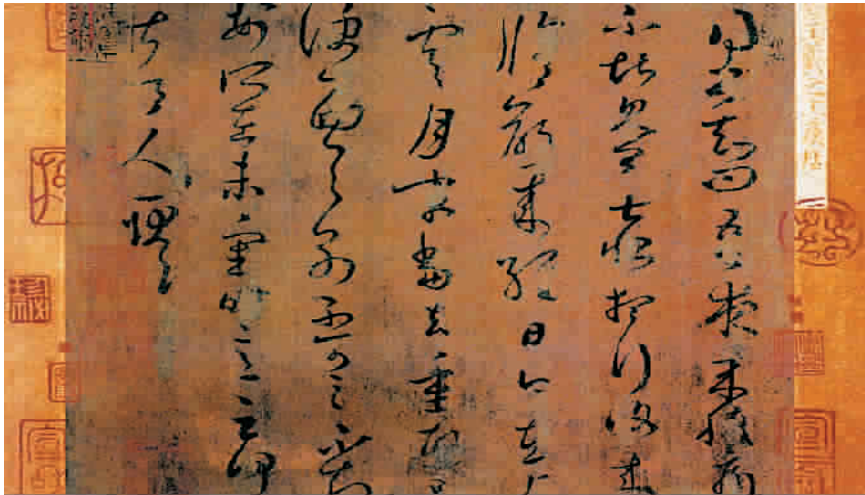


起死回生《上虞帖》

上海博物馆在法帖上有两件镇馆之宝，一为唐摹本的王羲之的《上虞帖》，二为王献之的《鸭头丸帖》。其中《上虞帖》曾经历了一场大劫，而使《上虞帖》起死回生人，是“上博”的明清古画鉴定专家、墨拓大师万育仁。

“文革”中，抄家之风大兴，将“牛鬼蛇神”家中的文物，或焚烧，或上交。为之，上海专门成立了文物清理小组，对抄家得来的文物书画，逐个鉴定清理。国家鉴定委员会的万育仁，代表上海博物馆参加，为书画鉴定把关。



唐摹本《上虞帖》

一次，万育仁在仓库中清理书画，偶然在丢废纸的竹筐中，发现一纵23厘米、横26厘米的硬黄破旧书法帖。卷端有宋徽宗金书“晋王羲之‘上虞帖’”的绢签，在绢签的下角，有朱文双龙圆形骑缝印，有“御书”葫芦骑缝印，有“政和”、“宣和”骑缝印，拖尾中间还押着“内府图书之印”朱文大印。除宋徽宗的题签和印外，还有五代南唐“集贤院御书”墨印及“内合同印”朱文大印。凭万育仁多年书画鉴定的经验，他确定此卷非等闲之书卷。再打开内页，只见58字七行草书历历在目：“得书知问。吾夜来腹痛，不堪见卿，甚艰！想行复来。修龄来径日，今在上虞，月未当去。重熙且便西，与别，不可言。不知安所在，未审时意云何，甚令人耿耿。”内容主要是回答来书所问。帖中提及三人，一为修龄，乃王羲之从兄弟；二为重熙，是王羲之妻弟；“不知安所在”的“安”当是名士谢安。帖中文字多使用中锋运笔，字体连贯流

畅，丰肌秀骨；体态超逸优游，灵动绰约。

万育仁依稀记得明·詹景凤《东图玄览》、清·安仪周《墨缘汇观》提及此帖，此帖多少年来湮没不彰，现突然出现在自己的眼前，怎不激动。惊喜之余，万育仁毅然将废筐里的《上虞帖》捡回，小心翼翼地带回上海博物馆，请还在工作的专家进一步确认。也许是怕麻烦，也许是怕这些“封资修”的东西引火烧身，也许是不懂，他们却来个彻底否定：“该卷既不是王羲之的真迹，也不是唐摹本。”

上世纪70年代初，“打砸抢”之风逐渐平息，上海博物馆老馆长沈之瑜得以解放，重新主持工作。沈之瑜与万育仁虽为上下级关系，但彼此尊重，堪称老朋友。万育仁便悄悄地将藏了三年的《上虞帖》拿给老馆长看。并阐述了自己的观点。沈之瑜同意将此帖带至北京作进一步的鉴定，在一旁的保管部长马承源极力推荐，请上

海书画鉴定大家谢稚柳鉴定。此时的谢稚柳刚从“牛棚”里出来，久未与书画打交道。当《上虞帖》放在他桌子上时，谢稚柳眼睛一亮，拍案叫绝：“上海居然也有王羲之的好东西了，羲之墨迹久绝于世，唯此唐摹，就足为文物之精英、艺苑之瑰宝了。”

当谢稚柳得知是万育仁发现《上虞帖》，并助其逃过大劫时，赞不绝口地说：“老万，你做了件大好事，功不可没。”

万育仁之子万寿告诉我：“我父亲一生最高兴的是发现《上虞帖》，否则，《上虞帖》很可能毁于火炬，或流落他国。”万寿又说：“上博建馆50周年之际，馆内举办‘晋唐宋元书画国宝展’，‘二王’的作品总是名列最显眼处，我也会多次前往参观。当我站在《上虞帖》作品前，我会伫立良久，思绪万千，有时还会按捺不住激动的心情，潸然泪下。”

