

陈耆公兴修水利

●杨特团 郑阿忠

古代中国以农为本，对于农业水利高度关注，清官廉吏与热心乡里事业的贤达多有倡议、捐资修建水利工程的事情，有的水利工程若能得到精心维护，甚至今日还能发挥作用。在福建漳州，始建于南宋年间的“双圳陂”（又称“十五户陂”），历经七百多年风雨洗礼，现在仍为广大的长泰百姓所利用，其规模之大，灌溉范围之广，闻名闽南一带，被誉为“闽南都江堰”。

主持这项水利工程的是南宋人陈耆（1195年—1264年），他是长泰本地人。他承袭祖业，家资丰厚，但为人急公好义，轻财乐施，凡是有利乡里的公益事业，皆愿意思捐，对贫苦百姓，也处处给予同情与接济，乡人尊之为“陈耆公”。

嘉定末年至宝庆初年，长泰早涝更迭，尤其彰信、人和两里，处于群山环抱的盆地中心，水利年久失修，大片田园成为“看天田”，无

雨龟裂，遇雨汪洋，年成不好，民难谋生。此情此景，令人“最堪伤，何忍见”。

陈耆因此决定兴修水利，解决严重威胁农业生产的水源问题，为同乡百姓造福。他的这个决定得到妻子颜氏的大力支持。宋理宗宝庆二年（1226年），他聘请水利名师，并陪同考察山川形势，最后拟定了双圳陂工程。双圳陂不仅占用陈耆自家的祖田，他还慨然拿出240余亩田与百姓置换，以便开圳建陂。他的这一举动大大激发了当地乡民兴修水利的热情。修圳期间，所涉各里百姓，深为陈耆公的善心义行所感动，纷纷自发携带锄头、畚箕等工具来工地上劳动。

双圳陂工程先从岩溪奎山之麓、龙津溪乌石潭处，筑坝截流，引入水入古仓造陂，名“开禧陂”，陂以下采取双圳分流，故名“双圳

陂”。东圳筑陂7处、西圳筑陂8处，连同开禧陂计16陂，后有一处陂塌陷，因此又名“十五户陂”。

圳水流经15村、7大姓氏（陈、林、戴、杨、卢、王、刘）地界，其中开禧池塘36处、圳沟300余条。历时十一年，双圳陂水利工程于嘉熙元年（1237年）建成。水渠总灌田一万余亩，是长泰古代个人出资兴建的最大农田水利工程。

双圳陂建成后，陈耆还聘请有才干并热心公益的人充任陂长，负责管理、维修，不使双圳陂废弛。双圳陂的建成，使众多旱地变为水田、荒原成为沃野，从而为水稻在长泰的大面积种植创造了条件，确保长泰万众得以温饱，村落之间的水利纠纷也得到很大程度的缓解。

长泰县地方官员重视农田水利，多次对双圳陂加以维修。然而到了清乾隆年间，因为年代久远，陂道泥沙淤塞，有的还被民众占埋



长泰文昌阁中的陈耆像

为田，双圳陂的水利功能难以得到发挥。乾隆十三年（1748年），福建巡抚潘思祖、长泰县令张煜建又与众乡绅共议维修之策，重新疏通陂道。为此，潘思祖撰《抚宪潘公飭禁占垦双圳陂碑》、张煜建撰《知长泰县张侯清厘双圳陂碑》，这两通碑记载陈耆兴修双圳陂始末，及后续重新清理双圳陂的全过程。此次重新清理双圳陂，起了承上启下的重要作用，继续普惠民生。

感念于陈耆为众造福的高风亮节，乡民在陈耆故里彰信里兴建了一座陈公祠。漳州、长泰的地方志将他的事迹收录在内，让其善举得以后世铭记。

秋霞圃流变

●王雨

位于上海嘉定的秋霞圃，由明代龚氏、沈氏、金氏的三座私家园林和邑庙合并而成。对秋霞圃展开历史考察，可谓认识江南社会变迁的一个窗口。

秋霞圃初为明人龚弘的私人花园。龚弘，明成化十四年进士，官至工部侍郎，晋工部尚书致仕。他在园中种了很多盆景，并赋诗抒怀。嘉靖三十四年，龚氏园宅归于徽商汪氏。

万历年，龚弘玄孙龚爵乡试中举，汪氏将园宅归还。翌年，龚爵“乡会联捷”，高中甲戌科进士，此后担任永新知县、营缮司主事、广东参政等职。龚氏园宅见证了龚爵罢归后与“嘉定四先生”

