

艺术与民俗

JOURNAL OF ARTS AND FOLKLORE

2024 年 第4 期 总第22 期

2024 年 11 月



艺术与民俗

JOURNAL OF ARTS AND FOLKLORE

二〇二四年

第四期

季刊

总第二十二期

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。注释采用页注，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4 期 季刊 总第22 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 11 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 观众“参与式策展”线上实践探索
——以广东省博物馆“虚拟策展人”为例 杨 凌
- 011 艺术博物馆多维展览空间与观众关系研究 招尹梓君

民俗文物

- 019 早期“苗图”的编绘与版本流变 吴雅迪
- 037 边疆与视觉娱乐：对“苗图”的重新思考和诠释 朱 敬
- 047 俄罗斯圣彼得堡国立大学图书馆藏“苗图”版本初探 [俄罗斯]叶可佳

民俗研究

- 054 社会场域视野中影戏的价值探析
——以辽宁皮影戏为例 吴洪珍 吴成立
- 062 湖南省民间传说研究七十年 金 媛 漆凌云
- 073 晚清民国潮州扇的地域文化特征探析 麦蕴宜

艺术研究

- 082 是“初到浦东”还是“别后登途”？
——《西厢记》“张生赶考”图像辨析 刘 丹
- 090 色彩如何成“学”：色彩学在近代中国的传播建构与视觉控制 徐 静
- 099 《艺术与民俗》2024 年第 1 至 4 期总目索引
约稿函

CONTENTS

DISPLAY DESIGN

- 004 Exploring the Online Practice of Audience “Participatory Curation”:
A Case Study of the “Virtual Curator” at the Guangdong Museum Yang Ling
- 011 Research on the Relationship Between Multifunctional Exhibition Spaces and Audiences in Art Museums
Zhao Yinzijun

FOLKLORE RELICS

- 019 The Compilation and Evolution of Early “Miao Albums”:
A Study of Editions and Transmission Patterns Hölzl Yadi
- 037 Empire and Visual Pleasure: Reinterpreting the “Miao Albums” of Yunnan and Guizhou Zhu Jing
- 047 A Preliminary Study of the “Miao Albums” in the Academic Library of the Saint-Petersburg State
University Zavidovskaya Ekaterina

FOLKLORE STUDIES

- 054 An Analysis of the Value of Shadow Play from the Perspective of Social Field:
Taking Liaoning Shadow Play as an Example Wu Hongzhen Wu Chengli
- 062 Seventy Years of Research on Folklore in Hunan Province Jin Yuan Qi Lingyun
- 073 An Analysis of the Regional Cultural Characteristics of Chaozhou Fans in the Late Qing and Republican
Periods Mai Yunyi

ART RESEARCH

- 082 “Arriving in Pudong” or “Setting Off After the Farewell”:
An Analysis of the Image of “Zhang Sheng Journeying to the Examination” in *The West Chamber* Liu Dan
- 090 How Chromatics Became “Chromatology”:
The Transmission, Construction, and Visual Control of Chromatology in Modern China Xu Jing
- 099 The Index of General Items of the 1st to 4th Issue in 2024
Notice to Contributors

观众“参与式策展”线上实践探索

——以广东省博物馆“虚拟策展人”为例

杨 凌

摘要：“参与式博物馆”是博物馆理念和实践的创新，旨在满足观众参与博物馆实务的需求，推动博物馆成为观众创作、分享、交流的场所。国内博物馆的“参与式”实践重视观众参与，但存在门槛过高、社交化不足的问题，且观众参与往往受到展览展期的限制。“虚拟策展人”是一种新的“参与式策展”实践，通过鼓励观众自主创作、设置一定限制、深化社交程度、降低参与门槛等策略，结合“智慧博物馆”以及互联网思维，打造一个观众可随时参与的线上平台。在广东省博物馆的“虚拟策展人”项目中，观众的创作对原展览的框架与内容起到了扩充和延伸的作用，可见开展线上参与式实践并定期进行推广活动，可延长展览的生命周期，有效提升观众的参与度。

关键词：参与式博物馆 策展 观众 智慧博物馆 线上

中图分类号：G265 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2024) 04-0004-07

美国博物馆学家妮娜·西蒙（Nina Simon）在其著作《参与式博物馆：迈入博物馆 2.0 时代》中提出了“参与式博物馆”的概念，指出参与式博物馆是“一个观众能够围绕其内容进行创作、分享并与其他人交流的场所”^[1]，目的是满足观众积极参与的需求，同时传播博物馆的核心使命与理念。西蒙对“创作”“分享”“交流”“围绕其内容”还进行了进一步解释。创作，即观众向博物馆等机构或他人贡献个人想法、物品及创造性。分享，即观众对参观的所见所闻有所收获、进行讨论、重新整合与表达。交流，意味着观众可以与其他人（馆方及其他观众）进行社交，分享个人兴趣。围绕其内容，指观众的表达和创作应集中在博物馆的物证及理念上。^[2]

参与式博物馆对博物馆学界尤其是对我国博物馆学界来说是一种较新的理念。喻翔对参与式博物馆的理论脉络进行了梳理，探讨了该理论的实现条

件及可行性，并就实现条件在中国的可行性进行初步分析，就发展情况做出预测。^[3]李静怡、徐为民对参与式博物馆的四种模式在我国的策展实践进行了适用性分析。^[4]陆嘉艺在数字技术的基础上，研究和梳理国内外“参与式博物馆”的理论及实践，提出了参与式策展模式的定义，总结了参与式策展的实践模型及特征。^[5]国内外关于参与式博物馆的理论研究多在西蒙的基础上进行，研究的广度与深度并不充分。随着国内“博物馆热”的兴起，博物馆的重心逐渐由物转向人，参与式博物馆的理念也因其对观众需求的重视而在近年逐渐受到关注。

一、“参与式博物馆”的特征

（一）向观众“赋权”

西蒙将参与式博物馆的模式分为四种，分别是

作者简介：杨凌，广东省博物馆（广州鲁迅纪念馆）助理馆员。

贡献型、合作型、共同创造型和招待型。贡献型，即博物馆向观众征集指定的展品或其他内容，留言墙便是一种常见的贡献型参与。合作型，即在博物馆的主导下，观众参与特定项目的制作与开发，在合作型参与中，观众往往扮演顾问或项目成员的角色。共同创造型与合作型十分相似，不同之处在于共同创造型需要兼顾馆方及观众双方共同的目标与需求，并赋予观众更多权力，其项目成果是馆方及参与方共享的。招待型，即博物馆将部分设备、场所、资源直接交给观众，让观众自行使用以开发和展示自己的项目，并在此过程中尽可能降低博物馆的干预。^[6]这四种模式并无高下之分，其区别在于观众的参与程度和主动程度。这四种模式中的各种要素常被混合使用，博物馆常要根据自身情况和实际条件灵活运用上述模式，以满足观众的参与需求。

我国博物馆的策展环境也越来越重视观众的参与，上述四种参与模式均有可对应的实践案例，如博物馆在疫情期间向社会征集抗击疫情的相关藏品，就是一种贡献型参与。在国内，展览实践中往往融合各种模式，并在此基础上进行创新，同时越来越鼓励观众深度参与展览的内容策划，逐渐向公众“赋权”。^[7]

毋庸置疑，观众参与展览内容的策划是一种“参与式策展”。所谓参与式策展，就是在展览中践行参与式博物馆理念，让观众围绕展览进行创作、分享并与其他人交流，满足观众参与展览的需求。近年来，不少博物馆推出的“沉浸式体验”“剧本杀”等实践活动以及各种多媒体互动项目等，都是鼓励观众参与展览的方式。

（二）参与的社交化

“社交化”是参与的一大重点。西蒙在《参与式博物馆：迈入博物馆 2.0 时代》中文版序中强调，“参与从本质上而言就是联系”^[8]，她在对交流的阐释中也同样强调它的社交属性。西蒙将参与式博物馆的社交化分为五个循序渐进的阶段：“第一阶段让观众接触到他们想看的内容；第二阶段给观众就内容咨询的机会；第三阶段让观众知道自己的兴趣适合哪个观众群；第四阶段就是把有相同兴趣的观众

和工作人员组合到一起；第五阶段就是把整个文化机构变成一个社交场所，让志同道合的人们分享快乐、充实人生。”^[9]

提到“参与”，国内博物馆大多着眼于互动体验，如热门的“沉浸式体验”即是互动体验的一种。沉浸式展览通过投影、AR、VR、MR 等数字技术，打造虚拟现实的沉浸式空间，给观众带来“身临其境”的沉浸感。根据西蒙上述五个阶段的划分，这类互动体验停留在社交体验的第一、第二阶段，即观众对内容的“消费”和“互动”。这类互动是一种社交程度较浅的参与，尽管在感官体验上有了极大提升，但观众并未对展览内容进行创作、分享和交流，而仅仅是信息的被动接收者。陆嘉艺认为，这样的“互动”实际上并非出于观众的自主选择与主动加入，而是出于经验与下意识的伪装的“参与”，更多是与物进行交互的一种手段，比如面对按钮下意识的动作，而“参与”更强调观众的主观意识及人与人的交流，产生思维上的碰撞以及一定的贡献与社会影响。^[10]要达到“参与式体验”，应该在互动的基础上更进一步，让观众对他们的体验内容产生直接影响，并形成人与人之间的交流。

为深化观众的参与体验，本文以广东省博物馆“焦点：18—19 世纪中西方视觉艺术的调适”（以下简称“焦点”）展的“虚拟策展人”为例，阐述该尝试如何通过数字平台让观众真正参与展览内容的创作、分享与交流，探索参与式策展在国内博物馆的本土化实践。

二、国内博物馆的“参与式”策展实践

（一）线上与线下的参与形式

根据实践经验，观众可以通过两种方式参与博物馆内容的创作。一种是在展览的策划、运营过程中招募观众，让观众实际参与策展；另一种是创建一个能让观众进行自主创作的平台，考虑到成本、空间等各种现实因素，这种平台往往是线上数字平台。

1. 线下实地参与

广东省博物馆 2023 年“天下有情人——《西厢

记》文化展”，以“爱情话题”向观众征集相关录音以配合“天下有情人”这个主题。在筛选之后，观众录音会被用到展厅中，成为展览的一部分。这属于“参与式博物馆”四种模式中的贡献型。

线下参与方式可以让观众与实物和展览产生更紧密的联系，这是网络空间无法比拟的优势，即真实的人、物与场景，其缺陷在于受时间、地点等因素的限制。因此，观众的参与和展览的生命周期息息相关。展览一经落地，便难再有大的调整，即使有新的创意和想法，也只能在小范围内进行修改。展览一旦结束，观众的贡献也随之结束。

2. 线上生成内容

杭州博物馆2021年推出“人人都是策展人”线上策展小程序，观众可以在该小程序中任选10件藏品，生成策展海报，可输入文字或语音，拟定展览标题、简介并分享出去，体现了“用户主导内容生成”的理念。^[11]

用户主导内容生成是互联网2.0的重要特征。它是当今互联网的主流模式，热门的新媒体平台如微博、微信、小红书、抖音等，均由用户自主创作、上传、分享内容。事实上，参与式博物馆的理念也是基于互联网2.0的理念衍生的。线上平台的创作与分享不再受线下展览的时空限制，即使展期结束，观众依然可以继续编辑、创作与分享。这种方式赋予观众更大的权力，让观众思考和话语能被看见和传播，观众不仅仅是信息的体验者、接收者，更是创作者、传播者。这同时也是一种迎合“智慧博物馆”大趋势的方式，即一种“以博物馆业务需求为核心，以新技术为支撑，线上与线下相结合的新型博物馆发展模式”^[12]，符合博物馆的发展趋势。

（二）观众成为策展人的实践

观众参与策展的过程并不局限于博物馆全权主导的“贡献型”。一些博物馆在探索过程中逐渐赋予观众更大的权力，甚至尝试让观众成为实际的“策展人”。2016年，广东省博物馆就尝试为馆藏“明清青花瓷器”展览向社会公开招募策展人，馆外策展人提供策展方案，馆方提供场地、展品和经费等，是参与式博物馆中的“共同创造型”。该展览由馆方发

起招募，招募对象为文物收藏者、陶艺爱好者、高校院校等相关专业师生、博物馆同行等非馆方人士，策展方案由广东省博物馆陈列展览委员会进行初评，选出5名策展人进入终评，并在现场评审环节选出社会策展人。然而，策展人本身是门槛极高、专业性极强的角色，应征策展人不仅需要较高的学术素养、编写大纲的能力，还要有平面及空间设计能力，以及作为项目经理的统筹、管理和策划能力。尽管这个活动面向全社会，但实际上存在较高的门槛，绝大多数观众都无法参与进来。

让观众成为策展人的线上活动同样存在门槛过高的问题。2022年浙江省博物馆、浙江大学考古与文博系主办的“丽人行——虚拟微策展大赛”，面向海内外在校大学生，以“我眼中的古代丽人”为主题，自选角度、自由发挥进行策展。参选者需要通过线上平台制作并提交虚拟策展作品。这种线上策展不仅要求参赛者自拟大纲，自选展品，还要在线上平台上传其陈列设计、空间设计和平面设计，不仅考验参赛者的内容组织与学术能力，也对其审美与设计能力提出要求。

在此类活动中，博物馆往往给予观众高度的创作自由，观众围绕设定好的主题，自选角度、自选藏品、自由阐释和自行发挥。这种做法有助于不同背景的观众发挥自身的优势与特点，将自己的独到理解融入展览中。然而，博物馆在赋予观众更高的自由度的同时，也对观众的素质和能力提出了更高要求。这类参与式策展实践，多依赖参与者的知识储备与经验，导致参与群体多为文博行业从业者、专业老师和学生等。

（三）参与式策展实践的现状

国内博物馆的“参与式”策展实践主要分为线下展览、线上平台两种方式。线下实地“参与式”策展实践受展览生命周期的影响，难以让观众自由地参与创作。并且，由于缺乏一个观众之间可以互相联系的平台，导致观众局限于“观众与博物馆”的互动，而没有拓展到“观众与观众”的互动，参与的社交化程度不足。一些博物馆创建让观众自主创作的线上“策展比赛”平台，但这类竞赛专业性强、门槛高，无形

中将大部分观众排除在外。因此，在“智慧博物馆”的趋势下，博物馆应尝试打造一个让大部分观众都能参与的线上平台。

三、“虚拟策展人”的参与策略

广东省博物馆于2022年12月6日至2023年3月26日举办“焦点”展，这是广东省博物馆“中国外销画”藏品系列近20年征集与研究成果的首次集中梳理与展示，也是“中国外销艺术品系列”展览品牌下的又一个原创大展。^[13]

随着博物馆从“以物为本”迈向“人”“物”并重的时代^[14]，“焦点”展团队更加强调“以观众为中心”，在展览实践中提升观众的参与度，并顺应“智慧博物馆”的发展趋势，开发“虚拟策展人”线上H5小程序平台。小程序分为“策展”和“电子图录”两个模块。策展模块中，一共有66件展品，分两期上架（第一期30件，第二期36件）。展品均为“焦点”展中展出的画作，观众可在“藏品列表”中挑选展品，添加到“展品清单”中，选择6件展品进行策展，并且编辑展览名称和展品描述，然后发布自己的展览。观众发布的所有展览会在“正在展览”栏目中展示，按照时间线的顺序排列。观众可以截图将展览海报分享至社交媒体。电子图录模块中，观众可以阅读“焦点”展电子版图录。为满足观众的参与需求，“虚拟策展人”结合“参与式博物馆”的理念，在以往参与式策展实践的基础上进行优化提升，制定以下参与策略。

（一）鼓励观众自主创作

过去，博物馆的展览往往以藏品为中心，藏品经过策展团队的组织，按照一定的逻辑、思路、顺序展现在观众眼前。观众则通常作为展览信息的接收方，被动地对展览所传达的信息进行消费、消化和学习，缺乏创作及表达自我意见的机会。成功的参与式体验，需要让观众从中建构自己的理解。^[15]“虚拟策展人”的想法就是在这个前提下被提出来的：让观众自己成为“策展人”，根据给定的一系列藏品，策划出独属于自己的展览。假如想策划出一个令人耳目一新

的展览，在这个过程中，观众会主动了解藏品本身的信息、藏品之间的联系，甚至还会探索更深层的内容，如展品时代背景、地理因素等，从而达到让观众深度参与的目的。

（二）基于“策展人”业务设置限制

成功的参与需要设置一定的限制条件。^[16]若不提供一定的限制，片面追求高自由度，反而会让观众寸步难行。前文提到的一些策展比赛鼓励观众自由发挥，是典型的高自由、低限制模式，因为缺乏一定的限制，对观众来说，反而无所适从。以“策展人”概念为例，大部分观众对策展人的认知较浅，不知道一名策展人应该具备哪些素质，策划一个展览有哪些步骤，出现观众从事策展却无从下手的情况。实际上，“策展人”这个职业要求的极高。为降低参与门槛，“虚拟策展人”中的“策展人”概念必须进行一定的简化，并从中提取出一定的限制条件，让观众能顺利参与其中并呈现个人特色。

“焦点”展览团队从策展人的业务角度设计出一套交互机制。观众要根据给定的展品选择其中的6件展品进行策展，拟定展览主题及展览说明，再从给定的展厅设计中选取合适的艺术风格。展品分两期上新，第一期30件，第二期36件。这套机制为观众的发挥划出了范围，他们从有限的藏品中选择展品加入清单，这样藏品相对集中，方便观众深化策展的创意和表现。陈列设计上，观众需要从小程序提供的三种不同风格的展厅中，选择最适合自己展览的一种风格。小程序提供的展厅风格分别是“简约现代”“中式古典”“西方古典”，基本涵盖了大部分展览的风格。以上限制，让观众在面对大量藏品时不会犹豫不决，对未接受过艺术设计训练的观众而言，也可以免去艺术构思的苦恼，更专注于展品的选择与展览内容的呈现。

（三）观众互动交织的社交广场

挑选展品，构思内容，发布展览，这些都是观众的个人行为。从社交体验来看，观众的策展互动停留在参与社交化的第一、第二阶段，并未与其他参与者发生联系。为了提升参与的社交程度，实现参与式

博物馆概念中的“分享”“交流”，展览团队设计了“正在展览”栏目。“正在展览”栏目类似一个开放的社交广场，观众可以在其中看到其他观众发布的展览项目，对于欣赏的展览内容，可以进行保存，分享到社交账号上，这就在参与者之间建立了联系。

“正在展览”栏目的设计，让参与从“我”走向“我们”，互动范围从个人拓展到群体，达到了参与社交化的第三阶段，即“每位观众的互动彼此交织成网络”^[17]，加深了参与中的社交体验。

（四）多方位降低参与门槛

观众参与“焦点”展的再创作，生成的展览属于自己的智力成果。在这个过程中，展览团队还充分考虑观众参与的门槛，从各个方面降低观众参与的难度。

一是学习的“低门槛”。小程序内置“焦点”展电子版图录，内容包括展览相关的学术文章，展览大纲，展品的高清图片、基本信息及相关解读，以及创作者的背景和经历等。观众可在策展过程中随时打开电子图录，查阅“焦点”展览策展人对展品的深度解读、展品的学术背景等相关信息。这种做法可以有效深化观众对展品的认识，使得他们在选取、组织展品时更加得心应手。

二是策展的“低门槛”。“虚拟策展人”并不像常规的策展大赛，要求观众有专业的知识储备及丰富的展览经验，而是希望他们从自己的经验出发，展示与众不同的理解与各种奇思妙想，形成和策展人之间的“对话”。“焦点”展是外销艺术题材的展览，线下展厅的展品绝大多数为绘画作品。展览团队特意挑选了数十件画作发布到小程序的藏品列表当中。画作内容直观且一目了然，即使对其没有深刻了解，观众也能从内容上大概分辨绘画的主题、风格，而不像其他类型的藏品需要较为深入的研究才能说出个所以然。精心挑选的这66件展品基本覆盖了展览中的各个类别，如植物花卉、肖像画、玻璃画等，观众可以从展品切入，结合电子图录的查阅学习，从最基础开始接触策展的大门。

三是操作的“低门槛”。观众通过扫二维码进入小程序后，即可进入活动页面。首页便是藏品列表，

观众可以在列表中直接点击添加到展品清单或从中移除，当挑选展品达到6件，即可选择发布展览，并选择喜好的展厅风格，输入展览标题与展览描述，最后生成展览。整个过程操作简洁、直观，用户无须额外的学习成本。

四是交流的“低门槛”。观众可以在“正在展览”页面看到其他策展人的展览，并保存展览图片。此外，观众可直接通过保存生成的展厅图片，将自己创作的策展分享到微信朋友圈，实现快速简易的分享。

通过降低观众参与的门槛，“虚拟策展人”面向的受众也从小圈子走向公众，可以纳入更多不同人群的视角，促进博物馆的可及性与衍化。^[18]

四、“虚拟策展人”实践的启发

“焦点”展尽管已于2023年3月26日结束，但“虚拟策展人”小程序在展览闭幕后仍持续运营了3个月，截至2023年6月26日，“虚拟策展人”H5小程序发布展览超过400个。回顾和反思此次“虚拟策展人”活动，可以为博物馆的后续实践提供借鉴。

（一）“虚拟策展人”活动的特点

从观众参与“虚拟策展人”活动发布的内容来看，线上策展根据描述情况分为空白型、简要概况型和言之有物型。前两种策展行为表现为完成展品和展厅风格的选取，并且生成了具体展览，但文字上较为粗略，没有或很少有关于展览的描述和介绍，而言之有物型的策展则质量较高，有50字以上的文案和一定的观点、态度以及内容。

言之有物型的展览主题多种多样，有人物类的，如晚清市井人物、蛋家人；历史人文类的，如广州海运、贸易、十三行、经济生活；风景类的，如羊城八景等。这类展览主题大多为展览内容的扩充或延伸，即“焦点”展中有所提及，但并未充分描述的内容。有的观众将目光放在当时广州作为对外窗口的地位上，通过展示码头上的船与人，体现当时的港口风情与岁月变迁。此时，展览的重点便从中西方视觉艺术的对比和调适，转移至叙述当时广州港口的风情与历史。在“焦点”展中，同样也涉及广州作为对

外窗口的地位，但并未把码头生活作为叙述重点。这些线上策展与“焦点”展线下实体展览具有不同的关注点，用同样的展品讲述了不一样的故事。

从线上发布的内容来看，观众与“焦点”展策展人在展品解读方式上存在差异，观众的关注点也与策展人有所不同。这些差异与不同突破了“焦点”展线下展览的思维框架，让我们看到展品与展览表达的更多可能性，它们扩充、丰富和延伸了线下展览的内容和内涵。

从数量上看，言之有物型策展占发布内容约25%，可见观众参与策展的水平参差不齐。策展需要具备一定的知识、文字表达能力，即使“虚拟策展人”已经极大降低了观众的参与难度，玩法也较为简单，但大多数参与者仍难以交出具有一定水平的作品。从这一点来看，博物馆策展是一项相当专业和高壁垒的文化创意活动，是博物馆的核心竞争力，也是博物馆作为公共文化机构和社会教育机构存在的重要价值表征。

（二）“参与式策展”实践的经验

作为线上策展平台，“虚拟策展人”突破了线下展览的时空限制，使观众可以自由参与展览的策划与创作。就“虚拟策展人”的实践而言，展览团队认为，一些做法可以有效提升观众的参与度和活跃度。

1. 持续开放，延长展览生命周期

对已经落幕的展览，可以在官方网站、公众号上保留数字平台的入口，方便错过线下展览或仍想继续参与展览的观众进行回访与互动。“焦点”展结束后，观众仍然可以从广东省博物馆官方网站小程序中进入“虚拟策展人”界面游玩。数据显示，在“虚拟策展人”平台上，有近70个新展览在实体展览结束后持续发布。一个持续开放的线上平台可以有效延续展览的热度，让实体展览在结束之后仍能陪伴观众，从而延长展览的生命周期，让展览“永不落幕”。

2. 定期活动，激发用户活跃度

对社交平台而言，持续向受众提供内容，有助于吸引和留住用户。“尤其在信息不对称现象大幅减少

的互联网时代，针对特定受众持续提供令人信服的内容，充分利用碎片时间为他们提供真正有价值的信息，是吸引和留住客户的一个先决条件。”^[19]“虚拟策展人”的展品分两期上架，定期上新展品并结合推文宣传，可以不断激发观众的参与。第二期上新推文发布后，参与人数增幅较大，活跃用户取得一定效果。对之前错过推送内容而并未接触到“虚拟策展人”的观众来说，这也是一次新的参与机会，有助于展览提升用户数。

（三）不足之处

“虚拟策展人”小程序于2023年1月1日发布，彼时“焦点”展已开展月余，“虚拟策展人”小程序中内置了完整的展览图录，包括全部展品的图片与说明，以及完整的展览大纲。这些内容一定程度上束缚了观众的思考，因此观众创作的展览多在原展览基础上进行延伸和拓展，而少见截然不同的观点和另辟蹊径的做法。

降低参与门槛会导致观众产出的成果质量参差不齐。线上策展中空白型、简要概括型策展内容占75%就是强有力的证明。因此，在开展参与式展览设计时，还应充分评估展览与活动的目标与定位，设置更为科学、可行的参与门槛。此外，“虚拟策展人”小程序缺乏观众之间直接互动的功能，比如在观众发布展览后，虽然能看到他人发布的展览，也可以进行分享，但无法对他人作品进行“点赞”“评论”等直接反馈，未能完全实现观众与观众的直接交流。这使得参与的社交化未能深入到第四、第五阶段。

结 语

随着博物馆的持续火爆，“博物馆热”已成为一种文化现象，国内各博物馆也在积极探寻如何更好地服务观众。让观众从旁观者与接收者转为创作者与参与者，让博物馆从保管文物的场所，转为观众创作、分享、交流的场所，这是“参与式博物馆”理念的重点所在。“虚拟策展人”结合“参与式博物馆”理念，鼓励观众自主创作，通过网络媒介实现与观众的互动，并从多方面降低观众参与博物馆实务的门

槛,提升了博物馆的可及性。在探索“参与式博物馆”的实践中,策展团队不必拘泥于线下实体展览,还可以把目光放在线上平台上,让展览在线上延续生命力。在实践过程中,鼓励观众发挥主观能动性,可以

提升博物馆在社会公众心目中的形象,同时,在非正式教育层面帮助观众养成自主学习和自主探索的精神,推动学习型社会建设。

(责任编辑:吴昌稳)

注释:

- [1]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,浙江大学出版社 2018 年,第 3 页。
- [2]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,第 3 页。
- [3] 喻翔:《参与式博物馆理论的内涵及可行性研究》,浙江大学 2015 年硕士学位论文。
- [4] 李静宜、徐卫民:《“参与式博物馆”四种参与模式在我国博物馆策展实践中的适用性分析》,《东南文化》2022 年第 6 期。
- [5] 陆嘉艺:《数字技术背景下国内“参与式博物馆”的策展实践研究》,华东师范大学 2022 年硕士学位论文。
- [6]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,第 199、213、241、271、289 页。
- [7] 李静宜、徐卫民:《“参与式博物馆”四种参与模式在我国博物馆策展实践中的适用性分析》,《东南文化》2022 年第 6 期。
- [8]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,第 1 页。
- [9]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,第 32-33 页。
- [10] 陆嘉艺:《数字技术背景下国内“参与式博物馆”的策展实践研究》,华东师范大学 2022 年硕士学位论文,第 3、12 页。
- [11] 许潇笑:《博物馆的可及性与现代博物馆的社会价值》,《文博学报》2023 年第 4 期。
- [12] 广东省博物馆协会编著:《博物馆工作指南》,广西师范大学出版社 2023 年,第 419-420 页。
- [13] 白芳:《“焦点:18—19 世纪中西方视觉艺术的调适”策展解析》,《故宫博物院院刊》2023 年第 6 期。
- [14] 单霁翔:《从重“物”到“人”“物”并重——博物馆社会服务理念的提升》,《上海文博论丛》2013 年第 3 期。
- [15]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,第 2 页。
- [16]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,第 29 页。
- [17]〔美〕妮娜·西蒙著,喻翔译:《参与式博物馆:迈入博物馆 2.0 时代》,第 32-33 页。
- [18] 许潇笑:《博物馆可及性与现代博物馆的社会价值》,《文博学报》2023 年第 4 期。
- [19] 殷成权:《社交媒体下的内容营销——以微信公众号为例》,《经营与管理》2019 年第 8 期。

Exploring the Online Practice of Audience “Participatory Curation”: A Case Study of the “Virtual Curator” at the Guangdong Museum

Yang Ling

Abstract: The “participatory museum” is an innovative concept and practice, aimed at meeting the audience’s need to engage in museum activities and promoting the museum as a space for audience creation, sharing, and interaction. The “participatory” practices in domestic museums emphasize audience engagement, but they often face challenges such as high entry barriers and insufficient social interaction, and audience participation is usually limited by the exhibition period. “Virtual curating” is a new form of “participatory curation”. By encouraging audience-led creation, setting certain limitations, deepening social interaction, and lowering the barriers to participation, it integrates the concepts of “smart museums” and internet thinking to create an online platform where audiences can participate at any time. In the Guangdong Museum’s “Virtual Curator” project, the audience’s creations have supplemented and expanded the framework and content of the original exhibitions. This project demonstrates that conducting online participatory practices and regularly promoting such activities can extend the life span of exhibitions and effectively enhance audience engagement.

Keywords: Participatory Museum, Curation, Audience, Smart Museum, Online

艺术博物馆多维展览空间与观众关系研究

招尹梓君

摘要：艺术博物馆的展示空间服务于观众的审美体验和艺术欣赏。它包含展览空间内部的设计、展品的陈列、空间的布局，以及服务和公共空间等多个方面，平滑展示空间、多样服务空间、异质公共空间等元素的组合和叙事能够激发观众的思考。艺术博物馆通过营造展示和互动空间，为观众提供丰富、深入且具有启发性的文化体验，从而拓展博物馆与观众的关系。博物馆与观众之间的对话，不仅有助于提升观众的艺术欣赏和理解水平，还能够丰富展览的意义和价值。

关键词：艺术博物馆 展览空间 观众 审美环境

中图分类号：G265 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2024) 04-0011-08

当前，人们对美好生活的向往以及对精神文化的追求令艺术博物馆展览的价值日益攀升。优质展览的涌现带动了观众参与艺术活动的意愿和情绪，如上海博物馆 2023 年的特展“从波提切利到梵高——英国国家美术馆珍藏展”在展 98 天，共接待 42 万余观众入场参观，创下国内博物馆收费特展的新纪录^[1]，成为全国性的艺术盛事，让公众与展览之间的联系变得更加紧密。如今，研究展览如何优化与观众的互动关系成为博物馆研究的焦点。深入梳理艺术博物馆展览空间与观众需求的关系不仅涉及展览最终呈现的效果，同时也关系到艺术教育和文化传播的效果。多维度的展览空间直接影响观众的感知和体验，通过优化空间布局、丰富空间内涵，有助于提升观众的整体参与度和满意度。除了满足观众的审美需求外，更重要的是发挥空间在知识普及和社会教育方面的作用。

美术馆通常也被称为“艺术博物馆”，在我国与博物馆并存，同样是公共文化服务机构。中国现代美术馆的概念大约成型于 20 世纪 60 年代，当时中国美术馆译作“National Art Museum of China”，所

以研究美术馆实际上是研究“艺术博物馆”。本研究的“艺术博物馆”不仅包括严格意义上的艺术类博物馆，还包含美术馆，以及具备展示功能的艺术中心和展示艺术作品的综合类博物馆。“多维展览空间”则指博物馆的展示空间。本研究通过理论分析与实证研究，探讨艺术博物馆展览空间的基本功能和观众参与的多维度特征，进而提出观众与展览空间积极互动的策略，增强观众文化体验的广度和深度。

一、展览空间的构成与审美环境的营造

苏东海从功能角度将博物馆划分为四个发展阶段，分别是收藏的原始形态阶段，收藏与研究的复合形态阶段，收藏、研究、教育三职能的复合形态阶段，当代多职能的复合形态阶段。^[2] 中国艺术博物馆大体从 20 世纪 90 年代进入当代阶段，成为一个复合多职能的文化机构，除具备收藏、展示、研究等基本功能外，还具有公共服务和交流平台等职能。从功能上看，其空间可分为展示空间、服务空间（休闲、教

作者简介：招尹梓君，澳门科技大学人文艺术学院 2021 级博士研究生。

育、体验)和公共空间(发声、交流)。探讨艺术博物馆的展示空间是为了从宏观角度认识和把握研究对象,从而勾勒审美环境的构成和总体面貌。当代艺术博物馆空间的多元性特征日渐明显:作为艺术品的收藏与展示中心,通过精心策划与展示艺术品,从而对物象与信息进行加工、整合及再造,形成拥有教育、休闲、体验等多种功能的空间;公众能够在此空间内进行平等和自由的交流。艺术博物馆不单纯是展示空间,还是文化发生的场所,其价值体现在公共教育、文化价值诠释以及美术史构建等方面。

艺术博物馆通过建筑形态与公众直接对话。建筑是观众接触艺术博物馆的第一层体验,它是一个综合体,融合了美育、休闲和娱乐等多重功能。从功能上看,当代美术馆具有平滑的展示空间、多样化的服务空间和异质的公共空间。在复合型功能空间里,美术馆可以吸引更多观众,还能激发观众参与的主动性。如今,观众与展览的关系也发生了转变,观众从信息的被动接收者变为意义共建方。

(一) 平滑的展示空间

在传统美术馆中,观众的参观体验是规范化的,包括预设的参观路径、固定的陈列方式和既定的表述逻辑,这种规范性不仅体现在展览的布局上,还反映在公众的期待中。新美术馆学更关注物理空间的开放性以及陈列展示的多样性——在开放性结构中构建作品之间的关系,进而促进展览意义的生成。观众能够以一种开放和自由的心态进入艺术博物馆这个具有开放性意义的公共物理空间。^[3]当代艺术博物馆展示空间的建设应超越以往,打破固有的展览和观赏模式,创造鼓励观众和艺术品互动的环境,引导观众探索一个更为广阔、自由的艺术领域。这不仅涉及物理空间的再造,也包括对观众参与方式和感知路径的重新设计。当代艺术博物馆旨在塑造一个动态、互动和多功能的空间,激发和增强观众的参与性与解读能力。因此,艺术博物馆不再仅是展示艺术作品的场所,还是开拓思维、鼓励交流和文化参与的平台。

展示空间是艺术博物馆履行艺术品研究和展出职能的物理范围,同时也是观众的主要活动区域,本

质上是人为制造的审美环境,是“场”和“域”的结合。换言之,展示空间是人与物产生联系的中介。当代艺术博物馆展示空间具有非象限性、内外部界限模糊化、空间无限延展等特征。

首先,非象限性即不存在以某主题为中心、空间平均划分等特征,而是打破空间区隔,形成“平滑”的“游牧式”空间。德勒兹和加塔利提出的“平滑空间”概念^[4],指的是无中心、无高潮、无重点的空间,具有多元性和异质性的特征,应运用“块茎图示”^[5]对其解读。与传统空间相比,德勒兹的“游牧美学”构建的是一种不强调秩序与序列、成网状分布的“平滑空间”。^[6]典型的当代艺术博物馆有法国蓬皮杜艺术中心、上海龙美术馆(西岸馆)、香港M+博物馆等。蓬皮杜艺术中心将电梯和机械系统等放在室外,在建筑内部创造一个巨大的、无阻断的空间。旧建筑改造的上海龙美术馆(西岸馆)用伞形结构形成高低错落、类似森林的空间,内部是由一系列“伞拱”汇聚成的复合体,给观众打造漫游式的观展模式。龙美术馆内部的伞拱设计和空间安排,构建了起始点与节点间的协调关系,创造出一种开放式、探索性、多维体验和个性化空间氛围,给展示空间流线和观者体验提供了许多可能性。香港M+博物馆作为亚洲首家专注于视觉文化的博物馆,从建筑就开始营造视觉艺术效果。瑞士建筑师赫尔佐格将M+博物馆打造成一个跨越界限的空间,从多入口的设置开始就体现无秩序、无中心的平滑空间设计理念,再以斜形的天井打通地下空间和地面,为展览和游客提供跨越三个楼层的开放空间。复杂的工程系统建构出若干个无柱、可灵活组合利用的开阔空间。

空间内外部界限模糊化基于空间流动性与开放性的考虑。泰特现代美术馆内原发电厂的涡轮发电机房被改造成面积最大的“涡轮大厅”,形成一个巨大的无柱“平滑空间”,使其成为艺术家实地创作的特殊展厅,可以定期举行“涡轮计划”超大型特展项目。艺术家们尝试将超大型的装置艺术融入展厅空间,使展厅成为艺术作品的有机组成部分。原本应处于展示空间内部“被展示”的艺术作品与空间构成一个整体,消解了空间内外部的界限。此外,涡轮大厅还具有主通道和集散地的功能,观众进入上层

空间需从此处乘扶梯。上海浦东美术馆更是将展馆和外界环境的边界模糊化。设计师将美术馆设计成与大地融合的一座雕塑,使地、景和空间小品融为一体,让精挑细选的建筑立面建材营造出建筑与周边环境的和谐统一感。另外,设计师的“框景”开窗设计,将展示空间里的景致延伸到空间外,观众可从场馆内欣赏到室外的景致。同样的,空间外的人也能观察到内部结构。

延展性也是当代艺术博物馆空间的突出特征之一。传统艺术博物馆通常有明显的展厅、休憩区、活动区,功能区隔明显,都从属于同一个展览主题,具有等级化和中心化的特征。而当代艺术博物馆展示空间倾向于非线性、非中心化的结构,是一种类似马铃薯地下茎生长的“块茎”模式,强调开放性、多维性和连接性,不存在统一的起点或终点,各元素之间相互连接和流动。因此,在当代艺术博物馆中展示空间与非展示空间之间没有明确界限,甚至可以自由切换,即博物馆内任何空间都可以成为展示空间,空间有无限延展的特性。

(二) 多样化的服务空间

当代艺术博物馆不再局限于作为传统艺术作品的收藏与展示空间,而是集休闲、教育和体验为一体的复合功能空间。这一变化扩展了艺术赏析的方式,也迎合了大众多元的文化需求。博物馆通过整合展厅、餐厅、书店、创意工作室及公众活动室等多功能空间,已成为公众日常生活的一环,落实“以观众为中心”的新博物馆学理念,进而提升大众对艺术的参与感。

从国内外学者对博物馆参观动机因素的研究成果来看,相较于强调学习和教育的直接认知动机,“休闲类”的非直接认知动机已逐渐成为观众选择进入博物馆的驱动力。周婧景等在对长沙博物馆进行研究之后得出“休闲主导型动机已经成为参观动机的重要构成”^[7]的结论。为满足观众日益丰富的休闲需求,愈来愈多的艺术博物馆将自身打造成复合功能的文化中心和娱乐场所。许多艺术博物馆都拥有景观与美食共存的餐厅。泰特现代美术馆顶部加盖的玻璃房子,不仅满足了采光需求,形成一种老地

标与新建筑之间的张力。它还是一个咖啡厅,观众可以边享受美食,边欣赏泰晤士河美景和俯瞰伦敦城。香港M+博物馆的设计就将艺术融入生活,尤其体现在下潜空间的塑造上,它将电影院、餐厅、商店融合在一个区域,让观众在裙楼还有空中花园可欣赏维多利亚港的景色。

增强教育功能是当代艺术博物馆的另外一个突出特点。国际博物馆协会(ICOM)在1971年首次将“教育”写入博物馆的定义中。此举凸显了博物馆在公共教育与文化传播领域的重要作用,也反映了博物馆服务于社会的宗旨。此后,公共教育成为博物馆展览空间的重要内容。系列讲座、研讨会、工作坊以及为不同年龄段群体设计的教育项目是博物馆输出教育理念的常规方式,它让博物馆成为一个传递知识和激发创意的场所。当代艺术博物馆展览空间的教育维度更注重参观者的个性化学习,而非“被教育”。这些活动不仅提升了公众的艺术审美能力,还为艺术家与观众搭建了直接的沟通与交流平台。

国内外许多艺术博物馆都将教育空间融入展览空间,为参观者提供全面的服务。泰特现代美术馆除了有常规的导览和讲座外,还实施立体多元的教育策略,在观众观展的全过程提供不同的观展服务。在进入展厅前,工作人员采取提问的方式让观众带着问题去观看作品,展览空间内外还有一些身穿“ASK ME”服装的工作人员,方便观众随时咨询。这些措施在很大程度上赋予了观众参观的主动性,避免灌输式“教育”^[8]。分众化策略是博物馆借鉴教育学的相关研究成果而使用的观众服务策略,如日本横滨历史博物馆提供两套文字说明系统,供成年观众使用的说明更加完整和学术,儿童的说明则浅显易懂和活泼。除了在年龄方面进行分众化教育外,还可以在参观动机方面进行化分,将展览分为“概念展览”与“详细展览”两种方案,在浙江自然博物馆“地球生命故事”展览中就运用了这种策略。推到前台的是迎合休闲型观众偏好的“概念展示”,以直观易懂的形式、丰富的视觉效果和互动体验为特点,配合引人入胜的装置艺术,对普通观众有较好的适应性。同时,在展览线路的规划上提供多个选择,观众在体验完一项概念展示后,既可以沿着概念展示

的路径继续前行,也可转向更加详细的展示区域,后者通过实物展品系统而深入地对主题进行详尽的阐释。^[9]通过这样的展示策略,不同观众的需求得到满足,这为展览设计提供了有益参考。

最后,体验功能是艺术博物馆空间的重要功能。如今,观众研究是博物馆研究的核心议题之一。对观众来说,体验是其接触博物馆信息的主要方式之一。国外有关观众体验的研究始于20世纪70年代,美国学者约翰·福克(John H. Falk)是其中的代表。福克认为博物馆体验除了感官感受外,还有冒险、敬畏、交际等,因此观众体验受到情境的影响。福克的研究表明,参观博物馆的记忆可以持续很长时间,有时甚至能达到几十年,其中社交环境似乎是绝大部分记忆的核心。^[10]

美国印第安纳波利斯艺术博物馆(以下简称“IMA”)是以观众体验为立馆之本的典范。为吸引更多的公众,“IMA”将自身命名为“Newfields”,意为“新场域”,旨在成为观众享受人文、自然、美食、戏剧表演等多种活动的空间。在艺术博物馆场域中,观众倾向于寻找“有趣”的文化体验。博物馆将艺术和自然作为双重基石为公众创造非凡的体验,参观者可以在此进行审美体验和享受休闲时光。香港艺术馆在展览中充分考虑观众的体验需求。2023年底推出的“提香与文艺复兴威尼斯画派——乌菲兹美术馆珍藏展”利用AI技术和多媒体互动等科技手段,向观众提供沉浸式的艺术体验。在展览的最后环节,观众被邀请体验AI合成威尼斯画派画像。只需花大约一分钟时间,他们就能将自己的照片打造成提香风格的肖像画,在等待过程中还能获取不同时期人物肖像风格的知识介绍。在展览尾声的这一体验区,像一个参观的回顾,让观众建构参观展览的记忆。观众可以保存“画像”图片,用于留念或在社交媒体上分享,很好地丰富了观众的观展体验,增强了观众的展览记忆,调动了观众的观展积极性,从而在艺术展览与观众之间创造了互动性。这些创新做法不仅丰富了艺术的表现形式和观众的体验,也标志着美术馆在文化教育领域中角色的持续发展与扩展。

(三) 异质的公共空间

对于绝大多数人来说,博物馆是极具公信力的文化机构。许多调查显示,公众对博物馆的信任度极高。美国博物馆协会2001年公布的调查结果显示,公众认为博物馆值得信任的比率高达87%,而对电视报导的信任度却只有50%。^[11]也有数据显示,公众对博物馆的信任达到98%的超高水平^[12],说明公众对在博物馆里获得可靠信息有很大信心。从早期私人化的“奇珍室”到18世纪开始向公众开放的公共艺术博物馆,再到20世纪以来的公益性公共服务机构,艺术博物馆不仅仅是传统艺术鉴赏的场所,更是促进文化多样性、激发公众思辨和社会互动的公共领域空间。

德国法兰克福学派代表人物尤根·哈贝马斯(Jürgen Habermas)从政治角度提出,公共领域是一个国家与社会之间的公共空间,在这个空间中公众可以自由表达意见,处理具有共同利益的事情。美国哲学家汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)对公共性的论述更多地从人的存在角度展开。她指出,“公共”首先意味着“去私人化”,同时也强调个体的独立性。凌建侯根据哈贝马斯和阿伦特的理论总结公共领域的三个特点分别是开放性、公众性和媒介性;三个要素分别是组成公众的个人、个人聚集的场所以及在场所内讨论的话题。^[13]艺术博物馆是公共文化空间,为人们营造具有艺术性和参与性的公共领域。这个公共领域是人们不用借助中间媒介就能平等对话和参与活动。美国艺术史家邓肯·卡梅隆(Duncan Cameron)指出,博物馆在保持“神庙”色彩时,必须“同时创建对抗、实验和辩论的论坛,这是一种相互关联又独立的机制”^[14]。

为做好展览传播,艺术博物馆需要将自己建成一个允许公众自由和平等交流的公共空间。该空间是集审美、教育、体验、社交和文化批评于一体的多元平台。展览空间的异质化特征体现在其能够容纳不同艺术形态与文化表达,以及灵活适应各种社会功能上。艺术博物馆通过策划多样化的展览与活动,特别是将当代艺术与社会议题相结合,为公众提供

了一个理解和反思当代社会多元文化和价值观的平台。在该空间中,观众不仅与艺术品进行视觉交流,更在开放和包容的环境中,与艺术家、策展人乃至其他观众进行对话和互动。这种交流和互动推动了文化认同的形成与变迁,促进了社会价值观的多样性和包容性的发展。

2023年“第七届广州三年展”和2024年“广州设计三年展”的公共教育活动都设置了互动区,观众被邀请在互动纸上写下自己的观点或感想,美术馆会精选一些留言在展厅内展示,供其他观众阅读与分享。来往的观众很容易被色彩鲜艳的互动贴纸吸引,他们看到内容后,或找到共鸣,或发现新知,无论是哪种情况,都完成了与他人的“隔空交流”。观众在艺术博物馆创设的公共空间中自由进出,针对相关作品展开讨论并发表观点,通过这样的互动,观众在与艺术作品及其他人的交流中,塑造并构建了自身的社交关系,从而实现一种艺术的公共生活。笔者在现场观察和采访的时候看到不少年轻观众在此驻足,期望将自己的所思所想表达出来。通过这种形式有别于传统博物馆的“观众留言簿”,观众可以主动参与艺术博物馆的公共活动。馆方以平等开放的态度分析并公告观众的声音。

可见,艺术博物馆的展览空间不仅展示了艺术本身,还激发了公众对自身和所处环境的深层次反思,推动了公共文化空间的功能向更广泛的维度拓展。艺术博物馆努力走向文化民主化,淡化其“神殿”的空间性质。^[15]

二、观众与展览的关系

观众与展览的关系是相互依存、相互影响的。观众是参与展览的主体,是展览的受益方,同时还兼具展览的评价者和推广者角色。展览则是为观众服务的,它通过展出艺术品、文物、科技成果等,传达展览的主题和信息,激发观众的思考和情感共鸣。二者之间存在认知与传播的关系、反馈与接收的关系以及隔阂与意义共建关系。展览的成功,不仅取决于展览策划和组织方的专业程度和创新能力,还要充

分考虑观众的需求和接受水平。通过以上三个维度来阐释观众与展览之间的关系,我们才能分析观众审美体验在展览环境中如何建构,我们以及观众的审美反馈如何反作用于展览的品质。

(一) 认知与传播关系

博物馆通过展品的选择、展厅的布局、学术内容的编排等方式来传达特定的展览主题和信息。观众则通过具身感知、思考和记忆来处理展览呈现的内容,观众的认知会受到个人经验和文化背景等因素的影响,因此不同个体对同一个展览会有不同的理解。观众认知指的是将人比作信息加工系统,接收、处理和应用来自外部世界——即博物馆展览的信息。观众与展览之间的认知与传播关系是动态的关系,展览的呈现方式会直接影响观众的感知和理解,而观众对展览的满意度在一定程度上反映了展览传播的有效性。

观众对展览传播信息的认知可以视为自主学习过程。按照严建强对博物馆观众学习行为的界定,“在特定空间里,在行走与站立中观察呈现在空间中的各种展物”^[16],这个属性极大地影响了博物馆的传播与观众的认知。

博物馆作为文化传播的媒介,传播的过程、方式、特征与其他常见的媒介有很多区别。最突出的区别表现在受众学习行为、表达过程和表达方式上。观众在博物馆中的学习行为是在站立和行走中进行的,而其他媒介则是静态的;纸媒、声媒和影媒的表达过程是有时间维度的,而博物馆展览的叙事则是在空间中进行的。表达方式方面,博物馆的文化传播可采用多种媒体表达,其他媒介的表达方式则较为单一。艺术博物馆展览是一种视觉艺术展示形式,蕴含的信息被编码后通过各种媒介传播出去,并尝试影响观众的意识 and 行为,观众则通过欣赏、参与和交流等方式感知展览,并对展览内容进行认识和消化。

认知与传播是相互交织的过程。观众需要依靠博物馆对展览内容的编码、解释等一系列流程才能认知展览的内容。严建强用公式“系统 N (Nature & history) → 信息通道 I → 系统 M (Museum) → 信息通道 II → 系统 A (Audience)”^[17]来说明博物馆承担

