

「放逸」的特權： 以廣州祠堂壁畫〈竹林七賢圖〉為中心的討論

梁韻彥*

一、引言

明代嘉靖年間(1522–1566)，廣州地區興起了祠堂建設風潮。¹祠堂建築成為了城鎮與村落間重要的宗族紀念性建築，²這些建築包括合族祠與各宗支的族祠，部分廟宇、鄉約(用作宗族耆老商議事務或開展公務的場所)、族塾與祠堂毗鄰而建，共同承擔著宗族祭祀、集會、教育的社區公共服務職能。部分祠堂門額雖題有「書院」、「家祠」、「宗祠」、「書舍」、「書室」、「別墅」等不同稱謂，³實際功能卻大同小異。在祠堂建築中，壁畫是一個重要的組成部分。目前廣州市所轄十一區內保存良好的傳統建築壁畫超過一千幅，其中很大一部分為清道光

本文為廣東省哲學社會科學規劃2023年度嶺南文化項目「清末民初廣州祠堂筆畫研究」(GD23LN16)的階段性成果；在寫作過程中，曾獲得博士後合作導師江澄河教授的諸多幫助與提議，特致謝忱！

* 梁韻彥，嶺南師範學院美術與設計學院講師、中山大學歷史學系博士後

¹ 常建華：〈明代宗族祠廟祭祖禮制及其演變〉，《南開學報》(哲學社會科學版) 2001年第3期，頁60–67；馮江：《祖先之翼：明清廣州府的開墾、聚族而居與宗族祠堂的衍變》(北京：中國建築工業出版社，2017年)，頁114–18。

² 巫鴻在《中國古代藝術與建築中的「紀念碑性」》一書中提出了「紀念碑性」(monumentality)的概念，用以描述一類為「回憶、延續以及政治、種族或宗教義務」服務的中國古代藝術作品。本文化用了這一概念。見巫鴻著，李清泉、鄭岩等譯：《中國古代藝術與建築中的「紀念碑性」》(上海：上海人民出版社，2009年)，頁5。

³ 黃海妍：《在城市與鄉村之間：清代以來廣州合族祠研究》(上海：生活·讀書·新知三聯書店，2008年)，頁2。

年間(1821–1850)至民國初年的祠堂壁畫。⁴這些壁畫中有三分之一以古代隱士⁵為題，⁶包括：飲中八仙、淵明賞菊、東坡賞荔、商山四皓、竹林七賢等。

「竹林七賢」一詞見於《晉書》及《世說新語》等著作，⁷是中國美術史上長時間流行的繪畫主題，從東晉到近現代皆不乏名家名作。當前學界對竹林七賢圖像的關注主要集中在兩個範疇，一是針對南朝畫像磚墓，二是針對明清繪畫及工藝品。對南朝畫像磚墓中〈竹林七賢與榮啟期〉畫像的研究發現，該圖像具有宗教信仰及體現社會等級的雙重寓意。鄭岩認為，該圖像具有道教意涵，並具有可以幫助墓主升仙的作用。⁸章正、姚義斌與李若晴則強調，南朝墓葬中的〈竹林七賢與榮啟期〉壁畫可以體現劉宋皇室與士族階層的密切關係。⁹針對明清繪畫及工藝品的研究，則探討了這一期間圖像形式與作用的變革。梁莊愛倫(Ellen Johnston Laing)指出，明清時期的竹林七賢形象不再沿用南朝稿本七人並列、分坐的形式，而是將人物設定在一片竹林中，有聚有散；畫家不再關注個體的身份定位，而是更強調表現魏晉高士群體。¹⁰楊貴金及楊佩認為，明清時期竹林七賢題材工藝品數量的顯著增長，與當時工商業的蓬勃發展有關。¹¹更多清代瓷繪的

⁴ 廣州市文物考古研究院編著：《廣州傳統建築壁畫》(北京：文物出版社，2021年)，上冊，頁4。

⁵ 筆者按：本文引用的「隱士」概念出自唐代白居易作〈中隱〉一詩，詩中有「大隱住朝市，小隱入丘樊」及「不如作中隱，隱在留司官」的句子。此後，「隱士」概念泛化，為官者不汲汲於名利與仕途者，皆可稱為「隱士」。參白居易：〈中隱〉，收入傅東華選注：《白居易詩》(北京：商務印書館，2020年)，頁208。

⁶ 黃利平：《清代民國廣府壁畫故事》(廣州：廣州出版社，2017年)，頁4–5。

⁷ 房玄齡等撰：《晉書》點校本(北京：中華書局，1974年)，卷49，第5冊，頁1370；劉義慶著，黃征、柳軍嘩注釋：《世說新語·任誕第二十三》(杭州：浙江古籍出版社，1998年)，頁309。

⁸ 鄭岩：《魏晉南北朝壁畫墓研究》(北京：文物出版社，2002年)，頁227–29。

⁹ 參章正：〈地下的名士圖——論竹林七賢與榮啟期墓室壁畫的性質〉，《民族藝術》2005年第3期，頁89–98；姚義斌：〈「竹林七賢」墓葬壁畫的圖像學意義〉，《南京藝術學院學報》2008年第6期，頁46–50；李若晴：〈再談「竹林七賢與榮啟期」畫像磚成因——以劉宋初期陵寢制度與立國形勢為中心〉，《藝術探索》2017年第1期，頁20–30。

¹⁰ Ellen Johnston Laing, "Neo-Taoism and the 'Seven Sages of the Bamboo Grove' in Chinese Painting," *Artibus Asiae* 36.1/2 (1974): 5–54.

¹¹ 楊貴金、楊佩：〈關於竹林七賢的藝術史〉，《焦作大學學報》2011年第1期，頁38–44。

研究將七賢圖像與十八學士、會昌九老等高士或文人雅集的圖像歸為一類，認為這類圖像的流行與追求文人審美的社會風尚及統治者「崇儒重道」的思想相關。¹²

本文將聯繫歷史上的竹林七賢圖像及相關文藝作品，剖析廣州祠堂壁畫中七賢圖的圖式與寓意的來源，¹³探討圖像的多重社會功能，及其背後所反映的清代嶺南士民身份與文化認知的情況。

二、廣州傳統建築壁畫中的〈竹林七賢圖〉

據筆者統計，在現存廣州傳統建築壁畫中，〈竹林七賢圖〉有三十五幅，繪製年代在清朝道光至民國年間（表1）。多數壁畫題有題名，如〈竹林七賢圖〉、〈七賢圖〉、〈晉七賢圖〉等。壁畫作者包括：何麗生、楊永年、杜錚瀾、石文瑞、湯毓田、李春秣、鍾無泰、岷關通、陳友山、韓熾山、楊瑞石、鍾瑞軒、關鈞和等，其中有不少是番禺沙灣人。部分壁畫存有題記，作者在題記中常自稱「居士」或「隱士」。黎蒲生和楊瑞石曾合作繪製番禺區沙灣鎮東村北帝祠的壁畫，其中一幅題為〈嵇琴阮嘯〉。¹⁴黎蒲生是沙灣名畫師黎文源的堂侄，楊瑞石是黎文源的弟子，鍾瑞軒亦曾與黎蒲生一同繪製佛山胥江祖廟壁畫。據畫家題記，黎文源曾任「內廷供奉」，參與清代宮廷壁畫繪製，包括頤和園的建築彩畫。¹⁵由此可見，廣州傳統建築壁畫的作者，是一批具有一定文化素養、經常相互合作的職業壁畫匠人，其中一些畫師甚至有清代宮廷繪畫經驗。¹⁶

¹² 參秦樹景：〈明清時期瓷繪高士圖設計理念世俗化發展研究〉，《中國美術研究》2022年第2期，頁176–82；高曉然：〈試論康熙青花瓷器上的「高士圖」〉，《南方文物》2011年第2期，頁193–95。

¹³ 「圖式」(schema)，指一種約定俗成的、反映特定概念或內容的圖像組織形式。參貢布里希(E. H. Gombrich)著，楊成凱、李本正、范景中譯：《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》(南寧：廣西美術出版社，2012年)，頁99–125。

¹⁴ 康薇：〈說晚清番禺沙灣壁畫三傑〉，《廣州文博》2017年第1期，頁330–35。

¹⁵ 參劉曉春：《番禺民俗》(廣州：中山大學出版社，2017年)，頁248–49；何志豐：〈精雕巧塑見匠心——釋讀沙灣民間工藝雕塑壁畫的文化內涵和藝術價值〉，收入廣州市番禺區政協文史資料委員會編：《番禺文史資料》(廣州：番禺區政協文史資料委員會，2004年)，第17期，頁99–100。

¹⁶ 筆者按：本段提及的畫家、文人為明清時期的中下層人士，普遍史料缺乏，生卒年未可考證。

表 1：廣州傳統建築中的〈竹林七賢圖〉

序號	行政區	所在地	建築物名稱
1	海珠區	琶洲街道黃埔古村	祿賢梁公祠
2	白雲區	石井街大朗村	劉氏大宗祠
3		石井街大朗村	正祥公廳
4		石井街大朗村	黃氏大宗祠
5	黃埔區	紅山街雙沙社區	土能區公祠
6		九龍鎮新田村	啟榮何公祠
7		大沙街道橫沙村	功甫家塾
8	花都區	赤坭鎮東升村	鍾氏大宗祠
9		赤坭鎮藍田新村	廷芳李公祠
10		赤坭鎮田心村	嘉祥麥公祠
11		赤坭鎮石坑村	坤高張公祠
12		花山鎮東湖村	鄭氏大宗祠
13		獅嶺鎮聯合村新屋自然村	天衢畢公祠
14		獅嶺鎮東邊村	萬全葉公祠
15		花山鎮五星村	歐陽氏宗祠
16		炭步鎮社崗村	康輔應元祖祠
17		炭步鎮茶塘村	肯堂書室
18		炭步鎮東風村	黃氏宗祠
19		炭步鎮平嶺頭村	任氏宗祠
20		新華街道三華村	南山書院
21		新華街道三華村	仲和徐公祠
22		秀全街馬溪村	南嶽社民宅
23	番禺區	沙灣鎮三善村	鼇山古廟
24		石碁鎮官湧村	官湧古廟
25		化龍鎮眉山村	鏡湖書室
26		石樓鎮官橋村	袁氏宗祠
27		石樓鎮茭塘東村	表海黃公祠
28		鍾村鎮謝村	培桂家塾
29		大龍街羅家村	潮溪蘇公祠
30	從化區	向陽村大墩村古村落中社	鄭氏宗祠
31		太平鎮顏村	陸氏大宗祠
32	增城區	石灘鎮三江橋頭村水口社	三益別墅
33		小樓鎮正隆村	潭村官廳
34	蘿崗區	九龍鎮湯村下坊社	三六湯公祠
35	天河區	珠村	梅隱潘公祠

這些竹林七賢壁畫大部分裝飾於宗族公共建築的頭門或正堂牆楣，較之僅粉壁於天井兩側側廊或偏殿的題材，位置更為令人矚目。壁畫內容通常是竹林間的七位高士及其童子，無固定表現形式，常以疏筆描繪、設色淡雅以反映主題（圖1-5）。畫中人物多為儒服深衣、蓄髮留鬚的中老年人形象，其中不乏鬚髮皆白、有仙人之姿者。部分人物頭戴襍頭，樣式類似元代以後文人儒士所戴的「唐巾」，部分則形似唐宋官帽，或明代吏巾，這些可能暗示了畫中人物作為官員或士人的身份。還有一些頭戴東坡巾、儒巾或老人巾的，表現了人物作為儒士、隱士或村中耆老的身份。不同於南朝畫像磚墓中，用彈琴、長嘯、飲酒、舞如意、沉思、奏阮等動作來「標識身份」，指稱嵇康（223–262）、阮籍（210–263）、山濤（205–283）、向秀（約227–272）等人的傳統，¹⁷廣州傳統建築壁畫中的七賢常表現為三五成群地吟詩、對弈、彈琴、飲酒的高士，很難區分具體人物。畫中人物多數衣著規整，垂腿高坐，姿態儒雅，不再以箕踞、抱膝等動作表現人物的放逸情態。¹⁸在山林、樹石之外，部分畫面中出現了欄杆、臺榭等建築景致，較之於無人看管的山野竹林，這些元素體現的更像是嶺南園林。

在七賢的群像以外，部分壁畫單獨描繪了嵇康、阮籍及劉伶（約221–300）的形象，這些壁畫多繪於建築物天井兩側的過道，在建築裝飾中的重要性要低於〈竹林七賢圖〉。黃埔區長州街道金花古廟（圖6），番禺區大龍街沙湧村南潮江公祠（圖7）、沙灣鎮東村北帝祠，花都區赤坭鎮沙灣村黃氏宗祠的壁畫描繪了〈嵇琴阮嘯〉。白雲區大源村楊浩徐公祠、鐘落潭鎮華坑村馮氏宗祠，黃埔區文沖村東溪陸公祠，番禺區南村鎮官塘村康公古廟，花都區赤泥鎮荷溪村葉氏宗祠、赤坭鎮三禾莊進士第、赤泥鎮瑞嶺村朱氏大宗祠、炭步鎮文一村譚氏宗祠飾有〈劉伶醉酒〉或〈劉伶鬥酒〉。赤坭鎮三禾莊進士第曾作為宋廷禎（1768–1836）的生祠，祠內較罕見地描繪了劉伶袒胸露乳的畫面。但畫中人物較南朝畫像磚中的人物更豐腴，且人物頭戴襍頭、滿面虬鬚、大腹便便，情態亦官亦仙，類似民間的鍾馗形象（圖8）。多數壁畫人物的衣著、神情、動態與〈竹林七賢圖〉相似，功能及寓意亦與〈竹林七賢圖〉相仿。

