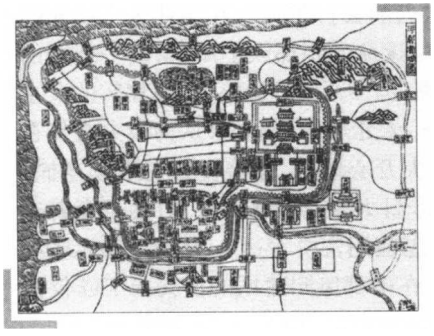
气象宏大的明代城垣

杨国庆

元至正十六年(1356年)四月十日,朱元璋率部攻占了由元人统治的集庆路(即南京)。次日,朱元璋改集庆路为应天府。第二年,朱元璋继续贯彻池州学正朱升“高筑墙、广积粮、缓称王”的建议,以应天府城为根据地,逐步向周边扩张势力范围。元至正二十年(1360年),为抵御陈友谅水师进犯应天府城,朱元璋在修筑旧有城池的基础上,沿江先后营建了虎口城与龙湾城两座城堡,是为朱元璋在南京筑城之始。



明朝都城

元至正二十六年(1366年)八月,朱元璋以应天府的旧城池为基础,重新设计并开始大规模建造“新城”。据《明太祖实录》载:原先的建康旧城,西北控长江,东至白下门。城外相距钟山比较开阔,朱元璋早先的居住地——旧王府在城中。此时如果仍以元代的南台为宫室的话,就稍嫌低矮和狭小。因此,朱元璋下令让刘基等人为未来的皇宫选址,经过多次实地考察和占卜后,遂将新宫定于钟山之阳,在旧城东白下门之外二里许。因此,增筑新城,范围是东北至钟山脚下,城墙蜿蜒盘桓达周回五十余里,规制雄壮,尽据山川之胜。初建

的“新城”,完成于元至正二十七年(1367年)“;新宫”比“新城”晚半年多时间,于这年秋,也建成竣工。

“新城”与“新宫”初步建成后,朱元璋于元至正二十八年正月初四(1368年1月23日),在南京举行了隆重的登基大典,国号大明,建元洪武,宣告明王朝正式成立。南京城墙的性质,也由吴王应天府城池,提升为大明王朝的都城。

洪武元年(1368年)初,朱元璋以及中枢大臣对建都地点(即选择在南京,还是选择中原开封等地),尚有争议,故彷徨未决。由于当时许多人向朱元璋说“定都应该选择在国家中央之地——即中原一带,且汴梁(今开封)为宋故都,劝朱元璋将都城定在那里。同年6月6日,朱元璋亲自到汴梁勘察。结果,朱元璋发现开封虽地处中原,但无险可守,军事地理条件远不如应天,故扫兴而归。回应天后,朱元璋以“立国规模固重,而兴王之根本不轻”为由,仿传统的两京之制,于这年八月初二日(9月13日)做出决定“:以金陵为南京,大梁为北京,朕于春秋往来巡狩。”

建元洪武之初,南京城墙的营建没有突破昔日应天府新城的规模。除了对建都南京尚有动摇因素之外,另一个原因是统一全国的征战尚未结束,特别是经过十余年来的战乱,民怨积聚过深。因此,无法征调更多的“均工夫”赴京对原先城池进行增扩改造,仅在洪武元年八月,“甓京师草堂川城三百丈”以及疏浚京师河道(包括护城河),便利漕运。

洪武二年九月癸卯(1369年10月12日),朱元璋不顾众臣的反对,坚持确立临濠(今凤阳)为中都的地位,称“我如今新建国家,虽然建都南京,但是毕竟离中原较远,不易控制。因此,选择淮水以南的临濠,作为中都。并下令建造中都城池,皇宫的建制仿照南京的京师之制。南京城池在这个营建阶段,处于与临濠中都城池并建时期。

洪武五年十二月戊寅(1372年1月5日),南京三山门外的护城河正在疏浚,朱元璋带领丞相汪广洋等人来到施工现场视察。朱元璋登上三山门城楼,发现城下护城河里,有一位役夫光着身子在河边捞东西,感到非常奇怪,就派人前去打听那人在捞什么。回来的人说是督工吏将他的锄头扔进河里,找不到了。朱元璋遂命人叫那人不用捞,赏一把新的给他。河里的役夫却不答应,说还是要他自己的那把锄头。朱元璋只好让身体壮实的汉子下河帮助寻找,一会儿锄头捞了上来,确实是那役夫的。朱元璋十分恼怒,认为役夫常年在京城劳役,手脚开裂、辛苦万分,而督工吏竟忍心拿役夫开心取乐,遂将督工吏当场逮捕,并处以“杖刑”。随即他对汪广洋等随行人员说道“:今日大家衣服穿了很多,甚至穿着裘皮的衣服还觉得寒冷,何况役夫因贫穷而无衣,其寒苦怎能用言语表达。”接着,朱元璋不仅下令停止疏通三山门外护城河工程,还命工部将正在中都凤阳建城的役夫与工匠仅留下窑匠和烧石灰的工匠,其余役夫、工匠全数遣返回乡。

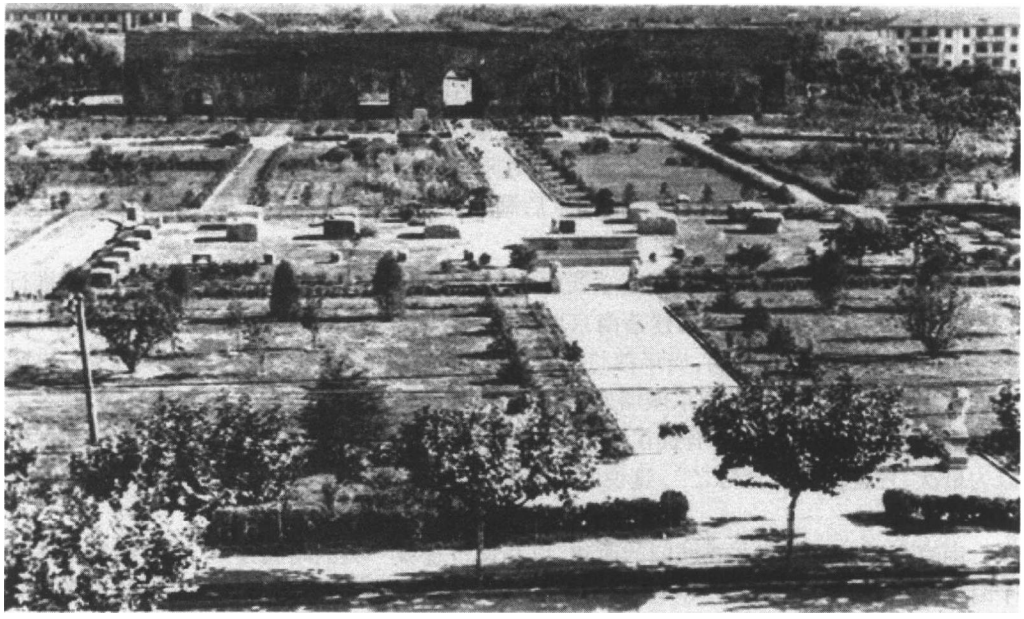
洪武六年(1373年),朱元璋下令将南京城墙加高增厚,范围是京城城墙“围59里”、皇城是“围14里”;并增筑国子学舍百余间、增建历代帝王庙、重建鸡笼山功臣庙、开挖太

平门外城壕。由此，南京城墙的建造进入第二个高潮时期。

洪武八年四月丁巳(1375年5月28日),朱元璋在“亲至中都验功赏劳”回到南京的当天，下令把初露城池雏形的明中都营建工程停下来。罢筑凤阳中都城池之后，朝廷调集了比兴建应天府新城时期更多的人力、物力，重点经营南京城池，包括对皇宫在内的一些都城建筑进行了大规模的增建、扩建和改建,使之趋于完备。

洪武八年(1375年)八月辛酉,诏改建大内宫殿。经过两年(到1377年)的时间,“改作大内宫殿成……制度皆如旧,而稍加增益,规模益宏壮矣”。宫城,又称大内,内宫,俗称紫禁城、紫垣,是朱元璋起居、办理朝政、接受中外使臣朝觐以及皇室成员居住之地,位于南京四重城垣最里边一重,有御河环绕。在宫城城墙上,初期开有城门4座,洪武“十年改作大内午门,添两观。中三门,东、西为左右掖门”,共建有6座城门。南面的正门为午门,在午门左右两侧为左掖门和右掖门,宫城西门为西华门,东门为东华门,北门为玄武门。玄武门,俗称“厚载门”(即今误称的“后宰门”),取《易经》坤卦“地势坤,君子以厚德载物。”敕曰“厚载门”。皇城,是护卫宫城最近的一道城垣,平面呈凸字形。洪武年间,皇城环绕宫城等距而建；永乐三年(1405年),拓皇城西墙,并重建西安门。西华门至西安门的距离，要比东华门至东安门的距离长一倍左右。在皇城城垣上共开筑城门7座。皇城的正南门是洪武门，位于京城正阳门（即民国时期改称的光华门）内北面。过了外五龙桥即是

午门内遗址



承天门 洪武二十五年(1392年），改建大内金水桥，在宫城南面正中的午门至皇城南面正中的承天门之间，建端门以及端门和承天门楼各五间，端门两旁的御道东西两侧，建有南北向的宫墙,把东面的太庙、西面的社稷坛隔在外头。承天门虽是建在皇城的正南,实际上成为进入宫城的正南第一道门；承天门前南北走向的皇墙上，建有衔接长安街东、西相向的长安左门和长安右门 在皇城主城的东面为东安门 西面为西安门 北面为北安门。

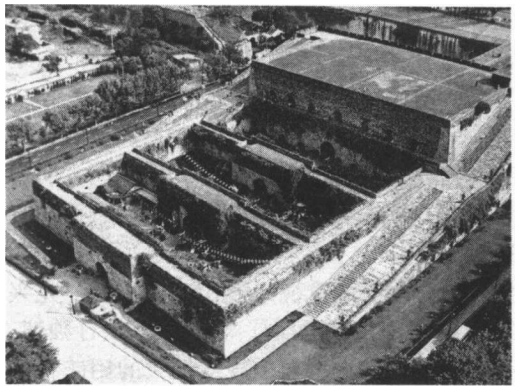
洪武十一年(1378 年),朱元璋召集工地上督工的群臣“: 你们督工已有时日了,工程也接近尾声,应当更加善抚参建人员,并争取早日竣工。明天,实为我的生日,前人皆称万寿节日。往年有关部门为此而扰民,已下令止之。你们明天不要以此而怠务工程,皆不许离工作所,犹当谨之,毋怠。”为了确保筑城工期,朱元璋连自己的生日,也拒绝负责筑城工程督工的大员前来朝贺。

这段时期的南京城墙建造,由于是在原有‘ 新城 ’墙体的基础上,加高、增厚的一项增筑工程，以致形成南京城墙多处地段大墙中包着小墙的现象。这个时期用于南京城墙建造的各项建材,耗费巨大,尤以城砖、条石为多。仅以城砖为例,规格基本一致(大约长 40~44 厘米,宽 20~22 厘米,厚 11~13 厘米），城砖体量超过了以往历代所用城砖，城砖烧造的质量也较高,还有部分使用高岭土烧造的所谓‘ 瓷砖 ”。依照地方上以‘ 府、州、县 ”,军队以“ 卫、所 ’以上一级为造砖单位,加上其他一些造砖单位,初步统计至少在 200 个造砖单位以上。这些造砖单位的窑址所在，均属于长江中下游水系的广袤地区，在通江地段水域近旁坡地设窑烧造,以利运输。南京城砖质量,与明初制砖(取土、制坯、烧造)工艺有很大的关系。同时，朝廷为确保造砖质量和便于统计数量，在这个期间所造城砖均需将各级造砖单位的责任人、造砖人夫和窑匠姓名,模印或刻划在砖体上,以便查验。筑造明代南京城墙的建材,除了最大宗的城砖外,还有石料、木材、黏合材料等。

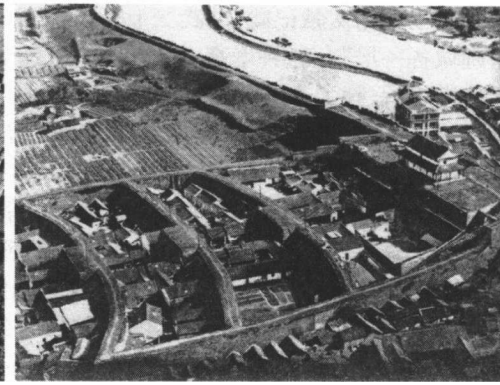
在南京城墙第二次建筑高潮中，朱元璋对原先南京城墙的形制作了修改。扩大了南京应天府新城城墙东北城池的范围，使南京后湖（即玄武湖）成为东北面城墙的护城河，增加了南京城池北城军队驻防和屯兵的区域。

洪武十四年（ 1381 年），朝廷正式颁布天下郡县编赋役黄册制度，随即向全国推行“ 里甲 ”制，从制度上进一步为建造南京城墙之类的国家重点项目提供了参建差役人员的保障。据初步统计数字表明，当年参与南京城墙建造的各类人员约在百万之众以上。洪武十九年(1386 年),为确保南京城墙后期建造,尽可能减少建造过程中人力的浪费,制定工匠轮班制度。工匠轮班虽先有提议,但始终未能实行。工部侍郎秦逵复议举行“ 量地远近以为班次,且置籍为勘合付之 ”。这说明包括南京城墙在内的京师建造尚未完工,仍在营建之中。

南京京城城墙一些主要城门的改建、以及增设瓮城一类的附属建筑，也大致完成在这个时期。京城城墙开筑城 13 座,并建有规模大小不一的城楼,设有瓮城的城门上还建有



中华门城堡



通济门及船形内瓮城

与之配套的闸楼，形成前后数楼。每座城门均设木质对开城门、上下启闭闸门（俗称“千斤闸”）各一道。所有城门位置，不求对称，皆据城防和城市整体布局需要而设置。城东设朝阳门，城南设正阳门、通济门、聚宝门，城西设三山门、石城门、清凉门、定淮门、仪凤门，城北设钟阜门、金川门、神策门、太平门。洪武十九年（1386年），增建南京城3座最大的内瓮城——通济门、聚宝门、三山门的瓮城。最小的内瓮城是清凉门，该门位于汉中门外西芦柴厂（场），由一道城门和一圈内瓮城组成。此外，还有石城门、正阳门内瓮城等。神策门为目前所知明代建造（另有其他的说法，待考）的惟一的外瓮城。据文献记载，明代南京城墙上的垛口，共有13 616座。南京京城城墙两座垛口的间距大约为2.47~2.63米。南京城墙上，还设有窝铺200座，是为守城者值更、放置守城器械的临时住所。

为解决南京城内水系的进出水与城垣之间的矛盾，保障城内居民用水和控制城内河道的水位，避免涝时灾旱时涸，在许多地段根据水量的大小，分别设置了水关、涵闸和涵洞。如跨越内秦淮河的东、西两端城垣处，分别设置了结构基本类似的东水关与西水关（内秦淮河出城处，位于三山门稍南）。这些水关的设计，非常科学、实用。

洪武二十三年四月庚子（1390年4月22日），朱元璋下令建造南京的外郭已具雏形。外郭16座城门分别为沧波门、高桥门、上坊门、夹岗门、凤台门、大驯象门、小驯象门、大安德门、小安德门、江东门、佛宁门、上元门、观音门、姚方门、仙鹤门、麒麟门。就外郭的形状而言，呈菱形状。最北的城门为观音门、最东的城门为麒麟门、最南的城门为夹岗门，西边的外郭城垣未合围，留下的南北豁口分别延伸至长江边。外郭，全长号称180里，实际周长60公里，使用城砖包筑部分的墙体，主要位于城门附近以及一些重要地段，合计约20公里。外郭利用丘陵岗阜的有利地势建造，墙体以构筑土墙为主，所以有“土城头”之俗称。明朝中晚期，又在外郭的北面，分别增辟了外金川门和栅栏门，构成了18座城门。

朱元璋在基本完成南京城墙四圈城垣的明都城格局后，南京城墙的续建工程并没有

宣告竣工。据文献记载：洪武二十九年(1396年)三月，朱元璋下令“吏民有犯流罪者，甓京师城各一尺”。这种增高、加厚的工程，延至1398年朱元璋寿终，尚未完工。1398年，朱元璋寿终后，除了永乐帝曾对皇城西垣有过扩建外，南京城墙基本没有很大的造作之事。

永乐十九年(1421年)，南京成为明代留都，直至终明。南京城墙自明中后期屡有毁坏现象。最初的毁坏，是一些木结构的建筑，但后来砖石结构的城垣，也出现了毁坏。《大明会典》称“南京城墙遇有损坏，需要开出清单，写明地段、用料、用工，上报都府，由南京留守五卫的军士修缮。城砖的烧制，由聚宝山下的黑窑烧造。

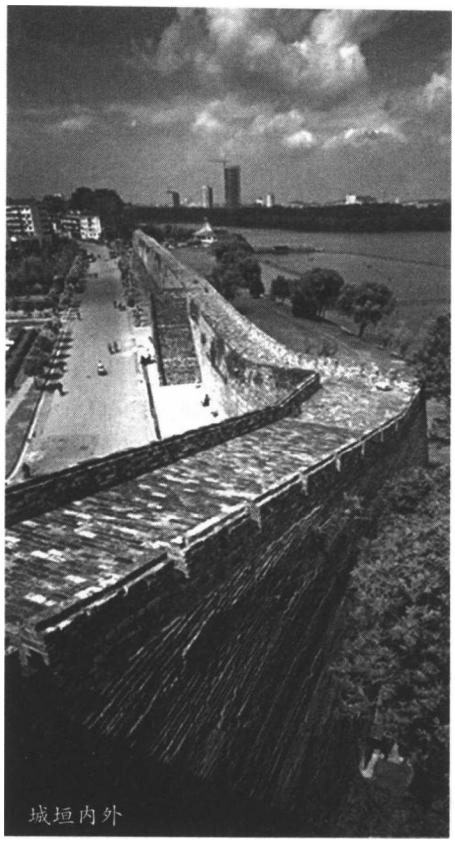
明都南京城墙，在有明一代，始终受到朝廷和地方政府的重视，是明代朝廷视为“龙兴宝地”和立国安邦、一统天下的象征。建成于公元14世纪中期的明代南京城墙，设计独特、城高池阔、气度恢宏、结构别致、设施完善，不仅在我国，也是世界上规模最大的用砖石砌筑的城墙。如今，南京城墙又以其丰厚的历史文化价值、潜在而不可替代的综合文化资源，被世人称作国之瑰宝。1988年被国务院公布为全国重点文物保护单位。

600年来，人们对明南京城墙价值的认识，经历了一个“肯定、否定、再肯定”三个螺旋上升式的认识阶段，反映了南京城墙在各个时期所发挥的不同功能与作用，其实质是人们对南京城墙在不同时期不同价值取向所界定的反映，也是人类进步、社会发展的印记。

都城，是国家的象征，是统治阶级政治、经济、文化诸多领域的中枢。明太祖与明初一批政治家在南京营建的大明基业——都城中，通过南京城墙规划设计以及建筑语言，在表现作为封建帝王一统天下“雄才大略”气慨的同时，对建都“国之中土”的传统思想赋予新的诠释和创新。

明太祖对南京城的评估有两点引人注目：其一，从南京地域千余年建都史上，他认为明南京城“非古之金陵，亦非六朝之建业”；其二，明南京都城城墙建成后，明太祖命人绘制了一张《洪武京城图》；“图成，并锓诸梓，且摹之以遍示四方，使天下之人足迹未尝一至者，皆得睹其胜概”。前者，表明作为大明王朝中枢南京城的象征载体——城墙，赋有相当丰厚超越前人的多元内容，富含深刻的社会背景及思想、政治上的寓意，应当看作明太祖绝非一般意义上的矜功自伐。后者，这张京城城垣图的大量散发，与其说是为了表现他的“英谋伟略”，不如说是明太祖在利用南京城墙的形制及规模，为帝都大造声势，以壮朱明王朝一统天下之威。诚如“高大、威武和庄严的建筑，其目的和功能只有一个：体现皇上至高无上的权威”。这个时期，南京城墙的多元价值(潜在的历史文化价值除外)得到了最充分的全面肯定。

明永乐十八年(1420年)明成祖迁都北京，南京成为“南都”以后，南北两京并设中央机构，直到终明。其地位特殊，仅次于北京。南京城墙作为“国都”的意义开始受到影响，最早体现在将城北的仪凤门和钟阜门两门堵塞。尽管如此，体现明都城气势的南京城墙，从整体上还能发挥着弘扬“国威”的作用。意大利传教士利玛窦对南京城（包括南京城墙）


城垣内外

的评价，可以看作是南京城墙政治价值在有明一代的具体体现：“在中国人看来，论秀丽和雄壮，这座城市超过世上所有其他的城市；而且在这方面，确实或许很少有其他城市可以与它匹敌或胜过它”，南京城墙“囊括了该城的大部分重要区域……从数学上计算它的纬度，它几乎正在全国的中央”，“此城一度是全国的都城和几百年来古代帝王的驻跸地，尽管皇帝……已移位北方的北京，南京仍然没有失掉它的雄壮和名声”。

明亡，南京城墙在政治上的意义随之丧失。康熙时南京明故宫城墙被形容为“颓垣断壁”，虽有夸大的成分，并可能仅限于皇宫城垣，但南京城墙开始破败，朝廷无专款、仅凭地方乡坤集资修缮已成不争的事实。

纵观中国古代王朝都城的兴衰，前代具有政治意义的建筑几乎很少能逃脱废置的厄运。民国定都南京后，就南京城墙而言，它不仅不具有都城的性质和象征，甚至随着近代城市化浪潮的波及，南京城墙几乎遭到拆除。从人类社会学的角度来看，南京城墙为封建统治者满足其政治需要意义上的退化和殆尽，是人类社会进步的表现和象征。

城墙最本质的原生价值之一，在于具备冷兵器时代的军事防御功能。城墙最初由土垒、土石混筑、砖石砌筑其表皮，发展到明南京城墙处于完善的过程，与兵器(主要是攻城器械和火兵器)的发展有着密切的联系。恩格斯说“：筑城艺术的彻底改革，是火炮改进的最初结果之一。’南京城墙的建造者们在无数次攻城掠地实战中，对此尤感深切。因此，南京城墙在军事防御功能上，针对当时的攻城器械和火兵器，结合南京地区地形、地貌，在城墙的高度、厚度、基础、建材、城垣关键部位的设防，其城防建筑体系，达到了我国城垣建筑的完美的程度。明太祖在营建南京城墙过程中，几乎不惜代价地追求城墙的高度、厚度和强度，借以抵御正处在孕育突变之中的火兵器及其他攻城器械。这正表明朱元璋是从实战中涌现出的一批杰出军事家的代表人物，对攻城器械特别是火兵器的发展，具有一定的预见能力。

洪武年间建造的南京城墙，从军事防御的角度，有些地段城墙高度达 20 多米，有了前

所未有的突破,足以阻隔当时攀援高度在 10 米以下的攻城器械 在厚度(城基 1~20 米,城上 4~14 米以上)、基础(城基最深地段在 12 米以下)、建材(条石、大砖、黏合材料)等项目上，也有许多突破和改进，可以抵御当时尚未成熟的火兵器；在城墙结构的砌筑技术上，达到了中国古代筑城史上较高的水平；南京城门中内瓮城的建造十分奇特，无论是式样、气势以及防御功能均远远超过了南京以及全国其他一些明代以前传统式样的城门。值得我们注意的是 南京城墙在中国筑城传统的基础上,既有创新也有摒弃。诸如弩台、马面和角楼等，这些古代筑城常规建筑设施都没有运用在南京城墙上。这究竟是基于思想的、军事的，还是出于其他方面的考虑，目前尚难定论。即便如此，在火兵器有了一定发展的明末,南京城墙仍被称为‘高坚甲于海内”。

南京城墙在军事上的单纯防御功能，随着攻城器械的进一步发展，显现出它历史的衰败和不足。1937 年 12 月 12 日,侵华日军进攻南京中,使用的山炮和加农炮,就将南京城墙轰塌了数处。坚固的城墙，在飞速发展的更为先进的火炮面前，军事防御价值的削弱已成事实。这堵历经千百年的作为城市防卫建筑体系曾发挥过巨大作用的城垣，最终退出战争舞台,既是历史的必然,也是现代战争的昭示。

民国二十五年（1936 年）曾颁布过《南京市城砖保管及使用办法》，民国三十七年（1948 年）9 月在原有基础上出台《南京市城砖保管及使用办法修正本》，这先后两次对南京城砖保管与使用的文本，均非出于对南京城墙文化遗产或古都特色意义上的保护，而是为了‘巩固南京城防”。国民政府直至 1949 年退出南京之前，并没有低估南京城墙的军事防御价值,并绘制了《南京城防工事现况要图》,但最终还是未能、也不可能发挥出预期的作用。

明中期塞金川门，清代先后闭塞神策门、清凉门和定淮门，又因战争防御需要重开神策(后更名为‘得胜门”)、仪凤两门 光绪十八年(1892 年)‘修城垛,起十三门城楼,调官弁驻之”，这都是因为明中后期以及清代南京城驻防兵力与明洪武年间驻防兵力相比大为削弱有关。南京城区守备力量的逐步削弱，迫使守卫南京城的官员适当关闭一些相对作用较小的城门，是出于分兵守卫的需要。至于清末、民国初年在南京城墙先后开筑的草场门、海陵门、丰润门等,则与城防无涉,主要是发展城市交通的需要。

明代南京的城市规划范围，主要体现在南京城池区域内，为南京城区内外百万余众人口提供了生存空间，成为南京历史上又一个鼎盛时期。朱元璋自公元 1356 年来到南京,直至以南京城墙为主要城区界定载体的确立，经过 30余年大规模的建设、经营和不断的移民,至洪武二十四年(1391 年),又迁徙天下富民 5 300户入住南京,使偌大的城区内达到“比舍无隙地”的地步。这时的南京城墙不仅起到“卫君”的作用，也充分满足了“卫民”的需要,形成了一座 14 世纪世界上最大的用砖石围建的城市。

永乐迁都后,南京仍当南北之要冲、长江之滨,且为‘五方辐辏,万国灌输”,成为‘南

北商贾争赴 ’的重要城市。有清一代,由于南京政治、军事、文化等中心地位的逐步下降,城市格局有过局部的变更。但这些变更基本对明南京京城城墙影响不大。如顺治六年初建、顺治十七年重建的八旗驻防城，将明南京故宫从南京城内划开，以安置旗人居住，从城区局部上更改了明南京城的布局。相反鼓楼以北的大片地区长期以来未能得到开发利用，清道光年间‘ 鸡鸣寺之阴,近台城一带(处),有胥家大塘,蓄水冬夏不涸,环塘有田近百亩……地极辟(僻)静,人迹罕至 ”。因此,有学者断言 :民国以前,南京城北‘ 无城市建设可言 ”,当不为过。

清末，随着维新改良运动兴起，西学东渐之风遍靡全国，一批朝廷命官思想也或多或少受到冲击,表现在城市建设和规划时,也有不同程度的举措。时任两江总督的张之洞,就是其中杰出代表之一。光绪二十一年(1895 年)夏,张之洞为配合新建的南京港第一座由官方集资建造的公用码头,自‘ 仪凤门外下关淮口(今惠民河口)以西新设码头起,修造马路至城内碑亭巷止,计长十五里 ”,从碑亭巷过两江总督署(今长江路 292 号） 延伸至通济门驻防城边,成为贯通南京城区南北的主干道,称之‘ 江宁马路 ”,同年秋竣工。这条马路的修建,以及后来开通贯穿全城的‘ 宁省铁路 ”,对南京城市建设来说,其意义在改善南京城区交通状况的同时，标志着南京近代交通的开始和对明以来以南京城墙划定城区格局的突破。

城市化建设的浪潮发轫于西方，南京乃至全国各大城市真正受到冲击还是在 20 世纪初期。南京城在走向近代城市化建设的伊始,南京城墙虽未立即遭到摧毁,但增辟城门、拆除皇宫两重城墙，甚至开始对拆除部分南京城墙有了实质性的动议，被巨砖硕石封闭起来的南京城，开始受到城市化浪潮的冲击力。

清宣统元年(1909 年),两江总督兼南洋通商大臣瑞方奉旨举办‘ 南洋劝业会 ”,为中外宾客提供游览场所，遂在临近会场的明代城墙上开辟了一座新的城门 （初称丰润门，后改称玄武门)“ 以通后湖 ”。这座城门的开辟,使被城墙阻隔的玄武湖,第一次成为具有近代意义城市公园的性质。1914 年，由南京下关商埠局帮办金鼎首先倡议和各界人士合议下,为开辟新的街市,繁荣下关码头岸线“ 在仪凤门以南新开城门一孔,称海陵门(后称挹江门）”,于 1915 年 3 月竣工。海陵门的开辟，对南京下关街市的形成，起到了重要作用。反过来说，在没有将南京城墙上升到人类文化遗产高度认识以前，南京城墙只能对城市的发展和规划起到阻隔作用，并在当时已初见端倪。

关于拆除南京皇城和宫城城墙，据现有资料看，主要发生在辛亥革命以后，其拆除后的城砖由南京筹办旗民生计局变价作卖，拆除的城砖不仅散失于南京，有的还可能散失于外埠,这种属于‘ 以工代赈 ’性质的拆城,是后来拆除南京城墙的前奏。1928 年,国民政府令南京特别市政府 “ 拆除自神策门至太平门之城垣 ”。此议虽然遭到有识之士的强烈反对而终止，加之南京城北地区尚有大片空地为当时城市发展留下了一定的空间，因此城墙对

南京城市的发展问题还不算过于突出。但是，南京城墙的保护与城市建设两者之间的关系如何处理，已经成为一个城市发展中的未来问题，开始逐步引起人们的关注。事实也正是如此，南京城市未来规划发展中，古城墙在现代城市发展中的地位及作用，越来越成为城建规划中的一个无法回避的问题。

南京城墙与许多历史遗产一样，在漫长的人类社会长河中，对其价值（特别是潜在的多元价值)的认识、评估,往往需要一个过程,有时会走一些弯路,甚至会付出相当大的代价。这一方面取决于社会发展各个阶段中人们的价值取向（而人们对“实用”价值的认同,要远比对“文化”价值的认同容易）；另一方面将历史遗产本体价值从“实用型”过渡为“文化型”不仅仅是个认识问题，人们要实现这种历史遗产价值类别上的跨越，还需要不断挖掘其本体潜在的文化价值，使其“文化型”的特征得到强化和凸现。

因此，当中国在 20世纪 80 年代前后对中国文化进行深层次反思之际，针对南京城墙,一些政府领导、学者和专家提出“:南京古城墙遭到如此大的破坏,主要是认识问题,根本是不重视…… ”,并指出‘对待历史文化遗产,历史文化遗物,越是工业化程度高,经济文化发达的国家,越是重视。越是经济落后,工业化程度低的国家,越不重视。因为还感觉不到它的重要性”。关于对待南京城墙历史价值方面的‘认识问题”,其实是南京近百年来城市发展中的一个历史问题,由于政治的、军事的、城建的以及其他诸多因素影响下,人们对这个“认识问题”曾经历过数次反复。民国时期修建的明故宫机场（初建于 1927 年,以后屡有扩建),也曾引发过类似争议。其间对南京的皇城、宫城、局部京城城垣破坏却很大。1949 年的南京城墙，不仅破败不堪，而且存在着相当多的隐患和岌岌可危的险情。

南京城墙这种可怕的‘隐患’和‘险情”,终于在 1954 年发生了。这年夏秋之际,南京连降暴雨，许多地段城墙浸泡在雨水中，致使不少地段城墙出现坍塌或者险情，其中中华门西干长巷段城墙局部倒塌，造成居民死伤多人。同年 12 月,南京市政府为抢险应急决定成立临时拆城工程处,开始拆除有危险地段的城墙,实行‘以工代赈”。客观上讲,此次局部的拆城是在建国不久，经济正待复苏，没有可能投入巨量资金大规模修复早已破败的南京城墙；同时也为了保障市民生命、财产安全的一项临时性措施。因此，这次的拆城行为,与民国初年拆除驻防城的以工代赈有着本质的区别。当然，从南京城墙作为历史文物被拆除这一事实上看，所造成的后果是严重的。

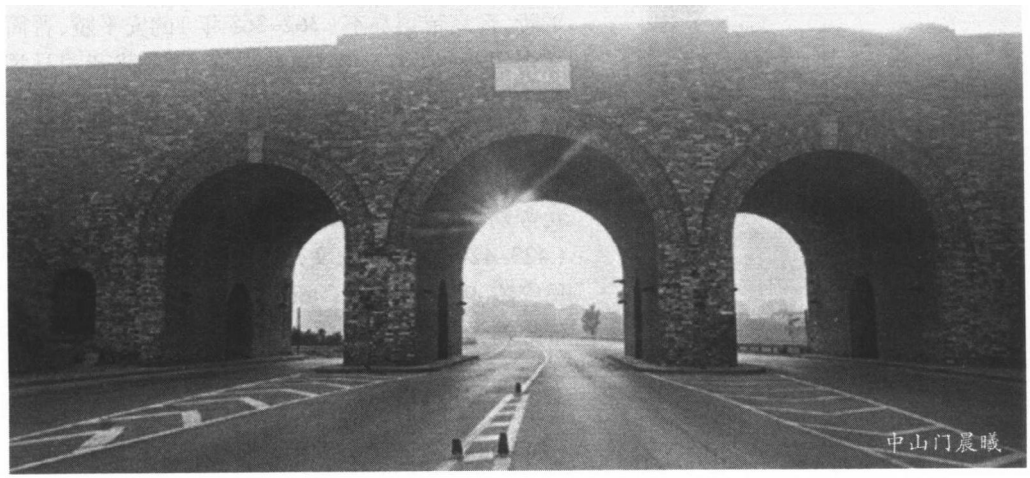
1958 年,全国掀起‘大跃进’运动,许多建有古城墙的城市出现了拆城大潮,全国范围内的许多大、中、小城市(包括县城)古城墙同样也未能幸免。而当时的南京,则将‘拆城机构下放,以城砖来弥补建设用砖之不足,逐步失控。有关建筑、房屋等施工单位,都组织了拆城机构,划分拆城地段,取砖自用目光短浅,损失极大”。当时拆城除了与建筑用材需大量城砖外,相当多的机关、单位、学校、街道为砌筑炼钢铁的小高炉,动员本单位人员擅自从城墙上拆取城砖,城砖过剩时,将城砖砌成围墙。这种近乎‘失控’的状态,是造成南京

城墙被大量拆除的根因所在。“文革”中南京城墙“又一次遭到程度不等的公、私破坏”，也是如此。由于处于‘十年动乱’时期的‘无政府’行为，故拆城的程度上要比50年代拆城规模小。

人们对南京城墙文化价值的认同，尽管源于20世纪20年代、50年代、70年代等一批学者、专家、美术家和政府领导，但这种对南京城墙文化上的认同，在一个相当长的时间内，没有成为全民潜意识的自觉行为。20世纪七八十年代以后，有关专家对古建筑（重点之一是南京城墙）保护中出现的一些问题，进行了历史反思和客观评价，同时政府部门采取强有力的各项措施、社会各界人士的广泛参与、特别是许多专家学者数十年潜心研究和积累，将南京城墙潜在的多元价值逐步得到挖掘和整理，使南京城墙的历史文化遗产定位，在20世纪80年代开始步入了全社会保护文化遗产行为的健康轨道并对保护南京城墙进行了立法。

600多年来，明南京城墙的本体价值从“实用型”转入“文化型”，受到过政治、军事、城建以及人们价值取向的洗礼，其中影响最大的还是人们价值取向的因素。而造成人们价值取向的因素很多，有社会发展阶段的制约，也有人们对南京城墙潜在文化价值发掘不足和对历史文化遗产认识的提高所限。在南京城墙价值嬗变的过程中，人们没有、也不可能把对城墙本体的修复，上升到一种理性的、从保护人类文化遗产的、全社会文化行为的角度来认识。

在南京城墙人类文化遗产价值逐步得到凸现与肯定的今天，全社会对南京城墙的认识已经出现一个“质”的飞跃。其标志是将城墙本体的保护与修复，看作是为了保护人类文化遗产，而非其他以功利为目的。即成为一种社会行为的、全民潜意识的对城墙本体内在的历史文化具有传承价值的认同，进而将这种“文化遗产”的地区享用推向全人类所共享。



流芳千古的帝陵古墓

王前华

南京‘陵墓’多指于帝王和诸侯王的墓葬,也就是我们通常所说的‘帝陵’和‘王陵”。

南京地区最早出现的陵墓是东吴大帝孙权(222~252年)的蒋陵,其后相继有东晋时期的晋元帝司马睿(317~323年)的建平陵,晋明帝司马绍(324~326年)的武平陵,晋成帝司马衍(327~342年)的兴平陵,晋康帝司马岳(324~344年)的崇平陵,晋穆帝司马聃(345~361年)的永平陵,晋哀帝司马丕(362~365年)的安平陵,晋简文帝司马昱(372年)的高平陵,晋孝武帝司马曜(373~396年)的隆平陵,晋安帝司马德宗(397~418年)的休平陵,晋恭帝司马德文(419~420年)的冲平陵。南北朝时期的帝陵有宋武帝刘裕(420~422年)的初宁陵,宋少帝刘义符(423~424年)陵,宋文帝刘义隆(425~453年)的长宁陵,宋明帝刘或(466~472年)的高宁陵,陈武帝陈霸先(558~559年)的万安陵,陈文帝陈蒨(560~566年)的永宁陵。还有五代十国时期南唐先祖李昇(937~942年)的钦陵,南唐中祖李璟(943~960年)的顺陵,明代明太祖朱元璋



孙权墓

（1368~1398年）的孝陵，明太子朱标的东陵。民国时期总理孙中山先生虽然不是封建帝王，但他的葬处仍被人们尊称为中山陵。

在这众多的陵墓中，影响较大、最具价值且保存也较好的陵墓主要有：六朝时期刘宋武帝刘裕的“初宁陵”、陈文帝陈蒨的“永宁陵”、南唐二陵、明孝陵、中山陵等。除此之外，还有一批王陵也是比较有影响的，在南京甘家巷一带的南朝时梁代王陵区内就有安成康王萧秀墓、临川靖惠王萧宏墓、吴平忠侯萧景墓等，这些王陵前皆有千余米长的墓道，墓道两侧立有辟邪、神道柱、神道碑等大型石刻。而位于南京太平门外岗子村一带明代早期的功臣墓如中山王徐达墓、岐阳王李文忠墓、开平王常遇春墓等，它们在选址、设计、规模、砌造技术上都是极为讲究的。

东吴大帝孙权陵

孙权陵是南京历史上最早的一座帝陵。孙权早年随其父兄奔战于江东，安定东南，于黄武元年（222年）四月称帝于武昌（今湖北鄂州市），国号吴，与魏、蜀三国呈鼎立之势。黄龙元年（229年）九月定都建业（今南京）在位三十一年，于神凤元年（252年）崩，时年70岁，葬于钟山之南的小山上，后此山遂名孙陵岗，也即今天的南京梅花山。

孙权墓的建造，据《上元县志》称：“吴大帝陵在钟山阳。今孙陵岗上（现梅花山），有步夫人墩，墩侧即葬地。”据《至正金陵新志》称：“吴大帝陵在蒋山阳，去城一十五里。”但目前陵墓的建造规模、范围及地面建筑、地下陵寝、神道石刻等均没有被发现。有记载说，明朝开国皇帝朱元璋在建造孝陵时，曾移走了孙权墓前的一对石麒麟，至于迁往何处，却无描述。现在的孙权墓为江苏省级文物保护单位，梅花山上立有石制标志碑一座。

东晋帝陵

东晋共有11位皇帝，关于他们的陵墓及葬地，根据相关的文献资料及考古发掘，除废帝司马奕葬于江苏吴县外，其余10帝分别是：穆帝永平陵，葬于南京幕府山之阳；元帝建平陵、明帝武平陵、成帝兴平陵、哀帝安平陵葬于鸡笼山之阳，史称“东晋四陵”，位于南京市鼓楼岗南麓；康帝崇平陵，简文帝高平陵、孝武帝隆平陵、安帝休平陵、恭帝冲平陵葬于钟山之阳，称为“东晋五陵”。

东晋时由于南渡偏安，还希望日后能够收复失地，归葬北方祖陵，因而在陵寝规制上不太讲究，大多数陵墓都是“平葬，不起坟”，地面上不设寝殿，葬礼从简，葬地的文献记载

也笼统而简单，所以陵墓的位置不易确定。

在已经发掘的东晋陵墓中，保存比较完整的仅有永平陵和冲平陵。1981年考古人员在南京汽轮电机厂基建工地发掘了一座东晋大墓，该墓位于南京和平门外幕府山南麓，墓依山而建，平面呈“凸”字形，券顶，砖室，由封土墙、墓门、甬道、墓室组成。该墓已多次被盗，但仍有青瓷器、陶器、金银器、铜器、铁器等近百件随葬品出土，特别是还出土有炭精辟邪、琥珀鱼形饰件、玛瑙钵形器、玻璃片等较罕见的器物。考古人员根据其所处位置、规模、形制、出土物，并结合文献记载，认为应该是葬于幕府山的晋穆帝司马聃的永平陵。

1960年秋，南京市文管会在太平门内富贵山南麓发现一块出有“宋永初二年太岁辛酉十一月乙巳朔七日辛亥晋恭皇帝之玄宫”的石碣，晋恭帝司马德文是东晋最后一位皇帝。1964年，考古人员在石碣附近发掘了一座东晋晚期大墓，该墓依山而建，距地表约 9 米深，平面呈长方形，砖土混合结构，在墓室前部正中，设有阴井口，上盖铜质漏孔的井盖，下连排水沟，排水沟是在墓坑底部基石上开成的，然后用砖砌筑，排水沟现存长 73.3 米，由于墓葬年代久远，墓中遗物损毁严重，在漆棺位发现有玉珠、琉璃珠、石珠、残玉饰、小石兽等饰物，在墓室前部出土有青瓷鸡首壶、水盂、钵、碗、陶钵、多子槅等日用器，陶箱子、步障座等明器，在甬道后部放置有 4 件大型持盾陶俑，这种陶俑在六朝墓中不多见，结合铭文石碣和相关文献记载，该墓应该是晋恭帝司马德文的冲平陵。

南朝帝陵

南朝帝王陵墓体制规模远不及秦汉帝陵那样宏伟壮观。帝陵的建筑大致具备如下特点：陵墓皆建在山上或丘陵地带，多采用“因山为陵”的葬制，陵墓没有统一的方向，墓向根据山的走势而定。陵墓的选址讲究风水，一般选择北倚山峰，面临平原，前有水池，两侧有护山环抱之地营建墓室。南朝的陵墓还保持着聚族而葬的习俗，多聚建于一处，并且具有一定的规律，一般来说尊者居右、居前、居中，晚辈居左、居后、居边，所有方位都根据墓葬朝向而定，墓向南，则以西为尊，反之，以东为尊。又因南朝时佛教流行，陵墓建筑上常见佛教艺术的影响。考古发掘证实，南朝陵墓均为砖室结构，石砌墓门，墓前均有很长的排水沟。这是因为南方潮湿，防止墓室进水而建的。最让人叹为观止的是南朝陵墓前极具艺术特色的石雕神兽，这些神道石刻一方面继承了汉代石刻艺术的传统，体现了一种博大的气势之美，另一方面它改进了汉代古朴、粗糙、简单的雕造技法，在造型上和技法上达到了新的境界，并对后代的唐宋石刻艺术产生了深远的影响。南朝神道石刻，通常都为 3 种 6 件，排列顺序依次是石兽一对，石柱一对，石碑一对（或两对），每种石刻在神道两侧成对排列，从而形成总体布局上的对称美。3 种石刻的高低错落有致，造型特征各异，石兽威武雄



陈文帝永宁陵石刻　　南朝

劲,傲视人间 石柱秀美玲珑,亭亭玉立 石碑庄严凝重,岿然不动。这样 3 种风格造型迥异的石刻排列在一起,更体现出组合上的和谐美。

南朝刘宋时八帝,多葬于南京。但至今也只有刘裕的初宁陵为人所知,还有孝武帝刘骏的景宁陵尚存踪迹,其余六陵目前都未能确定。根据文献记载,南京的刘宋陵墓主要分布在钟山、岩山、幕府山几个陵区。葬于钟山陵区的主要有武帝初宁陵和文帝长宁陵，大约在今南京东郊马群至麒麟门一带。 在麒麟铺村发现的一对造型优美的石兽被认为属于初宁陵的遗物，双兽各高 3 米左右,重达 10 余吨。东兽双角,五爪抓地,有须,长双翼,翼前作鳞羽,后为长翎卷曲如钩的云纹,极富装饰性,石兽口张目嗔,昂首宽胸,称其‘ 天禄 ”。西边一兽独角,头向后仰,呼为‘ 麒麟 ”。二石兽造型凝重古朴，雄浑如生，雕凿精细，由于千余年的风雨侵蚀，部分雕饰已模糊不清。天禄双角已损,四肢残失 麒麟也头残角缺,但依然不失其古朴凝重之风。

1960 年，考古人员在南京西南郊的西善桥宫山附近，发现一座南朝大墓，根据出土器物的时代风格，对照文献记载，判定为宋孝武帝刘骏的景宁陵。景宁陵墓室两壁装饰的砖印壁画‘ 竹林七贤 ”,表现的是魏晋时期善于清谈而又嗜酒的七位著名文士嵇康、阮籍、山涛、王戎、向秀、刘伶和阮咸,还配置东周时期的高士荣启期。全画人物之间以树木分隔,自成独立画面,画像为浅浮雕式,人物线条流畅遒劲,结构简洁、紧凑,极富装饰效果,是南朝典型的 “ 秀骨清像 ” 的绘画风格。但也有学者认为此墓可能是陈废帝陈伯宗的陵墓。

南朝齐、梁两代的帝陵均归葬祖茔，分布于今江苏丹阳市境内。

南朝陈代共经历五帝，除后主陈叔宝国亡后被俘至洛阳，葬于北芒山外，其余诸帝均葬南京。今江宁区上坊镇石马冲一对石兽传为武帝万安陵的神道石刻，万安陵是武帝与皇后章氏的合葬墓,现存的这对石兽造型朴实奇特,似天禄,或麒麟,有双翼而无角,额须抚胸,张口垂舌,体形庞大,以整石刻成,气势雄伟,极富生气,但已严重风化。

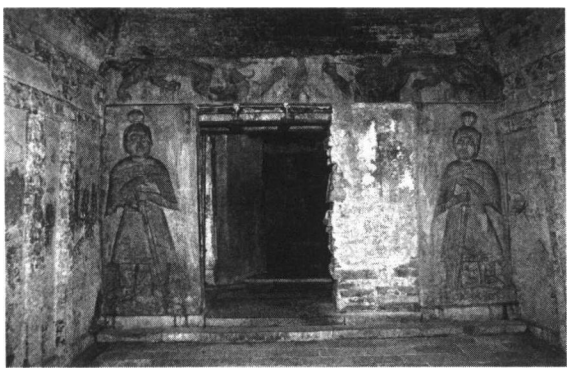
今栖霞狮子冲一对精美石兽被认为是文帝永宁陵所有，永宁陵坐北朝南，已毁坏无存,现存二石兽,造型高大雄伟,雕饰绚丽,昂首挺胸,环目张口,舌尖上翘,作仰天长啸状,

永宁陵前的石兽,是南朝同类石刻中的精品,石兽造型由拙朴、凝重,转向矫健、灵动,表现了力与美的结合。

1961年南京西善桥油坊村罐子山曾发掘一座大型南朝晚期墓葬，墓室全长达 13.5 米，甬道中设两道石门,两壁残存大幅‘师子(狮子)’砖拼壁画,该墓被认为可能就是陈宣帝的显宁陵。

南唐二陵

南唐二陵发掘于 20 世纪 50 年代初，是新中国建立以后首次发掘的古代帝王陵墓，位于江宁区东善镇西北高山的南麓。


南唐二陵钦陵

李昇陵从墓门到墓室自外而内分前、中、后三墓室。前室平面呈长方形,东西两壁为通向侧室的门。所有立枋、倚柱、斗栱、阑额、柱头枋及北壁弧形混线均用石灰粉刷,上施彩画。

中室平面也作长方形,东西两壁为通向两侧室的门。室东、西、南三壁隐出立枋、矩形倚柱、八角形倚柱、阑额、柱头铺作、补间铺作、柱头枋及弧形混线，室北壁中部开门。其两侧为两大整块青色石灰岩立壁,上有浮雕武士像,立壁与砌墙之上,有一整块青色石灰岩制成的横额,其上浮雕着二龙攫珠的图像。后室规模最大,平面作长方形,东西两壁各有三门,通向每面所附的三间侧室。北壁无门,正中开一凹入墙内的大壁龛,棺床的后端伸入龛内。全室为青色石灰岩石造成。室四壁表面涂深红色,柱、枋、斗拱上均施彩画。室顶用石灰粉刷,上绘天象图。地面上凿有江河之形。

李璟陵从墓门到墓室自外而内也分前、中、后三室，墓门前两侧有砖砌的两道挡土墙。

李璟陵墓门南向偏东 5 度。门外及门洞表面均涂深红色。门上及门两旁有弧形混线、矩形倚柱、阑额、转角铺作、柱头枋、补间铺作、撩檐枋及叠涩状的门檐等,与李昇陵墓门几乎完全相同。门的各部分也和李昇陵一样，有石灰粉刷和彩画装饰。李璟陵地宫后室东西两壁各有两门通两侧室,室顶表面用石灰粉刷,上彩绘天象图。后室有一棺床,为四块长方形大青石板合成,中部略靠后有一长方形小井。李璟陵墓门和前、中、后三主室的倚柱、立枋、阑额、斗栱和柱头枋上原都有彩画，主要为牡丹花纹。

南唐二陵沿袭了唐代的制度倚山为陵。二陵建造的材料，都是砖石并用，在唐朝强盛的时候，皇帝陵内的玄宫大致全是石料建造或至少以石料为主，到衰微的时候，可能全用砖或以砖为主。二陵都有前、中、后三主室，主室两旁各附有侧室，这可能也是唐代帝王陵墓的规定模式。李昇陵后室室顶绘有天象图，地面有江河图，此为帝王陵墓的一种特殊规制，大致起于秦时。陵墓地宫中专作装饰用的柱、枋、斗拱上的彩画，为已知的我国建筑物各部分上装饰彩画存世的最早的例子。

二座陵墓在历史上早已被盗掘，残存的随葬品中以男女陶俑数量最多，共达 190 件，李昇陵出土的陶俑计 136 件，李璟陵共出土男女陶俑 54 件，还出土了一部分陶动物俑和人首动物身俑。玉哀册及石哀册是南唐二陵的两种重要出土遗物，李昇陵共出土成片的玉哀册 23 片，李璟陵出土的哀册是为李璟的皇后钟氏而作，出土哀册为确定二陵的墓主人提供了最直接的依据。

明代帝陵

（一）明孝陵

明代共经历 276 年，16 位皇帝，加上追封的皇帝，共有 19 座帝陵，它们中只有开国皇帝朱元璋及太子朱标（由明惠帝追尊为孝康皇帝）葬于南京，其余分别葬于江苏盱眙（祖陵）、安徽凤阳（皇陵）、湖北钟祥（显陵）、北京昌平（十三陵）及北京西郊金山（景泰陵）。

明孝陵的陵址由皇帝朱元璋和他的谋臣、开国元勋刘基、徐达、汤和等选定，它以中国传统的“风水学”理论为依据，继承了东吴以来历代定都南京的政治家和堪舆家的风水理念。陵宫所在更是南朝梁代皇帝萧衍和高僧宝志和尚选定的“风水宝地”。朱元璋为了给自己选一块万年吉壤，不惜在建设孝陵之前，于洪武九年（1376年）迁走千年古刹开善寺和宝志的葬所‘志公塔”。

明孝陵是中国现存建筑规模最大的古代帝王陵墓之一，从陵墓起点下马坊至地下玄宫所在的宝顶，纵深近 2 700 米。据史料记载，原环绕陵寝主建筑的外郭红墙周长有 22.5 公里（现已不存），相当于当时京师城墙长度的 2/3，可见规模之庞大。在这广阔的区域内，除陵寝建筑外，还特意‘植松树十万株，养鹿千头”，以营造环境。陵域内所有的山体、水系、林木植被作为陵寝的构成要素作统一布局和安排，表现在陵寝建筑上，讲求陵寝与山水的有机结合。

孝陵的建筑总布局大致由三个空间部分组成：

第一部分自下马坊迄大金门止为外郭正门前的导引区，包括大金门以西的西红门遗址、以东的王门遗址，下马坊及神路。


明孝陵

嘉靖十年(1531年)建成的‘神烈山碑’及碑亭、崇祯十四年(1641年)树立的‘禁约碑”及下马坊以东设立的屯卫孝陵的军事机构“孝陵卫”也设在该区域内。

第二部分自大金门向两侧延伸的红墙，它原先向西接前湖段明京师城垣，向东绕到钟山以北，大约顺今环陵路而行，形成孝陵的外郭。在这一区域内，以通往陵宫的神道为主线,沿途保存有碑楼、外御河桥、神道石像生、神道望柱、龙凤门(棂星门)、内御河桥等,这一巨大的陵域空间位于今钟山风景区内，占地约30万平方米。

第三部分是陵寝的主体,包括陵宫和宝顶、宝城及玄宫。陵宫周围建有高峻的宫墙,陵宫平面约作长方形,分三进院落,其建筑包括陵宫门、享殿前门、享殿、东西配殿、御厨、具服殿、井亭等一系列为祭祀活动服务的各种建筑物,内红门、方城、明楼及方城两侧饰有砖雕花卉的大型影壁,陵宫的最后为宝顶、宝城。

孝陵郭城内的建筑设计以三条河流为界，构成四个建筑群区，从前至后分别是大金门——碑楼区,神道及石像生区,陵宫前区,陵宫的方城和明楼及宝顶、宝城区。

明孝陵入口处的标志性建筑是一间两柱冲天式石雕牌坊，俗称下马坊，坊高9米,宽6米,额上横刻楷书‘诸司官员下马’六个大字,即指示各级官员到此必须下马步行,以保持陵区的肃穆与尊崇,牌坊造型伟岸,雕刻精细,书体工整,是明初石刻建筑的精品。

大金门是孝陵外郭城的正门，也是正式进入陵区的第一道大门。门南向，有券门三洞，

中门较高,左右侧门较低。大金门下部,为石造须弥座,束腰部分浮雕花卉,体现了明初国家建筑的创新风貌。

碑楼建筑遗存南距大金门 70 米,两者处在同一南北轴线上,楼顶已不存,建筑平面呈方形,面阔,进深为 26.6 米，墙壁下部为石造须弥座，四面各开一座券门。楼正中置明成祖朱棣为其父所立《大明孝陵神功圣德碑》碑额雕有九条龙,技艺精湛,气势雄伟。碑文由朱棣亲撰,记述朱元璋一生事迹,楷书阴刻,书法优美。

明孝陵的神道不同于一般帝陵的中轴对称形，而是弯曲蜿蜒，第一段从碑楼西北外御河桥西侧起,到神道石柱止,略作东西走向。神道两侧布置石兽六种,共 12 对 24 件,它们依次为狮、獬豸、骆驼、象、麒麟、马,每种两对,造型均为一对站立、一对蹲坐。这些石兽都用整块巨石采用圆雕技法刻成，线条流畅而圆润，气魄宏大，风格粗犷，但细部颇具动感，代表了明代早期的石雕艺术水平。

神道的第二段呈南北走向,依次有白石望柱一对,武将、文臣各两对。望柱高 6.28 米，柱与基座横截面作六边形，顶端置圆柱形冠,柱身满雕云龙纹,它改变了唐宋以来神道石柱顶部作宝珠式的造型风格，具有艺术上的创新意义，两柱高大而精美，为明初石雕艺术品中的巨制。武将、文臣均一对有须，作老年状，一对无须，为青年状,各高 3 米余。武将身穿甲胄，手执金吾,腰佩宝剑 文臣头戴朝冠,手秉朝笏。他们神情肃穆,威严端庄,是陵墓的仪卫者和忠实守护者。

明孝陵石像路



神道第三段呈东北——西南走向，它以一座石造龙凤门（一称棂星门）为开端,现存石柱础 6 个和碑石 8 块,石础侧面浮雕花草纹,碑石两侧浮雕云纹,这段神道的尽处是第二道御河桥。第三道御河桥为于方城之前，石造单券拱桥。

孝陵陵宫的大门,共有五座门道。中间正门三孔作券顶,两侧掖门各一,作平顶。正门顶部结构为单檐歇山顶上覆黄色琉璃瓦，门之东西两边接有陵宫围墙，墙身红色，上覆琉璃瓦。

孝陵享殿前门是陵宫内第二进建筑的门庭，也是陵寝主体建筑享殿的前门。殿内陈列清代石碑五通，中部三通，后部左、右各一通，中部正中一通是清康熙三十八年（1699年）由康熙皇帝爱新觉罗·玄烨所立，上刻"治隆唐宋"四字，右上方刻"康熙岁次己卯四月望日敬书"十二字。中部左、右二通刻有清乾隆皇帝爱新觉罗·弘历谒明孝陵时的题诗。殿后两碑的东侧一通正面刻清康熙二十三年（1684年）玄烨谒明孝陵纪事，背面刻两江总督王新命等官员题名；西面一通正面刻清康熙三十八年（1699年）玄烨谒明孝陵纪事，北面刻两江总督陶岱等官员题名，这些碑刻反映了清代皇帝对前朝开国皇帝朱元璋的尊重和对明孝陵的保护，也证明了明孝陵具有十分重要的历史地位。

孝陵享殿一称"孝陵殿"，是陵宫内最重要的祭享殿堂，于清咸丰三年（1853年）毁于兵火。现在殿基上保存着56个硕大的石柱础，推断当年孝陵享殿是面阔九间、进深五间、上覆黄色琉璃瓦顶的巨大重檐庑殿式建筑。现有建筑初建于清同治四年（1865年），重建于清同治十二年（1873年），规模已大为缩小。

方城与明楼都是明孝陵首创的建筑形式。方城位于宝顶前，用大条石砌成，平面作长方形。下部为石造须弥座，束腰部分饰绶带纹和方胜纹等。方城东、西两侧建影壁，作"八"字形，影壁为砖砌，下部为须弥座式，须弥座束腰部及壁面四角饰砖雕花卉，有石榴、万年青、牡丹等，风格规范、精细、活泼，被视作中国明代前期砖雕艺术的代表作。方城正中有一洞券门，门内是通向宝顶的圆拱形纵向隧道，隧道深邃，两壁作须弥座结构，底部从低向高建有54级台阶，其设计别出心裁，充满神秘色彩。出隧道北口即为方城与宝顶之间的"夹城"，由此向东、西两面皆有登上方城顶部明楼的台阶。

明楼建造在方城顶部，南面开三座拱门，东、西、北三面各设一座拱门，方砖墁地，建筑顶部已在清咸丰三年（1853年）毁于兵火，现明楼四壁砖墙尚存。

宝顶位于方城北面，是一个直径达325米至400米、高约70米的圆形大土丘，原是钟山南麓的一座小山，称独龙阜，朱元璋选做宝顶后，又对其做人工修整和填补，愈显高大雄伟，体形圆润，气势不凡。宝顶下部即为朱元璋与马皇后的玄宫所在。

中国建筑学会建筑史学会副会长、东南大学建筑学教授刘叙杰说："明孝陵代表着明初皇家建筑的艺术成就，是中国陵墓建筑和陵墓文化的缩影。"2003年7月，联合国教科文组织世界遗产委员会第27届会议将明孝陵和北京十三陵作为明清皇家陵寝的扩展项目正式列入《世界遗产名录》。

（二）明东陵

明东陵是明太祖朱元璋长子朱标的陵寝。

洪武二十五年（1391年）四月朱标不幸谢世，终年38岁。朱元璋老年失子，也失去了一位经精心培养多年的皇位接班人，因此极其痛心，令将太子祔葬孝陵之左，史称"东陵"。

经考古调查发现，东陵寝园位于孝陵陵宫东垣以东约 60 米处，与孝陵毗邻，北依山地，南临一片平岗，孝陵御河即从陵园东侧流过，即孝陵与东陵位于同一陵域内。寝园坐北朝南，所有建筑呈中轴对称布置，第一进院落包括寝园大门、享殿前门以及环绕两侧的弧形园墙 第二进院落中心建筑即为享殿，东、西、北三面有园墙围护，寝园以北约 300米处则是隆起的宝顶。

享殿前门和享殿均座落在高台基上。台基四周以城砖加石灰浇浆砌成台明，坚固而美观。从残存的柱顶石判断，该建筑原面阔三开间，进深二开间，殿前有宽大的月台基址，北面有三条踏跺及道路通往享殿，其中中央一条道路的下部垫筑以台基，故高起于陵园地面，应为丹墀。享殿建筑坐北朝南，面阔五开间，进深三开间。根据出土遗物判断，享殿顶覆绿色琉璃和部分黄色琉璃瓦，室内地铺大方砖。享殿前月台东西两侧原有石阶可供上下。

东陵宝城及宝顶尚未勘探，但从寝园以北断面上观察，明显具有人工填土夯筑的痕迹。经用精密磁测技术勘测，其分布范围南北纵深达 300 多米。

2000 年 9 月，中山陵园管理局对明东陵寝园遗址做了科学保护，建成江苏省首座帝王陵遗址博物馆对社会开放，至此，明东陵便成为南京地区一处重要的文化景观向世人展示，同时也成为有关专家学者考察的重要地点。

中山陵

中山陵，位于南京紫金山中茅山南麓，背拥青峰，前临平川，东毗灵谷寺，西临明孝陵。

陵墓主体布局呈一警钟形图案，它象征着《总理遗嘱》的精神，从这个意义上说，中山陵的建筑是一个政治、艺术与自然完美结合的艺术杰作。

中山陵由著名设计师吕彦直设计，主要以中国传统建筑文化的形式为主，如斗拱、檐、椽、券门、歇山式屋顶等，兼及西方建筑之精髓，如灵堂为重檐歇山四角堡垒式方屋，融合了东西方建筑文化之精华，庄严简朴，气势非凡。材料以花岗岩和混凝土为主，简朴浑厚，坚固美观。

进入中山陵，首先映入眼帘的就是一座冲天而立的花岗石牌坊，又称“博爱坊”，是墓道南端的入口处，牌坊高 11 米，宽 17 米，四楹三开门，坊的顶端，盖有蓝色琉璃瓦，四根石柱的柱角前后，夹抱鼓石，柱底是长方形的大石座，极具中国传统风格。

中山陵的墓道从博爱坊起，顺山势平铺而上，直达陵门。墓道由三条平行的路组成，中间一条宽 12 米，为钢筋水泥路面，左右两条各宽 4.6 米，为柏油路面。

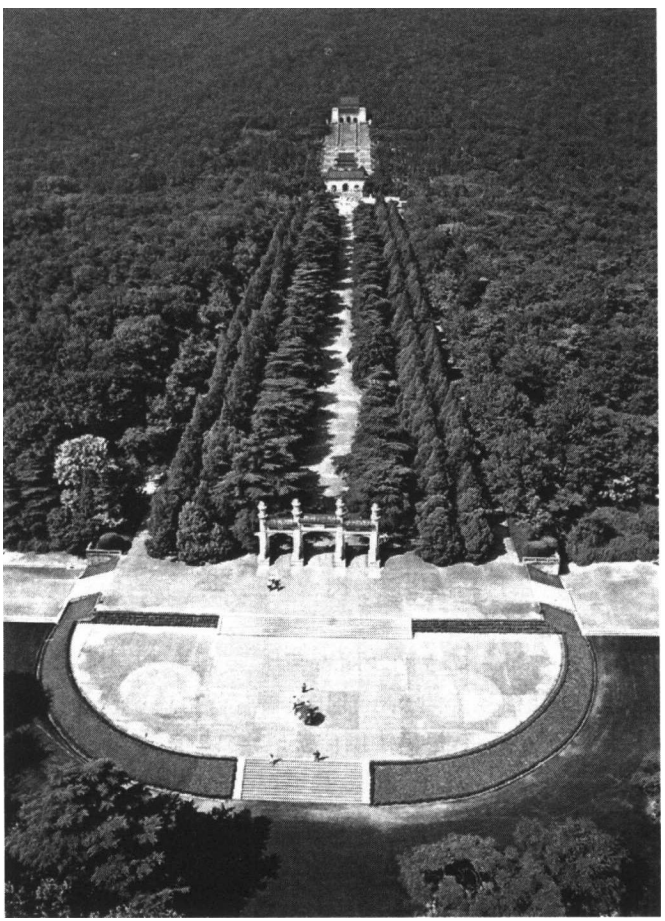
墓道尽头是陵门，即中山陵园的正门，陵门在建筑线的正中，门前有一块很大的水泥平台，可容纳万余人，平台的左右两侧各有一个卫士室。陵门坐北朝南，屋顶为单檐歇山

式,面阔五间,有三个拱门,中间居大,两边稍小,南面三扇门都有梅花空格仿紫铜双扉,正门上方,镶有一方石额,上刻‘天下为公’四个鎏金大字,这是孙中山先生手书,端庄朴实,雄迈俊逸。

陵门前东西两侧,有一对高约 3 米,造型生动的汉白玉石狮。

陵门之后,即为一座全部花岗岩建造、重檐歇山顶式、顶盖蓝色琉璃瓦的方形碑亭,亭的四面各有一拱门,墓碑竖立在碑亭正中,碑为长方形,是用福建花岗石雕琢而成,碑文为颜体,遒劲有力,出自谭延闿之手。石碑顶端雕云纹,底座周围则刻有层层海浪,分别寓意着中山先生的丰功伟绩比天高,比海深。

中山陵



从碑亭到祭堂,共有台阶 392 级,分为 10 段,各段石阶之间又设 10 座平台作为缓冲。这样的设计,谒陵者从下向上仰视,只见台阶,不见平台;而从上向下俯视,则只见平台而不见台阶,其间的座座平台连成了片,如同平地。

中山陵的祭堂就设在第十层平台上,这里的海拔高度 158 米,平台东西宽 137 米,南北深 38 米,祭堂前东西两侧,矗立一对高大的华表,平台石阶旁两侧的石座上,各放置孙科为其父亲所制的带盖铜鼎一尊。

祭堂是中山陵主体,是一座中西合璧的仿古宫殿式建筑,它把建筑融入自然环境中,外墙用香港花岗石贴面,重檐歇山顶,上覆蓝色琉璃瓦,重檐下各筑石制斗拱和铜制椽子,祭堂南面有三个拱门,镂刻有梅花空格紫

铜门二扇。中门较大,门框上方的额枋上,分别刻有孙中山先生创立的三民主义“民族”、“民权”、“民生”,,。

祭堂地面是用云南白色大理石铺成，四壁上半部贴人造石，下半部用意大利黑色大理石护壁,壁上刻总理手书《建国大纲》。

祭堂中央，供一尊孙中山先生全身坐像。这尊坐像是由当时世界著名雕刻家波兰人保罗·朗特斯基用意大利白石在法国巴黎雕琢而成，像高 4.6 米,底宽 2.2米，中山先生身着长袍马褂,高额广颐,手持一长卷,目光深邃,意志坚强。底坐四周还刻有中山先生从事革命活动的六幅浮雕，这六幅浮雕从不同侧面反映了中山先生辉煌的一生。

祭堂后是墓室,祭堂与墓室相连,从祭堂到墓室,狭长的通道上有两道门,第一道是两扇美国产的紫铜保险门,第二道是单扇铜门。墓室结构坚固,由三层材料组成,外部用香港花岗石铺砌,中间用钢筋混凝土浇铸,里面用米色人造大理石贴面。墓室顶部呈球形,以彩磁镶嵌成青天白石墓圹，中山先生的灵榇就放在石圹下约 5米处,在石圹内安放了一尊由捷克著名雕塑家高崎雕刻的孙中山先生穿中山装的白色大理石卧像，与中山先生实际身高相同,供人瞻仰。

除了以上主体建筑外，中山陵周围还有一些纪念性建筑，如音乐台、光华亭、流徽榭、仰止亭、永丰社、永慕庐、藏经楼、中山书院等,它们成为中山陵的重要组成部分,既美化了环境，也使中山陵更富人文关怀的氛围，更让人们感受到孙中山先生的伟大与博爱。

独领风骚的民国建筑

卢海鸣　杨新华

1912 年 1 月 1 日，随着民主革命的先行者孙中山先生在南京宣誓就任中华民国临时政府大总统，民国建筑的历史由此拉开序幕。截至 1949 年 10 月中华人民共和国成立，在前后 38 年的时间里，在我国的南京、上海、北京、天津、武汉、重庆、广州、厦门、青岛、烟台、沈阳、大连、台北等大中城市，相继涌现出一大批民国建筑，它们种类多样，风格各异，体现了各个城市的独特风貌。其中南京的民国建筑一枝独秀，无与伦比，富有典型性、独创性和代表性，堪称是民国建筑的大本营。



中山陵音乐台

南京民国建筑的发展历程

我国的建筑，按照历史时期划分的话，可以分为古代建筑、近代建筑和现代建筑三个部分。一般而言，1840 年鸦片战争爆发前的建筑统称为古代建筑；1840~1949 年间的建筑统称为近代建筑；1949年以后的建筑统称为现代建筑。

南京民国建筑（普通民居例外）是中国近代

建筑的一个重要组成部分，在中国建筑史上处于承上启下、中西交汇、新旧交替的过渡时期，其发展历程可以分为五期，从中可以看出民国建筑经历了由模仿（或称作照搬照抄）到洋为中用（或称作融会创新）的发展轨迹。


总统府

产生期（1912~1919 年） 1912 年，孙中山在南京就任临时大总统，结束了延续两千多年的封建帝制，建立了中华民国，但并未能改变中国半殖民地半封建社会的性质。由于孙中山在南京就任临时大总统前后只有三个月的时间，对南京的城市建设尚未来得及规划，就被迫辞去临时大总统职务。袁世凯窃取政权后，随即将首都迁到北京。尽管如此，孙中山仍坚持认为南京是作为首都的最佳之地。他在 1918 年出版的《建国方略》中写道："南京为中国古都，在北京之前，而其位置乃在一美善之地区。其地有高山，有深水，有平原，此三种天工，钟毓一处，在世界中之大都市诚难觅如此佳境也。而又恰居长江下游两岸最丰富区域之中心，虽现在已残破荒凉，人口仍有一百万之四分一以上。……南京将来之发达，未可限量也。"然而，由于连年的军阀混战，南京这座古老的城市，也不时地被卷入到战争的旋涡之中，建筑事业的发展步履蹒跚。这一时期，南京的绝大多数建筑仍采用传统的民族风格，部分建筑采用清末南京开埠以来输入的西方建筑风格，以照搬照抄西洋风格的建筑为主流，因此，有关建筑学家称之为"洋风"时期。代表性的建筑有下关扬子饭店（今下关公安局）、和记洋行（今南京肉联厂）建筑群。

转型期（1919~1927 年） 1918 年第一次世界大战结束后，次年在我国爆发了轰轰烈烈的"五四"运动，科学与民主的思想得到宣传，也影响到当时的建筑界。一批学有所成的中国建筑师从国外回国，打破了西方建筑师垄断中国建筑界的局面。这一时期的建筑，处在由西方建筑师占垄断地位的"洋风"时期向中国人的建筑活动占主导地位的"自立"时期的转变过程中。代表性的建筑有金陵大学建筑群、金陵女子大学建筑群等，与一味模仿和守旧的建筑观念发生了碰撞和融合。

鼎盛期（1927~1937 年） 1927 年 4 月 18 日，国民政府定都南京后，着手进行城市建设，南京出现了自六朝、南唐、明初以来的第四次建筑高潮。

1928 年 1 月，国民政府专门成立了首都建设委员会，主席为蒋介石，孙科和孔祥熙分别担任工程建设组主任和经济建设组主任。在首都建设委员会下面设立了国都设计技术专员办理处，负责制定《首都计划》，并聘请美国建筑师墨菲（茂菲）、古力治为顾问，以期

借鉴国外城市建设成功的经验和失败的教训。1929年 12月 31日,《首都计划》正式完成,其内容包括人口预测、功能分区、交通计划、市政工程、城市管理等方面。其中城市功能区的划分以紫金山南麓为中央政治区,傅厚岗一带为市级行政区,长江两岸为工业区,主干道两侧和明故宫、新街口一带为商业区,鼓楼一带为文教区,山西路一带为新住宅区。《首都计划》是我国近代比较系统的一部城市规划,遗憾的是,南京的城市建设由于种种主客观的原因,并未完全实施。

南京自 1927年 6月 1 日建市以后,首任市长刘纪文上任伊始,为配合孙中山先生灵榇奉安中山陵,开始修建南京的第一条柏油马路——中山大道。中山大道北起下关江边,南到中山门,全长约 12 公里,涵盖了今天的中山北路、中山路、中山东路。中山大道自 1928年 8月 12 日开工,至次年 5月竣工。此后,根据《首都计划》的规划,又相继建成了中正路、太平路、白下路、汉中路、中华路、雨花路、山西路等近百条道路。至 1937 年初,南京市经过十年的建设,城内竣工的道路总长达 120 公里。这一道路格局,奠定了现代南京城市建设的基本框架。

南京作为首都,是当时的政治、经济、文化中心。首先,南京作为政治中心,政府各部门都需要办公用房,为了解决这一问题,国民政府在南京城内大兴土木,先后在市区建造了行政院、立法院、司法院、考试院、监察院,以及内政部、外交部、国防部、海军部、联勤部、财政部、教育部、司法行政部、农林部、社会部、交通部、水利部、卫生部、粮食部、审计部、经济部、军政部、最高法院等。与国民政府建立邦交关系的国家在南京建立外交机构,也需要大量的用房,如美国大使馆、英国大使馆、苏联大使馆、法国大使馆、日本大使馆、荷兰大使馆、加拿大大使馆等。其次,南京作为经济金融中心,各大公司银行纷至沓来,中央银行、中国银行、交通银行、农民银行、中国国货银行、中南银行、浙江兴业银行、上海商业银行等等,相继在南京建立行屋,从事金融业务。再次,南京作为文化中心,精英荟萃,学子云集。中央研究院、紫金山天文台、北极阁气象台、水晶台地质矿产陈列馆、中央图书馆、中央大学、晓庄师范学校陆续建立。此外,政府官员汇集南京,也纷纷建立公馆别墅。

经过 1927~1937 年持续 10年的建设,南京在这一时期城市面貌有了较大改观,初步具备了现代城市的规模。当代著名作家聂绀弩(1903~1986 年)在 40年代发表的《失掉南京得到无穷》一文中写道:"南京是我的第二故乡,我在南京足足住了五年之久。初到南京的时候,城内还没有一条宽阔平坦的马路,街面上尽是破旧低矮的瓦屋。……一 年两年,五年十年,南京完全改换了面目,有了全国最好的柏油路,有了富丽雄伟的会堂、官廨、学校、戏院、商号、饭店、菜馆、咖啡店乃至私人住宅。"实际上,由于经费的不足以及抗战的爆发,城市规划中的许多项目未能按计划完成。在南京城内,除了沿中山大道一线有较多的新建筑以及山西路、颐和路一带有成片的新住宅外,其他地方仍未得到应有的改造。

这一时期的建筑风格多样,大多数建筑物为我国的建筑师自行设计。因此,有关专家

称这一时期为‘自立’时期。

停滞期（1937~1945 年） 1937 年 12月 13 日,侵华日军攻陷南京,烧杀淫掠,无恶不作，南京城仿佛是人间地狱。美国哈佛大学学者玛丽露丝·科勒曼在其所著《南京地方政治:1927~1937》一书中写道:“政治……多少世纪以来都是南京的主要‘产业’,是南京的悲哀。它的主要产品有围城、屠杀、劫掠、战火和残墟……这一点其他任何城市都无法比拟。”经过侵华日军长达六周的暴行之后，南京城内外的许多建筑物惨遭日寇的焚毁。

在日伪统治南京的八年时间里,南京的经济和建设遭到掠夺性的破坏,日伪占领者基本上都是利用原有的旧建筑,或对旧建筑进行一些局部的改造,南京的城市建设基本上处于停滞状态。即使是偶有兴建,要么是出于宗教需要,要么是出于粉饰太平的目的。如 1940~1941 年在和平公园建造的还都纪念塔是为了纪念汪伪国民政府“还都”南京;1941 年在灵谷寺松风阁西面建造的宝公塔,是用来纪念六朝的宝志和尚;1943 年在小九华山之巅建造的三藏塔是为了安置唐朝玄奘法师的部分舍利。这一时期的民国建筑陷入了低谷期。

恢复期(1945~1949 年） 1945 年 8月 15 日,日本宣布投降。第二年的 5月 5 日,国民政府由陪都重庆还都南京。由于机关、学校、工厂企业陆续返回,饱经血雨腥风的南京城人气骤旺，呈现出百废待兴的景象。这一时期又涌现了一批民国建筑，比较有代表性的有北京西路 67 号美军顾问团公寓（又称 AB大楼）、北极阁 1号宋子文公馆、西康路 33 号美国大使馆、下关火车站扩建工程、中山陵 5 号孙科延晖馆、鼓楼馥记大厦,以及逸仙桥附近的标准民居逸仙村等等。但是,由于国民政府忙于内战,财力枯竭,无力也无心投入经济建设。因此，这一时期刚刚复苏的南京的城市建设也只能是昙花一现。到 1949 年 4 月 23 日南京解放时,南京城内的最高建筑只有七层,仍然是 20 世纪 30 年代建造的福昌饭店。

民国建筑经过上述五个阶段的兴衰起伏，在南京城内留下了深深的印记，也为中华人民共和国成立后中国建筑从传统走向现代化的转变奠定了基础。

南京民国建筑的种类

南京民国建筑按照使用功能粗分的话，主要有公共建筑、居住建筑和工业建筑三大类。细分的话,可以分为八大类:一是政治、军事机关建筑,如总统府、行政院、外交部、国防部等;二是科学、教育、文化、卫生、体育机构建筑,如中央研究院、中央大学、国立编译馆、中央医院、中央体育场等;三是市政、交通、电信类建筑,如中山大道、大校场机场、江南汽车公司、南京电信局等;四是工商、金融、服务、娱乐、休憩场所建筑,如和记洋行、中国国货银行、中央商场、中央饭店、华侨招待所等;五是驻华使领馆,如美国、法国、英国、比利时等 36 个国家的馆舍;六是监狱,如中央监狱、首都监狱等;七是官邸、别墅、民居,如小红山官



中央研究院

邸、宋子文公馆、马歇尔公馆、逸仙村等；八是陵墓以及纪念性建筑，如中山陵、国民革命军阵亡将士公墓、正气亭、音乐台等。这些民国建筑从种类上来讲，门类齐全，应有尽有；从品位上来讲，绝大多数都是属于国家工程，无论是建筑形式，还是所选颜色和采光效果，都代表了当时的最高设计、建筑施工水平和审美水平，引领了时代的建筑潮流，具有较高的历史、科技和文化艺术价值。

民国时期，国民政府的中央行政机构由五院十八部六个委员会（其中部委数量时有变化）构成，这些中央行政机构下面还设有许多下属机构，基本上都是由政府出资建造。这些由中央政府统一建造的公共类建筑中的行政性建筑规模宏大，气势非凡，是南京所独有的，构成了南京民国建筑的第一大特色。南京民国建筑的第二大特色是公共类建筑中科学、教育、文化、卫生、体育机构的建筑众多，这些建筑美观、坚固而又实用，这是同时期其他城市同类建筑所无法比拟的。至于南京民国建筑的第三大特色，就是达官贵人的官邸别墅星罗棋布。在《首都计划》中，将住宅区分为四个等级，即第一、第二、第三住宅区和旧住宅区，其中的第一住宅区实际上就是达官贵人的官邸别墅，以颐和路一带尤为集中。据1937年5月南京市工务局统计：这一带的花园洋房分为四个公馆区，共建房1 700处，总占地面积达69万平方米，平均每户400平方米，平均密度为20%，庭院绿化面积达65%，水电、电讯、道路设施齐全。这些洋房千姿百态，争奇斗艳，宛如万国建筑博览馆。

南京的民国建筑无论从现存面积上、数量上，还是从种类上、特色上和品位上来讲，在全国同时期建筑中都是无与伦比的，林林总总的民国建筑构成了南京文化的一大特色。

南京民国建筑的风格

建筑风格是一个时代政治、经济、科技、文化、气候、地理及民族心理等诸多因素相融合的结果。民国时期,在全国各大城市中,上海、天津、广州、青岛、大连、长春、沈阳、哈尔滨等城市的建筑更多的体现的是‘西化”,尤其是上海,被称为‘万国建筑博览馆”。这些建筑对这些城市而言,并非是城市历史发展的必然,也不是城市历史文脉的延续,它们或多或少带有一种政治上、文化上强加的色彩,有被动的成分在里面。在某种意义上来说,是中国近代史与东西方关系史上的一个“怪胎”。而南京则不然。南京的民国建筑并不含有任何政治上、文化上的强加成分在里面,它是主动的吸纳。中国北方建筑的粗犷浑厚、南方建筑的灵巧细腻,与西方古典建筑的雍容典雅、现代建筑的简洁明快既互相共存,又互相交融,构成了一幅美轮美奂的都市繁会图卷。直到今天,民国建筑依然是南京城市建筑中的一大景观,令人驻足流连。当代台湾著名作家舒国治游历南京后,在一篇散文中写道,他对南京‘惟一有兴趣的,是南京的建筑,民国式的公家建筑”。

南京民国建筑现存状况,据房产部门最新统计,目前全市保存下来的民国建筑占地面积有900多万平方米、1 000余处,其中具有代表性的有200多处,无论是从现存面积上来讲,还是从数量上来讲,在全国都是独一无二的。这些建筑流派纷呈,造型独特,风格各异。概言之,南京的民国建筑主要有六种风格:

中国传统民族形式的建筑　中国传统民族形式的建筑多为木结构或砖木结构,大多数是单层,少数是双层,宫殿、庙宇多为重檐歇山顶,民居多为人字顶。民国时期,这一形式的建筑基本上沿袭着旧有的功能布局、技术体系和风格风貌,保持着因地制宜、因材致用的传统品格和乡土特色。南京传统民族形式的建筑中,除了数量众多的民居外,以栖霞寺最具代表性。

中国古代寺庙一般都是以多座建筑组成庭院,各院之间以轴线串连起来,形成建筑群。通常平面都是呈对称布局,中轴线上分布着寺庙的主要建筑。栖霞寺虽然是民国年间重建的建筑,但仍沿用了传统的布局形式,由泮池、山门、弥勒殿、毗卢宝殿、藏经楼,以及两侧的祖堂、客堂等组成一个完整的建筑群。在这一组建筑中,弥勒殿、祖堂、客堂为人字顶,毗卢宝殿、藏经楼为重檐歇山顶,均为单层、砖木结构。

西方折衷主义建筑　折衷主义建筑是19世纪20年代在欧美一些国家流行的一种建筑风格。这种风格的建筑任意模仿历史上各类建筑风格,或自用组合各种建筑形式,不讲究固定的法式,只讲求比例匀称,注重纯形式的美。这类建筑在清末南京开埠后比较流行,如1870年建立的石鼓路天主教堂采用的是法国罗曼式教堂形制;1888年建立的汇文

书院钟楼采用的是美国殖民期建筑风格；1909年建立的江苏谘议局大楼采用的是法国文艺复兴建筑式样，等等。民国建立后，这类建筑逐渐淡出。南京下关的扬子饭店建于1912~1914年，就地取材，用南京的明城墙砖砌造成法国的建筑式样，是民国年间西方折衷主义建筑的实例之一。和记洋行英国总监办公楼建于1915年，是西方折衷主义风格建筑的又一实例。

西方古典式建筑（又称西方古典主义建筑）西方古典式建筑主要是指17世纪后期从法国兴起的古典主义建筑。其特点是以古典柱式为构图的基础，突出轴线，注重比例，强调对称，讲究主从关系。这种风格的建筑多被应用在宫廷建筑、纪念性建筑和大型公共建筑中。古典主义建筑以法国为中心，首先传播的欧洲其他国家，后来又影响到世界上其他一些地区。大约在20世纪初，这种风格的建筑出现在南京的校园里。建于1922~1924年之间的国立东南大学孟芳图书馆，由外国人帕斯卡尔设计，采用的是标准的罗马爱奥尼亚柱式构图，并采用仿石材构造的水刷石粉面，整个建筑造型十分严谨，比例匀称，细部装饰精美，是南京地区最为地道的西方古典式建筑。建于1930~1931年的国立中央大学大礼堂，由英国公和洋行设计，采用的也是法国文艺复兴时期的古典建筑式风格，正门门厅上部立有四根爱奥尼亚式列柱，在众多的校园建筑中独具特色，成为国立中央大学标志性建筑之一。此外，建于1922年的国立东南大学体育馆、建于1924~1927年的国立东南大学科学馆、建于1929年的国立中央大学生物馆、建于1936年的新街口中央银行南京分行均采用了西方古典柱式构图，是西方古典建筑的典型实例，显得坚实雄伟、华贵典雅。


中央大学礼堂

中国传统宫殿式的近代建筑　这种风格的建筑是中、西方的建筑师力图将中国传统的建筑造型和西方现代建造技术结合起来而作出的一种尝试，19世纪后期在南京开始出现。国民政府定都南京后，在1929年制定的《首都计划》中明确强调首都南京的建筑，“要以采用中国固有之形式为最宜，而公署及公共建筑物，尤当尽量采用”。由于这类“新功能，旧形式”的建筑既符合

现代建筑的功能需要，又能表现中国传统建筑的外貌，光大中国固有文化，顺应了时代潮流的要求,所以在 20~30 年代的南京，这种风格的建筑成为一股时尚。

这种风格的建筑较早出现在教会学校中。如 1917~1926 年之间建造的金陵大学礼拜堂、北大楼、西大楼、东大楼,以及甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛学生宿舍。1922~1934 年之间建造的金陵女子大学会议楼、科学馆、文学馆、图书馆、大礼堂,以及四幢学生宿舍等。教会学校中之所以要采用这种建筑造型，意在利用中国固有的建筑形式，表达教会尊重中国文化的姿态，以使中国的学生在传统建筑的氛围中不知不觉地接受西方文化的影响。这与同一时期由中国人独办的国立东南大学（ 1927 年改称中央大学）的建筑一律采用西方古典式风格形成鲜明而又强烈的对比。

此后，这种风格的建筑扩大到大型纪念性建筑、行政性建筑和公共建筑中。如 1926~1929 年建造的中山陵、1928 年建造的铁道部大楼(1945 年后改为行政院）、1929 年建造的励志社、1931 年建造的中央研究院地质研究所、 1931 年建造的小红山主席官邸、1931~1933 年建造的谭延闿墓、 1931~1936 年建造的国民革命军阵亡将士公墓建筑群、1933 年建造的交通部大楼、 1935~1936年建造的中山陵藏经楼、1935~1936 年建造的国民党中央监察委员会大楼、1935~1936 年建造的国民党中央党史史料陈列馆、 1947 年建造的中央研究院总办事处、 1936~1948 年建造的国立中央博物院筹备处等。其中以中山陵享有盛名。

中山陵系我国著名的建筑师吕彦直设计，占地面积约 8 万平方米,总平面采用木铎形(即钟形)图案,象征着孙中山先生毕生致力于唤醒民众。总体布局规划吸收中国古代陵墓的特点,采用轴线对称的布局,注意结合山势,运用牌坊、墓道、陵门、碑亭、祭堂、祭室等传统陵墓的组成要素。陵墓建筑群以大片的绿化地和平缓的台阶把各个尺度不大的个体建筑联成为大尺度的整体,形成庄严雄伟的气势。主体建筑祭堂吸取中国古典建筑的手法,应用新材料、新技术,墙身全部用石料砌成,运用蓝白两色为主的纯朴色调装饰细部。建筑本身基本上采取严谨的比例,在体型组合、色彩运用、材料表现和细部处理上表达了肃穆宁静的气度和逝者永垂不朽的精神。中山陵不仅是民国建筑中近代宫殿式建筑的杰作，也是中国近代建筑中近代化与民族化相结合的建筑典范。今天，它已成为南京的标志性建筑。

新民族形式的建筑（又称现代化民族形式建筑） 20 世纪 30 年代,中国一些有见识的建筑师看到中国传统建筑形式与西方现代建筑技术、现代建筑功能相结合的矛盾，同时考虑到宫殿式建筑造价昂贵，费时费工，以及建筑格局呆板，于是提出了创新的主张，反对繁琐的复古主义形式，反对大屋顶，探索将中西方建筑有机地融合起来，创造出既具有时代气息又具有传统特色的新民族形式。这类建筑一般采用现代建筑的平面组合体型构图，大多采用钢筋混凝土平屋顶，或采用现代屋架的两坡屋顶，造型简洁对称，在檐口、墙面、门窗、人口部分以及室内施以中国传统建筑装饰,并辅以适当的传统建筑图案。这类

建筑兼顾西方现代建筑技术、现代建筑功能的需要，同时又带有中国民族风格，追求的是新功能、新技术、新造型与民族风格的和谐统一。30年代南京对这类形式建筑的探索当时在国内处于领先地位。代表性的建筑有1930~1933年建造的中央体育场建筑群、1930~1934年建造的紫金山天文台、1931~1933年建造的中央医院、1932~1933年建造的中山陵音乐台、1932~1933年建造的外交部大楼、1935年建造的国民大会堂和国立美术陈列馆、1936年建造的中国国货银行等。其中以外交部大楼最为典型。

外交部大楼筹建于1931年3月。最初由天津基泰工程司建筑师杨廷宝设计，建筑物平面呈‘工’字形，建筑平面4 000平方米。建筑物的前后两部分以大楼梯相连接，空间富于变化。建筑物采用传统的中国古典建筑形式，重檐歇山顶，琉璃瓦屋面，地上2层，半地下室1层。前有月台踏步，墙身柱间辟有大玻璃窗。细部采用清式斗拱彩画，天花藻井。后因国民政府紧缩经费，这一方案未能实行。1932~1933年，上海华盖建筑师事务所赵深、童寯、陈植对外交部建筑也进行了设计，他们考虑到宫殿式建筑造价过高，于是既不抄袭西方建筑样式，也不照搬中国宫殿式建筑的做法，而是根据现代技术和功能的需要安排平面布局与造型，采用了‘经济、实用又具有中国固有形式’的特点，设计出了新民族形式的建筑，结果这一方案得到采用。外交部大楼建筑面积5 050平方米，坐北朝南，平面呈“T”字形，钢筋混凝土结构，平屋顶，入口处有一个宽敞的门廊。中部高4层，两翼高3层，另有半地下室1层。整座建筑的平面设计与立面构图基本采用西方现代建筑手法，同时结合中国传统建筑的特点和细部。从建筑物的外观上来看，立面上下分为勒脚、墙身和檐部三部分：底层半地下室部分的外墙用水泥粉刷，象征基座；墙面用褐色面砖贴面；檐口部分用同色的琉璃砖做成简化的斗拱装饰。建筑物内部大厅天花饰有清式彩画，室内墙面做有传统墙板细部。该建筑把中国传统建筑精美的局部与西方现代建筑简单的线条完美的结合在一起，是中国新民族建筑形式的典范之一。1991年，国家建设部、国家文物局将其评为近代优秀建筑。

西方现代派建筑（又称西方现代主义建筑）第一次世界大战后，由于欧洲政治、经济和社会思想状况的变化，西方现代派建筑应运而生。这种风格的建筑强调建筑式样与时俱进，主张摆脱历史上过时的建筑式样的束缚，积极采用新材料和新结构，创造出反映时代特征的新建筑风格。由于这一风格的建筑实用、经济而又美观，便于新材料、新结构的应用，所以一经产生，迅速在世界各地传播开来。

20世纪30年代这种思潮影响到中国的建筑师。他们紧跟时代的脉搏，在南京等地也设计建造了这一风格的建筑。如1932~1933年建造的首都饭店、1932~1933年建造的国民政府最高法院、1933年建造的福昌饭店、1933~1934年建造的行政院、1933~1935年建造的地质矿产陈列馆、1935~1936年建造的新都大戏院、1935~1936年建造的国际联欢社等。抗战胜利后，这一风格成为新兴建筑中最常采用的建筑风格。如1946年建造的北极阁宋子

文公馆、1946 年建造的美国大使馆、1946~1947 年建造的美军顾问团公寓、1947 年建造的公路总局、1948 年建造的馥记大厦、1948 年建造的延晖馆等。在这些现代派建筑中，以首都饭店别具一格。

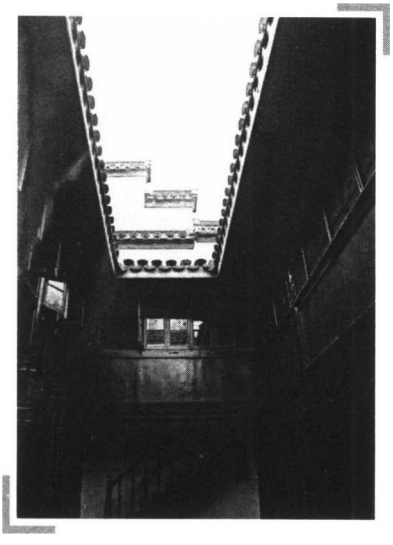
首都饭店 1932 年由华盖建筑事务所童寯设计，大华复记建筑公司和联合成记营造厂建造，1933 年竣工。占地面积 1 376 平方米，建筑面积 926 平方米，工程总造价 20.72 万元。整个建筑为钢筋混土结构，采用了西方现代派造型，根据建筑功能与所处地形的特点，建成不对称的形式。平面布局比较灵活，大楼平面呈‘7’字形，周围用名贵树木点缀园景，正面为椭圆形广场，中部设有画花坛；建筑物后面设有两个标准的网球场。大楼的主体为对称的两翼，中部为厅楼，高 4 层，两翼为 3 层。立面主要以窗和墙体组成线条，构思新颖，简洁明快，在同期建筑中独领风骚。

南京的民国建筑是历史遗留给南京的一笔宝贵文化遗产，是南京文化的精华和名片之一。正确地认识、合理地保护、适度地开发利用南京的民国建筑，对于凸显南京特色文化，提高南京的美誉度，增强南京的城市竞争力，具有重要的历史意义和现实意义。

青砖黛瓦的古代民居

长　北

这里所说的南京古民居，主要指南京现存明清两代古民居,明以前南京古民居已非原构,不在本文述及的范围之内。



甘熙故居　跑马楼

南京古民居分类及其典型

明代民居　南京现存明代民居数量不多，其中最有价值的，是江宁区龙都乡西北杨柳村明代民居群。

杨柳村明代民居群原 36 组宅院,近几十年间迅速拆毁,目前仅存一座明代宅院;“躲”在农民新宅背后。三路三进穿堂式房屋呈中轴对称排列,没有高大的封火墙,也没有显赫的门楼,外观十分简朴。内部则整饬宏敞,有门厅、轿厅、客厅、住房、书房、伙房、亭院等 98 间。每路前进房屋穿门背后,有雕刻工细的砖雕门罩,作上、下两层垂花门样式,荷花柱和插穿都紧贴墙壁成为符号,见南京砖雕门罩简朴大方的特点；大镶边围裹兜肚、字匾,精雕细刻,又与徽州砖雕门罩相近。如东路前

进大厅穿门背后砖雕门罩，檐条刻仙鹤祥云，上额枋刻五组莲花间四组斗栱，下压一条二方连续莲瓣，束腰刻花卉，字匾一围刻菊花纹，大镶边刻“卍”字回纹锦和暗八仙，下额枋刻博古，荷花柱插穿刻花卉雀鸟。每路后进房屋穿门背后，有磨砖素门罩。各路穿门均为石库门，以七块巨石精磨垒叠而成，石地袱、石柱础均作须弥座样式，座上刻锦袱披挂并刻花饰。如东路前进大厅穿门须弥座角柱浅刻竹节，束腰刻方胜、连钱，地袱刻云纹，西侧面刻银锭、毛笔，东侧面刻如意吉祥结，合为“必定如意”。

杨柳村明代民居群大木作雕刻最为精彩。每路中进大厅、后进大厅梁架均为彻上露明造，明间梁架作抬梁式，梢间梁架作穿斗式，朝南均设船篷轩，三路共六进大厅船篷轩下，望砖一一磨细，贡式梁两端压地平起夔凤回纹，开光内剔地起突博古、人物、云龙图案，荷包梁与象鼻梁头明显仿徽式，屋檐下梁头、撑栱、滴檐板等，雕刻精美之至。如东路中进大厅，卷棚下贡式梁三面刻博古、人物、花卉，衬以夔凤回纹锦，荷包梁开光内刻人物山水，精美而不刻削，繁密而又井然有序；抱头梁梁头撑栱圆雕倒挂狮，精工遒劲；滴檐板镂雕方回纹与莲花卷草，工整与玲珑双美并具。可惜各厅格扇门均易为砖墙，砖墙中部留小门供人出入。厅右设偏室，檐下抱头梁梁头撑栱镂雕双凤牡丹，加敷彩色，玲珑而不纤巧。西路后进大厅是戏台，西半边供演出，东半边为上、下两层看台。东路后进大厅后有小楼两层，不事雕饰，复道回廊，曲折相通，十分简朴。因此村地处偏僻，又因此宅木雕构件处于高位，虽经世事风云，迄今毫发无损。江宁明代古宅无论建筑布局还是木作雕刻，都见出对徽式建筑的效仿。

南京明代古民居还有：南京状元秦大士故居，在长乐路 57、59 号，保存完好；东南首富沈万三故居，在马道街 7 号，存楠木厅；状元朱之蕃故居，在朱状元巷 32、34 号，木雕细致，等等。

明代私园　明中叶，南京作为江南工商业中心和文化中心，有知名园林 30 余处，“若最大而雄爽者，有六锦衣之东园；清远者，有四锦衣之西园；次大而奇瑰者，则四锦衣之丽宅东园；华整者，魏公之丽宅西园；次小而靓美者，魏公之南园，与三锦衣之北园”。其中最有价值的是明初功臣徐达私家花园瞻园，与苏州留园、拙政园，扬州个园，无锡寄畅园等并称为“江南五大名园”。

瞻园在今瞻园路 128、130、132 号，时名“凤台”，清代为江陵藩署，乾隆皇帝南巡时，曾莅临游览并题额“瞻园”，太平天国时为东王杨秀清邸园，民国初为省长公署，1987 年扩建。今存南北两园和中式厅堂四进。厅堂轩敞，陈列天朝遗物；北园开阔，叠石气象雄伟，为明代遗物；南园曲折，叠石丘壑幽深，为今人刘敦桢补造；园内倚云、仙人诸峰，为花石纲遗物。现为太平天国历史博物馆、江苏省重点文物保护单位。

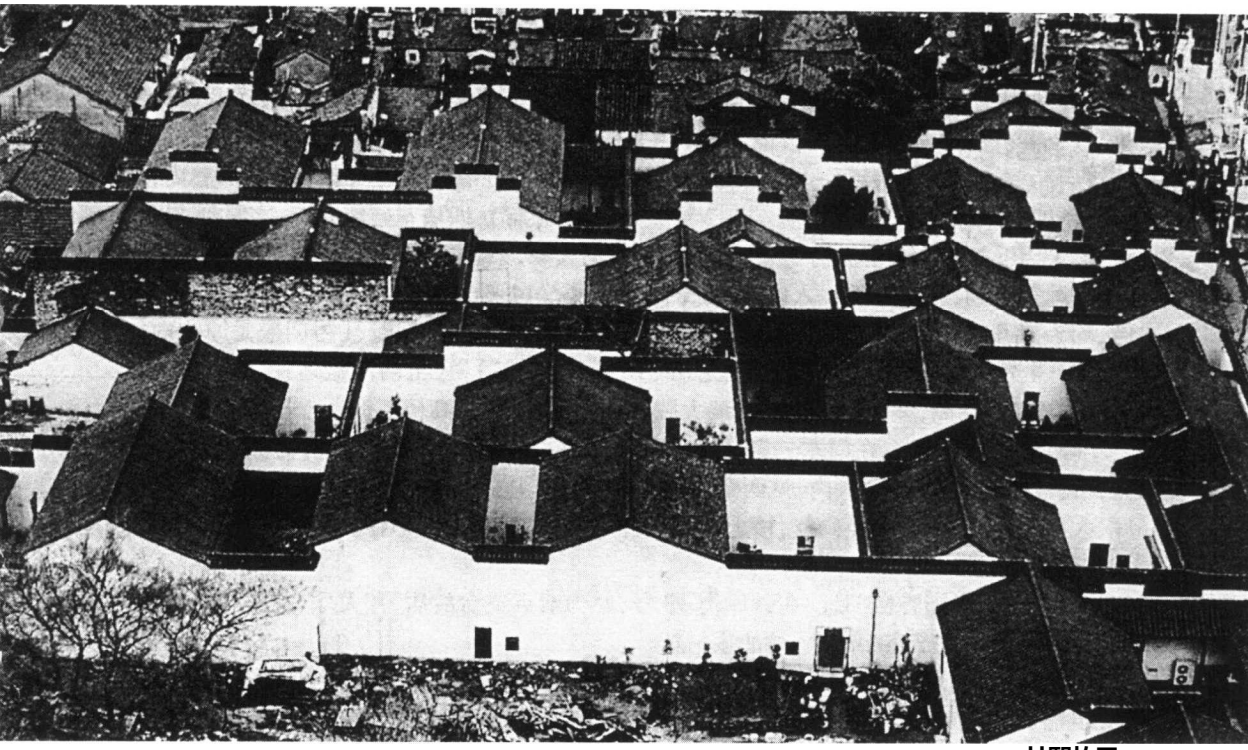
南京明代园林还有煦园，在中国近代史博物馆内，为明初黔宁王沐英宅第，后为两江总督西花园、太平天国天王府西花园，太平军失败后，天王府被焚，仅石舫是当年遗物；白

鹭洲公园,在今夫子庙东,为明初中山王徐达东园,又名太傅园,咸丰间毁于兵火,现有建筑为民国间重建。

清代民居　南京清代民居除城西清凉山南麓龚贤扫叶楼外，以城南民居为典型。城南街坊是明初朱元璋定都南京、征集 10余万工匠住于城南、历几百年逐步形成的,城南古民居则多为清代中晚期遗构，多路多进的大型民居即“九十九间半”者，如升州路南捕厅 15、17、19号和大板巷 46号晚清藏书家甘熙住宅,门西殷高巷 14号晚清钦差刘芝田住宅,高岗里 17、19号晚清翰林魏家骅住宅，门东三条营 16、18号晚清富商蒋寿山住宅等，大都集中在城南。

清中期陶姓河房在今糖坊廊 61号。外观封火墙高大,在秦淮河畔河房中十分突出。内存跑马厅两进、河厅一进,大门开在两进间耳门的位置,天井窄小。朝南前进为带卷棚大七架梁大厅,槛窗一排,面河而开 朝南后进是住房。全宅大厅梁架均不露明,而以轩下梁架、两厅两排格扇门和绕天井一围雨挞板为雕刻重点。轩下荷包梁高浮雕鹤立海边，意为《一品当朝》,梁头刻作象鼻,梁垫高浮雕八仙等人物故事,雕刻圆活 雨挞板高浮雕人物山水,不刻背景,简朴概括 格扇门雕刻最为精彩,每片格心圆形开光大小相套,大圆开光内浅雕一双蝙蝠,上下衔住小圆开光,小圆开光内深雕各式花卉,结子镂雕佛手、牡丹、石榴、寿桃等各式花果,结子圆活,棂条健劲 绦环板以剔地起突法雕凤凰、麒麟等花鸟走兽,麒麟长幼间、梅花鹿大小间的传情顾盼、凤凰雌雄间的藏露照应,都精彩之至,足堪玩味 裙板雕山水人物。同样是剔地起突法,绦环板雕刻圆活而有体积感,裙板雕刻则不追求纵深,而追求平面布置之美,构图满、密,以重复的线条铺排出山石、房廊、树冠的格律感即装饰感,圆活与健劲兼而有之。足板又换一种雕刻语言，以减地平钣法刻线纹卷草。两排格扇门雕刻水平之高,南京绝无仅有,移地徽州,亦属不可多得。大厅两次间飞罩镂雕梅花冰纹 楼上柱子间悬挂落和荷花柱。全宅布局、结构、雕刻均仿徽式，而于河房和对子房门见苏南特点。现为省级文物保护单位。

晚清甘熙故居，在今升州路南捕厅 15、17、19 号和大板巷 46号,三路五进穿堂式房屋即‘九十九间半”,占地总面积 14 060平方米，建筑总面积 12 000平方米,作为迄今保留大型、完整的独家宅院,受到政府重视,得到全面修缮。19号建筑 1992年整修,按东、西两路轴线排列,东路穿堂房屋五进,三进对市民开放 西路偏院三进,花砖铺地,木雕格扇和栏杆精美之至。15号三进、17号两进和大板巷 46号两进 2002年修复。图宅术曰:“商家门不宜南向,徽家门不宜北向。则商金,南方火也 徽火,北方水也。水胜火,火贼金,五行之气不相得。故五姓之宅,门有宜向。向得其宜,富贵吉昌 向失其宜,贫贱衰耗”,所以,甘熙故居大门朝北。一说甘氏郡望在渤海,院门朝北,以示不忘祖德。出门厅,天井西墙上嵌有从高淳明代民居移来的长条花砖,刻‘福”“禄”“寿”“喜’四幅斗方,雕刻大体大面,简朴浑厚。民间传说唐代德宗朝道州刺史阳公讳城字，定州人氏，见朝廷以“道州古产侏儒”



甘熙故居

为常例,令道州岁贡侏儒数千人,百姓迫于王法,将亲子纳入坛中畜养上贡,于是力谏朝廷除此常例,百姓遂尊其为福星。砖雕刻福星闲坐,神态安祥 禄星前刻梅花鹿一只 寿星旁刻童子手捧寿桃"; 喜星 "左上角刻婚礼纳彩用的大雁(参见《礼经》),以喻' 洞房花烛夜 ",左下角刻童子手捧黄榜,书生志满意得,以喻' 金榜题名时 "。各厅仪门与对面穿门均设砖雕门罩,仪门砖雕门罩反面正对客厅,最为精美 枋上刻《八仙过海图》,左右雕刻瓶插牡丹,构成《富贵平安》图画。客厅为鸳鸯厅,前后设轩,梁、柁刻《鲤鱼跳龙门》、《松龄鹤寿》等图案,圆光花罩套格扇门,方、圆、虚、实、大、小相间,极富形式美,使宽阔的大厅内光影变化,空灵剔透。内厅格扇门窗从城南信府河征集而来,24 扇隔扇门现存 18 扇,裙板浅浮雕博古图案,线纹流利清晰;绦环板高浮雕二十四孝图,有《卧冰求鲤》、《鹿乳奉亲》、《老莱子娱亲》等画面,刀法干脆利落,人物动态生动 格心镂雕蝙蝠夔纹卷草,极为工整细致 其精其美,十分少见。厅后,跑马楼绕天井四面通连。跑马楼与偏楼雨挞板雕刻人物花鸟图案,安逸楼雨挞板木雕最为精美。全宅有水井 12 口,厅堂内、屋檐下都有水井,每厅、每楼前天井青石铺地,夏至、冬至之日,阳光穿堂过厦,洒满整个院落,谓之' 遍地黄

金”。各路间有火巷，耳门通往各厅。15号原有花园和藏书楼——津逮楼，未及修复。甘熙为晚清藏书家和著书家，甘熙故居现为南京市民俗博物馆、江苏省文物保护单位。

晚清刘芝田住宅，在今门西殷高巷 14号——1、2、3、4号。门厅、轿厅、大厅及楼房多进，以火巷分成南、北两部分，占地 3 000余平方米，现存六院。14-1号大门在殷高巷，已成油饼店后壁，入门，有房屋一进，古树尚存2、3、4号大门在殷高巷转入孝顺里的深巷内，沿巷墙壁旧貌未改，民居骨架未损。14-2号磨砖门罩，上额枋四块花砖雕花卉，字匾刻“福祚攸同”四字，左兜肚雕松树梅花鹿，右兜肚雕梧桐大象，束腰刻莲花卷草，左右雀替刻龙与卷草，雕刻健劲，保存完整。入内，有五开间跑马楼。14-3号磨砖门，14-4号大门已闭，入内，均为五开间跑马楼。刘芝田故居当有总门，因拓宽巷道而被拆毁，1号门应是原宅内仪门，2、3、4号门应是原宅内耳门。刘芝田（1829~1892年），官至两淮盐运使，人称“刘钦差”。殷高巷北侧，多清代民居的高墙大院，巷南侧已为现代高楼占据。

晚清蒋寿山住宅，在门东三条营 16、18号。封火墙高大，比陶姓河房更甚，外观之气派，可称城南民居之最。入内，见两个大院，仪门砖雕门楼均已破损。从仪门入内，门厅、轿厅、大厅及楼房多进，未经修复，楼上木雕栏杆尚在，宅后花园已不存。蒋寿山，晚清富商，人称蒋驴子。

晚清李香君媚香楼旧址，在钞库街 38号，原为清袁道台故居，存大厅、花楼与河厅，木雕精美，因地处夫子庙旅游区，被油漆一新。

南京清代民居还有 陈氏帐房，在门西营门口 11号，存四进，木雕、砖雕、石雕都很细致 织锦大户端木、吴贡、闻氏的连片帐房，各四至五进，在集庆路 58、64、70号 翰林魏家骅故居九十九间半，在高岗里 17、19号 翰林故居，在钓鱼台 192、196号，存二路两进，门楣、回廊下挂落等雕刻细致；张姓住宅百余间并花园，在秦淮区施府桥 31号 苏家帐房三路四进，在钓鱼台 83、85、87号 汪氏帐房两路四进，在鸣羊街 20号 原棋峰试馆河房两路三进，在钞库街 52号 翁同龢故居，在绫庄巷 31号 魏源故居，在今龙蟠里 知府韩明春故居，在门东兴隆巷 15号 汤知府故居，在白酒坊 7号 赵武官住宅，在马道街 43、45号 李熙故居，在牛市 25、27号 陈作霖故居，在安品街 20号 杨桂年故居，在仓巷 78号 程先甲故居，在大百花巷 21号 卜家住宅，在白酒坊 14号 楠木厅，在船板巷羊毛衫厂内 娼经楼，在同仁街 19号等。

太平天国王府等 1853~1864年，太平天国政权定都南京，将多座明代建筑改为王府。湘军破城以后，又大力摧毁太平天国建筑。因此，南京现存太平天国王府建筑时代面貌混杂，现存太平天国民居甚少，不足代表南京民居特色。

堂子街 108号太平天国东王府，坐北朝南，前后五进，木构架多以龙为饰。其内保存有太平天国壁画 18幅 大殿壁上 8幅多为巨幅山水，下部已见剥落 二、三进木板画 10幅，《望楼》画太平天国江防设施，最为出色。右侧花厅另开边门。现为太平天国壁画艺术馆、

全国文物保护单位。

南京太平天国王府建筑还有：洪秀全第五子洪天佑故居幼东王府，在今建康路409号大同被单厂附近；东王杨秀清族弟杨辅清故居辅王府，紧邻幼东王府；冯云山故居南王府与萧有福故居幼南王府，均在今建康路235号秦淮区第一中心小学内；洪仁玕故居干王府,在今长乐路9号江苏省邮电学校内;李秀成故居忠王府,在今府西街14号南京第一中学内;李世贤故居侍王府,在今钓鱼台119号南京化工设计研究所内；蒙得恩故居赞王府，在今秦淮区马道街3号马道街小学内。

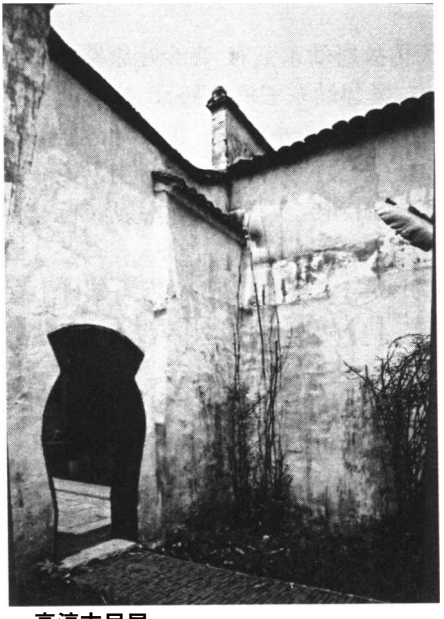
金沙井34号、36号存太平天国房屋五进，四进为平房，末进为二层小楼，石柱础上存有雕刻;金沙井30、33号太平天国建筑,雕刻风格独特。作为太平天国民居的有限遗存,金沙井民居自有其价值。

高淳老街　南京南郊，高淳县淳溪镇初建于宋元，其地理环境三面环水，一面环山，为苏、皖、浙三省水路通衢,镇上街市沿官溪河而建,长800余米,故称“一字街”。晚明至清代,四方客商从固城湖、太湖、石臼湖、丹阳湖沿官溪河来到淳溪,徽商尤多云集于此,正仪街与通贤街丁字形衔接处成为商业繁华区,延伸出崇仁街、宣化街、阜民街、河滨街、永宁街等网状街巷，官溪河上架设小桥多座，淳溪成为富甲一方的江南水镇，乾隆皇帝称其为“江南圣地”。1984年，高淳县政府将正仪街两侧与通贤街口长345米、面积41 000平方米范围内的80多家店铺、8 200余间民居公布为县级文物保护单位，现在，正仪街两侧与通贤街口已约定俗成称为“高淳老街”，上升为省级文物保护单位。

“高淳老街”青石板路仍是原貌，沿街店铺和民居多为清代建造。店铺作硬山两坡顶建筑，左右墀头层层出挑,线脚进退曲折,起伏变化，撑起出檐约1.5米的屋顶,砖垛头多加以雕刻。朝街门面设木铺搭门，有的利用街道转角,正、侧面均设木铺搭门,有的设垂花门,布局每多紧凑。阑额两端,多以减地平钑法刻云头，中间锦袱内以压地平起法刻《五路财神》、《连年有余》、《刘海戏金蟾》等吉祥图案，梁下撑



高淳老街



高淳古民居

栱多镂雕人物故事,承托起‘占天不占地’的骑楼,骑楼朝街一面设垂花柱和挂落,装镂空窗格扇。骑楼不仅节省了店铺占地面积,为街巷腾出了空间,还为沿街门面遮阳挡雨,增加了沿街房屋的美观。店铺后,民居一般开间一至三间,纵深三至五进,每进上、下两层,前进开店,中进住人,临河后进为作坊或货栈,各进之间以楼阁式天井或天井相连,天井窄小,穿门、后门设砖雕门罩。前有进路,后有出路。三五家店面为一组,两边封火墙夹为小巷,老街与小巷组合为蜈蚣形布局,巷口多设土地神楼,供居民朝拜兼供更夫休息。官溪河边,水埠、码头三步一架,五步一座。高淳老街原汁原味,门面多以木雕为饰,比修建一新的屯溪老街线脚粗犷,住房装修则甚为简朴,形成融苏、皖建筑风格于一体的地方建筑特色。在全国‘老’街中,高淳老街堪称修旧如旧、古意盎然、不可多得的成功范例,被社会学家费孝通先生誉为‘金陵第一古街’。

吴家祠堂是老街最大的家祠,陈毅元帅曾在此进驻,现为新四军一支队司令部展览馆。大门青砖磨细拼花。入内,享堂副阶设船篷轩,木构架以卷草纹为雕刻母题并髹土朱漆,卷草流转,线纹清晰,梁眉、驼峰均仿徽式,栌斗也刻作徽州建筑的平盘斗式样,享堂内外石柱础,作鼓墩、覆盆双层,雕刻则见滞郁。享堂格扇门腰板刻《戏彩娱亲》、《鹿乳奉母》、《卧冰求鲤鱼》等二十四孝故事,裙板刻宝瓶牡丹、夔龙、如意。后进为戏台,木雕集中而精湛,屋檐下设斗栱 14 朵,阑额刻《借东风》、《百岁挂帅》、《郭子仪上寿》等戏文故事,四角垂木雕荷花柱,顶棚以方形高浮雕《双凤牡丹图》围起正中圆形浮雕《双龙戏珠》藻井。沿街最大的前店后宅,现已辟为民俗博物馆,开敞的店铺后面,住房多进横向铺排,各进以耳门相通连,天井以石板铺地,中进天井为楼阁式,宝瓶门景和圆窗宕外是花园,园内竖砖铺地,十分朴素。沿街戏台,飞檐翘角,可见淳溪原住居民生活及民风民情之一斑。

