

很多人以为,我要做的只是餐饮,但我要说的是,其实西关楼的使命是要做岭南千年烟火的载体,为成为一方百姓的饮食根基而努力。

对于餐饮领域,我一直在思考一件事,不少同行困在“味道”二字里打转。我认为,味道是根基,文化、安全、传承,才是粤菜能穿越岁月、生生不息的根本。今天想静下心来,聊聊我深耕餐饮数十年,对岭南美食文化的思考。

在餐饮领域,单纯的风味复刻没有壁垒,再好的菜式,吃透配方、摸准火候,一夜之间便能全盘复制。如果只靠口感立足,我们也很难走出同质化竞争的困局。真正不可复制的,是菜品背后沉淀千百年的岭南文脉。我希望食客走进西

关楼,吃的不该只是一口鲜香,而是触摸一段地域历史,读懂广府人温润中庸、务实平和的处世底色。美食的最高价值,从来不是味蕾的短暂愉悦,而是文化记忆的传递。

守住文脉,必先解决传承的时代难题。眼下整个粤菜行业都藏着隐忧:传统后厨极度依赖资深厨师传帮带,年轻从业者逐年减少,再过十年、二十年,手艺传承人断层的困境只会越发严峻,再加上传统的“门户之见”导致一门技艺全系于一两位老师傅,人走味散。只靠师徒口传心授、凭手感经验把控出品,没有标准化、系统化体系,再好的岭南味道也难以长久延续。为此,我们团队尝试把数十年烹饪经验拆解成可落地的数据标准,把模糊的“少许”“适量”“文火”转化为精准量化配比、温控、时长,搭建全流

程运营系统。这套体系做到可控、可看、可守,无论谁接手运营,都能稳定还原正统岭南风味,不再被人力缺口束缚。数字化不是取代手工,而是为传统技艺建立永久档案,让老味道不因匠人老去而失传。

安全与健康,是美食文化存续的底线,更是我们对万千食客最基本的责任。现代人饮食顾虑重重,我们深耕绿色食品通道,把“吃得安心”放在盈利前面。美食文化的根基是人,只有守住健康底线,岭南饮食才有长久发展的土壤,这份坚守,无关短期利润,是品牌该扛起的社会责任。

常有同行问我,手握成熟体系,是否可以批量孵化多品牌快速扩张?坦白说,快速造几个品牌、赚取巨额收益于我们而言并不难,但纯粹逐利的模式,与我

们传承岭南饮食文化的初心相悖。

当下餐饮行业如同二十年前的汽车、地产行业,大半市场尚未深度开发,为了心安理得的长久收益,让岭南美食文化走向更大舞台,收获可持续发展的生命力,我们只想做岭南美食文化的标杆与铺路者。

做餐饮,短期拼口味,中期拼管理,长久拼文化与担当。系统、数据、专业是我们的工具,传承岭南文脉、守护食客健康是我们的初心。西关楼承载的,不只是一屋烟火,而是一份守护本土饮食文化的使命。

未来,我们将以数字化为羽翼,以文化为根魂,让沉淀千年的岭南美食,跨越代际、走向更远的地方,让每一位食客,都能从一饭一菜之间,读懂独属于这片土地的厚重与温柔。

郭承辉作品中的树,从来不是植物学意义上的树。当风吹过,树枝叶起舞,如空中的群鸟。这一刻,艺术家所感知的不是树的生命,而是树的灵性。这种灵性并非存在于树的实体之中,而是浮现于树与风、与光、与观看者之间的关系网络里。这正是郭承辉创作观念的核心所在:他不是在描绘树成为树的过程,而是捕捉此刻进入意识之中的树是何种状态。诚如浪漫主义画家德拉克罗瓦所言“我不是画刀子,我画的是刀子的闪光”,郭承辉画的是树的灵光。

树何以成为郭承辉最重要的创作主题之一?这与其根植于“关系美学”的艺术观念密不可分。在他看来,人与物的关系远比人与人的关系更为根本。只有与物平等,才能真正靠近它。而更高层次的“物与物的关系”,则需要艺术家“把自己回归于物”。画树,便是将自己化身为树的过程。人去物化的过程是一种转换,而转换的美妙就叫灵性。这种将自我投注于物、在物中寻找灵性的方式,暗合了东方美学深层逻辑——不是主客二分的观看,而是物我交融的体认。画家

不是在画一棵树,而是在树中寻找自己,又在自己中重新发现树。

郭承辉笔下树的另一独特之处,在于其对“决定性的瞬间”的把握。他画的不是树的完整形象,而是关于树的幻象——每一片树叶都像是意识的幻影,每一根枝条都似乎还在生长,而且是在一种迷离的幻境中生长。这种对碎片的信赖,对瞬间真实的执着,使他的树彻底摆脱了传统山水画中树的符号化功能。传统山水里的树,往往服务于构图的起承转合,或作为近中远景的层次标记。而郭承辉的树不再承载这些外在功能,它们就是意识流动的本身,是心灵在某一瞬间与自然相遇时所产生的震颤。

