

宗族图像叙事与乡村文化共同体构建

——以江西婺源地区为例

张杨格¹

【摘要】宗族图像是中国古代祖先信仰的重要载体。宗族图像彰显了祖先的丰功伟绩和人格风范，同时也承担了一系列的社会和文化功能。在江西婺源甚至整个古徽州地区，无论是以祖先画像为中心的家族祭祀仪式还是以编纂绘制家谱为核心的修谱仪式，都是强化宗族成员对家族伦理秩序和宗族身份认同的重要活动。它通过一系列的礼仪，来强化祖先形象，加强祖先与后世的联系，建立后世子孙的伦理道德观念，维护家族团结，提高宗族凝聚力。其促进了宗族共同体的建构，并对乡村治理起到规范秩序的作用。

【关键词】宗族文化 图像叙事 族谱 民俗仪式

【中图分类号】G122 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1004—518X（2021）03—0238—07

图像作为最为直观的叙事方式之一，在宗族文化的表达和传播中普遍且重要，但常常被忽视。作为民间文化的重要载体，祠堂中用于祭祀仪式的祖先画像及族谱中的各类图像都具有极强的地域性和公共性。这些宗族图像在宗族文化研究中都是重要的史料。从某种角度看，宗族图像是更为直观的历史记录，“利用图像而非文字的形式来记录和表达……还表现了其制造者、委托造像者及外人们的集体意识与时代精神”^[1]。

宗族图像主要包括以下几部分：一是祖先图像。祖先图像一般由两部分组成，一是族谱中的祖先容貌图像，此类图像在族谱中有地位高、体量大等特点；另一部分是“祖先画像”，即一般悬挂于祠堂中或者用于祭祀典礼中的祖先画像。二是风水图。其分为祠堂图和坟墓图两部分，一般用于记载祠堂和墓葬的形制和样式。三是住宅图。住宅图又称村庄图，主要用于对本族所在村庄的整体描绘，在记载村庄布局和地形地貌之外，还起到了记录祠堂、祖先墓葬具体位置的作用。四是风景图。其描绘的是宗族所在村落的重要景观，大多以“四景图”“八景图”为名。风景图具有较强的艺术性，在族谱中所占体量相对较小，除名门望族之外，其他族姓族谱中较少出现。

在宗族图像中，祖先像最直接地反映了子孙后裔对祖先的追忆、缅怀和敬仰，并投射了诸多现实需求。江西婺源地区的宗族图像，以祖先像为代表，无论是族谱中的祖先像，还是悬挂于祠堂中的祖先像，都成了宗族子孙信仰和敬奉的对象，也是使宗族子孙受到伦理教化的重要素材。

而风水图和风景图，多用于标示宗族所有的祠堂、祖墓以及山林、田地等的边界。这些图像有助于宗族子孙维护族产，保护宗族的利益，也有助于宗族子孙在特定时日更准确地到达现场祭拜祖先。婺源宗族文化兴盛，宗族图像在维护宗族团结、增强宗族凝聚力等方面意义重大。笔者试图通过对婺源地区的汪口、李坑、虹关、黄村、察关、上坦等村落的田野调查，以及对江、朱、余、程、查、詹等姓氏宗族的资料挖掘，分析宗族图像叙事在婺源地区乡村文化建设中的作用，及其在宗族共同体建构中的独特意义。

¹作者简介：张杨格，东南大学艺术学院博士生。（江苏南京 210096）

基金项目：国家社会科学基金青年项目“新时代铸牢中华民族共同体意识路径研究”（18CMZ004）

一、以图像叙事为核心的祖先崇拜

宗族图像中，由族谱像赞和祖先画像组成的祖先图像是最重要的一类。在传统社会，祖先图像因为其神圣性，被认为是祭祖仪式的核心要素。祖先图像一般被视为家族祖先的化身和象征，与之相关的研究很少从图像叙事的角度去探讨和理解其在特殊时间和空间中的独特的艺术性。20 世纪 80 年代以来，兴修族谱、重建宗祠等民俗文化活动层出不穷，也为宗族图像这个历史中的“文物”提供了被重新诠释的可能性。

