

福建民间圣迹图中妈祖形象的多重角色

妈祖故事传说多散见于宋以来的历代朝廷文书、史籍、方志和文人笔记中，零碎、简略。直至明万历年元（1573年），吴还初编、忠正常、熊龙峰刊行的《天妃娘娘传》将片段简单的神话重新演绎为故事小说，后又有明末佚名编纂的《天妃显圣录》书稿于清康熙二十年（1681年）编辑出版。清代乾隆年间林清标在《天妃显圣录》基础上增删编纂为《敕封天后志》一书，该书录有天后神迹图说49幅，每个故事都配有绘图。此妈祖圣迹图经过官方阶层改造，承担了社会教化之职责，不但赋予妈祖不凡的出身、显赫的家世，而且将近一半的妈祖显灵事迹与官方的海上战事联系起来，以表现其“忠君爱国”的道德观，加以宣扬。该书流传比较广泛，成为之后诸多圣迹图的蓝本。此后妈祖圣迹图的艺术形式开始流行，各地妈祖宫庙编绘圣迹图蔚然成风。圣迹图或刻印成书，或绘于妈祖庙堂两壁，或绘于绢纸再装裱成轴悬壁，形式不同，功能一致：使妈祖信仰更广泛流传。

圣迹图形式主要叙述妈祖的生平与神迹故事，比肖像式图像容纳的信息量更多，既可以自由发挥画者表现力，又能拓展观者想象的空间，在实际应用上很受信众欢迎。尽管每一幅图像都表明了一种观看方法，但是各人、各个群体都有

自己独特的观看方法。妈祖圣迹图有程序化的特征，但在不同地方的妈祖圣迹图的内容、造型都是有所差异。这种差异除了社会传统、地理环境、生活习惯等因素的影响所造成之外，最为重要的因素就是不同地域之间妈祖信仰方面的差别。福建许多的民间信仰在不同的地区有不同的版本，妈祖信仰也不例外。流传于福建民间的妈祖形象，反映了妈祖信仰随着时代推移和各地域的流传，因信仰理念中所欲诉求内容而改变，也因此赋予妈祖形象在不同地域群体观念上的变异性和特殊意义。

一、霞浦松山妈祖的渔民形象

闽东霞浦县松山港历史悠久，宋代方志《三山志》记载福州的海路：“十三潮，泊桃门筋竹山，西松山港。”^[1]这里自古就是渔业良港，每年农历三月二十三日是“天后神诞。报赛之日，乡人俟潮时，异神輿沿流而走，走至沙垅水渚处，挟輿向水面放落，旋复抬起，上下起落，如是者三十次谓之‘安澜’。盖以波澜汹涌，藉神力以安之。而必以三十六次者，盖以一年三百六十日也。俗呼‘阿婆走水’”，^[2]可见妈祖信仰在当地之盛行。松山天后宫始建于宋末，是闽东地区创建最早的妈祖庙之一。松山渔民每年正月初一从到十五、

表现男子九技项目的大型“运动会”竞技场景，又有描绘百姓日常生活中的运动休闲情景。除此之外，壁画中还有大量描绘藏族民众和僧侣劳作或虔诚供奉的生活场景。这些生动的壁画使我们能够更加直观地领略藏族的生活面貌。

壁画作为一种记史的艺术形式，其表现内容涵盖了历史、政治、宗教、天文、地理、医学等方面。以画记史，寓史于画。布达拉宫壁画如一座辉煌的艺术宝库、一本斑斓的西藏通史、一部生动的西藏百科全书，向我们展示着古代藏族的社会生活和历史以及西藏悠久而神秘的文化，使人们能够清楚直观地认识西藏的全貌。□

注释：

- [1] 曹意强《艺术与历史》，中国美术学院出版社2001年版，第59页。
[2] [后晋]《旧唐书》，卷一百五十六上，列传第一百四十六上，吐蕃上，中华书局1975年版，第4125页载：“贞观十五年（641年），太宗以文成公主妻之……及与公主归国，谓所亲曰：我父祖未有通婚上国者，今我得尚大唐公主，为幸实多。当为公主筑一城，以夸后代。遂筑城邑、立栋宇以处焉。”除此之外，《松赞干布六字明咒

