

形神毕肖 迥迈时流

——江西省博物馆藏《东坡玩硯图》赏析

曹珺 万水标

清代人物画，不及山水花鸟画发展兴盛，传统的人物画自宋元时已逐渐衰微，入清后宫廷画家以肖像为主的人物画得到发展，但创作囿于皇家品味，风格较为单一。清中期长期的社会安定促进了南方商业经济的繁荣，市民物质的富足，世俗文化的流行，影响着艺术市场的变革。在绘画市场活跃的扬州，擅于人物画的黄慎，重视生活情趣，在长期写真和不断钻研的创作中，其人物画不落窠臼、敢于创新，表现真我性情，作品反映出时代潮流下的审美变化。

黄慎（1687—1766）初名盛，字恭懋，康熙六十年更名为慎，别号麴瓢山人、东海布衣、苍玉洞人等，雍正四年改字恭寿，系福建宁化人。黄慎年少时因家庭贫困，拜师学习肖像写真，师法上官周，壮年出游鬻画，行大江南北，到扬州时与郑板桥、李鱣、汪士慎等交往密切，是扬州八怪之一。黄慎以画谋生，且终身未仕，由于长期根植民间，其人物画题材不仅有历史典故、民间传说，也有对社会底层小人物的描绘。黄慎人物画未师承某派，不囿派别，善集各家所长，创作有别于传统的审美意趣，所作人物造型扎实立体，表情生动丰富，常以生活情趣表现人物的精神风貌。黄慎熟读诗书，诗文书画皆精，文学修养的沉淀和四处漫游鬻画的人生经历，使黄慎从民间画家逐渐蜕化为具有文人修养的职业画家。

江西省博物馆藏《东坡玩硯图》（图1），立轴纸本，设色。纵159厘米，横65.5厘米。约创作于雍正初年。图左上侧草书，题苏东坡《丹石硯铭》：“唐林夫遗予丹石硯，桀然如美璞之出水，发墨而宜笔，尽硯之美。唐氏谱天下硯，而独不知兹石之所出。予盖志（知）之。铭曰：形地紫渊，出日所浴。蒸为赤霞（霓），以贯吻谷。是生斯珍，非石非玉。因材制用，暨水环复。耕予中洲，艺我玄壤。投种则获，不炊而熟。”下题“闽中黄慎写”（图2），铃印白文“黄慎印”、朱文“恭寿”两方（图3）。黄慎的草书风格独特，师法怀素，用笔洒脱，笔力遒劲，顿挫明显，转折圆浑，不显主角，墨色对比强烈，字里行间很少连笔。画作题款大部分都是紧贴画幅边沿，“闽中黄慎”是其雍正年间的署名。

黄慎的人物画多是兼工带写，突出表现人物神情微妙变化和内心世界的丰富，作品中人物面部刻画都比较细腻。《东坡玩硯图》右下方画苏东坡头戴桶顶巾，这种高式中因苏东坡常戴，故又名“东坡巾”，人物身体向前倾斜，头部微俯，髯髻及胸，双手捧起硯台，目光聚焦手中的硯台，微笑示意。苏轼嗜硯如痴，对硯石视若珍宝，更有多达数十篇赞赏硯台的诗文，其对硯台的钟爱可见一斑。“传神写照，正在阿堵中”，顾恺之提出以形写神，强调了面部表情中眼睛的重要性，画中刻画苏东坡欣赏硯台时，眼神中对硯台的喜爱之情，表情真实具有感染力。人物面部以工笔描绘，略施赭石色于眼鼻凹处，凸处留白，营造出人物面部凹凸的立体之感。人物衣褶以书入画，波折顿挫，富有质感，衣褶穿插处施以淡彩，以阴影表现衣服的层次，从而增强人物整体的立体感。在人物形体及动态的塑造上，注重画面前后的



图1 江西省博物馆藏《东坡玩硯图》局部

空间关系，手部及前部衣褶较实，而肩部及手臂处理较虚，苏东坡脚穿翘头履，鞋的方向与肩部平行，人物侧立的动态及空间感自然严谨。准确的人体比例，生动的人物神态，得益于黄慎从小学习写真，对人物形体的深刻认识。画面运用人物典型的行为事件突出人物性格，没有刻画背景，简洁的画面生动展现东坡铭硯的主题。值得一提的是，画中的苏轼并不是真实写照，而是根据大多数文人心中的苏轼形象，进行艺术想象的创作，以期表达对先贤的仰慕之情。画中人物侧对《丹石硯铭》草书，以人物为第一视点，透过人物的眼神导向手中硯台，而后视点自然由下转向左上方草书，《丹石硯铭》草书与东坡硯铭的画面相呼应。

