

余秋雨 丁绍光

陈佩秋 陈燮君

马未都 范季融

郑 重 洪三雄

杜南发 任道斌

名家谈收藏

文化篇 下

华人收藏家大会组委会 主编

东方出版中心



名家談收藏

文化篇 下

華人收藏家大會組委會 主編

東方出版中心

目 录(下)

理论研究

- 如何提高书画鉴定水平 / 陈佩秋 3
- 搜藏青铜器 / 范季融 10
- 传承文明 保护遗产 / 陈燮君 13
- 收藏家的创意性劳动 / 祝君波 21
- 艺术品的收藏文化和文化收藏 / 章利国 33
- 收藏的审美性和娱乐性及收藏家的素养 / 任道斌 45
- 美国收藏家与博物馆的文教事业 / 张子宁 51
- 博物馆收藏与社会收藏之互补互动关系 / 单国霖 62
- 现在缺少真正的收藏家吗? / 李维琨 69
- 得失寸心知 / 郑重 74
- 何谓收藏家? / 王宏理 81
- “收藏”的词性和词义 / 毛时安 88
- 烟云过眼话鉴藏 / 萧平 94
- 静夜玩明月 / 金晓东 101
- 社会捐赠是公共收藏的重要渠道 / 李磊 薛晔 108
- 艺术市场两题 / 汤哲明 117

公共收藏与私人收藏：一种次序的建构 / 王南溟	124
试论海派收藏文化的历史特征 / 吴少华	130
放宽收藏的视界 / 石建邦	141
民间收藏推动国家博物馆收藏 / 梁志伟	155
让收藏人快乐起来 / 杨永年	162
浅谈收藏家的定位与素养 / 万君超	176
正确解读书画传统 提高鉴赏收藏水平 / 刘文杰	185

主题演讲

收藏，守护文化的感性符号 / 余秋雨	193
中华民族文化的复兴与正在到来的后全球化时代 / 丁绍光	197
收藏的目的——文明的坐标 / 马未都	202
收藏古文物的启示 / 洪三雄	207
海上生明月 / 杜南发	213
拍卖与艺术品收藏 / 王雁南	223
好古敏求 / 李大鸣	227
传承文明 保护遗产 / 陈燮君	232
以探知历史作为收藏 / 萧春源	233
建立海派及近代绘画的收藏体系 / 石允文	238
为什么要收藏 / 曹仲英	242
艺术生活化 生活艺术化 / 张锐	245
综观中华文物在美收藏 / 许杰	249
谈中国艺术品收藏的新思维 / 王定乾	254

收藏家与博物馆文教事业及捐赠 / 张子宁 259

专题演讲

关注小名家 / 郎绍君 263

说说我对收藏家的印象 / 郑重 265

华人收藏家在澳大利亚 / 翁真如 269

三个小发现 / 徐政夫 271

书画收藏简论 / 潘深亮 274

我的收藏 / 任道斌 279

努力创建收藏学及其专业 / 章利国 281

收藏与拍卖 / 董国强 290

催化高端收藏家社团的诞生 / 赵榆 293

承德念祖 再续新篇 / 钱道明 296

附录一

杨澜与收藏家对话会实录 / 301

附录二

曹可凡与鉴定家对话会实录 / 317

后记 / 326

理

论

研

究

如何提高书画鉴定水平

——以《溪岸图》等为例

陈佩秋

如何才能提高书画鉴定水平？我举两个例子，对于鉴定书画工作，不无补益。

例一 《溪岸图》的真伪辩证会

1999年12月，纽约大都会艺术博物馆召开有关董源《溪岸图》真伪问题的空前辩证会。出席的有东西方的中国艺术史专家学者。我国大陆台湾的专家学者出席的有启功、傅熹年、杨仁恺、杨新、单国强、单国霖、李维琨、石守谦。

大会首位发言的是美国加州大学伯克莱分校中国美术史教授高居翰。他提了14点关于《溪岸图》是伪作的论证，从构图、画法、款识、印章等方面指出《溪岸图》是现代作品，并且是出自张大千之手的伪作，他认为徐悲鸿、谢稚柳参与了张大千作伪。