族谱像赞，即不同于族谱中一般性文本叙事的一种图像叙事形式，它由祖先的肖像及后世或本人题写的赞语组成，在宗族族谱中占据十分重要的地位，一般记载于卷首。在族谱中对宗族内有操行、有功业的先祖绘制遗像，是人们尊祖敬祖的重要方式。族谱中的祖先图像，少则几幅，多的达数十幅，图像中的祖先大体分为本族的始祖、始迁祖、五服之内近世先祖、本族名人等几类。

中国的宗族文化活动自古秉承“尊祖故敬宗，敬宗故收族，收族故宗庙严”^[1]的原则，故而将族谱像赞设置于族谱卷首，既有尊先敬祖之意，同时也可起到对后人的警示、促进作用。如《婺源查氏宗谱》中，将始祖查文徽公像绘于族谱之首，并附像赞曰：“生长乎簪纓之胄，从容乎理法之场。学通东鲁，仕显南唐，挂冠东门之旁，构庐西山之阳，或究典章，或醉壶觞。

查公名山，千载流芳。”此像赞彰显了查文徽公的功绩。绘制祖先肖像及撰写族谱像赞的一般有以下几类作者：一是本族后世；二是当代名人，如时任县令等官员或文人；三是由家族后人聘请的专业制作者。因其与被描绘者的关系，在撰写像赞时遣词造句偏于宏大美好，但因其对祖先的尊敬，其表现出的敬仰崇敬之情也成为一大特点。

悬挂于家族祠堂的祖先画像，则大多由民间画工绘制，用于宗族祭祀。各宗族的祖先画像一般有卷轴画和镜框画两种形式，因其保存和运输存在一定的难度，故而目前基本有如下几个保存之处：一是流传于本族后代之手，代代相传；二是作为民间艺术品为收藏家、画廊所收藏；三是作为历史资料保存于相关历史、文物研究机构或海内外图书馆。祖先画像虽然是由确切的人物形象来进行塑造或创作的，但它又与普通的人物肖像画有着极大的不同。“学者们逐渐掌握了祖先形象的风格，通过深入的研究，有必要将图像与传统肖像区分开来，并且不能将它们视为孤立的作品。”^[2]

祖先画像的制作需要遵循一些必需的程序，少数画像在其描绘对象依然在世时就已经制作完成，但绝大多数还是在先祖故去之后再行制作。为了给几代之前的先祖画像，人们常将族谱中的先祖肖像，作为追绘先祖画像的参考图像。由于祖先画像一般用于祭祀仪式，画像即使在对象生前就已经完成，也必须等到其故去后才可以悬挂于祠堂或祖屋影堂内。“……祭祀祖先，通常通过一特定场所的特定物象才可情有所系。”^[3]祖先画像即是在这一祭祀活动中的“特定物象”，它被后世用来怀念和追思祖先，而家族祭祀祖先的活动也成了体现中国民间传统“孝”文化的重要形式。

总而言之，祖先画像有以下几个特性：一是它必须与现实生活中存在或存在过的人物相对应，不可以是虚构或无从考证的人物；二是其供奉时间固定，一般在春节、冬至或祖先忌日时用于祭祀活动；三是其供奉地点固定，祖先画像一般悬挂于专门的家族宗祠或家宅中用于日常祭祀的堂内；四是其供奉人或是祭祀人必须为五服之内的亲属或直系的家族后人。

时至今日，祖先画像很多都保存于私人收藏者手中或者研究机构中，基本失去了原有的价值意义，但被赋予了新的研究价值和历史意义。在宗族图像的研究方面，图像叙事即为一个值得重视的角度。如今我们更多地认为祖先画像是一件体现了“祖先崇拜”文化的艺术作品，它的形式或者说形制、制作方法和工艺、作者身份，以及具体用途和如何使用，都有研究的价值。这种以艺术形式参与到宗族聚居村落的民间信仰行为，其文化内涵、功能作用和对于乡村精神文明建设的意义，这些都需要学者进一步展开研究。

婺源地区宗族文化发达，婺源人宗族认同意识强烈，这一地区明清至民国的宗祠众多，一部分保存完好且近年来仍有后人

不断进行修缮，能找到许多按照古制样貌（中堂悬挂祖先图像等）进行布置的宗祠、影堂。与古制不同的是，如今的宗祠已不再限制必须为血亲才可入内，普通民众或历史爱好者均可在古祠中停留，婺源地区有些村落还会在祭祀之日将祭祀仪式和相关活动公开展示，使宗祠成为民俗传播和乡村文化建设的重要载体。