教诫》，转引自周敦友《布达拉宫》，北京《法音》1985年第5期，第29页记载了布达拉宫的情况：“红山内外三道中心楼九层，宫室九百九十九间，加堂（即观音堂）共一千间。层楼四周，林立。南面九层殿为文成公主寝宫。周设四门楼，王与公主宫殿之间通以东城门外，设有赞普之跑马场，以砖，上铺木板包钉，两旁珠宝网络围绕。之时，一马奔驰，犹如十马奔腾之势。”

[3] [德] 大卫·杰克逊著，向红笏、谢继胜、雄文彬译《西藏绘画史》，明天出版社，西藏人民出版社2001年版，第159-206页。其中详细介绍了五世达赖喇嘛和第司洛桑嘉措时期著名的画家活动。

[4] [瑞士] Michael Henss, “The Tradition to ‘Truth’: Images of the 13th Dalai Lama”, in Orientations 2005, pp.61-68.对十三世达赖喇嘛与时期肖像绘画真实性出现原因及现象进行详细分析。

[5] 季羨林主编《敦煌学大辞典》，“佛传故事画”条，辞书出版社1998年版，第89页。

[6] 西有寂圆满大殿俗称西大殿（tshoms-chen-nub-srid-zhivi-phun-tshog措庆努西平措），是红宫最大的殿堂，也是布达拉宫中最大的殿堂。室内面积达700余平方米，有四十四根柱子，殿内悬挂有乾隆帝御笔“涌莲初地”匾。西大殿四壁绘有面积达370余平方米的壁画，主题表现五世达赖喇嘛生平。

孙琳 中国美术馆馆员

三月二十三到二十九、九月初九到十六都要挂“妈祖图”。该图是帛质彩画，可惜在“文革”期间“破四旧”中失落。据村中郑法贤、阮新裕、郑同玉、陈新玉、郑阿唐等几位年龄50岁以上的群众追忆，挂图里面描绘了流传很久独具地方特色的妈祖传说。挂图的形式是8轴64幅（每轴绘制8小幅），从妈祖父母遭难漂洋过海、彩珠投胎、生养妈祖至妈祖升天封神的全过程。头8图表现妈祖在松山出生的经过，9到56图表现妈祖在松山、湄洲、红毛国三处的生平事迹，57到64图表现妈祖升天后在松山建宫庙奉祀的经过，其内容说明了妈祖与湄洲、松山的关系，带有浓烈地方特色。

徐晓望教授曾对松山天后宫妈祖故事挂图进行仔细研究，认为从松山妈祖圣迹图所反映的在闽东流传的妈祖故事与当地独特的疍民文化系统有关。并指出，松山一带在继承闽南妈祖故事基本内容的基础上，经过渔民当地方文人的改造，塑造了一个有地方特色的妈祖神话，其情节与《天后显圣录》的故事有所不同，原因在于闽东地方文化的特殊背景及其信仰人群为生活方式独特的渔疍人家。不同的土壤长出的花果也会出现差异。^[3]宋代的“蜑”、“蜃”、“蜒”、“蜃”，即指岭南广东、广西、海南的水居民族，为“蜑民”。范成大《桂海虞衡志》记：“蜃，海上居蜃也，舟楫为家，采海物为生，且生食之。”^[4]松山是一个有悠久历史的渔疍文化区域，从宋代到清代，一直是古福宁的一个重要海上门户，也是当地主要的商港和渔港。宋元以后，由于海贼、倭寇骚扰，海事频繁，历代都在这里设有水寨并常年都有都巡检、把总等率军驻扎防守。这都是松山形成独特的妈祖文化的重要原因，现存的松山天后宫妈祖故事挂图也是妈祖形象地方化的一个实例。松山天后宫妈祖现存挂图是村民集资一万多元，请画师谢瑞良、林斯杰重新绘制的。作品为传统工笔画形式，设色讲究、图像精致，充满现代人物画的气息，一看就知道是经过现代专业训练的画家所绘，已无法从中寻觅松山古挂图的古朴韵味了，所以不足以代表闽东地区的妈祖传统造型。但从挂图中塑造的妈祖海上抗敌救难英勇形象，可以看出闽地沿海疍民对妈祖勇敢无私形象的无限追思，及对自己文化的一种有力肯定。

