

AURORA REVIEW

震旦學刊

Volume 2, Number 3, July 2024

第2卷，第3期，2024年7月

震旦學刊

AURORA REVIEW

主 編
蘇 杭

執行主編
劉 振

編輯委員會
(按首字母排列)

韓 音	赫 然	蔣雨樺
金仁喜	梁力軍	羅思葦
潘雪濤	史鵬飛	蘇 杭
孫笑陽	吳 漾	尹 恆
張 岳		

封面设计 DumplingART

投稿信箱 aurorarev@outlook.com

國際標準連續出版物號 ISSN 2982-9135

出版日期 2024 年 7 月 25 日

封面：雲紋大玉龍佩（戰國），浙江省博物館藏，攝影：莊弘泰

震旦學刊

AURORA REVIEW

Editor-in-chief

Su Hang

Deputy Editor

Liu Zhen

Editorial and Advisory Board

Han Yin He Ran
Jiang Yuxi Kim Inhee
Liang Lijun Luo Siwei
Pan Xuetao Shi Pengfei
Su Hang Sun Xiaoyang
Wu Yang Yin Heng
Zhang Yue

Cover Design DumplingART
Email aurorarev@outlook.com
ISSN 2982-9135
Publishing Date July 25, 2024

西紀二零二四年七月十五日 印刷
西紀二零二四年七月廿五日 發行

發行處 한국중앙문화출판사
編輯 오로라 리뷰 편집위원회
세종시 고운동 가락마을204동1002호
電話 零四四九零三零九零三
팩스 零四四九零三零九零三
편찬대표 위원장 소함
편찬대표 부위원장 유진
편집교정 황홍대
편집위원장 반비

不許複製

圖書出版 한국중앙문화출판사
세종시 고운동 가락마을204동1002호
電話 零四四九零三零九零三
이메일 seo.orobooks@naver.com

目 录

白石问道专题

游斌教授访谈：不可见的历史与未完成的天下 游斌、刘振 / 003

中国哲学专题

汉魏西晋译经家译经中的“佛意”概念 刘振 / 027

历代高僧涉茶诗美学意蕴研究 毛云飞 / 037

袁甫心学思想研究 周常林 / 079

政治科学专题

从“专业知识的悖论”到“科学法庭”——泽内普·帕慕克访谈录
..... 郭佳楠 / 097

电影与艺术专题

贾樟柯电影《三峡好人》中符号对影片意义的建构与扩写 袁潍君、蔡鲁祥 / 111

套层结构电影语言研究——以《小街》为例 马思思、王楠 / 120

戈雅艺术生涯的变迁研究：从巴洛克到表现主义的跨越 杨文、陈欢 / 130

全息投影技术在舞台美术设计中的运用探析 赵妍婧 / 142

学术短札

《易传》中“时”义浅论 王晓明 / 153



游斌教授

白石问道专题

游斌，中央民族大学哲学与宗教学学院教授、博士生导师，现任中央民族大学宗教研究院院长，“一带一路宗教研究”创新引智基地主任，中国宗教学会副会长。入选2016年度“长江学者奖励计划”首届青年学者。

获评“中央民族大学十佳教师”，第十二届霍英东教育基金会青年教师奖一等奖。主要研究宗教间对话研究、基督教中国化研究等，先后入选哈佛燕京学者、富布赖特学者。已出版十余部学术专著，代表著作如《希伯来圣经的文本、历史与思想世界》《古代以色列的历史记忆与族群建构》等，主编《比较经学》集刊，先后获得北京市第十届哲学社会科学优秀成果奖、国家民族事务委员会社会科学研究成果奖。主持多项国家社会科学基金重大、重点项目。

游斌教授访谈：不可见的历史与未完成的天下

访谈人：游斌、刘振 2024年7月11日，20:30—22:10

刘振：游老师您好，非常感谢您接受我们的访谈，我也有机会再次向您请益，重温向您学习的美好场景。这段时间我集中阅读了您近年来发表的论文。特别是您最近发给我的《使徒信经详解》和《主祷文详解》两部专著的长篇序文，使我充分感受到您宏大的理论构思和中西合璧的精妙论述，觉得非常震撼。《使徒信经》和《主祷文》在您的笔下具有了类似《太极图说》《西铭》这样的思想境界。基督教神学和宋明理学的结合也让我想到了写出《天方性理》的刘智，我读过那本书之后，觉得刘智可能就是清朝最好的思想家，他的《天方性理》是足以横亘一代的作品。

我读您的这两篇序文的时候，觉得您的整个理论框架完全不逊于刘智的《天方性理》。我根据这些阅读，拟出访谈大纲向您请教。第一个问题是，这次阅读您的文章的时候，我注意到以前上学的时候您经常提到的一个词，就是“层累”。“层累”是顾颉刚先生在他的文章里边提出来的古史层累说，已经有上百年的历史了，但是依然保持了很强的影响力。您之前在讲课还有写作里边也经常用到层累说，比如圣经文本的层累。那么我就想问一下，“层累”说对您的研究具有什么样的意义？在基督教中国化的过程中，有没有可以体现出来这种层累的案例？

游斌：顾颉刚在当年提出“层累说”的时候，是用在对中国古史的分析上面。当时我看到他的对层累的分析，觉得非常有力度，也就尝试了把他提的“层累”的概念用在圣经对希伯来圣经历史的分析上面。所以，从最初来讲的话，它具有的是文本研究的方法论意义，我将它用在对《旧约》的历史文本编修的分析当中。但现在我感觉层累概念可以再扩展到思想史的运用上面来。其实，无论是经典文本，还是人们怎样去记忆、诠释经典文本，它也是在不断地层累的。这种层累，不仅是表示一层加到另一层上去，而且是不同的文化层或者思想层相互渗透、影响。

所以,我觉得层累概念对我们今天来讲也仍然有很重要的意义。以基督教来讲,就是生成阶段的信仰,那些核心的教义,它怎样在另一个文化传统里面演变成另一层的文化传统,然后它们之间又有相互的交涉。所以我现在感觉到就是怎么样把层累概念用到一个更广的意义上来,当然也还只是在探讨之中。我在理解顾颉刚的时候,也谈到对顾颉刚层累说的超越。当年顾颉刚在讲层累的时候,他是想探究把浮在历史现实之外的那些浮层给拂去,然后去探究一个所谓历史内核的东西。但我们现在常讲的是,历史可能像洋葱一样,你一层一层地剥下去,好像一层一层的都是层累的,但是剥到最后也没有一个心。这就说明什么呢?历史本身可能就在于那个层累的过程,那么思想同样也是如此。顾颉刚的那种历史实在论,对于层累的一个看法,我觉得需要超越。也就是说通过来分析层累,我们不是要去找到一个所谓的最后的一个实证,一个事实,而是层累本身的过程就非常重要。我们不仅要去,哪些东西是一层一层累积而成的,而且要看层累之间有什么规律,这也是我们要去重点探讨的。对基督教中国化来讲,如果要用层累概念来讲圣经,圣经文本的层累本身圣经在公元4世纪已经结束了。公元1到4世纪是新约形成和成典的过程。圣书已经封印了之后,文本本身就没法层累了。但是,如果我们把诠释的历史再放到里面去看的话,那就看到其实圣经意义的衍生也是一个不断层累的过程。所以从意义上来讲,圣经的翻译和诠释,它就是一个中国化的层累现象,也是一个层累的过程。所以我觉得层累的概念从根本上来讲,会让我们来思考一个东西,到底历史的实在在哪里?历史的或者思想的实在在哪里?思想的实在可能就在一代一代的人们对于一个不可琢磨的那个奥秘,不断地领悟的过程当中所形成的那个东西。所以我们说实在就在现象里面,层累现象本身就可能是我们所追求的实在。

刘振:我觉得您超越层累的说法是非常有启发性的,我之前也没有跟您仔细探讨过这个问题,但是今天听您一说,我觉得是非常深刻的说法,对我们理解整个历史,还有整个思想史都是很有意义的。

游斌:在做中国文化和基督教的对话过程当中,包括现在国际上这种诠释学历史的展开,让我们更加看到一种思想的开放性、不定性和过程性。所以从这个方面

来讲，也许是中国传统的思维，比如《易经》的思想，强调变易本身就是实在，让我觉得不定性，永远对于未来的开放抱有一种可能性。我觉得这也是我最近这几年做中国文化与基督教的对话的时候，越来越深刻的感悟，就是经典文本所蕴含的思想的过程性、开放性和不可限定性。

刘振：我想问的第二个问题，可能也是和圣经有关系。您是圣经文本研究的专家，像我手头还有您的《希伯来圣经的文本、历史与思想世界》这本书。

游斌：对，这是很早以前的，我第一本大的专著。

刘振：您在文章里边指出，基督教不同宗派由于各自传统的不同，圣经的篇目会有不少的差异，比如说东正教圣经的篇目和天主教的就不一样。您又说经的边界是由教而定的，就是经典，它的边界也是人的边界，我觉得这是很有意思的一个说法，经的边界、教的边界和人的边界。那么，这样的一种对正典篇目的选择是不是可以视为不同地域基督教的基督徒的一种自主的权利？那么另外的话，就是对中国基督教来说，它有没有可能形成具有中国特点的正典篇目？

游斌：这个问题也蛮有意思，就是说我们总说经是由教来定的。但是我觉得里特别要注意一点，就是说当我们现在来谈论教的时候，我们总觉得教是由人组成的，所以当我们正在说经是由教而定的话，我们常常会说那经就是能制定出来的。如果回到历史当中去看的话，我们会说，好像圣经的篇目就是一次一次的大公会议，通过讨论、表决，然后把最终的篇目确定下来。但是这样的一种历史现象并不等于说经是能制定出来的。这里面我来打一个比方，就像一个国家要成立的时候，它可能要有一个制宪会议，大概就那么几百个代表或者一千个代表，他们投票通过宪法，然后在某一天宣布国家成立，这是我们通常见到的一个国家产生的这种现象。但是我们不能说国家的产生，就是那几百个人在一起投个票，就把那个国家制定出来了。

从历史上来讲，圣经确实有这样的一个形成过程，但是并不等于说经就是那几个人投票把它投出来的一样，就像那个国家的出现。它后面是一个漫长的历

史过程，然后，人心的向背在那里面，历史的动力在里面。投票的人只是对那样的一个不可见的历史过程来做一个明确的表达和确认。

如果我现在再反过头来再要来写这本书的话，我就会特别强调这一点。对于经是由教来制定的，或者说经是由一次一次的大公会议来投票确定下来的，我们要特别注意到，不要肤浅的认为就是那几个人通过投票的方式就把经制定出来了，它只是对于经典当中的真理性、宗教思想在数百上千年的发展的历史过程、一个不可见的力量进行了明确地认可。

经的边界由教而定，并不等于说它就是由人确定出来的，所以这样来讲的话，对正典篇目的选择就不能视为不同地域基督徒的一种自主的权利。它不属于一个自主的权利，它是对一个不可见的真理的外在确认。或者是说，在不可见的上帝的启示过程当中，人间的力量掺杂在其中，而表现成为不同的篇目。它是由人来确定，但是并不等于说它是一个自主的权利。一个区域的信徒要来发展宗教，一方面，他们也有自主权，可以灵活地去解释和定义教义的开放性，但是，另一方面，并不等于说人们就可以灵活处理一切。他还是要回到传统，那么传统的话，在历史上来讲，它有一个最初的起点，就是经典。

对于信仰者来讲，一定要相信这个不可见的东西。我们只是在用一种可见的方法，把那个不可见的东西来呈现出来。圣经的写作也同样如此。圣经作为那一代的人来明确地把它显露出来的第一个阶段。后来的发展，是以那个原初的出发点来作为一个开端。所以我不认为，正典的篇目有一个自主的权利。就像愿意不愿意成为一个国家的公民，好像在某个程度上来讲好像是一个自主的权利，但是实际上来讲你是谁，你是哪一个民族，哪一个国家，哪一个文化传统的人，是被给定的。而对于我们来讲，接受这种被给定性，反而是我们有自信、自主的表现，因为那就是我们自己实性的一个开始。这是我想讲的第一点。

至于说中国的基督徒要形成自己中国特色的正典篇目，我觉得在实践上不可能，在理论上也没有必要。要承认自己的根脉，最初它就是那样，那个不可见的东西就显现为希伯来文和希腊文。我们追溯不了更古老的东西，那我们就以此作为起点，自主性则体现在我们对它的诠释上面。因为诠释本身有足够的开放性，所以这就是我们所讲的“出新意于法度之中”，如果没有法度，实际上也就没有新意。

