

在陕西广袤而深厚的黄土地上，深植着中华文明古老根脉。新石器时代的先民们，在学会驯化作物、烧造陶器、构筑家园的同时，也开启了一项更为深邃的文化实践——对“自我”形象的凝视与塑造。陶塑人面像，正是这场原始艺术觉醒中最具生命力的产物。品鉴这些跨越数千年的面容，仿佛与先民展开一场亲切的对话，让我们得以感受文明初绽时的无声脉动。

### 时空谱系：陕西仰韶时期陶塑人面像的分布与流变

陕西新石器时代文化序列完整，从距今约8000年的老官台文化开始，历经仰韶文化（距今约7000—5000年）的繁荣（半坡、庙底沟等文化类型），再到龙山文化（距今约4500—4000年）的持续演进，为陶塑艺术的发展提供了肥沃的土壤。陶塑人面像集中出土于仰韶文化遗址，其分布与演变轨迹，生动勾勒出一幅反映先民精神世界的动态图景。

从地理空间看，这些遗址遍布三秦大地。关中平原是核心区域：宝鸡北首岭遗址的陶塑人面像（图1）、扶风寨板遗址的红陶塑人面像（图2）、蓝田新街遗址的陶塑人面像（图3）、西安半坡遗址的灰黑陶人面像（图4）、高陵杨官寨遗址的涂朱砂灰陶人面像（图5）以及镂空人面覆盆形器（图6）、渭南蒋家遗址的镂空红陶人面像（图7）。陕南汉水流域是另一重要板块：安康柳家河遗址的红陶男性人面像（图8）、洛南焦村遗址的红陶人面像（图9）、南郑龙岗寺遗址的人面像（图10）。此外还有陕北洛川安民村出土的与杨官寨遗址同属仰韶文化中后期、形制相类似的镂空人面覆盆形器（图11）、黄陵县出土的泥质红陶人面像（图12）。这种空间上的分布表明，以人面形象为对象的陶塑创作并非个别聚落或族群的偶然行为，而是仰韶文化时期先民在陕西乃至整个黄河流域范围内一种具有普遍性的文化实践。

从时间轴线与风格演变来看，这些陶塑人面像呈现出清晰的演进脉络。仰韶文化早期的作品风格古朴写意，以洛南焦村遗址的红陶人面像为代表。该壶为手工捏塑，壶身经陶轮缓慢修整，人首与壶身浑然一体。细颈、鼓腹、平底，人首微微上仰，双目上视，鼻梁挺拔，嘴角含笑。头发以扁平锥刺纹表现，透露出天真质朴的气息。其颈后部有一管状流口，暗示了它可能是一种附饰或具有某种特殊功能。

到了仰韶文化中期，陶塑人面艺术发展达到高峰，表现手法趋于精细、复杂且更具符号化特征。蒋家遗址的镂空红陶人面像是这一时期的典型代表。该人面像以镂空技法表现月牙形双眼，用贴塑方式塑造醒目的鹰钩鼻，双耳带有小孔。整体营造出一种带有神秘微笑的形态。这种高度抽象和装饰化的风格，很可能与仰韶中期庙底沟文化强劲的扩张力和渐趋统一的精神信仰有关。

仰韶文化晚期以降，陶塑人面像的风格呈多元与融合的趋势。例如，安康柳家河遗址的人面像，塑造的是一位中老年男性形象，五官端正，蒜头鼻，微张的嘴唇以及蓄发等形态，体现了写实与艺术夸张的有机结合。

据不完全统计，陕西境内迄今已出土仰韶文化时期陶塑人面像数十件。通过时空的纵横坐标可知，陕西仰韶文化的陶塑人面像并非静止的艺术标本，而更像一条流动的时间长河：从早期稚拙朴实的形态表现，到中期规范抽象的符号化表达，再到晚期功能与风格的多元探索，生动记录了史前先民在工艺技术、精神信仰及审美观念等方面不断深化与复杂化的进程。

### 技艺与形神：多元的艺术表现手法

陶塑人面像最基本的成型方法是手捏塑型，如半坡灰陶人面像，用手将陶泥塑造成大致的面部轮廓。此外，贴塑是表现细节的重要手段，蒋家遗址人面像突出的鹰钩鼻，以及半坡人面像的耳、目、嘴、鼻等部位，均以泥片贴塑而成。镂空技法则体现了较高的工艺水平，蒋家遗址人面像的月牙形双眼即用法雕琢，使作品在厚重中透出灵动。当然，陶土的选择与处理也直接影响最终效果。多数人面像选用细腻的泥质红陶，烧成后色泽温润。如北首岭、蒋家、龙岗寺等遗址出土所见，亦有使用夹砂红陶（如蓝田新街）或灰黑陶（如半坡）的情况，材质的差异可能与原料获取、功能需要或文化偏好有关。

