

红色收藏



中共太原情报站太谷联络站的情报员魏增祥、王凤香夫妇使用过的皮箱(山西国民师范旧址革命活动纪念馆藏)

皮箱之秘
凤仙

在山西国民师范旧址革命活动纪念馆中,一只褪色的皮箱静静陈列,箱体上斑驳的痕迹无声地诉说着那段峥嵘岁月。这只皮箱由魏巧华捐赠,她的父母是中共太原情报站太谷联络站的情报员魏增祥、王凤香夫妇。他们的故事,正是晋绥边区隐蔽战线斗争的缩影。

1940年,晋绥边区成为中共抗击日伪、保卫陕甘宁的前沿屏障。中共中央社会部选中太谷作为情报枢纽,不仅因其地处咽喉位置,更因这里有一位“白皮红心”的传奇人物——魏生馨。他享誉太谷商界,经营着“庆和园”饭庄等产业,同时是山西青帮的头领,徒众遍布日伪警宪系统。然而鲜为人知的是,这位黑白通吃的“人物”早已将三子魏增祥、五子魏增寿送往陕北红军,并秘密支持革命。

魏家父子以青帮和经商为掩护,在宅院内建起情报联络站。魏增祥与妻子王凤香接过父亲传下的皮箱,表面用它存放药材账本,实则传递情报、转运物资。

王凤香作为魏增祥的妻子,同时也是联络站唯一的女交通员。她利用“魏家三少奶奶”的身份与日伪军官太太打麻将、送礼品,从闲谈中套取情报。1943年,晋冀豫边区参议员李春年被捕,她通过特务队长夫人的关系,探明关押地点,最终由魏生馨的徒弟李玉明等人劫狱营救。次年,中共榆太祁县委书记梁居高因叛徒出卖入狱,王凤香又借日军翻译官爱喝汾酒的特点,灌醉守卫后协同内线将其救出。

太谷联络站依托魏家产业,构建起庞大的红色地下情报网络,药材商队往来平津传递消息,“天泰客栈”成为干部中转据点。

1946年冬,因叛徒出卖,阎锡山当局突袭联络站。魏家百间房屋、商铺遭到查封,魏生馨在返家途中被捕,次年牺牲于狱中。魏增祥夫妇冒死渡过黄河撤回陕北。

商鞅方升

钩 希

在上海博物馆的众多展品中,有一件特别的青铜器。它体积不大,造型朴素,没有精美的纹饰,却是一件不可忽视的国之重器——商鞅方升。这是目前发现的商鞅变法的唯一实物证据,也是第三批禁止出境展览的文物之一。

商鞅方升是战国晚期的秦国量器,清朝末期被发现。方升全长18.7厘米,升纵7厘米、横12.5厘米、深2.3厘米,容积202.15立方厘米,重0.69千克,为长方形带柄量器,器壁三面及底部均刻铭文,是商鞅担任秦国大良造时颁布的标准量器。

器身左侧铭文:“十八年,齐遣大夫来聘,冬十二月乙酉,大良造鞅爰积十六尊(寸)五分尊(寸)壹为升。”意思是:秦孝公十八年(前344),齐国使团访秦,同年十二月乙酉日,大良造商鞅监制此器,规定一升为十六又五分之一立方寸。与手柄相对一侧刻“重泉”,推测为其铸造或初用地。上述两组铭文为铸造时刻写。

底部加刻秦始皇二十六年(前221)诏书:“廿六年,皇帝尽并兼天下诸侯,黔首大安,立号为皇帝,乃诏丞相、绾,法度量则不壹,歉(嫌)疑者,皆明壹之。”公元前221年,秦始皇命丞相隗、王绾将商鞅制定的度量衡标准推行全国。右侧刻“临”字,表明此器从重泉调至临地使用,后两组铭文系秦统一后补刻。

商鞅,本名公孙鞅,卫国人,法家代表人物。其为推行新法而“徙木立信”,成为典故。据《史记·商君列传》载,他推行“平斗、桶(斛)、权衡、丈、尺”改革,亲自督造标准器分发全国。方升上两组铭文相隔123年,印证秦始皇统一后仍沿用商鞅制定的量值标准,恰如《韩非子》所言:“商君虽死,秦法未败。”