刘振：“根柢无易其故”，根本还是在那个地方的。就好像佛教里边也说，佛陀讲法有这么40年，过了40年的时候才去讲法华经，讲出来那个实相，就是说之前的经典它的背后有一个不可见的佛意在后面。我们可能没有办法，完全去把握它。

游斌：对，我觉得对于经典的话还是要承认，它有一个法在后面，它有一个逻各斯、有一个道在后面，只不过道要为人所知，它必须得通过一个可见的方式来呈现出来。最初的显现，就是那个文本化的正典。对正典的尊重，就是对法、对道、对逻各斯的尊重。

刘振：好的，下面我问第三个问题，就是目前汉译的圣经已经有很多的版本了，比如说和合本，还有思高本的圣经，它们其实还是有挺多的差异。那么您对这些版本有哪些评价？还有这几年我比较关注的是冯象翻译的圣经，相对来说，我觉得就是文学性上还是比较好的。我不知道您有没有看过冯象翻译的圣经？比如说我手头有他的一本，他翻译的新约，他这一套我基本上都有了，还有新出的实录还没有买到。接下来的一个问题，就是汉译本的圣经，它对您目前正在努力建构的中华神学，有什么样的种意义？还有您对基督教还有天主教的圣经的汉译本总体上有一个怎样的评价？

游斌：坦白地来讲，我确实没有细看过他的书。我觉得，一个经典的翻译不等于是一个文本的翻译。如果你只是把一个文本，用你的才华把它变得更加漂亮、更加流畅，那我觉得这不是一个经典的翻译。经典的翻译在于它在一个传统里面。如果翻译者本身不认为自己属于那个传统，也不认为自己认同那个传统，也不为了那个传统，那么，他就只是在翻译一个文本而已，那不是翻译经典。所以对经典的接触，还是要认可它后面那个大传统，然后才谈得上翻译出来的东西会有一个真正的意义，否则它就是一些你展现自己文字才能的方式。那就是翻译一个文本而已，那不是翻译经典。所以我们常说要在一个传统里面，就是in；还要有一个to，就是 belong to，既属于传统；然后要for，要为了传统。所以假如你一开始做的出发点就不认为是要做这样一个翻译，那就只是一个文学作品的创作，

我是从这个意义上理解圣经翻译的。

你这里谈到的第二点就是说汉译本的圣经对中华神学的建构有何意义？圣经的文本对中华神学的建构，肯定是根基性的、基础性的、源头性的。首先把圣经翻译出来，就是用汉语把圣经作为一个信仰传统的宝库呈现出来。这本身就是两种文明之间的深度交流，所以它有一个全球文明史的意义。从做神学来讲，神学做到最后一定会去做经学，就是说你神学系统的建构，核心的东西就是圣经的几段经文而已。如果你能够把那几句代表性的、关键经文的意义不断衍生出来，那才是一个真正有意义的神学系统。

所以神学做到最后，一定是一种经学。但是，经学诠释的丰富的度和系统程度，取决于你神学的功力。所以当我们用神学的方式去看那些经文的时候，我觉得经文就真的不是那几个文字，而就是某一种真理在后面。当它用文字的方法表现出来的时候，那就表现为那几个字母、几个术语、几句关键的经文。

所以就这一点来讲意义非常重大。我没有能力，也没资格去翻译圣经的文本，但我觉得通过对一些关键经文的不断咀嚼，把它非常丰富深刻的含义给它挖掘出来，这是非常重要的一个方面。你问我对基督教、天主教圣经的汉译本有何评价？天主教的圣经的翻译，就是天主教传统自身对经典的一个看法，在梵二会议之后才发生一个很大的转变，当然在梵二之前它也有这种相关的一系列的教宗通谕来鼓励研究圣经。

最近几十年天主教的圣经翻译，我觉得说不上有太大的创造性突破。但是天主教的教会实践和神学思想，对于经文蕴含的神学思想的挖掘和运用，以及系统地运到它的宗教实践之中，做得非常好，比如说三年的经课集，把经文和崇拜相结合、和道德生活相结合，和伦理训导相结合。对基督教来说，新的圣经译本在不断地出来，但是译本出来了，怎样把经文的意思全面地渗透到系统神学和基督教的信仰实践里面去，这一点我觉得还做得不够。背诵经文是很重要的，但是，怎样把经句的丰富涵义挖掘出来，这一点基督教还要向梵二之后的天主教多学习。

刘振：确实是这样的。您在前面就一直非常强调传统，不管是对经典的翻译，还是对它的诠释。其实在某种程度上，人还是受到传统的某种约束，因此在传统中

不断的推陈出新才是有意义的。那么，传统的约束也可以作为一个评价的标准，是这样吗？

游斌：我觉得不能叫传统的约束，传统赋予了我们很多东西。当我们在一些问题上想不清楚的时候，能发现其实人家早就想得很清楚了，那个宗教上的那些重要的神学家，那些重要的大公会议，把这些问题早就想清楚了。所以传统不是我们的障碍，而是我们的宝库。当然怎样面向一个新的未来，把基督教的力量展现出来，也就是中国传统所讲的“返本开新”。就是如果你不返“本”，你开的“新”实际上不是什么新，只是自己一点胡乱的想象而已。

刘振：对。那么接下来有一个问题，就是近年来您一直致力于构建一个具有中国特色的神学思想体系。是什么样的原因，驱使您进行这样的一个努力？中华神学的建构是否具有紧迫性？您这些年一直在这方面努力，有一个怎样的动力？

游斌：我觉得现实当中宗教对话、或者叫文明对话的挑战非常重要。就是说当一个基督教的学者面对其他宗教或文化传统在同一个问题上的挑战时，会常常发现如果你只是做那种历史文本的圣经研究，没办法去跟人家来进行一个深入的对话。

比如说创造的意思是什么、上帝创造天地到底是什么意思、基督教的希望，盼望它对整个这种思想传统的意义在哪里？当我们不能用一个系统和思想的方式来阐述这些核心概念和核心经文的时候，我们常常会有无力感。所以一定程度上来讲，就是这种无力感和在思想资源上的贫乏感，推动我要去做一些更加系统的建构。从某些方面来讲，我觉得我希望能“造论”，就是不能仅仅只是做那些历史的研究，去看一个思想家讲了些什么；我们是不是可以按照我们当下的困惑和理解，能尽所能的在我们时代来创造我们的理论？所以从这一点来讲，我也不敢说我能做得怎么样，但我觉得有勇气来这样做一下，就在坚硬的石头上面我凿一个白点出来，是吧？我就这么凿的，行就行，不行的话大家也别笑话我。

如果我能够在坚硬的岩石上面凿一个小点出来，后面的人也跟着从小点里面进去，再雕刻出来一个美丽的东西，我觉得就非常满意了。所以中华神学的建

构，它的紧迫性在于什么呢？就是说基督教信仰原初的东西，可能像一颗种子，神学思想像一棵大树。如果没有种子，大树肯定没有；但是如果你只有种子，你只是一粒小东西在那里。你不去把它的皮破了，不去从它的内部给它催生出一颗芽慢慢地长起来，它的丰富性和那种令人惊叹的特点就呈现不出来。所以从这一点来讲，我觉得信仰是一粒种子的话，它的思想体系就是一棵大树。怎样从种子里面来整个使它长成大树？那要看各方面的造化，要看土壤和水、空气、阳光的各方面的综合所提供的可能性。

刘振：对。因为其实基督教传入中国已经有这么长的时间，而且有这么多的信众的基础上，如果没有一套很完整的神学体系的建构的话，其实对它以后的发展会有一些的约束。当然我就觉得游老师您刚才太谦虚了，只是说在石头上凿一个白点，但是我读您的《使徒信经详解》还有《主祷文详解》的两篇长序的时候，我觉得您的整个的思想的建构已经非常的精美了，已经在石头上雕出来了一朵花。我读的时候整个感觉是非常奇妙的。

游斌：在写那两篇长序时，我当时感觉就要这样写，我就这样写了。所以对我来讲也是把心其中的一个想法去实现出来，所以我觉得也是蛮奇妙的。但是怎样进一步地丰富和发展，也是看上天给我一个怎样的默感和启发。

刘振：是的。我读这两篇长序的时候，注意到您大量运用了宋明理学的一些语汇和基督教神学进行一种沟通，比如说“心统性情”，“天下”，“身一家一群一天下”，“变化气质”，“诚”、“敬”工夫，您的解读都是让人耳目一新的，甚至我用了一个词，就是阴阳交错的一种理论美感。也就是不觉得您讲的是基督教，好像就是在讲中国文化里面的内容，但是整个讲出来的道理又非常新鲜，那么就是会引发我的一个问题：是什么样的一个考虑，让您选择宋明理学作为一个理论资源去建构中华神学，而不是选择其他的一些中国哲学里边的一些话语去进行建构，这是一个问题。然后接下来的一个问题就是，比您建立起来的“身一家一群一天下”，它当然和《大学》里边的修身、齐家、治国、平天下，还是有一个很大的区别。还有“心—性—情”这样一个框架，它和“心统性情”本身也

是有不小的区别，您又如何看待这样的差别？

游斌：我觉得宋明理学是一个非常成熟的中国人的或者中国文化的理论和实践的体系。无论是在佛教和道教的冲击之下产生，还是儒家主动地吸收佛教和道教的思想，它就把理学的体系给建立起来了。我觉得里面的宝库太丰富了，包括它对于人性的把握，对于人的修养功夫，都是非常实用的、一整套系统的东西。所以我觉得，按照基督教神学来讲，它也认为在人类的文化当中都有上帝之道的种子。就是这种道种论，让我在吸收和运用这些理学思想资源的时候，摆脱了种种障碍，就是说不会因为它好像不是基督教的，就不能吸收到基督教里面来，而是它对我们当下的心灵的修养有帮助，就把它吸收进来。但是从根基上来讲，它还是在于一个人和上帝的关系当中，就是人和三位一体上帝的关系。

圣经当中的那些故事，那些对人生困境的这种不定的定义，我觉得那个框架在那里，但这个框架需要吸收宋明理学的那些现成的思想资源，然后把它们组合在一起。所以可能就像我们说织毛衣要有两根针，但是织的过程不是生硬硬地把它堆在一起，而是真正的有技巧的把两个东西，就是把基督教的神学框架，它的信仰的一些基本的原理，和宋明理学的这种资源来给它整合到一起。所以在方面我感觉，阅读理学的作品，对我的启发也非常大，也感觉自己的学识还很不够，不能非常娴熟地去运用那些材料。但我愿意将来可能再多做一点，对程颢、对朱子能有更深的理解。

我觉得宋明理学的资源宝库太丰富了，你看我们现在翻译了阿奎纳全集、柏拉图全集、奥古斯丁全集等等；但是我们自己的东西，你看现在我就基本上找不到一个朱子全集，甚至程颢的英文译本，反正就我目前非常浅显的了解来讲，西方甚至也没有把程颢、程颐的东西做一个英文翻译。所以在这方面怎样让中国文化通过丰富基督教的传统从而有个更大的、创造性的发展，也是中国文化能够走出去的一个重要路径。这是我对你的第一个问题的回答。

你说我建立起来的心性神学的框架跟理学的区别，应该有很多根本性的区别，因为理学的资源，人生的修养工夫的运用，按照基督教的语言来讲的话，它还是需要在一个人和上帝的关系当中来不断形成的。

所以，讲境界也好，讲修养也好，讲工夫也好，它始终是在一个人和耶稣基

督的关系，或者说用神学的非常拗口的话来讲，就是人在与耶稣基督所启示出来的上帝的对话当中，才能完成这一切。所以这种区别是根本性的。在2013年后我进行基督教和中华文化的对话研究，我学到的一个最有益的词语就叫“跨越边界的深度学习”，就是说到对方的边界里面去，但真正深度的学习，就是学习完了之后，还是要回到你出发的那个传统里面去。所以只有这样一种深度学习，文明才有可能真正地走向创造性的转化。那么这种创造性的转化可能对双方来讲都是有意义的，那就是我们作为研究者，怎样把中西两个传统，不是外在的把它们粘在一起，而是真正的入乎其内，在真正的一种心性的领悟之后，再来把它做一个深度的结合。我也以此来作为我的目标。