王晓君



“平实为玉”四方壶

在“桃源阁”品茗聊天时，一款陈列在架上的方壶颇引人注目，经告之，是壶艺家谈桃林先生特为文博大家陈燮君先生设计，当笔者看到壶上陈燮君手书的“平实为玉”时，此词好眼熟啊，那不是去年秋季在上海美术馆举行的“触觉意象——陈燮君油画展”上“古风意象”中的一幅油画之名吗？重题此名，必有原由。陈燮君对玉石有一种独到的见解，他说，玉石始终影响着中国人的心理性格，玉石文化是中华民族文化的基石之一，所以要有敬畏之心对待玉文化……因此，在日常生活中他秉承玉石的温润色泽，在待人处事上心存仁厚十分低调，从那次引发社会反响强烈、令笔者心灵震撼的油画个展就可见一斑了。

有人会问，像他如此级别的干部，还兼任着许多社会职务，哪还有闲工夫搞创作，笔者想，这可能归结为他崇尚玉石的一种坚韧执着精神，并融入到他对艺术百折不挠的追求了。从1971年起，他数十年如一日，就是走上领导岗位他也坚持用业余时间进行美术理论研究和绘画创作，陈燮君却把这一切都淡淡地看作是圆了他一个少年的梦。

方壶的另一面是陈燮君画的连绵的群山，他为了用画笔更好地讴歌生活在荒原和阳光下生命的质朴、顽强和纯粹，他七进西藏，从大山的身影中感受具有文化震撼力的雪域文明，而今他用传统的线条把大山从油画布上搬到方壶上，不得不说别有一番妙趣。

方壶由宜兴工艺美术师吴行其采用黄龙山优质紫砂泥底槽青全手工制作，凭着精湛的手艺把方壶打造得方正适度、线条清晰、棱角分明，配以陈燮君的书画和特有的造型，彰显出沉稳大气，圈内行家都称之为是紫玉中的精良之作。

陆正伟

刊头篆刻



作者 王明生

千年流传《婴戏图》



清同治《百子图》粉彩罐



磁州窑婴戏瓷枕



孩儿枕

婴戏图是中国古代传统艺术题材之一，艺术家通过描绘古代儿童玩耍、生活活动场景，来表达人们对子孙满堂，祈福吉祥的美好向往。从汉墓壁画场景中偶然出现儿童形象，到宋代惟妙惟肖、主题鲜明的婴戏图，再到明清瓷器、玉雕、竹木牙雕等各类艺术品上的婴戏图形象，都生动地反映了当时社会人们的审美情趣和丰富的民俗文化内涵。

儿童形象在艺术作品中的出现，可以追溯到战国时期，中国历史博物馆一件战国“猛虎食人玉佩”即有儿童形象穿插其中。汉代及魏晋南北朝墓室壁画、画像石、画像砖，其中不乏儿童形象，而画工雕工技法还稍显古拙质朴。

据《宣和画谱》记载，唐代著名人物画家张萱“善画人物……又能写婴儿，此尤为难。盖婴儿形貌、态度自是一家，要于大小岁数间，定其面目髻稚。世之画者，不失之于身小而貌壮，则失之于似妇人。又贵贱气调与骨法。尤须各别”。《历代名画记》则记载：“(张萱)好画妇女、婴儿”。可见，唐代艺术作品中的儿童形象创作，虽然还未形成独立的儿童绘画体系，但在身形体态、面部表情、装扮行为等方面都从稚嫩走向成熟，这在张萱的作品中得到了集中体现，我们在宋摹本的张萱《捣练图》中窥见一斑。

宋代，擅画儿童题材的画家增多，他们多来自民间，将民风民俗带入儿童绘画，在此期间形成了完全以表现儿童生活为主题的“婴戏图”样式。苏汉臣的《秋享婴戏图》就以极写实的手法，描绘了一对玩传统玩具“推枣磨”的姐弟，他们神情专注陶醉、衣着描绘精细，庭院花卉巨石相映成趣，形成了栩

栩如生又典雅精致的童趣绘画。无疑，宋代的儿童绘画已经发展成为独立的绘画主题，并且在表现技法上达到了艺术的高峰。

婴戏图，作为民间喜闻乐见的独立装饰图案，也在这一时期走向了实用性的工艺品。宋金时期磁州窑、定窑、耀州窑和景德镇等瓷窑都在罐、瓶及瓷枕等物上创作出大量婴戏作品。宋金时期磁州窑在装饰上以白釉黑彩最富特色，刻、画、剔、填彩兼用，其婴戏装饰题材充满了浓浓的乡土气息。除了平面创作，宋代还创烧了造型别致生动的孩儿枕。

元、明、清时期，婴戏绘画开始出现吉祥的表现主题。祈福纳祥、祷告平安、升官发财等，儿童形象逐渐成为画面主体而背景渐弱，即使在描绘群童日常生活中的游戏，也会加入一些寓意吉祥的符号。受到陈洪绶等画家的影响，明代艺术作品中的儿童形象，多呈现大头、憨态可掬的形象，这也为日后年画娃娃的形象奠定了原型。婴戏图案在工艺品装饰上得到了大量的应用。在瓷器上，无论是官窑还是民窑，婴戏图都成为洋溢着童真的趣味和吉祥的意蕴。特别是清代流行的“百子图”，以珐琅彩、粉彩装饰于瓷器上，做工精巧，色彩雅致。文房把玩的杂件中，清代盛行的竹木牙雕中也不乏婴戏主题，对儿童情态、服饰惟妙惟肖的刻画，展现了雕刻技师精湛的技艺。

明清雕版印刷的发展，使婴戏图也被广泛应用于版画年画的创作之中，并在后来成为杨柳青年画、桃花坞年画创作的重要题材，表达民间百姓的对吉祥富贵生活的期盼。

王卓凌



忻才良《书法》