二、漳浦地区妈祖的宗亲形象

中华民族血缘宗族观念很浓厚，往往把祖先奉为保护神。在闽台，林氏为大姓。林氏宗族把妈祖敬奉为他们的姑妈，把妈祖崇拜当做家族的共同信仰。即使举家迁移，也不忘带走妈祖神像。如明嘉靖年间，移居闽西的林氏合族在永定西陂村兴建了一座巨丽壮观的七层宝塔宫殿式建筑，主体为宗祠，供奉妈祖。香港《九龙蒲冈村林家族谱》详细记载先祖带着妈祖像，从莆田移民至九龙，并在南塘石塔下建庙祭祀的经过。甚至远在日本，明末清初林北山逃难至萨南片浦，也不远万里带着七尊妈祖像。其后代继续繁衍于片埔，至今尤奉祀祖传的妈祖神像，并称之为“林家娘妈”。这种宗族群体信仰的心态，衍生了妈祖圣迹图新的图像内容和形式。

闽南漳浦乌石林家系晋安郡王林禄之后裔，而根据《莆田九牧林氏族谱》、《敕封天后志》等资料，妈祖为林禄第二十二代孙。妈祖的故乡莆田人称妈祖为“娘妈”，漳浦林姓

则咸呼妈祖为“姑婆祖”。林士章于明世宗嘉靖年间高中“探花”，以为乃祖姑婆妈祖默佑，故终生供妈祖不辍。在漳浦一带，流行一段妈祖帮助林家族人考取功名的故事：

传说嘉靖三十八年漳浦林士章上京赴考，经莆田客店，在客店门前遇到一个卖花的女子，脚上穿着一双绣着菊花的绣鞋，女子知道林士章是赴考的举子，就出了一个下联请林士章对上联：“鞋头绣菊，朝朝踢露蕊难开。”林士章一时未能对上，不想在殿试时，嘉靖出了一个上联“扇上画梅，日日摇风枝不动”，与之刚好匹对。满朝文武和新科进士无人能对得贴切，只有林士章记起卖花女子出的下联而对上，嘉靖觉得对是对上了，但脂粉气太重，就顺口说：卿真是探花郎。林士章为此得中己未科一甲三名探花。后来回想在客店的这段奇遇，深信是姑婆祖暗中帮助，万历二十三年（1595年）林士章致仕回乡，八月初九专程到湄洲上香并请回了妈祖金身，八月十二日回到漳浦，这一日子被漳浦乌石林姓永远记住，至今还将这一天作为当地妈祖的庆典日。

这个故事讲述妈祖佑护帮助林氏族人获取功名的经过，寄托了林氏族群对子孙兴旺发达、出人头地的强烈希冀。在漳浦乌石天后宫的后殿，绘有妈祖与林士章的故事7幅。绘制时间大约在十几年前，隔时未久，画面清晰，可以清楚地看出，画师先是墨笔勾勒外形，再仔细在墨线内涂添颜色，色不碍墨。一些背景楼阁桥梁门窗桌椅之类，用界尺认真勾勒，如早期民间布景画，略显拘谨。整体用笔比较稚嫩，但画面设色清雅，大部分留白，局部地方敷以石膏、石绿、嫩黄、赭石等色，冷暖相间，具有一种民间装饰趣味，应该是当地画师的作品。与其他地区墨色浓淡相间、用笔奔放的圣迹图作品相比，另有一种纯朴的闽南乡间风味。组画第一幅画妈祖持花篮在桥头点化林士章，妈祖白衣白裙，气质高雅，与福建其他地方的造型都不一样。漳浦北门天后宫中也有描绘这段故事的圣迹壁画，图像中妈祖形象亦如大家闺秀般秀美矜持。不仅圣迹叙事图像如此，即使是肖像式图像描绘，林家族人也有自己独特的诠释方法。清代《林氏族谱》前附的木刻妈祖像，也有着与其他肖像式版刻不同的造型风韵。首先，图像选取的是半身式半侧面肖像，这是很独特的，其他妈祖版刻肖像都是选取全身正面的坐姿。如清乾隆年间的《天妃显圣录》与清李仕学等编辑的《天后昭应录》书前所附的妈祖图像俱是端坐全身像，正面示人。其次，族谱天后像塑造的是一位年方二八、体态曼妙的美貌女子，弯弯的眉，大大的眼，笑意盈盈，与其他版刻肖像塑造的健壮中年妇女形象截然不同。

