

ISSN 1995-0187
CN 44-Q1116

艺术与民俗

JOURNAL OF ARTS AND FOLKLORE

2024年 第1期 总第19期

2024年 2月



艺术与民俗

JOURNAL OF ARTS AND FOLKLORE

二〇二四年

第一期

季刊

总第十九期

ISSN 1995-0187



9 771995 018240

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

定价: RMB 48.00元

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1期 季刊 总第19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2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 展览策划笔谈专题 主持人：魏峻
- 006 数实融合 创新展览模式：
“丽人行——中国古代女性图像云展览”解析 蔡琴
- 015 高校博物馆陈列展览策划全流程创新研究
——以上海大学博物馆为例 李明斌
- 019 整体、长期与权力：乡村博物馆策展三题 王思渝
- 023 创新国际展览 讲好中国故事 孔达

华侨文化

- 028 主持人语 主持人：石沧金
- 030 精武体育会的海外传播及发展探析 石沧金
- 038 马来西亚槟城潮州剧团的百年传承：从老赛永丰到金玉楼春潮剧团
〔马来西亚〕张祖兴 〔马来西亚〕陈中和
- 045 华侨华人社团与会党组织中的关帝信仰——以新马地区为中心 李彦佚
- 054 澳大利亚悉尼华人民间信仰 〔马来西亚〕蓝佩铨

民俗研究

- 062 认同性经济视角下的佛山木版年画生产性保护实践 卢真
- 070 韩国神杆信仰与祭仪 邹爱芳
- 076 民间剪纸创作中的女性体验 于翔 隋丽

艺术研究

- 081 肖神、寄意与创新——18至20世纪初广绣中的花鸟纹样探析 帅倩
- 091 《张胜温画卷》“十六大国王众”画面创作意图探究 孙华东
- 098 注释规范
约稿函

CONTENTS

DISPLAY DESIGN

- 004 Exhibition Planning Essay Topic Host: Wei Jun
- 006 Innovative Exhibition Mode of Digital and Physical Integration: An Analysis of the Cloud Exhibition of Ancient Chinese Women's Images Song of Beauties Cai Qin
- 015 Innovative Research on the Whole Process of Exhibition Planning in University Museums: A Case Study of Shanghai University Museum Li Mingbin
- 019 Wholeness, Long Term, and Power: Three Issues on Planning Exhibits at Village Museum Wang Siyu
- 023 Telling the Story of China Efficiently with Innovative International Exhibitions Kong Da

OVERSEAS CHINESE CULTURE

- 028 Host's Foreword Host: Shi Cangjin
- 030 A Study of the Overseas Spread and Development of Chin Woo Athletic Association Shi Cangjin
- 038 The Hundred Years Inheritance of the Teochew Opera Troupe in Penang, Malaysia: From Lao Sai Yong Hong to Kim Giak Low Choon Teochew Opera Troupe Teoh Chu Hin Chin Chong Foh
- 045 The Worship of Guandi among Overseas Chinese Organizations and Societies: Focusing on the Singapore-Malaysia Region Li Yanyi
- 054 Chinese Folk Beliefs among the Chinese Community in Sydney, Australia Lam Chui Peng

FOLKLORE STUDIES

- 062 A Study of the Productive Protection Practices of Foshan Woodblock New Year Prints from the Perspective of Identity Economics Lu Zhen
- 070 On the Beliefs and Sacrificial Rites of Sotdae Sacred Pole of Korea Zou Aifang
- 076 Women's Experience in Folk Paper-Cutting Yu Xiang Sui Li

ART RESEARCH

- 081 Naturalism, Symbolism and Innovation: An Analysis of Flower-and-Bird Patterns in Canton Embroidery from the 18th to the Early 20th Century Shuai Qian
- 091 On the Creation Intent of the "Sixteen Great Kings" in *Zhang Shengwen's Scroll* Sun Huadong
- 098 Annotation Specifications
Notice to Contributors

展览策划笔谈专题

主持人：魏峻

自公共博物馆诞生以来，展览就始终是博物馆向社会提供的最重要的文化产品。如何让展览更具吸引力从而更好地实现博物馆的功能，博物馆领域的学者们长期以来进行了大量的理论研究和实践探索。这些研究中，既有对展览策划实施的流程与技巧的讨论，也有使用定性、定量方法开展的展览质量和效果分析。然而，实践的多元性与展示理念的差异，让学者们在评价什么是“优秀”展览方面产生了不同的认识。

科学的展览评估是进行展览评价的重要基础。众所周知，欧美地区的博物馆展览评估是在观众研究的基础上逐渐发展起来的。19世纪80年代之后，亨利·希金斯、本杰明·吉尔曼、爱德华·罗宾逊等研究者基于对博物馆观众行为的分类观察，发现展品陈列与阐释方式会对观众行为产生显著影响。为衡量这些行为与展览效果之间的关系，哈尔·默里、霍默·卡尔弗等人分别开发出价值系数法（Value Factor）和评级法（Ratings），从吸引力、清晰度、协调性、展品组合等多角度来衡量观众、专家对于展览效果的反馈。第二次世界大战之后，欧美博物馆的观众研究从学术性评估领域向实践性评估领域转变，观察观众反馈的行为主义评估思路及其标准受到一定的质疑，而基于教育目标实现程度的实验评估渐受重视。在谢特尔《决定展览有效性的策略》、斯克里文《展览评估：一种目标参考的方法》等研究成果中，针对教育项目效果评估的方法被应用到展览领域。20世纪八九十年代，博物馆展览评估进入新的发展阶段，史蒂芬·比特古德对观众评估和专业评估的区分，贝弗莉·瑟雷尔对观众体验的强调，以及学界对“情景学习”及其效果等研究的推

广，让博物馆展览评估的专业性与多样性特征变得更加显著。此时，专业评估团体和展览评比项目在多个国家的出现也反映出业界对展览评估关注度的增加。美国评估协会、加拿大观众研究协会、澳大利亚评估与观众研究特别兴趣组织、史密森尼学会等都推出过有关展览观众和展览本身的评估项目或者奖项。特别是，美国博物馆协会于1987年创设的展览卓越奖（Excellence in Exhibition Competition）及该协会随后推出的《博物馆展览标准及卓越展览的标志》，确立了美国博物馆展览评估的标准。此时，国内学者也关注到博物馆展览评估问题，从译介国外展览评估方法发展到结合中国博物馆实际的实践探索，并在21世纪初形成了围绕主题、内容、设计、宣传和配套等展览要素打分，或者对学习效果和观众体验等展览目标的实现程度进行考察的不同思路。不少研究者还从宏观层面对优秀展览的特征进行界定，如曹兵武的“真、善、美”目标、程武彦的“精确性、创新性、利用性、拓展性、系列性”要求、王春法的“有高度、有广度、有亮度、有力度、有深度、有厚度、有谐度、有弧度、有温度、有拓展度”标准等。在机构的展览评估方面，国家文物局与中国博物馆协会于1997年开始设立“全国博物馆十大陈列展览精品推介活动”，该活动的展览推介办法与评选结果为我国博物馆展览提供了优秀展览的基本标准和样本案例。与美国博物馆协会的《博物馆展览标准及卓越展览的标志》中反复突出的“创新”和“激发”要求不同，我国的精品展览推介活动一方面更加看重展览要素的规范与全面呈现，另一方面又在内容上更强调展览的质量。

据前述梳理可知，管理者与实践者、机构与专

家出于不同的立场和研究侧重，对于如何进行展览评估以及什么是优秀展览的看法远未形成共识，还有较大讨论空间。本次《艺术与民俗》策划的“展览策划笔谈”专题，特约蔡琴、李明斌、王思渝、孔达撰稿。这些长期从事实践与研究的博物馆一线策展人和高校博物馆展览研究的新锐学者分别从“丽人行——中国古代女性图像云展览”策展实践、高校博

物馆展览策划的全流程创新、村落展览策划、在国际展览中讲好中国故事等四个角度阐述自己的观点。希望本次笔谈能为大家提供一个围绕优秀展览策划和评价进行思辨和对话的机会，进而为更多立足于中国国情和博物馆实践的优秀展览策划提供经验与启示。

（主持人系复旦大学文物与博物馆学系教授）

数实融合 创新展览模式： “丽人行——中国古代女性图像云展览”解析

蔡 琴

中图分类号：G265 文献标识码：A 文章编号：1995-0187(2024)01-0006-09

2021年3月8日，“丽人行——中国古代女性图像云展览”（以下简称“丽人行”）在30余家国内博物馆的鼎力相助下正式推出，推动博物馆线上展览从替代性选择到主动求变的进步。2022年3月8日，“丽人行——中国古代女性图像展”在西子湖畔拉开帷幕，同时联合安徽博物院、江西省博物馆、苏州博物馆、湖州博物馆，形成一个主展馆加四个分展馆的五馆联动展览格局。同时，“丽人行——中国古代女性图像云展览”2.0版全新上线，合作单位扩大到国内外50余家博物馆，在后疫情时代开启了线上线下一展多地同时观展的新体验，并继续带来“虚拟微策展”等体验活动和女性论坛，持续发挥“丽人行”女性品牌文化项目的影响力。目前，浙江省博物馆之江新馆“丽人行”沉浸式数字展和数字人文平台也已正式开放。

从平面网页的“云展览”，到物理空间的“实体展览”，到三维虚拟空间的“虚拟微策展”，再到目前的沉浸式数字展览，从展示基础、观看方式与构建策略等角度看其变化规律、内在逻辑与价值意义，可以发现，“丽人行”展览实现了文物价值与展览品牌的流动与生长。

“丽人行”展览品牌迭代至今，从最初的摸着石头过河，到实践落地，再到不断扩展边界，其中第一

个线下实体展览“丽人行——中国古代女性图像展”在策展工作中具有里程碑意义。策划“丽人行”线下实体展时，我们愈发明确了“希望能更多地增进观众对古代女性外在形象、生活状态和内心世界的了解，引发观众对当代女性的困境与突围，以及性别平等的思考”的总体思想。在设计构思上，以前期“丽人行——中国古代女性图像云展览”的内容为基础，线下展遵循“从物到像，以物解像”的原则，丰富展品维度，深化学术研究，构建张力空间，实现云展览回归线下后的实体化、精品化呈现。策展人从女性视角出发，以展览反映古代女性故事的禁锢与自由，促使观众反思当代女性主义的困境与突围，并倡导现代女性要有生存的技能、正确的价值观和丰富的生活内容。

无论是在时间的节点上，还是在展览工作的节点上，“丽人行”展览的成功实践促使我们在解决问题的过程中总结出一套全新的策展经验，使博物馆展览能够更好地回应时代进步中的文化消费需求。

一、中国题材和世界话题

女性题材绘画在中国有着极为悠久的历史，战

作者简介：蔡琴，浙江省博物馆研究馆员。



图一 胤禛《十二美人图》之《裘装对镜》（故宫博物院藏）



图二 苏汉臣《妆靚仕女图》（美国波士顿美术博物馆藏）

国时期帛画《人物龙凤图》中就出现了一位女性形象。魏晋南北朝时期，画作描绘的女性形象主要是贤德的女子和神话传说中的仙女，如《女史箴图》《洛神赋图》和《列女仁智图》。周昉《簪花仕女图》、张萱《捣练图》等则展示出大唐盛世之下贵族女性的华贵之美。五代、宋、元时期，描绘世俗女子的题材范围扩大，如北宋画家王居正《纺车图》中的女性是普通农妇。明清两代的仕女画更是数不胜数，其中不少是专门描绘女性生活的图卷。

纵观这些图像，同样的画面在同一时代或不同时代反复出现。例如，胤禛《十二美人图》中的《裘装对镜》（图一），画中美人顾影自怜，不禁让人想起苏汉臣的《妆靚仕女图》（图二），同样是对镜的美人，只是环绕着美人的陈设不同，《妆靚仕女图》中妆案上陈设着妆奁、香炉、水仙花、水纹屏风，而《裘装对镜》中室内有钧窑菱花口花盆及水仙花、长方烧水壶、霁蓝釉茶杯、黑漆描金杯盘、斑竹仿藤式坐墩、豇豆红釉盘及佛手和墙壁上的书架及书架里

摆放的卷轴字画。^[1]胡锡珪《梳妆仕女图》和赵瑜《仕女图》（图三、图四）的图式基本一样。《似水流年·琴棋诗画》中余集的倚桌仕女图式（图五）出自清初冷枚的《春闺倦读图》（图六）；而胤禛《十二美人图》中的《消暑赏蝶》（图七）在构图和内容上都与冷枚的《春闺倦读图》极其相似，两幅画中的女子都是向一侧探着腰肢慵懒地斜倚在桌子上，身体呈现“S型”姿态^[2]，围绕图像的传播、风格的差异来观察，都是很有意味的。一幅幅精美的图卷，不仅打开了了解中国古代女性生活状态与内心情感世界的大门，通过图像的变迁，还折射出各个时期的历史、文化、思想和意识形态的特点及其演变轨迹。

高居翰在学术生涯的后30年，倾心于那种被许多中国学者认为是俗不可耐的美人画，起因则是一幅名为《河东夫人像》的画。1971年因为举办“无尽山川：晚明绘画”展览，他去哈佛福格美术馆看到这幅画。起初，他接受了这是一幅上流女性肖像的观点，但之后同样构图的绘画在其他博物馆被陆续发现，



图三 胡锡珪《梳妆仕女图》(苏州博物馆藏)



图四 赵瑜《仕女图》(吉林省博物院藏)



图五 余集《仕女图》(浙江省博物馆藏)

他开始觉得,这应该是一幅模式化的美人画。^[3]从 20 世纪 70 年代开始,中国古代女性图像就是学界研究的热门话题。巫鸿的《中国绘画中的“女性空间”》一书提出了“女性题材绘画”概念,并引入“女性空间”作为讨论的核心,意图把被孤立和抽出的女性形象还原到它们所属的图画、建筑和社会环境中去。从武梁祠的列女画像砖到南北朝的《洛神赋图》,从青楼名妓的自我表现到展现理想化美人的《十二美人图》,巫鸿梳理“女性”在各种绘画场景和时代中的形象,思考女性题材绘画在社会与文化环境中的意义。^[4]总之,中国古代女性题材绘画,她们等待着被发现和重新认知。

博物馆对女性问题的关注由来已久,女性图像一直是不同时期不同博物馆展览的重要主题。“丽人行——中国古代女性图像云展览”上线时收录女性展览 128 个,后陆续增加,截至 2021 年 10 月 8

日,共收录女性展览 139 个。其中,境内展览 83 个(59.71%),境外展览 56 个(40.29%)。83 个国内女性展览中,29 个来自美术馆、画廊、艺术平台等机构,大部分为当代艺术类展览;54 个博物馆展览则主要反映古代女性生活和历史文化。根据题材分类:古代女性主题展 25 个,其中女性综合文物展 3 个,余下 22 个以特定年代为主题的展览中,商周至秦 4 个、汉至唐 3 个、宋元 1 个、明清 14 个;近现代女性主题展 24 个,其中旗袍展 4 个、其他服饰类展览 4 个,女性生活展 3 个、女性形象展(年画展)1 个、潘玉良作品展 9 个,其他女性作品展 3 个;现代女性主题展 30 个,其中女艺术家作品展 26 个、女性形象展 3 个、女性时尚展 1 个;另有 4 个展分别为文化交流展、引进展、女性主题考古展、近代女性妆造展。56 个海外女性展览中,18 个来自美术馆、画廊、艺术平台等机构,38 个为博物馆展览。根据题材分类:

女性成就与社会贡献主题展览 35 个，其中反映女性整体进步的展览 1 个、女性艺术成就展 19 个、女性权利相关题材展 11 个、其他领域贡献展 4 个；反映女性特定期与区域时尚主题的展览 3 个；反映各类女性形象的展览 12 个；反映女性生活的展览 3 个；展现女性困境与挣扎的展览 2 个；反映女性视角下的收藏展 1 个。^[5]由此可见，在一个看似以传统文物为重的博物馆领域内，与性别问题相关的展览也在逐渐增多。

但是，古代文物距离当代社会较为遥远，且女性并非古代历史的书写主体。因此，在两性平等大讨论兴盛于公共空间之前，尽管女性题材文物展览早已有之，但基本处于普及知识和艺术欣赏层面，“性别”在此似乎只是展品的“题材类型”，而非“诠释角度”。那么，如何才能让中国数量可观的古代藏品与文物类博物馆参与到当下社会问题的讨论，缩短其与当代人的心理距离呢？“丽人行”展览尝试给出一种解决方案。

从当前世界人文领域的热点来看，无论是文学、戏剧、电影，抑或是当代艺术，女性主题都备受关注。“丽人行”展览从博物馆馆藏研究的角度，以去观点化的方式引导观众和社会聚焦重要文明发源地的中国的女性群像，既是对当下热点话题的响应，也是文化交流的重要途径。

从古典艺术的角度来看，人物绘画是绘画领域难度较高的题材，“丽人行”展览 IP 在传承中国古



图六 冷枚《春闺倦读图》（天津博物馆藏）



图七 胤禛《十二美人图》之《消暑赏蝶》（故宫博物院藏）

典艺术的基础上进行二次创作和展示，这既是一场共情共鸣女性课题的思想对话，也是艺术传承和解读人性的创新。

从博物馆学的角度来看，以群像为主题，从人出发，便于将各类文物的研究内容以组合和场景化的方式展示出来，包括书画、织物、图案、饰品、日常用品和古典建筑等。内容方面，寄情山水的闲情逸致和闺阁芬芳并置，旨趣却在探讨人性。群像的展示方式，既是博物馆的叙事手段，也是创新的研究方法，更是博物馆话题的又一次重大突破。

二、知识创新和不断升级

“丽人行——中国古代女性图像展”的策展是基于“丽人行”第一代展览“丽人行——中国古代女性图像云展览”的深化和创新。本次展览的思路、内容

与云展览一脉相承，为策展工作节约了不少时间。其中，还涉及以下几个问题，如何做好一个从线上到线下的展览？如何做出区别？如何在前期展览的基础上创新和升级？这一切都建立在充分剖析前者的基础上。

2020年初，新冠疫情肆虐，博物馆展览纷纷转为线上，从最初的迫不得已仓促上阵，到逐渐成为一种常态，线上展览改变的不仅仅是博物馆的展示模式，更深层的策展模式也在发生变化，业内希望明确线上展览能否成为一种有效的知识生产方式。

在技术层面，尽管“云展览”的实现越来越不成问题，但现阶段大多数“云展览”仍是线下实体展览的虚拟化。在屏幕上看这样的“云展览”，只是一个替代选项，而且展览空间无论是在电脑端或手机端，全部呈现为平面，即便是建模的3D空间。因此，一旦线下展览开放，它的意义也许只能作为留档之用。

2021年3月8日，“丽人行——中国古代女性图像云展览”上线，基于从“物”到“像”的逻辑事实，选择图像性显著的书画类文物为云展览的展示素材，利用数字化技术打通云策展、线上互动等环节，跨地域整合展示32家博物馆馆藏的上千幅古代女性题材画作，围绕博物馆的收藏、研究、展示、文创、传播等功能，用1500余幅中国古代女性图像展现古代女性的世界，并将展品图库、学术研究、陈列展览、文创展示、问卷调查和观众留言等功能集合在一起，形成创新型综合性云展览模式。

展览主体由七部分组成，除“策展人说”和“结语”外，将展品分为五个单元，从不同视角生动鲜活、多元立体地呈现古代女性形象，进而探讨当代女性的自我价值。第一单元“态浓意远”以时间为线索，选取战国至明清女性题材绘画中的代表作品，梳理不同时期图像中的女性特点，呈现相应时代的社会风貌。第二单元“绣罗翠微”分为“梳妆粉黛”“簪珥璎珞”两个小节，揭开古代女性的“面纱”，从妆容、首饰、衣着等细节展现古代女性的风采，强调古代女性绘画中的“男性凝视”。古代女性令人沉醉的梳妆打扮背后是“女为悦己者容”与“照镜自省”的规训。

第三单元“云幕椒房”分为“丽居静好”“名山胜水”两个小节，聚焦“空间”，从室内的闺阁天地到户外的园林山川，展示男女活动空间差异所反映出的权力关系，以及女性内部在活动空间上的阶层差异。第四单元“逝水流年”分为“琴棋诗画”“相夫教子”“素手女红”三个小节，通过琴棋诗画的精神寄托、相夫教子的生活常态、女红劳作的生产图景全面展现古代女性的生活内容，并试图进一步揭示女性在娱乐、身份认知与空间关系上的主体性缺失。第五单元“闺阁芳菲”分为“才媛闺秀”“才情风雅”“才思隽秀”三个小节，汇集散落在漫长历史与浩繁画卷中的女性画家及其画作，其中既有名媛闺秀、职业画家，也有青楼女子，展现不同阶层女性画家的艺术成就。

展品图库除传递展品基本信息外，还包括作者简介、款识钤印、画面描述等方面内容，并配备重点展品的语音讲解。学术研究包括论文、著作和展览信息，为专业学者深入研究和普通观众自主学习提供信息，共收录女性主题相关论文856篇、女性主题相关著作186部、国内外女性主题相关展览150个。文创部分收录女性主题相关文创产品283件。

2022年3月8日，升级的2.0版本“丽人行”云展览，新增18家国内外博物馆的图像，并推出画面内容主题词检索，即观众对1500余幅女性图像可根据画面内容元素进行主题词检索解读，并具有语音讲解等功能，让展览真正常看常新、永不落幕。2023年9月，“丽人行”云展览升级到3.0版本。智能化会员中心、用户行为分析埋点、沉浸式数字展览介绍和沉浸式数字展预约等功能实现升级或迭代。女性主题相关论文、女性主题相关著作、国内外女性主题相关展览、女性主题相关文创产品都同步增加。

“丽人行”项目是博物馆业务全链条联动的文化实践，展览还推动了科研创新。在“丽人行”展览的基础上，为探索传统文化资源的协同整合、数字活化，我们申报的《数字化集成展示与交互技术在博物馆的应用示范——以中国古代女性图像为例》课题成功入选国家文化和旅游科技创新工程项目；展览

被中博热搜榜评为中国博物馆行业的十大创新事件之一；获评浙江省“文化和旅游数字化改革最佳应用”。此外，“两人行”展览申报的“博物馆数字化展览的发展策略研究”课题获得中国博物馆协会2023年度资助项目立项，在浙博之江新馆还将建成“两人行”数字人文平台，以藏品高清图像数据及其相关数字资源为基点，梳理鉴藏、诠释等多个人文脉络，以可视化的形态为中国古代女性图像的研究设计“主体—表达—时代”的综合维度。“两人行”项目将不断更新古代女性图像和女性议题的学术成果、全球相关展览资源，成为博物馆领域展示推动研究、研究提升展示的示范性案例。

（一）多馆联动和线上线下

2022年3月8日，“两人行——中国古代女性图像展”在西子湖畔的浙江省博物馆拉开帷幕，展览精选浙博馆藏的古代女性题材画作，同时配套展示相关的古代女性饰品、服饰、生活用品等实物，以及当代女艺术家的作品，通过160余件（组）展品，邀请观众一起看画中两人千姿百态，品画外两人百味人生。与“两人行——中国古代女性图像展”同步启幕的还有安徽博物院的“绿鬓朱颜——明清时期女性题材绘画展”、江西省博物馆的“瓷·姘——女性主题艺术展”、苏州博物馆的“江南佳丽——苏州博物馆藏仕女画展”、湖州博物馆的“美人如画——十九至二十世纪东亚女性人物画艺术展”。五馆联动形成一个主展馆加四个分展馆的“1+4”展览模式。

浙博的“两人行——中国古代女性图像展”通过精选的160余件（组）女性题材画作以及配套文物，带观众走近古代女性的世界，并结合数字化技术提升展览体验，在展厅设置五馆云互动、线上线下联动的多媒体互动屏，并推出涵盖智能定位导览、虚拟展厅等功能的小程序。

“两人行——中国古代女性图像展”分“闺阁风韵”“云幕椒房”“庭院春深”三个单元，根据西湖美术馆三层的展厅格局排布展线，从外在到内在，带领观众逐步走近古代女性的世界。通过详细的信息

组团，延伸相关知识点，进一步丰富观众对古代女性的认知。第一单元“闺阁风韵”聚焦古代女性的外在形象。“态浓意远”板块探讨在各种社会文化因素作用下，不同时代女性形象的变化；“绣罗翠微”板块展示了古代女性丰富多样的发式、妆容、首饰、衣着，呈现历代女性对于美的不懈追求。第二单元“云幕椒房”着眼于古代女性的空间，分为“丽居静好”和“山水园林”两个板块。从室内的闺阁天地到户外的山水园林，相比于男性的广阔天地，古代女性的生活空间是封闭的，她们的日常活动看似闲适，却也透露着冷清寂寥。第三单元“庭院春深”关注古代女性的多维身份。其中，“逝水流年”板块中三个小节的画作分别展现了古代女性作为才女的琴棋诗画才艺、作为贤妻良母的家庭生活和女红劳动；“闺阁芳菲”板块则精选古代女性画家的作品，探讨她们的精神世界和自我意识。

展览主线精选了74幅契合各小节内涵的馆藏古代女性题材画作，同时搭配展出80余件（组）与画面内容相关的古代女性饰品、服饰、生活用品等实物，种类包括瓷器、金银器、铜器、漆器、丝织品等。从图像到实物、从整体到局部、从古代到当代，为观众带来生动立体的观展体验。

画作和配套的文物形成信息组团，二维图像和三维画作相辅相成，可以让观众对画作上表现的古代女性装扮、家居陈设、生活方式等有更直观的认识。此次展览特别设计了女性图像的局部放大图版，将细节清晰地呈现在观众面前，同时也让观众沉浸在展览中，体会策展人遴选画作的意图。值得一提的是，展览还对《摹随园十三女弟子湖楼请业图卷》这一重点展品进行了动态展示。该图记录了袁枚在西湖宝石山庄授业的雅集盛会，画中的每位闺秀都凭借才情留下了自己的姓名，观众可以通过动画逐一认识画中人物。展览还特别设置了当代女性艺术家空间，展出施慧、潘汶汛、刘禹君独具风格的艺术作品，展开一场古典与当代、画里与画外、个人与群体的对话。

借助数字技术，五馆实现线下展览的云上互动。

项目包括“丽人行”云展览、“丽人行”实景复刻展、“丽人行”小程序、“丽人行”导览程序等，支持多种终端，集成了文物解读、讲解、展览关联内容、观众反馈等多样功能，为现场观众提供精准定位、观展讲解、信息共享、知识推送、互动反馈等个性化服务。实体展览与数字技术虚实融合、相辅相生，形成数字赋能博物馆传播的新范式。

展览秉持“以古启今，以物启思”的策展理念，开启女性主题展览新高度。“丽人行”展览将历代女性题材绘画作品及相关文物作为探讨女性议题的媒介，在展示古代女性日常生活内容的同时，在展览文字与场景中融入思辨性、批判性观点，还特别设置当代女性艺术空间、女性主题文创展示区，并举办女性论坛，以及“在浙博遇见古代的自己”沉浸体验、虚拟微策展大赛等配套活动，将“女性”从“题材类型”推进到“诠释角度”，缩短古代文物与当代现实之间的距离，实现历史与当下议题的链接，建构融合“艺术审美”与“身份审思”的博物馆思辨空间，从女性视角讲述中国故事、传播中国声音、展现中国形象，从而更好地实现博物馆为社会及其发展服务的使命。

“丽人行——中国古代女性图像展”文创产品展示区集中展示了来自浙江省博物馆、上海博物馆、南京博物院、江西省博物馆、安徽博物院、苏州博物馆、湖州博物馆开发的女性主题文创产品，将古代女性生活的元素融入当代生活。

（二）情境隐喻和物人关联

“丽人行——中国古代女性图像展”中的数字技术和云上互动，在展览期间获得了较好的观众反馈，展览开幕之后，我们进一步推动展览的数实融合。2023年8月，浙江省博物馆之江新馆推出“丽人行”线下数字展，建立具有示范性的数字人文平台和沉浸式数智展示空间。

“丽人行”沉浸式数字展是中国博物馆行业首个从云上展览转到线下的实体展，再发展成沉浸式数字展览。展览分为“倾听”艺术装置、“丽人行”沉浸式美术影片、“探秘”沉浸式场景交互及“丽人行”

数字人文大屏探索等四个部分。项目历时3年，由策展、设计、原创音乐、美术、数字艺术、数字人文等多个专业的国内一线专家、团队共同打造。

沉浸式数字展是时下蓬勃兴起的一种展览形式，它力图打破传统的观看模式，用科技装置和数字技术令观赏者“沉浸”于展览之中。“丽人行”沉浸式数字展对观众的吸引力究竟何在？我们又能得到怎样的共性启示以审视博物馆“沉浸式展览”的未来？

“丽人行”沉浸式数字展通过数字影像将整个场景构建为一个凝固的空间，古代女性图像在中心5.5米高的立方体内若隐若现地行走，耳边传来不同时代诗词歌赋对女性的评论与审视。作为视觉奇观引人入胜的同时，立方体令观众充满对其内部一探究竟的好奇，调动观众的感官及对后续展览的兴趣。同时，作为一件装置作品，其本身也是观众打卡点。通过模拟实际的光影效果，实现地面画面的真实感，完成原创裸眼3D创意。解构不同时代的窗扇造型，为观众带来丰富的想象空间，既表达了时空与丽人的关系，也为观众提供更多开放式解读。

以往的展览及引发的各类探讨都为“丽人行”沉浸式影片的创作打下基础，积累了素材。创作初期，影片着重表现丽人行中的“丽人”，强调古今审美对话与古代女性的存在形态，希望激发观众对该IP所呈现的人文美学的兴趣。起初，我们计划以“四季”为元素通过唯美的场景对群像进行展示，而在创作过程中，经过思想碰撞，形成了更具深度的群像表达方式，即解答“丽人行”如何“行”的问题。我们深深地意识到女性群像的展示，其背后涉及复杂的社会背景和历时性的两性关系，即两性间既不对立存在，也非孤立存在。影片的构思与创意从女性的视角出发，落笔于人性的自我探索，使两性都能在观看中找到自己，达到情感共鸣，引发思考。

影片共有三幕情节：走近——走进——出走，既是对古代女性群像的时空演绎，表现女性在自我解放和社会进步中付出的不懈努力，也是对人性进步与成长的暗示，即烂漫的——束缚的——寻找自我的成长路径。我们希望，每一位观众都能像影片中不同

时代的女性那样开启一扇扇门，成为持续发光的、有力量的群体，永远“行”在路上。

影片结束后，展示空间通过数字技术切换为交互游览模式，包括郊野、庭院、闺房三种沉浸式互动场景，将图像进行多层次动态展现，并用门、帘、扇等元素进行智能场景切换，观众可以通过图像捕捉识别互动地坪、墙面画面，体验时长15分钟。

墙面交互部分以郊野为例，考虑到沉浸式空间对整体亮度、色彩饱和度和体验感的实际需求，选择了夜间场景，图像中所有元素均来自古画并进行解构和重组。观众靠近画面中任何区域，粒子动画萤火虫就会向观众所在位置聚拢，点亮局部区域，并触发画中人物从山石背后走出来进行动态演绎。地面交互部分以郊野为例，观众走在“水面”之上，泛起一圈圈涟漪，在3D建模技术的支持下，动画效果非常出众，空间真实性被极大地还原。

三、有机生长的展览品牌

在管理学上，“品牌”是能够为企业带来溢价、产生增值的无形资产，其载体是与其他竞争者的产品相区分的名称、名词、符号、设计等，或者它们的组合。国内博物馆大多是事业单位，长期以来，事业单位一般是国家设置的带有一定公益性质的全额预算机构，目前基本上是一类事业单位，在很大程度上与国外的“非营利组织”一致，生存资源直接来自政府。行为方式的非产业化，隔断了其与社会之间的公共责任关系。因此，博物馆存在自身组织定位的悖论，这种悖论直接影响博物馆的组织运行逻辑，已经越来越不适应提升公共服务质量与效率的要求。同时，社会的监督和约束也越来越成为博物馆生存和发展的重要外在环境。

博物馆展览是直接面向社会的产品，在本质上代表博物馆对公共产品特征、利益和服务的一贯性承诺，目的是获得观众的信任和忠诚。但是，长期以来，由于历史原因，展览成为博物馆完成上级下达的事业计划的一部分，并通过各种行政化方式来配置

和运用资源，而且公众监督意识薄弱，新闻舆论监督无力，民间监督和评估组织缺失。因此，虽然在国家相关政策的激励下，博物馆展览借助互联网和新技术，将其所拥有的优秀文化资源与公众分享，出现了一批精品展览。但是，展览品牌的建设严重滞后，鲜有博物馆通过展览品牌的培育，让观众获得综合而独特的体验。这种情况又反过来影响展览的质量和博物馆的创新能力。

“两人行”展览显然已经具备品牌核心价值构成的各种要素，具备不可模仿性、持续性、包容性和价值感。策划线下实体展览“两人行——中国古代女性图像展”不仅仅是一个展览，更是一种创新模式——改变了展览的运作方式，提升了观众的期望值。未来，随着观众市场的日益成熟，“两人行”所代表的创新模式无疑将会继续引领博物馆展览行业的发展。

随着社会经济发展，广大观众更加注重博物馆展览的品质，其需求呈现出多样化、高端化、体验式的特点。发挥展览品牌的引领作用，是博物馆高质量发展的必然要求，也是今后一段时期博物馆展览方式由外延扩张型向内涵集约型转变、由规模速度型向质量效率型转变的重要举措。在这方面，“两人行”展览有三个经验可供分享。

首先，内容策划坚持高质量标准。一个品牌力量的强弱取决于其文化内涵，好的品牌文化会让品牌变得有思想和生命力。“两人行”的品牌基础在于深耕中国古代女性图像内容，在阐释主题上与国际化议题接轨，有思想性。观众参观“两人行”展览，可以表达思想，并对号入座，找到属于自己的象征意义。当一个展览品牌可以为观众创造出价值时，就会被观众铭记。

第二，形式设计坚持多样化创新。博物馆展览形式具有同质化趋势，这难免令人担忧。博物馆展览突破瓶颈的关键，在于多样性的开拓与创新性的探索。多样性的开拓是指开拓新的展览方式，宏观上挖掘人们见所未见、想所未想的形式；微观上明察秋毫，表现常人视而不见的元素和细节。“两人行”

展览形式丰富,有云展览、线下实体展和线下数字展,在每种类型展览中,都有独特的设计视角和苦心孤诣的个性表达。

第三,品牌塑造要坚持一致性和惯性。一致性一方面是指在品牌的塑造过程中,不会因为时间的改变导致内容和形式的不一致;另一方面是指承诺的配套服务与事实要相符,且不能停留在传播层面,更要从品牌层面落实到展览的方方面面。“丽人行”展览前后延续 3 年。每年的 3 月 8 日,“她”总是如约而至。展览品牌的稳定赢得了观众的信任。

展览品牌是博物馆竞争力的重要体现。博物馆展览品牌建设要以创新、开放、共享发展理念为引领,推动供给和需求结构的升级,从而激发博物馆的创新创造活力。同时,要以资源整合、多馆深度合作

为路径,促进展览要素的合理配置,提升展览品质,突出品牌的引领作用,增强展览的文化内涵和独有特质,在国内外形成较高知名度和吸引力,实现展览价值链升级,以及更高质量、更可持续的发展。

结 语

“丽人行”系列展览,从云端发芽,到线下生根,再到全面开花,数实结合,相互赋能,构建出具有辨识度、影响力与生命力的“丽人行”展览品牌,形成了信息丰富多维、功能分众多元、线上线下联动、观众互动分享、动态优化完善的创新型、生长型展览品牌的培育模式,或可对面向未来的博物馆展览策划提供一种新思路。

(责任编辑:吴昌稳)

注释:

- [1] 李深琪:《雍正皇帝的内心世界:解析胤禛〈十二美人图〉》,《收藏》2018 年第 6 期。
- [2] 李深琪:《雍正皇帝的内心世界:解析胤禛〈十二美人图〉》,《收藏》2018 年第 6 期。
- [3] 黄小峰:《从文人画到美人图:高居翰的学术转型及其意义》,《美术报》2015 年 9 月 28 日第 15 版。
- [4] 巫鸿口述,薛芑采访:《巫鸿谈〈洛神赋图〉:中国绘画中的“女性空间”》,《三联生活周刊》2021 年第 1 期。
- [5] 浙江省博物馆季一秀统计。

高校博物馆陈列展览策划全流程创新研究

——以上海大学博物馆为例

李明斌

中图分类号: G265 文献标识码: A 文章编号: 1995-0187(2024)01-0015-04

从某种意义上来说,高校是博物馆的产床,中外最早的博物馆——牛津大学阿什莫林博物馆与南通博物苑^[1]均诞生于高校。无论是启蒙运动的先声,抑或是维新变法的余晖,高校博物馆都曾领一时之风骚。

时至今日,高校博物馆的发展依旧牵动着众人的心弦。2011年教育部、国家文物局发布《关于加强高校博物馆建设与发展的通知》,2019年教育部办公厅发布《关于加强高校博物馆管理工作的意见》,为高校博物馆的发展提供了方向上的指导。作为博物馆的核心业务,陈列展览是高校博物馆面向师生和公众最为重要的文化产品,是高校开展探究式学习、参与式教学、实践教学活动的重要场所,更是高校博物馆践行博物馆公共文化服务使命最重要的方式之一。如何扬长避短,充分发挥高校及高校博物馆优势,创新出彩办好陈列展览,成为所有高校博物馆共同面临的问题。

一、高校博物馆展览类型与困境

目前,我国约有450家高校博物馆。就数量而言,高校博物馆是中国博物馆行业中一支不可小觑的力量。不过,虽均冠以“高校博物馆”之名,但我国现

有高校博物馆的陈列展览却大相径庭,根据博物馆宗旨、目标以及展览主题,可将高校博物馆陈列展览大体分为以下四类。

以清华大学艺术博物馆、四川大学博物馆为代表的高校博物馆,场馆面积大,人员、经费相对充足,馆舍独立于校园,单独面向社会开放或有独立出入口。其陈列展览选题、规模、资金投入等均对标区域其他博物馆,专业化水平与显示度均较高。但这类博物馆在高校博物馆中占比较小,其展览发展路径在高校博物馆群体中难以复制推广。

以天津大学校史馆、厦门大学鲁迅纪念馆为代表的高校博物馆,陈列展览以校史或知名校友生平为核心,观众以校内师生及接待参观为主。这类博物馆在高校博物馆中占有较大比重,且存在较为严重的两极分化现象,其中如北京大学校史馆、钱学森图书馆已成为具有全国影响力和知名度的专业化高校博物馆,同时也有相当一部分此类高校博物馆存在不正常开放、不按规注册、不举办临展的情况。这类博物馆在高校博物馆中占有相当大比重。

以南京理工大学兵器博物馆、赣南师范大学客家民俗博物馆为代表的高校博物馆,围绕高校专业学科及在地特色文化开展收藏与展示活动,类似于专题类行业博物馆。无独有偶,全国博物馆年度报

作者简介:李明斌,上海大学文化遗产与信息管理学院教授。

告信息系统亦将大部分高校博物馆归类于“其他行业国有博物馆”名下。

以南开大学博物馆、南京大学校史博物馆为代表的高校博物馆，其馆藏文物、人才资源等软硬件条件与区域其他博物馆相比存在一定差距，但展览内容并不局限于校园历史文化与特色学科，同样在积极谋求发挥博物馆的公共文化服务职能。

与高校博物馆较为庞大的数量及丰富的类型形成对比的却是其发展状况的隐忧。2020年，第四批全国博物馆定级评估完成后，国家一、二、三级博物馆达1224家，占全国博物馆总数（2019年底统计数据）的比例达22.1%。与此同时，我国上等级的高校博物馆仅14家，其中一级博物馆3家^[2]，二级博物馆9家^[3]，三级博物馆2家^[4]，等级高校博物馆在全国高校博物馆中的占比约为3.1%。从博物馆定级评估的角度来看，高校博物馆发展质量远低于博物馆整体发展水平。具体到陈列展览质量，高校博物馆的情况同样不容乐观。全国博物馆十大陈列展览精品推介活动（以下简称“十大精品奖”）始于1997年，是中国博物馆界陈列展览领域的最高奖项和知名文化品牌，被誉为中国博物馆界的“奥斯卡奖”。2020年国际博物馆日，中国传媒大学博物馆基本陈列“传媒行业和传媒教育发展历程展”获得第十七届（2019年度）“十大精品奖”，中国传媒大学博物馆也因此成为首个获得该奖项的高校博物馆，此时距离首届“十大精品奖”已过去23年。此后，上海大学博物馆“铭心妙相：龙门石窟艺术对话”特展、山东大学博物馆“百年学府 文韵齐鲁——山东大学博物馆基本陈列”相继获得“十大精品”优胜奖，但是相较于中国高校博物馆总数而言获奖仍显寥寥。与质量欠佳并行的，是高校博物馆展览数量与显示度不足。据统计，70%以上高校博物馆年均举办临时展览不足3个，年均观众仅5万人次^[5]，同样与区域其他博物馆相去甚远。

从上述情况来看，相当一部分高校博物馆在一流大学建设过程中，尚未形成与高校高质量发展相匹配的一流博物馆及一流陈列展览，相较区域其他博物馆而言，高校博物馆陈列展览的总体发展水平

也不尽如人意。而在高校博物馆总体表现欠佳这一表象背后，是高校博物馆在藏品、硬件、经费、人员等博物馆运营基础要素方面的长期不足。上海大学博物馆与许多高校博物馆一样，面临着展厅面积小、藏品数量少、专业人员匮乏等问题。为了解决这一系列问题，推进博物馆高质量发展，上海大学博物馆以古今艺术对话为核心，基于高校博物馆特色与中小型博物馆自身情况，通过高校博物馆陈列展览全流程创新出彩推出了“三星堆：人与神的世界”“铭心妙相：龙门石窟艺术对话”等特展，探索出一条可复制、可推广的高校博物馆高质量发展之道。

二、以系统化创新思维赋能展览 选题策划

教育部《关于加强高校博物馆管理工作的意见》指出：“博物馆规划要有自身建构体系和逻辑特色，避免藏品简单拼凑展览、铺张浪费等现象。”近年来，上海大学博物馆在展览选题、策划研究、品牌塑造、展示推广等方面实践丰富、成果丰硕。结合上海大学高校资源与自身特色，从品牌塑造战略角度出发，逐步构建起“中国系列”“对话互鉴”两大特色展览品牌，实现“立足高校、放眼中国、对话世界”的展览品牌策略。

中华文明，星光璀璨。“建设中华民族现代文明”是重大时代课题，是我们在新时代新的文化使命。“中国系列”展让校内学生观看、理解更深刻的中华文明，古为今用，为莘莘学子坚定文化自信、更好建设中华民族现代文明提供借鉴。同时，“中国系列”展赓续古老文明的现代化，展现文化强国气质。自2020年开始，上海大学博物馆先后策划中国服饰系列的“海上明月 轻裾随风——江南望族与海派旗袍”特展；中国非遗系列的“灯影中国：广宇长宙中的生活与想象”特展，以极具海派文化特色的旗袍和饱含中国传统民俗意蕴的皮影为载体，推动中华优秀传统文化的创造性转化和创新性发展。

自“三星堆：人与神的世界”特展起，上海大学博物馆逐渐确立古今对话、中外对话、虚实对话的

“对话”展览风格，树立平等包容的文明观，实现多彩文明对话。此外，“对话互鉴”展还有一个带实验性质的展览理念——开展文物与艺术品、博物馆与美术馆间的对话。例如，“铭心妙相：龙门石窟艺术对话”展汇集 27 件龙门石窟研究院藏品和 9 位当代艺术家的 16 件艺术作品。其中，前者有清秀奇逸的北魏造像和书法，庄严的唐代造像，以及从海外回归的龙门流失文物。当代艺术家则通过现代书法、绘画、雕塑、漆艺和玻璃艺术等形式，呈现龙门石窟与佛教艺术对其创作的影响。这些作品既有 20 世纪 70 年代创作的，也有新近创作的。展览通过艺术家们多样性的艺术语言，引导观众实现一场穿越千年的古代与当代艺术对话。2023 年 12 月推出的“青铜之光：三星堆与罗丹的超时空对话”也是这个系列下的展览项目。

三、以在地化文化元素驱动展览设计实施

在展览品牌塑造中，我们以“全球化”多彩文明的“对话互鉴”为高校学子树立平等包容的文明观。突破国家与国家之间传统界限的“全球化”是一个迅速崛起的事实，但本土文化的流失，一个国家、城市原本的面貌变得越来越模糊，城市文化的危机应该得到重视。

处于地方特色突出、文化内涵深厚，而又中西文化兼容并蓄的上海，同时作为提升高等教育质量、加强高校文化建设的高校博物馆，将“在地文化”融入“展览设计”是一种使命，其对传播地域文化、树立文化自信也有重大意义。因此，上海大学博物馆的特展、临展以在地化文化元素驱动展览实施，以充分表达在地文化的特征为设计思路。

2021 年 9 月，上海大学博物馆推出“铭心妙相：龙门石窟艺术对话特展”，其形式设计延续了内容设计的“对话”逻辑，主色调从上海大学校徽中提取了“上大蓝”“玉兰白”，它们与从龙门石窟文物中提取的赭石色，在色彩上形成两地的对话。其中，“玉兰白”作为主色调被用于当代艺术品展示，在局部形

成美术馆常见的“白盒子”展示效果。文化遗产部分则使用“上大蓝”和赭石色，在进行色彩对话的同时，保持历史类展览的传统风格。通过三种色彩的组合搭配，使得展览在整体效果上摆脱了传统“环境暗、局部亮”的光照场景，当代艺术品的光源辐射至文化遗产部分，艺术地提升了展厅的整体灯光亮度，博物馆与美术馆的两种照明理念完美协调，古代艺术与当代艺术实现了更好的关联。

在地文化的色彩推动展览设计还体现在 2023 年 3 月的“灯影中国：广宇长宙中的生活与想象”展览的空间色彩运用上。中国传统皮影色彩纯净、色相饱满，以红、黄、蓝、绿、黑为主。由此，这个春季开放的展览主色调以黑色打底，大面积选用象征生命力的绿和传统喜庆的黄。此外，为体现在地文化元素，展厅内壁龛和尾厅结束部分，分别使用了上海大学独有的“学府红”和“上大蓝”，以色彩来调节展览节奏的同时，更用色彩拉近中国非遗的皮影传统技艺与上海大学学子之间的距离。

