

Design Philosophy

設計哲學

Volume 1, Number 1, October 2023

第1卷, 第1期, 2023年10月

設計哲學

主 編 劉 振

副主編 劉 欣

編委會

董 蔡	管星智	海村佳惟	胡 欣
黃俊濤	李一鳴	劉 賓	劉姍姍
劉 欣	劉 振	倪倩凝	潘 飛
史光輝	蘇 杭	吳嘉寶	楊 媳
趙妍婧	朱松偉	莊弘泰	

封面設計 *DumplingART*

投稿信箱 designphilosophy@outlook.com

國際標準連續出版物號 ISSN 2982-9666

出版日期 2023 年 10 月 30 日

封面攝影 David Friedman 

<https://www.flickr.com/photos/pix/16047999073/in/album-72157627527119023/>

Design Philosophy

Editor-in-Chief Liu Zhen

Deputy Editor Liu Xin

Editorial Board

Dong Sun Guan Xingzhi Amamura Kai Hu Xin

Huang Juntao Li Yiming Liu Bin Liu Huahua

Liu Xin Liu Zhen Ni Qianning Pan Fei

Shi Guanghui Su Hang Wu Jiabin Yang Shu

Zhao Yanjing Zhu Songwei Zhuang Hongtai

Cover Design *DumplingART*

Email designphil@outlook.com

ISSN 2982-9666

Publishing Date 2023/10/30

Cover Photography David Friedman 

<https://www.flickr.com/photos/pix/16047999073/in/album-72157627527119023/>

西紀一零一一一年十月十五日 印刷
西紀一一零一一三年十月三十日 發行

不許複製

發行處 한국장성문화출판사

編輯 오로라 리뷰 편집위 위원회

세종시 고운동 가락마을 2104 번 1002 호

電話 零四四九零三零九零一一

팩스 零四四九零一零九零一一

편찬대표 위원장 유진

圖書出版 한국장성문화출판사

세종시 고운동 가락마을 2104 번 1002 호

電話 零四四九零三零九零一一

이메일 sejongpublish@daum.net

目 录

发刊词：设计、人性与阿拉丁 (1)

设计哲学专题

现代艺术设计的哲思 张 杰 (3)

图像与影像专题

图像叙事对乡村文旅的影响：一项思辨研究 史光辉 (17)

“回到未来”的渴望—论摄影艺术中的乡愁、死亡和永恒 李一鸣 (33)

日本特摄剧产业衍生探析——以“奥特传奇”系列舞台剧为例 杨 媚 (49)

实证与妙解——试论“逸”的图像史 刘 振 (60)

建筑设计专题

何以见佛？——浅析中国佛教寺院设计之文化意涵 贤 睿 (75)

静观有味——浅品天一阁建筑石雕装饰 张景丽 朱松伟 (94)

广告博物馆专题

中国广告史博物馆引言 刘 强 (107)

发刊词：设计、人性与阿拉丁

时至今日，设计学已然成为一门显学，但对设计的哲学思考，仍然很不充分。这固然与设计学的实用性相关，当然也可归因于现代设计发展的时间有限，而“现代”又恰恰代表着短暂和不确定。

杜威曾说，“现代科学已不再在各种变化历程背后寻觅什么固定形相或本质。反而以实验的方法毁坏那些表面的固定性而挑起变化来。”杜威指出传统的静观知识的虚伪和弊端，强调实验的方法，不断推进知识的更新。设计学科的发展，可以说充分印证了杜威的理论。

福柯也曾论及“人的消亡”的话题，人的形态是不断发生变化的，并没有一种固定不变的人的存在。德勒兹指出，“这是形式与力量的问题。一些力量总是与另一些力量有关系。”德勒兹进一步问道，“当人的力量与硅的力量组合在一起时，又将发生什么情况呢？又将诞生何种新的形式呢？”工业革命的产生，使得人的力量与碳的力量结合在了一起，而到了二十世纪下半叶，这种结合形式已经转化为人的力量与硅的力量的结合了。从电子计算机、互联网、移动互联网到近年来异军突起的人工智能。设计学家诺曼也说“人类可能会变成合成人：一半是生物体，一半是人工科技。”这样的时代似乎越来越近了。

历史的看，人的力量与某种事物的力量相结合，很可能以某种灾难来结束。这种结合的力量越大，产生的灾难也就越大。人的力量和碳的力量的结合，几乎就是以两次世界大战结束的。人类历来没有能力阻止最糟糕情况出现的能力。

生活在十七世纪的斯宾诺莎曾说，“心灵总是尽可能努力去想象足以增加或助长身体的活动力量的东西。”这是一句足可以视为设计学原理的话。但是，这位昭示着启蒙时代将要到来的思想家，大约还不会想着去制约人的力量。“欲望即是人的本质之自身，这就是说，亦即人竭力保持其存在的努力。”而对这种欲望的满足，寻求对

2 设计哲学（第一期）

自己有利益的东西，在斯宾诺莎看来，能“引导人达到较大圆满性”。接下来的几个世纪，人类的心灵找到了威力越来越强大的力量，也养活了更多的人口。但是就“人”而言，是否获得了较大的圆满性呢？相反，人的形象似乎变得更加破碎了。

进入人工智能时代的人们，更加强调算力的增长。其实，人类的历史，就是一个算力不断增长的历史。但是算力的增长，并不意味着人的智慧也随之增长。算力的提升，常常制造出更多的“无知”。就像今天的围棋高手常常在比赛中使用AI的招法，这种使用只是按照胜率高低加以记忆的结果，却并不意味着他们真正理解这些招法的含义。因而行云流水的围棋艺术已然消失，棋手们留下了一张张充满断裂感的棋谱。“知识”亦即“无知”的情况蔓延在这个算力至上的时代。

当然，自古以来，人们一直就有追求断裂的倾向，一步登天、一夜暴富都是这种断裂的表现。一人得道鸡犬升天，更是断及鸡犬。动画片《阿拉丁》中，得到神灯的阿拉丁就经历这种断裂。断裂能带来更多快感，而寻求连续的人反而是少见的。阿拉丁一开始也不知道这种连续。如果以此来看待今天的设计实践，我们也不难发现其中处处充满断裂，而不知连续为何物。

在小说《谢尔盖神父》中，托尔斯泰这样写到：“他在灵魂深处感到，魔鬼用为人的活动偷换了他为上帝的整个活动。”托尔斯泰的小说，带有很强的“忏悔”的印记。而其所忏悔的，便是与魔鬼有关的“为人的活动”和与上帝有关的“为上帝的活动”。

人的一切活动，大约都可分为这两种。人是短暂的、偶然的、历史的、有限的，当然也就是断裂的；上帝则是永恒的，因为也是连续的。忏悔之所以发生，正是从断裂走向连续的努力。断裂意味着破碎、荒谬，更预示着灾难。

包豪斯的思想家们曾提倡“万物统一的观念”，这是对连续性的追求，也是对断裂的反对。因而，在某种程度上，设计学既是人类心灵去尽可能获取增长人类身体活动的力量的学问，也应是一种追求更大连续性的学问。

诺曼说“为活动而设计，其结果适用于每一个人。”诺曼说的“活动”，是否能同时包含两个方面呢？其实，设计本来就是人的活动，而人的活动充满了各种断裂，日生日成，设计也概莫能外。因此，满足于设计心理学和设计思维的探讨，尽管能解释设计活动的成功和失败，却不足以揭示人类活动中包含的危险，更难以真正加

以解决。设计学还没有学会忏悔。

在阿拉丁的动画里，那盏神灯中囚禁着魔法最为高强的法师，只有主人同意放其自由时，才能脱离神灯的禁锢。为什么最强的力量必须要禁锢在小小的神灯之内呢？因为最大的力量将带来最大的断裂。

工业化时代，人类经历了世界大战，也面临着生态的灾难，我们正处在生态崩溃的边缘。现在，我们又遭遇人工智能。这种前所未有的力量，可能会带给我们处理各种问题的更完满的方案，但是这些解决问题的方案放在一起时，却也可能就是一个巨大的灾难。作为个体的人类，绝不乏聪明绝顶的人物；但作为整体的人类，盲目总多于理性。因为只要人是断裂的，人工智能也就难以找到具有连续性的方案。

有没有一盏神灯能收拢这种力量，使其听从人类的主张呢？我们认为，这样的任务属于设计学。很显然，作为一件工艺品，神灯也属于设计学的范畴。人类的一切活动，无非都在设计。而设计学，应是掌控人类活动的学问。设计学应该忏悔的，是还没有自觉自己的使命，还没有把神灯擦亮。

人类最基本的活动，就是造人。人工智能不过是人类造人历史上更接近理想实现的一步。人工智能所欠缺的，只是人性。人性有其结构，不同的文明有不同的人性结构，每个人都是某种人性结构的变体。人的一切活动，都是这种结构的活动。这种结构活动的范围，就是社会。人的一切造作，一切的人工物，无论是否自觉，都具有这种结构的特点。

问题在于，每种人性结构都包含着内在的矛盾，需要在不改变基本结构的条件下重新设计。托尔斯泰面临的，就是人性结构的根本矛盾。他所处的时代，不只是俄罗斯的人性结构需要重新设计，所有文明的人性结构都面临着重新设计。可惜无人胜任。

费孝通先生讲“文化自觉”，其实，自觉不是对已有情形的自觉。只有在重新设计的人性中，我们才能自觉。新义不出，旧理难明。重新设计人性结构的历史，就是人性史。设计人性的人，就是哲学家。本质上，人也是人工物。

设计的历史也就是人性的历史，是各种人性结构外化为人工物的历史。我们研究设计史，研究各种人工物和人的活动，也就是对人性史的研究。而设计哲学，就是研究重新设计人性结构的学问，重点是提前揭示或化解可能爆发的结构矛盾。

4 设计哲学（第一期）

未来的人工智能，应该是具备了某种人性结构的人工智能，并且我们能知道这种人性结构的性能和型号。这种人性结构，将是一盏经过擦拭的神灯，让人能掌控其中所有庞大的力量，让人类的活动尽可能摆脱断裂，维系在连续性之中。

作为学术性刊物，《设计哲学》倡导对一切人工物的研究，绘画、音乐、雕塑、建筑、服装、服务，乃至企业、市场、社会和国家，当然还有人工智能。我们应该揭示其中包含的人性结构和人性矛盾，我们还应该探索设计出新的人性结构，尝试着把我们自己塑造成某种“新人”——具有更高连续性的人。

当然，从研究的层面来说，我们期待各位学友从自身的理论观点出发，自由思想，而不必限定于此处的“人性”观点。设计理论、设计史、艺术史、当代设计方面的文章以及设计师访谈、设计作品集，本刊均可刊发。

我们认为，每个人身上，都带着属于自己的神灯。通过设计哲学，让我们把神灯擦亮。希望因此，“飘摇不定的人力就会团结起来，壮大起来。”

《设计哲学》编辑部

2023-9-16

设计哲学专题

现代艺术设计的哲思

张杰^①（宁波财经学院）

The philosophy of modern art design

摘要：设计哲学现已日渐成为显学。以现代艺术设计的视阈，运用阿恩海姆“完形”理论，对中国传统的“道”“器”理论的互动解析，提出“道”“技”之间谓之“理”的核心理念，“技”与“术”是作为意象融合“理”的现实途径。“理”既非“道”纯然抽象无形的“理式”，也非全然是“技”“器”的感性具象的经验，而是游走于“道”“技”之间承上启下互动交融“和”的意象空间。本文从设计哲学的理论视角论述了“理”，“以人为本”的本体论、“张力”、运动、“生命形式”与超越的形式论、“视觉意象”创新思维的方法论（“术”论）、审美“诗意图地栖居”的价值论。充分理解“道”“技”双向互动交融的理念能够为改进完善艺术设计人才培养模式带来有益的指导性思考。

关键词：“理”“技”“术”本体论 形式论 方法论“视觉意象”

现代艺术与哲学应该是一个较新的命题。近年来，学界也不时有相关论著有所涉及，但总体表现为对这一命题的初探。设计是按照某种思想、理念、意图的一种设置、计划或安排，是理念、意愿的现实呈现，属于形而下物化“器”的范畴，归属于由抽象的理念到具象实现的技能的“技”与“术”。哲学，作为外来的词汇，一开始就带有古希腊柏拉图高度抽象的“理念”“理式”的超越现实物化实体的形而上意味。从某种意义上讲，对应于中国古代老子思想的“道”，是属于形而上的范畴，

^① 张杰，男，1966. 10—，宁波人，宁波财经学院艺术设计学院教授。研究方向：艺术理论研究。

是理念的抽象显现。

古希腊柏拉图在他的“理念”论中将作为现实物化的“床”与作为抽象的“床”的理念割裂对立起来。体现出西方传统哲学固有的二元论特征。然而，在中国古代传统的整体性与普遍联系的思想体系中，作为“形而上谓之道”的抽象理念与作为“形而下谓之器”理念的物化呈现是相互联系的。由“道”到“器”物化呈现需要一种“中介”的能力行为，即所谓“技”，从汉字构型来看“技”是“手”与“支”结合意为技巧、技能。而“术”，在《说文解字》中“术，邑中道也”是“大道之脉络”之范式。“术”是方法、谋略之路数、路径。由此，我们从现代艺术设计的视域来审视“道”“器”“技”“术”的关系，笔者认为“道”“器”之间是艺术设计哲学思考的重要面向。

一、“道”与“技”

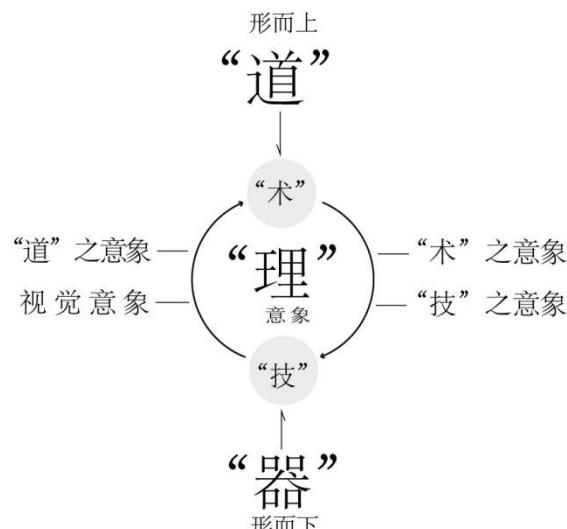
战国《庄子·内篇·养生主》中有一则著名的寓言故事——庖丁解牛。讲的是战国时期，有一个著名厨师替梁惠王宰牛，他宰牛时手、肩、脚所接触的地方都发出牛的皮骨分离声响，刀法运行游动畅快，而且解牛的声音还合乎音律舞蹈节奏合拍。梁惠王赞叹道“善哉！技盖至此乎？”意思是：“好啊！技术怎么会高明到这种程度呢？”。庖丁放下刀子淡然回答说：“臣之所好者，道也；进乎技矣。”意思是“臣下所探究的是事物的规律，这已经超过了对于宰牛技术的追求”。^[1]这便是成语“游刃有余”的出处，而庖丁解牛的寓言故事不仅成为中国历史上著名的典故，而且也在中国文化思想史上留下了一个重要的哲学命题：“道”与“技”或称为“道”与“器”的论题。

“道”与“器”作为一对哲学范畴，最早见于《易传》：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”从历代学者对“道”“器”的解说来看，“道”为无形，是万物运行的法则与根本规律，是抽象的精神本体；“器”为有形的具体的，是“道”的显现形态的物质载体。“道”于“器”中所含，“器”乃“道”之显现，二者既互为依存又相辅相成，由此组成了精神与物质的辩证对立统一。作为形而上的“道”它有着广义和狭义概念，广义的“道”即宇宙万物、现象世界形而上的本体。如《道德经》

“道可道。非常道”中的“道”，它在哲学意义上近似于西方哲学思想中柏拉图的“理式”。狭义的“道”，则可以理解为是在具体领域中的与现象物质相对而言的思想理念。如“艺术来源于生活”，生活即艺术之道。无论是广义还狭义“道”的概念都以对自然世界与人类社会最终本源的追问。因而，就“道”所具有本体论意义而言是属于广义的“道”或曰“大道”；当这种广义的“道”贯通应用于各个具体的领域，便产生了种种狭义之“道”或曰“小道”。“小道”从属于“大道”。因而，广义之“道”与狭义之“道”两者实质上是贯通统一的。^[2]如果我们将“道”与“器”的哲学关系应用于艺术设计则突出表现在“道”与“技”的关系中。艺术设计之“道”来源于设计实践之“技”，而“技”又必须合乎“道”的客观规律，艺术设计的技术、技巧积累达到一定程度就会产生某种理性的飞跃，超越物质世界的有限性到达“道”的哲学高度，实现“技”与“道”相互融合与统一。

二、“道”“技”之间谓之“理”

《易传》中“形而上者谓之道；形而下者谓之器”。其“道”意为无形的，且在“形”外；其“器”是指有形的，且在“形”内。作为“形而上”之“道”本然呈现“大道至简”属性特征，同时也以某种形式在“技”“器”层面得以展现；作为“形而下”之“器”“技”以其特有的经验性与丰富性蕴涵着超越“形而下”维度飞升的理性潜能。“道”与“技”的交互融合应如同中国传统文化的太极“负阴而抱阳，冲气以为和”。^[3]而此中的“和”就是上下交互彼此融通的“思维意象”，因其突出的视觉特征性故也可称之为“视觉意象”。它既非“道”纯然抽象无形的“理式”，也非全然是“技”“器”



6 设计哲学（第一期）

感性具象的经验，它是游走于“道”“技”之间承上启下互动交融“和”的意象空间。这一意象空间所呈现的表征与理念，笔者称之为“理”，即“道”“技”之间谓之“理”。（如图）“道”的外化展现与“技”的抽象飞升是以一种意象“理”的形式呈现，“理”即“道之理”，它相较于“道”更为形象生动；“理”是“技之理”，相较于“技”，它是对零散经验的理性跃升进而更加抽象与整体。“道”“技”之间谓之“理”，它是“和之理”是“意象之理”。

三、“理”的哲学阐释

为阐释“道”“技”之间谓之“理”的理念内涵，笔者尝试以设计哲学的视阈，运用格式塔“完形”理论、“图式修正”理论，从现代艺术设计的本体论、形式论、方法论、价值论四个维度加以探究。

（一）“以人为本”——“理”之本体论

“道”“技”之间——“理”的本体论是体现其形而上内涵的重要特征。所谓为本体论是一个历久而弥新的哲学概念，在西方哲学中它主要意涵是对“存在”与“本质”的追问；在中国古典哲学中主要意指对人与自然本原规律“道”的探究。尽管东西方哲学对于本体论的阐释有着一定差异性，但简而言之，本体论都是对于主客观事物“是什么”与“为什么”（即意义）的思考。以现代艺术设计的视阈，则是对艺术设计是什么及其存在意义的考量。关于现代艺术设计的定义，学界已多有论述所给出的答案也不尽相同。笔者认为，它首先表现为一个历史的概念，其次为属性特征，此非本文重点故不做论述。而“为什么”，即现代艺术设计存在的意义，也就是对现代艺术设计“存在”的追问，则引出了现代艺术设计的核心命题——“设计为人”理论。这一核心命题随着十九世纪中期以来的现代设计的发展而日渐凸显，突出表现在艺术设计对功能性的追求和设计表现的人性化趋势。这种“设计为人”是人类所处的技术时代，一切为“我”，即以人类自身的存在与发展为中心的哲学观基础上发展起来的设计思想。“设计为人”的本体论思想成为指导现代艺术设计最为重要的理论原则，各类设计不仅要在艺术上完美表现，而且人性化追求细致入

微，由此诞生出无数的现代艺术设计的经典名作。“设计为人”的功能性与人性化也体现出马斯洛人类主体需求理论的层级性特征，呈现出由低到高的发展趋势，表现出在不断满足实用性、功能性中渐次追求审美性与艺术性的发展特征。

需要指出的是艺术设计的本体论也是不断发展演进的。当人类社会已迈进数字信息生态化的时代，面对人类对自然环境与资源的严重破坏与疯狂掠夺，从而导致的“生态危机”和“精神文化危机”的现实困境，人们重新审视反思自身发展的模式，确立了人与自然可持续性发展的理念。体现在现代艺术设计上，就是在“设计为人”的基础上，倡导“绿色设计”“生态设计”，追求人对资源环境利用的环保与可持续性，数字媒体技术的方兴未艾催生了交互的“体验性设计”理念的快速推进。无论是“绿色设计”“生态设计”还是“体验性设计”其核心仍然是为“人”，一个不断发展认识自身与世界大写的“人”。

（二）“张力”“运动”“生命的形式”与“超越”—“理”之形式论

“理”的形式论应该是“理”最为核心的内容。因为“理”的形式论是突显其上承“形而上”之“道”，下启“形而上”之“器”“技”的融合“和”的表征。

对“理”之形式论的探讨实际上就是对艺术设计艺术美的探究。设计形式论是指事物内容的组织构造与外在的视觉化形式样态的关系总和。相对于文学戏剧等其他艺术形式的内容涵量的复杂性与丰富性，艺术设计在内涵上相对简单而单纯的多。由此凸显出艺术设计的表现形式的重要性，并且契合西方古典主义美学大家康德的形式“纯粹美”论。康德在《判断力之批判》中论述“美之分析”将审美对象的纯粹形式与主体审美愉悦的情感联系起来，他认为“在一个纯趣味判断中，由事物而引发的快感只与事物的形式有关”。^[4]康德的这种形式的“纯粹美”尽管有着割裂形式与内容本身难以分离的关系，而有着偏颇的片面的强调形式重要性之嫌，但对于艺术设计这一特定的艺术类别，它却有着较为重要的理论价值。譬如说，面对同样一个简单主题的公益广告设计，评判其优劣的标准主要是依据其对主题创意设计的形式表现而裁定的，其广告创意也更多的体现在形式中。

现代艺术设计有着其特定的形式美特征，如设计形态结构的简洁性（现代性），功能性、材质美（环保性）、艺术性等特征。作为一种艺术形式，它毋庸置疑应是一

种“美的形式”。如何解析“美的形式”，这是一个仁者见仁，智者见智的问题。

1. 艺术形式是一种富有“张力”“力的式样”

以美国艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆为代表的格式塔艺术心理美学成为艺术形式强有力的理解与阐释者。格式塔艺术心理美学也被称为“完形理论”。阿恩海姆认为：主体的知觉是一切艺术的基础，视觉艺术正是建立在主体视知觉的内在感知的基本规律上，所谓“格式塔”是指经由主体知觉活动积极参与组织建构经验中的整体，它不是客体本身所固有的，因而呈现出主客结合心物互动的特征，也就是所谓的“完形”。

阿恩海姆基于物理力学的审视，以“每一个视觉式样都是一个力的式样”^[5]为基本出发点深入阐释了基于主体生理心理知觉的艺术形式的表现性。众所周知，物理学中力的概念是指物体之间相互作用引起的运动加速或形变，而阿恩海姆的“力”则是指由形状、色彩等多种视觉元素触发的“知觉力”，即“具有倾向性的张力”，也就是“在不动的式样中感受到运动就是大脑在对刺激物进行组织时激起的生理活动的心理对应物”是“不动之动”^[6]，这种“张力”只是一种在人们视知觉层面中的“心理力”。格式塔心理美学通过对“力的式样”的分析得出了相应的知觉规律：张力与平衡。张力的作用使得知觉主体倾向于对对比与变化的感知，平衡的作用则促使知觉主体趋于对和谐与统一的感知。视觉样式通过张力结构传达对比变化的表现性，通过平衡的结构营造和谐统一的共通性，变化（张力）与统一（平衡）是一对相辅相成的知觉规律，而变化统一正是艺术形式美的根本法则，更是一切艺术形式与审美体验的本质规律。

阿恩海姆的“同形理论”也是揭示艺术形式表现性的重要理论。阿恩海姆认为，外部视觉对象的物理属性经由视知觉组织的力的集合构成了物理结构力场，而在人的大脑中也存在有一个相应具有场属性的系统，它是由大脑生物电流引起的生物性电力场，这一生物性电力场又直接作用于人的心理活动进而构成心理知觉力场。在物理性结构力场、生物性电力场和心理知觉力场三者中有着共同基于“力的式样”结构的相感应的知觉机制，这样在特定的条件中就会形成质料相异的知觉结构与物理结构基于“力”的一致“同形”，即所谓的“异质同构”。这便是格式塔心理美学

阐释艺术表现性的重要理论——同形理论，这种“异质同构”的美学理论。在我国传统美学思想中通常形象而生动的把它描述为“审美共鸣”。

阿恩海姆的格式塔艺术心理美学正是基于对以上主体视知觉感知生理心理机制与规律的探究解析了主体审美的基本形式美法则，平衡与均衡、节奏与韵律、变化与统一。贯穿于所有的形式美原则的内核就是视知觉力。阿恩海姆认为视觉形式作为一种“力的式样”有着二个不同层次的形式，即明确直观的浅层形式和蕴涵丰富的深层形式。浅层形式是指视觉形式的物理属性，如线条、形态、色彩、质感、光线等。深层形式则是指视觉形式空间中各部分构成的规律与规则。包括力、方向、位置与空间关系等，它所关注的中心问题是空间中的力以及由力所构建的空间关系。深层形式元素的特定组合构成了艺术与美学中的视觉语言和形式美普遍法则而直指人的精神层面。^[7]格式塔理论认为这种对于主体精神心灵的作用正是基于“力的式样”与结构才得以实现传递的。

2. 艺术形式是一种“生命的形式”

以德国符号学家卡西尔和美国符号美学家苏珊·朗格为代表的艺术符号学也是现代艺术设计形式论不可或缺的重要理论，依据卡西尔符号学理论认为：所有的人类文化形式都是符号形式，人是符号的动物。一切文化符号活动都是人类精神寻求客观化的“自我赋形”的形式。而艺术设计所要实现的过程实质就是，设计者为表达内容与功能而寻找最佳的表现符号，赋予设计符号以丰富的内涵。苏珊·朗格在《情感与形式》指出：符号是基于对主体生命感受与精神体验的相似性，故形式符号就是“生命的形式”。由此充满“张力”的动态形式又是一种契合生命律动的“生命形式”。正如苏珊·朗格指出的艺术形式：“必须是一种动力的形式，它那持续稳定的式样必须是一种变化的式样；它的结构形态是一种有机的结构，其构成成分不是互不相干而是通过一个中心相互联系和相互依存；它的整个结构必须是由节奏的活力结合在一起，这是生命特有的统一性…；是生命的形式所具有的特殊规律”^[8]。艺术形式是充满情感的生命的形式。

3. 艺术形式是一种对完美与超越的形式

英国艺术史学家，美学家贡布里希在深入研究了艺术图像发展后，提出的“图

式一修正”理论揭示了艺术图式发展创造基础与来源，这一理论对于现代艺术设计的学习与表现有着特殊的指导意义，“图式一修正”理论则是“道”与“技”的交融互动“理”中与方法论最贴近“技”的范畴。图式一般界定为视觉形式，泛指空间结构和造型样式。图式是在漫长的历史积淀下人们对外在世界不断反应习得的，深藏于人的心灵深处的一种观念模式的知觉样式。视觉艺术创造从来都不是凭空而来的，正如语言需要基本的词汇与语法系，深藏于人们记忆中的图式就是视觉艺术创造的“词汇表”和“语法系”。艺术家必须首先学会视觉语言的基本要素，即一套图式系统，才能进行创作。艺术家创造出的图式随着时代的发展和人们审美追求的变化，既有的图式会呈现出不断被“修正”的过程，这一过程就是一部艺术发展史。^[9]“图式一修正”在现代图形设计中有着重要的应用价值。现代图形设计的超语言的视觉传达属性要求图形设计必须以社会所共同接受的视觉符号及约定俗成的象征图式为基础，体现人类社会的共同视觉意识。图形设计的发展创造本质是对基本图式不断“修正”与革新。