紧接高的发言，李雪曼先生支持了高的论点，并从构图及用笔上否定《溪岸图》是10世纪古画。接着，古原宏伸先生的发言，共10点意见，内容与高居翰相同。

接下来启功先生的发言有3点：（1）中外博物馆藏、普遍被人们接受的董源7件作品，在风格上变化差异，因此董源画风不是统一不变的。启先生引



董源 溪岸图

董其昌的话“董源是画中龙”，变化无常是其特点。（2）《溪岸图》上的款识不可能晚于北宋，新添加的款，墨迹无法透入绢的表层。（3）董源的名，在画史上有两种记载。《图画见闻志》称“源”，《宣和画谱》用的是“元”，赵孟頫论其画时也用“元”，《溪岸图》的署款也是“元”。

其后是何慕文先生的发言，主要以《溪岸图》和张大千的伪作《巨然茂林叠嶂图》（大英博物馆藏）进行详细的科学对比分析，得出以下6点论证：

（1）《溪岸图》的绢是宋以前经纬细密的编织法，和北宋屈鼎的《夏山图》所用的绢一致，与《茂林叠嶂图》用绢毫无相似处。

（2）《溪岸图》的绢，是用两幅经纬厚薄有别的绢，中间缝接一起，符合唐宋织机纺织宽度，与60厘米左右的标准相吻合。《茂林叠嶂图》是在同一匹绢上，从中一破为二，造成唐宋双拼绢的假象。

（3）《茂林叠嶂图》的绢色是用墨和颜色渲染做旧的，画面断裂纹是在装裱前人为加工而成，经纬线在放大镜下呈圆拱形，不像古画经过多年磨压成扁平形。《溪岸图》则与此相反，绢色天然陈旧，绢质天然磨损，与同期古画相同。

（4）古绢本画修复时，往往在断裂处背后托纸上加贴纸条以增加牢度，此工序未见于《茂林叠嶂图》，只绢背后用灰色纸托底，人工加上断裂纹，重裱时原来的灰纸不揭去，深褐色的底纸少部分显露在画面的右下角，给人以旧裱的假象。《溪岸图》的修复则精细入微，成百上千的断裂纹后均贴纸条增加牢度，原画残破缺损处均以大小适中的绢块镶补，使画面平整。该画曾经3次装裱，第一次修复的用绢和原画相同，第二次修复使用的绢时代较晚，第三次是1960年由日本人修复，所用绢的年代更晚。

（5）据以上特点判断，张作伪画的过程是先染绢作旧，后托命纸，接着在绢面上画，画完后从中一破为二，反复揉卷数次，造成画面多处横向断裂纹，然后将绢背后的灰色命纸大部分揭去，破裂处的命纸仍留着，尤其在画面的下端，这样可让人们察见断裂处的衬底，然后再在画面下端和右下角托上一层深褐色背纸，给人以残留的旧裱底的感觉，画面的破缺处以割洞或撕裂的方法造成，然后将分开的左右两幅重新合在一起，裱在一张整绢上，绢后再托上一层纸，最后将画心和裱框吻合上最后的裱纸。

（6）印泥也是说明事实真相的证据。伪作上的印泥色彩跳跃，不自然，浮在绢的表面。《溪岸图》上古代藏印的印泥，因年代久远，褪磨痕迹明显，只有现代藏家张大千、张善孖、王己千藏印的印泥颜色和伪作《茂林叠嶂图》上的相似。

接下来是台湾大学教授石守谦和耶鲁大学教授班宗华的发言。两位教授都肯定《溪岸图》是10世纪的作品。尤其石教授的论文提要指出《溪岸图》的笔墨技巧、结构

关系,空间概念都指向北宋之前的年代,从画意表现上看,其中描写江山环绕的隐士家居景象,与10世纪南唐宫廷流行的“江山高隐”关系密切。言下之意,是肯定《溪岸图》为南唐画家所作。