刘振：您说的跨越边界的深度学习太好了，宋代的这些理学家也都经常是“泛览释老返归六经”。

游斌：所以，“跨越边界的深度学习”就是说一方面就是泛于多种文化传统之内，但是另一个方面，还是要回到经典里面。对于基督教传统来讲，也是要回到圣经里面。这就是我在前面所讲的，经典的翻译不是那几个人字的问题，不是你用一种什么样的方法让文本变得更优美，而是说你能把一个文化传统那种非常深刻的领悟给它展现出来，这才是根本性的。

刘振：是的，那么我下面的一个问题就是您这两篇长序，在您的神学建构里边，是不是赋予了《使徒信经》和《主祷文》非同一般的地位？这两篇文章都不长，但是您从里面阐发出来了非常深刻的道理。那么我阅读的体验就是您对《使徒信经》的解读，好像就是近乎于天的一个境界，然后对于《主祷文》，您可能就是更强调人们的生活，更强调人的一面。所以说我的一个印象，就好像《使徒信经》和《主祷文》，它们之间就构成了某种在中国文化里边，我们称之为天人合一“一”的一种意味。我不知道是不是可以这样来理解？

游斌：我觉得你的感觉是对的。但首先我要说，不是我能够从《使徒信经》和《主祷文》当中阐发这么丰富的意义，而是说基督教的传统，2000年都是在对这

些经典文本不断地去阅读、解释和理解当中来把意义建立起来的。

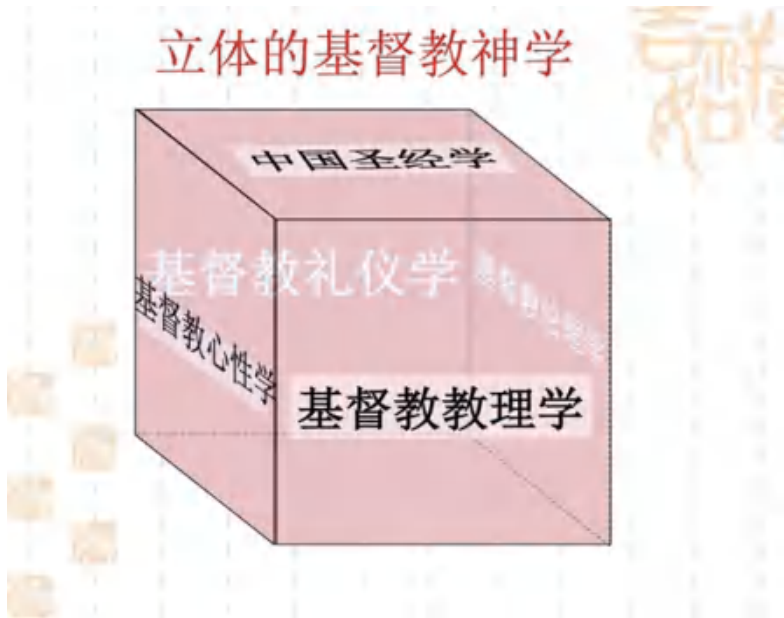
我对于这些文本的解读，也不是我自己有这样的领悟力，而是看到了教会的传统，也就是数千年来在对它的诠释当中所形成的非常丰富的思想体系之后，再把它用中文写出来而已。所以不是我赋予它非同一般的思想地位，而是历来就是如此。

这就是我所讲的，就是说你站到一个丰富的传统里面，你甚至不会想去说我能做什么创新，我能超得过阿奎那吗？我能超得过奥古斯丁吗？我不会想去做什么创新性的东西，我只是从他那里学一点东西，然后在我们文化当中往前再推进一点，我觉得就很好了。所以不是我赋予它们非同一般的思想地位，而是跟着大家说。

至于你说我对《使徒信经》的解读更加近乎说天，我觉得也对。因为《使徒信经》就是把三位一体的工作给展现出来，它是在说上帝有什么计划，上帝做了什么。那么《主祷文》是一个祈祷，祈祷的话就是要从自己的心里发出来，所以它是从人心发出来的。

所以从理想的状况来讲，那就是人从心里发出的祈祷符合三位一体的上帝在历史中的自我启示，所以说它们两个之间是一个呼应，是可以的。就是《使徒信经》当中把上帝的经纶或者上帝的计划表达出来，至于人怎么样把这样的计划落实在自己的生活里面，就是《主祷文》引导我们达到的目标。当然我不太想用“天人合一”这个词，我觉得可能更多的是一种天人唱和，就是上帝在上面唱，人在祈祷中完成对上帝的和，相唱相和，把上帝的计划接受为人的使命的体验。我觉得不是神人合一，而是相唱相和。因为我们也讲，就是说基督教信仰，当然也可以说是亚伯拉罕宗教的信仰，它的核心就是“话语”。上帝说话人也用说话来回应，这就是一种相唱相和的状态。我觉得，语言就是我们的世界。我们怎样在心里说话，就在塑造一个人的世界。人是在过程当中来完成，人生就是一个天人唱和的过程。我现在做的四本书，就是说《使徒信经》《主祷文》《十诫》，还有基督教礼仪，都是要阐发天人之间的相唱相和。我现在想把它说成是一个六面的一个立方体，这是一个我设想的中国特色的基督教思想体系，它是一个水晶式的正方体。它的根本是天人之间的呼应，当然不仅仅是对《使徒信经》和《主祷文》的阐发，还有以“十诫”为指引的伦理生活，以及基督徒群体的礼

仪行动，都是在完成一个这样的水晶式、正方体的思想建构。



刘振：其实我也想到了，像佛教里边也有这么一句话，叫众生机圣人应，佛教里面讲感应道交，也是众生和佛之间的这样的一种感应，好像也有类似的一种意味在里边。那么下面一个问题是这样的，就是我读您的文章的时候，您用到“天下”这个词，比如说天下人的上帝，还有说到教会它是未完成的天下，有这样的一个说法，那么您用“天下”肯定是有自己的一个很深刻的思考的，而且又非常新颖。

那么同时您也用到“世界”这个词，那么您的文章里面会同时出现世界和天下，我就会想这两个词之间它有什么样的区别？是不是可以这样理解，就是世界好像是一个已经完成的内容，比如说上帝创世，那么世界在某种程度上它是已经完成的。但是天下，比如说教会它的使命，它是依然还没有全部完成的。就是说天下好像就是一个未完成的，是不是有这样的一个完成和未完成的一种区别？

游斌：你的感觉也非常好。但是关于“天下”这个词语我要多讲一点，当然首先

从“未完成的天下”来讲，其实是来自于基督教自身里面的一个概念，即“旅途中的教会”。所以从这一点来讲，我觉得这种未完成性把基督教的这种历史感表达得非常清楚。我们说黑格尔的哲学本身就脱胎于基督教的这样的一种思想体系，它的历史哲学、历史精神，都是在讲这样一种旅途感。用基督教自身的词语来讲叫“朝圣”。旅途中的教会就说它有一个目标，朝向那个目标而进行的一个旅途。

关于世界和天下的区别，世界这个词语我用的话，主要是指一个物质名词，就是指一个地理的概念，就是你要走到这里去，不断地往外走，总有地方，总有海洋，总有空间。那你可以走出去，可能是一个世界。但是在基督教里面的话，它谈“世界”的话，有时候它又是个负面的词语，就是说“世界”是和“灵性”的相对，指的是“世俗”。在我的书里面，“世界”更多是指一个物理的概念，就是说有这么一块地，这么一群人。

我现在越来越感觉“天下”这个词语实际上非常有内涵，现在人们多数是把它理解为一个政治哲学的词语，那就是说把它和全球关联起来。但是我说的“天下”，它首先是有“天”在这里，如果说“天”，它就是一个超越性的词语，表明中国人的理解，世界就是和天连着的，所以世界被称为“天下”，天下是与“天”有关联的，所以我觉得把天下和基督教的概念来对应起来的话，可能是中国人的词语当中本来就具有一种宗教性的意识在里面。这样，“天下”就是跟天连在一起的天下。在基督教的思想体系当中，怎样来赋予“天下”一个宗教性的含义，是可以去发展的方向。

刘振：是的，我觉得您对天下的思考非常独特，而且至少从中国的传统里边我们很少去这样思考问题，但是当它和基督教信仰联系在一起的时候，反而好像赋予它新的内涵，而且是很有意思的一个含义。

游斌：在这个意义上来讲，我们说文化融合的工作，或者叫这种“跨越边界的深度学习”。对双方来讲，都是在扩张它们的内涵，就是重新发现，也是新的扩张。对基督教来说，“天下”能对教会论有启发；对中国思想传统来讲，能推动人们去思考“天下”具有一个超越性的维度。

我把这两个传统关联在一起，就是“天下教会论”，也可以说“教会天下论”，因为基督教传统在论证教会的时候，总是把它和三一上帝联系在一起，即上帝的子民、基督的身体、圣灵的宫殿。它们既在谈论一个此世的事物，又在讲它们与超越上帝的关联，以此来阐述教会将天与地联通在一起。

刘振：对，那就像我这几年研究佛教，其实佛教最开始的时候它就是消化中国的魏晋玄学，比如说言意之辨，但是等到它消化的差不多的时候，佛教里边所讨论的言意之辨其实已经远远超出魏晋玄学的范围了，就是它对言意之辨做了一个很大的拓展。那么您这样的一种解读我觉得也是，对中国的，比如说宋代的理学，还有包括天下的观念，在某种程度上也是做了一个很大的拓展，是很有启发性的，我在阅读的过程里面能感受到很多、学到很多这样的内容。

那么接下来的一个问题是，我在您的论文里边读到，您经常会提到的跨宗教神学家里尔克，他的宗教分形的理论，而且您给他了一个比较积极的评价。那么我之前也接触过分形理论，当然我是从数学的一个角度去接受它的，而且也是尝试着用分形理论讨论过佛教，比如说从印度传到中国，再传到日本，它产生出来不同的佛教的形态。它也是有一种分形的意味在里面。但是我的问题就是说，分形它是有很多的种类的，比如说雪花它是一种分形，那么浪花它又是另外一种分形。它有不同的公式可以表达出来，它有自己要遵循的一种原则。那么您在论文里面运用分形理论的时候，您曾经提到过一个案例，说伊斯兰教徒大规模改宗基督教的这样一个案例，您好像是提到过的，当然这样两个宗教它本身，它是内部有一种神学上的关联的，都属于一神教的传统，那么它这样一种大规模的改宗用分形理论好像更容易理解一点。但是如果对于中国文化来说，它好像历史上缺少这样一种一神教传统的话，这种分形理论它会不会面临某种困难？这是我的一个想法。

游斌：佩里提出以分形理论来进行宗教对话，我听到之后，觉得非常有兴趣。你刚才说，我提到过一些西方的移民国家，伊斯兰教的信仰者会改宗到基督教里面去，那么在东方传统里面可能是不同的文化传统，是不是这样的事情就不会发生？

我觉得，首先谈论分形理论，或者说一种广义的宗教对话理论，本身要考察它的两个方面。第一个方面是描述性的，就是说它是在描述宗教之间它具有相似的地方。第二个方面是规范性的（formative）或者说塑造性的，就说一个宗教对话理论不仅描述两个宗教之间已有的相似性，它还要去塑造两个宗教之间的相似性。当人们说，东方传统的佛教、道教、儒学，它可能跟基督宗教传统有很大的差别，这是对过去的历史的一点描述而已。但是，当我们真正地深入到这两者当中去看的时候，也可以发现他们其实有很大的相似性。佩里写的那本书，包括他来中央民族大学做的一系列的讲座，说其实佛教跟基督教也有这种结构上的相似性。就我来说，我越来越感觉与基督教最接近的在中国文化传统可能是道教。而我们过去一说到基督教与道教的关系，就会想到，基督教进入中国时，批评最多的就是道教。那它们之间一定是差异最大的了。然而，那只是一种在民间层面实践的、以偶像崇拜为主要表现的民俗道教。

但要深入地、系统地看，我觉得基督教和道教最接近。比如，我们去看道藏的经典，道教会讲经典就是太上老君张口说话，它就是启示。然后世界怎么来的？世界就是太上老君或者某一个道君，他用口把它创造出来的，用话语把世界创造出来。然后道教的礼仪也非常系统深刻。反正就我目前来讲，我觉得在中国传统里，与广义的基督宗教传统相似最多的还是道教，它是一整套的、完整的系统。