商鞅方升(上海博物馆藏)

傅山留在龙山的夙愿

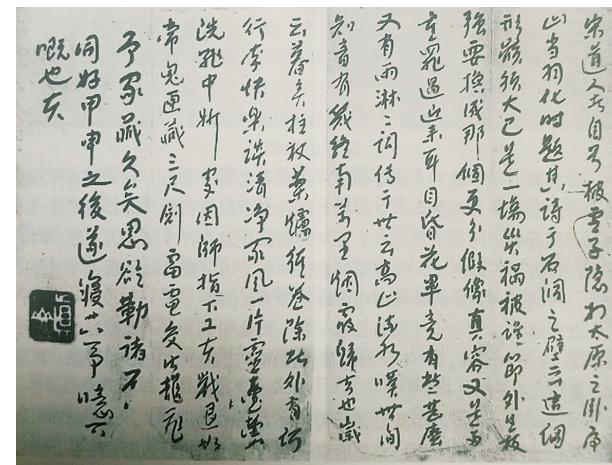
郝岳才

龙山道教石窟是中国现存规模最大的纯道教石窟,发端于唐永徽至开元天宝年间(650—755),凿有2个洞窟。到元太宗六年(1234)夏,道士宋德芳游龙山,用6年时间在唐2窟旁再开凿5窟。明正德年间(1506—1521),有道士再开凿2窟,形成了3层9窟的规模。自上而下,由西向东分别为虚皇窟(第1窟)、三清窟(第2窟)、卧如(龙)窟(第3窟)、三天大法窟(第4窟)、玄真窟(第5窟)、七真窟(第7窟)、三皇窟(第8窟)及2座辩道窟(第6、9窟),雕塑达65尊之多。与石窟遥相呼应的是始建于唐代的昊天观,俗称静居观,元代宋德芳重建,明正德初年重修,惜已不存。但作为历经几个朝代开凿的道教石窟,龙山石窟既是对道教这一本土文化的传播,也反映出元、明之际道教全真派在太原讲经传道、炼丹、修行的盛况,同时石窟中遗存的诸多元代题记,也成为研究中国道教发展史与元代雕刻、书画与文学艺术的重要实物依据。

宋德芳(1183—1247),字广道,号披云子,山东莱州掖城人。自幼出家为道,初师全真七子之一的刘处玄,后又拜全真七子中的另一人丘处机为师,成为其门下高足。他曾



龙山石窟 刘勇 摄



傅山《披云子诗词》手稿(作者供图)

傅山先生手稿所记羽化之地为卧虎山而非龙山,其实卧虎山即龙山,只是不同时代对于卧虎山、龙山与悬瓮山的称谓多有重叠而已。由此可见,宋德芳羽化之地就在龙山第三号窟。

明清之际,傅山先生曾拟将宋德芳题壁诗与《雨淋淋》词勒之于石,可惜遭逢甲申之乱后改朝换代,拟刻诗文终未能成事,也成为一大遗憾。而今,傅山先生《披云子诗词》手稿犹在,若能将其镌刻于龙山第三窟石洞,或刻之碑石立于窟外,既可刻石为证,也实现了傅山先生的夙愿,还是一件于文物保护传承、文化传播的大事,功在当代、利在后世。傅山先生曾出家为道,对于道教文化的研究自不待言,将傅山先生《披云子诗词》手稿刻之碑石,正当其时!

石棺浮雕再现神话场景

刘琳

古希腊与古罗马的雕塑艺术,是人类文化遗产中的瑰宝,承载着博大的智慧与美学追求。如今,一场名为“理想与光荣——古希腊古罗马雕塑艺术展”正在山西博物院展出。

普罗米修斯的故事是古希腊神话中富有深意的篇章之一,这件公元2世纪早期的古罗马石棺浮雕,通过细腻的刻画再现了普罗米修斯受罚的场景。

普罗米修斯是古希腊神话中泰坦神族的重要成员,代表着智慧与远见。他与智慧女神雅典娜共同创造了人类,并赋予人类火种和文明。然而,这一行为触怒了众神之王宙斯。为了惩罚普罗米修斯的叛逆,宙斯将他锁在高加索山的悬崖上,命一只鹫每天啄食他的肝脏,使其日复一日承受痛苦。尽管如此,普罗米修斯依然坚持自己的信念,直至被赫拉克勒斯解救。马克思在《德谟克利特的自然哲学和伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》中,称“普罗米修斯是哲学历史书上最高尚的圣者和殉道者”。