“理”之形式是追求完美与超越的形式。它不仅是表现主体情感的生命形式，同时还呈现出追求完美与超越的特征。创造性的执着使主体对艺术形式有着不尽追求完美的内驱力，这就推动着艺术形式不断发展完善几近完美，即“修正”的不断演进，以致成为某种经典的范式。真正的艺术形式绝不满足于经典，而会致力于不断地超越既有的一切形式，创造崭新的经典。^[7-9]

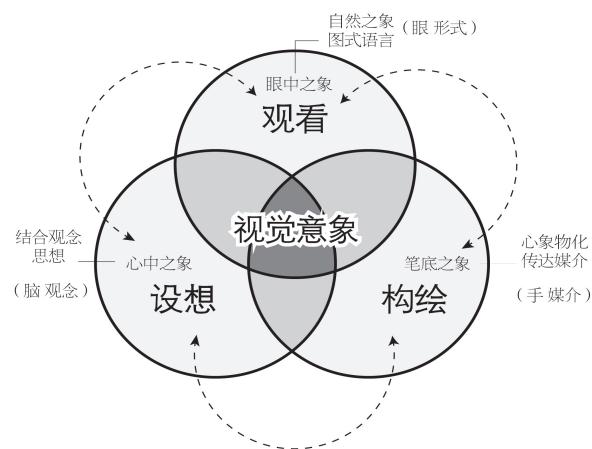
（三）“技”与“术”，“视觉意象”的创造性思维—“理”之方法论

方法论是艺术设计追求无限创新创意的实现途径，是“形而上”之“道”践行于“形而下”“技”的具体方法路径的探究，本质表现为一种“术”论。

我们以阿恩海姆的“视觉思维”理论加以审视：看，绝非简单的记录感知，人的视知觉并非纯然的被动机械的感知自然物象，而是具有一定理性的思辨能力，是积极主动的整体的参与感知物象，即所谓的“视觉思维”。它是一种具有直觉属性特质积极能动的创造性思维，其中“视觉意象”作为视觉思维活动的中介，是实现创造性思维的媒介、方法与途径。这便是格式塔美学著名的“视觉思维”理论。美国

艺术教育家麦金依据“视觉思维”理论，提出了“观看·设想·构绘”——“视觉意象”思维理论，通过大量的艺术设计思维实验证实：在设计主体积极参与动手构绘草图时，最能激发主体的“观看·设想·构绘”三种意象相互交融的“视觉意象”，主体思维也最活跃最富创造力。观看意象是指自然

物象与艺术形式在人们的眼中之象，是视知觉对反应物的整体感知与积极构建的视觉形象。设想意象是一种心灵的在意象活动，是眼中之象结合了主体思想观念而生发的无限变化的心中之象，它在创造性思维中起着核心作用。构绘意象则是综合了观看意象与设想意象在徒手勾勒草图时意象的外化与表达，构绘意象是心中之象通过手绘的视觉传达是笔（手）底之象。^[10]（如图）“观看·设想·构绘”这种交织融合的“视觉意象”，在一定阶段会呈现出某种混沌模糊却又是“自由地再生和组合”的编码状态，恰如老子所云“道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物”^[11]。正是在这种“惚兮恍兮”中蕴涵着无限视觉创造的可能。徒手构绘草图是激活“视觉意象”最为有效的手段，它能将三种意象以最充分的方式融合碰撞，从而激发起直觉审美的“顿悟”实现灵感的闪现。因而最能激发出创造性思维潜能。^[12]由此可见，充满创造性潜能的“视觉意象”是实现“以道入技”、“以技入道”重要而现实的，富有操作性的方法与路径。“观看·设想·构绘”三者意象交织融合的“视觉意象”就是“道”“技”之间的“理”，是“和之理”“意象之理”的艺术设计方法“术”论。



(四) “诗意图象”——“理”之价值论

人类社会进入新的时代，在回顾与反思自身的历史进程与发展模式，开始转向人与自然的生态化和谐发展理念。即“人”该如何的“存在”。现代艺术设计在这

一时代大势中，伴随着生态审美的转向，美的作用与意义日益凸显。当今的现代艺术设计正呈现出日新月异方兴未艾的发展趋势。艺术设计融合数字媒体与信息技术正以前所未有广度与深度介入人们的工作与生活中，深刻地改变着时代与社会。可以预见，现代艺术设计将成为引领人们进入一个崭新的“审美化生活”“生活审美化”时代，将为人精神的更加自由与解放发挥日益明显的作用，成为海德格尔所倡导的人精神家园与心灵家园的“诗意地栖居”的重要体现。^[13]

四、由“道”“技”关系引发对当今艺术设计人才培育的思考

深入理解与认识“道”“技”互动交融关系，对于我国提升艺术设计理论水平，尤其对于高校艺术设计人才培养机制与教学模式带来诸多思考。

改革开放以来我国的艺术设计水平取得了骄人的成绩，同时，也应该看到存在着许多的问题。这些问题大多肇始于我们的艺术设计理念与教育培养机制中的许多误区，互为表里。艺术设计理念的偏差与误区导致无论在艺术设计实践还是艺术设计人才培养层面中都存在着两种错误的倾向。表现在在重“道”轻“技”与重“技”轻“道”的两种倾向中迷失，缺乏难以真正意义上“道”“技”融合交互的人才培育的探索与实践。

重“道”轻“技”的倾向，主要表现在高校艺术设计教育机制上。过去，我们将艺术设计教育定位于培养精英艺术人才的教育培养体制，在实际培养中一味突出艺术理论的教育灌输，却忽视了艺术设计与现代工商产业的密切关联性以及融合现代科学技术的实践操作“技”属性特质。其结果就是导致了艺术设计理论成为一种“隔靴捎痒”般的空洞与虚幻的灰色理论，与快速发展的市场行业需要严重脱离。九十年代末期，随着我国高等教育扩招潮，艺术设计专业教育规模也随之迅速扩张。在艺术设计教育中又日渐呈现出重“技”轻“道”的倾向。艺术设计教育的普及化与大众化成为这一倾向重要的现实基础，大量毕业生的就业压力又加剧了重“技”轻“道”倾向。它导致了艺术设计教育日渐沦为缺乏理论深度的电脑软件的学习，以及无需创意思想的操作技能的掌握。艺术设计似乎成为了没有理论与思想深度的

学科，这样的后果是随着每年大批艺术设计毕业生的就业，市场上大量产生空洞低劣的视觉垃圾与视觉污染的所谓“设计”。更为严重的是由于长期以来，我们在“道”“技”间的偏离致使我们艺术设计教育的师资人才也呈现出理论与实践二相分离的状况，这些更加加剧了“道”“技”分离的不良现实，严重影响着我国艺术设计的发展与提升。

如何应对上述艺术设计“道”“技”分离的现状。笔者认为，造成这种现状的原因固然是多方面的，但是，长期以来我们在对于现代设计艺术的“道”与“技”的关系的认识与理解仅仅停留在一般的意义上的“道”“技”融合统一的理论层面上，“道”与“技”本身的丰富内涵被简单的沦为概念化、空泛化乃至口号化的理论概念，对于如何具体实现“道”与“技”互动融合等深层次问题，无论在理论还是实践层面都缺乏必要的深度认知。从现有的学界的观点来看，学者提出了两种理论观点与路径。一种是强调自下而上的“以技入道”，也就是所谓的“实践出真知”就如同“庖丁解牛”对“道”的掌握。另一种观点强调自上而下的“以道入技”，也就是“理论指导实践”，实则强调理论的指导作用。毋庸置疑，这两种观点与路径都有其正确性与合理性，是实现“道”“技”融合殊途同归的不同路径，各自也都有着其自身的理论阐释空间。但囿于片面而忽视“道”“技”双向的交互融合的关系，一味片面的强调“道”“技”的单向作用，势必造成两种错误倾向的现实困境。本文较为全面深入的阐释“道”“技”交互融合关系，对于我们认清“道”“技”之间谓之“理”的核心理念，同时注重“道”“技”双向互动交融“理”的意象，对于改进完善现代艺术设计人才教育机制与培养模式都是大有裨益的。

五、结语

“道”“技”之间谓之“理”的本体论、形式论、方法论及其价值论是密切相关的整体，其理论观念有着极其丰富的蕴涵，限于篇幅笔者只进行概要的论述，其与格式塔“完形”理论以及“视觉意象”的密切关联性也是值得深入探究的课题。“道”“技”之间谓之“理”所高度强调“道”“技”双向互动交融的理念能够对于改进完善现代艺术设计人才培养模式带来有益的指导性思考。本文试图从特定的理

论视域提出“理”这一核心观点，旨在抛砖引玉，引得方家交流探究。

参考文献：

- [1] 王先谦《庄子集解》本《内篇第·养生主》中华书局 2007
- [2] 李竞妍. 胡胜. 黄祥平《道器之辨》[J]《科技信息》2009 (16)。
- [3] [11] 老子《道德经》第四十二章. 第二十一章 陈鼓应校注. [M]. 北京：中华书局，1984。
- [4] [德] 康德《判断力之批判》[M] 牟宗三译 西安 西北大学出版社 2008. 第 83 页。
- [5] [美]. 鲁道夫·阿恩海姆.《艺术与视知觉》. [M]. 藤守尧译. 成都：四川人民出版社，1998 第 9 页
- [6] [美]. 鲁道夫·阿恩海姆.《视觉思维》. [M]. 藤守尧译. 北京：光明日报出版社，1987. 第 370 页.
- [7] 曹晖.《视觉形式的美学研究》. [D]. 中国人民大学. 2007 第 95 页。
- [8] [美]. 苏珊·朗格.《艺术问题》. [M]. 藤守尧译. 南京：南京出版社，2006 年. 第 64 页。
- [9] 张杰《艺术形式的美学追问》. [J]《设计艺术》山东工艺美术学院学报 2015. 12。
- [10] [12] 张杰《“视觉意象”与视觉创造探微》. [J]《设计艺术》山东工艺美术学院学报 2013. 12。
- [13] [德] 海德格尔.《海德格尔选集》下卷 孙周兴选编 [M]. 北京：三联书店. 1996. 第 1192-1193 页.

图像与影像专题

图像叙事对乡村文旅的影响:一项思辨研究^①

史光辉^② (宁波财经学院)

A Speculative Study on the Impact of Image Narratives on Rural Cultural Tourism

摘要: 本文以乡村文旅为背景, 聚焦于乡村图像叙事的关键概念。通过农村图像叙事的本质, 乡村文旅的背景和已有的理论范式分析, 探讨了乡村图像叙事与乡村文旅之间的紧密联系, 切入角度包括视觉文化理论和图像叙事理论框架, 乡村旅游与图像叙事, 以及图像叙事与乡村文旅体验。构建了乡村文旅图像叙事的新理论框架, 其中包括叙事主体与图像建构、图像叙事的符号语言图像叙事的时间性和传承性。这一理论框架不仅为理解乡村文旅中图像叙事的作用提供了清晰的逻辑, 还强调了图像叙事对于乡村文旅体验的重要性。研究旨在深化对乡村文旅与图像叙事的相互关系的理论洞察, 为未来相关研究和实践提供了有力的支持, 同时也为视觉文化和乡村旅游领域的发展贡献了新的理论视角。

关键词: 乡村文旅, 图像叙事, 可持续发展

Abstract: This paper, set against the backdrop of rural cultural tourism, focuses on the key concepts of rural image narratives. Through an analysis of the essence of rural image narratives, an examination of the context of rural cultural tourism and existing theoretical para-

^① 本文系 2024 年宁波市哲学社会科学研究基地课题“宁波乡村文旅产业中的视觉叙事艺术与游客吸引力: 振兴乡村策略研究”的研究成果之一。

^② 史光辉, 中国, 男, 1978 年 4 月出生, 宁波财经学院艺术设计学院专任教师, 博士, 研究方向: 叙事设计, 创意产业, 高等教育。

digms, it explores the close connection between rural image narratives and rural cultural tourism. The approach encompasses frameworks of visual culture theory and image narrative theory, the intersection of rural tourism and image narratives, as well as the influence of image narratives on rural cultural tourism experiences. A new theoretical framework for rural cultural tourism image narratives is constructed, encompassing narrative subjects and image construction, the symbolic language of image narratives, as well as the temporality and inheritance of image narratives. This framework not only provides a clear logical understanding of the role of image narratives in rural cultural tourism but also emphasizes their significance in shaping the rural tourism experience. The research aims to deepen theoretical insights into the interplay between rural cultural tourism and image narratives, offering robust support for future studies and practices, while contributing fresh theoretical perspectives to the fields of visual culture and rural tourism.

引言

中国，作为一个世界上独具特色的发展中国家，经历了令人瞩目的现代化建设过程。在这个进程中，城市化一直被认为是现代化不可或缺的组成部分。然而，值得注意的是，中国的伟大国家建设者们的祖先都根植于乡村。这个乡村情怀在每一个中国人心中都扎根深处，成为一种不可磨灭的精神寄托。

那些曾在乡村生活的人们，无不对乡村生活的点滴充满了深情与怀念。无论是乡村土房子还是石头房子，广袤的田野，悠闲的家畜家禽，安静的老井，环绕的篱笆，静谧的白杨树，跨越的小桥，蜿蜒的小路，秀丽的山水，皎洁的月光，璀璨的星空，这些看似司空见惯的图像内容都包裹着深切的情感和难以磨灭的怀念。随着岁月的流逝，这种情感变得愈加深厚，如同叶落归根的感情，一以贯之。

这些情感逻辑或许正是推动乡村文旅发展的核心力量。从学术的角度来看，我们需要探讨一个重要问题，那就是图像叙事是否与乡村文旅有着密切的相关性。这个问题的讨论可以为我们带来对乡村文旅领域的更深刻理解，揭示图像叙事在传递情感、激发怀旧之情以及推动乡村文旅可持续发展方面的潜在影响。通过研究，我

们有望探明这一领域的内在机制，从而为中国的乡村文旅发展和可持续性提供更多的洞见。

在这一背景下，本文旨在深入研究乡村图像叙事与乡村文旅之间的相互关系，以探讨图像叙事对乡村文旅的影响，为乡村地区的可持续发展和社会福祉提供新的理论视角。通过此研究，我们希望为中国的乡村文旅和文化传承贡献新的知识和见解。

一、乡村文旅和农村图像叙事的概念

乡村文旅（Rural Cultural Tourism）作为一个具有广泛社会影响的多维度现象，已经引起了广泛的学术关注。现代社会，人们对乡村地区的关注已经不再局限于经济发展，而已经扩展到文化、历史、社会和环境等多个领域。乡村文旅作为一个重要的社会现象，既受到全球化的推动，又反映了本地文化和社会变革的需求。乡村文旅研究旨在理解这一现象在社会变革中的地位，以及它如何影响乡村地区的可持续发展和社会福祉。比如，2020年，国内学者蒋昕^①指出“乡村文旅是国家文旅融合发展的政策着力点之一”，从公共文化服务的角度讨论了乡村文旅融合内生发展的动力机制，认为艺术普及不仅关乎人的全面发展，也可以唤醒农民的文化记忆，文旅新业态组合可以激活乡土文化内在价值体系。他们的研究提示我们，艺术在乡村文旅融合发展过程中具有不可替代的重要作用，而图像叙事恰恰是艺术创作的重要手段，也是艺术创作与鉴赏的基础。

农村图像叙事（Rural Image Narratives）作为乡村文旅的一部分，具有重要的文化和视觉维度。这里的图像叙事是指通过图像、影像和视觉媒体来呈现和传递关于农村地区的故事、文化元素和历史。这些图像叙事既包括传统的艺术作品，如绘画和摄影，也包括数字媒体和视觉传媒，如纪录片和社交媒体平台上的图像。图像能够承载信息，代表某种意义，因而具有符号的功能。图像通过视觉形式传达概念或

^① 蒋昕, 傅才武. 公共文化服务促进乡村文旅融合内生发展的动力机制研究——以宁波“一人一艺”乡村计划为例 [J]. 江汉论坛, 2020, (02): 43-50.

情感，进行非语言交流。有学者从符号的角度研究乡村文旅，比如，2022年，陈波^①等学者在“符号的感知性”这一维度提出，乡村文旅融合的文化价值表达，应该从地缘性入手，营造氛围浓厚的地缘性场景，创新符号表现形式，使游客“看得到乡情”。这项研究表明，图像叙事是乡村文旅发展的重要手段。

乡村地区的图像叙事在乡村文旅中发挥着关键作用，因为它们既是吸引游客的工具，也是传递农村地区文化和自然资源的媒介。图像叙事不仅在旅游业中发挥着宣传和市场营销的作用，还在形塑公众对农村地区的认知和理解方面发挥重要作用。因此，理解农村图像叙事与乡村文旅之间的关系对于深入探讨乡村文旅的影响和潜力至关重要。

二、乡村文旅的理论背景和现有理论范式

（一）乡村文旅的兴起

乡村文旅作为一个重要的社会现象，近年来在全球范围内引起了广泛的关注。它不仅是中国乡村发展的一个重要方向，还在全球范围内获得了广泛的支持和关注。乡村文旅的兴起是现代化进程中的一个重要趋势，旨在将城市与乡村相互联系，促进可持续发展，并维系农村地区的文化和生活方式。在已有文献中，一些学者从宏观的视角对乡村文旅的总体概念、内涵定义、发展机制等进行过探讨。比如，Alberta^②2010年在其研究中概述了乡村旅游的定义、类型、对乡村社区的益处，以及加拿大各省和世界其他地区乡村旅游发展的实例。文章认为，乡村旅游的范围很广，包括农场度假、生态旅游、探险运动等。其中，农业旅游是其重要形式。各地政府和社区都积极部署乡村旅游，比如美国的区域和州旅游项目，澳大利亚和英国的旅游产品服务等。旅游活动可刺激地区经济增长、就业和收入，是乡村社区经济多元化

^① 陈波，刘彤瑶. 场景理论下乡村文旅融合的价值表达及其强化路径 [J]. 南京社会科学，2022，(08): 161-168.

^② Alberta. Department of Agriculture and Rural Development. Rural Development Division, and Humaira Irshad. " Rural tourism—an overview." (2010).

的途径。当然，乡村旅游也面临基础设施不足等挑战。提出，旅游不是解决乡村所有问题的灵丹妙药，但其经济产出和创造就业的作用值得重视。是提升乡村生产力和收入的机会之一。

Ayazlar^①等人的研究也具有代表性，较全面讨论了乡村文旅的概念内涵、作用机制、市场情况，并提出了发展乡村文旅的策略建议。研究主要探讨了乡村文旅的定义、效应、营销和管理等方面的内容。讨论了乡村文旅的定义虽然复杂多样，但其核心在于发生在乡村环境中，体现出乡村特征。认为乡村文旅可以为乡村地区带来经济、社会和环境效益，也使游客获得身心愉悦的体验。乡村文旅市场可根据游客动机和需求特征细分。乡村旅游开发应该提供特色体验，与游客、服务提供者和本地人合作创造价值。利益相关方需通力合作，政府的支持也重要。认为良好的规划和管理对乡村旅游的可持续发展至关重要。除了这种宏观视角的研究，也有学者从不同的学科视角出发研究乡村文旅问题。

（二）现有理论范式

社会经济学领域的理论范式关注乡村文旅对经济增长和社会发展的影响。这些理论范式强调了乡村文旅作为一个经济引擎，能够提供就业机会，推动小农户的收入增长，促进地方经济多元化该视角下的研究成果有很多，比如 LiuYL 等人^② 2023 年的研究从社会经济学视角出发，探索了乡村文旅对促进农村社区发展的贡献维度。研究发现乡村文旅对农村社区发展存在四大类贡献：经济贡献、社会文化贡献、环境贡献和休闲教育贡献，还包括 32 个具体子维度。其中，经济贡献对农村发展的作用最大。该研究构建了乡村文旅贡献评估模型，可以为政策制定者投资和发展乡村文旅提供参考。这项研究从社会经济学视角阐明了乡村文旅对促进农村发展的多方面作用机制，对政策制定具有重要借鉴意义。尽管乡村文旅的社会经济效益已有大量研究，现有文献关注更多的是乡村文旅的可持续发展，而未充分关注其如何推动农村的社会经济进步。

① Ayazlar, Gökhan & Arslan Ayazlar, Reyhan. (2015). *Rural Tourism: A Conceptual Approach*.

② Liu YL, Chiang JT, Ko PF. The benefits of tourism for rural community development. *Humanit Soc Sci Commun.* 2023; 10 (1): 137.

文化和社会学领域的理论范式则强调乡村文旅对文化传承和社会变革的作用。这些理论范式关注乡村文旅如何保存和传承传统文化，同时也探讨了它如何影响社会结构和社会互动。比如，Ray 等人^① 2002 年的研究探讨了欧洲乡村发展中地方文化认同的一些用途，特别是在乡村发展向局部地区活动转变的过程中。文中提出了“文化经济”这个术语和一个“四方面分类法”。为了推动这种发展活动的理论建设，无论这种活动是由政策驱动还是自发“从下至上”出现的，本地文化都被描绘为一种知识产权形式，可以让本地乡村经济对社会和经济发展施加一定程度的控制。

Bessiere 在 1998 年的论文^② 聚焦于法国农村地区的本地认同感，主要通过遗产的角度进行分析，更精确地说，是从食物、美食以及当地乡村旅游的视角进行探讨。研究发现食物在地理区域认同方面扮演着重要的角色。事物既作为标志，又作为推广农产品的手段，满足了乡村旅游中各类参与者的独特需求。文中从理论的角度思考了食物在这一背景下的意义。当前对传统食品和烹饪的兴趣，实际上是对真实体验的总体需求的一部分。构建遗产的动力在于将过去的元素与当下紧密联系起来，重新诠释并适应，以实现保护和创新的有机结合。因此，当地的发展过程可以被视为一个关于领土和遗产建设的过程。烹饪遗产作为社会建构和当地行动的关键资源在这一背景下显现出其重要性。文中通过分析法国中部奥布拉克高原的案例，展示了当地发展与提升、重塑烹饪知识和技能之间密切的联系。

可持续发展领域的理论范式强调乡村文旅的可持续性。这包括环境可持续性，资源管理，社区参与和文化保护。这些理论范式强调了在乡村文旅发展中需要平衡经济增长和自然资源的保护。Gunjan Saxena 等^③ 2007 年的研究介绍了“综合乡村文旅”的概念，并描述了欧盟一个研究项目。研究认为农村空间不再仅与农产品生产相关联，而被视为刺激新社会经济活动的地点，这些活动通常包含旅游、休闲、特色食品生产和消费以及电子商务。“综合乡村文旅”被理论化为一种明确与其所在地

① Ray, Christopher. (2002). Culture, Intellectual Property and Territorial Rural Development. *Sociologia Ruralis*. 38. 3 – 20. 10. 1111/1467-9523. 00060.

② Bessiere. (1998). Local development and heritage: Traditional food and cuisine as tourist attractions in rural areas. *Sociologia Ruralis*. , 38 (1), 21 – 34.

③ Gunjan Saxena , Gordon Clark , Tove Oliver & Brian Illbery (2007) Conceptualizing Integrated Rural Tourism, *Tourism Geographies*, 9: 4, 347-370

的经济、社会、文化、自然和人文结构相关联的旅游形式。研究认为，与其他形式的旅游相比，“综合乡村文旅”这一理论和方法会促进更可持续的旅游，因为它在社会、文化、经济和环境资源之间创造了强大的网络联系。“综合乡村文旅”的概念也旨在开阔实际的思考方式，以改善旅游与当地及区域资源、活动、产品和社区之间的联系，以适应旅游需求的变化趋势。

在视觉文化和图像研究视角下，乡村文旅研究中，视觉文化和图像研究的理论范式越来越受到关注。这一范式强调了图像叙事在乡村文旅中的作用，包括它们如何传达情感、怀旧和文化认同。Burns 等^①在书中指出，旅游本质上是一种视觉体验：我们离开家去旅行，目的就是为了看不同的地方，从而增加我们对世界的个人知识和体验。他们将旅游视为一个复杂的社会现象来研究，而不仅仅是一种商业行为，其重要性日益增加。通过检视旅游者的视角，探讨了他们如何感知旅游目的地的文化和社会，从而讨论了旅游目的地是如何通过“旅游者凝视的镜头”被创造和感知的。在 David Crouch 和 Nina Lubben 编辑的《视觉文化与旅游》（Visual Culture and Tourism）一书的书评^②中，也从视觉文化和旅游的角度广泛讨论了图像在旅游中的产生和消费，以及图像在不同历史和当代背景下的具体应用，指出视觉文化和旅游的具有复杂的互动关系。图像在预设、塑造和影响旅游体验方面有特殊的作用。

（三）研究的理论缺口

首先，尽管存在多种理论范式来解释乡村文旅的不同方面，但迄今为止，关于中国乡村文旅图像叙事的研究尚未出现。研究仍然主要聚焦于旅游经济模式等方向，比如，Baoren Su^③2011 年的研究指出，随着中国乡村文旅的蓬勃发展，其在促进农村社会经济再生方面的独特作用日益受到国际学界关注。文章介绍了中国“农家乐”旅游的现状，包括景点数量，地域分布等情况，归纳出中国乡村文旅存在政府主导型、企业主导型、农户自发型、社区合作型、城乡结合型和多方合作型等六种发展

① Burns, Peter & Lester, P. & Palmer, Catherine. (2010). *Tourism and Visual Culture: Volume 1*.

② Basu, Paul. " Visual culture and tourism." *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 10, no. 2, June 2004, pp. 454+.

③ Baoren Su, *Rural tourism in China, Tourism Management*, Volume 32, Issue 6, 2011, Pages 1438–1441.

模式，同时认为这六种模式反映出中国乡村文旅发展的特色。作者也分析了中国政府在推动乡村文旅发展中的关键作用，以及乡村文旅面临的产品单一，环境承载力等问题。

这些研究都重点在于总结和归纳中国乡村文旅的发展模式，对各模式的文化内涵和传播策略讨论不够深入。乡村文旅图像叙事领域并没有受到足够关注，这反映出目前学界对于将图像叙事与乡村文旅实践结合的研究还不够，未能形成系统的理论体系。通过对这些理论范式和缺口的深入分析，本研究旨在揭示图像叙事在乡村文旅中的潜在作用，从而为乡村地区的可持续发展和社会福祉提供更深刻的理论洞见。可以通过图像符号学和视觉文化研究的角度，探讨不同乡村文旅模式下的图像叙事策略，分析其对建构文化认同和传播目的地形象的作用机制。这将丰富乡村文旅研究的内涵，也有助于扩展图像叙事研究的应用领域。

三、农村图像叙事与乡村文旅的关系

通过前文的分析，不难发现艺术学领域中乡村文旅的研究非常稀缺，不成系统。这一领域的理论建构需要探索和创新。图像叙事是艺术学科研究中的重要问题，与乡村文旅有着密切的关系。接下来本文试图通过运用视觉文化理论框架，深入探讨图像叙事如何与乡村文旅相互作用，以构建一种新的理论范式，为乡村文旅的艺术学研究提供更丰富的视角和理论基础。

（一）视觉文化理论和图像叙事理论框架

视觉文化理论（Visual Culture Theory）是一门跨学科的研究领域，它关注图像在文化和社会中的角色，强调图像如何塑造我们的认知、感知和文化实践。该理论关注图像的制造、消费和视觉表达，强调图像如何影响我们的认知、情感和文化实践。在“图像制造”方面，它研究了创作者如何通过不同媒介创造图像，传递文化价值观和社会信息。“图像消费”方面，它关注个体和社会如何解释和回应图像，以及这些图像如何塑造观众的观点和态度。此外，视觉文化理论探讨了“图像作为一种表达方式”这一问题。图像可以传达情感、观点、文化价值观，甚至可以用来探讨权

力、身份和社会关系。这个概念强调了图像如何成为一种表达和沟通的媒介，具有深刻的社会和文化意义。

在理解乡村旅游与图像叙事的关系时，视觉文化理论提供了一个较为成熟的框架。这个理论有助于分析和解释图像如何在乡村旅游中扮演关键角色，如何影响游客的体验和认知。图像叙事不仅仅是记录乡村景观的方式，它还传达情感、文化价值观和地方认同，对乡村旅游的吸引力和影响力具有重要作用。我们不仅可以借助视觉文化理论来深入研究，还可以将图像叙事理论（Image Narrative Theory）引入，从多个角度交叉分析这两者的互动。图像叙事理论关注图像如何通过叙事结构和表达方式来传达信息和情感，以及它们如何构建故事和意义。通过将这两个理论框架交叉研究，我们可以更全面地探讨图像如何在乡村旅游中成为故事的一部分，以及这些图像叙事如何影响游客的情感、互动和文化认知。这种综合的方法有助于我们深入理解乡村旅游与图像叙事之间的复杂关系，以及它们如何共同塑造乡村文旅的体验和意义。

因此，在下一节中，我们将利用视觉文化理论的框架，深入分析乡村旅游与图像叙事之间的关系，探讨图像如何塑造和传达乡村文旅的经验、认知和文化意义。我们还将通过结合视觉文化理论和图像叙事理论，探索这一关系的更多层面和维度。

（二）乡村旅游与图像叙事

文化：近些年，坊间流行一句话，那就是世界那么大，我想去看看。为什么是去看看，不是去听听，去闻闻，去摸摸，道理很简单，因为“视觉体验是最基本、最优先的感官体验^①”。乡村旅游为人们提供了一个多彩的视觉体验，游客可以在乡村环境中欣赏到大自然的美景、传统的建筑风格、当地文化和生活方式。这些视觉元素不仅是吸引游客的关键因素，还在游客的心智中留下深刻的印象。

“视觉文化是以视觉为主因的当代文化，视觉文化是一种追求快感的消费文化，

^① 谢翠玲，陈秋华，苏玉卿等. 五感视角下的乡村创意旅游产品开发研究——以棋盘寨采桑园为例 [J]. 林业经济问题，2015，35（01）：63-67+74.