“‘场所精神’ (genius loci) 是罗马的想法。根据古罗马人的信仰，每一种‘独立的’本体都有自己的灵魂 (genius)……这种灵魂赋予人和场所生命，自生至死伴随人和场所，同时决定他们的特性和本质。”^[4]而宗祠作为供奉祖先图像和宗族活动的标志性场所，不仅仅是一个单纯承载图像和某些特定时间点发生的人类行为和事件的“叙事空间”，从某种程度上来说，宗祠是一个宗族或整个村落文化共同体的化身，宗祠中供奉的祖先图像同时就是壮大宗族影响力、加强宗族身份认同并最终构成宗族文化共同体精神的象征。

二、宗族图像中叙事符号的类宗教性

涂尔干在《宗教生活的基本形式》一书中对宗教现象的范畴进行了论述，他认为，宗教现象分为信仰和仪式两个范畴，信仰是由各种表现所构成的舆论的状态，而仪式则是某些明确的行为方式。祖先崇拜作为中国重要的民间信仰之一，有许多相关的民间习俗与民俗仪式，并代代相传。

“通过使用图像来表达祖先崇拜和保持与死者的联系有关，我推测了这种习俗在唤起生者和客体之间正常的联系中的心理重要性。通过温尼柯特的理论，我探讨这样一个想法：图像和象征化客体在对死者的客体化和去客体化中起到的帮助作用。”^{[5] (P92-93)}

作为民间信仰的重要物质载体，宗族图像即是民间信仰的一种实体化的表达形式。通过对祖先的形象和事迹的描绘，在现实社会中创造了一个神圣的仅用于祖先崇拜的空间。而在这个空间中，作为先祖的体现，各类与祖先相关的图像便成为祭祀仪式中的重要物品。

托马斯·卢克曼在 1967 年提出“无形宗教”概念，他认为，无形宗教不仅具有凌驾于个别宗教之上的抽象的系统功能，还是存在于某种特定文化之中且适用于各领域文化实践和交流的，拥有更高等级和终极意义的框架。他与彼得·贝格尔认为，文化记忆是无形宗教制度化的表现，即为“形式的总和”，在这样一种形式的总和中所产生的一个符号化的意义世界可以被交流和传承下去。^[6]

宗族图像的制作过程一般都严格遵循一定的程式，特别是在对祖先形象的描绘中，画师们通过经验将一系列元素符号化。例如在祖先图像中，五官的类型、服饰的形式和装饰物都对应表现不同的性格、年龄、职业等，在其他相关图像中也出现葡萄、石榴、蝙蝠等寓意吉祥的符号。婺源济阳江氏宗族的一世祖汉朝光禄大夫江革像，其背景有两盏灯笼。

由于在当地，“灯”与“丁”读音相近，所以祖先像背后的灯笼为“人丁兴旺”之意。而另一女性祖先像的背景中，则有兰草和桂树，表达了“兰桂腾芳”的宗族愿望，以及家运兴隆、子孙贤达的期望。这些作为背景要素的吉祥物符号，传达了族人对未来的期许，体现了族人的集体愿望。这些符号化的图像成了具有特定象征意义的叙事符号，融进中华民族的传统文化体系中被传承下来，同时也作为民族符号被用于对外交流。

由于祖先画像的特殊性，在后代眼中，这些画像难以与艺术品联系起来，而是与祖先相关的具有神性的物品。这些图像必须在特定人物、时间、事件等元素相结合的“叙事空间”中才能产生价值，例如在宗族祠堂的祭祀活动中或是在家族宗谱的记载中等。

这就形成了一种以祖宗或族内先贤为信仰核心的观念，这一观念与宗教观念中以“神”作为崇拜核心的观念类似。牟钟鉴

提出，中国历史上存在一个为社会上下所接受并绵延数千年而不绝的正统宗教，而这即是宗法性传统宗教，“它以天神崇拜和祖先崇拜为核心，以社稷、日月、山川等自然崇拜为翼羽，以其他多种鬼神崇拜为补充”^[7]。对于中国民众来说，对祖先图像的崇拜就是一种具体的日常化的宗教实践。

