得不到保障，便更容易出现赝品置换、盗窃等现象，所以对展品的防护要求应更高。而且由于目前国内各博物馆在这方面重视不够，造成了一些无法挽回的损失。文物是历史文化的传承，是对人民群众，特别是青少年进行爱国主义教育、历史唯物主义教育和革命传统教育的有效方式，对于激发人们的爱国热情有着积极特殊的意义。文物安全是文博事业的生命线，是发挥文物地位作用的前提和基础，文物作为历史文化遗产，是一种不可再生、不可替代的特殊资源，一件文物就是一段历史，一件文物的消失，就是一段历史的灭亡。当前，改革开放的力度愈来愈大，国内的文物交流活动也日益增多，人们对文物经济价值的追捧

也越来越深刻，作为文物是宣传中华历史文化的见证，外展不但是向世人宣传主要途径和窗口，而且是与兄弟单位展览交流，提高博物馆形象和声誉的重要平台，根据目前博物馆藏品内部日益频繁的外出展示机会和安全防护所面临的问题，根据各地办展的条件，如何有效地减少“内盗”和“技术性外盗”现象的发生，是当前文博安防所面临的重要任务。我认为要做好文物外展过程中的安全工作，应主要把握好三个阶段。

一、准备阶段要细致

大家知道，博物馆的陈列部保管员是按类划分文物的，以便于妥善保管和提取。不同质地的文物是需要不同的保管设备和条件的，如果将各类文物混杂在一起存放，势必对文物的寿命造成严重的影响，更不利于管理工作的开展。库房文物管理应做到起

码的文物安全收藏，档案齐全、提取便捷、整洁有序，能做到馆内外的各项展览提供及时周到的有效服务。因此，制度健全对博物馆文物库房管理员来说就显得格外重要。因此展前准备是外展工作的基础工作，必须做到严谨细致、文物出库就必须有一套完善的手续，全面周到、宁多不少，外展工作人员要认真研究，明确分工，仔细检查，防止丢三落四，在这一阶段重点做好三项工作。

（一）做好展前准备的十件事

1. 为外展文物配备囊匣或防尘、防潮画套；
2. 为外展文物拍照，建立交接档案及详细的展品清单；
3. 制作展览前言及说明牌；
4. 准备便于安全运送的箱柜；
5. 严格办理外展文物的出入库手续及详细的文字资料；
6. 确定外展工作人员及培训工作；

7. 制定与兄弟单位展览期间的安全协议书;

8. 确定巡展的地点、时限、展览场所的安全条件、运输方式等有关事项;

9. 联系运输途中的安全事宜;

10、配备必要的通讯工具。

（二）做好展前考察的四件事

展前考察，是保证文物安全及展览成功的第一步。与合作方草签办展协议后，应派出考察小组前往展览举办地进行实地考察，主要包括合作方资质、场地状况、展具情况等内容，而保卫人员的考察主要包括：

1. 对承办方资质的考察。主要是考察对方是否具有举办展览的实力，其可信度如何。如果对方是市级以上博物馆，则一般具备展览所需的条件。但如果是企业参与的商业性展览，考察时则要严格细致，符合条件方能认可。因为举办一次展览的先期投入少则数万元，多的达上百万元，这对双方来说都是一个门槛。此外，对方必须是从事与文化有关的合法业务的法人单位。不确定这些条件，以后可能会发生不必要的麻烦，还会直接影响展出效果，甚至文物安全得不到保证。

2. 对展览场地安全状况的考察。当前博物馆展览的形式几乎都采用封闭展柜的方式来进行，这既有安全方面的考虑也有对展品自身保护的意义。一方面可以尽量地防止盗窃事件的发生，另

一方面也可以避免少数无心游客对展品可能造成的损害。按照中华人民共和国公安部制定的关于文物系统博物馆风险等级和安全防护级别的规定，一级风险的陈列室，必须安装防盗、防火探测器。我们展出的展品都属于一级风险范围，因此举办各类临时展览的场地必须符合安全要求，不具备安全条件的场地不能展出。这些要求包括展室有无安防、消防报警设备，展室的建筑结构和门窗牢固程度以及展柜的安全状况，消防设施器材的配备和保卫力量情况，场地周边环境以及社会治安情况。我们在考察中必须认真履行职责，实事求是，坚持原则。如：第二届北京、中国文物国际博览会在世纪财富中心举办，虽然硬件条件好、技术防范设备先进，但展厅死角多、出入口多、写字楼出租单位多，文物安全难以保障。我们及时与承办方、场租方进一步沟通，增加技防设备，克服死角，封闭多余出入口（只留一出一入口，为满足消防工作需要，其余出入口钥匙掌握在门卫手里），加强安保力量，直到具备展览所需条件，才能布展，确保了展览期间的文物安全。临时展览场地安全状况的考察对文物在展出期间安全至关重要，因此，考察人员认真贯彻落实公安部有关规定，严格把关，不符合安全条件的场地绝不同意展出。

3. 请当地公安部门参与。根据举办地的情况，我们还建议合

作单位把当地的文物主管部门和公安机关请到一起，向他们通报举办展览的相关情况，以得到他们的重视和支持。同时，我们通过当地公安部门了解举办地周围环境、社会治安状况，向承办方提出具体要求，加强保卫力量，保证在展出期间文物的安全。

4. 确定文物运输方式及路线。在考察中我们还要确定文物运输采取什么方式，是铁路、公路，还是水运、航运；铁路运输要考虑是否是终点、中途停车时间多少，卸车时间是否够用，尤其是公路运输就更要详细了，要了解用什么运输工具、什么人押运，火车站、公路治安状况以及路况等等。文物运输方式和路线的确定，是能否把文物安全顺利运抵目的地的可靠保证，所以，不可忽视这项工作。对于考察结果，考察小组要及时向有关领导进行口头或文字的报告，为领导确定是否在该地举办展览提供参考依据。

（三）扎实做好文物包装工作

在举办展览前对每件文物都要进行包装装箱工作，这是保证文物运输安全关键的一个环节。文物包装质量如何，直接关系到文物运输的安全。因此，这项工作既需要有认真负责的精神和严谨的工作程序，同时也要有娴熟的包装技术和丰富的包装经验，才能保证文物在运输当中不出问题。虽然每件文物都有自己的囊匣，但有的文物比较娇气，容易

损坏,还需要特别加以固定。在装箱时,要遵循先大后小,上轻下重的原则,即较重及不怕压的文物放在最下面,易损怕压的文物放置在上面,以防止在运输过程中损坏。由于这方面工作做得较好,多年来,我馆没有出现因为文物包装、装箱问题发生损坏文物的事件。做好文物包装,这是文物运输前最重要的工作,如包装不好,在运输过程中会增加文物损坏的隐患。

二、运输阶段要严格

文物的运输是贯穿整个展览的重要环节之一,每次展览都包括文物往返两次运输。训练有素的人员和运输工具的选择都对文物安全有着特殊的关系,怎样妥善地把文物运到外地就成了一个问题。小件文物怎么运?大件文物如何搬?从当前看,我们到外地举办展览通常以铁路运输为主,这种方式安全系数较高。从文物出库一直到举办地,押运人员一步也不能离开文物。在这阶段重点做好三项工作首先确定运输方式外展运输方式分为两种。一种是火车运输(软卧包厢)一种是汽车运输(车辆由乙方负责)详见《展览协议书》。其次明确工作任务。完善各种必要的相关手续,持有市文物局批办手续以及局、馆介绍信。提前与车站方面建立联系,便于外展文物进站

上车。积极主动与乘警及工作人员取得联系,得到车管人员的支持配合,确保运输途中文物安全。短途汽车运输,由乙方负责接送工作,但必须与乙方建立联系方式,做到定人、定车、定路线。提前对参加外展的工作人员进行有关的、业务培训,做到人员定点、定位、定任务。再次提出工作要求每次必须指定外展工作负责人,对外展工作负全责。参加外展的工作人员,必须做到服从命令听指挥,严禁擅自离岗,各行其是。在运输中,必须做到无论何时何地,工作人员与文物不能分离。确保文物万无一失。运输途中,工作人员必须轮流值班,关严门窗。对相关人员来访,必须验明正身,无关人员不得入内。短途运输途中,无关人员禁止搭乘车辆。运输途中,遇有车辆抛锚等意外情况,要及时与乙方取得联系,采取必要安全措施。途中如厕,必须在安全地带停车,尽量避开闹事区。外展文物在未交接完毕之前,任何人不得从事与工作无关的娱乐活动。遇有突发事件,要机智灵活、沉着冷静,不怕牺牲,确保文物安全。公路运输与铁路运输相比,安全系数就小多了。但有时受条件的限制,只好采取公路长途运输。公路长途运输中值得注意的问题有:根据路况控制车速,派好押运人员,交通工具必须处于良好状态,驾驶员技术熟

练,遇有紧急情况果断处理。总之,要把公路运输的困难和危险程度考虑得详细些,否则就可能发生意想不到的事情。

三、交接阶段要准确

甲、乙双方认真检查展品的数量、现状等情况,做好详细记录,并签订交接单,在乙方的配合下完成布展任务。布展完毕后,认真检查展厅、展柜的安全状况,了解乙方的安全措施,并提出合理化建议。甲、乙双方签字认可的所有手续和记录,必须全部移交给下一批接展人员,不得丢失、损坏,并交代注意事项。外展工作人员要认真细致,交接单字迹清楚、内容完整、准确。布展过程中,要小心谨慎。防止对文物造成损坏。对乙方的安全措施要逐项进行检查到位,不走过程,不听信其说,不允许模棱两可,确保措施安全可靠。发现外展文物出现问题,及时做好详细记录并立即报告领导。

总之,在外展览中安全问题不容忽视,包括现场的布展,由于临时展览筹展时间都比较紧促,展览现场人员比较杂乱,有时施工与布展要同时进行,给文物安全保护工作带来一定的困难,所以巡展组人员安全责任非常重大,需要在分工协作的基础上搞好布展期间的安保工作,才能确保展览工作的顺利进行。

《毛家湾出土珍品瓷器展》

“人”与“物”的契合

——实现文物展品社会价值最大化之探讨

孙秋霞

《毛家湾出土珍品瓷器展》于2009年8月3日在北京艺术博物馆开展。该展览以北京市文物研究所历时四年的研究成果为基础，由北京艺术博物馆精心设计、组织、布展，将社会关注已久的毛家湾明代瓷器坑考古发掘成果科学、翔实地展现在观众面前。《毛家湾出土珍品瓷器展》所取得的成功本身就是考古学术研究与博物馆社会教育之间的一次有益尝试。通过博物馆展览，为专家学者与普通观众提供了一个平等对话、交流的平台，在宽松的环境里共同探讨、研究毛家湾明代瓷器坑的成因、中国陶瓷的发展历史、北京城市肌理的演进历程、明代社会经济的发展状况等“待解之谜”。本文以《毛家湾出土珍品瓷器展》为个案，通过提炼陈列展览的收获与展望，对工艺美术类博物馆如何灵活运用现有陈列展览手段，面向广泛的观众群体有效地开展社会

教育工作，从而实现文物展品社会价值的最大化加以探讨。

一、博物馆教育活动必须面向最广泛的观众群体，通过灵活多样的展陈语言，展示文物展品所富含的历史、科技、艺术价值，从而实现社会价值的最大化。

博物馆作为社会教育机构，更多直面的是最广泛的普通观众，因此，博物馆教育必须紧紧围绕“以人为本”这一宗旨，将“有助于人的发展和愉悦”作为重要任务，从而实现当代博物馆人弘扬中华民族优秀传统文化，推动社会文化事业的发展与繁荣这一历史使命。而实现博物馆教育最主要的方式和手段便是博物馆陈列，即“是在一定的空间内，以文物标本为基础，配合适当辅助展品，按照一定的主题、序列和艺术形式组合而成，进行

直观教育、传播文化科学信息和提供审美欣赏的展品群体”。博物馆陈列展览是现有条件下博物馆与观众交流的最基本方法和途径。因此，文物展品自身的价值必须依靠博物馆陈列展览的合理设计才能获得所针对观众群体的广泛认可。

《毛家湾出土珍品瓷器展》将毛家湾明代瓷器坑出土的瓷片标本通过博物馆陈列展览的手段，向最广泛的博物馆观众传达出其所负载的丰富的历史、文化、科学和艺术信息。这些信息被博物馆陈列展览以最有效的方式准确地传达给最广泛的观众并获得认可，只有这样才能最大化发挥文物展品的社会价值。这里所说的“最广泛的观众”不仅仅指的是陈列展览所针对观众群体数量的多寡，还应该包括观众职业的多样性，观众学历（学识）的多层次性等等。因为对于博物馆社会教育而言，应该平等

地对待整个社会观众群体，这一群体具有极大的广泛性，不同民族、不同肤色、不同年龄、不同职业、不同文化素养的人，从老人到儿童，从学者、专家到小学生，从国家元首到普通群众。

《毛家湾出土瓷器珍品展》浓缩地呈现了《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》的研究成果，科学、历史专业信息量非常丰富，受到了专家、学者和广大艺术品收藏爱好者的欢迎。展览开幕当天就吸引了中国古陶瓷学会会长耿宝昌、北京市文物局副局长于平、原国家文物局局长张德勤、北大教授全奎山、故宫研究员陈华莎等等。《北京青年报》、《三联生活周刊》、《北京科技报》、《新京报》、新浪网、北京电视台《这里是北京》栏目等媒体争相报道，受到社会的广泛关注。在展厅里也常常能看到胸前挂着相机，手持手电筒的观众，他们对着每件瓷器认真地观察，拍照留作个人研究的资料。

二、《毛家湾出土瓷器珍品展》是博物馆陈列展览与考古科研成果相结合是一个崭新的探索，展览是精华版的《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》，是实物版的研究成果，鲜活而灵动地展现在博物馆观众面前。

博物馆作为社会教育机构，重要的社会责任就是普及科学文化知识，提高公民素质，丰富群

众文化生活，为公民的终身教育服务，为社会和社会发展服务的公益机构。因此，博物馆有责任展示受到广大群众关注的学术问题和学术成果，它以实物为基础，以陈列展览的形式将学术问题和学术成果呈现在群众面前。通过展览搭建起一个平台，利用这批出土的瓷片标本，使博物馆观众、博物馆工作人员、文物考古工作者联系起来，共同探讨某一共同关注的主题。

再加上时下像《鬼吹灯》、《盗墓笔记》等与考古有关的网络小说的盛行，使得大众更加想了解考古工作是怎么回事。在2005年发掘毛家湾明代瓷器坑的时候就受到群众的关注，对于前毛家湾胡同1号院的好奇，如此大的瓷片坑的来历？与一墙之隔的皇城有什么关系？这里是否是漕运的码头？……北京市文物研究所历经4年的刻苦研究，对100多万件的瓷片进行清洗、筛选、分类、研究，发表《北京毛家湾出土瓷器》、《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》等科研成果。

在研究中，发现特有的现象，如毛家湾明代瓷器坑中出土了少见的紫彩瓷器；元代的龙泉窑很有可能生产专供皇宫的官窑瓷器；在其他窑口中发现烧制的黑釉瓷器；关于款识书写方面的研究成果等等。在统计分析的基础上，对出土的明代景德镇窑、磁州窑、龙泉窑瓷器进行了深入探讨，为了解元、明时期制瓷手

工艺及各窑瓷器在北京地区的行销状况提供了新资料。作为科研机构也希望这些成果能够为社会上更多的人士所了解、所接受。同时，艺术品爱好者们也十分关注毛家湾瓷片标本研究的成果，这些研究成果为提高鉴赏瓷器艺术品水平有所帮助。普通的观众希望能够在参观展览过程中增长知识，提高个人修养。

但是通读《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》来提高知识和艺术鉴赏水平，对于普通的观众或者是艺术品爱好者来说过于枯燥，面对图表和描述理解起来比较困难，博物馆的工作人员将科研成果进行再消化，再理解，将发掘报告浓缩成几千字的展览大纲，再从中选取具有代表性的300件套出土瓷器标本作为展品，向公众展示了这个受大众关注已久的考古科研成果。

北京市文物局副局长于平在展览开幕式上这样说：“毛家湾瓷器的研究为从事考古学、博物馆学、历史学、文物学等专业研究人员和广大的瓷器爱好者提供难能可贵的实物资料。”展览中展出的瓷器“直观的面对观众必将于探讨元、明制瓷格局，景德镇的发展、社会风尚、北京城市经济等问题起到极大的佐证作用”。从于局长讲话中提到的“实物资料”、“直观的面对观众”等提法，足见《毛家湾出土瓷器珍品展》展出文物标本的珍贵性。

三、博物馆展示和考古科研成果相结合还是一个崭新的探索和尝试，由于时间以及财力等因素的影响，展览难免会有考虑不周，或者是力不从心的地方，使展览略有不足。特别是展览筹备过程中，忽略了博物馆社会教育受众的“广泛性”问题，使得一部分观众特别是文化素养还比较有限的青少年群体在参观展览后收获不大。而他们恰恰就是博物馆努力培养的潜在观众群体，如果造成这批潜在观众群体的流失，那么博物馆在实现其教育功能的过程中，在青少年观众方面产生真空段，进而影响博物馆社会价值的实现。笔者认为以下两方面措施可以吸引这部分潜在观众群体。

1. 增加考古文物修复知识板块。如一两块展板或者是简短的说明性文字，例如小贴士，来介绍考古发掘文物的典型器物是如何修复、补配的。毛家湾明代瓷器坑出土瓷片标本在进行拼对、粘接过程中，对于残缺的部分则参照同类器物的造型特征，先做出模子，再翻模复原。对瓷器残缺的部位可采用石膏补配、树脂补配、瓷配瓷修配、环氧树脂补配、瓷片补配、软陶补配、烧瓷牙材料补配等等，按陶瓷损坏的程度选择适用的方法补配齐全。不少观众由于缺乏这方面的知识，对于展出瓷器中经过修复补

配成完整器型的展品充满困惑。若增加这一知识板块，甚至是几十字的说明小贴士，便解答了观众的困惑，还使观众增长了文物修复的知识。

2. 在展览中增加观众互动环节，增强趣味性，使观众在视觉、触觉等多感官的刺激下，加深对本次展览的记忆，也达到观众愉悦身心的目的，有助于实现北京艺术博物馆宣传教育的功能。例如，为了增加展览互动性和趣味性，可以增加“鉴赏角”，在展览现场提供新瓷器碎片，与毛家湾明代瓷器坑出土瓷器碎片标本进行对比展示。若有条件的话，甚至在“鉴赏角”增加毛家湾明代瓷器坑出土瓷器碎片标本与观众实现零距离接触，即在文物与观众之间不设置任何障碍，观众可以自主观察、触摸瓷片标本，进行新、老瓷片的比对，通过多感官渠道，刺激观众的学习动机，相信无论是爱好者还是普通观众甚至是青少年都会十分感兴趣。

若增加如上两部分，使《毛家湾出土瓷器珍品展》宣传教育受众的社会阶层、文化修养层次、年龄层次更加丰富，既包括专家学者等专业人士，又能兼顾普通受众甚至还包括了青少年，无论是来参观研究的，还是来文化休闲的观众都会对本次展览记忆深刻，并且身心愉悦。

总之，此次《毛家湾出土瓷器珍品展》是一次成功的尝试，可以说是开辟了博物馆展示与科

研成果相结合的新探索，博物馆展览使刻板的科研成果鲜活地展示出来，通过多种感官渠道向博物馆观众传达科学文化知识，吸引和培养更多的博物馆观众群体。当然，在尝试过程中有成功也难免会有不足，但正是这些成功与遗憾才是最宝贵的经验，总结经验才能更加激励我们博物馆工作者再攀高峰，举办更加成功的陈列展览，使博物馆真正做到“以人为本”，借助于“物”帮助“人”的发展，这也需要博物馆的宣传教育工作必须适应和社会发展的趋向，适应公众的需求，只有这样，博物馆才能实现为社会和社会发展服务，为社会公众服务。

参考书目

《中国博物馆学基础》，王宏均主编，上海古籍出版社 2006 年版。

《新博物馆学手册》，G Ellis Burcaw 著，重庆大学出版社 2011 年版。

《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》，北京市文物研究所 科学出版社 2008 年版。

《毛家湾出土瓷器珍品展》，天津人民美术出版社 2009 年版。

三大理念构建品牌展览

——《毛家湾出土瓷器珍品展》启示

孔祥利

2009年8月，北京艺术博物馆举办了《毛家湾出土瓷器珍品展》，这个展览的成功举办引发了我们的一些思考，对举办这个展览的思路、效应进行一些总结性探讨是具有现实和长远意义的。

众所周知，毛家湾出土的文物主体是大量瓷片，不具完整性，那么为什么博物馆要举办以瓷片为主的展览，又为何称展览为珍品展呢？举办这样的展览，艺术博物馆所持有的理念是什么？举办这样的展览应当解决哪些问题，向观众传达哪些信息，向社会表达何种理念，怎样通过这种展览确立本馆的品牌效应，如何拓展我馆的学术研究思路和展览活动途径，怎样开发与展览有关的服务项目等等，都是值得研究和探讨的问题。

通常博物馆举办的展览，总会将文物精品或者具有一定特色的完整文物作为展品，这样就能向观众传达最完整和最全面的展

品信息，从而达到有效服务观众的目的。而毛家湾出土的器物没有一件是完整的，所参展的展品部分经过修补复原成原始模样，用模具代替器物残缺部分；部分展品仅展出出土时的原始残缺状态。那么面对瓷器碎片这样特殊的展品，在展览当中应当处理好哪些关系，才能达到最佳展览效果呢？这是本文所要讨论的问题。

一、三大协调理念之展览构思

《毛家湾出土瓷器珍品展》的成功举办给予我们哪些启示和示范呢？笔者认为，举办类似展览的构思是应当处理好若干种关系，概括地说就是三大协调理念之构思。举办这样的展览给予我们的启示是，要用三大品牌理念来构建博物馆的展览工程。

1. 处理好残缺与完整的辩证关系

作为博物馆的展览，本应

提供完整和最佳的展品为观众服务，这也是观众观赏博物馆展览的基本要求。但是当个展览的展品均是残品时，将如何处理展示这些展品才能使观众达到满意的程度呢？《毛家湾出土瓷器珍品展》为我们提供了答案。

毛家湾出土瓷器残片虽然均为残品，但是却因其所蕴涵的瓷器生产工艺的大量信息而令人瞩目。多个窑址出品、时代跨度大、工艺造型品种丰富是其主要特点。这些信息给我们的印象是，这些瓷片在某些方面具有丰富和较为完整的信息，而这些信息足以使我们将它们有序地排列进行展示，以提供文物艺术某些领域信息趋于完整性的东西。这里所说的意思就是，对于自身为残品的文物仍然具有可挖掘的展示潜力。在个体方面，这些瓷片虽然残缺不全，作为独立个体不能展示艺术风采的全貌或者某些风貌，但是在群体方面，因为它

们之间的共通性却涵盖着较为完整或者丰富的资料信息。这种群体的完整性弥补了个体的缺陷性，从而在它们共性的方面可提供展示某种艺术风貌的基础素材。

在这种思考前提下，毛家湾出土瓷器的特点在通过展品若干系列组合的形式下充分展示出来。通过群体组合后的展品在某个领域展现出它的特色，让观众从残缺的个体中捕捉到共性的信息，这种共性正是我们弥补展品个体不足，打造展览的着眼点。观众从残中看到了全，从缺中看到了整。这种残缺与完整辩证关系的妥善处理，使展览不仅没有因展品个体具有缺陷而呈现不足。相反，群体效应产生的整体效果创造了展览所应具有丰富和完整性印象。

我们从中由此可得出结论：既然展品在残缺的情况下仍能以某种组合成立展览，那么，当馆藏藏品不具备精品性质的时候，我们是否也能以某种排序打造精致展览呢？事实告诉我们，这是完全有可能的，《毛家湾出土瓷器珍品展》为我们提供了很好的经验和借鉴。

北京艺术博物馆在藏品方面与其他大馆相比的确精品不是很多，这种藏品基础条件使我馆在举办某些展览时显得力量不足。这种窘迫感使我馆的展览发展受到藏品局限性影响。如果以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例来思考，那么这种窘迫感其实

出自于自身观念上的局促。如果改变了观念，这种思维方式的释放就会使我们在展览思路上打开新的局面。那么我们应当怎样利用好自己的藏品，举办更多更好的展览，就有了新的启发。这个启发就是，要处理好普通藏品与精品之间的辩证关系。要充分利用普通藏品中所蕴涵的信息办好展览，它能够弥补藏品不精的不足，使展览的落脚点站在藏品信息上面，从而避免了缺乏精品而造成的展览后劲不足的缺陷。运用藏品信息展示的形式博取展览的精致，同样能够达到精品展览的效果。

2. 处理好载体与信息的主辅关系

以上的议论，让我们进一步得出结论，我们在举办展览的时候，可以忽略对于展品选择的苛求，而将注意力放在展品所提供的相关信息上面。要做好这一点，关系到藏品载体和信息两个方面关系主次的处理方式。

所谓载体，指的就是展览中所要提供的展品，而信息则是指展品中所包含的历史文化艺术内涵。《毛家湾出土瓷器珍品展》的展览载体就是瓷片，而展览所提供的信息则是大量有关瓷器的系列知识。我们在展览中所强调的正是这些信息的整理和排列，依靠信息的丰富性效果来取代载体残破的局限性现实。那么在这样的展览中，载体和信息之间的关系应当是以信息为主、载体为辅。

通常博物馆举办的展览多以文物精品吸引观众，其中作为载体的文物展品自身包含了许多信息，这些信息足以使这些文物个体各自显示自身的价值。载体在这里发挥着重要的指引作用，一般来说，各个展品之间的相关文物信息则显得次要。因为载体本身具有的充足的信息已经能使观众满意。

当参展的文物不具备精品性质，乃至像毛家湾瓷器残片这样的文物资料性质时，在展览中个体文物就达不到充分展示文物信息的作用。这时，载体和信息的主辅关系就应改变为以信息为主，载体为辅。这一点，《毛家湾出土瓷器珍品展》为我们提供了很好的例证。在这个展览中，以具有相同信息的瓷器残片所组成的若干展示系列，构成了展览的框架和核心思想，系列展示的信息所展现的宏观气势使展览产生了引人入胜的效果。这个展览方案是在以信息为主、载体为辅的设计思想指导下实施的。这种设计思想使一大批器物残片成为展览的展示载体，它们不仅使展览信息得到充分展示，而且还使展览充满着在残迹中探奇的色彩。

在这方面我们可以得到的启示是，举办一个具有鲜明主题的展览，重要的是将展览所要展示的信息设计思想明确下来，而展品可以作为贯彻这种设计思想的载体出现。我们以后未必要举办许多类似《毛家湾出土瓷器珍

品展》残品性质的展览，但是这样的思路却可以避免因展品精品性质不足所受到的局限，达到预期的效果。这样的经验对于我馆举办展览很有现实意义。通过这样的设计展览思路是可以扬长避短的，它可以弥补我馆在藏品方面因精品不足，以及不成系列所存在的缺陷，同时也为我们打开展览思路，为举办更多具有内涵的展览提供了可以持续发展的渠道。在这样的思路下，我们举办以艺术为主题的展览时，不会因为展品的限制而受到约束，能尽可能发挥我们设计主题展览的思路，提供连载和系列性质的展览信息，而将载体放在次要地位，从而不再为展品匮乏而苦于无计可施。以艺术为展览主题的设计思路，展品为展览信息的载体，这样的展览思路将使我馆在展览拓展方面能得到持续发展的系统筹划策略，是适合我馆馆情发展的一种建设性思路。

3. 处理好观赏与服务的协调关系

举办类似《毛家湾出土瓷器珍品展》这样的展览，因为展品所存在的不足，其观赏性必然与精品展存在着很大的差距。这种差距是客观存在的。但展览是为观众服务的，要面向广大观众和特殊的观众群体，处理好展览观赏与服务之间的关系就是很重要的。观赏不足，以服务补之；以服务推动观赏性，用以吸引和满足观众的需求。

观赏性是展览中所要达到

的必要效果，文物精品所具有的自身条件可以满足观众的观赏需求，这种观赏满足对展览服务提出的要求是锦上添花。而毛家湾出土瓷器展览展品为残片，其展览的服务就应根据展品特点做出相应的选择，提供特殊的服务。根据展品的特点，我们可以推出瓷器的动手服务项目。如胎质鉴赏、复制修复模具、实物教学讲座、标本信息采集等互动服务。

一般来说，文物藏品或者说是展品是不能让观众动手的，这是出于文物安全考虑的，这一点观众也能认同。博物馆不允许观众抚摩展品是无可非议的，但这对于观众而言总归是一种遗憾，这种遗憾只能从观赏中得到弥补。

如果展品是非精品甚或是残品，观众从观赏中得不到的满足将加大，展览的吸引力也将降低。这时如能采用互动服务等活动项目来吸引观众，则使展览的价值大为提升。展览的声誉不仅不会降低，反而会因具有特殊的服务而引人入胜，达到具有鲜明展览特色和观赏效果的目的。

瓷片所具有的特点使它在展览服务上具备特殊的功能。比如瓷胎的外露，从感官和触觉上都会给予人直接的感受。瓷片系列信息展览则提供了相关信息的比较和鉴别，这对于研究和学习瓷器知识的人是非常难得的机会。利用这种展品的此种特性开发服务研究，如鉴赏、咨询、讲座、观摩教学都是非常具有可操作

性的。

针对藏品展览所提供的各类服务，能够使展览的内涵得到扩展，更能有效地宣传和推广艺术知识，提高人们的审美情趣和艺术欣赏力，丰富文化生活。特别是针对学生课外教学，更能普及艺术知识和加强美育效果。这对于藏品不精、不全的博物馆展览服务而言，实施此种活动更具有现实和长远意义。

二、三大品牌理念之办展启示

《毛家湾出土瓷器珍品展》给予我们的一些启示是：树立品牌意识，筹划品牌战略，实现品牌效应，是实现博物馆事业发展的重要途径。应当如何树立品牌意识，创建怎样的品牌战略，如何达到品牌效应，这是关系到博物馆事业发展的重要问题。《毛家湾出土瓷器珍品展》为我们提供了一个很好的教材。

1. 树立品牌意识是博物馆打造特色的基础

博物馆的展览为何要具有品牌效应呢？事实告诉我们，博物馆事业在近三十年中得到了很大的发展，各色博物馆的诞生如雨后春笋，北京地区的博物馆更有上百家之多。这么多的博物馆向社会开放，即使不存在着形式上的竞争，在开放内容规模上也容易形成高下比较，造成观众人群的分流。对那些专题博物馆而言，他们自身的展览特色和活动范围就已经形成了品牌效应，这

种效应是他人不可比拟的。然而在一些综合性质的博物馆间展览活动则发生了雷同性质，但其规模和形式却大有区别。博物馆间因自有资源的丰富和匮乏造成了展览规模和质量的差别，导致博物馆观众群分流的不平衡，形成隐性的竞争。那些资源不足的博物馆将面临如何立足博物馆界，乃至如何持续发展，如何为观众服务的问题。可以说，北京艺术博物馆就是面临这样问题的博物馆之一。

北京艺术博物馆是一家综合性的艺术类博物馆，藏品虽有八万余件，但类别众多，却没有一类藏品可作为博物馆的代表性藏品。这样在博物馆展览上无法体现专题性质的特色，也无法在某类展品上有突出表现。特别注意的是每类藏品未能具有时代齐全、种类品种完备，构成系列的特点，这造成了在展览活动中因展品的局限性而展览主题发挥受到限制的情况。常因展品的匮乏而使展览题目过大，不能做细做深，影响了展览的质量和水平的提高。与同类综合性博物馆相比，特别是与首都博物馆相比，展览从规模到内容都相形见绌，无法与之竞争。在这种情况下，如何使本馆的展览搞出特色，以利于在博物馆界立足，赢得更多的观众，就是个亟待解决的问题。

由博物馆展览形成的博物馆特色，能够产生博物馆的品牌效应。因为展览活动是博物馆对外开放的窗口，它能树立起博物馆

的形象，特色就是一种形象、一种品牌。品牌这个概念比起特色来，更具有形象特征，更易使发展目标明确。当在筹备展览活动中，人们具有了品牌意识的时候，展览活动就更具有计划性，目的性也更强烈。这样品牌意识就促使博物馆展览更能形成特色。品牌意识是一种主观能动性，是旗帜鲜明地主动出击，在品牌意识指导下的展览活动会具有更好的成果。今天我们讨论这个问题，正是因为《毛家湾出土瓷器珍品展》的成功例子为艺术博物馆解决特色展览方面提供了很好的经验，它在艺术博物馆的展览活动中产生了一个品牌效应。

为什么说《毛家湾出土瓷器珍品展》在我馆对外展览活动中产生了一个品牌效应呢？首先我们来看，《毛家湾出土瓷器珍品展》从多方面解决了我馆因藏品不足之缺憾而不能举办相关展览的问题。它告诉我们，在藏品不具备精品条件的情况下，仍能举办吸引观众、引人入胜的展览。《毛家湾出土瓷器珍品展》的特点是在于展览所提供的各类藏品系列信息，而展品仅作为一种展示信息的载体出现。它解决了残与整、信息与载体两大矛盾，这种方法对我馆其他类藏品如何利用起到了指导作用。在对外形象上，《毛家湾出土瓷器珍品展》给予观众的印象是深刻的。它告诉观众，在那些不起眼的藏品中也能追寻到艺术和历史的踪影，也能欣赏到可观的艺术珍品，领

略艺术的真谛，人们从中也能感受到艺术品位。这正是艺术博物馆提供给世人的特殊服务，这种特殊服务体现了一种品牌意识，这种意识就是艺术博物馆今后所应持有的建馆意识。

2. 筹划品牌战略是博物馆构筑可持续发展的必经之路

《毛家湾出土瓷器珍品展》提供给观众的不仅是新颖的形式，更是一种全新观念和设计思路构成的展览。这种不是精品文物的展览，需要什么来支持呢？那就是高质量水平的研究成果所支持的内容设计以及丰富的展览信息量的提供。这种高质量水准用什么来衡量呢？那就是符合艺术博物馆特殊观众欣赏需求，符合艺术博物馆观众群观赏品位，符合小型展览做大文章、做细文章的设计理念，符合艺术博物馆所应当营造的氛围这样几点标准。这些标准都是以适宜艺术博物馆自身条件和需求为标准的，而不是以其他博物馆展览作为衡量的标准。这就是艺术博物馆的品牌战略。

一个博物馆只有将展览活动建立在自身条件的基础上寻求发展，才能建立长期持久的展览战略，才能建立可持续发展的渠道。符合馆情的展览活动才是具有生命力的，《毛家湾出土瓷器珍品展》正是这样的一种展览活动。

什么是符合馆情的展览活动呢？在缺乏精品构建的展览活动中，用什么来吸引观众的眼球，

用什么来引人入胜呢?品牌战略正是解决这个问题的途径。我们通过对藏品信息的研究和探讨,能够在很广泛地的话题上面做好展览的文章。虽然我们的藏品不成系列或精品鲜见,但是我们的展览可以形成系列性质的展览,展览可以做细做精。这种展览研制的过程,就是提高展览水平的过程。这样以品牌战略为指导筹划的展览活动必然形成展览活动过程的深入和细致。观众看到和赞赏的不是展品的优劣,而是展览所表达的业务精进和对观众服务的敬业精神。

我们看到在这种品牌战略下组织的展览活动,从某种程度上挖掘了人的研究潜力,提高了馆藏品的利用率。更重要的是展览活动的计划性和目的性更加明确,从而使博物馆学术研究和博物馆的人才队伍也能够形成自己的特色。因此我们可以说,这种品牌战略能够使博物馆建立起可持续发展的渠道。

3. 实现品牌效应是博物馆事业发展成功的标志

众多的各类型博物馆的兴起,使博物馆事业得到发展壮大。作为单体的博物馆如何立足于博物馆之林成为每个博物馆都需要考虑的问题。无形的竞争来自不同先天条件的博物馆藏品基础,以及开放条件。博物馆要在观众中形成良好的印象,需要在对外展览活动中做出努力。由于观众的观察视角如果落脚点在展

品上,那么许多博物馆自然会落后于一些藏品多而精的大型博物馆。那么这些较为落后的博物馆自然也就门庭冷落。博物馆界出现这样的现状也就能难于实现很好地为观众服务的目的。为了避免这样的情况出现,每个博物馆必须在自身特色上下工夫才能摆脱这种困境,才能在竞争中获得立足的地位。这就是我们所说的品牌效应问题。

博物馆的发展只有在实现了品牌效应的时候,才能有出路。《毛家湾出土瓷器珍品展》这种类型展览活动的推广适应性和可行性对我馆是显而易见的。因为它不受馆藏品多寡、精劣的限制,所以它能在展览内容上大有文章可做,大有潜力可挖。而这种展览的制作,以及潜力的挖掘,是需要大量研究工作跟进的。有了深入的研究工作做基础,这种展览活动才会形成群体效应,直至达到品牌效应。所以我们说,品牌效应标志着博物馆展览水平发展到一定的阶段。它也象征着博物馆人才群体的形成,因为这个效应的背后需要大量深入细致的研究工作来支持,需要具有特色的人才群体的悉心努力工作。可见,品牌效应推动了博物馆人才事业的发展。博物馆事业的发展靠的是人才,品牌效应对人才发展的推动,就是对博物馆事业的推动。因此可以说,博物馆品牌效应也是博物馆人才群体的品牌效应。

博物馆事业发展的落脚点是建立在解决观众服务问题的基础之上。一个形成品牌效应的博物馆,当然能够以鲜明的特色赢得观众的青睐,它的博物馆藏品数量和质量都不再是问题,因为观众的焦点不在那个方面,而是更多地关注博物馆的特色展览和特色服务、特色宣传。这种特色展览赢得的是社会中的固定群体,因此这个博物馆的存在是社会部分群体所依赖的文化消费实体。这样就使博物馆的存在和发展有了定向的目标,它能够满足人们不断提高的文化消费需求,品牌效应有了实质性的收益。

博物馆就是为社会大众服务的公益单位。品牌效应针对的是社会的部分群体,而不是全部。服务好这部分群众就是博物馆建立品牌效应的目标。所以,品牌效应并不是随意的建立,而是有针对性的。这种针对性需要博物馆对社会观众进行考察,对社会需求进行考察。在现有的博物馆藏品基础上做好公众的服务工作,就是有的放矢地开展特色展览和服务活动,实现品牌效应,达到观众满意的效果,吸引固定的观众人群。因此,当博物馆的品牌效应产生的时候,也就是博物馆事业大发展的时候。为品牌效应而所进行的努力,就是为博物馆事业发展所进行的有效努力,实现品牌效应就是博物馆事业发展成功的重要标志。

从“物”出发 以“人”为本

——从毛家湾瓷器展谈展览举办的几个问题

龙霄飞

毛家湾的瓷器堆积是一个重要的资源，无论从瓷器的数量上，还是从瓷器的品种上来看，都是相当可观的。毛家湾出土瓷器展览开办以来，受到了业内外人士的认可，取得了很好的效果。这一展览的举办，正是对这一资源的展示与利用，但面对如此巨大的资源宝库，仅仅靠目前如此规模的一个展览是远远不能够充分展示其价值和魅力的。仅就展览本身来看，从选题上、形式上、深度上和广度上都还有很多可以开发和探索的地方。

怎么样才是一个好的展览？这是一个见仁见智的问题，国内外有很多成功与失败的例子，不一而足；而且这一问题随着时代的不同，伴随着时尚的好恶以及审美的变迁，答案也是在不断变化着的。下面就结合今后利用毛家湾出土瓷器如何做展览谈一点个人的想法。

博物馆的展览一般都是以器

物为基础的，“物”成为了展览的主角，这样展览要让“物”来说话，用“物”来展现主题；但这些“物”的展示，归根结底是为“人”来服务的，展览不是为展览而展览，而是最后要落在“人”身上，展览是要人来欣赏的，如果没有“人”观看的展览也就失去了其本身的意义。因此，一个展览要从“物”出发，以“人”为本。

在举办展览的过程中，应该注意以下六个方面的问题。

一、定位要准确，确定鲜明的主题，突出特色

一个展览就如同一篇文章或者一部电影，要有自己的定位，这个定位就是要确定这是一个什么样的展览？是艺术展览、历史展览，还是主题展览？等等。不同定位的展览的举办是有

不同的表现手法的。没有明确的定位，展览也就失去了方向，或者说没有了核心所在。一旦明确了定位就要确立展览的主题。同样的“物”可以衍生出不同的多个主题，因此要能从所要展示的“物”中提炼出适于表现的主题，这对于展览的成功与否也是很重要的。

毛家湾出土的瓷器数量众多，在做展览的时候定位可以有多个，可以是艺术展，也可以是主题展，同样也可以是历史展。毛家湾出土的瓷器很少完整器物，以瓷片为主，在做艺术展的时候，与完美的、艺术欣赏价值高的完整器物是不能相比的，缺少了整体造型的美；但这个“艺术”可以从器物的釉色上、器物的纹饰上等方面去表现，可以确定如“明代瓷器上的花卉图案”“明代早中期瓷器釉彩之美”等主题。如果是做主题展，就要从众多的瓷片中提炼出

能够表现同一主题的内容，可以确定如“毛家湾出土瓷器的来源与用途”、“毛家湾出土的青瓷”、“明代早中期青花器物中的人物故事”等主题。如果做历史展览也同样可以，这批瓷器不仅仅是一个朝代的堆积，而是多个朝代不同窑口器物的堆积，因此可以确定诸如“明代早中期瓷器在北京的行销”、“明代早中期的青花瓷”、“明代名窑瓷器”等主题。

由于这批瓷片数量巨大，种类繁多，涉及多个窑口，因此在展览主题的确定上不能仅仅局限于“毛家湾出土瓷器”这一思路，要跳出毛家湾，从瓷器的大思路上来考虑。从这批瓷器中可以反映中国瓷器发展史上的很多问题，因此展览既可以和毛家湾有关系，也可以不表现毛家湾而直接表现瓷器有关的内容。

展览有了准确的定位，才能有明确的主题，这样才可以做出特色。

二、学术是基础，力求雅俗共赏

展览要做得好，一定要有内容，也就是要有可说的，有可表现的，而这内容就应该是建立在一定研究基础上的，要有学术支持，不是随意的表现。一说到学术，人们很自然地会想到是板着面孔的老夫子，或者是难以明白的学术术语、专业名词，这些一般人当然是很难领会或者明白的。展览的学术性不应该是人们

能从表面就能看到和领略到的，而是要保证展览内容的正确，要向公众传达正确和准确的知识与内容。

这样就要求展览在保证学术性的前提下，能让公众看得明白，喜欢看，因此要做到雅俗共赏是说起来容易而做起来难的。对于毛家湾出土的瓷片来说就更不容易了，一堆堆的瓷片，怎么能让普通人来看，让他们喜欢看，能从中领略艺术与知识，这是需要下大工夫的。目前关于毛家湾出土瓷器研究的广度和深入还不够，仅出版了考古报告和出土瓷器的专题图录以及零星的研究文章等。这对于展览的举办者，特别是展览大纲的写作者来说提出了很高的要求。大纲的写作者要具备一定的学术研究能力，要能从专深的考古报告和研究报告中提炼出适合展览的主题，同时又要用通俗明白的语言和形式展示出来，推出一个公众

愿意看、看得明白，同时又没有学术偏差或者错误的展览来。

三、名字很重要，既要读着响亮又要体现主旨

展览的成功不仅仅在其内容本身，当然这是最主要的和重要的，但展览的名字同样很重要，就如同一本书、一部电影的名字一样，是作品画龙点睛的所在。展览的名字是展览的精神所在、主旨所在，好的名字可以为展览添彩。反之，不但不能让人对展览产生兴趣，还有可能起副作用。

对于所谓严肃的展览，学术性高的展览，我们看到的展览名字往往都是非常正规和传统的叙述性表述，但这样的表述常常是缺乏感染力和吸引力的，让人感觉可有可无，无关痛痒，不能引发人的参观欲望和激情。而我们看到一些商业性或者艺术性强的



青花庭院仕女纹罐

展览常常使用一个非常有吸引力和感染力的名字，这样的名字既具有艺术性，同时又能点明展览的主题内容。这是一种十分成功的做法，也是值得博物馆借鉴的做法。可喜的是，近年来博物馆界逐渐认识到了这一点，在很多博物馆已经开始了尝试，并取得了很好的效果，特别是欧美的博物馆这一点做得更为普遍。

我们看几个国内外的例子：

天山·古道·东西风——新疆丝绸之路文物特展（国家博物馆）

金色宝藏——西藏历史文物特展（国家博物馆）

文明的曙光——良渚文化文物精品展（国家博物馆）

南海惊梦——“南海1号”宋代沉船遗址前期科考成果展（国家博物馆）

凤舞九天——楚文物特展（湖南省博物馆）

The First Emperor: China's Terracotta Army（英国不列颠博物馆）

Encounters: The meeting of Asia and Europe 1500—1800（遭遇：亚洲与欧洲的汇聚 1500—1800）（英国维多利亚阿伯特博物院）

从以上的例子可以看出，这些成功的展览不仅仅因为内容精彩，而名字也为展览的成功助了一臂之力。这些名字都由主、副名字两部分组成，主名字为少字数，别具文采，能点题，有吸引力、感染力，能打动人，简洁、

易记；而副名字为展览的实际内容表述，规范而传统；两部分共同构成展览名字。这类名字由于简洁、易记、能点题而为公众所津津乐道，更易于被媒体所接受，便于宣传与推广。

毛家湾所出瓷器多是残片，做展览已经有一定难度，如果有一个好的名字更能增加展览的吸引力。就目前所做的展览来看，名字是“毛家湾出土瓷器珍品展”，如果仅从这个名字来，观众会认为是毛家湾出土的精美的瓷器，但实际展品是瓷片，很少完整器物，也谈不上珍品，这就造成了认识上的误差，让观众在情绪上产生落差，发生误解。如果用以上主副名字的方式，起一个名字，也许会有不同的效果。

展览的举办者之前也有同样的想法，曾经有过类似的名字，如《碎金流霞——毛家湾出土瓷器珍品展》、《皇城遗珍——毛家湾出土瓷器珍品展》、《残片世界，碎金文明——毛家湾出土瓷片珍品》等，这些都是很不错的名字，要比现在这个干巴巴的名字更有吸引力些吧。

四、解释要到位，做不用讲解就能看得懂的展览

一个成功的展览，首先是要让观众能够看得明白，知道要从展览中了解什么。而目前，我们国内的展览从上世纪90年代以来，一直受到“让文物说话，尽量少的说明文字”的展示方式的影

响，无论是历史类展览还是艺术类展览都一概遵循这个路子，观众面对一件件器物无从入手，不知道应该了解什么，也不知道能够领略什么。

因此，要让观众看得明白，看得懂，就要在展览的解释系统上下工夫，运用不同的展示手段全方位诠释和解读展览，给观众尽量多的信息量。在以往的展览中，能够提供给观众信息量很少，让观众从器物中去“看”信息，但观众不是专家，也不是专业工作者，不可能都从器物中了解想要知道的信息，或者看出展览者想要传达的信息（很多展览举办者自己也不知道要向观众传达什么！）。

信息量多，不是要堆砌信息，而是根据展览的主题，把不能用器物本身表达的内容用其他的方式展示给观众。这些方式也有多种，如器物说明、背板介绍、多媒体解读、延伸阅读等等。时下对于器物说明文字很多展览好像都很“吝啬”，一般除了器物名称、年代、收藏单位或者出土地点，加上少量的说明文字以外就再没有其他文字了，甚至有的少得可怜的只有名称、年代两项内容；这么一点点的文字，让观众从中能了解多少内容，可想而知了！当然，由于说明牌的摆放位置限制了说明牌的大小，而说明牌的大小又限制了说明文字的多少，但这不是主要原因，可以有多种解决的办法。我们应该提供尽量多的说明文字，要让

观众有足够的信息量了解展品，但不是要让观众都来阅读所有的说明文字，观众可以不看我们提供的说明文字，但观众要了解藏品的时候，我们不能没有相关的信息提供。说明牌文字要能和背板介绍、多媒体解读等不同的解读系统相结合，以多方式、多角度给观众提供足够的信息量，这样才有可能对展览解读得更到位，让观众接受得更舒心。

解释系统要有层次和系统，用展览策划者的思路 and 方式讲述一个展览，让观众逐步了解展览和展品，而不是仅仅从一个层面、一个角度来向观众推销展览；要用充分、到位的解读系统，给观众一个不用借助讲解就能看得懂的展览。

五、互动不可少，让观众参与展览中来，不能让观众被动接受

要让观众喜欢展览，就要让展览贴近观众，不能让观众被动地接受展览，这就要通过展览过程中的各类的互动项目让观众直接参与到展览中来。

互动不能是孤立地，不是为了互动而互动，要能有机地和展览结合起来，通过这些互动活动，观众能够从展览之外的角度更直观地了解展品或者展览的某一方面内容。互动的设计和制作可以很简单，也可以很复杂，但让观众参与起来要很简单、很直接，而不能过于烦琐。互动可以



青花缠枝牡丹纹炉

是游戏，可以是动手项目，也可以是自助观赏项目，无论是哪一种，最好是在展览的过程中，巧妙地与展览连接在一起，在一定间隔的某一个阶段，设立相应的互动项目；这样既是对展览的补充和完善，同样，更主要的是对观众的参观起到调节作用，以免产生参观疲劳。

互动项目的设立要设计巧妙，不能仅仅是满足于设立一个触摸屏，做几个互动游戏而已。如民俗、历史类展览中，我们可以让观众试穿古人的服装，试戴古人的饰物，可以动手做泥人；在艺术品展览中，可以让观众触摸同类艺术品的复制品，或者是触摸同类艺术品的残片；感受艺术品的制作过程等等。这方面欧美博物馆做得很好，很到位，也很有创意。如2004年在英国格

拉斯哥布瑞尔文物馆的一个关于中国主题的“中国的一百万天”的展览中，就设立了这样的互动项目：在一个木盒子上，按九宫格的方式做成9个格子，互不相连，上面有盖，盖上有孔，每个孔上各有一个可以独立打开的小盖子；格子中放置了中国人常用各种香料，你可以直接闻嗅，让你很直接了解中国人对于味道的喜好。在同一个展览中，还设立了拼对马家窑陶器的互动项目，把一个复制的马家窑陶器人为地做成若干碎片，观众可以根据器物碎片的形状的和纹饰来把残器拼对成一件完整器物。

作为毛家湾瓷器展览，就可以利用大量的残片做很多的互动节目。如可以让观众亲手触摸这些出土的实物，了解不同种类和不同窑口的器物特点，这对于收

藏爱好者来说是十分难得的；可以利用不同釉彩品种的残片让观众辨认属于哪一个品种；让观众在展览中找到同类纹饰器物的编号；让观众通过残片复原出自己心目中的完整器物形状；而器物的纹饰和造型是能够做更多文章、有更多发挥余地的。

六、宣传要跟上，让尽可能多的人知道

一个有一定轰动社会效应的展览，必须是有大量观众参观的展览，而要有大量的参观人数，就要让更多的人知道展览，这就要加强展览的宣传，在展览制作的同时，开展宣传攻势。

无论是市场经济的推动，还是作为非营利公益事业单位的博物馆，无论是为了通过展览获得更多的经济利益，还是要通过展览而获得巨大的社会效益，都需要让更多的人来参观展览才能达到这个目的。要获得巨大的“人气”就不能不靠宣传的推动。宣

传不是简单地通过新闻媒体做一些基本的报道，也不是在展览开幕的时候举行个新闻发布会就万事大吉了。展览的宣传要从展览的筹备就开始同时运作，要与展览同步进行，加大展览宣传的力度和深度，要尽可能利用可以利用的方式，让展览深入人心。

首先，在博物馆本身的宣传册页或相关宣传品上提前预告要举行的展览的基本情况，包括展览的名称、基本内容、重要展品以及展出时间等。这样，让经常游览博物馆的固定人群及早地了解将要举办的展览的信息，一是这些人到时回来观赏，二是通过他们做口头宣传，将展览的消息发布的更广泛。

其次，在博物馆的网站上，发布展览信息，让社会公众及早了解博物馆的最新展览，并对展览做深入的介绍，特别是可以提前将重要内容和重要展品做详细展示，调动公众的参观欲望。

再次，在报纸、电视、网络等新闻媒体上做专题，通过不

同阶段、不同主题的内容介绍让公众较为直接和细致地了解展览的背景情况、前期准备以及进展状态等。采取的形式既可以是专栏文章，也可以是专家访谈；既可以是新闻速递，也可以是专题采访。

最后，在各种媒体上做广告，以广而告之的方式，让更广泛的人群知道展览消息。现在的广告效应十分惹眼，而且形式多样，如电视广告、广播广告、公交电视广告、车身广告、灯箱海报、网络广告等等，可以利用的形式不一而足。

以上仅从六个方面简单地说了说展览举办过程中需要注意的问题，主要还是围绕展览的内容和表现形式来说的；而展览的成功与否，既要有过硬的展览内容为基础，也要有多样的表现形式和阐释系统来支持，两者缺一不可，偏重哪一方面都是不行的，而且实践表明也是不能取得最佳效果的。

《神圣与精致——良渚文化玉器展》的内容设计

穆朝娜

2011年4月12日至6月12日，北京艺术博物馆举办了《神圣与精致——良渚文化玉器展》。对于良渚文化玉器，我非常喜欢，这一方面源于考古学的教育背景，另一方面源于自己近几年专门学习研究古代玉器的经历。搞古代玉器研究，良渚文化玉器是一个绕不开的话题，从物质层面说，历史时期的出土遗物中有时会包含良渚文化玉器，清代宫廷之中有良渚玉器的收藏，商周时期在继承同样的玉器类型；从意识层面说，良渚文化玉器所承载的一些文化因素融入了商周文化，并成为中华民族传统文化的构成因子。

良渚文化玉器展的内容既容易设计，又有一些难度。说其容易，是因为多年的积累，良渚文化玉器研究已硕果累累；说其有一些难度，就是如何在有限的展品中呈现这些研究成果，如何摆脱旧有的内容设计思路的束缚，

让知名度比较高的良渚文化玉器以全新的面貌出现在观众面前。在这个展览的内容架构方面，笔者有如下几个方面考虑。

一、以用玉文化作为展览的切入点

一个展览，切入点的选择很重要。不同的切入点，会形成

不同的展览框架和展品展示角度。古代玉器方面的展览，有的是通史陈列，以玉器的发展历程为线索；有的是专题陈列，以玉器的功能为展示线索。良渚文化玉器展的最初构想也试图以玉器的功能为出发点，把玉器分成礼器、装饰品等不同类别，但思考之后，觉得这样做有两大难点：一是许多玉器的具体功能并不明



玉琮



玉钺



玉璧

确，二是无法体现良渚文化玉器的精髓。与晚期的玉器更强调用料与做工不同，良渚文化玉器浓缩着文明社会初始时期的信仰，体现着那个时代的社会形态，在某种程度上可以说这些玉器更象是一些符号，通过造型与纹饰传达着先民的观念。所以，揭示良

渚人的用玉文化更能体现良渚玉器本身的价值。

良渚人的用玉文化主要体现在三个方面：一是以玉事神，以玉别贵贱；二是性别不同，用玉也会不同；三是在技术落后的条件下，却奋力追逐着造型的规范与纹饰的精巧。良渚文化的玉

琮、玉璧、玉钺、玉梳背、玉三叉形器为良渚文化独特的器类，它们是原始宗教活动中的重要道具，是取悦于神的圣物，并进而现实生活中成为少数人昭示身份的象征。良渚社会的男性贵族与女性贵族在用玉方面彼此区别，体现了男女强烈的性别意识和社会分工，玉琮、玉钺、玉三叉形器、玉锥形器主要出土男性贵族的墓葬，而玉璜、玉纺轮、玉圆牌出自女性贵族的墓葬，玉串饰、玉梳背和玉带钩等为男女贵族墓葬都出土的玉器类型。良渚文化玉器不仅有专门的生产地点，而且形成了井然有序的工作流程，包括开料、设计、钻孔、琢纹、打磨和抛光等几个工序。这种较为专业的生产背后，既有强烈而炽热的原始宗教情感，也有在这种意识形态之上逐渐形成的管理模式，所以，良渚文化玉器的制作工艺不仅仅是一种物质存在，更深层次的是其蕴含的社会意义。蒋卫东先生对良渚文化玉器做了精练的概括：神圣与精致。就本人的理解，神圣言其制作目的，精致言其制作工艺；神圣居前，强调良渚玉器所体现的精神内涵的重要性，精致居后，是说精致是源于精神追求之上的工细；神圣造就精致，精致为了神圣。据此，展览设计了四个方面的内容以体现良渚的用玉文化，即“神秘纹饰”、“以玉载礼”、“乾坤有别”和“精工细琢”。

二、以良渚文化玉器的发现为先导

良渚文化玉器主要出土于太湖周围的遗址。在一个远离其出土地点的地方做相关专题展，非常有必要交待良渚文化玉器的发现，帮助观众了解玉器的出土背景。展览以“玉出高坛”为一单元，旨在通过几个点来概括性地展示良渚文化玉器的发现史：第一，良渚文化玉器早在战国时期就有出土，并成为当时贵族的收藏品；第二，良渚文化的玉琮在宋代还成为瓷器模仿的器形；第三，以地图的形式形象而直观地展示良渚文化玉器的发现地点；第四，良渚文化玉器出土的地点多呈土丘状，或为自然形成，或为人工堆砌，玉器的出土环境与玉器的功能密切相关。展览当然不可能例数每一个土丘，只能以点带面的解剖其中具有代表性和影响力一个，即反山，这里选取了反山原貌图片与发掘后的图片，通过强烈的对比，给人以视觉的冲击力，产生深刻的印象。

三、考虑良渚文化玉器的时空坐标

一个展览应该努力拓展无形的容量，尽量避免仅仅局限于数量有限的展品。拓展展览容量的方式有很多，比如，有的展览积极运用现代科技手段，通过触屏容纳大量的背景信息和展品介绍。对于展陈场地有限、展览费

用不足的展览，只能通过经济有效的手段向这个方向努力，比如，通过展板提纲挈领性延展时空，使观众能够在更宽阔的背景下理解或欣赏展品。良渚文化玉器展在内容设计中，特别考虑到了这一点，根据展品组织了“源远流长”单元，旨在揭示良渚文化玉器从何而来，又对后世有何影响，这无疑会延展良渚文化玉器的时间和空间，或者说，观众可以在更广的时空背景下审视良渚文化玉器。

良渚文化的一些玉器可上溯到马家浜文化，甚至是崧泽文化。如果对早期玉器有所了解的话，会很快想到红山文化玉器也走了一条相似的道路，不同地域相近时间段内的玉器文化的相似经历暗示了一种规律性的东西，即史前时期的玉器由简单向复杂的发展与社会结构的日趋复杂是同步的，所以，我们看到的尽管是玉器类型的继承与超越，背后还有更深层次的动因需要思考和探索。良渚文化的玉琮、玉璧等器物 and 神人兽面纹对商代文化产生了重要影响，它们承载的礼制文化因融入商周文化，进而成为中国传统文化组成部分。

四、试图在远古文化与现代文明之间找到结合点

一个关于数千之年的展览，决不仅仅是为了展示曾经的辉煌，也不仅仅是为了迎合市场的需求。良渚文化玉器展除了要展

示这个文化的玉特征外，还试图唤起观众对精神力量的感叹，在物质追求弥漫于各个角落的今天，呼唤精神追求的回归恰当其时。良渚文化玉器出现于距今5300—4300年的新石器时代晚期，一个遥远的过去，一个技术落后的时代，却制造出让现代人感叹不已的精致玉器，背后支撑的就是巨大的精神力量——对神的崇拜与信仰。树立理想与目标，并义无反顾的追求下去，不管贫穷与富有，不管赞美与责难，是超越时空的美德，是我们在远古文化与现代文明之间找到的契合点。为此，展览的结束语特别写到：良渚文化玉器被数千年的岁月改变了色彩，但精神寄托与物质追求杂糅的神圣与精致却从未改变。于是，它们时隐时现的身影成为许多历史时期的一个情绪，吸引着学者、帝王或记录或吟咏。在看似朴素沉静的良渚玉器身上，行色匆匆的现代人，感悟到了什么呢？想来，不同的观众会有不同的感悟吧。

在79件（套）展品中试图做出上述尝试，或许带有一些奢望。但是，受这些浓缩着远古先民炽热情感的玉器的感召，还是不揣冒昧去实践自己的构想，不管好与坏，也算是一种追求吧。

论瓷器展览的内容设计

——以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例

杨俊艳

瓷器的易碎性与不可降解性，使不计其数的古代残瓷碎片遗存至今，成为了今天博物馆研究与展示的重要对象。由于它们时代、窑口、种类、大小、生产制作技术、装饰方法、出土方式、保存经历及釉面光洁度等等的不同，无不直接或间接地影响着瓷器展览的内容设计。本文拟以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，重点介绍瓷器展览内容设计的几个重要环节及需要注意的事项。

一、项目申报

项目申报是展览内容设计的第一个环节。作为瓷器展览的项目申报，最好由瓷器专业人员亲自参与、组织并实施。

北京艺术博物馆瓷器展览的项目申报，以往都是由陶瓷组专业人员参与，而内容设计也往往是由瓷器专业人员来承担。项

目申报的过程，也是内容设计人员（瓷器专业人员）对展览相关问题的思考、筹划与酝酿过程。参与了项目申报过程的内容设计人员（瓷器专业人员），往往会更加深入、全面地理解该展览的宗旨、目的、学术背景与文化渊源，并在实施展览内容设计时感到得心应手。项目申报一般会涉及“申报理由”、“展览名称”、“展览主题”、“展览内容”、“展览规模”、“文物清单”、“展厅要求”、“实施方案”、“经费预算”等九项内容，其中展览的理由、名称、主题、内容、规模、文物清单等均与展览的内容设计息息相关、环环相扣、密不可分。

以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，该展览作为我馆引进的一个临时展览，除了本身具有重要的学术价值外，更重要的是，举办这类精致的临时展览也是博物馆不断吸引观众的重要手段之一，博物馆只有配合基本陈

列不断推出新颖、别致的临时展览，才能不断满足社会大众、博物馆自身发展、博物馆提高社会知名度及实现社会效益的需要，同时举办这类临时展览还会促进博物馆文物征集、文物研究工作的开展以及博物馆展陈方式、社会教育水平等的不断提高。该展览的项目申报大致经历了四个阶段，每一阶段都与内容设计有着密切的关联。首先，馆领导带领展览策划组和瓷器组专业人员，与借展单位（北京市文物研究所）的领导及考古专家进行沟通，确定文物借展事宜；其次，根据双方谈妥的借展展品的范围与数量，确定展览档次与规模；再次，馆领导督促展览策划部、设计组、瓷器组、办公室、财务主管等部门共同进行沟通、商讨，及时拿出经费预算方案；最后，由瓷器组的专业研究人员仔细填写项目申报表，并由办公室提交上级主管单位，等待批复。

由此可见，上述项目申报中每一个阶段的每一个环节以及填写项目申报中的每一项内容，均离不开内容设计者（瓷器专业人员）的积极参与和认真工作。

二、确定主题

主题作为展览的生命线，堪称是展览的核心与灵魂。因此，确定展览主题也就成为瓷器展览内容设计的重要环节之一。众所周知，瓷器是中国人的伟大发明，有着悠久的发展历史与丰富的文化内涵，因此，遗存下来的瓷器文物也种类众多，数量庞大。面对如此博大精深的一种文物类型，如何选准展览主题显得尤为重要。如果没有十分明确的主题贯穿其中的话，那么就会使展览中的瓷器成为杂货店里的物品，杂乱无章，无从欣赏，并很难令人留下深刻的印象。

以《毛家湾出土瓷器珍品

展》为例，该展览为了能够更好地展示出毛家湾这一“瓷器坑”中出土的一百多万件瓷片所具有的丰富文化内涵与重要研究价值，在展览主题的确定上颇费周折，下了很大工夫。表面上看，展览可从考古学新发现、鉴定标准学、烧造技术史、社会使用功能、产品行销方式，甚至城市发展史等多个角度进行设计。如此庞大的一座“地下瓷器博物馆”（图1），在北京历年出土瓷器中尚属首次，也是全国考古工作中十分罕见的现象，因此，上述所列举的各个主题方向均存在合理性，也十分吸引人。但当内容设计小组成员拜访过专家、学者，考察过毛家湾考古工地现场与出土文物库房后，不仅深刻领悟了瓷器坑的巨大研究价值，还很快寻找到了展览的内容设计主题。大家基本达成两点共识：一是该批考古文物作为首次公开展览，应“全方位”地揭示毛家湾出土

瓷器的真貌；二是该展览为博物馆和考古科研机构合作办展，应将考古科研机构的学术成果以“通俗易懂”的方式展现。《毛家湾出土瓷器珍品展》的内容设计人员正是深刻理解并欣然接受了上述理念，才会在整个展览的内容设计过程中，始终以此为指导，并将它作为展览内容设计的精髓认真贯彻执行。内容设计人员先是采取列举法，列出了一系列题目让领导和项目组成员纷纷讨论，如“碎金流霞”、“片羽流光”、“残片世界”、“碎金文明”、“解密毛家湾”、“皇城遗珍”、“华夏瓷魂”、“瓷魂”等，但均因词义概念不清、主题不鲜明而被舍弃未用。而“首展珍品”成为了涵盖主题的关键词并予以确定。主题确定以后，该展览的展陈形式、设计基调、布展风格以及目标观众群等也就渐渐地逐一自然形成并被确定下来了。特别是作为展览的主要服务对象——



图1 毛家湾瓷器坑：堪称地下瓷器博物馆

展览的目标观众，基本定位在了中低文化层观众，即学生、旅游者、普通群众、文物收藏与文物爱好者。至于研究者和专家，因为他们往往已经具备非常高深的理论研究基础，并不十分关心展览主题，而是更看重实物的真实性与科学性，因此如果他们觉得看过展览后不能满足研究的需要，则可到资料室、考古所甚至出土文物库房再进行深入地了解与研究。需要注意的是，确定下来的内容设计主题，一定要以书面文件的形式确定下来，以便让内容设计人员在随后的设计过程中作为参考，同时也为避免后期研讨过程中出现偏差与主题改变。尤其是内容设计完成后，邀请专家、领导进行讨论并定稿的过程中，往往会出现许许多多相左的意见，面对这些纷繁的不同意见，该如何取舍呢？此时，应唯以与主题是否相符而裁决并适当取舍了。

三、搜集资料

搜集资料是内容设计的实施环节之一，搜集的过程也是资料的整理、组织与研究过程。瓷器展览的资料搜集，通常是在内容设计的主题确定以后进行。当然，也可在项目申报之前就展开，只是那时没有主题的指引则很难深入下去。况且如上所述，中国古代瓷器文化源远流长、博大精深，因此造成古今瓷器文献也是浩瀚无边。尤其是新中国成

立以来，随着考古新发现不断，有关瓷器方面的发掘报告、图录、书籍、资料等层出不穷、数不胜数。如果不能围绕主题、有目的的进行资料搜集，显然会极大地增加工作的难度。

以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，当该展览的内容设计主题确定之后，资料搜集工作便紧紧围绕毛家湾瓷器坑发现以来的所有研究线索展开，有网上新闻、消息报道、专家访谈、社会辩论、介绍文章、研究论文、发掘报告以及文物图录等等。其中以北京市文物研究所编著的《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》（上、下两卷）和《北京毛家湾出土瓷器》一书为主。《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》系统介绍了瓷器坑内出土的唐至明代中期的瓷器，包括景德镇窑、磁州窑、龙泉窑、钧窑等窑口，其中尤以明代中期景德镇窑瓷器最为丰富，并在统计和分析的基础上，对出土的景德镇窑青花瓷器、颜色釉瓷器和彩瓷进行了详细分类与介绍。而《北京毛家湾出土瓷器》则重点收录了毛家湾出土的一些精品，如官钧窑瓷器、元大都宫殿专用的琉璃瓦、署姓名款的洪武瓷、宣德青花鸟形水注、明初的龙泉官窑瓷器、云南建水窑瓷器、明早期的青花瓷器、成化斗彩、明中期的紫彩瓷器以及诸多的纪年款瓷器等。此两套书均为展览内容设计提供了极其翔实、齐备、完整而又丰富的资料，并为深入发掘展览内

