

天工管窥：江南何以成为竹文化的归宿地

■ 施远

竹是中国人的精神图腾

中国是竹的故乡，也是竹类品种最多的国家。从远古时代开始，竹编、竹席等就是人们生活中不可或缺的，竹箭、竹弓是人们战斗中不可或缺的。汉代《说文解字》里面许多文字和竹子有关，包括生活用器、服饰、制度、文具、乐器、兵器、工具等，可以说是“罄竹难书”，这个成语正好也说明竹子在人们生活中的重要性和普遍性。

在中国人的心目中，它是君子的符号，是有气节之人的符号，也是虚心好学者的符号。千载而下，竹化身作中华民族理想人格的象征，它挺拔、坚韧、中空、有节、不凋，竹的自然特性与儒家正直、坚贞、谨慎的人格目标契合无间，“千磨万击还坚劲，任尔东西南北风”，由此成为“君子”的符号而百世流芳。

另外一方面，竹又以其淡泊脱俗之风度，与传统文化中“自然”、“无为”的价值取向和谐共振，与美学境界中“高逸”、“绝俗”的品格追求若合符节，成为高人、隐士的象征，成为道家淡泊物质、自由精神这一中心思想的物化符号。中国传统文化是儒、道、释三家合一的。竹亦不仅是儒家个体品格和道家山林哲学的表征，甚而化作佛家悟透空色之理的禅机。

竹子，穿透了无限的时间与空间，摇曳在中国人每一寸精神家园之上，成为我们共同体的心印，可以在刹那间让每一个中国人都成诗人和哲士。

天工管窥，“天工”是说江南的工艺造物，因为江南工艺造物巧夺天工、闻名遐迩。“管窥”，管就是竹管子，管中窥豹，通过竹刻来引领大家进入江南工艺造物美的世界。

竹刻反映江南工艺之美

竹是江南文化的象征，竹的潇洒、清幽，和江南文化的意境完全契合，是江南美的一种代表。中国竹文化的美学内核萌生、成长于黄河流域，竹子变成江南文化象征的是从宋代开始。江南文人对竹子的咏歌是最多的，诗篇文章是最多的。墨竹画更是从元代开始即成为江南文人画家的专擅。再加上江南工匠的巧技，使竹工艺品的工艺性能、艺术水平达到一个最高的状态。江南最终成为中国竹文化的归宿之地。

竹刻是中国竹文化的终极硕果，是此前整个竹文化所形成的优秀观念和优秀工艺传统的集合。竹刻艺术是中国雕刻艺术的集大成者，表现在四个方面，一是技法的全面性与丰富程度；二是艺术的成熟性与高雅程度；三是艺人的多样性与精英程度；四是受众的广泛性与高端程度。

竹刻成熟于晚明，当时产生了两个流派：嘉定派和金陵派。此后江浙皖等地竹刻流派众多，留下大量作品传世。传统雕刻工艺中所有主要的手法

均在竹刻艺术中达到极高水平。金石、书画等文人艺术的养分，也多方面为竹刻艺术所吸收。

竹刻之美特别能够全面反映江南工艺的审美特征，秀美、细腻、润泽，文雅、精工之极。和人巧相对应的就是天趣、自然，江南审美同样也讲究平淡、天真，这个对自然的重视就体现在我们江南人的造物工艺的审美追求，善于通过人为的手段把材料的天然之美发掘出来、放大出来，这是江南工艺很重要的特点。竹刻之美可以说是全面反映了江南工艺的人文特点，文质相兼、天人相辉。

文化基因赋予竹刻美学品格

南北朝时期是人文觉醒的时代，竹工艺品也开始进入知识阶层的视野。宋人对竹工艺品独特的材质美有着充分的注意，特别是竹根那宛然天成的自然之韵，特别地得到文人的偏爱。明人尚奇，金玉虽贵，有时而乏，竹根木瘦，反耐久玩。于是，工艺美术品乃有了雅俗之分、清浊之别，竹刻成为工艺造物中的“清流”。

利用竹子作为工艺材料的地区

和民族众多，但只有在中国，竹刻才发展成为一门独立的艺术，形成了独具的审美价值和文化品格，关键就是在我们的文化中一直以来用竹子来标识特定的精神品质，这个文化基因和审美基础是中国以外其他的地方所不具备的。

竹子是文人士大夫君子的象征，而竹刻的作者，人们也往往传诵他具有君子的操行、品德，竹刻艺术品的服务对象或者说它的受众主要也是文人士大夫，用来满足知识阶层的雅趣生活所需。因此我们说，竹刻艺术的材料、作者、受众三位一体，在形上层面和形下层面完全统一，这在艺术史上是非常少见的特殊现象。

借一根小小的竹管，可窥见博大精深、灿烂丰富的江南工艺文化。竹文化是中国各种各样物质文化中间非常具有“中国性”的一个，我们更可以借助竹文化来亲近和了解江南文化乃至中国文化。