唐时升、娄坚、程嘉燧、李流芳诗酒流连的岁月。

顺治二年，嘉定沦陷。龚氏家族矢志抗清，几至覆没，其宅基与后园复归汪氏后人。汪氏将其一同辟为园林，建成“松风岭、莺语堤、寒香室、百五台、岁寒径、层云石、数雨斋、桃花潭、题青渡、洒雪廊”等十景，称为秋霞圃，其基本格局保留至今。

雍正四年，秋霞圃为乡绅集资购赠城隍庙。其东邻沈氏园，为万历、天启年间沈弘正购得龚氏园东侧地兴建，乾隆二十四年并入邑庙。

值得一提的是，大致在同一时期，豫园、古猗园也分别成为上海县城和南翔的城隍庙园，青浦还兴

建城隍庙园——曲水园。

太平天国运动后，秋霞圃惟剩乔木、废墟。光绪二年始重建池上草堂，十二年重建从桂轩，二十年复重建延绿轩。缓慢的重建速度投射出力物的匮乏、世风的委顿，但近乎纯正的文人品格调延续仍表露出“特有的矜持”。

进入20世纪，秋霞圃逐渐成为嘉定地区颇具影响力的社会公众场所。1920年，启良学校校长将学校迁入园内，并发动嘉定民众兴建园中楼台。抗战胜利后，全国各建筑重归学校管理，节假日对外开放，称邑庙公园。

新中国成立后，秋霞圃陆续增设儿童游乐设施、露天舞台、运动场等，还按照现代公园设计标准打造了更大的回廊系统、更丰富的植被种类，并不时举办各类展览、社区教育课程等，展现了新风貌、新气象。

从私家园林到开放绿地，公园连接人工与自然、生产与生活、过去与未来，发挥绿色低碳的生态功能、多元共享的社会功能、诗意美好的人文功能，让城市更宜居、生活更美好。

助力广大人民群众全面深入了解中华文明的历史，文博系统扮演着重要角色，可以发挥更加重要的作用

让我说说

让博物馆和观众「双向奔赴」

●王珏

探索历史文化的深度游、研学游备受青睐。在线旅游平台数据显示，暑期国内博物馆的参观人次同比呈现两位数增长，博物馆门票预订量跃居景区第一。

文博热，反映了人们深入了解历史文化的需要，体现了人们亲近中华优秀传统文化的渴望。截至2023年，全国备案博物馆总数达到6833家，位居世界前列。国家文物局发布的数据显示，2023年全年我国博物馆举办展览4万余个、教育活动38万余场，接待观众12.9亿人次，创历史新高。

习近平总书记强调：“中国式现代化既要物质财富极大丰富，也要精神财富极大丰富、在思想文化上自信自强。”更有效地推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，助力广大人民群众全面深入了解中华文明的历史，文博系统扮演着重要角色，可以发挥更加重要的作用。

不久前发布的《2023全球主题公园和博物馆报告：全球主要景点游客报告》显示，中国国家博物馆、中国科学技术馆、南京博物院等7家中国博物馆进入全球前20名。从提升数量、增加供给转向提升质量、改善服务，我国文博事业迈上新台阶。让博物馆和观众“双向奔赴”，既需要观众注重参观礼仪，提升文明素质，也需要不断提升服务、改进细节，更好满足观众日益增长的新需求、新期待。

以进馆服务为例，今年暑期，故宫博物院除60岁以上老人爱心通道和未成年人团队通道外，还在午门中甬道开通了轮椅和婴儿车的专用无障碍通道。根据客流情况，故宫博物院还另开两条无观众安检通道，缩短观众排队安检入院用时。细节见真章。博物馆座椅数量不够、布局不合理，存包处能否满足观众的寄存需求……从这些细节入手，为观众提供更优质的服务，有助于不断提升观展体验。

