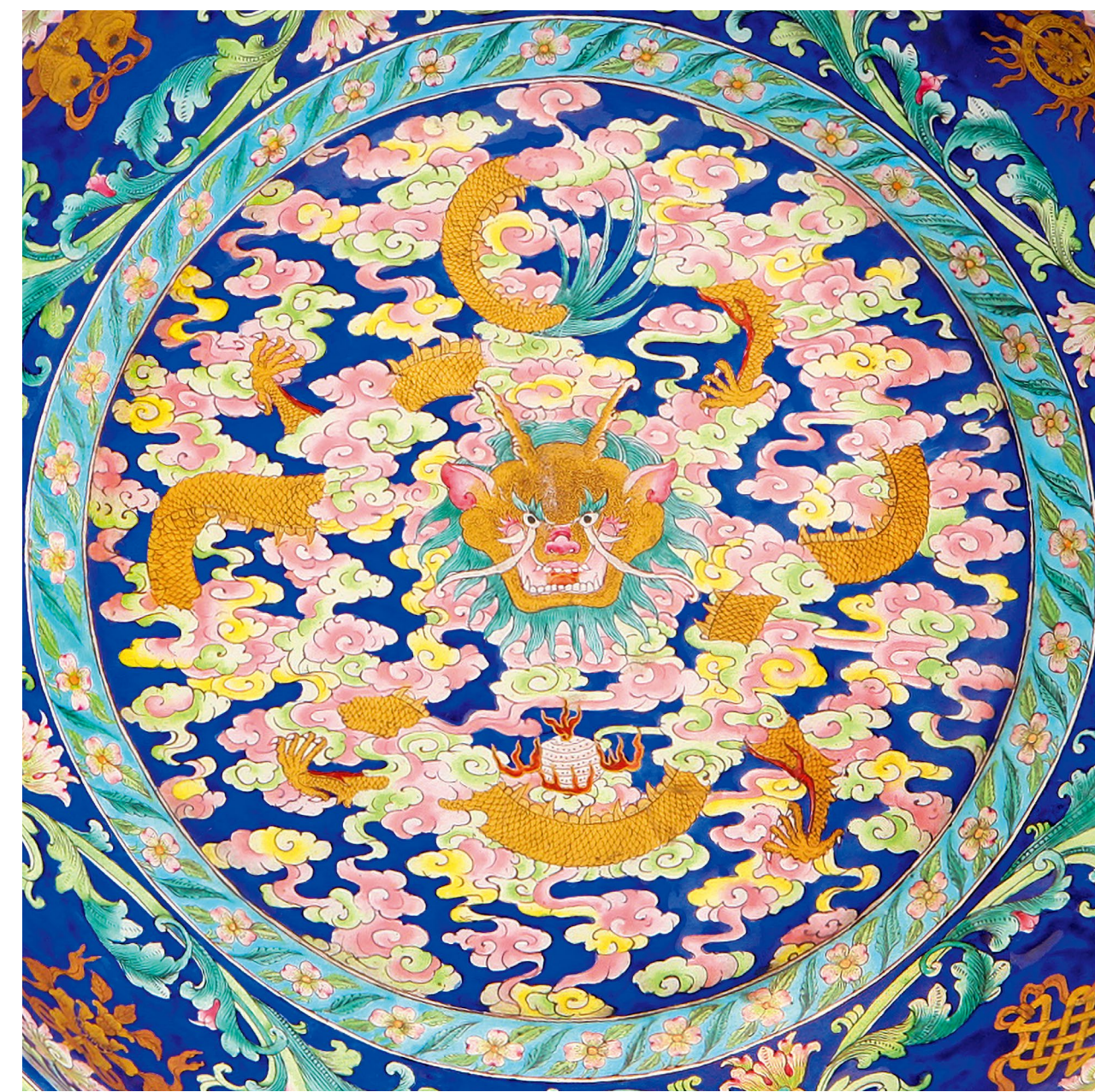


艺术与民俗

JOURNAL OF ARTS AND FOLKLORE

2024年 第2期 总第20期

2024年5月



艺术与民俗

JOURNAL OF ARTS AND FOLKLORE

二〇二四年 第二期 季刊 总第二十期

ISSN 1995-0187



9 771995 018240

约稿函

《艺术与民俗》(Journal of Arts and Folklore)，国际标准连续出版物号 ISSN 1995-0187，国内统一连续出版物号 CN 44-Q1116，由广东省博物馆(广州鲁迅纪念馆)和广东省民俗文化研究会共同主办。本刊立足广东、辐射全国，以聚焦博物馆陈列艺术，厚植民俗文化，助推艺术研究和民俗研究为宗旨。主要刊登艺术史、现当代艺术理论、艺术与图像、艺术考古以及博物馆陈列艺术、民俗研究、民俗文物等领域的学术研究成果。栏目包括：艺术研究、陈列艺术、民俗研究、民俗文物、书评与信息。

1. 本刊只刊载首发作品，谢绝一稿多投。
2. 本刊贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针，提倡实事求是的学风，鼓励利用新资料、新方法进行学术研究。
3. 来稿请提供作者信息，包括姓名、职称、工作单位、通讯地址、邮编、电话、电子信箱，并注意不在文章中出现能使审稿人直接判断作者身份的提法。如文章获得基金项目资助，请注明基金项目及编号。
4. 来稿务请遵循学术规范，遵守国家有关著作权、文字、标点符号和数字使用的法律和技术规范以及本刊相关规定。
5. 稿件正文为五号宋体，字数以 8000~10000 字为宜。摘要 300 字左右，关键词 3~5 个，并提供对应的英文题目、摘要和关键词。注释采用尾注，文章的注释内容依次为：作者、书名、卷册、出版者、出版年份、页码，期刊的注释内容依次为：作者、文章名、期刊名、年份、期数；图片请提供 300dpi 以上的清晰大图；图、表请注明名称、来源。
6. 在不改变原意的前提下，本刊有权对来稿进行必要的文字处理。
7. 本刊采用双向匿名审稿制，自投稿之日起，三个月未接到用稿通知，可另投他刊。稿件请寄编辑部，勿寄个人。来稿恕不退回，请自留底稿。
8. 稿件一经刊发即付稿酬。同时本刊有权利用网络媒体以数字化方式复制、汇编、发行、信息网络传播本刊全文。该著作权使用费已包括在本刊稿酬内。
9. 本刊接受投稿的电子邮箱为 YSYMS2018@126.com，电话：020-38046882。

《艺术与民俗》编辑部

艺术与民俗

JOURNAL OF ARTS AND FOLKLORE

2024年 第2期 季刊 总第20期

《艺术与民俗》编委会

主任委员：肖海明

委员（按姓氏笔画为序）：

王绍强 邓启耀 叶涛 朱万章 刘昭瑞 阮华端 李建欣 李清泉
李筱文 肖海明 吴昌稳 张士闪 张应强 张翠玲 陈同乐 陈滢
金泽 郑岩 施爱东 萧放 朝戈金

主 编：肖海明

副主编：阮华端 吴昌稳

编辑部主任：兰 维

编 辑：吴昌稳 兰 维 陈 曦 张红艳 李 文 邹尚良

设 计：管安业

主 管：广东省文化和旅游厅

主 办：广东省博物馆（广州鲁迅纪念馆） 广东省民俗文化研究会

编辑出版：《艺术与民俗》编辑部

编辑部电话：020-38046882

传 真：020-38046800

电子邮箱：YSYMS2018@126.com

地 址：广州市天河区珠江东路2号

邮政编码：510623

邮发代号：46-627

印 刷：雅昌文化（集团）有限公司

出版日期：2024年5月28日

创刊日期：2019年8月1日

国际标准连续出版物号：ISSN 1995-0187

国内统一连续出版物号：CN 44-Q1116

声明：凡向本编辑部投稿，即视为授权本刊及本刊编辑部网站、中国学术期刊网络出版总库（CNKI）等期刊数据库出版，所付稿酬包含网络出版稿酬。本刊文责自负，版权所有，未经许可，不得转载使用。

目录

陈列艺术

- 004 做“好”展览，让展览出新出彩 彭文
- 010 空间作为方法：历史类展览中的阐释与传播 许潇笑
- 018 策展人的创造力：展览主题阐释与信息构建 田甜 姚鹏

非遗研究

- 025 非遗与现代性专题 主持人：赵萱
- 026 文化治理视角下的“非遗小镇”
——基于广州沙湾古镇文化空间的反思 赵萱 李一涵 戴佳晨
- 034 作为生活实践的非遗
——以当代北京日常饮食变迁为中心 邓苗
- 039 文化复归与非物质文化遗产社会性困境
——以江西遂川龙泉码为例 肖明远 朱路华

民俗研究

- 045 南海神庙祭田问题考论
——兼谈明清祠宇管理权之变 赵磊
- 054 从历史向神话转换
——历史语境下五羊传说的演变 陈秋霞
- 062 明代元宵禁限的治理意图与道德理念 焦翔宇
- 072 日本寺社缘起文化的世俗化流变 沈骏楠
- 079 “闽人三十六姓”及其民俗文化记忆研究
——以祖先祭祀为例 赵婷 吴佳欣

艺术研究

- 084 苏州虎丘黑松林墓地 97M4 出土石屏功能探析 王子涵
- 092 后桃源——林丰俗山水画的诗性空间 张东

约稿函

CONTENTS

DISPLAY DESIGN

- 004 Curating a “Good” Exhibition, Make it Brilliantly Innovative Peng Wen
- 010 Space as Method: Interpretation and Communication in History Exhibitions Xu Xiaoxiao
- 018 Curator’s Creativities: Exhibition Theme Interpretation and Information Construction Tian Tian Yao Peng

ICH STUDIES

- 025 Special Topic on Intangible Cultural Heritage and Modernity Host: Zhao Xuan
- 026 A Study on “Intangible Cultural Heritage Town” from the Perspective of Cultural Governance:
An Anthropological Reflection Based on the Cultural Space of Shawan Town in Guangzhou
Zhao Xuan Li Yihan Dai Jiachen
- 034 Daily Life Practice as Intangible Cultural Heritage:
Focusing on the Contemporary Changes in Daily Food Consumption in Beijing Deng Miao
- 039 Cultural Rehabilitation and Social Dilemma of Intangible Cultural Heritage:
The Case of Longquan Code in Suichuan, Jiangxi Province Xiao Mingyuan Zhu Luhua

FOLKLORE STUDIES

- 045 A Study on the Issue of Temple Sacrificial Farms of the Nanhai Temple:
Changes in Temple Management Rights in the Ming and Qing Dynasties Zhao Lei
- 054 From History to Myth:
An Analysis of the Evolution of the Legend of Five Rams in Historical Contexts Chen Qiuxia
- 062 Governace Intention and Moral Connotation of the Lantern Festival Prohibitions in Ming Dynasty
Jiao Xiangyu
- 072 A Pilot Study on the Secularization of the Japanese Culture of Jisha Engi Shen Junnan
- 079 A Study of the “Thirty-six Families of the Min People” and Their Folk Cultural Memory:
Taking Ancestor Sacrifice as an Example Zhao Ting Wu Jiaxin

ART RESEARCH

- 084 A Study of the Function of the Stone Screen Excavated from 97M4 at Heisonglin Cemetery, Suzhou
Wang Zihan
- 092 Post Peach Blossom Spring: Poetic Space of Lin Fengsu’s Landscape Painting Zhang Dong

Notice to Contributors

做“好”展览，让展览出新出彩

彭文

摘要：博物馆展览事业的繁荣发展鞭策着策展人不断努力学习和创新，这是展览出新出彩的基础，也是博物馆“讲好中国故事”的前提。但是，展览创新不是盲目的，应该是在关注社会发展的前提下，基于对历史文献、考古资料以及新的研究成果的深入整合，以及基于对观众群体的了解，明确展览策划的意图，生产优质展览内容。展览的出新出彩需要团队的通力合作，并且回应社会需求。

关键词：“好”展览 叙事逻辑 成果转化 出新出彩

中图分类号：G265 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0004-06

展览出新出彩，不仅是观众的期待，更应该是策展人的目标。什么是展览的“出新”？是新的内容，新的叙事逻辑，新出土的文物，还是新的视觉呈现方式和新的技术手段？多年的策展工作实践表明，所谓的展览“出新”，最重要的是在梳理历史文献、考古资料和研究成果的基础上（不局限于考古历史类展览），在内容和形式设计上创新。也就是说，展览有新的叙事逻辑和切入点，这对一个展览而言是十分关键的。而展览的“出彩”是指，在展览设计中将点睛之笔用得恰到好处。这个点睛之笔既可以是内容设计上的，也可以是形式设计上的。

一、一个“好”展览

一个“好”展览，既要让观众喜欢，也要让专家认可。随着博物馆热度的增加，越来越多的人特别是年轻人开始走进博物馆。观众文化素质和需求的不断提升，也促使博物馆做出更多努力，适应社会的整

体发展需求。多年的展览实践让我们越发明晰，展览是给观众看的，只有贯彻“以观众为中心”的策展理念，并以此指导博物馆的策展实践，才能做出好的展览。

2019年，秦始皇帝陵博物院原创大展“平天下——秦的统一”，就是我们践行“以观众为中心”策展理念的一次重要实践。展览立项之初，我们将“秦的统一”这个展览主题定位于“四海一”^[1]，展览分序厅、上篇、下篇和结尾4个部分8个单元。上篇“从封国到帝国”概述秦人500年的奋斗史及秦始皇统一后推行的统治方略；下篇“帝国的荣光”讲述秦人在500年的发展历程中物质生活、精神生活和生产发展等方面取得的成就。整体内容通过平行式的逻辑架构（图一），叙述秦统一六国的历史进程及秦文化兼收并蓄的发展成就。这样策划的展览内容完整、全面，但缺少了可以贯通整个展览并引领观众参观的魂——“故事线”，这样的内容设计很难调动观众的观展情绪，更无法清晰地传达展览的主

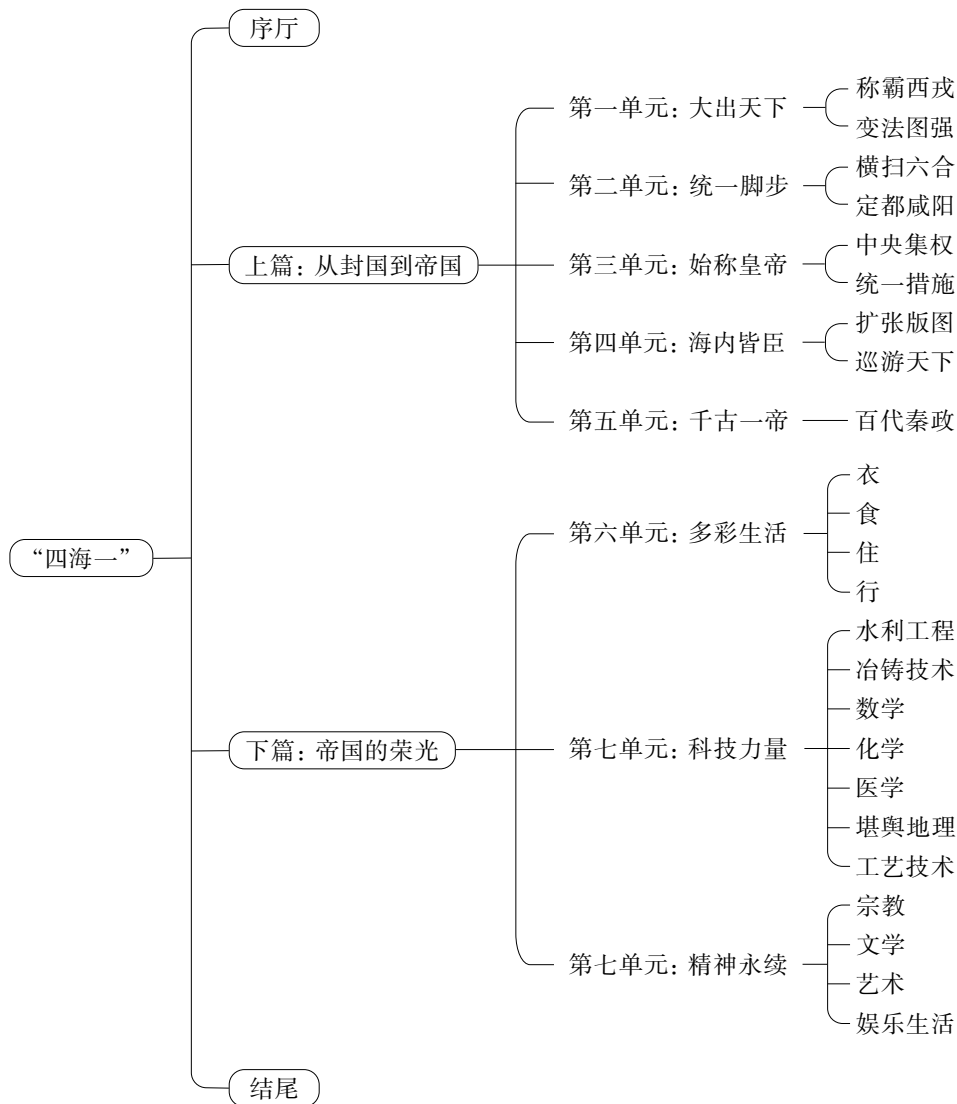
作者简介：彭文，秦始皇帝陵博物院研究馆员。

旨目标。

策展之初,我们希望这个展览能引导观众思考如下问题:秦人到底是一个怎样的族群,为什么是秦统一六国,秦人凭借什么力量完成了统一,为什么布衣百姓会追随统治者并参与秦国的统一战争,统一之后如何保证国家政令通达全国,“大一统”政体的创新对中国社会的发展究竟有怎样的意义,我们应该以怎样的视角来评价秦始皇这个千古一帝。为了实现上述策展目标,我们决定改变思路,调整叙事方式,设计展览“故事线”及故事情节,并采用“与观众共情”的叙事策略,让文物中的“人物”走出来,以“微信情景对话”加“微信表情”的方式,在大的历史背景下设计人物对话,带领观众“穿越”历史,回

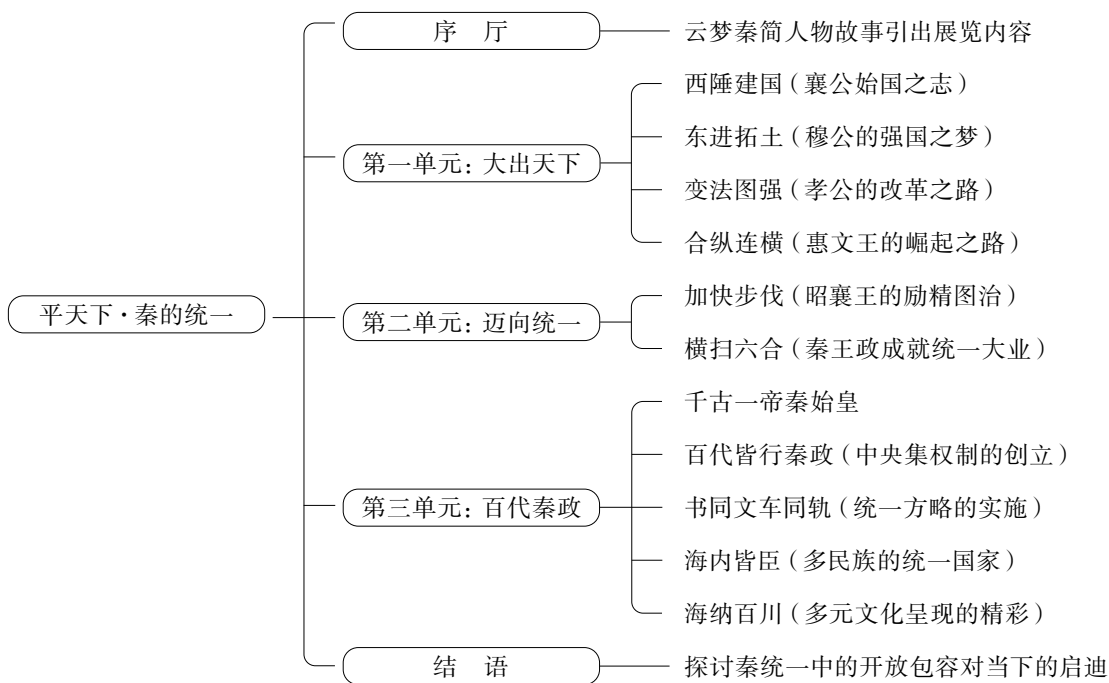
到秦楚之战的背景中。通过叙事设计,帮助观众获取展览的内容信息,让他们在宏大的历史背景下,体会当时作为普通百姓介入统一战争的感受。我们希望观众能够按照设定的展览目标进行思考,在展览空间里与2000年前的“物”以及2000年之后的策展人产生情感共鸣,以达成展览的传播目标。于是,1975年湖北省云梦睡虎地M4出土的两枚秦简^[2],就成为我们“将观众置身于情境之中”^[3]叙事方式的依据。

因此,展览的内容架构调整为序厅、第一单元“大出天下”、第二单元“迈向统一”、第三单元“百代秦政”和尾厅5个部分(图二)。序厅以“黑夫”



图一 “四海一”展览内容架构

和“惊”的家书为引子,引出故事;第一单元倒叙秦人500年的奋斗史,叙述秦国从弱小、被轻视的西陲小国,发展成为实力强劲的一方霸主的历程,及其为“大出天下”所做的准备;第二单元讲述秦国在发展过程中兼收并蓄其他地域文化,从而在战国七雄之中脱颖而出,加上昭襄王“远交近攻”等一系列措施极大地提升了秦国的综合实力,使得秦王嬴政用了不到十年时间即“迈向统一”;第三单元阐述秦始皇开创的“大一统”政体和他为巩固统一推行的政策,及其为后世发展做出的巨大贡献;结尾强调秦人开拓进取的精神及秦文化开放包容的气质,这也是秦国统一六国的关键所在。



图二 “平天下”展览内容架构

以百姓视角完成对重大历史事件的叙事，可以帮助观众在参观过程中，从不同的区块了解不同的内容，以形成自己对上述7个问题的答案。在展览的结尾，我们也给出了策展团队对这些问题的思考，在“故事线”上形成一个闭环，使故事叙述更加完整。该展览荣获“第十七届（2019年度）全国博物馆十大陈列展览推介精品奖”，评委代表宣布获奖时总结：展览在内容设计方面独具匠心，提取展品中的人物、故事，作为讲述者，串联展览故事线，以具有时代特色的表达方式沟通古今、穿越历史。

二、为“好”展览做准备

认真贯彻“以观众为中心”的策展理念，是做一个“好”展览的基础，也是我们做展览的初衷。要做出“好”的展览，策展人必须在以下几个方面做好充分准备。

（一）基于学术基础的叙事逻辑设计

围绕展览主题，对相关资料进行梳理，吸收既有研究成果并进行视觉转化，是策划展览的重要前

提，也是展览叙事逻辑设计的基础。这里我们强调两个关键词：成果转化和叙事逻辑。

陈列方案既不是考古报告，也不是历史教科书，它是一个建立在学术研究基础之上并可将其进行视觉转化具有可操作性的创意文本，其中关键在于“创意性”。中国语境下的策展人在工作职责上，与西方博物馆的“Curator”存在巨大差异。^[4]在中国，博物馆的策展人虽然不一定是某一专业领域的研究型专家，但他们有能力对专业的学术研究成果进行梳理和转化，以陈列展览特有的语言，为专业知识寻找最恰当的输出路径，也为观众与博物馆对话提供最便捷的方式。事实上，博物馆学是一门与多学科交叉的学问，专业性极强；策展更是一个特点突出、创意性和实践性都很强的工作。2013年，秦始皇帝陵博物院原创的“考古工作者手札：2009—2012秦陵考古纪实”展（图三、图四），就是一次策展人对考古发掘、修复、研究成果进行转化的成功之作。从叙事角度的选择，到各项成果的视觉化，都为这个展览成为一个观众喜欢的“好”展览做出了努力。

这个展览是一篇命题作文，主要是为了展示秦始皇帝陵2009至2012年的考古成果。考古成果展

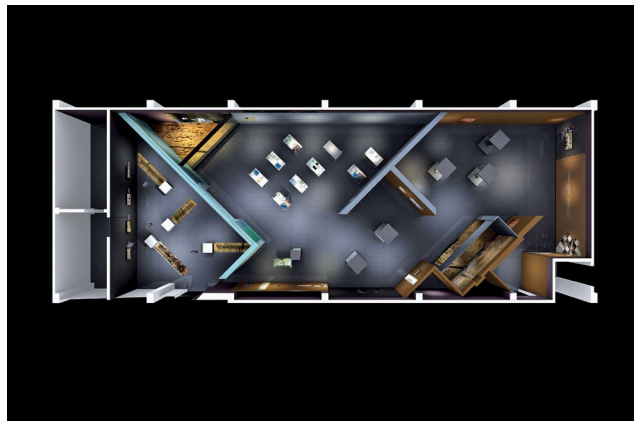
通常被当作精品文物展来设计:以考古工地为单位,展示考古发掘出土的新的历史遗存。但是,策展团队在考察后,决定放弃以往的策展思路,从观众的视角出发,将展览主题定位于“发现的快乐”,给观众一个全新的观展感受和视觉体验。我们希望通过展览,让观众了解考古发掘和文物保护、文物修复工作者鲜为人知的故事。

这个展览主要想告诉观众秦俑是如何被发掘和被修复的。通过展览,观众与策展人一起经历考古发现之旅,探寻秦陵未解之谜。我们把陶俑试拼现场(图五)和文物修复工作台(图六)搬进展厅,增强了展览的带入感。观众进入展厅后化身考古工作者,既培养了他们的文物保护理念,又加深了观众对兵马俑的认识。博物馆不再是冷冰冰的知识殿堂,而是一个有温度的文化空间。展览人性化的叙事方式深深打动观众,今人与古人的握手(图七)也让我们更坚定地贯彻执行“以观众为中心”的策展思路。

(二) 内容与形式的和谐统一

展览内容设计与形式设计的关系问题,一直是业内关注且时常争论的问题。内容与形式的关系,从来就不是一对矛盾,而是彼此相互成就。2021年,秦始皇帝陵博物院原创的“经天纬地 照临四方——‘精神标识’主题展”,在内容设计面临巨大困难的情况下^[5],形式设计完成了对内容的提炼和全面提升,再次证明只有内容与形式的和谐统一,才能实现展览策展意图,完成展览既定的目标,从整体上展现博物馆的文化力量。

“精神标识”是一个高度概括的概念。博物馆如何以其特有的叙事方式和展品为普通观众解读这个概念,是我们面临的第一大难题。从黄帝陵到兵马俑再到延安宝塔,这3个物质载体在时空上存在巨大差异,在文化表征上也各具特色。虽然我们可以对其进行深度解读,也可以用考古资料来实证其作为“精神标识”的意义,但是如何在一个展示空间里,用一条具象的线索来串联整个展览内容呢?如何使3个在时间上各相差2000年的物质载体具有“精神标识”意义上的统一贯通性呢?这是我们面临的第二



图三 “考古工作者手札:2009—2012 秦陵考古纪实”展轴测俯视图



图四 “考古工作者手札:2009—2012 秦陵考古纪实”展标



图五 陶俑试拼现场场景

大难题。另外,如何利用好学术成果,如何连接历史与当今社会,策展人的专业知识缺口应如何弥补等,都成为我们在策展之初就面临的困难。

陈列展览是一个系统工程,内容设计是这个系统工程的第一步也是关键的一步。内容文本需要形



图六 展厅内的文物修复工作台



图七 今人与古人的“握手”



图八 “曩：武则天和她的时代”特展序厅

式设计师以视觉化的方式将信息传递给观众。形式设计师在理解文本的基础上，还需对展览内容进行提炼和提升，以达到内容设计与形式设计的高度契

合。经过多次讨论，在内容设计师与形式设计师的密切配合下，形式设计师根据展览文本，总结出“向上和凝聚”“碰撞与交流”“包容与开放”和“稳固与向上”4组关键词，将整个展览需要传递的核心元素提炼出来。^[6]

这次策展是一次实验性很强的尝试。用时间轴和关键词串联3个作为“精神标识”的物质载体，解决了三者之间在时间上的割裂问题；将展品进行组合展示，对群组展品的信息进行概括和深度挖掘，尝试对抽象概念进行形象解读；内容创意之初，便思考视觉呈现的可行性，并将展览的高潮部分设在尾厅。尾厅以宝鸡出土的何尊和内蒙古出土的红山文化典型器玉猪龙收尾，点题“我的名字叫中国”和“我们是龙的传人”，将展览推向高潮。观众在观展之后，可以对“精神标识”有更深刻和具体的理解，从而增强民族自豪感和文化自信。创新的内容设计，通过形式设计的解读，呈现出较好的展示效果，并实现了最初设定的展览目标。

（三）与当今社会相关联

博物馆的展览，不仅要深入挖掘历史文化知识，还须与当今社会的发展变化紧密联系。女性话题是全社会关注的现实问题，博物馆如何利用优势，在选题与策展过程中，与各种社会热点产生联系，引发观众的思考，也是我们策展所关注的重点内容。2023年，我们策划的“曩：武则天和她的时代”特展在洛阳博物馆开展（图八）。展览以“无字碑”为引子，采用第一人称视角叙事，由武则天“自述”一生。

武则天曾两次进入皇宫，当了28年皇后、6年皇太后、15年女皇，参与执政和独掌大权近半个世纪。她以万丈雄心打破了几千年来仅尊男性为帝王的局面；她建立的武周政权上承“贞观之治”，下启“开元盛世”，为大唐的持续繁荣奠定坚实基础；她在弥留之际留下“无字碑”，任凭后人论功过。武则天传奇的一生，前无古人，后无来者。展览以她从一名普通武氏官员的次女成长为武周统治者的历程为脉络，梳理其心路历程。

展览刻画了一个内容丰富、形象立体的武则天，在突出其个人才华和成就的同时，结合唐朝的时代

背景、社会风貌等内容,带领观众从“大历史”的角度认知和评价历史人物的功过。

武则天在中国历史上的唯一性,使她成为世人评说的对象。对她的解读,仁者见仁,智者见智。她作为前所未有的中国古代女性,一路披荆斩棘,走上封建社会的权力巅峰。武则天的传奇人生打破了我们对中国古代传统女性的固有认知,她为女性的生存方式提供了另一种可能,她的成长史也会带给观众更多的思考。这个展览从当代社会出发,建构了博物馆展览的现实意义。

三、由策展人创造的“新”和“彩”

展览作为博物馆文化传播的载体,是博物馆力量的具体体现。因此,展览对“策展人”专业素养的要求也是全面且高标准的。^[7]观众对博物馆展览的需求,也使策展人面临各种挑战。在展览的全流程工作中,策展人的工作尤为重要。转变思路,改变博物馆的表达方式,丰富展览的叙事视角,摆脱文本思维的

束缚,激发观众的参与性,与他们产生情感共鸣,是展览出新出彩的前提。

可以说,优秀的策展人是可以让展览出新出彩的前提。首先,策展人的学术素养建立在充分的学术研究的基础上,除了在专业研究领域有一定的积淀外,还须全面掌握策展的工作流程,了解目标观众,以更好地阐释展览主题并设定展览目标。第二,策展人还需对形式设计有基本认知,对展示空间、视觉呈现方式、灯光、展柜、展具等要有深入了解,并回应形式设计师提出的具体要求。第三,策展人是展览行业的排头兵,须积极关注社会热点问题,承担社会责任,以博物馆的方式发挥行业作用,为社会发展贡献力量。此外,关注博物馆行业的整体发展,提升自身业务能力和综合素质,也是博物馆行业对策展人提出的要求。在博物馆职业伦理的规范下,策展人须坚守职业道德,守住行业底线。

做到以上几点,博物馆展览出新出彩才会成为可能。

(责任编辑:吴昌稳)

注释:

[1] 语出杜牧《阿房宫赋》中的“六王毕,四海一”句,见〔唐〕杜牧:《樊川文集》,上海古籍出版社1978年,第1页。

[2] 《云梦睡虎地秦墓》编写组:《云梦睡虎地秦墓》,文物出版社1981年,第25页。

[3] 彭文:《策展与叙事——兼谈“平天下”策展思路的转换》,《策展研究》2022年第1期。

[4] 彭文:《中国语境下的“策展人”》,《故宫博物院院刊》2021年第5期。

[5] 彭文、张小攀:《多维度跨越:“经天纬地 照临四方——‘精神标识’主题展”的创意策划》,《策展研究》2022年第2期。

[6] 彭文、张小攀:《多维度跨越:“经天纬地 照临四方——‘精神标识’主题展”的创意策划》,《策展研究》2022年第2期。

[7] 彭文:《中国语境下的“策展人”》,《故宫博物院院刊》2021年第5期。

Curating a “Good” Exhibition, Make it Brilliantly Innovative

Peng Wen

Abstract: The flourishing development of the museum exhibition enterprise spurs curators to continually strive for learning and innovation, which is the foundation for exhibitions to be innovative and outstanding, and a prerequisite for museums to “tell the stories of China” well. However, innovations should not be pursued blindly; it should be based on an understanding of social development, familiarity with historical documents, archaeological materials, and new research, as well as an understanding of the audience, to clearly define the intention of exhibition planning. The innovation and brilliance of exhibitions rely on the concerted efforts of the team and are closely linked to contemporary society.

Keywords: “Good” Exhibition, Narrative Logic, Achievement Transformation, Brilliant Innovation

空间作为方法：历史类展览中的阐释与传播

许潇笑

摘要：博物馆的展览汇集了来自不同时间和地点的物品，以一种精心组织过的秩序，反映一个有序的世界以及某种人与世界的特定关系。在这个空间里，通过被展示的物质对象，世界可以被认识、理解与调整。在历史主题展览中，展品作为历史物证，一方面，依照特定秩序在展示空间中被排列组合，构成特定的展览逻辑和历史叙事。空间安排与内容阐释一一对应，互为表里，呈现出内容即形式、形式即内容的过程，即意义的解构与重组的过程。另一方面，在展览传播过程中，展览的展示与阐释通过不同个体的观看表现为意义增殖的文化形态。

关键词：博物馆展览 历史展示 阐释与传播

中图分类号：G265 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0010-08

人与世界的关系被人与物的关系定义。当人们走进博物馆，会看到各种摆放有序的、来自不同时间和地点的物品，以一种精心组织过的秩序，反映着一个有序的世界以及某种人与世界、人与历史的特定关系。在这个空间里，通过对物质对象的陈列设计，世界可以被认识、理解与调整。在这个空间里，物作为“藏品”（被博物馆化的物）获得了一种特殊的位置与意义。“博物馆应该是一个工具，一个能让个体开始意识到自身现状以及人类状况的工具”^[1]，从“珍奇柜”到“百科全书”，不论博物馆具体形态如何演变，它一直是人认识世界的独特方式，是“可以从一个外部、超越的位置看待与把握整个世界”^[2]的重要视角。

博物馆展览成为这种方式发生的重要场所，尤其对于以那些已经“没有当下的用途”“来自过去的物品”^[3]为主要展示对象、以历史叙述为展示内容的

历史类展览而言，博物馆这种超越当下的普遍视角显得更加突出。本文以历史类展览为讨论对象，探讨其中所形成的历史叙述与阐释的关系、展示与观看的关系，以及这两组之间相互关联的机制：历史叙述不是历史的替代品，历史阐释也不等于历史叙述；展览中阐释与展示互为表里，并在空间叙事中呈现出解构与重组的过程；在不同个体的观看之下，历史展示与阐释的传播是发散的，并表现为意义增殖的文化形态。

一、关于历史的展示与阐释：内容即形式，形式即内容

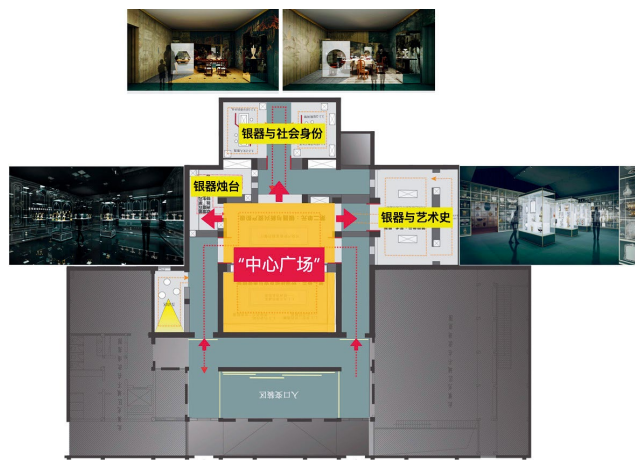
“历史就是观看、记录和展示。历史哲学的全部思想，在于其应当被如何展示和理解之中”^[4]，以展

作者简介：许潇笑，维也纳大学硕士，副研究馆员。

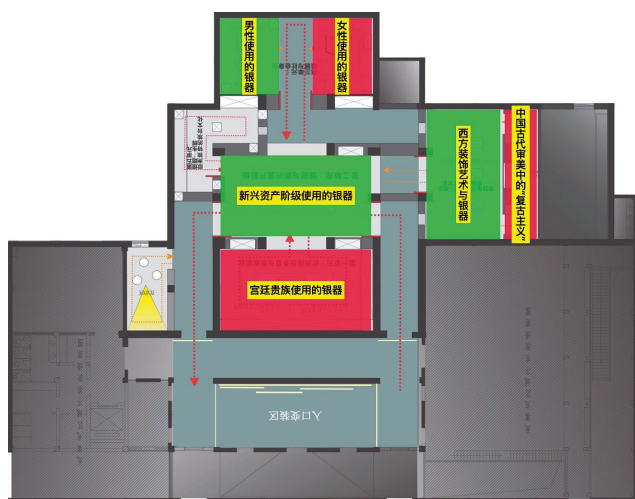
示为主要行为方式的博物馆，“是一个定义自身与他人的媒介，通过这种媒介可以进行日常生活中具体身份认同的争论”^[5]。1985年，大卫·罗温索（David Loewenthal）用一句格言警句作为书名，提出了对历史的批判性认知：“历史宛如异乡。”^[6]时间上，永恒的距离成为一种理解与认知上无法被消除的隔阂，历史知识是碎片化、二手的，“过去”甚至“记忆”是被想象、被建构的，人为制造的过程中并不存在绝对的客观性与确定性。批判性文化遗产理论（Critical Cultural Heritage）与新博物馆学（New Museology）表现出共同的学科转向，认为遗产与历史叙述是主观性与建构性的，即遗产地和文物不是被发现，而是被认定而成为展示遗产的故事代表；提出解构权威与正统的话语体系，提倡非权威者（观者）的能动性。博物馆展览中历史的阐释与展示正体现了这一观点所阐述的历史、历史叙述与历史阐释的辩证关系。

2010年国际博物馆协会编撰的《博物馆学关键概念》，将“博物馆之物”分成三个维度，分别对应物品“博物馆化”的三个阶段——历史之物、收藏之物、展览之物。历史之物是过去遗存的碎片，它们被折叠的信息是多维度、多面向的。收藏之物因其价值而被收藏，成为意义承载物或象征物。展览之物被当作符号，但它们可以直接为感官所感知，因此具有“真实存在”的力量而被展出。但是，物不是任何事物的真相，它具有多元功能，也具有多重意义，它只有在一个脉络下才有意义^[7]，即展览中对历史阐释的特定逻辑——“展览本身就是一种阐释性行为……选择和摆放物件的过程实质上就是一种虚构；就其本身而论，它是虚构者试图表现出一个物件所可能阐述的故事。”^[8]来自完全不同时间、地点的物在同一个空间中汇集，展览依循特定的逻辑即一种主观性的选择，对这些物进行描述与重组，从而对现实世界进行一种主观性的编排与呈现。展览叙事“既不可能复制客观现实，也不可能是一种纯主观的叙事，它注定只能站在主观与客观世界之间”^[9]，成为一个联通现实与想象的“第三空间”。通过这种相对的虚构性，人与物的关系、人与世界的关系在博物馆展览中被建构起来，形成“一种超现实主义的现实形式”^[10]。

在展览中，内容与空间的关系成为阐释与展示



图一 “盛宴：18至20世纪西方银器” 展空间概念单元分布图

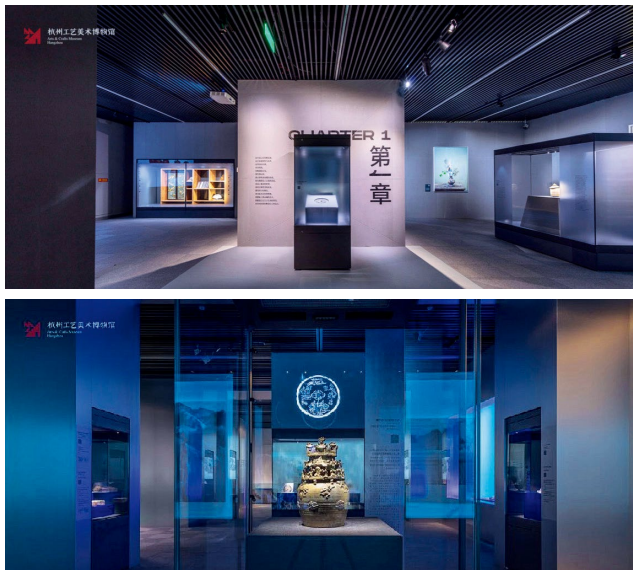


图二 “盛宴：18至20世纪西方银器” 展空间概念小组分布图

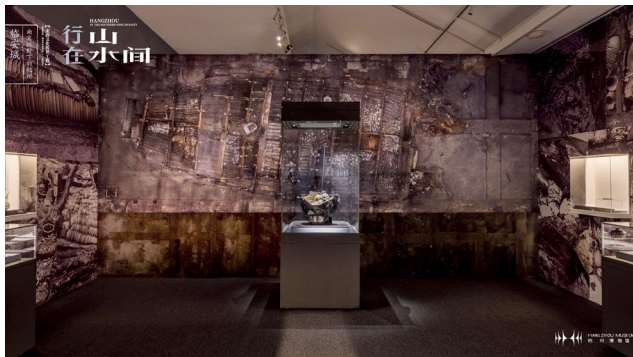


图三 “行在山水间：南宋视野下的杭州——临安城” 展局部空间结构

转化的核心，空间语言的编排与内容阐释一一对应，包括三个方面：空间布局、立面安排、媒体展项，最终形成一种以“物件剧场”为表现形式的非文本的空间叙事。



图四 物与物的并置案例



图五 物与文本的嵌套案例

（一）空间布局：结构即意义

空间布局是指根据展览内容的结构和顺序，结合参观容量及公共安全的需求，将内容布置于展厅中，是对陈列空间进行的分配、布局与安排。通过协调氛围与主题、结构与内容，利用光、色、形、材、尺度、线条、比例、体量等形式因素，将一个个局部空间构成连续、完整的内容空间，构建展览空间的体量感与明暗感、空间静态感与时间流动感。

以“盛宴：18至20世纪西方银器展”与“行在山水间：南宋视野下的杭州——临安城”展为例，两个展览的空间布局与局部空间安排都投射出与内容叙事的对应关系。前者借鉴西方城市广场的空间概念，以“中心—射线”的方式排列上层社会使用的银器与其他单元内容（装饰艺术史中的银器、银器与

社会身份、特殊的西方银器烛台），每个单元空间内嵌贵族与新兴资产阶级、男性与女性、西方与东方的对比关系，以表达西方银器历史、文化、艺术各个方面的内涵（图一、图二）^[1]。后者以临安城城市布局与自然地理的两大特点（南北、山水）安排二楼的展示内容，以城市的不同文化属性策划三楼的展示内容。展览采用非线性的叙事逻辑，在空间中设计双入口（双出口）的观展走线。在“临安城展览”中，将贯穿城市南北中轴线的御街出土遗物在长条形的低展台上展示，衔接“南宫”“北市”，进一步呼应城市空间结构的特点（图三）。与之类似，在“与古为新：中国礼制与尚古文化的源与流”展“从中原到江南”部分的空间安排中，设置长廊通道并在两侧展示中原青铜礼器、江南原始瓷礼器——并置的空间因此具有了叙事性，陈列结构本身构建和表达了展览的内容与意义。

（二）立面安排：秩序即叙事

展览立面指以观看视线为出发点的垂直面，即展墙或展线立面，立面上不同展示对象和要素需要组合设计。展览视觉空间的组织主要为：按照展览内容在限定的空间中有层次地安排展品、图文等媒介的位置关系，建立视觉与内容的联系，为观众参观提供直观、连续的视觉体验，进而形成对展览的总体印象。

“并置”与“嵌套”是空间视觉和内容表达的两种不同手段，分别对应物与文本的并置（嵌套）、物与物的并置（嵌套）。“物与文本的并置”在内容上是一种平行和对应的关系，文本是展品（藏品）的说明与注释，二者共同形成一种信息传达。以临安城展为例，并置能较好地对考古出土遗物进行解读。“物与物的并置”形成一种视觉上的对比关系，通过比较物与物（可以是单件或成组）之间的异同呈现展览的内容。例如，在“永远有多远·博物馆@当代艺术跨界系列展2”中，文物展品与艺术展品在同一空间中并置，显示古人与今人对生命观不同的思考与表达（图四）。在“挽袖作新词：明清闺阁文化展”中，代表女性人物的肖像穿插在服饰挽袖中，与展示对象

形成主客体并置。在“与古为新”展的宋代礼器展示中，代表中央礼制的礼器被两侧地方仿古礼器环绕，表达两宋从中央到地方的仿古风潮。与并置不同的是，“物与文本的嵌套”借用文学的“嵌套”概念，在“物”的具体情境之上，用“文本”揭露物的普世性价值。与平行说明相比，嵌套式的物与文本以具象和抽象的逻辑关系，进一步加强物在展示语境中的符号性表达，调动观众思考的积极性。例如，在“行在山水间”展中，关于宋代理学与国际贸易的内容，分别用理学的代表人物及其核心观点、“南海I号”的沉船图片布满空间，从而将相关展品的内涵通过视觉的外化予以表现（图五）。

（三）平面设计：视觉即表达

展览平面设计是指展览内容的图版设计，即依据形式构成法则对文字和图片进行有序、有效的视觉设计，构建文字与图片、展品之间的视觉关系，包括个体与个体、个体与组、组与组。可视化的方式影响表达效果。例如，“时间轴”的设计方式可以很好地将以线性为内在逻辑的大量信息进行有效的组织排列，“南宋临安城”展与“与古为新”展分别对40余年的临安城考古与历史研究、5000年尚古与仿古文化的流变在有限的空间中进行充分的视觉表达。不同层次的文字可以通过精心排列让阅读与信息层级更清晰，大量的同一层级信息也可以用景观化的方式以更强烈的形式感表达出来。

（四）媒体展项：媒介即信息

技术的发展让展览在有限空间中承载无限信息量成为可能。展示空间中的媒体展项可以分为两大类：作为内容叙事的“工具”和作为叙事阐释的“媒介”。前者利用数字存储技术的大容量特性，增强展览的信息输出能力；后者用媒体的视觉语言传达展览的内容和意义。以“南宋临安城”展为例，图文查询、访谈音频、展品动画等以信息解读为主的媒体展项穿插在展览中。两个楼层展厅各有一个“中心空间”即展示内容的“中枢”（图六），将鸟瞰视角下的城市“临安城城址数字模型”和散点视角下的城市“西



图六 “行在山水间：南宋视野下的杭州——临安城”展媒体展项案例

湖繁盛图动画长卷”与今天的钱塘和西湖景观摄影艺术作品并置。

以物为聚焦点，展览的所有元素都参与了“叙事”，空间、造型、色彩、材质、灯光、照明、媒体等，形成一个多维与递进的场域——从视觉和物理空间、知觉空间到经验空间。它是一种“具身经验”的总和，构成一种与身体紧密关联（视觉/听觉/行走）的非物质性的感知与经验，达到的最“高”级别即可激发主体的想象经验。三宅泰三提出的“物件剧场”（Object Theater）概念可以很好地概括这类叙事性空间的特点：“物件剧场，通常是黑盒子类型的剧场空间，可以最大限度地减少外部干扰并使观众能够集中注意力。这是一个能够讲故事，创造并置，提供另类观点，激发、挑战并引领观众去往不同时空的环境。物件剧场会使用物件、图像、环境、声音和照明，从身体、情感和智能上吸引观众。在最好的情况下，最具影响力的图像是在观众的头脑中被创造出来的。”^[12]这是一种叙事性展示，将内容与空间、阐释与展示解构和重组后，形成一种非文本性的、总体性叙事——“内容即形式，形式即内容”。文本、藏品、作品、结构、造型、色彩、材质、明暗、远近等视觉媒介与表现，其实都是对主题不同维度的诠释。在这个空间里，“物”是一种媒介，与其他展示媒介如文字（文本）、图像以及室内建筑的材质与工艺、造型、光线、声音甚至气味，形成各种不同的组合关系，构建出一种由视觉主导、具有媒体展演性质的展示景观。这个过程有点类似于电影的“蒙太奇”手法，通过不同物品（藏品）的组合以及它们与其他媒介