涵提供了有意义的指导与帮助。

四、实施写作

写作是展览内容设计得以完美呈现的关键环节，对于瓷器展览更是如此。瓷器展览内容设计在实施写作时，通常分为四个层次：即前言与结语为第一层次；单元介绍为第二层次；烧造技术为第三层次；器物说明为第四层次。此外，还可穿插一些趣味性的小故事或知识性的小词典等。

以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，该展览的内容设计人员依据“首展珍品”的主题及上述四个写作层次的需要，仔细研读了《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》、《北京毛家湾出土瓷器》及相关资料，并针对“珍品”这一主题要求，搜集考古报告中出现的历史相对久远的，或器形相对完整的，或较为珍惜罕见的瓷器品种的所有文字、图表信息及照片资料。结果证实，报告等资料研读得越通透，所获得的用于写作的有用信息就越丰富。显然，丰富而有深度、全面而有价值的大量信息，能使内容设计者如鱼得水，并在写作当中思路通畅、文采飞扬。具体来说，第一层次的前言与结语，分别围绕毛家湾瓷器坑的发现过程与发掘意义展开写作，因此能够瞬间将观众的思绪带回到当年的考古发掘现场，并引起大家进一步探讨毛家湾瓷器坑年代、性质和形成原因等问题的兴趣与激



图2 展览单元标题：景德镇独秀

情；第二层次的单元介绍，分三部分展开：其中“瓷窑寻古”涉及邢窑、定窑、龙泉窑、钧窑、磁州窑、龙泉窑等窑口问题；“景德镇独秀”重点介绍景德镇窑的崛起历程及其丰富的颜色釉与艳丽的彩绘瓷，让人们了解瓷都景德镇的烧造成就与历史地位（图2）；“青花居首”为展览的重心所在，也是此次考古发掘展示的核心内容，不仅深入剖析了景德镇窑成为中国乃至世界瓷都的历史原因，而且以对比的方式加深了人们对青花艺术魅力的理解。第三层次集中体现了景德镇窑青花瓷器的技术发展历史，按照元、明、清的朝代顺序展示青花瓷的艺术成就与烧造特征，能够使观众或瓷器爱好者轻松掌握青花瓷的鉴定知识。第四层次器物说明，详细介绍了每件文物的基本信息。综上整理、构思与写作，毛家湾出土瓷器坑这一重大考古发掘成果得以全面、首

次、公开展示，这些瓷器历史悠久、窑口丰富、品种众多、工艺高超、类型珍稀的特点亦得以清晰、完整、鲜活地展现。值得注意的是，展览内容设计的写作，离不开专家、学者们的耐心指导、反复论证与最终定稿。《毛家湾出土瓷器珍品展》的内容设计就经过了众多专家的审阅。其中，中国古陶瓷专家耿宝昌先生，北京大学权奎山教授，北京市文物研究所韩鸿业、李永强、郭京宁等先生以及首都博物馆龙霄飞主任等，都曾不吝赐教，对内容设计提出过宝贵意见或建议，从而使展览的内容设计得以顺利完成，并在满足科普趣味性的要求同时也具有了一定的学术研究深度。

五、选择展品

展品是构成展览的物质基础，直接影响着展览的档次与品

位。因此，选择展品是内容设计的又一重要环节。通常情况下，展览内容设计经过专家、学者们的论证与定稿之后，精心挑选文物以确定展品目录成为重要工作内容。挑选展品首先要从展览主题的需要出发，其次结合文物历史性、艺术性与科学性的三性原则进行综合考虑。

以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，该展览共展出288件文物，件件堪称“首展珍品”的代表。其中，既有唐代的玉璧底碗、宋代的印花鱼纹盘和酱釉盏托、辽金时期的白釉碗、元代的黑花人物哨等各个时期的瓷器标本，它们集中体现了毛家湾出土瓷器自唐到明、越六朝九百年的时间跨度之长；也有河北定窑白瓷、河北磁州窑白地黑花瓷、北京龙泉窑白瓷、河南钧窑天青乳浊釉瓷、浙江龙泉窑青瓷及江西景德镇窑等东西南北各大窑场中的瓷器珍品，它们生动再现了毛家湾出土瓷器之产地众多、窑口丰富的特点；还有景德镇窑的青花瓷、颜色釉瓷、彩绘瓷等著名品种，它们形象说明了毛家湾出土景德镇瓷器的品种丰富、装饰多样；而个别珍稀罕见官窑瓷器，则再现了明代官窑瓷器的无比华美与十足贵气。此外，“甲辰年造”款的成化瓷、“壬子年造”和“大明弘治年制”款的弘治瓷、“壬申年造”和“正德年制”款的正德瓷等带款瓷器，更展现出了毛家湾出土瓷器的研究价值之高。

需要说明的是,选择展品,除了考虑文物的典型性、观赏性、组合性等原则外,完整性也是重要的选择因素。如一件元代磁州窑白釉黑花人物哨,是毛家湾瓷器坑中出土的完整器之一,哨的整体造型为一抱婴妇人形象,胎体为模制而成,灰白色胎,施有化妆土,妇人怀抱婴儿盘坐,头梳高髻,上身着对襟白衣,下穿白裤,以黑彩绘头发、眉毛、眼睛及衣服的纹理,自髻后至背部,开有两个上下对应的小孔,吹之能鸣,此件文物完整无损,因此对于研究元代服饰、社会生活、玩具的制作与使用等均具有极其重要的意义(图3)。另外,还有一些因携带有大



图3 瓷器坑出土极其罕见的完整器:元磁州窑白釉黑花人物哨

量的历史、文化与艺术信息而自己能够“讲故事”的瓷器,也应入选“首展珍品”之列。如一件明永乐青花缠枝花卉纹器盖,它一经出土便引起了故宫博物院从事陶瓷鉴定与学术研究半个多世纪、我国著名古陶瓷鉴定专家耿宝昌先生的极大关注。他将此器与故宫旧藏的一件明永乐朝青花壮罐,进行了深入而细致地对比研究,同时佐以清宫档案《清乾隆记事档》的记载,认为这件瓷器,是一件源自皇宫、非常罕见的明永乐朝的青花壮罐的原盖。这样便使一件小小的罐盖,成为了清宫档案记载的实物佐证,同时也为人们进一步探讨毛家湾瓷器坑的形成原因及埋藏性质提供了广阔的空间和丰富的想象力(图4)。

六、展品说明

展品唯有真实,才有生命力和感染力。展品说明就相当于展品的身份证,虽然简短但意义重大。一般来说,一件展品说明,至少要包含有三个层次的信息:一层是名称、时代、窑口归属等最基本的识别信息;二层是工艺、相关科学技术等知识性信息;三层是款识等解释性信息。因此需要撰写者具备学术、科普、交流、文字等多方面的能力。

以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例,该展览的内容设计,分前言、单元介绍、展品说明

与结语四部分。从写作风格上看,前言“恢弘”,单元介绍“精炼”,展品说明“准确”,结语“神秘”。四者相比,独以展品说明的撰写工作量最大,最繁重,要求也最高。由于中国古代瓷器中有许多专业术语,极其生涩难懂,故而在术语第一次出现时尽量恰当地给予简明解释。展览中的每一件展品说明,虽然只有简简单单的几十个字,却不仅要照顾到普通观众的阅读水平,还要尽量满足文物爱好者深度学习的需要。如一件碗底,通过对其“造型规整,胎体细白,制作精细,通体黄釉,釉上有描金装饰,外底心带有青花双圈六字双行‘大明成化年制’楷书款,应为官窑器物”的描述,便让观众了解了明代中期官窑黄釉瓷器的基本特征,使观众在完成了历史、艺术、文化的熏陶之后,还能学到有关瓷器鉴定的基本知识。

七、辅助展品

瓷器展览的辅助展品设计,也是展览内容设计的重要组成部分,一般包括地图、照片、表格、沙盘、徽标、多媒体等等,这些均需要在进行内容设计时加以通盘考虑。

以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例,该展览的辅助展品,即有表格、徽标、模拟瓷器坑、多媒体、考古发掘现场与瓷器整理照片等多种,无论哪种,均是

为突出主题并为主题服务的。尤其是徽标与模拟瓷器坑这两个辅助展品的设计，不仅紧扣展览主题，而且特别吸引人们的眼球，成为该展览的两大亮点。徽标以篆刻的形式出现在展览的大标题上，起到了标识主题、画龙点睛的作用；模拟瓷器坑的原状陈列，烘托出了瓷器出土时的神秘环境与氛围，其未经过清洗的瓷器堆积还与展柜中清理一新的瓷器展品相得益彰，深深吸引观众的同时，也给观众带来极大的好奇心，极大增强了参观的兴趣（图5）。但需要注意的是，展览辅助展品不要太多、太杂，否则会喧宾夺主，适得其反。

综上所述，瓷器展览的内容设计，大致涉及七个部分的内容。这七个部分的内容，彼此之间可以说是环环相扣、层层递进的。每一部分内容设计的完成，均需经过屡次研讨并数易其稿，如果没有集思广益、团结配合、精诚合作的团队精神是难以完成的。因此，作为瓷器展览的内容设计，每一步工作的完成，每一点成绩的取得，除得益于创作人员深厚的瓷器专业背景外，还要归功于项目组成员的共同努力与无私奉献。最后要说的是，瓷器展览内容设计中的上述七个部分，并不是固定不变的，它是因展览的不同、实际工作的需要而随时调整的。

（摄影：杨京京）



图4 自己讲故事：明永乐青花缠枝花卉纹器盖



图5 瓷器坑：出土现场演示

博物馆展览解析

——以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例

黄亚平

进入 21 世纪，博物馆拥有巨大的公共文化资源，越来越引起社会各方面的关注，博物馆的五大功能，即：征集、保护、研究、传播和展示，其中展示是实现公共文化资源与社会共享的重要途径，这项工作的重要性不言而喻，问题是展览水平能否跟上观众群体社会结构与知识结构的变化。另外，展览不仅是传统意义上的展示活动，展览、展会已成为文化创意产业的重要组成部分。本文跟踪《毛家湾出土瓷器珍品展》的全过程，并以此展为

案例，解析博物馆展览各环节所遇到的问题，特别是展览中容易被人们忽略的常识性问题，我们把这些与解决方案加以梳理后与大家共同探讨。

一、展览的发起

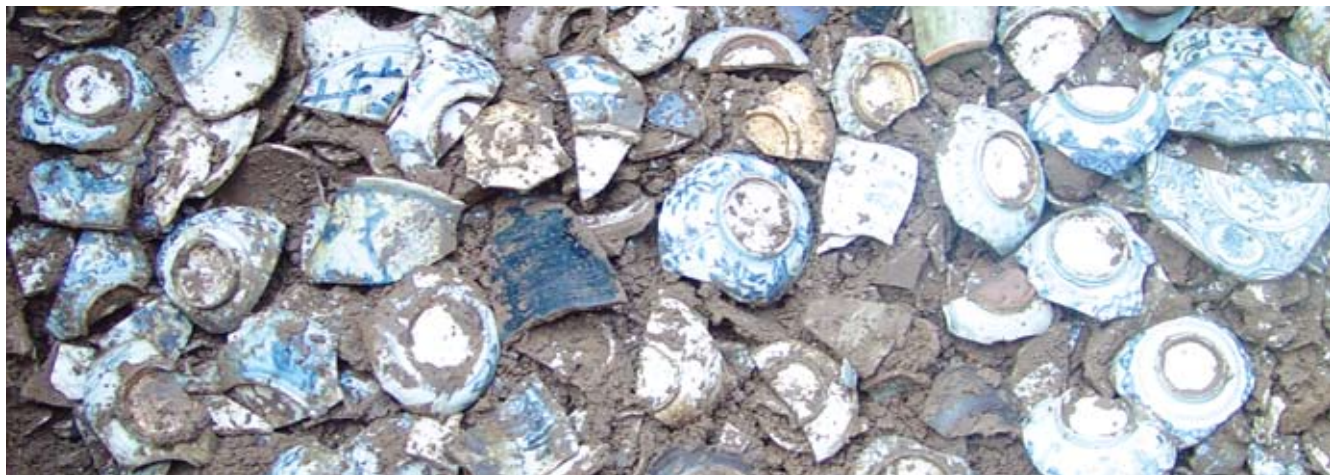
1. 相关背景

2005 年 7 月 25 日，中央文献研究室在毛家湾 1 号院（原林彪住所）铺设供暖管道工程时，发现大量瓷器，经北京市文物研究所与西城区文物管理所展

开抢救性发掘工作，于 8 月 3 日全部结束。瓷器坑平面呈长方形，南北长 7.8 米，东西宽 5.2 米，底部距地表 4.4 米，出土瓷器（片）数量多达 100 万余件，是目前为止全国发掘的数量最多的瓷器坑，在国内外引起很大反响。北京市文物研究所对这批出土瓷器进行了清洗、筛选、分类、研究，出版了《北京毛家湾出土瓷器》和《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》。

2. 展览缘起

根据当事人回忆，2008 年





瓷器坑东、南、西壁及底部



瓷器坑发掘现场

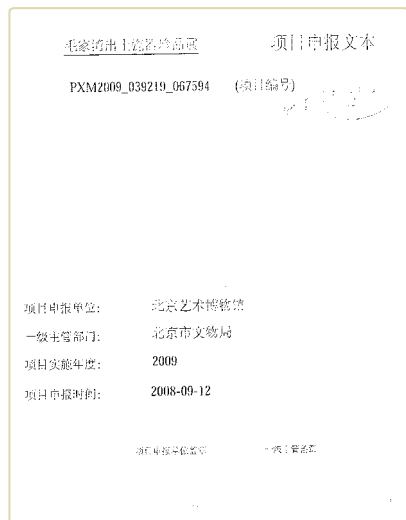
8月20日下午，时任北京艺术博物馆馆长杨玲通知馆保管部业务人员杨俊艳、田晓、王群等前往北京市文物研究所与宋大川所长、李永强等人聚首，洽谈展览事宜。交谈中宋大川所长表示，文研所全力配合艺博办好展览，其中借展费，劳务费分文不要，甚至展览结束后这批瓷器的归属问题也有所涉及。会谈后从文研所带回一大批出版物，其中有发掘报告，两个单位良好的工作关系是这次洽谈成功的基础，也是展览项目的起点。博物馆展览选项需要有一定的职业灵感，毛家湾明代瓷器坑的发掘与博物馆展览的结合将考古成果以展览形式

有效地传播，并将目前为止全国最大的瓷器坑这一资源与大众分享，是一件有意义的事。

二、展览的概念构思与设计

把展览发起人“灵光一闪”的创意变成文本，它有两个作用，一是用于申请财政经费支持，二是用于检查展览是否按照这个概念履行。此项工作是由杨俊艳完成，时间为2008年9月12日，用于《毛家湾出土瓷器珍品展项目申报文本》。其中项目申报理由，可视为展览总纲，这也是我们办展览的初衷。展览的构思与筹备过程中肯定是充满

激情的，有时我们会有各种奇思妙想，甚至偏离了我们的最初想法。我们曾经产生过重点展出馆藏瓷器，把毛家湾出土瓷器作为标本辅助展示的构思，很明显这是另一个概念的展览。博物馆以及机构作为主办与承办单位的展览，不同以个人作为展览策划人的某些展览，存在着很大的自由空间，因此，概念设计阶段所占用的时间与精力要多一些，一旦概念确立，一般情况不应调整。如果需要调整，涉及合作单位，财政支持单位，需要做深入细致的善后工作。



三、博物馆展览团队

《毛家湾出土瓷器珍品展》团队的基本阵容最早是由北京艺术博物馆韩战明书记提出来的，在项目组组长人选上，他做了大量的深入细致的协调与沟通工作，最终由小组成员民主选举产生。

博物馆展览团队决定一个展



览的成败，这是一个十分基本的常识问题，但是往往是常识问题最容易被人们忽视，如果能解决好团队的构成问题，至少在组织结构上为展览的成功提供了人力与智力的保证。

目前国外展览团队的基本结构：在北京市文物局出品的当代博物馆前沿译丛《展览论——博物馆展览的21个问题》一书中，作者（美）玛格丽特·霍尔在第三章展览制作者中用生动的插图方式介绍了展览团队的基本结构：1. 博物馆馆长；2. 设计师；3. 编辑；4. 协调人。这本书作者本人是大英博物馆的设计师，负责固定陈列和临时展览，她还是皇家工业设计师，她所提供的展览团队的基本结构很值得我们参考与借鉴。

《毛家湾出土瓷器珍品展》展览团队的基本构成：我馆根据多年来办展的经验教训，增加了项目组组长，考虑到与文研所的文物交接、布撤展等环节的工



整理上架

作需要，小组成员还包括保管部的相关人员。他们是：1. 博物馆馆长张树伟；2. 展览项目组组长黄亚平；3. 设计师由黄亚平兼任；4. 编研人员及展览大纲撰写人杨俊艳；5. 保管部胡桂梅、安小丽；6. 协调人党支部书记韩战明；7. 展览项目廉政监督由韩战明兼任。

博物馆馆长与项目组组长的关系问题：博物馆馆长与项目组组长的关系是相互合作的关系，他们的关系应当是密切的，有一致的目标，彼此之间互相信赖，并对两者个性，风格有所理解，引用张树伟馆长的话：“展览项目小组是为某一个特定项目成立的，项目小组组长是最高的指挥员，博物馆馆长应调动一切资源扶助项目小组组长为其出色完成使命提供一切便利条件。”展览工程与博物馆日常工作不同，它要突出项目管理。回顾以往展览过程中所出现的问题，我们必须重视并处理好这一关系。

项目组组长的职责：项目组组长是展览项目的管理者，同时也是该项目的责任人。以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，项目组组长要完成以下工作：1. 起草展览策划案；2. 起草各类法律文件，对各类法律文件做最终确认；3. 与博物馆馆长、财务负责人一起管好用好每一笔钱；4. 与编研人员一起研究展览大纲的框架；5. 提出形式设计总构想，并协调好外来设计团队的各环节工作；6. 妥善处理与合作单位的

关系，尊重与维护合作者的权益，尊重合作者所提出的意见和建议，并把落实情况在第一时间与对方沟通，避免产生隔阂与误解，维护与增进良好的工作关系；7. 用更高的角度，更宽的视野，更细致地观察，挖掘展览的价值，大到文化产业，小到展览衍生品开发；8. 与相关部室一起撰写新闻稿，做好展览的推广与媒体宣传工作。总之，与展览有关的大小事情，项目组组长都要承担起来，如同职业经理人管理公司业务一样，不怕劳神费力，要有较强的统揽全局的能力，要有较强的策划与执行能力。项目组组长的工作范围以及职责，可根据实际情况进行适当调整，总的原则要做到分工明确。“博物馆展览团队的各个角色，展览的概念构思、设计、制作和管理有关的事项的分配，必须是清晰、明确的。不同角色之间的界线也必须清晰明确。”玛格丽特·霍尔作于1986年《展览论》中的这段论述仍然适用于今天。

四、文物安全

文物是不可再生资源，可以说每件文物都是独一无二、举世无双的。有人说得好：“不出事，才能谈得上干事。”如果说，一个展览连文物安全都确保不了，根本谈不上展览其他环节的工作。

1. 一票否决

项目小组在做设计方案之

前，必须征求安全保卫部门的意见，比如，展厅用电能承受的负荷，展厅装饰工程是否能达到消防要求。又如，门窗是否具备防盗要求，展柜的设计是否能达到防盗或意外撞击的要求。再如，消防设施是否到位，等等，文物安全是一切设计的前提条件，如果存在安全方面的隐患都应一票否决。

工程验收意见

项目名称：毛家湾出土瓷器珍品展览工程

验收单位：北京艺术博物馆工程验收小组

验收日期：2009年7月21日

一、验收内容

1. 展墙、展柜是否结实牢固。
2. 电气工程材料是否达标，加套管、电线、灯具等，布线是否合理。
3. 装修材料是否环保。
4. 木质材料是否刷防火涂料。

二、验收意见：

考虑到展墙角隅的承重，建议施工队采取立柱支撑或展柜与天花板用钢索相连接的方式，做到万无一失。如不采取以上加固措施，不能进入文物布展工序。

参加验收人员签字：张树伟 黄亚平 杨俊艳 胡桂梅 安小丽 韩战明

2. 遵守审核手续

展览工程有一整套严格的审核手续，比如，针对设计单位与施工单位资质的审核，尤其是招标投标工程项目，对资质的要求就更加严格。又如，展览的电器项目包括电路部分也是审核的重点。再如，对施工人员各工种执证情况的审核等等，展览工程只有严格遵守相关程序，才能防止因疏漏而发生的事故。

3. 明确展览安全责任

一般讲，自从施工队进入展厅开始装饰工程起，再到布展、撤展，展览项目小组应协调有关

部门共同承担起安全责任，并按照有关规定做好文物的点交点还工作。展览装饰工程的安全责任，不是以展览闭幕而终止，而是最短的也要在保修期内，有的直至下次展览装饰工程为止。尤其是电路，所使用的材料，以及工艺，必须符合规范，一旦发生意外，展览承揽方还须承担相应的责任。在合同中应非常明确，避免因疏漏而造成的安全隐患。例如：1998年3月21日中午11:40，大禅堂顶棚忽然冒出浓烟，当工作人员钻进顶棚用灭火器扑救后，找出事故原因：不知是什么时间大禅堂装修遗忘了鼠笼式工作灯，因长时间亮着，烤着一根周围的木条，后果十分可怕。尤其是在古建实施展览工程，安全必须放在首位。

五、展览策划案

以前我馆办展览不写策划案，有的办得也不错，但是有的出现问题，问题当中无论是展览开幕时间、截止时间，还是大纲写作，形式设计，展览推广等环节存在极大的随意性，不确定性，偶然性。总之，展览要达到的目标不明确。看来无论是举办馆藏品展，还是合作办展，展览策划案是不能缺少的，它如同军队作战，要把一种构想转变成具体的，可操作的方案这项工作是要必须做的。完成之后要经过数次“沙盘推演”，到了实际操作就会变得容易一些，出错会少一

些。这项工作一般情况下应该是由项目组组长独立完成，由小组反复讨论，这个过程中会出现许多创造性意见，也是方案逐步完善的过程。

（附此次展览策划案）

六、展览大纲的撰写

展览大纲其外表形式是由若干层次的说明牌组成，如：一级说明、二级说明、三级说明等，其内在结构是有一定的逻辑

关系的，展览大纲的写作参照了电影与电视剧的脚本，我馆也曾想突破一下博物馆展览大纲的写作方式，某项展览曾邀请某电视专题片的专家撰写展览大纲，但是展览大纲内容却不得要领。电影、电视剧是线性叙述，展览则是要靠观众移动脚步，了解展览的相关信息。与之密切相关的是参观者在展厅穿越的时间是高速的、中速的，还是低速的，这决定说明牌文字多少，字体大小，业内基本上有不成文的规定，尽





管如此，编辑还是需要与设计师一起确定说明牌的实际尺寸与字体字号。编辑遇到最大的难题是，要在有限的文字中说清楚一个展览，在学术层面如何取舍，如何进行分类等问题，甚至比写一篇论文还要难。以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，对普通观众而言，最想知道的是这一重大考古发掘是在什么时间，什么地点，具有哪些历史、文化、科学价值，有哪些窑口，哪些品种的瓷器等，编辑工作就是要回答观众最关心的问题。大纲分为五个版块，三个单元，分别是：天日重见（前言）、瓷窑寻古、景德独秀、青花居首、迷局待解（结语）。大纲风格鲜明，语言精练。

大纲写作的技巧固然重要，

但是决不能单靠技巧，首先，要有很好的专业素质和对这个专题所做的深入研究，大纲作者查阅了大量的原始资料，走访了瓷器坑的发现者与发掘者，以及陶瓷考古专家和相关学者，尤其是在中国古陶瓷学会会长耿宝昌先生和北京大学考古文博学院权奎山教授的热情指导和无私帮助下，大纲作者对内容进行了数次修改。一个好的展览大纲除了掌握基本的写作规律外，总能给人独特、新鲜的感觉，更能激发大家对这个专题的兴趣。一般来讲，展览大纲受到几个方面的约束，如概念设计、合作单位、展厅条件及展品等，要在一定限制下，把内容设计完成好，的确不是件

轻松的事。随着博物馆事业的蓬勃发展，展览大纲的写作也要与时代相适应，如“见物，见人，见精神”的提出为展览大纲写作提出了新的思路。

七、展览形式设计

博物馆是一个相对封闭的机构，博物馆展览一直习惯“闭门造车”，这种局面被展览工程的招投标制度打破，社会上各种展览设计制作公司纷纷进入博物馆的设计制作，正确处理好馆内设计师与外来设计团队的关系变得尤为重要。

取长补短：馆内设计师的优势显而易见，他们最早熟悉展览



展厅实景
逢小威摄影



展厅实景
逢小威摄影



展厅实景
逢小威摄影



展厅实景
逢小威摄影

大纲，对博物馆展览场地了如指掌，有的具有多年积累的博物馆陈列设计经验，这些长处是外来设计团队不具备的。外来设计团队一般见识广，他们首先接触新观念、新材料、新技术，在设计视觉效果方面可能更大胆一些，如何调动两支设计队伍的聪明才智，充分发挥两支队伍的作用，扬长避短，为我所用，决定形式设计的成败。

以小见大：《毛家湾出土瓷器珍品展》展厅设在明清古刹万寿寺大禅堂，后改为绘画艺术馆，建筑面积为 255 平方米，空间又有 6 根立柱，在这么小的空间里，要展现宏大的展览题材，只能通过设计，有效地利用空间。对空间的处理，设计师会拿出若干个方案，可能不是难事，需要耗费精力去做的是让观众有一定程度的参与感，最为直接的方案就是设计一个模拟瓷器坑，让观众有在现场看到瓷器坑的感觉。当然需要所有的瓷器是没有清洗过的，保持着刚出土的原样。张树伟馆长做了大量的沟通工作，西城区文委马毅先生亲自押送十箱瓷器参展，使人们有幸目睹瓷器坑原始的状态。模拟瓷器坑的设计形式直白，几乎看不出设计的成分，但是，无论是业内，还是普通观众为之震撼，更印证了《传播艺术》作者伊万·车尔马耶夫所说：“一个伟大的设计可以说是没有设计师的。”中英文前言利用原建筑的两根立柱，底图是瓷器坑照片，与模拟瓷器坑一起组成中心区域，在形式上像似瓷器坑

的剖面，这一设计使展览的气势一下子就有了，人们也不会感到是一个小展览。没有清洗的瓷片静静地躺在瓷器坑里，陈列在周围展柜里的瓷器叙说着从唐代至明代正德年间的历史。为了尽可能多的展出这批瓷器，展柜设计呈平行上、下两层，将展线延长一倍，最大可能地满足了观众的需求。

标识在展览中的运用：打开展厅大门，视线穿过“U”字形中心区，映入眼帘的是“毛家湾”注册商标，我们把商标设计中的印章元素加以强调，做成发光灯箱，在以白色为基调的展柜背景下印章朱红颜色显得格外响亮，展览中标识的运用起到了画龙点睛的作用，把毛家湾概念凸显出来。有的观众或游客可能对瓷器专业并没有兴趣，用最快的速度在展厅走一圈，可能连说明文字都没有看，但是“毛家湾”三个字任何人不得不看，那些拿着专业相机与小手电的观众，“毛家湾”这三个字更是印在脑海里。

展览形式设计，众多设计师一般比较注重技巧：如平面语言与立体语言的兼容，色彩的对比与互补等，往往忽视展览的基本概念，只有紧紧围绕基本概念，所有的设计才有意义，否则，只是一些设计元素的罗列，不会给人们留下印象。形式设计同样受到几个方面的约束，如概念设计、内容设计、展览经费等，因此，设计师需要善于与馆领导、



毛家湾商标设计者：北京艺术博物馆馆长 张树伟

负责内容设计的编辑人员进行沟通，共同寻找最佳的设计方案。另外，展览设计范围不仅是展厅部分，还要包括展览图册、展览招贴画、请柬、衍生品等等。

八、博物馆展览风险控制

尽管我们已经有了完整的展览策划案，并且进行过数次“沙盘推演”，但是到了展览实施阶段，还是会出现各种各样的危机，可谓“知易行难”。在失败的展览中，展览做了一半，钱花光了有之，展览规模缩水有之，展览不能按时开幕有之，其结果是主办单位、承办单位、后援单位出现裂痕，反目成仇，显而易见，办展览是有风险的，我们应该从以下几个方面控制风险。



毛家湾商标

法律层面的风险：展览工作是商务活动，要以法律作为保障，风险之一，是对其缺乏深入了解，我们应该熟悉以下几种常用的法律文件，学会起草或审核这些文件，如合作办展协议、展览工程合同、预算、结算、工程审核、出版协议等等。只有在法律框架下运营，才能把风险降到最低。风险之二，已经掌握了上述法律文件，但为了急于促成某项展览，编造事实使申报材料以及法律文件失去真实性，任何虚假的东西，所造成的隐患是巨大的，后果也是可怕的。

操作层面的风险：展览具有

很强的操作性，换个人操作，或者变一种操作方式，会得出完全不同的结果。其核心就是要严格地按照展览策划案中的工作流程。展览项目申报、展览策划案、陈列大纲、设计方案、签定各类协议等环节的工作都是展览团队共同完成的阶段性成果。一旦进入实施阶段，避免出现颠覆性意见、如改变设计方案、改变时间进度、改变资金方案等等。要进行理性评估，并采取谁出主意谁负责的原则，避免决策的随意性。在操作上我们应该做到三个不变，即开幕时间不变、预算金额不变、展览规模不变。

学术方面的风险：博物馆从某种意义而言，是传统文化的权威发布机构，具有一定的话语权。应做到所有展览中出现的文字内容能体现博物馆在某个领域的学术研究成果，不能有逻辑上的错误，不能有技术上的错误。

任何对传统文化缺乏深入研究，所造成的问题，都会影响博物馆的声誉。在文物的展览中，需要特别警惕与非文物单位及个人的合作，绝对避免赝品参展，维护博物馆学术上的纯洁性。

廉政方面的风险：博物馆展览是进入信息化时代里的一个耗资巨大的部分，所使用的资金是财政拨款，都是纳税人的钱。应做到廉洁，对个人而言贪腐的风险是身败名裂，对机构而言，挪用展览经费，就会降低工程质量，展览的性价比出现问题，遭到有关方面的质疑，一定要坚持专款专用的原则。要加强自律与监管，展览做完了，要组织专人进行工程审核，我们要反复核查与当初项目申报是否一致，展览规模与资金投入是否一致，与取得的社会效益是否一致等等，要时时警醒，不越雷池一步。

九、博物馆无形资产的保护与文化产业

以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，展览项目组做了一些尝试，于5月27日正式向馆领导提出注册“毛家湾”商标，在法律层面对这一无形资产加以保护。2009年5月31日，我把张树伟馆长设计的朱文印形式的“毛家湾”商标在国家工商总局商标局办理了商标注册的相关手续。6月21日，我与部分项目小组成员赴景德镇生产瓷器。8月3日，参加展览开幕仪式的贵宾拿到了第一批具有博物馆知识产权的带有“毛家湾”底款的手工绘制青花瓷茶具。博物馆展览能否成为文化创意产业，全国兄弟博物馆在理论与实践两个方面做了深入探索，众所周知，展会与展览在文化产业中占有很大比重，我们应该尝试把展览转化成



带有“毛家湾”商标底款的手工绘制的茶具



纪念封个性化邮票选自毛家湾出土瓷器，16枚为一套



光盘

杨京京摄影



带有“毛家湾”商标底款的百寿纹茶杯

杨京京摄影

可持续发展的再生资源。

十、展览的传播方式

我们往往比较注重展厅的效果，而忽视展览的传播，如果一个展览只是开幕式热闹一下，剩下的时间里，观众寥寥无几，我们办展览的目的就没有达

到。今天已经不是酒好不怕巷子深的年代了，尤其是北京这样的大都市，每天的展览非常多，有许多展览，甚至是非常好的展览同样淹没在信息的海洋里。应该承认，展览信息针对的是非常小的一部分人群，我们要想方设法让他们知道展览的有关信息，让他们在若干个展览中有所选择地

到现场参观。以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，我们采取了以下传播方式，1. 首先是撰写新闻通稿，把新闻通稿在开幕前两周发送到各大平面媒体记者的邮箱里，争取在展览开幕之前有消息报道。平面媒体针对中老年观众，这也是展览的主要受众。2. 把展览简介印刷品发送到与我





张树伟（北京艺术博物馆馆长） 陈华莎（故宫研究员） 王莉英（中国古陶瓷学会常务副会长、秘书长）
袁南征（中国文物保护协会副会长） 于平（北京市文物局副局长） 耿宝昌（中国古陶瓷学会会长）
李彦成（北京文物古建工程公司总经理） 张德勤（原国家文物局局长） 姜伯奎（中央文献研究室办公厅副主任）
杨玲（国家大剧院副院长） 宋大川（北京文物研究所所长） 权奎山（北京大学教授）

馆联动的在京各大博物馆，请他们与自己馆的简介一起发送到参观博物馆的观众手里。3. 在各大古玩市场各大高校等机构张贴展览招贴画，把展览消息传播到特定人群中。4. 在公交车的电视里播放展览信息。5. 在北京电视台播放展览短讯。此外，张树伟馆长与国学网尹小林先生尝试网上展览，取得很好的效果。8月3日上午开幕式仪式刚结束，网上已经有详细的报道，重要贵宾的照片也出现在网上。后来陆续来了大批记者与编辑，也是通过网上得知的消息，前来做专题报道。她们中有《三联生活周刊》

李晶晶、《北京科技报》李金金、《新京报》尹亚飞等。采取立体交叉的传播手段非常重要，一是要满足博物馆展览的传播需要，二是好的展览本来也是传统媒体与网络媒体所缺少的资源，在互相作用下，展览信息才能被有效地传播。另外，要改变过去对展览衍生品的认识问题，它不仅仅是开幕式上发放的纪念品，也有通过这些衍生品使观众能够对展览机构、展览空间、现场体验在时空上得以延长和拓展。应该把展览衍生品看成展览推广与传播的另一种方式。

十一、为展览起名引发的思考

展览名称是给观众看的，首先要让人们看得懂，并透过名称知道这个展览的基本内容，更为重要的是展览团队要通过展览名称传递出展览的概念。以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例，为展览名称绞尽脑汁，一直到临近展览开幕，还有新的名称出现，本来是概念设计阶段已经完成的事，人们还是为了能锦上添花，不放弃最后的机会，一共出现八个有一定文采的展览名称，由于文研所坚持使用展览申报时的名称，最终放弃了备选的名称，这

身的魅力。

十二、展览团队的自我评估

在整个项目过程中，从项目论证，立项，申报到展览的开幕直至阳历年之前出版图册，展览团队始终在忙碌，这个展览是卓越的还是平庸的，可以按通常的标准进行一下评估。当然，一个展览如同一部电影一样，不可能只有一种标准，每位观众都会得出自己的结论，不管再难，展览团队还是要尝试着做一下，任何经验对下一个展览都是可借鉴的财富。

1. 对观众来说，展览的主题十分鲜明，尤其是模拟瓷器坑的设计，给人身临其境的感觉。

2. 内容设计和形式设计形成了一个协调的整体。

3. 展览是按瓷器的发展脉络逻辑清楚地展示出来。

4. 展示风格和使用的方式即考虑到古建特点和临时展厅的今后使用，又考虑到观众参观的舒适感。

5. 供观众观看的资料，图册摆放位置适当。

6. 展览衍生品十分丰富，2009年12月28日天津人民美术出版社出版发行同名图册，开幕之前。由北京国学时代文化传播股份有限公司与主办、承办单位联合研制出版发行光盘；展览开幕时间精心选在毛家湾重大考古发掘四周年之际，特别制作发行纪念封一枚（其中个性化邮票



毛家湾
出土瓷器珍品
Maolijawen porcelain
treasures exhibition

日期：二零零九年八月三日——二零一零年四月二十日
时间：上午九时——下午四时半（四时停止入场，周一闭馆）
地点：北京艺术博物馆
电话：68456997

2009年7月，在北京毛家湾，原明代皇城根西北隅，呈现全国最大瓷片坑，逾百万件瓷片自唐到明，越六、七百年，跨五湖四海，正在结束这一历史的瞬间，凝结了永远的传奇与无数的谜团。它们时代不一，混杂堆积，诸多窑口精品与粗器参半共存，亦有少数珍稀瓷器的官窑佳品闪烁着无比华美贵气的耀目光彩。它们普遍都有使用痕迹，历经磨难与转移，虽然拼不出一件完整的器皿，但却全面反映了各时代，各窑口，各品种瓷器在北京的贸易与使用情况，折射出古代城市居民的使用习俗，也反映出瓷窑园的社会风貌。

主办单位：北京市文物局
承办单位：北京艺术博物馆 北京市文物研究所

毛家湾

个过程非常有意义。展览起名从表面上看是能不能吸引观众眼球的问题，而深层次涉及哲学观与美学观。这让我想起罗丹创作的《巴尔扎克》，当人们为他塑造的巴尔扎克双手惊叹时，他反而砍掉了被大家认为最精彩的双手，改为巴尔扎克身披毛毯，双手藏在毛毯里。这样一改除了作品的整体感外，更突出了人物性格，

反映了巴尔扎克已经睡下，突然有了灵感，来不及穿衣，披上毛毯走到桌前，伏案写作的瞬间，罗丹的《巴尔扎克》也成为经典之作。展览结束后，文研所与艺博展览相关人员都发出感叹，要做到返璞归真，不是件容易事。目前，博物馆展览从名称到陈列设计有过度包装的倾向，追求浮华很容易喧宾夺主，削弱文物本

选自毛家湾出土瓷器,16枚为一套);特别制作带有“毛家湾”商标底款的茶具等系列产品。

7. 平面媒体、电视媒体、网络媒体消息报道、专题报道力度空前。

8. 开幕式邀请的业内顶级专家,学者以及重要来宾出现在各大媒体、图册,有意无意之间成了此展的形象代言人,提高了展览的知名度与关注度。

9. 图册中征集到参加考古发掘当事人的文章,以及媒体部分专题报道,尤其是重要来宾的讲话作为序一至序三,有助于展览的解读。

10.“毛家湾”项目在撰写策划案当月就注册了商标,解决了博物馆无形资产的保护问题。

总之,可以有若干个评判标准,但核心是观众是否满意。

十三、并非终点

展览开幕的四年前,北京市文物研究所结束了毛家湾明代瓷器坑的考古发掘工作,移师琉璃河考古基地,进行了长达两年多的清理、筛选、分类等科研工作,作为学术成果,《毛家湾明代瓷器坑考古发掘报告》和《北京毛家湾出土瓷器》问世。四年之后,北京艺术博物馆与北京市文物研究所有缘在明清古刹万寿寺举办《毛家湾出土瓷器珍品展》首次展览,其意义不仅是纪念此次重大的考古发掘,不仅是此项工作的阶段性总结,它将成为

如何保护利用这一珍贵资源的起点。2011年,文研所将毛家湾出土瓷器移交给北京艺术博物馆,我馆接收的不仅是这批瓷器,更是一份责任。

重视基础工作:北京市文研所在琉璃河考古基地面壁两年,才会有两本专著以及后来的展览项目,毛家湾项目的编研工作还须确定方向,纳入博物馆发展规划,需要有专人负责,并有一定的资金与时间作为硬件,今后无论举办何种分类的展览,都取决于编研工作的深入与否。

最好能整体展示:毛家湾明代瓷器坑百万件瓷器是一个整体,它的魅力、震撼力,也是百万之巨,如果能像沉船一样建一座专题馆,应该是最好的归宿。

局部展示:在没有条件整体展示的情况下,能像此展做局部展示也是不错的事,观众能看到冰山一角,总比看不到为好,只要展示就能引起大家的关注,大家的思考。根据目前我馆馆舍条件,在展区做些必要的调整,有可能将此展改为基本陈列。有了局部展示如同售房样板间,除了满足对瓷器感兴趣的观众外,在洽谈合作项目方面也有了展示厅,可以促成更多的机会。

未来:

“毛家湾”注册商标包括会展与瓷器两大类,开始可以从这两个方面试着做一做。一是,目前全国有3252座博物馆,总会有对其感兴趣的接展单位。如果

能在各省博物馆做巡回展,可以逐渐形成展会规模,扩大“毛家湾”商标的知名度。二是,毛家湾明代瓷器坑内容十分丰富,无论是器形、质地、图案、再现了明朝人用瓷的习惯,可以尝试启动再现明朝人用瓷的项目,用现代手段复原残缺的部分,让支离破碎的瓷器还原曾经的风采,并到景德镇按系列复制典型的瓷器,根据我馆实际可先从“福寿”系列开始。总之,传播毛家湾瓷器坑与再生毛家湾瓷器是值得做的事。如果一开始就能从项目的论证、研发、生产、销售等环节按市场化运作,逐步形成产业链,并能健康地运营起来,是大家愿意看到的结果。项目小组是临时性的机构,短则数月,长则数年,不可能做更长时间的策划与运作。我馆设有事业发展部,作为职能部门可试探性做一做。毛家湾项目是一个十分有吸引力的文化创意产业项目,它的前景十分看好。毛家湾明代瓷器坑是有形的,但它的无形资产的增值,需要博物馆人为此付出艰辛的劳动。总之,毛家湾明代瓷器坑是一座巨大的宝库,我们要千方百计寻找打开这座宝库的钥匙。

本文以《毛家湾出土瓷器珍品展》为例,涉及到博物馆举办展览的各个环节的问题,总之,展览是一个十分严密的系统工程,需要系统、全面的视角,审视系统间的关系,实现统筹、协调,只有各个环节的相互作用,

一个展览才能给观众留下完整的印象。实践证明，一个好的展览可以提升博物馆的自身社会形象，当然，博物馆只有注重自身社会形象，注重自身品牌，适时地推出好的展览才有意义。如果一座博物馆自身存在很多问题，单靠一、二个好的展览是解决不了根本问题的。因此，博物馆展览策划、展览执行等，只是博物馆建设中的一个重要环节，只有博物馆在结构设计上符合自身发展规律，真正做到成为人们温暖的精神家园，成为创新思想的灵感来源，无论是较为长期的展览——基本陈列，还是相对短期的临时展览，都应得到博物馆从业人员的高度重视。

附 《毛家湾出土瓷器珍品展览策划书》

第一部分：概述

一、展览简介

2005年7月25日，位于北京西城区毛家湾1号院的中央文献研究室在铺设供暖管道时发现大量瓷片，经北京市文物研究所与西城文委联合进行了抢救性考古发掘，8月3日，瓷器坑清理完毕。室内清理历时两年，并由科学出版社于2007年9月出版《毛家湾——明代瓷器坑考古发掘报告》一书。毛家湾出土瓷器是一次非常重要的考古发现，在全国古代城市遗址考古中是十分罕见的，具有较高的学术价值。为了全方位地揭示毛家湾出土瓷器的真貌，作为博物馆和考古研究机构合作办展，将学术成果以展览形式表现出来，是一种新的探索。我们拟从逾百万件瓷器中，精选400件举办展览。

二、展览的特点

1.《毛家湾出土瓷器珍品展》为首展，必然引起社会广泛关注。

2.毛家湾出土瓷器数量大，时间跨度长，窖口多，品种齐，尽管是从他处搬运来的二次堆积，但

是瓷器坑的成因存在许多未解之谜。

3.为瓷器收藏爱好者提供了数量巨大的珍贵标本，为大专院校相关专业提供了第二课堂，为广大观众提供了考古知识。

4.通过瓷器可折射出北京古都历史、文化、经济、贸易、习俗、审美等各个方面的情况。

第二部分：展览项目执行

一、展览计划框架

1.展览名称确定

本次展览文化内涵丰富、深刻，为了使名称通俗简洁，便于记忆，更为了通过展览打造出毛家湾出土瓷器的概念，将展览名称拟定为“毛家湾出土瓷器珍品展”。

2.时间地点安排

展期为：2009年8月3日—2010年4月20日，地点为北京艺术博物馆绘画馆展厅。

根据申报项目，开幕时间是在10月份，针对实际情况有必要做些调整。展览起止时间要考虑几个因素，一是，绘画馆与明清工艺品馆展厅在装修中不能同时关闭，

以免造成社会舆论压力。二是，进入9月份媒体与大众关注热点在建国60周年大庆方面，本次展览在这个时段不容易引起媒体与大众兴趣，另外进入9月份由于60周年大庆，我馆保卫压力很大，不适合举办大型活动。因此，在8月份完成展览是较为稳妥的方案。最重要的选时依据为8月3日是此项重大发掘的四周年纪念日，对这一事件而言更具有纪念意义。还要考虑进入11月份是绘画馆临时展览的淡季，一直到明年的开春才能陆续上展览，截止时间可到4月下旬。把临时展览适当延长，让更多的人看到展览，争取社会效益最大化。

3.展览的相关机构

主办单位：北京市文物局

承办单位：北京艺术博物馆、北京市文物研究所

二、展览设计

展览总体设计由北京艺术博物馆与北京市文物研究所共同实施，具体内容和形式充分听取文研所专家意见，寻找考古发掘与博物馆展示的最佳契合点。本展览设计的总体要求为，考古发掘与艺术展

示相结合,鲜明地突出毛家湾出土瓷器这一概念,由于是临时性展览,既要考虑展览期间的效果,又要考虑为今后举办画展留下必要的设备,避免造成浪费。

1. 关于陈列大纲:主题鲜明,注重整体,逻辑清楚,字数合适。提示:未解之谜是有趣的话题,是否作为一个版块,启发人们的思考与参与。

2. 关于陈列设计:立体空间与平面兼容,文物与展柜协调,展柜与空间合理。色彩力求单纯。

3. 避免杂乱,影响人们对瓷器的欣赏。

4. 关于辅助展示:在结尾处播放影像资料,作为展览进一步延伸和补充。

5. 关于展览的总体效果:整体、简洁、生动。

第三部分:宣传方案

一、宣传受众

1. 对考古,收藏有兴趣的群众;
2. 艺术院校学生,专业人士;
3. 喜爱中国历史文化的中小学生,儿童及家长;
4. 外地进京旅游的人群。

二、传播范围

1. 北京城区及邻近地区。
2. 收藏热的主要城市,如:上海、天津、南京、济南、广州等。

三、传播方式

1. 报刊杂志:大众、专业杂志;
2. 广播电视:大众、专业栏目;
3. 网络:与展览同步的网络发布;
4. 各类广告:如能疏通关系,力争恢复我馆三环边的展览广告牌;如果经费允许,也可针对北京

站与西客站外地游客做一些商业广告;

5. 利用北京和全国各大博物馆合作关系向观众免费发放折页,传递展览信息。

6. 在大专院校、各大古玩城张贴海报;

四、参与机构及媒体选择

由社教部选择相关报纸、文物收藏类杂志、电台、电视台、网络媒体,并制订完整的宣传计划。

五、宣传要点

1. 毛家湾出土瓷器逾百万件,是迄今为止不仅是北京历年出土数量最多的一次,在全国也十分罕见,堪称北京的地下“博物馆”。

2. 毛家湾出土瓷器自唐、宋、辽、金、元直至明中期,时间跨度达九百余年,可折射出古代城市生活的方方面面。

3. 毛家湾出土瓷器产地众多,有河北定窑、磁州窑、北京龙泉窑、河南钧窑、云南玉溪窑、浙江龙泉窑、江西景德镇窑等东西南北十余个窑场的产品,是探讨当时相关瓷器产品质量、瓷器贸易和使用对象等重要而宝贵资料。

4. 普及考古发掘知识,提高全民文物保护意识。

第四部分:市场方案

一、门票销售推广

应重视门票的收入,它不仅是展览经费投入回报的检验,更是博物馆是否能吸引观众,取得观众认同的检验,本次展览应紧紧围绕门票收入的各个环节。

二、开设专场

主要是针对特殊的观众群体,如,企事业单位,各国使馆等。

三、推广活动与观众的互动

本次展览通过展示考古发掘的瓷器,使收藏爱好者对自己所藏瓷器的真伪产生进一步了解的愿望,与观众的互动最直接的方式是请一些专家为收藏爱好者的藏品进行点评,可每月一次,凭当月参观券预约,活动组织工作可借鉴每年国际博物馆日的做法,专家只鉴定真伪及年代,不做市场估价,不出具书面鉴定证书。此项活动无论对展览推广和为特定观众群体的服务都是有意义的,也可在艺术类的大学开设专题讲座,进而激发走进博物馆的参观愿望。

四、展览纪念品开发

由于展览经费有限,加上没有参观纪念品商店,此项目可以试着做一做,如果没有这个项目,整个活动不够完整。我们可围绕瓷器的一些元素,到景德镇批发一部分相关产品,在展期中做为参观纪念品。也可印制海报、明信片、折页、文化衫出售。

注:策划案只是事前的谋划,在执行过程中会出现一些“灵感”需要不断完善,如策划案中当时并没有写进“毛家湾”注册商标,并没有纪念封首发,也没有准备生产“毛家湾”的自主品牌的衍生品等。

第五部分:资金方案

可参照项目支出预算明细表

在做资金方案之前,应明确制作这个展览就是要试着做市场,而不只是为了完成一项展览任务,要为今后博物馆市场营销积累一些有用的经验。

以下支出需要平摊在总预算中

1. 恢复三环路边我馆展览广

告牌。

2. 建议在临时工热饭的小屋开设对外售票口，并有明显的北京艺术博物馆售票处标志，现有售票处做为检票口，售检分开是票务管理的必要条件。

3. 序厅灯箱片更换。

4. 加大媒体宣传的费用。

5. 如有必要投入一些费用做商业广告。

6. 展览衍生产品的开发。

7. 有关人员外出考察费用。

8. 图册设计印刷。

第六部分：项目组织结构

北京市文物研究所展览统筹，由宋大川所长指定专人负责。

第七部分：项目评价

毛家湾出土瓷器具有一定的学术性，但可能缺少观赏性，需要在展览大纲和陈列设计方面下气力，力争取得较好的展览效果，该展有助于提高人们的文物保护意识。也会提高对文物鉴赏的兴趣，对人们了解中华古老文明，增强民族自豪感、自信心、凝聚力将产生深远影响。

第八部分：展览项目进度计划

工作项目及内容	计划完成时间	实际完成时间	责任人
与文研所接上关系确定文研所方联系人	5月5日	6月3日	张馆长
起草策划案	5月8日	5月4日	黄亚平
展览大纲撰写工作	6月10日	6月8日	杨俊艳
选择并确定展览设计制作单位	5月20日	6月17日	张馆长
展览海报门票折页设计	6月30日	7月23日	设计公司
光盘设计	6月30日	7月27日	国学网
图册出版	6月30日	12月28日	黄亚平
展览预算及总体风格	7月10日	7月12日	项目小组
展具展板灯光设计	6月20日	7月2日	设计公司
展览施工制作	7月31日	7月31日	设计公司
制定完整宣传计划	6月20日	6月20日	社教部
新闻发布会	7月20日	7月20日	社教部
布展实施	7月30日	7月31日	保管部
展览开幕	8月3日	8月3日	办公室
公众开放	8月4日	8月4日	保卫、社教部
展览衍生品销售	展览期间		展厅临时工
艺博路边广告牌	7月31日	未实施	
各类合同确认（包括预结算等）			黄亚平
协调会	展览过程中		馆领导

注：《展览项目进度计划》表格中的实际完成时间是项目完成后加上的，用来比较计划与实际完成往往会有一些出入，没能按进度完成的，都有极特殊的原因。但是，开幕时间是雷打不动的，一切工作，都要在此之前完成。图册出版工作，变更在年底完成，主要考虑要有开幕仪式的一些资料与媒体的评论文章。

以北京艺术博物馆为例论 古建博物馆展览陈列

王 放

摘要：现今把古建筑改造成博物馆已经成为国际上比较通用的一种形式，其优势不仅可以节约博物馆建设资金的投入，而且也可以保留原有建筑和城市的历史感和文物的厚重感。当然，在保留以上优势的同时我们也的确面临着很多问题，比如古建改造成现代博物馆所面临的展厅面积受限、文物保存的安全性等等，本篇文章以万寿寺改造而成的北京艺术博物馆为例来论述古建博物馆展览陈列所面临的种种问题。

对于每一个现代人来说，通常我们到达一个陌生的城市，最想去的就是这个城市中的博物馆，每当漫步于其中，那些陈列在展柜中的各种藏品给人一种虽破土而出却无处复活的窒息感，那些久远模糊的历史面貌得以清晰的展现出来，从博物馆中我们可以体味一个国家民族的多面性

和立体性，品味出历久弥香的韵味。^[1]

有着悠久历史的中国首都北京就有大大小小一百多个博物馆，这些博物馆中有些是根据博物馆基本功能和展览内容来量身建设的现代建筑型博物馆，如国家博物馆、首都博物馆、中国科技馆等。有一部分则是利用北京原有的明清古建筑改造而成的博物馆，如故宫博物院、北京古代建筑博物馆、北京艺术博物馆等。本文既是以北京艺术博物馆为例来论述以古建改造为博物馆的种种问题。

把古建筑改造成博物馆已经成为国际上比较通用的一种形式，其优势不仅可以节约博物馆建设资金的投入，而且可以保留古建筑本身所体现和传达出来的关于这个城市的历史感和文物的厚重感，这些是现代建筑难以达到的。其劣势是由于建筑并不是为博物馆本身而建，故改造为博

物馆又有相对很多的局限性，比如对文物古建筑本体的不可改造性、展厅的面积局限性、文物安全性等等都成为摆在每一位文物工作者面前亟待解决的问题。

一、北京艺术博物馆的基本状况

北京艺术博物馆坐落于始建于明朝万历五年（1577年）的明清古刹万寿寺内，它原是皇家专用的庙宇，历经康熙、乾隆、光绪皇帝几次大规模翻修，形成了集寺庙、行宫、园林为一体东中西三路建筑毗邻，全馆占地3万平方米，建筑面积1.4万平方米，为全国重点文物保护单位。1987年8月正式建馆。1994年，馆舍全面开放。

万寿寺原为一座明代的皇家庙宇，其建筑群落分东、西、中三路七进院落，其中中路建筑为：山门，左右为钟楼、鼓

楼、天王殿，后为大雄宝殿、万寿阁、大禅堂、假山及三大士殿，乾隆二十六年碑亭，无量寿佛殿，光绪二十年碑亭，万佛楼。东路为方丈院和圃园，即僧人生活区，西路在乾隆年间改为行宫院。现东西两路不对外开放。寺内建筑全部为硬山式，卷棚顶，青砖青瓦，飞檐结构，依寺内南北中轴线排布。院内深庭广厦，琼楼玉宇，雕梁画栋，极其宏丽。其间曲栏回廊，御书碑亭，青石假山，古道地宫，苍松翠柏错落有致，幽静清雅、别有洞天。

二、建筑既博物馆

万寿寺改建为北京艺术博物馆，不但内部展览陈列的文物或是展品具有展览文化价值满足当代社会不断变化的需求，甚至作为建筑的本身也担当了同样的角色。英国埃塞克斯大学艺术史与理论系讲师迈克尔·吉白尔豪森曾发表过一篇文章——《建筑既博物馆》，他认为：“博物馆建筑是定义了社会制度的具有高度象征性的建筑类型。它不仅神圣而且现代，又富有教育意义，同时清晰地展现了内部的作品。”即提出一个理论“建筑既博物馆”，确切地说，是建筑构造赋予了博物馆意义，建筑从观念和物质上决定了参观的条件。它不仅构造了展览的框架，而且塑造了参观者的经历。^[2]在这里，博物馆的建筑并没有单纯地认为是运用各

种材料建造的构筑物，而是赋予了建筑本身一定的文化语境。改建成北京艺术博物馆后的万寿寺，其建筑本身就是一座明清皇家寺庙的艺术杰作，原有的建筑布局 and 风貌依旧保持完好，建筑内部的展品也多倾向于明清时代的文物，在此外部建筑与其内部展品形成完美结合。

三、依照原有建筑特点定制相应的展览

1. 利用古建建筑特点改造博物馆展厅。万寿寺总体建筑设计规模宏大、气象雄伟。其建筑多以木材为主要建筑材料，受木制材料所限建筑空间有限，整个建筑群落由数间单独建筑构建而成，主殿建筑多为长方形，建筑本身有大面积的窗作为采光，建筑空间举架较高，顶棚依旧保存了原来的彩色屋顶，相对空间比较整体。东西两侧多为长廊连接，建筑本身一侧有若干的窗，举架不是很高，空间呈细长形。原有的万寿寺改为博物馆虽然整体面积较大，但是作为独立展厅可用空间并不多，其单独建筑相对偏小而且分散，不适合做大型基本陈列展览，故我们采用化整为零的展览方案，根据馆中藏品特点采用各自相对独立性较强而顺序性不明显的若干专题陈列来取而代大型基本陈列。比如，山门右侧鼓楼其内部空间面积较小又没有独立的采光及安全防盗设施，即在此空间内举办“万寿寺

历史沿革展”，运用图片和文字对万寿寺的历史脉络进行了梳理，天王殿内同样使用图片和地图介绍万寿寺的地理位置以及北京艺术博物馆内特色展品，让参观者从进入博物馆内先对该馆有一个宏观的认识。由于东西佛教展厅内面积较小，单独的一个展厅无法传达一个完整的展览内容，故我们把两个独立小展厅并作为一个佛教内容，展品撷取了馆藏明清时期的八十余件佛教文物，他们形象地反映了中国佛教文化的特点，使参观者从展品中可以领略其明清时代佛教造型、神态、服饰、技法体现出来的艺术成就，感悟佛教文化与东方文明相交融的内在底蕴。在此展品内容与外面建筑交相呼应，恰到好处地体现出万寿寺建筑语境与博物馆内展品艺术性相辅相成。

2. 利用古建原景再现的展览模式。万寿寺内的古建筑具有历史的、科学的、艺术的全方位的文物价值，其本身就是一组不可多得的大型重要陈列品，是供观众参观的重要组成部分。因此除古建筑外貌供观众参观外，也可将其原貌留下相关的、有意义的室内原状开辟为原状陈列。即博物馆可用景观再现手法再现原有古建内的特色景观辟作专题陈列能为博物馆特色、吸引观众参观。^[3]在万寿寺的大雄宝殿内依旧是保留了当时所见风貌，殿顶举架很高，依旧保持了当时的彩绘图案，正殿里供奉着明朝年间制的几尊泥塑神像，一看便是汉

传佛教的风格。两侧金柱上，有乾隆帝所书楹联：“戒慧光中烟云皆般若；清凉界外花石尽真如。”据说是清朝太监李莲英为了恭维慈禧，特意命人制作了一个面似慈禧的观音像，此座观音像摆放在三世佛像的后边。在大雄宝殿正殿两旁，依旧保留了原有的十八罗汉像，他们神情各异形象地反映了中国佛教文化的特点。在此，参观者不但可以领略到明代外部建筑的原有风貌，对其原来的内部空间极其原建筑的职能也有清楚地认识，此种方式有助于打破现代展览的单一性，使展览具有更多的层次感和趣味性。

四、充分利用古建的地上和地下空间

1. 充分利用古建的地上外部空间来弥补展厅面积。由于原有的单独古建室内空间都不大，展览中的展品数量容易受限，而院落占据了古建群落的很大面积，那么可以充分利用院落中的长廊或者庭院作为连接相对独立的展厅展览的过渡部分，作为独立展厅的缓冲和连贯部分，可选择一些保管条件相对较低的文物或者复制的展品等，在陈列上也实现内外空间相互交替的趣味性，增加展陈的艺术性等。也可以封闭部分的长廊改为展厅以弥补展厅面积局限，如万寿寺内的东西明清瓷器展厅即为原建筑的长廊封闭而成，在长廊柱子一侧开了若干个窗以弥补室内空间较

长的采光问题，虽然封闭后的长廊作为展厅空间来说的确存在空间的狭长、举架较高、安防等等问题，但确实增加了博物馆一定的展览空间，丰富了展览内容和形式。以上方法与古建筑而言，也是最小干预，最大程度保留原有建筑群落，把传统建筑艺术与现代艺术相结合的最好方式。这种传统与现代文化语境的相冲突、相辅相成也同样给与参观者不同于文物展品的震撼。与此同时，也可以选择保留原建筑自建方式来营造展厅空间相连接，在万寿寺院内的的大禅堂与前面的万寿阁之间可以用玻璃搭建出一处空间，即可以延伸大禅堂内的展览文物，也可以作为展览的辅助进行互动与游戏、休憩相结合的空间，弥补大禅堂展厅内部空间与光线的不足。

当然，在考虑增加外部展厅的同时也要适当考虑到院落内部的现有的古树、假山、碑亭等整体建筑布局，不能破坏原有布局，所选择的陈列文物应考虑其原有的性质、特点、尺寸等合理的布局在建筑院落之中，充分利用玻璃的通透与很好的自然光线，使展品能融入原有的建筑园林之中，与外部环境交相呼应，使展览更加生动有趣，让观众兴趣盎然。

2. 充分拓展古建筑群落的地下空间，弥补作为博物馆展览及文物保存的空间不足。改造而成北京艺术博物馆的万寿寺位于北京西三环旁，随着北京城市建

设规模的不断扩大，其不可改变的地理位置使得周边用地越来越紧张，当万寿寺由其原来的私有空间属性转变为博物馆的公共空间的属性，其自身承载的属性越来越多，比如文物的保存、展厅的扩大，办公等对空间需求不断扩大。如果向上空间发展，势必带来采光、交通等问题，在北京这个文化名城中造成破坏城市风貌的矛盾。而利用城市地下空间既不受气候影响、没有工业污染，又可节约土地，具有优良的隐蔽和安全性，并且还能保护地面的古都风貌，地下空间其开发利用的价值已经越来越多地得到重视，将城市向地下发展已经成为历史文化保护区域的发展趋势。

[4]

地下空间固有的防护性、抗震性、环境稳定性、与外界的隔离性等，非常适合博物馆建筑性质，对藏品的展出和保存非常有利，特别是地下空间天然的防护性可以大大提高博物馆藏品的安全性。^⑤万寿寺改建为北京艺术博物馆后首要面临的问题就是文物库房存放，原有古建不能改造，有很多不适合作为库房的条件，比如原有建筑的木质结构成为文物库房防火安全隐患，原有建筑的大面积门窗封闭不严密，使得文物库房常年为灰尘、虫蛀等干扰。如果在现有建筑的下面开辟出相应合适的地下空间即可以解决现有的文物库房封闭不严密，也可以满足库房内恒温恒湿的条件、扩大库房容量等。不仅

可以尊重原有古建筑的历史文化，也对保护珍贵艺术品有很大的帮助。

开辟地下空间同样也可以作为现代化展厅。高功效的机械设备、新型建筑材料和新技术，能保证地下建筑的坚固耐久、防水防潮和自然的通风采光问题，并且能够维持原地面建筑的稳固质量，完全能得到满足艺术品要求和令人体舒适惬意的需要。

因此，由古建筑改造的博物馆内的展览陈列、文物保藏等问题不能随意套用惯用的陈列设计的方案，不能随意创作，应该具体分析古建筑的现有条件，在充分了解古建筑的历史及建筑特色，再针对相应的展览陈列品进行分析，规避劣势，利用优势，制定相应的展览规模与风格，形成具有本馆特色的、独特风格的展览陈列。

参考书目

[1] 周幸、李晓蕾编著，摘自《博物馆的性格》前言，石油工业出版社2007年版。

[2] (美)珍妮特·马斯汀 编著，钱春霞、陈颖、华建辉、苗杨，摘自《新博物馆理论与实践导论》。

[3] 王成，《中国博物馆》1998年第二期摘自《古建的陈列艺术（二）》。

[4] 刘泽洲、李艳《建筑设计研究》摘自《世界历史名城博物馆扩建设计中地下空间的利用》，。

[5] 耿永常，摘自《城市地下空间建筑》，哈尔滨工业大学出版社，2001年版。

从北京艺术博物馆“浮世绘艺术展” 谈歌川国贞及其画艺

杨小军

歌川国贞是浮世绘艺术发展末期（文化文政以后）日本最受欢迎且极具实力的绘师之一。国贞具有多方面的绘画才能，尤其以活灵活现的演员画、清新悦目的美人画深受时人好评。据相关资料报道，画家文森特·威廉·梵高（Vincent Willem van Gogh 1853—1890）生前在数以万计的浮世绘作品中挑选了四百余幅加以收藏，其中歌川国贞的作品就达 159 幅之多，足见梵高对国贞作品的喜爱程度。而在中国，人们对他的兴趣一直以来似乎并不浓烈。不容否认的是，对遭冷落的歌川国贞及其画艺确有深入认识与研讨的必要。2011 年 10 月 26 日，北京艺术博物馆联合日本国际艺术文化协会在北京举办了“浮世绘艺术展”，其中展出歌川国贞的作品共 18 套，计 27 幅，这些作品涵盖的题材十分丰富，技法也精彩多样，具有很高的艺术价值和学术研究价



片冈球子 《浮世绘师歌川国贞》

值。笔者现就其中部分典型作品及管见所及，对歌川丰国的生平及其画艺作些大致的介绍和评述。

一、歌川国贞的生平

歌川国贞（1786—1864年），原名为角田庄五郎，天明六年（1786年）生于江户本地，于元治元年（1864年）去世，享年79岁，其门人歌川国周绘有其遗容；日本著名画家片冈球子（Kataoka Tamako，1905—2008年）亦有纸本着色画《浮世绘师歌川国贞》存世，其画面风格呈现出极浓的浮世绘版画效果。国贞生辰的具体月日至今未有资料可见，在日本学界有不同说法。日本榎崎宗重博士据相关资料推断为天明六年五月十九日。有关资料表明，国贞10岁左右投入当时歌川派领袖、著名画家初代歌川丰国门下学画，但据日本另一学者饭岛虚心在明治二十七年（1894年）所作的《浮世绘画师歌川列传》可知，歌川国贞约十五六岁时才入初代歌川丰国门下学画。无论哪种说法，国贞拜师丰国后，才开始有机会临摹、欣赏大量名画，在艺术领域产生广泛影响，初代丰国给予的影响是巨大的。此后，歌川国贞从初代丰国处继承荣誉，袭名三代歌川丰国，成为歌川派实质性的三代掌门人。

国贞从很小的时候就喜欢浮世绘，没拜师前就已尝试着画些

演员画。文化三年（1806年），二十二岁的国贞发表了首幅美人画作品。二十三岁时，他发表了首批演员画和书籍插画作品，其中，《不老门化妆若水》一书的插图备受关注，使国贞在画坛初露端倪。翌年春，他在文化五年（1808年）新版的《不老门化妆若水》合卷本的第13部中绘制插图，眼界和画技得以飞跃提高，并很快跃为浮世绘界第一线的新星，成为老师初代歌川丰国特别器重的弟子之一。在文化九年（1812年）刊行的合卷《岁男金豆蒨》中，初代歌川丰国就亲自为其弟子国贞绘有一幅插画，画面描绘了国贞在京山住处和山东京山对坐而谈的场景。据此插图不难看出初代丰国对弟子国贞的感情。此外，歌川国贞还与他人合作在《敌讨浪速男》《镜山誉仇讨》等作品中绘制大量插图。这批插图公开面世后，迅速流传开来，国贞的艺术才能得到人们越来越广泛的认识。可以说，这批插画作品是歌川国贞跨入浮世绘界真正的处女作。

歌川国贞的斋号、亭号极多，有五渡亭、香蝶楼、一雄斋、琴雷舍、北梅户、富望山人、富眺庵、桃树园、月波楼、喜翁、浮世又平、不器用又平等。他的斋号、亭号频出，每个斋号或亭号在其绘画艺术历程中都有着阶段性的历史意义。如在文化十年（1813年）刊行的《中村座乐屋之图》（三联锦绘）中有“琴雷舍国贞画”的落款，

