

重磅
品
荐

《万历的紫禁城》，徐腾著，上海人民出版社·光启书局2025年12月出版。



当我们谈论紫禁城，脑海中浮现的，往往是红墙黄瓦的威严、皇权至上的肃穆，或是王朝更迭的宏大叙事。但徐腾的《万历的紫禁城》却跳出了传统史学的框架，以建筑学者的专业视角，将紫禁城的“空间”作为解码万历朝历史的钥匙。这部基于博士研究的著作，既是一场严谨的空间考古，也是一次穿越四百余年的心灵重逢。它让冰冷的宫殿成为鲜活的历史舞台，让符号化的历史人物重获血肉，在空间与人性的交织中，为我们呈现了一个既熟悉又陌生的万历朝。

复原文献碎片里的建筑

万历朝的紫禁城空间布局，因明代建筑遗址多被后世覆盖，长期以来迷雾重重。徐腾的研究始于故宫博物院的档案整理工作，他耗费数年时间，从《万历起居注》《明神宗实录》等海量文献中，筛选出包含建筑尺寸、布局、事件的碎片化信息，再结合图像与前人研究，完成了对万历朝紫禁城空间布局的开创性复原。

书中详细梳理了紫禁城的核心空间与人物活动的关联：皇帝的居所并非固定于乾清宫，朱翊钧人生有一多半时间住在毓德宫、启祥宫等内廷西侧宫殿，这种选择暗示着他幼年生活的怀念，也体现了他对乾清宫正式礼仪的疏离；内阁位于紫禁城东南方，辅臣需从左掖门进入，穿过会极门才能抵达，这段路线不仅是物理空间的移动，更象征着文官集团与皇权之间的距离。而思善门作为区分内廷与外朝的便门，本无政治功能，却因靠近皇帝居所，被李廷机等官员用作叩阙请愿的“战场”，成为权力博弈的空间焦点。

紫禁城的空间设计本身就蕴含着严格的等级秩序，外朝的皇极殿、中极殿、建极殿是国家权力的核心，内廷的乾清宫、交泰殿、坤

宁宫是帝后生活的区域，这种“前朝后寝”的布局，划分了公共与私人、政治与生活的边界。但在万历朝，这种既定规则却不断被打破，而空间的使用方式，也成为权力关系变化的直接体现。

朱翊钧的“三十年不上朝”是万历朝最显著的历史标签，传统观点多将其归咎于懒惰。但徐腾从空间视角给出了新的解读：这并非简单的怠政，而是一种以空间为武器的“冷暴力”。朱翊钧将自己封闭于内廷西侧的宫殿，远离外朝的皇极殿与文华殿，刻意拉开与文官集团的物理距离，以此对抗文官们以“祖宗之法”对其个人意志的束缚。他去往皇极殿、皇极门的次数寥寥，对繁琐的礼仪流程避之不及，这种空间行为恰恰印证了他对文官集团迂腐做派的厌倦，而文官集团也在空间中寻找着与皇权博弈的方式。

最初，官员们遵循传统，前往文华门递折请愿，但文华门位于紫禁城东部，与皇帝居所相去甚远，即便闹出动静也难以引起关注。李廷机率先打破规则，选择更靠近内廷的思善门叩首，甚至返家入、迁居破败的真武庙，以空间上的隔绝与凄苦，彰显自己辞职的决心。这种对空间规则的创造性使用，成为文官集团对抗皇权冷暴力的无奈之举。

内官集团的崛起，同样离不开空间优势的支撑。内官因常年陪伴皇帝左右，占据了内廷的核心空间，掌握了信息传递的关键渠道。朱翊钧与外朝文官的口头交流需通过内官传递，奏本批阅前需经司礼监太监过目，甚至内阁的拟批也要由内官整理。这种“近君”的空间优势，让内官在万历朝后期成为权力的重要一极。但空间优势也带来了风险，内官因与皇权过于亲近，始终受到文官集团的猜忌与道德谴责，他们的人生被禁锢于紫禁城的宫墙之内，退休后不得返乡，只能葬于集体佛寺，成为空间规则的牺牲品。

宫墙内外重识万历朝往事

王小柔

在历史符号下寻找“人”的温度

传统历史书写往往将人物角色化，皇帝是“明君”或“昏君”，文官是“忠臣”或“奸臣”，忽视了人性的复杂与多面。徐腾从空间行为与文献碎片中，找到历史人物的“人性微光”，让朱翊钧、文官、内官们从符号化的角色中走出来，成为有喜怒哀乐、有挣扎与无奈的“人”。