而宗族祠堂作为宗法制度文化的载体，也是宗族社会的信仰中心和宗教实践活动的空间，在宗族成员的心中是祖先安灵之所，在这一场所中安放的祖先画像象征着祖先或其灵魂的存在。灵魂观念是祖先崇拜的基础，对祖先的崇拜主要是对祖先灵魂的崇拜，从而使得祖先崇拜富有宗教神圣色彩。后人以祖先的灵魂象征为核心开展祭祀活动以表达对先祖的追思，同时也祈求先祖庇佑。

宗族图像中的另一类，即族谱中的像赞与谱系，则被视为具有一种制度上的类宗教性。族谱中的宗族图像所体现出的是天生的、自然的关系，即以人类生而自带的血缘关系为纽带而形成的代际关系。族谱从某种意义上来说，实际上就是祖先谱，而宗族图像有效地强化了族谱的功能。

这是因为，族谱首先要实现的目的和要解决的问题——溯源流、明来历，即明确本族的始祖是谁，列祖列宗的分支流派情况怎样，期间经过了怎样的分化与组合，都可以通过宗族图像实现。正如《于都县志》所描述的“远溯分传之祖，源源本本，宗派丘墓，昭然可稽”。族谱中的祖先遗像、祖墓和山林图，以具体的形象表现，感受到清晰的源流脉络，也感受到祖先的庇荫和护佑。宗族子孙在翻阅族谱或瞻仰这些图像时，也强化了尊祖敬宗的意识。

宗族图像多表达了对祖先的歌颂和敬仰，当然也有怀念和追忆，特别是彰显祖宗的功德。在历史上具有显赫地位或对本族贡献大的祖先，更成为宗族图像中的典型，后代除了描绘其遗像，还在族谱的序言中加以歌功颂德，在正文中书写专篇传记。因而，宗族图像有效地实现了“敬宗收族”的目的。不仅如此，宗族图像的重要意义就是要在追溯、追思、崇敬祖先的基础上，从血统上厘清本宗族成员的范围，从思想观念上“收族之心”，使各成员树立宗族观念，在祖先的感召下，加强本宗族的团结互助。

三、宗族图像与宗族共同体的建构

宗族图像是中国人祖先崇拜的物化形式，也是人们创造的艺术化的敬奉对象。伴随着特定的世界观，文化记忆可以传播并再现一个团结的意识。^[8]这种文化记忆所形成的无论是族谱中的图像，还是祠堂壁画中的图像，抑或是神位上的图像等，都有助于我们定义自身、确立身份认同并获得群体归属感。文化记忆不是依靠生物性的遗传来进行传承的，它必须通过一代又一代的文化活动得以保存。

扬·阿斯曼在《宗教与文化记忆》一书中也提出，通过仪式表演和集体参与的形式所体现的保存、检索和交流三大功能是确保建立身份认同的必需条件。由宗族成员共同参与的对宗族图像的绘制、保存和祭祀等集体仪式，构建了宗族内部集体与个人的身份认同，它所形成的文化记忆与个人记忆的融合、社会根源与个人意识及道德观念的呼应，构建了宗族内部共同的文化目标并以此激发宗族成员的宗族共同体意识。

通过调查发现，婺源乡村的民众对宗族文化非常重视，并将修祠堂、修族谱等作为宗族最为重要的大事来对待。在对待宗族图像方面，婺源地区也具有相当的代表性。如婺源萧江的江氏宗族，每年正月初二举行祭拜祖先的仪式。祭祀日一早，随着鼓乐奏响，全族裔亲，按辈序大小聚集到祠堂，肃穆地静候仪式开始。

由辈分最高的人，郑重地请出始祖元仲公封江国侯之画像，挂在祠堂太师壁前，供族人祭拜。祖先像前除了香烛，还有果盒和鸡、鱼、猪三牲祭品。其祭祀过程，首先是发初鼓、二鼓、三鼓，然后是族人行三跪九叩大礼，三次献牲、汤、果品，三次赞唱叩拜，在长辈们的带领下，众后裔子孙一一向祖先像跪拜，最后全体族众举行规模盛大的祭奠。在祭拜的整个过程中，