图七 “与古为新：中国礼制与尚古文化的源与流”展局部

在空间中的位置关系，让它们发生“互文”，制造联系，并让不同的关联形成一个意义系统。这是一种博物馆视角下认识、阐释与投射人与世界关系的方式。

以“与古为新”展为例，展览以5000年文明史为时间轴，梳理人们对“古”的不同认知与实践方式及其对应的不同阶层，阐释仿古与尚古这一展览主题。“公元前21—13世纪（先秦至宋）——尊古：兴于王政的仪礼与秩序”“公元10—13世纪、公元17—19世纪（宋与清）——思古：精英的收藏与考释”“公元14—19世纪（明清）——怀古：寄托于物的尚礼与幽思”以及“水常流”“景常新”构成展览的五个篇章，分别对应不同的历史考察方式：作为考察对象的历史、作为研究对象的历史、作为审美对象的历史、历史知识的生产与流动以及历史知识的消费与消逝。作为客观的“古”与作为主观经验的“古”在这个叙事逻辑中展开。整个叙事以诗歌的文学意象勾连，五个篇章没有因果关系，各自独立又相互横向联系，通过“初章”“立传”“短歌”“诗篇”“回响”串联，在其他视觉媒介的配合下，构建一个具体的、可观可感的展示空间。“中轴线”与“旭日”、“藏书阁”到“林间山房”、“纪念碑”与“万花筒”是为不同单元设置的视觉场景，“古人之象”作为“异乡与奇观”被可视化，贝多芬的钢琴奏鸣曲营造一种永恒与普世的象征感。最终，通过所有的媒介（文物、艺术品、文字、材质、造型与色彩、声音）构成整个展示空间，表达出一种“中间状态”的意象：过去与现在，物与像，虚（抽象）与实（写实）、内化与外化，存在与消失、在场与缺席、熟悉与陌生、转瞬即逝与绵绵不绝——一种“历史在场”的感受。

二、关于展示中的阐释与传播：从可读性到可写性

宋向光在《物与识：当代中国博物馆理论与实践辨析》中指出，观众通过视觉在一个具有时间维度的四维空间即展厅中展开沉浸式的学习。^[13]在这个四维空间中，物是对象，与其他以视觉为主的媒介组合，构建叙事，形成一种具有意义的空间。在这样的语境中，物品（藏品）是被符号化的。这种被符号化的状态具有双重性。一方面，保留着实物形态的、直观的展品，没有完全丧失物质性，而是带着真实性的力量，它并不仅仅是抽象的符号，而是两者兼具的“展品”，是一种特殊的媒介，它改变了时间的状态，让“过去”与“现在”变得同时在场；另一方面，在由阐释所构建的意义情境中，展示的客体（物）即“他者”是失语的，是被安排的和被选择的，也是被制造的景观，藏品没有主观介入的可能。内在于同一件藏品中的多重意义，在不同的展览中经过“精心”的策展，可以呈现出不同的样貌，扮演不同的角色。对于观者而言，它们又像是镜子，个体因不同的理解能力、知识结构、社会经验与生命体验对它们的感知存在差异，投射出观看主体即自我的知识建构——一千个人眼中有一千个哈姆雷特。

弗里曼·蒂尔登（Freeman Tilden）在《阐释我们的遗产》（*Interpreting Our Heritage*）中提出“遗产解说六原则”：①任何层面的阐释都需要将所陈列或描述的事物与观众的个人经历建立联系，否则将毫无意义；②任何阐释都是基于信息的，但阐释和信息又不完全等同；③阐释是一门艺术，并且结合了多门艺术，无论陈列对象是科学的、历史的或是其他方面的。任何一门艺术在一定程度上都是可教授的；④阐释的主要目的不是指导，而是“激发”；⑤阐释应该旨在展示整体而不是某一部分；⑥针对孩子的阐释不应该减弱对成年人的适用性，但是需要运用完全不同的方式。^[14]从这六项原则出发，展示中的阐释与传播可以分为三个方面：信息（即是什么）、理解与认同（即怎样看待和评价）、感受（即如何感受）。构成讨论“展览看不看得懂”这个问题的不同维度，

可以是递进的，也可以是跳跃的，如不知道这个是什么却能感受到某种情绪就是一种“跳跃式”的阐释传播。这种情况大多发生在艺术展示中，但并不代表在历史的阐释传播中它不能或不应该发生。博物馆展览作为一种通过阐释认识世界的方式，不是一种单向的描述，而是要激发人作为主体理解这个世界的能力，前者是可读的，后者是可写的。

1968年，罗兰·巴特抛出“作者之死”，拒绝文本意义的固化，从文本的“可读性”转向文本的“可写性”，即从读者被动地、单纯接受式阅读，转向读者积极介入，像作者一样或者与作者一同建构文本的意义。^[15]博物馆的展览叙事性空间，作为非强制性的社会教育与公共知识生产场域，可读性与可写性一直并存其中，而可写性在当今高度发达的去中心化的社会结构中，成为打开博物馆与历史空间的关键。与揭示意义的“可读”不同，基于“可写”的每一次展示与观看，都是意义的增殖。“博物馆学通过展示语言对物品的解释，可以引申为历史文本中历史修辞对历史事件的解释……词与物，都有一种以上的解释。方向、立场和用心，往往南辕北辙。这样一来，再像传统的历史解释方式那样，讲一个东西是否存在、它存在的真正意义是什么，堪称历史叙述的终极标准，这就很值得思量了。”^[16]“粮道山18号计划”作为杭州博物馆建馆二十周年项目，内容包括展览、出版物、室外公共艺术项目、口述影像系列以及线上游戏“人人都是策展人”。线上展览展期是2021年11月13日至2022年2月13日（图八），线上游戏于2021年10月15日先行上线。展览本身在空间中并没有设置基于内容叙事的单元结构，完全依照视觉逻辑，即展品的体量、质地（文物保护需求）进行组合排列，表达“一物一事（史）”的策展概念，即独立而完整地展示“一件”藏品的价值与意义，在空间中“消解”由博物馆单向输出内容的模式。“人人都是策展人”游戏上线153件数字展品，包括因文物保护无法在展厅中展出或长期展出的藏品，用户可以在线上浏览展品的详细解读，任意选择10件进行“策展”以及无限地“重复策展”，其中设置的“泡泡馆”可以实时显示被选择策展次数最多的前50件



图八 “粮道山18号计划”展局部

展品。观众在没有给定内容逻辑的展厅中参观，可以随时通过扫描二维码“选择”在任意时间完成一次自己关于这个展览的“策展”，同时也可以看到展厅中穿插布置的游戏二维码和实时显示展品策展次数排名的“泡泡馆”。展览从来不是“粮道山18号计划”的策划目标，“展示”只是一种方式与传播手段，用于制造“计划”的节奏与周期。“计划”借纪念一个博物馆建馆的契机，希望重新表述博物馆与社会的关系。我们通过历史知识知道以前发生了什么以及如何去理解，但这样的历史知识是二手的，“过去”“记忆”在历史的编撰与叙述中被想象和建构——这就是一种阐释，而阐释没有正误之分。在万维网时代，身份与意义是流动的，知识权力的普遍意识开始觉醒，在去中心化的社会结构中，人人都有阐释的权利与权力。博物馆走下神坛，历史被不断地共同“编写”，即便这种“编写”存在误解与误读。可写性展览中阐释与展示所制造的意义的增殖，是文化流动与生生不息的源泉。

结 语

历史属于过去，展览则是当代的。从展览阐释与传播的立场来看，一个历史主题展览首先需要明确的不是展示内容的学术价值（历史的、考古的、艺术史的），而是其当代价值，学术价值是展览当代价值的基础而非目的。展览通过选择的展品和特定的叙事逻辑、空间与视觉表达，与今天的社会生活发生关联以及发生了怎样的关联，决定了展览的现实意义。

“历史宛如异乡”，来自过去的文物，其久远的时间与“匿名性”（绝大多数文物的所有者与制造者都是无从得知的）所制造的陌生与疏离感、意义的混沌不明，让今天的绝大多数观众无法或很少能自发地产生共鸣。

在美国博物馆学会陈列专业委员会（AAM）编写的《博物馆展览标准及卓越展览的标志》中，评判的要点被分为七类——观众意识、评估、内容、藏品、阐释（交流）、设计与布展以及人的舒适、安全和便利。AAM在开篇中陈述了这样一个观点：当一个展览能够以实物、智识和情感吸引正在体验它的人们，它就是一个成功的展览。一个成功的展览并不需要具备所有这些因素。这些要点将被看作是建设性的，而不是精确的描述。事实上，精确描述一个优秀的展览设计是不现实的，我们应时刻允许目的明确、通常也是才华横溢的突破标准的做法。^[17]其中，被归纳为“杰出展览的标志”包括：提出新视角和新认识、激发兴趣（或争议）、创造性的表现方式和手段、激发个人的、情感的、反应的非凡能力。

对观者产生观念性影响的展览是了不起的。也就是说，如果由物组成的展览作为一个意义系统能

够作用于进入这个系统的主体的人（分为不同年龄、社会身份、知识结构等），就值得被认为是一个好展览。乔治·埃里斯·博寇（G. Ellis Burcaw）在《新博物馆学手册》（*Introduction to Museum Work*）中写到，“最终的目的不在于收藏或展示，甚至也不在于参观者观看展示。这些不过是手段而已。最终的目的在于给人们心里带来的变化，这才是博物馆存在的目的，而衡量博物馆有多成功的标准是这些精神上的改变的总和在多大程度上促进了博物馆的目的和目标的实现”^[18]，进一步将AAM对展览的价值判断从展览的个人体验转换为社会价值与意义。

这种评判方式是观念性的，一个“好展览”无关乎分类、手法、技术，最终还是要回到“人”这个尺度上。不以特定的技术手段、审美趣味、意识形态为前提，甚至根本不需要纠结是否要对自然博物馆、艺术（美术）博物馆、科技馆、历史博物馆进行分类，摆脱历史发展与技术性手段造成的刻板印象与标签，回到人与世界，关注博物馆改变世界的可能性——只是这种“改变”在不同的历史社会语境中，有不同的表现形态，展览作为博物馆与社会直接发生关系的界面，像一面镜子，不停地映射出这一系列的改变。

（责任编辑：吴昌稳）

注释：

- [1] [德] 马丁·普洛特勒：《博物馆与全球化》，[英] 莎伦·麦克唐纳、[英] 戈登·法伊夫编著，陆芳芳译：《理论博物馆：变化世界中的一致性与多样性》，浙江大学出版社 2020 年，第 25-32 页。
- [2] Boris Groys, *The Museum as a Cradle of Revolution*, *E-flux Journal*, Vol.106, 2020.
- [3] Boris Groys, *The Museum as a Cradle of Revolution*, *E-flux Journal*, Vol.106, 2020.
- [4] 梁超：《睹物：历史的展示及其层级消费》，广西师范大学出版社 2020 年，第 18 页。
- [5] [英] 莎伦·麦克唐纳、[英] 戈登·法伊夫编著，陆芳芳译：《理论博物馆：变化世界中的一致性与多样性》，第 10 页。
- [6] David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country-Revisited*, Cambridge University Press, 2015.
- [7] [法] 安德烈·德瓦富、[比] 方斯瓦·梅墨斯编著，张婉真译：《博物馆学关键概念》，高等教育出版社 2010 年，第 46 页。
- [8] [美] 爱德华·P·亚历山大、[美] 玛丽·亚历山大著，陈双双译：《博物馆变迁：博物馆历史与功能读本》，译林出版社 2014 年，第 258 页。
- [9] 李德庚：《流动的博物馆》，文化艺术出版社 2019 年，第 14 页。
- [10] 李德庚：《流动的博物馆》，第 11 页。
- [11] 本文所有展览照片由杭州工艺美术博物馆、杭州博物馆提供。
- [12] [美] 波利·麦肯纳-克雷克斯、[美] 珍妮特·A·卡曼著，周婧景译：《博物馆策展：在创新体验的规划、开发与设计中的合作》，浙江大学出版社 2021 年，第 176 页。
- [13] 宋向光：《物与识：当代中国博物馆理论与实践辨析》，科学出版社 2016 年，第 251 页。
- [14] Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage*, The University of North Carolina Press, 1957.
- [15] Roland Barthes, *The Death of the Author*, Hill and Wang Press, 1977, pp.142-148.
- [16] 梁超：《睹物：历史的展示及其层级消费》，第 367 页。

[17] 美国博物馆联盟专家委员会撰，宋向光译：《博物馆展览标准及卓越展览的标志》，《自然科学博物馆研究》2017年第3期。

[18] [美] 博寇著，张云等译：《新博物馆学手册》，重庆大学出版社2011年，第144页。

Space as Method: Interpretation and Communication in History Exhibitions

Xu Xiaoxiao

Abstract: The museum's exhibitions bring together items from different temporal and spatial contexts in a carefully organized order, reflecting an ordered world and a specific relationship between people and the world. In this space, the world can be understood, interpreted, and adjusted through the material objects on display. In historical exhibitions, where historical narrative is the main content, the relationships formed between historical narratives and interpretations, between display and viewing, and the mechanisms linking these relationships are as follows: Historical narrative is not a substitute for history, and historical interpretation is not equal to historical narrative; Interpretation and display in exhibitions are interrelated, being a process of deconstruction and reassembly within spatial narratives; Through different individuals' viewing and reception, historical displays and interpretations diverge in their dissemination while manifesting as cultural forms with multiplied meanings.

Keywords: Museum Exhibition, Display of History, Interpretation and Communication

策展人的创造力：展览主题阐释与信息构建

田甜 姚鹏

摘要：近年来，随着展览不断创新，主题阐释与信息构建成为衡量展览质量的重要指标，也是策展人创造力的直观体现。策展人应根据博物馆目标、宗旨和藏品，确定阐释视角和构建方式，如运用差异化策略讲好故事、解决学术阐释与设计细节、对引进展览主题进行再创造、引入跨专业策展人、给普通文物打造展示舞台等。为此，博物馆要为策展人发挥创造力提供多方面支持，鼓励策展人在博物馆的目标与宗旨的引领下，探索新的策展方法，创新性地利用文物资源，从而策划出更好更优质的展览。

关键词：博物馆 展览 主题阐释 信息构建

中图分类号：G265 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0018-07

近年来，随着观众文化需求的井喷式增长，博物馆展览成为热门打卡点，也成为博物馆与观众沟通的重要桥梁。空间性是博物馆展览作为叙事媒介的基本属性，展览主题阐释与信息构建便是基于展览空间的创造性活动。目前，国内博物馆展览还存在一些问题：展览的内容选题及表现形式雷同，没有深入挖掘展览主题及展品的独特亮点；展览信息过于冗杂和晦涩；展品的阐释照本宣科或信息构建不够完善，观众无法从中获取有效信息；观众参与度有待提升，等等。随着博物馆展览进入以主题信息阐释、意义价值传递为特征的新阶段，观众观展方式从走马观花式的单一视觉观察转向身体、情感、思维的多元体验，这对博物馆展览策划提出了更高要求。因此，以实物和空间为媒介载体、以陈列语言为主要传播方式^[1]的主题阐释标准，以主题为统领、以信息传播为目的、以严密逻辑为特征的叙事型展览模式^[2]的信息构建方式，便成为博物馆展览策划的核心和关键。本文以南京博物院的展览理念与实践为案例，分析策展人如何通过主题阐释和信息构建体现创造力。

一、策展人创造力的内核

目前，受博物馆界兴起的“由物到事”思潮的影响，展览开始趋向于讲述展品背后的故事。因此，中国博物馆学界提出并践行“信息定位型展览”，以区别于以往的“器物定位型展览”^[3]，并逐步定义为“叙事型展览”或“叙事型主题展示模式”^[4]。博物馆展览的主题阐释与信息构建是空间叙事的结果，旨在打造“创意表达和信息传播的特定文化形态和精神空间”^[5]。博物馆展览中无论是作为实物基础的展品，还是具备叙事属性的展陈空间，都是主题阐释的核心要素。所谓博物馆展览的主题阐释，是指策展人按照特定叙事逻辑组织展品，对其进行多层次、多维度的阐释，引导观众按照策展人的预设逻辑参观，并与历史和文化现象相联系，赋予展品历史真实性和故事情节性。这也是目前博物馆展览较为推崇的策展方式。从注重器物描述转向重视主题阐释，这是博物馆展览摆脱“以物为中心”进入语境化信息构建、意义价值阐释的必然结果。

作者简介：田甜，南京博物院副研究馆员；姚鹏，南京博物院助理馆员。

通俗来说，主题阐释是策展人根据展览主题构建展览框架，按照特定叙事逻辑组织展品，进而形成一个实体陈列，为观众提供公共文化产品。当展览进入主题阐释阶段，策展人以器物组合的形式传递信息，对于单个展品而言，存在于展览信息链条中的个体特征被弱化，成为展览信息构建的组成部分。概言之，主题阐释是展览空间叙事的目标和意义，信息构建是实现展览叙事的手段，这意味着展览在叙事的过程中，应着眼于展览信息的有效传达。策展人需要引导观众按照预设逻辑和线路观展，根据自身知识框架对信息进行解读。与此同时，策展人也要认识到，即便在参观时间充裕的情况下，观众也更倾向于观看符合自身认知范围或感兴趣的展品信息，而忽略超出自身认知或晦涩枯燥的内容。因此，展览叙事的目标在于使观众通过参观展览获取信息，信息构建便成为展览叙事实现的重要方式。

展览是策展人结合特定主题、展示空间、展品组合，运用展览语言与展示技术进行主题阐释与信息构建，为观众打造的具有创造性的文化体验项目。博物馆展览的创造性体现在选题策划、阐释视角、展品组合关系、信息传播方式等方面。展品是信息媒介的承载物，策展人通过创意策划将其从历史情境中抽离，并运用叙事逻辑，赋予展品新的属性。观众可以通过展品这个物质媒介，获取策展人想要传递的各种信息。汉娜·沃尔(Hannah Whol)认为，策展人创作的关键是“创造性视野”(Creative Vision)，这种“创造性视野”表现为策展人“观察和重新考虑以往的作品，厘清作品的何种连续性最为关键，如何对这些连续性进行进一步的更新”^[6]。博物馆展览作为策展人创造力的体现，所谓的“连续性”是策展人对展品信息的阐释及在此基础上构建的叙事逻辑，而主题阐释和信息构建则是打造精品展览的核心所在。

二、不同类型展览的策划：阐释视角和构建方式

策展人创造力通过展览及相关实践来显现。博

物馆作为公共文化服务机构，其根本使命在于利用文物藏品进行普及性教育，为社会公众提供持续的文化补给。实际上，博物馆主题阐释与信息构建需要充分考量观众认知行为的差异和矛盾。因此，策展人应根据不同展览类型采取不同的主题阐释模式，对展品信息作出符合观众认知的构建，为观众打造高质量的参观体验。

(一) 如何讲不一样的故事

博物馆展览是策展人根据特定主题，以创新文物或展品的组合关系来传递信息的文化创意活动。对比展是近年来博物馆策展理念和展陈方式的一次创新，强调展示内容和展品的异同，或者二者之间的关联性。尤其是，就跨国历史文化展而言，对比展在差异化阐释与信息构建方面具有明显优势。

2017年，南京博物院、山西博物院、广东省博物馆共同引进俄罗斯联邦国立历史博物馆的302件展品，包括18至19世纪的雕塑、油画、贵族服饰、珠宝首饰、金银器、陶瓷器、玻璃器、铜制品、家具等。对于这批相同的展品，三家博物馆对展览的主题阐释和信息构建呈现出不同特色。山西博物院的“帝国之路——18—19世纪俄罗斯艺术展”，从艺术角度诠释了过去200年间俄罗斯的辉煌历史、风土人情及艺术风格。广东省博物馆的“黄金时代——18—20世纪俄罗斯帝国珍品展”，从皇室、宗教、军功、通商贸易、装饰艺术五个角度，诠释了俄罗斯200年的历史文化风貌。

南京博物院策展团队在策划过程中，考虑到本馆拥有丰富的清宫文物，且二者在时间上相近，代表性展品也可以相互呼应，所以决定以对比展的形式对展览进行重新阐释，展览标题“帝国盛世——沙俄与大清的黄金时代”也呼之欲出。展览除了来自俄罗斯的302件展品外，还加入了馆藏清宫文物。同时，为与沙俄的帝王像、皇家用品相呼应，我们还向故宫博物院商借了康熙、雍正、乾隆三位帝王的肖像，清高宗孝仪纯皇后朝服像，乾隆皇帝“古稀天子之宝”“八徵耄念之宝”印玺，以及一套乾隆皇帝时期演奏宫廷音乐的金编钟。展览主要分

为两部分：一是盛世下的皇权——“君临天下”，通过“皇家威仪”“文治武功”“天工神韵”分别展现两个帝国的礼仪典制、文化与军事成就、宗教信仰与宗教艺术；二是盛世下的生活——“阅尽繁华”，通过“皇家气象”“精致品格”“锦衣风范”来对比不同文化背景下皇家和贵族的室内装饰艺术、生活与品位、服饰艺术与社交礼仪。通过穿插对比的参观流线设计：“君临天下”（沙俄篇）—“君临天下”（大清篇）—“阅尽繁华”（沙俄篇）—“阅尽繁华”（大清篇），使观众首先感受展览中两个帝国最精华的部分，再依次体会两个帝国的皇权与生活，给观众带来不一样的思想与视觉冲击。

（二）平衡学术阐释与细节设计

对晦涩难懂的传统文化进行阐释，策展人需要运用恰当的叙事逻辑将文物串联。南京博物院2018年推出“琅琊王——从东晋到北魏”展览，选取江苏本地出土的东晋文物、山西出土的北魏平城时代文物进行对比展示与阐释，讲述在不同政治制度、经济模式以及艺术风格下应运而生的两座都城——平城与建康，展现5至7世纪南北方文化的碰撞、交流、融合与变革。

在空间陈列方面，策展人按照时间脉络梳理琅琊王司马金龙的一生，展览分为三章。第一章讲述琅琊王的家族——建康士族的华贵；第二章选取鲜卑特有的游牧民族器具，呈现塞北民族的奔放与豪迈；第三章通过出土的精品文物，展示司马金龙家族的光辉，遥想琅琊王族的尊贵。观众在欣赏文物之美、获取历史信息的同时，也加深了对两晋南北朝时期政治、经济和文化的认识。在设计上，策展人同样追求细节：比如以线图的形式绘制文物整体样貌，将装饰性文物放置在线图的相应位置上；策展人还搭建了东晋生活场景，还原文物在历史中的具体位置、相互关系、功能与用途等。

（三）引进展览的再创作

引进展览的主题阐释与信息构建需要策展人结合展品及其历史背景进行再创作。2018年，南京博

物院引进“欧洲新艺术运动”展览。该展览主要围绕穆夏和毕勒克两位艺术家的作品展开，但两人艺术风格迥异。因此，南京博物院将该展览拆分为“穆夏——欧洲新艺术运动的瑰宝”以及“毕勒克——捷克新艺术运动大师”两个展览，对展览内容和形式进行再创作。

“穆夏展”分为“海报艺术风尚”“民族宗教情怀”两部分，按照穆夏的人生轨迹、艺术发展脉络、新艺术运动的影响，从绘画、雕塑、海报、家具、首饰等角度，展出绘画、雕塑、玻璃、金属装饰和家具等184件（套），直观、全面地阐释穆夏的美学风格和新艺术运动的影响。策展人提取部分展品元素来装饰空间和阐释穆夏的美学风格，为观众提供沉浸式审美体验。“毕勒克展”将风格独特、类型齐全的毕勒克作品单独展示。策展人根据毕勒克的艺术特色，运用橘黄色的色调与“穆夏展”进行空间区分，展品共有绘画、雕塑作品等35件，突出毕勒克“还生活于艺术”的创作理念，让观众感受毕勒克艺术作品的魅力。经过拆分和重新策划，展览分为两个展厅，鲜明的主题阐释和明显差异化的空间艺术设计，深受观众喜爱。

（四）跨专业策展人策展

“博物馆策展人也必须是与展览内容相关的专业领域的专家，对藏品有深入的理解。”^[7]“缀白裘——南京博物院藏品征集十年”展览的策展团队由院文物征集部的全体同仁组成。征集部梳理了他们10年的藏品征集工作经验，并通过策展将其转化为服务公众的展览。展览以“缀白裘”为题。缀，是补缀。若将南京博物院的藏品体系比作一袭白裘，那么征集工作就如同寻找合适的能够补缀白裘上的“衣料”的过程。^[8]此次展览的重点是突出文物征集工作，而不只是关注文物本身。展览内容分为“缀白裘”“度身量衣”“拾遗补阙”“踏雪觅飞鸿”四个单元，分别讲述南京博物院藏品征集理念、藏品征集成果、藏品征集与专题展览以及藏品征集方法，集中展示10年间征集的藏品，更展现南京博物院10年来征集文物的工作历程，以及藏品征集工作为社会服务、为公众服务的理念。

2016年,南京博物院文保所以“纸”为主题,纸质文物保护为核心,策划“纸载千秋——传统记忆与保护技艺”展览。展览的定位是面向公众的文保工作展,展品共161件,内容分为“纸之源流”“纸之技艺”“纸之保护”“纸与生活”四个部分,采用现场演示、多媒体、互动体验等动态展陈方式,向观众展示中国悠久的纸文化和传统造纸技术、纸质文物保护修复相关工作。同时,陈列部以纸为元素进行形式设计,完全贴合展览主题。展厅内的纸条屏、纸隔断、纸屏风、纸伞、纸灯罩等,呼应纸质文物,并用灯光来凸显纸的纹理和质感,让观众享受纸品带来的视觉享受。

(五) 为普通文物提供展示舞台

博物馆不仅有明星藏品,更有很多普通文物,它们都是历史的一部分。为了给普通文物一个展示舞台,策展人应变换阐释视角,挖掘藏品更多的故事和亮点。以南京博物院2018年策划的“回家过年”主题展为例,展览策划以“家”“年”“年代感”为关键词,以“过年”为展览主题,反映20世纪60年代至今我国家庭生活变迁,让观众在观展过程中产生代入感,找到自己对于“回家”“过年”的独特感受和情愫。通过场景还原、实物展示、多媒体影像、互动装置等,策展人将“年味”具象化地搬到展厅中。

不同于以往推出的春节系列展,“回家过年”展欢迎观众触摸、把玩展品,并在展厅中落座,提供沉浸式体验。展厅依照时间线索布置,采用“场景复原”的展示方式,复原20世纪60年代的院落、堂屋和内室,20世纪八九十年代客厅和卧室以及21世纪的新居所,展示不同时期家庭生活的场景。观众在观展时可以看到许多已经消失的老物件、旧票证、传统年货等。展厅中循环播放着经典老歌,增加观众的代入感。

三、策展人创造力的保障：博物馆展览机制的完善

(一) 展览选题围绕博物馆的目标与宗旨

目标与宗旨是博物馆的立馆之本,每一位员工

都应在工作中执行本馆的目标与宗旨,任何一个展览都必须服务于博物馆的总体目标。^[9]综观全国博物馆,故宫博物院作为中国最大的古代文化艺术博物馆,以“宫廷文化和艺术”为展览特色;上海博物馆作为大型中国古代艺术博物馆,“世界古代艺术”是其展览特色。南京博物院作为中国第一座由国家投资兴建的大型综合类博物馆,展览定位是“传统与文明”,所有展览均围绕这一定位开展。

南京博物院的展览选题丰富多样,不仅有为专业人士打造的展览;如“青藤白阳——徐渭、陈淳书画艺术特展”;文化概念展如“博物馆藏品架起沟通的桥梁”“和·合——中国传统文化中的和谐之道”;区域文化对比展如“法老·王——古埃及文明和中国汉代文明的故事”“帝国盛世——沙俄与大清的黄金时代”;女性题材展览如“温·婉——中国古代女性文物大展”;宫廷文化展如“走进养心殿——大清的家国天下”;亲子互动展如“称霸侏罗纪——我是一只威猛的恐龙”;文艺展如“穆夏——欧洲新艺术运动瑰宝”等。因此,基于当前观众多元化的观展需求,博物馆在进行展览及相关活动策划时,必须充分考虑策划方案与博物馆目标和宗旨的关联性,使之与本馆目标、宗旨相匹配。

(二) 文物资源利用的创新

目前,南京博物院拥有藏品43万余件,除基本陈列中的2万多件文物和经常展出的文物外,绝大部分文物在库房中未曾展出。策展人应多关注未展出的文物,尤其是新征集的文物、考古新出土的文物以及其他新入藏的文物。南京博物院的展览一直在不断挖掘馆藏文物资源,创新文物解读视角,发掘文物背后的故事。

首先,策展人可以考虑策划系列展览,将文物按照不同的逻辑进行组合。按照质地,文物一般可划分为玉器、陶泥器、瓷器、金属器、甲骨、竹木器、漆器、书画、纸本文献、善本书、织绣等。时代也是常见的策展逻辑,当然在有故事线的展览中,不同质地、时代的文物也会重新组合、穿插在一起。

其次,在文物资源利用方面,策展人需要具备

创新意识,提出新颖的展览主题,尽可能给未展出的文物打造专题展览,将馆藏资源最大化地与观众分享。此外,临时展览要不断变换主题,提升博物馆展览的新鲜感,吸引更多观众走进博物馆。对已经展出的文物,策展人需要多方位挖掘文物的故事,从不同视角展示文物之美,如工艺、技术、收藏背景、流传故事等,为博物馆展览增加新鲜感和趣味性。

概言之,展览的好坏并不完全由明星文物决定。也许,展览中明星文物越多,对观众的吸引力越大,但明星文物数量有限,也不会适合所有展览,另外还有借用数量、展览期限及更换频率等方面的限制,因此策展人要全面考虑借展、包装运输成本、文物安全以及明星文物资源的有限性等因素,最大限度创新文物资源利用模式。因此,深入挖掘并活化利用好馆藏资源,是展览策划的重要着力点。

(三) 策展人机制的建立

南京博物院的“策展人制度”本质上是“策展人+一个团队”的制度。这种制度相对于传统展览方式来说配合度和效率更高。通常情况下,基于“策展人制度”的展览策划时间不超过一年,且人员和经费的调配较为灵活。南京博物院原创性特展从策划到制作的主要流程为:策展人确定展览主题后,填写展览策划申报书,经确认后正式成为策展人,获得相应的项目经费支持。策展人的工作内容包含展览创意策划、确定展览主题、编写展览大纲等。经过院内专家讨论审定后,策展人根据大纲确定展出文物,明确展览叙事逻辑及文物间的关系。此外,策展人还需负责完成展览内容设计,确定展览图录的编辑出版计划,提出社会教育、文物修复、文创开发、经费预算等方面的具体要求,以及召开策展会议,并将最终策展文本交给陈列部组织相关设计工作。

“策展人制度”可以促进研究人员更加深入地进行学术研究,也有助于将研究成果转化为公共文化产品,为公众提供更多优质展览。在阐释传统文化主题展览时,社会策展人、艺术家等可与策展人及时沟通,为策划提供创意,提升展览的品质和效果。

四、对行业内博物馆展览策划的启示

(一) 建立健全展览策划机制

相较于国外的独立策展人制度,目前南京博物院的策展团队是一个策展人加不同职能部门人员组成的团队,展览创意思路及文本撰写需由策展人完成,院领导参加策展会议并提出改进意见。策展人根据设想及会议意见,联动不同部门的团队成员,专人负责展览形式设计、社会教育、文创开发、展品商借、宣传推广、展品维护、安全保卫、后勤保障等工作内容。博物馆展览策划是一个复杂的系统工程,既包括策展人的创意,又包括各项组织管理事宜。策展人是策展制度的核心,其职责不局限于传统策展机制中内容策划的单一职能。这就要求策展人不断提升综合业务能力,既要具备展览内容策划能力,还要具备较强的组织协调能力。

不难看出,“策展人制度”对展览主题阐释与信息构建起着关键作用。主题阐释是展览的目的,信息构建是展览的手段,以策展人为核心的制度能最大限度统筹多方资源形成合力,切实做好博物馆展览主题策划及阐释工作。策展人通过创造性的劳动,在展厅内按照空间叙事逻辑进行空间规划,引导观众根据预设叙事线参观并探索文物背后的故事,实现展览信息构建及传播的全过程。

(二) 创新文物利用的活态机制

博物馆是文物资源宝库。面对数量庞杂的馆藏文物,策展人首先要做好系统梳理和分类整理工作,对文物资源有充分的认识,这是文物创新利用的基础。现阶段,展览早已抛却以物为中心的模式,进入主题阐释、信息构建的价值传递阶段。博物馆展览不再是传统静态式的空间展陈,而更多向跨文化对比、跨媒介感知、多视角融合的综合阶段迈进。因此,展览的文物创新利用对策展人提出了更高要求。博物馆展览是以展品为基础串联起的庞大叙事体系,既具有空间的多维性,又具有时间的流动性。策展人应打造融合视觉空间、触觉空间、听觉空间、嗅觉空间的多样化空间,将叙事情节和情感融入展览空间,

为观众提供沉浸式的参观体验和参与式的情感交互。

随着博物馆展览向空间叙事转化,观众在博物馆越来越主动地开展探索和独立思考活动,建立“以观众为中心”的展览成为文物创新利用的新趋势。因此,策展人在博物馆展览策划中,既要考虑到观众作为认知主体具有主动获取信息、建构意义的能力,又要充分创新博物馆文物利用的活态机制,按照一定的故事线索和叙事逻辑,聚焦主题阐释和信息构建,让更多展品成为激发观众兴趣、提高审美情趣的明星文物,扩大博物馆展览的社会影响力。

(三) 构建符合目标定位的策划方法

展览在空间内将叙事表达和叙事内容进行重构与解构,其中叙事表达是主题阐释的手段,强调“如何讲述故事”;叙事内容则是信息构建的结果,强调“被讲述的故事内容”。因此,策展人在撰写展览策划的文本时要具备全面的时空观,增强展览故事的可读性、趣味性和历史文化属性。弗朗哥·莫莱蒂(Franco Moretti)指出:“空间并非叙事的外部因素,而是一种从内部塑造叙事的力量。”^[10]博物馆展览的主题阐释与信息构建的目的是通过空间、文物与信息文本,将抽象的历史文化信息以直观深入的方式传递给观众。

无论是“叙事型展览”还是“艺术型展览”都逃脱不了展览的叙事属性,从展览内容策划到形式设计,都要基于博物馆的目标定位。因此,策展人在展览策划时需引入内容策划与形式设计的专业人才,根据博物馆展览特质和空间叙事机制打造符合目标定位的展览。策展人要注重展览传播目的的连续性、叙事风格的协调性,并且突出展览的重点亮点,为观众提供喜闻乐见的精品展览。

结 语

近年来,众多博物馆在展览实践中意识到主题阐释的重要性,开始围绕主题阐释对展览内容及形式进行信息构建。策展人作为博物馆展览实践的主体,应围绕博物馆目标、宗旨和藏品体系,明确展览阐释视角和构建方式,重视传播手段在有机连接展品和观众上的重要作用,以促进观众自主学习为目的,引导观众在参与式观展中形成具有个人意义的认知,以多样化手段,策划多元类型的展览。为充分调动策展人的创造力,博物馆要为策展人创造良好条件,让他们可以摸索更多更好的文物资源利用方式,从而策划出更多更好的展览,为公共文化服务高质量发展贡献力量。

(责任编辑:吴昌稳)

注释:

- [1] 赵祎君:《博物馆展览的叙事性判定》,《东南文化》2021年第4期。
- [2] 陆建松:《博物馆展示需要更新和突破的几个理念》,《东南文化》2014年第3期。
- [3] 严建强:《信息定位型展览:提升中国博物馆品质的契机》,《东南文化》2011年第2期。
- [4] 陆建松:《博物馆展览策划:理念与实务》,复旦大学出版社2016年,第16-19页。
- [5] 杨秋:《新的“在场”阐释——构建博物馆与社会的关联》,《中国博物馆》2015年第3期。
- [6] Hannah Whol, *Bound by Creativity: How Contemporary Art is Created and Judged*, The University of Chicago Press, 2021, p.62.
- [7] 严建强:《展览阐释:美术馆和博物馆策展比较——兼谈博物馆的美术馆化》,《东南文化》2021年第5期。
- [8] 南京博物院编:《缀白裘:南京博物院藏品征集十年》,译林出版社2017年,第11页。
- [9] [英]蒂莫西·阿姆布罗斯、[英]克里斯平·佩恩著,郭卉译:《博物馆基础》,译林出版社2016年,第139页。
- [10] Franco Moretti, *An Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Verso, 1998, p.70.

Curator's Creativities: Exhibition Theme Interpretation and Information Construction

Tian Tian Yao Peng

Abstract: In recent years, with continuous innovation in exhibitions, thematic interpretation and information construction have become important indicators for measuring the quality of exhibitions and a direct reflection of a curator's creativity. Curators should determine interpretive perspectives and construction methods based on the museum's objectives and collection system, such as using differentiated strategies to tell stories, addressing academic interpretation and details in the design, creatively reinterpreting borrowed exhibition themes, recruiting cross-disciplinary curators, and providing ordinary cultural relics with a stage to display. To this end, museums should provide comprehensive support for curators to unleash their creativity, encourage them to explore new curatorial methods guided by the museum's objectives and purposes, innovatively utilize cultural resources, and thus present better and higher-quality exhibitions.

Keywords: Museum, Exhibition, Thematic Interpretation, Information Construction

非遗与现代性专题

主持人：赵 莹

近二十年来，“非物质文化遗产”概念在国内的广泛流行，掀起了一股革命性的文化浪潮，一方面是关于非物质文化遗产概念本身范畴的大讨论，围绕“文化复兴”“文化治理”“文化行政”“文化变迁”等意涵引申出层出不穷的辨析与思考；另一方面是非物质文化遗产概念在实践层面上的推演，全面更新与改造人们对传统文化和民间知识的认知和应用。在此过程中，文化概念及其内容自然也逐步演化出新的内涵与态势，并不可逆地与一系列现代性问题相结合。

本栏目推出的3篇文章，都是专注于非物质文化遗产作为现代性问题诱因与动力而设计的人类学选题，并以个案研究为论述基础。赵莹、李一涵、戴佳晨的《文化治理视角下的“非遗小镇”——基于广州沙湾古镇文化空间的反思》，尝试从“文化治理”概念切入，厘清以非物质文化遗产为中心的文化治理实践，从而引至传统社区空间营造中的过程与具

象，探讨文化如何持续嵌入生产与再生产的多主体关系之中。邓苗《作为生活实践的非遗：以当代北京日常饮食变迁为中心》落脚于非物质文化遗产的日常性与生活化，并以大众饮食为例，将文化的日常实践特征融入对非物质文化遗产的当代理解中。肖明远、朱路华的《文化复归与非物质文化遗产社会性困境——以江西遂川龙泉码为例》聚焦非物质文化遗产在保护过程中所遭遇的“社会性问题”，探讨非物质的文化与无法剥离的物质生产和社会经济之间的关系与困境，及其如何影响遂川龙泉码的遗产化进程和带来新的问题。

总的来说，3篇文章都在非物质文化遗产的案例研究基础上，深入思考现代性问题，进而尝试重塑对文化本身的理解，反映出文化的治理化、社会化、日常化的理论面向，而现代性问题是当前讨论非物质文化遗产与文化议题无法回避的重要语境。

（主持人系中山大学社会学与人类学院副教授）

文化治理视角下的“非遗小镇”

——基于广州沙湾古镇文化空间的反思

赵萱 李一涵 戴佳晨

摘要：当前，全球治理、国家治理、文化治理等话语层出不穷，治理概念的流行反映出 20 世纪 90 年代有关权力观念的基本主张。在文化治理的讨论中，文化如何被治理始终是学界探讨的重要话题，并逐渐由国家权力引导向多主体参与的方向演进。其中，文化空间作为文化治理的重要场域，表现文化治理的具象。基于中西方有关文化治理的学术史，可以明确文化治理的规范性定义。广州沙湾古镇打造的“非遗小镇”是文化空间参与和文化治理空间营造的典型案列，从中可以更深入地探讨文化作为“独特知识、专门艺术、技术与机制”串联组合而成的治理关系。

关键词：文化治理 文化空间 沙湾古镇 非物质文化遗产

中图分类号：G122 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0026-08

21 世纪初期，“文化治理”（Cultural Governance）作为一个日渐成熟的学术概念在中文世界里流行。但文化与治理的内在联系，或者说文化如何被治理，其能否作为一个独立的术语和事项出现？始终是贯穿于中西方学界的议题。文化治理诞生于 20 世纪的欧洲，通常以博物馆等特殊文化空间作为讨论对象，没有进入日常经验研究之中。

人民网 2013 年刊发了《文化治理视域下的文化政策研究》一文，基于文化所具有的“规范社会成员行为以及塑造社会秩序的作用”，并结合新公共管理理论与方法的治理理论，以及米歇尔·福柯（Michel Foucault）的“治理术”概念（Governmentality）^[1]，梳理了文化治理的源流。在文章中，文化治理指从权力运作的角度对文化政策进行的考察，且被界定为“掌权者在其权力运作的政治的场域内，通过文化政策等观念意识的表达和实施，对社会资源进行分配、对社会政治生活参与者的思想和行为施加影响，

借以达到分配社会资源、维护其政治统治、保持稳定的社会秩序最终实现整个社会有序运行的一种综合性机制”，并引申出中国自改革开放以来，文化从“为政治服务”到“为社会主义服务”的现代化转向。^[2]2014 年 1 月 3 日，在北京举行的全国文化厅局长会上，时任文化部部长蔡武在讲话中提到，要采取五个方面措施推进文化治理能力现代化，提升文化管理科学化水平，从而将文化治理与政府管理、文化产业发展、公共文化资源配置、文化体制改革等政策联系起来，进一步强化了文化治理与国家治理能力和体系现代化建设的关系。^[3]

在过去 10 年的发展中，虽然文化治理的话语和实践在全国广泛传播，却逐渐聚焦于文化政策视野下政府与多主体关系这一主题，大大简化了文化治理与更为丰富的治理理论和文化生产的关联，更抑制了文化治理的理论解释力。为此，本文尝试重新梳理文化治理的学术史脉络，厘清文化治理概念的多

作者简介：赵萱，中山大学社会学与人类学学院副教授；李一涵，中山大学社会学与人类学学院 2022 级硕士研究生；戴佳晨，中山大学社会学与人类学学院 2022 级硕士研究生。

基金项目：本文为中山大学 2023 年横向研究课题“沙湾历史人文资源普查”（项目编号：S23-23000-005）的阶段性成果。

义性与规范性，并基于2023年广州沙湾古镇的田野调查，论述超越单一文化政策术语的文化治理情境及技术可能性。

一、文化治理的学术脉络

“治理”（Governance）概念发轫于20世纪70年代，并在90年代成为学术热词和研究风潮，但也因此带来内涵界定上的“创造性混乱”^[4]。从词源上来说，“治理”一词原本在许多国家的语言中是没有的，即便有也存在不同时期定义不一的情况。而治理一词的使用在20世纪后期的爆发性增长是全球化、新自由主义与后冷战转型等多重语境影响下的结果。这一时期，治理被看作一种新的政治权力部署方式，削弱了长久以来国家或者政府在权力研究中所占据的核心地位，并超越了国家—社会这一基础性的现代性二分法，从而将政治权力视为多主体共享和共治的形态。^[5]

尽管治理作为解释政治权力的新线索在不同国家的现实表述中存在差异，如在中国，“国家治理的理想状态，就是善治……其本质特征就是国家与社会处于最佳状态，是政府与公民对社会事务的协同治理，或称官民共治”^[6]。因此，相较于传统的“统治”与“管理”，治理更强调从单一权力主体走向多元权力主体，从而通过释放社会内部的多样性与自主性来发挥政治实践下更大程度的能动性，这一判断被普遍接受。^[7]文化治理的学术脉络虽然也可以置于治理的理论线索下理解，但却存在隐含的差异。

文化治理的提出在一定程度上受到葛兰西（Antonio Gramsci）“文化霸权”（Cultural Hegemony）理论的影响。但区别于葛兰西的统治阶级为维持统治秩序，需要建构意识形态的主张，文化治理虽然重视文化与政治的关系，却并不关心文化作为意识形态工具的“统治”作用。不过，葛兰西关于教会、学派等各种社群组织会为文化霸权发挥作用的表述，启发了文化治理有关多元主体的探讨。

事实上，文化治理最直接的理论资源来自福柯的权力研究与治理术理论，1976年以前福柯更强调权力的“去中心化”特征，即表现为多元主体、多层次、

多向度的动态性。^[8]但在此之后，福柯的治理术概念被解释为“他者治理”（Government of Others）和“自我治理”（Government of the Self）的交汇口，强调“引导的引导”（Conduct to Conduct）意义下的主体性生产与治理效果。^[9]在此线索上，受治理术理论影响的文化治理与此前的治理理论谱系形成差异。

托尼·本尼特（Tony Bennett）继承了福柯的思想，“将文化视为一组独特知识、专门艺术、技术与机制——通过符号系统的技艺与权力技艺建立关系，以及透过自我技艺的机制——共同作用在社会之上，或与之建立关系”^[10]。在此，本尼特直接将文化嵌入治理关系中讨论，使之既具有历史生成的动态属性，又作为聚焦于人口的机制与技术，超越了原有关于文化研究的抽象而泛化的观点，对文化与治理之间关系的讨论也由此正式展开。

文化治理的中文命名与界定最早是由中国台湾地区的学者提出，但认知有差别。廖世璋将其视为国家为达成设定好的文化发展目标而施加的干预，这一认识显然是以国家中心主义思想为指导的。^[11]王志弘吸收了治理理论的主流观点，基于支配与反抗的线索，认为文化治理是“借由文化以遂行政治与经济（及各种社会生活面向）之调节与争议，以各种程序、技术、组织、知识、论述和行动为操作机制而构成的场域”^[12]。而受到福柯治理术理论的影响，不同于前两者始终以权力为中心的讨论，吴彦明指出“文化治理的重点应在于描绘文化治理被发现的过程，以及文化治理被视为理所当然的历史转变的过程，也就是‘文化的治理化’这个过程”^[13]，才能体现文化治理的特殊意义。综上，我们可以清楚地发现，中国台湾地区的学者不断“远离”国家权力论述的文化治理研究脉络。

而在非物质文化遗产（以下简称“非遗”）与公共文化服务等概念以及政策的驱使下，中国大陆学者也在21世纪开启了文化治理的相关讨论，但大多侧重于文化政策、文化产业以及与国家治理的协同性。^[14]但是，在有关文化生态与非遗保护和开发的讨论中，也出现了关于政府主导下的“文化行政”极具启发性的思考，批判以“遗产化”“公共化”为核心的文化治理手段使日常生活中的民俗逐步从其生

存的文化环境中脱离,乃至失去其本真样貌而逐渐陌生化的情况。^[15]同时,以高丙中为代表的一批学者,更关注以非遗为中心的文化治理领域中的多主体参与,包括多主体的产生及相互间的权力关系调整,非遗的遗产化过程以及文化治理的空间形态与技术路径等内容。^[16]总的来说,文化治理所蕴含的政治性以及所强调的多主体关系已经成为中国学界的基本共识,并逐步聚焦文化治理的技术化与空间化讨论。

二、文化治理视角下的文化空间

随着文化治理研究的深入,学界已经意识到文化治理应该避免“泛意识形态化”的误区,跳出有关文化治理的总体性叙事。在此语境下,如何发现与理解文化治理真实可感的实践过程与治理效果成为核心问题。

以空间作为介质进行文化研究的传统由来已久,黄应贵在研究中指出,空间是独立自主而有其内在逻辑的社会性存在,但必须与社会文化现象或要素共同运作,由此感受空间背后的与人的活动有关的文化生产与社会联结。^[17]文化治理的发生过程也离不开这一逻辑,本尼特正是透过博物馆、美术馆这类公共文化机构的历史演变过程及其物质空间中渗透的各种微观技术细化文化治理,即文化机构如何利用审美实践,将审美、治理、自由相结合,形成一种积极主动的空间展示机制,从而指向背后权力的秩序与知识,而文化空间则是作为审美展示和习得的必不可少的重要环节。^[18]但是,这一表述更强调如何通过新建或重建一个物质空间,并赋予其迎合某一政治话语或地方期待的全新文化内涵,例如建立文化博览馆、博物馆、纪念馆、历史文化教育中心或基地等,从而以文化机构作为文化空间的替代。^[19]