美国约翰·L·菲斯切在《作为文化认知图的艺术风格》一文中说：“我们可以把一件艺术品看做艺术家及其群众所处社会的图画。”^[5]这些在宗亲崇拜中独特的图像图式，是不是也可以看做林氏家族特殊群体对妈祖图像的希冀与解释。宋代记载中妈祖是湄洲岛上普通的林家巫女，《天妃显圣录》将妈祖纳入莆田望族九牧林氏一支，称她是唐邵州刺史林蕴的七代孙。妈祖的角色被附会为官宦闺秀，族谱图像形象也随之转向文雅秀气，所以林氏家族心目中的妈祖，都是气质文雅、青年貌美，把妈祖当做家族中的年轻女子。版刻中出

现侧面半身的日常肖像描绘,更是表达林氏家族与妈祖之间不一般的关系,明显带有一种亲昵的色彩。

三、闽中莆仙地区妈祖的凡人形象

莆田仙游,这里是妈祖的故乡。但在莆仙的民间流传着一个与湄洲“敕封天后志”圣迹体系完全不同的圣迹故事:

“妈祖与蝴蝶精”,而且影响广泛。这个来自民间的妈祖圣迹图中,融进许多人性的因素、社会生活的材料。老百姓将妈祖置身于普通民众的生活环境,使她有自已的喜与悲,愁与怒,表达了普通百姓对妈祖形象的别样观看。

“妈祖与蝴蝶精”圣迹版本有两种,其中一种描绘的是这样一个民间故事:蝴蝶精是海里的妖精,经常化做美女形象迷惑民间男子。有次妈祖去村里铁匠家求铸一副铁管杯,铁匠在城里念书的儿子细致含情地注视着妈祖,这一幕被蝴蝶精看到了。于是,她化做妈祖形象主动到书斋,两情相悦,日久被双方家长发现,引发血案被告到公堂。妈祖得知,愤怒持剑到公堂与蝴蝶精激战,最后赶走蝴蝶精。仙游的贝龙宫、度尾龙井宫、大济琴坂宫、枫亭海地龙应宫、榜头朱阳宫,莆田秀屿东峤魏厝瑞琳祖宫等宫中壁画俱是描绘这个主题。

我们先来看这些圣迹图中蝴蝶精的图像形象,她们都有着姣美的面容和婀娜的身姿。无论画技水平高或低,民间画师都竭尽全力想塑造与妈祖的朴实健美不同的娇媚形象。我们再来分析,为什么要虚构出这么一个与妈祖对立的蝴蝶精形象?难道只不过是民间文化的一种追求荒诞、惊险情节的兴趣?让我们将目光转向仙游枫亭灵慈庙、莆田华亭郊溪明山宫、笏石

凤山寺等地方,这里的壁画描绘的是另一版本的“妈祖与蝴蝶精”圣迹故事。画师不吝占用多幅画面,详细地描绘了“媒婆与神姑之母兄说亲”、“心孝志坚顺母配夫”、“心烈志大化蝶成双”、“回家睡化成蝶”、“神姑令蝶精代婚,自己以古树头化船回家”等几个场面。本来女大当嫁,而妈祖志向不凡,她有神圣的使命感,不愿意被人间俗情所累。她又不能违抗母兄之意,于是,出现“化蝶成亲”这一出故事。(如图)

此中的蝴蝶精与妈祖的关系不再是拔刀相斗的仇恨,而是融为一体了。蝴蝶精代表妈祖完成了传统女性的任务,所以,她亦是妈祖形象的一部分。

我们反过来再观望上个版本的蝴蝶精,那个与妈祖拔刀相斗的蝴蝶精不也是妈祖的一部分吗?蝴蝶精应该是象征妈祖凡人的一面,代表着世俗的欲望。我们复看图中妈祖与蝴蝶精相战的场面,这时候,我们可以完全理解拔刀的妈祖脸上那种愤怒又坚硬的神情了。这是一场与自己内心人性平凡欲望的斗争,充满了一种割舍的悲壮。妈祖与蝴蝶精这两个时而剥离时而汇合的形象,在彼此的纠缠与挣扎的过程中,完成了妈祖最终形象的蜕变。

其实,蝴蝶作为妈祖的另一个符号,早在明代的文献中就出现了。明代嘉靖十三年(1534年)充册封使往琉球的陈侃,回国著《使琉球录》,书中述:“忽一蝶飞绕于舟,金曰:‘蝶质甚微,在樊圃中,飞不止百步,安能远涉沧溟?此殆非蝶也,神也。’……是夜,果疾风迅发,白浪拍天。”^[6]《使琉球录》卷下录明代谢杰《敬神》:“每值风发,必有先征:或为蜻蜓、或为黄雀、或为红灯笼,另人得预为之计。”“舟人每逢风涛,有祷必应,或蝶、或雀、或灯光,舟人见之,则险夷而利涉矣。”^[7]看来,很早以前,海上航行的人们已把蝴蝶当做妈祖的另一化身。