祖先像成了族人祭拜的对象，是族人注视的焦点。祭拜祖先图像是虹关村江氏宗族的一个重大活动，男女老幼都积极参与其中，从而形成了一种历代传承的民俗文化。

在婺源乡村的宗族图像中，最具代表性的是由众多祖先像组成的“宗图”。“宗图”上，家族内不同辈分的祖先共聚一堂，有序排列。“宗图”以表达始祖及代际祖先关系为主要内容，画面秩序感强。如婺源长田的俞氏宗族，其表现五代同堂的“宗图”颇具代表性。

该“宗图”绘制于清道光年间，至今仍传承于家族之中。在画面中，22位家族成员按秩序紧密排列。前三排为女性，后三排为男性。女性头上戴有诰命夫人的头冠，男性身穿缀有补子的官服，尽显尊贵之气。这些先祖的排列尊卑有序，体现了家族人伦秩序的要求。

婺源地区的祖先画像，演绎了儒家主张的“君君、臣臣、父父、子子”的观念，体现了民间社会以宗族为中心的生活秩序。不仅如此，婺源地区的祖先画像，还体现了儒家“礼”的伦理要求。祖先像的表情，既不过分严肃，也不流于轻浮，而是恰到好处好处的恭谨和端庄。

祖先像的身姿，总是那么笔直和挺拔。大多数图像中的祖先坐在圈椅上，双臂抬高放在圈椅的扶手上，表现了长者的自信与从容。可以说，祖先像恭谨、端庄、肃穆的表情，以及笔直自信的身姿，是儒家礼仪的要求，也是宗族子孙对祖先所期许和想象的状态。因为这样的表情和身姿，更能得到宗族子孙的尊重和崇拜。

正如葛兆光所说：“礼仪不仅是一种动作、姿态，也不仅是一种制度，而且它所象征的是一种秩序，保证这一秩序得以安定的是人对于礼仪的敬畏和尊重，而对礼仪的敬畏和尊重又依托着人的道德和伦理的自觉，没有这套礼仪，个人的道德无从寄寓和表现，社会的秩序也无法得到确认和遵守。”^{[9] (P93)}宗族子孙在瞻仰祖先像的过程中，不仅增强了对祖先的崇敬之情，而且也希望像祖先一样按照本分的礼仪来规范自己的行为和生活，遵循宗族内外的各种秩序。

在婺源的宗族图像中所表现的祖先形象，男性多弘毅正派，女性多端庄贤淑。这既是子孙所向往的形象，也是给予子孙精神力量的仪态。子孙在瞻仰祖先画像时，可以想象祖先彪炳青史的功勋，也能感受到家族曾有的辉煌。

后代在崇祖忆祖的过程中，生发出对宗族的认同和热爱，并愿为宗族的发展出力效劳。无论是单个祖先像，还是祖先群像；无论是男性祖先像，还是女性祖先像，婺源地区宗族图像中的祖先都衣着华贵，其衣冠则体现了尊贵的地位。

无论先祖生前有没有获得功名，不管其有没有做过官，图像中的祖先都身穿官服，有些图像中祖先甚至还身穿蟒袍。这是因为，在婺源族人看来，祖先的服饰打扮象征着他（她）的身份、地位和修养，也表征了宗族曾有的显赫与荣耀。

换句话说，祖先身上的楚楚衣冠，象征了宗族的辉煌历史，可以激发宗族成员的自豪感。宗族图像以尊卑有序的排列、恭谨的表情和楚楚的衣冠，以及具有象征意味的装饰符号，表达了族人的崇祖意识，增强了宗族成员对宗族的认同感，发挥了敬宗收族的功能，促进了宗族共同体的建构，并有助于维护乡土社会的伦理秩序。

四、结语

宗族图像不仅是中国传统祖先信仰的载体之一，也是祖先信仰相关仪礼中的重要环节，其承担了一系列的社会和文化功能。在婺源甚至整个古徽州地区，无论是以祖先画像为中心的家族祭祀仪式还是以编纂绘制家谱为核心的修谱仪式，都是家族伦理秩序建构和社会身份认同的重要环节。

如传统民俗中，春节和冬至，以在祠堂中悬挂祖先画像为中心的祭祀活动，就是对中国传统伦理的实践，它通过一系列的礼仪，来强化祖先形象，加强祖先与后世的联系，以此来建立后世子孙的伦理道德观念，维护家族团结，提高宗族凝聚力，并对乡村治理起到规范秩序的作用。