在艺术形象上，这些陶塑人面像展现了从高度写实到高度抽象的风格谱系。写实风格的典范首推安康柳家河陶塑人面像，挺直的蒜头

# 陕西仰韶文化时期陶塑人面像的艺术表达与精神塑造

## 黄土地上的凝望

杜阳光 方琦

鼻、下凹的扁圆眼、张嘴欲言的神情乃至额顶蓄发的细节，塑造出威严而具体的中老年形象。与之相对，抽象符号化的代表即将家遗址的镂空人面像，其剥离了具体人物的个性特征，双眼简化为镂空的月牙，鼻子被夸张地贴塑成鹰钩状，嘴巴似笑非笑，构成了一个充满神秘感的艺术形象。介于二者之间的中间形态，则可见于杨官寨和黄陵出土的镂空人面覆盆形器。这类作品虽具人形，但五官处理极为简洁夸张，透露出人类早期艺术创作中的质朴与古拙韵味。

### 功能与象征：佩戴、祭祀与权力

陶塑人面像植根于原始社会的文化肌体中，其功能远非单纯的“艺术品”可概括，而是兼具实用功能、宗教内涵与社会意义于一体的复合载体。

其一，具有佩饰或器物附件的实用属性。不少人面像设有穿孔，暗示其用于佩戴或悬挂。例如，柳家河人面像头顶正中及耳下部有小穿孔，可能为插羽毛之类装饰物所用；宝鸡北首岭人面像耳根部亦有穿孔。学者据此推测，它们可能是缀于衣物上的饰物，或悬挂于颈部的护身符，乃至插于木杆顶端的部落标识或仪式道具。

其二，作为原始宗教与祖先崇拜的祭祀法器。在万物有灵与祖先崇拜的原始思维中，塑造人面像本身即可能属于巫术或祭祀行为。例如，蒋家遗址的人面像，出土于具有双重环壕与大型房址的区域中心性聚落，很可能与庙底沟文化时期更为规模化、仪式化的公共祭祀活动相关。其“微笑”或许并非表达愉悦，而是神灵或祖先在仪式中呈现出的一种超越神志，用以沟通人神。将其佩戴或置于特定场合，目的在于获取神秘力量的庇佑。

其三，作为社会权力与集体认同的视觉符号。当塑造对象指向首领、巫师等特定权威人物时，人面像便成为社会权力的物化象征。例如，有学者推测北首岭出土的逼真男性面像，可能代表着该聚落的首领；蒋家遗址人面像作为区域中心所出土的高等级文饰，也指向类似的社会权力象征。

### 文明印记：镜像中的中华精神初塑

陕西仰韶文化时期陶塑人面像的文明价值远远超越艺术与考古学意义，可视作中华文明在早期形成阶段的珍贵镜像。首先，陶塑人面像见证了“以人为本”精神的早期萌芽。在原始艺术中，相较于大量描绘动植物题材的作品，陶塑人面像将人自身作为艺术表现的核心对象，是一次重要的飞跃。这反映出史前先民自我意识的觉醒，从对自然力量的被动敬畏，逐渐转向对自身形象、力量和智慧的主动关注与认同。

其次，陶塑人面像展现了原始审美从具象到抽象演变的清晰脉络。从半坡的稚拙浑朴，到蒋家的抽象神妙，再到柳家河的生动写实，这一序列不仅反映了技艺的进步，更揭示了先民艺术思维的发展历程：从对外部形态的模仿，逐渐转向对特征的提炼与观念的表达。这种抽象思维能力的形成，为思想、文字乃至制度等高级文明形态的出现奠定了基础。

最后，陶塑人面像是中华文明“多元一体”格局的早期微观缩影。陕西境内仰韶文化遗址出土的陶塑人面像风格多样、技法各异，体现出史前文化生动丰富的多元面貌。另外，它们皆以人面塑造为核心表现形式，具有相似的创作逻辑与精神观念，且其分布范围与仰韶文化的扩展区域基本一致。这深刻反映出在多样性的基础上，文化因素通过交流融合，已呈现出显著的“一体化”趋势。

