



搜索

j 搜索拙风 j 搜索网络

中国古代风俗画的研究方法概述

作者：胡懿勋 来源：艺术百家

摘要：风俗画研究的特性，在于其所包含的讯息量是多元且宽泛的。以图像学为基础的研究方法，成为风俗画研究的基础核心。此外，艺术社会学的方法，时代风格的比较，美术史发展历程的转换，以及视觉经验与艺术形式的关系，方可整体地进行理解分析。

关键词：风俗画；图像学；方法论；艺术社会学

一、绪论

中国古代水墨画在长期时间的累积之下，至宋代形成一种稳定的表现形式，这种稳定的绘画表现形式所涵盖的范围包括，水墨媒材的使用、绘画题材的选择、创作者身分背景的区隔等方面。从魏晋经隋唐、五代至宋代，对于水墨媒材运用臻于成熟，水墨绘画自成系统独立在纯艺术表现的领域之中，而有别于壁画和宗教艺术的绘画形式。其次，绘画题材的选择也亦趋于多样，使得宋代的绘画着录对绘画作品的分类方式与前代有所不同。

宋代一些著名的绘画论著多将绘画作品依照题材加以分类，诸如《宣和画谱》、《图画见闻志》中分为，人物门、山水门、花鸟门、小景杂画门等画科。而真正对中国古代水墨绘画造成最大影响的莫过于宋代开始的“文人戏墨”的绘画系统，这在宋以后逐渐形成一股强大有力的主流系统，支配着中国绘画的发展，现代普遍称之为“文人画”。关于水墨画的普遍性议题，本篇中并无意探讨文人画的范围定义或其发展脉络诸项问题，而是针对这种系统成型时所表示出，创作者的身分与社会背景同时区隔得更明显，此亦即中国历代绘画理论中常强调创作者的品格学识或是修养内涵等古代知识分子所应具备的条件。

风俗画的研究方法并无法完全适用于其它画科的作品，但是水墨画的一般研究的序列也与风俗画科的研究有所不同。风俗画在今天的研究探讨中，过于偏重图像风俗意义的解读，而使得对风俗画作品的艺术性价值的探讨相对受到忽略。即使在普遍研究中，大多是着力对风俗画图像的内容寻找历史文献中对应的关系，但是，却经常停留在“看图说故事”的层面，无法有效正确地发现图像所表示的内容意义。

这是目前风俗画研究的困境，许多图像的解读文献或根据在历史流变中失佚不可考，也有由于时间空间改变后解读意义随之不同，而产生古代与现代的衍义式泛解差异。例如，宋代《货郎图》图像中描写许多当代器用和童玩，却无法找到他们的名称与功用；研究者对《清明上河图》地理位置的考察比对，是最明显的采取看图说故事的研究方式。

虽然，风俗画图像中时代的社会环境意义非常强烈，但是，终究必须放在艺术的层面加以定位。以艺术形式表现的风俗画作品中的内容是与其视觉形式相互依存的，对风俗画的视觉形式进行分析，能够补充历史文献研究上的不足。这种状况似乎与一些致力于水墨绘画风格的研究恰为相反，因此，以目前的风俗画研究进展而论，应是走向更多

热门文章

- 何家英的女儿国
- 龚文桢的工笔花鸟画艺术
- 浅谈美术的风格与流派
- 再论中国画论的人文精神
- 论石涛画学思想中的法概念
- 漫谈工笔画中的写意性
- 绘画艺术欣赏知识
- 白石老人画虾风格初探
- 意笔人物画发展略论
- 从《四季图》看齐白石的艺术..

推荐文章

- 中国画创作主体论
- 从宋代院体花鸟画看传统中国..
- 画可以兴——论中国花鸟画图..
- 审美的文化眼光——陈醉绘画..
- 论油画写实艺术的精神
- 吴冠中绘画风格与技法
- 论石涛画学思想中的法概念
- 石涛《苦瓜和尚画语录》疑难..