而在以非遗为代表的文化治理表述中,结合联合国教科文组织的基本定义,文化空间被进一步扩展为“具有核心象征的文化空间”。核心象征是指一个社会因其文化独特性表现于某种象征物或意象——通过它可以把握一种文化的基本内容;具有核心象征的文化空间应区别于一般文化机构,它具有

集中体现价值的符号,并为成员所认知,是共同体集体意识的基础。^[20]因此,这一类文化空间超出了博物馆等公共文化机构的范畴,指向特定历史场景和文化传统密切相关的时间与自然的空间。而在发展过程中,文化空间又受到政府、社会团体、民族精英、普通社区居民和外来旅游者等多元主体的引导。^[21]

在此,文化空间成为认识与实现文化治理的基础,而文化治理视角下的文化空间包含两方面内涵。其一,具有核心象征与广泛代表性、传承有序的时空连续体,其无法被具体的文化门类或文化机构所“肢解”,也不应被任一权力主体或意识形态主张扭曲与改造,例如历史地理意义下的文化场所(Cultural Place)与隐喻性空间(Metaphorical Spaces);其二,作为治理过程与技术发生的空间载体,持续处于多元主体对文化进行生产与再生产的过程之中,呈现为某种文化治理的景观(Scape)与组装(Assemblage)^[22],例如国家建设进程中的社区营造。在现实情境下,两个方面的文化空间内涵在多元主体的互动中相互扭结,互为整体,共同决定着文化治理的最终效果。

三、沙湾古镇:文化治理的空间营造

沙湾是广州市西南部一个已有800余年历史的古镇。作为广州市目前唯一的中国历史文化名镇,沙湾不仅保留了较为完整的岭南传统商业市镇格局,还传承了众多类型多样、价值丰厚、影响深远的非遗项目,传统乡村社区的各个方面,包括祖先祭祀、民间信仰、商贸墟市、文化教育、风水理论、防御设施等都有遗存。近年来,结合沙湾古镇旅游景区和沙湾街道的开发与建设,各级政府进行了一系列文化资源保护利用的实践,旨在提高空间的体验感及商业价值,推动文化产业与旅游产业融合发展,并于2023年尝试提出打造“非遗小镇”^[23]的新文化治理理想。

尽管沙湾历史悠久,文化资源丰富,但作为文化空间的“沙湾古镇”概念及其开发进程却曲折反复,也使得文化治理的效果始终有争议,呈现出纵横交

错、错综复杂的治理景观。

（一）历史上的沙湾

自南宋开村以来，沙湾区划建置几经变迁，“沙湾”一名在不同时期也涵盖不同的地域范围。历史上所称的“沙湾”，一般指位于青萝嶂下的沙湾乡，又称“青萝乡”，清代曾名“本善乡”。如今，沙湾行政区（共有14个行政村）内原属于古沙湾地理范畴的只有沙湾东村、沙湾西村、沙湾南村、沙湾北村、沙坑村及大涌口村，其中沙坑村是1953年修建佛山沙堤机场搬迁过来的新村。

最早到沙湾定居的居民有张、劳、曹、康、麦、朱等姓，现在沙湾仍有一些地名保留了早期居民居住过的痕迹，如朱涌、麦埠头。目前沙湾居民中的几个大姓——何、王、黎、李等都是13世纪以后才陆续到沙湾定居的。沙湾的发展历程与明清以来大规模围垦沙田的历史密不可分。民田与沙田是珠江三角洲地区划分区域的重要方式，它既包括地形地貌上的区别，也意味着政府征收赋税标准的不同：民田是指山丘台地地区的田产，政府对土地收取定税；沙田则指沿海濒江淤积而成的土地，属于官田或官荒田，只要出资纳税即成永业，可自由买卖。有资本的宗族、家庭甚至个人，均可纳税承耕沙田，政府按照田地的成熟程度和质量等级收税。^[24]处于民田与沙田交界处的特殊地理位置为沙湾的宗族开发和控制周边广袤的沙田提供了便利。沙田的开发过程是不断拓展生产空间的过程。为了加速沙田的形成，需要人们长期投入人力进行拍围，宗族势力在开发沙田的过程中得到加强。沙田的扩展性质构筑了珠江三角洲一带独特的生产空间，也影响了当地人生活空间和公共空间的形成，使沙湾在同一区域内分化出特征各异、界限分明又紧密联系的两种聚落类型。沙田区和民田区并不只是自然形态的差别，在地方社会的历史发展过程中，它们还形成了不同的经济关系、地方政治格局。这些都透过沙田与民田界限分明的地理空间格局呈现出来，是一种交织着生态、政治、经济和社会文化因素的空间关系。^[25]

控制着土地所有权的各大姓宗族聚族而居，集

中居住在民田区，多为背倚山坡、面环水岸之地，形成了广府地区常见的、规整的“梳式”（或称“耙齿式”）为主的聚落布局。沙湾东、南、西、北村相交而成井田布局，建筑类型多样且精致，多使用青砖、蚝壳、红砂岩等建筑材料，且大多数装饰精巧，建筑密度虽高，却秩序井然，以整齐的坊里划分空间。坊里制承传于西周时期的闾里制度，是中国古代城市和乡村空间规划的主要形式，特点在于以“里”“坊”为单位，便于维护治安和管理居民。沙湾传统人居空间是以街巷为线，坊里为面构成的，这是沙湾历史空间格局与非遗资源孕育的重要基础。

沙田区则是围垦而形成的陆地，无相对独立、系统的聚落空间结构，亦无明显的聚落空间范围。佃农逐耕而居、依涌而住，人口来自四面八方，姓氏庞杂，因民田区宗族雇佣耕地这种松散的、临时的业缘关系联系在一起，居住在民田区周边。河涌纵横，聚落空间呈点状或局部沿河呈条状分布，无街巷，交通主要依赖围垦田地、鱼塘所形成的土质小路（当地人称“基围壘”）或水路，民居建筑多为临时性的简易茅寮或松皮屋。

1949—1979年，沙湾的空间结构发生了剧烈变化。土地改革深刻改变了土地所有制度以及生产力的生产空间配置方式。族田和地主的土地被没收，土地、生活和生产资料被重新分配。沙湾的中心区域是人多地少的民田区，沙田区则地广人稀，因而劳动力也进行了分配。当时的一些地主被送到沙田区接受改造，不少人因为不习惯沙田区的生活而逃回沙湾。在沙湾内部，人们被划分为农民与居民两种身份。愿意“免费”领取土地的成为农民，包括中华人民共和国成立前没有耕作经验的工人、手艺人等；地主必须成为农民，以接受劳动改造。过去的小商贩、部分地主子弟等成为从事工商业的居民。^[26]与其他地方不同的是，沙湾的居民与农民混居，并没有清晰的界限。

自1956年设乡，到1987年改镇，再到2020年镇改街道，沙湾在区域行政格局中的位置相对稳定，这也成为本地居民重要的认同基础和政治保障，但在文化空间的意义上，沙湾所沿袭的民田—沙田与宗族传统却早已发生深刻改变。

（二）“营造”的沙湾古镇

1986年，沙湾何氏大宗祠留耕堂作为第一个文化旅游景点正式对外开放，标志着沙湾开启了营造时期。2005年，沙湾获评中国历史文化名镇，至今仍是广州市唯一获此殊荣的地区。2008年，沙湾成立镇属企业古镇旅游开发有限公司，正式启动沙湾古镇旅游开发工程。2010年，沙湾成立旅游开发工作办公室，与古镇旅游开发有限公司合署办公，采用“政府主导、社会参与、企业投入、合作经营、利益共享”的运作模式。2008—2011年，古镇在旅游公司的主导下进入开发建设期。在此期间，旅游公司大量收购当地物业，对既有的古建筑进行修缮、整改、拆除，并建成安宁广场以及何炳林纪念馆等。改造居民房屋，实施三线落地、房屋贴面等重大基础设施建设工程，使沙湾古镇初步拥有旅游配套设施。2018年，沙湾古镇旅游景区首期（核心区）保护与开发工程基本完成，修缮了一批古建筑，新建4间仿古建筑，古镇整体风貌得到提升。同时，沙湾完成了何氏大宗祠、广东音乐馆等10多间展馆的布展。2017年，沙湾古镇旅游景区被评为国家AAAA级旅游景区，并被列入“广东省文化旅游融合发展示范区”。

旅游开发带来物业升值、居住环境改善、就业岗位增加等一系列变化，提升了居民的幸福感和获得感。沙湾北村村委如是描述古镇的变化：“古镇开发提升了环境，物业也升值了。以前那些房子如果不是很新的话，根本就租不出去，或者是租出去也不值钱。搞了旅游之后，租金也涨了。以前是十来块，现在是能租到四十块（每平方米）左右，也比较好住。古镇的环境卫生、治安都有提升。”^[27]

顺利的营造过程却难掩沙湾古镇空间实践中的问题，营造不仅牵涉基础设施与物理空间的改造，更涉及多元参与主体对空间实践方案的态度。

对于旅游开发方——旅游公司来说，在一个有大量原住民居住的区域内进行旅游开发，有许多难言之隐。首先，景区与社区合一的形式使沙湾古镇无法与其他围蔽景区一样设计成纯粹的景区，而将空间转为旅游业态，也首先要扭转当地民众的观念问题。

2012年元旦，沙湾古镇清水井以南设置了几个木头桩、一个保安室作为围蔽设施，开启景区围蔽的尝试：进入景区的游客需要收费55元，本地居民需要出示凭证才能进入。这是旅游开发与在地居民生活的一次正面交锋。

一位北村村民称：“原居民有意见是肯定的，什么都不让，不让骑电动车什么的，走进走出都要拿身份证。比如，我带个朋友来我家，不是参观古镇，（也要买票）这不就起冲突了？很影响生活。这种冲突解决不了的，它又没有给原居民带来实际的经济收入。”^[28]

在大部分地区，围蔽可以使景区的管理有一个空间上的边界，实现管理和经营上的可控性。然而，在沙湾古镇里，围蔽的措施节节败退——一个活态社区有很大的现实复杂性。景区管理方很快感到挫折感：“实行围闭的这段时间，出现了大量不诚信的游客，他们有的说去探亲，有的又说去买菜，但进去之后马上就去看，马上就去看我们古镇街区展馆，令我们的围蔽大受冲击。”^[29]

沙湾古镇作为一个开放性的生态环境，跟原生态的居民混在一起，是一个非常特殊的空间，它无法与许多围蔽的景区相提并论。旅游公司将区域围蔽起来，将本地居民千百年来日常生活的空间特殊化，直接影响商户的收入，因而遭到居民、商户、游客等主体的一致反对，博弈的结果是围蔽措施在实施两个月之后就宣告取消，沙湾古镇重新恢复为一个“没有墙的景区”，至今旅游公司仍处于巨额亏损中。

不仅整个社区，具体的文化空间同样面临类似问题。祠堂是传统产物，也是宗族对地方产生影响的历史痕迹。尽管这段历史已经告一段落，但宗亲会在沙湾仍有一定影响力，是本地及外地同宗族群自我认同的重要依托，也是本地社区重要的历史记忆。如今，沙湾的各个姓氏族群仍然会以宗亲会为组织，举办拜太公、对外联谊等活动。既是何氏宗亲会一员、又是文化中心非遗工作负责人的冼哥说，何氏宗亲会是“乐于参与的人聚在一起，有活动的时候一起参加。每年最大的活动就是白云山祭祖，会组织五百多人的队伍前去白云山……还举办对外联谊活动，联谊活动主要是珠三角其他地方何姓人士联系

在一起搞活动,大家一起参与。还有一个是寻根问祖,有一些人不知道自己的源头,来询问祖宗的事情”^[30]。宗祠是他们寻求文化根源的空间载体,而在旅游开发后,这些祠堂还成为沙湾古镇重要的文化资源和旅游资源。不过,令人遗憾的是,五大姓的祠堂其实只有何姓祠堂被重视,王姓祠堂在景区之外,李姓祠堂仅有一座头门保护较好,但均没有成为沙湾古镇的重点展示对象,更遑论历史上沙湾引以为傲的坊里结构和空间格局。

即便是作为沙湾历史文化展示重要窗口的何氏大宗祠留耕堂也存在文化治理上的矛盾。留耕堂管辖权原属沙湾何氏宗亲会,曾被作为宗族祭祖、族绅议事及族众聚会之所。清代沙湾何族曾有每十年举办一次“饮锦”联寿大宴的习俗——年满60岁以上的族丁可阖家(男性)到留耕堂入席,并受犒赏。由于社会转型,宗亲会对地方的控制失去了土壤。旅游开发后,宗亲会将留耕堂的管理权让渡给旅游公司,让后者收取门票、管理空间和负责修缮。旅游公司的工作人员认为:“如果让宗亲会去管理,留耕堂每个月的花销是宗亲会负担不起的。”^[31]与此同时,旅游公司的管理将祠堂活化,使它成为一个可以盈利的展馆,以及举办文化活动的空间。“游客人来了,人多了,宗祠就有了人气。开笔礼也活化了祠堂……旅游公司现在利用开笔礼来赚点钱,维护修缮祠堂,顺带赚点。现在一个月能开二十多场,开笔礼直到今天已经十一年了。”^[32]

留耕堂的经营可谓是沙湾祠堂空间活化过程的典型代表。如今的留耕堂,仍然保留祠堂的名号,然而对空间利用有话语权的人群已经悄然变化。一位北村本地居民回忆称:“小时候晚上趴在门口俩狮子门前睡觉,很凉爽。那个时候没有门,是敞开的,随便进出,我们以前还来晒谷子。农忙的时候就堆谷晒,里面没什么人管你,反正自由进出的。南北对流产生了风,我们就趴在那边睡觉,很舒服的。”^[33]旅游开发之后,何氏大宗祠成为一个需要付费进入的景点,一些回来探亲的何氏后人则需要通过一系列烦琐的手续才能免费进入。西村一位何氏老大爷对旅游公司的修缮行为表示感激,但也对收费一事提出抱怨:“它现在是这样的,不单只是游客进去要收钱,我

们何家的祠堂,我们去,也要给二十元啊!”^[34]

除以上案例外,还有早已转作沙湾历史文化博览馆的安宁市场,快速兴起而又草草关闭的“岭南风情街”等相似叙事。不难看出,在文化空间营造的过程中,只有制定出合理、完善、有效的文化治理方案,才能调动不同主体的积极性,促进沙湾古镇的专业化与特色化发展,但古镇空间营造的故事显然道阻且长。

结 语

综上所述,在中国以非遗实践和空间实践为主线的文化治理已经扩大为一个总体性的、全民广泛参与的社会运动,在这场运动中传播了新的文化理念,制定了新的法律和公共文化政策,打造了新的文化空间,并承认一度被否定的一些亚文化在公共领域的合法地位,其本身就是文化治理的具象表现。^[35]在此意义上,文化治理并不意味着文化是国家机器精心策划、自上而下进行掌控的对象,也不是一种抽象的、历史的人类生活方式的总和,其功能与意义指向如何在现代社会中于多元主体之间和权力关系之上进行治理。^[36]因此,沙湾古镇空间营造的过程实际上就是对沙湾自身拥有的文化资源进行重组与再生产的文化治理过程。这一过程既需要政府的引导和支持,更依赖多主体的共同参与,在多主体之间构建具有整体性的文化联系。

一个相对完整的沙湾文化集合与相对饱满的古镇文化空间如何被呈现,取决于丰富多样的文化形式如何在多主体参与下被组装与营造。值得说明的是,沙湾古镇今天所展现出来的形式与状态只是现阶段多主体基于不同的治理目标与逻辑共同生产出来的,主动或被动地执行,使文化持续处于生产与再生产的状态下。文化不是静止、孤立的遗存,而是在多主体互动下的过程性产物,是由“独特知识、专门艺术、技术与机制”^[37]串联组合而成的治理关系,是政治经济以及各种社会生活面向的中介与衍生物。它以各种程序、技术、组织、知识、论述和行动为操作机制并且构成新的关系场域。

(责任编辑:兰 维)

注释:

- [1] 本文倾向于将福柯的“Governmentality”理解为“统理性”或“管治”，而不是更常见的“治理术”，以突出文化治理概念在文化政治（Cultural Politics）研究中的意义。参见王啸、袁兰：《文化治理视域下的文化政策研究——对改革开放以来的文化政策分析》，人民网：<http://theory.people.com.cn/n/2013/0108/c40537-20131372-2.html>，2023年11月12日。
- [2] 王啸、袁兰：《文化治理视域下的文化政策研究——对改革开放以来的文化政策分析》，人民网：<http://theory.people.com.cn/n/2013/0108/c40537-20131372-2.html>，2023年11月12日。
- [3] 《中国文化部：五方面着力推进文化治理能力现代化》，共产党员网：<https://news.12371.cn/2014/01/03/ARTI1388748624780854.shtml>，2023年11月12日。
- [4] 王绍光：《治理研究：正本清源》，《开放时代》2018年第2期。
- [5] Nikolas Rose, Peter Miller, Political Power beyond the State: Problematics of Government, *The British Journal of Sociology*, Vol.43, 1992 (2) .
- [6] 俞可平：《论国家治理现代化》，社会科学文献出版社2014年，第3-4页。
- [7] Mitchell Dean, Kaspar Villadsen, *State Phobia and Civil Society: The Political Legacy of Michel Foucault*, Stanford University Press, 2016, pp.9-23.
- [8] Thomas Biebricher, Frieder Vogelmann, Governmentality and State Theory: Reinventing the Reinvented Wheel?, *Theory & Event*, Vol.15, 2012 (3) .
- [9] Bary Hindess, Politics and Governmentality, *International Journal of Human Resource Management*, Vol.26, 1997 (2) .
- [10] [英] 托尼·本尼特著，王杰、强红东等译：《文化、治理与社会：托尼·本尼特自选集》，东方出版中心2016年，第273页。
- [11] 廖世璋：《国家治理下的文化政策：一个历史回顾》，《建筑与规划学报》2002年第2期。
- [12] 王志弘：《文化治理是不是关键词？》，《台湾社会研究》2011年第2期。
- [13] 吴彦明：《治理“文化治理”：福柯、班尼特与王志弘》，《台湾社会研究季刊》2011年第2期。
- [14] 胡惠林：《国家文化治理：发展文化产业的新维度》，《学术月刊》2012年第5期。
- [15] 刘晓春：《谁的原生态？为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析》，《学术研究》2008年第2期。
- [16] 高丙中：《中国的非遗保护与文化革命的终结》，《开放时代》2013年第5期；高丙中、赵萱：《文化自觉的技术路径：非遗保护的中国意义》，《中南民族大学学报（人文社会科学版）》2014年第3期；龚浩群、姚畅：《迈向批判性遗产研究：非遗保护中的知识困惑与范式转型》，《文化遗产》2018年第5期；赵萱：《论广东醒狮的多元传承路径》，《文化遗产》2023年第5期。
- [17] 黄应贵：《空间、力与社会》，《广西民族学院学报（哲学社会科学版）》2002年第2期。
- [18] [英] 托尼·本尼特著，姚建彬译：《审美·治理·自由》，《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学版）》2009年第5期。
- [19] 景军：《神堂记忆》，福建教育出版社2013年，第189-194页。
- [20] 关昕：《“文化空间：节日与社会生活的公共性”国际学术研讨会综述》，《民俗研究》2007年第2期。
- [21] 向云驹：《论“文化空间”》，《中央民族大学学报（哲学社会科学版）》2008年第3期。
- [22] 张玲玲、赵萱：《国家建设视野下的广州市沙湾镇文化治理研究》，《文化遗产》2019年第4期。
- [23] 宁波市于2018、2021年先后公布两批宁波市非物质文化遗产特色小镇（实验）名单，后于2021年10月起更名为宁波市级文化传承生态保护区，并于2023年公布第三批宁波市市级文化传承生态保护区（实验）名单。由此可见，非遗特色小镇的营造与文化生态保护区的建设有一定的近似性。
- [24] 中共广州市番禺区委沙湾镇委员会、广州市番禺区沙湾镇人民政府编：《沙湾镇志》，广东人民出版社2013年，第173页。
- [25] 刘志伟：《边缘的中心——“沙田—民田”格局下的沙湾社区》，《中国乡村研究》2003年第1期。
- [26] 龚浩群：《空间、历史与权力——1949年以来沙湾的社会与文化变迁》，中山大学2007年博士后出站报告，第62页。
- [27] 田野调查访谈地点：沙湾北村，访谈时间：2023年8月，访谈人：戴佳晨，被访谈人：沙湾北村村委成员。
- [28] 田野调查访谈地点：沙湾北村，访谈时间：2023年8月，访谈人：戴佳晨，被访谈人：沙湾北村村民建叔。
- [29] 田野调查访谈地点：沙湾古镇，访谈时间：2023年8月，访谈人：赵萱，被访谈人：沙湾街文化体育旅游服务中心工作人员。
- [30] 田野调查访谈地点：沙湾北村，访谈时间：2023年8月，访谈人：赵萱，被访谈人：沙湾何氏宗亲会成员霖哥。
- [31] 田野调查访谈地点：沙湾古镇，访谈时间：2023年8月，访谈人：赵萱，被访谈人：沙湾古镇旅游开发有限公司工作人员。
- [32] 田野调查访谈地点：沙湾古镇，访谈时间：2023年8月，访谈人：赵萱，被访谈人：沙湾古镇旅游开发有限公司工作人员。
- [33] 田野调查访谈地点：沙湾北村，访谈时间：2023年8月，访谈人：戴佳晨，被访谈人：沙湾北村村民建叔。
- [34] 田野调查访谈地点：沙湾西村，访谈时间：2023年8月，访谈人：戴佳晨，被访谈人：沙湾西村村民何叔。
- [35] 赵萱：《论广东醒狮的多元传承路径》，《文化遗产》2023年第5期。
- [36] T. Bennett, *Putting Policy into Cultural Studies*, Routledge, 1992, pp. 23-37.
- [37] T. Bennett, *Putting Policy into Cultural Studies*, Routledge, 1992, pp. 23-37.

A Study on “Intangible Cultural Heritage Town” from the Perspective of Cultural Governance: An Anthropological Reflection Based on the Cultural Space of Shawan Town in Guangzhou

Zhao Xuan Li Yihan Dai Jiachen

Abstract: We have now entered a comprehensive “era of governance”, where discussions about global, national, cultural governance, and so on abound. The widespread popularity of the governance concept reflects the fundamental propositions regarding power concepts in the 1990s. However, in the discourse on cultural governance, the question of how culture is governed has always been debated in Western and Eastern academic circles, which has gradually evolved from state-led guidance to the participation of multiple actors in practice. Among them, cultural space, as an essential medium and effect of cultural governance, embodies the concreteness of cultural governance. Based on the academic history of cultural governance in the West and East, the normative definition of cultural governance can be clarified. By using cultural space as the basis for understanding and implementing cultural governance and focusing on the case of creating a “heritage town” in Shawan Ancient Town in Guangzhou, this paper delves deeply into the governance relationships formed by culture as a combination of “unique knowledge, specialized arts, techniques, and mechanisms”.

Keywords: Cultural Governance, Cultural Space, Shawan Town, Intangible Cultural Heritage

作为生活实践的非遗

——以当代北京日常饮食变迁为中心

邓 苗

摘要：作为一种生活实践，非遗是日常性的，但也具有差异性和社会化特征。饮食类非遗集中体现了其所具有的日常性特征。北京地区的饮食类非遗以北京民众的日常生活为基础，在时令饮食、节日饮食、人生礼仪饮食和饮食伦理中，体现了北京民众对世界的认知。通过对时令饮食的选择而拥抱更加自主的生活方式，以节日和人生礼仪饮食为媒介进行社会交往，通过饮食伦理来规范人们的行为，已成为当代北京民众向外界表述自身的三大领域。当代北京民众的饮食生活在坚持非遗技艺的生活底色外，还要不断创新和发展。

关键词：非遗 饮食生活 日常性

中图分类号：G122 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0034-05

非物质文化遗产作为民众生活实践的过程化表达，不但体现民众对世界的理解，也是一种日常行为的模式化结果。非遗之于日常生活，其文化的要义在于对日常生活的凝练，因此我们要理解非遗的真义，就必须回返日常生活本身，在民众真实、鲜活、日复一日的日常生活中去发现民众何以为、以何为的问题。^[1] 饮食生活作为民众日常生活中必不可少的重要事件，在某种程度上建构着民众对于幸福感的基本认知。因此，关注饮食类非遗，探讨民众在制作和享用饮食背后的社会逻辑和行为认知，对我们理解非遗当中民众的行为模式和意义建构具有重要价值。同时，饮食作为民众日常生活实践的重要表现形式和构成内容，是非遗的普通性、经常性和理所当然性表现最充分的领域。因此，通过对北京饮食类非遗的考察，可以进一步丰富和夯实关于非遗研究的基本理论。

一、非遗的日常性：以日常生活为基础的文化凝练

非遗的日常性是指非遗在人们日复一日的生产生活实践中表现出来的必不可少性、普通性和广泛性。饮食作为最具日常性的文化表现形式之一，是非遗日常性表现最充分的领域。

非遗的日常性在我们今天的时代语境来看似乎是一个十足的“伪命题”，因为大多数能够进入名录的非遗都具有独特的历史、文化或艺术价值，是卓尔不群和优秀的，凝结了一个区域独有的文化要素，好像并不像大量的普通民俗一样具有日常性。实际却不然，任何一项非遗代表的都是其所在地族群最普通的日常生活，不论是饮食制作技艺，建筑技艺，还是民间文学表演，抑或是庙会节日，传统音乐表演，都是在当时最受人们欢迎的生活本态。实际上，也正

作者简介：邓苗，北京联合大学艺术学院讲师。

是在当时人们的不断操演中，这种我们今天所称的非遗才积淀了越来越多的文化价值。因此，从这个意义上说，非遗的日常性是毋庸置疑的。这种日常性来自年长日久的不断操演，正是在这种操演中，非遗才成为一种优秀的文化表现形式。

更重要的是，我们保护非遗的最终目的是要让其变得不再稀缺。所有进入名录的非遗，在其最初被列入名录时，除了其所具有的文化价值外，最重要的就是存续状态具有一定的濒危性，实际上这也是非遗兴起的背景。正是由于非遗所代表的文化现象在当代社会日渐衰落、濒临灭亡，才有了保护的需求。所以，非遗保护的最终目的是为了让其走出困境，获得好的发展前景，更好地融入当代社会和日常生活。

饮食类非遗的日常性不仅体现在每日发生，更体现在其背后独特的价值追求，这种价值追求指向一种逐级提升的生活品质——从满足基本生存需求到色香味俱全的饮食审美再到饮食的食药价值，即饮食的健康、养生功能。因此，这种日常性与生计、民间信仰等具有相似性。从这个意义上说，研究非遗的日常性，可以丰富和拓展我们对非遗基本特征的理解。

北京是我国历史上多个王朝的都城和新中国的首都，汇集了我国各地的饮食文化，具有极大的地域特色和文化魅力。^[2] 这些饮食文化的精华在长期的历史发展中深深地融入民众的生活当中，成为一种具有地域特殊性的文化现象。北京的饮食类非遗主要分布在传统技艺类非遗中，其中涉及饮食制作技艺类（不包括饮食有关的工具）非遗共有国家级 17 项，市级 34 项。这些非遗项目除宫廷饮食技艺外，大部分都是老北京传统饮食生活，它们不见得是老百姓日常生活中的内容，但当我们回到这些非遗产生和鼎盛的时代，它们无疑是北京传统饮食生活的重要组成部分，不论是全聚德的烤鸭，还是东来顺的涮羊肉，抑或是护国寺的小吃，都是北京民众生活记忆的一部分。它们确实是普遍的、经过历史沉淀的传统。

据笔者统计，目前北京有 51 项国家级和市级饮食类非遗项目，其中全席大菜、涮肉、烤肉类数量最多，共有 23 项；制茶类次之，共有 7 项；酿酒类和小吃

类又次之，分别有 6 项；糕点类有 5 项。此外，还有米醋制作技艺、腐乳制作技艺、酱菜制作技艺等个别项目。

北京地区的这些饮食类非遗很多都是当地民众日常生活的必需品，特别是酱菜腐乳和各类小吃、制茶酿酒技艺等，是民众生活中必不可少的重要食品类。例如，门头沟的黄芩茶就是当地乡民采集本地随处可见的黄芩，经“七蒸七晒”等多道工艺制作的消暑良品。这种茶成本低廉，原料易得，同时还能清热祛火。对当地老百姓而言，他们在盛夏紧张的劳作间隙，来一壶黄芩茶，身体的疲累可以得到缓解，也因此成为当地最流行的乡间茶饮之一。由此可见，非遗的日常性背后实际上隐含的是民众鲜活的生活实践，当地特有的地理风貌、自然环境、风土人情和日复一日的生活实践不断地充实着非遗的文化内涵。

二、天时、人生与秩序：非遗与民众关于世界认知的生活化表达

北京是一个五方杂处、多元汇聚的地区，历史上长期的民族交往和文化交融^[3]使当地饮食生活形成了多样化的特色，特别是蒙、满等少数民族对北京饮食生活的影响尤为显著^[4]。此外，全国各地的饮食风格也加入北京民众的饮食生活中。因此，北京饮食类非遗有许多关于差异化的表达，尤其在时令饮食、年节饮食和人生礼仪饮食，以及日常生活的饮食礼仪中表现明显。

（一）饮食中的天人关系：节令时序变化的生活表述

虽然北京地区的时令饮食没有革命性的变革，但不同时代的民众，对同一时令饮食背后天人关系的理解是不同的。在传统社会，人们只能被动地依赖自然界的食材，而当代人们选择食材的自主性大大增加，人们偏向选择自然、绿色、健康的食材和具有传统内涵的生活方式。因此，同样的时令饮食却隐含着不一样的天人关系。

虽然只有西城区的“北京风味小吃”是具有时

令性的饮食类非遗项目^[5]，但时令在北京饮食类非遗中的影响力不可小觑。

大体来说，在北京的饮食类非遗中有两类与时令有关的饮食文化现象，一类是与节日相结合的小吃，如老北京清明寒食十三绝、酸梅汤、北京风味小吃，另一类是饮食类非遗中的时令食材，这种类型比较普遍，因为时令食材是最符合自然规律的食材，因而具有较高的食用和药用价值。大多数北京饮食类非遗成为知名老字号正是因为其对于优良食材的重视。

这些与时令相关的不同类型的非遗虽然因时而异，但蕴含的应时而作、应时而生的生活理念却极为深刻地体现了民众对于美好生活的不断追求。北京地区的饮食习俗较有地域特色，这种地域特色特指京味儿小吃众多。上文提到西城区申报的“北京风味小吃”就是京味儿小吃的代表。京味儿小吃类型众多、制作精良，同时又具有丰富文化内涵。例如，著名北京小吃艾窝窝，就是农历春节前后上市的一种小吃，这种小吃原料易得、做法简单，深受百姓喜爱，是春节期间招待宾客的佳品。

虽然北京的城市化程度很高，但遵从传统习俗的民众仍然大有人在，将自己的饮食生活与自然环境的变化相联系，既是许多北京民众的一贯做法，也是人们对于北京地域文化的一种认同。

（二）饮食作为媒介：非遗与社会交往

以饮食为中心，人们形成了一种地域性的生活共同体。通过研究饮食生活，我们可以了解普通民众是如何相互沟通的，这种沟通和交往的内在逻辑是什么。

北京饮食类非遗中有相当一部分是知名老字号饭店的饮食制作技艺，如烤鸭技艺（全聚德挂炉烤鸭技艺）、牛羊肉烹制技艺（月盛斋酱烧牛羊肉制作技艺），这些饮食类非遗制作技艺依托所在字号，字号名称即是其拿手绝活。正是长期专注对本字号所依托的非遗技艺的钻研和传承，相关技艺深得人心，成为远近闻名的知名字号，从口碑到牌子（招牌），进而形成品牌^[6]，相关字号不但获得了荣誉，同时也成为北京的“招牌”与“门面”，成为老北京老字号文

化的一部分。因此，进入这些老字号，不但意味着品尝正宗、知名的北京美食，也意味着对老北京文化的认同。特别是需要款待贵宾朋友的时候，这些老字号更是当仁不让的首选。

从这个意义上说，非遗不仅是一种制作技艺，更是一种以制作技艺为基础的文化呈现，这种文化呈现通过饮食所特有的色香味表现出来，同时也以此承载主宾双方对各自关系的基本认知，这种认知通过主宾双方皆满意的宴请得到进一步强化。对于宴请的主人而言，来到老字号，代表其对宾客足够的重视；而对宾客而言，被主人邀请至此，也足见自己在主人心目中的地位。因此，在这种情况下，以饮食为代表的非遗已经成为一种社交媒介。经由这个媒介，主宾双方经济、人情、伦理等各方面的社交目的都最终得以实现。

（三）差等与位置：非遗与民众关于伦理规范的生活知识实践

中国社会是一个伦理社会，对伦理和礼仪的重视在长期以来的历史发展中形成了深厚的传统，尤其表现在儒家思想对于伦理关系的强调。^[7]这种对礼仪礼节和伦理规范的重视不仅体现在各种典籍中，更体现在日常生活中。非遗当中有一个很重要的类别是民间文学，民间文学中有大量关于伦理规范的知识，特别是在各种民间故事中，伦理规范是一个很重要的文化内涵。这些文化被民众习得，不但继续在民间文学中表达，也在其他各种生活实践中呈现，饮食就是其表达十分充分的领域之一。其中，伦理规范表现最充分的是在年节和人生礼仪等场景中，在民众的家常饮食生活中也有体现。宴席和家常饮食生活中的伦理规范从根本上说是一致的，都有一种“保全面子”的含义在内。只不过宴席上的伦理规范具有更多的社会属性和表演性质，是一种向全社会公开的、具有宣示性的位置差等的强调。家常饮食中的伦理规范则更多是一种对地位较高家庭成员身份位置的尊敬和承认。

虽然北京民众的家常饮食不像正式宴会那么讲究座次和餐桌礼仪，但是一些基本的规范还是有的。

这种规范主要表现在长幼有序、夫妻互让、疼爱子女和以客为上。20世纪90年代以来,随着城市化的发展,原有的家庭结构迅速裂变,老年父母和年轻儿女分开居住的趋势越来越明显,三口之家越来越成为家庭结构的常态。在这种情况下,小家庭内部的饮食礼仪基本是父母迁就年幼子女的饮食喜好,而夫妻之间则表现为互相体让、相亲相爱。从待客角度来说,中国人一直都有好客的传统,以客为尊。对北京地区的普通民众来说,家里有客人到来,必定好好招待,即使平时有什么舍不得吃的东西也会拿出来款待客人。

民众饮食生活中的礼仪规范不但是整个社会礼仪文化的基础和重要组成部分,也是中华民族优秀传统文化在当代不断传承和积淀的结果。民间社会对礼仪文化的保存和传承不但是整个社会礼仪重建的基础,也是当代礼仪文化不断发展的动力。因此,关注民众饮食生活对“礼”的观念和实践,对我们理解中国文化大传统和小传统之间的关系十分重要。

三、社会变迁中的非遗：保持本色与创新并行不悖

社会变迁始终是非遗面临的一个基本环境,没有社会变迁就不会有非遗。因此,对非遗来说,必须在社会变迁中找到自身定位。从整体上说,北京地区饮食生活的基本风格是由北京所处的区域饮食风格决定的。同时,北京地区的饮食生活还受到整体社会潮流的影响。另外,不同时代中国社会的经济发展水平,以及健康、养生等流行风尚在某种程度上也决定着北京民众饮食生活的发展。

(一) 生活本态：非遗创新发展的文化基础

对于非遗来说,背后的生活底色是其生命的基本价值,必须得到最大的尊重。这种尊重要让其具有可以被今天乃至后代追溯的线索、途径、工具和方式。如果没有这些,我们就无法创新,我们和我们的子孙后代就无法了解这一文化的本来面目,因此必须最大限度地记录、保存、保管、留存非遗的生活

本态。

北京民众在历史上创造了丰富多彩的饮食技艺,这些技艺与不同时代相联系,被不同阶层、区域和特质的民众所喜爱与实践,但在当代日新月异的时代潮流中,很多技艺已经不适应高度现代化的生活潮流,许多年轻人对非遗所代表的文化不了解,他们追逐的是以西方文化为代表的声色光电的文化形式。之所以如此,一方面固然是非遗所代表的生活方式与他们的生活相距甚远,但更重要的是他们从未品尝和体验过非遗所代表的生活方式,他们的成长环境、生活圈子没有接触、品尝和体验这些非遗的条件、途径和渠道。因此,如果不能适当地保存可以接触这些本原的传统非遗的线索和方式的话,那么未来的人们不可能了解曾经的文化样貌。此外,如果我们进行的非遗创新或改造失败,我们将永久地失去曾经引以为豪的文化。因此,为了今天,更为了明天,我们必须最大限度地一定范围内保持非遗的生活本态。

(二) 非遗创新：在时代潮流中逐浪弄潮

饮食生活有两种表现形式,一种是私人性的家庭饮食或个人饮食,饮食作为衡量社会发展程度与民众生活水平的重要指标,很大程度是从这种私人性的饮食中表现出来的;另一种是公共性的聚会宴饮,如前文所讲的年节宴饮和人生礼仪宴饮,以及朋友或者商务社交性的宴饮。这两种饮食生活的表现形式,前一种是独立的个体行为或者家庭行为,饮食本身就是目的,后一种形式则是社会行为,饮食的目的在于社交和娱乐等。

当代北京民众家庭饮食生活经历了与时代变迁同步的巨大变迁。饮食生活是一个矛盾的两面,一方面它是一种由经济和社会发展水平所支撑的超个体性的社会现象,另一方面又是一种个体有相当大选择权的社会现象。就前者而言,主要表现在饮食生活的社会化之中,而后者则主要表现为社会大众对饮食生活的品质追求上。这种对饮食生活品质的追求尤其表现在不同时代的饮食潮流中。

时代不同,人们对文化的理解也不同。非遗作为一种过程的实践,一个很重要的特点就是流变性。非物质文化遗产以人为载体进行实践,而人生活在不

断变化的社会中，必然要受到各种环境和条件的影响，因此由人所施行的非遗也就不可避免地发生演变。随着人们生活和审美的变化，非遗必须进行相应创新。

结 语

尽管社会在发展和变迁，包括饮食制作技艺在内的一大批非遗遭遇生存困难，我们出于保护的目

根据一定的标准将一些特定的饮食制作技艺纳入不同等级的非遗保护名录，使其成为展示、展览、宣传、传播的对象，但这并不意味着它们失去了日常性，不属于民众的日常生活实践。恰恰相反，我们希望它们更加深刻地实现其所具有的“代表性”功能，使更多的与其类似的非遗技艺、非遗知识得到保护使它们更加广泛地被民众所接受和习得，从而产生更大的社会影响力，更加深入地进入民众的日常生活。

(责任编辑: 兰 维)

注释:

- [1] 邵莉媛:《“非遗”传承保护的“日常生活”视角研究及其意义》,《西部文艺研究》2023年第2期。
- [2] 万建中:《北京饮食文化的基本状态与语汇特点》,《民间文化论坛》2013年第6期。
- [3] 万建中:《民族交往与文化交融的历史演进——基于北京饮食文化的视角》,《西北民族研究》2020年第1期。
- [4] 张秀荣:《满族的饮食文化对北京地区的影响》,《北京历史文化研究》2007年第1期。
- [5] 北京市西城区非物质文化遗产保护中心编:《北京市西城区非物质文化遗产保护工作全景录》,中国商务出版社2019年,第154页。
- [6] 耿波、史圣洁:《口碑、牌子与品牌:北京非物质文化遗产产品品牌化问题》,《浙江师范大学学报(社会科学版)》2016年第2期。
- [7] 刘清平:《儒家伦理与社会公德——论儒家伦理的深度悖论》,《哲学研究》2004年第1期。

Daily Life Practice as Intangible Cultural Heritage: Focusing on the Contemporary Changes in Daily Food Consumption in Beijing

Deng Miao

Abstract: As a form of life practice, intangible cultural heritage (ICH) is a daily routine, yet it also has distinctiveness and social characteristics. Culinary ICH, in particular, epitomizes the everyday nature inherent in ICH. Culinary ICH in the Beijing region is grounded in the daily lives of its people, reflecting the residents' understanding of the world through seasonal, festive, ceremonial, and ethical diet practices. Residents in Beijing express their worldviews through three aspects of their diet: choosing seasonal foods leads to a more autonomous lifestyle, using festivals and ceremonies as mediums to facilitate social interactions, and regulating people's behavior by food ethics. The culinary life of contemporary Beijing residents should maintain the foundational elements of ICH while continuously innovating and evolving within the trends of the times.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, Diet Culture, Daily Routine

文化复归与非物质文化遗产社会性困境

——以江西遂川龙泉码为例

肖明远 朱路华

摘要：遂川龙泉码是起源于江西省遂川县的一种杉木测量与计价方法，在明清时期发挥重要的经济社会作用，因此被列入江西省非物质文化遗产代表性名录。然而，在林业生产改制后，龙泉码在历史时期的社会作用便与现实产生断裂。龙泉码被列入非物质文化遗产的过程，是一场地方文化的复归活动，其中透露出目前非物质文化遗产保护存在的社会性问题。非物质文化遗产保护中，项目的本真性与现实社会之间的关系，透露出非遗保护的文化路径与社会路径的不同取向，龙泉码的现实情况彰显了这一困境。

关键词：龙泉码 杉木 非物质文化遗产 行业标准

中图分类号：G122 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0039-06

在我国非物质文化遗产代表性名录中，有一些与经济社会生活高度相关的项目，它们在很多场合依附于其他物质条件之上，却没有典型的物质载体。这类非物质文化遗产定位十分尴尬，虽然国家层面一般将其定位为民俗类别，如《中华人民共和国非物质文化遗产法释义》中，对民俗的界定：“民俗，即民间风俗，指一个国家或民族中广大民众所创造、享用和世代传承、相沿成习的生活模式，它是一个社会群体在行为和心理上的集体习惯。民俗一般包括传统礼仪、节庆、民间信俗、民族服饰等。”^[1]但是，依然有一些在历史上发挥了重要作用的成体系出现的事项很难被单独抽离，因而出现严重的保护问题。江西省非物质文化遗产吉安市遂川县“龙泉码”便是这类非物质文化遗产的突出代表。

尽管过去的研究将非物质文化遗产对我们日常生活的影响与其在国家公共文化中扮演的文化根基、认同核心等作用进行了深入分析^[2]，但对具体的文化

事项而言，非物质文化遗产保护的总体性，往往会超越具体的社会情境，变成保护区域性的文化生态，这一横向保护方法成为保护非物质文化遗产的主要途径。由于非物质文化遗产是在某种文化生态中形成的，而这种生态也往往被理想化认为是所谓的“原生态文化”，因而保护这种“原生态”特征，被赋予了某种文化生态独特性和多样性的特殊意义与价值。^[3]有一点是不可忽略的，即非物质文化遗产是人类历史的产物，不同阶段实际上只是一个时间切面，所谓的“原生态文化”如果仅仅只是维持其在某一个时间点的状态，就不那么有价值。时空的变化与社会的变迁要求非物质文化遗产及其环境必须变化，也必然发生变化。然而，坚持“原生态文化”的非物质文化遗产的本生态又要求非物质文化遗产所处的文化环境不变以维持它的生存，这是一个很难调和的矛盾。^[4]因此，在理解非物质文化遗产所面临的时代困境时，不仅应该理解区域性的文化生态保护是必要

作者简介：肖明远，中山大学社会学与人类学学院 2020 级博士研究生；朱路华，江西省遂川县文化馆馆员。

基金项目：本研究获中山大学历史人类学研究中心 2022—2023 年度田野调查计划资助。

的,也不能忘记社会确实是随着时代不断变化的,生计方式与社会组织方式的巨大变迁使得过去很多拥有重要功能的非物质文化遗产事项,失去生存土壤,这一点在民俗中表现得特别明显。民俗类非遗是附着于某些物质生产、人生仪礼、岁时节日与信仰、社会习俗、民间娱乐等^[5]事项上的具体日常行为,抽离了既有的生计方式后,民俗便失去价值,连展演价值也不具备,剔除掉传统所自带的神圣性后,根本不存在任何传承的现实动因。然而,非物质文化遗产自带的的神圣性甚至可以成为一切的解释,对许多普通民众来说,非遗的名号代表着国家的认可,这种认可本身就是有意义的。^[6]对民俗类非物质文化遗产而言,其传承人一般为社会群体,在广泛的社会群体当中,总会有少数人由于某些原因而处于相对具有代表性的地位^[7],因而出于某些动机,一些史料价值大于现实活化价值的项目被保留下来。

另一方面,由于非物质文化遗产具有传承性、社会性、无形性、多元性和活态性等特征^[8],天然就与经济价值存在非常强的联系,多年以来“文化搭台,经济唱戏”成为许多非物质文化遗产保护的重要目的。不管是政界还是学界,都将非物质文化遗产与民俗旅游以及技艺类产品的开发视为生产性保护的重要着力点。^[9]虽然基于文化遗产的旅游不会摆脱原有的社会关系,却也使得传统的社会结构发生新的变化。^[10]本文所要讨论的龙泉码便是这样一项生产习俗。

一、作为历史时期社会结构的非物质文化遗产

“龙泉码”又称“龙泉码价”“龙泉马价”等,是一种针对杉木木材的计量标准,在现代林业统计出现前,其具有科学、实用、简便的特征。一般认为,它发源于江西省吉安市遂川县五斗江乡五斗江村,当地传说其为明崇祯年间五斗江郭维经父女所创。郭维经明天启五年(1625)中进士,顺治三年(1645)晋升吏、兵二部尚书兼右副都御史。民间传说郭维经大女儿郭明珠根据杉木生长规律,用丝线比作杉条木。根据杉木的树高、直径与交易价格的关系,用

60根长短不等的丝线表示年龄径级不同的杉条。根据丝线长短比例对应的木材大小,拟订码价等级。郭氏父女巧妙引进两、钱、分重量单位作为杉木计价单位,把杉条木的长度、粗度和木材质量等级用“两”“钱”“分”来表示,其他尺寸木材按大小和使用价值被分为122个等级的码价。

如果将龙泉码简单地认为是一部原木材积表,那么它是世界上最早的原木材积表。龙泉码问世后,江西、湖南、湖北、贵州、江苏等长江流域各省杉木产区通用龙泉码作为杉木价格的计量方式^[11],一直沿用至1954年我国木材检尺改用公制时为止。但是,一些杉木产区仍在沿用龙泉码。杉木纹理比较平直,杉木的这一性质使其更容易分解成材,分解后的木材基本平整不翘,降低了之后的加工难度^[12],在唐宋之际已成为我国主要的经济木材。

江西省遂川县,古称龙泉,东汉建安四年(199)建县。遂川位于罗霄山脉南段东麓,县内以丘陵山地为主,地势起伏,盛产杉木。历史上江西出产的木材通称“西木”,与湖南的“广木”、福建的“建木”同享美誉。遂川县有遂川江和蜀水江两大河流,同汇赣江入鄱阳湖。蜀水与赣江交汇处的泰和县马家州(今马市镇)为蜀水流域各产材区木材的主要集散地,素有“小南京”之誉。历史上以经营木材著称的“洪都帮”“临江帮”等商号,均聚集于此。相传五斗江乡五斗江村的郭维经将女儿嫁给马家州的萧姓木材商人,在实践中郭氏与夫家共同改良龙泉码,并将其推广到木材贸易中。

遂川木商是当时长江中游经营杉木的重要行帮,属临江帮(又称临清帮),临即临川,江即清江(今樟树),他们与洪都帮、龙南帮并称为江西木业三大商帮。上自贵州,下至江苏,都有他们的活动轨迹。昔日凡此帮活动的地区都采用“龙泉码价”。李伯重通过研究确认了西木和广木的供应对江南经济的重要作用。^[13]著名的锦屏文书与清水江流域研究,很大一部分便是围绕杉木贸易展开的。^[14]清水江木材贸易所带去的江西移民,长期成为当地掌握经济、文化甚至政治的强势族群。^[15]西南等地素有“无江西不成买卖”之说。

龙泉码是综合考虑材积、材质两个因素的检尺

和计价码表，具有明显的特点和规律性。首先，龙泉价码表中有眉围、眉高、直径、材长及码价等因子，隐含材积、材种和规格、质量的意思，但并不表示具体的材积数、规格和质量。其次，码价各等级的眉围差距相等，即眉围每隔 0.5 寸为一个码价等级，在实施中客观上鼓励生产者多生产大径材。最后，龙泉码实用性很强。龙泉码是我国林业科技杰作，对促进木材流通、发展林业经济发挥过相当重要的作用，是我国林业科学的宝贵遗产，这使得它在非物质文化遗产评定中具备了基础条件。

