



大运河畔的大青砖文化

牛兰君

历经600余年的风风雨雨，北京故宫依然以它巍峨高大、雄伟壮观、金碧辉煌的身姿，呈现在世人面前，笑迎八方来客。走进故宫，建造这些工程所用基本材料之一的大青砖，随处可见，深深留在人们的记忆里。人们不禁要问，这些坚固耐用、典雅美观的大青砖来自何处？又是如何烧制和运输来的？

“先有馆陶砖，后有北京城”

如果沿着故宫中轴线一直往北走，在经过御花园北门之前，登上故宫北门二楼，那里摆放着明朝不同时期烧制的皇城砖，大部分为明朝初期、中期在临清州所属县份，沿大运河两岸建窑烧造的。其中最清晰的一块为“明成化十八年”烧制的，还有“正德九年”“宣德九年”烧制，且在大青砖一侧印有“馆陶窑造”字样。

拂去历史的烟尘，追根溯源，这些大青砖绝大部分来自明朝临清州馆陶的大运河畔。

“先有馆陶砖，后有北京城。”在馆陶民间流行这样一句谚语。明朝初朱棣定都北京，建造北京城，朝廷下令距离皇城比较近的、方便运输的临清州一带烧制大青砖。一时间，在大运河畔的两岸，窑火升腾，车水人往。选拔把式，招聘窑工，取土压模，拌泥制坯，筑窑备柴，烟熏火燎，经过窑工把式20多个日夜的辛勤劳作，慢慢地大青砖成功烧制，再经过大运河码头运输到京城。

经过考证，明朝“馆陶窑”烧制，营造故宫和修筑长城所用的大青砖窑址，就在今天的大运河西岸、隋唐永济渠东岸的河北省馆陶县徐村乡马头村北、毛圈村西、东西厂村南一带，即民间传说的“七十二皇窑”。

故宫发现的“馆陶窑”烧制的大青砖，如果从宣德九年算起，到正德年间，在这近百年间，馆陶“七十二皇窑”有多少大青砖运往北京城，将是一个庞大的数字。

“七十二皇窑”

据史籍记载，明清时期馆陶县境内大运河西岸烧制大青砖的窑厂窑址规模十分惊人。清刘家善等修编、光绪十九年重刻《馆陶县志》第三卷“建置志”记载“窑厂，在西卫河两岸，系临清者凡三。南馆陶厂，系东昌府所属州县及平山等卫。”旧版《馆陶县志》记载的数量基本与《临清州志》记载的窑厂数量“六处计十二座”相当。明万历四年《丘县志》记载“在城（今邱城）东四十里卫河两岸，具有官窑场一座。”明朝临清州仅辖临清、邱县、馆陶三个县，根据今天山东省临清市资料记载“今临清市范围内每一个皇窑群就有窑厂数十座，甚至达到七十二座”；“每座官窑无一例外地都有两个窑”。比照而言，馆陶明清时期窑厂数量可达120多个，民间传说“七十二皇窑”的说法还是有道理的。

那么，为什么把烧制皇城砖的

“任务”交给临清、交给馆陶呢？为什么明代馆陶的窑厂烧制业这么繁荣发达呢？

最主要的原因是馆陶“莲花土”好。馆陶从尧、舜、禹时期就有古黄河流经，宋代黄河“北流”“东流”均在馆陶境内，属典型的黄河冲积平原。每次黄河泛滥，都会留下一层细沙土，覆盖在当地的黏性土壤上，久而久之，层层相叠，如莲花瓣一样均匀清晰，当地人称之为“莲花土”。大运河畔的“莲花土”非常适合烧制大青砖，加之大运河水质碱性很小，成就了“大青砖”的水土要素。

馆陶烧制的大青砖有方砖、线砖、城砖、副砖、平身砖、斧刃砖、卷砖、望板砖、空心砖等十几个品种，每块砖的规格有二尺、尺七、尺五、尺二等，重的达七八十斤。馆陶烧制的大青砖具有“灰中带青、角棱分明、敲之有声、断之无孔，坚硬结实、不碱不蚀”的特点，硬度无可替代，一般砖的硬度是70号，而馆陶大运河畔的大青砖硬度最高达270号，比许多石头的硬度还高。