最后一位发言人方闻先生,他谈了很多西方学者研究中国画的观点,以及高居翰对《溪岸图》画面透视方法的误解,以致否定《溪岸图》是10世纪的画,而认为是现代绘画,他强调理解中国山水透视方法问题,必须用中国的方式而不是用西洋的透视法则,并指出中国晚期绘画的特点,是不能和早期的相混淆。《溪岸图》的创作年代和20世纪张大千之间,有着一千年的时间距离,将两者混为一谈,是鉴赏方面的失误。(以上是大会简述)

以下是我对《溪岸图》的认识:

(一) 何慕文先生对《溪岸图》墨迹和绢质的物理考察,证实《溪岸图》是10世纪的绢质和绘画,此结论是正确可信的。

(二) 启功、王己千先生指出《溪岸图》的署款墨色与绘画墨色一致,两者渗入绢底的陈旧度一致,这便证实署款并非后添,应当是同一人所署所画。我的拙见,想必王己千先生是在何慕文先生利用数码技术在计算机屏幕上放大,抽去绢底褐色,留下清晰的墨色和笔触,使眼睛看得更清楚。这样得出的结论,应当是正确可信的。

(三) 关于《溪岸图》的皴笔,据我的察觉分析,不是每位专家都曾经利用数码技术在电脑上看到清晰的图像,因此高居翰先生认为“《溪岸图》的笔墨含糊,用清淡揉搓的笔法塑造物像,皴法不明,前后难分”。石守谦教授的论文中也有类似提法:“《溪岸图》则笔法单纯,简朴,机械重复的揉擦较多。”方元先生论文中也说“《溪岸图》中的画法,没有皴,用墨勒出轮廓,渲染而成”。这些论述,都是因绢的陈旧,磨损,绢色茶褐过深,不借助数码技术和电脑便不容易看清它的皴笔的。我在放大图像的检视下看到的是:《溪岸图》中有皴笔,在山体凹凸面的交接处有长短的细线和许多密密麻麻、浓淡不同、形体不同的小点子,和卫贤《高士图》的一样,它比卫的还要细秀。如果都能看清图中的皴笔,大家可能会有更多的共同认知。

(四) 既然是同一人所署所画,那我们为什么不能相信署款上董元的正确性呢?为什么不认为《溪岸图》就是董元所作呢?因为400年来人们普遍相信董其昌鉴定的董元画。我的结论是:依据董其昌定的假董元标准来否定《溪岸图》这张真董元,完全是本末倒置了。400年来,人们先入为主地相信了董其昌的话,现在真董元摆在面前,它的真实性反而不被认可,这是值得鉴定界重新认知的。

《溪岸图》争议10年,终被认可。2007年1月在台北故宫博物院80周年庆典《大观》展览中,《溪岸图》与范宽《溪山行旅》、郭熙《早春图》、李唐《万壑松风》4幅巨作被并

列展示于同一橱窗，气势磅礴，蔚为观止。

例二 董其昌定论的董元四图的归属

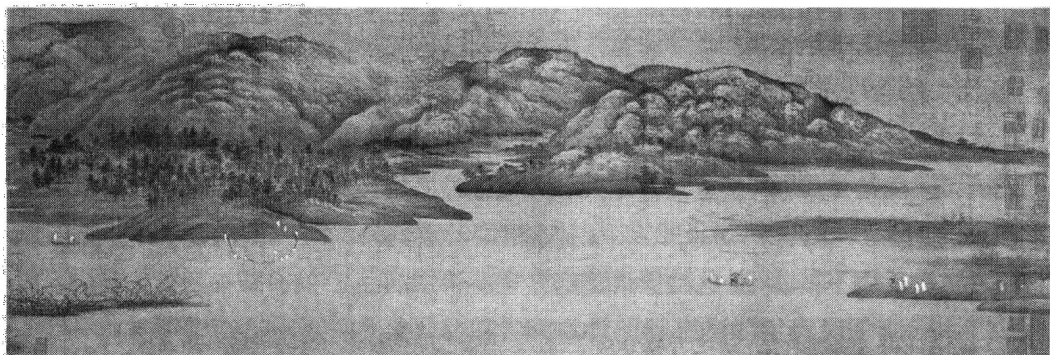
董元四图是指经董其昌鉴定为董元的《潇湘图》、《夏景山口待渡图》、《夏山图》和《寒林重汀图》，以下简称《潇湘》、《夏景》、《夏山》、《寒林》四图。

