

陈介祺(1813—1884),字寿卿,号簠斋,晚清著名金石学家。他求真尚精的传古观念,以及为文存真影、为器传神形的传古实践,极大地丰富了传统金石学的内涵。簠斋在清咸丰四年(1854年)42岁引退归里山东潍县之前,所收藏的古金、古玺印及金文拓本已初具规模,其中古金130余器,包括西周毛公鼎(图1)、天亡毁(图2)等重要器,古玺印2000余方,金文拓本700余种。他以拜见、过访、书信等方式与当时诸多金石大家前辈或同好,如阮元、张廷济、徐同柏、刘喜海、吴式芬、李璋煜、许瀚、翁大年、何绍基、吕佐孙、吴云、陈峻、释达受等,在收藏、鉴考和传拓方面均有不同程度的交流和切磋。

簠斋归里后至光绪十年(1884年)去世的30年间,从其治金石的就看可分为早中晚三个时段。早期咸丰五年至十一年(1855—1861)的六七年间,他暂居乡野,因时局动荡,家室不安,治金石虽偶有收获,但比较受限。中期同治元年至十年(1862—1871),簠斋迁居城内,新建宅第,尽管时局不稳、家事多艰、地处僻壤交游不便,但于金石的鉴藏、研究和承续上已逐渐形成独特的传古理念。晚期同治十年至光绪十年(1871—1884)的十多年间,他在同治十年连遭丧妻失子之悲后更倾心于金石之业,无论在收藏品类的广度和深度,还是在金文考释著述、金石传拓技艺的传承创新上,皆成就显赫,后人难以望其项背。同时,他与仕宦吴云、潘祖荫、吴大澂、鲍康、王懿荣等金石同好频频通函,交流探讨治金石文字之学的心得和经验,并不遗余力地借助传拓来光大和传承金石文化。

清代中晚期人们对金石的追逐已成为书画收藏之外的重要门类,簠斋虽喜古书画,与海内同好共享,遂经年不断费尽心力地延聘工友,拓制所藏金石玺印以赠友好或售直助拓以传古。簠斋所制拓本用毛头纸包装起来,随手将考释及各事题于包装纸上。据曾负责保管簠斋拓本及手稿的陈继揆(1921—2008,簠斋六世嫡孙孙)先生统计,“仅举其有铭文者,商周铜器二百四十八件,秦汉铜器九十七件,石刻一百一十九件,砖三百二十六件,瓦当九百二十三件,铜镜二百件,玺印七千余方,封泥五百四十八方,陶文五千片,泉镜铍各式范一千件,铜造像无目不计。”簠斋得藏物的主要途径有直接购自市肆、得自旧藏家、亲友馈赠、与藏友交换、托古董商或友人代为寻购等。簠斋在归里潍县之前,多着力于古玺印及古金彝器等钟鼎重器的收藏,归里后受限于经济及地理因素,更多地关注齐鲁地区出土的秦汉砖瓦石刻等,他还是最早敏锐地发现、收藏及研究古陶文者。簠斋对藏品的寻觅选择,无不体现着其明确的求真尚精、重文字、传文脉的传古思想和观念。

求真与尚精

簠斋的求真与尚精观,贯穿于他对器物的鉴藏,对器形及文字等信息的复制和保存上。他认为“传古首在别伪,次即贵精括、精摹、精刻,以存其真”。也就是说,他很重视器物本体的真实性,重视器物文化信息在存留传承过程中的真实性。前者真实性的实现要靠较高的学识和认知去伪汰疑,后者的信息存真要靠精微的工艺来实现。

就其藏器而言,在得自刘喜海旧藏的20多件古金中,他认为其中的益公钟“疑陕伪”、双耳壶“字伪”。簠斋与潘祖荫等同好通函中提及所藏的“十钟”“十一钟”并不包括益公钟。对于他人所藏伪器或不真之器,簠斋也不讳言。同治十二年七月他在得阅潘祖荫《攀古楼彝器款识》和吴云《两壘轩彝器图释》刊本后,直言不讳地力劝两人要淘汰伪器和可疑之器,“以欲存古人之真”,以免误导后人。他的这种汰伪去疑的存真观,在致潘祖荫、王懿荣、吴云信札中多次提及,同治十三年八月廿一日致潘祖荫札中更是直言:“愚者之实事求是,良可哂也。其望当代之大收藏家传所得至可信之品,而不敢言可汰者,则其诚亦可悯矣。”