“三十年不上朝”让朱翊钧成为“昏君”的代名词，但《万历的紫禁城》却让我们看到了这位帝王的另一面。徐腾从《万历起居注》与《明神宗实录》中，找到了仅有的172条情绪记载，这些碎片化的文字，成为解读朱翊钧人性的钥匙。

他会因离别而感伤：弟弟潞王朱翊镠就藩时，他“降座临陛，目送，恍然弗怿”；生母李太后去世，梓宫送出紫禁城时，他“升矫伫望，哀慕不胜”。他会因牵挂而落泪：秘书案风波中，面对传言要被废黜的太子朱常洛，他递信时“泪下”，满是内心的憋屈与对孩子的亏欠；张居正离京葬父时，年仅15岁的他与恩师“哽咽流涕”，事后对左右感叹“我有好些话，要与先生说，见他悲伤，我亦哽咽，说不得了”。这些瞬间，让朱翊钧从高高在上的帝王，变成了有亲情、有不舍的普通人。

他偏爱毓德宫、启祥宫的私密与舒适，远离乾清宫的威严与束缚，体现了他对自由生活的向往；他六次前往天寿山谒陵，留下了“很美好的记忆”，这是他为数不多能走出紫禁城、感受自然的机会；他晚年将自己封闭于深宫，并非单纯的懒惰，而是对文官集团的“赌气”。他想立心爱的郑贵妃之子为太子，却被文官们以“祖宗之法”阻拦，想做一个“人”的愿望屡屡受挫，最终只能以消极对抗的方式逃避。甚至他最后的心愿，与郑贵妃合葬，也因官员们的反对而落空，这位一生坐拥天下的帝王，最终连选择与伴侣合葬的自由都没有。

徐腾在书中感慨：“哪怕贵为一国之君和辅国大臣，他们实际上也并没有过好这一生。”朱翊钧的悲剧，恰恰在于他被“皇帝”这个角色绑架，人性被皇权压抑，个人意志在制度与规则的束缚下无处安放。

在理想与现实中挣扎

在传统叙事中，万历朝的文官集团往往被塑造成坚守道义的“清流”，或党同伐异的“官僚”。但徐腾通过对空间行为的分析，展现了他们的两难与挣扎。

文官们的最高理想是“致君尧舜上，再使

风俗淳”，进入紫禁城为官是他们毕生的追求。但这座宫殿既是实现理想的舞台，也是吞噬人性的深渊。内阁辅臣夹在皇权与文官集团之间，进退维谷；他们既要维护皇帝的权威，又要坚守“仁义道统”，支持道统会得罪皇帝，迎合皇帝则会被同僚抛弃。张居正之后，再也没有辅臣能平衡这种矛盾，立储风波后，朱翊钧与文官集团之间的信任彻底破裂，内阁辅臣的处境愈发艰难。

赵志皋旷工1068天，李廷机居家请辞1596天，这些看似“翘班”的行为，背后是深深的无奈。他们无法改变皇帝的态度，又不愿违背自己的信念，只能以“缺席”作为无声的抗议。而那些年轻官员，好不容易通过科举入选，却因官场淤滞无法到任，只能跪在长安门、午门之外，哀求辅臣帮助安排工作。他们并非想要推翻朝廷，只是想谋一份生计，却最终只能随着帝国的崩塌而沉沦。

内官是万历朝政治生态中不可或缺的一环，却往往被简单地贴上“奸宦”的标签。但《万历的紫禁城》让我们看到了他们的苦难与挣扎。

内官大多来自贫苦百姓，进入紫禁城的初衷只是“活下去”。他们本与外朝文官无冤无仇，却因靠近皇权，成为政治风波中的“背锅侠”。每当宫廷出现权力斗争，内官总会被怀疑“干预朝政”。他们掌握信息传递渠道，参与奏章批阅讨论，这些让他们得以在皇权与文官集团的夹缝中崛起。

然而，权力的背后是沉重的代价。他们不能结婚生子，不能回归故里，退休后被软禁在京师，死后不能入家族祖坟，只能葬在集体佛寺。书中写道：“在踏入紫禁城的那一刻，他们就失去了自我，成了一个彻底的工具人。”这种命运的悲剧性，让我们对这一群体产生了深深的同情。他们想活下去，想获得权力，却又被权力所吞噬；他们依附于皇权，却又始终处于被猜忌、被利用的地位。这种复杂的人性描绘，让万历朝的政治生态更加立体真实。