（作者为上海博物馆工艺研究部主任、研究员）

► 邓孚嘉
圆雕竹根陶渊明赏菊，上海博物馆藏



▲ 吴之璠深浮雕二乔并读图竹笔筒，上海博物馆藏



拼合的版图：陶瓷所见江南对外贸易

■ 陈洁

陶瓷是中国古代最重要的对外贸易物品之一。与其它商品不同，陶瓷不易朽烂，即使历经千年，碎为残片，研究者也能辨识它们的产地与年代，结合出土与留存地点，可以追溯其流动轨迹。正因如此，贸易陶瓷研究与考古已经成为探索古代交流与贸易、海上及陆上丝绸之路发展最重要的路径之一。珍藏于世界各地的中国陶瓷，封存于海底的古代沉船，以及不同地区港口、遗址出土的残瓷碎陶，如同散落的历史拼图，为我们保存了大量珍贵的信息。让我们一起拾取这些历史的片段，尝试从陶瓷入手，拼合往昔的江南贸易盛景。

汇通四方：唐代江南贸易枢纽

在扬州当地考古发掘中，唐代地层的陶瓷残片数量猛增，令人瞩目。扬州本地并无瓷窑，追索这些器物的产地和流通轨迹，可以拼合出当时扬州在水路交通网络中的独特位置。最常见的长沙窑来自湖南，而长沙窑执壶上恰有“借问红轻重，满载到扬州”“借问岳家舫，附歌到扬州”的诗句。这个线索提示我们，由湘江至洞庭再沿长江顺流而下到达扬州在当时已是极为繁荣的运输航线。北方邢窑、巩县等地的白瓷、唐青花、白釉绿彩在扬州也非常普遍。它们之所以集中出现在扬州，与隋唐大运河的开凿疏浚密切相关，通过永济渠、通济渠、淮水、邗沟的水道联通，北方地区的物产可以很方便地到达扬州。

扬州城内大量越窑产品则来自浙江慈溪上林湖一带，顺运河抵达。自此，我们已经可以利用陶瓷残片，勾画出扬州位于隋唐大运河乃至国内水运关键节点的面貌。更值得注意的线索是扬州罗城遗址中晚唐地层中的西亚孔雀蓝釉陶器，来自波斯大食。西亚陶器以及玻璃器的大量出现，显示了扬州与海外的密切联系。事实上，唐代扬州靠近出海口，有大量西亚人

在此经商，扬州出土的摩呼禄墓志明确记录墓主系“波斯国人”，舟航赴此，这里正是唐代海上丝绸之路的重要港口。进一步比较扬州、黑石号沉船及海外遗址出土唐代陶瓷组合，可以清晰地看到扬州作为国际港的位置。黑石号是一艘沉没在印度尼西亚附近海域的阿拉伯沉船，出水大量陶瓷，器物组合包括长沙窑、北方的白瓷、青花、白釉绿彩、越窑、西亚孔雀蓝釉陶器，与扬州出土陶瓷类似的组合。

通过探讨扬州城内的陶瓷遗物，我们可以发现这个江南城市在唐代迅速崛起，通过运河连接陆上与海上丝绸之路的盛况。陆上丝路的东端在洛阳，隋唐大运河将其延伸到扬州，北方商品得以自扬州出发，输出海外，而江南物产也能经由扬州到达洛阳，再通过商队行销丝路沿线城市。扬州成为当时重要的枢纽，在对外贸易中有着举足轻重的地位。

器行天下：宋元江南物产输出

对陶瓷流通轨迹的追索能够帮

助复原古代贸易网络，利用陶瓷的线索，还能进一步了解贸易的规模与版图。

跨入宋元，我们首先关注印度尼西亚的井里汶沉船。如果说遗址考古是按照地层对某一地区过往的层层揭示，那沉船考古就像是解封一枚“时间胶囊”，将一个特定历史片段呈现在世人面前。井里汶沉船出水了“戊辰徐记烧”纪年越窑碗，可以肯定其年代在北宋初968年或稍后，早于吴越纳土归宋(978年)前数年。船上出水的越窑青瓷大约有30万件。五代至北宋初，江南吴越地区经济发展迅速，以慈溪、上虞为中心的越窑更是窑窑林立，产量剧增，成为吴越王钱鏐进贡宋、辽的贡品，同样也是对外贸易、获取利润的重要商品。30万件的数量印证了当时江南物产惊人的贸易规模。

宋元开始，陶瓷作为江南地区的重要物产，一直在对外贸易中扮演重要角色，而陶瓷主要产区则随时代变迁而变化。南宋至元代，浙江龙泉地区生产的青瓷取代越窑，成为外销瓷的主流。沉没于韩国全罗南道的元代新安沉船，出水陶瓷便以龙泉青瓷为主。整合世界各地出土、留存的龙泉青瓷资料，我们会对这一阶段江南物产的

输出范围感到惊讶，东亚、东南亚、南亚、西亚、东非各地航船所到之处，内陆腹地重要城镇，都能找到龙泉青瓷的踪迹。龙泉在对外输出中的优势地位，一直持续到明代中期。故官前年举办龙泉展，便以“天下龙泉”命名，江南物产的输出、影响范围之广，由此可见一斑。