总而言之，宗教对话不仅是描述性的，而且是塑造性的。我们所了解的基督宗教传统，也不应是一个单面向的基督宗教传统。宗教对话的过程，就是一个基督宗教传统不断被诠释、被塑造的过程。那种天人相分的基督宗教、不讲礼仪的基督宗教、不重视灵修的基督宗教、信仰可以不管道德的基督宗教，那只是一个片面的基督宗教。从中国文化、中国道教的视角去看基督宗教，我们可以发现另一个型态的基督宗教。这就是经典解释的过程性、开放性和不定性。我这十几年做宗教对话的体会，就是我们在进行宗教对话时，就是在做一个思想实验，这使我们能够以一种更加自由的这种心态来进行我们的思想建设。

刘振：那您刚才提到基督教和道教的相似性的话，您有没有打算就是写一个这方面的文章？

游斌：当然想写的太多了，但是真正你来要把它写成东西的时候，你发现你的知识储备太少了。因为道教一整套东西，包括我看陆修静讲他的一整套斋法，就能转化为基督教的忏悔理论和实践。我觉得，如果把陆修静的整套斋法，给它做一个基督教的诠释，然后你拿给一个天主教、东正教的神父去看，他不会觉得这是一套中国的东西，跟基督教很接近。所以我就感觉我们自己的传统都是很丰富的，其实我们过去都是在一个很狭窄的一个学术体系里面成长出来，我们对传统只是一个比较单向度的理解，但宗教传统自身却是丰富多彩的。

刘振：那您中华神学的建构，其实就有很强的一种塑造相似性的追求在里边。

游斌：我觉得是。所谓塑造相似性，通俗地说，就是“通过看见他人，发现更好的自己”，就说你没看到对方之前，你觉得自己就是样子。然后，你看到一个伙伴，你才会反过来说，我也可以成为像他那样的人。当我看到一个很丰富的宗教传统的时候，回过头再看自己，我发现那些东西也都是我所拥有的，只是被遗忘或被遮蔽了。所以说，做中华神学，是一种自由开放的思想实验。它会带给我们很多创造性的发现。当然，这些创造性的发现，需要我们用更深刻的文本阅读、更精细的理论建构来完成。

刘振：对。那这样的塑造相似性，它是不是和说中国古代，特别到明朝的时候讲三教合一，在某种程度上它也是在塑造某种相似性？好像是也有这样一种意味，但是也不是很容易说清楚。

游斌：我觉得不能叫“合一”，只是越来越与对方有一定的相似性。但是，根本而言，还是要回到自己的经典。就像你讲宋明理学，还是要回到自己的六经上面去。对基督教来讲，也是要回到他的圣经上面去。所以，我觉得不能讲宗教的合一。我觉得就是一个宗教的百花园，大家都在各自生长、争奇斗艳。这种文明的丰富性，让我们赞叹人的创造力。

刘振：对，合一就是封闭的感觉就更强一点。

游斌：对，何必要合一？只要做更好的自己，是吧？

刘振：那好，第九个问题还是回到分形和层累上面，就是不管是分形还是层累，它都包含了基督教的这种信仰实践。就是从理论和信仰的关系来说，中华神学的建构，主要是从理论上的。那么，我们是不是也可以说从微观层面的基督徒的实践经验上面加以梳理和总结，有没有这样的一种可能性？还有就是说这些方面，我不知道有没有类似的一些研究还有案例？

游斌：就微观层面的基督徒实践而言，从理想的状态来讲，应该去做更多这方面的研究。当然，即使在微观层面，我觉得也要分成几个不同的层面。第一个是地域性的微观层面，就是说，微观层面的东北实践和微观层面的广东实践会表现出差异。还有时代性的微观层面，就是说，比如说民国时期的微观层面，与改革开放之后的微观层面，也可以做一个比较。还可以从学科性的微观层面，在经典诠释上面的实践，与心性学的微观层面，也有其差异。

但是我觉得，从目前来讲，就像思想的东西，你不可能在民间可以挖掘出来一样。朱子就是朱子，程颢就是程颢，只有他们才能把理学做出来。如果你去当年的宋代，你去问 100 万个人，看他们怎么实践的，做出也做不出周敦颐那样的作品。

刘振：您在论文里边，主张在宗教与文化互成论的基础上重写新宗教史，我觉得是非常期待的一件事情，就是怎样去重新写这样的宗教史？我想问的就是这样的一种重写是否已经有所开展？然后就是中国文化和基督教文化的一种结合的过程里边，在某种程度上就像您构建的中华神学，它一方面是一个神学的课题，那么另外一方面也是民族宗教学的课题，就是基督教传播到中国的各个区域里边，它如何形成的这样的一个课题。您如何看待这样的一种双重性质，既是神学的，但是又是民族宗教学的这么一个题目。您认为当前的中国宗教学的理论的建构和研究，它还需要哪些努力？

游斌：谈到宗教与文化的互成论，这也是前一段时间我们在做宗教中国化的理论

当中，慢慢我们就感觉到这两者之间不是谁决定谁的问题，而是相互成就。但是，我觉得要真正地来开展重写“新宗教史”，学术方面的储备仍然是最主要的。

中国特色宗教学内在的结构是什么呢？在我看来，它至少有这样的三层。首先，有一个底层，就是中国宗教和世界宗教的研究，像学术的海洋一样。然后，有一个中层，就是我们说的宗教学理论，关注宗教到底是什么、宗教对社会有什么作用、宗教在文化当中扮演什么角色等问题，这是中层的理论。然后还有一个顶层的理论，就是叫中国特色社会主义宗教理论。

中国要建立自主的宗教学知识体系，还不单纯是学者的工作。我们现在所说的宗教工作的三支队伍即党政干部队伍、宗教界代表人士队伍、宗教学研究队伍，需要建立良性的互动，相互促进、相互发展，目前这样的一种态势还在建设当中。

刘振：您在论文里边也讨论了宗教的未完成性。您认为基督教中国化，应该呼唤对话神学，通过对话的方式展开，那么这样的一种未完成性，我觉得本身就有一种很强的神学意味，就是不管是分形还是层累，它好像都会继续展开。那么我就想问，您对中华神学未来它有什么样的期待？刚才其实您也提到了，您下面可能还会写和《十诫》有关的文章，在《使徒信经》和《主祷文》之外，相对来说比较类似的这样一些文献，也是可以用于中华神学的建构的。那么您对未来的中华神学的建构大概是一个什么样的规划？

游斌：就像我刚才跟你说的，做宗教对话也好，文明互鉴也好，这种研究就是未完成性、开放性、模糊性、过程性，这是我们在面对当前研究工作需要采取的一个基本态度。那么中华神学的未来如何？我觉得还是期待，需要有更多人员的投入，更多实验性思想方案的提出。我觉得未来的研究计划就是沿着一个我说的那种水晶式、立方体的方式，再来延伸地发展，深入地给它扩展开来。当然类似于《使徒信经》和《主祷文》这样的文献很多了。就是如果要直接来列举的话，目前来讲《十诫》可以跟这两个并列起来，但是另外的一些非常重要的文献，当然是圣经的经文本身，然后我们还需要注意过去常常忽视的一些东西，例如宗教实

践要用的礼文。礼文是神学的浓缩。怎样把礼文的意义充分地挖掘出来，也要特别注意。

我们中国宗教学研究的一个特点就是放在哲学的一级学科里面。大家倾向于去谈论存在、本体、现象，共相、殊相、空无等概念，但是宗教当中最有生命力的常常是那些祷文和礼文，而我们基本上都不重视。中华神学的建设中，怎样把这些重要的资料吸收进来，是一个重要的课题。

刘振：对。我手头像刘智的《天方性理》之外，它有研究伊斯兰教礼仪的《天方典礼》。

游斌：我现在指导一个博士生研究刘智的作品，叫做《五功释义》。在具体的宗教实践的后面，有个本体论的系统。如果人们不去考察信仰团体的具体信仰实践，那么对本体论的理解就停留在那些抽象的概念里面。天道、阴阳、性理、德性之类的，但是，在信仰实践中这些概念是会被具体化的。当我们注意到它们之间的关系时，我们就能理解在宗教和文化之间是一种相互的成就。我们倾向于将它们分为“体”与“用”，但是，我们不能说，“体”重要，“用”不重要。事实上，没有“用”，那个“体”根本就没法实现。宋儒强调体用同源，熊十力讲“即体即用”，我觉得他们是真正的智者。礼仪从表面上来讲就是用，但是如果没有这些“用”，那些“体”，就只在知识人的空谈里面。

刘振：很期待您对像《十诫》还有这些礼文的研究，不知道什么时候能读到？

游斌：能做的东西太多了，该做的东西太多了，最近几年我开始做基督教中国化，才发现原来总觉得为学生发愁找不到题目。现在的话，题目满眼皆是。

刘振：是的。在某种程度上，如果我们主导的思想能够承认这样一种未完成性，可能就会打开一个很大的容量，做很多的事情。

游斌：一个是意识到“未完成性”，另一个是要在三支队伍之间有一种更深入的

交流。就目前的大学体制而言，宗教管理者应该有一个更深的理解，采取更加开放的态度。

刘振：是的。那么最后一个问题，就是我读到您文章里边这么一句话的时候，我觉得非常有感觉，您说三一上帝是一个和平的海洋，它们彼此临在，相互参与、互相渗透，却丝毫没有导致其中的一位被另一位所吞并、消失或伤害。

我觉得您用到“和平的海洋”特别好，那么这样的一个词，让我想到今天的世界，我们可能讨论一些现实的问题，今天的世界我们看起来就是危机重重的，可以说到处都在打仗，和平对于我们来说非常重要。那么我们怎么样的，比如说从神学这样的—一个和平的观念里边去理解问题，您对和平的理解应该是怎么样的？

游斌：你这个问题跟前面的问题有很大的差别，前面都是在讲学术的研究，思想的探索。你这个问题基本上就在问—种哲学了，这相当于讲—个和平哲学。当然你引用的这句话，也是我开始用这种中国化的方式来看“三位—体”的概念的时候，慢慢形成的对于基督教本体论的—种新理解。我们原来讲上帝是有三位，叫做位格，上帝有三个位格。我对此的领悟有所加深，即位格其实就是关系。—方面你因为位格而成为—个独特的你，但是你的位格又表明你是在与其他人的关系当中，所以位格就是关系。

我现在重读《论语》，发现孔子已有类似的表达。他说：“修己以安人”。不修己，你怎么能安人？不安人，你怎么修己？己和人就是两个位格，但它们又处在彼此的关系之中。他的这句话有丰富的衍义，就是说存在就—种关系。

基督教的创造论也对事物形成了这样的理解。创造就意味着我们的存在是被给予了，我们的存在的另—头即为存在的给予者，创造意味着被给予，存在就在关系之中。如果能用这样的—种方式去理解的话，就会转变我们和每一个人的关系的看法，当你在消灭他人的时候，你也在消灭你自己。当你在成就他人的时候，你也在成就你自己。基督教的三位—体论，就反映出基督教对于存在的类似理解。如果我们能够把存在理解为—种关系，那我们就能够以—种更加立体的方式来看待我们的生命。

当我们将“己”置于—个与他们的关系、与万物的关系，并最终与—个超

越者的关系之中，那么，我们就是一个“十字打开”的立体存在，即“神—群—物—己”的关系。我们需要在与上帝的关系、与他人的关系、与万物的关系中，才能够理解并建立自己的存在。这样我们就能从哲学的根源处，重新塑造我们对人性的理解，对社会和世界的理解。

那么，和平就是这样一个关系的维护。当然，要从与当下现实的关系来谈和平，我们还需要意识到，和平还在于对于善的信念，始终相信善比恶更有力量。真实和平的实现，在于要唤醒人内心当中的根本的善的东西。按基督教自身的术语来讲，就是始终要对和平抱有希望。和平并不在这儿，和平不在世界，但是和平在另一端向我们走来。我们对它有希望，和平才能进入我们当下的生活当中。这是我对于和平的理解。

刘振：真的希望和平是一个海洋。

游斌：对。没想到一聊能聊这么久。好长时间没见你，一见面就以这种思想交流的方式，很有意思。

刘振：是的，今天真是跟游老师学到很多，好多年没上您的课了。

游斌：我们老师也是未完成的。我现在感觉，十几年前我有很多不成熟的方面，对自己所研究的传统，对自己所研究的文化，在过去的话领悟得不够，我现在才开始稍微感觉到，我们所研究的基督教传统、中华文化传统有多么巨大的魅力。当然，可能十几年后再来看，今天又是很幼稚的。