¹⁷ 南京博物院、南京市文物管理委員會：〈南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫〉，《文物》1960年第8–9期，頁37–42。

¹⁸ 筆者按：南京西善橋劉宋墓的〈竹林七賢圖〉磚畫通過描繪七賢任意自由的坐姿，表現其反對漢代禮教秩序的精神。參曾布川寬著，傅江譯：《南朝帝陵的石獸與磚畫》（南京：南京出版社，2022年），頁130–34。

三、圖式的跨媒介與跨地域傳播：清宮、江南與景德鎮

〈竹林七賢圖〉在廣州傳統建築壁畫，特別是祠堂壁畫中的流行，與該圖在明清時期宮廷、景德鎮及江南地區繪畫與工藝美術中的風行是一致的。該圖像的傳播軌跡與道光以後國內形成的、以北京、江南、江西、廣州為節點的絲綢及陶瓷運輸網絡重疊。¹⁹反映了清朝中後期經濟、文化等領域打破地域差異，走向一體化的格局的現象。康乾時期，清代帝王通過南巡換取江南士商的支持，鞏固王朝的正統地位。²⁰與此相隨，江南文化也獲得了統治者的認同，成為這一時期中華文化的重要標識。在此期間，文人畫家、官窯畫工、手工藝匠人等不同創作群體，根據自身的需求改造了傳統的七賢圖式，使〈竹林七賢圖〉完成了跨媒介、跨地域的傳播。廣州祠堂壁畫中的〈竹林七賢圖〉放棄了南朝以來的傳統圖式，融合了文人儒士、官宦、仙人等形象，正是七賢圖像廣泛傳播的結果。

(一) 江南及嶺南文人的繪畫風尚

明代以後，文人畫躍居畫壇正統，主導了繪畫的選題、立意與樣式。隨著科舉錄取人數的增多，這一時期出現了許多無緣仕途、以賣畫為生的文人畫家。²¹明清時期的江南地區，是文人畫潮流的發起與傳播之地，亦是文人文化與藝術的風靡之地。在這樣的背景下，〈竹林七賢圖〉作為高士題材而廣受追捧。

不少明清時著名的江南及嶺南文人畫家都曾描繪〈竹林七賢圖〉，如明代的李士達(1548–1620)，清代的吳九思(生卒年不詳)、華岳(1682–1756)、蘇仁山(1814–1850)等(表2、圖9)。不同於元代以前的〈竹林七賢圖〉流行以南朝畫像磚墓中的七賢圖像作為底本的流行圖式，明清時期的〈竹林七賢圖〉多以疏筆描繪，圖式多樣且文人畫氣息濃厚；七位高士亦不再相互分坐且繪有明顯的手持物品作為「身份標識」，而是或聚或散，遊戲於竹林之間。戴東坡巾、

¹⁹ 冷東：〈廣州十三行與海上絲綢之路綜論〉，《廣州十三行與海上絲綢之路研究》（北京：社會科學文獻出版社，2019年），頁240–43。

²⁰ 張勉治著，董建中譯：《馬背上的朝廷：巡幸與清朝統治的建構(1680–1785)》（南京：江蘇人民出版社，2019年），頁168–232。

²¹ 盧輔聖：《中國文人畫通鑒》（石家莊：河北美術出版社，2002年），頁1、188–95。

老人巾，甚至唐巾或襍頭的七賢形象在清代繪畫中已經出現。部分〈竹林七賢圖〉畫旁配有題詩，以迎合詩、書、畫、印結合的文人畫形式。在這些繪畫作品中，七位高士已很難分辨具體身份，甚至畫中形態已不能直接在《晉書·列傳》及《世說新語》等舊著中找到對應出處。

對這一時期〈竹林七賢圖〉無法分辨出具體人物的情況，當時的文人亦有所感。明代李東陽(1447–1516)點評〈竹林七賢圖〉時，已有「丹青點染半形似，遺像猶煩辨誰某」的感歎。²²清人葛金焯(1837–1890)與葛嗣彤(1867–1937)在《愛日吟廬書畫叢錄》中記載他們所見的一幅由禹之鼎(1647–1716)所描繪的〈竹林七賢圖統景屏〉，文中記載「一賢巾服半面背坐花鬪上」、「一賢紗巾青袍坐鬪上，膝琴而彈」、「一賢稍側偏坐聽」、「一賢擁鹿皮鬪背坐」，²³但具體誰人是嵇康，哪位指向秀，清代鑒藏家亦已不求甚解。章學誠(1738–1801)更將繪畫作品中這種不能辨認具體人物形象的傾向，與文人畫對「逸」的追求相連，謂：

淮南八公不同，而同於仙也；竹林七賢不同，而同於逸也；瀛洲十八學士不同，而同於文學侍從為職業也。是又負其獨出於人者，會合從同，而喜得其朋也。故圖繪家，追摩想像，猶欲得其彷彿，以為甚盛事也。夫文人各矜標品，畸士觸於別懷，因隨所感，而寓於景物，信足超流俗而稱述於後世矣。²⁴

由此可見，明清時期繪畫在表現淮南八公、竹林七賢、瀛洲十八學士這些形象時，更強調人物的共性而非特性。這些趨勢為後世壁畫及工藝美術作品改寫七賢形象奠定了基礎。

²² 〈竹林七賢圖〉，載李東陽撰，周寅賓、錢振民校點：《李東陽集》（長沙：嶽麓書社，2008年），頁187–88。

²³ 〈清禹之鼎竹林七賢圖統景屏〉，葛金焯、葛嗣彤撰，慈波點校：《愛日吟廬書畫叢錄》（杭州：浙江人民美術出版社，2019年），頁466–68。

²⁴ 章學誠：〈大興李氏弟兄四時行樂圖記〉，《章學誠遺書》據吳興嘉業堂劉承幹刻本斷句影印（北京：文物出版社，1985年），第23冊，頁311–12。

表 2：各地博物館所藏明清時期的竹林七賢圖像

序號	名稱	作者	年代	裝裱方式	藏地
1	竹林七賢圖卷	李士達	明	長卷	上海博物館
2	竹林七賢圖卷	杜堇	明	長卷	遼寧省博物館
3	竹林七賢圖	佚名	明	扇面	南京博物院
4	竹林七賢扇頁	李世光	明	扇面	北京故宮博物院
5	竹林七賢圖扇頁	尤求	明	冊頁	北京故宮博物院
6	竹林七賢圖頁	曹羲	明	冊頁	北京故宮博物院
7	竹林七賢圖扇頁	吳焯	明	冊頁	北京故宮博物院
8	竹林七賢圖扇	鄭重	明	扇面	北京故宮博物院
9	竹林七賢圖扇面	盛茂燁	明	扇面	東京國立博物院
10	竹林七賢圖軸	呂煥成	清	掛軸	北京故宮博物院
11	竹林七賢圖軸	謝彬、諸升	清	掛軸	北京故宮博物院
12	竹林七賢圖小卷	關槐	清	長卷	北京故宮博物院
13	竹林七賢圖扇	葛尊	清	扇面	北京故宮博物院
14	竹林七賢扇	李士達	清	扇面	北京故宮博物院
15	竹林七賢圖軸	華岳	清	掛軸	北京故宮博物院
16	竹林七賢圖	華岳	清	掛軸	首都博物館
17	竹林七賢圖	王雲	清	長卷	天津市藝術博物館
18	竹林七賢圖	陶宏	清	長卷	天津市藝術博物館
19	竹林七賢圖	蘇仁山	清	掛軸	廣州藝術博物院
20	竹林七賢圖	俞齡	清	掛軸	濟南市博物館
21	竹七賢摺扇面	吳九思	清	扇面	蘇州博物館
22	竹林七賢圖卷	嚴宏滋	清	長卷	普林斯頓大學藝術博物館

(二) 宮廷、景德鎮與東南文化的互動

明清兩代的宮廷都收藏了一批以「竹林七賢」為題的繪畫。此外，竹林七賢是宮廷裝飾中的常見題材，文房用品、繡品、壁畫中都可以見到竹林七賢的形象。宮廷對此類題材的使用，與統治者標榜自身作為道統與政統的繼承者，崇尚江南文化的身份定位密切相關。統治者在使用〈竹林七賢圖〉作為裝飾的同時，也依據自身的政治主張改變了七賢圖式。²⁵

²⁵ 筆者按：明代對江南文人與文人文化，允准的空間更大，但清代更強調七賢作為官僚階級的地位，且強調其需要為朝廷所用。

康熙朝以後的景德鎮瓷器上流行一類官宦模樣的七賢形象，這很可能是由景德鎮的御窯所倡導的。北京故宮博物院藏青花蕉葉人物圖筆筒、青花五彩竹林七賢圖尊、青花竹林七賢圖缸，廣東省博物館所藏的清康熙青花竹林七賢碗，臺北故宮博物院所藏的官窯青花竹林七賢大碗上均可見到這類形象。這些瓷器上，以七位高士及竹子形象為「竹林七賢」的標識。

以北京故宮所藏青花蕉葉人物圖筆筒為例。該作品有「成化年製」的底款，係清康熙官窯中的仿明款之作，有學者根據畫面人物形象將其定名為「青花竹林七賢圖筆筒」。²⁶圖中四賢圍坐清談，其中二賢頭戴翹腳襪頭，身著圓領廣袖長袍，腰繫鈎帶，一人彈琴、一人擊掌，體態豐碩，一副唐時顯貴的裝扮（圖10）。清代景德鎮御窯廠為燒製宮廷用瓷的官窯，其產品中所出現的七賢圖像，在一定程度上反映了統治者對七賢事跡的認可。但七賢題材所強調的歸隱情懷，以及對上位者的蔑視，卻不能完全為統治階層所接受。尤其是經歷了清初激烈的滿漢之間民族與文化衝突後，清廷一方面要寬待士人，另一方面又要樹立王朝權威。因此，在康乾時期，瓷繪中出現的以官服示人的七賢形象，就很可能存在政治方面的考量。故創作者強化了七賢的官僚形象及文人身份，以此弱化其「離經叛道」的行徑。

實際上，景德鎮窯所出的這種官宦人物圖像瓷繪並不單用於表現竹林七賢題材。北京故宮所藏清康熙年間的青花文人雅士圖筆筒，繪六人圍坐雅集，其中彈琴與擊掌者形象與青花蕉葉人物圖筆筒的二賢一般無二，與竹林七賢題材相比，僅能以高士人數及竹林的有無來區分（圖11）。北京故宮藏有七個康熙時期青花筆筒，其器壁書有〈聖主得賢臣頌〉，部分器型與青花蕉葉人物圖筆筒一致，或者能說明這類身著官服的賢人或高士形象之含義。西漢王褒（約513–576）所作的〈聖主得賢臣頌〉中，有「故聖主必待賢臣而弘功業，俊士亦俟明主以顯其德。上下俱欲，歡然交欣，千載一會，論說無疑」的說法，²⁷說明在太平治世賢者出仕為官亦是可得自在的。清代景德鎮官窯所出的這類將竹林七賢描繪成官宦形象的作品，大概有迎合康熙皇帝（1654–1722）表達舉賢任能、啟用漢官之政治宣傳的意味。

²⁶ 故宮博物院編：《故宮博物院藏清康熙青花瓷器》（北京：故宮出版社，2016年），上冊，頁12、472–73。

²⁷ 陳曉軍、凌忠明：《古瓷話祥瑞》（北京：故宮出版社，2012年），頁182–83。

瓷器以外，竹林七賢圖也裝飾著北京的皇家園林。康乾兩代帝王的南巡直接影響了北方的園林建設。乾隆(1711–1799)在建設頤和園的前身清漪園時，就曾派人前往江南實地考察了當地園林，並在園中多處模仿江南園林造景。²⁸頤和園中建築彩畫風格與樣式皆源自江南地區，為官作蘇式彩畫的風格。現存頤和園長廊彩畫中有三幅〈竹林七賢圖〉，雖為建國十周年修繕時重繪，卻亦是工匠參照清宮傳統及歷史稿本而來。²⁹長廊彩畫中就出現了七賢頭戴襍頭的官紳形象。頤和園建築彩畫的風格及題材與廣府地區傳統建築壁畫頗有相似之處，卻更為豔麗精巧，其建築中「淵明愛菊」、「羲之愛鵝」、「商山四皓」、「夜宴桃李園」等題材，在廣州地區的祠堂壁畫中相當常見。沙灣名匠黎文源曾參與過晚清頤和園的重修工程，可以想見，當時廣州地區的傳統建築壁畫與北京宮廷彩畫相互影響。