今年暑期，一些大型博物馆游客人数激增，出现了“黄牛”倒票现象，干扰了博物馆秩序，损害了群众利益。有效应对“黄牛”倒票，急需博物馆联合公安、市场监管等部门多管齐下、完善治理举措。比如，中国国家博物馆通过调整预约规则、优化技术手段、采取法律手段、配合公安部门执法等措施，有效遏制“黄牛”倒票行为。建立动态的分析应对机制，对现有的发展思路和工作方法再改革、再完善，提升服务和管理的精准度，方能更好保障观众的文化权益。

大数据、云计算、人工智能等新技术的发展，为博物馆行业注入新的发展活力，也为完善博物馆服务提供了有力支撑。为了更好地疏导进馆观众，南京博物院在人员密集的展区进行智能化人流统计，加派人员维护秩序，同时根据展厅承载量监测和游客服务中心信息动态调整，带来了更好的参观体验。实践表明，博物馆加快数字化建设，不仅可以科学疏导客流、规划观展路线，还可以让展览呈现形式更丰富多样，更好满足观众多元需求。

一座博物馆就是一座文化殿堂，有力守护着文明精华、文化原乡。期待我国博物馆在推出更优质服务的同时，进一步优化完善服务措施，推动文博事业高质量发展，不断为坚定文化自信、铸就文化新辉煌作出新贡献。

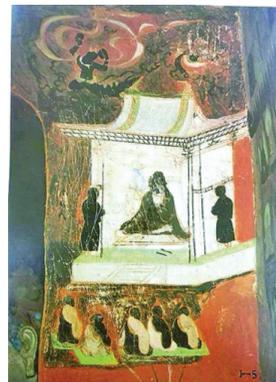
敦煌壁画中的家具变迁

●魏迎春 黄凤霞

中国传统家具由席座转为高座，并非一蹴而就，而是经历了漫长的过渡期。这不仅是家具高度的变化，还影响到社会生活的方方面面。敦煌曾是连接西域与中原的要塞，敦煌壁画中的家具，系统呈现了新旧家具的嬗变与发展。

中国早期的生活习俗是跪坐。《礼记正义》孔疏曰：“坐，跪也。”而在两河流域流行已久。赫特菲尔利斯陵墓出土的距今4500多年前的扶手椅，证实了彼时人们已经使用较为成熟的高座家具。著名的《汉谟拉比法典》石雕展示了垂足坐在宝座上授予汉谟拉比令牌的太阳神形象。伴随东西方文明交流日益增多，高足坐具及垂足坐的习俗被引入中国。

我国椅子（高座）起源可上溯至西晋末年，西域传入绳床（一种可以折叠的轻便坐具）之时。



敦煌莫高窟第380窟《维摩诘经变》《中国石窟·敦煌莫高窟二》

具不断增多，在人们起居生活中，跪坐已不再是具有排他性的唯一选择，高坐文化与传统中原文化相融合。

敦煌壁画《维摩诘经变》中有丰富的家具组合，不同的家具图像展示了东西方文化交融时期敦煌家具造型体系的演变过程。

低座风尚的延续

敦煌莫高窟隋代第420窟《维摩诘经变》直观反映了这一时期本土家具的特征：图像中文殊双膝下垂，坐一底部覆座，上有二透空加长方形塑像的须弥座，举手谈理论，是高座的典型；维摩诘凭几跪坐于席，挥动麈尾，侃侃而谈，众人席地围坐于四周恭听。

《论语》卷十《乡党》：“席不正不坐。”显然维摩诘的跪坐是符合传统礼俗的。此画面中垂脚坐与跪坐并存，高座与席座共用。此时传统跪坐礼俗仍在，垂脚高坐的习惯也开始流行。

隋末唐初第380窟《维摩诘经变》中维摩诘盘膝趺坐于歇山顶大殿一方形矮榻上，尽管壁画漫漶甚重，但维摩诘右前方榻足仍清晰可见，主人无二，独坐也。”榻并不高，仅离开地面少许，此时人们依然保留席坐习惯，榻的高度不会影响与席坐之人并坐交流。《释名·释床帐》中说，床兼有坐具与卧具双重功能：“人所坐卧曰床。床，装也，所以自装载也。”图像中家具仍延续低坐风尚。尽管两汉以来，受外来影响，胡床、绳床、筌蹄等高座家具逐渐进入人们的视野，但此时，无论是