刘振：最近读您的文章的时候，也确实和我们上学的时候发生了很大的变化。

游斌：对，我是在自由地塑造自己，哈哈。

刘振：是的，非常感谢游老师！

中国哲学专题



汉魏西晋译经家译经中的“佛意”概念

刘振（宁波财经学院）

摘要：汉魏西晋时期是佛教在中国初步流传阶段，来自西域特别是月氏的译经家译出了大量佛教经典。“佛意”概念最早并且最多出现在月氏译经家译出的经典中，且与“心”这一概念有密集的联系。这为我们理解当时月氏佛教的特点及佛教初入中国阶段的思想特点提供了重要的依据，也为我们检讨佛、玄关系作了重要提示。笔者认为，佛教进入中国的基本思想策略是消化玄学，而并非玄学化。前贤在讨论此期佛教时，偏重对“意”和“无”的研究，忽视“佛意”这一概念的重要内涵，特别是“佛意”与“心”的紧密关联，从而导致一系列误判，比如，认为支谶、支谦、法护为佛教玄学的观点，其理由是很不充分的。

关键词：佛意 心 佛教玄学

汉魏西晋时期，或一般认为的公元65年至317年，是中国佛教发展的准备时期，是佛教在中国的初步流传阶段。这一阶段，由于政治上的限制，汉人不能出家，僧侣基本上都是西域胡人。^①其中，来自安息、月氏、康居、于阗、天竺的僧人相继译出一系列大小乘经典，成为中国佛教发展最早的文献依据。这其中，又以月氏人所译经典最为丰富重要。月氏人支娄迦谶，最早将大乘佛典译出。同为月氏人的竺法护，则是鸠摩罗什之前最重要的译经家。

汉魏西晋时期的译经中，已经出现了“佛意”这一概念。佛陀身口意三业，佛意居其一，中国佛学家通过对佛意的体会钻研，展开了中国化佛教的理论体系。所以，在佛学研究中，“佛意”概念自应有重要的地位。但是，由于“佛意”一词在佛典中出现频率较低，分布较为零散，在今天佛学研究领域，尚未引起足够的重视。汤用彤虽然早就注意到汉魏译经中“意”的概念，还认为月氏译经家具有玄学倾向，却并没有将“佛意”概念拈出。但如果我们将“佛意”概念加以考察，则将发现汤用彤关于月氏译经家玄学倾向的判断可能并不成立。

^① 侯旭东《佛陀相佑——造像记所见北朝民众信仰》，北京：社会科学文献出版社，2018年，第28、29页。

笔者不揣浅陋，试将佛典中包含“佛意”概念的文献加以收集整理，以便进行全面的考察。这里，我们就汉魏西晋时期的“佛意”文献加以讨论，并检讨前贤研究。此期的佛意文献，基本都在译经的范围内，主要是译经家译出的“佛意”。我们按照时代的顺序分别讨论。

一、后汉译经家译经中的“佛意”

公元前200年左右，西域大夏国受阿育王传播佛教的影响，逐渐在本国扶植佛教。至公元前后月氏人进入大夏领地，并逐渐接受佛教教化。据说月氏王迦腻色伽一世信用马鸣菩萨，举国奉教，大乘佛教由此开始弘传。月氏人所建立的贵霜王朝在佛教传入中国的过程中发挥了巨大的作用。^①

现传最早的汉译佛典《四十二章经》，虽然其译者为谁有多种说法，但一般认为此经传自月氏，甚者在月氏译出。汤用彤认为，现存《四十二章经》为支谦译本。^②而这一译本中，即有“佛意”一词。“天神献玉女于佛，欲以试佛意、观佛道。佛言：‘革囊众秽，尔来何为？以可斯俗，难动六通。去！吾不用尔。’天神踰敬佛，因问道意；佛为解释，即得须陀洹。”^③天神献出玉女，以试探佛陀的意欲，佛陀不用，天神乃进而问佛陀之道。这里“道意”显然与“佛意”呼应，是译者有意的译法。汉魏西晋时期，月氏译经家译经最多，也是译出“佛意”一词最多的。因此无论现存译本是否为最初版本，“佛意”一词都很可能在初译时即已出现。或如汤用彤所言，为支谦所译，则更说明支谦已有很明确的“佛意”意识。

汤用彤在《汉魏两晋南北朝佛教史》中专门讨论了安世高、康僧会那里的“意”，认为“汉魏佛经中，意字原当梵文二字，一指心意（谓末那也），一谓忆念。所谓安般守意者，本即禅法十念之一，非谓守护心意也。言其为守护心意，乃中国因译文而生误解。盖中国‘意’字，本谓心之动而未形者。”^④

^① 参见孙英刚《七宝庄严——转轮王小传》，北京：商务印书馆，2015年，第99页。羽西了谛《西域之佛教》，贺昌群译，北京：商务印书馆，1999年，第39页。高振农《大乘起信论校释》序言，北京：中华书局，1992年，第4页。

^② 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，北京：北京大学出版社，1997年，第26-27页。

^③ 《大正藏》，卷十七，第723页中。

^④ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第100页。

但是，如果我们来看《四十二章经》中“佛意”一词，其所指，是对外境的玉女而言，应该也是“心之动而未形者”。此外，“佛意”一词，对应的梵文为 *buddhāśaya*。^①虽然我们不能确定当时译经家所译文本对应的词汇就是这个梵文词汇，但汤用彤显然没有注意到“佛意”的存在。

月氏译经家支娄迦讖，一般认为是最早将大乘经典传到中国的。^②在支娄迦讖及疑似其所译经中，“佛意”一词出现了12次。我们通过讨论这些“佛意”的含义，能看到佛意一词在中国最早的意思。如《佛说无量清净平等觉经》中，“每佛坐起，若行出入有所至到，所当作为、所当教勅，我辄知佛意。”^③这里的佛意，指佛陀个别行为的意图。这种意图，也包括佛陀出世的意图。无论是个别行为还是出世的意图，都与某种行为相关。如“佛语阿难：‘如世间有优昙鉢树，但有实、无有华，天下有佛乃有华出耳。世间有佛甚难得值，今我作佛出于天下，若有大德聪明善心豫知佛意，若不忘在佛边侍佛也。’”^④支娄迦讖现存译经，都是大乘经典，也显示了大乘与小乘的区别。如“宝愿菩萨言：「当持心如尊不自卑，于梦中亦无二心。所以者何？无罗汉、辟支佛意。”其所作者，譬若如宝不离菩萨，若不失一切人心，于珍宝心无所贪惜，其从索者皆开导为摩诃衍。^⑤罗汉、辟支佛意，即小乘思想。值得注意的是，此例与上例中，佛意均与“心”字联系起来。善心能知佛陀自身的佛意，持心不失则无辟支佛意，都强调了“心”的作用。而这一点，也是月氏译经家译经中共同的特征。在佛意与心没有直接关联的经文中，我们也能够感到“心”的作用。如《阿閼佛国经》中，“其有菩萨摩诃萨往生阿閼佛刹者，甫当生者，当见佛意无乱；命过时，一切诸天当供养其身。”^⑥这里的“佛意无乱”，也当有“持心不失”的意味。此外，在可能为支娄迦讖所译《拔陂菩萨经》（《佛说般舟三昧经》异译）中，也有数例与“佛意”相关的文献，这些文献则强调“忆念”，如“所谓因缘，佛意作

① 平川彰编《佛教汉梵大辞典》，东京：灵友会，1997年，118页

② [荷兰]许理和《佛教征服中国——佛教在中国中古早期的传播与适应》，李四龙、裴勇等译，南京：江苏人民出版社，2017年，第45页。

③ 《大正藏》卷十二，第279页下。

④ 《大正藏》卷十二，第279页下—第280页上。

⑤ 《大正藏》卷十五，第389页下。

⑥ 《大正藏》卷十一，第761页上。

念，意不邪冥不乱，已默得持精进，不跌无形有待遇，常兴空厚睡卧，为剧怨且远避众会……”^①又“阿弥陀佛便为诸菩萨说言：‘常念佛意善习不舍，常行幻作便得生是佛国。’”^②“忆念”也是与心相关的。足见在支娄迦讖译经中，心与佛意的关联十分紧密。汤用彤在其汉魏佛教的研究中，特别重视安世高和康僧会关于心、意的讨论，而对支娄迦讖的相关文献鲜少触及，是很值得反思的。这一点，我们在后文再做讨论。

支娄迦讖之外，东汉译经中还有数例“佛意”文献，如失译的《大方便佛报恩经》有“佛意不可思议。”^③竺大力与康孟详所译《修行本起经》“修道德、学佛意”。^④前一例是佛意的难测，后一例为佛之思想。

二、三国时期译经家译经中的“佛意”

三国时期最主要的译经家为支谦，现存支谦译经中“佛意”共24见。支谦出生在中国，接受中国文化教育，^⑤精通内外典籍，其译经文辞更为雅丽。支谦译经，有对前人译本加以重译者，因而有与前人译经内容相近的“佛意”文献，如《佛说阿弥陀三耶三佛萨楼佛檀过度人道经》中“我自从善心知佛意，问佛尔！每佛坐起行来出入，所欲至到、当所作为、诸所教勅者，我辄如佛意。”^⑥即大体同前文支娄迦讖所译，善心与佛意的关联也是一致的。又《佛说太子瑞应本起经》“修道德，学佛意”，亦同前文之例。其中“佛意”的含义也是相同的。

支谦所译《佛说菩萨本业经》，最早向中土传达了华严佛意。如“当愿众生，受行佛意，开导天下。”^⑦“当愿众生，皆如佛意，尊贵无上。”^⑧这里的“佛意”，都指接受、践行佛的教导，达到佛的要求的含义。此外，在此经《十

① 《大正藏》卷十三，第921页中。

② 《大正藏》卷十三，第922页中。

③ 《大正藏》卷三，第155页中-下。

④ 《大正藏》卷三，第463页上。

⑤ [荷兰]许理和《佛教征服中国——佛教在中国中古早期的传播与适应》，第57页。

⑥ 《大正藏》卷十二，第300页中。

⑦ 《大正藏》卷十，第447页下。

⑧ 《大正藏》卷十，第449页中。

地品》中，佛意与此经独特的“分身”思想联系起来。“佛意悉知，即为分身，遍诸释殿，一一佛者，从众菩萨，一切天帝，莫不悦豫”，^①佛分身令大众得见，无不愉悦。

值得注意的是，在支谦的译文中，“意”字出现的频率非常高。在佛分身之后，“时十方刹，复来云集，法意菩萨、首意菩萨、贤意菩萨、勤意菩萨，思意、知意、审意、专意、重意、尽意菩萨等，各从十方，与无数上人俱来，稽首佛足坐一面莲华上。”^②文中的十位菩萨，皆带“意”字，不难理解，这些“意”，全都指向“佛意”。后文还有“复有十学：当知思念，去佛意空，来佛意空，今佛意空……”^③的说法，这些都说明支谦所译《本业经》中，“佛意”是一个“核心”性的概念。与支娄迦讖比较，支谦显然对“佛意”一词的运用更为自觉。但支谦这里的佛意，仍然是关乎具体行为，与“心”联系起来的佛意，可学、可知、可受，而且这种佛意，在三世中也如一般因缘和合之物，都是空的。佛意可知可学，但有特定的标准。如《佛说法律三昧经》“舍利弗言：佛意实妙，非众罗汉、各佛所知。我辈初学，皆从缚着，志微学浅。承佛得度，心根已灭。虽闻大道，无复学意。譬如野夫闻天子事，暂快其耳，终不能效。”^④舍利弗知佛意之妙，自认为小乘，不能得大乘之教。这里的佛意，实则关乎大小乘的划分。再如《惟日杂难经》“用有三意故不得佛。何等为三？有佛意、有辟支佛意、有阿罗汉意，用是三意故不得佛。”^⑤此处不仅有小乘佛意不能得佛，即便是有“佛意”也不能得佛，实则说明对“佛意”本来为空，不可执着。

支谦译经有佛意与众生关系的文献，如《佛说义足经》“佛意欲使众人得福安隐，悉愍人天令得解脱”，^⑥此处佛意，是佛之大愿。此外，支谦译经中，有佛意与神通关联的例子，即《龙王兄弟经》“目连以佛意，亦变化出烟必绕两龙三