(三) 竹木類雕刻的流行

與文人畫的情況一致，飾有竹林七賢形象的竹木骨雕，特別是其中的文房用品，在明嘉靖以後的江南地區非常流行，並作為貢品與商品流向宮廷、珠三角，甚至是海外地區。較之於瓷器，竹木類雕刻作品中的七賢形象多為皓首蒼顏，人物留有壽眉、長鬚，身著素色廣袖儒衫，或執酒杯，或執麈尾，仙風道骨。仙道元素與吉慶寓意的滲入，與此類文房用品作為商品流通時，受到的士商階層的審美趣味的影響密切相關。

北京故宮舊藏的剔紅竹林七賢圖長方盤底款有朱漆「萬曆癸卯守一齋置」的楷書底款，被認為是明代晚期的民間雕漆作品，³⁰或為江南地區所進貢。該長方盤左下角雕童子煉丹，右上角有雲氣飄過，七賢形象皆為年長高士模樣，強調了七賢題材的仙道意味，具有祝願使用者長壽的寓意(圖12)。明代的江南是重要的漆器產地，明中期後官營漆造轉向民間生產，故漆造作品中充滿著「道」、「釋」

²⁸ 北京市頤和園管理處、中國人民大學清史研究所：《頤和園》(北京：北京出版社，1978年)，頁5–7。

²⁹ 易明：《頤和園長廊彩畫故事全集》(北京：中國旅遊出版社，2012年修訂本)，頁120–21；高大偉等編著：《頤和園建築彩畫藝術》(天津：天津大學出版社，2005年)，頁2–3。

³⁰ 夏更起：《元明漆器：故宮博物院藏文物珍品大系》(上海：上海科學技術出版社、香港：商務印書館有限公司，2006年)，頁245。

元素與吉祥寓意。³¹此外，上海博物館所藏清代吳之璠(1644–1722)款浮雕竹林七賢圖竹筆筒、王重白透雕竹林七賢竹香筒、透雕竹林七賢竹筆筒，在竹林間雕刻有松樹與太湖石。蘇州博物館所藏的清象牙雕竹林七賢筆筒是仿江南嘉定派竹雕之作，筒身雕刻了松樹及兩隻梅花鹿(圖13)。³²這些題材與年長的七賢形象結合，有祝福器用主人延年益壽、福祿雙全的寓意。大英博物館所藏清象牙雕竹林七賢鼻煙壺為英籍猶太商人沙遜(Victor Sassoon, 1881–1961)的藏品。鼻煙壺上的七賢或端酒杯，或持團扇，長袍及地，圍坐清談，一副鶴髮松姿、飄然欲仙的模樣，與鼻煙壺的功能完美結合，亦可作為七賢圖像與仙道信仰相關聯的物證。³³

四、寓意的多重表達：士紳階層與仙道信仰的隱喻

清代〈竹林七賢圖〉突出了七賢作為文人、官吏、老人與仙人的形象，這些形象與此期〈竹林七賢圖〉的寓意息息相關。

(一) 文人風骨

作為南朝帝王陵墓中的常見題材，〈竹林七賢圖〉有體現使用者貴族身份的含義。在科舉制普及後，該含義漸與文人風骨混同。晚明以後，不少以「竹林七賢」為題作畫的畫家雖存在不滿現實的一面，但這種「不滿」卻並不針對當朝統治者，而更多成為了一種不畏強權、堅持本心的文人節氣。這種精神與文人畫追求逸趣的主旨結合，符合儒家傳統道德觀，成為了文人個體彰顯守衛道統理想的身份標識，是此期七賢題材繪畫流行的重要原因。

上海博物館藏〈竹林七賢圖〉的作者傳為李士達。據畫史記載，他不畏權貴，畫作「雖陳幣造爐」不可得，甚至因為不願向宦官孫隆屈膝，而受到追捕。³⁴

³¹ 鄧雨晨：〈明中期江南地區漆器工藝的民間化轉捩〉，《藝術市場》2020年第8期，頁104–107。

³² 蘇州博物館：《文房雅玩：蘇州博物館藏文房用具》(北京：文物出版社，2011年)，頁50。

³³ 鼻煙壺，大英博物館藏品，博物館號2018,3005.334：https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2018-3005-334 (讀取日期：2024年9月28日)。

³⁴ 徐沁：《明畫錄》，卷1，收入于安瀾主編：《畫史叢書》(上海：上海人民美術出版社，1963年)，第3冊，頁12。

其創作的〈竹林七賢圖〉，繪畫主旨與個人經歷相符，反映了畫家本人張揚的個性及對士人氣節的追求。此外，明代的張岱(1597–1679)在〈偶題竹林七賢圖〉中表述了對七賢行為的理解，云：「生平不喜見要人，乃以山王竟刪去。莊生作意輕死生，反以死生為大事。延年蓄意輕富貴，轉以富貴動吾意。孰若浮雲過太虛，緼袍狐貉無有異。」³⁵詩中讚頌了竹林七賢不慕權貴的品質。這些品質帶有道家崇尚自然的「逍遙」氣質，長期為士人群體所推崇。清代乾嘉年間的黃鉞(1750–1841)在〈題陳章侯竹林七賢圖〉中亦言：

魏晉之間名士厄，最難全者阮與嵇。步兵嗜酒以癡免，臥龍竟不終蟠泥。山陽竹林地可避，作者七人同岩棲。彈琴詠懷結自得，高尚詎可階而躋。自爾山王為世羈，黃公酒壚路忽迷。³⁶

作為清朝的高級別漢官，黃鉞不可能反抗當朝統治者。其詩對阮籍與嵇康的敬意，非關任何當權者，只有對高士本身不為功名利祿折腰之氣節的傾慕。順德舉人胡天寵(生卒年不詳)，在〈竹林七賢圖〉一詩中亦言：「若是虎頭傳傲睨，羣然塵尾與風流。」³⁷在此，詩人讚歎的已是圖像中七賢的卓越風姿。

由此可見，晚明至清代，七賢形象所暗示的反抗當權者意識已大為減弱，更多地指向維護儒家文化傳承的道統觀，及崇尚氣節的文人與士大夫形象。正因如此，竹林七賢的圖像在清代才未被取締，而得以廣泛傳播。

(二) 士紳文化

廣州地區多幅祠堂壁畫中的〈竹林七賢圖〉，以宦宦形象強調七賢代表士紳階層的地位。其壁畫題畫詩亦清楚表明，南粵士紳將這些圖像與科舉或入仕的成功相關聯。花都區赤坭鎮石坑村坤高張公祠頭門當心間牆楣的〈竹林七賢〉壁畫中出現了多位頭戴襍頭、宦宦形象的高士。壁畫上有題畫詩，曰：「竹林相會七賢

³⁵ 張岱：〈偶題竹林七賢圖〉，收入張岱著，路偉、馬濤點校：《琅嬛文集》沈復燦鈔本（杭州：浙江古籍出版社，2016年），頁68。

³⁶ 黃鉞：〈題陳章侯竹林七賢圖〉，收入黃鉞撰，陳育德、鳳文學校點：《壹齋集》（合肥：黃山書社，2014年），卷5，頁73。

³⁷ 胡天寵：〈竹林七賢圖〉，《香眉堂詩集》，清道光三十年(1850)刻本，卷2，收入陳建華主編：《廣州大典》（廣州：廣州出版社，2015年），第56輯，第19冊，頁55。

人，總是朝廷拜相身」（圖5）。花都區赤坭鎮三禾莊進士第長年用作宋氏宗祠，頭門心間內側門楣描繪了〈劉伶醉酒圖〉，畫中的劉伶雖袒胸露乳，卻頭戴襍頭。該圖上題有兩廣總督阮元（1764–1849）為廣西貢院改建後陳繼昌（1791–1849）連中三元之事跡所題的詩文（圖8）。³⁸題畫詩化用「盛朝得士三元瑞，賢相傳家五世才」的句子，讚頌宋氏「父子進士」的佳績。

這類頭戴襍頭、世俗化的七賢形象，符合清廷通過推行科舉取試籠絡漢族士紳階層的政治訴求，在清代宮廷繪畫及工藝美術作品中非常常見，其廣泛傳播或是朝廷推波助瀾的結果。清初滿漢文化衝突激烈，康熙帝即位後，通過接受漢文化，推動統治集團的封建化。³⁹自此，清朝統治者就將儒家思想作為官方意識形態，以換取漢人的服從，構建國家認同感。⁴⁰為籠絡漢族官紳、整治黃淮河務，康熙與乾隆在位期間都曾六下江南。⁴¹乾隆南巡刺激了江南地區的園林建設。兩淮鹽商在南巡差務中出資出力，修建了大量園林景觀供帝王巡幸遊賞，最終得到了政策上的傾斜。⁴²乾隆十六年（1751），乾隆在第一次南巡回宮後，即命宮廷畫師「以御制詩意為圖」，創作《乾隆南巡圖》。該圖第八卷〈駐蹕杭州〉描繪了乾隆與隨行官員泛舟西湖的場景，以應和乾隆詩中「人文舊地風猶樸，禮樂名邦教易型。明聖湖重瞻聖藻，飛來峰已送來青」的描述。⁴³在此，皇帝將自己在江南的遊樂的目的除了與領略人文風尚，更是要宣揚禮樂明教。乾隆三十五年（1770），兩江總督高晉主持編撰的《南巡盛典》，其中錄有六十四幅江南名勝圖景，包括了當地眾多園林。故宮舊藏飾有竹林七賢圖像的清代瓷器及竹木雕刻，大部分為康乾時期的作品，與皇帝南巡所帶進紫禁城的江南風尚有很大關係。

乾隆的江南之行，激發了嶺南士民對於江南文化的傾慕與模仿。廣州不少祠堂的壁畫旁題有乾隆所作〈遊江南〉一詩。繪有〈竹林七賢圖〉的海珠區黃埔

³⁸ 梁章鉅：〈陳繼昌二則〉，載梁章鉅著，蔣凡校注：《三管詩話校注》（南寧：廣西人民出版社，1996年），頁133。

³⁹ 黃愛平：〈清代康雍乾三帝的統治思想與文化選擇〉，《中國社會科學院研究生院學報》2001年第4期，頁58–66。

⁴⁰ 常建華：〈國家認同：清史研究的新視角〉，《清史研究》2010年第4期，頁1–17。

⁴¹ 李林：〈清代皇帝的南巡與東巡〉，《清史研究》1991年第1期，頁29–32；左步青：〈乾隆南巡〉，《故宮博物院院刊》1981年第2期，頁22–37。

⁴² 何峰：〈南巡、鹽商與清代揚州城市景觀的變遷〉，《南京師大學報》（社會科學版）2014年第4期，頁69–75。

⁴³ 中國國家博物館：《乾隆南巡圖研究》（北京：文物出版社，2010年），頁119–33。

古村祿賢梁公祠就是一例。⁴⁴在這一時期，廣州地區流行的〈竹林七賢圖〉繪畫與工藝美術作品接受江南地區流行圖式的同時，亦引入了諸多宮廷官作畫樣的元素。南粵基層士紳通過傳播與使用各類〈竹林七賢圖〉作品，凸顯文化品味，暗示自身與江南文人屬相同的社會階層；並強調這類文化與官方的聯系，以佐證士紳文化的正統地位，希冀自身能在傳播江南文化的同時，獲得與江南文人同等的文化特權。

由此可見，廣州地區流行的〈竹林七賢圖〉存在江南與宮廷的雙重影響，畫面需要強調的是七賢有能力「入相」為朝廷效勞的身份及地位。這一圖像的流行，與嶺南地區經濟實力增長後，士紳階層先模仿江南風尚，⁴⁵再構建本土特色的士紳文化發展歷程不無關係。

（三）仙道信仰

竹木雕刻所選擇的皓首蒼顏七賢形象，與民間長期信奉的仙道相關。北魏時期成書的《洞神八帝元變經》，已將嵇康位列「先達」，認為其有「三年長嘯，呼八神之名，神乃見形，為之驅役」的能力。⁴⁶北宋時成書的《雲笈七籤》將阮籍稱為「上賢亞聖之人」。⁴⁷元代成書的《歷世真仙體道通鑑》中有為嵇康立傳，認可其為真仙，並在傳中載有竹林七賢故事。⁴⁸江南與嶺南地區的商賈，存在借七賢等源自文人畫題材的圖像，暗示自身「儒商」身份的傾向。這些個人或群體雖身「在野」，卻與基層宗族勢力緊密相連，保有耕讀傳家之傳統，⁴⁹趣味取向亦著意向文人群體靠近。但在選擇具體圖像時，他們更愛好一些具有吉祥寓意的元素，也就在此類器用的〈竹林七賢圖〉中滲入了更多的仙道及民俗氣息。

⁴⁴ 廣州市文物考古研究院編著：《廣州傳統建築壁畫》，頁229、230、236。

⁴⁵ 筆者按：早在清初，南粵士人已將江蘇歷史的、現實的地位，視為向往的目標。大量士人前往江南地區遊歷、交友。參馮爾康：《清代社會日常生活》（北京：中國工人出版社，2020年），頁373-86。