簠斋对于藏器,不仅求真,还力求“精”和“古”,即重视藏器的时代性和代表性。他认为“多不如真,真不如精,古而精足矣,奚以多为。得可存者十,不如得精者一。”故鲍康(1801—1881)评曰:“寿卿所藏古器无一不精,且多允推当代第一。”

重文字与传文脉

簠斋治金石的最大特点是重视文字,一是重文的义理,二是重字的本身。簠斋各品类的收藏皆因文字而起意,他尤其嗜好三代古金文字,在嘱托陕西古董商苏亿年代为觅器时曾写道:“以字为主,式样次之,颜色花纹又次之。只好颜色而字逊者亦甚不必争。天地间惟以字为重,字以古为重。时代愈晚愈轻。印自不如古器,而费又多。虽费多而不能较一重器,私印尤不敢官印。余收古物以印之费为多,而爱之则不如三代器,愈老愈爱三代古金字拓本也……如有再出字多之器,千万不可失之。切属切属!千万千万!”他对商周秦汉金文特点有中肯的归纳:“金文以三代文字为重,秦无文字,汉器之铭无文章,记年月、尺

寸、斤两、地名、器名、官名、工名而已,后世则并此而无之矣。”

三代金文之所以重要,是因为他认识到商周金文是秦燔前的“古文字真面”,是探究先秦社会历史的原真性资料。秦代是中国社会历史递变的一个重要节点,秦燹加剧了后世与周文化之间的断裂,“秦以一是天地,同此世界,而与后迥不同。”而久埋地下被不断发现的古金铭文,刷新着有识之士对古史的所知。簠斋认为“三代器之字,皆圣人所制。其文亦秉圣人之法,循圣人之理,亦有圣人之言,特不过是古人之一事耳。”相较于汉儒整理辑存的先秦文献,著的重要金文可谓是“真古文尚书者”。

正是这种对商周金文原真性史料价值的清晰认识,促使他数十年不间断地对自藏周毛公鼎、天亡毁(天亡毁),对潘祖荫藏孟鼎、郅钟,以及对吴云藏齐侯壘等重要器铭文进行研究考释,进而欲求古人之公理、明古人之心。他在同治十年毛公鼎册铭考释稿的题记中写道:“明圣人之理,然后可以知圣人之事。知圣人之心,然后可以论圣人之志。”

金石文字还是簠斋鉴定真伪的核心要素。他认为“古器字既著录传后,必先严辨真伪,不可说谎”。他鉴别真伪的要诀,一方面从解读字辞和篇章的角度,不仅释字训诂,更注重篇章结构,要能贯通古人之文理文法,即“以文定之”;另一方面从解析文字书写角度,精熟古人之行字用笔,即“以字定之”。他在致潘祖荫、鲍康信札中也多有类似言论:“收古器则必当讲求古人作篆用笔之法,知之然后可以判真贋”;“论文字以握论器之要”;“近日作伪至工,须以作字之原与笔力别之,奇而无理,工而无力,则其伪必矣。”“识得古人笔法,自不至为伪刻所诿,潜心笃好,以真者审之,久能自别。”

簠斋重视文字还体现在对金文新旧拓本不遗余力地搜集,归里前曾将所藏三代器文拓本七百余种装帧成册,后来鼓动各大藏家汇集所藏金文拓本编纂字学辞典《说文统编》,以校订和补充汉代许慎《说文解字》。同治十一年十月十四日他致鲍康札云:“今人论书,必推许氏,然许书已非真本,岂能如钟鼎为古文字庐山真面。当以今世所传金文千余种,合古书帖,编增许书。钟鼎之外,惟古刀币及三代印耳,是当并补许书中。岂可不精摹而使再三失真,日后又无从仿佛邪。好古家刻书,每患已见之陋而沮,愚谓刻摹精审,则天下后世,皆得借吾刻以考证,又何必因噎而使错过失时,惜乎,燕翁不明此理,而使以玩物毕一生之精力而一无所传也。”