关于龙泉码的使用，前人对比了《勤余文牍》《龙泉马价书》等文献记载的异同。^[16]但是，各研究忽略了一些木作行业书籍中关于龙泉码的相关记述，如《营造法原》明确记载了龙泉码在我国长江中下游林区的使用。“江西、湖广、福建俱产杉木，江西所产者称西木，湖广所产者称广木，福建所产者称建木，其性质随产地而异。西木广木大都水运，运木之法，结木为筏，筑板屋其上，以舟引之。帆墙林立，巨筏蔽江。围量用尺，以竹篾作软尺，伸曲自如，上漆线刻尺寸，古称滩尺。苏州人称为会同篾，疑为围桶篾，每尺长合公尺三十四公分，亦称官尺。自改用市尺，每尺长照官尺九八折，合公尺三十三点三公分。围量方法：先量木之围圆得若干尺寸，合若干码。亦称龙泉码。码为计值之单位，分为两、钱、分。而以码折合时价。清时每码一两，贯钱一千。曩岁批发用现银或纹两，苏州则用银圆计算。每码一两，值二十贯，计银二十两。苏州则为二十圆。另加捐税、佣金、水脚、缆之费。后改用纸币。普通广木码价亦较西木为贵，围圆至二尺止。二尺以上，每两码约加一半以上，须看货论价围量尺寸，以半寸进一码。如七寸而七寸半，一尺而一尺零半寸。量见七寸，折码一分，而码之递加，不依等级比例，圆量愈大，码之增加比例亦愈大，称为转贯加码其制有一定，围见四尺以上，码子递加特多，称为飞码。”^[17]这是目前少有既交代龙泉码测量计算方法，又记录码的各种折算方式的著述。

清道光《河工器具图说》称龙泉码使用的尺子为“围木尺”。“其制每尺较铜尺大五分，较裁尺小三分，其质以竹蔑熟皮藤条为之，均可专备围木植之

用，俗例‘龙泉码’，离木鼻关口五尺围起。”^[18]清朝及民国时期，各木行为统一（滩）尺的规格和精度，在南京镇江定点制作，镇江所制的官尺为便于换算成公制，将原尺的每寸约 0.34 分米调整为约 0.33 分米，故而 1 尺大致只有过去的九成八长度，因此也被称为“九八滩尺”。不同林区关于码子计算和转贯的方式有些微不同，下面介绍一下遂川林区的龙泉码计算方式。

用龙泉码测量和计算木材需要 7 个步骤。①围量。计算码两统称为“围量”，围尺从杉条木的莖部起五尺五寸过四指处围量圆周。②材质标准。杉木八寸以上的为正木（即规格材），不足八寸的为“花校”，花校不计码分，按根计价。③木材缺陷及处理办法。遇空莖破烂、尖短、弯皂、水眼等缺陷，视实际情况酌情除尺。④计算及码分。计位数是两，十分为一钱，十钱为一两。⑤“转贯”。按木材大小及其使用价值进行“转贯”，具体办法是：八寸至一尺，每加大一寸而“转贯”进位五厘。……五尺以上木材以此类推逢一至五，六至十加翻进位。⑥按木材优劣划分三等九级，称为“品色”“庄口”。⑦码印及打法。成交后，买方在木材上刻上所属商号的码印，又叫“斧印”。

特别值得一提的是斧印，张应强认为，“斧印”制度是整个木材采运过程中逐步形成的一套以标记木植为中心的严密的权益保障制度。^[19]事实上，斧印不仅表达了木材产权的归属，还包括一整套社会信用体系。

在木头上打印，对于依赖木材贸易为生的地方社会很重要，它实际上是一个商品评级体系，每一次量码子打斧印确认木材，实际上认定的是木材的等级，材积只是恰好与木材的等级相关。有研究发现，最小的 1 滩尺木材每立方米的码价不足 0.4 两，最大的眉围 7 滩尺木材每立方米则达到 50 两，他们之间的单位码价相差 125 倍，说明龙泉码价与材积的大小有关但不是——对应的。^[20]材积大质量好的木材级别自然会更高，而小于一定材积的木材，特别是有严重缺陷的木材，都是不堪用的，即使材积再大也是最劣品级，这与此类商品的性质和使用方式是直接

相关的。而转贯这一过程事实上是对不同等级的木材进行定价,该定价体系非常复杂。与复杂的定价体系相对的,是简化的交易程序,这一体系仿佛如今大宗商品的标准化合约,在给定不同等级木材的价格比之时,只要调整计价数量便可以轻易算出大宗商品的总价。

综上所述,龙泉码在漫长的历史发展过程中,一直充当长江流域杉木产区的计量标准、商业标准和信用标准,它是长江流域社会经济结构的重要组成部分,在相当程度上发挥了组织社会生产和协调社会结构的作用。它的产生不仅服务于某一特定的人群,还成为民间自发遵守的标准,客观上推动了明清时期长江流域的经济社会一体化进程。

二、作为非物质文化遗产的龙泉码

进入20世纪中期以后,我国开始了中国式现代化进程。木材产业也是如此,1954年至1960年,第一版国家标准“杉原条”和“杉原条材积表”相继推出,很快便替代龙泉码在杉木流通环节中的地位。值得一提的是,根据笔者对国家标准的查询,杉木至今依然是唯一单独设立的以某一木种为名的林业国家标准,这和龙泉码在历史上的地位应是有关的。由于国家标准的变化,龙泉码在1954年从国家层面被废止。中华人民共和国成立后,绝大部分林场变为国营或是集体经济的一部分,国营与集体经济严格执行国家标准,事实上龙泉码已经不再在林业生产实践中使用,这使得龙泉码遭遇生存危机。

2014年,在龙泉码停用60年后,由遂川县文化馆申报的“遂川龙泉码测树”项目,正式入选江西省非物质文化遗产代表性名录,成为省级非遗。该项目在申报非遗的过程中出现了一些状况,一定程度上能够体现以龙泉码为代表的非物质文化遗产面临的社会困境。

首先遇到的是分类问题,联合国《保护非物质文化遗产公约》第一章就将“非物质文化遗产”界定为:“被各社区、群体,有时是个人,视为其文化遗产组成部分的各种社会实践、观念表述、表现形

式、知识、技能以及相关的工具、实物、手工艺品和文化场所。这种非物质文化遗产世代相传,在各社区和群体适应周围环境以及与自然和历史的互动中,被不断地再创造,为这些社区和群体提供认同感和持续感,从而增强对文化多样性和人类创造力的尊重。”^[21]我国非物质文化遗产分为十大类别。由于龙泉码是一套林业标准,当时难见申报先例,当地牵头申报的干部和专家都不确定其以何种分类进行申报。据说当时有两种申报意见,分别是传统技艺和民俗类,两方面都有较为现实的考虑。

以传统技艺申报最直接的好处便是具有很强的可操作性。由于遂川县在2008年已成功将“狗牯脑茶制作技艺”申报为江西省非物质文化遗产,相关的牵头干部和专家对该门类的申报比较熟悉,对材料制作与论证的流程比较熟练。另外,以制作技艺申报,短期来看更具有开发相关产品的可能,更容易推动县域经济发展,产生经济效益。

而以民俗类申报的主要逻辑是,龙泉码是一种科学、实用、简便的木材计量标准,在本地区特殊的自然与人文生态中传承,属于传统的民间知识和独特实践方式,符合民俗类非遗的申报条件。

现实的申报过程颇具戏剧性。“遂川龙泉码测树”项目以传统技艺类别提交申报书,在省级专家会评审阶段,评审专家一致肯定龙泉码作为非物质文化遗产的价值,但却指出“遂川龙泉码测树”不应为传统技艺而应归为民俗。最终,其被纳入江西省非物质文化遗产代表性名录民俗类别。

目前,我国国家级非遗项目名录中,属于传统的民间知识和独特实践方式或生产生活习俗类的非遗项目主要有珠算、查干淖尔冬捕习俗、长白山采参习俗、鄂温克驯鹿习俗、蒙古族养驼习俗、柯尔克孜族驯鹰习俗、装泥鱼习俗。这些项目要么是珠算这类在历史上占据非常重要地位,甚至是中华文明重要象征的项目;要么是有间接产品与展演功能的项目。它们的传承方式往往与展演脱不开关系,最具代表性的便是广西壮族自治区的“东兴高跷捞虾习俗”,通过发展民族旅游,进行商业开发,有学者将这种开发模式定义为非物质文化遗产的结构—功能转型。^[22]由此可见,这些项目的经济动能便是出售产品和收取

演出门票，然而龙泉码的传承困境便在这里体现出来。

如果将龙泉码的间接产品视为木材，但木材是一种原材料，与个人消费基本没有关系。龙泉码的展演是无法为木材的运销赋能的。其次，由于测树是一种传统林业生产方式，这直接导致龙泉码的展演很难开展。它必须同时具有很宽阔的场地并积存大量木材，这在展演上是很难做到的。这就使它成为一个纯粹的保护项目，难有经济属性，难以进行活态传承。

遂川县曾经尝试将龙泉码进一步申报为国家级非物质文化遗产代表性项目名录，但龙泉码是一种木材计量方法，属于传统的民间知识和独特实践方式，应属民俗类，而非传统技艺类。由于最初申报是以传统技艺类别为目标，因此侧重于技艺阐述，在老一辈懂得龙泉码的传承人凋零后，已经无法得知过去在龙泉码的传承过程中所形成并以口传身授方式相沿的，包括专用语言、行为规则、组织方式、道德操守、操作技术与禁忌、野外生存技能、专用工具器物等多方面的独特习俗，以及龙泉码这一习俗中所蕴含的民俗信仰、道德规范、环保意识和传统技能及其对当地民众精神状态和生活理念的影响。这使得非遗传承成为一个需要从过去的历史记录进行还原的事情。从这个角度来看，对这类遗产进行保护我们应该探索更好的方法。

结 语

非物质文化遗产的基础是它的社会性，重要的是它与人之间的关系。任何一项非物质文化遗产项目，都存在于整个民族文化的宏大系统当中，抢救和保护这些遗产，前提便是不能割断其与相关环境和背景的联系。在一些情况下，由于忽略了其与存在环境的血肉联系，我们保护这部分遗产的初衷可能收不到令人满意的效果，甚至适得其反。^[23]虽然有学者指出，在保护非物质文化遗产的语境下，作为日常生活的民俗一旦成为非物质文化遗产，便从其生存的文化环境中脱离出来，进入被生产、被建构的陌生

化过程，使非物质文化越来越远离其日常的生活形态。^[24]因此，非物质文化遗产保护名录中的各种项目，在现实发展过程中，发生了文化功能上的“传统—现代”转型^[25]，而在多元现代性的理念之下，保护非物质文化遗产的各方主体作为地方性知识的承载者与遗产化的行动者也衍生出不同的文化逻辑^[26]。总而言之，非物质文化遗产保护的立身之本是现代社会对于传统文化的向往、需求乃至再造。

然而，在龙泉码这类非物质文化遗产中，我们仿佛看见了另一个侧面，一些早已与群众日常生活脱离的项目，通过非物质文化遗产的申报与评定，被地方文化精英的乡土热情推动，希望获得一种文化复归。然而，这种文化复归客观上脱离了真实的社会文化场景。龙泉码作为过去林业生产中不可或缺的社会性系统，它存在的价值完全依赖林业生产，它的文化价值大部分附着在国家建设与民族建构的宏大叙事中。简而言之，自它被现代统计技术替代起，它的生命便与社会文化形成巨大的断裂。自那之后，它便只存在于文人笔记、传统技术文献中。这一现实结果以及它成为非遗的过程昭示了非物质文化遗产与社会之间的重要张力与现实困境，即地方保护非物质文化遗产，更多是以地方的经济发展与文化感情为考虑因素，但这与非物质文化遗产保护的初衷存在一定矛盾，因为非遗保护关注非遗本身的社会性以及其在凝聚社会共识上的作用。

保护非物质文化遗产，是保护它的本真性，以及其与社会之间的联结。这个问题背后其实是文化路径与社会路径的选择，两者并无高下之分，只有结果之异。它也是一个两难，即在非物质文化遗产保护中，我们应该保留更多的传统文化以指导我们的精神生活，还是应该更多从社会实践的现状中寻找其与传统文化的联结点，去丰富我们的精神世界。当文化精英们在非物质文化遗产保护的大旗下，寻找文化复归与精神寄托时，往往也受制于现实的经济社会情形，如何更好保护与传承我们的传统，开辟我们的未来，仍是一个值得讨论的问题。

（责任编辑：兰 维）

注释:

- [1] 信春鹰:《中华人民共和国非物质文化遗产法释义》,法律出版社 2011 年,第 8 页。
- [2] 高丙中、赵萱:《文化自觉的技术路径:非物质文化遗产保护的中国意义》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2014 年第 3 期。
- [3] 黄永林:《“文化生态”视野下的非物质文化遗产保护》,《文化遗产》2013 年第 5 期。
- [4] 宋俊华:《论非物质文化遗产的本生态与衍生态》,《民俗研究》2008 年第 4 期。
- [5] 李荣启:《民俗类非遗在当代的保护与传承》,《艺术百家》2018 年第 6 期。
- [6] 龚浩群、姚畅:《迈向批判性遗产研究:非物质文化遗产保护中的知识困惑与范式转型》,《文化遗产》2018 年第 5 期。
- [7] 刘明阁:《论民俗类非物质文化遗产的传承、保护和利用》,《江汉论坛》2012 年第 10 期。
- [8] 宋俊华:《非物质文化遗产特征刍议》,《江西社会科学》2006 年第 1 期。
- [9] 徐赣丽:《非物质文化遗产的开发式保护框架》,《广西民族研究》2005 年第 4 期。
- [10] 周大鸣、石伟:《遗产旅游与乡土社会——关于灵渠文化遗产的旅游人类学研究》,《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》2011 年第 2 期。
- [11] 董丽霞:《民国时期湖南竹木贸易研究(1912—1937)》,华中师范大学 2022 年博士学位论文,第 90—96 页。
- [12] 李焯:《杉木在古代建筑实践中的应用》,《华中建筑》2004 年第 1 期。
- [13] 李伯重:《明清时期江南地区的木材问题》,《中国社会经济史研究》1986 年第 1 期。
- [14] 刘志伟:《从“清水江文书”到“锦屏文书”——历史过程和地域文化结构中的县域价值》,《原生态民族文化学刊》2021 年第 1 期。
- [15] 袁轶峰:《清代清水江流域客民与地方社会变革》,《原生态民族文化学刊》2023 年第 1 期。
- [16] 张德成:《杉木龙泉码价定价方法考证及应用前景探讨》,《林业经济》2018 年第 12 期。
- [17] 姚承祖等著:《营造法原》,中国建筑工业出版社 1986 年,第 90 页。
- [18] [清] 麟庆撰,武强整理:《河工器具图说》,中国水利水电出版社 2021 年,第 10 页。
- [19] 张应强:《木材之流动:清代清水江下游地区的市场、权力与社会》,生活·读书·新知三联书店 2006 年,第 188—189 页。
- [20] 张志云:《龙泉码价探讨》,《农业考古》1999 年第 1 期。
- [21] 联合国教育、科学及文化组织:《保护非物质文化遗产公约》, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_chi, 2024 年 2 月 15 日。
- [22] 陆霓、张继焦:《新古典“结构—功能论”:非物质文化遗产作为现代产业发展的内源性动力》,《内蒙古社会科学》2020 年第 1 期。
- [23] 刘魁立:《非物质文化遗产及其保护的整体性原则》,《广西师范学院学报》2004 年第 4 期。
- [24] 刘晓春:《谁的原生态?为何本真性——非物质文化遗产语境下的原生态现象分析》,《学术研究》2008 年第 2 期。
- [25] 张继焦:《文化遗产的“传统—现代”转型——从“二分法”到“四分法”》,《西北民族大学学报(哲学社会科学版)》2020 年第 2 期。
- [26] 赵萱:《论广东醒狮的多元传承路径》,《文化遗产》2023 年第 5 期。

Cultural Rehabilitation and Social Dilemma of Intangible Cultural Heritage: The Case of Longquan Code in Suichuan, Jiangxi Province

Xiao Mingyuan Zhu Luhua

Abstract: The Suichuan Longquan Code is a method of measuring and valuing China fir that originated in Suichuan County, Jiangxi Province, and played an important economic and social role during the Ming and Qing Dynasties. Therefore, it was included in the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Jiangxi Province. However, when forestry production was changed to the metric system, the social role of the Longquan code in the historical period became disconnected from reality. The process of declaring the Longquan Code for inscription on the Intangible Cultural Heritage is a restoration of the local culture, which reveals the social problems that exist in the current safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. In the safeguarding of intangible cultural heritage, the protection of the authenticity of the items and the protection of their connection with the real society reveal the choice of cultural and social paths for the safeguarding of intangible cultural heritage. The reality of the Longquan Code highlights above dilemma.

Keywords: Longquan Code, China Fir, Intangible Cultural Heritage, Industry Standard

南海神庙祭田问题考论

——兼谈明清祠宇管理权之变

赵磊

摘要：南海神庙在明宣德年间屈氏捐献之前即有祭田，屈氏失去所捐之田控制权的主要原因是清初祠宇管理权的改变以及屈士煌等人的明代遗民身份和反清立场，周边乡民对神庙田产经济利益的争夺只是次要原因。屈氏祭田事件见证了明清之际佛教势力受到地方官府支持，并最终成为南海神庙及其附属财产法定管理者的变迁历程。巫、僧、道作为南海神庙的直接管理者，三者和管理地位、人群特性等方面具有共通之处，且存在接续和替代关系。

关键词：南海神庙 祭田 屈士煌 僧道 管理权

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0045-09

南海神庙始建以来，其祠宇及附属财产相继经历了隋代“巫”管、唐宋“庙令”管、元明清“僧道”管等三个时期，笔者曾撰文对唐宋“庙令”的基本情况初步探讨。近年，史明立《波罗诞“五子朝王”与“十八乡各奉六侯”——明清地方社会争夺沙田利益的结果》^[1]（下称“史文”）一文指出屈氏在祭田问题上的功利性，为研究该问题提供了新思路。然而，祭田问题实与明清南海神庙管理权及当时的政治环境密切相关，本文即从此点着手，以期对相关研究有所裨益。

一、神庙祭田基本情况

南海神庙祭田之起源，此前学者多依屈士煌《南海庙施田记》、屈大均《广东新语》的记载。不过，详考二人之记载可知，《南海庙施田记》仅载明宣德年间屈氏十世、十一世与十二世祖向神庙捐献祭田的过程与田产的大体情状，对本次捐田是否为神庙首次获得祭田并无判断。而屈大均之文则不然，其

在述及此事之前即作断言，“庙向无祭田”，又言“予从兄士煌有碑志其事”^[2]，可知大均之文在《南海庙施田记》后，且神庙在宣德之前无祭田之说源自屈大均。清乾嘉时期崔弼辑《波罗外纪》对神庙祭田记载不止一处，其中“祭田”一节完全依《广东新语》；而“陈蓬觉祠”一节，则载宋末元初时已有陈氏向神庙捐田，其言曰：“公名大震，宋宝祐进士，吏部侍郎，知全州。亦舍地入庙以广庙基者。”^[3]陈大震在元大德七年（1303）《重建波罗庙记》中称“约居二十年，有田数亩在庙傍”^[4]，不知此田是否捐献入庙，但同样证明陈氏在神庙旁有田产存在。又知，清乾嘉时期神庙旁仅有屈氏、陈氏两家宗祠，亦证明陈氏曾捐献祭田，故能与屈氏获同等殊荣。祭田制度始于宋代，学界有范仲淹首创与朱熹创设两种观点，至明宣德已200余年，很难相信向神庙捐田始于明代并由屈氏首创。故，屈大均言“庙向无祭田”乃未经考证之语，当不真。

关于祭田数量，屈士煌曰：“若波罗、海心沙、东马廊、西马廊、北山田共五顷六十余亩，以供祀

作者简介：赵磊，广州海事博物馆副研究馆员。

光绪十六年番禺知县杨荫廷分理南海神庙祭田情况表

管理权属	田产名 / 位置	亩数	备注
凝真观	缺	共□□□十余亩零	
	缺	共税田□□五亩	
	观西北墙外路边田	四坵, 税五亩余	
	省河南黄岗头税田	/	四两八钱
	不详	一百二十余亩	
	不详	三十余亩	
	捕狗窠、铁炉坑	八亩	
	大洲围	三十九亩	
	省城黄仔塘田、□□山地	/	租额□□□一钱
	水迳坑村、吉贝岗村、鸡公塍村、区涌村、鹿步村	缺	
	茅岗村、横沙村、南岗村、细墟、花县	不详	碑载：“朝代年□, 不知亩数”
海光寺	缺	□□□十余亩	
	不详	□□十余亩	
	缺	缺	碑载：“土名□□□□合共税□□□□亩余”
	不详	三十余亩	
	龙潭村之僧洞脚、金狗洲	十一亩	
	围涌村之大洲头、波罗坑	十六亩	
	赵波围之东门口	四亩	
	横沙之白杭塾	缺	碑载：“税田□亩”, 或不足十亩
	笔村之村前	三亩	
	文围村之水埗埔	十二亩五分	
	西洲圳口之石寮	十一亩二分	
	长湓村之尾窑冈	七十二亩	
	小迳坑之庙坑	八亩九分	
	乌涌墟竹园	二亩三分	
	茅岗村之牛尾坵、塾村前长冈尾	十四亩二分	
鹧鸪坑、鹤浦坑、沧水坑、□□坑	八十余亩		

事。”^[5] 大均则言：“三公施田六顷六十八亩，在波罗、海心沙、东马廊、西马廊、深井、金鼎、石鱼塘。田乃潮田，岁一熟，淤泥所积，子母相生，今又增数顷矣。”^[6] 二人所载屈氏捐献祭田的地理位置有所不同，数量方面屈大均之言多出屈士煌近 20%，固因沧

海桑田“淤泥所积”有所增加，亦可知屈大均所言并非屈氏最初捐田之情况。明代除屈氏外，亦有他人捐献田产，如天启元年（1621）叶廷祚言：“业捐庙前腴田壹拾亩，为本庙香火之资。”^[7] 数量虽不及屈氏，然属膏腴之田，质量逾于前者。

清中前期，神庙祭田增减情况史料缺载，然至清末则有详载。光绪十六年（1890）《番禺县谕示碑》记载其时神庙田产详情，且番禺知县重新分理凝真观、海光寺所管祭田事亦是一个典型案例，值得仔细探讨。由于碑上文字脱落不清者较多，故要对所记诸事进行一定的梳理。首先，碑载开展田产分理事宜的知县为“钦加同知衔、署理广州府、番禺县正堂杨□□”^[8]，宣统《番禺县续志》载光绪十六年共有杨文骏和杨荫廷两位知县，其中，荫廷“山西人，拔贡”，“十六年二月，再任”，首次任职为“十三年，署任”^[9]，当年十月亦曾陪同伊克坦祭南海神，且《清德宗实录》载该年三月十二日杨文骏已为“德庆州知州”^[10]，并因事受到皇帝嘉奖，故可知该知县应为杨荫廷。

其次，碑中详列了分理后南海神庙祭田情况，现整理如上表。由表可知，南海神庙祭田的空间层次有：一是神庙周边，如凝真观西北墙外等；二是番禺县鹿步巡检司管辖范围，如茅岗村、横沙村、南岗村、笔村、乌涌等；三是番禺县外，如省河南、省城黄仔塘田、长湓村、花县等。与明代相比，《南海庙施田记》所载最初捐献之祭田仅限神庙四周，东、西马廊，北山以及波罗、海心沙，后者“波罗”指波罗江，位于神庙南侧；屈大均所载，新增之深井亦在江中岛上。而至清末，神庙祭田并不局限于庙周围，而是散布于广州下辖番禺、南海、花县等处；从田产数量可知，凝真观管理超过二百亩，海光寺管理超过三百亩，因数量额度多有缺失，难以与明代情况进行直接对比。

二、屈氏捐田事件探析

史文通过考察明宣德间屈原裔、屈鉴、屈怀义等人向神庙捐田，至清初屈士煌、屈大均时逐渐失去庙附近田产的控制权，终至光绪年间几乎退出相关田产控制等过程，认为乡民通过控制庙周田产之目的在于“将自己纳入时代潮流中，以分享南海神庙的‘正统’意义及周边沙田带来的经济利益”^[11]。此说具有一定道理。不过，该情况仍有进一步探讨的空间，兹分析如下。

其一，《南海庙施田记》所作时间。《南海神庙碑刻集》据屈大均曾作“予从兄士煌有碑志其事”之言，因屈大均卒于康熙三十五年（1696），故推测该文作于康熙三十五年前。^[12]陈伯陶《胜朝粤东遗民录》载屈士煌：“字泰士，一字铁井，年十六补诸生，与兄士爆往来陈子壮军中，图义旅相犄角，李定国之撤兵还黔也。士煌方聘妻苏，不及娶，即与士爆西入滇，徒步瘴乡，艰辛万状，既致命。因上书引宋陈亮故事，陈三大计六要务，且极言可望之恶，授兵部司务试职，方司主事。及可望平，诸臣以覃恩晋阶，兄弟为撰诰命，及谢表日，不暇给，已而留守汉阳王马进忠弃贵阳走。士煌愤恚上章，数其失律、弃城、不战三罪不报。云南破，还家，母刘尚存，相持恸哭，而所聘妻苏已郁邑死矣。同产五人，兄士爆、弟士煜、士灼、士熿，皆贤而有文，先后卒。独士煌奉母，匿迹山村，以笔墨代耕稼，及闻桂王之变，须发皓白，容颜枯瘁，望之如七八十岁人。乙丑，母年已八十余，士煌竟先母歿，年五十六。”^[13]观屈士煌之经历，一生为明朝尽忠，年轻时效力行伍，回乡奉母时亦心忧前朝，可谓因之耗尽心力。士煌卒于康熙二十四年（1685），可知士煌回家奉母时长最多十年。《南海庙施田记》又称：“自鼎革后，兵燹频仍，旧碑苔藓，其田亦多芜没不治。”^[14]所谓“兵燹”或指三藩之乱。建藩广州的尚可喜、尚之信是三藩之一，故神庙周边难免兵戈滋扰。尚之信覆灭于康熙十五年（1676），加之《南海庙施田记》文辞中透露出极大的悲愤心境，故可知其很可能作于康熙十五年后、二十四年前，即士煌晚年。

其二，屈氏捐田之目的。屈士煌述屈氏先祖捐田目的曰：“神之赫濯甚矣，祀典隆钜，固无以加，然有祠千余年而竟乏一石之租，三亩之税。朝廷漉祀而外，岁中四时荐享，牲腍萧脂之费何出？奉祀事、司洒扫、代嘏祝者，衣食奚资？即四方宾旅游观者，饗殮酒茗胡给？于是各蠲田……以供祀事。”^[15]即屈氏族人虑及神庙祭祀、洒扫、供奉、宾旅等使费无固定供给，故捐田并以田租作为神庙诸项费用来源。此举另一目的为：“然而皆获阴谴。吁，可畏哉！吾族自三祖施田以来，神日降庥，子弟多能沐诗书之泽，翱翔显于世。”^[16]即通过捐田与南海神、神庙建立

一种神人相通的联系，望以此得到神灵庇佑。虽然，以上目的皆与屈氏族人的现实需求相适应，但在道德层面不仅无任何越界过分之举，相反十分正当且高洁。

然而，在探讨祭田功利性之前，需要思考的是，卖出、捐献、转让等行为实质上是失去或降低自身对田产的控制权以及相关收益（至少是短期收益），而非因捐田行为增加控制权或更多地分享田产租税利益。换言之，屈氏通过出让自身部分利益，才能获得与神庙之间的特殊关系。元明时期，神庙由道士管理，屈氏捐献后，田产则由屈氏族人与道士共管，即《南海庙施田记》所述“以庙之羽士司其籍，列田形税亩册籍条约，勒石于左庑下”^[17]之言。清代，神庙由僧道共管，屈大均曰：“庙中有道士一房、僧二房，收其租谷。岁仲春十二、十三日，有事于庙，萝壁子孙主道士，秋泉、南窗子孙主于僧。”^[18]田产由屈氏子孙与僧道共管。屈士煌于僧道共管亦有言曰：“兹者田以渐治，祀以益修，僧、道交司之说，久而不变可也。其田广长短狭，说见《庙志》。旧税载鹿步三图四甲陆光仓户，后改僧户，后改南海神田户。”^[19]其中“陆光仓户”，天启元年叶廷祚亦曾提及：“道士陆光仓、陈嗣乾等欣逢盛典，遂募缘增饬神像，而殿庑官舍，亦且自捐，焕然修饬。”^[20]可见，明末时“陆光仓户”实为道士，至清时才改为僧户。此处亦反映出明清之际神庙管理经历了由道士管理改为僧道共管的变化。

从屈士煌言辞中可以明显看出其对上述祭田管理等事宜存在不满：“自是以迄于今，潮淤越增，则壤益广。若有阴相之者，复染指焉，至于强有力者，竟欲负之而走……于是族之绅耆、文学，请于当事，俾浮屠、黄冠交司其租税之出入，虽吾子姓，毋得越俎焉，示公也。呜呼！巢许让天下，而市道细人至于较铢锱，今有人割不訾之膏壤，以荐馨于神，乃有耽耽逐逐，窃神脂以自润，宁不愧于心坎？”^[21]屈士煌不满有二。首先，屈氏被排除在田产管理之外，与神庙的特殊关系断绝，即南海神以后无法为其家族提供特殊庇佑，故言自施田后屈氏子弟读书有成、已深受神灵福泽，其意为南海神之恩泽其族人，他人无法人为阻断。需要注意的是，明代神庙田产由屈氏族人与道士共管，到清代由僧道共管，僧人田产至少

有一部分原属于屈氏，正是清代神庙管理权的变化，导致屈氏失去部分原有土地的控制权。其二，除僧、道外，屈士煌批评的人当中所谓“强有力者”应指官府。明清鼎革之际，广州及其周边地区许多仕宦家族因政治立场受到打击，如博罗韩氏因抗清被灭族等。屈士煌亦如此，其原为明末遗民，自十多岁起即入明军并与清军战斗，故清一统华夏后，屈氏实属前朝旧臣，神庙乃国家祭祀场所，官府将其排挤出祭田管理者之外，实属自然。或许，屈士煌果真见到僧道等人窃神庙租税以自肥，然其不满主要针对的是官府及其改变祭田管理权的做法。

另外，大环境影响神庙祭田问题。明代田产问题多次出现于神庙之中，如成化时，余志重修神庙前之职司即因“田土不清”而“理之”。^[22]又如万历初，番禺知县江宗棐整理全县田土，“凡土壤之肥瘠，疆理之广狭，咸履亩而视之，悉得其情状矣”^[23]，其公允且廉洁的举措，受到民众拥戴并立碑于庙中。故，田产本身是传统社会中最重要财产，民众对其争夺亦属自然。在争夺利益时，南海神庙似乎亦曾受冲击。《明史·徐文溥传》载其“抚按请移近地便养，乃改福建。寻迁广东副使。上言十事，多涉权要，恐贻母忧，复引疾归。行至玉山卒”^[24]。即于嘉靖二年（1523）七月自福建布政使司右参议升为广东按察司副使，万历《广东通志》载其任职期间曾“毁去夫人像，乡民尊称夫人曰‘感应圣后’”^[25]，虽未有它证，然万历距嘉靖为时不远，其言似有所依。

综上，屈氏最终失去祭田控制权的主要原因在于清代神庙管理权的改变及屈士煌等人的反清政治立场，次要原因才是田产利益争夺。需要指出的是，其一，屈氏祭田管理权，与僧道对神庙本身的管理权不同，祭田仅是神庙的附属财产，南海神庙属于国家祭祀场所，僧道在地方政府的监管下拥有神庙日常管理以及附属财产的管理权，屈氏不拥有神庙的直接管理权。其二，明代屈氏以外诸姓捐献田产的管理情况暂不清晰，无法断定是否也由屈氏管理。其三，从供奉的角度来看，向神庙施以供奉是民众表达虔诚的重要方式，如唐代之铜鼓、明景泰六年（1455）铁钟及万历元年（1573）铁鼎、清代嘉庆五年（1800）“铁梨镶金丝楠木屏风”等，信众借“波罗诞”庙会

之机，施以供奉并表达虔诚之心。祭田性质，亦属供奉一类，与上述诸物无异，所起到的祝愿目的亦相近。所不同者，祭田可以持续带来收益，利益之争自然与之相随。

三、神庙管理权的演变

屈氏祭田事件揭示的清代南海神庙管理权的改变值得仔细梳理。神庙在隋代初建时，以“巫一人”管理，唐宋时期以“庙令”管理。不过，宋代“僧道”似乎已参与神庙管理，如庆历二年（1042）《中书门下牒》、皇祐二年（1050）《南海广利王庙碑》碑阴“祖无泽”题名、皇祐三年（1051）《大宋新修南海神广利庙之碑》碑阴“田瑜”题名、至和元年（1054）元绛《南海神祠状碑》中，皆有僧人同行或参与刻碑。至和元年元绛《敕祀南海神庙记》载“又命道释之会，凡十夕旦，以答王灵麻”^[26]，僧道参与祭祀活动。此外，宋代还有扶胥镇灵化寺住持休咎禅师劝“南海神庙归入佛门”的故事，王元林认为“说明了扶胥镇的宗教场所并非单一，香火分享”^[27]，也佐证了宋代南海神庙周边宗教势力的较强影响力。马晓林认为，元代“岳镇海渚祠庙除了个别没有日常职守的（如南镇），其他都是由道士管理的”^[28]。南海神庙由道士负责管理的直接史料目前仅发现至大元年（1308）刘光远《祀南海王记》关于“通真观复凝妙法师、广州路道录兼提点庙事刘道纯立石”^[29]的记载。道士凝妙法师的职务为“提点庙事”并负责为祭祀活动刻碑立石。如上所述，僧人于宋代活跃在南海神庙多种官方活动中，在元代虽退出神庙直接管理，其势力并未完全消失。岳镇海渚祠庙情况似可做参考，以中镇庙为例，其周边长期有较强的佛教势力，如兴唐寺，“在中镇庙东南里许，唐贞观元年敕建。宋初改为崇胜院。金熙宗时罹于兵火，焚毁殆尽。大定二年（1162），僧法信等募化修复，仍以崇胜名院。元明皆称兴唐寺。乾隆初改为兴隆寺，旋复改今名”^[30]。还有慈云寺，“在中镇庙之东，山上相距十里……唐贞观三年敕建……明季寺尚盛，经清光绪丁丑大侵之后，渐就荒废”^[31]。又有广胜寺，“距中镇庙五十里。寺二：其一在山下，唐大历四

年建……清顺治十四年，寺僧真虔等增葺前、后佛殿，上、下方院”，又有红崖寺，“在广胜寺北，相距七里，北周建德中建”^[32]。各寺兴建早、持续时间长，历代文人往来多有题咏，在周边形成一定影响力。其他如西岳庙，道教占有重要地位，而北镇庙则佛教寺庵占绝对优势。可知，自隋代以后，岳镇海渚祠庙有十五六处之多，它们散布国内，受朝廷礼制整体约束的同时，也受各地方文化氛围影响，各地岳镇海渚祠庙在管理上存在一定的差异性。因此，南海神庙某个时期道重或佛重，均不能说明另一方销声匿迹。

明初，南海神庙由道士直接管理的记载较多。洪武二年（1369），徐宏《重修南海庙记》载该碑为“广州元妙观住持领波罗庙焚修萧德舆立”^[33]，神庙由“广州元妙观住持”兼管。元妙观唐时为开元寺，宋时为“天庆观”，学者考证“天庆观在元成宗元贞元年（1295）改称元妙观”^[34]，徐宏所记显示明初仍因元名。景泰六年，鹿步司等官员造钟一口敬奉南海神，钟铭曰：“景泰六年岁在乙亥□月吉日重造钟，敬奉波罗庙南海神永远供养。喜舍信官鹿步巡政司、本同流官、巡检、本庙道士。”^[35]“波罗庙”为南海神庙的别称，参与人员有“本庙道士”，表明此时已有专门的道士管理神庙。除日常管理外，明代还有不少僧道参加官方的各种活动。其一，代行祭祀。较具代表性的是嘉靖十一年（1532），世宗接受大学士李时、吏部尚书夏言的建议，通过祭祀岳镇海渚和远近名山大川求取子嗣，由于崇信道教，在祭祀南海神时着意委派道士周大同为钦差，“通判陈邦杰、经历朱彦廷、训导吴梁栋”等官员则陪同祭祀^[36]。嘉靖十七年（1538）求子之事成，世宗再派道士周大同为钦差到南海神庙祭祀致谢。其二，修葺庙宇。天启元年重修南海神庙，“遂以吾乡太史陈公摄其事，道士陆光仑、陈嗣乾等欣逢盛典，遂募缘增饰神像。而殿庑官舍，亦且自捐，焕然修饰……而于道人之募，复捐助焉。既报竣，道人谓余尝往来兹庙，习闻灵应之迹，当以一言纪其盛”^[37]。道士在筹措资金、宣扬神迹等方面颇多作为，受到官府肯定。

值得注意的是，明清之际诸多僧人写了不少以南海神庙为主题的诗文，例如释德清的《题达奚司

空》诗、释函昝的《南海神庙》和《浴日亭诗》、释今释撰《南海神祠》诗等，不一而足。这类诗文是明末清初佛教势力在神庙周边回归的旁证。

清代，神庙由海光寺僧人和凝真观道士共管，屈氏祭田之事即是例证。清时，天津、云南太和县以及广东新安县等地皆有“海光寺”。番禺县“海光寺”之名最早则可追溯至唐代，宋《太平广记》载唐贞元年间有名“崔炜”者曾在番禺“游海光寺”^[38]。晚唐诗人李群玉《怀初公》诗云：“不见休上人，空伤碧云思。何处开宝书，秋风海光寺。”^[39]宋王象之《舆地纪胜》载：“休咎大师，姓梁氏，新兴人。武后时游罗浮山，元和间至番禺县扶胥镇，夜憩南海庙，师语王曰：‘闻王性严急，舟楫遇风溺死者众，愿王勿为。’师授三皈五教而行，至广州住海光寺。卒赐谥‘……’（原文缺），寺今为灵化寺。”^[40]唐时名“海光寺”，至宋改为“灵化寺”。不过，唐宋之“海光寺”“灵化寺”具体位置皆不同于清代之海光寺。休咎大师先是“夜憩南海神庙”，授南海神“三皈五教而行”，后至广州，“住海光寺”，可知寺与神庙之间存在一定距离。宋方信孺《灵化寺》诗前小序曰：“寺在扶之北五里”^[41]，而清乾隆时期“海光寺”则“在波罗庙侧”^[42]，可见，宋时之灵化寺非清代海光寺。清代海光寺“在庙内东边。僧二房，与道士分理庙租香火”，寺内僧人有时不太守规矩，“每岁二月神诞时，百货丛集庙门。寺里则摆卖字画、洞碑、古帖、虫鱼、卉木，铺张尽致；闺房秘器，淫褻之图，罗列神前，恬不为怪”，以此获取利益，又谓“有袒腹佛盘睡其左，游者必摩挲其脐，谓可求子云”，置僧人身份于不顾，迷信众人。^[43]凝真观之名最早亦可追溯至唐代。唐怀州（今河南焦作、济源一带）、宋闻喜县及巫山县、明宁化县等地皆有凝真观。番禺凝真观史料缺载，唯有清《波罗外纪》载其“在庙西侧，道人所居。凡官府来祭，斋宿于此”，但“使者、承事泛览庙内历朝碑文，必责僧道拓碑以呈，纸料工价，不敢推诿”，道士为免除拓片负担，竟“将往代名公鸿文巨制，效淮西推倒十已七八，仅扫韩、苏一二纸，聊以塞责一片”^[44]。

光绪十六年重理南海神庙祭田事皆因海光寺住持吉云“不守清规，擅离职役，名为两房，实则一房，

且非常在庙中司理”，经鹿步司郭巡检禀报后，报请番禺知县裁定，将吉云革退，“以法轮寺僧荣峰接充”，但不久荣峰亦遭辞退，改由华林寺僧人量聪接任海光寺主持。^[45]祭田是负责神庙日常事务僧人、道士们的重要经济来源。光绪十六年的这次田产分理中，仍将田租“分为两股”，但将“僧道三房”变为“两房”，即变僧两房为一房。在管理上，实行轮值，“僧一年，道一年，各自轮流办理”，并将僧、道各自所收田租地块“造具清册，缴县立案”。^[46]僧、道在清代神庙管理上扮演了重要角色。清成鹫有诗云：“工祝传神语，征人指路歧。禅心通陟降，逸兴入逶迤。隔壁寻僧话，沿阶引鹤随。海光钟寂寞，旦过客凄迟。”^[47]游览神庙时，特意与海光寺僧人交谈，领悟禅心。南海神神诞时，“两庀下卖签语者，卖符者，僧道巫覡，黥奴乞丐，拥杂衣冠，不可穷诘”^[48]，僧、道亦成为庙会中的重要人群。

综上，自宋代起，“僧、道”开始逐步介入南海神庙管理事务，元明时期道教势力在管理上占据主导，清代则形成了佛、道共管的局面，双方势力大体均衡。

四、“巫、僧、道”群体特征分析

“巫、僧、道”群体自隋代至清代主持和参与南海神庙祠宇管理，与神庙作为礼制组成部分的历史相始终，其特征与属性值得探讨。

第一，“巫、僧、道”群体的庙宇管理地位。南海神庙从隋代到清代的管理可自上而下加以考察。从源头来看，皇帝本人是最高管理者。由于南海神庙仅为中祀，且位于南海之滨，路途遥远，皇帝难以亲临，故常遣使代祀或遥祭。从属地来看，州县一级主官对祠庙负有直接管理责任。州一级如唐岭南节度使（广州刺史）、宋广州知州、元广东道宣慰使、明广东布政使、清广州副都统等皆负有管理之责。其中宋时明确规定“本州长吏，每月一诣庙察举”^[49]，即知州等州一级主官每月要亲赴祠庙察看一次。县一级主官中，宋代“以本县令兼庙令、尉兼庙丞，祀事一以委之”^[50]，负责庙内各类事务。元代以后，县一级主官不用直接处理祠庙日常事务，但如遇朝廷使

臣南来祭祀等情况，仍要承担一些具体事务，如元时番禺、南海二县尹、主簿等经常要为朝廷祭祀之记文刻碑立石，泰定四年（1327）番禺县尹严敬、至正十年（1350）南海县尹李文祐与番禺县尹赵宜中、至正十一年（1351）番禺县主簿余奎等皆如此。现存清雍正三年（1725）祭仪规定：“恭遇皇上谕祭南海之神……南海、番禺二县官恭捧御祭文、香帛安置龙亭内……预日番禺县至公所迎请，行一跪三叩头礼……船至波罗庙，番禺县行一跪三叩头礼，恭请登岸。”^[51]番禺知县因负属地责任，故在祭文迎请过程中扮演重要角色，上文所引光绪年间南海神庙庙田产案件由番禺知县处理，亦是此理。其三，县级官员之下便是“巫、僧、道”群体，他们是祠庙的实际管理人。虽然历代“巫、僧、道”群体在所负责任多寡、参与程度高低等方面有所不同，但这类人群需承担南海神庙管理之责。“巫、僧、道”群体在祠庙的所有行为受州县官员约束，遇到内部纠纷由州县官员处理。整体来看，南海神庙实行的是一种朝廷和地方主导、自上而下的层级管理模式，政府官员与“巫、僧、道”共同配合，共同构成隋至清代南海神庙的管理体制。

第二，“巫、僧、道”的人群特点。在古代社会中，“巫、僧、道”之间存在一定共性，特别是巫觋与道教“有着密切的关系。这种渊源关系，不仅使道教充斥着大量原始巫术的成分，也造成了道士、巫觋长期纠缠不清的局面”^[52]。更重要的是，这种共性表现在社会的普遍认识上。无论是官方还是民间都认为，“巫、僧、道”具有能“接近神灵”的“超凡”特性。这是“巫、僧、道”在传统社会中的人群属性特点，也是由隋至清的历代朝廷都在礼制体系中为他们设有一席之地并在祠宇管理过程中发挥作用的原因。

在祠宇管理时，“巫、僧、道”具备世俗性。他们接受朝廷册封，开展国家祠宇管理，主持参与祭祀甚至在中央或地方任职，其与朝廷官员亦有相通之处。现将唐宋庙令与之对比，试做分析。一是职责来源相同，庙令与“巫、僧、道”皆受命于皇帝，替天子管理国家祠宇。二是官僚体系中地位相近，都处于管理的最底层，唐宋庙令虽然是世俗官员，但除宋代某些时期由县令兼任外，其他时期地位皆十分低下，

如唐武则天时期，“诸州县官流内九品以上及在外监五品以上，皆给执衣”，但“关津岳渎官并不给”。^[53]南宋时，庙令以冗禄无用著称，时朝廷“有诏举人尝五上春官者予岳祠”，徐庭筠批评道：“吾尝草封事，谓岳庙冗禄无用。既心非之，可躬蹈耶？”^[54]徐氏所言代表了当时人们的普遍看法。三是具体职责内容雷同，《续资治通鉴长编》载：“（开宝五年七月）丁卯，诏五岳、四渎及东海等庙，并以本县令尉兼庙令、丞，掌祀事，常加案视，务在蠲洁，仍籍其庙宇祭器之数，受代日，交以相付，本州长吏，每月一谒庙检举焉。”^[55]《宋大诏令集》亦载：“五岳四渎，典礼斯在……常须洒扫，务从蠲洁，无纵士庶辄有损败。”^[56]可知庙令之职责包括政令、修葺、庙产、祭祀、卫生和安全等六大类，包含祠宇能涉及的所有事务，历代“巫、僧、道”所做之事亦相若。由上可知，因南海神庙等管理对象是国家礼制的组成部分，管理须依照礼制规范来实施，故使得“巫、僧、道”与朝廷官员存在共通之处。

最后，“巫、僧、道”间接续替代关系。总体来看，“巫、僧、道”与岳镇海渎祠宇的关系可概述为：隋唐五代偏信巫觋，元明清时更崇僧、道。在漫长的历史时期，宋代是从“巫”到“僧、道”的转折时期，朝廷和地方官府都大力禁巫，巫在朝廷礼制中几无立足之地。考察史料可知，宋时巫觋的地位远低于僧、道，仁宗时，“元扈在定州凡五年，属久旱，州吏白召巫作土龙祈雨，元扈曰：‘巫本妖民，龙止兽也。惟精诚可以格天。’乃集道士，设坛醮，洁斋三日，百拜恳祷，信宿而雨”^[57]。道士代替巫觋设坛祈雨。徽宗时，“礼部言：‘诸州神祠加封，多有不应条令。今欲参酌旧制，诸神祠所祷累有灵应，功德及人，事迹显著，宜加官爵、封庙号额者，州具事状申转运司，本司验实，即具保奏。道释有灵应加号者准此。’从之”^[58]。僧、道可以通过灵应获得赐封。具体到南海神庙等岳镇海渎祠宇管理上，此时朝廷透过行政手段，一方面清除了“巫”的政治地位，改由朝廷官员“庙令”担任，另一方面扩大僧道群体权力，参与部分管理事宜。元代以后，僧道在祠庙管理方面作用更加明显，宋代原属“庙令”的财产、安全、清洁、接待等职责全由僧、道负责。因此，在宋代存在一个

巫覡沉降，僧、道崛起与替代接续巫覡职能的过程。

综上，因社会的发展进步和统治者治理思想的不同，巫、僧、道在不同时期所处地位存在差异。不过，“巫、僧、道”的宗教身份与南海神庙曾经的礼制特性高度契合，故千余年间，二者互相依存。

余论

岳镇海渚虽属同类礼制，但山、海纳入礼制的时间及地位皆不同，其总体情形是山高于海、五岳为先。汉宣帝神爵元年前61年，“制诏太常：‘夫江海，百川之大者也，今阙焉无祠。其令祠官以礼为岁事，以四时祠江海雒水，祈为天下丰年焉。’自是五岳、四渚皆有常礼。东岳泰山于博，中岳泰室于嵩高，南岳灊山于灊，西岳华山于华阴，北岳常山于上曲阳，河

于临晋，江于江都，淮于平氏，济于临邑界中，皆使者持节侍祠”^[59]。有学者认为，这是官方对五岳祭祀制度的“正规化”^[60]，自然一同正规化的还有四渚。东、南二海祠庙则与镇山祠庙同在隋代始建，时间起点上大幅晚于五岳四渚。佛、道二教在发展过程中，大都占据名山为道场，故在五岳的管理过程中，佛、道更早地参与其中，如北魏时期的嵩山等。^[61]镇山亦如此，自唐代起深受二教影响。然而，南海神则不同，其庙位于南海之滨，相较于各大名山，其受佛道影响的原因更多地在于其“朝廷礼制场所”的身份，也更多地从属于历代统治者的礼制规定以及佛道二教在统治阶层所处地位之高低。明清时期的屈氏祭田事件是民间与官方、世俗与宗教之间的一次碰撞，是佛教被地方官府成功引入国家祠宇管理权的难得例证。

(责任编辑:李 文)

注释:

- [1] 史明立:《波罗诞“五子朝王”与“十八乡各奉六侯”——明清地方社会争夺沙田利益的结果》，北京民俗博物馆编:《北京民俗论丛(第8辑)》，中国社会科学出版社2021年，第81页。
- [2] [清]屈大均:《广东新语》卷六《神语》，康熙三十九年刊本，第7-8页。
- [3] [清]崔弼辑，闫晓青校注:《波罗外纪》，广东人民出版社2017年，第62页。
- [4] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，广东人民出版社2014年，第249页。
- [5] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第309页。
- [6] [清]屈大均:《广东新语》卷六《神语》，第8页。
- [7] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第292页。
- [8] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第128页。
- [9] [清]梁鼎芬等纂修:《宣统》《番禺县续志》卷十三《官师一》，上海书店、巴蜀书社、江苏古籍出版社据民国二十年重印本影印，第13页。
- [10] [清]陆润庠、张之洞等:《德宗景皇帝实录(四)》卷二八三，中华书局1987年，第771页。
- [11] 史明立:《波罗诞“五子朝王”与“十八乡各奉六侯”——明清地方社会争夺沙田利益的结果》，北京民俗博物馆编:《北京民俗论丛(第8辑)》，第81页。
- [12] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第310页。
- [13] 陈伯陶:《胜朝粤东遗民录》卷一，民国五年刊本，第22-23页。
- [14] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第309页。
- [15] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第309页。
- [16] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第309页。
- [17] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第309页。
- [18] [清]屈大均:《广东新语》卷六《神语》，第8页。
- [19] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第309页。
- [20] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第292页。
- [21] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第309页。
- [22] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第165页。
- [23] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》，第171页。
- [24] [清]张廷玉等:《明史》卷一八八《徐文溥传》，中华书局2000年，第3322页。
- [25] [明]郭棐等纂修:《万历》《广东通志》卷七一《杂录上》，万历三十年刻本，第6-7页。
- [26] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献汇辑》，广州出版社2008年，第105页。

- [27] 王元林:《国家祭祀与海上丝绸之路遗迹——广州南海神庙研究》,中华书局 2006 年,第 200 页。
- [28] 马晓林:《元代岳镇海渎祭祀考述》,《中国史研究》2011 年第 4 期。
- [29] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 115 页。
- [30] 释力空:《霍山志》,山西人民出版社 1986 年,第 3 页。
- [31] 释力空:《霍山志》,第 4 页。
- [32] 释力空:《霍山志》,第 5 页。
- [33] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 184 页。
- [34] 戴裔焯:《宋代三佛齐重修广州天庆观碑记考释》,《学术研究》1962 年第 2 期。
- [35] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 185 页。
- [36] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》,第 110 页。
- [37] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 191 页。
- [38] [宋]李昉:《太平广记》卷三四《崔炜》,中华书局 1961 年,第 216 页。
- [39] [清]玄烨:《御定全唐诗》卷五百七十《李群玉》,《景印文渊阁四库全书》(第 1428 册),台湾商务印书馆 1982 年,第 644 页。
- [40] [宋]王象之:《舆地纪胜》卷八九《广州》,中华书局 1992 年,第 2862 页。
- [41] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 235 页。
- [42] [清]张衍嗣:《乾隆》《广州府志》卷十七《祠坛》,乾隆二十四年刻本,第 41 页。
- [43] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 9 页。
- [44] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 10 页。
- [45] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》,第 129 页。
- [46] 黄兆辉、张菽晖编撰:《南海神庙碑刻集》,第 129 页。
- [47] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 288 页。
- [48] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 49 页。
- [49] [元]马端临:《文献通考》卷八三《祀山川》,中华书局 2000 年,第 758 页。
- [50] [宋]佚名:《宋大诏令集》卷一三七《地祇山川杂记》,中华书局 1962 年,第 483 页。
- [51] 广州市地方志办公室编:《南海神庙文献辑》,第 145 页。
- [52] 李小红:《巫覡与宋代社会》,浙江大学 2004 年博士学位论文,第 28 页。
- [53] [元]马端临:《文献通考》卷六五《禄秩》,第 587 页。
- [54] [元]脱脱:《宋史》卷四五九,中华书局 2000 年,第 10438 页。
- [55] [宋]李焘:《续资治通鉴长编》卷十三,中华书局 1995 年,第 285 页。
- [56] [宋]佚名:《宋大诏令集》卷一三七《地祇山川杂记》,第 483 页。
- [57] [宋]李焘:《续资治通鉴长编》卷五六,第 1232 页。
- [58] [清]徐松辑:《宋会要辑稿》礼二十之七,中华书局 1957 年,第 768 页。
- [59] [东汉]班固:《汉书》卷二五下《郊祀》,中华书局 1964 年,第 1249 页。
- [60] 牛敬飞:《五岳祭祀演变考论》,清华大学 2012 年博士学位论文,第 29 页。
- [61] 牛敬飞:《五岳祭祀演变考论》,第 78 页。

A Study on the Issue of Temple Sacrificial Farms of the Nanhai Temple: Changes in Temple Management Rights in the Ming and Qing Dynasties

Zhao Lei

Abstract: Before the Qu family's donation during Xuande Era of the Ming dynasty, the Nanhai Temple already had sacrificial farms. The Qu family lost control of the donated farms mainly because of the change in temple management rights during the early Qing period, as well as Shihuang and others' Ming loyalist identity and their anti-Qing stance. The local villagers' competition for the economic benefits of the temple's farms was only a secondary factor. The incident of the Qu family's sacrificial farms witnessed the local government's support of Buddhist forces during the Ming and Qing periods, which ultimately led to a change in the legal management of Nanhai Temple and its affiliated properties. Shamans, Buddhist monks, and Daoist priests all used to be the direct administrators of the Nanhai Temple, and they shared similar administrative status and personnel. Moreover, they succeeded and substituted each other over history.