航运之便

大运河的航运之便也促进了临清在明代馆陶的窑厂烧制业的繁荣发达。

临清县原本不出名，但自元代大运河东移，临清开始作为重要渡口码头、京杭大运河节点城市而工商发达、声名中外。明代临清由县升为州，领馆陶、丘县二县，属东昌府；临清州人口达100多万，在北方城市仅次于天津。永乐初年，工部专门在临清设有工部管窑分司，主要任务就是督办管理建窑、烧砖、运往京城。

河北大运河馆陶段作为中国历史上隋唐大运河的重要组成部分，在历史进程中发挥了重要作用。两千年间大运河馆陶段曾经六易其名：汉代称白沟，隋唐时称之为永济渠，宋代通称之为卫河，明清时期称之为卫运河，民国称之为卫运河，现在名为漳卫运河，其河道走向基本上是清晰的。永济渠原是古老大运河的一段，是邯郸市馆陶境内最大的河流，也是馆陶与山东冠县、临清市的边界河。永济渠馆陶段始于隋，盛于唐宋，衰于元，复于明清，失修于民国。

当年借大运河之利将大青砖运往京城，官船规定每船搭载大青砖96至100块，民船每船搭载10至12块，每块砖要用黄纸封封签，运输途中不得损坏或丢失，否则将包赔治罪。不堪重负的漕船和民船消极抵抗事件时有发生，有的船主偷偷地乘着夜色将大青砖抛弃到大运河中。

今天，当我们走进馆陶博物馆大运河展厅，发现收集来的数百块大青砖清晰地印有“明成化十八年馆陶窑造”等字样。

如今在大运河馆陶段河床上，经常发现大青砖的身影，似乎在默默诉说着它的前世今生。

(本文作者系河北省馆陶县政协委员、馆陶县作家协会副主席)



单五父壶



2003年1月，单五父壶出土于陕西眉县马家镇杨家村西周铜器窖藏，现藏于宝鸡青铜器博物院。

单为族氏名，叔为家族排行，五父为字，应与同窖出土铜器铭文中的单叔、叔五父皆为同一个人的不同称谓方式。

此壶造型优美、铸工精湛，在器盖、器腹、圈足处，以数条造型各异的龙纹装饰，纹饰生动，线条流畅，是西周青铜器的典型作品。



▲单五父壶盖榫铭
▲单五父壶 西周晚期 2003年1月陕西眉县马家镇杨家村西周铜器窖藏出土

绘画作品中的中共一大和遵义会议

朱剑

本文通过解读中国美术馆收藏的4件中国革命历史画作品，希望能为如何赏析此类作品提供一些可资借鉴的经验。



陈逸飞、邱瑞敏《在党的一大会上》1977年 油画

画面上的“中共一大”

先从表现中共一大的作品谈起。中共一大会议的召开地点有两个：1921年7月23日至7月30日，在上海法租界望志路106号（今兴业路76号）室内。后因租界巡捕房搜查，1921年8月3日会议改到浙江嘉兴南湖的红船中。

画家按照历史，还原事件发生时这两个地点的现场状态，就是表现情景语境。中共一大召开时，中华民族正处于危亡之际。俄国十月革命的成功和马克思主义思想的传播，为中国共产党建立和中共一大召开提供了方向指引和精神家园。在后世的认知和理解中，这一会议是指向光明未来的革命历史事件。因此，这类题材作品的文化语境，就是要突出“光明”，并转译为不同的视觉表现。

1977年，陈逸飞、邱瑞敏合作的油画《在党的一大会上》描绘的是一大与会代表在上海开会的画面。

画家从13位代表中选择了6位进行表现。选择的是白天开会时毛泽东正在发言的瞬间。其余5位与会者的分别是董必武、何叔衡、陈潭秋、王尽美并排于桌前，邓恩铭站立于后排，人物之间没有交流。