中国的信仰中许多神是从人来的,这些神原本都是人类中的英雄。这些英雄大都持身严谨行为克制,为了他人可以舍弃自己的幸福,仿佛都在为了某种崇高的道德规范而活着。妈祖就是这样,原本是个渔家姑娘,完全可以像一般人一样与意中人相爱,当个贤妻良母,度过一生。但她矢志不嫁,一生为他人排忧解难,最后为百姓献身。在历代文献史册中,对妈祖的出身众说纷纭,但对妈祖是没出嫁的姑娘这一说法达成惊人的一致,甚至成为其信仰精神中强调的一部分。就连西方人描述他们对妈祖信仰的认识时也特别强调这一点。1546年西班牙澳斯定会士拉达(martin de rada)说:“航海家们偏爱一个女人叫娘妈,生于福建省兴化附近的叫做莆田的村庄。他们说她在……湄洲岛,过着独身的生活。”^[8]西班牙另一个学者门多萨(J·G de Mendoza)也这么说:“他们有另一个叫娘妈的圣人,生于福建省的CUCHI城。他们说她是该城一位贵人之女,不愿结婚。”^[9]

莆仙地区历来对有德行造福百姓的女性表示重视与尊重,比如对钱四娘的崇拜。宋代之前,莆田境内人民经常遭受境内溪洪之灾,治平元年(1046年)长乐人未嫁之女钱四娘携金十万缗来莆主持修建溪陂,结果陂坝合龙之日突发山洪,钱四娘舍身跳入急流。老百姓深受感动,在香山上修庙祭祀她,当地信徒还将钱四娘与妈祖共祀一殿^[10],纪念她



莆田华亭郊溪明山宫妈祖圣迹图中的蝴蝶媒嫁图像

们“舍己为民”的精神。老百姓一方面表示对这些英雄的“舍己”崇敬，一方面又由衷希望这些由人变神的英雄能过上他们心目中的那种幸福生活模式。莆仙一带素来崇尚儒风，“莆，壤地偏小，善国也。壶山、兰水映带秀发。故其人好礼而修文，士相矜以名节。”^[11]在老百姓看来，传统文化中理想女性角色都应结婚并生育子女，身后并由子嗣祭祀成为祖先，才算是一个完整的女性。“蝴蝶精代嫁”圣迹故事的编造就是通过蝴蝶精的替身而虚设了一个百姓看来完美的结局，对妈祖看似“残缺”的人生进行一种补充，体现百姓对妈祖的一种人间温情。图像在此形成了互为因果的文化效应。

这些富有想象力的妈祖圣迹图，以想象力丰富的画面、生动的情节、精彩的人物塑造体现了人们最为关心的社会伦理问题，直接地表现了人性中接近“底层”或“本质”的东西，悄悄沟通了神界与人间，从而大大丰富了妈祖生平，使其达到了连贯、完整以至曲折动人的程度。可以说，莆仙妈祖传说的壁画，蕴含着民众的睿智、善意的想象和朴素的情感与愿望，塑造了一个既是舍身济世的壮烈之神，又是可亲可近的温柔之神，体现普通人民人性化的审美。

如果我们不了解妈祖信仰意义及莆仙地区的文化背景，那么，面对妈祖与蝴蝶精叙事图像时，我们最多只能认为这是民间丰富的想象力，而不会联想到其中美好又沉重的含义。

“我们只有正视并深入地把握图像与特定文化传统的内在联系，才能较为接近图像的本义，从而避免所谓‘视觉的隐形’的尴尬。”^[12]蝴蝶精在这里作为图像符号具有隐喻性。她的符号意义是隐喻人性与世俗，是对妈祖图像的双重符号建构，也是莆仙地区精神价值观的体现。乡亲们把妈祖当做亲人，在乡亲们看来，她应当跟所有人一样享受爱情，享受人生，对妈祖终身未嫁总是感到有点遗憾。“化蝶成亲”故事的安排，是世俗生活观在妈祖信仰上的投射。