南京古民居的生成背景

南京自公元前 472 年越王勾践在长干里筑越城以来,已有近 2 500 年的建城史。其后,东吴、东晋、宋、齐、梁、陈、南唐、明初、太平天国、民国共十朝在此建都,留下了大量的历史

遗存。全市现有全国文物保护单位 14项 48处、省级文物保护单位 47处、市级文物保护单位 186 处,合计 281 处,加上县级、区级文物保护单位,共 585 处之多。论历史文化积淀的深厚，全国大都市中少有可与南京匹比者。

相传秦始皇为泄王气,凿方山,断长垅,使龙藏浦入长江,秦淮河由此得名,绕城入江者称‘外秦淮’;流入城内称‘内秦淮’。内秦淮位于南京城南,两岸河房沿河而建,六朝以来便金粉荟萃,青楼云集,至今尚存乌衣巷、朱雀桥、桃叶渡、王谢故居、周处台等六朝遗迹。明中期以后,南京手工业和商业迅速发展,商贾大户大规模的宅院如‘九十九间半’者,在城南拔地而起。太平天国军队入城、湘军破城以及抗战、内战,使南京古民居叠遭破坏。

南京地处长江南岸,草木葱茏,烟岚秀润,其文化理应表现出‘杏花春雨江南’的婉约特点。南京山川形势又极为大气,钟山龙蟠,石城虎踞,前可挹长江之水,背则倚紫金之峰,因此,世人盛誉南京为‘江南佳丽地,金陵帝王州’。山川形势和帝王之都影响着南京人的胸襟，使南京文化有王者的大气。由于中原士族数次南迁，使南京方言跳出吴语体系而属于北方语系。南京民风大大咧咧，有北方人的豪爽侠义却少南方人的精明狡诈。南京萝卜大,包子粗,烧饼硬,茼蒿像小树,苋菜不摘根,南京菜肴令吃惯淮扬菜肴的人以为,有欠南方的精致。南京地望在江南,文化却并不完全属于江南 扬州地望在江北,文化却地地道道是江南的。其历史成因是多方面的。北方文化与南方文化、官方文化与民间文化在南京碰撞交融，塑造出南京文化的兼容性格。

南京古民居艺术特色

南京古城缺少扬州那样的高墙窄巷，也缺少苏州那样的小桥流水，不像常熟小巷舒适明净，也不像徽州深巷马头墙密集。南京古城的古巷内，民居忽进忽退，忽高忽低，较为杂乱,河房旁,街道比苏州河街宽、直而少幽曲。

南京古民居总体受徽式建筑影响。明代中、晚期以来，徽商足迹遍于江南；晚清，太平天国自皖入苏，清湘淮水军自皖攻陷南京。他们一次次将徽州建筑的样式带入南京。经过自身文化的融铸，南京古民居建筑空间较苏州、徽州民居舒朗，装修较苏州、徽州民居简洁,于秀丽中见雄浑,呈现出介乎南北之中的建筑风格。其整饬、对称、开张的空间布局,有别于苏南文人住宅开合、藏露、大小变化的空间布局；方正的庭院式园林，又有别于苏州幽深藏密的园林。

梳理扬州、镇江、南京、徽州、苏州、杭州等地的传统建筑,不难发现徽派建筑工艺流传江南的两条线索。南线东抵苏州、杭州，北线经南京而达镇江、扬州。南京成为徽派建筑流传扬州、镇江的中转站，由此形成宁、扬、镇三地相近的古民居建筑风格。其外观都比较朴

素,青砖高墙,小青瓦覆顶。大门门罩作飞砖牌楼样式,左右砖磴壁立,砖雕紧贴墙体,精工不露,与青砖墙浑然一体。内部则布置为多进穿堂式厅、房,平面多三开间,进深多七架梁,甚至左、中、右三路五进沿中轴线布局,形成数组方正整饬、平行延展的合院。人大门,门厅、头道天井是中介空间。过仪门,才进入内部空间,仪门反面正对大厅,所以,仪门门罩反面砖雕最为细致。苏州砖雕门罩平面分割密集,挂落、荷花柱腾空,纤巧细腻,多了些脂粉气,左右粉墙与门罩黑白对比,又见小家碧玉的秀气。南京砖雕门罩也从垂花门蜕变而来,却含而不露,荷花柱紧贴墙壁成为符号,平面分割比较舒展,雕刻比较简朴。大厅在前,花厅在后,地面都用方砖磨平合缝,方砖下用瓦钵支平架空,气孔开在火巷内,以防地板潮湿腐烂。厅堂前设副阶,装木格扇,后壁开穿门,石柱础多雕作古镜式,也有鼓墩式。左右上房六面钉以木板。后进住房多作两层,有的与前进房屋呈跑马楼相通,楼梯隐在楼厅屏门之后。花园、厨房次第安排于各厅之后。天井比徽式民居宽敞,天井内开池叠石,栽花种树。各路房屋间设火巷,兼防火、串风功能,主人从各进堂屋进出,内眷和佣工从火巷、耳门和后门出入。沿河民居多二至三进,门厅沿街,住房沿河,或花楼沿河。人们惯以‘青砖小瓦马头墙,回廊挂落格扇窗’形容江南古民居的共性。共性之中,宁、扬、镇三地古民居自成北方官式风格与江南民间风格杂糅、清雅健劲的地方风格,三地中,南京古民居徽式痕迹最重。

明中后期,江南经济富裕,文风昌盛,加之朝纲日衰,士大夫‘隐心皆然’(计成《园冶·自识》),于是精心营造园林居室,在‘城市山林’里悟宇宙之盈虚,体四时之变化,既享受城市文明,又沉醉于湖山之趣,过‘大隐隐朝市’的生活。晚明至清,江南文人园林登峰造极,苏州、扬州、南京、杭州等地,成为我国私家园林最为集中和发达的地区。江南园林处处表现出南方士子细致的生活追求、深厚的艺术修养和天人合一的宇宙观,给皇家园林和北方园林以巨大影响,成为中国园林史上的光辉典范。比较江南园林,苏州园林精巧如扇面,扬州园林巧借河道,点缀天然,镇江园林得江山之壮阔,无锡园林得太湖之淡远,杭州园林得西湖之烟波,南京园林则见发自十朝古都文化积淀的开敞大气。

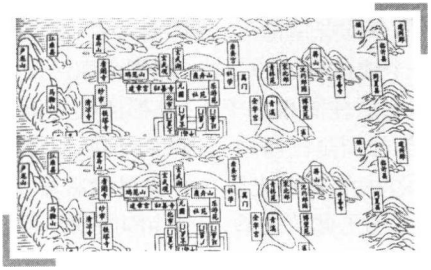
朱光亚先生说:“明中叶以后直到清末的南京建筑文化不妨用八个字来说明:吴头楚尾,南北辉映。它较明初的正襟危坐多了几分妩媚,较苏州的建筑少了点脂粉,较皖南皖北一带添了几许姿色。”笔者以为,不仅皖南商贾民居,南北各派民居多有比南京古民居见“姿色”者。南京古民居高就高在无意与南北民居一争姿色。它于淡妆中见妩媚,于秀气中见大气,方为南京古民居本色。

历经沧桑的街巷地名

胡阿祥

现代生活离不开地名,没有地名,城市乃至乡村的生活将是一片混沌；然而地名又不仅具有实用价值,它也映射着人类社会的过去与现在。地名是人们赋予各个地理实体的专有名称。自古至今，那些曾经使用或正在使用的地名，都是人们约定俗成的、命名的、公认的 反过来,地名又成为人类社会各种信息的载体。从这层意义上说,地名是真实而且珍贵的文献资料，是鲜活而且广泛的文化符号。

作为文献资料与文化符号，老地名往往特别值得品味 对于有着悠久历史、复杂变迁、丰富文化的城市，老地名更是蕴涵着可以回味无穷的各样信息。南京老地名正是这样 那形成于不同时代而当今尚在使用的南京老地名，数量上既成千上万，类别上亦丰富多彩；如果我们把南京的地理、历史、文化、风俗等比作一部厚重的百科全书的话，那南京老地名就是构成这部百科全书的长短不一、层次各别的辞条。



南朝建康图

2004年 3 月 9 日,《金陵晚报》发起了“ 南京十佳老地名 ”评选活动。4 月 17 日,八位资深地名

专家在众多市民投票的基础上，从得票最多的前 20条地名中,以无记名投票方式,最终决出‘ 南京十佳老地名 ’如下 :乌衣巷、朝天宫、桃叶渡、成贤街、龙蟠里、夫子庙、长干里、孝陵卫、莫愁路、虎踞关。

所谓一叶知秋，窥斑见豹，十佳老地名至少从七个方面透露了南京的诸多消息，并能引起我们对南京地名以及老地名文化、新地名命名的诸多思考。

历史沧桑的南京——乌衣巷

乌衣巷位居南京十佳老地名之首，这是意料之中、情理之中的事。

乌衣巷得名于孙吴时代，当时此处驻军穿黑色制服，因称乌衣营，巷由此得名。今天的乌衣巷长约里许，在夫子庙文德桥附近，西与钞库街、大石坝街交接，东通白鹭洲公园；至于古代尤其是六朝隋唐时代的乌衣巷，则具体位置与规模大小，迄今都没有确切的说法。然而就是这样一条名称算不上优美、位置与规模一直存有争议的乌衣巷，却得到了市民和专家如此一致的认可，原因何在呢？我们可以从比较的角度来理解这一有趣的现象。

一座城市总有一座城市的味道，这种味道，往往凝聚在一些千古传颂的诗句中。以江苏三大历史文化名城为例,提到扬州,人们立刻想到的诗句就是‘ 故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州 ”,是‘ 天下三分明月夜,二分无赖是扬州 ”,是‘ 二十四桥明月夜,玉人何处教吹箫 ” ;提到苏州,总会浮现‘ 姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船 ’的意象 而提到南京,大多数人首先想到的,则是唐朝刘禹锡那首著名的《乌衣巷》“:朱雀桥边野草花,乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕,飞人寻常百姓家。’由此可见,乌衣巷无论是在本地人还是外地人的心目中,都已经成为南京这座城市的代名词,《乌衣巷》诗,更是南京历史的画龙点睛之笔。

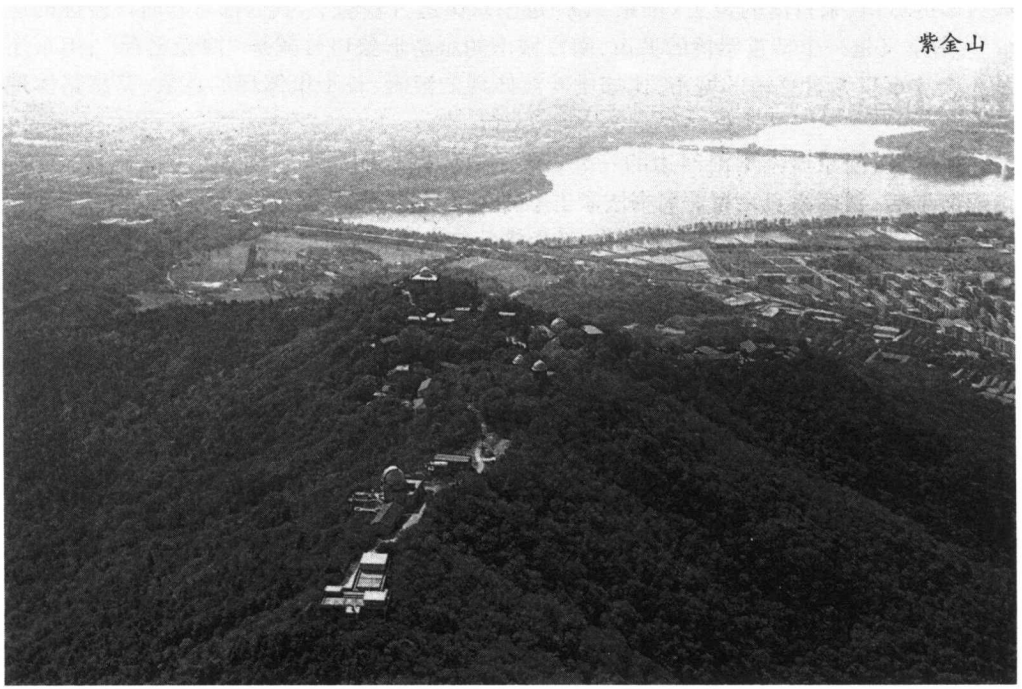
南京历史的最大特点，就是起伏兴衰十分明显。一般来说，统一时代南京地位下落，分裂时代南京地位上升。中国历史上多南北对峙，而南京为南方的首善之区，是南方最重要的都城。又中国历史长期以来，北胜过南，这就决定了南京的悲惨命运：建都南京者，多是最终灭亡的偏安王朝；南京是辉煌总遭遇北方毁抹的一个地位尴尬的都城。然则南京历史的这种沧桑感，于《乌衣巷》诗中得到了具象的体现：昔日居住着琅琊王氏、陈郡谢氏等世家大族的乌衣巷，昔日都城建康的交通要津朱雀桥，如今却别是一番情景：野草开花，点染出曾经的繁华之地朱雀桥畔的荒芜；夕阳斜晖，映衬着过去的富贵之乡乌衣巷里的寂寥。那正在就巢的无知飞燕，怎能晓得华堂易为民居的人世变迁！此诗之妙，在乎句句是景，而又借眼于燕，故托兴玄远，用笔极曲，感慨无穷！

要之，《乌衣巷》诗及其标志性地名乌衣巷，典型地折射出了南京历史的沧桑巨变，因而得到了身在古都、心总怀旧的南京市民与专家的强烈共鸣与特别认同。

地理形胜的南京——龙蟠里、虎踞关

龙蟠里，北起广州路，南至虎踞路；虎踞关，南起广州路，北接西康路。这两条地名的专名，都来源于相传是诸葛亮说过的一句话："钟阜龙盘，石头虎踞，真帝王之宅。"钟阜即今紫金山，紫金山逶迤似蟠龙，匍匐于南京城东；石头约当今清凉山，清凉山蹲踞若猛虎，雄立在南京城西。钟阜石头，龙盘虎踞，南京所以成为六朝古都、十朝都会，正是凭依着优越的地理形胜。

在冷兵器时代，国都的选择往往非常看重地理形胜。拥有龙蟠虎踞之势的南京，可谓"山川形胜，气象雄伟"：其西、北有号为"天堑"的长江；西又有清凉山上的军事堡垒石头城，控扼着古秦淮入长江之口；北又有历来重兵把守的幕府山；南有宽深都远过现在的秦淮河；东有天然的屏障钟山。以这些山水为代表，南京诚为山环水抱、进可以战、退足以守的"帝王之宅"。一代伟人孙中山在《建国方略》中也说：南京的"位置乃在一美善之地区，其地有高山，有深水，有平原，此三种天工，钟毓一处，在世界中之大都市诚难觅此佳境也。



而又恰居长江下游两岸最丰富区域之中心”。以此，南京建城史漫长，南京建都史悠久，而“龙蟠虎踞”也因此成为南京的习称、别名。毛泽东《中国人民解放军占领南京》诗中有“虎踞龙盘今胜昔”的豪迈诗句，南京各类地名中，龙蟠、虎踞被广泛运用，新的南京城市旅游形象标识，也是红底白质、似一方印章的“龙蟠虎踞”图案。

要之，相传出自半人半神的诸葛亮之口、又恰当描述了南京作为风水胜地的“龙蟠虎踞”（从风水四象观念来说，东青龙、西白虎，钟阜龙蟠、石头虎踞与此正合；又南朱雀、北玄武，朱雀桥、玄武湖正在古代南京的南北），长久以来极得南京人的珍爱，而龙蟠里、虎踞关两条一对小地名，也因此进入了“南京十佳老地名”的行列，并共同象征着地理形胜的南京。

性情浪漫的南京——桃叶渡、长干里、莫愁路

南京是沧桑古都，南京是形胜之地；在这人文沧桑与地理形胜的城市里，一代代的人逝去了或迁走了，一代代的人又新生了或移来了。有人就有故事、就有感情。南京是一个充满故事的城市，朱自清的美文《南京》说“逛南京像逛古董铺子，到处都有些时代侵蚀的遗痕”。南京又是一个特重感情的城市，南京城市的旅游形象口号就是“博爱之都”。南京还是一个故事里饱含感情的城市，比如桃叶渡体现的浪漫、长干里体现的意象、莫愁路体现的心态……

桃叶渡，南京城南秦淮河边的一处古渡，位于今淮清桥南、贡院街东端。渡名得自东晋著名书法家王献之爱妾桃叶。相传王献之每每在此迎送桃叶，“缘于笃爱”，又为桃叶作有几首《桃叶歌》：

桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自迎接汝。
桃叶复桃叶，桃叶连桃根。相怜两乐事，独使我殷勤。
桃叶映红花，无风自婀娜。春花映何限，感郎独采我。

风流才子王献之，婀娜佳人桃叶，加上淮水渡口歌送逸事、红花绿叶绝好景致，演至后来，不仅王献之与桃叶的浪漫故事千百年来被传为美谈，桃花桃叶也成为才子佳人、离愁别绪的象征符号。又东晋以后，吟咏桃叶渡的诗词频出，而桃叶之渡也连带着秦淮之水，共同营造出读书声与丝竹声相闻、才子与佳人相映



王献之与桃叶（清版画）



长干故里

的秦淮文化之特征,从而使得沉重沧桑的南京,增添了一笔浪漫、涂抹了一色亮丽。

较之桃叶渡少些风流而多些纯情的,是长干里。干,是南京古代地方话用字,意为山陇之间的长条形地貌。长干里在今南京中华门外长干桥南；古代的长干里则范围较广，秦淮河以南、雨花台以北都称长干里。长干里是南京古代著名的地名。南京城市史开始于公元前 472 年范蠡率领着越国士兵所筑的越城，越城在长干里的范围之内；今南京市区内最早的‘繁华’居民区,亦即长干里;又孙吴时江南第一寺‘建初寺’也在长干里。而使长干里闻名遐迩的,则是被称为‘李白最柔情的诗句’的《长干行》,其中最动人的段落云:‘妾发初覆额,折花门前剧。郎骑竹马来,绕床弄青梅。同居长干里,两小无嫌猜。’女主人公多么幸福的童年!‘青梅竹马’‘两小无猜’的亲昵嬉戏,又呈现着多么纯洁无邪的美好意象！使得长干里之美好意象更加丰富的，还有唐人崔颢等描述长干船家生活的《长干曲》，以及南京旧时‘长干折柳’的习俗。船家以舟为屋、以贩为业,易生漂泊之感、离别之恨;又古代人们送朋友南出城区，送到长干为止，再折一根柳枝相赠，表达依依不舍的离情。如此，长干船家、长干折柳以及乐府旧题“长干行”等等，反复出现在骚人墨客的诗词歌赋中，强化着长干所代表的丰富意象。

莫愁路,北接汉中路,南至水西门广场。路开于 1930 年，因通向莫愁湖而取名莫愁路。莫愁湖名称来自莫愁女，而莫愁女的故事历来众说纷纭，有南朝刘宋的石城（今湖北钟祥市）莫愁:‘莫愁在何处,莫愁石城西。艇子打双桨,催送莫愁来。’有南朝梁武帝萧衍《河中之水歌》中的洛阳莫愁:‘河中之水向东流,洛阳女儿名莫愁。莫愁十三能织绮,十四采

桑南陌头,十五嫁为卢家妇,十六生儿字阿侯。卢家兰室桂为梁,中有郁金苏合香…… ’能够肯定的是,北宋时莫愁故事已转到了南京,如周邦彦《西河 ·金陵怀古》词中有“ 莫愁艇子曾系 ’句,这大概是因为南京古也有‘ 石城 ’之称,所以彼莫愁(石城即今钟祥莫愁)成了此莫愁 (石城即今南京莫愁) ,此莫愁又是“ 洛阳女儿 ” 下嫁到江东 (今南京) 卢家的,于是矛盾被化解了。及至明清,莫愁湖不仅号为‘ 金陵第一名胜 ’’ 南京第一湖 ”,而且有了卢莫愁旧居郁金堂,围绕莫愁的故事也越发凄美了起来:莫愁身在富贵人家,心却在贫苦百姓,时时帮助穷人,丈夫戍边后因不堪卢家公婆的欺凌,投湖自尽,云云。然则无论莫愁的故事怎样演变,美丽勤劳的莫愁及其凄美传说、南京著名的菩萨皇帝梁武帝萧衍及其悲惨结局、南京城市的沉重历史及其秀美山水,种种因素的强烈对比与巧妙结合,终于使得莫愁女其人、莫愁湖其名在南京生根、成长,并深得南京人的珍爱,也许‘’ 莫愁 ’所蕴含的有愁但不要愁、化愁为不愁,正是南京这座屡仆屡起的城市的文化写照,是古都新城中的南京人失落感与宽容心的微妙反映。

风流而浪漫、纯洁又多情、化愁为不愁,如桃叶渡、长干里、莫愁路等等老地名,使南京成为了极具味道的城市,使南京保存了丰富的历史记忆与真实的文化写照!

市井百态的南京——夫子庙

芸芸众生,离不开衣食住行 士农工商,都需要吃喝玩乐。南京老地名中,贴近生活者比比皆是,综以观之,可以说老地名构成了一幅南京生产、流通、分配、消费的经济社会生活百业百态图。而最能集中体现南京之市井百态的地名,应该说就是由大雅而变成颇俗的夫子庙了。

论夫子庙之雅,则全国各地的夫子庙本来皆是祭祀中国古代大思想家、大教育家、文圣儒宗孔丘的地方,南京当然也不例外。孔丘在古代被人们尊称为孔夫子,祭庙也因之被俗称为夫子庙。南京夫子庙坐落在文德桥东、秦淮河北岸的贡院街上,从北宋至今,已有千年的历史了,当然夫子庙建筑本身,因为历经毁建,现存者时间并不长。宋元时代,这里是建康府学和集庆路学的所在,明初为国子学,清代为江宁、上元县学。

言夫子庙之俗,则以夫子庙为中心的一大片区域,从六朝时起,就是豪门世家聚居地;而宋元以降,夫子庙区域之所以出名,乃因其地既为繁华闹市,又歌楼客栈众多,既为典型的声色犬马消费之地,又是颇富文化底蕴的风雅温柔之乡。当其时也,十里秦淮桨声灯影,烟花粉黛文士吏役,三教九流市井百姓,在江南贡院与一水秦淮之间,演绎着城市生活的富贵繁华,上演着人间社会的喜怒哀乐,美好与丑恶同在,真情与假义并存,这是最生活化、最雅俗化、最复杂化的南京。时至今日,夫子庙作为旅游景区,地域范围不断扩大,虽然

读书声已为喧闹声取代,饮宴小吃、丝竹画舫、元宵灯节、民间商业、市民娱乐,夫子庙仍然是新时代老南京的真实缩影，老南京人喜欢这里的真实化与平民化，文人学士欣赏这里的诗赋楹联,中外游客流连这里蕴涵的历史文化、呈现的灯红酒绿……

就地名文化来说，夫子庙也是南京老地名的难得标本。在夫子庙区域及其周边，老地名星罗棋布,贡院街、龙门街、文德桥、乌衣巷、利涉桥、桃叶渡、状元境、瞻园路、来燕路、槽坊园、四福街、教敷营、东牌楼、钞库街、长生祠、大石坝街、琵琶街、平江府路、大全福巷、白塔巷,如此等等。它们有历史,有故事,有歌谣,有风情。作为南京城南老地名的集中地之一,走进夫子庙区域,强烈的历史感觉与生动的文化体验,扑面而来。

夫子庙“老南京”的代名词,闲适风雅的南京人的最爱,南京市井百态的地名象征！

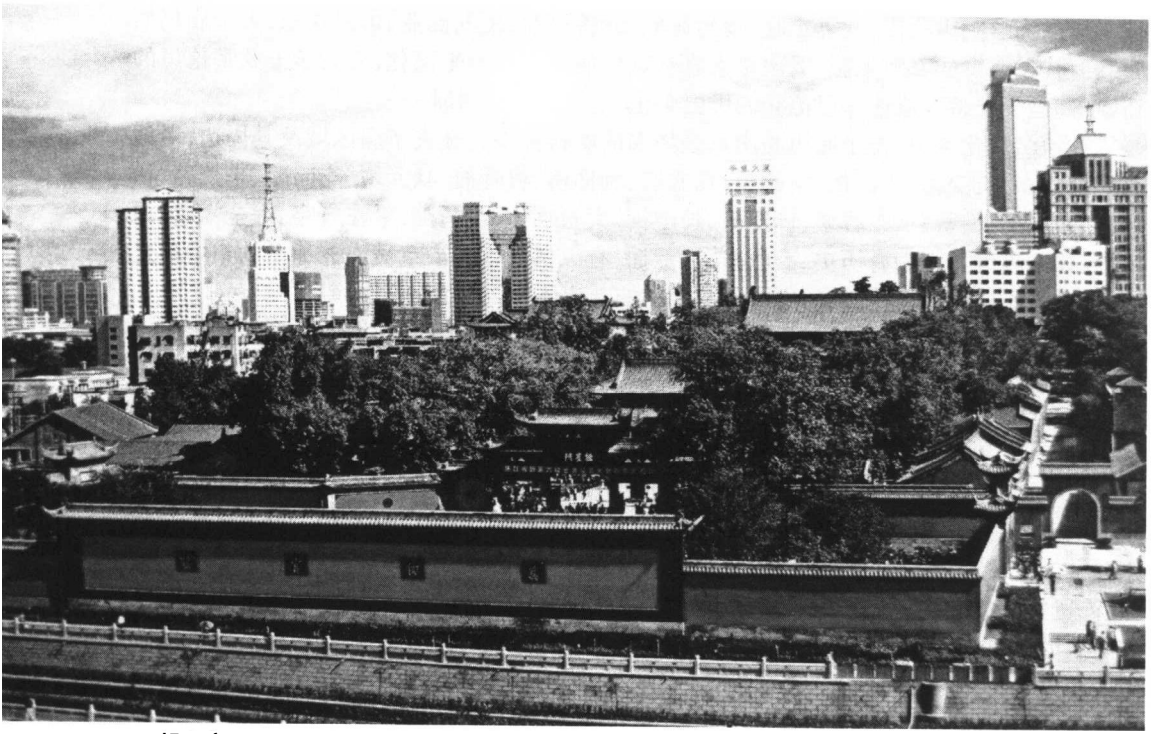
人文雅致的南京——成贤街

南京人的闲适风雅、风流浪漫、宽容洒脱、怀旧好古等文化品位,与南京城市的文化氛围是分不开的。厚重而平静的南京，今日是高等学府、科研机构林立，历史上也是崇文重教、尚贤好礼之邦。如果说今日的南京,老城南更富生活气息的话,那么城中一线尤其弥漫着浓浓的学风书香。在“南京十佳老地名”中,城中的成贤街高票当选,聚焦出一个人文雅致的南京。

成贤街在南京市人民政府前,北起雪松挺拔的北京东路,南迄电脑一条街珠江路。这半段幽静半段热闹的成贤街，曾是多少学子的梦寐以求之地。成贤街得名于明朝国子监在此。所谓国子监,简单说就是明朝的国家最高学府(太学),时人认为读书人进国子监培养后即可成为“贤人”,获得做官的资格,因此把国子监所在的街道称为“成贤街”。明朝时国子监的占地规模很大,选自全国各州县的学生、功臣贵戚与土司的子弟以及外国留学生,人数多时达到近万人,其盛况可见。而由明朝追溯上去,成贤街右的钦天山(今鸡笼山),六朝时代曾先后为皇家花园、佛教圣地、国家大学所在地。及乎今日,南京图书馆、东南大学、南京市文化局、南京出版社、南京市社科院等坐落于成贤街。这从古至今的文教区、宗教区,在山水风光与皇苑旧迹的映衬下，成为感触南京人文品位和文化雅致的优选之地。

京都大气的南京——朝天宫、孝陵卫

南京山水形胜，此为建都的自然地理依据；南京历为都城，又孕育出或影响了沉重沧桑的历史、各具味道的人群、市井百态的生活、人文雅致的氛围。而在南京的种种文化资源



朝天宫

中,贵为六朝古都、十朝都会的特殊政治文化身份,无疑是南京弘扬历史文化遗产、服务社会经济现实最重大、最独特的资源。这重大独特的资源，也包括了象征京都大气的朝天宫、孝陵卫一类老地名。这类老地名与其他各类老地名的不同之处是，除非京畿之地，别处如果出现这样的地名,那就是僭越。

朝天宫,在今莫愁路中段东侧、王府大街南段西侧,现为南京市博物馆所在地,现存建筑则是清朝同治年间改建的,用作江宁府学。虽然用途在变,朝天宫的大名未变,从明初使用至今而不改。朝天宫的得名,联系着中国历史上与刘邦齐名的平民大皇帝朱元璋。朱元璋在南京成了‘天子’后,开国功臣们尤其是武将们,由于大多出身贫贱,不懂得朝见天子的礼仪,于是南京人习称为‘洪武爷’的朱元璋,派儒生在此教演文武百官学习朝见天子的礼仪;‘朝天宫’因此得名。后来,凡是举行国家大典,文武大官都得在此演习礼仪;宦僚子弟袭封爵位时,亦在此学习朝见天子的礼节。再后来特别是民国以来,随着朝天宫现实政治意义的消失，朝天宫也带上了市井色彩，成为皇家气派之旧名与市民文化之新实相结合的有趣之地,朝天宫的古玩旧书市场,则似乎成了历史走向现实或者现实回溯历史的桥梁。

孝陵卫，位于中山门外钟山南麓，明孝陵陵门的东南侧，因为守护孝陵之卫的所在地得名。孝陵是先葬马皇后、后葬朱元璋的陵墓，习称“明孝陵”。而为了保护明孝陵，朱元璋下葬后即设孝陵卫与神宫监。孝陵卫的编制有时达到万人，较之一般的卫之五六千人要大得多。明亡以后，作为军事编制单位的孝陵卫不复存在，作为地名则使用至今。从地名心理上推测，孝陵卫联系着明孝陵，明孝陵埋葬的是南京古代皇帝中地位最高、最富传奇色彩的朱元璋，朱元璋奠定了南京今日的城市规模，又明孝陵更是历史上曾经六次遭受毁城之痛的南京之至今唯一的世界文化遗产项目，如此则南京之政府官员、专家学者、市民百姓看重明孝陵、进之对孝陵卫这一地名产生特殊感情，也就容易理解了。

六朝古都、十朝都会，自然有其京都气派、皇家风范，而朝天宫、孝陵卫这些帝王之家独有专用的地名，从别致的角度，诠释了南京的政治地位、古都文化。理解南京之政治地位与古都文化，又是了解、理解进而研究、感触、品味南京特色文化的基础与前提。

“南京十佳老地名”的整体指示作用

市民投票、专家评定的“南京十佳老地名”，各具象征意义已如上述。进一步品味，则“南京十佳老地名”之整体，也富有非常到位的指示作用。

首先，“南京十佳老地名”指示了南京城市的时空发展过程。

就“南京十佳老地名”特别是其专名部分的产生时间来看，先秦地名为长干里，六朝地名为龙蟠里、虎踞关、乌衣巷、桃叶渡、莫愁路，宋朝地名为夫子庙，明朝地名为朝天宫、成贤街、孝陵卫。这样的产生时间分布，准确反映了南京城市的历史记忆，主要是六朝和明朝，而这正是南京确立其历史地位、奠定其城市规模的两个最重要时期。

就“南京十佳老地名”的地域分布来看，城南占了 8 个，毕竟城南是直到明朝以前“城市”意义上的南京的范围，集中了明朝以前大部分及明朝以降一部分南京的历史文化；至于城中的成贤街、城东（明朝京城以外）的孝陵卫，与明朝南京城市的扩展有关。而城北的空缺，反映了城北在南京历史发展中后起的事实，与城南比较，城北在南京特色传统文化中所占比重显然要小得多。

其次，“南京十佳老地名”指示了南京人的怀旧情结与个性追求。

南京虽为古城故都，遗存的真正古迹却很少，自然的侵蚀尤其是人为的破坏或改造，使得现实的南京与历史的南京距离越来越远。比如南京尽管是六朝古都，现在的南京城里却已无处寻觅六朝旧迹，只有郊外那孤独的石辟邪，昂首向天，诉说着往事。作为南京人的这种失落感，是许多外地人无法体会的。而另一方面，众多的老地名还在，这些老地名联系着丰富无比的旧人、故事、地方风俗、特色文化，“老南京”们可以由老地名去感触过去，寻



老南京们

梦辉煌,所以南京人爱怀旧,怀旧情结又突出体现在对老地名的唠叨与珍爱上。从‘南京十佳老地名’的评选过程与最终结果看，民国时代的地名基本上被市民否定了,究其原因,一是时代不够久远，二是民国时很多物质的东西还在，老百姓还可以切切实实地通过民国建筑来感知民国，所以对其怀旧的心理不如那些实体已经消失得了无痕迹、然而地名仍在者来得强烈。这其实代表了南京人“越老越好”的心理。身处南京这样的沧桑之都,人们在心理上更喜追求一种虚幻的东西，追求“名存实亡”的东西，因为它们的物质已经不在了，只能通过‘名’来感受它的‘实’,从而反衬着‘名’更加可贵。应该说,南京人的这种怀旧情结是值得肯定的，它体现了南京人对南京历史与文化的强烈关注与发自内心的热爱。

“南京十佳老地名”在市民提名阶段，很少见到在南京大量存在的、往往是繁华街路的民国时从别的城市‘借’来的地名,如广州路、上海路、云南路等等 至于本属规划名称、而在现实中已作为路名使用的经×路、纬×路一类，则绝不见于提名。南京人不喜欢借来的名字和没有文化味道的名字。广州路、上海路、云南路等等,虽然写照了南京之大城市的地位,但这些名字不是南京人自己的,所以南京人不喜欢、不承认 而一些平板的地名,如经×路、纬×路,南京人也肯定不接受,因为没有文化味。可见南京人认为自身的、传统的、有文化韵味的地名才是最好的，而南京人的个性追求也由此可见一斑。

由‘南京十佳老地名’说开去

相对于南京老地名来说,‘十佳’只是‘冰山一角”,虽然由这一角,可窥冰山之概貌。指“南京十佳老地名”为南京老地名的“冰山一角”，并非夸饰之词：

吕武进编《南京地名趣话》(南京出版社 1996年版),述山水地名 28 条,说街巷地名 76 篇。

周直、张良礼主编《故都印记——南京地名文化解读》（南京出版社 2004 年版),出条地名,‘山水形胜传佳名’章凡 17 条,‘历经沧桑索正道’章凡 21 条,‘筑城霸业帝王气’章凡 21 条,‘龙凤崇拜同文脉’章凡 10 条,‘暮鼓晨钟引幽径’章凡 11 条,‘闻鸡起

舞跃龙门”章凡 14条；“钟鸣鼎食王府宅”章凡 19条；“市井工商服锦绮”章凡 26条，“寻常百姓风土情”章凡 15条，总计 154条。

吕武进、李绍成、徐柏春编著《南京地名源》(江苏科学技术出版社 1991年版)，第一章为“历代地名沿革”，第二章“历代城邑变迁”出条地名 82，第三章“山岭冈阜寻胜”出条地名 115，第四章“河流水渎探源”出条地名 19，第五章“街巷桥道考索”出条地名 191，总计 407条。

南京市地名委员会编《江苏省南京市地名录》(内部资料)，凡收 1982年底南京市玄武、白下、秦淮、建邺、鼓楼、下关、浦口、大厂、栖霞、雨花台十区地名 4 600多条。若以 20世纪 60年代以前出现者算作老地名，则老地名超过了 3 000 条。

现在的南京市行政区域，是以上十区加上当时的江浦、六合、江宁、高淳、溧水五县，则老地名的数量更是无法估计。仅南京市地名委员会办公室开通的全国首家地方性地名专业网站“南京地名网”上，就有 15 000条左右地名，老地名大概不下万条。

这动辄千万的老地名，仿佛工笔画一样，一笔一笔地描述出南京区域不同历史时期的面貌、不同地域空间的状况、不同社会阶层的生活，这是老地名绘就的南京《清明上河图》，但比《清明上河图》更加丰富与细致，这是老地名绘就的《南都繁会图》，但比《南都繁会图》时间更长、空间更广。这里不妨举几个例子，以强化我们对南京老地名的这种认识：

1986年至 1989年间，南京市地名办公室工作人员汪尔驹所撰《南京地名特点》，连续刊发于《南京地名》第 1期至第 10期上。文章简述南京老地名特点如下：今地名来之于古称，留有古都印记，王公将相遗址，深受佛教影响，留有科举痕迹，反映工场、商市遗址，从民间传说得名，以名胜古迹得名，以门号编组派生地名。

2004年底，南京市社会科学院文化与历史研究所赵德兴研究员发布在网上的《故都印记》一文，概括出南京老地名的九大文化特征：自然与人文有机统一，凝重的历史沧桑感，依稀可见的都城印记，文脉相承的龙凤文化，浓厚的宗教文化色彩，“唯才是举”的科举文化，朱门豪宅的士族文化，浓郁的古商业文化气息，异彩纷呈的平民文化。

2000年，胡阿祥的《古都沧桑说南京》一文中“古都沧桑，地名可以作证”一节，指出南京历代称谓的变迁，浓缩了南京的沧桑岁月：“2 473 年的建城史，南京为京为都，为县为邑，辉煌与没落难以表说；450余年的建都史，或为天下一统的帝国京都，或为偏安一隅的王朝首府，南京的成功与屈辱，也非几言可尽。而伴随着辉煌的成功与没落的屈辱，南京历代称谓有时大气磅礴，有时低迷沉沦。”大气磅礴者如楚之金陵、吴之建业、明之应天、太平天国之天京，低迷沉沦者如唐之归化、白下。即以南京建城史与建都史的巅峰时期明朝为例，城市称谓的演变即引人深思：“1356年至 1368年为应天府，应天者，取顺应天时的美意，具帝王之气势。1368年至 1378年为南京、应天府，是大明皇朝事实上的首都，‘南京’一名自此出现。1378年至 1420年为京师、应天府，乃大一统明帝国正式的首都。1420

年后再为南京、应天府,首都迁往京师(今北京),但终明一代南京为陪都,部院犹存。明亡清起。1645年大清改南京为江南省,应天府为江宁府 为‘京’、‘应天’的时代过去了。”

然则由上举三例已经约略可见，大到城市名称，小到街巷村里，以及人文色彩浓厚的大大小小、纷纷杂杂的自然地名,使得南京这部百科全书,内容是那么的丰厚,阅读的感觉是那么的引人入胜、启人心智,而掩卷沉思,我们无疑会生出保护老地名、留住老南京的冲动感与责任心：

——无论你是南京人还是外地人，是中国人还是外国人，走在南京这座城市里，如果你关注老地名,走起来就不会寂寞,因为你时刻在发现,在惊喜,在回味,在追溯。老地名是认识老南京、感觉新南京的工具书。也许新南京存在着现代城市千城一面的若干遗憾，但通过老地名，你终会发见南京城市独有的文化特点与特别的文化心态。朴素质实的老地名，在南京这座城市，已富含着广泛的文化象征意义，而南京人也因此产生了浓郁的老地名情结。

——历史如大浪淘沙，不好的老地名逐渐湮灭了，保留下来或经过雅化的老地名自有其存在的理由。所以,南京老地名轻易不能废弃。在国外如日本,老地名保护被提升到了非常的高度，日本民间有众多的老地名保护协会，老地名被视为时间的化石、日本人共同意识的结晶体、日语的重要组成部分、日本历史文化和风土人情的具体表现。这是值得我们借鉴的。

——南京老地名是南京城市历史的象征、文化的标志、风俗的符号。保护南京老地名就是保护南京城市的历史文化。南京老地名应上升到历史文化遗产的高度。而取用新地应当慎重,既体现出新南京的新面貌、新追求,又力求与老地名和谐一致、巧妙衔接,这也是南京老地名给我们的现实启示。

钟灵毓秀的四十八景

何毅群　胡阿祥

作为南京之自然山水精华与人文胜迹代表的“新金陵四十八景”,可圈可点之处甚多,兹先列目如下:

中山陵,明孝陵和梅花山,紫金山天文台,雨花台,玄武湖,南京长江大桥,夫子庙及秦淮风光带,栖霞山,阅江楼,总统府,莫愁湖,中华门瓮城,侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆,灵谷寺,静海寺和天妃宫,珍珠泉,石头城和清凉山,云锦博物馆,阳山碑材,甘家巷南朝石刻,鼓楼和大钟亭,台城、九华山、鸡鸣寺,燕子矶,汤山温泉,汤山古猿人洞,胭脂河及天生桥,固城湖及高淳老街,牛首山,中山植物园,南唐二陵,瞻园,明故宫遗址,朝天宫,梅园新村纪念馆,甘氏故居,江心洲,方山斜塔,石鼓路天主教堂,南京大学北大楼,颐和路民国公馆区,龙江宝船厂遗址,老山国家森林公园,桂子山石柱林,浒泥国王墓,金陵刻经处,南京博物院,净觉寺,傅家边现代农业生态园。



东山秋月

这“新金陵四十八景”,是历史继承与现代创新的综合,是南京人文之自然、自然之人文的凝

聚,是南京山水城林、历史文化、现代文明的点睛之笔,是悠久的‘金陵八景’文化的延续与出新……

“八景”现象与‘金陵八景’

追根溯源,南京之有题景拟名之风,也可谓久矣。就可见资料言,具备四字景名的标准版本者最早是明代的金陵八景。明万历二十八年(1600年),江宁(治今南京市)郭仁作《金陵八景图》,每幅图上皆有题诗。八景名称依次是钟阜祥云(紫金山)、石城瑞雪(石头城)、凤台秋月(凤凰台)、龙江夜雨(龙江关)、白露晴波(白鹭洲)、乌衣夕照(乌衣巷)、秦淮渔笛(秦淮河)、天印樵歌(天印山)。

理解旧时的“金陵八景”,品味今天的“新金陵四十八景”,我们还有必要对“八景”现象作进一步的分析:

首先,‘八景’现象并不凝固,在其传播和发展过程中,会有因地因时因势之变。只是无论如何变化,习惯上还是通称这一现象为“八景’现象。

因地之变者,谓‘八景’在数目上可以因地制宜、有所扩展,少则十景、十二景,多则十六景、二十四景乃至四十八景、七十二景。若西湖十景、巴渝十二景、北京十六景、泰山七十二景等等,其例甚夥,不烦备举。而其间值得注意者,一是总取双偶之数,二是多用以上数字。取双偶之数大概在于求平衡之美,以及奇数象天、偶数象地的传统,用以上数字则反映了中华传统文化中的数字观念与相关的认同心理。如“八”联系着神秘的八卦、地理的八方、神话的八柱,以及传统文化中的八神、八阵、八风、八音、八脉、八大金刚、八仙等等;‘十’为成数之极,寓有多、久、远、全之意;‘十二’则“天之大数”,地支十二,月份十二,生肖也是十二,又如‘七十二’,或有学者认为是象征天地阴阳至极之数。要之,景数用‘八’、‘十’、‘十二’以至‘四十八’、‘七十二’,虽然基本出自约定俗成的成例,但真正计较起来,实有中华传统文化尤其是神秘数字观念的因素隐含其中。只不过这些文化与观念,已经沉



石城瑞雪(上图)龙江夜雨(下图)

淀为集体无意识而已。

因时之变者，指个别区域的景点数目并不固定，可多可少而又往往是自古及今由少趋多。以南京来说，明清时代之金陵景数，就有过八景、十景、十六景、十八景、二十景、二十四景、四十景、四十八景诸说。这种现象尤其是由少趋多的现象，应该说还是比较容易理解的，所谓旨趣不同、各自为说，或前修未密、后人补之，抑或续有所得、因而增之，又或虚张声势、夸饰乡土，其情形当不一而足。

因势而变者，即时移岁易，有风光不再者，有名存实亡者，亦有声名鹊起者，有实无名者，于是以新替旧，重加整合，藉以反映现状，于是各地有了旧景、新景之说。这一情况近些年来尤为明显。中华大地改革开放以来，经济发展，文化进步，社会安定，人民宴乐，旅游兴盛，各地以城市为中心，自然山水更加秀美，人文环境日新月异，因应着时势，一批批新景在政府部门支持、专家学者投入、市民百姓参与、众多媒体组织下，涌现了出来，并成为强势宣传的对象，新金陵四十景、新金陵四十八景也由此生出。

其次，“八景”现象值得肯定，由旧“八景”可见一地过去之自然精华与人文胜迹，由新“八景”可见一地现在之风光亮点与文化符号。

客观论定，历史上的“八景”现象，创始者高明，有所借鉴者可以理解，盲目跟风者就难免有些恶俗了。此诚如清代方志学家章学诚对地方志中必备“八景”的批评，认为不顾实情地凑满八景、十二景、二十四景之行为，属于“修志八忌之一”的“浮夸形胜、附会景物”，“在所当略”。而章学诚以降，予“八景”现象以严厉抨击者也是大有人在。然而我们也应看到问题的另外一面，即“八景”现象的积极意义。毕竟，无论旧“八景”还是新“八景”，都是一定意义上的一地自然与人文景观的精妙概括，“八景”之四字命名与诗书画联相互配合，则不仅仅只是文人雅士的游戏之作，也是彰显一地历史文化资源、显扬一地自然山水胜景的有效手段，其所起到的实际作用，衡之古今，都是无法忽视的。

再往深处或者大处说，“八景”作为一种持续时间悠长、分布地域广泛、影响至今犹存的文化现象，也不宜一言以“毙”之。在景名、景诗、景画、景联等等上面，凝聚着多少文人雅士的智慧与感情，换言之，“八景”可以认作为中华传统雅致文化、隐逸心理、乡土意识的“标本”之一。雅致不必多说，隐逸心理体现于“八景”上，如丘山溪壑、野店村居，如烟雨空濛、晓钟残月，都入景入境乃至人心，这实际上曲折地映射出了中国文人雅士之崇尚隐逸的心态、寄情山水的作派，于是真实可见的“八景”与虚拟可味的山水诗画，共同进入了身处朝堂而心系山水或身心都在山水之间的在朝在野文人雅士的眼中与心里，成为他们精神的补充、情感的寄托。又有可以强烈感受到的，是“八景”所直白而集中体现的乡土意识。“八景”浓缩了乡土的山山水水，凝炼着乡土的历史文化，标志了乡土的荣誉，传达着文人雅士、官绅百姓对乡土、对寄寓或仕宦之地的赞美之情与推介之意。无论士农工商还是渔樵耕读，无论是“八景”的始作者、游览者、品味者、接受者、宣传者，有意识无意识

之间,都有着一种情有独钟,存着一份乡土意识。而正是这种可贵的乡土意识,使得各地的自然山水人文化了,而人文胜迹自然化了;“八景”现象于是遍及神州,而且历久弥新、与时俱进。

然则以上述的分析来解读“八景”现象，就仿佛吟诗、仿佛读画、仿佛融入山水之间、仿佛置身古今之际了！南京古往今来的“八景”现象，当然也不例外。

从“金陵八景”到“新金陵四十八景”

妙笔难以生花，键盘也敲打不出鲜活的山水、或昂扬或沧桑的历史与文化。面对四百多年来金陵“八景”现象的复杂演变，玩味其中所蕴涵的丰富文化意象，颇具神奇色彩的方块汉字也是徒唤奈何！也许白描的手法是最为恰当的，怀古抑或察今，则读者自有选择与感受。

翻检史籍,回望过去,南京之景而纳入“八景”现象者,繁复多变。此选择景点明确或景名齐备并且具有一定代表意义者，稍作介绍与罗列如下。

明代金陵十八景——长洲（治今苏州市）文伯仁（1502~1575年）曾住金陵,号摄山老农,绘有《金陵十八景册》。十八景分别是:三山、草堂、雨花台、牛首山、莫愁湖、摄山、凤凰台、新亭、石头城、长干里、白鹭洲、青溪、燕子矶、太平堤、桃叶渡、白门、方山、新林浦。

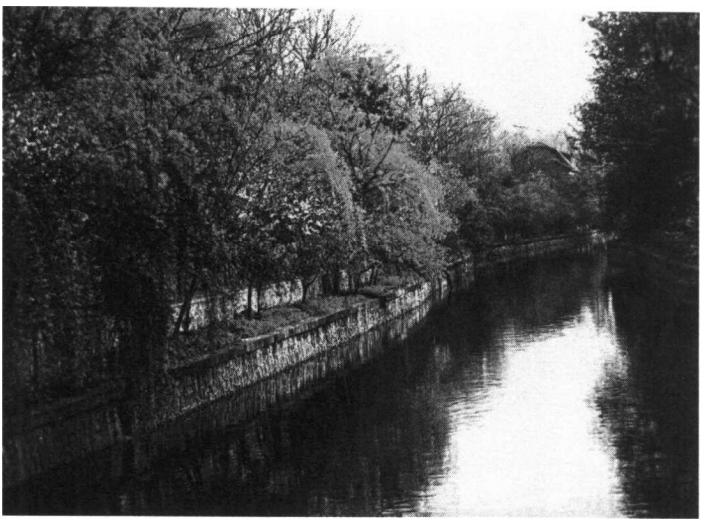
明代金陵十景——据明周晖《金陵琐事》，嘉靖年间（1522~1566年）上元（治今南京市）盛时泰（1529~1578年或1519~1589年）拟有金陵十景，即祈泽寺龙泉、天宁寺流水、玉皇山观松林、龙泉庵石壁、云居寺古松、朝真观桧径、宫氏泉大竹、虎洞庵奇石、天印山龙池、东山寺蔷薇。

明代金陵八景——即万历二十八年（1600年）江宁郭仁所作《金陵八景图》所见之八景,景名已见上节,此不重复。

明代金陵二十景之一——万历年间江宁（治今南京市）顾起元（1565~1628年）《客座赘语·登览》中记有“或控引江湖,或映带城郭”的二十处;“在城中则有六,曰清凉寺,曰鸡鸣寺,曰永庆寺之谢公墩,曰冶城,曰金陵寺之马鞍山,曰卢龙观之狮子山。在城外近郊则有十四,曰大报恩寺之浮屠,曰天界寺,曰高座寺之雨花台,曰方正学祠之木末亭,曰牛首之天阙,曰献花岩,曰祖堂,曰栖霞寺之摄山,曰弘济寺,曰燕子矶,曰嘉善寺之一线天,曰崇化寺之梅华水,曰幕府寺之幕府山,曰太子凹之夹萝峰”。

明代金陵二十景之二——据顾起元《客座赘语·雅游篇》记载,余梦麟“以生平所游览金陵诸名胜二十处,各著诗纪之,曰钟山,曰牛首山,曰梅花水,曰燕子矶,曰灵谷寺,曰凤凰台,曰桃叶渡,曰雨花台,曰方山,曰落星冈,曰献花岩,曰莫愁湖,曰清凉寺,曰虎洞,曰

长干里，曰东山，曰冶城，曰栖霞寺,曰青溪,曰达摩洞 ”。



珍珠河

清代金陵二十四景——全椒吴敬梓（1701~1754 年)晚年曾寓居南京,为康熙五年(1666 年)‘ 王山人 ’所绘之图写过一组《金陵景物图诗》，图与“ 王山人 ” 今已无考，诗则于 1956 年在长沙市发现了二十三首 （当是二十四首,佚一首),记冶城、杏花村、燕子矶、谢公墩、凤凰台、莫愁湖、凭虚阁、青溪、雨花台、琉璃塔、灵谷寺、桃叶渡、天印山、观音山、幕府山、乌衣巷、东山、鸡笼山、太平堤、长桥、三宿岩、龙江关、钟山。

清代金陵四十八景——乾隆年间形成。四十八景名称如下(括号内据杨之水、李广锜、王能伟、马伯伦主编《南京》,中国建筑工业出版社 1989 年版）莫愁烟雨（莫愁湖雨景）、祈泽池深（南郊祈泽寺泉水）、永济江流（永济寺观音阁俯视江流）、燕矶夕照（燕子矶看落日）、狮岭雄观（狮子山上卢龙观）、石城霁雪（石头城雪景）、钟阜晴云（紫金山云霭）、龙江夜雨（下关江边听夜雨）、牛首烟岚（牛首山群山苍翠）、珍珠浪涌（今市委至浮桥古珍珠河）、北湖烟柳（玄武湖畔台城柳）、东山秋月（江宁东山中秋赏月）、虎洞明曦（黄龙山虎洞观晨曦）、冶城西峙（城西朝天宫冶城山）、赤石片矶（中华门外红砂岩岗阜）、清凉问佛（清凉山上清凉寺）、嘉善闻经（铁石山石佛阁的嘉善寺）、杏村沽酒（花露岗下旧有杏花村酒肆）、桃渡临流（利涉桥畔古桃叶渡）、青溪九曲（曲折青溪的风光）、凤凰三山（从凤凰台远眺三山）、达摩古洞（幕府山上达摩老祖休息的岩洞）、甘露佳亭（雨花台甘露井旁亭台）、长干故里（中华门外古长干里）、鹭洲二水（江东门外白鹭洲）、化龙丽地（幕府山下五马渡）、来燕名堂（乌衣巷王谢故居）、楼怀孙楚（水西门外秦淮河畔旧孙楚楼）、台想昭明（紫金山上昭明太子读书台，一说江宁湖熟‘ 梁台 ’）、长桥选妓（夫子庙一带明清妓院集中地） 、三宿名岩 （南宋虞允文夜宿处，在下关建宁路小学内） 、祖堂振锡（唐法融祖师在祖堂山创佛教牛头禅宗）、幕府登高（登幕府山眺望江心）、报恩寺塔（遗址在中华门外宝塔山）、神乐仙都（光华门外神乐观）、鸡笼云树（鸡笼山景色）、灵谷深松



木末亭

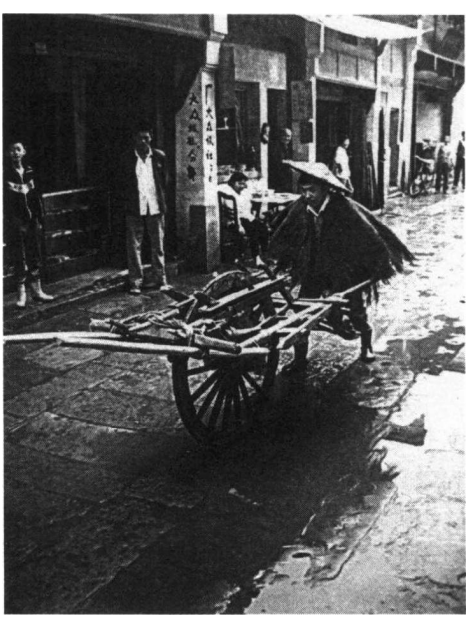
(灵谷寺松林)、秦淮渔唱(秦淮河上渔歌)、天印樵歌(方山郊游闻樵歌)、商飚别馆(梅花山前南朝离宫名商飚馆)、谢公古墩(东晋谢安登临处)、献花清兴(祖堂山献花岩)、木末风高(雨花台永宁寺旁木末亭)、栖霞胜境(栖霞山秀色)、星岗落石(鼓楼边落星岗)。

民国金陵四十八景——1936 年,六合张通之作《金陵四十八景题咏》,所据金陵四十八景册页,原系徐行敏所作,后因战乱丢失一半,而由收藏者、其时的金陵画师李诚斋补全。此金陵四十八景,据张通之的《题咏》,景名如下 神乐仙都,古村沽酒,赤石片矶,幕府登高,化龙丽地,嘉善闻钟,白露佳亭,楼怀孙楚,东山秋月,长桥选妓,谢公古墩,商飚别馆,桃渡临流,木末风高,永济江流,燕矶夕照,龙江夜雨,狮岭雄观,虎洞明曦,祈泽池深,清凉问佛,天印樵歌,凤凰三山,珍珠浪涌,祖堂佛迹,栖霞佛岭,乌衣旧巷,周处书台,天界钟声,灵谷深松,太平堤畔,钟阜晴云,秦淮箫管,石城霁雪,落星帆影,莫愁胜览,鸡笼璇衡,长干晓市,凭虚烟雨,青溪柳岸,雨花香积,牛首白云,报恩寺塔,献花星槎,弘济江声,达摩灵洞,白鹭春潮,冶城琳宫。

其实除了以上八种外，金陵“八景”现象尚所在多有，如明长洲文微明有《金陵十景册》，明江宁朱之蕃曾提及“金陵十六景”，朱之蕃本人又有《金陵四十景图考诗咏》，清上元高岑有《金陵四十景图》；值得一提的是，明清时代南京的几个郊县，也都各有“八景”现象，如“江宁八景”、“高淳八景”、溧水之“中山八景”、江浦之“汤泉八景”、六合之“六峰八景”与“六合十二景”。

然则各家之景，着眼点不同，品位也有异。以金陵之景来说，如盛时泰的十景，据南京作家薛冰的说法，“所取全属山水竹木，颇有与文化人重人文景观轻自然景观的心态唱一唱对台戏的味道”（《金陵景物图咏》，收入所著《家住六朝烟水间——南京》，上海古籍出版社 2000 年版）；又徐行敏、李诚斋图画而张通之题咏的四十八景，减去的“北湖烟柳”，民国时犹存，不失为金陵一景；“而诸如祈泽寺、天界寺、永济寺、龙江关、虎洞、嘉善寺、杏花村、凤凰台、达摩洞、甘露寺、长干里、化龙亭、孙楚楼、长桥、报恩寺塔、神乐观、商飚馆、谢公墩、落星岗等处，均已面目全非，更无所谓风光名胜。画者非凭空结想，即摹古点染；咏者非一味怀旧，即感慨荒圮，读来味同嚼蜡”。

不过无论如何，诸多说法中，形成于清朝乾隆年间的“金陵四十八景”说是流传最为广泛、社会认可程度最高的，以至“自乾隆以往，人谈金陵风光，必说四十八景，虽各各小有区别，而大体因袭前说”（薛冰前引文）。于是，此种“金陵四十八景”俨然成了南京历史上“八景”现象的集大成者与代表之说，以至近二十余年来，评选新金陵四十景、新金陵四十八景，在景数、景名方面，都明显地受其影响。



老街独轮车

新金陵四十景与新金陵四十八景的评选，是继承传统、追求创新、反映现状、多方参与的盛世雅举。由于时过境迁，人为的毁损漠视、自然的风雨侵蚀，旧的金陵四十八景或名存实亡，或萧条冷落，或无可观览；而因时应势，既有旧景更加壮伟者，也有旧日禁地成为游赏热点，尤其多者则是大量新景的迅猛涌现。考虑及此，古都新城交相辉映、山水城林风光无限、既沉郁沧桑又风流雅致的南京，从 1983 年 4 月起至 8 月止，评选出了新时代新南京的“新金陵四十景”。

1983 年版的“新金陵四十景”（括号内据杨之水、李广锜、王能伟、马伯伦主编《南京》）如下：古亭晨钟（大钟亭）、九华丹青（小九华

山)、天朝遗迹(太平天国天王府)、灯火秦淮(夫子庙灯市)、五台晴光(五台山万人体育馆)、中山伟陵(中山陵)、植物阆苑(中山植物园)、中华古堡(中华门瓮城)、天堑飞虹(长江大桥)、玄武烟柳(玄武湖)、石城虎踞(石头城)、雪松叠翠(北京东路雪松)、白鹭芳洲(白鹭洲公园)、汤山温浴(汤山温泉)、鸡鸣春晓(鸡鸣寺)、灵谷松风(灵谷寺)、血沃雨花(雨花台烈士陵园)、明宫晨曦(明故宫遗址)、孝陵烟岚(明孝陵)、璇宫远眺 (金陵饭店璇宫)、六朝石刻(南朝陵墓石刻)、怡然莫愁(莫愁湖)、栖霞丹枫(栖霞山秋景)、清凉扫叶(清凉山)、梅岭暗香(梅花山)、梅园风范(梅园新村纪念馆)、渡江史碑(渡江胜利纪念碑)、朝天云阙(朝天宫)、紫峰神镜(紫金山天文台)、鼓楼揽胜(鼓楼)、燕矶临流(燕子矶及沿江诸洞)、瞻园觅秀(瞻园)、石柱参天(六合火山石柱林)、石臼渔歌(石臼湖)、狮岭雄姿(老山狮子岭)、绝世碑材(阳山碑材)、花神竞艳(花神庙)、泉涌珍珠(珍珠泉)、十虹竞秀(秦淮新河十桥)、凝脂沉霞(胭脂河)。

“新金陵四十景”改变了传统的旧“金陵四十八景”之长江以北无景、景点集中于钟山与沿江南岸和秦淮沿线、帝王陵墓不入景、佛教寺庙比例较大的状况,而‘有关方面旨在突出六朝古都的新变化新成就,用心良苦,除旧布新,亦无可非议’(薛冰上引文)。故尽管存在着少数景名有欠贴切、景点选择欠当的问题,其影响还是相当深远,社会接受状况也是非常良好。

时隔二十余年,“博爱之都”南京再兴太平盛事。旨在全面整理老景点、定位新景点、展示南京自然风光、梳理南京特色文化的‘新金陵四十八景’评选活动,于 2004 年 8月 1日拉开大幕。活动由《金陵晚报》发起,发动广大市民全程强力参与,并组成由多位文、史、旅游园林专家的评审团,历时八个月;‘新金陵四十八景’之景点名单(详见篇首)于 2005 年 4月 12 日火热揭晓,从此,南京有了全面客观地反映现状与凝聚代表着自然、生态、历史、文化、旅游、建筑等方面的‘城市名片’。

评说‘新金陵四十八景’,融入“新金陵四十八景”

应该说;‘新金陵四十八景’作为南京‘城市名片’,如何发送出去、宣传开来,尚待政府打造、学者研究、社会接受、市民参与。兹就‘新金陵四十八景’评选的原则、过程、意义以及评出的‘新金陵四十八景’之时间、地域、类别分布,稍作评说,以见其概况与特色。

评选原则:以文化内涵作为首要标准。文化是城市的生命与灵魂,南京悠久的历史与日新的现实,锻造出丰富的文化与厚重的氛围,使得南京的山水成为人文的山水,南京的人文仿佛自然的人文。如此;‘新金陵四十八景’要想生命力长久、鲜活度真实,就必须具备深厚的文化内涵;而“新金陵四十八景”要想成为中外人士认可的南京旅游品牌,文化

底蕴更属不可缺少的因素。建立在这样的共识上，媒体与专家确定了“新金陵四十八景”的评选标准：其一，拥有特别的文化底蕴，能够在国内乃至国际的层面上，标志老南京，代表新南京；其二，地域范围涵盖今日南京的11区2县，即城区、郊区与属县，但尊重历史与现实，决不派额分摊；其三，古今衔接、新老兼备，保留旧的‘金陵四十八景’中现状优好者，以见继承，增补的新开发、新建设景点，必须具备相当的文化品位、现实的观赏效果，并得到社会的普遍认可与一致好评；其四，总体上做到种类丰富，自然山川、地理形胜、名胜古迹、名人遗踪、典型建筑、纪念圣地、文化设施、休闲乐土等，统筹兼顾；其五，正在建设者及恢复重建者，因时间短促，或尚不知确切效果，或文化、观赏价值目前难下定论，故原则上不入此次评选。

评选过程：以市民意向作为关键依据。评审团专家韩品峥指出：“从评选方式来讲，过去主要是几个文人在一起琢磨、推敲、选定，此次评选是汇集历史、文化、旅游、园林等各方面的人士共同研讨，特别是发动广大市民积极参与，多次投票，集思广益，影响深远。”评审团专家蒋赞初表示：“更难得的是，它完全是在民意的基础上产生的，代表着真正在南京市民眼中有生命力的、引以为傲的旅游景点。”又《金陵晚报》2005年4月13日的报道称：“此次评选更得到了广大南京市民的高度关注和强烈支持。活动开始以来，就得到了南京市民的火热响应，报社的热线电话、邮箱一直呈高热状态，热线电话络绎不绝，信件更如雪片般飞向报社。不少读者亲自赶到报社，送上选票，热心市民向记者提供线索，告知那些藏于深闺、不为人知的景点。在评选进行期间，几乎每天都能接到热心读者的电话，询问评选进程，读者们说：‘我们都在热切期盼《金陵晚报》的新48景评选结果揭晓！’……市民们纷纷表示，新48景的评选不是哪个单位、哪个部门的事，而是全南京市老百姓的事，《金陵晚报》发动全体市民来参与提名、投票，充分尊重了民意，体现了民主，选出真正代表老百姓心声、南京特色的好景、新景，真正造福了南京，为南京人做了一件大好事。”

评选意义：弘扬历史文化资源，凸显现代城市文明。韩品峥认为：“新48景的诞生及流传，对提高南京城市的知名度，扩大城市的对外影响，引导人们热爱家乡、建设家乡都将发挥积极的作用。”蒋赞初强调：“‘历史人文’是南京城市的精髓。而《金陵晚报》举办的‘新金陵48景’评选活动，其重要意义不仅在于发掘了历史文化遗产在这个城市的深层存留，更在于将之与现代新南京的城市发展融合在一起，共同成为一个融合完美的品牌形象。”杨新华提醒：“文化是永恒的，但文化的载体却是脆弱的，新评48景就是告诉人们，我们身边有这么多的宝贝，这对历史文化名城的保护具有无法估量的意义，必须要珍视。”南京农业大学的一位大学生在给报社记者的信中则写道：“如果不是这次评选，我还不知道原来南京这么值得我热爱。”

评出的‘新金陵四十八景’之时间、地域、类别分布：首先，时间分布广泛。如史前景点有汤山古猿人洞，固城湖联系着先秦历史，甘家巷南朝石刻标志着六朝的辉煌，南唐二陵

诉说着可泣的往事,明孝陵、明故宫遗址、中华门瓮城、静海寺和天妃宫、阳山碑材、朝天宫、龙江宝船厂遗址、淳泥国王墓等等重现了大明帝国的气势磅礴，甘氏故居是清代私家大宅的写照,中山陵、总统府、紫金山天文台、中山植物园、南京大学北大楼、颐和路民国公馆区、侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆、梅园新村纪念馆、南京博物院等等则托出了全景的民国故都，南京长江大桥、傅家边现代农业生态园等则象征了新南京的大气与闲适。其次,地域分布全面。江南江北、市区郊县,或点或线或面的四十八景,或比较集中或相对分散地遍布全市。再次,类别分布丰富。王能伟的点评称:"新评金陵 48 景,内容上主要花色品种众多。有山、河、湖、洲、泉、洞、矶、塔、石柱林 有陵墓园圃(中山陵、中山植物园等)、亭台楼阁(阅江楼等)、衙署官府(总统府等)、宫观寺庙(鸡鸣寺等)、经卷刻印(金陵刻经处)有城垣遗址(中华门瓮城)、舟船桥梁(长江大桥等)、博物民俗(南京博物院等)、土特产品(云锦等)、民居大宅(甘氏故居),有交通、天文、植物、当代农业科技等,可谓门类众多,内涵丰富。'要之,评选原则客观而实在、评选过程民主再集中、评选意义明显又长远的'新金陵四十八景",势必成为也正在成为南京城市生活中的一件大事、好事、雅事。只是这件大事、好事、雅事,并未划上句号,而是以逗号的形式正在继续着……

按照中国'八景'文化的风雅优良传统,只有景点的'八景'、'十二景'、'二十四景'乃至'四十八景'还是残缺的,拟名、配诗、吟联、作画,如此包装打扮之后的'景",才是自然而又人化的景,才是人文而又自然化的景,才是独特体现中国传统之名、诗、联、画文化的景，也才是可游可赏可品可意可直人心灵的景，而一旦融入这样的景中，凡身肉眼的游览，即质变为自然的栖居、文化的体验乃至心灵的融汇。因此,2005 年 4 月 14 日开始了"新金陵四十八景向市民征集景名"活动，目前活动尚在进行之中。

广结善缘的金陵刻经

武延康

金陵刻经处，创建于清同治五年(1866 年)，作为我国刻印流通木版佛经的机构，清朝末年即在国内外享有盛誉。它是全国最早成立的刻经处，也是近代中国第一家由私人创办的融经书收藏、雕刻、印刷、流通及研究于一体的佛经出版机构。金陵刻经处成立以后,如皋、杭州、常熟、扬州等地也相继成立了刻经处。它出版的经书，以选本精严、内容纯正、校勘严谨、版式疏朗、字大悦目、纸料讲究著称。金陵刻经处刻印的经书,在近代享有很高的声誉,各方特称‘金陵本”。



金陵刻经处大门

金陵刻经处的创始人，是我国清末佛教复兴的奠基人杨文会。杨文会（1837~1911 年),字仁山,安徽石埭县(现黄山县)人。他自幼颖悟,10 岁受读,14 岁能文，但从不参加科举考试，性嗜书,“凡音韵历算、天文舆地以及黄老庄列之术,靡不探颐,韫之于胸”(张尔田《杨仁山居士别传》)。1863 年,其父病故。1864 年,他染上时疫,病后检读《大乘起信论》,不禁爱不释手,竟然连续读了五遍,才窥得奥旨。从此,他广泛搜求佛经,研究佛法。1865 年,杨仁山初至南京,购得经书数种。第二

年，始移居南京，参与经过十年战火后的城市建设工作，主持江宁工程。当时江南久经战火，文物典籍损毁殆尽，甚至最常见的佛经如《无量寿经》、《十六观经》等也难以觅到。他的同事王梅叔深研佛学，两人志同道合，经常在一起切磋。他又与魏刚己、赵惠甫、刘开生、张浦斋、曹镜初等交游，共同讨论弘法事业。他认为，在末法时代，只有佛教经典广为流传，才能普济众生，遂于 1866 年创办金陵刻经处。金陵刻经处成立后，首刊《净土四经》，此为刻版印经的开始。他并约志同道合者十人，草订章程，募刻佛藏。经费来源除由发起人按月认捐外，并派人外出劝募。刻经处初创时期，设写手一人，刻手七人，主僧一人，香火两人。杨仁山“日则董理工程，夜则潜心佛学，校勘刻印而外，或诵经念佛，或静坐作观，往往至漏尽就寝”（引自《杨仁山居士事略》）。

杨仁山全家于 1866 迁来南京后，曾长期租用周馥房屋（今常府街 45、47 号），所刻经版存放于鸡笼山北极阁。1874 年，因北极阁收藏经版之所为他人觊觎，起争端，于是迁移经版至常府街家中。后来他又迁居花牌楼（今太平路文昌巷与科巷之间），经版也随之搬迁。故 1866 年金陵刻经处成立以后，设置地点先后为常府街寓所、鸡笼山北极阁、花牌楼寓所和 1897 年所建的延龄巷宅院（即现在的金陵刻经处所在地）。

杨仁山在研究佛法、刻印经书的同时，还大力收集经书和儒家典籍。他曾于 1874 年前往苏州洞庭西山，访求旧的经版。又于 1881 年往苏州寻觅藏版之地，于元墓山香雪海中看中一块地方，终因经费未集，购地未成。杨仁山本人好藏书，因无书目传世，所以不知具体数量，但从已经掌握的资料推测，他的藏书一定很多。1952 年，金陵刻经处曾对杨仁山个人所藏书籍进行整理，虽经多次战乱，经籍大多散失，但尚存 1 640 余种，内有明刻经籍 590 余种，经他手校与批点过的日本木刻版藏经 320 余种，清雍正年间刻印的殿版本 20 余种。另有日本小字藏一部（有残缺），日本续藏经一部（有残缺）。据杨仁山后人回忆，居士办事极有条理，平时他与朋友的往来信件都妥善保存（《杨仁山居士遗著》中《等不等观杂录》卷五至卷八所收为居士与中外人士往来的部分书信），他还保存大量照片，信件与照片共装有几只木箱，直至抗战前还存在，后来散失了。


杨仁山的墓

光绪四年（1878 年），杨仁山随从曾纪泽

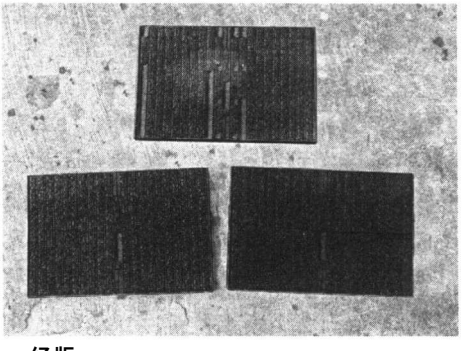
（曾国藩长子）出使英法时，在英国博物馆见到国内遍寻不得的中国古本佛经，异常感慨，其刻经弘法的决心更加坚定。在伦敦，他于日本人末松谦澄的寓所遇见在牛津大学研究梵文的日本真宗学者南条文雄，相互探讨佛学，结成道谊之交。南条文雄曾于 1878 年首次赠与杨仁山梵文本《大云轮请雨经》（现已不存）。以后，他们经常互赠经书。杨仁山归国后，委托南条在日本和朝鲜购得中国古德遗著 300 种左右（其中不少在中国已经失传）。当年杨仁山托南条购得经书目前尚存 190 种，共计 860 册，除少数几种是铅印本、手抄本外，多为木刻本。其中，铅印本《四书蒲益解》前有南条文雄于明治二十六年所作序文一篇。序云："去岁余为师通信于仁山杨氏于金陵刻经处……十余年前余在英国，初与杨氏结交，杨氏时为清国公使馆员，而自称佛弟子。其来信云，弟募刻全部藏经之举……至今十有三年，已成二千余卷……杨氏新刻《六妙法门》、《入楞伽心玄义》二书，题下云，此卷中土失传，得自日本。"值得注意的是，当时日本亦需彼邦未见之经籍章疏及密教典籍。为协助日本藏经书院编印《续藏经》，杨仁山在国内广事搜求，前后供给藏经书院、南条文雄等佛典数十种。日本续藏经编纂中野达慧在《日本续藏经编纂印行缘起》中说："先是介南条博士，请金陵仁山杨君搜访秘籍，未几又得与浙宁芦山寺式定禅师谛法门之交，雁鱼往来，不知几十回。二公皆嘉此举，或亲自检出，或派人旁搜，以集目录未收之书，而见寄送者，前后数十次，幸而多获明清两朝之佛典。予每接一书，欢喜顶受，如获赵璧，礼拜熏诵，不忍释手，虽蠹简断篇，靡弗收录焉。"南条文雄在序文中也说，余"致书于金陵刻经处仁山杨文会居士，居士颇随喜此举，集藏外及未刊之书，邮致以充其材者，或可以十数也"。金陵刻经处的刻经和日本藏经书院编辑《大藏经》、《续藏经》，分别是中日两国近代佛教史上的大事，中日两国学者于其间进行了真诚、密切的合作与交流，亦为近代中日文化交流史上的一段佳话。杨仁山还为《续藏经》提供经济上的援助，《续藏经》的"随喜助缘芳名录"上列了一系列的人名，而以仁山居士为首。

光绪二十三年（1897 年），杨仁山筑室于金陵城北延龄巷。新居占地六亩多，有房屋 60 多间。杨仁山的居室在宅院的西部。居室的前面有池塘，四周植柳，命名"深柳读书堂（简称深柳堂）"，系取唐人诗句，学者因以"深柳大师"称居士。此处是杨仁山校勘经典、著述讲学的地方。堂分三间，东间是卧室，中间是会客室，西间是书房。是年夏天母亲孙氏卒，服阕，仁山对三个儿子说"我自二十八岁得闻佛法，时欲出家，徒以有老母在，未获如愿，今老母寿终，自身亦已衰迈，不复能持出家律议矣。汝等均已年壮，生齿日繁，应各自谋生计，分炊度日，所置房屋作为十方公产，以后勿以世事累我也"（引自《杨仁山居士事略》）。光绪二十七年（1901 年），他命其三子立了"分家笔据"，将住宅房屋 60 多间并宅基地六亩多，悉数捐给了金陵刻经处，永作刻经之所，而将历年刻经所欠的债务分付三子偿还。这种奉献精神，令人赞叹！

金陵刻经处建立后，在杨仁山主持下，为弘扬佛教文化，为中国佛教的复兴做出了

巨大贡献。此处刻印流通的经书，被各方信众称为“金陵本”，太虚大师曾称之为最佳之版本。

“金陵本”中有不少是我国古代失传的佛典。我国佛教自唐武宗灭佛及唐代末期战乱之后，许多佛典散失。有鉴于此，杨仁山广泛收集我国古代佚失的佛教典籍，择要刊刻流通。他通过南条文雄陆续由日本寻回多种我国国内已经失传的隋、唐古德注疏，其中有《中论疏》、《百论疏》、《唯识述记》、《因明论疏》、《华严略策》等，并从朝鲜访得《华严三昧章》。这些经典的刻印流布，使三论宗、慈恩宗、华严宗等佛教宗派的教义复明，后人研讨有路，义学得以重兴。


经版

金陵刻经处刻印流通的佛经版本都经过仔细的选择，经文都经过精细的校勘。杨仁山曾从日本购得小字藏全部，认真阅读。他认为，应择要刊印经书，并区别为必刊、可刊、不刊三类。并规定了经书的‘三不刻”，即‘凡有疑伪者不刻，文义浅俗者不刻，乩坛之书不刻”（引自《杨仁山全集》）。他说：“鄙人志愿，亟望金陵刻经处刻成全藏，务使校对印刷，均极精审，庶不致贻误学者。至他处所刻未精之本，听其自行流通，本处概不与之合并成书。”（引自《大日本续藏经序》）为了完成这一庞大的佛教文化工程，他呕心沥血，尽心竭力。晚年，他见日本重印《续藏经》，多至一万余卷，似驳杂，特加以选择，归于纯正，乃编辑《大藏辑要目录》。《目录》共收三藏要典及各家著述 460 种、3 300 余卷，准备陆续刻印。至于刻经处刻印的哪些经书经过他本人手校，现在虽已无法确指，但可以肯定地说，经他亲手校勘的经书不在少数。从杨仁山光绪五年（1879 年）二月初八由巴黎寄给其次子杨向清的家书中可以看出，他在出使英、法期间，还将《六度集经》等经书带往国外校点。又如，金陵刻经处于民国四年（1915 年）所刻《周易禅解》（十卷），就是以日本享保十三年（1728 年）刻成的《周易禅解》为底本。目前底本尚存，扉页有杨仁山亲笔手书墨迹一行：“辛丑仲秋南条文雄赠。”底本全书都经杨仁山亲笔朱墨标点。展卷触目，但觉朱墨烂然，墨香袭面。以往各处所刻经典，大都翻版而刻，不但错字较多，校勘不精，并且经文和注疏分离，注疏离经别行，且无句逗圈点，研索困难。金陵刻经处的刻版是经疏会合，另加句逗圈点，划分段落，并经精校细勘，极少讹错。这就使读者免于检对经疏和摸索句逗章句之烦，非常方便。

“金陵本”刻印也精工考究。梵策和方册旧本较大，翻阅不便。为便于阅读和研究，金陵刻经处所刻经书，改为小方册线装书本。其版式上下天地头的宽度和中缝齐线，均有一定规格。与当时别处寺院直接从《明藏》、《龙藏》翻刻者相比，有霄壤之别。并且它流通的

佛经、佛像多由当时南京的著名刻工潘文法、甘国有、姜文卿等刻成(后来支那内学院的经籍多由名刻工潘章辰刻成）。其中姜文卿作坊因姜本人刻印技术高超，因此业务最盛，写、刻、印、订工人常在五六十人左右。当时姜文卿刻字坊远近闻名，江南的许多藏书家、学者文人刻书很多是由该坊承刻，著名的如南浔八大家之一的刘翰怡，江阴的缪荃孙，金坛的冯梦华，南京的魏家骅、吴梅、卢冀野等都是该作坊的老主顾。因此，各方人士都认为金陵刻经处的版本最为精善。

金陵刻经处雕刻的佛像版非常精美。尤其是光绪年间在杨仁山亲自主持下，以古时名人所绘菩萨像为底本，觅选著名刻工刊刻的十八种佛像版最为珍贵。同治十二年（1873年），杨仁山参考《造像量度经》及净土诸经，延请画家张益、刻工潘文法，绘刻“西方极乐世界依正庄严图”，此图刻成后，在五年之间刷印流通二千余幅，版渐销磨，光绪四年重新雕刻。此次重刻，图的上方又附上极乐图颂。当时杨仁山随曾纪泽出使英、法，此颂是他请曾纪泽正楷书写，然后由法国寄回。他在家信中向次子向清仔细交代刻颂所用刻工及版料、纸张。同年还刻成释迦牟尼坐像、送子观音像、四十八臂观音像、张益临摹康熙三十五年嵩山周王寻绘的大悲观音像、华岩秋岳绘的十八臂观音像和智开绘的秽迹金刚像。光绪九年刻成西方接引图。光绪十二年刻成明简诏绘、清张国瑞临摹的灵山法会图，张国瑞绘的准提菩萨像。另外，弥陀法会图、报身和应身西方三圣像、地藏菩萨像、韦驮像、观音坐像、观音立像及赵松麓绘的飘海观音像等八幅，未署具体镌刻年月，其刊刻完成，也当在光绪年间。这些佛像雕刻精细，形象庄严华妙，实为版画艺术和文物之珍品，如“慈悲观音像”，是康熙年间金陵画家周王寻（字昆来）仿唐代吴道子画而成，采用了“兰叶描”和中国传统的衣褶画法。其像右腕的衣褶，内外层次分明，刻画细腻 手指修长，具有“吴带当风”的动态美感 雕刻精细，缕缕发丝刻画分明，保持了原画的精神和笔锋特色。“灵山法会”是明简诏所绘的一幅群像构图，画面人物多达97人，几无虚隙，而层次分明，章法严整，人物神态各异，栩栩如生。



木刻雕版印刷佛像



雕刻经版

这些木刻雕版印刷的佛像当时在佛教界和民间广为流布，它有别于民俗色彩浓郁的天津杨柳青和苏州桃花坞年画，代表了当时佛教体裁木刻版画的最高成就，是近现代版画史上的艺术瑰宝。这些画像使人们领略到我国佛教绘画和木刻艺术的精妙。目前，十八幅佛像版保存基本完好，已作为国家文物加以保护，陈列在金陵刻经处展览室的玻璃柜中。展览室的四壁悬挂着十八幅版画立轴。它们的精湛工艺，华妙形象，倾倒了无数慕名前来的参观者。

杨仁山的长女杨圆明精于绘画。杨仁山常指导她给木刻水印的佛像填彩，并命孙辈家人随同学习。现在，各地流通的彩色佛像，有不少就是根据当年金陵刻经处流通的彩色佛像所翻印。

杨仁山除了雕刻流通经书佛像外，还于 1907 年创办祇洹精舍，又于 1910 年成立佛学研究会，所造就的佛学人材甚多。谭嗣同、桂伯华、梅光羲以及民国以后在南京创办支那内学院的欧阳渐等人都是他的及门弟子。他对近现代中国佛教的复兴有很大的影响。太虚法师认为，仁山为“中国佛学重昌关系最巨之一人”（引自《太虚大师全书》）。台湾学者蓝吉富先生则说：“从近百年来的佛教发展史看，杨仁山是一位使佛教起死回生的枢纽人物。”（引自蓝吉富《杨仁山与现代中国佛教》）可见其历史地位之重要。

杨仁山晚年，回忆自己一生的刻经事业，说：“鄙人四十年来，屏绝世事，专力于刻经流通，窃以弘法利生为愿。”（引自《杨仁山全集》）宣统三年（1911 年）八月十七日下午，杨仁山示寂。当天上午，他还与同人详论刻经诸务。当听说又觅得古本注释数种，欢喜不已：“予幸得闻此书之存也。”遵其“经版所在即遗体所在”之遗嘱，他的门生弟子与其后人，在刻经处深柳堂后、经版房前为他建塔安葬。1918 年墓塔竣工，塔院后墙嵌有沈曾植撰、魏家骅书之塔铭。杨仁山居士一生“弘法四十余年，流通经典至百余万卷，印刷佛像至十余万张”。根据现有资料统计，从同治五年刻《净土四经》开始，至宣统三年逝世为止，杨仁山共计主持刻印佛经 211 种、1 155 卷。

杨仁山居士去世后的当天晚上，佛学研究会同仁在碑亭巷蒯宅集议，讨论组织金陵刻经处董事会，推梅光羲、吴康伯、欧阳柱、狄楚青、叶子贞、梅斐漪、李翊灼、王雷夏、李晓暾、蒯寿枢、濮伯欣等十一人为董事。旋开成立会议，制订刻经处办事简章、承居士遗意，规定三人各负专责：陈榘庵负责印刷流通，欧阳竟无负责编校经典，陈宜甫负责处理交涉事项，事关全体者，三人共同决定。（引自《杨仁山居士事略》）

杨仁山居士逝世后,他的学生和信众继续募刻《大藏辑要》,共集资 24 900 百元,刻经至民国十一年(1922 年),刻资告罄。此后,至民国二十七年,仅刻经数十种。从 1912 年至 1938 年,金陵刻经处共刻印经书约 300 余种。由于金陵刻经处印刷经典佛像流通只是按纸墨印工计算成本,本着弘法的精神不求利润,管理的经费也是信众捐助,这样,一旦断绝了经济来源,刻经活动便难以为继了。实际上,至 1922 年,募集的刻资用完后,金陵刻经处刻经业务便基本停止了。其间,值得一提的是,鲁迅先生于民国三年(1914 年) 九月施资委托金陵刻经处刻印佛教文学作品《百喻经》。《百喻经》是印度求那毗地法师于南朝永明年间来我国传教时，根据古印度高僧伽斯那集撰的一部佛经翻译成汉文的。它以一个个诙谐而生动的故事，宣扬佛教教义。鲁迅不仅自己施资刻印，还极力赞助王品青校对《百喻经》,用《痴华鬘》书名由上海北新书局出版。鲁迅并为它作序。鲁迅先生施资刻印的《百喻经》尾页有如下附记：“会稽周树人施银六十元敬刻此经，连圈计字二万一千零八十一个,印送功德书一百本,余资拨刻《地藏十轮经》。’当时的原雕版已作为珍贵文物保存在金陵刻经处，而尾页版则保存在上海鲁迅纪念馆。

杨仁山居士去世后，其弟子欧阳竟无为发扬光大先师的刻经弘法事业，1922 年创办支那内学院。1937 年 12 月,日军占领南京,刻经处职工四处逃散。支那内学院由欧阳竟无率领院众将历年所刻经版迁往四川，而在南京的房舍和数十万卷藏书则俱毁于日军屠城大劫。刻经处深柳堂也被日军焚毁，此事引起日本佛界有识之士的责难，迫于舆论压力，杨仁山墓塔才幸免于难。日本人曾数度问津刻经处，坚询经版藏于何处。幸亏看守者早已将收藏经版的二间大屋妥为封闭，并将坊内通往藏版处的曲径塞满杂物，故经版终未被日人发现。

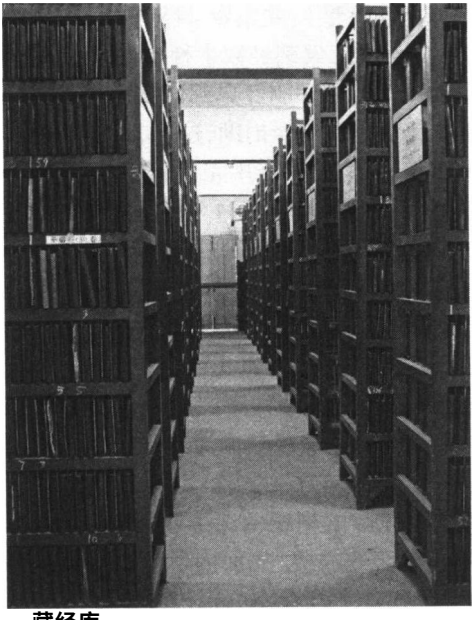
至四十年代末，刻经处业务已完全停顿，所有职工皆已遣散。当时，仅留陈宜甫一人，住半间小屋,孤守残局。大院内住了三十几户居民,树倒墙塌,垃圾满地,甚至储存经版的十几间房屋的窗户铁柱也被人盗卖。金陵刻经处已呈现一派风雨飘摇、萧楚凄凉的景象。

新中国成立后,1952 年 5 月，由赵朴初居士邀集上海佛教界缁素大德，组织了金陵刻经处护持委员会。赵朴初任主任委员，公推徐平轩来宁主持刻经处的恢复业务。在南京市政府的支持和佛教界的协助下，收回了房舍，并加以全面修葺。

首先进行的工作是整理经版和经籍。当时经版杂乱地放置在经版房地上，地面潮湿，灰尘厚积,蛛网密布。经过清扫尘土,修理经版架,整理经版入架共计 47 421 块。这是金陵刻经处自同治五年成立以来收藏的自刻经版。

因近代中国屡经战乱,佛教经版遭受严重破坏,散置各地,亟须抢救整理、保管、印刷、流通。这样，金陵刻经处五六十年代又陆续接受了全国各地其他刻经场所的经版。

扬州砖桥法藏寺江北刻经处，抗日战争期间，寺庙被日寇全部烧毁。事先该寺定一老和尚,为了保护经版安全,将经版迁移数处,最后搬置于扬州郊外平山堂和城内藏经院。其


藏经库

中大部分存放在平山堂。后来因长期无人管理，存放于平山堂的经版很多散弃在露天地面上竟达十多年，存放在藏经院的经版很多被日寇焚毁。江北刻经处经版于 1953 年起运归并到金陵刻经处整理保管，计有经版 22 968 块。其中有 600 卷的《大般若波罗蜜多经》、80 卷的《华严经》、100 卷的《大智度论》等。

支那内学院于四川江津停办后，经版运存重庆罗汉寺。后于 1954 年 10 月运来南京，计有经版 14 390 块。金陵刻经处并同时接收支那内学院创办人欧阳竟无先生的手稿墨迹及所藏碑版共计 137 件。因抗战期间该处经版藏于防空洞内，受潮湿影响，致使不少经版霉变虫蛀严重。

苏州玛瑙经房经版，散置在苏州药草庵，于 1955 年运来南京，计有 3 760 块。内有《观音慈容五十三现》的刻版、《佛祖道影》（计有 240 尊像）的刻版，绘刻均精。

北京刻经处于民国二年（1913 年）由庄蕴宽（字思缄）、徐蔚如（字文蔚）、蒋维乔（字竹庄）、徐鸿宝（字森玉）、陈正有（字汝湜）、周志辅（字明泰）等发起创办。首刻《百论疏》，徐蔚如任编校。经书的刻印由北京琉璃厂文楷斋承办，初时版存该斋，就便取印。以后刻版日增，即在北京宗帽胡同购房一所保藏。抗日战争期间，北京沦陷，为避免日军破坏，经版又搬迁至广济寺。1921 年，周志辅、周叔迦（字志和）、徐蔚如等发起组织天津刻经处。此两处刻经处，最初是按照杨仁山居士手订《大藏辑要》目录中尚未开刻部分与金陵刻经处分工续刻，各自筹款刊印，以期完成《大藏辑要》全部，所以版式也全同金陵。其中有些经版就是在南京刻成的，如《华严经探玄记》，原来存放在金陵刻经处的潘姓工人家，后迁常府街周公祠，再迁南京居士林（不久南京居士林被日寇焚毁，所幸经版已迁出）。后由周叔迦居士亲来南京，将这些经版运到北京甘水桥瑞应寺，并将北京刻经处的经版集中在一起保管。京、津两处经版，经过战争、搬迁，损失很多，于 1956 年由中国佛教协会运来南京，计有 22 825 块。内有《大悲咒像》84 尊像版，刻绘俱精。

北京三时学会是北方著名法相学者韩清净居士创办，为讲学场所。他所刻的 30 种经版，其中，《心经略赞》、《能断金刚经开词》、《大乘阿毗达摩集别释》等，皆为其本人撰述，计有 1 102 块，于 1960 年运来南京。

上海金刚道场于 1960 年运来能海法师 1952 年募资在金陵刻经处所刻《比丘戒本广颂》经版 85 块。

常州天宁寺经版，在抗日战争期间，为了安全，曾搬往太湖马山下院，在中途遭日机轰炸船翻，经版漂散，损失很多。1957 年金陵刻经处因印《玄奘法师译撰全集》需要，从常州天宁寺调来有关经版 4 055 块。后来又于 1961 年把散置在那里的经版 29 400 块全部运来南京。共计先后两次运来经版 33 455 块。

特别值得提起的是，杨仁山居士于同治十三年（1874 年）闻苏州洞庭西山有古刹，往求旧经版而无所获，资乏几不能归。那时寺庵把收藏的旧经版视为希世珍宝，往往秘不示人。1956 年道航法师反映西山祇树庵有一批旧经版，亟须抢救。金陵刻经处即派专人前往运回整理保管，印刷流通。此批经版计有 1 681 块，皆为康熙四十三年至五十七年（1704～1718 年）所刻。至此杨仁山居士的夙愿终于实现了。

另外，支那内学院《藏要》纸型 2 600 余片、上海民国增修大藏经会的《普慧藏》纸型 6 900 余片，分别于 1956 年、1959 年运来金陵刻经处保管。

这样，至“文化大革命”以前，金陵刻经处共收藏经版 150 592 块。此外还有儒学版（如《蒿盦奏稿》等）6 600 余块。

金陵刻经处出版的经书，是杨仁山、欧阳竟无等多人心血的结晶。其中，有的经书是经过两代人的努力才刻成的。如杨仁山临终前，仍心系刻经事业，笔告同人，要续刻《瑜伽师地论》。遵杨仁山居士遗嘱，至 1917 年欧阳竟无主持刻成《瑜伽师地论》后五十卷，复为长叙。又如《大毘婆沙论》二百卷，原由沈辉初刻一至二十八卷，尚未修整，即捐给支那内学院。该院于 1933 年由叶恭绰施资续刻二十九至四十五卷。以后又陆续刻成约全书的五分之四。后因抗战开始，该版随内学院运往四川。1954 年又运来刻经处。1953 年，金陵刻经处为了刻一部经书，派一职工前往扬州一史姓刻工家商谈，结果发现他家有 200 余片新刻《大毘婆沙论》经版，经询问得之，原来是 1937 年内学院即将迁往重庆时，交史 200 元，让他回扬州在家里续刻《大毘婆沙论》未完成的部分。不久，史姓刻工因病逝世，经版即由刻经处运回。1953 年 5 月，中国佛教协会在北京开成立大会，能海法师发出续刻《大毘婆沙论》的倡议。续刻工作从 1955 年 1 月开始，至 6 月完成。由吕澄先生担任总校。此论自 1933 年始刻至 1955 年刻讫，历时 22 年。

1964 年，为纪念玄奘法师逝世 1 300 周年，金陵刻经处新刻经书 30 种 180 卷，计版 1 738 块，并修补破损经版，终于刻齐补全了《玄奘法师译撰全集》，并印行百部流通，以供同愿诵习、研究，深受中外学者欢迎。

“文化大革命”中，金陵刻经处遭受严重破坏，房舍被占用，所有的流通经书全部被毁，人员或下放农场，或遣回原籍。经版因得国务院来电保护，才免遭焚毁厄运，但已全部下架，散置地上，凌乱不堪，任其霉烂。金陵刻经处几濒绝境。

1973年 4月,赵元任、杨步伟(杨仁山居士的孙女)夫妇从美国返国探亲。5月 13 日，国务院总理周恩来，人大常委会副委员长、中国科学院院长郭沫若，在北京人民大会堂会见了赵元任、杨步伟及他们的亲属。谈话间,杨步伟提出了恢复金陵刻经处的要求。周总理当即下达了“保护恢复刻经处”的指示，并交当时也在场的赵朴初会长具体经办。会见结束后,赵朴初居士陪同赵元任、杨步伟夫妇到金陵刻经处拜扫墓塔,并执行周总理指示,收回了深柳堂三间房屋。由于当时历史条件限制，恢复工作进展甚微。后来又经赵朴初居士多次呼吁奔走,至 1979年底，刻经处下放人员终于得以召回二三人，在深柳堂筹备恢复刻经处的工作。1980 年 10月,中国佛协委任管恩琨任刻经处主任,金陵刻经处的恢复工作全面展开。同年 11 月,在中国佛协第三届理事会上,赵朴初会长提出:“周总理生前交下来的任务,我们有决心继续争取在近期内完成。”此后,赵朴初会长每次来南京,都要亲临金陵刻经处视察指导工作,这对刻经处的恢复发展,至关重要。从 1980 年 10 月开始,在各级政府关心支持下，落实政策，收回了刻经处的全部房产，扩建了经版楼，维修翻建了深柳堂、祇洹精舍等所有房屋,并开始将散乱如麻的十几万片经版清理分类。经过艰苦努力,终于在 1981 年重新印刷流通了第一批经书《净土四经》、《金刚经》、《杨仁山居士遗著》,以及为纪念鲁迅百年诞辰而印行的鲁迅当年托印的《百喻经》等九种经书。赵朴初会长为此撰写了《金陵刻经处重印经书因缘略记》,以志庆贺。此后,金陵刻经处经过数年努力,将十几万片凌乱不堪的经版整理得井然有序，按部类书名分别上架，经统计，共有经版 125 318 块，从而完成了刻经处恢复工作中最关键的一项任务。可惜的是,1961 年从常州运来的经版 29 400 块因当时刻经处无空余房屋存放，暂时存放在南京毗卢寺斋堂，结果全部毁于“文化大革命”之中。

自 1981 年印行了第一批经书后，金陵刻经处历年来陆续印行了大量典籍。由欧阳竟无大师与吕澄先生于 50 年前选辑编校的《藏要》,在内学院时期只印刷流通了第一、第二两辑,便因抗战爆发而中缀。1984 年,刻经处集成《藏要》第三辑,并印齐三辑流通,成就了佛学史上的一件大事，被海内外佛学研究人员视为珍宝。1989 年,玄奘法师示寂 1 325 周年时,又补齐《玄奘法师译撰全集》缺损之版,印刷流通。自 1980 年恢复至今,金陵刻经处已出版了《华严经》、《高僧传》、《大智度论》、《瑜珈师地论》等 300 余种经书。

经统计,从 1981年至 1995 年,15 年间共出版经书 1 644 038 册。金陵刻经处作为我国佛教文化的重地，在世界文化界特别是在东南亚佛教国家声誉卓著。目前，金陵刻经处仍完整地保存着我国古老的雕版印刷、线装函套等传统工艺，是世界范围内的汉文木刻版佛经的出版中心和收藏木刻佛教经像版的文物中心。近年来,日本、泰国、缅甸、尼泊尔、斯里兰卡、印度、新加坡、美国、加拿大、意大利、奥地利、瑞典等国家及港澳地区前来参观者络绎不绝。刻经处与各国文化界、佛教界的交往日趋频繁，并已与许多国家和地区的佛教界人士、学者建立了密切联系，为促进中外文化交流做出了积极的贡献。

享誉天下的十竹名斋

孙少赋

十竹斋，是明末清初生活在南京的杰出文人胡正言的书斋名。胡正言在十竹斋生活的六十年中，除了交友、写诗、作画、刻印，主要从事出版、印刷，特别是水印木刻的研究。他研创的“饾版”与“拱花”是中国版画艺术最辉煌的成果。他主持刊行的《十竹斋书画谱》、《十竹斋笺谱》首开了中国套色水印木刻的先河，把中国的雕版印刷，提高到前所未有的高度。十竹斋在版画史和印刷史上具有恢宏的、划时代的意义。十竹斋已从一个书斋名上升到一项事业、一个品牌、一种艺术所达到的高度。



十竹斋书画谱

十竹斋主人胡正言

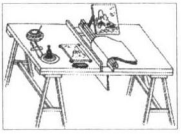
胡正言，字曰从，安徽休宁人。生于明万历十二年（1584年），卒于清康熙十三年（1674年），享年九十一岁。胡家是行医世家，胡正言的父亲仰宁公行医治家“家世著书，不肩畚耜”。胡正言兄弟三人，排行老二。他自幼聪颖，博学能文，除了随

父学医外,还从何天玉学经,对诗文、绘画、书法、篆刻无不精通。由于生长在皖南,对造纸、造墨、雕版、印刷都有很深厚的研究,这为他后来事业的成功打下了坚实的基础。胡正言三十岁后曾短暂的客居在皖西六安、霍山一带行医，颇受乡民的尊敬。期间他还与其兄共同刻印了几部医书,其中有当时名医董玄关于治伤寒的著作《伤寒秘要》,并写了引言。到崇祯年间曾授职于翰林院,尚未赴任,清兵即攻入北京,福王朱由崧仓惶南逃,竟把大明朝国玺遗失。福王在南京建立南明弘光小朝廷后，经吏部左侍郎吕大器推荐，胡正言精选璞玉，镌刻了“龙文螭钮国玺御宝”,并撰写《大宝箴》献给福王。文中说：“惟陛下祈天永命,以仁为宝,克赞中兴,报仇雪耻,缵复旧物。则大宝永永,与天无极。”而福王昏庸,荒淫无度,醉生梦死。整日笙歌粉黛、灯红酒绿。只顾“演杂剧、饮火酒、淫幼女”,根本不顾山河破碎,百姓流离。第二年史可法战死扬州,清兵围南京城下,福王还夜宴宫中吟诗:“万事不如杯在手,一年几见月当头。”经此,六十余岁的胡正言从雄心报国到痛心失望。1645 年清兵攻克南京,六十二岁的胡正言于鸡笼山下(现鸡鸣寺山前一带)“屏造一楼,足不履地者三十年”。庭间种竹十余竿,朝夕相对,以此自娱,故以十竹名其斋,自号十竹斋主人。这三十年中,胡正言面临清廷严酷的统治,谢绝官场应酬,足不出户,潜心研究制墨、造纸、篆刻刊书。他的好友顾梦游做诗《胡曰从中翰七十》曰:“朝市由来多隐情,老思逃世未逃名,不将金马重寻梦,为感铜驼只掩荆。”直到清康熙十三年(1674 年)“九十一岁,无疾而终”。

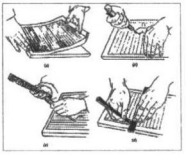
胡正言具体何时到南京的，没有详细的记载，但《十竹斋书画谱》中纪年最早的题诗是胡正言的同乡休宁人程胜，题于明万历四十七年(1619 年),胡正言当时三十六岁,那么胡正言到南京的时间当早于此。程胜在《十竹斋书画谱》题诗曰:“翠竹才分细细枝,清阳犹未上阶墀。惠兰虽许相依日,桃李还应笑后时。抱节不为霜露改,成林终于凤凰期。渭滨若更征贤相,托作渔竿系钓丝。己未秋日,录于草草庵。海阳程胜。”从题诗中可见当时画谱的印刷水平之高。



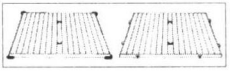
工具



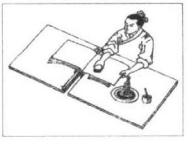
印制



刻板



对板



描摹

十竹斋画谱、笺谱、印谱

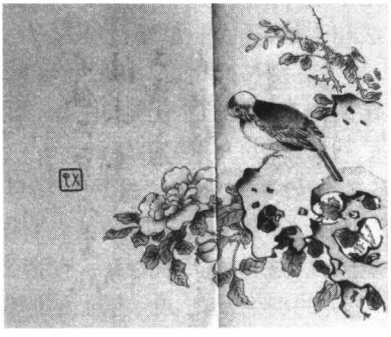
朱元璋在南京建都后,采取了一系列政策和措施,促进了工商业、手工业的发展,城市人口迅速增加,南京成为全国政治、经济、文化的中心,是江南文人集聚之地。到了明朝末年,时局动荡,北方战乱,许多文人士大夫南逃至此,加上官府粉饰太平,金陵文事不衰反盛,一派虚假繁荣。南京文化艺术的繁荣,为"十竹斋艺术"的兴起创造了必要的条件。

明中后期的雕版印刷术已达空前繁荣,北京、苏州、徽州及福建建阳都是刻书业集中之地,作为南方政治、经济、文化、艺术中心的南京更是如此。除了官府设立的书坊,民间私家书坊多达数十家,大多开设在三山街、太学前及四象桥南一带,繁盛之极。当时的雕版及印刷技术已达到相当高度。

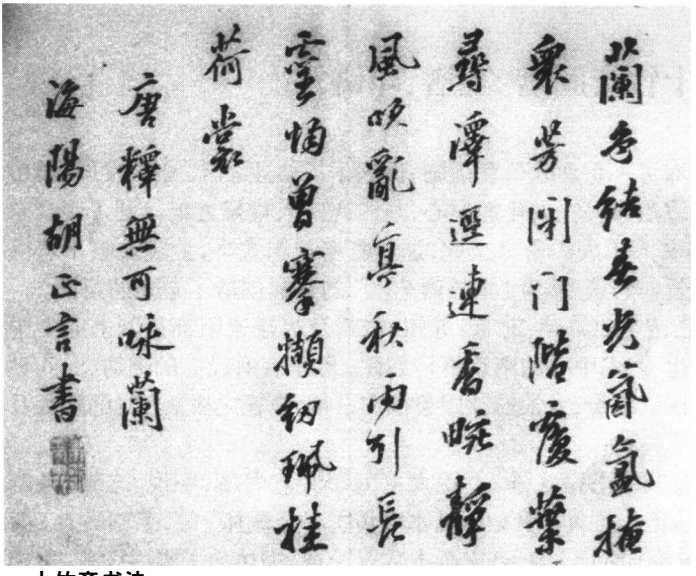
诸多书坊除了刻印科举应试的书籍之外,主要大量刻印文艺书籍,小说、志异、杂剧等。小说类有《折桂记》、《义侠记》、《黄粱梦记》、《水浒传》、《金瓶梅》等,杂剧类有《西厢记》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《玉簪记》等,名家版本数百千种。书坊为了吸引读者,争相插图,一种书少则三、四张图,多则几十至上百张图。插图的大量出现吸引了两种艺术家加入出版印刷行业,即雕刻家和画家。雕刻家以徽州的最为杰出,其中黄姓和汪姓两家最突出。同时一些著名画家如陈洪绶、萧云从、丁云鹏、王文衡、顾正谊等用大量的时间和精力创作插图版画,他们与刻工密切配合,互相探讨。由于他们的参与,插图版画水准达到新的高度。

十竹斋版画在这种社会环境中应运而生。《门外偶录》是这样记载的:十竹斋常年雇精良刻工"十数人",胡正言与他们"不以工匠相称","朝夕研讨,十年如一日"。使得"诸良工技艺亦日益加精",每当"落稿或付印,㠯还亲加检点"。可见胡正言为水印木刻艺术是付出了大量心血。

《十竹斋书画谱》成书于1627年,当时胡正言44岁。《十竹斋书画谱》分为"书画谱"、"墨华谱"、"果谱"、"翎毛谱"、"兰谱"、"竹谱"、"梅谱"、"石谱"共八种,每种四十幅,一书一画。其中有胡正言自己的书画作品,也有临摹前辈画家如赵孟頫、沈周、唐寅、文征明、陈淳等的书画作品,更多的是他朋友的书画作品,如高阳、高友、赵备、赵龙、吴彬、归世昌、胡崇智、魏之璜、魏之克、凌云翰、吴士冠、赵芝、谢道龄、沈硕、沈襄、沈存德、倪英、程胜、周



印制的画稿



十竹斋书法

鼐、葛中选、刘迈、释行一、朱鹭、杨嘉祚、茂林、如参、程宪、凌九皋、竹村、厉颖、声远等三十多人。有的画友还直接参与了《书画谱》的编辑刻印，在“兰谱”一页中印有“胡曰从辑选，高阳、凌云翰、魏之璜、魏之克、吴士冠、胡家智、高友及行一和尚等同校”。《十竹斋书画谱》在当时可谓是鸿篇巨制，影响甚大。它不但迎合了文人雅士的鉴赏把玩的“癖好”，还为初学才提供了学习临摹的范本。安徽休宁张国标先生在他的文章中有这样的记叙“：这部著作构思缜密，神韵天然、形神兼备、生动有致，切刀涩刀交替使用，凝顿钩斫、遒劲浑伦、轻捷犀利、运转流畅、画面立体感强，富有层次变化，既给人以粗犷沉雄、苍劲古拙的感觉，又与人以细腻明快、挺进秀丽的印象。”接着文中分析道“：这两部作品为什么能不失原画神意，再现原作笔墨韵味呢 除了刻艺精绝外，胡正言巧妙地运用饾版术是极为重要的一环。饾版就是将彩色画稿分别各种颜色钩摹下来，每块刻成数小块木板，一幅图画往往要刻四十余块版，分先后轻重印刷六、七十次，一朵花或一片叶，都要分出颜色深浅、阴阳正侧向背，同时还要掌握干湿，浓淡，轻重的变化。每块套版，都必须与第一块版精密吻合。’至于印刷，胡正言和印工除了运用传统的方法和工具，还大胆革新，别出心裁。《门外偶录》记载“：十指皆工具也。指肉捺有别与指甲，指尖有别与拇指也。初版尤可见曰从指纹，岂不妙哉。’可见胡正言在印刷上为了再现原作的内在神韵，用不同的手指、指甲，进行按捺、揉、刮，去寻找微妙变化的感觉和效果，可见其良苦用心。

《十竹斋笺谱》成书于1644年，这又是一部旷古巨著。是胡正言把‘饾版’和‘拱花’巧妙结合在一起运用的精心制作。所谓‘拱花’，就类似现在的凹凸版，用宣纸压制，有浮雕感觉，这是胡正言的又一创造发明。“拱花”可与“饾版”配合运用以表现动物的形态、鸟类的羽毛及花、叶、古玩清供等，也可用素笺‘拱花’表现行云、流水之态，甚是生动。

《十竹斋笺谱》全书共四卷，卷一 清供八种、华石八种、博古八种、奇石十种、隐逸十

种、写生十种 卷二 龙种九种、胜览八种、入林十种、无花八种、凤子八种、折赠八种、墨友十种、雅玩八种、如兰八种 卷三 孺慕八种、棣华八种、应求八种、闺则八种、敏学八种、极修八种、尚志八种、伟度八种、高标八种 卷四 建义八种、寿征八种、灵瑞八种、香雪八种、韵寿八种、宝素八种、文佩八种、杂稿十六种。

以上种种，印制方法各个翻新。如卷二“龙种九种”中“蜥蜴”、“鳌鱼”、“螭虎”、“饕餮”、“金猊”，皆用“拱花”彩墨套制；“折赠八种”，枝和叶用彩墨，花朵用彩后再以“拱花”制出；“无花八种”和卷四“宝素八种”则采用素纸“拱花”。卷四是的“南极”、“海屋”、“鹤书”、“鸾信”等则彩墨“拱花”合用，其中云、水之动态，不着色用“拱花”，典雅纤丽之极。

《十竹斋笺谱》的内容除古玩清供、名花奇石之外，大多为历史故事、成语典故、神话传说等。如：“孟竹”、“莱衣”等取材于“二十四孝”；“周行”、“木瓜”、“标梅”、“雎鸠”为《诗经》名句；“挂角”是李密挂《汉书》于牛角故事；“韦简”是孔子读《易》；“蠡湖”是范蠡的故事；“谓钓”是姜尚的故事等。图中不以人物出现，以物隐喻、着墨简练，寓意深远。

《十竹斋书画谱》和《十竹斋笺谱》面世后，引起很大轰动，翻刻、效仿甚多，流传颇广，经三百年岁月，延绵至今。

我们现在所能见到的《十竹斋书画谱》有两种，其一为上海“朵云轩”于 1985 年根据北京图书馆和辽宁博物馆藏本翻刻重印本，为木刻水印，全书十六本线装。刻、印具精，几见原书真相。杨仁凯先生作序并书，序中说：“北京图书馆郑振铎先生，辽宁博物馆李文信先生藏本，乃可信之明刻珍版本，‘朵云轩’遂于双方洽商，提供珍本，逐页校勘，选精补缺，重刻重印，于是传世之，十竹斋书画谱得以成为完璧，殊堪庆幸。其二是 1987 年台湾省影印本《十竹斋书画谱》，是以“国立中央图书馆藏本”为蓝本，陈立夫题签。宣纸影印，线装四册，印刷精良，与原本原大，最能见原书精神。由海宁蒋复璁序“胡氏之雕印十竹斋书画谱始于万历四十七年，先雕书画册，继雕竹谱、墨华谱、石谱、翎毛谱，迄崇祯六年雕梅兰、果诸谱，历时十四载，全谱八册，方刻竣工”；“余所见存世诸本中，意以国立中央图书馆藏本为最佳。约印于崇祯中期，正届胡氏盛年技艺纯熟之际。朵云轩所据以翻刻之底本，似与故宫藏本同时，当属明末清初印品”；“近年彩色印艺精进，中华彩色印刷公司，且新添置六色高速印刷机，试印样张，与原书无异，欣赏研究两宜”。

现在所能见到的《十竹斋笺谱》的最佳版本，为 1952 年由北京“荣宝斋”出版的《十竹斋笺谱》。全书四本线装，于非闇先生题签，郑振铎作序。这部书的蓝本是 1934 年根据王孝慈先生藏本翻刻印制的荣宝斋本。当时编者为鲁迅、郑西谛，画者王荣麟，雕版是左万川，印刷为崔毓生、岳诲亭。此书印制、装祯俱佳，直逼原书

《十竹斋印谱》胡正言在篆刻上也有很深造诣，明末时，篆刻流派逐渐形成，同时代大篆刻家朱简在《印经》中将胡氏归为何震一派。《十竹斋印谱》是记载胡正言所刻印



《十竹斋印谱》

章的印集,版本名目繁多,基本归为二种:《印存初集》四卷,《胡氏篆草》两卷。目前我们能见到的最好版本是“浙江省立图书馆藏本”,由《印存》四卷和《篆草》两卷合集。《印存》有周亮工序,主要是当时名人的名印、号和部分书斋印,其中有钱士升、倪元璐、董其昌、袁宏道、杨嗣昌、龚鼎孳、周亮工、史可法、黄公石、冒辟疆、高阳等,《篆草》两集以闲章词句为主,如“放眼看青山,独去做江边渔夫,臣心如水,一回相见一回老,知音世所稀,许身一何愚,不作风波于世上,不识字更快活。”句为心声,反映了胡正言晚年的心境。

十竹斋水印套色版画,把中国传统的绘画和水印版画的表现手法巧妙地结合起来,创造性地发挥了版画艺术的表现力。“汇古今之名迹,集艺苑之大成,化旧翻新,穷工极变。”这四句评语基本概括了十竹斋版画艺术的主要特点。

三百多年以来,十竹斋艺术的研究从未间断过,众多的专家、学者为此付出了大量的心血,鲁迅先生和郑振铎先生就是其中杰出代表。同时十竹斋艺术在海外也有很大影响,香港、台湾、日本及东南亚地区有众多收藏家和学者,为十竹斋艺术的发展贡献了大量的人力和财力。

建国后,国家对十竹斋艺术的发展非常重视,1963 年,成立了南京十竹斋水印木刻研究室,郭沫若先生为十竹斋题写了匾额,地址就在太平南路北端铜井巷南,版画家李树勤,画家华拓,画家、鉴赏家徐纯原都是当时的研究者,盛极一时;“文化大革命”期间中断。

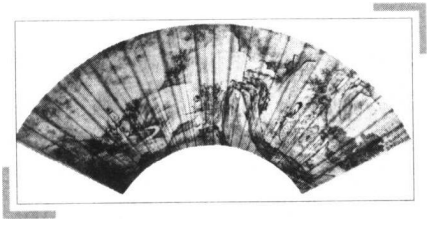
1987 年改革开放后,在市委、市政府的关怀下,十竹斋得以恢复,中央领导彭冲、方毅等为之题词,省、市领导及书画名家,都出席了复业庆典活动,并题词赠画,盛况空前,是美术界一大盛事。目前十竹斋仍在太平南路原址,依附于市文物公司,设有十竹斋门市部、十竹斋画廊、十竹斋艺术研究部。十竹斋从 1987 年恢复至今,组织了海内外十竹斋研究专家召开专题研讨会 举办了十竹斋水印木版、年画及书画展览 编印了《十竹斋画册》、《十竹斋研究文集》,林散之先生为文集题写了书名。正逢盛世繁荣的十竹斋和十竹斋艺术,定会有更加美好的前景。

风流飘逸的金陵八家

王长富

“八家”的形成和共性

南京的绘画艺术有着悠久的历史，曾出现过影响深远的三次高峰。第一次是六朝，涌现出史称“六朝三杰”的东晋顾恺之、南朝宋代陆探微和梁代张僧繇。其中东晋顾恺之的影响最为深远，他不但擅长人物画，也作山水，且是我国绘画史上第一位著名的理论家，他所提出的“迁想妙得”“传神阿堵”和“置陈布势”等艺术论点，对推动我国绘画艺术的发展起到了十分重要的作用。第二次是明末清初，鉴于南京特殊的地理位置，此地汇集了一大批名画家，有石溪、石涛、程正揆、戴本孝和以龚贤为首的“金陵八家”。相对于以“四王”为代表的正统画派，这一批大多具有遗民意识的画家表现出对复古的背叛，高举“我自用我法”的旗帜，在绘画风格上有着极强的艺术个性。而明末清初的中国绘画之所以能在面临式微的状况下别起高潮，是与他们的勇于开拓的精神密切相关的。第