Keywords: Nanhai Temple, Sacrificial Fields, Qu Shihuang, Buddhist Monks and Daoist Priests, Administrative Authority

从历史向神话转换

——历史语境下五羊传说的演变

陈秋霞

摘要：五羊传说是关于广州城市最早的民间散体叙事，世人的美好愿望被寄寓其中。历代文人十分关注流传在岭南一带的五羊传说。他们用各种各样的方式记录、撰写或改编该传说，相应的文本散见于历代典籍。提炼现存文献资料中不同时期“五羊传说”文本的差异，并以此作为切入点建立文本内容与外部环境的连接，可以看到，受具体历史语境的影响，五羊传说从历史逐步转换为传说，并最终神话化。分析五羊传说的演变过程及其包含的历史内涵、文化意蕴对探索传说在当代的传承发扬具有重要意义。

关键词：五羊传说 历史语境 演变 神话

中图分类号：K890 / I057 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2024) 02-0054-08

广州的五羊传说是岭南地区最有影响力的民间传说之一，它以一种美好且玄幻的方式表述岭南地区早期先民的生活经历和美好祝愿，历代传诵不衰，现已成为广州城市文化的重要代表。五羊传说的记载最早可见于晋人的《广州记》，彼时的“传说”仅仅只是传说，故事中没有仙，亦没有神，仅有被视为祥瑞象征的“羊”与“谷”。随着时间的推移，唐宋以后的方志典籍、档册碑记和文学作品中出现了许多关于五羊传说的记述，故事内容不仅变得丰富饱满，仙人飞临、羊化为石、祝佑禳灾等情节的加入，使得“五羊传说”逐步显现出仙话乃至神话的特性。

一般来说，神话、传说、故事可以用“广义故事”概括，威廉·巴斯科姆在《口头传承的形式：散体叙事》中将神话、传说、故事合称为民间散体叙事。^[1]其中，传说多以口口相传的方式在民间流传，其性质

往往介于神话和故事之间。人们在转述或记录神话、传说和故事的时候，往往随着时间、背景、场合以及说教对象的变化而调整内容，因此在不同的社会形态和文化语境之下，神话、传说、故事三者可能会发生转化。顾颉刚指出，故事“随顺了文化中心而迁流，承受了各时各地的时势和风俗而改变，凭借了民众的情感和想象而发展……更就这件故事的意义上看过去，又使我们明了它的背景和替它立出主张的各种社会”^[2]。随着历史的推进，我们可以在不同时期的五羊传说文本中发现其演变的痕迹。若要分析五羊传说诸文本存在的主要差异、产生缘由及性质特征，则有必要将文本转换到具体的历史语境中，并置于相应时期的社会背景下进行考察，解读五羊传说如何基于“历史”发展为“传说”，如何由“传说”演变为“神话”的演变理路。

作者简介：陈秋霞，广州市越秀区文物博物管理中心馆员。

一、两汉时期：历史的传说化

五羊传说是关于广州城市最早的民间散体叙事，之后被各种各样的方式记录、撰写甚至改编，演变出众多版本，并被赋予丰富的精神内涵和鲜活的生命力。2006年出版的《岭南文化百科全书》中的“五羊仙人传说”条目提到：“此传说典出晋代裴渊的《广州记》（已佚）。后宋代乐史《太平寰宇记》、元代陶宗仪《说郛》、清屈大均《广东新语》等均有引述。所述具体年代不同，但故事内容大同小异。”^[3]

（一）传说出现的时间

探究五羊传说产生的社会背景，有必要先探究五羊传说出现的时间。《广州记》是一部有关广州地志的著作，有晋人顾微和裴渊两个版本，其中有关五羊传说的记述长期以来被学界公认为是年代最早且较为完整的版本。麦英豪认为：“五仙的传说最先见于晋人顾微的《广州记》。”^[4]顾、裴所著的《广州记》皆散佚不存，内容多以征引的方式出现在后期文献中。其中，顾微《广州记》五羊事条最早为元末明初学者陶宗仪《说郛》所辑，裴渊《广州记》五羊事条则辑于宋时类书《太平御览》。

《说郛》辑载顾微《广州记》事条为：

广州厅事梁上，画五羊像；又作五谷囊，随像悬之。云昔高固为楚相，五羊衔谷萃于楚庭，故图其像以为瑞。六国时广州属楚。^[5]

《太平御览》辑载裴渊《广州记》事条为：

州厅事梁上画五羊像，又作五谷囊，随像悬之。云：昔高固为楚相，五年[羊]衔谷茎于楚庭，于是图其像。广州则楚分野，故因图像其瑞焉。^[6]

曾有学者对裴、顾《广州记》成书先后问题做过论证，认为顾微的《广州记》成书于西晋初年，而裴渊创作《广州记》的时间在顾微之后，当为西晋晚期。^[7]尽管两部《广州记》在创作时间上有先后，但所记五羊传说的内容基本相同。首先，在传说发生的时间上，两者皆提及“楚相”“高固”，将传说发生的背景置于战国周显王时期，约公元前321年以前。其次，在传说发生的地点上，两者都出现了“广州”

及“楚庭”。“广州”之名始于三国时期吴国孙权的交广分治，而“楚庭”则被传为广州最早的称谓，不少史籍将“楚庭”视为广州城市的原型。最后，在传说的中心事件上两者保持一致，皆称广州州治厅堂的梁架上画着五羊图，悬挂五谷囊。至于画五羊图、悬挂五谷囊的原因，后半段文字给出了答案：高固任楚国相时，出现过五羊衔谷聚集到楚庭的事，前人将此事视为农业丰收的祥瑞象征，于是将这一场景画在广州州厅的梁上。

一般认为，传说在进入文本之前，就已经以口耳相传的形式在特定区域流传，之后才变成书面记录。晋时记载的五羊传说内容简短，主要表达的是岭南先民对幸福富足生活的希冀和向往，其积极美好的象征意义被世人广泛接纳。晋人顾微、裴渊将五羊传说录入《广州记》，说明五羊传说在晋代甚至晋代以前就在民间广泛流传。成书于北宋初期的《太平寰宇记》有一段东汉时期的引述：“谭子和修《海峤志》云：‘二月、五月、八月有潮上二禺峡，逐浪返五羊，一宿而至，故曰中宿碇。’”^[8]其中的“五羊”是广州的代称。北宋政和四年的《广州重修五仙祠记》也有“城以五羊得名，所从来远……然所传时代不一，或以谓繇汉赵佗时”^[9]的说法。关于广州城与“五羊传说”发生密切联系的年代，笔者认为五羊传说最迟应在公元220年以前的东汉就已经出现，甚至再早还可以上溯到公元8年以前的西汉时期。

（二）传说是南北融合背景下的历史转化

尽管传说在直接证明历史方面缺乏可靠性，但传说是产生于一定经济基础之上的上层建筑。作为一种观念，五羊传说是“与一定的历史人物、历史事件和地方风物、社会习俗有关的那些口头作品”^[10]。从《广州记》的相关记述看，早期五羊传说的情节、内容以及主角形象都是写实且朴素的，故事的艺术加工痕迹并不明显。因此，它在一定程度上反映了岭南先民的思维观念或生活状态，正处于“历史”向“传说”转化的阶段。

我们将最早的五羊传说的关键信息提炼为：“五羊”“衔谷”“以为瑞”，三者一一对应的是故事创

作中的“人物”“经过”“结果”三要素,其中“五羊”是建构传说并驱动传说发展的核心。但据史书记载,两汉时期两广地区并没有羊,《汉书·两粤传》载:“毋予蛮夷外粤金铁田器,马牛羊即予,予牧毋与北。”^[11]两广地区的羊都是从外面交换而来的。即使到清初,两广地区的绵羊、山羊仍数量稀少,屈大均在《广东新语》中说:“东南少羊而多鱼。边海之民有不知羊味者。”^[12]因此,我们不禁要发出疑问:羊是如何与一座事实上很少有羊的城市产生如此紧密联系的?在近两千年的时间里,羊又是如何通过一个传说与当地的文化融为一体并最终成为地方文化象征的一部分?

秦统一岭南之前,五岭是中原文化向南传播的天然屏障,岭南地区仍处于奴隶社会阶段。此时岭南社会的发展远远落后于中原地区。屈大均称“南越文章,以尉佗为始”^[13]岭南地区被纳入秦帝国的版图后,赵佗等秦人带来了中原地区先进的生产生活方式,并在此建立南越国,奠定了广州在岭南的中心城市地位,岭南地区自此才开始步入封建社会时期。五羊传说中羊与谷分属游牧文化、农业文化的代表,游牧及农业两种文化在五羊传说中融合共现,并演化成岭南中心城市广州的代表性符号,体现的应是历史上秦汉所代表的中原文化与本地区越族文化融合的过程。这一时期岭南地区社会环境,与前文五羊传说出现时间的推论是可以对应得上的。

(三) 传说中的隐喻与现实

传说既是古代某些史实的反映,又是文化积淀的产物。“五”“羊”“谷”是组成晋时《广州记》有关五羊传说的关键字,这些关键字的落脚点是祥瑞之兆。我们可以尝试从其中找出五羊传说所折射的历史隐喻与现实。

首先是数字“五”的出现。数字能够传递特定的时代含义和信息,有研究指出,数字“五”往往与手指和脚趾有关。列维·布留尔曾指出:“5这个数是个神圣的数,它经常出现在俄勒冈各部族的口头传说、神话和风俗中。”^[14]转看中国,“越与骆越都有崇拜手掌形象的习尚”^[15],五羊传说中的“五”一定程度

上反映了当时百越民族类似的思维特征,与传说设定背景下岭南地区尚处于原始阶段的社会状况相吻合。传统的研究,往往将五羊传说的“五”与中国阴阳五行学说相联系,而阴阳五行学说起源于西周、盛行于战国时期,结合五羊传说发生的背景为战国周显王时期,这也使五羊传说事件的发生具备了较强的合理性。其次是关键字“羊”和“谷”。作为游牧文化及农业文化重要表征的“羊”和“谷”,既呼应了中原先进文明的进入,也承载了作为化外之地的岭南先民对两者所代表的先进生产力的向往,表现出岭南先民崇尚先进文化和发达文明的心理。第三是神话传说隐含的群体认同感。纳日碧力戈指出,“神话通过生动的语言形式教育族群成员,神话的感染力激励着族群成员……他们因此互相发生心理上的共鸣,产生了稳定的认同感。”^[16]受地理因素影响,在秦统一之前,岭南地区长期处于相对隔绝的状态,不仅生产力水平落后,思想观念与中原地区也存在巨大差异。秦统一岭南后,中央政权先后多次组织向岭南迁移人口,中原人口的流动使得南北差异表现得更加明显甚至激烈。中央政府为建立稳定的统治秩序,除采取尊重越人风俗、提倡汉越通婚、吸收越人参政等“和辑百越”的措施外,整合南北不同族群的群体认同感也很重要。“传说从来不以娱乐为主要目标,它是地方民众交流的话语形式,它建构了讲述者之间的身份关系并直接影响到他们的行为。”^[17]五羊传说的产生既融合了游牧文化和农业文化的表征性要素,“图其像以为瑞”的情节又迎合了“越人信襪”的传统,建构了一个为南北人群共同接受的象征性符号,有利于凝聚族群认同及维持族群边界,为中央政府在岭南的施政提供了一种文化确认和逻辑力量。

二、唐宋时期:传说的仙话化

唐宋时期,文献中与五羊传说相关的资料逐渐增多。该时期的五羊传说受传统道教的影响日益加深,传说的主体形象愈加丰满,情节更加完整:传说主角完成了由“五羊”到“五仙”的转化,五羊变成

传说的配角，羊或仙人服，皆出现“五色”元素，并增加了遗穗之后“羊化为石”“仙忽飞升”的玄幻情节。此时的五羊传说具有超现实的虚构性特征，显现出鲜明的神性及宗教色彩。此外，在这一时期的文献中，五羊或五仙还拥有城隍神等地方保护神身份，本地单独建观立祠加以供奉。道教话语的介入和宗教形式的加持，为唐宋时期的五羊传说增加“仙话”色彩。

（一）神仙观念的衍生

五羊传说不仅反映了特定时代人们的生活和理想，其积极、乐观、向上的浪漫主义精神和浪漫主义表现手法为后代文学创作提供了丰富素材。唐代是我国诗歌发展的鼎盛时期，时人诗歌创作多次以“羊城”“五羊”指代广州，如唐初沈佺期的“羊城王岭之要冲”^[18]，以及高适的“海对羊城阔，山连像郡高”^[19]等。可见，唐代五羊传说对广州城市形象影响之广泛和深刻。除诗歌等文学作品外，唐代的《郡国志》及《番禺杂记》等志书也记载有五羊传说。

《郡国志》曰：广州，吴孙皓时以滕修为刺史，未至州，有五仙人骑五色羊负五谷来，迎而去。今州厅事梁上画五仙人骑五色羊为瑞。^[20]

广州，昔有五仙骑五羊而至，遂名五羊。^[21]

此时，五羊传说的主角由“五羊”正式转化为“五仙”。闻一多在《神仙考》中指出：“人能升天，则与神一样，长生，万能，享尽一切快乐，所以仙又曰‘神仙’。”^[22]可见，“神仙”的核心是“仙”。在唐代的五羊传说中，“五羊衔谷”转化为“五仙人骑五色羊负五谷”，而发展到宋代，五羊传说“仙话化”的特征愈加显著，宋代经略使张昞曾撰《重修五仙祠记》：

参考南越岭表诸记录并图经所载，初有五仙人，皆手持谷穗，一茎六出，乘羊而至。仙人之服与羊各异，色如五方。既遗穗与广人，仙忽飞升以去，羊留化为石。^[23]

宋《南海百咏》记载：

五仙观在郡治西，其先有五仙人，各执谷穗，一茎六出，乘羊而至，衣与羊各异色，如五方，既遗穗与州人，忽腾空而去，羊化为石，州人因其地为祠，石今尚存。^[24]

宋时的五羊传说描述五仙人的出场及退隐方式为“乘羊而至”“仙忽飞升而去”，自由超脱的显现姿态不仅充满了浪漫的想象，更充分渲染了道教神仙的行为特征，而“羊留化为石”的场景更是充满传奇性、玄幻性。

唐宋时期五羊传说的故事主角由“羊”向“仙”转移，宋代的流传文本中还增加了羊化为石的情节，且仙人服饰和羊有了“五色”的描述，彰显出浓厚的道教神仙色彩，这些变化应与当时社会的崇道风气有密切联系。

道教是中国本土宗教，形成于东汉末年，魏晋南北朝时期走向成熟，隋唐北宋时期达到鼎盛。道教融合了黄老思想、神仙方术学说和民间巫术及鬼神信仰，将“道”作为最高信仰，并从中演化出最高神灵，构建了庞大的神仙体系。道教认为道可以修得，修炼的最终目的是得道成仙。因此，神仙崇拜是道教的核心信仰。唐宋两代道教文化大放异彩，最高统治者对道教采取扶植的态度，如唐初期，出于稳定统治秩序和宣扬天命的需要，唐朝大力推崇道教。宋朝开国皇帝赵匡胤也充分利用道教制造舆论为自己登上皇位正名。而后，在宋真宗、宋徽宗二帝的推动下，道教又迎来了一个发展兴盛期，并一直延续至明清。唐宋的社会上层对道教所采取的尊崇态度，使道教的社会地位大大提高，社会上下形成浓烈的崇道风气，道教的神仙思想在民间的影响与日俱增。在此社会背景下，加上道教自产生以来就对民间信仰采取渗透吸纳的做法，为巩固道家神仙思想在民众心中的地位，道教依靠长期流传于本土且拥有稳定受众群体的五羊传说，人为地增添仙人遗穗、羊化为石情节，将其改造成寄托神仙幻想和反映求仙学道活动的故事，以增强自身在民间的影响力和认可度。

（二）进入民间信仰价值体系

五羊传说最早以口口相传的形式在民间流传，寄托的是民间对衣食丰足生活的希冀，对理想生存状态的诉求。尽管如此，唐以前却未出现将传说中的五羊或仙人作为信仰进行祭祀供奉的记录。随着五羊传说在民间影响力的增加，及其与道教联系日渐紧密，

原传说中动物型的主角被提升为更有宗教意味的人的形象，到唐中期，民间开始出现将五羊及五羊仙人供奉为神祇的记述，传说的主角变成道教体系所信奉的神仙。

宋人编写的《太平广记》记录了唐贞元中一个叫崔炜的人误入南越王赵佗墓时遇见羊城使者，使者骑羊从天而降的情节。其情景与五羊传说仙人乘羊而至如出一辙，而后还有崔炜在广州城的城隍庙中见到供奉羊城使者神像及五羊像的情节：

四女曰：“羊城使者至矣。”遂有一白羊冉冉自空而下，须臾至座间，背有一丈夫，衣冠俨然，执大笔兼封一青竹筒，上有篆字，进于香几上……后有事于城隍庙，忽见神像有类使者，又睹神笔上有细字，乃侍女所题也。方具酒脯而奠之，兼重粉绘及广其宇。是知羊城即广州城，庙有五羊焉。^[25]

北宋时期，张昞的《重修五仙祠记》明确记录了广州专门为五羊传说中的仙人修建五仙祠的历史：

初有五仙人，皆手持谷穗，一茎六出，乘羊而至，仙人之服与羊各异，色如五方。既遗穗与广人，仙忽飞升而去，羊留化为石。广人因即其地为祠祠之，今祠地是也。^[26]

道教主张“道”生万物，宇宙万物皆可相互幻化，属于多神祇宗教。纵观道教的神仙体系，既包含人们杜撰出来的“天神”，也有来自民间传说中的“神仙”，以及将道教历史人物经过神化加工而出现的“仙人”，其神仙系统大致可分为三清四御、天神地仙、民俗神灵及琼台女仙等四类。城隍庙是中国民间和道教信奉守护城池之神的庙宇，尽管《太平广记》收集的是汉代至宋初的野史小说，但艺术创作的源头和灵感往往来源于历史原型、生活现象，五羊及仙人在《太平广记》中以城隍的形象出现，加上宋代地方官张昞出于守土安民的需要而将五仙祠迁回原址的确切记录，可见受唐宋道教发展的影响，五羊传说不仅加入了神仙思想，还与道教思想融合，被改造为道教神仙体系中的民俗神灵，进入地方信仰体系及乡土社会的价值认同系统中，成为当地百姓信仰的组成部分。五羊五仙入主城隍庙化身城隍形象的文学描述，以及获准由地方官员建立专属祭祀场所的记载，既揭

示了这一时期五羊传说受道教影响走上传说仙话化的路径，亦反映了官方对五羊传说内核的高度认可及进一步美化的主动性，使其成为统治阶级调和矛盾、教化民众弃恶扬善的辅助工具。

三、明清时期：传说的神话化

明清时期五羊传说仍以五羊仙人庇佑城市这一核心内容在传承，但叙述者和接受者的持续参与，为五羊传说增添了新的故事情节，进一步凸显其神显特征，推动五羊传说向神话转换。

（一）传说被前推至西周时期

明代诗人孙蕢在洪武二年（1369）撰写了《五仙观记》，将五羊传说的发生时间置于“始城建时”，同时出现了五羊仙人持穗祝福的场景：

五仙观在广城藩治西侧，按郡志，始建城时，五仙骑羊临之，持穗祝曰：愿此闾闾永无荒饥之虞。辞讫径去，羊化为石。邦人德之，用启今祀。^[27]

之后，明成化年间的《南海杂咏》、清初屈大均的《广东新语》，以及清顺治年间耿继茂的《重修五仙观碑记》等文本内容及该时期流传的五羊传说基本都沿用了孙蕢《五仙观记》所叙述的版本。其中，屈大均的《广东新语》自问世后在地方产生了非常深远的影响，其所记录的版本亦被后人视为历代五羊传说的集大成者，成为流传最广的五羊传说版本：

周夷王时，南海有五仙人，衣各一色，所骑羊亦各一色，来集楚庭。各以谷穗一茎六出，留与州人。且祝曰：‘愿此闾闾，永无饥荒。’言毕腾空而去，羊化为石。今坡山有五仙观，祀五仙人。少者居中持粳稻，老者居左右持黍稷，皆古衣冠。像下有石羊五。^[28]

屈大均将五羊传说发生的时间置于公元前800多年的“周夷王时”，是历代有关五羊传说发生时间最早的版本。如果说屈大均的版本是对孙蕢《五仙观记》的沿袭，那么关于传说发生的时间，前者的“周夷王时”与后者所记述的“始城建时”又存在怎样的联系呢？20世纪80年代，麦英豪根据各类文献史料归纳了有关广州城市兴起时间的说法，分别为西

周说、春秋说、战国说及秦汉说。麦英豪认为，岭南最早兴起的城市，当为秦汉时期的番禺城。^[29]秦始皇推行郡县制于岭南，设南海、桂林、象郡，首任南海尉任嚣将南海郡治设在番禺，并筑番禺城，也就是后人常说的“任嚣城”，这也是目前学界关于广州城始建时间较为主流的说法。回到明清两代，我们可以横向比较同时期主要史志的有关记述来推敲“始城建时”的具体时间。明万历年间郭棐编纂的《广东通志》卷三载：“粤服楚，有楚庭，即今郡城。”^[30]结合唐《通历》“周夷王八年，楚子熊渠伐扬越，自是南海事楚，有楚亭”^[31]以及明嘉靖年间黄佐《广东通志》中“楚庭堦在番禺”^[32]等志书记载，可见明代学者对以“楚庭堦”作为广州始建城的时间有较高的认可度。因此，屈大均记录“五羊传说”时，是以五羊传说发生在“始建城时”作为背景的，只不过他直接采用了“周夷王时”这样相对具体的表述。由此可见，明清时期流传的五羊传说已将传说发生的时间前置到西周时期，这是史载“楚庭堦”出现的时间，强调五羊传说事件与广州城源起的强联系。

《淮南子·修务》载：“世俗之人多尊古而贱今，故为道者必托之于神农、黄帝而后能人说。”^[33]对于熟悉的事物，世人一般都会等闲视之，反倒对于距离当下久远的东西及事件，会因好奇而产生美感甚至尊崇的心态。在明清史志中，较晋时记录的战国时期及唐宋记录的三国时期，五羊传说的发生时间被前推至西周时期，并与广州这座城市的始源紧密联系，这一变化契合了中国传统文化里厚古薄今、托古崇古的心理习惯，放大了五羊传说的传奇性和神显性，在时间维度上强化了五羊传说的神话性质。

（二）中心事件由“赠穗”提升为“神佑”

较之前代，明清时期五羊传说中五仙骑羊赠穗不仅发生在“始城建时”的“周夷王时”，还加入了仙人祝佑“愿此闾阖，永无饥荒”的内容。^[34]可见，此时的五羊传说传达的不只是民众对富足的理想生活状态的期许，传说中的五羊仙人还被塑造成掌控地方农业丰收的“谷神”形象，具备了征服和支配自然力的功能。

中国传统社会是一个典型的农业社会，数千年来以农为本，农业的盛衰会直接关系到国家的治乱兴衰。然而，传统农业的发展总会受到各种自然和社会因素的影响，自然灾害更是威胁农业生产的大敌，并会由此引发饥荒，进而导致社会秩序的动荡。据学者统计，明清时期农业受灾的次数及程度远超前代，灾害发生频次密集且表现为极复杂的状态。明代农业受灾达到1011次，次数超过以前任何朝代。清朝灾害总计达1121次，其灾害次数及程度更甚于明代。^[35]具体到以广州为中心的珠江三角洲地区，水旱灾害是该时期珠江三角洲的主要灾害，在该区域内的灾害中占主导地位，严重威胁当地农业生产。以水灾为例，“宋元以后，随着珠江三角洲平原发育，人口大量增加，筑堤与围垦进一步发展，江河两岸低洼地和河口滩地不断被开发利用，使各江出海水道变窄与延长，泥沙堆积日益严重，导致水位抬高和流速减慢，洪水的持续时间延长”^[36]。此时期该地区水灾发生的频次随着时间的推移呈上升趋势。^[37]

明清两代灾害的频发直接导致粮食生产的大幅减产甚至绝收，粮食供求关系紧张，进而产生饥荒。自然灾害的威胁与生产生存的困难，促使民间需要创造一个精神上的力量来鼓舞他们劳动的热情和征服自然的信心。在这一社会背景下，五羊传说再次被重构，出现了五仙以祝佑的方式为民众禳除灾祸的情节，以此抚慰时人对于自然力量的无奈和恐惧，使传说更具济世救民的世俗意义。

袁珂提出：“神话是非科学却联系着科学的幻想的虚构，它通过幻想的三棱镜反映现实生活并对现实生活采取革命的态度。”^[38]如果说明清以前的五羊传说只是早期人们对现实生活进行加工后的朴素幻想，那么到了明清时期，五羊传说则开始借助想象以“神”的形象征服自然，甚至支配自然，以改善现实中的生产生活环境。

结 语

五羊传说是岭南文化与中原文化相互融合的产物。一方面，五羊传说保留了岭南先民对自己先祖的

历史记忆和本族的群体记忆,是对广州城建历史的艺术化表达。另一方面,由于受思想观念、政治状况、经济水平等因素的影响,五羊传说在口口相传、文献互传的过程中被烙上不同年代的印记,历经“历史—传说—仙话—神话”的演变轨迹,具有从简单到复杂、朴素到夸张、写实到奇幻的发展变化特点,并最终呈现为神话的形态。再者,五羊传说在发展过程中突破了理性的障壁,以积极的想象、浪漫的情怀,成为人们探索神秘世界的工具或线索,在不同阶段发挥了融合、启发、激励等作用。公元前4世纪的古希腊哲学家友赫麦鲁麦认为神话是化装的历史。凡神话里的神都是古时的人,他们的事迹被后人改造变成奇谈。^[39]五羊传说不只是一则神话,它更是各个历

史时期岭南地区人民生活画面以及思想情感的多重投射,置于不同的历史语境下,可看到历史记忆在传说表述中被意象化、复杂化的过程,而其内核依然被真实的历史所包裹。

总之,当我们以历史研究的视角辩证地看待神话传说等“广义故事”与历史之间的联系时,可以发现两者之间存在相互推动和互为印证的关系,神话与传说不过是各个历史时期的民众根据社会情境的不同对现实事件作出的阐述,在缤纷多彩的神话与传说被演绎之初,存在一个合理的历史内核。我们完全有可能利用这层关系对神话与传说进行更多有助于增进历史认识的研究,这也正是我们有必要对其作历史语境下的分析的出发点和目的在。

(责任编辑:李文)

注释:

- [1] [美]威廉·巴斯科姆著:《口头传承的形式:散体叙事》, [美]阿兰·邓迪斯编,朝戈金等译:《西方神话学读本》,广西师范大学出版社2006年,第8页。
- [2] 顾颉刚:《当代中国史学》,辽宁教育出版社1998年,第190-191页。
- [3] 《岭南文化百科全书》编辑委员会编:《岭南文化百科全书》,中国大百科全书出版社2006年,第680页。
- [4] 麦英豪:《五羊五仙与羊城穗城》,孙卫明编:《五仙古观》,羊城晚报出版社2008年,第1页。
- [5] [唐]刘恂等著,鲁迅、杨伟群点校:《历代岭南笔记八种》,广东人民出版社2011年,第3页。
- [6] [宋]李昉:《太平御览》,中华书局1960年,第897页。
- [7] 陈泽泓:《五羊传说勾沉——以旧志记载为中心》,广州市文化广电旅游局、广州市文物博物馆学会编:《广州文博》(13),文物出版社2020年,第111-118页。
- [8] [宋]乐史:《太平寰宇记》,《景印文渊阁四库全书》(第470册),台湾商务印书馆1982年,第469-470页。
- [9] 高旭红编著:《越秀碑刻》,广东人民出版社2017年,第47页。
- [10] 程蔷:《中国民间传说》,浙江教育出版社1989年,第4页。
- [11] [东汉]班固撰,赵一圣点校:《汉书》,浙江古籍出版社2000年,第1152页。
- [12] [清]屈大均:《广东新语》,中华书局2010年,第541页。
- [13] [清]屈大均:《广东新语》,第320页。
- [14] [法]列维·布留尔著,丁由译:《原始思维》,商务印书馆1981年,第241页。
- [15] 石钟健:《试证越与骆越同源(续)》,《中南民族学院学报》1982年第3期。
- [16] 纳日碧力戈:《现代背景下的族群建构》,云南教育出版社2000年,第144页。
- [17] 陈泳超:《作为地方话语的民间传说》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2013年第4期。
- [18] 马积高、万光治主编:《历代词赋总汇唐代卷》(第二册),湖南文艺出版社2014年,第1301页。
- [19] [唐]高适著,何怀远、贾歆、孙梦魁主编:《高适诗集》,远方出版社2006年,第203页。
- [20] [宋]李昉:《太平御览》,第897页。
- [21] [唐]刘恂等著,鲁迅、杨伟群点校:《历代岭南笔记八种》,第35页。
- [22] 闻一多:《闻一多讲神话》,吉林人民出版社2023年,第270页。
- [23] 高旭红编著:《越秀碑刻》,第47页。
- [24] [宋]方信孺:《南海百咏》卷一,清钞本,第4页。
- [25] [清]仇巨川纂,陈宪猷校注:《羊城古钞》,广东人民出版社1993年,第544-546页。
- [26] 高旭红编著:《越秀碑刻》,第47页。
- [27] 洗剑民、陈鸿钧编:《广州碑刻集》,广东高等教育出版社2006年,第247页。

- [28] [清]屈大均:《广东新语》,第180页。
- [29] 麦英豪:《广州城始建年代及其他》,广州市文化广电新闻出版局、广州市文物博物馆学会编:《麦英豪文集(上)》,文物出版社2018年,第116-128页。
- [30] 转引自曾昭璇:《广州历史地理》,广东人民出版社1991年,第203页。
- [31] 广州市文化局、广州市文物博物馆学会编:《羊城文物博物研究》,广东人民出版社1993年,第73页。
- [32] 转引自曾昭璇:《广州历史地理》,第204页。
- [33] 转引自司马朝军编著:《中国文献辨伪学史稿》,武汉大学出版社2022年,第1页。
- [34] [清]屈大均:《广东新语》,第180页。
- [35] 邓云特:《中国救荒史》,商务印书馆2011年,第31-33页。
- [36] 吴建新:《明清广东的农业与环境:以珠江三角洲为中心》,广东人民出版社2012年,第163页。
- [37] 广东省文史研究馆编:《广东省自然灾害史料》,广东科技出版社1999年,第1-303页。
- [38] 袁珂:《中国神话传说》,人民文学出版社1998年,第47页。
- [39] 转引自林惠祥:《林惠祥人类学论著》,福建人民出版社1981年,第83页。

From History to Myth: An Analysis of the Evolution of the Legend of Five Rams in Historical Contexts

Chen Qiuxia

Abstract: The legend of the Five Rams is the earliest folk narrative about Guangzhou, embodying people's aspirations for goodness and prosperity. Since ancient times, literati from various dynasties have paid close attention to the legend of the Five Rams circulating in the Lingnan region. They have recorded, created, and adapted the legend in various ways, and the relevant texts are sporadically found throughout historical records. We can see the significance of specific historical contexts by comparing the multiple texts of the legend of the Five Rams in existing documents from different periods and taking it as a starting point to establish links between textual content and the external environment. The legend of the Five Rams gradually transformed from historical reality to legend and tale, ultimately becoming mystified. Analyzing the development and evolution of the legend of the Five Rams and its historical connotation and cultural implications are of great significance to reflecting upon and exploring the direction of inheritance and value of the spiritual core of the legend in the contemporary era.

Keywords: The legend of Five Rams, Historical Context, Evolution, Myth

明代元宵禁限的治理意图与道德理念

焦翔宇

摘要：明代官方常以节约资财、预防突发伤亡事件、遏制聚众作乱等理由对元宵节庆活动进行一定程度的禁限，部分地区还对节日期间妇女出游严加禁止。元宵节庆如遇天灾、天文异象、战乱、国丧等情形，常缩小规模或暂停举办。此类禁限包含着稳固统治秩序，维护礼法规则的治理意图与道德理念。然而，禁限具有多层次性与特权性，忽视传统风俗习惯，并与社会成员休养生息的需求和抒情娱乐的天性相违背，故而难以保持长久的效力。

关键词：明代 元宵节 禁限 风俗规约

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)01-0062-10

明代元宵节作为一种对严肃礼法生活的调和与补充，具有全民狂欢性。在元宵节期间，以传统儒家观念为代表的伦理道德及礼乐规范的制约被暂时淡化，社会成员广泛参与丰富的观演游娱活动，自觉营造“升平盛世”“国泰民安”的共同愿景。然而，“金吾不禁”不代表官方管控的彻底离场，也无法避免特定主体的活动与部分民艺环节遭遇禁止或取消。官方仍然掌握着规定节庆期限，以及在特殊情况下收回特定节庆环节许可的权力。

在现有关于明代元宵节的研究当中，陈熙远《中国夜未眠——明清时期的元宵、夜禁与狂欢》、翁敏华《元宵节俗及其戏曲舞台表述》、纪德军《古代小说中元宵灯节描写的文学意义及民俗价值》、司若兰《明清戏曲中的元宵节书写》等文多侧重阐释节日文化在民俗、文学、艺术等不同领域中的表现形式与价值。此外，还有研究以《上元灯彩图》《明宪宗元宵行乐图》为对象，对明代社会政治、经济状况、节

日文化风气，时人的艺术传达方式与叙事观念等问题进行考察探讨，如崔之进《明代〈上元灯彩图〉历史图像的民俗符号研究》，冯志洁《明代风俗画中的民俗建构——以〈上元灯彩图〉为中心》关注《上元灯彩图》中的意象选择与民俗符号建构；张宏、周安庆《明代金陵“上元灯彩图”风俗画卷的文化解读》，唐丽雅、徐永成《从〈上元灯彩图〉看明朝时期元宵节的民俗风情》，谭浩源《〈明宪宗元宵行乐图〉货郎形象再探》，曾诚《从〈明宪宗元宵行乐图〉看成华皇帝的新正吉服》，陈豆豆《从〈元宵行乐图〉看明代宫廷的节令习俗》，毕乙鑫《听元宵，往岁喧哗——图像中的明朝元宵节声音景观》则借助图像蕴含的丰富视听要素对明代元宵风俗作直观解读与延伸考察。从整体上看，前述成果较少以禁限^[1]为视角，探讨官方对节庆活动的制约及其意图与基本立场。虽然《中国夜未眠——明清时期的元宵、夜禁与狂欢》一文包含丰富的元宵禁限内容，但以清代

作者简介：焦翔宇，中国传媒大学艺术研究院 2020 级博士研究生。

居多。因此，明代元宵禁限政策这一问题仍然存在一定的探究空间。

一、节假期限与宵禁规定

明代从洪武朝开始，依照唐宋旧制给予臣民元宵假期。^[2]永乐年间，元宵假期长至10日并成定制。^[3]沈德符《万历野获编》记载，宣德时，元宵假期曾延至12日乃至30日。^[4]《皇明诏令》载宣德四年（1429），百官节假从正月初一开始到正月二十才告结束，宣德八年（1433）赐包含元宵在内的假期共25日。^[5]节假日期间，官方约束社会成员的各类禁限有所放松，对妇女观灯游玩的道德控制有所减弱。社会成员在参观游览的过程中，常常能够体验到男女同游、贵贱不论的感受。^[6]相对宽松、融洽的氛围，为元宵风俗赋予了“休明盛世”的符号意义，这一意义随着节庆民俗的持续发展，在文人和民众心中不断强化。

在张灯的时间问题上，不同地方的规定不尽相同。例如，《闽书》记载，弘治年间福州地区“十三日始放灯，数步一立表，一表辄数灯，家联户缀，灿若贯珠。如是者至下弦，犹不肯撤。有司禁之，缙绅先生不平见颜色。是月也，一郡之民皆若狂”^[7]。对于难以约束的张灯行为，有关部门试图以禁革的方式解决问题，招致乡民和缙绅的不满和反对。张灯的时间不同地方也不相同，多始于十三日，讫于十六日。也存在早开始、迟结束的情况，如万历年，建阳县民从正月初十起，“各于门首构竹张灯，号曰鳌山。好事者造各色彩灯及将佼童按故事装演，谓之灯棚。钲鼓箫板往来街巷，闻至十六夜止。游人往来达旦，以恣游赏”^[8]。儋州“上元于通衢立竿，竹叶结蓬，缀灯于上，烧燃放火树地鼠，又放谜灯，自十二日起至十六夜止”^[9]。闽中“自十一夜已有燃灯者，至十三则家家灯火，照耀如同白日……大约至二十二日夜始息”^[10]。象山县民“设竹棚彩障，悬灯其上”，并“以火药为锦树之戏至十八日乃止”。^[11]至明崇祯时，蔚州的燃灯时间为十四至十六日^[12]，吴县群众则“燃巨烛如杯棬，至半月始灭”^[13]。

从官方文献可知，明代维持并不断重申“夜禁”

政策。例如，《大明会典》卷一百六十六“夜禁”条规定：“凡京城夜禁，一更三点钟声已静，五更三点钟声未动，犯者笞三十。二更、三更、四更犯者，笞五十。外郡城镇，各减一等。其公务急速、疾病、生产、死丧，不在禁限。其暮钟未静，晓钟已动，巡夜人等故将行人拘留，诬执犯夜者抵罪。若犯夜拒捕及打夺者，杖一百。因而杀人，至重伤以上者绞，死者斩。”^[14]《大学衍义补》卷一百三十六将宵禁政策解释为：“一更三点禁人行，五更三点放人行。”^[15]虽然明代夜禁政策存在较大的地区与阶段差异，且由于惩罚力度不均、官吏渎职、商业活动的冲击等，未被始终如一地贯彻执行，但至少到万历年间，犯禁仍会被按律惩罚。

在元宵节假期间，夜禁暂开，国家的常规政务暂时搁置，各项工程暂停，人们能够自由活动，燃放烟火，参与戏剧、杂技、歌舞等民俗活动，彻夜游观而不受追责。京畿“诸司堂属，俱放假遨游，省署为空”^[16]，“正阳门、崇文门、宣武门俱不闭，任民往来。厂卫校尉巡守达旦”^[17]。此时虽有吏役在岗职守，但浓郁的节日气氛通常使各部门的防范心态有所减弱。众多官方政令暂时弛禁、管控相对放松，不利于有司及时发现并应对社会秩序及民众安全等方面的风险，为城乡游堕分子、各类贼盗人等为非作恶提供了机会。此外，元宵节庆场所诸设施的布置，尤其是宫廷内所需物料与匠人工资、赏金等花费巨大，不少灯饰用毕即弃，也会造成浪费。基于以上种种弊端，中央官员请求禁限元宵活动的情况不时出现，地方士绅也常订立乡规民约，限制或取缔各类元宵期间的观演活动。探讨此类禁限的立场、内容与执行效果，有助于认识元宵禁限行为的本质，从而对官方管控政策与传统节日民俗文化之间的关系，以及二者之间的相互作用有更加全面和深入的认识。

二、火灾、踩踏等事件引发元宵禁灯

元夜张灯、燃放烟火爆竹，需要大规模使用明火。同时，用于搭建和装扮戏剧舞台、杂耍场地的木架、帘幕、帐幔等设施，多属易燃物。此外，各处道路中还频繁举行吹火、打铁火、滚灯等灯火表演，观者塞

巷填街，难以疏散。在此种情况下，一旦局地失火，火势极易蔓延，造成严重的生命与财物损失。

永乐十三年（1415），午门鳌山起火导致多人丧命；正德九年（1514）元宵，宫廷起火，造成了“延烧乾清宫，以至坤宁宫，一时俱烬”^[18]的惨状。“十三年正月壬子，灯山焚，有仓卒不及避而死者，都督同知马旺与焉，上甚惋惜。时在北京，敕皇太子修省，凡各衙门追送物料，悉皆停止，以纾民力。”^[19]隆庆三年（1569），“内官监办制烟火进奉，元夕火药突发，所延烧内房十余间”，云南道监察御史詹仰庇上疏“逸欲害德，近习僭事，宜严惩其不恪者，凜宴逸之戒，杜谀奉之阶。其民间上元灯市争鬻奇丽，男女溷骹，淫侈之俗，并宜勅厂卫禁革”。^[20]他进一步奏请穆宗废止鳌山花栏、龙凤船、秋千架、金柜玉盆等赏玩之物的造作，摒弃耽于宴乐的风习，并斥责有意造办此类玩好者，以彰显帝王的励精图治。元宵期间，富庶人家公开举办的展览与表演活动也会吸引大量市民围观，由于人流密集，人群精神亢奋，容易造成拥挤踩踏事件。嘉靖年间某官府邸张灯设戏，“都人士女聚观，有蹂躏死者”^[21]。事发后，该官员封锁消息不成，遭到弹劾。

《全相说唱师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》中的一段文字以夸张的修辞描述了元夕观灯期间由极端气象引发游客推搡、造成踩踏惨剧的事件：“正是三更交半夜，一场祸事海来深。当初青天明亮月，一时四下起乌云。忽然一阵狂风起，飞砖走石好惊人。结起人家屋下瓦，河中雪浪万千层。大树连枝都吹折，小树连梢直见根。听清一声能响亮，刮段逍遥宝架灯。□碎三百琉璃盏，惊散多多少少人。强的尽行前头去，软弱之人倒地中。半夜三更乱混走，踏死千千万万人。”^[22]可见，在此类人流密集的场所，任何局部异动均可能引发致命的混乱，导致节庆活动狼狈终止。

重视天道的警示作用，及时出台取消元夕游宴政策以安抚民心，是官方对待上述灾异的重点举措。不少官员往往将其作为上奏的重要契机，劝谏皇帝规范自身行为，收敛逸乐之心。与此种谨慎保守的态度相对，以谢肇淛为代表的部分士人认为，火灾及其引发的一系列灾难既然出于天意，便非人力所能左

右，更与民众的游娱行为无直接关联，故不影响节庆活动的照常举办，“而士女游观，亦足占升平之象，亦何必禁哉”^[23]。此类观点对元宵节盛世喻义的强调超过其中潜藏的安全隐患，对理想景致的讴歌胜于对现实各种弊端的关注，代表了部分统治者和文人的典型思路。普通民众对参与节庆游娱，持一种及时行乐的心态。基于上述不同立场，随着时间的推移，火灾等事故的记忆往往无法成为持续禁限元宵节庆的理由，而是更多地被用作劝谏皇帝在元宵及各类节日期间摒弃玩好、减省开销、关注民生等谏言的论据。