可以说，陶塑人面像，是黄土地的凝望，也是中华文明在破晓时分对自身形象的一次庄重而充满想象力的确认。

（作者单位：渭南师范学院 韩城市梁带村芮国遗址博物馆）



# “垣曲县店下样”石权考

## ——兼论北宋权衡标准的层级化实施

朱识斌

北宋“垣曲县店下样”石权于1958年在垣曲县古城镇东滩村出土，属于一级文物，现藏于山西省运城市垣曲县博物馆。这件器物的置立时间为元祐七年（1092年）七月初七，纪年明确、铭文完整、形制规整，是研究宋代度量衡制度与河东解盐运销的关键实物资料。20世纪80年代以来，学者先后对“垣曲县店下样”器物出土情况、铭文内容进行过解读，但是由于没有同类器物参考、历史文献资料受限等原因，都将这件石权简单地看成了民间商用的私私石权，并没有从官定标准器、国家权衡体系与盐增治理角度和社会功用化分析。本文立足文物形制观察与类型学比较，结合《宋史》《续国朝会要》《庆元条法事类》《宋会要辑稿》等历史文献，对“垣曲县店下样”的定名、性质、功能与体系定位作分析考证，进而探讨北宋国家度量衡体系向埠口、关津、转运等基层末梢延伸的实践路径。

### 地域性界定与器物形制

垣曲古城镇位于黄河北岸、中条山南端出口，扼晋、豫、陕三省水陆交汇要冲，地理位置十分重要。北宋时期，这里是河东解盐东运、南运的核心中转埠口，也是解盐进入京西北路的关键通道。《宋史·食货志》记载解盐行销区域广阔，河北、河东、陕西等地均赖其供给。垣曲，宋代属于河东路绛州，靠近永兴军路的解盐产地河东盐池。垣曲县店下样铭文中提到的“安邑”“含口”“垣曲”这条线路，属于解盐北运的行销路线，垣曲正处于解盐向北运销的关键节点上。峪口，又称作含口，位于今天的绛县冷口村，是通往垣曲运盐的必经之地。《垣曲县志》载：“南至黄河济渡五里，渡在县东南滩村，其南东滩系垣曲阳盐池，晋豫之通津也。”石权出土于东滩村，应该是因为河东盐池所生产的解盐从安邑启程，经过垣曲县东滩村附近的济渡，通过黄河水路将盐运销到京西北路的孟州（今河南孟津），最后再转运到京畿路开封。元祐二年（1087年），开放商运，鼓励商人从盐池运盐到垣曲。《续国朝会要》载：五月十四日户部奏言“本部约度府界、京西、京东等路……请从本部预给盐引，令出卖解盐于京人，结挽般运，于绛州垣曲县盐仓送纳”，可以认为东滩村属于集盐斤转运、官署校验、邸店堆垛、市场交易于一体的解盐商运枢纽。至元祐六年（1091年），孟州河阳“召人人中解盐”，带来了安邑、垣曲、河阳之间的商盐贸易兴盛。

从形制与工艺观察，“垣曲县店下样”石权通高47.3厘米，最大对角径48厘米，重140公斤；以当地青石凿制，整体作八棱束腰形，分上下两部分。上部为近似方形，中间有系绳用的穿孔，没有孔的两个侧面阴刻缠枝牡丹纹饰；下部为八棱形，周围錾刻铭文，其下一周缠枝蔓草莲花纹饰。这件器物底座宽厚、重心下沉，器形规整、稳定性强，不宜随意挪动与私自改铸，符合标准衡器固定安放、公开校验、长期信守等规范要求。

宋代权量谱系中，官用权量多出土于官仓、税务、盐场、关津、埠口等官方或公共场合，普遍形制硕大、造型厚重、结构稳定。以1972年浙江瑞安新江垟村出土的北宋熙宁十年（1077年）莲瓣纹瓜棱形铭文铜铤（现收藏于瑞安博物馆）为例，重量为62.5公斤；“铤”与“砣”“权”相