⁴⁶ 佚名：《洞神八帝元變經》，收入《道藏》涵芬樓影印本（北京：文物出版社、上海：上海書店、天津：天津古籍出版社，1988年），第28冊，頁405。

⁴⁷ 張君房編，李永晟點校：〈總敘道德〉，卷1，〈道德部〉，《雲笈七籤》（北京：中華書局，2003年），頁14。

⁴⁸ 趙道一：《歷世真仙體道通鑑》，收入《道藏》，第5冊，卷34，頁295。

⁴⁹ 蔡蘇龍、曹秀華：〈明清商品經濟的發展與儒商倫理的形成〉，《歷史教學》2008年第6期，頁38-42。

廣東省博物館中藏有多件裝飾著竹林七賢形象的竹木骨雕筆筒，可見這類作品在嶺南地區傳播廣泛。突顯仙道氣息的七賢形象吻合鄉村祠堂及廟宇作為祭祀與宗教場所的功能性需求，亦出現在了傳統建築的壁畫中。清代，嶺南地區存在廣泛的道教信仰，文人言及七賢，不乏將之與宗教實踐活動相連。李文燦（生卒年不詳）在〈竹賦〉中有言：「狂不牽六逸之裾，達敢謝七賢之醉；惟虛衷以服道，願掃跡於污世。」⁵⁰炭步鎮平嶺頭村任氏宗祠〈竹林七賢〉壁畫上有題詩，曰：「小住神仙難所似，詩吟妙句雅出閑。」⁵¹可以看出，壁畫竹林七賢圖與嶺南地區仙道信仰的關聯。

嶺南地區鄉里耆老作壽時，常常數位老翁一同合壽慶祝，席間「或稱棠棣，或號竹林」。⁵²在此，「七賢」形象成為了對高壽老人的雅稱。宗族祠堂是基層社會彰顯「孝義」之道的重要紀念地與崇拜場所。一些祠堂更成為了村中老幼的休憩聚會之所。白雲區石井鎮大朗村黃氏大宗祠內光緒年間所立的碑記記載了祖祠重建時，一併建設「族老休息之所」的事，文曰：「由是購地方隅，坐連三棟，門排局西傍建兩臺，東側復建偏間一座，為族老休息之所焉。是舉也，老少歡娛，內外和睦，用能捐輸，不吝服役……」⁵³在這樣的背景下，祠堂壁畫中富有仙道氣息的七賢形象，包含了對村中老人健康、長壽的祝願。

五、士紳的生活寫照：描摹雅集情境的〈竹林七賢圖〉

明清時期的〈竹林七賢圖〉不再囿於南朝圖式，甚至不再區分七賢中的具體人物身份，僅僅表現七人悠遊於竹林間的場景。畫面中時常可以看見一些長廊、閣樓等建築元素，或太湖石、樹墩、石桌等景致。畫工所想要表現的主題更像是園林

⁵⁰ 李文燦：〈竹賦〉，《天山草堂稿》，清刻本，卷1，收入《廣州大典》，第56輯，第22冊，頁19。

⁵¹ 廣州市花都區洪秀全紀念館：《花都祠堂壁畫》（廣州：華南理工大學出版社，2016年），頁207。

⁵² 梁無技：〈南海沖霞鄉諸老翁合壽序〉，《南樵二集》，清康熙五十七年（1718）刻本，卷9，收入《廣州大典》，第56輯，第24冊，頁513。

⁵³ 黃公輔：〈重建延慶堂碑記〉，收入冼劍民、陳鴻鈞編：《廣州碑刻集》（廣州：廣東高等教育出版社，2006年），頁876。

中的文人雅集，而非高士在山林中的隱居生活；刻畫的更像是明清文人，⁵⁴而非以「放逸」姿態對抗禮教秩序的魏晉名士。〈竹林七賢圖〉圖式的轉變，是明清士紳群體生活場景的寫照。

學界對〈竹林七賢圖〉的研究不乏將之與〈飲中八仙〉、〈春夜宴桃李〉、〈西園雅集〉等表現雅集、宴飲的圖像歸為一類，⁵⁵這與明清以來的書畫傳統一致。對此，董其昌(1556–1636)有言：「飲中八僊詩有李白為領袖，竹林七賢有稽叔夜，西園雅集十六人有坡公，參而不混，同而不雜，在人冷眼觀著。」⁵⁶清代番禺人李殿苞在〈醉時歌〉中也有「竹林七賢、飲中八仙，科頭笑傲，避俗存天」的說法。⁵⁷描繪這些圖像的卷軸畫及工藝品中的高士形象與〈竹林七賢圖〉非常相似，往往需要靠具體人數以及周圍的環境與景致來分辨畫面所表現的具體題材（詳參圖14–剔紅西園雅集圖圓盒、圖15–粉彩春夜宴桃李園圖筆筒）。「飲中八仙」與「春夜宴桃李」兩類題材在廣府地區的壁畫中也相當常見。其中，番禺區沙灣鎮三善村仙師古廟中繪有〈醉中八仙〉、三善村神農古廟中繪有〈夜宴桃李〉、東村朱湧大街存著堂繪有〈飲中八仙〉。花都區獅嶺鎮羅仙村毓哇鄧公祠、獅嶺鎮中心村靜軒宋公祠、炭步鎮東風村黃氏宗祠、炭步鎮茶塘村肯堂書室、新華街道大陵村常氏大宗祠、新華街三華村南山書院、花山鎮五星村康明梁公祠繪有〈飲中八仙〉，炭步鎮茶塘村萬成湯公祠繪有〈桃李園春夜宴〉。黃埔區穗檔街南灣村麥氏宗祠繪有〈桃李夜宴圖〉。荔灣區東漵街道西望村晚興麥公祠繪有〈春夜宴桃李〉。這些圖像，特別是其中的〈飲中八仙〉，不依靠榜題或題畫詩，有時甚至無法與竹林七賢圖作區分（圖16）。

⁵⁴ 李珊：〈逸氣假毫翰 清風在竹林——淺談中國畫史中「竹林七賢圖」的審美演進〉，《光明日報》，2023年10月15日，第9版。

⁵⁵ 沈璿：《所見非真——理解視覺文化的方法》（杭州：浙江工商大學出版社，2019年），頁69–78。

⁵⁶ 董其昌：〈董玄宰書卷〉，載郁逢慶：《續書畫題跋記》，卷12，收入嚴文儒、尹軍主編：《董其昌全集》（上海：上海書畫出版社，2013年），第8冊，頁351。

⁵⁷ 李殿苞：〈醉時歌〉，《貫珠五集》，清道光間一簣山房刻本，卷2，收入《廣州大典》，第56輯，第26冊，頁99。

實際上，雅集圖像在中國繪畫史上有悠久的傳統，其文化意義大於紀實作用，部分題材所描繪的事件亦屬虛構。⁵⁸衣若芬更指出，園林遊樂隱喻了士大夫的隱逸情志。白居易(772–846)詩中有「不如作中隱，隱在留司官」之句，賦予了後代文人的園林遊樂以「中隱」的含義。⁵⁹時至明清，〈竹林七賢〉、〈飲中八仙〉、〈春夜宴桃李〉等圖像所表現的飲酒、對弈、彈琴等娛樂項目，經常不再直接聯繫文獻所載的具體文人事跡，而照當時文人園林雅集的真实情態進行圖繪。清代筆記中記載了崇禎初年嘉興葉紹袁(1589–1648)家的一件異事，傳說：「庚午辛未二冬，室女漱盥之殘水。每晨起視結為冰花，山川、花鳥、人物、神仙，朝不雷同。又必先為兆示，略似其家之所事，或親朋讌集，則竹林七賢、西園雅集等……」⁶⁰在時人眼裡，文人園林雅集的圖像，與現實中的遊樂活動相似，在此，明人將形如竹林七賢或西園雅集圖像的冰花，視為親朋雅集、飲宴的兆示。當然，民間畫師描繪文人飲酒、對弈、讀書等活動時，未必需要真正參與到這些活動中，皆因清代流行的《芥子園畫譜》列舉了各種文人在聚會活動時的人物動態，⁶¹為此類雅集圖像的創作提供了良好的範本(圖17–19)。

實際上，園林雅集、詩會宴飲等活動的繁榮，是科舉制度發展及東南沿海商業繁榮的結果。明代中期以後，受制於艱難的科舉與仕途，一群「深受科舉化教育浸染卻又未能完全進入體制的一般文人」成為了參與江南地區園林雅集活動的主體。他們寄望通過這類休閒活動，傳遞士大夫文化的心理體驗，緩解追求功名的挫敗感。⁶²而隨著商品經濟的繁榮發展，揚州鹽商為追求經濟、政治、文化利益，主動助推地方文化，招納了大批文士，成為了雅集活動的重要贊助者。

⁵⁸ 文以誠著，郭偉其譯：《自我的界限：1600–1900年的中國肖像畫》(北京：北京大學出版社，2017年)，頁79；Ellen Johnston Laing, “Real or Ideal: The Problem of the ‘Elegant Gathering in the Western Garden’ in Chinese Historical and Art Historical Records,” *Journal of the American Oriental Society* 88.3 (1968): 419–35.

⁵⁹ 衣若芬：〈一樁歷史的公案——「西園雅集」〉，《赤壁漫遊與西園雅集》(北京：線裝書局，2001年)，頁83。

⁶⁰ 花村看行侍者：〈冰花非吉〉，《花村談往》，卷2，收入上海書店出版社編：《叢書集成續編》(上海：上海書店出版社，1994年)，第26冊，頁321。

⁶¹ 王概編：《芥子園畫譜》(北京：線裝書局，2006年)，清光緒二十一年(1895)上海寶文書局石印本，卷2，頁180–89。

⁶² 王進：〈明代吳門園林雅集題材繪畫與文人雅集的新變〉，《美術觀察》2015年第7期，頁105–109。

在江南園林這樣一種雅俗交接的公共空間，士商互動頻繁，園林雅集亦演變成了士大夫與商賈相互讌宴、悠遊的重要社交活動。⁶³明清時期的人們在園林雅集、悠遊之際，時常會聯想到古代的賢人高士，其中不乏在回味中將自身與七賢等高士形象相交融的例子。李開先(1502–1568)在〈自省〉中有云：「力田屢幸得逢年，林下同遊有七賢。」⁶⁴源自明傳奇的昆曲《金雀記》，講的是晉時的故事，表演時演員所著戲服是明時的服飾。戲中的主角潘安(247–300)曾與七賢同遊河陽別墅。可以想像，這一幕與明清時期的竹林七賢圖像，大概有幾分相似。劇中七賢的念白道出了明代社會對前朝高士的理解，戲文曰：「平生豪放，平生豪放。萬竹林中作醉鄉，搗箏撥瑟韻鏗鏘，酌酒敲棋心意爽，笑傲乾坤，塵氛盡忘。」⁶⁵戲中表現的七賢飲酒、奏樂、賞花、遊園、對弈之場景，形象近於明代文質彬彬的江南秀才，而遠於放誕不羈、反對綱常明教的魏晉名士。在江南的園林與昆曲中，〈竹林七賢圖〉的形式及寓意迅速與各類文人雅集圖像趨同，成為一種文人趣味的象徵符號。

與江南地區一樣，明代嘉靖中期以後，粵商崛起，嶺南園林隨之成為官宦、商賈宴遊、雅集之所。⁶⁶廣州地區的文人在飲宴或雅集時，常有暢想邀請七賢共飲，甚至自比七賢的情況。明代虎門鄉賢陳履(1530–1596)，在〈幻酒賦〉中曰：「待乘興兮歡呼，邀竹林兮七賢。拉高陽兮酒徒，將吹笙兮鼓瑟。」⁶⁷明末曾任湖廣參議的東莞籍官員鄧雲霄(1566–1631)在與朋友遊園時，有「糟丘麴壘護籬落，七賢豪飲酣天和；醉餘夢臥伶倫谷，醒來散髮晞新沐」的描寫。⁶⁸他在雅集中曾賦詩曰：「交緣七子心先契，誼重千金誓莫捐。飛蓋西園羞附乘，揮杯

⁶³ 朱宗宙：〈明清時期揚州鹽商與文人「雅集」〉，《鹽業史研究》2001年第2期，頁37–40；鄭詩民、曹磊、霍豔虹：〈明清「士商互動」現象對江南私家園林風格的影響〉，《古建園林技術》2021年第4期，頁57–62。

⁶⁴ 李開先：〈自省〉，《聞居集》，載李開先著，卜鍵箋校：《李開先全集》（北京：文化藝術出版社，2004年），頁263。

⁶⁵ 無心子：《金雀記》，繡刻金雀記定本，收入毛晉編：《六十種曲》（北京：中華書局，1958年），第8冊，頁81。

⁶⁶ 霍豔虹等著：〈明清「士商互動」對嶺南私家園林風格的影響〉，《天津大學學報》（社會科學版）2019年第5期，頁454–60。

⁶⁷ 陳履：〈幻酒賦〉，《懸榻齋集》，明萬曆間刻本，卷1，收入《廣州大典》，第56輯，第10冊，頁517。

⁶⁸ 鄧雲霄：〈倚竹歌〉，《百花洲集》，明萬曆三十六年(1608)衛拱宸刻本，卷上，收入《廣州大典》，第56輯，第11冊，頁762–63。

竹裏笑群賢。」⁶⁹明末清初，「嶺南三大家」之一的屈大均(1630–1696)在竹林精舍中飲酒時，亦賦曰：「主人觴我竹林前，與客七人成七賢。」⁷⁰時至清代，「七賢」及「竹林」的意象，在南粵文人的交往與日常生活中非常常見。番禺貢生梁無技(生卒年不詳)，在為弟題詩互勉時，曾道：「劉伶飲酒逃其名，阮籍飲酒存其生。願弟酒中辨賢聖，一斗一石須解醒。」⁷¹新會貢生胡方(1654–1727)在〈飲酒歌〉中道：「陶潛頻頻欲近之，七賢八仙盡粗鄙。」⁷²番禺武舉人、晚年以賣畫自給的汪後來(1678–約1752)亦有詩云：「嵇阮同余懶，戎咸並主賢。飲酣爭畫竹，不敢讓黃筓。」⁷³七言律詩被稱作「七賢格」，⁷⁴在園林雅集中成為雅稱。屈大均對這種情況有記載，文曰：「與蝕菴、不菴、扶孟、賓連于鼎綺園右湘，一觴一詠，五則『五君』，六則『六逸』，七則『七賢』。」⁷⁵有時候，「七賢」甚至成了好友的代稱。釋古奘(生卒年不詳)在〈將返丹霞留別廬山師友〉中道：「玉淵金井空相送，五老七賢欲待誰。」⁷⁶胡方在〈柬何蒲澗索酒〉中亦言：「自家量窄須幾何，好友七賢及六逸。」⁷⁷