妈祖的形象到底是官宦贵族之女，还是寻常渔家之女，对此细加追问、寻根觅迹并无太大的价值。各地域民众各取所需，用他们的理解建构出他们心目中的妈祖形象。有的为妈祖加上

高贵的身世，辅以灿烂的人生履历，用丹青绘就、精心绘塑出妈祖端雅平和的高贵形象。有的则竭力通过各种圣迹叙事，构造出一个个妈祖在人们身边显灵的故事，也构筑出热心助人、勤苦勇敢的妈祖平民形象。这些不同地域文化背景下观看的妈祖形象，综合了多元的文化体系，折射出中国传统社会对理想女性的翼求。由人而神的妈祖可以说是中国传统社会理想人格的完美体现，她的形象投射出中国传统文化对女性社会属性的一种希冀，是人们理想人格和传统美德楷模的象征。歌德说：

“十全十美是上天的尺度，而要达到十全十美的这种愿望，则是人类的尺度。”^[13]对十全十美的追求，是人类坚持不懈的目标。从这个角度来说，妈祖圣迹图像也是百姓在完善妈祖形象，或者说完善女性理想形象过程中的一种图像阐释。□

注释：

- [1] 梁克家等《三山志》卷六，方志出版社2003年版，第91页。
- [2] 徐友梧《霞浦县志》卷二十二，点校本，下册，第56页。
- [3] 徐晓望《闽澳妈祖庙调查》，澳门中华妈祖基金会出版社2008年版，第17—60页。
- [4] 范成大撰、严沛校注《桂海虞衡志校注》，广西人民出版社1986年版，第118页。
- [5] 转自周宪等《当代西方艺术文化学》，北京大学出版社1988年版，第512页。
- [6] 蒋维捷《妈祖文献资料》，福建人民出版社1990年版，第83页。
- [7] 林烜《福州府志·天妃宫》，蒋维捷《妈祖文献资料》，福建人民出版社1990年版，第130页。
- [8] [西班牙] R·C博克塞编《十六世纪中国南部行》中华书局1990年版，第217—218页。
- [9] [西班牙] 门多萨《大中华帝国史》，中华书局1998年版，第41页。
- [10] 刘克庄《后村先生大全集》，卷92《协应钱夫人庙》中有“前祀夫人、白湖妃，于殿后列二士于堂”之句。
- [11] 何乔远《闽书》卷三十八，福建人民出版社1994年版，第945页。
- [12] 丁宁《图像的文化阐释》，中国人民大学出版社2005年版。
- [13] 《歌德的格言与感想集》，中国社会科学出版社1982年版。

王英曠 福建师范大学美术学院

（上接第119页）也就是说，我们在对民族手工技艺进行生产性保护的同时，又要深刻认识到手工技艺背后所承载的历史文化、审美内蕴、知识观念等，然后在此基础上，再思考如何把手工技艺古老的技艺核心与现代技艺和创意相结合，在功能和形式上多样化，形成手工技艺在今天社会的人文价值体系，乃至属于本民族的人文价值品牌，建构手工技艺在当今社会承载文化精神新的载体。因此，对民族传统手工技艺进行生产性保护，使传统的手工艺与时俱进，融入现代生产和现实生活，成为现代社会肌体的一部分，正好体现出对民族传统手工技艺传承与保护的现实意义。从而在真正意义上发挥民族手工技艺的“生产力”，而只有这种对文化生产、生存途径的保护，才能永葆手工技艺的“生命”，使传统的手工艺与时俱进而生生不息，同时亦有利于建立与时俱进的生态文化模式，这才是保护他们的最好方式。□

注释：

- [1] [德] 海德格尔《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社1997年版，第29页。
- [2] 黑格尔著，朱光潜译《美学》第三卷上，商务印书馆1982年版，第193页。
- [3] [德] 马克思《致恩格斯》，载于《资本论书信集》，人民出版社1976年版，第174页。
- [4] 雅斯贝尔斯《时代的精神状况》，王德峰译，上海译文出版社2003年版，第217页。
- [5] 吕品田《重振手工与非物质文化遗产生产性方式保护》，载于《中南民族大学学报》2009年第4期，第5页。
- [6] 同[4]，第218页。
- [7] 风声《别让“技艺”成为“记忆”》，载于《美术观察》2009年第3期，第27页。

胡泊 西南大学美术学院副教授
刘海兰 西南大学教育学院讲师