在2005年辽博的研讨会上，丁羲元先生以《潇湘》、《夏景》两图的摄像在大会屏幕影证，质疑《潇湘图》是抄袭《夏景》的伪作。有位与会先生问：既然连《潇湘》都是假的，究竟还有没有真董元？丁羲元先生认为《夏景》是真董元，我只回说不对，还来不及说理由，那位先生已经火冒三丈，大声斥责地说，“我看一切都对”，傅申先生解围地说：“真董元，有的，我看《寒林重汀》是真董元。”这才了结那场争论，但问题仍在。董其昌定论的七幅董元画，有三图已被专家否决，剩下的四图（《潇湘》、《夏景》、《夏山》、《寒林》）中的《潇湘》又被丁羲元先生的摄像论证出局，最后的三图《夏景》、《夏山》、《寒林》就是例二中我要谈的（为统一起见，下文中仍称“四图”）。

（1）四图风格的产生和它的面貌与10世纪绘画有别，它不属于这一时代的绘画范畴，最有可能是它们在明初被人割去款识以充南唐画获利。这四图的绘画形式，是赵孟頫激烈反对马远、夏圭在南宋画坛的一统风格，倡导抛弃南宋画风，直接承袭北宋南唐衣钵，于是产生了四图这样一种新的绘画面貌，启迪元四家画派。

（2）四图虽然取法北宋南唐，但它们不是10世纪绘画。如果能不损坏画面，有足够的余绢，用碳14测定年代，便可立见分晓。此外可根据时代画风的好尚，分辨出各个不同时代的风格形体，以证四图归属：

a）四图的山势、坡陂、汀渚的造型和勾线与北宋南唐不同。北宋南唐的山势造型是险峻高大的峰峦、重叠起伏的山崖以及坡陂和汀渚。而四图山势的造型却完全是



董源 潇湘图

低平的岗峦、坡陂和汀渚。北宋南唐高耸的峰峦是近于高长方形而带多角的形体，起伏的山崖、坡陂、汀渚、堤岸等，多近于小方形、扁方形或多角形的形体。以上这些形体的勾线用笔特征，是中锋带有顿挫的笔式，它的成形是粗细分明的锯齿形状的线条^①。四图造型中的低平岗峦，是近于大馒头形内夹多个小馒头形和坡陂、汀渚、堤岸的条状馒头形。这些形体的勾线用笔特征也是中锋，但无顿挫的笔式，它的成形是粗细难分、无锯齿形状的圆弧形线条。

b) 四图山体的皴笔、苔点和渲染与北宋南唐不同。北宋南唐使用的皴笔是粗细不同、长短不同的刚劲直线（画史称为“冰撕斧斫”）沿山体分界处的凹面，以中浓的墨色，有秩序地和均匀地落笔，皴出山体的凹暗面和凸亮面，并在已皴和无皴的所有暗面亮面，统加钉形、条形、角形的细碎小苔点^②。之后，蘸深浅不同的墨水，在山体的暗部和亮部，加以渲染，以增强山的厚实度和立体感。水边的坡陂、堤岸的皴笔、点苔、渲染亦相同。四图使用的皴笔是短的弧形线和长的弧形线（短的有扭曲形的俗称牛毛，长的俗称披麻，元四家多用此皴笔），此种弧线以中浓墨交替皴于坡陂、堤岸的各个大小馒头形体的凹面处、以及坡陂、堤岸与水面的接壤处，再以深些的浓墨复勾坡陂、堤岸与水面的接壤处和大小馒头的凹面处。其后，以最深的浓墨，在少部分馒头的交接处和与水面接壤处，用短披麻和长披麻的同一线形复皴，以期增强馒头的亮面。但同形线反复叠皴，势必造成线形紊乱。四图岗峦整个不用皴笔，而只用形同胡椒的圆形苔点，以浓淡的两种墨色，集中地点在各个馒头形体的交界处，黑白衬托，显出了馒头顶部的亮度，有似矾头。但同形的苔点，重复交叠，苔点的笔形变得混浊^③。