刘喜海(1793—1852)号燕庭,富藏金石,簠斋所藏钟鼎、秦量诏铜版等不少重要藏品得自刘氏旧藏,他对刘氏富藏却未能广布传播并惠及后世而深感惋惜,并引以为戒。簠斋在刻成于同治十二年间的《传古小启》中很明确地表达了决意将私藏金石文字以传拓化为公器的传古观念。他写道:“天地古今所传文字耳。大而精者义理,小而粗者文字,无文字则义理亦不著矣。余收金石古文字四十年余,归里来以玩物例屏之。同治丁卯,青齐息警后,自念半生之力既糜于此,三代古文字犹是漆简真面目,非玩物比也。时代限之,以次而降。今不如古,不能相强。虽一艺,古文字亦可珍也。检视所藏,尚少贋字。拓传,公诸海内。”

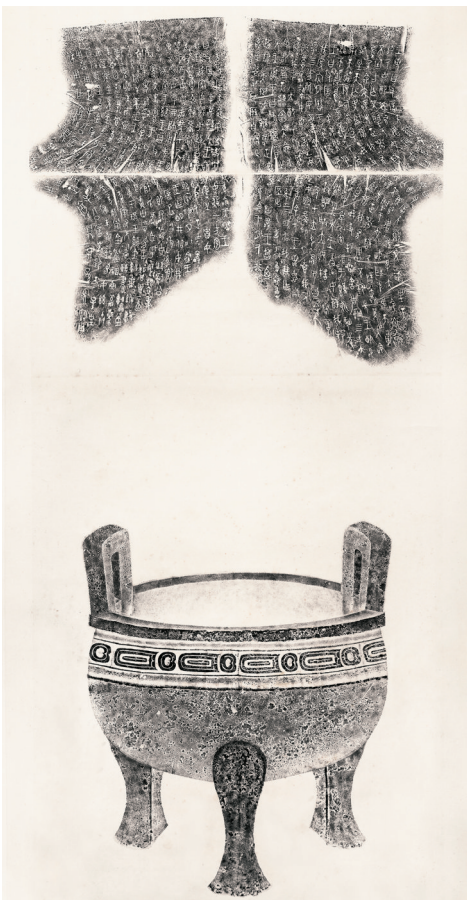


图1 西周毛公鼎全形拓初拓本



图2 西周天亡毁全形拓

鹰潭市博物馆藏北宋青白釉墨斗赏析

墨斗,是古代营造时用来画直定准的工具,又称为“绳墨”。其起源甚早,相传为鲁班发明,春秋战国时期便有诸多文献记载,《孟子·尽心上》载:“大匠不为拙工改废绳墨,羿不为拙射变其彀率。”《九辩》云:“何时俗之工巧兮,背绳墨而改轲。”“墨斗”一词出现于两宋,沈括《梦溪笔谈》记载:“审方面势,覆量高深远近,算家谓之畧术,畧文象形,如绳木所用墨斗也。”朱熹《楚辞集注》中言:“绳墨,引绳弹墨以取直者,今墨斗绳是也。”墨斗结构简单,使用便捷,常用于古代大小木作的构架营造和家具制作。

江西省鹰潭市博物馆藏有一件北宋青白釉墨斗,景德镇湖田窑产品,长8.4厘米,宽4.9厘米,高4.9厘米,整器近似长方体,棱角圆弧,上部与底部两端各有一槽,其中,上部凹槽为圆形墨仓,墨仓前端有一牵引孔,相对应的后端有一出线孔与底部的线盒相通。底部凹槽为长方形线盒,线盒左右两壁开有轴孔,轴孔上残存锈蚀铁质轴杆及轴曲柄。修坯工整,胎质洁白细腻,器表施青白釉,釉面莹润,施釉未及底。