可见性已经成为当代社会和文化中最重要的文化资源之一^①”。乡村旅游作为一种文化消费方式，也借助于视觉文化的发展而蓬勃发展。视觉文化的崛起使得人们更加注重图像的传播和展示，而乡村旅游提供了丰富多样的视觉体验和景观，成为人们追求快感和消费图像的重要场所。

表征：视觉文化可视作一种广泛适用的视觉表意实践，它涵盖了体制、行为、意识形态和价值观等多重方面。这种实践通过视觉符号的表现，不仅有助于再现现存的社会结构和关系，同时也具备反思和批判现有社会结构和关系的潜力。每个个体在现实世界中生活时都以各种方式塑造了独特的视觉经验，这些经验最终演变成某种主体性的文化建构。视觉文化的建构包括社会领域的视觉社会建构和视觉领域的社会化，这两个层面相互交织，视觉与社会相辅相成，因此，视觉文化具有辩证的建构功能。

将这一视觉文化分析引入乡村旅游，我们发现视觉文化在该领域扮演着重要角色。乡村旅游可视作具体的视觉表意实践，涵盖了乡村地区的视觉化和乡村视觉的社会化。作为一种文化消费方式，乡村旅游借助视觉文化的发展而蓬勃兴起。它通过视觉符号的展示，呈现了乡村地区的自然风光、人文景观和乡土文化，从而吸引游客的目光，唤起他们的兴趣和欲望。乡村旅游是乡土文化的视觉表意实践，乡村旅游文化的建构包含的视觉文化建构的两个方面是由乡村旅游的所有参与者共同完成的。

叙事：视觉文化的建构与图像消费过程中，图像叙事扮演着关键角色，作为一种视觉表达形式，它是视觉文化表征的基本组成部分。图像叙事与视觉文化的关系在于它们共同构建了文化的视觉符号系统，这些符号系统通过图像的讲述和表达传达了社会、历史和个体的故事。根据 Roland Barthes 的理论^②，图像叙事可以被视为语言的延伸，它通过视觉符号的组合来创造故事性，激发观众的情感和认知。这种图像叙事的力量在于它不仅仅是对视觉表达的抽象，还是对文化、权力和身份的深

^① 周宪. 视觉建构、视觉表征与视觉性——视觉文化三个核心概念的考察 [J]. 文学评论, 2017 (03): 17-24.

^② Barthes Roland. *Rhétorique de l'image*. In: *Communications*, 4, 1964. *Recherches sémiologiques*. pp. 40-51

刻反映，因此，图像叙事在视觉文化中扮演着视觉表征的关键角色。

此外，图像叙事还在视觉文化中触发了符号的再编码和再解释，这对于视觉文化的演变至关重要。视觉文化表征是多样的，具有历史、社会和文化的背景。图像叙事为这些表征提供了一个具体的场所，通过传达不同文化元素、视角和情感，构建了多重解释和认知。根据 W. J. T. Mitchell^①的观点，图像叙事既是一个视觉文化的反映，也是一个视觉文化的制造者。通过视觉文化中的图像叙事，我们不仅能够理解和解读视觉表征，还能够探索和建构新的视觉文化，这进一步强调了图像叙事与视觉文化表征之间复杂而不可分割的关系。

隐喻：了解视觉隐喻能够“更好地研究视觉文化^②”。视觉隐喻在视觉文化、图像叙事和图像的理解中发挥着关键作用。视觉隐喻不仅被定义为一种视觉表达形式，而且被视为一种思考工具，用于激发洞察力和情感效果。这一理论关联了视觉隐喻与图像叙事，强调了视觉隐喻的创造性以及如何将异质要素连接在一起以增强图像的表达力。图像叙事不仅是表达信息的方式，还具有深层的思考和情感激发的作用。这有助于解释乡村旅游中的视觉文化如何通过图像叙事来传达和构建观众与乡村地区的联系，以及为什么图像在乡村旅游中具有重要地位。因此，视觉隐喻理论为理解乡村旅游和图像叙事的关系提供了有力的支持。

乡村旅游作为一种文化消费方式，深刻反映了视觉文化与图像叙事之间的紧密关系。在乡村旅游中，游客被引导着通过视觉体验去感知乡村地区的自然景观、文化元素和历史传承。这一过程不仅构建了乡村旅游的图像叙事，同时也促使了视觉文化的表征。视觉文化通过图像叙事在乡村旅游中充分展现，为观众提供了一个途径，通过视觉符号去理解、传达和交流乡村地区的文化和价值观。在这个过程中，图像叙事扮演了诠释和表达的角色，为乡村旅游提供了情感、故事性和认知的元素，进一步促进了视觉文化的建构。这种相互作用强调了乡村旅游、视觉文化和图像叙事之间的密切联系，共同构成了一个复杂而富有吸引力的文化现象，同时也突出了

^① William John Thomas Mitchell (born March 24, 1942) is an American academic. Mitchell is the Gaylord Donnelley Distinguished Service Professor of English and Art History at the University of Chicago.

^② 高燕. 视觉隐喻与世界的图像化——论当代视觉文化的思想根源 [J]. 中山大学学报 (社会科学版), 2012, 52 (05): 66-74.

它们在文化传播和社会互动中的重要性。

（三）图像叙事与乡村文旅体验

通过前文视觉文化理论和图像叙事理论的角度分析，我们能够理解游客如何感知、解释和与这些视觉元素互动，以及这些元素如何成为他们旅游经历的一部分。除了那些拥有乡村记忆的人会在成长中形成与家庭和地理环境相关的个人记忆外，对于异乡的认知和情感常常最初来自图像叙事。以我自己为例，幼年时的许多记忆已然随岁月飘散，唯有我站在家门口，遥望夕阳下的雪山，这一景象，成为我对第二故乡深刻乡愁的象征。这金色雪峰的图像或许将永远陪伴着我一生。随着年龄的增长，有一次偶然的机会，我看到了著名画家陈逸飞的水乡周庄双桥的油画作品，这成为我前往周庄的旅程的召唤，乃至随后多次前往周庄的乡村旅程成为我难忘的青春记忆。

如果用图像叙事理论来解释的话：我的雪峰记忆涉及“乡村记忆”，这是一种与成长过程中的家庭和地理环境有关的个人记忆。这种记忆是“自传式记忆”，与个人生活经历直接相关，是一个关于自己的故事。在这个案例中，“自己站在家门口能够远眺夕阳下的雪山”形成了一种强烈的“乡愁”，这是一种情感上的联系，通过图像叙事，这段回忆变成了一个有形的记忆图像。这也符合图像叙事理论中关于图像如何承载和传达情感的概念。第二个案例与“异乡认知”和“情感”有关。起初，作者并没有亲身经历周庄，而是通过观看著名画家陈逸飞的油画作品来建立了对这个地方的认知和情感。这种过程涉及“外部图像”的呈现，通过艺术家的图像叙事，观众（作者）建立了对周庄的图像记忆。这也反映了图像叙事理论中关于图像如何作为外部视觉元素来传递信息和观点的思想。这些笔者亲历的过程，凸显了图像叙事理论中涵盖的个人和文化记忆，以及图像在认知和情感方面发挥的作用。也说明了图像叙事的力量如何影响个人认知和情感，以及如何建立对特定地点和经历的联系。

大自然的图像叙事通过动态的光影、自然的变化和美感呈现出美的体验。相较之下，油画作品则承载着画家作为图像叙事者的叙事使命，通过选题、构图、色彩、笔触等艺术表达手法，将其叙述最终呈现为静态的图像。当观赏者有意或无意地赏

画，对图像进行解读时，图像叙事进入高潮并走向结束，最终，在多个时空和多个参与者之间，图像叙事完成了图像的建构和消费，不断地塑造着新的视觉文化。这种过程反映了视觉文化的动态性和持续演进，以及图像叙事在其中的关键角色。

从图像叙事的角度来看，我们经常感到遗憾的是，即使视觉图像能够唤起童年的记忆和情感，但它们仍然是静态的，无法还原真实的体验和情感。这种遗憾来自我们对曾经的体验的渴望，但我们也明白时间无法倒流，只能通过图像叙事来寻找一种替代方式。然而，与此不同的是，多次前往周庄进行乡村旅游的体验，实际上为我们提供了一次全新的机会，即通过多个实际旅行来不断重温和深化自己的乡村体验。这种多次的亲身体验，从多个不同的时间和角度观察乡村景观和文化，为图像叙事增添了新的层次。每一次旅行都是一个新的叙事，将我们置身于不同的情境和角色中，帮助我们更好地理解和感受乡村文旅的多样性和深度。

因此，图像叙事与体验理论共同塑造了我们在乡村旅游中的不同体验，前者通过图像唤醒了我们的记忆和情感，后者则通过多次旅行为我们提供了更多的体验机会。这两者的结合，使我们能够在图像叙事和亲身体验之间建立更为综合和丰富的乡村文旅体验。这强调了图像叙事在文旅领域的关键作用，以及它与实际体验的互补性，不断推动乡村文旅的发展和丰富。

四、乡村文旅图像叙事理论

本文讨论的乡村文旅图像叙事的新理论架构是基于视觉文化理论和叙事学视角构建的，强调三个关键方面，目标是为叙事学研究提供了一个重要的分支理论。这一架构包括以下三个方面：

(一) 叙事主体与图像建构

首先，这个理论架构强调叙事主体的角色。在乡村文旅中，叙事主体是游客，他们以自己的身份、文化、情感和历史为基础，建构乡村图像叙事。在乡村文旅中，游客在乡村文旅的过程中扮演着活跃的叙事者和参与者的角色。首先，游客通常是乡村文旅的主动参与者，他们故意前往农村地区，带有特定的期望和目的。他们有

意参与乡村文旅，以探索和体验乡村生活、自然环境、文化和风土人情。在这个过程中，游客会产生自己的视角和体验，这构成了他们的叙事。游客在过程中通过感知、情感和互动来建构他们的叙事。他们对乡村的图像、景观和文化元素产生情感共鸣，通过观察和体验来塑造他们对乡村的理解。这种情感体验和感知在叙事过程中发挥关键作用。

每一位游客都具有不同的文化、背景和期望。因此，他们对乡村的叙事也是多样化和个性化的。不同的游客可能会关注不同的方面，并以独特的方式解读和传达他们的乡村文旅经历。通常，他们会将自己的乡村文旅经历通过口口相传、社交媒体、游记等方式传播给其他人，从而扩大了他们的叙事影响。他们的叙事不仅局限于个人经历，还涉及信息的传播和分享，进一步强调他们在乡村文旅中的叙事地位。乡村旅游也为人们创造了视觉叙事的机会，包括摄影、影像记录和传播，这有助于将乡村地区的故事传达给更广泛的受众，强化了乡村旅游的视觉文化维度。因此，乡村旅游作为一种视觉文化体验，提供了游客与自然景观、传统文化及建筑之间的视觉互动，同时为视觉叙事提供了机会，深化了乡村旅游与视觉文化之间的联系。

此外，游客之间以及游客与当地社区之间还会发生各种互动。这些互动将图像叙事变为一种集体建构的过程，多重叙事主体之间的互动影响了图像的形成和再现。

（二）图像叙事的符号语言

乡村文旅图像叙事的符号语言不仅包括图像中的元素，文字，还包括凝结的声音和情感。乡村文旅图像叙事强调符号的多义性和解释的多样性。不同的文化和社会背景可能导致不同的符号解释，这将丰富图像叙事，使其成为一个开放的、多元的领域。乡村旅游的图像是多种多样的，涵盖了自然景观、人文景观、乡土文化元素以及旅游设施等。这些图像在旅游者的体验中扮演了至关重要的角色。首先，自然景观的图像，如山水、田园、湖泊和森林，提供了乡村旅游中的宁静和放松，使游客能够远离城市的喧嚣，沉浸在自然之美中。这些图像触发了游客的情感共鸣，促进了情感连接和对自然环境的认同感。其次，人文景观图像，如古老的建筑、民俗活动和当地居民，传达了乡村社区的历史、文化和生活方式。这些图像使游客更深入地了解当地文化，促进了文化交流和互动。第三，乡土文化元素的图像，如传

统食品、手工艺品和民间艺术，为旅游者提供了地道的乡村体验。最后还有，旅游设施的图像，如农家乐、度假村和乡村景点，提供了服务和便利，增加了旅游的便捷性。

这些图像符号不仅构建了乡村旅游的视觉叙事，还深刻影响了旅游者的情感、认知和参与度。它们在游客的思想和情感中触发了视觉隐喻，连接了不同的文化元素，促进了文化建构和身份认同。视觉叙事理论可以用来解释这一现象，强调了图像如何在乡村旅游中成为情感共鸣的媒介，塑造了游客的旅游体验和对乡村社区的感知。通过理解和分析这些图像，我们可以更好地探讨乡村旅游与视觉文化之间的紧密联系，以及如何借助图像叙事构建具有深度和意义的旅游体验。

（三）图像叙事的时间性和传承

乡村文旅图像叙事具有时间性和传承属性。乡村文旅图像叙事不仅是当下的产物，还承载着历史、文化和情感的传承。游客参与的图像叙事可能延续并影响未来的叙事。乡村文旅作为一个动态和演化的过程，更多关注图像叙事的历史性，以及如何将这些叙事传递给未来的叙事主体。我们的这一新的理论架构将乡村文旅视为一个复杂的叙事领域，强调了叙事主体、符号语言和时间性的相互关系。这不仅有助于深入理解乡村文旅图像叙事的本质，还为叙事学领域提供了一个重要的研究方向。

乡村文旅的图像叙事与时间性和传承性密切相关，这两个方面为乡村文旅的叙事提供了深刻的内涵和价值。首先，时间性是乡村文旅叙事的重要组成部分。游客的到来常常带来对乡村历史、文化和传统的关注。通过参观古老的建筑、参与传统的庆典活动或品味传统美食，游客与过去的时光产生联系，这种连接通过图像叙事得以传递。旅行中的照片、摄影作品、游记等都记录了游客与乡村的历史相遇，将过去的故事通过图像传承下来。

其次，传承性是乡村文旅叙事的关键特征。图像作为载体，可以传递文化、价值观和传统知识。游客的图像叙事将他们的旅行体验分享给更广泛的观众，从而传承乡村文化。这种传承性不仅局限于游客本身，还可以扩展到互联网和社交媒体平台，使更多人了解、欣赏和保护乡村文化。通过图像叙事，乡村的传统得以传承，

历史得以保存，乡村文化得以传播。

因此，乡村文旅图像叙事不仅是时间性与传承性的结晶，也是乡村文化的载体和传承工具。游客的图像叙事使乡村文化在时间的长河中焕发出新的活力，同时也为乡村的传统赋予了新的生命，保留并传承了珍贵的文化遗产。这种时间性与传承性的结合使得乡村文旅图像叙事成为一个重要的文化连接点，连接着过去、现在和未来。

“回到未来”的渴望 —论摄影艺术中的乡愁、死亡和永恒

李一鸣① (珠海科技学院)

The desire to “return to the future” – on nostalgia, death and eternity in photographic art

摘要：从一张优秀的摄影作品中，我们不仅可以看到来自过去的光线在纸张上的显影，它还昭示着某种未来的时间性。而照片中的未来性主要体现在对死亡的揭示，人类怀乡情感的表达，以及对某种永恒的艺术境界的追求这三个方面。从根本上来说，死亡作为所有生命的最终归宿就像海德格尔所认为的是“先行到场”的，怀乡情感也是以对一个想象中曾经存在的美好过去的向往为基础，同时对永恒性的追求也是先行存在于人类的理想中。因此，在摄影艺术中所体现出的这三种未来意识在某种程度上也可以说是一种复归，它是以一种“回到未来”的方式具体展开的。

关键词：摄影艺术 未来 怀乡 死亡

Abstract: From an excellent photograph, we can not only see the development of light from the past on the paper, it also indicates some kind of future temporality. The futurism in the photograph is mainly reflected in the three aspects of revealing death, expressing human nostalgia, and pursuing a certain eternal artistic realm. Fundamentally, death as the ultimate

① 作者：李一鸣，女，1993—，河南汝南，珠海科技学院，讲师，主要研究方向：文艺理论，影视美学。

destination of all life is just as Heidegger believed that " first come" , nostalgia is also based on the yearning for an imaginary good past that once existed , and the pursuit of eternity also exists in human ideals. Therefore , these three future consciousnesses embodied in photographic art can also be said to be a kind of regression to some extent , which is concretely unfolded in a " return to the future" way.

Keywords: photography art; future; nostalgia; death

一、照片中的未来：怀乡的家园

摄影自诞生开始便逐渐受到大众的重视，摄影技术的发展和简便化也造成了社会中照片的泛滥和摄影的大众化倾向。摄影的这一广泛发展同时应和了 20 世纪中后期对“怀旧”、“返家”思想的普遍讨论。“怀旧”是指对过去的怀念和神往，那么在飞速发展、一心向前的现代社会中，它是如何成为社会思想讨论中的主要议题的呢？我们知道，在现代社会中，资本经济成为衡量社会发展的最主要标准，每个人都被卷入全球化的生产中，成为生产机器中不停运转的螺丝钉。物质生活的极大丰富，飞快加速的生活节奏伴随着现代人精神生活的空虚和无聊，精神上的不安全感使现代人普遍形成了一种漂泊无依的感觉。人们不再能感受到大地和家园带给人的安全感。因此，“家园”、“故乡”开始成为一个现代性的问题。利奥塔用希腊语“Domus”（“居所”）一词来表示传统意义上的家，它象征着与自然之神和诗意的密切关联。“实用主义的忙碌驱散了古老的家庭单子，细心地进行匿名记忆或存档。非任何个人的、无传承的、无叙述的、无节奏的记忆。记忆受理性原则控制。理性原则蔑视传统；在理性记忆中，每个人都尽量寻找并将发现足够的信息一遍能够神话，一种毫无意义的生活。”^① 海德格尔也深刻地批判了现代社会中技术对人的异化，人们在技术的控制下陷入庸碌的日常生活中，丧失了其本真的存在。因此，他要求存在者摆脱异化，在时间性的存在中返回到其真实的本源。那么摄影艺术中的时间意

^① [法] 让-弗朗索瓦·利奥塔：《非人——时间漫谈》，罗国祥译，商务印书馆，2001 年版，211-212 页。

识是如何如何调动起人们的怀乡感并在未来这一时间维度上使人返回精神上的家园和故土？

（一）精神性地返乡

荷尔德林在《帕特莫斯》中写道：“神近在咫尺又难以把握。但哪里有危险，哪里也生拯救。……让我们以最忠诚的情感 穿行其中，返回故园。”^① 从根本上来说，现代社会中对家、对故乡的追寻不是对某种物质空间的占取，而是情感、精神和思想层面上的满足，让人像过去那样和自然、和大地再次联结起来，人们能够通过对过去创造性的重建诗意的栖居在自己的世界中。现代怀旧“大多呈现为一种普遍的、无来由的‘乡愁’，它所拒斥的实质上是现代人的心灵荒漠和漂泊无依的灵魂无归宿感，而它趋同的则是某种模糊不清的、虚幻的甚或是形而上的‘在家感’”^②。因此，在现代性背景下所提到的“返乡”、“怀旧”更多是要寻求一种精神上的有所归属。这种精神性主要体现在两方面。首先，它是一种心理感受。正如这里的“返乡”并不一定是要回到故乡和童年，“怀旧”也不一定是要完全保留过去的东西。它更多的是一种人内心的情绪状态，包括了对过去美好已逝的惆怅和伤感，也有对故乡、家园、自然等等带给人安全和愉悦的生活状态的渴望和向往。可以说，怀旧作为一种心理感受既有积极的一面，又有消极的一面。它既是甜蜜的、优美的、憧憬的，又是伤感的、惆怅的、苦恼的。正如巴什拉在《梦想的诗学》中所说：“一首优美的诗使我们原谅那特别古老的忧愁。”^③ 在怀乡的情绪中，我们体会到的也是这种复合的甜蜜的忧愁，它属于人类情感中更复杂、更幽微、更高级的方面。其次，这种心理感受具有审美上的意味。作为一种心理状态，它本身就有审美的无功利性的特点。同时，对这种精神性的追求也离不开审美的创造，通过审美活动的展开，我们才有可能达到“在家感”的获得。和琐碎而平庸的现实生活相比，怀乡活动带有浓重的诗意图向。它是对现实生活的反思，是在反思的基础上对具有创造性的

^① 转引自〔德〕马丁·海德格尔：《荷尔德林诗的阐释》，孙周兴译，商务印书馆，2000年版，第21-22页。

^② 周宪主编：《文化现代性与美学问题》，中国人民大学出版社，2005年版，第16-17页。

^③ [法]加斯东·巴什拉：《梦想的诗学》，刘自强译，三联书店，1996年版，第146页。

审美性生活的要求。

通过对“怀乡”的精神性分析，可以看出，在摄影艺术的活动中，我们最有可能实现这种精神性的返乡。第一，摄影艺术具有和所有艺术活动同样的审美性。它契合了“怀乡”精神中的所要求的审美特质。在艺术性的审美活动中，我们更有可能达到返乡的感受。这是因为从本质上来说，怀乡就是一种审美上的感受，两者都属于无功利的心理体验，并且那向往中的故乡也是一种深具美感的存在。第二，摄影作为对现实的记录和记忆方式，它比其他艺术活动更强调了对过去的回望。看到照片就如同看到过去，并且因其所特有的物质特性，当我们手持着关于过去之物的照片，就像仍保存着那一物件本身，这让我们对过去的怀念有了更可靠、更真实的依持物。例如老照片的流行，在近几十年中兴起的对老照片的重新整理、编排和出版，就是在怀旧情绪强烈的现代、后现代阶段的产物，它们在一定程度上也满足了人们对过去的怀念和憧憬。还如在当代摄影界中所流行的摄影家对个人记忆的回忆和整理。诸多摄影家出于对私人记忆、家庭生活的深切感触，试图通过照片的拍摄和整理来探寻自身存在的历史，以个体性的表达揭示出人类存在的来源。第三，摄影影像拉近了和现实的距离，同时又是对现实的远离，在这一点上它和怀乡思想一样是对距离的切近和疏离。怀乡思想产生的基础就在于那曾经的美好故乡的丧失和远离，但同时它也是重回故乡，渴望重新切近那令人感到舒适和安全的家园。这是一种审美上的距离，但又可以表现在对故乡、童年、传统物件、田园风光等具体现实的怀念。照片作为现实的影像化，它既是现实的直观展示，又是现实的平面化浓缩，由此我们同样可以体会到审美距离的产生，它和怀乡的审美距离一样是既具有现实性，又具有精神性的。第四，从怀乡精神的具体表达上，它可以体现为一种对本真的、天然的、未加雕琢的自然性存在的喜爱和崇敬，这在摄影艺术中突出表现为自然风光的拍摄。历史上著名的风光摄影家所拍摄的自然风景，以及在网络上泛滥的种种风光照片，它们之所以吸引我们不仅仅只在于自然风光在照片中所显示出的形式和色彩上的美感，更在于那些古老而永恒的山川和河流象征了一种本源性的存在，那是未经人类技术理性过多干涉的存在物，代表了人们怀乡情感中对自然、本源、真实的向往。从以上几点可以看出，怀乡可以是摄影艺术活动开展的动因，同时，摄影艺术活动也是实现怀乡情感的重要通路。

(二) 在未来“回到过去”

所谓的返回家园，“返回”这一动词就明确的显示出这个家园是曾经存在过的居所，只不过人们在自身的成长过程中逐渐离开了它。我们要做的就是回到那个曾经的存在。在这里，所谓的“返乡”就显示出对过去的强调和推崇。“过去无疑感动我们，有时在某些特殊经验中比我们敢于承认的还要强烈。返回到家乡（不管是哀歌还是史诗）那就是到本原地朝拜：我们与自身联结在一起。我们的情感向我们保证了这一点。但带有这种深度的东西在这里或许不是作为过去的过去，而是某种知觉在向我们展示我们的过去的见证时，我们把自己联结到这个过去以及把自己等同于我的曾经之所是的经验。”^① 在摄影照片中，我们首先看到的是过去的存在，是过去时间留下的痕迹。因此，通过照片，我们首先可以看到过去，感受到过去的时间并在其中发现内在于过去之中的能够带给人们家园感的东西。这是一种对过去、对以前、对曾存在的崇敬，也是对能够再回到过去、重建过去的憧憬。杜夫海纳在《审美经验现象学》中描述了这种内在于过去中的“深度”，他认为关于过去，回到我曾经之所是的经验有三种：“首先，我们和自身形成一个整体，不管时间上的分散，我们都是统一的。其次，我们充满着自己的过去；……最后，我们感到时间在无情流逝，同时又感到我们身上有某种东西是不受时间侵害的，因为我们的过去不但没有消灭，而且与我们也不陌生。这样，我们体验到内在性的含义，从而我们有了深度，亦即我们具有的、把我们与自身相联结，以及在时间方面逃脱时间并通过忠于回忆和展望而建立新时间的这种能力。但过去不是由于它自身才有深度的，它甚至不使我们感动，因为真正感动我们的是过去和现在在我身上的汇合，也许还有这生活的奇巧可能为我安排的这种汇合的突然性和意外性。所以，深度就存在于我们对过去的使用之中。”^② 在杜夫海纳看来，所谓的过去性的深度就在于能够“逃脱时间”又“建立新时间”的能力，在于“过去和现在在我身上的汇合”，在于这种汇合可以引

^① [法]米·杜夫海纳：《审美经验现象学》（下），韩树站译，陈荣生校，文化艺术出版社，1996年版，第439页。

^② [法]米·杜夫海纳：《审美经验现象学》（下），韩树站译，陈荣生校，文化艺术出版社，1996年版，第439页。

发的“意外性”。这里的“意外性”也就是相对于过去在未来所形成的可能性来说的，正因为它是属于未来的、不可知的，所以它是意外的、突然的。就在这种未来的可能性中，我们通过过去和自身相联，体验到自身的内在性和自身存在的确立。也就是从这一方面来说，我们突破了时间的流逝，将自身构成一个统一的具有历史的整体，从而在在未来建立了属于自身的时间意识。通过对过去的感知，我们可以实现对自身的确认，自己不再无根可循，而是成为有来处的存在。过去的一旦成为过去，在某种程度上，它们就像化石一样永存于时间之中，这种稳定性和不变性，相对于不可知、不可控的未来显然能使我们获得确定、稳固的安全感。但另一方面，过去不是因其本身而感动着我们，我们真正渴望的是对过去的重新建构，是我们在现在对过去的使用在未来可能达到的效果。