需要指出的是，四图中的披麻皴笔法，其渊源也是出自南唐。我们可以看到，它与《溪岸图》描绘高士观澜的水阁屋顶及农家村舍屋顶上的茅草所用的线条笔法一致。此外，赵幹《江行初雪》中许多坡陂、堤岸和汀渚的上面，是先画了许多圆弧形、也似披麻形的蒲草，然后用墨色加以渲染。而四图中的牛毛和披麻皴，很可能是从赵幹的蒲草加渲染的方法演变而来。不同的是，在北宋南唐的绘画中，却没有用披麻的皴笔来描绘山体的。因此说四图虽然取法北宋南唐，但不是10世纪绘画。

c) 四图的树木、杂草、芦苇的造型和用笔与北宋南唐的不同。北宋南唐树木造型，多是百龄以上，株株斜体的古木，老态龙钟。树身洞窟累累，枝叶自老干前后、左右、上下伸出。树干与叶片，皆以双线勾勒，叶形繁多而线形遒劲。干体的皴染，以中浓墨线及浓墨苔点并用，皴出干体浑圆古朴之形^④。而四图的树木造型，只有《寒林》、《夏山》二图中的两三株斜树以及《夏景》的几株柳树外，其他数以百计的林木，树体皆如壁直，树身单调，前后左右均不出枝。树干两边的勾线，《夏景》作断断续续抖动

的短线连接,且常有连接不上而虚脱。《夏山》的树干,使用平直缓慢的长线,自树顶向下拖出,而不是撇出,拖出的笔势慢,易于掌握,但线形难免摇晃残缺。《寒林》的几株斜体的落叶树造型和用笔是在学南唐的《江行初雪》,但是别人的用笔和造型精华,是数十年的经营心血,不是临摹几遍就能掌握的。简单的辨识方法,只需注目《寒林》的几株叶子落尽的树木,它的小枝都是长短不同的直线,自上而下的一笔笔牢固地连接在树顶的大枝上。这种硬形的大枝直线,与硬形的小枝直线相接的笔势和笔法,在南唐的《江行》卷中是不可能产生的。我们只需取样《寒林》的落叶树梢和《江行》的落叶树梢的图样,在计算机屏上放大对比,便可清楚地看到南唐《江行》的落叶树梢,它的小枝和大枝的相接造型,是怎样的灵空多变^⑤而与《寒林》^⑥不同,并且小枝的造型也与《寒林》非常不同。说到这里,还有不少的项目,诸如屋宇、舟车、江水、芦苇、蒲草及点景人物,因时间不允许再详细赘述,我只能概括地说四图的以上这些图目的任何一种,其形体与用笔方法,都不能与北宋南唐的对号入座,因为它们不属于同一个年代应该产生的形体和笔墨追求。《夏景》、《夏山》、《寒林》毕竟还有自己的时代艺术风格和艺术价值以及画史的地位。《潇湘》则是一仿制《夏景》的伪作,典礼稽察司印的半印是伪仿(见《江行初雪》司印半印)。又《夏景》跋尾中柯九思与虞集的跋书不真,“臣九思”、“臣虞集”二印不真(见《鸭头丸》帖柯、虞的题记及二印),元文宗“天历之宝”印与《江行初雪》的天历印不符,但是《夏景》的画史地位和它的艺术价值并不因此而见废。

(3) 现在我们需要讨论的是三图的年代和作者,究竟谁有可能是作者。这里我提供点滴蛛丝马迹以供探讨,并不意指作者。我看到《夏景》图中的堤柳,与《鹊华秋色图》的堤柳、《水村图》的堤柳,在用笔和形体上有相似之处。《鹊华》、《夏景》两图中的丛林内,一幢幢的蜀锦葵,传世山水画中只此二图所独见。不知两图的作者是谁抄袭谁。据《鹊华》作者说,他是写真于齐之华不注和鹊山所见。那么《夏景》若不是抄袭《鹊华》也当写真于华不注和鹊山所见,并且他们两人概括杨柳和蜀葵的手法,怎么会如此相近呢?又《夏山图》中的白羊黑羊与《鹊华》图中相似。《寒林》图中汀渚上的芦苇与《夏景》、《水村》的芦苇相似。