浮雕左侧是被铁链束缚的普罗米修斯。他的身体紧贴岩石,姿态显得痛苦而坚韧,面部表情中透露出忍受苦难的神情,体现了他对盗火赠予人间的无怨无悔。普罗米修斯的形象既是受难者的象

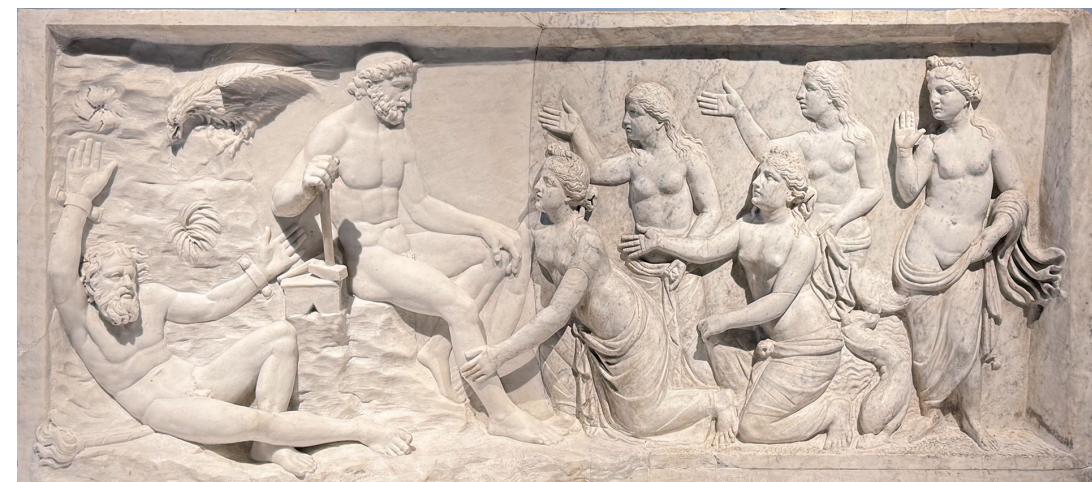
征,也是反抗者的化身。

在普罗米修斯的上方,一只鹫鹰正俯冲向下啄食他的肝脏。这只鹰的动作被刻画得极为生动,翅膀展开、利喙下探,充满了动态感和紧张氛围,直观地展现了宙斯施加的残酷惩罚。

在画面右侧,有一群姿态各异的女性形象,正在恳求宙斯宽恕普罗米修斯。她们中有的伸手示意,有的俯身靠近,通过肢体语言传递出对普罗米修斯的同情与支持。这些形象不仅丰富了画面的情感层次,也暗示了神灵间的复杂关系。

这件“普罗米修斯惩罚石棺”采用了高浮雕与浅浮雕相结合的技法,普罗米修斯和鹫鹰的形象突出于背景之上,具有强烈的立体感和视觉冲击力,画面整体构图平衡且富有动态感。左侧的普罗米修斯与右侧的女性群体形成对比与呼应,鹫鹰的存在则打破了画面的对称性,成为视觉焦点。人物之间的空间关系处理得当、层次分明,既展现了场景的戏剧性张力,又保持了画面的整体和谐。

这幅浮雕在继承古希腊雕刻艺术的基础上更加注重写实性和叙事性,人物形象既有理想化的美感,又不失真实感,人物的肌肉线条、面部表情以及衣物褶皱都刻画得极为细致入微,同时也传递了关于人性、自由与牺牲的深刻思考。



普罗米修斯惩罚石棺 郭悦 摄

玉壶春瓶 凝重艳丽

郭悦

太原市博物馆内藏有一件清乾隆年间的玉壶春瓶,它通体施祭红釉,足内施白釉,釉质凝重深沉,呈色均匀艳丽。这件瓷器高29.6厘米,口径9.3厘米,足径11厘米,瓶撇口,束颈,溜肩,垂腹,圈足外撇,为清代官窑出品的精品。