面性的论证考量，而无法偏废具影响力的观点与方法。站在过去的研究基础上，以下将风俗画研究方法做更多面相的补充，为尔后的研究提供参考架构。

二、中国古代水墨画的普遍性

中国古代水墨画长期以来，在文人创作者为主流的导引之下，使得山水、花鸟、人物诸画科亦成为绘画中的强势。这也导致对水墨画的研究以风格历史和文献资料解读为主要的方法；追溯绘画风格的形成、来源及其影响；风格发展的前因后果。风格分析对于晚期中国绘画的研究起着一定的引领作用，因为有许多学者认为中国晚期绘画在风格上的意义要比它的主题更具研究性。一些花鸟或是山水画作品所具有的形式美感，迫使研究者不得不朝向画幅上极具视觉吸引力的图像进行书法、笔墨、色彩或是整体形式的分析。如果将水墨绘画的形式及内容做风格的分析与解释或审美的观察，必将走向一种新的分类形式；不同于古代传统画谱着录中的画科分类法。研究者将创作者的师承影响、身分背景、地缘关系和绘画风格特质综合整理归纳出一些派别系统，使得绘画作品向其所属的类型靠拢。这些成果使得中国古代水墨绘画呈现有条不紊的秩序，自宋代以降，越往近代脉络越趋明显，诸如我们所熟悉的李郭风格、北宋四家、元代四家、吴门、浙派和清初四王、金陵八家、扬州八怪、海上画派等等。这样的分类，主要是因为水墨画特性所造成研究上的导向，水墨绘画在形式上的用笔用墨与敷彩是构成作品的最大基础，创作者在中国古代历史脉络中，所熟悉的书写或绘画媒材形成一种稳定且具普遍性的绘画语言；他们用毛笔绘出各种不同属性的线条，并给于物象概念式色彩的附着。而由于画家创作的绘画语言呈现的明显地域性和画家个性，故而如若追寻这些视觉意象的起源时，无可避免地往创作者的生命史及其所处时代的绘画的关系探索究竟。

在中国古代文字记载所呈现的不明确性之下，在解释某个画家与绘画有关的生命史过程是有相当的弹性。中国古代许多注录或传记的书写方式极具文学性和诗意，因而使得这些简练的文字无法明确地交代画家在绘画上的历程。又由于，记载文人士大夫画家们的文字往往将他们的品格和学养视为优先顺位，而对于他们如常人般的饮食欲望压低到既暧昧又语焉不详的程度，所以心性、文学与绘画的关系几乎成了画家生命史中的主要脉络，至于其它也应该纳入创作背景的条件与线索反倒较难找到直接的证据；我们从许多画家自己作品上的题记都只能观察到作品境界的解释，或者某种盛情隆仪且高尚的创作动机，而无法得知更实在的真相，另一方面，一种空泛和自由心证式的使用文字习惯总是笼罩在有关古代绘画的记载文献中（这也是文言文的特性），因而导出研究中不断探讨诸如“气韵生动”、“意境空灵”这些水墨绘画的审美观照；探讨气韵以及意境因此成为中国水墨绘画在审美上的重要课题。许多关于水墨绘画的审美观照和思想又必然与某个朝代的文艺思潮有相互的对应，诸如魏晋玄学、宋明理学、禅学等形而上的抽象思维总会介入文人士大夫的绘画理念中，使得一系的水墨绘画完全与各时期古代中国的文化思潮连结起来。

此即水墨画在研究上的普遍性质，这些水墨画的普遍研究方法对于文人画系统的研究提供了有效的论证方式，但是构成中国古代水墨绘画的各种画科或题材并非能够全然包含于文人画系当中，从历来许多研究中已经归纳出更多样的绘画系统，使得水墨绘画不在如以往那样简单地可以规划成由某种强势绘画系统所主导单向式的发展脉络。

过去中国美术史的研究者长期受传统文人画理论的影响，研究的着眼点侧重于绘画艺术形式的鉴赏和探讨上，在诸如笔墨技法、构图形式、设色特点、作品真伪以及艺术思潮、绘画风格的产生发展和演变等问题；历史文献研究、绘画风格比较和作品断代真伪考定的研究法，普遍使用于水墨绘画的领域中。近年来，国内外研究中国美术史学界，开始重视艺术与社会环境之间相互关系的层面，例如，画家与赞助者的关系、创作取向与艺术社会的品味、艺术商品化过程对绘画动机的影响等等。美国学者高居翰认为：