除色彩外，在第一单元“百地千戏”中的上海皮影版块和“乐动琴弦”伴奏乐器陈列版块，植入上海唱片、留声机、上海豫园闹元宵的小校场年画，以及上海木偶剧团海派皮影戏海报等颇具海派文化元素的展品，补充陈列的在地性。这既宣传了上海一直走在中国文化创新前沿的在地文化，又凸显了多元并存、兼容并蓄的文化环境，让传统皮影艺术也在在地文化中不断衍生，焕发出新的生命力。

四、以多元化宣传手段促进展览传播推广

高校博物馆如何与公众建立更紧密的联系始终是博物馆界共同关注的问题。曾几何时，高校博物馆一度因欠缺显示度而“养在深闺人未识”。针对高校博物馆显示度不足的缺点，上海大学博物馆发挥高校的优势，采取线上线下相结合，“引进来”与“走出去”并举的多层次、全方位、立体式传播推广策略，以多元化宣传手段促进展览的传播与推广。

上海大学博物馆针对不同群体开展了多样的社教活动和讲座，举办“大学有大课”系列活动，把中

学、大学课堂搬进博物馆，以优质活动吸引观众“走进来”。此外，上海大学博物馆还努力将展览“送出去”。为此，上海大学博物馆与上海市浦东新区陆家嘴街道东昌新村居民委员会和社区枢纽站深入合作，深耕陆家嘴东昌社区微更新。以“博物馆+社区”的形式在陆家嘴东昌新村社区的星梦停车棚举办配套图片展。经过三年多的深入合作，不仅东昌新村社区居民将已经成为公共文化空间的停车棚视为社区的重要组成部分，其文化效应也进一步辐射至周边社区。上海大学博物馆通过这种做法，不仅直接为居民创造了终身学习的机会，还进一步引起社区居民对博物馆的兴趣——他们多次集体前往上海大学博物馆参观，也大幅增加了前往其他博物馆的频率。更为重要的是，上海大学博物馆通过这一活动，极大地提升了东昌新村社区的活力和凝聚力，为社区建设提供了关键性的社会架构。东昌新村社区的面貌已经被切实改变，原本“破、乱、差”的硬件条件得到改善，围绕着系列图片展，社区居民的日常生活开始发生变化，参观图片展，为来访亲友讲解展览成为社区居民生活的重要组成部分。该活动不仅被评为上海艺术进社区示范项目，还得到《光明日报》、新华社等媒体的报道，成为新时代人民城市涌动朝气与活力的象征，也是高校博物馆在社区发挥自身力

量、推动城市微更新的典型案例。

结语

高校博物馆与其他博物馆相比存在诸多短板，但也有其独特优势。一方面，高校博物馆所依托的高校在博物馆学理论及相关文物内涵研究方面力量雄厚，这使得高校博物馆在最新展览理念的运用和文物价值阐释方面有着得天独厚的优势。另一方面，正如高校肩负着探索社会前沿的职责一样，高校博物馆同样有探索展览前沿的使命与功能，因此高校博物馆在选题策划、设计实施、传播推广等陈列展览全流程中应更加灵活和敢于探索。

作为保护和传承人类社会的多元文化及多彩环境的公共文化机构，博物馆本身极具多元性，而高校博物馆正是构成博物馆多元性质的重要拼图之一。上海大学博物馆在选题策划、设计实施、传播推广等陈列展览全流程中的创新出彩实践，为博物馆“差异性”定位的可能性与可行性贡献力量，为多元文化的多元保护利用贡献力量，从而探索出一条可复制、可推广的高校博物馆高质量发展之道，推动高校博物馆在中国博物馆行业中挥洒高校笔墨，在世界一流大学建设中贡献文博力量。

（责任编辑：吴昌稳）

注释：

[1] 有观点认为，中国第一家博物馆是设于同文馆内的同文馆博物馆，详见陈为：《京师同文馆博物馆考略》，《中国博物馆》2014年第3期。不过，同文馆博物馆与南通博物苑同属高校博物馆，因此高校博物馆在中国博物馆界的首创地位是确凿无疑的。

[2] 分别为东北师范大学自然博物馆、清华大学艺术博物馆、山东大学博物馆。

[3] 分别为中国传媒大学传媒博物馆、东北师范大学东北民族民俗博物馆、上海交通大学钱学森图书馆、上海大学博物馆、中国地质大学逸夫博物馆、浙江中医药大学浙江中医药博物馆、中山大学生物博物馆、西北农林科技大学博览园、广州中医药大学广东中医药博物馆。

[4] 分别为中南民族大学民族学博物馆、青岛黄海学院博物馆。

[5] 郑奕：《高校博物馆的路怎么走——从复旦大学博物馆说开去》，《光明日报》2020年5月17日第12版。

整体、长期与权力：乡村博物馆策展三题

王思渝

中图分类号：G265 文献标识码：A 文章编号：1995-0187(2024)01-0019-04

近年来，国内以博物馆之名在村落策划展览已不再鲜见。这样的博物馆展览往往以村落特有的资源作为基础展开。例如，依托乡土名人、乡贤建成的纪念馆，依托当地自然或文化遗产建成的专题馆，以及更具综合性的地方馆等。博物馆界一直保有在村落内建馆或办展的兴趣。例如，20世纪初期日本兴起的“乡土博物馆”便主张博物馆以乡土内容为特色、以服务乡土为目的。^[1]20世纪后半叶，在国际范围内被广泛讨论的“生态博物馆”也催生了一大批位于村落的博物馆，并且更强调以一种整体性的眼光看待博物馆所在地的物与人、过去与现在。^[2]时至今日，以我国的情况来看，一方面，“生态博物馆”已不复21世纪第一个十年间的热潮，有着明显的降温趋势；另一方面，随着村落遗产保护、村落文化建设等声音的持续高涨，在村落内继续建设博物馆、策划展览的浪潮并未消退，如浙江省曾在2022年提出要建成“乡村博物馆（展示馆）1000家”的设想。

在这样的背景下，位于村落的博物馆展览应该怎么做，仍然是一个亟待解决的问题。笔者认为，想要在村落策划一场“好”的博物馆展览，应至少考虑以下三方面的问题。

其一，关于展览内容。潘守永在论及安吉生态博物馆的策划时，建议整合当地特色资源，建立一批以村落为基础的文化展示馆。^[3]基于当地特色，在村落当中策划展览这一基本逻辑已广受博物馆学界和

实践领域的认可。但是，问题的核心在于，当博物馆展览过于强调“特色”时，是否会因此失去对村落整体社会的关照。

诚然，并非所有位于村落的博物馆展览都需要在最大程度上关照整体。但是，策展人至少应对“整体”的问题保持敏感。王铭铭曾谈及此问题，呼吁要有“整体的想象力”^[4]。因此，有必要厘清所谓的“整体”可以包含哪些内涵。

关于“整体”的内涵，不一定只有唯一的答案，相关学科有过不同的讨论。这些讨论中看待“整体”的方式都能为在村落策划博物馆展览提供参照。例如，最具代表性的当属人类学的民族志传统。受马林诺夫斯基等人启发，吴文藻从物质、精神、社会组织、社会变迁等方面试图列出文化表格^[5]，以描述一个“整体”性的研究对象。费孝通所言的社会研究程序也与之近似。^[6]在此基础上，人类学仍在不断发展自身关于“整体”的认知。例如，王铭铭呼吁社区研究应该从“更大范围的历史流动和‘环境’开放”的角度着手^[7]，从而为“整体”增添更广的时间和空间维度，避免过于孤立地看待“社区”。再如，在与博物馆学关联紧密的遗产研究当中，诸多以村落遗产为研究对象的学者提出了更具整体性的主张。陈志华曾论及村落遗产的保护问题。当时，他对村落的关照不仅集中在单体建筑，而且强烈地以一种谱系化的眼光看待整体聚落，看待单体建筑以外的选址、环境、

作者简介：王思渝，北京大学考古文博学院助理教授。

格局等要素。他甚至不仅将眼光对准村落内物质性的文化要素,对于非物质性的要素、自然性的环境等也予以相当的关照。他没有以一种历史保护的视角,只讨论“过去”,而是用大量笔墨谈及今日之“乡土生活和乡土文化”。^[8]总体而言,他的视角可以被视为一种单体与整体(空间意义上)、物质与非物质、自然与文化、过去与今天相结合的整体性关照。十余年之后,当传统村落保护成为国内实践层面的热潮伊始,冯骥才的主张也循此逻辑。^[9]

上述学者对“整体”的切分方式不尽相同,在村落内策划博物馆展览的策展人可根据具体的展览目标、展品资源和现实条件来选择参照。值得注意的是,无论做何选择,有一个要素是广泛存在于上述不同讨论当中的,即村落内更为日常性的生活。以日常性的眼光来看待村落,与以“特色”或“值得保护”的眼光来看待村落,看到的是不同的图景。在遗产研究领域,李光涵^[10]、王思渝^[11]的研究都曾指向这一点。在博物馆学领域,伊藤寿朗特意区分出“地方导向型”“中央导向型”和“观光导向型”三类博物馆。相较于“中央导向型”对一般性、共性问题的强调,“观光导向型”对特殊性、意外性的强调,“地方导向型”更强调物与在地人之间的关联性,围绕地方生活而展开。^[12]总体来说,这些研究都在提醒策展人,需要在更大程度上走出寻找特色的陷阱,需要更多的时间进入村落日常、关怀整体。福建盖洋乡三对厝的“且听峰吟”展览便是其中一例。这场展览是一场典型的发生在村落语境当中、以村落为主题内容的展览。而相较于其他近似主题的展览,它强调以“区域、聚落或中观”的视角来理解被展示的内容。展览不仅围绕建筑本身或其他显性的有特色之物,同时也把包括历史、自然、精神、地方性知识等在内的“乡土社会的整体面貌”以图文展板和互动装置的形式呈现。^[13]

其二,关于展览的长期性问题。它可细分为两个方面,即展览内容的长期可持续的更新和展览长期地被观众所观看或使用。对于前者,策展人如果想要长期更新展览内容,自然需要回答有何内容可被用于更新。对此,一方面,可借助外借、互换展览

的方式,为本村带来更为“新鲜”的内容;另一方面,上文提及的对日常性生活的关照也是一种思路。日常性生活会随着时间的流动而不断变化,因此也能为策展提供更多素材。

当具备了可更新的内容之后,余下的问题便在于更新展览所带来的投入—产出问题,国内村落内的博物馆展览之所以不常更新,大多受资金、人力和场地等现实条件的限制。对此,扩充投入来源、控制投入成本、强化产出导向,或将成为可探索的方向。国际博物馆协会和经济合作与发展组织曾于2019年推出《文化与地方发展导则》(*Culture and Local Development: Maximising the Impact*,以下简称《导则》)。《导则》在论及村落内的博物馆时,主张借助志愿者、引入外来相关资本或经营团队的方式,弥补村落在地力量的不足。位于北京的史家胡同博物馆,虽然不能被看作村落博物馆,但是其利用小成本长期可持续地办小展览的经验也颇具启发性。该馆仅有第八展厅作为临展空间,面积不足300平方米,但是2017—2019年间共完成6场展览。^[14]这些展览中并无维护、运输或保险成本较大的“明星”展品,也无造价较高的场景、装置等,更无炫目的声光电特效。因此,对于史家胡同博物馆而言,展览更新的成本不会给运营团队造成太大负担,展览的策划更强调是否贴合在地诉求、解决实际的在地问题等。

关于展览长期地被观看或使用的问题,村落内策划展览常常面临的挑战在于部分村落远离旅游客源、吸引力有限,并且基础设施不足,从而导致外来观众稀少。在此情况下,展览是否能为在地的村民们所观看或使用将成为更为主要的问题。2022年7月,笔者赴浙江省湖州市开展乡村博物馆调研,从面向在地村民的角度来看,被观看或使用的可能性最高的乡村博物馆案例可被分为两类。一是与在地的非遗或者地方文化产业相关的博物馆。其主要扮演对外展示的功能,但凭借非遗或地方文化产业这样的纽带,它们并未失去与在地社区相联结的根基。二是与在地的日常生活关系更为紧密的博物馆。例如,展览所在的空間是村落内的祠堂,或该空间内存放着与精神信仰或农业活动有关的集体性器具。此类

空间先天具备对在地村民的吸引力。

此外，日本方面的经验也可作为参考。通过对明日香村的研究发现，在村落内活跃的、吸引了大量在地社区加入的民间团体是在地博物馆或文化遗产地最重要也最为日常的观看者和使用者。^[15]从2016年开始，笔者在对日本乡土博物馆的实地调研中发现，其博物馆和展览被观看或使用，在很大程度上依赖于与在地的图书馆、公民馆、学校、相关联社团等其他文化教育机构的互动。这样的博物馆超出了狭义的展览机构或文博机构的范畴，而成为村落社会在处理地方发展问题时可使用的一种地方资源，深度融入地方网络当中。

其三，关于展览策划背后的权力问题。今天国内常见的“乡村博物馆”的讨论并没有将太多的精力放在此问题上。但是，对于更为早期的“生态博物馆”或更为广泛的村落遗产保护而言，这俨然是一个老生常谈的问题。国内外学术界对此类问题的整体性研究思路基本围绕着向村民赋权这一主题展开。尤其是在博物馆学领域，对赋权的主张远不止村落这一种情况。一旦展览内容与特定的社群有文化、历史乃至地缘层面的关系，那么向该社群开放展览后台、建立互信的个人伙伴关系、释放策展权力、强调参与融入，便成为学者们所追求的主要方向。但是，对此问题的讨论应当更加细致。恰如海伦娜·罗宾逊（Helena Robinson）所指出的，博物馆参与（Participation）也可进一步拆分为通知（Inform）、咨询（Consult）、融入（Involve）、合作（Collaborate）和赋权（Empower）。^[16]它们代表不同的参与程度，但并不意味着参与程度越深便越合理，在村落策展时，需要根据具体情况寻求更切实际的参与程度。

段阳萍曾论及部分在地村民关于建设生态博物馆的反馈，从中可见，村民从身份认同到利益共享层面，对生态博物馆仍存在诸多误解，且都从自我出发来理解生态博物馆的意义。^[17]实际上，这也意味着，问题的关键在于策展团队是否具备足够的能力搭建村民与展览或博物馆之间的桥梁。为了做到这一点，尽可能地了解村民、尊重村民、贴近村民，已成为学者们的普遍性共识。但是，在此基础上，仍有以下三

方面的问题需要重视。

首先，了解、尊重、贴近村民的基础应建立在村落调查的基础之上，策展团队应避免仅基于书本或“常识”的先见。若是调查的内容很大程度上借鉴了前文提到的整体性关照，那么，这也意味着，调查者（通常也即策展团队）在村落中扎根的时间应更长，所使用的调查方法应广泛吸收社会学、人类学、建筑学、民俗学、历史学等多学科的营养。此类调查的深度将在极大程度上影响“了解、尊重、贴近”村民的深度。

其次，策展团队需时常自我叩问，若外来团队的专业理念与村民之间发生冲突，应如何协调？目前来看，至少存在两个方面的相关问题需要厘清。其一，所谓的“冲突”，其既有可能是利益或权力层面的，也有可能是价值观乃至世界观层面的。学术界目前对赋权问题的讨论，主要集中在利益或权力层面。而关于价值观乃至世界观层面的冲突，学术界仍需有更细致的关注。其二，所谓“协调”，意味着策展团队需要学会自我让步。在特定情况下，这同时也意味着策展团队有必要放松部分所谓的“专业化”标准，不一定要严格挪用一套城市语境下业已熟稔的博物馆术。倘若一场村落内的博物馆展览在内容设计上不够“科学”、形式上不够震撼、制作上不够精良，那么是否意味着该展览便是失败的？对此问题的回答或许需要回到为何要在村落策展上来。苏东海谈及生态博物馆时，其初衷之一便带有很强的服务于区域发展的色彩。他希望以收藏、展示和教育为核心的博物馆术在经过改良之后，能够成为在村落内开展此类工作的抓手和推动力。^[18]尽管生态博物馆的中国实践在部分学者眼中并不算“成功”，但是在今天讨论更广范围内的策展冲突时，这样的初衷仍然是具备价值的。

再者，在村落社会当中，村民与村民之间的不统一、社会分层是长期存在的。因此，尤其从操作层面来看，策展团队时常需要面对村民的内在差异性和代表性问题。部分情况下，即便策展团队认为自身已经充分咨询或尊重了村民，被展示的内容仍然有可能将另一部分人排除在外。为了让自身的工作更具

兼容性,上文提到的村落整体社会调查将再次具备意义,调查的过程也即策展团队与更广泛的村民建立联系的过程,调查的成果也将有助于策展团队对自身工作的阈值有更清晰的把握。此外,策展团队也需意识到,此项工作将有可能成为一项永无完成时的工作。村落社会处在不断变动的过程中,其内在的差异性本身也是长期存在的,因此在设定好工作原

则的基础上,保持自身工作的灵活、动态与开放,已成为诸多在村落内从事策展工作的团队的基本共识。

综上,以上三个方面的问题也意味着,向村民赋权并不意味着不需要策展人,并非全盘交给村民即可。如何从传统意义上的知识权威转化为更具“桥梁”意识的协调者,将成为考验策展人能力的新课题。

(责任编辑:吴昌稳)

注释:

- [1] 王思渝:《日本乡土博物馆的源起、发展与现状》,《中国博物馆》2016年第4期。
- [2] 尹凯:《生态博物馆:思想、理论与实践》,科学出版社2019年,第168页。
- [3] 潘守永:《“第三代”生态博物馆与安吉生态博物馆群建设的理论思考》,《东南文化》2013年第6期。
- [4] 王思渝、杭侃:《观看之外:博物馆展览中的历史与人》,文物出版社2022年,第14页。
- [5] 吴文藻:《论社会学中国化》,商务印书馆2010年,第269页。
- [6] 费孝通:《费孝通全集》(第1卷),内蒙古人民出版社2009年,第101页。
- [7] 王铭铭:《局部作为整体——从一个案例看社区研究的视野拓展》,《社会学研究》2016年第4期。
- [8] 陈志华:《建筑遗产保护文献与研究》,商务印书馆2021年,第183页。
- [9] 冯骥才:《传统村落的困境与出落——兼谈传统村落是另一类文化遗产》,《民间文化论坛》2013年第1期。
- [10] 李光涵:《日常景观视角下的村落价值》,《中国文化遗产》2020年第4期。
- [11] 王思渝:《遗产的生成与传统的延续——四川直波村调查与研究》,巴蜀书社2021年,第124页。
- [12] 伊藤寿朗:《市民のなかの博物館》,吉川弘文馆2011年,第15页。
- [13] 杜晓帆、刘邵远:《乡村遗产价值阐释理念与方法的实践探索——从三对厝乡土文化展谈开去》,《建筑师学刊》2023年第2期。
- [14] 王思渝、王虹光:《社会性下博物馆职能的渗透与后退——以史家胡同博物馆为例》,《博物院》2019年第5期。
- [15] 王思渝:《整体性视野中的考古遗址保护与利用——以日本奈良县明日香村为例》,《四川文物》2019年第4期。
- [16] Helena Robinson, Curating Good Participants? Audiences, Democracy and Authority in the Contemporary Museum, *Museum Management and Curatorship*, Vol.35, 2020(5), pp.470-487.
- [17] 段阳萍:《西南民族生态博物馆研究》,中央民族大学出版社2013年,第117、177、239页。
- [18] 苏东海:《生态博物馆的思想及中国的行动》,《国际博物馆(中文版)》2008年第Z1期。

创新国际展览 讲好中国故事

孔 达

中图分类号: G265 文献标识码: A 文章编号: 1995-0187(2024)01-0023-05

20世纪六七十年代,西方博物馆开始探索一种“新”的国际展览模式——超级大展(Blockbuster Exhibitions)。博物馆积极拥抱市场变化,迎合大众需求。以冷战时期各国文化外交为契机,以超级明星的国宝文物为“卖点”,以市场营销的思路进行展览传播推广,直到今天,博物馆界依然乐此不疲地讨论和实践这种展览模式。中国博物馆外展常见的“精品文物”模式,虽未必直接受其影响,但隐约可以看到时代的印记。而时代的发展,又正在推动博物馆国际展览新一轮的变革。信息化与全球化时代,“国宝”文物已不再遥不可及,“此生难得一见”的标签未免显得夸大。许多国家由于文物保护、吸引入境旅游等原因,禁止国宝文物出国展览。展览的“过度”营销,让人不断质疑当代博物馆的根本特质是什么,与其他娱乐场所的区别何在。疫情搁置交流、国际关系转变、全球经济下滑等众多因素,也使得博物馆对于全球调动文物、举办大型国际展览愈发谨慎。在这种背景下,国际展览将走向何处?博物馆如何突破困境、高质量讲好中国故事?本文将基于案例观察,从博物馆“物”与“人”两个维度,分享一些思考。

一、新材料、新研究、新视野

人类学家安妮特·韦纳(Annette Weiner)指出,

每个民族总有一些“不可剥夺之物”(Inalienable Possessions),它们是民族认同的象征,因此必须是关于民族特征最独特的、最重要的和最真实的表达。它们不能被购买或赠送,但却可以通过一种“保留同时给予”(Keeping-while-giving)的方式,实现互惠交流。^[1]美国旧金山艺术博物馆非洲、大洋洲和美洲艺术策展人凯瑟琳·贝林(Kathleen Berrin)指出,作为“国家卓越的视觉证明”,代表性文物可以“使基本的抽象概念或国家特征”形象化,是典型的“不可剥夺之物”,也可以通过国际展览,成为国家互惠交流的最佳介质。^[2]这为20世纪以来“国宝”展成为各国文化外交的重要手段,提供了人类学解释。中国文物外交在20世纪的开启与发展,也充分印证了这一点。1935年,经国民政府批准,以故宫藏品为核心的千余件中国文物首次出国赴英展览。“非精品不入选”是中方选件的重要标准之一,足可见中方之诚意。1973年至1978年,巡回世界15个国家和地区、吸引超过650万观众的“中华人民共和国出土文物展览”,则展示了新中国出土的重要考古文物共600余件,包括铜奔马、大禾方鼎等如今被列入国家禁止出境展览文物目录的“国宝”。材料之“精”与“新”,一定程度上扭转了世界对于中国文化与艺术的偏见,填补了世界对于中国考古的认识空白,展览成为海外“中国艺术史的里程碑事件”^[3]。

作者简介:孔达,复旦大学文物与博物馆学系副教授。

基金项目:本研究为2021年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“海外中国文化艺术展览发展历史与提升对策研究”(项目编号:21YJC760034)的阶段性成果。

近些年,尽管展览有叙事转向,但国际展览对于展品“精”与“新”的追求,在本质上并没有改变。大量国际展览包括海外中国文物展览,依然标榜“此生难得一见”、展品“第一次”出国展览。随着《中华人民共和国文物保护法》及其实施条例对出境展览展品总数及一级文物比例的限制,国家文物局先后发布三批禁止出国(境)展览文物目录,并在《关于规范文物出入境展览审批工作的通知》中明确要求避免使用各馆基本陈列中的核心展品,“国宝”文物出境展览不大可能,“精品”文物出境展览审核也愈发严格。

当国家愈发重视和保全文化遗产的“不可剥夺性”,展品之“新”或许值得更多关注。国际展览展品之“新”,在于从未出国(境)展览,在于最新出土的考古材料,也在于最新的研究成果,特别是具有国际意义的创新性研究成果。简单来说,即“新”材料与“新”认识的结合。回顾大英博物馆在21世纪与中国合作的两场大型展览:2007—2008年的“秦始皇:中国兵马俑”和2014—2015年的“明:皇朝盛世五十年”,最新的考古发现与研究成果为展览的成功奠定了基础。前者涵盖了石铠甲、百戏俑、文官俑和青铜水禽等世纪之交的秦陵新发现。21世纪初发掘的湖北梁庄王墓出土文物则是后者的亮点。展览的缘起要追溯至联合策展人、牛津大学柯律格(Craig Clunas)教授2009年到访湖北时对这批材料的关注,以及由此开启的大英博物馆与牛津大学的联合研究项目。2017年美国大都会艺术博物馆举办的“秦汉文明展”,根据展览图录公布的140件(套)展品,除1件(套)大都会博物馆馆藏、2件(套)现代复制品、10件(套)没有注明出土时间外,在已注明出土时间的127件(套)展品中,2000年及以后出土的展品达到28件(套),占比超20%,包括2010年全国十大考古新发现之一的大云山汉墓出土文物和2015年全国十大考古新发现之一的海昏侯墓出土文物。^[4]在“秦汉文明展”之前,大云山汉墓出土文物,也成为旧金山亚洲艺术博物馆“王陵瑰宝:中国汉代考古新发现”展的核心展品。

除最新出土文物外,从未在国外或某特定国家展出过的文物,也可以一定程度上加以代替。仍以兵马俑海外展览为例,被称为“世界第八大奇迹”的秦始皇兵马俑,从20世纪70年代出土以来就开启了全球展览的旅程,至今仍备受追捧,但展览主题和展品构成已发生很大变化。越来越多的外方承办机构要求更高比例的从未出境展出文物,百分之四五十的比例并不鲜见。近些年,秦俑海外展览的主题,已经逐渐向秦汉文明过渡,比如2018年英国利物浦国家博物馆的“秦始皇和兵马俑”,获得2022年度全国博物馆十大陈列展览精品推介国际及港澳台合作奖的“兵马俑与古代中国——秦汉文明的遗产”,2023年初在西班牙开幕的“中国秦汉文明的遗产”等。开放的展览主题,为吸纳更多元、更新颖的展品提供了可能。

这对中国现行出国(境)展览管理制度也提出了创新要求。更多从未出国(境)的展品,需要大馆重新梳理自身馆藏,不能受惯性牵制,过多依赖成熟的展览品牌或“明星”展品。如果考虑到保障馆内展览和国内巡展的需求,可能更需要兄弟馆携手合作,或发挥中国文物交流中心等中介机构的作用,协调整合多馆、多地资源。事实上,一些中小馆的藏品资源也非常值得关注,它们可能不具备独立举办国际展览的能力和资源,藏品也很难独立支撑起一个完整的出国(境)展览,但却有“镇馆之宝”。如果能充分整合一省、一个区域、一个主题的各级各类博物馆藏品资源,相信会促进出国(境)展览的内容与展品创新。

在“新”展品之外,新的研究也会激发新的展览灵感,特别是那些国际合作、具有全球视野的研究,更是国际展览的根本动力。上文提及的大英博物馆“明:皇朝盛世五十年”展览,是博物馆与牛津大学的合作研究;而刚刚闭幕的“晚清百态”展,同样源于英国艺术与人文研究理事会资助的研究项目,该项目由大英博物馆与伦敦大学牵头,汇集14个国家的100多位学者。从这两个展览可以看出,以研究项目带动国际展览,很有可能成为大英博物馆乃至欧

美大馆未来展览的趋势，而中国文博机构和学者参与及主导国际研究合作，也将为出国（境）展览创新性地讲好中国故事奠定坚实基础。例如，敦煌首次北美大展、2016年在盖蒂中心举办的“敦煌莫高窟：中国丝绸之路上的佛教艺术”特展，就是基于敦煌研究院与盖蒂研究所近三十年的文保合作。而秦始皇帝陵博物院与德国从20世纪80年代末、90年代初以来合作开展的兵马俑彩绘保护与研究，也在2015年美国印第安纳波利斯儿童博物馆的“兵马俑：秦始皇的彩绘军队”展览中开花结果。当然，文保与研究合作是需要培育的，但成果也是值得期待的。

从“晚清百态”展览还可以观察到另外一个现象，即当下很多海外中国特展，未必是直接与中国合作或者从中国借文物。这样的案例并不少，如法国南特博物馆2023年开幕的“成吉思汗——蒙古人改变了世界”展览，是与蒙古国博物馆的合作成果。此外，近些年海外博物馆的中国主题展览，也不再只从中国借文物。例如，2013—2014年维多利亚与阿尔伯特博物馆的“中国古代绘画名品700—1900”展，刚刚在美国克利夫兰艺术博物馆开幕的“人间天堂：中国江南珍宝展”，以及大英博物馆计划于2024年开幕的丝路主题大展，都是从包括中国在内的多个国家、多家博物馆借调展品。当然，这种现象背后有复杂的政治、经济原因，也包含上文提及的材料新颖性问题。但值得关注的是对于中国文化展示的全球视野转向，即用全球视野和全球材料，将中国置于世界文明史中加以展示。事实上，用文化交流与文明互鉴的视角审视中国，本就是国外博物馆展示中国的惯用主题和方法。这既是博物馆国际展览作为跨文化交流介质的必然要求，也是以西方视角认识世界的惯性使然。对中国博物馆而言，则是对外讲好中国故事的新挑战和新机遇。

与全球视野相对的，是一种“见微知著”的叙事方式，即通过某一文化现象，透视中国文化特质。这并非单纯的断代史或中华文明多样性展示，而是重在挖掘文化现象背后中国人的精神与性格。2023年克利夫兰艺术博物馆的“人间天堂：中国江南珍宝

展”，就是上佳例证。展览讲的是江南山水、农田与城市，看的是中国文人情怀与隐逸之乐。无独有偶，2021年大都会艺术博物馆的年度特展“孤独与陪伴：中国艺术中的隐逸与雅集”也聚焦这一主题。但这种叙事方式的潜力，还有待更多实践案例的检验。

二、新关系、新方法、新技术

除了对博物馆“物”的反思外，承担社会责任和处理社会关系，是当代博物馆的另一重要命题，也深刻影响着国际展览的发展。所谓社会关系，不限于博物馆观众，也包括与博物馆收藏、展览相关的社区社群，和一切对博物馆有诉求、有期待、有贡献的利益相关群体。这里仅举几例抛砖引玉，以供讨论。

在去殖民化大背景下，加上人类学和社会学等理论的影响，20世纪90年代以来，博物馆逐渐成为西方社会改变与原住民社群、少数族裔、社会弱势群体关系的“接触地带”，并在此基础上进一步发展出参与式博物馆理念。这些理念在中西方虽有不同的社会基础和目标路径，但如今都深刻影响着国内外博物馆的策展理念与实践，包括国际展览。国际展览也被看作是跨文化交流的“接触地带”。^[5]一方面，源社区加入策展团队，不同程度、不同方式地影响展览呈现。澳大利亚国家博物馆于2015—2016年与大英博物馆合作举办“遭遇：大英博物馆藏原住民和托雷斯海峡岛民物件的幕后故事”展览，邀请澳大利亚当地与展品相关的27个社群的200多位原住民，讲述他们的文化与历史故事，以及对先人的情感和记忆，以口述史的方式在展厅呈现。同时，将138件当代土著艺术家创作的作品或社区相关物品与大英博物馆藏品并置展示。这一策展思路，固然有博物馆对去殖民化和文物追索的回应，但以社区参与策展的方式，加强与展览源文化和本地观众的连接与共鸣，这种理念和方法还是值得借鉴的。^[6]事实上，这也并不是孤例，同样适用于海外中国文化的展示。例如，2012年英国诺丁汉城堡博物馆举办来自中国丝绸博物馆的“衣锦环绣——5000年中国丝绸精品展”，

并由该馆青少年志愿者团队从馆藏丝绸制品中选择展品，策划了一个平行展览。同年，由英国科尔切斯特城堡博物馆与南京博物院合作举办“中国珍宝展”，也有英国当地青少年参与策展，并到中国挑选展品，参与撰写展品说明。

观众与社群之外，我们也看到其他利益相关群体越来越多地参与到国际展览的策展之中。上文提及的澳大利亚与大英博物馆的展览合作，就邀请当地艺术家进行创作和展示，是一种博物馆文物展览与当代艺术的结合。这种方法在近些年海外中国主题展览中并不少见。例如，美国明尼阿波利斯艺术博物馆先后于2018年和2023年策划的两场馆藏文物展：“中国末代王朝的威势与华美”和“永恒的祭献：中国古代青铜礼器”。前者与国际知名艺术家、舞台艺术大师罗伯特·威尔逊（Robert Wilson）合作，后者与电影和舞台美术指导、奥斯卡艺术指导奖获得者叶锦添合作。这两场展览，看似是引入舞台艺术以提升展览的五感体验与整体呈现，但不难发现，当代艺术已经不再只是服务于文物和策展的配角，而是真正影响展览理念的关键因素。如果说这两场展览还是国外博物馆基于馆藏的探索与创新，那么澳大利亚维多利亚国立美术馆于2019年举办的“秦始皇兵马俑：永恒的守卫”和“蔡国强：瞬间的山水”，可以说是对中国传统外展品牌的一次突破。它们既是两个平行展览，也有一个展览中的古今对话。策展人韦恩·克罗瑟斯（Wayne Crothers）在接受采访时提到，博物馆“希望以现代的展览设计方式，通过古代文物展品和中国当代艺术间的一种传承与对话来向观众呈现中国文化和历史风貌”^[7]。

如今在国内博物馆策展中，古代文物与当代艺术并置的展览并不少见，甚至一度成为展览话题度与关注度的保障。但总体来看，当代艺术或成为文物的配角，或用来呈现时间的延续。当代艺术的真正内涵与价值，尚未得到充分的挖掘利用。20世纪

二三十年代，当代艺术凭借其先锋性、批判性的特点进入博物馆，成为补充与挑战博物馆传统叙事的重要力量，而后也被博物馆主动借鉴与引入。当代艺术进入展览，可以是展品展项，也可以是形式设计，还可以是一种策展理念。而本质上，博物馆与当代艺术的合作，也只是博物馆革新社会关系、以开放包容的心态接纳外部力量的一种表现而已。换言之，博物馆对每一种社会关系的反思与调整，都有可能带来展览的创新。

从广义上说，这种对社会认知和社会关系的革新，也包含博物馆对于新环境、新技术的理解。2023年中国丝绸博物馆正式推出以“‘数字展示+代表性展品’为标准化结构的展览组织形式，虚实结合构建‘带着U盘去巡展’的国际办展新模式”。这种虚实结合或小微展览的策展模式在过去几年里，由于疫情影响、“一带一路”沿线国家文化交流需求、展览经济成本控制等众多原因已经愈发流行。前者代表还有秦始皇帝陵博物院与希腊国家考古博物馆合作开发制作的“平行时空：在希腊遇见兵马俑”线上展览。而上海博物馆分别与希腊雅典卫城博物馆和韩国国立中央博物馆交换两件文物而成的交换展，则是小微国际展览的代表。展览兼具创新性与灵活性，能够适应多样化的文化交流需求。

国际展览策展理念的创新，并不是对传统的摒弃，过度追求新理念、新方法与新技术。恰恰相反，正是由于文物的“不可剥夺性”，它们在国际展览交流、讲述文明故事中的价值，是永远不可能被替代的。我们探讨国际展览创新讲好中国故事，某种程度上，是为了适应多元化的世界中多样化的展览需求。这要求博物馆以开放、包容的心态，接受外部世界的新变化、新想法、新要求，但其基础也必然是全球视野下对于博物馆收藏和中华文明内涵的深刻研究与阐释。

（责任编辑：吴昌稳）

注释:

- [1] Annette Weiner, *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*, University of California Press, 1992.
- [2] Kathleen Berrin, *Exhibiting the Foreign on U.S. Soil: American Art Museums and National Diplomacy Exhibitions Before, During, and After World War II*, Rowman and Littlefield, 2021, p.xii.
- [3] Jason Steuber, The Exhibition of Chinese Art at Burlington House, London, 1935-36, *The Burlington Magazine*, August 2006, p.536; Te-k' un Cheng, *Studies in Chinese Art*, The Chinese University Press, 1983.
- [4] Zhixin Jason Sun ed., *Age of Empires: Art of the Qin and Han Dynasties*, The Metropolitan Museum of Art, 2017.
- [5] Lee Davidson, Leticia Perez-Castellanos, *Cosmopolitan Ambassadors: International Exhibitions, Cultural Diplomacy and the Polycentral Museum*, Vernon Press, 2019.
- [6] Helen Robinson, Is Cultural Democracy Possible in a Museum? Critical Reflections on Indigenous Engagement in the Development of the Exhibition Encounters: Revealing Stories of Aboriginal and Torres Strait Islander Objects from the British Museum, *International Journal of Heritage Studies*, 2017 (9).
- [7] 王传军:《一场穿越时空的对话——〈秦始皇兵马俑:永恒的守卫〉展览侧记》,《光明日报》2019年8月12日第12版。

主持人语

主持人：石沧金

民俗涵盖的范围极其广泛复杂，也可以说丰富多彩。著名民俗学家钟敬文将民俗总体上分为物质民俗、社会民俗、精神民俗、语言民俗四个部分。根据这一划分，结合海外华侨华人社会的发展特点，我们可以将华侨华人民俗大致分为社团组织（社会民俗）、民间信仰（精神民俗）、戏剧曲艺（语言民俗）、时令节日及其他民俗（社会民俗、物质民俗）几大类型。

中国传统民俗是华侨华人社会文化的底色，也是中华传统文化最典型和最深厚的体现。民俗文化在海外华侨华人社会发展史上具有重要地位，民俗对华侨华人社会能够长期保持自身族群文化特色影响深远。正是中国传统民俗文化的广泛传播和发展，使海外华侨华人社会与祖（籍）国的文化纽带得以长久保持而“弦歌不辍”；华侨华人民俗文化的跨文化色彩，也增强了其在中外文化交流中的重要地位和影响。

基于完整的华文教育，各主要方言群人口相对其他国家更加多元和平衡，马来西亚华人社会是整个海外华人社会中保留、传承中华传统文化最全面、最丰富、最彻底的。本专题中的4篇论文，或多或少分析、探讨马来西亚华侨华人民间信仰、戏曲、武术等民俗的发展演变。

我国一些武术门派和武术团体重视海外的发展，其中，最典型最有成效的当属精武体育会。1910年创建于上海的精武体育会是我国最早有组织、有目的地向海外传授中华传统武术的体育社团，发展至今，在海外约30个国家和地区建立了精武体育会。经过百年耕耘、传承、弘扬，精武体育会发展成为世界性的体育社团、文化社团，成功实行了跨越种族的

传播，在更广泛的地域、人群中富有成效地传承中华传统文化尤其是中国武术文化。论文《精武体育会海外传播及发展探析》分析了精武体育会在海外传播的历史，总结其在海外的发展特点，肯定它与我国相关国策的契合。

与早期相比，华侨华人社会中的传统曲艺在当下呈现严重衰落之势，尤其是许多地方剧种，但它们在华侨华人社会中仍有一定的传承空间，神诞、游神活动中往往能够看到戏剧演出活动。传播于海外的我国传统剧种曲种，有粤剧、福建高甲戏、潮剧、琼剧、莆仙戏、台湾歌仔戏、京剧、闽剧、梨园戏、福建布袋戏等10余种。其中，潮剧主要流行于潮籍华侨华人聚居的地区，如泰国、马来西亚、新加坡等地。《马来西亚槟城潮州剧团的百年传承》梳理百年来马来西亚槟城潮剧的发展历史，认为马来西亚潮剧团应该调整剧团的组织形式与行政管理以顺应时势，为本土潮剧注入新元素，继续滋养马来西亚槟城潮剧，使改革创新却不失传统的马来西亚槟城潮剧团不至于走向绝路。

民间信仰在华侨华人社会产生了重大、深远的影响，它给华侨华人在海外的生存发展提供了强大的精神支柱。中国民间信仰长期在海外播迁，体现出中华文化在“他者”中坚韧的传统性，在“异域外土”实现在地化或本土化传承。华侨华人民间信仰的内涵非常丰富，所崇拜神祇既可以分为公共性神祇、地域性神祇，也包括祖先崇拜等；既有源自中国祖籍地的众多神祇，也有不少在地化神祇。而在华侨华人普遍敬奉的公共性神祇中，关帝、观音和天后（妈祖）影响最大。《华侨华人社团与会党组织中的关帝信仰》和《澳大利亚悉尼华人民间信仰》都是研究华侨华

人民间信仰的论文，前者系统分析了华侨华人社团与会党组织中的关帝信仰，强调关帝信仰在华侨华人社会的重要影响；后者以实地调研为基础，分析多样态的澳大利亚悉尼华人民间信仰，认为庙宇不仅是华人移民联谊、排忧解难、膜拜祈福的场所，也兼具传承中华文化、建立移民群体与社区的联系、维系在地与祖籍地联系等功能。

总之，华侨华人民俗文化异彩纷呈，具有传统性、本土化、变异性、现代性、跨国化等诸多特征。因此，通过深入研究华侨华人民俗文化，可以从另外一个重要领域观察华侨华人社会在传统与现代之间的多样性、复杂性。

目前，随着我国综合国力的日益增强及国际影响力的不断提升，海外华侨华人社会与我国在经济、文化、教育、政治等诸多领域的联系更为密切。在此背景下，一方面，很多得以完整保留、传承的华侨华人民俗文化可能会有助于推动我国某些传统文化的复兴；另一方面，我国传统文化的相关组织及人员主动“走出去”，积极推动中华传统文化在海外的传播发展，进而推动我国文化软实力的建设。为了更好地在文化领域加强与华侨华人的联系，对华侨华人民俗文化进行更加全面深入系统的研究则显得尤为必要并具有重要意义。

（主持人系暨南大学国际关系学院、华侨华人研究院研究员）

精武体育会的海外传播及发展探析

石沧金

摘要: 1920年代初,精武体育会传播至南洋地区的华侨社会。第二次世界大战后,南洋地区的精武体育会逐渐融入本土。1970年代后,精武体育会在更多国家和地区建立起来,逐渐呈现跨国传播和国际化特征。目前,约30个国家和地区建立了精武会。经过百年的耕耘、传承、弘扬,精武会已发展成为世界性的体育社团、文化社团;也成功实现了跨越种族的传播,在更广泛的地域、人群富有成效地传承中华传统文化尤其是中国武术文化,并在欧美地区表现得更加明显。精武会是一个秉承开放包容精神的体育文化组织,海外各国精武体育会能够促进居住国的种族关系和谐,加强华侨华人对中华文化的认同,并且“以武会友”,促进华侨华人与不同族群之间的文化交流。

关键词: 精武体育会 南洋地区 本土化 国际化

中图分类号: K890 **文献标识码:** A **文章编号:** 1995-0187(2024)01-0030-08

精武体育会是我国成功在海外传播发展的代表性武术文化团体。本文收集、参引学术界以前未引用的相关文献,尤其是当时报刊等发表的一手资料及个人回忆录、纪念特刊等,结合精武体育会的新发展动态,分析第二次世界大战(以下简称“二战”)前精武体育会在南洋地区的传播及早期发展历史,“二战”后南洋地区精武体育会融入本土,及1970年代后精武体育会在海外的国际化及跨种族传播特征。

一、“二战”前精武体育会在东南亚华侨社会的传播

精武体育会最先在上海创办,其前身是著名民间武术家霍元甲于1909年在上海创办的精武体操学校,1916年正式更名为上海精武体育会。1919年10月,孙中山为上海精武会出版的《精武本纪》作序,并为精武会题词“尚武精神”。孙中山先生的序文云:

“精武体育会成立既十年,其成绩甚多。识者称为体魄修养术专门研究之学会,盖以振起从来体育之技击术,为务于强种保国有莫大之关系。推而言之,则吾民族所以致力于世界平和之一基础!会中诸子为《精武本纪》既成索序于余,余嘉诸子之有先知毅力不同于流俗也。故书此与之。”^[1]由序言可知,孙中山高度称赞精武会“强国保种”、推动世界和平的重要作用。

1919年4月初,上海精武会重要成员陈公哲、陈铁笙、姚蟾伯、陈士超(陈公哲之妹)等前往广州,在他们及当地政界人士的推动下,同年4月9日广东精武体育会成立,简琴石担任干事长。

精武会由上海到广东的“精武粤传”,为中国武术向东南亚华侨社会传播带来了重要契机。东南亚地区(南洋地区)华侨数量众多,尤其在新马地区,华侨中粤籍人口占半数甚至更多。“广州为通达南洋之门户,自粤会(广东精武会)成立后,报纸宣传,

作者简介: 石沧金,暨南大学国际关系学院、华侨华人研究院研究员。

基金项目: 本文为2018年度国家社科基金重大项目“中国民间信仰海外传播图谱与功能研究”(项目编号:18ZDA228)的阶段性成果。

表一 “二战”前马新地区精武体育会成立简表

会名	成立时间	会名	成立时间
雪兰莪精武体育会	1921年	金宝中国精武体育会	1921年
雪兰莪华人女子精武体育会	1921年	新加坡精武体育会	1922年
森美兰精武体育会	1924年	檳城精武体育会	1922年
霹靂州怡保精武体育会	1924年	檳城女子精武体育会	1924年
霹靂州实兆远精武体育会	1929年	霹靂州太平华人精武体育会	1930年
霹靂州安顺精武体育会	1930年	马六甲精武体育会	1932年
霹靂州和丰精武体育会	不详	柔佛州麻坡精武体育会	不详
霹靂州马登巴冷精武体育会	不详		

远届海外。南洋侨商，曾函粤会，祥询内容，向慕甚殷。”^[2]

1920年7月3日，上海精武会派遣陈公哲、罗啸璈、叶书田、黎惠生、陈士超南下宣传精武精神。他们组建“精武东南亚旅行团”，到访东南亚多个华侨聚居城市。在“精武五使”的感召和推动下，马来西亚、新加坡、越南等地华侨创建了精武会。

“精武五使”下南洋路线为：香港→越南西贡→堤岸→新加坡→马来西亚吉隆坡→檳城→吉隆坡→新加坡→印尼八达威（巴达维亚）→三宝壟→泗水→万隆→八达威→新加坡。^[3]

1921年，中央精武体育会在上海建立，作为海内外精武体育会的总机构，凡各处精武会的国操主任和教员，均由中央精武体育会委任。此后，精武体育会进入较快发展时期，并积极向海外侨社传播。

在“精武五使”和中央精武体育会推动下，东南亚地区的精武体育会最早在英属马来亚创建，而在英属马来亚，最早成立的是雪兰莪精武体育会，时间为1921年9月。该会首任会长是张郁才，副会长是辛百卉。在其影响和带动下，“二战”前，马来亚多个华侨聚居城市及新加坡相继成立精武会（表一）^[4]。

新加坡当地华侨发起成立精武体育会的时间较早。1920年9月5日，华侨养正学校联合华侨女校，在养正学校开会欢迎南来的“精武五使”。罗啸璈、陈公哲、陈士超先后发表演说，向当地华侨阐述精武会的创建历史及重要性。其中，陈公哲“详述精武