在这里，回到过去不是简单的过去的重现，也不是要改变时间之矢的方向真的要逆转到过去，相反，它呈现为一种未来可能性的构建，是要对过去那些具有神性、诗性、自然的东西进行重新的建构。由此，过去和未来在此形成了统一，构成了一个螺旋性的上升过程。回到过去就是在未来对过去的重构，美好的未来也是对神性过去的回返，对未来的渴望和对过去的返回在这里相互重叠起来。出于对过去的建构带给我们的力量，使我们感受到过去和现在的汇合，同时获得自身的深度。在所有的摄影图片中，我们都能够发现这种过去性的力量，因为每一张照片中保存的都有过去。尤其以家庭照片为例，我们在翻看自己的家庭相册时，最为明晰地显示出的就是过去时光的保留和重现，通过对自己过去照片的观看，我们实现了上文杜夫海纳所说的三种关于过去的经验，我们在自身身上发现了时间的流逝，又发现了那些不变的、贯穿我们自身整体的东西。过去的时光，如幼时的、童年的阶段不仅是我们生命历程中的一段，它们还代表了我们之所是，构成了现在的我之为我的基础。它像我们每个人生命中的故乡一样昭示了我们每个人的来处。也正因此，我们在观看自己过去的照片时，往往能感受到一种异于常人的激动，一种对过去时光的感叹和怀恋，一种对在家的渴望和安心。因为对我们来说，童年就如同故乡、如同家园。对未来的渴望深植于过去性的根基中，唯有此，未来的可能性才不至于成为虚幻空虚的可能。置于历史过程中的未来，由过去发展而来的未来，在某种程度上在一开始就带有关于过去的基因。在照片中体验到的怀乡感首先是在于相对于照片拍摄的

当下在未来的变化，这一未来是已经实现了的确定的未来，这个过程是在照片拍摄之后发生的，但通过这个确定的未来我们可以直观的体验到时间的流逝所产生的变化。其次还有一种不确定的、未知的未来，这是相对于照片被观看时所来到的“此时此地”，未来还未发生，照片此后的命运还未被我们所知，这就需要我们借助想象的力量，在照片得“此时此地”对照片中所显示的过去的内容进行想像性的建构。也只有通过想象，照片中内在的过去性的深度才能被我们所觉知，才能在不确定的未来实现精神性的返乡。

由此可见，摄影艺术中所激发出的怀旧、怀乡感具有双重特质，一方面，它作为对过去的显示提供了可供感受的确定性基础，为漂泊无依的现代人保证了某种切实的安定感；另一方面，它又是一种对现在的积极应对，以向未来敞开的方式作为怀乡的途径，正是那现在缺失的、令人向往的怀旧的过去，使得未来变得绝对必要。所谓的回到过去需要在现在和未来对过去进行建设性的重构。它需要的是一种建基于回忆之上的想像性的建构。正如怀乡作为一种心理上的、精神性的情绪感受，我们也只能在具有可能性的来来借助想象的力量去实现“回到过去”的憧憬。照片中那隐秘而遥远的过去通过想象在未来向我们逐渐显形。

二、照片中的未来：死亡

通过照片中所蕴含的整体的时间性，我们可以看到一个存在者整体性的生存，同时看到那在场的生命和具有永恒在场性的不在场者——死亡。因此，在照片中所能提示出的最终的未来是死亡，这死亡首先是过去那一刻的消失，永不复来；其次是通过我们的观看所想象到的照片中被摄物的终结；最后照片显示出的时间的流逝无一例外地提示着我们每一个观看者悬在每一个生命中的最终宿命——死亡。

(一) 他人和自身的死亡

“摄影是一种挽歌艺术，黄昏艺术。……所有照片都‘使人想到死’。拍照就是参与另一人（或物）的必死性、脆弱性、可变性。所有照片恰恰都是通过切下这一

刻并将把它冻结，来见证时间的无情流逝。”^① 桑塔格从照片对时间流逝的提示确认了照片中死亡的存在，在我们观看照片时，被摄物的存在同时也昭示了它的变化和终有一死的命运。“通过摄影，我们进入平静的死亡。”^② 巴尔特从摄影与死亡的联系上探讨了摄影出现的原因。巴尔特认为，在一个社会中，死亡占据了重要的位置，当社会中的宗教意识——也就是与死亡关联密切的意识——逐渐稀薄时，我们就会在其他地方重新找寻死亡的位置，而它或许就存在于想保存生命却反而制造了死亡的照片中。这里的死亡是宗教、礼仪之外的非象征性的死亡。巴尔特从人类学的角度讨论了摄影中死亡的重要性。并且，摄影中的死亡不是如幽灵般不确定的隐而不显者，而是成为幽灵的显现者，通过对生命的狂热赞颂，同时让其背后藏匿的死亡现身。只有以这种方式，我们才能承担起自身和他者的死亡。而摄影师就是让幽灵现身的行家里手。

桑塔格和巴尔特等理论家从照片和时间的紧密联系所引起的情感反应，强调了照片中死亡的在场性。从存在论的角度来讲，正是死亡，这一最不可能的可能性，深嵌在存在的时间性整体中。海德格尔认为，此在先行到死亡中，也就是将来的本真到时方式。本真的领会死亡，就是先行到死亡中，把死亡承担起来，每一个此在都必须亲自承担自身的死亡。只要死亡“存在”，在本质上它就是我的死亡。死亡作为此在存在的一种可能性而言，它尚未到来，但这种尚未是要此在不断持守着的尚未。因此，此在的死亡是在场的死亡，它就在此在的存在中存在着，此在的存在因此就是向死亡的存在。只有包含了死亡的存在才是此在整体性的存在。因此，死并不是生的对立面，相反，正是死亡的存在，才确保了生命的完整性和存在价值。死亡就像在生命中飘忽的幽灵，它捉摸不定，因为我们不能真正的去经历自己的死亡。但它又像是生命的整个底色和背景般永远在场。而摄影就是通过对时间的保留和对生命存在的确证，让我们看到他人和自己最终的可能性，并鼓起勇气，承担住这种可能性。死亡内在于生命之中，它不是生的对立面，而是我们每一个人都要承担起的万事万物的宿命。我们只有承担起自身的死亡，向死而生，才能达到自身生存的

① [英] 苏珊·桑塔格：《论摄影》，黄灿然译，上海译文出版社，2010年版，第23页。

② [法] 罗兰·巴尔特：《明室》，赵克非译，中国人民大学出版社，2011年版，第126页。

完整性和本真性。在此，我们可以看到照片中所呈现出的未来的矛盾特性，它既蕴含生命成长和变化的无限可能，又在这种充满希望的可能性中嵌入那个终有一死的命运。因此，可以说，对未来的渴望同时也包孕着死亡的永恒在场。

在照片中，我们看到的不仅是他者的必死性，同时也引发出对自身死亡性的确认，因为死亡是每一个存在者绝对平等的最终的承担，是每一个存在者无法逃避的最终的宿命。“照片上总有那个预示我死亡的蛮横信号，所以每张照片，不管表面看来和活人的狂热世界联系得多么紧密，都是来向我们每一个人发出呼唤的，一个一个地呼唤，超越一切普遍性（但并没有超越性）。”^①这个在照片中超越一切普遍性的存在就是那召唤着我们每一个人的死亡的信号。因此，在照片中，我们看到的不仅是作为他者的易逝，最震撼着我们的还是那个“预示我死亡的蛮横信号”。因为只有自身的死亡才是我们每个个体不可逃离的最终可能性。但同时我们不可能真正的去经历自身的死亡，因为一旦死亡降临，个体所有的意识和生命性都消失了，我们只能通过他者的死亡来想象，提示着我们悬在自身生命中的死亡。死亡的不可替代性正是每个个体价值独一无二性的保证。海德格尔认为在死亡这种最本己的可能性中，一切关联都被取消了，在领会着死亡的本真存在中，所有的意义都归于无。海德格尔从每个人死亡的不可替代和独一无二的角度规定了死亡的无关联性，由此，自身成为自身的根据，因此它也是自由的。在这里，海德格尔把个人的死亡都相互孤立起来，因为每个人都可能承担他者的死亡，从这一角度来说，死亡当然是绝对个体性的。但是另一方面，我们对死亡意识的获得，恰恰是通过对他人死亡的领悟，由此才引发出对自身死亡的想象。正如我们在照片中，除了一部分自己的私人照片，所看到的大多是他人生命历程，并由他者的死亡才能想到包括自身在内的每一个存在者必死的命运。

（二）照片中生与死的辩证存在

生命和死亡一直以来都是关于存在、尤其是人的存在的两大主要命题。萨士比亚借哈姆雷特之口喊出的那句“生存还是死亡，这是一个问题！”总是久久回响在人

^① [法]罗兰·巴尔特：《明室》，赵克非译，中国人民大学出版社，2011年版，第129页。

类的历史和思想之中。关于这两个看似对立的命题，也是处于紧密缠绕的关系中。首先，死亡是对生命的规定。一方面，死亡是作为对生命的否定而存在的。生命中的一切变化、成长、流动、繁荣、冲突、力量在死亡这里都化为乌有，一切动力归于静止。它是生命存在的界限，所有的生命都超脱不出死亡的界限。另一方面，死亡作为生命的规定也是对生命的肯定。它是生命之所以拥有意义和价值的所在。因为若没有死亡这一界限的存在，生命进入无终结的流动中，也就丧失了它终极的目的，成为无所适从、没有方向的盲目力量。试想，如果一个人获得永生的能力，他的生命对于他自身而言也就没有了更深刻的意义，只为活着而活着。从这方面来说，死亡为生命赋予了意义，也可以说，只有终有一死的生命才拥有值得一活的权利。其次，生命是对死亡的反抗和顺从。虽然生命都有终有一死的命运，但它依然要在死亡的界限内尽自己所能的发展自身。这是自然界的规则，也是我们人之为人的意志和必然。生命必须遵从它自身的能动性，在自身的框架内不断的萌芽、生长、发展，直至最后耗尽能动的力量，生命的意义也在这一生长到死亡的过程中显现出来。对自然界而言，它虽是“离离原上草，一岁一枯荣”，但又“野火烧不尽，春风吹又生”。对人类来说，它更是对有着死亡意识的人类生命所作出的人类意志的要求。如同希腊神话中推巨石的西西弗思，虽然每一次将巨石推上山顶，它都会再从山顶滚落，但西西弗斯依然坚持不懈地一次又一次将石头再推上去。总的来说，生命和死亡是两个相互对立，又不可分割的命题。这种生与死的辩证在有着死亡意识的人类生命上有着明显的体现。奥地利心理学家西格蒙德·弗洛伊德在其研究中就提出过在人身上存在着两种本能：生本能和死本能。生本能是指那些包括吃饭、睡觉、性等等能够维持身体生存和种族生存的本能，死本能则是人身上那些趋向于毁灭和破坏的本能。弗洛伊德认为生本能和死本能是人一生下来就带有的，它们都是存在于人的潜意识中。^①

在摄影艺术中，我们同样可以看到这种生与死的辩证存在。摄影作为一种记录方式本身就是人作为有死者试图克服现实生命的不断消逝，永久保存自身存在的行

^① 参见〔奥地利〕西格蒙德·弗洛伊德：《弗洛伊德后期著作选》，林尘 张唤民 等译，上海译文出版社，2005年版。

为。每一张照片都是世界存在的记录，同样也提示着那一刻的消亡。以肖像摄影为例，从摄影发明之初就开始流行至今的肖像摄影可以说典型地体现出了照片中的死亡意味。我们知道，肖像照作为对人类个体或集体的拍摄，其主要目的是留住人作为生命体的样貌，以及更进一步凸显出人的性格、情绪、精神等个性特征。一般来说，对于活着的被摄人，我们保留他们的照片作为他们本人的替代品，这照片成为他们生命的象征，同时也是对那一已经过去（死亡）时刻的怀念——这主要表现在家庭相册中。而更多时候，现今留存下来的肖像照的被摄人——无论是否是陌生人——大部分已经去世，我们在观看这些照片时，在想到被摄人的生命本身的同时，更多意识到他们已经死亡的事实。在这些照片中，我们深切地感受到笼罩在影像上的死亡阴影，如同我们在观看祭奠照片时所感受到的那种深刻的悲伤和留恋。正是在肖像照，这一力图摄取保存人类生命的照片中，反而却有着最深的死亡意味。正是出于生与死这种辩证性的关系，照片中那种对留住瞬间的永恒渴望恰恰也是死亡对我们每一个生者重重的敲打。反之，也正是由于死亡这个悬在每一个生命中的不消散的幽灵，激发着我们对保存时间，寻求永恒的渴望。可以说，照片的存在直观的提示着我们生命与死亡之间的相生相克。

从这个角度来说，几乎所有的照片中都蕴含着某种死亡意识，一方面，它显示了生命、时间的易逝与消亡；一方面，它也暗示了相对于易逝性来说，生命中某种永恒性的存在。这种永恒与易变的冲突也正是许多摄影家试图在照片中想要传达出的意味。日本摄影家荒木经惟在其称之为“60岁的墓碑”的《荒木》一书中，将摄影定义为“性爱与死”，他说：“性爱与死不是两个对极，而是在性爱当中包含了死。因此，无论如何‘死’是必要的。因此，我的照片一定会有‘死’的气息。”^① 死亡作为一切生命的对立面同时也蕴藏在生命自身当中，死是必要的，正因为它暗示出了生的方方面面。

三、来到永恒之地

以上我们讨论了摄影艺术中时间性的未来维度，它不仅包括了作为未来的最大

^① 顾铮：《当代摄影家研究》，浙江摄影出版社，2019年版，第40页。

可能性的死亡，还包括了照片作为现代人怀旧的通道，能够在照片的未来中达到返回家园的功能。在这两方面中，照片的未来不仅达到了它的终极，而且实现了和现代性的人类所追寻在家感的返回性的融合。结合这两者的特质，我们可以发现，摄影艺术最终要带我们达到的是一个具有永恒性的地方，是那个能够不被时间改变的坚固的居所。

需要注意的是，这里所谓的“永恒之地”并非是指一个僵硬固化的空间，也不是宗教中虚幻的彼岸世界，它更多的是指摄影作为艺术所具有的一种超越性，它既是对物质世界的超越，又是对心理世界的超越，它呈现出一种完满的、审美的精神境界。正如范明华教授在《论艺术对现实的超越》一文中所提到的：“艺术作为一种创造性的活动，作为一种以想象的方式征服自然力的活动，它的创造正是以超越有限现实（包括有限的心灵）为前提。”^①对于摄影艺术来说，它需要的同样也是超越既存现实，达到审美境界的生成。

关于摄影艺术中的永恒性，自摄影批评理论出现以来就已经有众多的讨论。其中最显而易见的观点莫过于认为照片作为对被摄体的物质影像的长久保存，在某种程度上实现了瞬间即永恒的效果。

首先，从具体的照片来说，拍摄截取了一定时空中的物体，以光绘的物质影像方式保存下来，克服了物体在流动时空中的变化和消逝。拍摄出来的照片可供人们保存、收藏，以物理性的形态实现长时间的存在。由于摄影技术典型的透明性和真实性，虽然是二维的平面影像，照片仍然可以成为被摄体的完美复制的替代物，彼时彼刻的物体消失了，照片却永远此时此刻地保留了下来。并且相较于其他传统的艺术形式，如文学和绘画，摄影所显示出的逼真性也使其当之无愧地成为拍摄对象的真实象征，有着其他艺术形式不可比拟的确证性。这种长久的保存一方面体现在照片的物理层面上，一方面也应和了在历史流变中终有一死的人类对永恒存在的心理渴望。

其次，照片中的永恒性还体现在，虽然照片是对现实世界碎片式的呈现，但在这些碎片中仍暗含着某种本质性、整体性的东西。碎片不仅仅是一个碎片，“在‘唯

^① 范明华：《论艺术对现实的超越》，载《江汉论坛》，2004年第1期，第106页。

一性’中统一包括了‘典型性’，极速消逝的碎片也具有本质性的内涵。如此一来，在这些碎片中就不再存在那种使观察者去评判这些碎片优劣好坏、意义大小的本体论秩序。每一个碎片、每一张照片都将自己融入进作为世界整体的统一性意义中。因此，这些表面上看来浅薄、琐碎的碎片却成为了我们认知现实的核心关键。”^① 从碎片中能够观看到整体的观点是随着后现代主义的发展而逐渐兴起的。我们知道，在当代社会中，曾经的现代主义传统已经被后现代主义所解构和替代。从上个世纪七八十年代，后现代主义成为文学与艺术批评中一个较为通行的术语。后现代主义的主要代表之一利奥塔在《后现代状况》一书中提出现代性的“元叙事”是一种普遍的终极目的论，无论它们如何歧异，所有现代规划都以一种关于整个历史的终极目的论图景为前提。但在当代社会，也就是后现代主义时代，此类现代元叙事已经丧失了可信性。现代性的宏大叙事在我们面前土崩瓦解，并让位于大量异质的、局部的“小史”（*petites histories*），这些小史常常具有高度自相矛盾和悖谬推理式的本性。总的来说，所谓的后现代主义，代表了一种对传统现代理性的逆反，“一切坚固的都烟消云散”，世界化为分散式的碎片。但另一方面，这种对过去的解构或重构都是在传统的基础上所进行的，它同时显示出对现代传统的引用和破坏两种作用力，这也正是为何有些思想家把后现代主义看作是现代主义发展的一部分，如哈贝马斯在1980年发表的《现代性：一个未竟的事业》演说中所提到的：现代性不是失败了，而是一个未完成的规划。由对后现代主义的理论出发，在当代社会中，化为碎片的世界拥有各自的“小史”，而作为对世界碎片化呈现的照片同时成为这一意识形态在艺术实践层面的推动力和成果。在这些碎片化的影像中，我们可以窥到其中暗含的媒介技术、大众传播、艺术理念等整个社会文化及科技系统，每张照片都从不同的角度、不同的层面、不同的深度上揭示了世界的整体性意义。照片中所显示出的这种意义的整体性在某种程度上破除了照片本身的碎片化和偶然性，呈现出永恒和必然的特质。

最后，摄影艺术和其他艺术一样，都力图使冲破人类自身的局限，获得某种崇

^① See David Frisby, *Fragments of Modernity* , Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 57.

高的、永恒的神性特质。^① 人类创造的所有艺术作品在描述现实、表达情感、教化观众等功能性作用之外，都暗含了一种类似理念化的终极目的，它关乎人的生存以及精神救赎的可能。这是深植于人类精神中的神性意识以及渴望得到拯救或获得存在合法性的精神需求，如上述的怀乡意识所论，它是人类对理想中永恒归属感的渴望。一些文艺理论家认为在后现代主义时代的文艺作品破除了传统中对宏大叙事和历史整体性的坚持，它们往往以一种多线、解构、反讽、戏拟的方式对世界作出多元化的解读。然而不论是坚持传统古典叙事还是宣称艺术终结的艺术创作者和理论家无非是从正反两方面对人的存在和精神中的终极神性意识作出的解读。对这种永恒神性的追寻存在于所有艺术形式的理想中，但在摄影艺术中，它呈现出不一样的完成形式和现代性特征。其一，这种永恒的精神理念体现为神性的下放和大众的结合。现当代的摄影技术因其廉价性、复制性成为大众传播中重要的媒介之一，它打破了传统艺术中艺术只为贵族服务的阶级理念，将艺术的创作和欣赏活动拓宽到普通大众群体中，摄影的民主性特征被众多艺术批评家公认为摄影艺术特有且具有优势的特征。这种观点在摄影诞生最初的几十年间就已经出现，最开始人们是从摄影对艺术作品的复制这一角度进行探讨，摄影家阿尔弗雷德·H·瓦尔在1862年发表的《摄影时代》一文中宣称：“他们发现，摄影对于艺术的作用就像印刷术对于文学的作用一样。”瓦尔预测到摄影将使高雅艺术作品普及，“扩大它们的影响，使它们的崇拜者数量剧增，靠其完美性既能激发最高雅的艺术赞助商，又能为最低级的学习艺术的学生提供灵感。”他认为，摄影的复制技术使艺术得到广泛传播，“迟早会在教育和提高大众艺术品位上发挥巨大的作用。”^② 如果说在摄影史的前几十年摄影还只能作为艺术作品的复制品来发挥其艺术教育的功用，那么之后的一百多年间，随着摄影作为艺术形式之一的地位的确认和稳固，摄影艺术本身就能够担任艺术教育

^① 这里所说的永恒的神性理念不同于宗教上一神论的权威性和排他性，而是属于普遍神性的概念，指向某种崇高、永恒、神秘的精神境界追求。它类似于中国古典哲学语境中“道”的概念，作为规定了自然和社会的本体规则，“道”同时也是人们所要达到的精神和审美上的境界，它显现出自然、天然、虚静、永恒等特质。摄影艺术能够引导人民达到的就是这种审美上趋于永恒的精神境界。

^② [美]阿尔弗雷德·H·瓦尔：《摄影复制品》，转引自《摄影与摄影批评家—1838年至1900年间的文化史》，[美]玛丽·沃纳·玛丽亚著，郝红尉 倪洋译，马传喜译校，山东画报出版社，2005年版，第131—133页。

的功能。并且摄影技术的不断廉价化和便捷性逐步使拍摄照片成为几乎每个人都能获得的接近艺术的方式。摄影和其他艺术一样能够带给人们的那种关于崇高的、神性的、永恒的对于人类和世界的关切到达了那些之前几乎不可能接近艺术的大众群体之中。曾经那些被看作神秘的、高级的文化意蕴受到现代技术化的感召来到平常百姓家。人们在拍摄照片或观看照片时所感受到的永恒性既包含了超越性的神性体验，同时这种体验又是切己的、日常的。其二，摄影艺术中的永恒性是通过技术和人性相结合来达到的，它呈现出一种面向未来继续发展的特质。现今，技术已经席卷了人类生活的方方面面，技术不仅极大地改变了人类社会发展的进程，而且其本身也越来越成为一种独立自为的系统，正如基思·特斯特所认为的，曾经作为对自然的祛魅手段的技术如今其自身却已经逐渐入魅。^① 海德格尔将技术界定为既是通往某一目的的手段，又是属人的活动，他认为我们有可能通过现代的新型技术实现自身的居住。摄影艺术相对于传统艺术的一大特点就在于它的技术性，这一特性在摄影术诞生初期曾被诸多艺术评论家所诟病，并以此指认摄影的非艺术性。然而在现代社会中，技术已然获得了更大的控制权和影响力并渗入到许多艺术实践中。摄影艺术作为人的主观创造和技术的机械生产相结合的产物，有效的平衡了两者之间的冲突，并通过二者的结合使人的创造能力得到了最大程度的发挥。同时，技术对未来的开启也将摄影艺术带上了一条通往未来、永恒、真理的解蔽的道路。摄影作为技术和人性的结合在某种程度上达到了二者的和谐共生，是两者的不断生成。因此，作为一个不断生成和发展的过程，它必然呈现出面向未来的特质。摄影艺术的未来性也由此而来，它保证了其自身内在的动力和朝向未来的特质。与此同时，在技术和欲望的相伴相生中，摄影艺术也通向了某种圆满和无限。

四、结论

每一张照片作为“时间的切片”都凝固了过去的某一瞬间，是来自过去那一瞬

^① 参见 [英] 基思·特斯特：《后现代性下的生命与多重时间》，李康译，上海文艺出版社，2020年版。

间的光线显现固定在一张二维纸面上。除了这种可看可感的时间意味，在一张优秀的摄影作品中，我们还可以看到照片里所包孕的丰富的未来性。首先，照片中所显影的过去作为对曾经存在的确认成为漂泊无依的现代人能够实现精神性返回的家园，并且这种返回不是对过去的简单重复，而是以一种向未来敞开的方式对过去的重新建构。这突出地表现在风光摄影和家庭摄影中。其次，照片中的死亡不仅体现在相对于凝固的那一过去瞬间的死亡，也暗示了每一个被摄人物包括观赏者终有一死的未来命运。在这里，生与死构成了相互依存的辩证性存在。再次，作为对瞬间的截取，摄影艺术最终想要达成的还是某种永恒性的精神表达。摄影作品通过碎片化的展现方式及其内蕴的技术和人性的相互生成也实现了对未来性的开启。正是通过对过去的截取、留存和固定，照片以这种特殊的影像显现方式实现了对未来的复归。

日本特摄剧产业衍生探析 ——以“奥特传奇”系列舞台剧为例^①

杨姝^②（四川师范大学）

Analysis of the Live Comic Special Drama Industry Derivative :Taking the Series of Stage Performance "Ultraman Saga" as an Example

摘要：近几年利用“奥特曼”形象在抖音、快手等社交媒体上创作的恶搞、营销短视频在网络上广泛流传，得以让上世纪九十年代出现在电视中的日本科幻特摄剧经典动漫角色重回大众视野。走进超市、商场也不乏与之相关的服装、食品、商品摆放在显眼位置进行售卖，面对光之使者、奥特曼热潮、娃圈顶流等种种评述，被称为“光之国巨人”的IP形象究竟具有何种魅力？圆谷株式会社、新创华又采取了哪些吸睛、吸金手段聚集了如此持久的热议话题关注度？！通过实地观看演出后展开调查，在对比了中、日部分动漫IP衍生舞台剧的基础上，从现状梳理、演出介绍、瓶颈突破3个维度展开阐述与分析，以期为中国动漫真人特摄剧及衍生舞台剧在内容呈现、市场开拓及“走出去”的路径上提供参考案例与建议。

① 本文为四川省社会科学重点研究基地“四川动漫研究中心”资助项目阶段性成果。项目名称：《比较与融合视域下中国动漫“走出去”研究》，立项编号：DM202129。

A Project Supported by Animation and Comic Research Center, Key Research Institute of Social Sciences of Sichuan Province.

Project Name：“Research on Chinese animation “Going Global” in the Field of Comparison and Integration”, Project number: DM202129.

② 【作者简介】基本信息：杨姝（1989. 11/女/四川成都）工作单位：四川师范大学（音乐学院），讲师。

关键词：真人动漫；科幻特摄；奥特传奇；比较融合；舞台剧

Abstract: In recent years, the spoof video and marketing video of " Ultraman" image has been widely circulated on the internet, like social media platform Tik Tok, Kwai, which makes the classic anime characters return to public sight. These comic characters are mostly from the Japanese fiction special drama appeared on television in 1990s. Not only the image, but also the clothing, food and goods which are related to these characters are all walking into the supermarket and shopping malls, be placed on the conspicuous position for sale. In the face of these various comments such as messengers of light, Ultraman boom, and doll circle top stream, what kind of charm does the IP image known as the " giant man of the kingdom of light" have? What kind of eye-catching and marketing approaches does Tsuburaya Co. and Popro take to gather such a long-lasting hot topic?! From this article you will see that author has watched the performance on site, conducted investigation, and compared the IP derivative stage drama between Chinese and Japanese animation. Being elaborated and analyzed from the three dimensions of the current situation combining, performance introduction and bottleneck breakthrough, author want to provide reference and suggestions on the path of content presentation, market development and way of " going out" for Chinese live comic special dramas and derivative stage performance.