胡逵 《葛洪移居图》

三次是新中国建立后,在 60 年代产生的以傅抱石为代表的“新金陵画派”。在傅抱石的带领下,新金陵画派的画家,一手伸向传统,一手伸向生活,以富有时代精神的笔墨,为山河写照,为时代讴歌,创作出一大批精品力作,为开创新山水画风在美术界起到了表率作用。

明末清初的金陵是一个特殊的城市。在明清鼎革之际,明朝遗民文人必须要做出痛苦的抉择。做贰臣可以再求功名,享受生活,但失节丧志,只能屈辱苟活,个性论失,遭世人谴责。而遗民心态和节操观念在自主意识的驱使下,使得一批具有‘宁可饿死,不能失节’的明朝遗民文人远离政治,隐居不仕,独立人格,潜心作画,借笔墨抒写对故国的怀念、对异族统治的愤懑、对自我人格的高扬、对古典规范的抗争,以表达坚贞节操、高风亮怀、性灵之美、童心之真。而‘金陵八家’便正是在这样的历史背景、文化氛围和遗民情结中产生的一个画家群体。

对于“金陵八家”最先以文字表述的是清人方文。方文在《题樊会公小像》之二中道:“绘事江东有八家,君工人物更修娉。奈何不把青铜镜,自写真形对雨花。”此诗作于 1663 年;“江东”即指金陵;“八家”即指‘金陵八家’。但由于是题樊会公的画像,故惜未能明确说‘八家’是哪八位画家。

从史料记载来看,“金陵八家”之说有五种,其一为刊刻行世于 1698 年的王弘撰的《西归日扎》,所列八家为张修、谢成、樊沂、吴宏、樊圻、高岑、胡慥、邹喆。其二为成书于 1735年张庚的《国朝画征录》,所列八家为龚贤、樊圻、高岑、邹喆、叶欣、吴宏、胡慥、谢荪。其三为见于刻于 1751 年的《上元县志》,其志文取周亮工的八家之说,所列八家为陈卓、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、蔡霖沦、李又李、武丹。其四为成书于 1885 年的杨恩寿的《眼福编》,所列八家为樊圻、高岑、邹典、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪。其五为《昆山景物志》,所列八家为龚贤、樊圻、邹喆、高岑、叶欣、施霖、盛丹、王概。

五家之说,累计所点画家为 19 位,其中樊圻、高岑、邹喆为五家所共推点,樊沂、张修、谢成、陈卓、蔡霖沦、李又李、武丹、邹典、施霖、王概、盛丹等 11 人只被点一次。因此,论者大多取张庚的‘金陵八家’说,即以龚贤、樊圻、高岑、邹喆、叶欣、吴宏、胡慥、谢荪为准。如清末秦祖永的《桐阴论画》和李浚之的《清画家诗史》等即从此说。近年天津人民美术出版社出版的精装画集《金陵八家画集》亦取此八家。

“金陵八家”是称画派还是称群体,对此说法不一。清代张庚的《浦山论画》说:“金陵之派有二:一类浙,一类松江。”范玑的《过云庐画论》有‘金陵之派重厚’之说,但并未指明该派有哪几家。陈师曾的《中国绘画史》称‘金陵八家’为‘金陵派’,与新安派、松江派、姑熟派同类。刘海粟的《国画概论》和王伯敏的《中国绘画史》皆认可画派之说,并认为龚贤开“金陵画派”。刘思训的《中国美术发达史》认为‘八家不能谓之金陵派’。周积寅的《画派刍议》亦认为八家‘没有成为一个画派’。单国强的《金陵八家概论》认为金陵八家“可视为概括金陵画家群体的一种泛称”,而“不是画派之称”。

但是，不论对“金陵八家”是称画派或是称群体，“金陵八家”之说已由清初传延至今,自有其一定的缘由和合理性,即八家虽然没有共同的师承关系,画风不尽相同,但他们有着以下五个方面的共性：

明末的金陵是复社反对阉党的中心地，而“金陵八家”中大部分人员和复社成员往来密切,经常参与复社活动,所以“金陵八家”多有忧患意识而关注时政。至明清易代之际，更加激发了他们的忧患意识,均深怀亡国之痛、仇清之恨,不甘做清王朝的贰臣顺民,坚守节操,高标远志,安贫乐道,出世脱俗,寄情书画,隐遁山林。

对正统画风的反叛。明末清初画坛的流行风是董其昌首开的复古思潮，他们惟古人为是,每画一图,必究笔笔的来历,不但形成千人一面的恶习,且丧失自我独立人格,沦为古人之奴。而在皇室的青睐下,复古派不但以正宗自居,且斥责金陵画家有“恶习”。然而这却正表明金陵画家对正统画风的反叛。龚贤即明确地宣称：“我师造物,安知董黄。”又说：“至理无古今,造化安知董与黄。”龚贤并非不尊重董源和黄公望,而是认为不应当仅仅墨守董、黄的画风,而当循自然之理而自立家风。故而周亮工称赞他的画“扫除蹊径,独出幽异。前无古人,后无来者”。另外七家亦在多取法宋人的基础上,不取“四王”,不落窠臼,自立门户。如吴宏便能“尽诸家之长,而运以己意”；“推倒一世之智勇,开拓万古之心胸”。邹喆亦“笔意高秀,绝去甜俗一派”；“脱尽窠臼”。所以,黄宾虹称赞“金陵八家”能于文沈唐仇、董华亭之外,别树一帜。

“金陵八家”虽然对正统画风取反叛的态度，但他们对优秀绘画传统却并非是取虚无主义态度，而是十分善于从先贤的画作中吸取精华而为己用。龚贤的画风以积墨为上，即法乳于董源、米芾、吴镇、沈周等诸大家,并参以宋初北派山水,从而形成自家的风貌。樊圻的画风对北宋荆浩、关全和南宋马远、夏圭皆有所师承,亦能旁参元人黄公望、王蒙。高岑的山水画以范宽、李成、郭熙为基础,旁参以元人。邹喆虽然“画宗其父”,但看他的作品，画风实似范宽。吴宏的画风为北宋南宋画法的结合物。叶欣、胡慥和谢荪作画用笔劲挺硬峭,均师法北宋。

在师法传统的基础上，“金陵八家”还注重师法自然，从丰富的生活中撷取创作素材与灵感,不“泥粉本与先天,奉师论为上智”。如龚贤虽然师法董源,但明确道：“我师造物”,当“与造化同根,阴阳同候”；“亦须看真景”,即师法自然。基于师法自然的思想,八家多有以实景为题的画作，即十分注重描绘金陵的风光，如龚贤曾作《摄山栖霞图》、《清凉环翠图》。高岑曾作《金陵四十景图》,将金陵的名山、名湖、名寺、名洞、名地尽收其中。樊圻亦作“燕矶晓望、钟阜晴云、秦淮渔唱、乌衣夕照、清凉环翠”《金陵五景》,另还有以秦淮风光带中的夫子庙一段景物为素材创作的《金陵景色图》。叶欣和邹喆都曾以钟山为题创作《钟山图》和《钟山秋色图》。吴宏曾作《莫愁湖图》、《燕子矶图》等。这种以画家所住地之景频频入画的现象，在古代画家群中并不多见。这不但反映出“金陵八家”师法

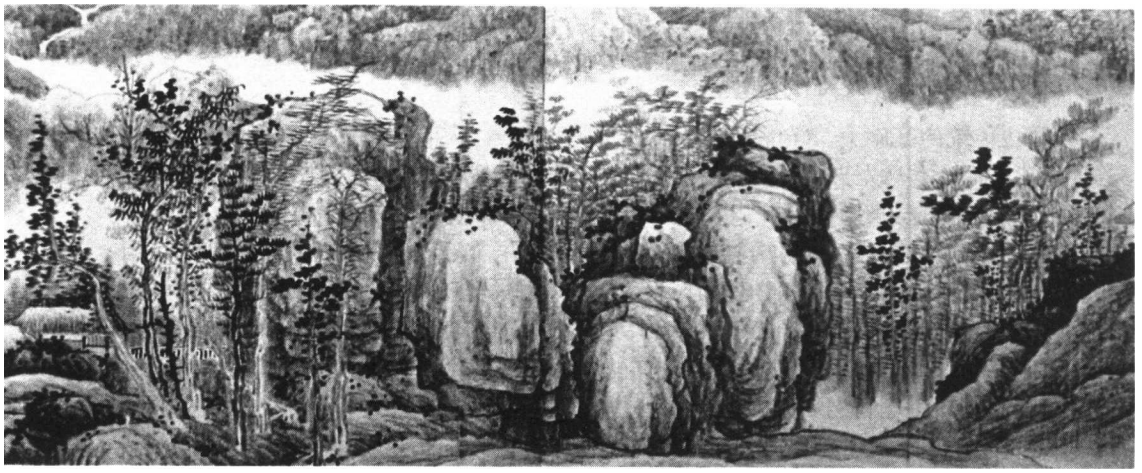
自然的艺术观,同时,还反映出‘金陵八家’对金陵的热爱之情。

虽然“金陵八家”在反叛正统、继承宋人和师法自然上有着相同的旨趣，但他们并没有因此而在艺术上丧失自我,面目雷同,而是同中有异,各具风貌,这正体现出他们尊生立本的自主意识和性灵独抒。如龚贤的画风沉雄苍润,浓厚华滋,以积墨名世。樊圻的画风虽然也得沉着浓厚之趣，但较龚贤则显得清新明朗。邹喆和吴宏画，山水皆善勾勒，笔力劲挺，骨力爽然，但邹喆用笔于劲挺中提按变化较吴宏显得生动灵变，且邹喆用笔于质朴中趋于理性,吴宏用笔刚硬中趋于野趣。在八家中,叶欣的画风属工细清淡一路,意境清雅幽旷,时人评为‘清秀淡雅而精微’,与其他七家面貌迥异。谢荪的山水虽也工致,但较叶欣的精微多了几分骨力。而高岑的画虽然细润谨严，但在格局气魄上则大于叶、谢二家。

“八家”简介

龚贤（1618~1689年）又名岂贤，字半千，又字野遗（或作野逸），号柴丈。祖籍江苏昆山,幼时随家迁至南京,并于此度过了青年时期。1645年清兵攻陷南京,他可能在这一年离开南京,外出‘浪游’,后因‘破产罢躬耕’而返回南京,没有多久便又在1647年左右再去扬州。在这期间,龚贤为了解决家庭生计,又从扬州去海安,到徐逸家去做西席,教徐之子徐凝读书,后于三十六七岁返回扬州。鉴于扬州生活的不安定“避贼还避兵,奔腾如惊禽”,便于1666年左右返回南京，经几次避害搬迁，最后定居清凉山，躬耕栖隐，卖画授徒，

龚贤《千岩万壑图》局部



直至遭欺凌迫害、贫病交加而老死于此。

龚贤的画风有三种,其一是以线为之的简洁风格,人称之为‘白龚’;其二是以淡墨为之的清淡明润的风格,以线条空勾,基本无皴染,人称之为‘灰龚’;其三是以层层笔墨点积为之的沉厚苍润的风格,人称之为‘黑龚’。‘白龚’风格的作品存世不多,属于龚贤的早期画风。‘灰龚’为‘白龚’向‘黑龚’过渡时期形成的风貌,塑造物体已不仅仅是简洁的空勾线条,而辅之以皴、点。‘黑龚’为龚贤的成熟型风格,以墨层层点积,由淡到浓,先干皴点,复再湿染,森然沉郁,苍茫鲜润,得苍厚沉雄之气,无沉闷死腻之状。龚贤的三种画风,以‘黑龚’为代表,所取得的艺术成就亦最高。

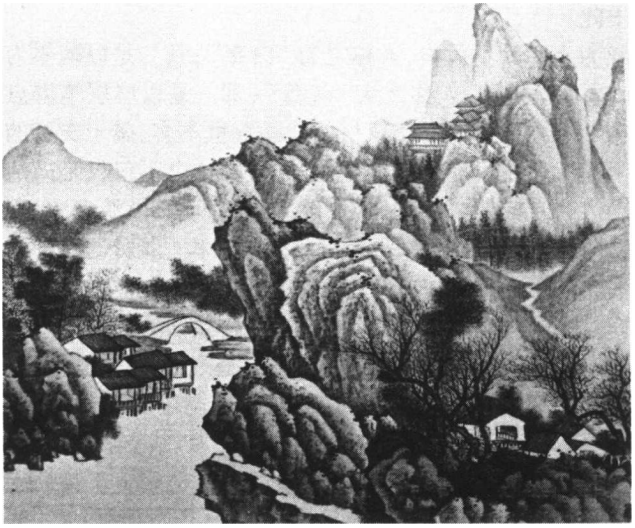
龚贤的积墨法十分注重黑白的对比，极具艺术形式感。但是，这种独创的艺术形式美并非是闭门造车，而是他十分善于捕捉江南丘陵所特有的阳光和空气感所致。我们看龚贤笔下的山石，每每于厚重浓黑的山石上部留白，产生了类似西方写实绘画中的高光感，这与当时正统的柔弱画风拉开了距离。龚贤善于用墨,也注重用笔,讲究‘以线立骨’,认为‘笔法欲秀而老,若徒老而不秀,枯矣’。这正与他善用水墨相一致。所以,他用笔于苍劲流动之中别具秀润之致。画家程正揆曾赞誉龚贤‘铁干银钩老笔翻,力能从简意能繁’。‘笔简’而‘能繁’,正表现出龚贤善于以少胜多,得意在象外的高超艺术技能。

为了糊口,龚贤在卖字画之余,还招收学徒,并编绘《课徒画稿》数种。

龚贤与其他画坛先贤一样，除了绘画成就卓著声名煊赫外，在诗歌和书法的创作上也是一位高手。龚贤在《生日作》一诗中道:‘余生皆酒力,不幸以诗名。’龚贤有《草香堂集》诗集存世,再加上散见于它处的诗作,总共约有诗作 400 首之多。总观这 400 多首诗歌,大致可以分为三类。

其一为感怀入世。龚贤的《九日》七绝云:‘水鸟独叫凄凉晚,野哭无声战伐新。北极朝廷消息断,此生应愧是王臣。’明崇祯皇帝殉国,吴三桂引清兵入关,对此,龚贤深愧不能为救亡而仗剑。当龚贤从扬州返归金陵登城眺望，面对倍遭异族铁蹄践踏的故国，不禁愤怒满腔,大骂‘橐驼尔何物,驱入汉家营’。其二为贫苦写照。置身于天翻地覆的易代战乱之中的龚贤，除了深受亡国之痛外，家庭也遭崩溃饥贫之苦。他在孤身赴扬州谋生前有诗道:‘壮游虽我志,此去实悲辛。八口早辞世,一身犹傍人。定知隋苑晓,还忆蒋山青。挥别诸兄弟,追随有故贫。’其三高志归隐。国破家亡,有志难展,即不甘做贰臣,便隐居不仕,甘守清贫。龚贤《有感而作》道:‘阅历似明镜,人情见久长。要将身有托,自与世相忘。山果贫家饭,枯藤道士床。皆堪送吾老,何用拟行藏。’与世相忘,托老山中,虽食山果,眠藤床,也无需去考虑行与藏,高操情怀,溢于言表。

龚贤的书法属于画家型的书法,往往不拘一格,或行或草,或大或小,枯润相济,浓淡交错,随意挥写,但从总体上来看,仍以行书为多。辽宁省博物馆藏有龚贤的《渔歌子》书卷,丈二巨作,洒脱自在,风姿倜傥,运笔似行云流水,轻重兼施,顿拉分明,形成特有的‘脚



樊圻《山水册》

掌”状。分行布白,大小错落,疏朗有致。

樊圻(1616~1694年) 字会公,南京人。其兄樊沂,字浴沂。二人有“双丁、二陆之名”。兄弟两人居迥光寺畔,疏篱板屋,“吮笔其中,萧萧如神仙中人”。周亮工赠诗云:“兄弟东园户自封,不教人世见全龙。疏灯梦稳长桥雨,破砚欹磨近寺钟。白堕荒唐胸五岳,青来迢递笔三峰。北山云树萧条尽,老去朝朝拜废松。”他俩的清高情怀与远尘高志于此可见。

樊圻成名较早,孔尚任赠樊圻诗云:“内府收藏君总在,标题半是启祯年。”启祯为明末,此时的樊圻约20岁,而20余岁时的画作已被内府收藏,足见其水平不一般。另据周亮工《读画录》记载,时年60的名家王铎,于旅途中犹最赏樊圻的小幅画作。

樊圻山水画的师承无南北偏见,即师法“北宗”劲挺的斧劈皴法,方硬苍健,刚劲雄峻;也师法“南宗”秀雅恬静之气,特别是以水墨为主的山水画,颇得南宗的韵致。如重庆市博物馆所藏的八开山水册页,明洁清淡,静穆淳雅,已属典型的南宗画风。青岛市博物馆所藏的八开山水册中的之三、之六、之七,虽属小斧劈皴法,但笔力劲挺,颇得北宗气骨。

樊圻十分善于描绘家乡的自然风光,如南京博物院收藏的《牧童遥指杏花村》和《金陵景色图》,前图桃红柳绿,村清水碧,画风清新,手法简洁,色彩素雅,境界清幽,一派春意盎然的江南景象。后图则取材于秦淮河,两岸柳色青青,水中舟楫往来,描绘出秦淮清平和睦的气象。

高岑 生卒年月不详,字蔚生,浙江杭州人,居南京,山水、花鸟均“写意入神品”。其兄高阜,字康生,虽善画,却因攻制举子业而不能尽其全力于画。据周亮工《读画录》所记:高岑“须髯如戟,望之如锦裘骏马中人”。但他为人清高,与其兄在青壮年时即同参加复社,淡于功名,性好佛门;“纳然静默,须眉间无浮气”,且“晨昏蔬笋馔,兄弟薜萝居”,共奉母至孝。

高岑的山水画取法宋元,兼近承明代吴门诸家。因此,他多数的山水画有两种风貌。一种是源于宋的“北宗”画风,布局高山大壑,气势雄伟,体质坚实,用笔劲挺刚锐,方硬坚

凝。如南京博物院所藏《临范中立秋山万木图》，山峰突兀，林木萧疏，石骨峥嵘，颇具范宽风神。另一种山水是源于“南宗”诸家的风貌，如北京故宫博物馆所藏《山水图》卷，粗笔勾勒，厚实沉着，浓墨点苔，苍然沉郁，笔或长皴、或短斫，皴法或用披麻、或用解索，变化多端，交错互用，显然属沈周的粗笔体制。而其间的树木屋宇，线清色净，颇具文征明的风韵。

而故宫博物院所藏高岑的《青绿山水图》，则是具有他自己风貌的代表作。该图布局深得北宗之法，主峰高耸，气势不凡，加之融高远、深远、平远之境于一图，并于其间点缀村落溪桥、舟楫遥汀，既有范宽之气势，又得郭熙“三远法”之真谛。但山石结构却异于北派，更具有南派的手法，这正体现出高岑能融南北于一炉的高明之所在。该图设色清丽而不艳俗，既得北宋后期院画大青绿山水之丽，又能融以文征明、仇英青绿法之雅。总之，此图实为高岑的自家风貌。

据秦祖永《桐阴论画》所评，高岑所作“水墨花卉，清逸雅秀，有超然出尘之致”。

邹喆　字方鲁，原吴县人，后随父寓居金陵。其父邹典是一位安贫放达而善画的高士，作画“笔意高秀，绝去甜俗”，“写生清逸雅秀，有超然尘外之致”。据画史记载，邹喆“画宗其父，图松尤奇秀”。“山水简谈超逸，脱尽窠臼”，“工稳而饶古气”；“花卉勾勒敷染，力追古法”；笔墨“自然、天放、萧闲，使人玩赏无尽”。邹喆随其父甘寂寞，轻繁华，守节寒门，安贫乐道。

邹喆的山水用笔以北宗为基础，勾勒劲挺方硬，顿挫棱角分明，即便是画小幅雪景，用笔亦劲挺，无媚弱之气。邹喆作大幅立轴山水，正如画史所评：“工稳而饶古气。”如安徽省博物馆所藏《青山霁雪图》和《雪景山水》，虽然山重水绕，境界深邃，却能于变化中见统一，丰富中得协调，工稳而无支离堆砌之状。



高岑《松窗飞瀑图》



邹喆　《松谷幽楼图》



吴宏《松溪草堂图》

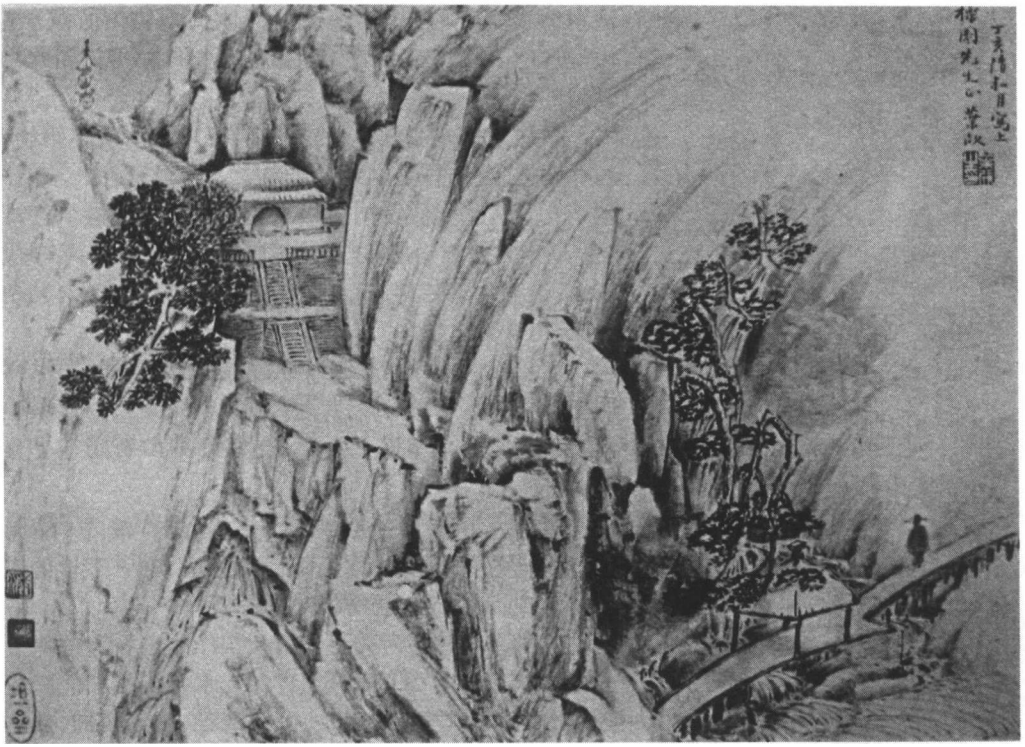
且于清冷荒寒中饶含古气。上海博物馆所藏《松林僧话图》是邹喆的又一路风格的代表作，用笔粗犷质朴，浑厚老辣，无雕琢之状，多苍朴之气。作品给人的感觉是既具北地沉雄之气，又得南派之风韵，实属自家独创的风貌。

吴宏　字远度，号西江外史，原籍江西金溪，本人生长于金陵。他自幼喜爱绘画，并力求“自辟一径，不肯寄人篱下”，善画山水，亦能画墨竹。他为人气度豪爽，周亮工称赞他有‘推倒一世之智勇，开拓万古之心胸’，并将他与范宽并举；‘无世人毫琐屑态’。宋琬也以李白豪放雄壮的‘黄河落天走东海，万里写入胸怀间’的诗句赞美他的为人。

前人认为吴宏的画山水能“合宋元之笔，参以己意，故墨汁淋漓，气韵娟秀，树木搓枒，丘壑动荡”。从吴宏现存的画迹来看，他画山水的用笔似源自宋人，线条劲挺，干脆利落，棱角分明，皴法尤为奇特而具有个性化，以直线勾斫，合乱柴、荷叶、披麻、小斧劈为一体，虽然纵横交错，但疏密得体，于变化中得统一。这的确如前人所评‘于纵横放逸中，见步伍严正之法’。吴宏在墨法上似取法于巨然和元人，故宫博物院所藏《秋山平远图》上有“仿巨然墨法”的题语，安徽省博物馆所藏《江帆山色图》、青岛市博物馆所藏《山水条屏》和浙江省博物馆所藏《仿元人山水》上均有‘元人墨法’的题语。就吴宏的这些作品来看，墨气清醇，氤氲秀雅，实得元人的用墨之法。

尤为值得一提的是，吴宏喜爱描绘金陵的自然风光，曾作《燕子矶、莫愁湖二景》横卷。两图均取平远式，境界幽深，气象万千，苍莽迷幻，空阔邈远，且布局严谨，自然真实，给人以可居可游之感。

叶欣　字荣木，松江人，流寓金陵。近人吴湖帆评叶欣“乃金陵八家中独树一帜”的人。归纳前人对叶欣的评价，他的‘独树一帜’表现在如下几个方面，周亮工称赞他‘善结构’，布局造境‘往往引人入胜地’。程正揆评他的画能得淡远之趣；‘令人动作秦月汉关之思’。秦祖永评他的画‘写意工细幽淡，颇饶雅韵’。这种以无纵横习气的幽淡远思之境，



叶欣《山水册》之一页

在‘金陵八家’中委实是‘独树一帜’的。

北京故宫博物院所藏《钟山图》长卷,是叶欣的代表作,该图取景自然,岗峦起伏,错落有致,其间淡霭轻岚、缈无定迹,委实具有江南丘陵的典型特征。该图用笔工细幽淡,用墨清淡秀润,多清雅淳正之气,无纵横之习。上海博物馆所藏叶欣的六开《山水册》,虽然所画都是边角小景,但笔轻墨淡,境幽气清,确实如前人所言‘绣淡精微’。

据周亮工所说,叶欣无子女;‘性与人殊’;‘不耐交’,形貌似太监老媪。

胡慥　字石公,金陵人,享年不到六十。其子清、濂都能画。据周亮工《读画录》所载,胡慥‘善啖,腹便便,负大力拳勇’。胡慥在绘画上是个多面手,山水画水墨与作色、花鸟画工笔与写意皆能,还擅长人物画。胡慥的生平记载虽然极为简略,但从他的题画诗中却可以了解他的情志,如‘浮名何处恋,世外一闲人’;‘科头箕踞长松下,白眼看他世上人’。诗画互表,情景交融,透露出隐士甘贫乐道的高情远志。

胡慥的山水多取法于宋人,用笔劲挺,皴法坚硬,但用墨却含南派遗韵,温润雅隽。如



谢荪《青绿山水》

南京博物院所藏《山居观梅图》、上海博物馆所藏《溪山隐逸图》、辽宁省博物馆所藏《山水图》等,均属此类画风的作品。

秦祖永《桐阴论画》评胡慥"精于写菊,洗尽铅华,独存冰雪,备极香艳之致"。李浚之《清画家诗史》亦评他"工写菊,多至百种,备极香艳之致"。但惜今已难见。辽宁省博物馆所藏《花鸟扇面》是胡慥的花鸟画代表作,造型生动传神,笔墨灵动清雅,点染随意,勾勒劲逸,颇得淡宕之趣。

胡慥存世的人物画很少,故宫博物院所藏《葛洪移居图》虽然是一幅扇面,尺幅不大,但所画人物形象生动,姿态各异,用笔疏放劲挺,与坚硬的山石用笔十分协调。

谢荪　字细酉,号天令,溧水人,据李浚之《清画家诗史》载,他"明经,居金陵,工花卉"。谢荪存世的作品很少,近人吴湖帆访20年只觅得扇面一幅。

从谢荪仅存的为数不多的几幅作品来看,他除了工花卉外,亦擅山水,而且是青绿与水墨皆能。北京故宫博物院所藏《青绿山水》,画风清雅,用笔精细,敷色秀丽,布局幽深,山重水绕,林木茂密,令人可游可居。南京博物院所藏《山水扇面》即吴湖帆搜寻的那件珍品,该图山势峥嵘,石骨嶙峋,造境险奇,用笔劲挺,多得北派的风骨。

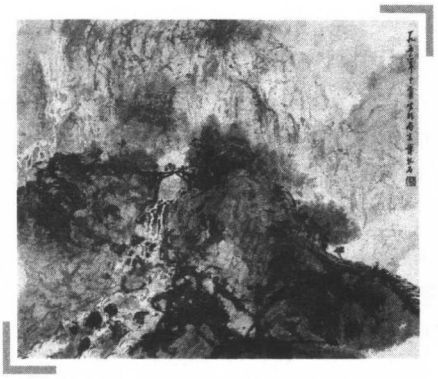
谢荪的花卉,清新秀丽,多得吴派的遗韵。如北京故宫博物院所藏《荷花图》,工而不匠气,细而不纤弱,秀而清,丽而雅。

纵看"金陵八家",他们不但以人品画艺名于画史,而且对后世画界的影响也是巨大的,特别是对"新金陵画派"的产生与发展具有积极的促进作用。前文曾归纳"金陵八家"的艺术共性有五点,其后三点是:一为尊重传统,二为师法自然,三为自创家风。这既是"八家"的艺术共性和特征,同时,也是研习和发展中国画的正确途径。

继往开来的金陵画派

黄鸿仪

明末清初，以龚贤为代表的一群具有民族气节和创造精神的画家在金陵地区活动，形成独具地方特色的绘画风貌，对山水画发展起着重要的促进作用,画史上称为‘金陵画派”。20 世纪 60 年代,南京又崛起了一个绘画流派,为区别于 300 年前的“金陵画派”，人们称之为“新金陵画派”。“新金陵画派”以山水画大师傅抱石为“旗手”，提出‘思想变了,笔墨就不能不变’的理论,大胆地进行传统山水画艺术形式向现代形态转型的变革,为中国画演进起到了积极作用,成为中国现代美术史册上不可缺少的一页。



傅抱石《暮韵》

绘画流派是特定历史时期的文化存在，其发生、发展必然有它的时代、社会和文化背景。清末民初,中国画坛曾弥漫着一股移运程式、相沿成习的颓风，使中国画失去勃勃生机。1949 年新中国诞生，百业待兴之际，为中国画发展提供了新的契机。但是由于深受极‘左’思潮影响,画坛上出现了‘中国画不能画大画’、‘画不了毛主席像’,以及中国画‘不科学’、‘是封建主义文化’、‘不能表现现实生活”等观点。美术院校撤消“中国画

系”,以‘彩墨画系’取而代之,一些资深的老国画家地位一落千丈。对此,民主人士黄炎培呼吁政府关心中国画,党中央十分重视。潘天寿曾在一篇文章中记述‘毛主席到杭州,浙江省委汇报美术学院领导强调社会主义现实主义,强调政治,结果影响了国画的发展……毛主席脸色一沉突然插话:‘强调政治就不要国画了吗?政治工作就是要团结更多的人搞国画!’”此后,周恩来总理在浙江人民大会堂作了反对虚无主义的报告,并传达了毛主席关于弘扬和发展中国画的指示,有效地扭转了否定中国画的虚无主义思潮。

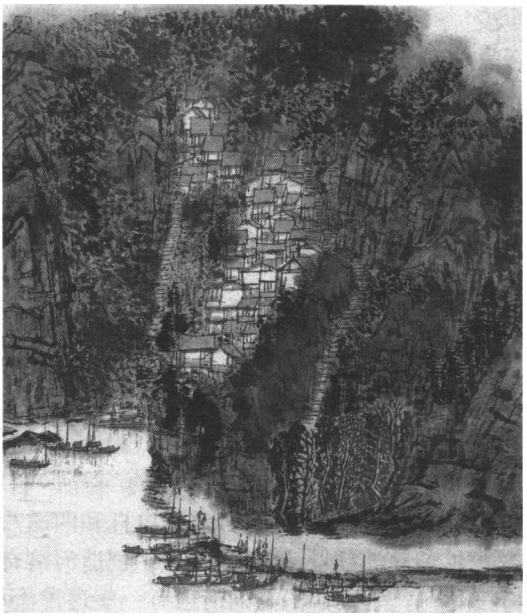
1956年8月“上海中国画院筹备委员会”组成,其成员名单中有居住在南京的画家傅抱石、陈之佛。江苏省根据江苏书画界繁荣、人才辈出的现状,决定参照京、沪筹建中国画院的办法,于1957年2月,由江苏省人民委员会批准成立“江苏省国画院筹备委员会”。1957年5月14日北京中国画院正式成立。此时,与中国历史上宫廷画院有着本质区别的北京、上海、江苏三所公办画院诞生,宣告当代中国画院体制的确立。江苏省国画院(筹)成立不久,全院画家以充沛的政治热情,下农村、赴工矿,深入火热的生活,创作出一批讴歌生活的国画作品,如傅抱石的《蝶恋花》、陈之佛的《樱花小鸟》、钱松岩的《芙蓉湖上》、张文俊的《梅山水库》、亚明的《货郎图》、宋文治的《京口新貌》、魏紫熙的《风雪无阻》等。这些作品由文化部选送参加在莫斯科举办的《社会主义国家造型艺术展览》,并赢得很高的声誉。而最令人瞩目的是1959年秋,由江苏省国画院(筹)画家傅抱石与广东画家关山月,为首都人民大会堂精心创作的山水巨幛《江山如此多娇》,堪称划时代的杰作。在画家们取得丰硕的创作成果时,江苏省国画院于1960年3月16日正式成立了。画院体制形成众星拱月的画家阵容,对新金陵“画派”形成起了催生的作用。



钱松岩《北京人之家》

江苏省国画院自建院起就大力提倡画家深入生活,画院正式成立不久就向上级提交组织画家出省采风的报告。江苏省委批准了组织以画院画家为主体的“江苏国画工作团,,,于1960年9月15日出发赴外省采风。此举在国家三年经济困难时期是极不易的。“江苏国画工作团”由画院画家傅抱石、钱松岩、余彤甫、丁士青、张晋、亚明、魏紫熙、宋文治和来画院进修的画家王绪阳,以及南京艺术学院的师生四人组成。他们先到郑州,再到洛阳游龙门石窟,参观宏伟的三门峡工地;进西安观赏碑林,谒见延安革命圣地,又攀

登天险华山 后又越秦岭下成都,赴乐山观大佛,登峨嵋看金顶,入重庆访红岩,嘉陵怒涛、巫山云雨尽收眼底 继之出三峡,过武汉,经洞庭,下长沙,沐湘江风雨,瞻仰领袖故居 最后抵广州,游岭南,住从化温泉整理画稿,年底满载而归,百日行程 23 000 里。画家们不仅“开眼界、扩胸襟、长见识”,而且更是‘壮气概”。对这段历程,傅抱石在文章中写道:“当画家们深入到生活里面,面对着今天日新月异、气象万千的现实生活,能够无动于衷、没有丝毫的感受 不能,这是绝对不会的……画家的这种激动和感受,就是画家对现实生活所表示的热情和态度,对现实生活的评价。另一面也是画家赖以创作、赖以大做‘文章’,大显身手的无限契机。”火热生活的激励,使画家决意突破绘画旧程式蕃篱,呕心沥血



宋文治《山居图》

精密构思,多次观摩,反复修改,创作出一批思想性、艺术性高度统一的崭新中国山水画作品 傅抱石的《黄河清》、《枣园春色》、《待细把江山图画》,钱松岩的《红岩》、《三峡灯》、《三门峡水库工地》,余彤甫的《高原牧歌》、《嘉陵江畔》,丁士青的《红岩图》、《黄河清》,张晋的《枣园之春》、《枣红柿熟高山绿》,亚明的《华山》、《三峡夜航》,魏紫熙的《峨眉山中》、《渡口》,宋文治的《山川巨变》、《华岳参天》等,这批既有鲜明的时代气息,又有独特民族绘画特色的画卷,于 1961 年 5 月在首都举办的《山河新貌画展》,受到中央领导的肯定和重视,也受到各界人士热烈赞扬与好评。市政府指出画展作品“富有新的思想、新的风格”;“真正继承了优秀的民族传统,充分地反映了祖国的山河新貌”……郭沫若为画展题诗:“真中有画画中真,笔底风云倍如神,西北东南洲历遍,山河新貌貌如新。”《人民日报》、《光明日报》等各大报刊都以较大的版面刊登作品与评介。人民美术出版社出版大型画册《山河新貌画集》,使他们的画作家喻户晓。尤其是 1961 年 2 月 26 日《人民日报》刊登傅抱石的《思想变了,笔墨就不能不变》的文章,文中真切地表达了他们万里壮游的种种亲身感受和认识:“只有深入生活,才能够有助于理解传统,从而正确地继承传统;也只有深入生活,才能够创造性地发展传统……通过新的生活感受,不能不要求在原有的笔墨技法的基础之上,大胆地赋以新的生命,大胆地寻找新的形式技法,使我们的笔墨能够有力地表达对新的时代、新的生活的歌颂与热爱。换句话,就是不能不要求

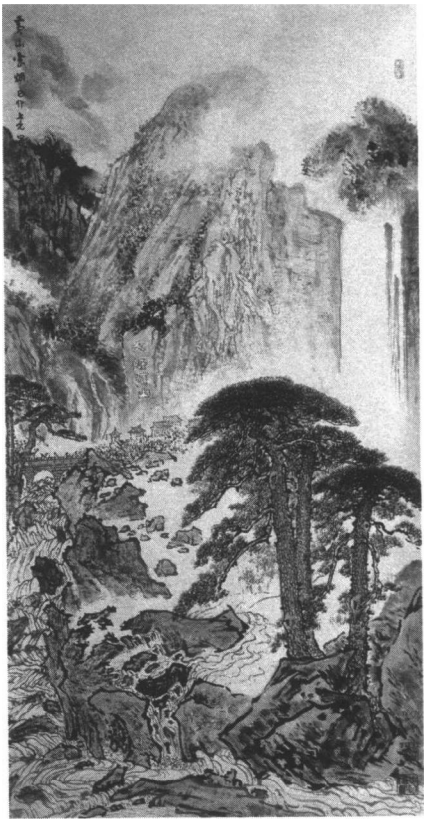
‘变’。”阐明了时代要求中国画变革与创新的必然性。江苏国画工作团的画家们,通过这次创作实践找到了山水画“变”的时代审美取向和表现的新语言。文章阐明古老的中国画笔墨程式在画家更新观念和形式变革后，能够在表现前人未曾描绘过的新对象过程中焕发出无限活力，并对《山河新貌画展》开拓山水画审美领域的价值和学术意义做了深刻的诠释,这是‘新金陵画派’的艺术宣言,也是研究‘百年中国美术’的一篇重要的文章。此后,《黄山画展》、《傅抱石东北写生画展》等又赢得赞声四起。至此,富有创新精神和地域特色的‘新金陵画派’已声震画坛,影响中外了。

在社会环境有利于艺术发展条件下，能否推出艺术精品取决画家的艺术造诣、人格素质和思想修养。江苏国画工作团万里采风，当画家在三门峡水库工地看到碧波如镜的黄河水时便思绪如潮,古人有‘圣人出,黄河清’之句,黄河清的人间奇迹正是值得画家浓墨重彩描绘的题材。傅抱石的《黄河清》画面没有高大拦洪大坝,而是黄河蜿蜒、河道清碧如镜的河水，两岸黄土高原一派新绿。画家的立意没有停留在河清，而是着力表现昔日的“害河”被劳动大军改造成造福万民的‘益河’这个千年‘奇观”上。画面近景以粗笔重墨、雄强挺劲的线条，画出高人云霄的电杆和四通八达的高压线，两岸一座座工棚和浩荡治水大军繁忙劳动的场景，热情地歌颂了创造河清奇迹的“圣人”。画同一题材的钱松岩笔下的《三门峡水库工地》,画面河边有一座远古治水英雄大禹的‘禹王庙”,但它并不能改变千百年来百姓被浊浪吞噬的厄运。如今人民当家作主，万众一心治理黄河，清清河水似乎是对香火千年“禹王庙”的嘲弄。当画家由蜀顺流赴汉，只见点点闪亮的夜航灯指引着航船驶过旧称‘鬼门关’的惊江危峡,眼前景色真是入画的好题材。描绘川江夜航的《三峡灯》（钱松岩作）、《三峡夜航》（亚明作）等佳作脱颖而出，这些作品与当时一些牵强附会地

魏紫熙《明月松间照》



图解政治口号和流于公式化的作品有很大区别。画家受到火热生活激励，仿佛年轻了许多，顿觉有画不完的题材,画不尽的美景,老画家钱松岩有诗‘画囊喜满忘华发,粉本瀛寰放笔酣’,表达画家们内心喷涌而出的一股创作激情与难以抑制的讴歌新生活的创作欲望。



亚明《黄山云烟》

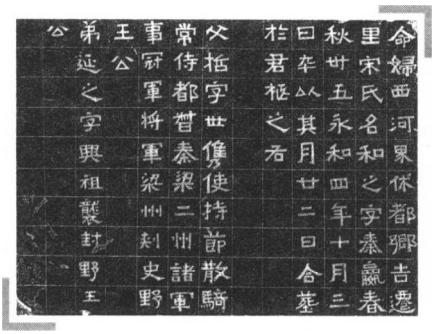
“新金陵画派”在20世纪50年代以后,成功地推进中国山水画由古典形态向现代的转型。在20世纪风雷激荡的社会变革中，面对外来文化的冲击和时代对艺术推陈出新的要求，中国传统山水画笔墨能否表现新时代？旧的审美法则能否开拓具有新时代美感的境界？这些命题曾困惑几代山水画家。直至60年代初,“新金陵画派”群体性地显示出山水画从旧形态向现代转型的审美取向与发展趋势。在这一转型的探索过程中，“新金陵画派”涌现出一批彪炳画史的大画家:傅抱石、钱松岩、亚明、宋文治、魏紫熙,还有余彤甫、张文俊、丁士青、张晋等。由这群山水画精英聚集的“新金陵画派”在我国现代美术发展史上占有崇高的地位。他们都有较强的时代使命感与社会责任感，共同追求时代精神和当代人的审美意识，都怀着一股变革鼎新中国画的强烈愿望，这些却不曾泯灭每位画家的独创精神与个人艺术风格的追求：他们有的纵横恣肆，有的秀劲潇洒，有的犷悍中见遒练，有的自出新意活色生香……他们在变革中国画的艺术实践中，逐步形成的个人笔墨特色与艺术风格，使整个画派充满着绚丽色彩。他们的创造与开拓雄辩，阐明中国画笔墨能够与时俱进，能够在表现新时代、新生活中显示出无限的表现力与无尽的活力,任何‘笔墨无用’与‘笔墨无能’的悲观论调,在革新中国画的‘新金陵画派’面前是那么苍白。‘新金陵画派’的革新精神影响着画坛一代又一代画家。放眼今日江苏画坛,画家叠出、画院林立,无数‘新金陵画派’崇拜者、追随者在登上画家之路,形成了今日“江苏中国画大省”的大好局面。新世纪江苏的中国画继续高举“新金陵画派”创新旗帜，必将迎来中国画坛更加辉煌的明天。

质朴厚重的墓志书法

邵　磊

在琳琅满目的六朝文物中，有一类比较特殊的遗物，那就是以文字内容表现其价值的铭刻书法类文物。因其所载内容的丰富多彩，为研究六朝政治、军事、经济、文化和宗教等提供了不可或缺的重要史料。这其中，以墓志尤为引人瞩目。

墓志是瘗埋于墓内记载墓主生平、埋葬等情况的重要遗物。六朝墓志处于我国古代墓志从发展到定型的关键阶段，不仅是墓葬断代、确定墓主身份的直接证物，而且是研究当时士族联姻制度、侨州郡县制度、地理沿革、文字书法演变的极珍贵实物资料。



王兴之夫妇墓志（东晋）

六朝墓志的发现

六朝墓志最早的出土记载见于两宋时期，《景定建康志》和《六朝事迹编类》记载了刘宋时期的谢涛及其王氏等墓志的出土情况。此外，元末明初陶宗仪《古刻丛钞》还著录有刘宋宗室临沣侯刘袭、湘东太守张济第三女儿等墓志。据赵万里《汉

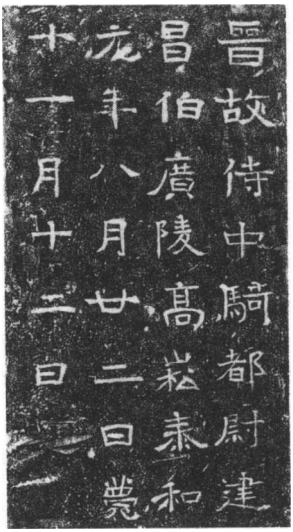
魏南北朝墓志集释》，民国以前发现的六朝墓志也仅有浙江绍兴出土的南齐永明十一年（493 年）《吕超静墓志》、山东益都出土的刘宋大明八年（464 年）《刘怀民墓志》和湖北襄阳出土的萧梁太清三年（549 年）《程虔墓志》（疑伪）等。六朝时期的墓志大量出土是在新中国成立以后，据统计，50 年来先后发现六朝墓志 52 种，其中绝大部分出土于都城建康所在的南京，少量发现于附近的京畿地区如镇江、马鞍山等地。

这些墓志的传主，皆有较高的身份地位，其中，东晋墓志的传主多为南北名门望族如琅邪王氏家族、琅邪颜氏家族、太原温氏家族、广陵高崧家族、广平李氏家族、陈郡谢氏家族、吴郡冠族张镇等等；南朝墓志的传主除了南渡的望族如陈郡谢氏之外，更涌现了大量宗室王侯如彭城刘氏、兰陵萧氏以及黄法𣰰等以战功起家的勋贵们的埋铭。

东晋墓志书法

东晋时期的铭刻书迹，仍然恪守汉魏以来的传统，以隶书为正宗体势，但时代风气孕育出来的变革因素也已初露端倪，并因而呈现出书体变革阶段所特有的丰富多样的气息。以上述墓志而言，大体可以分为传统隶书、方笔隶书、通俗隶书和楷书四类。

传统隶书是以曹魏、西晋隶法为式则，可以《谢鲲墓志》和《李纂妻武氏墓志》为代表，其撇、捺的收笔向上翻挑，撇笔还保留着‘折刀头’的形态，但长横的起笔已斜截如楷书起笔，在结体上也显得较汉魏隶书松散。《李纂墓志》和《李缉墓志》也表现出了类似特征，但《李缉墓志》的书风偏于柔软，似乎更接近于汉代简帛书的用笔特点。新近发现的《高崧墓志》的字体夹杂楷式写法，但志中多数字如“晋”、“侍”、“骑”、“尉”、“建”、“秦”、“元”、“年”、“廿”、“月”的结字体态仍作‘平划宽结’的隶书形态，从全篇来看，书刻的基本笔调也是隶式而非楷式，故亦当归入此类隶书范畴。



高崧墓志（东晋）



谢鲲墓志（东晋）



张镇墓志（东晋）

方笔隶书显著的形式特征是笔画方厚，字形方整，结体茂密。例如《张镇墓志》，笔体特点是：横画起笔处方头斜截如楷式，收笔的隶波厚而短，并无翻飞之势；竖画的两端方而平，中间略细，状如竹节；竖钩刻成平脚；点画作三角形；撇笔是尖撇，捺笔是方捺，仿佛挪用了楷书笔画……在这里，看不到汉代隶书中写得很舒展的横、撇、捺笔，只有规规矩矩和方方正正的体态，看起来有些呆板。东晋中期的方笔隶书，以琅邪王氏的《王兴之夫妇墓志》、《王闽之墓志》、《王丹虎墓志》、《王建之墓志》最为典型，笔画方厚，棱角分明；平“横”和直“竖”像横卧竖立的条石；横画两端对称，略显翻飞之态；“点”画亦刻成三角形；体态也方方正正，有厚重的体积感，很像现在的黑体美术字。

如果将作方笔隶书的东晋墓志按年代排一个序列，可以发现其大致的流变轨迹。如出土于苏州吴县的东晋早期《张镇墓志》的笔画虽然保留着八分隶书的婉曲俯仰的态势，但已经失去了汉魏隶书舒展的姿态，方得见棱见角，形态上已经呈现出方厚的端倪。近年新出土的《温峤墓志》笔触稍显单薄，但亦可归入早期方笔隶书的范畴。东晋中期，在当年东晋的首都建康一带出现了如《王兴之夫妇墓志》、《王闽之墓志》、《王丹虎墓志》那样的典型的“方笔隶书”。1963 年在镇江出土的东晋《刘剋墓志》，也是用方厚平直的隶书铭刻的，只是楷式浓郁一些。这类隶书的体态比之《张镇墓志》更显平直和茂密。琅邪王兴之、王闽之、王丹虎出身东晋第一流高门，采用隶书镌刻墓志，是遵循旧制。他们的墓志，磨光平整，划有界格，刻工精细，所刻的隶书应属当时铭石书的正宗体式。东晋晚期至南朝早期墓志中，续有作方笔隶书者，但书写者着意增饰了“翻挑”和“飞扬”的笔姿，把方笔隶书写得恣肆纵放，动态十足，《刘怀民墓志》可为其代表作。

尽管东晋“方笔隶书”的体态因时因地因人而差异互见，但共有的特征却显而易见，诸如笔画方厚平直，掺杂楷式，结字平正等。这类方笔隶书既然是东晋上流社会刊刻碑志所普遍采用的正规隶书，当可以视之为东晋铭刻书迹的一种主流体态。

通俗隶书的特征主要表现为笔画粗细不一，行款错落，刻面且未划界格、未经书丹便急就而成。如马鞍山出土的东晋《孟府君墓志》中的三块、镇江谏壁出土的东晋《刘硕之妻徐氏墓志》中的一块皆属此类。由于刻工粗率，多用冲刀，未经修饰，“折”多“转”少，笔画简劲生硬，翻挑分张的特征并不明显，一些字的写法还杂有楷式，但结字依然恪守着“横平竖直”的方势，也可以看作是方笔隶书的草率样式。这类出于工匠手笔、字态稚拙陋俗的隶

书，在南京地区出土的东晋模印砖文中也能见到。

东晋墓志有少数是用楷书铭刻的，如《颜谦妇刘氏墓志》、《夏金虎墓志》、《谢温墓志》，这些楷书墓志虽出自不同刻手，笔体各异，但基本作‘平划横结’的态势。马鞍山出土的五方《孟府君墓志》，有两方也为楷体，笔画柔转，结字多显欹侧状。值得注意的是，这些楷书墓志都属士族墓志：刘氏是颜谦的妻室，颜氏乃琅邪望族，据《晋书·颜含传》记载，颜谦是颜含的次子，官至安成太守，在士林中享有声誉，后来的颜之推、颜真卿都出自颜谦兄颜髦一支；夏金虎乃王羲之从母；孟府君官散骑常侍，亦当属士族之列。

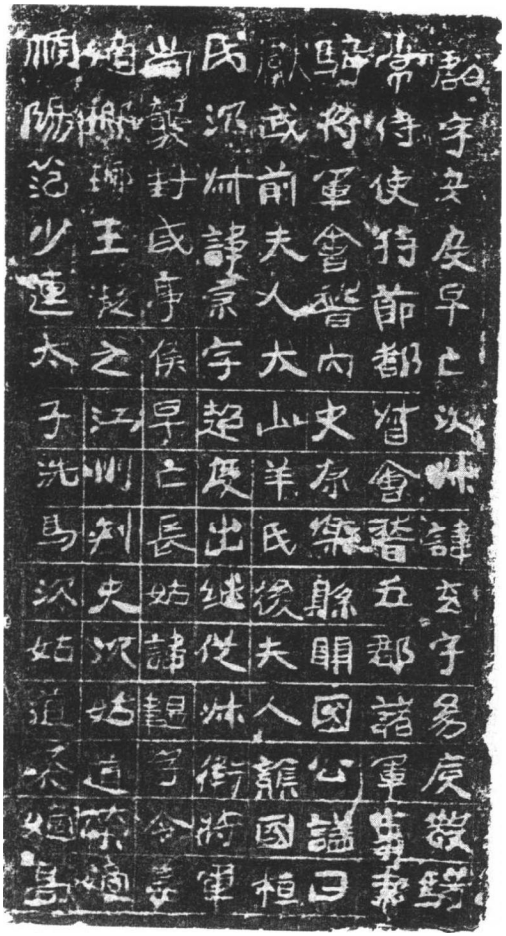

颜谦妇刘氏墓志（东晋）

东晋墓志的楷书与手写体的楷书并不一致，都夹杂隶意。例如，笔画比较平直，结字亦甚平正，尚存‘平画横结’的态势。《颜谦妇刘氏墓志》中的‘耶’字，首横很长，是明显隶笔。大概当初用楷书镌刻墓志尚无成法可循，为追求庄重感而袭用了一些隶式；或许书刻者熟悉的楷书就是这种带有隶式的俗笔楷体。但东晋晚期《夏金虎墓志》上的楷书已经很少见隶笔了。

综上所述，可以发现，东晋墓志的书风嬗变大致经历了这样一个历程。传统风貌的隶书在东晋墓志中并不占据主流，但就书体发展的惯性而言，仍然有一定数量的存留。方笔隶书在东晋早期的墓志上已经出现，至东晋中期，由于琅邪王氏一门墓志的竞相采用而得到强化，并突破地域性进而发展成为一种具有时代特征的风尚。方笔隶书发展至东晋后期趋于式微，与此同时，书刻草率的通俗隶书和楷书开始兴起，甚至一向标榜方笔隶书的琅邪王氏的墓志也渐趋同于此，如王彬与夏金虎之子王企之的砖刻墓志，所展现的就是逸笔草草的通俗隶书。方笔隶书的衰亡，有一种观点认为是擅长此法的一代书手、刻工去世而致技艺失传，但从根本上来说，还是由于隶书逐渐丧失其在公文书体中的主要地位所致。

南朝墓志书法

从刘宋开始，一些墓志开始出现首题，并自铭为‘墓志’或‘墓志铭’，这是墓志体例发展趋于成熟的重要标志。除了刘宋早期的墓志尚沿东晋作砖质外，刘宋后期至齐、梁、陈朝墓志现存 14 方，均作石质，且制作十分规整。但因这一时期墓志多用石灰石刻制，加之南方土壤酸性大，极易剥蚀漫漶，其风化摧剥极甚者，往往一字无存。这一时期墓志有两种类型：一类为方版形，如明昙憘、王宝玉、萧融、萧象、王慕韶、刘岱等人的墓志；一类为碑



谢琰墓志（刘宋）

形，上为圆首长方形志石，下为龟趺承座，其数量不在少数,但志文多侵蚀不存,惟有南京迈皋桥南朝墓一碑形墓志尚存“陈”、“君”二字,可为明证。此类碑形墓志与同时期地面神道碑相似,但规模要小得多,高仅约 60 厘米左右。它的起源在南方至少可以追溯到孙吴、西晋时期部分青瓷堆塑罐上贴塑的龟趺小牌记。这一时期墓志内容极为丰富,南京燕子矶梁《辅国将军墓志》志文竟洋洋洒洒长达 3 705 字，是关于墓主家世事迹的一篇翔实传记。墓志体例亦得到进一步规范,表现为志首有首题,且系有四言铭辞,铭辞并与志文分开。南齐《王宝玉墓志》以及梁《萧融墓志》、《王慕韶墓志》等还列有撰制者姓名、职官的题铭，陈朝《黄法𣰰墓志》不仅有撰制者,还列有书人，体例更加完备。

南朝墓志书体集中于楷书一体，但由于时代变迁以及社会、思想、文化的影响，加之审美情趣的潜移默化，反映到墓志书法体势上,自然也不是一成不变的。大体刘宋前期，墓志书法仍沿袭了东晋晚期的体势,以简率的通俗隶书与楷书为主,载体也为砖质。如刘宋立国之初刻镌的《谢琰墓志》,即是以单刀偏锋刻就的楷书,而且极可能是在未经书丹的状况下，即假工匠之手直接刻成的。观其所刻字文尽管仍有多处将点画刻失甚至漏字补刻现象，但书法的意味尚较浓。凡此皆表现出与东晋晚期《夏金虎墓志》书风一脉相承的风貌。

至迟在刘宋元徽以后，南朝墓志书法出现了较大的变化，遂步入了一个变革的阶段。所谓变革，具体表现在书体上，是变隶意犹存为楷法完备。刘宋元徽二年(474 年)的《明昙憘墓志》是目前所见时代最早、也最值得重视的南朝变革时期墓志书法的代表作品，南朝变革期墓志书法流行的时代下限，大致在梁朝初叶，这方面可以公元 502 年所书刻的《萧融墓志》为证。

《明昙憘墓志》与《萧融墓志》的制作时间尽管前后相差近 30年,但二志具有的许多共性,仍然是显而易见的。其中,体势方整、结构紧密的《明昙憘墓志》,其书多作方笔,滞重谨严,棱角分明,部分字文转折的内角虽有较圆浑的笔触,但估计是志面蚀化使然,原来并非如此。该书的一些具体笔画非常值得重视,如‘撇’画,无论长撇抑或短撇,例以出锋为之,可谓雄强险劲之极,类似的笔画在后来的北魏贵族墓志中是非常习见的。

就书法传播的途径而言,因战事动乱而引发的人口流动尤其值得注意。据《魏书》卷六七《崔光传》:“崔光,本名孝伯,字长仁,高祖赐名焉。东清河鄃人也。祖旷,从慕容德南渡河,居青州之时水。慕容氏灭,仕刘义隆为乐陵太守。父灵延……慕容白曜之平三齐,光年十七,随父徙代。家贫好学,昼耕夜诵,佣书以养父母。太和六年拜中书博士,转著作郎,与秘书李彪参撰国书,迁中书侍郎给事黄门侍郎,甚为高祖所知待。”又据《魏书》卷三五《刘芳传》:“刘芳,字伯文……慕容白曜南讨青齐,梁邹降,芳北徙为齐平民,时年十六……芳虽处穷窘之中,而业尚贞固,聪明过人,笃志坟典,昼则佣书以自给,夜则读诵……芳常为诸僧写经论,笔迹称善,卷直以一缣,岁中能人百余匹,如此数十年赖以颇振,由是与德学大僧多有往还。”

以上二人,幼年学于南朝,入魏后为人佣书,且刘芳因笔迹称善,为人佣书数十载,笔迹流传颇广。北魏陷青齐,尽徙其民于代,其中善书如崔光、刘芳之流当不在少数。又,青齐陷于北魏,正值南朝铭石书法发生更替变革的阶段,仅就此而言,《明昙憘墓志》是可以作为北方标准魏碑体书法的直接先导而视之的。值得一提的是,明昙憘墓志的书人虽不得而知,但平原明氏族中如明僧暠在刘宋时担任过青州刺史,更兼平原明氏与清河大族崔氏相互通婚、数代联姻,而前述年十七随父徙代、佣书以养父母的崔光,亦清河崔氏族人,倘若《明昙憘墓志》书迹为平原明氏一族所喜闻乐见的铭石书风格,那么青齐失陷,平原明氏姻亲如崔光之流北徙,进而将这种公文书迹以“佣书”的方式传播开去,最终为北魏贵族阶层接纳并发展成以斜画紧结、险劲奇崛著称,为后人称道一时的魏碑体书法,亦正情理中事。

约在南齐永明年间以后,南朝墓志书法再次步入到一个新的阶段,以《刘岱墓志》、《王宝玉墓志》、《吕超静墓志》、《王慕韶墓志》、《萧象墓志》为例,其文字皆为十分成熟的楷书,就其书法体势而言,应属笔法精美一系。尤其如《刘岱墓志》、《王慕韶墓志》、《萧敷及敬太妃志》等,书刻俱佳,加以保存良好,极其忠实地表达了书者的笔意,横、竖、撇、捺、转、折、趯无不细致入微,正可谓字字清晰、笔笔精妙,恍若直面墨迹。妍美典雅的‘江左清绮之姿’于此足见,可谓尽善尽美。在字文形态上,上述墓志较之前期的略显欹侧,也有复归平正之势。

这种妍美的墓志书风的兴起,从时限上来看,与以《明昙憘墓志》为代表的变革期墓志书风的出现非常接近,可见,墓志书法发展到刘宋后期,已经臻于成熟和完善,因此这两

种风格的墓志书法，从另一个角度来看，其实都不啻是一个涵括更为广泛的成熟期墓志书法体势内的两大流派而已。

南北朝时期,南方一向以中华衣冠礼乐正朔而自负,北方统治者亦心悦诚服。因此,南方士人在心理上不免藐视北方文化，对北方书迹更是嗤之以鼻，如《颜氏家训·杂艺第十九》载:"晋宋以来,多能书者,故其时俗,递相染尚,所有部帙,楷正可观。北朝丧乱之余,书迹鄙陋。"但自北魏迁都洛阳后,孝文帝大力推行汉化,努力吸纳汉文化精华,并竭尽所能使胡汉融合,取得了显著的效果。魏孝文帝之后,北方对南方文化兼收并蓄,又有原本就占据优势的农耕文明为基础，使得北朝的综合国力已超越南方。据《洛阳伽蓝记·景宁寺》载,梁朝大将陈庆之护送元颢入洛,耳濡目染,对北人钦重异常,时人怪而问之,庆之感喟道:"自晋宋以来,号洛阳为荒土,此中谓长江以北尽是夷狄。昨至洛阳,始知衣冠十族,并在中原,礼仪富盛,人物殷阜。目所不知,耳不能传。"南方至梁武帝后期,政治腐败,阶级矛盾日益尖锐。太清三年(549年)爆发的侯景之乱，更对南方的经济文化造成了巨大的破坏,此消彼长,使得北方在综合国力上的强势愈加显著了。

1989年5月出土于南京西善桥砖瓦厂的陈《黄法𣰰墓志》，是迄今所知时代最晚的一块南朝石志，志文虽以成熟的小楷刻成，但其横画末端却出现了早先南朝墓志所未见的隶笔波挑，表现出与北朝后期墓志文字频见的复古现象呼应融合的趋势，而这种近乎于生搬硬套的呼应融合，恰恰也只有在南朝墓志书法处于相对衰落时才成为可能。从另一个方面来说,大凡一种事物,在发展到鼎盛、臻于极度完美之时,也正是走向衰退、败落的开始,这似乎已是一个普遍的规律，墓志书法亦复如此。其实，南朝墓志书法在经历《王慕韶墓志》、《永阳王萧敷暨敬太妃墓志》等为标识的辉煌顶点后,业已流露出了一种日趋没落的走势。应该说，这种颓落的走势至少在梁朝中期以后的墓志作品中就已经初见端倪了。

墓志书法与六朝书法格局的关系

千余年前的古代铭刻书迹流传至今，其本身所固有的浸润了岁月风尘的金石气韵，往往是后世刻帖等勾摹翻拓之作难以企及的，仅此而言，六朝墓志文字实为六朝书法艺术不可或缺的重要组成部分。在一定的艺术范畴里，从各自的审美观出发，寻绎出契合自身性灵的共鸣，都是恰当的。但如果据以做文化分层性质的比较研究，诸如墓志文字在六朝书坛处于何等位置等等,就另当别论了。

20世纪60年代以来，由于作方笔隶书的东晋琅邪王氏一族墓志在南京的出土，使得以郭沫若为首的一批学者，对同为琅琊王氏子弟的"书圣"王羲之创作的书法史上的千古名迹——《兰亭序》产生了怀疑,认为王羲之是隶书时代的人,怎能在写《兰亭序》时将隶

书笔意丢尽呢？并进而指出《兰亭序》系出后人伪托。这一结论当然是错误的，错误的根源就在于将古人规范下的以墓志为主要载体的铭石书与士大夫标榜德艺的行狎书混为一谈，而在一定的历史条件下，两者是没有可比性的。


《兰亭序》

东汉以后，由于碑禁严格，使得瘗埋墓中的墓志迅速发展起来。以中原、北方西晋墓出土的墓志而言，其质材皆选用上好石料，形制多仿地面神道碑形，在行文格式上既有撰述墓主生平的序言，还有赞颂其德行的铭辞，可见其体例已较为完备。其后的东晋墓出土墓志，虽多为王、谢、颜、温等南渡士家大族所有，但永嘉丧乱以来，南渡士族引领北望，归返故里的愿望十分强烈，死后不得已假葬南方，仍幻想着有朝一日克复中原，再将骸骨从假葬地迁回先人旧茔，是故所见东晋墓志多为便于迁葬时辨认骸骨而设，只是起到临时的标识作用，故形制、内容均极简率，多数为方砖镌刻，有些甚至只以普通墓砖制成，所铭记内容也仅限于能起到辨识棺木骸骨和便于子孙迁葬之用的必要文字，不述行谊，更无浮文铭辞。以此而言，王谢等东晋南渡士族的墓志只能称作“假葬”墓志，有暂厝以为标识之意，是在体例上较西晋墓志为代表的正宗铭石书还远远不如的草率之作。而以二王父子为代表的东晋文人书法家却恰恰是一群自高身份的孤狂之徒，即便是为皇宫内新落成的太极殿题榜，也不屑一顾，何至于在逼仄的墓砖上书写内容简陋的迁葬标识呢？因此，东晋墓志的书刻系出民间工匠之手是无可置疑的，而不可能有文人书法家参与其事。因而这些东晋墓志上的刻字是不可用来比拟同时代最杰出书法家如王羲之等人的行草书风范的。

晋末刘宋以来，由于北伐屡次失利，兼以第一、第二代南渡士族相继故去，庶族寒门纷纷登上政治舞台，统治者偏安江左，耽于逸乐，再无克复中原、归葬旧茔的愿望。在这一历史背景下，士大夫们对终制尤为看重，墓志的设立也愈发郑重其事，在此背景下，其书法风尚是否也随之有所更变呢？

关于南朝墓志的书人身份，以往由于南朝墓志实物出土太少，故在历代金石著述中鲜有论及。但自 1980 年 9 月以来，随着梁《桂阳王萧融墓志》及其夫人《王慕韶墓志》在南京的出土，乃使这一问题的研究一度掀起了热潮。

《萧融墓志》在序文后镌有“长兼尚书吏部郎中臣任昉奉敕撰”;《王慕韶墓志》则在序文前镌有“吏部尚书领国子祭酒王暕造”。这种在墓志文字中添加撰造者题名的做法，除宋代即流传于世的梁《永阳王萧敷夫妇墓志》外，在新中国成立后出土的南朝墓志中，尚属仅见的二例,确系重大发现。按,任昉与王暕皆系萧梁时期荣及一时的高官,政治地位隆盛，并且任昉还是有梁一朝首屈一指的文学家与书法家，王暕则为东晋丞相王导的七世孙,亦“书圣”王羲之族人。故而,有学者在确定任昉、王暕的撰文(即墓志文字)事实后，又进一步认为《萧融墓志》为任昉所书,《王慕韶墓志》为王暕所书。这一观点在此后由中国书法家协会组织举办的学术研讨中，曾多次得以阐扬，得到了众多书法界人士的认可。如有人分析传 1910 年前后出土于湖北襄阳、真赝难定的《程虔墓志》的书法艺术,就推断其书法系出萧梁著名书法家萧子云之手，其立论的辅助依据之一便是：解放后出土的梁《萧融墓志》、《王慕韶墓志》均有书丹者姓名，一为梁朝名书家任昉撰书，一为曾官吏部尚书的王暕撰书，说明梁志的撰书者多出于名家之手。但据以南朝时期的名物制度，无论任昉抑或王暕,都不可能是《萧融夫妇墓志》的书写者，真正的书者当另有其人。

《王慕韶墓志》的志文系王暕所造;“造”在这里是一个关键字,它究竟有什么特殊的含义？是否包括了“撰并书”的两层意思呢？回答是否定的。今尚屹立于南京尧化门外甘家巷十月村的《梁故始兴忠武王萧憺神道碑》,其碑文末镌有:“侍中尚书右仆射宣惠将军东海徐勉造，前正员将军吴郡监制吴兴贝义渊书，丹阳房贤明刻字，防阁吴兴郜元上石。”这里的“东海徐勉造”无疑便是“撰文”或“制文”的同义语,别无他义,书者另有其人,乃吴兴贝义渊。山西大同东郊出土北魏《元淑墓志》,亦题“永平元年岁次戊子十二月庚戌四月癸丑建太常博士青州田徽宝造,书者相州主薄魏洽”,则《元淑墓志》出田徽宝撰文亦无可置疑。除此二例实物资料外,以“造”为“撰”,文献亦提供了相应的佐证,如《魏书·常景传》载:“世宗季舅,护军将军高显卒,其兄右仆射肇私托(常)景及尚书邢峦,并州刺史高崇、通直郎徐纥,各作碑铭,并以呈御。世宗悉付侍中崔光简之,尤以景所造为最,乃奏曰:‘常景各位,乃处诸人之下,文出诸人之上。’遂以景文刊石。”推而广之,吏部尚书王暕之于《王慕韶墓志》,也仅仅是撰文者而非书写者的关系,是不难推知的。

任昉于《萧融墓志》仅仅是撰文者的身份，在志文中本已记载得明明白白，然将此志书人亦强归于任昉名下,则纯属臆测之辞,无以为据,其误不辩自明。

1989 年,南京西善桥出土的《黄法𣰰墓志》,是目前所见保存最为完好的陈朝墓志,也是南朝墓志中仅见的记载书人姓名的作品，对于考订存世南朝墓志的书人身份有重要意义。黄法𣰰为陈朝名将,因战功显赫而屡得封赏,生前政治地位极高,卒赠侍中、中权大将军、司空。其志文由南朝末季名重一时的文学家、左民尚书江总和太子率更令领大著作、东宫舍人顾野王等撰制。江总、顾野王之流,其时皆有书名,尤以江总为最,其所作行草,为时独步。然此志书人,却是一个名叫谢众的冠军长史,其所书志文,点画精致,并表现出浓郁

的复古意蕴。然冠军长史仅为冠军将军属官,并非显职,与上述任昉、王暕、徐勉等人所任职衔显然不能同日而语，且谢众其人亦不见载录，更遑论书名焉。如果再联系到存世的梁《始兴忠武王萧憺碑》和《安成康王萧秀碑》的题名，则对于南朝墓志的书人身份似乎已可看出一点端倪。此二碑的书法,气势浑厚,意象雄强。然二碑的书人贝义渊,其名亦不见经传,与《黄法氍墓志》的书人谢众的情况是非常相似的。

六朝是书法走向自觉发展的时期，是一个“为艺术而艺术”的时代，文人书法家们对于书法唯美得近乎苛刻的追求，带来了六朝书法崭新的面目和风格。他们在创作中不拘古法,任情恣性,多依恃个人的才情和意气挥洒,这使得书写便捷的行书和草书(今草)在一个不算长的时期迅速发展成熟，并成为当时文人书法创作中最为流行的一种表现形式。

与此同时,由于篆书和隶书过分强调工稳匀称、朴拙凝重,抑制了作者性情的挥发,几乎已被士大夫阶层的文人书法家们完全摒弃。楷书虽取代了隶书而逐渐成为“铭石书”的主流,但在新兴的快捷简便、善于表露作者性情的行、草书充斥书坛的当时,已注定了它不可能得到青睐，并最终沦为文人书家们不屑为之的公文书体。

至于谢众或者贝义渊，他们都可能是擅长这种“公文书体”的宫廷书吏。始兴王萧憺、安成王萧秀以及陈新建县开国公黄法 ,都是荣极一时的皇室和贵族,他们死后的碑志却都选择了身份不高的书吏来书写,应视为当时的一种制度。由此,则永阳王萧敷、桂阳王萧融等人的墓志虽未明记书人姓名，却系身份不高的书吏所书也就不难想象了。

尽管南朝墓志书法在其自身的发展过程中存在着较为显著的阶段性特征，但总体而言,无论《明昙憘墓志》、《刘岱墓志》、《吕超静墓志》、《萧融墓志》、《王慕韶墓志》《萧敷及敬太妃墓志》、《梁辅国将军墓志》、《萧象墓志》、《黄法氍墓志》等,均无一例外地表现出了敛锋内抶的运笔特征。而中含敛锋内抶法为‘书圣’王羲之惯用的书写方式,试观传世刻帖及廓填墨迹,皆可明证。右军书翰在东晋时一度风靡,彼时凡习书者、善书者莫不奉为圭臬,然此种情形,延至右军第七子王献之出,乃有所改变。

献之幼从其父学书,后‘别创其法,冥合天矩’,以至从者云涌,其书名之盛,自东晋晚期直至后来的宋、齐、梁、陈各朝,竟然盖过乃父,可谓后来居上。陶弘景在与梁武帝论书时曾云:‘比世皆高尚于敬(献之)。子敬,元常(钟繇),继以齐名。贵斯式略,海内非唯不复知有元常,于逸少(羲之)亦然。’生动描绘了‘别创’后的献之书法执彼时书坛牛耳的情形。

那么,王献之对书法的‘别创’究竟表现在哪些方面呢?具体而言,就是在运笔上变乃父强调顿折的内中而为注重提按的外拓。相较而言，外拓行笔往往更加润泽华滋，也更为契合六朝文士们抒发性灵、追求自然的心迹。试观南朝时期的著名书法家如王僧虔、王志、王慈以及羊欣等人的传世书迹，率皆以献之别创的外拓法为之，益可证王献之书法新体风行南朝之实。

然而，在南朝书坛竞尚王献之新体的格局面前，墓志书法却不为所动，依然恪守着显得陈旧的右军书风,试以献之小楷《洛神赋十三行》与南朝墓志书法对照,个中差异(在用笔、结体方面)是显而易见的。所有这些,集中说明 南朝墓志书法的发展与演进是相对缓慢的，因而与彼时上层社会流行的书法体势总是存在着一定的差异，而这种差异，多半是由于书写功用的不同造成的。因此，从这个意义上来说，南朝墓志书法内中所蕴涵的书法的时代信息往往是滞后而陈旧的，并不能充分反映南朝书坛的总体面貌和成就。

需要指出的是，对于有一定社会声望和清誉的名流书家而言，他们对墓志（包括神道碑)书写的介入大约迟至李唐始成为习尚。如欧阳通晚年所书《泉男生墓志》,峻峭劲拔,更胜于声名煊赫的《道因法师碑》。徐浩所书《张庭珪墓志》,遒健腴润,端为唐隶极品。近年洛阳唐墓(92YLM5)出土的由“草圣”张旭书丹的《严仁墓志》，则为我们展示了这位以草书见长的书法家在楷书上的深厚功底。名流书家对以碑、志为代表的铭石书态度的巨大变化，当与唐太宗李世民身体力行地倡导书碑不无关系。但归根结底，名流书家创作观念发生转变的原因并不仅止于此。试观唐太宗行草《温泉铭》与《晋祠之铭并序》,字迹流泽婉转,牵丝萦绕,锋颖逼人,若是直接挥毫于碑石上,断难臻此佳境,唯从容于室内书丹于纸素之上，再交匠师磨勒上石，方近情理。至唐高宗咸亨三年(627年),释怀仁集右军书翰，重加编厘,成《王书圣教序》,不过是书丹上石技艺的延展而已。正是由于书丹上石这一近乎革命性的技术进步，使得铭石书亦得以于室内从容为之，这样再加上封建帝王的倡导，富豪官宦的彼此攀附，士大夫出身的名流书法家遂与墓志结下了不解之缘。

风情浓郁的节令民俗

邹　芸　彭振刚

辞旧迎新过大年

中国人一年中最大的节日就是春节，民间也称作“过年”。中国人的“年”,起初叫“稔”,古代的字书都把它放在禾部,以寓谷禾丰稔之意。《吕氏春秋·季冬纪》上则把年说成是一位为民除害的英雄。据说古代有一名“夕”的恶鬼,每隔360天就出来伤害人畜，人们又叫它“岁”。一位名叫“年”的人摸清了夕怕红、怕激烈响声的弱点,便发动乡人在这恶鬼来临前夕，在各家门前挂上红色桃板,上面有驱邪伏魔的神荼和郁垒二神像,并燃烧青竹，使之发出“噼啪”的爆烈响声。当夜,各家通宵达旦地围屋一起守“岁”，以防它前来为害。子夜十二点,这个恶鬼终被人们齐心合力地歼灭了。因此，南京人的过年习俗大抵与此相关。



春节夫子庙

扫尘　除夕这一天，过去南京家家户户都把全部精力和时间用在除旧布新上。南京人有谐音避讳的传统,因“灰”与“晦”谐音;“尘”与“陈”



高淳过大年

谐音，因此在年前都有扫尘的习俗。既有扫除灰尘迎接新年的意思，更含有去除陈年晦气迎来新年好运的愿望。扫尘一般在腊月二十八、二十九两天进行，最迟不得过年三十。过年扫尘的内容包括“扫除”、“理发”、“洗澡”、“换衣”四个方面，叫“四四如意”。

贴春联挂年画　打扫完毕后，家家户户都在门上贴一副春联增添喜庆气氛。南京人把春联称为对子、门帖、对联和万年红。据说朱元璋当年为了取吉利，曾令春联要用朱砂染笺，红艳不褪，名之“万年红”，暗含朱氏江山千秋万代不变天之意。明初以前，人们过年不是贴万年红，而是在门的两侧挂“桃符”，桃符上绘制神荼和郁垒二门神用以避邪。由于朱元璋的极力提倡，新春联才逐渐流行起来。除了贴春联，南京人家还在室内悬挂年画，又称作“岁朝图”。年画一般用木刻版印而成，设计构图，富有民间艺术特色。

吃年夜饭　除夕晚吃年夜饭。饭前先祭祖，接灶爷。家家都极其恭敬请出祖宗的“喜神”像，挂在靠近八仙桌的墙壁上。喜神像下布置一张系红桌帷的小桌子，桌上放供果、烛台、香炉，还在每帧影像下放一盏盏碗茶。本来已经祭过祖了（南京人称为“烧包”），这一晚还得另备供菜供饭，但一般不烧锡箔。祭祖礼毕，合家大小围坐在一起吃年夜饭。年夜饭上有两道菜必不可少，一道是什锦菜，一道是红烧鲢子鱼。什锦菜是把酱姜瓜、胡萝卜、金针菜、木耳、冬笋、白芹、酱油干、千张皮、面筋、黄豆芽等十种素菜，切丝以油炒成。另有一

道红烧鲢子鱼，寓意“连年有余”。初五以前，每顿饭都要端出上桌，只可以观瞻，不可享用，一直到初六才可以吃。从这时起，直到初四，不许扫地，不许动刀尺，不许再煮饭，连茶水都不许乱倒，必须倒在事先准备好的盆桶内。据说水是正财，积存茶水，就是意味着积存钱财。

守岁辞年　从年夜饭后到子夜之间的围炉夜话、给压岁钱和放鞭炮除岁三个活动称作“守岁”。饭后收拾完毕，全家围坐吃“福寿汤”，边吃边聊。“福寿汤”取“红枣、福建莲子、荸荠、天生野菱，合煮食之”，寓意“洪福齐天”。接近子夜，年幼的给长者拜年，长者将事先预备的“红包”赏给幼辈，叫“把压岁钱”。家庭主妇要取炒米团两个，插上小红绒花，掷于床下。据说除夕夜老鼠嫁女儿，送它一份人情，一年中可免鼠患。子夜时分，家家鞭炮齐鸣，礼花喷放，所谓爆竹声声除旧岁。

大年初一迎新年　南京民间把农历元旦叫“大年初一”。早晨起来盥洗完，先喝糖茶一碗，再以发糕、年糕等祭神，焚香烛，放鞭炮，叫做“迎新年”，然后才吃早餐。新年五天，一般吃年糕、馒头、面条等面食，不吃米饭。南京人一般在午后出门，第一次出门要迎着“喜神”方向走，叫做“兜喜神”。出门活动主要是逛闹市看热闹，感受新年的喜庆气氛。南京新年最热闹的地方是夫子庙，泮宫前广场及旧贡院前，游人如织。

大年初二拜年忙　南京人从新年初二起开始拜年。拜年一般是晚辈先去长辈家登门拜贺，不然有失礼仪。亲友较多的事先要排好路线名单，才不致遗漏。还有一点迷信的风俗，就是到第一家拜年的亲友，一定要注意他的姓氏谐音含义是否吉祥，一般第一家不去姓吴、姓王的人家。亲友见面，必拱手祝贺“恭喜恭喜！”或说“恭喜发财”。贺客到家，先以糖莲子、松子等泡茶献客，然后再奉清茶和果盘。略事寒暄，客即辞出。不是至亲，一般不留饭。

大年初五迎财神　正月初五是财神生日，家家户户要吃面条为财神贺寿，叫“吃财神饭”。传说财神会误把面条当作串钱的绳子，给贺寿人很多钱串在面条上，故又叫做“吃钱串子”。也有吃“财神糕”的，“糕”与“高”同音，寓意钱越叠越高，粮食囤子越圈越高。富贵人家常在屋顶第二路桁条上，悬挂大红纸印的五张“财神马子”，叫福、禄、寿、喜、财五路财神。初五日商家尤为重视。清晨除焚香烛、鸣鞭炮、虔诚礼祀“财神”，叩求“财神”庇佑发财致富外，这天还是职工人事进退的日子。旧时商家辞退职工，只要初五中午吃“财神酒”时，请他坐上首席，老板向他敬一杯酒，就算辞退解雇。职工也就只好吃下这杯闷酒，另找生路了。其实，“迎接财神”贯穿整个迎新年活动。年初一从清早到下午太阳落山之前，一些穷人拿写着“财神”二字的红纸条或水印财神图像，到人家门口喊“财神到”“财神安坐了”“财神到门上了，接财神吧”，送一张红条财神，接财神人则要主动给点钱或干粮，叫“财神钱”或“财神糕”。有的穷人到戏院内租一顶纱帽和一件红袍，再用金箔糊成一个纸金元宝，打扮成一个活财神 头戴乌纱，身穿红袍，套上假面具，手捧大金元宝。一班

人敲锣打鼓,每到一家门前,走几个方步,把金元宝向门内空扔三次,可以多讨一些钱和干粮,这叫‘跳财神’。跳财神可以从初一跳至初五,初六就不许再跳。

赏花灯　大年初八、十三、十五,都是‘上灯’日。正月十五又叫做‘上元’、‘元夜’或‘元宵节’,南京人也称‘小年’。过小年的主要内容就是吃‘元宵’、赏花灯。晚上,家家张灯结彩,儿童持灯游走街头,叫做‘跳灯’。灯市以夫子庙花灯最盛,近年也在玄武湖、莫愁湖举办灯节。正月十八叫做“落灯”日,意味赏灯到此为止了。南京俗语“上灯元宵落灯面”,十八晚饭家家吃面。

正月十六爬城头

南京人在正月十六有‘爬城头’的风俗,又叫‘走百病’。清人甘熙在《白下琐言》中写道:‘岁正月既望,城头游人如蚁,萧鼓爆竹之声,远近相闻,谓之‘走百病’,又云‘踏太平’。聚宝、三山、石城、通济四门为尤盛。’夏仁虎在《岁华忆语》中亦有记载:‘十六日,居人相率由东南城之老虎头石观音山,以登南城,曰‘走百病’,谓能免疫,与登高之意同。城上马道,亦市玩物,以棘枝上安红豆及炒米花,游人购之而归。’在饱食佳肴的春节登高一游,城头漫步,确实能助消化,去灾病。

祭社稷

古时称国家为社稷。社,是社神,即土地之神;稷,是稷神,为五谷之神。祭社稷在古代视为重要活动,一年两次,有春社和秋社。上自天子,下至百姓都要立社祭祀。春秋两季人们集会于土坛前,举行祭典,叫祭社,这坛叫社稷坛。祭社活动充分表现了古人对国家的深厚感情和以农为本的思想。南京建社稷坛始于东晋建武元年,举行春社的日期原先是在二月初一结社,清朝末年以春分之日举行春社活动。活动主要有‘奉羊彘,奏祭乐,跳文德武功之舞,三拜九叩’。祭社后,要演社戏,吃社饭,饮社酒。

二月二龙抬头

俗话说:‘二月二,龙抬头。’二月初二,节令已近于‘惊蛰’。春气发动,蛰伏冬眠的蛇虫等物快要苏醒了。所谓龙抬头,是民间借想象中的龙来抑制百虫。当日,南京人家要抓一

把草灰,从大门外洒起,蜿蜒布入住宅,旋绕水缸,叫做“引龙回”,寓意引龙回家震慑百虫。这一天,妇女也都停做针线,恐刺伤龙的眼睛,实际是妇女得以休息一日。南京另有一个传说,谓明朝开国皇帝朱元璋设计建筑南京城,经历整整 21 年方才竣工,他登上城墙头拐角处观赏这龙蟠虎踞的大好河山，龙颜大悦。这天正巧是二月初二日，因此产生了龙抬头的说法。二月二原来也是一个节日,古称中和节。这一天又相传是土地爷的生日,旧时都在这天举行土地会,也是一番娱神更以娱人的盛会。土地庙是最基层的社庙,所谓“土地老爷本姓张,有钱住瓦屋,没钱顶破缸”。这一天,各处土地庙大多数粉刷一新,并有香烛供奉,两旁各书“四季平安”“五谷丰登”之类的联语。

二月二接妇归宁

“二月二,家家接女儿”,全国各地都有这个说法。二月初距离新春不久,各家多少还储存着一些年余的肴馔糕饼，待出嫁的闺女回来共享。女儿为何不是自归而必须由娘家去接呢?原来旧俗有“正月不空房”之说,在整个正月里,婆家为了吉利,是坚决不让媳妇回娘家住宿的。南京旧谚说“二月二,龙抬头,家家接女诉冤仇。”说明女儿在婆家不免会受公婆、丈夫、小姑、小叔的闲气,郁结不解,需要回娘家住上几天来消消气,以缓和矛盾,疏散胸怀。

二月十二贺花神

南京以二月十二为“花朝”,又称“百花生日”。当天,家家要为庭园中所有已开、未开的花木挂红着绿。就是用红布条系在花枝上，或把系上红布带的木棒插在花盆里，表示庆贺花神诞辰祈求繁茂的良好愿望。二月十二，南京的花农们都要前往南郊花神庙礼拜，为新的一年花事茂盛而祈祷。

立春金陵村田乐

明代南京，立春之时流行一种“村田乐”的娱乐活动。从立春前十数日起，城里城外，三三两两,敲打小铜锣,跳跳唱唱,“打”来一个新春。南京人因此称立春为“打春”。这种活动至今还在南京郊县流行，深受百姓喜爱。立春日除举行庆典活动外，家人要向长者拜

谒,表示敬意,以祝家庭和睦,叫‘拜春’。全家团坐吃春饼,叫‘咬春’。如今也把春饼叫做‘春卷’。薄薄的春饼卷上韭黄、荠菜、冬笋、肉丝,咬起来别具风味。‘打春’、‘拜春’活动,表达了南京人祈望风调雨顺、五谷丰登、丰衣足食的心愿。

九曲清溪三月三

三月三,东晋时称上巳节,源于古祓禊之礼,官民都乐以欢度。至唐朝,开始将三月三日正式定为节令。江南三月,草长莺飞,山川秀丽,度过了一冬的南京人纷纷来到青溪、淮水边,举柳枝洒水进行祓禊,消灾求福。相传三月三为荠菜花生日,南京人用荠菜悬门、置灶、铺席下,妇女儿童头戴荠花。人们还去野外采撷荠菜,煮鸡蛋食之,传说可治头痛。民谣曰:‘三月三,荠菜花赛牡丹,女人不戴无钱用,女人一戴粮满仓。’

寒食节吃寒具

清明前一日是寒食节。相传春秋时，晋人介子推追随晋公子重耳出亡在外十九年，受尽艰辛。重耳（晋文公）回国取得政权，介子推闭口不说自己的功劳，和母亲隐居绵山度日。后晋文公想起此事,派人去请,介子推深居不见。晋文公便命人烧山,想迫使他出来,而介子推不肯出而被火烧死。后人钦佩他的骨气，相约到此日不用火，只吃冷食，以表追思，故称‘寒食’。南京的寒具就是馓子。馓子以油和麦面揉拉成细条,盘绕环状,油炸而成。春日踏青,带上寒具,边吃边游,或加糖用开水冲泡食用,自有一番风味。如今南京还有这样的风俗,妇女生育,亲友往往馈赠馓子,以表关切之情。

清明上坟思先人

清明是慎终追远,扫墓怀念祖先的日子。扫墓,在南京叫做‘上坟’。有一个不成文的规矩,上坟的人一定要先到坟亲家家里去,客气几句后,由坟亲家陪你到坟山去。上完坟,插上纸钱,还要再到坟亲家家里去坐坐,酬谢他一点钱,至于所带的祭菜,不用说是归坟亲家所备。南京流传两句老话:‘城里人怕上坟,乡下人怕进城。’为什么怕上坟?就因为坟亲家在此场合,要开口向你要一笔钱。上坟必携的是酒、祭菜、香烛,以及用锡箔折成的银锭。祭菜一般是二素一荤,但菜上必放木耳等。装这种祭菜有一种特制的竹盒,名曰‘春山’。至于香

烛和插在坟上的红钱(新丧人家用白色),中华门外的香烛店早就一份一份的扎好了,随到随买。此外,还得带上一块煮熟的白肥肉,名为刀头肉,那是孝敬山神土地用的。

除上坟外,每到清明这一天,家家门前都要插上一些柳枝,那是为了辟邪。南京有两句俗谚:"清明不插柳,死了变黄狗!"清明这一天,全城各处都有人放风筝。一年的风筝放到这一天为止,清明后再放风筝,便被认为晦气。

四月初八食乌饭

四月初八为佛诞之日,佛家煮乌饭供佛。供后,将乌饭散发给弟子,据说食之可以消灾。乌饭又叫做阿弥饭,以南天烛(一名青精树)茎叶捣烂滤汁泡糯米,晾干蒸煮而成。因为乌饭既可口,又有益于健康,于是在民间流传开来。人们还用乌饭酿酒,其"酒色黑味甘鲜,口不能言其妙"。溧水人家凡生女孩时,必造乌饭酒一坛,一直保留到女孩长大出嫁之日开饮。开时,仅有半瓮,质能胶口,香溢室外。过去南京人在这一天还要去放生、赶庙会、看浴佛、祈平安。

春夏风俗散记

蚕月挂红　农历四月江南人称之为"蚕月",此时江南处处农忙,又正逢蚕儿结茧,故有此称。南京郊县的养蚕人家,为了免除蚕儿染病,家家闭户,红纸贴门,禁忌往来,有"蚕家忌客门门闭"之俗,又称"放蚕忙"或"蚕关门"。不但亲友不相往来,就连官府也停讼罢征。

立夏食俗　南京"立夏"这一天,大人要叫小孩骑坐在门槛上吃豌豆糕,谓之"不疰夏"。据《金陵岁时记》解释,这是因为夏令天气火热,人多不思饮食,让小孩立夏日吃豌豆糕,可望于整个夏季不厌食。此时蔬果鲜鱼应时而生,南京有"立夏尝三新"之俗。三新指樱桃、青梅、鲥鱼。

关帝会　五月十三日,要举行关帝会。相传这一天,是关公磨刀之期,家家相戒不动刀砧。

分龙回龙　五月二十日,称为"分龙节"。五月二十五日为"回龙节"。谚云:"二十四五,小龙望母。"在这几日,必有大雨从天而降。

荷花生日　六月初四,是荷花生日。这一天,用纸制灯,燃放河上,以为荷花祝寿。

啃秋摸秋　立秋之日,南京人家家吃西瓜,叫做"啃秋"。民间认为西瓜寒凉,秋后不

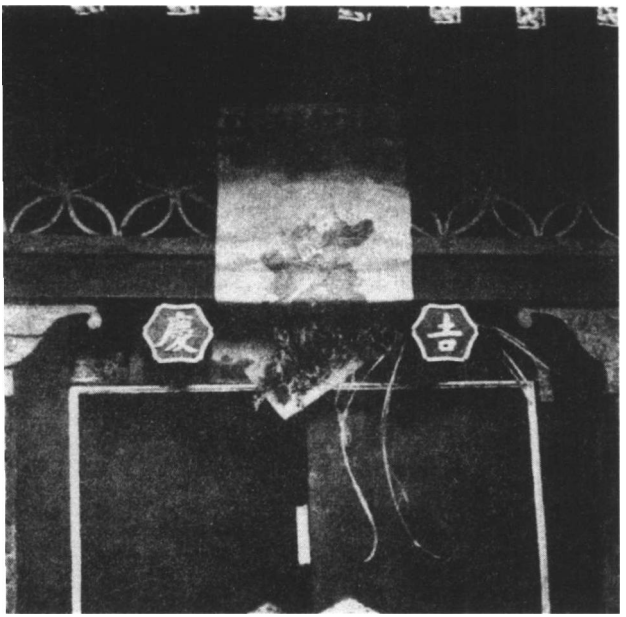
宜食用。因此在立秋日,家家都要品尝夏日最后的美味。立秋之日,结婚不孕的妇女一大早要到别人家瓜田,摸一下瓜果,但不能给别人看见,据说明年即可怀胎,谓之“摸秋”。

端午节习俗

插艾、插菖蒲　端午节天一亮，家家户户的门窗上，都要插两棵艾草和两棵菖蒲。艾草能避各种邪气,菖蒲是“斩妖剑”。传说唐代的魏征梦中斩蛟龙,用的就是菖蒲剑。从此以后,各种瘟神恶鬼妖魔邪怪,见了菖蒲就害怕。

挂艾虎　上午要在房门特别是新生儿的房门上，挂“艾虎”。就是用两个空鸡蛋壳粘在一起,蛋壳上粘些毛发,画成虎形,用线系起,下边再系一串用彩纸剪成的“五毒”形象,象征五毒踩在虎的脚下或用一个独头蒜系以彩色线,下挂一串“五毒”,叫“蒜艾虎”或用刚收割的新麦秸编成古代武士用的六角金瓜形,下垂七缕彩穗,叫“麦秸艾虎”。这些艾虎挂在房门上,既是节日点缀,又能辟邪。

挂钟馗像　家家要在堂屋当门的屋顶上（一般在第二路桁条）悬挂一张钟馗画像，用以撵鬼辟邪。



插菖蒲、艾叶,挂钟馗像

画符　要用红笔黄纸画些辟鬼符咒贴在门上。辟鬼符多种多样,诸如:用红笔在黄纸上用一个“亹”（音吉）字。传说人死变为鬼,鬼死变亹,人怕死,鬼亦怕死,把这种符贴在门楣的上方，鬼就不敢进家伤人。也有的画“五雷镇宅”符,贴在门楣的正上方,妖魔鬼怪见到这种符,就立遭五雷击顶之灾。

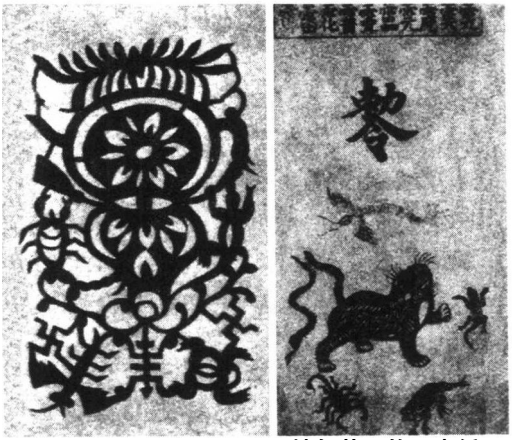
戴老虎肚兜　端午节上午一般要给婴儿戴上老虎肚兜。传说真的五毒,见了彩印的花老虎脚下踩着五毒,就会吓跑了,故孩子戴上老虎花肚兜，夏天可不受各种禽兽和毒虫的伤害。

挂香荷包　以各种彩色布做成大椒、茄子、葫芦、菱角、柿子及小逗娘(小布人)等各种造型,内装香草,用彩色线穿成串系

在荷包下,统称‘香荷包”。端午节把荷包挂在孩子胸前,能辟邪驱瘴气。也有用彩色绳网袋装一个大蒜和咸鸭蛋，缝在孩子的上肩衣上,一可避邪,二可避秽。

晒端午　正午时，体弱多病的人要在太阳下晒一会儿，据说能把身上的邪气晒跑,病晒好。

粽子煮鸡蛋　端午节的早晨家家吃粽子，一般是前一天把粽子包好，夜间煮熟，早晨食用。煮粽子的锅里一定要煮鸡蛋,有条件的还要再煮些鸭蛋、鹅蛋。吃过蘸糖的甜粽之后，要再吃蘸盐的熟鸡蛋“压顶”。据说吃了粽子锅里的煮鸡蛋夏天不生疮,把粽子锅里煮的鸭蛋、鹅蛋放在正午时阳光下晒一会儿再吃，整个夏天不头痛。


端午节用的五毒纸

烧大蒜　端午节的中午，每家都要把整头的大蒜放在锅膛里烧熟给孩子吃，一个孩子独吃一头,不能分吃。以烧食独头蒜(整头不分瓣)为最好,因‘独’谐音‘毒”。孩子吃了烧大蒜,夏天不拉痢疾,腹内不长虫。家家必吃苋菜,据说夏天可免腹疼。

喝雄黄酒　做完各项免灾事宜后，全家在一起喝雄黄酒，并把杯底沉淀的雄黄和成糊状,涂抹在孩子的鼻孔、耳眼和肛门外。传说昆虫都怕雄黄,孩子抹了雄黄,夏季毒虫就不会向体内钻。喝雄黄酒是端午节活动的高潮。这一天还要用银鱼、韭菜、茭白等在锅里炒黑食之,谓之‘炒五毒”或拿黄豆和雄黄同炒,谓之‘雄黄豆”,目的在于灭害防病。

划龙舟　饭后合家同往夫子庙秦淮河看龙舟竞渡。龙舟均饰以彩亭，五彩缤纷，选貌美的小儿扮演戏剧中的人物坐于舟中，四至六人敲打锣鼓助兴。沿河两岸人家，当船过之时掷银角、铜钱或放鹅鸭。有些人家还事先定租游船,泛舟水上,一览端午龙舟盛况。

六月六晒衣翻经

六月初六叫做天贶节,起源于宋代“六月六,家家晒红绿。”红绿’指五颜六色的各式衣服。江南地区,经过了黄梅天,藏在箱底的衣物容易上霉,取出来在炽热的太阳光下晒一晒,可免霉烂。名为‘晒伏”;‘伏’就是伏天,整个夏季称为‘三伏天”。此外还有给猫狗洗澡的趣事,叫做‘六月六,猫儿狗儿同洗浴”。

六月六也是佛寺的一个节日，叫做翻经节。寺院都会在这天晒经。读书人家和许多公私藏书楼则在这一天曝晒书籍字画，以免蠹虫蛀蚀。

鸡鸣寺香会

农历六月初一至十九日为鸡鸣寺香会时期。旧俗每到香会之日，朝山敬香的善男信女，络绎不绝。相传十九日为观音诞辰，是敬香拜佛最高潮。善男信女先是在家斋戒，沐浴更衣，而后携上香烛黄表前往。烧过香后，必买豆干糖糕带回。干名“太平”，糕则谐音为高，寓太平高升之意。

七夕与乞巧

农历七月七为“七夕”，旧时南京女子以赛巧取乐。七月初六，取净水一碗，放在阳光下曝晒，再放在露天下过夜。初七清晨，折断一些草棒浮在碗水中，指认草棒的影子像什么物事以定巧拙，叫“卜巧”。用面捏果油炸成各色点心，称作“巧果”，食巧果叫“吃巧”。入夜，女子引线穿针，向织女求艺，叫“乞巧”。近年，七夕被称作中国“情人节”。商家举办各类活动吸引情侣消费，情侣也乐得欢度良宵。

七月十五盂兰会

农历七月十五是中元节，古人祭祀祖先的日子。这一天也是佛教徒追荐亡灵的祭日，称“盂兰盆会”或“盂兰盆斋”，梵语意思是“解倒悬”，即解救亡灵的倒悬之苦。佛教对南京人的影响源远流长。盂兰会这一天，南京城内外，各寺庙都要举行水陆道场、诵经法会和放河灯等宗教仪式。佛教徒也都上坟祭祖，供佛救助。人们在空场上搭起经坛，上供城隍神像，坛前堆放烧纸，坛后挂上十殿阎罗的图像。念经完毕，众人抬城隍像沿途烧纸转一圈，由城隍爷向孤魂野鬼“放赈”，然后焚化纸钱。盂兰会上最有特色的应算是“斋河孤”了。秦淮人家必在此日放灯救助河中孤魂，俗称“斋河孤”。盂兰会也因此叫作“鬼节”。家家户户请僧尼上船诵经超度亡灵，还要剪五色彩纸做成荷花灯，入夜后，沿河放入水中，口中喃喃祷告。秦淮河上灯火点点，宛如一条流动的星河，通宵达旦。盂兰会期间，秦淮人家还做一种茄饼祭祀先人。今天，人们过这个节日，迷信色彩已不复存在，在节日中充满了对先人的追怀和纪念。

地藏节礼佛

农历七月三十也是一个宗教节日,名为“地藏节”。各地均有供奉地藏王的庙宇,每年七月三十,南京的善男信女必来敬拜,香火鼎盛。清凉山相传是地藏菩萨修炼之所,从月初起烧香膜拜者就络绎不绝，到二十五日以后清凉山上下游人如织，一直到月底过了，方才停止香火,叫做“盖山门”。

八月十五中秋节

八月十五中秋节,南京人又称八月节。八月节的起源与兴盛都和南京有关。东晋时,在南京“牛渚玩月”，即是流传至今影响最广的赏月佳话，以至演化为千百年来广大人民群众乐以欢度的中秋佳节。


中秋拜月

南京人中秋爱吃月饼、鲜藕、熟菱、柿子、石榴、糖芋头等。夜月聚欢,必吃金陵桂花鸭。桂花鸭于桂子飘香之时应市，肥而不腻,味美可口。酒后食一小盏糖芋头,浇以桂浆,美不待言。桂浆,一名糖桂花,中秋前后采摘,用糖及酸梅腌制而成。

中秋之夜，南京人赏月也有说法。合家赏月称“庆团圆”;团坐聚饮叫“圆月”;出游街市称“走月”。明初南京有望月楼、玩月桥,清代狮子山下筑朝月楼,皆供人赏月,而以游玩月桥者为最。

九九重阳登高会

农历九月九日，因月日均为阳数（即奇数），故称重阳。东晋以来，南京就有登高之俗。

过去南京人在重阳节这一天,都要登雨花台、北极阁,饮菊花酒、吃重阳糕,祝福平安长乐。据明《正德江宁县志》及《金陵岁时记》记述,这一天家家户户蒸重阳糕;或粉或面为之,又用面裹肉炊之,曰骆驼蹄",人皆喜食。有的还加枣、栗,称"枣栗糕",赏给儿女,取"早日自立高升之意"。许多人家还制重阳旗,中嵌令字,有的插门头,有的给儿童作玩具。如这一天适逢嫁女,娘家必送重阳旗及时鲜盒,称"重阳节盒"。

重阳节之际,南京人赏菊之风特盛。南京艺菊远近闻名,早在南朝就培育出了白菊,到宋朝培育出一种高大的"菊楼"。清及近代鸡鸣山后辟为艺菊园地。重阳节前后,千畦万圃,灿若锦绣,赏花之人,终日不绝,形成盛况空前的"菊花会"。在此期间,南京几乎所有餐厅、酒楼门前和天井,无不陈列艺菊数十至百盆,层叠相次,蔚为大观,称为"菊山"。更有千家万户以菊熏酒,叫"菊酒",香味咸醇,饶有风味。

冬至大似年

冬至大约在农历十一月的下旬，多为公历十二月二十二日，是一年当中白昼最短、夜晚最长的日子,故称为"短冬至"。民间呼为"冬节"或"大冬",又叫"小年"。过了冬至，白昼时间渐长,如用日晷测量,每日要长一分,所以有"冬至一阳生"的说法。谚语又说"干净冬至邋遢年"或"干冬烂年",意谓冬至日如是晴天,过年就会阴雨连绵或大雪纷飞。这一气象的占验，大约也是古人的经验之谈。

过去,人们曾把冬至当作过年,庆祝相当隆重,商店、手工业和学塾都要放假一天。南京有谣谚说:"冬至大似年,先生不放不给钱 冬至大似节,东家不放不肯歇。"冬至日,照例要祭祀祖先，南京家家户户都吃豆腐。这一天凡已嫁闺女在娘家的，一定要回到夫家去过节。

腊八粥香溢满城

十二月初八是释迦牟尼成道的日子，佛教徒在此日都以米和果品煮粥供佛，称为"腊八粥"。

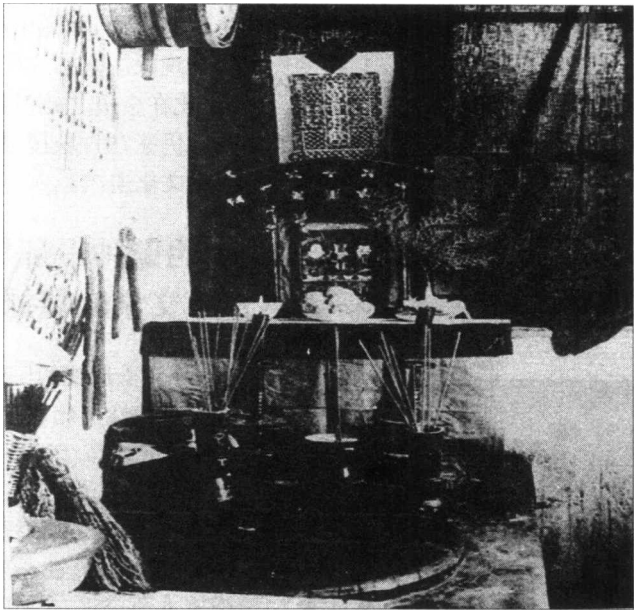
南京的腊八粥用糯米、红豆、红枣、栗子、核桃、花生、瓜生仁、白果等煮成。粥要煮得稀烂,放上白糖,吃起来甜糯芳香,很是可口。

南京水西门的仓巷中有个卧佛寺，每年一到腊月，寺庙中的方丈就领着全寺中的和尚，穿着袈裟，手捧钵盂沿街化缘煮腊八粥的米粮果仁等材料。在腊八这天，煮出腊八粥，

施给穷人。据说吃了这种粥,可以得到佛的保佑,因此南京人又称腊八粥为‘佛粥’。

送灶习俗

南京人对送灶颇为重视。因为灶王爷是家神，掌握着向“玉皇大帝”汇报家人一年来的是非善恶，关系至来年的官运、财运以及一家人的吉祥平安，所以祭灶仪式虽不如除夕祭祖那么隆重，然而也不敢稍存怠慢之意。每年送灶前的 10 多天,夫子庙地区的店铺开始出售送灶王爷上天乘坐的纸马以及用来祀灶的元宝糖。这种糖一般是用饴糖和芝麻为原料,讲究的用白糖、芝麻、核桃仁等,多做成元宝形和各种糖瓜,也有做成茶杯盖样子,下面有三只脚。此外还有用炒米花和糖稀做成的欢喜团。目的是给灶王爷甜甜嘴,请他‘上天言好事,下地保平安’。送灶日期,民间有‘君三、民四、龟五’之说,百姓多在二十四日,二十五日则是骂人的话。



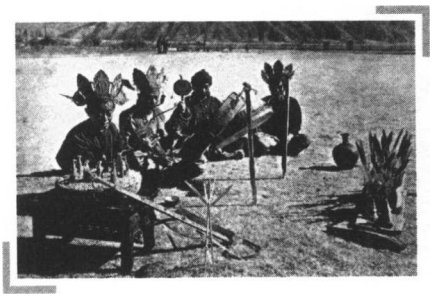
祭灶

古拙神秘的巫风傩俗

朱登琮

傩文化是一种在民间自然形成并发展的、以巫术信仰为主要表现形式的宗教，同时也是一种独特的民俗文化现象。南京地区由于其优越的历史条件，使傩文化在金陵之地得到了较好的保留，直至今天，我们仍能在古城搜寻到傩文化给我们留下的宝贵历史文化遗产。

巫文化中的鬼神崇拜与民间口头文学的传播



巫师举行仪式

“傩”是一种注重形式的民间巫文化。“巫”作为鬼神崇拜的原始性文化，在中国民间信仰的舞台上一直占据主导地位。南京拥有众多的佛寺、道观、文庙，其江南水乡的灵气、帝王之都的大气与楚越两地刮来的阵阵巫风相糅合，派生出了其独特的民间口头文学艺术。在“巫儿逮鬼”、“活见大头鬼”等南京人至今仍在使用的口头语中可窥见一斑。这些口头文学的共同点就是，它们都是鬼神崇拜下的巫文化的终产物。

南京口头语中有一句“假麻乐鬼”，“假”在

古汉语中是‘借用’的意思;‘麻’是‘披麻戴孝’的麻;‘乐鬼’即使鬼乐,所以叫‘假麻乐鬼”。但又有人称是‘假麻勒鬼”,并且还有根据。南京地区有首《缚索歌》:“南京种麻,过关打索。何人添麻?王母娘娘添麻,何人打索?黎山老母打索。打起一股不成索,打起两股凑成双。手拿麻索万丈长,五湖四海来画梁。昨日来到金銮殿前缚狮子,今日来到此地捆栋梁。日辰已到,甲脚来齐,快快上梁,大吉大昌。”南京龙江关的索、缆作坊是当时朝廷官营作坊,生产的‘南京麻’在民间上有如神造。正因如此,一些不法作坊用劣质麻冒充南京麻绞麻索,沿江到处是土造手摇‘绞麻车”,于是‘假麻”一词也就诞生了。因为‘假麻’不是正宗的‘南京麻”,也不是王母娘娘添的麻,更不是黎山老母打的索,所以金銮殿前缚不了狮子,连鬼都勒不住。所以‘假麻勒鬼”一词就诞生了。不管是‘乐鬼’还是‘勒鬼”,说到底,都离不开巫文化的影子。

佛偈神帖与礼佛唱经是民间口头文学重要的组成部分。南京历来寺庙林立，僧俗信徒众多。在唐初年间，南京牛首山弘觉寺南宗六祖慧能创立“无为道”，并列下“传俗不传僧”的规矩。随着这种佛道合一的宗教形式发展和繁衍,宋朝之后,南京地区这些信仰无为道的道士越来越多。不同于道教的道士，这些由佛教衍生的无为道众，他们在庙宇、宗祠、大佛堂、唱经楼等地，为善男信女礼佛唱经、还愿祈祷。说唱经文多为佛教故事和劝世经文,宣传因果报应。唱腔音乐多深沉委婉,令人清心明智。明末受‘三教合流’的影响,增加了《八仙得道》等神仙故事,经楼道场也挂起了佛偈类的神帖,通常是拆字、藏头等七言诗句组成的偈语‘铁拐李先生道德高”,“韩湘子瑶池奏玉箫”等,一幅神书联,寥寥几个字，往往能唱上两三个小时。佛偈以南京方言说唱，流行于江宁县及南乡一带，尤以江宁县谷里乡一带为最盛。

神忏、神书与香火戏是另一种形式的民间口头文学艺术。自古以来，夫子庙就是南京最热闹的地方,三教九流、各色人等齐全,是跑江湖的游方术士们最好的舞台。每到元宵之夜,更是人潮似水,万头攒动。此时文德桥边常常传来一阵破锣声:“元宵锣鼓闹重重,买个猪头祭祖宗,八仙桌子横头座,全家老少乐融融。”有人说,这就叫‘大开口”,即指唱‘神书’的人。这些人常常用破锣一般的嗓音,高喊一些文字俗浅的顺口溜,并为来往的人们讲述有关鬼神和巫师的故事，以达到宣传巫术，促销商品的目的。

吃酒要吃陈年酒，交友要交好朋友，
梁山伯访的是祝英台，文王交的是姜太公，
刘备访的是诸葛亮，孙二娘访的是百鹤松，
百鹤的头上是一点红，燕子它飞在半悬空。

这种促销形式亲切而清楚，容易受到老百姓的欢迎。因此产生了众多虚构或夸张的鬼

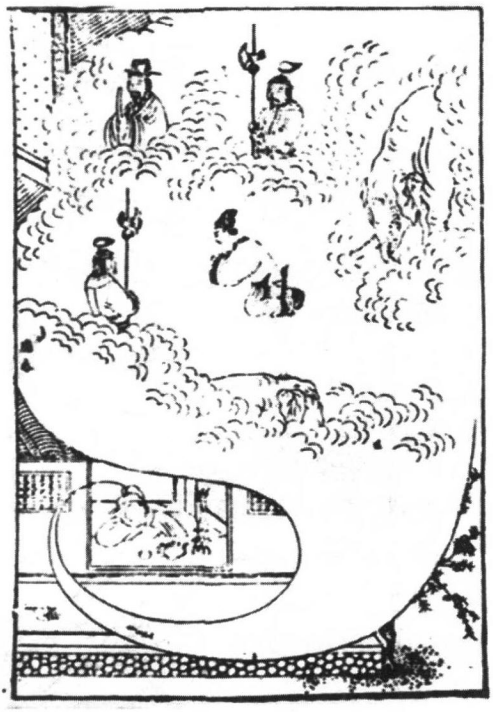
神巫术故事:“各位父老乡亲们,有一对夫妇到山上,结果太太忽然晕倒。有人叫先生请来一个很有名的仙师，仙师一看就说是被山神抓走了，于是就先用清水画了一张符烧掉，过了会儿没动静。他就再用朱砂画了一道符烧掉,还是没得动静。这个法师大怒,再画了一道符,凭空用水喷去,这一回太太马上醒来了。太太只说她被一帮人抓到一个房间内,山神就在里面。一开始只听到门外有‘叩叩叩’的叫门声,山神没得去开门。过一会儿变成了吵架的声音,山神还是不理。最后一条赤龙破门而入,直接抓住山神的脖子,他一惊之下,只好放太太回来。”于是在众人的笑声中，信邪的和不信邪的都争着去买那三寸不到的黄纸符箓以及印有‘斩鬼’、‘直符’、‘消灾’等鬼神像的纸马。人们也不在乎上面写的是什么，画的是什么,只是听进了‘这是开过光的符咒,灵得个一塌’。

在‘神书’艺人口中了解到曾流行于六合、天长、仪征等地的‘香火神会’至今仍有传人健在,那就是六合马集镇 81 岁的‘老香火’张柏林。据‘老香火’张柏林口述,从他上溯四代之传人王昌林,是清代嘉庆年间人,传下来的有《八神咒》、《公文板》、《将军板》、《安神咒》、《快七字》等 30 多支曲调,唱词有四字句、七字句、十字句。如《八神咒》中‘佛生无量,无量天尊,为寅自在,自在天尊,上来拜请,九天云霓,雷声普化,普化天尊’为四字句。九天雷聲普化天尊为红面三目、披甲执鞭的道教护法神，和此像互为左右的是一名白面三目、手执戟塔的护法神淮南术主‘张赵二郎’。有首七字句的脚本唱张赵二郎‘实时乌天并黑暗,打开瓠子一娃儿……’《请九郎》是七字句和十字句的唱本,如‘二杯美酒喷喷香,拜请张公土地王,弟子祝庆太平会,请到嵩山请九郎’和十字句‘张土地在嵩山仙家来会,跟仙家太君主直奔上方’。九郎即民间崇拜的‘许真君许九郎’,许真君为道教四大天师之一,自晋代开始,民间尊其为神,他的成神得道一直都与斩蛟传说分不开。

在祭祀神灵或人与神接触的头一个动作必定是点香火，点着的烟袅袅而上，其意义是与神灵沟通。那是‘僮子’(巫师)为驱邪逐鬼、消灾纳吉所进行的宗教祭祀。是忏所犯罪过,以便来日积极修行的一种仪式。通过念佛、诵经、持咒、发露、观析等以忏悔罪业。

清末民初,包含念、歌、舞、演的‘香火戏’在六合兴起,大批‘神书’艺人也纷纷改唱起香火戏。每年十二月二十四日是祀灶的日子,二十三日夜,有些大户人家虽请到了《张郎休妻》的神书,但要到二十四日才能唱。改为香火戏后,也不管大明朝‘祀灶有军三民四龟五之别’的王法，一部分人装扮成灶王爷生前的张三郎，另一部分人装扮成张三的妻子郭丁香，再有一部分人装扮成‘环梅香与懒婆娘李海棠，三人演四个人的戏，不三不四地揭灶王爷生前的短,羞得他只好从黑道(烟囱)升天,不敢向玉帝白人间的过错。台上所供的祭品,也多是猪油元宵、麦牙糖、糯米糕、酸枝枣、毛栗子、硬核桃等。前三种点心的目的是粘住灶王爷的牙,上天只能言‘好’字。另三种果子是警示灶王爷,若讲了什么不好的话,回来一定没得好果子吃。