苏轼是文学家，亦能作画，在绘画上影响最大的莫过于他的言论。宋代文人论画者颇多，而没有专门论画著作的苏轼，却对文人画的影响最为深远。苏轼的“论画以形似，见与儿童邻”，强调神似重于形似的艺术见解，黄慎也曾任《花卉图册》中题诗：“写神不写貌，写貌不写形”。当然，无论苏轼还是黄慎，都未轻视绘画的写貌，而是在形似的基础上，注重创作对象的内在精神内涵，以求形神兼备。苏轼对“得之于象外”的欣赏，也能在黄慎的画作中窥见一二，将创作对象的形态与自身性情融合，笔下自然流露出“象外”的真我情思，黄慎笔下人物普通人的生活气息，是出身平民的画家，将自身

生活情感赋予所作形象之中。这些绘画理念并不因山水花鸟人物的类别不同而不可融通。黄慎多次描绘东坡玩硯故事，创作过多幅与《东坡玩硯图》相类似的作品，反复创作说明该题材在艺术市场的受欢迎程度，画作相同则证明《东坡玩硯图》是其得意之作。

黄慎的人物画并不专精一师，画艺不拘一格，学习吸收诸家之长，并结合自身写真经验，加以创新改造转为己用，强调其独特的绘画创作理念。但是在黄慎早期工笔人物画的学习创作中，无论是在构图、笔意还是人物形象等方面，都深受上官周画风的影响，这也在其之后的人物画中有所体现。据《扬州画舫录》记载，黄慎“师上官周为工笔人物”，黄慎早年工笔人物画应师法上官周，上官周的木版画稿本《晚笑堂画传》，描绘周至明代120位名人，成为清代人物画谱，备受推崇。其人物造型严谨，神情自然，每一位人物都各具特色。《东坡玩硯图》中苏东坡与《晚笑堂画传》的苏文忠公不仅是人物形象相似，人物略显繁琐的衣褶也如出一辙，可见上官周对黄慎人物画的影响。明末意大利传教士利玛窦等人带来西洋绘画，清初部分西洋传教士成为宫廷画家，带来了西画技法，焦秉贞、冷枚等宫廷画家，吸收西洋画光影明暗等表现技法，画作神情毕肖、俨然如生，中西融合的人物画在清初的宫廷逐渐形成主流。而江南画家进京或奉诏入宫，亦或宫廷画家雅集作画等，使得西画技法在民间传播。例如上官周曾于康熙五十三年奉旨上京，绘《康熙南巡图》中的人物，其间亦能接触宫廷西画技法。黄慎的人物画也有西画技法，《东坡玩硯图》中注重人物肢体的前后空间关系，以阴影塑造人物的立体感等，汲取了前人没有的一些西画技巧。但黄慎人物画融合的西画技法，还是以中国文人画的审美为主导，注重传统笔墨线条的表达。他的人物画汲取宋元以来名家所长，创新吸收西画技法，并加以融会贯通，形成具有自我面貌的文人画。

扬州八怪具有文人画家与职业画家的双重身份，创作上受到市民阶层喜新尚奇影响。在绘画思想上，晚年回到扬州生活的石涛，对扬州八怪影响甚深。石涛反对拟古，主张“我用我法”“笔墨当随时代”，作画时强调画家的真性情，提出变古法为我法，树立画家的个人风貌。黄慎的人物画有着鲜明的个人特点，善学古人勇于创新，以书入画，强调画作的写神，衣褶变描为写，突破传统的十八描画法，晚年更是“我用我法”，自创草书画人物。因其从小学习写真，笔墨功夫精熟，对人物的观察和百姓平常生活了熟于心，笔下人物形神毕肖、生动自然，以平常自然的姿态表现人物的生活气息，这应是画家自我性情的写照。在写真的基础上，吸收清初的西画技法，并在文人画中运用自如，使画中人物更加富有立体感。黄慎将自己独到的创作思想，以精彩的笔墨，突破传统审美，展现迥迈时流的人物画，也反映时代变化下的文人画继承和发展的新风貌。