文人雅集在記錄詩文之外，還會以繪畫的形式記錄雅集場景。清中期張如芝(?–1824)所繪的〈柳波春禊圖〉，就記錄了謝蘭生(1805–1845)、黃培芳(1778–1859)等人在柳波畫舫所行的春禊之儀。⁷⁸乾隆解元李兆槐(生卒年不詳)為英俊文社寫序，言：

⁶⁹ 鄧雲霄：〈五子雅集倡和詩三十韻〉，收入中山大學中國古文獻研究所編：《全粵詩》（廣州：嶺南美術出版社，2013年），第15冊，卷523，頁531。

⁷⁰ 屈大均：〈王允塞招飲竹林精舍醉賦〉，收入《全粵詩》，第23冊，卷741，頁107。

⁷¹ 梁無技：〈為止山七弟題獨立蒼茫自詠詩圖〉，《南樵二集》，卷4，收入《廣州大典》，第56輯，第24冊，頁494。

⁷² 胡方：〈飲酒歌〉，《鴻桷堂詩集》，清同治三年(1864)羊城西湖街效文堂刻本，卷2，收入《廣州大典》，第56輯，第25冊，頁150。

⁷³ 汪後來：〈同黃水村集門人蘇南瞻北山堂〉，《鹿岡詩集》，清乾隆間邵園刻本，卷1，收入《廣州大典》，第56輯，第25冊，頁775。

⁷⁴ 羅輝：《聯律與聯譜：以歷代名家名聯為例》（武漢：湖北人民出版社，2018年），頁82。

⁷⁵ 屈大均：〈答汪栗亭書〉，《翁山文鈔》，清康熙間刻本，卷9，收入《廣州大典》，第56輯，第21冊，頁351。

⁷⁶ 釋古奘：〈將返丹霞留別廬山師友〉，《虛堂詩集》，七律清康熙五十八年(1719)刻本，卷8，收入《廣州大典》，第56輯，第25冊，頁61。

⁷⁷ 胡方：〈柬何蒲澗索酒〉，《鴻桷堂詩集》，卷2，收入《廣州大典》，第56輯，第25冊，頁154。

⁷⁸ 朱萬章：《粵畫訪古》（北京：文物出版社，2005年），頁112–14。

余嘗讀《宋史》，文潞公晚年與富弼公諸名賢十有三人，詩酒高會，繪成圖像，謂之洛陽耆英會。聞者豔之。夫前賢以年德之高，相為陶寫，而諸君以韶華之妙，交相切磋，數適相符，義各有當也。爰取《晉書·樂志》「皇皇羣賢，濟濟英俊」語，為顏厥社焉。⁷⁹

由此可知，受前代文人雅集圖像的影響，南粵文人聚會經常「繪成圖像」。這類繪畫與〈竹林七賢〉、〈春夜宴桃李〉等圖像圖式存在互鑒。

正是在園林雅集、詩會宴飲等文人活動興盛的社會中，竹林七賢的故事被廣泛傳唱，相關圖像亦愈發被基層士紳接受與喜愛。在人們接受與傳播的過程中，畫者與觀者亦以其所見的雅集情境改造了傳自南朝的圖式，使〈竹林七賢圖〉不再作為單純的歷史故事畫，而有了為文人群體作身份注釋的形式與含義。

六、「歸隱」的深意：作為祠堂壁畫的〈竹林七賢圖〉

晉七賢本以厭倦官場不同流合污、嚮往山林遊樂而被稱為高士，這種寓意似乎與明清時期嶺南地區的宗族勢力熱衷於鼓勵子弟投身科舉之現實相違背。但這類題材卻被諸多祠堂選擇，並屢屢作為頭門或正堂牆楣裝飾，放置於建築物的顯要位置，該情況是清代嶺南地區士人實際經歷及群體身份認知在宗族紀念建築上的投射。

貢布里希(E. H. Gombrich)談論藝術圖像的意義表達時，常常提及「程式代碼」(conventional code)的概念，強調圖像依靠約定俗成的形式表現內容，而觀看者需要特定知識背景轉譯「代碼」。⁸⁰本節將重點討論，可追溯至魏晉典故的七賢圖像如何被用作一種程式代碼，以是否看得懂圖像作為區分人群的準則。這種分類標準在一定程度上捍衛了基層社會知識精英的特權。不少學者將珠三角地區儒教化的時間定於明代中後期，認為此時期中央政權為落實對華南地區的統治及實際控制，推動了地方禮儀秩序的建設。其中，科大衛(David Faure)突出了祖先及地方神祇祭祀系統化對賦予士大夫階層權威及促進其群體向上流動的

⁷⁹ 李兆槐：〈英俊文社序〉，《古嘯齋駢體文鈔》，清刻本，卷1，收入《廣州大典》，第56輯，第36冊，頁381。

⁸⁰ 參貢布里希著，楊思梁、范景中譯：《象徵的圖象——貢布里希圖像學文集》（南寧：廣西美術出版社，2014年），頁41—49；貢布里希著，范景中等譯：《貢布里希文集：圖像與眼睛》（南寧：廣西美術出版社，2013年），頁258—75。

作用，認為這些舉措有助於維護國家政治穩定。⁸¹井上徹則將關注點集中到地方書院及社學的建立，認為政府將基層士民納入科舉網絡及官僚體制，能貫徹「修身、齊家、治國、平天下」的儒家價值觀以維護統治。⁸²明代嘉靖大禮議之後，廣東的宗族建設興盛，家族勢力系統地支持了基層子弟讀書、應舉。⁸³中央政權對華南地區的文化統治策略，延續到了清代。清初，廣東是南明勢力抗清活動的中心；清廷一面對反清勢力血腥鎮壓，一面打著「法明」旗號，通過落實科舉制度，使地方士人向新王朝靠近。⁸⁴時至清中期，廣州城區內已建立起一個層級化的書院網絡，地方宗族與商業勢力踴躍地參與到了書院的建設中。⁸⁵特別是在十九世紀下半葉至80年代以前，對外貿易所帶來的財富，刺激了廣東私立書院的增長。⁸⁶大量從事外貿活動致富的南粵精英，在發跡後將財富再次投向家族的科舉事業，使晚清時期廣州地區的儒教傳統不但未有消散，反而進一步發展普及。

地方宗族勢力對於科舉的重視，反映到了廣州地區的祠堂建設中。廣州地區的祠堂與書院、私塾等建築常為一體，故不少祠堂的楹聯由地方獲得功名的士人所題寫。祠宇建設與該宗族人獲得科名或官職稱謂相伴相隨，一些宗族甚至有將遠祖追溯至前朝名臣、大官的傾向。前文所列舉的，將〈竹林七賢圖〉用作祠堂壁畫的宗族也不例外。天河區珠吉街道珠村梅隱潘公祠就是為紀念棠下潘氏始祖文林郎、奉旨大夫潘賢而建。潘賢長子潘憲和么子潘宇（亦作潘宸）任迪功郎，因「父子聯芳」為人所稱道。⁸⁷花都區三華鎮三華村的南山書院與資政大夫祠、

⁸¹ 科大衛 (David Faure) 著，曾憲冠譯：《明清社會和禮儀》（北京：北京師範大學出版社，2016年），頁3-23。

⁸² 井上徹：〈明代廣東的城市與儒教化〉，《傳統中國研究集刊》2008年第5輯，頁163-83。

⁸³ 劉明鑫：〈明代廣東進士總數、時空分布及其成因考述〉，《暨南史學》2019年第19輯，頁129-46。

⁸⁴ 劉正剛、喬玉紅：〈在清與明之間徘徊：順治時期廣東社會考察〉，《暨南史學》2009年第6輯，頁313-25。

⁸⁵ 王建軍、慕容勳：〈論清代廣州書院城市化〉，《華東師範大學學報》2005年第1期，頁76-84。

⁸⁶ 格里姆 (Tilemann Grimm)：〈廣東的書院與城市體系〉，收入施堅雅 (G. William Skinner) 主編，葉光庭等譯：《中華帝國晚期的城市》（北京：中華書局，2000年），頁565-90。

⁸⁷ 楊家怡：《珠村俗影之五·祠堂書院》（廣州：廣東人民出版社，2016年），頁28；廣州市天河區地方志編纂委員會辦公室編：《天河區舊志》（廣州：廣東人民出版社，2017年），頁284。

亨之徐公祠、國碧公祠是連成一體的建築群。南山書院頭門內建有奉直大夫牌坊，是清同治年間為紀念朝廷封贈兵部主事徐表正之父徐時亮為奉直大夫，其嫡母畢氏、生母梁氏為宜人而建。⁸⁸從化區太平鎮顏村的陸氏大宗祠是陸氏族人為紀念陸氏先祖及南宋末代丞相陸秀夫(1236–1279)而建。⁸⁹花都區炭步鎮社崗村的康輔應元祖祠有〈康輔應元祖祠記〉碑刻一方，記載社崗許氏始祖高祿公曾以江南進士任南雄刺史，南宋時族人為躲避戰亂，隨康輔、應元二公南下建村的事。⁹⁰不少祠堂前的空地上，立有旗杆夾紀念族人科名。番禺區石樓鎮茭塘東村表海黃公祠前立有旗杆夾，紀念族人黃修建(生卒年不詳)在同治年間的鄉試中舉。⁹¹嘉祥麥公祠位於花都區赤坭鎮田心村。該村建有合族祠堂麥氏大宗祠，宗祠門前立有旗杆夾紀念光緒年間在殿試中名列二甲的族人麥鴻威(生卒年不詳)。⁹²一些祠堂建設中介入的商業資本群體，是廣州港對外貿易的獲益者，但族人仍保持了對耕讀傳統的高度重視。海珠區琶洲街道的祿賢梁公祠位於黃埔古村，毗鄰黃埔古港。祿賢梁公祠供奉長期從事對外貿易的祿賢梁公，⁹³實際是黃埔村鳳浦梁氏族人的家塾。⁹⁴黃埔村梁氏將宗族的四世祖追溯至南宋時期的「四川制置使」慎齋公梁大器。⁹⁵家族通過對外貿易發家後，大力支持家族子弟考取功名，家譜記載在嘉慶至光緒年間獲得官階品位或政府旌表的族人就有二百多名。⁹⁶

然而，廣州地區大量祠堂壁畫描繪了隱士形象。不少祠堂將〈竹林七賢圖〉繪於祠堂頭門前廊牆楣，是較為令人矚目的題材。這些〈竹林七賢圖〉壁畫上

⁸⁸ 筆者按：此處提及歷史人物無法考證具體生卒年，不再贅注。參花都區文物普查彙編編纂委員會：《廣州市文物普查彙編·花都區卷》(廣州：廣州出版社，2006年)，頁359–60。

⁸⁹ 從化市文物普查彙編編纂委員會：《廣州市文物普查彙編·從化市卷》(廣州：廣州出版社，2008年)，頁84–85。

⁹⁰ 〈康輔應元祖祠記〉，收入《廣州碑刻集》，頁888–93。

⁹¹ 廣州市番禺區地方志編纂委員會編：《番禺古祠堂2》(北京：方志出版社，2011年)，頁132。

⁹² 花都區文物普查彙編編纂委員會：《廣州市文物普查彙編·花都區卷》，頁115–16。

⁹³ 鍾暉、劉小玲：《海珠古祠堂》(廣州：廣東教育出版社，2014年)，頁230–32。

⁹⁴ 廣州市黃埔古港古村研究會、廣州市海珠區檔案局、黃埔村梁氏宗親會：《廣州黃埔村梁氏家譜》，自印本(2015年)，頁429。

⁹⁵ 同上注，頁25–27。

⁹⁶ 鍾暉、劉小玲：《海珠古祠堂》，頁39–43。

多有題詩，反映了「歸隱」主題，部分還直指老年退隱。其中，增城區小樓鎮正隆村潭村官廳〈竹林七賢圖〉一旁附有畫家所題詩句，云：「七年烏帽抗黃塵，書錦歸來世又新。若過武夷山下看，人間太不敵精神。」⁹⁷番禺區石樓鎮茭塘東村表海黃公祠七賢壁畫上題詩曰：「昔有七賢居於竹林中，以敘天倫之樂事。以博一笑耳。」⁹⁸此外，黃浦區九龍鎮新田村啟榮何公祠〈竹林七賢圖〉上題有：「竹林深處隱高人，個裏優遊寄此身，詩酒放情幽靜地，綠雲涼曉隔紅塵。」⁹⁹花都區花山鎮五星村歐陽氏宗祠〈七賢圖〉畫上題有：「不向竹林稱多士，且茫山上作幽人。」¹⁰⁰白雲區石井街大朗村劉氏大宗祠〈竹林七賢〉壁畫上題有：「竹陰深處七賢居，讀書敲棋戲自娛。長處此間殊不俗，醉餘琴韻驍庭除。」¹⁰¹從化區太平鎮顏村陸氏大宗祠〈竹林七賢圖〉上題有：「山水綠回竹一林，中藏茅屋綠雲深。避俗有心皆作者，風流千古仰知音。」¹⁰²