从小细节见大历史

徐腾摒弃了宏大叙事的框架，选择从微观视角切入，通过具体的空间行为、个人故事，折射出万历朝的政治生态与时代变迁。我们不再是隔着遥远的时空看历史事件的发生，而是跟随作者的笔触，走进紫禁城的每一座宫殿、每一道宫门，观察人物的一举一动、一颦一笑，感受他们的喜怒哀乐。

作为建筑学者，徐腾充分发挥了自己的专业优势，书中配有大量的古画作、自制图表、布局图与路线图，让紫禁城的空间布局与人物活动轨迹得以可视化。比如内阁辅臣的上班路线图，清晰地展示了从左掖门到会极门再到内

阁的路径，让读者直观理解文官集团与皇权的空间距离；奉先殿祭祀次数统计表，将朱翊钧的亲祭情况量化呈现，一目了然；紫禁城空间布局复原图，则让我们得以想象万历朝紫禁城的整体样貌。

徐腾的语言既有学术的精准性，又有文学的感染力。他会用“肉身的空间距离，照出内心的家庭远近，也照出权力的等级秩序”这样凝练的句子，概括空间与权力的关系，也会用“我是‘Duang’的一下就撞上了万历皇帝”这样活泼的表达，讲述自己研究的缘起。

读《万历的紫禁城》，我们不仅是在回顾一段历史，更是在与四百余年前的古人进行心灵对话。任何的历史研究都像是一趟穿越时空的旅程，我们试图回到历史的现场，和当事人见上一面。这本书让我们实现了这场重逢。我们看到了朱翊钧作为“人”的脆弱与无奈，看到了文官集团的理想与悲凉，看到了内官们的苦难与挣扎。这些历史人物不再是教科书上的符号，而是与我们一样，有喜怒哀乐、有挣扎与渴望的“普通人”。更重要的是，徐腾的研究视角为我们提供了一种全新的看待历史与现实的方式。空间不仅是物理的存在，更是社会关系、权力秩序与人性表达的载体。无论是古代的紫禁城，还是现代的城市与职场，空间的使用方式都在无形中影响着我们的行为与命运。学会从空间视角观察世界，我们或许能更清晰地看见权力的运作、人性的需求与时代的变迁。

宫墙无言历史有声

紫禁城的宫墙沉默地见证了万历朝的兴衰，也见证了无数人的悲欢离合。徐腾的《万历的紫禁城》，让这座沉默的宫殿开口说话，用空间的语言，讲述了一段被遮蔽的历史，还原了一群被符号化的人物。紫禁城的红墙黄瓦，不再是冰冷的皇权象征，而是朱翊钧在奉先殿的沉思、李廷机在思善门的叩首、内官们在深宫的孤独。这些鲜活的场景，让历史有了温度，让人性有了光芒。而这种温度与光芒，让我们跨越数百年的时空，与古人共情，与历史对话。

那座红墙黄瓦的宫城，依旧矗立在京畿大地，殿宇楼阁的轮廓未曾改变，只是当年在其中奔走、挣扎、悲欢离合的人们，早已化作史书中的文字、碑刻上的姓名。历史从来不是冰冷的纪年与事件，而是无数鲜活生命的聚合与消散，是空间与人事的相互塑造与牵绊。当我们再次仰望紫禁城的红墙，看到的不仅是皇权的象征、建筑的瑰宝，更是一部写满人性微光与时代沧桑的立体史书，在岁月中静静沉淀，等待每一个读者去探寻、去共鸣、去铭记。

小柔荐书

古人把日子过成奇幻喜剧

王晨辉

打开盛文强的《妖怪印刻：民间版画奇幻图志》，本以为会撞见满纸青面獠牙的惊悚画面，结果翻了两页就笑出了声。那些藏在古版年画里的妖怪，哪是什么祸乱人间的邪魔，分明是古人精心打造的“生活道具”。它们是节日里的玩伴，是吐槽时的替身，是教育孩子的课本，甚至是排解孤独的邻居。盛文强用百余幅珍贵古版年画，硬生生把一段被遗忘的妖怪史，变成了一部热气腾腾的古人生实录。读这本书就像闯进了古人的宅院，看他们如何用天马行空的想象力，把平淡日子搅得活色生香。

古人的创意手工课

谁能想到，古代民间艺人竟是最牛的“IP操盘手”，制造妖怪就像搭积木，掌握了套路就能批量生产。盛文强在书中拆解了三种核心“造妖公式”，看似荒诞的组合，实则藏着古人对世界的理解和生活的巧思。