的阐释责任。普通观众一般无法自行对展品进行深入理解和解读,因此博物馆更承担着阐释和指引观众的职责。为此,博物馆需对信息进行编码,从而使其更加容易为观众所理解和接受。还有学者提出“释展”的概念,认为“释展人”是博物馆与社会大众之间沟通的桥梁,需要在观众兴趣点和展览信息之间找到关联,阐释展览主题。释展能够使展品提升存在价值的同时又令观众真正欣赏和理解展览,最终提升博物馆的社会价值。^[18]

(二) 反馈与接收关系

观众与展览之间的反馈与接收关系可以通过信息沟通理论中的“发送者—接收者”模型来理解。在这个模型中,展览被视为信息的发送者,而观众则是信息的接收者。这种关系是动态的,涉及多个方面。沟通理论研究信息如何被创建、传递、接收和理解,基本元素包括信息的发送者、需传达的信息、信息传递媒介、信息的接收者、接收者对信息的反馈或回应。在博物馆中,观众与展览的反馈接收关系有两层含义。第一层含义,展览可以被理解为信息的发送者,而观众是接收者。展览通过设计、陈列、图版、多媒体等手段向观众传送信息。作为信息的接收者,观众基于自己的背景、经验、兴趣和认知能力等接收展览信息。不同的观众可能对同一信息有不同的理解。第二层含义,观众是反馈信息的发送者,而展览方成为接收者。观众的反馈,无论是通过直接留言还是间接反馈,都可为策展人提供建议。

观众与展览之间不是纯粹的需求与供给关系,而是互动的关系。艾琳·胡珀-格林希尔(Eileen Hooper-Greenhill)曾指出,对于特定展览或事件而言,研究公众的反馈是评估和推进新沟通技术的重要手段。因此,博物馆需要探究公众对展览的态度以及对一系列策略的看法和对不同体验的感受,以进一步提升沟通技术的效果和质量。^[19]观众反馈具体体现在对展览的评价上,严建强在研究中指出,观众反应与评价有两个层次,一方面是对陈列内容和形式的总体反应,即观众对展览的宏观印象,另一方面是观众对陈列的要素与技术的反应,它关注细节。^[20]博物馆通过一系列策略捕捉观众的反应与评价,将

其转化为决策依据,有助于为未来设计提供参考。

互动是艺术展览信息传播的本质特征。反馈是信息的回流,指行为的结果返回并影响自身的系统。信息的传播者及博物馆展览,可以通过反馈信息了解信息传播的效果,以确立或修正自己的信息策略。^[21]要达到观众与展览之间良好的互动,关键点在于沟通关系的平等化,其次需要博物馆丰富公共活动,使观众真正参与到展览中来。值得注意的是,不是所有观众都具备积极回应的意愿,博物馆要着重关注带着批判态度来参与展览的观众,将批评型参观者转化为贡献者。妮娜·西蒙(Nina Simon)在讨论贡献型观众时归纳了三种贡献方式,分别是必要贡献(项目完全依赖观众的参与)、补充贡献(强化馆方项目)和教育贡献(贡献能提供与馆方使命相关的技能和体验)。^[22]补充型贡献是大部分博物馆展览项目所期待获得的反馈。留言板和工作坊是比较常见的形式。补充贡献的目的是为了整合观众不同的声音,为观众的思考和感受提供对话平台。从观众的角度出发,一个好的贡献型项目应该具备提供表达自我的机会、邀请拥有各种知识背景的观众享受参与体验、尊重观众的时间和能力以及公开说明观众的贡献会被如何使用等,才能引导观众做出积极的贡献。

广东美术馆近年的几次大型展览都将部分展览空间打造成公共交流平台,如“第七届广州三年展”中“静观·互动纸”项目和2024年“广州设计三年展”中的“设计·互动纸”与“设计·对话”项目,邀请观众在观展后留下感受和思考,激发观众的交流欲望。馆方通过展示精选投稿,不仅促成了观众间的交流,也收到了观众对展览的反馈,有利于未来策展时进行借鉴和吸收。

(三) 隔阂与意义共建

在某种功能意义上,博物馆具有类似“神庙”或“论坛”的作用。博物馆的功能主要是对藏品进行学术研究和保存展示,基于藏品来进行文化传播;博物馆能提供自由的讨论空间,将对话带入公共领域。^[23]在传统观念中,展览的意义主要由策展人建构,艺术家根据个人意志创造的作品要靠策展人的阐释

来传播。由于博物馆的权威性,展览的信息通过自上而下的权力话语传达给观众,观众只能被动接收展览单方面输出的内容,两者之间存在权力和地位的差别,影响观众充分感知和享受展览。如今,博物馆与公众之间的关系已经发生根本性的转变,当代观众与艺术展览之间不再是看与被看的二元关系,而是逐渐演变成一种双向互动、意义共建的关系,作品的内涵需要在观者完成解读后才能呈现其价值。今天的艺术博物馆更接近论坛,在这种非正式的教育空间中,“填鸭式”的信息传播方式被打破,博物馆开始与观众携手建构展览的意义。

当代博物馆展览的核心在于传递观众“想要”获得的内容,而非博物馆认为观众“应该”需要的信息。意义共建受到广泛的讨论,但实际操作起来并不容易,这是因为观众的参观行为和体验是个人化甚至偶然化的,拥有不同经验和需求的观众根据个人喜好认知和理解展览,展览对观众的影响愈发不可控。另外,观众在展览中建构属于自己的意义可能会导致他们偏离主题,形成主观程度很高的理解。不过也有研究发现,观众在展览中最常见的意义建构是先将视觉信息与个人经历联系起来,之后再通过辅助信息(如展览说明、多媒体)去探索展览和展品的深层含义。大部分观众会遵循展览的逻辑规律,试图了解策展人的意图。因此,观众在展览中的意义建构不会使博物馆失去诠释地位。^[24]

面对这种困境,对话可能是有效的解决策略,能帮助展览在知识传递与意义共建之间找到平衡。对话是异构意识间重要的沟通方式,其目的并非为了消除差异并形成一致的结论,而是通过持续交流来不断反思自身并开阔视野。展览以“意义共建”为目标,旨在引导观众比较展览所呈现的观点与其个体观念之间的差异与共通之处。这一过程本身具

有重要的体验价值,同时也是展览的核心目标。意义共建是为了培养观众的思维能力,而非提供唯一的正确答案。只有当观众参与其中,目标才能实现。在这种模式下,策展人的作用类似于“工具”,为观众提供可靠的资源,帮助观众透过展览所呈现的元素,唤起情感共鸣,激发其想象力和创造力,并对主题以及个人内在观念进行批判性思考。观众通过参与展览,不仅可以获取信息和知识,同时也可以通过自身的理解和反思,与展览内容进行互动,实现观念和情感的共鸣,从而促成展览意义的共建并赋予其更加丰富的内涵。

总的来说,展览与观众的关系不再是教育和被教育的关系,艺术也不再是少数人的专利,任何公众都可进入艺术展览场域进行审美活动。艺术博物馆愈来愈注重服务功能,观众也更注重自身的主动性和选择性。展览的传播目的也不再是“教育”,不是无差别的知识传递,而是分享、互动和交流,观众在展场中的体验倾向于从自己的经验和喜好出发,挑选自己感兴趣的部分,加工为个人化的意义。

结 语

艺术博物馆多维度的空间设计和功能布局,不仅是为了满足观众的审美需求,更是发挥它在知识普及、文化传承和社会教育中的重要作用。通过这样的空间体验,观众能够更深入地理解艺术,同时也促进艺术与公众之间的沟通和交流,结出丰硕的公共文化服务果实。在对话展览中,观众与自身、其他观众或展览之间进行持续交流,在互动中倾听和思考,这种形式具有包容性和批判性。唯有建构观众与展览之间的互信、互动和共赢的关系,展览价值才能实现最大化并形成互相成就的大好局面。

(责任编辑:吴昌稳)

注释:

[1] 李婷:《98天42万观众,现象级大展有何启示》,《文汇报》2023年5月8日第1版。

[2] 苏东海:《博物馆的沉思》(二),文物出版社2006年,第380页。

[3] 王璜生、沈森:《“新美术馆学”的历史责任》,《美术观察》2018年第9期。

- [4] [法] 吉尔·德勒兹、[法] 菲利克斯·加塔利著, 姜宇辉译:《资本主义与精神分裂: 千高原》, 上海书店出版社 2010 年, 第 35 页。
- [5] [法] 吉尔·德勒兹、[法] 菲利克斯·加塔利著, 姜宇辉译:《资本主义与精神分裂: 千高原》, 第 7 页。
- [6] [法] 吉尔·德勒兹、[法] 菲利克斯·加塔利著, 姜宇辉译:《资本主义与精神分裂: 千高原》, 第 5 页。
- [7] 周婧景、林咏能、王文彬等:《博物馆观众参观的休闲动机研究——以长沙馆为例》, 中国博物馆协会博物馆学专业委员会编:《中国博物馆协会博物馆学专业委员会 2019 年“新时代博物馆专业能力建设”学术研讨会论文集》, 中国书店 2020 年, 第 57 页。
- [8] 陈名:《构建人气神话——从观众角度看泰特现代美术馆吸引力塑造的三部曲》,《美术观察》2019 年第 9 期。
- [9] 严建强、周婧景:《满足更广泛的需求——博物馆分众教育的实践》,《自然博物》2014 年第 1 期。
- [10] [美] 约翰·福尔克、[美] 朱迪思·科克著, 吴蕻译:《博物馆观众研究: 过去、现状和未来》,《东南文化》2020 年第 1 期。
- [11] [美] 詹姆斯·库诺编, 张婷译:《谁的缪思: 美术馆与公信力》, 中国青年出版社 2013 年, 第 15 页。
- [12] [法] 丹尼尔·施密特、[法] 米歇尔·拉布著, 陈莉译:《从意义赋予到意义构建: 刺激唤醒法与博物馆观众的情景体验》,《东南文化》2020 年第 1 期。
- [13] 凌建侯:《艺术公共领域与博物馆研究新路径》,《社会科学家》2017 年第 10 期。
- [14] Cameron D. E., The Museum, A Temple of the Forum?, *Curator*, Vol.14, 1971(1), pp.11-24.
- [15] 苏典娜:《博物馆的空间历史——神殿、百科宫殿与剧场的集合体》, 张子康、王静主编,《美术馆学理论与方法研究》, 湖南美术出版社 2021 年, 第 21 页。
- [16] 严建强:《在博物馆里学习: 博物馆观众认知特征及传播策略初探》,《东南文化》2017 年第 4 期。
- [17] 严建强:《在博物馆里学习: 博物馆观众认知特征及传播策略初探》,《东南文化》2017 年第 4 期。
- [18] [加] 沈辰、何鉴菲:《“释展”和“释展人”——博物馆展览的文化阐释和公众体验》,《博物院》2017 年第 3 期。
- [19] Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors*, Routledge, 1994, p.37.
- [20] 严建强:《博物馆观众研究述略》,《中国博物馆》1987 年第 3 期。
- [21] 罗一平:《美术信息学》, 中山大学出版社 2002 年, 第 31 页。
- [22] [美] 妮娜·西蒙著, 喻翔译:《参与式博物馆: 迈入博物馆 2.0 时代》, 浙江大学出版社 2018 年, 第 217-222 页。
- [23] 沈森:《博物馆批判: 彼得·弗格与 20 世纪 80 年代英国新博物馆学》,《湖北美术学院学报》2020 年第 3 期。
- [24] 胡凯云:《对话在博物馆展览中的意义与运用研究》, 浙江大学 2017 年博士学位论文, 第 55 页。

Research on the Relationship Between Multifunctional Exhibition Spaces and Audiences in Art Museums

Zhao Yinzijun

Abstract: The exhibition spaces of art museums facilitate the audience's aesthetic experience and art appreciation. They encompass various aspects, including the interior design of exhibition spaces, the display of artwork, spatial layout, service areas, and public spaces. The integration and narrative of these elements—seamless exhibition spaces, diverse service areas, and varied public spaces—can stimulate the audience's thinking. By creating spaces for display and interaction, art museums offer the audience rich, in-depth, and inspiring cultural experiences, thereby expanding the relationship between museums and their visitors. The dialogue between the museum and its visitors not only enhances their understanding and appreciation of art but also enriches the meaning and value of the exhibition.

Keywords: Art Museum, Exhibition Space, Audience, Aesthetic Environment

早期“苗图”的编绘与版本流变

吴雅迪

摘要：康熙《贵州通志》“蛮獠”图说和柏林民族学博物馆藏《苗民图四十种》册页是已知最早的“苗图”存世版本，与至少8种其他“苗图”有密切的传抄关系，均属早期版本。这些早期版本的图像不仅保留了前朝同类图说文本的痕迹，还融入了非“苗图”系统的图像元素，如《耕织图》、明代百科全书式工具书等。其文字部分可追溯至明代甚至宋代的文本，体现了地方知识的层叠累积，对解读“苗图”的编绘过程具有重要价值。“苗图”在通过固化信息构建刻板化、符号化的族群形象时，频频发生时空错置现象。与此同时，作者在临摹“苗图”的基础上也会根据时局进行改绘和增补。通过对这些“苗图”早期版本进行系统的对照研究，可明晰它们之间的传抄关系，为理解“苗图”版本流变及其在地方知识构建中的角色提供新的视角和理论框架。

关键词：苗图 《贵州通志》 《职贡图》 时空错置 贵州民族

中图分类号：K890/J22 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)04-0019-18

明清时期，在朝廷通过军事、政治、文化多方面措施促成贵州“九彝八蛮尽入版图”^[1]的进程中，出现了一系列再现贵州族群文化多样性的图说性文本。这类文本以图文并貌的形式生动展现各族群衣冠貌、历史沿革、地理环境、生产生活方式、风俗信仰等多方面内容，被统称为“苗图”。其肇端最早可追溯至明宣德九年（1434）的《贵州诸夷图》，此书由贵州参议李睿刊刻，参政贾昭作序，含35个条目，惜已散佚，但史料所记此书为“重刊”暗示着这类文本的起始时间在1434年以前。^[2] 目前已知最早的存世“苗图”是康熙十二年（1673）本《贵州通志》（以下简称“康志”）中的“蛮獠”刻本图说。其余海内外超百种^[3]存世“苗图”以单独成册、纸本设色的册页本为主，篇幅不一，族群数量从数个到百个不等。个别版本绘制于乾隆朝，如柏林民族学博物馆藏乾隆三十三年（1768）绘《苗民图四十种》^[4]（以下简称“柏林本”），但大部分版本经考证为嘉庆朝至民国早期所绘。至迟在乾隆五十七年（1792）产生了含82个条目的版本，此版本流传甚广，族群名称、数

量、排序以及图文内容基本固定的“苗图”全本就此成型。^[5] 而乾隆十六年（1751）宫廷绘《皇清职贡图》贵州部分^[6]（以下简称“职贡图”）可能是根据“苗图”按照欧洲民族志男女对偶的范式^[7]改绘而成的，可视为“苗图”的一种延伸版本。

这些版本之所以能被归为一类，是因为它们一般在结构和内容上都具有一定程度的相似乃至相同之处。学界普遍认为，大部分“苗图”在同一传抄系统下，参考至少一个母本的基础上绘成。^[8] 因此，“苗图”虽包含大量带有民族志意味的图文信息，但并非按照现当代人类学定义的民族志研究方法，而主要通过抄临、改绘和增补这三个步骤编写而成，有着复杂的传抄链。一方面，越来越多的学者意识到“苗图”不能与今天的民族志画等号，将其直接视为实证。^[9] 另一方面，基于彼德·伯克（Peter Burke）对于他者图像的偏见和套示等理论^[10]，针对“苗图”作者的主观性、图文的非纪实性以及制作方式的模式化特征的研究已取得颇多进展。例如，占跃海、蒙锦贤发现部分“苗图”脱胎于《耕织图》图式，映射

作者简介：吴雅迪（Yadi Hölzl），德国慕尼黑大学亚洲研究所汉学系博士研究生。

出绘制者“以夏变夷”的政治愿景。^[11]笔者基于柏林本分析了“大肚苗”“短裙苗”“狶狶猓猓猓猓”等图文的演变。^[12]在说文方面,胡进用文献学方法找到“苗图”文字部分与明清多部方志、笔记的相似性,提出“层叠累积说”。^[13]然而,目前这方面研究所涉及的版本仍不够全面,一是早期“苗图”被长期忽视,二是学界只重视单独成册的彩绘写本,对其他形式的“苗图”缺乏关注,尚无深入讨论早期版本之间关系的研究成果。例如,康志凡三版,但目前的研究都停留在后两版上,未发现三版内部的区别。事实上,早期版本的编绘特征正是解答学界争论已久的“苗图”发端问题的关键。此外,前人在讨论传抄关系网时,往往局限于“苗图”内部以及同时期的其他视觉性文本,未将“苗图”置于地方性知识(Local Knowledge)构建的大语境下,忽略了视觉知识以外的文本知识。“在明清的地理再现中,文字和图像以一种互补的形态分工”^[14],图说兼备的视觉性文献,包括“苗图”、职贡图、地图等,不是孤立的通过视觉作为创造地方性知识的办法,纯文字性的边疆文学,包括方志、游记、笔记等,同样是彼时关于贵州的主要信息来源。本文首次系统性检视“苗图”早期版本的编绘特征和传抄路径,通过对照研究,分析“苗图”构建时空错置的族类形象的过程以及目的,揭示“苗图”在明清时期如何成为地方知识生产的重要工具,以及它在传抄与变迁过程中所形成的复杂关系网络。

一、早期“苗图”版本

由于绝大多数版本不含作者、绘制时间等信息,且传统中国“大多数图像史料是没有具体的时空纬度的”^[15],“苗图”在多次临摹、改绘、增补的过程中模糊了时间特征,对各本绘制年份进行精确考证并按时间顺序排序显然是不现实的。然而,各本图文细节或多或少留下了时间线索,而通过版本对常常可推测各本所参考的母本大致的绘制时间。因此,从存世版本中梳理出早期“苗图”是可行的。在时间上,清初至乾隆朝绘制的“苗图”可视为早期版本;在内容的演变上,“苗图”全本产生前的版本可视为早期

版本。从传抄链的角度看,若一个抄本临摹的母本是康乾时期所绘,或是全本产生之前的版本,亦可纳入早期“苗图”的研究范畴。

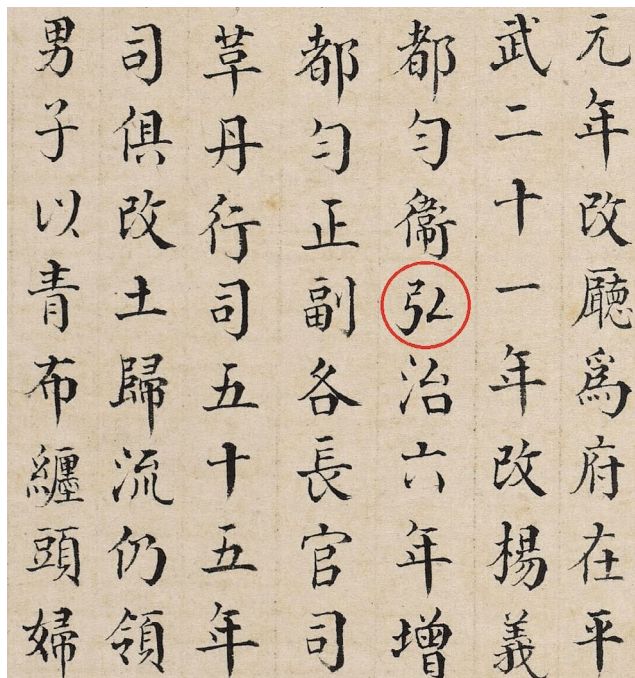
康志“蛮獠”刻本图说可清晰断代,是已知最早的版本。康志乃清代首部贵州官修省志,共有三个版本。由贵州巡抚曹申吉主持编修的第一版于康熙十二年(1673)付梓(以下简称“曹志”),三藩之乱后贵州巡抚卫既齐重修,是为第二版(以下简称“卫志”),继任巡抚阎兴邦康熙三十六年(1697)对卫志进行增补并形成了第三版(以下简称“卫阎志”)。曹志“蛮獠”图说不著绘者,含30个条目。卫志含31个条目,绘者是本地文人贵阳府儒学生方策^[16],其生平无考。卫志与曹志差异颇大,但与卫阎志完全相同,说明卫志在临摹的基础上进行了改动,卫阎志则完全沿用了前版的图说。另一有明确时间记录的早期彩绘册页本是柏林本。此本除署名外还有序跋,经考证是乾隆三十三年(1768)醴洲文人陈宗昂根据贵州参将薛隆绍乾隆二十一年至二十八年(1756—1763)所绘图册编写,原含40个条目,现存39个。值得注意的是,它与“蛮獠”图说有密切联系,但二者都与全本区别颇大,显示出早期版本的特性。^[17]本节以这两个版本作为锚点,挖掘与其在图像和文字上相似度高、有明显传抄关系的其他“苗图”,进行对比分析,考察早期“苗图”的关联和共性。

据笔者目力所及,以下“苗图”与康志“蛮獠”图说和柏林本有最密切的传抄关系:①普林斯顿大学图书馆《苗瑶族生活图》^[18](以下简称“普林斯顿本”);②大英图书馆《苗图 Miao Tu (Illustrations of Miao Tribes)》^[19](以下简称“大英本”);③威尔康典藏馆《狶狶猓猓猓猓》^[20](以下简称“威尔康本”);④哈佛大学哈佛燕京图书馆木孔恭《黔苗图说》^[21](以下简称“哈佛本”);⑤美国国会图书馆《克孟牯羊苗图》^[22](以下简称“国会本”);⑥宾夕法尼亚大学考古学与人类学博物馆《全黔苗图》^[23](以下简称“宾夕法尼亚本”);⑦圣彼得堡国立大学图书馆《全黔苗图》^[24](以下简称“圣彼得堡本”)。

以上“苗图”均为彩绘册页本,除最后两本外,其余均原无标题,现有标题由收藏方拟定。含署名

的只有哈佛本，其说文多页落款“木孔恭”。日本 18 世纪著名商人、书画家、收藏家木村蒨葭堂的字正是孔恭，其书画作品落款常为“木孔恭”。^[25]同时，图册装帧手法据考是日式装帧。^[26]但此本绘画书法水平低劣，做工粗糙，应是在日本装帧的仿冒名人之作。在装帧方面，同名《全黔苗图》的宾夕法尼亚本和圣彼得堡本封面夹板覆盖的锦缎极似，都是在浅棕色背底上绣黑色小六边形纹，内填红色万字纹。同时，二者与哈佛本、国会本的正文页都直接绘在页面上，而不像其他版本那样把提前绘制好的图说单页贴在中央，四周以纸或布条包边。哈佛本下端最后一行的图文多被裁去，说明是先绘制，再进行裁剪与装帧。在品相上，威尔康本夹杂 8 帧空白页，上面残留纸张粘贴的痕迹，说明原有内容被撕去。圣彼得堡本标有序号，数字不连贯，最大是 40，但现存仅 28 帧，说明这两本都是残本。在时间线索上，含“补笼苗”帧的普林斯顿本、大英本、威尔康本、宾夕法尼亚本都出现了地名“南笼”，该地嘉庆二年（1797）改名为兴义。含“狢苗”帧的大英本、威尔康本、哈佛本、宾夕法尼亚本、圣彼得堡本都提及地名“永丰”，该地嘉庆二年改名为贞丰。由此可知，这些版本或它们的母本最迟绘制于乾隆朝。威尔康本内的“弘”字阙末笔（图一），正是避乾隆帝弘治之讳，可进一步将绘制时间确定在乾隆朝。在艺术水平上，普林斯顿本、大英本、威尔康本制作精良。威尔康本笔法精致细腻，绢本设色，装帧颇精，说文注重各族群的政治动向和物产资源，可能出自官府。其余四个版本画艺平庸，文字多有脱衍，部分帧存在图文错置，部分族群绘两幅不同的图像，如“阳洞罗汉苗”，可能由私人或民间作坊所制，不排除是临摹至少一个早期版本的晚近抄本。此外，职贡图贵州部分与上述诸本或其母本绘制时间相近，图文都有相关性，尤其和威尔康本关系最为密切，本文也将其纳入讨论。

现以“阳洞罗汉苗”为例，管窥以上诸本的传抄关系。对比此条说文（表一），康志三个版本的说文完全相同，其核心元素为：①地点在黎平；②有织锦技能；③上衣较短，背后系双带结，胸前有银饰刺绣；④常洗发；⑤实行外婚制；⑥族群内部亦有不受官府管辖的“生苗”，佩刀弩。其他各版本都含其中



图一 威尔康本中的“弘”字

至少三个元素，尤其哈佛本、国会本包含了康志几乎全部词句。康志所不含的关于发型、耳饰、服饰中“衣尾”的句子可能是康熙朝以后添加，也都在彩绘本中稳定出现。而晚期版本均不再提及此族群中“生苗”的存在，但常有对其勤劳整洁的褒扬，如“勤而爱洁净，此苗蛮之中难得者也”^[27]，这在早期版本中不存。此外，早期版本常将此族群简称“罗汉苗”，但晚期版本由于添加了八寨、丹江的罗汉苗，为避免歧义，不再省略族称中的“阳洞”二字。

此条图像同样具有清晰的承续关系（图二）。曹志构图简单，一位双手抱胸的女子（1号）与两位持弓箭与环首刀的男子并行于河边，2号男子的弓放在腰侧，3号男子将弓扛在肩上，画面展现说文女性“胸前刺绣一方”与男性“佩刀弩”两个细节（图二，1）。卫志进行了大幅度改绘，将图像重点放在织锦、染发这两个更具代表性的特征上。洗发女性（4号）、旁观织锦的背孩老妇（5号）、织锦女性（6号）为卫志新绘，但持弓男性应据曹志2号男子改绘而成。同时，卫志男女衣冠细节显然均来自曹志，二者女性都绾髻，耳垂大环，身穿刺绣织锦围腰与下摆有刺绣的细褶长裙。对比存世版本可知，卫志织锦染发图影响深远，成为后世“苗图”“阳洞罗汉苗”的固定样式。

表一 罗汉苗说文各版本对比

版本	说文
曹志、卫志、 卫闾志	阳洞罗汉苗在黎平。妇人养蚕织锦，服短衫，击（系）双带结于背，胸前刺绣一方，以银钱饰之。数日必渐水沃发，少选（洗）涤之涧中。婚姻先外家，不则卜他族。远者为生苗，衣短衣，佩刀弩。小隙辄操戈，叛服不常。
柏林本	罗汉苗在黎平府属。男女衣青，短披风。习俗鄙陋，婚姻先野合而后行聘。未室者插羽于首，女髻戴梳，巧能织锦。出入必佩刀弩，性犷悍，喜争斗。勤于濯发以自娱。
普林斯顿本	罗汉苗在黎平府属。男女衣青，短披风。习俗鄙陋，婚姻先野合而后行聘。未室者插羽于首，女髻戴梳，巧能织锦。出入必佩刀弩，性犷悍，喜争斗。
大英本	罗汉苗在黎平府属。男女衣青，短披风。未室者插羽于首，女髻戴梳，巧能织锦。出入必佩刀弩。
威尔康本	查罗汉苗在黎平府……苗妇发鬓散绾，额插木梳。富者以金银作连环耳坠。养蚕织锦，衣短衫，系双带结于背，胸前刺绣一方，以银钱饰之。长裾短裙，或长裙而无袴。加布一幅，刺绣垂之，曰衣尾。数日必渐水以沃发。未室者插翼于首。
哈佛本	阳洞罗汉苗，在黎平府。妇人发髻散绾，额前插木梳。富者以金银连环耳坠。养蚕织锦，衣短裙，系双带结于背，胸前刺绣一方，以银钱饰之。长裾短裙，或长裙而无袴。加布一幅，刺绣垂之，曰衣尾。数日必渐水沃发。婚姻先外家，不则卜他族。远者为生苗，衣短衣，佩刀弩。小隙辄操戈。
国会本	阳洞罗汉苗在黎平。妇人发鬓散绾，额前插木梳。富者以金银连环坠耳。养蚕织锦，衣短衫，系双带结于胸（背），背（胸）前刺绣方块，以银钱饰之。长裾短裙，或长裙而无袴。加布一幅，刺绣垂之，曰衣尾。数日必渐水沐发。婚姻必先外家，否则卜他族。远者为生苗，衣短衣，佩刀弩。小隙辄操戈。

但曹志亦未被弃置，这 6 个人物都出现在早期彩绘本中。1 号在哈佛本 1 被临摹在画面最左侧，在柏林本、普林斯顿本、威尔康本中被改成背向画面，双手抱胸改成双手背后，以展现说文提及的飘带“衣尾”。2 号出现在柏林本、普林斯顿本、威尔康本和职贡图中，与卫志在门外回望的位置不同，此人物都位于织锦女性身后，作回望织锦状。3 号出现在哈佛本 1，不仅扛弓姿势一致，就连手持环首刀的细节也相同，暗示着此本与曹志有密切的传抄关系。4 号出现在除职贡图外所有图册中，各本动作、服饰极似，唯一的细微改动是将卫志的临河洗发改为盆中洗发。5 号出现在大英本和哈佛本 2，与 2 号一样，也作回望织锦状。6 号出现在除哈佛本 1 外所有版本中，其与 4 号都是此族群最稳定的图像核心元素。可见，“苗图”早期版本的图文互相交织，有明晰的传抄关系。

（一）条目数量与排序

综合来看，早期版本的编排与族群分类命名法具有共性。首先，条目数量大多在 40 个之内，绝大

多数集中在李宗昉《黔记》所记全本^[28]的前半部分。全本后半部分原本在雍正朝改土归流、开辟苗疆后才被纳入版图的原“生苗”区族群大多都未出现。早期各本条目次序均不同，虽然可能重新装帧过，打乱了原本顺序，但也可能早期版本并未在条目顺序上形成统一。与全本的次序不同，曹志根据各族群在康熙朝前期与朝廷的联系程度、地理位置及族群间的内部关联排序。前三条为“花苗”“东苗”与“西苗”“克孟牯羊苗”，是因为当时“诸苗之中，惟以上四种颇淳朴……输租服役，比于良民”^[29]。前 13 条都与“苗”有关，按照聚居地，省府贵阳及周边的族群在前，贵阳以东的族群在后。第 14 条“黑罗罗”至第 23 条“蔡家”基本是贵阳以西曾由水西安氏长期掌控的区域，这些族群都受到过“罗罗”在政治、文化等多方面的影响。最后 5 条都是远离行政中心，生活在省界的族群。这一编排思路也影响到之后的卫志，卫志将“罗罗”和“仲家”提到最前面，理由是“今则莫大于卢鹿，莫悍于仲家”^[30]，意即将影响力最大、对朝廷威胁最大的排在首位。后世全本 82



图二 “阳洞罗汉苗”图像对比

1. 康志; 2. 卫志; 3. 柏林本; 4. 普林斯顿本; 5. 威尔康本; 6. 大英本; 7. 哈佛本 1; 8. 哈佛本 2; 9. 《职贡图》

个族群的排序仍以“罗罗”为首，“仲家”也排在靠前的位置，可见卫志对后世版本的排序产生了重要影响。

（二）族群分类法

早期版本的族群分类较笼统，这是外界与本地族群接触尚少的直观反映，如“种家”条统说这一大族类，晚期版本却无此条，而是细分为“卡尤种家”“补笼种家”“青种家”“黑种家”“清江种家”“白种家”。“补笼种家”在柏林本、普林斯顿本、威尔康本、宾夕法尼亚本也存在，但被称为“补笼苗”，

可见彼时外界并未清晰认识到此群体的身份。同时，和晚近版本基本秉持一个条目介绍一个族群的原则不同，早期版本常有将几个族群合写在一个条目中的情况，具体如下：①康志三个版本都将“东苗”与“西苗”，“打牙狃狃”“红狃狃”与“花狃狃”，“马镫龙家”与“大头龙家”分别合写于一个条目中，说明此时外界对这些族群知之甚少，尤其对一个族群的内部支系尚不明晰，但在其他早期册页本，这三组都只保留了其中一个族群，如柏林本在“马镫龙家”条不再提及“大头龙家”。哈佛本、国会本在“打牙狃狃”中无“红狃狃”“花狃狃”，却将这两个族群



图三 峒人图像

1. 哈佛本; 2. 集美本

合写在“猺獠”这一条目。可见一个条目对应一个族群这一编绘概念在康熙朝后已出现，但囿于这些族群各支系的信息尚少，此概念在早期版本中尚未贯彻。②“猺獠”作为一个条目出现在除康志外的所有早期版本，这是雍正朝他们所居住的荔波县由广西改划贵州后，“苗图”新增的条目。^[31]可见“苗图”根据时事动向不断扩容，但作者对这些新加入省域的族群并无太多的知识储备，因而在“苗图”中只能笼统概括。③“生苗”“红苗”在康志、柏林本、普林斯顿本中合写。宾夕法尼亚本、圣彼得堡本既有合写“生苗”“红苗”的一个条目，又有单独绘写“红苗”的一个条目，但二者内容雷同，恰好反映了“生苗”从“红苗”条中被删除的过程。明清史料中的“生苗”通常泛指未纳入王朝直接管辖的族群，与“熟苗”相对应，但晚期“苗图”中“生苗”作为一个单独条目，被定义为生活在台拱、凯里等地的一个特定族群。与此不同，早期版本的“生苗”生活在施秉，且与“铜仁红苗”被归为一类，康志尤其强调“明时屡烦征讨”^[32]。“生苗”与“红苗”并举确实主要出现在明代史料中。明宣德至万历朝，现湘黔渝交界地区叛服不常，被划为“生苗区”，当地族群因此被称为“生苗”，又因衣带尚红也被称为“红苗”。^[33]同时期另一威胁明廷统治的正是施秉所属镇远府周边“生苗区”的族群，万历朝贵州巡抚郭子章提及施秉“南抵臻洞司生苗界十五里，西抵容山司生苗界十五里……东南抵横坡生苗界十里”^[34]。同时期，巡抚贵州右佥都御史张鹤鸣在奏折中将二者并举：“红苗者，

环铜仁、石阡、思州、思南四府……种类殆将十万；而镇远、清平之间有大江、小江、九股等种，皆杨应龙遗孽，近至万余，出没行劫。”^[35]可见早期版本此条目的“生苗”实为施秉以南今黔东南广大区域诸多族群的统称，因在明代与“红苗”均属化外“生苗”，被笼统归于一类，与晚期版本的“生苗”条目没有关联。若将合写的族群以及说文内被提及的其他族称纳入统计，早期版本，尤其是乾隆时期的个别版本实际提及约50个族群。

二、早期版本图文溯源

在绘画上，与晚期版本以含山水、屋舍的场景人物图为主不同，早期版本以人物群组特写为主，图像通常包括3名以上形成互动的男女人物，人物形象占画面比例较大，对衣冠、物品等细节刻画较细致，但对环境的描绘从简，普林斯顿本、哈佛本、国会本等甚至未绘背景环境。在说文上，早期版本与其他“苗图”也存在显著差别，其中最显著的特征之一是这些版本仍保留有康熙朝以前的信息，如康志“剪头猺獠”所在地“曹滴司”早在顺治十七年（1660）已废^[36]，而晚期版本中，该族群居住地写作“贵定、施秉、平远”^[37]。康志、哈佛本、国会本、圣彼得堡本“九股苗”条都提及兴隆卫、凯里司、偏桥。兴隆卫康熙二十六年（1687）被裁撤，并入黄平州。凯里司康熙四十一年（1702）裁撤，并入清平县。偏桥卫废于康熙二十六年（1687），晚期版本此条地名作“兴隆凯里”^[38]。早期版本包含大量清代改土归流以前的地方叙事，甚至沿用前朝的行政建制名，说明“苗图”抄录、改编自更早的文献。

（一）图像来源

明《贵州诸夷图》虽不存，但书内“共三十五种”^[39]的记录暗示此书应与存世“苗图”的体例类似，即将贵州族群分类，并逐一以图文并置的形式进行解说。研究证实，清代云南“滇夷图”如康熙《滇



图四 早期版本“狝狎猱獠獠”图像与《耕织图》对比

1. 普林斯顿本；2. 哈佛本；3.《耕织图》“祀谢图”

中百蛮图》的母本《百蛮图稿》就大部分临摹明代“滇夷图”^[40]，该图册与“苗图”的编绘概念极似，以一图一说的形式分别绘写44个族群。由此推测，康志“蛮獠”图说这样的体裁在明代西南地区业已存在，因此不排除曹志“蛮獠”图说有更早的图说性母本作为参考。值得注意的是，早期版本一般相似度颇高，但哈佛本（图三，1）^[41]、圣彼得堡本的峒人图说是一个例外。这两个版本的峒人图像与其他版本截然不同，上绘3位戴黑色纱帽男性，两位手持鹰隼，一位一手扛枪一手牵狗向他们走来。说文提到峒人“好弄鹰”，这在其他版本中不存，而清代其他关于峒人甚至其他贵州族群的文本中也没有类似记载，但集美博物馆《中国内地番苗风俗图》却有类似图说（图三，2），说文曰：“洞（峒）人……留发，匝网巾，戴九楞帽，喜猎，能鸟枪，架鹰豢狗，亦多为盗夷。”^[42]可见它们来自相同的母本，集美本的信息更完整。需要强调的是，图中帽子的式样与明代绘画中平民男子所戴六合一统帽（又称“小帽”）极似，且说文提及的留发、匝网巾、戴小帽是明朝男性的冠服，而明代《贵州图经新志》已提及黎平府“洞（峒）人……牵狗、臂鹰以为乐”，《炎徼纪闻》也记载峒人男子“臂鹰逐犬为乐”^[43]。笔者推测，峒人狩猎时驯鹰豢犬这组图文的母本可能是绘制于明代的关于贵州族群的某种图说性文本。

此外，早期版本的图像可能也受到“苗图”系统之外其他题材图像类文本的影响。前人已发现晚近抄本如《黔南苗蛮图说》的图像抄临自《耕织图》。笔者发现，早期版本中的“狝狎猱獠獠”图像都是

表现男女联袂起舞的求偶场景（图四，1）^[44]，但哈佛本（图四，2）、圣彼得堡本的图像却是一众男女在神龛前祈祷，展现的应是说文中这些族群岁祭盘瓠的信仰。站立起舞的女子和背对站立的男子明显来自“起舞求偶图”，而跪地人物和神龛应是《耕织图》中的“祀谢图”（图四，3）移植而来。鉴于哈佛本可能是以早期版本为母本的晚近抄本，且其他早期版本中尚未发现类似情况，“苗图”抄临《耕织图》是否从清代早期已开始尚待考察。

除《耕织图》外，早期版本个别图像与明代百科全书式工具书的插图可能存在交集。柏林本“罗罗女官”图中（图五，1）^[45]，女官呈站立状，双手交叉垂于腹部，身后跟随为其打罗伞的侍者。她前方有一属下半跪于地，左手扶膝，右手指向画面左边，作禀告状。万历朝《新刻四民便览万书萃锦》第二卷“地舆门”首页插图（图五，2）的构图乃至人物动作都与之如出一辙，可能柏林本绘者在绘制女官时将此图作为模板。此书属于日用类书，这类书籍在明代民间盛行，流传极广。

八番的图像从康志起就形成两种固定的图式，一为曹志所绘“杵臼图”（图六，1）^[46]，反映说文中提及的此族群用被称为“椎塘”的杵臼舂谷的生活习俗。二为卫志所绘手持连枷打谷脱粒的农业生产场景（图六，4）。在介绍各种科学技术的综合性书籍《天工开物》中，也存在与这组图像类似的“杵臼图”和“打枷图”（图六，3、5）^[47]。此书尤其在清代早期流传甚广，被官修百科全书《古今图书集成》等大量转录、翻刻，曾在民间广泛流通。因此，不排除早期“苗图”的图像移植了《天工开物》



图五 柏林本“罗罗女官”图像与明代日用类书插图对比

1. 柏林本“罗罗女官”图像；2. 明万历《新刻四民便览万书萃锦》第二卷“地舆门”首页插图



图六 早期版本“八番”与《天工开物》图像对比

1. 曹志；2. 《职贡图》；3、5.《天工开物》；4. 卫志

等前朝百科式书籍插图的元素。

（二）说文来源

就文字部分来说，在不排除有前朝已佚“苗图”的影响外，康志中有非常清晰的关于这些文字来源的线索。三个版本的序言都强调，修志时使用的参考

文献是郭子章万历三十一年（1603）写成的《黔记》一书。例如，卫既齐说：“乃多方访购，得郭青螺先生《黔记》一书。青螺抚黔十载，政修绩着。纂辑是书，尤属单心，信而可征。”^[48]郭子章，字相奎，号青螺，别号螾衣生，江西泰和县人，万历二十七年至三十五年（1599—1607）任贵州巡抚，在后世政坛声誉颇高，因此其《黔记》被选为康熙朝修志最重要的参考文献。《黔记》卷五十九为“诸夷”，此卷将贵州族群分为“苗人”“罗罗”“猺獠”等13个大项，每个大项又按照服饰、风俗习惯、地理位置的不同被细分为若干分支，共提及39种族群。笔者将其与曹志对比发现，除“耐德”“卖爷苗”“镇远苗”外，36种都出现在曹志“蛮獠”图说中。二者的族称命名方式、用字、族群划分法基本一致，如《黔记》中“东苗”“西苗”同样是合写为一个条目。就每个条目的内容来说，除“九股苗”“蔡家”“土人”外，二者关于每个族群的说文内容大部分相同。由此可确证，“蛮獠”图说的文字部分大多来源于《黔记》，或与《黔记》有相同的其他母本。需要注意的是，《黔记》“诸夷”部分也不都是郭子章的原创，大部分段落与贵州按察司田汝成嘉靖三十七年（1558）《炎徼纪闻》“蛮夷”卷完全一致。而这两本书的部分内容可能又来自更早的文献，如弘治《贵州图经新志》、嘉靖《贵州通志》等。正如胡进所说，关于贵州族群的知识是长期通过前代文献“层叠累积”逐步形成并且固化下来的^[49]，而这些文字又被“苗图”作者大量用作说文，在多次传抄后层叠累积的特征得到进一步加强。

三、“苗图”的时空错置现象

层叠累积的信息来源使得“苗图”中关于贵州各族类的刻板化、滞后性书写得到巩固，并在更大范围的社会中广泛流传。本节将以“猺獠”和“九股苗”两个条目的图说为例，通过对“苗图”信息的溯源，

表二 “狃狃”“红狃狃”“花狃狃”条说文对比

版本	条目名	说文
康志	“狃狃”	“狃狃其种有五……男女皆以幅布围腰间，傍无襞积，谓之‘桶裙’。花布者为花狃狃，红布者为红狃狃。各有族属，不通婚姻。殓以棺而不葬，置崖穴间，高者绝地千尺，或临大河。不施蔽盖，树木主于侧，号曰‘家亲殿’。” ^[50]
职贡图	“狃狃”	“狃狃……其种类亦不一，男女以幅布围腰，旁无襞积，谓之桶裙，花布曰花狃狃，红布曰红狃狃，各为一族，不通婚姻。屋宇去地数尺，架以巨木，上覆杉叶，如羊棚，谓之羊楼。” ^[51]
哈佛本	“花狃狃”	“花狃狃……其种不一，所在多有。男女幅布围腰旁，无襞积，谓之‘桶裙’。花布曰花狃狃，红布曰红狃狃。各有族类，不通婚姻。殓以棺而不葬，置岩穴间，或临大河。不施被盖，树木主于侧，号曰‘家亲殿’。屋宇去地数尺，架以巨木，上覆杉叶，如羊棚，谓之‘羊楼’。” ^[52]
晚期版本	“红狃狃”/“花狃狃”	“红狃狃……亲死，殓以棺而不葬，置岩石中，或临大河，不施蔽盖，而傍树木为主，其名曰‘家亲殿’。” ^[53] （刘甲本） “红狃狃……所居屋，去地数尺，架以巨木，上覆杉叶，如羊棚，谓之羊楼……花狃狃……死则殓以棺而不葬，置崖穴间，高者绝地千尺，或临大河，不施蔽盖。树木主于侧，曰家亲殿。” ^[54] （《黔南苗蛮图说》）

分析“苗图”如何构建时空错置的贵州族群。

（一）家亲殿与羊楼：亲诸目睹或前朝故事

早期版本提到“狃狃”内部有 5 个支系，但未将其分成 5 个条目分别解说。例如，康志关于“狃狃”只有两个条目，一个条目统说“狃狃”，其中提及“红狃狃”“花狃狃”“打牙狃狃”，另一条目单说“剪头狃狃”，其中提及“猪屎狃狃”。在职贡图中，除“红狃狃”“花狃狃”并举外，“打牙狃狃”“剪头狃狃”各为一个条目，同时新出现“披袍狃狃”“锅圈狃狃”“水狃狃”另外 3 个支系。哈佛本单独设有“花狃狃”条，晚期版本则均将“花狃狃”“红狃狃”分立。

通过不同时期版本（表二）的对比可知，早期版本中，“家亲殿”葬俗和称为“羊楼”的建筑是“狃狃”这一大类具有广泛性的标志特征，但在“狃狃”各支系逐渐分立为单独条目的过程中，这两项内容被分配到“红狃狃”或“花狃狃”条目中，变为该支系独有的文化。与此同时，通过多次传抄，文意也发生了变化。康志描绘的“家亲殿”即悬崖峭壁的高处洞穴，是“狃狃”安置逝者之处，有些在大河旁，在棺木一侧树立着木制神位；而晚期抄本以讹传讹，如刘甲本载家亲殿“傍树木为主”，博甲本作“旁种树木”，

台甲本作“傍水”^[55]，导致无法解读。

那么，在“苗图”中广泛传抄的“家亲殿”信息是康志首创吗？答案是否定的。《炎徼纪闻》对“狃狃”有几乎完全相同的记述：“殓死有棺而不葬，置之崖穴间，高者绝地千尺，或临大河。不施蔽盖，以木主若圭，罗树其侧，号曰家亲殿。”^[56]郭子章《黔记》有相同段落，只有“主”字在《黔记》中写为“立”这一细微差别，应来源于此。^[57]田汝成如何取得这些信息？“家亲殿”是贵州“狃狃”16 世纪时的葬俗吗？笔者发现，在嘉靖十五年（1536）编纂的嘉靖《思南府志》中有这样的记载：

（思南）府南四十里许，有家亲殿者，古狃老奉先处也。在一大崖穴中，崖高百余丈，下临大河，行舟者往往遥见之。其规制如今之床然，上下依崖，不施蔽盖，雨日亦不及之。正统间，居民避苗者曾至其处，见有木主数道，字迹已不可辨。又旁有棺柩数具，启视之，无见者。大抵棺柩自家亲殿而下，崖穴中处处有之。岂昔佬老之制不土葬欤！^[58]

上述划线处为《思南府志》与“苗图”、《炎徼纪闻》相同或意义接近的词句，显然它们对家亲殿的记载非常相似，但前者更为翔实。是书序言作者正是田汝成，嘉靖十五年至十七年在贵州按察司僉事任上他曾按察思南等府。因此，上文极可能是《炎



图七 早期版本“九股苗”图像

1. 曹志; 2. 卫志; 3. 柏林本; 4. 威尔康本; 5. 《职贡图》

《炎微纪闻》家亲殿的来源。首句“古”字已说明该处在当时已是一处遗址，并非“猺獠”尚在使用的墓地。而关于家亲殿的细节皆为行舟者“遥见”得来或距当时已100多年前的正统时期（1436—1449）的民间传闻，并非作者实地考察。由此可见，“家亲殿”本只是《思南府志》载思南府附近临河崖壁上一个洞穴的专称，传闻“猺獠”古时可能在此处进行过洞葬，但《炎微纪闻》将其改写为“猺獠”各支系通行且看似颇具时效性的葬俗。此外，《炎微纪闻》将“下临大河”误抄为“或临大河”，完全改变了句意，变成部分家亲殿在大河岸边，这一错误又被传抄到“苗图”中。这一16世纪某洞穴的传闻故事就这样通过多次传抄、多次有意或无意的讹误，通过“苗图”的传播成为清代“猺獠”葬俗的固定知识。

“猺獠”另一文化事项“羊楼”的传抄轨迹则证明“苗图”信息的来源不仅可追溯至明朝。宋徽宗年间成书的《溪蛮丛笑》载：“猺獠以鬼禁，所居不着地，虽酋长之富，屋宇之多，亦皆去地数尺，以巨木排比，如省民羊棚，杉叶覆屋，名羊楼。”^[59]显

然“苗图”“猺獠羊楼”的细节完全来自这本12世纪的书。值得注意的是，《溪蛮丛笑》记载的是五溪蛮的风俗，“五溪蛮”在今湘西地区，很难说此处距康熙朝已有500多年的“猺獠”与清代远在贵州的“猺獠”存在直接联系。然而，不论早期还是晚期“苗图”都不加甄别，将其挪用为“猺獠”全部或“花猺獠”“红猺獠”的标志性文化事项。就连多次强调通过“得诸耳闻，亲诸目睹”^[60]写成的清末桂馥《黔南苗蛮图说》也有此句。桂馥自称图册是“十有余年，历遍上下游，所至苗疆，察看山川形势，采访苗民风俗……一笔之于册”^[61]的

成果，可见，“苗图”作者似乎表面上非常重视亲眼见证和实证精神，但实际上却非常依赖已有的“苗图”，不仅将前朝同省份同族类的信息抄录、改编作为清代这些族群的实时信息，甚至挪用其他地区数百年前的信息，发生时空错置。“苗图”作者对信息来源可靠性的叙述掩盖了“苗图”时空错置的特性。