Keywords: Live comic; Fiction special drama; Ultraman saga; Comparation and fusion; Stage performance

2020年6月《泽塔奥特曼》在国内引进上映后，掀起了新一波的收视热潮，让不少观众直呼“爷青回”（网络用语，指青春回来了），日本第52回科幻星云奖项的荣誉亦让该剧收获了大量粉丝和优良的口碑。



图 1：“奥特传奇”系列舞台剧官方宣传海报

一.“奥特传奇”序幕——国内外研究现状梳理

“特摄”一词源自日语“特撮（とくさつ）”，是“一种运用微缩模型及CG合成等特殊摄影技术（SFX）来制作出现实中不可能存在的影像，或是指以特殊摄影手法为主拍摄而成的英雄风格作品”^①。这一技术的发明者是日本的圆谷英二，也是“圆谷株式会社（円谷プロダクション）”的创立者。由于圆谷终其一生都致力于完善、优化特摄技术，积极地探索拍摄技巧与娱乐观众二者之间的平衡。推出的作品在激发观众想象力的同时呈现欢乐、美好的信念，传递着对未来始终要抱有希望的乐观价值取向，因此圆谷英二也被誉为“特摄之父”。

在知网中以“奥特曼”为主题词进行搜索，当前数据库中已有 600 多条检索结果，但文献资料多以新闻报道为主，具有借鉴参考意义的多为硕士学位论文，涉及到的议题主要包括：奥特曼角色研究（2021 年江南大学蒲忆晗《后现代主义视角下日本科幻剧角色形象研究》）、受众影响（2010 年 6 月河南大学丁小晶《论英雄型动画片与青少年价值观教育》）、文化诠释（2019 年湖南师范大学徐锐撰写的《日

① 奥特曼“魂展”特别纪念手册。

本特摄剧奥特曼系列的文化阐释》) 3 个方面, 对于外文综述的说明, 上述文字材料均没有罗列或体现。在知网中以“Ultraman”进行查找共显示 29 条结果, 若更换为“ウルトラマン”则有 1 篇与奥特曼梦比优斯相关的文章, 但由于日文摘要有乱码, 因此本文国外研究的现状主要以圆谷株式会社官方网站 (<https://m-78.jp/>) 披露的信息为准, 同时参考国内授权代理——上海新创华文化发展有限公司^①在官网发布的品牌资讯。

奥特曼首部特摄剧自 1966 年诞生以来, 最早主要是以电影、电视剧的方式呈现, 在历经了 55 年的发展革新后, 其 IP 形象当前已涉及漫画、动画、科幻、舞台剧等多个领域。上世纪 90 年代国内曾引进过多部奥特曼作品, 部分奥特曼形象已成为了诸多 80、90 后观众的一部分童年回忆。但由于奥特曼系列的故事背景均包含了大量航天、科技、宇宙元素, 人物的服饰造型都呈现出鲜明、夸张的特点 (奥特曼的装造被称为“皮套”), 再加上剧中使用的变身道具在市场中常作为儿童玩具进行贩售, 因此目前国内对于奥特曼特摄剧的分类、定位尚不清晰, 但普遍默认将其归为真人类型动漫。在梳理文献的过程中, 与奥特曼关联的论述领域还涉及同类型但分属不同公司 (东映株式会社) 的《假面骑士》系列; 奥特曼 IP 衍生的卡牌游戏和玩具。其中也不乏将科幻特摄剧归为“动画片”的研究论点出现, 主要论述特摄剧在教育观、价值观、人生观等方面对幼儿、青少年产生的影响。截止 2021 年 11 月还没有查阅到与奥特曼音乐剧或舞台剧相关议题的文献。

二. “奥特宇宙” 篇章——演出简介与剧情亮点

“奥特传奇” 系列是由中、日联合推出的衍生剧目, 从 2020-2021 年已有《英雄远征》《粉碎阴谋》2 部作品在国内进行了公演, 目前新作《父与子》已在部分城市公布了 2021 年 12 月-2022 年 1 月期间的演出票务信息。日方演出内容的研究主要依赖于 B 站 up 主更新的舞台剧视频, 目前完整版有奥特曼拟人剧《Darkness Heels》和

^① 主要授权代理的动漫 IP 有:《犬夜叉》《初音未来》《假面骑士》《Love Live》《名侦探柯南》《新世纪福音战士》等。

2021年泽塔奥特曼《Expo The Live——和捷德相遇的故事》。此外，由网易自主研发的“阴阳师”手机游戏（以下简称“手游”）IP衍生动漫音乐剧^①也会作为相似类型比对样本进行解读和分析。

（一）票务价格：细化选择，准确定位

票务信息对比（单位：元）					
阴阳师系列		“奥特传奇”系列			
《平安绘卷》	《大江山之章》	单价	二级城市	套票（双人）	套票（三人）
380	180	180	100	500（2张280）	750（3张280）
580	380	280	180	700（2张380）	999（3张380）
780	580	380	280	800（2张480）	1200（3张480）
980	780	480	380	999（2张580）	1499（3张580）
	980	580.	480	1180（2张680）	1780（3张680）
		680			

图2 同类型剧目价格对比

《阴阳师》作为一款国产手游在占据了一定的市场份额后，其衍生路径是：动画、漫画（2018年）——音乐剧（2018—2019年）——真人电影（2020—2021年）。2部音乐剧亦是由中、日两国团队合力打造，2018年《平安绘卷》仅在北京、上海、深圳三地上演，因此有4种票价可供选择（如图1所示）。在第一部音乐剧良好的市场反馈基础之上，第二部《大江山之章》不仅开启了夏、冬季巡演，演出地点还新增了多个城市，如郑州、成都、重庆、长沙、武汉、西安、天津等，所以追加了180元档位的票价。官方在宣传时也突出了“2.5次元”音乐剧的定位，由此可见该剧的受众群体主要还是集中在手游玩家和动漫爱好者。

反观“奥特传奇”系列舞台剧，除图1所示的定价外，凭购买前序舞台剧的票根，可享受后序演出票价9折的优惠；凡购买680元的观众，可在演出结束后，获得

^① 表现形式更加注重演唱和舞蹈。

1次与奥特曼合影的机会（5个小朋友为一组有序上台留念）。无论是大麦网售票的分类，还是各类宣传渠道上的信息均显示为“亲子”，从组合套餐的价格上来看也预示着舞台剧是合家欢式的演出内容。

（二）内容创编：多效互动，拉近距离。

无论是音乐剧还是舞台剧，演出时长在90分钟左右（其中包含15-20分钟的中场休息时间）。从内容上来说，日方本土的舞台剧主要是以剧情还原或再现的方式呈现，也有对原作内容进行补充说明的衍生创作手法。而国内上演的2部奥特曼舞台剧：《英雄远征》和《粉碎阴谋》均采用了三段式的叙事手法，即三条故事支线，三个星球命运，讲述了奥特曼运用“光之力量”协助人类伙伴抵抗邪恶，最终守护了宇宙和平。这种简单明了的叙事方式，故事内容虽然较为浅显，但对于从来没有接触过奥特曼的观众来说易于接受，就算作为陪同孩子观剧的家长也能快速理解剧情，融入到现场热闹、激动的气氛中。为了突破次元壁垒，在实景舞台的基础上，结合Led屏幕的光影特效，力求还原特摄剧中的对战场景。由于中、日两国观剧习惯、文化的差异，在日本观看演出期间全程禁止拍照、摄影的，仅在所有表演内容结束后会提供少许时间（约1分钟）允许观众使用手机。而“奥特传奇”系列巧妙的将“本土化”与“因地制宜”的要素融入到了舞台剧之中，具体体现在：不仅对白使用中文配音（播放的背景歌曲为日语原声）；在全剧中还特别加入中国的人物角色和地点场景；演出期间允许使用录播设备，甚至主持人会在开场前带领观众练习互动口号，当观剧中途听到演员们说“当我数完1、2、3，就让我们一起为奥特战士大喊‘加油’吧！”。每到此时，现场的观众会同时挥舞起手中的应援道具大声齐喊“加油！加油！加油！”，从而助力奥特英雄爆发能量击败对手。这一互动举措既有一定的剧情简介作用，多次活跃现场的观剧氛围，又能让观众最大程度地参与到舞台剧的表演之中，同时传递了团结协作、互帮互助等正能量主题。

（三）显著特点：以旧带新，关注社会。

喜爱奥特曼的网友之间流传着“圆谷会社是一家被特摄剧耽误的音乐公司”这样一种戏谑的说法，究其原因主要是自1966年第一部奥特曼发行起，55年的时间里

收录了很多脍炙人口的歌曲作为一个又一个奥特曼系列作品的片头、片尾或主题曲。在舞台剧演出时，这些经典曲目也得以继续传播，此外还有另一作用便是宣传和推广其他奥特曼形象或影视作品。如《英雄远征》中选用了迪迦奥特曼海外版片头曲《目覚めよウルトラマンデイが覚醒吧迪迦奥特曼》、赛罗奥特曼大电影原声《すすめ！ウルトラマンゼロ前进吧！赛罗奥特曼》。《粉碎阴谋》舞台剧则使用了《泽塔奥特曼》的片头、片尾曲：《ご唱和ください 我の名を！》和《Promise for the Future》；《奥特银河格斗：巨大的阴谋》主题曲《Zero to Infinity》；欧布奥特曼剧场版主题曲《Two as One》等。

特别值得说明的是，在《粉碎阴谋》舞台剧中场休息的 15 分钟期间还播放了专题纪录片，共 2 段视频：一是回顾了自《奥特 Q》《奥特曼》开始，历经了日本昭和、平成、令和年间的经典奥特曼形象与代表作品。二是在视频中呈现了新生代“光之国巨人”们于 2017 年 12 月到 2020 年 9 月期间，在中国各地探望患病儿童，为其实现愿望，传递力量的慈善活动。

三、“光之力量”回顾——突破瓶颈与引导规范

日方的动漫音乐剧在剧终时会让所有演员登台谢幕，其中包括用黑布蒙面仅配合演出的“黑子”人员。《阴阳师》系列音乐剧在国内夏、冬季巡演时亦保留了这一传统，而“奥特传奇”系列的闭幕环节则令人唏嘘：全剧结束时均为正派角色上台致谢，反派人物的扮演者却未见身影，离场时甚至还能看到被观众丢弃在座位下的怪兽卡牌。在奥特曼系列 TV、剧场版中，很多人物的设定和塑造本身就是亦正亦邪的，如贝利亚、伽古拉等角色；此外在《泽塔奥特曼》TV 第 3 话“生中継！怪兽輸送大作戦（现场直播！怪兽搬运大作战）”中，由于人类的隧道施工活动反而影响到了怪兽哥莫拉的栖息地；第 12 话“守るべきの物（应该守护之物）”一集中，怪兽雷德王并没有向主角发起攻击，仅仅是为了保护自己的孩子便退回了巢穴。美国海洋生物学家、作家 Rachel Carson 撰写了《寂静的春天》一书中强调自然的发展与演变本就是浑然一体。所以生活的本质也并非只有黑与白，无论是作为怪兽还是扮演反派人物的演员，都是在舞台上挥洒了汗水，为精妙绝伦的演出效果付出了自己

的劳动，理应在剧终时收获同样的欢呼与掌声。虽然“奥特传奇”系列在国内的目标群体主要是未成年人，但作为舞台剧也应该避免呈现单一、片面的评价方式，传递多样、多元和多维的价值理念。

美国发展心理学家科尔伯格曾提出著名的道德两难论来研究判断道德的原则和发展水平，得出了三水平六阶段论（图1），明确了道德发展是一种连续变化的过程。具体内容是：“海因茨的妻子得了癌症，危在旦夕。城里有个药剂师研制了一种致癌特效药，但要价极高，每剂2000美元。海因茨家穷，他变卖了家产从亲友中借贷，总共凑到1000美元。他求药剂师降价卖给他一剂药，药剂师不同意也不答应分期付款。海因茨妻子病危，他焦急万分，不得已晚上破门偷药，结果被警察发现抓紧了警局。”^① 故事虽是虚构，但在现实生活中却能发现相似的情节：在音乐剧演出现场检票或散场时，会看到不少个体商贩出售奥特曼盗版、仿制玩具，相似款产品在线上的售价为20-60元不等，在社交弹幕网站上也能搜索到与正版商品进行对比的测评视频。面对玩具专卖店或日本官方出售周边动辄几百、上千元的定价，不少粉丝或消费者得出的结论却是山寨厂商生产的产品与原版各有优劣，甚至部分复刻商品在原版的基础上还进行了改良和优化。若上述奥特曼商品的销售对象主要是未成年人，那家长的消费意识和购买选择权则会对市场、商品起着较大的影响作用：究竟是原价买入支持正版厂商，还是秉持“孩子只是3分钟热情”的观点，追求玩具在传统意义上“物美价廉”的性价比？上述的选择和做法孰对孰错，需要相关监管机构和部门在消费市场、版权保护、自主创新等方面进行深度的引导、规范和管理。而消费者的购物意识和市场的良性发展虽然需要一些时间，但一定是可塑的，有了这些过程的转变，在健全的市场机制助推下，资源分配、商品的供求与交换也会更合理。

^① 张大均. 教育心理学 [M]. 北京：人民教育出版社，2015：262.

道德发展水平		发展阶段		心理特征
一	前习俗水平	1	避罚服从取向	只从表面看行为后果的好坏，好坏的判断并没有固定的准则概念；盲目服从权威，旨在逃避惩罚
		2	相对功利取向	只按行为后果是否能满足需求来判断行为的好坏，带有浓重的互利交换的实用主义色彩
二	习俗水平	3	寻求认可取向 (又称“好孩子”取向)	寻求别人认可，凡是成人赞赏的，自己就认为是对的
		4	遵守法规取向	遵守社会规范，并认为契约和法律的规定是绝对的、不可更改的
三	后习俗水平	5	社会法制取向	了解行为规范是为维持社会秩序而经大众同意所建立的，看重法律的效力，认为法律可帮助人们维持公正，但契约和法律的规定并不是绝对的，是可以改变的
		6	普遍伦理取向	是非判断以普遍的道德原则和良心为准则，认为人类普遍的道义高于一切

图3 科尔伯格道德发展的三水平六阶段论

四、结语——关于“中国动漫真人特摄”的展望

若说到中国的动漫真人特摄剧，脑中首先浮出的作品便是在2009年首播的《铠甲勇士》。该剧借助某选秀节目的余温，启用了多名新人偶像演员，在人物力量、角色命名方面也使用了中国传统因素，如利用金、木、水、火、土五行创造了五侠，

五侠的真人姓名又选用了东、西、南、北、中五个方向。剧中人物的服装造型也较为精致用心，目前已有多部电视剧和电影版作品，但由于大众对“电视剧”这一概念还停留在传统的古装剧、都市剧、生活剧等定位上，默认就把这一类偏动漫风格类型的剧目纳入了“动画片”“儿童向”的序列中。此外由于人物造型和日本“假面骑士”的形象较为相似，后续几部的剧情也没有较为突出的表现，终究还是没能“撑起一片天”。类似的情况还有同一家公司发行、出品的《巴啦啦小魔仙》，目前已转为动画番播出。

对于中国动漫真人特摄剧的发展，未来还可以深度挖掘创作潜力，利用优秀的剧作及IP开拓商业市场。对于作品的开发：一是定位要清晰，投放的平台准确，才能锁定对应的受众群体。二是服装造型、人物形象的色彩不宜过度饱和，基调配色要符合现代审美。三是剧情桥段的设定要合理，剧本的打磨若是能体现对现实生活的反思，在创作内容的深度表达上就可以达到锦上添花的效果。从“剧”的角度来看，有漫改剧《棋魂》的呈现形式与叙事方法可供参考；从“舞台”的角度来看，有《剑侠3》《盗墓笔记》《仙剑奇侠传》等利用经典动漫IP改编创作的音乐剧、舞台剧在剧院中上演，在市场上也获得了较为良好的反响。

奥特曼的火爆，除了拥有全年龄向坚实的粉丝基础外，作品本身长久以来所传递的“和平、希望、公平”等主题思想也起着较大的影响作用。主人公努力上进、坚忍不拔的优良品质，积极乐观的人生态度无不鼓励人心、催人奋进，传递出来的正能量也符合社会主流价值观所提倡的观点与理念，伴随着“国漫崛起”的发展态势，在新动画中国学派体系的构建过程中也一定会有更多优质的作品涌现，不断成为新的议题和新的坐标。

参考文献

- [1] 임상민. The Matter of Postwar Compensation with Ultraman Mebius: Focusing on Shukawa Minato “The Monster Master’s Legacy” [J]. The Korean Journal of Japanology, Issue 97, 2013: 185–196.
- [2] 丁小晶. 论英雄型动画片与青少年价值观教育——以日本动画片《奥特曼》为例 [D]. 河南：河南大学，2010.

- [3] 徐锐. 日本特摄剧奥特曼系列的文化阐释 [D]. 湖南: 湖南师范大学, 2019.
- [4] 蒲忆晗. 后现代主义视角下日本科幻剧角色形象研究——以“假面骑士”为例 [D]. 江苏: 江南大学, 2021.
- [5] 孙悦. 人性之光, 穿越苦难黑暗静静流淌——关于舞台剧《被嫌弃的松子的一生》 [J]. 戏剧文学, 2021, (10): 88-92.
- [6] 胡辉, 李巍元. 日本经典动漫《队长小翼》的全球传播探析 [J]. 当代动画, 2020, (2): 116-122.
- [7] 裴宇昂, 孟君. 英雄千面: 日本科幻动画电影的青少年形象变迁 [J]. 当代动画, 2021, (1): 78-84.
- [8] 刘海晋蕾, 林国淑. 21世纪以来国产动画“走出去”策略研究 [J]. 当代动画, 2021, (1): 57-61.

实证与妙解——试论“逸”的图像史

刘振（宁波财经学院）

内容提要：作为中国美术史的重要概念，“逸格”并非一开始就有，也非产生之后就一直存在。“逸格”有着较为明确的时间起止，这是当前研究中普遍没有注意到的。笔者在对中国美学史进行分期的基础上，通过对《高逸图》《维摩演教图》《鹊华秋色图》等作品的解读，考察“逸格”在图像上的可能演进，指出“逸格”经过了藏德、养气、无何有、混杂四个阶段并达到完成和终结。

关键词：逸 藏德 养气 无何有 混杂

一、时间的卷舒

“逸格”是中国美术史中一个非常重要的概念，也是理解中国文化演进的重要概念。但是，由于种种原因，我们对“逸格”常常是语焉不详。可以说，“逸格”的概念，“逸出”了我们惯有的理论体系。

自黄休复《益州名画录》以来，人们对于“逸格一人”的孙位有过诸多讨论。但是千年以来，对于“逸格”本身，我们至今并没有充分的认识。一方面，孙位的作品只有一幅《高逸图》传世。《高逸图》是非常精细的人物画，不少研究者认为这与宋代人称赏孙位的内容似乎并不相符。另一方面，北宋时期著录的孙位作品还比较多，人们的评价有更多的依据。但在这样长的时期中，人们没有因为北宋画家的众多杰作而改变对孙位的评价，则意味着我们没有办法从其他画家的作品来寻绎其“逸”之所在。这种“逸”，恰恰是别人都没有表达出来的部分。如此，孙位的“逸”，似乎就成了中国美术史的一个“留白”。人们常常讨论，却不知其为何物。元代文人画兴起，也有画家得到“逸”的评价，如元四家的倪瓒。元代文人画的这种“逸”，与孙位的“逸”有什么内在的关联么？我们同样不得而知。



所有的“历史”都有大量不可见的东西，都有大量的空白。仅仅依赖可见文献、图像的实证，难以获得有力的证明。不过，在我们的文化史上，这样的“空白”往往不是阻碍，反而是促使人们贡献“妙解”的一种途径。举例来说，第一个中国化的佛教宗派天台宗，其基本的理论体系，便是建立在《妙法法华经》这部充满“留白”的佛教经典之上的。如《法华经踊出品》“是诸菩萨摩诃萨，从初踊出，以诸菩萨种种赞法而赞于佛，如是时间，经五十小劫。是时释迦牟尼佛默然而坐，及诸四众亦皆默然五十小劫；佛神力故，令诸大众谓如半日。”^① 这里的“五十小劫”，是一个非常久远的时间，但大众的感觉只是“半日”。众多菩萨从地踊出，引发众人的“惊异”，“世尊！如来为太子时，出于释宫，去伽耶城不远，坐于道场，得成阿耨多罗三藐三菩提。從是已來，始過四十餘年。世尊！云何于此少时，大作佛事，以佛勢力、以佛功德，教化如是无量大菩萨众，当成阿耨多罗三藐三菩提？”^② 佛陀在世间的教化仅四十年，如何能教化出这样无量的菩萨呢？《妙法法华经》中指出，佛陀早在无量劫之前就以成佛教化。我们从对《妙法法华经》的阅读中，可以强烈得感受到“时间”的卷舒。时间舒展开，是五十小劫，是无量劫，但是卷起来，也只是半日，是四十年。《妙法法华经》充满了这许多的留白，也制造出同样多的惊异。而隋代的智者大师，却正是利用这样的留白和惊异，把来自印度的佛法，转化成了中国的佛法，用“妙解”证成“妙法”。^③ 《法华经》可以给我们这样的提示，即我们

① 鸠摩罗什译：《妙法莲花经》，《大正藏》卷九，第40页上。

② 鸠摩罗什译：《妙法莲花经》，《大正藏》卷九，第41页下。

③ 张弓先生有“心证”的说法，亦近于一种“妙解”。

所面临的“历史”，其实也是包含了各种时间的卷舒的。天台宗讲“一念三千”，但是历史留给我们的，往往只是残存的“一念”，而我们却试图从这“一念”，展开“三千”。

所谓“逸”，也是如此残存的一念。笔者不揣冒昧，在此尝试去捕捉“逸”的含义。

二、逸格一人

拙著《感性修辞学》中，将中国美学史划分为空间开辟（孔子至西汉）、形质积累（东汉至中唐）、心的统摄（晚唐至晚明）、人的突显（清初至今）。^① 空间开辟阶段，是以孔子创立儒家思想到儒家思想定于一尊的时期。这一时期中，中国完成大一统，有了完整的时间和空间。这种完整的时间和空间，表现在司马迁的《史记》之中。有了完整的时空，也就有了完整的人。所以在形质积累阶段，是人获得特定形质的时期。但是获得了形质的人，很快就感受到礼教的束缚和形质的有限。汉末丧乱，他们开始寻求“越名教而任自然”。“越”和“任”，也是某种程度的“逸”，是对礼教的逸出。形质积累的时代，到盛唐达到顶峰。后来理学家程颐说“汉大纲正，唐万目举”：大纲正，是空间开辟的完成；万目举，是形质积累的完成。但是安史之乱爆发，唐朝逐渐步入白居易笔下“潜离暗别”的时期。潜离暗别，是形质的逐渐丧失。寒山子的隐居之诗，很能表现这种时代的特点。而与寒山子的“隐”相应的，便是孙位的“逸”。就拙著所作的分期来看，隐、逸，都是就形质而言的，是形质的隐和逸。孙位所处的时代，正是形质积累阶段结束、心的统摄阶段开始。

学界对于美学史有各种不同的分期。笔者的分期，只是一家之言。但在某种程度上，似乎更适合打开孙位“逸格”的内涵。就如按照一般的看法，我们不太能从孙位的《高逸图》来判断其“逸”之所在。但是我们从形质隐逸的角度，却可以对此有更充分的认识。《高逸图》画中人物，是“越名教而任自然”的竹林七贤人物。竹林七贤，是形质积累阶段的代表，表现的是对礼教的逸出。而孙位的《高逸图》，

^① 刘振：《感性修辞学》，云南人民出版社，2021，第2页。

是站在形质积累阶段结束、心的统摄时代开始的阶段，某种意义上，孙位做了一次中国美学第三阶段与第二阶段之间的一次对话。竹林七贤超出名教，逸到了自然之中，引领一时风尚。但是竹林七贤的自然，其实是自我的自然。《世说新语》中，记载王戎路过黄公酒垆，王戎说“吾昔与嵇叔夜、阮嗣宗共酣饮于此垆。竹林之游，亦预其末。自嵇生夭、阮公亡以来，便为时所羁绁。今日视此虽近，邈若山河。”^①王戎触景生情，但是这种山河的距离感意味着，竹林七贤所谓的自然，只是诸贤之间不受礼教束缚的酣饮悠游，而非外在的山河景观。这种自然，是对自身有限形质的体认。

那么，孙位画《高逸图》，只是为了表现竹林诸贤那种属于自我的“自然”么？并非如此。逸品的出现，最早在唐代。朱景玄在《唐朝名画录·序》中说“景玄窃好斯艺，寻其踪迹，不见者不录，见者必书。推之至心，不愧拙目。以张怀瓘《画品》断神、妙、能三品，定其等格上、中、下，又分为三。其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”^②朱景玄在张怀瓘“神妙能”三品的基础上，提出了“逸品”。逸品不拘常法，可说是对“常法”的“逸”，不与三品论高低。而在《益州名画录》中，黄休复特别将逸格列为第一。黄休复对神妙能逸的概念都有明确的说明。“画有性周动植，学侔天功。乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者。故目之曰‘能格’尔。”“画之于人，各有本性。笔精墨妙，不知所然。若投刀于解牛，类运斤于斫鼻。自心付手，曲尽玄微。故目之曰‘妙格’尔。”“大凡画艺，应物象形。其天机迥高，思与神合，创意立体，妙合化权。非谓开厨已走，拔壁而飞。故目之曰‘神格’尔。”^③“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表。故目之曰‘逸格’尔。”^④就具体内容来说，神妙能三品强调的仍然是绘画对象的“形质”。从能到神，是对事物形质愈加精妙的刻

① 徐震谔著：《世说新语校笺》，中华书局，1984，第348页。

② 朱景玄：《唐朝名画录》，黄宾虹、邓实编《美术丛书》二集第六辑，浙江人民美术出版社，第3页。

③ 黄休复：《益州名画录》，于玉安主编《中国历代美术典籍汇编》卷六，天津古籍出版社，1997，第362页。

④ 黄休复：《益州名画录》，于玉安主编《中国历代美术典籍汇编》卷六，天津：天津古籍出版社，1997，第362页。

画，以至于“开厨已走，拔壁而飞”。但是反过来，“逸格”强调的恰恰是“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然。”逸格的画家，追求的不是方圆规矩，彩绘精研，而是对这些表现形质的技能的贬斥。“笔简形具，得之自然”，此处的“形具”，也是之形质的完备，但获得形质的办法在于“笔简”和“自然”。这与张彦远“失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精”的说法是比较接近的。^①张彦远采用了一种道家的表达方式，神妙能虽有高低之分，却都是失于自然的结果。但是什么又是自然呢？

对于这一点，笔者以为可以从《黄帝内经》中的一段话加以解读。《黄帝内经》：“天气，清静光明者也，藏德不止，故不下也。天明则日月不明，邪害空窍。”其注曰：“德隐则应用不屈”，“天所以藏德者，为其欲隐大明故。大明见则小明灭，故大明之德不可不藏。天若自明，则日月之明隐矣。”^②此段中认为日月四时之上还有天明，天明隐藏以推动日月的运转，如若天明泄露，则日月失明，四时失序。在此情况下，画家要表现日月之明，显然就要穷尽人力方可。因而，“神妙能”三品的重点在表现“形质”，以至于传神。但是人力是有限的，无法达到“德隐则应用不屈”的效果。而“逸格”的“逸”，恰恰可以与“藏德”的“藏”相应。“逸格”就是天明藏德，使日月自然呈现其光明，而无需人力的强求。

邓椿的《画继》说“画之逸格，至孙位极矣，后人往往益为狂肆。”^③这里说孙位是逸格之极，但后人却不得其要，益为狂肆。狂肆指的是笔势。关于孙位的笔势，《益州名画录》中也说“其有龙拿水汹，千状万态，势欲飞动。松石墨竹，笔精墨妙，雄壮气象，莫可记述。非天纵其能，情高格逸，其孰能与于此邪？”^④出身四川的苏轼、苏辙兄弟提及孙位，也常论及其笔势。如苏轼《书蒲永升画后》中说，“唐广明中，处士孙位始出新意，画奔湍巨浪，与山石曲折，随物赋形，尽水之变，号

^① 张彦远：《历代名画记》，于玉安主编《中国历代美术典籍汇编》卷六，天津古籍出版社，1997，第220页。

^② 《二十二子》，上海古籍出版社，1986，第877页。

^③ 邓椿：《画继》，于玉安主编《中国历代美术典籍汇编》卷六，天津古籍出版社，1997，第240页。

^④ 黄休复：《益州名画录》，于玉安主编《中国历代美术典籍汇编》卷六，天津古籍出版社，1997，第364页。

称神逸。”^① 苏辙也说“而孙氏纵横放肆，出于法度之外，循法者不逮其精，有从心不逸矩之妙。”^② 无论狂纵还是纵横放肆，都说明孙位笔势之强。但是这种强一方面出于法度之外，一方面却又不逸矩，其根源何在呢？笔者认为，这两方面是一致的。孙位的“逸”，是“逸”出法度，而“藏”于自然。惟其如此，其他人在不能“藏”的基础上，单纯去纵横放肆，是只能“益为狂肆”的。