关于树系列的新作,进一步突破了郭承辉过去的绘画套路。这批作品渗透出一种诚然、物哀、侘寂的质感。树在他笔下不再是狂放的笔意与饱满的色彩,而获得了一种更为沉静、幽玄的气质。用油性材料、水和铜版纸做貌似水墨的山水,在山里看山,浑浑沌沌。传统绘画程序中的起承转合在这里让位于一种更接近日本美学“序破急”的节奏感——云蒸雾绕之中,树的形象在材料实验中获得了新的生命形态。整批作品必须放在

一起观看,才能感受到那种散漫的幽玄如何在画布与纸张之间漂浮。这正是郭承辉作品的独特语境:树不是孤立的存在,它们在展览空间中彼此呼应,共同构成一个关于灵性的场域。

郭承辉的艺术实践始终遵循一个原则:身体先于思辨,放身去做,然后才是动脑思考。这与其他艺术家多半深思熟虑后再动手的方式截然不同。拿这种方式去画画,便是郭承辉的做法。画树也是如此——他不是先想清楚树的理念再去描绘,而是让自己首先进入与树相遇的状态,让身体先于意识去感受,去触碰,去转换。这种创作方法使他的作品保留了一种原初的、未经概念过滤的鲜活牲。

树之于郭承辉,是一条通往灵性的密道。在这条密道上,树不仅是树,更是生命本身的幻象与确证。它们从画布上生长出来,带着风的痕迹、光的重量和时间的重量,将观者带入一个既熟悉又陌生的世界。在那里,人与自然之间的界限被打破,物与我在灵性的光照中融为一体。这正是郭承辉艺术的价值所在:不是提供一张完美的画面,而是打开一扇通往宇宙万物的门。



■郭承辉《宋树之一》

目前已知最早出现在文物上的“番禺”二字,可追溯到秦代漆盒上的烙印。1953年,考古工作者在广州西村石头岗一号秦墓中,发现了一件椭圆形漆盒。这件漆盒以木为胎,髹以黑漆,盖面朱绘云纹。真正令学界瞩目的是盒盖正中那两个烙印而成的汉字“番禺”。“番禺”二字采用秦始皇统一文字后的标准小篆

体,由此可以推测该器为秦代产物。但由于年代久远,“禺”字下半的漆皮已经脱落,但木胎上的烙印依然清晰可辨。这件漆盒是目前考古发现中“番禺”地名见于实物的最早一例,无可辩驳地证明了秦代已在岭南建造了番禺城,也是广州建城史最重要的实物证据。

值得注意的是,这件漆盒上的“番禺”二字采用的是烙印工艺,即用加热的金属印章压印在漆器表面。这种工艺与后来青铜器上的刀刻铭文截然不同,由此可推测秦代官营手工业的生产特征,烙印是批量作业中的标志性手段,用以标明器物的产地和作坊归属。

如果说秦代漆盒上的“番禺”是岭南早期建城史的鲜见例子,那么,1983年广州象岗山南越文王墓出土的青铜器,则展现了“番禺”作为南越国都城的辉煌。南越文王墓共出土9件刻有“番禺”或“蕃”字的青铜器,包括汉式铜鼎4件、越式铜鼎3件、铜壶1件和铜匝1件。这些器物的铭文均采用刀刻阴刻工艺。其

中,汉式铜鼎的器盖上隶刻“蕃禺,少内”,腹部外壁则刻有“蕃禺,少内,容二斗二升”等铭文,既标明产地,又标注了容量和管理的官署。

越式铜鼎则呈现出鲜明的地方特色:盘口形或浑圆腹,平底,三直足扁且外撇。这些越式鼎同样刻有“蕃禺”或“蕃”字铭文,体现了南越国在吸收中原文化的同时,保留了本土工艺传统。

尤为引人注目的是,部分铜鼎出现了全称与省称同存的现象:器盖上刻“蕃禺,而腹部则刻“蕃”。这种“蕃”作为“番禺”省称的用法,为研究秦汉时期地名缩略现象提供了珍贵材料。

铭文中的“少内”是秦汉时期掌管天子私财的宫廷仓库及县级收储钱财的官署机构。这表明这批青铜器由南越国宫廷直接管理和使用,进一步印证了“番禺”作为南越国政治中心的地位。

出土文物还清晰展示了“番禺”到“番禺”的演变轨迹。秦汉期的器物铭文皆作“番禺”,“蕃”字带有草头;而进

入东汉以后,“草头”逐渐被省略,写作“番禺”。

这一变化在其他考古发现中也得到了印证,香港九龙李郑屋村东汉墓出土的墓砖上刻有“大吉番禺”;1998年广州番禺钟村镇东汉墓的砖文则出现了“番禺男”“番禺都亭长”等称谓。此外,1995年发掘的南越国官署遗址中,蓄水池石壁上刻有斗大的“蕃”字;2005年出土的南越木简上,亦有墨书“蕃池”“番禺人”等记载。

有关“番禺”得名来源,在文献中,长期为人熟知的经典解释,是由山得名,有“一山”(番山)或“二山”(番山、禺山)之说。

然而,文化学者宋亦箫在《“番禺”得名于“蕃商侨寓”考》中则认为,“番禺得名于‘蕃商侨寓’的省称,它的出现,证实了早在战国时期,已有蕃商侨寓于今天的广州,使广州成为中国南方最早的海上丝路起点。”他的这个推论,似乎有一定道理,期待有更多的佐证,也有助于“海丝”在广州的研究,拭目以待。



■西汉“番禺”铜鼎
南越王博物院藏