（二）“九股苗”与偏架的视觉再现

时空错置的信息不仅出现在“苗图”说文中，也反映在图像里。不论早期还是晚期版本，生活在黔东南凯里及周边地区的“九股苗”在“苗图”中最典型的文化事项都是善造“偏架”这种弓弩。在“苗图”之外的文献中，凡涉及“九股苗”也几乎都会提到偏架，偏架成为专属“九股苗”的意象。曹志、卫志载“九股苗”“被重铠，挽强弓，名曰‘偏架’。一人持之，二人蹶张，矢无不贯”^[62]，柏林本曰“善造强弩，名‘偏架’，一人持中，两人蹶而张之矣。发则能贯重铠”^[63]，哈佛本、国会本、圣彼得堡本在这些信息的基础上还有偏架“长六七尺”的具体数据，以及

“左执木牌、右持镖杆、口衔利刃，捷走如飞”^[64]的装备细节描写。晚期版本也与之相同或意近，可见此条在版本演变中保持稳定，并未发生大幅度改写。

“苗图”“九股苗”的图像同样非常固化，从曹志起，都是展现其使用偏架的场景（图七）。曹志的图画中只有两人踏弓，卫志改为3人，与说文更加契合。自此，3人以脚张弩便成为“九股苗”的“标准像”，出现在绝大多数版本中。曹志画面左侧还绘一身穿铠甲、手举环首刀的男性，似作引路状。画面右上角有两位在山后远远围观的女性。这两组人物也时常出现在其他版本中，但穿铠甲男性在威尔康本、职贡图中改绘幅度很大，其形象更能生动反映说文“左执木牌，右持镖杆，口衔利刃”这一细节。总之，“九股苗”图说总是以彰显该族群善战、装备精良为主旨。

但“偏架”一名究竟是何意？是否是“九股苗”的专属发明？这在“苗图”中语焉不详。检索史料，贵州东部使用偏架其实由来已久。嘉靖《思南府志》称，宋朝时思州土司田祐恭的军队“用偏架之弩，射无不中，中无不死”^[65]。看来在贵州历史上，偏架并非“九股苗”所用弓弩的专称，“九股苗”和偏架被绑定为一组固定的意象应是“苗图”广泛传抄的结果。偏架也不仅限于贵州，湖南靖州地区在宋朝也使用偏架：“弩则傅矢于弦而偏架之，谓之‘偏架弩’。”^[66]这解释了“偏架”之名是取自发射时箭偏在弓架一边之意。同时，偏架曾经甚至不是南方某种特定弓弩的专称。《梦溪笔谈》载党项酋李定向宋神宗献偏架之事：“熙宁中，李定献偏架弩，似弓而施干镫。及镫距地而张之，射三百步，能洞重札，谓之‘神臂弓’，最为利器。”^[67]可见，党项类似的用脚踩踏以张弓的弓弩也被称为偏架。以上史料反映了“苗图”大规模传抄以前，偏架并不是“九股苗”的专属符号。

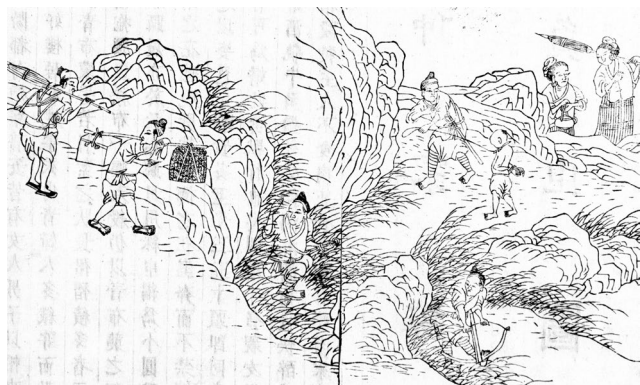
“苗图”对偏架的细节描写与图像的生动再现相互呼应，容易让读者产生一种写实性和实时性的暗示。然而，宋人范成大淳熙二年（1175）著《桂海虞衡志》有关“瑶人”风俗的文字中已有类似词句。他写道：“瑶人弩，又名编架弩，无箭槽，编架而射也。”^[68]同时，他对“瑶人”作战时的武器装备

与战术做了详细描述：

左腰长刀，右负大弩，手长枪，上下山险若飞……弩名偏架弩，随跳跃中，以一足蹶张，背手傅矢，往往命中。枪名掉枪，长二丈余，徒以护弩，不恃以取胜。战则一弩一枪，相将而前。执枪者前却，不常以卫弩，执弩者口衔刀而手射人。敌或冒刃逼之，枪无所施，弩人释弩，取口中刀，奋击以救。度险，整其行列，退去必有伏弩。土军弓手辈与之角技艺，争地利，往往不能决胜也。^[69]

首句“左腰长刀，右负大弩，手长枪，上下山险若飞”与“苗图”“左执木牌，右持镖杆，口衔利刃，捷走如飞”句式结构雷同，而此书后文也出现了“口衔刀”的描述。“一足蹶张……往往命中”与“苗图”“二人蹶张，矢无不贯”的遣词造句也巧合般地契合。范成大提供的信息比“苗图”更为翔实，在《桂海虞衡志》中，“瑶人”平日左手持长枪，右手握偏架。偏架同样用脚踏弩以张弓，但似乎仅一人使用，长枪的作用是保护偏架。战时则两人配合，一人持偏架，口衔刀，另一人持长枪。前者口中的刀在近距离战斗枪、弩无法发挥作用的情况下使用。“瑶人”的长枪与“九股苗”的镖杆实为同一类兵器。由此推测，“九股苗”也应与“瑶人”的战术一样，镖枪、偏架和刀3种兵器配合使用。通过以上句式和句意两方面的相似之处可以推测，“苗图”“九股苗”的图文可能也不是依靠实际观察，而是脱胎于12世纪的《桂海虞衡志》。此书是作者在广南西路（今桂林）任职期满后所作，记载的都是广南西路的风俗。“瑶人”应与现在广西的瑶族有关，“九股苗”与现在贵州的苗族有关。因此，即便偏架曾为多个族群广泛使用，但《桂海虞衡志》“瑶人”的文字在时间、空间、族类上都不可能与“苗图”“九股苗”有关。

“苗图”为何要通过截取《桂海虞衡志》的文字制造时空错置的“九股苗”？个别早期版本的说文为此提供了线索。曹志、卫志均强调“九股苗”“性尤凶恶……明时常啸聚称乱，阻绝往来，为大道之患”^[70]。哈佛本、国会本、圣彼得堡本对该历史事件有更翔实的解说：“前明播州之乱，为杨应龙羽翼。虽调兵十数万诛灭杨应龙，而九股未剿。伏莽劫掠，



1



2

图八 “狫家”在不同早期版本中的图像

1. 卫志; 2. 柏林本

时出为害。由地广而险猝，难制伏。雍正十年，勾连蠢动，合楚、粤、滇、黔、四川之兵剿抚，搜缴甲兵，始俱归化，建城安汛。”^[71]正如前文提到的，明代施秉以南“生苗”区内“九股苗”是朝廷劲敌。在明清两朝官府叙事里，“九股苗”向以剽悍、难以征服著称，尤其在万历朝播州宣慰使杨应龙之乱中，“九股苗”与杨联手对抗朝廷。直至清雍正朝，在改土归流、开辟苗疆的军事行动中，“九股苗”仍是朝廷推进“生”成“熟”工程的一大阻力。雍正六年（1728）“贵州巡抚带兵到都匀府招抚“九股苗”子……苗子出来冲营，见苗子势凶……打仗一日，损伤官兵一百四十有零，锣锅帐房尽行丢弃，失炮四位”^[72]。清廷对“九股苗”等“生苗”地区族群通过长年征讨终于获胜后，甚至下令收缴所有武器，熔成铁柱，以防后患，可见清廷对“九股苗”之忌惮，对其武装军备之重视。因此，至雍正时期，明清官员与“九股苗”的接触主要是在战争时作为敌对的双方，而早期“苗图”通常是地方官吏组织绘制，一来“详著其形，以示控驭之方略”^[73]，即用作自己及继任官员理政的参考资料，二来彰显自己治理苗疆的政绩，这样就不难理解为何“苗图”对“九股苗”的注意力都集中在军事方面。但是，绘制者可能并未实际参与过攻打“九股苗”的战事，也未直接接触过这个族群，无法对其偏架等特色武器进行实地观察，只能借用史料中时空错置的偏架信息塑造出“九股苗”凶悍善战的标志性特征。而通过“苗图”多次传抄，时空错置的“九股苗”形象又被进一步加强固化。

综合这两个条目的来源与图说演变过程来看，“苗图”的时空错置和传统西方民族志有意使被观察者“否认同时代性”（Denial of Coevalness）不同，“苗图”虽然也存在刻意渲染未开化“原始”风俗的图文，借此夸大贵州族群与汉族的文化差异，但“苗图”中的时空错置主要是伴随文本本身的模式化制作产生的。正如谢晓辉所说：“官员们对这些族类细致划分、描述，是抱着使曾经‘不通声教’的苗疆，整合入华夏，以实现环宇一统的政治理想，但在客观上又用族源、服饰和习俗等将其排斥在华夏之外。而文字的传播与相对稳定性，又在一定程度上将其族群身份与风俗刻板化。”^[74]

四、早期版本内部的版本流变

不可忽视的是，“苗图”叙事体系虽极具稳定性，但它的稳定性是在传抄者的不断更改、增补的基础上实现的。康熙至乾隆时期发生了“三藩之乱”和大规模改土归流等多个重大历史事件，早期版本在沿用时空错置的苗疆族类叙事体系的同时，也有意或无意地反映了这一时期贵州政治、军事、文化上的巨变。

（一）“狫家（仲家）”“捉白放黑”的解读

“狫家”（也有文献写为“仲家”）在早期版本内部有两组反差极大的图说：一组包括柏林本、普林斯顿本、威尔康本、职贡图；另一组包括卫志、大英本、哈佛本、国会本、宾夕法尼亚本。第一组的图像都是“狫家”年轻男女掷绣球的愉快场面（图八），与说文提及的求偶方式吻合。第二组展现的则是“狫

表三 早期版本“短裙苗”说文

版本	说文
曹志、卫志	“短裙苗在思州葛彰，以花布一幅横掩及胛。”
大英本	“短裙苗在思州属。终岁力作不倦，男不为盗。女衣青裙，长不盈尺。”
哈佛本	“短裙苗出思州府之葛彰、都匀府之八寨等处。男形类黑苗，妇女用花布一幅横掩及胛。其性喜捕鱼。”
国会本	“短裙苗在思州之葛彰、都匀府八寨等处。男形类黑苗，妇人用花布一副（幅）横掩及胛。其性喜捕鱼。”
宾夕法尼亚本、 圣彼得堡本	“短裙苗出思州之葛彰、都匀之八寨等处。男形类黑苗，妇女用花布一幅横掩及胛。其性善捕鱼。”

表四 “大肚苗”与晚期版本“短裙苗”说文

版本	说文
柏林本、 普林斯顿本	“大肚苗，八寨及都匀府属皆有之。终年力作不倦，男女衣俱尚青。唯妇人无裤，裙长不盈尺，系于脐下。婚姻先苟合而后通媒妁，以牛只布皮（匹）为聘。多饲鸡鸭，采紫草售卖为生。” ^[75]
晚期版本	“短裙苗在都匀八寨有之。男子穿短衣宽裤。妇人短衣，无领袖，前不护肚，后不遮腰。不穿裤，其裙只有五寸，极厚而细褶，聊以蔽（羞）而已。采紫草为营生。” ^[76]

家”打劫过路行人的恶劣场景，其中细节最多的便是卫志。对比曹、卫两志，曹志图像是4名男女在山间行走，两两对望，微带笑意，画面充盈着愉快闲适的氛围。然而，卫志完全舍弃了曹志的图像，可见早期版本第二组的图像正是起源于卫志。新绘制的图中，两名携带武器的男子埋伏于路边草丛中，准备对往来旅人实施抢劫。另一名男子甚至绑架了一名孩童，呈现出残忍暴虐之感。卫志说文比曹志多了以下句子：“以椎埋伐冢，绑掠无辜人口，谓之‘捉白放黑’，以为架（嫁）祸之媒。”看来，第二组图像表现的正是卫志新添加的“捉白放黑”这一绑架人口并进行嫁祸的行径。

“捉白放黑”在后世关于“狃家”的文献中频繁出现，在全本中，该风俗通常位于“黑狃家”条目，成为“狃家”的一个符号。然而，与卫志将此风俗描述为绑架无辜人口的犯罪行为不同，后世版本以及嘉庆以后的其他文本多将“捉白放黑”诠释为“狃家”社会内部解决民间经济纠纷的一种习惯法，即在债务人欺瞒债主，故意逾期不还债时，债主掘走担保人祖宗的尸骨作为警告，促使保人替债主追债。例如，李宗昉嘉庆《黔记》记载，债主“被人掣骗又不能出外追讨，则访原保祖墓，掘取骸骨而去，谓之‘捉白放黑’，又谓‘扯白骂黑’，使原保之子孙拘查掣

骗之人，追借项赎取骨”^[77]。晚期的诠释更符合“捉白放黑”字面上的含义，而且在湖南、广西多地皆有相似风俗的记录，如湖南的“仇帖”^[78]与之大同小异，说明这可能原是广泛流行于南方解决民事纠纷的习惯法。

早期版本曲解“捉白放黑”塑造“狃家”穷凶极恶的形象应与“狃家”和朝廷长期的敌对关系有关。值得注意的是，曹志说“狃家”“聚众出劫或御人于途”明朝已有，还强调“盖黔之患未有大于狃家者”，这可能来源于《黔记》。万历三十三年（1605）曾发生过规模浩大的“路苗”事件。^[79]新添、平越、龙里、清平等卫数万人在“狃家”阿伦、阿绒的带领下劫持往来的商人、官员，同时还攻打沿路的卫、屯、哨所等，贵州卫、贵州前卫等地“狃家”在阿皆、阿浪的率领下亦有数万人响应。这一历时7个月的起义最后正是由郭子章平定，因此他才在《黔记》中表现出对“狃家”的极度厌恶之情，写道“贵州之盗十，九皆狃家”^[80]。在改土归流之前，“狃家”长期被朝廷视为贵州地区最难归化的族类之一，在“路苗”之后，“狃家”又发起过阿包阿牙起义（1605）、老蜡鸡起义（1616）、王阿辛起义（1643）^[81]等，官府与“狃家”双方对彼此的敌视情绪在长时间的酝酿下在雍正初期达到顶峰，曾发生官府“遣官化海，曾将把总捆绑



图九 早期版本“短裙苗”与“大肚苗”图像

1. 曹志; 2. 卫志; 3. 大英本; 4. 宾西法尼亚本

捶楚，裸体放回”^[82]之事，加之“独家”广泛分布在省内多个府州，人口众多，构成强大的地方势力，是朝廷在贵州统治最大的阻力之一。除了人口优势外，“独家”汉化水平也较高。平远府官吏黄元治曰：“独仲家子中，颇有知文墨者，其最桀骜不驯。”^[83]官府之所以不嘉奖“独家”学习汉文化，反倒将此作为一种威胁，是因为忌惮“独家”与周边汉族联合起来对抗朝廷。雍正时，朝廷曾将与“独家”有往来的“汉奸”李奇等人正法^[84]。出于同样的原因，官府也将“独家”通晓周边其他民族语言视为另一种威胁：“仲家多通诸苗之言，多识楚人之文，复诱而入内地劫杀商贾，为害不可胜言。”^[85]

因此，在康熙朝，官府虽未对“独家”进行大规模武力征剿，但采取了一系列钳制措施。康熙四十六年（1707）巡抚陈诒上奏道：“诸苗之中，惟独家最黠，诸家无不畏之，故历来成法，惟独家不许充衙役，亦不许与考试。其性阴毒险诈，一言骂詈，累世不忘，专以偷窃贼杀为事。”^[86]可见，康熙年间官府对“独家”的弹压力度之强，通过隔绝的民族政策将其完全孤立主流社会之外。卫志对“独家”的改绘

和增补是当时朝廷加大力度打击“独家”的一个直接证据。对“独家”拦路抢劫的突出和放大，对其“捉白放黑”这一经济纠纷习惯法的否定甚至曲解，以塑造“独家”为害一方的固化特征，为其日后的武力征讨提供正当性。清廷在巩固统治的过程中，消解“华夷之辨”，但具体到清初在对贵州乃至整个西南民族的书写中，官府的做法却与之相违，不断强化“苗蛮”与汉的差异，特别是有针对性地将若干群体排斥在华夏之外。雍正二年（1724），鄂尔泰等在发动武力清剿广顺长寨“独家”

前再次使用与卫志类似的叙事，称“臣窃念各寨顽苗，烧杀劫掠，荼毒彝民，已非一日”^[87]。有观点认为，长寨事件正是清廷在贵州开始改土归流的导火索。^[88]从这个角度来说，卫志对“独家”的改绘是清廷边疆政策从抚绥过渡到征剿这一过程的反映，官员以图像和文字的形式双管齐下，通过一再强调其聚众出劫的危害性，贬低甚至扭曲其传统社会制度，为最后以武力将“独家”真正纳入王化埋下伏笔。而这一胜利的结果是，改土归流之后，乾隆朝早期版本中人口贩卖等负面信息从“独家”的图文中消失，抛绣球的欢快场景塑造出归化的“独家”全新的形象。

（二）“短裙苗”与“大肚苗”：两套绘写系统的整合

在早期版本中，除柏林本、普林斯顿本、威尔康本外，其余版本都含“短裙苗”这一条目，但无论图与说都与晚期版本中的“短裙苗”大相径庭。曹志、卫志说文完全相同（表三），以一句话概述此“短裙苗”在“思州葛彰”，服饰特点是“以花布一幅掩骭”，可能这是此他称的由来。大英本稍长，包含了其以农



图十 早期版本“短裙苗”与“大肚苗”图像

1. 柏林本；2. 普林斯顿本；3. 晚期版本（莱比锡格拉西民族学博物馆《贵州图册》）

耕为生的信息。哈佛本、国会本、宾夕法尼亚本及圣彼得堡本说文雷同，虽有与上述三个版本相同的语句，但增添了两个细节：①所在地除思州葛彰外还有都匀八寨；②与“黑苗”类似。与此同时，与大英本所述其以农耕为生不同，在这些版本中，“短裙苗”以捕鱼为生。值得注意的是，在早期版本中，柏林本与普林斯顿本含“大肚苗”（表四），同样生活在都匀八寨，其标志性特征同样是短裙。

卫志承袭了曹志的图像，展现的是男性勤耕，女性到田间送饭的场景。在彩绘图册中，大英本与卫志最为相似，不仅人物位置、动作类似，就连女性的云肩、对襟短上衣、细褶短裙等衣饰细节都一致（图九）。柏林本、普林斯顿本“大肚苗”绘画高度雷同，但显然与早期版本的“短裙苗”绘画无关。可见，早期“短裙苗”和“大肚苗”是两个没有交集的绘写传抄系统。然而，晚期版本的“短裙苗”说文与“大肚苗”相同，绘画也显然来源于“大肚苗”，而非早期的“短裙苗”（图十）。

为何晚期版本的“短裙苗”来自早期版本的“大肚苗”，而早期版本的“短裙苗”却被弃置？值得注意的是，早期版本“短裙苗”所在地“思州葛彰”，“葛彰”即葛彰葛商长官司，治所在今石阡县河坝镇，早在康熙之前，即康熙二年（1662）已裁撤。此处和晚期版本的都匀八寨相距甚远，也就是说，早期和晚期版本的“短裙苗”虽称谓相同，却不是同一个群体。令研究者不解的是“思州”二字，因为清代葛彰葛商长官司并不隶属于思州府，而属石阡府。^[89]然而，“思州”虽在清代只指涉思州府，但在清以前还指涉

思州宣慰司，二者地界差异颇大。葛彰葛商长官司在史料中的历史沿革如下：“元属思州安抚司，洪武中属思州宣慰司，永乐十二年（1414）三月来属（石阡府）。”^[90]思州宣慰司地域辽阔，涵盖今贵州东部和湖南凤凰，而永乐年间设立的思州府只领有原宣慰司东南隅，即今玉屏、岑巩及周边地区。同时，葛彰葛商长官司所在地新设石阡府。看来该土司在永乐十二年（1414）前确属思州宣慰司，“思州葛彰”并非讹误，反而暗示着早期“苗图”关于“短裙苗”的信息可能来自1414年以前的文献。《炎徼纪闻》《黔记》皆载“在葛彰葛商为‘短裙苗’，以花布一幅横掩及胫”^[91]，与曹志完全相同，只是均未提及思州。弘治十三年（1500）《贵州图经新志》载思州府族群“衣服斑斓，长不掩胫”^[92]，与“以花布一幅掩胫”文意吻合。是此方志抄临了永乐朝以前关于思州宣慰司风俗的文献，还是彼时的思州府确有着短裙的夷人，还有待进一步考察。

经考证，“大肚苗”一称来自都匀府与“生苗”区分界处的大肚这一地名，曾是清军进入“生苗”区的门户。此“生苗”区雍正六年（1728）被纳入清版图，次年设立八寨厅后，大肚不再是政治军事要地，遂因其裙装特征被改称“短裙苗”。^[93]可见，“大肚苗”被外界所知与雍正朝改土归流、开辟苗疆的背景是分不开的，“大肚苗”图说的产生时间可能也在这个时期之内。在清中期以后的其他文本中，“短裙苗”成为都匀八寨族群的专称。与此相反，石阡府却不再有“短裙苗”的记述，这可能也与石阡府族群成分改变或风俗变迁有关。值得注意的是，哈佛本、国会本

等虽然图文主体仍沿用“葛彰短裙苗”的信息，但同时也添加了晚期版本“短裙苗”的所在地都匀八寨，这说明在这些版本的绘制时期正经历“短裙苗”与“大肚苗”合二为一的演变过程，绘者可能有两种“短裙苗”的图说作为母本。通过“短裙苗”两个图文系统的整合与演变过程可以看到，虽然“苗图”中存在大量时空错置的固化信息，但“苗图”的编绘始终在根据贵州政治、军事、文化的动向发生改变。

结 语

本文通过对早期“苗图”版本的系统性对照研究，揭示了这些图像和文本不仅反映了当时对贵州

地方知识的建构方式，还展示了“苗图”在编绘过程中复杂的传抄路径和版本流变的特点。“苗图”作为一种再现贵州族群多样性的视觉文献，展现了地方图像与文本之间如何相互作用，形成独特的文化认知与政治意图。一方面，“苗图”通过沿用源于明代乃至宋代层叠累积的固化信息、移植前朝“苗图”系统之外的图文，构建时空错置的贵州族群。另一方面，“苗图”也顺应改土归流、开辟苗疆过程中的政局变化被持续不断地改绘和增补。早期“苗图”的版本流变反映出清王朝在将贵州纳入版图的进程中对当地族群文化的复杂性和独特性的理解与重构，以及借助对族群的分类和形象塑造建构清王朝统治秩序的策略。

（责任编辑：兰 维）

注释：

- [1] [清]王延翰：《〈贵州通志〉序》，[清]曹申吉修，潘驯纂：康熙《贵州通志》，康熙十二年晒印本，国家图书馆出版社2018年，第214页。
- [2] 吴雅迪编：《德国和捷克藏贵州“苗图”》，陕西师范大学出版总社2022年，第10-17页。
- [3] 拙著《德国和捷克藏贵州“苗图”》统计海外现有72种馆藏本。近日笔者又新发现4种海外藏“苗图”，未见于已有统计数据，分别是梵蒂冈博物馆藏41帧图册、66帧图册以及瑞典世界文化博物馆藏20帧图册、38张“苗图”散页。吴雅迪编：《德国和捷克藏贵州“苗图”》，第29-34页。
- [4] 吴雅迪编：《德国和捷克藏贵州“苗图”》，第42-141页。
- [5] 吴雅迪编：《德国和捷克藏贵州“苗图”》，第17-25页。
- [6] 现有研究证实，《皇清职贡图》“海内诸夷”部分是由各省官吏奉旨组织绘制，再由朝廷统一临摹、删改、增补后形成的。畏东、刘若芳：《〈苗瑶黎僮等族衣冠图〉册及〈职贡图·第六册〉考》，《故宫学术季刊》2009年第27期；黄金东：《〈云南民族图考〉版本考》，《中央民族大学学报（哲学社会科学版）》2018年第3期；黄金东：《清代民族图册〈云南民族图考〉考补》，《图书馆学刊》2019年第4期。
- [7] 李小璐：《拼凑的贡使——〈皇清职贡图〉新图式与乾隆西洋知识的整合》，李军主编：《跨文化美术史年鉴4：走向艺术史的“艺术”》，山东美术出版社2023年，第269-302页。
- [8] 杨庭硕、潘盛之编：《百苗图抄本汇编》，贵州人民出版社2004年；Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China*, University of Chicago Press, 2001.
- [9] [美]何罗娜（Laura Hostetler）著，汤芸译，彭文斌校：《〈百苗图〉——近代中国早期民族志》，《民族学刊》2010年第1期。
- [10] [英]彼德·伯克著，杨豫译：《图像证史》，北京大学出版社2008年，第169-191页。
- [11] 占跃海：《桂馥的〈黔南苗蛮图说〉和作者的民族地区治理情结》，《贵州大学学报（艺术版）》2011年第4期；蒙锦贤：《文明的套式：清代“苗图”中耕织图像的生产意义》，《民族艺术》2023年第5期。
- [12] 吴雅迪编：《柏林藏〈苗民图四十种〉考释》，《文化遗产》2021年第6期。
- [13] 胡进：《“百苗图”源流考略——以〈黔苗图说〉为范本》，《民族研究》2005年第4期；胡进：《〈百苗图〉之“层叠累积说”引证》，贵州省博物馆主编：《贵博论丛》（第一辑），广西师范大学出版社2020年，第178-196页。
- [14] Emma Jinghua Teng, *Taiwan's Imagined Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683-1895*, Harvard University Press, 2004, p.24.
- [15] 蓝勇：《中国古代图像史料运用的实践与理论建构》，《人文杂志》2014年第7期。
- [16] [清]卫既齐修，薛载德纂，阎兴邦补修：康熙《贵州通志》卷三十，康熙三十六年刻本，凤凰出版社2010年，第31页。
- [17] 吴雅迪：《柏林藏〈苗民图四十种〉考释》，《文化遗产》2021年第6期；吴雅迪编：《德国和捷克藏贵州“苗图”》，第42-53页。
- [18] 佚名：《苗瑶族生活图》，普林斯顿大学图书馆藏，典藏号：C-223/No.2146。
- [19] 佚名：《苗图 Miao Tu (Illustrations of Miao Tribes)》，大英图书馆藏，典藏号：Or 4153。大英图书馆《贵州全黔苗图》也与这些图册有密切关系，但未公布全文影像，本文不纳入讨论。
- [20] 佚名：《猺猺猺猺猺》，英国威尔康典藏馆藏，典藏号：WALRAVENS No.99。
- [21] [日]木孔恭：《黔苗图说》，哈佛大学哈佛燕京图书馆藏，典藏号：990089863330203941；乐怡整理：《百苗图八种》（下），广西师范大学出版社2018年，第254-332页。

- [22] 佚名:《克孟牯羊苗图》,美国国会图书馆藏,典藏号:2014514309。此本除贵州“苗图”外还夹杂了8帧湖南黑苗、花苗的图说,可能表明绘者在抄临时有贵州和湖南不同省份的民族图志作为母本。
- [23] 佚名:《全黔苗图》,宾夕法尼亚大学考古学与人类学博物馆藏,典藏号:CG98-1-129。
- [24] 佚名:《全黔苗图》,圣彼得堡国立大学图书馆藏,典藏号:Xyl. F-27; E. A. Завидовская, A. M. Харитонова, Д. И. Маяцкий, Народы провинции Гуйчжоу. В альбомах эпохи Цин, НП-Принт, 2023, С.161-218。
- [25] [日]木村蒹葭堂、水田紀久、橋爪節也:《蒹葭堂顯彰・年譜・研究文獻目錄抄》,藝華書院2015年。
- [26] 乐怡整理:《百苗图八种》(下),第254页。
- [27] 吴雅迪编:《德国和捷克藏贵州“苗图”》,第464页。
- [28] [清]李宗昉:嘉庆《黔记》,道光十四年刻本,巴蜀书社2016年,第569-577页。
- [29] [清]曹申吉修,潘驯纂:康熙《贵州通志》卷二十九,康熙十二年晒印本,第374页。
- [30] [清]卫既齐修,薛载德纂,阎兴邦补修:康熙《贵州通志》卷三十,康熙三十六年刻本,第458页。
- [31] 吴雅迪:《柏林藏〈苗民图四十种〉考释》,《文化遗产》2021年第6期。
- [32] [清]曹申吉修,潘驯纂:康熙《贵州通志》卷二十九,第489页。
- [33] 席会东:《明清地图中的“苗疆”与“生苗”》,《中国历史地理论丛》2020年第1期。
- [34] [明]郭子章:《黔记》,巴蜀书社2006年,第110页。
- [35] 贵州省民族研究所编:《〈明实录〉贵州资料辑录》,贵州人民出版社1983年,第1102页。
- [36] [清]曹申吉修,潘驯纂:康熙《贵州通志》卷二十九,康熙十二年晒印本,第432页;[清]穆彰阿、潘锡恩纂修:《大清一统志》(第12册),上海古籍出版社2008年,第105页。《贵州通志》原文“曹溪司”为讹误,应为“曹滴司”。
- [37] 杨庭硕、潘盛之编著:《百苗图抄本汇编》,第113-117页。
- [38] 杨庭硕、潘盛之编著:《百苗图抄本汇编》,第259页。
- [39] [清]钱曾撰,管庭芬、章钰校证:《读书敏求记校证》,上海古籍出版社2019年,第188页。
- [40] 苍铭、邵凡晶:《清代“滇夷图”溯源——国家博物馆、哈佛燕京图书馆、傅斯年图书馆所藏“夷人图”关系考释》,《民族研究》2023年第1期。
- [41] 佚名:《中国内地番苗风俗图》,法国集美博物馆藏,典藏号:32.216。
- [42] 佚名:《中国内地番苗风俗图》,法国集美博物馆藏,典藏号:32.216。
- [43] [明]沈岸刚正,赵瓚编集,张祥光点校:《贵州图经新志(点校本)》,贵州人民出版社2015年,第122页;[明]田汝成著,欧薇薇校注:《炎微纪闻校注》,广西人民出版社2007年,第120页。
- [44] 王加华、郑裕宝编:《海外藏元明清三代耕织图》,陕西师范大学出版总社2022年,第146-147页。
- [45] 吴雅迪编:《德国和捷克藏贵州“苗图”》,第63页;[明]赵植吾:《新刻四民便览万书萃锦》卷二,万历刊本,山口大学图书馆藏,典藏号:RB00000012。
- [46] 此图原在宋家条,但对比宋家和八番存世图说,显然是曹志将八番使用椎塘的图像错置于宋家条。
- [47] [明]宋应星:《天工开物》,明崇祯十年涂绍煌刊本,法国国家图书馆藏,典藏号:Chinois 5563。
- [48] [清]卫既齐:《重修〈贵州通志〉序》,[清]卫既齐修,薛载德纂:康熙《贵州通志》,康熙三十一年刻本,国家图书馆出版社2024年,第17-18页。
- [49] 胡进:《“百苗图”源流考略——以〈黔苗图说〉为范本》,《民族研究》2005年第4期;胡进:《〈百苗图〉之“层叠累积说”引证》,贵州省博物馆主编:《贵博论丛》(第一辑),第178-196页。
- [50] [清]曹申吉修,潘驯纂:康熙《贵州通志》卷二十九,康熙十二年晒印本,第428页;[清]卫既齐修,薛载德纂,阎兴邦补修:康熙《贵州通志》卷三十,康熙三十六年刻本,第465页。
- [51] 庄吉发:《谢遂〈职贡图〉满文图说校注》,台北“故宫博物院”1989年,第605页。
- [52] 乐怡整理:《百苗图八种》(下),第312页。
- [53] 杨庭硕、潘盛之编著:《百苗图抄本汇编》,第159页。
- [54] 李德龙:《〈黔南苗蛮图说〉研究》,中央民族大学出版社2008年,第182页。
- [55] 杨庭硕、潘盛之编著:《百苗图抄本汇编》,第159-165页。
- [56] [明]田汝成著,欧薇薇校注:《炎微纪闻校注》,第116页。本文在引用时更正了原书句读之误,认为原文“以木主若圭罗,树其侧”应为“以木主若圭,罗树其侧”。
- [57] [明]郭子章:《黔记》,第408页。
- [58] [明]洪价修,钟添纂,田秋删补:嘉靖《思南府志》,嘉靖十六年刻本,巴蜀书社2016年,第541页;席克定:《对〈炎微纪闻〉一条记载的考订》,《民族研究》1983年第2期。
- [59] [宋]朱辅:《溪蛮丛笑》,《中国少数民族古籍集成(汉文版)》(第八十三册),四川民族出版社2002年,第30页。
- [60] 李德龙:《〈黔南苗蛮图说〉研究》,第148页。
- [61] 李德龙:《〈黔南苗蛮图说〉研究》,第151页。
- [62] [清]曹申吉修,潘驯纂:康熙《贵州通志》卷二十九,康熙十二年晒印本,第394页。
- [63] 吴雅迪编:《德国和捷克藏贵州“苗图”》,第134-135页。
- [64] E. A. Завидовская, A. M. Харитонова, Д. И. Маяцкий, Народы провинции Гуйчжоу. В альбомах эпохи Цин, НП-Принт, 2023, С.202。
- [65] [明]洪价修,钟添纂,田秋删补:嘉靖《思南府志》,第501页。
- [66] [宋]洪迈著,穆公校点:《容斋随笔》,上海古籍出版社2015年,第454页。
- [67] [宋]沈括:《梦溪笔谈》(一),中华书局1985年,第122页。

- [68]〔宋〕范成大，严沛校注：《桂海虞衡志校注》，广西人民出版社 1986 年，第 39 页。
- [69]〔宋〕范成大著，严沛校注：《桂海虞衡志校注》，第 154 页。
- [70]〔清〕曹申吉修，潘驯纂：康熙《贵州通志》卷二十九，康熙十二年晒印本，第 394 页。
- [71] 乐怡整理：《百苗图八种（下）》，第 296 页；〔清〕鄂尔泰修，靖道谟、杜淦纂：乾隆《贵州通志》卷七，嘉庆修补本，巴蜀书社 2016 年，第 123 页。
- [72]〔清〕迈柱：《迈柱奏张广泗于九股打仗失利折》，中国第一历史档案馆、中国人民大学历史研究所、贵州省档案馆合编：《清代前期苗民起义档案史料汇编》（上册），光明日报出版社 1987 年，第 23 页。
- [73]〔清〕卫既齐修，薛载德纂：康熙《贵州通志》，康熙三十一年刻本，第 111 页。
- [74] 谢晓辉：《帝国之在苗疆：清代湘西的制度、礼仪与族群》，《历史人类学学刊》2013 年第 1 期。
- [75] 吴雅迪编：《德国和捷克藏贵州“苗图”》，第 136 页。
- [76] 吴雅迪编：《德国和捷克藏贵州“苗图”》，第 534 页。
- [77]〔清〕李宗昉：《嘉庆黔记》，道光十四年刻本，巴蜀书社 2016 年，第 575 页；李汉林：《百苗图校释》，贵州民族出版社 2001 年，第 175-176 页；杨庭硕、潘盛之编著：《百苗图抄本汇编》，第 552 页。
- [78]〔清〕杨宗仁：《湖广总督杨宗仁奏请立法约束楚南苗瑶折》（雍正二年八月初四日），中国第一历史档案馆编：《雍正朝汉文朱批奏折汇编》（第 3 册），江苏古籍出版社 1991 年，第 400-401 页；〔清〕段汝霖撰，伍新福校点：《楚南苗志·湘西土司辑略》，岳麓书社 2008 年，第 135 页。
- [79]〔明〕张廷玉等撰：《明史》卷三一六，中华书局 1974 年，第 8196 页；周春元、王燕玉等编著：《贵州古代史》，贵州人民出版社 1982 年，第 243-245 页；贵州省地方志编纂委员会编：《贵州省志·军事志》，贵州人民出版社 1995 年，第 232-233 页。
- [80]〔明〕郭子章：《黔记》，第 408 页。
- [81] 贵州省地方志编纂委员会编：《贵州省志·军事志》，第 232-233 页。
- [82]〔清〕石礼哈：《署贵州巡抚石礼哈等奏报苗寨修造官署营房等事折》（雍正四年三月二十日），中国第一历史档案馆编：《雍正朝汉文朱批奏折汇编》（第 7 册），江苏古籍出版社 1991 年，第 4 页。
- [83]〔清〕黄元治：《黔中杂记》，〔清〕王晔、张潮编纂：《檀几丛书》卷二十一，上海古籍出版社 1992 年，第 316 页。
- [84]〔日〕狩野直禎：《独家苗の平定をめぐつて》，《東洋史研究》1959 年第 18 卷第 3 期。
- [85]〔清〕陈鼎：《黔游记》，中华书局 1985 年，第 6 页。
- [86]〔清〕陈诰：《贵州巡抚陈诰奏为直陈境内各土司情形并进图说折（康熙四十六年二月初一日）》，中国第一历史档案馆编：《康熙朝汉文朱批奏折汇编》（第 1 册），档案出版社 1984 年，第 598-599 页。
- [87]〔清〕鄂尔泰：《云南巡抚鄂尔泰奏报苗寨已靖定议安营设兵事宜折》（雍正四年七月初九日），中国第一历史档案馆编：《雍正朝汉文朱批奏折汇编》（第 7 册），第 635 页。
- [88] 常建华：《清雍正朝改土归流起因新说》，《中国史研究》2015 年第 1 期。
- [89] 李胜杰、马国君：《清代贵州历史民族图志对比研究——以康熙〈贵州通志〉、乾隆〈皇清职贡图〉、嘉庆“百苗图”为中心》，《西南边疆民族研究》（第 19 辑），云南大学出版社 2016 年，第 124 页。
- [90]〔明〕张廷玉：《明史》卷四六，第 1214 页。
- [91]〔明〕田汝成著，欧薇薇校注：《炎徼纪闻校注》，第 113 页；〔明〕郭子章：《黔记》，第 408 页。
- [92]〔明〕沈岸珊正，赵瓚編集，张祥光点校：《贵州图经新志（点校本）》，贵州人民出版社 2015 年，第 66 页。
- [93] 吴雅迪：《柏林藏〈苗民图四十种〉考释》，《文化遗产》2021 年第 6 期。

The Compilation and Evolution of Early “Miao Albums”: A Study of Editions and Transmission Patterns

Hözl Yadi

Abstract: This study investigates the earliest known versions of “Miao albums,” including the “Manliao tushuo” (Illustrated explanation of barbarians) in the Kangxi edition of the *Gazetteer of Guizhou Province* and the *Forty Illustrations of the Miao Peoples* held in the Ethnological Museum of Berlin. Alongside at least eight other closely related albums, these works represent early versions of the “Miao albums”. The images in these early versions not only retain elements from similar pictorial traditions of previous dynasties, but also incorporate visual components outside the “Miao albums” tradition, such as the *Illustrations of Tilling and Weaving* and various encyclopedic works from the Ming dynasty. The textual content can be traced back to sources from the Ming and even the Song dynasty, revealing a layered accumulation of local knowledge, which is crucial for understanding the compilation process of the “Miao albums”. While these albums employ fixed information to construct stereotypical and symbolic ethnic images, they frequently exhibit anachronous representations. At the same time, the “Miao albums” were also continuously modified and supplemented in response to shifting political contexts. By conducting the first systematic comparative analysis of these early versions, this paper explores their intertextual connections and offers new perspectives and theoretical frameworks for understanding the evolution of the “Miao albums” and their role in constructing local knowledge.

Keywords: Miao Albums, *Gazetteer of Guizhou Province*, *Illustrations of Tributary Peoples*, Anachronism, Ethnic Groups in Guizhou

边疆与视觉娱乐：对“苗图”的重新思考和诠释

朱 敬

摘要：传统学术强调“苗图”与明清时期的国家边疆治理的密切联系，边疆民族图册的制作与流通体现的是国家对于西南边疆所加强的治理。通过仔细阅读从图册序言、诗歌、小说、游记和地方志中收集的史料，可以发现“苗图”也在市场上流通，观看者不只是地方政府官员，社会人士出于娱乐目的也会阅读图册。“苗图”的娱乐性和猎奇特质令这类画册的观者十分多样。从百苗图的制作方式和制作者来看，艺术家曾参与其中并有广泛的复制与借鉴行为。

关键词：苗图 视觉文化 民族图册 边疆

中图分类号：K890/J22 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2024) 04-0037-10

在明清时期西南边疆研究中，“苗图”的价值显得尤为重要。“苗图”是一种图绘南方少数民族身体、风俗和环境的图册。虽然这种图册被称为“苗图”，但这些作品的主题并不局限于如今的苗族，在明清时期的“苗”广泛指南方的一些少数民族。^[2]自19世纪以来，大量“苗图”被带到欧洲和北美，因其民族志信息而受到重视，也是在社会达尔文主义驱动下对“原始”民族的研究和与之相关的物质文化的收集与保存。因此，“苗图”不仅收藏在中国的博物馆、图书馆以及个人手中，而且在英国的威尔康信托基金图书馆、博德利图书馆、皮特·里弗斯博物馆、大英图书馆以及美国哈佛燕京图书馆和许多其他机构的收藏中也能找到。^[3]

大部分“苗图”都包含描绘少数民族日常活动的图像，并附简短的文字，描述他们的服饰、习俗、居住地点和性格。^[4]尽管许多图册都大胆宣称其所描绘和记录的民族志信息的“真实性”，这些图像更确切地说，更适合被看作是国家政权思想主导下由男性为主导的汉族对于边疆民族的呈现。“苗图”中的大

部分文字和图像所描绘的风俗与受儒家伦理所影响的婚俗、服饰、身体和性别秩序都有明显差异。

中西方许多学者都强调百苗图是清朝的边疆统治的视觉表征，何罗娜（Laura Hostetler）对贵州“苗图”的研究，以及邓津华（Emma Teng）对我国台湾原住民图像的研究，都生动地表达了这一观点。^[5]他们的分析对我们在全球背景下理解清朝的民族治理政策和中国早期现代性具有重要意义。同样，本文也将“苗图”看作是边疆统治的产物，并且认为与欧洲帝国扩张时期的若干民族图像的制作和传播有可比较之处。考虑到帝国图像（Imperial Image）的史学研究方法时，黛博拉·普尔（Deborah Poole）提醒我们：“在我们理解艺术、表征以及权力之间的关系时，我们常常忘记了图像也是关于观看的娱乐。视觉图像总是引人入胜。图像吸引着我们去观看，尤其是当其所展示内容是不熟悉或者陌生之时。”^[6]

虽然普尔所关注的是近代民族志摄影，但她的观察同样适用于“苗图”的研究，因为在“苗图”的

作者简介：朱敬，西交利物浦大学助理教授。

研究中,其视觉娱乐与市场流通的问题往往没有得到足够的重视。之前的一些研究尤其强调“苗图”的政治功能,一些学者认为,清朝时期的“苗图”仅与贵州政府官员有关,因为普通文人和艺术家无法深入这些偏远地区。^[7]本文认为需要重新审视这些解释,以便充分考虑艺术家、娱乐和市场在这些图像的制作和流通中的作用。

谈到清朝的衰落和“苗图”在晚清持续制作的问题,何罗娜认为,“苗图”的功能发生了转变,“从服务于与统治相关的实用目的,转变为成为文人圈子中收藏和欣赏的物品”^[8]。本文将重新探讨“苗图”的功能是否有这样的转换,以及如何更好地解释苗族册页的功能。现有的学术研究通常忽视了民族图册的娱乐功能,或者只强调其政治重要性,并且将“苗图”置于帝国与愉悦的二元关系中。^[9]本文将“苗图”置于明清时期的视觉和物质文化的社会与文化历史背景中,提出一种解读民族图像的新方法。本文强调国家边疆统治与视觉愉悦之间的相互建构,认为国家的边疆统治的表达、传播和实现方式也是通过视觉愉悦的途径实现的。

人们可能还会问,为什么“苗图”的娱乐功能常常被忽视。尽管风格不同,但《山海经》和“苗图”都是对异域或境内少数民族的呈现,反映的都是中国人心中理想化的世界秩序。^[10]然而,“苗图”被认为是更为值得信赖的人种志图像,而《山海经》则被视为是虚构和用于娱乐的。《四库全书》将《山海经》归为小说类,被认为是中国最古老的小说^[11]。这类充满虚构故事和夸张想象的图画很容易被归到享乐主义的范畴,与传统的“苗图”的解读形成鲜明对比。

埃夫拉姆·塞拉·施里亚尔(Efram Sera-Shriar)在她关于19世纪英国人类学史的研究中,探讨了受解剖学影响的观察实践对民族志真相概念形成的重要性。为了弥补“苗图”的愉悦功能解读的缺失,以及对“苗图”和《山海经》的不同评论,有必要探索“苗图”的“真实性”在明清时期的中国是如何被构造的。深入研究一些图册的序言,可以清楚地发现,确实存在一套宣称“真相”的策略。其中,最重要的就是强调制作者与少数民族的长期接触、

直接观察和准确记录实况的道德水准。将直接观察与“真相”联系起来显然非常有力,导致直到21世纪我们仍然忽略“苗图”的愉悦功能。

本文解读“苗图”的方法,受明清史学对大众文化关注的影响。过去几十年来,历史和文学领域的学者向我们展示了明清时期经济的兴起,教育体系的扩张、印刷业的繁荣、炫耀性消费和休闲活动的多样性。^[12]“苗图”的兴起也和明清时期繁荣的艺术生活有密切联系。

在晚明的日用类书中,有一部分专门介绍异域“夷人”的风土人情。^[13]这些百科全书包括《五车拔锦》《三台万用正宗》《万用正宗不求人全编》《三才图绘》以及《妙锦万宝全书》。这些书在福建印刷,质量较差,但却在读者中广泛流传。胡晓真在其专著《明清文学中的西南叙事》中阐明了与“西南”相关文学的市场日益扩大,包括苗族的婚姻习俗,以及由少数民族女性政府官员故事改编的故事。^[14]此外,何予明指出,诸如元代《裸虫录》等涉及异域的书籍在明清时期广为流传。^[15]本文对“苗图”的研究是在明清时期民族志知识背景下讨论的。

通过仔细阅读“苗图”图册的图像、前言、诗歌、小说、游记和地方志中收集的史料,笔者认为百苗图在市场上是流通的,除了地方政府官员之外,还有社会大众出于娱乐目的而购买。本文分为三个主要部分,首先探索百苗图中的娱乐性;接着论证这些画册的多样化消费群体;最后,通过探究“苗图”的制作过程和制作人,强调专业艺术家的参与以及复制和借鉴的行为也十分常见。本文重新思索“苗图”的观者、制作者以及功能,从而探索在明清大众文化背景下研究民族图册的新方法。

一、争奇好异:娱乐的焦虑

在讨论“苗图”对于治理边疆地区的实际用途时,一些官员表示了他们的担心:一些人在翻阅图册时,仅仅将其视为异乡风情。例如,在德国莱比锡民族学博物馆收藏的1788年《滇省迤西迤南夷人图说》中,云南地方政府官员贺长庚在序言结尾处写道:“予

滥竽仕籍，历篆滇之三迤，体访治夷之情而难易不齐，爰就耳目所及，绘以四十四种，并录其概于端，非欲争奇好异，聊备为治之採訪云时。”^[16]

贺长庚首先强调，这44幅图都是基于直接的观察、正确的记录以及他作为官员与少数民族长期接触而创作的。然后，他宣称这本画册不是为了“争奇好异”而制作的，而是为边疆的未来统治提供有用信息。他担心他的画册被当作“猎奇”的作品看待，而他本意是为边疆的管理做贡献。当然，实际阅读画册的方式可能与作者认为应该阅读的方式不同。作者试图为阅读画册提供指导，这在一定程度上表明存在一些读者出于“猎奇”而阅读画册的情况。

在《黔南苗蛮图说》的序言中有一个十分有趣的对话，这本图册制作于1890年，作者桂馥在贵州做官十多年。该对话进一步印证了百苗图的娱乐功能。

客见而诮之曰：“子真好事也，前重画《养蒙图说》，取蒙以养正之义，又画《训女图说》，取家人利女贞之义，是皆有补于世。今画《苗蛮图》，于世无补，只可供人玩好而已，奚足取？”

余曰：“唯唯否否，子不闻古之学者，为学有要，置图于左，置书于右，索象于图，索理于书。秦汉以前，图籍散佚，传于今者，如唐颜师古之《玉篇》，宋郑侠之《流民图》，盛度之《西域图》，元赵孟頫之《幽风图》，明杨东民之《饥民图》，彭韶之《盐场图》，又如我朝之《职贡图》《耕织图》《棉花图》皆邀宸翰褒题，无非取索象于图之义。且黔省自入版图以来，苗蛮屡滋事矣，莅兹土者，苟不悉其风俗，好尚而欲思患，预防不亦难乎？此余之画《苗蛮图》，所亟亟也。”^[17]

这一对话确实很重要，为了解“苗图”的功能提供了新的见解。桂馥的客人观察到为文本制作插图的风尚。他认为，虽然为孩童的教育制作插图对他来说很有意义，但制作《苗蛮图》是没有意义的，正如“于世无补”和“只可供人玩好而已”这些短语所表明的那样。桂氏随后将制作苗蛮图册的重要性与“索象于图、索理于书”的理论联系起来，认为图像是学习的重要技巧，这一方法论最初由宋代著名学者郑樵提出。^[18]在对话结束时，桂氏还解释了“苗图”在