综上所述,《夏景》、《夏山》、《寒林》这三图与赵孟頫倡导绘画变革以抗衡南宋画风的关系密切,很难说这三图便是赵孟頫带的头。有元一代,将近百年的画坛,几乎无一人取法南宋,而元四家有三家的山水主要皴法都是用的披麻和牛毛。从传世的赵画山水中解析,他所取法的南唐是董元赵幹、取法的北宋是李成赵令穰。从赵孟頫对整个元代的影响,从这三图取法南唐和与赵孟頫画风的关联上,我的认识是这三图很有可能是元初的作品,甚而至于这三图的作者与《鹊华秋色》和《水村图》的作者之间是否

又有着某种联系或者可能是同一人呢？

注释：

- ① 见卫贤《高士图》、董元《溪岸图》、赵幹《江行初雪图》、范宽《溪山行旅图》、燕文贵《溪山楼观图》、《江山楼观图》、郭熙《早春图》、许道宁《渔父图》、屈鼎《夏山图》、王诜《渔村小雪图》、李唐《万壑松风图》、《江山小景图》、赵佶《雪江归棹图》、王希孟《千里江山图》。
- ② 见卫贤《高士图》高耸峰顶的暗面和亮面，以及《溪岸图》的峰峦、坡陂的各暗面及亮面。
- ③ 见《夏景》、《夏山》岗峦、坡陂、汀渚的皴笔。
- ④ 与注①同。
- ⑤ 见《江行初雪图》中乾隆圆印《古希天子》下的落叶树小枝的造型笔法。
- ⑥ 见《寒林重汀图》前排村舍屋顶上的落叶枝造型。

搜藏青铜器

范季融

一、搜藏青铜器源起

多年前在机缘巧合下，曾经协助马承源馆长为上海博物馆入藏西周昌鼎。自此之后，激发起我对搜藏青铜器的兴趣。马先生不厌其烦地为我解释昌鼎的资料，其错综复杂的历史及文化背景，引人入胜。一直醉心中国历史文化的我，对中国文化肇始阶段的青铜时代，兴趣浓厚。研习这阶段历史的有效方法，是透过同时代的宝物去学习，会更加具体和易于掌握。大部分收藏家都纯以美学角度去鉴赏青铜器，我一开始已非如此，我对理性分析当时的时代背景更感兴趣。由于我首要的目标是对青铜时代的历史和文化有更深刻的了解，因此我的收藏路向也和其他藏家有别。以器物为本的研究方法，使我对青铜时代中国各不同阶段有更全面的了解，亦对河南安阳以外的其他区域有更多的认识。安阳是晚商时期的都城，西方青铜器收藏家的注意力大多集中于此。通过对特定器物及相关资料进行研究，我对当时的青铜器微有所领悟。

一件器物是历史的客观体现，但是首要条件是该器物必须是真实无讹的。所以，为了实现目标，先决条件便是学习如何鉴别青铜器的真伪。除了参阅文献资料外，我多次亲赴上海研习。马承源馆长是我的良师，他向我展示了上海博物馆馆藏的大批珍贵青铜器，详细讲解有关器物的风格、铸造方法和器表锈蚀状况等。讲授内容有异于课堂式的系统授课，马先生以实物为例，与我分享他积累多年的渊博知识，这是难能可贵的学习机会。在授课过程中，有时他会掺杂一些晚期甚至后仿器物，以测试我能否正确识辨。陈佩芬女士亦经常参与，她也是我的良师益友。

我在当时，甚至直到现在所关注的一些课题包括：

1. 中国青铜器的肇始；
2. 不同类型的青铜器及用途；

3. 青铜器在中国悠久的青铜时代中的发展;