不过，从美学分期的角度，上面的解释只能解释其形质隐逸的一面，却不能解释其何以是“心的统摄”的阶段的开始。这一点，我们需要从对其他图像的解读来获得。

三、天女散花图像与“逸”的演进

孙位的“逸”，是对形质的“逸”。而当形质丧失之后，中国美学进入了心的统摄阶段。所谓心的统摄，恰恰是在形质丧失之后产生的。无论是安史之乱、还是北宋之初、南宋抑或元朝，疆土的不断丧失，促使中原士人不断向内寻求心的统摄。北宋初期，石介的《中国论》和欧阳修的《正统论》，建立了一种全新的时空观。但是，在这样的时空观之下，宋朝人一方面要统摄一个新的时空，另一面却愈加感到自身的渺小。在北宋李公麟的《维摩演教图》中，描绘了《维摩诘所说经》中天女散花的典故。画面的两边是维摩诘和文殊菩萨。而画面的中央，是天女将花撒到舍利弗身上。舍利弗本是原始佛教时期佛陀座下“智慧第一”的弟子，但是在《维摩诘所说经》中，舍利弗转而成了一个小乘人物，落花沾衣，是从天女的角度对他做了评价。而这种小乘人物的心理，同样表现在北宋士人的精神中。因而，在一方面，他们创作出《千里江山图》《清明上河图》，在有限的画面中统摄着完整的时空，一如维摩诘可以在小小的房间中断取三千世界；另一面，李公麟把舍利弗画在画面的正中，作为对自身高度的一种体认，也可以说，是北宋人对自身的一种投射。这种投射，既是个体的，也是全体的。

① 苏东坡：《东坡全集》卷九十三，《文渊阁四库全书》（电子版）集部，别集类。

② 苏辙：《苏辙集》，陈宏天、高秀芳点校，中华书局，1990，第1106页。

李公麟的这种体认其来有自。晚唐诗人李商隐就有“芳心向春尽，所得是沾衣”的诗句。李商隐已经自认是舍利弗，是小乘。在某种程度上，李商隐为后世文人做了定性：没有人可以像盛唐诗人王维那样奢求做维摩诘，而是只能做舍利弗而已。温庭筠的“花间”，杜牧的“豆蔻”，都一样从大历史走进了小天地。到了北宋，苏东坡也同样有“我是小乘僧”的诗句。



那么，这样的体认，对于“逸格”有何种意义呢？我们来看南宋陆游的文字。在《方德亨诗集序》中，陆游说“诗岂易言哉？才得之天，而气者我之所自养。有才矣，气不足以御之，淫于富贵，移于贫贱，得不偿失。荣不盖愧，诗由此出，而欲追古人之逸驾，可得哉？”^① 陆游的诗学强调“养气”，养出完满、端正的“气”，然后才可以“追古人之逸驾”。只是这里的“逸驾”，并非画家的逸格。但是陆游在另一篇文字里，特别提到了自认小乘的苏轼。陆游在《上殿札子》中说“臣伏读御制《苏轼赞》有日：“手抉云汉，斡造化机。气高天下，乃克为之。”呜呼！陛下之言典读也。轼死且九十年，学士大夫徒知尊诵其文，而未有知其文之妙在于气高天下者。今陛下独表而出之，岂惟轼死且不朽，所以遗学者顾不厚哉？”^② 这里的“气高天下”，是当时皇帝对苏轼的评价，得到了陆游的高度认可。如果我们把陆游所谓的古人“逸驾”和“气高天下”合起来看，这二者不会有任何的矛盾。“气高天下”完全可以等同于“逸”。只是这个“逸”在陆游看来，是“养气”而得。“养气”的含义又是什么呢？笔者认为，“养气”追求的是一种内在的丰饶。在陆游这里，自认小乘的苏轼，可以通过“养气”达至高出天下的“逸”。

陆游出生于北宋灭亡之际。外在的形质—江山失去、甚至成空，迫使文人们不得不向内挖掘广阔的空间，用一种内在的丰饶，抗衡外在的虚无。稍作检索，陆游近万首诗歌中，频率最高的字如下：“醉”1254次，“空”1167次，“梦”1116次，

① 陆游著，马亚中、涂小马校注：《渭南文集校注》卷十四，浙江古籍出版社，2015。

② 陆游著，马亚中、涂小马校注：《渭南文集校注》卷四，浙江古籍出版社，2015。

“村” 1145 次，“梅” 738 次，“马” 733 次，“气” 619 次，“万里” 439 次。醉、空、梦，都饱含虚无的意味。但是陆游却用对乡村生活的详尽刻画，营造出内在的丰饶。比如他的《岳池农家》：“春深农家耕未足，原头叱咤两黄犊，泥融无块水初浑，雨细有痕秧正绿。绿秧分时风日美，时平未有差科起，买花西舍喜成婚，持酒东邻贺生子。谁言农家不入时，小姑画得城中眉，一双素手无人识，空村相唤看缫丝。农家农家乐复乐，不比市朝争夺恶。宦游所得真几何，我已三年废东作。”这首诗对农家生活做了生动的刻画。这些看似闲适的诗歌，恰恰可以视为一种“养气”。陆游是著名的爱国诗人，陆游所爱的，是内在的丰饶。不忍这种丰饶被贫乏的外力所破坏、夺取。有爱才有梦，梦空才会悲。但无论如何悲，这爱都丰盈，这爱是不朽的。此爱如梅花，越是寒冷越觉得其美。

如果说北宋的人们，多少还会在舍利弗和维摩诘的身份选择上有所纠结的话。那么到了陆游的时代，维摩诘早就成了一场虚无，剩下的只有舍利弗可选。舍利弗虽然是小乘，也依然有着圣人的身份，通过养气一样可以达到“逸”。这种“逸”，这种内在丰饶的“逸”，可以说是心的统摄阶段特有的表征。“逸”的含义，也从藏德走向了养气。

四、鹊华秋色的图像学意义

陆游去世 70 年，南宋灭亡。外在的形质彻底丧失了，内心的统摄还能继续么？这一点，我们可以从元代赵孟頫的绘画中获得新的认识。1296 年，赵孟頫从济南任上辞官回到故乡，好友周密因为祖籍济南，请赵孟頫画济南山水。赵孟頫就画了著名的《鹊华秋色图》。



赵孟頫是亡宋宗室，却出仕元朝。而无论是在朝廷和民间，赵孟頫都受到诸多的责难。事实上，大多数由宋至元的儒生，都会面临特别的道德困境。在《罪出》一诗中，赵孟頫也明确表达了这种困境。“在山为远志，出山为小草。”面对这种困境，赵孟頫自然没有资格去讨论什么“藏德”与“养气”。但是又恰恰因为其没有资格如此，却将“逸”推向了一个新的境界。赵孟頫最强调的美学思想是“古意”。赵孟頫说“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便以为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。”为了追寻这种“古意”，赵孟頫利用做官的机会，收集了大量文物、字画，这些书法和绘画作品，很能表现出他对晋唐时代艺术家的尊崇。以至于，今天的很多研究者，将赵孟頫的“古意”，理解为一种“复古”的倾向。但是我们可以明确地说，身负道德困境的赵孟頫，是不可能把自己与晋唐古人相提并论的。或者说，他其实是无“古”可“复”的。“古”并不是时间意义上的古。

回到《鹊华秋色图》，画中的两座山，分别是鹊山和华不注山。鹊山因有神医扁鹊的庙而得名。华不注山则因其形似花朵注入水中而得名。赵孟頫将鹊、华二山分置于画面两侧，又与观者营造了一种遥远的感觉。对于这幅画的理解，笔者认为可以与李公麟的《维摩演教图》进行对照。某种意义上，《鹊华秋色图》就是一幅既抽象又具象的《维摩演教图》。抽象在于，赵孟頫实际上用两座山替代了维摩诘和文殊菩萨的位置。具象在于，这确实是济南的两座山。同时我们应该注意，扁鹊是神医，神医可以治病。而华不注山则是花朵，可以沾在舍利弗身上的花朵。那么，《鹊华秋色图》中的扁鹊能够治疗舍利弗的小乘之病么？赵孟頫在画中并没有告诉我们。画中的鹊、华二山，似乎象征者赵孟頫内心的矛盾，那就像是两颗心一般，方圆异样。他特意营造的那种遥远的感觉，也似乎是在向两座山做一种回望、一种告别。而画中的古意，也可说是一种遥远的回望，也是一种遥远的告别。这种“遥远”是重要的。赵孟頫的“古意”，正体现在这种“遥远”上。鹊山、华不注山，在赵孟頫这里，实际上并不是两个明确的地理坐标。对于失去疆土的人们来说，所有的疆土都变成了一种“无何有之乡”。这是一个“虚无”的地方，剥落了各种意义的地方。陆游面对外在的虚无，用内在的丰饶进行对抗。赵孟頫却就身处在这外在的虚无中，

他无外可去，也无内可求。在这内外无着的虚无中，附加他身上的道德困境事实上也变成了虚无。所以，不管是这幅《鹊华秋色图》，还是赵孟頫的《水村图》，或者后来黄公望的《富春山居图》，具体的地点已经没有任何意义，图中也不呈现任何意义。画家只是在一个剥落了一切意义的地方安放自己。

赵孟頫的“古意”，实质上就是“无意义”。这种“古意”，并不存在于古人那里。而这种“逸”出了一切“意义”的“古意”，赋予了元代文人画特有的面貌。正如倪瓒的话，“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”无论笔法还是笔意，都是无意义的。也因为这种无意义，反而达到了一种新的“逸”。所以，赵孟頫的“古意”，只能是他自己创造出来的。他无法藏德，也难养气，只能是“无何有”，是一种不藏之藏，不养之养。赵孟頫以赵宋宗室的身份，以这种“无何有”，解除了天下文人的道德负累。

五、借花献佛与“逸”的终结

在中国美术史上，“逸格”并非一开始就存在，也不是产生之后，就一直传递至今。“逸”有其特定的时间范围，即本文所说的“心的统摄”阶段。心的统摄阶段之后，“逸格”便不复存在了。那么，“逸格”又是如何完成和终结的呢？我们从吴门画派和徐渭、陈洪绶的作品来看。

高居翰在讨论吴门画派与园林的关系时曾说：“对于苏州的诗人和画家而言，庭院不仅是他们画作的背景，同时也是最好且最典型的作画题材。在这些私人的庭院中，所有残酷或令人不快的事都可一扫而空，而且，画家也可以很轻松地将庭院中的种种逸乐，转化为具有相同特色和目的的画作。如果说，绘画仿佛是对真实庭院作一种平面的描绘，那么，庭院无疑也是画中世界与画中理想的一种立体呈现，它介于艺术和现实生活之间。……十六世纪初期的苏州社会，或是特权阶级，在经过成功地经营之后，人们仿佛都过着如诗如画的生活，这种现象在人类历史上是很少见的。庭院正好处于真实与美感之间的模糊地带。”^①对于吴门画派来说，园林是一

^① 高居翰：《江岸送别》，三联出版社，2009，第217页。

个既可以回避官场又可以回避市井的场所。在某种意义上，这也是一种“逸”。但是，吴门画家在创作中，常常采用一种“仿”的方式，建立其对绘画历史的认识，至于唐寅、仇英，更是参与了对前人绘画的“模仿”，由此产生了大量的伪本或摹本。^① 但无论是“仿”还是“摩”，多少都意味着创造动力的缺失。画家们虽然不追求“形似”，却努力寻求一种“心似”。而无论是“形似”还是“心似”，都不是“逸”的表现。

与元代不同的是，明代是恢复了汉人和儒学统治地位的时代，已经走到“无何有”的“逸格”，还有可能走回头路，回到藏德和养气的那种“逸”么？简单来说，如果回去了，也就钻到了古人的模式里，不可能是“逸”。吴门画派正是如此脱离了“逸”的可能。

而在较吴门四家稍晚的绍兴人徐渭和陈洪绶那里，绘画再次取得突破，产生了“逸”的新形态，也是最后的形态。徐渭开创的大写意花鸟，是走出园林也走出统摄的图像。与一般文人不同的是，徐渭曾参与军事，他的画面中有一种战斗的气息。正如其师季本讨论《周易坤卦》时说的：“‘龙战于野，其血玄黄’。六阴晦极而阳未尝亡，犹人心昏蔽已甚而天理未泯也。阳在阴中，惺然复觉，以为受侮于阴，将自振焉，故与之战。”^② 徐渭一生遭际坎坷，没办法像吴门画家那样在园林中优哉游哉。但是正是那种大生大死的较量，使得他创作出“逸”的新形态。

所谓“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”明珠有价，却无人买。但是有没有人买，都不能否定明珠本身的价值。徐渭宁愿“闲抛闲掷”，也不愿屈节改志。作为王阳明的后学，徐渭并没有一味沉溺到龙溪一派的“性灵”之中，反而是将“性灵”树立在“龙战于野”的血气之内。在某种程度上，这已经超出了一般文人的范畴。在创作的过程中，徐渭最反对修饰。如《题昆仑奴杂剧后》“语入要紧处，不可着一毫脂粉，越俗越家常，越警醒……”^③ 相反，徐渭寻求一种混杂的状态。如《书朱太仆十七帖》《又跋于后》“昨过人家濮榭中，见珍花异果，绣地参天，而野藤刺蔓，交戛其间，顾问主人曰：‘何得滥放此

① 高居翰：《江岸送别》，三联出版社，2009，第232页。

② 黄宗羲：《明儒学案》，中华书局，2008，第279页

③ 徐渭：《徐渭集》，中华书局，1983，第1093页。

辈?’主人曰：‘然，然去此亦不成圃也。’”^①如果主人勤加修饰，花圃自然更好看，但是去除了杂草之后，也就不成其为“圃”了。徐渭在《书李北海帖》中说“譬如折枝海棠，不连铁干，添妆则可，生意却亏。”^②这里的“生意”，是充满混杂的，这种混杂，也意味着“心的统摄”走到了最后阶段。因为混杂正是无法统摄的结果。因而，徐渭的“生意”，与赵孟頫的“古意”一样，都是“逸”的新形态。

赵孟頫“逸”出了所有意义，徐渭则“逸”出了统摄。赵孟頫虽然剥落了所有的意义，但这种剥落仅仅存在于画面之内。画面之外的意义他是无法逃避的，天女所散之花仍在。阳明心学毕竟还有“成圣”的理想，不论这“圣”是维摩诘还是舍利弗，似乎都可以追寻一番。但是在徐渭这里，他是连舍利弗也不要做的。明珠的价值不是由别人来确定的，而是由自己来判定的。这是赵孟頫无法达到的。



而在徐渭之后，同样是绍兴人的陈洪绶则在人物画上彻底终结了“逸格”的历史。陈洪绶以人物画最为著名。其画中人物举止表情常常怪异。而最特别的，是画中人物每每与花相伴。或头上带花，或欣赏花瓶中的画。其中有童子以画献佛的作品，表现出非凡的意味。在一篇短文中，陈洪绶说到“竹为叔祖之竹，树为吾兄之

① 徐渭：《徐渭集》，中华书局，1983，第575页。

② 徐渭：《徐渭集》，中华书局，1983，第573页。

树，我见乎此，借也！”^① 陈洪绶认为世间各种成就，以至于一花一草，都来自于“借”。那么，以此而论，童子手中的花瓶、瓶中的花，也都是“借”来的。而借来是做什么的呢？是献给佛像的。舍利佛那里是落花沾衣，陈洪绶这里却是借花献佛。如果说落花沾衣，这花是天女所撒，实际上就意味着评价的标准是外来的。这在孙位、苏轼、陆游、赵孟頫，都概莫能外。但是在徐渭和陈洪绶这里，评价的标准是来自自身的，别人的评价是无效的。只是在陈洪绶这里，他不但说明这种外在标准的无效，还进一步把这种外在的标准“还”了回去。也正因为这一借一还，徐渭和陈洪绶都“逸”出了心的统摄阶段，把这一阶段建立的东西也都“还”了回去。进一步说，就是“逸”出了“逸格”本身。

“逸格”既然已经被“逸”出，那么也就不会再有“逸”的出现。此后中国美学进入到“人的突显”的阶段。人是混杂的，无法统摄的，很难用“格”或“品”去涵盖。人也是受各种关系缠绕的，一经突显，也就与“逸”无缘了。至此，从孙位以来的“逸格”完成了自己的使命，走向了最后的终结。

^① 陈洪绶撰，陈传席点校：《陈洪绶集》，中华书局，2017，第34页。

建筑设计专题

何以见佛？

——浅析中国佛教寺院设计之文化意涵

贤睿①

(How to Feel Buddha? Analysis of the Cultural Connotation of Chinese Buddhist Temple Design)

摘要：《觉林菩萨偈》云：心如工画师，能画诸世间；应观法界性，一切唯心造。佛教自传入中国以来，寺院成为佛教中国化的集中展示之所在。无论是寺院名称的由来，抑或寺院中的种种设计与设置，如佛像、佛塔、山门、天王殿、大雄宝殿、藏经阁等等，无不展现出佛教表法之种种意味，亦即佛教恒顺众生，随缘示现之各种方便、智慧。正所谓：佛一圆音演说法，众生随类各得解。本文通过对上述中国佛教寺院种种设计的阐述，意图说明：中国佛教寺院的人文设计，正是佛教圆融、超越特质的文脉相传与具体表现。

关键词：佛教；中国化；寺院；设计；文化意涵

Abstract: *Bodhisattva Forest of Awareness's Praise of Buddha* says: "mind is like an artist, able to paint various worlds. They should contemplate the nature of the dharma-realm, all is but mind's creation". Since Buddhism was introduced into China, the temple became the centralized display of sinicization of Buddhism. Whether the Chinese name of temple, or each design of a temple like Buddha statue, pagoda, mountain gate, Tianwang Hall, the

① 作者：贤睿，宗教学博士，文化学者（Xian Rui, Ph. D., cultural scholar）。

Shakya ManiHall, Sutra Pavilion etc, vividly presenting the wisdom and skillful means of Buddha dharma. There is a word saying: according to the circular sound of Buddha, all sentient beings have their own solutions. Through the statement of the above aspects, we try the best to explain that the distinguished designs of Chinese temple are the real reflection of the characteristics of Buddhism.

Keywords: Buddhism; sinicization; temple; design; cultural connotation

一、从“兰若”到“寺院”，名称转换中的文化意涵

众所周知，寺院是佛教的活动中心，是僧人修行学法和日常生活所在地。实际上，“寺院”是一个典型的中国词汇，佛教在印度时另有专用语来称呼僧团生活学习的地方。早期印度佛陀时代，最初称之为“精舍”，意为精进修行的处所，如最初的竹林精舍。后来因为这些精舍大都建在曲径通幽之处，所以又称为“兰若”或“阿兰若”，即幽静空旷的地方。再到后来，追随佛陀的弟子越来越多，规模扩大的僧团居住在一起，这样的地方就被称作“伽蓝”，就是僧众所居之园。

“寺”一词的本源通“嗣”，是继承的意思^①，自西汉起用做国家行政机构名称，或有承继先祖圣贤，不忘为官本分的含义在其中。鸿胪寺兼具汉帝国外交官署和国宾馆的双重功能，因此佛教自东汉明帝时代来到中土后，最初即安排竺法兰等两位西域僧人下榻于此。此后，就以“寺”为名，称呼僧人的居所，想来其中也有令僧人不忘本分的意味。

“寺”常与“院”或“庙”连用。“院”一词原指墙垣，后来多指四周有墙的建筑，多与文教有关，如“岳麓书院”；有时也指官舍，如“理藩院”。唐朝高宗年间，朝廷敕建慈恩寺译经院作为玄奘大师的翻译场所，自此“院”也成为佛教的建筑称谓之一。“庙”是中国传统中祭祀祖宗先贤的场所，后来因为寺院里也纪念佛教先贤，加之不少超度类的佛事也包含了祭祀祖先的意味，因此在佛教影响扩大后，“寺庙”也成为寺院的经常性称呼。

^① 注：此说取自《尔雅·释名》：“寺，嗣也”。

寺院称谓里还有一类称为“庵”，原是隐士茅庐的意思，后来用来称呼比丘尼众的处所。及至唐代禅宗兴起，称禅宗僧团聚集的道场为丛林，取林中树木同生共长，有一定之规，不乱生长之意，以示规矩法度与僧团和合。后来，随着禅宗几乎成为中国佛教的代名词，丛林也不限于禅宗，而成为汉地寺院的别称之一。

除此之外，汉地寺院的称谓还有许多。如“佛刹”，“刹”原指寺前的幡杆，后来借用作为寺院的称谓沿用至今，现在僧人之间还互相尊称对方寺院为“宝刹”。如“道场”，此称呼起自隋炀帝杨广，他曾下诏以“道场”为寺院名。如“招提”，本是“四方僧房”的意思，此谓源自北魏太武帝，以表明寺院一切皆为共有之物，一切僧物均当共享。

语言是文化的载体。汉地寺院名称既包含了佛教的文化含义，也体现出佛教的社会功能。例如，“丛林”既有佛教自身的文化成分，也吸取了汉地文化元素，如“庙”是对汉地祭祖语言的吸取，“道”是对道家语言的吸取，“寺”和“院”则是对正统儒家语言的吸取。

寺院名称的词汇产生、变化与不同组合，从一个侧面反映出佛教在中国的变迁及其同中国本土文化的共生状况和对彼此的影响：从有限接触，到相互渗透，再到互相整合，最后深度融合。

二、佛像与佛塔：佛教表法的中国样式

（一）佛像：由梵入华 唯说妙法

佛教的许多经典里都提到：制作、供奉、礼拜、修缮佛像，“功德不可思议”。传说梁武帝就是因为前世作樵夫时保护佛像免遭淋毁的功德而投身为王的。佛像，最初主要指佛、菩萨的泥塑或石刻雕像，后来也包括各种创作形式的塑像，如绘画、木制、金属制的塑像等。

早期中国的佛教造像，多以印度为蓝本，梵味十足。以石雕像为例，云冈石窟

的造像就有着明显的犍陀罗和笈多艺术风格^①。当然这种情况没有持续太久，因为中国自原始社会以来已有长期的雕塑艺术史和成熟的技术，中土的审美心理又相对显著区别于印度，加之中印自然气候条件的差异。种种因素聚合在一起，于是当吸取了印度雕塑艺术的有益部分之后，佛教造像中国化的历程也随即开始了。敦煌、云冈、龙门等三大石窟在各个时期颇相迥异的风格正代表了中国佛教雕塑的演变历程。

从石刻到彩塑，从泥塑到木雕；从雄伟不可仰视到平易近人、笑容可掬；从薄袖坦肩到层叠对襟，佛教塑像在佛教与中国文化不断融合的过程中也更加的中国化了，当然这是加入了新的文化元素基础之上的中国化，是不断发展的中国化。

佛像的姿态，一般包括立、坐、卧等几种。每种姿势都表达了不同的法意。立像原取自释迦牟尼行脚说法相，后来比较有代表性的艺术形式是阿弥陀佛接引像。阿弥陀佛双脚并立于莲花台上，左手托莲花，右手向下摊开，体现出救度包括地狱在内一切众生的大慈悲心。

坐像多为结跏趺坐，是佛教中的禅定坐姿，以表扫一切杂念，正定精进的修行信念，根据左右、腿在上在下的不同，结跏趺坐又可分为吉祥坐和降魔坐。

卧像主要表现的是佛陀涅槃时的情景，佛陀右胁而卧，形容安详，是一种已经彻底看破、放下生死的释然，隐喻着究竟解脱的境界。

佛像的造像方法，根据所选材质不同，可以分为雕像（石、木、玉等）、塑像（泥、陶等）、金属造像（各种贵重金属敲制或铸就而成）、瓷像、绣像（以丝、金线等绣于锦缎之上，西藏的唐卡艺术也属此类）、壁画等。关于泥质塑像，在唐代有一种以圆寂高僧的骨灰和泥压制而成的佛像，称为“善业泥像”。无独有偶，西藏僧人也经常用铜模压制一种小泥像，藏语发音“刹刹”，清代帝王布施寺院的万佛像，用的就是大量的“刹刹”。在藏区，人们做好“刹刹”后，将它放在山高处，如此不断，以累积功德。天长日久，就形成许多“刹刹”堆成的“刹刹山”，有的“刹刹山”已经不停地堆放至今，已有数百年，可以说，万佛山是无数众生虔诚的心所堆

^① 注：犍陀罗是公元一世纪前后的印度北部城邦国，其都城（今巴基斯坦白沙瓦附近）由于曾长期为希腊人占领，因此遗留大量希腊末期的雕塑风格，经过当地的吸收发展，形成雄浑、健美的人体艺术风格，这种另辟蹊径的造像艺术后来风靡印度，称为犍陀罗艺术，印度佛教艺术也多采用这种艺术手法。笈多是印度王朝名（约公元320—535年），此时佛教艺术有了显著的演进，向更加柔美、宁和、贴近人间审美的方向发展。犍陀罗艺术和笈多艺术对中国佛教艺术都曾产生直接、巨大的影响。

凝成就的。

汉地最著名的佛菩萨塑像当属娑婆教主释迦牟尼、西方净土教主阿弥陀佛、东方净土教主药师佛、四大菩萨、弥勒菩萨、地藏菩萨等。藏地最著名的除了释迦牟尼本尊外，还有五方佛、佛菩萨化身的金刚威德冥王等。在傣族地区的南传佛教中，则比较简单，一般就是供奉释迦牟尼的塑像。

诸佛的基本形像比较类似，都取材佛陀“三十二大丈夫相，八十种随形好”的圆满报身相^①。菩萨和诸护法神的造像则千姿百态，汉传佛教和藏传佛教之间差别也很明显。

以汉地菩萨造像为例，大多现各种天人身，珠衣璎珞，飘然若云，如四大菩萨的观世音菩萨、文殊菩萨和普贤菩萨。比较特殊的是地藏菩萨，现比丘相，不了解佛教的人起初常常将其误认为唐僧。

藏传佛教里的佛菩萨造像一般都是梵式美学与西藏本地审美意趣的结合，和汉地艺术思路颇有不同。如观世音菩萨，藏地造像里很少有汉地慈悲女性的形象，而多以度母等各类不定的形象出现，直观地体现观世音菩萨随应现身，随类度人的不可思议能力和大慈悲情怀。

尽管有许多不同，但中华文化圈的多元融合性使汉、藏两大佛教文化圈在造像艺术上必然存在交集之处，如弥勒菩萨。一般藏传佛教寺院里的弥勒菩萨都是高贵伟岸的阿逸多尊者像，但在一幅西藏唐卡里的弥勒造像却是典型的大肚比丘相，周围还有八个顽童争抢寿桃，显然是受到汉地“五子戏弥勒”民俗题材的影响。

（二）佛塔：八万四千塔归一

佛塔，古称浮屠，起源于印度。释迦牟尼荼毗后，弟子们将佛陀火化后所得的舍利和牙齿等遗骨收集起来，准备建造墓冢以示缅怀，这与汉地祭祀祖先的文化心理相仿，也是早期的佛塔形式。佛陀的舍利最早由当时的八个国家分别建塔供养。及至阿育王一统印度后，佛法大兴，全国普造寺塔，号称“八万四千塔”，堪称印度

^① 注：“三十二相”指诸佛报身的三十二种明显特征，如足底千辐轮相、手过膝相、广长舌相、眉间白毫相、顶成肉髻相、眼色绀青相等；“八十种好”指佛报身的八十种细微特征，如项后丈长光芒、眉如初月、发如青珠等。

佛塔文化的鼎盛期，塔也成为印度佛教的文化象征之一。公元1世纪前后，佛塔艺术传入中土，因为具有纪念先圣的文化功能，很快得到汉地接受，并对其进行了解构和改造。

古代印度与中国的宇宙观比较接近，都认为“天圆地方”，因此早期印度佛塔的造型呈现半圆形，如现存最早的“三斋大塔”就是一个典型。不过，印度佛塔纯粹是为了纪念的功能，因此无论高矮，多是实心建筑，不能供人登塔。