（作者单位：江西省博物馆）

溯百年商埠史 观老城开放潮

——走进济南开埠博物馆

蔡振华 张好



济南开埠博物馆外观



沉浸式参观场景

敢为人先：从传统走向现代的“历史抉择”

一次历史抉择，使济南从传统走向现代，高扬起敢为人先的旗帜。“火车来，商埠开！”1904年，胶济铁路全线贯通，济南遂自请开埠，从此，这座城市向世界敞开了大门，被誉为中国“自开商埠第一城”。开埠以来，济南整修道路、建造衙署、设立市场、开泉种树，商埠区内道路规整、楼房林立、工业活跃、人口密集，逐渐培育出近代城市风貌，开创了近代城市建设的新模式。同时，自开商埠是由中国自行开放、自行管理、自征税费，行政、市政、司法独立，不受外国人干涉，邮政、电报、电话等事宜均由中国人筹办。这种先进理念和前瞻设计引领社会风气之先，济南“遂不独为山东政治中心，更为山东工商业之要埠”，成为当时中国城市现代化转型的典范。

来到济南开埠博物馆，游客会发现这里较少设置传统的玻璃展柜，而是积极融入了现代化展陈手段：数字化沙盘上流动的商埠版图、AR眼镜里“复活”的胶济铁路站台……120年来的历史不再是教科书里的铅字，而变身为有温度的光影、可触摸的物件，让人一秒穿越回那段旧时光。值得一提的是，其中的《济南商埠界线全图》展品，不仅是一张孤品地图，也是迄今为止最早的济南商埠蓝图，堪称“慎信之宝”。“当我们轻触屏幕，留存于1904年的墨迹便在光影中舒展开来，也让我第一次了解到，济南是自开商埠，百年前的胆识与智慧令人叹服。”来自聊城的游客刘先生说道。

对外开放：“棋盘规划”承载经天纬地的梦想

时光慢，岁月长，随着济南开埠，千年古城迎来

了开放发展的序章。走上博物馆二楼，映入眼帘的是120年前的济南商埠区，一派繁荣景象。这里林立着各式商铺，陈列着精致复古的老物件，你可以推开“时光之门”，穿越到100多年前的济南“中央商务区”，寄出带有二维码的有声明明信片，也可以通过触屏交互装置，查看当时商户发展情况。这种老场景与新科技的混搭，让文化体验渗入城市生活的毛细血管，引得不少年轻游客感叹：“原来博物馆可以这么潮！”

自主开埠的决策不仅推动了铁路交通、金融商贸、工业制造的蓬勃发展，更塑造了济南“中西合璧、兼容并蓄”的城市气质。博物馆工作人员介绍说，彼时的济南商埠区具有今天“特区”的某些特点：商埠区跳出济南府城，在西关外一片设定四至范围，与老城区呈现“双中心”的空间结构；推行现代开放式格局，采用“东西为经、南北为纬”的棋盘式布局，便利了城市交通、市政管理，提升了城市面貌、生活品质。

同时，开埠重塑了济南，商埠区成为济南对外开

放的重要窗口。开埠后，济南“准各国洋商华商于划定界内租地而居”，多国领事馆先后设立，外资银行陆续进驻，国内外商贾竞相涌入，民族企业家把握时机，推动民族工商业乘势而起。当时的商埠区内，中西合璧的文化随处可见，中山公园、小广寒电影院、石泰斋西餐馆、北洋大戏院、礼和洋行……众多洋行、剧院、商场在商埠区扎堆，街街巷巷热闹繁华，社会风气为之一新。

重获新生：书写济南“黄河时代”文化新篇

虽然济南商埠区曾历经繁华兴旺，却也经受过风雨洗礼。20世纪30年代，受到战争影响，商埠区的发展陷入低谷。后来，济南城市中心逐渐向东部迁移，地处老城的商埠区日渐式微。但是，无论时代怎样变换，老商埠早已融入济南的生命肌理，成为古城极为宝贵的历史文化遗产。

为了在蓬勃日新的文化发展中留住城市记忆，让人们记得住乡愁，近年来，济南持续推动特色街区在城市更新中再现活力。2005年，山东丰大银行旧址通过先进的隔震技术，被平移15.4米保留下来；2008年，宏济堂西记整座建筑分别向北、向东平移，百年老店得以保留；2011年，已经废弃的小广寒电影院，以电影博物馆+电影艺术主题餐厅的方式迎来新生。2017年，济南融汇老商埠历经8年筹备建设，“二次开埠”，成为独具济南特色的商业文化街区。随着济南开埠博物馆的建成开放，一座集中体现自主开埠创新精神、城市规划先进理念、多元文化交融印记、优秀建筑遗产风貌的“新商埠”正在崛起。