贵州民族统治中发挥的重要作用。显然，桂氏不同意客人的说法。

这并不一定是真实发生过的对话，其他作品也以常规的“客曰”和“余曰”开头，比如余怀的《板桥杂记》。^[19]这是作者用来传达主题、目的和写作主要观点的一种技巧。桂馥在画册序言的开头就列出与客人的这段对话，目的何在？他可能担心别人会用与客人相同的方式看待画册。他当然不想苗图画册仅供消遣和欣赏，他的答复突显了画册作为统治工具的更“崇高”的功能。

桂馥没有提供任何有关客人的背景信息，但这段对话表明“苗图”可以被更广泛的人群观看。像桂氏的客人一样，其他人可能是为了娱乐而观看这些图册，并认为这是它们唯一的功能。事实上，这可能是许多非官方观众的观点。“苗图”的功能在不同背景的不同读者中有所不同，但不能否认图册的娱乐功能。

“苗图”的娱乐功能还通过图册中与性别和性有关的场景得到体现。打开描绘贵州的“苗图”册页，第二页通常是一张女官的图片（图一）。^[20]这位女官是“黑罗罗”统治者的正妻，丈夫死后，她成为了统治者。明朝廷完全承认女性为世袭土司的合法性。^[21]一些女性政府官员的故事，如奢香和秦良玉，非常受欢迎，并被改编成戏剧和小说。^[22]然而，必须指出的是，清朝雍正皇帝废除了土司制度，并通过“改土归流”将直接的官僚控制扩展到以前土司统治的边疆地区。^[23]虽然18世纪中叶以后彝族女性政府官员较少被任命为女官，但“苗图”的阅览者仍然对女官表现出深深的迷恋，女官的图像几乎出现在每一个和贵州相关的“苗图”中。“苗图”中的“黑罗罗”女性官员形象随着“改土归流”政策的推行而远离现实，是以男性为中心的制作群体所想象的。这里的女官形象体现的不是政治重要性，而是反映了对边疆的想象以及视觉的娱乐。

此外，百苗图中的许多场景都描绘了少数民族的舞蹈场景，这些场景与他们的婚姻习俗“跳月”密切相关。例如，图二就描绘了一群“花苗”舞乐的场景。男人跳舞吹笛，女人摇铃。该图的说明文字告诉



图一 大英图书馆藏《罗甸遗风》中“女官”图像



图二 英国威尔康基金会图书馆藏图册中的“花苗”图像

读者，这是一种选择伴侣的习俗，还有其他不少图像展示了少数民族男女之间更亲密的场景。研究少数民族的性别问题，国内外已经有丰富的成果。^[24]对于这些特定场景图像的关注折射着明清中国的性别秩序，“苗图”中的这些性别和婚俗元素也为人们提供了视觉“愉悦”。

尽管贺氏和桂氏的上述言论都体现了“苗图”对于国家统治边疆的重要性，但我们应该注意到“苗图”的制作并不是在帝王的指导下完成的。事实上，部分图册是当时在边疆执政的政府官员闲暇时完成的。例如，在1744年《台海采风图序》里，满族的官员六十七这样讲：

乾隆癸亥冬，余奉天子命，来巡斯土……林林总总，莫不蒸然向化，仰见圣治昭宣，无远不届。小臣不才，惟有勤宣朝廷爱养德意，夙夜不敢自遑，闲及采方问俗，物产之异，种种怪特，多中土未见者。始信区宇之广，其间何所不有。公余之暇，即其见闻可据者，今绘诸册若干幅，虽不能殚其十之二三，而物土之宜，风俗之殊，亦足以表声教之讫，献雉贡獒，无烦重译也。爰题《台海采风图》，弃诸行篋，归质于博雅君子。^[25]

虽然这是一本描绘台湾地区少数民族的画册，但它仍然有助于理解明清时期中国民族志图像的制作过程，因为台湾地区也是清朝边疆统治的一部分。^[26]尽管六十七有满族背景，但上面的文字清楚地表明了一种中国持续已久的统治体系。

上条引文明确表明六十七在他的闲暇时间制作了这个图册。祈庆富在关注“苗图”从盛清时期的政治功能到晚清的娱乐与鉴赏功能的转变时，也提到了六十七的这个序言，因为这是盛清时期所做的图册，然而图册却较少强调其政治统治的意义。^[27]在上述引文的最后，六十七明确地指出他的目的是博雅君子。这种博雅的思想可以追溯到张华的《博物志》中，其中异域风土与特产以及人群都得到记载。^[28]因此，“苗图”的政治功能不应该被过度夸大。

本文认为，对“苗图”最佳的解读是认识到它们作为国家边疆统治工具的功能和它们的观赏功能是并存的。地方政府官员对边疆稳定的担忧表明“苗图”与边疆地区的帝国政权之间存在密切关联。“苗图”的象征意义已在政府官员的序言中得到充分展示，但这些图册在实践中能多大程度帮助地方官员统治

边疆民族尚待进一步研究。

一些“苗图”，如现收藏于威尔康基金会的《云南营制苗蛮图册》，也记录了苗族叛乱、他们是否纳税以及他们能提供哪些贡品等信息，这些可能对未来的统治者有用。在某种程度上，“蛮族”也能帮助主体民族感到更加“文明”，从而证明开化的功绩。然而，人们担心这些画册可能被误解为纯粹的争奇好异，并且桂馥的客人评论说这些插图“只可供人玩好”，这表明“苗图”还发挥了其他作用。解读“苗图”的一种新方法是同等重视它们的政治重要性和它们所激发的视觉好奇心，这两个方面应该是并存的。

不仅在帝国的研究中愉悦常常被忽视，在艺术研究中也是如此，正如乔迅（Jonathan Hay）所观察到的：“我逐渐意识到，愉悦是现代艺术史知识体系的另一个盲点。只有将愉悦纳入其中，艺术史才能消解艺术的二元网络——主体—客体、中心—边缘、真品—赝品等等——这些二元网络继续定义着现代学科。如果不消除这些二元关系，就不可能解释愉悦在艺术中的作用，因此，在艺术史作为一门学科的认识论最终被彻底重新考虑的时刻，愉悦本身应该成为一门学科，这是完全合乎逻辑的。”^[29]因此，将愉悦纳入艺术史研究非常重要，本文强调了寻找愉悦的过程是如何在“苗图”中发生和构建的。上文已经证明这些图册拥有除政府官员之外的观众。这一论点下文还将进一步论述。

二、多层次的观者：通俗民族志的兴起

“苗图”的观看者并不仅仅是政府官员。事实上，它们的受众范围比传统认识要广泛。全世界的博物馆和图书馆收藏了一百多册“苗图”，然而大多数图册都是匿名的，并且没有序言，大概有十多册是有作者署名或者作序的。“苗图”只与政府官员有关的说法需要重新考虑，因为这样的结论可能取材于那些由政府官员撰写序言的图册，而忽略了大部分图册，本部分重新考虑了“苗图”的阅读群体。它们在云南和贵州以外的几个城市流传，包括北京、山西、河南

和安徽。^[30]随着大量的移民以及边疆经济的开发^[31]，要更好地理解“苗图”，就必须将其置于历史上汉族与边疆其他民族不断接触和交流的背景之下。

竹枝词是一种在清代非常通俗和受欢迎的文学体裁，其中有一些提及少数民族的相关风俗。^[32]一些“苗图”除了图片和文字注释外，还收录了诗歌，如何罗娜和大卫·迪尔（David Deal）出版的图册。^[33]一些诗人在观看苗图后写下了诗歌。例如，贵州人余上泗，他考中进士，写过一首诗评论女官的形象：“指顾江山亦自豪，厅前移步晓云高。女官旧向图中见，婢子分行捉绣袍。”^[34]

诗的第三行表明，余氏是在看过“女官”图像后创作这首诗的。图一是大英图书馆收藏的一幅“女官”图画，画中一位身着精致百褶裙的女官站在庭院里，身边围着仆人，与余氏诗中描述的场景相似。因此，余氏可能看过类似的画册。

早在《汉书》中，就有关于民族图册受众与功能的记载：“（建昭）四年春正月，以诛郅支单于告祠郊庙，赦天下。群臣上寿置酒，以其图书示后宫贵人。”^[35]

显然，这个关于匈奴的图册是给皇宫里的妃嫔看的，而不是传统上假定的观众——皇帝。因此，这些不直接参与政治管理的妃嫔可能是出于对异域风俗的好奇而阅读匈奴图。女性也是中国绘画和插图的观众。^[36]虽然这属于相当早期的情况，但它仍然有助于我们了解民族志图像的受众和功能，而这段来自《汉书》的文字则表明了民族志图像的众多潜在受众。

此外，上文提到的《黔南苗蛮图说》以印刷体的形式出现，也表明该书有意让广大读者阅读。罗伯特·黑格尔（Robert Hegel）、周绍明（Joseph McDermott）和卜正民（Timothy Brook）等几位历史学家，都研究过木版印刷的技术创新、改进和标准化以及通俗和白话出版物的扩张。^[37]明清时期，用于印刷插图的木版画在艺术市场上广为流传。^[38]

桂馥曾成功出版了几本关于儿童教育的书，他可能也知道“苗图”的市场。如前所述，胡晓真观察到民族志在明清小说中的普及，包括《野叟曝言》

《蟬史》和《姑妄言》。^[39]例如,在《姑妄言》中,作者曹去晶观察到:

那童自宏在城里城外各僧房道院游了月馀,买舟而去,或水或旱,到了贵州、云南一带,住了年余回来,果然纪了一册手抄,名为《峒溪备录》。遂命匠人刻了绝精的版刷印,传到各书坊中都有。腹中稍有文墨者,无不喜阅。^[40]

最后一句尤其表明了西南民族志写作的流行。陈益源在研究《姑妄言》资料来源时指出,这些资料主要取自18世纪文人、官员陆次云所著《峒溪纤志》。^[41]这些资料以游记、小说和民族志的形式产生和再生产,反映了清代中国民间民族志的流通。如文章开头所述,“夷人”在晚明百科全书中有所讨论。它们由是福建的一些书局印刷,质量较差但是读者范围很广。^[42]可见,“苗图”作为一种民族志图像,也是明清时期流行文化读物的一部分。

三、复制与市场画工的参与

本文的开篇指出,“苗图”通过一系列叙事技巧,使其成为民族志“真相”的代表。本部分论证并非所有图册都是由真正观察过边疆民族的官员所制作,市场上的画工也为这一流派做出了贡献,而且图像的复制和相互借鉴也很普遍。诺玛·戴蒙德(Norma Diamond)在她关于“苗”一词从王朝时期到当代中国含义变化的研究中讨论了“苗图”,她质疑“大多数艺术家是否曾广泛游历过云南和贵州边境地区,更不用说在苗区待过一段时间了。他们最多可能在城镇、市场或沿路见过其中一些人,然后依靠现有的文本和/或接触其他‘苗图’,让他们的想象力占据主导地位,视觉化文本中某个特殊的点”^[43]。接下来的部分将试图证明戴蒙德的假设:一些“苗图”图册的制作者实际上并没有深入少数民族地区,不少“苗图”都是通过借鉴现有的图册而制作。

回到上文讨论过的《黔南苗蛮图说》,桂馥和他的客人的对话继续着:

客又曰:“若然市中畫工已先為之,何庸再事?”

余曰:“彼画工家,考核不精,所作猥苗犵狁各种

服饰,大概相同,其服色皆随意而施,所画率本黔人张某所作《八十二种苗蛮》诗记。其中有种混为苗者,有苗混为獠者,有一种二名而分画者,甚至如古州地方苗犵狁杂处,大寨称爷头,小寨名洞崽,竟以爷头,洞崽伪为二种,所住地方,亦多错讹。余今所画,大都亲眼所及,非画工家所可同语。”^[44]

客人的提问表明,一些“苗图”其实是由职业画家所制作的,是面向市场的,有一定的消费群体。桂馥指出,“苗图”在市场上流通,而且大多数是根据贵州本地人“张某”的画册制作的。没有写张某的全名,可能暗示他的身份较低,可能是职业画家或贵州下层文人。

桂馥还强调市场上画工制作的图册粗糙且不准确,并强调他自己图册的准确性,声称自己绘制图册是基于细致的观察。桂馥显然希望他的图册在市场上脱颖而出,但他的评论表明不少图册是仿制的。

“苗图”也引起了19世纪末和20世纪初到访中国的欧美传教士、外交官、艺术品商人、探险家和人类学家的兴趣,其中不少被收集并被带回欧洲和美国。英国的外交官阿奇博尔德·科尔洪(Archibald Colquhoun)在他1883年出版的著名游记《穿越克里西:从广州到曼德勒穿越华南边境地区的探险之旅》(*Across Chryse: Being the Narrative of a Journey of Exploration through the South China Border Lands from Canton to Mandalay*)中记录了云南一位校长关于苗图的一段谈话,这里翻译如下:

他向我们指出了(图册)中的几个不同部落,并通过丁柴(Tin-chai)告诉我们,有一系列关于原住民的图像,是由一位业余画家(一位以绘画为乐的绅士)创作的,这帮了我们大忙。他说,这位画家已经去世了,但他相信,开化还保留着这些画作的副本。其中一组画作作为礼物送给了云南总督,还有一组画作由开化的家人保管。^[45]

这段文字表明,这本关于云南的画册是由一位以绘画为乐的绅士所作,这呼应了上述关于“苗图”的愉悦功能的观点。它还表明,参与画册制作的人不仅限于官员。此外,校长对画册副本的存在充满信心,这再次证明一些画册是复制的。校长还指出,有一套

画册被作为礼物送给了云南总督，这表明政府官员收藏的画册可能未必是亲力亲为。

《伯麟图说》的制作方式进一步证明了复制和借鉴的普遍性。《伯麟图说》是满族巡抚伯麟于1818年委托制作的一本呈现云南的画册。云南大学图书馆收藏的一本名为《云南种人图说》的画册据说就是从《伯麟图说》中摘录的。^[46]伯麟委托19世纪著名的云南地方画家李沾为他制作画册。李氏根据其收藏《云南诸夷图》重制了一本图册，供巡抚使用，即《伯麟图说》。^[47]这似乎表明，通过借鉴来制作册页是很常见的，尤其是那些受委托制作的册页或为市场制作图像的艺术家的。尽管桂馥等几位官员声称鄙视专业艺术家，因为他们抄袭了张某的册页，但实际上，即使是官员委托制作的册页，如《伯麟图说》也借鉴了已有图册。

有学者认为，中国社会科学院藏《云南三迤百蛮图》为《伯麟图说》的摹本。^[48]笔者在现存百蛮图中，发现牛津大学博德利图书馆的《云南三迤百蛮图全部》和哈佛燕京图书馆的《夷人图说目录》与《云南三迤百蛮图》类似。此外，祈庆富在中国的一些图书馆、博物馆里还发现了5本类似的图册。^[49]同一原作的多个副本有力地证明了“苗图”册页制作中复制与借鉴的盛行。此外，苗图的娱乐性和非官方观众的需求刺激了这种复制和借鉴的行为。

尽管《职贡图》属于不同的绘画类别，但研究《职贡图》有助于更广泛地理解民族志图像的制作。《职贡图》描绘了外国人向中国皇帝进献珠宝和福兽等礼物的场景，以表示他们对中国帝王的尊重和愿意接受中国的“文明”。^[50]仇英所作的《职贡图》，彭年作跋，其中记载：

此卷画于怀云陈君家，陈君名官，长洲人，与十洲善馆之山亭，屡易寒暑，不相促迫，由是尽获其心匠之巧，精妙丽密，各极意态，虽人殊国异，而考按图志，略无违缪。能事直出古人上。^[51]

这段文字表明，仇英的《职贡图》是受朋友陈君家里所藏画作的影响。虽然仇英被誉为明代四大画家之一，但关于他的生平知之甚少。他的名字与其他三位明代画师沈周、文徵明和唐寅不同，没有出现



图三 牛津大学皮特·里弗斯博物馆藏《黔省苗图》中的“清江黑苗”形象



图四 中央民族大学图书馆藏《黔南苗蛮图说》中的“清江黑苗”形象

在同时代人的著作中，因为他是一名职业画家，因此被认为是工匠的一员，而其他三位画家则是文人，处于社会的上层。^[52]不论如何，这幅在仇英名下的《职贡图》表明职业画家参与了少数民族图像的创作。作为职业画家的仇英参与“职贡图”的创作，表明了这类图像的流行。仇英的这幅卷轴提供了民族图像、商品艺术和视觉娱乐并存的另一个绝佳例子。

复制与借鉴的普遍盛行让民族志知识的生产变

得复杂。在考察关于异域的书写时，葛兆光观察到民族志信息来源的混合性，无论是旅行记述、富有想象力的故事，还是基于直接观察的更“可靠”的新民族志。^[53] 本文前述指出传统上对《山海经》和“苗图”的看法截然不同：一个是虚构的，另一个是“真实”的。人们必须谨慎将基于直接观察而制作的图像与“真相”联系起来，因为想象与真实、复制与图像之间的界限往往很模糊。

另一个有趣的问题是，带有自称是“真实”写照的序言的画册，如前面提到的《滇省迤西迤南夷人图说》和《黔南苗蛮图说》，与在市场上流通的“苗图”有多大区别呢？将带有自称“真实”写照的序言的画册与匿名画册进行比较，可以发现画册的构图和内容以及所选的场景都非常相似。例如，图三是皮特·里弗斯博物馆收藏的一本未署名、未作序言的画册，描绘了一群“清江黑苗”野餐的场景。左边一位身穿蓝色长袍的男人正躺在一位年轻苗族妇女的手臂上，用角杯给他喂酒；右边另外三个人全都看向那对正在喝酒的男女。

图四是桂馥《黔南苗蛮图说》中的“黑苗”，与图三中的“黑苗”的图像相似。虽然画家在山上加了松树，但画面主体仍是一群苗族围坐在几碗食物旁，苗妇正在喂食“黑苗”男性，其余人物都在看向这对男女。桂馥甚至将右边的女士手上的牛角杯放大，突出他们奇特的物质文化；后一幅画将人物分成三组，每组一男一女，这更激发了观者的想象。这些主题是儒家性别秩序试图规避的。这些图像所传达的性别信息相当丰富。

桂馥的苗图中图片的内容和构图削弱了他在图册前言中关于其真实性的主张。这也使我们看到文字和图像之间的复杂性。^[54] 图像可以讲述与文字不

同的故事，本文证明了图像对历史分析的高度价值，而历史分析是一门传统上以文本为主导的学科。^[55] 此外，在几项关于现代中国旅游和遗址公园中少数民族形象的研究中，路易莎·夏恩（Louisa Schien）和郝瑞（Stevan Harrell）强调少数民族文化的商业化，这样的特征不局限于现当代，通过“苗图”的例子表明在近代以前的中国似乎也可以找到类似的特征和例子。^[56]

结 语

通过对“苗图”文字和图像的解读，本文扩展了以往研究对“苗图”的理解。对于图册的制作者、阅读者、功能以及制作过程的系统探索，使本文能够对“苗图”的使用和流通的基本问题做出解答和回应。虽然本文对“苗图”功能的解释与何罗娜不同，但总体上将“苗图”置于全球史的背景中，这与她的结论大体一致，突出了图像作为边疆治理的重要呈现方式。^[57]

除了政府官员外，专业艺术家也参与了“苗图”的制作，复制和借鉴的行为比较普遍。人们对“苗图”的期望阅读方式存在着修辞上的等级制度——一些政府官员只希望传达治理边疆的价值，不希望苗图作为视觉娱乐以及争奇好异的媒介。然而，在实践中，人们解读画册的方式可能会和画册创作者的原意不一致。一些阅览者，尤其是非官方阶层，可能只是为了视觉娱乐而阅读“苗图”，但这并没有削弱它们作为国家边疆图像的作用，因为边疆想象与视觉娱乐之间是并存的。视觉愉悦的获得往往与国家的性别、道德、礼仪和性规范秩序息息相关。

（责任编辑：兰 维）

注释：

[1] Jing Zhu, Empire and Visual Pleasure: Reinterpreting the Miao Albums of Yunnan and Guizhou, *Journal of the British Association for Chinese Studies*, 8, 2, 2018, pp.29-62.

[2] Norma Diamond, Defining the Miao: Ming, Qing, and Contemporary Views, Stevan Harrell (ed.), *Cultural Encounters in China's Ethnic Frontiers*, University of Washington Press, 1995, pp.92-116.

- [3] Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China*, The University of Chicago Press, 2001, pp.213-219; 祁庆富、李德龙、史晖:《国内外收藏滇夷图册概说》,《思想战线》2008年第4期;祁庆富、史晖等:《清代少数民族图册研究》,中央民族大学出版社2012年,第195-285页;史晖:《国外“苗图”收藏与研究》,中央民族大学2009年博士学位论文。
- [4] Nicholas Tapp, Cohn Don, *The Tribal Peoples of Southwest China: Chinese Views of the Other Within*, White Lotus, 2003; Giuliano Bertuccioli, Chinese Books from the Library of the Italian Geographical Society in Rome Illustrating the Lives of Ethnic Minorities in South-West China, *East and West*, Vol.37, 1987, pp.399-438.
- [5] Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China*, The University of Chicago Press, 2001; Emma Teng, *Taiwan's Imagined Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683-1895*, Harvard University Asia Center, 2004.
- [6] Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton University Press, 1997, p.17.
- [7] 祁庆富、杨玉文:《民族文化杂俎》,中央民族大学出版社2014年,第209页。
- [8] Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China*, The University of Chicago Press, 2001, p.187.
- [9] Hartmut Walravens, Illustrations of Ethnic Groups in Southwestern China, Allan Nigel(ed.), *Pearls of the Orient: Asian Treasures from the Wellcome Library*, Serindia Pub, 2003, p.179; 芮逸夫:《影印苗蛮图集》,“中央研究院”历史语言研究所1973年。
- [10] Vera Dorofeeva-Lichtmann, Mapless Mapping: Did the Maps of Shan haijing Ever Exist?, Francesca Bray, Vera Dorofeeva-Lichtmann and George Métaillié(eds.), *Graphics and Text in the Production of Technical Knowledge in China*, Brill, 2007, pp.217-294.
- [11] 许晖林:《朝贡的想象:晚明日用类书“诸夷门”的异域论述》,《中国文哲研究通讯》2010年第2期。
- [12] David Johnson, Evelyn Rawski, *Popular Culture in Late Imperial China*, University of California Press, 1985; Timothy Brook, *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*, University of California Press, 1998; Jonathan Hay, *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Reaktion Books, 2010; Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Reaktion Books, 1997.
- [13] 王正华:《生活、知识与文化商品:晚明福建版日用类书与其书画门》,《“中央研究院”近代史研究所集刊》2003年第41期。
- [14] 胡晓真:《明清文学中的西南叙事》,台湾大学出版中心2017年,第53、234-248页。
- [15] He Yuming, *Home and the World: Editing the “Glorious Ming” in Woodblock-printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, The Harvard University Asia Center, 2013, p.235.
- [16] Ingo Nentwig, *Das Yunnan-Album Diansheng Yixi Yanan Yiren Tushuo, Illustrierte Beschreibung der Yi-Stämme im Westen und Süden der Provinz Dian*, Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2003, p.2.
- [17] 李德龙:《黔南苗蛮图说研究》,中央民族大学出版社2008年,第151页。
- [18] Francesca Bray, Introduction, Francesca Bray(eds.), *Graphics and Text in the Production of Technical Knowledge in China: the Warp and the Weft*, Brill, 2007, pp.1-78; Stevan Harrell, *Perspectives on the Yi of Southwest China*, University of California Press, 2001.
- [19] 余怀:《板桥杂记》,郑州古籍出版社2016年,第1页;龚荫:《明清云南土司通纂》,云南民族出版社1985年,第263-302页;胡庆钧:《明清彝族社会史论丛》,上海人民出版社1981年,第242-243页;胡晓真:《明清文学中的西南叙事》,第219-250页。
- [20] Stevan Harrell, *Perspectives on the Yi of Southwest China*, University of California Press, 2001.
- [21] 龚荫:《明清云南土司通纂》,第263-302页;胡庆钧:《明清彝族社会史论丛》,第242-243页。
- [22] 胡晓真:《明清文学中的西南叙事》,第219-250页。
- [23] John Herman, *Amid the Clouds and Mist: China's Colonization of Guizhou, 1200-1700*, Harvard University Press, 2007, pp.47-50.
- [24] Jonathan Burton, Bodies, Sex and Race: Western Encounters with Sex and Bodies in Non-European Cultures 1500-1750, Sarah Toulalan and Kate Fisher(eds.), *The Routledge History of Sex and the Body 1500 to the Present*, Routledge, 2016, pp.495-510; Louisa Schien, *Minority Rules: The Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*, Duke University Press, 2000.
- [25] 祁庆富、史晖等:《清代少数民族图册研究》,第289页。
- [26] Emma Teng, *Taiwan's Imagined Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683-1895*, Harvard University Asia Center, 2004.
- [27] 祁庆富、史晖等:《清代少数民族图册研究》,第288-290页。
- [28] 张华:《博物志》,中华书局1985年,第42-81页。
- [29] Jonathan Hay, *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Reaktion Books, 2010, p.15.
- [30] Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China*, The University of Chicago Press, 2001, p.192.
- [31] James Lee, *The Political Economy of a Frontier: Southwest China, 1250-1850*, Harvard University Press, 2000; James lee, The Legacy of Immigration to Southwest China, 1250-1850, *Annales de Demographie Historique*, 1982, pp.279-304.
- [32] 周建军:《民族文学视野下的竹枝词研究》,中央民族大学2012年博士学位论文,第1-2页。
- [33] Laura Hostetler, David Deal, *The Art of Ethnography: A Chinese “Miao Albums”*, University of Washington Press, 2006.
- [34] 丘良任编:《中华竹枝词全编》(第七册),北京出版社2007年,第36页。
- [35] [东汉]班固:《汉书》,中华书局2007年,第74页。
- [36] Craig Clunas, *Chinese Painting and its Audiences*, Princeton University Press, 2017, p.87.
- [37] Robert Hegel, *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*, Stanford University Press, 1988, pp.152-157; Joseph McDermott, *A Social History of the Chinese Book: Books and Literati Culture in Late Imperial China*, Hong Kong University Press, 2006; Timothy Brook, *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*, University of California Press, 1998, pp.112-142.
- [38] Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Reaktion Books, 1997, pp.134-148.
- [39] 胡晓真:《明清文学中的西南叙事》,第50页。

- [40] 曹去晶:《姑妄言》,台湾大英百科公司 1997 年,第 482 页。
- [41] 陈益源:《〈姑妄言〉素材来源二考》,《明清小说研究》1997 年第 4 期。
- [42] 王正华:《生活、知识与文化商品:晚明福建版“日用类书”与其书画门》,《“中央研究院”近代史研究所集刊》2003 年第 41 期。
- [43] Norma Diamond, Defining the Miao: Ming, Qing, and Contemporary Views, Stevan Harr, *Cultural Encounters in China's Ethnic Frontiers*, University of Washington Press, 1995, p.101.
- [44] 李德龙:《黔南苗蛮图说》,第 151 页。
- [45] Archibald Colquhoun, *Across Chrysê: Being the Narrative of a Journey of Exploration through the South China Border Lands from Canton to Mandalay*, Low, Marston, Searle and Rivington, 1883, pp.359-360.
- [46] 云南大学图书馆编:《清代滇黔民族图谱》,云南美术出版社 2005 年,第 6-7 页。
- [47] 云南大学图书馆编:《清代滇黔民族图谱》,第 6 页。
- [48] 祁庆富、史晖等:《清代少数民族图册研究》,第 59-67 页。
- [49] 祁庆富、杨玉文:《民族文化杂俎》,第 70-92 页。
- [50] 赖毓芝:《图像帝国:乾隆朝〈职贡图〉的制作与帝都呈现》,《“中央研究院”近代史研究所集刊》2012 年第 75 期。
- [51] Su-Chen Chang, A Flourishing Scene of Prosperity: A Study of the Scroll 'Qingming Shanghe Tu' Attributed to Qiu Ying, Ph.D. Dissertation., University of Oregon, 2004, p.7.
- [52] Ellen Laing, Problems in Reconstructing the Life of Qiu Ying, *Ars Orientalis*, Vol.29, 1999, pp.69-89.
- [53] 葛兆光:《山海经、职贡图和旅行记中的异域记忆——利玛窦来华前后中国人关于异域的知识资源及其变化》,钟彩钧、杨晋龙编:《明清文学与思想中之主体意识与社会》,“中研院”文哲所 2004 年,第 347-370 页。
- [54] W. J. T. Mitchell, Introduction: The Language of Images, W. J. T. Mitchell(ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, 1980, pp.1-8.
- [55] Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, 2001.
- [56] Louisa Schein, *Minority Rulers: The Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*, Duke University Press, 2000; Stevan Harrell, China's Tangled Web of Heritage, Tami Blumenfeld and Helaine Silverman(eds.), *Cultural Heritage Politics in China*, Springer, 2013, pp.285-297.
- [57] Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise: Ethnography and Cartography in Early Modern China*, The University of Chicago Press, 2001.

Empire and Visual Pleasure: Reinterpreting the “Miao Albums” of Yunnan and Guizhou

Zhu Jing

Abstract: Traditional scholarship has emphasized the close link between the “Miao albums”, a genre of illustration that emerged from colonial expansion and political control in southwest China. Through carefully reading evidence collected from prefaces, poems, novels, travel accounts, and local gazetteers, this paper argues that these albums were also popularized in the marketplace and viewed for pleasure by consumers who included a far wider section of the population than local government officials. Divided into three main sections, this paper firstly brings the pleasure and curiosity dimensions of “Miao albums” to the fore; it then argues for a diversity of consumers of these albums than has hitherto been acknowledged, and finally, by probing the process of how and by whom “Miao albums” were produced, it highlights the participation of professional artists and the widespread practice of copying. Through the decentralization of the political function of “Miao albums”, this paper offers new ways of viewing Chinese imperial images within the context of popular culture.

Keywords: “Miao Albums”, Visual Culture, Images of Ethnic Groups, Frontier

俄罗斯圣彼得堡国立大学图书馆藏“苗图”版本初探

〔俄罗斯〕叶可佳

摘要：圣彼得堡国立大学高尔基科学图书馆东方书籍部收藏两本贵州民族“苗图”绘本。其中，一本图书馆号为 Xyl.F-25a 的藏品，含 72 幅图，每幅画面上右角贴着一小张纸，纸上用毛笔字以诗歌形式书写民族解说，这些七言诗（也称“竹枝词”）的解说值得关注。美国史密森尼学会、哈佛大学燕京图书馆、日本国立国会图书馆收藏的“苗图”有诗歌和散文两种文体对各个民族进行解说，内容与俄罗斯版本接近。乾嘉时期出现的竹枝词与绘本中的诗歌具有相同的描写手段，但是“苗图”绘本中竹枝词的来源还待考。第二本馆号 Xyl.F-27，原书名《全黔苗图》，只保存了 13 至 40 号的图像和文字。该本的构图及解说文字与哈佛大学图书馆、宾夕法尼亚大学考古学和人类学博物馆的版本很相似，其解说内容借用了明田汝成《炎徼纪闻》以及康熙十二年《贵州通志》、乾隆《贵州通志》等史料。

关键词：《百苗图》 《黔苗图说》 俄罗斯 竹枝词

中图分类号：K890/J22 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2024) 04-0047-07

中国“苗图”画册收藏于世界多国的图书馆、博物馆及个人藏家。本文以俄罗斯联邦圣彼得堡国立大学高尔基科学图书馆东方书籍部收藏的两本清代贵州民族绘本为主题，探讨这两本图册的特征及历史价值。何罗娜（Laura Hostetler）教授在其 2001 年的著作中统计了世界各地的“苗图”绘本及刻本名单（共 65 项），其中提到俄罗斯收藏 10 本西南民族画册，但没提供书名、问世时期、序跋、收藏地点等详细信息。^[1] 何罗娜也没提到本文探讨的两本圣彼得堡大学的绘本。圣彼得堡国立大学高尔基科学图书馆收藏的两本贵州民族“苗图”及两本云南相关图册。前者最近三年得到笔者及同仁的关注和研究，2023 年在俄罗斯出了两本贵州民族“苗图”的新版，有俄文前言、原文（文言文）解说的俄英译文、注解等资料。^[2] 其中，一本图书馆号为 Xyl.F-25a，无题，佚名编，写本，折叠装，一册，151 页，无原封面，

含 72 幅贵州民族或各种社会阶层人物的图像。人像以风景为背景。画册里放着一张纸条，用俄文写着“1844 年”，应该是采购该画册的年份。套装上贴着俄文书名 Рисунки, представляющие жителей провинции Юньнань（“介绍云南居民的绘画”），但实际上该画册是介绍贵州民族的。Xyl.F-25a 画册里，每幅画面上右角贴着一小张纸，纸上用毛笔字以诗歌形式书写该民族的解说。第二本贵州画册图书馆号为 Xyl.F-27，保存原书名《全黔苗图》，佚名编，写本，折叠装，木制封面，一册，28 页，保存图第 13 至 40 页。图缺 12 页，即第 1 至 12。该本每面右页为民族的散文解说，左页是以空白为背景的图像。

云南两本画册中，有一本《滇省迤西迤南夷人图说》（图书馆号 Xyl.F-26），道光十九年（1839）恒老先生序，承嗣小多罗庆郡王章，折叠装，木制封面，一册，52 页，46 张图。2020 年已在俄罗斯重版。^[3]

作者简介：〔俄罗斯〕叶可佳（Ekaterina Zavidovskaya），俄罗斯科学院中国与当代亚洲研究所研究员，布良斯科大学副教授。



图一 “土猓猪”图像（圣彼得堡大学科学图书馆藏，馆藏号 Xyl.F-25a）

这本画册与1788年贺长庚序的一本《滇省迤西迤南夷人图说》相似，该本收藏于德国莱比锡民俗博物馆。^[4]云南画册第二本（图书馆号 Xyl.F-25），无题，佚名编，写本，折叠装，一册，151页，共含76幅地图，其中全云南图一幅，各府州省所图75幅，右页为地图，左页上面为各个行政单位的文字解说，下面有一幅图像显示该区的特色（景物、民族、习俗、产业等）。由于这两本图册属“滇夷图”而不是“苗图”类，本文不探讨。

两本“苗图”绘本如何出现在圣彼得堡大学图书馆？最近几年俄罗斯学者才开始研究这些之前未受到关注的清代绘本。笔者在图书馆档案里没有发现与这些画册相关的资料或记录。参考圣彼得堡大学中文书籍历史后，笔者推断这两本画册或许由俄罗斯著名汉学家王西里（Vasiliy Pavlovitch Vasiliev）在1840—1850年间于北京采购。王西里后来成为帝国科学院院士，是俄罗斯汉学、蒙古学、西藏学、佛教学等领域的开拓者。1840年他作为东正教使团的团员赴京。赴华前王西里已在其母校喀山帝国大学获得蒙古语文学硕士及鞑靼语文学硕士学位。他精通中、藏、蒙、满与几门西方语言，作为优秀青年选入该使团。王西里以学生身份在北京度过了10年（1840—1850），他经常逛琉璃厂，并对首都书籍市场很熟悉。在北京担任东正教使团成员时，王西里采购了几百本书籍。后来在喀山大学任教时，他开

始编写喀山大学图书馆收藏的汉、满、藏文书目，这些书籍的大部分（827本）是王西里在北京购买的。^[5]1855年圣彼得堡帝国大学新建东方学系后，政府要求将喀山大学东方系的师资转到圣彼得堡，王西里教授本人及他的图书也大部分转到圣彼得堡大学图书馆。

1857年王西里在《俄罗斯通报者》（Русский вестник）杂志发表《圣彼得堡大学收藏的东方书的信札》一文。^[6]2012年笔者和马懿德编写了王西里当教材用的中满文书目，这本目录显示了王氏在教学方面的贡献。东方系图书馆所藏中文古籍共有2045种，其中的207种列入“王西里教学书籍”书目。列入本目录的书籍均带有“ВУ”标志，是指“Васильевский учебный”或“Васильевский ученический”（“王西里教学书”），其中没提到贵州“苗图”。^[7]因此，目前笔者没有发现资料可以证明两本“苗图”画册的来源。由于Xyl.F-25a本里有一条俄文写有“1844年”，笔者才推断是王西里采购的书籍。

一、Xyl.F-25a 绘本的特征

笔者认为，Xyl.F-25a 绘本大约在19世纪30至40年代绘制于北京，是某更早期绘本的副本。绘本的设计特点是每页右上角贴着一小张纸，纸上用毛笔书写着解说（图一）。

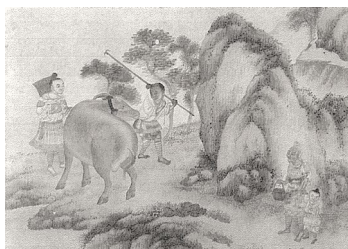
笔者在网络上查询了几套“苗图”绘本后，发现在纸条上书写解说的只有圣彼得堡大学这个版本。值得一提的是，解说的书法水平很普通，偶尔还有错字。因而，笔者认为Xyl.F-25a 绘本是某画匠为了满足市场需求而制作的。朱敬也探讨了19世纪“苗图”逐渐成为收藏家、爱好者、外国商人所热爱的产品，脱离其原本作为地方官员工具书的原功能。^[8]这一本画册应该也属于这种类型。

列入Xyl.F-25a 绘本的72幅图像排列为：“猓猪”“东苗”“白苗”“黑楼苗”“白儿子”“西苗”“蔡家子”“紫姜苗”“黑苗”“白龙家”“高坡苗”“八寨黑苗”“葫芦苗”“谷兰苗”“伶家苗”“青猓家”“夭苗”“宋家子”“猓人”“土人”“雅雀苗”“箐

苗”“克孟苗”“土猓猓”“杨洞罗汉苗”“披袍猓猓”“熨人”“卡尤仲家”“洞苗”“爷头苗”“花苗”“生苗”“青苗”“杨保苗”“短裙苗”“猓兜”“里民子”“猓苗”“蛮人”“西溪苗”“猓猓苗”“猪屎猓猓”“打牙猓猓”“六额子”“马蹬龙家”“车寨苗”“猓家苗”“水家苗”“水猓猓”“平伐苗”“岗人”“白猓猓”“六洞夷人”“狗耳龙家”“黑猓家”“锅圈猓猓”“九股苗”“补笼猓家”“八番苗”“白额子”“黑猓猓”“九名九姓苗”“黑脚苗”“清江黑苗”“黑生苗”“冉家蛮”“黑山苗”“曾竹龙家”“红苗”“女官”“罗汉苗”“大头龙家”。

2006年美国学者狄大卫(Donald Deal)、何罗娜新出版的“苗图”绘本被定为“1797年后问世的”,含82幅图。^[9]据其前言称,1976—1977年狄大卫教授从史密森尼学会(Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution)收到某本“苗图”的照片,而原本的信息不详。关键是这本美国的“苗图”制造时期与“陈浩本”《八十二种苗图并说》(1800—1805)很接近,皆含82幅图。^[10]俄罗斯与美国版本描写的民族群数量超过早期贵州“苗图”大概一倍,如柏林民族学博物馆(Etnologisches Museum)藏的《苗民图四十种》(1768年序)含39幅:“黑猓猓”“猓猓(女官)”“峒人”“瑶人”“克孟牯羊苗”“蛮人”“剪发猓猓”“东苗”“补笼苗”“锅圈猓猓”“马蹬龙家”“青苗”“猓兜”“蔡家苗”“紫姜苗”“八番苗”“杨保苗”“花苗”“水家苗”“龙家子”“打牙猓猓”“平伐苗”“民家”“谷兰苗”“红苗”“六额子”“猓猓猓猓猓猓”“夭苗”“白苗”“木猓”“宋家”“罗汉苗”“猓猓苗”“土人”“罗罗(两种)”“猓家”“猓人”“九股苗”“大肚苗”。美国国会图书馆网站上公布的1784年舫亭序的《苗蛮图册页》(馆号:2014514069)含41幅图。

美国版本的每幅图配诗歌和散文解说。何罗娜将诗歌定为“竹枝词”,其诗体特色为七言绝句形式,对声调和韵律的要求相当宽松,每一行可应用重复的字,其他研究则称之为“七言诗”。美国的版本



1



2

图二 “白苗”图

1. 狄大卫、何罗娜版本; 2. Xyl.F-25a 俄罗斯版本



1



2

图三 “黑楼苗”图

1. 狄大卫、何罗娜版本; 2. Xyl.F-25a 俄罗斯版本

与 Xyl.F-25a 也有不少共同点,美国本有竹枝词和散文两种解说,而 Xyl.F-25a 的独特方面就是只有竹枝词。虽然美国与俄罗斯版本图像排序和数量不同,但两者都用几乎一样的竹枝词描述图像上的人物,图像构图也大部分相同(图二、图三)。

我们推测俄罗斯与美国的两个版本都有过同一个原本,当然每本“苗图”都有独一无二的图像,没有两本是一模一样的。另外,这两本的一些竹枝词有差异。

不仅狄大卫、何罗娜版本具有诗歌加文字的解说,哈佛大学燕京图书馆藏《黔苗图说》绘本,含57幅图,每幅右边也有文字解说和七言诗一首。^[11]Xyl.F-25a 与该绘本的诗歌是基本一样的。日本国立国会图书馆藏《苗蛮图说》含16双幅图(每页右边是以风景为背景的民族图像,左边是这个民族的单人像),在单独的页面上有散文和诗歌解说,诗歌内容与 Xyl.F-25a 和狄大卫、何罗娜版本一样。^[12]日本早稻田大学图书馆藏《黔省诸苗全图》绘本,含33幅图,每幅右边有文字解说和诗歌一首。值得注意的是,该绘本的诗歌和图像构图与以上两本不同。^[13]比较两个版本诗歌后,可发现两者的主

题或描述的现象有些接近，但内容差距较大。

如此，可以发现世界各地收藏的不少“苗图”有散文加诗歌的解说，但只有俄罗斯藏 Xyl.F-25a 有在纸条上写的竹枝词解说。笔者认为这一点也证明俄罗斯的版本属于“市场化画册”。

何罗娜指出，她发现的苗图绘本的竹枝词著者不详。笔者认为何罗娜版本类型绘本里的竹枝词也形成于 18 世纪末或 19 世纪初，即嘉庆时期。那么，“苗图”中诗歌形式的解说是何时形成的？

吴雅迪指出，18 世纪末在贵州当过官的陆湘写了一本“苗图”图册，其中用七言诗描写了“八十二种”族群。陆湘 1792 年左右将该书带到北京，他在自己的《吹云阁诗稿》诗集中提到那个“苗图”图册。这可能是比“陈浩本”还早形成的 82 种图说，但该图册未存。据吴雅迪研究，另外一本 82 种族群图像加诗歌的画册是贵州当地文人张某编写的，称《八十二种苗蛮诗记》，20 世纪上半叶民俗学家在贵州进行田野调查时发现该本图册在当地曾被广泛传抄过。^[14]

据严奇岩研究，贵州竹枝词形成时期为清至民国时期，分布很分散，“贵州竹枝词散落于地方志、文集、诗集、文史资料、家谱中”^[15]，其作者分成宦游诗人、漫游诗人、乡土诗人。嘉庆和道光时期是贵州民族竹枝词发展的高峰。乾隆时期余上泗在贵州少数民族地区采风作成《蛮峒竹枝词》，有 100 首竹枝词，他借用了田汝成的《炎徼纪闻》、郭子章《黔记》作为其诗歌的资料，但余上泗的竹枝词与 Xyl.F-25a 版本差异很大。^[16] 刘韞良的《牂牁苗族杂咏》中描写 59 种“苗蛮”。道光时期的毛贵铭《西垣诗钞》中的《黔苗竹枝词》有 82 个类别的“苗蛮”，是否受到“苗图”图册的影响呢？舒位的《黔苗竹枝词》有 54 首，其中一部分竹枝词描写的族群与 Xyl.F-25a 的一样，两者都提到“宋家苗”“蔡家苗”“龙家苗”“花苗”“黑苗”“青苗”“红苗”“白苗”“西苗”“东苗”“夭苗”“克孟牯羊苗”“平伐苗”“紫姜苗”“阳洞罗汉苗”“谷蔺苗”“九股苗”“披袍仡佬”“水仡佬”“剪头仡佬”“打牙仡佬”“锅圈仡佬”“木老”“犬羊犷”“八

番”“六额子”“猓猓”“峒人”“蛮人”。^[17] 比较 Xyl.F-25a 绘本与舒位《黔苗竹枝词》诗歌，除了诗歌长度不同外，两者有些相近的片段或情节。

还可举其他例子。Xyl.F-25a 绘本有“陋俗闹尸全不觉。至情赖有杜鹃啼”两句描写克孟苗，而刘韞良《牂牁苗族杂咏》中咏牯羊苗的两句：“丛棺深厝洞横斜，洒洒酣歌鼓乱挝。啼惨杜鹃春倍早，泪痕红洒杜鹃花。”Xyl.F-25a 中土人用如下的词：

土人在贵阳安顺等处。

元日迎魁便大雉。

连顿击鼓唱神歌。

土人渐被华风。

近日衣冠复若何。

吴仰贤《黔中苗彝风土吟》中载：

黄金四目舞通宵，

杂唱田歌报赛器，

欲问社公在何处，

迎来一脚是山魃。^[18]

两首竹枝词用不同的词汇描写同一个“岁首跳神”想象。笔者认为 Xyl.F-25a 竹枝词的佚名著者、刘韞良等诗人从历史典故中吸收到如“杜鹃啼”这类的形象。另外，在贵州流传过的佚名《黔苗诗说》也许也被借用到“苗图”中。同一首竹枝词存在不同版本可以视为“苗图”的显著特征。尽管文字很相似，但行文仍然存在差别。这可能表明抄写者从记忆中复制了文字，或用同义字替换一些字，而不影响其含义。与律诗比，竹枝词对韵律和声调交替的要求低，因此可以毫不费力地做替换。抄写者也可能在重写过程中故意更改。^[19] 总之，目前学术界在继续寻找“苗图”诗歌的源本，新资料或更早期版本的发现也许会澄清这个问题。

二、Xyl.F-27《全黔苗图》绘本的特征

上文笔者已提到 Xyl.F-27《全黔苗图》绘本保存得不完整。列入 Xyl.F-27 画册的图像排列为：⑬“猓猓”“杨保”；⑭“猓猓”；⑮“猓猓”；⑯“八番”；⑰“白猓猓”；⑱“夭苗”；⑲“蛮人”；⑳“黑苗”；㉑“宋

家”；②“短裙苗”；③“熨人”；④“红苗”；⑤“洞人”；⑥“獐苗”；⑦“白苗”；⑧“克孟牯羊苗”；⑨“披袍犵狁”；⑩“东苗”；⑪“六额子”；⑫“紫姜苗”；⑬“九股苗”；⑭“狎獐”；⑮“青苗”；⑯“剪头犵狁”；⑰“打牙犵狁”；⑱“木猪”；⑲“生苗”；⑳“锅圈犵狁”。每页的图像在右边，文字解说在左边（图四）。

一本藏于宾夕法尼亚大学考古学和人类学博物馆的《全黔苗图》画册（馆藏号 CG98-1-129）原有 40 幅图像，现存不完整：①“大头龙”；④“八番”；⑤“杨保”；⑥“补笼”；⑦“锅圈犵狁”；⑧“生苗”；⑨“夭苗”；⑩“白猓猓”；⑪“狗耳龙家”；⑫“熨人”；⑬“猓猓”；⑭“宋家”；⑮“黑苗”；⑯“披袍犵狁”；⑰“蛮人”；⑱“犵狁”；⑲“谷苗”；⑳“狎狎猓猓”；㉑“狎家”；㉒“东苗”；㉓“六额子”；㉔“紫姜苗”；㉕“九股苗”；㉖“青苗”；㉗“花苗”；㉘“剪头犵狁”；㉙“狎猓”；㉚“土人”；㉛“狎獐”；㉜“红苗”；㉝“洞人”；㉞“獐苗”；㉟“白苗”；㊱“蔡家”；㊲“克孟牯羊苗”；㊳“打牙犵狁”；㊴“马蹬龙家”。^[20]2013 年宾夕法尼亚大学弗朗西斯·米勒（Francis Miller）的硕士论文将该画册翻译成英文并做注解。^[21]Xyl.F-27 与宾夕法尼亚大学版本具有几乎一样的文字解说，且画册图像有些很相近（如红苗），有些在构图上有差异，Xyl.F-27 的绘画技术比宾夕法尼亚大学版本高，细节画得更细心，如图五、图六。

哈佛大学燕京图书馆藏《苗蛮图说》绘本含 38 幅图：“猓人”“马蹬龙家”“打牙犵狁”“克孟牯羊苗”“白苗”“蔡家”“獐苗”“洞人”“红苗”“西番”“土人”“八番苗”“白猓猓”“披袍犵狁”“狎猓”“剪头犵狁”“花苗”“青苗”“狎獐”“九股苗”“紫姜苗”“六额子”“东苗”“仲家”“犵猓苗”“夭苗”“杨保”“花犵狁”“宋家”“谷苗”“短裙苗”“蛮人”“杨洞罗汉苗”“黑苗”“狎狎猓猓”“黑猓猓”“熨人”“狗耳龙家”。^[22]每图文字说明在图之左，一些文字解说页面下面写着“木孔恭摹”4 字，是一般很少看到的画匠木孔某的资料。因此，哈佛大学本是另一个绘本的摹本。该本的设计与 Xyl.F-27 版本很接近，解说文字内容也一样。可