玉壶春瓶的器型源起北宋,其名取自“玉壶先春”的诗意,最初为盛酒器。宋人执此瓶温酒吟诗,元明之际渐成文人案头的摆设,至清代则完全演变为陈设器。太原市博物馆藏的这件瓷器,承袭了玉壶春瓶经典的造型,但较宋元时期的器型更显丰腴端庄。

祭红釉,又名霁红,诞生于明宣德



祭红釉玉壶春瓶(太原市博物馆藏)

年间,因专供皇室祭祀天地日月而得名。其釉色需以铜为着色剂,在超过1200℃的窑火中淬炼而成,稍有不慎便釉色晦暗或开裂流釉,故有“千窑一宝”之叹。明清两代,景德镇御窑为烧制此釉,甚至不惜将黄金、玛瑙掺入釉料,却仍难逃“十窑九不成”的命运。太原市博物馆所藏的这件玉壶春瓶,釉色均匀凝厚,釉面呈温透状,足见清乾隆时期匠人对火候与釉料配比的精准把控。

该瓶口沿与圈足处自然形成的一线白釉,被称为“灯草边”。这是一种在高温烧制时,釉料在熔融状态下自然垂流,导致口沿部分的釉层变薄,显露出瓷胎而形成的工艺特征。



《灯下观书》(中国美术馆藏)

在中国美术馆的展厅里,一幅高仅尺余的《灯下观书》静立如碑。这幅1908年冬月诞生的水墨画,将吴昌硕晚年艺术巅峰期的笔墨造诣与士人风骨熔铸成永恒的经典。

画面中,文士披衣拥卷,竹架油灯摇曳着微弱光晕。吴昌硕以大写意花卉的笔力转写人物;面部仅以焦墨勾勒眉眼,眉眼间似有剑气;衣衫用泼墨横扫,枯湿浓淡的交响中暗藏《石鼓文》笔意。这种“以书入画”的技法,将文人挑灯夜读的瞬间定格为永恒——衣纹如篆籀般浑厚,眉目似刀刻般坚毅,恰是画家自况“苦铁画气不画形”的实证。

该画构图颇具现代感。人物蜷缩于画面下隅,左上、右下大块留白,右上部题诗如刀劈斧削般刺破虚空。这种“计白当黑”的布局,与八大山人《孤禽图》的极简风格极为相似。观者仿佛能听见画外风声呜咽,“黄叶挂蛛丝,风吹作鬼叫”的歌诀诗句,将1908年那个“日短夜更长”的寒冬,化作笔墨的雷霆——当清朝将覆,64岁的吴昌硕借沈石友诗意,在留白处写下知识分子的良知震颤:“突寒心自跳”不仅是生理感受,更是对时代剧变的敏锐感知。

细观墨色层次,文士衣衫的浓墨似夜潮翻涌,灯盏的淡墨似月华流转,面部的枯笔若刀刻霜痕。吴昌硕将海派绘画的市民趣味,提升为满含金石气的文人表达。画中油灯竹架的寥寥数笔,暗合其篆刻“疏可走马,密不透风”的美学——灯焰的飞白笔触,与西泠印社藏《缶庐印存》中的急就章有异曲同工之妙。这种“诗书画印”四位一体的艺术自觉,使画面既是视觉图式,更是可诵读的金石文本。

在商业绘画盛行的海上画坛,吴昌硕始终保持着士大夫的清醒。画中书生不慕华堂锦帐,独守青灯黄卷的形象,恰是画家辞官鬻艺后“一月安东令”生涯的真实写照。那些看似随意的泼墨,实则是历经宦海浮沉后的精神突围——当同期海派画家热衷描绘都市繁华时,吴昌硕选择用最传统的文人画作为母题,完成对士人精神的重构。

百年后再观此画,寒灯早已超越具体时空:它既是对《楚辞》“惟草木之零落兮”的隔空回应,也折射出当时知识分子的精神困局。

一灯照破百年寂

郭冰