4. 青铜时代在中国文化形成过程中的作用和地位。

前三者,促使我搜集早期不同类型的青铜器。青铜器的器形及铸造方法虽然不是我关注的重点,但却让我了解到青铜铸造业的发达及其地域性文化的发展。青铜时代历时越2 000年,年代跨度长,部分青铜器经历了一至两代的风格转变。最后一个课题正是我的兴趣核心,像我这样一个接受西方科学技术教育的人,中国文化自始至终都不是我的知识重点。在学习青铜时代文化的过程中,我感到十分惊叹,因为今天的中国文化,大多植根于3 000多年前青铜时代先王们的历史、教育和哲学思维等,我们的思想和日常生活至今仍深受这些古文化影响。

自宋代以来,金石学者钻研青铜器铭文,这些铭文除了是古文字学的一门之外,还可以证史,有重要的史料价值。要运用铭文来证史,必先熟悉历史典籍、记载和古文献。作为一个门外汉,我并没有这方面的基本训练,因此必须别觅蹊径。我先花时间识读青铜器铭刻内容,然后寻找任何与之相关的史料、文献和史事记载,尝试从中找到一些可识别的人名或一些与纪年史事有关联的细节。很幸运,首阳斋的部分藏品正提供了一些与著名历史人物和历史事件有关的资料。青铜器铸刻铭文所载,虽然都是史实,但很多铭文中的人、地、事、物,往往不见载于历史文献,而且大部分铭文都很简略,所以必须更深更广地搜寻相关的史料,翻阅枯燥乏味的历史文献,始能描绘出铭文



蔡侯鼎(春秋早期青铜器)



兽面纹觚(商代晚期青铜器)

的历史图像,重现当时的历史背景。纵然这样的学习过程要靠点滴积累、并非很有系统,但却能使我对当时的史事有更深刻和更全面的了解。回首过去,尽管这是钻研中国历史的另类方法,但对我而言,却是行之有效的。例如,在研究簋的过程中,我学到有关诸侯的事迹及其对中国文化的影响。而通过了解秦国的青铜器,也让我得知商鞅对秦国崛起所做的贡献,并最终促成六国的统一。这样的例子繁多,不胜枚举。

二、青铜器的鉴赏和收集

在搜藏的初期,我对应该用怎样的美学准则来鉴赏以及搜集青铜器,曾经有过一番挣扎。我对中国陶瓷器的收藏,稍有认识;但是,鉴赏陶瓷和铜器这两门艺术形式的准则,截然不同。出色的设计、釉色和器形都是鉴赏陶瓷和断代的重要标准,所以我们收藏陶瓷时,要求精、真、新,通常会摒弃一些有瑕疵缺陷的器物。我们鉴赏陶瓷的眼光,就正如多个世纪前的陶工和鉴赏家一样。我们会对宋代陶人素雅的品位、清代唐英督烧御窑器的高超技艺或者宫廷造办处工匠的精美珐琅彩,推崇备至。我认为这是鉴赏艺术的普遍方式,观者除了欣赏文物之美外,同时也会探究制作该器物的工匠和艺人。青铜器则提供一个不同的视野,出土的青铜器很多需要清洗和修复,现在每件铜器的色泽和表面的锈蚀,均与当年铸造工匠和器物主所见的有所不同。遗留至今的有些青铜重器,已经严重锈蚀破损,因此不管我们所见的器物如何完整、美观,这只是重新修复的结果。事实上,为我修复藏品的技师,经常问我清洗铜器需要到什么程度?我也曾经收到一些被藏家或古董商过分清洗的青铜器。往往,在一大批青铜器前,我经常问自己:这些器物看来十分美观,但它原来是否真的如此?在这种情况下,收藏家要做出最后的仲裁,决定文物应该清洗修复至什么程度。这点对众多的青铜器专家可能不是什么问题,但这烦恼一直困扰着我,也只好自行寻求答案。

假若没有我的良师益友——已故的上海博物馆馆长马承源先生的个人指导,我对青铜器会一无所知,也不会引起我对青铜器的热忱。