图四 “獐苗”图（圣彼得堡大学科学图书馆藏）



图五 “打牙犵狁”图

1. 俄罗斯版本；2. 宾夕法尼亚大学版本

以发现，Xyl.F-27 的图像部分与宾夕法尼亚大学版本相同，部分与哈佛大学版本相同（图七）。但由于所有版本皆无年份，很难判断各版本之间的先后关系。

Xyl.F-27 绘本的解说内容可追踪到康熙十二年《贵州通志》。而康熙《贵州通志》的大部分族群描写来自明田汝成的《炎徼纪闻》，田氏收入了 28 种族群称谓：“生苗”“克孟苗”“牯羊苗”“九名九姓苗”“紫姜苗”“卖爷苗”“短裙苗”“八番子”“黑苗”“夭苗”“黑罗罗”“白罗罗”“花犵狁”“红犵狁”“打牙犵狁”“剪头犵狁”“猪屎犵狁”“木佬”“狎猓”“狎家”“宋家”“蔡家”“马蹬龙家”“大头龙家”“狗耳龙家”“冉家”“熨人”“峒人”。Xyl.F-27 与《炎徼纪闻》中对“八番”的描写很相似，绘本甚至增加了一些内容。康熙十二年《贵州通志》收入了 31 种民族，其文字与 Xyl.F-27 也很相似。

总之，学术界对“苗图”的散文体解说中引用的明清史料很熟悉，可发现 18 世纪末的绘本中已经形成了 82 种民族的相当标准的散文体解说。笔者认

为，嘉庆时期形成了大约两个派系的“苗图”：第一种含大约 40 幅图，第二种最多含 82 幅图，两个派系的解说内容经常相同。

结 语

本文初步探讨了圣彼得堡国立大学收藏的两本“苗图”，馆号 Xyl.F-25a 及馆号 Xyl.F-27 的《全黔苗图》，两本无年份，无序跋，大约 1840 年代采购于北京。Xyl.F-25a 版本（72 图）与美国史密森尼学会藏 82 幅图的绘本在图像构图和文字内容上很接近，前者只有在纸条上写的七言诗（也称竹枝词）的解说，而后者有七言诗和散文体两种解说，两本的七言诗差异很小。此外，哈佛大学燕京图书馆及日本国立国会图书馆藏绘本在设计上接近美国的版本。俄罗斯绘本被视为针对北京市场需求制作的流行产品。原本含 40 幅图的《全黔苗图》Xyl.F-27 只保存了 13 至 40 号的图像和文字，与其在图像构图和解说内容上很接近的绘本藏在哈佛大学图书馆、宾夕法尼亚大学考古学和人类学博物馆，但从审美角度看，圣彼得堡绘本超过美国的两本。嘉庆时期形成的“苗图”绘本中的解说主要借用康熙十二年《贵州通志》及明田汝成《炎徼纪闻》的部分民族解说。由于嘉庆之后的“苗图”增加了几十种新民族，其解说主要来自乾隆《贵州通志》等。1751—1761 年问世的《皇清职贡图》也引用田汝成



1



2

图六 “红苗”图

1. 俄罗斯版本；2. 宾夕法尼亚大学版本



1



2

图七 “白苗”图

1. 俄罗斯版本；2. 哈佛大学燕京图书馆版本

的信息，其第八卷有 42 个贵州民族的图像和描述，这个数字与 18 世纪中叶“苗图”中的图像数量相合。重点是，《皇清职贡图》的资料对“苗图”的解说没产生明显影响，只是 19 世纪晚期的一些“苗图”借用了《职贡图》的单人（一男一女）图像模式。

（责任编辑：兰 维）

注释：

- [1] Laura Hostetler, *Qing Colonial Enterprise, Ethnography and Cartography in Early Modern China*, University of Chicago Press, 2001, pp.213-218.
- [2] [俄罗斯] 叶可佳 (Ekaterina Zavidovskaya) 主编, [俄罗斯] 叶可佳 (Ekaterina Zavidovskaya)、马毅德 (Dmitry Maiatskii)、利托诺娃 (Anna Kharitonova) 译:《清代画册中的贵州民族》(Народы провинции Гуйчжоу в альбомах эпохи Цин), IPK NP-Print 出版社 2023 年。
- [3] [俄罗斯] 马毅德 (Dmitry Maiatskii)、[俄罗斯] 米罗诺娃 (Tatiana Mironova)、[俄罗斯] 索姆基娜 (Nadezhda Somkina) 编:《中国民族的风俗:滇省迤迤南夷人图说》(Нравы народов Китая. Иллюстрированное описание народов юга и запада провинции Юньнань), 圣彼得堡大学出版社 2020 年。
- [4] Claus Deimel(ed.), *Illustrierte Beschreibung der Yi-Stämme Westen und Suden der Provinz Dian: der Sammlung Hermann Freiherr Speck von Sternburgaus Lutzschena*, Leipzig: Museum für Völkerkunde, 2003.
- [5] [俄罗斯] 叶可佳 (Ekaterina Zavidovskaya):《俄罗斯汉学家瓦西里耶夫院士的生涯及其著作》,《汉学研究通讯》2014 年总第 131 期。
- [6] Васильев В. П. Записка о восточных книгах в Санкт - Петербургском университете, 《Русский вестник》, 1857, т. 11, № 7, С.305-343.
- [7] [俄罗斯] 叶可佳、马懿德编:《圣彼得堡大学东方系图书馆收藏王西里院士中国书籍目录》,圣彼得堡大学孔子学院 2012 年。

- [8] Jing Zhu, *Visualising Ethnicity in the Southwest Borderlands Gender and Representation in Late Imperial and Republican China*, Brill, 2020, pp.221–222, 235.
- [9] Deal D., Hostetler L., *The Art of Ethnography: A Chinese “Miao Album”*, University of Washington Press, 2006.
- [10] 笔者已探讨过贵州“苗图”从18世纪前中叶具有40图左右的模式发展到19世纪初82图的模式。Zavidovskaia E. A., Qing Dynasty Miao Albums Illustrating Ethnic Groups of Guizhou Province: Attribution and Album Genealogy, *Asian and African Studies*, Vol.14, 2022(4), pp.618–634; 吴雅迪对“苗图”演化也做过很重要的讨论。吴雅迪:《德国和捷克藏贵州“苗图”》, 陕西师范大学出版总社2022年。
- [11] 乐怡整理:《百苗图八种》(下), 广西师范大学出版社2018年, 第2–119页。
- [12] 日本国立国会图书馆: <https://dl.ndl.go.jp/ja/pid/2575072>, 2024年9月25日。
- [13] 日本早稻田大学图书馆画册: https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/ni16/ni16_02301/ni16_02301_0001/ni16_02301_0001.pdf, 2024年9月25日。
- [14] 吴雅迪:《德国和捷克藏贵州“苗图”》, 第23、26页。
- [15] 严奇岩:《竹枝词中的清代贵州民族社会》, 巴蜀书社2009年, 第24、35页。
- [16] 曾议慧:《余上泗〈蛮峒竹枝词〉对地方志的借鉴》, 《安顺学院学报》2023年第1期。
- [17] 严奇岩:《竹枝词中的清代贵州民族社会》, 第13页。
- [18] 《〈黔苗竹枝词〉全文》, 中国哲学书电子化计划: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=617194>, 2024年9月25日。
- [19] 明代董文焕在《声调四谱图说》强调竹枝词属较自由的“拗体”体系:“其格非古非律, 半杂歌谣。平仄之法, 在拗、古、律三者之间, 不得全用古体。若天籁所至, 则又不尽拘拘也。”周建军:《民族文学视野下的竹枝词研究》, 中央民族大学2012年博士学位论文, 第62页。
- [20] 宾夕法尼亚大学考古学和人类学博物馆《全黔苗图》: <https://www.penn.museum/collections/object/72454>, 2024年9月25日。
- [21] Miller F., “*Quanqian Miaotu*” *A Miao Album for All of Guizhou Province: An investigation, explication, and Translation*, Master Thesis, University of Pennsylvania, 2013, p.91. URL: <https://ia601400.us.archive.org/19/items/quan-qian-miao-tu/FTM%20Thesis.pdf>, 2024年9月25日。
- [22] 乐怡整理:《百苗图八种》(下), 第254–332页。

A Preliminary Study of the “Miao Albums” in the Academic Library of the Saint-Petersburg State University

Zavidovskaya Ekaterina

Abstract: The Academic Library of the Saint-Petersburg State University (Russia) holds two hand-painted “Miao albums” featuring ethnic groups from Guizhou Province. One of them, Xyl.F–25a, does not have a title, artist unknown, contains 72 images. On the upper left corner of each image plate a small sheet of paper is glued, and a handwritten poem that describes the illustrated ethnic group is written on the paper. These so-called “seven-character poems” (also termed as “*zhuzhici*” or bamboo branch poetry) are studied in this paper. Notably, the “Miao Albums” from Smithsonian Institution (republished by D. Deal, L. Hostetler, 2001), Harvard-Yenching Library (USA), and the National Diet Library (Japan) all feature either poetic or prosaic descriptions for each picture, like the St. Petersburg album. The bamboo branch poetry, which mostly emerged in Guizhou during the Qianlong-Jiaqing eras, and the poems found in the “Miao albums” share similar imagery and wording but the origin of the bamboo branch poems in “Miao albums” is yet to be found. The second album, Xyl.F–27, titled “Pictures of Miao of the Entire Qian [Guizhou]” (Quan Qian miaotu), is also anonymous. Only images with descriptions for Picture #13–40 have been preserved. The compositions and descriptions of this album are very close to the “Miao albums” at the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology and Harvard-Yenching Library. Its textual descriptions were cited from Ming-Qing historical sources including Tian Rucheng’s (1503–1557) Hearsay from the Borderlands of the Southwest (Yanjiao jiwen) and the two Gazetteer of Guizhou Province from the Kangxi (1673) and Qianlong eras (1741).

Keywords: One-hundred Miao Album, Pictures of Miao of the Entire Qian, Russia, Bamboo Branch Poetry

社会场域视野中影戏的价值探析

——以辽宁皮影戏为例

吴洪珍 吴成立

摘要：辽宁皮影戏是中国皮影戏的代表性案例，其价值内涵与社会场域具有关联性。影戏需要借助多元场域发挥其价值。场域具有相对自主性，受其影响影戏价值呈复合性。城乡结构差异影响影戏差异化特征。村落社会的影戏有独特价值功能，其价值体现与场域密切关联，并使影戏在村落社会扮演重要角色。当前皮影戏发展面临困境，需要及时应对，思考其发展境遇，坚持走创新、创造并重的“双创”之路，以保护和传承中华优秀传统文化。

关键词：影戏 辽宁皮影戏 社会场域 价值

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2024) 04-0054-08

长期以来，我国积极弘扬中华优秀传统文化，保护、利用和发展民族民间文化。皮影戏作为一项国家级非物质文化遗产，是我国传统文化宝库的重要组成部分。皮影戏又被称为“灯影戏”或“影子戏”，是一种集歌舞、美术、音乐、文化于一身的民间艺术^[1]，是民间艺术的“活化石”。皮影戏历史悠久，种类繁多，别具一格，韵味独特，有广泛的群众基础。辽宁皮影戏风格淳朴，具有浓郁的乡土气息，其独有的文化价值、美学特征和演出生态，深深感染着大众，是人们追求美好生活的重要精神食粮。其草根性、民间性、灵活性和综合性的艺术特点，也为人们进行其他艺术创作提供灵感和营养。所以，有必要对辽宁皮影戏进行深入分析和研究，充分认识其现实状况，从而更好地传承和发展这一类民间艺术。

一、影戏及皮影戏概述

（一）影戏与中国皮影戏

在中国“影戏”有两种理解：其一，即以影子

为戏；其二，则是指电影。根据江玉祥在《中国影戏》一书中的分类，中国的影戏可以分为手影戏、纸影戏和皮影戏三类。^[2]虽然分别以手、纸、兽皮为影，但都是通过灯光在幕布上形成照影，用影像来表演故事，所以都是影戏。本文所关注的影戏，正是其中的皮影戏。皮影戏是中国传统民间文化的重要组成部分，遍及全国各地甚至远播异域，具有强烈的地域特色，受各地风情、方言、习俗、审美观等自然条件和民俗文化影响，形成了自己特有的深受大众喜爱的艺术形式，对当地民间艺术的发展产生了积极影响。

“中国皮影戏起源于千余年前的北宋时代。真正意义的皮影戏大规模出现，并成为大众娱乐的时代是北宋。”^[3]皮影原系北方农村中土生土长的艺术，与民间的窗花、剪纸同源。后来由于城市经济和文化生活的发展，皮影戏逐渐由农村进入城市，成为市民文艺娱乐的一种。宋室南渡之后，皮影戏跟着传到南方。^[4]

皮影戏的演出道具“皮影”，由人玩弄影人，影人的形状和质地具有鲜明特性，且易于携带。影人的

作者简介：吴洪珍，六盘水师范学院马克思主义学院副教授；吴成立，广东省民族宗教事务委员会职员。

特点脸谱化,人物性格特征一目了然。皮影戏利用光影原理,用灯光将驴皮等雕成的影人映在影幕上表演故事,演员在后台一人多角,要弄多个影人,一双巧手还原千年沧桑。

中国皮影艺术源远流长,蕴含着东方独特的审美价值,“对传播我国传统文化的儒道精神,以及提炼民风民俗、表现伦理道德、展示民族共同价值观等,都具有举足轻重的作用”^[5]。皮影戏早在宋代就传入国外,在东南亚、印度和西欧很多地区广为流传,尤其在法国得到传播、变异与衍生,法国社会给予中国皮影艺术极高评价,认为其是一种难得的可以全方位了解社会文化的综合艺术。^[6]

中国皮影戏曾经活跃在乡间,为老百姓带来欢声笑语,不同地域的皮影戏在造型、制作、声腔、表演等方面各具特色,富有张力。值得思考的是,为何皮影戏今天仍然能够在地方社会中继续留存?可以说,皮影戏,并不能单纯当成地方民众自我娱乐的实践形式来看待,尽管从娱乐角度讲,的确有其他很多娱乐形式可以替代它。实际上,皮影戏不断传承的根源在于它是传统文化所滋养的约定成俗的民间习俗活动。皮影戏的主要演出活动依然要靠传统形式的愿影和会影来支撑。一场影戏能够演起来,得力于组织皮影演出的会首与进行皮影表演的艺人以及观看皮影的观众,需要这三方面的共同努力。

会首组织演出,往往为了一个特定的目的(通常是社区共同体的利益),他负责演出的经济管理(现实),也负责组织向神灵的祭拜仪式(精神)。然而,表演皮影戏的艺人们虽然技艺精湛,但他们的心思并不完全在表演皮影戏本身。他们演绎的大都是多年来反复上演的传统剧目,对这些内容早已驾轻就熟。演出进行中,他们时常会轮换角色以缓解疲劳,甚至有时会坐在后面稍做休息。观众们吃着零食,间或能听上一两句打岔逗乐的台词,大家或是咧咧嘴,或是仰头大笑。很多影匠们能够坚持到现在,是因为他们大多数是农民,主要从事劳动生产,唱影只是他们的副业。副业景气时,才搭班下乡唱影;副业不景气,就回到家里耕种土地。皮影戏的观众中有一部分是听不懂唱词的,他们往往借助唱词之外的叙述来熟悉剧情,判断故事讲述的是什么情节和内容,

以及这样的讲述进展到什么程度。既然如此,是什么力量促使一群人在某个特定的时间,在某个特定的地点,千百年来无数次地重复同样的事情呢?如果我们不把目光投向生活的更深处,这样的问题是永远也不会有答案的。另外,如今皮影戏的演出基本上集中在非常偏远的乡村、山区,经济的、文化的、精神的差距决定了只有在这样的时空中才有可能看到皮影戏的活态存在。出现这些情况,主要在于传统生活方式是人们选择文化实践活动的决定因素。

(二) 辽宁皮影戏

皮影戏在东北流行很广,遍及辽、吉、黑三省,流传的时间也较长。辽宁皮影戏作为中国民间皮影戏艺术的重要分支之一,距今已有三百多年的历史。^[7]

在辽宁,影人主要的原材料是驴皮,所以又称“驴皮影”。1934年的《庄河县志》云:“影戏:有所谓驴皮影者,即影戏也。其制,酷似有声电影,不过彼为电灯机唱,此为油灯人唱耳。其法,以白布为幔,置灯其中,系以驴皮制人马牲畜、楼台建筑及飞潜动植物等物,用灯幻照……”^[8]

皮影戏在辽宁分布广泛,数年前已被列入国家级“非遗”保护名录。辽宁皮影戏具有独特的文化内涵和鲜明的艺术特征。“由于辽宁独特的地理位置,使辽宁民间原生态的唱腔、音乐、影卷、唱词格式造就其独特的艺术面貌。”^[9]辽宁皮影戏流派众多,如凌源皮影戏、关氏皮影戏、岫岩皮影戏、盖州皮影戏、复州皮影戏等,各具特色。

据记载,辽宁皮影戏是在明代万历年间,由来陕西戍边的辽东兵士传入的,起初主要演述的是《说唐》《飞龙传》等历代战争兴废之故事。因为皮影戏用人较少,不需花费多少金钱,很快就由军营传入民间,包括建州的女真部落。后金定都沈阳后,许多王府都以蓄养影戏家班为时尚,供平日消遣。李脱尘《滦州影戏小史》记述:“明末皮影戏于长白黑水间颇盛行焉,满州人尤悦之。”^[10]另据《盖平县志》记载,皮影戏具有很强的群众基础,每逢重大节日、喜事、集会,如婚丧嫁娶、春种秋收,人们都会“请影”助兴,让皮影戏艺人来表演,大部分是在村中较

为宽敞的地方搭台表演。每年夏季挂锄期间,大多数村庄都会唱几台皮影戏,晚上一唱就唱到半夜,甚至通宵。喜好热闹的人往往听得津津有味,不愿意离开。盖县皮影艺人队伍较大,据统计约有150余人,十几个皮影班。艺人们农忙务农,农闲就艺。一些技术水平较高的艺人在城里搭班子,常年流动表演。时至今日,盖县皮影戏依然十分活跃,每逢夏季农闲时节,屯屯村村都会唱上几天皮影戏。再如,辽宁岫岩皮影是分场演出,价钱也按“场”来计算。^[11]一天可演多场,白天和晚上都能唱,有时晚上可以接连唱好几场。唱影的时间和场数一般由东家决定,如果东家想安排在一个晚上把许愿时承诺的几场影都唱完,一场大概一个半小时左右,有时候一个晚上只唱一场,时间也可能长达三四个小时。因此,“一场”要唱多长时间是不固定的,主要取决于东家,时间长度不同,价钱自然也不同。几十分钟一场的话,价钱一般不到一百元,如果三四个小时一场的话,则价钱就要二三百元。历史上,辽宁皮影戏曾是民众闲暇时的重要娱乐方式,其演出的繁荣程度足以见证其在当时社会中的影响。在娱乐活动相对匮乏的时代,辽宁皮影戏发挥了显著的娱乐、慰藉和教化功能,为民众的生活增添色彩。

为迎合不同群体的欣赏需求,辽宁皮影戏的演出活动依靠乡村社会传统样态的愿影(以一家一户为单位组织的影戏)、会影(以村庄集体为单位组织的影戏)以及近些年较为频繁的公益性演出、文化部门组织的各种活动性演出等来支撑。政府通过各项保护措施试图改变传承断代的现状,在一定程度上扩大了皮影戏的影响力,不过从根本上说还是传统文化所滋养的民间习俗使皮影戏得到抢救与保护、传承与创新。

二、场域的相对自主性与影戏价值的复合性

(一) 审视影戏需要借助多元场域

很长时间以来,学者们总是习惯在某一特定的文化场域中审视影戏。这些研究主要集中在两个方

面。其一,以顾颉刚、周贻白、佟晶心^[12]等为代表的早期学者,他们主要聚焦于影戏的产生与流传情况。在研究方法上,他们主要采用历史分析法、比较法和文献研究法等,全面深入地探讨影戏的发展脉络和特征。其二,以江玉祥、魏力群等为代表的当代学者,他们主要受到民族志、民俗志写作方法的影响,对皮影戏的研究更注意全面、细节,进入他们视线的已经不再仅仅是影人、影卷、唱腔及其流布。这一时期研究者已经开始关心影戏演出的其他要素,比如,戏班的传承情况,影匠们个人的生活境遇,影人的制作技术与审美情趣等。江玉祥在《四川皮影戏的民俗功能》一文中,首次对皮影戏的民俗功能进行概括,指出四川皮影戏,同中国各地以及亚洲的皮影戏一样,具有四大社会功能,即巫术宗教的功能、教育的功能、对文化和社会制度再肯定的功能、增强传统的伦理观和道德标准的功能。“巫术宗教的功能是皮影戏原始的民俗功能,直至近代,仍然是四川皮影戏头等重要之事。主要体现在社区和个人的系列民俗活动中。”^[13]皮影戏的价值功能具有多重性和交叉性,通常体现为文化价值(包括教育价值、历史价值和文化认同)、经济价值、政治价值、社会价值、人文价值、民俗价值、休闲价值和艺术价值(包括娱乐价值、美学价值、审美价值)等。

研究社会场域中影戏的价值,需要借助场域理论^[14]分析。所谓“场域”,是社会由社会成员按照特定的逻辑要求共同建设并具有相对独立自主性的社会活动领域,是社会个体参与社会活动的主要场所,也是符号资本竞争和个人策略实施的集中场所。这种竞争和策略的核心目的在于竞争者通过掌握足够多的符号商品来取得相应社会地位,并将这种地位强加于社会。场域内参与者占位和争夺资本(尤其是象征资本),获胜者所取得的不只是物质利益,更是对整个场域合法性的支配权。场域不仅是一个静态的、结构化的空间,更是一个充满活力和变化的社会现象。

(二) 场域具有相对自主性

值得注意的是,场域是具有一定界限的,这些

界限并非外界所强加，而由场域自身的特性和规律所决定。社会分化的持续进行，使得社会空间中，场域呈现多元性、动态性、生成性的特点。这种分化的过程体现了场域的自主性。自主性是指在社会分化的过程中某个场域摆脱其他场域的束缚和影响，而独立发展自己固有本质的特征。也就是说，场域的自主性有度的区分，是相对而言的。在场域的边缘有更多的外在影响进入，有更多的社会力量和世俗力量渗透，此种场域的边界往往模糊不清，自主性程度不高。在众多的社会场域中文化场域的自主性相对较强，文化场域本身是由文化生产领域中客观存在的可能位置所形成的一种关系结构。这是因为文化场域中的生产者可以最大限度地生产只为本场域的消费者利用的符号商品，所以可以充分体现其本质特征。当然，文化场域的形态或者说社会对文化领域所呈现的多元文化与价值观的态度或期待，也影响着文化生产实践主体的表达方式和表现程度。由此可见，场域的自主性只是相对的，没有彻底的自主场域，这是社会分化的特点造成的。一方面，社会分化往往是不完全的，导致某一场域中会有其他场域的残留；另一方面，社会分化在场域内部也在不断地进行。由于内部分化，原来属于特定场域的部分在分化后结合到其他场域之中。

（三）影戏的价值受场域影响呈现复合性

场域的相对自主性使得符号资本以一种更隐蔽的方式出现在不同场域，从而为社会的全面整合创造有利条件。它使特定群体追求利益和权力的方式由直接的变成间接的，由外显的变为潜隐的。因此，场域的相对自主性使得我们在理解社会和某种文化现象时经常发生“误读”，对文化现象的观察往往仅停留在文化场域之中，忽视了他场域对文化场域的渗透。布迪厄的研究就特别关注教育场域和权力场域的关系，他将教育系统视为权力的生成机制，揭露不同资本尤其是经济资本与文化资本之间进行的隐秘且繁复的转换，“可以肯定的是，有史以来，对权力和特权的传递问题所提出的所有解决方案中，确实没有任何一种方式比教育系统所提供的解决办法掩藏得更好，因而也更适合那些要一再使用最封

闭的权力和特权的世袭传递方式的社会。教育系统的解决方式就是在阶级关系结构的再生产中发挥重要作用，并在表面上中立的态度之下掩盖它履行这一职能的事实”^[15]。因此，当我们试图在社会场域视野中分析影戏的价值时，也需要跳出文化场域的限制。换言之，演影并不是一个单纯文化场域或艺术场域的事件，影戏的价值不仅仅局限于文化场域，也包括社会经济场域、政治场域、权力场域等。在当代乡村社会，由于各种场域的介入而使影戏的价值呈现出一种复合性。复合性已然成为影戏表演的基本场域条件，这是一种超越文化场域的特征，同时这种价值的实现影响也必然会回到文化场域，成为其政治或者经济的规范。

三、城乡结构中影戏对于村落社会的价值

（一）城乡结构中影戏的差异化

城乡结构是指因农业和工商业的社会分工，使当代中国的城市和乡村成为两个具有相对独立的经济利益和差别的有机体。乡村传统的生产方式未能得到根本性的改变，城市和乡村在经济、文化等方面仍存在较大差距，现实社会中影戏就是在这样的结构中展示其价值功能的。

现代社会影戏受“大众文化”^[16]的冲击不断萎缩，从空间上看，城镇中已没有影戏的市场，演影主要集中在村落社会；从时间上看，村落社会的民众越来越倾向于利用大众文化提供的娱乐方式度过自己的闲暇时间，演影只集中于村落特定时间段举行。可是，在与大众文化的竞争中，影戏扮演着独特角色，这也正是影戏需要超越村落社会在更大范围的话语空间中体现价值的原因。

（二）村落社会影戏的独特价值

从城乡结构探究影戏对村落社会的价值可以看出，影戏是村落社会的一朵奇葩，尤显民间乡土文化的魅力。影戏作为一种传统的民俗文化、民间艺术，与村落社会有着天然的密切联系。从场域的角度看，

这种联系体现了特定的社会空间和其中的结构与规则，影戏在特定的场域中会发挥其特定的价值功能。

在民众的社会实践中，影戏必然包含不同社会场域的互动。就其民俗特性而言，民众日常生活中对于自身权力和利益的追逐、对于社会公共资源的竞争，往往不是以一种赤裸裸的形式表现出来的。相反，在他们的社会实践中，这样的竞争虽然非常激烈，却因为文化的存在而变得相对温和。影戏作为一种传统民间文化，在民间演影过程中，不仅体现了参与者个人对于自身利益与权力的争取，更是在相对广泛的社会空间中，以村落为主要存在形式的民间社会争取自身权力与利益的手段。这一过程是在演影实践中以不同社会场域相互作用的方式体现的。现实生活中，利用文化来实现自己在社会其他方面的利益（主要是政治和经济利益），是文化持有者对文化事象采取的普遍策略，尤其是伴随后现代主义思潮的兴起，为适应市场经济发展需要，大众文化成为人们日常生活的一种消费品。这种带有商业色彩、以资本逻辑为核心的大众文化的快速发展，导致文化的商品化和标准化现象愈演愈烈，而这种势态在城市尤其明显。

（三）村落社会影戏的价值与场域密切关联

影戏在村落社会中的价值与场域有着很强的关联性。首先，影戏对村落社会的价值需要依靠场域来表达，场域为影戏在村落社会中的价值发挥提供了文化空间和情感场所。传统村落中的影戏表演是一种公共、公开性活动，涉及观众、演员、场地等方面，这些方面的互动和关联构成一定的社会场域和空间维度。影戏通过集合演员和观众形成一个相对独立的空间，承载着村民们的情感和文化记忆。人们在延续这种记忆的同时，促进了文化的互动和交流，影戏在其中以独特的艺术魅力，影响人们的价值观念和生活方式，起到维护社会秩序和强化社会关系的作用。其次，影戏在村落社会中的传播和发展受到场域的制约和影响。具体而言，影戏的传播和发展往往受当地风俗、政治、经济等多方面影响。所以说，影戏对村落社会的价值与场域密切相关，影戏与场

域二者之间的互动和关系，共同构成特定的表达形式，来反映特定的社会关系和文化结构。

在大众文化独领风骚的现代社会，大众文化的消费精神和商业精神弥漫于整个社会空间，研究文化场域必须关注其中的市场性质。20世纪80年代以来，市场经济为从前依附于土地的村落社会提供了全新的发展机遇。村落社会通过展示自身的文化特色、民俗传统、自然风光等获得财富是一种富有吸引力的选择。发展村落特色文化成为一条谋求村落整体地位的捷径。传统文化的价值理念使得皮影戏披上了“瑰宝”“珍贵”等外衣。对于村落来说，发展影戏是相对容易迅速提高其社会地位的方法。

（四）影戏在村落社会扮演重要角色

影戏作为一种村落社会的民俗文化事象，始终是神话仪式和实际生存需要的结合。演影能在村落社会扮演重要角色，与当地民众笃信影戏的灵力息息相关。村落中总是传说着与影戏和演影相关的神秘事件，但这往往并不能帮助民众摆脱现实生活的困境。在中国，现代村落形成了一个特别的社会群体，他们自塑的群体形象也同样包含了理想和现实的不和谐。尽管他们对自己的精神价值和生活理想充满自信，他们利用各种资本希望追求一种能自给自足的生活方式，却因为社会资本的缺乏而不能维持。于是，在一定意义上他们便成为一群具有一定群体意识的清贫的文化生活者，同时也标志着一种新型的文化生产者的形成，一方面他们利用传统，另一方面他们也创新传统，传统对他们而言，既是束缚也是动力。

现代村落社会虽然在经济上远远超越前现代村落社会，但其生活方式却仍保持着对某些传统的认同甚至回归。现代村落在经济上的进步有目共睹，但在国家中的地位却没有改变，城乡二元的结构模式至今依然存在。由于对地方性文化传统的熟悉，他们有资格参与整个民族——国家文化的生产与再生产，这种资格成为很有价值的象征资本。在城乡结构中，村落的地位也许很低，但仍然可以凭此资本获取好处，比如财政支持。现在民众对影戏都有明确的认知，从文化部门官员到影匠和普通民众，都知道“现

在这东西值钱”。至于如何值钱？不同的人有不同的解释。对政府文化官员而言，保护民间艺术、民间文化是他们的工作职责所在，也成为获得更多政治资本的手段。对于影班而言，他们认为最好的保护是国家出一笔钱把“我们统统收编”。对于普通民众来说，“驴皮影可以卖钱”。虽然看法各异，但对于村落社会来说，国家在经济与财政上的支持是最重要的。总之，当文化成为资本可以赚取实际好处时，村落社会便有影戏的存在空间。

在布迪厄的理论中，经济资本和文化资本之间有区别，但却可以微妙地转换。在经济权力决定或影响政治权力的社会制度中，经济资本和文化资本的不平衡造成村落社会在城乡结构中尴尬的社会地位。文化场域既依附又不完全依附于权力场域，依附的程度成为文化场域独立性的重要指标。但是，在个体与群体之间，这种独立性出现分歧，对于个体而言所有自称或自认是某某家、某某大师者，都必须至少在口头上认可文化场域相对于经济、政治场域的独立性。否则，如果不能获得场域内的合法性，就会被人瞧不起。虽然文化领域内的上层人物与权力有着千丝万缕的关系，他们比一般成员更需要以某种清高的姿态来维护其场域内声誉。而在群体的层次上，文化场域的独立性则有所减弱。作为村落社会的群体文化行为，影戏展演与政治、经济场域的关系可以毫不隐藏地表现出来。国家对影戏的支持就是一例，村落社会凭借国家的支持，文化事业才能得到发展。

由此可见，村落社会理应利用自身的乡土文化争取各种社会场域中的符号资本，从而建构村落在二元结构中的地位。也就是说，村落社会必须以文化为导向，重视地方文化的回归对村落形象塑造的指引作用。

四、皮影戏的发展境遇及其应对

（一）皮影戏发展的现实困境

随着城市化进程的加快，娱乐方式的多样化、人口流失^[17]，以及当代西方多元文化主义思潮的冲击和科学技术的迅猛发展，曾经热闹非凡的皮影戏

面临消亡的危机，在落寞与孤独中前行。当前皮影戏这类传统艺术的表演仍然在城乡出现，但活跃程度不高，传承与发展状况堪忧。除了传承内容老旧、演出市场狭小外，皮影戏还存在资金短缺、后继无人等问题。当前，一些地方小剧种，文字资料较少，主要靠当地老艺人口耳相传传承技艺，随着老艺人相继离世，很多剧目面临失传的危机。由于传承人的稀缺和经典曲目的流失，辽宁皮影戏的发展也受到严重制约，曾经繁盛于乡间的辽宁皮影戏日渐衰落。

（二）皮影戏发展困境的应对之举

在皮影表演整体式微的当下，如何让其重新焕发生机和活力呢？一些专家认为，艺术源于生活，作为古老的民间艺术，要想跟上时代的脚步，必须登上时代的列车，与现实生活连接，结合时代的特点与机遇，重新定位皮影艺术的发展方向，在保留优秀传统和突破原有风格的基础上更新剧目，创作更符合现代审美趣味的新戏，为皮影艺术注入新的时代元素和时代精神以适应现代大众的观赏需求。在不同地域，皮影戏受不同文化的影响，展现出不同的风格，应该尊重其艺术特色。要想提高知名度和影响力，只有与时间赛跑，深入挖掘各地方皮影戏的文化特色，积极从老艺人那里挖掘和整理剧本，尽快将其推广出去，跳出本地，走出国门，走向全球，向外界展示传统皮影的独特魅力，发挥民间特色艺术文化的作用和价值。为此，光影幕后的艺人们可以既保留皮影戏的传统形式，又融合现代文化元素，将现代故事融入皮影戏，并融入现代中国的影视艺术发展，努力推动皮影与电影、动漫等艺术形式的融合，促进皮影文化在新媒介中的符号生成与符号传播，或者将其作为乡村旅游的重要文化资源进行开发，将其打造成旅游表演项目或其他形式的旅游产品。^[18]

依托场域理论，审思与建构皮影民间艺术传播的场域，如建造辽宁皮影保护和传承中心——辽宁皮影博物馆，以增强其传播的自主性，提升其传播的感染力，拓展其文化传播的覆盖面，更好地服务于非物质文化遗产的传承与发展。在全面推进乡村振兴的新征程上，我们需要努力挖掘更多的非遗文化资源，

聚集更多的非遗文化要素,开发更多的非遗文化产品并完善地方文化服务体系,建设非遗文化传播平台,深入开展各类非遗文化活动,稳固和构建传统村落原生非遗文化空间,塑造丰富的传统村落文化景观,激活传统村落文化振兴的主体动能,这是实现新时代乡村文化振兴的关键。

如今,中国传统民间皮影艺术的传承与发展,不仅依赖于政府的扶持,也离不开无数艺人的坚守与努力。同时,不能仅限于刺激皮影工艺品的创新和开发,即“静态”皮影市场的扩大;也要聚焦于“动态”皮影表演市场的扩大,为皮影文化的传承创造良好的生存环境与发展空间。

当今世界已进入信息化、数字化时代,传播媒介更新迭代,人类文明呈现出“技术爆炸”的态势,而利用大众传媒迅速发展的便利条件,促进中华优秀传统文化与现代社会的融合,能够有效激发广大民众的文化认同。目前,全方位的数字化保存皮影艺术是其最好的守护方式,应设法运用新媒体技术和网络来推动非物质文化遗产的传承与发展,消除皮影戏传承主体高龄化现象愈发突出及娱人功能逐渐弱化的生存境况,努力培养更多的青年传承人,激发他们对传统艺术文化的兴趣,让这风光了上千年的文化瑰宝再创辉煌。

非遗保护是当今社会发展的需要,是一大大时代课题,弘扬博大精深的传统文化,是新时代的重要使命和责任,具有重要的现实意义。民间文化的保护与传承,离不开国家的扶持和艺人自身的努力,更需要全社会的共同关注和参与。为突破目前皮影戏的发

展困境,弘扬和保护民间文化遗产,在有识之士、民间艺人的共同努力下,应创造条件积极建立皮影戏教育培训基地,鼓励和支持皮影戏走进校园,提高广大青年学子对它的认知程度,培育新时代优秀民间文化的创作者和传承人。社会多元主体作为行动者积极参与非遗文化的保护、传承与发展,是我们应对非遗文化趋向消亡风险的复杂性和不确定性的关键。

现代社会皮影戏依然具有深层次的价值内涵,为保护和传承皮影戏本身固有的价值功能,必须充分挖掘各类民间皮影文化资源,在传承中弘扬优秀皮影文化,增强其市场竞争力,从皮影文化的“根”上去探索、创新和实践,提升皮影文化的影响力和现代化发展,再造中国皮影“雕光刻影”的时代价值。

结 语

皮影是优秀传统民间艺术,民间皮影艺术的重新崛起必将推进文化领域的发展。当前辽宁皮影戏的现状也是中国皮影戏发展的缩影,回顾辽宁皮影戏的前世今生,我们发现它还潜藏着极大的研究空间。展望辽宁皮影戏研究的未来,我们亟须加强田野调查,在充分搜集和整理第一手资料的基础上,深入研究辽宁皮影戏在其传承与发展中存在的问题。为了更有效地保护、传承和推动辽宁皮影戏的发展,我们必须坚定不移地走创新与创造并重的“双创”之路。为了满足大众的需要,必须创新皮影戏的形式和内涵,促进中华优秀传统文化的传承和发展。

(责任编辑:李 文)

注释:

- [1] 王丽伟、李鑫、慕炎城:《从凌源皮影戏的“静态价值”谈其传承危机》,《北方音乐》2016年第4期。
- [2] 江玉祥:《中国影戏》,四川人民出版社1992年,第17页。
- [3] 江玉祥:《中国影戏》,第24页。
- [4] 常任侠:《皮影春秋》,《旅行家》1960年第4期。
- [5] 张国防:《盖州皮影在文创品牌中的应用研究》,《上海包装》2023年第7期。
- [6] 丁濛:《中国皮影戏在法国的传播、变异与衍生》,《文化遗产》2023年第6期。
- [7] 薛婧婧:《辽宁皮影艺术发展现状分析》,《戏剧之家》2019年第26期。

[8] 丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·东北卷》，北京图书馆出版社 1989 年，第 215 页。

[9] 黄晓丽、李甜：《互联网时代辽宁皮影戏的传承与发展》，《艺术评鉴》2021 年第 8 期。

[10] 王肯等：《东北俗文化史》，春风文艺出版社 1992 年，第 333 页。

[11] 张冬菜：《东北满族地区皮影戏的个案考察——岫岩皮影戏研究》，《民间文化论坛》2006 年第 3 期。

[12] 江玉祥：《顾颉刚与皮影戏——〈文化名人与皮影戏〉之二》，《文史杂志》2005 年第 5 期；佟晶心：《新旧戏曲之研究》，中国戏剧出版社 2015 年，第 170-180 页；周贻白：《周贻白戏剧论文选》，湖南人民出版社 1982 年，第 57 页。

[13] 江玉祥：《四川皮影戏的民俗功能》，《文史杂志》1989 年第 6 期。

[14] 张斌：《场域理论与媒介研究——一个新研究范式的学术史考察》，《新闻与传播研究》2016 年第 12 期。

[15] [美] L. 华康德著，李猛译：《论符号权力的轨迹：对布迪厄〈国家精英〉的讨论》，苏国勋、刘小枫主编：《二十世纪西方社会理论文选：社会理论的政治分化》，上海三联书店 2005 年，第 357-374 页。

[16] 高翔：《新世纪以来大众文化新浪潮解析——以资本逻辑为核心》，《上海文化》2024 年第 2 期。

[17] 马宁：《凌源皮影戏的文化功能阐释》，《文化产业》2020 年第 32 期。

[18] 单福彬：《民间表演艺术旅游开发的适宜性评价——以辽宁凌源皮影戏为例》，《沈阳工程学院学报（社会科学版）》2018 年第 2 期。

An Analysis of the Value of Shadow Play from the Perspective of Social Field: Taking Liaoning Shadow Play as an Example

Wu Hongzhen Wu Chengli

Abstract: An analysis of the value of Liaoning shadow play from the perspective of social fields reveals that evaluating shadow play requires consideration of its diverse performance environments. Influenced by the relatively autonomous performance environments, the values of shadow play also appear multifaceted. A distinction between urban and rural settings exists, and shadow play holds unique values and functions in rural communities. The development of shadow puppetry faces practical challenges, requiring timely reflection to respond to its current situation. It is crucial to pursue a path that emphasizes both innovation and creativity, thereby protecting and preserving China's rich traditional culture.

Keywords: Shadow Play, Liaoning Shadow Play, Social Field, Value

湖南省民间传说研究七十年

金媛 漆凌云

摘要：湖南省民间传说的采录工作始于 20 世纪 30 年代在湘西开展的民族文化调查，此后数十年间传说研究因此形成了两条主线：一是对少数民族民间传说的关注，二是民间传说的文化审美阐释，并在 20 世纪 80 年代形成了别具一格的民间传说和湘楚文化研究。21 世纪之后，随着学界对语境的强调，以少数民族传说为研究对象的区域社会史研究兴起，湖南省民间传说研究随之呈现出大小传统并存的格局。但与研究路径多元化、论文数量大幅增长的研究现状相反，民间传说研究队伍萎缩、研究方法模式化、研究本体意识薄弱、理论创新不足等问题也日益突出。

关键词：湖南 民间传说 研究综述

中图分类号：K890/I057 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187 (2024) 04-0062-11

湖南省民间传说经历了从文本采录到民俗学、民族学、人类学、历史学等多学科参与的研究过程。与湖湘地区多元、异质的文化特点相适应，20 世纪三四十年代在少数民族聚居区开展的民族文化调查工作应被视为湖南省民间文学整理与研究的开端，因此形成了此后数十年间湖南省民间传说研究的两条主线：一是对少数民族民间传说的关注，二是民间传说的文化审美阐释，并培育了一批优秀学者。在以这些人为代表的文化工作者和高校研究者的共同努力下与积极推动下，湖南省民间传说研究自 20 世纪 80 年代中后期迅速发展。但是，这一繁荣局面在进入 21 世纪后却面临着诸多挑战。笔者拟对新中国 70 多年来湖南省民间传说研究的发展轨迹进行梳理和总结，助力未来的湖南省民间文学研究。

一、第一阶段（1949—1978）：民间传说的采录与改写

中华人民共和国成立前后，民间文艺以其鲜明的“人民性”特征备受学人重视。毛泽东在延安文艺

座谈会上的讲话开篇明义，“研究文艺工作和一般革命工作的关系，求得革命文艺的正确发展，求得革命文艺对其他革命工作的更好的协助”^①，反映了当时对待民间文艺的政治态度，明确了利用一切民间文艺形式来团结各方力量完成革命的根本任务。因此，如何创作出人民大众喜闻乐见的作品在此后很长一段时间内都是文艺工作者思考的主要问题，而对这一问题的讨论和实践也直接推动了包括民间传说在内的湖南省民间文学的搜集和整理工作。

（一）湖南省民族工作与民间传说的搜集整理

湖南省民间传说较早系统、科学的搜集整理，是在湘西少数民族调查时进行的。1940 年，毛泽东在《新民主主义论》中提出，建立“民族的形式，新民主主义的内容”的新文化。所谓“民族的形式”，即指在原有的民族文化传统的基础上，辩证地推陈出新，将先进思想用传统艺术形式表现出来，使之民族化、大众化，成为社会主义新文化的一部分。为此，发掘和保护民族文化遗产、学习民族传统文化成为这一时期民间文艺工作开展的重要前提。而典型的苗瑶侗杂居的湖南湘西地区自然也就成为学界关注

作者简介：金媛，湘潭大学文学与新闻学院 2021 级博士研究生；漆凌云，湘潭大学文学与新闻学院教授。

的焦点。

早在1933年,人类学家凌纯声、芮逸夫就曾以湘西苗族为对象进行考察,但由于战时环境所限,调查结果未能及时面世,直到1947年才被汇集成《湘西苗族调查报告》^[2]一书付梓。在他们之后,当时担任二人助手的石启贵,又继续补充调查,出版了《湘西苗族实地调查报告》《民国时期湘西苗族调查实录》。^[3]尽管这一系列著作在社会上并未引起太大的反响,却成为苗族研究的经典之作,不仅推动了湘西少数民族民间文学研究,还间接对湖南省民间传说研究产生了影响。在这次调查中,凌、芮、石三人发现和记录了大量流传于湘西地区的苗族传说,如至今人们依然耳熟能详的《灶神的故事》《戴老司求雨》《关于苗姓的传说》等。虽然当时学科水平有限,他们对这些口头文学作品的分类尚不成熟,常常将神话、传说、故事三者混谈,存在文类界定不清的问题,但其在采录过程中对多种学科研究方法的借鉴则充分体现了学术上的进步性。特别是,芮逸夫基于湘西苗族调查资料写成的《苗族的洪水故事与伏羲女娲传说》^[4]一文,是我国较早运用比较研究、母题研究方法对民间传说进行探讨的成果。这些依托湘西苗族调查进行的民间文学采录工作在某种意义上是湖南省民间文学得到科学搜集整理和研究的开始。不过,由于民间文学所独有的明确族别身份的作用,使得他们在搜集时更侧重于典型人物和历史叙事方面的内容,而这一点在中华人民共和国成立之初的土家族民间文学采录工作中也有延续。

1953年到1956年,应广大土家群众的建议,由中央、湖南省、湘西州组成的土家族联合调查小组,多次在湘西地区开展了大规模的民族调查。其中,历史传说和人物故事被视为鉴别民族成分的一个重要依据,得到有意识的专题采录。1957年,经中共中央批复,土家族正式被确定为单一少数民族。1958年,为了完成中央宣传部提出的编写“三选一史”任务,中南民族学院与武汉大学中文系师生组成一支79人的土家族文艺调查队,围绕湘鄂西土家族聚居区进行了为期3个月的民族文艺资料搜集工作,搜集所得结果最终呈现为《土家族歌谣选》《土家族传说

故事选》和《土家族文学艺术史》等书。^[5]其中,《土家族传说故事选》^[6]于1959年12月出版,收录了多篇具有代表性的土家族人物传说,如《科洞毛人》《鲁奈哑巴》《覃厚王》《田好汉》等。

20世纪60年代,湖南省因为是土家族主要居住省份而被委以编写土家族文学史的重任。1961年,由时任湖南省民族事务委员会副主任的谷子元、湖南省文联秘书长王之宪和湘西自治州人民委员会副州长龙再宇组织的民间文学调查团,以保靖、花垣、凤凰为试点展开调查,并将他们的调查报告在1962年召开的湖南省民族民间文学工作会议上做了分享。会上总结的关注少数民族老艺人的口承叙事、到边远地区调查、用民族语言或国际音标记录再现场翻译的建议,放在现代依然具有指导意义。^[7]这次少数民族文学采录工作从1962年到1965年历时4年之久,调动全省各地州市文化工作人员100余人,搜集少数民族民间文学资料1600余万字。湘西北各县整理编印资料600多万字。作为调查重点的土家族,除20世纪50年代未公布的文字资料外,仅这4年采集的资料就有350万字,保留了80余位土家族老艺人的珍贵口承文学资料。^[8]1965年,彭继宽、彭勃、田德风被抽调至省民委整理编写《土家族文学概况》,由湖南历史学家谢华和湖南师范学院中文系教授樊篱和巫瑞书等人指导。“文革”时期,这些资料以及《湖南土家族文学概况》初稿被“雪藏”,直到1979年与其他少数民族资料一起被重新整理成《湖南省民族民间文学资料》得以问世。湘西州文化馆也在同一时间整理出版了四集《湘西民间文学资料》^[9],第一集《远古民间故事》收录湘西土、苗、瑶、侗等传说、故事、神话208篇,约60万字。

（二）采风运动与文艺工作者对民间传说的再创作

有别于有组织、有计划的民族民间文学采录工作,出于文艺工作者个人创作意愿的民间采风活动在新中国成立以后也异常活跃。中华人民共和国的成立,从根本上确立了包括民间传说在内的民间文艺的崇高地位。毛泽东对此予以高度评价:“人民生活中

本来存在着文学艺术原料的矿藏,这是自然形态的东西,是粗糙的东西,但也是最生动、最丰富、最基本的东西;在这点上说,它们使一切文学艺术相形见绌,它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。”^[10]他号召文艺工作者“到民间去”,深入工农大众的生活,直接从民众口头采录和学习歌谣、传说、故事等,为创作新文艺积累素材。

彼时,除1950年成立的中国民间文艺研究会外,各个省市尚无专门负责民间文艺工作的协会组织,湖南省民间文学工作因此暂时划归湖南省作协管理。这为湖南省文艺工作者积极响应号召,深入民间采风创造了便利条件。1949年到1957年,在省作协的组织下,省和地市级报刊出版了大量文艺工作者整理的民间传说作品集,如汤炜的《常青树的故事(湘西苗族民间传说)》^[11]《花妹的故事(湘西苗族民间传说、故事)》^[12],朱力士的《九井塘(湘南民间传说)》^[13],还有省作协编著的《湖南民间故事选集》^[14],里面收录了《鸡叫岩》《百鸟床》《斑竹岩》等多篇在湖南家喻户晓的传说故事。这些民间传说集大多歌颂伟大的人民领袖和党,表现劳动人民的智慧与才干,在思想上与“文艺要为工农兵服务”的文化政策保持高度一致,正如《借米还米》的编者所言:“我们选稿的标准,是政治性与艺术性并重。每篇作品最低限度要能反映现实,指导现实的积极作用。”^[15]这种以民间传说的社会价值为取向的文艺创作氛围,直接导致采风运动中大部分文艺工作者的采录行为与学术研究所倡导的采录原则相悖离,为突出传说中主人公的社会主义特征,往往会对采录来的传说文本进行艺术加工。这并非只存在于湖南省,而是广泛发生在全国各地。1956年,刘守华对李岳南关于《牛郎织女》评论的批评,引发了全国关于这一“乱象”的反思,学者们围绕采录工作中“整理”与“再创作”的关系问题进行了一场大讨论。湖南学者巫瑞书也参与其中。他在《关于整理民间故事的一些意见》^[16]中强调,口头文学与书面文学的不同之处就在于它的集体性和口头性,编写者如果不能忠实记录,而是改用自己的语言组织出来,严格来