① 《大正藏》卷十，第449页中。

② 《大正藏》卷十，第449页中-下。

③ 《大正藏》卷十，第450页上。

④ 《大正藏》卷十五，第460页上。

⑤ 《大正藏》卷十七，第605页上。

⑥ 《大正藏》卷四，第181页上。

重。”^①

支谦之外，龟兹僧人白延在曹魏译《佛说须赖经》有“佛意”一例，是宣说佛法符合佛意的含义。^②康僧会译《旧杂譬喻经》有“阿难深知佛意”，是指佛之心意。^③康僧会在为《佛说大安般守意经》作序时有“言多鄙拙，不究佛意”的说法，则较早将佛意与言意之辩关联起来。天竺沙门维祇难等译的《法句经》“佛意深无极，未迹迹令践。”^④是佛意甚深，有足够的的能力引导众生入于正道的意思。

三、西晋译经家译经中的“佛意”

西晋译经家中，月氏译经家竺法护译经中有23例“佛意”，于阗无罗叉译经中有22例“佛意”，是此一时期中最多的。其他如安息安法钦4例，白法祖5例，聂道真1例，失译1例。

我们先来说于阗无罗叉译经中的佛意。羽西了谛认为于阗为中国大乘教的策源地，甚至是中国大乘教的母国，足见于阗在传播大乘教方面的贡献。^⑤无罗叉译经中“佛意”之例全部集中在《放光般若经》。无罗叉之前，支娄迦讖与朔佛已译出《道行品》，为般若经典首译，只是其中并无“佛意”之例。无罗叉译《放光般若经》，“佛意”出现22次，是汉魏西晋译经中单一经中出现“佛意”最多的经典。如支娄迦讖、支谦以及竺法护所译“佛意”之例，多为篇幅较短的方等经，“佛意”出现并不集中。

与月氏译经家相比，《放光般若经》的翻译，将“佛意”引向更为抽象的方面。如“舍利弗！菩萨摩訶萨欲得天眼见十方诸佛者，天耳听十方诸佛所说法者，欲悉知诸佛意者，当学般若波罗蜜。”^⑥此例中，把佛意与般若波罗蜜联系起来，般若波罗蜜成了了知佛意的必要途径。这是方等类经不曾说到的。《放光般

① 《大正藏》卷十五，第131页中。

② 《大正藏》卷十二，第56页中。

③ 《大正藏》卷四，第520页下。

④ 《大正藏》卷四，第567页上。

⑤ 羽西了谛《西域之佛教》，第161页、169页。

⑥ 《大正藏》卷八，第3页下。

若经》特别强调了菩萨之意，显示大乘菩萨道的殊胜。如“从初发意已来，亦不当生姪怒痴意，亦不当烧众生，亦不起声闻、辟支佛意；是为菩萨摩诃萨妙意而为大众作上首。”^①菩萨妙意胜过声闻、辟支佛意，为众生上首，引导众生转迷为悟。在此经中有数例佛意文献，都是修习波罗蜜而不起声闻、辟支佛意的，足见其对小乘佛意的排斥。而这样的菩萨妙意、佛意，也与大乘佛教的中道思想紧密结合在一起。如“舍利弗！诸法不生不灭、不增不减、不着不断者，亦无罗汉、辟支佛意，亦无道意、亦无佛意”，无论小乘佛意，还是大乘佛意，都是不生不灭的。《放光般若经》的译出，对于佛意与大乘中道思想、六波罗蜜的关联，作出了明确的论述，推进了佛意思想对中国佛教的影响。

竺法护的译经，继承了支娄迦讖和支谦的传统，以方等部经典为主，且依然强调心与佛意之关系。如《光赞经》“假使无所造、无所念，至于声闻、辟支佛意，上至菩萨，悉为无心无念乎。答曰：‘唯然，舍利弗！如是心者无所造、无所念，是故菩萨摩诃萨亦复如是，无所造、无所念。’”^②心无造作，是避免声闻辟支佛意，发菩提心，成菩萨道的关键。《大宝积经》“缘口言哉，心以住在致佛言教诸经典故。缘其心哉，心以存立获乎佛意故。”^③心有存、住的功能，能够存住佛教的经典，更能存住佛意。心成了佛意的载体。又“尔时目连即入如实三昧，以三昧力庄严其心，即得见佛意之所念在于慧命迦卢陀夷，欲令往化净饭王耳。”^④以三昧庄严其心，即能见佛意所在，心与意是紧密联系在一起。此外如《佛说幻士仁贤经》“幻士喜踊即生善心，用欢喜故得佛意三昧”，^⑤是与前文善心知佛意相类的。又《阿差末菩萨经》“譬如有人上向瞻空，其目所覩不能别知何所是空、何非虚空。佛意如是。菩萨得佛心定意时，知诸佛法”，^⑥人瞻空，而菩萨瞻佛，得心而定意。竺法护以及支娄迦讖、支谦的译经中，佛意并未与中道、波罗蜜建立联系，而是始终与“心”交织在一起。在某种程度上，这可能是

① 《大正藏》卷八，第 19 页中。

② 《大正藏》卷八，第 166 页下。

③ 《大正藏》卷十一，第 67 页上。

④ 《大正藏》卷十一，第 351 页中。

⑤ 《大正藏》卷十二，第 33 页上。

⑥ 《大正藏》卷十三，第 586 页上。

方等经本身的思想特点所致。也可能同样是因为“心”的作用，月氏译经家译出的“佛意”通常并不抽象，而是相对具体的佛意。这也是非常值得注意的一点。

在心与佛意的关联之外，言与佛意的关联也多了起来。文字与佛意之关系，是佛典特别是大乘经典常常论及的题目，虽然佛典中涉及言意的内容并没有在第一时间进入玄学言意之辩的讨论中，却为佛教中国化提供了不少重要的命题。汉译佛典中较早出现的涉及言意关系的典籍就是《大宝积经》，如“宝成如来为诸菩萨说总持言句，于彼学入此一句者，便得普入一切佛意。”^①以一句得一切佛意，是言的妙用。当然，在这种言意关系中，我们不能忽视“心”的存在。言、心、意，应该是竺法护译经中特别注重的次序。

四、关于佛教玄学化的讨论

在对汉魏两晋佛学的讨论中，汤用彤一再强调了月氏译经家与佛教玄学化的关系，如“三国时支谦内外备通，其译经尚文丽，盖已为佛教玄学化之开端也。”^②又“溯汉时佛教初入中国，本附庸于道术。双方牵合之理论，则为老子化胡之说。支谦《本起经》中文，实本于此说，而且有增益。边韶铭云：老子代为圣者作师。支谦谓佛前生常为国师道士。二人言虽相反，然汉之道术、释教，魏晋之玄学、佛学，其中声气相通，首在由老子人格与佛身观两相比拟，而有神与道合之说也。”^③又“支谶、支谦之学说主神与道合。”^④又“安世高、康僧会之学，在明心神昏乱之源，而加以修养。支谶、支谦之学则以探人生之本真，使其反本。其常用之名辞与重要之观念，曰佛、曰法身、曰涅槃、曰真如、曰空。此与《老》《庄》玄学所有之名辞，如道、如虚无者，均指本体，因而互相牵引附合。”^⑤又“护公于佛教入中华以来，译经最多。又其学大彰《方等》玄致，宜世人尊之，位在佛教玄学之首也。”^⑥

① 《大正藏》卷十一，第 672 页上。

② 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第 94 页。

③ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第 95 页。

④ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第 97 页。

⑤ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第 101 页。

⑥ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第 114 页。

汤用彤强调月氏译经家的“神与道合”，而谓安世高、康僧会重在修养心、神。但是通过上文我们对汉魏西晋“佛意”文献的梳理，便可知安、康二公固然重于“守意”，而月氏译经家的重点却并非本体。“心”与“佛意”的关系，在月氏译经家这里意义重大，自始至终都有传承。而由于心的作用，佛意是偏于具体而非抽象的，并不具有本体的意味。论“意”而不及“佛意”，论神、道之合，而不论心、意之密，可见汤用彤在此问题上，是颇有疏漏的。心、意的关系，与佛家常说的色、心区别甚大，与中土所谓心、物的关联亦远，更主要的是修佛者对佛意的体会和接受。如玄学一般所谓言、象、意的关系，“象”近于“物”而“意”近于“心”，“意”之上并不会再有一个“佛意”。或如汤用彤对“意”的理解，认为其有本体的内涵，那么放在月氏译经家这里，就等于在抽象的本体之上再加一个具体的“佛意”，这就是非常奇怪的事了。

汤用彤论证月氏译经家玄学化的依据，在其译经中所用“本无”“虚空”以及“心与道俱”等语，^①但这些用语本身，都可从译经的角度给出合理的解释，而不必一定与玄学有关。如汤用彤认为，“又支谦所译常有佛亦本无（真如）之言。如《本无品》：‘一切皆本无，亦复无本无，等无异于真法中本无，诸法本无，无过去当来现在，如来亦尔，是为真本无。’是则支谦认一切皆本无，如来亦本无。故佛与道为一，而本无与如来亦不二也。”^②这里引支谦译本“诸法本无，无过去当来现在，如来亦尔”，说明支谦对“本无”的重视。但是正如前文所引支谦译《本业经》中，即有“去佛意空，来佛意空，今佛意空”之语，与《本无品》含义甚近，只是用“空”字而已。所以用“本无”一语说支谦有玄学色彩，并不充分。

支谦活跃于吴国，而从当时吴国学风来说，主要还是汉代儒学，与北方玄学风气颇有不同。^③加之支娄迦讫的时代，玄学尚未兴起；只有法护，长期在长安，对玄学应有了解，却也未必深受影响。而月氏译经家对心与佛意关系的侧重，也使得玄学的理路甚难安身其间。另外，据羽西了谛所说，“……大月氏之大乘

① 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第102、103页。

② 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，第104页。

③ 汪春泓：《从东吴学术文化特点看陆机文学理论和创作》，《复旦大学学报》，1999年第5期，第120-125页。

教,似以方等部之思想为中心,然似犹未达于充分圆熟之域……”^①这一判断,当较汤用彤的判断更有价值。方等部佛教经典,通常篇幅短小,难以容纳较为充分系统的论证,并非圆熟的佛教思想,甚至可能包含较多的歧义。在某种程度上,这有可能使其与玄学有某种类似的情形。译经语言的选择,也因此并非十分严格。但就心与佛意的关联来看,仍然与玄学拉开了较大的距离,不可能有所谓玄学化的问题。而后来在中国较为流行的大乘经典,多自龟兹、于阗而来,是非常纯熟的佛教思想体系了,更是脱离玄学的范围。因此,我们可以说汉魏西晋时期以方等经为主的佛教是不成熟的,却不能说它是玄学化的。

当然,与玄学有距离、脱离玄学范围,并不意味着佛教徒可以无视玄学的存在。佛教思想要在中国立身,就必须对玄学进行较为彻底的消化。这一消化,同时也是对整个中国文化的消化。只有这样,脱离了印度本土的人生经验和感受的佛教,才能与中国本土的人生经验和感受结合起来。因而是佛学在消化玄学,而非玄学化。这完全是两种态度。东晋时代的六家七宗,应该也是如此。而佛学对玄学的消化的进程,到隋代三大师才告结束。中国化的佛教才真正确立。佛教中国化,是佛教通过消化中国文化来达到的,而非佛教被中国文化所消化才达到的。近人研究,已经对陈寅恪、汤用彤诸先生所构建的格义、佛教玄学化多有疑难。^②对于汉魏两晋时期佛教的研究,还需要更佛教文献进行更进一步的挖掘。

月氏译经家的最大贡献自然不在佛学的玄学化,而在于将“佛意”思想重点彰显出来,在中国的语境中对佛意进行思考,期待中国人的“善心”,最终也能够了知“佛意”,而甚深的佛意,也能印入中国人的“善心”。这才是佛教中国化的根本逻辑。

^① 羽西了谛《西域之佛教》,第102页。

^② 参见王颂《支遁“逍遥新义”新论——兼论格义、即色与本无义》,《中国哲学史》,2019年第4期。汤用彤对佛、玄关系的误解,根本上还在于其对玄学的误解,即用本体论的思想理解玄学。关于此点,可参见拙著《人性道统论》,北京:宗教文化出版社,2017年版。

历代高僧涉茶诗美学意蕴研究

毛云飞（浙东佛教文化研究院）

第一章 绪论

第一节 选题缘起

茶是我们日常生活中经常饮用的饮品之一，在中国文化中具有非常独特的地位，是中国传统文化中最具象征性的符号之一，也是现代人寻求健康、养生时的必备之物。中国也是茶树的发源地，自古以来，留下许多与茶有关的传说。但是，直到唐代陆羽的《茶经》出现之前，中国人并没有关于茶的系统记录，也没有形成与茶有关的美学观念。