以避免火灾、踩踏等事故为出发点禁限元宵灯彩、烟火、游艺活动，体现了明代官方对民众生命财产的重视，是合理且必要的管控行为。然而，从时间与效果来看，此类禁限举措多属于事后的弥补。同时，其他节俗场合的戏剧观演、迎神赛会等聚众性表演活动也时常面临同样的问题。例如，弘治七年（1494）仁和县华光神会中有高竿托举类杂技，主事欲与人民同观并许以重赏，一时间桥梁拥堵，引发落水、踩踏惨剧：“岂料人众桥不能容，蓦然挤脱桥栏，人遂惊曰：‘桥崩矣！’闻者惊惶，东西奔走，奈何前后路塞，践踏死者三十余人，挤水者亦多。”^[24]该县主事因此谪官。又如，隆庆元年（1567）苏明到河南陵县任知县，见“署街迎神赛会，禁之勿听。夜复演剧，至初更时，忽不戒于火，延烧两街对面，火势猛烈，灌救不及，而观剧者拥挤于门不得出，焚毙踏死受伤者无算。明亲领勇士奋力往救，破墙垣悬长梯以出之，得以活者及负伤者，送之归”^[25]。事实上，在尊重传统节日风俗的同时，应对各类突发事件，需要大量的行政资源，而明代基层行政结构松散，整体上属于被动行政。^[26]节日期间较为空疏的执勤状态，部分相对武断、粗简的管理策略，以及城乡建筑物、节庆布景等诸多局限，使得其时各类节日狂欢、聚众表演的风险始终得不到妥善解决。

三、避免聚众作乱禁限元宵

除火灾与踩踏等隐患外，元宵节庆还包含一些正月间举行的赛会、社火等礼俗表演。这类群体性

狂欢活动队伍庞大、男女混杂，又多伴随喧闹的鼓乐人声，为入室盗窃、拐卖人口、聚众斗殴提供了掩护。一些教派、团体还以演戏、禳灾为名，趁机传播教义，发动暴乱。因此，多地官员张榜禁革赛会、演戏、入寺烧香等，避免辖区内风俗不振与秩序动荡。万历年间官员吕坤《实政录》载：“洪武年间钦定祭文，诸神俱不宜赛。至于祈雨谢雨，止是各庙行香，虽斋醮已自不当，况高搭棚台，盛张锦繡，演搬杂剧，男女淫狎，街市拥挤，奸盗乘机，失节丧命者，往往有之。岂惟褻渎神明，耗费财帛而已哉！”^[27] 此类禁限在中央律令与地方规约中屡见不鲜。

从地方禁限者的角度看，元宵期间持续性的狂欢，加重了监管与巡查的负担，增加了有司受理各类案件的概率。因此，统治阶层，尤其是地方官员与士绅不同程度地禁革元宵节假期间的各类活动，意在维护辖区的秩序稳定，减少工作量。崇祯年间的《欽纪》卷八“禁赛会”条记载该地民风剽悍，赛会期间容易聚集游手、打行、凶强、恶棍，“或彼此夸奢，或东西争道，拳足不已，挺刃相讎。伤小则斗殴兴词，伤大则人命致讼”^[28]。“禁夜戏”条则将夜间容易引发的为非作乱体现得更为明显：

徽俗最喜搭台观戏，此皆轻薄游闲子弟，假神会为名，科敛自肥，及窥看妇女，骗索酒食。因而打行、赌贼乘机生事，甚可怜者，或奸或盗。看戏之人方且瞪目欢笑，不知其家已有窥其衣，见其私者矣。本县意欲痛革此陋风，而习久不化。然尝思尔民每来纳粮，不过一钱二钱便觉甚难措置。一台戏身钱，灯烛之费，亲友茶酒之费，儿女粥饭，果饼之费，算来亦是多此一番喧哄。况又从此便成告状和事，一冬不得清宁者乎？且今四方多事，为尔民者，只宜勤俭务本，并力同心以御盗贼，设法积赏以纳钱粮，切不可听人说某班女旦好，某班行头新，徒饱恶少之腹也。其富室庆贺，只宜在本家厅上。出殡搬演，尤属非礼。如有故违者，本县访出，定将该鄙里、保甲为首之人，重责枷示。^[29]

明清之际，广东“琼州风俗之敝，尤在上元。自初十至十五五日内，窃蔬者、行淫奔者，不问，名曰‘采青’。此宜严禁”^[30]。陈熙远《中国夜未眠——明清时期的元宵、夜禁与狂欢》中也有“偷青”说，据该文考察，明清时期官府对偷窃行为采取一定宽

容的态度。^[31] 崇祯时期动乱频仍、流寇肆虐，部分地区在正月间仍然组织乡民修缮防御工事，或有紧急的战事，在这类情况下，举行元宵游宴通常是无心无力、不合时宜的。地方官员禁限表演活动，从而抑制内部发生事端，也防范来历不明、踪迹诡异的人员混入，从而维护地区秩序。

在统治者看来，结社聚集行为还存在“裂裳为旗，销锄为刃”^[32]的“谋反”可能。一些在表演中使用的锄头、龙角、大刀、铃刀、双剑、马鞭、南瓜锤、钢叉、长枪、金刚鞭等道具^[33]，杀伤力较大，模仿打斗场景更是虚实莫辨，招致统治者的警惕。永乐四年（1406），山阳丁珏以聚众谋不轨诬告乡人赛神会，导致数十人遭到有司捕杀。^[34] 由此可见，寻常的聚众表演也可能被冠以“谋不轨”之名，为聚集者引来杀身之祸。乡村地区大规模的赛会、香火戏、正月傩等，都是容易遭到重点禁限的对象。^[35]

明代小说及戏曲中多有元宵期间动乱事件和官员请禁元宵狂欢情形的描述。例如，《水浒传》四十一回《火烧翠云楼》中有众好汉元夕救卢俊义的情节。明末传奇剧《元宵闹》二十四折有净、丑二人关于元夕城中可能混杂梁山作乱者，将如何应对的对话，体现出统治阶层对于起义者扰乱元宵秩序的担忧。^[36] 《八义记》《蛟绡记》等作品虽然讲述前朝故事，但同样能够映射现实。在此类故事中，乞禁元宵事件常常作为剧情冲突的导火索，可见其在社会中发生的频率及受到的关注度很高。

四、避免奢靡浪费禁限元宵

节庆灯彩及相关设施都需耗费大量资财，宫廷的鳌山灯往往规模宏大，装饰华美，高可达十余层。^[37] 筹备此类景观常常需要耗费巨大的人力、物力与财力，同时宫廷的灯火设施难以拆卸，更难反复利用，因而每年都会造成巨大的浪费。据《菽园杂记》记载，永乐、宣德间的鳌山灯制作，秉持节约的原则，常常使用旧纸，但到了成化时，“流星爆杖等作，一切取榜纸为之，其费可胜计哉”^[38]。不少官员以铺张靡费为由，反对举办鳌山灯展等活动。

又如，隆庆元年皇帝在吏部的建议下恪守祖训，

放弃声色、货财、逸游，禁罢宫中一切奇巧之玩、无名之物，并禁民间元宵放灯。^[39]隆庆四年（1570），南京工部尚书朱衡在《停造作以回天意疏》中劝穆宗在京师积雨，畿辅潦水，东省蝗灾，真定关厢水灾，徐沛河涨等灾荒肆虐的多事之秋，关注灾异，减少制作元宵等节日宫廷用灯与鳌山灯棚所需的费用，重复利用往年灯节的道具设施，克制娱乐行为。^[40]在国家安全问题面前，娱人的节日庆祝活动有“无益之作，不急之事”^[41]之讥，而隆庆四年，钦天监又有元宵期间发生日、月食的预报^[42]，按照明朝开国以来的规定，遇到日食等天文异象，天子应当减膳撤乐，避免举办、观赏、大型娱乐表演活动。^[43]朱衡由此认为：

当其时，皇上方且撤乐减膳，恐惧修省之不暇，又何心为游宴玩好之图乎？若以朝殿挂灯为不可缺，则先朝原设者岁久敝坏，稍加修整，费亦不多，查得该监尚有备用钱粮，支給足矣，亦不宜屑屑请讨。今以造灯一事揆之，时与义俱不可者，乃费银至三万余两，将来播之天下，传之后世，岂不为圣政累耶？^[44]

除接受以摒弃玩好为出发点的禁灯之外，统治者在丧服之内同样为维持肃穆严谨的情绪，避免举办一些节庆、宴乐活动。隆庆六年（1572），内阁大学士张居正以讲节假和先帝丧服“未过小祥”为由，请求神宗罢宴并取消元宵联欢活动，神宗应允。^[45]万历二年（1574），张氏又以元夕灯火糜费资财、损耗人力等为由劝止神宗恢复宫廷元宵灯火建设的企图，缩减元宵期间的各项花销。^[46]更为重要的是，朝廷部分违背礼俗、奢靡铺排的张灯举措，极易为民众效仿，造成劳民伤财、扰乱风俗的消极后果。据明人贺钦《医闾集》载：“夫以朝廷之上，根本之地，而所以为天下先者如此。以故淫邪之声，不正之乐，海内成风，莫觉其失，甚至高建戏台，敛钱作戏，致使城中少长聚观，男女杂处，虚费民财，坏乱民俗，所在官司略不禁止，是岂圣朝之美政耶？”^[47]在民间，岁时各地常以甲为单位，共同筹措资金装扮灯市、搭台演剧，此类表演往往成为部分官吏搜刮百姓钱财、获取利益的重要方式。一些地方官员，或以榜文、乡约等形式，禁止元夜张灯活动，抑制侈俗，如万历鄞县知县张伯鲸“惩俗奢靡，祭赛燕饮，毋得演剧，禁

元宵灯火”^[48]。成化时，工部主事李堂“议霸州苇地征租太重，元宵灯火糜费太滥，皆切中时宜”^[49]。弘治间官员曹瑀、嘉靖朝官员汪道昆等，也曾推行禁元宵张灯、演戏等管治举措。^[50]

除上述情形之外，元宵节庆由于官民财力不济、战乱侵扰及各类自然灾害等因素而遭搁置的情形也有不少。例如，弘治十五年（1502），南京凤阳河水决溢，普安、琼州等地发生叛乱^[51]；正德七年（1512）正月，“帝以流贼攻劫郡县，屠戮人民，免立春朝贺，罢元宵烟火”^[52]。面对此类灾异和动乱，朝廷均采取禁罢元宵烟火的举措，取消用于节庆、娱乐的财政开支。沈德符在《万历野获编》中记载了旧时元宵佳节的繁华景象，继而指出当时鳌山传统久已停止的情况。^[53]鳌山灯彩举办萎靡，与明中后期政治腐败、战乱频仍、国库空虚、底层民众生活困顿等因素有密切关系。面对中央政权式微、基层生存条件每况愈下的情形，部分官员、文人对“明初的盛世图景”产生无限憧憬与怀恋之情。

五、元夕女性出游禁限

明统治者受理学观念的影响，重视男女大防、表彰节烈，严格约束女性的社会生活。具体言之，不少乡约、家礼禁止妇女出游，认为妇女入寺烧香、观演戏剧、听书学唱，与优伶僧道等群体往来，容易消磨良好品质，唤起淫欲，玷污家族声誉。^[54]同时，女性在外容易受人诱骗，遭遇欺凌和拐卖，故不少官员以此为约束其活动，闾巷“无妇女出游”^[55]往往是评价某地风俗淳厚、治理严明的标准之一。甚至在元宵这种举国欢庆的节日，亦有地区对女性观灯、夜游等行为予以严禁。有明一代，据《明孝宗实录》载：“户科给事中丛兰言：‘京师风俗之美恶，四方所视效也。近年以来，正月上元日，军民妇女，出游街巷，自夜达旦，男女混淆。又每月朔望及四月八日，假以烧香游山为名，出入寺观，亦有经宿，或数日不回者，乞痛加禁约，以正风俗。’”^[56]

嘉靖年间，《郭襄靖公家训》亦载：“元宵张灯，游观市里，间有荡子故突漫嘲，隐忍甘受，是独何心？

每遇平时，当家者各讯察扃钥，以防臧获。私游不可怠纵，春夜尤谨。婢妇亲上市街，童仆径入中堂，皆须禁止。昏暮不许慢游，宴会亦必早散。世情叵测，宜备非常，吾里居数载，此法素定，内外出入，颇称严肃。予愿永恪遵，毋失此意。”^[57]

此类禁限中，确有部分取得了一定的治理效果，如据嘉靖《海门县志》言，该地元宵期间虽设灯市，但并无妇女出游。^[58]《几亭外书》卷三“禁妇女行游三十一”条载：“句容习俗三春有烧香，元宵有穿灯，幻妄有无为之教，又有妇女游春，名曰‘踏青’，公严出禁约，犯者罪坐夫男，虽豪右不贷，民风遂变。”^[59]“禁节令供送三十二”条亦指出，元夕“虽金吾不禁之夜，士女寂然”^[60]。但是，上述“禁限”行为的影响仍较有限，其真实的约束力也值得怀疑。笔者认为，禁妇女元夕出游，与明代官方的诸多节俗表演禁限类似，是管理者基于传统儒家礼制规范及现有中央律令自主发挥管理权限的典型表现，亦是运用道德观念对国家法律进行解释及实践。日本学者滨岛敦俊认为，中国封建社会的地方政府与宗族等组织具有一定的自治性，统治者并不能完全按照自身意愿行事，而不得不考虑地方风俗习惯与地方官员的态度等诸因素。^[61]此类禁限依靠地方官员、乡绅、里老等引导传播，并有赖于里甲等基层组织形式发生效力，因而部分消解了节俗禁限条文的效力，抑制了最高统治者对风俗的控制力，为民众规避元宵节俗禁限带来一定弹性空间。

作为一种带有“破例”性质的节日，元宵节也让女性暂时打破平日礼教束缚，享受男女混处带来的身心自由。翁敏华认为，对女性而言，以元宵为代表的传统节日“承担了上巳爱情风习”^[62]，成为她们不愿错过的佳期。女性群体在放灯、寺院烧香、观剧听曲、参与各类社交与消费活动的过程中接触到鲜活的社会生活，并借此认识自身，获得短暂的个性解放。^[63]

六、明代元宵禁限的本质与效果

明代元宵禁限，其本质是中央、地方官员和士绅群体基于自律、治乱、正俗等立场，通过诏令、官箴、

乡约、家训等形式对节庆活动的管控。在国丧、灾异等特定情况下禁限元宵节庆活动，为节约资财裁撤宫廷鳌山灯彩及各类机巧造作，多在彰显官方对天道民生的重视以及对于美政理想的践行。为维护地方治安禁限民间元宵节庆中男女混处、入寺烧香、搬演夜戏、女眷外出等行为，则主要出于维护地方安全和防止游堕之风蔓延。从总体上看，这类政策具有如下特征。

首先，元宵禁限在行为属性、约束对象、立场侧重等方面存在差异，具有多层次性。这里论及的禁限主要包含规范普通群众与最高统治者的内容：前者是强制性的律令，对社会成员的约束力较大；后者则作为下级对上级的劝谏，奏效与否，很大程度上取决于皇帝个人。与下层民众相比，明代的权贵阶层在元宵节庆期间享有更大的自由。以妇女观灯之禁为例，部分地区的妇女被禁止元夕彻夜游观，宫廷女性或朝臣女眷却能够较无拘束地参加宫廷内外的娱乐活动。例如，《双槐岁钞》卷二载永乐十年（1412）户部尚书夏原吉侍奉其母于午门外观灯。^[64]《酌中志》卷十六载：“上元之前，或于乾清宫丹陛上安七层牌坊灯，或寿皇殿安方圆鳌山灯，有高至十三层者。派近侍上灯，钟鼓司作乐赞灯，内府供用库备蜡烛，内官监备奇花、火炮、巧线盒子、烟火、火人、火马之类，诚所谓瞬息之乐，妆点太平。”^[65]又如，成化三年（1467）章懋等官员上奏宪宗，称元夕诗词大多鄙亵、安燕等语，他们同时指出在“两广弗靖，四川未宁，辽左虽云告捷，虏情尚难测量；北虏毛里孩蛇豕窥伺，江西旱干数千里，其他灾伤之处，未能悉数”^[66]之时不宜歌舞升平。宪宗不仅没有接受此番劝诫，还将黄氏等一众谏臣杖责并调任外职。^[67]可见，传统儒家道德在皇帝的个人意志面前几无约束力。

申禁者在观点上自相矛盾，在公私生活中言行不一，体现了官僚群体的双重标准。明代官方一方面颁行法律严禁卖良为娼，另一方面却广蓄家乐，购买优伶为自身欲望服务；一方面享受少数民族乐舞活泼酣畅的艺术风格，另一方面却贬斥其有违典正，主张革除；地方以渎神事鬼、扰乱治安为由禁限民间搬演杂剧、傀儡戏等，达官显贵却能在宴席间自由观赏。这种放任自身却严格约束他人的行为，体现出鲜

明的特权与等级性，降低了政令的可信度，使政策更难收效。

其次，部分禁限违背了长期以来的节庆传统，忽视了社会成员休养生息的需求与抒情娱乐的天性。于慎行认为，明代的元宵节假期承续了唐时庆祝太平、休养生息的遗意，设置元宵假期的本意在于休养生息、调和严肃的日常生活。元夕盛景作为文人热衷的创作题材，通过诗歌、绘画等表现形式，营造出“灯月千门，烟花万井”“三教百工，行行等等”^[68]的闹热景象，与风调雨顺的社会理想密切相连。禁限元宵不仅有违明初以来普天同庆的传统，也阻碍了民众正常的情感发泄与娱乐渠道，减损了民众的生活情趣，因而是不可取的。^[69]

同时，一些地方为图管理方便，不顾群众的基本精神需求和信仰，欲将一切可能招致隐患的节俗演艺活动悉数革除。例如，嘉靖《安溪县志》记载了“五禁男女混杂……十禁般演杂剧，十一禁社保受状，十二禁教读乡谈，十三禁元宵观灯，十四禁端午竞渡”^[70]等，将多种正常的节日风俗与社会活动纳入禁革范围，可见当时管理的专断。

除上述禁限之外，还有不少官员对元宵期间演奏特定乐器、装扮特定角色等提出禁限，如《庄渠遗书》卷九《谕民文》规定，“一为父兄者有宴会如元宵俗节，皆不许用淫乐琵琶、三弦、喉管、番笛等音，以导子孙未萌之欲，致乖正教。府县官各行禁革，违者治罪其习琴瑟笙箫古乐器听。一不许造唱淫曲，搬演历代帝王，讪谤古今，违者拿问。”^[71]从内容看，该禁限应是根据洪武二十二年（1389）《大明律》关于搬演戏剧角色限制衍生的^[72]。禁演特定角色、禁妄议古今是试图剥夺民间演艺行为的揭示与批判性，限制群众抒发部分情感与观点的行为；禁奏特定乐器则体现无视民俗活动艺术性与审美成分，专断妄为的特征。

最后，元宵节庆禁限在实际执行的过程中，主要发挥道德劝诫的作用。在灾异、战乱、国服等情况下禁罢部分活动，缩小庆典规模，以及出于避免浪费、体恤民生而取消鳌山灯火等，包含着统治者遵守与践行“以德配天”“应天顺民”的政治意图，是以道

统约束、规范政统，从而实现儒家治世理想的一种表现。此类禁限通过同时约束最高统治者与其臣民，达到上行下效的教化目的。一些面向群众的禁限虽然规定了笞、杖等残酷的刑罚措施，具有法律的外观，包含一定的震慑与劝诫意图，但在地方执法实践中服从于一定程度的自主决策。部分统治者能够认识到风俗难移的道理，颁布此类禁限更多在于节制元宵节庆中的过度娱乐和铺张浪费现象，维护社会秩序。不少文献中的禁限条目以其风“稍息”“暂缓”等语结尾，可见此类风俗禁限政策的核心价值并不在于绝对严格地控制社会成员的相关行为，而在于通过反复重申与威慑，使被管理者的活动不致走向无度和极端。

七、明代元宵禁限的当代反思

节庆政策作为文化治理中的重要内容，亟须结合当代实际，从不同角度、立场进行探讨与反思。以明代官方的治理行为为例，首先，从吉凶的视角看，以元宵节庆为代表的节俗活动在长期发展过程中形成了鲜明的“乐”之内涵，与传统文化中的“凶”“哀”等意象存在明显冲突。而国服、灾异等情况下出现的元宵禁令，体现的是重视死亡问题，强调“哀乐不同时”，以及在情感与欲望方面注重中节有度的礼制传统，此类事件与节日娱乐发生冲突时，理应受到后者在一定程度上的避让。其次，提倡节俭，反对游堕，避免聚众作乱、维护社会治安等管控思路，同样包含着积极的价值引导。对部分存在安全隐患或娱乐过度的聚众性节俗表演活动的禁限，亦在一定程度上体现出行政的责任感。因此，从风俗治理与社会秩序的角度看，明代元宵节庆禁限所包含的治理理念具有一定的合理性。

然而，上述理念也具有抽象和空泛等特征，与民众的价值观存在冲突。这类思路往往被简化为绝对单一、行文模糊、时效不定、惩罚随机、有失公正的禁限规则，产生方向、内容等方面的偏误。究其原因，明代官方缺乏维护大规模民俗娱乐活动的治理能力与行政资源，亦不关注具象的民生，其自身的娱乐欲

结 语

望多能凭借一定特权得以实现，故不可能完全与被禁限者感同身受。底层吏役虽然与民众存在一定联结，但既无决策权，又有惧于行政不力而受株连，在节庆政策制订中与被管控者同样处于失语状态。这种法律的制订与执行之弊，是以元宵禁限为代表的节俗演艺禁限普遍失效的重要原因。

将道德理念制定成政策的过程，必然产生不同程度的简化与一定的偏误，亦可能存在一定偏差，因此文化艺术风俗政策的制定需要立法者对被管理者的生活实际、基本价值等方面进行反复体察，也需要行政主体在长期实践中对政策进行不断完善。更为重要的是，禁限作为一种维护基本道德底线的途径，作为一种弥补手段，不应成为主要的风俗治理方式。对社会风俗的移易与价值的传播，更要注重从道德与文化教育等方面寻求更具根源性的解决方法。从整体上看，明代官方囿于政权组织形式的局限、思想文化传统的禁锢，以及对诸多社会问题的认知局限与能力局限，无法达到上述治理要求，故无力妥善处理其时特别是明中晚期的节俗演艺治理以及改化风俗等要务。

节庆民俗包含各类娱神、娱人的活动，是文化的重要载体。^[73]明代元宵节庆活动是全体社会成员对盛世理想的主动践行，是社会成员暂时打破尊亲、男女大防等理学教条的约束，实现暂时的精神自由的重要途径。明代官方基于防范火灾、蹂躏等危险，以及抑制聚乱、竞奢、淫奔等社会风气的目的禁罢部分元宵节庆活动，并在国家凶礼、荒政等背景下削减或取消宫廷内外的元宵开支、禁限灯彩与游观活动，以维护其顺天爱民、敬祖睦亲、体恤民生的统治形象。

明代官方试图通过元宵禁限政策，实现其统一社会各阶层的礼乐道德观念和稳固社会统治秩序的目的。然而，禁令内容简单粗暴，在管控对象、效力范围、惩罚措施等方面的不平衡性，使其无法对节日风俗形成有效的移易与管理。如何在德治与法治之间寻求平衡，在官方与民间道德价值之间寻求平衡，在外部管控强度与节庆风俗之间寻求平衡等，是古代制订节庆风俗政策的关键问题。

（责任编辑：李 文）

注释：

- [1] “禁限”包含禁限元宵节庆活动的诏令、规定以及地方士绅等群体对部分元宵节庆环节的否定性评价（如贬斥、申禁）等，上述内容在一些情况下存在重合并能相互转化，主要体现为一种对元宵风俗的外部约束。“禁限”一词在《大明会典》《大明律集解附律》《皇明通纪》《皇明名臣经济录》等官方文献及《双槐岁钞》《松川梦语》等文人笔记中，均主要指代官方政策的约束，侧重法律性，具有不同程度的强制性。
- [2] [明]刘侗、于奕正撰，孙小力校注：《帝京景物略》卷二，上海古籍出版社2001年，第88页；[明]郎瑛：《七修类稿》卷二七，上海书店2009年，第291页。
- [3] [明]黄瑜撰，王岚校点：《双槐岁钞》卷三，上海古籍出版社2005年，第142-143页。蒋一葵《尧山堂外纪》卷八四，何良俊《四友斋丛说》卷九均记载了永乐己丑（1409）规定自正月十一一起的十日元宵假。[明]余继登：《典故纪闻》，中华书局1981年，第126-127页；[明]沈德符：《万历野获编》，中华书局1959年，第16页。
- [4] [明]沈德符：《万历野获编》补遗卷三，第898页。
- [5] 刘海年、杨一凡主编，杨一凡、田禾点校：《中国珍稀法律典籍集成·乙编》（第三册），科学出版社1994年，第233页。
- [6] 翁敏华：《元宵节俗及其戏曲舞台表述》，《上海师范大学学报（哲学社会科学版）》2008年第5期。
- [7] [明]何乔远编撰：《闽书》（第一册），福建人民出版社1994年，第948页。
- [8] [明]魏时应修，张榜纂：（万历）《建阳县志》卷一，明万历二十九年刻本，第86页。
- [9] [明]增补纂修：（万历）《儋州志》天集，明万历四十六年刻本，第36页。
- [10] [明]谢肇淛：《五杂俎》卷二，上海书店出版社2001年，第20页。
- [11] [明]陆应阳等纂修：（万历）《象山县志》卷三，明万历三十四年刊本，第4页。
- [12] [明]来临纂修：（崇祯）《蔚州志》，明崇祯八年序刊本，第21页。
- [13] [明]牛若麟修，王焕如纂：（崇祯）《吴县志》卷九，明崇祯十五年序刊本，第3页。
- [14] [明]申时行等修，赵令贤等纂：《大明会典（四）》卷一六六，上海古籍出版社2002年，第45页。
- [15] [明]丘浚著，林冠群、周济夫校点：《大学衍义补》卷一百三十六，京华出版社1999年，第1173页。

- [16] [明] 沈德符:《万历野获编》补遗卷三,第 898 页。
- [17] [明] 沈榜编著:《宛署杂记》卷一七,北京古籍出版社 1980 年,第 190 页。
- [18] [明] 沈德符:《万历野获编》卷二九,第 735 页。
- [19] [明] 朱国桢:《涌幢小品》卷一五,上海古籍出版社编:《明代笔记小说大观》,上海古籍出版社 2005 年,第 3443 页。
- [20] [明] 黄凤翔著,林中和点校:《田亭草》卷一二,商务印书馆 2018 年,第 237 页。
- [21] [明] 焦竑辑:《国朝献征录》卷三一,明万历四十四年徐象耘曼山馆刻本,第 95 页;〔清〕孙承泽:《畿辅人物志》卷八,清顺治十六年序刊本,第 13 页。
- [22] [明] 佚名:《新编说唱包龙图赵皇亲孙文仪公案传》卷上,明成化七年永顺堂刊本。
- [23] [明] 谢肇淛:《五杂俎》卷二,第 20 页。
- [24] [明] 沈朝宣纂修:(嘉靖)《仁和县志》卷二七,明嘉靖二十八年序刊本,第 38 页。
- [25] [明] 栾尚约:(嘉靖)《宣府镇志》卷三六,明嘉靖四十年刊本,第 23 页。
- [26] 吴晗、费孝通:《皇权与绅权》,观察社 1949 年,第 6 页。
- [27] [明] 吕坤:《实政录》卷三,明万历二十六年赵文炳刻本,第 32-33 页。
- [28] [明] 傅岩撰,陈春秀校点,于国庆、诸伟奇审定:《歙纪》卷八,黄山书社 2007 年,第 108 页。
- [29] [明] 傅岩撰,陈春秀校点,于国庆、诸伟奇审定:《歙纪》卷八,第 107-108 页。
- [30] [清] 屈大均著,李育中等注:《广东新语注》卷九,广东人民出版社 1991 年,第 266 页。
- [31] 陈熙远:《中国夜未眠——明清时期的元宵、夜禁与狂欢》,蒲慕州主编:《生活与文化:台湾学者中国史研究论丛》,中国大百科全书出版社 2005 年,第 321 页。
- [32] [清] 萧玉春、陈恩浩修,李炜、段梦龙纂:同治《永新县志》卷一五,清同治十三年序刊本,第 7 页。
- [33] 中国民族民间舞蹈集成全国编辑委员会等编:《中国民族民间舞蹈集成(浙江卷)》,中国舞蹈出版社 1990 年,第 40-41 页。
- [34] [明] 雷礼:《皇明大政纪》卷八,明万历三十年博古堂刻本,第 18 页。
- [35] 丁淑梅:《明代禁剧类声腔与曲腔的雅俗分野》,《民族艺术研究》2008 年第 4 期。
- [36] 转引自翁敏华:《元宵习俗及其戏曲舞台表述》,《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》2008 年第 5 期。
- [37] [明] 张瀚:《松窗梦语》卷七,中华书局 1985 年,第 136 页。
- [38] [明] 陆容撰,佚之校点:《菽园杂记》卷一二,中华书局 1935 年,第 497 页。
- [39] [明] 吴瑞登:《两朝宪章录》卷一九,明万历二十二年序刊本,第 4 页。
- [40] [明] 贾三近:《皇明两朝疏抄》卷六,明万历六年大名府刻本,第 62-63 页。
- [41] [明] 贾三近:《皇明两朝疏抄》卷六,明万历六年大名府刻本,第 62 页。
- [42] [明] 贾三近:《皇明两朝疏抄》卷六,明万历六年大名府刻本,第 62 页。
- [43] [明] 申时行等修,赵令贤等纂:《大明会典》卷一〇三,《续修四库全书》编纂委员会编:《续修四库全书》(第 791 册),上海古籍出版社 2002 年,第 63 页。委性《皇明政要》卷二,黄佐《翰林集》,沈德符《万历野获编》卷二十九“元旦日食免贺”条均记载杨士奇论日食不作乐,引用宋仁宗时的罢宴撤乐劝谏皇帝。
- [44] [明] 贾三近:《皇明两朝疏抄》卷六,明万历六年大名府刻本,第 63 页。
- [45] 《明神宗实录》卷八,台湾“中央研究院”历史语言研究所据“国立”北平图书馆藏红格抄本微卷影印,1962 年,第 296 页。
- [46] 《明神宗实录》卷三三,第 778 页。
- [47] [明] 贺钦:《医闾集》卷八,明嘉靖二十三年序刊本,第 21 页。
- [48] [清] 曹秉仁:(雍正)《宁波府志》卷一八,清雍正十一年修,乾隆六年补刊本,第 26 页。
- [49] [清] 曹秉仁:(雍正)《宁波府志》卷二〇,清雍正十一年修,乾隆六年补刊本,第 33 页。
- [50] [清] 史澄:(光绪)《广州府志》卷一〇六,清光绪五年刊本,第 7 页。
- [51] [明] 万斯同:《明史》卷一四,上海古籍出版社 2002 年,第 178-179 页。
- [52] [明] 孙文龙:(万历)《承天府志》卷一,明万历三十年序刊本,第 21 页。
- [53] [明] 沈德符:《万历野获编》补遗卷三,第 898 页。
- [54] 转引自丁淑梅:《明清闺训禁戏与女性的戏场想象》,《文学遗产》2017 年第 1 期。
- [55] [明] 秦鏞:(崇祯)《清江县志》卷一,明崇祯十五年序刊本,第 35 页。
- [56] 《明孝宗实录》卷一四三,第 2479 页。
- [57] 楼含松主编:《中国历代家训集成》(明代编二),浙江古籍出版社 2016 年,第 2396 页。
- [58] [明] 吴宗元修,崔桐纂:(嘉靖)《海门县志》卷二,明嘉靖十六年刻本,第 2 页。
- [59] [明] 陈龙正:《几亭外书》卷三,明崇祯四年序刊本,第 18 页。
- [60] [明] 陈龙正:《几亭外书》卷三,明崇祯四年序刊本,第 19 页。
- [61] [日] 滨岛敦俊著,朱海滨译:《明清江南农村社会与民间信仰》,厦门大学出版社 2008 年,第 110 页。
- [62] 翁敏华:《元宵习俗及其戏曲舞台表述》,《上海师范大学学报(哲学社会科学版)》2008 年第 5 期。
- [63] 蒋小平:《“禁”“观”较量:从明清史料笔记看女性观戏》,《戏曲研究》2012 年第 2 期。
- [64] [明] 黄瑜撰,王岚校点:《双槐岁钞》卷三,第 142-143 页。
- [65] [明] 刘若愚著,阳羨生校点:《酌中志》卷一六,上海古籍出版社编:《明代笔记小说大观》,第 3000 页。
- [66] [明] 何乔远:《名山藏》卷三,明崇祯十三年序刊本,第 7 页。

- [67] [明]何乔远:《名山藏》卷五,明崇祯十三年序刊本,第8页。
- [68] 谢伯阳编:《全明散曲》(第一册),齐鲁书社1994年,第571-572页。
- [69] [明]于慎行撰,吕景琳点校:《谷山笔尘》卷三,《笔记小说大观四十编》(四十编第9册),台北新兴书局1987年,第383页。
- [70] [明]林有年主纂:(嘉靖)《安溪县志》卷一,《天一阁藏明代方志选刊》,宁波天一阁藏明嘉靖刻本,上海古籍书店1963年,第14-15页。
- [71] [明]魏校:《庄渠遗书》卷九,《文渊阁四库全书·集部》(1267册),台湾商务印书馆1986年,第859页。
- [72] [明]申时行等修,赵令贤等纂:《大明会典》卷一七〇,《续修四库全书》编纂委员会编:《续修四库全书·史部政书类》(第721册),第98页。
- [73] 杨民康:《中国民歌与乡土社会》,上海音乐学院出版社2008年,第256页。

Governance Intention and Moral Connotation of the Lantern Festival Prohibitions in Ming Dynasty

Jiao Xiangyu

Abstract: Officials of Ming Dynasty imposed restrictions on certain celebratory activities occasionally during the Lantern Festival to avoid extravagance, and to prevent unexpected emergencies, illegal gatherings or riots. In a few places, women's travel during such period was also explicitly prohibited. Some festivities were scaled down or suspended when encountering natural disasters, astronomical anomalies, wars, state funerals or other situations, with a political and moral intention of consolidating the dynastic ruling order and etiquette system. However, these prohibitive laws and regulations, with characteristics of privilege and unfairness, usually failed to maintain their effectiveness for long. The lack of attention on folk customs and public desire for entertainment exacerbated their overall failure.

Keywords: Ming Dynasty, The Lantern Festival, Prohibitions, Traditional Custom Restricting

日本寺社缘起文化的世俗化流变

沈骏楠

摘要：律令时期的日本，朝廷管辖以外的地方寺社需要定期以资财帐的形式向朝廷汇报寺社的人员和财产等状况。资财帐的开头，往往记录着寺社的起源历史，这样的记录也被称为“缘起”。以此为开端，寺社缘起文化雏形出现。16世纪以后，日本律令制解体，资财帐也逐渐从历史上消失，但寺社缘起仍留存下来。这一时期，国营寺院逐渐变为民营寺院，日本人对现世利益的追求也在寺社缘起中得以体现。正是这一时期，寺社缘起开始出现世俗化倾向。到了江户时代，以本地物为基础的“略缘起”的出现，形成寺社缘起世俗化流变的高潮。

关键词：寺社缘起 世俗化 实用性价值

中图分类号：K893/897 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0072-07

佛教自公元6世纪左右传入日本，对日本文化产生了方方面面的影响。最明显的一个特征就是日语吸收了不少佛教用语，并且佛教用语在佛教日本化的过程中被赋予了新的意义，例如“出世”“饿鬼”等。其中“缘起”一词是一个很好的例证。“缘起”一词作为佛教术语，原意指一切法是因缘和合而成。^[1]在日语中，日本人接受“缘起”一词同时对其加以改造，衍生出“寺社缘起”来特指记录日本寺院神社创造历史的文化。

我国关于日本寺社缘起的研究较少，多散见于中世日本文学研究。^[2]日本在第二次世界大战结束后，以樱井德太郎和桥本章彦为代表的多位学者针对这一课题发表了不少学术成果。樱井德太郎提出，广义上的寺社缘起指记录神社寺院创建沿革以及神佛感应的文书，狭义的缘起指为了强调寺社创建沿革以及神佛感应在标题中带有“缘起”一词的文书。^[3]桥本章彦在此基础上进一步扩展缘起的定义，把一切具有宗教价值的关于由来的学说都称为“缘起”。^[4]

另外，日本不少研究集中对个别寺社缘起进行整理和解读，或以个别缘起为例证佐证历史文化，或就个别寺社缘起的文本做校对考证。^[5]由于日本近世以后出现了略缘起，故与之相关的研究也不在少数。^[6]但是，前人研究中少有从文化史角度梳理并整体把握寺社缘起的历史。樱井德太郎在《寺社缘起》一书中提出从实用性价值角度重新审视寺社缘起文化的新研究方向。^[7]寺社缘起既是一种文书，又是日本文化的一部分。^[8]本文以樱井德太郎的广义定义为出发点，围绕日本寺社缘起文书背后的文化展开讨论，试从文化史的角度梳理寺社缘起特征的演变及其带来的实用性价值。

一、寺社缘起的初期形态

早在大化改新之前的上古日本社会，就存在缘起文化生存的基础，并且出现了“缘起”的雏形。这种雏形扎根于古代日本对万物起源解释的观念。古

作者简介：沈骏楠，大连外国语大学日语学院2021级硕士研究生。

代日本社会相信万物有灵，这种信仰在神道发展史上被称作古神道。古神道源于古代日本的自然崇拜，其中包含精灵崇拜和祖先崇拜等内容。古神道思想的重点体现在灵魂、神灵等与人间的多重关系上，由此产生的因果关系成为日本古代社会“缘起”文化的渊源。另一方面，各部族起源的传说与神话符合家族对祖先崇拜及表达历史记忆的需要，因此蓬勃发展起来。这一时期，受中国先进文明的影响，记录起源神话传说的文献多以汉文为主，因此作为传承地方豪族起源的传说，自然也会带着汉文化的痕迹。

佛教传入日本后，为日本接受先进文明打开了新窗口。经过飞鸟时代（592—710）和奈良时代（710—794）的一系列政治改革，日本效仿隋、唐两朝，初步建立起中央集权式的律令制国家。在律令体制下，豪族势力逐渐变成贵族，中央集权的影响力开始遍布日本列岛。在这一背景下，佛教逐渐成为镇护国家的宗教，权力阶层与佛教紧密联系在一起。由此一来，大量私有寺院转为国营寺院。为方便管理国营寺院，716年，朝廷针对国营寺院颁布了如下诏令：

诸国司等，宜明告国师众僧及檀越等，条录部内寺家可合，并财物，附使奏闻……其所有财物田园，并须国师众僧及国司檀越等相对检校，分明案记，充用之日，共判出付。^[9]

在律令制时期，除特定寺院外，大多数寺院都由国家统一运营。为管理大量地方寺院，中央要求各地寺院向国家统一汇报该寺院财产及人员状况并形成制度。上述制度被称为“流记资财帐”。这一制度最早出现在奈良时代初期的灵龟年间，但事实上，直到《出云国计会帐》中记载日本奈良时代的巅峰期天平五年（733）上奏公文“寺财物帐一卷”^[10]以后，才被作为一项制度正式固定下来。这种资产、人员统计汇报制度下最具代表性的文书即日本天平十九年（747）的法隆寺、大安寺、元兴寺的各伽蓝缘起并流记资财帐。^[11]资财帐的开头常常有关于该寺院建立和沿革的描述性文书，这一部分也被视为寺社缘起的前身。由此可见，在律令制时期，寺社缘起的文化尚未独立，仅停留在对寺社建立过程的介绍上。而寺院建立后关于寺社财产状况的文字记录才是“资财帐”的核心，其主要职责是服务于朝廷，加强古代

王权的统治。

日本平安时代（794—1185）初期，一年一上报的资财帐制度一度暂停。后来，几经调整，上报制度从一年一度变为六年一度。根据日本贞观十年（868）的记载：“而今秩历之期改定四年。资财之帐犹指六年。去任后申。不便勘据。伏望。四年一申以适勘会者。”^[12]从中可以看出，为适应四年一任的国司任期新规，资财帐上报从六年一度变为四年一度。奈良时代以来资财帐中的这类缘起一直延续到平安时代末期的院政期，尽管上报频度与奈良时代有所不同，但此类缘起仍然是为中央管理寺院服务的，即其本质上未发生改变，是官方记录的寺社历史。

二、律令瓦解背景下的寺社缘起

奈良时代末期到平安时代初期，日本朝廷与佛教间的关系发生深刻变化。特别是经历“宇佐八幡宫神讞事件”^[13]后，奈良时代的佛教势力达到巅峰。为打压和分化佛教势力，建立朝廷与佛教之间的新秩序，日本延历十三年（794），桓武天皇迁都平安京。同时，为摆脱朝廷束缚和普及“救济民众”的教义，日本佛教也开始走向民众。日本天台宗和真言宗试图将原本远离世俗社会处在“象牙塔”中的佛教世俗化，从而普及教义。平安初期成书的《日本灵异记》中有大量关于因果报应思想的民间故事，受到当时百姓的广泛好评。佛教势力借机在日本各地编写《今昔物语集》及与之类似的故事，依靠神佛感应的“灵验”教化民众，达到普及佛教教义的目的。类似关于世间神佛感应的“灵验缘起”，帮助日本佛教完成从权力社会走向世俗社会的转变，也为后来脱胎于资财帐的寺社缘起奠定基础。神佛感应的“灵验”故事被用于编写寺社开创的历史，其中最具代表性的当属“粉河寺缘起”。“粉河寺缘起”的前两段为汉文，记录寺院开创的因缘和本尊千手观音的感应，后33段则为和文书写，记录与粉河寺相关的高僧传奇和神佛感应事迹。类似的缘起结合奈良时代以来的官方缘起和“灵验”故事，成为寺社缘起演变的一种过渡表现形式。借助“灵验”，神佛感应的观念得

以普及，甚至在“本净山羽贺寺缘起”中还出现“建久元年庚戌，镰仓右大将、征夷大将军源赖朝公，闻当寺之灵胜，为先妣建立三重之塔婆，于国富庄纳田五町宛追善，寺院之繁荣殆倍于先”^[14]的说法，强调“灵验”受到镰仓时代武家最高统治者源赖朝的青睐，从中可以管窥“灵验”与寺社缘起结合后实用价值与世俗化的纠缠。

另一方面，随着佛教在日本的广泛传播，平安时代日本宗教界出现的“神佛习合”^[15]动向不容忽视。“神佛习合”最核心的思想是“本地垂迹”^[16]说，而平安时代恰好也是本地垂迹说正式形成的时期。在“本地垂迹”思想影响下，日本固有的八百万神被视作诸“本地”佛陀的垂迹，以佛陀化身的身份救济日本百姓。“垂迹”（佛陀降临）思想和“灵验”思想均符合日本佛教自上而下教化庶民的目的，拥有独特的实用性价值。于是，发迹于天台宗与真言宗的山王神道和两部神道开始解释此类垂迹型缘起。从此，垂迹型缘起得到迅速发展，例如《神道集》收录的“祇园大明神事”有如下记述：“当今之世疫病流行，故世人深信牛头天王等类，皆为之立社造殿。”^[17]“祇园大明神事”反复强调本地垂迹和法华思想，并且出现“祇园大明神本地之男体乃药师如来，女体乃十一面观音”^[18]的说法，在强调“垂迹”的同时也兼顾了“灵验”。像这样的垂迹型缘起包括本地垂迹学说，因此也被称为“本地物”。此外，受寺院缘起影响，供奉日本本土天神地祇的神社利益者们，为了使神社受到民间的广泛认可，借“本地垂迹”的势头，发展和扩张日本本土神祇信仰的灵验学说，由此催生出诸如“春日权现验记”^[19]等模仿寺院缘起的神社缘起。这种模仿为日本本土神祇信仰的控制者带来现世利益，不仅体现在百姓对神社的认可上，也为后来神道借助佛教理论完善自身理论奠定基础。

日本平安时代中后期开始，其律令制瓦解初现端倪，日本社会逐渐形成以庄园制为基础的“摄关政治”^[20]体系。日本院政时期（1086—1185）开始，律令制逐步走向瓦解。与此同时，奈良时代以来建立的以国家为中心的宗教祭祀体系也逐渐走向崩溃。伴

随上层权力体系的瓦解，地方分权的现象加剧，地方势力逐渐形成自己的权力中心。朝廷权力出现真空的同时，官营寺院转向民营，奈良时代以来确立的资财帐上报制度也最终消亡。资财帐制度消亡以后，资财帐开头记录寺院起源历史的“缘起”部分却得以保留。在此背景下，寺院借由神佛感应的“灵验”故事传播的神佛保佑下“利生”“利益”^[21]的思想以及神佛融合救济众生的“本地垂迹”思想也反映在这一时期的寺院缘起中。这种从朝廷律令体系中脱离出来的寺院缘起，与奈良及平安初期的缘起形成鲜明对比。这样的寺院缘起与后发的神社缘起一道，构成日本特有的寺社缘起文化。与僵化的“官腔”缘起相比，新生的缘起更具说话文学性质和世俗气息。

12—16世纪，是日本道德规范剧烈变动的历史时期，因而以其镰仓时代（1185—1333）为代表的日本社会被称作“自由狼藉的世界”^[22]。在这种混乱之中，新思想冲破旧观念的倾向更为显著。石清水八幡宫祠官写下的“八幡愚童训”，强调忽必烈两次东征日本时八幡菩萨的“灵验”和诸神护佑日本的观念，其中出现“（异敌）已十一度竞来（日本）、皆被追归、多灭亡”的记录，将历史与神佛“灵验”相融合，塑造“神明拥护不怠、佛陀冥助无止”^[23]的神化日本形象。律令制度的崩坏加上末法思想^[24]的到来，自下而上崛起的武家势力为寻求统治的合理化解释以及克服日本以往粟散边土的形象，接受并利用了“垂迹”与“灵验”的思想，寺社缘起的实用性价值被放大。这种对“垂迹”和“灵验”的接纳与利用不仅为日本12世纪以来民族中心主义的形成奠定基础，也为日本16世纪以后寺社缘起嬗变成“略缘起”并进一步走向市民生活提供了可能。

三、“略缘起”流布：寺社缘起世俗化的高潮

16世纪之后至19世纪，日本寺社缘起文化世俗化倾向愈发明显。其中，日本江户时代（1603—1868）略缘起的出现加速了寺社缘起文化的世俗化进程。江户时代，为方便向参拜者解说寺社起源和

收藏的宝物，寺院神社专门印发带有导览性质的略缘起手册。尽管通俗易懂的略缘起文化到了市民文化较为发达的近世以后才被广泛传播，但是早在近世以前的中世日本，略缘起就已经萌芽。因为日本中世以后寺社缘起就分化出略本缘起，并且缘起文化与绘画艺术不断接触，寺社缘起迅速向略缘起转变，这一过程将寺社缘起推向世俗化的高潮。

日本进入中世社会之后，经济阶层逐渐从中央贵族转移至地方和百姓，物质文化需求也逐渐走向平民化和世俗化。与此同时，日本绘画也展现出不同的面貌。在日本院政时期，没落的公家贵族憧憬“摄关政治”下的荣华生活，因此多见《源氏物语绘卷》等类延续权力幻想的绘画作品。然而，日本中世变革期的人们则更加关心社会现实，新的经济阶层对绘画主题由渴望虚化的权力转移到对现世的关心。日本镰仓时代以来的新宗教借助这种势头，通过宗教绘画和寺社缘起绘画的形式向世间普及佛法，推动佛教学说的日本化。在世界观和价值观剧变的日本中世时期，以《地狱草纸》（图一）^[25]为代表的绘画作品展示了六道轮回的恐怖。与此同时，作为教化民众的新方式，日本室町时代（1336—1573）还产生了向普通百姓解释缘起绘卷内容的“绘解法师”职业，绘卷缘起得以灵活运用。