说不能算是口头文学,并指出了两种比较典型的错误整理方式:一是凭记忆整理时加入自己的东西,二是在儿童文学创作中对情节和人物任意增删与发挥。这次讨论最终促成贾芝在1958年全国民间文学工作者大会上提出“忠实记录,适当加工”的搜集整理原则,也为之后的湖南省民间文学三套集成的整理工作奠定了基础。同年,以配合“大跃进”新民歌创作而进行的采风活动将湖南省民间文学采录的热情推到高潮,康濯编著的《新传说录》^[17]是反映这一时期时代特色的代表性作品。

纵观20世纪50年代的采风运动,对包括民间传说在内的民间文学的文本写作问题有了初步探讨。虽然这场运动受政治影响,传说文本的真实性大打折扣,但不可否认的是,它对民间文学采录原则的提出,推动湖南省民族民间文学遗产的保护以及湖南省文学创作的繁荣都有积极作用。例如,邬朝祝吸取民间传说、故事的叙事艺术进行儿童文学创作,朱力士借传说人物写现代事情发展幽默小说,周立波、周健明、柯蓝汲取三湘四水的灵气在现当代文学史上自成一派等。

二、第二阶段(1978—1999):学术本位与文化取向

湖南省民间传说研究的学科建设始于20世纪80年代。党的十一届三中全会后,包括民间传说在内的民间文艺学迎来新的发展机遇。钟敬文提出要建立具有中国特点的民间文艺学,将民间传说从神话、故事中独立出来,把民间传说从过去那种单一的文学艺术价值研究,发展到利用民俗学、人类学、民族学、历史学、心理学等学科理论开展跨学科研究。正是基于这样一种建设中国传说学的新语境,湖南省民间传说研究在一批本土学者如巫瑞书、彭燕郊等人的带领下,才得以蓬勃发展起来,不仅在学科建设、理论探索以及传说采录方面取得突破,还围绕传说的文化审美意蕴展开讨论,形成了独具特色的民间文学与湘楚文化研究。

（一）学科建设与理论探索

改革开放前，湖南省民间传说研究队伍多由地方文化工作者和民间文学爱好者自愿组成。由于没有接受过系统、科学的培训，他们对包括民间传说在内的民间文艺研究大多只停留在艺术审美和社会价值层面，始终无法站在民间传说的学术本位上进行思考。20世纪70年代末，随着民间文艺学逐步恢复，提出了“建立具有中国特点的民间文艺学”，湖南学者开始围绕民间文学学科建设和理论探索进行实践。

高校是从事民间文学研究的重要机构，承担着学术研究和培育学术队伍的功能。1950年，彭燕郊应湖南大学之邀到湖大授课，受当时学界呼吁在高等学校设置“人民口头创作”课程的影响，率先在湖南大学、湖南师范学院讲授民间文艺课程，开湖南省民间文学走进高校之先河。1979年，彭燕郊赴湘潭大学中文系任教，在中文系创办民间文学研究室，组织学生出版校刊《竹枝》，旨在展示民族民俗风情。同时，彭燕郊还面向全国招收民间文艺学的研究生，将民间文艺学的教学与研究结合在一起，培养了许多人才，也为湖南省其他高校开设民间文学课程提供了范例。

1979年，湖南师范大学教授巫瑞书较早在湖南省内展开包括传说在内的民间文学的理论探索。他和刘守华主编的民间文学教材《民间文学导论》^[18]在沿袭过去《民间文学概论》中内容、框架的基础上，创造性地加入了民族民间文学的交流与融合、民间文学研究以及中国民间文学研究史略等章节，并介绍了比较研究和文化人类学研究。他还将《民间文学导论》下编的作品鉴赏丰富为《民间文学名作鉴赏》^[19]，引入最新的研究成果和典型作品以加深读者对民间文学概念的理解。在传说学方面，巫瑞书受钟敬文的影响非常深，在继承和发展钟敬文关于传说的历史性、类属观点的同时，也指出钟敬文、乌丙安、刘守华等人编著的民间文学教材将“‘神话和民间传说’合为一章；而且，往往是神话研究较多较深，而传说则论述较少较薄弱”，“在理论的阐述方面，甚至把民间传说看作是‘依附于……故事’

的产品，造成概念上的混乱，不利于传说作为一种独立的民间文学体裁的发展”^[20]。在书中第三章，他就传说、神话进行了辨析，提出传说向神话演进的两种途径：一是神话的历史化、地方化和传奇化，二是历史真实的艺术化、历史人物的虚构与附会，并以孟姜女、鸡叫岩和秃尾巴龙传说为个案说明这些理论，将之与国内外传说研究的前沿动态相联系，开拓了湖南省民间传说研究的领域，对培育湖南省传说学人才，推动湖南省包括传说在内的民间文学、民俗学的学科建设做出了突出贡献。

（二）《中国民间故事集成·湖南卷》与少数民族文学资料的整理

文艺界的全面复苏使得湖南省民间文艺工作逐渐回暖，湖南省民间传说的采录和整理在这一时期也取得重要进展，集中表现在两方面：一是由湖南省民协组织编辑的《中国民间故事集成·湖南卷》；二是由湖南省民族事务委员会领导开展的湖南省少数民族古籍整理出版工作和土家族文学史的编写工作。

湖南省民协前身是1980年成立的民间文艺研究会湖南分会，1987年后更名为湖南省民间文艺家协会。1981年协会成立之初，创办了湖南省第一本民间文学刊物《楚风》，至2000年停刊共出版105期，刊登文章1500多篇，内容包括民间文学、通俗文学作品以及与民间文艺相关的学术论文等，为湖南省乃至全国范围内的民间文艺工作者和民间文艺爱好者提供了交流、沟通和学习的园地。^[21]刊物中刊载的一些作者如刘守华、彭继宽等在20世纪80年代中后期已成为两湖地区乃至全国民间文化研究的中坚力量，在民间文学阵地发光发热。他们参与和推动的“民间文学三套集成”出版工程更是我国自20世纪以来民间文学领域最引人注目的成果。

“民间文学三套集成”是对我国民间文化遗产和以往民间文学调查成果的一次全面总结和整理。它要求每个省份必须以“全面性、代表性和科学性”为原则，编辑出版公开发行的民间故事、民间歌谣、民间谚语三套集成的省卷本，以及内部发行的县卷本，

需要大量的人力、物力和财力支持。因此,任务一经发出,便受到各省党政领导的重视。湖南省为此特别成立民间文学集成领导小组和办公室来协调开展工作,按照计划,自1984年至1986年,先后发动各级民间文艺家协会、群众艺术馆和文化馆以及高校专业或非专业的文化工作者上万人深入基层进行大范围的普查,搜集民间故事3500万字,编印成县资料本105册。其中,贾国辉主编的石门县故事资料本因表现突出还被作为示范卷在全省推广。1988年,为保证省卷本的编辑质量和完成进度,湖南省民间文学三套集成办公室组建了省卷本编委会,安排巫瑞书、彭继宽、刘成淮、陶立任故事卷编委。由巫瑞书担任主编,和刘成淮一起负责故事卷中神话、传说大类的编选。之后的13年间,经过巫瑞书、彭继宽等人反复增删、修改和补充,以及总编委会的多次审核,最终从105个县卷本中筛选优秀民间故事、传说、神话690余篇共113.5万字汇编成《中国民间故事集成·湖南卷》。虽然该书的完成时间在湖南省卷本中是耗时最长的,但民间传说作品是异常丰富的。除省故事卷外,湖南、上海、北京等地的出版社还出版了《岳阳楼的传说》^[22]《南岳的传说》^[23]《张家界的传说》^[24]《洞庭湖传说》^[25]《九嶷山的传说》^[26]《桃花源传说》^[27]《潇湘的传说》^[28]《七十二仙螺(洞庭湖民间故事)》^[29]《李闯王在湖南的传说》^[30]《传说的湘西》^[31]等。此外,在这次民间故事普查过程中,湖南省各地县市发现了一批优秀的民间传说讲述家,如石门县的孙明斗、易法松,津市市的张冬英,吉首市的石二姐,保靖县的田茂忠,临澧县的高建喜,祁东县的邹祖西,桑植县的谷兆庆等。这对湖南省民间文化遗产的抢救和保护而言具有十分重要的意义。

20世纪80年代,与“民间文学三套集成”编辑任务几乎同时进行的还有湖南省民族事务委员会负责的湖南省少数民族古籍整理出版工作和土家族文学史编写工作。这两项工作主要立足于湖南省20世纪60年代初的采录成果,以“三套集成”的资料作为补充,对湖南省少数民族文学史和重要的民间文学作品进行编写。由于二者都强调对少数民族文化资料的宏观关照,因此在材料的选择上不再局限于

收录民间故事传说,更倾向于反映特定民族社会历史文化的长篇口承叙事诗歌、古籍碑刻和文人作品。不过,在一些地方文化著作如《土家族摆手活动史料辑》^[32]《盘瓠研究与传说》^[33]中还是可以见到对民间传说的采用。

(三) 民间传说研究的湘楚文化取向

《中国民间故事集成·湖南卷》的编撰,为湖南省民间传说研究提供了丰富的研究对象和材料。以湖南师范大学教授巫瑞书为代表,研究者们围绕诸如孟姜女、炎帝等影响范围较广的民间传说,从历史、民俗、民族、心理等多个角度探讨传说与湘楚文化传统之间的联系。总体来看,研究者们比较鲜明地表现出民间传说研究的文化取向。

湖南是孟姜女传说流传较广的一个区域,特别是常德市的澧、津一带存在一个异常丰富且活跃的孟姜女传说群。贾国辉等人^[34]曾做过较为全面的调查,发现这一带关于孟姜女的口头叙事除传说故事以外,还有大量在巫傩仪式中传唱的歌谣和戏曲。区别于传统意义上的孟姜女形象,这些传说文本中的孟姜女表现得更为自由、奔放、活泼。杜平将之归因于传说文体本身的变异性与稳定性所造成的在地化表现,并对孟姜女入傩做了较为细致的梳理。^[35]巫瑞书则与顾颉刚的孟姜女研究范式相呼应,指出澧州孟姜女传说“既承同官孟姜女传说之余续,却又开启江浙孟姜女传说之先兆”,“从反对徭役的主要内容发展到较为全面地、强烈的反抗封建统治者”,是整个孟姜女传说历史的、地域的“两大系统”的交叉点。^[36]这一判断说明了湖南孟姜女传说研究之意义与价值。不过,巫瑞书虽运用了顾颉刚的理论,却并未就该范式展开更进一步思考,而是另辟蹊径在上海孟姜女学术讨论会上提出包括孟姜女传说在内的民间传说故事的地方化、民族化,与地方习俗、宗教、固有艺术形式、文人文学、其他地域文本的关系以及传播、演变动因等来发掘湘楚文化不同层次的意义,开辟一条属于湖南省民间文学的研究道路。他以《巫风、楚文化与孟姜女——湖南孟姜女故事研究之一》《孟姜女故事与楚文化的血缘关系——湖南孟

姜女故事研究之二》为示例,分别从湖湘的地方风物、审美品格与精神追求三个层面,对澧州孟姜女的人物形象及其“望夫”“负骨”“成神”的主要情节进行了分析。后来这两篇论文与洞庭湖桩巴龙传说、盘瓠神话被一起整合进《荆湘民间文学与楚文化》^[37]中,在20世纪90年代末又被扩充为《孟姜女与湖湘文化》一书,行文由表及里,从外在的文化环境、不同文体间的互文关系、不同地域同类型传说的异同以及文本的叙事特征层层递进,介绍了澧州孟姜女传说产生的历史文化渊源及其蕴含的湘楚民俗传统与群体心理,受到谭达先的高度评价。

在巫瑞书的影响下,1985年由湖南省民间文艺家协会主办的湖南省首届学术讨论会就围绕楚文化与民间文学展开了讨论。其中,乌丙安归纳整理了先秦诸子典籍以及秦汉两代史册中与楚文化有关的古传说群,龙海清和刘城淮运用人类学派的理论探讨了盘瓠神话中的图腾意象,何学威和杨昌鑫分析了楚文化崇龙习俗的传说故事,黄海舟、陈旸等则论述了炎帝和吕洞宾等传说与楚文化之间的渊源。这些论文后来被编为《巫风与神话》一书。这是我国第一部集合全国相关专家学者从民间文学角度对楚文化进行多方面、多层次认真审视和重新评价的著作,也是这一时期代表湖南省民间文学研究主题的经典作品。^[38]

会后,湖南省各州市县受到鼓舞,以民间传说与湘楚地方民俗、民族、历史文化传统为主题积极筹办了多次学术研讨会。如1985年和1993年在石门县召开的李自成归宿地学术讨论会,贾国辉在会上的发言被收入论文集。^[39]1993年的株洲市炎帝神农国际学术讨论会,巫瑞书对韩致中总结的厉山和宝鸡炎帝神农传说圈做了补充,提出以炎帝陵为核心纪念物的酃县炎帝神农传说圈。^[40]

此外,巫瑞书《山东“秃尾巴老李”与湖南“桩巴龙”比较研究》^[41]、陈斌《盘瓠千家峒传说新议》^[42]、刘范弟《善卷传说补论》^[43]、何长江《湘妃故事的流变及其原型透视》^[44]等也均从文化研究角度考察湖南民间传说。

三、第三阶段(2000年至今):文本、语境与多向度研究

21世纪以来,非物质文化遗产保护在国内如火如荼地开展,民间传说受到的关注较以前有过之而无不及,论文数量大幅增长,被讨论的传说主题随着非遗名录的增加而不断扩大。一方面,得益于学科体系的日渐完善,研究者的专业出身更加多元,能运用不同的学理知识与研究方法从多种角度解读和阐释民间传说,促使湖南省民间传说研究从过去较为单一的文化人类学、民俗学向多元研究范式转变。另一方面,接20世纪80年代湖南省民间文学文化研究的余续,湖南省民间传说研究在湖湘本土学者主导的民间文学与湘楚文化“小传统”和中国民俗学面向区域史的“大传统”之间,整体表现出从文本向语境的转换。^[45]

(一)继往开来的民间传说采录

2000年以来,湖南省各州市县出版的民间传说作品在内容上几乎都直接来自20世纪80年代民间故事集成的采录成果。它们的作者大多是组织或参与过民间故事集成采录工作的文化部门人员和文艺工作者,拥有大量的一手采录资料。这些作品或是个人对未发表手稿的整理出版,或是对县卷本以及内部刊发资料的再利用和出版,或是地方文史部门基于过去调查材料和出版物重新编写的文化、文学类丛书,比如《岳阳民间传说集锦》^[46]《善卷传说故事》^[47]《土家族民间故事精选》^[48]《三湘风物逸闻录》^[49]《老司城民间故事集》^[50]以及各州市县文史委员会编辑的文史资料辑等,种类繁多,但大部分发行量和影响力受限,往往需要实地去到当地图书馆、文化馆、文联等部门或者与作者联系才能获取,在一定程度上阻隔了外省学者对湖南民间传说和湖南其他地方学者对特定区域传说的持续关注与研究。

不过,随着微信、抖音、美篇等平台的日常化和泛年龄化传播,这种现象也在逐渐改善。人们不再以出版物为唯一的权威性文本,一些个人或集体所

属的网络平台账号发表的内容也渐渐被纳入研究范围。与之同步,利用手机、数字媒体等现代媒介介入民间文学采录也已成为一种不可逆的趋势。湘潭大学漆凌云教授主持开展的《湖南省中国民间文学大系·传说卷》编辑工作是“中国民间文学大系出版工程(2017)”的子项目,也是继“三套集成”后又一次有组织有规模的全国普查性的民间文学采录活动。在对即将进入田野采录传说的同学进行培训时,漆凌云教授回顾和总结了既往三套集成时期的优秀经验,同时也一再强调要有效利用录音笔、摄像机等现代设备,对采录现场进行多维度、全方位记录,以实现民间传说讲述活动的立体性描写,并计划采用二维码的形式保存和呈现这些音像信息。这种创新性做法是大数据时代的必要之举,也是对过去传统采录速记、速写流程的补充和更新。当然,新时期采录条件的变革势必会对采录工作提出新的要求,如何有效利用和应对随之而来产生的各种技术和伦理问题也将是我们未来需要继续探索的问题。

(二)以文本为导向的民间传说与湘楚文化研究“小传统”

将民间文学与湘楚文化做集中讨论的系列研究是20世纪80年代湖南本土学者关于民间传说研究的一次成功实践。这种研究本质上是对民间传说在地化的一种探讨,更专注于文本。但是,因为巫瑞书等人运用了比较研究和文化人类学相关理论进行横向和纵向的深化拓展,使湖南本土的地域特色得到强调和突出,从而在全国的传说研究中实现了文化出圈。这种注重文化审美价值的研究倾向在湖南本土学者中非常受欢迎,以至于在过去十多年间,几乎占据了湖南省民间传说研究的绝大部分阵地。

巫瑞书在这一时期主要有两本民间传说研究著作出版。第一部《孟姜女与湖湘文化》可以说是湖南省21世纪民间传说文化研究的力作,也是他关于民间文学与湘楚文化研究思路和体系最为成熟的一部作品。稍晚有关湖南桩巴龙和山东秃尾巴老李传说研究的《龙的传说与地域文化》^[51]延续了他一贯的风格,综合运用文献学、人类学、民俗学以及比较研

究等多种方法,探讨了“短尾巴龙”传说的流变。

巫瑞书之后,对湖南省民间传说进行系统文化学考察的学者还有刘范弟,他的《善卷、蚩尤与武陵——上古时期一段佚史的破解》^[52]更侧重于历史考证,结合地名变迁、民俗风俗、口头传说进行互证,提出善卷是生活在湘西武陵地区的蚩尤后裔的观点,进而论述蚩尤、善卷所代表的九黎、三苗文化是湖湘文化的源头之一。尽管其中一些观点仍然值得商榷,但该书通过对善卷历史文化钩沉,“建构起武陵善卷、远古蚩尤的功绩及二者合一的转化,苗族祖先三位一体的框架和发展轨迹,闪耀着学术性、科学性的火花,呈现出敢于和善于创新的特色”^[53]。

湘潭大学李琳教授的洞庭湖水神信仰研究也有一定的价值。她关于孟姜女^[54]、湘妃^[55]、杨泗^[56]传说的研究在思路与方法上与巫瑞书较为一致,均从文化人类学、心理学以及同主题传说的比较研究着手。与他人不同的是,李琳创新性地引入了文化生态学的理论,以洞庭湖民众对水既敬畏又感恩的历史和情感记忆为起点,利用文献和传说梳理了水神信仰在洞庭湖地区的演变轨迹,认为洞庭湖水神身上所体现的湖湘民众关于生存的苦难意识和悲剧感受经过岁月洗礼已沉淀为湖湘文化更深层次的悲情审美的精神特质。^[57]

除对上述这些围绕某一主题或类型的民间传说做全面而深入的理论研究外,也有学者选择从某一角度对湖南民间传说的文化价值进行阐发,如巫瑞书《舜帝传说与道德文化》^[58],张卫民、石胜钱《论湘西苗族民间传说的教育意蕴》^[59],兰德礼、刘孟军《孟姜女传说在湘西地区流传的原因》^[60],刘梦初《澧州孟姜女形象的文化解读》^[61],梅莉《“三入岳阳人不识,朗吟飞过洞庭湖”——吕洞宾传说、信仰与岳阳楼文化》^[62],周大鸣《湘潭槟榔的传说与际遇》^[63],等等。

(三)以语境为导向的民间传说与少数民族区域史研究“大传统”

21世纪的湖南省民间传说研究在继续20世纪80年代巫瑞书等人开创的以文本为中心的文化研究

的同时,与中国民俗学面向语境的研究范式转型接轨。研究者们将传说还原至生活世界,从民俗实践主体人的社会活动和心理活动出发,观察传说在日常生活中的样态,分析传说所反映的人群需求、社会关系和文化认同。这种以普通人视角展开的生活史观研究颠覆了传统史学观中传说与历史的二元对立关系,认为民间传说是民众对过去发生事情的主观表达,与文献史料具有同样的价值。不少学者沿着这一思路,将民间传说与“历史记忆”“建构”等关联,结合湖南省多民族杂居的历史情况,在官方与地方、少数民族与汉民族的交往进程中分析地方信仰活动中话语权力关系的重构与文本意义的生成,形成湖南省少数民族区域史研究的新方向。代表成果有龙圣的湘西白帝天王研究、罗兆均的飞山公信仰研究以及土家族的祖先崇拜研究等。

龙圣的湘西白帝天王信仰研究是从对白帝天家族属问题的思考开始的。他在《从祖先记忆到地方传说:湘西白帝天王叙事的形成与变迁》^[64]中提出,该问题的答案应从白帝天王信仰的历史演变中寻找,在大量的田野调查和文献搜集后,发现白帝天王信仰实际是两种不同文化系统的叠合,其最早起源于古代巴人的三色神崇拜,后在朝廷敕封行为的推动下,经靖州佗伶杨氏的改造,融合了杨氏北地天王祖先故事和汉族杨家将传说,成为湘西杨氏等家族建构族群身份认同的重要标志。以同样的视角从不同侧面研究白帝天王传说的还有王爱英^[65]、明跃玲^[66]、彭爽^[67]、苏堂栋和申晓虎^[68]、谢晓辉^[69]等。这些研究均表明民间传说的建构是不同时期区域社会政治、经济、文化、族群观念的综合折射。

罗兆均的《人神之间:湘黔桂界邻地区飞山公信仰研究》也是通过分析传说文本的历史生成过程实现的。^[70]冯博文在《宋以降靖州飞山神变迁再探》^[71]也讨论过同一话题,但罗兆均研究的可贵之处在于他不仅理清了飞山神信仰的变迁,还注意到同一区域的他姓宗族仿照飞山公的跃神之路,通过民间叙事重构和国家正统化,建构自家家神的权威性以与杨氏家族抗衡,以及这种身份认同的建构性活动在现代的适应与延续。^[72]

土家族的祖先崇拜研究主要以土王崇拜为对象展开,虽然湖南省内暂时还未有从区域社会史角度对相关传说文本进行全面分析的专著,但围绕田野个案具体阐发的论文则比较多。金晶《族群认同传说流布的边界性——以湘西土家族八部大王传说为例》^[73]和徐媛《八部大王传说与祖先记忆——以酉水流域土家族始祖信仰为中心的考察》^[74]聚焦以土家族原始祖崇拜八部大王叙事为核心的文化认同,瞿州莲《民间传说与区域历史建构》^[75]、陆群《土司政权与土家族“祖先化社神崇拜”的演变——以湖南溪州地区为例》^[76]、尚晴《历史记忆与家族建构——以湘西田氏土司后裔为中心的考察》^[77]、李凌霞《土王祭祀、家族建构与国家认同——以湘西田家洞村舍巴节为中心的考察》^[78]等关注地方士绅和家族对土司传说的改造与传承。这些论文观点新颖、材料翔实,以祖先传说为切入点,对土家族社会进行了多方面探索。

在历史语境下,考察不同人群出于建构身份认同的目的而改写传说的还有陈文元、李方、王航、田敏、王晴锋等。由于篇幅有限,不能一一列举。此外,学者王尧研究现代语境下湖南民间传说的改编与传播,以湖南永州的尧舜传说反观大部分地区地方传说在对外传播过程中出现的“正史化”现象,为我们理解官方文献提供了一个新的思考角度。^[79]而从该话题延伸出来的更多现实的、文本机制的问题在民间传说资源丰富的湖南省也极具研究价值和探讨意义。

结 语

新中国成立以来湖南省民间传说研究70多年的历程可分为三个阶段。第一阶段,围绕少数民族民间传说的采录与文本写定进行初步探讨和实践。第二阶段,以1978年为节点衍生为两条脉络清晰的发展线:一条是在总结和继承20世纪60年代采录成果基础之上开展的《中国民间故事集成·湖南卷》和少数民族文学作品出版计划的传说搜集整理工作;另一条是在巫瑞书、彭燕郊等学者的带领下,各州市民间文艺工作者积极参与和推动的湖南省民间文学学

科建设和民间传说研究的理论探索。第三阶段,民间传说研究范式从文本向语境转换,呈现出湘楚文化研究与少数民族区域社会史研究的双重面向,研究方法、研究深度都较以前有所加强,论文和专著数量不断增长,但潜在的问题也愈加凸显。

首先,与研究路径多元化的趋势相对应,湖南省民间传说研究的传统特色衰落。湖南省民间传说研究在20世纪80年代以鲜明的地域性和民族性见长,强调从不同学科角度分析传说文本和与之关联的民俗事项的文化特征及审美精神,已经形成了一套较为成熟和完整的研究体系。后来者虽有意继续开拓,却显得乏力,研究思路模式化,研究方法、研究理论略显单一,基本还是在沿用或套用已有框架,如巫瑞书所言“有真知灼见者颇为罕见,体现出创新意识的更少”^[80]。其中原因有二:一是虽然近年有越来越多的外省学者和青年学者加入民间传说研究,但传说分类的精细化和研究范式的多元化使得专注于文化

研究取向的学者反而越来越少,目前主要以中生代的湖南本地学者为主,研究队伍日益萎缩;二是新近的区域社会史研究取向更偏爱运用历史学方法开发民间传说的口述史价值,并不会特别挖掘研究的地域文化特色。这在一定程度上阻碍湖南省民间传说研究传统优势的发挥。

其次,两种民间传说研究取向虽然成果丰硕,但绝大部分都属于对民间传说历史文化价值的探讨,回归传说本体的研究除巫瑞书、胡炳章、李云安等省内学者和少部分涉及湖南民间传说的外省研究者有少量论文外,成果欠丰,对传说学相关理论的讨论也一直不够深入,所以经典作品较少。

总的来看,湖南省民间传说研究面临的困境,既是挑战也是机遇。解决的关键在于如何处理新旧、大小研究传统的关系,这要求我们不能故步自封,在保持眼光向外的同时,立足本土,继续加强理论和队伍建设,培养问题意识。

(责任编辑:李 文)

注释:

- [1] 毛泽东:《毛泽东选集》(第三卷),人民出版社1991年,第847页。
- [2] 凌纯声、芮逸夫:《湘西苗族调查报告》,商务印书馆1947年。
- [3] 石启贵:《湘西苗族实地调查报告》,湖南人民出版社1986年;石启贵编著:《民国时期湘西苗族调查实录》,民族出版社2008年。
- [4] 芮逸夫:《苗族洪水故事与伏羲女娲的传说》,《“国立中央研究院”历史语言研究所人类学集刊》1938年第1期。
- [5] 田茂军:《50年回眸:湘西民间文学的搜集与研究》,《民族文学研究》2005年第4期。
- [6] 武汉大学中文系、中央民族学院分院中文系搜集整理:《土家族传说故事选》,湖北人民出版社1959年。
- [7] 彭继宽:《有缘民间——我的生平与著述》,内部资料,2012年,第54页。
- [8] 彭继宽:《土家族民间文学搜集与整理工作回顾》,《民族论坛》1997年第4期。
- [9] 湘西土家族苗族自治州群众艺术馆:《湘西民间文学资料》,内部资料,1980年。
- [10] 毛泽东:《毛泽东选集》(第三卷),第860页。
- [11] 汤炜整理,聂南溪、伍觉绘图:《常青树的故事(湘西苗族民间传说)》,湖南通俗读物出版社1953年。
- [12] 汤炜整理:《花妹的故事(湘西苗族民间传说、故事)》,湖南人民出版社1957年。
- [13] 朱力士整理:《九井塘(湘南民间传说)》,湖南人民出版社1957年。
- [14] 中国作家协会湖南分会编:《湖南民间故事选集》,湖南人民出版社1959年。
- [15] 康濯:《借米还米》,生活·读书·新知三联书店1950年,第2页。
- [16] 中国民间文艺研究会编:《民间文学搜集整理问题》,上海文艺出版社1962年,第55-65页。
- [17] 康濯编写,叶坚铭插图:《新传说录》,百花文艺出版社1960年。
- [18] 刘守华、巫瑞书主编:《民间文学导论》,长江文艺出版社1997年。
- [19] 巫瑞书:《民间文学名作鉴赏》,湖南文艺出版社1988年。
- [20] 巫瑞书:《民间文学整理理论框架和发展趋向探讨》,《中国文学研究》1995年第1期。
- [21] 彭继宽:《艰难的历程 辉煌的成果——湖南民间文学五十年》,《民族论坛》2000年第1期。
- [22] 童咏芹搜集整理,中国民间文艺研究会湖南分会主编:《岳阳楼的传说》,湖南人民出版社1980年。
- [23] 中国民间文艺研究会湖南分会、衡山县文化局编:《南岳的传说》,湖南人民出版社1981年。
- [24] 湖南省湘西土家族苗族自治州文化馆、大庸县文化局、大庸县文化馆合编:《张家界的传说》,湖南人民出版社1984年。

- [25] 中国民间文艺研究会湖南分会主编:《洞庭湖的传说》,湖南人民出版社1985年。
- [26] 郑伦搜集整理:《九嶷山的传说》,湖南文艺出版社1986年。
- [27] 刘祖荣编:《桃花源的传说》,湖南文艺出版社1987年。
- [28] 黄知义、彭玉成、远大为编:《潇湘的传说》,上海文艺出版社1984年。
- [29] 童咏芹搜集整理:《七十二仙螺(洞庭湖民间故事)》,中国民间文艺出版社1983年。
- [30] 陈沛、贾国辉等:《李闯王在湖南的传说》,作家出版社1985年。
- [31] 刘黎光:《传说的湘西》,内部资料,1999年。
- [32] 彭继宽、彭勃选编:《土家族摆手活动史料辑》,岳麓书社2000年。
- [33] 泸溪县民族事务委员会编:《盘瓠研究与传说》,内部资料,1988年。
- [34] 贾国辉、袁铁坚、杜平等:《湖南“孟姜女”调查报告》,《民间文艺季刊》1986年第4期。
- [35] 杜平:《湖南孟姜女传说的特征》,《民间文学论坛》1985年第5期;杜平:《试论湖南傩戏中的孟姜女》,《民间文艺季刊》1986年第4期。
- [36] 巫瑞书:《孟姜女传说与湖湘文化》,湖南大学出版社2001年,第64页。
- [37] 巫瑞书:《荆湘民间文学与楚文化》,岳麓书社1996年。
- [38] 中国民协湖南分会楚风编辑部编:《巫风与神话》,湖南文艺出版社1988年。
- [39] 中国人民政治协商会议湖南省石门县委员会文史资料研究委员会编:《李自成学术研究资料汇编》,《石门文史》(第4辑),石门县印刷厂1996年,第87-95页。
- [40] 巫瑞书:《论炎帝陵传说圈及其原始文化意义》,《湖南师范大学社会科学学报》1993年第3期。
- [41] 上海民间文艺家协会、上海民俗学会编:《改编再创作研究》,《中国民间文化》(总第20集),学林出版社1996年,第228-238页。
- [42] 陈斌:《盘瑶千家峒传说新议》,《云南师范大学哲学社会科学学报》1996年第3期。
- [43] 刘范弟:《善卷传说补论》,《长沙理工大学学报(社会科学版)》1999年第4期。
- [44] 何长江:《湘妃故事的流变及其原型透视》,《中国文学研究》1993年第1期。
- [45] 此处借用罗伯特·雷德菲尔德提出的“大传统”“小传统”概念,指代中国民间文学的主流研究取向和湖南本土学者建立的地方研究取向。
- [46] 张晓兰、管莉萌编著:《岳阳民间传说集锦》,中国戏剧出版社2009年。
- [47] 贵体健、邓声斌编著:《善卷传说故事》,中国文联出版社2013年。
- [48] 刘能朴、贾美树编著:《土家族民间故事精选》,湖南电子音像出版社2018年。
- [49] 田俐编著:《三湘风物逸闻录》,湖南师范大学出版社2009年。
- [50] 向盛福:《老司城民间故事集》,中国戏剧出版社2010年。
- [51] 巫瑞书:《龙的传说与地域文化》,湖南师范大学出版社2013年。
- [52] 刘范弟:《善卷、蚩尤与武陵——上古时期一段佚史的破解》,湖南大学出版社2003年。
- [53] 韩隆福:《一部研究善卷历史文化的力作——略评刘范弟〈善卷、蚩尤与武陵〉》,《湖南文理学院学报(社会科学版)》2003年第5期。
- [54] 李琳:《洞庭湖区孟姜女信仰的文化人类学考察》,《文化遗产》2012年第2期。
- [55] 李琳:《天妃信仰与湘妃信仰生成及传播比较研究》,《武陵学刊》2012年第4期。
- [56] 李琳、李英:《洞庭湖区杨泗将军信仰的在地化研究》,《文化遗产》2013年第2期。
- [57] 李琳:《洞庭湖水神信仰研究》,湖南人民出版社2012年。
- [58] 巫瑞书:《舜帝传说与道德文化》,《湖南大学学报(社会科学版)》2006年第1期。
- [59] 张卫民、石胜钱:《论湘西苗族民间传说的教育意蕴》,《湖南师范大学社会科学学报》2011年第1期。
- [60] 兰德礼、刘孟军:《孟姜女传说在湘西地区流传原因初探》,《民族论坛》2008年第7期。
- [61] 周尚义:《澧州孟姜女形象的文化解读》,《湖南文理学院学报(社会科学版)》2008年第5期。
- [62] 梅莉:《“三入岳阳人不识,朗吟飞过洞庭湖”——吕洞宾传说、信仰与岳阳楼文化》,《湖北大学学报(哲学社会科学版)》2017年第1期。
- [63] 周大鸣:《湘潭槟榔的传说与际遇》,《文化遗产》2020年第3期。
- [64] 龙圣:《从祖先记忆到地方传说:湘西白帝天王叙事的形成与变迁》,社会科学文献出版社2021年。
- [65] 王爱英:《变迁之神:白帝天王信仰流变与湘西社会》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2007年第5期。
- [66] 明跃玲:《冲突与对话——湘西苗疆边墙地区白帝天王崇拜的人类学考察》,《中南民族大学学报(人文社会科学版)》2009年第4期。
- [67] 彭爽:《从淫祀到正祀:清代湘西白帝天王信仰的正统化历程》,《北方民族大学学报(哲学社会科学版)》2020年第5期。
- [68] 苏堂栋、申晓虎:《族群边缘的神话缔造:湘西的白帝天王信仰(1715—1996)》,《民族学刊》2013年第3期。
- [69] 谢晓辉:《苗疆的开发与地方神祇的重塑——兼与苏堂栋讨论白帝天王传说变迁的历史情境》,《历史人类学学刊》2008年第1、2期合刊。
- [70] 罗兆均:《人神之间:湘黔桂界邻地区飞山公信仰研究》,社会科学文献出版社2019年。
- [71] 冯博文:《宋以降靖州飞山神变迁再探》,《原生态民族文化学刊》2022年第5期。
- [72] 罗兆均:《宗族的意识与行动:建构“英雄神祖”的地方性策略——基于湘黔界邻地区飞山神杨再思的研究》,《原生态民族文化学刊》2018年第1期。
- [73] 徐媛:《八部大王传说与祖先记忆——以西水流域土家族始祖信仰为中心的考察》,《湖北民族大学学报(哲学社会科学版)》2020年第2期。
- [74] 金晶:《族群认同传说流布的边界性——以湘西土家族八部大王传说为例》,《民俗研究》2017年第3期。
- [75] 瞿州莲:《民间传说与区域历史建构》,《吉首大学学报(社会科学版)》2010年第3期。
- [76] 陆群:《土司政权与土家族“祖先化社神崇拜”的演变——以湖南溪州地区为例》,《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》2013年第5期。
- [77] 尚晴:《历史记忆与家族建构——以湘西田氏土司后裔为中心的考察》,《吉首大学学报(社会科学版)》2016年第5期。

[78] 李凌霞：《土王祭祀、家族建构与国家认同——以湘西田家洞村舍巴节为中心的考察》，《吉首大学学报（社会科学版）》2017 年第 3 期。
[79] 王尧：《新编的地方主流性传说之研究：以湖南永州的尧舜传说为中心》，《民间文化论坛》2012 年第 6 期。
[80] 巫瑞书：《近半个世纪湖南民间文学研究纵横谈》，林澎主编：《文艺湘军大阅兵：湖南五十年文艺成就巡视》，湖南文艺出版社 2000 年。

Seventy Years of Research on Folklore in Hunan Province

Jin Yuan Qi Lingyun

Abstract: The collection of folklore in Hunan Province started from the national culture survey in the west of Hunan Province in the 1930s, which established two main lines of legend research in the following decades: one is the attention to minority legends, the other is the cultural aesthetic interpretation of legends, which formed a unique study of folklore and Xiang-Chu culture in the 1980s. Since the 21st century, with the academic emphasis on context and the rise of regional socio-history research with ethnic minority legends as the research object, the study of folklore in Hunan Province presents a pattern of the coexistence of major and minor traditions. However, contrary to the current diversified research paths and substantial increase of publications, the potential problems, such as the shrinking research team, lack of innovative research methods and theories, and weak awareness of research ontology, have become increasingly evident.

Keywords: Hunan Province, Folklore, Research Review

晚清民国潮州扇的地域文化特征探析

麦蕴宜

摘要：潮州扇是中国扇文化发展过程中一个颇具地域特色的类别，因晚清民国时期汕头蓬洲地区大量制作销售而得名。潮州扇以使用细线捆绑数十根细竹丝、形成便于拢风的内兜状扇面，扇面裱绢后多由民间画师绘人物故事图，且正面一侧边缘贴红色印款为主要特征。潮州扇不仅在本地广泛使用，更远销海内外各地。在一些文艺作品中潮州扇衍生为官僚与纨绔子弟的形象符号。与同时期其他扇类和后续相似扇类进行对比，可以进一步明晰潮州扇蕴含的独特地域文化因素及其背后的传承与创新。

关键词：潮州扇 工艺 纹饰 款识 销售

中图分类号：K890 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)04-0073-09

中国扇应用广泛、形制丰富，不仅生风祛暑、障面避尘，更与书画、雕刻、织绣等不同技艺结合，成为实用性与艺术性兼备的民俗用品和礼仪用具。潮州扇作为中国扇文化发展过程中一个颇具特色的类别，流行于晚清民国时期，根据生产地而命名——潮汕以外地区统称其为“潮州扇”或“潮扇”，潮汕本地则根据汕头蓬洲这一具体产地而大多称之为“蓬洲扇”。此外，因内兜状扇面又被称作“鸭脚扇”或“蜃壳扇”。

目前，关于潮州扇的研究仅见于晚清以来部分扇类专书的简略介绍，近年来汕头学者对潮州扇演变历程进行了梳理，更为深入的研究尚较欠缺，主要有以下三方面的原因。

一是《潮州府志》《澄海县志》等地方志主要编纂于清早中期，直至20世纪40年代末才重修新的地方志，与潮州扇的流行时段刚好错开，因此晚清以来地方志作品中缺乏关于潮州扇的官方记载。

二是潮州扇材质脆弱易损，现存少量清宫旧藏（现存于故宫博物院、沈阳故宫博物院、台湾历史博物馆）、本地馆藏（现存于广东省博物馆、汕头市博

物馆、广州十三行博物馆、中国国家版本馆广州分馆等馆）、国内外其他馆藏（如安徽博物院、杭州工艺美术博物馆、美国大都会艺术博物馆、芝加哥艺术博物馆等）以及私人收藏，笔者目前所搜集的公开资料总数仅百余把，且定名也不一致，混杂于“团扇”“纨扇”“宫扇”类别中，甚至部分还被误认为其他地区扇类，因而全面掌握实物资料的难度较大。

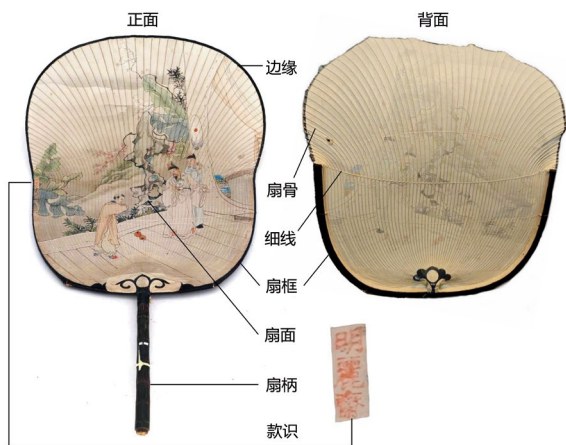
三是如今潮汕地区已不再制作潮州扇，故而难以通过非遗技艺对其进行复原研究与传承保护。

有鉴于此，本文结合现有文献、实物、照片等资料，从制作工艺、扇面内容、款识包装、销售使用、文化延伸五个方面阐明潮州扇的基本情况，并与同时期其他扇类和后续相似扇类进行对比，从而总结其地域文化特征，以期更加充分认识潮州扇在中国扇文化发展历程上的历史、艺术和文化价值。

一、制作工艺

从扇体选材和造型设计开始，潮州扇的制作就与潮汕地区的地理环境有密切联系。一方面，潮汕地

作者简介：麦蕴宜，广东省文物鉴定站文物鉴定人员。



图一 “明丽斋”款竹柄绢本庭院人物纹潮州扇（广州十三行博物馆藏）

区位于亚热带季风气候区，当地多产竹，丰富易得的竹资源成为制作纳凉工具的重要原材料，加之当地成熟的竹编工艺，以竹制扇并非难事，成本也相对较低。另一方面，当地夏季高温多雨，相较于折扇、团扇等平面扇类而言，将扇面制成内兜近鸭脚状有利于带动更大范围的空气流动，从而达到更好的散热消暑效果。

清道光至光绪时期，王廷鼎所著《杖扇新录》已提及潮州鸭脚扇：“近复有一种，制自粤东，其柄用管不用片，以外国布纸粘之，有雪白、蜜黄两色，形如掌扇而微凹，轻如一羽，风倍常扇，其上画人物山水，工细绝伦。”^[1]民国时期，白文贵在《蕉窗话扇》中的记载与之相近：“潮州扇产自粤之潮州，故名。其制下用竹作半圆X形，上用极细竹篾作筋，表里张绢，上端裹平，微向前曲，柄用竹或兽骨、象牙等为之，上绘人物，颇工细。多为列国等故事。”^[2]基于以上描述，结合现存实物，可知潮州扇的结构与制作工艺，如图一^[3]所示。

扇柄，材质包括象牙、骨、竹、木、虬角等，长10余厘米，大多光素，下端多穿小孔系丝质绳结。

扇框，用较粗的竹条穿过扇柄上端穿孔，弯曲形成宽U字形的下半部分边框，并用细线套住固定。

扇骨，劈竹片为细丝，以60枝左右的细竹丝为扇骨，在扇骨下端与扇柄的连接处绑细线固定，再用细线于扇骨下部、中部偏下、中部、中部偏上以及边缘等位置分别逐根缠绕细竹丝与两侧扇框，令扇骨

均匀分布并形成内兜曲面，再通过调整细竹丝长度及位置确定扇面的外缘形状。扇面长20~30厘米，宽20余厘米。多为较圆宽的鸭脚形，亦有瘦长的芭蕉形等形状。

扇面，两面裱绢、纱、纸等轻薄材料，并使之完全贴合扇骨。

边缘，使用绢锦或纸包裹扇的上半部分边缘，以固定扇骨末端位置，髹黑漆；下半部分扇框同样包边髹黑漆，扇骨下端与扇柄之固定处也用黑漆饰如意云头纹美化，以增加其耐用性和弱化固定处密集的绑缚痕迹。

二、扇面内容

潮州扇的独特之处不仅体现在精巧的扇体制作工艺上，小小扇面亦大有天地。潮州扇面的绘制离不开潮汕地区浓厚的书画文化氛围与优秀的工艺美术创作环境。《近现代潮汕工艺美术》论及：“清康熙以后，潮汕书画艺术日呈活跃，画坊书室林立，从事书画者不断增多，他们除了一部分是文人雅士，或名流贤才，不少都是以创作、出售字画取得生活来源的民间画师。”^[4]同时，他们还是“从事民间工艺的多面手”^[5]，既善于刺绣和制作彩绘潮瓷、彩扎花灯，又是画鲎壳扇的能手。

此类由民间画师依据母本批量绘制的潮州扇，扇面绘画技法相近，工笔画风格显著，扇面题材主要为民间传说及各类庭院人物故事，与潮州书画、瓷器、刺绣等作品均有一定的相似性。潮州扇所绘图案常布满整个扇面，展现多位人物形象，人物的服饰、五官、动作及建筑、摆设、树木、流水等背景精细生动。例如，1873年维也纳世界博览会中方展品目录中所列，汕头海关送展的物品就包括蓬洲扇，并介绍了4种扇面的图案和故事梗概——《杭州西湖志》（即《白蛇传》）《八仙闹东海》《王母蟠桃》《天台遇仙》（即《刘阮入天台》）。^[6]安徽博物院有一把潮州扇（图二）^[7]，扇面图案为白蛇传故事中的水漫金山场景。此外，潮州扇实物不乏“刘海戏金蟾”“空城计”（图三）^[8]“唐明皇游月宫”（图四）^[9]“郭子仪拜寿”“西



图二 水浸金山图
纨扇（安徽博物
院藏）



图三 象牙柄人物战争
图潮州扇（杭州工艺美
术博物馆藏）



图四 象牙柄唐明皇游
月宫图潮州扇（美国芝
加哥艺术博物馆藏）



图五 “萧和记”款绢画人物图面象牙柄潮州扇（故
宫博物院藏）

1. 扇身；2. 原包装纸套



厢记”等题材，文献记载中还有“十八学士”“春夜宴桃李园”“竹林七贤”^[10]“五百罗汉”和《水浒传》《红楼梦》^[11]等题材，以及“加官晋爵”“财源辐辏”“天官赐福”“五子登科”一类吉祥画^[12]。

除了由民间画师绘制的潮州扇外，亦有少量由名家创作的潮州扇作品。这类扇与前者不同之处在于，其题材更为广泛，书法、绘画、拓印通常只集中分布于扇面中央，并无前者图案之繁密，此外还常有题款，如汕头市博物馆藏“山水图潮州扇”扇面便出自潮籍画家十万山人孙星阁的手笔。^[13]民国澄海学者高伯雨在其《听雨楼随笔》中提到，“蓬洲扇是潮州的特产，其形如蚬壳而修长，上部和中部稍弯下来，作书画画都不容易下笔，比折扇更难。清代末年以至民国十年以前，极为流行，士大夫几乎人手一把。一个书画家如无相当造诣，见到蓬洲扇往往要藏拙，不敢下笔的”^[14]，并赞誉好友姚鹤巢是绘扇高手，对其所绘的“豹子头风雪山神庙图扇”爱不释手。包铭新在《纨扇美人》中称：“（潮州扇）多单面或双面绘图，另面亦间有书法者，其中工匠所为居多，但诸如孙雪泥、贺天健、马企周和钱瘦铁这样的名家亦偶一为之。”^[15]此外，潮州扇扇面还可作为金石学家传拓的载体，如郑孝胥在1906年8月1日的日记中记述：“午桥（端方）遗潮州扇，拓所得埃及造像，甚妙。”^[16]

三、款识包装

值得注意的是，大部分潮州扇都有格式统一的款识，以表明商品属性——扇子正面一侧（多为左侧）边缘贴一张约1×0.5平方厘米的纸片，上盖红色印款。目前最常见的款识是“萧和记”，在故宫博物院、沈阳故宫博物院等国有博物馆及民间收藏中皆有发现，此外还有“明丽斋”“郭和珍”“艾荣昌”“仁风斋”“杨仁开选庄”等款识，以及“□成”“□成记”“□明□”“黄□”等因纸片残损而未能完全识读的款识。民国时期北京民俗学者金受申在其《立言画刊》“北京通”专栏系列文章中也提到两个款识：“潮州扇面裱糊精细工致，重在画工，有‘名利斋’‘名本斋’所画最有名，绝不是杨柳青画工所能及的。”^[17]

在满布图案的扇面上，款识纸片直接覆盖于图案上方，说明贴款时间在绘制时间之后。在具有文人风格书画、拓印的扇面边缘，也能看到此类款识，不同于扇面中央的书写题款，说明当时店铺亦售空白扇面的潮州扇，供文人创作。《蓬洲村》一书提及：“据一些田野碑刻资料显示，在民国之前，的确有不少蓬洲姓氏从事蓬洲扇的经营，如城西吴氏、城南庄氏等。另外，还有一些姓氏，则只从事其中的单一工序。”^[18]这说明潮州扇的款识，来自一些已实现专业化分工、批量化生产、推广性销售的店铺。

198
Ngc

廣東省城
INTERNATIONAL CHINESE BUSINESS DIRECTORY.

Nin

CANTON—(Continued.)