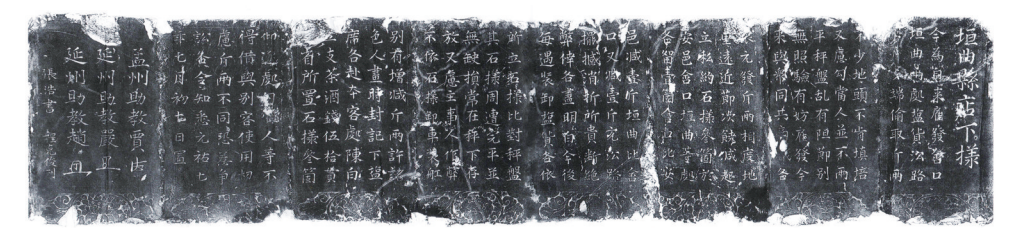
（上接6版）

《晋祠铭》为唐太宗李世民御笔，故当地人称为“唐碑”。杨增在《晋祠铭》剥落漫漶之际复刻，使碑“字迹宛然，神情逼肖”，足见其书法功力。以复刻《晋祠铭》的笔力与眼界，文昌阁诗榭的题壁之作自然挥洒合度。

### 原生载体特质

墨迹题壁的原生性，是其区别于金石碑刻、匾额楹联等其他书法形态的核心特质。这一传统不仅贯穿至魏晋南北朝时期，彼时殿堂题壁已然成为书法公共展示的主流形式。《晋书·王献之传》中“尝书壁为方丈大字，羲之甚以为能，观者数百人”的记载，印证了笔墨直书的原生书写范式。唐代是题壁文化发展的黄金时代，文人雅士游赏即兴题壁蔚然成风，贺知章、怀素等书法家均留下诸多题壁于人的题壁佳话。文献记载贺知章“尝于张旭游于人口，凡见人家厅好墙壁及屏障，忽忘机兴发，落笔数行”。李颀《赠张旭》中“兴来素素壁，挥笔如流星”，更是生动刻画了唐代文人在壁间挥毫的洒脱状态。

尽管唐代及更早的题壁墨迹因泥灰等材料易损，很少有实物存世，但晋祠文昌宫题壁以清代完整实物形态，复刻了这一千年原生创作范式。相较于金石刻石、匾额楹联等经过二次加工的书法形态，墨迹题壁的核心优势在于完整保留原生笔墨痕迹与真实创作现场感。金石刻石、匾额楹联需要经过书写、摹写、雕刻、打磨等多道复杂工序，不论是墨色的浓淡枯润变化，还是笔法的提按转折关系，乃至书写的气韵节奏，都会在加工过程中大幅损耗，原本的书法神韵被严重弱化。而晋祠文昌宫题壁以泥灰廊壁为直接载体，杨增挥毫直书、一气呵成，没有任何后期修饰与加工环节，书写过程中的墨色深浅变化、行笔快慢节奏、顿笔转折细节等都被完整留存，堪称清代文人书法创作的“现场实录”。如《晋祠内外八景·莲池映月》中的“月”字，撇画和横折钩的连笔意味明显，笔画之间的牵丝明显；《晋祠内外八景·双桥挂雪》中的“雪”字，几小点笔画灵动，顾盼生姿。正如路云亭《书法的传播形态》中所说：“题壁书无需借助摹工、刻工、石匠之手，是一种由书写主体一次性完成的赤裸裸的



“垣曲县店下样”石权拓片

通。民间日常用权则多圆形薄盘、轻便易携，二者在使用场景、功能目的与形制规范上有明显的区别。

“垣曲县店下样”石权在体量、形制、做工诸方面均与官式标准权趋向一致。“垣曲县店下样”字迹规整、布局对称、文辞完备，纪年、地名、器名、功用、约束条款一应俱全，与民间器物仅刻商号、姓氏、吉语的简略做法截然不同。以往研究中，将“垣曲县店下样”看成“私约石权”的主要依据，是铭文中的“不得借与别客使用”，是与“本客”比较而形成的推断。但是，没有考虑大的政策因素：北宋盐业专卖制度下，“本客”和“别客”是官府为了管理盐商、防止走私和跨区倾销而设立的两种法定身份。商人必须在官府指定的机构（如“在京榷货务”）缴纳钱物，换取“交引”，然后到指定的盐场领盐，最后只能在其引上规定的“地分”内贩卖。简单来说，本客是持有官方许可，在指定销售区域内合法贩盐的盐商，别客则是没有合法手续的盐商。“不得借与别客使用”目的是保护本客合法利益。铭文中另有“今来与众同共商议”“于安邑、含口、垣曲等处各留壹个”的字样，放置石权的三处地方在交通不便的古代，路途较远，如果没有区域联动，很难“各令知悉”。综合出土地、器物类型、形制功能与铭文体例等因素，“垣曲县店下样”石权应该是具有强公示属性的准官式标准器。