在前文，笔者梳理了“灵验”与“垂迹”思想影响下变革期日本寺社缘起文化世俗化的新动向，分析了佛教人士利用寺社缘起传播教义的做法。同样，绘画艺术与“缘起”结合，催生出绘画型的缘起，并被用在寺社缘起上。但是，发轫于缘起型绘画的寺社缘起绘画又呈现出与“灵验”和“垂迹”不同的特点。如上文提到的《粉河寺缘起绘卷》（图二）^[26]在描述千手观音“灵验”的同时，还描绘了粉河寺创建者孔子古以及粉河寺周围的人物和建筑。这样的绘画型缘起，将原本晦涩难懂的神佛感应教义以更加简略、生动和直观的形式呈现出来，从而达到超越“灵验”和“垂迹”的传教效果。绘画型缘起作为略缘起产生的前阶段，在描写寺社创建起源的同时还描绘寺院神社周边风物，16—19世纪又逐渐演变成“社寺参诣曼荼罗”^[27]，为寺社缘起向略缘起转型奠定基础。



图一 《地狱草纸》部分



图二 《粉河寺缘起绘卷》部分

坚田修主张将《广隆寺缘起》和《延历寺建立缘起》等日本平安时代初期的缘起作为略缘起考察，由此认为略缘起滥觞于古代日本社会。^[28]自从资财帐产生以来，官方的寺社缘起就分为“广本缘起”和“略本缘起”两大类。“广本缘起”指包含资财帐的完整的寺社缘起，而“略本缘起”是以寺院神社的建立历史为中心的简略版的寺社缘起。坚田举出的例子是相对于“广本缘起”而言的“略本缘起”，笔者认为不应将这样的缘起与江户时代流布的略缘起混为一谈。但是，这种简略的叙述方式下产生的“略本缘起”，的确推动了寺社缘起文化的转变。

12世纪以后，与绘画艺术结合产生的绘画型缘起逐渐作为艺术品受到珍藏，一般民众无缘收藏这种属于奇珍异宝的缘起。随着日本镰仓时代神佛感应学说的广泛普及，普通百姓参拜寺院神社的活动也变得普遍。进而，关于寺社缘起的通俗性印刷物



图三 《身体开帐略缘起》开帐



图四 《身体开帐略缘起》帐箱

逐渐流行。百姓参拜寺院神社的活动不仅包含宗教的成分，也具有观光旅游性质。日本江户时代初期，在参拜寺院神社的热潮下，出现了诸如《京童》和《京雀》这样描述大都市周边名胜古迹的地志书籍。这类书籍被称为“名所记”。“名所记”承袭了“略本缘起”的简略风格，简要介绍了江户、京都等城市周围寺社的缘起。“名所记”几经浓缩后变成形似宣传单的印刷物，于 17 世纪后半叶在日本民众生活中盛行。“名所记”和“宣传单”的盛行使得百姓可以接触到寺社起源的故事，加深了民众对于寺院神社的憧憬，提高了一般民众参拜寺社的热情。近世意义上的略缘起，发轫于回应这种来自民众对寺社起源

传说的关心。

略缘起不仅承袭“略本缘起”简略的叙述风格，还继承了中世以来寺社缘起文化中对寺院周围风物进行描述的特点。在百姓参拜寺社的热潮中以及 18—19 世纪日本寺社盛行的“开帐”^[29] 仪式影响之下，略缘起呈现出通俗化倾向，并且这一时期还出现大量标注振假名或有插画的略缘起。在《身体开帐略缘起》（图三、图四）^[30] 中，这种时兴的寺社缘起手册是寺社人士把寺社“开帐”时口述缘起用图文结合的方式进行刊印的做法。日本明治时代以后，略缘起因其便捷性仍然被印制发放，时至今日，日本仍有许多寺社以江户时代的略缘起为基础制作游览指南。

12 至 19 世纪，政治层面“以下克上”^[31] 的风气渐渐迁移到社会文化层面，原先的上层文化变成庶民触手可及的下层文化。从“略本缘起”和名贵的绘画型缘起到“名所记”中关于寺社的简介，再到最终形成通俗化的略缘起，不难看出寺社缘起世俗化的痕迹。这种滞后于政治的文化层面的“以下克上”现象，近世略缘起追求实用性的价值渐渐浮上台面。一方面，律令制瓦解和寺社经营私有化以后，日本近世时期的寺社为开拓收入来源，通过“灵验”来编写“开帐”时解说的略缘起吸引参拜者，从而扩张信仰势力范围并获取利益。因此，带有商业利益性质的略缘起伴随“开帐”和寺社宝物的缘起，使得寺社缘起的文化趋于形式化，逐渐失去其中的历史意义。另一方面，这种现象与日本政权和宗教的关系也密不可分。在江户幕府建立的檀家制度^[32] 影响下，佛教逐渐表现出对政权的屈从。并且，这一时期日本的宗教基于“在幕府政权保护下建立起来的本末制度”和“由寺请制度建立起来的寺檀制度”，这样的一系列制度“使僧侣过着安逸、奢华的生活，因而出现了越来越多的人希望成为僧侣的状况”^[33]。宗教追求现实利益的世俗化转变令其逐渐背离初衷，此时的宗教作为政权规训民众的工具，与政权的关系也更加复杂。这种复杂纠葛下的寺社缘起文化，不再是当初民众救济、普及佛法的文化，而是极具现世利益的宗教追求。

结 语

缘起在日本起源于佛教“生成因缘”的教义，从资财帐的历史记录到关于寺社起源的“灵验”或“垂迹”的故事，之后结合绘画这种媒介，经过长期演变，最终以略缘起的形式定型，寺社缘起文化也完成了自上而下的世俗化转变。通过梳理日本寺社缘起文化的历史和流变，分析不同阶段寺社缘起文化的实

用价值，我们可以发现，律令体制下的寺社缘起具有服务中央管理地方的性质。12—16世纪的寺社缘起呈现出宣传神佛感应和垂迹教义的功用，16—19世纪的寺社缘起以略缘起的形态逐渐趋于形式化。并且，借由“略缘起”，近世寺社谋求扩大经营收入的现实目的和宗教服务政权操控民众思想的倾向愈发明显。

（责任编辑：李文）

注释：

- [1] 吴汝钧：《佛教大辞典》，商务印书馆1994年，第150页。
- [2] 谷惠萍：《论“蒙古袭来”叙事中武士的选择性忽视》，《解放军外国语学院学报》2019年第1期；赵季玉：《〈八幡愚童训〉“元日战争”叙事及其国家意识》，《日语学习与研究》2023年第1期。两位学者均对《八幡愚童训》做过讨论，但两位学者聚焦于其中展现的异国形象以及神国思想，并未涉及寺社缘起文化。
- [3]〔日〕櫻井德太郎、萩原龙夫、宫田登：《寺社缘起》，岩波书店1975年，第445页。
- [4]〔日〕桥本章彦：《面向新的缘起研究》，〔日〕堤邦彦、德田和夫编：《寺社缘起的文化学》，森话社2005年，第15页。
- [5]〔日〕古桥信孝：《作为中世神话的寺社缘起——以〈神道集〉“三岛大明神事”为例》，至文堂编：《国文学：解释与鉴赏》1982年第3期。〔日〕筒井大祐：《〈八幡愚童训〉诸本研究史再考》，《佛教大学综合研究所纪要》2022年第29期。
- [6]〔日〕白石克：《既见“寺社略缘起类”目录稿》，《斯道文库论集》1982年第19期。该文整理了日本各地图书馆所藏略缘起类小册子并汇编成目录，具有重要参考价值。其中，还有对个别略缘起翻刻和研究的学术成果。
- [7]〔日〕櫻井德太郎、萩原龙夫、宫田登：《寺社缘起》，第450页。
- [8]〔日〕阿部猛、西垣晴次：《日本文化史手册》，东京堂2002年，第348页。
- [9]〔日〕黑板胜美：《续日本纪》，吉川弘文馆1984年，第65页。
- [10]〔日〕竹内理三：《宁乐遗文》（上卷），八木书店1943年，第323页。
- [11]〔日〕竹内理三：《宁乐遗文》（上卷），第344—389页。
- [12]〔日〕黑板胜美：《类聚三代格》，吉川弘文馆1983年，第121页。
- [13] 又称“道镜事件”，日本神护景云三年（769），大宰府主祭习宜阿曾麻吕伪称宇佐神官降下神谕，要求称德天皇让位于僧人道镜。
- [14]〔日〕櫻井德太郎、萩原龙夫、宫田登：《寺社缘起》，第336页。
- [15] 即神佛融合、神佛合体，指日本兴起的神道教与外来的佛教融为一体。
- [16] 认为日本神道中的神是佛和菩萨的体取世俗之形而出现的。
- [17]〔日〕安居院：《神道集》，大冈山书店1934年，第102页。
- [18]〔日〕松本隆信：《中世的本地物研究》，汲古书院1996年，第282页。
- [19] 镰仓时代的代表性缘起绘画，讲述了春日大社创建的由来和神祇感应。日本延庆二年（1309），西园寺公衡发愿后将其供奉给春日大社。
- [20] 日语中特指平安时代中期，藤原氏独占摄政、关白职位的独断政治时期。
- [21] “利生”和“利益”均指神佛赐予众生的恩惠。
- [22]〔日〕林屋辰三郎：《中世的开幕》，讲谈社1976年，第188—192页。
- [23]〔日〕櫻井德太郎、萩原龙夫、宫田登：《寺社缘起》，第170页。
- [24] 佛教中的历史观，认为释迦牟尼死后经历正法、像法后进入末法时期，这一时期唯有教法，既无修行之人又无悟道之人。
- [25] 奈良国立博物馆收藏品数据库：《国宝地狱草纸》（h055872）第2段绘（函量所）（全卷7/19），<https://www.narahaku.go.jp/collection/644-0.html>，2023年5月2日。
- [26] 京都国立博物馆收藏品数据库：《粉河寺缘起绘卷》，<https://www.kyohaku.go.jp/jp/syuzou/meihin/emaki/item05.html>，2022年4月1日。
- [27] 盛行于16—17世纪，描绘寺社的宗教绘画，旨在为参拜者提供引导和指南。
- [28]〔日〕坚田修：《寺缘起的研究》，《大谷大学研究年报》1979年第31期。
- [29] 即开龕。日本江户时代寺社在特定时期打开佛龕的门，让一般人礼拜本尊佛像。
- [30] 国立国会图书馆数字馆藏：《身体开帐略缘起》（第三卷），<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/9892980>，2023年5月2日。
- [31] 日语为“下剋上”，指日本14—16世纪以下犯上夺取权力的社会现象。
- [32] 日本江户时代特有的宗教统制制度，这一制度将日本全国国民纳入佛教管理体系中。
- [33] 回颖、周异夫：《试论日本近世佛教与政权的关系——以近世寺院法令为中心》，《社会科学战线》2018年第9期。

A Pilot Study on the Secularization of the Japanese Culture of Jisha Engi

Shen Junnan

Abstract: In Japan during the Ritsuryō period, temples and shrines outside of the imperial jurisdiction were required to regularly report their personnel and property status to the court in the format of Shizaicho (financial accounts). Shizaicho often began with a record of the origin of a temple or a shrine, also known as “Engi.” After the medieval period, with the disintegration of the Ritsuryō system, Shizaicho gradually disappeared from history, but the records of temple and shrine origins remained. During this period, state-run temples gradually transformed into privately owned temples, and the Japanese people’s pursuit of worldly benefits was also reflected in the Jisha Engi. It was during this period that Jisha Engi began to show secular tendencies. During the Edo period, the emergence of Ryakuengi based on Honjimono was the culmination of the secularization of Jisha Engi. This article analyzes the practical value of Jisha Engi culture at different historical periods through its process of secularization.

Keywords: Jisha Engi, Secularization, Practical Value

“闽人三十六姓”及其民俗文化记忆研究

——以祖先祭祀为例

赵婷 吴佳欣

摘要：“闽人三十六姓”将我国福建地区的祭祖活动和宗族观念带到琉球，不仅加速了琉球社会文化的发展，更促进了双方的友好往来。时至今日，“闽人三十六姓”及其后裔依然会通过举行家祭、祠祭、墓祭等活动来表达对祖先的敬畏和思念之情。研究“闽人三十六姓”祖先祭祀活动的源起时间、场所、仪式和祭品等内容可以发现，“闽人三十六姓”在异文化语境下发挥了文化记忆构建和族群身份认同的作用。

关键词：闽人三十六姓 民俗文化 文化记忆

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0079-05

闽人三十六姓及其后裔群体近年来受到国内外学界的广泛关注，其中中国台湾地区的学者对琉球国时期及闽人三十六姓群体的关注最早。其后出现了较长时间的研究断层，20世纪90年代吕青华^[1]从人类学与社会学的视角，以久米村人的祖先闽人三十六姓为研究对象，考察了久米村人在600多年历史变迁中的变化与坚守，成为研究闽人三十六姓的重要学者。

中国大陆地区以福建师范大学学者的研究成果最为丰硕，如方宝川、徐斌、张沁兰《“闽人三十六姓”移居琉球史料钩沉及其史实考析》^[2]、陈县樑《久米闽人三十六姓与琉球国海外贸易之研究》^[3]、赖正维《闽人三十六姓与琉球王国》^[4]、吴永宁《关于“闽人三十六姓”姓氏源流的探讨》^[5]等。此外，李凤娟^[6]、夏敏^[7]等也从不同角度对闽人三十六姓群体进行了研究。

20世纪以来，日本学者也开始关注闽人三十六姓群体。从研究成果来看，大致可分为三个阶段：第一阶段是从“琉球处分”^[8]（日本学者对日本吞并琉球的一般表述）到“二战”结束时期，主要通过文献史料对闽人三十六姓赴琉目的、性质、姓氏及生活状况等进行考察；第二阶段是从二战后至1972年琉球划归日本管辖，研究的焦点在“冲绳问题”上，其中涉及闽人三十六姓的历史研究；第三阶段为1972年至今，日本学者从历史、家谱等维度对闽人三十六姓群体进行研究，代表学者有真荣平房昭^[9]、高濑恭子^[10]、高良仓吉^[11]等。

由此可见，国内外学者围绕闽人三十六姓的研究大多集中在历史学领域，主要侧重于史料的追踪和考证，而对其文化的研究涉及不多。为此，本文以闽人三十六姓祖先祭祀习俗为例，在前述研究的基础上，对其进行考察。

作者简介：赵婷，三亚学院应用语言与文化研究中心教授；吴佳欣，重庆师范大学外国语学院讲师。

基金项目：本文为2021年度教育部人文社会科学研究规划基金项目“冲绳闽人三十六姓后裔民俗文化记忆场研究”（项目编号：21YJA752016）的阶段性成果。

一、“闽人三十六姓”赴琉

根据《中山世鉴》《中山世谱》《球阳》等书记载，天孙氏是琉球最初的统治者。明朝以前，《中山世谱》中记：“三年丁卯，炀帝令羽骑尉朱宽入海访求异俗。海师何蛮言之。遂与蛮俱抵本国。遥观地界，于波涛间蟠旋蜿蜒，其形若虬浮水中，名曰‘流虬’。（嗣后改名‘流求’，故唐宋之史，皆曰‘流求’。）”^[12]

朱元璋建立明朝后，为向各国昭示明朝开国，在洪武元年即派使臣携诏书前往各国宣誓友好。公元1372年，明太祖派遣杨载率领使团前往琉球。此时，琉球尚未统一，分别由中山、山南、山北三国构成。同年十二月，中山王察度被招抚，正式开启了琉球入贡明朝的序幕。“洪武之初，太祖改‘瑠求’曰‘琉球’，遣使招抚。王悦，始通中朝，入贡，以开琉球维新之基。”^[13]

明朝初期，琉球因造船技术相对落后，给中琉两国政治和经贸交往造成极大不便。明太祖为加强两国往来，派遣了一批精通造船技术、航海术的人，前往琉球帮助其提升航海能力，这其中就包括闽人三十六姓。闽人三十六姓抵达琉球后，其聚居地被称为“久米村”，亦被称为“唐营”“唐荣”或“营中”。闽人三十六姓在双方贸易往来的鼎盛时期扮演了重要角色，不仅从事航海、造船的任务，还从事翻译、外交文书起草等工作。

目前，学界关于闽人三十六姓到底是指三十六“姓”还是三十六“户”还存在一些争议。也有学者认为，“三十六姓”并非实指，而是“盖言其多也”^[14]。然而，毋庸置疑的是，闽人三十六姓自入琉以后，对琉球经济社会和文化发展所做的巨大贡献是不容忽视的。闽人三十六姓的到来，不仅加速了琉球社会的发展，密切了中琉间的友好往来，还把中国先进的技术和文化带到琉球，成为中国文化在琉球的传播者，并使琉球日益“风俗淳美”“易而为衣冠礼仪之乡”^[15]，为琉球成为“守礼之邦”和“万国津梁”发挥了巨大作用，其中具有代表性的就是中国福建地区的祖先祭祀文化。

二、福建祖先祭祀文化记忆在琉球的移植与发展

林惠祥指出：“祖先崇拜是鬼魂崇拜中特别发达的一种，凡人对于子孙的关系都极密切，所以死后其鬼魂还是想在冥冥中视察子孙的行为，或加以保佑，或予以惩罚。”^[16]受祖先崇拜思想的影响，自古以来中国就注重对祖先的祭祀活动，并将其作为族群生活的组成部分，也是个体“慎终追远”的具体表现。《礼记·郊特牲》载：“万物本乎天，人本乎祖。”^[17]祖先祭祀活动使个体实现了与族群的融合，对凝聚族群向心力，促进身份认同具有重要意义。

我国福建沿海地区历来重视对祖先的敬畏之礼。南宋梁克家撰写的《三山志》就曾这样描述福建福州的祖先祭祀活动：“州人寒食春祀，必拜坟下。富室大姓有贍莹田产，祭毕，合族多至数百人，少数十人，因是燕集，序列款呢，尊祖睦族之道也。”^[18]由于“闽人三十六姓”的祖源地分布在福建沿海地区，而其中又以福州沿海地区为主，因此不可避免地受到当地祖先祭祀文化的影响。当远渡重洋，迁居琉球后，他们也会将闽南地区的祭祖活动和宗族观念传入琉球。时至今日，“闽人三十六姓”后裔依然会在每年清明节期间举行各种祖先祭祀活动，在寄托哀思的同时，也借此时刻提醒后人铭记历史。

（一）家祭

家祭是以家庭为单位在居室内举行的祭祖活动，也是我国福建地区家族内部最为普遍、最为基本的一种祭祖方式。在传统的家庭祭祀活动中，供奉牌位是必不可少的。在中国祭祀文化发展中，牌位的命名和书写都具有重要的规制，其形态演变则呈现出多样化的面貌。^[19]在牌位上书写死者法名，置于佛坛，代表祭祀死者的亡灵，它被人们称为“灵位”，琉球史料中一般称之为“神主”。牌位供奉也是随着“闽人三十六姓”传入琉球的。在琉球尚圆王在位期间，琉球王府开始仿效“闽人三十六姓”的祭祖习俗，建立天王寺、崇元寺、龙福寺三座家庙，以供奉国王家的神主。17世纪末期，琉球确立了“土族一百姓”的

身份制度，牌位供奉逐渐普及于士族之间，后扩散至普通百姓家。17世纪末期到18世纪前半期，王府对神主的配置和仪礼再次进行调整，并且听取了許多“闽人三十六姓”后裔的意见。

琉球王国时期，闽人三十六姓的家庭祭祀受中国儒家和道教的影响，一年之中会举办多次，一般每月朔望、春秋例祭、年节、忌日都要举行各种家祭活动。例如，每个家庭在每月朔望（农历初一、十五）期间会供奉神饭，并进行祭拜仪式。在每年春秋例祭中，他们会用猪肉、鱼糕、豆腐、海带、年糕、水果等祭品来表达对祖先的思念之情。闽人三十六姓家祭的仪式非常复杂，共分为23个步骤，分别是：正坐、礼（坐着）、上香，正坐、合掌礼拜、起立、正坐、合掌礼拜、起立、正坐、合掌礼拜、起立、正坐、合掌礼拜、敬酒、敬纸钱、合掌礼拜四次、烧纸钱、往纸钱上倒酒、倒茶、正坐、合掌礼拜（一次）、礼毕。^[20]在久米村，人去世后的忌日可分为七日忌、百日忌、一年忌、三年忌、七年忌、十三年忌、二十五年忌、三十三年忌，其中年忌（尤其是二十五年忌和三十三年忌）是最为隆重的祭日。在举行年忌之际，人们除了要清扫家内家外，还要提前三天开始斋戒、沐浴，家主也会提前三天到祖墓烧香，前一天早上在佛坛前烧香，诉说是哪位祖先的几年忌，并将其牌位放在中间，把其他的牌位暂且安置到一边，当天早上摆放祭品。

闽人三十六姓的家庭祭祀以祭拜祖先为主，其次是拜灶神，然后才是一年两次的拜宅地祭祀活动。其中，只有大宗与小宗的本家会在祭祀时祭拜其他道教神。由此可见，闽人三十六姓的宗教信仰，虽然继承了福建地区道教崇祀信俗，但其实有所改变，这也是闽人三十六姓赴琉后在神明信仰中较为特殊的一面。

移居琉球的闽人三十六姓从第一代起就把从祖源地继承而来的家庭祭祀方式带入琉球，通过年复一年的祭祀展示，向参加家祭的人们进行历史叙述，而所有参加家祭的成员又会成为这种文化的实际传播者。随着时间的推移，他们对历史的陈述方式会发生变化，但这并不影响他们对祖源地文化记忆的继

承和认同。

（二）祠祭

祠祭就是在宗祠内祭祀祖先。宗祠又称祠堂，是供奉和祭祀祖先牌位的场所，象征着祖先的存在，是宗族的象征。汉代以来，祠堂就是中华民族祖先祭祀的场地、孝道宣传的课堂、亲情凝聚的中心。^[21]至明代中叶以后，我国福建地区民间家族的祠堂建造逐渐进入繁荣发展时期，在祠堂祭奠祖先成为普遍习俗。然而，由于闽人三十六姓赴琉时间大约为明朝初期，当时福建地区的祠堂尚未普及，因此赴琉后的闽人三十六姓虽带有强烈的祖先崇拜意识，但并未发展出祠堂祭祀活动。后来，随着闽人三十六姓后裔在两国贸易交流中频繁往来，再加上册封使的间接传播，祠堂祭祀才真正在琉球出现。

闽人三十六姓祠堂从现存史料来看，有明确记载的是琉球王国时期的蔡氏宗祠“忠尽堂”。蔡氏为闽人三十六姓之一，始祖蔡崇，原系福建泉州府南安县人，于洪武二十五年（1392）奉命渡琉。《球阳》记载，蔡氏二世蔡让之女亚佳度17岁成为寡妇，在娘家以纺织为生，因技艺高超，积攒了不少财富，于1472年在久米村西北部购得土地，创建了蔡氏祠堂，即今天的“忠尽堂”，供奉蔡家男性祖先的牌位。此外，亚佳度还在祠堂内另辟一室供奉观音，认为神灵曾庇护其父死里逃生。现存史料中对于蔡家宗祠的具体祭祀内容和仪礼已无详细记载。至近世时期，蔡氏的年中祭祖活动还可从蔡文溥所撰《四本堂家礼》一书中窥见一斑。

由此可见，祖先祭祀活动几乎贯穿全年始终，闽人三十六姓及其后裔如此强烈的祖先崇拜意识也可见一斑。值得注意的是，家祭和祠祭虽都属于牌位祭祀的范畴，然而在整个琉球社会中，牌位祭祀也有一些不同于其他地方的规则。例如，他们更加强调整子单独继承直系本家的祖先牌位。此外，琉球的牌位祭祀具有二重性，即大宗家的神龛摆放祖神（男神和女神）的香炉、家族始祖和远祖的香炉及牌位，而旁系小宗家的佛坛祭祀本家族的开基祖以及其后的历代祖先，我国闽南地区的牌位祭祀则主要遵循“家

庙(大宗)一祠堂(小宗)一祖厝(房族)”的多重性摆放原则。

(三) 墓祭

墓祭是在祖先墓前致祭,一般在清明时进行。祖墓是族人祖先认同和宗族认同的一种物证,也是宗族的具象载体。围绕祖墓进行的墓祭活动,既寄托后人的孝行与哀思,也发挥从祖宗认同到宗族认同的作用。我国清明节扫墓是流传已久的祭祖活动,这与我国根深蒂固的家族观念是分不开的。中国人的祖先崇拜在清明节的仪式上表现得最为显著。同样,在闽人三十六姓赴琉后,琉球社会也开始在清明节举行墓祭活动,这其中又以“门中”为单位举行的祭祖活动最为隆重。所谓门中,是指以共同祖先为中心的父系血缘集团,是琉球特有的亲族组织,其主要社会功能就是祭祀祖先。清明节的墓祭,在悼念祖先强调亲族血缘关系的同时,对内起到“敬宗收族”的作用,对外则有显示家族在社会上的实力和树立家族声誉的意义。每年一次的扫墓,闽人三十六姓一般进行伦理纲常教育,明确相互间血缘关系和辈分,强化宗族认同,激发族人自豪感。

清明祭祖始终与家族制度联系在一起,而琉球在明清以前并无明确的家族观念,亦无家族制度。直到17世纪末期,琉球近世身份制度确立以后,亲族组织的门中制度随之形成,儒家风俗浓厚的清明祭与修纂家谱等习俗也随“闽人三十六姓”正式传入琉球士族阶层。日本明治时期废藩置县后,琉球身份制度的废除使士族文化渗透到整个琉球社会,清明祭也随之普及至琉球各地。而在清明祭传入琉球之前,琉球本是在正月十六和七月初七举行墓前祭,直到现在冲绳本岛北部及宫古、八重山等一些地区仍在正月十六扫墓,但绝大部分地区会在清明节举行墓祭。据《四本堂家礼》记载,清雍正六年(1728)蔡氏决定开始以门中为单位举行清明祭,这是史料中有关琉球清明祭的最早记载。^[22]而琉球王家的清明祭则出现在40年后,即琉球尚穆王十七年(1768):“上欲每年清明时节谒先王之陵奉祭,特谕法司议奏,法司遵令。御物奉行申□、诸大夫会议,兼并其

议题奏。上依议,每年清明初日谒玉陵,照祭寝庙之例,供御三味、物三通奉祭。至次日,亦谒极乐陵,供御三味物一通奉祭。又清明初日,国母、王妃谒玉陵,供御香、御花、御酒奉祭。次日,恭遣座敷大亲斋御香、御花、御酒诣极乐陵奉祭。”^[23]

琉球的清明祭根据祭祀对象和祭祀成员的不同,可以分为“神御清明”和“御清明”两种。前者由门中成员出资、宗家(本家)组织、集合门中的女性神职人员及各家的男性代表,到有血缘关系的始祖墓、历代祖先墓、按司墓以及祝女墓(冲绳古代女神官)等处祭拜。简言之,是以宗家为中心、以门中为单位的清明祭;后者是以家族为单位、各自准备供品到近亲祖墓祭拜。御清明祭通常在神御清明祭之后举行。

闽人三十六姓的清明祭主要以门中为单位、宗家(本家)为中心进行宗家墓前祭祖活动(御清明祭)。目前,久米村的主要门中如毛氏、梁氏、阮氏、蔡氏、王氏等的始祖墓大多集中在那霸地区。在久米村,清明祭是祖先祭祀的重要内容,主祭者一般为宗家子孙,不论年龄只论性别、辈分。门中成员从各地赶来,集合在宗家的门中墓前祭拜祖先,祈祷祖灵庇佑子孙后代。

值得注意的是,在祭祖之前,闽人三十六姓一般要先拜土地神(又称土地公、土帝君),当地人的解释是因土地神守护祖先的神灵,所以土地神与祖先祭祀结合在一起。此外,土地神代表土地,土地生长粮食,养育子孙后代,可以说是所有先祖和后代生命的源泉。

“闽人三十六姓”的清明祭主要以男性为中心,且对参加者有严格限制,即必须为本族男性,这也成为整个久米村的文化传统。传统祭祀用的御三味等供品也要由男性准备,清明祭则完全是只限男性参与的祭祖活动。随着尊重女权的呼声高涨,加上现代人的亲族意识日趋淡薄,门中也希望更多的成员参与祭祖,因此越来越多的门中清明祭向女性开放。久米系门中里“解禁”最早的是毛氏门中的清明祭,男女老少均可参加,每年的参加人数在四五百人左右,这也是久米系门中规模最大的祭祀活动。^[24]近年受新冠疫情影响,各姓氏门中的清明祭活动中止三

年有余。2023年4月9日，久米梁氏吴江会时隔四年再次举行门中的清明祭，参加总人数为55人。除那霸近郊外，还有很多“闽人三十六姓”后裔从北谷町、嘉手纳町等多地专程赶来参加清明祭祀活动。

结 语

莫里斯·哈布瓦赫在其所著《论集体记忆》一书中指出，“在历史记忆中，个人记忆的形成并不是直

接回忆，更多的是通过他人的讲述，或在纪念活动和节日场合聚集在一起回忆长期分离的群体成员的事迹时，这种记忆才能被间接地激发出来”^[25]。对闽人三十六姓而言，祖先祭祀活动是他们构建文化记忆和身份的重要形式，也是他们联络祖源地的一条重要精神纽带。近年来，许多闽人三十六姓后裔多次来闽寻根，拜谒祖先，同时也积极通过各种形式支持福建地区经济文化事业发展，继续延续着友好交往的深厚情谊。

(责任编辑：李 文)

注释：

- [1] 吕青华：《琉球久米村人——闽人三十六姓的民族史》，花木兰文化出版社2016年。
- [2] 方宝川、徐斌、张沁兰：《“闽人三十六姓”移居琉球史料钩沉及其史实考析》，《海交史研究》2021年第3期。
- [3] 陈县樑：《久米闽人三十六姓与琉球国海外贸易之研究》，福建师范大学2019年硕士学位论文。
- [4] 赖正维：《闽人三十六姓与琉球王国》，美国华人人文社科教授协会第十九届国际会议，Louisville, Kentucky, 2013年。
- [5] 吴永宁：《关于“闽人三十六姓”姓氏源流的探讨》，《福建省社会主义学院学报》2010年第2期。
- [6] 李凤娟：《琉球闽人三十六姓的民俗文化研究》，《福建茶叶》2019年第4期。
- [7] 夏敏：《寻找琉球“闽人三十六姓”》，《民族艺术》2017年第8期。
- [8] 陈静静：《三次“琉球处分”与近代以来琉球主权归属问题研究》，《日本研究》2019年第4期。
- [9] [日]真柴平房昭：《琉球＝東南アジア貿易の展開と華僑社会》，《九州史学》1983年第8期。
- [10] [日]高瀬恭子：《明代琉球国の「久米村人」の勢力について—「歴代宝案」による—》，第一书房出版社1985年。
- [11] [日]高良倉吉：《琉球史研究からみた沖縄・琉球民俗研究の課題》，《民俗学研究》1996年第3期。
- [12] 蔡铎、蔡温、郑秉哲著，袁家冬校注：《〈中山世谱〉校注本》，中国文史出版社2015年，第19页。
- [13] 蔡铎、蔡温、郑秉哲著，袁家冬校注：《〈中山世谱〉校注本》，第20页。
- [14] 方宝川：《明代闽人移居琉球史实考辨》，《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》1988年第3期。
- [15] 陈侃：《使琉球录三种》，台湾银行经济研究室1970年，第137页。
- [16] 林惠祥：《文化人类学》，商务印书馆1991年，第245页。
- [17] [汉]郑玄注，[唐]孔颖达正义，吕友仁整理：《礼记正义》（中），上海古籍出版社2008年，第1070页。
- [18] [宋]梁克家修纂：《三山志》，海风出版社2000年，第641页。
- [19] 吴玉萍：《文化遗产关键词：牌位》，《民族艺术》2017年第1期。
- [20] 王子今：《汉代“祠堂”的宗法权威与文化位势》，《中国人民大学学报》2020年第5期。
- [21] 吕青华：《琉球久米村人——闽人三十六姓的民族史》，第163-168页。
- [22] 冲绳县教育委员会文化课编：《四本堂家礼》，冲绳县教育委员会1981年，第45-46页。
- [23] [唐]郑秉哲、[唐]蔡温：《球阳》，《冲绳文化史料集成》（5），角川书店1978年，第245页。
- [24] 李凤娟：《冲绳久米村文化研究》，中国纺织出版社2020年，第108-109页。
- [25] [法]莫里斯·哈布瓦赫著，毕然、郭金华译：《论集体记忆》，上海人民出版社2002年，第43页。

(下转第091页)

苏州虎丘黑松林墓地 97M4 出土石屏功能探析

王子涵

摘要：苏州虎丘黑松林墓地 97M4 出土石屏是三国时期画像的珍贵资料，学界对石屏上人物图像的识别和阐释尽管各不相同，但均将其功能指向汉唐画史叙述中的规鉴传统。然而，历史人物图像的功能在不同材料和语境中可能发生改变，黑松林石屏的功能是否指向规鉴，需要结合其原境重新思考。石榻、石案、石屏的组合尽管也见于其他墓葬，但 97M4 中石构件的陈设与墓室平面布局具有更高的契合度。分析屏风使用的历史以及石屏图像中的重要元素可知，在具有“情境性”的墓室空间中，石屏可能被赋予祭祀与家居的实用功能，并通过与图像的结合传达出超越大限的期望。

关键词：黑松林墓地 画像石 屏风 规鉴

中图分类号：J323 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0084-08

黑松林 97M4 位于苏州虎丘路黑松林墓地的中心，是一座横前堂双后室墓，发掘报告判断其年代为六朝早期。考古人员在前室中发现两件石屏，其中紧贴前室南墙西端的一件石屏两面均有图像，保存较好的一面由帷幔隔为上下三层，四周饰云气纹（图一）^[1]。

三国时期的绘画史料较为稀少，97M4 石屏的发现对于中国早期美术史的研究具有重要意义。由于黑松林石屏的图片和拓片在 2019 年才正式对外公布，相关学术研究还较少，目前学界的研究集中于对石屏人物的识别和解释。2022 年 9 月，黑松林墓地的考古发掘报告正式出版，我们得以更加全面了解黑松林石屏的“原境”。本文尝试对石屏图像的功能与意图进行阐释，探索石屏与图像在墓室中不同维度的功能与意义。

一、石屏人物释读

目前，关于石屏人物的释读主要有仙境、古贤列女和吴越故事三种。“仙境说”将石屏图像解释为西王母仙境^[2]，“古贤列女说”认为石屏 1a 面图像的上、中、下三层分别刻绘的是“有虞二妃”“周室三母”“秦伯奔吴”^[3]，“吴越故事说”认为石屏描绘的是被高度文学化的春秋吴越历史^[4]。尽管释读的内容不相同，但上述研究都将石屏图像与画史中的规鉴传统相联系。然而，考虑到石屏的随葬品属性以及所处环境，关于其规鉴功能的判定似乎也可商榷。

（一）仙境说

姚晨辰认为，画面中层左侧为“工”字形的昆仑山，天柱的描绘较简略，曲径通天，为描绘西南方昆

作者简介：王子涵，同济大学人文学院 2022 级硕士研究生。

仑仙山的典型形象。位于仙山之上的人物形象则是西王母、东王公或周穆王等，这也与屏风边沿的云气纹相贴合。^[5]

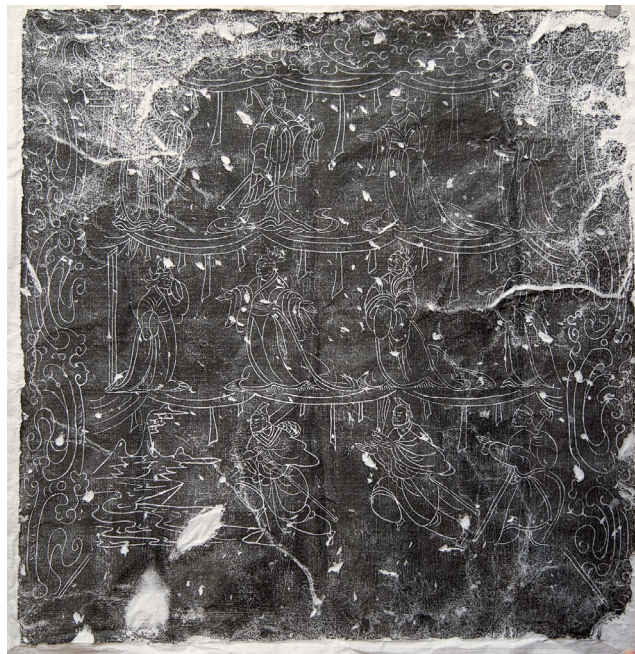
西汉时期，昆仑山被看作西王母所居住的仙境。^[6]大约在东汉中期，又出现与之相配的“东王公”神祇形象。东汉末期，西王母的神圣地位初步确立。巫鸿指出：“（西王母）她的神性要求一种新的‘偶像型’图像……在公元1世纪中叶后，西王母仙境的设计开始显示一种严格的对称模式。”^[7]黑松林石屏中的女性形象与此显然相差甚远，而且很难识读出究竟哪位是处于核心地位的“神祇”。

云气是汉代最流行的纹饰，不仅出现在青铜器和漆器上，而且出现在衣服、家具、棺槨上和墓室画像中。^[8]曾宪洲指出：“不管是出土的屏风实物还是汉画中的屏风身上，凡是出现可辨认的纹样，几乎都是这种可以辨认的流动纹样。”^[9]流动的纹样自然极富装饰性，但其功能应不限于框定和装饰画面。练春海认为，云与气在汉代紧密相连，气对于人的形骸意义重大，云气将静寂的地下墓室转化为一个“云气充沛”的氤氲世界。^[10]邢义田认为，当云气位于石屏的边界时，可能一方面“标示了不同世界之间的界限，却又表明这些界限可以穿越打破”^[11]。

《后汉书》记载赵歧“先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂”^[12]。英国学者杰西卡·罗森（Jessica Rawson）认为，墓葬“不仅仅显示出墓主如何理解死亡与冥世，还反映出他们如何看待社会各个方面”^[13]。赵歧的行为反映了东汉士族中自觉而强烈的历史意识。缪哲指出：“从事当代政治生活，每行一事，皆仿佛充当了古人的角色、重演着古事的细节，在整个中国历史上，汉代实无与伦比……政治的超越性目的，乃‘真实’（Authentically）地‘重演历史’。”^[14]

（二）古贤列女说

李文平等认为，司马金龙漆屏中的“有虞二妃”与黑松林石屏人物的组合关系、服饰特征都非常相似，石屏风的上、中、下层分别刻绘“有虞二妃”“周



图一 97M4 出土石屏 (97M4:1) 拓片

室三母”“泰伯奔吴”的故事图像，体现出屏风图像的道德鉴戒功能。^[15]

仔细观察司马金龙漆屏与黑松林石屏中的女性形象（图二、图三）^[16]，二者服饰特征颇多相似，但人物组合关系上的相似性有待商榷。孟久丽指出：“即使观者对于故事并不熟悉，一个用绘画表达故事的构图可以很容易令他们意识到这是叙事绘画。”^[17]黑松林石屏中的女性形象叙事与互动色彩明确，而司马金龙漆屏上的“周室三母”则以肖像的方式并列出现。漆屏采用此种构图方式，盖因“三母”辈分不同，似无法共处同一时空。漆屏画面做出此种安排意在配合文字榜题，表明“三母”崇高的品行而非呈现具体的故事情节。

当然，考古发现中亦见“三母”之间发生“互动”的图像，李文平等便举内蒙古和林格尔东汉壁画墓中的“周室三母”作为例证（图四）^[18]。不过，也许恰是因为这种“互动”容易引起误解，工匠才以“榜题”的方式来对图像进行弥补，进而激活其为死者营造理想的身后世界的功能。耿朔指出：“如果不借助榜题，很多时候我们根本认不出墓葬图像中的某个人物到底是谁，至多只能基于服饰、动作、位置或尺寸来把握大概所属的角色……榜题的作用可能就



图二 山西大同北魏司马金龙漆屏风中的女性形象



图三 黑松林石屏中的女性形象



图四 内蒙古和林格尔东汉壁画墓中的“周室三母”形象

是将人物‘激活’，‘嵇康’成为嵇康，‘阮籍’就是阮籍，这样他们便能陪伴墓主人饮酒谈玄，战胜时光。”^[19] 在和林格尔墓壁画中，榜题指引了解释的方向，是传递图意的关键方式，而非仅仅作为注解。

从“原境”理论出发，将司马金龙漆屏与黑松林石屏进行对比可见其另有含义。郑岩指出：“精神文化的问题是类型学无法加以把握的。一些看似相同的形式，往往包含着不同的内容。”^[20] 巫鸿也指出：“在研究‘屏上之画’的时候，我们必须考虑不同类型画屏的具体用途和特殊目的，不能将所有屏风上的图像不加分辨地混杂在一起进行讨论。”^[21]

司马金龙漆屏的情况较为复杂。司马金龙墓漆屏虽然发现于墓葬中，但许多信息指示其可能原本是一件墓主生前使用过的屏风。王鑫从漆屏用料、形制、制作过程、使用痕迹等角度判断该漆屏并非专为墓葬制作的明器，应原为与床榻组合使用的围屏。^[22] 司马金龙漆屏的榜题文字清晰指明其规鉴含义，这大概也是其作为家具时的功能。然而，当它处于墓葬中时，其含义也发生转变，即李清泉所说的“对其平生行为与道德情操的旌表”^[23]。从石质媒材的角度考虑，黑松林石屏应是专为死者制作的。

（三）吴越故事说

程义认为，石屏图像表现的是历史上的吴越之事，上海博物馆藏吴王镜与襄阳擂鼓台一号汉墓漆奁上的相关图像可与之对比。赤壁之战后孙吴政权若不乘势励精图治，潜在的“山越”危机极有可能翻转为有利局势，这正与吴王夫差的故事相合。^[24]

王学雷分析了97M4石屏的“原境”，指出墓葬中“榻一案一屏风”的组合指示墓主人应为高等级贵族。关于石屏图像的解读与论据，王学雷与程义相差不大，只是在细节上王学雷认为石屏上第一排左二人物不应是带着美女来引诱吴王的范蠡（图五）^[25]，而应是怀有劝谏目的引荐美女给楚王的樊姬。该图像大的主题框架不变，借鉴性地做局部“修饰”，反而更有助于突出主题，也淡化了历史故事的负面效应。^[26]

（四）“原境”辨析

关于97M4墓主为高等级贵族这一推断，更直接的线索应是与之仅有一路之隔的新村土墩M5。M5墓出土了“建兴二年七月廿二日吴王□”砖以及模印“吴侯”的楔形砖。^[27] 这些信息将M5墓主的身份划定为孙吴宗室。尽管有学者对此表示质疑^[28]，但从现有材料看，孙吴高等级贵族墓葬与宗室墓形制相混的情况尚未见，在贵族墓中地位高如朱然者其墓室也未设耳室。^[29] 若新村土墩为孙吴宗室墓葬，则黑松林97M4的墓主也极可能是孙吴政权的高等级贵族。王学雷提出以石案榻组合的陈设判断墓主身份等级亦有一定合理性。除王学雷文中所举墓例

外，黑松林墓地发掘报告披露虎丘路新村土墩 M1 中也见石案榻组合。^[30]

然而，东汉三国时期的石案榻组合并不必然对应高等级贵族，如在浙江省德清县凤凰山画像石墓中，M1 发现石榻、石案、石屏风的组合。两件石屏紧靠石榻成直角，有石狮子、石插座与之形成组合。M2 发现两石榻，各靠一墓壁，简报推测其上本应有石屏风。此外，德清秋山画像石墓的原始登记表中记录 M3 墓室中石榻后有长方形画像石靠背三块，羊形和矩形石垫脚各一件。上述墓例的墓主为高等级贵族的可能性均不高。

不过，从墓室“原境”的角度考虑，黑松林 97M4 中的石案榻组合与上述浙江地区画像石墓的情况并非完全相同。东汉三国以来，横前堂双后室墓在南方多地都有发现，具体墓例如独家墩三国早期墓^[31]、桐城杨山嘴东汉墓^[32]、寿县茶庵马家古堆 M1^[33]、鄂城地区 M2006^[34] 和 M4022^[35]、湖南资兴 M314^[36]、湖北通城高冲钱塘山二号墓^[37] 等。然而管见所及，类似的横前堂后室墓在细节上均与黑松林 97M4 存在差异，石构件在墓室中除作为家具外可能还另具功能。

（五）历史人物图像的规鉴功能辨析

陈师曾指出：“古时多画人物，忠臣孝子、乱臣贼子，所以寓赏善惩恶之意，而匡伦理学之不逮。”^[38]《历代名画记》云：“无以见其形，故有画，天地圣人之意也。”^[39]其指出绘画具有形象，自然能为文字不能为者。历史人物图像由于“能直接诉诸人物形象来讲行为伦理，较诸象征物之描绘要来得方便而有效”^[40]。然而，古代历史人物图像的功能在不同“原境”中可能会有不同，未必全部归于规鉴功能。练春海认为：“同样是历史典故，因出现的场所不同，所反映出来的对装饰与教化功能的偏重并不一样。在祠堂中，历史典故基本上可以视为教化的媒材，其装饰层面的功能几乎可以忽略不计，对于地下的墓室而言，情况可能正好相反。”^[41]

二、黑松林 97M4 石屏的功能分析

黑松林石屏在墓室中的功能兼有实用与超越两



图五 97M4 出土石屏 (97M4:I) 摹本

重维度。在实用维度上，石屏与石榻、石案共同作为入葬时“祭祀”的重要道具，并在墓门关闭后为墓主提供家居宴饮。在超越维度方面，屏风在东汉士人心中是一件具有人格化色彩的物品，一定程度上也是一种权力符号。

（一）墓室“祭祀”与家居宴饮

杨爱国指出：“汉墓中与神座在一起的屏风的出现可能是宗庙祭祀用屏风在墓中的延续。”^[42]黑松林 97M4 中，石屏、石案与石榻共同构成对于墓主“灵魂”的界框。遗憾的是，由于墓室被盗严重，我们已很难还原墓室祭祀的细节与具体区域，然而关于 97M4 石屏 I 的原始配置方式，仍有初步复原的可能。

程义判断黑松林石屏在墓室中的陈设方式与功能是模仿现实生活的背屏。^[43]97M4 前室中 4 套石案榻的位置如图所示，其中 1 套位于北部中央，2 套位于西部偏北（图六）^[44]，1 套位于东北角（图七）^[45]。在墓室西南角的石屏即本文所论保存较完好人物图像的的石屏 I，石屏 II 的具体位置，虽发掘报告中未明确交代，但王学雷回忆：“屏风 II 出土时已碎作六块，散落在前室中部一失其原位的石案下及左侧。”^[46]这与发掘报告所附彩图相匹配（图八）^[47]。尽管墓室曾遭多次扰动，但石构件偏离原位的程度应较小，笔



图六 97M4 北部及西部石榻、石案分布情况



图七 97M4 前室东北角石榻、石案分布情况



图八 97M4 前室北壁中央石案出土情况

者认为黑松林石屏 I 的原始位置与其被发现时的情状应该相差不大，应为侧屏。

首先，从观察发掘报告所附彩图可以发现：97M4 的四个石榻都紧贴墓室墙壁，并未留下在地面放置背屏的空间。至于有无可能在石榻上直接放置石屏，目前发现的石屏与石座共出的墓葬均非如此。其次，发掘报告判断前室内原应有壁画。^[48]若石屏

作为“背屏”配置，不仅影响对墓室壁画的“观看”，也使双面均刻图像的方式显得徒劳。再次，屏风作为侧屏与案、榻构成家居的组合也见于考古发现图像，如辽宁省辽阳市三道壕窑业第二现场墓右小室右壁和后壁壁画（图九）^[49]以及浙江地区汉末画像石墓中的侧屏。杨爱国在相关研究中指出东汉祠堂图像与墓葬尊位中存在“西为上”的观念。^[50]《尔雅·释宫》云“西南隅谓之奥”，其疏曰：“而近东则西南隅，最为深隐，故谓之奥。而祭祀及尊者常处焉。”^[51]石屏 I 发现时其位置正是西南隅，而屏风及其历史人物图像又是一件可以象征墓主品格的物品。基于上述材料，笔者推测两件石屏均为侧屏，石屏 I 位于发现时的墓室西南角附近，与石案榻形成组合。石屏 II 则应与位于前室北壁中央的石案榻形成组合。

屏风具有可移动性，可以构成礼仪性的私密空间，前堂中的石屏在墓室祭祀外可能还承担着其他功能。杨泓在关于汉代居室布置的讨论中指出：“为了适应起居、会客、宴饮等不同要求改变室内的布局，需要随时将室内的空间按需要重新分割。这种分割，主要是用可以及时设张或撤除的屏风，配合悬于梁枋的帐幔来完成的。”^[52]林伟正也指出：“汉唐时期室内空间的分隔与装饰，除了屏风的使用，主要仰赖织物分隔，即所谓的‘帐幔装修’。”^[53]东汉李尤《屏风铭》云：“舍则潜辟，用则设张。立必端直，处必廉方。”^[54]在 97M4 前室中，石屏应该也是宴会家居布置的重要元素之一。