正统礼教还是日常生活中，垂足高坐依然不被主流认可。

《梁书》记载侯景篡梁后说：“床上常设胡床及筌蹄，著靴垂脚坐。”文中对侯景垂坐于胡床筌蹄等行为特意着墨加以嘲讽，可见此行为在当时被认为有悖于正统礼教习俗。第420窟、380窟《维摩诘经变》中的家具高度接近地面、造型简单，显示了低座家具顽强的生命力。

本土家具的发展

第203窟《维摩诘经变》为初唐时期壁画作品，图中维摩诘头戴纶巾，左手持扇形麈尾，左腿盘坐，右腿曲起，坐于单人榻上，神态惬意。参考人物比例，榻高应在20至30厘米之间，榻前后各有3盏门，榻足由托泥连接。文殊坐榻与维摩诘坐榻高度相仿，结构相同，文殊坐榻前后各2盏门，左右3盏门，足间由托泥连接。榻前配一榻式供案，供案高约为榻的一半，宽度接近一个盏门。尽管坐于榻而非席，文殊仍双膝并拢，以规范的姿势跪坐。《三国志·江表传》称：“（潘）潜伏面著床席不起。”孙权取荆州，礼遇潘潜，潘潜跪坐床席，伏面流泪。文中描述的跪坐于床，正是壁画中文殊的坐姿。文殊的正襟危坐与维摩诘的自在从容形成了鲜明的对比，跪坐与盘坐出现于同款家具中，生动反映了这一时期两种起居方式的共生。此时图像中维摩诘和文殊的活动已经逐渐离开地面，床榻结构造型的发展，展现了高座时代来临之前本土家具型式的活力。

盏门造型，最早可见于商周青铜器。盏门托泥是中国本土家具进化的重要标志之一。可以说，盏门加持托泥正是传统家具为迎合不断升高的家具尺度发展出的结构。第314窟西壁龕外南侧的《维摩诘经变》文殊趺坐于殿中榻上，榻有6

足，足间呈盏门状。殿堂正前方有一小型案，案前后各2盏门、左右各1盏门，案上供一净瓶……敦煌壁画中盏门托泥的低型家具可谓最多，时间跨度大，不论从观念上，还是技术上，均为高座家具的流行奠定了基础。

高座家具的本土化

唐太宗初期打通了唐与西域各国的通道，伴随着丝绸之路的再次畅通及人员交流的增多，高座的坐姿得到了社会的广泛认可，敦煌壁画中的家具无论造型、装饰，均体现出新的风尚。

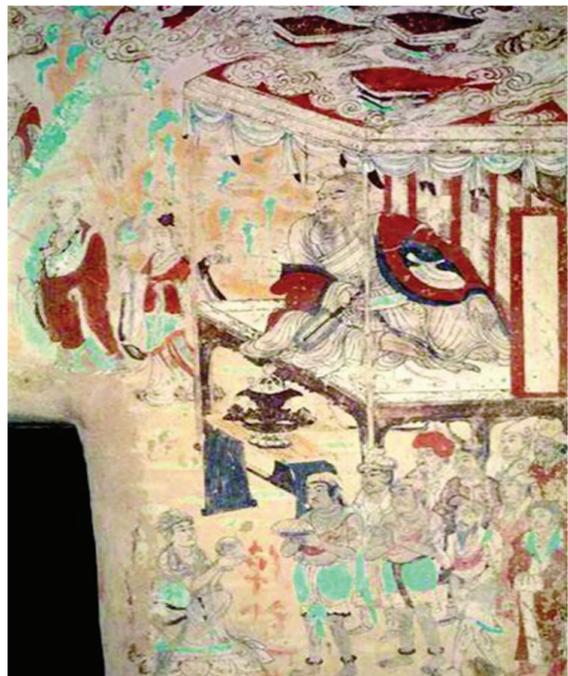
初唐第220窟《维摩诘经变》是具有划时代意义的巨幅壁画。此时，出现了在此题材中运用最多的家具组合——架子床。有别于早期简单的家具组合，架子床配置有高榻、屏风、帷帐和几案。家具整体风格从隋代的较为单一，逐步向唐代的丰富华丽推进。第220窟中维摩诘身穿鹤氅、手持扇形麈尾，身体前倾、抚膝坐于帐中榻上。榻高较前期有明显增加，背后及两侧设有屏风，原本放置在天子背后的鹵床被运用到画面，维摩诘呈现出唐代士大夫风貌。从此窟开始，此类题材无论是绘画构图或是家具装饰，均进入了一个全新的阶段。