大概是由国贞父亲的排号而来。天保初年（1830年后）使用的香蝶楼号，则是因为国贞钦慕英一蝶（画师英一珪，字一蝶）的画风，取其蝶字和实际的名信香的香字组合而成的号。弘化三年（1846年），国贞辞别居住在龟户的家人，独自迁移到柳岛的新居中。由于该地特别适合眺望富士山，其又自号富望山人、富眺庵等。在北京艺术博物馆此次展览的浮世绘作品中，有四套作品的印款是五渡亭号，国贞特别喜欢用此号示人，一直用到天保末年。文化到文政年间的五渡亭作品成为反映当时江户平民文化及其时代风尚的标示物，受到世人佳评。国贞在频繁更迭斋号或亭号的过程中，其绘画艺术也逐步得到社会的广泛认可，最终进入了社会公认的大家之列。

二、歌川国贞的画艺

歌川国贞一生有上万的作品，品类涉及演员画、美人画、肖像画、书籍插画、风景画、花鸟画等。其中以演员画、美人画、肖像画、书籍插画成就最高。

（一）歌川国贞的演员画及其所绘美人形象

国贞的父亲角田庄兵卫是江户地区有名的俳歌诗人。由于从小受家庭的熏陶，国贞也逐渐变成为一名熟练的俳歌和狂歌诗人，独特的身份使他成了当时江户戏剧界许多学者喝酒时的伙伴，客

观上促使他积极地参与着江户本地的戏剧文化生活。长期地耳濡目染，国贞自然地创作了大量与戏剧题材有关的绘画佳作，人们称之为“演员画”。国贞创作的演员画数量极多，在其一生创作的浮世绘作品中占有相当大的比重。从这次北京艺术博物馆举办的“浮世绘艺术展”看，展出的18套歌川国贞作品中，有14套是演员画，依次为：刊行于安政四年（1857年）的《春遊鸚鵡ノ一狂》、刊行于万延元年（1860年）的《東鹿子三人道成寺、白拍子花子、秀著坊、梅好坊、白拍子桜木》、刊行于文久元年（1861年）的《言号おそで・岩井条三郎》及《安部の保名・河原崎権十郎、くづの葉狐・中村芝翫》、刊行于安政三年（1856年）的《見立三十六句撰、おやま入形・左り甚五郎》、刊行于文政十一年（1828

年）的《岩井条三郎の徳兵衛、女房おたつ》、刊行于文化十二年（1815年）的《浮世人精天眼鏡》；以及《奴角助・市川団十郎、女馬土おやま・岩井条三郎、小浪・坂東玉三郎、奴丸助・坂東三津五郎》、《猿引・中村歌右衛門、女大名・市川九蔵》、《濡髪長五郎、お関》、《市川市蔵、尾上菊次郎》、《放駒長吉》等作品。通过上述作品不难看出，歌川国贞在演员画创作上主要继承了其师初代歌川丰国的样式。如画面中所有人物的面部呈现长脸、尖下巴的造型样式，就是初代歌川丰国开创、并为该画系后世绘师所沿用的歌川派人物造型的标志性形象。但难能可贵的是歌川国贞所作演员画中人物形象比起其师笔下的造型显得更加贴近生活，有一种平民的亲切感和一种清新的美感。这一方面除得益于歌川国贞在艺术追求

上的突破精神和与众不同的审美意识外，另一方面还得益于他善于向其他绘师学习有关。从画面讲究色彩的运用、注重构图的装饰效果、关心画面景物设置以及追求人物的抒情效用等方面来看，与铃木春信（1725—1770年）在明和年间（1764—1722年）的创作有异曲同工之处，尤其以国贞演员画中美人形象的塑造方面反映得更加明显，较之春信更增添了其写实的一面。国贞演员画中的美人形象，无论是女性演员还是男扮女装的男性演员，都追求一种女性人体的理想美感，为了达到这一目的，除了绘制各种人物神秘莫测的奇怪表情、楚楚动人的身姿外，最重要的方法是国贞十分注重画面的构成及陪衬景物与人物内心之间的关系。

以此次展品中的演员画《春遊鸚鵡ノ一狂》为例，此图取材于当时江户地区流行的一个浮世



歌川国贞 《春遊鸚鵡ノ一狂》



歌川国贞 《星の霜当世風俗・行燈》

绘剧目。画面中所绘的三个人物均是当时江户地区著名的歌舞伎演员。为了凸显中间旦角的女性美，画家将中间的旦角安排成站立姿势，脸部左转，与身体呈不同方向。左侧的演员呈跪姿，左手用打开的折扇挡住来自中间旦角的视线。右侧的演员盘腿而

坐，一边悠闲地举起右手将美食送往嘴里，一边淡然地注视着其他二人的举止。三人姿态各异，却互有关联，勾起观者对画中人物内心世界的丰富想象。作品呈三角形构图，让观者从人物形象所处位置即能看出画面的主次安排，中间的旦角为画面主体，左

右两侧的演员是该剧的配角。画面人物旁的印款表明了演员的身份，左侧是著名歌舞伎俳優四世市川小团次（1812—1866年），他原本活跃在京都及大坂两地的舞台上，1847年来到江户，擅长出演写实事态剧，扮演角色从姑娘到老姬均能得心应手，手法精微纯熟，常以表演揭露当时颓废、衰退的社会现实。为了刻画市川小团次内心世界隐秘的那种美和人格气质，国贞采用了利用配景和道具隐喻人物内心的表现方式，即在该人物形象的背后立一画屏，屏中绘有云鹤、枯枝各一，这一点缀物的增加，恰当地与人物表现相配合，营造了准确的人物环境和氛围。画面右侧刻画的是八代片岡仁左衛門（1810—1863年），他于安政元年（1854年）离开活跃多年的大坂和京都两地的舞台，来到江户地区，随即成为当地歌舞伎的头号演员，于正角、反角、老旦、花旦无所不能，历史剧、现实剧、舞剧也十分擅长。对片岡仁左衛門形象的刻画，作者采用了武士刀、美食、梳妆盒等简单道具来刻画人物形象的职业和气质特征，转而深入揭示对象的心境和人格气质。

此外，在文政初年刊行的系列画之一《星の霜当世風俗・行燈》中，画面背景和人物之间也得到很好的调和。尤其是中间穿着红色鹿纹裙的美人，衣服半扣、体态慵懒，似乎刚刚下床。正被她撩拨过的灯炉芯放射着更

加明亮的光线，将站立的妇人映衬得妩媚而梦幻。在室内光线的照耀下，画面分为极明显的黑白两个区域，进一步强化了闺中的情调，妇人身后茶盘上放置的对杯，引发了观者无尽的遐想。

国贞创作的大量演员画、美人画作品表明，他在美人形象刻画上不仅仅是为了追求女性身体本身展示出来的那种丰艳的、静止的美感，而是更高地追求一种由身体引发观者与形象内心互动的动态美。这种美一度成为江户末期美人画的艺术特征，国贞所绘美人形象也广为世人所熟知，以致嘉永六年（1853年）刊行的《江户寿那古细撰记》就有“歌川国贞的演员画，歌川国芳的武士画，歌川广重的风景画”并重一时的记录。

但另一方面，从此次展览的作品中我们也不难发现，国贞笔下部分演员画中的人物造型已被当时流行的演员形象所左右，以致许多作品在人物的局部刻画上呈现较大程度的相似性，对于这一点，国贞自身也不否认。观察国贞演员画中所绘的美人形象，在文化至天保期所画形象，与当时流行的旦角美人二世泽村田之助（1788—1817年）、五世瀬川菊之丞（1802—1832年）的画像脸部有共通之处。如上文提到的《浮世人精天眼鏡》及《岩井条三郎の徳兵衛、女房おたつ》两幅作品中的人物面部就极其相似，眉到嘴间的距离很长，鼻子的长度过分夸张，脸蛋消瘦、口



歌川国贞 《浮世人精天眼鏡》

很小、长长的下颌略向前突出，二者的额头并不特别地用心刻画，并均十分狭窄，显得很不自然。此外，两幅画面中的人物形象都耳朵短小、耳垂也很短，盘起来的头发采用了相同的饰物和装饰手法，头部和身体的倾斜方向和角度也是十分相似。种种迹象表明，国贞在绘制两幅作品中

的人物形象时没有忘记同样一个模型的存在，那就是五世瀬川菊之丞。流行的演员和国贞笔下的形象相互助益，一定程度上引领了江户市民在相当长时期内有关女性美审美的倾向。无独有偶，弘化嘉永以后，国贞继承了三代丰国称号不久，其所描绘的女性形象逐渐与当时流行的三世岩井



歌川国贞 《言号おそで・岩井条三郎》



歌川国贞 《当世美人合一对镜梳妆的艺妓》

久三郎（八世半四郎）所扮演的美人相仿佛。如上文提及的《言号おそで・岩井条三郎》中的人物形象，以及前文述及的《春遊鸚鵡ノ一狂》画面中间的旦角形象，二图中所塑花旦的女性扮相几乎一模一样，从他们站立的姿势到体格的变化，从他们的着衣、配饰到发髻的样式，都有着惊人的相似。这些模式化的造型很有可能就是当时流行的演员形象，也是当时江户市民公认的美的样式，从雕版制作的技术角度讲，它虽说能使得绘画及制作变得更加容易、便利，但是这种样

式化的造型不免囿于艺术程式化的窠臼。

（二）歌川国贞的肖像画

随着浮世绘多色印刷技术的出现，美人画新领域得以开拓，以脸部和上半身特写的肖像画造型样式出现了，日本浮世绘界称之为“大首绘”。

大首绘最初仅仅是为满足一般观众的要求，将舞台上俳優的表情扩大而产生的一种绘画样式，可以说它是演员画中的一种。铃木春信系列画之一《风俗四季歌仙・六月》中发现绘有演员肖像画的团扇。此后，歌麿又

将这种样式应用到美人画中，在天明三年（1783年）绘本的扉画中，歌麿通过刻画女性的面部表情从而引发观者对女性生命的思考，成为残存至今的名作，此后肖像画跃为日本画的主流。国贞的肖像画在吸收春信和歌麿美人画的基础上，逐渐发展出自己的风格，其作品具有浓烈的女性香艳味。

当时被认为是国贞肖像画最主要的作品是《当世美人合》美人头像系列画。这个系列画之一的《对镜梳妆的艺妓》是国贞美人形象表现到极致的佳作。其雕



歌川国贞 《君たち集り粧ひの図》

工和衣纹的刻画都十分精致细腻，头发和睫毛的的刻画十分精细逼真，雕工细腻这一特点必然导致这类版画作品产生工艺美感的特征，是这时期国贞肖像画中所塑美人最突出的特征之一。绘画艺术和雕刻技术上惊人的进步，大致是国贞在江户末期强调版画装饰性的主要原因。前文所述的《浮世人精天眼镜》也是歌川国贞所绘肖像画的另一佳作，其面部造型典型化，衣纹的纹理、多层次的衣襟与腰带相互呼应，人物面部高雅的表情和手中造型精致的茶杯更显其高贵和有品位。整幅画面雕痕显露的技巧奢华，工艺美倾向很重，成为很好描法的时代相貌。

三、歌川国贞画作中的江户时尚

上文提及，歌川国贞作为一名俳歌和狂歌诗人，交际广泛，经常出入各种社交场合。这使他非常熟悉江户最新的时尚，最为可贵的是他有意识地把这种对时尚的了解运用到其绘画作品里。

此次展览中，有一幅刊于安政四年（1857年）的《君たち集り粧ひの図》，整幅画面人物众多、规模宏大，人物安排疏密有致，构图设计精巧，笔法多样。内容表现了一群集中在镜台前化妆的女性，她们每个人都在精心地打扮着自己。室内架支着三面



歌川国贞 《君たち集り粧ひの図》中染齿的妇女（局部）



歌川国贞 《名妓醉酒》

硕大的梳妆镜，一个斜配着镜面的黑色梳妆箱，地上杂乱地堆放着各种盛放染料的器皿。嘈杂忙碌的美人们有描眉的、剃眉的、往脸上打底粉的、染齿的、试装的、缠足的等，化妆门类各种各样，不胜枚举。这些妆容反映的都是在江户时期女性群体中的流行风尚。以其中的染齿部分图像为例，画中的女子正在为自己的牙齿染色。染齿源于江户贵族阶级齿黑习惯的残留，后为江户女性所效仿，成为化妆门类的一

种。染齿者是为表明自己“贞女不嫁二夫”的决心，后也成为已婚女性的象征。这种风尚除为一般女性沿用外，在京都、大阪的游女、艺伎群体中也广为流行，以致后来成为判断女性年龄、职业、婚否等的标志。此外，画中所见剃眉这一化妆门类，原为日本小孩出生后满周岁时的仪式，后也成为当时江户女性所采用的化妆手法。江户时期的普通女性，接连不断地跟着潮流，反映在妆容修饰的方方面面。以发

包、顶髻的变化为例，在江户末期就达到将近 280 种形态，还甚至为当时的不少男性所模仿。嘉永六年（1853 年），有一千四百余人结女发，而且不用发饰，只用单一的梳子作为结发的道具来装饰头发。此类现象在国贞的绘画中进行了多处描写。如在上文提及作品中绘制的市川市藏、尾上菊次郎、坂東三津五郎、尾上菊五郎、松本幸四郎、市川团十郎、岩井桑三郎、坂東玉三郎等人物形象中都有体现，最为显著

的就是他们各不相同的发饰。此外，出现在他们身上的象牙制品、玻璃制品和龟甲制品等变化丰富的装饰品，还有其他各种各样加工成的小道具也有很多。除发饰、饰品、小道具外，各种人物脸部、手部的化妆时尚在国贞的作品中也有体现。从《君たち集り粧ひの図》中可以看到这些对象的姿态，“画眉的女人”、“将粗眉刮掉的女人”、“静牙的女人”、“用髹笔画牡丹的女人”、“刮脸的女人”、“涂饰口红的女人”、“整理鬓发的女人”、“将牙齿染黑的女人”等。

国贞在其画作中不仅关注由传统习俗演变过来的风尚，而且还对异域文化传入后引发的时尚十分感兴趣。在刊行于约1829年—1830年的《名妓醉酒》中，画面以扇形构图描绘了一名吉原妓女从一家非官方妓院里逃出来的情形。她的格子装有着浓厚的苏格兰时装风情，反映了19世纪20年代一种新的着装品位，她左手拿着的日式茶杯，右手拿着的西洋高脚酒杯均表明了由于西式舶来品的不断涌入，日本江户市民的生活已经呈现出一种异于传统的新的生活方式。作品背景中呈深蓝色的风景点缀是使用源于欧洲的一种合成染料——波斯蓝所绘，它在19世纪30年代为许多浮世绘绘制者所使用。上文提及的《春遊鸚鵡ノ一狂》和《言号おそで・岩井桑三郎》二图中的背景画面就都使用了这种称为波斯蓝的合成染料。

通过分析以上所见的国贞作品，不难感受到江户时期市民对流行风尚的狂热。国贞的浮世绘作品也成为反映江户末期都市平民文化及其时代风尚的标识物。

综上所述，精巧的构图，注重画面背景与所绘人物身份的呼应，写实的造型能力，清新的画面效果，平民风味的艺术追求等因素均是国贞浮世绘作品在江户末期广泛流行的主要原因。国贞在绘画风格上的不断出新，善于吸收时代风尚中的绘画要素，与平民百姓的生活时尚联系在一起，使他的作品比其师初代歌川风国享有的声誉更加广泛，其作品被人们喜爱的时间更加长久。

参考书目

[1]《歌川国貞の画歴と業績付その壮年期の肖像（元禄から幕末まで浮世絵江戸美人展—春信・歌麿・国貞を中心に）》，鈴木重三，《Ukiyo-e art（28）》，P71-75，1971（01），国際浮世絵学会。

[2]《歌川国貞の摺物》，Izzard Sebastian[著]、梅原宗敬[訳]，《Ukiyo-e art（61）》，P28-30，1979，国際浮世絵学会。

[3]《歌川国貞と狂歌：摺物を中心に》，藤澤茜，《The Annual collection of essays and studies》，《Faculty of Letters（50）》，P103-118，2003，Gakushuin University。

[4]《歌川国貞死絵考—浮世絵師の理想像について》，岸文和，《Bijutsu forum21》（8），P76-86，2003，美術フォーラム21刊行会。

[5]《国政四代、国貞三代、香朝楼豊斎—知られざる「江戸っ子」絵師》，及川茂，《季刊日本思想史（77）》，P20-35，2010，ぺりかん社。

馆藏德化窑白瓷的梳理与研究

杨俊艳

内容提要：位于福建省德化县的德化窑，宋代就以仿烧景德镇窑的青白瓷而声名远播。明代德化窑则因成功烧制富有地方特色的“象牙白”而成为我国著名的白瓷中心。德化窑白瓷不仅在国内广受欢迎，还畅销海外，受到欧洲人的喜爱，享有“中国白”的美誉。北京艺术博物馆收藏的德化窑白瓷，共计有72件，以明清制品为大宗，保存完整，造型丰富，制作精美，具有独特的艺术魅力。个别带有款识的器物更是具有重要的资料研究价值。本文结合德化窑的窑址考古发掘新资料及器物类型学的比较方法，对馆藏德化窑白瓷进行综合梳理与研究。

北京艺术博物馆收藏的德化窑白瓷，有杯、碗等日用器皿；瓶、炉等陈设用器；印章、章料、印泥盒等文房用具以及观音、菩萨等塑像（见《北京艺术博物馆馆藏德化窑白瓷一览表》）。

北京艺术博物馆馆藏德化窑白瓷一览表				
总序号	造型名称	分类序号	文物名称	时代
1	杯	1	仿犀角杯	明末
2		2	荷叶形杯	明末
3		3	鹤纹灵芝杯	明末清初
4		4	花蝶纹花口杯	清代
5		5	花蝶纹花口杯	清代
6		6	花卉纹花口杯	清代
7		7	刻字杯	清代
8		8	兰花杯	明末
9		9	兰花杯	明末
10		10	兰花杯	清代
11		11	兰花杯	清代
12		12	灵芝杯	明末
13		13	灵芝杯	明末
14		14	灵芝杯	明末
15		15	灵芝杯	清代
16		16	灵芝杯	清代
17		17	灵芝杯	清代
18		18	灵芝杯	清代
19		19	灵芝杯	清代
20		20	灵芝杯	清代
21		21	灵芝杯	清初
22		22	灵芝杯（杯身刻有“颢”字）	清初
23		23	灵芝杯（带印文，模糊不清）	清乾隆
24		24	龙纹灵芝杯	清初
25		25	龙纹灵芝杯	清初
26		26	梅花杯	明末
27		27	梅花杯	明末清初

北京艺术博物馆藏德化窑白瓷一览表

总序号	造型名称	分类序号	文物名称	时代
28	杯	28	梅花杯	清代
29		29	梅花杯	清代
30		30	梅花杯	清代
31		31	梅花杯	清代
32		32	梅花杯	清代
33		33	梅花杯	清初
34		34	梅花杯(杯身刻有“成”字)	清代
35		35	梅花形公道杯	清代
36		36	梅纹八角杯	明末清初
37		37	人物八角杯 (单字印章款,模糊不清)	清代
38	碗	38	三乳足杯	明末
39		39	小圆杯	明末
40		1	荷花高足碗	清康熙
41	盘	2	刻诗文碗	明末
42		1	盘	清代
43	罐	1	罐	清代
44		1	狮耳炉	清代
45	炉	2	狮耳炉(印章款,模糊不清)	清康熙
46		3	狮耳炉	清初
47		4	狮耳炉	清康熙
48		5	夔耳炉	清代
49		1	长颈双活环耳瓶	清代
50	瓶	2	铺首耳瓶(底有款,模糊不清)	清代
51		3	盘龙蒜头瓶	清康熙
52		4	竹梅诗文兽耳方瓶	清代
53		1	观音像	民国
54	塑像	2	观音像	清代
55		3	观音像	清代
56		4	观音像	清康熙
57		5	观音座像	民国
58		6	普贤像	清代
59		7	仕女像	民国
60		8	仕女像	清代
61		9	送子观音像	明代
62		10	送子观音像	清代
63		11	送子观音像	清代
64		12	送子观音像	清代
65		13	文殊像	清代
66		14	卧人像	清康熙
67		15	祥云观音像	明代
68		16	杨柳枝观音像(蔡观荣造)	清代
69		17	提篮观音像	民国
70	印泥盒	1	暗八仙纹印泥盒	明末
71		1	避邪钮章料	清康熙
72		2	兽钮方章	清代

它们均为 20 世纪 80 年代北京市文物局拨交,是北京历史上达官贵人们曾经喜爱之物,有的用于喝酒,有的用于饮茶,有的用于插花,有的摆置案头以供清玩,有的则被虔诚供奉……然时光流逝,主人不在,只留下岁月的包浆与痕迹诉说曾经的历史与精彩。兹按器物的造型择要介绍如下:

一、精巧别致的杯

德化窑白瓷杯,作为人们日常生活中不可或缺的饮食用具,不仅在全国乃至世界各地都有较多的完整器流传于世,而且在德化窑明清时期的窑址上亦有大量残器、标本出土,由此可知,当时德化窑白瓷杯的烧造量相当惊人。北京艺术博物馆收藏的德化窑白瓷,就以杯的数量最多,共计 39 件,约占到德化窑藏品总数的 54%。它们造型多样,有犀角形杯、椭圆形杯、圆口杯、八角杯、花口杯、乳足杯、公道杯等;装饰技法多变,有刻花、划花、印花、模印贴花、雕塑等;图案内容丰富,有梅花纹、玉兰纹、花蝶纹、龙虎纹、松鹤纹、诗文、人物纹等。其中,尤以通常所说的仿犀角形杯、梅花杯、圆口杯和公道杯最具特色,因其带有浓郁深厚的地方文化气息与鲜明的时代特征而备受人们青睐。

1. 仿犀角形杯

仿犀角形杯,其造型源于明代兴起的用犀牛角制作而成的犀角杯。据研究,明代以前,犀



图 1-1 明代犀角杯



图 1-2 明代德化窑仿犀角形杯

角因来源稀少而被视为十分珍贵的兽角，色黑褐或黑红，仅有少量作为药材进口。明永乐、宣德时期，郑和七下西洋曾带回大量犀角，随之也出现了犀角制品。明末清初，镂雕犀角杯备受欢迎，使得治犀高手辈出，其中鲍天成、尤通就是技艺超群的能工巧匠。犀角因具有清热解毒的功效，故多用来制作饮酒之杯。北京艺术博物馆就收藏有数件明代

犀角杯，主要为两种形制：一为横卧式，由战国两汉“羽觞”、隋唐“六曲酒船”演变而来，因其上雕有张骞乘独木槎寻江源的题材故事，故称“仙人乘槎”杯；另一种是仿商周青铜爵，上敞下敛，杯口沿及足的外壁，环雕母子辟邪、灵芝仙草、龙、梅花、玉兰、山水、人物及楼阁等（图 1—1）。由于犀角杯过于珍贵，在当时就是非常罕见的宝

物，因此为德化窑仿烧犀角形杯创造了社会条件与市场背景。

馆藏仿犀角形杯，主要有平底的龙虎杯与尖底的山岩杯两种。其中龙虎杯，高 8.3 厘米，口径 14.9×10.7 厘米，底径 5.2×4.2 厘米，椭圆形口，口沿波折有度，两角突出，平底，圈足，造型规整。杯身正面贴塑龙、虎纹，背面贴塑鹤、鹿纹，龙与虎、鹤与鹿均上下相望，彼此呼应。主体纹饰的周围还衬以梅花、山石等，纹饰清晰（图 1—2）。按照杯身装饰内容的不同，也有书中称之为梅鹿杯¹，实则都是模仿犀角杯的一种形式。此杯制作规整，纹饰精细，釉色温润如玉，与浙江省宁波市文物管理委员会收藏的一件造型、纹饰类似²，同属明代德化窑白瓷中不可多得的艺术与实用相结合的佳作。另外，在德化窑的祖龙宫窑址也采集有相同造型与装饰的器物³。综上所述，无论窑址出土还是博物馆收藏的这类仿犀角形杯，造型主要是借鉴了商周青铜爵和明代犀角杯的基本形体特征，同时糅合瓷土可塑性能加以改进制作而成，从而成为新颖别致、寓意吉祥、物美价廉的流行品种。

1 曾伟希，《福建博物院藏德化瓷器》，《福建文博》2004 年第 4 期，页 66。

2 王莉英主编，《中国陶瓷全集》（明·下），页 164，上海人民美术出版社，2000 年。

3 刘幼铮著，《中国德化窑白瓷研究》，图版 68，科学出版社，2007 年。



图 2-1 明代德化窑仿犀角形山岩杯



图 2-2 明代犀角雕山岩杯

馆藏仿犀角形杯的另一种形式——山岩杯，造型也十分独特。此杯高 9.7 厘米，口径 12×9 厘米。敞口，呈椭圆状，锥形腹，尖底，整个杯身为一块岩石的形状，其上布满了竖条形纹理，颇似因年久风化而形成的山石肌理。杯外口沿刻划有水波纹。造型简洁，刻工精细，釉色温润（图 2—1）。除材质外，此杯与北京市文物公司收藏的一件犀角雕山岩人物杯的造型十分类似¹（图 2—2），可见它是一件完全忠实于犀角原作的白瓷制品。类似的仿犀角杯在海外也有收藏，如法国私人收藏的一件犀角形人物纹杯²，除装饰内容不同

1 温桂华主编，《北京文物精粹大系·工艺品卷（上）》，页 106，北京出版社，2006 年。

2 刘幼铮著，《中国德化窑白瓷研究》，图版 76，科学出版社，2007 年。

外，造型与北京艺术博物馆的这件藏品也非常相似。

2. 梅花杯

所谓梅花杯，是因杯身装饰有梅花图案而得名。梅花象征着高雅与坚强，是中华民族的精神象征，具有无比强大的精神感召力。早在宋代，梅花图案就已出现在工艺品上了，元代则更为流行，并成为瓷器上的普遍装饰。如 1998 年北京颐和园耶律铸墓出土的一件景德镇窑青白釉碗内便模印一株梅花图案，不仅线条流畅有力，而且构图严谨简练，表现出十分纯熟的设计风格³。德化窑白瓷梅花杯，正是暗合古人浓厚的梅花情节而盛行起来。这种梅花杯，总体来说虽是继承了宋代以来梅花图案的设计理念与

3 马希桂主编，《北京文物精粹大系·陶瓷卷（下）》，页 61，北京出版社，2003 年。

传统，但将梅花枝干作为杯身主体造型的设计，则颇显新颖而独特，堪称德化窑的首创。

北京艺术博物馆收藏的梅花杯数量较多，有椭圆形和八角形两种，其中又以椭圆形最多。椭圆形梅花杯的口部均呈椭圆形，口沿微微外撇，杯身的正面堆贴有道劲的梅枝与盛开的梅花，杯底周边附以梅杆做托，托与杯身之间有的还留有孔洞，设计十分巧妙，使得本来较为厚重的胎体显得十分通灵秀巧。在杯身的背面，有的也堆贴有梅花纹，故为名副其实的梅花杯。而有的杯身背面则堆贴兰花纹、灵芝纹或花蝶纹，故也有称之为兰花杯、灵芝杯或花蝶杯。馆藏的这件杯，高 8.9 厘米，口径 13.4×10.7 厘米，底径 6.5×5.5 厘米，扁圆体，椭圆形侈口，弧壁深腹，小圆底，底部用枝干围成托式足，



图3 明代梅花杯



图4 明代圆口杯

器身正面饰一枝梅花，背面则为一枝玉兰，两侧面缠绕着枝干，枝条苍劲挺拔。足底无釉。通体色泽呈象牙白色，釉面滋润，透光可见指影。梅花和玉兰均为堆贴而成。其制作工艺是，先以手工塑捏成梅花及玉兰花的枝干、

花骨朵儿等，再依次贴于杯身表面，花纹立体感强，具有高浮雕的艺术装饰效果（图3）。与此相类似的梅花杯，在德化窑祖龙宫、屈斗宫、甲杯山等明代窑址中都有发现。其中，甲杯山的Y1、Y2是专烧白瓷的窑址，出

土遗物中以杯的种类和数量最多，器形品种、纹样装饰和工艺水平，都具有明代德化象牙白瓷的典型特征，应是德化白瓷的鼎盛之作，在德化同时代的窑址中，具有代表性¹。北京艺术博物馆收藏的这件梅花杯即与2001年甲杯山窑址出土的一件（现藏于福建博物院）类似²，唯一不同之处在于后者杯身两侧均贴一枝梅花。由此可见，梅花杯的主体装饰虽然多为梅花，但也有兰花、灵芝、花蝶等等。虽然有时人们根据这些图案临时起意而称之为兰花杯、灵芝杯或花蝶杯等，但实际上均为梅花的造型发展而来，故仍以梅花杯称之较为恰当。

3. 圆口杯

德化窑白瓷釉质洁白，凝脂似玉，迎光透视，晶莹剔透，是风格独特的一种白瓷，因此，光素无饰的器物更能凸显其素骨玉肌、冰清玉洁的本质与特色。馆藏此类白瓷，以一件圆口杯为代表。此杯高6.3厘米，口径8.1厘米，底径3.7厘米，杯体呈圆形，直口圆唇，斜腹，近底部内收，平底圈足。杯壁厚薄均匀，造型简洁隽秀，曲线舒缓流畅，有着优美的律动感。杯体内外皆素朴无纹，尽显胎釉的光润与洁白。类似不带任何装饰的白瓷圆口杯在德化窑的甲杯山和新寨窑

1 栗建安，《德化甲杯山明代窑址的发掘与收获》，《福建文博》2004年第4期，页28。

2 张柏主编，《中国出土瓷器全集》（福建），页180，科学出版社，2008年。



图5 清代公道杯



图6 清康熙荷花高足碗

址均有出土，有专家研究认为：“这个杯类始烧年代应不晚于明早中期，结束的年代是在明末或延至清初一段时间，刻画诗文和印章出现的时间是在明晚期。”¹经过比较研究，馆藏的这件圆口杯，通体施白釉，釉面温润，釉色白中闪黄，明显具有明代末期德化窑白瓷的典型特征，因此定为明代制品（图4）。

4. 公道杯

冯先铭主编的《中国古陶瓷图典》中对“公道杯”有专门的词条介绍说：“公道杯，又称‘平心杯’，一种杯形，始见于辽代缸瓦窑产品，元青花中亦有，流行于明、清时代……进酒者只能给饮者注等量的酒，因此称其为公道杯。此杯系以物理学中的虹吸原理制成的，有提倡满损谦益

的教化作用。”²从流传于世的公道杯考察，以德化窑的白瓷公道杯最具特色，如清代陈浏所著《陶雅》中就曾有过记载：“建瓷于碗内作人立形，其陆鸿渐耶？下有小孔，酒满则漏去，曰平心碗也。”³书中记载的“建瓷”即为福建德化窑白瓷。综上所述，此类产品受到了当时人们的喜爱，是古代贵族士大夫们在宴饮行酒令当中，为避免杯中酒水多少之嫌而应运而生的。公道杯在福建省博物馆、上海博物馆、广东省博物馆、德化县德化陶瓷博物馆等单位都有收藏，且件件堪称精品。北京艺术博物馆收藏的这件亦独具特色。此杯通高5厘米，口径8.5厘米，胎质洁白细

腻，通体施白釉，釉色白如凝脂，足际露胎。杯身呈五瓣梅花形，口沿微外侈，深腹，以花卉枝干形成五足，外饰花瓣纹。器体内里中央塑有一站立的罗汉，罗汉体内有一空心圆管贯通于杯底。罗汉头顶高出杯沿，须髯飘曳，双目低垂，敞袍袒腹，神情超然。由于罗汉体内有空心瓷管贯通于杯底小孔，故将酒注入杯中时，酒即至于立像胸前而不再上漫，否则便从杯底的漏水孔一泄而出，是一件设计精巧，融造型、装饰、雕塑艺术与实用科学为一体的完美之作（图5）。正因其与行酒令有关，故也常称之为“酒令杯”。

二、雍容华贵的高足碗

在德化窑白瓷中，也有一类模拟瓜果花叶的仿生造型，制作精巧，栩栩如生，别具特色。北

1 刘幼铮著，《中国德化窑白瓷研究》，页140，科学出版社，2007年。

2 冯先铭主编，《中国古陶瓷图典》，页159，文物出版社，1998年。

3 伍跃、赵令文整理，《古瓷鉴定指南》，页115，北京燕山出版社，1997年。



图7 清康熙狮首耳簋式炉



图8 清代狮首耳簋式炉（内底）

京艺术博物馆收藏的这件荷叶形高足碗就是一件代表之作。碗，是德化窑白瓷中最为常见的器物，但多为撇口、深腹、圈足的传统造型，而此件设计为荷花的造型较为特殊。此碗高16.8厘米，口径20厘米，底径8.4厘米，通体满施白釉，釉色莹润。主体似一枝荷叶向上合拢而成，花口，浅腹，高足，外封底，带圈足，底中心置一个圆孔。布满杯身、环绕高足的是一幅荷塘小景，有盛开的荷花、含苞的莲蕾、茂盛的莲叶及一对亲

密相随的鸳鸯，构思巧妙，不落俗套。装饰上更是综合运用了模制、堆贴、刻划、镂雕等多种技法，娴熟精湛，给人以华丽之感（图6）。关于此碗的造型，也可从其他类工艺美术作品中找到影子，如天津艺术博物馆收藏的一件明代莲叶形荷花口犀角杯，就与北京艺术博物馆收藏的这件德化窑白瓷碗的造型有着异曲同工之妙¹，可见此造型在犀角制品中

1 张志编著，《天津博物馆文物精华》，页195，天津杨柳青出版社，2005年。

也很流行，二者相互借鉴与影响的艺术渊源关系显然十分密切。

三、端庄典雅的香炉

香炉，即是焚香的器具。因其用途有多种：或熏香，或陈设，或敬神，或供佛，故产量很大。明清时期，德化窑白瓷香炉更是该窑的一项大宗产品。其造型主要仿自商周青铜器的式样。据专家研究，“明清时期，德化窑白瓷香炉，是作为佛前供器而大量烧造的。造型多仿效青铜器，多与明代的宣德铜炉相似，所见有方鼎式、圆鼎式、六角式、鬲式、钵式、簋式、筒式等。”²北京艺术博物馆收藏的德化窑白瓷香炉共有五件，均为明末清初时期的制品，造型相同，其主体特征是仿西周青铜簋的形状，只是耳饰不同，其中四件为狮首耳，一件为夔龙耳。狮首耳香炉以这件制品为代表，高8.1厘米，口径13.3厘米，底径10.4厘米。造型为圆唇，撇口，束颈，鼓腹，圈足外撇。颈、肩部两侧对称地贴塑有狮首形耳，狮首应为模制而成，嘴微张，鼻子肥硕，眉骨突出，鬃毛卷曲成圆形图案，刻画十分生动细腻。胎体洁白，精致细腻。通体施白釉，釉色莹润，呈牙白色，为清代康熙时期的典型制品（图7）。

馆藏品中也有一件带款识的，

2 叶文程、林忠干、陈建中著，《德化窑瓷鉴定与鉴赏》，页39，江西美术出版社，2001年。

但因模印模糊而无法识别。另外，值得注意的是，这些香炉内里有的施满釉，有的则不施釉而露胎。特别是其中一件香炉的内底，施满釉，但中心整齐分布有四个圆形突起，突起的末端因未施釉而露出胎体的本色。经与德化窑的窑址标本比对可知，该件香炉在烧造时采用了支钉间隔叠烧法，这种方法可使炉内装烧更小的器物以增加产量，因此留下了圆形突起，即为支钉痕。由此可说明，当时德化窑制瓷工匠在追求瓷器的艺术美同时，始终没有忘记节约制瓷成本或节省窑炉空间而获得利益最大化（图8）。

四、秀丽俊美的瓶

瓶，由于功能多样、用途广泛，既可作日常陈设器，也可作插花之花器，还可与香炉组合为佛前供器，故而成为历朝历代各大瓷窑的主要产品，且因设计独特、制作精美而成为高档商品。德化窑的白瓷瓶，造型丰富，瓶式多变，许多精品都收藏于福建博物院、北京故宫博物院、广东省博物馆、南京博物院、德化县德化陶瓷博物馆等单位。

北京艺术博物馆收藏有四件，分别为长颈双活环耳瓶、铺首耳筒瓶、盘龙蒜头瓶和竹梅诗文兽耳方瓶，件件造型别致，特征鲜明，无一雷同。其中长颈双活环耳瓶（图9），高15.2厘米，口径3.2厘米，底径5.6厘米。造型为圆唇，直口，直颈，溜

肩，垂腹，高圈足外撇，颈部两侧各设一活环耳，腹部中间突起并饰有回纹一周，整体造型及装饰应源于明代中期以来景德镇窑生产的双耳瓶。而铺首耳筒瓶，高21.5厘米，口径4.3厘米，底径5.6厘米，胎质细腻洁白，通体施白釉，釉面滋润厚泽，造型为圆唇，侈口，短颈，溜肩，长圆筒形腹，平底，最大腹径在肩部，肩部两侧对称堆贴衔环铺首耳，两铺首之间模印一圈回纹。类似的德化窑产品以德化县陶瓷博物馆收藏的一件腹部阴刻黑色“康熙十柒年肆月吉日赛谢”铭文的白釉象腿瓶为代表¹。

“康熙十柒年”，即1678年，由此，该瓶成为了康熙早期德化窑白瓷研究与断代的标准器。以此为参考，北京艺术博物馆收藏的这件德化窑白瓷铺首耳筒瓶亦应为清初康熙制品（图10），其造型及装饰风格与同期景德镇窑青花象腿瓶有着异曲同工之妙，时代特征十分鲜明。筒瓶，亦称作“象腿瓶”，明代万历时的景德镇窑已经出现雏形²，清初因被赋予“大清天下一统”的寓意而十分流行。此外，馆藏的这件盘龙蒜头瓶也较为独特。所谓蒜头瓶，是因瓶口似蒜头形而得名，造型源于秦汉时期陶器造型。瓷质蒜头瓶始烧于宋代，流行于

1 李辉跃主编，《德化陶瓷博物馆馆藏精品集萃》，页81，海风出版社，2011年。

2 耿宝昌著，《明清瓷器鉴定》，页176，紫禁城出版社、两木出版社，1993年。



图9 清代双活环耳瓶



图10 清初铺首耳筒瓶



图 11 清康熙蒜头瓶

元、明、清时期的景德镇窑，见有影青和青花制品。明、清时期德化窑虽有生产，但数量较少，传世亦罕。据统计，目前只有九件标本¹，分别收藏于佛罗里达国家艺术博物馆、香港中文大学、德化县德化窑陶瓷博物馆及私人藏家。北京艺术博物馆收藏的这件清康熙时期的德化窑白瓷蒜头瓶，未在统计之列。此瓶高 24.8 厘米，口径 4.3 厘米，底径 6.5

1 刘幼铮著，《中国德化窑白瓷研究》，页 151，科学出版社，2007 年。

厘米。胎质细白，通体施白釉，釉色莹润，积釉处微泛黄色，即通常所说的“象牙白”。圆唇，蒜头形小口，细长颈，溜肩，圆鼓腹，圈足，足部露胎。颈、肩部堆塑一螭龙，螭龙口衔花枝，盘旋于瓶颈之上。此瓶造型典雅、隽美，与同时期景德镇窑生产的蒜头瓶相似，但德化窑杯口较大，长颈上堆塑的缠绕螭龙也与景德镇窑对称双蟠螭耳装饰风格不同。由此可见，德化窑陶瓷匠师们在学习、吸收其他瓷窑工

艺技术经验的同时，还不断地进行开发与创新，最终形成了自己独具地方特色的精美产品（图 11）。

五、曼妙的观音与菩萨

明末清初，德化窑的白瓷雕塑艺术发展到鼎盛时期。明代宋应星所著《天工开物》中记载：“德化窑惟以烧造瓷仙、精巧人物、玩器，不适实用。”² 可见，德化窑的雕像制品在明代就已经久负盛名，并且成为了地方特色产品。从目前流传于世的雕像作品看，德化瓷塑以观音和菩萨数量最多，这也正是“民间供奉最盛的反映”。³ 据文献记载，观音全称观世音，又称观自在、观世自在、光世音。梵文 Avalokite · vara，从字面解释就是“观照世间众生痛苦中称念观音名号的悲苦之声”。⁴ 观音作为家喻户晓的神灵，其造像供奉也具广泛的普及性，因此有“家家观世音，户户弥勒佛”的说法。北京艺术博物馆收藏的德化窑白瓷塑像中，也以观音和菩萨像为主，且件件制作精美，气韵生动，形神兼备，尽显观音与菩萨的曼妙、温柔、大慈与大悲。

1. 送子观音像

《妙法莲华经·观世音普门

2（明）宋应星《天工开物》，页 221，中国社会科学出版社，2004 年。

3 黄静，《广东省博物馆藏明清德化白瓷》，《四川文物》2007 年第四期，页 89。

4 黄卓越等，《中国佛教大观》，页 1108，哈尔滨出版社，1994 年。



图 12 明代送子观音菩萨像



图 13 明代祥云观音菩萨像

品》云：“若有女人，设欲求男，礼拜供养观世音菩萨，便生福德智慧之男；设欲求女，便生端正有相之女。”送子观音像即典出于此。送子观音是明代以后在德化窑才流行起来的瓷塑造像。北京艺术博物馆收藏有四件。其中三件为清代，一件为明代。以明代的这件送子观音为例，高 26.5 厘米，底径 11 厘米。此观音头戴女式风貌，天衣披肩，身穿长袍，呈如意坐姿。怀抱一个孩子，从形象上看应为男童。男童

坐于观音的左腿之上，观音双手作外送状。观音袍衣覆盖圆形莲座，丛状荷叶、莲蓬及半开之莲花从水中涌出，托起观音宝座，构思精巧。通体施白釉，釉色莹润（图 12）。清代的送子观音像虽然也是头戴风帽，身穿长袍，双手托一男童作外送状，但造型略显呆板，装饰较为简化，缺乏明代送子观音庄严神妙、雍容大度的神韵。

2. 祥云观音像

此祥云观音像，明显是受到

了以何朝宗为代表的“何派”陶瓷雕塑艺术流派的影响。何朝宗，又名何来，德化县浔中镇隆泰村后所人，是明代嘉靖、万历年间驰名中外的瓷雕艺术大师¹。他以雕塑如来、观音、达摩等佛像人物冠绝一时，其作品各个性格鲜明，栩栩如生，普遍得到了世人的赞誉，成为垂范后世的典范。北京艺术博物馆收藏的这尊

1 黄春准、郑金勤编著，《中国白：德化窑白瓷鉴赏》，页 28，福建美术出版社，2005 年。



图 14 清代杨柳枝观音像

祥云观音立像，高 38 厘米，底径 14.5 厘米。底中空，呈椭圆形。胎质细腻，釉面润泽，釉色白中闪黄。观音踏于翻卷的祥云之上，面庞圆润，眼睑下垂，神态安详。她头戴风巾，内穿长裙。长裙垂至脚面，外露一足，外套半长大袍。胸部微露，佩戴如意形璎珞与串珠。左手搭于右手之上，右手外伸作接引状，站姿优雅，仪态静谧。衣纹流畅自然（图 13）。其雕塑风格与福建省泉州市文物管理委员会藏明代何朝宗塑渡海观音像¹及福建博物院藏明何朝宗款观音立像²十分相似，但因无款而无法知道作者，确实令人遗憾。

3. 杨柳枝观音像

杨柳枝观音以手持杨柳枝为其特征，是三十三观音之一，也是中国民间供奉较多的观音。相传，观音常以杨柳枝沾取甘露

1 梁白泉主编，《国宝大观》，页 204，上海文华出版社，1990 年。

2 曾伟希，《福建博物院藏德化瓷器》，《福建文博》2004 年第 4 期，页 65。



图 15 清代杨柳枝观音像（款识）



图 16-1 清代德化窑披坐观音像



图 16-2 明代观音铜像

水，洒向人间，消灾除病。后来，演变为不仅仅是消灾除病，而且能满足人们种种美好的愿望。杨柳枝观音像以浙江普陀山现存的明代杨枝观音碑上所刻观音最为精妙。普陀山杨枝观音碑，系明代万历三十六年（1608年）根据唐代名画家阎立本所绘杨柳枝观音像勒石而成，所刻杨柳枝观音面庞圆润丰满，端庄妙

丽，左手托净瓶，右手持杨柳枝，身披锦袍跣足，衣纹疏密有致，线条流畅，再现了原作的神韵。德化窑白瓷塑像中也有杨柳枝观音。以北京艺术博物馆收藏的这件清代作品为例（图14），观音高31厘米，底径11.6厘米，头戴山形宝冠，冠中央有化佛，风巾下飘，神态端庄慈祥。袍衣随风飘动，裙褶处有珠佩下

垂。观音右手持杨柳枝，赤足立于海水荷花上，有莲蓬从海中涌出，象征西方净土。外底印有“蔡观荣造”四字双行楷书单栏阳文戳印款（图15）。

4. 披坐观音像

德化窑白瓷观音像，造型多样，往往以纯朴的艺术语言和独到的审美意识塑造出传说中观音菩萨的内心世界。如馆藏的



图 17 清代文殊菩萨像



图 18 清代普贤菩萨像

这件清代披坐观音像，高 8.7 厘米，底 5.3×3.9 厘米。姿态极为自然悠闲，半跏坐姿，左腿盘膝，右腿支起，趺足。右手置右膝上，左手置右手上，十分娴雅淡定，富于生活情趣。她头梳高髻，大耳下垂，长脸，高鼻小嘴，双目微启，面庞秀美，端庄慈祥。上身着宽袖垂领长袍，下身穿长裙，胸部微微袒露，佩以珠链，雕饰精细，衣纹线条流畅（图 16—1）。此观音坐姿与宋元时期佛教造型中的倚坐观音形态不同，却与首都博物馆珍藏的一件明代石叟款铜质观音像¹相似（图 16—2），它们均给人以平易近人之感，虽然产地、质地不同，却有着密切的技术借鉴与交流痕迹，并共同表现出明代以来民间汉地佛教造像艺术的生动与活泼。

5. 文殊菩萨像

文殊菩萨是佛教四大菩萨之一。是“文殊师利”的简称，梵语译音，意译“妙德”和“妙吉祥”。²文殊菩萨是智慧的化身，在佛教诸菩萨中以智慧见长，因此最受古代文人士大夫们的信服与虔诚供奉。北京艺术博物馆收藏的这件清代德化窑白瓷文殊菩萨像，高 14 厘米，底 8.9×5.2 厘米，通体施白釉。釉色纯净温润。此尊像手持如意，身骑猛狮。面相慈祥，坐姿悠闲自在，

1 韩永主编，《北京文物精粹大系·佛造像卷（上）》，页 79，北京出版社，2001 年。

2 黄卓越等，《中国佛教大观》，页 1103，哈尔滨出版社，1994 年。

服饰华丽，衣褶线条流畅。狮子是文殊菩萨像的重要标志，是文殊菩萨智慧威猛的象征，一般形态生动，雕工精细（图17）。此尊像制作风格与汉地寺庙中常见的文殊菩萨像略有不同：寺庙中的造像手中多持宝剑，表示智慧锐利。由此可见，清代德化窑匠师们在吸收传统宗教造像艺术的创作中也充分融入世俗化的理念。

7. 普贤菩萨像

普贤菩萨是佛教四大菩萨之一，又称普贤大士，在佛教诸菩萨中他的行愿最广大，所以有“大行普贤菩萨”的美名。北京艺术博物馆收藏的这件清代德化窑白瓷普贤菩萨像，高14.7厘米，底8.5×4.5厘米。通体施白釉，釉色纯白匀净，看似凝脂，光润明亮，呈现所谓“猪油白”特征。此像骑一白象，手中拿如意（后修补）。因白象是普贤菩萨像的重要特征，故而塑造得十分精细，神形兼备，栩栩如生（图18）。

结语

北京艺术博物馆收藏的德化窑白瓷，除了上面梳理分析的杯、碗、瓶、炉等日用器皿及精美的观音菩萨造像外，还有印章、章料、印泥盒等文玩用具和仕女像。总体上看，馆藏品以明清两代制品为大宗，尤其是明末清初制品，不仅数量多，而且制作精美，质量上乘，其中龙虎

杯、梅花杯、铺首耳香炉、筒瓶及观音菩萨像具有很强的时代特征，堪称德化窑白瓷的代表作品。此外，馆藏的四件民国时期塑像，包括仕女与观音（图19），虽然胎质、釉色、雕塑艺

术水平不比从前，但也是代表民国德化瓷业发展状况的重要资料，生动再现了德化窑白瓷由繁盛走向衰落的整个历史过程。

（摄影：杨京京）



图19 民国提篮观音像

景德镇窑民国瓷器概说

李 晔



红彩描金龙纹天球瓶 高 57.6 厘米

民国瓷长期以来一直未能得到学界和收藏界的重视。最近几年随着几家国内知名博物馆相继举办民国瓷器展，以及艺术品市场民国瓷的价格一路走高，民国瓷才逐渐受到学界和收藏界的重视。民国时期景德镇生产的瓷器代表了民国瓷的最高水平，民国瓷中精品大多出自景德镇。本文主要介绍景德镇民国瓷中具有重要历史文化价值的精品，主要包括以下几类：“洪宪”款识瓷器、总统堂名款识瓷器、“珠山八友”瓷器、仿古瓷器、江西瓷业公司瓷器等。

一、“洪宪”款识瓷器

带有“洪宪年制”、“洪宪御制”款识的器物，是民国瓷中引人注目的品种，因为它和民国重大历史事件“洪宪复辟”联系在一起。1916年元旦，中华民国大总统袁世凯登基称帝，改国号



青花红彩龙纹印盒 直径6.3厘米，高3厘米

为“中华帝国”，以次年为“洪宪”元年。仅83天后，袁世凯迫于各方压力，取消帝制。

帝制复辟，不仅是政体、制度的改变，还包括效仿中国传统帝制建立新的皇家礼仪体系。1915年8月，着手复辟帝制的“筹委会”就已经成立，为新的“帝国”制礼作乐。烧造“洪宪”瓷器供“中华帝国”皇帝御用，是此次复辟计划的重要组成部分。1916年，袁世凯命政事堂杨度委派庶务司长郭葆昌为陶务监督，赴江西烧造“洪宪”帝号瓷器。据郭葆昌生前向友人讲述，由于复辟时间甚短，“洪宪”瓷器未能烧成。复辟结束不久，社会上出现了一批“洪宪”瓷器，京津两地流传最广，其中还有绘瓷名家汪晓棠绘制的精品。



粉彩人物图瓶 高27.7厘米



军阀政客、富商大贾多以“洪宪”款识瓷器为礼品，交友馈赠，成为一时风尚。

二、总统堂名款识瓷器

政权交替不能旋即改变延续千年的传统，民国总统们对精

美瓷器的喜好有增无减，纷纷烧制带有总统堂名款识的瓷器，继续以享用“御用”瓷器的方式显示自身的权威。这类瓷器制作精良，以“居仁堂制”、“静远堂制”款瓷器为代表。“居仁堂制”款瓷器是袁世凯任大总统时的专用瓷器，“静远堂制”款瓷器是

徐世昌任大总统时的专用瓷器。此外，曹锟任大总统时有“延庆楼”款识器物，蒋介石任总统时有“蒋”、“中华民国三十六年中正”款识器物。

（一）“居仁堂制”款瓷器



粉彩开光博古图梅瓶 高 25.7 厘米



粉彩哪吒现身图瓶 高 20.9 厘米



粉彩婴戏图花盆、托盆口径 13.9 厘米，通高 12.2 厘米



天青釉兽面花纹觚 高 32.8 厘米

(二) “静远堂制”款瓷器



红地粉彩描金开光花鸟纹瓶 高 31.7 厘米



墨彩山水人物图瓶 高 33.1 厘米

(三)“延庆楼制”款瓷器



云龙雕瓷笔筒 高 15.6 厘米



金地粉彩百花夔龙纹芦瓶 高 27.1 厘米

（四）蒋介石专用瓷器



金地粉彩花卉纹盘



金地粉彩百花纹单耳杯

三、“珠山八友”瓷器

民国瓷器种类繁多，各自具有不同的历史文化价值，但是其中最具艺术魅力、最为藏家和普通观众喜爱的民国瓷器当属“珠山八友”瓷器。2010年6月下旬，北京长风拍卖举办了一场名为“月圆雅集”的文人瓷版画专场，其中华月堂旧藏的粉彩四季花鸟长条成堂四挂屏，为珠山八友之一的毕伯涛所做，最后的落槌价竟然高达99.9万元，最近几年珠山八友瓷器在艺术品市场的高涨人气可见一斑。

1928年秋，在绘瓷名家王琦牵头组织下，景德镇知名绘瓷艺人王大凡、汪野亭、何许人、邓碧珊、刘雨岑、程意亭和毕伯涛，相约各带纸画作品一幅，在景德镇文明楼酒馆开茶话会，品茗论茶，相互观摩。在座八人，便定名为“珠山八友”，约定每月望日，开会一次，名为“月圆会”。“八友”是虚数泛指，珠山八友这一松散的艺术团体还包括田鹤仙、徐仲南，共十人。珠山八友以扬州八怪为典范，以海派艺术家为榜样，汲取西方陶瓷艺术风格和技法，把充溢的时代气息和爱国热情融入绘瓷创作，其作品有着极高的艺术价值，并对陶瓷绘画的现代发展产生了重大而深远的影响。

（一）王琦

王琦（1884—1934），江西新建人，号碧珍，别号甸迷道

人、甸迷散人，斋名甸甸斋。早年以捏面人为生，1902年孤身来到景德镇，向邓碧珊学习陶绘瓷画。1916年浮梁县知事程安曾为其题匾“神乎技矣”，名声大噪。1916年赴上海参观海派画展，接触扬州八怪，尤喜欢黄慎的画风。王琦是珠山八友的领军人物，是月圆会活动的组织者和赞助人，成就最高，影响最大。以画人物擅长，在技法上用笔挥洒奔放，运用粉彩颜料画的人物头面柔和俏丽，增强了人物表情和艺术的感染力。



王琦 粉彩义结桃园图瓷板 高38厘米，长27厘米



王琦 粉彩钟馗图瓷板 高32厘米，长21.5厘米

（二）王大凡

王大凡（1888—1961），安徽黟县人，名堃，斋名希平居士，又号黟山樵子，斋名希平草庐。首创“落地彩”技法（不用玻璃白打底，直接将原料平涂于瓷胎，再罩雪白、水绿烧成，不用渲染）影响至今。王大凡的作品构思严谨，用笔流畅、飘逸，其作品“大富贵亦寿考”图瓷板曾于1915年参加巴拿马太平洋万国博览会，获金质奖章。



王大凡 粉彩木兰还乡图瓶 高39厘米

（三）何许人

何许人（1882—1941），安徽南陵人，原名处，别名华滋，字德达。擅画雪景，其作品结构紧凑，构图大方，用笔流畅，具有一种平淡天真、潇洒闲逸的艺术境界。



何许人 粉彩雪景图围屏 高 20 厘米

(四) 汪野亭

汪野亭(1888—1942),江西乐平人,名平,号传芳居士,斋名平山草堂。江西省窑业学堂毕业,师从张晓耕、潘甸宇学习花鸟,后改学山水。作品多为粉彩青绿山水,绘画风格清新、雅丽,自成一家。



汪野亭 粉彩山水图四方瓶 高 32.4 厘米



（五）邓碧珊

邓碧珊（1874—1930），江西余干人，清末秀才。字辟寰，号铁肩子，别号烟波钓徒、小溪钓徒。斋名晴窗读书楼。九宫格瓷板肖像画的创始人。擅画鱼藻，画风细腻、优雅，受日本写实绘画影响颇深。



邓碧珊 粉彩春江跃鲤图瓷板 高 39.5 厘米，长 26 厘米

（六）徐仲南

徐仲南（1872—1952），江西南昌人，名陔，号竹里老人，斋名栖碧山馆。少时入南昌某“红店”学习瓷艺，1918年受聘于江西瓷业公司。徐氏擅绘松竹，作品劲拔潇洒，自成一家。



徐仲南 粉彩清影摇风图瓷板 长34厘米，高26.5厘米

（七）田鹤仙

田鹤仙（1894—1952），浙江绍兴人，名青，号荒园老梅、梅花主人，斋名古石斋。民国初年供职于景德镇税务局，后受聘江西瓷业公司夜校任教员。先攻山水，后改画梅花，以梅花独步画坛。



田鹤仙 粉彩梅花图牙签筒 高7.6厘米



(八) 程意亭

程意亭(1895—1948)，江西乐平人，字体孚，艺名翥山樵子、斋名佩古斋。早年入江西窑业学堂，师从张晓耕学习山水、花鸟，后拜海派名家程瑶笙为师。他的作品色彩富丽古雅，兼有豪壮和柔美的格调。



程意亭 粉彩山石花鸟图瓶 高4.8厘米

(九) 毕伯涛

毕伯涛(1885—1961),安徽歙县人,名达,号黄山樵子,清末秀才。他擅画花鸟,工写兼用,设色雅丽不俗。



毕伯涛 粉彩柳叶八哥图瓷板 高39厘米,长26厘米

(十) 刘雨岑

刘雨岑(1904—1969),安徽太平人,原名玉成,后改名雨岑、雨城,斋名觉庵,别号澹湖渔。15岁就读于饶州江西省立第二乙种工业学校,师从潘匋宇。1922年到景德镇,擅长粉彩花鸟,绘画风格清新雅丽,并创“水点桃花”技法(直接用玻璃白点出花朵形象,然后以含色料的水笔加以点染,色彩浓淡自如,花头更显活泼自然),对粉彩艺术发展影响很大。



刘雨岑 粉彩花鸟图四方笔筒 长18厘米,宽15.6厘米



天青釉粉彩四爱图方瓶（汪晓棠）



粉彩草虫图蒜头口瓶 高 23.4 厘米（潘匋宇）

（十一）民国绘瓷名家

民国是景德镇绘瓷艺人名家辈出的年代，除珠山八友外，另有汪晓棠、潘匋宇、张志汤、王步、汪大沧、刘希任等绘瓷名家造诣非凡，名噪一时。

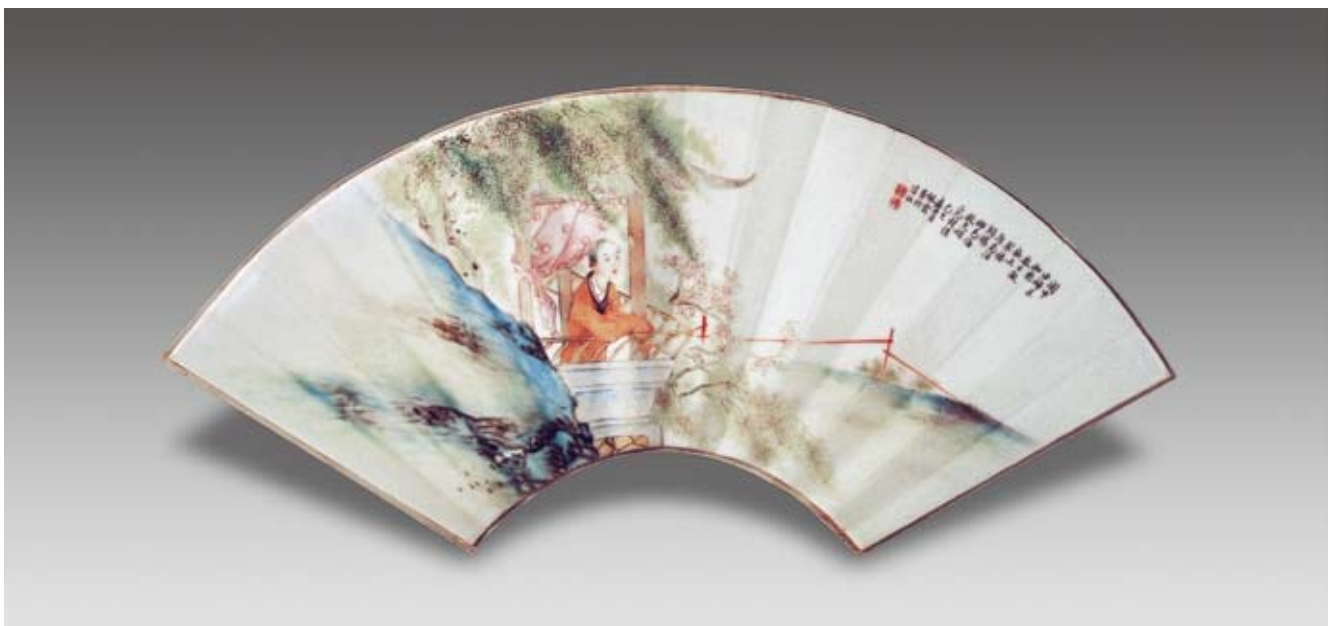
汪晓棠（1885—1924），江西婺源人，名棣华，号龙山樵

子。擅画人物。王大凡早年曾从其学艺。

潘匋宇（1887—1926），江西鄱阳人，字鼎钧，号詹湖外史，斋名古欢斋，景德镇新粉彩绘画奠基人之一。人物、山水、花鸟无一不精，作品笔法秀丽，色彩淡雅宜人。“珠山八友”中

的刘雨岑、程意亭、汪野亭均出自潘氏山门。

张志汤（1893—1971），江西婺源人，斋名亦陶，与珠山八友同时代齐名的绘瓷名家。早年于景德镇“红店”学习粉彩，后任教于浮梁陶瓷职业学校、江西省立陶业学校。



粉彩少妇图扇形瓷板（方云峰）高 19.7 厘米，长 53.5 厘米

方云峰（1897—1957），江西浮梁人，字佩霞，号惜花轩主人。早年就读于江西省立乙种工业学校，后任教于江西省立陶业学校、浮梁陶瓷职业学校。擅长粉彩仕女，晚年喜画猫蝶牡丹。

王步（1898—1968），江西丰城人，字仁元，号竹溪、竹溪道人，晚年别号陶青老人，斋名愿闻吾过之斋。民国青花彩绘第一人，被誉为“青花大王”。

汪大沧（1901—1953），安徽黟县人，号一粟，别号桃源老农。曾得名家潘匋宇指点，后又师从毕伯涛学习诗词。擅画山水，用笔简练沉着，作品豪放大气。

刘希任（1906—1967），江西南昌人，号乐隐山人、隐游山

人，斋名再思轩、永华堂等。20世纪30年代成名于南昌，为南昌彩瓷的领军人物，擅画人物，受王琦影响较大。

景德镇陶瓷美术研究社

1919年夏成立，以“发展美术，不守秘密，振兴国货，力挽利权”，“热心实业，力图改良俾工业，竞美全球”为己任。以吴霭生为社长，王琦任副社长，社员有彩瓷名家汪野亭、王大凡、饶华阶等以及社会各界人士，共二百余人。该社成立后，在瓷器的设计、绘饰、制作、配釉、等方面多有建树，特别是在器型与纹饰上多有新意。定期出版发行《陶瓷画稿》，“或发明瓷式，俾陶工藉以仿造。或绘成画谱，令今后便于临摹。”



粉彩牧牛图洗口瓶（张志汤）高 32.5 厘米

四、仿古瓷器

民国建立，皇权终结，清皇室对于景德镇瓷业的限制随之消失，以珠山八友为代表的绘瓷艺人充分享受着前所未有的创作自由，以瓷代纸，尽情展现中国画的气韵生动。与珠山八友的创新截然不同，景德镇同时也在尽其所能地仿制曾带给这座小城无限荣耀的官窑瓷器。民国时期，仿古瓷器数量众多，是民国瓷器的一大门类。仿制的对象几乎包括了我国陶瓷史上所有名品，其中仿制清康、雍、乾三代瓷器最多。

民国瓷业仿古之风之所以盛行，与民国时期中国社会发生的历史巨变有很大关系。清皇室逊位之后，再也无力支持御窑厂烧造成本高昂的官窑瓷器。御窑厂关停之后，能工巧匠流落民间，继续从事瓷器生产。没有了御窑厂严格的规范，从前的御窑良工们生产的瓷器再精美也只能是一种仿制，难以再现官窑瓷器的精致完美。另外，受利益的驱使，许多古董商人把民国仿品当做本朝真品出售，谋取高额利润，大量的市场需求对仿古瓷器的生产起到了巨大推动作用。无论仿古瓷生产者的目的如何，民国仿古瓷器在客观上起到了对中国古陶瓷工艺传承存续的重要作用。

五、江西瓷业公司和陶业学校生产的民国瓷

民国时期，景德镇仍是中国



仿宋青白釉月华锦纹花口盘 口径 19.2 厘米



仿宋哥釉倭角碗 口径 9.9×9.8 厘米



仿明青花云龙人物图花觚 高 26.2 厘米



仿清五彩镂雕人物图瓶 高 50.7 厘米

瓷业中心。1910 年，官商合办的新型企业——江西瓷业公司在瓷都景德镇建立。作为取代原御窑厂的新式窑业，为古老瓷界吹进了一股新鲜的空气，带来了新的生机和活力，留下了许多可圈可点的创新之处，其代表作是民国新器型“和合器”。

同时，以中国陶业学堂、江西省立陶业学校为代表的一批培养近代瓷业专门人才的学校纷

纷建立，为中国陶瓷业发展培养大批人才的同时，也生产出了一批能够代表民国之瓷最高水平的精品瓷器，并且在国际展会屡获金奖。

（一）江西瓷业公司生产瓷器

江西瓷业公司于 1910 年成立，官商合办，创办目的为改良景德镇落后瓷业生产。其产品为日用瓷和陈设瓷，质量较同时代

厂店精良，目前所见器物款识有“江西瓷业公司”、“江西瓷业公司出品”、“江西瓷业公司监制”等。

和合器为日常餐具，是民国创新器形。民国三年（1914 年），清监生杨庭辉在江西瓷业公司设计，规格有八寸、六寸、四寸三种。次年（1915 年），由杨庭辉利削、王大凡手绘的和合器参加巴拿太平洋万国博览会，一举获得博览会金奖。



粉彩龙凤纹和合器 口径 25.8 厘米

（二）江西省立陶业学校

江西省立陶业学校前身为江西瓷业公司附设在鄱阳的陶业学校，1927 年改名为江西省立陶业学校。1944 年迁景德镇，与浮

梁县陶瓷科职业学校合并，称江西省立陶瓷专科学校。1946 年、1947 年曾为南京国民政府精心设计制作了一批国家礼品瓷，堪称民国瓷中精品。江西陶校为瓷

业改良和人才培养作出了不可磨灭的贡献。

1946 年 7 月，为纪念反法西斯战争胜利，南京国民政府委派江西省立陶业学校设计制作一批精细的礼品瓷，赠送外国元首及友人。1947 年完成烧制，瓶 40 件、挂盘 60 件万华餐具 4 套（每套 140 件）、胜利餐具 2 套（每套 140 件）、桃碗 400 件。“国礼瓷”代表了民国瓷业生产最高水平，是民国瓷中精品。以下两件黑地描金粉彩开光山水纹瓶即是完全按照“国礼瓷”设计和标准制作的。

六、能够反映民国时代特色的民国瓷

民国瓷器虽不及明清官窑瓷器精美，但却更具时代特色。传统瓷器纹饰多为吉祥寓意图案，以爱国政治口号为纹饰的民国瓷器则能够直接反映时代，以瓷为媒介表达爱国之情是中国历史上从未有过的事情。

结语

民国是中国社会由传统向现代转型的大变革时期。变革发生在各行各业，中国瓷业也不例外。仁人志士鼎力革新，创办新式瓷业公司，建立陶瓷职业学校，使古老瓷业焕发新生。民国短短的十八年间，中国瓷业完成了由传统向现代的历史性跨越，民国瓷谱写出了中国瓷艺的独特华章。