陆羽在《茶经》中，将中国人饮茶的开端，追溯到神农氏，并从人们基本的生活需要来讨论茶的价值，由此展开了中国茶美学的广阔画面。陆羽指出：“翼而飞，毛而走，去而言，此三者俱生于天地之间，饮啄以活，饮之时义远矣哉！至若求渴饮之以浆，鬻忧忿饮之以酒，荡昏寐饮之以茶。”对于陆羽来说，茶并没有文学、书法、绘画那样追求“经国大业”“有国之鸿宝”的超越地位，而仅仅是人们日常之需。但是，陆羽又指出，“于戏，天育万物，皆有至妙，人之所工，但猎浅易。所庇者屋，屋精极，所著者衣，衣精极，所饮者饮食，食与酒皆精极之。”人工虽然不能与天地相比，但是在房屋饮食方面，每每能达到“精极”的水平。陆羽之所以撰写《茶经》，也是希望茶像房屋酒食一样达到精极之境。这种“精极”之境，可以说是陆羽对茶美学所确立的第一个标杆。陆羽之后，中国人饮茶之风愈发兴盛。历代均有着述，逐渐形成了较为系统的茶美学。

在茶美学的形成中，佛教扮演了重要的角色。陆羽本人，自小在佛寺中成长，与僧人多有交往。这也使得，中国的茶美学，一开始就有浓厚的佛教气息和宗教色彩。佛教僧人对茶的热爱，僧人们种茶、做茶，创制了诸如茶宴的重要饮茶仪式。饮茶成为僧人日常修行中不可缺少的一部分。这种饮茶的风气，更是影响到日本、朝鲜等国。唐代以下的历代高僧，也多有与茶有关的诗歌、偈颂，为

我们理解茶美学的发展提供了重要的依据。

但是,由于历代关于茶学的著作,多出自文人士大夫之手,其中表现了更多儒家的思想观念,使得后人在对茶美学的梳理中,往往忽略了佛教僧人的贡献。人们在讨论与茶有关的诗歌时,佛教僧人的创作也仅有少数得到重视。目前为止,我们还没有对佛教茶美学进行系统梳理的文章和专著。因此,本课题准备专门选取中国佛教文学与茶有关的内容进行讨论,以期对中国佛教的茶美学有较为完整深入的认识。

在研究方法上,本课题准备运用刘振博士在《感性修辞学》中建立的美学理论。比如,在对茶美学历史进行分期时,采用空间开辟、形质积累、心的统摄、人的突显的四期分期法,并以此为基础,考察历代高僧与茶有关的诗歌和偈颂,梳理其中美学观念演进的脉络。对于茶美学的演进,我们也会与同时期其他门类美学观念进行比较,更全面地揭示某一阶段中国佛教茶美学的特点所在。

第二节 文献综述

目前与茶美学研究相关的文献主要有以下几类:

(一) 历代茶学著作

历代茶学著作很多,其中最重要的有唐代陆羽的《茶经》、宋代蔡襄的《茶录》、黄儒的《品茶要录》、明代许次纾的《茶疏》、清代陆廷灿的《续茶经》几种。这些茶学著作,基本上反映了中国古代茶美学演进的基本脉络。

《茶经》三卷,唐代陆羽撰,是中国乃至全世界现存最早的关于茶叶的专著;《茶录》二卷,宋代蔡襄撰,北宋时通过蔡襄的上表,使建茶得以大行当时的中国;《茶经》未对岭南茶进行阐述,蔡襄的《茶录》补充了这个空白。《茶录》的上呈,使龙凤饼团成了宋朝士大夫的时尚品,茶诗由此得到空前的发展,茶美学同时得到发展。《品茶要录》一卷,宋代黄儒撰,主要讨论采制茶叶需要注意的弊病等,是部茶叶品质鉴别的专门论著;《茶疏》一卷,明代许次纾撰,论述茶叶采摘、收贮与烹点之法,特别对浙江长兴茶的产制记述较详细;《续茶经》三卷,清代陆廷灿编,按照《茶经》的编次体例,汇录了清代以前所有的茶书,分为十类,堪称我国古代茶学专著的集大成之作。

此外,《大藏经》中还有关于径山茶宴的记载,也是茶美学研究的重要文献。

(二) 历代高僧茶诗

由钱时霖、姚国坤和高菊儿合编的《历代茶诗集成》,包括唐一卷,宋金合三卷。《历代茶诗集》(唐代卷),共收录了子兰、无可、无住以及皎然贯休齐己等28位僧人的115首茶诗与摘句。其中诗僧皎然有茶诗25首,齐己有茶诗23首,贯休有茶诗32首,这些茶诗皆从《全唐诗》与《全唐诗补编》抄录而来。

《历代茶诗集成》(宋金卷)收录了107位宋代僧人的384首茶诗、50首摘句和4则茶句。其中释德洪有56首茶诗与11首摘句,释智圆有7首茶诗,一首摘句。释重显有6首茶诗,摘句一首。释居简有茶诗27首摘句7首。释正觉有茶诗15首。释智愚有茶诗5首。释道潜有茶诗5首,摘句3首。释慧空有茶诗27首。释师范有茶诗7首。释永颐有茶诗8首,摘句1首。释契嵩有茶诗2首。释净端有茶诗3首。释宗杲有茶诗6首。释宝昙有茶诗4首。

此外,我们从CBETA中华电子佛典中收集的茶诗茶偈约有600多首,其中有一部分与《历代茶诗集》中有重复,但也有不少《历代茶诗集成》中未收者。

历代僧人茶诗中,两宋占据较大的比例,元明较少。其中比较重要者如楚石梵琦茶诗有10首左右,憨山德清有6首茶诗,虚云法师有13首茶诗,太虚大师有11首茶诗。

上述僧人茶诗,是我们考察中国佛教茶美学的重要文献基础。

(三) 今人关于茶学的研究

吴觉农主编的《茶经述评》是当今研究陆羽《茶经》最权威的著作,对中国茶叶的历史和现状做了全面、准确的评述。吴觉农的《吴觉农选集》收录了他最重要的茶学论文,是我们研究茶美学的必不可少的文献。

王向远教授在他的《东亚茶道与涩味美学》中对从中国传到日本与朝鲜的茶美学做了研究与分析,指出日本现在的茶美学,主要以“涩味”“涩”与“侘”“侘寂”对应茶美学中的“茶味、茶人、茶器、茶室”。王心远将“茶美学”放在“东方的范畴,东方学以及东方的美学范畴中加以讨论”。日本的茶美学自荣西的《吃茶养生记》开始,到千休利完善并创立了日本特有的“幽寂”的

茶美学，始于大唐，完善于日本自身文化。

舒曼在其《茶味与禅意，语默此皆清——论唐代文人禅茶诗化的高远意境》一文中指出：“唐诗中以茶意入禅意为主要形态的诗歌意义的集中生成，不仅构成中国诗文化中的内在精蕴，也构成了东方禅茶文化的意境。”

于良子老师在他的《茶事艺文》一书中，罗列了中国历史上曾出现过的有关茶的诗词、曲赋、书画楹联、金石篆刻、工艺美术等多方面的资料，着重在诗词、金石篆刻与美术绘画等茶事。

（四）中国佛教美学研究

中国佛教美学的研究非常丰富，对我们考察中国佛教的茶美学具有重要的参考价值。

祁志祥的《佛教美学新编》从佛教对世人沉迷的现实美的否定谈起，揭示了佛教对美本体的特殊肯定及其在中观方法指导下对世俗美的变相建构，系统勾勒了佛教各门艺术琳琅满目的美学风貌，细致剖析了佛教哲学与美和艺术不即不离的美学意蕴，具体阐述了佛教主要宗派的美学个性。

刘艳芬在《佛境与唐宋诗境》中提出：“佛教与审美互相渗透，审美使中国佛教成为具有美感的宗教，中国佛教则带给古代中国诗学、美学一股活泼泼的灵动之气，并最终影响了中国古代诗学、美学的风格与走向。”

张晶在《禅与唐宋诗学》中“唐诗在意境上远远超越了魏晋南北朝的诗歌。从实质到空明灵动，这是中国诗歌艺术史上的一个跃迁。”“禅对诗学介入的重要意义，更在于在儒家诗教之外另开了一条诗学研究之路，即更重诗人的艺术思维和诗歌境界的探寻……这些命题所阐述的诗人的审美心胸和诗歌的审美境界等，都与儒家诗教相去甚远。应该说，禅学对诗学的介入，在中国诗学史上有划时代的意义。”

第二章 唐五代时期佛教僧人的茶美学

尽管在陆羽提倡的茶美学，本身具有浓厚的世俗意味。但是，无论是陆羽还

是茶，都与宗教特别是佛教有十分紧密的关系。其中，历代高僧虽然没有关于茶的专门论述，却创作了大量与茶相关的诗歌，为我们提供了十分宝贵的资料。这些资料使我们能够从中辨识出茶在历代高僧心目中的地位，特别是其美学价值。而这些涉茶诗的美学观念，也与中国茶美学的整体演进保持了相当的呼应。

就现存的资料而言，与陆羽同时且为陆羽好友的皎然，是第一位创作大量茶诗的僧人。而在陆羽之前，仅有东晋高僧支遁留下了两首涉茶诗。

即《咏怀诗》之三^①

泠风洒兰林，管濑奏清响。

霄崖有灵藹，神疏含润长。

丹沙映翠瀨，芳芝曜五爽。

又《述怀诗》其一^②

翔鸾鸣昆嵎，逸志腾冥虚。惚恍回灵翰，息肩栖南岵。

濯足戏流澜，采练銜神疏。高吟漱芳醴，颀颀登神梧。

在支遁的诗中，茶称作“神疏”。（茶称神疏的说明在《支遁评传》李正西P51）支遁借助山林修行所见各种景物，抒发自己的内心情怀。支遁描述出修行者高举长吟的神灵之态。诗人、茶与整个自然融为一体，相互呼应。这两首诗很能表现出东晋时期的美学特征。刘振博士在《感性修辞学》中，将东汉到中唐界定为“形质积累”的时期。这一时期的美学，强调人与物的形质。在这样的语境中，自然并不是外在于人们的，而恰恰是人物自我的一种表征，是一种“自我的自然”。支遁的诗歌，为我们了解茶在魏晋六朝时期的美学特征留下了宝贵的见证。但是，要认识佛教茶美学演进的一般特征，我们还是要从中唐时期的皎然说起。

第一节 此物清高世莫知——皎然的茶诗

皎然（720—803）是唐代著名诗僧和诗歌理论家，也是正式开启佛教涉茶诗创作的第一人。皎然现存的涉茶诗共计15首。这些诗歌虽然总量不大，却很能表现

① 李正西：《支遁评传》，北京：宗教文化出版社，2009年。第51页。

② 李正西：《支遁评传》，北京：宗教文化出版社，2009年。第51页。

茶美学的重要特点。比如《饮茶歌消崔石使君》^①

越人遗我剡溪茗，采得金牙爨金鼎。素瓷雪色缥沫香，何似诸仙琼蕊浆。一饮涤昏寐，情来朗爽满天地。再饮清我神，忽如飞雨洒轻尘。三饮便得道，何须苦心破烦恼。此物清高世莫知，世人饮酒多自欺。愁看毕卓瓮间夜，笑向陶潜篱下时。崔侯啜之意不已，狂歌一曲惊人耳。孰知茶道全尔真，唯有丹丘得如此。

与支遁一样，皎然所处的中唐时期，仍然是“形质积累”的时期。但是唐代与魏晋六朝毕竟有很大的区别。单就诗歌的文体而言，皎然的诗歌要比支遁的诗歌显得更加舒展。但在这个舒展的空间中，茶已经不像支遁诗歌中那样，与整个自然融为一体。恰恰相反，茶是从自然中脱颖而出的。皎然特别强调了茶的功用，荡涤昏寐，清爽精神，甚至助人得道。而这种对功用的强调，包含了佛教修行中的“对治”功能。昏寐、烦恼，都可通过茶来对治。

“此物清高世莫知，世人饮酒多自欺”，皎然通过茶与酒的对举，把茶从环境中脱离出来，突显出茶的清高。“孰知茶道全尔真”，茶有清高之性、全真之能。茶和酒，在陆羽这里，就有了雅俗之别。