深知相、数、理奥秘的诸葛亮,看了南京的风水后连叹:“钟山龙盘,石头虎踞,确是帝



狀元圖攷一書爲寓内珍賞久矣但舊刻
始自洪武辛亥科止于崇禎戊辰科後此
啓闕書未備茲刻采輯考
核詳確圖繪精工不惜重貲壽之梨棗彰
其福報永茲令名誠鉅觀也後增入
國朝鼎甲諸公已資轉覽胜歷據管見止

王之宅。’并在七星坛上披发步罡借东风。如今人都明白,那是在糊弄孙权和周瑜。他汝水祭猖糊弄鬼、陇上装神糊弄人、五丈原禳星糊弄自己,那是他的心理战术和谋略,是智者的巫术。

几千名设坛做过“刀枪不入”法术的义和团，结果在洋人的几十杆洋枪下，被打得血肉横飞。那惨烈的教训，是愚者的巫术。

《世说》中一位哲人说“:太上忘情,太下不及情,唯圣愚中者,情之所钟也。’是劝人不必争做智者但要研究智者的道德思想，不做愚者但要研究愚者的文化心理。

民间还存在许多骗人的巫术,如旧时南京人的竹筷子巫术。“竹子神,竹子仙,搅动筷子请神灵,丢了布票七八尺,还有粮票几十斤,哪路神仙告分明?”巫婆让失主也参与同她一起‘搅筷子”。所谓‘搅筷子’就是两人双手各握一双筷子,交叉一起,在地上‘嚓嚓!嚓!’地划上三下,又架在一起,这时筷子会慢慢地向一个方向指去;“北方吗?”这时筷子或点三下头或摇三下头……

旧时的南京街头巷尾中偶尔会传出一声声“毛娃子儿回来噢！”的呼唤，这是民间的

“喊魂”巫术。床上躺着“丢了魂”的小孩，床边凳子上放置一只蒙着草纸的碗，一双筷子成十字状架在纸上。喊魂人右手拿根柳枝条，沾水向碗内滴。不一会儿功夫，纸面上出现几粒滚动的水珠子，将水珠子喂进小孩的嘴里，魂就回来了。听说喊魂后的筷子要折断，断了魂的回头路，不至于再被邪鬼找上门来。

20多年前的地摊上，常见一种用照相纸晒出来的《周公解梦》，如今干脆印在《老皇历》上公开出售。对于梦的解释极其荒唐，什么“梦见送礼，要交好运。梦见出售火箭，倒霉的日子将到来”……

旧时民间“劝世人莫信巫”的人还是占多数的，一名道士自嘲他巧测风雨的秘传口诀“远望茅山一棵松，松树头上九条龙，九龙戏水要落雨，云开雾散晴天来”，跟乞丐的打油诗“望望日头望望天，望望烟囱啊冒烟，冒烟的人家米饭香，米饭撑得肚子圆”差不多，都是为了混口饭吃，靠这些民间的顺口溜骗些钱而已。南京有首《劝世歌》的民歌：“念佛婆，真糊涂，不吃晕腥只吃素 阿啦弥勒陀勒佛 早点烛，夜做课，铜钱花得无计数 到头来，家产破，家产破。儿子病，吃香灰，大人病，请巫婆，口儿里还不停地念弥陀 儿子死，夫亡故，没法活呃去投河，念佛婆自讨苦，自讨苦。”《劝世歌》是民国初期流行于南京都市的一种民间小调，这在民国初期相当于文明宣传歌曲了。

祭社的礼乐歌舞与民间的迎神赛会

春秋战国楚《竹书纪年》中的“（舜）即帝位，击石拊石，以歌九韶，百兽率舞”是目前记录了傩礼、傩歌、傩舞的最早编年体史书。

南朝时南京民间即有以娱神为目的的祭歌“神弦曲”，内含《宿阿曲》、《道君曲》、《圣郎曲》、《娇女曲》、《白石郎曲》、《青溪小姑曲》、《湖熟姑曲》、《姑恩曲》、《采莲童子曲》、《明下童曲》、《同生曲》等18首曲目。据《晋书·夏统传》记载，当时祭神，多用女巫；“并有国色，善歌舞”；“神弦曲”所祀之神，大都是地方性的鬼神，来历多不可考。只有清溪小姑传说是三国时吴将蒋子文第三妹，所以《图书集成·博物部》统归之“杂鬼类”。

南京最隆重的祭社，是在洪武元年二月初一。据《乐律志》记载，这一天，朱洪武亲自率领文武百官至端门右祭大社大稷，奉羊彘，奏祭乐，跳文德武功之舞，三拜九叩。

仪式有迎神、奠玉帛、奉牲、进俎、初献、亚献、终献、彻豆、送神、望燎十场。

乐曲有中和、肃和、永和、熙和、凝和、雍和、保和、安和、宁和、广和、时和、寿和、太和、豫和、景和、咸和十六首。

舞有：“万国来朝队舞”、“缨鞭得胜队舞”、“九夷进宝队舞”、“寿星队舞”、“赞圣喜

队舞 ”、“ 百花圣朝队舞 ”、“ 百戏莲花盆队舞 ”、“ 胜鼓采莲队舞 ”等。

歌有《金陵之曲》,歌词是：

钟山蟠苍龙，石城踞金虎。
千年王气都，于今归圣主。
六代繁华经几秋，江流东去无时休。
谁言天堑分南北，英雄岂但嗤曹刘。
我皇昔住濠梁屋，神游天锡真人服。
提兵乘势渡江来，语臣早献金陵曲。
歌金陵,进珍馔,皆八音,继三叹。
请观汉祖用兵时，为尝冯异滹沱饭。

另外还有《表正万邦舞曲》的“ 庆太平 ”、“ 武士欢 ”、“ 滚绣球 ”、“ 阵阵赢 ”、“ 得胜回 ”、“ 小梁州 ”等。

因为是祭社活动,所以是露天演出,乐器大多是古代祭礼上用的编钟、编磬、大鼓长角号等。为准备这次祭大社大稷的庆典,还专门设立了“ 典乐官 ”,“ 挑选道童 ”究当乐生,太祖亲临排练现场,审查节目,亲击石磬以试音,并“ 考证四庙雅乐 ”,另从军民中挑选俊秀子弟充当舞生。

如此隆重的祭社大典，影响很广，以致于后来许多词曲成了当时的流行歌曲，各地军傩、乡傩的唱本竟相摹仿。如《安建业之曲》,词曲名“ 庆皇都 ”：

虎踞龙蟠佳丽地，真主开基，千载风云会。
十万雄兵屯铁骑，台臣守将皆奔溃。
一洗烦苛施德惠，里巷讴歌，田野腾和气。
王业弘开千万世，黎民咸仰雍熙治。

到了民间后被改成：

虎踞龙蟠金龙殿，天国神将数不清。
传来天父上帝旨，十万天兵来会齐。
手舞大刀战鼓锤，杀光绿营辫子兵。
开库分粮度荒年，黎民百姓有生计。
里巷讴歌谢主恩，风调雨顺享太平。

民间祭祀不太讲究词曲的格律，只要顺口能唱即行，大多数是图个热闹。平日里乡村生活是平静的，也是封闭的，村民们是日出而作，日落而息，大事小事均是以家庭或宗族为单位，没有什么太多的机会交流。只有在公共劳役或迎神赛会上，分散的乡民才能真正地成为公众。一年一度的迎神赛会，由官府调拨的公众资金和民间乡绅商贾捐助的善银巨丰，因而迎神赛会举办得相当隆重。

明代王稚登的《吴社编》记录了铺陈豪华的迎神赛会“：凡神所栖舍，具威仪、箫鼓、杂戏迎之曰会。优伶伎乐，粉墨绮缟，角抵鱼龙之属，缤纷陆离，靡不毕陈，香风花蔼，迤逦日夕，翱翔去来，云屯鸟散，这是会的大概。”

晚清潘宗鼎《金陵岁时记》的‘张王会’条目中有记载“：癸卯春，予游高淳，值祠山大会，乡人举邑之公正者为尸，面罩黑纱披神冠服出游，仪仗咸备，惟享神特禁猪肉。及阅《白下琐言》，载神尝役阴兵，开凿河渎，有身化豕形之异，今始释然。”

跳傩的傩仪、傩面与傩舞

周代朝廷的礼仪和祭仪，保持着上古巫风的鬼神崇拜。春秋战国‘礼崩乐坏’，朝廷礼仪规范失去控制，但民间的巫风却越刮越凶。朝廷的礼仪和祭仪也吸纳了巫风中符咒式的傩歌，如《十二兽神吃鬼歌》“：甲作食鬼虎，胇胃食疫 雄伯食魅，腾简食不祥 揽诸食咎，伯奇食梦 强梁、祖明共食磔死、寄生，委随食观 错断食巨，穷奇、腾根共食蛊 凡使十二神追恶凶，赫女(汝)躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠 女不急去，后者为粮！”(《后汉书·礼仪志·大傩之礼》)

汉以后，儒、道、佛三教兴起，民间的巫风傩俗吸纳和包容了儒、道、佛三家的道德。特别是宋以后的‘三教合流’，你中有我，我中有你，才丰富了元、明诸多巫风傩俗的戏剧性内容。自此，以除病驱邪或娱乐鬼神为目的而举行的祭祀活动迅速普及，各种各样狰狞可怖或憨态十足的傩面具和傩舞应运而生。

傩仪中出现娱人娱神的内容是从宋开始，富有戏剧性的表演也是从鬼神戏开始。宋元的古剧中，扮演鬼神的均要戴上假面，演和唱是两班人马，类似双簧表演。即上台只能做动作，唱与念，由后台演员担任。演鬼神戏的这个‘演唱分家’的规矩，一直延续到清末。

2004年的9月底，在南京市文化艺术中心举办的南京市特色文化成果展上，展示了来自高淳、溧水、白下的十七只面具，这正是南京民间傩文化的遗存。

高淳县选送的是“五猖神”傩面具　东方青面猖、南方赤面猖、西方白面猖、北方玄面猖、中央黄面猖为五猖。在高淳的民间传说中“：五猖’是祠山大会上护坛的神灵，又



高淳“五猖神”面具

是‘祠山大神’领导下的鬼神猖官，掌管五路阴兵。民间‘祭猖’时，由主祭人手持黄纸书写的祭文，在五猖神位前高声诵读：“天地三界，四方神灵，本县城隍，本保祠山，当方土地，台上台下猖，台左台右猖，台前台后猖，来来往往猖，披头散发猖，青面獠牙猖 五方之神：东方甲乙木，青底青面猖官，南方丙丁火，赤底赤面猖官，西方庚申金，黄底黄面猖官，北方壬癸水，白底白面猖官，中央戊己土，黑底黑面猖官、诸神显威，护佑生灵，五谷丰登，一方清泰、四季平安……’现今高淳县定埠镇的‘跳五猖’面具已经是民国时期的老古董了，面具常年要供奉香火，轻易不能随便取出。直到解放后的 1956 年才在镇江、南京等地会演时，出了趟‘家门’，并且得了奖。在高淳县境内的崇仁局，现今仍存有清代‘五猖’脸谱，实为道教文物，是崇仁局的镇局之宝，直至今日仍未离开过高淳境内。

溧水县选送的是“武昌神”傩面具　傩仪中的武昌面具，彩绘木雕，眉毛用刺猬毛制成，是难得一见的清代傩面文物，现藏溧水博物馆。

古时溧水和高淳曾是同属一个县。传说有兄弟二人，哥哥鸿儒，弟弟鸿渐，兄习文，弟习武。这一年正值大举之年，兄弟双双名列榜首，弟为武状元，兄为文状元。时逢江南大水，盗贼四起，民不聊生，苦不堪言。溧水乃通往京师水陆要道，控制着皇城的经济命脉。圣上钦点文武状元整治溧水的漕、盐两课，以六月为限。



溧水县博物馆的五猖面具

武状元走马申军令，插标为界，牛角为号，修筑墩堡堤坝，见士卒妻衣不蔽体，命毁庵寺，尽汰诸尼，以给壮士无妻者。六月骑马整治了七个乡。

文状元执扇藏密符，疏河道，修仓储，一日见旋风起于船首，舟不能行。儒曰：“此必有冤，吾当为理。”风遂散，至柘塘，祷城隍。夜梦西北无山处，河中群鬼兴风作浪，问何由，城隍告知，因修建运粮河道通京师，毁了沿河的千座坟，故鬼无处安身，官司阎王不受理，小鬼只好

把冤气向阳间散发。

于是鸿儒率工匠在河道边上建起永昌塔，为群鬼立安生之所。自此风和日丽，众鬼安宁,百姓太平。

朝庭为表彰二人政绩，宣文状元为户部右侍郎，武状元左吏部武职。武状元吏治的溧水七乡,另立县名曰高淳。

文状元最后升迁至户部尚书，百姓均以为是文曲星下凡，所以溧水民间把鸿儒称为文昌星君,与孚佑帝君吕洞宾、孔圣人孔夫子、紫阳夫子朱熹、魁斗星君魁星爷、并列为‘ 文五昌 ”。

后有阴阳家捧出《史记·天官书》，上载北斗之上有六星，合称文昌宫。六星一曰上将，二曰次将,三曰贵相,四曰司命,五曰司中,六曰司禄。又捧出《铸鼎余闻》一书,上写‘ 斗星四星为文曲,卯酉生人所属。斗第六星为武曲,丑未生人所属 ”。而鸿渐是武状元,也就是武曲星下凡了,名正言顺地登上了文昌阁宝座,领受八方香火,自此五文昌成了六文昌。

临近的高淳七乡知道这件事后,要在坝上和溧水人‘ 理论 ”,后来谈判成功,高淳每年迎神赛会时必来溧水迎接‘ 武昌神 ”,作为本县的‘ 判官 ”,赛会结束后,又敲敲打打的‘ 送神 ”。自此年年香火旺盛,每逢庙会,乡民们必祭武昌。

白下十二生肖纸胎面具　虚日鼠、牛金牛、危火虎、房日兔、亢金龙、翼火蛇、星日马、鬼金羊、觜火猴、昂日鸡、娄金狗、室火猪是属于戏剧脸谱类的面具。对应另外的十二只,应该是古代神话传说中的‘ 二十四宿 ’神将。

古代制作傩戏面具,先以纸糊胎,干后刷上二到三遍的白石灰浆,开眼、打磨、勾线,而后以水墨丹青彩绘。随着戏曲发展,这种妨碍念白和演唱的面具,逐渐被淘汰,但那古朴夸张的图案造型，因蕴含着被都市人崇尚的辟邪纳吉功效，反而成了最时髦的室内装饰品了,就连‘ 南京花子 ’的傩面具,也被当成艺术品而挂在厅堂之中。

高淳傩舞跳五猖　南京高淳‘ 康熙四十八年,大疫,自春及秋死亡过半 ”(民国《高淳县志》卷一二下)。大疫过后,痛定思痛,高淳人操起了锣鼓、戴起了面具、祭起了五猖、跳起了已搁置多年的傩面舞，跳五猖这一古老的民俗又得以重新传承沿袭下来。

“ 五猖 ’是古人巫仪中‘ 百兽率舞 ’的领队。在‘ 周礼 ’中,成了巫指挥众神兽战邪鬼的方位旗神，以太一与五帝神话，比附道与五行，五猖一直是守坛的角色。置坛必设五色土,护坛必插五色旗。

在战场上排兵布阵、对敌作战是古代原始人智慧的延伸。古代原始人狩猎巫仪及原始人的方位意识的影响在战场上得以发挥，此时的五猖仍是作为旗神，以领方位。古战场上有各路鬼神相助,在当时的历史背景下,确能起到鼓舞士气的作用。在战争结束后,他们往往把战争的胜利归功于鬼神，所以明代有 “ 阵前阵后神祗五猖 ” 之说。对于在战争中阵亡的江南士卒,在明朝统一后,下令江南百姓,村村建五小庙,阵亡士卒五人为伍,受百姓供

奉。如此世代相传,便衍变成香火极盛的五猖神庙会。

“三教合流”对傩仪的直接影响是在迎神赛会上，以娱人、娱神为共同的目的。跳五猖吸收了戏剧的营养，如开场的“舞钢叉”,用戏剧演出的道具改良了原有的钢叉。为便于表演，缠有彩色条布的木柄只有短短的二尺七寸长，直径不足一寸,钢叉上原有的三只刺,为防伤人，将外面两只变成半圆形向内弯曲。独立形成了“旋风阵”、“开场阵”、“黑狗穿挡”、“背剑”、“八卦阵”等变路套数,是‘跳五猖’最热闹的也是最见功夫的一段表演。



跳五猖

高淳傩舞增添了假和尚与真道士的两个角色。特别是假和尚，是个不会礼佛念经结善、只会偷懒、赶斋的假和尚。右手的扇子作各种道具用,如遮阳、掸尘、转磨、扛木等,配合脖子上晃动着的香木念珠，每走完三步，在第四步用右脚或左脚的后跟猛踢向自己的臀部,还不时地侧过身子走起‘螃蟹步’,乐颠颠的舞姿中充满了喜剧的色彩。

道士开始是真道士,使的是真法力。遣神召灵的步法是每日必修的‘禹步’,指法也一直保持着‘左手中指与无名指屈下,拇指兜之,食指与尾指伸直,成为一指’的姿势。右手执拂尘,动作步伐奇特而神秘。后因乾隆南巡训斥道士不安本分,狂妄乖张,惑世欺民,实为市井无赖,吓得道士不敢再扮演角色。改由‘俳优人’扮演道士,‘禹步’也失传,真道士也成了假道士。但高淳“跳五猖”的社鼓声仍在这古吴圣地的上空经久不息。

高淳定埠镇的跳五猖率先敲开了世纪大门，造型怪异的傩面具、身着五色戏服的五猖神重返人间，给习惯了都市文化的南京市民一个精神上的震撼。随之而来的是“何谓五猖”之争。罗贯中笔下五猖为‘猖鬼’,吴承恩笔下五猖是‘五路猖神’,是鬼是神、没必要去争。据了解,高淳目前跳五猖的傩仪是 迎神、降神、拜神、布阵、庆功、送神。

上文所叙，仅仅是傩文化在漫漫的历史长河中给我们古城南京留下的一部分珍贵遗产，其精彩和魅力还远远不止这些，这神秘而纯朴的巫风傩俗是古老的南京民俗文化的典型代表。在现代科学文明高速发展的今天，我们大多数人也许早就不再相信那些荒谬的鬼神传说，不再传承那些粗犷、野性的原始文化，但这古老的习俗作为我国民族文化历史的重要组成部分之一，它的文化内涵值得我们深入地去挖掘、去发现。

源远流长的佛教丛林

金　戈

自东吴以来,佛教作为一种世界性宗教,由于适应了不同阶层人们的不同心理需要，在金陵文化中扎下了根。“南朝四百八十寺,多少楼台烟雨中”,便是唐代诗人杜牧对此盛况的经典描述。瓦官寺、乌衣寺、鹫峰寺、光宅寺、大报恩寺、清凉寺等大多建造在秦淮河畔；城内的皇宫和街巷之间,有同泰寺、香林寺、毗卢寺及大小寺庵等等 东郊的钟山也是佛教重地，最盛时寺院多达七十余所,其中就有以碧海云涛著称的灵谷寺；南门外有大报恩寺,背后的雨花峰上有高座寺 南郊祖堂山上有牛头宗的发祥地幽栖寺，牛首山上有弘觉寺塔和摩崖石刻；更有那距南京城二十公里之外的摄山,因丹枫掩映的栖霞寺而被改名为栖霞山。它们大多与名山胜水融为一体，于是在乾隆年间提出的“金陵四十二景”之说中,属于佛教胜地的便有10余处,如雨花说法、天界招提、清凉问佛、嘉善闻经、达摩古洞……寺院里晨钟暮鼓、祷声悠扬,诸多的佛教文化表现形式,如建筑、雕塑、绘画在这里交融，吸引着古往今来的中外香客和游人络绎不绝。



毗卢寺

这些寺庙里，曾经生活过一些高僧。他们给后人留下了众多的故事传说、文学名篇、学术著述和艺术作品。他们中，有开佛性讨论之先河、使顽石点头的“生公”（道生），有早于玄奘200多年去西天取经的法显，也有被誉为“滴水穿石、坚韧不拔”之人的僧祐，有隋灭陈后在建康城残垣断壁和瓦砾间搜寻经书终成一代宗师的吉藏……从他们身上，我们读到了佛教文化成为中华民族传统文化组成部分的艰辛历程：从高座东来传教，到法显西行求法；从胡僧“口译”、汉僧“笔受”，到中外僧侣乃至文人学者共同翻译佛教典籍；从被动接受传教到创立中国自己的宗派——天台宗，无不反映了丰富多彩的南京佛教文化。

佛学思想

东晋时期，思想界出现了谈玄与悟空合流，名士与高僧合流的现象。据《世说新语》记载：“有北来道人好才理，与林公相遇于瓦官寺讲小品。于时竺法深、孙兴公悉共听。此道人语，屡设疑难。林公辩答清晰，辞气俱爽，此道人每辄摧屈。”《高逸沙门传》记载：“王濛桓寻遁，遇祗园寺中讲，正在高座上，每举麈尾（即拂尘），常领数百言，而情理俱畅。预坐百余人，皆结舌注耳。”文中所说的主人公便是东晋高僧支遁（字道林）。他精通玄学，曾与谢安探讨《庄子》，折服了傲慢的王羲之；他宣讲维摩如何把处世间当作出世的思想，与士族文人普遍的人生价值追求“身名俱泰，仕隐兼修”相互吻合，还指出“欲得净土，当净其心，随其心净则佛国净”，或多或少地改变了士人狂放不羁的“适性”心态。对于他的学风，谢安称赞道：“此九方皋之相马也，略其玄黄而取其骏逸（意即得其精而忘其粗）。”

佛教历史上有两场著名的思想争论，对后来的中国思想文化有深远的影响。一是由中外文化撞击而引发的关于“佛法与礼法”的争论：东晋咸康五年（339年），庾冰辅政，代成帝诏令“沙门应尽敬王者”，而尚书令何充等人认为“不应尽敬”，于是主张不一，往复三次不能决，终于搁置。后来隆安中（397~401年），太尉桓玄又重申庾冰之议，慧远便著《沙门不敬王者论》五篇，其时朝贵亦致力宏护。二是“有神与无神”的争论：南梁天监六年（507年），梁武帝动员名僧、权贵64人，写了75篇论文，围攻范缜的《神灭论》，对争论进行干预，成为中国佛教有神论确立的标志。以上辩论，一方面突出了佛教思想对稳定社会和抑制暴行的重要作用，另一方面把对善恶的奖惩放在来世，加强了道德伦理对个体行为的约束力。

佛性是人成佛的依据，中国最早宣扬佛性思想由法显取经归来所译《涅槃经》引起的。此经既认为“众生皆有佛性”，推动了佛学思想的深化和发展；可是又认为“一阐提”人不在“众生”之列。此矛盾的说法曾在中国僧人中引起过极大的争议，直到道生（?~434年）“孤明先发”，倡“一阐提人皆得成佛”之说，后来因《涅槃》传入得到证实为止而终于

告一段落。他提出成佛须包含三个条件：佛性当有(人人皆可成佛)、悟理成佛(如何以般若智慧了悟成佛)、应有缘论(实现修行成佛的具体功夫),此三者缺一不可。于是,从南朝开始，佛教义理成为一种学问，被人们看作值得重视的知识，读书人也渐渐研究起佛学来。谢灵运便是一个例子：南朝宋武帝永初三年(422年),在归隐的日子里,他将儒家的顿悟之论与佛教的成佛之说会通在一起，写下了著名的文章《辩宗论》，支持道生的顿悟成佛论。

宋代以后，“诸宗合一,三教同源”成为佛教的主流,佛教徒注重修持,禅、净两宗最为流行。当时已经散失了的台贤二家著述，陆续由海外返流回来，从而重新刺激了人们搜索和研究的兴趣，使学说思想上也产生了一些变化。

明代在家居士对佛教的研究,形成一种风气。如宋濂、李贽、袁宏道、瞿汝稷、王宇泰、焦竑、屠隆等人,他们对佛学都有相当深入的理解,留下了许多有关佛学的著作。

清末,随着封建专制的逐步加深,加之外国列强步步紧逼、太平天国排佛,佛教面临前所未有的挑战。同时，许多承受着社会忧患和世俗压力的知识分子又将眼光投向佛教，试图从中找到解决生命价值问题和提供终极关怀的新的理论依据。杨文会（1837~1911年）在南京自创金陵刻经处，从事校刊佛典。资产阶级改良派中最激进的思想家谭嗣同(1865~1898年）就曾在其门下学佛。1897年,谭嗣同居住在内秦淮河畔东关头会馆,研读佛学,著述《仁学》。佛学成为仁学重要的理论来源和组成部分。他把佛学与西方近代自然科学的实证知识加以比较，并力图把两者融合起来。佛教的唯识学说成为他主观唯心主义哲学的重要依据。他用主观精神鼓舞自己与同胞的斗志。他认为有了灵魂不死的学说，便可以鼓舞起人们大无畏的精神，向黑暗的封建制度发起勇猛的攻击。

文学作品

佛教对文学的影响，首先表现在佛典翻译文学上。康僧会赤乌十年（247年)来到建业,他“营立茅茨,设像行道”,以前所未有的勇气与魄力,使得孙权为他建起了建初寺。他先后译出《六度集经》九卷(现存)和《吴品经》(《般若》五卷,已佚)等。《六度集经》收集了大量的佛本生故事，其中就有大家都熟悉的“瞎子摸象”的故事。作家沈从文先生对佛教故事有着这样的评价：“这些带有教训意味的故事,篇幅不多,却常在短短篇章中,能组织极其动人的情节。只据支配材料的手段组织故事的格局而言，实在也可以作为‘大众文学’、‘童话教育文学’以及‘幽默文学’者参考。”(《月下小景·题记》)

前面提到的《世说新语》，是我国魏晋南北朝时期“志人小说”的代表作，由南朝宋刘义庆编撰。由于记载丰富真实，有助读者了解当时士人所处的时代状况及政治社会环

境，此外善用对照、比喻、夸张与描绘的文学技巧，留下许多脍炙人口的佳言名句，更为全书增添了无限光彩。如今依然畅销。书中存有东晋时期支遁、康僧渊与王导、谢安、王羲之之间精彩的问答记录。如“康僧渊目深而鼻高，王丞相每调之。僧渊曰：‘鼻者面之山，目者面之渊。山不高则不灵，渊不深则不清。’”国外学者许里和称这个时期的佛教为“士大夫佛教”。

既是佛经，同时又是一部文学巨著的《华严经》，由东晋佛驮跋陀罗和沙门法业、慧严等 100 余人用 3年的时间在道场寺翻译出。历史上去西天取经可比玄奘足足早了 200 多年的高僧法显，作为一名翻译家，翻译了 6 部 24 卷达 100 万字佛经，作为一位伟大的旅行家，他写出了我国第一部记述了当时中亚、印度和南海诸国山川地貌和风土人情的游记《佛国记》。《佛国记》记载了他历时 11 年，经过 30 余国，从天竺及狮子国（今斯里兰卡）求得诸多经文梵本的过程。取经，在今天看来，就是一种主动地去吸取外部文化精华的一种积极行为，表明了一种开放和包容的胸襟。《佛国记》虽然不到一万字，但在今天仍然是人们研究南亚次大陆诸国古代历史、宗教和风土人情的重要历史文献。

佛教哲学中的认识论——“顿悟说”，对晋宋的山水文学有着直接的影响。谢灵运由于对佛教有精深的研究，除了作有《佛影铭》、《祇洹像赞》、《无量寿颂》、《维摩诘经中十譬赞》等之外，他的诗将对玄理的探索与对自然山水的描述结合起来，使读者可以获得一种明心见性、怡然自得的心情。如《石壁精舍还湖中作诗》：‘昏且气候变，山水含清晖。清晖能娱人，游子憺忘归。山谷日尚早，入舟阳已微……寄言摄生客，试用此理推。’在对湖光山色晨昏不同景色的描述中，包含了佛教世事无常的道理，最后点题，使人警醒。文学史上把谢灵运的山水诗看成从玄言诗向禅诗过渡的中间环节。他还常去乌衣寺，向高僧慧叡请教梵文，探讨音韵之学，直接用于诗歌创作。

南朝齐梁时，萧子良在鸡笼山开西邸，‘义学沙门’与‘竟陵八友’为代表的贵族文人交往，由佛教转读直接启发了诗歌声律论，促进了汉语音韵学的进步。

在隋唐佛教理论高潮过后，宋代的中国知识阶层对佛教的兴趣已由理论转向信仰，王安石（自号半山居士）便是其中的代表。元丰七年(1084 年)春天，他把自己的住处舍出一半化作半山寺。秋天，他在靠近桃叶渡的附近租了一个独院，除了与禅僧参禅悟道外，便是读经和抄写经文。他认为，相对儒家思想来说，佛教觉得现实社会非常不完美，具有一种批判精神。对于自己 1070年拜相，1074 年被辞退，1075 年再度出山，1076 年又被辞退的经历，他在《论戏场》中写道：‘诸优戏场中，一贵复一贱。心知本相同，所以无欣怨。’便表明了一种态度。于是有人这样评价他‘在位高权时，并不欣喜；在退隐山林之时，并不怨恨。’在这段深居简出、清苦寂寥的生活里，他写下许多诗篇，其中著名的有《游长干寺》、《游光宅寺》等。

清初著名僧人画家石涛，1680 年从黄山脚下来到大报恩寺，一住就是 8年，他把自己

那狭小的住所,称为“一枝阁”。除了研习佛法,创作绘画作品之外,他还利用闲暇时间,游览诸多的金陵名胜,留下了一些诗篇。如五律《庚申八月初,得长干一枝》,其中“曷来游倦思稍憩,有友长干许禅寄。金地株林总等闲,一枝寥寂真余计。漫向枝从何处长,漫疑枝向何方曳,雨掩门庭独鸟啼,风回几席流香细”,表现出他刚来金陵时陷于贫病交加之中苦闷、孤寂的心情。但正是在这种简陋窘迫的状态下,他开堂说法,赢得了众人的赞誉。如九首关于梅花的诗篇,其中的《长干寺梅花,归来作》很有意韵:“看遍梅花上已尽,更留藏本赠予还。若无口解冰霜案,那得相逢节操缘。树到古寒根本健,花当初放雪香全。主贤客爱风流甚,孤月悬空情已褰。”1688 年,他离开报恩寺时写下了《生平行(留别一枝兼别南京诸友人)》,其中的第五首便写出了与友人往来酬答的雅事,表达心中充满的留念之情。

建筑 寺、塔、石窟

寺院是佛教的重要载体,佛寺建筑则是体现佛教文化的重要方面。要说现存的寺院中,塔与寺融合得最为壮观和谐的,要数鸡鸣寺了。在南朝时,它名为同泰寺,位于鸡笼山麓,由梁武帝建于大通元年(527 年)。《舆地志》说它有“浮图九层,大殿六所,小殿及堂十余所。宫各像日月之形,禅窟禅房,山林之内,东西般若台各三层,筑山构陇,亘在西北,柏殿在其中。东南有璇玑殿,殿外积石种树为山,有盖天仪,激水随滴而转”。《历代三宝记》称颂它“楼阁殿台,房廊绮饰,凌云九级,俪魏永宁”。现在的药师佛塔为 1990 年重建,高约 44 米,宏丽壮观,其名含“国泰民安、祝福祷寿”之义,所以鸡鸣寺的香火十分旺盛。



鸡鸣

要说南京最具历史价值、最古老的塔,便是栖霞山的舍利塔。它始建于隋仁寿元年(601 年),始为木塔,后毁于唐武宗会昌年间。现存之塔系南唐时高越、林仁肇建造。该塔用白石砌成,五层八面,高约 18 米。塔外壁上刻有浮雕,形象姿态生动传神。塔基上刻着释迦牟尼出家修道的故事,依次是托胎、诞生、出游、苦行、坐禅、说

法、降魔、涅般。该塔为五级八面密檐式石塔，高 18.04 米。塔基上浮雕释迦八相图和海石榴、鱼、龙、凤、花卉等图案；塔身刻有高浮雕天王像、普贤骑象图和文殊菩萨像，像上还刻有“匠人徐知谦”等题名。塔檐下雕飞天、乐天、供养人等像。第二层以上每面都刻两个圆拱形龛，均内雕一尊跏趺坐佛，共计 64 尊，雕刻精细，甚为生动。全塔造型典雅、秀美，雕刻细腻、精湛，装饰华丽，为佛教艺术在江南的代表作，在中国古代佛教建筑史上占有重要的地位。1988 年被列为全国重点文物保护单位。


栖霞舍利塔

值得骄傲的是，南京历史上还有着被称为中世纪世界七大奇观之一的报恩寺琉璃塔。《金陵胜迹志》有这样的记载“明永乐间（1424 年），成祖北迁，因欲报高皇后恩，敕工部依大内式，造九级五色琉璃塔，高三十二丈九尺四寸九分，顶以黄金风磨铜镀之，铁索八条，重铃七十二个，上下八角，垂铃八十个，每晚九层外面燃灯，计一百二十八盏，下八方殿内及塔心有琉璃灯十二盏，顶上天盘一个，重九百斤，铁锅二口，重四千五百斤，寺周围占地九里十三步。名曰‘大报恩寺’，额曰‘第一塔’。于永乐十年(1412 年）六月十五日起工，至宣德六年（1431 年）八月初一日完竣，共十九年”。它在清咸丰年间战争时毁坏，矗立了四百多年。目前，金陵大报恩寺塔遗址公园也在筹建之中，不久的将来，崭新的琉璃塔将矗立在人们的眼前。

除了塔，还有阁，还有殿。瓦官寺曾有一座高耸入云的瓦官阁（高 247 尺），李白为此写下了《登瓦官阁》：“晨登瓦官阁，极眺金陵城。钟山对北户，淮水入南荣。漫漫雨花落，嘈嘈天乐鸣。两廊振法鼓，四角吹风筝。杳出霄汉上，仰攀日月行。山空霸气灭，地古寒阴生。寥廓云海晚，苍茫宫观平。门除阊阖字，楼识凤凰名。雷作百山动，神扶万拱倾。灵光何足贵，长此镇吴京。”明代灵谷寺的无梁殿，原名无量殿，因供奉无量佛而得名，是原灵谷寺仅存的一座建筑，因整座建筑全用砖石砌成，无梁无椽，所以又称无梁殿。殿高 22 米，46.7


灵谷寺

米,进深 37.9 米,南北各有 3 个拱门,四面皆有窗。结构坚固,气势雄伟,至今已有 600 多年历史,历经沧桑,仍完好无损。有人认为,在我国现存的几座无量殿(无梁殿)中,以灵谷寺的无量殿气势最雄伟,是我国古代石建筑的杰作。

除了舍利塔,栖霞寺还有“江南云冈”之称的石窟——千佛岩。千佛岩在凤翔峰西南麓。南齐永明七年(489 年),明僧绍之子与智度禅师合作开凿三圣像以纪念明僧绍。梁大同六年(540 年)三圣像佛龛上出现佛光,惊动齐梁贵族,于是纷纷前来凿石造像,从南朝齐永明二年至梁天监十年(484~511 年)逐渐开凿而成。又据传,栖霞寺创建人明僧绍曾梦见西岩壁上有如来佛光,于是立志在此凿造佛像。他病故后,其子在南齐永明二年(484 年)开始与智度禅师在西壁上凿佛龛,镌刻了三尊佛像,这三佛合称‘西方三圣’,该殿也称‘三圣殿’。所有佛像或五六尊一龛,或七八尊一室。佛像始有 515 尊,分凿于 294 个佛龛中,望之如峰房鸽舍,号称千佛崖。后来,唐、宋、元、明各代相继在纱帽峰都有开凿,连南朝在内,共有 700 尊。佛像大者高数丈,小者仅盈尺。其中“大佛阁”为开凿时间最早、规模最大的一座石窟,凿于南齐永明七年(489 年),正中无量寿佛坐像高达 12 米。据古文献记载,这里曾有过一尊很精致的佛像,堪与云冈和龙门石窟媲美。

绘画、雕塑及音乐

佛教对中国绘画方面贡献很大,内容也格外的多。有专家断言‘:六朝绘画开始于佛教画,发展于世俗画,形成于人物画,完善于山水画。’东吴,康僧会为了在吴地弘扬和传播佛教,带来印度佛教画册。当时建业画家曹不兴便根据该画本绘画佛像,从此他以善画佛像著称于世,而且成为我国佛画的始祖。东晋时的顾恺之、张僧繇等都是佛教画的创作大师。

《历代名画记》记载了顾恺之在瓦官寺殿堂的照壁上画维摩诘像,为寺庙捐得百万钱的故事。故事的内容人们已经耳熟能详,不必多说。这故事说明他所创造的维摩诘居士形象,所展示的‘清瘦、睿智、博学、沉思冥想的名人风度’得到了士人赞同 由此我们还可以

了解到当时的名画家都热心于佛教艺术的工作，并且得到了老百姓的喜爱。据说到了唐代，这幅壁画还在。因为杜甫年轻时曾经看过这幅画的摹本，并希望能去瓦官寺看到原作。为此他写下了这样的诗句“：虎头金粟影，神妙独难忘。”

张僧繇是萧梁时期的大画家。梁大同三年（537年），青溪置一乘寺，由张画师在两侧寺门遍画凹凸花，远望如凹凸，近视即平。他采用了一种向印度绘画艺术学来的方法，称作凹凸法（亦称晕染法），此方法运用透视原理，以色彩晕染而成的图案画，能给人以鲜明的立体感。其绘画的独特风格曾被时人称为‘张家样’。《神异记》记载他画‘金陵安乐寺四白龙，不点睛，每云‘点睛即飞去’。人以为妄诞，固请点之，须臾雷电破壁，两龙云腾上天去，两龙未点睛者见在”。成语‘画龙点睛’便出典于此。

清初明末遗民出家为僧的颇多。八大山人、石涛、石溪、渐江均擅画，被称为清代四大画僧。其中的石涛、石溪曾多年居住在南京。石涛名道济，亦明宗室贵族，俗名朱若极，号大涤子、苦瓜和尚等。他善画山水、花果、兰竹，王麓台称他为清代江南第一画家，郑板桥亦极推重他的兰竹。1680年居大报恩寺‘一枝阁’，一住就是八年。在这八年里，他除了研习佛法外，创作了数以百计的绘画作品。这一时期，他绘画的内容与以往大有不同：旅居南京前，他在宣城画黄山，以黄山为师，作黄山之友，将心中体会到的山川自然之美写于笔端；来到秦淮河边，他画梅兰竹菊，尤其是通过画梅花那不畏严寒、傲立霜雪的品格，以抒发自己高洁的情怀。这期间，他以诗会友，以书画会友。也正是这一时期的生活，他确立了这样的美学思想：向前人学习，既要‘师古人之迹’，又要‘师古人之心’。‘师古人之心’，可以使自己比同代人更能在个性中表现一种宇宙观念，一种哲学性格，既有“上穷碧落下黄泉”的无限追求，又有‘水流心不竞，云在意俱迟’的悠然情怀。石溪，名髡残，自号残道人，先住大报恩寺9年，后住南郊牛首山，每以笔墨作佛事，所画山水，人称‘有破逸风格’。

佛教雕塑艺术以南朝为盛，出现了以戴逵、戴颙父子（后人称为‘二戴’）为代表的一批雕塑家，他们创作了一批传世精品。如戴逵为建康瓦官寺所塑的五尊佛像，与顾恺之所画的维摩诘壁画、狮子国所献的玉像，被时人称为‘三绝’。僧祐也是颇享盛名的佛门雕刻家，他长期亲自参加。宋武帝造有无量寿金像。而萧嶷、萧子良并造像甚多。梁武帝造有光宅寺的丈六弥陀铜像等，简文帝也仿造印度祇园精舍的旃檀像，并造有高约二寸的千佛像。

音乐方面，先是有‘梵呗’这么一种形式。它本义为‘天然的歌唱’，是以短偈形式赞颂佛、菩萨的颂歌。早在东吴，支谦根据《无量寿经》及《中本起经》制作了连句梵呗三契，康僧会也依据《双卷泥洹》制作泥洹梵呗一契。他们都通于乐曲，创作赞颂声调的歌咏，内容多为经中故事。传说东晋周顗去世时，僧人帛尸梨蜜多罗（俗称‘高座’）面对周顗的画像，面对他的遗孤，一连唱了三首梵呗。南朝齐竟陵王萧子良，他对梵呗进行了整理和广，还创立了法乐梵舞的佛教器乐与歌舞音乐，使佛教音乐的总体布局趋于完备。

译经及刻本

译经的方式在三国时期,是由私人小规模完成的。到了东晋,开始有了译场,大规模进行,道场寺便是其中的典型。道场寺的译经继承了古印度的习惯,往往先讲题旨、论辩后再翻译。因此,译场也是论场,有不同意见的,可以互相辩论,相互斟酌"详其文旨,审其文中,然后书之"。而且对于旧有的版本,也可以拿来参考。东晋义熙十二年(416年),佛陀跋陀罗和法显在道场寺一同译出《大般泥洹经》六卷,所译《摩诃僧祇律》四十卷成为后来研习律学者的根本典据;佛陀跋陀罗还译出《六十华严》,成为后来贤首宗根本所依的经典。密教经典的翻译,首推东晋西尸梨蜜多罗在建初寺所译《大孔雀王神咒经》、《孔雀王杂神咒经》、《大灌顶经》等。

南朝刘宋时期,谢灵运与别人一道参考以往版本,勘合法显与佛陀跋陀罗的译本,改定文字成书,称《南本涅槃》。在此过程中,高僧慧叡为他著《十四音训叙》,条列梵汉,使译经昭然可了。同时,在建康组成了以佛驮跋陀罗和求那跋陀罗为核心的译场,涌现出慧观、慧严等一大批学僧,继续影响着士大夫的思想风貌。齐竟陵王萧子良广召宾客学僧,也是着力弘扬佛教教理。他本人自讲经义,编撰有关佛教文字16帙、116卷,造经35部,对当时流行的经论,普遍涉猎。南朝历代的佛典翻译,相继不绝。这在刘宋的前半期,已相当发达。到了齐、梁二代,佛教虽更隆盛,而译事反有逊色。进入梁末陈初,由于真谛的伟绩,发展了南朝的译业。宋代从西土东来的译人,有罽宾的佛陀什、昙摩蜜多、求那跋摩,西域的曇良耶舍、伊叶波罗,印度的僧伽跋摩、求那跋陀罗等。佛陀什于景平元年(423年)七月来到建康,应道生、慧严诸僧之请,在龙光寺译出弥沙塞部的《五分律》三十卷。至此完成了汉地流行的四部广律(《十诵》、《四分》、《僧祇》、《五分》)的传译。元嘉八年(431年),求那跋摩来到建康,在祇洹寺译出《菩萨善戒经》共三十品。成为大乘戒法和瑜伽系学说传于南方的开始。他并补译了伊叶波罗传译未竟的《杂阿毗昙心论》后三卷,而完成全部十三卷。又有僧伽跋摩精于《杂阿毗昙心论》,于元嘉十年(433年)到建康。同年跋摩在长干寺重新翻译《杂阿毗昙心论》,元嘉十二年(435年)译完。为毗昙学和比丘尼戒的传持作出了业绩。

求那跋陀罗(394~468年)于元嘉十二年来广州,文帝迎请到建康,住在祇洹寺,既而译出《杂阿含经》五十卷,又在丹阳郡译出《胜鬘狮子吼一乘大方便经》、《楞伽阿跋多罗宝经》等。他所译《楞伽》、《胜鬘》均为后世所通行。求那跋陀罗最大的贡献是翻译出了《楞伽经》。就此,他传播了禅观法门的种子,后来得到达摩、慧可等人的培养,形成一派专讲《楞伽经》的楞伽师,终至蜕化为中国的禅宗。

明代的大报恩寺是刻印著名的《明南本藏》之处。《明南本藏》的全称为《南京大报恩寺大藏经版》,世称《南藏》。此经有初刻和复刻两种版本。初刻于洪武五年(1373年)开雕,洪武末年(1398年)刻成,经板收藏在天禧寺,永乐元年(1403年)印行流通。永乐六年(1408年),天禧寺僧本性纵火寺毁,经板亦毁,故该版印本存世极少。永乐七年(1409年),明成祖召集名僧善启等校勘底本,重刻大藏经,永乐十七年(1419年)于大报恩寺全部刻成。后刻板均藏于大报恩寺,供应全国各地的请印,故存世印本较多。

金陵刻经处作为近现代的刻印经像、收藏经版、流通佛教之地,是我国佛教经典木版雕刻和水墨印刷的唯一出版机构,由清末佛教复兴人物杨仁山所创。在这里,先后刊印了《藏要》,选佛典465种,计3 300卷,印刷佛像十万余张,为弘扬佛教文化做出了巨大贡献。鲁迅在为他母亲祝寿时,曾在此捐资刻印了《百喻经》。

园艺与古树

寺院栽种花木,自古有之。南京也不例外。

鹫峰寺与美丽的山水园林相傍,历代主持有着喜种花草的爱好。如明朝主持明彻和尚常在庭前种植牡丹和芍药。每年初夏时节,他以竹桶贮水,插以芍药,十分鲜妍。万历十年(1582年),明彻涅盘火化,花木渐衰,以后又连遭大水,使花无存。

东郊灵谷寺,明代时就有个著名的"梅花坞",据《金陵志》记载:"梅花之盛无如灵谷坞中,尽一坞之梅,参差错落不下千株。"现在的灵谷寺,方丈室的楼前有老树二株,已有数百年,又有种有各种牡丹,春秋花开,异常灿烂。秋天更有暗香扑鼻的桂花放开了,惹得游人乐而忘返。

许多寺院都会在园中、殿前栽种银杏树。这是因为僧侣们称银杏树为圣树,称其果为"圣果"。惠济寺寺内最令人瞩目的当属3株堪称稀世之宝的古银杏树,它们的树干胸径都达到了2.4米左右,即便5个成人也合抱不过来。相传3株古银杏是南朝萧梁时期昭明太子在此读书时所栽种,距今已有1 400多年,是南京地区现存最早的古银杏树。已故著名书法家林散之先生对故乡的这3棵千年古银杏树怜爱有加,曾作500余字的长诗《古银杏行》为之赞颂,并刻碑立于惠济寺内。拥有古银杏树的还有毗卢寺,大雄宝殿前有一棵;江北的长芦寺内有两棵。有人说古代的僧侣就是植物学家、园艺专家,寺庙不仅承担救赎人们灵魂、超脱人的生死,也为人们的生活提供了诸多的便利,从物质生活到精神信仰,寺庙扮演着重要的角色。

闻名华夏的江南科举

周道祥

江南贡院位于夫子庙地区,它东接桃叶渡,南抵秦淮河,西邻状元境,北对建康路。据《南窗纪谈》载 建康(南京)贡院始建于南宋孝宗乾道四年(1168年),由知府史正志创建,起初为县、府学考试场所,占地不大。1368年,明太祖朱元璋定都南京后,集乡试、会试于南京举行。明成祖永乐十九年(1421年),朱棣迁都于北京,但南京仍为留都。因江南地区人文荟萃,原有考场便越来越显得狭小。永乐皇帝便没收犯臣纪纲的府邸,又取怀来卫指挥陈彬家人陈通、忠勇伯家人侯清等人的房舍,以及府尹黄公永元祠、秦桧之子禧祠等改建“江南贡院”。后经明、清两代的不断扩建,至清同治年间,江南贡院已形成一座仅考试号舍就有20 644间,占地面积达30万平方米的中国最大科举考场。



贡院牌坊

历史上的江南贡院

江南贡院的大门朝南,正对横穿夫子庙而过

的‘灯影浆声’中的秦淮河。大门外有广场，广场两侧建有东西辕门，辕门斗拱飞檐，高两丈有余。辕门的左右两侧置有高约一丈的木制栅栏。贡院正门建门厅五间，正中门高悬朱底黑字‘贡院’二字匾额。门柱上悬挂清初大文人李渔所撰楹联一幅：上联‘圣朝吁俊首斯邦，看志士弹冠而起’；下联‘天府策名由此地，喜英才发轫而前’。左门额题为‘辟门’，右门额题为‘吁俊’。大门东西除立有一对石狮之外，另有汉白玉石砌牌坊两座，额上分别刻有曾国藩所书‘明经取士’和‘为国求贤’八个大字。

大门正面为一巨大照壁，照壁与正门之间还立有一座江南贡院标志性牌坊，其构造精致，气势宏伟。进入大门，有碑亭，左曰‘整齐’，右曰‘严肃’。此外还建有供送考官员休息所用的官廨六间。过了官廨便是第二道大门，即‘仪门’。仪门分五门，中门上方悬有康熙皇帝御书“天开文运”金字大匾，门柱上悬有李渔所撰楹联一幅：上联“长才久数大江南，岂止王唐瞿薛”；下联‘良马定空幽冀北，非关牝牡骊黄’。东面二旁门分别题有‘搏鹏’与



“振鹭”西面两门则题为‘起凤’与‘和鸾”。仪门两旁另建有卫士室各三间,再往前便到了第三道大门,即‘龙门”。龙门门柱上悬有李渔所撰黑漆金字抱柱楹联一幅:上联‘变化鱼龙地”,下联‘飞翔鸾凤天”。龙门的左右并列二门,盖取《书经·虞书》中‘辟四门”之义。至此,除考生外,任何人等均不得入内。从中门向前,直通‘明远楼”。明远楼为江南贡院的中心建筑,据《贡院碑刻》所载:此楼初建于明嘉靖十三年(1534年),虽距今已有460多年历史,但仍保存完好。“明远”二字,取自于《大学》中‘慎终追远,明德归厚矣”的含意。此楼高三层,底层四面为门,楼上两层四面皆窗,站在楼上可以一览贡院,它当时起着号令和指挥全考场的作用。明远楼内现留有李渔所题对联一副‘:矩令若霜严,看多士府伏低徊,群嚣尽息;襟期同月朗,喜此地江山人物,一览无遗。’考试期间,监临、巡察等官员登楼监视;“白天摇旗示警,夜晚举灯求援”,以防止考生骚乱、作弊。

穿过明远楼,上达‘至公堂”,堂前有古柏两株,历时数百年,盘根错节,高枝远扬。前人多有记述。此堂为监临、提调、掌卷、受卷等外帘官员聚会、办公之地。至公堂正上方悬挂康熙皇帝御书“旁求俊乂”朱红金字大匾。康熙皇帝书写此匾的用意就是想通过科举选拔出德才兼备、能够治国安邦的贤达之士。堂的两楹立柱上另悬有李渔所撰楹联一幅:上联“圣朝无政不宜公,况此举乎更属抡才大典”,下联‘天子命名原有意,登斯堂也当兴顾义深思”。从此联内容我们不难看出科举所遵循的‘公平、公正、公开’原则。

至公堂的东西两侧,分别建有监临、提调、监试、巡察等各堂,以及他们各自食宿起居的院落。经过至公堂,再往后行便是‘戒慎堂”,戒镇堂为放榜前,内外帘官员集中抄录榜文的地方。它的后檐墙上开有一门,称为‘外帘门”,门上悬有明初宰相杨士奇所撰楹联一幅,上联是‘号列东西,两道文光齐射斗”,下联则为‘帘分内外,一毫关节不通风”。从此联我们不难看出,当年考场制度的严明。

帘门外横有一条宽约十余米的清水池,池水将江南贡院拦腰分作两段。池上架有一座石桥,桥栏上刻有‘飞虹桥’三个楷书大字。飞虹桥宽6米,长约10米,用青石筑成。此桥虽经历了500余年的历史沧桑,至今仍保存完好。飞虹桥在科举时代有着非常重要的作用,它是江南贡院内、外帘的分界点。为防止外帘官员(监考官员)与内帘官员(阅卷官员)相互勾结舞弊,贡院立有严格规定,考试期间任何人员不得逾越‘飞虹桥’半步。不仅如此,即使是熟人隔桥打个招呼也不允许。

越过飞虹桥,就是‘内帘门”。门内为苑圃,这里奇花异木,鸟语花香,另是一番景致。正如贡院碑刻所称‘郁郁清云气,团团金粟光,蟠根几百岁,与月分古香”。穿过花园又有“衡鉴堂”,它是主考、典试阅卷的地方。衡鉴堂的后面便是主司们起居食宿的处所。

为防止考场内外的串联作弊,江南贡院的外面建有两道高墙。两墙之间留有一丈多宽间距,形成一圈环绕贡院的通道。围墙的四角又建有四座两丈多高的岗楼,围墙的外面也留有一圈空地,严禁百姓靠近和搭建,这就是著名的‘贡院街”。非但如此,在乡试期间,贡



贡院全景

院围墙的内外还布有兵丁，可谓戒备森严。又因在贡院内外两层围墙的顶端布满了荆棘，所以贡院又被称作“棘闱”。

江南贡院占地最广、建筑最多的还要算“号舍”。号舍为考生白天考试，夜晚住宿的场所。号区中，每号的外墙高八尺，号门高六尺，宽三尺。每一字号里面的号舍，多的近百间，少的也有五六十间，称为“号巷”。号巷门口设有水缸和号灯，可供考生夜间行路，白天饮水之用。在离开地面一两尺之间，砌出上、下两道砖托，以便在上面放置上、下层木板。白天考试，上层木板代替桌案，下层木板为坐凳。夜晚休息，取出上层木板并入下层，便可作床安眠。每闱三场，每场三昼夜，共计九天七夜，考生食宿作文均要在这鸽笼一般大小的号舍中进行，其艰苦是可想而知的。然而正是在这一排排的低房矮屋中走出了一批批的人材，如：唐伯虎、郑板桥等一批名人大家。正如清同治十一年(1871年)，由洋务派首领李鸿章亲自撰文的《重修江南贡院碑记》所称：“江南之有贡士院，昉于前明。盖今安徽江苏之士而试之，以举于礼部……两省之士冠冕半天下，丞相、御史、翰林、学士之属更仆不能数，而皆出于院中。”

1903年，满清统治已是内忧外患，风雨飘摇。正在此时，时任湖广总督的张之洞上了一份奏折，说：“科举一日不废，即学校一日不能兴，士子永远无实在之学问，国家永无救时之人才，中国永远不能富强，即永远不能争衡各国。”光绪三十一年八月初四(1905年9月2日)，慈禧太后根据袁世凯、张之洞、刘坤一等人的建议，下诏停止科举。这份诏书结束了中



朱状元巷

国长达一千三百年的科举制度，同时也使得这座盛于明清两代的江南贡院，失去了它原有的作用。

民国初期,在政府‘拆贡院辟市场’的动议下,江南贡院除保留包括明远楼、飞虹桥等在内的约3万平方米中心建筑‘供后人观瞻’外,其余大部分建筑均被拆除成为夫子庙地区“商肆闹市”。

科举制度自1905年被废除至今已整整一百年。然而在南京的大街小巷仍可以见到,如贡院街、上江考棚、下江考棚、棋峰试馆、三元巷、沈举人巷、秦状元巷、朱状元巷、焦状元巷、状元境等与科举有关的地名，它们与江南贡院共同形成了南京地区特有的科举文化现象。

今日的江南贡院

1988年,在专家、学者以及有关社会文化界人士的倡议下,南京市政府投资数十万元,筹建了我国唯一的一所以反映中国科举制度的陈列馆。1989年10月1日,江南贡院历史陈列馆正式建成开放。

江南贡院历史陈列馆共分三个部分。第一部分为原有历史文物，即明远楼以及23块江南贡院历史碑刻。明远楼内陈列有一座七平方米大小的古代江南贡院景观模型，人们可以了解到明清时期江南贡院的盛况。而23块贡院碑刻，则向人们诉说出江南贡院的历史沿革、考场旧制,以及鲜为人知的科举史实。第二部分为复建的致公堂和科举制度展览。这里陈列的文字史料有《四书》、《五经》、《考题》、《试卷》,有近年来由民间征集的‘科举木雕’‘考生用具’;有清代江南贡院所发的考生录取通知书‘江南乡试捷报’原件,还有用老鼠胡须所书科考作弊“夹带”等科考作弊奇书。这些详实的科举史料，向观众介绍了科举制度的发展与衰亡。第三部分是具有趣味性、娱乐性和参与性的活动内容，为再现昔日考试景象,馆内复建有考生号舍40间。西面20间号舍内除陈列有古代考生所用文房四宝、号灯、考篮外,还专门制作有考生百态塑像及打油诗。这些塑像有的得心应手,有的抓耳挠腮，有的春风得意，还有的伺机作弊，它们再现了古代考生的各种心态。东面20间号

舍是举行模拟‘江南乡试’的地方,中外游客可以在这里着古装,入号舍,答考题,亲身感受科考之艰辛和中举之喜悦。

2000年，秦淮区文化局复建了江南贡院牌坊。该牌坊高 11 米,宽 10 米,斗拱飞檐,四柱三门。门柱上悬有李渔所书‘变化鱼龙地,飞翔鸾凤天’等二幅楹联。表明它是通往仕途的大门，鱼龙变化的地方，所以江南地区古来就有一种民俗习惯，这就是：游贡院“跳龙门”。今天这一停止了百年的民俗活动重又得以恢复，并成为人们喜闻乐见的民俗活动之

2004 年，区文化局又在贡院牌坊至明远楼之间的龙门街上，树立起了六尊与贡院科举历史有关的历史名人青铜塑像，他们分别为唐伯虎、郑板桥、吴敬梓、吴承恩、林则徐与张謇等。这些栩栩如生的雕塑面南背北，两人一组，呈纵行排列在龙门街的中轴线上，形成了一道亮丽的人文风景线。

江南贡院历史陈列馆自建馆以来，吸引了大量的游客前来参观，尤其是近年来,接待了许多党和国家各级领导、海内外专家学者、文化学术团体、莘莘学子以及普通游人国际旅游执委会主席巴尔科夫人参观贡院后提笔写道：“江南贡院真美，它是中国历史文化的骄傲。”如今，贡院已成为展示南京特色文化的一扇窗口，是了解我国科举文化的一扇窗口。

浩如瀚海的收藏文化

周道祥

六朝时期南京的收藏业

六朝时期，南京成了全国重要的政治文化中心。南下的中原文化与当地土著文化相互交融，产生了许多新型的社会文化现象，“收藏业”的兴起便是其中之一。

六朝以前，收藏虽已产生，但它主要是一种“皇家”行为，如藏书一项，周朝时代，不允许私人染指。汉代虽有石渠、天禄、麒麟等收藏机构，但那不过是专为皇室服务的庋宝场所。到了六朝时期，私人收藏却日渐兴起，一度曾夺取东晋司马氏政权建立“楚国”的大将桓玄，就特别喜欢收藏“法书名画”及奇珍异宝，有时限于财力，自己中意的藏品无法购进，就采取赌博的方式巧取豪夺，后来他从荆州回建康，还特地造了一条船，装上他的所有藏品，下属劝他不要携带这些珍玩，他说：“书画服玩既宜恒在左右，且兵凶战危，脱有不意，当使轻而易运。”在桓玄眼里，这些藏品不仅可以供人



花盆（清）

观赏玩味，而且也是易于搬运的财富，这种想法与今天藏界风行的收藏观何其相似。南朝刘宋开国皇帝刘裕的第五个儿子江夏王刘义恭，也喜爱收藏古董，为了得到更多的藏品他时常请求朝中大臣帮忙，侍中何勖因被多次索要而迫于无奈，只好把在路上随便捡到的狗枷和犊鼻裈冒充是秦丞相李斯和西汉大文豪司马相如的遗物送给刘义恭。可见刘义恭的收藏兴趣与今天部分藏家着意追求名人遗物的想法何其相似。

六朝首都的收藏大概可以分为皇室收藏和私人收藏两种，前者的藏品有的来自前朝保存，有的得于臣下贡献。如南齐时司州刺史刘悛在州治建学校，发掘出甑、尊、豆、钟等一批青铜重器，他及时送达建康，献给皇帝。皇室藏品中也不乏名人遗物，如蔡邕的焦尾琴，王羲之的书法等。皇帝高兴时，也可以用这些藏品赠送宠臣或家人，齐明帝曾把焦尾琴取出让大臣王仲雄弹奏，梁武帝也向他的孙子萧大钧赠送一卷王羲之的书法作品。

但是，真正代表六朝收藏特色的还是私人收藏的兴起。以上所说桓玄、刘义恭都是私人收藏的典型。再如齐竟陵王萧子良也是一位收藏大家，《南齐书》上讲他‘敦义爱古”，“于西邸起古斋，多聚古人器服以充之”。他的藏品类目现在已无法了解，然从《南齐书·高逸传》中我们得知，他已收藏了嵇叔夜的酒杯和徐景山的酒仓，这两种藏品已表现了一定的序列。齐代书法家王僧虔也是一位大书画藏家，他的藏品中有吴大帝孙权、景帝孙休、末帝孙皓、东晋丞相王导、大将桓玄、中书令王珉、领军王洽以及张芝、索靖、卫伯儒、张翼等名家的法书，有些藏品连皇家收藏中也都没有，以致齐孝武帝还要向他索求藏品。梁代学者刘之遴的收藏成就亦很高，他曾在荆州任官，集藏了古器物达数百件，其中以铜器最为贵重，后他到建康任职，在自己的藏品中挑选了四件带有铭文的古玩送给皇太子。第一件是西汉银镂双耳铜鸱夷榼，铭文‘建平二年造”第二件是战国错金银尊，铭文为‘秦容成侯适楚之岁造”；第三件是一件西汉时外国进献汉王朝的澡罐，刻铭“元封二年，龟兹国献”第四件是汉代澡盘，铭书‘初平二年造”。这四件铜器即使在今天看来也是属稀世之珍，十分宝贵。

六朝私人收藏中以藏书最为普遍而突出，特别在南朝，一些饱学之士深得藏书之惠。如梁初任秘书监的语言学家任昉，“家虽贫，聚书到万余卷，率多异本”。任昉去世后，梁武帝派学士贺纵等人到他家去校书，还从中挑选了一批藏品弥补政府所藏不足，其他如张缅、沈约、刘善明等都是远近闻名的大藏书家，其中沈约藏书多达二万卷，号称首都建康藏书第一。

六朝人收藏不仅重视藏品内涵和质量，更有藏品利用和研究风气的流行，这是真正意义上的收藏，而非一般对文物和艺术珍品的“占有”或为了用其“增值”。有的藏家在他人特别需要时，也愿意忍痛割爱，供人赏玩或使用。以藏书为例子，齐代崔慰祖“聚书到万卷，邻里年少好事者来从假借，日数十袭，慰祖亲自取与，未常为辞”。其他几乎所

有的藏书家都能边藏边读，以求增长学识，有的还借助藏书做出学术上的创新。梁人张缅藏书成卷,他利用藏书‘抄《后汉》、《晋书》众家异同,成《后汉纪》四十卷、《晋抄》三十卷。又抄《江左集》,未及成”,另撰个人文集五卷行世。任昉通过个人藏书活动,增长了学问和古籍鉴定知识，从而有条件负责国家藏书的整理工作，“自齐永元以来，秘阁四部，篇卷纷杂，昉手自雠校，由是篇目定焉”。有的藏家成了鉴定古物的行家，那些学识渊博的古物研究者更是得到藏家的厚爱。齐代时，盗墓人在襄阳的一座古墓中获得玉屐、玉屏风、竹简等大量古物，后来这批竹简流入民间，有人拿来请王僧虔考证，王僧虔认为是蝌蚪书《考工记》,为《周官》中所遗之文，相当珍贵。藏书家任昉有一次也获得一篇残缺简书，“文字零落，历示诸人，莫能识者”，后请学者刘显为其鉴定，认为是《古文尚书》所删逸篇,任昉为慎重见,特别回家检核《周书》，果如其说。有一年，北魏人赠送梁室一批古董，其中一件铜器上有铭文，许多人都无法辨识，刘显却能“案文读之，无有滞碍，考校年月，一字不差”。大得梁武帝的嘉赏。梁鄱阳王萧范从萧琛手中得到一本班固所书《汉书》真本，如此珍贵的古董，萧范不敢私藏，把它献给了东宫，皇太子请刘之遴、张缵（藏书家张缅的三弟）、到溉（喜收奇石）等为之考定，刘之遴将班固《汉书》真本与当时流行的《汉书》本子作了比较，提出“异状十事”，这种采用比较学方法研究鉴定古籍的手段，至今鉴定人员还时常使用。齐梁时代还有一位考古学家叫刘杳，他曾被南京栖霞寺的创建人明僧绍誉为“千里之驹”，一次，他和沈约讨论古代宗庙牺尊的型制问题，认为古代有一种尊彝，形状作鸟兽形，并举了三国时代鲁郡发现的先秦时代牛形牺尊及西晋时在青州齐景公墓中出土的牛形牺尊作为实例，让沈约大为叹服。刘杳的考定已得到了现代考古学的证明。在藏品利用方面，齐竟陵王萧子良的收藏更让众多学者都有获益，“子良少有清尚，倾意宾客才隽之士，皆游集其门”，他先后在西州城和鸡笼山下（今北极阁）集藏古代文物和图书，并结识有志之士如记室参军范云、萧琛、乐安任昉、法曹参军王融、卫军东阁祭酒萧衍(即后来的梁武帝)、镇西功曹谢朓、步兵校尉沈约、扬州秀才陆倕以及柳恽、王僧孺、江革、范缜等，他们在一起研讨学术，赏鉴古器，参校典籍，著书立说，形成了一个强大的学术团体，大大推进了首都建康文化事业的发展，也为丰富中国文化的内涵作出了诸多贡献。

六朝时期南京的收藏是中国收藏事业特别是民间收藏事业发展的第一个高峰，它打破了收藏由皇家独占的局面，推进了古物、图书的普及和传播，又注意收藏利用与研究的结合，提高了收藏的科学水平和文化品味，使民间收藏从一开始就表现出强烈的民族特色，为此后历代收藏的发展奠定了良好的基础。

南京的收藏品市场

南京的收藏品市场究竟起源于何时，没有明确的文字记载。但我们从一幅明人所绘金陵风俗画长卷上，可以看出南京至少在明代晚期就已出现了较为正规的古玩市场。

该幅作品无作者款印。引首书徐邦达先生“上元灯彩”四字，末尾另有其长跋。此图为绢本，设色，宽 25.5 厘米，长 266.6 厘米。所绘内容为农历正月十五上元灯会的热烈场景。而画家所选择的活动背景却是“古玩一条街”，画上古玩店铺林立，摊贩云集，万头攒动，壮观异常。徐邦达先生在跋中写道：“此明中画师所作上元灯戏图意，写当日金陵秦淮一带居人于上元节日欢腾游乐之景。”而故宫博物院副院长杨新先生则根据《康熙南巡图》及《皇都积盛图》所绘之相关内容，认为此图应创作于明万历至天启时期。所画地点即金陵秦淮河往北过三山街的内桥一带。不过二人均认定此图为明人所绘金陵上元灯会之场景无误。

书画，为士大夫们的主要玩赏物。在此图的街景中，我们可以看到有书画的专卖店，也有与其他古玩商品混作一处的地摊和店铺。其销售方式倒很现实，时人作品一般悬挂起来促销，而古旧字画除扇面、册页摊开供人选购外，其余上档次的品种则收卷起来以利保护。

图中的钟鼎彝器，包括铜镜和古瓷、玉器多为混杂在一起买卖。不过此类店铺与摊贩似乎较为顾客关注，图上就有客户手捧古玩器物在鉴别和欣赏。

乐器，《长物志》中说：“琴为古乐，虽不能操，亦须壁悬一床。”可见也为藏品。图中有两处，一处为锣鼓家私，另一处则有琴、瑟、琵琶、板胡、三弦、笛箫等等，并有专人在演奏乐器招揽顾客。

奇石，自米芾拜石以来，石与文人便结下了不解之缘。图中除盆景奇石之外，另有专售观赏石的地摊。特别有一种养于小盆之中，吸引了小孩注意的红、白、蓝、绿……诸色小卵石，倒极像现在日益火爆的南京“雨花石”。

家具，特别是明式家具为当今收藏界的一大热门。图中也描绘得相当丰富，其中有架子床、罗汉床、几、案、桌、凳、架、箱、花抬、插屏、鼓墩、根椅、帽椅、逍遥椅，应有尽有。从色调看，像紫檀木所制，有的还镶有大理石。



粉彩印泥盒（清）

使人惊奇的是，图中古玩摊上居然出现两处买卖鎏金佛像者。这表明当时佛教造像已在人们的心目中起了较大变化，在这里它不是被人顶礼膜拜的偶像，而是一件供摆设欣赏的艺术藏品。此现象在《长物志》里虽有反映，但直接将佛造像作为古玩贩卖却是少见的。

清代南京的古玩市场更加繁荣，只是其地点逐渐南移至长乐路一带，由于道路两旁古玩商店鳞次栉比，十分集中，人们就将这条路叫做“奇玩街”。在这条街上有一家最老、最有名气的古董店叫奇玩阁，他家不仅古玩多，货源广，而且东西好，品位高，加上从来不卖假货，所以全国各地来此淘宝的达官贵人、富商巨贾络绎不绝。

到了民国时期，有一次南京发生兵变，奇玩阁被抢劫一空，此后，古玩商店便逐渐转移到了贡院西街一带。继起营业而规模较大的古玩商店，有迪华斋、沈润生、松宝斋、粹古斋、乐古斋、罗祥记以及西园书画社、汪万顺书画店等；还有一家专营古旧书籍的萃古山房和一家经营碑贴的经古舍，都算是当时的名牌古玩商店。

古玩商店经营的品种较多，颇不乏精品。如以鼻烟壶为例，看起来只是一件很不起眼的小玩意，但功夫却极讲究。单以质地而言，就有玉、瓷、竹、玛瑙、琉璃、象牙、景泰蓝等多种，有的壶身还精绘或雕嵌山水人物、花木竹石，争妍斗胜，足令爱好者目不暇接。如著名的“十三太保”鼻烟壶箱，大的高约 1 尺多，小的高约 7 寸，内装 13 个不同造型的鼻烟壶，其中最贵的价值高达 1 000 两黄金。蜚声艺林的紫砂壶，在清代以陈鸣远所出以及书画名家陈曼生与制壶高手杨彭年合作的“曼生壶”最负盛名。紫铜（或云南白铜）手炉，古铜香炉，则首推明代采用暹逻国进贡的风磨铜所制“宣德炉”，以及制炉名家张鸣岐的制品，它们在古玩行业中都被视为不可多得的珍品。

南京的古玩店铺在经营正宗的古玩之外，有时还陈列着一些洁白的小瓷碗，这些碗中无一例外的注满清水，水中放养着五光十色的小石子，这就是南京的天赐国宝——雨花石。雨花石晶莹剔透，人见人爱，被南京人视为掌上明珠。

清末两江总督刘坤一提倡建立东南五省联保时，驻守雨花台的炮台管带刘文豹，奉命加筑炮垒，增加炮位，掘壕时得了三块雨花石，大逾拳头。其中一块如鹅卵，椭圆形，周围光滑毫无瑕疵，以中分为黑白二色，真的是黑如点漆，白如羊脂，分界线无丝毫偏差，向日照视，白者通明，黑者如墨。另一块平扁，黑底可鉴，中现一水墨观音菩萨像，赤足立于鳌鱼头上，手持净瓶，中插杨枝，头挽螺髻，面目宛然，黑白分明。再一块上圆下方，背圆面平，如半剖鹅卵，中现一关公立马拖刀之像，绿巾绿袍，金刀红马，色彩分明，别具一种刚猛威武之气。

刘文豹得到这三块宝石，认为天赐，他把关公像的那一块供于佛堂正中，朝夕焚香膜拜，其余的两块，则珍藏于内室，虽至亲好友，也别想一窥真像。但此事终于被他的顶头上司刘坤一得知，刘坤一看了宝石后大喜过望，他立即给刘文豹先增加了禄俸，然后把黑白分明的那一块“太极石”不客气地据为己有，而把其余两块璧还原主。

刘坤一将这块奇石取名为‘两仪宝石”,并题了一首诗“:乱世谁能知黑白,两仪正气此中分，苍天有意垂明像，却使忠奸不遁形。”俨然以清室的忠臣自居。

后来刘坤一调了官，继任者是以酷好古玩著称的端方，他到任后就向刘文豹索观另外两块雨花石。刘文豹虽想拼掉这顶乌纱帽也不愿拿出来，但后来还是迫于端方的严命，把观音像的那块送到南洋劝业会去陈列,闭幕后,硬是把它索回。这下却触怒了端方,刘文豹也终因此事被罢官削职，回他老家合肥去了。后来，他把这块让他丢官观音石送到了周公山紫蓬栅供奉。抗战前游过此山的人都曾看到这块奇石。至于那块带有关公人像的雨花石,则下落不明,不知流落何方。

1946年，周恩来、邓颖超同志在南京梅园新村工作期间，于紧张的工作中还抽出时间到雨花台凭吊革命烈士，从雨花台带回一些雨花石陈放在中共代表团会客室外的小圆桌上,以进行革命的教育。郭沫若到梅园拜访周恩来同志时,见了这碗雨花石,感慨万分,作出‘雨花纹石的宁静、明朗、坚实、无我似乎象征着主人的精神’的评语。

一般来说，爱好古玩者多系官宦富裕之家。因为收藏精品必然需要花费大量金钱，即使平时陈设古玩也需要相应的环境和条件，非一般平民所敢染指。当年国民政府主席林森,爱好古玩成癖,每逢发薪,他必去夫子庙古玩市场选购。只要看中,就不惜重金购置。他曾在迪华斋以三百元高价买下一把香妃竹扇，令闻者为之咋舌。林森不仅酷爱收藏，且鉴赏水平也较高。现珍藏于南京夫子庙大成殿内的一方南朝齐武帝永明二年（484年）《孔子问礼图》碑刻,就是经林森鉴定而确定为真迹的。据碑座上林森所撰铭文看,此碑为国民党元老戴季陶先生于 1932 年得自洛阳“画法刻工朴茂无比,石纹斑驳而又极其润泽,金石家谓乃古刻,久湮于水中者,断非伪造成之所能”。于是运往南京“建亭于考试院,用资保护且借以昭示先圣求礼之殷”。

夫子庙古玩商店为了满足顾客的需要，都千方百计地去寻求货源，哪里有出土古物，就前往争购 哪家有古玩,就设法弄到手。他们的货源,首先主要来自扬州、合肥两地。扬州为盐商云集之地，富商巨贾爱好古董，此处古玩生意较大，货源自然充足；合肥多豪门大族，官宦之家对金石书画多有考究，加以安徽与河南相通，后者出土古物，多数在此集散。其次来源于私人所藏,南京官僚门第收藏古物的不少,一旦中落,就变卖维生。三是从‘黑市”得来。旧日南京莫愁路、堂子街一带有一种不见太阳的黑市交易，每日天还未亮时分，早就有人带着各种旧货古玩沿街求售。这种黑市由来已久，据说早在清代初年，就已形成。当时由于清兵入关，许多明朝的遗老遗少断绝了生计，只能靠变卖家产度日，为了顾及自己的脸面，遗老们便选择天不亮的时候去卖东西，免得让熟人看见了丢面子。可到了后来，不但遗老们来黑市卖东西，一些吃喝嫖赌的败家子，捡破烂的，甚至盗贼小偷也混迹其中。精明的古董商人当然不会放过这个发财的好机会，他们每天伸手不见五指的时候就早早来到黑市，凭着他们灵敏的嗅觉觅宝。据说清朝有个小偷，将他偷到的一只汝窑碗在黑市

上卖了二两银子，这位古董商将买到的汝窑碗转手以二千两白银的价格卖给了一位官员，这位官员又将这只汝窑碗献给了乾隆皇帝，于是该官成为封疆大吏。像这类发生在黑市的故事数不胜数，而靠在黑市淘宝发财的古董商大有人在。

夫子庙一带许多卖古玩的店家，大都有一套以次充好，以假代真的本领，店家们行话将赝品称为“西贝”。西、贝两字连起来成一贾字，贾、假同音，他们就用这种“黑话”欺骗顾客，所以社会上把这一类人叫做“古董鬼子”。



朝天宫收藏市场

有一位家住瞻园路中段的艺人，专门修补古玩残件，手艺之精，也令人叫绝。如某店家以廉价从黑市上淘到一件破损的青铜器或是买到一匹缺腿的古陶马，请其配补好后，简直是天衣无缝，店家转手抛出后，便可赚到一笔大钱。但这种人的手工费也是高得惊人。

自清末人民国，夫子庙一直是古玩市场的中心。20 世纪 40 年代，在汉中路一带又出现了七八家古玩店，于是古玩生意从城南又延伸到了新街口地区。

解放后，南京的收藏品市场主要集中在夫子庙一带。1956 年以后由于政策的因素古玩市场不复存在。1965 年 6 月 1 日，南京文物商店（后更名南京文物公司）正式成立。这是南京市唯一一家从事文物

收购与销售的国营单位。南京文物公司自成立以后，通过商业手段收集保存了大量流散文物珍品，并向省市博物馆(院)提供了 700余件精品，其中有唐朝人所书经卷、明代吴门画派沈周、文征明、祝枝山和清代著名画僧八大、石涛，以及扬州八怪郑板桥、金农、黄慎等人的绘画名迹，包括近、现代著名画家吴昌硕、任伯年、齐白石、徐悲鸿、张大千、潘天寿等人的作品。此外，还有战国两汉玉器和唐三彩橄榄瓶、宋影青狮钮执壶及明永乐、宣德青花瓷以及战国犀牛青铜印等珍贵文物。除此，公司还藏有秦代铜权、汉代兽形水注、西晋青瓷人物楼阁堆塑谷仓、狮形水注、明代蓝英山水图轴、清代八大山人临兰亭序、任伯年人物扇面、近代张大千及黄宾虹等人的山水人物图轴等。

南京文物公司下设三个门市部，即位于太平南路 72 号的十竹斋、夫子庙东市 22号的翠文斋、中山南路 105 号的聚宝斋。其中，文化名店“ 十竹斋 ”与北京“ 荣宝斋 ”、上海“ 朵云轩 ”并列为全国三大老字号书画店，已有近四百年的历史。十竹斋的创始人胡正言，明代安徽休宁人，善书画篆刻，尤精雕版印刷术，在南京生活了 30余年，他分别于 1627年用斗版法完成的《十竹斋画谱》和 1644 年兼采拱花法完成的《十竹斋笺谱》，开创了彩色套印的新工艺，为中国水印复制艺术之始祖。

至 20 世纪 90 年代，南京的收藏品市场如雨后春笋般出现，其中有夫子庙东西市收藏品市场、瞻园路收藏品市场、尊经阁收藏品市场、中天收藏品市场、省博物院收藏品市场、朝天宫收藏品市场、长江收藏品市场、堂子街收藏品市场、清凉山收藏品市场等。经过十余年的自然整合，现在南京的收藏品市场主要有三处：一是夫子庙收藏品市场，这里历史悠久，文化积淀深厚，市场以江苏省文物总店及南京文物公司为核心，汇集中天收藏品市场、瞻园古玩城、夫子庙东西市古玩商店，形成一处集古玩杂件、书画碑贴、钱币邮卡为一体闻名全国的收藏品市场；二是朝天宫收藏品市场，该市场地处南京最大的古建筑群朝天宫内，每当逢年过节市场照例举办全国收藏品交流大会，不断吸引着成千上万的收藏爱好者前来淘宝捡漏；三是清凉山收藏品市场，1992 年，南京这座石头城设中华奇石馆于石头山上，以弘扬南京的石文化。2003 年，这里在中华奇石馆的基础上进行扩建，增加了古玩、书画等经营项目，成为一处以奇石经营为主的特色收藏品市场。

雅俗共赏的南京楹联

徐龙梅　徐延平

在古老南京，连菜佣酒保都有六朝烟水之气。从皇帝、文人到普通百姓，大多喜爱对联，善作对联。可以说，对联的发展，和南京有着密切的关系。

南京，对联的发祥地之一

据《谭嗣同全集·石菊影庐笔识》记载的一个故事称，南朝梁文学家刘孝绰（481~539 年），深谙平仄声律，诗作清新自然，曾为《昭明太子集》作序，晚年辞官不出，谢绝会客，自题其门："闭门罢庆吊，高卧谢公卿。"文辞质朴，表达出作者厌恶官场应酬，不与达官显贵打交道的一种闲适心态。他的三妹刘令娴，文笔以清丽著称，也做一联应和："落花扫仍合，丛兰摘复生。"文坛兄妹的对仗之作，珠联璧合，佳联一出，饮誉江南；"亭台柱壁，莫不题之"。这是我们知道的南京最早的两副门联，比公元 964 年五代后蜀主孟昶的"新年纳余庆，嘉节号长春"桃符题联要早出 450 多年。



甘熙故居内厅

“对联天子”朱元璋

明代初年，由于开国皇帝朱元璋的大力提倡，上至公卿下至平民百姓家，大都张贴春联迎新年。据清人陈云瞻《簪云楼杂说》：“春联之役，自明太祖始。时帝都金陵于除夕忽传旨，公卿士庶家门上须加春联一副。”一道圣旨，把明代的春联活动推向新的高潮。

据乾隆年间《解人颐》一书载，明太祖朱元璋甚爱对联，无论是行军打仗、饮酒下棋，或是微服私访、与大臣议政，都爱谈论对联，出句联对，倡导臣民对对子，他文化不高，却有“对联天子”的美称。

朱元璋不但要别人写春联，还动手亲撰联语，据《金陵琐事》载，朱元璋赐予开国功臣、中山王徐达一联：“破敌平蛮，功贯古今第一人；出将入相，才兼文武世无双。”联语有溢美之辞，“昭明乎日月，大将军一人而已”，其实等于朱皇帝在自夸自，看我多么惜才、爱将。史书上还有记载，明太祖见大臣陶安以书作枕，于是出上联：“枕耽典籍，与许多圣贤并头”，陶安才思敏捷，遂对执扇的皇帝对出下联：“扇写江山，有一统乾坤在手”。后来朱元璋还为其赠联：“国朝谋略无双士，翰苑文章第一家”，来赞赏陶安的文才。

有一次朱元璋和刘伯温对弈，皇帝出联，刘基应对。一副工整贴切、气势磅礴的佳句“天作棋盘星作子，日月争光；雷为战鼓电为旗，风云际会”，信手拈来成了传世至今的名联绝对。

为考查儿子朱标和朱棣的文才胆识，朱元璋遂以御花园里的白马为由出上句“风吹马尾千条线”，命两个儿子对下句。朱标对的是：“雨打羊毛一片毡”，而朱棣则对的是“日照龙袍万点金”，下联一出，孰优孰劣，一目了然。

由于朱元璋对对联的偏爱，民间也出现一些署上朱元璋大名的对联，如“清风明月本无价，近水远山皆有情”（莫愁湖郁金堂）；“世事如棋，一着争来千古业；柔情似水，几时流尽六朝春”（胜棋楼），是真是假，如今也无证可考了。

在民间还流传不少朱元璋与别人对对联的趣闻故事：如“双手劈开生死路，一刀割断是非根”的市井美谈，与10岁孩童的联对“十岁儿童当马驿，万年天子坐龙亭”等民间传说，还有：“一弯西子臂，七窍比干心”等文字游戏。

清代文人重“楹联”

清朝，统治阶级为笼络知识分子，给予骈体文以特殊的重视，从朝廷、官府到民间，十

分看重诗词歌赋中的对偶联句。自乾隆十六年（1751年）到四十九年（1784年）清高宗弘历六次下江南，有四次驻跸江宁，无论是到寺庙祭祀，还是游山玩水，均留下了一些楹联。

如乾隆在南京为诸多寺庙的题联，“地近秣陵飞法雨，江门扬子听潮音”（慈云寺）、“天半插浮屠，宫殿金银三界上；云中现忉利，楼台丹碧六朝前”（报恩寺）；“波心似镜留明月，松韵如篁振午风”（清凉山清凉寺）；“吴楚江山通广运，华严楼阁总悬居”（燕子矶弘济寺）。乾隆驻跸的行宫也留下他称心满意的对联“松间觅云径，罅眄石壶天”（栖霞山行宫）；“三茅天际青莲耸，二水云边白鹭飞”；“圣迹长留欣继武，慈颜有喜庆承欢”；“风物江山艳阳候，人文都会太平时”（龙潭行宫三联），从皇上欣然命笔中，亦可看出他对南京山川古刹的赞美之情。

在皇帝的倡导下，文人墨客自是对楹联更加重视，在南京也涌现出曹雪芹、袁枚、魏源、龚贤、陶澍等楹联大家，有许多佳联妙对融入到名著中去。

《红楼梦》中的楹联佳对，看似信手拈来，却是寓意深刻。第1回中描写的“太虚幻境”石牌坊，刻有一联“假作真时真亦假，无为有处有还无”。第5回中宁国府上房内间有联曰“世事洞明皆学问，人情练达即文章”，含有哲理，耐人寻思。第2回中智通寺有一联“身后有余忘缩手，眼前无路想回头”，这副对联，用在比照贾府由兴盛至衰落，是一个极好的概括。

《儒林外史》的作者吴敬梓寓居南京秦淮水亭，有几副佳联，耐人寻味。“三间东倒西歪屋，一个南腔北调人”，是当年吴敬梓贫穷生活“囊无一钱守，腹作千雷鸣”的缩影，正如《盱山志》载，吴敬梓“日惟闭门种菜。冬夕，无御寒具，则自秦淮北岸翘首行吟雅步，至古冶城诸山返，以为常，谓之‘暖足’”，。尽管穷困潦倒，但是吴敬梓仍深爱着南京。“读书好，耕田好，学好便好；创业难，守业难，知难不难”是吴敬梓的代表联，寓意深刻，不管是劳心者、劳力者，只要学好就能有出息，无论创业守业皆难，但天下无难事，只要有心人。有志者事竟成，这也是值得借鉴的。

乾隆十三年（1748年）袁枚卜居南京，择地小仓山购得隋园，后更名为随园。在随园中有两副述志联写得新颖别致：“不作公卿，非无福命都缘懒；难成仙佛，为爱文章又恋花”、“柴米油盐酱醋茶，除却神仙少不得；孝悌忠信礼义廉，没有铜钱可做来”。平易中深含至理。作为当时总领文坛的诗人，他还有不少抒发情怀的对联耐人寻思：“读书已过五千卷，此墨足支三十年”；“无求便是安心法，不饱真为却病方”。袁枚有诗人放浪之热情，为官有政声，退居有高朋，他的私人花园，任何人可以随意参观，即如袁枚自撰对联所说：“门无凤字，座有鸡谈”；“放鹤去寻三岛客，任人来看四时花”。

清代还有一些撰联高手，如李渔、薛时雨、林则徐、魏源、龚贤、彭玉麟在南京也留下不少对联，在此不一一赘述。

甘家大院楹联多

南京的传统民居大多数分布在十里秦淮的城南，弯曲的小巷，密集的河房，栉比的民居,成了老南京的象征。位于南捕厅的甘熙故居,由于政府的致力保护和开发,不但请甘氏后人回忆出清代中晚期甘家的一些旧楹联，而且在全国范围广泛征联，使得甘熙故居成了传统民居楹联文化的集大成者。

甘熙是晚清南京著名的文人,道光年间进士。利用家藏的十万册古籍,潜心研读,勤于思考,成了大学问家。

他不但精研金石之学，且擅长堪舆星相之术，勤事纂述。他在宅内自辟小院，建造了“文澜轩”和“寿石轩”两座书室,与文友朱绪曾等共同收集金陵乡俗掌故,著书立说。《百家姓》中甘姓后注“渤海”,甘氏源出于此。甘氏南迁后,门厅上镌刻“于湖世泽,渤海家声”,武丁旧学,典午名家”对联,充分反映了甘氏感念先祖,不忘祖宗的传统美德。

大厅内高悬褐底金字的“友恭堂”大匾，中堂悬挂“立德齐今古，藏书教子孙”对联，抱柱上分别挂有“孝义传家政,诗书裕后昆”,“德雨信风,仁山智水 礼门义路,贤士达人”,“德尚圣贤,炎凉世事三更梦 志存淡泊,风雨人生一部书”等联语,与室内的摆设共同组成江南名门望族客厅内丰富的文化内涵。

2001 年新发现的《江宁甘氏友恭堂碑记》,全文 500 余字,清晰地记载了甘氏家族以“施敬”为家训的历史,兄友弟恭,家风儒雅,才使家庭和睦,代代相传不衰。大厅里几副旧时楹联的含义与其十分吻合。即便三进、四进的对联“千秋博士,一代儒宗”,“修其天爵,教以人伦”和偏院联“人因竹静，风为兰和”,也有异曲同工之妙。



甘熙故居厨房

内厅供主人及内眷生活、起居之用，并接待亲朋挚友和女客，《福寿三多》刺绣中堂边挂有“福禄寿三星高照，松竹梅四季长春”对联。

旧时妇女多信佛,甘家在院内设有一处佛堂，供奉观音，悬有“瓶中甘露常遍洒，手内杨枝

不计秋 ’对联,日常在此诵经、礼佛。

甘熙中进士后所筑‘ 寿石轩 ”,轩敞明亮、雅静,悬有其父甘福自撰联‘ 积卷敢夸东壁富,披函好趁北窗凉 ”‘ 云烟供养邀清泽,金石摩挲发古香 ”，透出一股浓浓的书卷气。

甘家的女儿结婚,便在家中布置洞房,有联‘ 良佩双温穆,新兰自芬芳 ”,更增添温馨的气氛。尤其是甘家媳妇严凤英的旧居,小巧而简朴,一副藏头联‘ 凤律心声扬赤县,英姿仪态誉黄梅 ”，极凝练地歌颂了黄梅戏表演艺术家严凤英的艺术成就。

由于甘熙后人甘贡三在 20世纪 30年代就有‘ 江南笛王 ’之称,他秉承先祖遗风,为人谦恭宽厚,和睦邻里,与红豆馆主爱新觉罗 ·溥侗为莫逆之交,共同主持过‘ 公余联欢社 ”,当时的名流梅兰芳、奚啸伯、言慧珠、童芷苓等常到甘家大院交流切磋,甘家大院至今还保留有票友房,联曰‘ 津逮楼中丝竹管弦雅韵天生九畹,人文道上才情胆识大名高矗两门 ”。

旧时甘家处处有楹联,就连小小厨房也写有‘ 庖厨君子远,菽水妇人宜 ”,体现了甘氏女子的勤劳、贤惠。

故居各进的大小门扇上，还陈留着旧时古香古色的佳联妙对，反映了甘家的家风和为人处事的哲学理念。一户较为殷实的人家,竟有如此众多的门联、厅联、书房联、闺房联,由此可见老南京楹联文化的深厚底蕴。

太平天国“ 红旋风 ”

太平天国建都南京，乃至建造诸王府邸，都有很多对联活动，这和天王洪秀全对楹联的喜爱密不可分。

相传,洪秀全在创立农民革命组织‘ 拜上帝会 ’时,自称是‘ 天帝次子 ”,雄心勃勃,某夏夜去池塘游泳,见水面波光粼粼,即口占一联,抒发他的豪情壮志,联曰‘ 夜浴鱼池,摇动满天星斗 异登麟阁,力挽三代乾坤 ”。

起义将领陈金刚也在军中悬挂对联‘ 王者命自天,谁敢化蛇当道 英雄居此地,何妨扪虱谈兵 ”,把清兵比作虱子、臭虫,气魄之大,令人慨叹。石达开起兵时,也有一联‘ 忍令上国衣冠,沦于夷狄 相率中原豪杰,还我河山 ”,表现太平军的赫赫军威。

太平军攻占南京后，将书写楹联的“ 红色旋风 ”刮遍府邸衙署。洪秀全在天王府金龙殿上亲笔题联‘ 虎贲三千,直扫幽燕之地 龙威九五,重开尧舜之天 ”,盛赞太平军勇士(虎贲统称)所向披靡,建立了一个崭新的‘ 人间天国 ”。天王还题联“‘ 独手擎天,重整大明新气象 孤心报国,扫除外族旧衣冠 ”‘ 天条流行,恩深雨露 朝纲理治,运转乾坤 ”‘ 天命诛妖,杀尽群妖,万里河山归化日 狂赫斯怒,勃然一怒,六军甲胄呈威风 ’等。

诸王府邸的楹联也是用词不落俗套，一副副铿锵悦耳，反映了那个时代的特点和风

貌。有趣的是，东王府、翼王府、北王府、豫王府都用上了“凤头格”和“顺嵌”的嵌字手法，表现出诸王的不同战绩和地位：“东方诸侯，替天行道；王畿千里，顺地无疆；翼德威明，鄙阿瞒（曹操乳名）为小儿，能视豫州（即刘备）如骨肉；王陵忠义，弃项羽如敝屣，独知刘季（指刘邦）是英雄；”“豫州居天下之中，万方为宪；王爵加封建之上，百辟同钦；”“位列北王，俨率众量绕天国；职司后护，常施惠雨溥群黎；”洪秀全还为忠王李秀成题联“马上得之，马上治之，造亿万年太平天国，于弓刀锋镝之间，斯诚健者；东面而征，西面而征，救廿一省无罪良民，于水火倒悬之会，是曰仁人”，巧用各种历史典故，颂扬了天国诸王功勋。

历史上那朝那代，似乎都没有太平天国有如此之多的府衙楹联，丞相府联曰“凝碧池头，王右丞得句；虎岸关外，平原相勤王；”“丞天父鸿恩，报国效忠标姓字；相王侯骏业，斩邪留正燮阴阳”，将“一人之上，万人之下”的丞相的地位、作用表达得淋漓尽致。出自忠王李秀成的两副对联“检束身心为宰相；点提兵将斩妖魔”（地官丞相府联）；“指日高升，不愁富贵；挥扇可渡，大显神通”（指挥衙联），也是大气磅礴，振奋人心。

再如将军府联“将十万众，横行天下；军八千人，威震寰中”，军帅府联“军其近于均平，与士卒同甘苦；帅之为言率也，执鏊孤以先登”，师帅府联“师天父训言，莫学黄巢李闯；帅地官徒旅，但为鲁肃曹彬”（曹彬系攻南唐、俘李煜的大将），旅帅府联“旅人声吼妖魔走；帅字旗飘得胜归”，皆用“藏头格”的形式，表达太平军之威猛骠悍，克敌制胜。其他府衙也皆有贴切的楹联：“监古监人皆可法；军机军备总其成”（监军府联）；“巡之为言循也，共凛威循夏楚；查其近为察乎，群瞻明察秋毫”（巡查府联）。

太平天国曾实行男女分馆制度，凡有技能的女子进绣锦馆，有一技之长的男子进百工衙或诸匠营，在这些最基层的工匠劳作地，也悬有特色鲜明的楹联，表现出天京对联之风的盛行。诏书衙有联“诏出九重天，那怕妖魔施毒计；书成一统志，岂容鬼蜮竞横行”，总制府有联“总纪总纲，好把天情消诡计；制衣制事，须凭圣体胜凶残”，绣锦衙（馆）有联“绣衣赤舄堪为相，锦地花天尽是妖”，油盐衙有联“油然作云，尔自巫山去雨会；盐差似雪，我甘冰窖雪毡寒”，金匠馆联“金气多寿，匠心自工”，典袍衙联“典内衣裳凭人取，袍上云龙伴我行”，司天水衙联“天父天兄能救世，水兵水将尽诛妖”，铅码衙有联“铅熔月晕，码逐星流”，就连开科考试的女考场也有一副藏头联“太平世界，男女同权应科举；天国春秋，军民协力斩顽妖”。

太平天国时期的府衙楹联，大都体现了效忠天王的思想，表现出斩妖除魔的决心和必胜信心，通俗易懂，带有农民起义军的特色，故能得以流传，在清末的南京，形成了楹联文化一道亮丽的风景线。

即便是忠王李秀成为太平军阵亡将士写的挽联，也是语气庄重，撼人心弦：“魂兮归来，三藐三菩提，梵曲依然破阵乐；悲哉秋也，一花一世界，国殇招以巫阳词。”尤其是“破阵乐”一词的巧妙运用，真是神来之笔。

民国名人爱咏联

民国时期，南京的楹联活动大多数集中于社会的上层，政府要员、社会贤士喜欢咏联对句，借对联抒写自己的政治抱负，或称颂战友的作为和功绩，也有一些文采斐然的对联镌刻于名山古刹。

孙中山亲撰黄兴的挽联“：长恨随陆无武，绛灌无文，纵九等论交到古人，此才不易 ；试问夷惠谁贤，彭殇谁寿，只十载同盟今日，后死何堪。”此联引用晋·刘渊“常鄙随陆无武（汉朝文臣随何、陆贾），绛灌无文（指汉朝武将周勃和灌婴，周勃曾受封绛侯）。道由人统，一物之不知者，固君子之所耻也”等典故，以古人兴亡衬之；“此才不易”旨在敬挽黄兴，赞扬黄兴的文武全才。下联借写彭祖之寿等，痛惜黄兴的青春夭折，情感悲绝、摧人泪下。南京临时政府海军总长黄钟英 1912 年逝世，孙中山也以联相挽“：尽力民国最多，缔造艰难，回首思南都俦侣 屈指将才有几，老成凋谢，伤心向东亚海权。”一种惜才叹才的悲悯之情，溢于言表。

最显才情是的孙中山撰写宋教仁的挽联“：三尺剑，万言书，美雨欧风志不磨，天地有正气，豪杰自牢笼，数十年季子舌锋，效庄生索笔 五丈原，一抔土，卧龙跃马今何在，冠盖满京华，斯人独憔悴，洒几点苌弘血泪，向屈子招魂。”上联高度概括了华兴会创始人宋教仁的外交能力和文辞才华，下联以诸葛亮之死来喻比，表达了孙中山对战友的无限深情。

中山先生逝世前留下的两句话“；革命尚未成功，同志仍须努力”，也成了鞭策和激励后人的一副很好的对联。

诗、文、书法堪称一代名家的国民党元老于右任为孙中山献的挽联，情深意切“：综四十年胼手胝足之功，真是为生民立命，为天地立心，历程中揖让征诛，视同尘土 流九万里志士劳民之泪，始知其来也有由，其生也有自，瞑目后精神肝胆，犹照人间。”即便是快走到人生终点时，依然不忘民族利益而致联蒋经国“：计利当计天下利 求名应求万世名。”期盼祖国的统一大业早日实现。

时任国民政府主席的谭延闿，亦喜文字对联，孙中山先生逝世时，他挽联曰“：旭日丽中天，数千古英雄，孰堪匹敌 大星沉朔野，率三湘子弟，共哭元戎。”特谭主席作古，墓葬灵谷公园，胡汉民挽“：景星明月归天上 和气春风在眼中。”

人民教育家陶行知， 1914 年毕业于南京金陵大学，后留美， 1916 年学成回国，他一生致力于平民教育，在南京创办晓庄师范，其间撰写了不少对联，诸如“以宇宙为教室，奉自然作宗师”；“和马牛羊鸡犬豕做朋友，对稻粱菽麦黍下功夫”；“以教人者教己，在劳力上劳心”；“四体不勤，五谷不分，孰为夫子 小疑必问，大事必闻，才算学生”，尤其

是陶行知仰慕新安旅行团宣传抗日的艰苦奋斗精神，撰联相赠：“捧着一颗心来，不带半根草去。”其实这也是他自己致力人民教育事业的光辉写照，难怪郭沫若称赞陶行知“不仅是开创时代的哲人，而且是一位伟大的人民诗人”，并在其墓园题联：“千教万教，教人求真；千学万学，学做真人。”叶圣陶挽联曰：“情超哀乐三杯足，心有阴晴万象殊。”

南京的楹联总和历史事件密切相关，有对联虽不是出自名家之手，但是联书中多有记载，那就是痛斥汉奸汪精卫叛国投敌的三副对联。1940年3月，汪精卫初任伪国民政府代主席兼行政院长，民间有一联记载其事：“国祚不长，八十多天儿皇帝；封疆何窄，两三条巷伪政权。”此联借古讽今，嘲笑汪伪政权不过只能影响到几条街巷而已，势必和袁世凯一样短命。

1941年除夕，汪精卫还恬不知耻地在“汪公馆”门口贴上对联：“立民族民权民生之宏愿，开为党为国为公之大业。”原想标榜自己的宏图大略，谁知民心不可欺，当晚就有人为对联添上“偏旁”，使得对联意义完全相反：“立泯族泯权泯生之宏愿，开伪党伪国伪公之大业”，将汉奸的丑恶嘴脸大白于天下，万人唾之！

1942年5月12日，汪精卫过60大寿，伪南京警察局长托灵谷寺长老书一寿联：“昔有盖世之德，今有罕见之才。”初读似觉在赞颂汪逆的有德有才，细品才发现联中的“盖世”、“罕见”乃“该死”、“汉奸”的谐音，言简意赅，别出心裁，读之大快人心！

1945年8月14日，日本侵略军无条件投降，举国欢腾，有人将此事载入联史，成了家喻户晓的一副对联：“中国捷克日本，南京重庆成都。”虽说此联并非上乘，用“捷克”也不能替代八年抗战之艰苦卓绝，但下联之三个地名连缀，南京重新庆祝成为首都倒也自然贴切，可见作者的匠心独具。

南京地名直接嵌入联中的，属文字游戏的名联有：“冬夜灯前，夏侯氏读《春秋传》；东门楼上，南京人唱《北西厢》。”据说是南京人对的下联，足见其巧其工，别开生面。

随着解放大军的南下，原南京军区杜平政委亲书一长联，欢呼南京的解放，联曰：“大江东去，淘尽千古风流，从此三山留故事；虎旅南征，雪得百年耻辱，迎来万户庆明时。”真是“春来也，南京解放；时至矣，万物复苏”，南京真正的春天开始了！

金陵美景有佳联

自古以来，风景名胜都有不少好的楹联，他们对景观特色、人文历史作了高度概括、画龙点睛，成为装点名胜古迹的璀灿明珠，也是对广大群众进行美育辅导的一份好的教材。南京作为六朝古都、十朝都城，其地名掌故、历史沿革、建筑文物、宗教民俗、人文轶事在楹

联中多有涉及,尤其是以山水城林著称的南京,留下了很多佳联妙对,联由景而名,景由联而兴,相辅相成,相得益彰。无论是古代、近代或是现代,风景名胜里的楹联,常换常新,注入了更多新的内容、新的活力。

“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”，南京很多古老的寺庙都留下不少上乘的对联。如鸡鸣寺，三国时为吴后苑，后遭兵火，复建部分建筑后，原浣香楼曾有集孟浩然诗句的古联:'谷静秋林响 ,楼深复道通。'建于五代时的兴教寺,南唐曾为李煜的行宫,辟有清凉道场，有一古联：“四面云山朝古刹；一天风雨送残秋。”北宋时王安石舍宅建半山寺，清人薛时雨撰有一联：“钟阜割秀，清溪分源，咫尺接层楼，叹禁苑全虚，尚留此寺；谢傅棋枰，荆公第宅，去来皆幻迹，问孤墩终古，究属何人。”明代迁址移建的灵谷寺，曾国藩还为龙王殿撰写过一联：“万里神通，渡海遥分功德水；六朝都会，环山长护吉祥云。”

明代晚期画家郭仁、文征明、文伯仁以及清代高岑等曾相继绘出《金陵八景图卷》、《金陵十八景册》、《金陵四十景图册》等,诗人、联家随之吟联,出了不少好的作品,如清人彭玉麟题莫愁湖联:'胜地是流传,直博得一代芳名,千秋艳说 赏心多乐事,且看此半湖烟水,十顷荷花。'生讲崇文书院的薛时雨为玄武湖题联:'三百年方策犹存,剩凫渚鸥汀,时有烟云入画图 四十里昆明依旧,听菱歌渔唱,不须鼓角演楼船。'热情地赞颂了南京的自然风光。

近代，许多名人也为南京的风景名胜著联，使得“人”以“地”传，而“地”却更因“人”而益彰其奇妙。清末维新派首领梁启超为'鸡笼烟树 '的豁蒙楼题联曰:'江山重叠争供眼 ,风雨纵横乱入楼。'庄重而又有动感,格调沉雄,令人深思时事沧桑,视为佳联。曾任江苏知府的谭嗣同为'莫愁烟雨 '题联,也是一往情深:'身是六朝人,依然乐府江山,谁教匆匆后来事 家临九江水,为忆洞庭烟雨,可怜惘惘昔年游。'被誉为当代草圣的林散之为莫愁湖撰联:'虎踞龙盘,中山王气 鸢飞鱼跃,少女莫愁。'为灵谷寺撰联:'觉苑喜逢今日盛,道林行见古风还。'康有为的女弟子萧娴为胜棋楼题联:'石城对弈,钟阜开基。'皆是词简翰美的楹联佳作。

1983年 4月,南京《周末》报社、江苏电视台等 7 家单位联合发起“金陵新姿览胜评点征联”活动,共征得风景名联 3万多副,佳联如云,最后评出一、二、三等奖共 79 副楹联,至此,新金陵 40 景的景点楹联以全新的面貌，呈现在人们的面前，收到较好的社会效果。如中山陵联:'废两千载帝制,首义归功先行者 积四十年经验,遗言启迪后继人 ”。明孝陵联:'帝业已消沉,留得孝陵葱郁,石像巍峨,胜地重游溯前史 神州终变革,喜看钟阜峥嵘,人民解放,豪情奋发创新天。'阳山碑材联:'深谷易理,未能填海 大材难用,留待补天。”雨花台联:'石贵丹心一寸,人崇碧血千秋。”

2005年 4月 12 日'新金陵 48 景评选 '揭晓,楹联学家沙元伟现场咏联,如阅江楼联：

“东临碣石,以观大海,魏武一待悬日月高莅卢龙,为阅长江,宋朱两记定乾坤。”静海寺联:七下五洋,探险投荒,扬威万里垂青史五通商口,丧权赔款,蒙耻百年警后人。”云锦博物馆联:师法自然,采千朵云学功造化,织五彩锦。”

群众钟情征联赛

自1982年除夕,中央电视台、中华书局等单位举办“迎春征联活动”,著名词学家唐圭璋教授,还亲书一等奖对联“民强国富中华路,日暖风和锦绣坊”以示庆贺。其余获奖佳联如:言谈不俗,衣冠不俗,处处移风易俗;上下齐心,新老齐心,人人戮力同心;梅红松绿市,虎踞龙蟠城”。据统计最后一联,竟有149名作者不约而同地对上“虎踞龙蟠城”,由此可见南京的美誉度之高。

1985年春节江苏省广播电台举办为著名企业撰联的大型征联活动,共收到对联十万多副,按一题只评选一副对联的原则,共评出53副佳联,南京的一些知名作家、诗人、楹联学家俞律、丁芒、吴奔星、忆明珠、窦天语、王德安、陈永昌、徐延平、王宜早等皆榜上有名。是年元宵,主办方还邀请省市著名书法家,书写了获奖楹联,假座夫子庙奇芳阁,举办对联书法艺术欣赏会,品尝秦淮风味小吃,将征联活动推向一个新的高潮。

2001年10月,江苏省电视台“周周兰亭荟”也经常向广大电视观众出句征联,涌现出一批文字优美、对仗工整的对联,对普及对联活动无疑起到积极的推动作用,比如“山外青山楼外楼,台里舞台戏里戏”;“五颜六色十锦菜,两岸三地一家人”;“云想衣裳花想容,国思强盛民思富”等,连续数周,征联评奖,开设楹联讲座,引起了广大观众对对子的浓厚兴趣。

由于媒体的推波助澜,南京的楹联作者广泛参加各地征联活动。某地举办大型“长江颂征联”,资深楹联专家窦天语力拔头筹,一举荣登榜首,联曰:一线流中国,越三峡,带五湖,名甲四河,波连九派,过六朝圣地,虎踞龙盘,倍感惊涛雄万里半天画彩虹,通百衢,惠七省,车驰八闽,货畅双原,壮十亿声威,鹰扬鹏举,常留功业耀千秋。”全联将15个数量词巧妙嵌入,十分得体,气贯长虹,令人叹绝。

1988年南京楹联作者王志和、徐延平推出了雅俗共赏的《楹联台历》(江苏教育出版社),第二年徐延平、徐龙梅等又出版了《日历上的楹联》(陕西人民出版社),印数达一万册,在社会上收到较大反响。

2003年,南京资深楹联专家郭殿崇先生出版了《对联教程》,开设了《对联创作赏析》课程,对普及楹联活动,提高对联写作艺术,做出可贵的贡献。他所任职的南京艺术学院,也于2004年11月被中国楹联学会命名为“中国楹联教育基地”。

2005新年伊始，不少南京的商家企业纷纷举办征联活动，弘扬企业精神，提升企业文化内涵，新街口百货商店要求的“藏头格”，虽说有一定难度，但响应者众，佳联一副接一副“新年伊始，祝福禄寿禧吉星高照 百姓人家，愿父母儿女幸福安康”等31副对联获奖。

春节期间，扬子晚报等推出“过大年有奖征春联”大赛，20天中收到对联数万，诗情与睿智结合，思想与诗情交融，最后在16件获奖作品中，南京楹联作家宗周的“江宁阜宁，丹阳启东映六合 海安淮安，涟水灌南润大丰”荣获金奖。

总之，南京的楹联源远流长，明清两朝，对联艺术取得长足发展，达到鼎盛。民国以后，又有众多的名流贤达，制联巨匠留下众多的佳联妙对，有的堪称精品、绝品，可以预见，随着国家的兴旺昌盛，各行各业突飞猛进发展，作为诗中之诗的楹联艺术，定会步入黄金时代，大放华彩！

烟月风花的青楼逸事

王永泉

与南京的历史一样,秦淮的青楼文化可谓‘源远流长”。

东晋时秦淮河的妓女，都是高门大户的贵族之家私自养活的,叫家妓。因养家妓出了名的是谢安。谢安隐居在江宁的东山养了几十名妓女,个个能歌善舞，成了谢安个人的歌舞班子。《世说新语》“:谢公在东山畜妓。”《晋书》“:每出游,必以女妓从。’谢安天天观赏歌舞,逍遥自在,把国家大事置之度外。其实他内心充满了报国之志,只是时机没有成熟,暂时不能出山。所以他就用妓乐来遮盖自己的雄心壮志。他的用意还是被人识破了,简文帝说“:安石必出,既与人同乐,亦不得不与人同忧。’果然后来谢安在淝水之战大获全胜,挽救了东晋。



秦淮八艳之一柳如是画

唐朝时,由于豪门贵族的势力已经衰弱,家妓灭绝,随着国家政权力量强大,官妓兴起,并设立了管理妓女的政府部门——教坊司。这时的妓女个个才华横溢,写下了许多流传千古的诗篇。《全唐诗》中许多名作都出自妓女的笔下。她们最大的特点在于 不仅自己能写诗,而且能谱曲,还能表

演，称得上是全才。其中妓女写秦淮的，以刘采春的《罗贡曲》最为著名：

不喜秦淮水，生憎江上船。
载儿夫婿去，经岁又经年。

浅显的口语，生动的词汇，活脱脱刻画出一位思念丈夫，而又叨叨不休的少妇形象。当刘采春站在舞台上，扮演这位商人的妻子，唱起这首诗，该有多么精彩！

伟大诗人李白曾七次来南京游览，如饥似渴地在南京寻找诗歌创作的素材，而与妓女的交往，是他写作的重要内容。李白初到南京，结识了名妓金陵子，在万分喜悦中，他写下名作《示金陵子》：

金陵城东谁家子，窃听琴声碧窗里。
落花一片天上来，随人直渡西江水。
楚歌吴语娇不成，似能未能最有情。
谢公正要东山妓，携手林泉处处行。

这首诗生动地描写了李白偷听金陵子弹琴，以及相互认识的经过。后来李白在金陵子家中喝醉了酒，两人产生了爱情，就在金陵子家住下，地点大约在中华门到上浮桥之间。李白克制不住冲动的激情，再次挥毫，写了首《杨叛儿》赠给金陵子。全诗如下：

君歌杨叛儿，妾劝新丰酒。
何许最关人，乌啼白门柳。
乌啼隐杨花，君醉留妾家。
博山炉中沉香火，双烟一气凌紫霞。

《杨叛儿》原是南京地区广为流传的有关爱情的民歌。李白借用这首民歌，加以发挥，用“双烟一气”，表达两人的一往深情。

晚唐诗人杜牧曾三次游览南京，创作不少脍炙人口的佳作，其中以《泊秦淮》最著名：

烟笼寒水月笼沙，
夜泊秦淮近酒家。
商女不知亡国恨，
隔江犹唱后庭花。

商女就是指歌舞妓。这首诗从侧面反映出晚唐时期，沉迷于享乐的社会风气，表面上杜牧在批评商女不知亡国恨，实际上是对江河日下的国家局势，作了入木三分的揭露和走向衰败的暗示,具有深刻的含意。

南唐后主李煜很有艺术天才，能写词谱曲，他自己就能舞蹈，所以皇宫中养了大批歌舞妓,歌舞日夜不歇。有一次李煜微服私访,来到秦淮河畔,正巧一家妓院正在开席。他毫不客气地坐下,吃菜饮酒。他喝得半醉时,创作灵感来了,提笔在墙上写下一首词,方才离去。妓女们不知他是谁,读了那首词,人人喜爱,都各自配曲唱了起来。

南唐时韩熙载养了数百名家妓，个个才艺惊人。当时李后主乱杀功臣，对大臣也乱猜疑。韩熙载身为朝廷重臣，终日惶惶，不知哪天会大祸临头，为了消除李后主对自己的怀疑，他下朝后就沉醉于歌舞酒宴之中。一天李后主命画家暗中去他家窥视，了解韩熙载在干什么。画家夜间偷偷到韩熙载家，发现韩熙载正在与家妓们玩乐，就画了一幅彩色长卷《韩熙载夜宴图》,呈给李后主。李后主见韩熙载在家中,只在歌舞妓中寻欢作乐,看不出任何可能谋反的企图，也就放心了。韩熙载就是用这种打烟幕弹的方法，使自己在残酷的政治斗争中免于灾祸。

宋代时有教坊司,专管妓女。妓女绝大部分是官妓,受官府支配,官府人员狎妓是平常的事。秦桧家在秦淮的状元境,秦桧孙子秦熺回南京祭祖,一些吹牛拍马的小人,集中不少妓女,在秦熺的船上表演歌舞,两岸观者无不痛骂。

辛弃疾是南宋时的主战派，要为收复失地而奋战，但他的抱负却得不到实现。他三次来南京任官,在水西门旁的赏心亭,挥笔抒怀,通过词作来表达壮志未酬的悲痛。他第三次登上赏心亭,写下了《水龙吟·登金陵赏心亭》,最后一句是"倩何人,唤取红巾翠袖,揾英雄泪。"意思是 有谁能帮我唤来红巾翠袖的妓女,擦去我悲痛的泪水。可见宋代都以妓女迎客侍宴。

明代是妓女最盛的时期，因为妓院是开国皇帝朱元璋下旨要办的。朱元璋打下天下后,在南京当上皇帝,先在乾道桥开设富乐院,也就是官办的妓院,由礼房王迪主管。当时规定 不许官员进入,只对民商开放。谁知没多久,富乐院失火,烧得精光。于是朱元璋下令把妓院移到秦淮河武定桥旁，人称曲中，并把各地的妓女全都集中到这里。朱元璋为什么要这样做呢？主要是为了报复那些曾与他在战场上拼杀的对手。他完全继承历史上罪及妻女的做法,把所有被他击败的英雄豪杰的妻女,全打入妓院,集中到曲中。后来燕王朱棣起兵造反,打到南京,对那些忠于建文帝的大臣,采取了同样的做法。这就使秦淮河畔出现了畸形的繁华。余怀《板桥杂记》称"旧院人称曲中,前门对武定桥,后门在钞库街。妓家鳞次,比屋而居。屋宇精洁,花木萧疏,迥非尘境。"指的正是这里。妓女全部由教坊司管辖,完全丧失人身自由,若想跳出这火坑,必须交纳赎身费,有的赎身费高达上千两白银。

朱元璋担心曲中一处容不下这么多妓女，又在南京建造了一批妓院，有“花月春风十四楼”之称。后来又增加两座楼。明代周吉甫《金陵琐事》：

有十六楼，在城内者曰南市北市，在聚宝门外之西者，曰来宾门外东者曰主译；在瓦屑坝者曰集贤，曰展东；在西门中街北者曰鸣鹤，在西街中街南者曰醉仙，在西关南街者曰轻烟，曰淡粉，在西关北街者曰柳翠，曰梅妍，在石城门外者曰石城，曰雅歌，在清凉门者曰清江，曰鼓腹。