店名	生意	門牌號數街名
Name	Business	No. Street
吳銓齊堂醫生	Ng Cheun Chai Tong, Physician.....	3 Hoi Mi St.
五昌辦庇	Ng Cheung, Customs Broker.....	81 Luen Hing St.
五昌紙料	Ng Cheung, Paper Dealer.....	72 Tin Ping San St.
五章新衣	Ng Cheung, Clothing.....	5 Ng Sin Moon St.
五昌打包	Ng Cheung, Matting Wrapper.....	46 On Lan St.
五昌隆記銅鈕	Ng Cheung Lung, Copper Buttons.....	81 Ting Ping St.
五福神香	Ng Fuk, Incense Sticks.....	58 Charm Mok St.
五福儀仗	Ng Fuk, Decorators.....	139 Ha Kau Po St.
五福算盤	Ng Fuk, Abacus Maker.....	106 Ho Pon St.
五豐酒米	Ng Fung, Liquor and Rice.....	26 Chuen Sin St.
五鳳樓金舖	Ng Fung Lau, Gold Merchant.....	11 Wai Pin St.
五鳳樓鞋靴	Ng Fung Lau, Foreign Moon Shoes.....	15 Sheung Moon Tai
五坑瓦扇店	Ng Hang Ha, Fans.....	207 Go Tai St.
五坑瓦	Ng Hang Ha Chan, Fans.....	207 Go Tai St.
伍漢持西醫	Ng Hon Che, Physician.....	226 Kau Chong Hong
伍合棧香	Ng Hop, Sandal Wood.....	105 Chong Yuen Fong
吳合記織布	Ng Hop Kee, Silk Weavers.....	92 Lok St.
五吉軒染店	Ng Kat, Dyeing Works.....	20 Sheung Moon Tai
五合展帳	Ng Kat Hin, Curtain Hanger.....	82 Wai On Lok St.
吳聯芳濟酒房	Ng Luen Fong Chai, Liquor Dealer.....	189 Tai Sin Jung St.
五昌筆墨	Ng Sam Cheung, Ink Dealer.....	7 Charm Mok St.
五常磁器	Ng Sheung, Porcelain Dealer.....	21 Sin Ow St.
伍兆記絲髮	Ng Shiu Kee, Silk Dealer.....	71 Tai Ping St.
五順銅鈕	Ng Shun, Copper Buttons.....	61 Ting Ping St.
五和染號	Ng Wo, Dyeing Works.....	1 Kwai Tak Moon St.
五如色餅	Ng Yu, Bakery.....	224 Chin Kam St.
伍遇記玉器	Ng Yu Kee, Jade Dealer.....	8 Fuk Shing St.
吳遠齋藥材	Ng Yuen Fong Chai, Liquor Dealer.....	110 Fin See Chin St.
伍潤芳布疋	Ng Yun Sik, Draper and Dyer.....	36 Sap Yit Po St.
雅芳影相	Nga Chun, Photographer.....	179 Tai Shun Jung St.
雅士林晏	Nga Sze Lam, Eating House.....	4 Sap Pet Po Peak
晏盛正機行	Ngan Shing Ching, Silk Weaving Factory.....	99 Chet Po St.
晏田臘味	Ngan Tin, Cured Meats.....	68 Sap Sam Hong St.
晏意臘味	Ngan Yu, Cured Meats.....	23 San Tow Lane
福雲西醫	Ni Kak Wan, Physician.....	48 Yan Chai St.
寧壽堂洋參	Ning Sau Tong, Foreign Ginseng.....	84 Tseung Lan St.

一九八

图六 《万国寄信便览》中的五坑瓦扇店地址信息



图七 1869年约翰·汤姆森在广州华林寺拍摄的湿板摄影照片（英国维尔康图书馆藏）

一个难得的发现是潮州扇包装所指向的代理销售现象与流转轨迹——故宫博物院所藏“绢画人物图面象牙柄潮州扇”，不仅贴着红色“萧和记”印款，还附有原包装纸套，上印“五坑瓦号时款雅扇”“铺在粤东省城高第街开张”的店铺名称和地址信息（图五）^[19]。倘若“萧和记”为制扇店铺，则“五坑瓦号”便是广州代理销售店铺。1913年广东籍华侨黄金在

美国旧金山出版的商业通讯录《万国寄信便览》中，同样能找到“五坑瓦”扇店及其地址在“207 Go Tai St”的记录（图六）^[20]，说明该扇店自晚清一直运营至民国时期。

四、销售与使用

（一）以汕头为中心的闽粤地区

民族实业家荣德生早年随其父从上海到广东三水河口厘金局帮理账务，在其自述中提到潮州扇在汕头的售卖及价格：“（清光绪十九年）过汕头，上岸游览，天热与上海不同。买潮扇、夏布……扇子二三角，牙柄细极，彼时物价至贱。”^[21]可见，潮州扇在当地价格实惠，使用自当十分广泛。

清末广州汉军副都统果尔敏在其所作竹枝词中如此描述本地人的形象：“土人爱著薯蓣绸，赤足街头汗漫游。膊上横缠粗辫子，手挥雅扇细潮州。”^[22]最后一句所言之物即潮州扇。晚清民国老照片（图七^[23]、图八^[24]）与民俗史料中也能发现不少挥持潮州扇的身影，如美国南加利福尼亚大学图书馆藏两张老汕头合影照，照片中的天主教传教士和基督教教会主办的汕头女子学校教员便持潮州扇。潮州扇已然成为“象征儒雅的中国传统文化符号，以至于努力寻求基督教中国化的西方基督教人士，也入乡随俗地把‘蜑壳扇’作为将其自身打扮成地方人士所认同的‘先生’‘文士’等具有文化正统性的社会形象的‘行头’之一”^[25]。再者，清末民国时期福建福鼎溪岗地区举办的城隍出巡活动中常有溪岗戏表演，城隍出巡活动中的高矮爷在街上玩追人游戏，其中高爷的形象为“手执一把潮州扇，身穿白绸长衫，长衫腹部处开个口作为视眼，身高八尺许，摇着扇子，慢悠悠地走着‘之’字步”^[26]，足见潮州扇亦融入民俗活动中。

（二）东南亚华人社会

潮汕侨商下南洋后，也将潮州扇带出埠。《西行逐日记》记录了叶夏声于1934年自广州赴欧美考察途中的所见所闻。1934年12月19日船行至马来西亚槟城，叶夏声记述道：“华人铺户多售苏杭杂货，

广东茶居，与潮州糕饼，百珍酸果，潮州扇，鹅毛扇，葵心扇，白纸折扇之属，皆所以应热地要求。”^[27]可见热带地区对潮州扇的需求量较国内有增无减。

（三）长三角地区

潮州扇在长三角地区同样广受欢迎。根据1900年日本驻杭领事馆在《官报》发表的《清国杭州扇子商况》报告，杭州市面所见的潮扇产地为广东，价格在三十仙至两元之间。^[28]《施公案》第四七四至四七八回中的故事情节提到：“（安徽萧县仇瑶）闻得广东潮扇颇为获利，便自凑集些资本，预备贩买回来，转卖各户。”^[29]虽为小说内容，但能直接提到潮州扇，可见其知名度和影响力之大。民国时期，报纸还可以见到关于潮州扇的介绍和广告，如《上海报》如此描述潮州扇：“人物愈多则价值愈昂，一扇之值，多者至十余金。”^[30]《申报》则常见潮扇的广告，当中提到“新制虬角柄潮州扇”在上海四马路玉声堂、二马路九华堂、苏州元妙观前苏九华等扇庄有售（图十）^[31]。

（四）晚期宫廷

在种类繁多的清宫用扇中，广东特产不仅包括芭蕉扇和牙丝扇，潮州扇也是一类。上文提到的故宫所藏“绢画人物图面象牙柄潮州扇”，也能从侧面反映出清晚期宫廷无力独自承担扇品制作，唯有从专业扇店购置的窘境，这与清宫所藏部分折扇同样带有店号款识的情况一致。^[32]1959年，朱家溍基于清宫档案资料为坤宁宫布置复原陈列，发现坤宁宫东暖阁陈设档和清室善后委员会点查报告均显示东暖阁“案下的潮州扇、玻璃四方容镜、雕漆痰盒、竹帚以及墙上挂的钥匙口袋，自道光至宣统，一直是这些摆设”^[33]，表明潮州扇确实用于宫中日常生活。此外，一些清代官员的生活留影中同样也能发现潮州扇。^[34]



图八 1869年约翰·汤姆森在香港拍摄的明胶银盐照片（英国维尔康姆图书馆藏）



图九 1944—1945年李约瑟拍摄的重庆英使馆派对照片（英国剑桥大学图书馆藏）

（五）四川地区

潮扇还传播并影响到四川地区。现代《德阳县志》记载：“光绪年间，德阳李宝成根据广东潮州扇加以改进，制成德阳潮扇。以根细如棕毛的竹丝缠制成椭圆形扇状，配以兽骨或竹管制作的扇把，扇面上绘山水、花卉、虫鸟、仕女图画，工艺考究，制作精细，既是工艺品，又是日用品。民国三十五年为极盛期。”^[35]民国《金堂县续志》也提及：“扇科。仿制潮扇，分特别、普通两等。”^[36]潮州扇之所以能够在四川盛行并衍生出德阳潮扇（图十一）^[37]，不仅因为四川拥有丰富的竹、骨等原材料资源，还因抗战期间众多书画名家内迁至西南并被扇庄老板聘请从事制扇^[38]，从而大大提升了德阳潮扇的艺术价值，因此其生产和销量也十分可观。从李约瑟在重庆拍摄的照片（图九）^[39]中可以看到，重庆英使馆中文部主任王云槐妻子手上拿着的即是德阳潮扇。

（六）晚清国际博览会

在中国参与国际性博览会的过程中，潮州扇作为广东的一张特色名片，也频频亮相世界舞台。除了前文提到的1873年维也纳世界博览会外，光绪九年（1883）在荷兰举办的荷国都城炫奇会上，中国选送的物产就包括“汕头蓬州竹制纱扇”^[40]。宣统二年（1910），在清政府举办的南洋第一次劝业会上，潮州府上官荣制作的蓬洲扇获得三等奖。^[41]



图十 《申报》刊登的潮扇广告



图十一 德阳潮扇

五、文化延伸

潮州扇在生产之初以及本地使用时并无特定性别与阶层指向，随着潮州扇销往更远地区，其本身的制作成本附加运输、宣传、销售等环节的成本使其价格进一步上涨，拥有潮州扇的主体人群集中于大户之中。因此，基于潮州扇鲜明的造型特征，文艺作品逐渐将其与官僚、纨绔子弟的形象画上等号，成为公式化的表现符号之一。

例如，晚清文学家李伯元在其所著谴责小说《官场现形记》第六回中如此描述抚院出场：“抚院带着一副墨晶眼镜，一手绾着胡子，一手扇着一把潮州扇，前呼后拥，好不威武。”^[42]又如清末上海《神州画报》刊登的一幅名为《斯文败类》的连环画，并配以文字说明：“广东南海监生陶枢，尝冒充职官行骗，受其害者甚多。日前破案，拘经张令判押出头门罚跪两日，以示惩戒。该犯身着官纱长衫，手摇牙柄潮扇，实为斯文之败类也。”^[43]即便刻画的是罪犯正在下跪受罚的场景，也要让其手持潮州扇，透露出作者的感情色彩。晚清小说《小额》中对潮州扇元素的运用亦复如是，主人公“穿的是汤绸大衫儿，夹纱坎肩儿，二钮儿上挂着伽蓝香的十八子儿，摇着一把潮州扇儿，翡翠的搬指儿，四镶云儿紫宁绸的蝠子履鞋，蛋青串绸的套裤，打着把旱伞”^[44]。

六、横纵向对比

下表^[45]将潮州扇与同时期其他常见扇类、晚期其他地区相近扇类进行对比，有助于我们进一步明确其区别，减少错认的情况，从中亦可见潮州扇在中国扇文化发展历程中的地位。

团扇与折扇起源早、产地多、传播广，清代仍十分盛行，深刻影响着潮州扇的生产制作。首先，潮州扇的用材都能从团扇和折扇中找到。其次，潮州扇扇柄，无论从材质、造型，抑或是末端配饰，都与团扇

扇柄高度一致，仅长度及与扇面框架的连接方式不同。再者，清代以前团扇已有弯曲扇面造型，《杖扇新录》单列“鸭脚扇”一节，而后再提“近复有一种，制自粤东”^[46]，说明内兜状扇面应为团扇的一种特殊样式，清代将造型相近而工艺不同的成扇独立为一个品类，后因汕头蓬洲地区改进并大量生产，又延伸出新的地域特色扇类。不同的是，虽然潮州扇也有文人创作的扇面，但更大批量还是作为商品销售，因此纹饰的题材和风格相对单一，而团扇和折扇则更多作为文人书画的重要载体。

此外，不妨将潮州扇与同时期两种特色扇类对比。就材质而言，清代竹扇以龚扇最为闻名，虽然同样是以竹为材、劈出细丝，备材技法相通，但潮州扇仅以之为扇骨，龚扇则直接编织形成图案，加工工艺与最终呈现效果甚为不同。就地域而言，广作外销扇与潮州扇虽同属广东地区的畅销商品，但两者具有鲜明的差异。前者以珍贵的材质、高超的技法、绚丽的色彩、繁密的纹饰吸引西方商客，后者则面向华人群体，因此更符合中国传统审美。

纵览中国扇历史发展脉络，在潮州扇发展的稍晚阶段国内出现了几种造型相近的扇类，如德阳潮扇、中源掌扇、官埔油扇等。

德阳潮扇正如前文所述，史料明确记载源头为潮州扇，虽然依旧以竹为骨、以纸为面，但它就地

潮州扇与其他扇类主要特征的横纵向对比表

扇类		产地	材质	造型	工艺	纹饰	商铺款识
清代常见扇类	潮州扇	汕头蓬洲	扇柄：竹、木、骨、象牙、虬角 扇骨：竹 扇面：绢、纸	立体鸭脚形、芭蕉形	五处细线捆绑约 60 根竹丝扇骨，下方另接扇柄，扇面两面糊绢彩绘，髹漆包边	民间传说、庭院人物	正面一侧粘贴红色商号印款纸片
	团扇	苏州、成都等	扇柄：竹、木、玉、骨、象牙、虬角 扇面：绢、罗、绫、纱、纸	平面圆形	烘框成形，扇柄沿扇框对称轴延伸至顶端，绷扇面，锦带包边	文人书画	见于外包装
	折扇	杭州、苏州、湖北、重庆、广西等	扇骨：竹、木、骨、象牙 扇面：绢、罗、绫、纱、纸	平面扇形	绘制或绣制扇面，折叠粘贴于扇骨上	文人书画	扇面边缘内层印红色商号名称
	龚扇	四川自贡	扇骨：木、玉、象牙 扇面：竹	平面圆形、方形、六角形	劈丝编织竹篾	人物、山水、花鸟鱼虫	无
	广作外销扇	广州	扇骨：檀香木、漆木、象牙、玳瑁、金属、羽毛、贝 折扇类扇面：绢、罗、绫、纱、纸	平面扇形、圆形	折扇：丝带连缀各瓣扇骨，或绘制、绣制扇面，折叠粘贴于扇骨上 团扇：烘框成形，扇柄沿扇框对称轴延伸至顶端，绷扇面锦带包边	满大人、西洋人物、山水、亭台、花鸟	印款纸片贴于漆盒
晚期相近扇类	德阳潮扇	四川德阳	扇柄：骨、竹 扇骨：竹 扇面：绢、纸	立体猪腰形	十处细线捆绑 140~160 余根竹丝扇骨，裱扇面，绫条髹漆包边	仕女、山水、花鸟鱼虫、戏曲故事、书法	背面一侧印红色商号款
	中源掌扇	江西靖安	扇柄：竹、玉、象牙 扇骨：竹 扇面：纸	立体鸭脚形	与潮州扇相近	人物、山水、花鸟鱼虫	无
	官埔油扇	福建福安	扇柄、扇骨：竹 扇面：纸	立体圆形	竹管下端为柄，上端劈为数十根竹丝并捆绑为扇骨，连接处弯曲呈钝角，扇面裱纸、题诗作画、上油、晾干	花卉、书法	无

取材，品种已不相同；两者的扇面造型、扇骨数量、细线数量、捆绑位置、纹饰风格和款识等诸多细节亦存在差异。沈阳故宫博物院藏“牙柄绢面画琵琶行团扇”曾被认为是德阳潮扇^[47]，但比较以上要素

特征，仍应属于潮州扇。
中源掌扇相传为清光绪二年（1876）乡民胡和邦从宫廷陈设掌扇中获得灵感而创制的适合民间使用的掌扇。^[48] 尽管目前掌握的早期实物资料较少，但从

如今第三代传人所制成扇来看,整体造型和制作工艺均与潮州扇具有较高相似性。与大型掌扇相比,其与潮州扇的关系更为密切,或许其灵感是清宫的潮州扇亦未不可,不过广东与江西毗邻,直接传播的可能性更大。

官埔油扇扇面同样弯曲内凹,与潮州扇的工艺差别在于,一方面扇柄选用较粗的竹管,上端直接劈丝,与潮州扇柄骨分离的形式不同,更接近于《杖扇新录》所载原始鸭脚扇“以竹片长尺余,三分之留一以为柄,劈为二,薄而密作数十片,以细线编之如帚”^[49]的做法;另一方面是官埔油扇直接在扇柄与扇骨的连接处弯曲,与潮州扇在扇骨末端弯曲不同,使得整体形状更类似于内凹版葵扇,如此操作在细线缠绑扇骨环节可以省去调整曲面的工夫。可见,在中国扇相对统一的文化背景与工艺框架下,不同地域在制扇时也融入了各地偏好。

结 语

中国古代的扇子种类丰富,潮州扇之所以能够获此专名,一方面是因其精湛的工艺和品质——以竹为材,形似鸭掌;工笔风格,扇面精美;另一方面则是得益于广泛的传播和使用——贴款包装,广而告之;面向华人,行销中外;由此共同组成了潮州扇鲜明的地域文化特征。从更深层次来看,潮州扇是充分利用潮汕地区物产、工艺与文化等资源进行创新创造的产物,也是当地手工业的名产和名片。在潮州扇不再制作、逐渐被遗忘的当下,唯有不断深入研究,还原潮州扇历史本貌,才能在尽可能全面地把握其地域文化特征的基础上,将更多仅存的潮州扇实物辨别出来,加以保护和传承。

(责任编辑:李 文)

注释:

- [1] [清]王廷鼎:《杖扇新录》,上海古籍出版社编:《生活与博物丛书·器物珍玩编》,上海古籍出版社1993年,第502页。
- [2] 白文贵:《蕉窗话扇》,浙江人民美术出版社2016年,第21页。
- [3] 广州十三行博物馆藏,图片使用已获授权。
- [4] 杨坚平编著:《近现代潮汕工艺美术》,中国戏剧出版社2010年,第163页。
- [5] 杨坚平编著:《近现代潮汕工艺美术》,第391页。
- [6] The Inspector General of Chinese Maritime Customs, *China Port Catalogues of the Chinese Customs' Collections at the Austro-Hungarian Universal Exhibition, Vienna, 1873: To Illustrate the International Exchange of Products*, The Imperial Maritime Customs Press, 1873, pp.414-417.
- [7] 安徽博物院藏,图注沿用馆藏定名。安徽博物院微博: <https://weibo.com/3084920377/3994173722490609>, 2024年8月3日。
- [8] 杭州工艺美术博物馆藏,图注沿用馆藏定名。杭州工艺美术博物馆官网: <https://ymj-ms-collect-gm/>, 2024年8月3日。
- [9] 芝加哥艺术博物馆藏,具有“CC0”公共领域标志,无版权使用限制。芝加哥艺术博物馆官网: <https://www.artic.edu/artworks/132935/the-moon-palace>, 2024年8月3日。
- [10] 金受申:《北京通》,大众文艺出版社1999年,第468页。
- [11] 月旦:《潮州夏布与潮扇》,《上海报》1937年6月20日第8版。
- [12] 唐鲁孙:《大杂烩》,广西师范大学出版社2013年,第37页。
- [13] 黄赞发、陈作宏、陈琳藩:《蓬洲村》,陈汉初主编:《汕头古村落丛书》,广东人民出版社2018年,第95页。
- [14] 高伯雨:《听雨楼随笔》卷四,牛津大学出版社2012年,第279页。
- [15] 包铭新:《纨扇美人》,东华大学出版社2006年,第57页。
- [16] 郑孝胥著,劳祖德整理:《郑孝胥日记》(第2册),中华书局1993年,第1051页。
- [17] 金受申:《北京通》,第468页。
- [18] 黄赞发、陈作宏、陈琳藩:《蓬洲村》,陈汉初主编:《汕头古村落丛书》,第94页。
- [19] 故宫博物院编:《清宫成扇图典》,故宫出版社2018年,第194-195页。
- [20] Wong Kin, *International Chinese Business Directory of the World*, International Chinese Business Directory Co., Inc., 1913, p.198.
- [21] 荣德生:《荣德生自述》,安徽文艺出版社2014年,第15页。
- [22] 钟山、潘超、孙忠铨编:《广东竹枝词》,广东高等教育出版社2010年,第95页。
- [23] 维尔康姆图书馆藏,具有“PDM”公共领域标志,无版权使用限制。维尔康姆图书馆官网: <https://wellcomecollection.org/works/hssn8qjc/images?id=aethhe84>, 2024年8月3日。
- [24] 维尔康姆图书馆藏,具有“PDM”公共领域标志,无版权使用限制。维尔康姆图书馆官网: <https://wellcomecollection.org/works/rc3dbtsh>, 2024年8月3日。

- [25] 陈嘉顺：《汕头影踪》，暨南大学出版社 2016 年，第 205-206 页。
- [26] 刘顺庸：《溪岗戏与城隍出巡》，中国人民政治协商会议福建省福州市委员会文史委员会编：《福鼎文史资料》（第十六辑），1998 年，第 112-113 页。
- [27] 叶夏声：《西行逐日记》，1935 年，第 385 页。
- [28] 阮芳：《清末日本驻杭领事报告之综合研究》，浙江工商大学 2021 年硕士学位论文，第 135 页。
- [29] [清] 不题撰人：《施公案》，华夏出版社 1995 年，第 1053 页。
- [30] 月旦：《潮州夏布与潮扇》，《上海报》1937 年 6 月 20 日第 8 版。
- [31] 《广告·虬角柄潮扇》，《申报》1898 年 7 月 22 日第 11 版。
- [32] 故宫博物院编：《清风徐来：故宫博物院藏清代宫廷成扇》，故宫出版社 2013 年，第 16 页。
- [33] 朱家潘：《故宫退食录》（上），紫禁城出版社 2010 年，第 309 页。
- [34] 刘北汜、徐启宪主编：《故宫珍藏人物照片荟萃》，紫禁城出版社 1994 年，第 249 页；赵省伟主编，许媚媚、王猛、邱丽媛译：《西洋镜：海外史料看李鸿章》（上），广东人民出版社 2019 年，第 88 页。
- [35] 德阳县志编纂委员会编纂：《德阳县志》，四川人民出版社 1994 年，第 341 页。原文：“广东潮州扇”应属笔误，实为“广东潮州扇”。
- [36] 王暨英等修，曾茂林等纂：《金堂县续志》卷五，巴蜀书社 2017 年，第 195 页。
- [37] 吴优：《“溯源·守正·创新”：德阳潮扇的传承与保护研究》，四川师范大学 2022 年硕士学位论文，第 26 页。
- [38] 王祖远：《德阳潮扇的兴衰起落》，《书屋》2015 年第 10 期。
- [39] Reproduced Courtesy of the Needham Research Institute, 英国剑桥大学图书馆藏。英国剑桥大学图书馆官网：<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PH-NRI-00002-00010-00001-00008-00007/13>，2024 年 8 月 3 日。
- [40] [清] 北洋洋务局纂辑：《约章成案汇览》乙篇卷四十二，上海点石斋 1905 年，第 42 页。
- [41] 鲍永安主编，苏克勤校注：《南洋劝业会文汇》，上海交通大学出版社 2010 年，第 190 页。
- [42] [清] 李宝嘉：《官场现形记》，中国文史出版社 2003 年，第 66 页。
- [43] 广东省立中山图书馆编：《旧报新闻·清末民初画报中的广东》（中），岭南美术出版社 2012 年，第 650 页。
- [44] [清] 松友梅著，刘一之标点、注释：《小额：注释本》，世界图书出版公司北京公司 2011 年，第 32 页。
- [45] 此表仅列出本文旨在探讨的其他扇类与潮州扇的异同点，其他特征暂不作赘述。
- [46] [清] 王廷鼎：《杖扇新录》，上海古籍出版社编：《生活与博物丛书·器物珍玩编》，第 502 页。
- [47] 张正义：《清风徐来——沈阳故宫藏清宫扇具》，《浙江纺织服装职业技术学院学报》2021 年第 20 期。
- [48] 卢位楮、邹盛涛：《漫话中源乡的掌扇》，中国人民政治协商会议江西省靖安县委员会文史资料研究委员会编：《靖安文史资料》（第 3 辑），1989 年，第 116-117 页。
- [49] [清] 王廷鼎：《杖扇新录》，上海古籍出版社编：《生活与博物丛书·器物珍玩编》，第 502 页。

An Analysis of the Regional Cultural Characteristics of Chaozhou Fans in the Late Qing and Republican Periods

Mai Yunyi

Abstract: Chaozhou fans were a distinctive category in the development of Chinese fan culture, named after the locale of mass production and sales, Pengzhou District, Shantou, during the late Qing and the Republican periods. The fans are characterized by strings binding dozens of thin bamboo filaments into a slightly curved surface onto which silk is adhered. Folk artists often painted figures and stories on the fan, and a red seal was typically affixed to the edges. Chaozhou fans were not only widely used in Guangdong Province but also sold well abroad. In many literary works and artworks, they gradually became a symbol for corrupt officials and dandies. Comparing Chaozhou fans with other contemporary fans and similar fans from later periods, we can further understand the absorption and innovation behind Chaozhou fans' unique regional cultural characteristics.

Keywords: Chaozhou Fan, Craft, Decoration, Logo, Sale

是“初到蒲东”还是“别后登途”？

——《西厢记》“张生赶考”图像辨析

刘 丹

摘要：“张生赶考”是《西厢记》故事中贯穿始终的情节，也是《西厢记》图像表达的重要内容。按照版画插图、绘画作品、瓷器纹饰等三种图像类别，从画面细节、题字内容、前后顺序以及色彩搭配等各个方面对《西厢记》“张生赶考”图进行分析，可以发现在众多“张生赶考”图中，表现的场景有的是张生赶考路上的“初至蒲东”，有的是张生和莺莺长亭分别后的“别后登途”，甚至是比较少见的张生金榜题名后的“奉旨返程”，在进行判断时要详加甄别，以免错判误读，影响对西厢图像的认识。

关键词：《西厢记》 图像 张生赶考

中图分类号：J222.6 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)04-0082-08

科举考试是我国古代选拔官员的重要途径，始于隋唐，完备于宋，盛于明清，前后延续了1300余年，是中国历史上历时最长、影响最大的制度，对中国传统社会的构建影响巨大。古代读书人寒窗苦读的理想和追求，便是通过科举考试取得功名，从而步入仕途、光宗耀祖，因此“赶考应举”成了古代社会生活中的重要内容，同时也是文学艺术创作的重要母题。《西厢记》是元代王实甫创作的杂剧，是元杂剧的不朽典范，主要讲述唐贞元年间，书生张珙在游览山西永济普救寺时和前朝相国小姐崔莺莺一见倾心，其后二人经历波折，最终冲破重重阻力，有情人终成眷属的故事。故事中的男主人公张生，名珙，字君瑞，年方23岁，是家道中落的礼部尚书之后，虽是满腹诗书，却“书剑飘零，功名未遂，游于四方”^[1]。张生从洛阳途经蒲东进京赶考，在普救寺和莺莺缔结婚约之后，在老夫人的要求下，再次踏上进京赶考的路途，并最终金榜题名，衣锦荣归迎娶莺莺。

“张生赶考”是贯穿整个《西厢记》故事的重要情节，也是《西厢记》图像表现的重要内容。然而，众多“张生赶考”图像表达的具体场景却并不一致，有的是张生“初到蒲东”，有的是张生和莺莺长亭分别后的“别后登途”，甚至是比较少见的张生金榜题名后的“奉旨返程”。具体作何解读，还需根据图像类别和特征，从画面细节、题字内容、先后顺序以及色彩搭配等各个方面仔细辨析，以便更好地理解西厢图像，解读西厢故事。

一、版画插图中的“张生赶考”图像

《西厢记》版画中的“张生赶考”图像一般都被理解为“初到蒲东”。《西厢记》文本对张生初到蒲东的描写在第二本第一折“佛殿奇逢”的开头，张生携琴童上场，先以宾白简单交代自己的身世背景、自身境遇和此行目的，然后用“油葫芦”“天下乐”两支曲子描写蒲津险要的地势和雄阔的景色。明弘治

作者简介：刘丹，广东省博物馆（广州鲁迅纪念馆）副研究馆员。



图一 明弘治十一年金台岳家《新刊奇妙全相注释西厢记》版画插图



图二 明万历三十八年武林容与堂刻本《李卓吾先生批评北西厢记》版画插图

十一年(1498)金台岳家《新刊奇妙全相注释西厢记》是现存最早、插图最多的《西厢记》刊本,书内插图上图下文多页连式,其中第一图的局部内容即是“张生赶考”(图一)^[2],标目为“张生至蒲东”。按照文本描写,版画中张生头戴唐巾,身穿圆领撒花长袍,左手挽辔,右手执鞭,骑马自右向左而行。张生后面跟着挑担的仆童,挑着巾箱、宝剑、包着琴衣的瑶琴以及布兜包裹的书籍。背景则是起伏的山峦、河流、草木树石等,表现行旅主题,烘托环境氛围。图中稍稍背离文本的是在张生的前方,出现了另一个肩扛收拢大伞的仆童,正回望张生。这是将《西厢记》文本中“琴童”的功能分化成了两个人物,随行二人“一名为挑夫,另外一名则更为年轻,时常扛把长柄大伞”^[3],这种描写明代士绅出行的图像在当时非常常见,可以说是一种固定模式。另外,此图还在背景上描绘了一座三门四柱冲天式牌坊,横额题写着“蒲东郡”,这一细节表达使得图像的叙事场景更为明确。弘治本《西厢记》中的这幅“张生赶考”图,是目前所见最早的“张生赶考”图。

明代中后期,商业发展,市民社会兴起,雕版印刷技术成熟,刻书行业迅速发展,建安(福建)、新安(徽州)、金陵(南京)、武林(杭州)、吴兴(湖州)、苏州诸派竞相辉映,盛极一时。与此同时,评点、笺注、图绘、翻刻《西厢记》蔚然成风。《西厢记》版本层出不穷,《西厢记》版画插图也随之得到极大发展。“张生赶考”图虽然不是《西厢记》版画最常表现的场景,但也是《西厢记》图像的重要组成部分,根据传世的《西厢记》刊本梳理统计,主要有以下几种。

其一,明万历三十八年(1610)武林容与堂刻本《李卓吾先生批评北西厢记》,书内插图双页连式,其中第一图表现“张生赶考”的场景(图二)^[4],图右上角有题字“雪浪拍长空,天际秋云卷。竹索缆浮桥,水上苍龙偃”,正是《西厢记》第一本第一折“佛殿奇逢”中的曲文。^[5]

其二,明万历四十六年(1618)书林师俭堂萧腾鸿《鼎镌陈眉公先生批评西厢记》,书内插图10幅,双页连式,第一图为“张生赶考”(图三)^[6],图上部题诗“画阁映山上映阁,碧天连水水连天。金勒马斯(嘶)芳草地,玉楼人醉杏花村”,是当时讲史艺人常用的套语,和整个画面相称。

其三,明后期《新订徐文长先生批点音释北西厢》,卷首附独幅插图16幅,上诗下图,诗前有标题,诗后有草书题评。其中第二图为“张生赶考”(图四)^[7],诗题《至蒲东》,诗曰:“远慕功名谒九重,独携书剑过蒲东。心驰学海文林里,路入花街柳陌中。未向棘闱陈治策,且投旅馆寄行踪。晨昏励志温经史,坐待春雷起蛰龙。”诗后评论云:“蒲东一至,此天遣之缘也。春雷未口,且喜春色已占,邻□□。”

其四,明崇祯年间出版家闵齐伋刊刻的彩色套印本《西厢记》版画,此套版画是闵齐伋刊刻的《六幻西厢》中的内容,现藏于德国科隆市立东亚艺术博物馆。闵氏刻版以种类丰富、品质优良著称,《六幻西厢》是关于《西厢记》的文献汇编,分为“幻因”“搦幻”“剧幻”“赓幻”“更幻”“幻住”六个部分。有研究者认为此套《西厢记》版画是其中的“幻因”部分^[8],也有研究者认为是“剧幻”的插图^[9],尚无定



图三 明万历四十六年书林师俭堂萧腾鸿《鼎镌陈眉公先生批评西厢记》版画插图



图四 明后期《新订徐文长先生批点音释北西厢》版画插图



图五 德国科隆市立东亚艺术博物馆藏《西厢记》版画

论。版画采用短版彩色套印，双页连式，共 21 幅图，除首幅为盛懋摹陈居中的莺莺像外，其余 20 幅根据剧情展开，每折一幅。画面构图借鉴明晚期短版套印笺谱的特色，将博古图、清玩雅器、罗盘仪、走马灯、傀儡戏等绘入，标新立异又充满文人巧趣，具有独立的艺术价值，是中国古代彩色套印版画中的精华。其中，剧情第一图即是“张生赶考”（图五）^[10]，画面以手卷形式展开，张生骑马执鞭，琴童挑担，从画面右边雪浪拍空、天际云卷的峰峦入画，缓缓而行，左边是普救寺巍峨的建筑群局部，廊庑相连，佛塔耸峙的院落中是停丧普救寺到佛殿散心的莺莺、红娘和崔老夫人。

对比来看，这几种图像除了人物姿态和背景稍

有变化之外，基本都在弘治本奠定的构图范畴之内，并且有着明显的因袭关系：张生携琴童从画面的右下角入画，一手执辔，一手执鞭；琴童回归文本，变为一入，张生正回头与琴童攀谈；左边的牌坊不见了，取而代之的是隐隐约约的楼阁、佛塔建筑，代表《西厢记》故事的发生地普救寺。因为故事开始于暮春三月，所以画面中可以看到较为丰富的柳树、松树等草木植被。图二、图三、图五为双面连式，画面较为开阔雄浑，特别是图二，为了表现曲文“雪浪拍长空，天际秋云卷”的气势，特别描绘了蓬勃弥漫的水汽和云雾。图四为独幅，随着画面的缩小，图像所传达的空间和信息也大为压缩，张生与佛殿的对角构图也有变为上下构图的趋势。图二、图三画面中均有题字，图四虽然画面中没有题字，但是在同一页有半幅诗文，这些题字有的是《西厢记》中的曲文，有的则是和画面内容相称的诗句，它们作为一种文字标示来配合图像叙事，“是判断人物的身份与行动、故事的主题与场景不可或缺的叙事元素，也是静止的图像具有叙事功能的保证”^[11]。从这些文字标示，可以确定这几幅图像表达的具体内容应该都是张生“初到蒲东”。图五虽然没有明确的文字标示，但是与前面三图相比，场景的描绘更加宏阔、细致，特别是普救寺内莺莺与红娘的出现，也使得图像表达的指向性更加明确，具体场景也是张生“初到蒲东”无疑。

虽然版画中的“张生赶考”图像大多是“初到蒲东”，但是也有例外，如明万历四十二年（1614）香雪居朱朝鼎《新校注古本西厢记》的版画插图以及以其为蓝本重刊的《千秋绝艳》图册。这两种版画均包含落款为陈居中的莺莺像和 20 幅剧情图，区别是《千秋绝艳》图册将香雪居本的版画插图从文本中完全脱离出来，单独刊刻，进行全新的包装，同时借鉴笺纸的样式，为图册四周加上带纹样的边框，并以朱色套印，使其更加精美雅致。其中剧情图的第十七图描绘的是“张生赶考”（图六）^[12]，画面左下角题写标题“惊梦”，表明此图表现的是《西厢记》第四本第

四折“草桥惊梦”中的内容。根据《西厢记》文本描写，张生和莺莺在长亭分别之后，扬鞭登程，当夜在30里外的草桥留宿。此图中的主仆二人、四围山色和前文张生“初至蒲东”的构图并无二致，只是画面左侧隐约的寺庙建筑换成了张生即将留宿的草桥店，店中还有驿马停歇。另外，张生背身扭头回望的姿态，也与前文各图的正面回望琴童有所不同，与本折“望蒲东萧寺暮云遮，惨离情半林黄叶”^[13]的曲文描写两相契合，传达出不同时期人物不同的心理状态。联系《千秋绝艳》第十六图“长亭送别”（图七）^[14]的情景，两图相承，数不尽的离情别意跃然纸上，这两种版画中的“张生赶考”自然是“别后登途”而不是“初至蒲东”。

明后期的《新刻魏仲雪先生批点西厢记》，卷首附单页独幅插图21幅，其中第一图描绘的也是“张生赶考”（图八）^[15]，画面与图二、三、四基本一致，再参照版画插图的先后顺序，会习惯性地将其表现的具体场景判断为张生“初到蒲东”。但是，仔细观察画面，我们会发现左上角的题字内容却是“马迟人意懒，风急雁行斜”^[16]，这同样是《西厢记》第四本第四折“草桥惊梦”中的曲文，表现的是张生和莺莺长亭分别之后，马驰人懒，离恨千叠，不忍行进的场景。有这样的曲词做明确标示，我们将图中“张生赶考”的具体场景理解为“别后登途”应该更为妥当。

二、绘画作品中的“张生赶考”图像

除版画外，在明清传世的《西厢记》绘画图册当中，也有表现“张生赶考”场景的情况。虽然绘画图册大多没有文字标示，但是相较于版画插图，在细节描绘或色彩表达方面却有更强的表现力和更多的发挥空间，这也为判断故事的具体场景提供了依据。例如，故宫博物院收藏的这件清人隐睿的《西厢记》图册，共有24幅图，其中的一图为“张生赶考”（图九）。图中张生骑马从右往左行进，琴童挑担追随，有草木植被和木桥山水作为背景，但是没有版画中常见的佛殿建筑等元素。图册没有顺序，画面中亦没有标目或题字等标示，如果是版画作品，似乎很难



图六 《千秋绝艳》第十七图“张生赶考”



图七 《千秋绝艳》第十六图“长亭送别”



图八 明后期《新刻魏仲雪先生批点西厢记》版画插图



图九 清隐睿《西厢记》图册（故宫博物院藏）

判断其具体表达的是“初到蒲东”还是“别后登途”，但是仔细观察画面，可以看到葱绿的草木之间绽开



图十 清叶逋《西厢记》图册（故宫博物院藏）



图十一 清人仿仇英、文徵明的《西厢记》图册（黑龙江省博物馆藏）



图十二 清雍正粉彩描金《西厢记》人物故事图盘（广东省博物馆藏）

的朵朵粉色桃花，正好和《西厢记》故事开始的时间点暮春三月相契合，再加上张生悠然而闲散的表情描绘，一场“初到蒲东”的士子行旅图跃然纸上。

同为故宫博物院藏的清代叶逋的《西厢记》图册也描绘了相似的场景。此件《西厢记》图册共有独立的12幅图，其中“张生赶考”图（图十）^[17]的整体构图与图九基本一致，但人物所处的环境却大异其趣。张生骑马行进在一片霜林红透、黄花满地的萧

瑟秋景当中，愁眉紧蹙，马儿踟蹰，正好呼应了《西厢记》第四本第三折“长亭送别”中“碧云天、黄花地，西风紧，北雁南飞，晓来谁染霜林醉，都是离人泪”^[18]的曲文描写。图册附文录董解元《西厢记诸宫调》“长亭送别”中的部分曲文：“美满生离，据鞍兀兀离肠痛。旧欢新宠，变作高唐梦。回首孤城，依约青山拥。西风送，戍楼寒重，初品《梅花弄》……”两相印证，此“张生赶考”图表达的具体场景显然是崔张二人分别后的“别后登途”。

黑龙江省博物馆藏清人仿仇英、文徵明的《西厢记》图册根据《西厢记》故事内容绘制，每折一图或一折两图，共24幅图，“每页仇画后文以蝇头小楷，按《西厢记》标目并录曲文”^[19]，其中一图描绘内容为“张生赶考”（图十一）^[20]。仇英、文徵明均为明代的书画家，所以这件清人仿作在画面构图方面和明代的众多版画更为接近，画面中张生和琴童位于画面下部，依然是从右往左行进，画面上部云雾中隐约露出佛殿建筑，只是将人物和建筑的对角构图变成了前后关系，看起来张生正离普救寺而去。图后标目为“鞍马秋风”，录《西厢记》第四本第三折“长亭送别”中莺莺所唱套曲7支，标目“鞍马秋风”4字正是取自其中的曲词“荒村雨露宜眠早，野店风霜要起迟。鞍马秋风里，最难调护，最要扶持”^[21]。根据画面构图、标目和所录曲文，亦可将其表达的具体场景判断为“别后登途”。

三、瓷器纹饰中的“张生赶考”图像

瓷器纹饰同样是《西厢记》图像的重要载体。明清以来，随着各种版本的广泛传播和舞台经久不衰的演绎，《西厢记》以优美的曲词、曲折的故事、美好的情感追求和有情人成眷属的圆满结局，迅速风靡朝廷庙堂、市井农家，并在流传过程中，成为各种生活用品和工艺品上常见的装饰素材来源。这种情况在瓷器上体现得最为明显，甚至衍生出一个专门的瓷器品类“西厢瓷”。“西厢瓷”在明末清初大量涌现，并在清康熙时期盛极一时，随着清代制瓷技术的进步，其图像叙事功能也趋于成熟，形成了单图叙事、连环呈现等表现方式。由于“瓷绘相趋”本就是

瓷器制作中的常见现象，西厢瓷在绘制过程中也“常常取材于木刻版画”^[22]，所以瓷器上的《西厢记》图像构图受绘画，特别是版画插图影响较大，很多图像和版画插图如出一辙，只是囿于瓷器器形空间所限，比较突出对于人物的描绘，而背景和环境的表现则比较简略，具体到“张生赶考”图也是如此。

广东省博物馆藏的这套清雍正粉彩描金《西厢记》人物故事图盘共有3件，盘内分别绘《西厢记》人物故事图“张生赶考”“莺莺听琴”和“长亭送别”。在“张生赶考”图盘中（图十二）^[23]，两个人物几乎占据了盘内整个画面，从右往左跋山涉水而行，环境描绘则从盘内延伸至盘子的边沿。相较于绘画作品来说，此图背景中的山石草木，从色彩、布局到图形比例来说，有脱离写实的趋向，同时也失去了比较明确的叙事指向，更多地成为一种程式性的表达或象征性的装饰花纹，似乎不能成为判断具体场景的依据，但是从绿柳红花的颜色搭配烘托出的氛围，还是能感觉到比较强烈的春天气息，可以确定是张生赶考途中“初到蒲东”。像这样成套的瓷盘，一套或许远不止这3件，当它们完整成套时，就可以通过组合或连环呈现的方式将西厢故事进行连贯、完整的表达，从而也使得辨识结果更加可信。

英国维多利亚与艾伯特博物馆藏清康熙青花《西厢记》人物场景图棒槌瓶（图十三）^[24]是瓷器图像连环呈现的典型。此瓶瓶身共有四层装饰带，每层装饰带方形开光内均描绘《西厢记》人物故事图，共24幅图，基本可以像版画插图那样演绎《西厢记》故事的完整剧情。其中，第一层开光的第一图就是“张生赶考”。图中张生骑马回望琴童，琴童挑担缓缓随行，背景是比较写意的起伏山水，版画中浮桥、建筑、草木等元素一概俭省，单从图像



图十三 清康熙青花《西厢记》人物场景图棒槌瓶局部（英国维多利亚与艾伯特博物馆藏）



图十四 清康熙青花《西厢记》人物故事图碗局部（广东省博物馆藏）



图十五 清康熙青花《西厢记》人物故事图瓶局部（上海博物馆藏）



图十六 明万历二十八年张凤翼《新刻合并王实甫西厢记》版画插图

本身不好做更进一步判断，但从四层开光内图案的连贯顺序来看，可以确定此图描绘的依然是张生“初至蒲东”的场景。广东省博物馆藏清康熙青花《西厢记》人物故事图碗（图十四），碗外壁绘开光内同样绘《西厢记》人物故事图4幅，按逆时针顺序分别为“张生赶考”“停丧萧寺”“佛殿奇逢”“僧房假寓”。这4幅图虽然没有展现《西厢记》的完整故事，却是第一、二本中连贯的剧情，那么此“张生赶考”显然不可能跳到第四本，按照崔张二人分别后的“别后登途”来进行理解，那么将此图确定为“初至蒲东”也是合理的。

倪亦斌在《文物中的图像·〈西厢记〉（之二）“张生至蒲东”》总结：“如果这样的图例（骑马士子跟挑夫）同其他《西厢记》场景出现在同一件器物上，那么就可以确定此图为‘张生至蒲东’。”^[25]这和他在此文中的观点一脉相承，即只要是“张生赶考”图，表现的一定是张生“初至蒲东”，从上文的分析来看，这显然不符合实情。例如，上海博物馆藏清康熙青花《西厢记》人物故事图瓶（图

十五),瓶腹部的开光内绘《西厢记》人物故事图4幅,依次是“惠明寄简”“泥金捷报”“张生赶考”和“衣锦还乡”。“张生赶考”图依然是两个人物置身山水之中,画面左边腾起一团大大的云雾,比较奇怪的是张生和琴童的行进方向竟然是从左往右,有异于前文提及的所有图像。同时,这幅“张生赶考”图不管是理解为“初至蒲东”还是“别后登途”,和其他3幅图在顺时针方向和逆时针方向两种顺序上,都无法形成连贯的故事情节,让人百思不得其解。难道,瓷工在创作这件瓷器的时候,完全没有考虑图案的连续性和对应故事情节的表达问题?

明万历二十八年(1600)张凤翼《新刻合并王实甫西厢记》的版画插图为解决这个疑团提供了线索。这幅版画插图(图十六)^[26]附于张凤翼本的卷首,双页连式,天启年间《词坛清玩西厢记》中有同题插图,图中张生的行进方向和上博藏的图瓶一样是从左往右,宫殿建筑位于图左上角,右上角题诗“双佩朝天辞北阙,一鞭指引望西厢”。倪亦斌认为此图表现的场景同样是“张生至蒲东”,但同时他也发现张生行进方向的异常之处,但可惜的是,在只要是“张生赶考”图,表现的一定是张生“初至蒲东”这样的固定思维指导下,他显然忽略了图中题字的重要意义,作出了“这次从左下角出发的张生走的不再是对角线,而是要到右图去绕一个大圈才能到达左上角的佛寺”^[27]这样的解释。

其实,在《西厢记》故事中,“张生赶考”出现的情景除了张生“初到蒲东”和长亭分别后的“别后登途”外,还有一个因为文本没有具体描写而经常被忽视的环节,那就是张生在京城(唐代的长安城)金榜题名之后“玉鞭骄马出皇都”^[28],回到蒲东迎娶莺莺的“奉旨返程”。这个返程,在《西厢记》文本中位于第五本第四折“衣锦荣归”的开头,寥寥数语带过,导致后世大多表现张生“衣锦荣归”的图像,都是以众多故事人物集于一堂的大团圆为重点,很

少着眼于张生的“奉旨返程”。然而,这幅版画表现的却正是张生的“奉旨返程”:图中左上角的宫殿建筑,代表的不是常见的佛殿而是“皇都”,也就是题字中的“北阙”,画面中还描绘有隐约的城墙局部作为提示;张生辞别京城,从长安出发返回蒲东的方向和赴京应举的方向正好相反,如果用地图标示的话正好就是从左向右;返程路上的张生长鞭指向朝思暮想的普救寺,意气风发,归心似箭。张凤翼本《西厢记》卷首所附的插图,除莺莺像外,共有残缺不全的12幅图,在卷首同样附录了插图目录,第十二图的标目正是“张生荣归”^[29]。这也再次证明,此图表现的并不是张生“初至蒲东”而是“奉旨返程”。同理,上海博物馆藏的这件瓷瓶中的“张生赶考”描绘的也是张生“奉旨返程”的场景,这样一切问题都迎刃而解。瓶腹部开光的4幅图,按顺时针方向依次是“惠明寄简”“泥金捷报”“奉旨返程”和“衣锦荣归”,表现的正是《西厢记》中连贯的剧情。

结 语

“张生赶考”是《西厢记》故事中的重要情节,从张生赶考路上的“初至蒲东”,到和莺莺长亭分别后的“别后登途”,再到金榜题名后的“奉旨返程”,贯穿整个西厢故事。书生赶考场景的相似性,同一主题图像的前后因袭和不同媒介的互相参照,必然会导致“张生赶考”图在画面构图和表达方面的雷同或类型化趋势,进而给图像的辨析和解读带来一定困难。所以,在解读此类图像时,一定要在深入研读《西厢记》故事文本的情况下,按照图像类别,从画面细节、题字内容、前后顺序以及色彩搭配等各种方面具体考察,详加甄别,辨明图像表现的场景到底是张生“初至蒲东”,还是“别后登途”,抑或是“奉旨返程”,而不能以固有思维以偏概全,错判误读,将其全部归结为“张生赶考”图或“初至蒲东”图。

(责任编辑:邹尚良)

注释:

- [1] 王实甫:《西厢记》,中华书局 2016 年,第 8 页。
- [2] 北京金台岳家刊印:《明刊西厢记全图》,上海人民美术出版社 1983 年,第 21-22 页。
- [3] 倪亦斌:《文物中的图像·〈西厢记〉(之二)“张生至蒲东”》,《紫禁城》2015 年第 10 期。
- [4] 周芜:《日本藏中国古版画珍品》,江苏美术出版社 1999 年,第 321 页。
- [5] 王实甫:《西厢记》,第 11 页。
- [6] 马文大:《明清珍本版画资料丛刊》(四),学苑出版社 2003 年,第 194-195 页。
- [7] 陈旭耀:《现存明刊〈西厢记〉综录》,上海古籍出版社 2007 年,第 124 页。
- [8] 王宇:《明末闵齐伋〈会真六幻〉之〈幻因·图〉考》,《艺术探索》2017 年第 2 期。
- [9] [日]小林宏光:《明代版画的精华——关于科隆市立东亚艺术博物馆所藏崇祯十三年(1640)刊闵齐伋西厢记版画》,《艺术史研究》2010 年第 5 期。
- [10] 董捷:《中国古代戏曲版画菁华》(七),浙江人民美术出版社 2002 年,第一图。
- [11] 傅修延:《讲故事的奥秘——文学叙述论》,二十一世纪出版社 2020 年,第 158 页。
- [12] 董捷:《中国古代戏曲版画菁华》(六),浙江人民美术出版社 2002 年,第十七图。
- [13] 王实甫:《西厢记》,第 272 页。
- [14] 董捷:《中国古代戏曲版画菁华》(六),第十六图。
- [15] 陈旭耀:《现存明刊〈西厢记〉综录》,第 177 页。
- [16] 王实甫:《西厢记》,第 272 页。
- [17] 广东省博物馆编:《天下有情人——西厢记文化展》,广东人民出版社 2024 年,第 163 页。
- [18] 王实甫:《西厢记》,第 56 页。
- [19] [清]方濬颐:《梦园书画录》卷十,清光绪三年方氏刻本,第 36 页。
- [20] 广东省博物馆编:《天下有情人——西厢记文化展》,第 45 页。
- [21] 王实甫:《西厢记》,第 261 页。
- [22] [美]奚如谷、伊维德著,吴思远译:《王实甫的〈西厢记〉在中国文学中的地位》,《国际汉学》2015 年第 3 期。
- [23] 广东省博物馆编:《天下有情人——西厢记文化展》,第 163 页。
- [24] 吕章申:《瓷之韵——大英博物馆、英国国立维多利亚与艾伯特博物馆馆藏瓷器精品展》,中华书局 2012 年,第 364 页。
- [25] 倪亦斌:《文物中的图像·〈西厢记〉(之二)“张生至蒲东”》,《紫禁城》2015 年第 10 期。
- [26] 倪亦斌:《文物中的图像·〈西厢记〉(之二)“张生至蒲东”》,《紫禁城》2015 年第 10 期。
- [27] 倪亦斌:《文物中的图像·〈西厢记〉(之二)“张生至蒲东”》,《紫禁城》2015 年第 10 期。
- [28] 王实甫:《西厢记》,第 234 页。
- [29] 陈旭耀:《现存明刊〈西厢记〉综录》,第 8 页。

“Arriving in Pudong” or “Setting Off After the Farewell”: An Analysis of the Image of “Zhang Sheng Journeying to the Examination” in *The West Chamber*

Liu Dan

Abstract: The plot of “Zhang Sheng Journeying to the Examination” is central to the story of *The West Chamber* and is also a significant theme in its visual representations. This analysis focuses on three categories of images: woodblock print illustrations, paintings, and porcelain decorations. It examines the “Zhang Sheng Journeying to the Examination” imagery from various perspectives, including image details, inscription content, sequence, and color schemes. It is identified that among the numerous images of “Zhang Sheng Journeying to the Examination”, some depict Zhang Sheng’s “Arriving in Pudong” on his way to take the examination, while some are “Setting Off After the Farewell” after Zhang Sheng and Yingying’s parting at Changting. A few portray “Returning by Imperial decree”, which is after Zhang Sheng’s successful completion of the imperial examination. It is crucial to carefully distinguish these scenes to avoid misidentification, which can affect the interpretation and appreciation of the images of the Western Chamber.