崇尚退隱生活的情結與宗族群體熱衷鼓勵族人考取功名的情況似相矛盾。有學者將此矛盾與歷代文人對隱逸生活的追求相連，將其視為嶺南壁畫「文人化」的現象。¹⁰³實際上，該矛盾心理與清末嶺南地區基層社會士人階層不得志於宦途的經歷有關。乾隆朝後期，官僚體制積弊日重，嘉慶(1760–1820)繼位以後開始整治貪腐和冗員，不少江南與嶺南的官員為此還鄉。¹⁰⁴根據李若晴的研究，清嘉慶朝中期以後，因多數粵籍士人只能在官場處於邊緣位置，士子中形成了一種「踴躍於科名而恬淡於仕宦」的心態。¹⁰⁵據統計，清代道光前期廣東新進

⁹⁷ 廣州市文化廣電新聞出版社、廣州市文物考古研究院：《廣州傳統建築壁畫選錄》（廣州：廣州出版社，2015年），頁164。

⁹⁸ 廣州市番禺區文物管理委員會辦公室：《番禺古建壁畫》（廣州：華南理工大學出版社，2016年），頁34–35。

⁹⁹ 廣州市文化廣電新聞出版社、廣州市文物考古研究院：《廣州傳統建築壁畫選錄》，頁141。

¹⁰⁰ 廣州市文物考古研究院編著：《廣州傳統建築壁畫》，下冊，頁33。

¹⁰¹ 同上注，頁81。

¹⁰² 同上注，頁139。

¹⁰³ 許雋協：〈繪化人倫：廣州地區傳統建築的歷史故事題材壁畫研究〉，《藝術家》2022年第12期，頁133–35。

¹⁰⁴ 張藝儀：〈十九世紀初廣東文人畫的本土意識〉，收入林亞傑、朱萬章：《廣東繪畫研究文集》（廣州：嶺南美術出版社，2010年），頁332–49。

¹⁰⁵ 李若晴：《青萍之末：嘉道年間嶺南的文人生活與藝術世界》（北京：人民美術出版社，2021年），頁19–23。

生員平均中舉年齡達 35.5 歲。¹⁰⁶ 通過童試的生員或秀才即可成為「紳士」，是基層政府官員與百姓的中介人，享有一定威望與特權。未能踏入仕途的紳士能通過教學、土地兼併、基層商務及文書等工作以營生。¹⁰⁷ 道光以後，清政府為鎮壓紅兵起義在廣東普遍設立公局。這個集稽查、審判、仲裁等權利於一體的機構，後來演變為廣東士紳控制基層社會的常設部門，為不少中下層士紳提供了穩定的職位與收入。¹⁰⁸ 廣東學子在考取功名後，多放棄外派任職的機會，或者在短暫任職後辭官回鄉；更多的則屢試不第而間居鄉里，通過捐納獲得紳士地位，參與到地方事務中。這種情況一直延續至鴉片戰爭後。在目睹清廷腐敗無能的情況下，士人出仕任官的積極性更低。以黃埔村梁氏為例，家譜中記載了多則同類案例。生於嘉慶十四年(1809)的梁其洞「受知於徐惺菴學使，嗣是試皆優等，四薦不售……君既不第，報捐馴導，加捐教諭。癸卯歲選授潮州府普寧縣教諭，甲辰大計卓異，乙巳以病乞歸」。¹⁰⁹ 生於道光十六年(1836)的梁毓芳「以太學生應科舉，弗售，則舍去。日惟便人利物是務，族有窮嫠，給以米冊聽其自取。寒贈衣，喪施棺，歲以為常」。¹¹⁰ 生於同治八年(1869)的梁泰清，「紅逆平定，援善後，例議敘以巡檢用，以親老不仕，隱居奉養」。¹¹¹ 士人應舉卻不仕而回歸鄉里的情況，甚至能被傳為道德典範。李殿苞在〈學仙詩〉中就有這樣的話：「我聞古之人，讀書不求仕。不仕豈鳴高？聊以不失己。陋哉戰國人，貪祿不知恥。盡棄我平生，白首不歸里。」¹¹² 在這樣的氛圍下，祠堂壁畫的〈竹林七賢圖〉，很容

¹⁰⁶ 郭文安、黃思玲：〈道光前期廣東新進生員及其中舉年齡(1826–1828)〉，《黑龍江社會科學》2023年第2期，頁155–61。

¹⁰⁷ 張仲禮著，李榮昌等譯：《中國紳士研究》(上海：上海人民出版社，2008年)，頁3–42、276–359。

¹⁰⁸ 邱捷：〈晚清廣東的「公局」——士紳控制鄉村基層社會的權力機構〉，《中山大學學報》(社會科學版)2005年第4期，頁45–51、139–40。

¹⁰⁹ 黎崇基：〈清故普寧教諭梁君墓誌銘〉，收入廣州市黃埔古港古村研究會、廣州市海珠區檔案局、黃埔村梁氏宗親會：《廣州黃埔村梁氏家譜》，頁556–58。

¹¹⁰ 梁佐賢：〈清故翰林院待詔銜梁君墓誌銘〉，收入廣州市黃埔古港古村研究會、廣州市海珠區檔案局、黃埔村梁氏宗親會：《廣州黃埔村梁氏家譜》，頁599–601。

¹¹¹ 梁兆熙：〈皇清例授登仕佐郎東樵梁公府君暨凌孺人壙記〉，收入廣州市黃埔古港古村研究會、廣州市海珠區檔案局、黃埔村梁氏宗親會：《廣州黃埔村梁氏家譜》，頁565–66。

¹¹² 李殿苞：〈學仙詩贈黎宗漢·十九〉，《貫珠五集》，卷2，收入《廣州大典》，第56輯，頁26冊，頁103。

易與基層中老年士人產生共鳴。七賢「讀書不求仕」，卻終日「詩酒放情幽靜地」、「讀書敲棋戲自娛」的生活情態，甚至可能成為士人對外解析個人志向的歷史經驗與憑證。

但是，隱逸主題的背後，還隱藏著將〈竹林七賢圖〉作為程式代碼，區隔差異、表示等級的社會功能。實際上，在嶺南地區基層社會普通民眾的知識體系中，〈竹林七賢〉、〈飲中八仙〉、〈春夜宴桃李〉等圖像所描繪的人物形象及歷史故事皆超出了平民百姓的認知範圍。根據葛學溥(Daniel Kulp)對廣東鳳凰村的田野考察發現，村民對村內傳統建築所描繪的壁畫內容並不熟悉，大多只能以「名人」概括。¹¹³這種情況與廣州地區的情況相似，海珠區黃埔村、花都區三華村、番禺區沙灣鎮三善村等保存情況較好的嶺南傳統村落，村中原住民對建築壁畫的內容知之甚少，甚至連村中族老亦道不出所以然來。這種情況恐不能以珠三角地區高速推進的現代化進程一言蔽之，而有著深遠的社會歷史因緣。

在傳統社會，具有較高的社會地位的士紳、文人等知識精英，是朝廷與基層民眾的紐帶及中間力量，亦是地方自治團體的決策者，廣東地區亦不例外。¹¹⁴廣州地區祠堂碑記中屢屢反映地方精英集團在鄉村事務決策時的領導權。白雲區松洲街松北村葉氏大宗祠內的碑記記載了重修祠堂的起因，曰：「光緒十三年族長容茂、董事著經等深惟春秋之義，思有以修治而光大之。」¹¹⁵番禺鍾村鎮洗敦村天南聖裔祠重修時，「溶伯兄繼釗教諭謀修，始商於道舉巡檢繼錦、監生繼桂，采料監工，仿江南建會五股，推繼仁國子生司出入，工鳩材庀……」¹¹⁶作為地方精英主導營建的宗族祠堂，壁畫自然要服務於士紳群體的利益。在華南地區，祠堂及相關宗族紀念建築的修建，與基層教化活動息息相關。在祖先祭祀之外，不少祠堂及其附屬建築，曾作為族塾或私立書院，為基層民眾提供基礎教育服務。高居牆楣的祠堂壁畫，需要觀看者仰頭凝望，在視覺上有樹立典範的

¹¹³ 葛學溥(Daniel Kulp)著，周大鳴譯：《華南的鄉村生活：廣東鳳凰村的家族主義社會學研究》(北京：知識產權出版社，2011年)，頁146。

¹¹⁴ 費孝通著，趙旭東、秦志傑譯：《中國士紳：城鄉關係論集》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2021年)，頁59–71；程美寶：《地域文化與國家認同：明清以來「廣東文化」觀的形成》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年)，頁13–21。

¹¹⁵ 李應鴻：〈清廣州松洲重修葉氏大宗祠碑記〉，收入陳鴻鈞、伍慶祿：《廣東碑刻銘文集》(廣州：廣東高等教育出版社，2019年)，第1卷，頁493。

¹¹⁶ 胡瑞蘭：〈重修報本堂祠碑記〉，收入陳鴻鈞、伍慶祿：《廣東碑刻銘文集》，第1卷，頁465。

意味。而「竹林七賢」是士紳階層耳熟能詳，且在詩文中經常引用的典故。於是，在民眾欣賞、讀解與討論壁畫圖像的過程中，士人識圖與讀圖的能力，便很容易轉化為基層民眾中的一種個人聲望，強化士紳本人在基層社會實際事務中的話語權。至此，尋常百姓無法釋讀的〈竹林七賢圖〉就成為了一種區分士紳階層與普羅大眾的程式代碼。

晚清社會急劇動蕩，原有的社會權力與秩序備受質疑及挑戰。較之尋常百姓，宗族社會的鄉紳與耆老憑藉特殊的社會地位，掌握着各類經濟與政治特權，卻也更仰賴官僚制度建立權威，因此常常致力於維護地方原有秩序。花都區赤坭鎮三禾莊的進士第是地方鄉紳、商賈為官至四川富順知縣的宋廷禎賀壽而建。¹¹⁷ 宋廷禎父子曾憑藉官僚特權在獅嶺一帶兼併大片土地。¹¹⁸ 咸豐四年(1854)，太平天國紅巾軍攻佔花城。花縣內紳士組建團練互為聲援，在知縣移營獅嶺之際，各鄉聯合向縣城進攻，最終協助官方奪回花縣縣城。¹¹⁹ 在士庶與官民矛盾迭起的背景下，廣州地區宗族紀念建築中的〈竹林七賢圖〉，正以一幅虛構的歷史圖景，展現了魏晉名士林間悠遊的生活情態；將士紳階層所享有的經濟特權合理化，從歷史典故中找來這些群體遠離勞作、終日遊樂之日常行為的根據，為其「放逸」的特權辯護。

布爾迪厄(Pierre Bourdieu)和帕斯隆(Jean Claude Passeron)在不同著作中都曾強調，社會權力的實施往往需要符號力量的加持。¹²⁰ 布爾迪厄認為，語言交流包含了成為權力行為的潛在可能性；因為語言可能轉化為符號形式，使被支配者產生誤識，掩蓋暴力真相，帶來「符號暴力」(symbolic violence)的效果。¹²¹ 在南粵基層社會，〈竹林七賢圖〉作為一種符號形式，是實施人群分類與強化統治特權的符號暴力之優選。一方面，該圖像來源於歷史傳說，是讀書人耳熟能詳的題材，但圖像的文本原意、引申寓意及實際意義卻經過多重加密與轉碼；對於基層

¹¹⁷ 廣東省花縣赤坭鎮：《赤坭鎮志》自印本(1992年)，頁231。

¹¹⁸ 陳周棠：《廣東地區太平天國史料選編》(廣州：廣東人民出版社，1986年)，頁4。

¹¹⁹ 廣東省花縣花山鎮：《花山鎮志》自印本(1993年)，頁2。

¹²⁰ 布爾迪厄(Pierre Bourdieu)、帕斯隆(Jean Claude Passeron)著，邢克超譯：《再生產：一種教育系統理論的要點》(北京：商務印書館，2021年)，頁12；布爾迪厄著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判》(北京：商務印書館，2015年)，頁300。

¹²¹ 參布爾迪厄、華康德(L. D. Wacquant)著，李猛、李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》(北京：中央編譯出版社，1998年)，頁192-93。