盛唐第103窟的《维摩诘经变》堪称敦煌壁画中之精品。维摩诘左腿盘坐于榻上，左手搭于左膝盖并自然下垂，人物形态轻松、神情自怡。维摩诘使用的是典型的盏门式榻。盏门圈口上部呈不规则口口，盏门四周起阳线，腿足与榻面以棕角榫连接。在环境的烘托下塑造了一位气宇轩昂、辩才无碍的居士形象。维摩诘居高临下，从人物与榻所呈现的比例关系来看，这件榻可能与人的肩同高，然而如何登上此高榻，图像中并未明确。敦煌籍帐文

书S.1776《后周显德五年（958）十一月十三日某寺判官与法律尼戒性等交割常住什物点检历状》中记载：“大床肆张，内壹在妙喜。床梯壹，除。拓壁两条，内壹破。”典籍中亦有“床梯”的记载，明黄省曾在《洪武宫词十二首》之三描述：“鸡鸣天子下床梯，内直红妆两队齐。”

带梯的床，从侧面证实了此高座榻床存在的可能性。升高的床榻逐渐进入人们的日常生活。据《唐摭言》记载，孟浩然在王维家中突遇唐明皇到访，避于王维家床下。据此推测，盛唐时期床的高度应不低，且这一时期高型家具已被广泛使用。

敦煌壁画中的屏风显示了本土家具的新变化。第103窟图像中维摩诘坐于高榻之上，后绘围屏6扇，根据家具图像推断应为7扇围屏，此时“围屏”已成为维摩诘使用“架子床”时的标配。文震亨在《长物志》里说：“屏风之制最古。”屏风是中国历史上最早出现的家具之一，是典型的本土家具，史籍中有“天子当屏而立”的记载。低座起居文化主导时期，屏风普遍较矮，宋摹本东晋顾恺之《列女传图》中卫灵公与其妻分坐于席上，卫灵公身后围以3面屏风，内绘山水，是低座围屏风的典型。莫高窟隋代第420窟南披中下部也描绘了这种低屏：一有立柱的四方榻上又置一带盏门榻，人物坐于盏门榻上，身后立有高度齐肩的7折屏，仍属低座围屏。隋唐以后，伴随着高座家具的普及，屏风逐渐增高，以插屏和落地折叠屏为主。第220窟、130窟、334窟、159窟、138窟《维摩诘经变》中屏风的高度均超过维摩诘头顶，与顶部衔接更为紧密，由高榻、高屏、顶三部分共同围合了一个专属空间，此时的屏风除了分隔空间、遮挡视线等实用功能之外，其装饰意义愈发凸显，烘托出华贵而又不失威严的氛围感。



敦煌莫高窟第103窟《维摩诘经变》

“数字敦煌”官网

尤为引人注目的是第103窟《维摩诘经变》中，出现了同样升高的几。几面窄而修长，足腿多向外弯曲，呈“几”字状。《说文解字》谓其为象形，说明“几”因形取名。《周礼》卷五《春官宗伯第三》载，周代礼制中设有专门“司几筵”的官员，类似现代礼宾司，在重大活动时按照规定设置席和几。《方言》载：“几，几也。”在桌子出现以前的低座家具时代，几、案、几是非常流行的承具。第103窟维摩诘前方高几下设梳背曲足。该曲足几保持了几的最初形态，但是高度远超早期几，参考图中人物，此几高度在1米上下。

几和屏风高度的变化，某种意义上是高坐起居方式的衍生，是中国传统家具迎合新式高座潮流所做的部分改良。高榻与几、屏风在此交融共生，反映了这一时期新的起居方式。

敦煌莫高窟始建于十六国南北朝时期的前秦至北凉，最晚到元代，



敦煌莫高窟第203窟《维摩诘经变》

《敦煌石窟全集·法华经画卷》

历时近千年。壁画中家具的变迁，生动反映了这段时期人们起居习俗的演进，从中我们不难看出出社会生活、艺术风格、审美观念的变化。