### “垣曲县店下样”名称注解校释

从目前的学术研究论述上看，“垣曲县店下样”解释成了“盐店下面使用的秤样”，这样的释读，忽视了文物本体的社会功能属性、价值承载符号，既与宋代盐政、场务、度量衡等专门制度不合，也没有将器物置于权衡标准的体系化下进行研判。

为弄清楚“垣曲县店下样”物名的确切所指，需要结合宋代钞盐制度、场务用语、权衡专门术语进行多角度有效注解。北宋钞盐制下，商人纳钱请钞，赴池支盐，沿路贩运诸环节均在官府监督之下进行，转运、堆存、验斤、兑钞、稽查等盐业产、储、运、销等事宜，多由官府监督或设专门机构管理。“店”在此处应该是文献中“邸店堆垛”的简称，是宋代盐运体系中官商交接、货物校验的关键制度节点；属于官方认可的仓储交易场所，其功能是对解盐或其他货物进行规范化存储管理。关于“下”字作为权衡术语的用法，目前所见直接用例较少，本文根据“垣曲县店下样”刻石立意、宋代盐引制度的历史语境，推论此处“下”作“定盘”“权下”之意。《庆元条法事类·度量》明定官物出纳“必以官定秤权为准”，“以权定准”是国家正式制度，而非民间习俗。《宋会要辑稿·食货》载朝廷屡令诸路“置官秤样斗，晓示民庶”。在宋代度量衡与市场管理体系中，“样”是经认定、特定群体都要共同遵照

执行的标准器，具有约束力与区域通行性的特点。综上所述，“垣曲县店下样”可注解为：在盐运埠口堆垛设置、作为路次转运计量校准依据、盐商鞅户主事及勾当人共同遵守、有约束力的公共标准衡器。

### 器物的体系属性与北宋权衡标准的层级化

北宋度量衡制度体系严密，中央以太府寺掌造标准法式，州县依式制造官权，用于赋税征收、官仓出纳与城区市场监管。学界以往多以“中央—州县”两级结构概括。国家标准的制度设计如何真正延伸至埠口、关津、场务、长途转运等流通末梢，历史文献资料对此记载模糊。通过对“垣曲县店下样”名称注解校释，推测北宋权衡标准已隐约形成了层级化体系，或可概括为“太府标准—州县官权—埠口店样”依次衔接、层层校准的实施环节：第一级为太府标准，由中央颁降，是天下法式的源头与最高权威；第二级为州县官权，主要承担地方行政、赋税征收、城区市场监管等职能；第三级为埠口、场务、盐路、关津秤权，以垣曲“垣曲县店下样”为典型，是面向长距离转运、跨区域流通、关口校验的终端校准器。由于目前发现的同类埠口秤样鲜见，本文首次提出此框架，有待更多考古发现验证。

“垣曲县店下样”石权的出土表明，北宋国家度量衡可能并没有止于州县层级，而有可能通过“约定其样、地方置立、公开校验”的方式，真正下沉至交通枢纽与物资流通一线，实现标准到埠、法度到津，约束到商的完整覆盖。“垣曲县店下样”石权置于黄河津要之地，“诸色人”有争、商民有疑，皆以此石校准，立判是非，以极致的物质载体快捷地实现“不增官更、不烦刑罚、不耗公帑而秩序自定”的治理效果。这种以器载制、以物立规、以标准行法度的治理模式，为研究宋代官盐运销体系中的计量监管、市场秩序、防弊机制提供了重要支撑。

### 结语

对“垣曲县店下样”石权的价值发掘，说明基层单位收藏的“小器物”往往承载着“大制度”“大历史”。河东解盐关系北宋军国大计，盐运线路长、环节多，官商交涉频繁，如果权衡标准约定、计量不细，容易引发解盐产销储运过程中因“斤两不足”带来重量亏短、争议诉讼、渔利私贩等问题。本文通过文物背景梳理、类型学观察、铭文校释与文献互证，确认北宋垣曲“垣曲县店下样”石权并非民间商用衡器，而是具备校验功能、服务于盐运埠口的公共或者准官式标准秤权。这件看似普通的石权，既是宋代计量标准的物质体现，也是国家治理下、市场秩序规范化、盐运体系精细化的典型物证。