红彩爱国文字马蹄形托杯 通高 9.6 厘米 碗口径 10.6 厘米

珠山八友与瓷上文人画

李 晔

2010年9月,《传承·跨越——民国瓷器艺术展》在北京艺术博物馆开幕。此次展览共展示民国瓷器140余件,展品包括景德镇窑仿古瓷器、洪宪款识瓷器、珠山八友瓷器,以及醴陵窑、德化窑和石湾窑民国瓷器,展品种类齐全,且均为民国瓷器精品,是一次国内少有高品质民国瓷器展。在展览开幕仪式上,中国古陶瓷界泰斗耿宝昌先生对展览进行了高度评价,对民国瓷在中国古陶瓷中承前启后的独特历史地位给予了充分肯定,在讲话结尾连说两句这个展览“太美了!太美了”,欣喜之情溢于言表。在整个展览期间,观众络绎不绝,有许多观众甚至带着自己的藏品到展厅和展品比对鉴赏。历经百年岁月洗礼之后,民国瓷以其重要的历史文化价值和不凡的艺术魅力正在重新进入人们的视野,成为学者、收藏家、收藏爱好者瞩目的对象。



王琦 粉彩罗汉图双耳瓶



汪野亭 粉彩古刹晨钟图广口瓶

民国瓷器种类繁多，各自具有不同的历史文化价值，但是其中最具艺术魅力、最为藏家和普通观众喜爱的民国瓷器当属“珠山八友”瓷器。2010年6月下

旬，北京长风拍卖举办了一场名为“月圆雅集”的文人瓷版画专场，其中华月堂旧藏的粉彩四季花鸟长条成堂四挂屏，为珠山八友之一的毕伯涛所做，最后的落

槌价竟然高达99.9万元，最近几年珠山八友瓷器在艺术品市场的高涨人气可见一斑。

珠山八友究竟是何许人也？他们“行情见涨”的背后究竟是作品魅力使然还是商业炒作的结果？在研究这段历史时，我试图去寻找这些问题的答案，却发现原来早在八十多年前，“珠山八友”在国内陶瓷界已经是响当当的名号，时人尊称他们为“八大名家”。只是，与此相关的诸多传言却随着时间的流逝偏离了历史的原貌，甚至连“珠山八友”究竟是谁都成了众人争论的焦点，即使在20世纪60年代珠山八友中最年轻的刘雨岑先生依然在世时，也无法平息这些争议。直到2004年，江西美术出版社历时四年，编纂了大型图录《珠山八友》，珠山八友的成员是谁这一争论，才终于有了一个相对确定的结论。珠山八友的成员是王琦、王大凡、汪野亭、何许人、邓碧珊、程意亭、毕伯涛、刘雨岑、徐仲南和田鹤仙，共十人。

八友领袖

下面一段文字是研究珠山八友起源这一问题最常引用，也是最为重要的一段文献资料：

“在一九二八年秋，有王琦、与外舅王大凡、汪野亭、何华滋、邓碧珊、刘雨岑、程意亭及先父毕伯涛，慨斯社之沦散，欲以恢复以图强，于是年秋间，八



刘雨岑 粉彩花鸟图扇形瓷板

人相约，各带纸画作品一幅，在市内文明楼酒馆内二楼（今珠山西路），开茶话会，品茗论画，相互观摩。在座八人，便定名为‘珠山八友’，并订每月望日，开会一次，名为‘月圆会’。”

这段文字来源于20世纪50年代出版的《景德镇陶瓷史料第一辑·珠山八友的来龙去脉》一文，文章作者是毕伯涛之子毕渊明。1928年珠山八友结社时，21岁的毕渊明时常跟随其父珠山八友成员之一的毕渊明参加珠山八友的月结社活动。不过，毕渊明没有说出珠山八友中的关键人物是谁，而那个人恰恰是整个团队的灵魂领袖，也正是他凭借一己之力，组建了影响至今的珠山八友，他就是王琦。

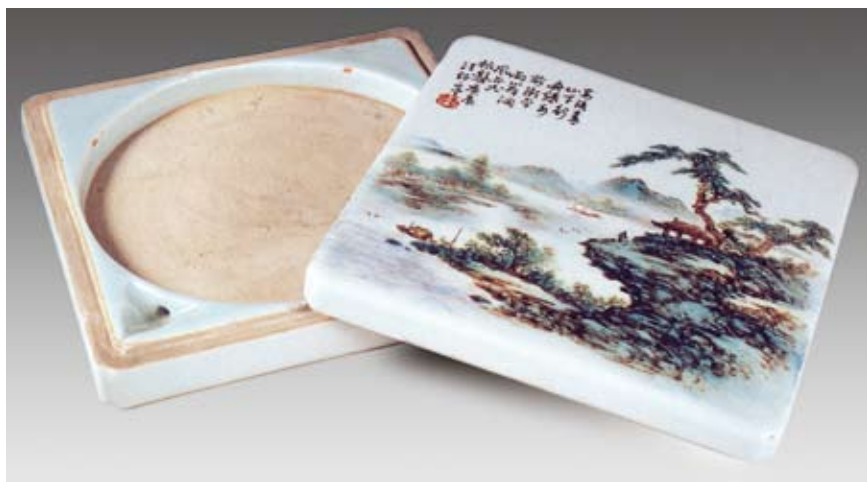
时间回到1901年，出生于江西新建一个贩盐船户人家的王琦只身来到景德镇，靠着幼年跟



何许人 雪景人物壶



邓碧珊 粉彩鱼藻图笔洗



汪野亭 粉彩山水图砚

捏面人师傅学来的手艺，糊口谋生。那年他刚满 17 岁。

根据《清朝续文献通考》的记载，清末民初的景德镇，大瓷窑有上百座之多，年产瓷价值大约在六百万元左右，仅设在镇上的瓷器店就有三百多家。王琦整日走街串巷，耳濡目染，渐渐对瓷器萌生了兴趣。后来，他在镇上一家名叫“彩云轩”的红店找了份绘瓷的差事，开始了自己的艺术生涯。

红店，是专门进行釉上加彩的手工作坊。景德镇之瓷业分工严密，高度发达，所谓“过手七十二，方可成器”，“画者画而不染，染者则染而不画”。瓷业制造相关的各个环节——瓷土、匣钵、烧窑、制瓷、彩绘、看色、包装……几乎都有专门的工匠、店家负责操办。其中，专业经营画瓷器的店就叫“红店”。

王琦很快在景德镇瓷画届闯出了名声，他钟爱人物题材，凭借自己的天赋和勤奋，把捏面人对人物造型的认识理解与陶瓷绘画结合起来，形成了自己独特的绘画风格。对陶瓷绘画的痴迷的王琦不仅聪明而且勤奋，他为了提高自己的文化修养和艺术水平，拜景德镇绘瓷名家邓碧珊为师。

邓碧珊在景德镇瓷界是个了不起的人物。他在镇上有间“为绚画室”，以贩售字画为业，也常常帮人在瓷上写字。他原本是余干县龙津镇的一个秀才，自小聪慧过人，据说幼时随父亲下河



王大凡 粉彩桃源问津图瓶

捞鱼，归来后常常默不做声地在几案上用手指沾水画鱼，并以指甲点画鱼鳞。父亲见他颇有天赋，就把他送到学堂读书。几年下来，不仅学业大有长进，也练就了一手好字。1911年，延续千年的科举制废除，此时正在老家教私塾的邓碧珊，自知仕途无望，便前往饶州（今鄱阳县）陶业学堂任教，开始陶瓷绘画的创作。后来，他又辗转来到景德镇，开办画室，并且创造性地发明了用西方九宫格绘图法绘制瓷板肖像画技法。

对传统的制瓷工匠来说，人物是很难表现的一类题材，肖像画又力求形似，所以历朝历代的瓷器上几乎都见不到人物肖像。直到清末民初，绘瓷艺人引入了纯粹的西洋绘画造型方法——素描，这才使瓷板肖像画的技艺得到飞速发展。那时摄影技术刚刚传入中国，老百姓对照相这种新鲜玩意儿虽然心存好奇，但是照相术会摄人魂魄的谣传却使大多数人望而却步。与之相比，用瓷板画像则安全多了。一时间，高官富贾争相订购，以便将来留作遗像之用。当时一块由名家绘制的瓷板肖像画，市价达到二百块现大洋，相当于八十多担大米的价钱。邓碧珊创作的瓷板人物肖像画形象逼真，在市场上销路很好。不久，他便成了景德镇瓷画界的红人。

邓碧珊接纳比小自己十岁的王琦作为徒弟，不仅传授彩绘瓷像，还兼授书法和诗文。在



田鹤仙 粉彩梅花图笔筒



程意亭 粉彩花鸟图瓶

邓碧珊的指导下，王琦提高很快。1915年，王琦、王大凡和汪野亭等人的作品参加美国举办的巴拿马太平洋万国博览会，均获金奖。在那个民族主义至上的年代，在国际上为国家争光是一件了不起的大事，王琦等人备受赞誉，名噪一时。1916年，浮梁县长程安为王琦的画室“甸甸斋”题写匾额“神乎技矣”。向焯于1919年《景德镇陶瓷纪事》中称王琦“是现今美术家中之表表者”。

珠山结社

个人一时的兴衰荣辱，与国将不国的时局比起来，显得那么微不足道。

1920年，日本人在大连成立了大华窑业公司，由南满铁路株式会社负责督造瓷器烧制。这类外资瓷厂在《马关条约》签订后不断出现，导致价格低廉的机制瓷大量涌入市场，挤压了传统瓷器的生存空间。洋人利用跟清政府签订的不平等条约，大肆掠

夺原材料，在中国倾销洋货时，只需要在海关缴纳5%的进口税和2.5%的子口税，就可以在各地畅通无阻。而中国人自己的产品却必须按规矩逢关纳税，分文不少。长期研究江西传统文化的周奎书先生说：“太平天国起义之后，瓷器外运时，要先在景德镇缴纳一次统税，在经过湖口、运出江西省境时，再纳一次出口税。以民国为例，景德镇每年税收为40万元，湖口出口税与此数相等，两处税额共计每年征收

80 万元。1928 年，景德镇瓷器总产值 660 余万元，以征税 80 万元计算，约合值百抽 12 的税率，比洋货交值百抽 2.5 的子口税高 3 倍还多。如果把瓷器从景德镇运往天津，先在景德镇纳了出口正附税，到九江，又纳九江市政捐，到天津海关，又重征正本税、附半税和河北省厘捐。如再从天津运销各地，又需要交纳天津常关税。本来天津经销景德镇瓷器是个赚钱生意，一直是华北重要的瓷器市场，但在国民政府统治期间，因苛捐杂税过于繁重，竟相继倒闭了 59 家商行。这些是属于关卡捐税的盘剥，至于税吏敲诈勒索中饱私囊，更增加许多额外的剥削。”为了与洋瓷竞争，抵消苛捐杂税带来的利润亏损，景德镇的一些制瓷作坊

竟纷纷偷工减料，这又直接导致瓷坯、釉料、色泽、式样的江河日下。

王琦，以及景德镇许许多多的绘瓷艺人，他们虽然只是以绘瓷谋生的一介小民，但是却有着充溢胸怀的爱国热情。1922 年，在浮梁县县长徐仲亭、知事何心澄的倡导下，王琦联合吴霭生、汪晓棠、潘甸宇等瓷界名家共 200 多人，创建“瓷业美术研究社”，力图改良和重振景德镇瓷业。他们约定在景德镇镇莲花池边的景德阁举办展览、研习创作，并针对当时绘瓷行业里普遍出现的不讲画理、不辨阴阳、不分远近的通病，用传统中国画理论的精髓来提升整个景德镇绘瓷界的艺术修养。只可惜好景不长，王琦苦心经营的研究社，两

年后，即被兵败过境景德镇的北洋军阀刘宝缙师团洗劫一空，而年仅 39 岁的汪晓棠也在愤懑中撒手人寰。

遭此劫难，景德镇瓷界心灰意冷，大家各自经营自己的生意，不在过问时事。

1928—1937 年，南京国民政府统治的最初十年，国内政治安定，各行各业均有所发展，瓷业也不例外。景德镇的瓷画艺人们生意也比从前好了不少。1928 年 1 月，生意兴隆的王琦接受了一笔八条屏瓷板画的订单，客户要求在三块瓷板上分别绘制山水、花鸟、人物和走兽等不同内容的作品。这笔订单费工费时，制作周期较长，一个人难以应付，于是，王琦召集了王大凡、汪野亭、邓碧珊、刘雨岑、程意



田鹤仙 粉彩梅花图笔架



刘雨岑 粉彩桃花群鸡图双耳瓶

亭、何许人、毕伯涛七名绘瓷高手，共同创作，而这竟成了合作的契机。以后的几年里，每个月农历十五那天，八人便相聚一次，饮酒品茗，题诗作画，彼此切磋技艺。他们仿效古代文人雅集，即兴创作，并把作品送给当次邀约的东道主。这就是后来享誉瓷界的“珠山八友”及其“月圆会”活动。据说，时任浮梁县长的彭葆仁，还亲自在八友经常聚会的五龙庵门外立了一块告示，上面写着：“珠山八友创作之地，闲人禁止入内”。

早期的月圆会也时常在王琦的家宅中举办。当时，他在景德镇瓷画圈子里已是个说了能算的角色。除了画技法高超外，王琦更是通晓其他瓷绘艺人所欠缺的人际经营之道。他广结商贾，通纳贤才，还与本地县长交好。当其他瓷绘艺人尚在为生活奔波时，王琦每个月都能拿到超过700银元的收入，比当时鲁迅收入还高。他在景德镇珠山东麓的东门头盖起了一座300多平方米的宅院，虽说房子只有三进，算不上豪宅，但这在景德镇瓷绘艺人当中也是独一无二的了。一般的画瓷名家，虽说有些声名，多数人只过得小康生活，有窘迫者甚至连维持生计都相当困难。比如珠山八友之一的何许人，妻子去世了都无钱安葬，后来还是靠着八友们的资助，才办了后事。为人大度的王琦，时常接济穷困的绘瓷艺人。朋友向他借钱，也

从不吝惜，还劝诫妻子熊仕堂说：“他们有钱，自然会还，无钱也不必去讨。”

20 世纪 20 年代，景德镇有四千多名绘瓷艺人，为什么他们脱颖而出，能够在中国陶瓷史上产生如此重要的影响？

瓷器诞生以来，在瓷上作画，只是为了装饰瓷器，绘瓷匠人是纯粹的工匠，他们不是艺术家，他们的画作只是活计，不是艺术。到了咸丰、同治、光绪年间（1851—1908），安徽的程门、金品卿、王少维等新安派画家来到景德镇，他们抛开所谓文人士大夫的高贵身份，把文人画的创作从宣纸“搬”到了瓷胎上，以纸代瓷，在瓷上表达自己的志趣情怀，开创了浅绛彩文人绘瓷这一崭新的艺术形式。不过遗憾的是，这些文人画家对颜料工艺性能的掌握欠缺火候，他们创造的浅绛彩瓷画光亮度十分有限，日子一长，就会因空气氧化而失去光泽。直到以珠山八友为代表的绘瓷艺人出现之后，文人画才和瓷器完美结合，开创了中国陶瓷美术的现代形态。

珠山八友并非普通的绘瓷匠人，他们都有一定的文化修养，他们是具有主体意识的艺术家，但他们毕竟以绘瓷为生，作品难免带有匠气。作为领军人物的王琦，年轻时是个走街串巷捏面人的民间手艺人，画瓷只算得上半路出家。王大凡祖上经商教书，他本人只读过 3 年私塾，后

来又跟理发师傅学手艺，1901 年才投奔到姐夫开的“红店”当学徒，恰逢曾为袁世凯绘制大总统专用瓷的汪晓棠受聘来到店里工作，这才跟随汪氏学习绘画、诗词和书法。毕伯涛和邓碧珊一样，也是清末的落魄文人，科举制废除后，毕氏之妻也撒手人寰，一时间他失去了生活的重心，为求生计，30 多岁的毕伯涛携一儿一女来到景德镇谋生。初到镇上头两年，他窘迫到要去五龙庵借宿的地步，靠为寺庙抄写经书、作楹联、匾额勉强维持生计。而汪野亭、程意亭、刘雨岑等人，虽说在鄱阳窑业学堂读过书，但家世地位、受教经历与同时期的书画名家傅抱石、张大千不可同日而语。

可见珠山八友中的大多数人，早年接受的教育都是支离破碎不成系统的，他们起初并没有什么文化积淀，但天资聪慧，又勤奋刻苦。比如王大凡，年轻时就嗜书成性，他在吃穿住行上能省则省，唯独对买书一事甚为慷慨，时不时就让人把新购的书一箩筐一箩筐地搬到画室，挑灯夜读。珠山八友并不是传统意义上的文人，也不是混迹于红店靠绘瓷谋生的工匠。从他们的作品里，既能看到文人对清淡古雅的追寻，也不乏诸如福禄寿喜、白头多子一类迎合市场的“入世”之作。准确地说，珠山八友是乱世中有着文人气质又兼具商业头脑的艺术家，敏锐的商业意识，使他们能够准确把握住市场的动



程意亭 粉彩富贵白头图瓷板



王大凡 粉彩闻鸡起舞图瓷板

向，在广开销路的前提下，以自己出类拔萃的作品开启陶瓷绘画的创作潮流。

曲终人散

遗憾的是，珠山八友的月圆会，终究也只落得个曲终人散的

结局。

1930年，54岁的邓碧珊，对尘世有了些倦怠，希望自己可以在一处庙宇里静度余生。秋天还没到来的时候，原本在景德镇南部弋阳、横峰一带活动的方志敏，获悉蒋介石、冯玉祥和阎锡山三股势力屯兵于豫东南，在中

原大战的泥沼中无暇他顾，给了革命武装争取红色政权的大好时机，遂亲率工农红军独立团进攻景德镇，建立起景德镇工农民主革命政权。邓碧珊因为之前做过讼师，专为富人辩护，又时不时会用些手段，使得雇工的官司十有八九败于他手，穷苦劳工早已对他心存记恨，加上邓碧珊本人还有吸食大烟的嗜好，口碑甚劣，于是，在红军开展反对“三尊大佛”、“四大金刚”、没收土豪劣绅和反动资本家财产的系列斗争中，邓碧珊被当成了“阶级敌人”，镇压枪毙。

也是在这一年，毕伯涛借回乡奔丧之际离开景德镇，久未返回，用这种委婉而体面的方式，宣告退出月圆会。坊间传言，他的离开与另一位成员刘雨岑有关。

珠山八友早期的活动常常在五龙庵举行。毕伯涛十分珍惜与八友之间的情谊，每次活动都早早到场，烧水沏茶，准备纸砚，热心殷勤。据说在一次聚会上，毕伯涛受了些难堪的对待，盛怒之下，他作画赠与刘雨岑，画的是两只春蚕，暗寓刘雨岑愚蠢，两人从此成了冤家。这个说法难寻出处，没有佐证，甚至真假莫辨，但听上去颇有些耐人寻味。

毕伯涛和刘雨岑同是安徽人，在同一年来到景德镇，画瓷器时又同是花鸟题材，但他们的境遇却相去甚远。当时的刘雨岑年仅18岁，家境颇丰，无须靠画瓷养家。他是王琦的义子，又

是瓷绘科班出身，前程一片大好。而年近四十的毕伯涛却困难许多，他来景德镇只是为了谋生活，这样的两个人成为坊间传言的冤家，多少让人有些不解。

次年，精通山水画创作的程意亭，受邀为某个颇有权势的主顾绘制瓷板，因只落款而不曾动笔，时间一长，得罪了这个官家。为了逃避追究，程意亭也离开了景德镇。他远赴上海，隐瞒身份，以做勤杂工为掩饰，在浙派名家程璋家中偷偷学习绘画技法。直到1934年，才回到老家乐平，以卖画为生，期间自然再无机会与八友相聚。

珠山八友并非纯粹的艺术团体，除了志同道合、有着共同的艺术追求之外，商业利益也是他们结社的一个重要动因。邓、毕、程等人的离去，使八人合作绘瓷的模式受到阻断。珠山八友在绘瓷界名声日盛，八条屏订单从各地纷至沓来，常常被要求绘制人物、山水、花鸟、鱼藻、梅竹等不同画面。在人手不够的情况下，徐仲南、田鹤仙及汪大沧也加入“珠山八友”，配合作画。只是汪大沧天性散漫，脾性和画风皆与他人不同，他过惯了自由无拘束的日子，常常无法按时完成绘瓷任务，这就影响了瓷板画的交货时间。日子一长，邀他配画的次数也就越来越少了。

田鹤仙和徐仲南都擅长山水，但与珠山八友中的汪野亭山水作品题材冲突，此时汪派山水已颇有成就，广受客商青睐，于



刘雨岑 粉彩八哥图瓷板

是，三人经过协商后决定，徐仲南改画竹，田鹤仙改画梅。不想，1931年，田鹤仙也被迫退出了珠山八友。做出这个决定的正是王琦。在这个群体里，他拥有绝对的话语权，可以邀人参加，也可以将其开除。田鹤仙的离去，直接导火索是他不为世人接受的婚恋经历。少年的田鹤仙一直寄居在江西抚州的岳父家中，这段父母包办的婚姻，从一开始便注定了结局的不幸。田鹤仙加入珠山八友后不久，与前妻离婚，同景德镇上另一个女人生活在一起。虽然在民国时期离婚已经受到法律的保护，但在普通人眼里，这还是一件道德上无法接受的事情。王琦毅然把田鹤仙从八友中除名。直到1937年，王大凡和徐仲南才亲赴浙江，把田鹤仙又请回了景德镇。

20世纪30年代，景德镇瓷业萧条不堪。1934年，夏秋旺销季节，窑户烧着日仅十余座，制瓷工人由十余万减至三四万，营业总额也由一千四百多万元减至二三百万元。到了抗战前夕，

整个产业更加不景气，窑户倒闭过半，瓷绘艺人的收入也一落千丈。但是对于珠山八友来说，还有比这更糟糕的事情，一向身体很好的王琦因病去世了。王琦凭一己之力亲手缔造了“珠山八友”，他对这个松散的团体拥有绝对的控制权，珠山八友因他存在而存在，也因他的逝去而渐渐衰微。

抗战期间，景德镇虽未曾沦陷，却不断遭到日军的空袭，迫于生计压力，珠山八友的几个成员纷纷背井离乡去往他处，另谋发展。这群有着相似追求的艺术家，原来除了商业利益的驱动，彼此之间的交往也仅依靠个人情感维系。比如王琦是刘雨岑的义父，王大凡和毕伯涛则是儿女亲家。但珠山八友毕竟不是行会，他们之间的关系自发而松散。当时局不稳，前途未定，甚至到了朝不保夕的地步，每个人也就只能力求安身保命。一个志同道合的绘瓷艺人画派，一个适应市场需求，以配画瓷板谋生的文人绘瓷群体，就这样在国难当头之际

名存实亡了。

道义相交信有因，
珠山结社志图新。
翎毛山水梅兼竹，
花卉鱼虫兽与人。
画法唯宗南北派，
作风不让东西邻。
聊作此幅留鸿爪，
只当吾侪自写真。

这首诗王大凡对于珠山八友结社活动中肯评价。一个志同道合的绘瓷艺人画派，一个适应市场需求，以配画瓷板谋生的文人绘瓷群体，他们有着承传统、志创新、工兼写、重气韵的共同艺术追求。他们以扬州八怪为典范，以海派艺术家为榜样，汲取西方陶瓷艺术风格和技法，把充溢的时代气息和爱国热情融入绘瓷创作，其作品有着极高的艺术价值，他们的出现代表着中国传统陶瓷美术形态的终结，现代陶瓷美术形态的开端。珠山八友对中国近现代陶瓷美术发展产生了不可磨灭的重大影响。

附 八友生平简介

王琦（1884—1934）

江西新建人，号碧珍，别号甸迷道人，斋名甸甸斋。擅画人物。他从中国传统画派和现代西洋画法中汲取灵感，兼收并蓄，对清代著名画派扬州八怪中的黄慎推崇备至，此外还深受海派画家的影响，被时人称为“西法头子”。他的作品人物面部刻画细致，身形线条简练概括，深得写意人物画之妙旨。他的草书学黄慎和怀素，潇洒有力；诗作质朴生动，为其作品增色不少。

王大凡（1888—1961）

安徽黟县人，名堃，斋名希平居士，又号黟山樵子，斋名希平草庐。师从景德镇新粉彩绘瓷名家汪晓棠，早期用笔精细，造型拘谨。后学习扬州八怪中的罗聘和海派画家，神怪题材人物绘画与罗聘的绘画相比如同再造。王大凡的传世作品以粉彩人物故事为主，题材多为传统历史人物故事和神仙神话。他首创“落地粉彩”绘瓷方法——不像新粉彩要用玻璃白填色，而是直接将色料绘于瓷胎之上，画工精美，词句文雅，印章规整，整个作品充满人性，有血有肉。

邓碧珊（1874—1930）

江西余干人，清末秀才。字辟寰，号铁肩子，别号烟波钓徒、小溪钓徒。斋名晴窗读书楼。他是九宫格瓷板肖像画法创始人，擅画鱼藻。传世作品以粉彩鱼藻为主，偶见纯书法装饰和墨彩风景作品。其鱼藻图作品大胆借鉴和吸收日本东洋画技法，将西洋画中的透视原理、光影关系结合于陶瓷绘画，独辟蹊径。作品中的鱼藻形神兼备，常常画鱼而不画水，却依然让人感到鱼在水中游动。

汪野亭（1884—1942）

江西乐平人，名平，号传芳居士，斋名平山草堂。汪野亭擅画山水，早期的瓷画效法晚清浅绛彩山水画大师程门，后期的粉彩青绿山水，设色幽淡明润，和谐雅致。另外，汪氏瓷画善用诗词、书法装饰画面，尤其擅长书写钟鼎文，书法与绘画浑然一体。汪野亭被王琦称为“汪快手”，据说他作画神速，又平易近人，如有亲朋好友求画，皆来者不拒。一次，汪野亭回老家乐平探亲，原本从县城到汪家村只有不到5公里的路程，却因中途不断有亲友求画，他走了半个月才到家。

程意亭（1895—1948）

江西乐平人，字体孚，艺名翥山樵子、斋名佩古斋。程意亭擅画翎毛花鸟，画风效法清代画家蒋廷锡，他重新调配粉彩颜料，使色泽更加鲜明而不娇媚。作品色彩典雅，造型逼真，用笔工秀。

何许人（1882—1940）

安徽南陵人，王琦建议改名华滋，又用《五柳先生传》“先生不知何许人也”，更名何许人。他是安徽南陵人，擅长粉彩雪景，在继承程门、金品卿浅绛彩瓷风格的同时，大量临摹宋元画稿，并学习清“四王”山水风格，大有心得。在雪景瓷画中，运用“打玻璃白”技法，使画面对比鲜明，层次有度，使作品气度恢弘。何许人还善写微书，能于径寸印尼盒上书《出师表》、《赤壁赋》。

毕伯涛（1885—1961）

安徽歙县人，名达，号黄山樵子，毕伯涛少时家境富裕，入私

塾接受传统儒家文化教育。擅画翎毛花鸟，画风承袭清代华暑一派，以双勾，没骨为主，工写兼用，构图疏朗，设色鲜嫩不腻，雅静艳丽。

刘雨岑（1904—1969）

安徽太平人，原名玉成，后改名雨岑、雨城，斋名觉庵，别号澹湖渔。擅画花鸟。他的画风效仿清代画家新罗山人，作品形象生动，设色清新。他尤其喜画公鸡，能在瓷上将鸟毛画得蓬蓬绒绒。首创“水点技法”，即直接用颜料玻璃白点出花朵形象，然后以含色料的水笔加以点染，色彩浓淡自如，花头更显活泼自然，由此技法发展而来的水点桃花技法已广泛运用于陶瓷彩绘之中。

徐仲南（1872—1952）

江西南昌人，名陔，号竹里老人，斋名栖碧山馆。徐仲南擅画松竹，画风全面，偏爱松竹。所绘竹子多为溪边崖下水竹，丛丛簇簇，迎风摇曳，竹叶疏密有致，设色以墨色为主，敷以浅绿。作品题款或行书或行楷。

田鹤仙（1894—1952）

浙江绍兴人，名青，号荒园老梅、梅花主人，斋名古石斋。田鹤仙擅画梅，师宗元代画家王冕。梅树枝干色泽凝重，遒劲天然；另画一虚枝，颜色淡雅，若隐若现，形成鲜明对比，营造出虚实相生的艺术效果。梅花设色多用红色晕彩点染。在构图上，采用对角线把画面分作两半，一边是梅，另一边是书法题款和印文，巧妙地使画面达到平衡。

古代玉器的解剖方式

穆朝娜

玉器领域有一句话，叫“远看形，近看玉，拿起看刀工”，这句话基本概括了观察玉器的三个方面：料、形、工。事实上，要比较全面地揭示一件古代玉器携带的信息，仅仅了解这三个方面是不够的，还要看纹饰，考察相关的文化背景，揭示文化内涵等。本文就单体玉器的认识途径简要概括为以下五个方面。

一、认玉料

玉的概念有广义和狭义之分。广义的玉为“美石”，即所有质地细腻、色泽光润美丽的石头都可归入玉的范围。我国古代人就是这种玉的概念。狭义的玉是现代矿物学的观点，仅包括和田玉和翡翠。为了区别，广义的玉一般称为玉石。

关于一件古代玉器的用料，大致会涉及这样的问题：确认是什么料，观察玉料上的次生特

征。此外，我们还经常会对玉料有一个简单的评价。

首先，确认是什么料。在我国古代，被称为玉的美石包括翡翠、和田玉、岫岩老玉、岫岩蛇纹石玉、绿松石、孔雀石、青金石、水晶、玛瑙、密玉、祈连玉等。从现代矿物学角度看，它们有些属于岩石，有些属于矿物。这些看起来纷繁杂乱的玉料，若从化学成分上去分析，基本上可以归纳为这样几类：闪石玉（和田玉、岫岩老玉等）、蛇纹石（岫玉，祈连玉有一部分属于此类）、矿物（水晶、玛瑙、芙蓉石等为隐晶质石英）和硬玉（翡翠），其他像绿松石、孔雀石、青金石等的特征十分鲜明。要认识它们，首先需熟悉它们的特征（包括颜色、质地、光泽、硬度，特别是结构），其次，就是要对历代使用玉材的倾向性有全面的了解，掌握一些规律性的东西。比如，史前时期的人们制作玉器

一般就地取材，玉材呈现出鲜明的地域特征：东北的兴隆洼文化和红山文化玉器用料主要来自辽宁岫岩，其中大多为岫岩老玉（闪石玉），也有的为蛇纹石，良渚文化的用材一般认为源自天目山小梅岭，也是一种闪石玉料。夏商周以后，产在新疆的和田玉使用率逐渐增高，逐渐成为和田玉材的主流，但仍使用一些其他产地的玉材和类玉的美石，比如绿松石。西周时期多见一种白色或灰白色的玉料，硬度比较低，玉器表面常常带有划痕，油脂感差一些。春秋战国时期常见的是绿色闪石玉，水晶、玛瑙（特别是天然红玛瑙）、玉髓也用得较多。自汉代开始，和田玉一统天下。但即便是和田玉，在不同的历史时期也呈现不同的特点，比如，西周时期玉器所用的和田玉透明度高，很灵；元代青料出现得比较多；明代玉质发干，多绺裂和杂质；而清代的和田玉质

色纯正，颇有大家之气。

其次，观察玉料上的次生特征（包括沁色和人工染色）。古玉由于长期埋于地下，受土壤中酸性物质和其他地质条件的影响，有时会呈现出白、褐、红、绿等各种深浅不同的次生颜色，即自然沁色。沁色是出土古玉的重要特征。从古玉受沁情况来看，最多见的现象就是白化。自明代晚期开始，伪古玉也常常人工做色，以仿出土之沁色。清代更有人工染出皮色，以仿子料之色皮。

从研究古代玉器的角度去评价和田玉与从地质学角度去评价肯定是不同的，不同之处在于后者会更细致，更关注玉料的物理特征。从古代玉器的角度看，玉料只是器物的一个载体，能够参考地质学的成果，把质地、颜色、光泽、净度交代得比较科学就可以了。和田玉的颜色有白、青白、青、黄、墨几种，碧玉产于玛纳斯，有些专家并不把它纳入和田玉，而是放在新疆玉的范畴里面。和田玉的质地以细腻为上，油性光泽为佳，净度方面当然是以杂质少、绺裂少为好。汉代以前，人们对待和田玉的态度是首德次符，德是指玉的温润感，包含了质地和光泽两方面的内容，颜色的地位居其次。从汉代开始，和田玉更重视颜色，白为上。不过，玉料的好坏还是把各方面综合起来考虑为好。



图1 玉戚

二、识造型

对于古代玉器造型的认识分为两个层面，一个层面是定名，并用专业术语描述造型特征，这是最基本的一个层面。比如北京艺术博物馆藏玉器中的艺16002（图1），原始账上一直称之为玉铲。查阅各种出土的石铲和玉铲就会发现，文物界把那种与斧形制相似但厚度较薄的器物才称为铲，而这种形似斧但两侧缘带扉棱的器物称为戚。戚是一个源于文献的名称，青铜器中就有自名为戚的器形，属于广义的钺的范畴。一件器物名称的界定，有时会影响到对其功用的暗示。比如，艺16002若定为铲，在很大程度上就暗示它是一件工具；若定为戚，则不言而喻它是一件礼器。以专业术语描述玉器特征与定名是相辅相承的，知道怎样定名是因为了解器物的形制特征，而了解器物的形制特征后也就知

道了如何命名。器物分很多类，不同的器物类型包含不同的组成部分，而不同的部分需要以科学的语言加以描述，否则就会出现误差。就这件玉戚而言，各部分的术语包括背、刃、侧缘和扉齿。这些专业的语言来源于平时的积累，不只是看一些权威性的古代玉器书籍，还包括对相关器物领域的了解，比如陶器、青铜器、瓷器等，这些领域内的器物描述将帮助我们对玉器领域相似器类的专业把握。

认识古代玉器造型的另一个层面就是知道同样造型的玉器的源与流，在大多数情况下，器物会有一个发生、发展的过程，就像一棵草，要经历萌生、发展、成熟与衰落的过程。当然，也会存在一些例外，比如，某类器物仅仅见于某一个时代。为什么要了解一件器物的前世今生？其目的就是捕捉玉器身上的关键点，知道描述时重点要强调的部位，

并把它置于一个相对合理的时间框架之中。比如古代玉器史上常见的玉童子，自宋代开始出现，金代也有出土，元明清时期均不罕见。如果知道历代童子的变化特征主要集中在眼、鼻、发型、衣着的式样和所执莲花的位置，我们就会有意识地观察这些部分，并在文字中将其充分体现出来。如果不了解造型的一些时代特征，很可能就会忽略掉一些重要观察点，或者说不知哪些是看点。再比如玉带钩，最早见于良渚文化，战国汉代盛行，元明清时期再度出现，且数量较多，特别是明清时期的带钩。玉带钩形制的变化点就是钩钮的由高而矮，钩钮由早期的靠近尾部变得向钩腹中部靠近，钩首由早期的高昂向晚期的颈部夹紧，钩首与钩腹部高浮雕或透雕纹样的距离越到晚期越近，在清代已靠得非常近了。了解了这些变化，我们在观察、描述一件古代玉带钩时会特别关注一些体现时代特征的点，这些点使此件带钩与彼件带钩区分开来，成为一些特征性指标。

三、知纹饰

对于古代玉器纹饰的认识可以解剖成两个层面，一个层面是题材，也就是纹饰内容的界定；另一个层面是纹饰的含义。当然还有纹饰的加工工艺，下面会单独提到。

纹饰题材的认识比较简单。古代玉器上的纹饰题材基本可以

分为这样几大类：几何纹、植物纹、动物纹以及场景类纹饰。自新石器时代至魏晋时期，玉器纹饰主要是几何纹和动物纹。几何纹中可见新石器时代晚期红山文化的瓦沟纹、凸弦纹、凹弦纹，商代的卷云纹、菱形纹，战国时期的云谷相杂纹、谷纹，汉代的乳丁纹。动物纹带有比较强的神秘色彩，比如新石器时代晚期良渚文化的神人兽面纹、商代的鸟纹、春秋时期的蟠虺纹、战国时期的螭纹等。自唐代开始，玉器纹饰走向写实，出现了大量以自然界的动植物和现实生活的环境、活动为题材的装饰纹样，辨认和描述起来较为容易。此外，自宋代开始出现的仿古玉器，其装饰纹样的造型虽然与早期有所不同，但轮廓和主要构成要素还在，所以还是比较容易辨识的。

在大多数情况下，纹饰不仅仅是一种装饰图案，更反映了玉器制作时代的思想观念和审美意识。因此，纹饰的含义可以解剖为表达了怎样的观念，体现了怎样的审美追求。比如良渚文化或繁或简的神人兽面纹，一般认为神人为巫的形象，而兽则象征巫的脚力，巫师借助脚力上天入地与神灵沟通。商代玉器上的鸟纹，则与这个社会以鸟为图腾的思想有关。春秋时期纹饰最大的特点就是繁缛，虺纹错综缠绕，与纷争的社会状况不无关系。辽金时期的春水玉和秋山玉，就是少数民族春捺钵、秋捺钵习俗的体现。而明清时期的纹饰多具有

吉祥寓意，比如，莲花寓意“连生贵子”，莲花和鱼在一起寓意“连年有余”，蝙蝠与圆钱在一起寓意“福在眼前”，又有一些“马上封侯”、“连升三级”之类的纹饰，反映了审美情趣向功利性、低俗化的方向发展。

四、解工艺

玉器加工工艺是玉工使用工具把玉材加工成器的整个过程，包括开料、成型、上花、掏膛、钻孔、抛光等各个环节。我们面对不同时期的玉器，对工艺各个环节的重视程度并不相同。比如，史前时期的玉器研究中，加工工艺的复原研究会占相当大的比重。但是，就目前来说，商周至战汉时期的玉器工艺更关注工艺体现出来的特征，特别是纹饰制作和抛光工序等方面表现出来的特点。唐代以后的玉器也是如此。

对于玉器加工工艺的把握基本要经历三个过程：

首先，需要了解现代机械制玉以前手工制玉的工艺流程。我们对古代玉器制作工艺的基本概念最初大都来自明末宋应星所著的《天工开物》，这本书里有两幅精心绘制的“琢玉图”，表现的是玉工坐在脚踏砣机上制玉的情景。清末李澄渊的《玉作图说》把玉作分了包括捣沙、研浆等在内的13道工序，对照现代制工艺，除缺少玉料选择和设计打样的环节外，已较完备地包罗

了解玉砂制作、开玉解料、磋切成坯、钻孔打眼、琢纹刻花、研磨抛光等工序。脚踏砣机发明始于何时，现大有两种意见，一种认为始于唐代，另一种认为早到六朝时期。脚踏砣机发明以前，制玉工具虽有不同，但制玉程序却不会差别太大。我们对脚踏砣机发明之前的制玉工艺认识主要基于玉器本身的痕迹研究，因为我们知道，中国古代文以载道、重器用轻工艺的观念使得先秦两汉文献中对制玉情况的记载虽有很多，但制玉工艺的真实细节却常常含糊其辞，让人不明所以。换言之，对高古玉的观察要特别注意和描述体现工艺流程的那些细节。比如前面提到的玉戚，我们一定要注意它的器身很薄，薄体意味着开料技术很进步，是龙山文化至夏代的典型工艺特征。再比如春秋战国玉器上的高玻璃光，是铁器时代特有的制玉特征。

其次，要了解玉器工艺的一些概念及具体表现特征，这样，我们在看到一件古代玉器时，才能够赋予相应的工艺描述。比如片具、线具、阴线双勾、一面坡工艺、汉八刀、游丝毛雕、以及人们更为熟悉的圆雕、浅浮雕、高浮雕、透雕等工艺，弄清每个概念的内涵并能够与实物对应，才能做到对加工工艺的识别。

最后，要了解玉器加工工艺史。比如，元代玉器的加工工艺特点是多层透雕，有密不透风之感，并善于施重刀。知道了这



图2 玉龙纹带板

个特点，我们在观察元代玉器的时候就会有很强的针对性，比如北京艺术博物馆藏元代龙纹带板（图2），仔细看，会发现龙的颈部、腿关节处琢痕较深较重，从侧面看，会发现纹饰高出边框。如果不知道玉器工艺，我们可能会错过这些特点的交代，体会不到其隐含的时代风格。再比如，明代彭泽墓出土的花鸟纹带板，花瓣采用了叠挖的工艺，以凸显花瓣的层次感，这种特点显然是元代玉器风格的一种延续。如果不了解玉器加工史，我们的理解只能停留在就物说物的层次，而无法给它一个源流的衔接。还有乳丁纹的例子，这种纹饰见于不同时期，不同时期的乳丁纹加工工艺不同，战汉时期的乳丁纹是通过一点点去地子打磨出来的，

地子呈玻璃光泽，很亮，但明代的乳丁纹多是管钻出来，北京艺术博物院的藏品中有一件耳杯（图3），就装饰着乳丁纹，但如果仅仅将其纹饰描述为乳丁纹显然不合适，需加上“管钻”二字，才能达到准确表达的目的。

五、探讨文化意义

所谓文化意义的探讨，是指超越就玉器而论玉器的层面，使玉器的认识不仅仅停留在物化的表面上，而是探讨它更高层面的内容，这一点是非常重要的，也是古代玉器的生命所在。史前时期的用玉富于浓重的宗教色彩，周代玉器经历了玉以比德的兴盛与衰败，汉代玉器浸润着道教的概念，唐代以后，虽玉器更为世



图3 玉杯



图4 玉璜

俗，但与中国古代绘画、民族文化和蒙古思潮相依相随。

通过举例，我们可以多少体会出探讨文化意义的重要性。良渚文化玉器多学科的参与、高科技观测技术的应用、实验考古学的介入，使得良渚文化玉器制琢工艺层面的研究跃上新台阶，而对玉器制琢者身份、玉器占有及分配方式等问题的探讨，更使良渚文化玉器的研究超越了工艺学的层面，成为探索当时社会性状的一扇窗口。良渚文化的玉璧在由早期向晚期的发展过程中，经历了一个工艺由粗而精的过程，这与玉钺、玉琮等由精而粗的发展过程正好相反，这种工艺特征

的表现并不仅仅具有技术含义，更隐含着良渚人理念的变化。再比如，北京艺术博物馆藏的玉璜（图4），若把它放回到特定的历史背景中，我们会发现它不是一件简单的佩饰，它是组佩中的一个构件，体现了对儒家尚玉观念的一种支持和认同，从某种程度上说，它的佩戴是一种政治表态，因为整个社会的上层都在追求“君子无故玉不除身”的道德规范。还有自宋代开始出现的玉童子，产生的原因是佛教故事与中国人对子嗣重视的奇妙结合。凡此种种，都是超越物态实物进行探讨的一种有益尝试。

以上从五个方面简单总结了

个人对单体玉器的解剖方式，是玉器认识的微观切入。事实上，我们不仅要关注一件件单体玉器的存在，也要关注不同玉件之间的关联性，只有这样，才能既懂得点，又懂得面，既了解一个点的变化，也了解一个玉器群的全貌，更能把握它对一段历史的反映。（本文图片由杨京京拍摄，特别表示感谢。）

后记：本文是在馆内讲座基础上丰富而成的，在日常生活和工作中，常会有人拿玉来看，他们关注最多的是玉料问题，而不太在意其他特征，让人常备感遗憾，于是草成此小文，聊做单体古玉器认识方法与途径的普及。

软木之王

——楠木的特性与用途

靳彦乔

近两年，楠木家具重现人们的视线。特别是刚刚过去的2011年，金丝楠木家具屡报天价。时下在收藏界流传着这样一句话：“黄花梨辉煌谢幕，金丝楠王者归来。”这是很有蛊惑力的两句话。我对楠木情有独钟，热爱有加。面对时下金丝楠木家具的热潮，我亦非常关注。并对楠木材质的特性与用途进行了粗浅的研究。

一、楠木的真容

历史上楠、樟、梓、桐并称为四大名木，楠木居其首。且楠木素有“软木之王”的美誉。我们称楠木为软木，是相对于硬木而言的。在硬木家具唱主角的今天，越发使楠木显得神秘，那么，楠木究竟是何树种呢？

李时珍在《本草纲目》曰：“南方之木，故字从楠。楠木生南方，而黔、蜀诸山尤多。其树

直上，童童若幢盖之状，枝叶不相碍。茂似豫章，而大如牛耳，一头尖，经岁不凋，新旧相换。其花赤黄色。实似丁香，色青，不可食。干甚端伟，高者十余丈，巨者数十围，气甚芬芳，为梁栋器物皆佳，盖良材也。色赤者坚，白者脆。其近根年深向阳者，结成草木山水之状，俗呼为骰柏楠，亦作器。”

《格古要论》载：“骰柏楠，出西蕃，马湖纹理，纵横不直，其中有山水人物等花者价高。四川亦难得，又谓之骰子香楠。”这里骰柏楠指的是楠木瘿。

明末清初学者谷应泰（1620—1690）在《博物要览》中称：“楠木有三种，一曰香楠，二曰金丝楠，三曰水楠。南方者多香楠，木微紫而清香纹美；金丝者出川涧中，木纹有金丝，向明视之，闪烁可爱。楠木之至美者，向阳处或结成人物山水之文。水楠色清而木质甚松，如水

杨，惟可做桌凳之类。”

《中国植物志》载“楠属——Phoebe Nees，约有94种，分布于亚洲及热带美洲。我国有34种3变种，产长江流域及以南地区，以云南、四川、湖北、贵州、广西、广东为多。本属植物很多种类为高大乔木，木材坚实，结构细致，不宜变形和开裂，为建筑、家具、船板等优良木材。中外有名的楠木即是本属植物。”

按照国标GB/T16734-1997《中国主要木材名称》的明确规定，楠木指樟科(Lauraceae)的桢楠属(Phoebe Nees)。

杨家驹先生、卢鸿俊先生《国产优质良材——桢楠》：“桢楠属的树种为常绿乔木或灌木，约94种，分布亚洲热带和亚热带。中国约有34种。分布于长江流域以南，尤以西南最为常见。主要的树种有桢楠（拉丁名P.zhennan S.Lee et F.N.Wei，

英文商品名 Zhennan), 产于成都平原及贵州等地。还有产于华中和中南地区的闽楠 (P.boumei Yang, 英文商品名 Boume phoebe)、产于华东的浙江楠 (P.Chckiangcnsis C.B.Shang, 英文商品名 Chckiangcnsis phoebe)、产于华东和中南地区的紫楠 (P.Shearer Gamble)、产于海南岛的红毛山楠 (海南叫毛丹, P. hungmaoensis L, 英文商品名 Hungmao mountain phoebe) 和产于云南和西藏的滇楠。(P.nanmu Ganble) ”

“ 桢楠的别名为楠木 (通称)、雅楠、光叶楠、巴楠 (中国树木分类学)、细叶润楠 (四川野生经济植物志) 和小叶楠 (成都)。 ”

二、楠木的特性

现在市场上卖楠木家具的商家,其卖点都是在“金丝楠”上。《博物要览》有关金丝楠的叙述为“金丝者出川涧中,木纹有金丝,向明视之,闪烁可爱。”除《博物要览》以外,在其他古籍里,“金丝楠”的说法很少。

“金丝楠即刨光后,在日光下可见道道细如毫发的金丝闪耀者。质轻坚细,色呈黄褐色。 ”

金丝楠是一个广义的概念,是对楠木中闪现金丝木材的泛称。传统认为金丝楠木最明显的特征是在光照下发出丝丝金光,有香味。现在较普遍的认知是金丝楠指桢楠属中的几种优质

楠木,其中以四川所产的桢楠为佳。

楠木树干高可达30余米,胸径可达1.5米以上。树干通直,尖削度小,不翘不裂,易干燥,且干缩性小。关于楠木材质的特性,《国产优质良材——桢楠》一文载:“桢楠为散孔材;心边材区别不明显;木材黄褐色带绿,淡雅美观;光泽强;新切面有香气,滋味微苦。生长轮明显,轮间呈深色带;宽度颇均匀。木材纹理斜或交错;结构细致均匀;光泽性很强。干缩小,特别是干材胀缩性(即木制品在使用中尺寸稳定性)良好,耐腐性强,试验证明抗腐木菌、白蚁的侵蚀,抗海生钻木动物蛀蚀性也强;硬度中,握钉力颇佳,强度低,冲击韧性中。干燥情况颇佳,不翘不裂。切削容易,切面光滑;由于木材的光泽很强(特别是在刨片时有明显的亮点,有人据此称为金丝楠)。”

实际上楠木介于软木和硬木之间,木材密度适中,加工容易。而且楠木纹理细腻,金丝在里面若隐若现,雅致之极。并散发出淡淡的幽香,让人觉得静雅而清透。其颜色以暖黄色为主,黄色里又略透出一点点冷的绿色,含而不露。

三、楠木的特性决定其用途

现代文献皆记述楠木木材坚实,结构细致,不易变形和开裂,为建筑、家具、船舶等优良

用材。明清两朝把楠木作为皇家的专用木材,是因为楠木材质有自身的特性,这些特性也是有别于其它木材的诸多优点。正是楠木这些优良的特性,决定了它的用途。

(一) 耐潮湿, 制作舟船

楠木原木粗大、长直,有耐潮湿的特性,极适于做水中的舟船。扬州博物馆就藏有一件唐代的楠木龙舟,船长13.65米。

(二) 耐腐蚀, 用作棺木

传说楠木耐腐蚀,可能有两层意思,一是说楠木自身抗腐蚀,埋在地下可以几千年不腐烂;二是说楠木有防腐的功能,置于楠木容器中的物体不易腐烂。所以,历史上皇帝的棺木多采用楠木制作。

1. 古代帝王以楠木作棺槨

1979年,扬州发掘了汉武帝之子刘胥的墓。刘胥曾受封广陵,为第一代广陵王。该墓为西汉中晚期广陵王刘胥夫妇的合葬墓。出土了“黄肠题凑”式墓槨。此“题凑”为楠木制作,连接结构十分讲究,共有856块“题凑”木,没有用钉子,全部是卯接而成。与中国其他汉墓出土的柏木“黄肠题凑”相比,其用料之大、制作之精、结构之严、保存之好,当属罕见惊世之作。整个楠木槨南北通长16.65米,东西宽14.28米,通高4.5米,面积237平方米,使用楠木540立方米。

扬州汉墓发掘结束后,将全部构件迁至扬州市区东北郊象

鼻桥以东高冈复原，陈列在专为此墓成立的扬州汉广陵王墓博物馆内。

2. 古人对楠木防腐保鲜的认知

明朝人谢肇淛在《五杂俎》中记载：“闽人作室必用杉木，器用必用榆木，棺槨必用楠木，北人不尽尔也。”对楠木的防腐功能又记述道：“以暑月作合（盒），盛生肉，经数宿，启之，色不变也。然一棺之直（值），皆百金以上矣。夫葬，欲其速朽也。今乃以不朽为贵，使骨肉不得复归于土，魂魄安乎？或以木之佳者，水不能腐，蚁不能穴，故为贵耳，然终俗人之见也。”这说明古人对楠木的耐腐蚀性、防腐性做过试验并得以印证。很有意思的是谢肇淛认为对尸体防腐，是俗人之见，颇有见地。

3. 现代实验对楠木保鲜的验证

北京电视台在《“楠”辨的神木真相》一期节目里，用鲜肉做了一个试验：一个楠木盒子、一个硬木盒子，都是相对密封的盒子。把两片刚刚从冰箱里取出来的还冒着凉气的肉片，依次放进盒子里，扣上盖，拍摄的时间是八月中旬，白天温度高达35度。把两个盒子放在了太阳照射的窗台上，这时候是上午十点，太阳还没升到正中央呢。下午五点，太阳偏西了，实验结果即将揭晓，晒了大半天，到底要看看这么极端的环境楠木的保鲜效果究竟怎么样。

这种35度的高温天气，通常情况下鲜肉搁在太阳底下早就臭了。然而打开两个盒子一看，对比还非常明显，硬木盒子里边的肉显然变色了，还有苍蝇热情光顾呢，而楠木盒子里的肉，依然和上午没有什么太大区别，甚至水分都没有太大流失。

现代实验证明，楠木与其他木材相比，保鲜性、防腐性还真略胜一筹。

（三）高大笔直，栋梁之才

楠木生长缓慢，高可达30余米，胸径可达1.5米以上。树干通直，尖削度小，不翘不裂，易干燥，且干缩性小。是天赐的栋梁之才，所以中国历代皇帝几乎都无一例外地采用楠木建造雄伟壮丽的皇宫。尤其是明代的宫殿、城楼、庙宇、行宫等重要建筑，其栋梁必用楠木。我们今天能见到的最早的楠木建筑也只有明代的。

1. 北京城里的楠木建筑

北京故宫是我国现存最大最完整的古建筑群，其现存较宏伟的建筑多为楠木构筑。

在北京劳动人民文化宫内，最宏伟高大的建筑享殿，又名前殿，是明清两代皇帝举行祭祖大典的场所。殿高32.46米，比故宫的太和殿高2米，被认为是至高无上的象征。始建于明永乐十八年（1420年），是整个太庙的主体建筑。面阔十一间（长68.2米），进深六间（宽30.2米），68根大柱及主要梁枋皆是整根金丝楠木，最高的达13.32

米，直径最大的达1.2米。是我国现存规模最大的金丝楠木宫殿。

采用金丝楠木给人留下深刻印象的是明代北海北岸“西天梵境”内的大慈真如宝殿。此处殿内所有木结构全部采用金丝楠木，殿宇内完全不用彩绘，最多是烫蜡，因为金丝楠木的本色就是最高档的装饰，是任何人工装饰永远无法企及的。

祈年殿是天坛的主体建筑，又称祈谷殿，是明清两代皇帝孟春祈谷之所。始建于明永乐十八年（1420年），原为矩形大殿，嘉靖二十四年（1545年）改为三重顶圆殿，28根立柱使用的都是上好的楠木。据传说，当年居住在天坛附近的百姓都能闻到楠木散发出的幽香。

大殿建在6米高的三层汉白玉圆台上。祈年殿为砖木结构，殿高38米，直径32米，三层重檐向上逐层收缩作伞状，颇有拔地擎天之势，壮观恢弘。殿内的二十八根楠木柱排列切合天象：中央4根龙柱高19.2米、直径1.2米，象征四季；中圈12根金柱象征一年十二个月，外层12根巨柱象征一天十二个时辰；中层和外层相加象征二十四节气，三层柱总共28根象征二十八星宿。

祈年殿的内部结构比较独特，不用大梁和长檩，仅用楠木柱和枋栻相互衔接支撑屋顶。从外观到结构，都堪称中国古建筑的经典之作。

乾隆十六年(1751年),对祈年殿进行了修缮。光绪十五年(1889年8月24日),祈年殿遭雷击,化为灰烬。数年后按原样重建。有说28根大柱仍用的金丝楠木,需查证。

2. 避暑山庄“澹泊敬诚”殿

“澹泊敬诚”殿是避暑山庄正殿,初建于清康熙四十九年(1710年),乾隆十九年(1754年)全部用珍贵的楠木改修,故又称楠木殿。是清朝皇帝处理政务、举行重大庆典的地方。其楠木以无漆著称,建筑风格朴素淡雅,又不失帝王宫殿的庄严。

“澹泊”,源于《易经》,“不烦不扰,澹泊不失”。诸葛亮在《戒于篇》中说:“非澹泊无以明志,非宁静无以致远。”康熙皇帝非常欣赏这两句话,以“澹泊敬诚”来律己并教训子孙,作为治国之道。

该殿面阔7间,进深3间,单檐卷棚歇山顶。殿内东、西两侧的北山墙装有楠木书架,以布帘遮挡,曾存放万卷《古今图书集成》。起支撑作用的48根楠木大柱,经烫腊后色泽沉黄发亮。大殿的隔扇门心和殿内735块天花板心,皆是以楠木浮雕成卍字纹、五福捧寿等吉祥纹饰。图案精美,雕刻技艺高超。

有史料记载,每当阴雨之季,殿内楠木便散发淡淡的清香。20世纪70年代,楠木柱子被刷上了红漆,1986年整改,把所有红漆刮掉,再用传统的方法进行烫蜡,恢复了历史原貌。

3. 长陵祔恩殿

北京昌平十三陵长陵的祔恩殿,大体建成于1427年,是供奉明成祖朱棣神牌和举行陵祭仪式的地方。它坐落在三层汉白玉石栏杆围绕的须弥座式台基上,黄瓦红墙,顶部为中国古建最高等级的重檐庑殿式。面阔九间(东西长66.56米),进深五间(南北宽29.12米)。支撑殿顶的共有60根楠木大柱,高皆在12米以上,底径均在1米左右,两

人才能合抱。(图1)

置身在高大、宽敞的祔恩殿内,举目望着粗壮高耸的根根圆柱,给我的感受就是“震撼”二字!

4. 清西陵慕陵隆恩殿

保定易县清西陵中,道光皇帝的慕陵隆恩殿及其东西配殿,全部建筑木构架均为楠木。全部建筑木构架的概念即除砖外的柱子、梁枋、门窗及天花板等室内装修,无一例外地用了金丝楠



图1 长陵祔恩殿内楠木柱(明)

木。门窗隔扇、梁、柱、枋均雕有各式云龙或蟠龙，天花板亦是用金丝楠木采用高浮雕、透雕相结合的技法雕出龙戏珠纹。立体感颇强。

道光慕陵是清代所有帝陵中规模最小的一座，没有方城和明楼，隆恩殿面阔也由五间改为三间，进深也三间，改重檐歇山顶为单檐歇山顶。殿四周设有回廊。月台的規制也比前代简单，其上仅设铜炉两尊，不设鹿、鹤。隆恩殿东西配殿的規制也小，面阔仅三间，进深两间。所有这些都表明道光皇帝在提倡节俭。

然而据查考，此陵共耗白银二百四十多万两，比建筑宏伟、工艺精美的乾隆皇帝裕陵还多花了三十七万两；比穷奢极欲的慈禧太后的陵寝耗银二百二十七万两亦多花了十三万两。道光皇帝一生崇俭戒奢，向来为人们所称道。那么，慕陵与其他清帝陵相比，奢华在何处呢？

原来，银子就多花在金丝楠木及金丝楠木的雕刻上。

由于历代帝王多年的采伐，到了明清时期，楠木已是十分珍贵稀少，又兼运输极为艰险，故清代多数殿宇只是在一些重要部位用金丝楠木。例如雍正泰陵的隆恩殿，只有门窗、梁柱用金丝楠木，其他各处多以他木代替，就连殿内八根明柱因楠木不够粗壮而采用包镶的方法来加大粗度。皆是因为那时已无法采伐到像明十三陵长陵大殿中那样粗的

楠木了。正因如此，慕陵之前的清孝陵、景陵、泰陵、裕陵、昌陵，以及各皇后陵寝没有一处三殿木料纯用金丝楠木的。而慕陵柱子、梁枋等全是独根楠木。差距明显。

5. 民间建筑历五百余年牢固如初

前面介绍的楠木建筑，都是皇家的宫殿、坛庙、陵寝。民间不知何因，也有楠木建筑群，这就是位于四川省绵阳市平武县城内的报恩寺。此寺始建于明正统五年（1440年），竣工于明天顺四年（1460年），迄今已有551年的历史。全寺建筑均用珍贵楠木建成，是四川省境内保存得最完整的古代宫殿式建筑群之一。

报恩寺占地约二万四千余平方米，以大雄宝殿为中心，前有天王殿、后有万佛阁，左有大悲殿，右有华严藏。五百多年来，报恩寺经历了无数次地震，但没有一处受损。它不倒的原因有研究者认为是建筑材料——金丝楠木的功劳。

记忆犹新的2008年四川汶川地震，山崩地裂，房屋倒塌。然而平武报恩寺就在重灾区绵阳，它居然安然无恙。与不堪一击的现代建筑相比，楠木架构的抗震性能的确好。

同样，北京的明代建筑祿恩殿等，也经历了明、清两朝和近现代的多次地震，楠木支撑起的大殿坚固如初。正是由于楠木的软硬适中，具备了刚柔并济的特性，才会出现数百年、数次地震

不倒的奇迹。

北京电视台在《“楠”辨的神木真相》节目里，编导人员为了以最快的速度检验楠木的特性，特做了两组实验：一组试验品为楠木框对硬木框。木框和建筑结构相似，接口都是传统的卯榫，因而以木框模仿建筑；而另一组是楠木纸巾盒对硬木纸巾盒，盒的结构与家具相似，因而以纸巾盒模仿家具。

试验就是把试验品从二楼也就是距地面五六米的高度往下扔，即高空坠落比较。第一组硬木框与楠木框，12根木条搭成的立方体从高空坠落。结果是：第一个掉下的红木框就四分五裂为12根木条了；而随后落下的楠木框居然几乎完好无损。仔细观察这堆高空坠落的残骸，硬木框摔得支离破碎；楠木也略受内伤，木头上有轻微的裂纹，有的榫卯脱开了，但整体依然保持着立方体的造型。

第二组试验楠木盒盖崩开了，硬木纸巾盒粉身碎骨了。不仅榫卯的地方严重脱节，上下盒盖、盒底的木头更是断成了好几段。

两组高空坠落试验楠木都胜过硬木。这表明楠木由于硬度适中，冲击韧性中，所以构建之间才比较包容，稳定性才好。

硬木家具、建筑结构的各个构件之间出现了硬碰硬的现象，这是硬木输给楠木的原因吧。

（四）抗菌虫侵蚀，用以储物
《国产优质良材——桢楠》：

“试验证明抗腐木菌、白蚁的侵蚀，抗海生钻木动物蛀蚀性也强”。古书亦记载其百虫不侵，加之楠木有香气，所以，楠木在明清两代常被皇家做成箱、柜、盒等家具，用以储物，防备虫蚀。

1. 书柜、衣柜、箱

楠木有怡人的香气，又可以驱蚊避虫，做书柜、书架存放书籍，是历代皇家的首选。

据清宫造办处各做成活计档

案载：“雍正六年七月初五，副总管太监苏培盛传旨：乾清宫冬暖阁楼上，着做楠木边书六架，要安得五百二十套书，每架屉子上随纱帘一件。……钦此。”我们知道，古书与现代的书不一样，一套书可能是若干函，每函有若干册，520套书，数量是非常大的。足以想象雍正皇帝要做的六个书柜体量之大。

北京故宫文渊阁、承德避

暑山庄四知书屋、香山勤政殿皆有金丝楠木书架。北京恭王府2005年用金丝楠木依照历史旧照片和有关资料，复制了八组书柜，每组高345厘米，进深38厘米，宽180厘米。形体硕大可见一斑。

清乾隆年间的活计档记载了大量的清宫楠木制作的档案材料，“乾隆十七年十一月初五日，员外郎白世秀来说，太监胡世杰



图2 楠木雕云龙纹顶箱柜（清）

传旨着做楠木连三抽屉橱桌一张，钦此。”“乾隆十七年十二月十二日员外郎达子来说，太监胡世杰传旨着做花楠木痰盂一件，钦此。”清宫制作的楠木家具主要有楠木桌子、屏风、炕桌、痰盂、连三橱等。品种繁多。

楠木做成衣柜、箱，代替樟木防虫盛装衣物，也是相当不错的。北京故宫有，但不多。北京市龙顺成中式家具厂，藏有一对金丝楠木大顶箱柜。单柜宽183厘米，进深77厘米，高325厘米。此柜由顶柜和立柜两部分组成，柜门皆雕云龙纹。铜饰刻花。雕工讲究，比例匀称。硕大无比。（图2）

以楠木制作的家具，代表的是清雅、高贵。其使用者和拥有者应是有文化、有涵养、谦虚而尊贵的儒者。随着中国经济的发展，造就了为数不少有知识、有文化品位的富豪。楠木文化的回归和楠木家具的出现，正好迎合了这部分人群的文化需求。楠木家具在他们眼中已经成了一种历史的文化符号，是儒雅文化的象征。

2. 作珍品、文玩的包装匣

金丝楠木常作珍贵物品的包装盒，我馆的藏品中就有为数不少的字画、瓷器、象牙、墨等原配囊匣是金丝楠木做成的。（图3、图4、图5）。

1969年12月15日至1970年3月7日重修天安门，揭开琉璃脊瓦，发现一金丝楠木宝盒。30厘米见方，上雕二龙戏



图3 乾隆“御璽”墨楠木盒（民国）因盒面刻有“北平”二字，故“壬申”应为公元1932年。此盒当是民国收藏家所配



图4 御制十六罗汉像赞墨楠木盒（清乾隆）



图5 “藏烟”楠木盒（清末）

珠图案。内有金元宝、红宝石、朱砂、还有五彩粮，黄豆、高粱、黑豆、谷子、玉米。均为避邪物、吉祥物。

图书典籍的封面包装板（也称为书衣、书夹板），也常用金丝楠木制作。

乾隆皇帝在位期间从乾隆三十八年到乾隆五十二年，耗费了15年时间，命令子臣搜集全国各地的书，编成了四库全书。四库全书总共编了三万六千册，六千多函，全部装于楠木书函中。

2005年5月13日，由国家主席胡锦涛赠送给台湾亲民党主席宋楚瑜先生的三件礼品之一“湘潭昭山宋氏石潭房七修族谱”（共十四册）。书函由北京龙韵居

提供原料，并由北京阅甫斋用金丝楠木制成。书函宽20.5厘米，高26.5厘米，深30厘米。华贵而不失清雅，礼仪尽至。

（五）木性温润，用以制作宝座、床榻

在故宫太和殿的中央，有一把由楠木制成的髹漆龙椅，也就是皇帝的宝座。然而，龙椅为什么一定要用楠木制作呢？这跟楠木的木性温润平和有关。楠木椅夏天坐上去不热，冬天坐上去不凉。前三殿只要是髹漆雕龙的那种宝座，都是以楠木为胎。

太和殿摆放龙椅的位置，常被人比喻成大地的中心，从紫禁城竣工到清朝末年，皇帝换了二十多位，楠木龙椅却一直没有

变更，坚固依旧，直到袁世凯复辟的时候，袁世凯把亲自设计的西洋风格的高靠背紫檀木椅，取代了经年不朽的楠木宝座。为了恢复紫禁城的原貌，1958年故宫工作人员开始寻找那把原来的楠木宝座。在仓库的一角，发现了一把龙椅，已经残破不堪，后经故宫的修复技师修复一新，修复的过程中发现它是楠木胎的宝座。

正是由于金丝楠木与其他硬木相比，有冬天触之不凉的长处，因此不仅皇帝的宝座用楠木，龙榻和寝床也无一例外地选用金丝楠木。皇帝会享受，夏天龙榻用紫檀、黄花梨，图的是触摸一下凉爽；一到冬天就用楠木床，手脚碰到床帮不凉。

（六）软硬适中，雕刻佳木

楠木由于硬度适中，有切削容易，切面光滑，光泽性强等优点，非常适宜雕刻。

1. 与佛教结缘

楠木径粗、高大，加之自身的易琢性，很适合雕刻大型的佛造像，佛龕、佛背光等。

北京雍和宫有木雕三绝，指五百罗汉山、檀木大佛和楠木佛龕。

楠木佛龕在万福阁东厢的照佛楼内，楼里供奉一尊照佛（旃檀佛），用铜浇铸而成，艺术价值颇高。但为照佛配置的楠木佛龕更为壮观华美。佛龕从地面直达楼顶，高约十几米。采用透雕、圆雕、阴刻相结合的技法，雕九十九条游龙翻腾于云海之

中。照佛背后有一火焰形背光也是用楠木雕刻成的。珍贵异常。

四川省绵阳市平武县城内的报恩寺还藏有两件楠木作品。第一件是位于大悲殿正中的千手观音像。这尊气势恢弘的观音造像，高有8米。其身体部分是用一根巨大的楠木雕刻而成。第二件是华严殿的一座转轮经藏。高9.5米、直径7米、占地22.06平方米，全部用楠木制作。转轮经藏时至今日仍能转动。

2. 装修殿宇

用楠木装修殿宇，当然只有皇家。金丝楠木成了帝王之家独享的家装材料。如紫禁城内的倦勤斋内部装修、毓庆宫内部装修、乾隆花园里的古华轩内部装修，皆用金丝楠木。高大的屏风也多用楠木制作。