十一年来经过历史，及近世潮流与体育关联，洋洋数千言，凡历数十分钟始毕”^[5]。会后，养正学校和华侨女校各选出16名学生，由陈公哲为他们教授为期4天的十二路潭腿。

9月7日，《叻报》发表文章《论吾国之精武体育会》^[6]，该文作者根据聆听陈公哲、罗啸璈、陈士超三人在养正学校的演讲，道出个人感受，极为称赞精武会的健身强国功效。同年10月11—12日，为赈济当时祖国发生的华北旱灾和华南水灾，新加坡华侨成立的“新嘉坡中华赈灾协会”邀请“精武五使”举办排演筹款活动。^[7]此次活动扩大了精武体育会在华侨中的影响，提升了它在华侨中的声誉。

在“精武五使”的推动下，林义顺、黄兆珪、林文庆等著名新加坡侨领以及中国驻新加坡总领事伍璜正式发起成立星洲中国精武会。10月12日，林义顺、林推迁等40余人在新加坡养正学堂召开茶话会，筹组星洲中国精武会，林义顺被推举为主席。陈公哲参会并致辞。

1922年8月9日，星洲中国精武体育会的注册申请获得英属马来亚政府核准，该会正式成立，会长黄兆珪，副会长林义顺，干事长黄兆源。它隶属于当时上海的中央精武体育会，以强身健体为宗旨，用科学方法调整南北各门派武艺，使传习变得有系统。新加坡精武体育会是新加坡历史上首家国术（中国武术）团体，也是新加坡历史最悠久的武术团体。^[8]

“精武五使”下南洋时，首站即到越南西贡。在

表二 “中央精武总会”派员到海外精武会执教情况表

精武会所在地	派出武术教练姓名
英属马来亚	叶凤岐、叶书田、叶书绅、蔡景麟、黄亚强、魏元峰、唐文伍、罗克己、姚电侠
吉隆坡	叶书香、王成章、唐文伍、姚电侠、夏启芳、吴秀媛、李志羲
新加坡	赵连城、李瑞标、刘清桂、夏启芳、卢苏丽、李志羲
檳城	刘法孟、刘清桂、刘致祥、张德纯、王玉琴、李志羲、李少林
怡保	欧阳少烈
芙蓉	刘清桂
荷属东印度（印尼）	霍东阁、霍寿嵩
香港	陈子正、罗光玉、刘致和、刘占祥

他们的号召下，当地华侨招壮志联络侨界人士，1922 年推动成立了越南精武体育会。首任总理叶伯行，主席招壮志，初期会员 80 余人。该会除传授中国武术外，还设立篮球、排球、乒乓球、网球、象棋、弦乐及西乐等组。1926 年在西贡设立分会。1929 年，会员发展到 700 余人，为该会全盛时期。“二战”期间，该会被迫停止活动。

陈公哲等人于 1920 年 9 月前往荷属东印度（后来的印尼）巴达维亚（雅加达）、三宝垄、泗水等地，拟在当地侨社创建精武体育会，但反响不大，无功而返。精武体育会在印尼的创建和传播，主要归功于霍元甲次子霍东阁。

1919 年，上海精武体育总会派遣霍东阁到广州精武体育会任教。1922 年，霍东阁计划下南洋创办精武会组织，简琴石为其写举荐信，请好友陈英三接待关照。陈英三为印尼泗水华侨社会名流，南洋兄弟烟草公司当地负责人。1923 年 6 月 12 日，霍东阁到达泗水。最初的推广工作并不顺利。不久，泗水中华学校在戏院组织募捐演出，霍东阁以“醉拳”登台助演，技惊四座，当地华侨遂逐渐接受精武体育会。

1924 年 8 月 16 日，在霍东阁推动下，泗水精武体育会正式建立，会址设在振文学校。会长陈英三，技击主任霍东阁。1925 年 12 月 20 日，巴城精武体育总会成立。会长陈英三，副会长区季淮、杨巨庭，技击主任霍东阁，总务主任罗啸漱。

在 1926 年 8 月 25 日霍东阁回国述职前，在其

推动或影响下，巨港、西朗、芝利昆三地成立了精武体育会分会。^[9] 三宝垄精武体育会也于同时期创建，发起人为谢兆霖、邓树森、谢伯祺。

1926 年 8 月 25 日，巴城精武体育总会欢送霍东阁回国。1926 年农历腊月大年三十，返回印尼的霍东阁与土生华侨叶玉梅结婚。霍氏岳父叶天池也为华侨武师，在印尼巴城开办怀德武馆，传授中国武术。1927 年初，井里汶、北加浪、南望（三宝垄东北）、万丹、万隆等地精武体育会分会分别成立。霍东阁在爪哇岛创办了 8 家精武会，在苏门答腊岛巨港创办 1 个，总共在印尼华侨社会创办了 9 个精武会组织。抗战期间，霍东阁、霍寿嵩叔侄率领精武体育会会员在爪哇各埠义演，为抗日募捐。

“二战”前，南洋各地精武会的发展受到中国社会尤其是上海精武总会的明显影响。“中央精武总会”积极选派武术总教练到海外各地精武会执教，各地情况整理如上表（表二）^[10]。

国内和海外侨社强国保种的民族主义和爱国主义热情高涨，中国本土的精武会及其他相关武术团体非常重视海外侨社的武术推广工作。1923 年 10 月，中国的精武会组建“广高精武旅行团”，再次前往南洋。该团先后到新加坡，以及荷属爪哇、法属安南等多地，以国操及武术改编的武化舞、剑舞等向侨胞宣传精武事业。“足迹所至，莫不欢迎，故海外分会已达二十余所，会员万余人。”^[11] 1936 年，南京中央国术馆^[12] 与星洲中国精武会在新加坡联合举办“南北

国术大会操”，此次活动促进了中国传统武术在海外更广泛的传播，增进了华侨武术界的合作与团结。

据不完全统计，1927年国内外精武会已达49个，会员超过40万。^[13]海外精武体育会主要分布在南洋侨社。1930年代后，南洋地区精武会的发展取得较大进展。

1930年代是南洋精武会的成长期，它们受上海“中央精武总会”的领导，会务组织实现系统化，内部成立各种组织，着重于武术、游艺、康乐、教育、福利、调查等，同时与华侨社会联系密切，并深入华侨社区。^[14]

19世纪末以来，爱国情绪趋于高涨的海外华侨迫切希望祖国能够国富民强，他们对精武会的南传热切关注，寄予厚望。源自上海的精武会并无帮派主义的明显烙印，它的南传有助于消除早期东南亚华侨社会存在的帮派现象。

精武会旨在保种强国，体、智、德三育并重，跨越武术、体育的界限，涉及更广泛的文化、教育等领域，特色鲜明，积极活跃，吸引了众多华侨的关注和参与，并在东南亚华侨社会产生强烈影响。

二、“二战”后至1980年代前海外精武体育会的本土化和国际化发展

“二战”期间，受时局影响，尤其是日本侵略者严酷对待华侨，南洋各地精武会不得不停办。“二战”后的1940年代后期，南洋精武会进入复兴时期，大多复办。在“二战”后初期南洋地区尤其是马新两地精武体育会的交流与协作中，陈公哲发挥了重要作用。

1945年9月，迁居香港的陈公哲联络南洋各地精武会，拟前往探访。1951年，陈公哲再以中国精武会总裁名义，联络南洋各会，获得各方复信欢迎。1953年2月初，陈公哲从香港动身，再下南洋。陈公哲先后拜访星洲精武会、雪兰莪精武会、槟城精武会等，与星洲精武会会长李泽仑以及马来亚各地的精武会负责人交流。

在陈公哲的推动下，1953年5月新加坡以及马

来亚多个城市的精武会代表在霹雳州怡保开会，决定成立马来亚中国精武体育联合会（或称为南洋精武总会）。^[15]联合会设5位常务理事，包括李泽仑等人，陈公哲担任总顾问，怡保精武会会长刘伯群担任常务主席。鉴于“二战”后初期的马来亚局势动荡，族群关系紧张，联合会明确在提案中提出“凡有华人所在地，均策动成立精武，以作普遍推动精武事业，发扬精武精神”^[16]。

马来亚中国精武体育会总会（南洋精武总会）由新马地区10家精武会组成：新加坡精武会、马六甲精武会、森美兰精武会、雪兰莪精武会、雪兰莪女子精武会、金宝精武会、怡保精武会、太平精武会、檳城精武会、檳城女子精武会。该总会宗旨为“联络全马各地精武会，互相砥砺，共同推进精武事业，提高武术程度，增强办事效率，并谋巩固经济之基础，及赞助慈善公益事业”。由于新加坡于1965年独立建国，1967年该总会改名为“星马精武体育会总会”，是当时世界上规模最大的跨国精武团体。^[17]精武体育联合会（南洋精武总会）的成立为后来精武体育会跨地区、跨国别的联系、合作奠定了基础。

在各方推动下，20世纪50—70年代，马新地区精武会进入兴盛发展时期。与此同时，“二战”后随着华侨社会逐渐转型为华人社会，南洋地区精武会迈入本土化的发展路径。1960年9月，“星洲中国精武体育会”正式改名为“新加坡精武体育会”，表明该会明显融入新加坡本土。

“二战”后至1970年代，东南亚地区处于巨大的政治变动和族群关系演进中。精武体育会在当地的传播和发展，增进了华侨华人的凝聚力和抗压精神，有助于华侨华人的生存发展。逐渐融入本土的南洋各地精武会，也发展成为当地颇具代表性的华人武术团体，积极传承、弘扬中华传统文化。

20世纪60—80年代，新加坡精武会经常受邀参与新加坡国庆日大汇演，派出100多名甚至多达300余名会员表演狮子舞、耍旗和大刀操，场面颇为壮观。新加坡旅游局多次邀请该会出国表演金狮和耍旗，足迹几乎踏遍全世界，广泛宣传了新加坡文化，尤其是华人传统文化。2016年后，新加坡精武会积

极参加由新加坡宗乡会馆联合总会和推广华文学习委员会联合主办的“走出校园走进文化”活动，为当地多所学校学生表演武术、杂技和舞狮。^[18]该会成为能够代表本国华族传统文化的标志性民间体育文化组织。

新加坡精武会实现本土化后，在当地社会获得越来越多的认可和赞誉。1965年，时任总理李光耀莅临新加坡精武会，赞扬该会会员刚强勇猛、德艺双馨，号召他们参军报国，得到会员积极响应。^[19]

和“二战”前不同，融入本土后的新加坡精武会，其武术教练往往出自本地，如符昌会、谢胜仁、裘爱珍等。符昌会，新加坡人，长期在新加坡传授中华武术，在新马两地华社颇有影响力，担任过新加坡精武会、新加坡光武武术团、马来西亚吉兰丹陈式太极拳协会等多个武术团体及组织的武术技术顾问和教练。^[20]谢胜仁，新加坡出生，1961年担任武术助教，1971年擢升为武术部教练。谢氏武功基础扎实，武术、舞狮、翻筋斗、京剧等样样精通。

1980年代后，马来西亚精武体育会进入成熟稳定期，声誉日盛。它们主办各种大型活动，包括精武武术大汇演、精武嘉年华会、精武训练营、精武武术统一考试、基本拳统一招式研讨会等。该会还在政府主办的宣传旅游中进行文化表演，并聘请中国教练教导武术、游泳、歌词等。

1978年，由金宝精武体育会倡议，马来西亚各地友会每年轮流举办全国精武嘉年华会，截至2001年共举办22届。从2003年开始，改为每两年举办一次。

马来西亚精武体育会积极联系世界各地精武体育会，牵头成立世界精武体育组织，参与组织一系列精武体育会的世界级赛事和文化活动。马来西亚精武体育会逐渐发展成为具有世界影响力的综合性武术、体育文化团体。可以说，对海外精武体育会的国际化发展而言，马来西亚精武体育会在其中起到重要乃至关键性的作用。1975年来自马来西亚的华人（原怡保精武体育会成员）在瑞士苏黎世创建了当地第一所精武体育学校。1970—1980年代，华侨华人移民足迹更加广泛，尤其是中国改革开放后，大批

新移民落脚海外，成为传播精武体育会的推动者和参与者，精武体育会在海外的发展呈现明显的国际化特征。

改革开放后，上海精武总会^[21]逐渐恢复活动，并与海内外友会陆续取得联系。马来西亚和新加坡的精武会较早与中国精武会恢复联系。1978年后，上海精武总会恢复传统活动，主动去信联系马来西亚、新加坡的精武会。1980年，新加坡精武会武术教练魏元峰访问上海精武总会。1984年11月12—18日，上海精武总会在新修葺的精武会堂隆重举行庆祝建会75周年大会，新加坡精武会的舞狮“侠士”廖德南和教练林维明在大会上做了精彩表演，也完成了他们的师傅“携金狮回娘家”的遗愿。^[22]1989年8月，上海精武会举办成立80周年庆典大会，新加坡、英国的精武会友参加了庆典活动。

1989年初，上海精武会与马来西亚各地精武会、新加坡精武会，以及英国、加拿大、美国、瑞士等多国友会开展密切的相互往来。

三、1990年代后精武体育会的国际化和跨国网络

改革开放后，随着海外华人与祖籍国（祖籍地）之间的联系逐渐恢复，经济、文化、教育等多领域的跨国网络越来越密切。进入1990年代，精武体育会发展的国际化趋势加强。精武会在更多国家创办，世界性活动增多，国际影响力不断增强。

新西兰精武体育总会1998年10月在奥克兰市正式成立，此后会员每年倍增，并在惠灵顿等地成立分会。香港精武会原副主席李孝全门下弟子遍布全球很多国家。他在美、加、意、菲等国多个城市创建精武会，由其弟子担任会长，李氏任总监，巡回指导。其中，许多非华裔人士担任会长，更多非华裔成为会员。天津精武会霍元甲文武学校培养大批中外学员，其中不少人在世界各地精武会任教练，部分学员在国外创办精武会。

在上海精武体育总会的推动下，1994年9月，世界精武体育会联谊机构成立。同年，上海精武体

育总会联合世界各国精武体育会，每两年举办一届世界精武武术文化大会，使“精武武术”在海外不断得到推广，也进一步推动了精武体育会的国际化发展。

多种因素促使海外精武会与上海精武总会的联系和交流更趋密切。1990年9月，上海精武总会在黄浦体育馆举办第1届精武国际武术邀请赛，新加坡、马来西亚、英国、美国、加拿大、日本的精武会派代表团参加比赛，新马两地精武会奉献了很多精彩表演。

1990年9月第1届精武国际武术邀请赛后，各友会发现“精武十套”的一些动作存在差异，决定委托上海精武总会1991年5月举办“精武传统武术套路研讨会”，8个友会参加了这次研讨会。研讨会制定了《精武基本十套套路动作》，通过了《精武国际武术竞赛规则》，公布了会议纪要。1991年8月，上海精武总会代表团访问新加坡、马来西亚的精武会，参加精武传统武术交流活动。

进入21世纪，中国改革开放力度加大，国力快速提升，文化影响力更趋扩大。此外，在政府及民间的推动下，上海精武总会更加重视对外交流与合作。这些都促使海外精武体育会跨国网络及国际化的深度发展。

2001年7月，上海精武总会访问新加坡精武会。2003年11月，上海精武总会在上海举办“精武基本十套”交流研讨会，新加坡、马来西亚、美国、英国、澳大利亚、瑞士、波兰、荷兰的精武会参与，各友会就套路动作做了进一步的修正和统一。^[23]同月，世界精武会联谊会会长联席会议在上海嘉定区召开，海外多个精武体育会参加了这次会议。会议决定成立世界精武体育总会，由上海精武体育总会负责申请；采取多项措施，加强对各属会的管理等。^[24]2005年11月，上海精武总会举办建会95周年庆典，邀请多家海内外精武会参加活动，并召开世界精武体育会联谊会机构成员会长会议。

2013年5月30日至6月6日，应美国国家精武总会、新加坡精武会邀请，上海精武总会会长颜建平组团访问了上述两会并开展交流。2018年，第15

届世界精武武术文化大会在浙江余姚举办，美国、英国、德国、加拿大、新加坡、日本、瑞士、波兰、希腊、南非、俄罗斯、巴西等15个国家的精武会参加了大会。同年8月，天津市精武体育会举办“世界精武霍元甲英雄会暨霍元甲诞辰150周年纪念活动”，马来西亚、新加坡、美国、瑞士、澳大利亚、波兰等多国精武会代表参加了纪念活动。

通过上文可以看出，海外精武会与其发源地中国尤其是上海精武总会之间形成了日益密切的跨国网络。同时，因为精武会的发源地在中国上海，以上海精武总会为中心和平台，海内外精武会的发展呈现明显的国际化特征，进而促进了精武组织和中华优秀传统文化更广泛的传播。

1990年以来，精武会发展的国际化趋势进一步加强，精武会的相关活动在更多国家举行，世界性活动增多，国际影响力增强。1994年9月世界精武会联谊机构在2008年11月更名为世界精武联谊会^[25]，主要任务是加强各友会间的联系、交流、讯息传递，并协助承办每两年一届的世界精武武术文化交流大会。亚洲、欧洲、美洲、大洋洲的39个精武友会为联谊机构成员单位。2021年，世界精武联谊会成员单位由21个国家和地区的53个精武会组成。

2009年9月，马来西亚、新加坡、英国、美国、瑞士、荷兰等国友会以及天津、上海精武会在上海开会，成立精武搏击赛事联盟，制定规则，建立技击培训基地，尝试推出综合搏击活动。

2020年，受疫情影响，世界精武联谊会主办、上海精武体育总会承办的第16届世界精武武术文化大会，采取各友会线上推荐、世界精武联谊会统一表彰的方式举行。截至2020年11月，海内外精武友会纷纷响应，大会共收到来自13个国家和地区的27个精武友会共计284名运动员参赛的网络视频。此次网络展示规模之大、影响之深，加强了各友会间的联系与交流，为全球精武友会之间的交流架起了桥梁。其中，获得优秀奖的国外精武会有澳大利亚墨尔本精武体育会、澳大利亚新州精武体育会、波兰精武体育会、秘鲁精武体育会、巴西精武体育会、德国精武体育会、哥伦比亚精武体育会、美国精武总会、

马来西亚檳城精武体育会、马来西亚关丹精武体育会、马来西亚雪隆精武体育会、马来西亚怡保中国精武体育会、日本精武体育会（和歌山）、日本香川精武体育会、瑞士精武体育会、新加坡精武体育会、英伦精武体育会。^[26]值得关注的是，获奖者中有为数众多的非华裔人士，显示出精武体育会广泛的跨种族传播特征和深刻的国际化特征。

结 语

精武体育会在创建不久后的1920年代初即传播至华侨聚居较多的南洋地区，尤其是英属马来亚、新加坡一带。“二战”后，南洋地区的精武体育会逐渐融入本土，同时精武体育会在更多国家和地区创建，逐渐呈现跨国传播和国际化特征。精武会作为最早有组织、有目的地向海外传授中华传统武术的华侨武术文化社团，如今遍布约30个国家和地区。2021年，世界各地建立的精武会组织增加至79个^[27]，海外各国共有55家精武会组织（不包括港澳台地区）。经过百年耕耘、传承、弘扬，精武会发展成为世界性

体育社团、文化社团。它也成功实现了跨越种族的传播，在更广泛的地域和人群中富有成效地传承中华优秀传统文化尤其是中国武术文化，并在欧美地区表现得更加明显。

精武会的内核和主体属于中华传统文化，特别是中国传统武术文化，海外精武会可以促进居住国华人的中华传统文化认同，进而增进族群内部认同。这一积极作用将伴随中国改革开放的深度推进，综合国力和国际影响力的持续提升而更加彰显。精武会又是一个秉承开放包容精神的体育文化组织，海外各国精武体育会能够促进居住国的种族关系和谐，也能加强华侨华人对中华文化的认同，并且“以武会友”，促进华侨华人与不同族群之间的文化交流。

我国传统武术中的五祖拳、白鹤拳、迷踪拳、蔡李佛拳等拳种及相关武术团体在海外的传播日益广泛，而精武体育会则是目前我国在海外成功传播的代表性武术文化团体。未来，精武体育会将会在更多国家和地区、更广泛人群中传播，进而有助于“一带一路”倡议建设和人类命运共同体的构建。

（责任编辑：兰 维）

注释：

[1] 上海精武体育总会编：《精武志》，文汇出版社2021年，第320页。

[2] 陈公哲：《精武会50年》，春风文艺出版社2001年，第48页。

[3] 陈公哲：《精武会50年》，第48-80页。

[4] 马来西亚雪隆精武体育会网：<https://www.chinwoo.org.my/>，2023年8月18日；沙巴精武网：<http://www.sabah-chinwoo.com/>，2023年8月18日。实兆远精武体育会正式注册的时间是1929年，另一说法认为霹靂州安顺精武体育会的成立时间是1994年。

[5] 《欢迎精武体育会会员纪盛》，《叻报》1920年9月6日第3版。

[6] 和平：《论吾国之精武体育会》，《叻报》1920年9月7日第2版。

[7] 《演电影助赈之开会秩序》，《叻报》1920年10月6日第6版；陈公哲：《精武会50年》，第71页。

[8] 《新加坡精武体育会》，彭松涛：《新加坡全国社团大观1982—1983》，文献出版公司1983年，第21-23页。

[9] 《爪哇精武最近之发展》，《中央月刊》1926年9月6日。

[10] 上海精武体育总会编：《精武志》，文汇出版社2021年，第238页。

[11] 《精武》编辑部：《广高精武旅行团出发》，《精武特刊》1923年。转引自丁守伟：《论民国武术的国际化》，《武术研究》2017年第5期。

[12] 1928年3月15日，中央国术研究馆在南京成立。同年7月5日，改名为中央国术馆，馆长张之江（1882—1966）。1935年，张之江率团赴欧美考察体育，前后8个月，到访英、法、德、意、美等多国。张之江同时担任南洋访问团团长，从欧美返回途中他们在南洋群岛宣传中国国术。1936年1—4月，南洋访问团到访菲律宾马尼拉，新加坡，马来亚吉隆坡、怡保、檳榔屿等地。在新加坡，南洋访问团受到陈嘉庚、胡文虎昆仲以及星洲中国精武会、新加坡中华总商会等热烈欢迎。万乐刚：《张之江将军传》，团结出版社2015年，第180-182页。

[13] 上海精武体育总会编：《精武志》，第51页。

[14] 杨柏志：《五使南来与精武在南洋的发展》，<http://www.chinwoo.org.my/%E4%BA%94%E4%BD%BF%E5%8D%97%E6%9D%A5/>，2023年8月18日。

[15] 上海精武体育总会编：《精武志》，第105页。

[16] 陈公哲：《精武会50年》，第141页。

- [17]《〈新加坡精武体育会百年大庆〉马来西亚精武总会会长骆南辉献词》，《新加坡精武体育会 100 周年纪念刊》，新加坡精武会 2021 年，第 4 页。骆南辉提及的南洋马来亚精武总会一事，应该与前文陈公哲所述马来亚中国精武联合会成立之事相同，只是两人说法略有差异。
- [18]《新加坡精武百年史略》，《新加坡精武体育会 100 周年纪念刊》，第 20-23 页。
- [19]《新加坡精武百年史略》，《新加坡精武体育会 100 周年纪念刊》，第 20-23 页。
- [20]《符昌会：厚德载物，太极名家》，世界著名武术家网：<http://m.worldwsj.com/cn/nd.jsp?mid=5&id=587&groupId=35>，2023 年 8 月 18 日。
- [21] 1990 年 12 月 17 日，经上海市人民政府批准，上海精武会改名为上海精武体育总会。上海精武体育总会编：《精武志》，第 65 页。
- [22] 上海精武体育总会编：《精武志》，第 63-64 页。
- [23] 上海精武体育总会编：《精武志》，第 124 页。
- [24] 萧茂松主编：《雪隆精武体育会 85 周年纪念特刊》，马来西亚雪隆精武会 2007 年，第 238-239 页。
- [25] 1994 年，在上海举办第三世界精武武术锦标赛期间，各友会会长强烈要求成立“世界精武体育会联谊机构”。同年 9 月，世界精武会联谊机构成立。同年，上海精武体育总会联合世界各国精武会，每两年举办一届世界精武武术文化大会，由各友会轮流承办，大会期间召开会长联席会议。这使“精武武术”在海外不断得到传承和推广。2008 年 11 月，在马来西亚怡保，经世界各地精武会充分协商，“世界精武体育会联谊机构”更名为世界精武联谊会，并设立联谊会执行委员会，上海精武总会、马来西亚精武总会、怡保中国精武会、天津精武会、美国精武总会、瑞士精武会、英伦精武会为联谊会执行委员会。联谊会的常设机构为秘书处，设在上海精武总会。
- [26]《第十六届世界精武武术文化大会传承中华武术优秀奖表彰名单》，上海精武体育总会微信公众号，2021 年 11 月 30 日。
- [27]《上海精武体育总会 111 周年纪念暨〈精武志〉出版发行志庆》，上海精武体育总会微信公众号，2021 年 12 月 1 日。

A Study of the Overseas Spread and Development of Chin Woo Athletic Association

Shi Cangjin

Abstract: In the early 1920s, the Chin Woo Athletic Association spread to overseas Chinese communities in the Nanyang region. After World War II, the Chin Woo Athletic Association gradually integrated into the local communities in the Nanyang region. Since the 1970s, the Chin Woo Athletic Association has expanded to more countries and regions, displaying cross-border dissemination and internationalization characteristics. Currently, about 30 countries and regions have established Chin Woo Associations. After a century of development, inheritance, and promotion, the Chin Woo Association has evolved into a global sports and cultural organization. It has successfully achieved cross-ethnic dissemination, particularly in Europe and America, effectively preserving and promoting traditional Chinese culture, especially Chinese martial arts. The Chin Woo Association is a sports and cultural organization that adheres to an open and inclusive spirit. Overseas Chin Woo Athletic Associations in various countries contribute to fostering harmonious interracial relationships in their host countries. They strengthen the identification of overseas Chinese with Chinese culture and encourage cultural exchange between overseas Chinese and different ethnic groups through the principle of “using martial arts to make friends”.

Keywords: Chin Woo Athletic Association, Nanyang Region, Localization, Internationalization

马来西亚槟城潮州剧团的百年传承：从老赛永丰到金玉楼春潮剧团

〔马来西亚〕张祖兴 〔马来西亚〕陈中和

摘要：马来西亚槟城开埠后随着当地潮裔社群的成长，槟城潮剧团体在 20 世纪初被引入当地。一个在槟城当地历经百年、传承五代的槟城潮剧家族先后开创了老赛永丰潮剧班、金玉楼春潮州木偶剧团以及金玉楼春潮剧团，展现了槟城潮剧发展的生命力以及当地潮州社群的文化坚守与传承。原属外来剧种的潮剧团，在马来西亚生根发展过程中，需要考虑演出场所、剧目、营运成本、流动的便利性、演出性质等因素，并在经营中做出各种变通、调整与创新，以顺应时势，从而为当地潮剧注入新元素，继续滋养当地潮人社群。

关键词：马来西亚潮州人 东南亚华人戏剧 潮州剧团 潮州木偶剧团

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)01-0038-07

潮剧，又称潮州戏、潮州白字戏、潮音戏、潮调、潮州白字、潮曲等，是用潮州方言演唱的地方剧种。^[1]潮汕方言是潮剧形成和发展的基础，潮剧则使潮汕方言文化升华为雅俗共赏的艺术形式。潮剧唱腔优美，使用大锣鼓及潮州管弦乐器伴奏，流行于粤东潮汕平原、海陆丰、福建南部、港台地区以及泰国、新加坡、马来西亚一带，受众在千万以上。^[2]

潮剧源自南戏，在 18 世纪中叶至 20 世纪初随着潮汕地区潮人漂洋过海，传播到东南亚各国。^[3]据史料记载，潮剧最早到海外演出是在 19 世纪中后期，当时的老正和、老双喜、老万年春、老福来等戏班，经常到潮人最多也较集中的泰国巡回演出。尔后新加坡、柬埔寨、越南、老挝、马来半岛等东南亚地区也有潮州戏的行踪。如今东南亚尚有常年演出的潮剧团数十个，有的潮剧演员是潮籍移民的第三、四代，已不会说潮州话，只能按谱“拟声”演出，泰国甚至出现“泰语潮剧”。^[4]可见，潮籍同胞浓浓的乡情以及潮剧在当地受欢迎的程度。

一、槟城的潮州人社群和潮剧

在海外，潮剧作为一种地域性文化，主要依靠海外潮籍华人的“三缘”关系获得生存传播。“三缘”是指亲缘（宗族乡亲关系）、地缘（相同的祖籍地）和业缘（行业关系）。由亲缘、地缘和业缘组成的社会组织串联起海外潮人的社群网络，并维系潮人对祖籍地的归属感和认同感，同时也为海外潮剧的生存传播提供了广阔的空间和多样的渠道。^[5]

2023 年马来西亚官方估计马来西亚拥有华裔公民 686.2 万人，占全国人口的 22.6%^[6]，学者一般估计马来西亚的潮籍人士约占华裔人口的 11%^[7]，以此类推目前马来西亚潮籍人士约有 75 万人，他们多集聚于马来半岛南部的柔佛及北部的槟城州，凡大量潮人聚居的乡镇，则多有潮剧的踪迹。马来西亚槟城开埠于 1786 年，19 世纪初以来大量华人移居当地，该州目前是马国华人人口比例最高的州^[8]，当地约有 16 万潮籍华人，仅次于闽南籍的华人。^[9]当地潮州社

作者简介：张祖兴 (Teoh Chu Hin)，马来西亚华文小学教师；陈中和 (Chin Chong Foh)，拉曼大学中文系副教授。

区的发展和庙宇有很大关系，初期过番南殖的潮人，将希望和情感寄托于民俗信仰，逢神诞喜庆，各地庙宇举办各类传统形式的庆典，如游神、祈福、扶乩等活动。潮剧则依附于这些民俗信仰，在节庆时节唱戏娱神、酬神和娱人。

人口规模和经济力量不断扩大的潮州社群，经历了英殖民时代（1786—1957）到独立建国后的变迁^[10]，潮州人仍然保留许多百年以上的社会组织或文化产业，如韩江家庙、潮州会馆、韩江学校、韩江小学、韩江中学、韩江互助会、马潮联会、潮商公所、慕韩别墅、德教会紫云阁、崇德义冢等。可见，自19世纪末开始，一个成熟的潮州社区网络就已在槟城兴起。^[11]这无疑为潮剧在槟城传播和发展提供了空间，20世纪初期潮剧演出形式也扩大到在固定场所做商业演出，表演水平与艺术的提升使潮剧的观众群体随之扩大。^[12]

以下透过一个兴起于20世纪初在槟城潮州社群经历五代传承的潮剧剧团，即老赛永丰潮剧团、金玉楼春潮州铁枝木偶剧团、金玉楼春潮剧团为个案，梳理和探讨马来西亚槟城潮剧的发展。

二、第一、第二代潮州戏班：杨丙金、杨清音与老赛永丰戏班

老赛永丰戏班由杨丙金创立，他出生于19世纪80年代，卒于20世纪40年代。根据他的外曾孙女吴慧玲（现槟城潮艺馆馆主）描述，其外曾祖父杨丙金，当年带着他的“老赛永丰潮戏班”下南洋到新加坡，然后再到槟城。老赛永丰也是第一个下南洋的戏班。其后，杨丙金的妻子李玉凤也从潮州“过番”到槟城，是“老赛永丰潮剧团”花旦。^[13]

据清朝驻新加坡领事李钟珏《新加坡风土记》记载，1887年的新加坡已有潮剧演出。^[14]最早南来的潮剧团已不可考。根据1951年出版的《南洋年鉴》记载：“潮州戏班之南来，大约在50年前，首班抵星者为老赛永丰班。”^[15]但依据新加坡学者赖素春引证《叻报》1888年至1896年所刊登的演出广告及报道记录，显示“老赛永丰班”未必是首个抵达新加坡的潮剧班。^[16]此外，新加坡学者苏章恺引述1963

年《南洋商报》的报道，据当年老玉春香班主陈义珍的口述资料，青囊老玉楼春潮剧戏班最早于1900年左右就已在新的加坡立足。^[17]1910年左右，老赛永丰、老赛桃园、老荣和兴等戏班才陆续抵达新加坡。^[18]

杨丙金率班南来的老赛永丰班虽非首个抵达新加坡的潮剧戏班，却是持续在当地发展的戏班。早期这些戏班落脚地以新加坡为中心，过埠到东南亚其他潮裔集聚地区演出，开拓市场。1920年至1940年，大大小小的戏班，竞相南来献艺。除了在新加坡献艺外，这些戏班也在东南亚多地巡回演出，如马来半岛、泰国和荷属东印度群岛（印度尼西亚）等地，过着四处为家的戏班生活。^[19]

1965年8月9日新加坡脱离马来西亚之前，马、新两地的潮剧戏班和潮剧演员是混杂相处的。其时马来半岛的潮剧市场多集中在南马新山及北马槟城的大山脚，这些潮州人的聚居地长期都有潮剧的市场需求。马来半岛也有一些潮州戏班，很多新加坡潮州戏班也长期在马来半岛演出。^[20]除了戏班混杂外，就潮剧演员来说，马、新两地的潮剧演员也是混杂的，即同一位名伶，因是同一个国度可自由在两地不同的戏班演出。1965年，新加坡从马来西亚独立之后，就有了国籍上的区分，戏班演员分为“马来角”或“新加坡角”，戏班也按照戏馆分为马来西亚班和新加坡班，但无论人或戏班仍有其流动性。杨丙金和李玉凤俩人最终选择在槟城落脚，开启了他们及其后代在马来西亚槟城发展和传承潮剧的事业。

1930年代是潮剧的茁壮成长期，戏班在固定娱乐场所或戏院长驻演出。太平洋战争（1941—1945）之后，戏班因为民众又开始看戏而活跃起来，然而1950年代的戏院受流行音乐和电影的影响开始转型，播映流行音乐以及好莱坞的影片^[21]，导致戏班在戏院的演出渐渐没落而必须接演酬神戏，也开始演出街戏。

杨丙金的女儿杨清音1935年随母亲李玉凤过番南来，11岁加入“老赛永丰班”唱童伶戏，长大后成为“中玉楼春潮剧团”的著名小生。^[22]擅演小生的杨清音，艺名杨大妹，是20世纪50年代的潮剧名伶，演出足迹遍布马来半岛、新加坡、暹罗和印度尼西亚。

杨清音以戏班为家，即使有孕在身，她仍然挥戈跃马粉墨登场，她的长子是在泰国合艾演出期间生产的，她的女儿杜爱花则是在槟城“大世界”演出期间出生，杨清音的5个子女都在戏班里出生、成长。^[23]

1960年代随着广播与唱片事业的发展，新加坡许多戏班名伶被邀请录制唱片。当时比较知名的唱片录音由老赛桃源、织云剧团、老一枝香、新荣和兴戏班的演员录制，擅演小生的杨清音是“织云戏班”名单里的小生之一。^[24]她的拿手好戏《六国王子》在新马一带广为人知，最令人津津乐道。^[25]《六国王子》改编自一部印度电影，剧情讲述各国王子带着法宝向美丽的公主求婚，但公主最终却选择下嫁英勇的侠客。杨清音当年就扮演侠客这一角色。她的外孙女吴慧玲在2008年创办“金玉楼春潮剧团”后，着手策划重演《六国王子》这部潮剧，杨清音凭记忆及录音还能复述该剧剧情和对白。

杨丙金的剧团解散后，杨清音辗转至中玉春香潮剧团、老正天香潮剧团、北马老万年潮剧团、中玉楼春潮剧团等演戏至60余岁，晚年时多演老生。晚年的杨清音退而不休，在女儿杜爱花的“金玉楼春潮音木偶剧团”担任打击乐师。^[26]

杨清音出身潮剧家庭，晚年退休后，也成为后辈子孙的良师，但身为过来人，她认为从事潮剧这行实在太辛苦^[27]，不仅收入有限且不稳定，还须漂泊，四处为家。她并不十分赞成子孙们承接潮剧衣钵。退休后，她把自己演潮剧的行当全都脱手。不过，2012年12月7日，“金玉楼春潮剧团”在马来西亚霹靂州小镇巴里文打（Parit Buntar）新兴港拿督公古庙演出潮剧折子戏《换偶记》时，时年88岁的杨清音协助指导，可谓一生奉献潮剧，更为潮剧留下不灭的火种。

三、第三代：杜爱花的“金玉楼春木偶剧团”

潮州铁枝木偶戏又称潮州铁线木偶或潮州纸影戏，偶身背后及双手各装以硬铁线为操纵杆进行表演，配以潮乐，乐师与偶师或边奏乐边对白、演唱或边唱边操作木偶，木偶戏与潮剧彼此交融。杜爱花

俗名杜查某^[28]，父母及兄长长期随戏班四海为家，生活在戏棚顶。没进过学校、识字不多的杜爱花先后做过许多工作，后来她到马华公会办的教制衣（裁缝）、华语的课程上课，因为兴趣与天分，制衣的手艺很快上手，能做些女红赚点小钱。12岁那年，因缘际遇下，一位做女红的朋友介绍她加入潮州大锣鼓队。^[29]

杜爱花从小听潮乐长大，打潮州大锣鼓驾轻就熟。鼓队老板见她鼓艺非凡，询问之下才发现她就是潮剧名角“杨大妹”的女儿，就邀请她加入潮州木偶戏班。就这样，时年13岁的杜爱花即进入槟城大山脚以表演木偶戏为主的“老荣秀春潮音班”当学徒，随中国南来的老师傅兼班主陈喜河学艺，先学打鼓，再学唱戏。因为嫌木偶重，杜爱花不想当偶师，一心只想学打鼓。潮乐天赋过人的杜爱花，不久即掌握司鼓技巧^[30]，后再花两年时间学唱戏。她看不懂歌谱，唱戏全靠背诵。甫开腔就获得老师傅的赞赏，心里不由慢慢爱上传统潮剧戏曲，一唱就唱了大半辈子。^[31]

精通各种木偶戏班乐器的杜爱花在16岁时成为一名女司鼓，指挥整个剧团的乐曲合奏。她唱念俱佳，每回演出，在幕后演奏、敲击乐器的同时，还“分声”负责念唱各类角色唱白，举凡生、净、末、丑角色，她都能胜任。杜爱花回首当年，“老荣秀春班”逢7月就到新加坡演出。她随戏班到新加坡演出时，观众见鼓师是位年轻女子，不仅司鼓技巧纯熟，唱戏时嗓音又高亢明亮，且不看歌谱也能唱得滴水不漏，令台下观众拍案叫绝，大方打赏。那时正值杨清音没有唱戏，家里没有收入，见女儿能赚钱养家，她也就不反对了。

杜爱花识字有限，面对深奥的剧本，要记住剧中人物的对白唱词绝非易事，她便采用“图案记法”进行记忆。在她专属的剧本里有花、鸟、大自然景物和她自己才看得懂的图画和图像，至于无法画的，就靠死记硬背。^[32]杜爱花当了鼓师，兼能唱戏，还主动联系戏班里的老前辈，请他们写剧本，让戏班开演新戏，吸引观众，为戏班增加收入。25岁那年，陈喜河老班主放手让杜爱花接管“老荣秀春潮音班”。^[33]1989年，由于“老荣秀春潮音班”班主陈喜河年事

已高，其子女无意继承其衣钵，最后陈喜河师傅同意把戏班卖给深获其器重的杜爱花。杜爱花买下戏班后，在丈夫吴根阵建议下，易名为“金玉楼春潮音木偶剧团”并沿用至今。木偶戏无须太大的班底，一家人差不多就可以出班演出。

金玉楼春潮音木偶剧团是一个家庭式戏班，吴根阵（又名峇咪）生前任团长，主要负责联系业务，同时也负责剧团的内部管理，以及开车运输、搭拆戏棚、安装灯光音响等后勤保障工作。在孩子们眼中，他是一位在戏台上爬上爬下做粗重工作的老英雄。此外，擅长打击乐的吴根阵生前也常在幕后协助敲锣、击深波及打钹的工作。^[34]

杜爱花训练儿子吴历山和吴历达、女儿吴惠婷和吴慧玲参与木偶戏班的演出工作。4个儿女自小随父母在潮剧团长大，跟着家人四处表演，跑遍全国潮人社区。耳濡目染下，4个孩子大概从四五岁起，就陆陆续续跟随家人学习技艺，12岁时已基本学会打鼓、弦琴伴奏、念唱和操作木偶，分担戏班演出的工作，以潮州木偶戏为职业。吴根阵晚年时，由吴慧玲挑下团长重担，在自行开创“金玉楼春潮剧团”及“潮艺馆”后，吴历达承接“金玉楼春潮音木偶剧团”团长职务。

吴根阵夫妇的长子吴历山，是个看不懂中文的英校生，虽说自小听潮剧，他也只熟悉其音与节奏，并不会读中文的潮剧剧本。在决定加入家庭剧团后，吴历山用英文在中文剧本里注音，加快学习中文。平日也努力听卡带，背诵唱词，必要时也请教妹妹吴慧玲为他填写拼音。在器乐演奏方面，吴历山除师承新加坡二弦演奏家吴瑞明外，也擅长扬琴、唢呐、号头等乐器。因此，他曾在2017年1月14日潮艺馆于檳城表演艺术中心举办的“轻三重六潮州音乐演奏会”中出任音乐总监职务。唱曲方面，吴历山可同时根据不同行当或角色用不同音色演唱，被称为剧团里的“九条喉”，花脸、老生或丑角，他皆能胜任，当中又以演唱丑角最令人赞叹。^[35]吴历山还有一项拿手绝活——修复残旧的“安仔头”（木偶头）。整个修复过程包括：刮掉木偶的原色，再打上底色，然后涂上新的颜色，画上新妆，最后再喷上凝胶。正因

为有吴历山的高超技艺，金玉楼春潮音木偶剧团的木偶总比别人家的光鲜。虽然目前仍是“金玉楼春潮音木偶剧团”的团员之一，吴历山也于2013年与妻子倪碧薇、女儿吴欣怡及吴欣洁为班底，另组“玉梨潮音木偶戏团”清唱班，他们同样受邀在檳城及马来西亚各地的圣诞酬神活动中表演潮州铁枝木偶戏。^[36]后来，其子吴乙韩也于孩童时期就加入戏团，是戏团里的扬琴手。

排行老幺的吴历达出生于1984年，在剧团里主奏扬琴兼司鼓，同时也念唱老生和老丑的台词，因其唱腔神似著名潮剧艺人张长城而深受观众喜爱。求学时期的吴历达，逢有演出便向校方报备请假，久而久之老师们也习以为常。酒店管理本科毕业的吴历达，曾当过多年导游，后终因无法割舍对潮州铁枝木偶戏的情怀，重新归队，视潮州铁枝木偶戏为他生命的一部分，以传承潮州铁枝木偶戏文化为荣。继吴慧玲后，吴历达接过母亲杜爱花创立的金玉楼春潮音木偶剧团，是现任团长。^[37]

金玉楼春潮音木偶剧团初期的台柱是吴根阵夫妇的两位女儿——吴惠婷和吴慧玲。演出时，姐妹俩不止负责操演前台的木偶，还分别担纲戏里的男女主角，运用她们或雄厚或细腻的唱腔，唱演生、旦角色，有时依据剧情，两人双手在台上同时操纵七八个木偶，赋予木偶跳跃的艺术生命，呈现更好的舞台效果。^[38]剧团演出时，吴惠婷、吴慧玲姐妹负责操控前台的木偶；杜爱花、吴历山、吴历达母子则在后台或台侧奏乐，全家配合默契，分担念唱整出戏里生、旦、净、末、丑的台词，全体团员在一定的潮剧与潮乐功底的基础上，通力合作，联手打造一出出人物角色生动、具有高度观赏价值及艺术感染力的潮州铁枝木偶剧。唱做娴熟的吴惠婷于2009年弃艺从商，偕先生远赴英国，她的位置由吴家长媳妇——吴历山的妻子倪碧薇顶替。

金玉楼春潮音铁枝木偶剧团目前团员除了吴根阵一家五口外，孙女吴欣怡和吴欣洁也都在剧团里唱潮剧，渐挑大梁，孙子吴乙韩虽然年纪较小，也是剧团里的扬琴手。杜爱花的母亲杨清音晚年也在剧团里帮忙打鼓、说唱，直至2013年离世。此外，团

员还包括杜爱花昔日的老搭档兼同门师姐林亚占及其女儿陈碧珍、杜爱花的外甥女陈素燕等。^[39]

特别有趣的是，金玉楼春潮音铁枝木偶剧团里还曾出现过两位非常特殊的团员。第一位是人称拉威的印度裔男士。他可谓语言天才，除了通晓自身的母语——淡米尔语外，还通晓中、英、巫三语及闽南、潮州等方言。拉威8岁即在当地的一个潮剧班打杂，加入金玉楼春潮音铁枝木偶剧团后，负责敲击锣鼓和专唱演反派角色。^[40]第二位则是来自吉打州、同样是印度裔的苏巴马廉。自小就跟随戏班跑码头的他，操一口流利的槟城腔福建话和颇纯正的潮州话，11岁就开始参与演出。在剧团里，他除了负责敲铜锣，也演绎黑脸人物的念唱。其音质粗沉，适合唱演奸臣角色，表演时往往将狡猾奸诈的反派人物特色发挥得淋漓尽致。^[41]

杜爱花从艺逾50年，唱腔高亢明亮，曾被誉为“大马陈楚蕙”。^[42]2008年6月29日，为表彰杜爱花在潮州铁枝木偶戏传承方面的贡献，由槟城古迹信托基金会与丰隆银行有限公司合办的“槟城非物质文化遗产传承人奖”评委会，把该奖项授予杜爱花。2022年1月3日，为了表彰金玉楼春潮音木偶剧团对槟州文化遗产事业做出的杰出贡献，及对杜爱花奉献毕生，将娴熟的技艺和知识传授给下一代的认可，槟州政府透过乔治市世界遗产机构授予金玉楼春潮音木偶剧团及其创办人杜爱花“乔治市瑰宝奖”。杜爱花坚持担纲和协助潮州铁枝木偶戏演出各项事宜长达60年之久，上述荣誉对这位传统艺术家来说可谓实至名归。