（作者单位：运城博物馆）

个人情感的渲染方式。”文昌宫题壁正是通过这种无损耗的原生呈现，将文人的书法功底、情感表达与临场创作状态尽数展现，让后世观者能够直观感受清代文人题壁的艺术魅力。

### 文人属性表达

古代题壁书法按创作目的与实用功能可划分为多种类型，不同类型的题壁属性差异极大。政令告示类题壁以公示官方政令、传播实用功能为核心目的，侧重强制性和公共实用性。如甘肃简牍博物馆藏汉代《使者中和所督察诏书四时月令五十条》墙壁题记，是政府颁布的规范生态保护、指导农时生产与社会生活的官方政令公示题壁；晋祠博物馆圣母殿外题壁的题壁，是供百姓抄录疗病的民间医药方迹。纪行感怀类题壁多为旅人途经时的题写，目的是留存行踪，抒发个人心绪，如甘肃武都万象洞题壁。款识题记类题壁则以营建信息记录、署名标注为主，如壁画中的题记。

各类题壁或带功能属性，或具偶发性，是晋祠文昌宫题壁以文人审美为主导的核心属性极为鲜明。据馆藏杨西酉《晋祠内外八景》条屏记载，“一时同人赏赞，好事者又书于文昌阁楼下壁间”，此处“好事者”即其宗族孙辈杨增，这段题壁缘起的引文，印证了该作并非非功利性即兴题咏，而是文人圈层主动传递情怀的文化行为。杨二酉归乡后系统梳理晋祠内外八景，弥补乡邦胜景未彰的缺憾，杨增续文人志趣，以深厚的书法功力誉题壁间。相较于即兴感怀题咏，文昌宫题壁跳出了个人情志抒发的局限，以文脉留存为旨归，是文人自觉提炼景观、建构文化标识的主动作为。其创作过程依托文人圈层审美共鸣，无外界权力干预与世俗功利驱动，创作动机摆脱世俗束缚，加之完整留存填补了清代中期山西文人书法研究的实物空白，成为文人身份、学识担当与文化自觉的集中表达。

### 空间传播样态

墨迹题壁自诞生之初，就与公共空间深度绑定，成为面向大众的文化传播载体。宋元时期，题壁文化逐渐转向园林廊壁，以景观吟咏、诗文抒怀为核心内容，实现了书法艺术与园林

意境的有机融合，苏轼、王安石等文坛大家的寺观园林题壁，更是奠定了景书相融的传播基础。宋人吴聿《观林诗话》记述：“今金陵定林寺壁，荆公数字八字，未见赏音者。”其多题在寺院，光是题在定林寺壁的就有五首，李壁注《王荆公诗注补笺》收录王安石与题壁有关的诗有四十六处。明清时期，题壁文化步入制式化发展阶段，与地域景观文化深度融合，形成了成熟且贴合大众需求的空间传播逻辑，晋祠文昌宫题壁正是这一发展趋势的典型代表。其核心在于书法与场景深度融合，题壁内容紧扣晋祠内外八景的文化内核，书法成为景观文化的视觉表达载体，景观则成为书法传播的天然场域，二者相得益彰。游客在漫步观赏园林景观的同时，能够近距离品读书法韵味；在品味书法笔墨的过程中，又能深刻理解景观的文化内涵，形成“景为文题、文以书显、书以壁传”的传播方式。相较于书斋书法的小众圈层品鉴，这种园林公共空间传播，让高雅的书法艺术走进大众，实现了艺术价值与文化传播的双重提升。

清代祠庙题壁的核心目标，是实现文化传播与艺术审美的高度统一，是文脉传承的重要形式。文昌宫题壁在书体选择、笔法设计、呈现形式上都做了理性且贴合受众的取舍，最大限度兼顾了艺术质感与大众传播效率。书体选用行楷，既避免了草书难以被普通大众认读的传播壁垒，也解决了楷书缺少艺术张力的审美缺陷，无论是文人雅士还是普通游客，都能轻松辨识诗文书法内容、感受书法笔墨美感，贴切适配祠庙公共空间的多元受众，使得书法文化的传播覆盖面有效拓宽。

晋祠文昌宫题壁作为清代题壁文化的珍贵实物遗存，在题壁基本情况、原生载体特性、文人属性表达与空间传播样态四个维度上，共同构成了其独特的书法特质与空间价值。它以笔墨直书的原生载体留存了书法发展的本真状态，以纯粹的文人艺术表达展现了清代北方文人书法风貌，又以“景一文一书”三位一体的传播样态，让书法艺术深度融入祠庙园林空间。这一题壁不仅填补了清代山西地域书法研究的史料空白，更成为兼具艺术审美、历史史料与文化传播价值的典型样本，为理解中国古代题壁文化与祠庙园林文化提供了重要实例。

（作者单位：太原市文物保护研究院）