Keywords: *The Western Chamber*, Image, Zhang Sheng Journeying to the Examination

色彩如何成“学”：色彩学在近代中国的传播建构与视觉控制

徐 静

摘要：清末，色彩学以书籍报刊为媒介从西方传播到中国。在传播的过程中，其以物理光学和生理学为基础的基本内容逐步稳定，同时又通过吸纳心理、文化、经验等方面的主观知识拓展自身的边界。民国时期，中国人编译的色彩学专著的出版，以及相关教学实践在艺术院校的展开，标志着色彩学在传播中完成了从知识到学科的建构。作为标准的色彩学，对中国画的颜色理论乃至以“五色论”为主的传统色彩观产生了很大影响，后者被认为是“落后”的传统而遭受批判，最终被纳入色彩学的知识框架之中。

关键词：色彩学 色彩 五色论 视觉控制 视觉动员

中图分类号：J120.9 **文献标识码：**A **文章编号：**1995-0187(2024)04-0090-09

色彩学是系统研究色彩产生、接受及其应用规律的科学，也是绘画艺术的基本理论知识。但是，色彩学并非中国的本土概念，它的创立要追溯到17世纪西方的光学研究。1666年，英国物理学家艾萨克·牛顿（Isaac Newton）对太阳光通过三棱镜产生的色散现象进行观察，发现白光是由折射率不同的色光合成的，从而提出了光的颜色理论。随后，在理论完善的过程中，色彩学也逐步成为西方艺术的基础。

中国的色彩理论以“五色论”为基础，“墨分五色”的理念从唐代开始成为中国绘画的主流，“不贵五采”的审美观念逐渐被文人接纳。文人画设色以墨法为中心，并不重视对光色的研究，直到19世纪中期，颜色仍旧被认为是物体的本质属性，无论对于科学还是艺术而言，“五色”的中心地位都是根深蒂固的。但是，晚清来华的西方传教士通过“科学传教”将色彩学引入中国后，色彩学的传播改变了这一格局。民国时期，色彩学走进美术教育的范畴，通过中国人编译的书刊被大众所接受和了解。作为一种新的观念与价值，色彩学的发展在近代中国经

历了一个较长的过程，其传播建构离不开书籍与报刊这些载体。通过长时间的社会传播以及那些贴近大众生活的媒介，色彩学得以深入现代中国人的知识领域中，并产生影响。

关于色彩学的研究，学界关注的主要是色彩学在当代的应用^[1]、教学^[2]和发展^[3]问题，而对色彩学从西方传播到中国的历史问题则较为忽略。本文通过梳理晚清民国时期与色彩学相关的书籍报刊，考察这一学科在近代中国的传播与建构及其对传统色彩观念的影响，并通过宣传画相关的媒介文本，分析色彩学在社会视觉动员中的作用。

一、“色彩学”的传播与建构

色彩学自西方传播到中国，其中最主要的媒介是晚清民国时期的书籍和报刊。晚清时期尚无以色彩学为题目的书刊，但当时的一些科学书刊已经开始传播色彩学知识，包括两部重要的光学专著：1853年由艾约瑟（Joseph Edkins）口译、张福僊笔述的《光论》和1876年由金楷理（Carl T. Kreyer）口译、赵

作者简介：徐静，中山大学新闻传播学院博士。

元益笔述的《光学》，前者是中国第一本从西文翻译而来的系统的光学著作，后者译自英国物理学家约翰·丁达尔（John Tyndall）的《光学笔记》（*Notes of a Course of Nine Lectures on Light*），是中国现存最早的底本明确的光学译作。晚清还有《光学揭要》《光学入门》《光学测算》和《格影》等专著出版，但具体年份不详。^[4]这些书籍介绍了牛顿的棱镜实验中的“光分七色”和“七色复白”，明确了色彩并非物体的属性，而是由光引起的视觉现象。此外，传播色彩学的书刊还包括汇编成集出版的丛书以及定期出版的科学杂志，前者包括《博物新编》《格物入门》《格致图说》和《格致须知》等，后者则以《教会新报》《小孩月报》《格致汇编》和《益闻录》影响较大。这些书刊的编译工作由传教士主导，他们来华的首要目的是通过“科学传教”使中国人信仰上帝，因此他们生产的文本一方面带有宗教色彩^[5]，另一方面涉及的知识面非常广阔，其中物理学所占的比重很大。虽然光学只是前者的分支，且光学所包含的色彩知识也比较零散，但这些书刊却给读者奠定了色彩学属于“科学”的印象。

清末，随着生理学、心理学等学科的引入，科学书刊在继续介绍色彩学的光学原理之余，也开始将人对色彩的主观感受等内容纳入其中。1903年，《大陆报》的短文《赤青二色与精神之关系》介绍了红、蓝两种颜色带给人的心理感受。^[6]1908年西台的《色之感觉》^[7]和1909年计仰先的《色》^[8]等文章则详细介绍了杨-亥姆霍兹三色说（Young-Helmholtz's Trichromatic Theory），该理论表明，人的视网膜上有红、蓝、绿三种视锥细胞，人的色觉本质上是在光的刺激下三种感受器按特定比例兴奋的结果。诸如此类的知识传播，加入了“观察者”的角度，这对同样关注主观感受的艺术领域产生了影响。

民国以前，几乎没有艺术书刊传播色彩学，少有的例外之一是1890年在《格致汇编》上连载的《西画初学》。其卷六《渲染各色》以中国画谱的形式介绍“水色颜料”，列举了颜料三原色及其混合所得的间色、复色，并在此基础上说明冷暖色及互补色原理等配色原则。^[9]《西画初学》仍属科学杂志，说明色

彩学独立于光学传播的条件尚未成熟，但它的出版反映了色彩学的艺用倾向在19世纪末已经出现。

1912年，由陈树人译述的《新画法》^[10]在《真相画报》上连载，该系列介绍了绘画三大要素“形状”“气势”和“色彩”之间的关系，这是最早使用“色彩”一词的中文媒介。^[11]其中，第一编《水彩画法》首次从色彩学角度谈绘画创作，强调色彩最重要的是调和，而调和的关键在于掌握色彩与其补色的关系，并应该避免“极端与极端之色”。^[12]

1918年，“色彩学”这一专业名词也由艺术界确立。同年，上海图画美术院（后改制为上海美术专科学校）创办了中国最早的专业性美术杂志《美术》，其创刊号发表了王济远的《色彩略说》。这篇文章开篇就直接下定义，“详论色彩之原理、原则，谓色彩学”^[13]，它标志着色彩学学科建构的展开。

这一时期正值中国近现代美术教育的开端，在政府备案的美术学院陆续成立，并开展了西洋画法的教学活动。上海美术专科学校是最早设立色彩学课程的美术学院之一，其他院校也大多在20世纪二三十年代开展了这一课程。但最初在社会上传播的色彩学知识比较零散、显浅，难以应用于专业教学与实践之中。1917年，吕澂在《美术革命》中，倡导整理“美术真谛之学说”^[14]为习画者提供正确的方法，他在文中虽未明说，但其“学说”很可能指色彩学、透视学、解剖学等造型基础知识。不久，他就为南京美术专门学校编写了中国第一本色彩学专著《色彩学纲要》，他本人也成为该校的色彩学讲师。1919年，张辰伯发表《色彩学述要》，指出“色彩学在西方各国专书甚多，惟我国于此种学问幼稚异常，又无精译之书可供采取”^[15]的现状，并从生物进化的角度谈色彩学研究的必要性：

凡物之进化程度高者，其本有之色彩性必富，其与色彩接触之性必锐，其利用色彩之力必强，而程度低者，则反是……万物既能赖以色彩以进化矣，则视物类进化之程度，即可表见其与色彩之关系如何，吾人实为万物之灵，则其与色彩之关系当更大而无比拟。^[16]

这种观点将色彩学看成“进步”的种族和民族必须掌握的知识，体现出社会达尔文主义的影响，在“五四”新文化运动时期颇为流行。1920年，吴梦非

发表《我国人的色彩观念》批评“五色旗”设计的牵强附会，认为“我国人对于审美上的智识，最缺乏的就是色彩观念”^[17]。1925年刊登的《色彩的研究》一文则有明显的文明等级论的意味，该文认为色彩辨别能力的低下是原始、野蛮和低智的象征，在进步的时代，人们能够清晰地认识色彩规律，而在混沌的时代，则流行的色彩也会庞杂错乱。^[18]可见，追求民族进步的有识之士迫切希望开展正规和系统的色彩学教育。

在这样的契机下，一批从海外归国的学者和接受过正规西洋画训练的专业人员被组织起来，编译出版了中国第一批色彩学著作。除上文提到的《色彩学纲要》外，传播较广的著作还有李慰慈的《实用色彩学》、刘以祥的《色彩学》、俞寄凡的《色彩学ABC》、史岩的《色彩学》以及温肇桐的《色彩学研究》等。^[19]这些书籍主要介绍了色彩与光的关系、物体产生色彩的原因、色光与颜料的混合原理、色彩感受的机制等内容。尽管编译细节上有差异，但其表述的内涵是统一的。这批书籍大致将色彩学作为一门学科所包含的基本内容确定下来，在传播的过程中形成了一套稳定的话语体系。

传播媒介将零散的知识归到“色彩学”之中，为后者的学科建制提供了系统的知识单元和理论模块。20世纪20年代后，美术学院的色彩学课程已基本规范化，按照现代大学的管理制度，采用学分制，区分必修和选修，对教学目标、教学时长和考试办法都有规定。以1936年的上海美专为例，色彩学课程在艺术教育系、西洋画系、图案系都为必修，每周要上2个学时，整个课程占2个学分。该校色彩学教学的目标有这样的规定：

先述光与色之物理学的基础，色之心理学的基础。次述色的种类名称及记号。次述色的种种性质，色的对比、调和、色的感情及象征，色的使用。次述色与颜料，颜料的性质、配合、运用方法。旁及生活与色彩的关系，色彩的哲学等。^[20]

可以看出，这些规定与色彩学著作的内容是保持一致的。值得一提的是，中国画系也将色彩学作为选修课程，说明这一学科已经成为所有艺术门类的基础。同时，美术学院中的色彩学也不是独立课程，

而是经常与透视法、人体解剖学等从西方传入的科目组成系列课程。

色彩学在20世纪20年代后期已大致完成学科建构，随后相关的传播也不限于这门学科，而是旁及整个视觉领域。以色彩学专著为例，成书最早的《色彩学纲要》论光的部分较多，对一些深奥的光学问题有较为详细的解释，而之后出版的书籍都减少了讨论光的篇幅，反而着重分析色彩与艺术的关系以及色彩学在其他领域的应用。刘以祥的《色彩学》一书甚至将讨论的范围扩大到家居装饰、服装搭配、摄影和军事战术等领域。报刊也有相似的趋势，民国前期发表的文章大多对色彩学进行“科普”，20世纪30年代后则变得通俗化，涉及生活的多个方面，如《色彩学理在伪装上之应用》^[21]《广告色彩学》^[22]《内部装饰的色彩问题》^[23]和《色彩与心理》^[24]等文章。可见，作为一种媒介，书刊的传播既确认了色彩学的基本内容，又拓展了色彩学的知识边界，使其得到社会上不同类型受众的广泛接受。

二、中国画颜色理论纳入色彩学框架

中国古代色彩理论以“五色论”为基础，绘画属于“设色之工”的范畴，需要严格遵守“五色”的规范，《周礼·冬官考工记》记载：

画绩之事，杂五色，东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻，五采备谓之绣。土以黄，其象方，天时变，火以圜，山以章，水以龙，鸟兽蛇。杂四时五色之位以章之，谓之巧。凡画绩之事，后素功。^[25]

除了天之玄为虚色外^[26]，其余五色青、赤、白、黑、黄对应五行方位，是为“正色”，而文、章、黼、黻这些纹饰使用的是“正色”相次而成的“间色”。清人沈宗骞曾这样总结：“五色原于五行，谓之正色。而五行相错杂以成者，谓之间色：皆天地自然之文章。”^[27]他强调了三行的重要性，象征宇宙万物生成流动的规律，“正色”为主，“间色”为次，布采的次序需要遵循等级制度，这正是“礼”的体现。

中国古代的色彩观念被礼制规限，无法随意使用，画家便倾向于寻找表现色彩的替代，即水墨。唐代张彦远提出“运墨而五色具”^[28]，意谓水墨能够发挥五色的作用，概括天地万物的色彩。唐宋之际，水墨画取代色彩画成为主流^[29]，“色”的概念始被“墨”的概念所包容。设色论经过历代积累，在清代集之大成，形成了一个以墨法为中心的颜色理论体系。王原祁提出“五墨之法”，华琳对此有直接的解释：“墨有五色，黑、浓、湿、干、淡，五者缺一不可。五者备，则纸上光怪陆离，斑斓夺目，较之著色画，尤为奇恣。”^[30]王学浩也表示：“兼此五者，自然能具五色矣。”^[31]墨虽然是单色，但通过墨法变化表现万物情态，比起色彩画有过之无不及。至于设色本身，沈宗骥提倡：

用重青绿者，三四分是墨，六七分是色。淡青绿者，六七分墨，二三分是色。若浅绛山水，则全以墨为主，而其色无轻重之足关矣。但用青绿者，虽极重，能勿没其墨骨为得。^[32]

可见，在重要性方面，墨始终占据主导，而色彩是辅助性的，主要用于“补笔墨之不足，显笔墨之妙处”^[33]，故盛大夫道：“色之不可夺墨，犹宾之不可溷主也。”^[34]因此，文人画有“著色之法贵淡”^[35]的说法，邹一桂也这样写道：“设色宜轻而不宜重，重则沁滞而不灵，胶粘而不泽。”^[36]

色彩学在近代中国的传播，颠覆了以五色论为基础的颜色理论体系。色彩学依据光的色散现象建构起七色系统，即红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫，五色论被判定为没有科学依据。色彩学不强调某种颜色在哲学意义上的根本地位，色彩之所以“被看见”，只是因为物体表面反射和折射出来的光波恰好对人的视锥细胞产生了刺激，可以说是一种科学的“巧合”。再者，色彩学以“色阶”区分亮度的强弱，最亮为白，最暗为黑，黑白“不列于色”^[37]，只是明暗关系，这就动摇了文人画以墨法为中心的思想。1905年，传教士高葆真（W. A. Cornaby）曾撰文批评道：“中国向有五色之说矣，然黑白不得谓色，而青又无甚别于蓝，如所谓碧之与绿均也。”^[38]色彩学不仅使“五色论”遭到批判，也控制着人们对水墨画的观感，1922年，刘海粟在《单色画概论》中指出：

单用黑白以及一色的颜料来显出各种相异的调子（Tone），用这种方法绘成的画，就叫做单色画……我国几百年来的画家所作的画，单依物体的外廓所养成的，所以那画都是平淡的画。^[39]

水墨画成了单色画，而白描甚至不能称作单色画，因为后者没有调子的变化。“平淡”本是中国画的主流审美，如今却包含了一定程度的贬义。

色彩学为画家和观者提供了认识色彩的新框架，绘画艺术不再崇尚某一种单色，而是讲求色彩调和以再现自然。这种新的取向是一种视觉控制，对中国画产生了冲击，在当时的传播媒介上可见端倪。1928年，倪貽德在《新的国画》中提到当时人们非难国画的理由，其中之一就是“国画不合于科学的方法，如轮廓之不准确，光暗之无分别，远近之不合于透视，色彩又太单纯”^[40]。在诸宗元编写的《中国书画浅说》中，设色比用墨更重要，“因水墨之妙，只可以规取精神，一经设色，即可形质宛肖”^[41]，与清代的论调已大为不同。

色彩学通过传播媒介得到普及，是否应该将色彩学引入中国画则引起了争论。持支持立场者认为色彩学等知识有利于中国画改革，能够改变后者“落后”的面貌，陶冷月认为：

盖西欧学科中，如透视学，可以明远近之理。投影学，可以知明暗之分。光学，可以悉色彩之原理。色彩学，可以详调色之方法。凡是皆为西画之要素，亦大可为我国画法他山之助。^[42]

在他看来，色彩学等西洋画的基本理论对于革新中国画而言具有积极的意义。而持反对立场者，则认为这些理论与中国画的知识体系格格不入，如邓以蛰在《中国绘画之派别及其变迁》一文中写道：

中国山水画与西洋风景画在画师与艺术方面皆有根本不同之点……颜色也不是山水画的根本要素……因为颜色的变化，在自身中全赖光之明晦以为断。颜色被明晦之光渗扰着，没有多大的痕迹足供人类肉眼的辨别……画师正不必拨开光纱色帐来钻进去，好像科学家遇事要追究根底的神气，量量这个距离，看看那个的颜色。西洋风景画画师老实这样办法，真大可不必。先只要纵目旷观就够了，回头动手画的时候，就看你的骨法用笔的本领了。若要用颜色透视等法批评中国山水画，

那却是张冠李戴！^[43]

邓以蛰认为，中国画在用色方面讲求整体的感觉，若用色彩学仔细描摹，反而会失去原有的灵韵。当时，还有不少文章从中国画的角度讨论色彩学等西洋画法的问题。总的来说，无论支持或者反对西学中用，色彩学都已成为衡量中国画价值的标准之一。

当时值得关注的另一种趋向，是艺术家和研究者开始用色彩学的概念去解释传统中国画的技法与理论，尝试将中国画的色彩观念植入色彩学的框架里。1930年，沈珊若在《近代画家概论》中写道：

有人说西洋画对于光学很讲究，这是他们的优点。其实中国画又何尝不讲究光学呢？从前我在平泉书屋看见唐宋各大家所作的十五万册页一部。内有一幅画，画的是“万海朝宗”。画中所绘的五色云霞，远望去好像闪闪有光。当时我看了很觉得奇怪。以为颜色中间，怎能发出一种光彩来呢？后来仔细一研究，方知道那位画家在那红色和黄色的下面，都衬托了一层金，所以就闪闪的发出光彩来了。这么看来，中国历代画家对于设色和光学，都研究得十分精深的。^[44]

作者眼中唐宋画家讲求的“光学”显然与西洋画的光学不是同一个事物。前者是一种使用特定材料营造画面闪亮效果的手段，后者则是一种使用符合光学准则的色彩搭配制造“错觉”的方法。

傅抱石1935年的《中国绘画理论》中，也使用色彩学重新辑注了中国传统的设色论。例如，五代荆浩的《画论》中有这样一句：“红间黄，秋叶坠；红间绿，花簇簇；青间紫，不如死；粉笼黄，胜增光。”^[45]傅抱石用色彩学中的“色彩感觉”来解读：“色彩于画，亦有感情……西人以红黄为热色，有快乐、兴奋、强烈之感觉，蓝紫为冷色，有沉静、悲哀、消极之感。绿色为中色，乃象征和平也。反观荆氏所发，无不吻合。”^[46]清代方薰的《山静居画论》又有：“设色不以深浅为难，难于彩色相和，和则神气生动，不则形迹宛然，画无生气。”^[47]傅抱石从“色彩调和”的角度分析：“兰士此论，虽空玄而实紧要……若彩色不和，则山秋而树春，雨过天犹黑，此即西画上所谓不调和。不调和又即西画上所谓没有调子。”^[48]清代汤贻汾在《画筌览析》中称，山水画家常用赭、靛、藤黄三色与墨混合得出各种各样的色彩，傅抱石对

此批注道：“红蓝黄，为三原色，此以赭、靛、藤黄，为君使而用之无尽，其与近代讲色彩者正同。”^[49]在这里，傅抱石并不仅仅是用色彩学的框架重新解读古人的观点，他更想强调的是在中国古代画论中已存在色彩学的理论，也就是说，中国画也符合“科学”。

总的来说，当时人们对于中国传统绘画或理论的看法或许不同，但是他们都同样倾向于为中国传统绘画“正名”，甚至不惜抛出一些牵强的说法，力证中国画同样讲求“色彩学”，可见色彩学的传播不仅引起中国画颜色理论的嬗变，还影响着中国人看待传统艺术的态度。

三、视觉动员中的色彩控制

色彩学在近代中国的传播过程中，关于色彩情感与象征的主观知识逐渐增多。早期的书刊多使用中性和抽象的词汇形容色彩，如黄色是“明亮的”、蓝色是“冷的”等；后来则越来越多地使用具有倾向性的形容词，并对应具体的政治意象，如红色象征“革命的忠诚”、紫色象征“奸险的人物”等。

这与当时舞台文化的传播有一定的关系，比起绘画与其他生活场景，舞台色彩通常比较浓烈，注意在布景、服装、道具和灯光等方面强调某一种或几种色彩，以凸显某类人物的性格和某类情节的氛围。民国后期出版的色彩学著作不少都总结了舞台色彩的原则，如向培良主编的《舞台色彩学》、温肇桐主编的《色彩学研究》等，这些书籍在说明不同色彩对人的心理影响时，分析的角度和用词都比较主观。舞台用色的公式化，加重了色彩在人们心中的刻板印象。一篇报刊文章《色彩的研究》总结了这些印象，例如，在作者看来，“鲜明的红”意味着“热烈、急躁、愤怒、仇恨、强硬、狂暴、残酷、流血、战争、凶险、爆发、毁灭”，“黯黑的红”则意味着“屈服、没落、低劣、单调、可怜的尊严”^[50]等。这反映在此时期，原本中性的色彩已显示出“好”与“坏”的分别。

色彩学在传播中建构而来的主观知识，意味着色彩虽然是物理和生理的客观现象，但同时也可以被人为赋予意义。在传播的过程中，某种色彩感情与象征得到反复表征，逐渐成为文化符号和集体潜意

识。但是，不同于中国古代被“礼制”规限的颜色体系，色彩学有着“科学”的外衣，这使它自身成为更有说服力的媒介工具。政治主体利用视觉规律将色彩组织起来，同时结合社会的文化心理赋予其价值观念，使色彩能够在政治传播领域发挥视觉动员的功能。

色彩学应用于视觉动员，主要体现在宣传画的用色上。广义的宣传画，也称招贴、海报，是商业广告、政治文化的载体；而狭义的宣传画，主要指政治宣传画，是包括壁画、漫画、连环画、版画等多种形式在内的政治传播媒介。民国年间又以抗日战争时期的宣传画最具代表性，这一阶段宣传画用于唤起群众的爱国和战斗激情，其制作问题被广泛讨论。

从当年的报刊文章可以看出，人们对宣传画的用色具有一些共识。首先，宣传画要求色彩简单明了，尤其对于壁画而言，应使用整块颜色以利于在远处看清。^[51]同时，因为民众的视觉素养有限，复杂的色彩会令他们“眼花缭乱，不知所解”^[52]，而抽象的色彩也会让他们迷惑。当时一篇文章就谈到：“有人说，武汉街头张贴着的宣传画太难懂了，把衣服画成蓝色不要紧，脸也是蓝色，一般民众看来就难免有些惊异，这确是一个严重的问题。”^[53]其次，宣传画的色彩强调鲜明的调子，因为战时的环境本身就充满阴郁、颓废、秽浊，如果宣传画也使用灰暗的色彩，难免令人沉闷^[54]，战时美术家应该以明快、勇敢、坚强、活泼、豪迈的色彩，使民众感受到兴奋和鼓舞^[55]。再次，宣传画用色也要注意调和，寒热恰当，画阴惨恐怖场面，可用较暗淡的色调。^[56]

抗战宣传画遵循以上一些用色原则，比如八路军印发反日寇抢粮系列漫画，包括《摊派强征》《巧立名目》《偷袭抢劫》等，均以一种色调为主，多为明快、热情的黄色或红色。这两种颜色最易引人注目，且能刺激观者的情绪，在抗战宣传画中被广泛运用。再如，1938年由田汉主持，王式廓、李可染等画家集体创作的黄鹤楼大壁画《全民抗战》，巧妙地运用了色彩对比和色彩调和的原理。这幅壁画在日军占领武汉后不久即被涂毁，现在已难以细究它的用色。但是，通过仅存的黑白照片，还是能够看出色彩的层次：身骑白马的领袖使用了浅色描绘，簇拥领袖的整

齐划一的军队使用了深色描绘，而与他们站在一起的民众则以中间色调处理。三大色块清晰调和，形成强烈的视觉对比，令整幅壁画充满震慑力。^[57]

然而，在当时，宣传画虽然运用了色彩学原理，但使用的程度却有限。刘元就认为宣传画用色应以平涂为主，不必像一般绘画那样注意光暗层次。^[58]色彩学因为分析起来比较复杂，在革命美术中稍显不合时宜，甚至被批评脱离客观现实。1936年，刘海粟发表了《艺术的革命观——给青年画家》一文，他谈道：

近代印象主义，我极赞成，不过到现在也在被革命之列。印象主义者，讲究光与色的和谐，用科学方法分析色、光的成分。有光才有色，白的在太阳底下，与灯光底下，各有不同的颜色反出来。绿的用黄与蓝调和，紫的用红与蓝调和，太阳光的变化有多少！这种东西分析起来，不得了，完全是不可能的。艺术是综合的，不是分析的客观的追求，所以要失败。科学与艺术是对峙的。科学讲分析，艺术讲综合。用科学方法追求艺术，这艺术变成科学的下女。目的不同，不能用分析。创造不是这样，是纯粹的自我表现。^[59]

作为色彩学教育的先驱，刘海粟此时却批评这种科学分析方法令艺术创作受到掣肘，他反对像新印象主义者那样把绘画当作视觉实验，呼吁青年画家用艺术表达出“自我”的人格精神以感染大众。温肇桐在《色彩学研究》中也表示，近年来色彩学与美术“分离”了，因为艺术家过于关注光的研究，却因此忽略了色彩和艺术的关系及其应用。^[60]在延安鲁艺，蔡若虹也认为当时的色彩学书籍只讲色彩学原理，“观点很死板，不适用于创作”^[61]。在他看来，艺术创作应该重新向中国传统绘画“以少胜多”的用色法则学习，注重色彩运用与情感渲染之间的关系。种种观点，显示出“科学”的色彩学遭受到挑战，但视觉观看不会倒退回没有色彩学的年代，用色的“正确性”走向了科学和政治的综合。

色彩学之所以被批判，一方面与当时左翼文艺崇尚黑白的风气有关。“新文化运动”以来，黑白色调成为文学中相当普泛的精神象征。20世纪30年代，鲁迅倡导新兴木刻运动，带领左翼美术青年对木刻艺术进行了探索与实践。由于方便大量复制，普及

容易，黑白木刻很快成为视觉动员的主要媒介。在鲁迅“黑白锐利之美”的木刻美学观^[62]的影响下，黑白成为揭露现实、宣传革命的主色调。1934年李桦写信给鲁迅时，提到了日本的色刷木刻^[63]，鲁迅仅简单回道：“色刷木刻在中国尚无人试过。”^[64]次年，鲁迅再致信李桦并明确地指出：“《现代版画》中时有利用彩色纸的作品，我以为这是可暂而不可常的，一常，要流于纤巧，因为木刻究以黑白为正宗。”^[65]当时与黑白木刻形成鲜明对比的是以“擦笔水彩”技法绘制而成的月份牌，这种带有广告性质的媒介印刷精良，内容多为美女佳人，色彩浓重而艳丽。类似的传播媒介以商业为主要目的，其斑斓的色彩构成与黑白相反的符号，被认为是对小资产阶级趣味的迎合而引起争议。

另一方面，色彩学的应用依赖颜料等物质性材料，在战争年代，高级颜料被认为是“不经济，亦不需要”^[66]，即使是一般颜料也十分紧缺，当时的画家为了制作彩色宣传画甚至需要使用土制颜料。1941年刘元在《宣传画的制作问题》一文中提出：

（布画）施着色彩，我们不必一定要像油画一样浓涂重抹，那未免是太费事而且不必要的，我们只消在钩好墨笔的轮廓与布置好适当的光暗以后，稍稍涂上种调合而轻淡的色彩便够了……（壁画）颜料不能像布画一样讲究，可用墨烟、红土、石灰等类代之，用色不求复杂，只求调和与注目。^[67]

在“黑白”成为革命象征以及颜料等物质性材料缺乏的情况下，用色过多或过分讲究复杂都成为问题，逐渐地，色彩的使用受到控制，主流意识形态的媒介开始出现“去色彩”的倾向。1942年，围绕色彩问题在延安爆发了著名的“马蒂斯之争”。这一年的2月23日，鲁迅艺术学院组织“鲁艺河防将士慰问团”赴绥德、米脂、佳县一带慰问抗日战士。5月下旬，慰问团返回鲁艺，马达、焦心河、庄言三人举办了画展，其中庄言的油画和焦心河的水彩作品在鲁迅艺术学院引起很大的争议，华君武曾回忆道：

从前方回来的搞文艺的同志，他们在前方确实是斗争尖锐、频繁，可以说是十分艰苦，例如木刻作者陈九同志就是在前方战斗牺牲的。他们回到延安，看到一些同志还在画田园风景，玩弄色彩，就不免有些不顺眼，因此就爆发了一次“马蒂斯之争”。^[68]

当时庄言使用的颜料是从武汉带来的，为了节省材料，他使用了当地的马粪纸刷上煤油作为油画的底子。尽管他曾声称欣赏野兽派的画家马蒂斯（Henri Matisse）自由奔放的色彩，但从他当时的作品如《延安军马房》《陕北好地方》来看，他笔下的色彩是相对朴素的，风格与马蒂斯基本没有太大的关系。但是在鲁艺，大批左翼木刻家将新兴木刻运动的艺术传统带到延安，黑白不仅占据主导地位，也成为革命美术中某种程度上的“政治正确”。

结 语

现代中国人将色彩学视作认识色彩的基础，这门知识并非中国固有，而是晚清西方传教士带来的新观念。色彩学以书籍报刊为媒介，在传播过程中，其以物理光学和生理学为基础的基本内容逐步稳定，同时又通过吸纳心理、文化、经验等方面的主观知识拓展自身的边界。民国时期，中国人独立编译的色彩学专著的出版，以及相关教学实践在艺术院校的展开，标志着色彩学在传播中完成了从知识到学科的建构。色彩学不单是传播过程中媒介承载的内容，也成为麦克卢汉（Marshall McLuhan）笔下的“媒介”本身^[69]，引入关于观看和描绘的全新尺度，使得它在传播过程中获得合法性，成为近代中国视觉活动的标准与程序。色彩成“学”，对中国画的颜色理论乃至以“五色论”为主的传统色彩观都产生了很大的影响，后者被认为是“落后”的传统而遭受批判，最终被纳入色彩学的知识框架之中。在革命的年代，色彩学被政治主体置于视觉动员的轨道上，应用于宣传画等传播媒介之中，同时也因此受到主流意识形态的控制。色彩学虽然是“科学”的，但是其“正确性”在一定程度上却是社会规训的结果。

福柯（Michel Foucault）的知识考古学提示我们注意“话语”间的消长起落，并审视在“话语”内部倾轧斗争的过程中显现的权力关系。当西方传入的知识成为观看和表征事物秩序的主流方式，必然有另外一种方式被淹没在历史的洪流之中。媒介学家雷吉斯·德布雷（Regis Debray）曾忧心地提醒我们不能迷信传播技术手段本身能够保证文化传承，因为“共享信息变得越来越容易，感受共同的历史却

变得越来越困难；可移动的领域越来越大，而历史意识却越来越小；技术联结越来越强，象征性的连结却越来越弱”^[70]。色彩学传入中国，无疑显示了传播技术的破坏力，在权力的介入下，新知识淘汰了传统的视觉模式，并逐渐建构出关于视觉理论的“常识”。这种常识具有排他性，并成为准确与不准确、科学

与非科学、文明和落后、现代与古老的标准和界限。中国传统的观看方式在 20 世纪初被中断，中国画中充满诗性意味的色彩被模仿自然的“真实”的色彩所简化。今天色彩学成为艺术生的必修科目，关于如何延续中国传统色彩文化的问题却鲜有讨论，这一现状值得我们去反思。

（责任编辑：邹尚良）

注释：

- [1] 马遥：《灰色在绘画中的表现——从色彩语言的一个单元说起》，《文艺研究》2009 年第 10 期。
- [2] 李勇：《高等院校美术专业基础色彩教学改革探究》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》2004 年第 3 期。
- [3] 田少煦：《信息时代色彩学研究的发展与走向》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》2012 年第 1 期。
- [4] 徐维则：《增版东西学书录》卷三，熊月之主编：《晚清新学书目提要》，上海书店出版社 2007 年，第 110-111 页。
- [5] 如美国长老会牧师范约翰（T. M. W. Farnham）在上海主办的《小孩月报》1881 年第 10 期刊登了《论光》一文。这篇文章不仅介绍了光学的基本知识，还在结尾写道：“光实为至贵至宝，大哉上帝，造此耿光，其才智令人不可思议。”摩嘉立：《论光》，《小孩月报》1881 年第 10 期。
- [6] 《赤青二色与精神之关系》，《大陆报》1903 年第 2 期。
- [7] 西台：《色之感觉》，《学海》1908 年第 2 期。
- [8] 计仰先：《色》，《数理化学会杂志》1909 年第 2 期。
- [9] 傅兰雅：《西画初学》，《格致汇编》1890 年第 5 卷。
- [10] 《新画法》选译自日本国民中学汇编、东京国民书院于 1909 年出版的《绘画独习书》的第一编“绘画大意”和第二编“水彩画法”。据李伟铭考证，陈树人在“亦译亦述”之中，只是删去了无关宏旨的章节，并偶尔在举例时穿插中国人和西人的名字，其余部分基本上采取了直译的方法。李伟铭：《笔墨因缘：陈树人与日本美术关系补正》，《图像与历史——20 世纪中国美术史论稿》，中国人民大学出版社 2010 年，第 217 页。
- [11] 在古代汉语中，“色”和“彩”二字都有色彩的含义，但并不合而为词，“色”用于表明颜色的种类，而“彩”则强调营造色彩效果。商务印书馆编辑部：《辞源》（第三版下册），商务印书馆 2015 年，第 1416 页。
- [12] 陈树人：《新画法》，《真相画报》1912 年第 11 期。
- [13] 王愷：《色彩略说》，《美术》1918 年第 1 期。
- [14] 吕澂、独秀：《美术革命》，《新青年》1919 年第 1 期。
- [15] 张邕：《色彩学述要》，《美术》1919 年第 2 期。
- [16] 张邕：《色彩学述要》，《美术》1919 年第 2 期。
- [17] 吴梦非：《我国人的色彩观念》，《美育》1920 年第 5 期。
- [18] 子云：《色彩的研究》，《北京孔德学校旬刊》1925 年第 20 期。
- [19] 当时还有一些内部图书，如 1928 年陈之佛用于广州市立美术学校教学时编写的《色彩学》等。
- [20] 《上海美术专科学校 25 周年纪念一览纪念刊》，内部刊物，1936 年，第 85 页。
- [21] 尚其遼：《色彩学理在伪装上之应用》，《防空杂志》1935 年第 2 期。
- [22] 何之硕：《广告色彩学》，《广告与推销》1935 年第 1 期。
- [23] 李锦沛：《内部装饰的色彩问题》，《快乐家庭》1936 年第 2 期。
- [24] [奥地利] Wolfe W.B. 著，蕊芳译：《色彩与心理》，《家庭》1939 年第 3 期。
- [25] [清] 孙诒让撰，王文锦、陈玉霞点校：《周礼正义》，中华书局 1987 年，第 3305-3311 页。
- [26] 《考工记·画绩》郑玄注“天时变，谓画天随四时色者。”天逐四时而化育，四时有四色，今画天之时，天无形体，当画四时之色，以象天也。天主宰四时的变化，但天本身没有形体，所以天的玄色是象征四时变化的虚色。[汉]郑玄注，[唐]贾公彦疏：《周礼注疏》，北京大学出版社 1999 年，第 1116 页。
- [27] [清] 沈宗骥：《芥舟学画编》卷四，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（二），河南大学出版社 2015 年，第 679 页。
- [28] [唐] 张彦远：《历代名画记》卷二，于安澜编著，张自然校订：《画史丛书》（一），河南大学出版社 2015 年，第 34 页。
- [29] 牛克诚：《色彩的中国绘画》，湖南美术出版社 2002 年，第 68 页。
- [30] [清] 华琳：《南宗抉秘》，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（三），海南大学出版社 2015 年，第 884-885 页。
- [31] [清] 王学浩：《山南论画》，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（二），第 737 页。
- [32] [清] 沈宗骥：《芥舟学画编》卷四，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（二），第 680 页。
- [33] [清] 王原祁：《雨窗漫笔》，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（二），第 385 页。
- [34] [清] 盛大士：《溪山卧游录》卷二，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（二），第 717 页。
- [35] [清] 唐岱：《绘事发微》，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（二），第 438 页。

- [36]〔清〕邹一桂：《小山画谱》，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（四），河南大学出版社 2015 年，第 1325 页。
- [37]《论诸物成色》，《画图新报》1892 年第 1 期。
- [38]高葆真：《论光与声与色之理》，《万国公报》1905 年第 197 期。
- [39]刘海粟：《单色画概论》，《江苏省第二师范学校校刊》1922 年第 11 期。
- [40]倪貽德：《新的国画》，《艺术漫谈》，光华书局 1928 年，第 45-47 页。
- [41]诸宗元：《中国书画浅说》，上海人民美术出版社 2018 年，第 69 页。
- [42]陶冷月：《国画之新的研究》，《绿萼画刊》1928 年第 4 期。
- [43]邓以蛰：《中国绘画之派别及其变迁》，《艺术家的难关》，古城书社 1928 年，第 68-69 页。
- [44]沈珊若：《近代画家概论》，《东方杂志》1930 年第 1 期。
- [45]俞剑华：《中国古代画论类编》，人民美术出版社 2004 年，第 612 页。
- [46]傅抱石：《中国绘画理论》，商务印书馆 1935 年，第 154 页。
- [47]〔清〕方薰：《山静居画论》，于安澜编著，张自然校订：《画论丛刊》（三），第 781 页。
- [48]傅抱石：《中国绘画理论》，第 176 页。
- [49]傅抱石：《中国绘画理论》，第 179 页。
- [50]赵鹏：《色彩的象征》，《袖珍杂志》1949 年第 2 期。
- [51]于中和：《宣传画的几个问题》，《抗战导报》1939 年第 5 期。
- [52]《怎样制作抗战宣传画》，《党员知识》1941 年第 16-18 期合刊。
- [53]星廓：《谈宣传画》，《抗战画刊》1938 年第 13 期。
- [54]熊子：《从木刻说到色彩》，《前线日报》1942 年 1 月 13 日第 7 版。
- [55]彭友贤：《色彩的感性与功用》，《前线日报》1941 年 11 月 20 日第 6 版。
- [56]张望：《怎样做宣传画》，《知识》1947 年第 4 期。
- [57]《全民抗战》的宣传效果得到时人的称许，龚孟贤谈到：“它的效果，不仅宣传了大量的武汉民众与士兵，就是后来的敌人看见了，亦为之惊服而无意中接受了我们的宣传。”龚孟贤：《谈宣传画》，《抗战艺术》1939 年创刊号。
- [58]刘元：《怎样教宣传画》，《音乐与美术》1941 年第 12 期。
- [59]刘海粟：《艺术的革命观——给青年画家》，《国画》1936 年第 2 期。
- [60]温肇桐：《色彩学研究》，商务印书馆 1947 年，编者例言。
- [61]蔡若虹：《一个崭新时代的开拓——回忆延安鲁艺的美术教学活动》，任文主编：《延安鲁艺回忆录》，光明日报出版社 1992 年，第 66 页。
- [62]董炳月：《“文章为美术之一”——鲁迅早年的美术观与相关问题》，《文学评论》2015 年第 4 期。
- [63]北京鲁迅博物馆鲁迅研究室编：《鲁迅研究资料》（10），天津人民出版社 1982 年，第 30 页。
- [64]鲁迅：《鲁迅全集编年版》（第 9 卷），人民文学出版社 2014 年，第 321 页。
- [65]鲁迅：《鲁迅全集编年版》（第 9 卷），第 462 页。
- [66]《怎样教学宣传画》，《服务指导》1939 年第 1 期。
- [67]刘元：《宣传画的制作问题》，《音乐与美术》1941 年第 3 期。
- [68]华君武：《鲁艺美术部生活剪影》，孙新元、尚德周：《延安岁月——延安时期革命美术活动回忆录》，陕西人民美术出版社 1985 年，第 134 页。
- [69]麦克卢汉认为，任何媒介对个人和社会的影响，都是由于新的尺度产生的。〔加拿大〕马歇尔·麦克卢汉著，何道宽译：《理解媒介：论人的延伸》，译林出版社 2011 年，第 18 页。
- [70]〔法〕雷吉斯·德布雷著，刘文玲译：《媒介学引论》，中国传媒大学出版社 2014 年，第 8 页。

How Chromatics Became “Chromatology”: The Transmission, Construction, and Visual Control of Chromatology in Modern China

Xu Jing

Abstract: At the end of the Qing dynasty, chromatology was introduced from the West to China through books and newspapers. During its transmission, while physical optics and physiology became its stable fundamental bases, it also expanded its scope by integrating subjective knowledge from psychology, culture, experience, etc. During the Republic of China, the completion of the transition of chromatology from a collection of knowledge to a formal discipline was marked by the publication of monographs on the subject, compiled and translated by Chinese scholars, and the implementation of related teaching practices in art institutions. As a standardized discipline, chromatology has had a significant impact on the color theory of Chinese painting, including the traditional view of color based on the “five-color theory”, which was considered “backward” and criticized, and eventually was incorporated into the knowledge framework of chromatology.

Keywords: Chromatology, Chromatics, Five-color Theory, Visual Control, Visual Mobilization

《艺术与民俗》2024年第1至4期总目索引

陈列艺术

展览策划笔谈专题	主持人: 魏峻	第1期 004 页
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	第1期 006 页
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	第1期 015 页
整体、长期与权力: 乡村博物馆策展三题	王思渝	第1期 019 页
创新国际展览 讲好中国故事	孔达	第1期 023 页
做“好”展览, 让展览出新出彩	彭文	第2期 004 页
空间作为方法: 历史类展览中的阐释与传播	许潇笑	第2期 010 页
策展人的创造力: 展览主题阐释与信息构建	田甜 姚鹏	第2期 018 页
微观史视角下博物馆叙事展览的策展取向与建构	张莉	第3期 004 页
观众“参与式策展”线上实践探索——以广东省博物馆“虚拟策展人”为例	杨凌	第4期 004 页
艺术博物馆多维展览空间与观众关系研究	招尹梓君	第4期 011 页

华侨文化

主持人语	主持人: 石沧金	第1期 028 页
精武体育会的海外传播及发展探析	石沧金	第1期 030 页
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	第1期 038 页
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	第1期 045 页
澳大利亚悉尼华人民间信仰	[马来西亚] 蓝颀铨	第1期 054 页

非遗研究

非遗与现代性专题	主持人: 赵萱	第2期 025 页
文化治理视角下的“非遗小镇”——基于广州沙湾古镇文化空间的反思	赵萱 李一涵 戴佳晨	第2期 026 页
作为生活实践的非遗——以当代北京日常饮食变迁为中心	邓苗	第2期 034 页
文化复归与非物质文化遗产社会性困境——以江西遂川龙泉码为例	肖明远 朱路华	第2期 039 页

民俗文物

神怪图像知识生产——皮影泰逢图像的层累与重构	李龙	第3期 012 页
中国国家博物馆藏印度尼西亚皮影形象及造型特征探析	杨楠	第3期 021 页
早期“苗图”的编绘与版本流变	吴雅迪	第4期 019 页
边疆与视觉娱乐: 对“苗图”的重新思考和诠释	朱敬	第4期 037 页
俄罗斯圣彼得堡国立大学图书馆藏“苗图”版本初探	[俄罗斯] 叶可佳	第4期 047 页

民俗研究

认同性经济视角下的佛山木版年画生产性保护实践	卢 真	第 1 期 062 页
韩国神杆信仰与祭仪	邹爱芳	第 1 期 070 页
民间剪纸创作中的女性体验	于 翔 隋 丽	第 1 期 076 页
南海神庙祭田问题考论——兼谈明清祠宇管理权之变	赵 磊	第 2 期 045 页
从历史向神话转换——历史语境下五羊传说的演变	陈秋霞	第 2 期 054 页
明代元宵禁限的治理意图与道德理念	焦翔宇	第 2 期 062 页
日本寺社缘起文化的世俗化流变	沈骏楠	第 2 期 072 页
“闽人三十六姓”及其民俗文化记忆研究——以祖先祭祀为例	赵 婷 吴佳欣	第 2 期 079 页
实践民俗学专题	主持人: 户晓辉	第 3 期 032 页
民俗学: 面对受难的他者	吕 微	第 3 期 034 页
萨姆纳民风理论价值重估	户晓辉	第 3 期 040 页
我们为什么需要民间文学批评? ——民间文学批评的必要性与合理性	马文雪	第 3 期 055 页
生活世界理念下粉丝追星行为浅析	李冰杰	第 3 期 062 页
灰姑娘故事专题	主持人: 陈岗龙	第 3 期 069 页
教育童话和市民修养——以格林童话《灰姑娘》为例	李 睿	第 3 期 71 页
爪哇灰姑娘型故事《安德安德·鲁姆特》及其民族文化特征	鄯莉莎	第 3 期 078 页
维吾尔族灰姑娘故事的形态特征及其文化内涵	阿布都外力·克热木 萨伊普乃再尔·多来提	第 3 期 085 页
女性教养背景下灰姑娘型故事《落洼物语》研究	陈 静	第 3 期 093 页
社会场域视野中影戏的价值探析——以辽宁皮影戏为例	吴洪珍 吴成立	第 4 期 054 页
湖南省民间传说研究七十年	金 媛 漆凌云	第 4 期 062 页
晚清民国潮州扇的地域文化特征探析	麦蕴宜	第 4 期 073 页

艺术研究

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	第 1 期 081 页
《张胜温画卷》“十六大国王众”画面创作意图探究	孙华东	第 1 期 091 页
苏州虎丘黑松林墓地 97M4 出土石屏功能探析	王子涵	第 2 期 084 页
后桃源——林丰俗山水画的诗性空间	张 东	第 2 期 092 页
是“初到浦东”还是“别后登途”? ——《西厢记》“张生赶考”图像辨析	刘 丹	第 4 期 082 页
色彩如何成“学”: 色彩学在近代中国的传播建构与视觉控制	徐 静	第 4 期 090 页