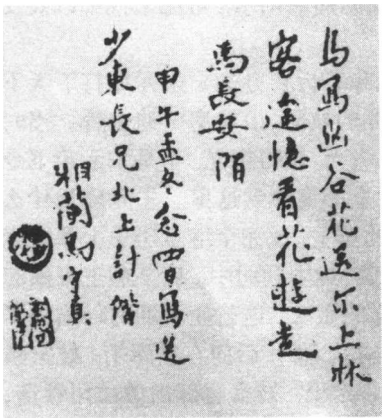
这十六楼有十四楼分散在南京的东、南、西三面的郊区，对市里的生活影响不大。看来朱元璋对这十六楼的地点的安排，是颇费苦心的。

朱元璋所推行的妓院，给整个明代带来了恶劣的影响。当年朝气蓬勃的大明皇朝，一代不如一代，世风日下，走向衰亡。在战场上明军所向无敌，威名震动世界，可面对腐朽靡烂的生活，他们却自己打败了自己。

到了明代中叶，皇帝生活荒淫，不是求神拜仙，就是寻花问柳，造成青楼更盛。钱牧斋《金陵社夕赋序》：

海宇承平，陪京佳丽，仕宦者夸为仙都，游谈者据为乐土。弘正之间，相与折简分题，征歌选胜。秦淮一曲，烟水竞其风华；桃叶诸姬，梅花漾其妍翠。此金陵之始盛也。

秦淮八艳之首的马湘兰，这时显得特别活跃。她是秦淮八艳中的老大，秦淮八艳中其他七位都经历了由明到清的改朝换代的动荡，只有她生活在明代的中晚期。马湘兰（1547~1604年），名守真，字元儿，小字月娇，出生于苏州。工诗书，善画兰竹石，以画兰闻名于世。她爱上名士王百谷，并向他求婚，在遭到拒绝后，马湘兰心灰意冷，决意迁居秦淮。那时随着国势的衰退，徐达的后裔们正在出售自家园林，正巧这时马湘兰来南京落脚谋生，就买下了东园中的一块地皮（现在的白鹭洲里），建造了因是庵，就是她的住宅。


秦淮八艳之首马湘兰书法

马湘兰历来有两点让人称赞：首先她对爱情忠贞。她追求王百谷失败后，终身不嫁。其次她在艺术上有很高的造诣，吹歌弹唱、书琴字画，无一不精，留下许多传

世作品。故宫博物院曾展出过她的兰花长卷,评价极高,是国画中的精品。下面是她在临江酒楼与南京才子聚会时的一首诗:

飞阁凌云向水开,好风明月自将来。
千江链色明书幌,万叠风光拂酒杯。
何处笛声梅正落,谁家尺素雁初回?
芳樽竟日群公坐,得待登高作赋才。

真是气势飞动,意境幽远,把临江高阁的集会描绘得生动传神。

在明嘉靖年间,一些骚人墨客,文士名流,曾制定了一张《秦淮仕女表》,对秦淮的妓女加以评论,请看下面的例子:

女学士,王赛玉,紫薇。旧院后门街。"赢楼国色原名玉,瑶岛天仙旧是王。"
女状元,蒋兰玉,杏花。旧院鸡鹅巷。"丽质人第一,幽香花是兰。"
女会魁,赵连成,芍药。旧院大街上。"连城重良璧,飞舞羡纤腰。"
(下略)

在此,所有的妓女都获得了当时上流社会最令人羡慕的头衔和称号,当然这是一些文人玩的文字游戏,然而,这些文人为什么要这样做呢?其主要原因在于,当时明皇朝正处于没落的后期,知识分子在一片腐朽的形势下,看不见前途,找不到出路,同时对腐败的朝廷不满。由于他们不能直接对朝政提出批评,因为那样会带来杀身之祸,只好用迂回曲折的方式,通过对妓女的赞美,给正在走向灭亡的大明皇朝一个辛辣的嘲讽:腐朽的朝廷与妓女没有两样,甚至有的腐败官吏的品行还不如妓女。

过去人们只知道钞库街叫旧院、曲中、曲部,但里面到底是什么样子呢?这张表格透出了天机,原来旧院里也有什么鸡鹅巷、纱帽巷、长板桥……这些都是南京的地名。由此可见旧院的布局完全是仿照南京城的,旧院就是当时南京的缩影。

明代末年,农民起义军声势浩大,清军如狼似虎,明皇朝处于风雨飘摇之中。北方战乱频繁,千里焦土,饿殍遍地。于是大批官僚贵族、学者文人,纷纷南下,到南京来躲避战乱。秦淮河上演出了一幕又一幕才子佳人的悲喜剧。秦淮八艳中的后面七位女性就是在这样的背景下诞生的。除马湘兰外,此七人为柳如是、顾横波、陈圆圆、董小宛、李香君、卞玉京、寇白门。她们的事迹被改编成戏曲作品在剧院里演出,被创作成故事在书本上流传,近三百年来,久盛不衰,成为一种独特的文化现象。特别是孔尚任的《桃花扇传奇》问世后,李香君等一些青楼名艳的故事家喻户晓,成为由明到清改朝换代的历史教科书,感

动了一代又一代人,堪称千古绝唱。她们的如花美貌、多才多艺、忠贞不二、民族气节,受到人们的称赞。

柳如是(1618~1664年)年青时爱穿男装,与爱国文士交往。21岁时嫁给文坛领袖钱谦益,清军灭明时她劝丈夫为国殉节。诗书画曲无一不精,有诗集《戊寅草》、《湖上草》、《寒柳集》,书信集《柳如是尺牍》及山水画若干传世。

陈圆圆(1625~1678年)被崇祯皇帝老丈人田弘遇抢走,带到北京,成为吴三桂的爱妾。由于农民军大将刘宗敏掠走了陈圆圆,激起吴三桂投降清军,击败李自成。吴三桂反叛清廷失败后,她隐居马家寨得以善终,据说活到八九十岁。有《舞余词》传世。

李香君(1627~1655年)自幼被卖入妓院,住秦淮河畔媚香楼。与才子侯方域相恋。奸臣阮大铖收买侯方域,被她识破。从此她受到迫害,躲进栖霞山,出家为道士,不知所终。《桃花扇传奇》就是跟据她的事迹创作的。

卞玉京(生卒不详)善画兰,气势阔大。书法以小楷闻名。她曾热恋著名诗人吴梅村,但吴梅村因畏于权贵而不敢娶她。明朝灭亡时她穿上道服,含有不屈之志。

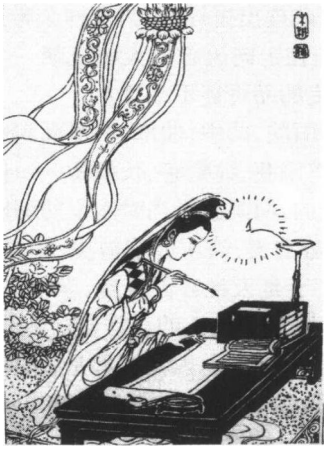
顾横波(1619~1664年)人称横波夫人。她与礼部尚书龚鼎孳结婚,过着悠闲的生活,但不忘营救那些抗清义士。传说她在大油坊巷的市隐园,把抗清英雄阎尔梅救出。有《柳花阁集》传世。

寇白门(生卒不详)能写诗谱曲,自编自唱。以侠义受人称赞。十八岁时嫁给明朝保国公朱国弼。明朝灭亡后,朱国弼被捕下狱。寇白门大义凌然,用万两黄金,救朱国弼出狱。

董小宛(1623~1651年)嫁给才子冒襄后,清军南下,夫妻患难,九死一生。因操劳过度,28岁去世。传说她被清军掳入宫中,成为顺治皇帝的宠妃,后来顺治皇帝因失去她而



秦淮八艳之－李香君



秦淮八艳之－卞玉京



秦淮八艳之－陈圆圆

到五台山出家。

秦淮八艳是秦淮青楼文化的高峰，也是绝唱。

清代的初期是禁止妓女存在的。顺治八年停女乐，九年禁良为娼，康熙十二年废除官妓，这些做法是进步的。明代在南京建的十六楼，到清代只剩下一座南市楼了，位置在斗门桥东北。康熙年间南京来了个贤官陈鹏年。他先关闭了南市楼，然后把楼拆掉，重建了一座讲学用的礼堂，聘请了名师，为秦淮父老讲忠孝节义，得到秦淮百姓的拥护。谁知两江总督阿山却借此抓了陈鹏年的辫子，说陈鹏年在妓院宣讲圣旨，是对康熙皇帝的大不敬，该杀头，就把陈鹏年抓入牢中。事情告到康熙皇帝那里，康熙皇帝很不放心，便问大学士李光地：“这事如何处理？”李光地说：“阿山这人办事果断，独独控告陈鹏年这事，失去了民心。”康熙皇帝南巡到达南京，住在江宁织造府(现在大行宫)。织造官是《红楼梦》作者曹雪芹的爷爷曹寅。曹寅替陈鹏年磕头求情，可康熙皇帝神色不动。康熙皇帝见院中一个小孩，就抱在怀里问：“你知道江南有好官吗？”小孩子答：“知道。”康熙皇帝又问：“是谁？”小孩子说：“陈鹏年。”康熙皇帝哈哈大笑，于是就释放了陈鹏年，把他调入皇宫武英殿去著书立说了。明代十六楼到此全部消失了。

乾隆皇帝在登位的初期，对于禁娼是抓得很紧的。他六次南巡，每次都到秦淮河，并对禁娼的实际效果作考察，还写诗歌咏。乾隆有一首很著名的《秦淮歌》，最后四句是：“而今功令禁俳娼，歌楼舞馆都荒凉。烟花景丽纵逊者，瘅邪敦朴诚方良。”在乾隆眼里，秦淮河上由于禁娼，歌楼舞馆是一片荒凉的景象，这正是他引以为自豪的，因为那畸形的繁荣虽不比过去，却是保持纯朴民风的好方法。

好景不长，到了乾隆末年，秦淮妓风又重新炽热起来。据《续板桥杂记》：“自十余年来，户户皆花，家家是玉，冶游遂无虚日。乾隆四十二年夏尤甚。由南门桥迄东水关，灯火游船，唧尾蟠旋，不者寸澜。河亭上下，照耀如昼。诸名姬家，广筵长席，日午到西夜，座客常满，樽酒不空。大约一日之间，千金靡费，真风流之薮泽，烟月之作坊也。”

由于教坊制已不复存在，秦淮妓女没有统一的管理，也就各自为生。夏仁虎《秦淮志》：“兹就车秋《秦淮画舫录》所述各妓居处，备书于下，以见旧日妓家踪迹：全袖珠(贡院前)、纪招龄、吴喜龄(金陵栅)、陈喜子(东关头)、陈桂林(姚家巷)、缪爱子(东关头)、李玉香(榷署前)、陆素月(东关头)、袁玉龄(奇望街)、方翠龄(东关对岸)、陆绮琴(丁官营)、刘心官(东钓鱼巷)、张寿龄(御河房)、程风翎(板桥)、李小香(泮池旁)、杨福龄(初居文德桥，后移针巷)、侯双龄(奇望街)、章爱龄(洞神宫)、朱芸官(沉香巷)、于福珍(武定桥)、顾爱子(手帕巷)、喻玉子(金陵栅)、赵艾龄(桃叶渡)、冯宝琴(油坊巷)、张宝龄(十八街)、万袖春(饮虹桥西)、厉招龄(钓鱼台)。据上所载，可证秦淮妓家在乾嘉以前，皆自由散落于近淮地……”

洪秀全的太平军打到南京后，定鼎金陵，与清政府形成南北对峙局面。太平天国尊重

女性,明令禁娼,秦淮河的妓女改行的改行,逃走的逃走。1864年太平天国运动失败，湘军攻克南京，曾国藩为了繁荣经济，营造繁华景象，逐步开放妓院，从此秦淮河上又呈现畸形的繁盛之景。

到了民国，孙中山下令禁妓。秦淮河上的妓女都一阵风地改为歌女了。游船上，茶馆里，都是歌女聚集的地方。朱自清在《桨声灯影里的秦淮河》里写道：“她们总是坐在舱前的。舱前点着石油汽灯，光亮耀人眼目；坐在下面的自然是纤毫毕见了——引诱客人们的力量，也便在此了。每船歌妓大约都是二人。天一黑，她们的船就在大中桥外往来不息地兜生意……我被四面的歌声诱服了，降服了……”

到了1933年,民国政府抛弃了“实行新生活,严禁烟赌娼”的口号,允许妓女营业。秦淮两岸完全成了人肉市场,妓女、舞女、歌女,大约有二万五千人。

1949年以后，人民政府取缔妓院，解放妓女，帮助她们从良改行，走上生产自救道路。她们结婚成家，生儿育女，过上了正常人的生活。

暗香浮动的梅山雪海

廖锦汉

梅花原产中国,是我国传统十大名花之一,也是世界称著的观赏花木。

梅栽培历史悠久,据史书记载,早在商代,古人即以梅代醋，煨煮羹汤，青年男女“抛梅定情”的风俗已出现在中原大地；西汉初叶公元 3 世纪建‘上林苑”,就已将梅树用于绿化 到魏晋南北朝时,梅花栽培更盛。

梅花怒放风雪中,其凌霜傲寒、坚贞不屈的品格,吸引无数文人雅士寓情梅花抒发情怀,以梅为主题的棋琴书画诗词曲赋等艺术作品层出不穷，文人墨客的梅诗词、梅楹联、梅画卷浩如烟海,形成了蔚为大观的梅文化。长达十卷的《梅苑》是中国文学史上第一部咏梅专集。梅树疏影横斜、暗香浮动,最适宜与花鸟、树木、奇石搭配入画,如‘岁寒三友”(松、竹、梅)、“四君子”(梅、兰、竹、菊)、“芝仙祝寿”(灵芝、仙鹤、竹、梅)、“喜上梅梢”(喜鹊、梅花)、“五清”(松竹梅兰石)等,令人随俗会意，为之心旷神怡。宋代范成大在《梅谱》中云“:余于石湖玉雪坡,既有梅数百本……吴下栽梅特盛,其品不一,今始尽得之,随所得为



别角晚水（珍品）

之谱。”将天下之梅尽收书中,可谓是世界上第一座梅花“品种园”。李白有诗云“:黄鹤楼中闻玉笛,江城五月落梅花。”描写梅的乐曲和戏剧勾联古今,韵味悠长。最早的梅花古曲是《梅花落》,唐代的梅曲尚有《大梅花》、《小梅花》等,古琴曲《梅花三弄》分引子、暗香浮动、笑傲霜雪、凌寒盛开、尾声五部分。1984 年,有人用古琴、古筝、箫、埙、编钟、编磬等乐器,组成《梅花三弄》六重奏,咏叹梅花之高洁,曲调古朴典雅,虽是旧调重弹,但仍令人耳目一新。古今以梅为题材的戏曲很多,隋朝有《梦梅醉酒》、明代有《梅花记》、清代有《梅花梦》等。

南京种植梅树的历史悠久,掌故颇多。据史书记载,早在春秋时期,在吴王夫差铸剑的冶城(今朝天宫),就曾有梅树种植。此后在南朝梁代,尚书水部郎何逊曾在家中植梅,梅花盛开时,他大开东阁,宴请文人学士赏梅赋诗,他写有一首《咏早梅》的诗,其中有“衔霜当路边,映雪拟寒开。枝横却月观,花绕凌风台”的佳句,传唱千古,对后世诗人影响很大。

南朝时,建康(今南京)女子曾流行“梅花妆”的妆饰;“梅花妆”相传始于宋武帝刘裕的女儿寿阳公主。据《太平御览》引《宋书》说:一天,寿阳公主与宫女们在庭院内游玩,躺卧在含章殿檐下。其时腊梅盛开,一阵微风吹来,花香扑鼻,花瓣也随风落下,有几瓣落到了寿阳公主的额头上,额上留下了黄色的花痕,拂拭不去,寿阳公主更显得妩媚动人。此后,她便常常取梅花花蕊的粉描绘涂饰额头,有时也随手摘梅花的花瓣黏贴于额头,以助美观。宫女们见了都觉得很美,于是一个个仿效起来,以至流传于民间。这种妆饰,人们即称之为“梅花妆”,也简称“梅妆”,还因为起自于寿阳公主,也有人称之为“寿阳妆”。这花蕊之粉,在诗文中称为“花黄”或“蕊黄”。这种时髦的妆饰流传了很广很久,唐代诗人李商隐在《对雪》一诗中说“:侵夜可能争桂魄,思寒应欲试梅妆。”说明了到唐代,女子中仍有以饰“梅花妆”为美的。不过这种妆饰多在少女中流行,所以有称未婚闺女为“黄花闺女”或“黄花女”之说。

南朝以后,南京人植梅、赏梅之风历代相沿,许多文人墨客都留下了不少在南京赏梅时的佳作绝句,如唐代大诗人李白在《新林浦阻风寄友人》一诗中写道“:昨日北湖(今玄武湖)梅,开花已满枝。今朝白门柳,夹道垂青丝。”宋代大文学家王安石在《梅花》一诗中写道“:墙角数支梅,凌寒独自开。遥知不是雪,为有暗香来。”

此外,南京还曾先后出现以梅花命名的街道与房舍名称,如梅花巷、红梅巷、梅花别墅及梅花草堂等。南京清凉山旁的“小仓山”脚下有一处地名叫“陶谷”(即今上海路陶谷新村),是南朝著名的医学家陶弘景的故居。他年青时喜欢种植梅花,就是后来著名的“六朝梅”。南京城南中华门外有处“长干里”,唐朝李白有诗云“郎骑竹马来,绕床弄青梅”,“青梅竹马”的典故就出在这里。

在明朝的时候,南京钟山脚下有一处赏梅胜地,叫做“梅花坞”。据明代万历年间的南京国子监祭酒冯梦祯在《灵谷寺探梅记》中写道“:越灵谷而东二里许,北行百步,达梅花

下。’其位置在今灵谷寺东南。当时的南京百姓,已有每年早春到钟山探梅的习俗,留下了许多诗篇,如明万历年间的状元焦竑在《灵谷寺梅花坞》一诗中写道“:山下几家茅屋,村中千树梅花 籍草持壶燕坐,隔林敲石煎茶。”

“梅花坞”是明代宫廷所设的梅园，所结梅子供太庙祭祀皇帝的祖宗之用。每株梅树上都悬挂着书有“御用”二字的木牌，明代刑律严酷，绝没人敢攀枝折花，因此梅花茂盛，参差错落,不下千株。入清以后“,梅花坞”才逐渐湮没。

由此可见,南京植梅、赏梅之风历代盛行,尤其以东郊钟山植梅已具相当规模。今天的钟山脚下,有一处远远胜过当年‘梅花坞’的赏梅胜境,这就是位于明孝陵之南,与明孝陵相对的梅花山。

在我国的著名赏梅胜地中,无论是植梅的历史、规模或是数量、品种,南京的梅花山都堪称魁首,被誉为‘天下第一梅山’。每年二、三月间,早春时节,南京市民常常扶老携幼,倾家出动，到南京梅花山踏青赏梅，这已成为南京人民的一项传统习俗。竞相开放的万株梅花,带来春天的美好祝福,吸引着游人沉醉其中,流连忘返。

正是由于梅花具有高洁的品格、清雅的姿态,被誉为花中‘四君子’之首,南京人民对梅花情有独钟,有着深深的‘恋梅’情结。为了弘扬梅花精神,1982年,南京确定梅花为市花,市区内外广植梅树,出现了北京西路的‘梅花路’、古林公园的‘梅花品种园’、雨花台烈士陵园的梅园景区以及浦口珍珠泉风景区的“梅海凝云”、溧水傅家边的果梅园区等，在这些梅花景区中，南京东郊的梅花山当数前列，实为南京地区梅花文化的代表。

梅花山原名孙陵岗，也叫吴王坟，因东吴的孙权葬在这里而得名。229 年,东吴大帝孙权迁都南京，这是建都南京的第一位皇帝,252 年死后,葬在这里。据史书记载,这里还有他的前妻步夫人及宣明太子坟，经历岁月悠悠，现在都已无迹可寻了。梅花山古代还有一处名胜,叫做‘商飙馆’,也称‘九日台’。据《肇域志》记载“:九日台在孙陵岗,齐武帝建商飙馆,每年九月九日于此宴请群臣,讲经习武,以应金气之节。”商飙馆’成为清代金陵四十八景之一,但很可惜的是,如今却已无迹可考了。

明朝的开国皇帝朱元璋为营建明孝陵，把钟山大部分都划入了禁垣。他亲自选择陵址,与开国功臣刘基、汤和、徐达等人商定,事先各人将各自书写的陵址,藏于袖中,后来取出一对,竟不约而同都写下了‘独龙阜’三字,朱皇帝见状大喜曰‘英雄所见略同’,皇上的金口玉言就是圣旨，于是就这么定了下来了，为此还将独龙阜所在的六朝名刹“开善寺’搬迁到紫金山的东麓,由朱元璋赐名为‘灵谷寺’。寺院迁走之后,明孝陵的工程随即开工。在从墓室所在的独龙阜向正南方向建造神道时，必须要穿过孙权墓所处的梅花山。从地理位置上看，明孝陵与梅花山两者相互交融、密不可分。明孝陵的神道与历代帝王陵墓的神道不同，它不是一条直线，而是曲折地绕过了梅花山。据记载，朱元璋在建陵时曾说“:孙权也是条好汉,就留着为朕看门吧。’于是修建陵墓神道时便绕过了梅花山。这一

绕，不仅保留了这块风水宝地，更成就了如今香雪似海、游人如织的梅花山美景。

20世纪 30年代初，孙陵岗这里被辟为总理陵园植物园的蔷薇花木区，开始植梅。到抗战前夕，已经形成了一片梅林，春天盛开之际，游人络绎不绝，但当时仍称吴王坟。1944 年 11 月 10 日，汪精卫在日本死后，运回南京，安葬在这里，始正式改名为梅花山。抗战胜利后，国民党政府于 1946 年 1 月 21 日派工兵将汪精卫的坟炸毁，并在墓址上建了一座“观梅轩”。轩为长“卍”字形，东西长 16 米，分为三间，四周设砖砌栏杆，东西两间突出处开出入口，颇尽曲折之妙。

建国以来，中山陵园管理处开始在梅花山上大量植梅，特别是 1958年以后，开垦了一百多亩荒山，大量栽植了猩猩红、骨里红、照水、宫粉、跳枝、千叶红、垂枝胭脂、玉蝶、送春等珍贵品种。其中“骨里红”花色深红重瓣，待凋谢时色泽依然不淡；“玉蝶”形如彩蝶纷飞，更有一种“绿萼”，色如翡翠，晶莹滴翠。早春二月，百花凋零之际，唯独梅花冲寒怒放，独步早春，因而被誉为春信之花。春季梅花盛开之时，繁花满山，香飘数里，来此赏梅的游人摩肩接踵，高潮时节每天都在十万人以上。梅花山东北角有一座仿古建筑，以宋代诗人林逋的咏梅名句命名为“暗香阁”，此诗叫《山园小梅》：“众芳摇落独喧妍，占尽风情向小园。疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎，不须檀板共金樽。”这首咏梅绝唱被誉为咏梅诗之冠，举目古今无出其右。“暗香阁”为二层建筑，可凭窗欣赏梅花山的迷人景色。楼下还有咏梅斋、疏影堂，亭、阁之间有曲折跌落的回廊相接，并布置假山、花木，使梅花山更添诗意。

梅花山东侧有一座庭院小筑，名为“寿星宫”。这里原是汪精卫的祭堂。现改建为寿星宫，为老年游客提供品茗赏梅、下棋赋诗的休息场所。

1992年以来，中山陵园管理部门又在梅花山东侧开辟了一座新梅园，新梅园是梅花山的延续，又是自成一体的自然山水型梅花专类园，全园的面积 7 万平方米，新植梅花 2 500 株，与原梅花山合在一起形成了“万株梅园”，同时，新梅园还配植了樱花、合欢、池杉等观赏植物，并铺植大面积草坪，弥补了季节变化而造成的空白，使全园四季有景。园内还开辟人工水面 6 672平方米，分布成若干小型精致的池塘，形成独特的水景。

新梅园北侧的水池中，有一尊体态娇妍的梅花仙子白石雕像。相传隋朝书生赵师雄游广东罗浮山，日暮时偶人一林中酒肆，见一美女罗衣，言语清丽，芳香袭人，遂与之共入酒肆，谈笑而饮。其时旁有一绿衣童子，歌舞助兴。师雄尽兴酒酣而醉。东方既白，美人不知去向，师雄酒醒后发现自己卧于一株大梅树下，恍然而悟，美人乃梅花仙子之化身。临池并筑有一座“香无涯亭”和一座“冷香亭”，均饰以彩绘，亭顶覆盖黄色琉璃瓦。

新梅园东侧，筑有水泥花廊架，小丘上并筑一座白石圆亭，名“放鹤亭”。园内铺设曲折的小径，点缀苍劲古拙的清代老梅桩，还有别出心裁的石刻咏梅诗词。园东北侧的小丘上，筑有一座形式独特的双亭，一个取名“傲雪”，一个取名“报春”，两亭对角并体相连，

形成一座具有两个顶的双亭。双亭用白石构筑,不敷色彩,虽不甚高大,却别有风趣。

1993年春天，梅花山上又新建了一座高大典雅的“博爱阁”。博爱阁由台湾海峡商务协调会会长张平沼先生捐资 10 万美元建造,于 1993 年 7 月竣工。阁内外两层共有 16 根大红立柱,飞檐翘角,高大壮观。顶为重檐十字脊,仿北京紫禁城角楼屋顶造型,四角歇山式屋脊环绕中间的攒尖式正脊，形成极富立体感的独特风格。博爱阁高 12 米,面积 80 平方米，平面为方形。屋面铺蓝色琉璃瓦，绘大点盘龙锦杉心彩画。阁正面横匾上“博爱阁”三字,选自孙中山先生手迹,东侧内立柱上有一幅张平沼先生所书的楹联:“博大精深中外古今齐翘首,爱民救国圣贤尧舜证天心。”其余各立柱上也均有名人题书的楹联。两层屋檐的四角悬有八只风铃，在清风吹拂下发出清脆的铃声，为游人增添了雅兴。

今日的梅花山共植梅 420 亩,拥有 3 大梅花体系、5 大类别、230 多个品种，总数约

梅花山上花如潮,人如海



15 000 株各类梅树,这其中,有红妆淡抹的‘宫粉梅’、花如堆雪的‘玉蝶梅’、萼似翡翠的“绿萼梅”、状如游龙的‘龙游梅’以及‘别角晚水’、‘南京红’等珍贵稀有品种等,尤其“别角晚水”是全世界独一无二的品种。目前,南京梅花山梅品种已有 60 多个通过国际权威登录机构确认,拥有了“国际商标”。梅花山的梅有四大特色:“色”、“香”、“形”、“韵”。每年梅花盛开时节,整个梅花山姹紫嫣红,仿佛一幅浓墨重彩的水彩画,美不胜收。但见繁花似锦,游人如织,伴随着暗香缕缕,前来踏青赏梅的游客无不沉醉于如诗如画的美景之中。游人行在花间,阵阵暗香飘然而至,朵朵梅花笑脸迎人。白色复瓣的‘玉蝶’梅株株相连,在湛蓝天空的映衬下,恍若朵朵白云飘入凡间;浅红的‘宫粉’梅成片绽放,犹如灿烂的红霞;艳红的“朱砂”梅与青松交映,显得格外精神抖擞;在一片红云白雪之中,花色泛青、花朵如满天星般缀满枝条的‘绿萼’梅,则呈现出一派清丽雅致的风格 更让人啧啧称奇的是博爱阁附近的“跳枝”梅,红白两色花同时在一条梅枝上绽放……登上观梅轩俯望,整座梅花山云蒸霞蔚,一片香雪海。

从 1996 年开始,南京市每年都要举办‘南京国际梅花节’,目的是要通过梅花节期间举办的系列赏梅、旅游、商贸活动,多方面、多层次地展示南京美丽的自然风光、悠久的历史文化和迈向新世纪的崭新风貌。每届梅花节期间,南京梅花山都是繁花满山,一片香海,前来探梅、赏梅者多达 50 万人次,“南京国际梅花节”被国家旅游局列为全国重点旅游活动项目之一,成为享誉国内外的旅游品牌。它对于弘扬梅花文化,创造南京著名旅游节庆品牌,拉动南京旅游经济快速发展,起到了重要的作用。

飘香天外的饮食风味

王克谣

南京地处长江中、下游，气候温和，土地肥沃，水产丰富，时令蔬果四季不断，自古为富庶之地。流经市内城南一段的秦淮河，早在六朝时就已是商业繁华、人文萃集之所在，成为当时中国南方的政治、经济和文化的中心。各地物产多汇聚于此，逐渐形成了具有浓郁地域特色的金陵饮食文化。

金陵风味饮食在六朝时的状况现已很难稽考。但当时建康（南京）是六朝的都城，曾有“洛阳纸贵”之誉的文学典籍《三都赋》中的《吴都赋》，对当时都城建康的百姓生活就有“珠服玉馔”之说。《梁昭明太子传》中也有“京师谷贵，现常馔为小食”的语句，均为我们佐证了金陵风味饮食在当时的盛况。

隋平陈后，建康都城遭焚毁后被降为“蒋州”府。由于大运河的开凿，加强了南京与南北各地的往来。到唐代，南京往日的繁华开始恢复，秦淮河两岸的秀丽风光和六朝时遗存下来的许多名胜古迹令人向往。许多如李白、杜甫、刘禹锡、杜牧、李商隐、陆龟蒙等诗人、名士都来到这里凭吊、游览。酒楼、饭店也随之兴起。李白曾有“风吹柳花满店



秦淮美食

香，吴姬压酒唤客尝”的诗句赞美过这里。他来到南京登上秦淮河边的孙楚酒楼（又名太白楼），留下了“朝沽金陵酒，歌吹孙楚楼”的诗句。后人称此楼为李白楼。晚唐诗人陆龟蒙来到南京后，也留下了《怀宛陵旧游》诗：“陵阳佳地昔年游，谢眺青山李白楼。惟有日斜溪上思，酒旗风影落日流。”杜牧三次到南京，曾写下《泊秦淮》“烟笼寒水月笼沙，夜泊秦淮近酒家”和《清明》等诗歌。这些诗虽然都是诗人们借景抒情，但更是南京当时饮食繁荣情景的真实描述。可见那时的酒家、店铺、客栈以及秦淮河中的客船、游艇，不分昼夜，生意十分兴旺。一本名为《建康七妙》的饮食专著，对唐代南京的菜点也有着具体的介绍。

南唐时“断淮筑城”，客观上推动了南京城市的发展。下水门（今水西门）、长干里、白下桥（今大中桥）、笪桥、北门桥一带酒楼林立，旅店比邻。有名的《韩熙载夜宴图》就是此时金陵家宴盛况的真实反映。当时已有食疗方面的专家，专门研究菜肴和小吃。

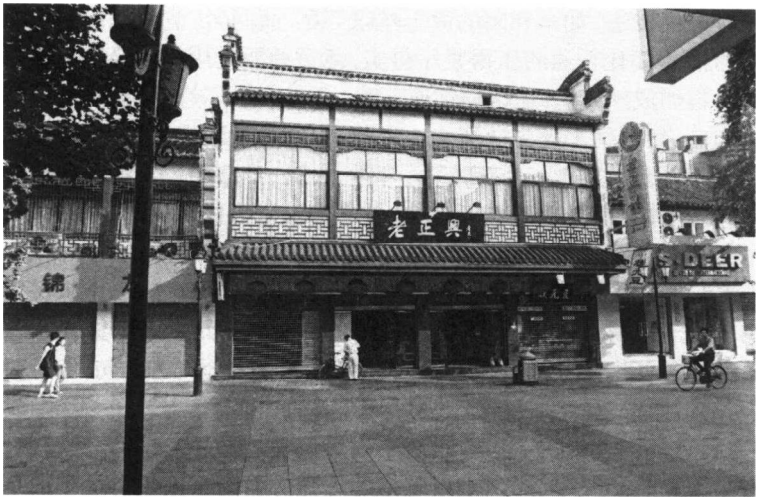
北宋，官府在秦淮河的北岸建立了孔庙和“建康府学”。到南宋，南京虽为朝廷的行都，繁华却不亚于京城杭州。但随着元军南下，古城南京遭到战火破坏，社会百业凋零，市民生活清苦，饮食服务业十分萧条。

明初，为繁荣京城，朝廷在原有的商业区大兴土木，修建各种商业娱乐设施。同时让迁居南京的富户出资，在城南秦淮河一带建造了十六座大型酒楼，史称“十六楼”，以接待各地客商，供功臣、贵胄消遣享乐。清初文人余怀在《板桥杂记》序中说：“洪武初年，建十六楼以处官妓，澹粉轻烟重译来宾（均为楼名）称一时之盛。自时厥后，或废或存，迨至百年之久……”一直到永乐年间，古城南京仍有“花月春江十四楼”的盛况。清代诗人陈文述有诗评道：“三百余年逝水流，惟留南市（楼名）旧名楼。轻烟澹粉销沉尽，何处春风十四楼？”繁华的秦淮河两岸，将饮食业推向鼎盛。官府又在孔庙东侧建立了科举考场江南贡院。每到大比（科举考试）之年，江南各省的举子汇聚到这里，科考之余免不了吃、喝、玩、乐，这更促进了这一带饮食服务业的繁盛。此时金陵风味饮食也有了全新的发展，并成为秦淮河船点船菜的主要品种。

清代康、乾时期，夫子庙一带逐渐形成了服务于科举教育的各类市场，许多南北不同风味的小吃摊点、店铺也穿插其间，打出了自己的招牌。各地的饮食习惯和风味在这里相交融，进一步丰富了金陵风味小吃的特色和品种。

当时南京的丝织业十分发达，秦淮河两岸几十万名机织工人起早贪黑，每天劳作十多个小时，一到下午四五点钟就饥饿难耐，需要吃点南京人称为“下粥”的小吃类点心“垫一下”。因此，当时制作各类小吃的店铺遍布南京城南的大街小巷：“传杯换盏，吃到午后，叫取点心来，便是猪油饺饵、鸭子肉包烧卖、鹅油酥、软香糕，每样一盘拿上来。众人吃了，又是雨水煨的六安毛尖茶，每人一碗。”《儒林外史》中对金陵风味小吃也有这样的形象描述。

科举考试取消以后，地方官府于 1905 年拆除了江南贡院考场。周边的餐馆茶楼相继



老正兴

迁入考场遗址上，很快形成了以贡院街和贡院西街为中心的“丁”字形街市。夫子庙除大成殿还保留了原来的庄重肃穆外，往日的文儒之风日渐淡化。民国以后，南京市民所称的“夫子庙”已不再是祭祀孔子的庙宇，而是这以饮食休闲娱乐业为主的“丁”字形街市。它集中了南京大部分茶馆、酒楼、小吃铺，有近百家之多。诸如小巴黎、小乐意、老万全、老正兴、大三元、大集成、太平春、六华春、金陵春、春云阁、新奇芳阁、六朝居、德顺居、六凤居、永顺居、龙门居等都是夫子庙的名店。肩挑车推，沿街叫卖的更是随处可见。夫子庙餐饮店密度之大，成为秦淮风味饮食的荟萃之地。全国许多帮口的菜肴纷纷来此落户，形成了多帮口并存竞争的局面。

贡院街上还有十多家戏茶厅，到1927年国民政府定都南京时，较著名的有群乐、月宫、全安、中华、永安、天香阁、飞龙阁、麟凤阁、四明楼、天韵楼、鸣凤、市隐园、奎光阁(魁光阁)等。戏茶厅又称戏茶园、清唱社，一两百个座位，看客一边品尝风味小吃，一边观看演出，生意非常红火。清末的封建遗老遗少和民国政客官僚多光顾于此。张恨水小说故事中的许多情节均取材于这些茶馆、戏园。

那时的茶馆、酒楼的经营品种之多前所未有。有名的风味菜肴和小吃就有数百种。如得月台的羊肉面、羊肉六朝居的肴肉、大面六华春的砂锅老宝兴的烤鸭、鸭腰韩兴益的泡牛肚、泡羊肉全鹤美的醉蟹东牌楼南口元宵店的软香糕猡香村的蝙蝠鱼、麻香糖；南门(中华门)内桥上饭馆的素汤灌肉清和园的干丝便宜馆的扣肉、荷包蛋、咸鱼焖肉、煮面筋、螺羹绿柳居的素菜包、素烧鸭等奇芳阁的烫面饺子、鸭油酥烧饼、五仁馒头、什锦菜包、盐水肫花永和园的千层油糕、翡翠烧卖六凤居的葱油饼、豆腐涝等，数不胜数。刘长兴面馆的“小刀面”“小笼包”被誉为“二绝”。

金陵风味食品在烹饪技法和制作程序上有简有繁，经过一千多年的发展，已包括了蒸、煮、熬、酿、煎、炸、炒、炙、烧、冻、酱、焐、烤等近20类。当年市面上供应的200多种菜肴

和小吃,基本上包容了所有烹饪技法。如永和园的烫干丝以‘烫’而闻名。它所用的材料是一种特制的大白干。这种豆腐干要比普通的压得紧压得实。煮烫前要先用轻巧锋利的薄刀批成三十五片左右的薄片,再切成丝,丝要切得均细而不断。因此,切干丝的技艺是当年茶馆伙计资历深浅的一个标志。切好的干丝先放清水中浸泡,泡透后再用沸水反复地烫,以去除黄浆味。烫好的干丝装入碗中,配上一小碟麻油、开洋、火腿、冬菇、笋干、细姜丝等调料,由食客自己调拌食用。也有的店家把调料包扎起来,放在酱油中煮成专用的干丝卤汁。开洋干丝在制作和配料上略有不同。它是将泡好的干丝用原汁鸡汤煮制,选上好的湖米(开洋)、木耳等煮透,洒上细如头发的嫩黄姜丝,淋上麻油,顿时香气四溢,十分诱人。清末民国时期,煮干丝是金陵风味小吃三大宗(包子、烧饼、干丝)之一,夫子庙几十家茶馆几乎家家都供应。清代文人有一首《望江南》词,词中有‘茶社客堪邀,加料干丝堆细’句,即是对干丝与茶馆之间关系紧密的形象描述。

金陵风味食品中最有特色的当首推鸭子。它是南京人最偏爱的食品,烹调方法很多。烤鸭要选肥胖一点的母鸭,因其脂肪肥厚,烤出来口感格外香脆。而南京人吃得最多的是盐水鸭。盐水鸭肥嫩适口,以每年中秋前后的桂花鸭最为上乘。板鸭、盐水鸭经过卤制、闷煮出锅后,最佳的质量要达到‘皮白、肉红、骨头绿’的标准。制作鳝鱼这道菜也是夫子庙一带几家名菜馆的拿手戏,如浙绍帮菜馆老正兴的四大名菜之一的“炒鳝糊”。“美人肝、凤尾虾”当时远近闻名,它是清真菜馆马祥兴的名菜。民国时期,马祥兴从中华门外搬到鼓楼后,前往品尝的食客多为政界要人和富商大贾,居住在十里秦淮两岸的老南京人已很少光顾,感觉马祥兴似失去了往昔的田园风味。鱼品则以鲥鱼为美,每年春天的四月份才出产,其他时间皆无,市面上因其产量少而称名贵。

许多知名度不高的中小菜馆,也有自己的独擅杰作。如夫子庙旁侧曾有一家小乐意菜馆,它的熏肉可说在南京绝无仅有,只此一家。肉酥白嫩,肥而不腻。松枝熏烤过的皮色酱黄,散发着一种特殊的香味。菜馆里还有一道菜叫‘虾仁跑蛋”;鸡蛋打和后倒入冒火的滚油锅内,迅速将锅转一圈,似跑马一般,趁其半熟时加鲜虾仁和调料,顺势将锅一抖,使完整的蛋饼翻个身,连沸油倒进盆内即成。此菜讲究火功和烹技,做好后中稀外脆,似夹心饼干状,极有特色。另外,出自于老南京回民之手的几道菜也非常有特色。如七家湾的熏牛肉、醉鱼、糟鱼等,至今仍是深受当地居民喜爱的食品。

解放后,南京的饮食服务业发生了新的变化。经过社会主义对私改造,有的老店扩大了店铺。如江苏酒家,1946年4月开办于状元境小巷内。最早仅有六张台面,经营品种也只有30多种菜肴和小笼包子、杂色点心。解放后搬到了建康路大街上,规模扩大了10多倍,供应的品种也增加到100多个,成为南京市一流的大饭馆。刘长兴面馆也于1956年公私合营后迁到三山街口中华路上。店铺也扩大到了30多张桌子,员工增加到了60多位,生意也还不错。1952年,原在新街口复兴菜场后面卖水磨年糕的郝铭铨,与郝子明、章德明两

人合股开办了“三星汤团店”，店址在现在新街口的太平洋百货大楼这里。1957 年，三星汤团店公私合营后翻建成二楼，增加了员工后更名为三星糕团店。在以后的几十年中，不断发展壮大，又从苏州、宁波等地学来 30 多种糕团制作技术，其中各种口味的“麻团”在南京人的印象中非常有好感，至今老南京人念念不忘。

当年的许多小吃店铺根据城市变化和计划经济要求进行了调整与合并。如创建于1936年的”六凤居”，开办前曾是一家搭在贡院墙下的小吃铺，以经营豆腐涝和葱油饼而出名。它与紧邻的‘德顺居’经营品种相同，1956年两家合并，保留了六凤居的店名。其它大部分茶馆、小吃店铺都改行或关闭，如新奇芳阁则改成菜馆，奎（魁）光阁则关闭歇业。百年清真板鸭店韩复兴也与魏洪兴合并。解放以后，永和园的老板卞荣生很长一段时间不问事。店内职工尹天保被大家公推为头，他组织大家进行生产自救，抽出六位年轻职工去工程队挑河泥。这六位年轻职工一直干到 1955 年，店里的生意逐渐回升后才回来。公私合营以后，尹天保和卞荣生分别作为公、私方代表，主持永和园的经营，生意日渐好了起来。此时，青云楼被政府收回，改为娱乐场所。永和园仅剩下 20 多张餐桌。1958 年底，永和园迁到原‘奎光阁茶馆’旧址。1962 年，又搬到贡院街原‘南园茶社”旧址。这个时期，许多肩挑车推的小吃流动摊点经营户，为了谋生仍保留了原有的经营方式。每到寒冬的夜晚，在秦淮河两岸，夫子庙周围的大街小巷内，仍不时地听到‘回卤干……’那悠长的叫卖声。

文化大革命时期，许多具有特色风格的饭店、小吃铺都改为经营品种单一的大众化食品。文化大革命结束以后，南京饮食服务业又有了大的发展，夫子庙地区很快恢复了南京饮食业的中心地位。宾馆、饭店发展到数百家。过去的风味小吃大多又出现于市面。永和园、奇芳阁、六凤居、老正兴、蒋有记、莲湖糕团店等一批老店在夫子庙大规模的改造中分别得到了整修和扩建。“青砖小瓦马头墙，回廊挂落花格窗”的明清式建筑，古朴镏金的招牌、宽敞的厅堂，无不透露出古韵芳馨。1998 年，三山街周围进行道路改造，刘长兴再次搬迁到夫子庙北侧的太平南路上，不久又分别在科巷、淮清桥、逸仙桥、洪武路等地开办了五家连锁店。

1986 年，全国人大副委员长彭冲在奇芳阁品尝了小吃后，兴致勃勃地题词“秦淮风味”。彭冲曾长期在南京工作，担任过南京市市长，对南京的饮食特色和风味小吃多有了解。“秦淮风味”的题词，引起了南京饮食界人士的思考：什么是‘秦淮风味”？应该说，秦淮风味就是金陵风味。这一具有地域文化色彩的传统饮食特色在新的历史时期应该发扬光大。当年，夫子庙——秦淮风光带所在地的南京市秦淮区以区商业局和区饮食公司为主体，成立了小吃研究会。专门研制集中代表金陵风味饮食特色的秦淮风味小吃系列食品。经过专家们反复研讨，初步认为：所谓‘秦淮风味’小吃是以甜、咸搭配，荤、素结合的口味，融汇南北饮食特色，形成了以南京地域风格为特点的饮食体系。永和园、奇芳阁、魁光阁、蒋有记、六凤居、莲湖、瞻园等七家老字号店铺的师傅们，在研究会饮食专家的指导、配

合下，将本店供应的各种小吃点心经过加工整理和筛选，联合推出了一套选料考究、工艺精细、造型美观、风味独特的系列小吃“秦淮八绝”。它们由魁光阁的五香茶叶蛋、五香豆、雨花茶（一绝）永和园的开洋干丝、蟹壳黄烧饼（二绝）奇芳阁的麻油干丝、鸭油酥烧饼（三绝）六凤居的豆腐涝、葱油饼（四绝）奇芳阁的什锦菜包、鸡丝面（五绝）蒋有记的牛肉汤、牛肉锅贴（六绝）瞻园面馆的薄皮包饺、红汤爆面鱼（七绝）莲湖甜食店的桂花夹心小元宵、五色糕团（八绝）组成。研究会的有关人士还和老正兴、奇芳阁等店的厨师们对明代菜肴进行了发掘整理，把明御厨菜谱中的菜肴与民间传说、诗词典故融一炉，推出了系列仿明菜。如玛瑙白玉、展荷览鲫、银湖落雁、乌龙报恩、游龙戏凤、凤游绿竹、水晶蹄膏、积善有余、三仙聚会等。另外，景点菜也是研究会研制推出的一套菜系。当时推出的景点菜共十个品种并顺列成席。围碟花盘 秦淮灯火 热炒菜 十里珠帘、文德分月、朱雀瑞云、魁星点斗 大菜 香君桃扇、京城聚宝、乌衣夕照、桨声灯影 汤菜 停艇听笛等。每道菜均需要正宗的厨技进行制作，否则很难达到应有口感和文化意境。

在开发“秦淮八绝”风味小吃中，奇芳阁、永和园、老正兴等几家老字号酒楼、菜馆发挥了极其重要的作用。

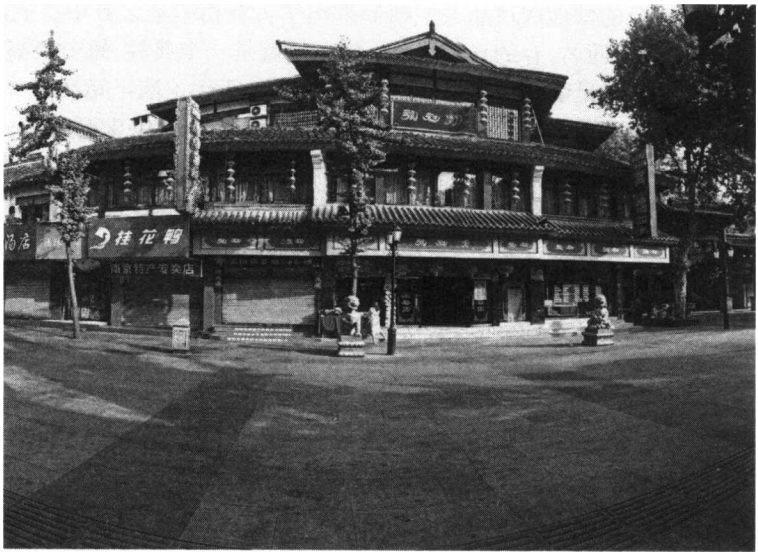
奇芳阁建于 1917年，是较早在夫子庙地区开办的一家清真酒楼。20世纪 70年代末，奇芳阁房屋陈旧，营业面积仅有一百多平方米。20世纪 80 年代中期对其翻建后，代之而起的是一座明清建筑特色的酒楼，营业面积比先前增加了六倍，经营的各类小吃、菜肴品种达到了三百多种。

翻建后的奇芳阁，经过挖掘、整理，更新了一些落后的制作工艺，终于把一些街头摊点上的小吃搬上了宴席。奇芳阁挖掘了一批小吃品种，创出了独有特色的鸡蓉包、虾仁包、三丁包、千层油糕、双色蒸饺、虾仁烧卖、鸡丝干丝等。增加了杂色套点和小吃宴席。这种杂点每套一笼，一笼八个品种，有翡翠菜包、虾佬烧卖、鸡蓉蒸饺、豆沙夹花、五仁馒头、牛肉眉饺、双麻酥饼、千层油糕。八种花色代表八种风味，集中展示了奇芳阁的风味特色。

当时的白案主厨张和源老师傅年已年过六旬，他与其他白案师傅一道，挖掘了许多传统特色小吃，创新了一些品种。如传统名点酥烧饼，10年前仅做一种，而现在随着季节的变化，增添了菜烧饼、萝卜丝烧饼、豆沙烧饼、椒盐烧饼、五仁烧饼、葱油烧饼等。又如千层油糕，原是清朝末年从福建传来的汉民特色点心。1985 年 9 月，王松泉师傅针对回民特点，采用松子代猪肉丁，鸭油代猪油，做出了回民爱吃的千层油糕。做豆沙也采用传统工艺，洗豆沙时去皮，再用口袋压去水分，加糖加油，这样吃起来味道鲜美。

1975年 11月，南京市饮食服务公司收回永和园在夫子庙贡院西街的原址，正式恢复“永和园茶点社”消息传出，老顾客奔走相告，新顾客慕名前来品尝，顾客盈门。1983 年，永和园的“什色点心”被评为江苏省特色点心。 1989年，四味酥饼以独特的造型（鸡心形、圆形、菱形、椭圆形）、多味的馅心（松子细沙、火茸萝卜丝、芝麻糖油、葱板油酥），荣获商

业部的“金鼎奖”。1995年3月，永和园在一楼营业厅开设“小吃城”,在环境布置上颇具古秦淮文化的韵味;“城”内古槐低垂,鸟雀鸣啾,酒旗招展，一派田园风光;供应方式也作了改进,采用明炉亮灶,现做现卖,预售筹码,自主取食的方式。顾客看得见，喜欢吃什么就买什么，吃不了还可以退筹码。这种饮食“超市”的形式很快被一些企业仿效。1996年6月，永和园二楼装饰将十里秦淮的景色浓缩于一处，呈现出唐代诗人刘禹锡、杜牧咏金陵名诗的意境,画舫、水榭、凉亭、小廊、曲阑,华丽的王府、谢府,典雅的“琴、棋、诗、画”宴会小厅。供应的菜肴和小吃均以历史典故和金陵风物命名，如“乌衣藏贵”、“白鹭戏舟”、“鸡鸣报晓”、“停艇听笛”等。



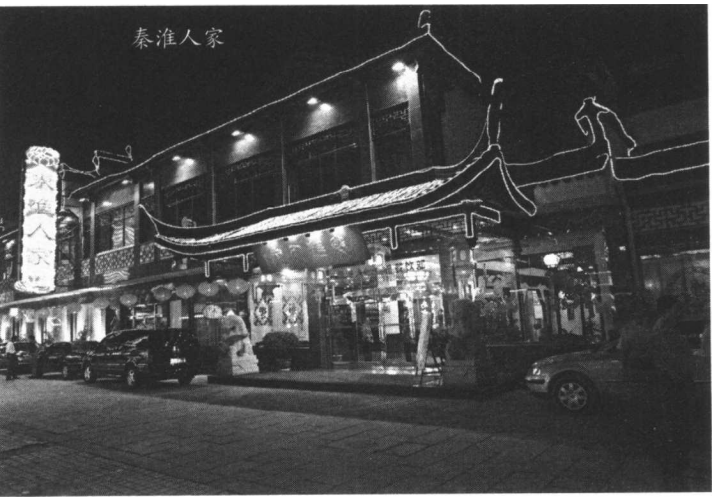
永和园

20世纪50年代，京剧表演艺术家梅兰芳的妻子和儿女专程来永和园品尝点心，结果被热心的戏迷们认出了,顿时店堂被挤得水泄不通,无奈之下只好从后门“溜走”。20世纪60年代,相声艺术大师侯宝林慕名前来永和园,被相声迷意外发现,一传十,十传百,蜂拥而来,面对热情的人群,侯宝林讲了一段相声才得以脱身。著名的书法家林散之,在他生命的最后岁月,令其独生子林筱之将他背进永和园,吃一只小笼包饺,进二筷子干丝,嚼块酥烧饼，用颤抖的手写下了“江南名点”四个字。相声表演艺术家马季在品尝过永和园小吃后，留下了“堪称一绝”的题词。毛岸青夫妇来夫子庙观光，向当时的南京市领导程维高、张耀华提出去永和园品尝风味小吃。此时正逢毛泽东的诞生之日，职工们饱含敬意，特意制作了一只“葵花向太阳”的鸭子拼盘，并告诉他们，这是全体职工对毛泽东主席的尊重和敬意，毛岸青夫妇激动得热泪盈眶。

老正兴菜馆开办于民国时期,为一家浙绍口味的菜馆。口味侧重鲜、嫩、酥、烂。“腐乳肉”、“炒鳝糊”、“烧圈子”和“砂锅鱼头”是其当年的四大名菜。20世纪80年代中期进行了翻建改造。改造后的老正兴菜馆,不仅保留了四大名菜,还经过两年多的努力,牵头与

小吃研究会的其他成员店共同研制推出了古典仿明菜。其中有的源自史料，有的来自传说，有的缘景而名，有的自创成就。每个菜就是一个典故，每个菜都含一段有趣的传说。如“游龙戏凤”，是明代的一道宫廷名菜。相传，明代正德年间某地一小城镇——梅花镇。镇上有一家由李龙和李凤姐兄妹俩开设的小酒店。明武宗朱厚照有一天出外私访来到这里，肚子饿了，就走进了这家小酒店用餐，李凤姐用嫩母鸡出骨切块，裹着蛋糊浆入油锅，炸至外脆里嫩后出锅放在盆中间，四周再用鱿鱼卷围成圈。武宗品尝这道菜后大为赞赏，随口命名为‘游龙戏凤’，从此，这道菜成为明宫廷名菜而流传各地。与古典仿明菜相对应的是反映秦淮风光的景点菜，也由老正兴主创。景点菜采用象似、象形法，向游客展示古城金陵的自然风光、历史典故和人文胜迹。

1986年7月，复建改造后的南京夫子庙大成殿和东、西市场全面开业。晚晴楼、魁光阁也相继投入使用。海内外嘉宾、游人纷纷来到夫子庙参观、游览。为了搞好接待和管理，景区管理部门——南京夫子庙地区管理处先后从区商业等系统抽调了干部，在社会上招聘了一批优秀的年青员工，组成了一支精干的接待队伍。这支队伍中，有许多同志都出身并成长在秦淮河两岸，对南京深厚的历史文化和传统的民风习俗有着切身的体验。经过精心策划，他们创立了一套集中展示金陵饮食文化特色的秦淮风味小吃宴，开创了金陵饮食史的新纪元。当时风味小吃研究会刚刚完成对“八绝”小吃的命名。他们巧借这一饮食文化研究成果，给每道小吃配上一段词句优美、内容简略，带有美好祝愿的解说词。餐间还融入江南民间歌舞、戏曲表演。独特的口味、美妙的解说、欢快的歌舞组合在一块，形成了一整套金陵饮食文化产品，受到了海内外宾客的欢迎。直到今天，凡是来南京夫子庙——秦淮风光带游览的外地游人，都要品尝一下秦淮八绝小吃宴。



后来，这一经营方式又扩展到魁光阁、秦淮人家、李香君故居等店家。特别是秦淮人家夜泊楼餐厅的秦淮风味小吃宴，给客人更有着不同一般的感受。餐厅的设计创意取自唐代诗人刘禹锡的《乌衣巷》和杜牧的《泊秦淮》诗意。每当夕阳西下，游人乘坐画舫从秦淮人家小码头上岸，来到餐厅。客人沿着大厅中央“J”型楼梯上楼，迎面亭榭式乐台上的小乐队正演奏着欢快的《迎宾曲》迎接客人。乐台对面楼梯上，凌空

架起一座小巧而古朴的拱桥。这拱桥既是服务员的跑菜通道，也是表演节目的小舞台。桥栏边镌刻着书画家田原草书“朱雀桥”三个字。桥的两头伫立着太湖石堆砌的假山。客人落座以后，仰面望去，黝黑的夜空中，高挂着一弯月牙，四周缀满了闪烁的星星，顿感这极具秦淮民居特色的庭院式用餐氛围，真是清幽、典雅、古朴、不俗。客人一边品尝着风味小吃，一边聆听着服务员温馨而细软的唱词解说，观赏优美而极富民俗风韵的歌舞表演，感受这温馨优雅的用餐环境。此时此刻，秦淮风味小吃宴在客人的心目中已不是一个简单的吃，它的文化品位被提高到了一个极致。李香君故居的媚香楼餐厅则根据当年李香君与秦淮八艳进行诗词唱和相交往的“盒子会”传说，开发出了融闺房环境、江南戏曲、秦淮风味为一体的“香君小宴”。香君小宴在小吃口味和器皿造型上突出一个精细、小巧，很受海内外文化界特别是东南亚客人的喜爱。一位台湾客人在他的《香君小宴二十味》的散文中称其为“闺趣”。



晚晴楼

20世纪90年代，随着南京夫子庙——秦淮风光带建设的不断进步，秦淮风味小吃也得到了同步的发展。1993年初，地处来燕桥西侧秦淮河南岸，原为安徽同乡会会馆的棋峰试馆修葺一新，在书画家田原先生的帮助下，经秦淮区旅游局精心筹备，夫子庙又多了一家经营秦淮风味小吃的餐馆，取名为东方艺术院。所不同的是它虽以风味小吃为主，同时还设“乡音”、“乡情”、“民风”、“民情”四个部，兼营南京的民间工艺品展览，餐间节目则是融入了南京六朝风格的中国古代服饰表演。90年代中期，夫子庙河南岸的大石坝街改造为明清式古街巷。宽敞平整的花岗岩石板路面和错落有致的仿明清建筑，使夫子庙更增加了几分古韵。很快，十多家经营各式大菜、小吃和茶点的饭店、茶馆纷纷开张营业。人称此街为夫子庙美食街。其中开办于民国时期，在当时南京名气极大的金陵春也在这里恢复营业。新开张的金陵春由晚晴楼派出一班人马从事经营，他们请来了当年曾给张学良主厨的胡长龄老师傅作顾问，开发整理了一整套京苏大菜，同时仍然经营与晚晴楼模式相同的秦淮风味小吃，很快在海内外创出了名气，形成了自己独特的品牌。晚晴楼也在这条街上新开了晚晴楼风味轩(二部)、晚晴楼民俗轩(三部)两家分店。

如今，秦淮风味小吃经过夫子庙几代人的艰辛努力，已从过去单纯满足人们口感需求的食品，而上升为融合着浓郁秦淮文化内涵的艺术食品。这一艺术性的升华，使金陵风味

食品焕发了新的生命力，为南京旅游业的发展做出了无与伦比的、具有里程碑意义的贡献。许多海内外知名人士品尝了秦淮风味小吃宴以后，赞不绝口。荣毅仁先生多次来过夫子庙,他在晚晴楼品尝了小吃宴后,提笔写了“ 小吃好吃 ”。服务人员看后,将其从右向左读过去,则成了“ 吃好吃小 ”。这个故事很快成为一段佳话,从此以后,每当服务人员向客人介绍时，都会引来一阵欢快的笑声。佛学大师赵朴初先生三次来到夫子庙都品尝的是魁光阁的风味小吃。餐后,他高兴地作了一首《忆江南》词,称赞魁光阁的风味小吃,其中“ 茶香留味永,蔬食助神清 ”句,集中而全面地概括了魁光阁小吃的特色和风格。近年来,晚晴楼、秦淮人家、魁光阁等企业为保护小吃经营特色,先后把本店的小吃注册了商标,以保护本企业在小吃开发利用上付出的艰辛。2001 年的秋天，中国第六届世界华商大会在南京召开。开幕的当天晚上，五千多位来自世界各地华裔商界名流齐聚夫子庙，参加南京市主办、秦淮区政府承办的“ 秦淮风情晚宴 ”,品尝秦淮风味小吃。承接这次风情晚宴的晚晴楼、金陵春、秦淮人家、魁光阁、奇芳阁、永和园、贵宾楼、天园楼等店家都是专营秦淮风味小吃的企业,在海内外有着较高的知名度。一顿晚宴,让这些离家多年,乡音未改的华裔优秀儿女大开眼界,大饱口福。席间,精美的小吃、高雅的服务和浓郁的民俗歌舞不断地引来客人们一阵阵的掌声和欢呼声。有的客人抑制不住阔别家乡多年的激动之情，主动跑上舞台接过话筒与服务小姐同歌一曲，把整个晚宴的气氛推向了高潮。秦淮风情晚宴的成功举办，创下了夫子庙饮食业十多个店家为五千多位客人同时开餐而无丝毫差错的历史记录，在海内外旅游界引起了巨大的反响，充分展示了古城南京有着一千年历史传统的金陵饮食文化的无限魅力。

大气雄浑的六朝石雕

庞　鸥

六朝是中国历史上继春秋战国以后最长久的一段政权分裂、国事动荡的时期。在此之前是气势恢宏的汉王朝，在此之后是包容百川的大唐帝国，这段时期是两个盛世之间纷繁多事的长夜。时代的动荡、政权的更番、经济的起伏、思想的递变、人生的无常……使得六朝的一切都处于相对不稳定的状态之中。如此风云激荡的环境，如此纷繁复杂的社会，成就了魏晋南北朝的才华横溢与风骨风度。禁锢与开明并存的社会文化大背景，为多姿多彩的人生和辉煌灿烂的艺术提供了广阔的舞台。这个杌陧不安的时代中的中国人好像尤其聪慧，大批年轻的天才文人学子纷纷登场，他们歌着、舞着、癫狂着，以各具人格魅力的表演充分展现着自己的才华，并在各个学术领域均取得了丰硕的成果。这样的时代，艺术的发展全面而且精粹，无论是书法、绘画、音乐还是雕刻。



梁临川靖惠王萧宏墓石刻

六朝遗留至今的石雕主要为铭文石刻、佛教石雕、陵墓神道石雕三大类。

铭文石刻除神道碑外，还有砖刻的墓志，墓志盛行于六朝，多见长方形、方形、圭形，尤以长方形

为主,通常不超过一米见方。像孙吴的《天发神谶碑》、《谢鲲墓志》、《王兴之墓志》等墓志是六朝铭文石刻的代表，充分反映了六朝书法上承汉隶，下启唐楷的地位与意义，同时也表现了隶、行、草、楷诸体并存发展的史实,为我们研究三至六世纪南方书法艺术的发展状况，以及清代碑学中兴提供了不可多得的实物史料。

关于六朝遗留下的佛教石雕,梁思成先生在《中国雕塑史》中论述:"自南北朝而佛教始盛,中国文化,自有史以来,曾未如此时变动之甚者也。自一般人民之思想起,以至一物一事,莫不受佛教之影响。而艺术者一时代一民族之象征,其变动之甚,尤非以前梦想所及者。在雕塑上,至第五世纪,已渐受佛教之浸融,然其来也渐。在此新旧思想交替之时,在政治历史上已入刘宋萧梁，而佛教尚未握人生大权之际，有少数雕刻遗物为学者所宜注意者。"文中' 少数雕刻遗物 ",如南京栖霞山千佛崖石窟造像和浙江剡县(今浙江新昌)石城山宝相寺内的弥勒大佛龛像便是，然而，究其规模与气势难与北方的云岗、龙门等大型石窟相提并论。但从继承汉代以阴线雕刻法表现物像的细部及采用浅浮雕起圆线或扁方线的印度犍陀罗雕刻法来表现物像细部的方法来看，还是很有时代特色的。

六朝陵墓神道石雕最能代表当时雕刻艺术的水准，而孙吴、东晋尚没有考古发现陵墓神道石雕的实物存在 ,故六朝陵墓神道石雕则以南朝陵墓神道石雕为代表。南朝陵墓石雕数量之多,价值之高,成就之大,与北方石窟佛教造像并为中国雕刻艺术的两颗明珠,它们的存在显示了中国古代石雕艺术的杰出成就。 " 当时北方的工匠正在敦煌和云冈的岩壁上雕凿佛像,用自己超迈的才华演绎那些因果报应的佛教故事。那是一个神的世界,当然,那是人格化的神。而南方的他们则在用自己同样超迈的才华制作陵墓前的石兽，这里没有故事,没有道德说教,没有苦难和慈悲,只有造型的风骨和神韵。这是一个兽的世界,当然,这也是人格化的兽。麒麟、天禄和辟邪都是世界上莫须有的巨兽，但它们身上包含着人类生生不息的欲求,折射出世俗的理想之光。它们有足、有翅、有角。有足可以奔驰,有翅可以腾飞,有角可以决斗。它们是强健和自由的生命,是中国南方的飞天。"(夏坚勇《寂寞陵口风雨南朝》)

" ……陵墓上之石兽,多发现于南京附近。南京为南朝帝都,古称建业,宋、齐、梁、陈皆都于此。附近陵墓即其帝王陵墓也。陵墓在今南京附近,江宁,句容,丹阳等县境内,共约十余,其坟堆皆已平没,然其中柱,碑,翁仲等等尚多存在者。"(梁思成《中国雕塑史》)陵墓神道两侧设置石兽的规矩始于东汉，其作用主要是作为趋吉附祥、驱除鬼怪的标志物和象征墓主身份及地位。如东汉光武帝刘秀的陵墓神道便陈列有精美高大的石象、石马等石兽。上行下效,皇帝陵墓神道陈列石兽,王公贵族也竞相仿效。东汉贵族官僚墓前除陈列有石虎、石羊、石马、石骆驼外,已出现了石狮、天禄、辟邪之类的石兽。郦道元《水经注》记载了东汉时曹操之父曹嵩墓、中安邑县长尹俭墓、长水校尉蔡瑁墓、襄阳坞失名墓、中常待州辅墓、南阳县宗资墓等的神道两侧置有各种石兽。从留存至今的东汉陵墓神道石兽来看，

如河南省南阳市卧龙岗宗资墓前的天禄与辟邪，四川省芦山县樊敏墓、杨君墓和高颐墓阙前石兽，其造型与南朝陵墓神道石兽相类似，只是制作工艺较为简单粗糙，尚且没有形成一定的形制规矩，有的有角、有的无角，有的有翼、有的无翼……至南朝时期，陵墓神道石兽造型已经基本有了定制，而且有严格的等级区别 皇帝陵墓神道石兽，一作独角，一作双角；王侯陵墓神道石兽皆无角。这些石兽的肩腹部均有双翼，姿态生动传神。

江苏境内现在已发现的南朝陵墓石雕有 33 处，集中分布在南京、丹阳及句容。其中 18 处为帝王陵及王公贵族陵，其余 14 处陵墓石雕都已失名，但这些石雕的造型特点和艺术风格，无疑都是南朝的墓葬。在现存的 33 处石雕中，29 处有石雕遗存，另 4 处均已毁坏无存。南朝陵墓神道石雕，分为帝王陵和王公贵族墓两类：帝王陵共 13 处，陵前石雕以梁文帝萧顺之建陵保存最多，计四种八件，即石兽一对，神道石柱一对，石碑一对，以及在石兽和神道石柱之间残存的方形石础一对。石础上的结构已失，现已无从知道原来石雕的形制。而大多数帝王陵前的石雕，一般仅存石兽一对，少数只有石兽一件。这些陵前原来也都应该有神道石柱和石碑，在漫长的岁月中已散失或损毁。王公贵族墓共 19 处，墓前的石雕，以梁安成康王萧秀墓保存最全，计有三种八件，为石辟邪一对，神道石柱一对，石碑二对。其他各墓的石雕也都已不全，或存石兽及神道石柱，或存石兽及石碑，甚至仅存神道石柱一件。

南朝陵墓前列置石雕的制度，史书无明确记载。从 33 处陵墓石雕来看，通常是三种六件 帝陵为石麒麟一对，神道石柱一对，石碑一对 王公墓为石辟邪一对，神道石柱一对，石碑一对，这在当时可能是一种定制。帝陵和王公墓使用的石雕，基本方面是相同的，其差异只在于石兽的不同，帝陵前使用麒麟，王公墓则使用辟邪。麒麟是传说中的灵异瑞兽，所以只有皇帝陵前才能使用，以示皇帝上受天意，具有至高无上的权威和尊严，以体现他们生前的显赫地位。

南朝陵墓石雕在墓前的排列位置，都以石兽居首，神道石柱次之，石碑殿后，其布局十分重视对称。这不仅表现为每一种石雕必须左右成对地相向排列，而且石兽的体态动势和神道柱石额的文字，也都是对称的。例如 陵墓左侧的石兽，如果其动势是头向右扭，左足在前，尾向左旋的话 那么右侧的石兽，必是头向左扭，右足在前，尾向右旋，使之达到对称的效果。石额的文字更是力求对称，如左侧石额的文字为正书顺读，右侧文字则为反书逆读或正书逆读。凡此种种形式的追求对称，是南朝陵墓石雕在布局方面的突出特点。石兽、石柱、石碑，一般都成列在墓室前 200 米至 1 000 米的神道两旁。墓室在其后山坡上，多选马蹄形的山势，墓室居弧顶正中，两侧向前伸展，再配合石雕，气势疏朗而壮阔。

关于陵墓神道石雕中的石碑与石柱的名称没有什么分歧，而石兽的名称，以往或谓麒麟，或谓天禄，或谓辟邪，或谓狮子，用法比较紊乱，文献记载也多不一致。这些有翼长角的“ 神兽 ”造型，是来源于我国古代神话传说中的兽类。其名称，在汉代便有不同说法，西汉

武帝时有天禄阁,阁前当有造象 东汉时墓前置天禄、辟邪石雕,如河南南阳的宗资和宋均墓,幕前二石兽皆有翼,一为独角,一为双角,上刻‘ 天禄 ’‘ 辟邪 ’文字 六朝时又称‘ 麒麟 ”;如《梁书·武帝本纪》称‘ 建陵石麒麟起舞 ”唐、宋以来说法也不一致。唐代许嵩的《建康实录》中称丹阳梁文帝萧顺之建陵石兽为 “ 辟邪 ” ，唐代的姚思廉在《梁书·武帝纪》却称之为‘ 麒麟 ”;南宋张敦颐《六朝事迹编类》中统称南朝帝王陵墓神道石兽为 “ 麒麟 ”。近人也有多种说法,其一为,朱希祖在《六朝陵墓调查报告·天禄辟邪考》中认为,独角为天禄,双角为辟邪,无角为桃拔,又说‘: 天禄,辟邪乃核实之专名,麒麟、狮子乃循俗之通称。’其二为朱偰在《建康兰陵六朝陵墓图考》中称独角为麒麟,双角为天禄,无角为辟邪。其三为,姚迁、古兵在所辑《六朝艺术》中认为‘: 将帝陵前石兽,独角者定名麒麟,双角者定名天禄；王公墓前的石兽均无角，而是头披长鬣，尾端茸毛如斗，形状与狮子完全相同,不过多了双翼,也应予以定名,仍可称为狮子。至于辟邪之谓,当是指这类石兽的用途,原非是动物的名称。辟邪之义,乃是驱走邪秽,拔除不祥。所以,辟邪乃是以其用途之义取代物名。’其四为杨宽先生在《中国古代陵寝制度史研究》中认为,帝陵前的石兽,无论其独角还是双角,均为神鹿,故应统称为麒麟,王侯墓前无角的石兽应统称为辟邪,以刘敦帧教授为代表的南京东南大学建筑史专家们亦赞同此说法，在其所辑《中国古代建筑史》中认为‘: 现存南朝陵墓大都无墓阙,而在神道两侧置附翼的石兽 其中皇帝的陵用麒麟,贵族的墓葬用辟邪。 ” 林树中教授在《南朝陵墓雕刻》中认为：“ 朱希祖说文献依据比较确切,但无角称‘ 桃拔 ’不够通俗。朱偰说把天禄和麒麟相配对,其实据文献和实物是天禄和辟邪相配对，麒与麟相配对。而天禄与麒麟实难相配。既然《南齐书·豫章文献王嶷传》称宋文帝长宁陵石兽为麒麟,《梁书·武帝本纪》也称梁文帝建陵有角石兽为麒麟，应尊重南朝人的说法。且历来群众也有‘ 麒麟铺 ’等称呼,还是朱希祖所说的从俗为好。因此,凡有角的通称麒麟,以一角,双角以示区别。至于无角石兽,其基本形实为狮子,与南京、丹阳南朝陵墓壁画狮子很为相似,也与当时盛行的佛教有关(狮子是佛教的护法神兽)。‘ 辟邪 ’一辞在六朝时有辟邪祛鬼的用意，并认为狮子可以辟邪，狮子与辟邪的概念相符。且辟邪一辞已为一般所通用，所以无角石兽称为辟邪是合适的。 ” 林树中教授分析详尽，观点合理，此文暂用林说，南朝帝王陵墓前石兽统称为麒麟，王侯陵墓前石兽统称为辟邪。

麒麟为‘ 四灵 ”之首(其余三者为凤、龙、龟),因其‘ 含仁而戴义,吉中钟吕,步中规矩,不折生草,不食不义,不饮垮池,不入坑阶,不行罗网 ”(《宋书·符瑞志》)故有‘ 仁兽 ”之称。辟邪,在汉代从寓意偏邪不正、避除邪崇演化为传说中的神兽,西汉元帝时,黄门令史游着《急就篇》卷三中记载‘: 射鬾、辟邪除群凶。’唐代颜师古注‘: 射鬾、辟邪,皆神兽名也……辟邪,言能辟御妖邪也。’辟邪这种神兽的作用自然引申为‘ 辟御妖邪 ”。六朝陵墓神道两侧置陈石雕麒麟、辟邪，既是对死者生前超人之尊，又有 “ 有命在天，命比文王 ”的贤明的比喻在其中。

在这些南朝陵墓中,最古的为宋武帝刘裕初宁陵石雕,二石兽尚存,均已残破不整,然而气韵犹存,其腰部弯曲,羽翼短捷,鬣须长美,其形制谨严,在谨严之中又流露着一种凝重古朴，刚坚雄强且深沉宏大的气魄，完全继承了汉代雕刻的遗风。齐代石雕与梁代石雕之间各擅其美，齐梁时代石兽在造型和风格方面的差异也十分显著。从造型上来比较，尽管同是挺胸昂首，但齐代石兽的颈项更向身躯部分昂扬着，腰部更向下坠，臀部更向上拱起,兽身窈窕修长,肉丰骨健,全身略作‘ S”形,四条腿欲跃的形态更分明,也更加偏离了基本形的垂直线,和梁代石兽四腿更接近垂直线不同,所以,显得苗条清秀,矫捷有力,而且愈发显得秀美多姿，富有灵气，更富于欲行又止的运动感，与梁代石兽那般强调稳定感，显得庄重的意味明显不同。梁代石雕气势宏伟豪迈，造型雄浑简练，没有过多的细节描绘和修饰,强调巨大的体积感,给人以威猛雄健、气魄非凡、咄咄逼人的感觉,制作风格趋向写实，姿态生动有神，且增加了神物的真实感。这种不强调细部精雕细刻和过多修饰的手法与适度夸张的姿态相组合,还产生一种拙朴的感觉,在粗犷奔放、无拘无束中,流露出的是古典的浪漫风味。这种古拙感中当然还包含着力量、运动和速度，使静中有动、欲行又止。这种粗轮廓和运动感浑然一体，形成了鲜明的时代特征与独特的艺术魅力。王朝闻先生称之为‘ 是威猛与安详的结合,自尊与自负的结合,激动与沉静的结合 ”。如梁临州靖惠王萧宏墓石辟邪和梁安成康王萧秀墓石辟邪均是作昂首向天，雄视阔步的姿态，特别是梁武帝萧衍修陵石雕麒麟，王朝闻先生曾称赞其：“ 在艺术上比汉代霍去病墓前石雕显得更为成熟，作为兽身重量支撑点的尾巴，在底座上若蛇身般的蜷曲自如，这就更能显示艺术匠师在构思方面的缜密。他们显然不满足于力学方面的成就，而是也在追求美学的效果。在石兽的形体结构方面作出如此自然和巧妙的安排，不能不承认古代艺术匠师的高度智能。’陈代石雕已是南朝陵墓石雕的尾声,形制相对较为小巧,给人以矫健秀逸的感觉,而纹饰更为繁缛。在艺术上积累了前三代的经验而有所发展，发扬了齐的装饰美，既有气势又显灵巧。在某些细部的处理上,如脚爪,与前三代抓地平放不同,此则爪翘起,如欲飞腾。姿态上更具灵动腾跃,矫健秀逸,形神兼备,它虽是静止的,却显得十分活跃。好像正在旷野中,面对着苍穹嘶吼着奔腾跃进,充满了艺术的魅力,具有典型的南方特色,是南朝陵墓神道石雕艺术的集大成者。

神道柱是南朝陵墓石雕中富有特点的一种雕刻圆柱，其造型沿袭汉代而有所创新。结构可分上、中、下三部分：上为仰莲形圆盖，盖上伫立一只与墓前石兽形状相同的小石兽。柱顶端的圆盖和小兽,增加了石柱的造型美,圆盖上的小兽,凌空屹立,使石柱益显卓尔玉立,挺拔庄严。中为柱身,柱身饰隐陷直刳棱纹 20 至 28道,身份等级越高,瓦楞纹的道数越多。柱身上部连有矩形石额一方,额上刻有文字,石额上下雕有交龙纹、绳索纹及力士浮雕装饰。石额部分柱表的装饰，由瓦楞纹改作瓜楞纹，这个变化使柱表线条避免了呆板而更趋活泼,从而获得了更加良好的装饰效果。下为双螭座,由一对口内衔珠,头有双角,长

尾相交,相对环伏的螭龙组成的柱础。柱头、柱身、柱座组合在一起,形成一个有机而又和谐的统一体。整个石柱的造型典雅秀美，亭亭玉立。可惜多数神道石柱的圆盖和小兽现已损毁或散失，只有梁吴平忠侯萧景墓、梁南康简王萧绩墓石柱还基本保存完好，得以窥其全豹。

石碑仍沿用汉碑的造型,其结构分为碑首、碑身、碑座(龟趺座)3 部分,作圭形,圆首，碑顶饰交互盘缠的双螭龙,额穿一圆孔,额面浮雕一对腾跃的螭龙,碑面镌刻长篇碑文,碑阴勒立碑者姓氏；下为龟趺座，巨龟作负重引颈匍匐爬行状，雕琢简洁洗炼，线条疏放有致,形态生动逼真。有的碑侧还饰以神异、珍禽、瑞兽为内容的浮雕图案,梁临州靖惠王萧宏墓石碑侧有 8 幅,梁安成康王萧秀墓石碑侧也有,但已漫漶不清。整个石碑虽是通高近 6 米的庞然大物,但是由于造型合理,比例中规,线条圆润而毫无浮华笨重之感,反倒给人以高耸、挺劲、丰实、稳定的印象。

南朝陵墓石雕均是用整块的巨石雕成，一般长、高在 3 米以上,个别达到 4 米、宽 1.5 米左右。从雕刻手法上看,南朝陵墓石雕也取得了长足的发展,刘宋雕刻尚用方刀法 至齐梁时期雕刻则多用圆刀法，并注意圆雕、浮雕和线雕的灵活运用，其艺术表现较刘宋为充分 尤其到了陈代,其刀法已是名副其实的圆雕,很好地解决了形体结构多面观的问题,石雕无论从哪一个角度都给人以明确生动的实体形象。在技法上，能纯熟地运用凹凸起伏来刻画细部，而且能较准确地掌握对象的比例和结构，进行较完整的圆雕塑造，运用夸张的手法突出对象的神态，不仅如此，石兽整体和局部的造型都十分和谐，加之得体的装饰线条，形态动势所显示的节奏感，构成了鲜明的形体美与匀称感。这与汉代石雕像往往只是雕琢出粗略形象的做法相比，完成了从拙朴凝重向矫健灵活的转变，在雕刻技法上可以说是取得了一次标志性的飞跃，使得中国雕塑发展到了成熟的境地，并给后世唐宋时期的雕塑艺术以深远的影响。



宋武帝刘裕初宁陵石刻

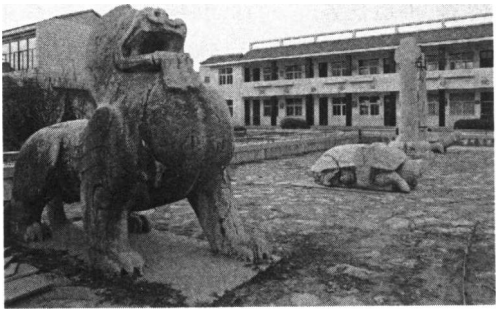
分布于南京地区的南朝陵墓神道石雕有 17 处 宋武帝刘裕初宁陵石雕，位于南京麒麟

门外麒麟铺村公路两侧。陵南向,已平。陵前石雕尚存石兽一对,均为公兽,这两只麒麟是现存南朝陵墓神道石雕中时代最早的一对，其形貌虽残，但凝重古朴神韵犹存。双角麒麟目嗔口张,昂首突胸。双角已失,有须,双翼,翼面前作鳞羽,后为长翎,翼状极秀美。通体刻毛,卷曲如勾云纹,极富装饰意味。足 5 爪。独角麒麟四足已失,体态与双角麒麟对称,仅头略后仰。独角角尖已残断,双翼形状与双角麒麟相类,其余雕饰多已漫漶。

梁桂阳简王萧融墓石雕，位于南京炼油厂小学内。现存石雕 2 种 3 件,其中石辟邪两只,东北、西南相对。东北侧辟邪为雌兽,保存较好,身前有一残存的神道柱柱头小辟邪。西南侧辟邪为雄兽,出土时碎成数块,现已修复。两只石辟邪均张口昂首,长舌垂胸,头有鬣毛。腹侧双翼,翼前部饰鱼鳞纹,后部饰翎毛。胸部高耸,肌肉发达。足 5 爪。东北侧辟邪略小，尤为威武雄壮，气势雄浑。这两只石辟邪为南京地区现存的年代最早的石辟邪。

梁临川靖惠王萧宏墓石雕，位于南京栖霞区尧化镇仙宁农牧场张库村田野中。墓北向,已平。墓前有辟邪二、神道柱二和碑二,东西向对列。西侧辟邪已毁,仅存东侧辟邪。公兽,造型肌丰骨劲,作风雄浑简练,昂首突胸,口张、舌伸,其状甚强悍。双翼圆转,翼面作长翎三支,尾长及地,尾端茸毛散作四缕。足 5 爪。为南朝石辟邪中保存最完好的一件石辟邪。西侧神道石柱顶端圆盖及小兽已失,柱表作瓦楞纹,计 28 楞 石额尚存,题为‘ 梁故假黄钺侍中大将军扬州牧临川靖惠王之神道 ”。柱础为双螭座。东柱已倾倒。东侧石碑已倾倒,西碑完好,圭形,圆首,额有穿。下为龟趺座。碑文已漫漶不清,碑身北侧自上而下刻有浮雕神怪、羽人、朱雀、青龙之类八图,碑顶饰绸缪相结的双龙。

梁安成康王萧秀墓石雕,位于南京市栖霞区甘家巷小学内。墓南向,1974 年发掘。墓前石雕现存石辟邪二、前碑二、神道柱二、后碑二。石辟邪保存相对完好,均为公兽。昂首,伸舌。头有鬣,体形肥壮,翼作三翎。通体长毛卷曲如蔓。足 5 爪。前石碑二,西碑已失,仅存龟趺 东碑损左侧一角,碑文早已漫漶。下为龟趺座。神道石柱二,东柱已失,仅存西柱,西柱柱面作瓦楞纹，顶上圆盖及小兽脱落，柱上部饰绳索纹和交龙纹。后石碑二，保存尚完好。圭形,圆首,额有穿,碑首螭纹极华美。下为龟趺座。西碑碑文已湮灭，惟西碑碑阴人名尚存，但也半已剥蚀。萧秀墓神道石雕中设置 4 通石碑，在南朝陵墓中罕见。史载四碑由王僧孺、陆倕、刘孝绰、裴子野各制其文。因 4 人所写碑文均精彩,难分伯仲,难以“ 择而用之 ”,故‘ 四碑并建 ”。


梁安成康王萧秀墓石刻

梁鄱阳忠烈王萧恢墓石雕，位于南京市栖霞镇新合村甘家巷四队农田中。墓南向，已平。墓前有石辟邪一对,均为雄兽,东西对



梁始兴忠武王萧憺墓石刻

列。两辟邪造型相似，首昂，口张，长舌及胸，头有鬣，翼翎五支，身上雕饰虽已漫漶，细审之，仍依稀可辨，一腿前迈，长尾垂地，体态肥硕健壮。

梁始兴忠武王萧憺墓石雕与萧恢墓神道石雕相邻，墓南向，在萧恢墓之西数十米，墓前有石辟邪两只，东西相对。西辟邪仅存后胯部，侧立在农田中。东辟邪，公兽，头已残沥，仅具大貌。翼前部雕饰极似浪花，后为长翎，身饰卷云纹。腹下有两只小辟邪，为墓葬中的镇墓兽，造型与神道辟邪相似，张口伸舌作伫立状，腹部与后腿之间未缕空，与方形基座连为一体，整个雕刻简朴有力。这两只小辟邪背部被人工凿平，置于东辟邪的腹下，起着石墩的支撑作用。西侧石碑已失，仅存龟趺座 东碑完好，已建亭保护，东碑圭形，圆首，额有穿，碑顶饰交龙纹，额题‘ 梁故侍中司徒骠骑将军始兴忠武王之碑 ”，碑文多剥蚀，额及碑文均为楷书。碑阴列记人名，为徐勉撰文，吴兴贝义渊书写，都元上石，丹阳房贤明刻字，梁启超称‘ 南派代表，当推此碑 ”。在碑之北约十米，尚有龟趺座，可知原还有石碑一对。

梁吴平忠侯萧景墓石雕，位于南京栖霞镇十月村农田中。墓南向，已平。墓前石雕有石辟邪、神道柱各一。石辟邪现存为东兽，体形肥硕，雄俊壮美，胸突腰耸，首仰舌伸，头有鬣，两翼前为迴转的饰纹分别达于前肢的左右两侧，胸前长毛卷曲，尾长及地，足 5 爪。神道石柱，现存西柱。是南朝陵墓石雕中保存最好的一件。柱础为双螭座，柱表饰瓦楞纹，计 24 楞。上部饰绳索纹及交龙纹，额矩形，上镌‘ 梁故侍中抚将军开府仪同三司吴平忠侯萧公之神道 ”，反书，楷字。额下饰浮雕一组，为三力士，以手承石额。柱头置一覆莲状圆盖，盖上伫立一小石辟邪。

梁建安敏侯萧正立墓石雕，位于南京江宁区淳化镇刘家边村农田中。墓东向，已平。墓前有石辟邪二，神道柱二。南侧石辟邪为母兽，北侧石辟邪为公兽，均胸突腰耸，举踵如趺，两兽的特点是体态丰腴矫骏，造型显得体长而头小。神道柱，已遭严重风化，柱上圆盖及小

兽均失,柱表作瓦楞纹。额矩形,有文字四行，依稀可辨，南柱柱额刻“梁故侍中左卫将军建安敏侯之神道”,正书顺读;北柱柱额刻‘梁故侍中左卫将军建安敏侯之神道”，正书逆读。



梁吴平忠侯萧景墓石刻

梁新渝宽侯萧暎墓神道石柱，位于南京栖霞镇董家边村。墓南向,已平。墓前仅神道石柱一。神道石柱，现存西柱，柱身下半已陷土中，顶上圆盖及小兽已失。柱面作瓦楞纹,柱额镌‘梁故侍中■■将军新渝宽■之神道”,其中‘仁”“威”“侯”三字磨灭,正书逆读。额下有浮雕一组,中为一力士以手承额,左右各一人蹲踞,也作举手承额状。

陈武帝陈霸先万安陵石雕,位于江宁区上坊乡石马冲农田中。陵东南向,已平。陵前存两只石麒麟,均为公兽。无角,又似辟邪,头有鬣。其体态动势与别墓石兽大致相类,身上雕饰多已漫漶。陈武帝万安陵石麒麟造型粗放，纹饰简朴，与当时国内百废待兴的状况有关。

陈文帝陈蒨永宁陵石雕，位于南京市栖霞镇新合村狮子冲田野中。陵墓神道存石麒麟两只均为公兽。东兽双角,西兽独角,两兽目嗔口张,状极獠戾,振爪欲攫。两翼微翘,身上雕饰如蕙草，极为绚美，是南朝陵墓石雕中的佳作，也是南京地区南朝帝陵前雕刻最精美的一对石麒麟。

张库村失名墓神道石雕，位于栖霞区尧化镇仙宁农牧场张库村农田中，萧宏墓西侧。墓已平,现存石辟邪二,东西向对列,西兽已毁;东兽保存完好,四肢陷土中,体态硕壮,胸大腰耸,作风雄浑。

方旗庙南朝失名墓石雕，位于江宁区江宁镇南方旗庙。墓已平，疑为齐豫章文献王萧嶷墓。现存石辟邪二,东西向对列。东兽躯体后半已失,西兽完好,母兽。造型体长头小而颈短。

宋墅村南朝失名墓神道石柱，位于南京江宁区淳化镇宋墅村农田中。墓已平，墓主失考。有神道柱一,柱础一,东西向对列,西柱保存尚好,柱身下部及柱础均陷土中,柱身作瓦楞纹，额上文字漫漶，柱额下的一圈绳辫纹和一圈支龙纹浮雕清晰可辨，圆盖上小兽已失。东柱毁,仅存柱础。

侯村南朝失名墓石雕，位于南京江宁区上坊乡侯村农田中。墓南向，已平，墓主失考。墓前有石辟邪二,神道柱一。石兽东西向对列,大小相似,昂首张口,头部无鬣毛,腹侧饰双

翼,身上纹饰均已漫漶不清。这两只石辟邪雕刻简朴,体态较小。东侧神道柱下作覆盆式柱础,柱身饰瓦楞纹,石额尚存,唯文字损沥,圆盖及顶上小兽已失。柱短小,是现存南朝陵墓神道石柱最矮小简朴的一件。

北家边南朝失名墓，位于今南京尧化门北家边。1978年发现,墓已平,有神道柱一对,神道柱已折为数段,柱身作瓦楞状,柱础保存较好,为双螭座,双螭环伏,口内衔珠,头有角,身有双翼。有专家认为此墓为梁南平元襄王萧伟墓,存疑。

太平村南朝失名墓石辟邪，现存于南京博物院，该石辟邪于 1984 年 10 月 26 日在南京燕子矶镇太平村太子凹出土,头部略残,尾残,体型矮小,腹饰双翼,右腿前迈。身上纹饰均漫漶不清,布满裂痕,雌雄难辨。从文献记载分析,此石辟邪可能是南朝梁昭明太子萧统墓前神道石雕。

除此之外，在丹阳市与句容市尚有南朝陵墓神道石雕遗存。丹阳市境内有：齐宣帝萧承之永安陵石雕、齐武帝萧赜景安陵石雕、齐景帝萧道生修安陵石雕、齐明帝萧鸾兴安陵石雕、梁文帝萧顺之建陵石雕、梁武帝萧衍修陵石雕、梁简文帝萧纲庄陵石雕、陵口石雕、金王陈南朝失名陵石雕、烂石垅南朝失名墓石雕、水经山南朝失名墓石雕。句容市仅存一处，为梁南康简王萧绩墓石雕。

南朝陵墓神道石雕在中国雕塑史上占有举足轻重的地位，它是世界雕塑艺术史上的闪光点，它的存在对于研究我国雕塑艺术的发展和演变具有极为重要的价值。然而，伴随着工业化进程的加快，南朝陵墓神道石雕正面临着自然和人为的双重毁坏。尤其是环境风貌的破坏更为明显,已使石雕的时代氛围丧失殆尽。空气污染,酸雨浸蚀,缺乏管理,人为破坏，基建威胁……短短几十年的时间，石雕所遭受到的破坏远甚于此前一千多年的总和。但愿这些散落凋零偃仆于荒野之中雄硕的石雕永存。

闾巷草野的砖雕石刻

濮阳康京

高淳历史悠久,文物古迹丰富。早在新石器时代,人类就在这方土地上繁衍生息。溯其历史,春秋时为濑渚邑,秦汉时固城为溧阳县治所在。高淳隋属溧水，明弘治四年(1491 年),析溧水西南七乡置县。古代交通以水路为主,胥河贯通县内。水路交通的发达,带来政治、经济、文化的发展。高淳气候适宜,物产丰富,为苏南典型的渔米之乡。直到南宋,北方人口迁徙江南。其中相当一部分仕宦迁来高淳境内聚族而居，有的依胥河两岸集镇从事经商,有的沿固城湖,石臼湖、丹阳湖滩开垦种植。发展到明、清两代,市镇逐步扩大,商贾财力雄厚,子孙繁衍,人们追宗思祖,为尽忠孝,大肆修造庙宇、宗祠、牌坊。为显赫门庭,不惜重金装饰和点缀门楼、照壁、石磉、檐壁,用砖或石刻成各种图案来寓意吉祥。加之明代初年,朝廷选派一批石匠在高淳花山凿石筑南京城，继而在全国挑选四千九百多名石匠在胥河上构筑东坝、下坝两处水利工程。自明洪武十三年至正德年间,众多石匠会聚高淳,在东坝造闸、构筑石坝相继达百余年,久而久之带徒传技,留下了明代工匠们许许多多的作品,其装



明代砖雕麒麟图

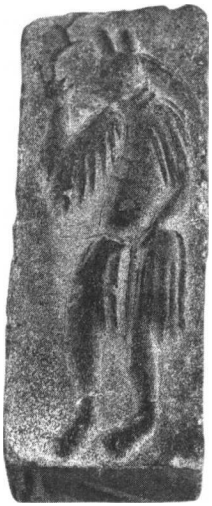
饰雕凿艺术既容北方的朴实、庄重、简洁、典雅之风，又含江南的精巧、玲珑、纤细、流畅之美。

现高淳保存下来并收藏于保圣寺塔园的有：柱基石刻、大门侧的抱鼓石、天井壁装饰画、门罩、牌坊、人物造像等，内容涉及民间吉祥、戏曲典故、宗教文化、花卉、动植物图案。这些砖雕、石刻作品，是历史文化与艺术的载体，民间文化的瑰宝 是我们祖先艺术智慧的展现，内容承载着先民们对美好生活的向往，记录了时代、区域的文化烙印。雕凿工艺有剔地起突（高浮雕）、压地隐起（浅浮雕）、剔地平雕（刻线）和堆塑透雕、圆雕、压模。以不同的画技、雕凿技法，创造出一种装饰美、朴素美的作品，不仅展示门庭地位，还娱人身心，抒发情感，并可从中获取艺术享受。

汉画像砖

画像砖为汉代封建贵族墓室之建筑材料。汉画像是考古断代的重要依据，是汉墓里出土的极珍贵的艺术品。题材内容异常丰富，绘画风格因材随形、浑厚朴拙，线条简练传神，具有静态之美。表现手法有浮雕、阳线刻、阴刻和模印等，类型具有浑厚的民间民俗特点。高淳的汉画像砖墓的分布均处在固城、下坝、青山、漆桥、东坝等丘陵地带，数量种类较多，成为苏南之最。说明汉代高淳地区的政治、经济较为发达。

砖雕材料采用特制水磨青细砖，质地细腻，颜色青透，敲击时声音清脆，软中兼硬，硬中带软，断之无孔。因此青砖制作从取土到坯料，从进窑到窑温，技术讲究，环环相扣。否则，砖硬难雕，软则易断，作品难达到完美的效果。



汉画像砖（羽人图）

以下为保存在高淳文保所内的部分古代画像砖：

方相氏图　方相氏是周代傩祭的核心人物，身披熊皮、四只眼睛、玄衣朱裳，一手执戈，一手扬盾，率领披毛顶角的十二兽作



为开道，被民间奉为职掌“驱鬼”之官。墓葬内一般将方相氏砌置于前室或通道方位驱邪。

荆轲刺秦王画像砖　该砖1985年初在固城檀村东汉二号画像砖墓出土。画面刻画的是秦王被荆轲投剑而绕柱躲避的惊恐形态。

济公图　这尊砖雕济公，形态为袒胸、赤足、身披袈裟。左手倒持扫帚，右手掌心向下挥示，向右侧身微曲，意为清除尘世障碍，为民抱不平。

禄星　画面为一寿星骑鹿（寓“禄”）。禄星原是天上第六颗星，专掌官职禄位，以后由星辰崇拜而渐人化。同福、寿星一样，被赋于人格，并且附会为张仙。

欢乐图　画面雕凿出几名童男童女，表现为各种欢乐的姿态，寄于永远欢乐。

蝙蝠庆寿　图案以两只蝙蝠，中间刻出一圆形异体寿字，以谐音和象征的手法，表示幸福、长寿的吉利词。

封侯奉禄　镌刻图案通过谐音，隐喻丰富内容，意境深幽。如“鹿”的谐音为“禄”，以“鱼”喻作“余”；“猴”通“侯”；“蜂”的谐音为“封”；“凤”作“奉”。常见的雕刻画面有树上攀一猴，树枝挂一蜂窝，空中一翔凤，林间一悠鹿，组合成“封侯封禄”，喻祝仕途高升。



砖雕凤戏牡丹图

花果吉祥图　以多方连续图案，刻出四季之花，配上寿桃、石榴（多子），取意万花似锦、果实累累、玉堂富贵（玉兰搭牡丹花）。

牡丹图　牡丹图以其特有的富丽、华贵和丰茂，喻意繁荣昌盛、幸福和平、富贵华丽。

梅花图　梅花清雅俊逸，凌寒留香为世人所敬重；梅开百花之先，独天下而春，又常被民间作为报春传喜的吉祥象征。独梅且无景物相衬的图案喻为凌寒留香、立坚奋发 喜鹊立于梅枝，喻为喜上眉梢 竹子和梅花喻为青梅、竹马，连蒂长久、恩爱。

龙图　龙被华夏先民当作祖神而敬奉。是英雄、威武、权威和尊贵的象征。民间把龙看作是神圣、吉祥之物。根据龙雕刻的不同形态可分为 状如行的称行龙 云气绕身，露头藏尾的称云龙；头在上，尾在下的称应龙；有角的称虬龙 无角的称螭龙 尚未升天的称蟠龙 好戏水的称蜻龙；喜火的称火龙。



明代石刻鱼尾龙

麒麟图　是中华民族传统艺术宝库里的重要装饰

形象,给人以吉祥的祝福和美的艺术享受。它与龙凤一样,是中华民族的象征。麒麟,相传一不食草,二不食肉,行走时连小草小虫也不愿踩死,因此被称为“瑞兽”。我国春秋时期已有麒麟,形状各异,到明清时期的麒麟,分出性别,雄性为麒,雌性为麟,或两者合而称麟。把这奇异神兽视为人间太平盛世的吉祥物,用来形容事物的珍稀,视为降福送子的使者。如“麒麟送子”图,寓意送来的童子必是兴国安邦的贤才。

加官进爵　这幅砖雕图,中间突出一官人,手托士大夫爵位的官帽,旁边以鹿、鹤相衬,因为鹤被称为一品鸟,意为进禄,提升一品。

为官一日　画面一人身着官服束带,冠戴纱帽,一手扶在腰间的束带,一手指点初晨的太阳,周围繁华似锦,寓意“为官一日,情系黎民。”也有称此图为“指日高升”,即不日升官。



扶稳乌纱

官场现形　这组明代砖雕,人物形态生动,反映了官场不同年龄层次的心态对比。1. 扶稳乌纱帽。雕出入仕青年以跨步行走,双手扶稳戴在头上的乌纱帽。造型是对部分初出茅庐的入仕青年以捷步,处世谨慎,保其官位的心态写照。2. 轻官求自在。画面中老者身着官服为一仕官,坐姿、跷腿,头戴便帽,左指顶住其换下的乌纱帽略倾脑后,右手捣耳,侧首嬉笑,意为看破仕途红尘,有随时脱卸纱帽,落个清心悠闲,求个逍遥自在的态势。3. 升迁奉承。这幅砖雕,从人物衣着看均为官人。雕出三人在亭外一派嬉笑,推搡,谦让的姿势。左者手持一束金花,另一手按住中间官人的头脖;中间官人被右官人抵挡住,以授带金花,扭让嬉笑的场面,有被插花者仕途高升,属下阿谀奉承的意境。4. 虚度年华。画幅中上下两人,均为中年宦官,着装形态有在职游乐、抱腿清闲、想入非非或计谋得逞的表情。

利市仙官　这幅砖雕为高浮雕,构图突出主神,前、后有侍童相随,头部之上,左右配置仙鹤、祥云,象征神界仙境。人物形态:中间主神身着官服,手托朝笏,前面侍童手持银元宝引路,后面侍童,手握双柿跟随。侍童手中之物以“银”通“盈”,“柿”谐音“市”,喻以“利市仙官”在此,商家生意兴隆,招财盈利。

古代石刻

高淳古代石刻所用石料多在县内就地取材，石料选开采过的石宕，越深、石质越致密坚实,敲之声音清脆如金属声,雕凿后成品率高,否则疏散,易风化,难雕凿。高淳境内现存古代石刻有下列：

汉代朱雀、玄武画像石　朱雀、玄武图画像石是2004年在漆桥介墟村收集,是50年代出土的汉代砖室墓石墓门之一（另一扇石墓门已散失当年）。画像雕刻在石灰岩石质上,高1.48米,宽0.68米,为平面浮雕,即在修整琢平的石面上绘制画像轮廓,再剔除画像外不需要的地方,突出形态立体感,外廓圆雕修整,显得流畅、简练而见古拙,为典型的东汉晚期雕刻技法。

该石刻分上下二方图案,为"四灵"中"朱雀""玄武"图像。上图竖向为一健壮的鸾凤(朱雀)、下图是一龟与蛇相配的"玄武"。朱雀造形为一长冠、两翅斜侧舒展的鸾凤,其长长的松鼠形尾巴高高卷起，形在婀娜起舞之势。朱雀图下之玄武造型，龟头朝上，圆背，四足呈前爬后蹬之态，颈部左右有二根触须伸出，尾部成"V"形与半弧形蛇相连。龟的背部造型别致,雕有类似方相氏的眼、鼻、嘴角。综合画像气韵,使人感觉镌刻浑厚圆熟,是汉代优秀画像之作。

明淳邑胜景石刻图　淳邑胜景石刻，形象生动体现了旖旎的自然风光和丰厚的历史文化底蕴，集一县文物胜景于一体。该石刻雕凿艺术为剔地隐起，长90厘米,宽53厘米,厚15厘米。画面完好,右上角微缺;1996年发现于高淳县中内、原明隆庆年建的文庙墙基下,石刻图案用糯米汁拌石灰浇结,经收集、清理,方显画面,其图象清晰,结构严谨,图中主要景点从左往右依次为:保圣寺及保圣寺塔、襟湖桥和观音阁、固城湖、花山玉泉寺。

淳邑胜景图，绘画艺术采用了近大远小的概念，物体对墙的转角桥拱之间以及船艄斜面,用部分散点透视与线条板画相结合方法,具我国传统的民间石板画风格。根据画风,可反映出我国清代前绘画不太讲究透视角度，现已向透视过渡，其时代结合石刻出土地是明隆庆年间建筑，应属明末清初的作品。

通过该图题材背景分析，图中三处景点均为佛教胜地，从而反映出作者的信仰。图中建筑造型各异，木棂窗纹饰比例协调，说明作者是具有较高绘画技术的木作或泥作工匠。画面寺院中有意安排的两棵落叶树，而外框线三面以盛开的梅花相衬，喻将已进入含苞待放的春季。两棵古松造型含蓄,松枝似人的双臂伸展,整幅画面以形象化的语言,给人寒冬已过,暖春到来,一派苍松迎春,拥抱芳馨未艾的早春景象。

这件石刻板画，虽未留下作者与镌刻者的姓名，但从构图布局，画意安顿，诗情的灌

注,花卉树木的选择来看,无不匠心独运,处处显示了图中无人胜有人的逸士清高意境,不失为一件耐人寻味的作品。

“飞黄腾达”图　该图红麻石质,长 80 厘米,宽 40 厘米。画面以一仙鹤展翅正欲起飞，长嘴上挂一长卷《皇榜》，一脚缩上,一脚踏地,四角以云彩衬托,示意“飞黄腾达”。构图以简朴的形象,取其意境,形成一幅祝愿仕途光明，兴旺发达的吉祥图。这幅石刻原在高淳县城文庙棂星门石横枋上。棂星门志载为明代所建，早年损毁,石刻现收藏在县文物保管所,当属明代遗物。



明代石刻飞黄腾达

“祝福”图　图原为县文庙建筑装饰构件之一。文庙为明代建筑，抗战时期被日军炸毁。这通石刻 1994 年由县文物保管所收藏。“祝福”图,青石质,长方形,长 95 厘米,宽 53 厘米。明代作品。雕刻工艺采用高浮雕与平地隐起的手法。构图从右往左依次为：竹子、寿石(形似寿星)、牡丹、麒麟、凤凰。竹子,作为松、梅、兰、竹四君子之一,牡丹象征着富贵、以形象点题、会意形式,从而巧妙地隐喻出“祝君长寿、富贵、麟凤呈祥”的祝福词。整幅构图,瑞麟昂首,祥凤回头;飞禽走兽,一呼一应。该图静动搭配,形神兼合,集精湛的绘画艺术和镌刻技术于一体,珠联璧合,令人赏心悦目。

介子推墓前石人　介子推为春秋时晋文公之要臣。北宋末期，金兵入侵，宋室南迁。北方士大夫及大姓家族相续来江南聚居，前来高淳漆桥定居的介子推后裔们为怀旧故地，取名“介墟”村,并在村东筑墓、建庙,塑像供奉,数百年相延至今。其墓位于漆桥镇介墟村东,游山(又称绵山)北麓。墓向西南,封土堆筑,占地达几百平方米。墓前轴线两侧旧有石人和石马，今仅存合面对立式石人，俗称石翁仲。两具石人中，一具仅保留颈下身体部分，缺少头。另一具石人像保存较好,高约 1.8 米,大小模仿人的身材、体形而凿刻。石人头戴平盖筒帽,身着交领上衣,长胡须、方脸,深眼窝,双手置于胸腹,上下姿态自然和谐。这两尊石雕翁仲人像,虽年久风化迷漫,但从豪放的风格、逼真的造型、流畅的技法、人物的形态与服饰来看，当为明或明代以前造像。

渔翁丰归石雕　渔翁丰归石雕，是高淳清代石雕艺术佳作之一，通体用白矾石凿成，由渔翁与假山底座有机地组成立体式。通高 32.5 厘米,肩宽 12 厘米。底座高 10 厘米,长 14 厘米,宽 9 厘米。上半部形象生动地雕出长须渔翁，头戴斗笠，面容乐不可支，

身着两套式蓑衣，左肋挎一鱼篓，手提二条青鱼，右手握一钓杆倚靠于胸肩，杆头系青鱼，头上尾下，将鱼半背于肩，右边腰间挂一扎口布袋，赤足立于山石之上。下半部底座，同样用矾石凿刻，采用镂雕手法，刻出叠式山崖，渔翁脚下之山，顶部削成平面，似乎步行在山径小道。石雕构思灵巧，匠心独运。刻划出雨天外出垂钓的老渔翁垂钓四条大青鱼已无法用渔篓装盛，归途中肩挂手提而喜出望外。整个造型生动，惟妙惟肖地勾勒出渔翁乐观、豪爽的个性。人物形象呼之欲出，使人仿佛听到老渔翁那琅琅笑声，好一派垂钓满载而归的神态。



明代石刻樵夫图

樵夫图　该石雕长 53.5 厘米，宽 50 厘米，为县内产石灰岩质的浅浮雕作品。内容为“渔、樵、耕、读”之“樵”图。画面以一株古松斜角布设，两名长须老年樵夫身穿左襟长褂，一人用斧砍斫松枝，另一人正步行在山间，肩扛扁担，担端系上绳索和斧头朝山上赶去。石雕人物形态简洁而逼真，镌刻浑厚而圆熟，非一般刻手所及，是典型的明代石雕之风格。

竹子、笋（祝子孙）图　这件浅浮雕，图案简洁而疏朗，长 70 厘米，宽 50 厘米。为明代墙裙之石装饰。主体图案为两根一竖一斜的竹子，竹枝上停着一只悠闲的小鸟，有一触即飞之势。在地面两竹子的左右，分别露出两支尖尖竹笋。因“竹子、笋”的谐音通“祝子孙”，蕴有祝子孙仕途高升，子孙旺盛，学业高升，财源逐升之意。现存高淳保圣寺塔园。

“万”字纹“卍”字纹通常用于建筑装饰。该石刻“卍”字凿刻在淳溪镇的一处明代石牌坊立柱，白云石质，长 3 米，宽 0.32 米。图案以十字交叉，向四角相连延伸，俗称“连脚万字”。因“卍”字向四方辐射连接，蕴富贵不断，无极、永久长存，万花（繁华）似锦之意。是织锦装饰业典型的实物参照。



四方连续纹石雕

四方连续纹　该石刻呈长方形，长 2.06 米，宽 0.7 米，原保圣寺宋建大殿建筑装饰构件。中间主体图案为浮雕“鲤鱼跃龙门”，两侧镌刻竖长方形四方连续锦纹。

此类图案，以“米”字格式作为图案的基本骨骼，以横竖交叉互相沟通，套以圆形或六角、几何花朵,朝八方辐射,寓意‘万花似锦,八路相通”。

鱼鳞、海水旋涡纹　该组石刻为宋代作品。鱼鳞、海水旋涡纹以多组半圆形、单线条组成,依次组成鱼鳞形状,或旋涡式纹来衬托主体图案。民间寓意‘万世升平”,为宋代装饰常见纹。

古代匠师们以砖为纸，以刀代笔，为后人留下了许多珍贵的砖雕石刻艺术作品。千百年来,虽斑剥沧桑,但它凝聚着古代劳动人民的思想感情和智慧创造。这些艺术作品,为我们了解不同历史时期的建筑装饰、雕凿技艺、审美观念有着重要的意义。



砖雕（读书图）

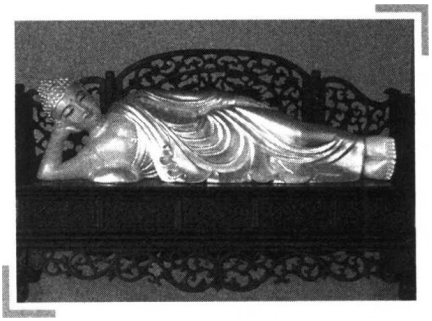
千锤百炼的箔衣金线

管秋惠

南京金箔的历史渊源

金箔就是将黄金捶打，先后经过十几道工序制成的金薄片。南京的金箔业，以葛仙翁为始祖，金箔的大量产生，大约从东晋开始。

相传历史上今栖霞区龙潭花园一带是生产金箔的故乡,当时这里分属句容县和江宁县管辖,根据《南京民俗志》上的记载 南京江宁金箔集团及南京金线金箔总厂是新中国生产金箔的基地。两企业的打金箔均源于南京龙潭一带一家一户的打金箔户,当地一直有‘ 仙家造金箔 ’的传说。相传炼丹家葛仙翁葛洪（一说葛玄），懂得炼制金银法,是金箔业的始祖。旧时龙潭每个打造金箔的家庭都有一只供奉葛仙翁的神龛，一年四季给祖师爷上香,逢年过节要跪拜磕头,香案边上放上一把打箔的锤子,以表示求神保佑打箔顺当。龙潭金箔业的葛氏家族，每年都举行族祭仪式，敬奉始祖。每逢葛仙翁诞辰日，所有的打金箔户都要焚香进



贴金卧佛

贡，这已成为打金箔户的传统习俗了。

“仙家造金箔”的传说讲的是，很早以前，葛仙翁与吕洞宾携手云游四方，来到龙潭时，见供奉的神像没有光泽，细看原来都是泥塑的，打听后才知道是人们没有充足的金子为神像装饰金身。于是二仙商讨如何为人间开创一个虽用金不多，但也能让神像金光闪亮的饰金术。并事前约定好，各为一尊泥像贴裹金皮，谁先完成，谁就有权在此地接受八方香火。于是二仙各显神通，将自身的金饰品拿出，垫铺在石块上捶打起来，他们打得浑身燥热，葛仙翁就去江里洗澡，吕纯阳趁空儿，多打了许多块，急得葛仙翁忙中生智，将石头斜横立起，在石块的棱角凸起处捶打起来。身上的黑长衫飘裹在金皮上也顾不得整理，一会儿葛仙翁就超过了吕洞宾，而且捶打出来的金皮又薄又光。原来是金皮受到黑长衫的约束，反而不易破损，而且成型快、色泽亮。吕洞宾见比试不过，无奈之下只好拂袖去了浙江，而葛仙翁就在龙潭一带传授起打金箔工艺。此技术随着后人不断的改进创新，黑长衫垫裹工艺被乌金纸所取代，金皮也越打越薄，从此就有了名子叫“金薄”。不知何时又改称为“金箔”，可能是‘薄’字说得太直白，不讨人喜欢的缘故吧。

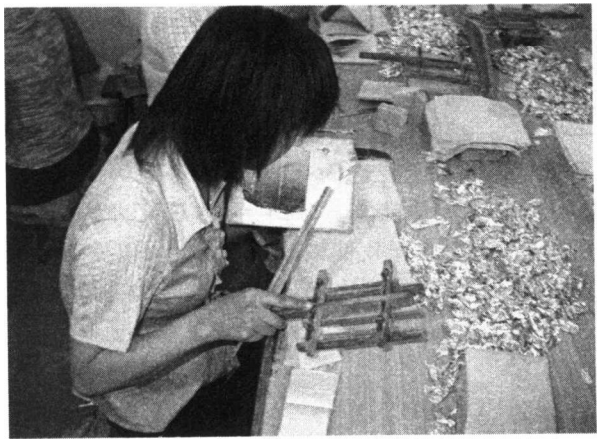
从“仙家造金箔”的传说中，我们还可以看出，金箔的大量出现与佛道的盛行有着密切的关系。东晋、南北朝时期，南京的佛教盛行，“南朝四百八十寺”，众多的庙宇和佛像需要大量‘薄如蝉翼’的金箔来贴裹，以使其金光灿灿。

另有一种说法是金箔与道士的炼丹修道有直接的关联。晋时道教代表人物葛洪，为句容城北下蒋人，在饱受战乱之苦后，他在茅山道观中点燃起金丹炉火，神驰于得道成仙的向往之中，一心埋头致力于《抱朴子》的撰述。南朝齐梁的著名道士陶弘景在《抱朴子》的基础上，完成了《抱朴子注》。史书中记载了陶弘景炼丹‘苦无药物’时，梁武帝曾派人送去黄金、朱砂、曾青、雄黄等炼制仙丹。丹丸要用一种不仅金光闪亮，而且还要可以食用的薄金皮来贴裹，这样才能显示其珍贵和不同凡品，于是‘薄如蝉翼’的金箔诞生了。而当时栖霞、龙潭一带正是佛、道两教的盛行之地，民间相传金箔生产是在这里起源，似乎也有一定的道理。

根据南京金箔业老艺人介绍，南京最早打金箔的集中在马巷一带，有刘、葛、印三大姓，都是龙潭人，其中刘氏家族负责打金箔，葛氏家族负责切金箔，印氏家族负责制金线，还有一些人负责经营销售。建国前龙潭周围的六子桥、四段圩等乡村，都有一家一户的金箔制作作坊，男捶金箔，女织锦线。建国后的 1954 年，南京长江发大水，龙潭周围的农田被水淹没，一部分人家搬到镇上居住。1955 年搬到镇上的原制金箔人家成立了南京金箔工艺社，而另一部分没有搬到镇上的制金箔人家到了江宁，成立了江宁县金箔生产合作社。如今随着改革开放的不断深入，黄金市场的逐步放开，龙潭地区又重新恢复了昔时一家一户打造金箔的景象。据资料统计，目前龙潭街道有家庭作坊型金箔厂 87 家，不过南京金箔的生产主要还是集中在江宁区的金箔集团。

金箔的制作与装贴

南京金箔生产过程系用真金经过十几道工序捶炼而成，这些过程分别为倒条、下条、拍叶、做捻子、沾捻子、打开子、装家生、打了戏、出具、切金箔、检验包装等。在第一道工序中，根据产品品种的特殊要求进行配比，加入一定比例的银、铜，使其符合应有含金量。下条是将黄金条放入坩埚，通过高温熔化成金水，使加入的微量银、铜元素均匀地溶入其中，渣滓析出，将金条水倒入度量铁槽内冷却，使其成为金条。旧时打箔工序中的“打开子”，是将一块黄金“疙瘩”打成只有 0.1 微米左右的薄片，二人面对面地捶打，要打上几万次，一天打下来腰酸臂痛，这是金箔制作工序中最辛苦的一道活。