杂糅式是最基础的“入门款”，说白了就是“动物零件+人类配件”的混搭游戏。仰韶文化的人面鱼身纹样算是鼻祖，到了《山海经》里更是玩出了花，人面兽身、兽面人身的怪物扎堆出现。上海小校场年画《新绘山海经各种奇样精妖》里，青蛙精顶着人的躯干，蜘蛛精挥着人的胳膊，还有些“懒省事”的妖怪，直接穿着人的衣帽直立行走，活脱脱一副“cosplay初学者”的模样。这种混搭可不只是艺人凭空瞎想，而是源自古人对自然的敬畏与好奇。他们把自己和飞禽走兽、花鸟鱼虫揉在一起，既是对“万物有灵”的信仰，也是一种天真的自我投射：想拥有鱼的水性，就造出人面鱼；羡慕鸟的自由，就画出鸟身人。对农耕时代的古人来说，山川湖海都是未知领域，把这些未知具象成半人半兽的妖怪，就像给了陌生世界贴上了“可识别标签”，恐惧也就少了。

骑乘式则是“进阶款”，透着一股“成功人士”的炫耀感。妖怪修成人形，却偏要骑着自己的原形四处晃悠：狐狸精骑着白狐，老虎精跨着猛虎，连桌子成精了，都要让人坐在自己身上彰显身份。盛文强说这是“标明身份”，倒不如说是古人对“衣锦还乡”的朴素向往。想想看，古

人寒窗苦读、辛苦劳作，盼的不就是功成名就后“荣归故里”吗？妖怪骑着原形游走，恰似凡人骑着高头大马返乡，那股子“我出息了”的得意劲儿，隔着年画都能感受到。

化身式是“高阶款”，走的是“低调奢华有内涵”路线。妖怪长得和常人别无二致，只在头顶放一道光华，里面藏着微缩版的原形。朱仙镇年画《盗仙草》里，白娘子头顶红光现蛇形，白鹤童子头顶红光露鹤影，红光象征正义，黑气代表邪恶，一眼就能分清善恶。这种设计简直是古人的“可视化道德教材”，大人指着画给孩子讲故事，不知不觉就把“善有善报、恶有恶报”的道理教给了下一代。而让所有人都能

“看穿”妖怪原形，更是一种高明的心理安慰，就像给每个人都配上了“火眼金睛”，再狡猾的妖怪也无所遁形，这种掌控感让古人在面对未知时多了几分底气。

农耕时代的日子平淡如水，古人就用这种“视觉狂欢”给自己的生活加点料，这哪里是造妖怪，分明是在创作“生活调味剂”。

古人把妖怪当玩伴

如今一提到妖怪，大家总觉得阴森恐怖、可在古人眼里，妖怪竟是节日里不可或缺的玩伴。《妖怪印刻：民间版画奇幻图志》里那些带着娱乐属性的妖怪年画，简直是古人的“快乐密码”，藏着他们对热闹生活的渴望。

凤凰棋（又称“葫芦笨”）是明清时期的“爆款游戏”，棋盘就是一幅木版年画，螺旋形的道路通向中心，上面画满了虾兵蟹将、孙悟空、八仙等形象。山东潍县年画《八仙斗海怪》里，海怪们踩着螺旋通道“冲浪”，手里拿着兵刃摆出戏曲身段，八仙则各持法宝与其周旋。这些海怪哪里有半分狰狞，分明是笨拙可笑的游戏角色。棋子落到龟精身上，就能自动跳到下一个角色图案，既考验眼力又充满趣味。古人围坐在一起掷骰子、走棋子，看着那些奇形怪状的妖怪在棋盘上“跑龙套”，欢声笑语里，节日的氛围瞬间拉满。对古人来说，这些妖怪不是敌人，而是陪他们打发时间的伙伴，在一次次游戏中，人与妖怪的关系变得越来越“熟络”，恐惧也渐渐

变成了喜爱。走马灯妖怪画片更是把“娱乐感”拉到了顶峰。苏州桃花坞的《新增四海野人精后本》里，夜壶、雨伞、脚炉都成了精，树精头顶长着小树苗，猢狲精带着孙悟空的影子，百花精活脱脱是林黛玉荷锄葬花的模样。这些妖怪法力低微，顶多算是“捣蛋鬼”，被剪下来贴在走马灯上，蜡烛的热量一推，就开始飞快旋转，像是在互相追逐打闹。二维的平面图像瞬间跃入三维世界，屋里顿时变得欢快雀跃。元宵之夜，孩子们围着走马灯欢呼，看着那些五颜六色的妖怪转来转去，这大概是古人最浪漫的“灯光秀”。

这些带着娱乐功能的妖怪，藏着古人的生活智慧：日子再平淡，也要自己找乐子。他们把对热闹、欢乐的向往，都融进了这些奇形怪状的妖怪形象里，让妖怪成为节日的一部分，也成为生活的一部分。