与潮剧同脉的潮州铁枝木偶戏，在槟城繁衍数代，“大戏”或许会没落，但木偶戏不会。大戏戏班规模较偶戏戏班大，费用高，一般小规模的神庙难以负担。木偶戏班所需人数较少，比较经济实惠，所以前景相对被看好。

四、第四代：金玉楼春潮剧团与潮艺馆

吴慧玲是吴根阵夫妇的二女儿，在潮剧熏陶下，8岁即可登台演唱《梅亭雪》，中二辍学后随父母到处演出。之后，吴慧玲自学潮剧青衣，也曾到汕头戏

曲学校取经，向林蕴育和王少瑜学习身段表演和唱腔，是中国潮剧国家级传承人姚璇秋的海外弟子。从金玉楼春潮音剧团的潮州铁枝木偶情缘，到后来创立金玉楼春潮剧团及潮艺馆，吴慧玲大部分心血都倾注于推动潮音与潮剧艺术的发展。2009年创办的金玉楼春潮剧团由吴慧玲掌管，剧团成员除了吴氏家庭成员外，更吸纳了马来西亚、泰国、中国和柬埔寨等国的资深潮剧表演者，共36位，行当齐全。金玉楼春潮剧团擅演古装历史剧和新编剧目，其中包括《辞郎洲》《飞龙女》《龙女情》《赵氏孤儿》《假王真后》《秦香莲》等多出名剧。为汲取更丰富的潮剧养分，2008年吴慧玲应邀参加第三届汕头国际潮剧节，在《包公赔情》折子戏中演绎王凤英角色，深获赞许^[43]，也让参与该届盛会的各国代表见识了马来西亚潮剧表演界的实力和水平。金玉楼春潮剧团自创办以来年年亏损^[44]，在经费拮据的情况下，吴慧玲被迫于2014年解散这个汇集马、中、泰、柬潮剧表演尖兵的剧团。

吴慧玲解散金玉楼春潮剧团后，同年在槟城开办马来西亚唯一的“潮艺馆”。^[45]除展示潮剧文物外，还有一个小舞台不定时上演潮剧和潮州木偶剧。此外，墙壁上挂着金玉楼春潮剧团和木偶剧团受邀到世界各地演出时当地主办单位和团体颁发的锦旗，它们记载了杜爱花一家及团员们的奋斗历程。“潮艺馆”在请国外潮剧表演艺术家演出时，也为本地学员教授潮剧表演艺术文化知识。这类活动可对潮剧有兴趣的年轻人有机会在业余时间学习潮剧表演，互相交流学习心得。“潮艺馆”成立后，配合槟城州“2014乔治市艺术节”（George Town Festival 2014）系列活动，特邀新加坡著名潮剧团新荣和兴台柱陈巧莲老师在槟榔屿潮州会馆的韩江家庙表演潮州折子戏《三哭殿》。这是三十多年来首次在韩江家庙现场表演潮剧。“潮艺馆”致力于推动潮州戏曲艺术的发展，栽培更多年轻戏曲爱好者。

2015年，在“潮艺馆”成立一周年志庆上，为传承潮州戏曲艺术精髓，特安排原金玉楼春潮剧团班底登上槟城表演艺术中心，更邀请柔佛州著名潮剧艺术家李美贞、中国广东潮剧院著名小生黄振龙以及潮剧票友呈献新编神话爱情剧《龙女情》，给观众带来一场视听盛宴。^[46]同年10月，“潮艺馆”

应国家艺术文化部之邀，在“2015 传统艺术展 (Traditional Arts Showcase)”上粉墨登场，在马来西亚联邦直辖区国家艺术文化宫上演《包公铡美》。著名潮剧表演艺术家方展荣也曾在吴慧玲的盛邀下到“潮艺馆”交流演出及讲课，还促成吴慧玲“跨国拜师”的美事，吴慧玲成为中国潮剧表演艺术家姚璇秋的首位外国弟子。^[47]

结 语

今日东南亚华人社会的戏班文化日趋没落，过去马来西亚较为常见的粤、闽、潮、琼剧，其中琼剧几乎难以复见，剩下的三个地方戏曲也势单力孤，一些演员和乐师也退休或转行，但仍有一些人在坚守，戏班的生命力依旧坚韧。马来西亚潮剧在转型过程中，通过借重外来演员和乐师，积极寻找接班人等，潮剧仍在持续发展。潮剧作为一种艺术，无论继承还是创新都必须遵循艺术的特点和规律，尤其是要符合舞台艺术诗意化的审美表现。

在各种新式文化的冲击下，马来西亚本土潮剧被迫走出固定剧场，踏入社区庙宇，在潮裔聚居的社

区搭建临时表演舞台，服务酬神祭祀尚乐的需要，以另一种形式在马来西亚求生存。一台戏的背后，蕴藏着祖辈从中国南来过番讨生活的无畏历程。杨丙金、李玉凤夫妇从潮州携老赛永丰戏班到新加坡演出，辗转定居马来西亚槟城；女儿杨清音也投身潮剧表演艺术行业，职业生涯中只有 20 世纪五六十年代因戏班身价高，在固定场所以售卖门票方式演出潮剧。随着时代变迁，潮剧市场萎缩，马来西亚本土潮剧的表演需迎合市场，走入乡镇的庙宇或社区搬演酬神街戏，戏班团员长年累月在外演出，四海为家。潮剧从固定华丽的艺术舞台走入乡村，虽然迎合了潮剧市场的变化，但处于此环境下的潮剧从业者，纯粹为了养家糊口。培养观众或受众群固然有助于潮剧走向未来，惟提升潮剧演艺素质及革新演出方式，汲取本土多元元素，才有助于拓广潮剧艺术的市场。

马来西亚槟城州老赛永丰戏班自第一代杨丙金携潮剧团下南洋创业，到第二代童伶出身、后为潮剧著名小生的杨清音，再至第三代以潮州铁枝木偶传承潮剧的杜爱花，和目前作为第四代传承人领导金玉楼春潮剧团与潮艺馆的吴慧玲，成功传承数代的营运模式，值得其他式微剧种借鉴。

(责任编辑：兰 维)

注释：

- [1] 区别地方戏剧最显著的特征是方言而不是声腔，因此使用潮州方言的戏剧类型皆可称为潮剧。曲彦斌主编：《中国民俗语言学》，文艺出版社 1996 年，第 109 页。
- [2] 周艾黎：《海外潮剧纵横谈》，陈韩星编：《潮剧研究》（第 3 辑），中国戏剧出版社 1999 年，第 188 页。
- [3] 何启才：《潮迁东殖》，华社研究中心、东海岸三州潮州会馆联谊会 2015 年，第 7 页。
- [4] 杨木：《广东潮剧传至泰国之后》，陈韩星编：《潮剧研究》（第 3 辑），第 199 页。
- [5] 陈骅：《海外潮剧的生存传播渠道》，汕头市艺术研究室编：《潮剧年鉴》，汕头市戏剧研究室 1996 年，第 170-172 页。
- [6] Midyear Population Estimate, Malaysia 2023, Department of Statistics Malaysia, *Current Population Estimates, Malaysia, 2023*, Department of Statistics Malaysia, 2023, p.58.
- [7] 林水椽、何启良：《马来西亚华人史新编》，马来西亚中华大会堂总会 1998 年，第 215 页。
- [8] 据马来西亚国家统计局的官方资料，2023 年槟城州华人约 713000 人，占全州人口 1613000 人的 44.2%。见 *Principal Statistics of Population, Pulau Pinang, 2020—2023*, in Department of Statistics Malaysia, *Current Population Estimates, Malaysia, 2023*, Department of Statistics Malaysia, 2023, p.46.
- [9] 目前马来西亚并没有统计槟城的潮籍华人数量，马来西亚人口学家文平强 2007 年指出，槟城的潮籍人口约占全州华人人口的 22.33%，故文内所估计的潮籍人口，是以槟城华人人口的 713000 人再乘上 22.3% 而估算得出的。文平强：《马来西亚华裔人口与方言群的分布》，《华研通讯》2007 年第 1 期。
- [10] 马来西亚 1941 至 1945 年在日本的殖民统治之下。
- [11] 葛立功：《槟榔屿潮州会馆的功能演变 1920—1960》，华侨大学 2013 年硕士学位论文，第 3 页。
- [12] 周宁：《东南亚华语戏剧史》（上册），厦门大学出版社 2007 年，第 204 页。
- [13] 2016 年 6 月 5 日笔者前往槟城乔治市打铜街潮艺馆田野调查所得。
- [14] 李钟珏：《新加坡风土记》，南洋书局有限公司 1947 年，第 28 页。

- [15] 郁树昆编:《南洋年鉴》,南洋报社 1951 年,第 217 页。
- [16] 赖素春:《潮剧在新加坡》,苏章恺:《潮影寻迹》,南华儒剧社有限公司 2018 年,第 261 页。
- [17] 青囊,潮剧戏班的戏囊一般是油漆红色并画上八卦的,少数是油漆青色,故称青囊。
- [18] 苏章恺:《潮声留影》,南华儒剧社有限公司 2016 年,第 15 页。
- [19] 沈湘渠:《新加坡潮剧浅识》,苏章恺:《潮影寻迹》,第 274 页。
- [20] 陈钰杭,《方玉麟访谈录》,苏章恺:《潮影寻迹》,第 299 页。
- [21] 陈钰杭:《方玉麟访谈录》,苏章恺:《潮影寻迹》,第 298 页。
- [22] 陈剑虹:《槟榔屿潮州人史纲》,槟榔屿潮州会馆 2010 年,第 261 页。
- [23] 蔡美娥:《杜爱花木偶剧传奇》,马来西亚《光明日报》2014 年 5 月 10 日第 A11 版。
- [24] 苏章恺:《潮影寻迹》,第 72 页。
- [25] 蔡爱卿:《台前人潮不再,剧终灯将熄》,马来西亚《中国报》2013 年 4 月 19 日第 D01-D03 版。
- [26] 蔡美娥:《杜爱花木偶剧传奇》,马来西亚《光明日报》2014 年 5 月 10 日第 A11 版。
- [27] 张佩莉:《潮音人生杜爱花》,马来西亚《星洲日报》2014 年 6 月 8 日第 1-4 版。
- [28] “查某”,闽南语,意为“女人”。
- [29] 广东潮汕地区民间传统器乐,原是一种以演奏弦乐为主的小型组织,后来吸取戏曲音乐元素,由锣鼓乐与管弦乐组合而成进行演奏,作为潮汕地区最具群众性的乐种之一,属于潮州音乐中的广场乐,于 2006 年入选第一批国家级非物质文化遗产名录。潮州锣鼓分潮州大锣鼓、潮州小锣鼓及潮州苏锣鼓等多种,其中以潮州大锣鼓最为著名。
- [30] 又称鼓师、打鼓佬,是戏曲乐队的指挥,其职能是掌握舞台节奏,是舞台节奏的主导者。
- [31] 张佩莉:《潮音人生杜爱花》,马来西亚《星洲日报》2014 年 6 月 8 日第 1-4 版。
- [32] 蔡美娥:《杜爱花木偶剧传奇》,马来西亚《光明日报》2014 年 5 月 10 日第 A11 版。
- [33] 张佩莉:《潮音人生杜爱花》,马来西亚《星洲日报》2014 年 6 月 8 日第 1-4 版。
- [34] 又名高边大锣。流行于广东潮州、汕头等地,用于潮州大锣鼓和潮剧伴奏。
- [35] 号头,俗称“嗶啷”,是流行于广东潮州、汕头地区,用黄铜制作的一种长号。
- [36] 谢仲洋:《梦想人生:明知不可为而为之——吴历山一生与潮音结缘》,马来西亚《星洲日报》2014 年 10 月 7 日第 16 版。
- [37] 《挺文艺 保传承:金玉楼春潮州木偶剧掌门人》,马来西亚《中国报》2020 年 9 月 20 日第 16 版。
- [38] 周新才:《大马仅存一班,木偶戏或将失传》,马来西亚《星洲日报》1999 年 2 月 1 日第 1 版。
- [39] 一鸣:《民俗文化将失传,全马仅存的木偶戏团》,马来西亚《民生报》1999 年 7 月 6 日第 3 版。
- [40] 康灯海:《台前潮剧锣鼓喧天,幕后印裔包公唱大戏》,马来西亚《光华日报》2005 年 7 月 27 日第 C16 版。
- [41] 陈锦泉:《戏班后续无人,潮州木偶戏没落》,马来西亚《南洋商报》2000 年 3 月 20 日第 B16 版。
- [42] 陈楚蕙,原名陈玉珍,香港出生,祖籍广东普宁,潮剧演员。最初在香港新天彩潮剧团工作,1956 年底首次登台表演。曾做过戏剧电影的配音,主要将任剑辉、罗剑郎以及林家声等人参演的粤剧电影配为潮剧电影,再卖到东南亚等地播出。1960 年,她出演的潮剧电影《后母心》和《女状元》一炮而红后,拍摄了一百多部潮剧电影。1990 年 8 月,陈楚蕙成立香港楚蕙潮剧团。
- [43] 张佩莉:《吴慧玲,爱在潮剧凋零时》,马来西亚《星洲日报》2012 年 7 月 29 日第 6-7 版。
- [44] 蔡美娥:《正统潮剧交足戏,金玉楼春要登大雅之堂》,马来西亚《光明日报》2012 年 6 月 28 日第 D01 版。
- [45] 邵美凤:《封箱不是绝路,潮艺馆重生》,马来西亚《星洲日报》2014 年 6 月 8 日第 7 版。
- [46] 易雄:《龙女情未了》,马来西亚《光华日报》2015 年 6 月 17 日第 C7 版。
- [47] 杨可:《马来西亚潮剧演员吴慧玲成为姚璇秋首位异国徒弟》,《汕头日报》2014 年 7 月 2 日第 8 版。

The Hundred Years Inheritance of the Teochew Opera Troupe in Penang, Malaysia: From Lao Sai Yong Hong to Kim Giak Low Choon Teochew Opera Troupe

Teoh Chu Hin Chin Chong Foh

Abstract: After the establishment of Penang, Malaysia, the local Teochew community grew, and Teochew opera troupes were introduced there in the early 20th century. A Penang-based Teochew opera family with a history successively spanning a century and five generations founded the Lau Sai Yong Fong Teochew Opera Troupe, Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe, and Kim Giak Low Choon Teochew Opera Troupe, showcasing the vitality of Teochew opera development in Penang and the cultural inheritance of the local Teochew community. Originally a foreign theatrical genre, Teochew opera troupes, during their years of development in Malaysia, had to consider factors such as performance venues, repertoire, operating costs, mobility, and the nature of their performances. They made various adjustments, innovations, and adaptations to adapt to the changing times and environments, imbued new elements into local Teochew opera, and continued to nourish the local Teochew community.

Keywords: Malaysian Teochew Community, Southeast Asia Chinese Opera, Teochew Opera Troupe, Teochew Puppet Troupe

华侨华人社团与会党组织中的关帝信仰——以新马地区为中心

李彦佚

摘要：除庙宇外，地缘性、血缘性华侨华人社团以及会党组织的活动地点，也是海外华人崇拜关帝的主要场所，是观察关帝信仰在海外发展情况的另一个窗口。通过对以新马地区为主的有关组织的调查研究，可以发现由于它们的创建时间普遍比关帝庙早，加之多以“馆庙一体”、不对外开放的形式运作，故关帝在其中往往是“成员们的共同信仰和纽带”，具有“移民神”“祖宗神”“会党神”等神格形象，在维系组织运作、增进成员团结、改善成员生存环境等方面均有一定的正面作用。与此同时，虽然神格形象存在差异，但这三类华人组织选择供奉关帝的出发点，实质上是表达对关帝所代表的“忠心义气”精神的崇拜。

关键词：关帝信仰 华侨华人社团 华人会党组织 新马地区

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)01-0045-09

作为“忠义精神”的象征与化身，关帝不仅在中国受到普遍尊崇，也是华侨华人迁居海外后祈求庇护、长期崇祀并作为团结象征的民间信仰之一。除专门以关帝为主神的庙宇外，海外还出现了很多供奉关帝的华人社团和会党组织，它们创建时间普遍比关帝庙早，通常将关帝安奉于其活动场所或附属庙宇内，以“馆庙一体”或“庙宇会馆复合体”的形式运作，加之通常不对外开放、只允许其成员参与相关祭祀活动，导致二者所祀之关帝更多以“成员的共同信仰和纽带”的形象出现，并具有凝聚成员团结、倡导忠义精神之作用。^[1]

一、地缘性社团的关帝崇拜

以同乡关系（既有单一地域，也有多地域者）为纽带组建的海外华侨华人社团（如同乡会等），就是地缘性社团。据笔者观察，目前海外现存的诸多地缘

性社团中，就有许多以关帝作为成员之共同信仰者，使关帝在海外具有了“移民神”的形象。

以马来西亚马六甲惠州会馆为例，它由李振发等客家华人于1805年创建，是“马来西亚第一间惠州会馆、第三间华族会馆”以及“叶亚来下南洋时的第一个落脚之地”。^[2]该会馆位于马六甲市豆腐街，其二楼目前仍供奉关帝，据说该关帝像的雕像时间“已超过150年”，一直被惠州会馆的成员们认可曾“庇护移民社会时代的先贤平安度过生活上的难关”。除此之外，我们还发现关帝神龛上方有一块写着“义气”二字的匾额以及关刀等物（图一）^[3]，并在每年关帝诞（农历五月十三）以及中元节举办选举正副炉主等祭祀活动，这些显然都是为了向会馆成员们强调关帝所代表的义气和团结精神。据学者研究，早年马六甲惠州会馆之所以会选择关帝作为成员们的共同信仰，既与当时惠州人在马六甲是“少数民族群，大的寺庙不一定有他们所崇拜的神或菩萨”有关，

作者简介：李彦佚，广州大学人文学院历史系、广州十三行与海上丝路重点实验室博士后。

基金项目：本文为2018年度国家社科基金重大项目“中国民间信仰海外传播图谱与功能研究”（项目编号：18ZDA228）的阶段性成果。



图一 马六甲惠州会馆

也与关帝象征“忠义”以及是“大部分客家人的集体信仰，维系乡缘与会员感情及团结的纽带、象征”有关。^[4]经过数百年的持续祭祀，关帝不但是增强马六甲惠州人凝聚力的“号召者”，也是这一群体的“帮群象征”之一。

除马六甲惠州会馆外，同处马六甲的雷州会馆、嘉应会馆、增龙会馆、应和会馆，以及马来西亚雪隆广肇会馆、雪隆惠州会馆^[5]、雪隆茶阳会馆、雪隆嘉应会馆、柔佛新山广肇会馆、檳城台山宁阳会馆、檳城中山会馆忠义堂、檳城顺德会馆、檳榔屿嘉应会馆^[6]、檳榔屿广东暨汀州会馆（列圣宫）^[7]等地缘性社团均供奉关帝或其神位。新加坡则有冈州会馆、丰顺会馆、惠州会馆^[8]、番禺会馆、东山励志社、应和会馆（由客家人开创于1822年）以及金门人开创之一系列会馆（如古宁同乡会、金岐山同乡会、金敦煌、金水同乡会附属之金水寺等。金长发联谊社虽以妈祖为主神，但兼祀有关帝）等同样供奉关帝的地缘性社团组织，它们大多有一百年以上的历史。^[9]

其他国家同样有祭祀关帝的地缘性会馆，如据南海籍越南华侨潘绍远《粤东会馆碑记》记载，由“广东众商筹建”、1803年落成的越南河内粤籍华人地缘性会馆——河口坊粤东会馆同样供奉关帝，“上酬神灵，下敦乡谊”，而胡志明市的11个华人会馆中，有7个奉祀关帝，会安、顺化均有奉祀关帝的广肇会馆。^[10]又如，日本横滨中华街关帝庙、神户关帝庙、神户中华会馆、函馆关帝庙等均是地缘

性华人社团，前两者是当地中华会馆的附属机构，而后两者则是“馆庙一体”，其中函馆关帝庙还是日本现存唯一纯中国庙宇式样的中华会馆。澳大利亚的悉尼、墨尔本目前仍分别保留一座由当地四邑同乡会、四邑会馆管辖的关帝庙，二者均超过百年历史，至今仍香火鼎盛。印尼华人、甲必丹戴亮辉（漳州南靖县人）于1824年创建的雅加达南靖庙，也是地缘性社团“南靖公会”的馆址，“为乡人提供安身之所”^[11]。而在非洲地区，由福建移民陆才新倡建，福建、客家、南顺三个族群一同参与兴建并于1842年落成的毛里求斯路易港拉沙鳞关帝庙，也曾是当地客家人地缘性社团仁和会馆的聚会和议事地点，后在王雁宾、朱棠、李梗光、王德禄等人倡议下，于1874年集资兴建了拉沙鳞关帝庙的分庙“关平庙”（取关平是关公之子含义），并以其作为仁和会馆的新馆址。而由南海、顺德人创立于1859年的毛里求斯南顺会馆，也从1902年开始奉祀关帝，至今该馆成员仍有“由逝者长子或嫡亲在葬礼后到关帝庙上香，以便日后祭拜”^[12]的习俗。

海外祭祀关帝的华侨华人地缘性社团不仅数目众多，且馆内关帝均具有“移民神”的形象，他不仅是成员们的共同信仰，还是有关同乡群体聚会议事、互相扶持、联系乡谊、增进感情的象征，其所代表的忠义精神也十分契合有关地缘性社团成立的宗旨和目的。另外，除新加坡东山励志社（漳州人）、新加坡金门人创建的一系列地缘性社团以及印尼的雅加达南靖庙外，这些地缘性社团基本上都由广府人或粤籍客家人开创（福建人则以创办庙宇居多），不能不说此种供奉方式乃是海外关帝信仰所具有的一个显著特点。

以马来西亚广府人的地缘性社团为例，目前该国现存祭祀关帝最为有名的相关社团是雪隆广肇会馆和檳城宁阳（台山）会馆，二者所辖的关帝庙也是海外少见的、面向公众开放的“庙宇会馆复合体”。雪隆广肇会馆关帝庙在赵煜、王春临等广肇两府华人的倡建下于1888年建成，虽然供奉关帝的地方当年也是广肇会馆的正面大堂（目前广肇会馆已搬到关帝庙对面），但因其向公众开放，且每年也会举办

春秋二祭和关帝诞（农历六月廿四）活动，导致后来“善男信女只知关帝庙而不知广肇会馆”。而开创于1833年的檳城台山宁阳会馆武帝庙，虽然只是该会馆（1827年倡建）的“辅祠”，且当年该会馆成员选择关帝作为其共同信仰的具体原因已无从考证，但因该武帝庙对公众开放，“不限定只有台山人才能上门膜拜”，加之早年台山人多从事打金行业，经济实力较为雄厚，在“以粤帮族群为主的义兴帮会组织里位居权力中枢，掌握了该帮会组织的核心领导权”，因此该庙不仅香火鼎盛，还享有“乔治市乃至檳城关帝信仰总坛的地位与核心位置”，“许多奉祀有关帝的民间神坛善信，每每也会到武帝庙进香”。^[13]又如，在新加坡广府人的地缘社团中，有182年历史、以关帝作为本馆成员共同信仰的冈州会馆，是其中最著名的社团。该会馆不仅自创立之时就供奉关帝，每年农历六月也会举行庆祝关帝诞活动，以祈“同乡之间能传承桃园结义那种重义气的精神，互相扶持，团结一致”^[14]。

至于“祭祀关帝之华侨华人地缘性社团以广府人会馆为多”的现象出现的原因，目前尚无明确定论，结合笔者实地走访等材料看，可能是与福建侨乡地区普遍造庙供神（以福建安溪的关帝信仰为例，诸如聚星楼、七寨庙、铜锣庙、登虎榜关帝庙等庙宇，就都建在当地村落之内，且在新马地区均有其分灵庙宇^[15]），广东侨乡地区多建祠祭祀祖先，以及早年华人会党组织多会祭祀关帝、以之为“会党神”的习惯有关。

二、血缘性社团的关帝崇拜

海外华侨华人以“姓氏”为单位组建的社团称为血缘性社团，其中有相当一部分在馆址供奉一尊与本姓氏有关的神明，作为成员共同的“祖宗神”。杜忠全指出，由于华人血缘性社团对于“源出先祖的神格化”构成了“会馆组织之信仰中心”，因此，无论参与此组织的成员的祖籍在哪里，都会基于大家的共同姓氏而尊奉中国历史上某一名人为其“祖先”并在馆址内为之设坛祭祀，如马来西亚檳城本头公

巷的石塘谢公司就以东晋名臣、“王孙大使爷”谢玄为该馆谢姓成员的共同祖先，并在馆址内设坛供奉。^[16]至于本文所讨论的关帝，在海外也有被血缘性社团视为“共同祖先”加以供奉、赋予“祖宗神”形象的情况，其代表主要有由刘关张赵四姓共同组成的“龙冈组织”以及其他一些相关宗亲社团。

（一）龙冈组织

龙冈组织在东南亚、美洲分别被称为“刘关张赵古城会”和“龙冈亲义公所”，其分支遍布多国，历史源头可追溯到位于广东开平的龙冈古庙。清康熙元年（1662），当地刘姓宗族面临土地纷争，因自身力量不足，遂根据《三国演义》中刘备、关羽、张飞、赵云“会古城主臣聚义”的故事，邀集关、张、赵三族协商共建龙冈古庙，庙内祭祀前述四将，四族定期举行春秋二祭和四贤宝诞祭，并以庙宇为四姓宗亲商议事务之所。^[17]

后来，从此地移民出洋的四姓华人，又将龙冈这一组织、精神、风气带到海外，如新马两国目前有吉坡、檳城、威省、浮罗、雪隆、霹靂等15个龙冈宗亲组织以及马来西亚龙冈亲义总会（1967年创建），其中新加坡、檳城的刘关张赵古城会均成立于1873年（后者更是“全马最古老的一座异姓宗祠”），霹靂刘关张赵古城会成立于1925年，雪隆刘关张赵古城会成立于1950年，拥有数十年乃至上百年历史。^[18]越南、泰国、印尼、菲律宾、日本、韩国、加拿大、美国、墨西哥、古巴、秘鲁、阿根廷、澳大利亚等国以及欧洲也有四姓华人开创的龙冈组织，如赴美的四姓华人1871年在旧金山布碌港建造了龙冈古庙，1910年起又陆续在旧金山、芝加哥、洛杉矶、纽约、西雅图、夏威夷、凤凰城等地创建作为四姓侨胞联络中心的龙冈公所或亲义公所。1928年全美龙冈第一次代表大会在洛杉矶举办后，之后四姓宗亲将前述两公所合并为美洲龙冈亲义总公所。^[19]

与开平龙冈古庙一样，海外龙冈组织也会在其馆址内供奉作为四姓成员“先祖”的刘备、关羽、张飞或赵云的神龛，并定期举办相关神诞或祖先祭祀活动。例如，坐落于檳城乔治市的刘关张赵古城会除了为已故的四姓成员在广汀义山修建总坟、举行春

秋冬三祭外，还会在农历正月二十七、六月二十四、八月初八、九月初九为刘关张赵举办“先祖诞辰祭祀”，四姓宗亲汇聚“四祖先”神坛前举行进香献祭和聚餐活动，延续其创始之初就已立下的传统。其中，因作为“关氏祖先”的关羽演变为“蔚为大流”的关帝信仰，加上关帝信仰所蕴含的“义”也是维系海外四姓结义关系的纽带，故该会对关羽诞辰最重视，每逢此日皆会举办隆重活动。不过，无论是寻常日子还是关帝诞辰，槟城刘关张赵古城会都“不会开放予外人膜拜”，只当作“族人聚会活动与向先祖烧香致意的场所”。^[20]

值得一提的是，现在海外龙冈组织不仅没有规定只允许来自开平、台山、恩平、鹤山地区的四姓人士参加，还与中国港台等地区的龙冈组织一道组建了跨地域、全球性的“世界龙冈亲义总会”，并定期举行区域性或世界性恳亲大会，以此来加强全球四姓宗亲之间的联系。同时，海外龙冈组织与作为祖庙的开平龙冈古庙之间的联系也非常密切，我们在走访开平龙冈古庙时，见到许多海外四姓宗亲或龙冈组织给该庙捐助的壁画、香炉等物，墙上则挂着不少海外宗亲参访龙冈古庙的照片，很多捐款碑上也刻着海外四姓宗亲及相关龙冈组织的名字，这些均是海外龙冈组织不忘根本、与祖庙保持密切联系的体现。

总的来说，龙冈组织这一基于“虚拟血缘关系”的多姓氏华人血缘性社团之所以能在全世界开枝散叶，与成员们所长期秉持的、与关帝信仰所倡导之“忠、义、仁、勇”核心价值高度一致的“龙冈精神”有关。所谓龙冈精神，就是“尽己之谓忠、行而宜之谓义、博爱之谓仁、见危受命之谓勇”，它们合起来正好就是“忠义仁勇”四个字，是散布于世界各地的龙冈组织四姓成员加强联系、保持团结的“精神纽带”与“法宝”。

（二）其他相关血缘性社团

海外很多由关姓华人开创的血缘性社团，同样有设立关帝祭坛、以关帝作为本社团成员共同“祖先”与团结象征的习惯，如马来西亚关氏公会、印尼关氏宗亲总会、泰国关氏宗亲会、越南关氏大宗祠、加拿

大安大略省关氏宗亲会、美国新英伦区关氏宗亲会、加拿大温哥华关陇西堂、美国旧金山的关氏公所和开平光裕堂、美国洛杉矶关光裕宗亲会等。其中，有的关氏宗亲会本身就是龙冈组织的一部分，如马来西亚关氏公会。在组建马来西亚龙冈亲义总会的过程中，筹委会主席刘文认为，在当时已成立刘张赵三姓宗亲组织的情况下，没有关氏宗亲组织会导致“龙冈总会的组织成员会不齐全”，便向关氏族人提出筹措此组织的建议，关氏便推举原籍莆田的关光明负责筹建此组织。1969年9月，关氏公会成立，关光明任会长，并于1976—1981年间出任龙冈亲义总会总务、1979年担任雪兰莪刘关张赵古城会第十五届主席，由此确立了关氏公会与马国龙冈组织之间的密切关系。另外，由马来西亚永定胡氏安定堂与鼎美胡氏敦睦堂合组的马来西亚胡姓华人血缘性社团“槟城帝君胡公司”，虽然成员并不姓关，但他们依然将关帝与“祖先念八郎公以及祖婆”供奉在一起，同时尊二者为“祖宗神”，以此来“联络族人感情，谋族人福利”，笔者推测这与关帝之妻姓胡有关。^[21]可见，无论是龙冈组织、关姓组织，还是槟城帝君胡公司这类并不姓关的血缘性社团，其祭祀关帝的习俗都有着明确的历史渊源，并都与“忠义”二字有密切关系，反映了创建者对关帝的尊崇以及以其凝聚成员、鼓励彼此互相帮助的目的。

三、华人会党的关帝崇拜

（一）华人会党组织

海外华人会党是一种“从事特殊的宗教、社会或政治活动的，经济互助色彩浓厚但后期演变为黑社会的，具有秘密宗旨和礼仪的、抗衡于政府的民间秘密团体”，原本是中国民间以“反清复明”为宗旨的秘密组织“天地会”（有观点认为其创建于铜陵关帝庙的所在地漳州东山岛），后因清政府打压导致成员外逃，之后随着中国移民海外活动增多，以及海外饷码、港主等制度的推行从中国走向海外，最终演变成今日之海外华人会党——“洪门组织”。^[22]

华人会党通常都被认为是从事非法勾当的“黑社会”，这种认识其实是不全面的。事实上，会党组织的最初创建，既是为了在海外延续天地会组织，也是为了实现团结互助、帮助同乡、反抗异族歧视压迫等，发挥“团结互持”的作用，因而带有鲜明的“兄弟会”性质，有的还曾在当地政府注册为合法社团。以新马地区为例，19世纪两国就曾出现过义兴、松柏馆、义福、福兴、广福义记、海山、建德（又称大伯公会）、一堂馆、粤东馆、存心、和顺、洪顺堂、福明、协发、龙山等华人会党，它们不但广布各地、成员众多，还有不少上层人士参与其中，如参与创办雪隆广肇会馆的叶观盛（吉隆坡最后一任华人甲必丹）、陆佑、赵煜等人，同时也是华人会党的成员。现在分布于东南亚、美加、澳大利亚、拉美、欧洲等地的“洪门致公堂”，也是有着百年历史的著名华人会党。^[23]

历史上，海外华人会党曾为当地社会发展以及维护华人利益做出贡献，如槟城义兴公司曾在1854年捐建医院（今槟城中央医院）并为当地大英义学提供奖学金，本迪戈的义兴公司则曾领导当地华人矿工反抗白人的种族压迫。不过，后来部分会党组织（主要是东南亚的会党组织，澳大利亚并没出现此种问题）或是因“华社内部结构、职业分工与财富分配存在不平衡，劳动过程中沾染恶习、流氓地痞混入、商人阶级出身的领导人将会党变成个人控制劳动力与攫取财富的工具”等原因发生分裂而趋于变质（如槟城义兴公司先后分裂出海山、建德两个会党），并为争夺诸如鸦片、妓院、华工输入、挖矿等暴利行业的利益而进行大规模械斗（如霹雳拿律战争、槟城十日暴动等），或是因当地原有产业（如本迪戈的淘金业）逐渐萎缩导致当地被华人放弃，最终被当地政府镇压取缔或转型为合法慈善组织，或作为历史遗迹的一部分而延续下来。^[24]

（二）华人会党供奉关帝的情况

尽管华人会党组织存在很多争议，但不可否认的是，它们确实在海外华人社会发展中留下了不可

磨灭的影响——其中推动和传播关帝信仰就是重要体现。

据笔者调查，早年大多数华人会党组织都崇拜关帝，以之为“会党神”。王琛发指出：“在会党势力退居幕后的年代，会馆奉祀关帝是延续过去的传统。”^[25]一些关帝庙的创建也被认为与会党有关，如部分泰国关帝庙就是如此。事实上，当年这类组织之所以会被冠以“秘密”二字，其中一个原因就与他们以“崇拜关帝等神明的组织”作为掩护，并设计了很多至今仍秘而不宣的宗教与入会仪式、手势帮规等，令不明白其中含义的当地政府感到忌惮有关。^[26]

至于关帝被尊崇为会党神之一的根本原因，与他所具有的鲜明的“忠义”形象契合会党组织生存发展的需要有关：一方面，他们的活动——无论是以武力反抗殖民地政府的歧视压迫，还是为了自身利益而与其他华人会党发生武力冲突，都决定了他们必须保持内部团结与高度纪律性，严防出现叛徒；另一方面，会党成员从富商、甲必丹这样的上层人士（主要充任首领等高层）到小摊小贩、矿工甚至无业游民（多担任普通成员），身份差异较大，这就可能产生恃强凌弱的问题，进而引起内讧。^[27]于是，各华人会党组织便将象征“忠义”的关帝列作“确保成员入会后遵守誓约的楷模”与“共同精神偶像”，并与之进行“秘密或公开形式”的结合，以此来提升成员的忠诚程度、彰显其结社的精神与宗旨。^[28]

以新马两国的“义兴公司”为例，因关帝代表了“忠义精神”，以及“义”字在很多方言中发音（最初义兴公司的成员并没有籍贯之分）与“二”（关帝一般也被称为“关二哥”）一样。据槟城宁阳会馆青年团团团长朱学豪介绍，曾被用作槟城义兴公司活动场所的名英祠，当年用作公开部分的前殿即为一关帝庙（图二）^[29]，供奉手拿《春秋》的关帝以及周仓、关平，当时义兴公司的成员们会定时以烧猪、鸡、烧鸭三牲祭拜之。另外，马六甲的惠州会馆、增龙会馆、应和会馆三个客家人会馆之所以至今仍在供奉关帝，也被认为与早年义兴公司尊崇关帝的做法有关。^[30]又如，位于槟城广福宫旁、1881年由海峡殖民地总



图二 檳城名英祠内的关帝祭坛

督弗雷德里克·韦尔德赠地兴建的平章会馆（现名槟州华人大会堂），因最初是在“英殖民统治者策动下成立”、接替广福宫发挥“调解华侨的私会党争与民间纠纷”作用的机构^[31]，为表达“各帮群共同服膺关公信仰蕴涵的价值教导”，郑嗣文、许武安、邱天德等创建者不仅在馆内供奉关帝，还于1894年以此关帝“夙昔灵应”为名请得清朝光绪皇帝御书匾额一方。^[32]

除新马两国外，其他国家的华人会党同样有尊崇关帝、以之为会党神的习惯，如印尼西婆罗洲曾有兰芳公司、三条沟公司等华人会党祭祀关帝。修建于1985年的菲律宾马尼拉加洛干黎刹大街“菲华通淮庙”的关帝神像，早年从通淮关岳庙“分香而来”并曾长期供奉于当地民居内，但因此庙的创建者以及半数以上的董事会成员均是“菲律宾洪门致公党党员”，使该庙在“继承早期庙宇与会党相互促成的传

统”的同时，实现了与“会党神”关帝的“公开结合”。前往澳大利亚本迪戈淘金的四邑华人，因“面对白人的压迫欺负”而于1856年组建“义兴公司”时，一道建立了供奉关帝的“致公堂（大金山庙）”，以之作为号召大家进行反抗的精神象征。美国波士顿洪门致公堂主席余丽嫫于2021年第三次连任主席时，曾特意在关帝神位前切金猪“敬告”此事，这反映了关帝信仰对此组织的影响之深以及成员们对关帝的虔诚。^[33]

（三）华人会党日常运作中的关帝元素

除了供奉关帝外，海外华人会党日常运作中使用的手势、暗语（此二者主要用于识别身份）、入会仪式与帮规等，均含有关帝元素或“必须尊崇关帝”的要求；在不同场合祭拜关帝时，也有相应的唱词和动作。据马来西亚洪门总会一位俞姓老前辈介绍，洪门祭拜关帝“本来就没有特别仪式和手势，是后来关帝成为洪门崇拜人物，才被用来辨识身份地位象征，由会员自创出来”。

以马来西亚会党组织为例，檳城义兴公司成员间用于打招呼兼表明身份、排除“假冒成员”的“三把半香”手势暗号中，无名指所代表的“第二把香”就是指“刘关张桃园三结义”的故事。马来西亚洪门总会目前仍在使用的“不可外传的、焚香祭拜关帝的全套手势和暗号”中，就包括唱词以及“代表‘天地人’含义的祭拜手势、双脚走八卦、举香悬空写‘忠心义气’四个字”等动作。马来西亚“新山关公文化之旅考察与交流团”的许进国称，当地华人会党祭拜关公的方式是“点香时双手的食指和中指在下、拇指在上，供香时要先在空中打个‘忠’字再插香”，并有“以八卦阵方式走三步，再举左脚分别向左、右和后点三下，再跪下叩拜”的动作。此外，笔者在马来西亚进行实地走访时，曾看到一段在社交媒体上公开的洪门中人拜祭关帝的视频，当中除了有专门的手势、步法外，还有一段闽南话唱词，其内容主要是歌颂关帝、关平、周仓的忠心义气，并表达自己的崇敬之意。经当地人翻译并获得“可以公开部分内容”

的许可后，笔者摘录如下：

忠义堂前拜关公，朝拜关平拜周仓。
桃园结义三英将，尽忠扶汉第一功。
一拜关帝圣帝君，二拜关平神为尊。
三拜周仓忠义勇，合拜洪家忠义堂。

另据王琛发研究，不仅印尼、新加坡和马来西亚“洪门二房系统”在“后期流行的会香诗句”中有“今晚新香会旧香，桃园结义刘关张”一句，而且会党成员在点燃他人奉上的生烟时，也会念诵“五人盖火不见洪，请起五祖见关公”等含有关帝元素的暗语，“以此来向对方表明身份”。荷属东印度公司中文翻译施列格（Gustave Schlegel）在以“特斯曼提供给巴达维亚学术院的两部会簿”以及“荷兰殖民当局查获的华人天地会内部资料”为基础完成的研究成果中，也提到当地华人会党规定每个成员须在关帝诞“献七十二钱”，否则会收到相应惩罚。^[34] 这些现象不仅表明“会党神”关帝是有关会党组织的标志与内部共同信仰，而且也表明关帝信仰深度融入这些组织的日常运作中。

结 语

无论是在新马地区还是在海外其他国家，我们都能找到许多祭祀关帝的地缘性、血缘性华侨华人社团以及华人会党组织：地缘性社团以“馆庙一体”或设立附属的庙宇供奉关帝，他们多为广府人、粤籍客家人，关帝在其中具有号召团结、增强成员凝聚力的作用，以“移民神”的形象出现；血缘性社团则均以“馆庙一体”的形式祭祀“祖宗神”关帝，虽然并不是所有此类社团都纯粹由关姓华侨华人组成，但关帝在其中的作用与地缘性社团相同；“会党神”关帝作为会党成员的共同信仰，以其所代表之“忠义”精神维系着内部团结，并深度融入会党运作的方方面面。

总的来说，虽然神格形象存在差异，但上述三类华人组织选择供奉关帝，要求成员们以之为共同信仰的出发点，或者说希望其成员学习、延续的精神内核，实质上都是一样的，那就是关帝信仰所代表的“忠心义气”精神。

（责任编辑：兰 维）

注释：

- [1] 王见川、〔马〕苏庆华、〔马〕刘文星：《近代的关帝信仰与经典：兼谈其在新、马的发展》，博扬文化事业有限公司2010年，第180页。
- [2] 《马六甲惠州会馆212周年纪念特刊》，马来西亚马六甲惠州会馆2017年。另有部分资料来源自笔者的实地调查。
- [3] 笔者2023年5月16日拍摄于马六甲惠州会馆。
- [4] 王见川、〔马〕苏庆华、〔马〕刘文星：《近代的关帝信仰与经典：兼谈其在新、马的发展》，第129页。郭平兴：《20世纪前马六甲惠州会馆研究》，《惠州学院学报（社会科学版）》2018年第5期。《马六甲惠州会馆212周年纪念特刊》，马来西亚马六甲惠州会馆2017年。部分资料来源自作者2023年5月16日在马六甲惠州会馆的实地走访。
- [5] 雪隆惠州会馆于1864年由叶亚来创建，原名“惠州公司”，是当时惠州南来乡亲的“初到落脚处”，于1889年开始供奉关帝。
- [6] 槟榔屿嘉应会馆于1881年建立，建立之时就在“旧会馆馆舍……下堂……楼下供关帝神像”，并曾采用“由关帝判定谁能负责祭祀和管理会务”的“头家炉主制度”；后因此制度“流弊日生”，从1921年起改以董事部代替。
- [7] 槟榔屿广东暨汀州会馆于1798年创建，最初是一个没有会所的管理公塚组织。1919年8月，拥有四间店铺、“向办有孟兰会并建醮有列圣官神位一座”的广东广货行，将其业权全部赠给该组织作为会所，列圣宫也随之并入——所谓“列圣”者，指的就是关帝。
- [8] 1930年，新加坡惠州会馆会长把关帝像迁往新加坡福建街45号会所奉祀，“直至如今仍香火不断”。
- [9] 王见川、〔马〕苏庆华、〔马〕刘文星：《近代的关帝信仰与经典：兼谈其在新、马的发展》，第133页。杨松年、谢正一主编：《世界的关帝圣君：第七届世界华人文化学术研讨会论文集》，台北唐山出版社2017年，第19页。王琛发：《先贤、神圣香火、开拓主权：华南原乡与南洋信仰版图的互相呼唤——以马来亚客家先民为主例》，《客家研究辑刊》2012年第1期。高静宜、陈中和：《马来西亚吉隆坡惠州会馆与广肇会馆关帝诞初探》，《八桂侨刊》2019年第4期。蓝昌武等：《槟城嘉应会馆成立一百八十六周年暨主办马来西亚嘉联会第三十六届代表大会纪念特刊》，1987年。《槟榔屿广东暨汀州会馆二百周年纪念特刊》，1998年。钟天详等：《新加坡惠州会馆200周年纪念特刊》，新加坡惠州会馆2022年，第51、194-195页。部分资料来源自笔者在雪隆广肇会馆、槟城台山宁阳会馆、柔佛新山广肇会馆的实地走访，以及《南洋商报》《联合早报》的相关报道。
- [10] 谭志词：《关公崇拜在越南》，《宗教学研究》2006年第1期。严艳：《17—19世纪粤籍华侨华人民间信仰在越南的传播与流变》，《越南研究》2020年第1期。叶少飞：《诚荐馨香：越南阮朝河内的关帝信仰》，《南方华裔研究杂志》2021年第9卷。Sophie Couchman, Melbourne's See Yup Kuan Ti Temple: A Historical Overview, *Chinese Southern Diaspora Studies*, Vol.9, 2019, pp.50-81。