祭祀与宴饮虽分属超越与世俗两端，但在东汉墓葬场景中二者可以互相连属。所谓“世信祭祀……谓死人有知，鬼神饮食，犹相宾客，宾客悦喜，报主人恩矣”^[55]。罗森指出：“既然墓中生活被认为是对现世生活的复制，甚至是理想化，那么我们基本可以肯定，向先人的献祭很可能也是墓中生活的重要组成部分，就像在人间所举行的献祭活动一样。”^[56]在封闭的墓室中，若设想墓主如生前一般向先人进行祭祀，便需要借助墓室中的宴会家居布置。在墓室封闭后，前堂空间便转化为墓主祭祀先人的场合。

（二）屏风的象征性

从考古发现的屏风图像分析，西汉至东汉晚期，

屏风的使用已逐渐私人化和生活化,《礼记》中也提到屏风作为贵族家居陈设,用以宣示财富与地位。^[57]但是,刘熙在《释名》中对“扆”与“屏”的分殊颇为引人关注^[58],尽管二者的实用属性都比较显豁,但陈放的位置毕竟不同,作为背屏的“扆”可能在视觉上仍保留上古时期的礼仪色彩,类似于“斧扆”^[59]。《三国志》记载曹操曾赐毛玠素屏以示勉励:“初,太祖平柳城,班所获器物,特以素屏风素冯几赐玠,曰:‘君有古人之风,故赐君古人之服。’”^[60]这表明在三国时期士人的观念中,屏风仍可能与上古时期的权力符号产生某种程度的关联,是一件具有人格化特征的物品。

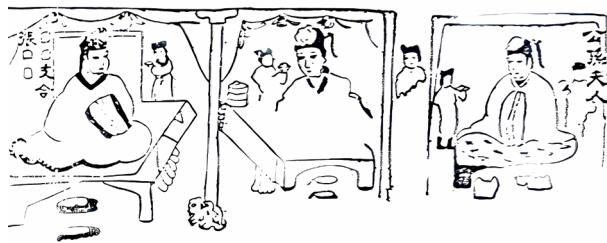
(三) 身份的认同与超越大限的期望

黑松林墓地发掘报告指出:在黑松林 97M1 出土的明墓墓志铭中记载,该处在明代被称为“周公墩”,而新村土墩中发现了南宋嘉定十三年(1220)葛南寿墓志,其中提到“葬于武丘吴天之墩”,“考虑到墓葬的规模和时代,让人不禁联想到三国时期的‘孙郎’与‘周郎’”。^[61]根据目前的出土材料,尚无法将黑松林 97M4 的墓主定为周瑜。^[62]不过可以较为肯定的是,97M4 的墓主是一位与孙吴宗室关系较为密切的高等级贵族。

在 97M4 石屏画像中,具有超越意味的云气纹和历史人物图像相结合,而在墓室空间情景中,墓主的身份与历史上的“古贤”相并置,建造者从图像与空间的整体叙事中传达出古人生死观中对超越大限的期望,石屏上的历史人物宛如“用典型的象征符号式图像呈现周年循环”^[63],让墓主可以抵御时间的流逝而长存。

结语

黑松林墓地附近的新村土墩 M5 中发现“吴侯”和“建兴元年廿二日”文字砖,而且新村土墩的主墓室 M1 不仅规模突出,而且其结顶方式为四隅券进穹隆顶,学界普遍认为这是一种“蕴含着丰富的政治、



图九 辽阳市三道壕窑业第二现场墓“家居图”摹本

经济、文化、技术含义的墓葬结构形式”^[64]。由此可见,黑松林 97M4 的墓主应是一位与孙吴宗室关系较为密切的高等级贵族。石屏上选择什么图像,如何进行改造,必然体现墓主的价值追求与身份认同。这尤其表现在石屏图像中具有超越性的云气纹与历史人物图像相结合的构图方式。将古贤的形象绘于“身旁”的屏风,既用艺术的方式表达死者的行为准则与道德理想,也拉近死者与时间的距离,使其冷然超越时空的限制。

从屏风使用的“意义史”角度考虑,石榻、石案、石屏的组合尽管也见于浙江地区的中下阶层墓葬,但 97M4 中石构件的陈设显然与墓室平面布局具有更高的契合度。结合刘熙在《释名》中对“屏”和“扆”的分殊,我们有理由推测,对于 97M4 的墓主来说,石屏应是实用性与礼仪性兼具的家具。在具有“情境性”的墓室空间中,石屏可能被赋予祭祀与家居的“实用”功能,并通过与图像的结合传达出超越大限的期望。

墓葬是一个非理性空间,其中的图像系统常常根据情境承载多重祈愿。贝格利曾经富有创见地将青铜器纹饰比作“弥撒的配乐”,指出其功能“并不是要传达一个神学意义。弥撒的神学意义体现于它的经文之中,而后者完全可以不用任何音乐伴奏就被背诵出来。教会为音乐出资是因为音乐能颂扬,它为其所伴随的主旨增添了文采和威力”^[65]。在墓葬美术系统中,图像程序的逻辑性可能在建造者的意图中并不明显,选择某种图像固然反映了抽象意义上的价值认同,但归根结底是为了满足死者需求,兼及生者利益。

(责任编辑:邹尚良)

注释:

- [1] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,文物出版社2022年,第20页。
- [2] 姚晨辰:《苏州黑松林出土三国时期石屏风》,《中国文物报》2020年1月17日第6版。
- [3] 李文平、朱浒:《苏州黑松林出土孙吴石屏风图像新考》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》2022年第4期。
- [4] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,第72-83页。
- [5] 姚晨辰:《苏州黑松林出土三国时期石屏风》,《中国文物报》2020年1月17日第6版。
- [6] 郑岩:《逝者的面具:汉唐墓葬艺术研究》,北京大学出版社2013年,第40页。
- [7] [美]巫鸿著,柳杨、岑河译:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》,生活·读书·新知三联书店2006年,第157页。
- [8] [美]巫鸿著,郑岩、王睿编:《礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编》,生活·读书·新知三联书店2005年,第154-155页。
- [9] 曾宪洲:《汉画屏图像论》,西安美术学院2019年硕士学位论文,第49页。
- [10] 练春海:《汉代壁画的艺术考古研究》,科学出版社2022年,第149页。
- [11] 邢义田:《画为心声:画像石、画像砖与壁画》,中华书局2011年,第408页。
- [12] [南朝宋]范晔、[晋]司马彪:《后汉书》(下),岳麓书社2008年,第765页。
- [13] [英]杰西卡·罗森著,邓菲、黄洋、吴晓筠等译:《祖先与永恒:杰西卡·罗森中国考古艺术文集》,生活·读书·新知三联书店2011年,第8页。
- [14] 缪哲:《孔子师老子》,巫鸿、郑岩主编:《古代墓葬美术研究》(第一辑),文物出版社2011年,第100页。
- [15] 李文平、朱浒:《苏州黑松林出土孙吴石屏风图像新考》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》2022年第4期。
- [16] 图二由笔者2023年4月5日摄于山西博物院。图三采自苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,第21页。
- [17] [美]孟久丽著,何前译:《道德镜鉴:中国叙述性图画与儒家意识形态》,生活·读书·新知三联书店2014年,第20页。
- [18] 中国内蒙古自治区文物考古研究所、日本幼学会、中国内蒙古博物院编著:《和林格尔汉墓壁画孝子传图摹写图辑录》,文物出版社2015年,第21页。
- [19] 耿朔:《层累的图像:拼砌砖画与南朝艺术》,人民美术出版社2020年,第120-121页。
- [20] 郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》,文物出版社2016年,第13页。
- [21] 巫鸿:《画屏与中国美术的“物绘同源”》,巫鸿主编:《物绘同源:中国古代的屏与画》,上海书画出版社2021年,第13-15页。
- [22] 王鑫:《北魏司马金龙墓漆屏研究》,重庆大学2021年硕士学位论文,第20页。
- [23] 李清泉:《埋在地下的三维屏风》,巫鸿主编:《物绘同源:中国古代的屏与画》,第7页。
- [24] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,第72-83页。
- [25] 王学雷:《来自东吴的画作:苏州虎丘黑松林三国墓石屏风画像考》,《美术大观》2022年第5期。
- [26] 王学雷:《来自东吴的画作:苏州虎丘黑松林三国墓石屏风画像考》,《美术大观》2022年第5期。
- [27] 张铁军、何文竞:《江苏苏州虎丘路新村土墩三国孙吴M5发掘简报》,《东南文化》2020年第6期。
- [28] 常泽宇:《苏州虎丘路新村土墩M5“吴侯”小考》,《东南文化》2022年第4期。
- [29] 王志高、马涛、龚巨平:《南京上坊孙吴大墓墓主身份的蠡测——兼论孙吴时期的宗室墓》,《东南文化》2009年第3期。
- [30] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,第14页。
- [31] 袁春荣、栗中斌、邓雁:《安徽省马鞍山市独家墩三国早期墓发掘简报》,《东南文化》2008年第6期。
- [32] 阚绪杭:《安徽桐城杨山嘴东汉墓的清理》,《考古》1985年第9期。
- [33] 安徽省文化局文物工作队、寿县博物馆:《安徽寿县茶庵马家古堆东汉墓》,《考古》1966年第3期。
- [34] 中国社会科学院考古研究所编:《鄂城六朝墓》,科学出版社2007年,第30页。
- [35] 安徽省文化局文物工作队、寿县博物馆:《安徽寿县茶庵马家古堆东汉墓》,《考古》1966年第3期。
- [36] 傅举有:《湖南资兴东汉墓》,《考古学报》1984年第1期。
- [37] 通城县博物馆:《湖北通城高冲钱塘山二号墓发掘简报》,《江汉考古》1992年第2期。
- [38] 陈师曾:《中国绘画史》,人民美术出版社2019年,第190页。
- [39] [唐]张彦远著,秦仲文、黄苗子点校:《历代名画记》,人民美术出版社2016年,第1-2页。
- [40] 石守谦:《风格与世变:中国绘画十论》,北京大学出版社2008年,第88页。
- [41] 练春海:《汉代壁画的艺术考古研究》,第166页。
- [42] 杨爱国:《汉墓中的屏风》,《文物》2016年第3期。
- [43] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,第72-83页。
- [44] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,彩版二一(2)。
- [45] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,彩版二一(1)。
- [46] 王学雷:《来自东吴的画作:苏州虎丘黑松林三国墓石屏风画像考》,《美术大观》2022年第5期。
- [47] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,彩版三一(2)。
- [48] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》,第13页。
- [49] 徐光冀主编:《中国出土壁画全集》(辽宁卷),科学出版社2012年,第34页。
- [50] 杨爱国:《西为上——对东汉祠堂图像与墓葬尊位的思考》,陈建明主编:《湖南博物院院刊》(第十八辑),岳麓书社2021年,第383-390页。
- [51] 赖咏主编:《四库全书:家藏精华》(第6卷),中国书店2013年,第2415页。
- [52] 杨泓:《逝去的风韵:杨泓谈文物》,中华书局2007年,第33页。
- [53] 林伟正:《屏风与建筑》,巫鸿主编:《物绘同源:中国古代的屏与画》,第211页。

- [54] [东汉]李尤:《屏风铭》, [清]严可均辑:《全后汉文》(上), 商务印书馆 1999 年, 第 513 页。
- [55] [东汉]王充著, 陈蒲清点校:《论衡》, 岳麓书社 1991 年, 第 391 页。
- [56] [英]杰西卡·罗森著, 邓菲、黄洋、吴晓筠等译:《祖先与永恒:杰西卡·罗森中国考古艺术文集》, 第 72-73 页。
- [57]《盐铁论》:“一杯棬用百人之力, 一屏风就万人之功。”李敖主编:《礼记·康济录·盐铁论》, 天津古籍出版社 2016 年, 第 339 页。
- [58]《释铭》:“扆, 倚也, 在后所倚倚也, 屏风, 言可以屏障风也。”[汉]刘熙:《释铭》, 中华书局 2016 年, 第 87 页
- [59]《逸周书·明堂解》载:“武王崩, 成王嗣, 幼弱, 未能践天子之位。周公摄政君天下, 弭乱六年而天下大治。乃会方国诸侯于宗周, 大朝诸侯明堂之位。天子之位: 负斧扆, 南面立。”张闻玉译注:《逸周书全译》, 贵州人民出版社 2000 年, 第 237-238 页。
- [60] [晋]陈寿著, 裴松之注, 武传点校:《三国志》, 崇文书局 2009 年, 第 173 页。
- [61] 苏州市考古研究所、苏州博物馆编著:《虎丘黑松林墓地》, 第 44 页。
- [62] 关于黑松林 97M4 墓主可能为周瑜的推理, 可参考郭静洲:《周瑜墓址考析》, 苏州市地方志编纂委员会办公室、苏州市政协文史委员会编:《苏州史志资料选辑》, 《苏州史志资料选辑》编辑部 2000 年, 第 130-133 页。
- [63] [英]贡布里希著, 范景中译:《艺术与错觉:图画再现的心理学研究》, 广西美术出版社 2012 年, 第 106 页。
- [64] 韦正:《六朝墓葬的考古学研究》, 北京大学出版社 2011 年, 第 144 页。
- [65] [美]贝格利著, 王海城译:《罗越与中国青铜器研究:艺术史中的风格与分类》, 浙江大学出版社 2019 年, 第 110 页。

A Study of the Function of the Stone Screen Excavated from 97M4 at Heisonglin Cemetery, Suzhou

Wang Zihan

Abstract: The stone screen excavated from 97M4 in the Heisonglin Cemetery, Huqiu Road, Suzhou, is a valuable painting from the Three Kingdoms period. Although scholars have different opinions on identifying and interpreting the depicted figures, they all consider its function within the tradition of historical painting narratives from the Han and Tang dynasties. However, the function of historical figures may change when painted on different media and placed in various contexts. Whether the stone screen in the Heisonglin Cemetery is exhortative narrative needs to be reconsidered in its original context. While the combination of stone couches, stone tables, and stone screens are also found in other tombs, the arrangement of the stone furniture in tomb 97M4 exhibits a higher degree of compatibility with the layout of the tomb chamber. An analysis of the history of screens and the essential elements in the stone screen indicates that within the “contextualized” space of the tomb chamber, the stone screen in 97M4 may have been imbued with ritual and domestic function, conveying the expectation of transcending the limitations of the world by combining them with the images.

Keywords: Heisonglin Cemetery, Stone Relief, Screen, Exhortation

(上接第 083 页)

A Study of the “Thirty-six Families of the Min People” and Their Folk Cultural Memory: Taking Ancestor Sacrifice as an Example

Zhao Ting Wu Jiabin

Abstract: The “Thirty-six Families of the Min People” played a significant role in linking up and bridging the development of the relationship between China and the Ryukyu. Taking the custom of ancestor sacrifice of the “Thirty-six Families of the Min People” as an example, the paper sets forth its inheritance and identification with the cultural memory of its ancestral origin through the investigation of the ceremony of ancestor sacrifice and the content of the activities.

Keywords: Thirty-six Families of the Min People, Folk Culture, Cultural Memory

后桃源——林丰俗山水画的诗性空间

张东

摘要：20世纪70年代，林丰俗的红色主题山水画作品在美术界产生广泛影响，此后其大量作品以“陶诗”的美学意识回归传统农耕话语母题，体现了具有“桃花源”意味的诗性语境。其营造的山水画精神空间是传统山水美学在当代的诠释，是作者的诗性意识在图像上的展现。“后桃源”作为一种诠释角度，与传统“桃花源”意象的审美意识都体现了对现实世俗的精神超越，但二者却存在本质差异。“后桃源”意象是对现实世界的重塑，是由实地材料转化而成的现实主义图式，虽然同样以“出世”的精神空间为寄寓处所，前者在社会学上体现的是封建社会中“避秦”政治想象下的“遁世”心理，后者是以“入世”的积极意义对现实世界进行“在场性”重塑。林丰俗“后桃源”式山水画的诗性空间，是诗学意识与图像语言在“时代性”语境下对传统“桃花源”意象的演绎。

关键词：林丰俗 后桃源 诗性

中图分类号：J222.7 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)02-0092-09

中国山水画在隋唐以前受山水诗文的影响，诗和画形成了文本与图像语言的结合模式，并对后世的绘画观念和风格取向产生深远影响。中华人民共和国成立后，中国美术在新的社会文化生态下形成新的艺术观念，现代山水画的主题、内容、形式、技法与传统山水画相比，呈现出一种新的语境逻辑。但是同时，山水画的叙事方式仍然保留了传统的思维惯性，尤其体现在文学化的倾向上，诗歌是最突出的环节，诗歌与绘画的互动，显示出特定的诗性意义。

林丰俗出生于20世纪30年代，受传统教育背景的影响，他借鉴诗学的思维切入山水画创作，在20世纪六七十年代的红色主题山水画创作和后来回归传统田园山水母题山水画的创作中，都体现出其诗性的美学意识。关于林丰俗的个案研究，当代学者李伟铭、梁江、王艾、王绍强、胡斌、缙梦媛、庄程恒、

林夏瀚围绕林丰俗的艺术与生活等各方面话题展开，展现了林丰俗丰富的艺术世界和人生观。而对于林丰俗的绘画与诗歌的内在联系，具体的针对性研究仍未充分展开，其古体诗歌写作方面的内容，主要见于《心远拾语：林丰俗画学文存》里林丰俗与郑少波的书信来往，这种以诗怡情的“消遣”式对话，恰好体现了林丰俗从诗学语境切入绘画的隐性观念意识，这是研究林丰俗山水画意蕴内涵的一条重要路径。

一、林丰俗红色主题创作的诗性意象

1964年，林丰俗毕业于广州美术学院，是该校中国画系山水画专业建立以来的第一届毕业生，其毕业创作《瑞金沙洲坝毛主席故居》是他的第一件主题性作品，也是其红色主题系列创作的开端。尽管该

作者简介：张东，广州美术学院中国画学院教授。

项目基金：本文为2020年度广州市哲学社会科学规划项目“岭南画学的诗性话语建构研究”（项目编号：2020GZGJ309）的阶段性成果。

作品表明当时林丰裕的思想与画技已经十分成熟且贴近时代脉搏，但在毕业分配时他依然未能如愿留在大城市，林丰裕在其日记中记录道：

毕业去那（哪）里和我的幻想：我想最好在大城市，专门创作的部门，这样便是大有作为，我可以安心根据专业游山玩水，搞出气魄雄浑、独创一格的山水画。但是事与愿为（违），总把我分到山区，宣布后，自己心情十分沉重，可组织却和我说，肯定我有创作能力，应坚持深入工农兵，派我到怀集，说这里他们来过，地方、群众、领导都很好，大有作为。我心情茫然，认为是没有出息的，但是作为党培养这么多年，我应该服从党的需要来到山区。^[1]

这是林丰裕在离开家乡潮汕后，在适应岭东近海文化到粤北山地文化的过程中对新的地缘与前途期盼的心理写照。在离开大学后，他面对的是一种不同于纯粹学术研究的新环境，尽管未能如愿留在大城市的专业创作部门专心创作山水画，但他依然响应学校的分配，到怀集县文化馆工作。20世纪40年代，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》明确指出知识分子阶层的使命：“一定要把立足点移过来，一定要在深入工农兵群众、深入实际斗争的过程中，在学习马克思主义和学习社会的过程中，逐渐地移过来，移到工农兵这方面来，移到无产阶级这方面来。”^[2]在此背景下，深入“工农兵”和接受无产阶级改造、锻炼和学习是那一代知识分子的共同使命。林丰裕到怀集工作后，逐渐将知识分子阶层的精英文化意识融入以乡村、农民、田园生产为主的基层工作。在乡村生活中，农民成为另一类精神楷模和合作群体，朴实与勤劳是当时对美的主要价值判断，他所亲近的自然、劳动工作场所，也构成其审美意识的“生活”原型。当时因为受工作环境条件所限，他没有施展个人绘画创作才能的机会，但期间老师关山月的来信鼓励他“要工农化”，并且认为年轻人应比老年人更热情地接受新思想，来自师辈的鼓舞起到了很大的激励作用。^[3]此后在各种生产劳动中，林丰裕进入一种忘我的状态：

只有劳动，才能体会劳动人民真正的感情，与他们同苦同甜，心情舒畅，解决很多问题。劳动了，农村米



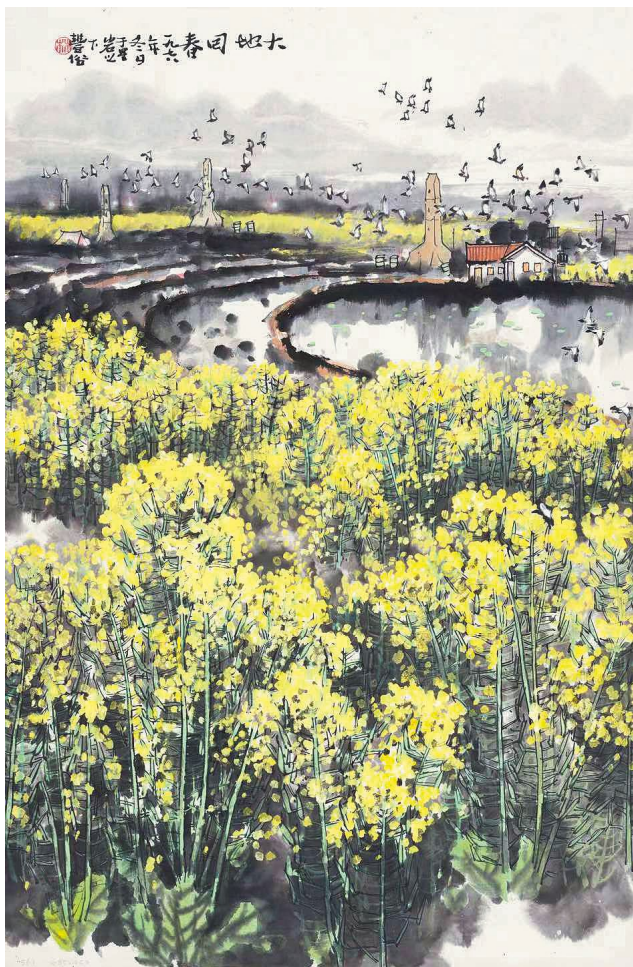
图一 林丰裕《公社假日》



图二 林丰裕《石谷新田》

饭更香。如桥坝劳动，抢险在第一线，过后我们亲切了，谈得多，我将这种（内容）写成词，由另一同志谱曲，工场唱开了，这种精神也作成画，为他们喜爱。走的时候，真是依依不舍的。^[4]

由此可见，劳动中人与自然的交融使林丰裕感受到充实的体验。尽管他积累了丰富的“生活素材”，但这段时间里仍很少有机会可以专心进行绘画



图三 林丰裕《大地回春》

创作。^[5]

1971年农历除夕，林丰裕收到广东省政府部门的紧急通知，要求他回广州参加一个出国展览的特殊任务，他的作品多以“春天”为主题意向，这种美学意识在这个展览活动中发挥了重要作用，他以最热烈的创作激情，通过作品传达“春天”的含义。在意识形态层面，中国开始以开放的姿态向世界展示自己的精神面貌，“春天”的主题正好契合当时的时代精神。这次出国展览，他的《公社假日》（图一）和《石谷新田》（图二）两件作品草图很快被确定下来，并以具有象征意义的红色主调完成创作。《公社假日》先在加拿大、意大利、法国、英国等国家展出，回到北京展览后，受荣宝斋所邀按要求尺寸原样复制了一套水印木刻版画公开发行，继而在意大利佛罗伦萨展出时被印成海报，又应意大利佛罗伦萨市

市长之请，复制一件赠送佛罗伦萨市。同时，《公社假日》相继在《人民日报（海外版）》和《光明日报》中刊登以向国内外宣传。该作品也被印刷成单幅宣传画，成为盛行一时的大众文化消费品，巨大的发行量让其产生了广泛影响。1975年，著名美术家林风眠曾临摹了《石谷新田》这件作品^[6]，两个不同年代的粤籍画家，一位现代中国美术史上具开创意义的老前辈临摹一位刚出道的青年画家的作品，其中的历史关系耐人寻味。英国学者苏立文也关注到《石谷新田》的时代价值，并将其作为20世纪70年代中国艺术的新面貌纳入艺术史研究的视野中，不过其解读方式仍带有西方人对当时中国艺术充满“政治色彩”的刻板想象，“花儿红得就像白雪映衬下烈士的鲜血”^[7]，或许他是因为阅读黑白版印刷品的原因将白色误判为红色，而对原作中的白色花朵做了政治意象化的推断。

1975年，林丰裕从怀集县文化馆调至肇庆地区群众艺术馆工作，在肇庆的几年间，他有了充分的自由创作空间，他将生活与艺术中的感悟凝练成具有象征意味的图像符号，并不断丰富自身的创作观念与技法定向，沿着主题化的创作方向进行更广泛的思考，将对艺术语言的提炼与重构运用到艺术创作中。1977年，毛主席纪念堂国画创作筹备组成立，在关山月、黎雄才等9位画家组成的广东组里，林丰裕与梁世雄、陈洞庭3人合作完成《遵义曙光》，又和梁世雄、蔡迪支、陈章绩4人合作完成《农讲所颂》。在这段时期里，北京、江苏和陕西等地的代表性画家如李可染、钱松岩、石鲁等也常将色彩的造型特点运用到山水画创作中，其中体现的是当时中国画家在各自的艺术创作中不约而同形成的美学意识。在观察这种带有普遍意味的图式后，林丰裕认真思考了作品与“形式美”之间的关系：

人们说展览会上的画充满火药味，房间里不想挂，不过，我想柯勒惠支的版画，不也是很有火药味吗？罢工、斗争、枪杀、死亡，充满着光明与黑暗的斗争，但我很愿意将她的画挂在房间里，因为它给我形式美的享受和生活的启示。《历代帝王图》《女史箴图》这些中国式的教育图解，摆着一副教人的架子，然而它们也是

一件足以流传千古的艺术品，这也是因为它们都具有一种足以动人的形式美。^[8]

林丰俗从柯勒惠支的作品中领悟到观念图式与作品风格的关系，一方面，他选择了强烈的色彩造型语言以强化视觉感官效应，红棉、凤凰花、油菜花等具有鲜明色彩的物象是他最常用的创作素材，在《大地回春》（图三）和《木棉》（图四）等作品中，他均以鲜艳的色彩为主调进行创作。另一方面，他从画面的秩序上对物象进行重组，并对实景进行节奏关系的调整。在《大地回春》中可见其独特的营构意识，该作品题材来源于广东新会的乡村情景，画面以盛开的油菜花为主体，空间布局上舍去杂乱的内容而突出主体的细节刻画，力求纯粹性的平面装饰感，空间的层次感与刻画的单纯性构成了律动的视觉效应。在《木棉》的画面中，林丰俗选取肇庆披云楼旁一棵古老的木棉树为原型，为了突出物象主体的典型意义，他以人物肖像画的方式突出勾勒木棉的细节，并采用勾线填色法强化木棉花的气质，将生活中常见的普通物象转化为具有主题意识的象征形象，其绚烂华丽的装饰手法，颇具唐代绘画的气息，是以“动人的形式美”切入意象建构的主要体现。林丰俗这时期的系列作品彰显了他红色主题创作中的诗性意象之美。

二、诗学语境下的山水画意象塑造

林丰俗在红色主题创作中积累了将艺术观念与形式美结合的宝贵经验，这些经验也促使他在山水画创作中提出更多元的探索诉求，使其向传统山水画诗性空间的语境转向。这阶段以林丰俗 1978 年在西南地区的写生活活动为起点，这个行程从 6 月 21 日至 9 月 11 日，历时两个多月。他从广州出发，由武汉坐船经三峡到重庆，再坐火车到成都，沿大渡河、金沙江等红军长征之路西行入云南，饱览川滇各地的名胜古迹，在三峡、川西、云南等地完成了 40 多幅现场写生作品，积累了 3 本速写画稿本。在沿途中，除了平日的现场作画和速写之外，值得关注的是其以诗歌和游记文体记录的所观所感，大量的速写和



图四 林丰俗《木棉》

写生作品以绘画与游记的图文关系形成了丰富的文献内容。在进入实地之前，他往往从文学语境中建立对当地的印象，他习惯称之为“心理空间”，其本质是诗性的空间语境体验，在中国画意义上就是“意境”的图像化。在进入三峡之前，林丰俗就对三峡有一个文本与实景的体验：

读过《水经注》以及李杜的诗，增添了我对三峡的向往。此行也如梦一般。过巫峡正遇见云雨，真是神奇莫测。我们坚持在船头上画速写，峰回路转，峭壁横天，瀑布千条，岭上散居住着人家。^[9]

林丰俗也以诗的形式对景咏怀，其中主要体现在对川蜀一带风物的感悟，描写三峡的巫峡、青滩、崆岭滩、孔明碑、夔门、神女峰、白帝城等景点的诗是其中的主要内容：

江峡缝中住人家，百道飞泉挂壁斜。不知青猿啼



图五 林丰俗《夔门》

何处，只见悬崖走轻车。（《峡中即景》）

峭壁临江一镜开，何年神斧劈将来。传闻诸葛莅三峡，荒碑模糊空徘徊。（《孔明碑》）

野庙群山里，江水汇夔门。短树埋荒径，星斗报黄昏。临风说李白，猿声旧不闻。欲问杜陵宅，漫指隔溪村。（《宿白帝城》）

长江西来过雪山，六月江水水犹寒，深谢涪陵巴山客，邀我万里泳沧澜。（《过涪陵游泳长江》）^[10]

在游三峡期间，进入白帝城当晚，林丰俗一行受到当地文物管理部门的招待，留宿于白帝城。他在速

写中记录了相关的景物内容和现场感受，其中融合了实景体验和诗性语境空间的对应关系，并在其后的创作中把这种意识融入作品中，他在1979年创作的三峡主题作品《夔门》（图五）的补题中记述了当时的情景：

（一九七八年七月，乘江轮入川，过三峡，淹留巫山数日，至奉节十日，游白帝城，主人留宿。晚饭后坐观星亭上，默诵水经江水之注，咏太白朝辞之篇、少陵夔州秋兴数首，读之犹感亲切，如此江山，代有诗人比雄千古，何其壮哉。夜卧听江声、虫声、欸乃声时，一湾新月，满天星斗。待觉来，红霞在窗拈毫为记。^[11]

林丰俗的西南写生是他在岭南中国画以宋元体系为宗的基础上，探寻语言表现形式在实地化的视觉场景中进行拓展的尝试，类似的写生实践是20世纪七八十年代中国山水画家们约定俗成的实践方式，其目的一方面在于实现“为祖国河山立传”的社会意义，另一方面是为中国画在以“笔墨”为本体语言的功能上获取更多的表现形式和语境空间，也为“符号学”意味的传统“笔墨”程式在面对真实场景时如何建构新的视觉系统做探索，在传统图式与视觉感官之间寻求一个新的向度，以改变图谱承袭为第一义的模式。就山水画写生的意义来说，这段时期是山水画家在思考和协调景物视觉真实与图式视角取向之间关系的整合期，是“传统性”与“现代性”碰撞、交汇、融合的过渡期，此种立论的依据在“心观”与“物观”的维度中，体现出两种取向。一般而言，“心观”注重意识倾向的“意态”导向，“物观”注重在场性的视觉再现，其间的整合机制由画家个体的观念取向所决定。林丰俗的这次写生实践，结合具体的实景从“对景写生”到“对景创作”，实现文本到山水画意象的转化，在方法上融入黄宾虹、李可染等画家的观念与技法，体现了岭南艺术家艺术视野的拓展，并提供了处理诸如中西、古今实践的参照。

林丰俗第二次进入三峡是在离开肇庆进入广州美术学院任教后带学生下乡的教学任务之行。1982年6月1日至7月2日，广州美术学院中国画系1983届三年级学生的山水画写生课程安排在宜昌到奉节一带。林丰俗在这次写生教学课程结束后做了总结，

在《江峡行国画系三年级山水写生小结》^[12]这篇教学汇报中，他提出写生过程中学生普遍存在的问题，并针对具体问题做相应的调整。在教学过程中，他强调三个重点：“慢”“实”“真”，其中“慢”即为深入观察、取舍、概括，去掉浮躁之气；“实”是强调表现物象的质感，掌握笔墨的运行规律，既要借鉴古法的程式，又要针对具体的形象灵活运用笔墨技巧；“真”是意境的体验，是对实景生发的现场感受，是对实景的升华，也是山水画诗性意识的体现。这些归纳总结作为教学经验至今仍是广州美术学院山水画教学的重要参考。

林丰俗强调主观意识与艺术意象的结合，在实体世界中通过“迁想妙得”的感悟，从立意构思、主题取向、审美旨趣、寄情寓意、图式风格、技法要求等方面做具体的分析^[13]，他指出这方面的体验更多在于诗学的启示：

要见景生情，不要见景生画。多读诗，用诗品变画品。景能动情、情能移景，以情取景就会画出许多不同情调的画来。格调的高低，我想，首先不是画种，也不是流派，而是学风，是为艺的态度，是真情实感与假情假意的问题。^[14]

如果说山水画作为诗性的空间图解，那么山水意象从另一种角度来说就是诗学意蕴的注解，文本意识在向绘画的诗性语言转换中，从诗品到画品，无不展现这种语境转换的可能性。作为画家的诗歌写作，诚然不是以诗人的角度去衡量诗的意义，林丰俗的诗能够提升图像的意义，两种语汇形式的互动关系具有同构性质。他对诗画之间的关系有独到见解，认为“山水画之美就是像诗一样的意境，诗是什么？就是浓缩过的，纯化过的，带有一定的品格的语言”^[15]。

林丰俗对古诗文的钟爱，可能源于少年时期接受的传统教育与成长的文化氛围，他与别人在感情交流上一直保持某种“古典”的意味。1965年，林丰俗在怀集工作不久，登临粤北的一座高山后，写了一首颇近李白诗风的《望君山记游寄郑少波》诗赠予挚友郑少波：

南粤巍峨处，望君西北盘。拔地三千尺，去天不容

竿。我来二三月，江山春烂漫。杂树花莫名，苍松根互桓。叶浓藏幽鸟，云深隐峰峦。淙淙闻流水，急急下前滩。穿林见开阔，仰望云为冠。拔云凌绝顶，高处不胜寒。惊讶岩石上，杜鹃点绛丹。屈曲枝柯古，苍苔湿团团。群峰排脚底，天地为之宽。风卷云飞舞，大地一浑丸。无缘亲泰岱，有幸临此山。望君望君君不见，东南放眼路漫漫。安得倚天剑，截取青山为君看。^[16]

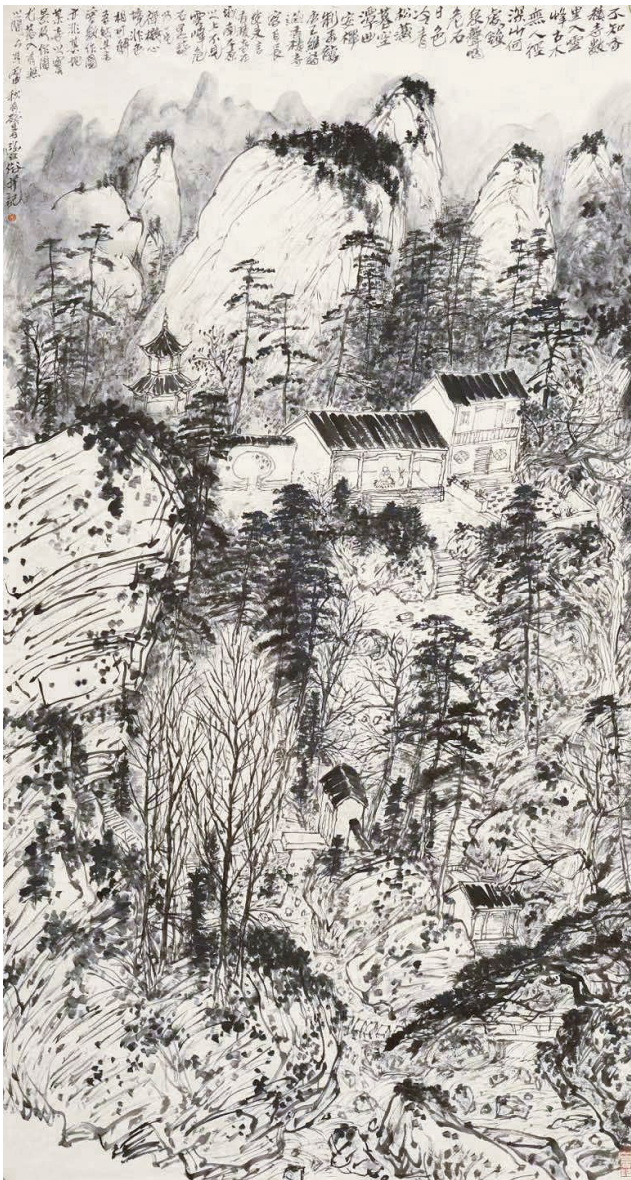
林丰俗在怀集工作10余年，留下很多难忘的记忆，在另一组近于杜甫沉郁风格的《读怀集友人书感怀》诗中，他寄予了对往事的感怀之情：

忆昔峥嵘日，匆匆十二年。春风未曾老，为我落庭前。山城晓色壮，晴窗花草妍。抬头望北斗，赞歌彻夜川。欣欣佳儿女，意气凌霄烟。故事不堪说，相顾各流连。重逢话惊梦，挥手岳山巅。深谢传书礼，能不忆当年？^[17]

此外，除了一系列山水诗，林丰俗也写作咏物诗，其中一首题画诗以杜鹃花为意：“闻说春风不我欺，拟折一枝上砚池。记否金鸡岭上路，杜鹃声里雨如丝。”^[18]与这首题画诗相类的散淡、野逸意趣常出现在林丰俗后期的作品中，他在山水画与山水诗间找到一种整体的图文关系，并将诗性融入山水画的意境里，在陶渊明、王维的诗境中获得“桃花源”意象的参照。

三、“后桃源”式山水画的诗性空间阐释

“桃花源”是中国古代文人虚构的理想世界，由晋代陶渊明《桃花源记》的广泛传播衍生而来，并在后世以不同形式拓展到文学和图像领域。“桃花源”概念与魏晋时期的隐逸风尚相关，传统的桃源意象多建构一个与世隔绝且超越时空的世外空间，原为传达逃避战乱的“出世”意识，后来常被赋予“仙境”和“净土”等宗教意蕴的现实超越性。相对于传统“桃花源”的避世意识，“后桃源”更强调对当前现实世界的包容改造，以“入世”的方式对现实世界进行“在场性”的精神建构。“桃花源”题材的图像历代皆有承袭并延续至现代，宋代赵伯驹、明代仇英和清代



图六 林丰俗《日色冷青松》

王炳等画家的桃源题材绘画以不同形式呈现了古代画家对桃源的想象，这种同一文化意象建构的同类作品都具有典型倾向。“桃花源”题材图像表述的旨意均以“隐逸”为主，强化“出世”的意识。而现当代山水画主要以实地化的空间景象为描绘对象，成为有别于传统意象的新体例，构成了“后桃源”式的语境。在李可染的《花果山》、傅抱石的《桃源行舟图》、钱松岩的《湖上春晖》等山水画作品中，新形态的桃源意象，从表现内容到画法形式都体现了现代山水画的“时代性”倾向。

“时代性”叙事介入山水画的图像表达是“现代

中国画”最具标志性的主体内容。20世纪前期，自高剑父等老一辈画家开创绘制涉及战争题材的作品后，“岭南画派”的继承者们相继将政治主题的内容纳入山水画的创作框架。关山月的长卷作品《从城市撤退》描绘了抗战时期受战争摧残的广州难民从废墟中逃离的惨烈场面：广州无雪，画中却以雪景为衬托，以喻国破家亡的悲凉。中华人民共和国成立后，1956年黎雄才的《武汉防汛图》以宏大叙事场景颂扬人的意志对抗自然灾害的景象。1960年，以颂扬革命精神为主题的创作在广州美术学院师生合作作品《向海洋宣战》中得到体现，表现了人改造自然的建设活动热潮。这段时期，艺术作品作为革命宣传的媒介体现的主要是集体意识，并形成普遍性的集体美学观念。主题创作意识在现代中国山水画形态中是一种新的观念，“隐逸”画意在传统文人画中是文人以艺术化解内心压抑的移情表现，陶渊明在虚构的“桃花源”中，并未指出一个具体真实的原型，但经由后世画家的演绎，原典的隐逸倾向逐渐淡化，转化为具有诗化意味的理想居所而纳入历代的山水画主题内容中。亚里士多德在《诗学》中指出：“一桩不可能发生而可能成为可信的事，比一桩可能发生而不可能成为可信的事更为可取。”^[19]林丰俗的山水画营造的“后桃源”诗性空间不是虚构的精神世界，而是对现实生活中被忽视细节的凝视，是让实体原型在图像视角中重现的指证，这种观念的形成得益于他的一次乡村体验：

有一次我在乡下走着，在一个水库旁边，感觉真的很好，我刚好见到一个老人走过来，就问老人家这个村庄大概有多少人，他说这里有几千人了，舍不得离开。像这样的话非常朴素，言外带有一种浓烈的乡情，无欲无求，他的话引起我对那个宁静的山村诗意的联想，觉得那个地方，真像桃花源。^[20]

中华人民共和国成立后，“乡土”概念在文学、电影和美术等领域获得充分的发展，在以乡土为题材的美术作品中，大量的劳动生产场面反映了社会与自然的关系。20世纪六七十年代，开荒、拓土、造田的场景被艺术家上升到美学的高度，这时期文艺的主题内容，都透露出对美好的乡村生活的向往，通

过改造落后的生活环境获得新的生存空间，这种理想尤为带着“后桃源”式的美学意蕴。林丰俗在怀集工作期间，大量时间是在劳动中度过的，与乡土结下深厚之缘，这种情结常作为其山水画创作的“心源”所在，《石谷新田》《大地回春》《平田耕春》和《沃土》等作品多以耕作内容展开，这些作品都是在生活体验中形成的图式观念。林丰俗认为作品中呈现的“生机”和“生气”都是由“心”发端的，是“情”的抒发和对“景”的整合，在对事物品性的审视下确定笔墨语言的取向，寻求图式、笔墨语言、实体空间、品性意向的整体结合。这些图式观念构成闭合式的逻辑关系，提供了一个具体的“心学”路线，为其作品的图像语言生成提供注解。

林丰俗的作品在材料学上可分为水墨类型和重彩类型，在内容上可分为农耕、山野、名胜古迹、城市风景等，在品性格调上有浓烈和淡雅、飘逸与凝重、疏朗与稠密等取向。他追求在每一件作品中都灌注形式的纯粹感，以生活原型作为客观参照，将平凡的景象在绘画中再现，这是林丰俗在传统文人画的心性意识上从“心学”的思维方式切入绘画的意义。在其表现粤地名胜古迹的作品中，林丰俗对清远的飞来峡情有独钟，他的趣味来自王维的南宗画学意识和其诗《过香积寺》，从画意到画面的空间布局都将王维的诗境表现在图式里，体现了诗画所蕴含的禅意旨趣。林丰俗以飞来峡为主体创作了带着禅境倾向的系列作品，其中画了多幅名为《日色冷青松》（图六）的水墨作品，尺幅各有所异，制作过程中通常在墨色里调入钴蓝的色相，表现类似于元青花瓷质感，画中弥漫着一股冷峻之气，相对于其他火热灿烂的重彩作品，这种冷逸的品性从诗品和画品的角度揭示了其诗画在图像学意义转向心性探求的深层逻辑关系，这也是“后桃源”审美意识在其山水画中所蕴含艺术理念的体现。

以“后桃源”的视野观察，传统山水画主要集中在山林美学范畴，随着当代文化意识的多维度交融，作为一种面对现实生活的审美倾向，山水画的主体

内容获得充分拓展，现代都市题材作为新的内容融入山水画的创作框架中，城市主题的创作内容也在林丰俗的作品中呈现，写生作品《越秀春深》《广州中山纪念堂写生》和广州人民公园的古榕树写生《公园的早晨》等，给山水画的写生观念和实践方式提出了新的主题取向，这类作品融合了城市与田园题材，体现绘画的本质是对现实景象的改造升华，重点是对其心性的体认与实践，而不是外在的景物性状，这种对现实景象的重塑，诚然具有理想化的空间组构意识，现代化的都市景象被纳入“后桃源”的诗性空间中，为山水画在时代性语境中增添新的元素。

林丰俗从红色主题回归到田园主题，在形式上尽管两者呈现出不同的社会学功能取向，但本质上仍然是诗性空间展开方式的一体两面关系，《公社假日》和《石谷新田》等系列作品的主题主要是颂扬集体主义，在田园母题的基础上注入时代性的社会学需求。《石谷新田》的集体劳动场景，体现物质的生产需求，而《公社假日》则呈现了特定的集体精神生活情景，这两件作品在物质和精神两个层面，表现了20世纪七八十年代中国物质生产建设和精神文明建设状况的历史记忆，体现了中国山水画在反映时代性观念中具有的典型意义。

余 论

回顾20世纪六七十年代，中国山水画的多种发展形式表明，“自然”在当时是一个在艺术观念与社会观念交集中被解构的概念，在社会观念的转型期里，旧有的意象形态呈现新的阐释空间，现代性与传统性在山水画的发展中交融，“诗性”是对这段历史较为合适的阐释角度。林丰俗用其所经历的现实自然景象营造新的桃源意象，在描绘山川丘壑、田园耕织与文化遗迹等传统田园景物外，更是“在地化”地关注和升华在社会发展中被忽视的宁静与美好，体现其“后桃源”式的诗性理想。

（责任编辑：邹尚良）

注释:

- [1] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,岭南美术出版社 2021 年,第 60 页。
- [2] 毛泽东:《毛泽东选集》(第三卷),人民出版社 1991 年,第 857 页。
- [3] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 60 页。
- [4] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 62 页。
- [5] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 62 页。
- [6] 见于 2019 年上海刘海粟美术馆的“从东方到巴黎:中国留法艺术家百年开拓与交流展”。
- [7] [英] 迈珂·苏立文著,洪再新译:《山川悠远:中国山水画艺术》,上海书画出版社 2015 年,第 155-178 页。
- [8] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 355 页。
- [9] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 197 页。
- [10] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 209-210 页。
- [11] 王绍强主编:《自然与田园:林丰俗的绘画世界》,岭南美术出版社 2021 年,第 86 页。
- [12] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 76 页。
- [13] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 125 页。
- [14] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 143 页。
- [15] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 289 页。
- [16] 郑百川:《耐斋杂文数》,耐斋自印 2013 年,第 78-79 页。
- [17] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 196 页。
- [18] 郑百川:《耐斋杂文数》,第 81 页。
- [19] [古希腊] 亚里士多德、贺拉斯著,罗念生、杨周翰译:《诗学·诗艺》,人民文学出版社 1962 年,第 89-90 页。
- [20] 林丰俗:《心远拾语:林丰俗画学文存》,第 286-287 页。

Post Peach Blossom Spring: Poetic Space of Lin Fengsu's Landscape Painting

Zhang Dong

Abstract: In the 1970s, Lin Fengsu's red-themed landscape paintings greatly influenced the art world. After that, many of his works returned to traditional agricultural themes with an aesthetic consciousness reminiscent of Tao Yuanming's poetry, reflecting a poetic context imbued with the connotation of "Peach Blossom Spring". The spiritual space created by his landscape paintings is an interpretation of traditional landscape in contemporary times and an expression of the author's poetic consciousness in visual form. "Post Peach Blossom Spring", as an interpretive perspective, differs profoundly from the traditional aesthetics of the "Peach Blossom Spring" imagery: they both transcend the mundane world, yet "Post Peach Blossom Spring" imagery represents a reshaping of the present reality, generated from real sites that are transformed into a realistic picture. Although both find their abode in a spiritual space of "otherworldliness", the former embodies the "reclusive" psyche under the imagined "escaping from Qin" in a feudal society, while the latter represents a positive reshaping of the present reality with an "engaging" approach. Lin Fengsu's poetic space in the "Post Peach Blossom Spring" landscape painting is an interpretation of the traditional "Peach Blossom Spring" imagery through the lens of poetic consciousness and visual language within the context of "contemporaneity".

Keywords: Lin Fengsu, The Post Peach Blossom Spring, Poetic Quality