承德避暑山庄澹泊敬诚殿，用楠木雕刻成吉祥图案，装饰大殿的天花板及隔扇门心等。

慕陵隆恩殿大殿及东西配殿，三殿装修全部用楠木完成。而且突破了其他清陵油饰彩绘的做法，采用在原木上烫蜡，雅致精美。

隆恩殿天花板约九百余块，皆用金丝楠木以圆雕、高浮雕、透雕相结合的雕刻技法，雕出姿态各异的龙纹。隆恩殿的门窗隔扇、梁柱枋均雕有各式云龙纹、蟠龙纹，似群龙翻腾嬉戏于大海之中。这些楠木雕刻已成为清代帝王陵寝中独具风格的艺术瑰宝。

（七）治病良药

《本草纲目》载：“楠材，气味：辛、微温、无毒。”

主治：霍乱吐下不止，煮汁服。煎汤洗转筋及足肿。枝叶同功。

附方：新三。水肿自足起，消楠木、桐木煮汁渍足，并饮少许。日为之。肘后方。心胀腹

痛未得吐下。取楠木消三、四两，水三升，煮三沸，饮之。肘后方。聃耳出脓浦木烧研，以棉杖缴入，圣惠方。”把三个方子白话一点，即为：

1. 足部水肿。消楠木、桐木煮水泡脚，并饮此水少许。每日如此，直至病愈。

2. 心胀腹痛，不得吐泻。取楠木消三四两，加水三升，煮开三次，饮服。

3. 耳出脓。用楠木烧存性，研末敷耳内。

这样好理解一些。《本草纲目》还记载了楠木皮的药用情况，皮：气味苦，温、无毒。主治霍乱吐泻，小儿吐乳，暖胃正气，并宜煎服。

楠木有香气，这种怡人的香气提神、醒脑，对人的身心健康应有益处。

浅谈明清犀角杯的鉴定

靳彦乔

在现存的犀角艺术品中，犀角杯占了大多数。而且都为传世品。藏于日本正仓院的唐代素身犀角杯是存世较早的器物。而明以前的犀角制品尚无出土记载，这可能是犀角的角质结构所至，埋于地下易于腐朽。

明以后，随着犀角、象牙进口的增多，各种雕刻技法汇于犀角之上，使犀角雕刻艺术得到高度发展。国内目前见到的多是明清两代的传世犀角杯，所以，本文仅粗浅地谈谈明清两代犀角杯的鉴定。

一、犀角艺术品多杯形

为什么我们所见到的明清犀角艺术品多为杯形，究其原因，可能有以下几点：

1. 古代酒器与角密不可分

我国早在殷周时期就有用犀角制觥的记载。据《诗经》引《寒诗》说：“兕觥，以兕角为主，

容五升。”“兕”汉语词典解释为“雌的犀牛”，“觥”字解释为“古代用角做的酒器”。从这一文献记载，我们不仅知道了兕觥最初是犀角做成的，还了解了它的容积大小。我国商代有青铜盛酒器兕觥，由此我们可以想象犀角所做兕觥的形状。犀角雕螭虎纹杯（图1），杯口的造型曲线与青铜酒器觥颇为相似。

商周青铜酒器种类颇多，除

觥外，还有觶、觚、觴，这些字都有“角”字旁，推测“觥”、“觶”、“觚”、“觴”这些酒器最初的制作材料应与角有关系。还有一种青铜饮酒器名曰“角”，这又给我们一个信息：原始先民最早用于饮酒的器皿可能就取自动物的角。犀角较之羊角、牛角色泽更美丽，先民在使用羊角、牛角、鹿角的同时，应不会放弃犀角的使用。相反，可能利用得更多。



图1 犀角雕螭虎纹杯 清初

《寒诗外传》载：“太公使南宫适至义渠，得骇鸡犀以献纣。”《汉书》：“尉佗献文帝犀角十。”这表明早在商纣、汉代犀角已是进贡皇帝的宝物了。当时的酒文化异常发达，用宝物制成时尚的酒具顺理成章。

2. 犀角的原始形状

犀角的原始形状似圆锥体。上尖下阔，底为椭圆形。与其他角所不同的是犀角根部粗大。截去角尖部一段，并以截面为底倒置而立，正好是一个撇口杯的造型。古代艺人因材施刀，巧妙地镂雕出把手，同时不浪费一点犀角材料，于是把手、纹饰各异的犀角杯就呈现在了世人面前。所以，犀角艺术品中杯的数量较大，与犀角的原始形状适于、易于做成杯有关。

3. 犀角的药用价值

人们对犀角药用价值的认识，作为常识都知道是清热解毒。早在晋代古人就对犀角的药性有了一定的认识。南朝陶弘景《本草经集注》载：“入药性雄犀生者为佳。若犀片及见成器物，皆被蒸煮不堪用。”这说明犀角当时有两个主要用途，一是入药，二是雕刻成器物。用于雕刻器物的犀角要先进行热煮，使其变软，再行雕刻。

明李时珍《本草纲目》载：“犀角，犀之精灵所聚，足阳明药也。胃为水谷之海，饮食药物必先受之，故犀角能解一切诸毒，五脏六腑，皆禀气于胃，风邪热毒，必先干之，故犀角能疗

诸血及惊狂斑痘之症。”犀角是皮肤角质化的物质，全为角质素，内含角质及碳酸钙、磷酸钙、酪氨酸等，是清热解毒、定惊止血的良药。所以，把犀角做成酒杯，以期犀角的药性能溶于酒中，在饮酒的同时，亦能达到治病强身的目的。

二、犀角杯材质的鉴别

制作犀角杯的材料犀角，有亚洲产、非洲产。在生长过程中，受到各种因素的影响，其外观的色泽及大小都有差别，这些差别成为人们判别犀角好坏的重要因素。

1. 亚洲犀角

亚洲犀角的长度一般在一尺左右，犀角的纤维粗，表皮和内肉呈现出像甘蔗纤维的粗丝状纤维。底部断口的切面也类似甘蔗的断面，有比较密集的细小粒点，被称为“鱼子纹”或“栗纹”。亚洲犀角的角质比较柔韧，棕褐色像深色蜂蜜，且不透明。角的正前方上部有一个凹槽，在杯底的边缘上经常可看到凹进一段；角的正后方下部又有一条凸起，使杯的口部呈不规整的椭圆形，这种现象俗称为“天沟地岗”。

我们就根据以上这些特征来判断一个犀角是否是亚洲犀角。底部的形状椭圆的是亚洲犀，犀角底部凹腔处旁边的“裙边”——裙边阔的是亚洲犀；若从犀角杯艺术品来看，先看杯口沿的形状，椭圆的便可判断是亚

洲犀；其次看犀角杯的柄，若柄顶部截面较长而又排出是后接的则是亚洲犀。因为亚洲犀才具有阔的裙边供雕成阔长的柄。从时代上来看，虽然明代已有非洲犀进口，大部分明代犀角制品还是亚洲犀。

2. 非洲犀角

非洲犀牛一前一后长两个角，前面的角长，后面的角短。其角比较长且大，最长的可达到二尺六七寸长。非洲犀角的角质看上去胶质感强，纤维比较细密，内肉呈半透明状，角也不如亚洲犀角柔韧，显得脆硬，受到干湿气候的影响时会裂，中医认为其药用价值低于亚洲犀角。且没有“天沟地岗”的现象。

我们就根据以上这些特征来判断一个犀角是否是非洲犀角。犀角底部的形状，圆形的是非洲黑犀，近长方的是非洲白犀；裙边窄的是非洲犀。若从犀角杯艺术品来看，先看杯口沿的形状，若是圆形的便是非洲黑犀，长方形的则多半是非洲白犀；最后看杯的深度，特深的是非洲犀。因为非洲犀尺寸大，底凹腔深。从时代上来看，非洲犀角大量出现在清晚期，从广州进口，故又被内地人称作“广角”。

3. 犀角的优与劣

明朝曹明仲对犀角的优劣作了精辟的论述。《新增格古要论 卷六》中记载如下：“犀角出南蕃、西蕃、云南亦有。成株肥大花儿者好，及正透者价高。成株瘦小分量轻花儿者不好，但可

入药用。其纹如鱼子相似谓之粟纹。粟纹中有眼，谓之粟眼。此谓之山犀。凡器皿要滋润，粟纹绽花儿者好。其色黑如漆，黄如栗，上下相透，云头雨脚分明者为佳。有通天花纹犀备百物之形者，最贵。有重透纹者，黑中有黄花，黄中又有黑花，或黄中有黄、黑中又有黑。有正透纹者，黑中有黄花，古云通犀。此二等亦贵。有倒透者，黄中有黑花，此等次之。有花如椒豆斑者，色深者，又次之。有斑散而色淡者，又次之。有黑犀无花而纯黑者，但可车象棋，不甚直（值）钱。凡犀带有角地上贴好犀作面而夹成一片者，可验底面花儿大小远近，更于侧畔寻合缝处可见真伪。又有原透花不齐整，用药染黑者，则无云头雨脚，黄黑连处纯黑而不明。但有粟纹不圆者，必是原透花不居中，用汤煮软，攒打端正，不是生犀，宜一一验之。凡器皿须要雕琢工夫及样范好，宜频频看之，不可见日，恐燥而不润故也。毛犀，其色与花斑皆类山犀而无粟纹。其纹理似竹，谓之厘犀。此非犀也，不为奇也，故曰毛犀。骨笃犀，出西蕃、其色如淡碧玉，稍有黄，其纹理似角，扣之声清如玉。磨刮嗅之有香，烧之不臭，能消肿毒及能辨毒药，又谓之碧犀，此等最贵。”

上段文字对犀角的种类、特征、优劣及辨伪作了详尽的介绍，明清时期对犀角的甄别判定，基本沿用此法。今天对犀角

的鉴别仍可借鉴。其中的“花”是指颜色斑块；“花儿好”是指各部分纹路清晰；“花儿不好”是指纹路不均匀、不清晰；“通天花纹”是指整体纹路都清晰，雕琢任何造型的器物皆不受纹路的影响；“云头雨脚分明”是指黑黄或褐黄颜色的边界比较清楚，比较容易设计巧色雕。“重透”是指黑中有黄，黄中又有黑；“倒透”是指黄中有黑；色斑散碎不成型的称“椒豆斑”，这种材料不好设计雕刻的题材。

犀角的中心直到角尖，基本是黑色的。古人根据犀角中心黑色的程度和花纹来判定其品质的高低。犀角的横切面通常是米黄色的，渐进的黑色伸向犀角的中心。这就是古人称的“通犀”。假如通犀最中心黑色处有一缕白丝由犀角的底部直通角尖，便叫“通天犀”古人认为这种犀角能出气通天，带来财运，故当时其的价值已不匪，是十分罕有难求的犀角极品。

4. 犀角的辨伪

由于犀角的珍贵，所以不乏造假者。有用类似犀角的动物角作原料，再用犀角的碎片贴合成一体的，这在《格古要论》中有记载，但在近些年拍卖会上的犀角拍品中，这种情况未见。

用牛角制成器后，再染色并雕刻纹饰来仿效犀角杯，辨别起来很容易。首先观其型，犀角杯的口径较大，而牛角不具备大口径的材料，做出的牛角杯比例造

型皆与犀角杯相差甚远。其次看其色。犀角从角尖到角根部，色泽由深到浅，即有黑褐、深棕、嫩黄色的变化，且过度自然，没有明显的界限。而人工染色界限明显，颜色变化过度生硬。再次看纹理。犀角纹理较粗，纵向剖面可见丝丝的条状纹，类似甘蔗的直纹；截断面有如鱼子般的极小的颗粒，称为粟纹。牛角则没有粟纹。

现在亦有人用合成的化学高分子材料做成犀角杯状蒙事的，其色呈橘红。只要是见过犀角杯真品的，就能一眼识假，因为其完全不具备犀角的基本特征。

近几年有用马蹄子加工染色后，做成舌状手把件、手串等小器物，在市场上冒充犀角制品。这些手把件、手串珠子材质上没有类似甘蔗的直纹，而且在明清的犀角艺术品中也没有这些器物。

三、明清犀角杯的发展概况

明清两代是犀角雕刻艺术高度发展的时期。所需的犀角材料，多从东南亚地区输入，18世纪后非洲的犀角开始进入中国，为犀角雕刻艺术的发展奠定了物质基础。

1. 明代——繁荣时期

犀角杯雕刻艺术发展到明代进入了繁荣时期。

明代早期犀角雕刻主要是官营，宣德年间（1426—1435），宫廷御用监在皇城内设立犀角雕作坊，以满足御用和馈赠之需。

造型多杯状，缺少变化。纹饰简洁，也常作素身杯，充分展示犀角纹理、色泽的天然美。

明代中期正统至正德（1436—1521），近百年的时间内，由于朝廷内部的权力争斗，官营的各种工艺品、瓷器等都处于停顿萧条状态，作品极少，犀角艺术品也不例外。

明代中期以后，尤其嘉靖至万历年间，社会相对安定，经济恢复发展，犀角杯雕刻艺术与竹、木、牙雕刻艺术的发展一样，进入了繁荣时期。并受文人雕刻的影响，生产出不少优秀的作品。明代传世的犀角杯，多为嘉靖、万历时期制作的，其中不乏受竹刻雕刻风格、技法影响的作品。

2. 清代——鼎盛时期

犀角杯雕刻艺术从明朝的初步繁荣走向清代，至清中期达到了鼎盛。

清代初期，明末著名的牙角雕刻家仍继续从事雕刻工作，因而清初的犀角雕刻继承明代的传统风格。但雕刻工艺趋向成熟，犀角杯的造型渐趋多样化。清中进入雍正、乾隆两朝，这是犀角雕刻艺术高度发展和繁荣的时期。犀角雕的器形种类颇丰，除杯外，出现了圆雕人物，还有皇帝喜欢的仿古器形，如爵、鼎、羽觞等。且雕刻工艺精致至极。

清代后期，国力衰微，犀角材料进口减少，且主要做药材，此间虽然还有犀角杯的雕刻，但是纹饰简单，工艺粗糙。犀角雕工艺盛世不再，所以犀角雕艺术

与其他工艺美术一样，于清代后期走向衰落。

3. 雕刻名家与文人参与雕刻

明代后期始涌现出了不少的犀角雕刻名家。雕刻名家的出现，又推动了犀角雕艺术向个性化方向发展。鲍天成、濮澄是明代雕刻犀角的名家。而明末清初人尤通则“善雕刻犀象玉石玩器，精巧为三吴冠”。尤通，字雨源。江苏无锡人，生卒不详。以善雕犀角杯闻名于世，人称“尤犀杯”。康熙年间，曾征入清宫内苑制作。今北京故宫博物院藏有他雕刻的“犀角仙人乘槎杯”，款篆书“尤通”二字。应用深浅浮雕，层次分明，形神兼备，是件艺术珍品。

北京艺术博物馆也藏有一件明犀角雕仙人乘槎杯（图2），是犀角雕刻品中的佼佼者。它利用

犀角的天然形状巧作为槎。角尖部琢分为两枝，一为流，一为支点，以应杯形；角根部雕一仙人，手持如意，背倚篷帐，端坐槎内。槎底部刻海水波浪纹，寓意此槎破浪而行。整个槎杯雕刻层次分明，主题突出，形神兼备，线条流畅，琢磨光滑圆润。无论是犀角的材质还是造型与雕工，都可与故宫的一件相媲美。

犀角雕刻与象牙、竹木的雕刻没有严格的分工，所以，犀角艺术品与同时代的竹木牙器艺术的风格有颇多相似之处，犀角的雕刻技法与风格，深受竹雕艺术的影响。自明代中期以后至清乾、嘉时期，具有文人气质的竹雕艺术家不断出现，这些文人不但刻竹，还涉足象牙、犀角的雕刻，对犀角工艺及竹木工艺的发展起了重要作用。明犀角雕松下



图2 犀角雕仙人乘槎杯 明



图3 犀角雕松下人物纹杯 明

人物纹杯（图3），即是明代受竹雕风格影响的作品。杯上部浮雕崇山峻岭，松树从杯底部山石上生出，松枝攀延至杯口，树下，一老者静坐于思，整个器形纹饰显得清雅。

明清两代许多无款的犀角杯，造型奇巧美观，雕工精湛细致，皆为佳器。

4. 明清犀角杯雕刻的主要产地

现在传世的犀角杯，多是明

代中晚期以后及清代的。雕刻犀角杯的艺人也以明末以后的人居多。明清犀角雕刻基本分三个地区，即北京、苏州和广州。

北京犀角雕刻即清宫造办处犀雕。其特点是料佳、工精。造办处调集了最好的能工巧匠，集各地之长于一体，不计工本，唯求精良，作品题材以吉祥寿考、青铜纹饰、蟠螭等居多，具有皇家豪华气派。

苏州犀角雕刻分布在苏州

及周边地区的金陵、嘉定等，作品受当地竹雕、玉雕（雕刻艺人本身就是竹雕、玉雕艺人）的影响，具有浓厚的文人气息，雕工以灵巧见长，题材也多为竹林七贤、东坡游赤壁等。

广州犀角雕刻源于清康熙开放海禁后，广州成为重要的通商口岸。犀角、象牙等远洋运来的原材料，皆从广州口岸进出。大部分非洲进口的犀角都在广州加工雕刻。有的犀角制品雕刻工艺较粗，打磨也不精细。

四、明清犀角杯的装饰题材及犀角杯的分类

（一）犀角杯的装饰题材

1. 明代早期的犀角杯，采用浮雕和镂刻的技法，主要装饰有花卉、山水人物和蟠螭纹等几种题材。花卉多取整株的葵花、玉兰、牡丹、茶花等图案，枝叶简练茁壮，构图方式一般是整株花，并在盛开的大朵花的周围衬托小花蕾。以山水人物为题材的作品，由于受到犀角倒置后上宽下窄的空间局限，画面一般由下而上铺陈展开，或山林叠嶂，或殿阁庭院，人物活跃于其间，多表现深远、幽闲、高逸的意境。这一时期也常见蟠螭纹的作品，蟠螭纹生动活泼。刀法圆滑光润，不留雕刻痕迹，是明早期犀角雕刻的特点。犀角雕玉兰花纹杯（图4），是明早期的作品。杯外壁浮雕玉兰花及其枝、叶。刀法圆滑光润，不留雕刻痕迹，明

早期犀角雕刻的特点非常明显。这一时期还有少量的灵芝、桃子、龙等纹样。

2. 明代中叶以后，随着都市经济的繁荣，上层社会追求享乐之风，使用犀角制品成为一种时尚，犀角作品开始增多，艺术风格逐渐向着纤巧细腻、刀锋快利、布局繁缛的方向发展。花卉题材仍占主导地位，但多采用折枝小花和四季花作装饰，整株大朵花图案的作品减少。采用减地阳文的作品增多。山水人物纹题材的作品仍保持明初的某些特点，图案繁缛。刀锋快利，显露锋芒是这一时期的特征。器型追求变化，出现了槎形杯。雕刻家鲍天成、尤通、尤侃即活跃在这一时期。此间，还有龙、螭、石榴、蕃莲、葡萄、梅花、松、梅、竹、菊等装饰题材。

明犀角雕喜鹊登梅纹杯（图5）、明犀角雕梅花纹杯（图7）即是花卉题材的作品。喜鹊登梅杯色泽黄润，高浮雕、镂雕梅花，一枝梅花攀蜿蜒弯曲深入杯内（图6），喜鹊身体左倾，低头啄食花瓣，动感十足。梅花纹杯梅花的枝干部分采用高浮雕、镂雕，以突出枝干的强劲有力；而梅花的花朵部分，则采用减地阳文的手法，以表现花朵的柔美。

明犀角雕山水纹杯（图8），布局繁缛的风格已显露。此杯以镂雕、高浮雕，浅浮雕的手法，刻出云纹、松树、山石等。磨工不精，刀锋已显露。但纹饰层次分明，不零乱。其体积硕大，十



图4 犀角雕玉兰花纹杯 清初



图5 犀角雕喜鹊登梅纹杯 明



图6 犀角雕喜鹊登梅纹杯（俯视） 明



图7 犀角雕梅花纹杯 明



图8 犀角雕山水纹杯 明



图9 犀角雕葡萄纹杯 清初

分难得。

3. 清代前期即顺治、康熙间作品基本沿袭晚明的纹饰，但是风格不同，刻工有别。犀角雕螭虎纹杯（图1），是清初的作品，用镂雕、浮雕、浅刻等技法施与器，巧妙地以螭身做杯把，杯口曲线优美流畅，似青铜器匱口的形状。口外缘浅刻回纹锦。整个杯端庄大气而不失俊秀。清犀角雕葡萄纹杯（图9）亦为清初所作，杯身外浮雕葡萄纹，叶纹用浅浮雕加阴刻线，葡萄粒采用高浮雕，镂雕一枝叉为把手，把手粗细恰到好处。以上两件器物，皆有明代的影子，但纹饰已较明末简练，给人以清丽的感觉。

4. 清代中期即雍正、乾隆间的作品造型多姿多彩，纹饰繁缛华丽，雕工细腻，浮雕繁密螭龙纹的杯子增多。花卉纹仍是清代犀角雕的一大主题。清犀角雕花卉纹杯（图10）与清犀角雕莲花式杯（图11）都是其中的佳品。莲花式杯系用一个完整的犀角雕成。角尖部雕海水纹，水上升出莲茎和芦苇，两只螃蟹穿行茎间。角根部雕成一朵盛开的荷花，花瓣构成花口杯。造型奇巧，装饰性强。

清犀角爵（图12）、清犀角羽觞（图13）是清中期的作品，器形为仿古风格。乾隆时期仿古之风盛行，乾隆皇帝自命风雅，追慕古风，当时，玉器、竹器、匏器等都出现了大量的仿古铜器器形，犀角也不例外。犀角本质古香古色，浑厚苍深，仿古铜器

的造型和花纹，自有得天独厚之处。主要是仿商周时代的青铜器造型，除爵、羽觞外，还有觥、觚、鼎等。装饰的纹饰有兽面纹、云龙纹、蟠螭纹、蕉叶纹、螭虎纹等。

（二）犀角杯的分类

1. 按犀角杯的装饰纹饰分类

前面刚谈到了犀角杯的装饰题材，人们根据其装饰纹饰把犀角杯主要分为以下几类：

①素身杯、②花卉纹杯、③龙纹杯、④山水纹杯、⑤祥禽瑞兽纹杯、⑥人物纹杯、⑦仿古纹杯。

2. 按犀角杯的底足分类

根据犀角杯底的造型，主要分为平底与锥底两种。平底犀角杯适合置于桌面上，锥底犀角杯一般配有底座，平时插在座上，用时则取下以手相握。

3. 按犀角杯的造型分类

依据犀角杯的造型，通常又把犀角杯分为①杯式、②碗式、③槎式。犀角杯又可分为有柄杯和无柄杯。

4. 按犀角杯的款识分类

此种分类方法的对象仅对有款识的犀角杯。较知名的雕刻家有：鲍天成、濮澄、方弘斋、盛辅功、蒋烈卿、周文枢、尤侃（尤通）、朱宏晋等。目前所见犀角杯的款识还有：商铭、柏和，陈贤、东洲、胡思生，胡星岳、胡允中、季玉、刘司浓、刘祥、李中甫、瑞之、尚贤，尤以良、袁尚卿等。人们习惯以款识来命名杯，如“天成杯”、“濮澄杯”、“尤侃杯”。



图 10 犀角雕花卉纹杯 清



图 11 犀角雕莲花式杯 清



图 12 犀角爵（清）

当然，犀角杯还有一些其他类型，不能全部囊括进来。

五、明清犀角杯的断代

由于现存犀角杯基本是明清两代的作品，所以断代即是分出明代、清代，并能判断出其在朝代的早、中、晚。断定一件犀角杯的确切年代，主要根据其装饰纹饰、雕刻工艺，再辅以用料、器型、颜色等。

在前面“明清犀角杯的发

展概况”、“明清犀角杯的装饰题材”两部分中，均已涉及到明清犀角杯的各自风格特征，它们都是断代的依据。

1. 明代特征

明代早期纹饰简单纯朴，造型变化不多，因材随形，且较多素身器，充分表现犀角质地的天然美感。主要是宫廷作坊制作。明中期由于社会的原因，犀角雕刻艺术处于停滞状态，传世犀角杯极为少见。

明代后期，嘉靖至万历两朝

（1522—1620）。传世的犀角杯较多。雕刻工艺和技法深受当时竹、木文房雅玩雕刻的影响。犀角的雕刻技法也讲究将镂雕、圆雕、深浅浮雕、阴刻等各种技法很自然地结合在一起。构图简约疏朗，刀法快利圆润、苍劲有力。

2. 清代特征

清代早期，即顺治和康熙两朝（1644—1722）。犀角杯基本沿用晚明的纹饰，但风格不同，刻工有别。造型渐趋多样化，构图颇讲究诗情画意。雕工细致，工艺更趋成熟。

清代中期，即雍正至乾隆两朝（1723—1795）。犀角杯的造型多姿异彩，纹饰层次多，趋向华丽繁缛，刻工更为精致。犀角杯仿古铜器的风气始于清代雍正、盛行于乾隆。乾隆皇帝大力提倡仿古之风，而犀角本质古色古香，浑厚苍劲，做仿古铜器的造型和纹饰自有得天独厚之处，题材多取自商周青铜器。犀角雕刻艺术在这个时期发展到了高峰。浮雕繁密螭虎纹的犀角杯亦较多。布局繁复、匠气十足、雕刻精细成为乾隆时期犀角杯的突出特征。

清代后期，即嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪四朝（1796—1908）。由于亚洲犀角原料的匮乏，加上国力衰退，犀角雕刻艺术日微渐下，作品多是把整枝犀角透雕花纹，从外形看不减犀角的原有尺寸。纹饰以玉兰花、莲花和山水人物居多。工艺较粗、



图 13 犀角羽觞（清）

纹饰单调，层次不多。

再晚，即清宣统到民国的作品多取材自非洲的巨大犀角，也是多做整个犀角的造型，装饰粗糙的透雕纹饰，亦有雕刻百合花、莲花等大型的碗钵，不加染色。如有染色应是 19 世纪初的作品。只从原料上已经能辨别出其制作年代了。

3. 其他断代的特征

犀角杯的底足形状也是辅助断代的依据。一般平足和足浅的年代较早一些，足深的稍晚。

犀角杯的颜色在各个时期呈现的色泽也是不同的。明末清初染成深蜜色、蜜色的犀角杯一般较多；清中期犀角杯色泽呈浅褐色或褐色的较多；清末的作品黑褐色或黑色的一般较为多见。

以上是自己对犀角杯鉴定知识的粗浅认识和总结。鉴定犀角杯要综合起犀角的材质、颜色、纹饰、雕工等诸多方面，进行全面的品鉴，方能得出准确的判断。

鼻烟壶内画工艺与叶仲三作品研究

王 昊

内画鼻烟壶在其诞生之初，就有“鬼斧神工”的美誉，现在被称之为特种工艺美术品，是中国传统艺术中的一朵奇葩，国际上誉其为“中国一绝”。

内画鼻烟壶是烟壶制作工艺和绘画艺术相结合的复合工艺美术品。它集选材、成型、雕琢、书法、绘画等工艺艺术于一身，在有限的空间内，画无限的画意，可谓寸幅现千里，以小见大，在制作的每一个环节都有着极高的要求。

一、内画鼻烟壶起源考据

关于内画鼻烟壶的起源，目前没有确切的记载，但有一种流行的传说：据说在清代乾隆末年，北京一位能书善画的文人，有吸鼻烟的嗜好，家道中落后生活十分拮据，无力购买鼻烟过瘾，实在忍耐不住，便拿来以前使用过的玻璃鼻烟壶，用竹签掏挖沾在壶壁上的烟垢来解瘾，久而久之，

便在烟壶内壁上留下了道道纹理，无意中他发现刮过的划痕竟似一幅竹兰图，便深受启发，于是他试用一根弯竹签蘸上颜色，伸入透明的玻璃鼻烟壶中，在内壁上绘画，从而发明了内画鼻烟壶。

不过，据香港的鼻烟壶研究者梁知行先生考证，内画鼻烟壶

在清代嘉庆年间，由中国南方的一位年轻画家甘恒发明。他将小钢珠、石英砂和少量水灌入壶内，来回晃动，使壶的内壁磨出一层细纹，以使水墨和颜料便于附着。然后再以弯曲的竹笔蘸上颜色在壶的内壁反向作画。又据许谟士先生考证，甘恒的真名叫甘烜文，



甘烜文 水晶内画题诗赏石图鼻烟壶



他创作的内画鼻烟壶题材很广泛，敷色以墨色为主以淡素的颜色为衬，早期作品是以甘恒署名的，后来也有的以甘恒文、古开樵等署名的。不过以一如居士、半山、云峰等署名内画作品，之前认为是甘恒文的作品，却是风格迥异，应属另一早期内绘派别¹。据考证甘恒最早的作品作于1816年，1860年后他不知什么原因辍笔。

现存最早的内画鼻烟壶即是甘恒文的作品，作于嘉庆丙子年秋。其一面绘有山水，另一面书写诗文，从笔触上看，是为竹勾笔画，其构图、设色均显示出了作者成熟的绘画功力，画风以墨色为主，以淡素的颜色为衬；文字为行草或行楷，最常见的是摘抄自《兰亭序》之中²。随着对内画鼻烟壶研究的日益加深，现如今所知署款甘恒文的内画鼻烟壶已有数十件之多，创作年代大概在嘉庆至道光初年。甘恒文的水晶内画题诗赏石图鼻烟壶（如图），所绘图案用笔精细，用色清新淡雅，赏石与花草形态自然，画风细腻，体现出作者深厚的绘画功底。

二、内画鼻烟壶制作工艺

首先是烟壶的选材成型。内画鼻烟壶必须选用透明或半透明的材质，以使画面能清晰地展现出来，选材以玻璃为主，另外还

有水晶、茶晶、琥珀以及浅色、透明度较好的玛瑙等。经过雕琢成型，使之成为内画的坯子。

其次是“串堂”。为了使墨彩容易着落在鼻烟壶的内壁之上，壶的内壁需要进行磨砂处理，用铁砂、金刚砂在烟壶内来回摇晃、摩擦，使壶内壁呈乳白色的磨砂状，细腻而不滑，即艺人们所说的“串堂”。这样一来，所作图案便有了类似于宣纸的效果。而烟壶串堂的好坏，直接影响作品的质量，粗则绘画粗糙，过细则不宜着色。当然，早期内画鼻烟壶技术尚未成熟之时，是没有这道工序的。除了“串堂”，内画鼻烟壶的打磨工作也要进行得格外细致，不能因为玻璃等材料产生的折射，影响了内画图案的观赏性。

再次就是构思绘画和配盖了。除了选材、琢磨成型、“串堂”外，内画鼻烟壶制作的最大难点便是内画创作了。需要使用特制的变形勾笔在鼻烟壶的内壁上进行反手背画。内画的作画方式、顺序与外画不同，壶口小又限制绘画的操作，难度极大。这不仅要求制作者有极高的书法绘画功底，而要在寸天厘地的鼻烟壶中进行创作，更要有难得的艺术天赋，还要经过严格的训练，方能完成一件好的作品。

内画艺术和书画艺术一样，讲究构图、意境、用笔、设色，款识，只有这些方面皆精湛，有韵味，才能称得上是一件好的作品。所以说，内画鼻烟壶是书法、绘画、选材和雕琢相结合的综合

艺术品，几个方面相得益彰，互相衬托，任何一方面的欠缺都将使一件内画鼻烟壶成为“残次品”。如果说选材和雕琢在中国鼻烟壶发展的一二百年时间里已经能够自如地掌握和运用，并取得了成功的话，那么对于内画鼻烟壶来说，书法和绘画的好坏则是对内画匠师们最为艰巨且不可回避的考验。

三、内画鼻烟壶的流派

光绪至民国初年，北京涌现出一大批优秀的内画艺术家。他们为后世留下了令人赞叹的优秀作品。此时也是内画鼻烟壶史上的一个重要时期。特点是：制作和绘画技法日臻成熟，装饰题材广泛，名家辈出，作品相得益彰。

内画鼻烟壶大师叶仲三的隔辈传人，当代内画鼻烟壶大师王习三先生认为，中国内画鼻烟壶当今形成了京、鲁、冀、粤四大流派，但就早期的内画鼻烟壶发展情况而言，由于内画风格和地域的不同，专家把内画大师分为了京、鲁、冀三大内画流派。

京派内画鼻烟壶领域名家颇多，有的研究者仿效京剧中有四大名旦，提出京派内画鼻烟壶有四大画师，即登堂入室马少宣、雅俗共赏叶仲三、阳春雪白周乐元、文武双材乌长安。实际上，上述四人的创作各有其风格。

总的来说，京派内画大师一般都有较高的文学艺术修养，他们的内画作品具有很强的“文人

1 林业强，《甘恒文新考三题》，《壶中墨妙》第10-15页。

2 林业强，《甘恒文新考三题》，《壶中墨妙》第10-15页。

味”，内涵深远，意境无穷。京派内画大师的最相通点是笔力严谨，画风苍劲有力。中国内画鼻烟壶名家各有其风格特点，但又相互交融。内画大师们经常相互交流，切磋技艺，取长补短，共同提高。所以，经常你中有我，我中有你。

四、叶仲三内画鼻烟壶的比较研究

叶仲三是清代末年的内画鼻烟壶大师，他的内画作品以雅俗共赏著称于世。其1869年生于北京，1945年逝世，享年七十六岁，堂号“杏林斋”。1892年开始内画鼻烟壶创作，初期风格主要仿周乐元，从其所创作的山水、花鸟等题材的内画鼻烟壶中可见一斑。但其并没有被这种风格所束缚，同周乐元的内画技法相比，叶仲三所画鼻烟壶构图更加自然，色彩更加鲜艳，有其自己的独立风格。叶仲三的内画题材很广泛，花鸟、山水、人物、草虫、博古等，无所不能，由于其创作周期长，弟子众多，艺术成就也远远超过了马少宣、周乐元。

叶仲三最初仿周乐元笔意学习创作内画鼻烟壶过程中，多绘山水题材，但是叶氏内画壶所绘山水题材占比较少，流传的相应作品大多也为其初期所画，其所绘山水，喜用青绿，沿袭了周乐元的画风，如喜绘太湖石等特点，相比而言却是更加善于通过远近不同景物的设色，营造画面的空间感和动感，整体上用色更加鲜艳，这一风格也成

为以后叶氏内画壶的一个特色。

叶仲三毕生所绘的内画鼻烟壶，同山水、花鸟等题材相比，鱼塘和故事人物的内画题材则更为多见，尤其喜画金鱼，北京艺术博物馆所藏的叶仲三内画鼻烟壶作品中，除了人物故事的内画壶，其余作品几乎都为鱼塘金鱼题材。如馆藏叶仲三内画鱼塘鼻烟壶，上游的锦鲤被金鱼所围绕，其体态自然扭转，充分的展现了活力，红黑金鱼用色艳丽，形态生动。



叶仲三 内画鱼塘鼻烟壶

叶仲三最擅长的内画题材要数故事人物类，特别是画《聊斋》故事，活灵活现，画《红楼梦》人物，栩栩如生¹。除《聊斋》故事和《红楼梦》人物外，叶仲三还特别擅长历史人物和民间传说的题材，尤喜画婴戏图、百子图、鱼藻图等，无不生动形象。而叶仲三在故事人物内画壶的创作上，不同时期也有着不同的风格。在1900年前后叶仲三早期绘制的故事人物类鼻烟壶，均是设色浅淡，所绘人物清

秀，带有着浓郁的文人气，具有明显的周乐元的风格，但相对周乐元之画风用色仍较鲜艳。

随后的时间里，他在色彩上更是大胆创新，内画风格转变也较快，很快便形成了自己独特的内画风格，开始以大红大绿等色彩造成强烈对比，施绘于人物服饰上，使之具有浓郁的民俗气息。这是叶仲三别开生面、另辟蹊径的成功之处。叶仲三在大胆运用色彩对比的同时，于人物的衣纹褶皱处，用重彩或浅墨加以皴染过度，所以尽管在服饰上大块单色平涂，却也不显生硬呆板，这也是叶派内画的特殊风格之一。在人物头脸的刻画上，不分男女老幼均用短圆眼、月牙嘴来表现使之神采奕奕，稚态可掬，有很强的艺术感染力²。北京艺术博物馆馆藏的一件叶仲三玻璃内画竹林七贤图鼻烟壶便极具代表性，烟壶所绘图案用色鲜艳，人物表情自然，老人面容慈祥，童子动作调皮，书生们亦是文人气息浓厚，体现出了作者独具特色的绘画技艺，此壶创作于1929年民国时期。

叶仲三于1945年离世，他的三个儿子长子奉祯、次子奉禧、三子奉祺，继承和发展了叶仲三的内画技艺，并教授出数名异姓学生，为把中国内画鼻烟壶推向世界做出了贡献。对于叶仲三的内画作品，一般的收藏家都认为，从1892年到1912年，其作品都

1 黎淑仪，《内画鼻烟壶三大名家一周乐元、马少宣、叶仲三》，《壶中墨妙》第32-35页。

2 王习三，《缅怀先师——兼述叶仲三画稿的来源》，《壶中墨妙》第48-49页。

是叶仲三的真笔，而1912年以后，则难以断定，虽然也署有叶仲三制作的款识和题跋。

通过对1930年之前署名叶仲三的内画鼻烟壶观察进行比较，大部分内画壶其画风和用色均带有明显叶仲三本人特点，有少部分作品在人物的描绘和用色上与传统叶仲三作品有所不同，人物少了些许柔和而更加具有英气，应为叶仲三长子叶莘祯的作品，这一推论也符合王习三对叶仲三及弟子师徒关系的描述。由于1930年以后，署名叶仲三的内画鼻烟壶艺术质量比前期大大降低，其长子叶莘祯于1928年英年早逝，所以，叶仲三后期的作品实际上应是叶氏次子叶莘禧也即是叶晓峰所创作的¹。



清 叶仲三内画聊斋故事图鼻烟壶

烟壶通高6.9厘米，故事取材《聊斋志异》之“彭海秋”，讲述彭海秋为助娟娘脱离苦海，便于某晚上夜访彭好古，与他畅饮并唤来自西湖的歌妓娟娘作表演。从此彭好古与娟娘二人互生情愫，

1 王习三，《缅怀先师——兼述叶仲三画稿的来源》，《壶中墨妙》第48-49页。

订下三年之约，彭好古并以绶巾送给娟娘做信物。三年之后，彭好古复见娟娘，遂履行约定，将她赎回。此画描绘彭海秋从天河中召唤彩船，载一众人等到西湖游玩之情景。画面上高举一手者为彭海秋，其旁为彭好古，女子为歌妓娟娘，旁有一童子。此画设色浅淡，属叶仲三早期作品，有较明显之周乐元风格。



清 叶仲三内画聊斋故事图鼻烟壶另一面

行书落款“彭海秋 己亥冬月，作于京师 叶仲三”，己亥年即1899年。



清 叶仲三内画聊斋故事图鼻烟壶配图



民国 叶仲三内画三顾茅庐图鼻烟壶

通高6.3厘米。烟壶以水晶制成，口微外撇、腹鼓、椭圆形圈足。采用中国独有的内画技术，于鼻烟壶正面描绘了刘备等人第二次踏雪前往隆中，邀请诸葛亮出山以助其完成恢复汉室江山，拯救百姓于水火之中的宏图大业。刘备虽未见到诸葛亮，但仍对其弟诸葛均恭敬有礼，突出了刘备礼贤下士、求贤若渴的心情。背面描绘了当时诸葛亮岳父黄承彦暖帽遮头，棉衣蔽体，骑着一驴归来的情景，其后随一小童，携一酒葫芦。诸葛亮当时以布衣身份居住于湖北隆中，虽未出山但是年轻的诸葛亮已经成为社会上的著名人物，人称“卧龙先生”。配粉色碧玺盖。



民国 叶仲三内画三顾茅庐图鼻烟壶另一面

另一面左上方落款“己巳秋月 叶仲三作”，己巳即公元1929年。



民国 叶仲三玻璃内画竹林七贤图鼻烟壶

通高 6.8 厘米。烟壶以玻璃制胎，扁圆形壶体。壶身画面以竹林、山石为背景，一面彩绘一童子抱琴携一手持拐杖的老者过桥，此画面称为“携琴访友图”，当是七贤之一者在赴约途中。另一面绘文人贤士或下棋，或抱画、或赏画，人物姿态各异，神态舒心、安逸，一派祥和的休闲景象。内绘



图案用色鲜艳。配红珊瑚盖。七贤，指魏晋时期七个文人名士：嵇康、阮籍、山涛、向秀、阮咸、王戎、刘伶，彼此交好友善，常相邀一起游竹林。竹林在今河南辉县西南，后人于此建七贤祠，今为竹林寺。

另一面行书落款“己巳秋月叶仲三作”，下钤“印”字篆印章。己巳即公元 1929 年。



民国 叶仲三水水晶内画百子图鼻烟壶

通高 6.7 厘米。烟壶水晶胎，扁圆形壶体。壶身连续彩绘童子游戏、嬉闹的情景。人物传神，色彩丰富鲜艳。题行书“辛酉春



月叶仲三作”款，钤“印”篆印章。辛酉即公元 1921 年。

另一面绘童子百态：或戏蟾，或捉蛐蛐，或挑灯笼做游戏。

参考书目

《掌中珍玩鼻烟壶》，张荣、张健。

《中国鼻烟壶收藏与鉴赏全书》，陈晓启主编，天津古籍出版社。

《缅怀先师——兼述叶仲三画稿的来源》，王习三。

《内画鼻烟壶三大名家一周乐元、马少宣、叶仲三》黎淑仪。

《甘烜文新考三题》，林业强。

《名家内画鼻烟壶鉴赏》，吕冬梅、张兆祥，《收藏界》2007 年第 6 期。

《中国冀派内画鼻烟壶艺术研究》，田宝川。

《内画鼻烟壶艺术的发展及其鉴赏》，田宝川、褚艳，《河北科技大学学报》2006 年 9 月。

古书画的装潢保养与鉴定评级

吴海滨

我国古代书画作品所依托的材料较早时一般是帛和绢，后来使用较多的是宣纸，它们的质地纤薄柔软。宣纸虽可寿之千年，但因着墨着色后容易破损，也会起褶不平，为了便于保护与收藏，均需要对之进行保护加固。古人较早便在帛和绢质书画心背面托裱数层麻纸布帛等材料，称为“裱褙”，为了使裱件更加美观，逐渐在书画心四周镶上绫绢等丝织品作为外缘装饰，书画裱褙技艺便诞生了。实际上，古书画裱褙技艺包括装裱书画或修复残破作品两方面内容，两者相辅相成、不可分割，其核心与实质都是要达到保护古代书画作品、使之更加延年的目的。古书画装裱与修复技艺还有多个称谓，明朝方以智在《通雅·器用·装治》中解释说：“潢，犹池也，外加缘则内为池，装成卷册，谓之装潢。”所以，书画裱褙又称“装潢”、“装池”、“装裱”、“装

治”、“装褙”等¹。

书画鉴定评级是对古代或近现代书法、绘画作品在创作年代、作者归属、真伪优劣及价值评估等方面进行的鉴别与评定。书画类文物的鉴定对象主要是以纸、绢、绫为书写和描绘材料的传世艺术品，装裱形式有立轴、手卷、册页、扇面、镜心等。从广义范围上讲也包括一些特殊意义上的书迹和画迹的鉴别，如信札、经卷文书、敕诰、水陆画、地域图等；书画鉴定是一门理论性和实践性都很强的工作，需要长期的经验积累及学习过程，其中不仅包括对书画作品，特别是历代真迹原作的大量接触、感性认识，更要掌握书画的历史发展脉络和不同时代书画风格的变迁，甚至是对文献的研读，以汲取前人的正确观点；书画鉴定的

核心是对书画作品本身时代风格、艺术水平的鉴别创作者归属的判断，其次才是书画鉴定的辅助依据包括款识、印章、题跋、纸绢材料、装潢等等，它们是书画作品本身的外围材料，对鉴定具有辅助作用；书画鉴定的目的，主要是为美术史学、博物馆学的研究服务。美术史不单是关于美术的文字记载的历史，更是美术作品流传的历史，比起文字记载来，美术作品是更直观、真实、可信的第一手资料。

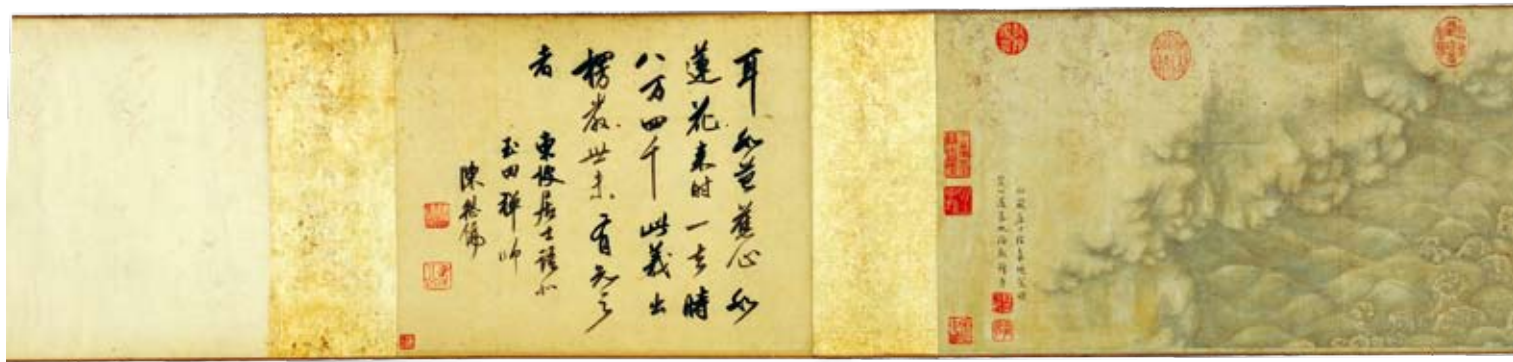
一、古书画装潢的肇始及日常保养

书画装潢，又称装裱，是我国独特的传统工艺，距今已有近两千年的历史。它的产生与发展，对于保存民族文化遗产，传播人类精神文明，起了特殊的作用。我国最早的绘画、文字，大都绘制在器物及镌刻到石头、金

¹ “褙”有剥夺衣服的意思，古书画重新装裱与修复，须揭去残破污损的旧裱，故又称“装褙”。



程嘉燧 《达摩渡江图卷》 明



程嘉燧 《达摩渡江图卷》卷尾题跋 明

属、兽骨以及竹木上，给传播和交流带来了很大困难。当缣帛和纸张问世后，绘画技法才得以施展与提高，文字也逐渐由实用向书法艺术发展。缣帛的发明，无疑是推动书法、绘画艺术的发展，促使装裱工艺降生的重要物质条件。而丝织、造纸与书法、绘画的相互作用，又导致了装裱工艺的升华。在悠久的历史长河中，古书画装裱和装饰技艺经过不断的探索、演变和发展，形成了一整套颇具特色的民族传统工艺，成为我国丰富的艺术遗产、工艺遗产极其宝贵的一个组成部分，也是保护古书画作品的重要

传统工艺手段，亟待加以整理、继承和发展。

对古书画进行装潢最终都是要达到加固、美观及保护的目，阅览历代文献可知，古人对书画古迹的保护可以分为两个层次：装潢与保养。通过恰当的保养手段虽然也可以达到保护古代书画作品的目的，但与装裱、修复手法无关。本文涉及的重点是古书画装潢，即通过对残破的古书画作品加以重新装裱和修复达到保护的目。保养和装潢虽然都能起到保护书画作品的作用，但各自的侧重点不同：保养侧重于日常状态下如何使古书画

更加延年，免于遭受人为与环境的破坏；装潢侧重于如何使材料纤薄的古书画或已经遭受自然或人为破坏的艺术作品得到恰当地保护与救治，达到延长其寿命的目的。其中古人论述古书画装裱与修复方面的内容虽然多于书画保养，但保养古书画仍然是当前保护古代书画遗产的一项重要内容。

关于如何保养古籍，较早见于文献记载的是后魏贾思勰《齐民要术》卷三所载：“书厨中欲得安麝香、木瓜，另蠹虫不生。”此则虽谈及的是对书籍防蠹的保护，实际上也适用于对书画作品



程嘉燧《达摩渡江图卷》迎首题记 明

的保护；北宋郭若虚《图画见闻志》卷五载：“梁千牛卫将军刘彦齐，……其所藏名迹，不啻千卷。每暑伏晒曝，一一亲自卷舒，终日不倦。”此则强调的是每逢夏季酷热时节，需要使古书画保持通风干燥，免于潮湿腐坏；宋代赵希鹄《洞天清禄集》中谈到如何挂画时说：“择画之名笔，一室止可三四轴，观玩三五日，别易名笔，则诸轴皆见风日，决不蒸湿。又轮次挂之，则不惹尘埃。时易一二家，则看之不厌。”赵希鹄认为画轴不宜在一室悬挂过多，且需要隔三五日轮换其他作品，如此既不染尘埃，也能保持书画的通风，适于日常状态下的古书画保养。接前段赵希鹄又谈到：“极暑则室中必蒸热，不宜挂壁。大寒于室中渐著小火，然如二月天气候，挂之不妨。然遇寒必入匣，恐冻损。”是说在极热极冷的天气下，都不宜悬挂书画作品；元代汤垕《画论》中谈到：“灯下不可看画。醉余酒边亦不可看画。俗客尤不可示之。卷舒不得法，最为害物。”汤垕除了提出在油灯下及酒后不可看画

之外，特别强调正确舒卷书画对古书画作品的保护作用；明代屠隆《画笈》在谈到卷画时说：“须顾边齐，不宜局促，亦不可着力卷紧，恐急裂绢素。”在谈到出示画时说：“古画不可出示俗人，不知看法，以手托起画背就观，绢素随折。或忽慢堕地，损毁莫补。”¹屠隆前一则是说卷画应在照顾边际齐整的同时用力均匀，后一则是说千万不可用手托画背看画，否则会破坏古书画，使绢素折裂。屠隆《画笈》中所论及的关于卷画、看画时应注意的细节可谓精辟。

从上述内容可知，古人非常重视对于古书画的保养，分别从避蠹、通风、悬挂、避暑、避寒、观看、舒卷等方面论述。古书画的保护实质上是一项长期而艰巨的任务，重点是日常状态下的精心护理、悉心照顾，否则即使经过重新装裱与修复过的古代作品也会再次受到人为破坏。虽

1 此段所引文献内容可参阅冯鹏生著《中国书画装裱技法》第91—108页，北京工艺美术出版社，2002年7月出版。

然装裱修复古书画与保养古书画是一个问题的两个不同方面，但两者相辅相成，不可偏废，只有在它们共同作用下，才能使古书画重新焕发生机并且更加延年。

至于古书画装潢的肇始则早于古书画的养护。比之新石器时代彩陶上的绘画艺术、商代甲骨文或青铜器上的书法艺术、春秋时期刻写在竹木简上的文字，在缣帛上绘画和书写的肇始年代要晚，大约在战国时期，根据出土文物考证，最晚在战国时代已经有缣帛绘画的实物，如1973年湖南战国楚墓出土的《人物御龙帛画》。因此，依托于缣帛、纸、绢并对之起到保护作用的装裱与修复技术则更晚一些，直到绘画和书法比较普遍地描写在缣帛上，出于保护的目才相应诞生书画装裱及修复技术，不过依据考古发掘，可以给出书画装裱技艺出现的下限——秦汉时代，1972—1974年湖南长沙马王堆一号、三号汉墓各出土一件“T”形帛画，属于西汉初期，帛画上端已有天杆，杆之两端有绦穗，可以称之为装潢之始。

除了零星出土实物外,缺乏有关早期书画装裱与修复发展状况的文字记载,给该方面的学术研究造成一定困难。实际上,书画装裱的形式与早期的书画艺术间存在着前后承袭的关系,一个典型的例子是卷轴画中手卷被装裱成从左至右舒卷成幅的习惯便是源于春秋时期的简策制度。而在秦至两汉这段相当长的时间内,是竹木简和缣帛并行使用和发展的时代,书画装裱与修复技艺便慢慢发端于此时。《后汉书》记桓帝时有“列女屏风”,《三国志》记东吴曹不兴为孙权画屏风。书画屏风要能陈列,必经裱背,但当时多用粗麻纸、布、帛等粗料覆背加固。敦煌鸣沙山千佛崖石窟中藏佛教仪式所用古画幡,背托以布,边上有挂带,形同挂轴,从实物方面证明了布料覆背的实况。

东汉蔡伦改进造纸技术后,纸张的使用才逐渐取代较为昂贵的缣帛。东汉末至魏晋是缣帛和纸并用的时代,也是我国书画艺术与装裱修复技艺走向成熟的时期。魏晋期间,涌现出一批重要的有名姓记载的艺术家,他们出身显赫,技艺高超,成为标榜古今的艺术丰碑,如书法家钟繇、王羲之、王献之等,画家曹不兴、卫协、顾恺之等。出于对他们艺术作品的热爱,也是出于收藏和保护的目的,精美的卷轴画装裱形式与修复技艺在魏晋南北朝越来越受到重视。据南朝梁时中书侍郎虞和的《论书表》记载:

“在新装二王书所录之外,繇是拓书,悉用薄纸,厚薄不均,辄好皱起,范晔装治卷帖小胜,犹谓不精。”¹可见,魏晋书画装裱技艺尚未完全成熟,还不能达到使书画平整不起皱的程度。到了南朝宋武帝时史官范晔才进一步发展了书画装裱技艺,达到一定的水平。南朝梁虞和的《论书表》记载:“范晔装治卷帖小胜,犹谓不精。”唐代张彦远在其《历代名画记》中也有论述:“自晋代以前,装褙不佳;宋时范晔,始能装褙。宋武帝时徐爱,明帝时虞和、巢尚之、徐希秀、孙奉伯,编次图书,装褙为妙;梁武帝命朱异、徐僧权、唐怀充、姚怀珍、沈焯文等,又加装护。”说明,书画装裱修复技艺直到宋武帝时的范晔才趋于成熟,可以达到“小胜”。到宋明帝、梁武帝时通过装裱与修复保护书画作品已经成为宫廷制度,水平也不断提高,不仅没有“皱起”的现象,甚至能够“装褙为妙”。

不仅如此,南朝书画装裱与修复技艺不但日臻成熟,而且还出现所谓“金题玉躐”的华丽宫廷装潢形制,对唐宋宫廷书画装裱产生影响。根据南朝梁虞和的《论书表》记载:“二王缣素珊瑚轴二帙二十四卷,纸书金轴二帙二十四卷,又纸书玳瑁轴五帙五十卷,皆互帙,金题玉躐,织

成带。”²

综上所述,我国书画装裱与修复技艺肇始于秦汉,但形制非常简单,对书画作品的保护作用有限,属于草创期;汉末到魏晋属于发展期,此阶段,装潢技艺无论在卷轴册的形制上,还是在装裱用料上都不断发展和完善,但还不能做到尽善尽美,特别是背纸容易皱起,属于从量变到质变的积累阶段;宋武帝时范晔是书画装潢史上第一个被载入史册的装潢家,而且从范晔之后,拓帖书卷背纸皱起不平的现象逐渐减少,以后的文献记载也不再提起,显然,书画装裱技艺渐趋成熟。

作为北京艺术博物馆保管部书画组的保管员,其日常工作之一是对馆藏书画文物的保管状况、完残情况、室内温湿度控制、消毒与否等进行监管工作。其中对上级书画文物库房的室内温湿度、消毒情况等给予了特别关照,以防出现非人为因素的破坏。对于普通藏品与资料库房则进行了清点整理工作,配合新库房的建设工作的完成,改善了部分柜架;其次,配合诸如馆庆等活动将部分书画藏品从库房取出进行展陈,或配合国内兄弟文物单位的展览或对外展览进行书画文物的交接工作;我馆藏有大量历代书画文物,而作为古书画主

2 金题玉躐:指极精美的书画或书籍的装潢。金题是泥金书写的题签,躐是书画卷的杆轴,玉躐即以玉为轴头。米芾《书史》:“白玉为躐,黄金题盖”。《通雅》中解释为系缚卷轴用的裱带上的玉别子。

1 虞繇,南朝宋时官中书郎、廷尉,会稽余姚人,著有《论书表》传世。见《南史》卷七十二。

要载体的绢和纸的寿命是有限的，不可避免地会老化或开裂，装裱本身也存在寿命命题。因此，为了保护这些珍贵的文化遗产，在日常工作中，将部分画心破损严重或装潢毁损状况突出的书画藏品挑选出来进行揭裱修复的认证工作是非常重要的，在此基础上甄选一些分别进行修复。

二、关于古书画鉴定评级中常见的若干问题

书画中鉴定固然得力于经验，经验属于认识范畴。从哲学的概念而言，认识分两个阶段，第一步为感性认识，由此而博物进入第二步的理性认识，也就是相当于逻辑学上的形式逻辑和辩证逻辑两个步骤，彼此的依存关系既分割物又不可分割。有人停留在感性阶段，无可厚非；由此而欲达到理性阶段，却相当困难。所以，书画鉴定是一项专业性、实践性都很强的工作，需要长期的经验积累和学习总结的过程，其中包括对书画作品，特别是原作的大量接触，对古代文献的研读及对前人经验的汲取。书画的风格、笔法等特征，离开对实际作品的感受、分析是无法认识与讨论的。书画作品的时代风格、个人风格及各种特征是客观存在的，而鉴定者能比较准确地把握它，则往往需要经过多方比较、反复揣摩，逐渐归纳总结，包括对自己以往鉴定标准不断修正的漫长历程。优秀的鉴定

家会在头脑中镌刻下一部形象的书法史和绘画史，成为鉴定的依据。实际的鉴定过程，除实物间的比勘外，更多的则是鉴定者将被鉴定的实物与自己头脑中存储的风格标准、作品样板和相关知识进行比较、验证，从而得出结论。鉴定者实践所受到的局限，必然导致鉴定的局限。由于鉴定的感知成分，鉴定标准亦具有个性化，对于某些作品，鉴定家们有时会得出不同，甚至相反的判断。对于权威的鉴定家而言，书画鉴定，特别是对古代书画的认定都会存在观点不一致，甚至相反的结论，更何况对于一般的艺术史研究人员或博物馆等单位的工作人员呢？所以，在书画鉴定与评定级别等日常工作中必然会有一些问题。

首先，从整体上来讲，文物博物馆行业专业书画鉴定人才的匮乏是一个重要的问题。随着20世纪近代公共博物馆的建立，特别是故宫博物院的成立，使原清宫秘藏的许多历代名迹得以公开展示。新中国诞生后，随着政府对文物的系统管理，各级文博机构纷纷建立，开始大规模地征集古代艺术品的工作，其中对书画作品的购藏、研究、出版等促进了书画鉴定发展。一部分传世名迹的重新辨识和对历代一些代表性书画家作品的鉴定研究达到较深的层次。然而，在文博事业繁荣发展的背后，书画鉴定尤其是古书画鉴定人才的断层问题确越来越突出，这一方面是

因为“文革”十年浩劫所导致的文化断层的体现，另一方面也是传统的师徒传授式的人才培养模式已经跟不上时代发展的需要所致，加之源于传统的门户之争、派系问题等等，致使古书画鉴定事业的现状跟不上现代博物馆体制的发展，面临人员匮乏、经验不足、缺乏行业交流等问题。不仅不适应现代博物馆保护古代物质文化遗产的现实需要，还会给鉴别、定级、保护古书画造成无可挽回的负面影响；在国外，问题更加严重，由于缺乏必要的古书画鉴定知识，缺少相关从业人员或业内人士的指导，致使许多保存有中国古代书画古籍的国家或博物馆面对大量有待鉴定、拯救的中国古代文物而束手无策。总之，当前国内国外都面临如何鉴定、保护中国古书画的现实问题，而不恰当的鉴定无疑与保护古代传统文化的目的南辕北辙，对古书画作品造成的破坏或负面影响已经到了刻不容缓的地步。

其次，由于历史原因，当前许多保存有我国历代书画作品的博物馆、美术馆、图书馆、文保所或高校等单位尚未鉴定或鉴定有误的藏品比比皆是，其数目可谓浩如烟海。1983年至1990年中国古书画鉴定组七位专家所过目的十余万件藏品实际上只是国内藏品总量的一小部分，这还只是国有重点省市、主要收藏单位的部分藏品，如果再加上偏远省市、区县甚至民间的收藏，那么其数量将是非常庞大的。就国有



文伯仁 《三趣图轴》(明)

收藏单位来说,许多藏有古代中国书画的单位上述七位专家并未涉足,其藏品中没有被鉴定过的作品很多,它们中到底有多少未曾谋面的艺术珍品不得而知,即便是鉴定过的藏品而且定过级的,由于文博行业专业人员的素质经验参差不齐,其中的谬误必然不少。比较常见的有将各类仿品鉴定为某人真迹并定级,将某家真迹鉴定定为仿品伪品,即便鉴定并上级的藏品由于不敢认定为某大家作品而定级偏低等等。上述历史遗留问题多发生在较偏远或较小的文物收藏单位,这些地方权威专家较少涉足,自身人员配置问题也比较突出,已经严重制约了文博事业的发展。

再次,改革开放以来,随着社会经济文化的繁荣,书画收藏之风日盛,各类画廊画店、拍卖行、私人博物馆、文博交流会等新生力量逐渐进入人们的视野,成为推动书画收藏市场,特别是近现代书画收藏市场的生力军。但是,经济利益所驱使的权钱交易、内幕交易,甚至是行业欺诈亦在所难免,主要表现在:市场监管乏力,赝品充斥泛滥,专家道德缺失,投机之风盛行,其中,对于书画真伪问题的争论及专家鉴定机制的问题更易成为焦点。随着书画收藏市场的兴盛,含有强烈功利色彩的有偿鉴定也应运而生,专家成为市场的“香饽饽”,是各种形形色色的“有偿鉴定”的主角。“有偿鉴定”使专家放宽标准、颠倒黑白,低

档的赝品成为专家眼中的“宝贝”，伪作摇身一变成为“名品真迹”流入市，常有些专家还亲自出面在媒体撰文为拍卖公司的重量级拍品宣传鼓吹，由于心存私念，指假为真、网开一面的现象时有发生；在当前，书画鉴定在市场中应发挥怎样的作用？专家在从事鉴定时能否保持客观、公证、中立？当专家的鉴定行为出现争议时又由谁来评判仲裁？这些都是摆在当前亟待解决的问题，值得深思。

针对上述鉴定专业人才匮乏、青黄不接的情况，应该加强高校教育力量在书画鉴定方面的专业配置，发挥学校在师资队伍、学术研究及培训经验等方面的优势，以本专科的普及教育为基础，提高全民的文化素养，同时强化书画鉴定硕博培养的力，培养高端书画鉴定人才。如果文博单位能和高校相互配合，无疑会发挥各自的优势、弥补相互之间的不足，假以时日，必然会逐渐解决当前的鉴定专业人才短缺、学术科研力量不强、全民整体艺术鉴赏素养不高等尴尬境况；另外，文博单位现有书画鉴定人才不能做到人尽其才、资源浪费等情况也是需要改进的一个方面。

针对各类藏有我国古代或近现代书画的收藏单位所普遍存在的鉴定评级不准确、缺乏统一标准等问题，有关管理部门应该切实重视起来，一方面应着手改善相应收藏单位的人员配置并合理安排工作进度，简历统一的标

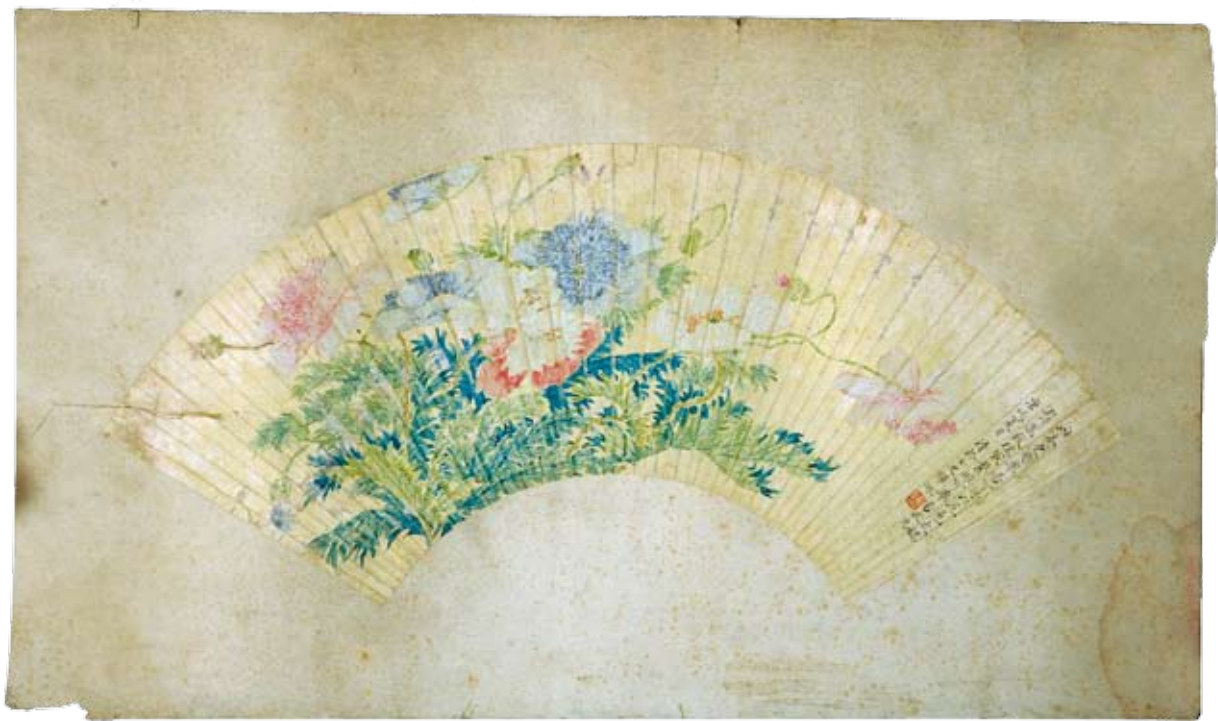
准，逐步将现藏书画中未鉴定的文物加以鉴定、将以前鉴定工作中存在的错误问题纠正过来并给予正确的级别评定；更加重要的是在全国范围内尽快组建权威的、公正的、大家公认的各级书画鉴定评级机构，次层面只涉及艺术品本身，如艺术价值、审美价值、文物价值、经济价值等，不做纠纷裁定。此机构不仅针对国有单位的藏品，更面向全社会、服务民间收藏的鉴定需求，且法律部门应当对最终结果持采信意见，具有法律效力。

针对国内目前书画交易及鉴定市场混乱、专家各自为政、缺乏有效制约等情况，有关监管部门应当切实履行应尽的监管义务，因为书画鉴定界的问题，是一个社会问题，需要全社会的关注，需要各有关部门齐心协力、密切配合、综合治理。与建立全国各级书画鉴定评级机构一样，最好能建立相应的各级管理书画鉴定纠纷问题的仲裁机构，而且也具备法律效力。这样，有鉴定评级机构做出对藏品的艺术评定，在此评定的基础上发生的交易行为，如果产生纠纷的话则诉诸鉴定仲裁机构做出裁定，如果仍然不能解决问题的画则上诉到司法机构进行最终判决。