- [11] [日]渡边义浩著,李晓倩译:《关羽:神化的〈三国志〉英雄》,北京联合出版公司2017年,第200页。郑一省:《印度尼西亚华人民间信仰研究》,中国社会科学出版社2021年,第167页。童家洲:《试论关帝信仰传播日本及其演变》,《海交史研究》1993年第1期。葛继勇、施梦嘉:《关帝信仰的形成、东传日本及其影响》,《浙江大学学报(人文社会科学版)》2004年第5期。吴伟明:《近世日本关帝信仰初探》,《道教研究学报:宗教、历史与社会》2017年第9期。“尚书省三国志部”博客:<https://kyoudan.hatenablog.jp/>,2023年8月18日。
- [12] 李安山:《论清末非洲华侨的社区生活》,《华侨华人历史研究》1999年第3期。李安山:《试析二战以后非洲华人宗教意识的变迁与融合》,《华侨华人历史研究》2017年第3期。李安山:《非洲华人社团的传承与演变(1950—2016)》,《世界民族》2017年第5期。夏远鸣:《从侨居团体到国民团体——毛里求斯华人社团的变迁》,[日]河合洋尚、张维安编:《客家族群与全球现象》,“国立”民族学博物馆调查报告,2020年,第83—102页。
- [13] 王见川、[马]苏庆华、[马]刘文星:《近代的关帝信仰与经典:兼谈其在新、马的发展》,第184—185页。高静宜:《吉隆坡广府与客家民俗文化的传承与发展——以广肇会馆与惠州会馆为视角》,马来西亚拉曼大学2019年博士学位论文。
- [14] 王见川、[马]苏庆华、[马]刘文星:《近代的关帝信仰与经典:兼谈其在新、马的发展》,第175—176页。曾玲:《阴阳之间——新加坡华人祖先崇拜的田野调查》,《世界宗教研究》2003年第2期。陈伟华、黄丽贤等:《庇能台山宁阳会馆建馆一百八十三周年纪念特刊》,庇能宁阳会馆2014年,第101—106页。部分资料来源于笔者与槟城台山宁阳会馆青年团团团长朱学豪、委员余本之的访谈记录。
- [15] 资料来源于2022年8月16—20日笔者在福建安溪的实地走访。
- [16] 王见川、[马]苏庆华、[马]刘文星:《近代的关帝信仰与经典:兼谈其在新、马的发展》,第180页。
- [17] 笔者2021年3月25日在开平龙冈古庙实地考察所得。
- [18] 王见川、[马]苏庆华、[马]刘文星:《近代的关帝信仰与经典:兼谈其在新、马的发展》,第179—180页。关英才等:《新加坡刘关张赵古城会一百三十周年纪念特刊》,新加坡刘关张赵古城会馆特刊委员会2003年。部分资料来源于2021年3月25日笔者在开平龙冈古庙实地考察时获赠的《龙冈古庙(简介)》小册子。
- [19] 《印度尼西亚龙冈亲义总会成立 首届理监事就职(图)》,中国侨务网:<http://www.chinaqw.com/hqhr/2014/10-09/20714.shtml>,2014年10月9日。部分资料来源于2021年3月25日笔者在开平龙冈古庙实地考察时获赠的《龙冈古庙(简介)》小册子。
- [20] 王见川、[马]苏庆华、[马]刘文星:《近代的关帝信仰与经典:兼谈其在新、马的发展》,第180—183页。
- [21] 《槟城华人大大会堂庆祝成立一百周年 新厦落成开幕纪念特刊》,1983年,第284页。
- [22] 潮龙起:《空间迁移与地位变迁——十九世纪闽粤天地会与马来半岛华人会党的比较》,《清史研究》2006年第3期。
- [23] 林远辉、张应龙:《新加坡马来西亚华侨史》,广东高等教育出版社2016年,第230—231、249页。吴豪德:《洪门的演变与当今海外洪门组织》,《侨园》1998年第1期。徐进功:《论十九世纪东南亚华人秘密会党》,《华侨华人历史研究》2001年第3期。邱格屏:《新马华人秘密会党社会构成之探讨》,《历史档案》2003年第4期。潮龙起:《空间迁移与地位变迁——十九世纪闽粤天地会与马来半岛华人会党的比较》,《清史研究》2006年第3期。李益杰:《19世纪广东潮汕海外华侨秘密会党初探》,《东南亚》2007年第1期。宋海群:《19世纪新加坡华人秘密会党兴盛之原因探析——以社会心理学为考察视角》,《文山学院学报》2016年第5期。《槟城华人大大会堂庆祝成立一百周年 新厦落成开幕纪念特刊》,1983年,第135页。
- [24] 蔡少卿:《论澳洲的华人秘密社会》,《江海学刊》2001年第1期。胡小伟:《关公崇拜溯源》,北岳文艺出版社2009年,第567页。宋海群:《19世纪新加坡华人秘密会党研究》,赣南师范大学2017年硕士学位论文。徐进功:《论十九世纪东南亚华人秘密会党》,《华侨华人历史研究》2001年第3期。张健:《论十九世纪新马华人私会党兴盛的原因》,《八桂侨刊》2006年第3期。部分资料来源于笔者在马来西亚槟城名英祠、马六甲峇山宫、新山义兴馆等地的实地调研。
- [25] 王琛发:《先贤、神圣香火、开拓主权:华南原乡与南洋信仰版图的互相呼唤——以马来亚客家先民为主例》,《客家研究辑刊》2012年第1期。
- [26] 笔者团队与马来西亚各姓氏宗联委秘书、传承者主席、田野调查工作者郭素岑的访谈记录。
- [27] 林远辉、张应龙:《新加坡马来西亚华侨史》,第253—255页。宋海群:《19世纪新加坡华人会党研究》,赣南师范大学2017年硕士学位论文。邱格屏:《新马华人秘密会党社会构成之探讨》,《历史档案》2003年第4期。
- [28] 濮文起:《关羽:从人到神》,商务印书馆2020年,第395—402页。王琛发:《桃园结义:南洋天地会对关帝信仰的继承、传播与影响》,2011年“关帝信仰与现代社会国际学术暨皈依科仪研讨会”,中国台湾。
- [29] 笔者2023年5月13日拍摄于槟城名英祠。
- [30] 笔者团队2023年5月17日与马六甲峇山宫苦力前辈的访谈记录整理所得。
- [31] 1800年始建的槟城广福宫曾十分积极参与调解各华人会党间的矛盾,举行过“由观音菩萨见证的息争仪式”,但还是无法阻止1867年槟城十日大暴动以及1873—1874年第三次拿律战争的爆发,成为平章会馆兴建的滥觞。资料来源于2023年5月14日笔者在槟城广福宫的实地走访。
- [32] 王琛发:《桃园结义:南洋天地会对关帝信仰的继承、传播与影响》,2011年“关帝信仰与现代社会国际学术暨皈依科仪研讨会”,中国台湾。吴龙云:《平章会馆与中华总商会及槟城华人社会:廿世纪初期的帮群、领袖及其互动》,新加坡国立大学2006年博士学位论文。《槟城华人大大会堂庆祝成立一百周年 新厦落成开幕纪念特刊》,槟城华人大大会堂1983年,第135—136页。槟城华人大大会堂官网:<https://www.pcth.org.my/index.php/>,2015年8月31日。
- [33] 李欣祥:《消逝的海外华邦:西婆罗洲华人政权的兴亡》,北京大学出版社2022年,第47、164—165页。陈衍德:《试论菲律宾华人的宗教组织》,《海交史研究》1996年第1期。蔡少卿:《论澳洲的华人秘密社会》,《江海学刊》2001年第1期。王琛发:《桃园结义:南洋天地会对关帝信仰的继承、传播与影响》,2011年“关帝信仰与现代社会国际学术暨皈依科仪研讨会”,中国台湾。
- [34] [荷]施列格(Gustave Shclegel):《天地会研究》,河北人民出版社1990年,第297页。王琛发:《桃园结义:南洋天地会对关帝信仰的继承、传播与影响》,2011年“关帝信仰与现代社会国际学术暨皈依科仪研讨会”,中国台湾。

The Worship of Guandi among Overseas Chinese Organizations and Societies: Focusing on the Singapore-Malaysia Region

Li Yani

Abstract: In addition to temples and shrines, the places where geographically and kinship-based overseas Chinese organizations and societies hold activities also serve as significant locales for worshipping Guandi among overseas Chinese. These locations provide another window for observing the development of Guandi's worship abroad. Through an investigation focused on the Singapore-Malaysia region, we find that these organizations and societies were established before the temples of Guandi. Moreover, because they have often operated in the form of "association-temple integration" and with limited access, Guandi is generally regarded as a "common belief and bond" among their members. He is imbued with roles such as the "god for immigrants", "ancestral god" and "god for societies", which play a positive role in maintaining organizational operations, enhancing member solidarity, and improving members' living environments. At the same time, despite variations in his godhead, the underlying motivation for these three types of Chinese organizations to worship Guandi is essentially the same: the spirit of "loyalty and righteousness" associated with Guandi.

Keywords: Guandi Belief, Chinese Organizations, Chinese Societies, Singapore-Malaysia Region

澳大利亚悉尼华人民间信仰

〔马来西亚〕蓝佩钹

摘要：19世纪中叶华南移民以劳工身份前往澳大利亚，陌生与艰辛的异乡环境促使他们通过结社团结同乡和互相帮助。同乡会与庙宇因此诞生，并以解决移民的生老病死作为使命。悉尼的四邑关圣帝庙、要明洪圣宫、天后宫与护国观音庙的历史跨越一个世纪，分别见证华人移民群体在不同时代的日常生活和信仰实践。它们皆由同乡会创建，既是移民社交联谊和实践信仰的场所，也发挥着弘扬中华文化的作用。另外，这些庙宇在维系移民群体与其祖籍地联系的同时，也具有推动移民群体与当地社区融合的功能。

关键词：澳大利亚 华人移民 民间信仰 同乡会 华人庙宇

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)01-0054-08

澳大利亚是不同族群组成的国家，其多元性体现在国家对宗教和文化的包容上。19世纪中叶华南移民前往澳大利亚淘金，在陌生和艰辛的环境下以结社的方式团结同乡及相互帮助。乡团组织成为移民排解纠纷、解决生老病死等问题的场所，同时有传承原乡文化和信仰的功能。因此，华人移民所在之处必然有乡团会馆和庙宇，而两者分别承担和解决生与死的问题。

社团是人际关系结合的实体并运行于一定的社会关系网络中，而在海外华人组团结社的过程中血缘、地缘作为联系纽带具备重要作用。^[1]19世纪中叶后来澳华人劳工日渐增加，由于经常与欧洲移民劳工发生冲突并且遭受歧视和排挤，华人移民通过成立各种福利团体为同乡提供不同类型的服务。除了照顾生活及提供经济、法律等援助外，乡团的另一主要功能便是为会员安排丧葬后事。^[2]悉尼多数华人社团组织具备三个功能：帮助患病和年老的同乡返回中国、把同乡逝者的遗骸送返祖国安葬，以及参与

慈善工作，如为医院募款和赈灾。除了同乡会外，华人移民也建造神庙以把原乡的宗教信仰移植到澳大利亚。神庙的规模不一，可以是路边的小神龛或作为祖先象征的家庭神龛，也可能是宏大庄严的寺院，有的神庙已成为澳大利亚华人移民奉祀的中心。^[3]象征宗教神圣空间的庙宇的建立意味着华人社会的形成，也体现华人从“落地归根”的故国情怀转向“落地生根”的本土认同。^[4]

华人社团与华人的教育、文化、社会发展存在密切关系。华人社团传达的认祖归宗和儒家思想等观念，以及对海外华人社会秩序的确立皆体现出中华文化的影响。^[5]华人社团在政治、经济、文化、教育等领域的积极活动既可提升群体的地位和影响，同时也能维护华人社会的利益和自身权利。社团的功能体现在政治参与、维护华文教育与华人文化，因为重视教育是海外华人社会的共同特点，而文化的发展和传承则仰赖华人社团的力量和坚持。^[6]除了推广文化与教育外，华人社团也作为政府与社团、社区

作者简介：蓝佩钹，北京大学社会学系2019级博士研究生。

基金项目：本文为2018年度国家社科基金重大项目《中国民间信仰海外传播图谱与功能研究》（项目编号：18ZDA228）的阶段性成果。

交流的桥梁，并通过举办跨族群的活动促进族群和社会和谐。^[7]因此，华人社团对华人社会和群体而言较为关键，在照顾自身群体的生活问题和权利之外也肩负群体与社会层面的沟通和文化融合。

根据澳大利亚全国人口普查的数据显示，1891年澳大利亚共有3.6万人的出生地为中国，其中新南威尔士州有1.3万人。由于1901年“白澳政策”限制移民入境，因此1901年全澳的华人移民仅有2万人，其中7609人居住在新南威尔士州。^[8]这段时间的华人移民多来自广东省，墨尔本以四邑和三邑移民为主，悉尼则是增城、东莞、中山县居多。^[9]1973年废除“白澳政策”后澳大利亚再次迎来移民潮。20世纪80年代后该国的华人移民逐渐趋向多元化，来源主要是中国和东南亚国家等。随着众多中国华人移民出国，澳大利亚的华人人口也稳步上升。^[10]此外，1975年越南战争爆发后印支华人特别是越南裔也以难民身份在澳大利亚定居。

在各种因素推动下，华裔人数从1986年仅占澳大利亚全国总人口的1.3%，跃升至2021年的5.5%。在来源方面，1986年澳大利亚华人出生地排名前三的是澳大利亚（25%）、马来西亚和文莱（15%）、越南和中国大陆（14%）。2006年中国大陆首度超过其他国家成为澳大利亚华人第一大出生地，2021年仍以39%的比例稳居华人出生地榜首。^[11]澳大利亚华人人口的结构自20世纪80年代后期开始发生变化，随着不同国家和文化背景的华人移民澳大利亚，华人社团和庙宇的地缘性开始从19世纪末的中国广东省县逐步涵盖其他省和东南亚国家。今天在新南威尔士州已有各省的地缘性组织，以及涵盖文化、经济、宗教的华人社团。

如前所述，华人移民自19世纪中期开始前往澳大利亚，迄今已逾百年。新南威尔士州的悉尼，在其繁华都市之中有华人先贤传承中华传统文化和信仰的庙宇。本文以悉尼的四邑关圣帝庙、要明洪圣宫、天后宫以及护国观音庙回顾澳大利亚华人民间信仰的百年历程。以上庙宇的创建年份横跨一个世纪并由不同地缘的乡团组织创办和管理，共同见证悉尼百年的发展以及华人移民在不同时代的文化活动和生

活足迹。本文结合实地考察和文献资料探讨乡团组织和庙宇的创建与发展、文化与信仰传承，并进一步讨论其与当地社区的互动关系。

一、悉尼四邑关圣帝庙

广东华人移民来澳初期多聚集在悉尼和墨尔本，并在两地设立四邑同乡会和四邑关圣帝庙。悉尼四邑关圣帝庙位于悉尼内城区的格利伯（Glebe），1898年由雪梨（悉尼）四邑同乡会创立。同年成立的悉尼四邑同乡会原名四邑会馆，是悉尼最早成立的乡团组织之一。四邑同乡会由台山、开平、恩平、新会四县的华人移民组成，旨在为同乡提供帮助和谋求福利。会馆成立之初四邑先贤在格利伯区筹建关圣帝庙，随着香火日盛、朝谒信徒渐多，同乡会在1904年把原先简单的庙堂扩建成三殿的规模并使用至今。^[12]

关圣帝庙占地面积约两亩，入口处的中式牌坊正面和背面分别写着四邑关圣帝庙和四邑会馆，体现两者的紧密联系。庙宇主体建筑分为三部分。主殿协天宝宫以关圣帝君为主祀神，另供奉观音菩萨、太岁、护庙诸神。左偏殿财帛星宫的主神为财帛星君，角落则奉祀定福灶君。2008年春节前庙宇发生火灾波及财帛星宫，因此殿内匾额“仁恩利普”是2009年台山善信为纪念财帛星宫重修而捐赠的。高挂“四邑会馆”匾额的右偏殿则为祖先殿，主要供奉四邑先贤和祖先。祖先殿神龛居中，牌位写着“皇清敬如在位”，下方四个牌位分别书写“皇清广东广州府新宁（开平、恩平、新会）县列位先友大伯公之神位”。殿内两侧墙上则安放先人灵位。新宁县在1914年改称台山县，但四邑先贤在此前便抵达悉尼因此仍沿用旧称。

象征忠义的关圣帝君与财帛星君一样深受人们的崇敬和爱戴。前往关圣帝庙参拜的人士除了四邑乡亲外，也不乏大陆新移民和东南亚善信。20世纪70年代末的东南亚移民尤其是越南善信为庙宇注入了新活力，至今庙内仍悬挂着越南善信敬赠的“神光普照”匾额。同时，关帝灵签签文以中、英和越南文字呈现，香油款功德芳名亦多见越南姓名，由此可见

该群体对庙宇的护持。平日有许多信众前往庙里祈福或祭祀祖先，庙宇也应善信需要赠送庇佑平安的关帝灵符或太岁护身符。当中有不少经商人士前往寻求神明帮助，其中一位女士便提到她刚从大陆移民悉尼并计划经营代购物流生意，听闻四邑关圣帝庙神明灵验便前来寻求神明指点。

拥有逾百年历史的关圣帝庙保存了不少清末民初的匾额、对联和木雕等文物。庙宇正门“关圣帝庙”与主殿“协天宝宫”的匾额立于光绪甲辰年（1904），另有三幅分别是光绪廿五年（1899）和光绪廿九年（1903）的对联，其中“神德泽重洋中国富商齐鹄立，恩光辉异域大家信士荅鸿庥”充分体现了华人移民的期待。此外，供奉关圣帝君与四邑先贤神位的金漆木雕神龛乃广东省（粤东）源昌街时泰所造。殿内文物的落款年份见证庙宇的经历：20世纪前后成立和扩建，1953年和2008年遭受火患而重修。此外四邑会馆委员会在1978年重修庙宇、1982年建造中式牌坊，并留下碑记和功德榜。

关圣帝庙的历史和文物本体使其在1985年获新南威尔士州颁布永久保护令，并在1999年被列为州政府文物保护单位。^[13] 庙宇成为悉尼市政府欢庆春节的场所，也证明其在华人社区的地位以及官方的认可。关圣帝庙虽是宗教场所但肩负传承中华文化的使命，包括为亲亲和华人群体提供传统节日庆典和联谊服务，如在除夕夜大批同乡会会员、香客和游客举家前往关帝庙，以期在正月初一上头炷香向神明祈福。庙方除准备舞狮和烟花表演之外，也向香客和游客发放红包以示神明庇佑和祝福。关圣帝庙的另一大盛会是农历六月廿四日的关圣帝君宝诞。2023年的关圣帝君宝诞也是庙宇成立125周年纪念日，庆典当日约有三四百人出席。庆典仪式以汉语、英语和粤语进行，展现庙宇的多元性和包容性。中午12时澳洲大雄拳会的舞狮表演为庆典掀开序幕，舞狮朝拜神明后，四邑同乡会领袖、功德主便在司仪带领下持香完成朝拜礼、三鞠躬、切金（烧）猪等仪式。司仪念诵祝祷词和《关圣帝君宝诰》后仪式圆满结束，善信可自由进香并领取供品福袋。

四邑关圣帝庙最初是为乡亲提供宗教活动的场所，在四邑先贤和众多华人移民的努力下，如今已跨越地缘边界，成为悉尼华人共有的信仰和文化之地。

二、要明洪圣宫

坐落在悉尼市区以南亚历山大区静安街的要明洪圣宫记录了广东省高要、高明两县移民的历史记忆和生活痕迹。庙宇最早的记录显示，要明洪福堂（现称要明同乡会）在1870年时已成立，会员分布在新南威尔士州郊区。由于旧会址空间不敷使用，因此要明洪福堂向同乡会员筹款并于1908年在亚历山大区买下大片土地兴建会馆、洪圣宫和两排双层房舍。房舍以廉价租赁给初抵埠的同乡，以及照顾因年老或其他原因无法回国的老年乡亲^[14]，房舍至今仍有关老会友居住。庙宇有碑记记录要明同乡会和庙宇的历史、建筑布局、会馆宗旨、神明介绍、捐款功德芳名等，完整呈现其在悉尼的百年沧桑。

根据20世纪七八十年代的《要明洪福堂慈善会组织创设神庙简略史》及1999年的《静安街的要明洪圣宫》碑文记载，早期高要、高明两县人士到悉尼后以采矿和垦殖种菜为生。同乡们经历苦难生活或旅居异乡数十年后举目无亲、孤苦终老，因此建立要明洪福堂发挥互助、救济和福利的作用。洪福堂的会友必须遵守公序良俗，不犯邪恶之行，以慈善为怀。同乡会并非牟利组织，其九项扶助会友的宗旨包括：赡养贫老无依者、为老病残疾者提供医疗帮助、为老弱欲返乡者提供川资、为州内逝世的老弱无依者提供葬费、帮助运送先人骸骨返乡安葬并进行斋醮追悼、帮助孤儿寡妇会友、办义学以造就人才、帮助慈善事业，以及让老者安度晚年。此外，洪圣宫的节日庆祝与祭祀活动、庙宇与房舍的维修皆由要明同乡会主理。

要明同乡会先贤也遵从古礼以神道设教，并认为神明可以间接代表法律纠正人心。庙内供奉的每位神明皆有其意义：感谢洪圣大王救助南海广利民族，崇敬关圣帝君的爱民与忠义仁勇，祈求财神庇佑



图一 要明洪圣宫（作者拍摄）

财源顺遂，崇奉佛祖和观音菩萨导民为善和慈悲救世。洪圣宫最初以木屋神龛作为临时供奉香火处，1904年同乡们倡议重建庙宇时，便集合要明同乡的建筑、木匠、装修、设计等人才，于1910年完成重建工程并沿用至今。庙宇建筑结合中国南方传统庙宇和澳洲联邦式风格，屋脊瓷塑产于广东佛山，庙内原有的供坛、旌旗、匾额、殿灯及木雕皆由同乡善信敬赠并由广东的艺术家和工匠于建庙期间制作（图一）。洪圣宫一直维持该建筑规模，仅在1981年增设一座中式牌坊。洪圣宫内保存的清末民初文物包括匾额、对联、香炉、焚化炉、金漆木雕等，还有10个匾额。

另有两幅落款年份为宣统元年（1911）的对联，其中一幅为黄江夏堂敬赠的“联要明二邑崇奉神灵庙宇创成共沐无疆之福，合江夏同宗聊申燕贺衣冠肃整虔将不腆之仪”。如前所述，洪圣宫内的神龛、器具、装饰皆由广东匠人制作，如铸于光绪三十二年（1906）的“协天宫”香炉、光绪三十三年（1907）黄江夏堂敬赠的“聚宝龙亭”焚化炉；宣统元年三邑恒善堂敬赠、粤东源昌街何三友造金漆木雕^[15]；民国六年（1917）粤东兴隆北恒林造的“洪圣宫”“协天宫”“至富宫”执事牌。此外，洪圣公和关圣帝君的木雕神龛由粤东联兴街许三友造于宣统元年，洪圣公神龛更刻上白土都^[16]的善信姓名。光绪年间广州、佛山、三水三地的许、何、赵氏是广式木雕的杰出

代表，所雕作品均以“三友”为记号^[17]，如今他们的作品已成为悉尼稀有的中国艺术珍品。庙宇两侧亦悬挂广东省肇城逢春园制造、呈现《三国演义》场景的迷你戏台和人偶。

洪圣宫与其他庙宇一样提供签文服务，善信可以选择点平安灯、许愿灯或在神明座前的红纸上写下姓名和愿望祈福。通过姓名和书写语言可以推断这些善信多是英语背景或不谙中文的澳洲华裔。庙祝透露，在此从事农业活动的高要、高明乡亲随着城区发展被迫迁移到郊区的利物浦等地，因此平日前往庙宇的善信较少，在周末、传统节日和神明诞时会出现较多的人潮。农历二月十三洪圣大王宝诞是除春节之外最热闹的庆典之一，同乡会成员和善信皆会前来参与祭祀活动。由于洪圣宫在1999年被列为新南威尔士州政府文物保护单位，因此不时有西方人士慕名前来参访。

要明洪圣宫是高要和高明乡亲聚集、联谊及实践宗教信仰的地方。其保存的文物不仅展现了中华文化和华人精湛的工艺，也是华人移民将思乡的情感和家乡的信仰移植到澳大利亚的体现。

三、悉尼天后宫

悉尼天后宫位于悉尼西南部社区坎利维尔市，毗邻印支华人居多的卡巴玛塔市（Cabramatta，以下简称“卡市”）。两个城区的地理位置紧邻且居民和商圈多以越南裔为主，因此统称为卡市或越南埠。1981年全国人口普查数据显示新南威尔士州人口中约2.2万人的出生地为越南、柬埔寨和老挝，其中1.7万人来自越南。若以族裔血统统计，2021年新南威尔士州共有12.4万越南裔，其中将近9.3%的人口居住在卡市周边。^[18]

20世纪70年代越南人民因战争移居澳大利亚后由政府安顿在卡市开启新生活。陌生的语言环境和社会文化给越南移民带来诸多不便，杨坤钟等人于1979年成立澳洲越南华侨联谊会帮助同乡移民，它是悉尼西区首个以东南亚移民或来澳难民为背景



图二 悉尼天后宫（作者拍摄）

的华人社团。随着越南、老挝和柬埔寨的移民不断增加，该会于1981年更名为“纽省越棉寮华人联谊会”，服务和互助对象从越南华人扩大至印支华人。后鉴于移居澳大利亚的华人倍增，该会于2021年再次更名为“澳洲华人联谊会”并广纳在澳华人。华人联友会在解决了会员的生活问题后便开始筹建天后宫以感谢妈祖庇佑及照顾移民的信仰需求，1995年落成天后宫成为卡市首座华人庙宇。

悉尼天后宫邻近坎利维尔市火车站，其建筑底层为店铺和华人联谊会会所，二层为庙宇。庙宇建筑分为两部分：妈祖正殿和香光宝殿。正殿以妈祖为主祀神，大尊妈祖神像之下另有五尊妈祖小神像，其中包括湄洲妈祖祖庙的分灵妈祖以及台湾大甲镇澜宫的黑面妈祖。配祀神明包括顺风耳、千里眼、关圣帝君、财神及土地公。主殿外设太岁和虎爷的神位，以及2008年增设的观世音菩萨圣像及《雪梨天后宫为观世音菩萨立像碑记》（图二）。面向主路和火车

站的观世音菩萨圣像俨然是越南埠的地标，也表明华人信仰在该社区的地位。后方的香光宝殿则供奉佛教西方三圣阿弥陀佛、观音菩萨、大势至菩萨，每年农历七月的盂兰超幽法会便在此处举行。

天后宫有两大宗教盛事，其一是农历三月廿三的妈祖诞辰。妈祖诞辰庆典当天首先是诵经祝福妈祖，接着由澳大利亚东方歌舞团向妈祖献艺贺寿、雪梨印支体育联合会醒狮团以五头瑞狮叩拜妈祖并进行舞狮表演。随后澳洲华人联谊会与天后宫委员会的领袖带领全体理事监事和善信向妈祖进香、献供祝寿及祈福。仪式结束后供品中的金（烧）猪通过派发福肉饭的方式分给善信享用，凡参加“阿婆会”的善信也获发鸿福礼品福肉。另一宗教盛会则是“南半球妈祖巡安庆典”。2018年9月悉尼天后宫联同澳洲莆田商会前往湄洲妈祖祖庙拜谒及恭请妈祖分灵，分灵妈祖于同年10月安座悉尼天后宫并在2019年6月举办的南半球首届妈祖巡安活动中走入当地社区。巡安活动因疫情阻隔直至2022年10月方重启“第二届妈祖巡安庆典”。

妈祖巡安日当天，天后宫以“妈祖起轿仪式”为活动序幕。起轿仪式包括诵经、宣读文疏礼请妈祖出席巡安活动，接着澳洲华人联谊会、妈祖文化交流联合会、天后宫委员会理事监事协同乡团、商会、企业、文化团体等代表向妈祖上香、行三献礼及三鞠躬礼。早上9时一众理事监事和贵宾以接力方式把湄洲妈祖和镇澜宫黑面妈祖的金身传递到妈祖神轿。在顺风耳、千里眼、三太子神像引领下，理事监事、贵宾、市长、醒狮团、文化表演者、仪仗队护送妈祖金身绕境巡安至卡市牌楼的自由广场，现场已设置香案和舞台等候。两尊妈祖金身安奉在广场中央供善信膜拜，广场另一端则有文艺歌舞演出以致敬妈祖及宣扬中华文化和艺术。妈祖金身在下午4时回銮安座天后宫后，巡安活动便圆满结束。妈祖信仰走入社区展现悉尼天后宫在本土的耕耘以及弘扬妈祖文化的努力。

在宗教之外，联谊会和庙宇也具备传承文化和服务社会的功能。春节是华人的重大节日，天后宫

在除夕夜开放让善信参拜，初一则备素食和吉祥礼物招待大众；元宵节当天善信可向“阿婆（妈祖）借富”，寓意向妈祖借红包以纳福增财。庙宇通过节日庆典向大众传递中华文化，也是海外华人探索年味和故乡情感的地方。此外，华人联谊会属下设立越棉寮华人总商会、华人福利文化康乐活动中心、卡市牌楼委员会、逸仙中文学校、澳大利亚妈祖文化交流联合会，涵括经济、文化、教育等领域。2021年联谊会也联合悉尼中国文化中心在天后宫成立“悉尼中国非物质文化遗产馆”。华人联谊会与天后宫以不同方式满足不同群体的需求，积极向本土社会弘扬中华文化并促进中澳文化交流。

四、悉尼护国观音庙

1998年落成的悉尼护国观音庙由澳洲钦廉同乡会创建，庙宇同样位于悉尼西南部坎利维尔市且毗邻悉尼天后宫。据《澳洲钦廉（钦县、合浦、灵山、防城）同乡会暨护国观音庙创建缘起》《澳洲广西钦廉同乡会暨属下护国观音庙第三期扩建缘起》等碑文记录，由于钦廉族裔散居各城市，因此成立同乡会以凝聚乡亲和联络乡情。钦廉同乡会于1992年成立，1995年购置现会址后开始筹建国观音庙。由于钦廉人士多敬奉观世音菩萨，移民澳大利亚后也延续该信仰并希望神灵庇佑国泰民安，故取名“护国观音庙”（图三）。2006年同乡会会所和感恩堂落成，并于2017年扩建多功能会所、素食餐厅、思亲堂及停车场。护国观音庙共有两个殿堂，分别供奉佛教和民间信仰的神明。佛教殿堂居中供奉观世音菩萨，左右两旁则是文殊菩萨和普贤菩萨；民间信仰殿堂供奉天后妈祖、财帛星君和关圣帝君，殿外设值年太岁、韦陀天将、土地神神像牌位。此外，庙宇有两座骨灰阁“感恩堂”“思亲堂”。

澳洲钦廉同乡会以团结乡谊、服务乡亲、关怀社会、造福人群等社区服务为宗旨，同时也支持政府的多元文化活动，努力使该社区融入澳大利亚主流社会。同乡会的活动包括歌唱舞蹈班、太极班、传统节



图三 护国观音庙（作者拍摄）

日联欢并且设立年度勤学奖励。护国观音庙则为乡亲和社会人士提供宗教服务和关怀，如供应免费素食，成立福善堂为长者提供善终服务，设立福善互助金为长者解决后事。同乡会和观音庙亦兴建感恩堂、思亲堂供子孙奉祀先人灵位，另外购置100块墓地为乡亲、观音会会员以及孤寡人士提供免费墓地。^[19]2021年两者合力筹建符合亚裔长者起居生活的养老院，如今政府对养老院的支助政策改变导致资金不足而改建为老人招待所。尽管该计划存在变数，但仍展现同乡会和庙宇在服务乡亲事务上的努力。

每逢春节，护国观音庙和悉尼天后宫便成为卡市最热闹的地点。观音庙的春节活动包括除夕夜的舞狮和烟花表演，初一当天则诵经礼佛及准备素斋供善信享用。庙宇还保留祈福和还福的传统，每年农历正月十六庙宇会建坛祈福，农历十二月十六则进行还福法事以感谢神明一年的庇佑。此外，庙宇在清明节和农历七月盂兰盆节皆礼请法师主持法会，供善信祭祀感恩堂和思亲堂的先人，以表慎终追远。除传统节日外，庙宇的宗教活动还包括神明诞辰、浴佛节等庆典。虽然是民间庙宇，但观音庙的宗教仪式、法事多以佛教仪式进行。不同于其他庙宇，护国观音庙更着重弘扬孝道文化。庙宇中有二十四孝图浮雕，2010年为纪念祖先、父母恩情建成“感恩亭”。观音庙的每一期工程皆是集合众力完成的，捐

助者姓名被记录在碑记和功德榜上。

护国观音庙对当地社区而言，不仅是宗教场所，也具备净化社区和搭建社区联系的功能。卡市在20世纪70至80年代因发展稍逊、治安欠佳而成为瘾君子聚集的地方。因此，观音庙与地方政府合作，接手过去瘾君子聚集的地段，将之发展为宗教场所并与社区建立良好关系。^[20]当澳洲钦廉同乡会履行照顾同乡的职责以及完成会馆和庙宇的建设后，便开始把受惠群体扩大至澳大利亚甚至国际社会。在澳大利亚经历严重的自然灾害时，同乡会和观音庙积极发起筹款救助灾民，以此回馈澳大利亚社会。此外，两者在2008年中国汶川大地震、2020年越南水灾、2023年土耳其和叙利亚地震等灾害中皆有捐助，身体力行落实“无缘大慈，同体大悲”的精神。

结 语

本文探讨澳大利亚悉尼的四邑关圣帝庙、要明洪圣宫、天后宫以及护国观音庙，揭示澳大利亚华人民间信仰的百年历程，其中包括华人移民的生活情况、同乡会和庙宇的功能、移民群体和组织与当地社区的联系。以上四家庙宇皆由同乡会创建，它们不仅是华人移民联谊、排忧解难、膜拜祈福的场所，也兼具传承中华文化，建立移民群体与社区的联系，维系在地居民与祖籍地情谊等功能。

同乡会和庙宇成立初期皆着重照顾该群体的移民并提供生活帮助，而后进一步扩大受惠群体。不同时期成立的会馆和庙宇皆有其时代特色和使命，并且随着时代变迁而改变。早期移民多只身来澳，因此20世纪初成立的四邑关圣帝庙与要明洪圣宫及其同乡会的一个重要功能便是处理会员后事，包括解决葬地和殡葬费用、安排遗骸返回故乡安葬等。随着移民经济条件的改善，尽管20世纪80年代后成立的社团和庙宇仍会协理会员的殡葬事宜但已相对减少。而在文化与信仰方面，庙宇各具特色并且已成为当

地社区的华人象征，无论是节庆活动、文化展演，还是建筑特色等皆在弘扬中华文化。庙宇供奉神明是信仰需求，神明所代表的道德观念和希望能让移民的身心在充满不确定性的生活中获得慰藉。

20世纪初成立的悉尼四邑关圣帝庙和要明洪圣宫呈现了过去与现在之间的联系。无论是建筑风格、文物、器具都属于一个时代的记忆，两者在1999年被新南威尔士州政府列为文物保护单位，意味着澳大利亚认可华人移民对当地的贡献。百年庙宇在政府帮助下得以永久保存，并成为官方推广多元文化的地标。虽然悉尼天后宫和护国观音庙的历史较短，但它们积极把握政府发展多元文化的契机，并透过慈善福利工作改善当地生活情况和社会环境，因此获得地方政府的高度认可和重视，尤其是悉尼天后宫近年举办妈祖巡安活动让妈祖信仰走入当地社会，融入文化，充分体现华人信仰的在地耕耘。与此同时，同乡会和庙宇也维系着移民与原籍地的情谊，移民们时刻关注着故乡的发展。悉尼四邑会馆、要明同乡会、澳洲钦廉同乡会皆通过澳洲“光明之行”为家乡贫困白内障患者提供免费复明手术；要明同乡会亦捐资逾千万元人民币支持高要市的学校、医院等公共与环境设施建设；印支华人创办的澳洲华人联谊会则通过天后信仰与湄洲妈祖祖庙建立联系。

族群公共场所为在地华人社区创造的文化价值和社会价值不可估量。社会价值可以通过成员对社会需求的满足、为家庭问题提供解决方案、创造与同社群成员交流和见面的机会、促进文化与语言的迁移和维护、发展新的归属感和依恋感、与原籍地保持联系、与社会环境建立联系等方式来感知。^[21]在社会功能和价值之外，庙宇更是悉尼华人移民的集体记忆。不同时代的移民对庙宇有不同的记忆。庙宇在早期移民的印象中是装载原乡文化和宗教信仰、记录他们的生命与家庭并作为缅怀先人的场所；而对华人新移民而言，庙宇则是他们在新国度寻找祖籍地文化印象、寻求神明庇佑的地方。

（责任编辑：兰 维）

注释:

- [1] 李明欢:《当代海外华人社团研究》,厦门大学出版社1995年,第128、331页。
- [2] 杨永安:《长夜星稀——澳大利亚华人史1860—1940》,商务印书馆(香港)有限公司2014年,第113-118页;Walter Lalich, *The Development of Chinese Communal Places in Sydney*, Khun Eng Kuah-Pearce, Evelyn Hu-Dehart (eds.), *Voluntary Organizations in the Chinese Diaspora*, Hong Kong University Press, 2006, p.173.
- [3] [澳]杨进发著,姚楠、陈立贵译:《新金山:澳大利亚华人,1901—1921年》,上海译文出版社1988年,第255-265页。
- [4] 陈美华:《马来西亚的汉语系佛教:历史的足迹、近现代的再传入与在地扎根》,李丰楙、林长宽、陈美华等:《马来西亚与印尼的宗教与认同:伊斯兰、佛教与华人信仰》,“中央研究院”人文社会科学研究中心亚太区域研究专题中心2009年,第57页。
- [5] 张禹东、陈景熙等:《华人社团与中华文化传播》,社会科学文献出版社2018年,第15页。
- [6] 石沧金:《马来西亚华人社团研究》,暨南大学出版社2013年,第241-283页。
- [7] 武文霞:《当代东南亚华人宗乡社团的转型与发展——新加坡宗乡会馆联合总会研究》,厦门大学2008年硕士学位论文,第45-54页。
- [8] 数据来自1891年和1901年澳大利亚人口普查报告: <https://www.abs.gov.au/census>, 2023年9月10日。
- [9] [澳]杨进发著,姚楠、陈立贵译:《新金山:澳大利亚华人,1901—1921年》,第256-257页。
- [10] 李泽莹、廖小健:《澳大利亚华人新移民之比较研究》,《东南亚研究》2016年第2期。
- [11] Jason Fang:《从历年人口普查结果看澳洲华人社区的演变》, <https://www.abc.net.au/chinese/2022-08-18/census-australian-chinese-community-evolution/101318050>, 2022年8月18日。
- [12] 《雪梨四邑同乡会历史悠久》,《澳洲新报》2020年4月17日第19版。
- [13] *Sze Yup Temple & Joss House*, State Heritage Inventory, <https://www.hms.heritage.nsw.gov.au/App/Item/ViewItem?itemId=5045668>, 2023-10-01.
- [14] 杨永安:《长夜星稀——澳大利亚华人史1860—1940》,第121页;Ann Stephen, *The Yiu Ming Temple in Retreat Street*, Ann Stephen (ed.), *The Lions of Retreat Street: A Chinese Temple in Inner-Sydney*, Powerhouse Publishing and Hale & Iremonger, 1997, p.10.
- [15] Suzanne Chee, Angus Tse, *Federation Feng Shui: Reading the Temple Objects*, Ann Stephen (ed.), *The Lions of Retreat Street: A Chinese Temple in Inner-Sydney*, Powerhouse Publishing and Hale & Iremonger, 1997, p.49.
- [16] 现称白土镇,隶属于广东省肇庆市高要区。
- [17] 王海娜:《试论佛山木雕及其保护》,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》(第14辑),文物出版社2011年,第141页。
- [18] 数据来自1981年和2021年澳大利亚人口普查报告, <https://www.abs.gov.au/census>, 2022年8月18日。
- [19] 《澳洲钦廉同乡会传承文化宗教》,《澳洲新报》2020年5月8日第20版。
- [20] Walter Lalich, *The Development of Chinese Communal Places in Sydney*, Khun Eng Kuah-Pearce, Evelyn Hu-Dehart (eds.), *Voluntary Organizations in the Chinese Diaspora*, Hong Kong University Press, 2006, p.181.
- [21] Walter Lalich, *Chinese Collective Memories in Sydney*, Kuah-Pearce Khun Eng, Andrew Davidson (eds.), *At Home in the Chinese Diaspora: Memories, Identities and Belongings*, Palgrave Macmillan, 2008, p.61.

Chinese Folk Beliefs among the Chinese Community in Sydney, Australia

Lam Chui Peng

Abstract: In the mid-19th century, Chinese immigrants from Guangdong province migrated to Australia as laborers. The unfamiliar and challenging living environments prompted them to form associations and temples to enhance bonding and provide mutual support. Hometown associations and temples were thus established to address the various life issues of immigrants. The history of Sze Yup Kwan Ti Temple, Yiu Ming Temple, Tien Hau Temple, and Kuan Yin Temple in Sydney spans over a century. They were founded by Chinese hometown associations and have witnessed the lives and beliefs of Chinese immigrants throughout different eras. These temples have served as places for social interaction, community bonding, and religious practices and have promoted Chinese culture. Additionally, these temples maintain connections between immigrant communities and their places of origin and contribute to integrating immigrant communities with the local society. This article explores the centennial trajectory of Chinese folk beliefs in Sydney by studying the establishment, evolution, and functionalities of these temples.