民眾而言，大多數人無法釋讀這些圖像。而能否釋讀祠堂壁畫，代表了個體的知識文化水準，亦賦予了士紳個人在宗族社會中的聲望，間接影響了其在鄉村事務中的話語權。另一方面，以隱逸為主題的壁畫宣傳了「辭官歸隱」的道德正確性，為大批仕途不順、轉而參與到基層事務決策的士人辯護，維護了這一階層的文化尊嚴，並為其行為賦予了高尚的人文情懷，成為了一種維護社會分類系統的文化標識。最後，〈竹林七賢圖〉成為了士紳與尋常百姓所共享的圖像傳統，卻無論觀看者識圖與否，都被暗示了原有社會分層系統的正當性，繼而在心理上鞏固了個體認知的社會地位與階層性質。

七、結語

〈竹林七賢圖〉在廣州傳統建築壁畫，特別是祠堂壁畫中的流行，與該圖像在明清時期江南及北京宮廷中的流行情況是相伴相隨的。該圖像的傳播軌跡與清代內河運輸的交通樞紐部分重合，反映了全國性的貿易網絡對文化藝術一體化的促進作用。廣州祠堂壁畫中的〈竹林七賢圖〉充分融合了江南文人畫、宮廷官作畫樣及民間工藝品的圖式及寓意，帶有文人儒士的身份指向意味，符合清廷所宣傳的正統儒家道德觀念，還包含了長壽吉祥等美好的仙道寓意，同時亦是嶺南地區基層士民基於文化與身份認知的選擇。

乾隆至道光時期的廣州，隨著經濟地位的提升，士商階層有模仿江南地區文化風尚的傾向。他們以園林雅集自娛，又通過描摹雅集情境的〈竹林七賢圖〉彰顯文化精英的地位。這種情況延續到了晚清民國時期。精英群體選擇的、裝飾於宗族紀念性建築顯要位置的〈竹林七賢圖〉，對維護基層社會秩序具有符號暴力的實用性功能。一方面，作為文化符號而不為普通民眾所熟識的〈竹林七賢圖〉，凸顯了熟識此圖典故與寓意的地方士紳的文化地位與品位，從而維護了士紳群體在基層決策中的話語權；另一方面，以「歸隱」為主題的〈竹林七賢圖〉又為大批熱衷科舉卻在屢試不第或仕途不順時回歸鄉里之士人辯護，從文人情懷及文化傳統中為其行為賦予道德正確性。

清代廣州祠堂壁畫的形式與題材大量沿襲清宮與江南因素。這種融合與保守，恰如傳統社會晚期南粵士民的文化抉擇。南粵作為明代中期以後才完成儒教化的地區，直到清代中後期，當地士民對於本土的文化與圖像樣式，乃至於自身宗族的族屬問題都表現得缺乏自信。在大量宗族家譜將遠祖追溯至北方或江南

移民的情況下，¹²²廣州地區的宗族祠堂亦不可避免地要借清宮或江南的圖式以彰顯宗族群體的身份定位。此舉或缺乏維護地域特色的自覺，但從國家治理的角度考慮，卻證實了清政府推行的滿漢一體及大一統政策的成效。在科舉取試全面鋪開與對外貿易營收豐厚的情況下，南粵的經濟地位日益凸顯，當地的精英群體不以地方或域外文化為尚，而選擇了更能代表正統儒家文化的形象，自覺地投身到了清廷所支持並宣揚的江南文人文化中。這種行為的出發點雖是出於維護地方鄉紳集團的社會地位，但他們在構建自身與宗族身份認同的同時，亦達成了在傳統社會晚期延續嶺南地區對華夏文明的認同與歸屬感的效果。

¹²² 瀨川昌久著，錢杭譯：《族譜：華南漢族的宗族、風水、移居》（上海：上海書店出版社，1999年），頁228。



圖1：〈竹林七賢〉，花都區三華鎮三華村南山書院後堂前簷右山牆，1865年。
（資料來源：筆者攝）



圖2：〈竹林七賢〉，番禺區沙灣鎮三善村鼇山古廟頭門右次間牆楣，1862年。
（資料來源：筆者攝）



圖3：〈竹林七賢圖〉，從化區太平鎮顏村陸氏大宗祠頭門右次間牆楣，1868年。
（資料來源：筆者攝）



圖4：〈竹林七賢〉，花都區三華鎮三華村仲和徐公祠頭門右次間牆楣，1874年。
（資料來源：筆者攝）



圖5：〈竹林七賢〉，花都區赤坭鎮石坑村坤高張公祠頭門心間牆楣，1904年。
（資料來源：筆者攝）



圖6：〈嵇琴阮嘯〉，黃埔區長州街道金花古廟天井右廊，1876年。
（資料來源：筆者攝）



圖7：〈嵇琴阮嘯〉，番禺區大龍街沙湧村南潮江公祠一進天井右廊，1885年。
（資料來源：筆者攝）



圖8：〈劉伶醉酒圖〉，花都區赤坭鎮三禾莊進士第頭門心間內側牆楣，1831年。
（資料來源：筆者攝）

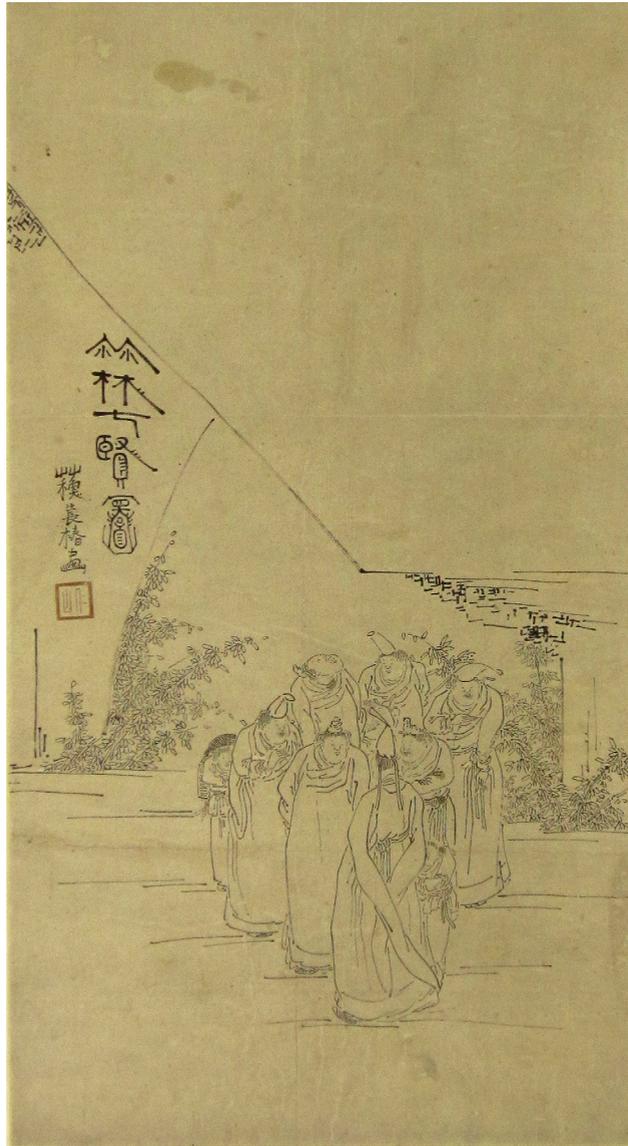


圖9：蘇仁山：〈竹林七賢圖〉，清，紙本墨筆，193×47cm，廣州藝術博物院藏。
（資料來源：圖片由廣州藝術博物院提供）



圖 10：青花蕉葉人物圖筆筒，清康熙，高 15.2cm、口徑 18.5cm、底徑 17.9cm，北京故宮博物院藏。（資料來源：圖片由北京故宮博物院提供）



圖 11：青花文人雅士圖筆筒（局部），清康熙，北京故宮博物院藏。（資料來源：同圖 10）



圖 12：剔紅竹林七賢圖長方盤，明萬曆，高 5.1cm、長 40.3cm、寬 26.3cm，北京故宮博物院藏。（資料來源：同圖 10）



圖 13：象牙雕竹林七賢筆筒，清，口徑 8.6cm、底徑 9cm、高 11.5cm，蘇州博物館藏。（資料來源：圖片由蘇州博物館提供）



圖 14：剔紅西園雅集圖圓盒，明晚期，高 5.2cm、口徑 15.3cm，北京故宮博物院藏。
（資料來源：同圖 10）



圖 15：粉彩春夜宴桃李園圖筆筒，清雍正，高 13.3cm、口徑 17.4cm，上海博物館藏。
（資料來源：圖片由上海博物館提供）



圖 16：〈飲中八仙〉，花都區三華鎮三華村南山書院頭門左次間牆楣，1863年。
（資料來源：筆者攝）

棋聲浦永晝



圖 17：〈棋聲浦永晝〉
（資料來源：《芥子園畫譜》）

二人對酌山花開



圖 18：〈二人對酌山花開〉
（資料來源：《芥子園畫譜》）

奇文共欣賞



圖 19：〈奇文共欣賞〉
（資料來源：《芥子園畫譜》）

徵引書目

一、專書

- 王概編：《芥子園畫譜》，清光緒二十一年(1895)上海寶文書局石印本，北京：線裝書局，2006年。
- 中山大學中國古文獻研究所編：《全粵詩》，廣州：嶺南美術出版社，2013年，第15冊；2017年，第23冊。
- 中國國家博物館：《乾隆南巡圖研究》，北京：文物出版社，2010年。
- 文以誠(Richard Vinograd)著，郭偉其譯：《自我的界限：1600–1900年的中國肖像畫》，北京：北京大學出版社，2017年。
- 北京市頤和園管理處、中國人民大學清史研究所：《頤和園》，北京：北京出版社，1978年。
- 北京故宮博物院：《故宮博物院藏清康熙青花瓷器》，北京：故宮出版社，2016年。
- 布爾迪厄(Pierre Bourdieu)、華康德(L. D. Wacquant)著，李猛、李康譯：《實踐與反思：反思社會學導引》，北京：中央編譯出版社，1998年。
- 布爾迪厄，帕斯隆(Jean-Claude Passeron)著，邢克超譯：《再生產：一種教育系統理論的要點》，北京：商務印書館，2021年。
- 布爾迪厄著，劉暉譯：《區分：判斷力的社會批判》，北京：商務印書館，2015年。
- 衣若芬：《赤壁漫遊與西園雅集》，北京：線裝書局，2001年。
- 朱萬章：《明清廣東畫史研究》，廣州：嶺南美術出版社，2010年。
- ：《粵畫訪古》，北京：文物出版社，2005年。
- 花村看行侍者：《花村談往》，收入上海書店出版社編：《叢書集成續編》，上海：上海書店出版社，1994年，第26冊。
- 花都區文物普查彙編編纂委員會：《廣州市文物普查彙編·花都區卷》，廣州：廣州出版社，2006年。
- 巫鴻著，李清泉、鄭岩等譯：《中國古代藝術與建築中的「紀念碑性」》，上海：上海人民出版社，2009年。
- 李文燦：《天山草堂稿》，清刻本，收入陳建華主編：《廣州大典》，廣州：廣州出版社，2015年，第56輯，第22冊。
- 李兆槐：《古嘯齋駢體文鈔》，清刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第36冊。
- 李若晴：《青萍之末：嘉道年間嶺南的文人生活與藝術世界》，北京：人民美術出版社，2021年。

- 李東陽撰，周寅賓、錢振民校點：《李東陽集》，長沙：嶽麓書社，2008年。
- 李開先：《閒居集》，收入李開先著，卜鍵箋校：《李開先全集》，北京：文化藝術出版社，2004年。
- 李殿苞：《貫珠五集》，清道光間一簣山房刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第26冊。
- 佚名：《洞神八帝元變經》，收入《道藏》，涵芬樓影印本，北京：文物出版社、上海：上海書店、天津：天津古籍出版社，1988年，第28冊。
- 汪後來：《鹿岡詩集》，清乾隆間邵園刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第25冊。
- 沈璿：《所見非真——理解視覺文化的方法》，杭州：浙江工商大學出版社，2019年。
- 易明：《頤和園長廊彩畫故事全集》，北京：中國旅遊出版社，2012年修訂本。
- 冼劍民、陳鴻鈞編：《廣州碑刻集》，廣州：廣東高等教育出版社，2006年。
- 房玄齡等：《晉書》點校本，北京：中華書局，1974年。
- 屈大均：《翁山文鈔》，清康熙間刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第21冊。
- 胡天龍：《香眉堂詩集》，清道光三十年(1850)刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第19冊。
- 胡方：《鴻桷堂詩集》，清同治三年(1864)羊城西湖街效文堂刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第25冊。
- 科大衛(David Faure)著，曾憲冠譯：《明清社會和禮儀》，北京：北京師範大學出版社，2016年。
- 貢布里希(E. H. Gombrich)著，楊成凱、李本正、范景中譯：《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》，南寧：廣西美術出版社，2012年。
- 貢布里希著，楊思梁、范景中譯：《象徵的圖像——貢布里希圖像學文集》，南寧：廣西美術出版社，2014年。
- 貢布里希著，范景中等譯：《貢布里希文集：圖像與眼睛》，南寧：廣西美術出版社，2013年。
- 夏更起：《元明漆器：故宮博物院藏文物珍品大系》，上海：上海科學技術出版社、香港：商務印書館有限公司，2006年。
- 徐沁：《明畫錄》，收入于安瀾主編：《畫史叢書》，上海：上海人民美術出版社，1963年，第3冊。
- 高大偉等編著：《頤和園建築彩畫藝術》，天津：天津大學出版社，2005年。
- 陳周棠：《廣東地區太平天國史料選編》，廣州：廣東人民出版社，1986年。