三、博物馆工作中实践中古书画鉴定评级方面的几个实例

古书画鉴定主要采用以目鉴为主、目鉴与考订相结合的方

法。目鉴，即依靠鉴定者的观察和识别能力对书画作品进行鉴别与评定，是古书画鉴定的主要方式。书法家和画家以毛笔为创作工具，不仅运用毛笔塑造形象，而且在笔触中流露出自己的情感、意趣及个性。所以，鉴定者在目鉴中不只是辨析作品的形式，同时也是感知笔墨中所包含的意味。对书画本身的考察，是书画鉴定的主要依据。它体现为对书画作品时代风格、个人风格的综合判断。书画的时代风格和个人风格是客观存在的。古书画作品在某些形式方面也体现出各自的时代特征，成为目鉴中的内容。如书画家或他人署款题跋的格式；书画家的印章及收藏者或鉴定者的印记；书画的形制及装潢形式；书画作品的质地等。考订，是指利用文献等资料对书画作品的有关内容进行辨析和验证。是古书画鉴定不可缺少的辅助手段。对古书画作品的考订大致包括以下内容：利用书画史文献和著录书对书画家艺术特征和具体作品的考订；利用文字学知识对避讳字、错讹字的考订；利用文学史知识对书法、题跋中文法及风格的考订；利用历史知识对称谓、绘画中服饰、建筑、器具等的考订；利用书画家传记和诗文、信札对书画家的生卒、籍贯、字号的考订等。对于某些时代较早的作品，由于传世作品数量甚少，难以比较，考订就更加重要。目鉴与考订的结合运用，多方面的辨析和综合分析，会使



清恽冰 《花卉扇面》

鉴定结论更易符合客观。书画鉴定的辅助依据包括款识、印章、题跋、纸绢、装潢等等，它们是书画作品本身的外围材料，对鉴定具有辅助作用。当主要依据已能断定作品是真，若辅助依据可靠，可进一步证实作品的真；若辅助依据不可靠，则不应否定主要依据而判定作品为假。当凭借主要依据难于鉴别真伪时，辅助依据有时才能起主要作用。

古书画鉴定的规律虽然众所周知，但是由于各种原因，当前国内书画鉴定界及文博工作人员中缺乏水平高、经验足、业务过硬的专业人才也是事实，应对数量庞大的给内书画藏品的日常鉴定工作必然困难重重、举步维艰。虽然1983年到1991年有中国古书画鉴定组七位权威专家

过目及鉴定了多达十万件以上的藏品，但挂一漏万，在所难免。毕竟，古书画鉴定组的专家们所到过的单位属于少数，且多为直辖市、省会、主要城市等重镇，即便是在这样的城市中，遗漏部分收藏有大量历代书画藏品的单位也不罕见，北京艺术博物馆便是其中之一。

北京艺术博物馆隶属北京市文物局，坐落于西北三环明清宝刹万寿寺内。现收藏各类古代艺术品近八万件，时代上起原始社会，下迄民国，藏品门类广泛，主要包括历代书法和绘画，碑帖及名人书札，宫廷织绣，宫室瓷器，玉器、珐琅器，古代家具，历代钱币及玺印等。其中一、二级、三级品珍贵文物共计三千余件。特别是所藏历代书画作品非

常丰富，共计近四万幅，其中经鉴定后定级的一级、二级、三级藏品千余幅，其中不乏各时期有代表性的精品力作。然而，很遗憾的是书画藏品中的大部分未经过专家鉴定，其中必然遗漏许多可以上级的重要作品，另外，即使是经过专家鉴定的近10%藏品中也存在鉴定失误的情况。主要存在几个方面的问题，如某家的真迹鉴定为伪或仿，将仿品鉴定为真迹并定级，虽然经鉴定并上级但是定级不准确等等。下面就具体工作中发现鉴定有误的藏品后经重新组织专家鉴定并纠正过来的若干幅藏品来谈。

明末画家程嘉燧，为明末“画中九友”之一，其所画《达摩渡江图卷》经以前专家鉴定为仿品，发现有误后，在2009年

由北京艺术博物馆聘请北京市文物局鉴定组、首都博物馆等单位的五位书画鉴定专家重新鉴定为真迹并定为一级品。此卷为工笔重彩风格，人物表情惟妙惟肖，动作自然流畅，画法线条细致柔和、设色鲜艳，法杖、芦苇及江水等细节亦非常传神，是明末难得的艺术珍品。画家款属“松圆居士程嘉燧写赠碧公还落迦海潮禅寺”，钤“程嘉燧印”白文及“孟阳”朱文印两方。卷前迎首有“海天一苇”的题记，更为重要的是此卷曾入清内府收藏并编入《秘殿珠林》，卷前钤有“乾隆御览之宝”、“秘殿珠林”、“秘殿新编”、“珠林重定”、“乾清宫鉴藏宝”五枚印章，卷后钤有“乾隆鉴赏”、“三希堂精鉴玺”、“宜子孙”、“嘉庆御览之宝”及“宣统御览之宝”等印。此外，在左下角还有民国年间北京著名收藏家张允中的鉴藏印一方。卷尾有明末“画中九友”中的另一位重要书画家陈继儒的题跋作为辅证。

明代“吴门画派”画家文伯仁所画《三趣图》经以前专家鉴定为伪作，工作人员发现有误后，在2009年由北京艺术博物馆聘请北京市文物局鉴定组、首都博物馆等单位的五位书画鉴定专家重新鉴定为真迹并定为二级品。文伯仁为明代“吴门画派”领袖文征明的侄子，也是一位非常知名的山水画家。此轴为水墨设色小写意作品，表现松下三位高士的文人雅趣，笔法清秀、设

色典雅，为明代“吴门画派”典型的文人画面貌。画面右上角作者款属“三趣图，嘉靖乙卯秋八月作于金陵客次，五峰文伯仁”，钤“文伯仁”朱文及“五峰山人”白文印两方。左下角有“顾氏家玩”鉴藏印一方，画面右侧及裱边分别钤有“藏真斋”等鉴藏印四方。

恽冰，清初画坛“四王吴恽”中恽寿平家族的后裔，她自幼潜心于花鸟画创作，不仅整日观摩家中所藏恽南田的画作，掌握“没骨”表现技法，而且常观察房前屋后的花草、虫蝶，从中汲取大自然赋予的创作灵感。其所画《花鸟扇面》经以前专家鉴定为仿品，工作人员发现有误后，在2009年由北京艺术博物馆聘请北京市文物局鉴定组、首都博物馆等单位的五位书画鉴定专家重新鉴定为真迹并定为三级品。此画以“没骨”技法表现，设色典雅，层次分明，属难得的上乘之作。扇面右侧作者款属“庚戌夏日，清於女史恽冰”，钤“恽冰”白文印一方。

小结

尽管古今在装裱用料、修复手法及程序上有许多差异，但是古人对待书画修复和保护的严谨态度未变，这个传统一直延续至今。历代文人学士一再强调揭裱古书画的重要性，并坚持修复古书画应坚持一些重要的原则，说明，许多原本能保留下来的古代

书画遗产都因为操作不当、用料不当而毁损，值得后人深思。同样的道理，源于传统书画保护精神内涵的古人的装裱修复原理也是当代装裱修复古书画应坚持的首要原则，古书画历经各种磨难，能保留至今，确属不易，如果因为裱褙手法不当而造成人为破坏，减少其神韵风采，乃至减少其延存寿命，必然令人痛心疾首，应当加以避免。

至于书画的鉴定评级与甄别标准，特别是古书画的鉴别是一项复杂的、专业性很强的技术工作，需要较长时间的学习积累过程，不可能一蹴而就，即使是对于书画鉴定专家来说，出现偏差或反复都是正常现象。在具体的鉴定工作中，针对某幅书画作品，由于不同的鉴定个体在学识、水平、经验及鉴别宽松标准不同等方面的差异会导致得出不同甚至相反的结论，因此，疏漏或错误也在所难免，属于普遍现象。问题的关键是在具体工作中发现以前的鉴定结果有误也好，还是由于业务水平所导致的悬而未决的问题也好，由谁来做出最后的裁决？以上还属于国有单位的问题，可以通过聘请相关的专家来解决有关问题。如果是属于国有单位之外的私人收藏品的鉴定或艺术品交易中出现争议则会比较棘手，因为国内目前尚未建立大家公认的、权威的、具有法律效力的针对艺术品的评判或仲裁机构，对于这方面希望在不久的将来能够成为现实。

从《点石斋画报》 看晚清上海卧室陈设

杨小军

1884年英国商人美查(Ernest Major)于上海创刊的《点石斋画报》，风行14年之久，至1898年停刊时，共刊载图画4600余幅。在这份以反映“时事”和记录城市生活为主的通俗画报中，有大量室内场景画面忠实地反映了晚清上海的室内陈设状况。本文将围绕画报中所绘卧室场景画面，并结合晚清上海其他相关文字、图像资料，对当时上海的卧室陈设加以研究。

《点石斋画报》刊行期间，上海已经作为通商大埠和租界城市达四十余年之久。西方文化的涌入，使当时上海人的生活方式发生了较大改变，上海在衣、食、住、行各方面一定程度上均呈现出异于传统社会的新面貌。其中，卧室陈设也随之发生了显著变化，除中式陈设样式继续存在外，还出现了中西融合式陈设新样式，与以往相比，室内陈设面貌显得更加复杂多样。这

在《点石斋画报》所绘卧室生活场景画面中得到充分的反映。

一、中式卧室陈设

卧室的基本功能有睡觉、梳妆、更衣、学习、储藏等，在日常起居生活空间中占据极重要的地位，是住宅中不可或缺的组成部分。相较于厅堂而言，卧室是一个较为私密、封闭的空间，其室内通常围绕这一空间性质进行陈设。

俗语“卧之归藏于密”，道出了中式卧室室内外环境遵循的基本原则。从室外环境选址来看，中式卧室多见于传统住宅，通常被安排在住宅相对幽静、封闭的空间中；从室内陈设来看，追求高度的私密性、安全性和舒适性是其主要特征；从室内空间布局来看，其特点明显，与中式厅堂空间布局的庄重严肃特征相比，中式卧室的空间布局呈现出

更大的自由性和灵活性。

传统住宅讲究长幼尊卑的空间秩序，在传统居住观念下，中式卧室通常分布在住宅的侧房、东西厢房等安静偏僻的位置。这一传统做法在1884~1898年间的上海并未改变。通常是：北屋明间两侧或东西耳房一般为身份较高的长辈或户主的卧室，东厢房一般安排男性晚辈安寝，女性眷属通常以西厢房为卧室。如现存上海顾家宅路的顾宅是座晚清住宅，建筑形式为江苏东南一带乡村中常见的式样，该住宅中的6间卧室都分布于正屋厅堂的两侧，其位置显得十分安全且隐蔽。此外，上海四平路的刘宅，4间主卧也是安排在紧挨厅堂的两侧位置。同处江南的浙江东阳等地常见的“十三间头”（共计13间房）等大中型三合院住宅中的卧室也通常被安排在东西两翼的厢房中。

在一间标准的卧室中，因

需实现不同的起居功能，故有不同功能的空间区划，上海中式卧室陈设在保持江南传统卧室陈设风格的基础上，在晚清已呈现出较显著的地域特征，其主要表现在：室内陈设的功能分区较完善，家具品种较江南其他地方更为丰富，且大多为名贵木材所制作。具体来看，大致可分为以床（榻）为中心的睡眠区，以八仙桌和对凳组成的休息区；以梳妆台、镜架等组成的梳妆区；以衣橱、衣架为中心的更衣区；以箱柜、闷户橱等储藏器具组成的储物区等。当然，由于社会层次、经济条件等因素存在差异，卧室陈设的格局也会千差万别。在1884—1898年间的上海，中式卧室陈设格局变得更加复杂多样，尤其以官宦富商家庭最为丰富多彩，其功能空间区划远不止上述几种。此外，婚房的陈设格局也极富特色。不论哪种陈设样式，其基本特点都以追求幽静、隐秘、娴雅而自在的私密生活为目标。

在中式卧室陈设的平面布局中，睡眠区是其中最核心的部分。从画报中相关场景画面看，当时的上海，中式卧室的睡眠区一般由架子床、机凳、衣笼、便桶、痰盂等器具组成，这个区域很少安排在正对房门的方位，也几乎没有临窗布置的。架子床通常设在卧室的某处墙角，床头大都靠墙而设。如此安排的原因既是出于心理上的安全需求，也是遵循风水理论中“床要有养山”

的理念。床是中式卧室的主体家具，其样式的选择和位置的固定，基本决定了卧室的整体格局。依画报所绘，晚清上海中式卧室中的床以架子床最为多见、形制丰富，并依据使用者身份不同，在造型、装饰、材质等方面也有较大差异。晚清上海的架子床主要有两种形制：一种是四柱或六柱式架子床，架体上根据不同季节围合不同材料的帐幔或卷帘，床顶部设有承接灰尘的仰尘，如光绪二十年八月初六日（1893年9月5日）刊载的《雷诛暴客》图画中描绘的就属此类形制，一种朴素的四柱架子床；而光绪二十年五月二十六日（1894年6月29日）刊载的《画师狡狴》（图1）图画中所绘的则为一架体四周嵌围

板、架顶设有仰尘的六柱床，床身雕刻精美，围板上镶有绘以山水、花鸟等题材的瓷板画，床顶垂挂带有装饰繁缛的帐幔。另外一种为拔步床，这种形制的架子床是因其托座与床体同大须拔步上床而得名，一般体量较大。通常做法是在木制的床体平座上置床，床前留出2~3尺宽类似廊道的空间，以床架和围子将床和床前的廊道围合成一个类似小屋的独立空间。在床前的廊道空间里，通常会在左侧区域设一小台，上设镜、奁盒、灯盏、烛台等物，中部区域上床位置处会设一机凳，右侧区域常布置衣笼、便桶等器物，整个床体以床帐低垂闭阖，在卧室中形成一个有照明的，围中有透、隔中存联的独立子空间，既起到保暖通风的效

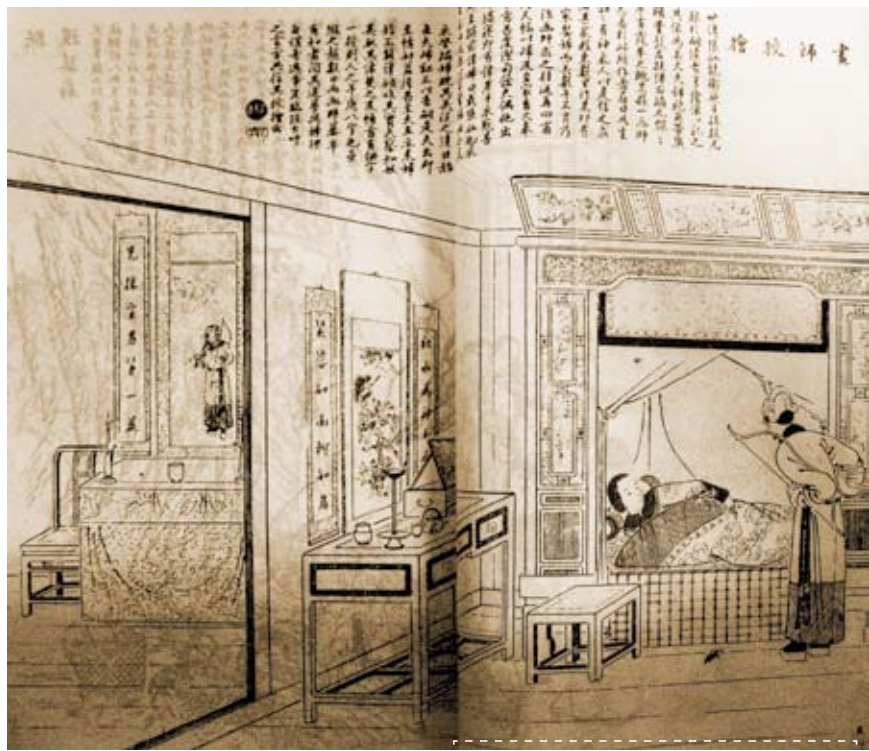


图1 《画师狡狴》（局部）

果，也能很好地强化卧室的私密、安全效果。

绝大多数中式卧室的平面布局中，常会在休息区内摆放桌

案、椅凳等物，在梳妆区内安排梳妆台、镜架等物。但从画报中可看到，有不少卧室休息区内也陈设梳妆用器具的画面，常见的

是在休息区的桌案上摆设梳妆用的低镜台、镜面、奁盒等物件。如画报光绪二十一年六月十七日（1895年8月7日）刊载的《蜥蜴成妖》（图2）画面中，临窗的位置设有一八仙桌二靠背椅，桌上摆放着梳妆盒、低型镜台、高足盘及茶盏等物品。这种低型镜台形体较小，是晚清上海卧室桌案上最常见的陈设物之一。其基本特征是：镜台下半部设有小抽屉数个，上半部安装一个箱盖，箱盖上嵌有镜面。或者，在镜台上半部安装围子，中间横一镜面。此外，也有在台面后半部装一组3~5扇不等的小折屏，屏前设活动支架，用以挂镜，又名“镜支”的镜台样式存在。如画报中光绪二十年二月初六日（1894年3月12日）刊登的《芝生于房》画面中所见的镜台样式就是后一种类型。画报中还有一种类似桌案造型的高型梳妆镜台样式，台面上竖着镜架，镶有大玻璃镜。镜架旁设小橱数格，用以贮存梳妆用品，镜台前常设座凳或坐墩，这种陈设格式常见于清代中期，在晚清上海官宦、富商等上流社会家庭的卧室中亦偶尔能够见到。如吴友如所绘的《驰誉红菱》图画中就描绘了一副与盥洗盆相结合的高型梳妆台。中式卧室休息区除上述两种陈设格式外，在画报光绪二十一年八月十六日（1895年10月4日）刊载的《妓女作贼》（图3）画面中的卧室休息区则又是另外一种陈设面貌。该卧室



图2 《蜥蜴成妖》(局部)



图3 《妓女作贼》(局部)

以临窗摆放的一张嵌大理石罗汉榻为主体，罗汉榻倚靠的墙面上悬挂着一把琵琶和一面通体梳妆镜。从摆放的物品来看，此处休息区通过地面陈设和墙面陈设相呼应的组合陈设方式实现了空间的双重功能。透窗而入的光线投射在墙面的通镜上，既能增强室内照明，也能让梳妆者品味闲适的心境。

从画报所绘大量晚清上海中式卧室场景图画中可以看到，更衣区和储物区多处靠门或临近床榻一隅。更衣区以衣架、盆架、巾架、镜台等家具为主，通常摆放在距床较近的位置，以方便物品的取用。其中披搭或悬挂衣服的衣架有多种样式，通常的做法大多是在木台座两端各植立木柱一根，以站牙扶置，柱间拉横杆连接，在木柱最上端横以木杆，两头出挑，常在出挑位置雕以云纹、龙首、凤头等花饰，讲究的还会在横杆下面设一挡板，上面雕饰精美图案，既起到固定作用，又产生装饰效果。除此以外，画报中还绘有在墙面上安装的类似衣架或层板的物件，可直接将衣物悬吊其上。如画报刊登的《和尚捉奸》画面中就描绘了在墙角的一侧墙面上安装一排衣钩悬挂衣物的场景。之所以有上述两种衣物悬挂方式，主要是由于中式衣物大多用丝、绢、棉等材料织造，不易起皱或有折痕。盆架是作为承托盆类的架子，以方便洗漱之用。画报中所见晚清上海的盆架样式同衣架制

式一样，也十分丰富，大致有高型和低型两类。高型盆架多数为六腿通体型，两后腿高耸，上横搭脑、中置花牌，也有个别者前腿可折叠。低型盆架有三腿、四腿和六腿之分，结构上有通体和折叠两种。画报刊载的《局赌害人》图画中所绘卧室一隅是由衣架、盆架等器具构成的更衣区，居者将衣物悬挂在衣架上，衣架旁设一四腿通体盆架，后有一腿高耸，最上端横置搭脑，搭脑上披搭着毛巾，盆架上搁一盥洗盆，以方便更衣时进行简单地清洗。

储物也是中式卧室最重要的功能之一，橱柜类、箱笼筐筥类、桌案类等具备储藏功能的家具是构成中式卧室的主要陈设物。箱、柜、笼、筐、筥等家具物件多以木、竹、藤等材料制作而成，在晚清上海地区广泛流行。清代文人李渔就曾有制箱类家具“不出草、木、竹”三种材料（当然还包括藤材）的言论。从画报中可以看出，晚清上海中式卧室的储物区大多以箱笼筐筥等家具叠压堆放组成，用以节约空间。其中尤为多见的是方角柜，其造型方正，可成对摆设，以柴木或樟木制成者居多，大都素面无纹饰，不像广式箱柜喜在花梨、紫檀等硬木料上镶铜裹锡的做法。晚清上海中式卧室流行陈设此类储物家具大致与明清时期江南文士的雅玩偏好有一定关系，这些文士广泛参与经营家居陈设和家具制作，对清

代后期江南社会的居室陈设极有可能产生一定的影响。李渔也曾对橱、柜、箱、笼、筐、筥等储藏类家具的意匠与造型有相当明确的主张，他欣赏广式家具的材质和制法，但反感镶铜裹锡的装饰。从他对当时很多储藏类家具的意匠品评中可以看出，他首重实用，“以多容善纳为贵”；其次，局部与整体要注重协调，箱柜上“镶铜裹锡”会降低家具的整体品质。联系画报中所绘不难看出，这些文士的审美趣味已对清代后期社会的审美风尚产生了相当影响。在画报光绪二十年六月二十六日（1894年7月28日）刊登的《狼子野心》画面中可见，卧室进门左侧的墙角处是由衣橱、叠压的木箱、成对放置的方角柜等家具构成的储物区。衣橱除储藏折叠衣物外，常在橱内设暗屉以放置一些如首饰、花饰等零碎物件，画面中所有器物亦均素面无装饰。此类陈设格式大量存在于画报中，不难推断出其在晚清上海中式卧室中的流行程度。

画报中还能常见到中式卧室另外一些具有特色的临时性陈设样式，如新婚时的“洞房”陈设。“洞房”是新婚夫妇合卺之所，凸显出室内喜庆、温馨、和暖、富丽的空间氛围是其主要目的，室内陈设的重点区域是以桌案和椅凳形成的中心地带。画报光绪十四年五月初六日（1888年6月15日）登载的《点金幻术》、光绪二十年四月二十六

日（1893年5月30日）刊载的《掷杯笑谈》（图4）等画面反映的就是“洞房”的陈设面貌。《掷杯笑谈》画面中悬挂中堂的墙面上，两侧分挂着婚庆的对联，中堂前放置着一张八仙桌，桌上摆放着雕琢精美的烛台、大

罐、大盘、大碗等器具，所有的物件均为双数。八仙桌的两侧各设一张靠背椅，桌前并排摆设着一对四方机凳。这些高低错落的家具和大小不一的器具齐聚在中堂前形成参差不齐、变化有致的组合，客观上使这一区域成为室

内视觉最集中的部分，从而也确立了它在该卧室内的中心地位。“房者，方也”，这构成了对“洞房”整体陈设的制约，从画报中所见晚清上海“洞房”陈设面貌可知严格的对称性和方正性虽是其典型特征的重要组成部分，但是借助卧室家具及陈设物的造型和聚散位置来营造室内氛围也是其主要方法。

综上所述，晚清上海中式卧室从室外环境到室内陈设均形成显著特征，除追求私密性、安全性、舒适性外，基本形成了睡眠区、休息区、梳妆区、更衣区、储物区等较完善的功能区，并以床或榻为中心的睡眠区为主导，呈块状自由组合的平面布局，是其主要时代特点。其中，成套的家具组合形式在晚清上海中式卧室陈设中得以普遍应用，为当时的卧室陈设面貌的形成发挥了至关重要的作用。

二、中西融合式卧室陈设

1845年后，租界在上海出现，并逐渐成为国人了解西方文明的“窗口”。西方文化开始以租界为中心逐渐扩展“洋化”范围，引领上海向近代都市转轨。在此期间，卧室作为传统居住空间的重要组成部分，其室内陈设面貌也发生了显著变化。

晚清上海卧室除一部分仍然保持中式陈设样式外，随着西式卧室陈设样式及大量卧室陈设舶来品传入上海，促使上海出现了



图4 《掷杯笑谈》（局部）

具有鲜明时代特征的卧室陈设新样式，即中西融合式陈设样式。主要表现为两种形式：一、中式陈设格局为主体，室内摆放部分舶来品；二、西式格局为主体，室内摆放中式陈设品。

晚清上海中西融合式卧室陈设样式从部分公共场所和贵族群体的私家宅邸中逐渐流行起来并波及上海普通民众的卧室陈设，依《点石斋画报》所绘大量画面来看，中西融合式卧室陈设样式极有可能是从部分高档休闲娱乐场所等公共建筑中兴起，随后逐步影响到少数传统私家宅邸的卧室陈设，主要对象是具有新思想的知识分子、洋买办、士绅、商贾、妓女等群体的卧室陈设，并最终扩散到普通民众的卧室陈设。

中西融合式卧室陈设在画报中十分常见，主要在大多数“外廊式”风格建筑内广泛流行。这种建筑“砖砌的墙壁至少有三英尺厚，外面粉刷得雪白”，“楼外面周围配置着大拱门的敞开游廊”，由此看来，砖砌的厚墙壁、刷白灰的墙面以及拱券结构的建筑造型也要求有与其相适应的室内陈设样式，这也是催生西式室内陈设、中西融合式室内陈设两种样式产生的主要因素。上海开埠后，“外廊式”风格建筑在租界被大量兴建。19世纪50年代在上海外滩建造的英国领事馆、怡和洋行、大英轮船公司、沙逊洋行、仁记洋行、琼记洋行、丽如洋行、萧式兄弟洋行、宝顺洋



图5 《王子私婚》(局部)

行、江海关和丹拿洋行等十几座建筑全部为外廊式建筑。1884—1898年间风行的《点石斋画报》有不少画面描绘了这种风格的建筑，如画报元十一刊载的《王子私婚》和光绪十六年七月初六日（1891年8月10日）刊载的《猫鼠同眠》分别表现了“外廊式”建筑的外部主要特征及其室内陈设的基本面貌。《王子私婚》（图5）中的建筑是座二层的楼房，上下楼层都有阳台。高大的墙体立面上开着多扇窗户，楼外面是环绕的大拱门敞开游廊，周围庭院遍种着茂盛的花木。这类建筑通常具有相同的内部构造：楼下面阔四间，供办公和会客之用；楼上是卧室，借助厚厚的窗帘控制室内的光线和温度，卧室

面积较大、空间宽敞、光照明亮。这在《猫鼠同眠》（图6）画面中得以精细地描绘。从画面上部的文字和卧室入口处的楼道可知，该卧室位于二楼，其室内格局以西式布局为主体，室内摆放的部分器皿却是呈中式样式。画面上，临窗靠墙处摆放着一张带屉桌，桌上摆放着洋油灯、方形座钟、三足大盘、高脚玻璃杯、西洋水银镜等西式物件，品种多样。桌旁摆放着两把不同形制的椅子，一张为西式藤椅，一张为典型的美国殖民地式靠背椅。该靠背椅素面无雕饰，四段椅腿和椅腿间的连接横木均采用旋木工艺，椅面及靠背可以看出为织物或藤草编制而成，造型优美。此外，卧室入口处的楼梯扶手也全



图6 《猫鼠同眠》(局部)

部使用旋木工艺制成，二者风格相互呼应，不难看出受美国殖民地式室内陈设风格的影响之深。此外，画面中还可以看到一张清

中期以后广泛流行的“广式”独梃台，旁边摆放着一件呈花觚状造型的痰盂，制式相当古雅。这两件家具在晚清中式卧室中通常

靠墙摆放，而在此处却已移置到该卧室的中间位置，由此看出，晚清上海西式家庭的室内陈设中，在选用中国式样的家具等陈设品陈设时，不仅注重家具本身的形制和风格，而且对家具在室内空间中的摆放位置作了相应的调整。可见在晚清上海，部分西式陈设样式的卧室在吸收中式室内陈设元素时，其关注面是多方面的，其手法是灵活多变的。

晚清上海中西融合式卧室陈设样式中，不仅有以西式卧室陈设格局为主体，局部使用中国式样的家具或陈设品的样式存在，而且在中式住宅卧室陈设中也存在以中式卧室陈设布局为主，部分摆设西式家具及西式陈设品的室内样式。可以说西式卧室陈设样式也一定程度上影响到晚清上海的中式卧室陈设。如吴友如所绘的《驰誉红菱》图画(图7)，画面描绘的是一个保持缠足陋俗的晚清女性的闺房陈设格局。该卧室的陈设布局、主要家具及陈设品均为中式格式。如画中雕饰精美图案的硬木美人榻、透雕花纹带嵌瓷的六柱架子床、仿竹节造型的高型花几等家具无一不是清代江南典型的中式家具，且都保持着中式家具的陈设布局格式。值得注意的是，在画面中心位置摆放的一个面盆架明显受到西方家具样式的影响。旋木工艺的运用和简洁朴素的造型都明显地表明这款家具是受到美国殖民地家具风格的影响，而该面盆架上半部分的形制和牙条的造型却

仍然完全沿用中式家具的艺术手法。此外，该卧室的墙壁上还悬挂有一幅西洋裸女画，由此可见西洋室内界面装饰的艺术手法也已经影响到上海普通市民的传统卧室界面陈设。如此传统的卧室中也吸收了不少西式室内陈设的艺术元素，体现了中西融合式卧室的陈设特点，也表明西式生活方式和西洋艺术审美观念在1884—1898年间，已经广泛影响到上海大部分的普通传统家庭，以致部分传统的女性闺房中也出现为数不少的西式卧室陈设元素。

晚清上海这种中西融合式的卧室陈设新样式，不仅流行于上海地区，甚至辐射到了周边的其他地区。在离上海不远的另一处江南城市扬州，现存有一处建于光绪九年（1883年）的园林建筑寄啸山庄何园。其中玉绣楼中有园主何芷舠的卧室，该卧室无论从建筑外观，还是从室内陈设来看，都充满了浓郁的“洋味”，室内呈现的是十分明显的中西融合式陈设样式。卧室中布置着镜面五斗橱、高浮雕柱床、床头柜、电风扇等西式舶来品。卧室中部设有拉门，将卧室一分为二。卧室的后隔间里摆放着阔大的西式梳妆桌和精巧的小圆桌各一台，此外，还有晚清常见的中式大理石面四屉书桌，桌身饰有冰裂纹图案，还有诸如多宝格、明式圈椅、清式花几及挂衣架、摇椅等中式家具，共同构成中西融合式卧室陈设样式。此



图7 《驰誉红菱》(局部)

外，离上海不远的浙江湖州南浔有座由丝商张石铭于19世纪末建成的宅子，在第四进房厅楼上有间卧室，其四周皆为西洋进口玻璃大窗，每块玻璃中嵌有蓝色菱形花纹，雕镂着各种花卉和四时瓜果图案，花纹无一雷同，晶莹剔透，精致细腻，一定程度上展示了法国新艺术运动时期玻璃艺术的精湛技艺和新颖的艺术处理手法。

综上所述，晚清上海卧室陈设面貌大体上看，主要呈现中式卧室陈设样式、中西融合式卧室陈设样式二种样式类型，具体到不同家庭其卧室面貌则不一而足，它们共同构成晚清上海的卧室陈设复杂多样的局面。中西不同的室内陈设艺术元素在彼此吸收、借鉴的基础上，产生了多种

类型的卧室陈设样式，改变了上海传统卧室陈设格局，并广泛地影响到周边地区卧室的陈设样式，从而影响到当时上海及其他地区大众的传统生活方式。

本色缎绣花鸟四条屏的 保护修复及研究

王淑珍 加洋措 程 廉 罗 丽

摘要：北京艺术博物馆馆藏织绣品 3400 余件，时代上启唐宋，下迄民国，明清时期品种尤为丰富。由于织绣品自身的特性和外界因素的影响，相对于其他类文物而言更容易发生病害。本文讲述了一套病害严重的绣屏的保护修复和研究，通过修复依据、保护修复方案、保护修复操作等，记录了该文物预防性保护的过程。在保护修复之后，根据实物观察、文献等对绣屏图案进行了研究。

关键词：织绣、预防性保护、修复、宗教花鸟画

前言

北京艺术博物馆馆藏织绣品 3400 余件，时代上启唐宋，下迄民国，明清时期品种尤为丰富。由于织绣品自身的特性和外界因素的影响，相对于其他类文物而言更容易发生病害。为了有效防护、合理利用馆藏丝织品，

以期达到长期保存文物的目的，博物馆亟待对一批织绣品进行保护性修复。中国文化遗产研究院是国家文物局直属的文化遗产保护、科学技术研究机构，多次承担国内纺织品修复课题，2011 年特举办近现代丝织品保护修复技术培训班。本文讲述的本色缎绣花鸟四条屏的修复便是此次培训班中修复的文物。在修复过程中遵循简少、渐进、可逆的修复原则，修复后最大程度保持绣屏的历史原貌。

一、刺绣背景资料

本次保护修复的刺绣四条屏，是在本色缎地上刺绣，纹饰为花鸟纹。绣工以平绣为主，色调主要为暖色。绣屏粉本为花鸟画，其中禽鸟写实，花卉写意。画面构图夸张，用色奔放，配色和谐，这也是民国时期各类艺术品的审美趋向。

刺绣工艺最原始的功能是对服装的装饰，伴随着缝纫的产生而逐步发展。古籍记载最早的刺绣是《尚书·益稷》：“帝曰：予欲观古人之象，日月星辰山龙华虫作绘，宗彝藻火粉米黼黻絺绣，以五彩彰施于五色作服，汝明。”而考古发现最早的刺绣实物，则是陕西宝鸡茹家庄西周墓葬中出土的刺绣印痕。泥土中印痕清晰鲜艳，全部采用辫子股绣。另据考古发掘记载，春秋时期刺绣纹样有龙凤、鹤鹿和蔓草，针法为辫子股绣。战国刺绣表现题材以龙、凤、虎、花卉居多，仍为辫子股针。汉代刺绣花纹有卷草、金钟花、山峦、树木、人物、小兔、菱纹、对叶纹、漩涡纹等。西汉已经出现了“长寿绣”、“信期绣”、“乘云绣”等刺绣专用名词。这一时期的出土刺绣品还有，用直针平绣的铺绒绣品；贴绒绣品，可视为补绣的前身。三国时期出现了两

位刺绣艺术家，即吴主孙权的赵夫人，魏文帝的美人薛灵芸。南北朝刺绣佛像，通体满地施绣，这种非实用品的满地绣，使观赏性、装饰性的刺绣品成为可能，这亦是“画绣”的发端。唐代刺绣繁荣，题材广泛，确立了以花卉为主、清新自由的花鸟纹的主导地位；绣经、绣佛像，为宋代书画刺绣开创了先河。唐代刺绣针法主要有抢针、擞和针、扎针、盘金、平金、钉金箔等。两宋时期的主要成就是从服饰用品向画绣发展，人物花鸟、山水楼阁等欣赏品皆以刺绣表现；针法有近20种，包括贴金、贴罗、铺针、擞和针、直针、缠针、钉线、打籽、辫子股、打结子等等。北宋时期，已出现了“双面绣”。元代女画家管仲姬自画自绣，以发绣、丝绣相结合，时人称其为“针神”。明代刺绣形成北壮南秀的风格。北京的洒线绣、山东的鲁绣、上海的顾绣、苏州的丝绒绣、广东的金银线绣各具特色；刺绣名家有韩希孟、倪仁吉、夏永、薛素素、董小宛、黄汉宫、蔡含、顾媚、柳伴月、缪氏、顾兰玉等。清代宫廷绣不惜工本，在艺术上形成了庄重、华丽、高贵的风格。清代中、后期，刺绣艺坛上出现了苏、湘、粤、蜀四个系统，被后世誉为四大名绣；京绣、鲁绣、汴绣、瓯绣则被称为四小名绣。

民国时期，由于西方科学、文艺、美术的传入，刺绣艺坛注入了新鲜血液，沈寿首创“仿真

绣”，杨守玉创造了“乱针绣”，这些创新，使中国的绣艺又向更高层次精进一步。

二、绣屏修复方案的制定

此民国绣屏由4件组成，修复工作由4人承担，具体分工为：王淑珍修复迦陵频伽屏；加洋措修复鹦鹉屏；程廉修复孔雀屏；罗丽修复白鹤屏。

1. 绣屏的基本信息

名称：民国本色缎地绣花鸟四条屏

数量：4件

编号：艺资3429（4-1）白鹤屏

艺资3429（4-2）孔雀屏

艺资3429（4-3）鹦鹉屏

艺资3429（4-4）迦陵频伽屏

尺寸：每条屏纵103厘米，横36厘米。

来源：北京市文物局调拨

质地：丝、粘胶合成纤维；绣线为真丝线。

组织结构：八枚三飞缎。经线，米色、无捻；纬线，米色、无捻。经线密度250根/厘米，直径0.03毫米。纬线密度138根/厘米，直径0.07毫米。

绣线无捻，1/2丝线，直径0.2毫米。

2. 刺绣图案分析

艺资3429

（4-1）白鹤屏

红顶：打籽绣

喙：散套针、施针、滚针

羽毛：套针

鹤腿、爪：擞和针、斜缠针

花瓣：套针

花蕊：施针

叶脉：滚针

花枝：斜缠针

寿山石：套针

（4-2）鹦鹉屏

喙：套针、施针

头部毛发：散套针

羽毛：刻鳞针、套针

爪：擞和针

树叶：直针、斜针、斜缠针

花瓣：套针

花蕊：打籽

花叶：斜缠针

叶脉：接针

树干：套针、斜缠针

（4-3）孔雀屏

喙：套针、施针

冠：散套针

头、颈：刻鳞针、接针

羽毛：套针、扎针、接针、施针

腿：齐针、擞和针、斜缠针

花瓣：套针

花蕊：打籽

花叶：斜缠针、直针

（4-4）迦陵频伽屏

喙：套针

冠：滚针、套针

羽毛：套针、滚针

腿、爪：擞和针、直缠针、斜缠针

花瓣：套针、施针

叶片：套针

叶脉：接针

枝干：直缠针、斜缠针

寿山石：套针、斜缠针

3. 保护修复工作目标

此次需保护修复的4件绣屏，保护修复后的颜色、柔软度、完整性、稳定性不会有明显改变。为保护绣屏的现状，延长绣屏的寿命，采取与绣屏质地相似的材料进行修复，使绣屏的总体强度增加、改善，对影响文物延长寿命的病害作适当可逆性修复。

三、修复技术路线及操作步骤

1. 保护修复的方法、材料

方法：针线法

文物信息采集用具：电子丝绸尺、100—400倍电子显微镜、电子扫描镜、甘油、乙醚、火棉胶、纤维切片器（哈付切片器）、载玻片、盖玻片、刀片、吸管、聚脂薄膜。

文物平整用具：喷雾水壶、包磁块用的布料， $4\times 1\times 2.5\text{cm}$ 磁块， $10\times 5\times 1.5\text{cm}$ 铁块。

染色材料：化学染料、电磁炉。

修复材料：缝针、镊子、剪刀、平纹绢、意大利进口薄纱、电力纺、平纹布、丝线、各种型号针。

包装用具：绵纸

2. 保护修复技术步骤

该文物于2010年底进行了环氧乙烷熏蒸，且熏蒸后保存在新购置的樟木文物柜内，并未出现病虫害迹象，所以此次修复前省去消毒环节。

第一步：软毛刷除尘；测量尺寸；记录、拍照病害、绘制病害图。尺寸 $103\text{cm}\times 36\text{cm}\times 4$ ，病害108处。（图1—5）



图1 白鹤屏其中一处病害



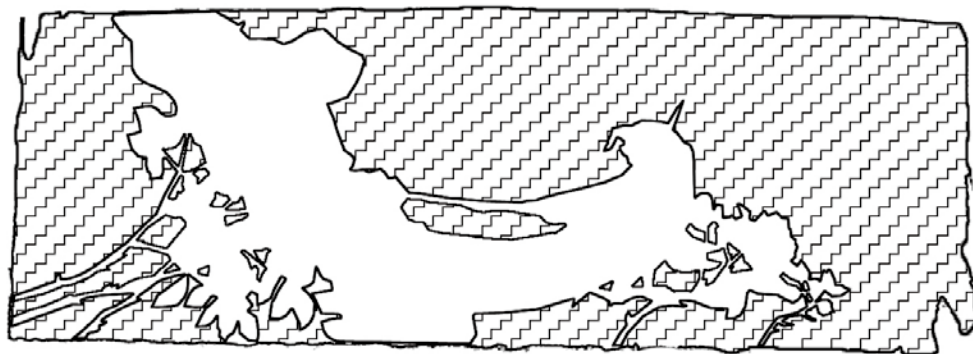
图2 鹦鹉屏其中一处病害



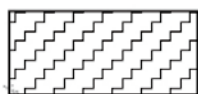
图3 孔雀屏其中一处病害



图4 迦陵频伽屏其中一处病害



图例:



脱丝

图5 迦陵频伽屏病害图

第二步：在聚脂薄膜上绘制
绣屏纹样图。



图6 手绘纹样图

第三步：检测绣屏的材质

在绣屏的破损部位，提取经线、纬线标本，利用显微镜观察纤维的纵向和横截面形态，对照纤维的标准显微照片和标准资料来鉴别纤维。

绣屏经线、纬线通过200倍、400倍显微镜观察，结论为：经线纵向光滑，纤维较细，粗细有差异；经线横截面呈不规则的三角形，经线为桑蚕丝。纬线纵向表面光滑，有条纹；纬线横截面呈不规则锯齿形，纬线为粘胶纤维。

通过以上分析，确定该绣屏为丝、粘胶合成纤维。

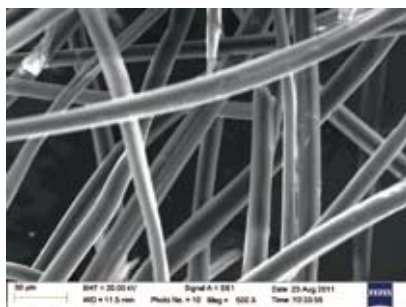


图7 绣屏经线纵向扫描电镜图

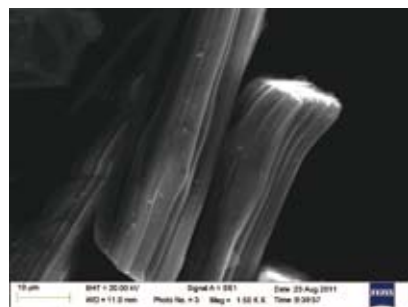


图9 绣屏纬线纵向扫描电镜图

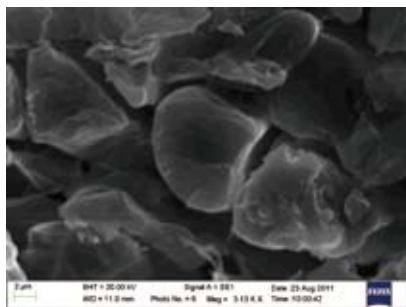


图8 绣屏经线横截面扫描电镜图

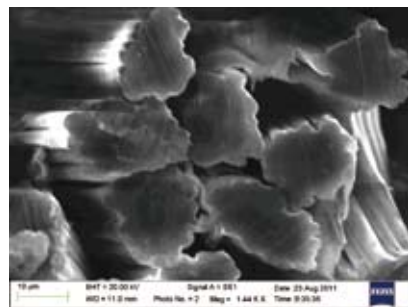


图10 绣屏纬线横截面扫描电镜图

第四步：染色。用白色真丝绢作为修复时背衬的加固材料，将其染成与绣屏接近的颜色。

第五步：回潮、平整绣屏。

第六步：针线修复病害处。用染好色的米色平纹绢作底衬，绣面有大面积脱丝时，用铺针修复；绣面只有一条断裂的缝隙时用跑针固定；固定绣面与背衬用回针；若背衬之间有连接时用带针。

第七步：纱与绣屏表面的固定。纵向走5道回针，针脚0.1—0.2厘米，即越过4—5根纱，针距1.5厘米。

第八步：背衬与绣屏背面的固定。用米色平纹电力纺与条屏固定。条屏上下分为5段，回针固定5—6针，每段间隔3—4道线固定。

第九步：制作边框。裁取边框材料，用与条屏色系接近，但颜色较深的平纹布作材料，将其按45度角斜向剪裁4厘米宽、长为条屏周长一半的边框材料。

第十步：平整边框，回潮，折成相应的边条。其中，边框1.5厘米，边框的两边按1—1.5厘米折回。

第十一步：再次进行回潮，平整边框。

第十二步：延条屏边缘固定纱与绣片。回针固定。（迦陵频伽屏、鹦鹉屏修复前边缘全部脱丝，所以已用真丝绢固定修复。而白鹤屏、孔雀屏修复前四周边缘较完整，考虑到加边框包边的需要和对绣片的保护，此时亦为这两条屏加了10厘米左右的米

色平纹电力纺背衬来固定。）

第十三步：固定边框。

首先，用跑针、回针固定边框背面与绣屏。（修复之前先用长跑针临时固定，正式固定后将长跑针拆掉）

其次，将边框与绣屏压平。

再次，用撩针固定边框正面与绣屏，（修复之前先用长跑针临时固定，缝制完毕后将长跑针拆掉）

最后，45度角缝合四周边角。

第十四步：绣屏整体平整。缝制文物号。拍照。绵纸覆盖保护。

四、修复后状况及保存建议

保护处理后的绣屏，由于表面覆盖一层薄纱，图案清晰度减弱，然而色泽、质感没有改变。脱丝、破损处缝合，变形性褶皱得到舒展，绣屏整体平整、挺括，增加了观赏性。较好的保护处理效果为后期对绣屏进行历史性、艺术性的研究提供了前期支持。本次保护处理遵循保护修复理念和原则，修复效果良好。

修复后的绣屏适宜平放。保存环境应恒温恒湿，温度控制在18—25℃，湿度控制在45%—60%；室内光源使用冷光源，并加设紫外过滤罩；尽量减少光照时间；要保持室内环境整洁，尽可能减少对文物的人为扰动。

五、绣屏图案的研究

前文所描述的四条屏图案的

名称，是在修复工作完成后的正式定名；而在此文物未修复前，四种图案分别命名为丹顶鹤、孔雀、鹦鹉、凤凰；因此，笔者在修复四条屏的过程中，一直对其中的凤凰图案感到陌生。凤凰是一个合成词，雄为凤，雌为凰；它们的区别在尾巴上。凤的尾巴是四散形，呈飘逸状；凰的尾巴像一根树干，周围长出一些卷曲的分枝；但叫凤凰的时候均代表女性。中国传统图案“凤穿牡丹”、“凤穿花”或“凤凰涅槃”等都是以凤的图案出现；可是笔者修的这件条屏，它却像凰的造形。这是第一点疑惑。

第二点疑惑是，中国的花鸟画自五代的黄家富贵、徐熙野逸，到宋代的崔白、赵佶，明代的林良、吕纪，清代的扬州画派等，其花鸟画有一个共同特点，多数是以花为主体，鸟作陪衬。然而，这组绣屏的花鸟，构图却以鸟为主体，花为点缀。

为了解开以上两点迷团，笔者查阅了一些资料，经过考证，这组绣屏不是单纯的花鸟绣屏，而是一组佛教绘画。它有多重含义：

第一，四种仙禽是阿弥陀佛的变化身，它是佛陀寓教于乐说法的一种形式。也可以把四种仙禽理解为四尊不同形态的佛像在为众生说法。

为什么阿弥陀佛要以他的神力，变化出珍奇异鸟来为众生讲经说法，而不现佛身来开示众生呢？佛经上讲，十方众生根性不

一样，有的听众严持戒律，喜欢端端正正听佛说法；有的听众每天面对阿弥陀佛觉得拘束、不自在，如果佛陀以白鹤、孔雀的形象来说法，听众会感到轻松、娱悦。因此，在佛陀说法时，将“寓教于乐”发挥得淋漓尽致。

第二，四种仙禽，佛教各赋予了特殊的含义。白鹤，表示身心清静，凡事往好处去想。孔雀，色彩绚丽，包罗万象；它告诫人们，在一个群体中生活，要包容不同习性的人，互不相疑。鹦鹉，它的习性是专会模仿，它提醒人们，佛是真语者，实语者，古佛今佛所说一致。开始被笔者认为是凤凰屏，它实际叫迦陵频伽，在印度，它是音乐之神。迦陵频伽是妙音鸟，佛陀的声音也称迦陵频伽音，它的声音是纯善无恶的妙音；人们看到此鸟，仿佛听到佛音。

其三，绣屏中的海棠花、牡丹，世俗理解为“满堂富贵”；佛教中则指皈依佛门，洁身自好。

白鹤、孔雀、鹦鹉、迦陵频伽，它们是阿弥陀佛为宣流法音而设计的教学工具之一，在此我们不可执著于文字，以为会说法的有情众生只有鸟而已，而其教具实则无量无边。在中国古代，以珍奇禽鸟为风尚，听佛陀说法亦有记载。《全宋词》净端云：白鹤孔雀鹦鹉噪，弥陀接引毫光



图 11 修复后的绣屏

照；不是修行何得到，一般好，西方净土无烦恼。另有可旻云：彼土因何名极乐，莲华九品无三恶；虽有频伽并白鹤，非彰灼，如来变化宣流作。

结语

通过对本色缎绣花鸟四条屏的保护修复及研究，使我们对丝织品的保护修复有了一个系统的认识和实践。它的实施，是以历史学、修复理论、美学、化学、修复物理学等为依托而进行的。中国的丝织品遗存，品类众多，工艺精湛，文化内涵深厚。如何将其最大限度地保存和传承下去，是一项任重

道远的工作。我们文物保护工作者，不仅要提高工作技能，还应不断学习、更新知识，依靠科技以及理论的支撑，延续古代丝织品的寿命。

参考书目

《文物修复理论》，布兰迪，意大利非洲与东方研究院，2006年版。

《中国刺绣史》，孙佩兰，北京图书馆出版社，2007年版。

《文物保护与修复的问题》马里奥·米凯利、詹长法，卷三，文物出版社，2009年版。

浅谈回潮法在揭展出土 粘连纺织品文物中的应用

刘远洋 董鲜艳

中国的纺织文化源远流长，早在石器时代人们就开始了对于纺织品的生产和使用。随着桑蚕养殖和织造技术的发展，中国更是创造出光辉灿烂的丝绸文化，成为华夏文明的重要组成部分。数千年的纺织历史为我们留下了宝贵的纺织品遗存，这些纺织品对于研究中国古代艺术、颜料、染料、编织工艺、织物结构、科技文化等都是不可多得的实物资料，在中国科技史、纺织史中占有重要地位，具有十分重大的历史、文化和艺术价值。然而由于古代纺织品主要是由织物纤维、植物染料（或颜料）、媒染剂、装饰物（如纸张、金、银和铜饰件）、胶粘剂等物质组成，其中大部分都属于有机材质，这就决定了纺织品文物质地脆弱、易受环境影响而发生老化、损坏的特性。作为古代纺织品文物重要组成部分的出土纺织品，由于长时间埋藏于地下，在泥土、无机

盐、霉菌、血液、尸液等各种物质的复杂作用下，都会受到不同程度的污染和破坏，从而产生不同种类的危害，其中粘连是常见而广泛存在的病害之一。

出土纺织品的粘连是指出土纺织品自身或与其他物体相互黏结在一起而难以分离的一种状态，对纺织品外观和内部纤维结构都会产生不利的影响：一方面，粘连纺织品或是自身黏结成团，或是与其他织物或物品堆叠粘附在一起，粘连部分隐藏遮盖了纺织品的原有信息，破坏了纺织品的完整性，使其原始面目无法真实地展现，重要的文物信息无法被读取识别，这就大大降低了纺织品文物的研究价值和观赏价值；另一方面，粘连部分的粘性物质长期渗透于织物纤维中，会加速纤维的老化，导致织物进一步的糟朽劣变。同时，因粘连织物无法展平而在周围部位产生的皱褶和扭曲变形，使织物表面各

部分受力不均，极易造成脆弱纤维的断裂，形成更大的破坏，从而对文物安全构成严重威胁。因此，为了保证文物的安全，更好地对文物进行研究和利用，将粘连的纺织品文物揭展开来是十分必要的。恰当而有效地揭展可以为后续的清洗、平整、加固、修复等一系列操作铺平道路，是纺织品文物保护工作的基础。

粘连是一个复杂的物理、化学过程，其作用力的来源是多方面的，既有纺织纤维的丝胶、染色剂及整理剂中的胶质等纺织品文物自身物质因长期老化引起的粘连，也有墓葬中的人或动物尸体分解物、细菌、霉菌及各种微生物分泌的排泄物、无机盐沉积、机械外力等外部因素导致的粘连。对出土纺织品进行揭展保护，需要在综合分析引起纺织品发生粘连的主要因素以及具体情况的基础上，使用适当的方法分离粘连糟朽的纺织品，最大限度

获得完整的纺织品文物，同时保证纺织品文物的安全。

目前针对出土粘连纺织品开展的方法主要有：水蒸气熏蒸法、回潮法、化学展剂展法和生物展法，其原理都是通过物理或化学的方法，降低纺织品黏结界面上的作用力，使其便于相互分离开来。其中在实际应用中使用比较广泛的一种方法就是回潮法。

回潮法是通过一定的技术手段增加纺织品纤维的含水量，从而调节控制纤维的塑变形能力，便于在恰当的临界条件下对纺织品文物进行操作处理。对于粘连的出土纺织品，根据粘连原因和种类的不同，在了解粘连机理的情况下，通过特别控制的回潮法可以使粘连织物的纤维获得最佳的柔韧性，达到分离粘连界面的操作要求；同时，对于某些可与水发生反应的粘连胶合物，适当的回潮还可以使其软化，胶粘性降低，从而减少展的难度和风险。在法门寺地宫出土唐代纺织品的保护修复工作中，陕西省考古研究所曾利用回潮法成功开展了多件叠压粘连严重的纺织品文物，切实证明了回潮法在展出土粘连纺织品方面的可行性。

回潮的方法多种多样，主要有容器水挥发法、饱和盐溶液法、硅胶法、水含体释放法、超声波加湿器法、湿度自动控制回潮箱回潮法、低压吸力操作台回潮、半透膜回潮、房间环境控制法、冷膏状含水体法、蒸汽法、

加湿器法等等。具体操作中选用哪种回潮方法应综合考虑文物自身的状况如大小、结构、纤维强度、回潮能力、附带材质的稳定性等因素以及实际的工作条件。笔者在中国文化遗产研究院学习期间，曾使用水含体释放回潮法开展处理过一件粘连板结较为严重的唐代纺织品文物，获得了较好的效果，现将主要过程介绍如下：

展的文物为北京私人收

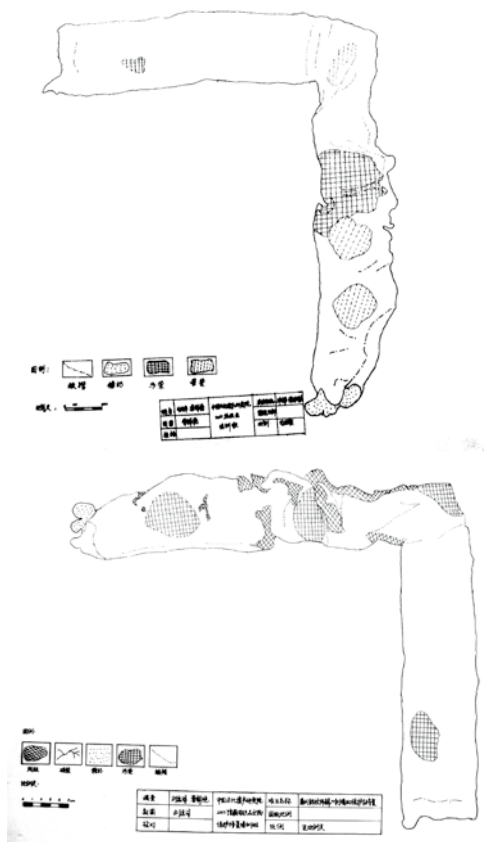
藏品，瑞士购买，出土地点、时间及收藏时间均不详，无相关著录。由于出土后未经任何有效处理，文物保存状况较差，表面污染严重，直接威胁到文物本身的安全，中国文化遗产研究院受委托对其进行保护修复。文物是一件唐代的丝质残片，整体由锦、绢两部分拼接而成。锦尺寸29cm×8cm，由一块对鸟纹锦、一块对鱼纹锦及一块锦片拼缝而成；绢尺寸39cm×8cm，绢上



文物原始状态



板结粘连部分



文物病害图

以平绣绣六个团窠纹图案，后有背衬。通过病害调查得知，织锦部分除局部少量污染物及几处抽丝外，保存相对完好；而带有刺绣的绢部分则存在较严重的粘连、板结和污染，造成织物扭曲变形，其中一个团窠图案已被完全遮蔽无法辨识。根据文物的现状分析，板结粘连处对文物的外观影响较大，且对文物安全存在潜在的威胁，不利于其今后的保存和研究，因此在对文物进行了检测、消毒等一系列前期处理后，决定实施揭展操作。

通过检测分析得知，粘连板结处的污染物主要成分为泥土，另外还有少量 CaCO_3 和 CaSO_4 的混合物。针对粘连文物的实际状况，综合分析其粘连机理，并考虑到工作条件等因素，最后确定采用水含体释放回潮法对这件文物进行揭展。

水含体是指可以吸纳水分并能将其挥发到周围空间的材料，如麻布、棉布、滤纸等。由于揭展文物体积不大，且纤维强度较差，不宜承载过大的湿度变化，因此本次揭展过程中采用了柔软而吸水、保水性能适中的纱布作为水含体。在操作之前用塑料薄膜包裹住不需处理的织锦部分以避免回潮过程中对其产生影响。首先将纱布用去离子水浸泡湿润平放在桌面上，在上面覆盖一层尺寸小于纱布但大于纺织品文物的塑料薄膜，以保证水汽可以从水含体未覆盖的区域挥发出来但又不会弄湿文物。将文物放置于



水含体释放回潮法



回潮后的文物



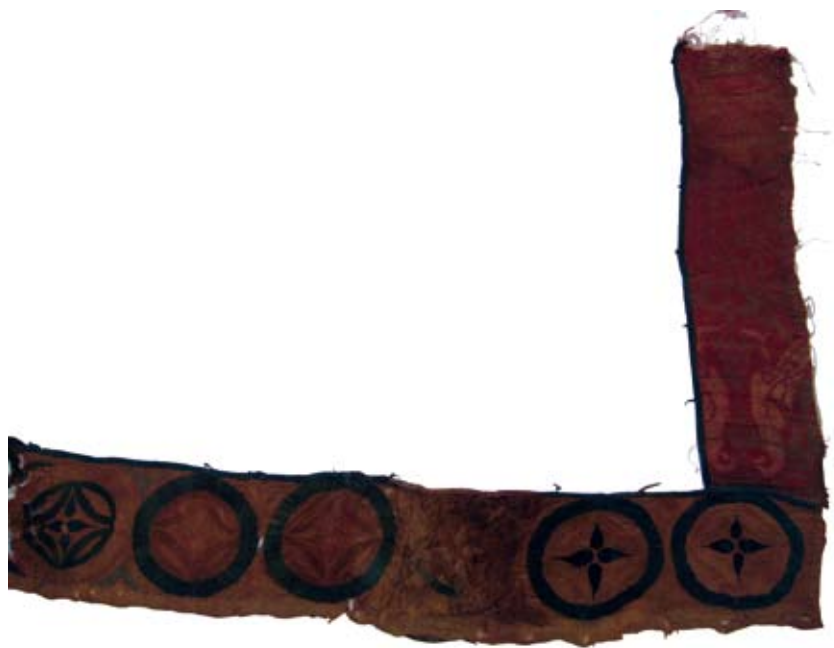
对文物进行揭展

薄膜之上，在文物上覆盖一层滤纸以防止塑料薄膜上凝结形成的水滴落到文物上。最后用大的塑料薄膜将整体全部密封起来，使文物在密闭的空间内缓慢回潮。约两小时后拆除回潮装置，发现文物粘连板结的部分已经湿润软化，皱褶扭曲处借助韧性竹签可以较为容易地展开，便于进行后续的清洗、整形等保护修复操作。

揭展后的文物原粘连板结部分通过回潮得以舒展，又经过清洗整形、定型阴干等一系列保护修复措施，文物原本被遮挡的图案纹样得以显现，织物的原有形貌基本上得到了恢复，对于文物今后的保存、展览和研究都起到了积极的作用。

回潮法利用物理的水汽调节纺织品纤维的微观形态以达到揭展的目的，符合文物保护修复原则中对文物实施最小干预的理念，在未来的文物保护工作中具有十分广阔的发展空间。值得注意的是，由于每件纺织品文物纤维的老化程度不同，其吸湿回潮的能力、速度和效果会有所差异，另有些织物附带如染色、彩绘、粘合剂等材质，也会影响织物所能承受的湿度值和回潮时间的长短，因此处理每件纺织品文物都要具体情况具体对待，不能随意照搬其他文物的回潮模式。总而言之，出土纺织品文物的揭展是一项技巧性极强的工作，所有的揭展方法和揭展材料都只是起到辅助作用，最终还要靠实际

的操作技巧进行揭展。纺织品保护工作者应在实践中不断积累经验，磨练技术，以期使每件经过揭展处理的文物都能获得最好的保护效果。



揭展后的文物



保护修复后的文物

浅析明清儿童发型习俗

孙秋霞

儿童是成年人永远说不完的话题，他们代表希望，是我们的未来。在古代，儿童同样备受呵护，从降生开始就有很多风俗讲究，比如：起乳名、落胎发、洗三、长命锁、抓周等等，就连留什么样的发型都是有讲究的。这些风俗无不是为了保佑儿童长命百岁，辟邪祈福。

在当时人们使用的器物上面都会找到关于儿童的题材，比如实用器皿——瓷器。在我国，使用瓷器的历史超过了3000年，制瓷工匠们将生活场景装饰于瓷器表面，这些图案就反映了当时人们的生活状态和生活中的一些风俗。

在瓷器表面装饰儿童玩耍情景的一般称之为“婴戏图”，工匠仅用寥寥数笔，也能表现出儿童的活泼可爱，憨态可掬。“婴戏图”题材起源很早，但运用于瓷器绘画装饰上，人们普遍认为起源于唐代青花瓷。

婴戏图在明清两朝发展到了鼎盛，从一两个幼童形象发展到百多个幼童，场面热闹，幼童神态各异。明十三陵出土的皇后穿用的百子图夹衣，说明多子多福

的风俗不仅仅是老百姓的夙愿。

在明清两代瓷器、瓷片上，婴戏图尤其显得生动，这些儿童或是放风筝，或是逗蛐蛐，或是蹴鞠，或是围着鱼缸一起看鱼，



图1 左1、左4清代髻发



图2 明代 髻



图3 明代 髻

富有生活气息。这些婴戏图纹，反映了封建社会里老百姓祈求人寿年丰、多子多福的民俗情结，同时也反映出明清时期儿童的传统发式习俗。

一、婴幼儿时期的发型——角羁(ji)

古代婴儿出生满三月，理应举行剪发仪式，据说这样可以

防病消灾。其具体做法是环剃去四周之发，只留少量余发在头顶。留下的这撮头发，被称为“髻”(tuǒ)，《礼记·内则》：“三月之末，择日，剪发为髻。”汉郑玄注：“髻，所遗发也。”孔颖达疏：“三月剪发，所留不剪者谓之髻。”髻处于头部那个部位，史籍中多未言及，从传世绘画、图案来看，应当处于额部。新疆吐鲁番阿斯塔纳唐墓出土绢画所

绘幼儿，顶发被剃去，仅额上留一小撮头发。(图1—图3)

二、儿童时期的流行发饰——总角

“总角”其实是古代幼童的一种常见发型。就是将幼童的头发分成左右两路，分别在头顶编结成一个小髻，因其形状与牛角相似，故名“总角”。在陶渊明《荣木》诗序：“总角闻道，白首无成。”这里的“总角”就指代“童年”。“总角”最早出现在《诗经》中，如《诗·卫风·氓》中：“总角之宴，言笑晏晏”，《齐风·甫田》：“婉兮娈兮，总角丱(guàn)兮”。“丱”字，对于现代人来说比较生僻，但它是典型的象形文字，指的就是总角这种发式，因幼童的两个发髻编结于头顶的左右两边，形状如丱形。在唐代孔颖达《诗经》注疏中说：“男子总角未冠，则妇人总角未笄也。……以无笄，直结其发聚之为两角。”从这段注疏中，我们可以看到，古代男女在举行成人礼之前均可以梳此种发型。

在古代，人们年龄一般不使用数字表示，而是用与年龄有关的称谓替代，像豆蔻，一般指十三四岁至十五六岁的少女；而立，指男子三十岁；耄耋，代指八九十岁等等。因梳总角发型的儿童不分男女性别，所以“总角”成为“童年”的代名词。(图4—图6)

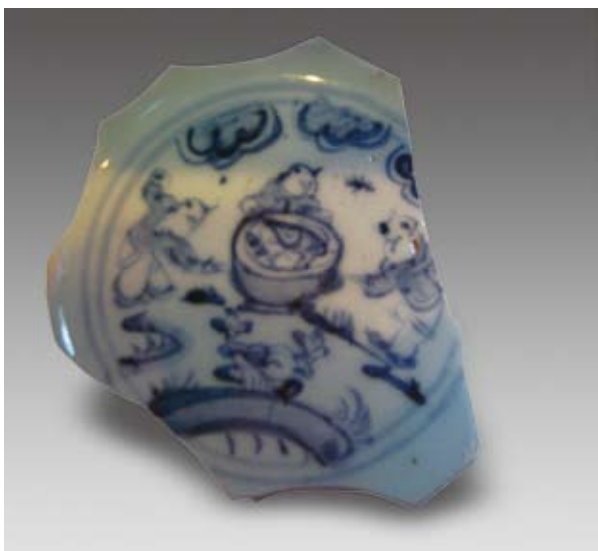


图4 明代 总角



图5 元代 总角



图6 捧书童子 明代总角

三、儿童其他发型——三搭头和杓子盖

在瓷器的婴戏图上还绘有将头发在头顶处留成三堆，正额一堆，左右卤门各一堆，其余头发均被剃除，这种发型叫做三搭头，也是古代孩童常用的发式。这种儿童发式，在宋元时期既有，不过那时候将这种发式称为“婆焦”或者“博焦”。在孟珙《蒙鞑备录》中描述元代人的发型时就借用了汉族儿童的这种发式作比喻，称：“上至成吉思汗，下及国人，皆剃婆焦，如中国小儿留三搭头在卤门者，稍长则剪之。”孟珙将蒙古人的辮发做了一个比较形象的比喻。（图7-图11）

另外婆焦还有一种发型，是将四周头发剃除，仅留一小撮余发于头顶左侧，并系以丝带。这种发式也被称为“偏顶”《宋史·五行志》：“理宗朝，……剃



图7 元代 偏顶



图8 中清 偏顶



图9 明代 三搭头



图10 明代 三搭头



图11 明代 三搭头



图12 宋《杂技戏孩图》 杓子盖



图13 明代 杓子盖

削童发，必留大钱。许于顶左，名‘偏顶’；或留之顶前，束以彩缯，宛若博焦之状。”

在卤门两侧各扎一条极细的短辫，形如两角，其余头发则被剃除，多见于幼儿。随着年龄的增长，则将脑门四周的头发悉数剃除，仅留头顶正中一小块头发，将其编结成一条短辫，外形则修剪成圆形。因远看与杓子（即马桶）盖相似，故被虐称为杓子盖。宋代既有，明清沿用。在《红楼梦》六十四回：“好猴儿崽子，……别叫我把你头上的杓子盖揪下来！”（图12—图13）

四、丫头——未成年少女的发型

在现代社会，我们也常会听到长辈管十来岁的小女孩儿叫“丫头”，其实这“丫头”是古代未成年少女的一种发式。古代的男女在告别童年时代之后，发式便有了较大的区别，男子束发，就是将头发合为一髻，竖于头顶。女子则将头发分别在左、右各编结一个小髻，因其形状如“丫”，故被称为丫髻，或称“丫头”。唐代刘禹锡《寄赠小樊》诗：“花面丫头十三四，春来绰约向人时。”宋代洪迈《夷坚志》：“白晰女子四五辈，绾乌云丫髻，玉肌云质。”“两女子丫髻骈立，……”陆游《浣花女》：“江头女儿双髻丫，常随阿母供桑麻。”元代张可久《水仙子·清明小集》词：“弹仙吕六么遍，笑