Keywords: Australia, Chinese Immigrants, Folk Beliefs, Chinese Hometown Association, Chinese Temple

认同性经济视角下的佛山木版年画生产性保护实践

卢真

摘要: 认同性经济是经济民俗学的重要理论,认为认同性是民俗生产和消费的重要前提。在认同性经济视角下,具有经济民俗和民俗经济双重属性的佛山木版年画在科技时代难以再靠技术红利盘活文化市场,因此其生产性保护更多依靠文化生态的恢复和重建。在实践中,佛山木版年画呈现出以语言、仪式行为和物象三位一体的民俗叙事路径建构消费者的文化认同,并且在民俗叙事中突出历史性与时代性,不仅强化了人们对佛山木版年画的认知,还迎合了当代消费者的文化需求。

关键词: 生产性保护 认同性经济 佛山木版年画 民俗叙事

中图分类号: K890 **文献标识码:** A **文章编号:** 1995-0187(2024)01-0062-08

生产性保护由王文章在《非物质文化遗产概论》中首次提出,被视为我国非物质文化遗产(以下简称“非遗”)保护的三大方式之一。^[1]2010年,文化部下发《文化部办公厅关于开展国家级非物质文化遗产生产性保护示范基地建设的通知》,其指出生产性保护示范基地建设的目的在于“加强非物质文化遗产的保护和传承,引导和探索非物质文化遗产生产性保护的方式方法,激发非物质文化遗产的内在活力,促进经济社会全面协调可持续发展”^[2]。2012年,文化部出台《文化部关于加强非物质文化遗产生产性保护的指导意见(2012)》,其中对非遗生产性保护做出界定:“非物质文化遗产生产性保护是指在具有生产性质的实践过程中,以保持非物质文化遗产的真实性、整体性和传承性为核心,以有效传承非物质文化遗产技艺为前提,借助生产、流通、销售等手段,将非物质文化遗产及其资源转化为文化产品的保护方式。目前,这一保护方式主要是在传统技

艺、传统美术和传统医药药物炮制类非物质文化遗产领域实施。”^[3]由此可知,生产性保护的实质是将非遗这一无形文化资源化,使其文化产品进入商品流通领域,以实现经济收益,达到“造血”式保护的目的。

然而,在具体的生产性保护实践中,要在保护非遗和传承技艺的前提下,完成非遗文化产品的生产和销售,最终获得经济收益,并不是让非遗“回归”市场生态这么简单。尽管非遗具有活态传承的特点,但在现代市场经济中,非遗的生产和消费仍存在“错位”问题^[4],机器大生产和手工劳作之间的“矛盾”时常困扰着生产性保护的实践者和研究者。生产性保护作为中国非遗保护工作的创举,如何获得理论自洽性和国际普适性,是需要理论和实践两个层面深入探究的问题。

认同性经济是经济民俗学的重要理论,是田兆元基于乌丙安“经济的民俗”、钟敬文“经济民俗文

作者简介: 卢真,中山大学中国非物质文化遗产研究中心、中国语言文学系 2021 级硕士研究生。

化学”、江帆“经济民俗”、何学威“经济民俗学”等相关论述以及康芒斯《制度经济学》中有关习俗与市场的论述和张雄的“民俗与市场”研究而提出的,用来解释民俗经济现象和本质以及民俗经济发展路径的重要理念。在前人对经济民俗研究的基础上,田兆元进一步强调了经济民俗学中的民俗经济概念。没有民俗就没有民俗经济。认同性是民俗生产和消费的前提和基础,认同产生于民众对于一种民俗物品持之以恆的喜爱,这是民俗经济的显著特征,因此“民俗经济从本质上讲是一种认同性经济”^[5]。那么,民俗消费对于民族文化遗产的意义、对于民族文化认同的意义,应该被挖掘和关注。^[6]同时,田兆元提出“叙事以认同”^[7],以民俗结构内在的语言、仪式行为和物象三重叙事为基础,建构消费者的文化认同与消费认同。田兆元认为非遗生产性保护工作可以在经济民俗学的框架下找到理论支撑。这一概念提出之后,得到了学界的响应,认同性经济的研究范畴在认同内容、认同主体、认同路径等方面得到了扩展。李柯通过探究上海西郊农民画的认同性积淀,揭示了其在当下消费市场中的具体内涵和表现。^[8]游红霞以上海的非遗生产性保护企业为例,提出要关注生产性保护主体的认同性。^[9]她还以上海古镇的民俗叙事为例,认为古镇文化品牌塑造要以民俗的多重叙事理论为抓手。^[10]张迪以上海的民族品牌为例,进一步提出认同性消费是由生产者和消费者两个主体共同促成的。^[11]姚莉则以语言叙事、行为叙事、物象叙事、媒体叙事四种叙事类型为主线,探讨侗族刺绣的“认同性经济”建构路径。^[12]方云以上海土布馆群为例,将“民俗叙事理论”应用在博物馆学领域。^[13]

根据《中华人民共和国非物质文化遗产法》的定义,非遗是指各族人民世代相传并视为其文化遗产组成部分的各种传统文化表现形式,以及与传统文化表现形式相关的实物和场所。可以说,非遗生产性保护中文化产品的生产、流通和销售是以我国各族人民对传统文化的认同为前提和基础的,这从本质上而言也是一种认同性经济。

以认同性经济的视角,我们可以超越一般经济需求的视角来看非遗的生产性保护实践。非遗产品的生产是为了消费,如果没有消费,生产性保护则变成生产性“保存”。而作为文化产品,首先要有文化认同,其生产才有市场。所以,非遗生产性保护的生产和消费环节都涉及民俗生态问题,生产者和消费者是这一民俗生态中的两大主体,他们对非遗的认同与否很大程度上决定了非遗生产性保护实践的成败。认同非遗的生产者,能够自觉判断非遗在当下的生产形态是否符合其传统和发展规律,从而在坚守传统与开拓创新之间找到平衡点,由此化解机器生产和手工制作之间所谓的“矛盾”——其实并不存在这样的“矛盾”,只要能够实现并延续社会对非遗的认同,机器或手工是两种可以并存甚至相辅相成的生产方式,反之,如果没有以对非遗的认同作为前提,无论是机器还是手工生产,其产品仅是一种普通商品,而非一种文化产品。认同非遗的消费者,则是出于对某种传统文化或生活方式的欣赏、喜爱做出消费选择,这种选择不同于一般性消费对实用价值的重视,而更多是出于对某种民俗和文化的认同。在一个良好的民俗生态中,非遗的生产性保护可以健康发展。

将佛山木版年画的生产性保护实践纳入认同性经济框架下思考,可以厘清佛山木版年画发展的内在机制,探究传承人和消费者在生产性保护中的主体作用,为非遗生产性保护中的理论困境和实践难题提供参考。

一、佛山木版年画的民俗经济属性及其认同性基础

佛山木版年画产生于宋元年间,过去当地民众在春节等一些重大节日时张贴门神,或将年画张贴于厅堂室壁之上,以驱邪纳福,并装饰居所,衬托节日气氛。在民俗需求的驱动下,“佛山门神行”应运而生,彼时印制店坊有20余家,从业人员达4000余人,其产品大致分为“门神画”“神像画”“岁时

风俗画”三大类,另有生活装饰用品画和民间祭祀、宗教信仰用品画,统称为“佛山木版年画”。^[14]据资料显示:1959年,佛山生产木版年画达42万张;20世纪60年代初,佛山木版年画仅门神画类年产量就达100多万对。^[15]清乾隆年间至抗日战争前夕是佛山木版年画最为兴盛的年代,佛山木版年画成为佛山及珠三角周边民众民俗生活中不可或缺的重要物品,一度成为佛山手工业经济体系中的重要支柱。佛山木版年画来源于社会文化生活,又服务于社会文化生活,具有经济民俗和民俗经济双重特性,在调节民俗生活和发展民族经济方面有着不容忽视的社会、文化与经济能量。

一方面,佛山木版年画属于经济民俗,即佛山木版年画是在社会文化活动中产生的民俗。首先,佛山木版年画的发展离不开印刷技术的成熟和民俗消费需求的增长,在民俗文化支撑的供需关系中,佛山木版年画行业发展壮大,出现按工序分行生产、合作经营的格局。其次,佛山木版年画用品贯穿岁时节日、人生礼仪及神诞庙会等民俗活动中,是佛山民俗经济中不可缺少的消费品。除了春节对年画有广泛需求外,佛山秋色等民俗活动对灯画的需求,以及岭南地区各种神诞、庙会、打醮、祭祀等宗教活动对木版印制的祭祀用品的需求,都为佛山木版年画奠定了广泛的市场。第三,木版年画既是民间美术和民俗用品,也是一种民俗现象。例如,小年要焚化旧年的《灶君大王》神像画并张贴新的,春节前换门神、贴年画,端午挂《钟馗》,中秋拜月焚月光纸等。^[16]佛山木版年画的张贴和使用有严格规定,在规定的时间内,把特定的画幅贴在特定的位置上,是一种约定俗成、世代相传的民俗行为。可见,民俗是佛山木版年画的基本属性,并由此产生经济生产、社会文化建构等效应。

另一方面,佛山木版年画具有民俗经济属性。民俗经济是指与民俗活动相关的经济行为。佛山木版年画的民俗经济属性可以从以下三个方面阐释:第一,佛山木版年画是一种民俗产品,用于民间岁时节日的祈福装饰,因此,佛山木版年画是与民俗直接相

关的生产与消费,在其兴盛时期,虽然以内销为主,但木版年画同时也是当时佛山大宗的外贸工艺品。^[17]第二,佛山木版年画有部分题材来自民间传说和历史故事,如“八仙”和“牛郎织女”等,这种与民间文艺相关的文化创意产品的生产与消费是民俗经济的核心元素。第三,佛山木版年画是典型的民俗活动消费,是民俗消费产生经济效益的缩影。从佛山木版年画的分类来看,门神画、神像画、岁时风俗画、民间祭祀和宗教用品是最主要的产品,这些产品服务于岁时节日、人生礼仪和神诞庙会的民俗需求。从佛山木版年画的行业发展来看,在其兴盛时期,佛山木版年画形成分工成行、合作加工的产业化生产方式,巨大的民俗需求养活了“佛山门神行”大量从业人员。而从佛山木版年画历史发展中的两次挫折来看,20世纪三四十年代的战火和后来的“文化大革命”导致民俗活动的式微,使得木版年画作坊纷纷改行或歇业,佛山木版年画走向凋零。可见,没有民俗活动就没有民俗物品的需求,也就没有佛山木版年画的生产与消费,以及相应的经济效益。

综上所述,佛山木版年画既是经济民俗,也是民俗经济,前者偏向民俗的文化属性,后者重点在经济属性。虽然二者在概念上有所不同,但实际上经济民俗和民俗经济并不能截然分开。通过对佛山木版年画经济民俗和民俗经济属性的辨析,我们可以明确,佛山木版年画是一种民俗产品,文化认同是其生产和消费的基础,民俗活动及其文化氛围强化民俗产品的认同,民俗产品的认同促进民俗消费,民俗消费则促进文化遗产和民俗经济发展,进而增进文化认同,如此循环,互相作用。

二、佛山木版年画的生产性保护新实践

(一) 佛山木版年画生产性保护

随着改革开放后现代生活方式的兴起,佛山木版年画的市场持续萎缩,目前佛山仅有冯氏一家在传承坚守。2006年,佛山木版年画被列入我国第一批国家级非物质文化遗产名录。佛山冯氏木版年画

第三代传人、国家级非遗传承人冯炳棠老人 2019 年 8 月因病逝世，现由其子、冯氏木版年画第四代传承人、省级非遗传承人冯锦强和冯老先生的女徒弟、市级非遗传承人刘钟萍推动佛山木版年画的传承和发展。

从生产性保护的概念出发，佛山木版年画实际上自诞生以来就是处于市场流通中的文化产品，直至其处于濒危境地、被列入国家级非遗代表性项目名录，仍是在市场上生产和消费的商品，只是它的市场不乐观。冯氏木版年画铺恢复经营后，为开拓市场，曾对木版年画进行过创新，但效果不太理想。冯锦强先生在 2004 年接受访谈时说：“我们是个体独立经营自负盈亏的，为打出一条生路，这几年我们先后在佛山梁园、祖庙和广州陈家祠等旅游景区开设过经营点，也举办过几次展览和推介会，又试图对木版年画进行改良，例如印成书本大小的画片、明信片，印在文化衫上等，希望成为有佛山特色的旅游纪念品，促使佛山这一古老的民间工艺焕发新的容光，容易推介出去，也好赚点钱维持我家的生计，但效果很不理想。这百年老铺重新开业快六年了，虽然很多领导都来视察过，新闻媒体也有所报导，但我们仍得不到足够的重视和支持。”^[18]

有学者发现，将木版年画做成书签、钥匙扣、吉祥挂件等小物件，这种改变年画形态的形式“未能得到当地人的普遍认同”，并建议“在组织生产与销售模式上进行一些改革和创新”。^[19]

然而，从认同性经济的视角来看，佛山木版年画消费市场的萎缩有两个根本原因。首先是现代印刷技术的高效率和低成本优势对手工印刷技术的碾压。过去，佛山木版年画成行成市的关键在于雕版印刷技艺在佛山的繁荣，一方面佛山木版年画是印刷产业链中的产品之一，另一方面佛山木版年画自身也形成了专门化、产业化的生产线。随着时代的发展、科技的进步，印刷技术不断进步，整个印刷行业已经实现数字化，传统的印刷作坊失去了技术优势，一个上下游产业链完整的行业很快萎缩成家庭式作坊，目前仅有一家在勉强维持。在原来的产业链中，冯氏一

家只负责印刷，在行业衰退后，冯炳棠先生凭借从业时“偷师”学来的技艺，成为当时全广东省唯一一个掌握全套木版年画制作工序的人。^[20]在这种情形下，人们并不是不贴门神，而是更多地选择新式年画。第二个原因则在于文化生态的变迁，这是诸多传统文化在发展中面临的困境。佛山木版年画在过去服务于岁时节日、民间祭祀等民俗生活，而时至今日，岁时节日“节味”淡了，民间祭祀逐渐退出年轻人的视野，佛山木版年画的认同性基础已经发生变化。如果在传承发展中固守传统的文化生态，那么佛山木版年画的生存基础将趋于崩解，木版年画市场的复兴更无从谈起。

从以上的分析来看，技术发展的潮流是不可逆转的，在数字化印刷蓬勃发展的今天，很难重现往日佛山门神行的“流水作业”，佛山木版年画难以再依靠技术红利盘活市场，而只能在文化生态建构的路径上寻找出路。

（二）佛山木版年画生产性保护的认同主体

《文化部关于加强非物质文化遗产生产性保护的指导意见（2012）》提出，生产性保护要重视生产、流通、销售三个环节，特别是生产和消费两大环节。这两大环节的行为主体分别是非遗的生产者和消费者，他们对非遗生产性保护的文化生态构建起着十分重要的作用。

目前，佛山木版年画的生产者以两位传承人为代表。冯锦强先生对木版年画的认同不仅出于传承人的义务，还承载着传承家族“绝学”的责任和使命。刘钟萍女士自 2014 年入行以来，活跃在佛山木版年画传承和保护一线，她在佛山木版年画的家族传承之外，是全职从事木版年画生产和销售的传承人。一方面，自负盈亏的现实经济压力使得传承人的生命力与佛山木版年画的生命力交织在一起，只有佛山木版年画“活得好”，传承人才能“活得好”；另一方面，跟随冯炳棠师父学艺 5 年，刘钟萍不仅学到了技艺，也承担起“情感和精神的传承”^[21]。尽管不同于传统师承关系中血缘认同或地缘认同所起的主

导作用，刘钟萍在拜师学艺的过程中对佛山木版年画也产生了深刻的文化认同。

在生产者文化认同的驱动下，他们积极探索佛山木版年画的发展之路。从定义上来说，非遗是建立在“社区、群体或个人”对其文化遗产的认同之上的，即是说在确认“何为非遗”这个问题上，传承人拥有最大发言权。而对非遗的认同，赋予了传承人在传承和保护工作中的文化自觉，是非遗传承的重要内驱力。

同时，非遗生产性保护的消费端也很重要。上文及佛山木版年画的文化创意产品并未得到消费者的认同，其根源或在于消费者对其认同已经消减，“一年之中很少有人会是因为要用年画而来购买年画”^[22]，那么又会有多少人因为喜爱年画而去购买钥匙扣、文化衫一类的产品呢？由此可见，培育消费者对佛山木版年画的文化认同，是实现佛山木版年画生产性保护的关键。这恰恰也是传承人在思考的问题，刘钟萍女士认为：“让年画重新回归到人们的生活中，年画才会有生机，年画传承人在这个行业才会有符合市场经济规律的收入和活路。”^[23]

近年来，佛山木版年画的年轻传承人在培育消费者文化认同方面做了很多事情，借助多重民俗叙事理论的视角，可以具体考察语言叙事、仪式行为叙事和物象叙事在消费者认同建构中所发挥的作用，由此梳理和总结佛山木版年画生产性保护在建构文化认同方面的经验和做法，为认同性经济视角下的非遗生产性保护实践提供借鉴和参考。

（三）多重民俗叙事建构文化认同的新路径

民俗叙事是促进认同的重要手段。受到20世纪叙事学发展的影响，我国民俗学界也关注到民俗的叙事性。董乃斌、程蔷认为民间叙事由口头叙事和行叙事两种形态构成。^[24]田兆元指出，民俗叙事“绝非仅仅局限于口头和书面文字”，并从民俗的结构入手，“把民俗叙事分解为语言（口头的、书面的）的叙事，仪式行为的叙事，物象（图像的、景观的——人造的和自然的）的叙事三位一体的构成”^[25]。田兆

元以端午节为例阐释三类民俗叙事的构成：端午节是由相关的传说（语言叙事）、龙舟竞渡等活动（仪式行为叙事）、粽子和龙舟等节日物品（物象叙事）三位一体构成的节日民俗。佛山木版年画在生产性保护过程中，致力于建构消费者文化认同的举措可以对应三类民俗叙事的结构。

佛山木版年画的语言叙事体系由口头叙事和文本叙事构成，一般指通过口头或书面的形式表述和传播佛山木版年画。口头叙事主要通过传承人在讲座、展览讲解、接受访谈等过程中的口述表达构成，传承人在各个场合对佛山木版年画的阐释成为观众了解木版年画的重要方式。口头叙事的内容不仅包括佛山木版年画的历史、技艺、门神的传说等内容，传承人刘钟萍还为年画中的神仙量身打造了新故事——和合二仙对应喜神“行桃花运”、状元及第对应考神“逢考必过”等，让“诸神复活”，使传统年画承载新时代消费者的心愿。老故事唤起人们对佛山木版年画的历史认同，新故事则重新建构了消费者对佛山木版年画的文化认同，调整了佛山木版年画历史生产与现代需求的错位，逐渐理顺并完善了佛山木版年画从古至今的文化生态。刘钟萍在刚从业的四五年间，举办了近300场年画主题活动。^[26]近年来，她还坚持这一做法，在刚刚过去的暑假里，20余场活动在她的年画铺开展。通过传承人孜孜不倦的讲述，佛山木版年画的老故事和新故事都得到传播，在观众心中种下佛山木版年画的种子。此外，陆续有不少学者关注佛山木版年画，以著述的形式研究这项非物质文化遗产。另外，新闻媒体的报道也是语言叙事传播的重要途径。这些都是佛山木版年画语言叙事体系的组成部分。

佛山木版年画的仪式行为叙事体系由制作和使用佛山木版年画的仪式和传承人的对外宣传活动组成。过去，张贴和使用佛山木版年画就是一种民俗行为，张贴的时间和位置都有约定俗成的规矩。如今，对前来“请年画”的消费者，传承人也不忘提醒他们张贴和使用年画的老规矩。此外，传承人还为“请年画”这一过程添加了新的仪式——由消费者体验完

成印刷的工序，并在反复扫擦画纸的过程中默念个人心愿，最后掀起纸张时说出“请年画”三个字，完成整个仪式。这一仪式行为具有表达性、展演性和祈求性，并将仪式过程中的表达和祈求延伸至更广阔的日常生活中，为“请年画”这一消费行为附加了丰富的象征意义。在这个过程中，年画的文化产品性质得到突出和强调，强化了消费者对佛山木版年画的文化认同。另外，传承人作为佛山木版年画的关键符号，他们在公开场合开展活动、讲授课程或销售年画，也构成行为叙事的重要部分。

佛山木版年画的物象叙事体系更为丰富，包含物品、文化景观、图像与符号等。物象叙事侧重物质载体对文化的承载，以及物象符号对民俗文化语言或文本形式的资源景观化、符号化过程。“事和物象本身是不会记忆的，但它们作为特殊的表意符号，却可以营造诱人回忆的氛围，充当激活或激发主体进行记忆的催化剂。”^[27]因此，一系列物品、场所建构的记忆场和文化场发挥着重要的叙事功能。首先，佛山木版年画作为一种民间美术，其本体即为一种图像，门神的形象、色彩以及其他图案的选择和设计都具有图像符号背后深层的意义。这些图案和色彩构成了佛山木版年画区别于其他同类型民间美术的特点，是佛山木版年画民俗文化语言的视觉呈现。其次，佛山木版年画的生产空间也呈现出强烈的历史文化氛围。佛山木版年画的冯氏老铺有两百多年历史，其所处的街道便是过去“佛山门神行”的所在地。冯炳棠老先生在口述中提及：“我们冯氏几代人都在这个房子里做木版年画，它是这条年画街里面唯一的一个记忆，是做木版年画的一个象征。”^[28]在老铺里，四处可见制作木版年画的工具、收藏装裱的经典作品以及一件件老家具。墨迹斑斑的印画台是民国时期就在使用的物品，精致大气的年画作品出自冯炳棠之父。冯氏年画铺“冯均记”字号开创者是冯均老师父，老铺的这些符号无不向观众传达着过去的木版年画记忆。传承人平日把老铺当成工作室，公开的主题活动也常在老铺或后面租来的教室里开展。这些物象和场所，构成了独属于佛山木版年画的

文化景观。此外，佛山木版年画也在持续生产新的图像符号，如生肖系列年画、民俗主题年画、卡通版本年画等，都是近年来传承人创作的新方向。最后，博物馆、展览馆等现代文化服务设施中的展陈空间也构成佛山木版年画物象叙事体系的一部分。

从以上分析来看，佛山木版年画在通过语言、仪式行为和物象三位一体的民俗叙事建构消费者文化认同的过程中，呈现出历史叙事和时代叙事相结合的特点。一方面，在叙事中梳理并明确佛山木版年画的历史身份；另一方面，也为新时代的佛山木版年画量身打造了一套营销叙事，其目的在于加强消费者对佛山木版年画的认同，同时也强调了这一传统文化产品的时代性，迎合了现代消费者的精神消费需求。其实，这套现代营销叙事本质上也是佛山木版年画曾蓬勃发展的原因——过去，人们除了趋吉避凶的心理诉求，也会祈愿“国泰民安”“加官晋爵”“健康长寿”，“这些愿望和要求很快就被木版年画作为创作题材，产生出更加丰富多彩的佛山木版年画”^[29]。佛山木版年画一直以来都是百姓心愿的视觉载体。现在传承人所做的，也是希望人们“在一生中重要节点，如生婚寿喜考学事业升迁，年画里都有对应的神仙护佑着”^[30]，让年画在人们的生活中“复活”。

另外，除了传承人主动建构的民俗叙事体系外，近年来国家对传统文化、特别是传统节日的重视也为佛山木版年画的生产性保护营造了良好的文化氛围。年画作为春节等传统节日的民俗物品，是与民俗活动直接关联的生产与消费，国家对传统节日的认可和弘扬为佛山木版年画的民俗生态维护提供了良好条件，节日消费的潜力也得到释放。此外，传承人刘钟萍女士坦言，近年来教育部门将非遗的相关活动纳入中小学的美育和劳动教育中，佛山木版年画和其他佛山非遗手工艺均受惠于政策利好——年画铺暑期近20场年画主题活动中，有九成是为中小學生开设的体验和学习活动。由此可见，民俗经济的发展受到政治文化的影响，习俗与政治权力之间的博弈，不仅关系到民俗行为的合法性问题，很多时候还成为主导民俗经济发展的关键因素。

结 语

在佛山木版年画的生产性保护中，培育消费者文化认同的关键在于更新新一代消费者对佛山木版年画的认知和期待——不仅岁时节日有使用木版年画的传统，在人生中任意一个心怀愿望的时刻，都可以请年画提供积极的心理支持，这无疑为佛山木版年画打开了崭新的文化市场。

宋俊华指出，非遗的代际性特征为生产性保护带来了生产和消费需求时间性错位的难题，传承人传承着与祖辈相同或相似的遗产生产实践，而消费者及其消费需求却处于当代文化语境中。而佛山木版年画的生产性保护新实践启示我们，传承人在传承前代遗产生产实践的同时，与消费者处于同一时空语境——他们一边秉承文化自觉继承前代人的传

统，一边敏锐地捕捉当代消费者的新需求，在消费市场中完成非遗产品历史性与时代性的包装，从而在全球化浪潮中力争一席之地。这不仅是当代非物质文化遗产传承人的智慧和非物质文化遗产的出路，本质上也是历代传承者的经营之道。唯有如此，非遗才能传承至今。

尽管培育消费者的文化消费习惯不是一朝一夕的事情，但这是非遗在时代发展中必须面临的课题，是非遗实现“造血”式保护、重获生命活力的关键。传承人和其他社会力量应当在把握非遗的真实性、整体性和传承性的前提下，从消费需求出发，把握消费者的偏好，通过叙事打造符合非遗定位的文化生态，从而引导消费者的消费认同，继而通过消费认同引领文化认同。

（责任编辑：李 文）

注释：

- [1] 王文章主编：《非物质文化遗产概论》，文化艺术出版社 2006 年，第 30-31 页。
- [2] 《文化部办公厅关于开展国家级非物质文化遗产生产性保护示范基地建设的通知》，中国非物质文化遗产网：https://www.ihchina.cn/zhengce_details/16047，2022 年 9 月 29 日。
- [3] 《文化部关于加强非物质文化遗产生产性保护的指导意见（2012）》，中国非物质文化遗产网：https://www.ihchina.cn/zhengce_details/11577，2022 年 9 月 29 日。
- [4] 宋俊华：《文化生产与非物质文化遗产生产性保护》，《文化遗产》2012 年第 1 期。
- [5] 田兆元：《经济民俗学：探索认同性经济的轨迹——兼论非遗生产性保护的本质属性》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2014 年第 2 期。
- [6] 田兆元：《经济民俗学：探索认同性经济的轨迹——兼论非遗生产性保护的本质属性》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2014 年第 2 期。
- [7] 田兆元：《非遗研究的理论话语与研究模式》，《长江大学学报（社会科学版）》2021 年第 6 期。
- [8] 李柯：《上海西郊农民画产业化发展的可能性——基于经济民俗学认同性经济的理论探究》，《文化遗产》2016 年第 2 期。
- [9] 游红霞：《“非遗”生产性保护创业主体的认同性研究——以上海“非遗”保护实践为例》，《徐州工程学院学报（社会科学版）》2016 年第 3 期。
- [10] 游红霞、田兆元：《上海古镇的民俗叙事与“上海文化”品牌塑造》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2020 年第 3 期。
- [11] 张迪：《服饰类非遗的生产性保护——以上海民族品牌服饰为例》，《南京艺术学院学报（美术与设计）》2020 年第 4 期。
- [12] 姚莉、田兆元：《基于民俗叙事路径的“认同性经济”建构——以传统手工艺类非遗侗族刺绣为研究对象》，《贵州民族研究》2021 年第 4 期。
- [13] 方云：《非物质文化遗产保护视域下的民俗博物馆叙事研究——以上海土布馆群为例》，《东南文化》2020 年第 5 期。
- [14] 梁诗裕编：《佛山木版年画》，岭南美术出版社 2007 年，第 45 页。
- [15] 冯骥才主编：《中国木版年画集成·佛山卷》，中华书局 2010 年，第 18 页。
- [16] 程宜：《佛山木版年画历史与文化》，广东人民出版社 2017 年，第 174 页。
- [17] 冯骥才主编：《中国木版年画集成·佛山卷》，第 18 页。
- [18] 梁诗裕编：《佛山木版年画》，第 207 页。
- [19] 许结玲：《国家级非遗佛山木版年画的现状、传承与保护》，《文化遗产》2015 年第 6 期。
- [20] 唐娜、王小明编：《佛山年画冯炳棠·漳州年画颜仕国》，天津大学出版社 2011 年，第 21 页。
- [21] 刘钟萍：《佛山木版年画里的“诸神复活”——年轻传承人五年里的传承新尝试》，《年画研究》2020 年第 0 期。
- [22] 刘钟萍：《佛山木版年画里的“诸神复活”——年轻传承人五年里的传承新尝试》，《年画研究》2020 年第 0 期。
- [23] 刘钟萍：《佛山木版年画里的“诸神复活”——年轻传承人五年里的传承新尝试》，《年画研究》2020 年第 0 期。
- [24] 董乃斌、程蔷：《民间叙事论纲（上）》，《湛江海洋大学学报》2003 年第 2 期；董乃斌、程蔷：《民间叙事论纲（下）》，《湛江海洋大学学报》2003 年第 5 期。

- [25] 田兆元:《民俗学的学科属性与当代转型》,《文化遗产》2014年第6期。
- [26] 刘钟萍:《佛山木版年画里的“诸神复活”——年轻传承人五年里的传承新尝试》,《年画研究》2020年第0期。
- [27] 赵静蓉:《文化记忆与符号叙事——从符号学的视角看记忆的真实性》,《暨南学报(哲学社会科学版)》2013年第5期。
- [28] 唐娜、王小明编:《佛山年画冯炳棠·漳州年画颜仕国》,第35页。
- [29] 梁诗裕编:《佛山木版年画》,第49-50页。
- [30] 刘钟萍:《佛山木版年画里的“诸神复活”——年轻传承人五年里的传承新尝试》,《年画研究》2020年第0期。

A Study of the Productive Protection Practices of Foshan Woodblock New Year Prints from the Perspective of Identity Economics

Lu Zhen

Abstract: Identity economy is an important category in economic folklore, emphasizing that identity is a crucial premise for folk production and consumption. From the perspective of identity economics, Foshan woodblock New Year prints, with their dual attributes of economic folklore and folk economy, face challenges in revitalizing the cultural market solely through technological advantage in the era of technology. Therefore, their productive protection relies more on restoring and reconstructing cultural ecosystem. In practice, they exhibit characteristics of constructing consumer cultural identity through a triad of language, ceremonial behavior, and material objects in folk narratives. Moreover, the folk narratives highlight the historical and contemporary nature of Foshan woodblock New Year prints. It not only strengthens consumer's historical recognition of Foshan woodblock New Year prints but also meets the cultural needs of contemporary consumers.

Keywords: Productive Protection, Identity Economy, Foshan Woodcut New Year Prints, Folklore Narrative

韩国神杆信仰与祭仪

邹爱芳

摘要：“神杆”文化渊源已久，分布广泛，是北亚和东亚地区共同的民俗文化要素。韩国的神杆被称为“Sotdae”。韩国的神杆信仰与萨满文化中的树、鸟宇宙论模式密切相关，在其发展过程中呈现出多种形态和功能，逐渐适应了韩国的农耕文化，并融入农耕社会的信仰体系。神杆祭仪是一项全体村民共同参与的农耕祭天礼仪，它强化了村落共同体意识，提升了村民的文化认同感。如今的神杆祭，更致力于民俗资源共享和公共化，是乡村民俗文化传播与发展的重要载体。

关键词：神杆文化 韩国 民间信仰 祭仪

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)01-0070-06

在韩国，神杆被称为“솟대(Sotdae)”^[1]，通常立于村庄入口处，可以单独竖立，也可与长丞结对而立，抑或与石塔、龙索等其他信仰物一同并立，其作用是守护村庄安宁及保障农业丰产增收。富育光在《中国北方神柱文化考》中指出：“在韩国和中国的朝鲜族中均有上写‘天下大将军’‘地下女将军’字样的木刻人形神柱，神柱上还插有翱翔的神鸟。”^[2]富氏笔下的人形神柱指的是长丞，也是民俗信仰中的神体，但其柱体上并没有神鸟，有神鸟的其实是神杆。长丞和神杆虽同为村落信仰的象征物，但两者蕴涵的民俗意义不尽相同。

韩国的神杆信仰起源于原始宗教，在漫长的历史中，伴随时代变迁和社会发展，逐渐演变为一种民族精神文化样式和民俗信仰形态，并深深扎根于民众生活。北亚和东亚地区不乏这类神杆信仰。比如，雅库特人在祭祀仪式中设神柱，神柱上立着象征萨满魂的鸟雕神偶。埃文克人祭仪时头戴萨满神帽，其

条带上绣着萨满神树，且神树上栖息着神鹰。^[3]我国东北赫哲族举行神杆祭时，在萨满住屋西首竖三根或四根木杆，中间的一根最长，杆头上安放鸪神。^[4]我国满族的神杆祭是在神杆上设盛器或束谷草把，裹米肉以飨神鹊。各个民族的神杆祭在形式上存在差异，不管是在神柱或神木上安置神鸟，还是立神杆飨神鹊，皆是神杆信仰观念的具体体现。

目前针对韩国神杆文化的相关研究凤毛麟角。富育光《中国北方神柱文化考》仅在介绍北方神柱时略有提及，表述存在些许偏差。金仁喜《韩国神杆的起源和特征——与中国大汶口文化和良渚文化中的神杆纹样的比较研究》基于考古发掘，以大汶口文化中的神杆纹样与韩国神杆形象上的相似性为切入点，将韩国神杆与东夷文化中的神杆纹样进行对比，分析两者的异同。笔者试对韩国的神杆信仰与祭仪做一个全方位的考察与梳理，以期为深入探讨北亚和东亚其他地区的神杆信仰和祭仪提供借鉴和参考。

作者简介：邹爱芳，扬州大学外国语学院讲师。

基金项目：本文为2020年度江苏高校哲学社会科学基金一般项目“朝鲜文字训民正音与中国哲学思想的相关性研究”（项目编号：2020SJA1984）的阶段性成果。

一、韩国神杆的外形特征与意义

韩国的神杆由杆体和鸟雕组合而成，杆体主要以木质为主，木质长杆多由树干挺直的松树树干去皮加工而成。一般认为，长杆历经岁月洗礼，愈发坚固则愈显灵性。杆顶的鸟雕可简可繁，既可以按照鸟的模样雕刻成各种样态，也可以简单地以“Y”形树枝作为躯干，以“一”形树枝作为头和脖子，再将两者衔接起来。鸟一般头部朝向天空，整体呈展翅飞翔貌。神杆的制作时间因村庄而异，一般来说在每年村庄祭仪之际制作，有时也会因神杆断裂而适时重新制作，或遵循风俗闰年时重新竖立。

置于神杆顶端的鸟雕，数量以一到三只不等，其头部的朝向也不固定。若安放三只鸟，则三只鸟的头部或全朝北，或分别朝东、南、北三个方向。若安放两只鸟，它们或对视，或共同注视同一个方向。有些村落也可能出现竖立多个神杆，每个立杆只安放一只鸟的情形。这样，每个神杆上所立之鸟，其头部或全朝向同一个方位，或一部分朝向村内，另一部分朝向村外。一般认为，鸟的头部朝向与风雨的方向、周边名山的方向以及风水上的气虚或气逆方向有关。^[5]

基于地区文化、竖立目的等不同，鸟的具体形象也有差异，主要以鸭子、大雁为主，也有海鸥、乌鸦等。这些鸟类为韩国神杆注入了新的文化元素，并赋予其新意。首先，居住在西伯利亚西北部的雅库特人将鸭子视为雷鸟，认为鸭子具有呼唤电闪雷鸣的能力。在世代从事农耕的韩国民众观念里，鸭子是能够操纵雨水的神鸟，会带来农作物生长所需的雨水，从而保证稻谷丰收。同时，他们认为鸭子多产，鸭子及鸭蛋是农耕富饶的象征。^[6]不仅如此，鸭子还是典型的水鸟，即使在洪水中也能生存的不死鸟特性为它披上了能从洪水或火灾等灾害中拯救村庄的神圣光环。此外，鸭子可以连通水界和地界，带有神秘的宗教色彩。因此，韩国大部分村落神杆上的鸟雕被视为鸭子。大雁作为冬季候鸟，秋去春回，是告知秋天的鸟，同时也是传递信息的鸟，故有“雁书”“雁信”一说^[7]，此为守信。同时，雁群飞行时长幼有序、前鸣后和，此为守礼。在韩国民众的文化观念中，大雁

重情重义、从一而终的属性寓意婚姻美满和谐，此为守情。大雁在东亚文化圈里关乎信、礼、情，将鸟雕视为大雁也合情合理。将鸟雕看作海鸥的村落多位于韩国沿海区域，海鸥被渔民们视为勇搏浪尖的精灵，代表着勇敢、无畏和不屈不挠，能够庇护出海的渔船平安出行且满载而归。因此，海鸥包含了渔村人祈求平安和渔业丰收的愿望。最后，在韩国庆尚南道的部分沿海地区和济州岛地区，当地人把神杆上的鸟雕视作乌鸦，但并不是立在神杆杆顶，而是钉在杆体的中间部位。^[8]为什么会出现这样一种与众不同的现象？在东亚地区，从远古到现代，伴随着人类思想的流变，乌鸦经历了从神鸟到不祥之鸟的转变过程。^[9]朝鲜半岛自古代至高句丽、新罗时期，乌鸦一直被视为太阳神的使者，是神圣的象征。后来，受理学思想及多种文化因素的影响，乌鸦因通体黑色被赋予邪恶属性和不吉之感使乌鸦原本的意象遭遇了颠覆性的转变。它拥有神性外衣的同时，也成为黑暗、死亡的代名词。正因为此，济州岛地区将神杆上的鸟视作乌鸦，将其钉死在杆上的做法意味着扼杀不祥和灾祸，守护村庄的安宁。^[10]

二、韩国神杆信仰

（一）神杆信仰与萨满文化中的树、鸟论

民间信仰敬拜对象的初期神体通常是极其朴素的自然物，譬如我们熟知的神树就是具有代表性的自然神体。在相信“万物有灵”的时代，树木常被视作有灵魂的神物被顶礼膜拜。之后，出现了人造神体，也有自然物和人造物结合的复合神体。韩国神杆便属于复合神体，由天然树木和人工雕刻的鸟雕组合而成。

神杆信仰最初源于神树崇拜，之后发展为神木崇拜，最后演变为具有特定形制的立杆拜祭。萨满教仪式中的一个重要环节是人神沟通，萨满的技巧在于能够通过世界轴逐层穿越，沟通三界。人神沟通进而获得神助的过程中还需要一个重要媒介，鸟便充当了这一媒介。我国东北肃慎、濊貊等氏族部落都有鸟图腾崇拜的风俗。“鸟通常是天体以及一切与天

和天神相关之物的隐喻。”^[11] 韩国神杆的神体由长杆和鸟雕组成，长杆扮演着宇宙树的角色，是助力萨满登天的阶梯；杆顶的鸟雕则是天神的使者，也是通往天界和神界的助手。长杆和鸟的结合意味着萨满和神巫沿着神杆，在天鸟的引导下与天界实现相通。树鸟宇宙论模式体现了东亚、北亚的先民们对宇宙生命力的本真追求。民间信仰能够展现一个民族的宗教心性，其中蕴含着丰富而深厚的传统文化精髓。^[12]

（二）神杆信仰的产生及发展演变

神杆信仰具有悠久的历史，广泛分布于西伯利亚、蒙古、朝鲜半岛、日本及我国东北等地，是北亚和东亚地区共同的民俗文化要素。不同的是，在长期发展过程中，北部地区形成了游牧文明，中东部地区则诞生了农耕文明，两种文明各自发展。韩国神杆历经岁月变迁，逐渐适应了农耕文化，呈现出多种形态和功能，并融入农耕社会的信仰体系。

韩国学者认为，韩国神杆信仰的产生可追溯到青铜器时代。^[13] 在青铜器时代，拥有青铜器及其制造技术且具有农业生产力的优势部落逐渐吞并了生产力低下的部落，随之诞生了最初的国家。这些国家的缔造者自称为“天神之子”，他们希望从天神信仰中寻求政治和宗教力量，并建立崇祀天神的礼仪。在这个过程中，原始萨满信仰中的宇宙树与天鸟论正好满足了他们的需求，可以帮助他们实现与天神的沟通和对话。同时，青铜器的使用和普及极大地推动了农耕技术的发展，粮食生产由此步入正轨。此时，除了天神，施予大地恩惠的地母神也自然而然地成为不容忽略的敬拜对象。可以上天下地的天鸟自然又成为连接天神和地母神的使者，甚至认为它可以化身神灵保障农业生产。^[14] 如此一来，顺势而生的神杆信仰将国家的政治和宗教融为一体，既满足了统治者的需要，也符合民众的意愿。

初期的神杆建在圣域苏涂中，因区域不同，既可能呈现单一的神木造型，也可能是神木配鸟雕。无论何种形态，作为连接天、地的媒介，神杆都寄托了先民们试图借助神杆和鸟来承载这片土地之上的情感以及向天神靠近的心愿，以达到人神沟通，进而实现

人神与天地和谐共生。

之后，在行舟形地势的城邑和寺院中竖立神杆，象征船只启航时的桅杆，此种功能的神杆被称为“镇杆”。^[15] 新罗末期、高丽初期风水思想兴起，依照风水禳补说，行舟形地势上竖立神杆可以禳补该处风水上的劣势，达到保驾护航的目的。风水禳补思想将改造自然、造福人类的“以人为本”理念和尊重自然、顺应自然的“以自然为本”理念有机结合，其目的在于实现人类与自然的和谐相处。因此，行舟形地势上竖立神杆是在不破坏自然原貌的前提下为人类服务之举，意在谋求自然与人间的相通，达到天时、地利、人和，最终天人合一。

进入16世纪，在城邑和寺院中竖立的神杆开始普及到村落^[16]，表现为以村落为单位竖立一至三个神杆。神杆的形态也发生了明显变化，由长久以来的“一杆一鸟”变成了“三杆三鸟”和“一杆三鸟”。^[17] 同时，这一时期神杆开始民俗化，特别是在经历16世纪末的动荡后，神杆承载了民众祈求平安、远离灾难的精神寄托，并正式作为一种民众文化而扎根，此后成为守护村落的下堂神。^[18]

值得一提的是，朝鲜时期由科举及第带来的立身扬名风潮在该国各地流行。人们为纪念科举高中而在自家门前、祖先墓地或村口竖立“华柱杆”，以彰显个人和家族的荣耀，并祈愿神杆赐予家门幸事。此种功能的神杆形态特别，一般会在杆顶用野鸡毛或稻草装饰成农旗形状，再以布包裹，有时也会在杆子顶部雕刻龙的纹样，并涂上红漆。^[19] 华柱杆虽与民族民俗信仰的关联不明显，但被打上了特定时代的烙印，是韩国神杆演变过程中的重要个例。

进入近现代，神杆信仰曾一度面临现代文明的冲击，被视为迷信，遭遇蔑视和打压，直至被指定为韩国文化遗产，这种认知才被扭转。如今的神杆与地域文化相结合，形态更加多样，涵盖了一杆一鸟、一杆二鸟、一杆三鸟、多杆多鸟等情形。作为韩国人民智慧和大自然相结合的产物，韩国神杆形态和功能的演变使其成为追踪时代变迁的宝贵民族文化资料。

伴随时代变迁，神杆当初所蕴含的宇宙树和天鸟观逐步褪色，杆体和鸟雕中的具体意义已不再是

民众关注的焦点，它俨然成为一种精神力量根植于民间信仰中。人类在大自然面前往往是弱势和渺小的，即使步入现代社会，韩国民众仍然需要一种信仰去安放内心的不安，而神杆信仰正好为民众带来了内心的笃定和从容，并赐予了他们继续前行的能量。包容、和谐和神明是民俗或村落信仰的情感要素。^[20]韩国神杆信仰的诞生、发展和变迁契合了不同时期韩国民众情感上的需求，是名副其实解释民间信仰源流的原始传承物，蕴涵深厚的民族文化内涵。

三、韩国神杆祭仪

(一) 神杆祭仪的渊源

对于神杆祭仪的渊源我们可以通过史书记载获取些许端倪。《三国志·魏书·东夷传》和《后汉书·东夷列传》的马韩传中都有杆祭的记载。《后汉书》中有如下描述：“（马韩社会）常以五月田竞祭鬼神，昼夜酒会，群聚歌舞，舞辄数十人相随，蹋地为节。十月农功毕，亦复如之。诸国邑各以一人主祭天神，号为‘天君’。又立苏涂，建大木以县铃鼓，事鬼神。”^[21]显然，上述描述为我们探究杆祭渊源提供了有价值的依据。由此可知，约公元200至300年间，马韩社会的祭仪活动发生在春播和秋收后，从连日饮酒、群聚歌舞来看，规模较大。“立苏涂，建大木，县铃鼓”是当时祭仪的重要程序，可以理解为当时在苏涂中围绕悬挂铃铛和鼓的神木进行；“苏涂”类似祭坛，是神灵栖居的神圣场所，“大木”为神木，木上悬物为铃鼓。此处的大木发挥了宇宙树或世界轴的作用，铃铛和鼓则是重要的宗教乐器，铃鼓声响意味着神的降临，铃鼓自然就成为连接天和地的媒介。因此，当时民众祈愿通过“建大木县铃鼓”的祭仪活动实现与天、神的沟通。此处存在疑问，当时的祭仪活动分明是“建大木县铃鼓”，而如今神杆上立的为何却是鸟雕？韩国学者金仁喜认为苏涂大木上也有可能立着鸟，但并未给出确凿证据。^[22]其实，这种立大木悬铃鼓的祭仪活动至今在我国贵州苗族郎德上寨的鼓藏节中仍可见到，且大木上只挂铃鼓。可

见，当时的祭仪中大木上并非一定要立鸟雕。因此可见杆祭在不同时期或不同区域会有不同的表现形式。史书记载的“建大木县铃鼓”是马韩地区杆祭的具体形式，而神木立飞鸟也是杆祭的表现形式之一，我国满族的杆祭和北亚其他民族的杆祭的表现形式也有差异。有一点可以肯定，在某一时期或某些区域，伴随原始信仰观念中飞鸟象征意义的融入和天神、太阳崇拜观念的强化，势必使鸟雕逐渐在杆祭形式中取代铃鼓而占主流，并一直延续至今。

(二) 神杆祭仪的程序

在古代，神杆信仰具有强大影响力，起到引领共同体文化的作用。^[23]如今村落范围内的神杆祭仪仍是一项全体村民共同参与的农耕祭天礼仪，一般每年一至两次，也有几年举行一次的情形。不同地区、村落的祭仪程序和特征有所不同，有些村落与山神祭、城隍祭一同进行，有些则单独举行。在韩国，神杆祭仪活动属于洞神祭的一部分，一般按照以下程序进行。首先，选定日期。有些村落会在二月或十月举行祭仪，大部分村落则在正月十四晚上举行。若村内有丧事或其他不祥之事，仪礼便会推迟举行。其次，选拔祭官。祭官须是品质端正、没有污点且命带福德之人，一般在祭仪活动的前一周或半个月通过村民会议选出。祭官由一名祭主、一名祝官和一名执事官组成，负责整个祭仪活动。值得注意的是，祭官从选出之日起须严格遵守祭仪相关禁忌，比如禁止出入屋外、谨言慎行、不吃鱼肉、戒酒戒烟等。与此同时，村民们则全民动员打扫卫生、修整村井、清理房前院后等。再次，置办祭物。以前祭仪所需肉类会现杀猪宰牛，以生猪、牛肉为祭品，如今提倡简朴化，事前准备诸如祭酒、果类、汤、糕以及熟的鱼肉等。最后，举行祭礼。正式的祭仪活动通常在午夜十二点举行，祭官和村民代表会提前来到祭仪场所做好准备。祭仪活动开始时分初献、亚献、终献三次献酒，之后恭读祝文、烧纸、饮福，整个祭仪完成。

韩国的神杆祭并没有固定模式，因村而异，表现呈多样化，如韩国京畿道东豆川市松内洞峨嵯诺里

(音)村的神杆祭于每年正月十四举行。该村的祭仪活动没有专门恭读祝文的过程,祭仪活动的核心是祭主将寄托全体村民心愿的纸张焚烧以祭祀天神。祭仪所用摆桌则是在蒸糕上并排放两条明太鱼,然后倒上米酒即可。烧纸祭天后,剪掉放在桌上的两只明太鱼的头部,使鱼嘴咬住蒸糕,并保持鱼嘴朝天的姿势。最后,用宣纸捻成的绳子将其高高地绑在神杆上,祭仪活动也宣告完成。

祭仪活动结束后祭官们返回祭主家,翌日村民们到祭主家聚餐,共同结算祭礼费用并审议村事和解决村内各种棘手问题。之后会进行丰富多彩的农乐表演,享受娱乐的喜悦,或请巫卜跳神,与神接近以净化身心。从整个祭仪的程序来看,祭仪不仅仅停留在仪礼本身,而是集祭天、议事、庆典、净化功能于一体的多元活动。整个祭仪过程强化了村民间的精神纽带,彰显了一种超越血缘之上的共同文化归属感。它如同一个“记忆场”,折射出韩国民间的文化记忆。正如法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)所言,“这个记忆场使生活在这个传统中的个体能够找到一种归属感,即意识到自己成为一个社会群体之一员的潜力,并在这个群体中共享一种文化”^[24]。村民们在共同参与祭仪的过程中,恪守宗教礼仪,遵守禁忌,共同营造和谐向上的村落共同体氛围。与此同时,祭仪活动也提升了村民们对乡土民俗文化的自信感,增进了他们的文化认同感,并使村落共同体意识得以进一步巩固。

(三) 神杆祭仪的现代复苏

神杆祭仪凝聚了韩国民众的集体记忆。如今的神杆祭开始续写新的民族记忆,并被注入新的文化元素,赋予新的使命。现代意义的韩国神杆祭已走出村落,由单一的村落祭仪逐渐发展成更具影响力的区域共享民俗资源。

其一,开发神杆观光景区。在漫长的历史中,神杆的自然性和乡土性使其与民众更亲近,烙印在韩国民众心底的乡愁情结借此得到释放。同时,神杆自身所承载的神圣文化意义也吸引众多游客慕名而来。

其二,设立神杆博物馆。博物馆践行将传统文化遗产神杆与现代装饰、美术、建筑等艺术要素相结合的理念,或展示各式各样的神杆模型,或举办各类神杆主题的画展,又或运营现场制作神杆的体验学习项目等向民众及青少年宣传民族传统文化,提升保护传统文化的意识。

其三,举办神杆区域文化庆典活动。在韩国,神杆文化庆典是一项再现古代“苏涂天祭”的传统文化艺术活动,旨在弘扬传统民俗文化,祈愿国泰民安。文化庆典以传统四物游戏表演拉开序幕,围绕神杆祈愿祭这一主旨活动展开。竖立愿望神杆、放飞愿望气球和民谣演出都是文化节的重要活动项目。同时邀请歌手演出、市民参与的歌唱比赛更带动了全民参与的热情。此外,为引导青少年学生对传统文化的关注,以“神杆”为主题的绘画及作文大赛也是每年庆典活动不可或缺的内容。可见,以神杆祭为主题的文化庆典活动将区域宣传和发展、市民文化诉求以及传统文化教育融为一体,成为推动民俗资源共享和公共化的重要举措。

结语

神杆信仰是民俗文化的产物,也是民间信仰的代表性文化遗产。它记录了时代变迁,传承了绵延上千年的村落文化,在韩国被视为最具韩国特色的风物之一。神杆信仰与其他宗教信仰一样,是人们对超自然存在的崇祀,有着深厚的社会和文化渊源,有自己的祭礼仪式。韩国神杆的形态与功能几经演变,体现了人与自然休戚与共的共生世界观。长期以来,神杆与民间的生活保持着密切而持续的关系,全体村民共同参与的神杆祭仪活动更使乡土民俗文化在潜移默化中传承。如今的神杆祭试图摆脱单一的村落祭仪模式,成为更具影响力的区域共享民俗资源,这一努力将对进一步推动传统文化的公共化发挥积极作用。

(责任编辑:李文)

注释:

- [1]《韩国民俗大百科词典》中,神杆“솟대”(Sotdae)的汉字名翻译为“索苏”。
- [2] 富育光:《中国北方神柱文化考》,《华夏文化论坛》2006年第1期。
- [3] 富育光:《中国北方神柱文化考》,《华夏文化论坛》2006年第1期。
- [4] 凌纯声:《松花江下游的赫哲族》,民族出版社2012年,第112-113页。
- [5]〔韩〕洪顺锡、河成兰:《与我们的古老文化沟通》,首尔蔡伦出版社2010年,第175-177页。
- [6] Lankford. George E., *Native American Legends of the Southeast: Tales from the Natchez, Caddo, Biloxi, Chickasaw, and other Nations*, University of Alabama Press, 2011, p.139.
- [7]〔韩〕朴永洙:《遗物中的动物象征故事》,首尔翌日早晨出版社2007年,第87页。
- [8]〔韩〕金义淑:《索苏杆形成考》,《人文科学研究》1990年第12期。
- [9] 王二杰、周舒娟:《“乌鸦”象征意义的流变》,《四川教育学院学报》2012年第8期。
- [10] 秦圣麒:《济州民俗之美》,济州民俗研究所2003年,第21页。
- [11] Gérard Selbach, *Art Contemporain Amérindien: Trois Portraits d' Artistes Sans Masque*, *La Revue LISA / LISA Journal*, Vol. II, 2004 (6), pp.134-135.
- [12]〔韩〕崔吉城:《韩国巫俗的理解》,首尔礼典社1994年,第138页。
- [13]〔韩〕李宗哲:《试论立大木·索苏杆祭仪的登场和展开》,《韩国考古学报》2018年第3期。
- [14]〔韩〕李弼泳:《索苏杆》,首尔大元出版社2009年,第24页。
- [15] 韩国学中央研究院编著:《韩国民族文化大百科词典》(第12卷),首尔韩国学中央研究院1991年,第473页。
- [16]〔韩〕宋和燮:《朝鲜后期扶安的石幢竿》,《地方史和地方文化》2012年第1期。
- [17]〔韩〕宋和燮:《新罗末密教的择地法和索苏杆的起源》,《历史民俗学》2002年第15期。
- [18]〔韩〕金正焕:《罗马尼亚神柱和韩国长丞、索苏杆的比较研究》,《东欧研究》2011年第2期。
- [19]〔韩〕万海、金京浩:《长丞和索苏杆的现代意义》,《广场》2020年第1期。
- [20]〔韩〕金世哲:《索苏杆信仰的沟通特性和意义》,《舆论科学研究》2005年第3期。
- [21]〔汉〕范晔:《后汉书》(第85卷),中华书局1965年,第2819页。
- [22]〔韩〕金仁喜:《韩国神杆的起源和特征——与中国大汶口文化和良渚文化中的神杆纹样的比较研究》,《民俗研究》2010年第4期。
- [23]〔韩〕金世哲:《索苏杆信仰的沟通特性和意义》,《舆论科学研究》2005年第3期。
- [24]〔德〕扬·阿斯曼著,陈国战译:《什么是“文化记忆”?》,《国外理论动态》2016年第6期。

On the Beliefs and Sacrificial Rites of Sotdae Sacred Pole of Korea

Zou Aifang

Abstract: The “sacred pole” culture has a long history and is widely distributed. It is a common element of folk culture in North Asia and East Asia. In Korea, these shamanistic poles are referred to as “Sotdae”. The sacred pole belief of the Korean people is closely related to the cosmological model of trees and birds in shamanic culture. It has taken on various forms and functions during its development, gradually adapted to the farming culture of Korea, and integrated into the belief system of the agrarian society. Providing offerings to the heavens, the Sotdae sacrificial rite is a communal agricultural ceremony in which all villagers actively participate. This ritual strengthens the sense of community within the village and enhances the cultural identity of its residents. Contemporary Sotdae sacred pole emphasizes the shared utilization of folk resources and the promotion of public folklorization. These rituals have become crucial carriers for the inheritance and development of rural folk culture.