佛塔这种建筑艺术形式来到中国时，中国的木结构建筑技术已经相当发达，那时汉地有一种高层建筑——重楼，是专为迎接仙人和瞭望而建。中国的工匠非常敏锐地观察到两种建筑在形态上的某种相似之处，于是对两者进行了创造性地结合，开创了可以循级而上的木结构楼阁式木塔，这就是今天我们见到的许多汉地塔的基本形态。在木塔之后，伴随建筑技术的发展和实际的需要，材料上相继出现了砖塔、铁塔等，式样上相继出现了密檐式和庭阁式，等等。

藏传佛教和南传佛教中塔的造形同汉地有较大的区别。它们在加入了不少本民族文化元素的同时也保留了许多印度古塔的风格。如北京白塔寺的元代白塔、五台山塔院寺塔等，是藏式瓶型塔的代表。白塔出自尼泊尔艺师阿尼哥的手笔，他还是天才的佛像工艺师，曾和中国弟子刘元将梵式佛像元素引入汉地造像艺术，成为中外文化交流的又一范例。

在中国，塔的社会功能和文化意义是多重的，主要包括：

其一，纪念佛教先圣，这是佛塔的基本功能。一座标准的中国佛塔，一般都供奉有佛陀或佛教高僧的舍利或遗骨、遗物等，因此经常可以看到人们在塔前顺时针绕行膜拜^①，例如北京西山八大处始建于辽代的灵光塔供奉的就是佛牙舍利^②。

其二，文化象征功能。汉地佛塔一般层数都为奇数，平面则为偶数边形，如四角、六角、十二角塔等。从中国传统文化来解释，是宇宙阴阳和合的含义。天表阳、用奇数，因此向高处发展的层数要用奇数；地表阴，用偶数，因此向四方扩展的平面要用偶数。只有“天地合一”、“天覆地载”，才能“悠久无疆”。

① 注：根据佛教的说法，绕塔礼敬有很大的功德。

② 注：建于辽代的灵光塔在八国联军入侵北京时遭毁，人们清理废墟时在地宫内发现了佛牙舍利。现在已经重新建起了新的灵光塔，佛牙舍利就供奉其中。

从佛教方面来理解，则可以是表法的含义。四边、六边、六边、十二边等分别表示四圣谛、六道及十二因缘等；而奇数在佛教中则代表清净圣洁，如胜造七级浮屠、一真法界、不二法门等。同一种造型在两种文化模式中都能获得解释，这不能不说是中国多元文化兼容并蓄的功夫。

佛塔在历史上还有藏经的作用。除此之外，佛塔还为汉字“塔”的造字结构提供了样板，“塔”左边的“土”字表示佛塔封埋遗物的功能，右边的造型则活脱脱一个佛塔的形象。

伴随佛教在印度的衰亡，当年的“八万四千塔”中的绝大部分或者湮没于荒草之中，或者荡然无存，或者面目全非了，可是在中国，古今佛塔仍然随处可见，各具风彩。从佛塔变迁的反差，或许也能品出几分佛教在两地完全不同的命运吧。

三、山门与天王殿：循序渐进 入佛次第

（一）山门：欲登须弥山，先入解脱门

悠悠趋近某座汉地寺院，最先看到的便是寺院的大门——山门。山门位于寺院各个殿堂的最外层，所以规范的称呼是山门殿。山门也称三门，前者是从世间寺院选址多避尘俗而处山林得名，后者则为表佛法含义。因为传统的山门一般是由一主（正中的大门）二辅（两侧的小门）三扇门组成，象征佛法中的“三解脱门”^①，以此得名三门殿。一般主门上悬挂题有寺院名称的匾额，两侧为表达佛法或寺院特点的对联。

步入山门，殿内两侧肃立两尊高大威严的金刚护法，亦称金刚力士、密迹金刚等，属佛法中护法神“天龙八部”。他们手持金刚杵，现忿怒相，以警告那些意欲破坏众生道心的邪魔外道。

金刚本是古印度神话里众神之王因陀罗的兵器，也是最常见的佛法兵器之一，往下天王殿背面韦陀菩萨的兵器也是金刚杵。金刚因其锐利、坚固不坏、无所不破

^① 注：三解脱门即空门、无相门、无作门。

而为佛教用来表法，成为伏魔、断烦恼、坚固智慧的象征。

关于“密迹”之意，据《大日疏经》记载，是指金刚护法能闻晓一切诸佛菩萨之秘要密迹。至于金刚力士何以担任佛门护法，据《大宝积经》载，力士原为印度法意太子，因仰慕佛法而皈信三宝，并立誓常护佛前，以此因缘而成佛 500 常随侍卫的统领，并因六时之中常伴佛之左右而知道一切佛事。

在印度佛教中，金刚力士原只一尊，来到中国后，为合乎汉地偏好对称的审美心理而一分为二，也因此被人与中国明代神话小说《封神演义》中的“哼哈二将”郑伦、陈奇附会。相传二将战死后封神，姜子牙令其镇守山门，以护佑佛法昌盛。

这则传说表明，佛教已经与中国大众民间文化高度融合，已经在实实在在地渗透进中国文化大树的根部，真正地本土化了。此外，有的寺院出于追忆圣贤的目的，还在山门内供奉对佛教做出特殊贡献的社会贤达，亦成为汉地寺院一道独特的风景。

（二）天王殿：入门三部曲

礼拜完二位金刚力士，迈过山门殿，向北抬脚便至第二进天王殿。天王殿的基本格局是大殿正中供奉大肚弥勒佛，坐北朝南；两侧立柱悬挂“大肚能容，容天下难容之事；开口便笑，笑世间可笑之人”的对联。因此，也有将天王殿称为弥勒殿的。弥勒佛后站立韦陀菩萨，面朝北注视大雄宝殿。大殿东西两侧矗立四大天王，两两相对。

1. 弥勒菩萨

天王殿供奉的主尊弥勒佛，佛教中尊称其圣号为“南无未来当世弥勒尊佛”，为纵三世佛中的未来佛^①，现在尚为弥勒菩萨。弥勒为姓，意译为“慈氏”，慈悲之意；名阿逸多，意译“无能胜”，无人能胜出之意。

弥勒是个很有意思的佛教人物。据《楞严经》、《法华经·序品》、《弥勒菩萨所问本愿经》等记载：他久远生以前就拜日月灯明如来学佛，慧根很强，资格也比释

^① 注：佛教中有纵横三世佛之说，按照纵三世佛的说法，为过去世燃灯古佛、现在世释迦牟尼佛、未来世弥勒佛。

迦牟尼老许多。但因为贪玩不用功，文殊菩萨批评他也听不进去，被精进的释迦牟尼后来居上。所以，待到投生此世，释迦牟尼圆成佛道，而弥勒却还在修行中，因此拜释迦牟尼为师。对于曾经的顽皮懈怠，弥勒菩萨自己后来也很后悔。

据《弥勒下生经》记载，此生的弥勒是佛陀同时代的中印度人，相传出生于婆罗门豪富之家。有次他见到精美无双的稀世珍品七宝幢楼阁在顷刻间被毁坏无存，因而顿感悟无常之意，因此皈依佛陀座下出家。

据说弥勒出家后，不愿与小乘弟子为伍，而专门结交文殊、普贤、观音等菩萨学友。在小乘弟子如优波离等人眼里，弥勒是一个典型的“不修禅定，不断烦恼”的凡夫，可老师释迦牟尼对这位洒脱不羁的前生的老同学和此生的新弟子却另眼相看。

不仅如此，他还亲自为弥勒授记，选定他担任自己的接班人，并遗嘱大弟子迦叶传递衣钵，这让那些小乘弟子大跌眼镜，纷纷问佛。佛陀对这些弟子做了关于弥勒的预言：“弥勒将在十二年后先我灭度，届时他的身体将通体放紫磨金色光，亮超百千轮日，肉身舍利如金像般坚固不坏，上升至兜率陀天内院弥勒净土，在那里为天人说法。在我灭度后五十六亿六千万年时，弥勒菩萨将自兜率内院下降阎浮提人间作佛，教化众生。”这个典故记载在《观弥勒菩萨上生兜率陀天经》和《弥勒下生经》里。

另据佛经里记载，弥勒降生时的世界可真正是人间天堂：奇珍异草遍布自然，大地平坦如镜；人民寿命八万四千岁，终日快乐安康；城市整洁，没有盗贼兵殃；圣君出世，政治清明，百姓拥戴。这是佛教里的理想国，也是历史上许多浮沉在苦海中的大众期盼弥勒早日降世的重要原因。

弥勒菩萨还是大乘有宗（瑜伽师地学派）所尊奉的创始人。当时，玄奘西行的初发心就是为请得《瑜伽师地论》，取得真经返回中土后即创立法相唯识宗。作为一名佛子，玄奘对弥勒菩萨充满虔敬之心，临终往生弥勒净土是大师的一大心愿。

弥勒菩萨在汉地有记载的化身有三位，其中一位是一代女皇武则天，当然她的弥勒化身的官方宣传受到许多政敌的质疑。另两位则比较公认，均是浙江人氏。一位是南北朝齐梁时的傅翕，曾为梁武帝演说《金刚经》，另一位则是唐末五代时期的布袋和尚。

布袋和尚，宁波奉化人，自称名叫契此。因为喜欢背个大布袋子，又经常到附近的长汀村活动，人又称长汀子布袋和尚。身材矮胖、袒胸露腹，笑口常开和大布袋子是他留给人们的最深印象。

布袋和尚经常晃晃悠悠地出没在乡村市井之间，将化缘乞食所得，随手就扔进布袋子里。因他实在有趣亲切，百姓都喜欢他，所以大布袋子里的吃食总是满满的，身后时常围着一大群顽皮的孩子，向他打闹讨吃。

布袋和尚还经常为人解说因果，预测将来。虽然当时听着言语俚俗，前不搭后，但事后细想却觉得其中玄机无穷，因此都称他为奇人。有人请他解说佛法，布袋和尚即将布袋往地上一放，双手一垂，笑嘻嘻一言不发，有慧根者明白这是他让人“放下”。若问放下后却待如何，和尚马上就把布袋往肩上一甩，扬长而去，这就是让他“拿起”。

某日布袋和尚在长汀溪中洗澡时，为他擦背的一个朋友猛然发现他背上有4只眼睛，炯炯放光，不禁惊呼下跪，称有眼不识佛至。弥勒知道俗缘已尽，于是盘腿在奉化岳林寺前磐石上，安然示寂，临前留下四句偈子：“弥勒真弥勒，化身千百亿，时时示世人，世人皆不识。”后人据此判断布袋和尚就是弥勒菩萨，于是按照他的俗世面貌造像纪念，这就是今天汉地天王殿里的弥勒形象。

大肚弥勒是汉地佛教文化的典型创造，尤其体现了大众信仰的特点。他朴素开朗、不拘俗务；和蔼慈善、心量广大；处处圆融，皆大欢喜，和另一位广为人知的另类菩萨济公活佛一样，满足了普通大众多种现实的心理需求，因此获得人们的广泛接受和喜爱。从女皇武则天、官员傅翕到大肚弥勒，弥勒佛走下高高的法坛，走进百姓的寒舍，这代表了中国佛教文化由统治文化向精英文化，再向大众文化进一步转换的大格局。

根本而言，弥勒文化就是“亲”的文化。除去来世解脱外，弥勒更将彼岸净土带入人间，这位憨态可掬的“人间弥勒”减少了人们对威严的佛菩萨的敬畏，增添了一分亲近，在许多大众的心中，弥勒早已是一位豁达乐观的老朋友。

和其他菩萨一样，弥勒文化也是一种“智慧”与“慈悲”的文化。但他的智慧不是天雨宝华缤纷而下，而是以最平常的方式展示。弥勒是一位最好的行为艺术教学家，最不起眼的布袋子是最理想的道具。简简单单的放下和拿起，却教给人们要

过一种“放下自己，提起众生”的智慧人生。弥勒的慈悲特别体现了一种“平等心、喜悦相”，代表了自信从容、充满希望、好坏美丑一切平等的宽容。他那无边包容的大布袋，爽朗地收下了人间所有的苦恼和忧愁，却播撒出无量的珍宝，带给个体自在，带给家庭安康，带给众生快乐。现在许多人还常常忆念起大肚弥勒那首包含着深深的人生感悟的偈子：“手把稻秧插满田，抬头便见水中天，六根清净方为道，退步原来是向前”。

弥勒与文殊、普贤、观音、地藏一起被称为五大菩萨，他经常活动的奉化也以雪窦山雪窦寺为中心弘扬弥勒信仰。20世纪30年代，时任雪窦寺方丈的太虚大师根据佛教教理和中国人五行文化的特点^①，首次提出将雪窦山列入第五大佛教名山，定位为弥勒道场。原中国佛教协会会长赵朴初老居士也对弥勒道场的建设非常关心。

这样，在十方善信的关怀助力下，2005年雪窦寺正式开工建设露天弥勒大佛，并于2007年最终落成，并举办了盛大的开光法会。雪窦寺弥勒圣像是典型的中国化弥勒佛像。佛像具有比丘的相，罗汉的身，菩萨的意，布袋的形，未来佛的神。其象征意义为：佛像的和尚头表示大智若愚；佛像的眼表示具备佛智；双耳垂肩，意蕴长命宝贵，福慧双全；笑容可掬，表示施乐人间，社会和谐；蟠腹露肩，表示真诚，大肚表示宽容；左手握布袋，意味着提起来的是责任，放下去的是烦恼；右手握佛珠，表示把握未来乾坤；坚实的右脚，表示弥勒菩萨在兜率内院将当来下生成佛，“人人即可成佛，成佛亦在人间”。

佛像身高33米，表示弥勒身居33层天，也纪念布袋和尚在奉化圆寂的日子是三月初三，传说那天他走后就被王母请去赴蟠桃会。佛像加上莲花座和基座共高56.7米，意示56亿7千万年后弥勒下生成佛，邀众生共赴龙华三会。

2. 四大天王

四大天王也是佛门护法，共同体现了汉地文化期盼“风调雨顺，为民造福”的心理。四天王分别是：

东方持国天王，使命是护持国家天下。着白甲白胄，手持琵琶，意思是做事就

^① 注：太虚法师最早在《弥勒上生经讲要·序》中提出这一观点。

像操琴，不可操之过急，否则就有断弦之虞。只有秉持心中行“中道”，行为走“中庸”，方可恰到好处，圆满无缺；

南方增长天王，使命是护持众生增长一切善根。着青甲青胄，手执宝剑，表以智慧利剑斩断烦恼之意。

西方广目天王，使命是以法眼守护一切善男女，警惕一切邪众行。着红甲红胄，身舞飞蛇。古时蛇也表龙，这是提醒众生世间一切皆如“神龙见首不见尾”，是须臾即逝，万般无常的，因此一定要擦亮慧眼，放下执着，方不致迷在其中。

北方多闻天王，使命是护持众生。正如《佛说吉祥经》里所说：“勿近愚痴者，多与智者交”，提醒众生常听智慧善言，增长福慧善根。着金色金甲，手持天梵伞盖，表遮挡一切烦恼魔恼的毒害，不使侵扰心绪，迷入邪道，染污清净心。

四大天王在佛教进入中国的千年长途中，从内容到形式也都经历了与本土文化的完整融合，我们今天看到的天王及其表意即是到明清之际才最终定型的。

3. 韦陀菩萨

韦陀菩萨全称是“韦陀护法尊天菩萨”，由印度佛教韦陀天演化而来，在我国民间也称韦陀大将军，是大乘佛教中最广为人知的护法菩萨。不仅如此，韦陀菩萨还是佛教中贤劫千佛中的最后一尊^①，待护持其余 999 尊诸佛依次降世行道后，才最后圆满成佛，以此具有特殊的重要性。汉地刻印大乘佛经时的习惯也由此说而来，一般将释迦本尊像恭印在页首，韦驮菩萨像恭印在页末，以此表此世住世佛为释迦牟尼，最后一位则是韦驮菩萨。

韦陀在佛教中的事迹随处可见。释迦牟尼佛成道前与魔王波旬的最后一战，是韦陀菩萨前来护法；提婆达多往山下推巨石企图害佛千钧一发之际，是韦陀菩萨遥掷金刚杵，击碎飞落的巨石；佛陀舍利被罗刹“捷疾鬼”盗走，是韦陀施展神行力，追回圣教遗物。

汉地寺院韦陀菩萨的大体形象比较一致，一般是一位金盔金甲，持金刚杵，不

^① 注：根据佛典记载，在法界成、住、坏、空的大劫循环中，现在的时间大劫称为贤劫，在此期间依次出现于世千位佛陀，即为贤劫千佛，释迦牟尼、弥勒等都在其内。

怒自威的唐代青年将军像。据《道宣律师天人感通传》和《法苑珠林》里记载，这一形象由律宗创始人——唐代道宣律师自梦中感得。

不过韦陀持金刚杵的方式却有不同的讲究，一般是两种。一种是左手握杵拄地，右手叉腰，表示该寺院不接待行脚游方僧。另一种是双手合十，金刚杵横担双臂之上，笔直站立，表示该寺院对一切四众开放，游方至此的比丘尽可放心入内休息，接受供养。这种以形体表达含义的静默艺术堪称是汉地文化含蓄智慧的最好体现，与国人的“端茶送客”有异曲同工之妙。

与其他著名的菩萨相比，韦陀菩萨常常容易被忽视，可能是他的位置不起眼，也可能是他不能直接带给众生所想要的。但这并不妨碍他安静而坚定地守望大雄宝殿，因为韦陀菩萨心里很清楚自己的重要责任，如果没有护持好正法，就会邪魔遍地，众生的一切所愿也都会落空。

四、大雄宝殿：何以解忧？唯说佛陀

(一) “大雄” 释义

恭敬礼拜过韦陀菩萨，经过天王殿外两侧的钟楼、鼓楼，便来到寺院的正殿——大雄宝殿。“大雄”是佛的德号，是佛教对佛陀大智、大勇、大力等伟岸德能的称颂，也做“大丈夫”讲，《法华经·跃出品》中曾有赞曰：“善哉，善哉，大雄世尊”。因为在汉地寺院，此殿中供奉有本尊释迦牟尼佛，因此得名“大雄宝殿”。

大雄宝殿是整个寺院道场的中心，各种佛事活动，如课诵、授戒、讲经等大都在此进行。

大雄宝殿的建筑风格十分有特色。从外观看，是两层或以上的楼阁式建筑，但进到殿内，人们却发现这就是一座高大中空的殿堂，根本无楼可上。佛教艺术都有表法的内涵，大雄宝殿也不例外。这种造型表达了“真谛和俗谛”、“佛法和世间法”、“空和有”、“此岸和彼岸”原来根本“是一不是二”的法意，因此劝诫世人不要有此和彼的分别心。

比如，当我们在创造和享用财富的同时，若能体悟到缘起性空，原来财富并为

我所有，而只是为我所用，就不会执着于“没有”和“有”而行“中道”，以豁达的心胸来面对财富的获得和失去；若能体悟到一切皆是因果，财富的获得乃是自己的福报，善用财富则是一种智慧，是为后续的财富创造正因，那么就不会吝啬财富，而乐于布施。这就是以佛法的智慧来做世间的事，以出世间的超然来对治世间的烦恼。

（二）何谓“一、三、五、七”尊？

由于历史和教内等原因，大雄宝殿内供奉的主尊不尽相同，一般而言有一、三、五、七尊之说。

“一尊”指殿堂正中仅供奉本师释迦牟尼佛。释迦牟尼佛像正前方站立左右胁侍，分别为年长的摩诃迦叶尊者和年轻的阿难尊者。与释迦牟尼平行的两侧分别是左立的大智文殊菩萨和右立的大行普贤菩萨。二位菩萨共同辅佐佛陀在世间行道度生，与释迦牟尼并称“华严三圣”或“华藏三尊”。其主从关系与“西方三圣”、“药师三尊”等都是一样的。

“三尊”有两种情况：一种指殿堂正中分别供奉娑婆世界释迦牟尼佛、东方净土世界药师佛、西方极乐世界阿弥陀佛三尊，此谓横三世佛。如果供奉现在佛释迦牟尼、过去燃灯古佛、未来佛弥勒三尊佛，则谓竖三世佛。

药师佛全称是“东方净土世界消灾延寿药师琉璃光如来”。据《药师如来本愿功德经》、《药师功德本愿经》和《药师琉璃光七佛本愿经》等记载，往昔药师如来在行菩萨道时，曾于佛前发出十二大愿，消除众生一切灾殃，圆满众生一切所愿，以此大愿成佛并化现出东方药师琉璃净土。

药师佛也被称为医王佛，因为他医病救苦的功德非常契合娑婆世界众生消灾延寿的实际需要，因此受到很高的推崇。这反映出解决生活中的实际问题是中国大众信仰的基本面，也是佛教与之结合所要首先关注的层面。

药师佛两侧通常有日光、月光二尊菩萨胁侍左右，并称“药师三尊”。佛经记载他们在久远劫前曾是药师佛的两个儿子，受父亲的嘱托也以医术救助众生，并最终追随父亲行菩萨道。从印度到中国，佛教历史上药师父子这样从亲缘转为法缘的故事数不胜数。

“五尊”指供奉东、西、南、北、中五方佛，也称“五智如来”，是一切佛的总称。五方佛分别为主尊毗卢遮那如来（密宗也称大日如来）^①，所代表的法界体性智是宇宙间一切智慧之最高概括；南方宝生如来，代表平等性智；东方不动如来，象征大圆镜智；西方阿弥陀如来，象征妙观察智；北方不空成就如来，象征成所作智。

佛教认为，礼敬、修行五方佛可以对治众生“贪、嗔、痴、慢、疑”五毒，也是修行这五种圆满智慧的最高法门。

“七尊”指供奉释迦牟尼和他之前先后住世的六位佛陀，合称七佛。另外六位时间上由而远分别是迦叶佛、拘那含佛、拘留孙佛、毗舍婆佛、尸弃佛和毗婆湿佛。过去七佛主要出自南传上座部佛教的时空观，认为在空间上释迦牟尼是唯一的佛，但在时间上释迦牟尼之前还有六位佛陀。大乘佛教的时空观则更为宽阔，认为时空无限，因而佛的数量也无限，因而有“十方三世无量诸佛”的提法。不过尽管时空观念有所不同，但大乘佛教对七佛的崇敬是毫无疑问的。

七尊主要在南传寺院中供奉，汉地寺院相对较少。不过，辽宁奉国寺和山西净土宗祖庭玄中寺中也都供奉有七佛圣像，巍巍庄严，象征一切诸佛圆满俱足的智慧、慈悲和功德。

（三）佛菩萨的关系：主伴圆融 万法平等

必须说明的一点是，在寺院佛殿里的诸佛菩萨，无论是一、三、五、七尊还是“华严三圣”等，在佛教中关系非常独特，并非我们一般理解的上下级关系，而是《华严经》里所说的“主伴圆融”。

主伴圆融是一个重要的佛教世界观，简单而言就是诸佛法身皆是一体，随缘化现百千万身以度众生。意思是诸佛菩萨之间的主从关系都是随顺众生的根性、喜好等机缘而结成的，以便突出重点，更好地度化众生。例如大悲观世音菩萨，实际在久远劫前早已成佛，号正法明如来。因为末法众生根性太钝，自力根本无法解脱，因此正法明如来主动降低自己的身份，现菩萨身辅助阿弥陀佛住持西方极乐世界，以佛力接引众生离苦得乐。据《妙法莲华经·观世音菩萨普门品》记载，为随时度

^① 注：“毗卢遮那”即光明普照之意。

人，众生应以何身得度，观音大士则现何身度之。又如大智文殊菩萨，在久远的往昔曾做过“七佛之师”，可见其早就成就菩提佛果，但为了辅助释迦牟尼在娑婆世界弘法利生，因此现菩萨身于此世。又如《地藏菩萨本愿经》里的恶毒鬼王，其实是菩萨现大鬼身，以度化鬼道的众生。

主伴圆融充分体现了佛教的慈悲精神和平等观，包含三重含义：

其一是教内平等。彼此没有争斗，没有倾轧；而是完全合作，相辅相成，以实现利益众生的最高目的。

其二是众生平等。佛菩萨的无尽慈悲体现在愿度一切众生，不挑、不拣、不择，正所谓“无缘大慈，同体大悲”。

其三是万法平等，“法无高下，度生为上”，一切法都是方便，只要能够帮助众生离开烦恼，获得安乐，就是妙法，究竟方便即是大慈大悲。

这一充满人文主义精神的佛教理念来到中国后，迅速和中国的人文精神达成默契。两者相互结合，从教内到教外，创造出一种全新的，站在更高、更宽、更广的中国人文主义文化视野，为我们的民族性格平添了一份独具魅力的祥和气质和人性关怀，也成为现在构建以人为本之和谐社会时的重要价值来源。

五、藏经与藏经阁：慧灯相传 超续法脉

（一）中华大藏经：一部佛教中国化的百科全书

佛经的分类可以追溯至佛陀涅槃后的几次结集。译入中国后，教内的分类沿循印度的习惯，将佛教典籍根据内容（题材）分为五类编目，即经藏、律藏、论藏、密藏、杂藏。因为以经、律、论三藏为主，因此习称“三藏”。

佛陀说法善巧方便，经常根据不同众生的根据和喜好，或引经据典，或唱颂吟咏，或讲故事（譬喻）。因此，后人将五藏经典中所采用的各种不同表达方式（体裁），又分成譬喻、论议、本生、重颂等十二个门类，称为“十二部”^①。这样，三

^① 注：其它各部分别为：契经、记别、讽颂、自说、本事、方广、希有、因缘等。

种主要题材和十二种体裁，合称“三藏十二部”。

三藏十二部里有佛陀的生平和教派历史；有佛教基础知识和工具书籍；有理论著作和相互批判；有修行方法和制度规定。它从人的生老病死，说到宇宙的成住坏空；从小乘“三法印、四圣谛”说到大乘“六度四摄”；从三千大千世界说到一粒微尘刹土。从实相说到心性，从有说到空，从空又说到中道。真可谓一套纵贯三世（时间），横超十界（空间）的浩瀚无涯的理论体系。

三藏十二部的收录，特别是对各种批评佛教意见的收录体现了佛教文化的优秀品质：开放、包容、反省、自信。这一组层层递进，往复循环优秀品质帮助佛教在历史的长河中始终保持警醒和活力，而不断的反省（自我否定）则是其中的核心。可以说，自我评判的精神是佛教，也是一切文化得以持续健康发展的根本动力，这种精神存在，这种文化也就生机盎然。

现在的《大藏经》就是指收录三藏十二部所有典籍的“一切经”。中国大藏经的收录自佛教传入起一直在不断进行，随时增加。收录形式从最初的贝叶经，到汉隋的写本；从唐以来的雕版刻本，到近代以后的铅字印刷，再到今天的激光照排。收录内容则从最初来自西域文的汉译本，到来自印度原文的汉译本；从汉文译本到藏文、蒙文、满文、傣文等译本；从小乘佛典到大乘佛典；从国外人的论著到本国人的著作等。翻译的形式包括从异域僧人直接传译、本国人助译，再到本土学者直接翻译等。

可以说，大藏经的收录史是包罗万象的中国文化发展史的一帧侧影。既表现了中国佛教演变的历史，又反映了中国语言发展的历史，还体现了中国的印刷发展史……世界上现存最早的大藏经刻本是唐末懿宗咸通九年（公元868年）由王玠刻印的《金刚经》，除文字外，经中还印刷有精美的佛教题材版画。

最稀有的大藏经当属房山云居寺地洞的石经。自隋代静琬法师始刻，共持续千年之久，将1000余部佛经，近3500卷，雕刻在1万余块石板上，全球仅此一部，创制的周期之长和工程之浩大也是人类历史上绝无仅有的。

目前汉译大藏经共1692部，6291卷；藏文大藏经共4567部，包括正藏（甘珠尔）1108部，副藏（丹珠尔）3459部，其中八成以上是汉文大藏经里所没有收录的。蒙文和满文大藏经都从藏文翻译而来，再加上傣文大藏经，和汉、藏大藏经共

同组成了中国文化的一件光彩熠熠的瑰宝——中华大藏经。

（二）藏经阁：深入经藏 智慧如海

退出大雄宝殿，缓步轻随地经过法师说法的讲堂，就来到寺院南北中心线最北端的藏经阁。藏经阁也常称为毗卢殿，取自代表诸佛法身的毗卢遮那佛，以表佛法智慧尽在三藏经典中之意；一般有两种建筑式样，一种称之为转轮藏殿，一种是万佛阁或毗卢阁。

转轮藏殿的式样相传源自南朝梁武帝时期的傅翕居士，就是那位传说是弥勒化身的傅大士。据说他看到寺院的经藏浩如烟海，但人数众多的普通百姓却苦于不识文字而无法阅经修积福慧，大士以慈愍故，设方便法利益众生。

他建起一座两三层的高大中空殿阁，于地面安放一架大转轴，上面安放一座六面或八面的精美大龛，每面均设许多格抽屉，内置三藏典籍，因此称为轮藏，只要转动轮藏一圈，即相当于阅览所有经藏一遍，“八面玲珑”的成语即是出于此。

后来今天寺院里以转轮藏殿的形式安置佛典的做法虽然已成遗存，但大士慈悲众生的情怀却传唱至今。虽然转轮藏殿已经不多，但现在转轮藏的各种演变形式却非常普遍。最常见的就是藏地百姓手中常持的小转轮藏，转轮外壁多刻有六字大明咒，里面则围绕转轴层层裹放缩微的经咒，如《南无一切如来心秘密全身舍利宝箧印陀罗尼经》、《般若波罗蜜多心经》、《千手千言观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼》（即《大悲咒》）等。人们手转轮藏，口诵真言，心中念佛，将自己的身、口、意投身在无边的佛海。

毗卢阁作为藏经阁的普遍式样自明代起开始流行，一般是两层的佛阁。下层殿堂正中供奉法身佛毗卢遮那如来，象征一切佛的本体；四周沿墙壁环绕万佛，象征法身佛的无量化身。上层则沿壁建造密密层层的木质长条书架，称为“壁藏”；或者沿壁模仿兜率天弥勒内院的式样建成楼阁式结构，称为“天宫藏”^①。

藏经阁的核心藏书自然是经、律、论三藏典籍，但绝不仅于此。许多中国寺院，尤其是大丛林里的藏经阁，馆藏中儒道百家、经史子集、天文地理、兵商稼农无所

^① 注：据佛经记载，佛灭后，法经分别藏于龙宫和天宫两处，称为“龙宫藏”和“天宫藏”。

不包，简直是一座寺院百科全书馆。

这样，藏经阁便成为修行人的智库，即便足不出户，也能学到百业知识。而且由于僧人的主要精力几乎都在学习，环境也清净安宁，因此得以深入钻研书中的道理，获得许多常人所不具有的领悟，僧人也成为古代社会一支重要的知识人才队伍。因此，历史上许多君王显要，常常去深山向高僧求教历史兴衰，天下大势，治国之道；许多文人雅士，也喜欢与高僧论道，为闲情雅趣也罢，为探寻宇宙真相和人生意义也好，都是他们的大乐之事。今天，不少古老的藏经阁还在使用，虽然里面增添了许多现代的设备，但不变的是千百年来修行人深入经藏时那安静伫立的背影。

参考文献

- [1] 凌海成. 中国佛教 [M]. 北京：五洲传播出版社，2005.
- [2] 张晓华. 佛教文化传播论 [M]. 北京：人民出版社，2006.
- [3] 王景琳. 中国古代寺院生活 [M]. 西安：陕西人民出版社，2002.
- [4] 白化文. 汉化佛教与佛寺 [M]. 北京：北京出版社，2003.
- [5] 孙昌武. 中国佛教文化 [M]. 天津：南开大学出版社，2000.
- [6] 姚卫群. 佛教入门 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2006.
- [7] 高振农. 中国佛教源流 [M]. 北京：九州出版社，2006.
- [8] 谢路军，潘飞. 中国佛教文化 [M]. 长春：长春出版社，2011.