图14 唐代 丫髻



图15 唐代 丫髻



图17 明代 丫髻



图16 唐代 丫髻



图18 明代 丫髻



图19 明代 丫髻

女童双髻丫，纤手琵琶。”髻丫又作结丫，杨维桢《漫兴七首》：“长城女儿双结丫，陈皇宅前第一家。”在故事中，还常见有“鸦髻”一词，其实只是丫髻的不同写法，指的是同一种发髻。元高明《琵琶记》：第二十四出“休休，却堆鸦髻，舞鸾髻，与乌鸟报答，白发的亲。”孙周卿《折桂令·题琵琶亭》：“家住长安，十三学乐，髻绾双鸦。”从以上诗文中，我们不难看出梳这种发髻的少女年龄一般都在十几岁。时间一久就成为这个年龄段的女子的代称。《红楼梦》第71回，借贾母之口说：“这才是凤丫头知礼处。难道为我的生日，由着奴才们把一族中的主子都得罪了，也不管罢了？”这里的“丫头”，则分明是指贵妇。可见凡年轻妇女，不论尊卑，都可以“丫头”称之；当然，能把王熙凤呼为“丫头”的，也只有像贾母这样的“老祖宗”才有资格。

丫头后来也指身份低卑的侍女。宋朝王洋《弋阳道中题丫头岩》一诗中自注到：“吴楚之人谓婢子为丫头。”元代陶宗仪《南村辍耕录》中也有“吴中呼女子贱者为丫头”的说法。《红楼梦》第六十二回：“方吃了半盏茶，只听外头咕咕呱呱，一群丫头，笑着进来，原来是翠墨、小螺、翠缕、入画、邢岫烟的丫头篆儿，并奶子抱着巧姐儿、彩鸾、绣鸾八九个人，都抱着红毡子来了。”这里的“丫头”，就是指一群婢女。

另外，我们还熟知旧时将婢女称为“丫鬟”，其实这种称呼源自“丫鬟”这种发式，也叫“丫环”或“鸦环”。丫鬟的梳绾方式是：在头上或在额旁梳成两个小鬟。

丫鬟和丫髻初看起来比较相似，都是梳在头上，左右各一的发型，其实两种发式是不一样。区别在于：首先，梳理方法不同，

丫髻为实心的发团，丫鬟同是空心的发环；其次，所在的位置不同，丫髻居于头顶的左右两角，丫鬟则偏附于头的两侧，耳后上方。再次，丫髻为女子未成年时的发式。丫鬟乃是成年女子的发式。女子在成年以后出嫁之前，都要改梳丫鬟。出嫁以后则梳挽少妇们的发髻，不能再梳丫鬟了。但是到了婚嫁年龄而仍未出嫁的妇女，即使已是四五十岁的年纪，还是不能梳妇女发髻，仍要梳丫鬟，表示尚待字闺中，未曾婚嫁。因此，丫鬟还有着女子尚未婚嫁的标志式含义。

趋吉辟邪，寻求吉祥对于中国人而言就像水之于鱼，天空之于鸟，空气之于人。这种吉祥文化究竟产生于何时我们不得而知，但可以肯定的是，当人有了追求幸福、美好、平安的愿望时，它就出现了，而且通过各种手段和形式，遍及生活的各个方面，古代儿童的发式习俗也正是这种吉祥文化的一个侧面。在少儿时期，男女发式区别不大，都要剃、要剪的。如：婴儿三个月就必须剃头，因为《韩非子·显学》说如果婴儿不剃头，就会肚子痛。为了让孩子健康成长，父母、家长会选择吉日为婴儿剃头。但同是剃头理发，对于古代的成年人来说就大相径庭了，因为《孝经》中说：“身体发肤，受之父母，不敢毁伤，孝之始也。”将头发的毁伤跟孝道有关，所以剃头理发也就不再是小事了，因此古代有一种酷刑叫“髡刑”，



图20 宋代 丫鬟



图21 明代 丫鬟

就是要将罪犯的头发剃掉或者剃光。可见，古代人对儿童的呵护。

从北京艺术博物馆举办的瓷器艺术展中，很容易就能发现婴戏图装饰的瓷器，从中表现出来的明清儿童发式习俗，体现了明清时期为儿童辟邪祈福，保佑多寿多子、趋吉辟邪的社会风俗。

参考书目

《中国古代服饰史》，周锡保，中国戏剧出版社 1984 年版。

《中国风俗大辞典》，申士、傅美琳编著，中国和平出版社 1994 年版。

《中国发饰习俗史》，岑大利，云南教育出版社 2001 年版。

展览

《毛家湾出土瓷器珍品展》，北京艺术博物馆举办。

《明清瓷器展》，北京艺术博物馆举办。

《千年迷梦——邢窑瓷器艺术展》，北京艺术博物馆举办。

《元青花大展》，北京艺术博物馆举办。

浅谈RFID技术及其在博物馆中的应用

韩战明

摘要:本文介绍了RFID的概念、系统组成和工作原理,综述了RFID在国内外博物馆中的应用现状,分析了RFID在博物馆中的应用框架,并以RFID在北京艺术博物馆中的应用为例,阐述了RFID文物管理系统的结构和功能。

关键词:RFID; 标签; 博物馆; 应用

随着我国文博事业的发展,以及各领域信息化进程的加快,文博系统实现信息自动化管理的需求日趋迫切。目前,许多收藏单位在藏品建卡、建账、建档、检索与查询等方面还是以手工操作的方式进行着,给有效记录、归类分析、统计整理、查询索踪及定期的清点维护带来了困难;而在藏品编号、分类、登记等方面各收藏单位使用的方法也不尽相同。在博物馆日常工作中,藏品信息的使用、交流是经常性和

多方位的,因而快速准确地提取信息显得尤为重要。

RFID作为一种自动识别技术,它具有快速、准确标识、传递信息等特点。若将RFID技术应用在藏品管理上,不仅可以使藏品信息采集、出入库、数目清点等动态管理工作变得十分便捷,还可以实现藏(展)品在产生非授权移动时自动报警功能。目前,这项技术已在全球多个领域的现代化管理中得到应用。建立RFID管理信息系统,可以实现馆藏文物的自动化管理,推动文博管理的信息化建设。

本文试从RFID技术及工作原理、国内外RFID技术发展现状、RFID应用框架、RFID在博物馆中应用等方面做一浅述,不妥之处,敬请指正。

一、RFID技术及工作原理

(一) 什么是RFID

RFID是射频识别(Radio Frequency Identification)的英文缩写,又称电子标签,是一种非接触式的自动识别技术,它通过射频信号自动识别特定目标并获取相关数据^[1],识别工作无须人工干预,可工作于各种恶劣环境。

(二) RFID系统组成

RFID最基本的系统由标签、读写器、天线和应用软件组成^[2]。

1. 标签

标签由元件及芯片组成,每个标签具有唯一的电子编码,附着在物体上标识目标对象。

2. 读写器

读写器是对RFID标签进行读/写操作的设备,可设计为手持式或固定式,主要包括射频模块和数字信号处理单元两部分。

3. 天线

天线是RFID标签和读写器之间实现射频信号空间传播和建立无线通讯连接的设备。

4. 应用软件

应用软件是直接面向 RFID 应用最终用户的人机交互界面,协助使用者完成对读写器的指令操作以及对中间件的逻辑设置,逐级将 RFID 原子事件转化为使用者可以理解的业务事件,并使用可视化界面进行展示。

(三) RFID 工作原理

RFID 技术工作原理是由读写器发射特定频率的无线电波能量,传输给标签,用以驱动标签电路,将其内部的数据送出,此时读写器再依序接收并解读数据,传送给应用程序做相应的处理^[3]。

RFID 工作原理具体如图 1 所示。

二、国内外 RFID 技术发展现状

(一) 国外发展现状

随着 RFID 技术的快速发展,其应用范围也越来越广泛。目前,欧美国家在文物交易过程、博物

馆内部管理中已将 RFID 技术应用到文物的条码化管理当中,大大提高了文物的管理效率。

1. 美国

美国路易斯安那州立大学设计了一种运用 RFID 技术追踪参观者对展品感兴趣程度的系统^[4],同时利用邮件告知参观者感兴趣的展品信息。通过该系统,不仅能够统计出最受欢迎的展品目录,还能增强参观者对博物馆展品的了解。

美国加州圣何塞的技术创新博物馆是第一家使用 RFID 技术的博物馆。2005 年,该博物馆使用 RFID 技术开发了拓展和增强参观者的参观体验项目,参观者可以用 RFID 标签自由选择展品的说明语言,并随后在个性化的网络页面上查阅相关信息。

此外,圣弗朗西斯科科学博物馆、迈阿密天文科技博物馆等都采用了 RFID 技术来管理藏品,并为参观者提供展品详细信息。

2. 丹麦

2004 年,丹麦奥尔胡斯的自然历史博物馆为展出的所有的鸟都安装了 RFID 标签,将标签与展示内容结合起来,并为每位参观者配备一个装有 RFID 读卡器的 PDA,参观者利用 PDA 便可详细了解不同鸟的详细信息。

3. 马来西亚

马来西亚政府一直希望能够成为 RFID 电子标签技术的发展中心。目前,马来西亚博物馆管理局负责管理的全国各地 20 多家博物馆,已使用 RFID 技术来更有效的管理、识别、追踪服装、陶瓷、武器和艺术品的展出。

马来西亚吉隆坡国家博物馆应用 RFID 标签追踪管理文物。在近年来已规划投入 RFID 在文物上的应用,预计约有一百万个文物及储存柜将导入 RFID 的使用,在 2006 年已导入 1000 个古兵器文物及其储存柜上的应用。

(二) 国内发展现状

为了适应全国文物、博物馆事业信息化建设的需要,规范博物馆藏品信息处理和交换工作,国家文物局于 2001 年发布了《博物馆藏品信息指标体系规范(试行)》和《博物馆藏品二维影像技术规范(试行)》。这在很大程度上增强了我国博物馆信息化建设的规范化意识。

目前,博物馆信息传播手段主要是通过触摸屏、环幕、多媒体展室,更先进的则安装了语音导览、PDA 或手机导览等多种方式,通过这些高科技手段为参观者

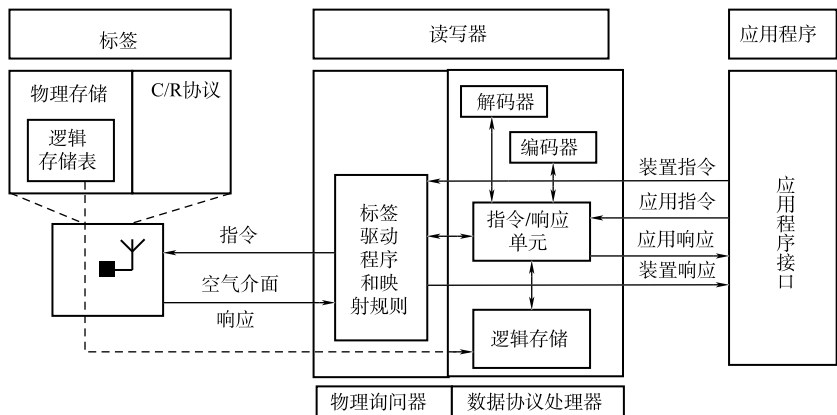


图 1 RFID 工作原理示意图

详细介绍展品或建筑物位置情况。

首都博物馆以多媒体触摸屏的应用为主导,为参观者提供多媒体互动厅,参观者可以自操作、观看显示屏上的各种文物照片,文物的出处、年代、观赏重点等信息。

2008年,深圳博物馆数字化新馆落成。随身导航、语音导赏、触摸屏导览、无线上网等数字化遍布新馆的每个角落,信息服务智能标签(RFID)分布于18处重要场点,观众可通过办理智能卡,在参观时主动获取自己需要的信息,然后通过电子邮件,网上查询以及手机短信等方式查询获取。

台湾故宫博物院采用RFID技术辨识、管理文物底片,配合出版品进出货RFID管理系统。

台湾科学工艺博物馆将RFID应用在展厅导览服务和顾客行为研究上^[5]。

台湾国立历史博物馆将电子标签贴在馆内55件文物的展示橱窗上,为参观者提供多媒体导览咨询服务。

综上所述可见,RFID等信息技术在博物馆中的应用,给原有的管理、陈列等多方面带来了便捷,它把管理人员从繁忙的劳动中解放出来,同时,也给参观者提供了更加丰富的展品信息和全方位的服务。但是,RFID技术在博物馆管理、运行中的作用还没有得到充分发挥,诸如在库房管理、藏品管理、移动报警等方面仍有很大的应用空间。

三、RFID 应用框架

根据RFID技术在博物馆藏品中的应用特点,建立了一个通用的RFID藏品应用框架,具体如图2所示。

1. 环境层

环境层主要包括带有标签的藏品、天线、读写器、计算机硬件、服务器、网络设备等。主要目的是构造RFID的应用环境。

2. 采集层

基于RFID的文物信息采集,通过读写器采集RFID标签中的信息,进行简单的信息预处理如解码、防冲撞、多通道信息去重、信息过滤、分类等,然后将信息发送到集成层。

3. 集成层

集成层为RFID的应用支撑平台,支持RFID信息的输入、获得、传输、处理及协同。包括资源目录服务、藏品编码管理、RFID中间件、集成平台及信息

系统等。

——资源目录服务

包括藏品编码管理、资源目录及资源目录服务查找、发现、定位、验证机制。

——RFID 中间件

解决信息语义定义、读写器信息采集、信息写入、数据库接口。

——集成平台

在中间件基础上增加与第三方应用的接口,使各种应用软件与RFID兼容。

——信息系统

为了高效、可靠、方便地对RFID信息进行管理,建立统一的文物数据库,对数据进行录入、修改、查询及统计。

4. 应用层

RFID后端软件系统及应用系统界面,形成可定制的藏品应用系统。

四、RFID 在博物馆中的应用 (以北京艺术博物馆拟建立的管理系统为例)

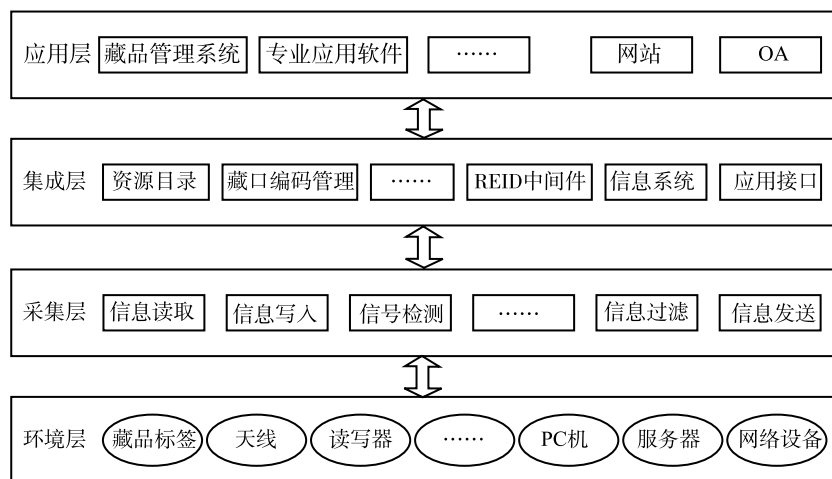


图2 RFID藏品应用框架示意图

（一）系统结构

RFID 藏品管理系统主要包括三个子系统，它们分别为：

1. 藏品库房（仓储）管理子系统；
2. 人员管理子系统；
3. 展品防盗报警系统。

这三个子系统构成了一个完善的体系，在全面解决藏（展）品管理中存在的问题的同时，也为参观者提供全方位的优质服务。

（二）系统功能

1. 藏品库房（仓储）管理子系统

将所有藏品和电子标签绑定，放在指定区域。区域内存放藏品的柜（架）将被逻辑分区，每个区域都装有 RFID 读写设备，随时监管区域内的藏品，如藏品被非授权提取或移动系统会自动报警。如果逻辑区域内有人员非授权进入也会报警。并有监控系统实时跟踪拍摄，记录人员或藏品的移动轨迹和时间，并记录在系统内，加强了对藏品的有效监管。另外，系统可以自动生成所有在册藏品的被巡检和人员查看、调出的记录，可以提示管理人员那些藏品很久没有被查看过，提醒管理人员及时查看，为确保藏品的安全存放和处理提供有效数据。

系统采用 RFID 技术和实时定位技术（RTLS），在需定位管理的藏品上加装有源 RFID 电子标签，在藏品所在库房范围内部署无线 RFID 监控读写器，利用

无线定位技术确定出此藏品的位置，实现藏品的定位、跟踪，达到房间级精度，防止非法带出；对于只能在指定区域使用的一些珍贵藏品，可以通过设置权限控制其移动范围，对非授权携带产生报警提示。

采用标签防拆除技术，通过系统报警，防止恶意拆除定位监控标签，系统能够马上产生报警，达到真正的监控目的。

同时采用传感技术，通过标签内置振动传感器，当设备在被非法移动时系统能够马上产生报警；RFID 标签能够适用于不同设备的材质，包括金属、塑料等。

系统具有以下功能

（1）用户和权限管理：分配不同的用户和分组的设定和管理，实现系统功能权限和藏品管理权限的设定和管理。

（2）库房藏品管理：实现库

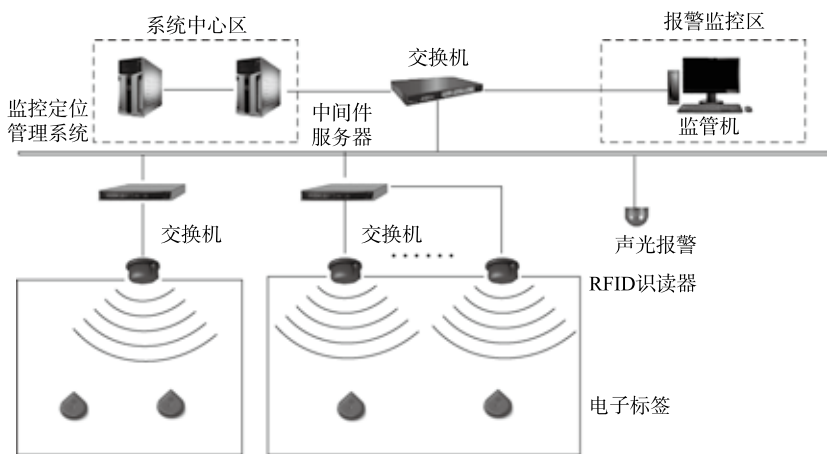


图3 库房管理子系统网络拓扑示意图

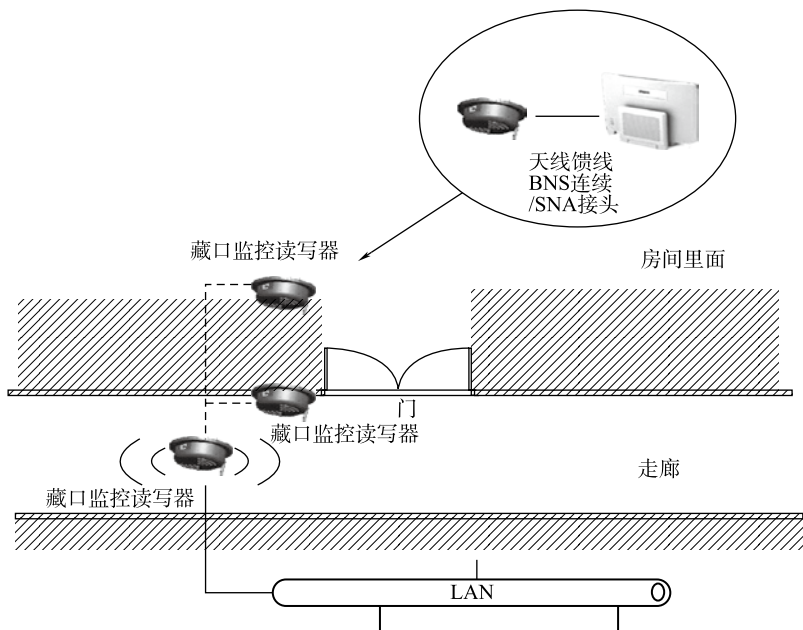


图4 安装示意

房藏品标签初始化、藏品查找、藏品出入库管理等功能。

(3) 藏品监控管理：提供图形化的监控管理工具，提供用户分层次、分类型的藏品管理工具，可实时查询藏品的位置和状态，查询藏品的移动轨迹。

(4) 报警功能模块：实现报警信息的图形化显示，为用户提供快速的报警藏品信息和位置信息。

(5) 系统设置模块：设置监控设备参数、业务逻辑和报警输出方式等信息，并通知给中间件。

工作人员在接收到系统授权指令后，只需手持读写设备就可进行库房内藏品自动盘点。由于每一件藏品都拥有自己唯一的RFID标签，通过射频信号即可快速识别藏品信息，因此，只需很短时间就能完成库房藏品盘点工作，全面掌握藏品信息。当在盘点过程中，出现藏品异常：如数量不符、位置移动等现象，系统将会自动报警。

此功能的应用便于工作人员实时掌握库存藏品总体状况，完全实现了数字化的藏品仓储管理方式，大大节省了以往清点藏品时所花费的人力和时间。

根据藏品标签与后台数据库的关联关系，首先通过数据库确定所需查找的藏品的区域和大致位置，然后系统发出授权指令。当工作人员接收到指令时，只需将所要查找的藏品编号或代码输入到手持读写设备上，在指定区域内通过辨识手持读写设备屏幕上显示的信号强弱即可快速找到藏品。

藏品出入库时，库房管理员可根据任务指令，在系统中选定出入库藏品并提交申请表单，经主任(主管)确认批准后，完成藏品出入库相关手续，并在系统中自动保留所有操作信息，亦可生成电子文件或打印成纸本。

此功能的应用便于工作人员快速查找到所需藏品，不仅能够节省以往因人工查找所花费的大量时间，还能避免因手动查找造成藏品不必要的损坏，从而大大提高了藏品检索效率和安全性。

藏品每次出入库都由后台系统统一发出指令，经过有效身份认证后的工作人员方可执行任务作相应处理。符合后台任务指令，系统将显示正常，否则系统

将报警。

2. 人员管理子系统

人员管理子系统主要是通过门禁和监控系统的联动，做到当人员出入特定区域后必须由系统事先给出任务指令，只有接受任务指令的人员才能进入授权区域，完成任务后系统会显示正常。如果人员进入未被授权区域则系统会报警。通过这样的人员精细化管理可以实现藏品的防盗功能，并能做到即时报警和查询。

门禁系统采用的是指纹身份识别管理系统，该系统是将IC卡感应识别技术、指纹识别技术有机结合的新一代身份识别管理。

指纹身份识别管理系统同传统身份识别管理系统相比，有如

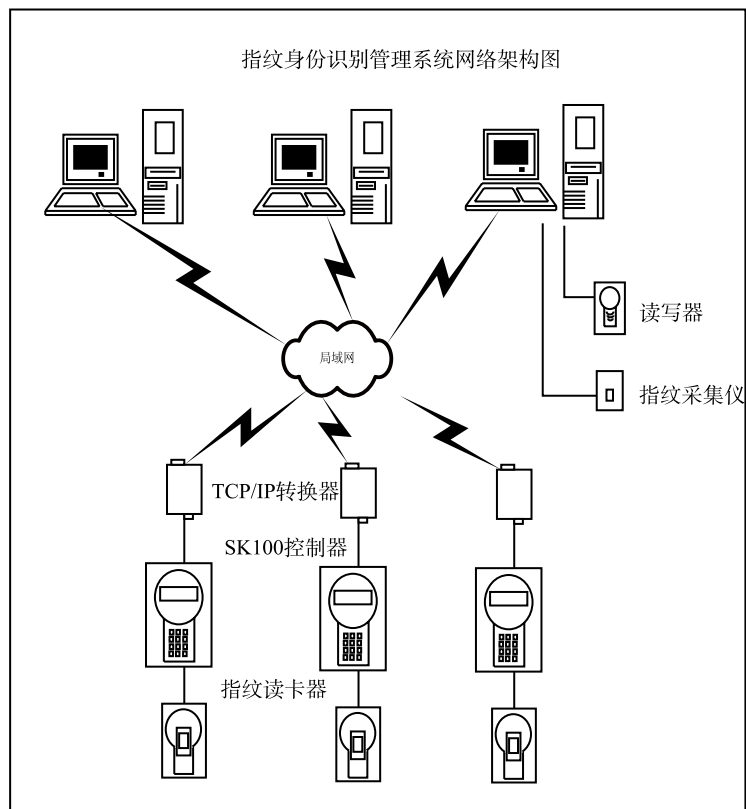


图5 人员管理系统网络拓扑示意图

下优点:

(1) 系统采用三级保护, 大大提高安全性高。

①指纹识别；

② IC 卡和指纹读卡器之间
密码确认;

③ IC 卡卡号确认。

同传统的门禁系统相比，避免了卡片丢失、卡片转移所带来的安全隐患。

(2) 指纹容量不受限制。由于指纹存放在卡片中, 因此人数不受指纹处理速度的限制。本系统允许的职工数量可达 20000 人。如果通过动态调整, 最大的职工数量达 39000 人。

(3) 轻松实现一卡通。本系统采用最新的非接触式 IC 感应卡, 可以任意选择指纹数据扇区, 满足客户一卡通用的需求。

(4) 指纹采集、写卡、发卡均集成在管理系统中, 使用非常方便。

指纹身份识别系统集成了当今最先进的非接触式 IC 感应卡读写技术和电容式指纹传感技术，该系统具有如下的功能：

①权限管理: 设置用户出入权限相关设置, 可以给不同级别的操作人员设定不同的权限和密码。

②人员信息管理：完成用户的信息录入，卡片发放和设置、读取和更新，如用户卡类型、用户编号、卡号、卡的有效期。

③集成指纹采集和写卡操作，发卡灵活。

④实时监控模块：完成对门禁的实时控制及其远程控制。远

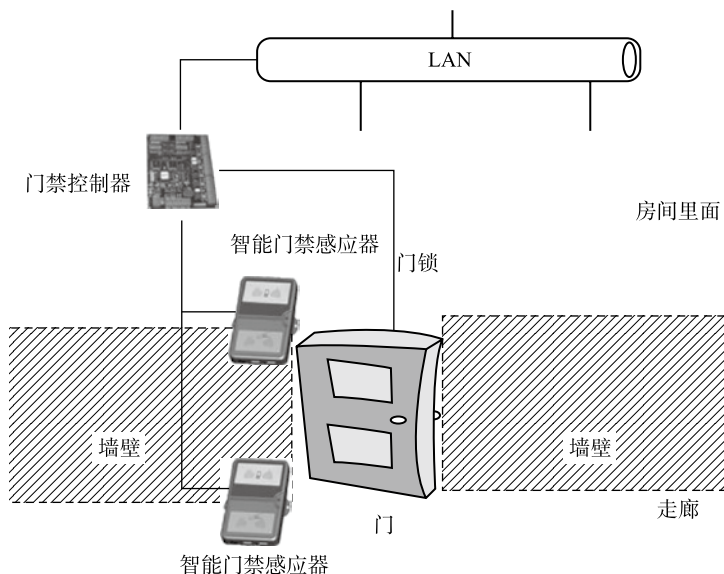


图 6 大门设备配置示意图

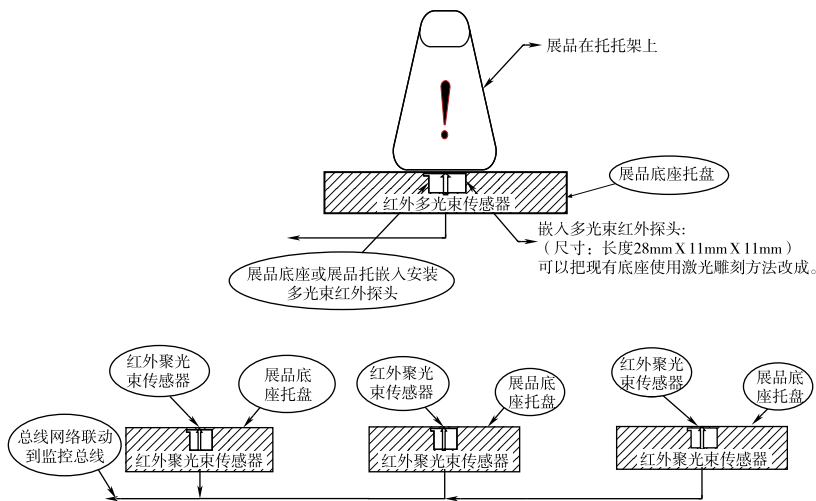


图 7 系统示意图

程控制门锁的开关，监控门磁状态，及其各个门的刷卡事件。

⑤时间管理：设置某区域禁管制的日寸段、节假日、休息日等的设置、更新、读取及其删除等功能。

⑥系统使用同时产生可供使用的用户数据库，历史数据库和关系数据库支持数据导入和导出。

⑦系统允许脱机操作。由于控制器中已经将合法卡片资料存储在控制器中，即使控制器与计算机管理中心的网络中断，也不影响人员的身份识别。待网络恢复后，存储在控制器中的进出记录会立即上传到计算机管理中心。

⑧设备故障自动维护侦测：

可自动侦测到控制器的工作状态,因此不用到现场就能够很快找到有故障的控制器并及时予以解决。

⑨应用软件用户界面友好,操作方便简单:全汉字分级显示,窗口式鼠标操作,自动磁盘记录,多种查询方式。

指纹身份识别系统与视频监控系統对接以后,还可以实现当被授权的工作人员进入到授权区域后,监控系统可以实时监测人员活动区域和指定路线,自动生成人员经过区域和路径的有效画面,并进行自动识别监管,如有异常,系统将自动报警。

(3) 展品防盗报警系统

“博物馆展品防盗报警系统”主要包括:展品离位、移位传感器、终端总线网络地址模块、信号传输及管理中心软件、中心工业级计算机、LED地图快速显示系统(定制)、智能展品托架、后备电源系统等部分组成。如下示意图所示:

博物馆展品防盗报警系统采用总线网络地址技术,示意图如图8所示:

博物馆展品防盗报警系统通过红外激光单光束主动式传感器作为系统的传感装置,配以防盗报警专用UPS电源,与博物馆展品离位、移位网络防盗报警系统控制主机连接成高效安全的防盗报警系统。

当展品被移动时,系统自动报警。

当展品被调出展厅时,展区

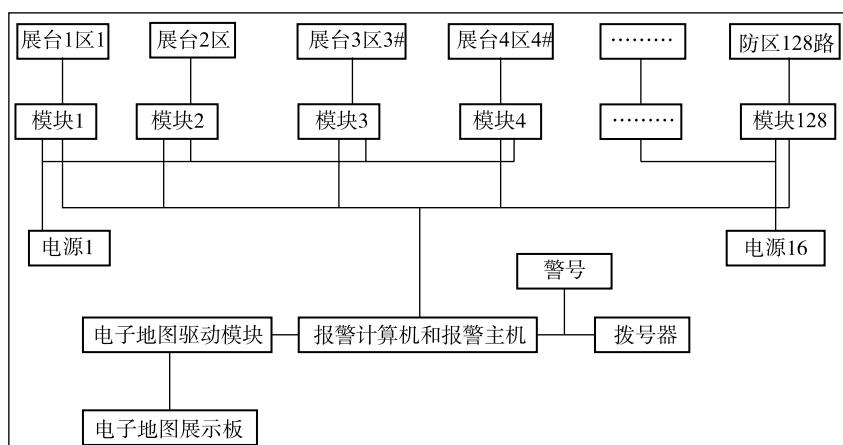


图8 总线网络地址报警示意图

负责接收的工作人员将会收到后台的处理指令。接收人员身份被确认合法后才能处理任务指令,并在有效时间内进行处理,任务完成后系统显示正常,否则系统会自动报警。

当展品被调入展厅时,展厅管理子系统与藏品库房(仓储)管理子系统具有良好的衔接,确保信息共享一致,实现工作人员及其权限、操作时间、路径等信息的透明化。

基于RFID的博物馆藏品管理系统可实现博物馆的智能化与信息化,可极大地满足博物馆的管理需求,提高藏品管理效率、流通速度以及检索速度和效率,有利于归纳整理馆藏,大大减轻工作人员的工作负荷,服务也更加人性化。随着信息技术的飞速发展,在其逐步改变人们工作方式、学习方式与生活方式的同时,相信今后的博物馆信息电子化将会越来越大地发挥它的作用!

参考书目

- [1] Chen-Wo Kuo, Johannes K. Chiang, Quo-Ping Lin. *The Research on Applying RFID Information System Architecture For Museum Service*. IEEE computer society, 2009, 218-222
- [2] 昔克、原思聪、孙昌成,《基于RFID技术的博物馆人员和馆藏文物管理系统的设计》,金卡工程,2008(1)
- [3] Build an Effective RFID Architecture, available at <http://www.rfidjournal.com/article/articleview/781/1/82>
- [4] <http://www.rfidjournal.com/>
- [5] 张简智,《台湾科学工艺博物馆应用RFID于顾客服务即分析》,台湾RFID应用推动办公室,2008
- [6] J. Wey. Chen, "A Ubiquitous Information Technology Framework Using RFID to support Students' Learning," in Proc. *The 5th International Conf. on Advanced Learning technologies*, ICALT 2005, Kaohsiung, Taiwan, pp. 95-97

博物馆微博经营的一些想法

刘雅楠

摘要:

近年我国文化创意产业在飞速发展,人们对于文化,艺术方面的需求越来越多,相关的产业、服务也如雨后春笋一般频频涌现出来。博物馆作为一个传统的,传播历史、文化的机构更是得到了很大的发展,并且依然有很大的发展空间。我们必须利用现有的各种宣传和推广的手段提高博物馆的认知度,让更多的人走进博物馆。

古建类中小型博物馆受到场地限制,宣传手段匮乏等因素的制约,往往无法发挥出最大的影响力,这就需要我们走出传统的“走入博物馆”的参观模式的桎梏,找出新时代下更多的推广模式。时下正在广泛流行的微博,就是一个很好的宣传与推广模式。微博具有篇幅短小精悍,传播速度快,信息选择丰富,发布渠道多,不受时空限制等特点,恰恰迎合了当前快餐文化的需

要,迅速地拥有了大量的用户。博物馆行业应该抓住这个机会,利用好微博这个平台,提高公众对博物馆的认知度。

仅仅有微博还是不够的,还需要大量的关注。我们要抓住微博经营的一些特点和优势,首先,微博作为一个价值传递的工具,我们要及时输出更多有价值、群众感兴趣的信息;微博存在于网络这个自由度很高的平台,它的个性化特点是不容忽视的,我们要冲破传统观念的桎梏,用更现代的理念经营微博;微博更新的连续性也是吸引和留住关注的重要条件;对于群众意见的及时反馈是很重要的,既可以获得更多的宝贵意见,同时还能提高“粉丝”的认同感。总之,博物馆跨入微博时代是大势所趋,也是博物馆行业发展的重大机遇。

1. 引言

随着近年来我国人民生活水品的不断提高,在精神文明建设方面也取得了显著的成绩。人们对于文化、艺术方面的需求越来越多,相关的产业、服务也如雨后春笋一般频频涌现出来。博物馆作为一个传统的,传播历史、文化的机构更是得到了很大的发展,但是在高速发展的背后,传统博物馆的局限性和矛盾也逐渐显现出来。比如宣传手段的匮乏,群众认知度不高,受到场地的限制,展品只能分批次展览,参观人数同样受到约束,展出方式略显单一、枯燥、缺少互动等,这些弊端都是制约博物馆进一步发展的重要因素。要想很好地解决这些问题,就要求我们必须充分利用现有资源,开阔思路,找出博物馆在信息化时代新的发展道路。

在信息化时代的今天,计

算机网络技术飞速发展,为人类文化和自然遗产的保护与利用提供了新的契机。各种数字技术手段正逐渐在博物馆这一传统领域得到广泛应用。国际博物馆协会2001年在西班牙召开的第20届全体会议上将博物馆定义为——为社会及其发展服务,并向公众开放的非营利性永久机构,它以研究、教育、娱乐为目的,征集、保护、研究、传播和展示人类及其环境的见证物。^[1]这一定义自1974年国际博协第11届全体会议首次提出至今,除了个别标点外,文字上一直没有做过修改。不过,令人瞩目的是:在2001年国际博协的会议章程给出的博物馆定义补充说明里,首次把保存生活风俗遗产(living heritage)和数字创造行为(digital creative activity)等有形或无形遗产资源的文化中心和实体纳入了博物馆范畴内,这一补充内容正说明了数字化技术已变得日趋重要,并逐渐在博物馆领域得到研究和应用。

当前形势下,网络以其方便快捷的特点逐渐成为人们获取信息、利用信息的主要途径。数字博物馆可以说是应运而生,他帮助我们走出了传统的“走入博物馆”的参观模式的桎梏;解决了博物馆藏品保护和藏品利用之间的矛盾;增强了参观过程中的互动性;突破了传统的“静态展示”方式,采用多元化的表现手法将展品更加生动地展示给观众。^[2]随着计算机网络技术的不断发

展,博物馆数字化,网络化的优势也会更加显著。目前国内已有众多博物馆、美术馆及相关艺术中心建立了国际互联网站,网络在博物馆中的应用已受到相当程度的重视,成为社会大众随时随地可获取信息的场所。在这里,我们着重讨论分析时下网络流行的“微博”对于博物馆行业发展的作用。

2. 微博的特点及博物馆微博经营的技巧

微博,即微博客(MicroBlog)的简称,是一个基于用户关系的信息分享、传播以及获取平台,用户可以通过网络以及各种客户端组件登陆,以140字左右的文字更新信息,并实现即时分享。相对于传统的博客,微博的内容只是由简单的只言片语组成,并且可以通过手机等移动终端登陆,对于信息的浏览和更新更加的方便快捷。这些优势导致微博一经推出就得到了众多网友的追捧,在最短的时间里赢得了大量的用户。闲暇时登录微博,浏览一下信息,记录下只言片语的心情和感悟已经成了众多微博用户的习惯。工作之余,茶余饭后,上下班在拥挤的公交车里都成了网友们在微博上获取和传递信息的时间。

鉴于微博的诸多优势,越来越多的国家机构、社会组织、公司、公众人物选择微博作为宣传平台。当然,对于微博的经营也

不是全无技巧可言的,要充分利用微博的特点,抓住微博用户的心理,采取恰当的方法达到传递信息,推广文化,吸引关注的目的。想通过微博提升认知度,想让你的微博让更多的人看到,就需要大量的“粉丝”,如何获得众多“粉丝”的关注,显然成了我们经营微博的重中之重。

首先,欲塑造一个大家喜欢浏览并持续反复光顾的微博,需要微博经营者持续提供目标浏览者感兴趣、有价值的信息。对于博物馆微博来说,这一点更是最需要关注的,我们不能仅仅是死板地提供一些与博物馆展品相关的信息和知识,更要有一些个性化的,能够吸引大家关注的话题和内容。经营博物馆微博的目的不仅仅是为那些文物工作者或者本身对博物馆文化感兴趣的人服务,更是为了扩大博物馆的影响力,吸引更多的人走进博物馆,将博物馆文化传播得更广泛。这就需要我们的博物馆微博既要大众化,又要个性化,先让大家认识自己,再让大家了解自己。

其次,微博的更新要保持连续性,要让大家养成观看习惯,也就是定时、定量、定向发布内容。当然,在保证数量的同时也不能忽视质量,大量低质量的博文会让浏览者失望。一个缺乏有价值信息,多是垃圾内容的微博,不仅达不到传播目的,还很可能被不胜其烦的粉丝删除掉,或压根就不会有人关注你。

第三,微博的魅力在于互

动,拥有一群不说话的粉丝是很危险的,因为他们慢慢会变成不看你内容的粉丝,最后更可能是离开。因此,互动性是使微博持续发展的关键。第一个应该注意的问题就是,专业性的宣传信息不应该占用太大的篇幅,对于粉丝留言的回复应该得到相当的重视,用心感受粉丝的思想,更能唤起粉丝的情感认同。这就像是朋友之间的交流一样,这样显然比简单枯燥地说教和灌输更容易让群众接受。博物馆微博也是一样,我们在发布信息的同时也要时刻关注“粉丝”们的留言,对一些问题做出及时地回答,同时还可以从留言中获知大家对哪些方面的知识和信息感兴趣,并针对性地更新微博内容。

第四,微博的经营要有系统性,虽然微博的特点是简单快捷,但是作为一个社会单位在经营微博的时候要把眼光放长远,使微博的更新有一定的系统性。比如,在发布展览信息的时候,可以将展览内某些相关的展品放在一起作为一个专题,用一个或者几个线索串联起来分时发布,这样对于吸引“粉丝”的关注将会起到更好的效果。

第五,对于“粉丝”的定位也很重要,“粉丝”的数量并不是越多越好,也不是所有“粉丝”的意愿都需要迎合。博物馆微博的首要目的是让更多的人认识博物馆,了解博物馆,并吸引他们走进博物馆,同时也为那些对博物馆文化、文物知识感兴趣

的人提供一个学习和交流的平台。因此,我们需要吸引的“粉丝”也必须是对博物馆文化感兴趣或是今后有可能走进博物馆的人,所以不能单纯为了增加关注而发布一些与博物馆完全无关的内容,这样反而会失去一些我们需要的“粉丝”。

第六,微博没有腿,但是速度却快得惊人,当极高的传播速度结合传递规模,更会创造出惊人的力量,这种力量可能是正面的,也可能是负面的。因此,必须加强对微博的控制力度。每一篇博文虽然只有短短的百十个字,但实际撰写难度与重要性非常高。我们要通过认真的回复和博文的更新将浏览者往我们希望的方向上引导,否则可能会对博物馆的宣传和推广产生负面的影响。

第七,经营微博要注重技巧,微博就是短信,就是随笔,甚至就是唠嗑。的确如此,但是对于博物馆微博来说,就不能如此,我们开设微博不是为了消遣娱乐,而是要推广博物馆文化,吸引更多的人走进博物馆,这就要求我们在微博的经营上必须讲求一些技巧与方法。比如,微博的话题如何设定,如何表达就很重要。如果你的博文是提问性的,或是带有悬念的,引导粉丝思考与参与,那么浏览和回复的人自然就多,也容易给人留下印象。反之,如果仅仅是说明书一样的博文,那就算是粉丝想参与都无从下手。微博虽然限制在一百多字,但是枯燥的内容越少

越好,10个字能说清楚的问题就不要拖长到11个字。同时,配以图片和视频也是化解枯燥乏味的好办法,人类本能地对视觉图像更有兴趣。比如我们在介绍某件文物的时候配上相应的图片,即是对文字描述的补充,也能让浏览者有一种视觉上更直观的认识,这无疑对于微博质量的提高有很大的帮助。

最后,微博的经营要有创新性,微博本身就是一个新生事物,并迅速成为时尚的代名词。因此,想要长期稳定地得到关注,不断地创新是必不可少的。博物馆微博也同样如此,我们传播的是文化,是历史,但不代表我们就不能创新。比如,我们可以突破传统的“我说你听”的说教模式,鼓励“粉丝”们将自己的收藏配上注解在微博上“晒晒”,这样既可以丰富微博的内容,还能充分调动“粉丝”们的积极性,增加微博的回复量和关注度。

3. 博物馆微博的现状及其发展的建议

由于微博具有上述诸多特点,使得在信息时代的今天,一经推出就赢得了大量的用户,国家博物馆、故宫博物院等越来越多的国内知名博物馆也都纷纷推出自己的官方微博,一步跨入“微博时代”。

在新浪微博上搜索“博物馆”和“博物院”,会有数十个经过认证的由博物馆机构开通的官

方微博。在这些微博中，不仅有北京艺术博物馆、四川博物院、湖南省博物馆、陕西历史博物馆、西汉南粤王博物馆、深圳博物馆等地方博物馆，也不乏故宫博物院、国家博物馆、国家动物博物馆等国家级的博物馆。而且，在这些博物馆的官方微博中出现的并不是门可罗雀的一派萧条，而是众多的粉丝，丰富的信息，热闹的讨论和细心地讲解。看着微博中热闹的场面，粉丝们五花八门地评论和提问，博主诙谐幽默地回复，大大颠覆了以往对于博物馆那种古老、神秘、庄严的认知，但这正是博物馆在新时代做出的重大突破，并成功地得到了广大群众的认可，不但没有影响博物馆在文物收藏、保护和文化传播方面的作用，反而极大地提高了博物馆的影响力和认知度。

就北京艺术博物馆官方微博为例，简单分析如下：

北京艺术博物馆官方微博于 2011 年正式开播，在不到一年的时间里，共计发布 432 篇博文，粉丝 26212 名，在北京市文物局系统内是非常活跃的一员。纵观全部发表的博文内容共分藏品介绍、文物知识、展览信息、博友回复、其他等六方面内容，其中藏品介绍 7.5%，文物知识 41%，展览信息 22%，观众回复 15.5%，其他方面 14%。

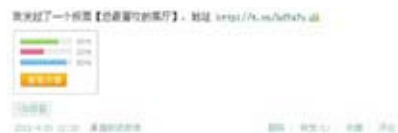
首先是藏品介绍，微博的主要内容是将我馆有代表性的藏品，按照藏品分类系统地进行介绍；其次文物知识介绍，主要内

容是历史、文物、鉴别、赏析等方面的文博小知识点；第三，展览信息，将我馆即将要展出的展览、正在筹备的展览、正在进行的展览、将要结束的展览信息及时在微博中进行发布；第四，回复信息，及时回复微博中博友提出的信息；第五，其他方面，将我馆各种活动、讲座等信息及时发布，展示我馆风貌。

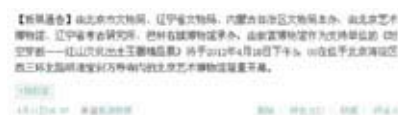
从统计结果可以看出文物知识所占比例将近一半，其次是展览信息、观众回复。这种结果表示微博的功能表现在传播文物知识、发布展览信息、回复观众留言、解答观众提问等地方。除此之外，北京艺术博物馆微博还组织博友参与性投票活动。这种既有调查性质又有引导性质的活动，不仅可以为博物馆展览选材、观众服务等方面提供参考数字及参考资料，又可以通过简单的表格形式告知观众博物馆近期的展览动态，吸引观众到博物馆参观。



活动信息发布



观众调查



展览信息发布



文物知识介绍

经过一年时间的经营摸索，笔者认为，微博的根本任务还是宣传文化知识。作为一个可以随时发布消息的网络平台，微博减少了纸媒的限时，增加了电视媒体的受众，是网络时代中方便快捷的信息发布平台。

在众多博物馆微博当中，故宫博物院的官方微博是最具代表性的微博之一。将微博的特点和优势充分地发挥了出来，故宫博物院微博的成功从它超过数十万甚至过百万的“粉丝”就可见一斑。它突破了传统博物馆的严肃和庄重，用一种幽默时尚的方式传达信息，显然这种方式极大地提升了故宫的亲合力。我们在腾讯微博上可以看见故宫的微博资料，“男，1925年10月10日，天秤座”，其自我介绍更是别有一番味道：“这里，有你看得到的，看不到的故宫；这里，有你想知道却不曾了解的故宫；这里，有你关注的，感兴趣的故宫；这里，有最新鲜、最及时、最靠谱、最给力的故宫。”^[3]通过这简短的自我介绍，即使没有浏览微博的内容，大家已经不难相信，微博里的故宫一样精彩。故宫微博的“耍宝”和“卖萌”可不仅局限于此，时下流行小动物“卖萌”照也被他搬上了微博，图一中所示就是在故宫的官方微博中看到的转帖，博文中巧妙地用可爱的小

猫引出了一个历史知识，这显然比简单枯燥的文字叙述更能吸引浏览者的注意。

结合之前所提到的微博经营技巧，我们可以看到，故宫的官方微博还是很成功的，在通过“卖萌”与“耍宝”吸引“粉丝”的同时也没有忘了自己作为最具影响力的博物馆的地位，对于一些珍贵文物和相关知识的介绍也是不断推出，满足众多文物，文化爱好者对知识的渴求。图2和图3就是故宫微博中发布的文物信息和相关的小知识。

国家博物馆的官方微博在幽默感上一点也不输于故宫，看看在三八妇女节上他送出的这份特别的礼物就知道了。我想许多女同胞们都会记住这鼎清代“花卉纹香薰”了吧。

以上列举了一些受众人数众多，影响很广，信息更新快的代表性微博，然而在众多经过官方认证的博物馆微博中，还有许多受众数量较少，信息更新慢的微博存在。可以说，当前博物馆微博的总体水平还有待提高。微博作为博物馆的一个宣传平台，既是一种新闻媒体，也是一个新闻传播者。可以说，博物馆微博具有双重身份。虽然有少数博物馆微博有上百万的受众，但总体而言，目前，微博正处于发展阶段，许多规范和制度尚未建立，对博物馆发展存在一定影响。而博物馆微博整体水平不高，提升空间很大。较之国博、故宫，我馆的微博建设还需要加大力度。

转发微博。

@故宫淘宝 V: 从明初开始，宫中就饲养了许多猫。除了排解宫廷生活外，这些猫咪的一个重要的职责就是为皇帝的子孙后代进行性启蒙教育：“子孙生长深宫，恐不知人道，误生育继嗣之事，便见猫之牝牡相追逐，感发其生机”朱元璋也算匠心独具了。到了明宣宗时期还在宫里特别设立了猫儿房，并给受宠的猫封官加爵付俸禄咧~

收起 查看大图 向左转 向右转



图1 故宫微博中的转帖

黄花梨月洞门架子床，明，高227cm，横247.5cm，纵187.5cm。床由床屉、床围、立柱、月洞门、倒挂牙子及床顶等多件组成。各结合部位均用活榫，便于分解组合。床身正面装椭圆形门罩，民间常称此为月亮门。http://t.cn/SWTF6

收起 查看大图 向左转 向右转



故宫博物院
weibo.com/gugongweb

图2 故宫博物院微博中对于黄花梨月洞门架子床的介绍



图3 故宫博物院微博中对于黄花梨木的介绍



图4 国家博物馆官方微博在三月八日发布的信息

一是微博意识的欠缺，还未将微博作为一种宣传的媒介来对待。二是博物馆微博在维护和信息发布上，缺少动力源，没有形成制度，致使博物馆微博出现先热后冷的情况。三是对博物馆微博的定位不准确，没有准确把握博物馆本身特点，没有抓好微博与博物馆的结合点，致使博物馆微博与博物馆本身存在很大的差异。^[4]

信息更新慢，发布内容单一也是目前大部分博物馆微博的主要问题之一。经调查分析，许多省级博物馆微博发布少，最后一条信息还是几月前的信息。发布超100条微博的省级博物馆仅为50%。其中很多微博，仅10条左右的信息，这成为博物馆微博发展的主要障碍。微博作为一个开放的平台，是一个主动发布信息的平台，具有很大的延展性，信息传播速度极快，这是许多媒体所不具备的。如果不重视信息的及时性、全面性、吸引力，将会失去许多潜在的受众，久而久之，博物馆微博将出现人数迅速递减，直至受众消失。这种状况目前在博物馆微博里已经存在。许多博物馆微博的信息，停滞不变，已经导致大部分受众流失。另外，信息内容发布单一，很多博物馆以转发其他微博、公告、发布消息为主，极大地影响了受众对博物馆的好奇和热爱，致使许多受众流失。

微博的互动性是其重要的特点也是优点之一，而目前博物馆微博表现为缺乏这种特征。如博

物馆之间的关注度不高,博物馆相互之间的联系不太紧密,微博信息评论和反馈总体不太活跃。博物馆微博的受众,来源众多,可能是文博、历史专家,也可能是从事艺术的爱好者,或者是博物馆普通爱好者。面对受众,博物馆微博的互动性不强,这可能与微博管理编辑人员有限,管理缺失,信息短缺有关,致使信息断层,影响了共同兴趣圈的形成。

结合微博经营的一些技巧和当前博物馆微博的现状,笔者认为对于提高博物馆微博的整体水平,应该从以下几个方面着手。

首先,加强队伍建设,建立长效运作机制。博物馆微博作为一个宣传和展示的平台,对博物馆自身的发展有着极其重要的作用。博物馆可以在网络信息部门设立专门的微博小组和人员,分工负责微博的维护、编辑、审核、联络人员、收集信息、答疑等各项职责,设立责任制,在公众和博物馆之间建立沟通的桥梁,为公众了解博物馆、了解博物馆信息提供便利。

其次,丰富信息内容,规范信息质量。博物馆微博是博物馆的真实写照,是博物馆的名片和窗口。丰富微博信息,我们要做到信息更新快,信息覆盖全面,善于展示博物馆的文物藏品。另外,微博文本的碎片化,使得微博信息有较大大程度上的随意性,但这并不表示微博信息不需要管理。尤其是对外开放,有众多受众和参观者的博物馆,其信息行为代表的不是某一个

人的信息行为,而是一个公共文化服务机构的信息行为,因此需要建立微博应用的规范机制,规范微博的内容。

再次,强化博物馆文化特色,注重历史艺术信息。博物馆是文物和标本的主要收藏机构、宣传教育机构和科学研究机构。博物馆对传播历史和科学文化知识,对人民群众进行爱国主义教育和社会主义教育,为提高全民族的科学文化水平具有举足轻重的作用。博物馆微博是为博物馆服务的,也是为博物馆做贡献的,同时也是博物馆实体的展现和反映。作为博物馆的一种宣传载体,应该保持博物馆独有的特征。微博应该紧紧围绕博物馆发展的主线,致力于形成与博物馆一致的文化特色。这种特色,不仅包括微博的语言风格,还包括展示的信息链条和信息群落。博物馆是文化传承的载体,历史与艺术的集中地,博物馆微博不能总是发布公告信息、转播信息为主,而应尽可能地发掘博物馆馆藏文物的信息,发挥文物与艺术的长处,展示博物馆的文物、艺术珍品,展示文物传递出来的厚重的历史和美的艺术,让人们在万里之遥也可以获取历史的信息,享受美的艺术,这也是博物馆实体做不到而又要达到的效果。

4. 结语

本文针对微博的特点、微博经营的技巧以及现阶段我国博物

馆微博的发展现状做了简单地介绍,并就一些博物馆微博发展中出现的问题提出了建议。随着越来越多的博物馆开通官方微博,博物馆走进“微博时代”已经是不争的事实,然而网络信息技术还在不断地发展,微博也在不断地发展,我们的博物馆微博也要跟上发展的脚步。博物馆应该树立长远眼光,从服务于人民群众的精神文化生活出发,根据本馆的实际情况和办馆特色,充分利用微博平台提供的功能,发掘文化资源,树立品牌意识,进一步提升博物馆的社会效益,为提高博物馆的水平创造一个更加广阔的平台。

参考书目

- [1] 陈刚、祝孔强《数字博物馆及其相关问题分析》,中国文物信息咨询中心,北京。
- [2] 蔡新元,《数字博物馆设计研究》,清华大学美术学院。
- [3]《博物馆走进“微博时代”》,北京晚报。
- [4] 钟国文、周子杰,《博物馆微博:想说爱你不容易》,中国文物报,2012年01月04日。

浅谈馆藏文物信息管理系统建设

高 飞

藏品管理是博物馆重要的基础工作，是一切工作的核心。为更好了解馆藏文物信息，保管好馆藏文物，国家文物局于2009年建立馆藏文物信息管理系统。

馆藏文物信息管理系统的建立应用，对于藏品内涵的挖掘、藏品的安全存放，提出了更高的要求，也为文物展览提供了更大的选题空间，为创意产品的制作提供信息数据支持。

一、建设馆藏文物信息管理系统的意义

1. 更好地完善博物馆管理文物藏品的职能

博物馆的基本职能是收藏、研究、教育，藏品是任何博物馆活动的物质基础，博物馆发挥其研究、社会教育的职能，都要立足于本馆藏品。“藏品管理是一项十分复杂的工作。从事保管工作要经常、及时地进行藏品的登

记、分类、编目、保养和修复等一系列工作，还需要把藏品的信息迅速、正确地提供给利用者。”藏品管理工作在70、80年代，主要体现在一个“保”字。因当时社会经济条件所至，博物馆专业人员少，每天的工作内容都是大量的基础工作如：入馆文物藏品信息的登记、编目、排架等简单而烦琐。登记文物藏品信息总量大，所登藏品信息又不全面详细，不能清楚的了解文物内涵，只能满足编目、排架等工作，对文物研究和文物展览起不到藏品和藏品信息数据的支撑。随着我国经济实力的提升，居民收入水平不断的增长，家庭支出结构发生显著变化，对精神文化、文化教育方面的需求日益提高。对文物研究、文物展览的内容有了更高的要求。通过上一代博物馆工作人员的辛勤劳动，基本都把自己馆的文物藏品信息掌握，而现代的藏品保管已从“保”变成了

“管”。馆藏文物信息管理系统的建立应用对于管理文物藏品更加得心应手。

馆藏信息系统功能大体分两项：

(1) 文物藏品信息采集功能。文物数据采集，是信息管理系统的基础工作，建立馆藏品信息管理系统的第一步，是对馆藏数据录入和编辑管理。文物数据采集指标有：原名、年代、质地类别、完残现况等28项。通过对28项采集指标的填写，可以全面详细的掌握所录入的藏品信息。因文物数据采集是馆藏品系统建立的基础，所以28项指标的数据采集尽可能的详细、全面、准确，这样藏品的信息应用性就强，查阅者所得到的藏品信息就越丰富，藏品的历史文化价值、科研教育价值才能充分得到挖掘和利用。

采集指标的填写不单是对藏品内涵的了解，也对藏品安全起

指导作用。根据不同藏品质地,可制定藏品的不同存放空间,不同存放环境,不同排架高度、排架量等确保文物的安全存放。根据藏品的完残现况,充分了解藏品的完整性,哪些该修、哪些该补、哪些该清洗等管理者做到心中有数。

(2) 文物藏品信息数据统计功能。文物数据统计是包括统计分析和通用报表,可以对系统中的数据进行统计分析,对以后的工作是一种辅助。馆藏系统通过自己的文物数据统计功能可以让操作者轻松制作出想要的统计表格:文物级别统计、文物类别统计等表格。提高对大量文物数据的编目整理的工作效率。

2. 对文物藏品的安全起到保障作用

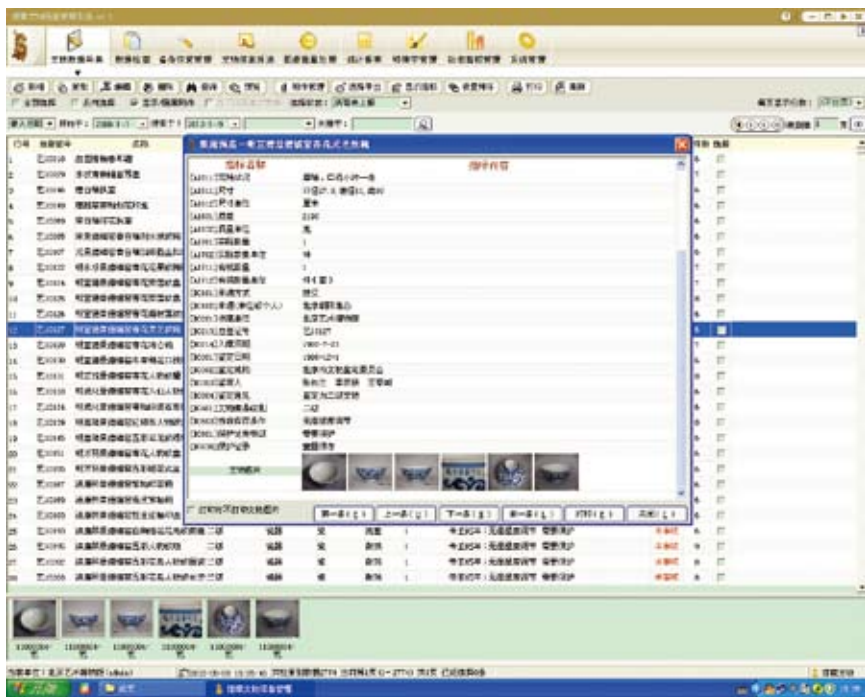
文物的单一性、不可复制性,决定了对于文物保护的零损失。一旦文物藏品被摔、被磕、被碎,其文物就失去了历史价值。如果是国宝级的珍贵文物损坏,是对国家历史文化财富的一种损坏。随着我国经济发展水平快速增长,文物安保这一块投入了大量资金。很多博物馆的文物安保设备都很先进。计算机报警系统可以自动地控制文物库房,全馆各个房间,各个陈列柜的内外安电子门锁。在馆内安监测装置如:红外探测仪、低照度摄像机等自动扫描跟踪,使整个博物馆无安全死角。以上各种安全措施针对于静态文物,馆藏文物信息系统针对动态文物安全起

序号	藏品名称	文物类别	文物材质	文物状态	存放地点	备注	当前保管人	保管期限	备注
1	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
2	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
3	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
4	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
5	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
6	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
7	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
8	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
9	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
10	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
11	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
12	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
13	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
14	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
15	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
16	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
17	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
18	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
19	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
20	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
21	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
22	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
23	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
24	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
25	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
26	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
27	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
28	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
29	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
30	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
31	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
32	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
33	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
34	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
35	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
36	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
37	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
38	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
39	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
40	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好

序号	藏品名称	文物类别	文物材质	文物状态	存放地点	备注	当前保管人	保管期限	备注
1	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
2	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
3	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
4	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
5	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
6	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
7	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
8	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
9	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
10	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
11	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
12	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
13	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
14	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
15	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
16	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
17	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
18	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
19	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
20	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
21	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
22	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
23	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
24	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
25	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
26	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
27	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
28	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
29	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
30	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
31	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
32	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
33	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
34	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
35	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
36	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
37	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
38	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
39	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好
40	北京故宫博物院藏	一级	瓷器	完好	故宫博物院藏	北京故宫博物院藏	故宫博物院	10年	完好

到保障。馆藏信息系统有每件文物藏品的详细信息如:类别、质地,文物现况等。外借文物通过系统查阅其现况,可制定出展览摆放的要求。通过文物质地了解,可以对展览环境设定相应的温湿度,保证文物在外借期间的

安全。在一些经济欠发达地区的博物馆,没有健全的安保系统,如果发生文物被盗窃事故,通过馆藏系统可以第一时间及时了解被盗文物的相关信息,通知警局海关等单位。如果窃贼试图将偷盗的文物藏品脱手,就会很快落



入法网，追回文物。

3. 提供文物藏品数据交流平台。

文物藏品信息是文物科研、文物展览、社会教育功能的数据保证。藏品信息详细全面，藏品多，文物科研可以多层次、多角度的分析，为文物的展览设计提供更多的选题空间，多样性的主题，社会教育可以因人而讲，让不同的参观者观展后得到自己需求的知识。

每个馆的藏品数量不一样，对于大型的博物馆，藏品多，科研及文物展览工作开展得有声有色。对于小型博物馆，藏品少，文物科研工作，文物展览举步维艰。馆藏信息系统收集了全国博物馆所有馆藏品，对文物藏品有着详细多角度的介绍和高清的文物照片，不管大型博物馆还是小型博物馆馆的科研展览人员

在自己的馆内，就可通过馆藏信息系统选择自己的研究方向和题目、选择展览主题、设计展览内容。策展者通过馆藏信息系统查找符合展览主题的文物，可以第一时间找到文物保存单位与其联系，提高工作效率。让文物科研更有深度、广度。让文物展览更有观赏性、知识性。民众通过学习文物科研文章、参观欣赏文物展览，让博物馆真正成为民众的第二教育课堂、终生教育课堂。

二、建设馆藏文物信息管理系统的前景

1. 馆藏信息管理系统为核心的博物馆业务工作

馆藏信息系统可以准确定位博物馆类别。博物馆大概分综合类、单门类、历史建筑、遗址类的，分类主要取决于博物馆馆

藏品。而我国有些博物馆的定位还是很模糊，定位之所以出现模糊的情况，主要是对馆藏品的信息没有准确、详细地分析。馆藏信息系统为定义博物馆类别起到了藏品信息数据支持。对馆藏品分析，可以明确定义出博物馆的类别，为其未来自身发展定了基调。如：北京艺术博物馆，定类为艺术类博物馆，收藏文物藏品约有10万件，但多为小摆件，生活器物等藏品，多而杂，没有其一大类可以形成单独体系，不能确定为专门类的博物馆，只能泛称。通过馆藏信息系统对藏品的分析，可以清楚地找出很多小的文物类别体系，小而见大。每个小的文物类别体系都有其自身独特艺术之美，如：小型玉器摆件文物体系。小摆件玉器人物图案造型精致生动活泼、图案内容典故寓意教育性强。可以通过其特点策划不同内容的展览，可以是图案内含，也可以是图案外延内容，不同角度、不同层次、不同方式地满足大众观赏需求。

馆藏信息系统可以更好地挖掘文物藏品的内涵。参观博物馆文物展览的观众，都希望观后可以获取自己所需的知识。文物工作专业人员希望在展览藏品信息里获取和自己研究相关知识；艺术设计者希望通过观赏精美的文物，提升自己的设计理念，更丰富化、更多元化。学生希望通过观赏展览对历史有一定的了解认知。如何满足不同参观者的知识所取，不是简单的事，不单是文

物展览藏品内容的体系，也不是简单明了器物解释词，也不是制作精美的背板，而是一个整体。这个整体建立的基础就是充分了解文物藏品的内涵，只有全面详细地了解馆内每件藏品的内涵，以目标群为方向，通过展览有的放矢将藏品组合起，才能设计出知识内容丰富的展览。

馆藏信息系统大容量藏品信息，为创意产品的制作提供数据支持。十七大六中全会全面提出“文化大发展”战略，创意产品是大发展的表现形式之一，通过一件件别致新颖的创意产品，使民众在体验创意产品实用性的同时，更能体会产品的美所带来精神享受。关于文物藏品的创意产品制作，既简单又难。所谓简单，文物本身就是一件产品，只不过是古人留存。每一件文物藏品都是历史解读的最好证明。参观文物展览，通过对每件文物的信息获取，器型的特征，串联起一个历史主题。参观者通过欣赏展览，可以直观地获取展览内容所体现的历史信息，提升对历史知识的了解及文明素质。所谓难，创意产品也是产品，有其使用价值，就是其实用性。以前博物馆对创意产品的开发往往停留在简单的文物形态复制。复制的藏品创意产品实用性很差，只能成为家里的一件摆设。一件好的创意产品是给生活带来方便的同时也带来的美的享受。实用性是创意产品的根，好的创意产品都是以此为基础制作出来的。如学

生的课外读本、祈福的小牌，网络电子游戏、服装色彩的搭配、生活用品等产品。

2. 馆藏信息系统为核心的文物藏品安保工作

馆藏系统里存有详细全面文物藏品信息详细，不管是文物静态保护还是文物动态保护，都会提供第一手资料。动态文物的保护主要是两个方面，一方面是文物运输，另一方面是借展单位对所借文物保护措施的制定。

一般远途文物运输，是移交专业文物运输公司承担，风险小，装箱技术专业，能确保文物的安全。如果是运输距离近，这种情况一般有本馆保管人员及保卫科人员共同完成。通过馆藏系统对藏品信息的查阅，就可以全面了解装箱文物的质地、大小、完残现况等信息，可以制定合理的装箱方案，保证文物运输时的安全。

当文物外借出馆时，所借单位人员通过馆藏系统全面了解文物藏品的完残现况及文物类别，制定合理的文物搬运方案；展览摆放文物时，摆放文物需不需要加固？如何加固？做到心中有数；展览文物周边环境，如温湿度如何、文物展厅的温湿条件设定、在哪里摆放安全设备等问题做出全面详细的计划，以确保文物在展览期间的安全。

3. 馆藏信息系统为核心的博物馆数字化建设

馆藏信息系统可以提高各部门之间的工作效率。博物馆大

体分为两个部门，一是行政部门主要处理博物馆的日常工作和文物安全。二是文物科研展览部门，文物的科研、文物的展览、社会教育等工作。通过馆藏系统建立的大容量文物信息库再加上优良的网络环境，使博物馆工作人员在任何地点都能够通过移动电话、笔记本电脑或者袖珍电脑与自己单位的电脑网络互相联络、取得包括工作安排在内的信息。从而使各部门员工的工作结合得更加紧密，达到更高的工作效率。