Keywords: Culture of Sacred Pole, Korea, Folk Belief, Sacrificial Rites

民间剪纸创作中的女性体验

于翔 隋丽

摘要：民间剪纸是中国文化的重要载体和组成部分，将心理学与民间艺术相结合，从“心流”角度阐释剪纸以及女性创作者的心理体验，对女性剪纸群体的心理状态进行分析，是民间剪纸研究中值得深入的研究方向。在对当代女性剪纸艺人的个案调查和深度分析中可以发现，剪纸不仅是一种民间艺术形式，也是女性对抗苦难的武器和自娱自乐的手段。非遗项目的开展使女性获得了文化上的关注与尊重，许多女性自觉投入到剪纸创作中，为剪纸的传承与发展贡献力量。

关键词：民间剪纸 女性 心流体验

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)01-0076-05

中国民间剪纸作为一种土生土长的艺术，长期以来被视作雕虫小技而难登艺术大雅之堂。随着20世纪后半叶文艺的大众化思潮以及近年来非物质文化遗产保护运动的兴起，剪纸也成为一类备受学界关注的艺术，被归类在民间手工艺之列。一把剪刀和一张纸，就能剪出丰富多彩的图案，剪纸因简单的操作和随意的特性等因素，一直是社会大众自娱自乐、消磨时间的艺术活动。当然，它也具有不可或缺的实用性，在祭祀仪式、宗教信仰、家居装饰等方面仍然具有重要作用。在民间剪纸艺术的实践中，除了仪式性和信仰性部分外，女性因其与剪纸的密切联系，是民间从事剪纸活动的重要主体。那么，剪纸与女性之间究竟有怎样的关系？剪纸在女性的生活中究竟扮演怎样的角色？它如何塑造女性的自身属性，又如何突破女性的自身属性，赋予女性生长的力量？带着这些思考，笔者试图通过访谈调查和个案研究，重新审视女性剪纸艺人与剪纸的关系。

关于剪纸与女性的关系问题，近年来已经引起许多学者的重视。乔晓光在长期的田野调查过程中，尤其关注乡村女性剪纸活动，他探讨了“剪纸是乡村

女性必备的技能”“剪纸是女性的心灵慰藉”“女性在剪纸艺术中的地位”等问题。他在《民间剪纸·正在消失的母亲河》一文中提到：“中国民间妇女群体是民间剪纸，也是民间艺术传承创造的主体力量。”^[1]此外还有《乡村民艺的另一种生活——北方乡村妇女与剪纸》^[2]《女性、儿童与文化遗产的未来——乔晓光访谈》^[3]《沿着河走——黄河流域民间艺术考察手记》^[4]等研究也都涉及女性与剪纸，尤其是对黄河流域的“剪花娘子”群体给予了深切关注，记录了她们的人生故事，使“剪花娘子”这一女性群像为世人所知。其他学者关于剪纸与女性的研究主要集中在以下几方面，首先是剪纸图案中的女性因素，如《民间剪纸中的女性崇拜》^[5]《剪纸与女性符号》^[6]；其次是剪纸艺术中的女性审美，如《医巫闾山满族剪纸艺术中的女性审美映射》^[7]《论剪纸艺术中女性创作主体的艺术情感和审美取向》^[8]；再次是民间剪纸中承载的女性苦难与慰藉，如《民间剪纸与劳动妇女的精神生活》^[9]《民间剪纸——劳动妇女情感语言的载体》^[10]等。这些研究一方面肯定了女性在剪纸中的艺术创造力和女性剪纸创作的艺术特色，另一方面

作者简介：于翔，辽宁大学文学院2021级硕士研究生；隋丽，辽宁大学文学院副教授。

也注意到剪纸与女性生活、命运、精神世界的情感联系。从女性主义角度重新审视剪纸与女性命运、女性自我意识的关系，探索剪纸这一艺术媒介对女性自身属性的突破以及女性力量生成的影响。

一、民间剪纸艺术的“她性”特征

历史上，女性与剪纸之间有一种十分密切的互动关系。如果剪刀是女性生活的一种象征和隐喻，具有“她性”特征，即女性特征，那么以剪刀为工具的剪纸则是“她性”的载体，承载着女性的物质生活与精神寄托。

女性手中的剪刀在日常生活中具有广泛的意义和用途：它与女性生育有关，用来剪断母亲与新生儿连接的脐带；它也是劳动生产工具，烹饪菜肴、纺织织布、制衣做帽都需要剪刀协助完成。在中国古代，女红技艺的熟练程度是评判待嫁女儿心灵手巧的标准，因此剪刀成为女性嫁妆中的重要元素，刀柄刻着龙凤图案寓意婚姻美满，刻着蝴蝶双飞图案寓意夫妻恩爱，这些剪刀被女性带入夫家，为日后的生产生活、女红刺绣工作做准备。因此，从婴孩时期开始，剪刀便与女性的生活关联在一起。

在中国古代，剪纸不是女性自发进行的艺术品创作，而是日常生活需要，她们遵守着“男耕女织”社会模式。“民间剪纸作为民俗文化重要载体和实现方式，作为民间女性传承创造的‘母亲’艺术，启蒙了一代代年轻妇女，她们接受民间文化的洗礼正是从学习剪纸开始的。”^[11]

春节时女性要剪纸，“春”字、“福”字是她们偏爱的图样，贴作窗花，渲染喜气洋洋的节日氛围。小孩满月、长辈大寿，女性也要剪纸，“金玉满堂”、寿桃、松树等文字和图案传达出她们对生命的祝福与敬畏。结婚时女性也要剪纸，“龙凤呈祥”“鱼戏莲”等文字和图案表达了她们对美满婚姻的向往。驱邪、生病时，女性会剪“招魂娃娃”，她们认为这类剪纸有灵气，具有浓厚的神秘色彩。在陕北地区，遇到干旱或洪涝灾害，女性则会剪“棒槌娃娃”和“扫天婆”，祈祷风调雨顺、五谷丰登。

二、剪纸群体的“心流体验”

民间剪纸是一种歌颂幸福、象征吉祥的民间艺术，作品流露出积极向上的人生态度，体现出对幸福美满生活的向往。

在剪纸过程中，人们全神贯注，达到忘我境界，并产生一种愉悦感。在心理学上，这种忘我的状态被称为“心流体验”。这一概念最早由美国心理学家米哈里·契克森米哈赖（Mihaly Csikszentmihalyi）提出，起初主要应用于积极心理学学科，心流研究于2006年被引入国内，目前主要集中于计算机软件及其应用、经济贸易、教育理论与教育管理等学科。在民间艺术研究中，目前笔者尚未发现运用“心流体验”概念及理论的趋势。就剪纸群体而言，那种忘我状态以及愉悦体验与“心流体验”非常相似，因此笔者尝试从“心流体验”角度对剪纸群体的心理状态进行分析。

民间艺术作为非物质文化遗产的重要组成部分，其本质不在于“物”或“非物”，而在于“民间艺人”，即传承文化的“人”，因此对于民间艺人的研究是保护与传承民间艺术的重点。国内对民间艺人与民间艺术的研究主要从文化学、文艺理论等角度进行，少有学者从心理学的角度去关注民间艺术。在国外学术界，学者们已经开展了不少对民间艺术及艺术家的心理学研究。美国学者亨利·格拉斯（Henry Glassie）的《美国东部民间的物质文化模式》一书关注民间手工艺品，他写道：“不管具体的内容如何，对于民间传统继承者的心理状态的分析更重要。是坚守传统更容易，还是适应流行文化的口味更容易？”^[12]格拉斯注意到对民间艺人进行心理分析的重要性，并指出从心理学角度对民间艺术进行研究的可行性。迈克尔·欧文·琼斯（Michael Owen Jones）在《手工艺·历史·文化·行为：我们应该怎样研究民间艺术和技术》中指出：“我并不试图去建立类型框架并追溯类型的流传，而是着力探究审美关注点、构思和制作椅子的创造过程、制作者和消费者的互动以及这种互动怎样影响了在特定场景下被制作的物品的特性、工匠的个性特征、心理状态和心理过程等。”^[13]琼斯肯定了格拉斯从心理学角度对民间艺术进行研

究的观点,并进一步提出研究指南,即关注民间艺人构思和制作作品的心理过程,以及民间艺人自身的个性特征。格拉斯和琼斯指出从心理学角度研究民间艺术的合理性与可行性,强调研究民间艺术不应该将其所产生的物质产品置于关注的核心,而忽视民间艺术所传递出的精神观念与情感表达,只有将民间艺人的构思、创作、使用过程纳入研究中,民间艺术的研究才更加完整。鲍懿喜《手工艺:一种具有文化意义的生产力量》一文提到“心手合一”的观点,“手的灵活性和创造力,给制作者带来劳动应有的乐趣——创造性地、富有成效地使用手和大脑的乐趣”^[14]。手作为最直接的媒介,将人的心灵与外界的物相连接,民间艺人则在创作过程中获得心灵的愉悦。当前,民间艺术不再是满足人类基本生活需求的手段,而更多地转向人们的精神需求与审美体验方面,民间艺术的创作过程成为人们感悟生命、充实生活的方式。由此可见,从心理学角度去看待民间艺术以及民间艺人的心理体验是必要的,也是合理的,将“心流”理论应用于民俗学、民间艺术的研究具有重要意义。

米哈里·契克森米哈赖在《心流:最优体验心理学》一书中写道:“有些时候,我们会觉得自己有能力控制自己的行动,主宰自己的命运,而不被莫名其妙的力量牵着走,在这种难得的时刻,我们会感到无比欣喜——一种渴望已久的宝贵体验,在追寻理想人生的旅途中树立了一座里程碑,这就是所谓的最优体验。”^[15]

米哈里·契克森米哈赖指出,“心流体验”的产生有八项要素,即具有挑战性的活动、知行合一、明确的目标、即时的回馈、全神贯注、掌控自如、浑然忘我、时间感异常。烟台剪纸非遗传承人李凌表示:“我在剪纸的时候心里什么也不想,注意力完全集中在这个剪纸上,左一剪刀右一剪刀,想着这个老鼠怎么剪,胡须是不是该长点呀,嘴是不是要尖点,勾油的手怎么剪,你好像和这个剪纸融为一体了,感觉非常愉快,整个人充满干劲儿。”^[16]在“心流体验”中,人与行动完全融合,愉悦感由此产生。

剪纸是一项创造性活动,开始之前创作者必须要有明确的目标,即对自己所做之事有强烈的认知,

当一幅剪纸作品完成时,创作者的心理就得到了即时的回馈,即“回馈只要跟我们投入精神能量追求的目标有合理的关联,就能产生乐趣”^[17]。胶东剪纸艺人王桂英81岁高龄仍然没有停下手中的剪刀,她从事剪纸活动大多只有一个主题,即为儿女祈福。每逢岁时节庆等重要日子,王桂英总会剪一些带有祝福寓意的剪纸赠送儿女,儿女们也都将剪纸作品贴在家中,感受母亲对自己的祝福和关怀。王桂英说道:“我高兴呀,想着能为我的孩子们祈福,我就倍儿有精神头,手中的剪子拿的也轻快了,孩子家里都贴着我剪的东西,我更高兴呀,证明他们还惦记我。”^[18]

剪纸过程不仅是女性创作者产生“心流体验”的过程,也是她们成就自我的过程。烟台剪纸非遗传承人李凌感慨道:“普通老百姓,尤其是女的,剪纸就是放在家里自己看,相比于男的,农村妇女她们剪纸都是为了愉悦自己,愉悦家人,没有想出名的念头。”^[19]许多女性剪纸时,是“拥有自足目标的自我”建立的过程,她们通过建立“内奖”,如剪纸难度的增加,剪纸花样的增多,获得内心的秩序和成长的乐趣,也是她们成就自我的过程。

锦州市剪纸艺人汪秀霞2008年被命名为中国首批非物质文化遗产项目医巫闾山满族剪纸的代表性传承人。张代村是汪秀霞学习剪纸的起点。汪秀霞从小与母亲相依为命,跟母亲学习剪纸。在纪录片《医巫闾山剪纸——汪秀霞》中,汪秀霞说:“我妈妈会剪纸,她就带着我们铰一些拉手人和媳妇人,摆在窗台上玩。我九岁时父亲就去世了,过了二年我母亲就改嫁了,我家里没有别人,就扔下我一个人独自生活,那个时候我整天泪水不离身。到了十九岁我来到富屯县新立村,这个时候我更难了……心情不好的时候我就上山,和一帮树类、鸟类、兽类陪着我,一陪就是一天。”^[20]

“在剪纸的过程中,汪秀霞如有神助一般,天马行空、奔腾不羁,山神与野兽共舞,医巫闾山向汪秀霞打开了一道只有她自己能够看见的山门。”^[21]同时,汪秀霞左右手相互配合,行云流水般就完成了一幅作品,在此过程中,她边思考边构思,用情感在剪纸,因此剪纸作品能够传递出她内心强烈的情感。可见,剪纸是女性能够长久集中自己注意力的活动,在全情

投入这项活动时，她们可以屏蔽外界的各种信息，畅游在自己的剪纸世界中，达到忘我境界，并由此获得内心的秩序与安宁。

三、民间剪纸艺术中的女性力量

党的十一届三中全会后，民间文化得到前所未有的重视。民间剪纸不再被文人雅士所主导的艺术活动排除在外，中国许多地方都开展了民间剪纸普查工作。中国剪纸艺术在2009年成功入选“人类非物质文化遗产代表作名录”。联合国教科文组织强调非物质文化遗产的活态性和传承性，活态性和传承性的关键在于人，这使得民间剪纸背后的“人”开始凸显出来，女性剪纸艺术家的身份被人们肯定和尊重。国家文化主管部门先后认定了五批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人。截至2022年11月，国家级非物质文化遗产代表性传承人共3057人，而剪纸类项目有47人，其中女性有30人，占比64%。

许多女性剪纸艺人的作品被收藏和展示，这一方面体现了国家对民间艺术的重视，另一方面也提高了女性地位。剪纸已不再是现代女性的一门必修课，而成为赋能女性的工具，成为女性探索精神世界，提高物质生活，获得尊重和名望的一种艺术形式。

无论是在传统社会还是现代社会，许多女性从事剪纸活动并不是为了得到某种奖励，但在剪纸过程中产生的“心流体验”本身就是一种奖励。

当前，女性剪纸艺人的“心流体验”也来自“完成具有挑战性的活动”。许多女性剪纸艺人不再满足于简单的纹样，而是将精力集中于更具有挑战性的纹样，力图将更优秀的作品呈现给大众，当个人技能与挑战活动相匹配时，便产生最优体验。“乐趣来自挑战呀，你总是剪一些花花草草，时间短行，时间长了就没意思了。我为什么要设计这些图案，因为我感觉自己能行。”^[22]栖霞非遗剪纸传承人刘彩虹的剪纸作品《福达五洲》《吉祥如意 国泰民安》《富贵满堂》等多次获得国家级荣誉和奖励。她还创作出星座系列剪纸和生肖系列剪纸，不断创新和探索新的剪纸图案。

在非遗传承的过程中，传承人是传统技艺的活态载体。曾经“不被看见的”女性群体，如今成为非遗剪纸传承中的主力军。无数女性剪纸艺人投入到剪纸的传播和传承工作中，推动着剪纸文化的活态传承。

烟台市莱山区非物质文化遗产传承人李凌从8岁起跟着她的奶奶学习剪纸，结婚生子、福禄安康、歌颂生活、鸳鸯戏水等都是她喜爱的主题。笔者初见李凌是在莱山区文化馆，她以剪纸传承人的身份被文化馆邀请授课。李凌还致力于将家族传承下来的剪纸熏样进行整理、复原，并对胶东地区的小窗棂花剪纸颇有研究。2016年，李凌成立了自己的剪纸工作室，开授剪纸课程，举办作品展，为山东民间剪纸的传承贡献力量。

烟台剪纸的市级代表性传承人梁巧艳在剪纸的传承和保护方面硕果累累。为了传承民间剪纸艺术，梁巧艳自2019年起与烟台市委宣传部、区文旅局、区教体局联合开展中华优秀传统文化进校园活动，她相继在莱山区第一实验等20余座中小学开展烟台剪纸教学活动，并形成校本教材。2021年，梁巧艳开设烟台剪纸馆，供市民参观、学习。多家电视台相继采访报道，许多市民慕名而来，梁巧艳说：“在这里剪纸的大多是小女孩，成年人的话也是女生居多，女生爱剪，剪的也细，好多女生每周都要来一次，挑战不同难度的造型。”^[23]梁巧艳充分利用非遗讲堂、民间艺术博览会、网络社交平台等形式拓展教学范围，传播烟台剪纸的文化内涵，发挥女性剪纸传承人的模范作用。

结语

民间剪纸是民间文化的重要载体和呈现方式。民间剪纸的主要创作群体是女性，女性剪纸文化即在这种模式下逐步形成。剪纸逐渐演变成女性的情感寄托，涌动着丰富的女性情怀，一小方剪纸承载着女性生活中的喜怒哀乐，剪纸过程中产生的“心流体验”使女性获得愉悦感，生活体验在女性剪纸过程中得到升华，使她们畅游在自己营造的精神乐土中。

剪纸作为一种受到关注的民间艺术和非物质文化遗产，不仅给女性剪纸活动带来了文化的推动力，增强了女性参与剪纸活动的自信，同时借助剪纸艺术，女性也得到了舒展心灵的媒介，在剪纸中实践自我的创

造性，即通过艺术的方式，超越庸常的生活，以剪纸作为方法，释放女性的力量。剪纸艺术也成为女性群体价值的自我体现，成为她们参与艺术创作和公共事务，融入公共生活的重要途径。

(责任编辑: 李文)

注释:

- [1] 乔晓光:《民间剪纸·正在消失的母亲河》,《湖北美术学院学报》2002年第3期。
- [2] 乔晓光:《乡村民艺的另一种生活——北方乡村妇女与剪纸》,《新美术》2015年第11期。
- [3] 乔晓光、裴诗贻:《女性、儿童与文化遗产的未来——乔晓光访谈》,《民艺》2019年第2期。
- [4] 乔晓光:《沿着河走——黄河流域民间艺术考察手记》,青岛出版社2015年。
- [5] 门小勇:《民间剪纸中的女性崇拜》,《内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版)》2002年第S1期。
- [6] 冉凡:《剪纸与女性符号》,《装饰》2003年第8期。
- [7] 杨天舒:《医巫闾山满族剪纸艺术中的女性审美映射》,《大众文艺(理论)》2009年第12期。
- [8] 万媛媛:《论剪纸艺术中女性创作主体的艺术情感和审美取向》,《新余学院学报》2013年第2期。
- [9] 李滔:《民间剪纸与劳动妇女的精神生活》,《美术观察》2013年第6期。
- [10] 裴小旗:《民间剪纸——劳动妇女情感语言的载体》,《西北美术》2002年第4期。
- [11] 乔晓光:《民间剪纸·正在消失的母亲河》,《湖北美术学院学报》2002年第3期。
- [12] 转引自〔美〕迈克尔·欧文·琼斯著,游自茨译,张举文校:《手工艺·历史·文化·行为:我们应该怎样研究民间艺术和技术》,《民间文化论坛》2005年第5期。
- [13] 转引自〔美〕迈克尔·欧文·琼斯著,游自茨译,张举文校:《手工艺·历史·文化·行为:我们应该怎样研究民间艺术和技术》,《民间文化论坛》2005年第5期。
- [14] 鲍懿喜:《手工艺:一种具有文化意义的生产力量》,《美术观察》2010年第4期。
- [15]〔美〕米哈里·契克森米哈赖著,张定绮译:《心流:最优体验心理学》,中信出版社2017年,第65页。
- [16] 访谈对象:李凌;访谈人:于翔;访谈方式:电话;访谈时间:2023年1月14日。
- [17]〔美〕米哈里·契克森米哈赖著,张定绮译:《心流:最优体验心理学》,第136页。
- [18] 访谈对象:王桂英;访谈人:于翔;访谈地点:烟台市德尚世家;访谈时间:2023年2月11日。
- [19] 访谈对象:李凌;访谈人:于翔;访谈地点:烟台市莱山区文化馆;访谈时间:2022年7月26日。
- [20] 文化部民族民间文艺发展中心、国家图书馆:《医巫闾山剪纸——汪秀霞》,http://ich.nlc.cn,2022年7月26日。
- [21] 文化部民族民间文艺发展中心、国家图书馆:《医巫闾山剪纸——汪秀霞》,http://ich.nlc.cn,2022年7月26日。
- [22] 访谈对象:刘彩虹;访谈人:于翔;访谈地点:烟台强盛职业培训学校;访谈时间:2022年7月1日。
- [23] 访谈对象:梁巧艳;访谈人:于翔;访谈地点:烟台剪纸馆;访谈时间:2023年1月28日。

Women's Experience in Folk Paper-Cutting

Yu Xiang Sui Li

Abstract: Folk paper-cutting is an important carrier and component of Chinese culture, and women, as major creative subjects of this art, have a natural connection with it. Few scholars in China have focused on the psychological aspects of folk art and the artists themselves from a psychological perspective. This paper attempts to explain the act of paper-cutting and the psychological experience of folk women from the standpoint of "mind flow" and to analyze the psychological state of women in paper-cutting groups. Through an investigation and study of contemporary female paper-cutting artists, this paper argues that paper-cutting is not only a form of folk art but also a weapon for women to combat adversity and a means of self-entertainment. The implementation of intangible cultural heritage projects has brought attention and respect to female artists. Many women actively create paper-cutting works, contributing to preserving and developing this traditional art form. Today, paper-cutting has become a crucial avenue for women's self-care, participation in public affairs, and integration into public life.

Keywords: Folk Paper-Cutting, Women, Mind Flow Experience

肖神、寄意与创新——18至20世纪初广绣中的花鸟纹样探析

帅倩

摘要: 18至20世纪初,广绣中的花鸟纹样以其独特的艺术成就与表现力,使之成为珍贵的贡品,甚至成为世界认识中国的文化符号。以往学界对广绣的研究多为对针法的描述,对花鸟纹样的技艺成就与演变发展并未给予足够关注。通过对广州博物馆藏18至20世纪初百余件花鸟纹样广绣的分析可知,在刺绣技法上,广绣中的花鸟纹样虽延续了我国传统刺绣技艺,但其多变的针法、精巧的构图及精妙的设色让广绣中的花鸟纹样神形毕肖;在艺术内涵上,广绣中的花鸟纹样具有更加务实的审美意识,体现了岭南人民对美好生活的向往与追求,散发着浓郁的岭南风韵;在发展创新上,中西方多元的文化元素让广绣中的花鸟纹样成为东西方艺术与文化融合的载体,呈现出风格各异、情调相殊的多元之美。

关键词: 广绣 花鸟 多元重塑 纹样 针法

中图分类号: J523.6 **文献标识码:** A **文章编号:** 1995-0187(2024)01-0081-10

花鸟不仅是文人墨客喜爱吟咏的题材,也是中国传统织绣中常用的表现形式,是人们装点衣饰的重要花纹。明清时期是广绣工艺发展的鼎盛期,绣工们以精巧的构思、纯熟的技艺、多变的针法,运丝如笔,将大自然中生机盎然的飞鸟禽虫和色彩艳丽的花草树木绣入衣饰,制作出神韵灵动、托物寓兴、工艺卓越的织绣作品。清末民初,多元的文化元素给广州工匠们提供了丰富的灵感,他们将东西方优秀的文化元素融会在一起,创造出更多瑰丽多姿的艺术作品。本文以广州博物馆举办的“色丝秀艳——馆藏花鸟纹织绣展”展出文物为基础,结合《杜阳杂编》《筠轩清秘录》《绣谱》《雪宦绣谱》《存素堂丝绣录》《沧浪亭新志》《广绣教程》《中国美术》等中外文献资料,从技术特点、艺术内涵、多元创新三方面对18至20世纪初广绣花鸟纹样进行探讨。

一、广绣花鸟纹样的技术特点

我国织绣技艺状世间百景,摹万物之态,如纸上作画般惟妙惟肖。唐人罗隐在其《绣》一诗中写道:“花随玉指添春色,鸟逐金针长羽毛。”^[1]明人董其昌也曾赞宋人之绣花鸟:“极绰约嚬嗟之态,佳者较画更胜,望之三趣悉备,十指春风,盖至此乎。”^[2]关于广绣花鸟纹样最早的记载见于唐人苏鹗的《杜阳杂编》:

永贞元年,南海贡奇女卢眉娘……工巧无比……更善作飞仙,盖以丝一缕分为三缕,染成五彩,于掌中结为华盖五重。其中有十洲三岛、天人玉女、台殿麟凤之象……上叹其工,谓之神姑。^[3]

民国学者朱启钤在其《存素堂丝绣录》分别指出明代和清代广绣之特色:

作者简介: 帅倩,广州博物馆副研究馆员。



图一 民国米白缎地绣欢天喜地蝴蝶纹台布



图二 清代蓝缎地花鸟纹台布



图三 民国紫红缎地绣孔雀仙鹤花蝶竹叶纹镜心

(明代广绣)唯物凡九十有五,鸟语花香,四时清供靡不具备,而铺针细于毫芒,下笔不忘规矩,器之奢侈,纹之隐显,以马尾缠绒作勒线,从而勾勒之,轮廓花纹自然工整。^[4]

(清代广绣)绣丫鬟仙童紫衣云裳,手持双桃灵芝控鹿而行,一展翼红蝠迎面飞来,似取祝寿之意,人物都丽衣褶环佩,金彩炫目,针工细而有神,粤绣之绝诣也。^[5]

清末曾任英国驻华使馆医师兼京师同文馆医学教习的英国学者波西尔在《中国艺术》中称:“18、19世纪中国人长于刺绣花鸟,而广东人于此技尤为特长。”^[6]

从上述记载不难看出,早在唐代,广绣花鸟纹样已神乎其技,到了明清更是以“绝诣”而名扬海内外。

在画面构图上,广绣中的花鸟纹样通常采用“水平线构图”“对称式构图”“均衡式构图”“S形构图”“斜线构图”五种构图形式^[7],形成不同的视觉美感,使绣品画面更富有节奏感、韵律感,从而产生震撼人心的艺术魅力。

“水平线构图”中花鸟纹样与上下画框边线呈平行关系,构图时通过变化花鸟纹样的疏密及大小来传递画面所要表现的情感,如“民国米白缎地绣欢天喜地蝴蝶纹台布”(图一)^[8]生动展现了三十余只或上升、或下降、或侧身翻转的蝴蝶穿梭于兰花之间的形象,蝶随花舞,繁而不乱,传递着活泼流动之感。

“对称式构图”中花鸟纹样通常分为内外两层,主纹样位于画面中央,四角纹样以对称形式排列,如“清代蓝缎地花鸟纹台布”(图二)主图以玉兰、竹子、山雀、蝴蝶和燕子组成团花状;四周以四束缠枝花卉装饰,玉兰绽放、翠竹挺立、山雀和鸣,蝴蝶与燕子穿梭飞舞,四周缠枝花卉舒卷自如,呈现出一派春暖花开的和熙春色。

“均衡式构图”中花鸟纹样分布较均匀,形成均衡之势,如“民国紫红缎地绣孔雀仙鹤花蝶竹叶纹镜心”(图三)左上主体图案为竹子、右上主体图案为梅花、左下主体图案为孔雀、右下主体图案为仙鹤,尽管上下左右并非对称,但花鸟分布比较均匀,形成均衡之态,使画面呈现出和谐、生动之美。

广绣花鸟纹样部分常用针法简表

针法	刺绣方法	用途
扭针	绣线微拧,从右到左或从下而上进行刺绣。针针紧贴,第二针起针时将第一针稍露的针脚遮盖	刺绣水波纹、飞禽眼睛、花枝、藤蔓等
咬针	用短直针,由内至外或由外至内,以后针继前针,顺着物象形状,一批批咬接上去	刺绣花瓣、叶片、动物鳞、翼等
勒针	在直针或铺针上刺绣一道道横纹短针	刺绣飞禽走兽的胫、爪
勾针	从底起针,勾起前一针的绣线后,使之变形,按所需刺绣物象形态落针	刺绣飞禽走兽的胫、爪及鳞片等
铺针	用长直针将物象绣满	刺绣凤凰、孔雀、仙鹤、鸳鸯、锦鸡、金鱼等动物背部
风车针	由外起针至中间落针,绣成形似风车的形状	刺绣花卉花蕊及光环等
打子针	将绣线在针上绕一圈,于近线根处刺下形成圆形小粒状,以点构面	刺绣花蕊、果实、鸡冠等
撕针	用较细的绒线,以疏密不等的针法由内而外刺绣,从而表现飘逸的线条	刺绣飞禽走兽须毛,如鸟的胸部、孔雀的尾部等
盘金绣	用金银丝线根据所需刺绣物象形态盘一个轮廓线	刺绣花鸟、人物、瓜果等
平金绣	将金银丝线盘成各种图纹,再用色线将图纹钉固在绣地上	刺绣龙凤、孔雀、花卉、水浪等
珠绣	以珍珠、广片等饰材绣满图案或局部点缀	刺绣花叶、动物等
织锦	在平排的金银线上,以绒线钉成小方格	刺绣博古、花瓶、水果等
扎鳞针	先用铺针绣满物象背部,然后按羽鳞形状用线勾勒出轮廓,在每片羽鳞纹上绣一短扎针,形成物象背部的羽鳞	刺绣有羽鳞的飞禽鱼虫

“S形构图”中花鸟纹样以S形结构呈现,创造出优美又富于变化的艺术效果,如“清代红木雕八仙框白缎地绣丹凤朝阳纹挂屏”(图四)画面中央两只凤凰呈S形构图,立于湖石之上休憩,回首眺望,头羽飘飘,气宇轩昂。其华丽的尾羽和湖石后次第开放的月季令画面既生动又优美。

“斜线构图”中花鸟纹样倾斜于画框中,给人似要倾倒的视觉感,整个画面充满变化和动感,如“清代红木雕八仙框白缎地绣禄寿同春纹挂屏”(图五)画面中苍松拔地而起,整体构架倾斜于画框中,松树虬枝蜷曲,苍劲古拙,传递着生命的活力和激情。

在针法运用上,我国刺绣常用针法有扭针、铺针、咬针、勒针、勾针、撕针、扎鳞针、风车针、打子针等,而广绣中的花鸟纹样则是通过不同的针法,使丝理与物象浑然结合,从而产生不同的线条组织与独特的艺术表现效果,展现出万物万象的惟妙惟肖与盎然生机(上表)^[9]。

在绣制花草树木时,常综合运用风车针、打子针、咬针、扭针等针法绣制花蕊、花瓣和叶脉、叶片等,展现迎风绽放的牡丹、玉兰、萱草和野菊等。

在绣制珍禽鸟兽时,广绣常以扭针、铺针、撕针、扎鳞针、咬针、勒针、勾针等针法绣制锦鸡、仙鹤、孔雀、老鹰等,将苍鹰锐利的眼神、孔雀鲜亮的翎羽和苍劲的爪子刻画得栩栩如生。

广绣中树干的绣法有两种,一种是如图四中梧桐树树干中间使用浅色绣线,两侧使用深色绣线,采用扭针、续针、渗针、插针等针法绣制,这种绣法更接近实物;另一种则是如图五屏中松树树干,采用咬针、扭针等针法绣制,绣出鱼鳞状的树干,虽不真实,但却更显苍劲古拙,而这种树干绣法也是广绣特有的绣法。

在色彩使用上,广绣中的花鸟纹样常使用红、黄、蓝、绿、紫、白、黑、褐等为主要色彩,通过同一色相或邻近色相,抑或一种主色调为基础、不同颜色绣



图四 清代红木雕八仙框白缎地绣丹凤朝阳纹挂屏



图五 清代红木雕八仙框白缎地绣禄寿同春纹挂屏



图六 清代缎面绣花鸟纹台布

线搭配的方式,让所绣之花鸟或栩栩如生或顾盼生姿,达到灵动逼真、形神兼备的效果,不管是在色彩的表现还是图案的创造力上,都提升了广绣花鸟纹样的艺术性。

在同一色相或邻近色相的色彩使用上,如“清代缎面绣花鸟纹台布”(图六)中,采用同一色相而明度不一的红、蓝、黄、绿等色绒线,通过深浅色系渐层晕染,分别绣制牡丹、玉兰、竹叶等,以此展示牡丹和玉兰的阴阳向背深浅与竹叶、花叶的反正疏密。另外,采用主色调相配和邻近色相配的色彩搭配方式,以白、黑、蓝、红、紫、绿、褐、黄等色绒线,绣凤穿牡丹图,将凤凰、雀鸟穿飞于花丛间的神情动态刻画得活灵活现,也将竹子、牡丹等花草闻风而动的摇曳之姿勾勒得非常生动。

在以一种主色调为基础的作品创作上,如“民国红缎绣博古花卉纹椅搭”(图九)以金色作为主色调,巧配红、黄、紫、绿等多种次要颜色,绣制生机盎然的“新韶如意”博古图和“福寿三多”花篮。

巧妙的构图、灵活的针法与精妙的设色共同构

成18至20世纪初广绣花鸟纹样最主要的技术特点。绣工们通过对花卉和鸟类特征、结构、习性等特点的深入观察和认识,运针如笔,以丝绒(线)为朱墨,用一针一缕,很好地展现了花草树木的阴阳向背和珍禽鸟兽的犷善喜怒,通过画面似可听到鸟叫虫鸣,似可闻到芬芳花香,使花鸟纹样呈现出逼真的艺术效果。

二、广绣花鸟纹样的艺术内涵

北宋《宣和画谱》“花鸟叙论”载:“诗人六义,多识于鸟兽草木之名。”^[10] 织绣亦如此,花鸟纹样是广绣的灵魂与美之所在。

与受文人书画影响较深,图案精细雅洁^[11],以猫、鱼、江南水乡风物等类题材为主的苏绣花鸟纹样不同,18至20世纪初的广绣花鸟纹样具有更加写实的审美意识,体现了岭南人民对美好生活的向往与追求,散发着浓郁的岭南风韵。图案色彩明快,构图饱满、繁而不乱,以日常生活以及神话传说和民俗



图七 清代灵仙祝寿线绣补子



图八 清代钉金锦鸡补子

故事中常见的“孔雀开屏”“百鸟朝凤”“金玉满堂”“福寿双全”“花开富贵”等具有美好吉庆象征的花鸟题材为主，以广州博物馆举办的“色丝秀艳——馆藏花鸟纹织绣展”为例，此展共展出明代至民国时期花鸟纹样织绣 68 件（套），其中属美好吉庆题材的作品就有 50 件，占比 73%。

广绣花鸟纹样中常见的花草树木有牡丹、山茶、芙蓉、月季、水仙、荷花、玉兰、松树、梧桐树、梅花、兰花、竹子、菊花、灵芝等，如“清代灵仙祝寿线绣补子”（图七），采用橙、白、蓝、粉、绿、紫等十余种颜色绣线，以广绣常用的打子及盘金、平金针法绣制，以绽放的两株水仙花为主体图案，配饰象征长寿的桃实、灵芝、竹子等花草树木，寓意“灵仙祝寿”“福寿双全”。

广绣花鸟纹样中常见的珍禽鸟兽主要有锦鸡、仙鹤、龙、凤、孔雀、蝙蝠、绶带鸟、白鹇等，如“清代钉金锦鸡补子”（图八）采用金银两种绣线，以广绣金银线绣中的平金针法绣制主体图案锦鸡及配饰蝙蝠等，除代表这方补子主人二品文官的身份地位外，也象征“富贵吉祥”。

除此以外，还有将花、鸟或特定的人物及民俗神



图九 民国红缎绣博古花卉纹椅搭



图十 清代缎面绣人物故事花边

话传说等题材组合加以运用，并利用内容本身的象征意义或图案谐音，组成具有美好寓意的、表达人们对未来的期望与理想的、具有喜庆含义的各类花鸟纹样。

在花鸟题材的组合上，如“民国黑缎地绣三蓝花



图十一 民国黑缎地绣三蓝花蝶纹如意头儿童云肩



图十二 清代文四品云雁纹补子改手袋

蝶纹如意头儿童云肩”（图十一）主要采用广绣中常用的打子针法，绣三蓝牡丹、蝴蝶纹，表达“花开富贵”“富贵连福”的吉祥寓意，寄托了长辈对孩童“福禄双全”的美好祝福。

在花鸟与人物题材的组合上，如“清代缎面绣人物故事花边”（图十）采用广绣中常用的扭针、咬针、渗针以及广绣传统针法方格网针、三角网针等，绣制四位身着华服的女子在亭石水榭之间，或抚琴、或俯身观莲、或折梅徐行、或捧书阅读的场景，不仅反映清代闺阁女子的日常生活，人物四周还装点祥云、梧桐、竹子、湖石、鸳鸯、莲花、灵芝、喜鹊、松树、梅花、玉兰、牡丹等花鸟纹饰，蕴含“富贵多福”“四季富贵”“多子多福”“灵仙祝寿”等吉祥寓意。

在花鸟与民俗神话传说题材的组合上，如“民国红缎地绣‘和合二仙’十二生肖纹女袄”（图十三），这件女袄不仅有“美满如意”“富贵千秋”“吉祥长寿”等美好寓意，还尽显广绣上下手工技艺，中心图案和合二仙面部、衣着等精细部位由上手工“花佬”即男绣工采用劈丝绒线绣制，其余间饰的牡丹、菊花、梅花、嘉禾、蝙蝠、十二生肖纹、江崖海水、鱼跃龙门等纹饰则由下手工即女绣工按照画稿采用扭针、咬针、打子针等针法绣制。

广绣中的花鸟，不仅因丰富的色彩及多变的针法组合而显得形态逼真，且纹必有意，意必吉祥，如牡丹喻富贵、石榴喻多子、兰花喻君子、仙鹤喻长寿、龙凤象征天下承平、蝴蝶象征美好吉祥等。人们基于对美好事物的向往，将“形”与“意”结合，让自

然界中的一草一木、一物一禽通过绣工们的艺术创造，构成一幅幅美丽生动的纹样，寓情寄意，它们源于生活、根植于现实又超越现实。这些花鸟纹样不仅承载着人们对生命的敏锐观察，也反映了中华民族对生活、对未来的热爱和对美的珍惜。广绣中花鸟纹样展现出的艺术内涵，不仅是广绣工艺的

高超表现，也是中华优秀传统文化的结晶。

三、广绣花鸟纹样的多元创新

据《东印度公司对华贸易编年史（1635~1834年）》一书记载：1817年至1833年17年间，广州出口的蚕丝和丝织品货值平均每年约191万元。^[12]1913年南洋劝业研究会编著的《南洋劝业会研究会报告书》也指出：“吾国刺绣为世界所崇拜，恒以代表东方美术销售外洋者，其数颇巨。据广东一省，每年已数百万计……吾国绣品销外洋者，广东最多。”^[13]

可见，18至20世纪初，随着海上丝绸之路贸易的兴旺，丝织品的出口量大增。^[14]广绣中的花鸟纹样不仅在国内流布四方，绣着花鸟纹样的广绣作品也成为畅销海外的精美艺术品。随着中西方的交流，广绣中花鸟纹样的使用和创意有了空前的发展，蒋瀚澄在其主编的《沧浪亭新志》中记载道：

友人某君新自法国归，云法国妇女最善装饰。其所用之手袋，多属我国旧式之补子改制而成，刺绣艳丽，视为贵品。而又以我国旧式之臂镯，系于手提袋上端，套入臂腕。翡翠玳瑁者，尤昂贵也。^[15]

曾在中国有着等级象征的鸟兽纹补子^[16]，在当时的西方人眼中仅是一件件精美异常的充满中国风情的绣件，它们被西方人改制成各式手袋，如“清代文四品云雁纹补子改手袋”（图十二），成为欧洲贵族妇女手中的时尚单品。“知者创物，巧者述之守之，世谓之工。”^[17]工匠中有智慧、有才干者创制新式，

心灵手巧者不断发展完善，继而传承、传播、演变。

除补子外，其他绣着精美花鸟纹样的挽袖^[18]等绣件也被西方人改制成日常生活中喜用的托盘、攒盒、晚宴包等实用物件，如“清代白缎地绣鹤鹿同春纹挽袖改镶装饰托盘”和“民国刺绣花卉纹挽袖改画珐琅攒盒”以及“民国蓝缎地打子绣博古图绣件改手挽包”，继续起着装点家居及美化生活的作用。

这些中国传统的广绣花鸟纹样绣件，在西方社会的文化背景下，成为西方人眼中“中国风”的典型代表，它们脱离了中國织绣原有的功能、用途和文化属性，成功地被设计成一种新的视觉形式，通过移植、组合与拼接，用已有的花鸟纹样讲述新的故事，用新的方式继续演绎东方文化。

19世纪末至20世纪初，一部分流布于西方社会的龙袍、蟒袍、文武官员与命妇补服、马面裙等中国传统服饰，也随着西方社会服饰潮流的发展，被西方人根据他们的审美情趣及着装观念进行改造，变成他们所理解的“中国风”服装。在西方人眼中，这些服饰上刺绣的各式珍禽鸟兽、花草树木都是极具东方特色的装饰图案，他们将这些花鸟纹绣件拆解下来，改装到各式各样的上衣、西装、大衣或衬衫等服饰上，满足他们对中国风尚的追求与热爱。例如，“民国红色暗花缎地金银线绣凤戏牡丹纹女褂”（图十四）巧妙地利用原有清代命妇服上的“翔凤纹”与“江崖海水”刺绣纹样，将原来象征身份地位的命妇袍服改成适应西方社会生活习惯、方便穿着的对襟式女褂，成为中西合璧的女性时装。

然而，这些并不是广绣花鸟纹样发展与流行的尾声，艺术的交流从来都是双向的，随着西方艺术文化的东传，广绣披肩因西方人的喜爱而诞生。

清乾隆二十四年（1759），因清廷限制江浙地区



图十三 民国红缎地绣“和合二仙”十二生肖纹女袄

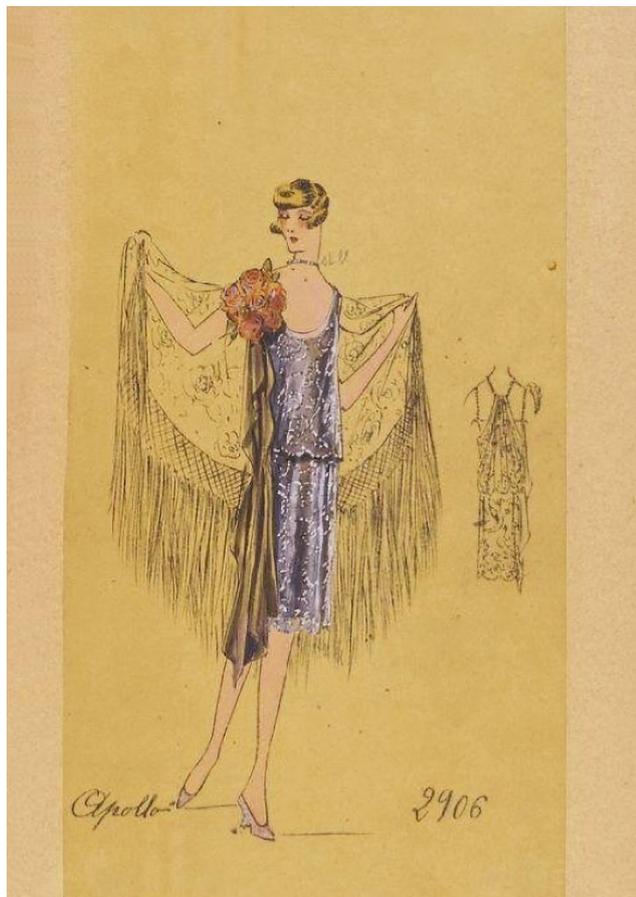


图十四 民国红色暗花缎地金银线绣凤戏牡丹纹女褂

湖丝出口政策的推行，广东地区掀起了筑塘、植桑、养蚕的高潮，广州、顺德等地丝织业繁盛^[19]，广绣披肩或也因此孕育而生。

广州博物馆收藏多份标记有“缘字”“善字”“福字”“虚字”“空字”等字样的清末广绣披肩设计图纸，而其中不仅印着“POO SHANG”“ESTABLISHED 1877”“MANUFACTURERS OF ALL KINDS OF EMBROIDERIE”“CANTON”“CHINA”等外文字样，图纸还有中文标记“以字金鱼花样”，并且标识了绣线用色方案。可见，广绣披肩是在广州设计并制作的。