切金箔

旧时南京金箔业还流传有“有钱打金箔，无钱打铝箔”的说法，指的是没有钱买黄金，只能去打铝箔。打铝箔的“工”和打金箔差不多，但赚头要少得多。

在传统打箔工艺上“南京帮”打的是“疙瘩”。即打箔的石墩上有一块圆疙瘩，把金条放在上面捶打。至今最新式的电磁打箔机上，也保留了这个传统。经捶打出来的金箔，薄如蝉翼，软似绸缎。民间流传一两黄金打出的金箔能盖一亩三分地。经科学测算，943 张金箔只有 1 毫米厚，一万张金箔也仅重 178.125 克。金箔打成后，接下来是“出具”，即将乌金纸包内的金箔，用鹅毛挑起，口风吹入柔软的茅台纸内，如金箔不平复，也只能用口轻轻地吹平。做这一道工序，艺人们在上岗之前，必须练就一口气吹三根并排点燃的蜡烛，而只吹灭中间的一根，两边蜡烛闻风不动的功夫，才能上岗工作。所以，艺人们没有一年半载的功夫，是练不出口风成线本领的。切箔的工具也相当讲究，垫衬的板子是用猫皮绷成的，据说猫皮的毛孔细，有静电作用，金箔吸在皮板上比较服帖，切起来方便。《天工开物》上也有记载：“凡纸内打成箔后，先用硝熟猫皮绷急为小方板，又铺线香灰撒墁皮上，取出乌金纸内箔，覆于其上，钝刀界画成方寸，口中屏息，手执轻杖，唾湿而挑起，夹于小纸之中。以之华屋，先以熟漆布地，然后粘贴（贴字者多用楮树浆）。”



金箔《黄金袋》

传统的贴金装金技法是先将金箔用竹钳子夹起，贴在有黏性的底子上，一般贴于织物、皮革、纸张、器物以及建筑物表面作装饰用。贴金的底子用鱼鳔胶水刷一层，这是唐宋的古法；用构树的津液刷一层，是关中一带的土法。在其他地方的土法中，也有用豆浆黏液、大蒜液、冰糖水的，根据被贴物的材料不同，所用黏液也不同，布纸上用大蒜液，而壁纸和木板上则用“金胶油”,在线条上用“沥粉”(沥粉贴金技法，最早见于敦煌莫高窟263窟北魏壁画)等。唐代贴金已相当普遍,到宋代时因黄金匮乏,固有销金禁令,《宋史卷十·仁宗二》记:“康定元年(1040年)八月戊戌,禁以金箔饰佛像。”到了元代以后,贴金主要用于建筑装饰上,《天工开物》记:“秦中造皮金者,硝扩羊皮使最薄,贴金其上,以便剪裁服饰用,皆煌煌至色存焉。凡金箔粘物,他日撇弃之时,刮削火化,其金仍藏灰内,滴清油数点,伴落聚底,淘洗入炉,毫厘无恙。”

金箔的利用

金箔的用途非常广泛,除了在佛像、建筑物、工艺品上贴金外,还用于服饰、药品及食品。

金箔通过一定的技术可以捻成金线，用于织物。在织物上用金是金箔史上的一大创举。明代南京的织造业将金线大量地使用在云锦上，从而使云锦更显富丽堂皇、高贵典雅。因此,云锦长期被封建王朝垄断生产,供皇室贵族消费。御用供物的特殊要求,使金箔和云锦这两个行业都得到迅速地发展。云锦远销海内外和藏、蒙等少数民族地区，使南京金箔的影响更加扩大。据当时官方书信和地方史志记载,有大批海外教会、商人以及青海、西藏等地区的喇嘛，纷纷腰缠黄金直接到南京订制加工真金箔。

黄金用于药品，南朝就有记载，梁陶弘景《名药列录》记金箔可以“镇精神，坚骨髓，通利五脏邪气”唐甄权《药性本草》记金箔可以“疗小儿惊伤,五脏惊病失志、镇心安魂魄”明李时珍《本草纲目》记金箔可以“疗惊痫风热肝胆之病”清黄宫绣《本草求真》记金箔可以“除邪杀毒、解热驱烦、安魂定魄、养心和血”。现今,北京同仁堂药业股份有限公司生产的“牛黄安宫丸”，天津达仁堂制药厂生产的“牛黄清心丸”等均以南京金箔入药

配方,成为海内外抢手的‘金丹神药”。

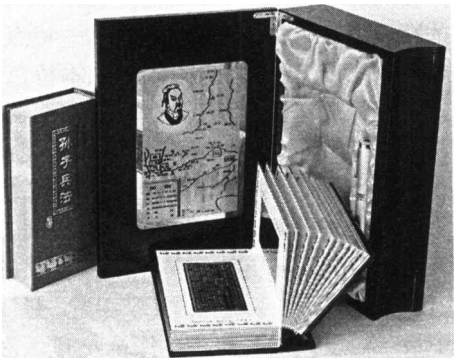
南京金箔业近些年来,依据‘人体需要多种金属元素,金则在其中’的营养理论,大力开发含金食品,有金箔酒、金箔菜、金箔茶、金箔咖啡及金箔化妆品、金箔肥皂等,使金箔食品文化又有了升华。其中以南京金箔集团江宁府酒业公司与贵州茅台镇金酒厂联合开发的“江宁府系列酒”为最受消费者宠爱。

金箔用于建筑装饰上,历史早有记载。现如今我国几乎所有的寺庙都应用了南京金箔。天安门、颐和园、雍和宫、北京故宫、少林寺、山东孔庙、杭州灵隐寺、上海城隍庙、镇江金山寺、南京栖霞寺、西藏拉布伦寺、塔尔寺、布达拉宫、南京隆昌寺、苏州寒山寺等著名古建筑都因南京金箔的贴饰而显得更加金碧辉煌。不仅在国内,南京金箔还远销海外,装点在世界各地著名建筑物上,如莫斯科中国大酒店、泰国的皇宫、日本大阪牌楼、扎伊尔总统官邸、圣彼得堡等。

南京金箔为了适应现代建筑的需要,2004年又开发出金瓷砖、金腰线、金瓦片、金壁纸以及贴金皮革等新型高档的装饰材料。金瓷砖装饰的建筑物更显金碧辉煌和豪华富贵的气势,在北京人民大会堂和故宫的选用中已得到充分的体现。金壁纸采用芬兰专用壁纸、原纸、真叶浆制作。金皮革产品,是采用现代科学手段将金箔复贴在皮革表面,这一技术使古老金箔产品与现代皮革材料有机结合,丰富了皮革制品的种类。

20世纪末,南京金箔业将传统金箔工艺与现代高科技完全结合,发明研制出金箔画,这种新工艺既保持了画面的原有风格,又充分体现了黄金高贵华丽的品质,再现了世界名画、国画以及各种图片、照片的精彩神韵。在此基础上,金箔工艺书画类产品又发展出堆金画、立体剪金画、卷轴画、金盘画及金书等多个品种。

江宁金箔集团宝玉公司在金箔的利用上,把国外先进的科学技术和新型材料与我国传统的贴金工艺相结合,开发出新的工艺制品,有人物、动物、佛像的贴金系列 陶瓷、水晶贴金系列;大型雕塑系列和家具摆件系列等。



金书

纵观当今世界金箔业的现状,可以说:当代世界的金箔业主要集中在中国,而中国的金箔产业主要集中在南京,南京金箔产量约占全国的70%,约占世界金箔总产量的40%。新世纪初,南京江宁金箔集团建成了我国第一家金箔艺术陈列馆—— 中国金箔艺术馆,展示了金箔的发展历史及金箔系列产品,具有极高的艺术价值和文化内涵。南京金箔这枝民间工艺奇葩,是炎黄子孙的自豪,也是南京人民的骄傲,在中华民族的工艺史上堪称一绝。

华若霞彩的南京云锦

金　文

一

南京云锦、四川蜀锦、苏州宋锦被誉为“中国三大名锦”。云锦因其霞光溢彩、金碧辉煌、栩栩生动，犹如绚丽多姿的彩云而得名。

南京云锦“始于元，而盛于明清”，相传已有700多年的历史。云锦有别于其他地区的锦缎，除了表现在图案花纹、色彩装饰方面的特色外，还有一个重要的特点就是大量用金。正因为这一特点，使云锦形成一种富丽堂皇、高贵典雅的艺术特色，因而长期被封建王朝垄断生产，供皇室贵族消费。元、明、清三朝都在南京专设织造局，督造了大量的云锦以供御用，元代设置的“东、西织染局”由正宫皇后直属的资正院管理。明代除设有隶属工部的“内织染局”外，还设有属“司礼监”管辖的“神帛堂”和“供应机房”。清代“江宁织造”是江南三织造中最早恢复设立的机构。康熙皇帝六次南巡，就有五次以南京的“江宁织造府”为驻跸行



红地真金孔雀羽大团龙

宫，说明当年织局的豪华气派和宫廷对云锦的重视，我们从曹雪芹的《红楼梦》中可见一斑。官营织造的优越条件和作为御用供物的特殊要求，使云锦不断地创新求奇，精益求精，因而在技术上获得长足发展，并取得辉煌的成就，把中国古代丝织工艺技术推上了顶峰。

除官办织造外，清康熙年间，朝廷取消开机不得逾百张的限制，南京民间丝织业得到迅速发展，机杼之声，比户相闻。使云锦的生产在民间深深扎下了根基。

此外，南京云锦一直是蒙、藏民族长期喜用的织物。因此它并没因为封建王朝的覆灭而消亡，这也是南京云锦得以流传的一个重要原因。

七仙女被云锦行业视为崇拜神，每年的七夕，旧时南京织锦业的匠人，都要到雨花台去朝拜这位云锦娘娘，以求心灵手巧，织技长进。



云锦《牛郎织女》

二

云锦的生产工艺过程极其复杂，主要包括纹样设计、挑花结本、造机、原料准备、织造等五部分。

云锦的图案庄重而严谨，设计上非常注重花纹的造型和章法的处理，无论采取怎样的素材，都要经过艺人的独具匠心创作，以达到繁而不乱、疏而不凋、层次分明、主题突出的艺术效果。设计内容上多选用祥瑞、喜庆的题材，如多子多福多寿的‘三多’纹（佛手喻多福、石榴喻多子、桃子喻多寿）、大福大贵的牡丹纹、清雅洁净的莲花纹等。云锦图案里风格是大花大朵，以取得造型上的饱满庄重效果，然而在具体纹样设计时，枝杆放大的效果并不好，枝杆须纤细、秀丽以突出花朵，这就产生了硕大的花朵与纤细的枝杆之间不协调的效果，于是，艺人在长期的实践中创作了‘花大不宜独梗，果大不皆用双枝’的口诀，妥帖地解决了上述矛盾，而且还用‘枝长用叶遮盖，叶筋不过三五（根）’的技巧，把细长枝条也装饰起来，这就形成了锦面上，那婉约流畅的成双枝杆，以及清新的叶脉极其自然地衬托着丰满花果的艺术效果。

云锦的图案布局，非常讲究呼应与气势。如用于喜庆大典时卷裹在大殿龙柱上的大龙云锦，就是运用火珠、火苗与龙的呼应关系，巧妙地烘托出龙的动势与威武神态。设计时，将龙鬃处理成向后飞洒，龙口大张，龙眼直瞪火珠，一爪前伸，向火珠作抓捏状，刻画得非

常生动有力。而更出色的处理是把火珠上习惯向上的火苗,反向下飘,正对龙头,使得火苗的动势与瞪视着火珠的龙眼神，形成了强烈的“斗势”，这就更加烘托出龙的威武精神和整个纹样的生动气势。这种精巧的表现技巧，反映出云锦图案设计艺人的深厚功力。

云锦图案的花纹素材,绝大部分取之于现实生活,云锦艺人有这样两句口诀“:写实于形,简便得体”;“宾主呼应,层次分明”。“写实于形”是指素材来自生活,是自然界的形象“;简便得体”是指要概括提炼,进行艺术加工,美化其姿态、形体,突出其特征精神“;宾主呼应,层次分明”是指单位纹样在构图处理上应该达到的效果。如一幅妆花缎图案,主题是牡丹花,花体设计较大,花型与组合的姿态比较好,但在构图上显得比较空稀,若再加上一朵牡丹花，会使构图过满不透气。在这种情况下，设计者添置了一些对称而透气的菊花的暗花纹来衬托主题,一下就使纹样变得十分生动。这样牡丹艳丽饱满,菊花精细柔美,宾主呼应,层次分明,从而达到了很好的艺术效果。

挑花结本简要的说就是用丝线作经线，用棉线作纬线，对照绘制好的纹样图，经线对应图上的纵格,纬线对应图上的横格,挑制成纹样板“花本”。花本的制作工艺技术要求很高，它实质上是一种以线为材料进行储存纹样程序的创造设计，不仅要把纹样按织物具体规格要求计算“分寸秒忽”,将纹样在每一根线上的细腻变化都表现出来,还要按纹样图的规律，把繁多的色彩进行最大限度的“同类项”合并，编结成一本能让制造工理解的程序语言话本。当设计者画好彩色图，就须把图案放大和绘出分铲拼色图，这也是云锦有别于一般图案创作设计的一个重要特点，图案放大是便于后道工序的计算挑花；分铲拼色，是将色彩的概念转化为程序的概念,比如一梭纬线上有金、赤、橙、黄、棕、青、蓝、紫八个颜色,就可以用 1、2、3、4、5、6、7、8 八个数来按序分铲，用数字程序代表相应的色彩，挑花亦按此进行，用过线顺序穿入所代表色的角子线，就这样花本上机后，提花者无须知道纹样，只须按过线顺序提拽即可显花。而织者也无须准确知道具体的纹样，只须掌握提出花纹经线所代表色彩的数字程序，以及如何变化应用，便能织出缤纷的花样来。

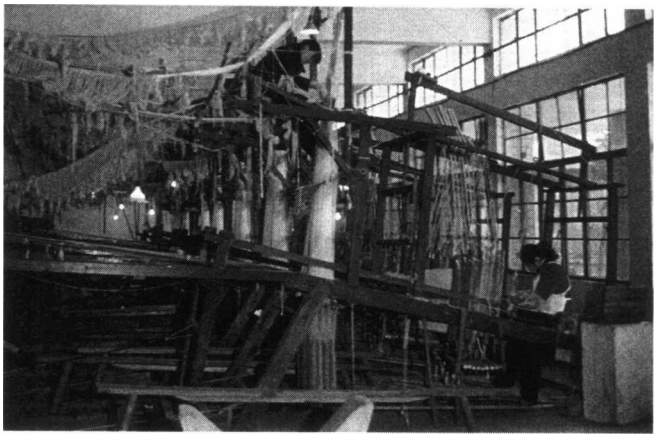
在挑花结本工艺中,还有倒花、拼花二道重要工序。倒花是一种省工取巧的方法,就是根据已有的花本复制出另一本花，拼花就是把挑花或倒花制成的不完整的花本合并成一个完整的花本。如一个圆形对称的图案,只需挑出四分之一的花本,然后用倒花、拼花的方法，就可合成一个完整的图案。

在过去，纹样设计和挑花结本是两项专门的技术工种，均由水平很高的艺人承担。既会纹样设计，又会挑花结本的人是技术比较全面的高手。1949 年南京解放时,云锦挑花业只有张福永等几位艺人了。

造机就是根据所织云锦的品种、规格，把所需经丝按照不同组织的不同要求分别安装到位，使其符合织造的要求。

云锦的用料十分考究,除了织物大量使用贵重的金、银线外,其他所用的经、纬线全是

百分之百的蚕丝,这些美丽的丝绒线,经过了选茧、缫丝、拼股、熟练、染色、锤炼、上油、绷光等数十道工序精心加工制成,它的丝质均色,色泽肥亮,是云锦光艳效果的主体。


云锦织机

此外云锦里还使用一些特殊的材料,如珍贵的孔雀羽线。孔雀羽线是用孔雀羽上的翠绒精心加工而成的,一件高档的妆花纱团袍料,上面纹样主体龙身就是用孔雀羽线制作的,这漂亮的孔雀羽线金翠交辉,闪烁着宝石般的七彩光泽。变换不同位置,孔雀羽线能显现棕、紫、蓝、绿、黑等不同色彩,产生神奇的‘转眼看花花不定’的色彩变换。同时由于羽绒成立绒状,在织物上高高凸起,形成立体的浮雕般的装饰效果。所以这种高贵的材料,在形成与色上都极富艺术表现力。《红楼梦》里就曾有孔雀裘外衣的描写。

云锦使用的织机一般为大花楼提花织机,这种织机机型庞大,长 5.6 米,宽 1.4 米,高 4 米,每台织机由两个人操作,楼上一人负责花样提拽,即按程序把经线提起,形成花纹开口,楼下一人负责织花抛梭,把各种彩色花纬线织进去,这里就要求织工把合并简化了的提花程序,重新演绎出来,并按色彩搭配的规律,进行新的组合,自由变化下色。配色是一种艺术创作的过程,织工要运用对比调和的配色法则,“冷暖相间”从而达到“逐花异色”的效果。因此云锦的色彩是丰富多彩,千变万化的,真可谓‘千人千面’。即便是某一织手织造的二块相同纹样的锦料,配色也不可能是完全一样的。云锦织造工艺复杂,两人合作一天仅能织出几公分长,古人有“寸锦寸金”之说,这种独特高超的织造技艺还无法用现代机器替代。

三

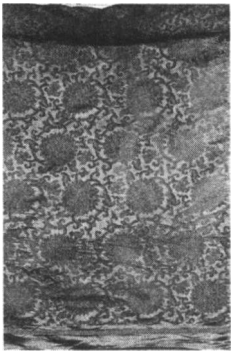
云锦花色品种繁多。主要品种可以分为‘库缎’、‘库锦’、‘妆花’三大类,每一类中又分有数个不同品种。列表如下:

云　锦														
库　缎				库　锦						妆　花					
本色花库缎	地花两色库缎	妆金库缎	诰敕库缎	织金锦	二色金库锦	彩花库锦	芙蓉锦	天华锦	金彩绒	妆花缎	妆花纱	妆花罗	妆花绸	妆花绢	妆花地

（一）库缎

库缎又称“花缎”“摹本缎”，以织成后输入内务府“缎疋库”而得名。库缎多为服饰用料，以团花居多，长约二丈一尺，宽约二尺二寸半，有织成料和匹料二种织法，织成料是按衣服的结构，把花纹排列在服饰的显要部位（前胸、后背、肩部、袖面、下摆等），织时需要按位换花本，前身正织，后身倒织，织后缝衣时花纹对纹接章。

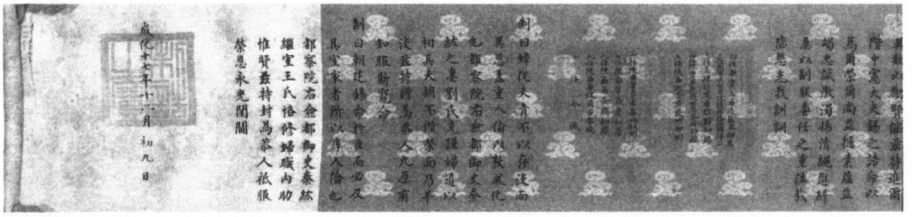
本色花库缎　即单色（经、纬同色）提花缎，分“亮花”和“暗花”两种，亮花是经面缎显花，纬面缎显地，花部光泽比地部强而为“亮花”，暗花是经面缎显地纹，纬面缎显花纹，花部光泽较地部暗而为“暗花”。


地花两色四则缠枝莲花库缎

地花两色库缎　是两色提花织物，是在一种色经上用另一种色差较大（多为补色关系）的色纬，织出花纹，地花两色相互衬托，地亮花艳，效果强列。也称“闪缎”。

妆金库缎　即在本色花库缎或地花两色库缎上局部用圆金线装饰。如传统的本色花库缎纹“五福捧寿”“八仙庆寿”等团花纹样，中心的“寿”字，用圆金线挖织，在暗花的基础上丰富了花纹层次，使素雅的织物有了华贵的效果。妆金库缎里包括妆为银色的“妆银库缎”及金银均装的“金银点库缎”。此外还有“妆彩库缎”和妆金库缎的装饰手法一样，是用彩绒在局部纹饰上进行装饰，以提高库缎的华丽装饰效果。

诰敕库缎　诰敕是文武官员授封的圣旨，诰敕式样皆有规定：诰用五色绾丝织成（绾


明成化诰命圣旨

丝即缎),五色是指用五种色纬分缎织造,提花除头、尾的升降龙外,通疋织有云纹,经面显花如‘亮花库缎组织’,所不同的是经纬不同色,又不像地花两色库缎是纬显花,虽然织物面分五个色缎,但所起的经线花纹色彩一致,和谐庄重,诰命圣旨是云锦中一种很特殊的织物。

(二)库锦

库锦是指用金线彩纬通梭织成的重组织锦缎,也因入藏内务府“缎疋库”而得名。与装金库缎不同的是它通梭用金,也有部分品种可不用金;地组织也不一定是缎,可以是纱、绢、绸、绒。但无论是什么组织结构或用多少彩纬,一定是通梭织造,且织物背面有扣背间丝,将正面不显花的浮纬压织在织物中,所以织物厚重,手感较硬。

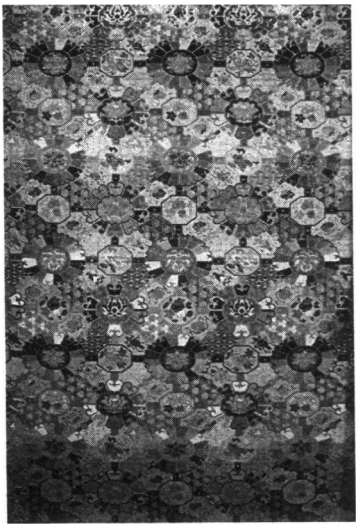
织金　也称库金,即织料上的花纹全部用金线织出,织用银线的称‘库银’。明清两代的官办织造局生产的‘织金’都是用真金、真银线织出的,地料可以是纱、罗、绢、绸、缎等组织。分别称为织金纱,织金罗……金线可以是扁金,也可以是圆金。织金要显金,故而‘织金’的纹样设计,要尽量花满地少,以充分利用尊贵的金银材料。

二色金库锦　地组织一般为缎纹,花纹全部用金银线织出,一般是以金线为主,可部分花纹用银线装饰。

彩花库锦　即彩库锦,花纹除用金线织造外,还用多种彩绒来装饰。彩花部分用通梭织彩,分段换色。如黑地团寿彩库锦由一梭扁金和一梭白色彩绒,长跑通梭织造,另有一梭色彩纬要用短跑梭分段换色。共有大红、水绿、宝蓝、铁灰、橘红、黄、粉红、藏蓝八个彩绒循环。只用三把梭子,就能织出缤纷色彩来。彩花库锦除用作服饰的镶边装饰外,亦可用于制作囊袋、锦匣、靠垫和装帧装潢。

芙蓉妆　是一种配色单纯、风格典雅的大花纹织锦,由于不用金而彩纬不多,织料质地相对薄而平整。过去常用‘芙蓉花’图案做这种织物的主题,所以作坊中习惯叫‘芙蓉妆’,并不属妆花品种。后来,虽图案不是芙蓉,也习惯称这种品种的织物为‘芙蓉妆’。

天华锦　也称‘添花锦’(取‘锦上添花’之意)是一种满地规矩纹锦。用圆形、方形、菱形、六角形、八角形,等各种几何形,作有规律的交错重叠,组成富有变化的锦式骨架。在各种变化的几何形骨架中,填以各种形式的小锦纹、如回纹、“卍”字纹、曲水纹、连钱纹、锁子纹、盔甲



仿明代天华锦

纹等等。在主体几何纹的中心部位,饰以较大的主题花,使之成为一种主花突出,锦式和锦纹变化丰富的满地锦。天华锦纹样格式,在库缎、织金、妆花等种类上,均可应用,但主要是运用在这种多彩、通梭的品种上。

金彩绒　是一种通梭多彩绒织物，织物厚重结实，地深花艳。

（三）妆 花

妆花是云锦中最具代表性的品种种类。其工艺特点是通过挖花盘织，把各种彩色花纬，按纹样织入锦缎。这种工艺方法在前代织物中可能有过局部运用，然而从整体纹样的妆彩织造并与花本织机配合形成一套完整的工艺技术应成熟于明代初期。

妆花为重纬织物，显花的彩纬是在地纬上加织而成的，这样，织物就有一个坚实紧密的地部组织依托，显花彩纬仅以稀松的间丝蒙罩，达到比缂丝更强的显花效果，同时又避免了缂丝产品经纬稀、牢度差的弱点，成为一种实用价值很高的丝织品。

妆花以挖花为表现纹样的主要手段，因而配色上极度自由，能达到逐花异色的效果，突破了宋、元以来重纬织物‘通梭织彩,分匹换色’的传统。一般妆花用色十到几十种,通过挖花，形成千变万化的色彩组合搭配。一幅二尺左右的连续花纹，织手能织出数丈通匹不同花色来。除了特定需要必须按要求织作的一些专用匹料外，普通妆花都可以自由配色,所以妆花织物相同的图案很多,却没有配色一样的匹料。

妆花织物图案取材广泛,布局严谨庄重,纹样变化概括性强,配色浓艳对比,多用金色勾边，与宫殿豪华的建筑装饰风格相呼应，具有很强的艺术感染力。

妆花的生产过程极为复杂，其中最关键的是织造。织造的操作难度和技术要求都很高。在明清江南各织造局中，都有一定数量的织造高手，专门从事复杂品种的研制和生产。丝织行业中戏称织造为缂‘精心气力功”,实际是说织造工作既耗力气,又费精神,织造时要手脚并用,心神专一。

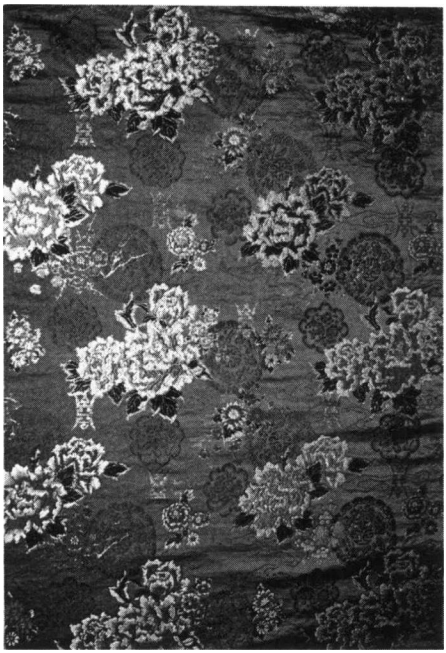
妆花工艺技术，可以运用在多种织物上，形成各具特色的妆花品种，如妆花缎、妆花绢、妆花罗、妆花纱、妆花绸、妆花改机、妆花绒,甚至还有妆花布,几乎所有织物种类都可应用妆花技术。这类妆花织物在明后期的加派丝织品中数量极多。嘉靖四十四年明廷籍没严嵩家产，抄出各类妆花匹料及成衣多达 14 600 余匹件。可见当时妆花技术运用之普遍和生产量之大。

妆花缎是妆花技术应用最多的地组织，明清两代都有很大的产量，质地厚实光亮，外观富丽高雅，大量运用在服装及室内装饰上。

妆花纱地组织为经纬稀疏的平纹缎纱地，质地稀薄透明，适合做夏季服装。

妆花绸地组织为斜纹,妆花部微凸于织物表面,有浮雕装饰感。

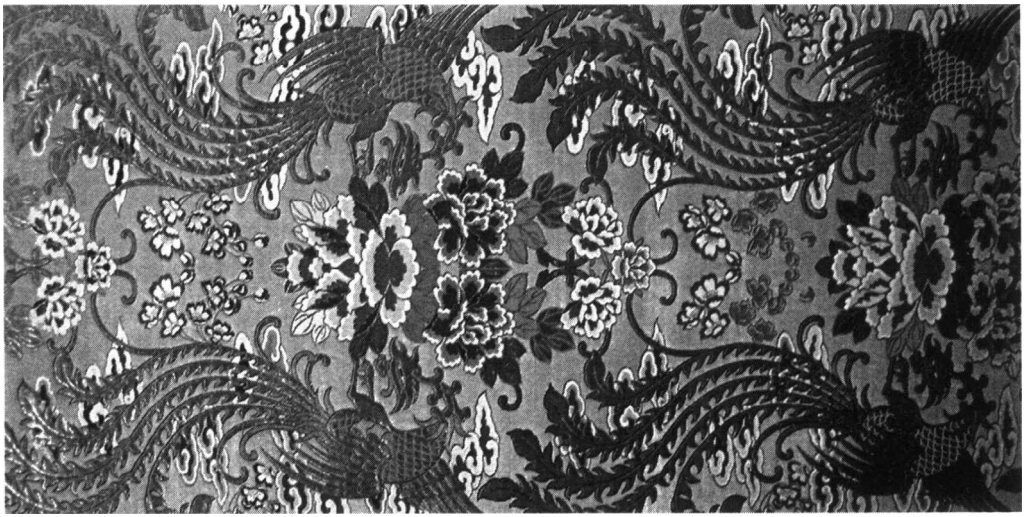
妆花除了可以运用到多种织物组织地上，还可产生两种织物组织的结合，如妆夹暗织



气象万千妆夹暗

物是妆花和暗花的结合,明、清龙袍等高档织物上曾大量运用,以缎地和绞罗地运用最多。在袍服的主要部位饰以妆花，其他部位用暗花表现，以突出重点。运用在普通妆花匹料,则能减少妆彩量，使层次丰富效果更加绚丽。

大量用金是妆花织物的一大特点，纹样都以金线勾边,俗称“金包边”、“金绞边”。金钱使妆花织物显得更加华丽高贵，同时又起着统一色调的作用,成为妆花织物的重要特征。明清的妆花织物名中常常直接冠以“织金”二字。明清妆花织物用金不仅以金线勾边，还有不少是满金铺地的品种。南京地区生产的一种叫做“金宝地”的织物也是满金铺地,它是南京云锦的代表品种之一。



清代双凤牡丹金宝地

四

新中国成立后，根据中央关于“积极开展对民间美术遗产进行挖掘、整理、研究工作”精神的要求，南京市成立了由著名美术家陈之佛为名誉组长的“南京云锦研究工作组”，同老艺人一起对濒临人亡艺绝的云锦艺术进行挖掘抢救，使云锦艺术得到了继承与发展。改革开放后，政府对云锦的研究工作更加关注，投入了大量的人力和资金，使云锦艺术再度辉煌。在中国工艺美术珍宝馆里，一件根据定陵出土的明朝万历皇帝国朝盛典用冕服复制的妆花纱龙匹料，薄如蝉翼的绛色纱底，闪耀着如意与灵芝花纹，远远望去，恰似一片红光缭绕的云霞。袍料全长五丈三尺，宽二尺一寸，用真金线、孔雀毛、彩绒织出十七条龙和海水江牙、火珠云纹图案，镶金点翠，富丽堂皇。由于花地透薄，图案有浮雕之感，十七条龙仿佛在霞光万道、瑞气千条的红云中浮游翻动，栩栩如生。这是 1979 年南京云锦研究所研究复制成功的，这一成功曾轰动海内外，复制品在 1984 年荣获全国工艺美术百花奖珍品金杯奖，这是南京地区唯一获得的一尊工艺美术金杯，1985 年它还作为中国古代科技成就，由国家科委送展日本参加世界科技博览会，受到极高的赞誉。随着时代的发展，南京云锦不断地继承、创新，受到世人更多青睐和关注。

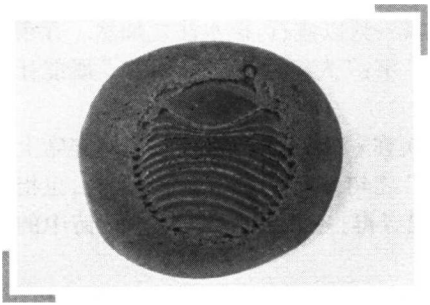
天然趣成的雨花石艺

池　澄

雨花石是锦绣神州蕴藏在古都金陵及其周边地区的特有天然物产,被誉为‘华夏一奇’‘天赐国宝’,是南京的标志性物产之一,且被赋予丰富的人文色彩,它以非凡的风物魅力,在海内外享有盛誉。

雨花石的历史

一部人类发展史,总是与石头联系在一起。人类发展的初期称石器时代，那时的人类以石为生产、生活的工具。那么,人类是从什么时候开始以石头为观赏物，又是从什么时候开始以石头作为殉葬品的 答案也许可以在雨花石史中找到。早在距今 5 000 年前的南京‘北阴阳营人’,便开启了品、玩、观、赏的先河。‘北阴阳营人’居住在现今南京鼓楼岗一带，考古学家发现，他们在 5 000 年前就开始赏玩雨花石。在北阴阳营氏族公共葬地的殉葬品中发现的‘花石子’,即雨花石。据南京博物院《南京市北阴阳营第一、第二次发掘报告》



石上虫

(《考古学报》1958年第一期)记载,这些“花石子”和今日南京雨花台与六合灵岩山所产的石子一样，有的放在人口中，有的放在人体附近或陶器内，显然是当时人们珍爱的东西。出土的这些雨花石,共76枚,现在有部分陈列在南京博物院,并对外展出。可以说,雨花石是我国先民早期珍藏的观赏石之一。

雨花石文化像一条璀璨的长河，源远流长。雨花石包含众多的石类品种，但其主要品种是玛瑙,亦称“雨花玛瑙”。我国地质矿产学的奠基人之一、著名学者张鸿钊,在《石雅》一书中说:“然琼瑰者何?今玛瑙之似珠者也。玛瑙二字,汉以前不载,其圆好者曰琼瑰。”书中又说:“若合言之瑶碧,即玛瑙之碧色者,亦称青瑶。”由此可见,琼为红色玛瑙,瑶为碧色玛瑙;“圆好者”为卵形之颗粒玛瑙,而这正是雨花石的主要品种。古代无“雨花石”这一名称，而琼瑶二物在古籍屡屡可见：

《晏子春秋》:“夏之衰也,其璿璧作为璇室。”后人注“璇”玉为红色玛瑙。

《竹书纪年》:“殷帝辛九年作琼室。”即以卵形玛瑙装饰宫室。

《诗经》:“投我以木桃,报之以琼瑶”;“投我以木李,报之以琼玖”。均言以厚报薄之意。

《般若经》:“金、银、玻璃、砗磲、玛瑙、琥珀、珊瑚为七宝。”

我们在唐代史籍寻觅到雨花石的真实踪迹。唐代苏鹗在《杜阳杂编》中记述了一个“九玉钗”的故事,说的是唐懿宗的女儿同昌公主的出嫁穷奢极侈:“逮诸珍异,不可具载,自两汉至皇唐,公主出嫁之盛,未之有也。”陪嫁的宝物中有一件“九玉钗”:“上刻九鸾,皆九色,工巧妙丽,非人工所制,此宝从金陵所得,以献公主”。这就是一枚珍稀的有天然图像的九色雨花石。

宋代大文豪苏东坡,著有《怪石供》、《后怪石供》,被后人视为论述长江流域雨花石一类卵石的经典篇章,立论准确生动,笔墨精细入微。论质,则多红、黄、白色(雨花石鲜见绿蓝,苏公实为经验之谈);于形,则大者兼寸,小者如枣栗菱芡;于像,则其一如虎豹,首有口、鼻、眼处,虽巧者以意绘画有不能及;于供,则古铜盆一只以盛石,挹水注之灿然。苏东坡更为重大的贡献是为怪石标出一个最为精辟的“幻”字:“夫幻,何适而不可?既能让人产生迷幻，还有什么图像不可以出现呢？

宋代，雨花石已被人们视为宝物。著名词人辛弃疾在《满江红·建康史致通留守席上赋》一词中有“袖里珍奇光五色,他年要补天西北……”之句,“袖里珍奇”既是用典,也指实物雨花石。南宋刘克庄《雨花台》诗：“有时宝向泥寻得，一片山无草敢生。”诗中的“宝”就是指雨花石。

元明之际，有郝经在真州觅石，著有名篇《江石子记》。郝经是元朝派至南宋的使臣，被扣押真州,咏石明志。到明初,朱孟办(朱芾)在聚宝山得奇石三枚,当时曾请黄鹤山樵(王蒙)绘图,这是我国第一张《雨花石图》,惜已遗佚。至明代中叶,林有麟著《素园石

谱》,绘制《雨花石图》35帧,并分别命名,这是我国仅存的《雨花石图》,至为珍贵。明代嘉靖、万历年间,是我国赏玩雨花石的鼎盛期,在士大夫阶层出现了米万种、程克全、姜二酉、陈贞慧等一批雨花石收藏家,也出现了孙国敉等著名品石家。孙国敉的《灵岩石说》至今脍炙人口。

明代万历朝之后，在南京雨花台、夫子庙一带已出现了雨花石的集市贸易。明代陈继儒在《太平清话》一书中写道:"甲午八月游秣陵,贾客以白瓷盅贮五色石子售之,索价甚高,其石皆出六合山玛瑙涧…… "

比较著名的吟咏雨花石的诗应推清代孔尚任的《六合石子》,诗中"黑者蝌蚪书,黄者斑文虎 其一如透冰,朱鲤活堪数 ";"碧水清苔衣,白云红树雨 '等已为藏石家所传颂的名句。清初曹雪芹祖父曹寅咏雨花石,有"聚石盆盂亦改颜 '之句。清代中叶,曹雪芹作《红楼梦》,在第八回中对通灵宝玉这样描绘:"宝钗托在手上,只见大如雀卵,灿若明霞,莹润如酥,五色花纹缠护…… '曹雪芹童年曾生活在南京,雨花石可能就是通灵宝玉的原型。乾嘉时期金陵著名的藏石家还有杨广文,他的"观音石 '闻名遐迩。自称"金陵石居士 '的汤蠹仙曾见其一枚"幻石 ",写了一篇《幻石记》,那俨然是一幅精致入微的工笔画,描绘石上的八仙、观音、金刚、和合二仙、地藏、接引佛等众多神像,读之令人神往。

清末民初,雨花石界出现了"南许北张天津王 ",被称为"石坛三杰 ",即许问石、张轮远、王猩酋。许问石曾在南京任职,后迁居上海,他的藏石全套《西厢记》,中外知名。张轮远有专著《万石斋灵岩、大理石谱》(灵岩石即雨花石),王猩酋有专著《雨花石子记》。新中国成立后，特别是改革开放以来，古城南京兴起了新的雨花石收藏热。1984年,藏石家的群众性组织——南京雨花石协会成立，这是我国最早成立的观赏石协会，对推动雨花石收藏业的发展，开展雨花石文化的交流和研究，起到了重要作用。

雨花石的品赏

怎样品赏雨花石？一般可用以下十个字加以概括：

质　雨花石质地,比较理想的是透、细、亮、朴、自然而不晦涩,明亮而完善,无人工雕琢痕迹。雨花石中较好的质地为水晶质、玉质、玛瑙质、玉髓质、杂交质,成分多为二氧化硅。

色　雨花石的颜色大体有八种 艳色、复色、稀色、拗色、内透色、游色、冷色、鬼色。雨花石多红、黄、白色,鲜见绿色,蓝色绝少。色与色之间反差强、衬托成趣者为佳。

纹　雨花石无象不包,无色不显,无景不呈,无物不存。石上的图像、景物,绝大多数是纹理的反映。明人孙国敉形容雨花石是"天成幻出,思议不及 "苏东坡誉之为"天机之动,

忽焉而成”。雨花石的花纹妙含天趣。

形　雨花石形要求端、圆、扁、薄。明代陈贞慧在《秋园杂佩》中说雨花石“亦石骨中小有奇趣者”。“小有奇趣”是雨花石的特色。“状如雀卵”是藏石家们非常注意的石形，但形如雀卵又能“五色花纹缠护”者，很难遇见。

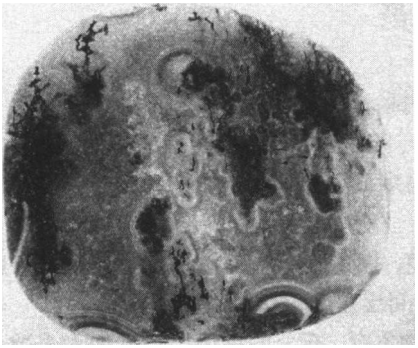
奇　巧石、美石中有奇美奇巧者，巧石、美石中有奇石，但美石、巧石不一定就是奇石。雨花石中的奇石，往往能产生如下效应：一石出手，千石失色；奇货蛰居，百家探求；满座哗然，不可思议；若失交臂，终难再得；精细入微，像如雕镂；掠鸿一瞥，毕生难忘；岩洞清幽，奇境袭人；石色空朦，尽得风流；名人肖像，惟妙惟肖；色相迷人，为之颠倒。

巧　藏石者的经验之谈是“无巧不成石”。巧石分巧色、巧形，巧石或像人物或现风景，最佳者使人疑为人工绘制。一般的觅巧标准是以石示人，反复露巧不能令人接受者不算“巧石”。置石于几案，主客双方观后默写字于手，推开谜底所见相同者为上。有时虽然领悟不一，但双方共认为是一枚“巧石”者亦佳，名称则可择善而从。

美　雨花石之美略有十个要点。小石相拥，花团锦簇，叫做群体之美；纹理奇妙，色彩漫涂，叫做梦幻之美；似透非透，如雾如烟，叫做朦胧之美；通体晶透，纹理简洁，叫做清幽之美；形端色丽，圈眼重叠，叫做圆润之美；晶体白纹，如岩积雪，叫做冷艳之美；石体长方，格纹密布，叫做端整之美；一峰高耸，飞瀑悬空，叫做险峻之美；五光十色，灿若明霞，叫做华丽之美；岩深谷回，云遮雾断，叫做境界之美。

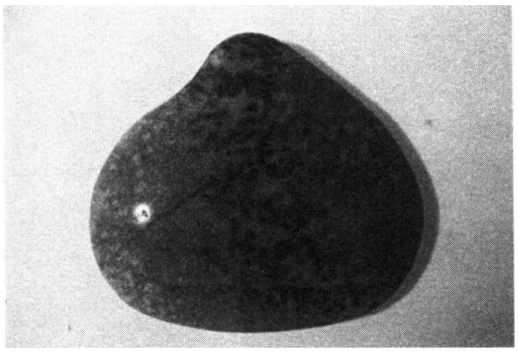
润　雨花石的“润”，是一种特殊的感觉，它是由质地决定的，又不完全如此。润，让人看在眼中愉悦，摸在手中舒适。润有先天后天之分。源于先天的，如玉髓、玛瑙、蛋白石中之佳品；源于后天形成的，则为质地较好的石子，又在自然搬运过程中常常露于水土之外，与其他物质溶合，产生了一种“包浆”，光润怡人。

像《昭明文选》写道：“美终则溢发，图像则赞兴。”物体上有了图像才能获得赞誉。就雨花石而言，能“上像”的石子，品格当不属一般。“上像”的雨花石摄成照片，上录像，上画册，都能表达到命题，令人耳目一新。

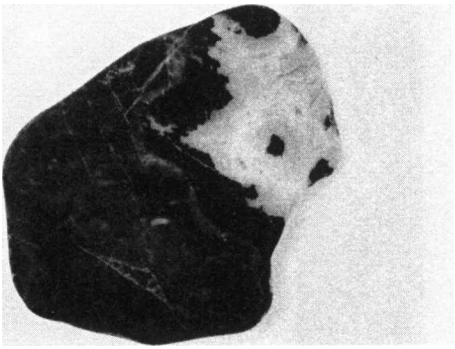

月上柳梢头

境　赵继恒在《赠张轮远咏雨花石》诗中说：“人能悟得其中趣，确胜寻山万里游。”诗中的“趣”从何而来？趣从境生。精美的雨花石“灵品”能摄人入境，万里河山皆可从中寻觅。具有境界的雨花石，当从“风景巧石”或“人物巧石”中寻觅，若有幸觅得妙品，当为平生幸事。

除了以上十个方面，再细细品尝雨花石，从



祝君长寿



大熊猫

其品格意趣上,又可分为‘八趣’:

古趣　指古人、古代先贤。如‘屈子行吟图’、‘东坡醉酒图’、‘李清照’等。有一枚“姜太公钓鱼”的雨花石上有一人戴斗笠危坐江干，伴崖垂钓，活像姜太公钓鱼，古趣盎然。

仙趣　指石上神仙。如‘洞中仙女’、‘红头罗汉’、‘钟馗出山’等。“如来说法”一石,在其正中,端坐如来佛,顶上罩一层光环尤为醒目,石色黄赤相衬,半透明,为石中之灵品.

雅趣　石有松、竹、梅岁寒三友,都归于雅趣。石上有松、竹、梅图像的并不少见,但景境交融者较难寻觅。如‘黄山迎客松’、‘蟠龙松’、‘潇湘竹林’、‘竹林小憩’、‘竹影婆娑’等。

童趣　动物巧石,归为童趣。如‘青蛙戏水’、‘大蟒出洞’、‘老少鱼鹰’、‘七猴石’等,憨态可掬,爱不释手。

天趣　日月星辰,天象奇观,均为此趣。如‘八千里路云和月’、‘四更山吐月’、‘明月出天山’、‘晓日浴山红’、‘拂晓金轮’、“日环食”等。

诗趣　石上的画面符合诗的意境,以诗句命名的称诗趣。如‘月上柳梢头’、‘桃花源里可耕田’、‘疑是银河落九天’等名石。

游趣“人能悟得其中趣，确胜寻山万里游。”雨花石中有名山大川，当然是比拟的。如‘华山天下险’、‘北国风光’等。还有一奇石有人在洞中遨游,就取名‘我在洞中游’。

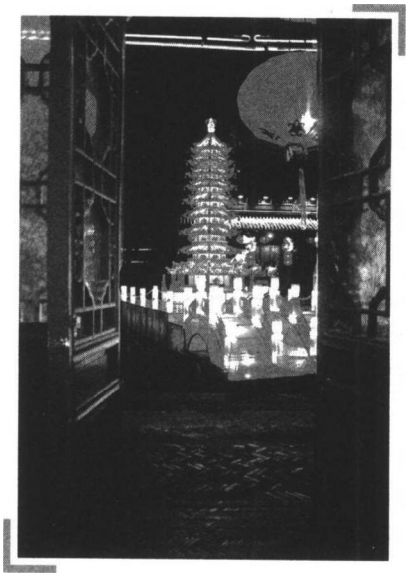
幽趣　观之,可发‘思古之幽情’,化石之类归入此趣。如‘深山古寺’、‘林中古庙’、“曲径通幽”等，能让人发思古之感慨。

盛甲天下的秦淮灯彩

周安庆

一座城市，常常因为依傍着一条古老的河流而产生迷人的魅力。然而在中国的许多城市中，恐怕难以找寻到一条能够与秦淮河相媲美的流淌着人文历史的河流了。秦淮河作为南京的母亲河，则是孕育金陵古老文明的摇篮。

千百年来，秦淮河畔的灯火景况始终与南京地区经济、文化、社会、民俗、科技等诸多方面的发展密切相关，它在某种程度上就是南京城市兴衰荣枯的色彩符号。自明代以降，这里便有“秦淮灯火甲天下”之盛誉了。



灯彩大报恩寺

秦淮灯彩的产生与发展

所谓“灯彩”，就是人们通常在传统节日、吉祥喜庆之时所张挂的彩灯，由于其在形状、色彩以及灯火等方面常呈五颜六色，如花似锦，因而民间亦称之为“花灯”。它由原始艺术发端，大致从灯具艺术发展而来，可以归结为扎艺范畴，主要是为观赏、装饰所用。自古及今，灯彩艺术客观地反映

了秦淮和南京地区从自然之火、生活之火、祭典之火到艺术之火的历史演变。

作为我国传统灯彩艺术中的一个重要流派，秦淮灯彩承载着悠久灿烂的历史文明，具有强烈的历史感和地域特征，秉承了民族传统艺术中的文化特质，蕴涵着历代南京人的真挚情感和热爱生活的审美理念。

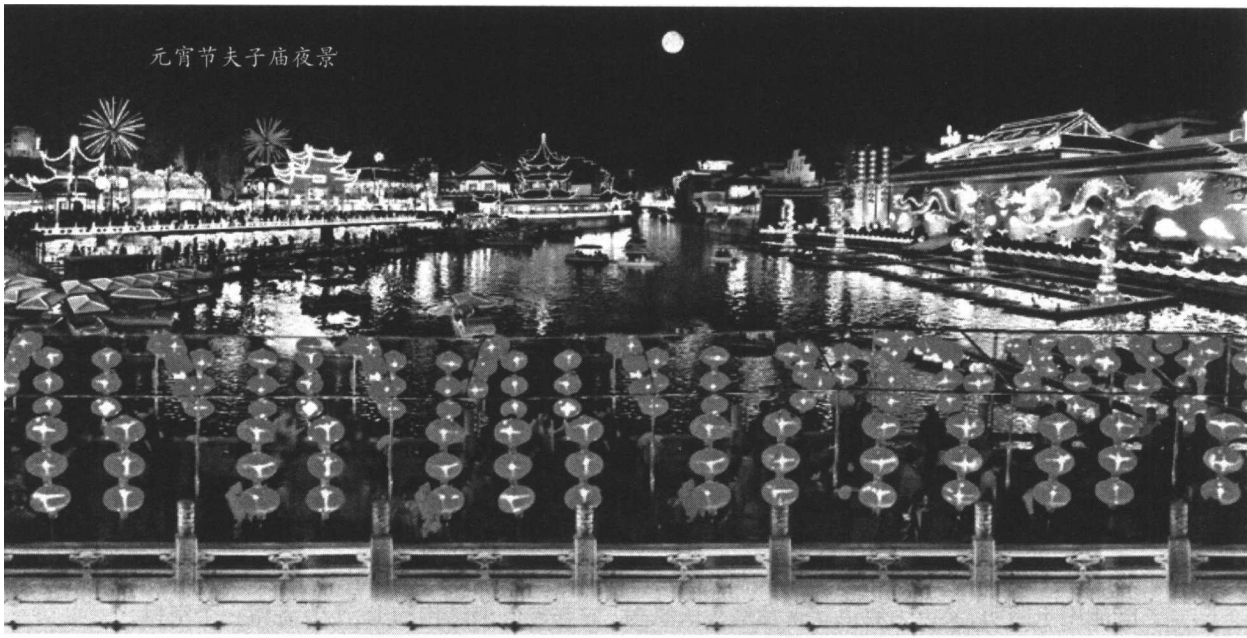
从南京历史文化版图来看，秦淮灯彩通常亦泛称为金陵（或南京）灯彩，它作为历代南京劳动人民的心灵智慧结晶，早已成了中华民族传统文化百花园中的一朵瑰丽多姿的奇葩。

从社会习俗功效来看，秦淮灯彩的最初产生，大约可以追溯到三国鼎立的东吴时期。据唐代许嵩《建康实录》记载：赤乌十年(247年)岁尾，“帝崇佛教，以江东初有佛法，遂于坛所立建初寺”。相传东吴以后延续了汉明帝以来“表佛”的一些做法，当时还在岁时节庆、欢乐喜庆的场合张灯结彩。如前方将士打了大胜仗，朝野官民都聚集在都城内外，用香花灯烛竞相营造气氛，迎接他们的凯旋而归。西晋左思的《吴都赋》记载：“饮烽起，醼鼓震。士遗倦，众怀欣。”寥寥数语，反映了东吴官兵燃起烽火，开怀畅饮，疲倦一扫而光的情形。相传当时诸葛亮也发明了一种信号灯，俗称“孔明灯”，它与现代的灯笼区别在于其顶部无开口，而下部却留一个开口，下方可以点燃松脂，并不断利用空气加热上升的力量飞向高空。该灯首先被西蜀用于军事目的，后来才渐被其他地方效仿。随着当时织锦技术由西蜀传入，促进了江南丝织业的发展，也为后来的灯彩制作提供了良好材质。

六朝时期的东吴、东晋，以及宋、齐、梁、陈政权，它们只占据半壁河山，偏安一隅，但南京作为各朝都城和中国南方的文化中心，具有举足轻重的影响，使得当时我国在经济、政治、思想、文化、艺术等方面都得到了空前发展，而且民俗习尚不断丰富变化。东吴都城西侧仅石头城一带，就已是“门泊东吴万里船”了，《吴都赋》还记载：“开市朝而并纳，横阓阓而流溢，混品物而同廛，并都鄙而为一。”由此可见当时城市商贸集市和对外交往的发展情况了。像东吴著名的文臣武将周瑜、张昭、陆逊、诸葛恪，著名文学家陆机和陆云兄弟，东晋丞相王导、谢安，书圣王羲之和王献之父子，侍中骠骑将军纪瞻，大画家顾恺之等人，都先后将自家豪门宅院构筑于秦淮河畔的横塘、长干里和乌衣巷地区。相传每到元宵等喜庆佳节，除了东吴太初宫、昭明宫，东晋建康宫内张灯结彩外，这些达官贵人在自家的宅邸门户内也竞相效仿。故而东晋习凿齿的《诗灯笼》有曰：“煌煌闲夜灯，修修树间亮。灯随风炜烨，风与灯升降。”每当暮霭四合，华灯齐放，秦淮河面灯光倒映，辉艳一时。早期的秦淮灯彩在结构造型上还是比较简单的，基本上是在灯具的基础上略加装饰而已。

永初元年(420年)，原东晋大将刘裕登基称帝后，就曾在南朝宋代建康宫殿内悬挂工匠用葛布制成的灯笼。南朝梁代沈约在《宋书》中记载：“孝武大明中，圣上(指宋武帝刘裕)所居阴室，于其处起玉烛殿，与群臣观之。床头有土鄣，壁上挂葛灯笼、麻绳拂。”该灯既能用于照明，又可为君臣欢聚营造喜庆氛围。它在椭圆型结构的上、下方各留一个空口，

主要是在燃烧时有利于空气流通，这大概就是我们今天所见到的灯笼雏形。到了大明五年（461 年），宋孝武帝刘骏继承了汉武帝以来的拜祖祭天做法，置明堂于国学南丙巳之地，并依照汉汶上图仪设五帝位，以太祖文皇帝对享，而且还定期举行仪式，用火、供品等祭祀皇天。到了齐、梁时代仍然沿袭此俗。另外宋司徒何尚之、齐武帝萧赜、梁武帝萧衍、陈仆射尚书令江总及兵部尚书孙瑒等人，也曾将自家宅院构筑于秦淮河流域。当时该河两岸官民杂居，商肆繁盛，历久不衰。随着人文精神的兴起，灯彩艺术也开始从深宫禁苑走向民间大众，这也是我国灯彩艺术发展的一个转折期。低成本的纸张取代丝帛制品而大量运用，也使得灯彩艺术在民间迅速发展成为可能，所以每年元宵节张灯、观灯活动蔚然成风。梁武帝萧衍在位之初，由于社会繁荣安定，曾出现过“文化盛世”景象。梁武帝本人笃信佛教，大肆建造寺庙。梁代每年元宵节张灯结彩，既是宫廷庆典的重大活动，也是寺庙祭祀的一桩盛事，其中用精丝制成的藕丝灯，外表常绘有佛教故事，成为当时的应景之物。萧衍三儿子简文帝萧纲除了写下《正月八日燃灯应令》等诗文外，还在《灯赋》中生动地描述：“何解冻之嘉月，值莫莢之盛开。草含春而色动，云飞采以轻来。南油俱满，西漆争燃。苏征安息，蜡出龙川。斜晖交映，倒影澄鲜。九微间吐，百枝交布。聚类炎洲，迹同大树。竞红蕊之晨舒，蔑丹萤之昏骛。兰膏馥气，芳灶擎心。寒生色浅，露染光沉。”从中可见，当时由于供点灯用的燃油尚比较昂贵，故有不少则是用漆来代替燃油点灯的。南朝最后一个皇帝陈叔宝仍



不接受前朝覆灭的教训,继位后大兴土木,花天酒地,竟唱起了《宴光璧殿咏遥山灯》这样的诗歌:"照耀浮辉明,飘飖落烬轻。枝多含树影,烟上带珮生。杂桂还如月,依柳更疑星。园中鹤未丽,池上凫飞惊。"而同时期的朝廷重臣江总也吟咏出了《三善殿夜望山灯》的诗来。所有这些,皆生动地描绘了南朝梁、陈时期利用彩灯来增添节日气氛的社会风尚。

开皇九年(589年)隋文帝派兵灭陈之后,为了抑制金陵"王气",断然下令将原有的宫殿和城邑夷为平地,并采取强制迁徙居民和降低行政建制等贬抑金陵的政策。"六朝文物草连空",此后的南京(时称蒋州)倍受冷落,似乎"惟有蒋山青,秦淮碧"了。故后人在抒发对金陵的怀古慨叹中,大都流露出了"诗人去后江山冷"的哀愁感伤的心境。隋朝以后的南京十分萧条,秦淮灯彩的发展受到了严重影响,遗留在历史记忆中的则是明月一片,空照秦淮。

唐代不少皇帝大力提倡元宵节观灯活动,而张灯时间则由原来的一夜变成了农历正月十四至十六日二夜。元宵节期间还取消宵禁,人们在这几天晚上可自由外出,故对元宵观灯的习俗起到了推波助澜的作用。虽然唐代的皇帝们认为金陵王气比较重,也效仿隋朝采取限制其发展的政策,但由于这里土地富饶、物产丰富,随着江南经济不断恢复,初唐以后的南京(时称蒋州、昇州)地区逐渐繁华起来。此时的秦淮河两岸又是人烟稠密,商贸兴旺,酒肆林立,集市相连。离秦淮河不远的笪桥一带,就已经聚居了扎制花灯的艺人了,相传此处出现了南京早期元宵灯市的雏形。杜牧所云的"烟笼寒水月笼纱,夜泊秦淮近酒家"诗句,客观地反映了秦淮河畔的繁盛景象,在这样一个相对安逸的社会环境中,每到正月十五日前后"闹元宵"赏花灯的习俗,大大地促进了灯彩艺术的发展。

南唐立国之初,国力得到较大增强,南京(时称江宁)地区比较富庶。这时候我国元宵节也早已开始从人们原先的禁忌、迷信等神秘气氛中解脱出来,转变成为了更具有喜庆娱乐及岁时礼俗特征的良辰佳节。加上中主李璟和后主李煜比较重视发展文艺,文人墨客与能工巧匠都一起聚集到南京城里,包括灯彩在内的民间艺术也得到了进一步地延续和发展,并在每年的元宵佳节创造出千灯斗艳的热闹景象。

北宋时期元宵节观灯现象愈加盛行。自宋太祖起,张灯时间又增加了农历正月十七、十八日累计五夜。随着火药技术的应用,燃放烟花给元宵观灯增添了更加喜庆的气氛。作为灯彩艺术发展历程的一个显著标志,竞猜灯谜活动以及作为专门售灯(即灯市)和放灯的场所也出现了,此后蔓延各地,相沿成俗。南京(时称昇州、江宁)也是这一时期的经济中心之一。北宋初期整个城市建设得到了较大发展。景祐元年(1034年),用于祭祀孔子的文宣王庙(今夫子庙)和彝伦堂(今明德堂)在秦淮河畔建立后,此地正如北宋词人周邦彦所描绘的那样:"酒旗戏鼓甚处市,想依稀,王谢邻里。"这时中国的文化中心也逐渐移往江南,因此民间艺术无论在形式还是内容上都依然迅速发展。相传"唐宋八大家"之一的文学家王安石也曾写过一些字谜,后来还被广泛用于南京每年元宵节竞猜灯谜活动中

去:“楼台见新月,灯火上双桥。”北宋诗人贺铸笔下的秦淮河,已成为了闻名一时的览胜佳地，元宵灯节也逐渐地变得热闹起来。南宋诗人范成大吟咏的绝句：“春前腊后天好晴,已向街头作灯市。叠玉千丝似鬼工,剪罗万眼人力穷。”正是当时灯火盛况的真实写照。辛弃疾也写下了传扬千古的绝词佳句“:东风夜放花千树,更吹落,星如雨。宝马雕车香满路,风箫声动,玉壶光转,一夜鱼龙舞。娥儿雪柳黄金缕,笑语盈盈暗香去。众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在,灯火阑珊处。”词中融合了千树花灯和万种风情,也是描写‘灯人合一”的绝妙词章。而且在中秋节夜晚，南京也与南宋都城杭州（时称临安）等地一样竞放灯彩，烛摇月台,蔚然奇观,后来又发展到 7 月 15 日中元日和 10月 15 日下元日夜晚都要放灯的情形。南宋淳祐三年(1243年），元宵节张灯又添加了农历正月十三日共计六夜。

在元朝统治的几十年时光中，这里尽管传承了以往节俗的一些习惯，但是重大节日张灯、观灯的娱乐活动却要受到官府的限制。

秦淮灯彩的高潮与曲折

明代初期，朱元璋为征招天下富商建设国都南京，营造盛世图景，便竭力提倡元宵灯节这一盛事。他索性将每年元宵节张灯的时间再次延长至十夜，使之成为了我国历史上时间最长的灯节 即农历正月初八上灯(该日为上灯节),张挂十天后于十八日落灯(该日为落灯节),十三日正式试灯。潘宗鼎在《金陵岁时记》中写道“:俗以正月八日、十三日、十五日为灯节。”而且民间还有‘上灯(顿)元宵落灯(顿)面”之说,这也反映了传统灯节食俗。此外朱元璋还经常微服私访，走街观灯，体察民情。他本人就是一位制作灯谜的高手，民间传说比较多，由此促进了元宵节的灯俗在内容上更加丰富多彩，这是灯谜高雅文化与秦淮灯彩民俗文化相互交融的结果。

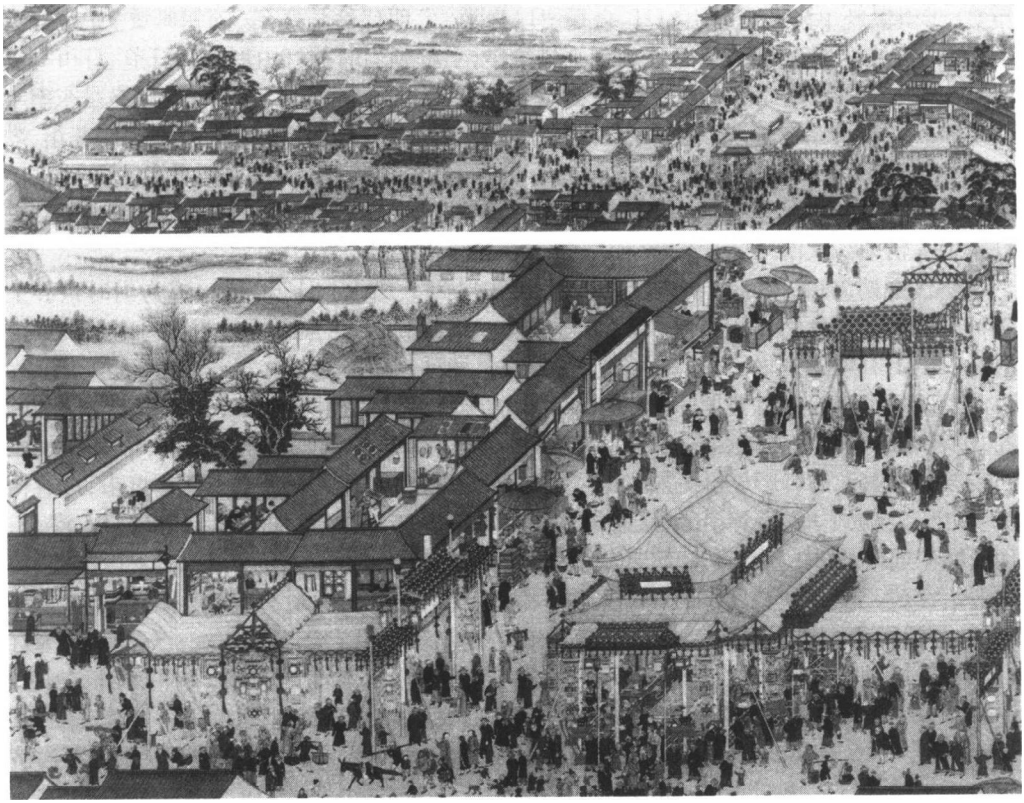
洪武五年(1372 年）元宵节，朱元璋为了渲染元宵佳节的繁华景象（还有一说也是为了祭典因建立明代江山而阵亡的将士们），更是别出心裁地下令在秦淮河上燃放万盏水灯。此夜官民纷纷走出家门，南京城里彩楼绵延，花灯烟火通宵闪耀，鼓乐杂耍喧闹达旦，观灯之盛况实属罕见。此时的灯彩逐渐地演变成为人们舞弄玩耍的道具，如舞龙灯、狮子灯等。每到元宵节老百姓纷纷走出家门,看花灯、猜灯谜、观烟火、赏歌舞……南京城内简直成为了一片沸腾的海洋。

永乐七年(1409年),明成祖朱棣以正月癸丑为始“,赐百官上元节假十日”,并且继续按照朱元璋在世时所倡导的那样，要求家家户户张挂彩灯。三年后又下令在南京皇宫午门外,集能工巧匠扎制了鳌山‘万岁’灯,并伴以歌舞造势,朱棣这年元宵夜还高兴地与民同乐,场面盛大而热烈。据明代陈建的《皇明通纪》记载“:永乐十年正月元宵节,赐文武群

臣宴,听臣民赴午门外观鳌山三日,自是岁以为常。”明代徐学聚在《国朝典彙》中也有类似的文献记载。我们还可从明代木刻画描绘中，了解到当时的灯山形制和灯节、灯市等场景。1420 年朱棣正式迁都北京,但‘ 留都 ’南京作为当时全国的第一大城市,始终是东南半壁重镇。随着科举考场‘ 江南贡院 ’在秦淮河畔建立,应运而生的商肆客栈、酒庄茶馆、歌楼舞榭十分繁荣，加上便利的交通运输，官吏贵胄、富绅雅士、三教九流各色人等咸集于此,促使该地区形成‘ 庙市合一 ’的独特格局,秦淮河变得愈加繁华热闹起来,人们便在这灯海中尽情地狂欢游乐。

明代中期以后，南京城市人口已由明初的 47 万人增加到 120万人，成为当时世界上屈指可数的大都市之一。明代《南都繁会景物图》画卷，就形象地描绘了当时南京内秦淮河及三山街一带的繁华街景，其中就有焰火夺目的鳌山以及老百姓观看演出的热闹场景，由此也反映了当时元宵节期间南京社会生活的种种变化。而同时代的《上元灯彩图》画卷,也客观地描绘了当时秦淮河畔元宵节庆的盛况 秦淮河房骈立,居民稠密,华灯映水,画舫凌波 ……秦淮的灯彩显得更加丰富。据明代《正德江宁县志》载“: 上元作灯市,灯有楮练、纱帛、鱼鱿、羊皮、料丝诸品,又有街途串游者曰滚灯,曰槊灯,商谜者曰弹壁灯。奏乐,加松棚于通衢,棚中上下四旁,缀 吕华灯,灿若白昼,箫鼓声闻,灯火迷望。士女以类夜行,谚云走百病。”其中所描绘的真是令人目不暇接。此时秦淮河的画舫上已经添置鼓乐,悬挂花灯,这就是我们俗称的‘ 灯船 ”。明武宗朱厚照南巡时,曾莅临秦淮河观赏灯船。作为灯彩艺术发展的产物，秦淮灯船到万历年间进入了一个发展高潮，据明末余怀《板桥杂记》记载“: 秦淮灯船之盛,天下所无,两岸河房,雕栏画槛,绮窗丝障,十里珠帘……薄暮须臾,灯船毕至。火龙蜿蜒,光耀天地。扬槌击鼓,蹋顿波心。自聚宝门(今中华门)水关至通济门水关,喧阗达旦。桃叶渡口,争渡者喧声不绝。”明末清初诗人周在浚还为此留下了‘ 万人喝彩灯船过，百盏琉璃赛月光 ” 的吟咏佳句。这些都是秦淮灯船真实而生动的写照。

自明代后期，南京还时兴一种 “ 纱灯 ” 。其中有的以亭台楼阁为外形，也有的呈圆形、扁形、菱形等,以竹木为骨架支撑,大的高过人身,小的不及三寸,外表以薄如蝉翼的丝帛裱糊,表面绘有各种精美图案,在灯烛映照下显得光怪陆离,迷人万般。而羊角灯也甚为有名,它以羊角、牛蹄为原料,经过六七道的工艺特殊处理后制成,具有透光和不易燃烧的特点,艺人也可根据需要在上面描金细画,用缨络罩之。这在我国玻璃尚未普及应用前,不失为一种明净的灯彩。值得关注的是，秦淮灯彩艺术到明代以后又进入一个高峰期，作为这一艺术的延续和发展,每到重大节日,秦淮河及夫子庙一带的庙宇店铺、河房照壁、石桥画舫等一些地方,大都张灯结彩,映入眼帘的秦淮河一带,处处火树银花,流光溢彩,鱼龙百戏,伎舞翩跹,鼓乐声声,人流如潮……这些场景在孔尚任的《桃花扇》等文学作品中都有精彩而细腻的描述。吴敬梓在《儒林外史》中写道“: 水满的时候,画船箫鼓,昼夜不绝。城里城外,琳宫梵宇,碧瓦朱甍,在六朝时是四百八十寺,到如今何止四千八百寺 !……到晚



清人绘三山街张灯结彩街景

来,两边酒楼上明角灯,每条街上足有数千盏,照耀如同白日,走路人并不带灯笼……真乃朝朝寒食,夜夜元宵!'此时,秦淮灯彩的品种已出现了虎灯、蛤蟆灯、鱼灯、虾灯、蟹灯、荷花灯、菱灯、藕灯等,品种竟达到了二三百种,整个发展水平在全国首屈一指。而灯彩展示也不仅仅局限于元宵节前后这十天了,甚至其他季节也能感受到元宵节的气氛来,一位古代诗人倪德新在《秦淮竹枝诗》中就曾这样赞叹:'玻璃傍晚紫云烧,火树银花水影摇。一个小轫灯百盏,教人错认是元宵。'秦淮灯彩之盛,是其他地区难以比拟的。

满清入主中原以后,南京(时称江宁)地区民俗基本上仍延续明代汉人的一些习惯,秦淮彩灯在制作上愈加精巧,在品种样式上也有较大发展。如清初'金陵画派'中的魏之璜兄弟、樊圻、高岑等名画家,就喜欢在纱灯上绘画书法,竟曾落得个'纱灯派'的美誉。而金陵纱灯由于受官宦商贾赏识,因此而闻名遐迩。每年的元宵佳节和其他一些吉庆活动,为广大民间艺人精心创意、竞技赛艺提供了大显身手的机会,由此促进了秦淮灯彩艺术的不

断繁荣。由于购买花灯破费不多，还可作为走亲访友时的馈赠礼物，因此秦淮花灯深受广大民众的喜爱。据悉康熙南巡时，曾微服来此观赏过花灯。所以有不少专家认为，《红楼梦》第十八回有关贾元春归省庆元宵等情节，实际上就是暗喻了康熙南巡赏灯的盛况："贾妃下舆登舟,只见清流一带,势若游龙,两边石栏上皆系水晶玻璃各色风灯,点的如银光雪浪……"另外在该书第二十二回中，还有不少描写贾母与众人在一起制作灯谜、竞猜取乐的场景。第五十三回中也描写了荣国府元宵节夜晚设灯宴的情形。据说这些都是当时南京元宵节观灯猜谜等活动的一个缩影。在清初大画家王石谷等人绘制的《康熙南巡图》画卷中，反映了康熙第二次南巡时整个南京张灯结彩节日盛景。清代捧花生在《秦淮画舫录》自序中说："游秦淮者必资画舫,在六朝时已然,今更益为华靡。颇黎之灯,水晶之盏,往来如织,照耀逾于白昼。两岸珠帘映水,画栋飞云,衣香水香,鼓棹而过,罔不目迷心醉。"由此可见秦淮灯船画舫的兴盛。而且每年元宵节前后,由笪桥、评事街、昇州路到夫子庙一带便也是花灯似海,人涌如潮,夜灿若昼,锣鼓喧天,给南京民众增添了无穷乐趣。灯火辉煌的热闹盛况比起明代有过之而无不及。当地除了每年的元宵灯节外，"凡庵庙皆上灯"，一些达官大户人家还长期在楼阁庭院中悬挂灯彩，主要是用于日常观赏。有些商家为在新年里能讨得个"吉祥茂盛"的好兆头，纷纷在自家店铺前挂上花灯招徕顾客，引得门庭若市,财源茂盛。

洪秀全领导的太平天国农民起义军咸丰三年（1853 年）攻占南京（改名为天京）。由于太平天国奉行拜上帝教，推行了一些与民族传统文化相悖的激进做法，譬如为反对传统佛教、道教和封建迷信而'无像不灭'的破坏行为。但尽管如此,当时南京地区的一种以灯彩为道具的秧歌舞却也风靡一时。

同治三年（1864年）7月太平天国运动失败，这一时期的南京元宵闹灯习俗呈现冷清之景。曾国藩意欲恢复昔日的秦淮灯船画舫，于是便疏浚秦淮河，夫子庙地区的一些建筑陆续重新整建，因而元宵观灯这一传统习俗又得到了恢复和发展。随着近代徽商的融入，聚在上新河徽州木材商人的灯彩甚为有名，他们还曾周游到城里。当时满街鼎沸，火光烛天,载歌载舞,甚为热闹,时称'徽州灯'。光绪年间中期,驻南京的湘籍军人所扎制的龙灯也比较有名。所有这些均与秦淮灯彩相互影响,进而又丰富发展了这一民间艺术。《金陵岁时记》记载的清代灯彩有用明角制作的三星、八仙、聚宝盆、皮球、西瓜、草虫、金鱼诸灯,皆惟妙惟肖，令人称绝。此时秦淮灯彩已经发展到一个很高水平。不少神话故事和民间传说题材也运用到灯彩艺术之中。

清末民初,程先甲的《金陵赋》中写道："笪桥旧有灯市,曼(蔓)延于评事街,比岁稍寥落。而县学文庙(今夫子庙)称盛焉。"叶楚伧等人在民国《首都志》中亦载："灯市以笪桥、评事街、夫子庙等处为盛。"但是由于内忧外患,民不聊生,灯彩发展已不如从前那么繁盛了，所以南京每年元宵观灯场面，一度受到很大的影响。



民国灯市

20世纪 20 年代以后，扎灯艺人又在农历正月伊始，将花灯拿到夫子庙灯市上去卖钱谋生。各式各样的花灯琳琅满目，摆满了金陵路乃至贡院街一带，游人熙熙攘攘，道路也时常被堵得水泄不通。民国著名报人张恨水在其小说《秦淮世家》中写道："秦淮河在一度商业萧条之后，又大大地繁荣起来。自然，到了晚上，是家家灯火，处处笙歌。"现代著名文学家朱自清和俞平伯在 1923 年结伴同游秦淮河后，分别写出了堪称文学双璧的散文名作《桨声灯影里的秦淮河》，其中就有秦淮灯彩和灯舫等迷人景色的描写。朱自清还情不自禁地写道："舱前的顶下，一律悬着灯彩 灯的多少，明暗，彩苏的精粗，艳晦，是不一的，但好歹总还你一个灯彩。这灯彩实在是最能勾人的东西。夜幕垂垂地下来时，大小船上都点起灯火，从两重玻璃里映出那辐射着的黄黄的散光，反晕出一片朦胧的烟霭；透过这烟霭，在黯黯的水波里，又逗起缕缕的明漪。在这薄霭和微漪里，听着那悠然的间歇的桨声，谁能不被引入他的美梦去呢？……我们真神往了。"

1937 年日本侵略军进攻南京，战火使得清末以来恢复建造的夫子庙地区古建筑群再遭劫难，一些花灯艺人流离失所，迁徙它乡。到 1939 年以后，夫子庙一带才偶有人扎制少量的花灯前来摆卖。1945 年抗战胜利后，当地民间艺人曾经扎制一种倒三角型且贴有金边的花灯以庆贺这一喜讯。此后三四年间，南京一带已是民生凋敝，通货膨胀更是惊人，夫子庙地区呈现了畸形的繁华。乌衣巷口，立尽斜阳，展现在人们面前的秦淮河，已是一幅萧瑟凄清的社会图景。

秦淮灯彩的重振与辉煌

具有 2 470 多年建城史的南京，经历了世间沧桑变幻。1949 年的春天，古老的夫子庙焕发出青春的光彩。

历史翻开了新的一页。当地民众满怀激情地用自己的聪颖智慧和勤劳双手建设家园。政府在发展经济的同时，重视发展传统灯彩艺术。特别是在每年传统元宵节前后，这里又出现了“灯的海洋”。出于对新时代的热爱与讴歌，民间艺人创作了红五角星等花灯品种。在每年的国庆节等其他重大集会和庆典活动中，广大民众载歌载舞，满腔热情地庆贺新社会、新生活。在夫子庙及秦淮河沿岸，几乎都可见到灯彩艺人扎制的五彩花灯，以及反映时

代特征的缤纷花车。不少扎灯世家每年所扎的花灯数量,则由 1949 年以前的百十个猛增到数百甚至上千个,扎灯户曾经达到百户以上。每到元宵节夜晚，孩子们便点亮花灯出户玩耍,比一比谁的花灯最好看,民间称之为‘ 跳灯 ’‘ 闹灯 ”。当时就曾流传着这样一首歌谣：“ 娃娃哎,出来玩灯哦 不要你的红,不要你的绿(南京话读‘ 鹿 ’音),只要你一根小蜡烛 !”原来花灯里的蜡烛燃尽了,就只得向大人们再去讨要,否则花灯就亮不起来了。



正月十五看花灯

1966 年开始的“ 文化大革命 ”中，包括花灯在内的许多民间艺术全都被划为‘ 四旧 ”,传统文化的东西很少有人问津。1977 年春节,夫子庙首次恢复了灯市，从除夕到正月十八日,每天前来观灯、买灯的市民和游客挤满了夫子庙，一度沉寂的传统灯俗又得到恢复和发展。

1984 年以后，国家陆续拨巨款重建夫子庙仿古建筑群，整治秦淮河，再现了昔日“ 青砖小瓦马头墙,回廊挂落花格窗 ”的景观。翌年起，当地政府在春节和元宵节期间开始组织每年一届的大型‘ 金陵灯会 ”,秦淮灯彩从此进入一个新的发展阶段。“ 年年岁岁花相似,岁岁年年景不同。”一年又一年的灯会,不断地把秦淮灯彩艺术推向新的高潮。如今每到大年三十灯会启幕以后,年节和民俗味十足的夫子庙,便呈现出斑斓十色的花灯海洋。暮霭降临,广大市民和游客便拥向夫子庙,一览秦淮‘ 灯文化 ’的多姿风采。在波光潋滟的秦淮河上,在灯火璀璨的夫子庙前,荷花灯、莲花灯、菠萝灯、花篮灯、狮子灯、兔子灯、金鱼灯、蛤蟆灯、元宝灯、飞机灯、宫灯、纱灯以及各种组合灯彩、大型花灯,竞相绽放,争奇斗妍。灯彩与盛世相映,笑语共欢歌齐飞。游人流连倘佯,心醉神迷,沉浸在如梦似幻、绝色美好的意境中。即便是风雨飘零、雪花飞扬的天气,依然挡不住人们前来观灯的闲情雅兴。曾记得‘ 老南京 ’有

俗话“:过年不到夫子庙观灯,等于没有过年 劉夫子庙不买张灯,等于没过好年。”这正好比把南京每年春节至元宵节期间的民俗文化活动比作一出戏剧，不来赏玩花灯就像未能见到该剧的高潮一般。元宵节作为人们一年四季中惟一的‘狂欢节”,斑斓缤纷的灯火编织着欢乐、祥和、喜庆的氛围,构成了南京传统习俗中特有的人文景致,营造了一种非物质的历史文化空间。这里每天吸引游客达30万人,整个春节、元宵节期间竟达五六百万之众。

改革开放激发了秦淮灯彩艺人的创造热情。随着多种新科技的介入，他们将形、色、光、声、动等组成要素,融合于花灯制作，增强了游人的参与性，使得这一古老的民间艺术焕发了青春活力。在创作题材上，除了表现传统灯彩品类外，他们还创作出与时代进步有关的花灯，如远洋轮船、运载火箭以及城市建设、山林景观等花灯造型，这些反映我国现代化建设、大好河山、人民精神风貌和旅游时尚的各种大型灯彩，同样有着精彩不俗的表现,自然成了我们这个时代繁荣发展的一面镜子。秦淮灯彩又同影视、戏剧、舞蹈等艺术有机地结合起来,小到充当道具,大到为演出布景,强化了整个表演的艺术效果。如民间民俗表演队所使用的旱船、河蚌、舞龙、舞狮等,也是灯彩艺术的产物。它还为环境美学、建筑装饰、商业广告等专业门类所汲取，促进了现代城市美化和夜景灯光建设。


灯市

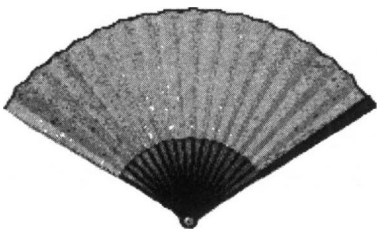
秦淮灯彩在长期实践中汲取诸家灯彩之长，造就了自身色彩上的瑰丽明快、造型上的简约大方、品位上的大俗大雅的特点，既具有大家闺秀的端庄美丽，又不乏小家碧玉的纤秀风韵。在2005年2月举行的中国民间文艺第七届‘山花奖”(灯彩)评选活动中,《金鸡吉祥》、《秦淮娃娃闹春乐》和《金鸡报晓》三个灯组,分别获得了金奖、银奖和优秀奖,为秦淮灯彩争得了荣誉。秦淮灯彩的复兴，在我国现代民间艺术发展史上独领风骚，营造了灯彩艺术的蔚然大观。

享有灯海人潮夜秦淮的‘灯火秦淮”,由夫子庙灯市、灯会、灯景组合而成。这种特殊的人文景观蜚声天下，大大地提升了古都南京的历史意蕴和文化品位，吸引了无数的海内外游客在诗意朦胧的秦淮河畔尽情观赏，放飞心情。不少灯彩艺人还应邀走出本土，奔赴海内外传播民间灯彩艺术，为秦淮灯彩乃至南京文化赢得了日益广泛的国际声誉。

儒雅超凡的金陵折扇

王克谣

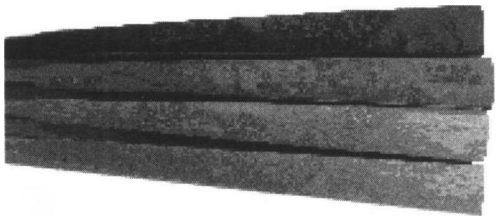
金陵制扇可谓历史悠久，早在六朝及隋唐时期已经发展起来。及至宋代，南京制扇业就已远近闻名。南京地方文献记载“：吾乡造作折纸扇骨素有盛名。”明初，明成祖朱棣在南京登上皇位后，十分欣赏江南的许多民间工艺品。他发现折扇舒展自如，灵巧美观，携带方便，于是下召令宫内工匠仿制高丽扇，“命工如式为之”，吸取外来工艺制作，促进国内扇子发展。从此，竹折扇“自内传出，遂遍天下”，大量在世上流传。无论是宫廷、还是在民间，使用折扇均已形成习俗，一直影响到清代，前后达600年之久。工匠多来自江宁石埠桥（现栖霞、龙潭一带），聚居在通济门外，店肆有数十家之多，大多开在三山街绸缎廊一带。明弘正间画扇面名手有姚仁、王孟仁。清代以张氏庆云馆的产品为上乘，由于宁扇品质优良，行销之广不亚于杭州油扇，号称“南京折扇名天下”。现今南京秦淮河的南岸仍保留着“扇骨营”这一古老地名。



红木圆头镶嵌象牙撒金折扇

明清时是金陵折扇发展的鼎盛时期。扇骨雕刻也已十分流行。许多有名的制扇师傅在用象牙、玳瑁、鸡翅木、紫檀木等贵重材料制成扇骨后，还

在扇骨的大边上镂雕、细刻，有“如意头”、“琴式”、“螳螂腿”、“水浪式”等。扇头有“瓶式”、“荸荠头”、“橄榄头”、“玉兰头”、“方头”、“圆头”、“金鱼头”等。为提高扇子的品位和价格，有的扇子的扇骨采用全雕刻工艺，经水磨模雕后，上刻字画，所镌花草皆玲珑有致，山水风景精致高雅，有的小行楷书数百字圆转自如,行气倏贯,也有的刻阴阳文,穷工极巧,浑然天成。到清代中叶以后也有取红楼梦故事为题材的。后来,艺人们在继承旧时扇骨雕刻技艺的基础上,又进一步发展了镶嵌技术。镶嵌艺术融合了书法、绘画、雕镌拉花造型等技巧于一体，它不仅要有色彩对比，还要有立体感。可用于镶嵌的材料也很多，如象牙、兽骨、红木类、玳瑁、玉石、红珊瑚、金银、贝壳等。镶嵌的方式和形式更是多种多样,最初是简单的、单一的在檀香扇骨上嵌方形或圆形的骨片,象牙片,并在其上镂刻图案花纹,后来发展到在檀香木扇骨上嵌接一半象牙或牛骨，然后用雕刻拉花及造型工艺来变换形式，也有的用各种玉石、金属镶嵌,以形成山水花鸟、故事人物等不同图案。曾有一把镶嵌的檀香扇,扇上嵌以象牙片,浅刻成群鹤的躯体,红珊瑚做鹤顶红,牛骨做黑色氅羽,周围拉刻丛竹图案,鹤群千姿百态,或昂首鸣叫,或成对翩翩起舞,更有的振翅欲飞,栩栩如生,艺术品位十分高雅。作品构思含蕴着的大自然的钟灵与秀美。如你有兴致在南京夫子庙的古玩市场转一转,一定能看到这样的珍品



扇庄制作的竹刻扇骨

当时南京是江南数省的科举之地。每当大比科考之年，来南京参加科举的士子都要选购一些高档的折扇,待科考结束时带回,闲暇时在其上铃印题诗作画,或自行收藏,或馈赠亲友。因此夫子庙三山街一带集中了许多销售金陵折扇的店铺,各种质地、规格、档次的都有,清代文人甘熙称其‘揩磨光熟,纸料洁厚,远方来购,期价较高”。清光绪年间,秦淮一带生产、经营折扇的作坊和店家有二百多家,一千多名工人,销路遍布全国,一年有一百多万把折扇销往全国各地。民国以后,折扇的市场仍然很好,除了本地生产的以外,云南、四川、东三省等地的商人长年住在南京，不时地上门定货或收购。另外，来自绍兴的黑纸扇（俗称油纸扇）在秦淮也有很大的市场。它与白纸折扇的用材不同，扇骨采用浙江的棕竹，扇面为全黑色，韧性很强。高档的黑纸扇则用桃丝木做扇骨，扇面用金粉题字作画。韩锦记、徐宝记等绍兴帮,每年春季都要到南京来销售黑纸扇。

南京栖霞区的龙潭、石埠桥一带早在明清时期就有制作工艺折扇的传统。他们农忙种田,农闲就在家为苏州、杭州、南京等地的扇铺制作折扇。有点本钱的农户则自购竹、木料自行加工，形成了一批专门从事制扇业的手工业户。制作扇面的纸有两种：用杭连纸者谓

之本面,用京元纸者谓之苏面。扇骨用老棕竹、樱桃竹、湘妃竹、檀香木、桃丝木等为原料。现今享誉全国各地的南京栖霞金陵王记扇庄，就是一家在南京惟一保留着金陵折扇传统手工工艺制作技艺的制扇企业。扇庄的庄主王克礼和其他几位师傅自 20 世纪五六十年代起就跟师学艺，从事手工制扇至今已达 40 余年。经当年那些技艺高超的老艺人们口传手教，他们完整地继承了金陵折扇的传统工艺技术，生产的金陵折扇无论是材质还是工艺都十分考究。

说到南京栖霞金陵王记扇庄，不能不提到南京栖霞十月人民公社制扇厂。据王克礼师傅回忆，解放初期，南京栖霞的龙潭、石埠桥一带有许多有名的祖传制扇手艺的艺人，如石埠桥附近保长庵（地名）的杨春来、滨江村附近四板桥的王荣兴、摄山镇的戴春焕。杨春来常年在苏州等地做手艺，名气很响。杨春来师傅有一位本家侄子叫杨易荣。杨易荣本人并不擅长做折扇,但他为人活络,常与苏州、杭州、南京等地的扇商往来。新中国建立初期的 1956 年，全国上下轰轰烈烈地开展农业合作化运动。当时的合作社为拉有线广播,购买了一批毛竹,用于支广播线之用,后来没有用完,多余的毛竹无其他用处,社里会制扇手艺的社员们提出来用它做折扇，可以增加社里的收入。这个建议得到了大家的一致赞成。这样，一个自发的制扇生产合作社就这样诞生了，制扇生产合作社最早在长春巷制扇艺人家里制作折扇。当时有吕大江、吕大云、吴邦杰、吴邦芝、黄德礼等七、八位艺人。吕大江、吕大云、吴邦杰、吴邦芝主要做扇骨,黄德礼等主要打磨扇骨。随着业务的不断发展，在当地乡、村的支持下，制扇生产合作社集中搬到了四板桥的一座寺庙内，杨易荣也开始为合作社跑供销，经常与南京及苏州、杭州、上海等地的扇商联系加工折扇。这就是南京十月人民公社制扇厂的前身。制扇生产合作社搬到了四板桥，是因为从水路运输毛竹方便。四板桥村的这座寺庙门前有一条河。这条河是流经石埠桥一直通往长江的九乡河的支流。合作社采购来的毛竹都是扎成竹排，顺着长江放下来进入九乡河，再从九乡河直接放到制扇生产合作社的门前。1958 年大跃进时期,龙潭、石埠桥一带成立了十月人民公社，制扇生产合作社进一步扩大，吸收了许多制扇艺人进来，将生产合作社更名为南京栖霞十月人民公社制扇厂，隶属于十月人民公社管辖。王荣兴、戴春焕等石埠桥、滨江村一带的制扇艺人大概就在这个时期也先后加入了进来。制扇厂成立后，当时主要为南京及苏州、杭州等地的市场加工普通折扇。1961 年 3 月 1 日，王克礼师傅到这个厂里工作，跟随王荣兴、戴春焕等老师傅们学手艺，开始了制扇生涯。1965 年,由于我国的民间工艺品出口量大增，苏州贡扇厂折扇的生产量跟不上出口需要。王克礼师傅和厂里的十几位技术人员被抽调到苏州贡扇厂帮忙。

“文化大革命”时期，中国以民间工艺品为主要出口商品的外贸出口业大幅下降，国家创汇受到很大的影响，全国的出口量不及台湾一个地区，这引起了周恩来总理的高度重视，他立即召开中央工作会议，专门下发了有关文件，要求全国各地重视我国民间工艺艺

术的保护和传承，尽快恢复民间工艺品的生产，提高民间工艺品的出口量。中央文件下发不久,南京市很快选调了一批在全市有代表性的民间工艺师,分别到苏州、扬州、杭州、上海等地学习交流。当时参加学习的有秦淮的剪纸艺人张吉根、绒花艺人赵师傅（名字已记不清了）南京象牙雕刻厂(南京工艺雕刻厂前身)的一些老师傅。王克礼师傅作为南京十月人民公社制扇厂的技术人员也被选调进来，一同参加了学习交流。在学习交流的这一段时间里，厂里指派王克礼师傅专门跟苏州贡扇厂的师傅学习贡扇制作技术。学习交流后不久，国家为推动我国民间工艺事业的发展，在北京举办了一次全国民间工艺品展览会。为参加展览会，王克礼师傅制作了两把折叠式贡扇，代表南京的金陵折扇由市里选送到北京参加展览。

在这个时期，南京十月人民公社制扇厂曾学习扬州等地的扇厂技术，研制开发以牛骨为原料的折扇。做法是 选取粗壮的水牛肋骨,放入水池内浸泡数月,待牛肋骨上的油脂全部被沤烂掉，取出洗净后再用氟尔马林等药水浸泡消毒、漂白，最后用锯子沿径向将其竖开成片,用刀刮平后打磨光滑。这样,扇骨原料就成功了。以牛骨为原材料的折扇没做多长时间,由于市场销路不畅等问题,厂里最终放弃了这个产品。

“ 文化大革命 ”结束后,国家对外开放,中国传统的民间工艺品深受海内外的欢迎,上海等地的外贸公司承接了大批工艺折扇定单，交由南京十月人民公社制扇厂制作。后来有一些日本扇商，摸上门来，直接与南京十月人民公社制扇厂联系，考察该厂的生产技术和工艺，最后直接与该厂签定加工定单。南京十月人民公社制扇厂也因经营的需要，更名为南京金陵工艺折扇厂。

到 20 世纪 80 年代中后期，随着市场经济的发展，安徽、浙江等盛产竹木的地区也开始加工生产折扇。由于他们的原材料、人工费等远低于南京金陵工艺折扇厂。很快,大批外贸出口的折扇加工定单都流向了这些地区。南京金陵工艺折扇厂的业务顿时一落千丈，很快陷入了生存困境。大批的技术人员外流，许多长年在厂里从事折扇生产制作的工人师傅因生产无着,发不出工资而被迫离开折扇厂,回到农村重新种田 ,或外出打工。王克礼师傅也于 1988年调至其他单位，改行干了其他工作。

1990 年，王克礼师傅利用空闲时间制作了一批高质量的工艺折扇，送到南京夫子庙东市场内的宝玉斋，宝玉斋的徐经理看到这几十年未见到的折扇，工艺十分精湛，立刻答应为其经销。很快，王克礼师傅拿到了第一笔钱，从此，他又约了其他几位同一个厂的老师傅，共同从事金陵折扇的生产加工。

金陵折扇在经过数百年的流传之后，生产工艺水平不断提高、品种也更加繁多。如扇骨在材质上有竹质、烤漆、红木、乌木、紫檀木、鸡翅木等一百多个品种,但如今的扇骨一般来说依然是以竹为主,有白竹,方竹,老棕竹,湘妃竹,罗汉竹、樱桃竹等,此外,还常用乌木,檀香木,象牙,兽骨等珍贵材料。如南京栖霞金陵王记扇庄生产的‘ 水磨玉骨折扇 ”,有

“金陵雅扇”之称。扇骨采用清白无斑点的冬季毛竹,经过劈、浸、晒、磨、烫等多道工序,加工成蜡黄玉润、丝纹纤细、光洁明亮的扇骨，扇面采用花纹清晰的绵料宣纸，上胶矾裱制而成,厚薄均匀、平正牢韧、久用不裂,配上书画后,令人爱不释手。仅竹质类扇骨料就需选用向阳山坡下六至八年生长期、表皮无伤痕的竹子。在工艺上需经过蒸煮、刮削、板扎、烤炙、水磨、雕刻、抛光等几十道工序。扇面选用安徽泾县红星牌净皮宣纸裱制。洒金扇面选用南京正宗龙凤牌纯金箔。整个扇子完全保留了金陵折扇传统工艺中质地精细、造型高雅、手感平滑、光泽如金等特点。另外，他们生产的“竹骨女扇”，扇面用薄绢制成，配上国画花卉、山水、人物,既具装饰,又具实用,深受女子们的青睐。

巧手裁春的民间剪纸

陆　晔　徐巍

南京剪纸(含刻纸),是南京民间艺术中较为突出的一个门类。它历史悠久、品种齐全、形式优美、乡土气息浓郁、艺术风格独特,为我国剪纸艺术的重要组成部分。

久远的历史和近现代沿革

南京剪纸的起源,至今虽无法考证,但据清代康熙年间所撰的《白下锁言卷传》载:"新岁人家,更易春联,自明初始,门神犹古郁神荼之意,以纸镌钱贴诸户牖",“笪桥灯市,由来已久,正月初,鱼龙杂沓,有银花火树,观然皆剪纸为之"。说明至迟在明代初年,南京已有了作门笺和装饰灯彩的剪刻纸。传说中明代金陵名妓马湘兰,就剪得一手好花样。南京剪纸的历史,还与本地刺绣的发展有密切关系。旧时南京人刺绣都是以剪纸作为花样,许多人家都有一本供刺绣用的剪纸花样簿。姑娘出嫁时必须有一手刺绣和剪纸的好手艺,技艺越高,才越被男方看重。



麒麟送子

至民国初年，近现代南京著名剪纸艺人武老太（胡翠隆）就已随家人时常来南京剪纸卖艺谋生。20至30年代，苏、皖、沪一带享有盛名的剪纸艺人、金坛人马志宏也常来南京挂牌剪纸，或为花样店设计新花样。此时南京已有少数销售剪纸的花样店(摊)，比较有名的如夫子庙仁圆里纪洪达、纪洪发兄弟俩的剪纸花样店，以及龙潭瞿老大、瞿老二的剪纸摊等。到抗战爆发，这些花样店基本歇业，剪纸艺人大多避乱到他方。抗战胜利后的1947年，武老太之女武志英在夫子庙地区开设了专营剪纸的“上海”花样花线店，随后武氏兄弟武志勤、武志方也来到该店操剪。由于店内剪纸品种多、式样优美，很受市民喜爱，生意非常兴隆。不久夫子庙地区又开设了第二家剪纸店——“皇后”花样店。这两家花样店既售现货，也可根据顾客所需专为其单独设计、剪制。此外，位于鱼市街的‘腾厚记’香烛纸马店，则专门刻制、销售门笺、斗香花等刻纸，经营额很大。而从事剪纸的大多数艺人虽然有一手好技艺，但他们的谋生方式，不外乎或者摆摊于闹市区，或者叫卖于大街小巷，也有临时被聘到市民家中按需剪制花样的。流动性很大，常年奔波于城镇乡村间，生活非常艰辛。

新中国成立后，南京的剪纸花样店又纷纷复业。张吉根、上海剪纸艺人王明长、无锡剪纸艺人武老太和马志宏之子马连喜等人，先后来到南京从事剪纸业。当时夫子庙、升州路、新街口、山西路、下关等地段都有一些专营或兼营剪纸花样的店铺。1953年，随着社会生活的变化，花样店日趋减少，至1955年基本消失。

1954年，南京市文化局组织张吉根、武老太、王明长等几位剪纸艺人，对南京传统的民间剪纸如喜花、鞋花等，进行挖掘、整理和革新。1955年，张吉根、张福根、王明长、腾仲仁、武老太、崔思庆、纪洪财、范正云、张德贵、顾万有、武志方、马连喜等剪纸艺人组织起来，成立了南京民间剪纸生产合作小组。1956年转为生产合作社，社址在贡院西街50号，张吉根、崔思庆任正、副主任。剪纸主要品种有喜花、大小“饰件”、新创作的贺年片和书签等，产品除在北京工艺美术服务部等处内销外，还通过在北京的中国国际书店外销出口。刻纸主要以门笺为大宗产品，斗香花已基本不生产，大部分产品由社内批发给农村供销社和商贩销售。60年代起，内销剪刻纸（门笺除外）则主要批发给各地工艺美术服务部销售。1958年，南京民间剪纸生产合作社合并至南京民间工艺社，社址在夫子庙西市场。至1965年，该社中的剪刻纸和木版年画划出，单独成立了南京民间工艺厂。1966年文化大革命开始后，剪刻纸基本停产，直到1972年后才逐渐恢复。这时的品种主要有喜花、书签、各种成套的欣赏、装饰用的剪刻纸，而门笺、贺年片等则不再生产。70年代中期，由于销售增加，该厂又发展了江宁周岗工艺厂为外加工点，复制剪刻纸。80年代中期前后，由于外销数量减少和工厂搬迁等原因，剪刻纸逐渐停止生产。此时，为了保护南京这一优秀的民间工艺品，南京市工艺美术工业公司将当时主要的三位剪纸技艺人员武志方、殷嘉才、张方林三人调到该公司所属工艺美术大楼外宾部从事剪纸创作和艺术表演。留在厂内的马连喜和张林娣等人则利用业余时间继续剪纸艺术的创作。直到目前，除武志方因

年纪较大的原因外，马连喜、殷嘉才、张方林、张林娣等人仍活跃在南京剪纸艺术的创作舞台上。

绚丽多彩的传统品种

南京剪纸的传统品种，主要有喜花、斗香花、鞋花、门笺等。



喜花剪纸子孙万代



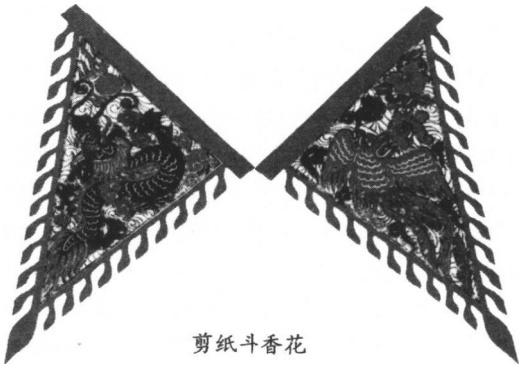
喜花剪纸欢天喜地

喜花　是南京剪纸中最具地方特色、艺术成就最为突出的主要品种，主要用于婚嫁喜庆时装点器物和居室。旧时南京人办喜事，流行聘请艺人来家用大红纸剪成各种花纹，缀于箱、柜、被、枕等物之上，以烘托喜气吉祥的氛围。它的题材，以花鸟虫鱼为主，强调生机盎然，祥瑞如意。在表现形式上，多有一个严整的外轮廓，如几何形、自然形和器物形等。南京喜花剪纸尤其擅长“花中套花”的格式，即在特定的花纹外廓内，围绕主题，根据内容需要，组织相关联的散花散叶和禽鸟鱼虫，和谐地构成完整的图案，显得美满充实，喜气洋洋，含意丰富。

斗香花　用于装饰斗香烛的剪刻纸，是南京富有地域特色的著名刻纸品种。斗香，是旧时中秋节拜月公和祭祖时烧的一种香，外观呈塔状。香的顶部用四角或六角的“斗”形彩色刻纸装饰其上，故名“斗香花”。除顶部外，香的上下各层，亦装饰有许多彩色刻纸。斗香花的色彩鲜艳强烈，配色一般用金及大红、桃红、绿、蓝、桔黄、淡黄、黑等七色蜡光纸组成，富有浓烈的装饰效果。近现代南京斗香花刻纸的代表人物是腾仲仁。

鞋花　旧时南京民间做鞋面刺绣底样的剪纸。它的形式主要有两种，一是剪成小团花，绣于鞋头；二是适应鞋面的特点剪成月牙形，或由两端延伸到鞋帮。南京的鞋花剪纸以第二种居多，也最有特色。

门笺　南京民间于春节时挂在门楣上的剪纸，用以祈求吉利和避邪。它的形式是状如小锦旗，外轮廓线较宽，里面装饰规整的几何纹和带有吉祥语内容的花纹，但更多的是将吉语文字组合进去，一张一个吉语，或一张一字，成套悬贴。配色有单色和多色两种。



剪纸斗香花

除了这些传统的品种,现代南京剪刻纸还有贺年片、书签、装饰挂屏等新品种。贺年片和书签均系 20 世纪 50 年代为满足出口所需而创造。装饰挂屏是进入 21 世纪后,为适应人们居室条件的变化而出现的新品种。但是在艺术上，这几个品种除少数采用现代题材和写实风格外，大多数还是传承了喜花剪纸的特点。

独特的技艺风格和艺术成就

南京剪纸在艺术上与其他地区的剪纸有着明显的区别。我国民间剪纸，素有南秀北犷之称。北方剪纸,大都粗放浑厚,其味天真 南方剪纸,多数纤细秀丽,玲珑剔透。而南京剪纸,既吸收了北方剪纸的长处,又丰富了南方剪纸的优点,并加以融合,形成了自己独特的技艺风格和地域特色，取得了杰出的艺术成就。

首先,是在构图上,大多采用‘ 花中有花 ’的填充式表现手法,在确立主题,定好一个或花卉或鸟兽或器物或几何形的外框后，再填进与主题相关的细小纹饰，使整幅作品既环环相扣,统一协调,又格外充实和饱满。如张吉根于 20 世纪 60 年代初创作的“ 鸳鸯戏荷 ”剪纸，外形是一对相亲相近的大鸳鸯，并分别配饰藕和荷叶区别雌雄；体内又各自套着一对正在窃窃私语的小鸳鸯以及小花散叶。这种以大套小的纹饰组织，看似有些矛盾，在生活中也是找不到的,但从艺术角度衡量,却又是合情合理。它突破了视域、空间、比例等方面的限制，根据生活的联想，大胆而巧妙地把相互有关联的事物统一在一个画面里，十分和谐。这是南京剪纸区别于他地剪纸的主要艺术特点之一。

其次,在主题思想的体现上,运用‘ 题中有题 ’的手法,即运用民间吉庆语言,以物谐音、象征隐喻来表达思想感情。如前述的‘ 鸳鸯戏荷 ’剪纸,一对作外框的大鸳鸯象征着夫妇忠贞和谐的爱情，四只套剪在里面的小鸳鸯则表示子孙兴旺；莲藕谐音“ 联偶 ”，荷叶、荷花、莲蓬和藕又比喻家庭生活的繁荣兴旺。一幅剪纸,通过‘ 花中有花 ’的构图,运用‘ 题中有题 ”的主题表现手法，表达了多层次的含义，使人产生许多美好的联想，是南京剪纸的另一个艺术特色。

第三，在艺术形象的处理上,采用‘ 拙中见灵、粗中有细 ”的变形和概括手法，使所刻划的人和物，既鲜明醒目，富有感情色彩，又具有强烈的装饰趣味。



荷塘鸳鸯

以张吉根、武老太等为代表的老一辈南京剪纸艺人，虽然大都没有绘画基础，更谈不上用写实手法去写生，但他们在长期的艺术实践中，练就了敏锐的观察能力，能抓住事物的本质,仅凭手中一把剪刀,就能把观察到的自然物,最集中、最概括、最典型的表现出来。他们在创作中删去生活中琐碎的东西，抓住事物最有代表性的特征，进行必要的艺术概括处理——夸张、变形等,然后使之条理化、程式化,因而图案装饰性非常突出。剪纸中的人物花鸟,既敦厚饱满,又圆润通灵。按老艺人的说法,既‘ 圆嘟嘟、胖呼呼、笨拙拙、肉敦敦 ”,却又妙趣横生、情趣盎然，是南京剪纸受人喜爱、特别耐看的重要因素之一。如张吉根的“ 童子抱鱼 ”剪纸，一个圆嘟嘟、胖呼呼的大头娃娃，怀中使劲抱着一条肉敦敦的大鲤鱼，显得笨拙拙的样子。但是这样的笨,笨得十分天真,这样的拙,拙得非常讨喜,因而给人的感受不但不觉得笨拙，反而显得十分灵巧。此外，南京剪纸在纹样用线和黑白块面的配置上,是当粗则粗,当细则细,变化多,夸张大。如上述的‘ 童子抱鱼 ’中的儿童身躯四肢和鱼的头尾,由粗粗的弧形块面组成,为突出结构和动态,就在块面中加了寥寥几根曲线,整幅剪纸,显得粗中有细,对比又协调,具有喜人的艺术感染力。

第四，是南京剪纸具有独特高超的剪作技巧。以张吉根为代表的南京剪纸艺人，在剪纸时不用画稿，而是在心中构图。只用一把剪刀、一张白纸，短短几分钟内便能一气呵成，剪下生花成就各种花鸟虫鱼、人物走兽的图案,不仅形象逼真,而且生动有趣,几乎达到了传神的地步。这是其他地方的剪纸无法比拟的，也令凡是观看过南京剪纸艺术表演的人们,无不惊叹、赞赏这一技艺的奇巧精湛。而这一切,都与南京剪纸艺人有一手过硬的基本功密不可分。张吉根的一生，始终都在坚持不懈地苦练基本功，即使在他功成名就之后也是如此。同时，他也严格要求跟其学艺的人必须刻苦练习。剪纸是以剪代笔，要求运剪自如,不管什么形象,都要求剪得准确、到位,难度之大可想而知,不经过长期的勤学苦练基本功是不可能奏效的。而基本功先要从剪三瓣花开始,非常熟练、掌握技巧以后,进而再到四瓣、五瓣……乃至复杂的花纹,才能达到得心应手,变化自如的地步。练习基本功要掌握好稳与准的关系,达到圆、尖、缺的技艺要求。圆,指纹样的形状是以曲线造型,每条线,每个瓣,都要剪得非常饱满、肉实、圆润、流畅 尖和缺,指花尖与花瓣之间的距离要十分匀称,既要中心点准确,还要注意平衡。而正是由于这些苛刻的基本功标准,才使南京剪纸艺人练就了一手超常的绝活。

而在具体的手运剪刀的操作上，南京剪纸也有很多讲究和诀窍。如马连喜家祖传的剪纸口诀是：

一把剪刀有三锋，前锋中锋后口锋。小弧线用前锋剪，不用中锋后口锋。
中弧线用中锋剪，不能运用后口锋。大弧线用后口锋，一剪到底运三锋。

这个口诀，是以弧线为主的南京剪纸运剪操作的基本要领。按照口诀要求并熟练掌握，剪出来的线条就流畅而富有韵律感，纹样图案就饱满生动。对于初学的艺徒，马连喜家还有一首技法口诀：

姿势要端正，由下剪到上。由右剪到左，由里剪到外。

这些技艺口诀，是艺人们在长期的剪纸艺术实践中摸索、总结出来的，既简单扼要，又通俗易懂，对初学者如何掌握基本功，打好剪纸基础有很大的帮助。

正是由于南京剪纸所创造的这些别具一格的艺术特点，和所取得的杰出成就，1981年，南京剪纸获江苏省工艺美术百花奖，时为政府设立的工艺美术省级最高奖项。

1954年，上海文艺出版社出版了张吉根、武老太、王明长等挖掘、整理的《南京剪纸》画册。

1959年，江苏文艺出版社出版了南京剪纸《百花齐放图集》，该书以张吉根为主，武志方参加，与吴山、喻继高、钱仲章等美术界人士合作，根据郭沫若“百花齐放”诗集而创作谱剪。郭沫若专为此书题写书名并赋诗：“旧说东风似金剪，今看金剪运东风。百花齐放翻新样，万紫千红庆大同。”



百花齐放图集之一

近50年以来，南京剪纸多次参加省市及全国工艺美术展览并受到好评。同时剪纸艺人先后数十次随我国各种文化和经济代表团到亚、欧、美、澳等洲的众多国家作剪纸艺术表演，所到之处，南京剪纸精湛独到的技艺受到各国观众的高度赞赏。是南京、江苏乃至全国工艺美术行业中出国作艺术表演最多的一个地方门类。

主要人物

由于历史的局限，南京悠久的古代剪纸史上几乎没有留下什么艺人的姓名和资料，所以在这里只能重点介绍20世纪50年代后，为现代南京剪纸艺术做出了重大贡献的几位主要人物：

张吉根男，原籍江苏金坛。南京剪纸艺术最杰出的代表人物。生于1921年，卒于1983年。10岁时至芜湖随舅父、著名剪纸艺人马志宏学艺。1941年，由“剪花大王”王显清介绍至上海城隍庙恒昌祥花样店剪纸。后常来往于沪宁等地，以剪纸谋生。1949年后定居南京。1954年，在南京市文化局组织下与其他几位艺人共同挖掘、整理、革新喜花、鞋花等民间传统剪纸。

张吉根在艺术上有很强的创造能力。他广采博长，吸收南、北方剪纸的特点，为现代南京剪纸艺术独特风格的形成和发展作出了杰出贡献。他在剪纸构图上多采用“花中有花、题中有题、粗中有细、拙中见灵”的艺术处理手法，并加以适当的夸张变形，表现出生动的效果，造型简练明快、淳厚饱满，画面工整、疏密有致，线条流畅圆润、富有韵律感，内容健康朴实、寓意清新。并常采取以物谐音的传统手法，表达人们向往美好生活的愿望。因而他的作品丰满、耐看，艺术感染力强。张吉根还具有一手高超、精湛的剪技，一把剪刀，一张白纸，不用画勾，便能在短短几分钟内剪出各种花鸟虫鱼或动物图案，形象生动、活泼、饱满、有趣，达到传神的境界，被人誉为“神剪张”。主要作品有“百花齐放”、“喜事多”、“百鸟图”等剪纸集、还有反映现实生活题材的作品“儿童庆丰收”、“颗粒还仓”、“小民兵”、“爱清洁”、“讲卫生”、“假日”、“公园一角”、“鱼米之乡”等。张吉根及其作品多次代表省市到国、内外表演、展出。

张吉根还为中央工艺美院、南京艺术学院、无锡轻工业学院、鲁迅美术学院等艺术院校讲授剪纸艺术，使南京剪纸艺术在全国高等美术院校中产生了较大的影响。

张吉根生前为中国美术家协会和中国工艺美术学会会员，是江苏省第一批获得“工艺美术师”职称的剪纸艺人，其传略入选《中国工艺美术大辞典》。

他的几个子女，如张方林、张水林、张林娣等，在他的指教和影响下，现在都从事剪纸艺术。

武老太女，本名胡翠隆。原籍江苏盐城。南京剪纸著名老艺人。生于1892年，卒于1982年。出身于剪纸世家，六岁即跟母亲和姨母学习剪纸。十岁后便能独立操剪创作，随父母常年来往于苏、皖一带的城乡间，穿街走巷，剪纸卖艺谋生。20余岁时与剪纸艺人武万修成家，之后他们以一条小船安家并作交通工具，漂泊于长江中下游沿岸的武汉、九江、芜湖、南京、南通及扬州等地，以剪纸维持生计，其中以在南京停留时间最长，影响也最大。由于武老太手艺精巧，各种用途的剪纸无论是鞋花、鞋垫花、帐沿花、围裙花还是窗花、喜花，均很擅长，且能根据顾客所需和点题，临时创作剪制各种题材、各种花纹、各种规格的剪纸，故她的剪纸在苏、皖一带城乡很受妇女欢迎。1953年，全家迁居南京。之后参加了市文化局组织的对南京民间传统剪纸的挖掘和整理工作，1955年，武老太和其他几位剪纸艺人组织成立了南京剪纸合作小组，1956年转为生产合作社。1960年武老太患病辞职回家休养。

武老太自幼学艺，走南闯北使她接触到南北方剪纸的一些流派，加之她心灵手巧、勤奋好学、较少保守观念，所以她能在继承江南民间剪纸传统的基础上，吸收北方剪纸的一些特点，形成了自己的剪纸艺术特色：造型简练明快、淳厚饱满，风格朴素而又不乏灵巧。尤其是在构成上采用“花中有花、题中有题”的艺术手法，后来成为现代南京剪纸的艺术风格之一。她在挖掘南京传统的喜花剪纸以及其现代艺术风格的形成方面，做出了较大贡献。她的

几个子女,如武志生、武志英、武志正、武志勤、武志方等人在她的指教下,均从事剪纸艺术。

武志方男，原籍江苏盐城。1931 年出生于剪纸世家。母亲武老太是南京著名剪纸老艺人，父亲和兄长数人均擅长剪纸，全家和亲戚在 20 世纪 50 年代前以剪纸为生的有 30 多人。武志方 8 岁在无锡随父母学习剪纸，12 岁便独立操剪，和兄长在无锡、常州一带走街串巷剪纸卖艺，当时以剪鞋花为主，尤其以每年端午和中秋节前后一段时间，以剪虎头和兔子拜月花纹的量最大，剪纸生意也旺些1947 年，武志方来到南京，在其姐武志英开设的剪纸花样店内剪纸，仍以鞋花、枕花等刺绣花样为主。春节前后，也应约到市民家中剪作窗花等。

1956 年，武志方参加了南京剪纸合作社，从此到 60 年代中期这一期间，除创作了一批成套的花、鸟、虫、鱼、走兽等南京传统的剪纸外，还结合时代特点，创作了一批反映现实生活题材的新型剪纸，如“讲卫生”、“发展农业”、“公社小主人”、“各民族儿童”等，其中和殷嘉才合作设计的“体育”，市场订货量很大。1959 年，武志方还参加了为郭沫若“百花齐放”诗篇谱配剪纸《百花齐放图集》的创作工作。1966 年，他为静电织绒画设计了一套 8 幅的“沙家浜”剪纸，受到市场欢迎。60 年代末他下放沭阳农村，也偶尔为农民办喜事剪过一些花样。1986 年，调到南京工艺美术公司外宾接待部后，和何翰辉合作，创作了一套《红楼梦》剪纸。



红楼梦人物

武志方从事剪纸艺术数十年。对南北方剪纸特点较为熟悉，具有一定的创作能力和较高的剪技。在继承南京传统剪纸艺术方面取得一定成就。1989 年，被授予“工艺美术师”职称。