要说服人相信艺术品风格和作品本身的特质，是与其创作的社会环境紧紧相关的，这是比较困难的。……但目前一些叫近期的，并且具有前瞻性的研究，都已经着手好几年了。研究的大方向都针对艺术与社会和其它方面的历史之间的结合，其中包括了李铸晋教授所主持对于中国绘画中的赞助者之研究会。

即使这类的研究已经从二十世纪七十年代中晚期开始，投入了蓬勃的研究讨论，然而与过去传统的研究数量比较却仍是亟待开发的。在近些年的中国绘画研究的方向中观察，对于绘画作品的分类益趋细密不再以概括式的大分法笼统界定，并且历来研究成果的压力之下，不断开辟新论题、发表新观点。

三、中国古代风俗画的特殊性

重视艺术与社会关系层面的研究中，使得与中国古代社会有直接联系的作品成为重要的对象；一些具代表性的单件作品或画料，或许是因为资料取得的方便，或者是作品本身呈现的特质即表明了这层意义，而成为新论题的焦点。中国古代风俗画作品群的研究亦是因为此种趋势而更加受到重视。中国美术史学界对风俗画的研究，从最早期的作品真伪考定、作品群的统计分析到目前以图像学方法对作品内容意义解读，也如同过去对水墨作品普遍的研究般，从基础性及普遍性的研究中进展到深层的探讨。

今天对风俗画的研究，在整体美术史的研究环境的开发与进展中，较过去十余年前更为严密与精细。例如，历代的“婴戏图”已经为学者划分出人物画领域或是具风俗性质的绘画，从事独立画系的研究。然而在过去风俗画的研究基础上，虽然许多学者在地理位置、画题、画意或作品真伪断代等问题做出某些可信的论证，但是，当我们再次仔细审视这些研究论题所导出的症结是，在对于风俗画方法论的建立是否能够作为普遍的规则或原理，似乎是我们应该再次检验的了。风俗画在研究上的性质与其它绘画有着基本上的不同，因而导致使用研究方法顺位的考量也相对调整。

风俗画呈现的图像背后是一个庞大的历史社会条件与因素，一种风俗图像的出现并非凭空捏造，使得我们无法单纯从绘画风格或者说着录记载中判断它的意义与内容；即使学者在判断作品断代与真伪时，也无法只单纯自作品风格的演变中寻得答案。因此，风俗画的研究步骤是以社会背景因素为研究上的优先，如若要判断作品存在的时代，则必定先需从当时代确实存在的社会风物入手。这是一种简单合理的逻辑关系，在中国古代着录中已经有明显的提示，唐代张彦远在《历代名画记》中说：

若论衣服、车舆、土风、人物年代各异，南北有殊。观画之宜，在乎详审。只如吴道子画仲由，便戴木剑。阎令公画昭君以着帗帽。殊不知，木剑创于晋代，帗帽兴于国朝，举此凡例亦画之一病也。……详辩古今之物，商较土风之宜。指导绘形可验时代，其或生长南朝不见北朝人物，习熟塞北不识江南山川，游处江东不知京洛之盛，此则非绘画之病也。

张彦远认为绘画之病是无法详审各时代的衣冠服饰或者居室器用，而发生张冠李戴的谬误。不同于一般花鸟或山水画科，这种看法对风俗画而言，是创作上先决的条件。自然界的花卉、动物、飞禽或者山川、大河在历代画家笔下都具有共同的具象概念，所不同者是画家绘画风格的差异。然而，风俗画的表现无法依照单纯的社会风物概念创造形象或事件的环境，换句话说，风俗画在表现上受到当代社会环境制约的因素超过了创作的自主性。某种风俗的形成是在某个特定人事环境中酝酿产生，画家根据观察到的现象转化成绘画形式的表现，所以一幅优秀的风俗画必须是有现实事件的根据，并且能将现实的事件成功的转换成为艺术表现形式。