虽然广绣披肩具体何时兴起尚未有定论，但据统计，1772年前后广绣披肩在欧洲的年销量多达80000余条，此后销量更是不断增加，1822年至



图十五 1926年欧洲时装设计画稿中的广绣披肩(英国维多利亚与艾伯特博物馆藏)



图十六 清代淡黄网地彩绣花卉纹披肩



图十七 清代白绸地白线绣花卉纹披肩

1826年从广州出口美国的披肩高达888000条。^[20]可见,清中后期广绣披肩畅销欧美。

19世纪西班牙现实主义作家贝尼托·佩雷斯·加尔多斯(Benito Pérez Galdós)在《两个女人的命运》一书中,对广绣花鸟纹样披肩有这样一段描述:

他很有才气,是马尼拉头巾的刺绣专家,是把鲜艳美丽的花草枝叶印上织物的发明者,也是一位用花绸和飞鸟来歌唱爱情的多产的诗人。这位杰出的中国人赢得了西班牙妇女的感激,因为是他给她们送来了别具风格的华丽的大披巾,使她们大为生辉……披巾上花卉盛开、柔软贴身,颜色素雅、风靡一时,巾边的流苏令人仿佛处于梦幻仙境一般眼花缭乱,光彩照人。这种明亮的饰物现在已经越来越少了,但是,在民间,还有不少人精心保留着它。每逢一生中的重大时刻,在举行洗礼和婚礼的时候,把它从箱子里取出来,让它随着欢快的颂歌随风飘荡……尽管服装的时式变化无常,但是这种披巾,象神话,象童话,质朴大方,五彩缤纷,惹人喜爱。^[21]

他不仅将广绣披肩的制作者形容成一位用“花绸和飞鸟”来歌唱爱情的浪漫主义诗人,还将人们对这种披肩的珍视程度进行了详细描述,人们“每逢一生中的重大时刻”才将披肩从箱中取出使用。可见,摇曳多姿的广绣花鸟纹样披肩是西方时尚女性的重要服饰之一,它不仅是女性社会地位和身份的象征,也是一种彰显自我的艺术化表达,时至今日依然是畅销欧洲的时尚配饰。这类披肩曾由广州运往马尼拉中转至欧洲,故西方人又称其为“马尼拉披肩”(图十五)^[22]。

18至20世纪初,外销的广绣披肩主要有长方形、方形和三角形三种形制,披肩上的刺绣多以中国传统的花鸟及与花鸟相组合的庭院、人物为主题,披肩上常见的花草树木图案主要有牡丹、月季、玫瑰、菊花、水仙、百合、石榴花、蔓草、竹子、松树等,常见的珍禽鸟兽图案主要有凤凰、雁、喜鹊、锦鸡、绶带鸟、蝴蝶、孔雀、蝙蝠等。例如,“清代淡黄网地彩绣花卉纹披肩”(图十六),制作时间约为1850年,采用四角对称布局,四角分别以打子、抽纱、扭针、凸绣等针法绣制色彩各异、饱满绽放的牡丹花束组

成的团花图，中心留白处点缀小花朵及花束装饰，主体纹饰外围饰缠枝花卉纹一周，披肩构图疏密有致，动感与静态相得益彰。

在广绣披肩生产过程中，西方人的审美趣味也逐渐融入其中，即根据西方人的审美，刺绣他们喜爱的带有大西洋花卉等图案的披肩。这种披肩上的大西洋花卉具有明显的欧洲巴洛克和洛可可风格，其上常见的花卉多为牡丹、玫瑰、莲花、蔷薇、木槿、百合等，通过对传统花卉造型进行变形和夸张，达到线条舒展流畅的装饰效果。例如，“清代白绸地白线绣花卉纹披肩”（图十七），制作时间为1860年至1870年，以单一白色丝线绣制由牡丹、玫瑰和佩斯利纹饰组成的大西洋花卉，纹饰四角对称，采用咬针、铺针、扭针等针法表现花卉的饱满绽放和花枝的舒卷自如。外围以相同针法绣缠枝花卉纹一周，披肩周边缀米白色网格纹长流苏。此类单色白绸地披肩通常为西班牙人来样定制的新娘嫁妆，有时也会绣上家族徽章。

广绣披肩的出现和畅销，意味着广绣中花鸟纹样的运用发生了新变化，显示广绣中花鸟纹样意义

的延展和转变。这一时期，中西方艺术相互影响、互相借鉴。广绣披肩以岭南传统刺绣技艺结合西方人审美情趣，成为东西方艺术与文化融合的载体，实现了“技”与“艺”的完美融合。此时，广绣中的花鸟纹样因不同时期、不同民族而呈现出风格各异、情调相殊的多元之美。

结语

织绣中的花鸟，一直以来都承载着人们对美的追求与向往，而广绣中的花鸟纹样更以其所表现的时代特征、地方特色和浪漫主义艺术风格，散发着动人心魄的艺术感染力。从18至20世纪初广绣中花鸟纹样的发展来看，它所展现的不仅仅是精妙的织绣技艺，更是东西方智慧结晶与文化信息的多元融合。技术精妙、色彩绚丽、质感柔滑的广绣花鸟纹样织绣品不仅美化了人们的物质生活，也充实了人们的精神世界，在世界经济、政治、文化交流中发挥着重要的桥梁作用。

（责任编辑：邹尚良）

注释：

- [1] [唐]罗隐：《绣》，羊春秋：《增订注释全唐诗》（第四册），文化艺术出版社2001年，第876页。
- [2] [明]董其昌：《筠轩清秘录》，《笔记小说大观》（第39编第6册），台北新兴书局1979年，第84页。
- [3] [唐]苏鹗：《杜阳杂编》，《笔记小说大观》（第21编第2册），台北新兴书局1979年，第578页。
- [4] 朱启铃：《存素堂丝绣录》，线装本，1928年，第53页。
- [5] 朱启铃：《存素堂丝绣录》，线装本，1928年，第54页。
- [6] [英]波西尔著，戴嶽译，蔡元培校：《中国美术》（下），浙江人民美术出版社2014年，第404页。
- [7] [清]沈寿口述，张骞、耿纪朋译注：《雪宦绣谱》，重庆出版社2017年，第98-105页。
- [8] 本文图一至图十四、图十六至图十七中文物皆藏于广州博物馆，图片由作者提供。
- [9] [清]沈寿口述，张骞、耿纪朋译注：《雪宦绣谱》；广州市非物质文化遗产保护中心著：《广绣教程》，人民出版社2017年。
- [10] [宋]《宣和画谱》，河南大学出版社2015年，第665页。
- [11] [明]王鏊：《姑苏志》卷第十四，明正德元年刊，嘉靖时期增修本，第98页。
- [12] [美]马士著，中国海关史研究中心组译，区宗华译，林树惠校：《东印度公司对华贸易编年史（1635-1834年）》（第三卷），中山大学出版社1991年，第344-347页。
- [13] 南洋劝业研究会编：《南洋劝业会研究会报告书》“乙部·杨夏报告书《刺绣论》”，南洋劝业研究会1913年，第335-336页。
- [14] 汤开建、李嘉昌：《清代广州同文行第一代行商潘振承商业活动考述》，《中国经济史研究》2023年第3期。
- [15] 蒋吟秋：《沧浪亭新志：说苑》，线装本，苏州美术馆省立图书馆1929年。
- [16] 《钦定大清会典图》卷四十六，清光绪刻本，第7-16页。
- [17] 关增建、[德]赫尔曼译注：《考工记：翻译与评注》，上海交通大学出版社2014年，第3页。
- [18] [清]李斗：《扬州画舫录》，山东友谊出版社2001年，第231页。这类花边是流行于清代妇女衣袖口的装饰，缝缀在衣袖内侧，使用时需反转过来，因此被称为“挽袖”，可拆卸更换、清洗，具有保护衣袖的作用。

[19] 黄柏莉:《岭南锦绣——广东刺绣》,广东教育出版社 2009 年,第 26 页。

[20] 广东省博物馆编:《三城记:明清时期的粤港澳大湾区与丝绸外销》,岭南美术出版社 2020 年,第 289 页。

[21] [西] 贝尼托·佩雷斯·加尔多斯著,孟宪臣等译:《两个女人的命运》,重庆出版社 1992 年,第 24 页。

[22] 英国维多利亚与艾伯特博物馆官网: <https://collections.vam.ac.uk/item/O525881/apollo-fashion-design-worth-jean-charles/>, 2023 年 12 月 29 日。

Naturalism, Symbolism and Innovation: An Analysis of Flower-and-Bird Patterns in Canton Embroidery from the 18th to the Early 20th Century

Shuai Qian

Abstract: From the 18th to the early 20th century, flower-and-bird patterns in Canton embroidery, with their unique artistic achievements and expressive power, not only elevated Canton embroidery to precious tribute items in the imperial court but also became cultural symbols that introduced China to the world. Previous scholarship has primarily focused on its stitching techniques, while the artistic achievements and evolution of the flower-and-bird motifs have not received sufficient attention. Through the analysis of over a hundred flower-and-bird patterns in Canton embroidery from the Guangzhou Museum, it is evident that, while inheriting traditional Chinese embroidery techniques, flower-and-bird patterns in Canton embroidery showcase intricate stitching, skillful compositions, and exquisite coloring, creating vivid and lifelike designs. The artistic connotations of these motifs in Canton embroidery reflect a pragmatic aesthetic consciousness, embodying the aspirations and pursuit of a better life for Lingnan people and exuding a rich charm of Lingnan style. In terms of innovative development, the diverse cultural elements from both Eastern and Western traditions turn flower-and-bird patterns in Canton embroidery into a medium for integrating Eastern and Western art and culture, presenting a diverse beauty with distinct styles and unique charm.

Keywords: Canton Embroidery, Flower-and-Bird, Diversified Reshaping, Pattern, Needlework

《张胜温画卷》“十六大国王众”画面创作意图探究

孙华东

摘要：《张胜温画卷》中的“十六大国王众”画面与同画卷的“利贞皇帝礼佛图”“法界源流图”三者并置却无明显关联，其画面的创作意图值得深入探究。因《张胜温画卷》与《南诏图传》之间深厚的渊源，以《南诏图传》的绘制目的为切入点，结合段智兴即位时的政治动乱分析，可以推测“十六大国王众”画面的绘制可能有两个目的：一是借助《仁王护国经》的戡乱之能来攘除国患，二是利用该画面与“利贞皇帝礼佛图”画面构成的平等对立关系来强调大理段氏王权的正统性，三是满足段智兴对四夷怀服的政治想象。

关键词：十六大国王众 《南诏图传》 《仁王护国经》

中图分类号：J222.2/.6 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)01-0091-07

《张胜温画卷》亦称《大理国描工张胜温画梵像卷》，现藏于台北“故宫博物院”。画卷由绘画和文字题跋两部分组成，绘画部分有三个主题，分别为表现礼佛主题的“利贞皇帝礼佛图”（图一）、表现佛教神祇的“法界源流图”（图二）和“十六大国王众”（图三）。

目前，学术界主要从宗教文化、政治军事制度、艺术价值等方面对“利贞皇帝礼佛图”“法界源流图”进行讨论。对于“十六大国王众”主题画面，学界多对十六个人物的身份进行考究，如李霖灿^[1]、王鹏程^[2]、陆离^[3]等学者认为“十六人”为西南夷十六国大君长，侯冲^[4]、廖德广^[5]等学者则认为是天竺十六国王，而邓启耀认为其中一人为宋代帝王^[6]。学界对该画卷中人物的身份、绘制的原因研究不多，笔者认为其主题值得深入探究，画卷三个主题画面对称布置，“利贞皇帝礼佛图”“十六大国王众”画面中的两个礼佛队伍礼拜对象相同，即“法界源流图”中的主体，这样的位置铺陈与敦煌石窟中维摩诘经变壁画的空间布局相似，但二者存在不同之处，其礼拜对象并不一致，敦煌维摩诘经变壁画中礼拜对象只有文殊、维摩诘，《张胜温画卷》中的礼拜对象却是整

个佛教系统。其次，维摩诘经变壁画中，对于前来问疾的帝王人数并无限制，《张胜温画卷》中的礼佛帝王却有严格的人数限定。这样的画面结构与“利贞皇帝礼佛图”“法界源流图”共同构成礼忏关系，彰显大理国政教合一的治国模式与大理皇室的礼佛文化。而类似敦煌《维摩诘经变图》壁画的空间布局，与卷尾对域外礼佛队伍的描写形成对比，构成有意味的画面主题。因《张胜温画卷》与《南诏图传》同是王室授意制作，有着相似功用，且在图像表现上存在移植现象，《张胜温画卷》与《南诏图传》的关系值得深究。本文以《南诏图传》的创作目的为切入点，结合利贞皇帝继位前后的史实，管窥“十六大国王众”画面的绘制目的。

一、《南诏图传》与《张胜温画卷》的绘制意图

《南诏图传》又名《中兴二年画卷》，成画于南诏彝化贞中兴二年（899），现藏于日本京都有邻馆。图传分为文字卷、画卷两个部分，根据文字卷中所引

作者简介：孙华东，玉溪师范学院美术学院助理教授。



图一 《张胜温画卷》局部“利贞皇帝礼佛图”（台北“故宫博物院”藏）



图二 《张胜温画卷》局部“法界源流图”（台北“故宫博物院”藏）



图三 《张胜温画卷》局部“十六大国王众”（台北“故宫博物院”藏）

舜化贞诏书的记载，其为奉敕之作，诏曰：“敕。大封民国圣教兴行，其来有上，或从胡梵而至，或于蕃汉而来，奕代相传，敬仰无异，因以兵马强盛，王业克昌，万姓无妖扎之灾，五谷有丰盈之瑞。然而朕以童幼，未博古今，虽典教而入邦，未知何圣为始，誓欲加心供养，图像流行，今世后身，除灾致福。因问儒释耆老之辈，通古辨今之流，莫隐知闻，速宜进奉。敕付慈爽，布告天下，咸使知闻。中兴二年二月十八日。”^[7]文字卷详述了该活动的起因和目的，南诏佛教昌盛，但不知源于何处，便将儒释耆老之辈的见闻

绘成图像，回答皇帝“何圣为始”的问题，并用来除灾致福。画面分为三个部分：一是根据《巍山起因》，讲述南诏国始祖于巍山受观音教化、草创王业的故事；二是根据《铁柱记》，讲述兴宗王罗晟与旧族大姓祭柱盟誓的故事；三是根据《西洱河记》，讲述乌白蛮本主崇拜的故事。^[8]画面内容只展示了建国神话中化现观音所起的重要作用，和宣示蒙氏君权神授的正统性，但如何达到舜化贞期冀的借以除灾致福的目的，以及为何要除灾致福？结合中兴王舜化贞继位时的政治环境来看，《南诏图传》绘制的原因并非如诏书中所说的那般纯粹，还寄寓着难以明言的政治目的。隆舜时，大权旁落，权臣郑买嗣把持国政，《南诏野史》记载：“郑买嗣，又名昶。唐嵩州西泸令陷南诏臣蒙氏，为清平官郑回之七世孙。隆舜时历官侍中，权势日重。隆舜巡幸无度，留买嗣守国，遂专政柄。”^[9]隆舜被杨登弑于东京后，时年21岁的太子舜化贞即位，此时南诏国已处风雨飘摇之际，白蛮郑、赵、杨、段等世家大族势力与乌蛮蒙氏分庭抗礼。舜化贞诛杀杨登家族之后，便下诏绘制了《南诏图传》，可惜这幅画作不仅未能替舜化贞除灾致福，反而敲响了南诏国灭亡的丧钟。中兴六年（903），舜化贞去世，死因不明，疑为权臣郑买嗣所杀，《南诏野史》：“化贞有一子，生甫八月，郑买嗣主国事，遂启贞妻曰：‘母后深宫，群臣无首，臣当抱太子临朝。’贞妻是其言，以子付之。买嗣抱子出，潜手伤其阴，子哭不已，乃送回宫中。明日，子死。贞妻疑而诘之，买嗣怀不安，遽起兵杀蒙氏亲族八百人于五华楼下，遂篡立焉。”^[10]南诏国灭亡。

正值壮年的舜化贞，即位5年便身殒国亡，从其改元“中兴”的年号可以看出，这位年轻的君主满怀雄心。从他继位前后时背景分析，下诏制作《南诏图传》，表面目的是为了“加心供养，除灾致福”，内里似乎表明舜化贞对于权势日增的世家大族有强烈的危机意识，想通过画面中描绘的“巍山起因”来强化蒙氏君权神授的观念、通过“铁柱记”来笼络南诏

建国时扶持蒙氏的旧族大宗、通过“观音化现”来获得供奉阿嵯耶观音的僧侣集团力量的支持，以此摆脱白蛮郑氏大族的权力控制。^[11]

南诏国灭亡后，《南诏图传》入藏大理国内廷，段氏还曾命人在上面补绘文武皇帝形象。《张胜温画卷》成画于后理国段智兴时期，根据画卷榜题“利贞皇帝礼佛图”，再结合段智兴的年号推测，画卷绘制时间应在 1172 至 1176 年间，与《南诏图传》相隔 282 年。虽然二者表现内容不一样，却有着深厚的传承关系，《张胜温画卷》中第 55 开所绘的“摩诃罗嵯”（图四），与《南诏图传》中的骠信蒙隆昊为同一人，两人的图像表现相似，皆是赤裸上身、佩戴耳环、椎髻徒跣的形象。^[12]

《张胜温画卷》“法界源流图”中出现众多名号复杂的观音形象，如梵僧观音、建国观音、真身观音等，皆见于《南诏图传》。《南诏图传》是蒙氏王室在面临政治危机时绘制的，目的是想借此挽回岌岌可危的统治，《张胜温画卷》卷后释妙光所题尾跋简述了创作目的：“大理国描工张胜温描诸圣容，以利苍生，求我记之……盛德五年庚子岁正月十一日。”妙光和尚的说法好似给了答案，但却疑点重重。一是“以利苍生”，何不直接表现佛教神祇，为何还加入两个礼佛场面？二是为了体现大理段氏爱民如子以及政教合一的治国思想，希望通过礼佛活动来求得神祇对大理国民的护佑，故而加入了“利贞皇帝礼佛图”，这尚能理解，但为何将一个域外诸国礼佛队伍与大理国君臣队伍对等安置？所以《张胜温画卷》的灾致福、以利苍生”，实际上却是君王借以夺回权柄的政治工具。“十六大国王众”画面的绘制，亦如《南诏图传》中的“铁柱记”等故事一般，与利贞皇帝段智兴的政治处境有紧密联系，从而具有特殊的政治功用。

二、利贞皇帝继位前后的政治处境

南诏灭亡后三十余年间，西南大地先后经历了郑买嗣的“大长和国”，赵善政的“大天兴国”，杨干贞的“大义宁国”三个政权。后晋天福二年（937），段思平在善巨高方和滇东乌蛮三十七部的支持下，



图四 《张胜温画卷》局部“摩诃罗嵯”（台北“故宫博物院”藏）

建立大理国。为稳定人心，段思平一边采取分封制，有功之臣皆裂土封侯，被封为岳侯的高方所属高氏家族势力急剧扩大；一边推崇佛教，使段氏政权披上宗教的神圣性外衣。分封制导致地方领主势力不断坐大，最后演变为与中央的直接冲突。公元 1063 年，洱海领主杨允贤起兵反叛，段思廉虽然借助高智升的力量平定了叛乱，但事后封高智升为鄯阐侯，赋予高氏家族更多话语权。公元 1080 年，洱海杨义贞杀段廉义自立，《南诏野史》记载：“神宗庚申元丰三年，杨义贞杀廉义而自立。计义在位五年。自义贞弑其主廉义而自立，篡位仅四月，鄯阐侯高智升命子清平官高升泰起东方爨僰兵，讨而诛之，立廉义之侄

寿辉。”^[13]高升泰平定叛乱后，立段寿辉为王。“是年，日月交晦，星辰昼见。寿辉因天变，遂禅位于思廉之孙正明。”^[14]“段正明，思廉之孙。宋哲宗五年受禅，改元保定，又改建安，天祐。伪号保定皇帝，在位十三年。人心归高氏，遂禅位高升泰。”^[15]“高升泰，宋哲宗绍圣元年，国人废正明立之，国号大中。”^[16]段正明的逊位，“大中国”的建立，标志着大理段氏的前期统治彻底落下帷幕，段高角色互换，高氏家族从幕后走向台前。“哲宗丙子绍圣三年（1096），升泰在位二年，寝疾。遗命曰：‘我之立国，以段之弱，我死，必以国仍还段氏，慎勿背我。’及卒，其子高泰明遵遗命，还位正明之弟正淳。”^[17]高升泰死后，段正淳即位，“后理国”时代开启。

“段氏复兴，号后理国。高氏相之，政令皆出其门，国人称为高国主，段氏拥虚位而已。”^[18]段氏重掌政权以后，任用高泰明为相，但此时高氏家族势力已经遍布大理国八府四郡的每个角落。自此，段氏世袭为王，高氏世袭为相形成惯例，朝堂之上呈现出主弱臣强的政治格局。即使交出了最高权力，段氏的皇位依然不稳，宋徽宗大观二年（1108），段正淳禅位为僧，段正严即位。宋高宗绍兴十七年（1147），因诸子内争外叛，段正严禅位为僧，段正兴立。宋孝宗乾道八年（1172）四月，段正兴禅位为僧，段智兴即位，改元“利贞”。段智兴之前三位君王出家为僧的具体原因无法考证。根据段高之间激烈的政治斗争来看，禅位为僧很大可能是争权失败后迫不得已的保命之举，大理国崇信佛教的社会环境为其提供了一个政治庇护所，佛教寺庙也成为逊位君王最后的生存空间。段智兴上位后，高氏家族陷入了阍墙之争，宋孝宗隆兴元年（1163），高寿昌担任国相，立为“中国公”。大理国利贞三年（1174），高观音隆夺高寿昌位，而予侄高贞明。同年十一月，阿机起兵，同正明入国都，夺高贞明位还高寿昌。大理国盛德元年（1176），高观音妙自白崖破河尾关入国，夺高寿昌位，为相国，称“明国公”。^[19]权相之位，几经易手，而手无实权的段智兴面对乱局只能作壁上观。

中央深陷高氏家族内斗漩涡时，地方势力也在不断发展壮大，各方势力为争夺地盘纷争不断。曾

支持段思平建国、高智升平定二杨之乱的滇东乌蛮三十七部，自高升泰建立“大中国”后，便与白蛮高氏日生嫌隙，南宋绍兴十九年（1149），滇东乌蛮三十七部围攻鄯阐府，杀死鄯阐领主高明清。东部乌蛮势力与中央白蛮政权相互倾轧的同时，边疆的民族群体也陷入分裂。“在北部，位于大渡河、金沙江之间的邛部自称‘山前山后百蛮都鬼主’，攻掠四周大理国所属部落；位于金沙江上游两岸的么些各部，也各自画地自守，脱离大理国的控制……阿樊诸部则在今天的普洱、建水一带建立‘白蛮国、波丽国、阿伯国’等……罗氏鬼国、自杞、特磨割据边界，自立为王。”^[20]西部的“金齿百夷蛮”，勐卯四部联合自立，不再承认大理国的统治。南部的“金齿百夷蛮”，景兰贵族叭真建立“景昫金殿国”（1180），大理国无力阻挠，只得制发虎头金印予以承认。^[21]由于统治力量的削弱，一枝独秀的高氏势力在相互火并之后只能自守领地，面对这些边夷地区纷纷不受节制的局面，大理国统治者基本上束手无策。^[22]

利贞年间，外有地方势力割据称雄，内有高氏家族萧墙祸起。利贞皇帝段智兴与南诏末帝舜化贞面临同样的处境，两人都采取了相同的应对手段，舜化贞试图以《南诏图传》来解决自己所遭遇的政治危机，段智兴则令臣工绘制《张胜温画卷》。《南诏图传》中绘制的“铁柱记”“巍山起因”等故事内容，有利于强化蒙氏王权；《张胜温画卷》虽然只表现了两个礼佛画面，故事情节和政治意涵看似远逊于《南诏图传》，但笔者认为“十六大国王众”画面的绘制，不仅是大理段氏“王权独尊”的政治宣示，还承载着“荡平国患”的政治理想和段智兴渴望“四夷来朝”的政治想象。

三、“十六大国王众”画面的创作目的

“十六大国王众”画面描绘的礼佛情节，不似《南诏图传》中的“铁柱记”“巍山起因”等故事，南诏蒙氏王族作为故事主角贯穿始终。该画面中并未出现与大理国段氏王族有直接关系的形象，描绘的十六国王形象皆来自其他国家。侯冲将该画面与

前面两开梵文护国宝幢联系起来解读,认为以《仁王护国经》为文本依据,表现的是印度十六国王的造像。^[23]笔者认同侯冲推测画面文本依据的是《仁王护国经》的说法,但画面表现的人物形象却不是印度十六国王,而是画家有意替换后的形象。

画卷以《仁王护国经》为创作依据,此与大理国政教合一的统治体制有关。继南诏国之后,大理国统治者仍将佛教作为护法神,以佛教来安抚人心巩固政权。在诸多佛家经典中,佛陀现身说法,为国王讲述如何治理国家和维护国家秩序,如《仁王护国般若波罗蜜多经》《守护国界主陀罗尼经》《四天王护国品》等。^[24]特别是《仁王护国般若波罗蜜多经》(下文简称“仁王护国经”),佛陀为印度十六国王讲述如何利用佛教护国的方法:“我为汝等说护国法。一切国土若欲乱时,有诸灾难,贼来破坏,汝等诸王应当受持、读诵此般若波罗蜜多,严饰道场,置百佛像、百菩萨像、百狮子座,请百法师解说此经。于诸座前燃种种灯,烧种种香,散诸杂花,广大供养衣服卧具、饮食汤药、房舍、床座一切供事;每日二时讲读此经,若王、大臣,比丘、比丘尼、优婆塞、优婆夷,听受、读诵、如法修行,灾难即灭。”^[25]在今大理凤仪镇北汤天村出土了一批大理国时期的写经卷,侯冲对其中的《护国司南抄》进行整理研究,发现其所记载的《仁王护国经》在大理国时期受到统治阶层极大的重视;每当遇到外族入侵时,便会在宫中设置内道场,延请僧人讲诵《仁王护国经》以攘除边患。^[26]再结合大理国利贞年间内忧外患的历史背景,段智兴对高氏家族内斗夺权和外族自立的行为无可奈何,便只能纠集僧侣在宫中念经禳灾,并让画家在画卷的最后一部分,以《仁王护国经》中的印度十六国王故事为蓝本,创作人数暗合的“十六大国王众”画面;祈盼以《仁王护国经》的戡乱之能,帮他平定眼前的乱局,继而达到“以利苍生”的目的。

“十六大国王众”画面借用了《仁王护国经》的故事母题,所表现的十六国王却并非来自印度。从图像呈现和表现手法来看,其图式明显源自敦煌《维摩诘经变图》,但未完全照搬,而是经过画家根据皇室的要求有目的的调适。《张胜温画卷》三个主题画面



图五 莫高窟 220 窟《维摩诘经变 汉族帝王问疾图》



图六 莫高窟 220 窟《维摩诘经变 吐蕃赞普礼佛图》

的空间关系与敦煌《维摩诘经变图》壁画的空间布局相同,只是两个问疾场面与礼佛场面如同镜像置换,两个队伍中的领头人也改头换面。自初唐敦煌 220 窟被定为典型样式后,后世石窟对维摩诘经变的表现模式便以其为准绳,唯有在中唐时期,因为政权的交替,在表现维摩诘经变时体现了新的政治导向。第 220 窟《维摩诘经变图》壁画融入了方便品、问疾品等内容,在维摩诘与文殊辩难的画面下,分别描绘“汉族帝王问疾图”“藩王使臣问疾图”。对于“汉族帝王问疾图”的描绘,自始至终未有变化,吐蕃统治敦煌时期,为强调吐蕃赞普与大唐君王平等的政治地位,将吐蕃赞普的形象加入“藩王使臣问疾图”的图像行列,并取代原本样式中印度王子的领头位置,称为“吐蕃赞普礼佛图”(图五、图六)。吐蕃这种通过表现与汉朔的对等关系,来强化自身政权

合法性与权威性的做法，再现于同为少数民族政权的大理国。

中唐时期的敦煌《维摩诘经变图》壁画，纵使受吐蕃政权的授意，将赞助人吐蕃赞普形象纳入图像序列，也只是将其列入“藩王使臣问疾图”的图像组合，对“汉族帝王问疾图”未做改动，不仅宣扬了唐蕃关系的平等与亲密，也体现了敦煌汉族工匠对唐帝国的情感归属。大理国《张胜温画卷》则将“汉族帝王问疾图”完全替换成“利贞皇帝礼佛图”，将汉族帝王与吐蕃赞普挪到藩国队伍，且强调汉族帝王与梵僧的重要地位。“利贞皇帝礼佛图”画面中，段智兴虽不在首位，但其前面两人为引导僧人，在其身后着深色衣服的官员正是国相，只是无法确定是当时参与夺位的何人。段氏坐拥尊位，不过是手无实权的傀儡，段智兴将作为天朝正统的汉族帝王、护国佛教的梵僧，与自己同规格安置，无疑是在向高氏家族宣示段氏王权的正统性和合法性，以此来挽救旁落的王权。

“十六大国王众”画面中的人物，既非印度十六国王，也非敦煌壁画中的藩王使臣，从他们所代表的国家看，其实与大理国并无政治来往。比如画面中的中原帝王，无论是前期的大理国还是后理国，与同代的两宋政治关系都非常疏远。《滇载记》载：“王全斌既平蜀，欲因兵威取滇，以图进于上。太祖鉴唐之祸基于南诏，以玉斧画大渡河曰：‘此外非吾有也。’由是，云南三百年不通中国，段氏得以睨临爨、赞以长世焉。”^[27]公元960年，北宋建立，赵匡胤鉴于唐亡的教训，对大理国保持警惕之心，遂与大理国划江而治，不愿与其来往，大理国却遣使示好，请求北宋对大理国进行册封以获得中原王朝的认可，北宋漠而视之。李焘《续资治通鉴长编》卷十“注”引《续锦里耆旧传》：“乾德三年（965）夏，黎州递到云南牒，称大理国建昌城演习爽贺平蜀之意。又开宝元年（968）二月，黎州递到南诏建昌城牒，云欲通好。

厥后寂无文字，但遣近界邛部、两林王子，时有进奉。”^[28]直到太宗太平兴国七年（982），赵光义才允许大理国入贡，但双方也未建立正式的宗藩关系，徽宗执政，大理国才得以如愿。《宋史·大理国传》记载：“七年二月，至京师，贡马三百八十匹及麝香、牛黄、细毡、碧玕山诸物。制以其王段和誉为金紫光禄大夫、检校司空、云南节度使、上柱国、大理国王。”^[29]北宋与大理国在政治上正式建立臣属关系，但这是大理国唯一一次遣使谒阙，同时也是宋王朝唯一一次对大理国进行册封。宋室南渡后，对这个近邻更是心存提防，南宋与大理国在政治上自此断绝往来。画面中还有高丽人、吐蕃赞普等，高丽因北方金人的威胁，自绍兴二年（1132）便与南宋王朝正式断绝朝贡关系，与隔着南宋的大理国更无交集。这些在现实生活中难以接触的国家，只能存在于段智兴的政治想象之中。

结 语

段智兴面对如此混乱的局面，不像前代君王一样逊位避祸，而是希望借助宗教的力量来攘患除灾。由皇室赞助绘制的《张胜温画卷》，并不是大理段氏礼佛信仰的体现，反而是一件用来强化王权的政治武器。最后一个主题画面“十六大国王众”，也非学界所推测的印度十六国王，作为两开梵文护国宝幢的供养人出现。根据段智兴继位时的政治动荡分析，再加上深藏于大理皇宫《南诏图传》的影响，画家以敦煌《维摩诘经变图》的空间布局作为参考，以相似的手法，依《仁王护国经》中的印度十六国王用佛教护国的故事，绘成“十六大国王众”画面，除了想要借助《仁王护国经》的戡乱之能荡平国患，满足段氏强化王权的目的，也承载了段智兴对四夷来朝的政治想象。

（责任编辑：邹尚良）

注释:

- [1] 李霖灿:《南诏大理国新资料的综合研究》,台北“故宫博物院”1982年,第37页。
- [2] 王鹏程:《从〈张胜温画卷〉管窥佛教的中国化》,《法音》2021年第9期。
- [3] 陆离:《吐蕃统治河陇西域时期制度研究》,民族出版社2011年,第120页。
- [4] 侯冲:《南诏大理汉传佛教绘画艺术——张胜温绘〈梵像卷〉研究》,《民族艺术研究》1995年第2期。
- [5] 廖德广编著:《南诏史探》,云南民族出版社2016年,第256页。
- [6] 邓启耀:《文化认同与艺术重构——宋代〈大理国梵像卷〉和清代摹本〈法界源流图〉比较研究》,《思想战线》2021年第6期。
- [7] 李霖灿:《南诏大理国新资料的综合研究》,第43页。
- [8] 王文光等:《南诏国大理国通史纲要》,云南大学出版社2021年,第319页。
- [9] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,云南人民出版社1990年,第188页。
- [10] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,第178页。
- [11] 卢丁:《解析〈南诏图传〉背后的历史隐情》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》2018年第3期。
- [12] 黄诚:《南诏大理国绘画比较研究——以〈南诏图传〉与〈张胜温画梵像〉为例》,《西昌学院学报(自然科学版)》2016年第3期。
- [13] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,第250页。
- [14] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,第251页。
- [15] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,第252页。
- [16] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,第262页。
- [17] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,第264页。
- [18] [明]倪辂辑, [清]王崧校理, [清]胡蔚增订,木芹会证:《南诏野史会证》,第264页。
- [19] 高金和、李小梅:《历史上的段高关系》,《普洱学院学报》2015年第5期。
- [20] 王文光等:《南诏国大理国通史纲要》,第526页。
- [21] 李吉星:《南诏国大理国政治制度史》,云南大学出版社2021年,第157页。
- [22] 段玉明:《大理国史》,云南人民出版社2011年,第52页。
- [23] 侯冲:《南诏大理汉传佛教绘画艺术——张胜温绘〈梵像卷〉研究》,《民族艺术研究》1995年第2期。
- [24] 李向平:《信仰论政治的历史建构及其意义——云南南诏大理国时期的佛教与王权关系》,《佛学研究》2013年第1期。
- [25] 丁小平选编标点:《般若九经合刊》,苏州弘化社内部资料,第338页。
- [26] 侯冲:《南诏大理汉传佛教绘画艺术——张胜温绘〈梵像卷〉研究》,《民族艺术研究》1995年第2期。
- [27] 李春龙、刘景毛点校:《正续云南备征志精选点校》,云南民族出版社2000年,第23页。
- [28] [宋]李焘:《续资治通鉴长编》(第二册),中华书局1979年,第228页。
- [29] [元]脱脱等:《宋史·大理国传》,中华书局1977年,第14072页。

On the Creation Intent of the “Sixteen Great Kings” in *Zhang Shengwen’s Scroll*

Sun Huadong

Abstract: The scene of the “Sixteen Great Kings” in *Zhang Shengwen’s Scroll* does not have a clear connection with the scenes on the same scroll, “Emperor Lizhen’s Worshipping Buddha” and “Diagram of the Origin of the Dharma Realm”, which prompts the current research on the creation intent behind this composition. Given the deep connection between *Zhang Shengwen’s Scroll* and *Illustrated History of Nanzhao*, this study, anchored in the purpose of creating the *Illustrated History of Nanzhao*, and considering the political turmoil during Duan Zhixing’s reign, suggests three possible objectives for the creation of the “Sixteen Great Kings”: firstly, utilizing the power of suppressing state troubles through the *Humane King Sutra*; secondly, emphasizing the legitimacy of the Duan family’s royalty through the symmetrical and balanced composition between this scene and “Emperor Lizhen’s Worshipping Buddha”; and thirdly, satisfying Duan Zhixing’s political imagination of foreign nations acknowledging his rule.

Keywords: The Sixteen Great Kings, *Illustrated History of Nanzhao*, *Humane King Sutra*

注释规范

《艺术与民俗》采用尾注格式。现分图书、期刊、报纸、未刊文献、档案、网络资料、课题项目和外文注释分别加以说明。作者投稿时，请按此规范执行。

1. 图书

征引图书的基本项目及顺序：①责任者，②书名，③卷册数，④出版者及出版时间，⑤页码。再次征引同一著作时，省去出版者及出版时间，译著同时省去译者。

(1) 责任者。如果是专著，在姓名后直接加冒号，如果是编、校注等其他形式，需在姓名后加编、校注等字样。责任性质相同的两个或三个责任者，中间用顿号隔开；三个以上责任者时，只取前三个责任者名字，其后加“等”字。责任者为机构、团体等时，与个人责任者相同。译著应标明原著者的国别，国别加“〔〕”；译者作为第二责任者置于原著作者姓名之后。古籍的责任者前需标明时代，时代加“〔〕”。

例 1：章太炎：《国学述闻》，陕西师范大学出版社 2008 年，第 77 页。

例 2：王治禹主编，恽薇薇编校：《民国博物馆学经典》，文物出版社 2014 年，第 33 页。

例 3：中国古陶瓷学会编：《龙泉窑研究》，故宫出版社 2011 年，第 115 页。

例 4：〔法〕马克·布洛赫著，张和声、程郁译：《为历史学辩护》，中国人民大学出版社 2006 年，第 53 页。

(2) 书名。书名内又含有书名，用单书名号标识；书名中有补充说明时间范围的文字，应放在书名号内；著作的副标题应与主标题一并标注。

例 1：罗国威：《敦煌本〈文选注〉笺证》，巴蜀书社 2000 年，第 23 页。

例 2：漆侠：《中国经济通史（宋）》，经济日报出版社 2007 年，第 185 页。

例 3：罗志田：《再造文明的尝试：胡适传（1891—1929）》，第 15 页。

例 4：朱伯谦：《揽翠集——朱伯谦陶瓷考古文集》，科学出版社 2009 年，第 89 页。

(3) 卷册。部分图书的卷册后还有补充说明的文字，以括注的形式表示。

例：杨宪邦：《中国哲学通史》（第 3 卷），中国人民大学出版社 1990 年，第 123 页。

(4) 出版者和出版时间。所引图书应标明出版者和出版时间；出版者及出版时间不完整时，须将所缺项目说明。影印版的图书要标明是影印本。

例 1：〔清〕翁同龢：《皇朝兵制考略》，《续修四库全书》（第 858 册），上海古籍出版社 1995 年影印本，第 3 页。

例 2：中国西部博物馆编：《中国西部博物馆概况》，出版地不详，1947 年铅印本，第 7 页。

(5) 编辑作品（如论文集、作品集、书信集、文件汇编、档案资料选集等）。编辑作品要标注析出文献（文章）的作者名和析出文献的名称等，其格式为：①作者姓名，②篇名，③编辑者姓名，④书名，⑤卷册数，⑥出版者及出版时间，⑦页码。

文章作者与书作者一致，后者可省去。征引文件、档案、书信，要在所引篇名后用小括号标注成文时间（如文章正文中已有，其时间可省略）。

例 1：《税务处致内务部公函》（1913 年 12 月 27 日），中国第二历史档案馆编：《中华民国史档案资料汇编·文化》（第 3 辑），江苏古籍出版社 1991 年，第 185 页。

例 2：《傅斯年致李济》（1935 年 12 月 25 日），王汎森、潘光哲、吴政上主编：《傅斯年遗札》（第

二卷), 社会科学文献出版社 2014 年, 第 99 页。

(6) 图书中序跋、前言、后记、按语、编辑说明等。如果其为作者自己所写, 可直接标注于书引号内; 如果由别人所写, 或由作者自己所写, 但有单独标题, 应作为析出文献标注。

例 1: [法] 马克·布洛赫著, 张和声、程郁译: 《为历史学辩护·译者的话》, 中国人民大学出版社 2006 年, 第 3 页。

例 2: [法] 马克·布洛赫著, 张和声、程郁译: 《为历史学辩护·序》, 中国人民大学出版社 2006 年, 第 6 页。

例 3: 郭崑焘: 《云卧山庄尺牋》, 沈云龙主编: 《近代中国史料丛刊》(第 113 册), 文海出版社 1973 年, 第 141 页。

(7) 古籍及方志。古籍的标注与普通图书基本相同, 需要注明责任者, 书名, 卷册, 出版者及出版时间, 页码。但成书过程比较复杂的先秦典籍, 如《论语》, 官修的大型典籍, 如《明实录》《大清会典》等可不标注作者。地方志应标注作者、版本和页码, 书名前面冠以修纂成书时的年号(年代)。古籍及方志卷次以汉字或书籍原本的表述形式标出, 并标注页码; 涉及具体篇目的, 在卷次后加上篇目名, 篇目名加书名号; 涉及具体条目的, 在卷次后加上条目名, 条目名加双引号。

例 1: 陈戍国: 《周易校注》, 岳麓书社 2004 年, 第 32 页。

例 2: 《清穆宗实录》卷二十一, 同治元年三月丁亥。

例 3: 陈应芳: 《敬止集》, 《景印文渊阁四库全书》(第 577 册), 台湾商务印书馆 1986 年, 第 30 页。

例 4: 刘宝楠: 《论语正义》, 诸子集成本, 上海书店 1986 年, 第 352 页。

例 5: [汉] 司马迁: 《史记》卷五十五《留侯世家》, 中华书局 1974 年点校本, 第 345 页。

例 6: 李心传: 《建炎以来系年要录》卷一三七“绍兴十年七月乙卯”, 上海古籍出版社 1992 年影印本, 第 836 页。

例 7: [清] 阮元等修, [清] 江藩等纂: (道光)《广东通志》卷一, 商务印书馆 1934 年, 第 18 页。

2. 期刊

征引期刊文章, 标注的项目和顺序为: ①作者姓名, ②文章名称, ③期刊名称; ④出版时间、卷册号或期号。与其他刊物同名、流行范围较小、较少见的期刊以及港澳台地区的期刊应在刊名前注明出版地点。出刊周期短于半月者(旬刊、周刊、日刊等), 出版时间精确到日。

例: 宿白: 《西安地区唐墓壁画的布局和内容》, 《考古学报》1982 年第 2 期。

3. 报纸

征引报纸文章, 标注的基本项目和顺序是: ①作者姓名, ②文章名称, ③报纸名称, ④出版年、月、日; ⑤版次, 有同名的报纸应在报纸名称前标明出版地点。栏目名如需标示, 放在报名后, 用引号标出。

例: 詹光德: 《创设博物院》, 《申报》1875 年 11 月 4 日第 1 版。

4. 未刊文献

(1) 学位论文。征引未出版的学位论文中的内容, 要标明作者、文题、所属学术机构、完成时间、类别和页码。

例: 牛成志: 《民国时期“国画研究会”研究》, 中山大学 2005 年博士学位论文, 第 33 页。

(2) 会议论文。征引未出版的会议论文中的内容, 要标明作者, 文题, 会议名称、地点及时间。

例：陈卫星：《明清官窑瓷器研究——以瓷器绘画为中心》，中国古陶瓷学会 2009 年年会，广州，2009 年。

(3) 未刊手稿。征引未出版的手稿时，要标明藏所，藏所后加一“藏”字。

例：《蒋中正日记》（手稿本），1939 年 9 月 23 日，美国斯坦福大学胡佛研究所档案馆藏。

(4) 未刊函电等。征引未刊函电等时，应依次注明名称、时间、藏所、目录编号。如：

例：《容庚致郭沫若函》（1962 年 2 月 20 日），广州：广东省博物馆藏，近：1-2039。

5. 档案

标注的项目与顺序是依次为：①文件名称（加书名号），②时间（加括号），③藏所，④档号，全宗号、目录号、案卷号之间加横杠“-”间隔。

例：《上海银行公会紧要通告》（1948 年 10 月 25 日），上海市档案馆藏，上海银行公会档案，档号：S173-1-465。

6. 网络资料

网络资料限以数据库公布的档案文献和官方网站原始性资料为主，若网上公布的资料有纸质出版物，则应以纸质出版物为据。中文网络文献资料著录格式，除按照相关中文文献著录格式进行著录外，亦需在后著录文献所在网页网址。

7. 课题项目

课题项目在标题右上角以尾注形式列出。

项目名称用双引号，项目编号放圆括号内。例：本文为 2013 年国家文物局文物保护领域科学和技术研究一般课题“甲骨文物保护用羟基磷酸钙复合材料研究”（项目编号：2013-YB-380）的阶段性成果。

8. 外文注释（以英文为例）

(1) 著作

英文著作的标注项目及顺序为：①责任者，②书名，③出版者及出版时间，④页数。

例：Jeffrey Abt, *The Origins of the Public Museum, A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing Ltd, 2006, p.115.

(2) 论文

论文标注的项目和顺序为：①作者姓名，②文章名，③期刊名称和卷册号或期号，④出版时间，⑤页码。

例：Austin C. C., Lizard Took Express Train to Polynesia, *Nature* 399, 1999, pp.113-114.