马连喜男，原籍安徽芜湖。1936 年出生于剪纸世家。祖母马老太、父亲马志宏是苏、皖、沪一带有名的剪纸艺人。11 岁学习剪纸，在兄长指导下，在剪纸基本功方面打下了基础。1951 年来到南京，又得到表哥张吉根的指点。50 年代在南京剪纸合作社期间，创作了“儿童提灯”、“儿童与和平鸽”等剪纸作品，获得北京工艺美术服务部和国际书店大量订货。1959 年他结合人像摄影，设计了一套 20 余幅的“风景剪纸花框”，如北京颐和园、南京玄武湖等，受到照相馆行业的欢迎，并有 6 幅被《中国建设社》刊出。60 至 70 年代，陆续创作了金鱼、花鸟、草虫、走兽等一批成套作品，新创了“小音乐家”、“爱卫生”（火柴盒贴剪纸，与他人合作）等一些以现代生活为题材的作品。在此期间，还为《江苏民歌》等设计了剪纸插图。

马连喜在继承传统剪纸艺术上取得一定成就。他整理了剪纸世家祖传的一些宝贵剪纸艺术资料,如运剪、构图等方面的口诀。他不仅有较高剪技,同时在修磨剪纸工具——剪刀上也有丰富的经验,他将此技术总结出 8 句口诀:

打好剪子紧三锤，磨剪之前松二锤。磨时要去两面口，再看钉箍鱼眼睛。
磨剪四面如平水，两面刀锋成直线。剪子口平有弹性，不能平口张开缝。

这些都对如何学习南京剪纸艺术，掌握剪技基本功等，起到了很好的作用。

殷嘉才男，1942年生，南京市人。自小喜爱绘画,1962 年南京艺术学院附中美术专业毕业后，进入南京民间工艺社。初期跟腾仲仁学习斗香花刻纸。半年后从事剪纸设计创作。他虚心学习传统剪纸艺术,刻苦练习基本功,逐渐由剪纸外行而内行。由于有扎实的绘画基础,因此他的创作,既有南京剪纸传统特色,又融入新的时代气息。从 60 至 80 年代，他创作的作品“体育”收入《中国剪纸欣赏集》;斗香花‘斗鸡’‘龙凤旗’‘武松打虎”等,参加 1985 年全国剪纸展和省市剪纸展‘人欢鱼跃’除参加 1974 年全国美术展览外，还发表于《美术》1977 年第 5期‘孔雀’参加 1978 年全国工艺美术展并入选《展览资料汇编》‘小红花’‘小动物’‘武术’‘敦煌舞蹈’等,被《人民日报》、《文汇报》、《江苏文艺》发表;代表作还有‘梅园’‘春夏秋冬’‘福禄寿’‘红楼梦”点彩剪纸‘脸谱’等,并参加 1992 年的‘梦系红楼’研讨会。

90年代至今,殷嘉才创作的主要代表作品有‘熊猫’‘兔乐图’‘龙腾狮舞’‘小花鸟’‘年年有余’‘雄鹰’‘仙鹤’‘花鸟书签’等。‘硕果’‘吉年’‘全福’等,还被 1992~1994 年间的《新华日报》发表。他还借鉴卡通动画的一些表现手法，创作了一套“十二生肖”,很受海内外欢迎。

他对继承并发展南京剪纸艺术做出了较大贡献，是美术专业毕业生将所学知识与民间工艺创作相结合的一个成功例子。1996年被授予“江苏省工艺美术大师”荣誉称号。

张方林男，1949 年生,原籍江苏金坛。著名剪纸艺术家张吉根之子。自幼喜爱绘画，14 岁进南京民间工艺社学习剪纸。在父亲严格要求下，逐渐掌握剪纸技巧。并业余学习绘画基础,70年代脱产参加两年美术专业培训。创作的“蝶恋花”四幅一套剪纸，参加 1978 年全国工艺美术展览。

80 年代至今，先后创作了大量剪纸，其中既有继承了南京喜花等传统剪纸风格的作品,如‘猫头鹰’‘金鱼满堂’‘百鸟朝凤’‘百蝶图’等,又有将传统特色与时代风貌相结合、吸收了一些绘画表现手法的作品,如‘虎’‘捕鱼’‘鲤鱼跳龙门’‘双鹤”“孔雀’等。作品多次参加各种艺术展览并获奖,如‘双鱼’‘春之歌’‘八骏马’‘九鱼图’‘斗香花·蝶恋花’‘十二生肖’‘鸳鸯戏荷’等,分别获 1988年江苏现代美术作品

展优秀奖、1990 年江苏紫金杯民间艺术展佳作奖、2000 年韩国 21 世纪中国书画展优秀奖、2002 年首届中国吉祥艺术展金奖、2003 年世界名城博览会·国际剪纸展银奖、2004 年江苏民间艺术展银奖等。

自 1986 年起，受国家和省市文化、经济、旅游、侨务等部门委派和应国外邀请，先后到美国、日本、加拿大、澳大利亚、马来西亚、新加坡、法国、泰国、韩国、香港等国家和地区作剪纸艺术表演近 20 次，是南京剪纸出国表演所赴国家最多的一人。

1996 年被授予“江苏工艺美术名人”荣誉称号。

此外，从 20 世纪 50 年代开始，还有两位居住在南京从事剪纸创作的人士，他们作品的风格虽不同于南京地方剪纸，但由于在南京居住时间较长，并在全国具有相当影响，因此也分别介绍如下：



双鱼

芮金富男，原籍江苏宜兴。现代著名刻纸艺术家。生于 1918 年，卒于 2003 年。自小爱好绘画。20 世纪 50 年代被吸收为中国美术家协会会员，是该协会为数极少的农民艺术家之一，并担任美协江苏分会理事。50 年代初调到江苏美术馆，此后便长期居住南京，专门从事刻纸艺术创作，直至 70 年代初离宁回乡。

芮金富的刻纸，具有相当高的艺术水平，在国内外艺术界享有较高的知名度。他擅长刻制人物，善于表现各种人物的精神面貌及其细节和微妙动作。他的许多作品，篇幅较大，场面恢宏，虽人物众多，但刻划优美、形神兼备。尤其是肖像作品，刻制非常细腻，气韵生动、形态逼真、惟妙惟肖。20 世纪 50 年代他创作的“列宁”“高尔基”肖像刻纸，在前苏联展出后引起轰动，被前苏联国家博物馆收藏。他的作品先后到日本、加拿大、英国、捷克斯洛伐克和匈牙利等国展出，受到很高评价。在南京创作的著名作品还有“狮子楼”“西厢记”“制龙缸”“山河重安排”“秋收”“麻姑献寿”“春到太湖”等。出版有《芮金富刻纸集》。其传略入选《中国工艺美术大辞典》。

胡家芝女，生于 1897 年，原籍浙江桐庐。目前在世的我国最长寿的剪纸老人。出生于书香门第，16 岁毕业于县立第一女子学校。自小善刺绣、绘画，更精于剪纸。在桐庐期间，她继承了浙江剪纸的艺术传统，常为乡间剪制各种题材的喜花、礼花剪纸，是远近闻名的剪纸能手。

1952 年随子女定居南京后，继续剪纸艺术创作。五六十年代创作了“百花齐放”“祖国万岁”“四合如意”“鸳鸯戏荷”等作品，被吸收为市美术家协会会员，并出席 1962 年的市第三次文代会，作品多次参加各种展览，并入选“中国民间剪纸展览”赴波兰展出。

从80年代至今,胡家芝创作了“万象更新”、“美满人间”、“幸福万年”、“十二生肖”等一批精品佳作。其中的“丹凤朝阳”、“国富民强”、“普天同庆”、“喜迎回归”、“松龄鹤寿”5幅大型作品，分别为庆祝在北京召开的第四届世界妇女代表大会、建国50周年、香港回归、澳门回归、国际老年人年而作。在庆祝自己百寿诞辰时,她创作了一幅由100个寿字组成的、直径达58厘米的“百寿图”特大型剪纸。


胡家芝

胡家芝的剪纸纯朴典雅、富丽娟秀，常以谐音、象征等方式，寓意吉祥如意、幸福美满和健康快乐的主题。既有江南民间剪纸特色，又有个人独特风格。出版有《胡家芝喜花剪纸集》。1995年南京市文化局、桐庐县文化局等6单位在江苏省美术馆为她举办了“百岁老人胡家芝剪纸艺术展”。2005年南京市政府授予她“终身艺术成就奖”。

温润清雅的金陵竹刻

万新华

在我国,竹以其岁寒不凋、节坚干直的形象和坚韧不拔的品性，受到历代文人的极力推崇与喜爱。于是,种竹、写竹、画竹、刻竹蔚然成风。然而，竹刻形成专门的艺术则在明代中期,当时,写意文人画颇兴，并促使了竹刻与书画、雕塑艺术的结合,导致了竹刻艺术的空前发展。明中叶以后,竹刻艺术大盛,技艺精绝,名家辈出,形成了不同的流派，在中国工艺美术史上独树一帜。

竹刻艺术在明末的兴盛还与当时的社会审美风气有一定关系。明代中后期,社会风尚一反明初的‘非世家不架高堂,衣饰器皿不敢奢侈’的‘简朴”风尚，社会生活逐渐奢糜,缙绅士大夫“导奢导淫”,绣户雕栋,花石园林,原本古雅简朴的竹器,也开始精雕细琢,成为他们爱不释手的案头文玩。流风所及,普通市民也莫不‘群相蹈之”。这在客观上推动了竹刻艺术的发展。



濮仲谦松树形小壶（明）

明清时期，竹雕艺术尤以朱鹤所创的嘉定派和濮仲谦所创的金陵派最为突出，两派并驾齐驱，成为中国竹刻艺术史的双璧。

嘉定竹派为明嘉靖、隆庆（1522~1572年）年

间朱鹤所创，他擅长诗文书画，艺术造诣极深，通古篆，得缪篆不传之密，所以在其竹雕设计、制作中，常以笔法融于刀法之中，所制笔筒、香筒、臂搁、佛像等，或朴茂质拙，或精妙细致，多以“洼隆浅深”刻五六层的镂空深刻透雕并行制作而成。在他看来，竹刻如不透雕、深雕，就不成其为雕刻。与精雕细镂、刻意求工的嘉定竹派迥然不同，金陵竹派则以浅刻、简刻风格著称于世，这种技法雕镂不深而层次不减，表面略加刮磨，寥寥数笔却意境深远。同时，金陵竹派对圆雕运用颇为讲究，材质选择甚严，雕刻时善于因形取势，不多作人工修饰而古朴淡雅。金陵派擅长竹刻书法，使中国的传统竹刻平添了浓郁的文人气息。这都是金陵竹派的艺术魅力所在，为其主要特征的具体表现。

然而，金陵竹派自濮澄创立后，得其亲授或直接受其影响者较少。濮氏之后，仅潘西凤、方絜成就最为卓著，名声显赫，被后人视为金陵派竹刻艺术承传的两大支柱。他们以用刀很浅的浮雕技法为主，随形施刻，自然成器，格调高雅。

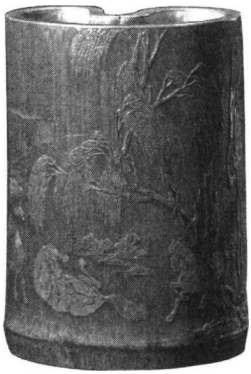
金陵竹派创始人濮澄（1582~ 年），字仲谦，金陵人，主要活动于万历、崇祯年间。他刻竹以浅刻为主，线面结合，与嘉定派竹刻“高、深、透”的风格迥异，刻出的景物颇具中国画的笔情墨趣。他擅长竹根雕，往往能熟练根据竹材的自然形态，以简洁的刀法，略施雕凿，随形施刻，自然成器，匠心独运，以自然天趣见胜。明末张岱（1597~1679 年）《陶庵梦忆》卷一专门有濮仲谦雕刻的记载：“南京濮仲谦，古貌古心，鬻鬻若无能者，然其技艺之巧，夺天工焉。其竹器，一帚、一刷，竹寸耳，勾勒数刀，价以两计。然其所以自喜者，又必用竹之盘根错节，以不事刀斧为奇，则是经其手略刮磨之，而遂得重价，真不可解也。仲谦名噪甚，得其一款，物辄腾贵。三山街润泽于仲谦之手者数十人焉，而仲谦赤贫自如也。于友人座间见有佳竹、佳犀，辄自为之。意偶不属，虽势劫之、利啖之，终不可得。”清初学者宋荔裳在《竹罂草堂歌》中赞誉濮仲谦“大璞不斫”、“轮囷盘屈”、“匠心奇创”，也说仲谦能略施刀凿以见自然之趣。刘銮《五石瓠》称之为“水磨器”。他用这种技法刻制扇股、酒杯、笔筒、臂搁之类器物，古雅可爱，妙绝一时，受世人喜爱。



仿濮仲谦山水人物图香筒（明　佚名）

一般而言，金陵竹派擅长的毛雕、浅刻属竹面雕刻的阴文类刻法。毛雕最浅，刻痕细如毫发，大多一笔以一刀刻成，刻痕带有毛刺，一般不宜深刻的器物和细部都用此法。浅刻，刻痕很浅，往往需要在高光下才能看清刀痕的一种刻法，为凹刻之最浅者，大都用于臂搁及扇骨。其刀痕不仅有线，而且有面，能刻

出书画的笔情墨趣。广义的浅刻也包括阳文类中极浅的浮雕，濮仲谦的浅刻就是如此，以画面和谐丰富，刀法简约圆熟著称。濮仲谦真迹,传世极罕,大抵雕工繁琐而题材庸俗者,多为后人伪刻。北京故宫博物院藏有一件濮仲谦竹根雕松树形小壶，形状奇特，壶身、壶盖和壶底雕成一株苍劲的古松；壶把、壶嘴作两根盘屈的松枝 周身枝繁叶茂,犹如一片树荫,其构思新颖,刀法简练,风格浑朴。而王世襄先生旧藏雪景寒林图臂搁,则为濮仲谦竹刻的典型作品,近景山石坡陀,古木枒搓间茅舍三间 远景山峰耸立,山石以阴文披麻解索皴为之,极简约概括。其布局刀法,于简率中见朴拙之致,耐人寻味。左有程嘉燧(1565~1643 年）崇祯十二年题诗。



春郊牧马图笔筒（清　佚名）

当然,明末金陵竹派的崛起绝不是一蹴而就的,它的产生还与正德、嘉靖年间的金陵竹刻家李耀有一定的关联。李耀,名昭,字文甫,技艺精湛,对濮仲谦竹刻产生了极为重要的影响。从某种意义上说，李耀称得上是金陵竹派的先驱。他擅长象牙印章,以刀代笔绘山水、花鸟,风格简洁明快。明代篆刻大师文彭所作牙章,多出其手。又工扇骨雕刻,所镌花草,皆玲珑有致,声名远播,至清代还有‘ 旧京扇,贵李昭 ’之说。濮澄刻扇，其实就步李耀后尘。

金陵竹派的艺术特色可以‘ 简朴高雅 ’四字概括。所谓‘ 简朴 ”,竹材价廉易得,刻成后不须敷色,不须涂油,不须髹漆,刻出即成 甚至取天然形态稍事刮磨成器,以见拙朴简单之趣,归纳地说竹刻材料和处理手法的朴素、简洁。所谓‘ 高 ”,指竹刻的艺术价值高。正因为竹材价廉易得,故刻者必须殚精竭智,创造多种技法,博采各种题材,度形制器,状态写神,发挥竹材特点,与其他雕刻工艺试比高低、一争短长,所以,从一定意义上讲亦指刻制技艺的高超。所谓‘ 雅 ”,指的是竹刻艺术品最富书卷气,竹刻工艺由工匠刻制走向文人创作,于是,竹刻追求的情趣有了质的变化——工匠气日益减弱,书卷气逐渐增加,竹刻逐渐成为文人士大夫的案头清供和掌中珍玩。

事实上，竹刻艺术在清代中期发生了一个显著的变化，即出现了一大批造诣极高的竹刻艺术家，其区别于一般工匠之处在于，他们不仅对雕刻技法能运用自如，而且自己本身就是文学修养很高的艺术家，常常亲自参与竹刻制作，对作品的造型和纹饰进行设计，汲取书画艺术的营养，使作品脱去了一般工匠的俗气，更具典雅的文人气质；并由此改变了人们以往视竹木一类雕刻工艺为 “ 奇技淫巧 ” 的观念，把玩名家竹刻逐渐成为一种风雅之事。

乾隆时潘西凤(1736~1795 年)就是一位典型的文人竹刻家。他成就颇高,将金陵竹派进一步发扬光大。潘西凤是浙江新昌人。视竹如命，酷爱刻竹，十分重视雕刻技法的运用



梅花笔筒（清　潘西风）

纹饰题材的选择和造型构图的创新，故有人赞诗云：“老桐与竹结知音，苦竹雕镂若费心。”其竹雕师承濮澄，以浅刻为主，擅长利用竹材天然畸形、卷曲、蚀痕略加雕琢为器而神形兼备，刀法简练精到，绝无率略之处，被郑板桥（1693~1765年）赞之为“濮仲谦以后第一人”。潘西凤仕途困顿，曾为年羹尧（1679~1726年）幕僚，多所匡助，后有献不纳，即衣而归，以鬻艺为生，曾精选佳竹，摹刻王羲之“十七帖”，尽得其神韵，精妙绝伦，后经书法家翁方纲鉴赏题跋，遂身价倍增，嘉庆间被纳入内府，变为皇家珍宝。所制畸形卷竹臂搁，虫蚀斑痕，宛然在目，似未经人手，而别具天然之趣。铭文款识，著字无多，隽永有味，可见潘西凤刻竹亦有“大璞不斫”的天工之妙。

潘西凤的传世之作不多，以广东民间工艺博物馆藏竹根雕梅花笔筒最具代表性，造型上粗下细，底部特意安置一随形紫檀木座，以求平稳。笔筒竹材在截取掉原有的须根后，显露出累累疤痕，高低错落，大小不一，形象奇特 这些痕疤经打磨后，在其顶端浅刻雕琢出各式梅花花瓣，形态逼真，匠心独运，朴拙之中透出灵秀之气。其上隶书刻款：“虚其心，坚其节，供我文房，与共朝夕。老桐。”一语双关，更使笔筒频添了几分文人气息。

正如赵汝珍《古玩指南》所言“竹刻者，刻竹也。其作品与书画同，不过以刀代笔，以竹为纸耳。书画之难人所共知，今乃易以刀、竹，其难当更逾书画也”。清代后期，竹人日以视于竹上摹拟书画为能事，竞相效仿，渐成风气，由此盛行于往昔的嘉定竹派之圆雕、高浮雕、透雕技法日趋式微，几成绝响。而与此同时，惯用浅刻的金陵竹派则有起死回生之势，一度重新流行，但也毕竟是强弩之末。道光以后，金陵竹派逐渐销声匿迹，几近失传。当时，金陵竹派传人多以濮仲谦浅刻的“大璞不斫”为旨归，刀法崇尚简率拙朴，以自然天趣和再现书画笔情墨趣为最高追求。他们认为精雕细琢，易露匠气，匠人作品，工巧有余，而天趣不足。在题材上，除画本、小像外，多名家书画，蔬果小品，或自题自刻，尤喜摹刻金石文字，亦体现了文人的偏好。品种以扇骨、臂搁、笔筒、竹杖为主——这些品类也正是文人所喜爱和常用的。

嘉庆、道光年间（1796~1850年），寓居浙江黄岩的安徽歙县人方絜成为金陵竹派的主要支柱。他秉承濮澄遗风，刻竹成果也粲然可观，成为金陵竹派后期的代表人物。方絜，工

诗文、善书画、精铁笔，尤擅刻竹，人称“方竹”，阴阳凹凸、勾勒皴擦，心手相得，皆合金陵竹派法度。尤以竹臂搁和竹内黄上用阳文浅浮雕法雕刻人物或肖像最为突出，面部用陷地浅浮雕，其余部分用阴刻，两者配合恰到好处，形神兼备，栩栩如生，人称“绝艺”，论者称其刻法为“陷地浅刻”。当时不少名人都请方絜刻过小像。《前尘梦影录》记载，方絜“为释六舟达受（1791~1858年）作庐山行脚图像于臂搁，须眉毕现，而为阮元作八十小像更佳”。方絜所刻山水、花卉、人物和肖像，皆以自己的画作为蓝本，极富个性。他运刀如用笔，善于将笔法之变化，融入刀法之中，显露中国书法所特有的韵味，赢得世人好评。李兰九《西云诗钞》云：“方子诗画兼能事，精于镌刻本余技。岂知翻样出汗青，复擅传神到刻翠。”赞叹之辞溢于言表。上海博物馆藏苏武像臂搁为方絜的代表作，苏武持旌节端坐于地，仪态严肃，衣纹简练，刻法以竹表为地，下刀不深，风格秀雅。



四君子纹笔筒（清　佚名）

纵观金陵竹派数百年的发展历史中，它从早期的质拙浑朴，发展为中期的典雅多姿，再嬗变为晚期的平浅单一，虽时有变化，但总体风格保持大体一致，在以雕刻再现书画的艺术趋向中，以浅刻、简刻独领风骚，以竹刻之意趣求笔墨之情韵，达到了竹刻与书画艺术的完美结合。但应该指出的是，也正是以雕刻再现书画艺术，造成了竹刻为书画所囿，此也是清代后期金陵竹派趋向单调浅显的症结所在。正如金西厓先生在《竹刻艺术》一书中感叹：“竹刻与书画，尽多相通之处，但雕刻终究是雕刻。雕刻为立体艺术，书画为平面艺术，岂可尽废立体艺术，而代之以平面艺术？故竹刻中书画之意趣若愈多，雕刻之意趣必愈少，竹刻岂能为书画之附庸哉！”这应该是一个值得深思的课题。

巧夺天工的木雕牙雕

杨海涛

云锦、剪纸和仿古雕被称为南京的工艺三大宝。工艺三宝的称谓一度驰名天下。但近年来，三者的生存状况及知名度真可谓是天壤之别，云锦随着“申遗”声名鹊起；剪纸有广泛的群众基础，尚可维持；仿古雕却离人们越来越远了。

仿古雕包括仿古木雕和仿古牙雕。这样的仿古雕作为文物真品的复制品和仿制品一般都是用于出口，满足一部分对中国文化感兴趣的国外消费者。从1959年到‘文化大革命’前夕，仿古雕外销市场一直成平稳的增长趋势。当时仿古雕的主要生产厂家是南京工艺雕刻厂，它的年收入均在20万元左右。“文化大革命”期间该生产虽然停止了，但1973年恢复后，订单如雪花飞来，这一盛况一直延续到市场出现饱和状态。1991年该厂有职工245人，产值176万元，其中牙雕产值13.6万元，企业亏损60万元，占地面积600平方米，建筑面积2 810平方米。1992年被省妇联兼并，后又挂靠在省体改委，现已停产。



仿古木雕《牧童》

南京雕刻行业在全盛时，主要门类有牙雕、木雕、玉雕、雨花玛瑙雕刻、竹刻、刻字、木制工艺品、

泥塑、瓷刻等。主要生产企业有南京工艺雕刻厂、南京刻字厂、南京玉器厂和六合雨花玛瑙工艺厂、六合长山工艺厂等。其中以生产仿古雕的南京工艺雕刻厂技术力量最强，产品影响也最大。

南京仿古木雕

我国木雕艺术源远流长。早在原始社会时期就有不少初具雏形的工艺品，至战国时期木雕工艺已由商代用于制陶工艺中拍板的简单刻纹和雕花椁板的阴刻，发展到产生立体圆雕工艺。秦汉时期的木雕工艺，在承袭春秋战国时期木雕工艺发展的基础上，又有较大的发展和提高，根据特定形式用整木雕制的是汉代木雕工艺的一个创新，为木雕工艺创作品类众多的艺术品，创造了有意的经验。这是木雕工艺发展史上的一个重大创举。经唐宋至明清，我国木雕作品日趋完美。

我国的传统木雕艺术发展到现代，著名的木雕品种主要有浙江东阳雕花木雕、潮州金漆木雕、温州黄杨木雕、苏州红木雕、福建龙眼木雕、南京仿古木雕、曲阜楷木雕等等。这些木雕都是因产地、选材或工艺特色而得名，有的历史悠久，具有较高的工艺水平和传统特色，能工巧匠，代代相传 有的虽是后起之秀，但木雕技艺日趋精湛，造型也日臻完美，具有鲜明的地方特色。南京仿古木雕就是后者。

据《续金陵琐事》记载，明代中后期南京已有木雕行业。现代南京的木雕是继承明清南京木雕的技艺基础上，于 20 世纪 60 年代独立发展起来的，主要分仿古木雕和黄杨木雕。所谓仿古木雕是以仿旧工艺技巧仿制古代木雕艺术的特种工艺品，它以古代木雕为母体，综合雕刻、髹漆、装金、彩绘、仿旧等特殊工艺而制成。仿古木雕是在玩古之风相当流行的清代兴盛起来的。那个时期北方以河北曲阳为首，他们以旧木雕凿，并运用北方彩绘艺术手法，具有质朴、浑厚的民间风格。南方则以上海为中心，集中了苏州、宁波、温州等地的佛作艺人，仿唐、宋、元、明、清历代寺庙佛像，以后又逐渐形成苏州金华、广东等几个主要流派。现在仿古木雕的产地主要分布在江浙一带，如南京、宁波、吴县、苏州，其中以南京仿古木雕最为著名。

南京仿古木雕主要以 20 世纪 60 年代的南京工艺雕刻实验工厂为开端。1965 年，南京工艺雕刻实验工厂开始发展木雕制品，生产一些浮雕木制品，多为国外（日本为主）壁炉作装饰用。由于定货有限，便又试制仿古圆雕，主要是仿青铜器造型。1966 年试产仿东阳木雕类的雕花樟木箱等作品。70 年代初，开始生产彩绘仿古木雕，产品有天鸡瓶、蹲狮、福禄寿星等。后又生产仿唐马，并组织江宁周岗工艺厂外加工部分仿古木雕产品。1978 年后，仿古木雕发展较快，产品主要经外贸部门出口。技艺以圆雕为主，品种有动物、人物、亭台、楼

阁、车辆等,其中尤以仿唐马最为畅销。1979 年产值达 58.26 万元,销售额为 43.81 万元。1987 年产值和销售额为 50 万元. 1990 年产值为 63.54 万元。

南京仿古木雕是以华南产大小叶樟木为主要原料，也用东北紫檀木，作品以圆雕为主,粗犷有力,内容多奇禽异兽、传奇人物、神佛鬼怪,尤以仿制唐马和罗汉神像最为见长，唐马千姿百态、大小繁多,色彩古沉、周身碎金,构成了庄重华美的盛唐风格。罗汉神像也形神兼备,别具一格,风格浑厚而且有气势。南京仿古木雕忠实原作,色泽古朴、深沉,具旧而不脏、亮而不鲜的特点。

1979 年底和 1980 年初,该厂为南京栖霞寺制作了毗卢宝殿‘ 二十诸天 ’及韦驮、弥勒佛共 22 尊大型木雕佛像。佛像高 2.2 米，成型后用生漆拌糯米汁裱贴夏布加固。全国佛教协会会长赵朴初曾专程来宁现场视察,给予高度评价,题词‘ 妙艺神工 ”。

经过 20 世纪 60 年代至 70 年代十年间的发展，南京仿古木雕逐渐成为中国现代木雕的重要工艺品种。现在仿古木雕的不景气,主要是它没有做到‘ 与时俱进 ”。题材老,而且有些作品造型偏大,不利于流通。在仿古木雕兴盛时期,它主要定位在海外市场,以满足国外人的居住条件、喜好为主。但多年下来,海外市场也饱和了,而国内人对这些题材内容较为落后的东西都司空见惯了,并不是很热衷。20 世纪 80 年代,仿古木雕因仿制欧洲早期的汽车、轮船、古炮等而有一段时间的热销,但之后又冷落下来,到如今更是销声匿迹。要保护南京仿古木雕，首先是要有一定规模的从业人员，有优秀的师傅带徒弟,才能将手艺传下来。其次是要规范市场，大师的艺术品的出厂价格并不贵，但中间商从中牟取暴利，尤其是作为旅游商品时牵扯到高额回扣，导致零售价格过高。第三是要保护知识产权，大师辛辛苦苦设计出的造型被小厂盗版,不仅产品粗制滥造，还影响大师的声誉。产品的仿制品在地摊上卖了，从工艺上来说根本



仿古木雕《小狮子》、《观音》



不能和工艺大师比，可是外行人看不出来。另外，还有南方一些小厂的劣制木雕也充斥市场,把市场一下子搞坏了,因此,必须加强监管,规范市场。

南京仿古牙雕

牙雕也和木雕一样，是我国历史悠久的工艺门类。从古生物化石分布考察，中国在几千万年以前,气候湿润,大江南北都有象群繁衍。从古文献和出土文物来考察,至少六七千年以前,我国东南沿海一带还是野生大象的繁衍之地,《帝王世纪》就有‘禹葬会稽,有群象耕田”的记载。这为牙雕工艺的产生和发展提供了充足的材料。

牙雕工艺的雏形，始见于新石器时代。距今七千年以前的浙江余姚河姆渡新石器时代遗址,出土了象牙雕刻的原始工艺品二十余件。其中‘双鸟朝阳牙雕”、‘鸟形牙雕’和‘双鸟纹骨匕’等,雕刻工艺已相当精细。这说明早在河姆渡文化时期,人们就已掌握象牙雕制技术，原始人一方面讲实用的同时，另一方面也懂得了用装饰品来美化生活。河南安阳殷墟出土了象牙制的梳、筒、杯、碟、碗、鹗尊、饰片等。这都说明了商代牙骨工艺的发展状况。

汉代牙雕流行细线雕缕工艺，唐代牙雕工艺出现了染色雕刻技巧。宋元时期，牙雕工艺创造出多层套球。明清时期，象牙雕刻分宫廷手工艺与民间手工艺两类，宫廷制作精工细腻,人物、花鸟纹饰多仿绘画笔意,着色、填彩均有一定的章法,虽然如此,但两者是没有绝对区别的，因为许多工匠都是从民间直接招募进行。

另外,明清两代,传统绘画获得大发展,对象牙雕刻产生了诸多的影响,象牙雕刻工艺逐渐向文人化方向发展，许多牙雕作品明显带有文人艺术的趣味。至清代，象牙雕刻已基本形成江南与广东两大艺术流派。

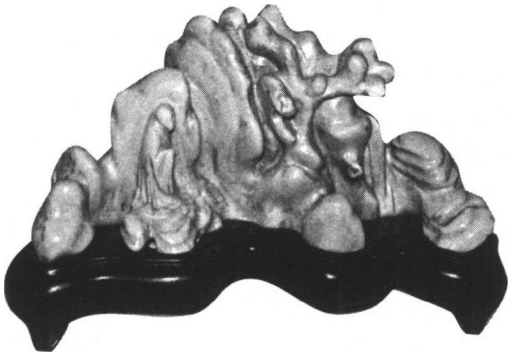
发展到近现在，著名牙雕产地有北京、广州、南京。北京以仕女见长,造型逼真,高雅古朴;广州以牙球闻名,球体可达四十多层,且层层转动灵活;南京的仿古牙雕的特点是形态生动逼真,雕刻技术精湛,线条简练挺拔，花纹清晰别致。主要品种有人物、古瓶、古炉等。

以仿古为特色的南京牙雕，成为全国著名牙雕品种不是偶然的。早在殷商时代，江苏已有象牙雕刻的饮酒、盛物器皿。明清以来，南京及周边地区雕刻工艺发达。



仿古牙雕《三菩萨》

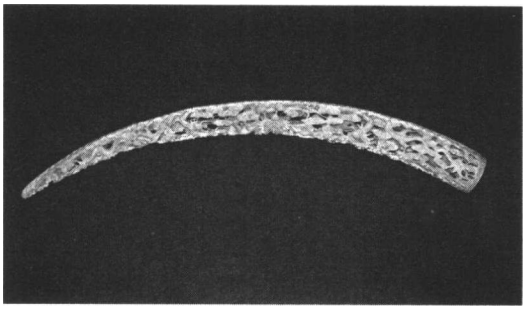
20世纪三四十年代，南京市郊东山镇就有一些擅长雕刻的艺人在上海以加工、修复雕刻品为业。建国后，这些艺人中的一部分在沪加入了上海玉雕厂，回到江宁县东山镇的孙遇祥、沈正明等 7 位艺人，被南京剪纸木版年画社招收，组成象牙雕刻小组，为古玩商店修旧。同年，他们独立出来成立了南京象牙雕刻社，为南京古玩商店从事修旧业务，同时生产牙雕龙船、亭阁及蚌壳雕等工艺品，年产值 4～5 万元。



仿古牙雕《古山子》

1959 年起，在擅长器物做旧的文物鉴定家陈新民的指导下，开始研制仿明代象牙雕刻人物作品，并逐步形成自己独特的仿古牙雕风格，当年从事牙雕的职工增加到 56 名。仿古牙雕在广州交易会上受到外商欢迎和订货，所需原料由外贸部门供给，产品也由外贸部门收购出口。

1965年，该社改名南京工艺雕刻实验工厂。1966 年生产牙雕 1 136 件，产值达 19.77 万元。“文化大革命”中转产晶体管产品，牙雕产品保留 25 人维持生产，并改名为南京无线电元件六厂。1972 年该厂更名南京工艺雕刻厂，此后，牙雕生产发展较快。1974 年为扩大生产，又在江宁县周岗镇成立了周岗工艺厂（后改名为南京工艺厂），负责牙雕、木雕和泥塑品加工。牙雕、木雕的原料由南京工艺雕刻厂统一发放并收回成品。1975 年起，产品除供出口外，并有部分内销至各地工艺美术服务部、友谊商店等。自 1978 年以来，该厂作品多次参加国际博览会。1980 年，该厂制作的三件大型牙雕《端午龙舟》（刘道凡设计）、《唐人击鞠》（陈凯设计）、《霓裳羽衣曲》（袁寿昌设计），在日本名古屋市举办的南京工艺美术展览会上，受到高度评价，全部为日方买断，售价 13.5 万元。当年牙雕生产达到历史最高水平，产值为 100.14 万元，其中内、外销分别为 32 万元和 68 万元。20 世纪 80 年代后期，由于国际上对大象等野生动物颁布了保护条例，原料来源日趋紧张，牙雕生产呈下降趋势。



仿古牙雕《云龙》

南京牙雕早期以深雕见长，后发展成以圆雕为主，透雕、高浮雕、浅浮雕、浅刻等多种技法并用的风格，雕刻成品经特殊处理，加工成仿古的淡黄色和龟裂纹，形

似文物真品，品种主要有人物、走兽和各种古玩器皿等。这种独特的艺术形式很快在现代工艺史上占有一席之地，并获得广泛的认可和赞誉，作品也多次获奖。1981 年，南京仿古牙雕获江苏省工艺美术百花奖。仿古牙雕《山谷清泉》获轻工业部工艺美术百花奖。1984 年仿古牙雕人物类产品获中国工艺美术百花奖银杯奖，动物类产品获轻工业部优质产品奖。历年有影响的作品还有《文成公主》、《驯鹿》、《夜诊》、《丝路春风》、《秦王李世民凯旋》、《一路春风回神州》、《狩猎》、《羿》、《八骏马》、《少林僧人》等。其中《文成公主》还曾被推为全国新创作的九大传统工艺优秀作品之一。

南京仿古牙雕的发展与提高，当时的副厂长、高级工艺美术师朱至耀做出了很大贡献。朱至耀自幼爱好绘画，对素描和中国人物画深有造诣，也善长版画、油画、图案设计，这为他的雕塑艺术成就创造了先决的条件。他 10 岁时即进入南京少年之家的雕塑组，经过严格的雕塑艺术培训，不仅掌握了泥塑、石膏像制作的基本技法，也培养了酷爱雕塑艺术的兴趣。1963 年，他以优异的成绩毕业于南京艺术学院美术系三年制预科，1965 年进厂先后任设计员、设计组长。他对仿古牙雕作品的创作设计要求严谨，在构图上坚持“古为今用”，仿古而不泥古。根据象牙材料特点，既追求形式新颖，又力求概括、简练，以利制作，并注意内容与形式的完美统一。在造型上，严格要求线描画稿和泥塑稿的形象比例准确，层次分明。在制作上，他要求形神兼备，精雕细刻。为此，他对大小作品，特别是人物和动物，都亲手做好泥塑稿，亲自指导生产人员按照线描、泥塑两稿打好粗坯，直至磨光完成。

朱至耀一心扑在雕塑艺术事业上，刻苦钻研，默默奉献，创作设计作品上千件，有不少佳作，在国内外享有盛誉。1977 年，以他为总设计、4 人集体创作的大型牙雕《文成公主入藏》（高 180 厘米，长 200 厘米，宽 100 厘米），是南京仿古牙雕第一件代表作。作品以唐太宗养宗室女文成公主于唐贞观十五年（641 年）同吐蕃赞普松赞干布联姻为题材，生动细



仿古木雕《文成公主入藏》

致地塑造了 48个人物,14 匹骏马,2 头骆驼和 1 头牦牛以及迎亲牌楼 1 座,再现了松赞干布隆重迎娶文成公主的喜庆场面。前导仪仗队高举旗幡华盖，迎风招展；紧接着是鼓乐手吹打弹奏，悠扬的乐曲仿佛响彻云霄；中间松赞干布与文成公主并辔缓行于友谊桥上，仪态端庄怡然,甲胄卫士前呼后拥,威风凛凛,盛装宫娥翩翩起舞,妩媚动人,随后是联姻使臣、入藏汉族工匠、敬献哈达的藏民等等。友谊桥下潺潺流水,象征着汉藏两族人民友谊源远流长。道旁百合、兰花、景天等南北花卉,渲染了联姻主题,增强了喜庆欢乐气氛。山石和底盆用红木镶嵌,显得古色古香,非常高雅。整体构图,主题突出,节奏井然,富有优美的旋律感和诱人的艺术魅力。1978年,在北京全国工艺美术展览会展出,获得极高评价。又在南京、广州、日本、香港展出,观众无不赞叹不已。

1984年,朱至耀创作的《秦王李世民凯旋》(高 140 厘米,长 200厘米,宽 80 厘米)，是同《文成公主入藏》媲美的又一件大型佳作。题材是唐高祖李渊为其次子李世民（即后继位的唐太宗）率兵出征得胜回朝的庆功盛况。塑造人物 32 人,造型性格突出,既表现了庆功的热烈气氛，又揭示了宫廷内争权夺位的矛盾。着意刻画了李世民英姿焕发的形象，表现了群臣的对他拥护的昂扬激情，颂扬了他统一大唐的坚强意志和丰功伟绩。宫廷盛会装饰,礼仪陈设场面,富丽堂皇而肃穆庄重。服饰、车马、旗幡、牌楼的图案,均具有浓郁的初唐时代艺术风格。这件作品，在中国工艺美术百花奖的评比中，获得同行专家一致赞誉，以牙雕人物类作品最高分授予银杯奖。同年，至耀又以唐僧玄奘西天取经的故事为题材，创作了《一路春风回神州》(高 120 厘米,长 140 厘米,宽 60 厘米)，构图新颖别致。造型玲珑剔透,表现手法别开生面。主题是唐僧不畏艰险,历尽磨难,终于率悟空、八戒、沙僧等弟子战胜妖魔，实现了往西天取经的愿望。在返回大唐长安的途中，唐僧立于大象驮起的佛龛内,飘然云端,春风得意。天宫威名显赫的四大天王托起大象,一路护送,手抚乐器的众仙女,迎风飞舞,背负佛经神像的神马,奋蹄行空。阳光普照,祥云微拂,隔天宫人间于一体，集宇宙神民于同庆，突出了民间广泛流传的神话色彩，表达了玄奘为沟通中外文化所做的贡献。这件作品也获得了中国工艺美术百花奖的银奖。当年 11月,在意大利佛罗伦萨举办的南京工艺美术展览会展出，被意大利艺术家们誉为东方雕刻艺术珍品，以高价售出。朱至耀随同展览会出访佛罗伦萨，在会上展现了他的艺术才华，当地报纸予以热情洋溢的赞誉。

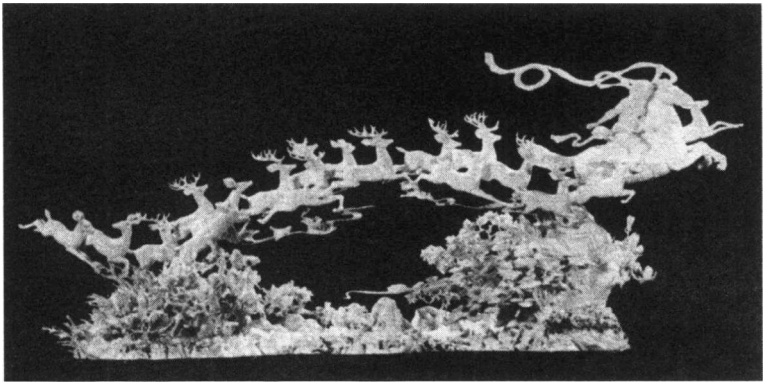
朱至耀创作设计的佳作还有获轻工业部优质产品奖的《山谷清泉》、《春燕展翅》、《少林僧人救唐皇》以及《达摩祖师神传》等。这些作品均为南京仿古牙雕代表作,先后获得中国工艺美术精品馆的展出和收藏。

除朱至耀外,刘晖、王兆杰、黄建强、沈家记等工艺师也对仿古牙雕做出了一定贡献。

南京仿古牙雕代表作还有《夜诊》和《驯鹿》等作品。《夜诊》反映的是医务工作者深夜出诊的情景。作品巧妙地采用了‘马踏飞燕’的重心作用,把一匹马发展为三匹马,更显

得姿态优美。《驯鹿》是一件内容和形式结合得较好的作品。作者运用夸张的艺术手法,描绘驯鹿姑娘引导鹿群从一个山头腾空跃到另一个山头，构成一条弧线的美妙画面。在两山之间,浮云流动,飞鸟盘旋,山下流水潺潺,景色动人,也反映了环境的艰险,显示了驯鹿姑娘不畏艰辛的乐观主义精神。

南京仿古牙雕比较仿古木雕而言，更为著名。虽然现在不再需要“用一件牙雕作品去换一台拖拉机”,但我们认为,保留这一工艺还是很有价值的。



仿古木雕《驯鹿》

制艺精美的石城风筝

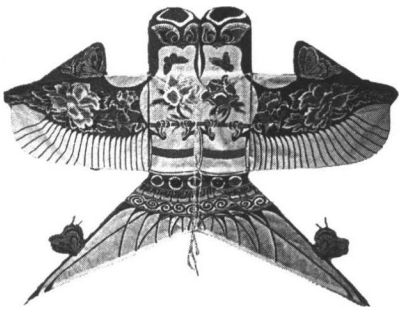
程文荣　吴海燕

历史和发展

南京风筝的历史至少可追溯到南北朝时期，从《南史·侯景传》记载的梁王纸鸢载诏求援的故事中便可得知。相传公元 549 年,梁武帝萧衍被叛臣侯景围困于南京台城,城内外失去联系,为尽快与城外救兵取得联系,手下将军羊侃献计,将救驾密诏藏于风筝之中，顺风向放到城外，以搬来援兵。可风筝刚飞出城外就被侯景发现，以为是巫术，命士兵乱箭射下。

从这则故事还可以推测，风筝在当时南京城内已是常见之物,不然,危急时刻人们不会想到用它来救援。同时南京又是出现风筝比较早的都城，否则,城外叛臣不会不认识。但无论如何,南京有风筝的历史可谓久远。

“风筝”古时称“纸鸢”“纸鹞”,后称“风筝”。明代陈沂在其《询刍录·风筝》中写道“:五代李邺于宫中作纸鸢,引线乘风戏,后于鸢首,以



沙燕风筝

竹为笛,使风入竹,如鸣筝,故名风筝。”

据史料记载，风筝起初是作为军事或运输之用，所以制作的非常庞大，大到可以载人。传说北齐文宣帝高洋为了取乐，曾下令让囚犯乘坐风筝，从 60 丈高的金凤台上向下飞行，能够飞出城的便可免其死罪。结果有个叫黄头的死囚乘坐风筝安然飞出城外，免去一死。

风筝演变为玩具是唐代以后，随着当时社会的繁荣稳定和生产技术提高，特别是造纸技术的普及,为风筝功能转向提供了物质保障。风筝体积开始缩小,制作工艺得到简略,造型也逐渐丰富起来。

明清是风筝发展的鼎盛时期,此时的风筝无论在形制、样式、扎制技术、装饰及放飞的技巧上均比过去有了很大的进步。风筝对于人们，除了娱玩以外，还赋予它更多的人文内容。因此,在全国各地,春日放风筝已是民俗生活中不可缺少的部分。作为这个时期的繁华都城,南京到清明时节,也是‘踏青郊外,小儿放纸鸢”,民间还流传着‘正月灯、二月鹞”,“清明放断鹞”等有关风筝的谚语。

这个时期,随着风筝不断普及,许多文学家、画家以风筝为题材,吟诗作画,流传下许多名篇佳作。金陵芥子园庄主、明末清初的戏剧理论家、剧作家李渔也是一位放风筝的高手，他不仅喜欢放风筝，而且还写了一部以风筝为题材的《风筝误》剧本，内容是詹氏两女,一美而才,一拙且陋,却因风筝题诗各就姻缘。

清代著名文学家曹雪芹与中国风筝的发展有着重要的关系。曹雪芹知识渊博、才华出众,具有多方面的才能,他不但在文学、建筑、医学、纺织、饮食等方面有很深的造旨,而且是个制作和玩赏风筝的高手，从《红楼梦》有关描写风筝的章节中可以看出。在他晚年撰写的《南鹞北鸢考工志》中，不但将以往流传的风筝绘成彩色图谱，而且还将扎绘的技术编成通俗易懂的歌诀。一图一诗,来讲解风筝的扎、绘方法。这本书是对以往流传的风筝技艺的系统总结和发展。著名画家董邦达为其作序时赞之:“斯书也,所论之术虽微,而格致之理颇奥。所状之形虽简,而神态之肖惟妙”;“其运智之巧也,可谓神矣!”曹雪芹自幼生长在南京，富庶的生活使他有条件接触到各式风筝，因此他在《红楼梦》里所描述的风筝和收入《南鹞北鸢考工志》中的风筝样式，应该有南京当时流行的风筝式样。

民国时期，南京制作风筝的大多集中在城南的夫子庙和雨花台一带。市面上并没有专门的风筝作坊和门市,风筝一般由出售纸人、纸马、花圈之类用物的纸扎店制作并销售,同时还有一类制作风筝的就是花灯艺人。正月落灯之后，他们也做些风筝沿街叫卖，换些糊口之用。当时的风俗是清明踏青放风筝，因此风筝的制作是有季节性的，一般在正月到清明之间。风筝的产量也很有限,每户一年也就做几百只。普通人家玩的风筝也不讲究,多是用芦苇杆扎制的。如今的南湖一带,当时叫芦柴洲,长着成片的芦苇。秋后,制作风筝的艺人就会到这里来砍些芦柴回去，晾晒后做风筝的骨架，既轻便又省钱。此类风筝的样式也



1948年南京市民雨花台风筝比赛

比较单调，多为板式，如“胡子闹”、“七星”、“八角”等。那会儿，清明上坟时放的风筝是不能带回去的，风筝放到高处后就把线剪断，让它尽可能的飞到远处，意思是把这一年的晦气都去掉了。作为当时的国民党首府，政治文化的中心，每年清明或节日庆典，就会举行一些风筝比赛之类的活动，届时风筝高手纷纷聚集在雨花台一带竞相献艺，五颜六色、造型各异的风筝满天飞舞，场面也很壮观。据记载，1948 年在雨花台举行的一次风筝比赛中，许多市民争相前往，看热闹的人群造成中华门通往雨花台的道路拥挤。

新中国成立后，风筝艺术得到恢复和发展。特别是改革开放后，随着人民的生活水平的不断改善和对精神文化生活需求的提高，在南京，放风筝已成为一项深受百姓喜爱的体育锻炼项目，群众性的风筝活动不断开展。1986 年 3 月在明故宫广场举行了南京市首届风筝比赛。以后又分别于 1997 年和 2002 年先后两次承办全国风筝比赛；1988 年和 2004 年分别在夫子庙大成殿、南京博物院举办风筝展览；同时南京市多次组团在全国及国际风筝比赛中获奖。 1986 年，在市政府及社会各界的关心支持下，南京成立了风筝协会，书画家武中奇、喻继高曾先后担任过协会主席。20 年来，广大风筝爱好者，不断探索和进取，为南京风筝艺术的发展做出了贡献。南京虽然不是风筝的主要产地，却是最喜欢风筝的城市，在明故宫广场、中华门城堡、白马公园、玄武湖畔、水西门等城市广场及郊外空地，无论春夏秋冬、白天黑夜都能看到五彩缤纷的风筝在空中飞舞。

工艺和种类

传统风筝的技艺概括起来为扎、糊、绘、放，简称“四艺”。简单地理解这“四艺”即扎架子，糊纸面，绘花彩，放风筝。但实际上这四字里包含了全部传统中国风筝的技艺内容。如“扎”包括：选、劈、弯、削、接。“糊”包括：选、裁、糊、边、校。“绘”包括：色、底、描、染、修。“放”包括：风、线、放、调、收。在众多的工序中，任何一道不符合要求，风筝都难达到对称、平衡、和谐的工艺要求。南京风筝以制作精美而著称。一方面，因为南京地属丘陵地带，气流不稳、变化大，特殊地理气候，对风筝的制作工艺要求高。艺人们要通过二十几道工序，使种类繁多、体态各异的风筝适应周围风力强弱和迎风角度的变化，以保证其扶摇直



形态各异的风筝

上、展翅腾飞。所以，在扎制技巧上，尽可能减少风筝重量，做到 1 级风能起，5 级风不折，起飞不助跑，收线不沾地，一年四季均能放飞的要求。另一方面，南京地处南北文化的交汇处，在长期的历史演变和创作实践中，艺人们不断积累和总结经验，在继承传统的同时，融合各地风筝的制作特点，汲取本地纸扎、皮影、刺绣、雕刻、绘画、书法、剪纸等艺术创作手法，综合了造型、扎制、装裱、彩绘、浮雕、机械传动、电子声光等工艺技术，形成了集南北特色于一体的艺术风格，造型独特、做工精致、色彩艳丽。

同时南京风筝还以“大”和“小”闻名。大到半个篮球场，小至婴儿手掌。据统计，目前南京最长的风筝是由 7425 厂退休干部周学义制作的长串三角翼风筝，长度达 2 020 米；面积最大的风筝是 2004 年 5 月南京“名城会”期间，由南京大学部分老同志集体制作的“龙燕”风筝，面积达 15 平方米；而面积最小的风筝只有 6 平方厘米，是由 513 厂工人孙叶青绘制的蝴蝶风筝；单线放飞最长的风筝是原南京军区话剧团干部李焕臣制作的“小飞机”，1987 年在山东潍坊潍北放飞场参加全国风筝比赛时，放出 1 220 米。

南京传统风筝种类繁多，大约有 200 多个品种，根据不同的类别有不同的分法，如按

内容可分吉祥类、花鸟类、人物类、用品类等 按用途可分喜庆类、竞技类、广告类、玩赏类等 按大小可分大型、中型、小型、微型等 而民间多按风筝的制作结构分类,可分五类,分别为硬翅风筝、软翅风筝、串式风筝、桶行形风筝、平板风筝。

硬翅风筝　它的特点是升力片（翅）用上下两根横竹条做成翅的形状，两侧边缘高，中间凹,形成通风道,稳定、易飞。沙燕风筝即属此类。

软翅风筝　它的升力片(翅)是一根主翅条构成,翅子的下布是软性的,没有主条依附,主体身架多数做成浮雕式,放飞时生动、飘逸。它的造型多数是禽鸟或昆虫。鹰、蝴蝶、蜜蜂、燕子、仙鹤、凤凰、蜻蜓、寒蝉、螳螂等皆属此类风筝。还有一种可拆装的软翅风筝,把传统的上下分开的蝴蝶翅膀,改为活翅膀,便于折叠,放飞效果逼真、稳定性。常见有禽鸟风筝。

串式风筝　即把几只相同或不相同的风筝，像冰糖葫芦似地栓在一根或多根线上，串连起来放飞。常见的串式风筝,有串雁、龙、蜈蚣、七仙女下凡、八仙过海等。

桶行形风筝　由一个或多个圆形或其他形状的桶组成的风筝，像宫灯、花瓶、火箭、飞机等风筝。此类风筝关键制作时要注意对称，否则稳定性差。

平板风筝　即平面形风筝。从结构和形状上看，它的升力片就是主体，无凸起结构，风筝四边有竹条支撑。此类风筝较多见,扎制容易,飞升性能好,又适合表现多种题材,是少年儿童最喜爱的一种。常见的有青蛙、嫦娥、正方形、八角形等。

除以上传统风筝外，如今南京市民玩的比较多的还有一种风筝叫三角风筝，由国外传入,与我们传统的板式风筝同类。特点是制作工艺简单,价格便宜,易放飞,图案多为人物脸谱。有些风筝爱好者还为这种风筝安装上发光设备，夜晚放飞到空中，五颜六色的灯光不停闪烁，犹如卫星遨游天空。

近年来，风筝艺人孙叶青等人对风筝骨架进行改制，在全国首创软骨架、无骨架软件伞翼型风筝，为发展风筝的品种做出贡献。

风筝艺人

风筝虽有千年的历史和丰富的文化内涵，但作为百姓寻常玩赏之物，历史上并没有留下多少实物，更少有艺人姓名的记载，所以这里只能介绍几位近期制作风筝的代表人物。

李焕臣　男,80岁，原南京军区前线话剧团干部，具有一定的美术功底,20世纪80年代开始风筝创作。其作品扎制精巧，画面完美，结构严谨，融技巧与艺术为一体。

主要作品立体风筝“宫灯”、“飞机”,获全国第1至第3届风筝比赛冠军；板子风筝“蝉”获全国第1至第6届风筝锦标赛、精英赛冠军 软翅“鹰”(逼真型)分别5次获全

国风筝比赛冠军。

孙叶青男，54岁，南京513厂制降落伞工人，1986年从事风筝创作。其作品画面多为工笔，画面细腻、精美、逼真、传神，注重形、意、神、趣的统一。同时，风筝的扎制技艺高超，在继承传统的基础上不断创新，首创无骨架风筝，已作为全国所有风筝队参赛时立体类风筝首选参赛品种，是目前南京风筝的扎制与放飞高手。

主要作品硬翅风筝“蝶”、“沙燕”、“鹰”等，连续18年31次代表南京、江苏参加全国及国际风筝放飞比赛，获全国第1至第13届风筝比赛、“精英赛”、“农运会”、“中国第五届国际风筝会”等25个冠军；无骨架软件伞风筝连续10次获全国冠军。板子风筝“葡萄”“仙女”6次获全国冠军。

周学义男，77岁，南京7425厂退休干部。10岁起学扎风筝，从20世纪60年代开始，以扎制长串风筝为主，至今已扎制了“龙”、“蜈蚣”等长串风筝300多条。他扎制的“龙”，其骨架以绑扎为主，插销、组合为辅，几十根竹子长短不一，竹节对称，龙角、眼、舌、鬚(须)分段扎制，色彩以大红大绿等深色为主。放飞时，飞行稳定、形态优美、气势非凡，被誉为“龙王”。

主要作品长串龙头蜈蚣“母子龙”，由龙首、躯干、龙尾、子龙(9只)4部分组成，共80~100节龙片，10次代表南京、江苏参赛，获全国风筝比赛冠军；2005米的长串三角翼风筝“彩虹”，于2005年1月8日，在12名南京风筝队队员的协助下，花费了近一个半小时在南京长江大桥下的长江风光带成功放飞。

曹真荣男，62岁，出生于“风筝世家”，从小跟父亲学艺，一直在夫子庙地区以扎制风筝和灯彩为生。以扎制传统风筝为主，最擅长“龙”和“沙燕”的扎制。他扎制的“龙”，特点是龙背上三根线都是一线到底没有结，牢固、美观、平稳、易放。1999年他还模仿北京盘鹰的制作原理首创了微型风筝，这种风筝特点是可以在小风或无风的室内下飞行。80年代初他制作的沙燕风筝占南京风筝市场的70%左右，因而被称为“风筝王”。1987年他制作的风筝荣获江苏省风筝选拔赛冠军，以后又多次在省及全国风筝比赛中获奖。



微型风筝

李子南男，73岁,原南京工程兵工程学院干部,2000年开始从事风筝创作。其作品在继承传统的基础上有所突破，设计大胆夸张、色彩艳丽生动，多以京剧脸谱艺术为创作题材,并吸取了剪纸、布贴、喷绘等艺术的创作手法。制作的风筝多为10平方米以上,且可拆卸,携带方便。

主要作品板子类的“关公”、“张飞”、“穆桂英”、“羊年大吉”、“珍珠仙子”、“紫荆花开”等风筝分别于2001年在庆香港回归五周年风筝比赛中获最佳创意奖、2003年马来西亚风筝比赛中获最佳美术奖等。

泥香土色的农民绘画

朱登琮

“好一朵茉莉花,好一朵茉莉花,满园花草香也香不过它……”一曲古堂遗韵‘鲜花调’经整理而诞生的《茉莉花》,成了民歌中的经典而蜚声世界。古堂邑在今江苏六合北面,先属楚,称棠邑;后人吴,为堂邑。堂邑城的建城史比南京最早的越城还早 87 年(公元前 559 年)。在吴楚文化的熏陶下,堂邑之地遗存下许多灿烂的民间文化,为世人称誉赞美。



王林山《牧童》

四合农民画，以色彩明快艳丽、造型稚拙生动、变型夸张奇特而著称,和茉莉花一样,以它特有的芬香，从临淮古棠之地的金牛山脚下脱颖而出，也同样的引起了国内外画坛的瞩目。

四合乡地处江淮分水岭上，自古以来盛产雨花石，是举世闻名的石柱林之乡。2000 年乡镇行政区划调整后,与东王乡、冶山镇三个乡镇合并为冶山镇。冶山,因西汉吴王刘濞铸钱于此,山上设有“铸钱冶”而得名。50 年代考古人员在六合程桥镇附近的春秋战国古墓中，发掘出大量的铁条和铁块，以及一支与传世的吴王夫差剑完全相同但无铭文的宝剑,极有可能就是在六合的冶山铸成。从

缪华俊的《打铁》这幅画中，我们不仅可以看到打铁时四处飞溅的火花，还仿佛听到了在这堂邑古地上,整整响了二千五百多年‘叮叮当当’的锻铁声。

农民画家用自己独特的方法作画，没有负担和造作，随心所欲地表现自己想要表现的一切：人可以骑在鸡的背上戏耍，也可以把猪当作牛来骑，鸡鸭猫狗与儿童围在一起跳舞……近似于儿童画的创作方法，但明显的又具有能工巧匠高超而熟练的民间绘画技能。这群平时靠画灶头画、墙头画、中堂画、鬼神像为生计的农民画家,有从事民间剪纸和刺绣的妇女，也有刻床头花的雕木手艺人。不少人都是靠祖祖辈辈传下来的技艺画上了大半辈子,未受过任何专业美术训练,也不知道什么叫透视、构图、解剖学、色彩学。所有的人中只有王林山的国画《甜》，曾参加过南京市业余美术书法作品展览。当年对这幅画还争议过，有人说这幅画中的人物比例不对，脚太小了。也有人说陈老莲的《水浒叶子》、任谓长的《列仙酒牌》中,连男人的脚也是那么的小,但这并不影响到人物画整体的造型美。正是这种讲情不拘理的创作方法，日后竟成了四合现代民间绘画的创作指导思想。

对四合农民画家的培训。文化馆并没有训练他们去画石膏、画素描,因为知道,如果这样做,搞不好弄成个“中西合瓦”那就糟糕了。把他们集中起来的目的,纯属功利性的突击搞创作。先勾小草图,而后是放大样,在此期间发现一个很有趣的事。原先有一定绘画基础的人，勾起草图来速度很快，但在放大样的时候却没有什么新的内容。一些从来没搞过创作的人,草图画了老半天也没整出什么名堂来,但在放大样的时候,却显得纵横自如。在铅画纸上随心所欲地画，自由地表现自我，构图也不受空间和时间的束缚，色彩不受自然真实的约束，形体不受常规比例的限制，大胆运用夸张变形的艺术手法。这些绘画上的风格，都是四合农民画在成为“现代民间绘画之乡”前这一阶段创作上的典型特征。

王林山《斗牛图》



“到民间去

吧。那是个大课堂、那些会唱歌曲的老头,会剪花样的大妈,都是你们最好的老师。”这是一位多年从事美术教育工作的老教授出自肺腑的感慨。翻遍了中外古今的美术史，居然没有见到一个民间画家留下的记录，这使他着实吃了一惊。张国良的《三代人》中将夸张变型的雅拙手法与纯主观意象的构思，能如此精妙的揉合在一起。这样高超的绘画水准，没有想到竟然出自一位石工之手，这又使他吃了一惊。在粗糙的铅画纸上，画出如此现代的绘画精品，结果连个镜框也配不起，只是用几只图钉随随便便的钉在展壁上，更是使这位老教授大大地吃了一惊。如今现代民间绘画作品，愈来愈受到中外艺术界的关注与瞩目，它给人以强烈的视觉美感和极佳的艺术享受。

或许人们还记得童年时代的歌谣：“六合县有个六十六岁的陆老头，养了六十六头大牯牛……”牛好像与六合特别有缘，放牛娃出身的大明朝开国皇帝朱元璋，童年时在金牛山下留下了许多美丽动人故事，四合乡农民画当然也少不了反映春牛的作品，其中尤为突出的是王林山的《斗牛图》。童年时骑在牛背上,因描绘母亲的剪纸图样而迷上了绘画,对牧童的生活最清楚不过。画中牧童与牛之间互换角色的客串，是童年快乐的回忆。回忆着童年时的满园春色“春来春光春水流，春男春女放春牛，春牛放在春地上，春鸟停在春树头”。在另一幅题为《牧童》的画中,放牛娃坐在宽广平坦的牛背上,一幅牧童载月而归的画面,仿佛远处飘来金牛山悠扬的牧歌“天黑啦,天黑啦,放牛娃儿回家吧,嗯啊嗨嗨嗨嗨,嗯啊嗨嗨嗨吼。”让人们感觉到一种扑面而来的乡土气息,仿佛闻到了青草的芬香,见到了生机盎然的原野。

1985年，四合乡政府成立了南京市第一家农民画协会，并聘请了当时的江苏省书协秘书长、著名书画家田原任名誉会长,南京市美协主席、著名版画家黄丕谟担任顾问。1986年2月,首次在省美术馆举办了四合农民画展览,受到了社会各届广泛的关注,并得到极高的评价。1988年1月、1989年9月和1989年10月，四合农民画分别应邀在美国的圣路易斯、北京怀柔县“国际卫生组织亚太地区农民卫生工作研讨会”和日本的名古屋市展出，并在日本出版了《中国南京农民画》专辑，展览也获得了圆满的成功。四合乡农民张国良的作品《再洗一回》,被“中国农村巾帼书画展”收藏,并赠予第四次世界妇女大会。《沸腾的池塘》、《农家小楼》等作品,也先后多次被国内外报刊、杂志社采用。在此期间,《中国现代民间绘画选萃》也收入了四合5幅农民画。1988年2月，六合县因四合农民画的成就，被国家文化部社文司命名为“中国现代民间绘画之乡”。

1990年,镇政府首次筹集了6万元资金，建成了农民画陈列室。1996年,在桂子山石柱林建立农民画展卖厅。由镇文化站负责每年定期举办1~2期农民画创作培训班,镇宣传部门采取了组织作者外出学习和体验生活的措施，以试图保证农民画骨干作者们在市场经济的大潮下，仍能保持笔耕不辍，精品迭出的良性循环。

1993年2月16日，四合农民画的代表人物之一，王林山个人画展在江苏省美术馆举



王林山《奶奶与孙子》

办,引起了轰动。《采桑图》、《喂鱼忙》两幅作品被江苏省美术馆收藏。这位自幼家境贫寒，靠刻苦自学成材的农民画家。自 1973 年在六合县四合乡文化站做一名临时工作人员，这一“临时”就是 30 年,30 年来含辛茹苦的坚持创作，一百多幅作品前后在美国、日本、乌拉圭、摩洛哥、阿根廷、南斯拉夫、法国、德国、荷兰等国家展出,深受海内外舆论界好评。1989 年 11 月,《赶集归来》、《奶奶与孙子》、《我是小医生》等 15 幅作品被日本选人大型画册发行，其中大部分作品被北京中国美术馆及中国现代民间绘画博物馆收藏。 1993 年 8 月,《儿童——祖国的花朵》获当代诗歌美术书法摄影创作交流会全国二等奖。 1999 年 5 月 1 日，在安徽省天长市博物馆举办个人画展。同年 11 月，其作品《一路欢乐，一路歌》在北京全国农民画展《九亿农民庆国庆书画大赛》、《中国农民迎回归书画展》中荣获三等奖。



王金凤《百鸡图》

农民画家们除了忙着打点自己的农活外，还要挤出时间来绘画，家庭养殖成了他们兼顾绘画的副业。他们凭着自己对周围生活的感受，在农耕之余，把祈祷风调雨顺、五谷丰登、赞美生活、憧憬未来的朴素愿望，融入了浓烈的情感和缤纷的色彩，表达出对真善美的追求和对幸福生活的向往。王金凤的《百鸡图》，在一群活泼可爱的鹅黄色小鸡的中间，有一对像守护神一样、相对交叉而立的公鸡与母鸡，慈爱的目光环视着周围，画面构图饱满，色彩对比强烈，有版画语言的高度概括，又有民间剪纸符号式的装饰性连贯。画中的双鸡,既神武,又惹人喜爱。在六合地区民间上称鸡有五德：它头上有冠，是文德；足后有距能斗,是武德 敌在前敢拼,是勇德 有食物招呼同类,是仁德 守夜不失时、天明报晓,是信德。



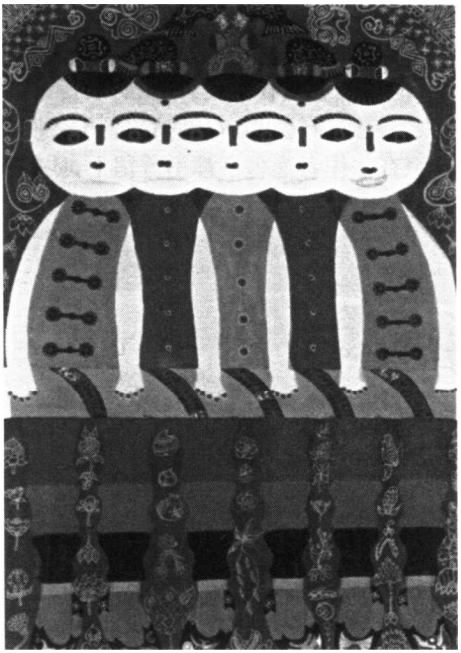
王金凤《副业一支歌》

在农家的眼中，将印有鸡的木板年画贴在家中，还有驱邪纳吉的作用，所以画鸡的农民画作品很多，最出名的一张是张国良的《一窝鸡》。母鸡头顶红球、

尾插翎毛,造型夸张奇特,鸡的背上还背着一只雏鸡,与围在身边争食夺虫、情态各异的小鸡组成一幅怪诞而趣味横生的奇妙画面。人类早就与鸡结缘，人类饲养的家禽时间最早、数量最多的就是鸡了，并将家里拥有鸡的多少作为富有的象征，就连随葬品中也少不了鸡。汉代就有许多家禽俑,如东汉时期的陶俑鸡就有母鸡背上卧着的雏鸡,憨态可掬。远古时代的风土民俗在土生土长的农民手中用色彩画笔再现出来，这种在创意上的巧合，证明了堂邑大地上，汉代古风的犹存，传统文化在民间的土壤中得以生存和沿习。

将鸡拟人化的艺术处理手法,运用到农民画中,使得农民画童趣更足。缪华俊的《家庭音乐会》上,爷爷低头敲鼓,爸爸仰天吹喇叭,母亲在一旁拉胡琴,猫和五只大小不一的鸡,围着小女孩跳着夸张的舞蹈。在农民的眼中鸡与猫,都是家庭中的一分子。“万物有灵”的传统观念，使得四合的农民画家将世间的一切都人性化了。

任何艺术形式都是艺术家情感的载体，民间绘画也不例外。从民间剪纸中巫道童子形象的再现,觅其踪迹,张国良《同年》的画中,有头束朝天髻、脚蹬虎头鞋,重叠交融在一起的五个正面童子形象。这是民间祭祀中常见的一种鬼神画形式，五个一串的男性娃娃叫“挡鬼娃”，是一种巫术剪纸,它是一串五个圆头束发、手拉着手的童子，分东西南北中五道，作为受惊驱鬼、辟邪招魂用的纸人，所以民间又叫五道童子。张国良巧妙地运用民间‘四喜铜人’的共享身体和‘三鱼图’中共享一头的造型法则,把五道童子的造型也给高度的概括和提炼了。画面的装饰处理效果也恰到好处，民间灶头画的单线白描式的吉祥图案花纹,充满了整个画面。使人不知不觉中步入了《同年》的行列,仿佛也和五道童子层层的叠加在一起，组成一道人神共处的墙体,抵挡住魔鬼的诱惑,置身于古代巫术的神奇妙境之中。



张国良《同年》

张国良的另一幅图《你养鸡我养鸭》,是‘现代民间绘画’的典型作品。右边手提鸭子笼的人物面部留有农民画中鼻子不对人中的共性，侧面头像却偏偏画上只有从正面才能看到的两只眼睛，以显示人有两眼的直觉告白。它强烈、变形和超越现实主义的艺术表现手法，正是许多艺术家们苦苦追求和探索的。左下方的人物从立体透视的角度来看，均以为是戴着帽子、围着围兜的。如果透视点从空中向下俯视，按常理说，只能看到人的脑门。

但站在无理的角度来看，可以刻画面部的五官、跪在地上的腿和脚，以及面前的一块红底地上正在吃米的小鸡。这一切全部在平面的画面空间里呈现出来，看似无序而井井有条，这就是现代绘画与照相图片式的绘画一个最明显的区别。

胡斌在《累了》的画中，用一只硕大无比的草帽遮住了人的全身，两只脚底板直冲人们的视觉中心，几条垂杨柳枝轻飘在老牛的身旁，给人一种盛夏烈日下蝉鸣蛙叫的意境。他的另一幅作品《童年印象》，寥寥的几笔勾画了五张残旧了的门笺，不经意的几笔刷出了门上的对联，在红色的基调下衬托了农家小儿独自背着书包归家开门锁的印象，是农村中典型的独生子女家庭的缩影。《太阳照在桑干河上》再现了丁玲笔下的桑干河的传说，半个多世纪过去了,清澈明丽、晶莹碧透的桑干河水依然流淌着,并赋予了无穷的生命。这是一幅装饰性很强的风景画，三原色大胆的运用，就像在蓝地妆花缎上织上酱色和金色的图案那样的光彩夺目。

六合人说,在他们的乡间,有一种小花,绿叶黄瓣,不张扬,不招摇,悄悄地生长在乡野。但却以它质朴的美,把乡野装扮得生机勃勃,春意盎然。除了本文介绍的农民画代表人物之外,支撑起四合农民画的骨干还有刘卫红、彭家凤、丁冠华、王庆朝、施玉英等许多人，甚至有些作者连名字都不曾留下，他们就如同这一朵朵乡间的小花，深藏在文艺百花园的花丛之中。

水陆人间的道场神像

濮阳康京



三清神

水陆道场神像画是道教举行“ 斋醮 ”仪式时，按方位扦插和悬挂的各路神仙肖像画。与佛教举行水陆法会时悬挂的水陆画不同，佛教的水陆画主要以六道轮回众生相的故事为主要绘画内容，而道教的水陆画描绘的则是天地三界、十洲三岛各路神仙的人物画像。佛教以生为苦、以死为乐，而道教则是以生为乐、以长寿为大乐、以不死成仙为极乐。故而道教‘ 斋醮 ’仪式的主要内容是设坛驱邪消灾、请神捉鬼等。这些活动内容有现世的功利性，与佛教追求来世善恶因果而在今世苦心修炼截然相反。修道之人最大的心愿是自己在今世活得似神仙般快乐。

1988年高淳县淳溪镇居委会在拆修旧房时发现了 320 帧神仙画像,这批画像正是道教举行‘ 斋醮 ”仪式时，按方位摆插和悬挂的水陆道场神像画。特别是绘有各路神仙的肖像卷轴画，在造型、勾线、设色的艺术技巧上都有很高的水平,尽管这些水陆画出自民间画工之手,但其布局、结构以及意境都达到相当高的水平，反映了江南地区民间绘画的高超技艺。它是中国传统人物画延续的一



张道陵



南极仙翁

种艺术形式，也是研究江南地区，特别是高淳地区民间鬼神崇拜中的神仙谱系以及道教流派传承等历史实物。

这批神像画分神轴和斗牌两种规格。“神轴画”的画芯长1.7米，宽0.95米，道家举行“斋醮”仪式时按一定的次序悬挂于内坛大堂的梁柱上。南朝陶弘景《真灵位业图》把悬挂的顺序分为“七阶”，第一神阶悬挂着“三清”祖师画像，即“三洞教主”画像。依次序右位悬挂元始天尊画像，元始天尊为“三清”之首，传说居于天界最高的“玉清”仙境。《隋书·经籍志》称其生于太元之先，故名“元始”。次位悬挂的是灵宝天尊，灵宝天尊居于天界之“上清”仙境，即“三天”中之“禹余天”。据高淳本县的道士介绍，他们属于道家的“上清派”，这种悬挂法不知是有意还是无意，“上清”刚好在中间位。左首悬挂的是道德天尊画像，亦被尊为“太上老君”的老子像。老子传说由“冥寂玄通元气”(宇宙未形成前从混沌状态中产生的三元气之一)所化生，居于天界之“太清”仙境，即“三天”中之“大赤天”。

在举行水陆道场斋醮祭祷仪式时，古代结坛之法有九种：上三坛为国家设之，中三坛为臣僚设之，下三坛为士庶设之，后世设坛渐驰。《道藏》第265册所收《罗天大醮设醮仪》、《罗天大醮早朝仪》等，载有修斋设醮的各种仪式，在此就不多详述了。

“斗牌画”用多层订边纸裱成，中空。民间俗称“插牌”，画芯长0.56米，宽0.33米。根据所拜请的神仙按方位插放，是打斋请神时用。“斋法”大致分为“两类”，第一类有三种：1. 设供斋，可积德解愆；2. 节食斋，可和神保寿；3. 心斋，即疏瀹其心，除嗜欲，澡雪精神去秽累，掊击其智绝思虑。第二类有九种：1. 粗食，2. 蔬食，3. 节食，4. 服精，5. 服牙，6. 服光，7. 服气，8. 服元气，9. 胎食。(见《云笈七签》卷三十七“斋戒”及《玄门大论》“服食”、“胎息”、“行气”、“水火”、“黄牙”、“龙虎”、“紫河车”等都是道家的专用术语与名词，在此也不多做解释了。

从神像画背面的书款中可以知道，这批画像原系清代高淳县城东平殿和城隍庙二处

道观内的遗物，现殿、庙已毁。据原殿、庙内的两位小道士反映：以往两观中的神像画数量甚多，并且大小分箱集装，历经了太平天国的“洪杨之乱”、日军侵华时的分地集藏和1954年的特大洪水等天灾人祸兵燹的浩劫，所剩下的神像画由老道士统一收藏。“文化大革命”之中，画又被居委会从老道士家中抄走，成捆地集中堆压在居委会的楼角处，因墙塌遮盖，这些画方得以幸存下来。直到居委会拆修旧房时才被县文物部门发现，通过对神画逐一修复，使其得以重见天日并得到保护。

高淳道教文化源远流长，宫观遍布全县，文化遗存弥足珍贵，道教活动深入民间。句容茅山是道教上清派的基地，高淳主峰大游山、小茅山，乃句容茅山余脉，县内道教受上清派的熏陶颇深，为广泛传播而遍设道教宫观。据明清《高淳县志》及碑记所载，三国吴赤乌年间，在今阳江镇建“三元观”，晋太康年间在今古柏镇建“寻真观”，唐代在砖墙镇建“华国殿”，宋时淳溪镇建“万寿宫”。明、清二代，高淳各地又分别兴建了城隍庙、东平殿、降福殿、祠山殿、东岳庙、真武庙、关王庙、天后宫、杨泗庙、二郎庙、龙王庙、财神庙、五显神庙、灵官庙、王母娘娘庙、梓潼帝君(文昌帝君)庙等百余处之多。道教信徒人数众多，驱邪消灾、延寿纳吉等活动内容丰富多彩，铺陈豪华的隆重仪式，耗资巨大，不可胜数。随着时间的推移，道教文化遗存散佚颇多。然而值得欣慰的是，高淳县幸以保存下来的这批道教神像画幅，成为探索南北方明清道像绘画的承传体系、发展规律、审美文化等不可多得的实物。

神像题材广泛按类可分为：天堂、地狱、星宿神将、天妃女神、洞府福地、城隍土地等。神名分别为：道教中作为主持天界之祖，地位最高的“玉清”、“上清”、“太清”神；止奉为总执天道，主宰人间兵革之“玉皇大帝”为协助玉皇执掌天经地纬、日月星辰，统御诸星和四时气候之“天皇神”掌阴阳生育、万物之美与大地山河之秀的女“地皇神”有委炁聚功德、同声救罪人的“十方”诸天尊；主宰人间祸福的“天官”、“地官”、“水官”救苦天尊“太一”，夜明之“月府”神；总司风雨雷电的北方之“真武”神；道教界被认为能主持正义，区分良莠，专门惩处恶人而受到敬奉的“雷部”神；天帝中司掌南方的“炎帝”；专掌寿夭的“南斗”、“北斗”星神；有交通人神之间的“天师”；产生天地的“开辟”神；掌管幽都的“后土”；统管幽界吉凶、审判死者罪业的“十殿阎罗”；道坛上作司巡冥界、济世护法的“灵官”；女仙中有掌长生不老之药的“西王母”；人们祈求庄稼丰盛而供奉的“土地”神；作为授予顺产而受到人们信仰的“碧霄”；在茅山宗得道成仙的“三茅”真君；阴府守护城池的“城隍”；以及诸天、降福、电母、值符、财神、库神、监厨、监斋、十二弟子、琅霄、神霄、泰霄、和“崆峒山元阳洞”、“九功山白鹤洞”、“玉龙山云交洞”、“普陀山落伽洞”、“青峰山紫阳洞”、“终南山玉柱洞”等仙境洞府神祗，共计200多类尊，集道教神祗之大成，是我国明清时期民间道教绘画艺术的典型所在。

神像画主要用于亲人为死者超度亡灵或吃“血盆斋”祈福圆满时，请道士进行“还



林灵车

愿”的仪式。程式有“撑桥”、“破狱”、“拜塔”等，使死者脱离苦海。神轴、斗牌的使用多寡，需按“斋醮”时间的长短、“铺斋”场面的大小来确定数量，有针对性选择布置。如小场面，一般人死后，主家请道士诵经三天，用三尊“斗牌”，即“南斗”、“北斗”、“姜子牙”神。根据还愿的“铺斋”场面大小，有七天、十三天、二十一天之分。神像画的排列，按照神职的高低、化归依序悬挂或扦插。“斗牌”用时每幅两根竹篾，一头扦插在中空斗牌内，另一头将神牌立式插在盛装谷物的“斗”内，斗牌因此而得名。斗牌扦插于斗内，搁置于台阶上，而“神轴”则使用于大型“铺斋堂”，悬挂于大殿梁柱之上营造出一派神的庄重氛围。

晚清时期，母亲或父亲见“红（血）”死后，有在冥界受刑（即“坐血池塘”）之说。解脱的方法，需由亲子、侄儿等晚辈连续吃斋三年，而后举办“水陆道场”的“斋醮”仪式来超度亡灵，让其脱离苦海，这样做主要是报答父母的养育之恩。三年斋期之后，吃斋者少则数十人，多则数百人，合伙议定举办有关“斋醮”事宜。“斋醮”场地需选择大的祠堂，以方便进行。圆满血盆会，会期有五、七、九、十三天之分，这要视参加人数多寡，经费筹措情况来决定。

斋堂设置在祠堂正堂之中，搭八字形台阶五至七层，用以安置斗牌神像。斗牌分上、中、下三界。上界“天堂神”、中界“三岳仙真”、下界“丰都阎罗”。道场当面要放纸扎“木连生”（即傅罗卜菩萨），背后是青阳县县官，两旁是“监经神”和“监路神”。

规格较大的斋堂铺设祠堂正厅，平面布置成东、南、西、北、中五个方位，神坛高度10米左右，用七八张八仙桌堆叠而成。

第一层按东、南、西、北、中五个方位布设神祗：东方是青帝，青帝的左右是一殿阎罗、二殿阎罗；南方是赤帝，左右是三殿、四殿阎罗；西方是白帝，左右是五殿、六殿阎罗；北方

是黑帝,左右是七殿、八殿阎罗 中央是黄帝,左右是九殿、十殿阎罗。

第二层 斗牌神是"三十六天罡"、七十二地煞神"或"十二时辰神"。

第三层 安置九尊斗牌,即玉清境 神霄"玉清大帝"、青霄"好生大帝"、碧霄"总生大帝"、降霄"太平大帝"、景霄"中极大帝"、玉霄"皓元大帝"、琅霄"始青大帝"、紫霄"含景大帝"、太霄"晖明大帝"九霄神界。

第四层 挂"神轴"画五张。中是"太极真人",左右为"马、赵、温、岳"四大天将。

第五至七层(略)

参拜程式:

1."铺斋"开坛之始,鸣炮、击鼓召神、祷告。金台之上,金钟玉磬、渔鼓、简板伴奏,仪式中的道教音乐与民间乐曲相结合,其曲调名为"小和尚"、大过板"、小过板"、大过门"、小过门"、柳条金"、桂枝香"、手扶拦杆"等。用悦耳动听的道教音乐来感染群灵,用上烛天空,下照幽冥之灯烛,大堂内香烟缭绕的氛围,将人众带入那五蕴皆空的神界仙境。

2. 拜塔 将巨大的宝塔形纸扎安放在斗牌神像前一米左右处。塔四周环以"草龙"(系稻草扎成),参拜者排成一路纵队,头扎绢纱,身着素衣,腕带手铐,手捧香草,一边环绕塔的四周按锣鼓节拍缓步行进,从早至晚诵读"血盆经"等道家经文,以荐诚于天地,祈福于神灵。

3. 参拜前沐浴更衣,不饮酒食荤,清心洁身净房,换上全新衣裳、鞋袜,以示对神的诚敬。

"斋醮"圆满时,最后为了让布设在现场起监督作用的"值符神"迅速上天庭禀报全程虚实,需将"值符神"烧化。因"值符神"斗牌是逢"斋场"新配,不作长久供奉,画像工艺与长期供奉神像比要逊色的多。


祠山神魁头

高淳这批神轴、斗牌,因年久保管不善,已受潮霉变、虫蛀斑剥,但多数画像画面部分基本完好,色彩绚烂。每幅画中突出主神,地位较高的至尊神像挂轴画,容貌端庄,背后绘有圆环式背光,周边配上祥云,头顶饰有帷幔和华盖,服饰形制繁复 绘画参照古代有关官场礼制,以冠前垂旒,礼冠服饰区分等级 帝王神头戴通天冠,身着蟒袍,面部慈祥和蔼,天庭饱满,两耳垂肩、眼睛特别传神,手持法器或诸香华,肃穆端庄,膝下部配有仙鹤、虎豹或青狮、白象等神兽作坐骑 天妃等女神褒衣宽带,樱桃小嘴嫣然含笑,身披霞帛,长裙雅



道教神仙画群仙图

步衣着飘逸，面部丰腴慈祥；星宿神将，身披鳞甲；左右侍从一手执幢幡，一手握兵器或持经执简，规整、恭肃地守护两旁。诸神服饰、仪仗各异。

画面敷色多用滕黄、石绿、赭石、朱砂、藏青等矿物质颜料，艺术处理上采用多层色平涂和晕染相结合的工笔重彩技法。所画天地五帝、三界十方之尊神，以云彩作背景，用黄色作头上光环，衣冠纹饰、发髻和宝盖部位，使用沥粉描金。天堂背景设色多采用层染法烘托出其祥云缭绕的神界气氛。天际设色用藏青作底色，用白色点缀星宿坐标。画神像画是根据道教模本绘制的，造型依照中国流传的“富贵贫贱”相术，从儒道礼节、器具服饰、神兽坐骑、星象、云彩的画法来看，皆出自专业道教画家之手，如在“神轴”画中文殊广发天尊、普贤真人、太乙真人、黑虎玄坛、南极仙翁、老郎神、三清、众天仙图等“；斗牌”神像画中如十二时辰神、各洞府神、慈航真人、十殿阎罗等则在构图上采用传统的散点透视法，布局疏密有致，线条重轻纯熟、粗细流畅，既有工笔细腻、艳丽之气，又有世俗情趣的婉约之美。

在创作方法和技巧方面，有少数画稿构图略嫌呆板不严谨，布局过于程式化，但多数绘画显示出以形写神、神形兼备的画风。纵观道教绘画，既有皇家道教画正统画法，又有江南绘画流派的技法和民间审美意识，表现出我国江南地区传统的宗教信仰与纯朴的民间绘画艺术特色。这批道教神像画，因明清时三教合一思想的形成，众神像中既有中国远古神话传说中的盘古、女娲等，又有被汉化了的佛国菩萨，如道教中称为“慈航真人”的观世音，以及“普贤真人”“文殊广发天真”、地藏王、王灵官、韦驮等，具有江南民间巫文化鬼神崇拜的民俗特征。

在茅山全国道教文化学术研讨会上被一致认为：“高淳县收集、保存的300余帧道画是融专业和民间道教神画之集成，是目前国内保存民间道画像数量最多的道教文化遗产。”为研究江南地区不同历史时期的民族服装、脸部妆饰、发髻形制、礼仪习俗、绘画艺术、民间信仰、民俗文化、天文地理、科学文化与审判情趣提供了宝贵的资料，具有较高的研究价值。

说古论今的南京评话

周安庆　孔幼平

南京评话是南京地方曲艺的一个门类，又称南京的“说书”、“说大书”、“讲评词”等，就是用南京方言说书、讲故事、评说天下事。南京评话曾与扬州评话、苏州评话并称为江苏评话三大流派，是深受南京地区百姓喜爱的一种语言艺术。

南京评话历史溯源

“说书”这种形式在南京出现，是南朝宋、梁时期。由于当时佛教盛行，朝廷统治者笃信佛教，举国上下大肆建造佛寺庙庵。随着佛教文化的广泛传播，南京地区就出现了一种名为“唱导”的宣法讲经形式，它类似于我们今天的说书。主持“唱导”的，都是佛门僧众，他们在宣经讲法、释教典故的过程中，不只采取“转读”、“梵唱”等照本宣科式的说唱方法，而且还增加了“旁引譬喻”的成分，运用通俗易懂的典故、形象生动的比喻，力求更好地激发广大信徒的兴趣。这也促使佛僧们开始注意不断地提高自身的说、唱等表演能力，以达

到预期的效果。在以后讲经传教的过程中,说者常常是声情并茂,绘声绘色,而听者是聚精会神，为之动容，从而使佛教信徒的人数大大增加。这种以传经布道、劝世行善为内容的“说善书”活动不断延续和发展，一方面促进了宗教思想的广泛传播，另一方面也促进了南京口头表演艺术水平的提高。

隋唐以后，我国民间文学不断丰富发展，为南京地区的说书艺术提供了生根发芽的肥沃土壤。同时,说书艺术进一步的发展,也促进了民间文学创作水平的提高。然而,历史上南京地区真正出现‘评话’的文字记载,大约在明代。

明人都穆在《都公谈纂》中记载 明初洪武帝朱元璋建都南京后,有一天,想出了一个难题，召命擅长滑稽表演的扬州艺人陈君佐来说一个字的笑话。陈君佐闻讯后便禀告皇上,请求宽限一天再说。于是“君佐寻瞽人(即善说词话的盲人)善说词话者十数人,诈传上命”。到了第二天“诸瞽毕集,皆负琵琶。君佐引之见上(即朱元璋),至金水桥,大喝曰:‘拜!’诸瞽仓皇下跪,多堕水者,上不觉大笑”。尽管艺人陈君佐为博得皇帝大笑的做法，今天看起来是十分不地道的，但这段只有一个“拜”字的所谓笑话，则涉及到“词话”和“滑稽”的曲艺形式。清代戏剧理论家焦循在《剧说》中转引明人刘辰所作的《国初事迹》记载“洪武时令乐人(即艺人)张良才说评话,良才因做场擅写‘省委教坊司’招子,贴市门柱上。有近侍言之,太祖(即朱元璋)曰:‘贱人小辈,不宜宠用!’令小先锋张焕缚投于水中。”由此,一方面可见朱元璋的心狠手辣,但另一方面也反映了明代之初南京皇宫中存在艺人说书的娱乐活动的史实。同时，明王朝为了更好地维护自身的统治地位，害怕老百姓起来造反，又相继颁布了《禁做搬演杂剧律令》与禁止曲艺活动的有关法令，以更好地禁锢、束缚人们的思想。这些“清规戒律”以及因莫须有罪名可能带来的“文字狱”，让当时不少说书艺人毛骨悚然，民间说书活动自然也就受到了很大影响。然而宗教方面流传下来的一些‘说善书’活动,却未因此受到太大冲击。

明代后期,由于朝廷腐败昏庸,内忧外患,各种社会矛盾逐渐激化,加上一些天灾人祸的影响,到了崇祯年间,整个朝廷已摇摇欲坠。但由于内外诸种因素使然“留都”南京一时间却出现了畸形的繁华景象。一些达官显贵对皇朝前途不闻不问，只顾自己一时痛快享乐，在歌舞升平中醉生梦死。明代初期颁布的一些对说书活动的禁令，到此也因为无人管问而名存实亡。随着南京大量有钱、有闲阶层人数的增加，民间曲艺表演又开始有了新的市场，一大批外地的说书艺人纷至沓来，竞相设场亮相，著名说书艺人柳敬亭就是其中一位杰出的代表。这是南京评话艺术发展的一个重要时期。

柳敬亭原本姓曹,名永昌,字葵宇,江苏泰州人(另一说为通州人),因少年犯法避难而离家出走，后来为了重新做人，就改了姓名。他自崇祯七年(1634 年)开始浪迹南京,夫子庙桃叶渡畔的“长吟阁”，就是他后来设座说书的场所。在以后的 30 多年中,柳敬亭先后多次来往于南京和其他地区说书。其说书艺术精湛,人品、艺品皆高,尤其擅长《三国演

义》、《隋唐演义》、《水浒传》和《说岳全传》等,因此名噪一时。当时许多南京人均称赞他为“书绝”“南都第一”。明末文人张岱客居南京时就曾亲聆柳敬亭说书,他在《陶庵梦忆》中这样描述道:“余听其说《景阳岗武松打虎》白文,与本传大异。其描写刻划,微入毫发。说至筋节处,叱咤叫喊,汹涌崩屋。武松到店沽酒,店内无人,蓦地一吼,店中空缸、空甏皆瓮瓮有声……”明朝廷覆亡以后,国亡家破之痛让柳敬亭内心充满了悲凉与激愤,在说书过程中,他经常怀念故朝遗事,述说金陵兴衰,淋漓尽致地针贬时弊,藉以唤起了压抑在听众内心深处的民族情感和坚贞气节。黄宗羲也在《柳敬亭传》中称其“既在军中久,豪猾大侠、杀人亡命、流离遇合、破家失国之事,无不身亲见之。且五方杂音,乡俗好尚,习见习闻。每发一声,使人闻之,或如刀剑铁骑,飒然浮空;或如风号雨泣,鸟悲兽骇。亡国之恨顿生,檀板之声无色……”余怀的《板桥杂记》、孔尚任的《桃花扇》等中都留下了柳敬亭的生动身影,可见其说书艺术的迷人魅力。柳敬亭在南京的献艺活动,既丰富了当地广大民众的文化生活,拓展了民间说书市场空间,也对南京评话的发展产生了很大的推动作用。他所编演的故事早已成了后人学习演出的范本,难怪南北评话(书)艺人皆奉其为说书艺术的开派宗师。

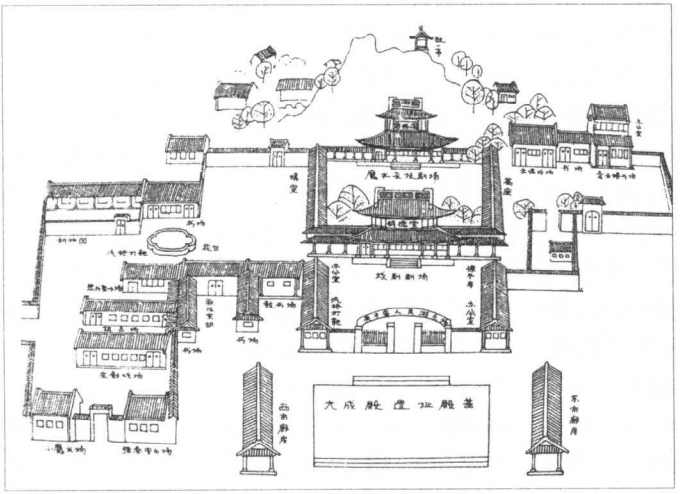
与柳敬亭同时代的另一位南京珠市名伎王月生,说书功底不凡,出场献艺也曾经名噪一时。还有一位值得人们怀念的南京说书艺人王乐水,虽然目前尚不见史书上关于他说书技艺的详细记载,但值得称道的是,王乐水曾因清兵南下而辗转浙江绍兴一带说书谋生,顺治三年(1646年),当他得知清军占领诸暨后竟愤而投水自杀,以死抗争。这一悲壮之举一直也为后世所推崇。另据传说,明末清初“说善书”的代表人物梦明和尚与醒姑,每次在南京说书献艺,颇能引人入胜,也曾受到广大听众的好评。

清初以后,尽管朝廷为了缓和满汉民族之间的尖锐矛盾,曾经采取一些较为尊重汉民族传统习俗的做法,但由于南京乃明朝的开国都城,京师北迁以后便成为“留都”,后来又是“反清复明”活动的中心。这里的一举一动所产生的影响,清朝廷自然不敢轻视。所以除了在政治和军事方面严控、打压外,对民间仍然采取“禁书”“禁戏”等政策。若有违悖者一经查实,均将给予取缔或法办。许多曲艺活动不敢明目张胆地在南京城里的一些娱乐场所公开进行,于是便纷纷转入“地下”活动,走进宗教寺院或广大农村地区。康熙年间刊行的由华阳散人所编的绣象小说《一枕奇》中写道:“时大来……问路到了报恩寺,看见一个和尚在那里说评话……说的是件新闻,是扬州张文秀的故事,说他如何受苦,如何受波查(即波折)……”由此可以窥见,南京佛教庙庵中还有佛僧登台说书的现象。

据当代南京评话老艺人孔幼平回忆,南京评话艺术发展到乾隆时期以后,就有了自己的行会组织“三皇会”(即敬天、地、人之皇为祖师),由当时的“说善书”艺人赵姓菩萨(其真名不详。有人称之为“晓波”,“菩萨”乃其绰号)创立。这一行会组织经历200余年之久而不衰,一直延续到20世纪中叶以后为止。据说赵菩萨尤擅演说《济公传》,后来还

被南京评话艺人尊奉为祖师爷。相传风流倜傥的乾隆皇帝南巡金陵时，曾微服私访赴其寓中，专门听他说书。乾隆为其精湛的说书艺术所折服，临行前还欣然题词“活龙活现，人皆喜闻”。赵菩萨由此名声大振，一时间也曾引起轰动，现场盛况有时则超过了当年的柳敬亭。但也另有传说，乾隆时期的评话艺人童家万，后来也曾被尊为南京评话的祖师。

清代中期以后，由于朝廷限制民间曲艺活动的政策有所松弛，南京地区以夫子庙为中心的民众曲艺市场又逐渐地恢复起来。据捧花生的《画舫余谭》中描述，夫子庙一带“值晴明日，百戏具陈。……凡可以娱视听者，翘首伸颈，围如堵墙。评泊优劣，啧啧有言”。他还在《秦淮画舫录》写道，上元艺伎吴翠珩“初来艳雪家，螓首蛾眉，聪明秀婉，知书识字，且工觞政。每于广坐构思之际，徐出一语。恰中窾要。无事则手把一编，为诸姬评话”。在当时，讲故事也是一些秦淮歌伎所具备的基本演艺技能。近人徐珂也在《清稗类钞》中讲：“乾隆末叶，江宁每有无业游民，略熟《西游记》，即挟鱼鼓，诣诸妓家，探其睡罢浴余，演说一二回，藉消清倦。所冀者，杖头微资而已。”由此可见，当时南京地区的说书活动是比较普遍的。南京评话就是在这样的环境中，平稳地向前发展。这一时期名家高手云集，书场高朋满座，朗朗说书声不绝于耳。但是到了太平天国定都南京以后，天王洪秀全因为奉行拜上帝教而排斥其它，包括评话在内的南京地区一些传统民间文化和民俗活动均受到冲击。1864年湘军攻占南京后，意欲恢复昔日秦淮河畔的风月繁华，粉饰太平，于是又开禁秦淮灯舫、疏浚秦淮河道，重建一些因兵燹而废的建筑。外地的曲艺演员也纷纷来到南京夫子庙一带做场献艺，促使当地的曲艺活动也渐渐得到复苏。不久，江苏巡抚丁日昌奏旨获准在江苏境内开展所谓的“禁淫词小说”运动。但一些并不淫秽书籍也遭到查禁，因此南京评话的发展又受到了较大影响，艺人们的活动被迫再次从南京城里流向乡村……



1955年夫子庙人民游乐场全景

光绪年间至民国初期，伴随着资本主义经济萌芽的出现，东南沿海一带经济较快发展，各地三教九流大量地涌入南京，南京评话开始有了新的观众群体，由此进入了一个发展的兴盛期。茶馆、书场、书棚纷纷出现了摆场说书的。到1910年前后，全市类似浦口临江路江滩综合游艺场等各类曲

艺茶馆、书场多达 40 家左右。

民国建都以后，南京再次成为全国曲艺活动中心，各地曲种在南京竞相献艺，争奇斗艳。仅当时金陵城里的南京评话艺人就已经超过了百人，声势逐渐地超过了其他曲种。除了原有的一些演出场所之外，1920 年下关黄泥滩一带也形成了游艺杂耍场，其中就有南京评话的演说活动。5 年以后，位于下关永宁街的“聚宝园”书场开业招揽听众。另据有关部门统计：“1929 年，全市清唱茶社 20 家……评书 59 家；1939 年，全市清唱茶社、大鼓书场、说书茶会共 67 家。”演出场所纷纷涌现和迅速发展，促进了南京评话的繁荣发展，涌现了不少名家高手，如说《水浒》的李朝云、张长如、陈秀山，讲《三国》的周善之、张鸿儒，擅《唐宋书》的何锦朝、何锦堂等。抗日战争前后，南京评话所评述的内容也从“三皇五帝到如今”，表演书目不断增多，说书听书的盛况甚至不亚于看戏唱戏的，大有呈平分秋色之势。这一时期，南京全城书场已有近百处，说书艺人约二百余人，各种流派纷呈，各具千秋。其中成就较大的评话艺人，还有张雨臣、孔筱平、田少章、戴金山等人。“江山代有才人出”，一些后起之秀如张幼臣、孔幼平、谢祖庆、郭正明、杜少山、汤定福、卞学文、贺长荣等人，也相继在南京评话界脱颖而出。南京评话进入传播媒介的最早时间是在“汪伪政权”统治时期，即 1942 年前后，评话艺人张鸿儒在当时的南京广播电台中播讲评话《三国演义》，曾给日寇铁蹄践踏下的南京民众送来一丝轻风。抗战胜利后，南京地区的一些广播电台也举办过“空中书场”，定期播放《三国演义》、《聊斋志异》等长篇评话书目，丰富了广大老百姓的日常文化生活。

南京评话发展现状

新中国成立以后，当地政府对南京曲艺事业发展十分重视，并给予了大力支持，多次拨款在夫子庙、新街口和三牌楼等地修建了数十间书场，特别是 1955 年夫子庙人民游乐场的建成，南京评话的演出环境得到了较大改善。不少评话艺人先后参加了南京曲艺团和其它一些曲艺表演团体。他们一方面对传统书目进行挖掘整理、提炼加工，另一方面则深入社会生活，努力汲取生活养料，在继承传统的基础上推陈出新，创作并改编了一些新书目如《义民册》（原名《万民册》）等，给南京评话注入了新的空气，增添了新的活力。1958 年 6 月，他们以中共党员黄励事迹改编创作的评话《雨花台上红旗飘》在江苏省曲艺会演中一举获得了创作奖和表演奖，后来在全国第一届曲艺评话调演中受到了行家的称赞。该书目在江苏省人民广播电台多次播放，并由江苏文艺出版社出版发行，产生了广泛的社会反响。尤其值得一提的是，著名老艺人张雨臣之子张幼臣，他是南京评话艺人中的佼佼者，在全国说书界都具有较大的影响。他根据南京地区新的移民增加后对南京方言的影



孔幼平说书

响,毅然将南京官话引入。这一继往开来之举大大地增强了南京评话的表现力和生命力。1961 年 12 月,张幼臣在江苏省评话流派观摩会上,演出传统书目《周侗访友》片断‘ 访赵昆 ”,受到了与会行家们的一致好评。在全国第一届曲艺评话调演中,张幼臣还获得了由当时的文化部长陆定一亲自颁发的“ 评话艺术家 ”奖状。这一时期蜚声书坛的南京评话艺人,还有孔幼平、金少臣、王小瀛等人。南京城里比较有名的书场则有夫子庙游乐场书场、新街口未名书场、百花书场,以及山西路和平书场等。

1966 年开始的‘ 文化大革命 ”运动“ 破四旧、立四新 ”,南京评话几乎销声匿迹,一些艺人也受到不公正的对待。改革开放以来,南京评话艺术又重新获得了新生。

20 世纪 80 年代开始,南京评话经常与其他曲种同台演出,共同营造了当代南京曲坛百花齐放、争奇斗艳的繁盛景象。而这一时期活跃在南京书坛的评话艺人,则有孔幼平等人,特别是孔幼平自幼受环境薰染,深得家父孔筱平之真传,而且能编善演,他演说的《乾隆下江南》、《吕四娘刺雍正》、《刘镛私访》和《明英烈传》等,语言诙谐,生动活泼,颇受广大群众的欢迎。

由于南京方言属于江淮语系,所以南京评话也曾受到周边地区不少民众的喜爱。然而,在城市现代化的进程中,随着外来人口不断增加,也使得南京传统方言的影响日渐式微。近年来,南京评话艺术后继乏人,听众不断减少,生存状况每况愈下。这些问题值得引起重视,更需要给予大力扶持。

南京评话风格特点

清代初期戏曲理论家李渔羁旅南京时,在他的名著《闲情偶寄》中写道,评书(话)是“ 话则本之街谈巷议,事则取其直说明言 ”。其实南京评话亦然,它包括了‘ 说 ”与‘ 评 ”两个基本方面,即艺人不仅叙述故事情节,塑造人物形象,而且还对所述人和事物的真假、善恶及美丑等,发表个人看法见解,藉以渲染烘托气氛,既达到说书时所产生的情景交融境

界，也能对广大听众有所启迪，领悟其中深刻内涵。

南京评话的内容涉及面广，如神话传说、民间故事、历史事件、轶闻趣事和现实生活等。它非常讲究事理的逻辑性、哲理性，力求以通俗易懂的大众语言，真实生动地再现典型环境中的典型人物。其基本形式特点仍为单人表演（行话称为“单档”），通常只说不唱，完全靠说表、噱头、手面、眼神等表演功夫折服听众。演出道具就是一把折扇，一方醒木。艺人手持折扇，一方面显示潇洒之态，同时可借用折扇辅助表演，模拟各种物件。评话艺人还可以根据故事情节发展的需要，以不同方法敲击醒木，通过产生不同的声音来吸引听众的注意力。

南京评话的表演语言主要由两部分组成，艺人叙述故事情节时通常采用南京方言或南京官话，这是主要的语言部分；而模仿故事中人物说话，则采用其家乡方言来增强艺术效果，如模仿苏州话、扬州话、河南话、山西话、山东话、四川话等，这样一来，故事中人物情感个性就得到了更好的表现，整体形象也会更加地鲜活起来。但这也对艺人的基本功提出的更高的要求。此外，评话艺人还要练就模仿各种声响的“口技”本领，如虎啸狼嚎、马嘶犬吠、雷鸣电闪、击鼓放声等。评话艺人的语言必须流畅诙谐，抑扬顿挫，有张有弛，从而生发出“全凭一张嘴，满台风雷吼”的艺术魅力。

在南京评话艺人当中，有的属于师承家传，而有的则是师传衣钵，因此演技风格各异，各擅所长。如清末秀才张鸿儒在表演《三国演义》时既能“说”，也善于“评”，语言修饰性强，文学性和艺术性高，具有独到见解。而周善之说《三国演义》，则以说表细腻擅长，使性格各异的人物形象不时地浮现在听众面前。根据每个艺人“文说”、“做功”表现的不同，南京评话通常又分为文、武两派。文派又称“呆口”，比较注重艺人的“三寸口舌”说功；而武派则更讲究艺人的形象语言，主人公的音容笑貌、一举一动，皆模仿得惟妙惟肖。同样是演说《水浒传》，著名艺人陈秀山就精于文说，善于细腻传神地塑造人物形象；而另一位老艺人张长如则擅长武打，侧重展示书中主人公的表情和动作变化，如模仿主人公耍拳舞腿，使刀弄棒等，因此故事中的人物形象则更加栩栩如生。此外按照传统书目分类，还可以分为“袍带书”、“短打书”。至于对同一个故事内容是提纲挈领地直述情节、还是系统完整地演讲出来，则可以分为“快说”与“慢说”……

历代南京评话艺人创作了一些优秀的评话书目，为我们保留下了一笔丰富的民间曲艺遗产。如，讲述宋代周侗自幼拜南方五老之一、掌门人苗天雨为师的故事《周侗访友》（又名《八朵云》），描写济公行善除恶、劫富济贫的故事《济公传》（又名《疯僧传》），叙述六合地区真人真事以及民间传衍的片断故事《达子敬打马猴》（又名《六邑传清》、《古棠奇侠传》），反映现实生活的《雨花台上红旗飘》等，此外还有一直流传较广的《吕四娘刺雍正》（又名《雍正皇帝》）、《乾隆下江南》（又名《乾隆传》）等。在现存的一些传统评话书目如《明英烈传》中，还保留了大量的南京山川形胜、风土人情和方言俚语，为研究南京的历史提供了宝贵的资料。

妙趣横生的南京白话

周安庆　孔幼平

南京白话是一种运用南京方言逗人取乐的喜剧曲艺形式。尽管南京白话产生的历史并不算太长,但其影响不可小觑,它与南京评话、南京白局一样，是金陵民间曲艺百花园中一朵绚丽多彩的奇葩。

南京白话的发展历程

明清两代到民国初年，伴随着封闭的国门被慢慢打开,资本主义经济在中国开始萌芽,城市数量猛增,人口大量涌入城市,从而大大促进了说唱艺术的发展。一方面城市周边地区赋有浓郁地方色彩的民间说唱纷纷流向城市，另一方面一些老曲种在流布过程中，结合各地地域和方言的特点发生着变化。南京白话就在此时初露倪端。

南京自明代以来，一直就是我国南方地区的经济、文化中心,经济、商贸、文化繁荣。随着各地民众的不断进入，不同地域的文化艺术在这里竞相登场。清末民初，南京的曲艺活动已经非常兴

盛,城里表演‘什样杂耍’戏楼茶馆比比皆是,各地艺人借机闯荡南京,在夫子庙一带搭场卖艺。此时北方相声艺人王子亮、路采翔等人来到南京‘趟路子’。由于南、北方语言之间沟通障碍，初来乍到的北方相声难以被南京的百姓普遍接受。所以，相声艺术初次进入南京,因‘水土不服’而失败。

民国时期,作为首都的南京,又成为全国的政治、经济、文化中心,各色人咸集于此。随着新的观众群体的形成和不断增加，刺激了更多的艺人前来南京。因此，各路曲艺名家荟萃南京,相互观摩,竞相献艺,各领风骚。此时,北方相声艺人老万人迷、万人迷、周蛤蟆、张寿臣、马三立、刘宝瑞、高元钧、赵振铎、顾海泉、李伯祥等人,相继挥师南下,以谋求发展的空间。为了尽快打入南京演艺市场，他们认真研究了当时南京听众的文化心理、审美情趣和风俗习惯，并在艺术实践中不断改进表演风格，使之更加贴近南京民众的习俗爱好，终于凭着厚实的语言功力和丰富多彩的节目内容，赢得了广大听众的欢迎。相声这种曲艺形式,终于在南京站稳了脚跟。

与此同时，在南京的一大批相声观众群中，有两位原先说评话的同父异母兄弟周凤明和钱天笑（原名周凤亮，后来改此艺名），他们看到北方相声艺人在南京一带的演出十分“火爆”,便开始动起了脑筋。如何将北方相声之长,融合到南京本地的曲艺中,以吸引更多的南京百姓。于是兄弟俩开始在实践中摸索尝试，他们决定摒弃北方方言中不为南京民众所接受的一些生僻口语，而直接改用贴切易懂的南京方言土语插科打诨，来增加表演的现场效果。经过这样的大胆改革后,他俩在 1930 年的演出中初战告捷。在观众的热烈欢呼声中，他们又开始尝试把更多的南京口语、土话用于相声曲目中，像什么“乖乖隆的冬”、“哎呀我的妈”、“啊是地呀”、“活烧包”、“大甩料”、“韶死人了”、“舌搭子”、“十里八达”、“夹生”、“犯嫌”、“胎气”、“老巴子”、“二百五”、“海里胡天”、“乌七八糟”、“算活拉倒”、“瘪里八怪’等,居然获得了很大的成功。但是在旧社会,大多数闯荡江湖的民间艺人，相互之间普遍存在着门户之见，因此不少北方相声艺人对钱天笑的这一行为不屑一顾,认为此举不伦不类,甚至还予以蔑视,拒绝与之同台演出。不久以后,周凤明也因种种原因,放弃‘南京相声’,重操评话旧业。钱天笑在这种情况下不改初衷,独自‘撂地’演出,毅然地坚持了下来。他用南京土话演说许多单口相声,如《解学士》、《武则天》（此系“荤口”，女性观众免听）、《满汉斗》（即刘镛斗和珅）、《张广太回家》、《宋金刚押宝》、《月明康熙看戏》、《纪晓岚》、《袁世凯当皇帝》、《蔡锷云南起义》等著名段子,在南京夫子庙地区轰动一时。他在演出中始终坚持突出“相声”中的南京方言，同时还经常临场发挥，把南京的方言土语应用得妙趣横生、恰到好处，因此博得了广大观众的热烈掌声。然而作为一种新的艺术形式的探索，钱天笑在进退两难的实践中充满着许多困惑，这使得他的表演一直处在依附于相声，而又不被相声所认可的尴尬状况中。但他创造性地运用南京方言来演说逗乐的客观事实，却是一件很有积极意义的事情，也是对相声艺术的发展和

传承。在根据同名传统相声曲目移植而成的《杂学唱》中，钱天笑就将原来用京剧形式来学唱的内容，改成用南京老百姓耳熟能详的南京白局、民间小调和扬剧等表演，常常令观众拍手叫绝、和声助兴。《杂学唱》可谓是南京白话雏形期的曲目，虽然钱天笑没有为此艺术形式命名，而他却为“南京白话”的产生做出了重要贡献。

1954年，钱天笑参加南京相声演出小组（该小组1956年改名为“群鸣”相声队，1958年整体并入南京曲艺团），他的“南京相声”才得以与北方相声同台演出。但由于钱天笑的表演还停留在用南京方言简单地对相声曲目进行模仿，而在具体的题材创作、表现技巧、艺术风格等方面缺乏艺术的系统性和鲜明个性，因此一直无法以独立的地方曲种自立。他的表演在我国曲艺界也没能引起太大的关注。但是尽管如此，他的表演还是很受南京地区群众欢迎的。

1963年，南京市秦淮区文化馆业余曲艺演出队演员李宗汉、梁汉辰等人，编演了曲艺节目《老相识》，该节目通过两位多年不见的老朋友在街上邂逅，彼此以亲身体会讲述南京城在解放前后的变化，从不同侧面歌颂了中国共产党的正确领导和社会主义制度的优越性。他们首先在秦淮区文化馆剧场内以相声的形式进行表演，但由于他们的普通话不过关，南京口音比较重，再加上该节目题材内容比较严肃，其中的逗笑“包袱”比较少，缺乏相声所应有的风趣，因而首次亮相效果不佳。后来总结经验教训，在全队同志的建议下，除了在节目内容上稍加修改外，他们改用南京本土方言再次进行表演，结果从头至尾，现场气氛热烈，观众笑声不断。这次演出获得极大成功，取得了很大的社会反响。通过几次演出的对比分析，他们发现，忠于生活、贴近百姓的内容题材，加上南京方言的表演形式，无疑是一种深受广大群众喜爱和欢迎的曲艺形式，沿着这条路走下去，一定能行得通。如果继续单纯地效仿相声的形式，是不会有大的作为的。同时该曲艺形式也借鉴了南京白局的一些内容和表演形式，不如取名“南京白话”，最终在几代曲艺艺人的不懈探索和努力下，南京白话这一地方曲种终于“瓜熟蒂落”，正式诞生了。《老相识》脚本，还在《曲艺》杂志上公开发表。

“文化大革命”运动开始后，一些专业曲艺团体被撤消，不少文化娱乐活动被禁止或者受到限制。南京白话的发展也曾受到一定影响。但由于南京白话的内容都以反映时势为主，加之大多数南京白话演员都是工人出身，因此多数人没有受到太大的冲击，反而南京白话在这一时期还有了明显的发展，演员阵容不断扩大，表演曲目也不断增多。

20世纪70年代后期，南京白话的发展逐步走向成熟。1976年，南京白话《红心曲》参加江苏省文艺调演，获得了演出二等奖和创作三等奖；1977年，南京白话《包你满意》参加南京市职工文艺调演，获得了演出一等奖、创作一等奖，1979年该节目参加江苏省职工文艺调演，又获得了创作和演出两个一等奖，并成为南京白话的传统保留节目，其脚本还在《金陵百花》杂志上发表；1982年，南京白话还表演了《柜台》、《三分钱》、《桑树芽》、



白话艺人卜俊保和杨瑞伯

《太平天国》、《哭笑不得》等优秀曲目,并产生了较大影响,《鸡和蛋》、《节节高》等曲目曾在银行系统会演中分别获得一、二等奖;1986 年,南京白话《红花赞》赴徐州市参加江苏省相声艺术邀请赛，也受到了与会者的好评；1989 年,《庙上风情》参加了'中国艺术节(南京片区)'的文艺演出。在庆祝南京广播电台新中波发射台建成开播的相声会上,南京白话演员查志华、卜俊保合说的《众星捧月》,也受到了广大观众的一致好评,著名相声艺术家马季先生在观看演出后，对南京白话的艺术特色给予高度评价。当代书坛“草圣”林散之也为南京白话留下了“南北相声”的精湛题词。南京白话的影响由此不断扩大，并且开始在镇江、马鞍山、芜湖、滁州等地产生了一定影响。主要演员有黄志祥、梅军、石公权、查志华、刘建成、顾少忠、卜俊保、刘奎龙、曹道行等约 20 余人。所表演的节目既有传统段子（多数是从相声曲目中改编移植过来的）如《猜好说好》、《说一不二》、《吆喝叫卖》、《反正话》、《找金》,还有更多的是反映现实生活的曲目,如《管理新风》、《人情债》、《三分钱》、《包你满意》、《路路通》等曲目。值得一提的是,在 2003、2004 年中,南京评话老艺人孔幼平在夫子庙旁的瞻园“王府之夜”晚会上，表演了南京白话《趣说南京话》,广泛宣传南京地方文化的特色，因此受到了海内外游人欢迎。

为了进一步保护南京地方民间文化,省、市电视台、电台及政府相关部门,曾先后多次

为南京白话录音、录像，并积极宣传。为南京民间文艺的发展留下了宝贵的资料。

南京白话的艺术特色

南京白话是富有地方特色的喜剧曲艺形式，它的产生与北方相声的传入密不可分，是相声艺术的变异与发展。两者之间既有联系，又有区别。

南京白话从早期对北方相声的简单模仿，到真正形成本地独特的曲艺形式，南京白话既遵循了相声艺术的一些表演规律，又在实践中创造出一些自身的表演特点。在曲目的表叙方式中，南京白话将相声原来的客体性叙述转换为第一人称自传性叙述，表演重于说表，增强了观众的亲切感。它依靠脚本的喜剧性、表演的戏剧性和南京方言土话独特性来取胜,完全摆脱了北方语言的束缚,也淡化了相声‘四功”“四法’等基本表演规则。以真情诚朴、风趣诙谐的表演,换来广大观众的笑声和掌声,这是南京白话追求的艺术目标。