显然，人物分布的依据是以毛泽东为中心，作品中的毛泽东不仅是视觉中心，同时也是会议焦点，为了突出毛泽东形象的高大，画家还采用了一定程度的仰视视角。会议空间中的道具主要有茶具、吊灯、油灯、会议记录稿和封面画着马克思的书。其中，灯与书除了增加历史还原度的作用之外，还有更多的含义：吊灯、油灯皆象征光明。所不同者，前者象征中国共产党引入马克思主义思想，给中国带来光明。后者则喻示中国共产党从此时开始，将如同燎原之星火蔓延开去。

2021年何红舟、封治国和傅纪中创作的油画《中共一大会议》，同样是上海开会的画面。较之于《在党的一大会上》，这件作品表现的时间是晚上，人物则是全部与会者。既有13位来自中国各地的代表，也包括共产国际代表和赤色职工国际代表，一共15人。

这件作品更像“抓拍”，历史还原度高，现场感、记录性强。画面

中的人物之间也有交流。毛泽东手持准备记录的姿态，更符合他当时的身份和职责。首先，这是一个俯视视角的画面。基于这一视角，身着白色长衫的毛泽东自然而然地置于画面上部的中心位置。其次，毛泽东是全画中亮度最高的人物，在灯光下则更通透。第三，一些反面人物被处理到阴影之中。如画面最右侧主要代表外围的周佛海，其脸部以及身体的绝大部分都在阴影里。

这件作品中，“光明”也成为体现文化语境的重要符号。画家没有直接表现悬挂在屋顶的灯，而是通过窗户玻璃反射灯的镜像。窗外外的黑夜恰好暗示国家和民族所处之境况，而屋内的灯，由此也成为象征中国共产党如同一盏黑夜中的明灯，带领国家和民族走出无边黑暗，来到像屋内这样的光明之所。

何红舟、黄发祥2009年创作的油画《启航——中共一大会议》，表现的是中共一大代表去嘉兴南湖红船开会的场景。画家选择的，是开会前与会代表正在登船的瞬间。一边交流，一边警觉地四下环顾，使观者不仅联想到此前在上海会议时的重重困难以及此后在南湖船上中国共产党即将诞生。

画家还有意识地运用类似舞台追光效果的画法强调了这一时刻的戏剧性。红船和迎接与会代表的小船刚好连接出一条波浪形起伏的暗线。大小船连接，象征着中国共产党正在逐渐壮大。而波浪形起伏的视觉暗线，则喻示了正处于动荡之中的革命形势。同时，由于此波浪形趋势与船头方向一致，因此可以视为对革命发展往往都以波浪形前进这一规律的揭示。

红船背后压顶的乌云，也有一定的历史依据。根据1921年8月初《申报》《新闻报》的报道，8月1日下午嘉兴曾刮过一场飓风。作品表现的时间是8月3日，如此天气也合乎情理。更重要的是，乌云暗喻了山雨欲来的社会环境和政治环境。而船头所指的前方，漫天乌云的包围中露出一块伸延至画外的明朗天空，这是对历史发展趋势的喻示。

“遵义会议”的图画故事

遵义会议召开时，正是中国共产党生死存亡的危急关头。国民党已先后发动了五次“围剿”，党领导下的军事力量损失惨重。正是遵义会议，结



何红舟、封治国、傅纪中《中共一大会议》2021年 油画



何红舟、黄发祥《启航——中共一大会议》2009年 油画



沈尧伊《遵义会议》2006年 油画

束了党内的“左”倾教条主义，成为中共党史乃至中国现代史进程中的重大转折点。从此，中国共产党将中国领向光明。不难看出，这类题材作品的文化语境，就是要表现“转折”与“光明”。

2006年，沈尧伊创作的油画《遵义会议》描绘的是遵义会议召开现场。但画家并没有选择具有戏剧性“顷刻”，而是用看似不经意方式的记录了当时的场景，有很强的代入感。

画面中，20位与会者或站或坐，姿态各异，十分符合过惯战争生活和游击生活的人物性格。据与会者回忆，遵义会议始终洋溢着民主的气氛。作品中那看似随意的人物布局、表情、动作以及由此形成的视觉关系，恰恰再现了民主。同时，表面看来不经意的人物组合、姿势动态和道具都蕴藏着深刻的用意。