墨斗在我国传统木工行业中发挥着取直定平的作用,因其定准绳的功用,自古以来便被赋予特殊的文化含义,常以墨斗来教育人们守规矩、知准则,把它作为衡量正直、校正是非的化身。古人以“绳墨”代指规矩或法度,并将此内涵引申到为人处世乃至国家治理,《荀子·劝学》:“木受绳则直。”喻指人受外部规劝约束,亦能自正。《南齐书·孔稚珪传》载:“匠万物者以绳墨为正,取大国者以法理为本。”表明以“绳墨”为象征的国家法度对治国理政至关重要。它所蕴含的这种公正严明、秉直不偏的法治精神在当下的时代寓意仍在延续。宋代以来,受道教文化影响,民间有家中放置墨斗辟邪镇煞的习俗。冯梦龙《挂枝儿》就记载了秦少游出与苏轼的谜面:“我有一间房,半间租与转轮王。有时放出一线光,天下邪魔不敢挡。”谜底正是墨斗,这反映了

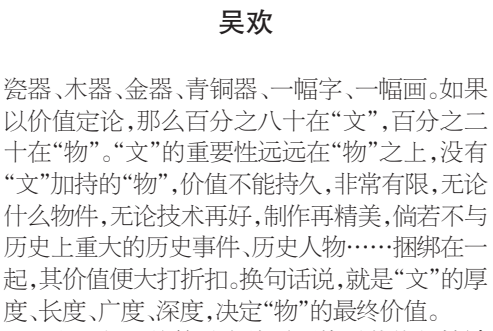


北宋青白釉墨斗

在民俗文化中墨斗的辟邪作用。清代俞樾《右台仙馆笔记》记载:“木工石工所用之墨线,古谓之绳墨……然权衡规矩,皆不足辟邪,惟木工石工之墨线,则鬼魅畏之,其故何也?邪不胜正也……《淮南子·时则篇》曰:‘绳者,所以绳万物也。’高诱注曰:‘绳,正也。’鬼魅之畏墨线,畏其正耳。”墨斗以其定正直,成为志怪小说笔记中,民间常见的镇煞法器。

墨斗一般选用不易变形的木材、金属制作,造型各异,装饰多样。鹰潭馆藏此件墨斗为瓷器制品,小而精致,器形简美,釉色匀净,虽线轮因铁质而锈蚀残损,但整体保存较好,非常罕见。目前所知宋代瓷质墨斗还见于陕西西安出土的耀州窑青瓷墨斗、河南汝州大峪东沟窑出土的青瓷墨斗、安徽出土的景德镇窑青白瓷墨斗以及广西防城港皇城坳出土的青瓷墨斗,但多为残件。以上所列各地出土之例说明宋代瓷质墨斗的使用或许较为普遍,表明此类瓷质匠作工具在历史上具有一定的烧造数量。宋代是中国社会经济文化发展繁荣的时期,手工业中的陶瓷生产与建筑营造高度发达。宋代瓷器的烧造擅于突破材质、技法的局限,常借鉴和模仿其他材质的工艺与质感,在墨斗制作取材中以瓷质代替常见的木材或金属,便是此时瓷器烧

祛魅与重构“文物”：当收藏行为从“物欲”回归“文脉”



吴欢

瓷器、木器、金器、青铜器、一幅字、一幅画。如果以价值定论,那么百分之八十在“文”,百分之二十在“物”。“文”的重要性远远在“物”之上,没有“文”加持的“物”,价值不能持久,非常有限,无论什么物件,无论技术再好,制作再精美,倘若不与历史上重大的历史事件、历史人物……捆绑在一起,其价值便大打折扣。换句话说,就是“文”的厚度、长度、广度、深度,决定“物”的最终价值。

文化基因的传承当然需要物质载体与精神解码的双重互动。故宫博物院对《千里江山图》的每一次展卷,不仅是绢本颜料的物理呈现,更是通过题跋、印章、递藏脉络重构出艺术史演进的立体图景。