如今，来到老商埠，可以到中山公园逛逛旧书市场，也可以去小广寒电影院艺术餐厅品尝老济南特色美食，还可以看到由三座博物馆构建起的“文化三角”：在距离开埠博物馆不远处，就是一座百年砖木小楼，这里是全国首家眼科博物馆，游客既可观摩明代古籍，又能饮上一杯勾勒着视网膜图案拉花的“眼博咖啡”。从眼科博物馆北行，就来到济南宏济堂博物馆，这栋楼房以原汁原味的宏济堂老号面貌对市民开放营业，地下一层则陈列着宏济堂历史档案与藏品。其中，清朝光绪年间的手折子、黄马褂，民国时期的济南宏济堂黑釉药罐，1923年印制的《宏济堂药目》等都是非常珍贵的文物。

一座老商埠，半部济南近代史。承载着城市辉煌记忆的济南老商埠正逐渐苏醒，讲述着新时代的鲜活故事。

（作者单位：山东省委统战部融媒体中心）

别釉刻胎 素雅庄重

——宜春市博物馆藏米黄釉兽耳长颈瓶赏析

张庆久 甘莉

1990年10月29日，江西宜春市区高士路原袁州区人民法院建设工地发现一处古代窖藏遗存，文物工作者赶到时内藏器物已被民工和少数围观者哄抢，并有一些瓷器被打碎散落窖穴内外。经初步整理，公布发掘资料时计有70余件，类别有铜器、瓷器、石器等等，由于部分瓷器残碎严重，至简报公布时未完成修复，故仅以“一件残破的褐彩白釉瓶，其高不少于50厘米，尚属罕见之物”提及。该批窖藏器物成为宜春市博物馆特色馆藏，大部分鉴定为一、二级文物。据宜春市博物馆工作人员介绍，当时出土“罕见之物”瓷瓶共两件，委托上海博物馆进行修复，一件归藏宜春市博物馆；另一件由上海博物馆收藏，修复完成后也未补充报道。这件“罕见之物”就是现藏于宜春市博物馆的米黄釉剔花铺首衔环耳长颈瓶（以下简称宜春瓶）（图1）。为方便各界参考研究，现将该瓶介绍如下，并试做阐释。

基本情况

该瓶器身细长，高75.5厘米、口径15.2厘米、圈足径17厘米，最宽处位于腹部，宽约28厘米，重7.89千克。器身自上而下分四部分：盘口、细长颈、橄榄腹、高圈足。通体施釉，釉色呈米黄色，有细小开片。内壁及圈足内均未施釉。胎质较为细腻，呈灰白色。盘口有直沿，外壁刻简易万字纹，纹饰露胎；颈部饰两道弦纹，弦纹之间以篦划海水纹为地，主题为两只螭龙纹，纹饰露胎；肩部贴塑对称铺首衔环耳，为双角、突额、大耳、圆目、朝天鼻、阔口衔纹索环形象；腹部以双耳为界，分别刻划两组蝶恋花纹饰，一组为假山牡丹纹，一组是莲荷纹，蝴蝶位于图案上方，一为正面形象，一为侧面形象，蝶形较为夸张，蝶翅较小，触角细长，且为两对。圈足呈高覆盆形，上部刻划简易万字纹，露胎，中部凸凹起棱，下部微外撇。

该瓶器型特别，釉色少见，纹饰技法独特，虽为残片修复，仍被鉴定为二级文物。与该瓶同时出土有三件铜炉，其中两件颈部篆刻款识“大德癸卯年郡北祈求会新造过锡器外续置铜香炉肆个永充供养”，这是断定窖藏年代的重要信息。