因此，风俗画在研究上必须以当代风俗的事实根据为优先。如若一幅风俗画呈现的

是杜撰的风俗惯例，则其为风俗画的要素相对减弱，而必须以其它种类的绘画从事理解。既然风俗画的内容意义是首先考量的前提，那么，对于社会背景条件的了解亦成为前置的研究论题；虽然是以艺术形式呈现，但是首先必须解决的问题却不是艺术性的。这也是许多风俗画的研究学者在研究作品，一开始即从历史背景文献的解读中找寻对应的线索，例如，台湾中研院学者刘渊临先生在探讨《清明易简图》作品断代和真伪时，即从历史文献中对宋代当时开封城内的景物做了长篇幅的考证工作。这和我们对于一般性的水墨绘画的研究顺序有些不同，山水和花鸟题材的绘画，往往先从风格上着手探究其艺术性的表现，比较直接有效地导入绘画史的命题当中，使得作品在艺术上的定位明确后进而引入其它论题。然而，风俗画却是必须先确定其内容为历史上的事实存在，才进一步深求艺术性的问题。否则也只能含糊笼统地说明其艺术成就高底，而无法真正解读其中内容意义的确实。

四、风俗画研究方法的取向

（一）社会结构与时代风格的关系

中国绘画长期研究的归纳指出，绘画风格的形成在历史的进行中能够归纳出某种整体的视觉意象；地区或师承的不同亦会形成群体的绘画表现形式。在风俗画形成的过程中，我们相信与社会结构的关系有着密切的关系。在中国古代君主集权的政治体制之下，绘画广泛作为皇室贵族赏玩用途的情况非常普遍，皇室贵族的宴乐场面或是表示财富的游猎出巡的绘画题材，在意义和形式上多少与风俗画相类近。两者间差异在于，风俗画主要在于表现庶民社会的生活行事和风俗习惯，当风俗画明确地在美术史占有一席之地时，即表示是社会结构产生变化后的结果。所谓社会结构的关系是指，中国古代君主集权统治下的社会阶层构成的关系，由于经济、政治和社会文明进展到一定程度时，历史的序列发展逐渐开始重视位于社会底层的平民百姓；庶民阶层的动向成为某个政权运作的重要条件时，整个社会结构自然开始调整。

以绘画而言，创作者的身分有专业画官、文人士大夫、画师、画工等区分，这些身分表明他们所处的社会阶层各异，故而他们所选择的绘画题材会因为所处的环境不同各有取舍。当统治阶层视庶民阶级为社会的底层，对于政权的运作无法引起实质的影响时，处于社会上层结构的画家会比较重视统治阶层关心的题材，即使是民间画工也只是受雇于贵族或地主阶层的佣工，必须以雇主的喜好为依归。如若社会的结构调整成上层社会与下层社会形成互动关系时，处下层的创作者便有了新的发展契机；意即打破原有秩序重整新的结构关系，使得创作者有较自由的创作空间。

在古代集权政治机制中创作者的社会结构从严密的分界到逐渐松动，给予他们更大的发展空间，首先是创作者的身分不再是即定无可改变的，社会提供了让他们改变身分进入较高阶层的机，亦即是参与教育和考试的机会能够使原本布衣的民间画家晋升到宫廷之中谋得官职或者任职专业绘画机构。随之而来的是绘画题材的相应变化，一方面，许多宫廷画家来自民间，他们熟悉的自身生活所过的庶民社会状况，当他们进入国家专业绘画机构从事创作时，随统治阶层的喜好和要求对于一般庶民生活的题材能够准确掌握，以做为玩赏或社会教化的参考；另一方面，民间画家在商品经济发达策动下已经可以依靠绘画生活，艺术市场随商业经济发展成形，艺术消费者的审美取向起了影响创作的作用，一些平民生活的题材或是世俗通俗的题材受到一般消费大众的欢迎，由于市场供需的关系使得风俗画有长足的发展。

当创作者所处的社会阶层仍是阶级区隔严密的时代，他们对风俗题材的选择是停留在贵族地主阶层财富夸示的意义之上；当社会阶层开始变动，而阶级的区隔也出现可变性和交叠时，创作者对风俗题材绘画的诠释才真正进入现世生活的关照之中。

（二）美术史长限度演变过程

在美术史的流变中，各时代的绘画表现均不尽相同，除了涉及创作中个人的绘画特质以外，亦与整体时代绘画的气氛有关。由于社会结构的改变，创作者对风俗题材绘画投入更多的关心，绘画本身的形式与内容在绘画技巧和表现形式的探求中亦形成成熟。风俗题材的绘画在美术史进展中并非是一贯脉络的发展轴线，每个时代所出现的风俗题材绘画其形式或媒材使用均有差异，绘画媒材的选择直接影响表现的形式。虽然中国古代一直是以毛笔水墨作为绘画上最广泛的媒材，但是在绘画尚未成为纯艺术创作的时期，有一些具功能性的绘画表现存在于绘画尚处于蒙昧的历史时期中。这些渗有杂质的绘画的形式呈现出一种朴拙的特质，它们在内容和意义上或可作为尔后纯艺术创作的风俗画的先驱却又自成系统。