馆藏信息系统可以让博物馆更好地发挥社会教育职能。博物馆社会教育职能主要是通过实物展览的信息传递给参观者。因受场地大小、文物藏品数量、展览设计人员的水平等各方面局限性，制约着展览内涵，主题取材的深度、广度，难以调动参观者的学习性。随着数字博物馆的普及，民众通过浏览数字博物馆，方便快捷获取自己所需的知识，调动其学习的积极性，博物馆也更好地发挥其社会教育职能。馆藏系统存有大量藏品信息，为数字博物馆建设提供数据支持。数字博物馆可以突破馆内实物展览的局限性，建立一个新的平台，不同的文物的组合，不同的知识点组合，不同的知识方向串联，以最大化的自由度，满足不同民众的求知欲。

北京传统四合院概说

侯兆年

北京旧城，吸引了无数的观光旅客驻足，他们穿行在大大小小的胡同里，怀着好奇的目光从门洞里探视北京市民在四合院中的生活，对北京市民常年生活的四合院产生了浓厚的兴趣，是什么能够吸引他们的目光呢？下面对北京四合院作一个大概的描述。

四合院，是北京传统的民居，北京就是由成千上万个四合院组成的城市。北京四合院的历史最早起于元代，元代建都北京后，开展了大规模的城市建设，四合院已经成了当时民居的基本形式。现在北京元代四合院建筑已无法寻找到实物，上世纪50年代北京安定门附近后营房胡同发掘出元大都居住遗址，遗址反映出院落平面已具备了四合院的格局，根据遗址设计出元代四合院复原想象图（图1）。现在北京四合院的规模和格局是经过明清两代逐渐形成的。

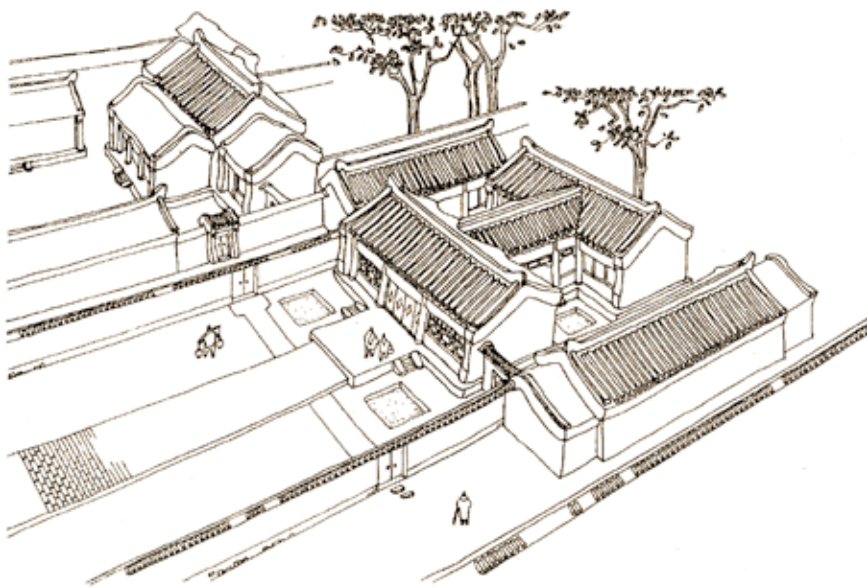


图1 元代四合院复原图

四合院的名称要符合两个条件，首先院落是方形的，并从东、南、西、北四面围合。第二，院落所有房屋正面全面向院子中心，即门、窗全朝向院中，因此人们习惯上称北京的传统宅院为四合院。北京现在明代四合院基本消失，仅存个别住宅

的房架是明代的，表现为木料粗大，立面视觉房屋较矮，房顶为悬山式，实物近年在左安门发现一个立面五间的明代值房，已作为文物保留。现在人们所看到北京四合院全是清朝中后期和民国年间的。四合院建筑经过几百年的发展，它的造型和格局均已成熟，建造材料和技术基本

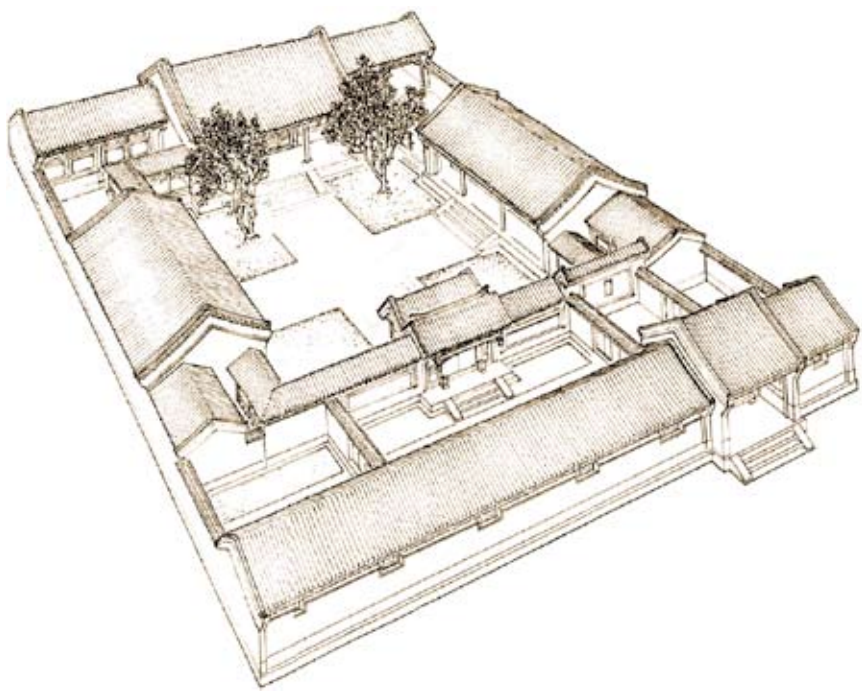


图2 清代四合院

固定(图2)。

1. 四合院的格局和类型

四合院一般为坐北朝南,因为北京的地理位置向南阳光充足,北京冬季风大,多为西北风,四合院正房多为背后朝北的北房,用厚重的后墙阻挡北风,因此四合院北墙很少开有窗户。在北房的两侧布置耳房,北房南侧东西布置厢房,北房对面布置倒座房,形成一个独立的封闭居住空间。四合院中心为一方形庭院,在庭院中用方砖铺设十字甬路,在十字甬路间的空地中栽花种草,种植各种果木植物,同时是一个宽阔的活动场所。

四合院的基本格局变化不大,但规模有很大不同,最大的四合院是王府建筑,王府建筑是

皇家宫殿向四合院过渡形式,他的建筑布置形同宫殿,大门、二门、正房及二、三进院对称布置在一条中轴线上,建筑体量较大,办公区银安殿和生活区寝殿截然分开,有的建筑屋顶还用琉璃瓦和吻兽,这类建筑基本形式虽然也是四面合围,但布局接近宫殿,同北京一般百姓住的四合院传统布置不太一样。

四合院中较为典型的是中型的四合院,也是最为推崇的一种形式。这些院落正房为北房,北房多为三或五间,厢房三间,倒座七间,大门开在东南角,房屋间利用游廊连通,在厢房和倒座房之间砌以隔墙用以分出内院和外院,隔墙中心置以垂花门,四合院大门进门处设影壁,院中用方砖漫十字甬路,甬路四周种果木。这类四合院过去多为官宦殷

实之家,主要集中在东城和西城。规模较大的四合院是利用多个四合院连成一体,如在一组四合院后又建一组,院内有门相连,俗称二进院,再建为三进院,这组院落侧又建一组并列的四合院,院内有门连通,俗称多路院落。由于四合院在建筑过程中,无论几进院落,全以一条轴线为中心,两边房屋对称布置,人们习惯把以一条轴线为中心的多进院落称为一路,较大规模的四合院由多进多路组成,院内部连通。清代,造园之风兴盛,在四合院旁侧造私家园林,人造假山水面,亭台楼阁。

北京现存最多是小型四合院,这种四合院北房三间,两侧厢房三间,倒座房五间,东南角用一间倒座房作屋宇式大门,院落庭院窄小,用方砖漫地,没有绿化空间,房屋没有外廊,这类院落分布在京城各个角落,是普通市民的基本住宅。

旧北京外城,就是原来的南城宣武区、崇文区保留的大量四合院,多为清末民国初年的建筑。清末商业开始发展,大量的商人积累了财富,在南城兴建大批四合院。南城商人多为新兴市民,财富实力无法同官宦相比,加之新兴市民阶层不为清朝官式建房规则所限,建造了大批传统宅院样式,但建筑构图比例尺寸全不为清朝官式则例约束的四合院建筑。这批院落轴线两侧房屋不对称,往往在东侧做出半间用于门廊和过廊,柱子较细,受南

来商人所居房屋形式的影响，房屋举架较高，大门的比例尺寸自由多变，门窗装修也脱离了老宅院样式。为节省建房资金，砖的砌法也抛弃了清代传统磨砖对缝作法，用简单的对砖进行少量加工的“丝缝”做法通砌。院内拥挤窄小，建筑单薄，台基低矮，失去了传统四合院的气势。

南城由于商业的功能要求，建造一批为商业服务的旧宅院，形式以临街五间或七间一排，中间一间为门道，一进两侧厢房，二进又是一排七间，中间作门道，三进以此类推，没正房倒座之区别，以临街铺面为主要朝向，前为商店、后为住宅。

2. 传统四合院的宅门

北京四合院的临街大门有许多样式，不同的样式代表居住者的等级、地位和财富的差别，所谓“门当户对”说明了门在住宅中的作用，北京四合院宅门分屋宇式门和随墙门。屋宇式门分为广亮大门、金柱大门、蛮子门和如意门。

广亮大门是有地位的官宦住宅的宅门，宅门位于宅院的东南角倒座房位置。广亮大门无论台基、柱高、屋面进深都高出和宅门平行的倒座房，相当于独立的一间房，广亮大门的门扇位于屋宇的中间位置，门扇前留出半间房的空间，使大门外显得宽敞亮堂，故称广亮大门。古时门前放两排矮凳，供为主人服务的人力

车夫和宅内服务人员休息，俗称“懒凳”。广亮大门在外檐柱和檐枋之间安有雀替，门框间粗大的抱鼓石和门框上醒目的门簪，都突出了宅内主人的地位。

金柱大门的级别略低于广亮大门，金柱大门是在广亮大门的基础上把门从中柱前推，门扇安置在前檐金柱之间，在门前仅留下一个走廊的宽度，门前空间不如广亮门敞亮，其他装饰同广亮门一致。

蛮子门的名字不知何故，它是把广亮大门的门扇从中柱前推到前檐柱之间，门外就是台阶，几乎无容人身之地。蛮子门一般为商人富户家庭所用。

如意门是一般百姓之家的宅门，特点是在门房的前檐柱间砌墙，在墙中留门洞，门洞中安门扇，在门洞的左右上角，用砖作出如意的形状，在门上门簪刻“如意”二字，俗称如意门。比较讲究的如意门在门楣上方做砖雕。

小门楼就是俗称随墙门，顾名思义就是在墙间安置一门，一般用砖砌筑，门框上作一小坡顶，有的还安一个蝎子尾脊，简约朴素。清中期之后，随圆明园西洋楼兴建，西方建筑风格传入北京，在北京出现一批西洋式门楼，这批洋式门楼是随墙门形式，门框两边置方形砖柱，门框上作拱券，砖柱坊用两层冰盘檐出挑，形似西洋线脚装饰，两层冰盘檐之间做一匾额框。

进入四合院大门后，首先看

见的不是院子，而是影壁，在四合院中常见的影壁设在大门进口处，又叫照壁。独立一堵墙的影壁叫照壁，有的照壁就利用厢房山墙，称坐山影壁，还有在宅门对面置一影壁。北京传统影壁的特点外形仿传统房屋，有基础、下碱，上身并用砖砌出柱和檐枋造型，屋檐用砖作出木椽头，屋顶有作硬山式和悬山式。影壁心有用方砖贴面，也有在中心和四角用砖雕出花饰，最简单的影壁仅在影壁心抹层白灰。

凡四合院有二进院落，在两院之间用垂花门。垂花门都是一开间的悬山建筑，垂花门的横梁向外挑出，在挑出的梁头倒挂一根悬空的短柱，在柱头作一个倒挂的花球，垂花门由此得名。垂花门安两重门，前檐柱安可开启的大门，后檐柱安四扇门板，平时起影壁作用，重大活动时四扇门板可卸下拿走，使大门通畅。垂花门的结构很有特点，为使门前台明进深大，把门梁加长延伸到大门外，但门外如加两个柱子又使门前的台明视野狭窄，古人把门梁做成出挑梁，使垂花门外形成一个宽大的雨棚，创造遮阳避雨的空间，使结构和功能巧妙结合。垂花门另一特点是装饰华丽，在檐枋下作华丽的透雕花板，油饰彩绘也较讲究（图3）。

北京四合院房屋的布置，正房是宅院的主要房屋，居于坐北朝南的最好位置，因此举架和体量最高大，两侧厢房无论进深、开间都要小于正房，比较正规的

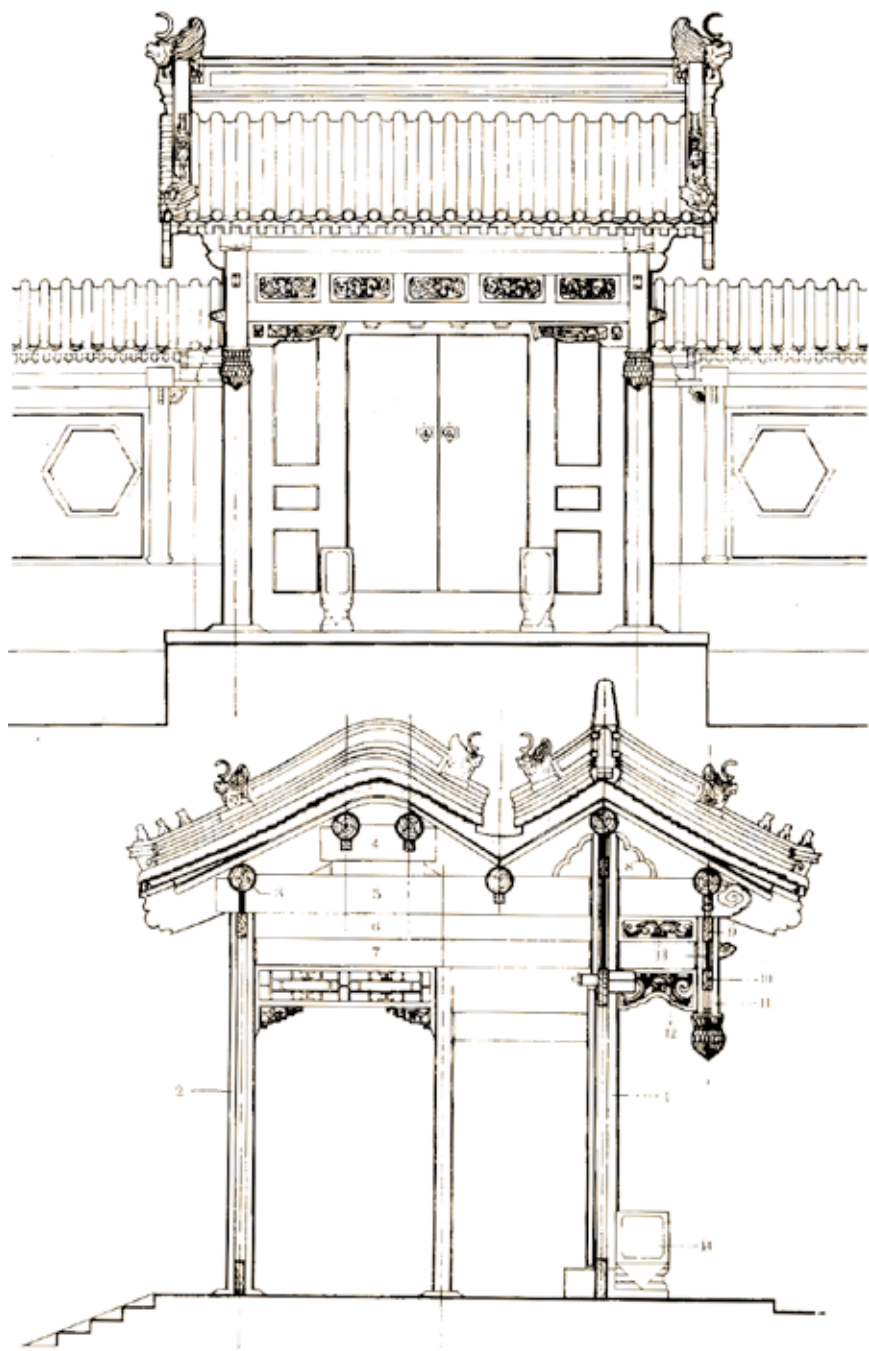


图3 垂花门图

院落，厢房的前脸不能遮挡正房的前脸。耳房无论开间、进深都要小于正房，耳房的前脸比正房要后退许多距离。厢耳房就更小了，为了表现它的次要，许多厢

耳房做成平顶。四合院的房子高度也是有讲究的，一般正房要高于厢房和倒座房，厢房和倒座房要高于耳房，形成高低错落的尺度关系（图4）。后罩房居于宅院

的最后一排，如宅院有后门，放置在宅院后罩房西北角，后罩房的等级同倒座房一致，高度矮于厢房。四合院的围墙有两种，卡子墙和外围墙，一般宅院之间作卡子墙，宅院临街做外围墙。卡子墙为平顶，墙帽用瓦或砖砌成花墙，墙中间设抹白灰墙心。外围墙较高大，在墙顶上均为两坡顶，有用青灰抹出两坡顶，有用砖瓦砌出两坡顶。

四合院所有房屋间数均为单数，一般为三间到五间，七间的较少，厢房为三间，如院子大，在厢房两侧加平顶耳房，这样气势不至于压正房，在北京的四合院中，包括王府的大宅院，也没出现过五间面阔的厢房。正房、厢房两侧较为低矮的房屋叫耳房，由于同正房的关系系人面部的两个耳朵，故此称耳房，一般为一到两间，没有三间的耳房。

3. 传统四合院房屋的结构

北京四合院的个体建筑，经历长期的经验积累，形成了一套成熟的结构和造型。房屋结构均为抬梁式的木构架，这种抬梁式木构架是东方特有的建筑结构形式，如今在北方农村木构建筑中仍广泛使用。抬梁式木构架用木柱承托，屋顶的重量全部押在一根梁上。在木构件外围砌砖墙，砖墙多用磨砖对缝方法砌筑，为了美观，砖墙外层用较好砖砌出干摆丝缝等美观效果，砖墙内层砖质较差，砖墙没有整体



图4 四合院房屋的高低关系

结构，不承托屋顶重量，只是围护作用。屋顶式样以硬山式样居多，次要房屋有用平顶和单坡顶。由于北京冬天气候寒冷，墙壁和屋顶比较厚重，屋顶在房梁的木板上盖厚重的泥灰，在泥灰上覆瓦。明清北京冬天取暖方式是在室内设炕床取暖。比较讲究的大宅院设地炕取暖，燃料多用木炭，清中期后在北京西部山区门头沟发掘煤矿，取暖燃料开始大量用煤炭。四合院房屋屋顶内部结构一般为露明的梁架，也有用纸顶棚做的天花。四合院以灰色为主，墙和屋顶瓦为灰色，在大门、二门、走廊凡木头与室外接触面全作油饰，油饰以墨绿为主，只是近年为提高档次油饰多用红色。四合院一般不用琉璃、朱门和金色装饰。四合院在大门、影壁、墀头屋脊等砖面上加砖雕装饰。正房是四合院的主要建筑，采用七檩前后廊的构架形

式，朝南一面把门和窗安装在第二排木柱子之间，在第一排和第二排柱间形成外廊，正房的后廊一般封在屋内。四合院的厢房，前廊也带有外廊。小型四合院无论正房、厢房全不带外廊。倒座房为临街建筑，体量不大，无论大小四合院倒座房都不带外廊。而和倒座房合为一排的宅门，要比倒座房突出很多，无论台基、进深、屋顶都要比倒座房高出一阶，以表示宅门的重要性。后罩房是四合院最后的一排房，房间的大小高低同倒座房相似，不出外廊。有些大型四合院后排房作二层楼叫后罩楼。

四合院的屋面，有合瓦屋面和筒瓦屋面两种，合瓦屋面就是方形弧状瓦正反砌筑，每一排瓦垄用同样的瓦下压砌筑，俗称合瓦，合瓦多用于中小型四合院。另一种为筒瓦，就是在每排瓦垄上用半圆筒形的瓦压瓦垄，以达

到防雨目的，筒瓦屋面多见于大型四合院。四合院为显示级别，在正脊的装饰上有许多形式。最高级别的四合院是筒瓦屋面加正脊，正脊两端加吻兽，两边山墙上的垂脊加垂兽和跑兽，这种带吻兽和垂兽的四合院见于王府建筑。级别较低的四合院是筒瓦屋面配小式脊，脊两端出挑一个蝎子尾状的砖条，俗称“蝎子尾”。把屋脊作成半圆弧，两坡瓦面从屋脊卷过，叫“过陇脊”。在屋面两端山墙搏风上方做下垂的脊，脊下做瓦当和滴水瓦，远看像一排铃铛，俗称“铃铛排山”，或者“排山勾滴”。以上为大型四合院的做法。中小型四合院有在合瓦上安正脊，正脊两端做蝎子尾，俗称“清水脊蝎子尾”，还有合瓦屋面无正脊，但合瓦屋面做成呈方形的过陇脊，像个马鞍子，俗称“鞍子脊”。

北京四合院的房顶屋面有多

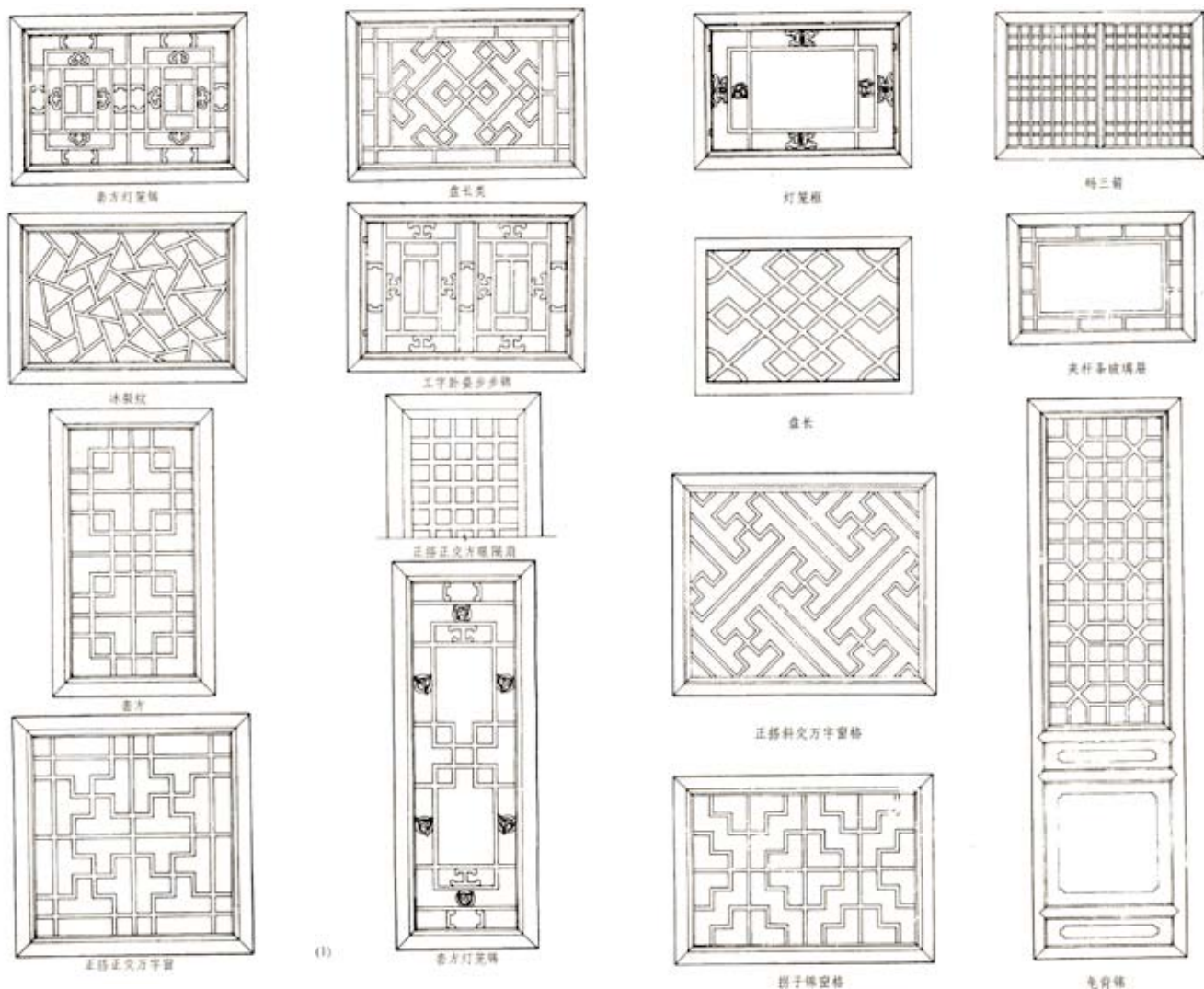


图5 四合院窗户造型

种多样，由于经济原因，工匠们想出了许多节省瓦的方法并起到防雨效果的屋面，如仰瓦灰梗屋面，就是在屋面用合瓦铺底，不铺盖瓦，在底瓦瓦陇的交缝处用青灰麻刀塑出一条灰梗以封瓦陇防雨，这样不用盖瓦可节省一半瓦件。另一种干槎瓦屋面利用瓦自身的特点互相叠压，达到防雨效果，这种做法在今天北京北部山区仍普遍应用。另一种叫棋盘心屋面，就是合瓦屋面在每间房

的中心部分做青灰背或石板瓦，也是为节省瓦件。

四合院的地面分为屋内地面、廊内地面和庭院甬路。传统地面都用砖料铺地，最高等级为“金砖墁地”，金砖是四方形砖料，用极细的黏土经水浸化，出泥浆反复过滤后制成砖坯烧制而成，铺墁后用桐油浸泡，称为“钻生”。一般四合院屋内地面仅把方砖四边砍磨后墁地，称为淌白地面。四合院室外砖料一般不

砍磨，直接铺地俗称“糙墁”。

4. 传统四合院的门窗和隔断

四合院正房或厢房明间大门叫隔扇门，一般为四扇尺寸相同的门板，平时只用中间两扇，夏天纳凉时四扇都可开启。房屋次间，安支摘窗，支摘窗分上下二级，窗扇均设内外两层，上层窗可支起来，下面外侧的护窗能摘下，因此叫“支摘窗”。四合院

窗户的棧条造型最丰富，常用的图案有步步锦、灯笼框，龟背锦、盘长、冰裂纹，图案丰富多彩（图5）。

比较高级的四合院，在房屋外檐，游廊外檐下安装倒挂眉子，使房檐和廊檐视觉丰富，倒挂眉子图案同窗户图案一样，多用“步步锦”图案。在房檐和廊檐的坐凳下也作一些木装修，称坐凳眉子，图案也同窗户图案。

四合院房间内为使每间屋子有独立空间，一般不用砖砌隔断，而是用碧纱橱、几腿罩、落地罩、博古架、板壁来分割空间。碧纱橱是用于房屋内的隔扇，安装在进深方向的两个柱间，做成门扇形状，门扇框间加以绢纱，碧纱橱由此得名。而分割屋内空间的各种罩只是用木框划分屋内空间，并没有隔断屋内房间作用。如几腿罩、落地罩、落地花罩、栏杆罩只是在两房之间作一个木制图案边框，做得十分华丽，如落地花罩是在房间相隔三边用木透雕装饰，图案优美，雕刻精细，以显示房间主人的地位和经济实力。四合院房屋隔断还有一种叫博古架，又称多宝格，间有隔扇和家具双重功能，又分隔屋内房间，又可摆放艺术品。

北京四合院的民间文化主要表现在房屋山墙的墀头砖雕和大门门板的木雕上，工匠和房子的主人把人们对未来的希望和对生活的憧憬通过砖雕、木雕表现出来，砖雕的题材都是以“福”和“寿”为题材，大门的木雕也多以“忠厚”和“诗书”作为人生的追求，这些题材一方面说明北京人文化功力的深厚，已经脱离了对钱财和名利的欲望。另一方面也反映出北京作为五朝古都物质生活的丰富，人们的生活需求已基本满足，全力追求的是精神层面上幸福。

北京的四合院建筑是近千年人们建造技术经验的总结，北京作为五朝古都的建设发展历史，既是一部宫殿坛庙建筑历史，也是一部民居四合院发展的历史。每一个四合院民居都是一部民间的杂记和野史，它们记录详尽，具体生动，在这些四合院建筑中我们能够读出当时市民的生活和理想，生产和劳动，喜怒哀乐，包括家居礼俗、文化娱乐、精神崇拜和生老病死，都在建筑上留下深深的记忆，只要认真留意，都能一一解读。从四合院选址，我们读出原始的风水和崇拜；从丰富的砖雕和石雕，我们能读出当时人们的理想和追求。从大门楹联，我们能读出生活及人生普世价值观和希望。从建筑物的朝向、形态布局和里出外进、高低错落，我们能解读出社会结构、等级尊严、男尊女卑。从门和窗的造型尺寸，我们能读出古尺的凶吉数和原始的黄金分割。真实、生动、可信。因此，只有承认文物建筑是历史见证就必然要把旧城四合院当作文物保护。北京四合院记载着北京上百年的历史和文化，是北京历史文化名城的实物见证，保护好北京的四合院是每一个文物工作者的责任。

万寿寺创建对明代传统佛事规制的四大改变

孔祥利

有明一代是佛教文化发展的重要时代，这与明皇室对佛教文化的重视与推崇密切相关。但在明嘉靖时期佛教的发展一度低落，而在明晚期京城佛教文化再度兴盛，以寺院和僧众增多为标志。这个时期的佛教发展则以万寿寺的创建为典型事件，也以万寿寺的相关佛事活动掀起了崇佛的新高潮。万寿寺的创建不仅仅是皇家崇佛的一个举措，更是彰显通过改变传统佛事规制达到崇佛意愿的措施。

万寿寺的创建活动，围绕着以收藏、传播汉文佛经为目的而展开。在这个过程中，明皇室对传统的佛事规制进行了四大改变，这四大改变使万寿寺成为明晚期最重要的皇室崇佛场所，也是皇室表达对佛祖崇敬和弘扬佛法的重要基地。

万寿寺历史上被称为“藏经香火院”。明皇室为何要建一座寺院收藏《大藏经》以取代汉

经厂，这座收藏佛经的皇家寺院又有什么特殊之处？汉文佛经在这里的收藏又有什么意义？探讨这些问题，对于研究和保护万寿寺的非物质文化遗产具有重要意义，也对明代佛教文化发展研究具有意义。

一、改变佛教经典传统供奉方式以树立皇帝新形象

万寿寺的创建首先改变了明皇室对佛经的传统收藏方式。

明皇室从开国皇帝太祖朱元璋始就尊崇佛教，特别表现出对佛教经典的重视。他曾在南京刊刻《大藏经》，该典籍史称“洪武南藏”。明成祖朱棣继承了这个传统，他在经靖难之役取得皇位后，便下令在北京刊刻《大藏经》，该典籍史称“永乐北藏”。这两部佛教典籍收集了许多佛教文献，为弘扬佛教理论做出了重要贡献，是佛教文化史上的一件

大事。

《大藏经》刊刻后，需要收藏机构进行保管。据载，在兴建万寿寺之前，皇家所收藏的汉文佛经收藏在汉经厂。

据文献记载，在皇城东北角有番经厂和汉经厂二厂，是内府管辖的机构，“其来久矣。庄皇帝（即明穆宗）尝诏重修，以祝釐延祚，厥功未就”。汉经厂就是明穆宗生前欲实施重修工程但未完成之所。

汉经厂和番经厂是明代内府管辖的两个机构，兴建于明永乐年间。永乐皇帝为收藏《大藏经》，下令营建汉经厂和番经厂。这两个厂的厂址建在皇城的东北角，即后来的嵩祝寺遗址（位于今东城区宽街西南）。它们既具有收藏国家库藏佛经文献的功能，又是宫廷举办特殊佛事活动的场所。据载，“皇城内旧设汉经厂。内臣若干员……如遇万寿节、元旦、中元等节，于宫中启



建道场，遣内大臣瞻礼，扬幡挂榜，如外之应付僧一般，其僧伽帽、袈裟、缁衣，亦与僧人同，惟不落发耳。圆满事毕，仍各易内臣服色。”

从这个记载中可知，皇家到收藏有佛经的汉经厂做佛事活动，成为一个制度。汉经厂实际上起到的作用是皇家礼佛的佛事场所。这个场所日常中收藏汉文佛典，到了节日时才会派官员去做佛事活动。佛事活动的特点是官员扮做僧人的模样。为什么要扮做僧人的模样举行佛事活动呢？在皇家看来，只有僧人做佛事活动才显得更正规和虔诚。这是一种在宫廷内举行佛事活动的临时性常规措施。汉经厂在这里所起的作用是皇家佛事场所，因

为场内存放着佛教经典，佛教经典也是佛界所供奉膜拜的对象。所以在汉经厂做佛事，相当于对佛教三宝之一的佛教经典进行膜拜。因此，我们说，在供奉佛教经典的场所中做佛事，等同于宏扬佛法，是对佛教尊崇的表现行为之一。汉经厂的佛事活动意义就在这里。

两经厂从永乐年间建成至隆庆年间，也有了将近二百年的时间，明穆宗决定对二厂进行重修也是势在必行。先是修缮了番经厂，工程未竣，穆宗先逝。隆庆六年番经厂竣工后，汉经厂的重修工程便搁置下来。

万历五年（1577年）初，面临着次年万历皇帝即将成婚，并到了亲政的年纪，在关系着万

历亲政后形象的问题上，宫廷内一位重要的人物决定了万寿寺的出现。这就是万历皇帝的生母李太后。

据载，李太后“顾好佛，京师内外多置梵刹，动费巨万”。在此之前，李太后修建了慈寿寺，表达了对穆宗的怀念。既而想让万历皇帝通过兴办佛事树立天子形象，即选中了穆宗生前汉经厂重修未竟之事。据张居正《敕建万寿寺碑文》载：“今上践祚之五年，圣母慈圣宣文皇太后谕，上若曰：创一寺以藏经焚修，成先帝遗意。上若曰：朕时佩节用之训，事非益民者弗举，惟是皇考祈佑之地，又重之以圣母追念荐福慈意，然不可以烦有司。乃出帑储若干缗，潞王、公主暨

诸宫、御中贵亦佐若干缗。”碑文记载称，在万历皇上登基五年之时，慈圣皇太后发布谕旨，说皇上欲创建一座寺院藏经焚修来取代汉经厂。又说皇帝常怀着撙节勤俭的训诫，不益于民众的事不办，只是这汉经厂本是先皇穆宗的祈佑之所，太后为穆宗祈祷祝福，所以必须加以重视。但此事不可以惊动官府，不可动用国库资财。于是，李太后和一些贵戚捐出个人资财兴建寺院。

以创建寺院来取代汉经厂，这是改变明皇室几百年来由皇廷收藏佛经传统的举措，而这个举措的发布是李太后的谕旨中提出的，而她所打的名义则是万历皇帝的旗号。在万里皇帝还没有亲政的时期，李太后是宫廷内重要的决策人物。这里的“创一寺以藏经焚修”充分体现的是李太后崇佛的思想，是改变传统藏经方式的设想。

这个改变传统的做法，是如何体现新皇帝的形象的呢？首先表明这是在完成明穆宗的遗愿，恢复汉经厂的制度，虽然它改变了传统的藏经方式；继而以不动用国库经费为标榜，变官方筹费行为为个人集资行为，以个人可以兴建的寺院建筑以取代宫廷官府建筑。因此，虽然是花费了巨资，建造了庞大的建筑群，在名义上却可以标榜皇帝是位节俭爱民的君子，是在继承前朝的传统和规制，祈求佛祖护国佑民等等，这项工程的启动可以说反映了李太后等人训导万历皇帝的良

苦用心。通过这种改变传统收藏方式的活动，达到了树立皇帝节俭爱民形象的目的，皇家崇佛的行动更为彰显的效果。所以万寿寺的创建，绝非简单地对传统佛经收藏方式的改变，它具有更深层次的意义。

二、改变藏经阁的位置以构成新型建筑艺术

万寿寺建成后“为尊藏汉经香火院”。寺院的建制，在张居正《敕建万寿寺碑》文中是这样记载的：“中为大延寿殿五楹，旁列罗汉殿各九楹，前为钟鼓楼、天王殿，后为藏经阁，高广如殿，左右为韦驮、达摩殿各三楹。修檐交属，方丈庖湑具列。又后为石山，山之上为观音像，下为禅堂、文殊、普贤殿。山前为池三，后为亭池各一。最后果园一顷，标以杂树，琪株璇果旁启，外环以护寺地四倾有奇。”

这里所说的“后为藏经阁”中的藏经阁就是收藏佛经的场所。从碑文中可以看出，藏经阁的位置置于寺院中部，它的后面还有一些建筑。这样将藏经阁置于寺院中部，是为了强调寺院的藏经功能与一般寺院不同。

一般而言，寺院的藏经阁都要安置在寺院的最后一进，大都以阁（二层以上建筑）的建筑形制出现。因为佛教经典文献要妥善保存安放在阁楼上。阁楼的建筑高大体量，适合将其安置在寺院的后端，它可以起到院落的屏

障作用，是建筑风水格局的重要构成。但是一般寺院并不以藏经作为主要功能，即使藏经也是寺院自身所藏文献，因此它的地位并不重要，故安置在寺院后端，作为佛教殿堂的从属建筑。

然而，万寿寺的创建使命是收藏皇家所珍藏的汉文佛经，相当于国库的性质。如果将藏经阁安置在寺院的最后一段，与它寺相同，则不能体现本寺的特殊功能，也不能彰显皇家对佛教经典的重视和尊崇。为了体现尊藏汉经香火院的性质和特殊性，将藏经阁的位置提前是必然的选择。

万寿寺藏经阁的位置，建于主佛殿的后面，一方面充分体现了对佛经文献的尊崇，一方面充分表达了寺院藏经功能的特点。

“中为大延寿殿五楹”，大延寿殿是寺院的正殿，内供主佛横三世佛。“后为藏经阁，高广如殿”，是指藏经阁的建筑规模如同正殿一样。这样的建筑规模和体量与正殿能相比，充分显示了对该建筑的重视，实际上是把它与正殿等同对待。但是正殿大延寿殿是一层建筑，而藏经阁是两层阁楼式建筑，虽然外表上看上去体量大小相近，但是实际上还是稍逊正殿，建筑屋顶形式也有区别。正殿为庑殿顶，藏经阁为歇山顶。这是对寺院建筑格局传统规制的改变。

寺院共有五进，藏经阁建在了第三进，也就是最中间的位置。前面两进院，山门、天王殿、大延寿殿的格局是一般寺院

所具有的规制，没有变化。其后，则因藏经阁有了全面的变化。藏经阁的位置从寺后端提前到中间位置，那么，它后面的建筑该是什么呢？一般寺院而言，在中路建筑群中均为供奉佛像的殿堂，但是在万寿寺却安排了禅堂。为何要安排禅堂在藏经阁后面呢？这是因为寺院的焚修需要僧人，佛经佛法的传播需要僧众主持。所以在藏经阁之后建筑禅堂有着特殊的意义，正所谓佛法僧三宝的供奉。

由于藏经阁这个高大的建筑建在了寺院的中部，也就影响了寺院后部建筑的格局。在禅堂之后，寺院的最后一进院该如何处理呢，因为这时不能再出现像藏经阁那样的建筑。考虑到建筑群风水格局的要求，寺后仍应当起架较高的建筑。但是如果出现了供奉佛像的高大殿堂则与正殿相抵触，也不合寺院格局尊卑礼制。

在寺院已经把藏经阁置于中部的规制改变之后，寺院的设计者们对寺院后部也做了突破性地改变。这就是在寺院后部堆起假山，使本来后部不应当高大的建筑坐落在较高的地基上，从而解决了寺院后部应当有较高建筑的风水格局要求。

这就是敕建碑文中所描述的“又后为石山，山之上为观音像，下为禅堂、文殊、普贤殿。山前为池三，后为亭池各一”的建筑布局。

我们看到，为了表达“为

尊藏经香火院”的目的，不仅藏经阁的位置从传统的寺后移至寺中，而且对藏经阁之后的各个建筑也做了妥善地处理，使整个建筑群落看上去仍然完美，且具有特色。

万寿寺创建对传统寺院建筑规制的改变，营造了充满魅力的寺院格局和景观，是明代晚期寺院园林建筑艺术的典型代表。清代皇室在此基础上对寺院后部进行了扩建和美化，将万寿寺的建筑艺术推向了更高的境界。

三、改变寺院佛事活动模式以体现新的崇佛姿态

万寿寺的创建，除了使佛经在收藏方式以及藏经阁建筑在建筑格局上的改变之外，在佛事活动方式方面也发生了重大改变。

寺院建成之后，万历皇帝赐寺名为“护国万寿”，又派内官监大太监张进主持寺院事务。这是寺院佛事活动特点发生重大改变的标志。

就一般寺院而言，主持寺院佛事活动的大都是佛界高僧，或者寺院方丈主持。但是万寿寺的佛事活动却有着与众不同的特点，那就是直接接受内官监的管辖和太监的主持。寺院的僧人接受太监督率开展佛事活动。

据《宛署杂记》载，万历七年，万历皇帝先是委派太监张进于当地附近增购土地田庄和果园四顷多地，又于当年四月初四日发布了一道谕旨，向官员军民众

人等宣布万寿寺是依其旨意修建的。他说，“朕惟慈悲之教，盖以荫翊皇度，化导群迷，乃于万历五年，命建僧寺一所于西直关外广源闸地方。以崇奉三宝，庇佑民生。赐额曰护国万寿寺。凡殿堂、廊庑、方丈、庖庾规制咸备。复念寺众，无以养贍，于寺基后置果园及白地，共计五顷五十亩。又买到顺天府宛平县香山乡张花村民庄房果园四顷二十亩。其房地所出租课，俱供本寺香火之费，粮草差役，悉照先年大慈仁寺事例，一体优免。仍令内官监太监张进等侍奉香火，率督僧众焚修。尚虑愚顽之徒，罔知禁忌，或致毁褻侵凌，兹特赐寺禁谕。凡内外官员军民诸色人等，俱宜仰体至意，敢有不遵敕旨，辄肆侵犯者，必重罪不宥，故谕。”

万寿寺因是继承汉经厂的制度而兴建的，所以它能够被视为宫廷内府管辖的一个附属机构，享受着与一般皇家寺院不同的礼遇。掌管寺院事务的是内府的内官监。内官监是掌管国家营建之役、皇家库用器材保管等事项的内府机构。内官监太监张进奉命主持寺院事务，总理一切内务。显然，万寿寺作为收藏汉文佛经之所被视为国家库藏管理机构的一个场所，这正是万寿寺与其他寺院区别的主要标志。作为取代汉经厂的藏经香火院，它将汉经厂所收藏的汉文佛经迁移至寺院之中，收藏在藏经阁内。寺院僧人在内官监太监督率下，奉经焚修。

明皇室虽然创建了寺院，但是并未因是佛教寺院的关系而放弃对其实施管辖，从这个角度看，寺院仅是汉经厂建筑形式的改变，其实质上依然是宫廷的一个机构。这是经厂制度的一种延续。而作为寺院的文化内涵，在这里却得到了充分的展示。佛殿、经楼、禅堂，及至僧人生活所需要的一切设施规制都齐备了。所以它又不是仅仅形式上的改变，而是完全按照寺院的规制建设了。

一方面是宫廷内府管辖及其制度的延续，一方面是寺院的完整建制，这两方面的结合，就产生了万寿寺独有的佛事活动特点。这也是两种传统规制改变的产物。

这种对传统规制的改变，使万寿寺的僧人据此得到了皇家寺院的最高礼遇，他们靠着皇室的恩赐，过着自食其力的无忧生活。据载，寺后“圃百亩，圃蔬弥望，种蒔采掇，晨数十僧。”可见，每天清晨在田园中劳作的寺僧就多达数十名。

寺院的佛事活动规模更是达到了空前的盛况。以往每当万寿节等节日，在汉经厂只是一些官员到此做佛事活动，而万寿寺取代汉经厂后，再逢这些节日，万寿寺便聚集远近数千名僧众为皇太后、皇上诵经祝寿，其场面十分壮观。据《万历野获编》作者描述，“其梵呗者几千人，声如海潮音”。万寿寺僧人盛大的祝寿佛事活动引得世人注目。在文

中作者把寺院数千名僧人的诵经之声描绘成“海潮音”。

每逢万寿节为皇帝祈祷祝福做佛事活动是明皇室的传统，万寿寺延续了这种传统，并且发扬光大。所聚集的数千名僧人举办的诵经活动，其震撼力远远超过了汉经厂的规模。可见，万寿寺的使命不仅是延续皇家的传统，更是体现皇家崇佛的虔诚，以及渴望获得佛祖保佑的祈愿。

朱翊钧对万寿寺的重视，还导致了他的替身僧也移到了万寿寺。据《万历野获编》的作者沈德符描述，这位皇帝的出家替身“年未二十，美如倩妇”。作为皇帝的出家替身，他成为寺院的住持，主持寺院的佛事活动。

作为与皇具有特殊关系的皇家寺院，万寿寺平日不对百姓开放，只是到了佛祖诞辰日，即阴历四月初八，才从当月初一至十五开庙半个月，京城百姓便可入寺烧香礼佛。因万寿寺是祈寿之所，故万寿寺庙会吸引着京城的善男信女，每天都有上万人涌进寺院内。

四、改变收藏方式以显弘扬佛法的虔诚

万寿寺不仅继承了汉经厂的收藏汉文佛经的传统，还在创建之后，延续了向全国名刹继续颁送佛经的功能。

据《宛署杂记》载，万历十二年（1584年），李太后命续刊《大藏经》四十一函，并

与明永乐年间所刊《大藏经》六百三十七函一道通行颁布。

早在明正统年间，也就是《大藏经》刊刻结束的时期，明英宗就发布谕旨，令将汉经厂收藏的《大藏经》中的各部经典作为皇家颁赐各大寺院之用。凡是得到赏赐的寺院，一定要建立藏经阁并且立碑纪事。至万历以前，仅京师就有17所寺院得到颁赐，如大觉寺、妙应寺、大慧寺、碧云寺等著名寺院。以上这些著名寺院均在寺院的后端兴建起藏经阁，作为收藏汉文佛经之所。

万寿寺作为藏经香火院，继承了汉经厂原有的各项功能，首先藏经阁未建于寺后而是建于寺中，《大藏经》未颁发部分全部入藏藏经阁。万历年间刊刻的《大藏经》又直接藏入万寿寺藏经阁内，以后便根据皇家需要散发全国著名寺院。从万历十四年（1586年）开始，敕颁十五藏，散施天下名山大刹。每次颁发佛经，朱翊钧都依照李太后的旨意颁发同样一道谕旨。该谕旨要求安置赐经之寺院僧众，务必庄严持诵，妥为珍藏，不得随意处置损坏，特赐护持。在藏经和颁经这方面，万寿寺完全继承了汉经厂制度的传统，而且佛经的一进一出，新刊和新颁，更加彰显了万寿寺的功能和作用。

万寿寺创建后，在汉经厂原址，还有一件重要的佛教法物一直到万历三十五年前还没有迁移至万寿寺，这就是华严钟。这口

永乐年间铸造的巨型铜钟，现收藏于觉生寺（大钟寺）内，钟体通高6.75米，直径3.3米，重46.5吨。此钟钟体内外遍铸了汉文及梵文佛经、佛咒，共23万余字。由于它周身刻满佛教经文，便被当作佛经文献的一种收藏载体，因此被收藏于汉经厂。

万寿寺既然取代了汉经厂，华严钟随着汉文佛经文献一样迁入万寿寺是顺理成章的事情。万寿寺兴建后，这口钟本应与汉文佛经一同迁往寺内。但是移动这样一口巨钟并非易事，而且按当时的规矩自然要择吉而行。根据择吉结果，移钟时间定在万历三十五年（1607年）六月十六日午后举行。这一时间的干支恰好是四丁未（年月日时皆为丁未干支）（《日下旧闻考》引《燕邸纪闻》），这个八字干支组合被时人认为十分吉利。对此，本人曾发表论文《万寿寺永乐大钟迁移悬卧考》（见《北京文博》1996年第一期）一文，做了相关的说明和论证。

华严钟的铸造早于《大藏经》（永乐北藏）刊刻三年，《大藏经》的刊刻与华严钟的铸造都是永乐皇帝弘扬佛法的举措，也是他定都北京后崇佛的重大举措。但是这两件事情的完成都在永乐皇帝去世之后。华严钟在宣德年间，《大藏经》在正统年间。汉经厂由此收藏了这两件佛教经典法物。

华严钟的铸造工期受到择

吉时间的约束，开铸工程择吉选在永乐十六年，最后浇铸工程择吉在其后的第九年。这时已是明宣德二年（1427年），华严钟最终铸成。以后，华严钟就迁移至汉经厂存放起来。经历了明代九朝皇帝，这口大钟始终没有被利用，直到万寿寺的修建，它才得以从皇城内移出。相关论证见本人发表的论文《永乐大钟成铸时间考辩》（《北京文博》2001年第四期）。

华严钟移至万寿寺后，安置在寺院东侧前端。据《长安客话》载，“寺有方钟楼，前临大道，楼仅容钟”。大道即万寿街，隔街即为玉河。这里需说明的是，寺院原有钟楼（即寺院中路一进院东侧钟楼）的体量是不可能安置下这口钟的，而且当时移钟至寺院后也不可能拆除钟楼扩建，因为那样钟楼建筑的体量就不合寺院的规制了。所以，新钟楼只能另择寺院中路之外它处，并作为寺院一路正殿来供奉。另据《宸垣识略》载“左钟楼，前临大道”，也说明华严钟楼不在寺院中路，在寺院左侧即东侧。

华严钟在汉经厂近二百年的时间内，仅仅是卧地存放，而到了万寿寺则以悬挂于钟楼为供奉的形式，这种对佛教法物供奉形式的改变，正是以新的姿态崇奉佛法的表现。

华严钟悬于方钟楼后，“日供六僧击之”，寺院每天派六名僧人于晨昏时分撞击大钟。由于

华严钟质地精纯，钟声非常洪亮，据载，大钟“昼夜撞击，声闻数十里，其声泠泠，时远时近，有异他钟”，而且钟的音色、音质优美，京城大部分地区都能听到从万寿寺传来的钟声。这样一来，万寿寺的名声大振，京城人士纷纷来到万寿寺一睹御钟风采，聆听优美动人的钟声。许多文人墨客由感而发，赋出众多的优美诗篇，赞颂华严钟的风采。

华严钟在万寿寺不仅改变了以往卧地存放的形式，而且悬挂后每日击钟，对这件佛教法物的供奉达到了登峰造极的程度。华严钟本是永乐皇帝为超度靖难之役亡灵、修忏而铸，企图通过弘扬佛法，大兴佛事的善举获得解脱和佛的荫庇。而从悬于万寿寺之后，华严钟的这个诞生使命便改变了：因为寺院的佛事活动都是在为皇帝祝福祝寿，所以大钟被撞击也是在为皇帝和皇朝祝福，钟声象征着佛法的传播，象征着对皇家天下永昌和皇帝福寿的祈祷。如当时的文人所称：“每击，八十一卷，三十二分，字字皆声。是一击，竟华严一转，般若一转矣。”

由此，从汉经厂改为寺院到佛事活动的特殊性，从藏经阁位置的改变到华严钟的悬击，万寿寺创建后对明代传统佛事规制的四大改变，使对佛教的尊崇最终达到了空前的境况，近乎极致的局面，形成了晚明时期佛教发展的新高潮。

北京艺术博物馆大事记

(1985—2008)

1985年6月，北京艺术博物馆筹备处成立。

1986年5月1日，馆舍万寿寺部分建筑修缮结束，博物馆局部对观众开放。

1987年8月，经北京市人民政府批准正式成立北京艺术博物馆。

1988年1月，北京艺术博物馆首次举办大型展览《龙的艺术展》开幕。

1988年2月，北京艺术博物馆首次实行聘任制，与市文物局签订三年承包合同。

1989年1—5月，闭馆，筹备展览。

1989年5月20日，展厅正式全面开放，展览有《中国近百年绘画展》、《佛教艺术展》等。

1989年9月，《清代皇室书画展》赴河南省博物馆、许昌市博物馆等地巡展。

1990年1月，馆藏品《日本艺术展》赴云南昆明、大理等地巡展。

1990年2月，举办春节庙会。

1990年5月，《第七届全国美展中国画获奖作者新作展》在我馆举办。

1990年9月，配合亚运会活动举办大型《服装艺术节展览》。

1991年5月1日，推出展览《明清瓷器艺术

展》、《中国篆刻艺术展》、《佛教艺术展》。

1991年9月，《明清瓷器艺术展》获1991年首届文物节优秀展览奖。

1991年10月30日，《德国莱法州艺术家作品展》在我馆举办。

1991年12月1日，《德国女画家恩萍画展》在我馆举办。

1992年4月，《刘炜、方力钧油画展》在我馆开幕。

1992年5月30日，北京艺术博物馆举行“青少年教育基地”命名仪式。

1992年8月5日，北京艺术博物馆在馆庆五周年纪念活动之际，举行书画笔会活动。特邀白雪石、董寿平、何海霞等十余名著名书画家。各位画家的书画作品二十幅收为馆藏。

1992年9月19日，为纪念中日邦交正常化20周年，北京艺术博物馆与辽宁博物馆、辽宁省文物总店及天津艺术博物馆共同展出70余幅日本艺术绘画作品。

1993年5月27日，由海淀区人民政府主办，海淀区教育局、文化局、北京艺术博物馆承办的《日本东京练马区少年儿童书画作品展》开幕。

1993年7月，万寿寺中路假山区，经修缮后正式对观众开放，至此，万寿寺中路全部对观众开放。

1993年8月15日，我馆与西城少年宫举办的《青少年儿童绘画书法展》开幕。

1993年11月18日，我馆与北京市教育局举办的《北京市中小学第二届艺术节获奖作品展》开幕。展览分为书法、篆刻、硬笔书法、绘画、工艺美术、摄影六大专项。

1994年4月20日，由北京市文物局、北京市旅游局主办的“94中国文物古迹旅游年北京文物鉴赏活动”在北京艺术博物馆拉开帷幕。开幕式后，来宾参观了由北京艺术博物馆主办的10项系列艺术展览。

1994年5月1日—6月1日，我馆举办明清艺术月活动。

1994年7月5日，经黄亚平及夫人刘威女士努力，深圳王建明先生在本馆公司北京文豪艺术中心注入资金，北京艺术博物馆画廊成立。

1994年10月，北京艺术博物馆在1993—1994年度北京市青少年教育基地评比活动中获得“社教先进基地”的光荣称号。

1994年11月4日《缪晓春个人画展》开幕。

1994年12月23日，我馆举办《海淀区中小学美术教师绘画作品展》，此次展览旨在对长期默默无闻工作的中小学美术教师进行宣传及对他们辛苦工作的肯定。

1995年5月8日，邀请著名美术批评家廖文策划，由北京艺术博物馆画廊举办的《当代艺术中的女性方式》隆重开幕，此展被评为20世纪最具影响力展览之一。

1995年8月5日，日本书画家公森仁个人书画展开幕。

1995年9月6日，由北京市文物局主办、北京艺术博物馆承办的《北京文物精华展》在北京艺术博物馆开幕。

1995年9月13日，北京市文物局局长单霁翔陪同联合国教科文组织官员及夫人到北京艺术博物馆参观。

1996年3月26日，外交部礼宾司组织来华访问的联合国加利秘书长及随行的联合国高级官员一行十余人，到北京艺术博物馆参观。

1996年4月20日，邀请著名美术批评家栗宪庭、廖文策划，由北京艺术博物馆画廊举办的《大众样板》展隆重开幕。

1996年9月13日，由外交部礼宾司组织来华访问的孟加拉国总理谢赫—哈西娜及其随行高级官员五十余人，到北京艺术博物馆参观。

1996年10月5日，歌德学院与北京艺术博物馆画廊共同举办《无非尘土》，此展为德国著名艺术家沃尔夫·卡仑个人展。

1996年10月18日，由北京艺术博物馆画廊策划并举办的《李桃修水墨世界》展开幕。

1996年10月《北京艺术博物馆藏善本书目》由北京燕山出版社出版发行。

1996年10月《北京艺术博物馆藏民国版书目》由北京燕山出版社出版发行。

1996年11月12日，由北京艺术博物馆画廊与著名画家李平凡先生共同策划的《丁立松水印版画展》开幕，武警总队吴双战副司令员出席开幕式。

1997年5月10日，由著名画家李平凡先生与北京艺术博物馆画廊共同策划并举办《日本古典传统美再现》展，此展为日本著名版画家片野孝志·片野节子作品展，李平凡先生出席开幕式并讲话。

1997年6月25日，由北京市文物局、北京艺术博物馆及故宫、军事博物馆等12家单位联合举办的《迎97香港回归祖国首都文博界书画展》在北京艺术博物馆开幕。

1997年8月4日，北京市长贾庆林一行在北京市文物局局长单霁翔等陪同下参观了北京艺术博

物馆及万寿寺西路。

1997年9月9日,由北京艺术博物馆画廊策划并举办的《张向东油画、漆画、国画艺术展》开幕。

1997年9月30日,由北京艺术博物馆画廊策划并举办《陈凯个人画展》。

1997年10月17日,由法国驻华使馆与北京艺术博物馆画廊共同举办《水边之中华》伊莎贝特·苏丽亚克个人影展。法国驻华大使毛磊先生出席开幕仪式。

1997年11月11日,由北京艺术博物馆画廊策划举办韩国女画家《韩妍淑画展》。

1997年12月《走进艺术殿堂——中外博物馆漫步》由华夏出版社出版发行。

1998年3月1日,由北京艺术博物馆画廊举办《封尘油画肖像展》。

1998年5月23日,由美术批评家曹唯君策划、北京艺术博物馆画廊举办《城市建设》张大力、马修博展览。

1998年8月15日,由北京艺术博物馆画廊策划并举办《民窑青花系列张志伟个人油画展》。

1998年10月16日,由歌德学院、路德维希博物馆、路德维希基金会、北京艺术博物馆画廊联合举办《画如其文》德国君特·格拉斯画展。该作者同时也是著名的小说家,曾获诺贝尔文学奖。

1999年3月11日,北京艺术博物馆与中国文物交流中心、西日本新闻社联合举办赴日《中国古代宫廷妇女生活展》。

1999年4月23日,由许锦引进的《俄罗斯艺术展》开幕。

1999年9月14日,由林松、伍劲策划的《新锐的目光》展在北京艺术博物馆开幕。

1999年10月9日,由我馆举办的《许锦中国画展》开幕。

1999年12月30日,北京艺术博物馆正式接

收万寿寺西路。

2000年4月3日,《法国摄影博物馆珍藏老相机展》开幕,一并书籍首发。法国驻华大使毛磊先生为书作序,序中,以外国人的视角,赞誉北京艺术博物馆馆舍为“迷人的馆舍”。

2000年4月30日,北京艺术博物馆电缆改造一期工程竣工。对观众开放,展览同时全部恢复。

2000年9月22日,由北京艺术博物馆画廊策划并举办《中外艺术家邀请展》。

2000年10月18日,万寿寺西路全面修复工程启动。

2000年10月20日,由北京艺术博物馆画廊举办《生命系列——宋红油画展》。

2001年2月20日,由北京艺术博物馆主办的《清皇室书画展》在全国四省市地区博物馆开始巡展,展品有110件,至2002年5月巡展结束,参观人数达23,000人次。

2001年7月10日,歌德学院在我馆举办《来自德国的主观主义摄影展》。

2001年8月1日,由北京艺术博物馆画廊策划并举办《农民画家叶洪桐党史人物漫画展》,此展全部作品由我馆收藏。

2001年10月9日,由伍劲、林松与北京艺术博物馆画廊共同策划的《尹朝阳作品展》开幕。

2001年10月23日,北京艺术博物馆5件瓷器藏品到北京饭店贵宾室作展示活动,此展示活动一直延续到2003年12月5日。

2001年《北京文物精粹大系·织绣卷》由燕山出版社出版发行。

2002年1月《西洋古董鉴赏》由河北教育出版社出版发行。

2002年2月8日,由北京艺术博物馆画廊策划的《2002陈恺水墨人物画展》开幕。

2002年3月1日,万寿寺中路古建修缮工程

启动，同时博物馆对外闭馆。

2002年10月4日，万寿寺中路修缮和万寿阁复建工程开工。

2002年11月下旬，北京艺术博物馆与土耳其与SADBERK HANIM博物馆签订建立友好馆的合作协议。同时，应希腊、埃及驻中国大使馆的邀请，访问以上两个国家，开展文化交流活动。

2003年《北京文物精粹大系·家具卷》由燕山出版社出版发行。

2003年9月，万寿寺中路修缮工程竣工。

2003年10月《托普卡比宫的中国瑰宝》由北京燕山出版社出版发行。

2003年11月，万寿寺西路复原修缮工程竣工。

2004年1月13日，北京艺术博物馆经过第三次修缮，正式对观众开放，同日举行了隆重的展览开幕仪式。

2004年5月21日，《民国政要书画展》赴深圳博物馆巡展。

2004年8月6日，全国政协主席贾庆林在北京市文物局局长梅宁华等领导的陪同下，参观了北京艺术博物馆及万寿寺西路，并观赏了馆藏珍品。

2004年8月21日，《纪念邓小平同志诞辰100周年画展》开幕。

2005年1月、6月《明清家具（上、下）》由北京出版社出版发行。

2005年1月《明清彩色釉瓷》由北京出版社出版发行。

2005年5月18日，国际博物馆日当天，北京艺术博物馆举办了“博物馆之夜”特场活动，活动主要内容为文物鉴赏、参观展览，观看曲艺演出。

2005年7月8日，由韩战明引进的法国文化年在中国、法国女画家西西《中国印象》绘画展隆重开幕。

2005年10月1日，举办《清皇室书画展》。

2005年10月11日，我馆与天津博物馆合作

举办《解读石涛》书画展。

2006年5月，万寿寺被列为全国重点文物保护单位。

2006年5月6日，由北京艺术博物馆画廊策划并举办的《曾翔·胡乐平书画联展》开幕。

2006年5月26日，我馆与市文物公司合作举办《屏开之季——扇子艺术系列展》。

2005年6月《清代青花瓷》由北京出版社出版发行。

2005年《中国古代陶瓷鉴赏与收藏》由北京工艺美术出版社出版发行。

2005年12月《当代西方博物馆发展态势研究》由学苑出版社出版发行。

2005年12月《竹木牙角器收藏知识30讲》由荣宝斋出版社出版发行。

2006年1月《北京长河史万寿山史》由荣宝斋出版社出版发行。

2006年5月《明清折扇》由北京出版社出版发行。

2006年5月《辽宋金瓷器》由北京出版社出版发行。

2006年7月，《日本东京练马区手工制作交流展》开幕。

2006年7月5日，根据北京市政府规定，北京艺术博物馆于2006年7月1日起，每逢周三对前二百名观众实行免票。

2007年2月2日，由北京艺术博物馆画廊策划的《稀朗艺术作品展——纪念2·2世界湿地日》开幕。

2007年4月《青花青》由江苏人民出版社出版发行。

2007年《西方的遗产》由世纪出版集团上海译文出版社出版发行。

2007年5月9日，由北京艺术博物馆画廊策划并举办的《徐千石画展》开幕。

2007年5月17日,由北京艺术博物馆画廊策划的《周尊德道画艺术展》开幕,这是该画家在本馆举办的第四次画展。

2007年5月21日,由北京艺术博物馆画廊策划的《李金亭画展》开幕。

2007年5月22日,驻华使馆教育官员茶话会在北京艺术博物馆召开。

2007年6月16日,《台湾旅美女画家郑月妹画展》在我馆开幕,原首都博物馆馆长赵其昌主持开幕式并致辞。

2007年8月26日,《京华印社成立二十周年社庆展》开幕,该社建立于万寿寺。此展汇集该社优秀作品并收集成册。

2007年10月18日,北京艺术博物馆举办建馆二十周年庆祝活动。同时举办馆藏精品展和明清家具展。

2008年3月27日,为迎接2008年北京奥运会的到来,北京艺术博物馆举办了《奥林匹克运动

历史》展览。

2008年5月1日,北京艺术博物馆举办的奥运系列展览之二《奥林匹克与中国》展开幕。

2008年5月18日,北京艺术博物馆与北京石刻艺术博物馆、北京古钟艺术博物馆联合举办《追寻大师的足迹》艺术讲座活动。

2008年5月22日,北京艺术博物馆与精神文明共建单位永丰中学开展“城乡携手迎奥运,共建文明京郊行”活动。开办《玉与中国文化》讲座。

2008年6月1日,北京艺术博物馆为迎接2008年北京奥运会、庆祝“六一”儿童节的到来,与海淀区青少年活动管理中心共同举办的“童心巧手绘奥运”儿童书画作品展。

2008年8月5日,北京艺术博物馆奥运参展项目《中国印》展览开幕,166件馆藏品参展。

2008年9月8日,北京艺术博物馆《民国政要手迹展》在武汉市博物馆开幕。

后 记

POSTSCRIPT

今年8月是建馆25周年，与公元前3世纪最著名的希腊人和罗马人创建的博物馆相比，与建立于1753年的大英博物馆相比，与建立于1793年的巴黎卢浮宫相比，与建立于1905年的我国最早的南通博物院相比，我们是年轻的。然而，25年对个体生命而言，时间不算短。建馆初期来我馆工作的老同志陆续离休、退休，我们想通过丛刊，向老同志时常汇报我馆的情况，并真诚希望老同志对博物馆建设提出意见和建议，我们打算开辟“难忘的记忆”栏目，专门刊登离休、退休老同志和曾经在这里工作过的人撰写的回忆文章。你们的实践是北京艺术博物馆的宝贵财富，对年轻的同志而言，可以通过丛刊了解我馆的建馆方向，以及追求的目标，确定自己的人生坐标，做好自己的职业规划。当然，丛刊也会记录他们的成长过程。我们知道，一座在万寿寺的旧址上建立起来的综合性博物馆需要比别人付出几倍甚至十几倍的努力，才能得到人们的认可，我们无怨无悔，因为这是我们每个人自己的选择。我们是全国3252座博物馆中的一员，也是北京163座博物馆中的一员，我们渴望向同行学习，与同行交流，这本丛刊或许还能起到这个作用。

北京艺术博物馆

2012年5月18日

（国际博物馆日）

图书在版编目 (CIP) 数据

北京艺术博物馆论丛 / 北京艺术博物馆编. —北京 : 北京燕山出版社, 2012.5
ISBN 978-7-5402-2816-3

I . ①北… II . ①北… III . ①艺术馆—北京市—文集 IV . ① G242-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 086126 号

北京艺术博物馆论丛

责任编辑: 马明仁 金贝伦 陈赫男

封面设计: 杜 宇

责任校对: 杨富丽

出版发行: 北京燕山出版社

社 址: 北京市宣武区陶然亭路 53 号

电 话: 010-65240430

邮 编: 100054

设计排版: 北京艺点锦秀文化传播有限公司

印 刷: 北京新华印刷有限公司

开 本: 210mm × 285mm 1/16

字 数: 550 千字

印 张: 21.5

版 次: 2012 年 5 月第 1 版

印 次: 2012 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 168.00 元