南京白话的生存状态

南京地方的风土人情一直滋润着南京白话的生存与发展。但是，自从南京白话诞生以来，它均由业余演员登台唱主角，基本上依附南京市的一些曲艺团体而生存。后来由于种种原因，这些组织逐渐停止了南京白话的演出活动，南京白话的生存与发展，因此也受到了比较大的影响。特别是自 20 世纪 90 年代以来，随着外来文化的不断涌入和人们审美观点的改变，传统民间艺术受到了很大的冲击，南京白话表演活动逐步萎缩，只有在一些街道社区、企事业单位举办的联欢会、庆祝会上偶尔亮相。然而时至今日,有些白话老演员陆续去世，在世者都已垂垂老矣！南京白话后继乏人的现象十分突出。如今的南京白话也是知音难觅,在年轻一代的南京人中,人们恐怕很难再找到几个热心的观众了。因此,一些民间老艺人和社会有识之士曾经多次竭诚呼吁，南京白话濒临消逝的困境令人堪忧，现在该是大力抢救它的时候了！

乡音土韵的南京白局

王涌坚

南京白局是以南京方言表演的一种民间说唱艺术。流行于南京市区和六合、浦口、江宁、栖霞、雨花以及安徽的来安、天长等地区。

南京白局是由南京丝织业(云锦、绒、缎)的机房工人所创造的。在漫长而枯燥的机房生产中，他们手不停梭，口唱小曲，自娱自乐；“机房里唱戏”，逐渐从明清俗曲、江南小调而发展成曲牌联缀、曲目日渐丰富的民间说唱艺术。



马敬华、戴辉演出双口说唱《两块六》

“家生玩友”的贡献

史称“秣陵之民善织”。从六朝“锦署”、“织室”，元朝东、西“织染局”，明朝“神帛堂”、“供应机房”，到清朝的“江宁织造府”、“织”，是南京的“巨业也”（《同治上江两县志》卷七《食货》）。丝织业成为南京人赖以谋生的主要职业，在南京的各行各业位居首位。最盛时，城乡内外，织机总数达五万余台，居全国之首。除官办织局外，民间散户更是星罗棋布，遍及南京城乡。秣陵

关、陶吴镇、禄口镇、横溪桥、燕子矶、尧化门、孝陵卫和江北的六合、大厂、浦口各乡镇，都分布着大量的熟练的丝织工人。而最为集中的地区，则是秦淮区的门东、门西一带，真可谓“万户机抒声”。直接从业者10余万人，而依靠丝织业为生的市民达20余万人，年产值达白银1 200万两以上，大大促进了南京经济的繁荣。

在这庞大丝织云锦工人队伍中，出现了许许多多爱唱小曲的积极分子——“家生玩友”。“家生”为本家子弟也；“玩友”是兴趣相同者聚而闲玩，就跟戏曲界的票房、票友一样。“家生玩友”们，忙里偷闲，苦中作乐，习唱小曲，切磋琢磨。就是这样的不断的琢磨，曲调丰富了，曲目成形了，把“三言两语”琢磨成了“曲牌蝉联”的说唱艺术，完成了向地方曲种的过渡。同时，“家生玩友”的队伍也在不断扩大，逐渐地从丝织业发展到了厨、浴、发、茶等服务行业。正是这些“家生玩友”们，催生了白局艺术的诞生与成长。

“家生玩友”们的演唱都在业余，演出场合大多在中元节的盂兰盆会或民间遇有婚嫁寿诞喜庆之事时的义务演唱。“受请不受拘”，白唱不卖钱，又因为每演一场称为“摆一局”，所以人们就叫它为“白局”。

历史踪迹的追寻

身处“吴头楚尾”的南京人，自古就爱唱。且不说六朝的吴歌西曲，单说明清两代的民间俗曲，就广泛流行于秦淮两岸。明人沈德符《万历野获编》卷十五《时尚小令》云：“嘉隆年间乃兴‘闹五更’、‘寄生草’……‘银纽丝’之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远。”清初刘廷玑在《在园杂志》卷三中云：“小曲者如‘倒板桨’、‘靛花开’、‘跌落金钱’，不一而类。”据原白局曲艺团著名编剧蔡振中先生考证，这些都是白局的常用曲调，今名叫做“五更调”、“剪剪花”之类。

值得一提的是“鲜花调”，在白局曲调中原名“闻鲜花”，闻了茉莉闻玫瑰，闻了水仙再闻金银花。而在代代相传之中，艺人们传着传着，就把这个“闻”字省掉了，而直呼“鲜花调”了。

六十多年前，在南京郊区的金牛山下，因为有了著名音乐家何仿先生的发掘改编，“鲜花调”成了一首香飘海内外的《茉莉花》。

殊不知早在六百多年前的南京，有一群获罪于朱元璋的南京人，被发配流放到青海，他们从南京带去了“鲜花调”，一直传唱至今。俗话说“万变不离其宗”，经过漫长的六百年传承和演变，这两支“鲜花调”居然在2004年的北京相会在中央电视台《茉莉花》专题节目中，这不能不说这是“鲜花调”与南京的特殊缘分。

除了“鲜花调”，还有一首“南京调”也“传之四方”。成书于清代乾隆末年李斗所著

的《扬州画舫录》，在卷一一《虹桥录下》中提到了扬州清曲，也“间亦效之”地演唱当时已“传之四方”的“南京调”了。这是目前我们所见到的有关白局的最早记载，因为“南京调”是白局的古腔本调，又称‘数板’或‘新闻腔”。直到今天，仍然是白局的基本曲牌。而古腔本调的出现，说明南京白局在乾隆年间已从小曲演进成说唱音乐的体裁样式了。



周惠琴、潘春华表演双口彩唱《母子会》

到了道光年代，白局已成为一种有故事，有人物，有说有唱，曲牌联缀的完整的曲艺形式，出现在太平天国定鼎天京祭奠阵亡将士的盂兰盆会上。这是根据生于光绪六年的云锦老艺人张元发的回忆，他说：“在进汉府（织染局系明汉王高煦旧第，故相沿称为汉府）做学徒时，不仅汉府有白局的演唱活动，还听得父亲（清道光三十年生）讲起，太平天国定鼎天京（清咸丰三年，1853 年）时，亲眼目睹了白局在追奠阵亡将士的盂兰盆会上摆局演唱。”据蔡振中先生当年的调查，许多老艺人都知道机房工人唱白局祭奠天国忠魂这件事。

到了光绪年间，白局的创作和演出都进入了高潮。编词唱新闻是白局的一大特点，凡当时发生的社会新闻、重大事件，白局很快就编成‘新闻段’传唱开来。光绪年间发生的三件大事就成了白局‘两倒一抢’的‘新闻段’：‘两倒’就是《倒城墙》和《倒文德桥》；‘一抢’就是《抢官米》。

光绪二十八年春，聚宝门夜半崩塌十余丈，城下居民屋毁人亡、惨不忍睹，白局艺人很快就把这件惨案，编成了《倒城墙》“新闻段”传唱开来。光绪三十年端午节，市民争看泮池龙舟竞渡，拥塞文德桥，发生挤断桥栏杆，溺毙数十人的又一惨案，很快又一段“新闻段”《倒文德桥》在市民中广为传唱。特别是光绪二十四年五月十三日，南京城“一不破圩，二不干旱”；奸商贿买官府，凭空米价大涨”，因而‘官逼民反’；‘大抢官米行’。白局艺人们以最快的速度，将这件重大的时事新闻编成“新闻段”摆局演唱，鞭挞了贪官奸商的丑恶嘴脸，受到了广大市民的好评和欢迎。这对于既无文化又无充裕时间的云锦工人来说，扬正气、鞭丑恶，以最快的速度反映现实斗争，真是难能可贵。

民国建立之后，白局终于见诸文字，出现在文人的笔记当中。自称‘钟山旧民’的夏仁

虎，在他成书于民国四年(1915年)的《岁华忆语》“斋孤”条中说：“自七月七日后，坊中多延僧作佛事，谓之‘斋孤’，至中元始已。大坊小巷，连台讽诵，莲灯灿烂，妇孺喧阗，往往达旦。……亦有高搭灯棚清音坐唱者，以不受值，故曰‘走白局’。”著名文人卢前在《冶城话旧》书中也写道：“近日盂兰盆会盛行于城南，作佛事道场者固多，亦有唱北(白)局者，十余年来无此风光。”为什么会“无此风光”？据老艺人们回忆，白局在历史上曾有过“三起三落”，曾国荃破天京、清室退位和日寇侵华为“三落”。而成书于1945年的《冶城话旧》，说的这“十余年来”，正是南京人民身处惨绝人寰的日寇屠刀之下，国破家亡白局焉能再风光？

新中国的诞生，白局枯木逢春，1959年国庆十周年，在南京群众文艺大汇演中，秦淮、建邺、六合等区县自编自演了一批新编白局，受到一致好评。广大市民重新看到了巧用方言、诙谐幽默、说唱俱佳的南京白局，看到了从“白摆一局”“自娱自乐”的老白局，变成了讴歌新人新事、“寓教于乐”的新白局。南京白局重放光彩。

1960年6月，在南京市总工会主席夏冰流的积极倡导下，经市政府批准，成立了全民所有制的南京市工人白局实验曲剧团。1965年1月，南京市文化局正式接管，更名为南京市白局曲艺团。从此南京白局进入了一个空前繁荣的时期。他们除恢复上演了一批优秀的传统曲目外，还创作移植了《夸煤店》、《风雪送钢针》、《王老头配茶壶盖》、《顾正红》等大量的新曲目。在白局音乐的挖掘整理方面，1960年6月，他们专门邀请了庄汉、徐振民、刘文玉等音乐专家，为纪鑫山、聂少亭、梁汉臣、左邦运等老艺人录音记谱，编印了历史上第一本《白局曲调选》。

十年动乱，白局难逃此劫，剧团撤销，艺人星散。迄今为止，老艺人们已相继故去，而60年代培养的年轻演员们，也都步入了花甲之年。



门东、门西白局玩友摆局演唱

2004年初，秦淮区文化局、文化馆走访南京白局老艺人，多方征集白局史料，成立白局剧团，并着手整理系统反映南京白局的图书。7月，江苏省文化厅将南京白局列入《江苏省民族民间文化保护工程》，对南京白局起到积极的作用。

白局艺术的特点

曲调丰富　白局素有“百曲”,也有“丝弦百曲”之称。常用曲调分为“曲牌”和“俗曲”两大类。主要曲牌有“梳妆台”、“剪剪花”、“川心调”、“满江红”、“银纽丝”、“太平年”等。俗曲有“五更鼓儿咚”、“闻鲜花”(即“鲜花调”)、“艺字调”、“二簧屏”、“下河调”、“夸夸调”等。

曲目丰富　仅传统曲目就有近百。大致可分以下几类：

婚嫁寿诞喜庆吉祥类有《八仙上寿》、《百鸟朝凤》、《采鲜桃》等；

民间传说历史故事类有《古人名》、《智斗霸王》、《吕蒙正困寒窑》、《秦雪梅吊孝》等；

金陵民俗风景名胜类有《金陵遍地景》、《金陵风俗景》、《数灯》、《南京十杯酒》等；

婚丧嫁娶男女爱情类有《英台思兄》、《卖油郎独占花魁》、《采芦蒿》、《小寡妇上坟》、《二姑娘害相思》等；

现编现唱新闻时事类有《倒城墙》、《倒文德桥》、《抢官米》、《打议员》等；

此外,还有以幽默风趣见长,或以滑稽搞笑为主的著名唱段,如《机房苦》、《相遇十个郎》、《乔奶奶骂猫》等。

语言诙谐　说方言,唱俚曲,滑稽热闹。在唱词道白中,艺人们巧用南京方言,巧用南京歇后语,造成意想不到的喜剧效果。如《王老头配茶壶盖》、《机房苦》等名段中,许多方言包袱，至今仍为老观众们津津乐道。

道具简单、场地不限　民国时期著名戏曲家卢前在他所著《冶城话旧》一书中，描绘了白局常见的演唱形式：“犹记儿时在黑廊听北(白)局,街头置一长几,燃香烛,围坐七八人,一人唱则其他六七人弄乐器。计铙钹一，胡琴月琴三弦各一，余则箫笙之属。所唱虽多小曲,然与昆曲或扬州调异。”



高小玲为台湾中华友好说唱艺术访问团演唱白局传统曲目《机房苦》

过去的演唱者均为男性，因此分文口、武口，也叫阔口、窄口　文口(窄口)唱女角,武口(阔口)唱男角。所以唱文口的要用假嗓细声来演唱。主唱者要自击鼓板,乐队从旁帮腔逗白。还有



马敬华、周惠琴、徐春华、高小玲表演群口说唱，乐队伴奏 聂少亭、王瑞祥、徐宝宝

的帮腔者用筷碟、酒盅击节合拍。

1960年成立白局专业剧团后，实现了男女同台演唱，同弦必然分腔，因此在音乐方面不断有所改进。同时，在学习兄弟曲种的基础上，表演形式也作了许多革新，增加了手绢、扇子、惊堂木等道具的运用，除坐唱、说唱外，还推出了表演唱和彩唱等多种形式，令人耳目一新。

新白局虽有诸多革新改进，但队伍精悍、道具简单、场地不限的优良传统没有改变。

历史上，白局的演出不论室内室外都可摆局演唱，而以室外为多。一年一度的七月中元盂兰盆会，堪称南京白局的大汇演。自农历六月二十三日开始，至八月十六日结束。以《信府河》为头一台，《骂驾桥》为末一台。文德桥、大中桥、新街口等大街闹巷都有白局设局演唱。最多时，秦淮河一带不下一、二百台。有时一条街上同时出现六、七班白局，出现这种情况，就要开唱‘竞赛台”，可谓盛况空前。这几百台白局，台台都设在露天广场、桥头市口，和广大市民面对面、零距离，这就是南京白局深受广大市民欢迎的原因之一。

新一代的白局演员充分利用道具简单场地不限的优势，进工厂、下农村，深入基层，送戏上门。不论车间礼堂、餐厅广场，地头村口、田间麦场，都能摆局演唱。不但场场爆满，受到工人、农民和广大市民的热烈欢迎，还收到许多热情观众写来的表扬信。

据音乐专家们考证，白局曲调，历史悠久。它依靠艺人们世代口口相传而得以保存，因此它还保留着明清两代、大江南北和秦淮两岸民间俗曲的古朴色彩，为我们研究明清俗曲和说唱音乐的形成发展，提供一份较为可靠的资料。同时，白局的传统曲目保留了大量的方言俚语，风俗民情，对研究南京地区的历史文化、人文景观以及地方民俗都具有一定的参考价值。

桑间陌上的民歌谚谣

王家干

南京文化源远流长，其中民间歌曲也有着悠久的历史传统。六朝乐府中所收的《吴声歌曲》中有很大一部分是南京一带的民歌。从开始的清唱到后来的加上弦竹乐器伴奏，至今已近 1 500 年。近代的南京民歌，既发扬了当年‘江南音，一曲值千金’的优秀传统，又融合了时代新声，因而呈现出丰富多彩的气象。

一



晚餐后的余兴

民歌俗称山歌，“山歌好唱口难开”、“唱山歌，一人唱来万人和”、“唱支山歌给党听”，这些名句均是用山歌自称，民歌是较文雅的称呼。它是人民生活的艺术概括和反映。它不但能折射出人民大众在婚丧喜庆时的活动，还可以从中了解到他们的理想、爱憎、愿望、美学观点及其聪明才智。“饥者歌其食，劳者歌其事。”南京民歌中大多是表现人民大众的劳动生活和爱情题材的，如高淳的《五月栽秧》：

五月里来是秧场，村里姑娘栽秧忙；
花鞋脱在田埂上，脚踩泥浆手栽秧。

五月里来是秧场，日耕田来夜拔秧；
大秧要拔五百个，小秧要拔八百双。

十八双秧篮满满装，十八个哥哥来挑秧；
长秧打在深水里，短秧打在高田上。

（记录者 路行、李惠莲、叶林）

又如江宁的《心上的话儿同我说》：

姐在田中薅下二道棵，
顶头撞见娘家二表哥；
我的哥哥为何你今天在田里转？
心上的话儿快点同我说。

（记录者 刘荆原）

再如六合的《低头就把黄秧栽》：

叫我来，我就来，
抬头看见个女裙钗；
漂白褂子银红钮，
竹布的围腰两边塞。

青白手巾头上戴，
蓝布裤子单花鞋；
梳妆打扮真好看，
白白净净下田来。

花鞋脱在田埂上，
低头就把黄秧栽；
一双手儿灵又巧啊，
好比织女绣花来。

（记录者 钟仁淑、谷建芬）

有的是在劳动中抒发对贫穷和苦难强烈不满而又无可奈何的情绪。如六合竹镇秧歌《抬头看见娘家哥》：

姐在田里薅秧棵，
抬头看见娘家哥，
田埂头子来坐坐。

兄妹二人田埂上坐，
眼泪鼻子往下拖；
有话告诉哥哥。

从前在家做姑娘，
一把油头两把梳；
梳梳再摸摸。

现在人家做媳妇，
轻事少来重事多，
苦呀么苦死我。

人家丈夫穿锦衣，
我家丈夫穿蓑衣，
活像一个翻毛鸡……

（搜集者 王家干、姚彤）

有的是反映世态炎凉及姑嫂关系的。如六合的《小红鞋、青布口》：

小红鞋、青布口，
穿到娘家走一走，
爹娘见到女儿来，
喜上眉梢乐开怀。
哥哥见到妹妹来，
赶紧找钱去买菜。
嫂嫂见到姑子来，
脸朝里来屁股朝外，

嫂见哥哥去买菜，
问你铜钱哪块来？
不吃你饭菜不吃你酒。
小包一背我上路走，
有爹有娘我常走走，
爹娘不在我永不来……

（搜集者 王家干、姚彤）

有的则是反映农民对自种自织自给自足的生活的追求。如溧水的《收棉花》：

九月里棉花正当收，
姐儿打扮到地头，
八幅罗裙高串起，
今年个棉花十分收，
十月里棉花上轧车，
一边籽来一边花，
弹弓头上叮铛响，
棉车头上出细纱；
冬月里棉花上织机，
织布大嫂笑嘻嘻，
一天能织三丈六，
一家大小穿新衣。

（记录者 包小塞等）

还有的是旧社会下层人民胸中不平的控诉。如高淳民歌《放牛哥哥苦哀哀》：

放牛哥哥苦哀哀，
半夜三更爬起来；
拉开大门黑洞洞，
拉开后门落雨声；
一声叫来不答应，
巴掌拳头打上身；
巴掌打去五条痕，
拳头打出五个印。
骂一声老板心肠狠

擦擦眼泪就动身，
拿个帽子没有顶，
拿个蓑衣没有领；
抓双筷子冷冰冰，
吃碗稀饭出了门。

（记录者：叶林）

20世纪 40 年代前后，抗日战争时期的解放区内曾搞过自给自足的大生产运动，南京北部地区流行过这样一首《陪送调》：

张家姑娘要陪送，
爹娘陪她个大马桶；
马桶漆得红又红，
马桶盖子包的铜，
马桶箍呀箍的铜，
张家的姑娘看呀看不中。

张家姑娘要赔送，
哥哥陪她个自鸣钟，
自鸣钟啊多玲珑，
会说话呀响叮咚，
一个小孩子搬不动，
张家的姑娘还是看不中。

张家的姑娘要陪送，
红漆的马桶看不中，
也不要你自鸣钟，
张家的姑娘爱劳动，
说出口来怕脸红，
一心嫁个劳动英雄！

（记录者 夏侯魁）

南京民歌中还有一类是表现劳动人民的聪明才智，又具有传播历史文化知识的作用。如江宁的《十二月古人名》：

正月古人正月正，
朱洪武牵牛下南京；
前部先锋胡大海，
三打采石常遇春。

二月里来龙抬头，
王家三姐抛绣球，
彩球抛在平贵手，
破瓦窑中出诸侯。

三月里来杨柳青，
替天行道宋公明，
弟兄一百单八将，
都是拿龙捉虎人。

四月里来四季红，
水浒英雄是武松，
景阳岗上打老虎，
鸳鸯楼上显威风。

五月里来五端阳，
私下三关杨六郎，
冲锋陷阵焦光赞，
偷营劫寨数孟良。

六月里来热难当，
磨房受苦李三娘，
日间挑水三十担，
夜间推磨到天亮。

七月里来入秋凉
红人红马关云长
过五关来斩六将

擂鼓三通斩蔡阳。

八月里来是中秋，
隋炀皇帝下扬州；
一心要把琼花看，
万里江山一旦丢。

九月里来菊花黄，
小小 张生跳粉墙；
前头走的莺莺姐，
后头跟的是红娘。

十月里来十月中，
三国英雄赵子龙，
百万军中救阿斗，
七进七出显威风。

冬月里来立小寒，
女中丈夫花木兰；
女扮男装替爷征，
立下功劳转回还。

腊月里来一年终，
曹操兵马下江东；
庞统设下连环计，
孔明巧计借东风。

（记录者 吴静岩、肖淑婉）

爱情是艺术的永恒题材，生活中传唱最多的往往是表现男女爱情的山歌。如溧水的《郎与姐儿隔条河》：

郎与姐儿隔条河，
郎放鸭子姐放鹅；
郎放鸭子呱呱叫，

姐放鹅儿叫哥哥。

（记录者 李存杰等）

又如溧水的《少织二尺好绫罗》：

郎在田里唱山歌，
姐在家里织绫罗；
耳听外面山歌唱，
手脚发麻乱抛梭，
少织二尺好绫罗！

（记录者 包小塞）

再如浦口的《吓老鹰》：

姐在房里绣手绢，
绣的鸳鸯真好看，
哥在窗前学老鹰，
声声叫给姐姐听。
姐在房里慌了神，
丢下手巾吓老鹰。

（记录者 陈谷）

还如八卦洲民歌《妹在河下唱山歌》：

妹在河下唱山歌，
哥在田中把歌和；
哥哥要说婚姻事，
要等旱地开成河。

（记录者 八卦洲文化站）

二

因为南京地理环境南北距离较大的原因，再加上语言风俗的差异，南京民歌风格不尽相同。江苏民歌共分五个色彩区，南京竟分别属在三个区中，其丰富多彩的特色在全国罕见。

（一）苏南民歌色彩

溧水县及高淳县的四句头山歌、《春调》及其他民歌等属这类色彩 常以二、三拍子作交替出现，旋律以级进为主，节奏比较自由，非常口语化，富有浓厚的生活气息，优美真挚，抒情是其明显的特点。



溧水县的民歌演唱会上

（二）江淮民歌色彩

江宁、栖霞、雨花、浦口以及六合的大部分地区都在江淮这个色彩区内。南京的紫金山、汤山、老山、灵岩山与长江之间除丘陵外尚有较宽阔的冲积平原，因其地理复杂而有多种多样的农事劳动，又因其劳动的多样而有了民歌体裁、样式和风格的不同。其中最有特点的还是水田秧歌号子和车水号子。这类号子有专门的名称，有的用曲牌命名，如《西凉月》 有的用合唱部分的词语衬词命名，如燕子矶附近的秧歌《拔拔芦柴花》。其结构就和同一色彩区内的江都民歌《拔根芦柴花》惊人地相似。长期以来这类农事号子有一套习惯用法：

栽秧号子　多由一人领唱众人和唱，这种号子随意性很大，六合南部圩区、江浦、栖霞、江宁均流传。但即使同名，唱法却相差很大，比如《拔根芦柴花》和《小小刘姐姐》。

车水号子　据老年人讲，最有特色的是“锣鼓车”，由专门的锣鼓为车水人伴奏、伴唱，每次唱前要先用几句道白介绍自己及所唱的梗概，然后开唱。这种号子有其固定的格式和单元，它既可以统一车水的步调，又可鼓动劳作的情绪。一轮唱完，再唱一轮，车水者也另换一班，因而又兼有计时的作用。简单一点的则由车水者自己歌唱、自己敲打，可谓自唱自擂。所唱的题材与内容有固定的，有即兴发挥的，其规律则是‘早上要唱《早上来》，晚上要唱《晚上场》，中午前后唱《红娘》”。

锄草号子　这类号子在南京的栖霞、六合、江宁、浦口用得最普遍，平民教育家陶行知在 20 世纪 30 年代在晓庄为《锄头歌》填了新词：

手把着锄头锄野草呀，
锄去野草好长苗，
五千年古国要出头呀，

革命的成功靠锄头呀，
锄头锄头要奋斗，
光棍的锄头不中用呀，
联合机器来革命！


六合区马坝乡民歌艺人演唱会

这首民歌后来流传得很广，至今仍有农民能够哼唱。

搬运号子　此类号子种类很多，以《木排号子》为代表。南京是我国的重要港口，过去有专人放木排，把长江上游的木材运至下游。经过浅滩地段和进入内河时，需大改小，整拆零。伴随着排筏工人的劳动就有 散排、捞排、做排、拉排、起锚、起缆、收缆等一组木排号子。在指挥和统一这些劳动节奏时，这种号子显得非常重要。

除此，还有《扛大包搭肩号子》、《推火车车皮号子》、《卷扬机号子》、《绞关号子》等。随着起重机卷扬机的普遍使用及机械化的普及，如今这些号子已很少听到。

（三）淮海民歌色彩

六合的北部山区流行一种名叫《格登代》的秧歌（又称《隔登代》、《代你格登代》）。这种秧歌有几十种版本，原先流传于宝应、淮安、金湖、盱眙、高邮、兴化、泗洪、洪泽、以及泰州、盐城、邗江、江都等地。

每逢插秧季节，有一种名叫‘秧鸡’的候鸟便会发出‘格登、格登’的叫声，据说秧歌《格登代》中的和唱衬词便是模仿这种鸟的叫声（另说是‘嘴打锣舌打鼓’的声音）。

在六合农村，插秧手是清一色的女性（苏南地区是清一色的男性）。插秧是一种集体劳动，一人领唱，几十人和唱起来，气势大得惊人。农忙季节，抢收抢种，每天只能睡四、五个小时，疲劳程度可想而知，为了解乏，最好的方法便是唱歌。有经验的人家还特意雇请民间歌手专门为其伴唱，所唱歌曲早上为一般性的题材，“吃过中饭唱段子，日落西山唱裙衩”。裙衩者，女性也。用现在的话来翻译，就是利用‘黄段子’来振奋劳动者的精神。从前原生态民歌中有不少这类内容，20 世纪历次政治运动及 80 年代搜集民歌时这些东西已被当作糟粕抛弃。作为民歌研究，这一现象值得正视，而不应该回避。

为什么淮海特色的民歌会在远离故乡的南京地区流传？它与人口的流动直接相关。旧社会遭受水旱灾害后，有不少农民便举家漂泊流浪，他们常以卖唱谋生，六合老一辈知名的名歌手竺兰英及其子李云龙（都是著名的民歌传人），就是 20 世纪 40 年代从盱眙逃荒流落到六合大圣乡的。1958 年，国家文化部有一批文化干部下放到六合，音乐家谷建芬就

是从民间艺人口中记下这些民歌，经名家整理（还有原江苏电台的音乐编辑钟仁淑等），向社会大力推出后才因此闻名遐迩。

《格登代》共有六十多变体，光六合就有十几种不同唱法，江苏省歌舞剧院曾把六合的《格登代》改变成小合唱在我国第六届艺术节上演出，获得好评。最近还有人改编为男女声二重唱《哥等待》，赋予它崭新的立意，又一次引起观众注目。

三

在南京民歌中，小调、歌舞占有不小的比例。如“鲜花调”（又名双叠翠），它流传于扬州、江都、仪征、六合以及安徽的天长一带。1942 年冬天，新四军淮南大众剧团的何仿在六合的金牛山搜集而得。1957 年，为参加全军调演，何仿将它改编成为《茉莉花》，由南京军区前线歌舞团四位女演员用苏北话演唱，并在北京一炮打响，被中国唱片社录制成唱片向全国发行。1959 年，周恩来总理审定此歌，由前线歌舞团以中国青年代表团歌舞团的名义带去维也纳，参加世界青年联欢节，《茉莉花》从此走向世界，并被世界人民认可。



《茉莉花》作者何仿夫妇

1981 年，中国唱片社又发行了由前线歌舞团程桂兰用苏州方言演唱的《茉莉花》，又一次引起哄动，同时《茉莉花》也因而被许多人误以为是苏州民歌。此外，东北、四川、云南还有各种各样的版本。即使在江苏，《鲜花调》、《茉莉花》在扬州、苏州、泗阳、兴化也分别有各种不同的唱法。但《中国民歌集成江苏卷》搜集的江苏民歌《茉莉花》是南京六合地区的。

在南京民间，类似《鲜花调》这样优秀的小调还有不少，如溧水的《长工四季苦》、高淳的《不作养媳妇》、江宁的《姐在高楼绣荷花》、江浦的《正月里来正月正》。如果能很好地加工整理，推陈出新，是能够走上舞台，得到听众认可的。

南京民歌虽分属于三个色彩区，但总体是南边比较细腻抒怀，北边相对粗犷淳厚，彼此间又在相互渗透，形成了南京民歌的一大特色。它是我国民族音乐中的一支奇葩！

雍容华美的金昆悠曲

杨丽强



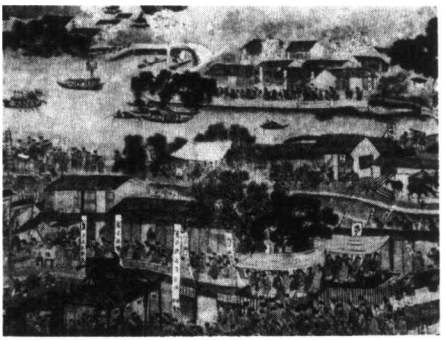
《亭会》

明太祖在南京建都,明成祖迁都北京,仍把南京作为留都。南京一直是全国重要的政治经济文化中心。当昆曲逐渐风靡全国戏曲舞台时，南京自然成了昆曲繁荣的中心之一。南京昆曲的全盛期，主要在明万历至清中叶的二百年间。那时不论官场民间，街市城郊，尤其是秦淮画舫河房,真是日日笙歌,蔚为大观。清兵攻占南京,舞榭歌台一时沉寂。到顺治年间又稍恢复。康乾时期也曾一度繁荣，至嘉庆道光之时，开始衰落。太平军攻入南京后，职业昆班零落殆尽，只剩业余清客、串客，尚存一脉流传，在一些徽班京戏的舞台上，偶见搭班演出的昆曲折子戏了。此后战乱频仍，道光以后至民国后期百余年间，南京竟再无一个见于记载的职业昆班或家班存在。新中国建立后，在百花齐放的文艺方针指引下，南京昆曲才又萌发生机。

演出盛况

（一）秦淮画舫、河房里的昆曲

桨声灯影、十里珠帘的秦淮风光，是全国独一无二的歌舞胜地。一条秦淮河两岸店铺林立，河房鳞次栉比，河中船舫如梭，早就是商业繁荣、交通便捷的旅游娱乐中心。江南贡院就在附近，更是人文荟萃之地。秦淮是大自然和历史的厚赐。正是这条秦淮河孕育了绮丽的金陵特色文化。而画舫河房中的昆曲，则是这特有的秦淮地域文化中闪耀了二百年的火花。





《南都繁会景物图卷》

秦淮歌姬们争唱新声　早在明嘉靖三十八年（1559 年），当时的秦淮歌姬们即以能唱昆曲新声为时尚。潘之恒《艳部金陵》说："趋狭斜者竞新曲，以魏良辅腔为高。"至万历初，昆腔大盛于南都，压倒其他声腔而成独霸的局面。

莲台仙会——秦淮河畔的竞唱会　明隆庆四年（1570 年），梁辰鱼、曹含斋、吴昆麓等名士，在秦淮河畔举行"莲台仙会"，邀集擅唱昆曲的歌女杨璎姬、蒋玉兰等 14 人，进行竞唱品评。曹含斋写了《莲台仙会品》，记载了歌女们的姓名。潘之恒《莲台仙会叙》中，还为"善音律"的杨璎姬等人立了传。

《初艳》中的记载　明万历十三年（1585 年），潘之恒再到南京，据其《初艳》中说："流连光景，所际最盛。凡群士女奏技者百余场。"那年冬春，他主持连看了一百多场演出。秦淮舞女，都能粉墨登场。

十二楼船闹秦淮《虞初新志》记载，某年应试者毕集于南京，"嘉兴姚北茗，用十二楼船于秦淮，召集四方应试知名之士百余人，每船名妓四人侑酒，梨园一部"。灯火笙歌，为一时之盛。

士歌姬盛大曲会《凤麓小志》载，名流朱可涅，尝于中秋夕，开诗社于秦淮，会名士

张幼于辈百二十人,名妓马湘兰以下 40 余人。

秦淮结社　明万历三十七年（1609 年）春，戏曲家凌濛初到金陵住在珍珠桥畔。夏天，潘之恒再次在秦淮结社，主持安排傅灵修兄妹等名伶演出韩上桂的《司马相如传》。

眉楼的精彩演出　明崇祯九年（1636 年），秦淮八艳之一的顾媚在顾楼演出了《红拂记》、《邯郸记》等,明末四公子之一的冒辟疆、名士张明弼等观看了演出。

侯方域初到媚香楼　明崇祯十二年（1639 年),明末四公子之一的侯方域,初识昆曲名伶、秦淮八艳之一的李香君。侯方域也擅长昆曲,老家也有家庭昆班。媚香楼里,阵阵笙歌，著名曲师苏昆生也常在座。

《板桥杂记》、《陶庵忆梦》的描述　明崇祯十四年（1641 年),名士余怀定居南京。他在《板桥杂记》中说河房‘入夜而弄笛挡筝,梨园搬演声彻九霄”。长板桥一带,“每当夜凉……此吹洞箫,彼度妙曲,万籁皆寂,游鱼出听”。《陶庵梦忆》则说,“秦淮河房……寓之者无虚日……画船箫鼓,去去来来……舟中铙钹,腾腾如沸”。

复社文人河亭高会　1642 年复社侯方域、陈贞慧、吴应箕等人在秦淮河亭置酒高会,欢迎冒辟疆与董小宛再到秦淮。凡吴、越、闽、楚预章之客皆在,不下百余人。复社文人素鄙阮大铖,但听说他的家班《燕子笺》演得好,便派人招阮家班来献演。阮大铖窃喜,以为就此可‘结交清流”了。谁知名士们对‘阮家班’的演技,“四座相顾称善”而提到阮大铖,却‘戟手痛骂’起来。

丁氏河房的盛大串演　清顺治十四年（1657 年)秋,冒辟疆再到金陵,邀约旧友子弟 94 人,集会于秦淮著名串客丁继之的河房。陈子龙、陈维崧、吴孟坚、戴本孝等均在。恰好龚鼎孳携顾媚重游秦淮，又恰逢顾媚 30 岁生日,便招宴这批名士,饮宴串戏,相聚尽欢。



《牡丹亭》

（二)街肆城郊的昆曲胜景

《牡丹亭》在南京的演出　汤显祖 1598 年在临川写成《牡丹亭》，很快这部传奇就在南京演出了。著名剧评家潘之恒主持并评议了这次演出，著名出版家臧晋叔也一同观看。此后《牡丹亭》越演越盛,连演十年不衰。

东西两肆对唱《鸣凤记》　侯方域在《马伶传》中说:“金陵为明之留都……梨园技鸣者数十部

辈,而最著者有二,曰华林部,曰兴化部。”一日,两个戏班在街道东西两边对演《鸣凤记》,兴化部的马伶和华林部的李伶都扮严嵩。开始不相上下,演到《河套》一折,观众向华林部跑。马伶自愧技不如人,悄然投到京城权相顾某家中为佣,仔细观察他的言行和心理。三年后回到南京,还与华林部对唱,仍扮严嵩。演到《河套》,观众被马伶“活严嵩”般的表演吸引,都跑向兴化部来了。马伶名锦,回族,人称“马回回”。他能这样敬业,精益求精,难能可贵。而这事正反映了南京昆曲的常演不衰。

昆曲演到牛首山 1638年,张岱在金陵,带了一帮人到牛首山打猎,同去的董小宛、顾媚、杨能、李十娘等,当晚就在祖堂山北颠的献花岩演了昆曲。

落荒而逃的“唐明皇”据《历代小说笔记选》记载,戏迷周某,喜欢到秦淮串戏,屡遭父打。一日,城外演《长生殿》,他偷偷去串演唐明皇。忽然发现其父正在台下看戏,吓得他一跃而下,逃之夭夭。“时观众数千人,不知其由,皆大哗,索领班者殴之几毙。”可见演出之盛和观众与爱好者的痴迷。

从两幅明人画卷看金陵昆曲之盛 现藏于中国历史博物馆的《南都繁会景物图卷》,描绘了金陵城内昆曲演出的盛况。秦淮两岸绿柳繁花,店铺林立。河对岸有木行、猪行。此岸有牛行、鸡鸭行,鸡鸭笼边有持秤杆买卖鸡鸭的人。秦淮河上有落帆停泊的大船,也有小船和龙舟。“京式靴鞋店”“涌和布庄”“万源号通商银行出入公平”等店招;“五谷丰登”“太平有象”等旗幌历历可见。图的左边有饭铺,依稀见锅灶蒸笼,店门外撑着几把伞,下有桌椅碗筷和人物。图的下方即银铺的对面,有席棚搭成的翘角坡顶三面透亮的戏台,似在演《天官赐福》。桌椅后有吹笛二人,鼓、板各一人。后台有红脸猴形者,似在扮孙悟空。台下站着的观众正翘首看演出。银铺二楼的廊上也站满凭栏看戏的人。这场面反映了演出盛况和民众喜爱昆曲的情景。

另一幅也藏于中国历史博物馆的《南中繁会图》,描绘的是南京郊区搭台唱戏的情景。后台为翘檐坡顶的席棚,前台为平顶布棚,三面透亮。戏台后面远处为农田,有人在耕作和车水。台左看棚上坐妇孺数人。台下正面和右面,都是站着的观众。绿树掩映的路上,还有络绎而来的人。台上有几个角色,上场门处有红袍皂靴者正准备登场,乐队人数较多。从伴奏乐器有笛箫看来,此图反映的正是金陵郊区昆曲演出的场景。

这两幅画很可贵,它说明那时的昆曲观众并不都是“玉堂人物”,它描绘的正是南都城乡普通民众露天看戏的情景。

(三)官场的昆曲活动

据《客座赘语》记载,南都“教司坊中房屋盛丽,连街接弄,几无隙地。烟水长桥,清泚环湾。碧杨红蓼,参差映带,最为歌舞胜地”。官场迎送庆典,设宴征歌,官府蓄养的官家班(府班)有侍应承值的任务。南明弘光帝,在清兵已渡江之际,仍于午后召集梨园演戏,二

更才从通济门出逃。1655 年江宁藩司衙门有邀请苏州班来演《七国记》、《葛衣记》的记载。江宁织造府曹寅于 1699、1703、1705、1707 年共四次接驾，都把演戏当作接驾活动中的惯例之一。曹寅还曾在 1704 年为迎接洪昇，集江南、江北名士为高会，演《长生殿》三天三夜。官家班的演出活动，由此可见一斑。

著名的人物、事件

金陵名伶辈出，色艺双绝者云集秦淮。

倾城倾国的陈圆圆　秦淮八艳之一的陈圆圆（1623~1695 年），著名昆伶，善琴能画。《圆圆传》说她"声甲天下之声，色甲天下之色"。她原本属意于冒辟疆，1641 年冒奉母过苏，陈圆圆往见冒母，表示愿嫁冒家。双方初定等冒辟疆进京办事归来再议婚。次年，冒辟疆南归赴苏寻找陈圆圆，不料十天前陈圆圆已被皇亲万金买走，后献与吴三桂。李自成攻入北京，建大顺朝。吴三桂在山海关闻陈圆圆已落李自成之手，"冲天一怒为红颜"，便大开了山海关，引清入关，明朝与大顺政权俱亡，清朝建立。这些特殊经历，使她成了关系到"兴图换稿"的家喻户晓的历史人物。

多才多艺的董小宛　秦淮八艳之一的董小宛（1624~1651 年），著名昆伶，诗词书画、食谱茶经皆精。1639 年冒辟疆曾慕名相访，仅识一面，而小宛远游三年未归。其时恰有陈圆圆属意冒氏，婚约初定，不料被皇亲夺走。冒辟疆正抑郁，闻小宛远游归苏，便月夜造访，董小宛亦倾心相许，遂归冒氏水绘名园。27 岁病逝。董小宛知名度高，主要因其色艺双绝（80 年代初南京市博物馆还展出过她的《蛱蝶图》），也因冒氏其人其园也名高天下，相得益彰。另有民间传说，董小宛后来被掳入宫，成了董鄂妃，妃亡，顺治帝恸而出家。这些传说是与史实不符的。

大义凛然的李香君　名曲师苏昆生的弟子。关心国事，有正义感，深受复社领袖们赞许。1639 年结识侯方域，曾力劝侯拒受阮大铖馈赠。明亡，不事新贵，以死相拒，表现了崇高的民族气节和爱国精神。孔尚任将她的故事写入名著《桃花扇》。

刚烈自强的姚磬儿　乾隆年间金陵昆曲名伶。幼年因父欠债被卖与秦淮教坊梁四家。擅演白娘子，演《牡丹亭》中柳梦梅为曲中第一。但她不愿卖艺，多次逃跑而遭毒打。她说："我不幸为女儿身，有恨无所吐，除非答应我改旦角为净角。"梁四只得答应。她演楚霸王，"声飞瓦裂，独擅胜场"。1784 年，吴县詹鳞飞因试事来宁，与磬儿一见钟情，而梁四不允，磬儿竟投入秦淮河。被人救起后随父而归，舟行遇盗，受惊寒而病亡。年仅 19 岁。詹葬之于苏州城西桐泾里。她短暂、悲苦而又闪光的人生令人叹惋！

惟一写过昆曲剧本的歌姬马湘兰　秦淮八艳之首的马湘兰（1548~1604年），金陵昆曲名伶，并蓄有家班。她有诗集二卷，曹寅、朱彝尊等都曾为其所画兰竹题咏，语气称呼都表现出对她尊重。孔尚任《享金簿》中也有她画墨兰的记载。她撰有《三生传》传奇一部，是写过昆曲剧本的青楼第一人。

石巢园里的阮胡子　阮大铖（1587~1646年），安徽人，人称阮胡子。曾列东林党，后又谄事魏忠贤，结为党羽，为士林不齿。后到金陵，筑石巢园居住了17年。阮到金陵，曾遭复社文人顾杲、黄宗羲、陈贞慧等140余人联名声讨，张布《留都防乱揭》，吓得他逃往牛首山祖堂寺躲避。1642年曾重金贿宰相周某力图复官，因名声太臭，周未敢起用他。后走马士英门路进入南明小朝廷，即对东林复社诸人罗织罪名报复。清兵南下，阮大铖逃往金华，为士绅逐赶。后降清，并为清军作前驱南征入闽，死于仙霞岭。阮大铖本是无耻小人，却偏有才华，精于词曲。写有传奇十一种，传世有《燕子笺》、《双金榜》、《春灯谜》、《牟尼合》，前二种即躲于祖堂寺中写成的。他的作品"太重形式，过于巧合"，思想内容不高，但因他深谙舞台艺术规律，所作传奇大都便于梨园搬演。吴梅认为他联套技巧高，"紧慢相次，迟速合度，此等承接，虽梁伯龙、张凤翼所未能知之也"。他"昆弋皆能，躬践排场"，是一位集编、导、演于一身，又精通昆曲舞台艺术规律的戏曲家。石巢园在金陵城南库司坊。据余书樵回忆：1922年，石巢园尚存，当时称韦公馆。20世纪80年代再去看时，已面目全非，成了南京金笔厂、南京光学二厂厂址，库司坊也改称甘露巷了。

芥子园中的笛声　民国夏仁虎《秦淮志》说芥子园在"近小运河水旁，与周处台相近"。周处台在今老虎头处，尚有遗迹可寻。芥子园虽小，名气可大。园主李渔（1611~1680年）是著名剧作家、戏曲理论家、大导演。代表作有《闲情偶寄》、《笠翁十种曲》等。他不但自己设计营造了芥子园，早年在故里兰溪造过"伊园"，晚年又在杭州建"层园"，所以他还是一位园林建筑师。他也出版图书，销售自己设计的笺帖等文化用品。还蓄养了以家姬为主要成员的昆班。芥子园里常有名士聚会，笛声悠扬。李氏家班也对外作商业性演出，曾五次从南京出发到全国各地长途巡演。有一次在宝应演出，蒲松龄也曾来观看。家姬演技很高，能做到"朝脱稿，暮登场"，这叫今天的表演艺术家难望其项背。他们把精湛的昆曲艺术带到全国各地，对昆曲的传播有巨大贡献。

风流千古的《桃花扇》　《桃花扇》虽不在南京写成，但人物事件、环境背景大都在南京或与南京有关。孔尚任写作之前，进行了长时间酝酿准备，做了大量的社会调查。他曾于1686年与冒辟疆彻夜长谈。1687年再次特邀冒氏，留住30天，长谈南明旧事。1689年他又亲到南京造访明末遗民、秦淮旧院、明宫、孝陵。到扫叶楼访龚贤，去栖霞山访张瑶星，在冶山宴请余宾硕等名士20余人。三易其稿，终于在1699年写成《桃花扇》。他借离合之情，写兴亡之感，言必有徵，文无闲笔。虽为戏曲，可作信史阅读。结尾处李香君在栖霞山飘

然入道，留不尽之意于烟波缥缈之间。梁启超赞其书为蟠天际地之杰构。

莫愁湖上的“昆旦大奖赛”吴敬梓在《儒林外史》中描述了几位文士，邀集金陵优秀旦角 60人,在莫愁湖亭赛演。参赛者每人五钱银子,一把诗扇,一条汗巾,一对荷包。最后第一名得到了一个用二两金子打成的上有“艳夺樱桃”四字的金杯。虽是小说家言，却是有一定的社会现实生活为依据的。

辉煌的出版业

明、清时期，金陵是刊刻传奇书籍的中心之一。当时其他刻书的城市还有杭州、湖州、苏州、常熟、徽州,但在刊刻数量上,南京约占 60%左右,超过上述五城市的总和。后来翻印或汇刻这类书籍时，都是以金陵原刻本作蓝本者为多。就连《古本戏曲丛刊》这部巨构中的传奇,也以金陵原刻文为多。当时金陵知名的‘书林’有富春堂、广庆堂、继志斋、文林阁、师剑堂、唐氏世德堂、两衡堂、凤毛馆、德聚堂、石渠阁、文秀堂、长春堂、丽正堂、翼圣堂、咏怀堂、奎璧斋、唐晟、顾璘、顾起元归鸿馆等。大量传奇和理论著述在金陵刊刻发行，不但对当时昆曲的繁荣有很大贡献，而且对后世昆曲的传承，也有不可磨灭之功。

式微的民国南京昆曲

民国时期南京虽为首都,还不及平、津、苏、沪,已无一个职业昆班和家班。只有少数清客和串客偶有小规模曲会和串演。曲师中著名者为爱新觉罗·溥侗(红豆馆主)、甘贡三、张善芗等。1935 年，甘贡三曾受百代唱片公司邀请，灌制过昆曲唱片。1936年红豆馆主、甘贡三曾在南京电台向全国作昆曲播音。 1948 年甘贡三花甲堂会，一门三代同台串演《天官赐福》,被传为佳话。业余曲社有 1932 年冬成立的紫霞曲社,社长吴梅,主要成员有卢前、唐圭璋、张善芗、甘贡三、徐炎之、王道之。活动地点在今天杨公井古旧书店二楼。1933 年又成立了公余联欢社，甘贡三任昆曲组组长，聘红豆馆主为指导员。外地来宁演出的班社有上海来的仙霓社和北平的祥庆社。 1935年 10月 9 日至 11 月 1 日,仙霓社传字辈演员 25人演于南京大戏院,20 多天演剧目 200 多个,艺术水平非常高。本是难得的演出盛况,可是观众太少，他们竟无钱买回沪的车票。 2~3 日,由南京宿彦、海内文豪、闺阁名媛、上海风社与仙霓社举行大串演。此种串演,当然比不上仙霓社的水平,但却热闹非凡,票房收入亦尚好。两场收入全部捐赠仙霓社。1937 年初及 6 月，祥庆社韩世昌、白云生等两度来宁在新华大戏院共演月余。抗战爆发匆匆北归，被困阻烟台 8个月,饿死 3人。

虽然这一时期昆曲已到悲惨地步，但也出现了一道闪亮的光芒照彻长空，那就是出了一位曲学大师吴梅。他曾先后执教于南京第四师范、东南大学、中央大学、金陵大学。他精于音律，著有《顾曲麈谈》、《奢摩他室曲话》、《霜崖三剧》等。他作的传奇，曲词文采、音律俱工，兼临川、吴江二派之长。他能从案头而深入实际，躬践氍毹，精通套数排场等昆曲舞台艺术规律。他对昆曲的贡献和影响，是停留案头专论剧史的大师难与比肩的。

吴梅的弟子，江南才子卢前也有关于曲学的论著，撰写过《楚凤烈》等传奇，可惜中年早逝。

1949年以后南京昆曲的振兴

解放后，在春风雨露滋润下，南京昆曲开始复苏。

1958年江苏省戏校建立昆剧科，著名教师有宋选之、宋衡之、吴秀松、何静源、武俊达、高慰伯、徐振民、李金泉等人，共培养了四批学员。

1960年成立江苏省苏昆剧团，1977 年改称江苏省昆剧院。院址在朝天宫东面江宁府学内，回廊庭院，古色古香。他们时有公演，招待外宾，出国访问，演出频繁，近年已固定于每周末演出。涌现了梅花奖得主、表演艺术家张继青、梅花奖得主胡锦芳、林继凡、黄小午、石小梅、张寄蝶及很多优秀演员。现在，第二梯队的程敏、徐云秀、孔爱平、李鸿良、计韶清、钱东霞、钱振雄、龚隐雷、季蔼琴等人，在全国昆曲舞台上也堪称一流。江苏省昆剧院在全国昆剧院团中，不论演员阵容，演艺水平，都名列前茅。

1982 年江苏省昆剧研究会在南京成立。名誉会长汪海粟、匡亚明，顾问郑山尊，副会长王守泰、董昌达、顾笃璜，秘书长徐坤荣。但该会成立不久便移驻苏州挂牌。南京基本未见其影响。

1953~1954 年间 张正吟（画家、古琴家）发起‘三六九乐社’（因活动地址在三条巷六合里九号张宅，故有此名）。弹琴唱曲。成员有夏一峰、吴造峨（吹笛）、虞天局、甘贡三、甘南轩、宋文治等。

1954 年成立南京乐社昆曲组，甘贡三任组长。1980 年恢复活动，甘南轩、爱新毓奇先后担任过组长。近年改名南京曲社。1981 年南京乐社昆曲组



《写状》

在瞻园举行过“仲春昆曲茶会”,邀请正在南京的俞振飞、沈传芷、赵景深、王季思、马彦祥、张庚、郭汉城、马少波、俞琳等名流到会。

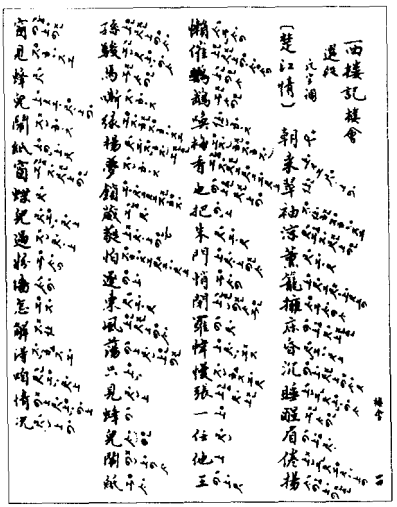
1986年河海大学成立石城昆曲社。1993 年在河海大学举行过“迎春曲会”欢迎日本昆曲之友社和苏州大学昆曲本科班访宁。1989年海内外京昆联谊会昆曲组成立。承办过“宁扬曲会”。

1991 年底金陵昆曲学社成立。1995 年 5 月 1 日至 6 日,金陵昆曲学社(由青年曲友李灵稚出资 3 600 元)与江苏省昆剧院联办了 95 春季昆剧展演周,观众一律免费入场,盛况空前。7 日至 8 日,由南大中文系接办。9 日,省党校接办。共演出 36 个折子戏。

这一时期重要书籍出版有:王守泰等的《昆曲曲牌及套数范例集》、王守泰的《昆曲格律》、吴新雷等的《中国昆曲大词典》、武俊达的《昆曲唱腔研究》、武俊达等的《中国戏曲音乐集成江苏卷昆曲分卷》、胡忌的《昆曲发展史》、《郑传鉴及其表演艺术》、丁修询的《笛情梦边——记张继青的艺术生活》等。

这里特别提一下王正来,他是省戏校第二批学员,毕业后留校任教。对传统昆曲有执着追求,是公认的首屈一指的清曲唱家、著名曲师、昆曲谱曲家。他用 8年时间写成《新定九宫大成南北词宫谱译注》,并点正小眼,翻成简谱,自己誊抄出工整的清稿,只待扫描付印即可。这是昆曲史上一件很有意义的巨大工程,他一人完成了。可惜书尚未问世,而人却于 2003 年去世了,年仅 56岁。

金陵昆曲曾经有过的极度繁荣,外因当然是全国昆曲的整体繁荣,内因则主要是留都的政治地位,富饶的农业和繁荣的商业经济,尤其是人文荟萃的文化中心城市促进了昆曲的繁荣发展。



昆曲手抄谱

名士与歌姬在昆曲上的协作与互动,也促进了昆曲的繁荣。金陵名士多,一般对歌姬也比较尊重,为她们写剧本,为她们立传。保证了常有新戏好戏可演。歌姬们依赖并重视文士的创作,总是会努力演好,精益求精。“朝脱稿,暮登场”的演艺水平,是今天的演员望尘莫及的。

秦淮画舫河房的昆曲,是金陵地域特色文化中最有底蕴、最精彩的组成部分。金陵曾是昆曲图书最大的出版中心,辉煌的出版业,不但对当时昆曲的繁荣有过巨大贡献,而且对我们今天传承抢救昆曲,也有十分重要的意义。

踏歌流韵的民间舞蹈

管秋惠

南京地区的民间舞蹈，最早可追溯到春秋时的巫舞以及与农耕有关的蜡祭。六合香火神会的祀神舞与高淳傩舞跳五猖，是传承了春秋时期的“巫傩”祭祀礼仪的舞蹈，是南京至今尚存于民间的最古老的舞蹈。

“青溪女神善歌舞”，虽为汉时流传至今的神话传说，但仍可窥见当时的民间舞蹈的一斑。孙吴建都南京，歌舞“百戏”盛行于宫廷与民间，据《建康实录》记载，吴后主孙皓为父治丧“七日三祭，倡伎昼夜娱乐”。“百戏”在汉代时多称“角抵戏”，其舞蹈大致可分为中袖舞、道具舞、情节舞和舞像。东吴的以舞相属，犹今之交谊舞。而龙舞、狮舞、马灯舞即古之道具舞。



舞龙

东晋时期，贵族谢尚善于表演模拟飞鸟动作的民间舞蹈《鸲鹆舞》，这种礼节性舞蹈风俗，三国两晋时极盛。

《南史·循史传》描述宋文帝年间的乐舞“：凡有户之乡、有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。”除盛行清商乐舞外，西北“胡舞”也传入江南，刘宋时有西、伧、羌、胡杂舞。这两种舞蹈为唐代“软舞”

与‘健舞’创建了基础和构架。

南唐三主酷爱歌舞,后主尤甚,君臣之间,以歌舞为能,宴乐必舞,酒酣必舞,舞蹈大都继承了唐代软舞、健舞之风。“杨柳青青江水平,闻郎江上踏歌声。东边日出西边雨,道是无晴却有晴。”刘禹锡这首《竹枝词》,形象生动地描述了南京民间踏歌阴阳回旋的神韵。以袖手、束腰、隆髻、缠足为美的踏歌由民间传入宫廷后,踏歌中的袖手使舞蹈‘若轻云之蔽月”,束腰使舞蹈‘斜拽裾时云欲生”,隆髻使舞蹈‘虹裳霞帔步摇冠”,缠足更加有‘回旋有凌云之态”。南唐宫人窅娘、秋水作‘小脚金莲步”,开小脚舞之先风,官宦豪门,皆效之,《韩熙载夜宴图》中可见韩氏歌舞宴乐之风。

宋元时期,因政治中心的转移,大批前朝宫廷倡优流落民间,以典雅、妖媚、含蓄、洒脱著称的踏歌,经宫廷艺人的改造后又回到了民间,此时的踏歌因其服饰光彩绮丽,乐曲抑扬顿挫,舞步行云流水而被南京民间奉为《小脚娘娘舞》。

明代南京再度成为全国政治、经济、文化中心。民间舞蹈《百戏莲花盆队舞》、《胜鼓采莲队舞》等多种民间集体舞被选进开国后首次的社稷大祭礼仪节目单中。君臣及民间酷嗜歌舞,从而使歌舞艺术日益昌盛。明清时期,除了戏曲舞蹈外,“迎神赛会”中的民间舞蹈也很盛行,明代画家仇英在《南都繁会图》中描绘了南京‘迎神赛会’的民间舞蹈内容,图中有高跷会,此外还有《水浒》、《孙悟空大闹天宫》等戏曲舞蹈。在《新京备乘·风俗》、《中华风俗志》、《高淳县志》(清光绪七年)等著述中记录了茅山会、观音会、地藏会、烧拜会、老郎会、祀腊八神、跳加官等民间舞蹈的表演形态。

进入民国,南京重新成为全国政治、文化中心。汇聚诸多剧种和地方戏曲,戏曲舞蹈仍成为民间舞蹈的重要部分。

新中国成立后,秧歌、腰鼓等民间歌舞样式极为普及,民间舞蹈得到专业和群众文艺工作者的加工提高,改编创作了许多优秀舞目,如江苏省歌舞剧院根据民间舞蹈改编创作的《段龙》、《花香鼓舞》、《花扇舞》、《男欢女喜》等舞目,六合县的《解表》,高淳县的《花扇舞》、《大马灯》,溧水县的《跳当当》等,都被列为著名的舞目。南京的民间舞蹈经历了这次重新加工和整理,更具有了活力和生命力。

改革开方以来,南京的民间舞蹈得到进一步普及和提高,一些濒临失传的民间舞蹈得到社会的普遍关注。通过广大文艺工作者不断地挖掘、整理和改进,一批传统民间舞蹈又重新活跃在民间。

踏　歌

踏歌是风俗性歌舞。《宣和书谱》卷五记“(唐文宗)大和中,进士文肃客寓钟陵。南

方风俗,中秋夜,妇女相持踏歌,婆娑月影中,最为盛集。'踏歌的主要特点是歌唱、踏地及舞袖。歌舞的人们手袖相连，踏地为节拍，边歌边舞。该民间舞蹈在南京已绝迹。

民间祭祀舞

面具舞《南京文化志》记载：面具舞“为民间逐鬼驱邪而跳的舞蹈亦被称着傩舞。面具舞自周代一直流传至今。明清之际民间流行的面具舞很多，以傩舞为最。宫廷内每年按例举行傩礼。明代大傩由钟鼓司掌管，在形式上仍继承旧俗，化妆成黄金四目的方相士，手执武器赶鬼,其气氛不再恐怖、激励,而接近于表演。清代‘傩舞’已有了较大变化,人们已经不再迷信于‘傩舞’本身的除鬼驱疫功能，而更看重它的娱乐和审美功能。古代面具有铜质、铁质及木质等数种,清代则以纸质为主”。

跳五猖　明初开始流传于高淳县境内。《重修高淳志》(江苏民国版)记载:“祠山庙,东七十里,祀张渤。渤汉乌程人，生有神异,后坐化于广德之祠山，因建庙其上。及明太

高淳跳五猖



祖兵驻此,卜之吉。为诗二章以纪之。后与伪汉战于彭蠡,神助战灭敌,遂特封真君,春秋致祭,大江南多建祠以祀。'据传,朱元璋为报答张渤,下令在江南建造 360 座祠山庙,按日依次祭祀,以便每天都有一处祭祀张渤。《跳五猖》即为该祀仪中的一个节目。

《南京文化志》记载:'‘五猖’为五方之帝。其面具、服饰皆以天下、五行、五色为依据。东方神青脸,南方神红脸,西方神白脸,北方神黑脸,中央神黄脸,称正神五神。另有判官、土地、和尚、道士各一人,亦戴面具,称附身四神。另有八名武士。……全部舞蹈由‘迎神’、‘降神’、‘拜神’、‘布阵’、‘庆功’、‘送神’六个段落组成。表演中有对舞、独舞和群舞。判官与五猖的动作粗犷有力,节奏铿锵激烈,道士、和尚、土地的动作较为徐缓,舞姿轻松简洁,这在判官与和尚‘庆功’场的一段舞蹈中表现得较为突出。判官、和尚,一文一舞,一诙谐、一严肃,对比鲜明,是颇具效果的舞段。”

《跳五猖》至今仍在高淳县境内流传,为庙会上民间祭祀中的一个重要节目,还时常参加省市民间舞蹈活动。

跳五郎官　流传于六合马鞍、马集、东旺乡一带。旧时南京一带的乡村有做“香火会”活动,做会者称为‘香童子’或‘香火子”;老百姓家遇到大事,即请‘香童子’来做会,做会内容很多,有‘送子会”、“平安会”、“安神会’等,祭祀活动分外坛、内坛,内坛设在室内,香童子以锣鼓伴奏,边跳边舞。外坛则设在室外,形式内容相同。

《文化纵横》(2005 第 1 期)中《跳五郎官》一文记载:'在跳的过程中‘五郎官’用扫堂腿去绊倒,作怪相状,引得旁观者哄堂大笑,气氛很活跃。表演结束,五郎官帽由主家收下,作为祈求生儿子的吉祥物。也会有邻居家花少许香烟费向主家索取五郎官帽带回家以沾喜气。日后求得男儿,这时“香火子”便敲锣打鼓把帽子送回去。”

打社火　流传今溧水柘塘一带,是旧时春节期间乡村在酬神、祈神时进行的一种民间文艺活动,以欢庆丰收,祈望来年一方百姓平安健康。

《江苏地方志》(2004 第 1 期)中《溧水的‘打社火’》一文记载:'除夕这天,由社火会会头在神堂挂起‘祠山大帝’画轴,在香几、供桌上还摆放着香炉、烛台、供碟,桌下放置拜垫等物。下午,首先由会头燃烛、点香、放爆竹、烧纸马、磕头,祈祷祝福。……三声锣响、鼓声大震开场。随后身着白衣,脚踏白鞋,腰扎红腰带的‘武士’们,举着华盖,敲着鼓、锣、铙、钹,演奏起威武豪放的‘打社火’打击乐。随着八面铙铙托‘当当’响,鼓手肩抬 16 面大鼓,锣手手持八面大锣与大钹,跳起‘起鼓舞’、‘行鼓舞’、‘队列鼓舞’和‘闹鼓舞’等各种竞技表演。”

溧水的打社火,抗战期间因日军的入侵而停止,直到 1991 年纪念溧水建县 1 400 周年活动中,经整理才得以恢复。

马灯舞

高淳大马灯《南京文化志》记载：“高淳大马灯流行于高淳、溧阳边隅近百里之内。宋代末年便已出现。……大竹马的表演由二人完成，一人在前代马头和前身，另一人在后撑架代后身。人物以三国时期的刘备、关羽、张飞为主，还有马夫、领马等。扮演角色的人员由身材较轻小的人担任，勾画京剧脸谱，穿戴戏衣戏帽等相关道具，整支队伍令旗有二至四面，分不同颜色，伴奏乐器有大锣鼓和十番锣鼓、唢呐、长管铜制喇叭。曲牌有‘小击头’、‘四边静’、‘急急风’、‘加官头’、‘魁星点子’、‘灵官头子’等。”现今高淳大马灯的舞蹈队伍在高淳县东坝镇，这支队伍近年来多次参加省、市、县各种重大庆典活动，还北上沈阳、大连，南下宁波、广州参加演出或竞赛，1993 年曾赴沈阳比赛，获‘金玫瑰’奖。

高淳小马灯舞　流行于高淳定埠一带。与大马灯同源，该灯舞主要由少年儿童扮演戏剧中的人物，以京剧脸谱装扮，主要饰演人物除三国时的人物外还有宋代杨六郎、佘太君、焦赞、孟良，还有魁星、马头子、小旗头（龙套）等，小马灯的特点是小巧玲珑，活泼可爱。小马灯舞演前有‘点火’的祭神仪式，整个动作以碎步、小搓步、小跳步、扭腰转身为主，表现小马的欢腾活泼，音乐伴奏以锣鼓为主。

溧水马灯舞　流传于溧水县明觉镇东泉行政村前堡自然村一带，约在清代末年由今前堡村诸姓的祖先自山东省诸城带入溧水。溧水马灯的表现内容与表现形式与高淳大马灯大致相同。《文化纵横》（2002 第 1 期）中《溧水马灯》一文记载：“正月初二出会，点铳放炮，锣鼓喧天。选择一个比较空旷的场地，由火流星打场，边跳边舞，动作有‘童子拜观音’、‘玩扁担’、‘双夹花’、‘打跨马’、‘老虎洗脸’、‘背流星’等。随后，杀气腾腾的马灯飞奔而起，展演各种各样阵式。各阵式随场合的改变而变化莫侧。跑阵完毕，马灯里的各类人物又持刀枪剑棍等兵器，开始决一雄雌，刺杀声吆喝声一片。”


溧水和风小马灯

庄头马灯　流行于江宁县横溪镇庄头村一带，距今约两百

多年的历史。舞蹈演出先在本村，然后到邻村表演，一般3～5天，共有五六十人参加。《南京文化志》记载："马灯每到一户，12匹马排队进屋，3匹马一组转一圈再出来，其它表演者在外擂鼓助威。主人家须设香案接马神，祈求幸福吉祥。第二阶段在村头广场进行。8名护灯圈出一块场地，在锣鼓的伴奏下，12匹马和12个马夫在四盏排灯的指挥下表演。马灯的基本舞步模仿奔马的步法，以布阵为主。阵势有单八卦阵、双龙起水、元宝阵、夹你阵、水波纹、五朵梅花、单八节、双八节、结顶、脱壳等，共12个。整个表演动静结合，有张有弛，颇具美感。该舞最后一天在本村演出，演出完毕，放鞭炮、出冲、收灯。道具由表演者带回各自保管，以待来年再用。"1979年春节演出后，庄头马灯至今再也没有演出过。

打水浒打罗汉

打水浒　起源于高淳阳江镇小花村，盛行于高淳县境内圩区，创作内容源于梁山英雄的传说，在演出过程中逐步形成程序化表演，至清代成为节日娱乐活动。

打罗汉　又名叠罗汉，盛行于阳江镇龙潭村、土埂村、新桥村以及砖墙镇洪户村一带，打罗汉采用佛教中笑口罗汉形象，多处出场，除表演外，亦作窜场嬉戏，如马戏中的小丑，动作无严格规范，即兴表演。

以上两种民间舞蹈属武术性亚舞蹈，《高淳县志》记载："这一形式宗于少林、武当。相传系北宋政和五年（1115年）永丰圩筑成后，由山东移民传入。原是训练拳术、棍棒、刀枪等武术，后来逐步编成集体武打套路，且夹以杂耍。各地每逢冬闲和春节，异常活跃。而丹湖、薛城、沧溪、狮树、砖墙等乡最有水平，以'打水浒'、'抛叉'、'打罗汉'、'打盾牌'等为最著。"

新中国成立十周年时，砖墙乡洪户村的《打罗汉》曾参加高淳县文艺调演，后又经加工，融入歌舞和配乐，编排为《水乡民兵》参加镇江地区文艺汇演，较为成功。

龙　舞

长芦抬龙　又名长乐龙灯，流传于高淳的淳溪镇一带，以长芦杨家村的抬龙最负盛名。此舞相传产生于宋朝末年，当年杨家村农民杨义泰在河边垂钓时，忽遇风暴，见水面上跃起五条巨龙，便许愿每年正月十五元宵节兴龙灯，事后，杨义泰根据回忆，亲自设计并指挥工匠扎成了每条长68米、直径0.7米的黄、红、白、青、黑五条龙，龙身用竹扎布缝，缀以剪画装饰，共分24节，龙头别具风采，竹篾编织，蒙以绫罗、彩纸，上面镶嵌各种飞禽走兽、

花草虫鱼、古代人物群像，晚上点明烛火，千姿百态，形象逼真。盘龙时有上千人参加。按照龙的颜色着装，旗、锣、鼓、铳齐全，火把开道，灯笼分站出四门八柱，每次玩龙，观者数以万计。清末，高淳人施文熙有《灯节长乐观灯》古歌一首，可见旧貌。建国后，长芦抬龙曾表演过数次，1997 年参加南京“台城杯”舞龙大赛，获“最佳造型奖”“精神文明建设奖”。中央电视台、美国加利福尼亚州电视台曾介绍过此龙灯。长芦抬龙以其规模巨大、龙姿雄威，称为“高淳三奇”之一。

栖霞龙舞　分栖霞柴龙和栖霞滚龙两种。栖霞柴龙起源于明代。据《栖霞区志》记载：“历史上摄山江乘等地有求雨习俗，并沿袭多年，其时派身强力壮小伙，用红绸带将龙王庙龙王菩萨背下山，放在神台上，次日在神场上泥塑两条大龙，第三天拜神求雨……直到下雨。雨后给龙王挂红、贴金，将龙送回龙王庙。主办村到各村募捐，大摆宴席，搭台唱戏，以示祝贺。”柴龙造型古朴，结构是用竹篾编制的节节圆筒，组成龙身、龙头和龙尾，内点蜡烛，舞龙者人肩一节，通体透亮，在夜幕下十分壮观。平时龙身分户保管收藏，玩龙头的挨户轮流作庄，轮到谁家做龙头，是谁家的莫大荣耀。庄家将整条龙架在门前，龙头前还供着香火，亲朋好友带着礼物前来庆贺，热闹非凡。舞龙时，若龙头家青年人不在家，家中即便是五六十岁以上的老人也要披挂上阵，担当起舞龙头的重任。

栖霞滚龙历史上也有流传，后一度中断。“文化大革命”结束后，栖霞区文化部门组织民间艺人逐步恢复这一传统民间艺术，并使之发扬和光大。他们研制了套版印制龙衣，先后为部队、工厂、学校加工制作过 50 余条龙，还为远在海外的华人社团制作龙舞道具。区龙舞队伍参加国家、省、市重大庆典演出活动达上百场，1998 年，栖霞区被省文化厅命名为“民间艺术之乡”。1999 年，大型龙舞《钟山龙腾》，在全国龙舞大赛中一举获得中国文联颁发的我国民间艺术最高奖“山花奖”和中华舞龙大赛金奖。2001 年、2002 年又分别推出民间舞蹈《群狮闹春》和《龙凤呈祥》，2004 年推出的大型广场群龙舞《九龙欢腾》，由一百二十余名演员共同表演，场面壮观，使龙舞艺术进一步得到提高。

六合女子高跷龙舞　流传于六合地区。高跷龙舞源于民间高跷舞蹈。南京地区在六朝时就盛行踩高跷，南齐东昏侯萧宝卷嗜好“百戏”，《隋书音乐志》记录了一份南齐宫廷表演百戏的节目单，其中就有“长跷”等数十种之多。唐宋时踩高跷更为盛行，踩高跷在民间也广泛而长久地流行。明清时，高跷进入民间社火，与歌舞、戏曲等民间艺术相结合。

20 世纪 50 年代六合泉水乡就成立了“泉水民间高跷艺术团”。传统的高跷灯舞经过重新加工整理，形成了“新、特、奇、绝”的艺术特点，将刚健、柔美、技巧融为一体。1997 年春节期间，泉水姑娘将高跷与龙舞相结合编排出高跷舞龙，被中央电视台誉为“中华一绝”。1999 年获江苏省“喜迎新世纪”龙舞大赛银奖。在 2003 年全国民运会上获表演类项目的金奖。

上坊龙灯　抗战前流传于江宁县上坊镇一带。《南京文化志》记载上坊龙灯“制作精

细,造型别致。表演动作主要有‘翻滚’、‘窜花’、‘卷子裹’、‘螺师结顶’等。……整个队伍由50多人组成,龙长13节,每节均有两套人马,龙头和龙尾三套人马。整个队伍由领头者、鸣锣开道者、维护秩序者、吹唢呐者、打杂耍者组成。所有人员皆上穿白衬衫,下穿红裤子,双腿系着响铃铛。每逢玩龙灯出发时,都要经过上坊石马冲,冲边有个大塘,到此都要停下,龙头要在此颠三颠,以表示龙从此起水,然后烧香叩头,回头时还要在此烧香叩头,但是去时热热闹闹,来时鸦雀无声,到家时吃糖开水和糕点,表示活动结束”。

丹阳龙灯　分青龙与绿龙两条,号称“日金龙”,又称‘孙盖龙灯”。流传于江宁县丹阳镇一带。该舞起源于五百多年前的江宁县丹阳镇双河孙盖村。明、清及民国时期传有‘龙谱”‘龙田”,村社有灯会组织。《南京文化志》记载‘:每条龙约需30人,龙头重约60斤,一般选择力大身高体壮者舞龙头。并配有文舞场伴奏,火铳、旗伞衬托。每条龙伴有8朵彩云烘托,8条锤打场,配有10名儿童叠罗汉表演。演出前,龙前有数十人高举8面龙旗,6面蜈蚣旗,20多面彩旗,锣鼓、响铳及两组乐队伴奏,演出人员往往200余人,几乎全村出动。丹阳滚龙灯的云、龙、镫表演各有一定的套路。龙的表演套路主要有一字长蛇阵、双龙戏水、双龙交配、双龙穿裆、雌雄相亲、单螺丝盘顶、双螺丝盘顶、双龙出水等。云的套路有十多种,分别由8个十多岁的男孩,分二人一组,穿一色古装,上场表演。舞镫(即飞叉)的种类主要有面花、单抄、蟒蛇裹臂、双抄、仙人挑担、浪子接头、蟒蛇裹腰、雪花盖顶、狮子朝天笑、乌龙摆尾、蟒蛇进洞、老鹰展翅、丹凤朝阳、烂泥摇桩等等。还有叠罗汉,有泥巴阵、小牌坊、大牌坊、空心牌坊、小元宝等姿态,共七十二套路。”

狮　舞

江浦手狮　流传于江浦县永宁镇朱家营一带。每逢春节时演出。此舞始于明末清初,太平天国时期为高潮。后逐步中断。20世纪90年代,经发掘整理,成为独步当今,别具一格的广场民间特色表演。《江浦手狮》因为编排巧妙,表演精彩而荣获文化部颁发的“群星奖’和沈阳国际民间艺术节‘金玫瑰奖”,该舞蹈1998年8月曾代表中国参加了匈牙利国际民间舞蹈节,是南京地区首支走出国门的民间特色演出团队。

《江浦县志》记载‘:手狮骨架用竹篾扎成,然后饰以红、黄、绿色纸。建国后,经过不断改进加工,改彩纸为绸布和麻丝,再配上响铃和彩色绒球,色彩和造型更加艳丽和形象,既有乡土气息,又富丽高雅。表演时,8名孩童挥动手球,8名壮汉手舞狮子,合着传统的‘七彩锣’的鼓点,8头狮子或分或合,互相逗趣,一会儿‘二狮抢球’,一会儿‘八狮穿井’,一会儿‘群狮闹球’,一会儿‘小狮闹大狮’……两头小狮跃到两头大狮子身上,欢蹦乱跳,呈现一派欢天喜地的气氛。”



高台狮子　流传于溧水县乌山乡秦淮村及江宁县铜山乡曹村、沈庄一带。溧水高台狮子带有武功技巧,素有‘武狮’之称,演完一场需 3 个多小时，有一套完整的表演程序。《南京文化志》记载‘:先打地场拜四门,狮子作揖、打滚、咬痒,作壁虎蛇等连环动作。伴舞者们则做背挞子、翻倒跟头、半截跟头、拔萝卜、田鸡倒翻、孔雀开屏等动作,以衬托舞狮的气氛。接着在由七张台子搭成四层高的戏台上,再加一条板凳,表演吃小怪、吃大怪、跳马、开荷花、搭天桥等高难动作。然后再表演前面平地上的一系列动作。舞狮人又表演二郎担山、凤凰展翅、金鸡独立等动作吸引观众。”

江宁高台狮子　据传源于南宋咸淳年间，曹村张家重建三朗庙时的表演活动。后经变迁,濒于失传。1957 年沈庄成立了舞狮队,后得溧水县孙家圩的孙先荣的传授,增加了一些高难度的动作,如在一张桌子做的高台上表演吃小怪、吃大怪、狮子打滚、打招、麻雀走路、背肩膀等动作。后又将桌子增加到三张,在动作上又创新出蜻蜓点水、鲤鱼过坝、飞跃下山、荷花盛开等等惊险动作。江宁高台狮子是宗族世代传承,不传外姓。只有经过艺人的指导和长期实践，才能达到技艺高超。

陆郎狮子舞　流行于江宁县陆郎乡。陆郎狮舞形成较晚，20 世纪 40 年代开始活动，陆郎狮子舞在村里表演有个规矩，狮子进村必须从东边第一家开始舞，到西边最后一家结

束,青龙进村,北虎出村,一家也不能少,宁卯一村不卯一家,少了一家必须赔礼道歉。舞狮子的酬礼不计多少,随村户赏赐,多给多舞。舞狮子由锣鼓指挥,动作有蹦、跳、翻、滚等,遇上争强好胜的人家凑热闹,将钱物放在房子上、树上,让狮子用嘴去衔,这就需要搭人梯,难度大,于是便有了燕子出水、飞跃下山等技巧动作。

采茶舞　流行于南京地区茶农山区,主要有江浦汤泉采茶舞、溧水北部群力乡夏家边一带的采茶灯和江宁县采茶舞。"江浦采茶舞"初以唱为主,伴以极简单的表演动作,后来形成了采茶灯的雏型,其曲调丰富多彩,抒情悦耳,舞蹈动作柔美朴实,轻松欢快,歌词通俗流畅。采茶灯表演者一男十女,女子身着彩色大衣襟褂子,腰系花裙,脚穿彩色布鞋,手执茶篮 男子肩上挑着茶担,箭衣马褂,脚蹬短筒靴,从上山采茶到下山挑茶,边歌边舞,显示"灯中有戏,戏中有灯"的特点。"溧水采茶灯"是一种民间灯舞,参加表演者百余人,有乐队和伴唱。舞花灯的人物中以采茶姑娘为主,还有化妆成商贾、公差、僧侣、强盗、小偷、官吏等角色,演出时人人手持各式花灯以及扇子、毛巾等道具,表演上山步、下山步、倒立行走等动作,表演形式有摆字、摆阵势,演唱的曲调有大小采茶曲、古人曲,舞蹈情节曲折,边唱边舞。"江宁采茶舞"由安徽民间花鼓调演变而来,流传铜井镇一带,该舞一般作三场演出,共需八个小时,分八折,人物有茶贩子、娘子、伙计、茶店老板、车夫、船夫、挑担姑娘、采茶姑娘等,有简单故事情节,全场有说有唱,有歌有舞,人物插科打诨生动妙趣,深受人们喜爱。

鼓　舞

留左大鼓　流行于六合长芦乡留左村,历史悠久,相传在隋末唐初之际,罗家军在六合屯兵数十万,分设留左、留右、留后三座大营,每次胜仗归来,百姓到军营吹吹打打表示慰问,军营则以战鼓齐鸣表示谢意。留左大营设在长芦镇留左村。2002年,长芦乡文化站组建留左大鼓艺术团,头鼓直径 2.2 米,高 1.8 米,重 340 公斤,二鼓二面,三鼓八面,堂鼓六面,手鼓八面,指挥鼓一面,梅花锣 48 面,大小铜锣 16 面,钹 18 副等,头鼓以其巨大号称"金陵第一鼓"。留左大鼓艺术团重新编创新曲,定名《普天乐》,表演分四个部分,第一部分"出征战鼓",第二部分为"得胜鼓",第三部分为"欢乐鼓",第四部分为"庆功鼓"。2004年5月,留左大鼓应邀参加了中国南京世界历史文化名城博览会巡游,10月还应邀参加了"中国西湖世界历史文化名城博览会"的表演。

麻雀蹦　流传于南京江宁方山一带,又名"方山大鼓"。该舞蹈因边击鼓边舞蹈,以模仿麻雀的蹦跳为基本动作,故而得名"麻雀蹦"。旧时每年三月初十至十九日在天印山庙会演出,相传此舞由陶家庄村民为迎接农民起义军领袖闯王李自成而创作的,基本动作主



六合留左大舞



方山大鼓（原名麻雀蹦）

要是模仿麻雀蹦跳，以欢腾雀跃象征百姓欢迎闯王。

麻雀蹦在太平天国时经太平军战士陶正昌整理加工，形成今日的表演形式，表演者 16 人，锣鼓各 8 面，先由艺人们唱求神祈福的吉利词开场，舞蹈时，双膝始终紧贴鼓半蹲，模仿麻雀蹦跳时膝部伸屈的形态，身体上下起伏，形成该舞律动的特点。击鼓时，上身挺直略后仰，左右手交替轮臂击鼓，围鼓作上下左右前后大幅度蹦跳，动作大而有力，表演时，鼓摆成半圆形或圆形。基本鼓点有“七五三”，动作有“展翅”、“啄稻”、“亮翅”、“抱窝”等，形象生动，活泼热烈，英武矫健。

20 世纪 90 年代以来，麻雀蹦以其独立的表演样式，多次参加省市各种鼓乐大赛和庆典演出，成为江宁最有代表性的民间舞蹈之一。

骨牌灯

流传六合、江浦、栖霞一带农村：“六合南圩的骨牌灯起源于清代末年，骨牌灯的形状像骨牌而比骨牌大，制作方法是：用木条打制大约 50 厘米高、30 厘米宽、20 厘米厚的主体框架，下面按上木柄，周围糊上纸，纸上绘上图案或剪纸，灯箱内点燃蜡烛，玩灯人跑动起来形成流动的灯彩，非常有趣。骨牌灯由民间玩骨牌活动演变来，表演形式与打骨牌相似，有 32 只正灯，代表 32 只骨牌，由一只头牌灯在前领队，串出各种队形。除头牌灯外，其他演员根据牌的名称装扮各种人物，天牌演员化妆成帝王，地牌演员化妆成妃子，人牌演员化妆成文臣……”

荡湖船

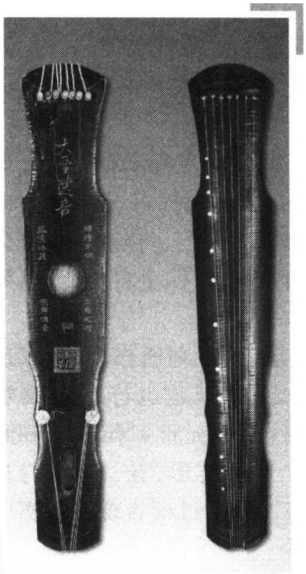
又名跑旱船,唐代已流行,《太平广记》有记载,50年代盛行,由北方传入。南京地区各地城乡都有流行，源于江南荡舟采莲的劳动。荡湖船可一条船单独表演或几条船同时表演,多在广场或行进中表演,形式为载歌载舞,唱词一般都是事先编好,内容可根据演出需要而定,在表演过程中,领唱演员还可现场发挥唱词。建国后,荡湖船的表演经常配合形势进行宣传性的演出。

荡湖船舞起初一条船由三人表演,男子扮演王妈妈(丑角),身着蓝布大襟布衫,外罩大襟马夹,头包一块包头,头上插红花,手执一把芭蕉扇,老艄公穿大襟衣裤,手执船桨,船娘由女青年扮演。船娘是主角,边舞边唱,王妈妈帮腔,插科打诨,调节演出气氛,艄公则以撑船划船为主。荡湖船动作主要有启船、行船、荡船,舞踏步以跑圆场、秧歌步为主。南京中石化二公司的荡湖船与秧歌舞、跑驴、丑角等民间舞蹈相结合,场面大,内容丰富,更显得活泼有趣,多次应邀参加省市庆典演出,深受观众喜爱。

南京民间舞蹈内容丰富,除上述外,还有高淳的跳花钵、凌云车、采菱舞、金鱼姑娘,溧水的虾子舞、犟驴舞、跳幡神、龙船,江浦的茶山会、虎灯舞、高跷舞,六合的飞钵、飞镗、解表、花鼓子、蚌舞,江宁的跌跤跤会等,还有目前盛行于城市广场的秧歌舞、扇子舞、彩绸舞、莲湘舞、花篮舞、花球舞、花棍舞等。

清溪幽远的古雅琴艺

李家安



唐代古琴大圣遗音

古城金陵,山灵水秀,数千年前祖先们就在这块美丽的土地上生息繁衍。历史上有十个朝代以此为都城，是长江流域文明较早的地区之一。古琴文明也不例外。

早在战国时期，这里是楚国的地域，楚地之丝、楚地之材、楚地之漆都是制作琴弦和琴的上好材料，楚地的琴响誉大江南北。

战国时期古琴流派与风格已开成，人们称楚地的琴乐为“南音”。《左传·成公九年》中有这样的故事。晋侯到军中视察发现了一个戴楚国帽子的囚徒,便问左右:“这是什么人?”左右答道:“这是两年郑国献来的囚徒钟仪。”晋侯问：“是做什么职业的?”钟仪回答:“是伶人。”晋侯问:“会弹琴吗？”回答：“我家世代从事音乐工作，怎能不会。”于是晋侯命人给他一张琴,请他演奏,所奏的都是南方音调，即南音。晋侯感他身为囚犯，还能不忘祖先，不忘故乡之音，于是派人将他送回了楚国。这个故事说明，战国时期，南方的楚地琴乐已形成了风格，且在全国有一定的影响力。

金陵青溪（今后宰门、富贵山一带）景色优

美,春天梅花成林,桃花成片,溪水长流,是著名的风景名胜。战国时期,这里是许多文人雅士流连忘返的地方。魏晋时期，著名笛子演奏家、淮南王恒伊也曾来到青溪这个美丽的地方,并在这里用其拥有的一支蔡邕所制的名笛——柯亭笛演奏了“梅花三弄”这一千古名曲。《晋书·桓伊传》有这样的记载:“恒伊……善音乐,尽一时之妙,为江左第一,有蔡邕柯亭笛,常自吹之,王徽之赴召京师,泊舟青溪侧。徽之素不与伊相识,伊于岸上过,船中客称伊小字曰:‘此桓野王也。’徽之便令人谓伊曰:‘闻君善吹笛,试为我一奏。’伊是时已显贵,素闻徽之名,便下车踞胡床,为作三调。弄毕,便上车去,客主不交一言。”这个三调既是名曲‘梅花三弄’。因其为三段,在不同音区演奏,便称之为三弄,表现了梅花高洁的品德与情操,以人自喻,后人将它移植为古琴曲,流传至今。有学者认为,此曲是唐代学者、古琴家颜师古移植的，现今南京夫子庙一带的地名“邀笛步”便是因这个故事而命名的。

魏晋时期是中国文化史上一个极有特征的时期，南京是重要的政治文化中心，晋朝以此为都，时称建康。由于司马氏专权，一些不愿效忠于朝廷或不得志的文人便纷纷隐居于山林之间,以谈玄、抚琴、奏乐、饮酒来寄托情怀,出现了一批所谓清谈家。这些清谈家大都是有着很高的文学艺术修养和思想情操的，耽于酒乐只是暂时的精神寄托而已，这个时期有著名的竹林七贤,阮藉、嵇康、向秀、山涛、阮咸、王戎、刘伶等常聚一起抒发情怀。《魏氏春秋》中记载:“此七人,相与友善,游于竹林号为七贤。”南京西善桥出土的汉墓中有竹林七贤图,系砖刻。人物有操琴、弹琴、奏乐,有持杯饮者,栩栩如生。阮藉、稽康皆是古琴的高手,不仅琴技精绝,也是琴曲创作的大家。阮藉所做的古琴曲《酒狂》,稽康临刑前所奏的《广陵散》,一直流传至今,是琴家皆所崇敬的古琴奇曲名篇。

阮藉魏晋时期文学家、音乐家,曾为步兵校尉,世称阮步兵。阮藉之父阮瑀曾受学于蔡邕,通音律擅弹琴。阮氏家族皆好音乐,阮藉受其父熏陶,博学多才,蔑视权贵,认为‘天地生于自然,万物生于天地。道者法自然而为化,侯王能守之,万物将自化’。有诗作八十余首,另有四言诗十余首,因当时政治状况极其复杂,阮藉常用醉酒的办法保全自己,著名琴曲《酒狂》即是这时创作的。

《酒狂》一曲,根据明宁王朱权所著《神奇秘谱》中说:“是曲者,阮藉所作也,藉叹道之不行,与时不合,故忘世虑于形骸之外,托兴于酗酒,以乐终身之志。其趣也若是,岂真嗜于酒耶,有道存焉。玄妙在于其中,故不为俗子道,达者得之。”明《理性元雅》琴谱,所刊此曲有七段小标题:一、乐酒忘忧,二、醉舞飞仙,三、浩歌天地,四、嗜酒忘形,五、花笺草扫,六、低低吐酒,七、托酒佯狂。此曲音乐语言简炼,曲虽短且精,将饮酒的过程表现的淋漓尽致,其中吐酒声数句尤为绝妙,是历代琴家所喜爱之曲,流传至今。

阮藉衣冠冢现在秦淮地区花露岗凤游寺南京四十三中学内。李白《登金陵凤凰台》一诗中“晋代衣冠成古丘”一句，指的就是这里的阮藉衣冠冢。

南北朝时期,宋、齐、梁、陈四朝都建都建康(南京),各代君王也大都精通音乐并擅弹

琴。如梁武帝就是个音乐家，他在音乐改革方面，将雅乐音律按十二月令顺序演奏改为以五声音阶,即宫、商、角、徵、羽的序列演奏并发明了较音的准器‘四通”,创作了歌曲、乐曲数十首,如《江南上云乐》、《江南弄》、《采莲曲》、《河中之水歌》等,创作佛教音乐十余曲,如《善哉》、《天道》、《仙道》、《断苦轮》等。

梁元帝萧绎也是一个非常喜爱古琴的帝王，他拥有“素琴”一张，后来被杨坚部下掳走。

南北朝时期，由于政治动荡，战乱纷纷，形成南北对峙的政治局面，大量的北方人南移,也带来了大量的北方文化,在以建康(南京)为政治中心的这一短暂时期,出现了古琴艺术的辉煌,著名的琴家有戴颙、宗炳、柳恽、柳谐等。他们不仅传承了历史上遗留下来的古琴优秀作品,也创作了大量的新曲,并且在古琴理论、技法、古琴表演学上都有了很大的创新与发展,许多优秀作品仍为当今琴家喜爱,其古琴美学思想、音乐理论、表演技法对后世产生了较大的影响。

唐宋时期,北方为我国政治、文化中心。由于金陵是历史上的一座文化名城,有大量的历史名胜遗迹,又是南北交通与文化、商业交汇的枢纽,许多著名文人、音乐家都来到此地旅游、讲学,并从事音乐创作活动。

大诗人李白在古琴方面也是很有造诣的，他作的《秋风词》琴歌今人一直还在弹唱；他的诗作《幽涧泉》起句便是‘拂彼白石,弹吾素琴”;诗中对‘幽涧泉’的意境做了深刻的描摹。

南宋著名词人、音乐家姜夔,工诗,词更有名,精通音律,词作重格律,音节谐美,非常适合演唱,他所作的古琴曲《古怨》至今尚能弹奏。时值金兵南侵,与岳家军在金陵牛首山大战，金兵战败窥江而逃，此时姜夔来到金陵秦淮河畔的桃叶渡口，遥想当年王献之在此迎接爱妾桃叶的故事,感慨万端,追古思今,写下了这首千古绝唱,这是姜夔 17 首有谱歌曲中的一首“:绿丝低拂鸳鸯浦,想桃叶当时唤渡,又将愁眼与春风待去,倚兰桡更少驻,金陵路,莺吟燕舞,算潮水知人最苦,满汀芳草不成归,日暮,更移舟向甚处。’词集《白石道人歌曲》的词旁都注有旁谱（宋代乐谱），这是一笔宝贵的中国古典音乐财富。

朱元璋建都金陵,这里成为全国政治、文化中心,明代许多达官显贵皆擅琴,有的对琴学有很深的研究。

朱元璋第十七子,朱权,生于南京,自幼喜爱古琴,由于宫廷内部的权势之争,使朱权对这种权势之争产生厌恶，便立志于音乐与戏曲的研究，并且取得了很大的成就，一生著作有数十种,音乐著作有《琴阮启蒙》、《神奇秘谱》和《太和正音谱》,杂剧如《大罗天》、《私奔相如》等,其中最著名的是琴著《神奇秘谱》。此书经朱权历十二年屡加校正,成书于明洪熙乙巳年(1425 年),是现存最早的古琴谱之一,全书共分三卷,上卷《太古神品》收 16 曲,如《广陵散》、《高山》、《流水》、《阳春》、《酒狂》、《小胡笳》等多为北宋以前



明代琴谱《西麓堂琴谱》

名曲，保留了早期古琴传谱的原始风貌，中卷、下卷《霞外神品》收 34 曲，如《梅花三弄》、《长青》、《短青》、《白雪》、《雉朝飞》、《乌夜啼》、《昭君怨》、《大胡笳》、《离骚》等，均是历史悠久的古代古琴音乐作品，其中还收录了大量的南宋时期浙派古琴名家作品，如《潇乡水云》、《樵歌》、《泛沧浪》等经典名曲。《神奇秘谱》共收录古琴曲 63 曲，是中国古琴琴谱中刊行最早，收录古琴曲最多的琴谱之一。在后世刊行的多种琴谱中，大多从《神奇秘谱》中收录，也给后世学习古琴、研究古琴提供了一部宝贵的不可多得的古琴资料。

明初以金陵为都，自永乐帝北迁后，这里依然作为留都，仍依皇都建制。由于江南经济富庶，人文丰厚，金陵仍然是全国文化教育的中心，有大量的学者、艺术家、琴家来此交流讲学，著书刊行。

当时著名的道学家冷谦，号龙阳子，因其擅古琴、精音律，于洪武初年奉诏定雅乐任太常协律郎，著有《太古遗音》一部。明初大学士宋濂为之作序另有《琴声十六法》，提出习琴准则，并归纳为十六个字，即轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、淡、中、和、疾、徐。“十六法”的出现，是对古琴学的重要贡献，是对习琴者的修养与技巧提出的严格要求，对古琴美学和表演学所做的详细阐述。“十六法”一直被后世学琴者奉为习琴圭臬。

明初至明中期，有大量的琴学著作以及琴谱在南京刊印发行，如谢琳《太古遗音》于明正德六年刊行，收录琴曲 35 首，均有歌词，在明代将许多琴曲填上歌词，或将一些经典古文谱成琴曲，形成了明初、中期的一种琴风。《太古遗音》一书中的琴曲按顺序排列到宋代，是后人研习古琴的宝贵资料。

在明初还有一位对琴学有着较大贡献的古琴音乐家袁均哲，为宋代琴学家田芝翁所辑《太古遗音》作了注释，全书共六卷，包括琴式、手势、杂论、指法、调意等，为现存最早的琴论专著，其中保存有唐、宋时期的有关琴学文献。

此外，诸如著名琴学家黄龙山、杨表正、杨抡等琴家也多在南京从事琴学活动。

杨表正是明初著名琴学家，一生致力研究古琴艺术，著有《重修正文对音捷要声谱传》十卷，在中国音乐史上有极广的影响，其所著《琴谱正传》一书，明清以来 20 多种琴谱刊载此书，在《重修真传琴谱·乐不妄传》一书中，对音乐的应用、推广和古琴的传承提出了自己的看法。他在《琴谱合璧大全》一书中提出弹琴“十四宜”与“十四不宜”，对弹琴

的环境、心志、对象、气候作了详细的说明，一直影响着后人的习琴心态。

杨抡也是明初著名学者、琴学家，其所著《太古遗音·伯牙心法》一书，于万历己酉年刊行，对琴史、琴家史话、古琴美学、琴曲意境和出典的解要，都作了明确细致的阐述。这部琴谱共分三卷，共收琴歌、琴曲 63 曲，使历史上的琴歌派与琴曲派相互并存，并有许多琴歌珍品保留在书中。

明初中期，是金陵古琴文化兴旺发达的历史时期，除大量的琴谱在南京刊印外，还有众多的古琴学者、演奏家在这里传习古琴，是汉魏、六朝以后金陵琴学的又一高峰。

清末民国时期，是中国政治文化大变革的时期，由于政治上的新旧过渡，战争和动乱在所难免，但在金陵古琴的发展史上是又一个新的历史时期，出现了以黄勉之、杨宗稷为代表的金陵琴派，由于历史的原因，金陵派北移北京，并在那里得到了进一步的发展，也给北方琴坛带来了金陵的琴风。这一时期，山东琴家王燕卿来宁设立金陵梅庵（今东南大学内），又为金陵的琴风增添了北方的韵致，反映了金陵与北方琴文化的相互交融。

黄勉之是南京人，学琴于陶梦兰，后又出家向广陵琴派名家枯木禅师学琴，还俗后去北京创办了金陵琴社，从学者甚众，其中有地位显赫的军机大臣张之洞、皇亲贵戚溥桐、叶诗梦、杨宗稷、史荫美、贾阔峰等，而杨宗稷成就较为显著，著有《琴学从书》一部、四十三卷，收录古琴资料颇丰，对琴学、古琴历史、古琴美学、琴谱学、古琴表演学都作了较全面的评述，并对古琴古曲《幽兰》、《广陵散》等久已绝响的琴曲，都作了点拍的尝试，为后人研习古琴提供了一定的方便。

抗日战争时期，南京的琴事活动从未间断，由王心葵、徐元白等人发起成立了青溪琴社，当时活跃在金陵琴坛的琴家也较多，如夏一峰、王生香、刘少椿、汪建侯、胥桐华、赵云青等。解放后，南京琴事活动也是较全国比较活跃的，南京的古琴人才之众，水平之高，流派之纷呈为全国罕见。当时金陵琴坛是全国几大琴派的汇聚地，金陵派、浙派、诸城派、广陵派、虞山派、吴派在此都有传承。

夏一峰、刘少椿先生等均为金陵琴坛的领军人物。夏一峰（1883~1963 年）江苏淮安人，因家境贫寒，十二岁入道观跟道师学吹笛、昆曲，后拜琴家杨子镛为师。他刻苦勤学，冬夏不辍，其琴技缓急有度，取者清逸、纯正。1921 年迁居南京，参加了青溪琴社，传承者众多。刘少春（1901~1971 年）广陵派古琴第十代传人，幼年家境富庶，广拜名师学习古琴、昆曲，皆得真传造诣深厚，外出经商时，因独爱琴艺无心经营屡遭亏损，人称“琴痴”，在演奏技艺上深得广陵琴派之精髓，指力坚实浑厚，技法跌宕多变，突显了广陵琴派音韵并茂、绮丽多彩、意境高古、韵味深长的琴风。1958 年，受聘来南京艺术学院教授古琴，与程午加、甘涛共同研磋编写古琴教材，为中国琴坛培养了一批出类拔萃的古琴人才，如琴坛巨臂梅曰强（已逝）、龚一、林友仁、李禹贤等皆得其亲传。1954 年南京乐社成立，甘涛为社长，夏一峰任副社长，下设古琴组，当时经常参加古琴活动的有刘少春、张正吟、王生香、邓文权、梅



李家安在抚琴

曰强、刘薇、刘正春等一批前辈琴家。

十年“文化大革命”期间，金陵琴社停业活动。20世纪80年代，琴社逐渐由琴人三三两两的零散的雅集，汇集成一股民族民间音乐的溪流，潺潺流入焕发了青春的秦淮河。秦淮区文化馆座落于秦淮河畔，这里一直是群众文学艺术的繁盛之地。自90年代起，金陵琴社正式在文化馆落下根来。社长由刘正春担任，副社长若干人，计有成员五六十人。每年定期、不定期地开展琴人雅集，影响渐大，在南京形成了一个热爱古琴艺术的群体。2000年，由秦淮区文化局倡议，于五月在文化馆召开了首届江苏省古琴艺术研讨会，苏州、常熟、昆山、扬州等各市琴社均派人参加，全国10个省的琴社和中国古琴学会发来贺电，并派琴人到会展示琴艺，收到各地琴学论文30余篇。此次会议由江苏省文史馆、省音协和秦淮区文化局主办，由金陵琴社、区文化馆承办。首届古琴学术研讨会促进了南京地区古琴艺术的新发展。每次观摩古琴雅集的爱好者越来越多，从青少年到老年人，还有不少欧洲、美洲、东亚等外国留学生前来欣赏，有的也在金陵琴社拜师学艺，对中国的古琴艺术产生了浓厚的兴趣。2002年8月，金陵琴社在市文化艺术中心举办了“打开希望之门古琴演出专场”。2004年12月，由省文化厅、省文史馆、省音乐家协会和秦淮区文化局在南京艺术学院音乐厅，隆重举办了“金陵琴社成立五十周年纪念大会”演出获得了圆满成功。自2000年以后，金陵琴社副社长李家安、桂州民等琴人，纷纷招收门徒，在市场经济大潮中探求发展琴社的新途径，极大地推动了南京古琴的前进步伐。位于王导谢安纪念馆内的文源琴舍，依托于夫子庙的文化氛围，吸引了数十位青年男女和数位美国留学生来此学习古琴，颇具影响。2004、2005年分别于市艺术中心举办了古琴专场演奏会，并参与了2005年夫子庙灯会开灯仪式的演出活动。

2003年古琴被联合国教科文组织列为世界文化遗产，随之而来的是全国掀起的古琴热，金陵这块有着悠久古琴文化史的土地，也是全国琴事活动最繁荣的地区之一，大量的琴馆出现市场化的操作，为古琴的发展推波助澜，据不完全统计，金陵各大专院校与社会各行业的学琴者不下两千人，这是空前的盛况。随着各地区琴事活动的频繁兴起与网络的作用，金陵的琴风也传到了其他地区。目前，全国各地一个学习古琴的新高潮正在到来。

参考资料

国都设计技术专员办事处. 首都计划. 第 1 版. 南京：国都设计技术专员办事处，1929

中国大百科全书总编辑委员会本卷编委会. 中国大百科全书·建筑·园林·城市规划. 第 1 版. 北京 中国大百科全书出版社，1988

刘先觉，张复合，村松伸，寺原让治. 中国近代建筑总览·南京篇. 第 1 版. 北京 中国建筑工业出版社，1992

陈济民，庄淑玉，卢海鸣. 民国官府. 第 1 版. 香港 香港金陵书社出版公司，1992

潘谷西. 南京的建筑. 第 1 版. 南京 南京出版社，1995

谈鸿仪. 南京建筑志. 第 1 版. 北京 方志出版社，1996

蒋顺兴，孙宅巍. 民国大迁都. 第 1 版. 南京 江苏人民出版社，1997

汪坦，张复合. 第五次中国近代建筑史研究讨论会论文集. 第 1 版. 北京 中国建筑工业出版社，1998

赵鑫珊. 建筑是首哲理诗——对世界建筑艺术的哲学思考. 第 1 版. 天津 百花文艺出版社，1998

罗玲. 南京近代城市建设研究. 第 1 版. 南京：南京大学出版社1999

蔡玉洗. 南京情调. 第 1 版. 南京：江苏文艺出版社，2000

卢海鸣，杨新华. 南京民国建筑. 第 1 版. 南京 南京大学出版社，2001

赵松. 历史城市保护学导论——文化遗产和历史环境保护的一种整体性方法. 第 1 版. 上海：上海科学技术出版社2001

杨永生. 中国四代建筑师. 第 1 版. 北京 中国建筑工业出版社，2002

卢海鸣，刘晓宁，朱明. 南京民国官府史话. 第 1 版. 南京 南京出版社，2003

陆素洁. 民国的踪迹——南京民国建筑精华游. 第 1 版. 北京 中国旅游出版社，2004

上海艺术研究所，中国戏剧家协会上海分会. 中国戏曲曲艺辞典. 第 1 版. 上海 上海辞书出版社，1981

刘波. 中国民间艺术大辞典第 1 版. 北京：农村读物出版社，1990

倪钟之. 中国曲艺史. 第 1 版. 沈阳：春风文艺出版社，1991

查双禄. 南京曲艺志. 第 1 版. 南京：江苏文艺出版社，1996

徐耀新. 南京文化志. 第 1 版. 北京：中国书籍出版社，2003

1989 年马季趣夸南京白话. 卜俊保. 2005. 8. 4，南京 南京晨报，2005

门岿. 中国历代文献精粹大典. 第 1 版. 北京 学苑出版社，1990
查阜西. 存见古琴曲谱辑览. 第 1 版北京：人民音乐出版社，1958
许健. 琴史初编. 第 1 版. 北京：人民音乐出版社，1982
张桐霞. 七弦琴艺术. 第 1 版. 北京 中国青年出版社，1958
中国音乐词典编辑部. 中国音乐词典. 第 1 版. 北京：人民音乐出版社，1958
罗宗贞，王志高. 六朝文物. 第 1 版. 南京 南京出版社，2004
卢海鸣. 六朝都城. 第 1 版. 南京 南京出版社，2002
孙中山纪念馆. 中山陵园史话. 第 1 版. 南京：江苏人民出版社，1999
罗哲文. 中国历代帝王陵寝. 第 1 版：上海：上海文化出版社，1984
王重光. 中国帝陵. 第 1 版. 上海：上海古籍出版社，1996
南京博物院. 南唐二陵. 第 1 版. 北京 文物出版社，1957
南京孝陵博物馆. 明孝陵志新编. 第 1 版. 哈尔滨 黑龙江人民出版社，2002
吴新雷. 中国昆曲大词典. 第 1 版. 南京 南京大学出版社，2002
张燕. 南京民国建筑艺术. 第 1 版. 南京：江苏科学技术出版社，2000
张燕，王虹军. 扬州建筑雕饰艺术. 第 1 版. 南京 东南大学出版社，2001
张燕. 江南建筑雕饰艺术·徽州卷. 第 1 版. 南京 东南大学出版社，2005
南京市文物局. 南京文物精华·建筑篇. 第 1 版. 上海：上海人民美术出版社，2000
徐艺乙. 身边的艺术. 第 1 版. 济南 山东画报出版社，2001

后　记

由中国民间文艺家协会发起的“中国民间文化遗产抢救工程”，于2003年在全国正式启动，由此，全民性的保护和珍视民族传统文化的热潮逐渐掀起。根据工程的总体部署，南京市开展了特色文化与民间艺术资源普查工作，经过全市普查工作人员和富有文化责任感的学者、专家、志愿者的辛勤工作,已取得了一些成绩。作为‘我爱南京’丛书的组成部分，《金陵特色文化》就是这项普查工作的阶段性总结。

本书在编撰过程中得到了南京市委宣传部、市文联领导及社会各界的关心和支持，市委宣传部部长、市文联主席叶皓亲自为本书作序。该书的审校工作由市民间文艺家协会主席徐艺乙率审稿小组成员：高安宁、朱登琮、杨天麒、吴海燕、管秋慧等完成，特别是高安宁同志在百忙中对全部稿件进行认真地审核和修改。市文联文研室副主任陈敏对部分书稿进行了校核。蒋光意、高建中、吴寿庚等同志为本书提供了图片。市文联张颖、李林、王刚等同志为本书的做了大量的工作。在此，谨向以上同志致以诚挚的谢意！

由于时间仓促，加之经验不足，编辑工作肯定会有一些不如人意的地方，欢迎读者提出宝贵意见。

编　者

2005年9月

《金陵特色文化》编委会

主　　任　叶　皓

副 主 任　周福龙　徐艺乙

编　　委　张玉宝　孙尔台　赵浏兰

　　高安宁　朱登琮　杨天麒

　　章世和　吴海燕　管秋慧

特邀编辑　徐艺乙　高安宁　朱登琮

　　杨天麒　吴海燕　管秋慧

编　　务　陈　敏　张　颖

代　序

我爱南京

叶　皓

“谁不说咱家乡好”。南京，这个屹立在长江之畔、历经风雨的沧桑古城，这个我们生于斯、长于斯的故乡，究竟有哪些瑰丽夺人的风物、哪些余音绕梁的辞章、哪些卓尔不凡的气质以及哪些波澜壮阔的成就，让我们爱它爱得如此深沉？

家乡南京，背倚钟山，怀抱大江，十朝都会，人杰地灵。它是一方山水城林，兼备山川形胜之妙；它是一座历史名城，萦绕着沧桑兴衰之感；它是一方文化重镇，无处不流淌着古今文人墨客的遐想情思；它还是一座文明之城，哺育了世世代代淳朴、博爱、智慧的南京人民。

爱南京，是因为这里的山川河流。这里的一草一木都是一道风景。它地控长江，扼守京沪大动脉，素有“东南门户，南北咽喉”之称。城东钟山龙蟠，城西石城虎踞。秦淮河、金川河蜿蜒城中，玄武湖、莫愁湖静若处子。这些风光名胜，经过历代文人索隐穷幽，至乾隆以降，共得金陵四十八景。最为脍炙人口的，莫过于春游“牛首烟岚”，夏赏“钟阜晴云”，秋登“栖霞胜境”，冬观“石城霁雪”。其间既有高山大河的雄浑大气，又兼江南水乡的烟雨迷濛；既有故宫城垣的残墙旧础，又有禅林道场的暮鼓晨钟。中国革命的伟大先行者孙中山先生在《建国方略》中也忍不住赞叹：南京“其位置乃在一美善之地区，其地有高山，有深水，有平原，此三种天工，钟毓一处，在世界中之大都市诚难觅如此佳境也”。1912 年，中山先生与胡汉民等人在紫金山打猎，看到这里山势雄伟，松柏青翠，遂笑对左右说：“待他日辞世后，愿向国民乞一抔土，以安置躯壳尔。”中山先生逝世后，后人依其遗愿于钟山南麓建立了巍峨壮丽的中山陵，更为南京的山川增添了一份浩然之气。

爱南京，是因为这里的悠远历史。这里的一砖一瓦都记录了一段帝王之都的沧桑往事。汤山的猿人化石把南京的史前痕迹前溯了 50 万年。从公元前 472 年越

王勾践命范蠡筑城算起，南京至今已有 2 500 年建城史。诸葛亮第一次到南京，便惊呼“钟山龙盘，石头虎踞，此乃帝王之宅也。”以后便有东吴、东晋，南朝的宋、齐、梁、陈，南唐、明、太平天国以及国民党政府建都于此，故称“十朝都会”。正因为此，南京直接见证了中国近现代荣辱兴衰的历史。明清两代，中国国力已臻鼎盛，郑和下西洋的庞大船队便是从龙江起锚，扬帆远航。明朝迁都北京后，南京作为全国经济文化中心的地位岿然不动，江南贡院、江宁织造府遗迹至今可辨。及至民国鼎革，孙中山在南京宣誓就任临时大总统，一举推翻漫长的封建帝制。半个世纪不到，总统府上升起的红旗则宣告了新纪元的到来。然而，同样也是在南京，静海寺见证了《南京条约》刻骨铭心的耻辱。1937 年则掀开了南京历史上最黑暗的一页，30 万无辜同胞惨死于日寇屠刀之下。可以说，没有哪一座城市，能够像南京这样把中华民族历史的骄傲和忧伤如此纠缠在一起：它既是诸多王朝的龙兴之地，也是更多帝王仓皇辞庙之所；它既在特立独行的魏晋风度和柔靡温婉的六朝烟水中浸淫已久，却又培育出气势磅礴的大明文化；它既经历了中华民族最为鼎盛的黄金时代，却也曾蒙上了华夏历史上最为惨痛的羞辱，承受了最为撕心裂肺的疼痛。那些散布在城中的遗迹风物，处处留下了这种矛盾、复杂的印记。秦淮河相传是秦始皇为破金陵王气而开凿的一道符咒，又是湮没在六朝金粉中的温柔之乡；钟山既长眠着帝王将相的青云伟业，也留下过众多儒释道的世外传说；王导、谢安的世家豪宅，曾与烟花柳巷比邻而居；雨花台上不再有梁朝的法师讲经，一千多年后它成为中国军队阻击日寇的战场，更见证了共产党人为理想慷慨就义的血色黄昏。南京，处处萦绕着纷繁复杂的历史情结，让人剪不断，理还乱。

爱南京，是因为这里的文采风流。这里的一颦一笑、一诗一赋就是妙手偶得的千古文章。晋元帝南渡之后，中原衣冠士族纷纷南迁。魏晋风度，以南京为代表的江左风流独占一半。《吴都赋》中的词藻铺陈，极言城垣壮丽，市井繁华；《世说新语》中的典故逸闻，让人对襟怀洒脱的江左名士追慕不已。“东山再起”“新亭对泣”“闻鸡起舞”等成语，也都肇始南京。“江南佳丽地，金陵帝王州”，则是南朝诗人谢朓的精炼概括。南唐二主更为后人留下了柔肠百转的婉约词章。唐宋以降，歌咏南京的诗文更是层出不穷，其中当然不乏李白、杜甫、苏轼、辛弃疾这样的大家名作。中国文学史上的巅峰之作《红楼梦》，诸多情节、人物、景观、习俗、语言，其生活原型都在南京。秦淮河畔的夫子庙，始建于宋景祐元年，几经兴废。紧邻其

东侧的江南贡院，则是历代乡试的考场，至清光绪间已拥有号舍两万余间，规模为全国之冠。无数江南士子从这里走出家乡，成就一番治国平天下的事业。而此间才子佳人的恩怨传奇，歌哭笑骂，更为十里秦淮增添了几许浪漫的色彩。实际上，南京已经不只是一个文化中心，而早已成为一种地域文化符号，凝聚了或怀乡、或思古、或激昂、或浩叹的情感，成为历代文人骚客抒情感怀最重要的载体和描写最集中的题材。南京的气质既是伤感的，也是豪迈的 既是婉约的，也是雄浑的。正是这种气质，使得作为文化符号的南京，顺理成章地成为中国文学史上的一个重要意象，代表了古往今来人们对世代兴替、人世沧桑的感慨，以及对自然风物、壮丽山河的讴歌和对自由、豁达、情感的追求与向往。南京的文化，还是传统和现代的统一。名列世界文化遗产的明孝陵，得以精心保护的石头城、南朝石刻、南唐二陵和明城墙，隐于闹市并修缮一新的金陵刻经处、甘熙故居，重见天日的南京云锦，朝天宫里的南京历史文化陈列，都是文化薪火相传的见证。今天的南京，拥有高校 48 所，科研院所和研发机构近 600 家，报社、电台、电视台 37 家，互联网用户近百万，依旧是屹立东南的文化重镇和学术高地。

爱南京，是因为这里淳朴、文明、博爱和智慧的人民。南京地处南北交汇之所，是历来的通衢重镇，也因此，南京以博大的胸怀时时处处接纳来自五湖四海的人群和文化。南京是“水文化”与“山文化”的复合体，是“北文化”和“南文化”的汇合点。南京人质朴但不愚昧，文雅但不虚伪；南京人包容而不排外，博爱而不矫情；南京人聪明而不显摆，性灵而不失坚韧。随手拈来南京的名人高士，不是一代宗师巨擘，便有一颗伟大的心灵。东晋书法家王羲之、王献之父子，画圣顾恺之，南朝科学巨匠祖冲之，唐朝书法家颜真卿、七绝圣手王昌龄，清代《红楼梦》作者曹雪芹、才子袁枚、爱国思想家魏源，以及近现代陶行知、徐悲鸿、傅抱石、刘海粟、林散之、胡小石等，灿若群星，不胜枚举。当代南京，更是培育和汇聚了太多的杰出人才。在宁中科院院士有 43 人，工程院院士有 28 人，大学在校生 43 万人，名列全国前茅，而每万人中大学生比例为全国之冠。更为重要的是，南京人还有当代的杰出代表。这是一个英雄辈出的城市，涌现出了周光裕、李元龙这样一批平民英雄。开明开放、诚朴诚信、博爱博雅、创业创新，是南京人民建设和谐社会一份得天独厚的精神财富。

爱南京，是因为这里日新月异的面貌。这里无处不洋溢着创业、创新、创优的