这种解谜过程使静态的“物”升华为流动的“文”,正是流动放大的“文”加持了“藏在深山人不识”的“物”,才产生了真正有高性价比的“物”,这便是“文物”。

历史语境还原对文物价值判断具有决定性意义。当我们在卢浮宫凝视《蒙娜丽莎》时,真正震撼人心的不是达·芬奇的晕涂技法,而是画作背后文艺复兴时期人文主义觉醒的壮阔图景。这种时空维度的拓展,将单件艺术品转化为文明进程的见证者。

此外,有一个情况是有必要说明的,那便是器物在技术层面上讲从古到今都在进步,后人或可超过前人,但那是行业技术标准,不属于文物收藏标准,为什么?因为缺了“文物”的“文”,也就缺了历史影响力、历史地位,如此而已。

重构收藏伦理的文明向度

文物收藏的本质是对历史文明碎片的守护与重组。大英博物馆的罗塞塔石碑、纽约大都会的药师经变图,这些离散文明碎片在当代的

造的积极尝试与创新;宋代建筑技术承前启后,传统木作文化纵深发展,助推了建筑业中匠作用具的广泛使用。在这样的文化氛围中,此件青白釉墨斗呈现出强烈的造型美、釉色美和文化美:造型简美,整器简洁端庄,造型流畅自如,边角圆润,没有转折的突兀感,尺寸大小舒适得当,其形体长宽高的比例接近黄金分割比,展现了器型设计的高超水准;釉色素雅,器表施釉均匀细腻,呈现出莹润的光泽,釉色白中闪青,淡雅灵动,底部施釉线尤为工整,青白色泽过渡自然,契合了宋人注重追求自然之美,强调素雅朴实的审美趣味;文化交融,此件瓷墨斗集陶瓷文化、木作文化、道文化、民俗文化为一身,其线盒与墨池开口设计为一正一反,互为阴阳,有着内敛含蓄、天人合一的审美理念,它是宋代市井繁荣、百业兴盛、多元文化融合背景下,多种文化因素共同浸濡下的产物。

作为营造工具的墨斗在频繁使用中,应具有结实耐用的特点,由于瓷质器具易碎,实际使用过程中此类瓷墨斗相较金属、木等材质实用性必然大打折扣,因而关于此类瓷墨斗,尤其如鹰潭馆藏此般精细之品的实际作用尚存不同看法,是实用工具还是随葬明器抑或其他,有待将来资料进一步丰富后,对其认识能够更加科学和深入。这件小巧的青白釉墨斗以其所蕴含的宋代陶瓷文化和木作文化,不仅向世人展现了那个时代的社会发展和经济文化的繁荣昌盛,更体现了古代匠人“一人一生一事”的行业钻研和坚持,这是我国古代工匠精神的物质体现。

鹰潭市博物馆藏宋代青白釉墨斗是国内迄今罕见的保存完整的北宋瓷墨斗,为国家一级文物,镇馆之宝。2023年入选“江西省馆藏文物瑰宝”,成为30件(组)代表江西历史文化的文物瑰宝之一。它是陶瓷文化和木作文化高度发展的产物,是研究中国古代瓷质匠作器具的重要实物,反映了宋代陶瓷技艺的精湛高超。

聚合,应成为人类共建文明拼图的起点。真正的收藏应当超越国家与族群的边界,指向人类共同的文化记忆。于是便产生了人类共同确证认可、一飞冲天的恒定性价值。

建立跨学科的价值评估体系势在必行。对三星堆青铜神树的认知,需要考古学家还原铸造工艺,历史学家梳理祭祀传统,材料学家分析合金配比,天文学家解读星象符号。这种多维度的解读框架,才能避免文物沦为单维度的价格符号。

数字时代为文物活化提供了新的可能性。敦煌研究院的“数字供养人”项目,通过区块链技术让全球参与者共同守护壁画;故宫的“全景故宫”应用,使养心殿的三希堂法帖在虚拟空间中完整呈现。这种技术赋能使文物收藏突破物理限制,真正回归文化共享的本质。