釉色与众不同

宋元时期，瓷器以青白釉为大宗，米黄釉器相对稀少，有观点认为米黄釉并非成熟釉料，而是在青白釉器烧成过程中意外产生的“次品”。新安沉船曾出土4件米黄釉器，很长一段时间学界对其产地不详。后来，曾将其认定是江西吉州窑或福建漳州窑的产品。随着景德镇窑址考古工作的深入开展，湖田窑址、落马桥窑址也有一批米黄釉瓷片出土，证实景德镇窑区在宋元时期曾生产米黄釉瓷器。最近几年，经梳理类似特征的器物及考古发掘新材料，有学者将这类米黄釉色、细小开片、胎质疏松、叩之声音沉闷，有带剔花装饰的瓷器称之为“新安沉船类型”；上海青龙镇遗址也发现一批米黄釉器残片，学者认可其产地在景德镇，称为“仿官”米黄釉。目前来看，宋元时期的景德镇是米黄釉器的产地之一。

与宜春馆藏瓶共同出土的瓷器中也有11件米黄釉碗（图2）。分两式，器形大体相似，仅口唇处略有区别。弧壁，圈足，内底削挖圆形，芒口镶边，内外壁施米黄釉，小开片，圈足内及足墙均见有釉。高6.4厘米，口径17.6厘米，底径6.4厘米。

造型出类拔萃

从器型来看，宜春馆藏瓶是目前所见米黄釉器中器型最大者。该瓶整体细长，小足而大腹，重心偏高，是宋元瓷器器型中少见之物。目前，尚未发现与之完全相同的器物。部分相似的有两件，一是吉州窑遗址出土的青白釉盘口瓶，该瓶器型与宜春馆藏瓶相似度较高，同为细长颈，斜溜肩，圆鼓腹，肩腹交界处贴一对铺首衔环耳，高圈足，足壁有二周凸棱；釉色青中偏黄。足径14.4厘米，残高62厘米（口部残），发掘者认为其为湖田窑产品。不同之处在于吉州窑瓶釉色青白偏黄、器面无刻划纹饰。另一件为首都博物馆藏米黄釉兽耳环耳瓶，此瓶与宜春馆藏瓶相比，盘口、橄榄腹、铺首衔环耳、高圈足以及釉色均高度相似，不同之处在于颈部较短、通体无刻划纹饰。大量相同器型产品的集中出现是商品化的重要表征，而如此高度相似的器型，应出自同一窑厂。

胎质推陈出新

从胎质看，宜春馆藏瓶胎质较为细腻，呈灰白色，算不上致密。瓷器胎体成分是影响器型的重要因素，宋元时期，景德镇窑区一直采用以瓷石为主的一元配方，胎体铝含量低，高温烧制易变形；宋元之际逐渐探索出二元配方，在瓷石中加入高岭土，增加了铝的含量，减小了瓷胎在高温烧成过程中变形的概率。宜春馆藏瓶整体来看，系分节拉坯拼接而成，器型规整，几乎不见变形，特别是颈部细长，上承盘口，无形中增加了烧成的难度。推断其胎体应该是采用二元配方。

装饰融汇创新

宜春馆藏瓶装饰纹样和装饰技法体现出融汇创新的特点。瓶身自上而下分四层纹饰，口沿部为筒体万字纹，颈部为海水螭龙纹，腹部为花卉蝴蝶纹、足部再饰筒体万字纹。这些纹饰在吉州窑遗址均有类似风格，比如海水波涛纹、连荷叶纹、筒体万字纹等。但与吉州窑装饰技法大有不同，宜春馆藏瓶装饰技法在于“剔釉刻胎，筋骨风韵”。瓶身施满釉，依纹样剔出轮廓，然后在露胎处刻划筋骨，显得图案生动活泼且有金石之感。从纹样细部观察，工匠剔釉技法十分娴熟，似有龙飞凤舞、一气呵成之势（图3）；吉州窑则以彩绘、剪纸贴花剔釉、漏花技法为主，有些花朵、叶片等先用贴花剔釉形成花、叶轮廓，不用刻胎技法，而采用褐彩点绘花蕊、叶脉；耀州窑、龙泉窑以及吉州窑三彩、绿釉类的器物常用刻划技法，但均罩以釉料，刻胎露骨的做法几乎不见。

通过梳理已公布的考古发掘资料来看，宜春高士路元代窖藏是一处出土米黄釉完整器较多的古代遗址，发掘者认为其与当时的宗教社团活动有关。包括宜春馆藏瓶在内的这批米黄釉器物色泽素雅，又不失庄严，或许为宗教祭祀用器。

（作者单位：宜春市博物馆）



图1 米黄釉长颈瓶及线图

图3 米黄釉长颈瓶腹部花纹

图2 米黄釉芒口碗