一种绘画系统的形成与其发展无法从单一时期中看出端倪，绘画表现的承继往往在美术史上不断延续着生命，尤其当视界放大到历史长期的观察时，会发现一种若隐若现的脉络持续进行并且构成相互牵引的力量。研究风俗画在美术史长限度中演变的过程具有两种意义：第一，是风俗内容的传承及演变的线索必须置于历史时空的演进中讨论其行进的轨迹。风俗画的滥觞并不表示其所表现的风俗内容同时存在，多数的风俗画是在记录当时代的风俗习惯时，也蕴涵了此种（或数种）风俗习惯历史线段上的某一点。例如唐代清明节习俗与宋代的习俗在内容上即有着显著的不同，而宋代风俗画《清明上河图》所记录的清明插柳风俗是唐代皇帝在寒食日禁火后，再于清明节赐新火给近臣戚里这种风俗的遗绪，从图像中清楚看到轿顶插柳的景象与《东京梦华录》记载无误，并补充了此种风俗在宋代的特色。

第二，从美术史演变中能够归纳各时代风俗画的整体绘画风格，由时代性绘画风格之中观察各时代的关系及其互为补充的条件与因素，能够厘清绘画作品经过历史流变后所造成的断简残篇式的疑问。因此，在研究中可以视时代风格的归纳为辅证系统；从时代风格的讨论中，能够给纠结在历史文献上总寻不着出路而产生的困境提供一些其它角度的线索，间接地辅助对风俗画系的探讨。

（三）视觉经验与艺术形式的关系

从美术史的流变过程中观察，风俗题材绘画在形式上的演变过程与视觉经验有明显的关系，中国早期的风俗性质绘画的表现形式是与上古时代的岩画表现使用的垂直投影法为原则相类近。创作者所追求的是对物体特征的正面显示，他们极力使自己的视线与视觉对象最富于特征的某一个面保持垂直；以圆形再现圆形，以对称再现对称。在中国古代早期绘画中，对视觉对象的感受带有很多概念化的理解成份，视觉的真实与理解的真实相比，无疑是后者更为重要。因此，早期绘画中的物理性呈现因素要少于概念性的因素。垂直投影的法则使得创作者无法在一个固定的位置上观察视觉对象，创作者必需在不断的移动中寻找那些最富于特征的面向来表现客体。然而，早期绘画的创作者在进行绘画时并非处于视觉移动的状况当中观察对象，与其说他们再现了视觉对象，不如说再现了视觉对象在创作者记忆和理解中的形象。它们是人们对视觉概念的图解，而非真实观察后再现的形象。

移动视觉位置的法则对中国绘画的影响是极深广的。当绘画渐渐步向纯艺术表现范畴时，水墨媒材的使用亦趋于明显且普遍。创作者逐渐从概念性的理解与记忆中走入了现实的观察，亦即在画面中表现视觉的真实，这种视觉的真实并不是照像式的复制概念，而是符合人物的物理性视觉经验。因此，原本平面式的图像转换成三度空间的视觉意象，使得长、宽、高的视觉效果在平面性的绘画形式中具体呈现。而由于移动视觉位置的观念引领下，中国古代绘画以狭长的尺幅作为表现形式的情况十分普遍。（长卷或立轴）创作者移动视觉的位置使一幅画作中出现多视点图像并存的现象，使得画面上物

体无法具有固定的空间方位，如若再加入绘画内容的不连续分割，则只能在单一物象上符合视觉经验，在整体作品上却无法看出一种视觉的秩序。

视觉经验与艺术形式逐渐契合是中国十世纪左右的事，而风俗画在此时也有了高度的发展。风俗画创作者不断地使绘画的形式接近人的视觉经验范围，在十世纪末期以后造成一种具象再现的意图，这种意图成稳定的轨迹向历史前进。主要因素是风俗画强调风俗事件以及情境表达的真实性。