再有一点,我们必须理解,那就是收藏对每一位收藏者而言,最重要的是不能完全感情用事、以意为之。因为专业收藏注重理性,没有高调,没有低调,没有谦虚,没有骄傲。拿历史证据说话,严格用历史证据甄别鉴定得出结论,然后产生相应价值。

站在人类文明的长河中回望,那些真正具有永恒价值的收藏品,从来不仅仅是拍卖图录上的高价拍品,而是承载着文明密码的文化基因库。当收藏行为摆脱资本异化的桎梏,当鉴赏眼光穿越物质表象触及真正精准的文明内核,“收藏”这个行为才能完成从占有到传承的本能蜕变。

或许正如海德格尔所说,真正的保存不在于将事物封存于保险库中,而在于让其在新的历史语境中广泛流传,持续绽放取理的光芒,而这个过程便是准确意义上的“文”的历史过程,如此这般,“物”当然就满血复活到今天的人类语境中——“文物”。

之所以是“文物”,此之谓也!岂有它哉?

背景,推动了“油漆银”折银的出现。

“油漆银”出现可能意在填补军费。崇祯朝中后期,政治腐败,社会动荡,女真的崛起与农民起义的频仍使明王朝多地遭受兵祸,左右支绌。为支持边防与镇压起义,明朝廷的军事开支不断增加,不得不在崇祯十二年加征“练饷”,财政状况持续恶化,在国库空虚的情况下,朝廷很可能为保证军费支出将“油漆”实物折银并追缴。同时,崇祯八年(1635年)到崇祯十二年,张献忠在湖广、四川地区流动作战并最终攻入四川,也使四川地区镇压起义的军费大幅增加,推动布政使司将税收折银填补军费。明末的“随饷”与手工业所遭受的战乱冲击也可能为“油漆银”出现的重要原因。明朝由于严格限制白银使用,在白银流入时未能及时调整货币政策,使明代末期经济危机严重,出现“银荒”。在这种情况下,朝廷更需要收取银两而非实物维持财政运转。此外,起义军掳掠四川使得地区手工业生产与运输体系受到战火破坏,即使仍然能够生产物料,在战时远距离解运也绝非易事。因此,在布政使司层面对上解物料实施折银上缴更具可行性,也能够弥补财政的支出缺口。

江口遗址出土的11枚“油漆银”就如同明代物料折银最后的余晖,不仅以实物支撑“油漆”物料收缴的历史文献,提供了“油漆”折银的史料补充,也从侧面勾勒出晚明政治、经济与社会情况的宏观图景。

料均由南方生产并解运,具有不可替代的实物上缴价值,使得桐油与生漆物料少有折银。

采用折银上缴的特殊原因与背景

实物“油漆银”的出水,推翻了明代末期崇祯朝“油漆”物料一以实物征收的假设,联系其一直以实物上缴的必要性,或可将“油漆银”的折银现象归因于崇祯朝中后期发生的特殊事件与社会大背景的动荡,使朝廷短时间内对折银的需求超过了“对“油漆”的实物需求,最终出现“油漆银”。

观察江口遗址出土的2枚“油漆银”与9枚“油漆改折银”铭文,其时间信息除一枚镌有“崇祯十年以前”外(图2),其余都为“崇祯十二年以前”铸造,这种表述方式相比“每年例行征收”,更具有“将十二年以前的物料欠款进行追缴”的含义,很可能是朝廷对于之前未解或未解尽油漆物料的折银。根据相关的史料记载“各司、府、州、县解纳油漆、银、珠等料,若有原来箱桶等件,不许重造”,显示崇祯早期油漆物料都仍以实物上解,而崇祯十二年(1639年)后却出现了巡抚“廖大亨”等官员督缴的油漆银的折银。结合上述信息可以初步判断,“油漆银”的收缴最晚于廖大亨升任四川巡抚后开始,也即崇祯十三年(1640年),且最多持续至崇祯十七年(1644年)明王朝灭亡结束。而正是崇祯朝末期四年左右极为困窘且特殊的政治形势与社会