东西汇融：明清江南的贸易活力

明清时期，江南经济与对外贸易又有新的发展。我们可以从追踪一件青花的旅行史开始探索。法国吉美博物馆收藏了一件永乐窑青花执壶，它由珠山御窑厂生产，郑和下西洋时，被明朝宫廷作为外交礼物馈赠中东，奥斯曼帝国苏莱曼大帝统治时期，又被法国驻奥斯曼大使带到法国。这件执壶见证了明代辉煌的航海时代，也是日后中国陶瓷风行欧洲的先声。

十六世纪，伴随地理大发现，东西方之间逐渐建立起直接的贸易往来，大量中国瓷器输入欧美，开启了新的贸易时代。贸易陶瓷的变迁充分见证

了江南的贸易活力。灵巧的工匠针对日本、欧美不同市场，生产风格迥异的器物，满足不同的审美与器用需求，销往日本的古染付与输出欧美的克拉克瓷器风格迥异。比如上海收藏的古染付碗盒、茶道中使用的水指、茶碗，皆针对日本市场制作，而方瓶、啤酒杯、克拉克盘等，则为满足欧美器用与审美而制。

对外来需求的快速反应，新形式与技术的迅速吸收，往往是衡量一个地区贸易活力的标准。明清景德镇陶瓷完美体现了当时的贸易活力与创新能力，工匠根据外来订单，不断革新技术，完成所谓“式样奇巧，岁无定式”的贸易需求。上海收藏的油醋瓶、方瓶、果篮，吸收了欧洲陶器、玻璃、银器式样，都是典型实例。而欧洲发生的社会事件，比如鹿特丹事件、南海贸易泡沫，又在极短的时间内反映到景德镇陶瓷上，充分体现了当时的贸易繁荣与活力。

从唐宋到明清，时代在发展，贸易陶瓷的产地、面貌、市场不断发展变迁，但不变的是江南地区持久的经济活力与繁荣的对外贸易，过去如此，现在如此，未来也将如此。

（作者为上海博物馆副研究员）

江南文化影响下的古陶瓷修复技艺

■ 杨蕴

“没有金刚钻不揽瓷器活”，陶瓷器不耐碰撞，历史上因天灾人祸等多种原因导致的陶瓷器磕碰破碎的损伤情况比比皆是，早年因瓷器珍贵稀少，不惜工本，因此亡羊补牢，陶瓷修复技术出于实用需求就孕育而生，使用锡钉加固瓷器供二次使用是较早的一种修复方式。

考古发掘资料显示中国较早就存在以金属薄片修补陶瓷的情况，目前所见实例集中于宋元时期。清代宫廷陶瓷修补已经有养心殿造办处的档案记录。有交景德镇入窑补釉的，有用蜡补胎的，有用大漆或金缮修补的，也有用胶补的，胶补是用一种紫胶虫的分泌物加工成昆虫树脂

就是虫胶。为了接合部位牢固又以金属钉植入陶瓷已开裂待合并两端的锡瓷技艺。在这些修复技艺中，锡瓷不管宫廷还是民间都被广泛应用。随着中西方交流的深化，新材料被运用到陶瓷修复中。

鸦片战争以后，上海成了中国最大的艺术品集散地，全国各地的修复艺人用化学材料修复陶瓷，一时之间涌现出了一批技艺超群的修复大师。1952年上海博物馆建馆，1958年组建了最早的上海博物馆文物修复工场，招录了一批来自民间的文物修复师，修复技艺通过师傅带徒弟的形式进行传承。陶瓷修复技艺通过这一形式被发扬光大。2011年上博的古陶

瓷修复技艺被评为上海市非物质文化遗产项目，上博的古陶瓷修复技艺始终体现着江南文化追求细致与创新的精神。

陶瓷器的修复分为考古修复、可鉴别修复、美术陈列修复和完美修复。考古修复就是其缺损用白色石膏补缺标识，多用于破损严重或时代久远的陶器为主。美术陈列修复主要修复一些较完整，历史艺术价值较高，或相对年代近些的明清瓷。完美修复更进一步，其实和美术陈列修复为同一概念。现在欧洲有些博物馆提倡更真实的展示方法，有些破损的瓷器会介于考古修复和美术陈列修复之间。陶瓷文物的修复的步骤主

要分为：拆洗清洁、粘接复原、补缺完整、打磨平整、做色上釉。3D打印技术在文物修复中广泛应用，其优点是不接触文物，不会造成文物的二次损坏，还可以在输出数据时用镜像技术3D打印对称的部件。

文物修复中如何继承传统的修复方法，结合现代先进的工艺、材料、先进的设备对文物加以修复和保护，使破损的文物在保留必要历史信息的同时，经修复再现历史风貌，提高其研究价值和艺术价值是文物修复师探索和探索的。

（作者为上海博物馆副研究员，上海市非物质文化遗产“古陶瓷修复技艺”传承人）



► 扬州诗文执壶，附信到长沙窑一借



► 青花“鹿特丹事件”图盘