- 陳履：《懸榻齋集》明萬曆間刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第10冊。
- 陳曉軍、凌忠明：《古瓷話祥瑞》，北京：故宮出版社，2012年。
- 陳鴻鈞、伍慶祿：《廣東碑刻銘文集》，廣州：廣東高等教育出版社，2019年。
- 從化市文物普查彙編編纂委員會：《廣州市文物普查彙編·從化市卷》，廣州：廣州出版社，2008年。
- 章學誠：《章學誠遺書》據吳興嘉業堂劉承幹刻本斷句影印，北京：文物出版社，1985年。
- 梁章鉅著，蔣凡校注：《三管詩話校注》，南寧：廣西人民出版社，1996年。
- 梁無技：《南樵二集》，清康熙五十七年(1718)刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第24冊。
- 張仲禮著，李榮昌等譯：《中國紳士研究》，上海：上海人民出版社，2008年。
- 張君房編，李永晟點校：《雲笈七籤》，北京：中華書局，2003年。
- 張岱著，路偉、馬濤點校：《琅嬛文集》，沈復燦鈔本，杭州：浙江古籍出版社，2016年。
- 張勉治著，董建中譯：《馬背上的朝廷：巡幸與清朝統治的建構(1680–1785)》，南京：江蘇人民出版社，2019年。
- 黃利平：《清代民國廣府壁畫故事》，廣州：廣州出版社，2017年。
- 黃海妍：《在城市與鄉村之間：清代以來廣州合族祠研究》，上海：生活·讀書·新知三聯書店，2008年。
- 黃鉞撰，陳育德、鳳文學校點：《壹齋集》，合肥：黃山書社，2014年。
- 無心子：《金雀記》，繡刻金雀記定本，收入毛晉編：《六十種曲》，北京：中華書局，1958年，第8冊。
- 程美寶：《地域文化與國家認同：明清以來「廣東文化」觀的形成》，上海：生活·讀書·新知三聯書店，2006年。
- 傅東華選注：《白居易詩》，北京：商務印書館，2020年。
- 馮江：《祖先之翼：明清廣州府的開墾、聚族而居與宗族祠堂的衍變》，北京：中國建築工業出版社，2017年。
- 馮爾康：《清代社會日常生活》，北京：中國工人出版社，2020年。
- 曾布川寬著，傅江譯：《南朝帝陵的石獸與磚畫》，南京：南京出版社，2022年。
- 費孝通著，趙旭東、秦志傑譯：《中國土紳：城鄉關係論集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2021年。

- 葛金焯、葛嗣彤撰，慈波點校：《愛日吟廬書畫叢錄》，杭州：浙江人民美術出版社，2019年。
- 葛學溥 (Daniel Kulp) 著，周大鳴譯：《華南的鄉村生活：廣東鳳凰村的家族主義社會學研究》，北京：知識產權出版社，2011年。
- 楚啟恩：《中國壁畫史》，北京：北京工藝美術出版社，2012年修訂本。
- 楊家怡：《珠村俗影之五·祠堂書院》，廣州：廣東人民出版社，2016年。
- 趙道一：《歷世真仙體道通鑑》，收入《道藏》，第5冊。
- 廣州市天河區地方志編纂委員會辦公室編：《天河區舊志》，廣州：廣東人民出版社，2017年。
- 廣州市文化廣電新聞出版社、廣州市文物考古研究院：《廣州傳統建築壁畫選錄》，廣州：廣州出版社，2015年。
- 廣州市文物考古研究院編著：《廣州傳統建築壁畫》，北京：文物出版社，2021年。
- 廣州市花都區洪秀全紀念館：《花都祠堂壁畫》，廣州：華南理工大學出版社，2016年。
- 廣州市黃埔古港古村研究會、廣州市海珠區檔案局、黃埔村梁氏宗親會：《廣州黃埔村梁氏家譜》自印本，2015年。
- 廣州市番禺區文物管理委員會辦公室：《番禺古建壁畫》，廣州：華南理工大學出版社，2016年。
- 廣州市番禺區地方志編纂委員會：《番禺古祠堂2》，北京：方志出版社，2011年。
- 廣東省花縣赤坭鎮：《赤坭鎮志》，自印本，1992年。
- 廣東省花縣花山鎮：《花山鎮志》，自印本，1993年。
- 鄭岩：《魏晉南北朝壁畫墓研究》，北京：文物出版社，2002年。
- 鄧雲霄：《百花洲集》，明萬曆三十六年(1608)衛拱宸刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第11冊。
- 劉義慶著，黃征、柳軍曄注釋：《世說新語》，杭州：浙江古籍出版社，1998年。
- 劉曉春：《番禺民俗》，廣州：中山大學出版社，2017年。
- 盧輔聖：《中國文人畫通鑒》，石家莊：河北美術出版社，2002年。
- 鍾暉、劉小玲：《海珠古祠堂》，廣州：廣東教育出版社，2014年。
- 蘇州博物館：《文房雅玩：蘇州博物館藏文房用具》，北京：文物出版社，2011年。
- 嚴文儒、尹軍主編：《董其昌全集》，上海：上海書畫出版社，2013年。
- 羅輝：《聯律與聯譜：以歷代名家名聯為例》，武漢：湖北人民出版社，2018年。

瀨川昌久著，錢杭譯：《族譜：華南漢族的宗族、風水、移居》，上海：上海書店出版社，1999年。

釋古葵：《虛堂詩集》，七律清康熙五十八年(1719)刻本，收入《廣州大典》，第56輯，第25冊。

二、論文

王進：〈明代吳門園林雅集題材繪畫與文人雅集的新變〉，《美術觀察》2015年第7期，頁105–109。

朱宇宙：〈明清時期揚州鹽商與文人「雅集」〉，《鹽業史研究》2001年第2期，頁37–40。

李林：〈清代皇帝的南巡與東巡〉，《清史研究》1991年第1期，頁29–32。

左步青：〈乾隆南巡〉，《故宮博物院院刊》1981年第2期，頁22–37。

李珊：〈逸氣假毫翰 清風在竹林——淺談中國畫史中「竹林七賢圖」的審美演進〉，《光明日報》，2023年10月15日，第9版。

邱捷：〈晚清廣東的「公局」——士紳控制鄉村基層社會的權力機構〉，《中山大學學報》（社會科學版）2005年第4期，頁45–51、139–40。

何志豐：〈精雕巧塑見匠心——釋讀沙灣民間工藝雕塑壁畫的文化內涵和藝術價值〉，收入廣州市番禺區政協文史資料委員會編：《番禺文史資料》（廣州：番禺區政協文史資料委員會，2004年），第17期，頁99–100。

何峰：〈南巡、鹽商與清代揚州城市景觀的變遷〉，《南京師大學報》（社會科學版）2014年第4期，頁69–75。

冷東：〈廣州十三行與海上絲綢之路綜論〉，《廣州十三行與海上絲綢之路研究》，北京：社會科學文獻出版社，2019年，頁240–43。

南京博物院、南京市文物管理委員會：〈南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫〉，《文物》第8–9期，頁37–42。

韋正：〈地下的名士圖——論竹林七賢與榮啟期墓室壁畫的性質〉，《民族藝術》2005年第3期，頁89–98。

姚義斌：〈「竹林七賢」墓葬壁畫的圖像學意義〉，《南京藝術學院學報》2008年第6期，頁46–50。

秦樹景：〈明清時期瓷繪高士圖設計理念世俗化發展研究〉，《中國美術研究》2022年第2期，頁176–82。

- 高曉然：〈試論康熙青花瓷器上的「高士圖」〉，《南方文物》2011年第2期，頁193–95。
- 格里姆 (Tilemann Grimm)：〈廣東的書院與城市體系〉，收入施堅雅 (G. William Skinner) 主編，葉光庭等譯：《中華帝國晚期的城市》，北京：中華書局，2000年，頁565–90。
- 常建華：〈明代宗族祠廟祭祖禮制及其演變〉，《南開學報》(哲學社會科學版) 2001年第3期，頁60–67。
- ：〈國家認同：清史研究的新視角〉，《清史研究》2010年第4期，頁1–17。
- 許雋協：〈繪化人倫：廣州地區傳統建築的歷史故事題材壁畫研究〉，《藝術家》2022年第12期，頁133–35。
- 康薇：〈說晚清番禺沙灣壁畫三傑〉，《廣州文博》，北京：文物出版社，2017年，頁330–35。
- 張藝儀：〈十九世紀初廣東文人畫的本土意識〉，收入林亞傑、朱萬章：《廣東繪畫研究文集》，廣州：嶺南美術出版社，2010年，頁332–49。
- 黃愛平：〈清代康雍乾三帝的統治思想與文化選擇〉，《中國社會科學院研究生院學報》2001年第4期，頁58–66。
- 楊貴金、楊佩：〈關於竹林七賢的藝術史〉，《焦作大學學報》2011年第1期，頁38–44。
- 蔡蘇龍、曹秀華：〈明清商品經濟的發展與儒商倫理的形成〉，《歷史教學》2008年第6期，頁38–42。
- 鄭詩民、曹磊、霍豔虹：〈明清「士商互動」現象對江南私家園林風格的影響〉，《古建園林技術》2021年第4期，頁57–62。
- 鄧雨晨：〈明中期江南地區漆器工藝的民間化轉捩〉，《藝術市場》2020年第8期，頁104–107。
- 霍豔虹等著：〈明清「士商互動」對嶺南私家園林風格的影響〉，《天津大學學報》(社會科學版) 2019年第5期，頁454–60。
- Ellen Johnston Laing. “Neo-Taoism and the ‘Seven Sages of the Bamboo Grove’ in Chinese Painting.” *Artibus Asiae* 36.1/2 (1974): 5–54.
- . “Real or Ideal: The Problem of the ‘Elegant Gathering in the Western Garden’ in Chinese Historical and Art Historical Records.” *Journal of the American Oriental Society* 88.3 (1968): 419–35.

「放逸」的特權： 以廣州祠堂壁畫〈竹林七賢圖〉為中心的討論

（提要）

梁韻彥

〈竹林七賢圖〉是清代至民國年間廣州的傳統建築壁畫，特別是祠堂壁畫的流行題材。在描繪七賢時，南粵匠人放棄了南朝以來的傳統圖式，而是充分融合了江南文人畫、竹木雕刻、景德鎮官窯瓷繪及清宮官作畫樣的因素。乾隆至道光時期，通過對外貿易，廣州獲得了大量財富，其間興起的士紳文化與藝術一直延續到了鴉片戰爭後。在興建宗族祠堂、族塾等鄉村中兼具公共性及紀念性的建築時，南粵地方精英選擇了〈竹林七賢圖〉作為構建自身及宗族群體身份的符號。在清代，不同形式的〈竹林七賢圖〉，通過清廷所搭建的內河貿易網絡得以跨媒介、跨地域傳播。這些七賢圖中包含了許多江南文化和宮廷元素，這亦是清朝國家大一統及崇尚江南文化之滿漢一體化策略施行的結果。〈竹林七賢圖〉描繪的雅集場景，反映了文人的生活情境，彰顯了精英群體的特權身份。其「歸隱」主題在一定程度上捍衛了那些不願或無法投身仕途的士子在地方事務中的話語權。

關鍵詞： 竹林七賢圖 祠堂壁畫 地方精英 嶺南文化 江南文化

Privilege of Seclusion: On the Mural “Seven Sages of the Bamboo Grove” in Ancestral Halls of Guangzhou

(Abstract)

LIANG Yunyan

The “Seven Sages of the Bamboo Grove” (*Zhulin qixian tu* 竹林七賢圖; hereinafter as “Seven Sages”) is a popular theme in traditional Guangzhou architecture murals, especially in ancestral halls. In depicting the Seven Sages, southern Guangdong artisans abandoned the traditional schema from the Southern Dynasties, and instead integrated elements of literati paintings from Jiangnan, bamboo and wood carvings, paintings on Jingdezhen imperial kiln porcelains, and Qing court paintings. Various forms of the “Seven Sages” were disseminated across media and regions through the inland river trade networks established by the Qing court, with elements of Jiangnan and imperial court cultures. This was a result of the Qing court’s strategy of Manchu-Han integration through the advocacy of Jiangnan culture. Between the Qianlong and the Daoguang eras, Guangzhou amassed great wealth through foreign trade. The gentry culture and art that emerged during this time continued to thrive even after the Opium War. When erecting public and commemorative buildings in villages, such as ancestral halls and clan schools, local elites in southern Guangdong chose the “Seven Sages” mural as a symbol to construct their clan identities. The elegant gathering scenes depicted in these “Seven Sages” murals reflect the literati’s lifestyles and highlight the privileged status of the elites. The theme of pastoral seclusion in these murals provided justification for scholars who were unwilling or unable to pursue official careers, safeguarding their voice in local affairs.

Keywords: Seven Sages of the Bamboo Grove ancestral hall mural local elites
Lingnan culture Jiangnan culture