宗族图像普遍体现了人们现实生活中的意愿和需求，这些愿望和需求通过两个部分呈现：一是创作、构建宗族图像，二是对祖先图像的崇拜仪式。这种适应人们心理需求的方式，使得其所要表达的内容深深植根于人们的心中，从而达到教化的目的。宗族图像在很多时候达到的是“成教化、助人伦”的作用，它以图像的形式叙述了民间社会生活、乡村治理过程中所遵循的礼法和秩序，并借由祭祀活动将其生动形象地表达出来。这种通过民俗艺术的审美表现来进行的礼义教化，既不会过于生硬，又通俗易懂，可以让受教化者在潜移默化中接受。

中国是一个有着悠久历史与宗族传统的国家，乡村在某种层面上看其实就是一个大集体，这个集体是依靠血缘即宗族亲缘和地缘关系建立起来的。宗族关系可以看成是联系百姓的纽带，也是最受重视的关系。宗族文化对于乡村治理意义重大，宗族文化自下而上地延伸到社会生活的方方面面，以民俗艺术形式（如宗族图像为载体的祭祀仪式），将传统礼教的礼仪和其中蕴含的美学思想传达给后世子孙，使得宗族传统思想代代相传，成为整个族群的集体意识。

宗族图像叙事研究对于研究中国传统文化、服饰史、思想史、民间信仰、中国艺术史乃至建筑史，都具有不可替代的价值。留存至今的宗族图像，无论是祖先画像还是族谱中的各类图像，都是祖先崇拜的体现。中国人的祖先崇拜观念及相关活动有着独有的仪式，它基于一种信念：已故的祖先的灵魂仍然存在，并且仍然影响着后世的生活，“它是基层群众生存、凝聚、互助、自治的精神体现”^[10]。由于民俗极强的生命力、普遍适用性和传播能力，这种信仰模式广为传播且被广大人民群众所接受。

民间的宗族图像种类繁多，其叙事方式、绘制形式、材料和构图理念也多种多样，它将有助于扩大民俗艺术乃至中国传统艺术的研究范围。目前中国画的主流研究多从文人画角度入手，而文人画的主要创作者为士大夫精英阶层，他们对图像、画面的理解较为统一，在题材选择上较为单一，并且更加注重个人情感的抒发。

多年以来文人画一直处在所谓更高雅的艺术阶层，宫廷绘画和民间绘画的地位远远不及。民间绘画很少能够出现在美术史中，而更多的是作为社会学的研究样本存在。对民间绘画的研究和收藏也处于较为低落的状态。宗族图像作为民俗艺术的重要主题，始终难以进入艺术研究视阈，而它作为民俗艺术作品，不仅能够反映民间服饰、民间生活习俗和每个时代的审美趣味，同时也能反映出不同时代人们所追求的理想信念和精神信仰，是同时具有审美价值、历史价值、文化价值的研究对象，值得学界进一步展开研究。

参考文献：

[1]陈晓阳.“子孙的自画像”：祖先图像的视觉人类学解读[J].民族艺术,2015,(3).

[2]司美茵,戴鸿文,戴立强.追述祖先的身影——美国赛克勒艺术馆藏中国影像初探[J].文物世界,2002,(2).

[3]程万里.基于宗庙祭祀场域的图像形态及其功能研究[J].学术论坛,2012,(12).

[4]Christian Norberg-Schulz.Genius Loci-Towards a Phenomenology of Architecture.Rizzoli,1979.

[5]Liza Ng,李晨枫.对死者的客体化和去客体化：对中国祖先崇拜图像的使用[A].发展与变革：亚洲背景下的精神分析——IPA 首届亚洲精神分析大会论文摘要[C].北京：中国心理卫生协会,2010.

[6]Peter L. Berger, T. Luckmann. The Social Construction of Reality. Anchor, 1967.

[7]牟钟鉴. 中国宗法性传统宗教试探[J]. 世界宗教研究, 1990, (1).

[8]Jan Assmann. Religion and Cultural Memory. Stanford California:Stanford University Press, 2005.

[9]葛兆光. 中国思想史:第一卷[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2002.

[10]韩霞, 吴祖鲲. 敬祖文化中的传承及其当代价值——以豫北滑县“祖宗轴”年画为例[J]. 桂海论丛, 2014, (1).

注释:

1 原文参见《礼记·大传》。