让妖怪们说人话

妖怪不仅是玩伴，还是古人的“代言人”。他们用妖怪的故事讽刺现实、传递道德，想说的话、想教的道理，都藏在那些荒诞滑稽的画面里。《妖怪印刻：民间版画奇幻图志》里的许多年画，看似是讲妖怪，实则是在说人心、谈生活。

老鼠娶亲是民间艺术里的经典母题，画面里全是站立如人的老鼠，抬轿子、吹唢呐、敲锣打鼓，热闹又滑稽。四川夹江年画《老鼠娶亲》里，娶亲队伍撞上了一只凶悍的黑猫，猫张口吓走一只老鼠，队伍瞬间溃乱。这个场景既好笑又实在。老鼠是农耕时代的大害，吞噬粮食、繁殖力强，古人无可奈何，就把“灭鼠”的诉求藏在年画里，希望猫能帮他们驱除鼠害。

清代后期的针砭时弊年画更是“硬核吐槽”，河北武强的《尖头告状全图》堪称代表。图中所有人都长着尖尖的脑袋，原告尖头，被告尖头，差役的尖头顶带拐弯，官员的尖头还带刺。配诗写道：“原告本尖头，被告更尖。不若二差人，尖中带拐弯。弯上更带刺，还得数着官。”“削尖脑袋往上钻”的俗语被直接变成视觉形象，辛辣地讽刺了那些钻营之辈。古人不通文墨，却能用这种夸张、幽默的方式表达自己的

观点，甚至承担起“正风俗，厚人伦”的责任。这些妖怪（或者说“人形妖怪”），成了古人批判社会的“武器”，既痛快又解气。朱仙镇年画《盗仙草》里，白娘子头顶红光显蛇形，红光象征正义，因为白娘子是善类，她的遭遇让人同情。大人给孩子讲解画面故事时，不仅讲了爱情，还传递了“善恶有报”的价值观。还有钟馗捉鬼图，钟馗本是鬼，却成了捉鬼之神，古人用“以鬼驱鬼”的逻辑，告诉孩子：即使面对邪恶，也要有挺身而出的勇气。这些妖怪故事，就像一个个“寓言小品”，把抽象的道德道理变得生动易懂，在潜移默化中影响着一代又一代孩子。

民间艺人的生活想象力

读《妖怪印刻：民间版画奇幻图志》，最让人动容的不是那些奇形怪状的妖怪，而是背后不知名的民间艺人。他们是妖怪的“造物主”，更是生活的“记录者”，用刻刀和颜料，把古人的喜怒哀乐、所思所想，都定格在了木版年画里。

古典时期的年画生产是手工作坊式的，工匠们在梨木板上精雕细琢，线版丝缕游走，色版块垒斑驳。佳节将至，白纸盖在木版上又分开，线版和色版套印，就成了五色斑斓的年画。这些工匠或许一辈子都没读过书，却有着惊人的想象力和创造力。他们观察生活中的动植物、日常器物，把夜壶、雨伞、桌椅板凳都变成精怪；他们听村里的老人讲故事，把《山海经》《西游记》里的角色搬到画纸上；他们了解老百姓的喜好，把节日的热闹、生活的期盼都融进画面里。

苏州桃花坞的艺人，为了让走马灯上的妖怪更有灵性，煞费苦心：妖怪的动作近似舞蹈，眼珠斜视着画外的人，嘴角带着诡异的笑；半人半兽的拼接制造出新奇感，骑乘怪兽的形象裹挟着山林野气。河北武强的艺人，用夸张的“尖头”形象讽刺钻营之辈，线条粗犷有力，色彩鲜艳奔放，把老百姓的不满和期盼都刻进了木版里。河南朱仙镇的艺人，创作镇宅钟馗时，用朱砂印刷，通体红色，让钟馗散发着炽烈的红光，既满足了人们镇宅驱邪的需求，又极具视觉冲击力。

这些艺人不是在“造妖”，而是在“造生活”。他们知道老百姓需要什么：节日里需要热闹，就创作走马灯、棋盘妖怪；生活中需要安全感，就画出镇宅钟馗；心里有不满，就用妖怪讽刺现实；教育孩子，就用妖怪传递道理。他们的刻刀下，妖怪不再是虚无缥缈的存在，而是有温度、有情感的“生活符号”。这些艺人还有着“博物学者”的热情。他们为了刻画妖怪的原型，仔细观察飞禽走兽、花草树木，甚至日常器物的细节。上海小校场的走马灯画片里，飞禽走兽、昆虫海鲜、花卉盆景