会议室内上方，弥漫着与会代表们吸烟形成的团团烟雾。画家将其处理成一种正在逐渐散去的视觉效果，以“云开雾散”的视觉效果匹配于遵义会议的历史意义。会场窗外，依然

是黑夜，而画面最右部分回廊尽头的窗外，却又隐约可见一片明媚阳光。这种看似矛盾的时间表达，恰恰将文化语境中遵义会议的主旨点明：空间上，回廊位于会议室的转折处，喻示遵义会议的“转折”意义；时间上，回廊尽头的明媚阳光，说明中国共产党的前途将从此由晦暗不明走向光明。

可以看出，中国革命历史画虽然属于历史题材，却不仅仅是对历史情境的简单还原。画家固然要在历史文献分析细节探究以及对环境、道具、氛围捕捉等科学实证方面下功夫，更要借助文献取舍、图像结构、空间处理、人物塑造和历史氛围营造等手段进行建构，既完成对历史事件内在逻辑关系的描述，又融入自己对历史事件的整体性观照和个性理解。

我们欣赏和解读作品时，不能完全局限于艺术范畴，还应从社会史、文化史等的角度进行审视，才能真正发现深藏其中的“秘密”。

(本文作者为美术学博士后、艺术学博士，现任职于中国美术馆藏品征集部)

《中国教育的百年记忆》出版



容是其通过采访获得的第一手材料，在采访和写作的过程中，我是饱含悲伤和眼泪进行的，也是满怀振奋和激动写作的。许多作品是我饱含深情、充满激情完成的。1949年，新中国成立之

初，我国学龄儿童入学率只有20%，人口中80%是文盲，从1986年颁布《中华人民共和国义务教育法》真正确立普及义务教育制度算起，我国用15年时间走过了西方发达国家近百年的普及义务教育之路。

《中国教育的百年记忆》以报告文学的形式全面展示了中国普及义务教育的百年历程，从1904年清政府《奏定初等小学堂章程》的《学务纲要》中明确提出“初等小学堂为养正始基，各国均认为国家之义务教育”，到1986年《中华人民共和国义务教育法》颁布实施，到在人类社会迈入21世纪门槛的历史时刻，2001年1月1日，中华人民共和国向全世界庄严宣布：中国实现了基本普及九年义务教育和基本扫除青壮年文盲的战略目标；在人类社会迈进21世纪第二个十年的历史时刻，2011年11月，中华人民共和国用事实向世界宣告：中国全面完成普及九年义务教育和扫除

青壮年文盲的战略任务。百年梦圆，中国在九个发展中人口大国中率先实现全民教育目标，解决了世界上人口最多国家的义务教育问题，为全世界教育水平和人类发展水平的提高作出了卓越贡献，书写了人类教育史上的奇迹。

《中国教育的百年记忆》分为决策篇、攻坚篇、发展篇、求实篇。书中，有作者撰写的反映20世纪70年代以来中国改革开放带来的教育变革的报告、中国教育发展的历史进程的规划报告，以及《国家中长期教育改革和发展规划纲要(2010—2020年)》制定诞生的报告；有从中国基本实现到全面实现“普及九年义务教育和扫除青壮年文盲”目标的报告；还有中国贫困生发展现状、中小学教师关系等社会关注的教育现象发生、发展情况的调查报告等。这些报告、报道、调查都是中国教育改革发展历程的记录，是中国教育的历史记忆。

本报讯(记者 付裕)近日，由翟博撰写、教育部综合改革司资助的课题研究项目成果《中国教育的百年记忆》一书，由教育科学出版社出版。

《中国教育的百年记忆》全景勾勒了中国普及义务教育的百年历程，记录了我国教育的重大事件和发生的巨大变化，报道了我国广大学校、教师和人民大众对教育事业的热情，以及大中小学的教育改革经验，展示了改革开放之初，我国以恢复高考为开端，开启波澜壮阔的改革新时代，以扩大派遣留学人员出国学习为前奏，翻开了中国开放的崭新篇章，通过对北大、清华、北师大、交大建校历史及其发展的追述与再现，展示了中国高等教育的发展历史变迁；此外，书中还记述了教育在扶贫扶贫中所起到的重大作用。

作者翟博表示：“本书中多数内