静观有味——浅品天一阁建筑石雕装饰

浙江万里学院 张景丽（第一作者）（Zhang Jingli）

浙江万里学院 朱松伟（通讯作者）（Zhu Songwei）^①

摘要：宁波天一阁园林环境虽为近人所作，但其装饰雕刻充分运用了中国传统建筑装饰的设计手法和内容形式，值得赏鉴与推敲。通过对天一阁石雕、砖雕、灰塑装饰的品鉴，从形态设计、内容展现、文化内涵三方面，分析展示我国传统建筑装饰的审美意趣，即在形态设计中展现出丰富想象力，内容表现又具有浪漫色彩，而最重要的价值内核是其对中国优秀传统文化和人文精神的追求与传扬。

关键词：宁波天一阁；砖石雕刻；传统文化

Abstract: Although the garden environment of Ningbo Tianyi Pavilion is made by modern people, its decorative carving fully uses the design techniques and content forms of traditional architectural decoration in China, which is worth appreciating. Through the appreciation of Tianyi Pavilion stone carving, brick carving, gray sculpture , from the three aspects of form design, content display, cultural connotation , analysis the aesthetic interest of traditional architectural decoration in China, that is , the form design shows rich imagination, the content expression is romantic , and the most important value core is its pursuit and dissemination of Chinese excellent traditional culture and humanistic spirit.

Key word: Ningbo Tianyi Pavilion; Stone Carving; Traditional Culture

^① 张景丽/1983年生/女/河南开封人/硕士研究生（浙江宁波315000）；朱松伟（通讯作者）/1982年生/男/河南开封人/博士/副教授（浙江宁波315000）

引 言

宁波天一阁兴建于嘉靖年间，由范钦（1506—1585）主持修造，是我国现存最早的私家藏书楼，它历经四百年沧桑巨变，饱经风霜。新中国成立后，天一阁得到妥善保护，并于上世纪八、九十年代先后建成东园和南园，成为浙东地区传统园林的典范。

当我们游走于天一阁，打动我们的除了书香墨韵、园林景致，那些散布于建筑环境中的石雕（也包括砖雕、灰雕）装饰同样能深深吸引我们驻足，而且越看越有趣，越看越有内容。几乎可以肯定的说，天一阁的石雕装饰充分展现出中国传统建筑装饰的审美意趣，并散发着宁波特色，我们可用三个关键词来概括：想象、浪漫、深远。

一、富于想象力的形态设计

在天一阁各个入口，或是园中一些墙身柱头，会经常出现一种石雕动物——中国狮，这种石雕狮子兴起于东汉，到了唐代大体定型，明清时期进入造型程式化阶段。和西方艺术家追求写实雕刻的狮子不同，通常情况下，中国石狮会有大方口、圆睁眼，壮身躯、短尾巴等特征，一个不了解中国文化的外国人未必能识得它。为什么中国石狮和大自然中的不一样呢？

其实，中国古代本没有狮子。狮子这种大型猫科动物原来大多生活在非洲、西亚、印度等地，直至汉代才真正传入中国。狮子进入中原地区主要有三种方式：伴随佛教的东传进入，由塞种、粟特等民族带入，由葱岭以南国家向中原王朝进贡传入；第三种途径是主要的。^[1]当时汉武帝派张骞出使西域，开辟了通往中亚、西亚的丝绸之路，随后，当时的西域诸国会向中国皇帝进献各种中国不常见的东西作为礼品，有奇花异草、稀有动物等，这其中就以狮子、大象居多。《后汉书·西域传》有载：章帝章和元年，（安息国）遣使献师子、符拔。这是文献上狮子最早进入我国的记录。

狮子进入中国后，马上就融入了中国文化圈。官员们看到狮子的威仪和气度，又了解到它在西域和佛教中的作用，开始逐渐承认狮子的王者地位。百姓

虽然没见过狮子，但传说狮子比老虎厉害，又能辟邪御凶，于是民众也开始喜欢这种素未谋面的动物。但即便自汉代中国地面上有了狮子这种动物，也并非人们所常见。在古代，狮子多为异域朝贡的礼品，普通工匠们根本没见过狮子，他们只是口耳相传，或是从文献上得知。所以中国传统石狮雕刻更多是依靠工匠们的想象力来发挥的。

依据现有传统石狮形象可以推测，当时工匠们把中国本土的龙、虎、麒麟、饕餮等各种神兽，甚至是狗的形象，都部分融合到了对狮子的想象上。于是，中国的石狮就有了阔及两鬓的大口、怒目圆睁的眼睛，粗壮的身躯，短短的尾巴的特征。甚至到了清代，中国传统石狮雕刻已基本定型，《扬州画舫录》中就曾规定：“狮子分头、脸、身、腿、牙、膀、绣带、铃铛、旋螺纹、滚凿绣珠、出凿崽子。”通过与西方同时期的狮子雕刻进行对比，我们不难发现中西方传统艺术的不同，也更能看出中国传统建筑装饰艺术的一大特征：就是在形象上，中国的建筑雕刻装饰充满了想象力，甚至带有一些夸张的成分在里边。（如图1）



图1 天一阁传统石狮（左）和佛罗伦萨15世纪石狮（右）

我们会有一个经验，放在不同地方的石狮，有时给人的感觉不太一样，比如故宫的石狮就和天一阁的大不一样——故宫石狮一派气宇轩昂，而天一阁的则灵巧活泼。这是因为皇帝代表着江山社稷，皇家之物必是稳重威仪的；而天一阁是私家藏书楼，私宅的石狮子自然要放松开朗些。也就是说，人们知道狮子这种猛兽很凶，

放在门口希望能够驱凶避恶，保护家宅；但对于普通百姓来说，如果都把石狮雕刻成凶狠威仪的样子，平日里自己进进出出，于心理上也会不舒服。所以普通民众更喜欢把狮子这种神兽雕刻的生动亲和些，以致民间工匠素有“龙愁、凤喜、狮子笑”的口传。换句话说，人们把狮子这种带有神性的猛兽拟人化了，使它具有了人的性格。范钦故居庭院中就有一幅大型砖雕“九狮壁”，一只大狮子领着八只幼狮子嬉戏玩耍，其形态设计活泼灵动，憨态可掬。

因为从未见过，所以在形态设计时就可以充分发挥想象力，又经过漫长发展演变，进而催生出各种形态不一、气质不同的中国传统石狮。（如图 2）



图 2 范钦故居的九狮壁

二、带有浪漫色彩的装饰内容

在天一阁许多石雕装饰中，也会经常出现梅兰竹菊、杏林春燕、花开富贵等各种吉祥纹样，或是灯笼几案、书匣画筒、对弈赏画之类的博古纹雕饰，来展现自然惬意的闲适生活和文雅高逸的书卷气息。这种传达美好愿望，表现诗意生活的装饰题材，同样是中国传统石雕装饰的重要特征。

在天一阁，有些动物雕刻总是成对出现，所谓好事成双，也暗含着人们对浪漫爱情的向往。如范氏故居有两副砖雕壁画，主体分别是两只仙鹤（寓意松鹤延年）和两只鹿（寓意福禄迎春），壁画上的动物成双成对，深情注目，散发出浓郁的爱慕之意。甚至在一些细微之处也能使人看到浪漫，范氏故居院子围墙上有许多花草纹样的砖雕装饰，有“花果满园，人丁兴旺”之意，而在其院门上方的砖雕装饰中，有两只喜鹊嬉戏在春花之中，一方面暗指“双喜临门”，同时它们又相互张望，互相吸引，逸散着春天里的浪漫之情。（如图3）

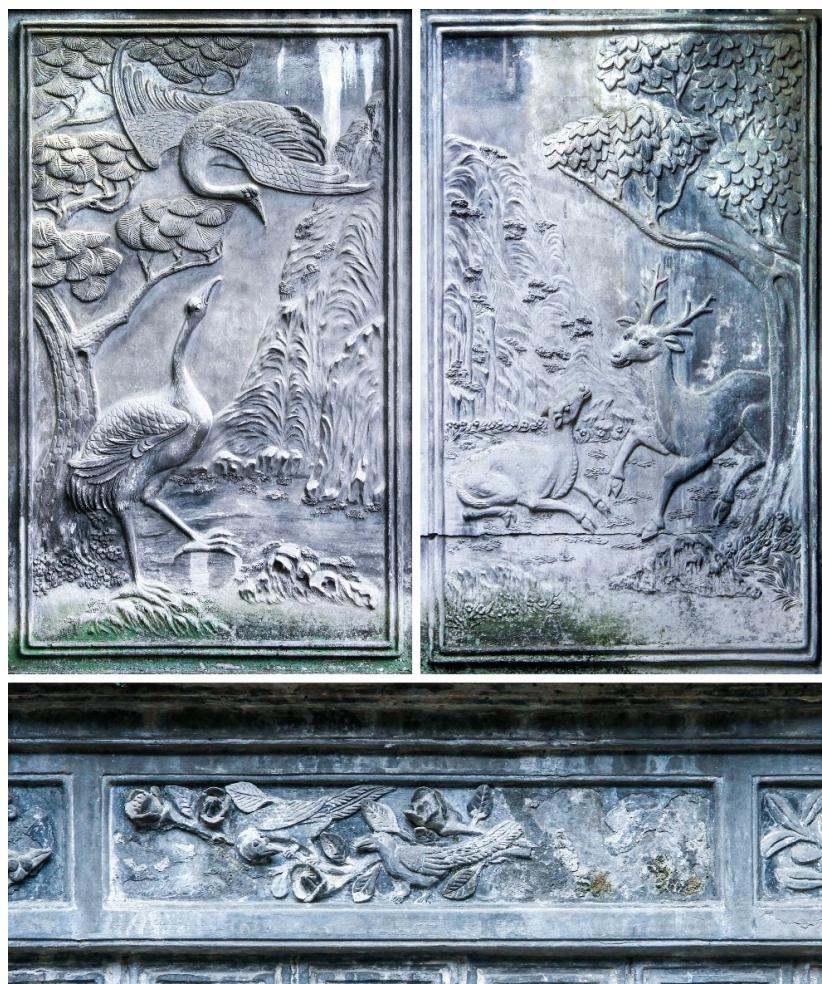


图3 天一阁里成对出现的动物砖雕

中国古代以农为本，雨水对农业的重要性不言而喻，有云才有雨，因此中国人自古便对祥云有着特殊喜爱，能工巧匠们将自然界的祥云纹饰化，广泛应用于生活之中，以象征风调雨顺后的富足。天一阁为藏书而建，书最怕火，其名称也是暗含深意的：“天一”二字在中国传统文化中象征青龙，意为水，在河洛图书里就有“天一生水”之说。所以在天一阁建筑的屋脊墙檐上，有各种祥云纹饰或身绕祥云的瑞兽装饰，取“以水镇火”之意。例如在司马地东侧的山墙上，有云龙吐水、凤戏牡丹的吉祥灰塑，龙凤各置一角，这两件作品雕刻细腻，尤其左侧那条祥龙，以正面的形式出现，栩栩如生。还有一处云龙也令人印象深刻，在西大门的山墙角上，一条青龙从天而降，身上的祥云也逐渐演变成生机盎然的卷草，匠师以此来象征云龙下凡，福到人间。（如图 4）



图 4 天一阁中的龙凤灰塑

除了龙、凤祥瑞，天一阁建筑上还会有各种各样的珍奇动物，如大象、大鹏、麒麟、狮子、鹿、鹤等。为什么会有各种奇珍异兽装饰于建筑之上呢？

其实这是中国传统建筑装饰的常用手法，一是为了纳福乞祥，表达美好愿景，另外就是为了打造一处精神乐园。早在两千多年前秦汉时期，中国社会曾盛行黄老之学，汉武帝也希望自己能得道成仙，就派人去蓬莱等地求仙问路，但这毕竟是封建迷信，不可能实现。后来，武帝听到方士们描述仙界环境——仙界中充满了奇花异草、珍禽怪兽等，决定在长安修建一座中国历史上非常重要的皇家园囿“上林苑”，园中充斥着来自天下四方的各种奇草异木、珍奇动物。对于武帝来说，与其登临遥远的蓬莱，倒不如凭借汇集于禁苑的奇异鸟兽把这个人间花园转化为一处“魔术境界”；这种转化也意为着观者目光和心灵的转化：观者（身为禁苑主人的武帝）就可以忘却他所处的现实世界，幻想着自己已在仙境之中。^[2]

由此可见，在园林中纳入奇珍异兽，以营造人间仙境，也是人们美好愿景的体现，但那些珍奇花草、珍禽灵兽终不可得，索性把它们雕刻于生活环境之中，在人间模拟仙界，说不定哪天也会引得仙人下凡，指引自己得道成仙——这明显带有一种浪漫主义色彩。

三、意蕴深远的文化内涵

除了灵草瑞兽，天一阁石雕装饰还有各种人物典故，这类题材多是以场景方式出现。例如，当人们进入天一阁后，首先看到范钦坐像，其身后是一幅堆塑壁画《溪山逸马图》，这幅壁画刻画了八匹骏马在山林间自由驰骋，像是周穆王游昆仑时的八匹良马，形态各异，灵动不羁；然而转头回望，坐像所面对的门房两侧墀头上装饰着两幅砖雕故事同样引人注目：西侧是“岳母刺字”，东侧是“辞行图”，从空间设计角度来看，这个场景意为深长——好像在告诫自己，走出家门，要牢记家国情怀，不忘初心。（如图5）



图 5 天一阁范钦坐像

在天一阁砖雕装饰中，还有许多关于历史英雄的人物故事或戏剧场景。例如上文提到的《溪山逸马图》上部和范氏故居“九狮壁”上缘均雕刻有三国人物故事，如“三顾茅庐”“桃园结义”“义释曹操”“关羽请罪”“黄盖受刑”“战长沙”“空城计”等；林泉雅会馆山墙屋檐下也雕有杨家将题材的戏剧场景。通过这些历史英雄们的雕刻，我们能真切感受到天一阁里弥漫着忠孝保家的爱国精神和重情重义的价值信仰。而从文化设计的角度看，这些雕刻也展示出宅主的价值追求——范钦曾被委任为兵部右侍郎，保家国、重情义是其一生的信念。

除了英雄人物，天一阁建筑石雕中，我们还能看到一些人们喜闻乐见的民间神，例如传统建筑装饰中常见的麻姑献寿、三星高照、和合二仙等。在藏经阁正脊上，装饰有一副“刘海戏金蟾”的吉祥砖雕：一蓬头赤脚的童子，手拿穿有金钱的绳索，逗引三足金蟾。相传刘海所戏耍的金蟾是能吐金钱的吉祥物，因此他走到哪里，就把钱撒到哪里，救济穷人，被人称为“活财神”。藏经阁上的这处砖雕，人物刻画绘声绘色，其跨下金蟾也是生动活泼。值得一提的是，天一阁中还有一处事关青蛙的雕刻颇有意趣：在范钦故居南侧围墙的不起眼处，有块龙吐水、蛙张嘴的砖雕装饰，初看难免使人联想起现代常见的安全警示牌，只是它用艺术化的语言来提醒人们要注意防火；但这个砖雕放置于故居院中，还有更深层的意思，在宋代苏轼撰写的寓言故事集《艾子杂说》中，有一则“龙王逢蛙”的故事^[3]，描述了龙王和青蛙的一段对话，其寓意是告诫人们应当各得其所、安得其乐。由此我们也能体味到这处“隐秘”砖雕暗示出宅主虽归隐耕读，但依旧自得其乐的精神自洽。（如图 6）



图 6 尊经阁正脊砖雕（左）和范钦故居中“龙与蛙”砖雕（右）

宁波为鱼米之乡，水产深受人们喜爱，所以在天一阁砖石雕刻中会有很多关于鱼的装饰题材，多藏于装饰细节中，比如百鹅亭的“鱼跃龙门”、东明草堂砖雕壁画上“连（莲）年有余（鱼）”、北书库马头墙上的鱼蟹装饰等。这些鱼大多是活灵活现的，但有一条鱼十分特别，在西大门入口门房两侧的墀头砖雕装饰上，有两条悬挂着的死鱼，其实这里是在讲述悬鱼太守拒绝受贿的典故。范钦以进士出身，先后为官三十载，在他的宅邸门前刻上悬鱼以明心志，其意味不言而喻。（如图 7）

由此我们不难发现天一阁石雕装饰细节中蕴藏着深远的文化内涵，这主要体现在其审美内核是对优秀传统文化与人文精神的传承与宣扬上。



图 7 天一阁入口门房墀头砖雕装饰

四、结语

综上所述，天一阁园林环境虽为近人所作，但其装饰雕刻良工心苦，泥古有作，值得赏鉴与推敲，对其静观细品，我们完全可以体味出中国传统建筑装饰的独运匠心，即形态设计展现出丰富的想象力，内容表现又具浪漫色彩，而其最重要其价值内核是对中国优秀传统文化和人文精神的追求与传扬。

注释：

- [1] 林移刚. 中国崇狮习俗初探 [D]. 湘潭：湘潭大学硕士论文，2024. 5：13；
- [2] (美) 巫鸿 著.《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》 [M]. 上海：上海人民出版社，2017：292；
- [3] 原文为：“昔有龙王逢一蛙于海滨，相问询后，蛙问龙王曰：王之居处如何？王曰：珠宫贝阙，翬飞璇题。龙复问：汝之居处何若？蛙曰：绿苔碧草，清泉白石。复问曰：王之喜怒如何？龙曰：吾喜则时降膏泽，使五穀丰稔；怒则先以之暴风，次之以震霆，继之以飞电，使千里之内寸草不留。龙问蛙曰：汝之喜怒何如？曰：吾之喜则清风明月，一部鼓吹，怒则先之以努眼，次之以腹胀，然后至于胀过而休。” 参见：苏轼 撰.《艾子杂说》. [M]. 北京：中华书局，1985：六。

广告博物馆专题

中国广告史博物馆引言

刘强（宁波财经学院）

中国广告史是我国学术研究中长期存在的短板，其深层原因在于广告史料的匮乏和广告博物馆建设的空白。因此，中国广告博物馆的建设，已成为突破中国广告史研究瓶颈的重要契机。由于广告史史料的搜集与整理，几乎从未被纳入官方博物馆建设的规划，加之大量广告史料散落在民间，给广告博物馆的建设带来了极大的困难。

在这一背景下，我国广告学界的有识之士，开启了艰难的中国广告博物馆创建之路。1993年，东北大学赵琛教授创办了中国首个个人中国广告博物馆。2014年9月20日，国家广告研究院与中国传媒大学合作，经过三年筹备创办了第一个学术机构主办的中国广告博物馆。随后，上海大学、中原广告研究院等学术机构都开始积极筹备创建广告博物馆，中国广告博物馆建设迎来了春天。

2012年，中国广告协会学术委员会常委、宁波财经学院刘强教授在学校支持下，创办了中国广告博物馆，其藏品体系独树一帜，藏品数量超万件，尤其是新中国初期的广告藏品和公益广告藏品，填补了国内广告收藏与研究的空白。2019年，刘强教授与中国传媒大学中国广告博物馆合作，举办了新中国成立七十年广告展。2022年，刘强教授与中国广告协会合作，在第四届北京公益广告大会上举办了中国公益广告史展，引起了热烈反响，国内诸多主流媒体进行了报道。

广告作为历史最悠久的商业传播形式，贯穿了五千年文明发展历程的始终，构成了中华民族史的辉煌篇章。1918年6月，甘永龙编译出版了《广告须知》，这是我国第一部广告研究专著，开启了中国近代进入工业革命时代广告活动的先河。1948年，如来生出版了我国第一部中国广告史专著《中国广告事业史》。此后，由于历史的原因，中国广告活动走向式微，中国广告史研究也长期陷入了停顿状态。

改革开放确立了社会主义市场经济的发展道路，为新中国广告发展创造了重要

历史机遇。1979年被称之为“中国广告元年”。1979年1月4日，《天津日报》刊登了“蓝天牙膏”的广告；1979年1月14日，《文汇报》发表丁允明文章《为广告正名》；1979年1月28日，上海电视台播放了中国第一条电视广告“参桂补酒”。在历史关键节点上这一系列广告事件，不仅成为当代中国重要的历史回响，而且早已突破了广告的范畴，见证了中国改革开放前进的脚步，构成了当今中国史不可或缺的一部分。虽然改革开放的历史并不遥远，但是许多广告史料已经踪迹难觅，从媒介考古学的视角，以广告博物馆为载体，全面梳理与研究中国广告史已迫在眉睫。

中国广告博物馆建设之所以重要，首先在于体系化的广告藏品是研究广告史的重要基础。虽然改革开放后，广告学界出版了不少广告史专著，但是由于史料的匮乏，对于一些重大的广告史实的描述仍然是语焉不详，甚至是避实就虚的，如几乎所有的广告史研究对新中国五六十年代的广告活动描述基本是空白；对1980年代之前的公益广告史料的梳理基本野生空白，其背后原因就在于缺乏第一手史料的支撑。

其次，由于史料的匮乏直接影响了中国广告史理论体系的建构。洋行广告是中国近代广告的滥觞，但是现有的广告史研究几乎没有提及洋行广告对近代中国广告发展的影响，原因仍然在于洋行广告藏品与相关史料的收藏与整理几近空白。再如，解放区广告也是中国近代广告史重要组成部分，尤其是中国共产党领导下的解放区的政治宣传与经济生产，产生了大量的公益广告与商业广告，但是现有的广告史研究几乎从未提及。中国广告史研究的这些空白，都需要我们从广告收藏的视角来重新审视。

第三，中国广告史料散落在民间各个角落，体系化的搜集与整理极其困难，没有固定的渠道和资源平台能够搜集到完整的广告藏品。这给中国广告博物馆的建设也带来了巨大挑战，并进而影响到中国广告史的研究。因此，广告博物馆建设是一项艰巨而长期的工作，不可能一蹴而就。正是在这样的背景下，我们将现有的广告藏品中筛选出一部分珍品进行展示，以期引起业界的关注，共同推进中国广告史料的搜集与研究。

利废为用支援医疗用药

大量收购 橘子皮

◆ 不收柚子皮 ◆

橘子核 橘子皮 橘络

橘子皮（包括柑子皮、橙子皮）即药材中的陈皮，具有开胃、顺气、止嗽、化痰的功效，是药材中主要品种之一。随着国家保健事业的发展，人民用药量不断增加，为保证广大工农兵用药的需要，在橘子上市季节，积极抓紧开展收购工作是十分重要的。

请广大革命群众、机关企业广大革命职工及交通运输部门大力支持。把剥下来的橘子皮卖给国家，把社会资源充分利用起来。

橘子皮：质量一身干洁净不霉不烂无杂质。每市斤 0.42元

橘子核：质量一身干洁净，皮白、仁淡绿，无杂质。每市斤 0.42元

橘络：质量一身干去净橘皮、橘白，色白黄，无杂质。每市斤 4.50—10元

收购地址：天津市各中药门市部、物资回收公司、药店、点、流动车均收购。各郊区供销社均收购

天津市药材公司



发展养蜂·支援出口



中国土产畜产进出口公司上海市土产分公司印发



广 告

支援农牧业生产发展，优待供应农牧业用盐



国家为了支援农牧业生产，降低生产单位的費用开支，对农牧业用盐实行优待供应，每斤比食用盐便宜 7.16 分錢。购买手續非常簡便，凡国营和地方国营农場、畜牧場、农业科学研究試驗部門、人民公社、生产队的选种用盐和集体喂养的牲畜用盐（牛、馬、驴、骡、猪、羊），以及食品公司、供銷社所經營的牲畜用盐，均給予优待供应。只要持本单位（生产大队）介紹信，就可在当地供銷社或盐业門市部购买，以利生产。

中国盐业公司湖北省襄樊批发站

一九六五年 6 月 2 日











发展对外贸易
支援世界革命



收 购

翡翠 钻石 珍珠 旧漆器
玉器 宝石 字画 旧地毯
珊瑚 玛瑙 仿古瓷器等

收购地点:

中国轻工业品进出口公司北京市首份分公司