中国古代风俗绘画的再现意图是具象的图像形式表达一种生活的行事，在创作立场上看，所谓“具象”是以自然界或现实世界原本存在的事物作为对象，透过绘画表现具体呈现出其原本面貌；这种经过绘画语言呈现的图像符合一般人日常的视觉经验。一般而言，风俗画创作者均忠实地将某种风俗习惯具体呈现在画面上，他们藉由某种固定的空间定向作为整体的组成元素的“容积”，再将个别的组成因子置入这个固定的空间之中，例如人物、屋宇、山石等；中国早期壁画或画像石几乎没有固定的空间关系，它们多呈现平面性的上下左右四方关系，而缺乏深度的空间关系。相对于早期壁画或画像石的不稳定空间定向而言，风俗题材水墨绘画往往呈现连贯的三度空间形式，在这个空间形式中表现连续性的风俗主题。然而，即使绘画形式已经发展到成熟的阶段，却仍受到早期绘画中视觉位置移动的影响。

绘画的本质在于表现，用绘画的语言和形式呈现不同于现实界真实现象的某些意象。表现性是相对于物理性而言，表现性的绘画形式往往违背一般人的物理视觉经验。创作者会因为画面上的表现考量而改变视觉位置，由于为表现某个物象的特征而放弃原有的视点，造成某些“不合理”的视觉意象。关键在于，中国古代风俗画达于成熟的阶段时，虽然表现性的视觉意象依然存在，但是在整体符合一般视觉经验的空间形式与关系的统整之下，两者之间的统合关系得以并存，此种情况一直到近代风俗画作中表现性更强烈，物理性更明显时依然存在。

再现作为风俗内容上的基础，表现则成为绘画创作上的艺术性考量。这两种因素是我们在深入风俗画研究时所必须面对的重要课题，非为简单的历史文献分析遗漏绘画风格的讨论而能成立的，亦非专注于绘画风格史的钻研而不识风俗内容意义所能解决的。

五、结论

由于风俗画在研究上的特殊性质，使得研究方法的顺序和比重相对调整，因此造成研究现况上一种颇堪玩味的现象。研究山水画或花鸟、人物画的学者对于过去单纯的绘画风格研究感到必须另辟蹊径，从社会艺术的关系以及属于绘画外围相关因素的研究，例如，绘画的外在功能性和创作动机的互动关系，这种艺术社会学的观察。然而，风俗画的研究则恰是一种相反的模式，过去的主力大多置于“艺术中非艺术性”的研究上，也就是对风俗画的社会背景以及图像中所显现的历史内容的研究着墨许多。反而忽略了属于艺术性的绘画风格或创作立场的考量。

我们有理由相信对于中国美术史的研究潮流越来越趋向多元化、全面性、定位精准的发展，风俗画成为一个独立画科的专门研究趋势亦更为明显。因此，必须从各种可能的研究方向中汇整出一个系统，使得中国古代的风俗性水墨绘画能够具备有效的理论信度。

站在过去许多学者研究的基础上，提出风俗画研究方法的普遍特殊性质以补充现阶段学界研究上的方法论参考，另一方面在于希望提出过去对风俗画所忽略的绘画表现和绘画风格研究的重要。其次，风俗画的内容意义界定牵涉到中国古代的历史认知因素以及现代研究上的学理归纳两种层面的考量，然而，其关键在于，中国古代风俗画的范围必须与其时代的风俗内容与意义相对应，而现代对风俗范围的衍义归纳涉及如民俗学、

文化人类学等专业学科的范畴，而成为风俗画研究上的理论参考架构；两者间的顺位应有所不同。

根据研究方法所提出取向，对古代风俗画连续探讨中提供一些线索，亦可追溯审察作品画题、画意是否相契合的问题。方法论的建立有效地直接面对作品的内在意义与其在时代风格中的定位，并从可创作立场深入分析作品的表现形式与视觉经验的互动，进而引发作品所应具有的历史原貌的论题。

某些初步的观点尚待往后持续的验证，以及诸方博学前辈的指正。毕竟在过去千年以上的风俗画历史比较，自身在现阶段的研究总不及一二。

（东南大学艺术学系，江苏 南京 210096）

共有 **3** 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

发表评论

用户名: 密码: 匿名发表: [注册新用户](#)

评论:

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有：2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn

All Rights Reserved