又《九日与陆处士羽饮茶》^②

九日山僧院，东篱菊也黄。

俗人多泛酒，谁解助茶香？

这首诗是皎然与陆羽交往的见证。值得注意的是，陆羽的涉茶诗，不像支遁那样，是自我的抒怀。相反，皎然的茶诗，都是在与朋友们的交往中写就的。皎然虽为僧人，但是与世俗之人多有交往。而在这种交往中，茶成了非常重要的媒介和象征，即即便是身处世俗，也仍有清高之态。如《饮茶歌送郑容》^③

丹丘羽人轻玉食，采茶饮之生羽翼。名藏仙府世空知，骨化云宫人不识。云山童子调金铛，楚人茶经虚得名。霜天半夜芳草折，烂漫细花啜又生。赏君此茶祛我疾，使人胸中荡忧栗。日上香炉情未毕，醉踏虎溪云，高歌送君出。

诗中的丹丘羽人是指道士，而“楚人茶经虚得名”，则是调笑陆羽。与陆羽

① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第143页。

② 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第141页。

③ 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第142页。

相比，道士显得更为高逸。再如《顾渚行寄裴方舟》^①

我有云泉邻渚山，山中茶事颇相关。鶗鴂鸣时芳草死，山家渐欲收茶子。伯劳飞日芳草滋，山僧又是采茶时。由来惯采无近远，阴岭长兮阳崖浅。大寒山下叶未生，小寒山中叶初卷。吴婉携笼上翠微，蒙蒙香刺冒春衣。迷山乍被落花乱，度水时惊啼鸟飞。家园不远乘露摘，归时露彩犹滴沥。初看怕出欺玉英，更取煎来胜金液。昨夜西峰雨色过，朝寻新茗复如何。女宫露涩青芽老，尧市人稀紫笋多。紫笋青芽谁得识，日暮采之长太息。清冷真人待子元，贮此芳香思何极。

这首诗则详尽描写了采茶时节的活动，既写茶的殊胜形质，也写对友人的思念之情。作为僧人，陆羽的茶诗自然免不了对宗教修行的体悟。而这些体悟借助茶写出时，我们可以看到茶的宗教性在唐代的演进。如《山居示灵澈上人》

清明路出山初暖，行踏春芜看茗归。乍削柳枝聊代札，时窥云影学裁衣。
身闲始觉隳名是，心了方知苦行非。外物寂中谁似我，松声草色共无机。

“身闲始觉隳名是，心了方知苦行非”，心了后才知道，修行并不一定需要苦行。早在《佛所行赞》中，佛教就已经对苦行的必要性提出了质疑。而皎然通过春山看茗，指出身闲的状态本身，同样是一种修行。

皎然诗歌创作中非常重要的事件，就是与颜真卿等人的浙西联唱。如《五言月夜啜茶联句》^②

泛花邀坐客，代饮引情言。——陆士修
醒酒宜华席，留僧想独园。——张荐
不须攀月桂，何假树庭萱。——李崕
御史秋风劲，尚书北斗尊。——崔万
流华净肌骨，疏淪涤心原。——颜真卿
不似春醪醉，何辞绿菽繁。——皎然
素瓷传静夜，芳气清闲轩。——陆士修

这些参与联唱的诗人，很多也都非常喜爱饮茶。可以说，皎然与陆羽、与当时名士的交往，为茶文化、茶美学的流行起到了很大的推动作用。作为出世的高

① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第144页。

② 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第165页。

僧，皎然为茶赋予了清高的特性，也突出了茶在名士交往中的媒介作用。

皎然的诗中也记录了当时流行的茶，比如“剡溪茗”、“紫笋”、“天目山茶”、“剡山茗”，剡山茗与剡溪茗，应该是同一种茶，即绍兴新昌一带的茶叶。诗中也有喝茶的器物出现，“素瓷”是指唐时流行的定窑与邢窑出产的白瓷。描写茶叶的采摘有“吴婉携笼上翠微，蒙蒙香刺冒春衣”，吴婉，是指吴越的年轻女子。采茶要年轻干净的女子，是因为茶是清冷之物，需要心思身体都健康干净的人，才不会染污了茶叶。描写茶汤的有“素瓷雪色缥沫香”，唐时是“煎茶”，煎茶是用碾成细末的茶碎直接放入水中煮沸后饮用的，茶汤的颜色细沫也是分辨茶叶好坏的一道环节。以上这些，都为我们了解中唐时期茶风初盛的茶文化提供了重要信息。

第二节 茶煮西峰瀑布冰——贯休的茶诗

皎然之后，晚唐五代的贯休（832-912）为我们留下了大量诗作，其中有21首涉茶诗。贯休与皎然的时代虽然相去不算太远，但在美学的风味上已经开始进入“心的统摄”时期。这在贯休的茶诗中也有所表现。总体而言，贯休的茶诗表现出一种孤高、隔离的气息，较之皎然那里的“清高”，更带上了时代的特殊的背景。如《题兰江言上人院二首其二》^①

只是危吟坐翠层，门前岐路自崩腾。

青云名士时相访，茶煮西峰瀑布冰。

诗中“岐路”是指现实世俗，“翠层”与之相对，是出世之态。但是这里又写“危吟”，表明一种孤高之感。翠层与岐路相互隔离，写出了高僧的生活状态。虽然有青云名士相访，但是“茶煮西峰瀑布冰”，已自包含了“饮冰”之义在其中。又《避地毗陵，寒月上孙徽使君兼寄东阳王使君三首其三》^②

雷车雨滴阶声，寂寞焚香独闭扃。锦绣文章无路达，袴襦歌咏隔墙听。

松声冷浸茶轩碧，苔点狂吞纳线青。唯有孤高江太守，不忘病客在禅灵。

贯休诗歌中的隔离之感，在这首诗中尤其明显。寂寞、闭扃、无路、隔墙，都是在表达隔离的感受。贯休茶诗中的茶，同样因此表现着孤高、隔离的气氛。

① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第102页。

② 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第103页。

这与皎然与友人交往的闲适之感是截然不同的。此外如《寄题诠律师院》^①

锦溪光里耸楼台，师院高凌积翠开。深竹杪闻残磬尽，一茶中见数帆来。

焚香只是看新律，幽步犹疑损绿苔。莫讶题诗又东去，石房清冷在天台。

贯休晚年寓居成都。繁华的都市也改不了一贯的风格。高、深、幽、冷，全不似皎然诗歌中的温暖气氛。而在这样的孤高中，能够长久伴随贯休的，就只有茶。在《和毛学士舍人早春》中，贯休特别用到了“茶癖”一词，说明其对茶的嗜好。茶是贯休最好的伴侣。茶中可以包含青云歧路，可以见江上船帆，对于贯休而言，茶是其对自身的体认，也是其对世事的“统摄”。贯休的时代，正是中国历史上最为混乱的时期之一。所以贯休的诗歌中，也包含了对天下安定的期望。同样是在《和毛学士舍人早春》中，贯休写到“丹心空拱北，新作继周南。”这句诗表明其虽然孤高、隔离，却并未忘却天下安慰。茶的孤高幽冷中，包含了对天下安定的热切期望。这一点，同样包含了浓厚的“饮冰”之义。

贯休虽然是僧人，但是对儒家思想保有深刻的趣味。如《赠造微禅师》^②

薈卜气雍雍，门深圣泽重。七丝奔小蟹，五字逼雕龙。

药转红金鼎，茶开紫阁封。圭峰争去得，卿相日憧憧。

诗中提到了圭峰，隐约指向华严宗五祖的圭峰宗密。而圭峰宗密恰恰是佛教史上较早主张佛儒同源的高僧。在贯休的认识中，要安定天下，毕竟还是需要儒家的作为。在《11.和韦相公见示闲卧》中，贯休特别说到“尧天即梵天”，也包含了佛儒同源的思想。又如《寄王涤》^③

梅月多开户，衣裳润欲滴。寂寥虽无形，不是小讎敌。

地虚草木壮，雨白桃李赤。永日无人来，庭花苦狼藉。

吟高好鸟颿，风静茶烟直。唯思莱子来，衣拖五般色。

中说老莱子五色衣的典故，同样是对长治久安的期望。贯休的茶诗，一面是孤高隔离，一面却是天下之思。一盏茶内，统摄着其对世间万象的忧虑。

贯休的茶诗中同时也提到了地方茶“东平茶”，提到了御赐的“紫阁封”，以及高山茶叶“岳茶”，同时提到了煎茶需要用好水的“瀑布冰”等。

① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第101页。

② 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第103页。

③ 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第101页。

第三节 煮茶泉影落蟾蜍——齐己与唐代禅僧的茶诗

贯休之后，著名的诗僧还有齐己（863-937）。齐己同样是爱茶成癖之人，为我们留下了22首茶诗。齐己是湖南人，晚年号衡岳沙门。齐己对于同为楚人的陆羽非常推崇，曾经专门访问陆羽故居。如《过陆鸿渐旧居》^①

楚客西来过旧居，读碑寻传见终初。佯狂未必轻儒业，高尚何妨诵佛书。
种竹岸香连菡萏，煮茶泉影落蟾蜍。如今若更生来此，知有何人赠白驴。

齐己的时代，饮茶之风越来越盛，陆羽的名望也越来越高。当时重要的诗人如皮日休、陆龟蒙等，都有专门的咏茶诗。齐己也专门写过《咏茶十二韵》^②

百草让为灵，功先百草成。甘传天下口，贵占火前名。
出处春无雁，收时谷有莺。封题从泽国，贡献入秦京。
嗅觉精新极，尝知骨自轻。研通天柱响，摘绕蜀山明。
赋客秋吟起，禅师昼卧惊。角开香满室，炉动绿凝铛。
晚忆凉泉对，闲思异果平。松黄干旋泛，云母滑随倾。
颇贵高人寄，尤宜别匮盛。曾寻修事法，妙尽陆先生。

齐己诗中，茶已经成为百草之灵。而“嗅觉新精极”中的“精极”二字，正是出自陆羽的“茶经”。“曾寻修事法，妙尽陆先生”，也足见齐己对陆羽的推重。相对来说，齐己的是茶诗往往就茶写茶。茶本身的美妙使得齐己反复赞叹，反倒不必与茶之外的事情有过多的关联了。齐己爱诗又爱茶，其诗歌常常诗、茶对举。如《尝茶》^③

石屋晚烟生，松窗铁碾声。因留来客试，共说寄僧名。
味击诗魔乱，香搜睡思轻。春风雪川上，忆傍绿丛行。

这首诗里说茶叶之味扰乱了其诗魔之态，茶与诗在齐己的生命中有着旗鼓相当的力量。

值得指出的是，齐己是禅宗沩仰宗高僧仰山慧寂（840-916）的弟子。随着禅宗的兴起，茶也越来越与禅宗的修证联系起来。仰山慧寂本人即有“滔滔不持

① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第37页。

② 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第37页。

③ 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第38页。

戒，兀兀不坐禅，酤茶三两椀，意在斲头边”的颂。而在仰山慧寂之前，禅宗高僧如永嘉玄觉（665-713）和赵州从谗也都留下了与茶有关的诗歌或公案。如永嘉玄觉的“困即闲眠渴即茶。”赵州和尚的“吃茶去”公案，都对后世僧人的茶诗创作有深远的影响。在这里，茶不经意间进入了禅的语境之中了。在皎然、贯休、齐己这里，茶还是一种物、一个伴侣，而在禅的语境中，茶成了一种念头，成了印证了无自性的途径。在一种离散的话头之中，茶的宗教性进一步深化了。

此外，赵州和尚还开创了禅宗诗歌中特别的题材，即十二时歌。如《十二时歌》之四、五、六、八^①食时辰，烟火徒劳望四邻。馒头鎚子前年别，今日思量空咽津。持念少，嗟叹频，一百家中无善人。来者只道觅茶吃，不得茶童去又嗔。

禺中已，削发谁知到如此。无端被请作村僧，屈辱饥凄受欲死。胡张三，黑李四，恭敬不曾生些子。适来忽尔到门头，唯道借茶兼借纸。

日南午，茶饭轮还无定度。行却南家到北家，果至北家不推注。苦沙盐，大麦醋，蜀黍米饭齏茼苣。唯称供养不等闲，和尚道心须紧固。

晡时申，也有烧香礼拜人。五个老婆三个瘦，一双面子黑皴皴。油麻茶，实是珍，金刚不用苦张筋。愿我来年蚕麦熟，罗睺罗儿与一文。

赵州和尚十二时歌中的四首，都写到了茶，是借茶悟性的生动见证。而这一题材，引发了后世诸多僧人的效仿。

本章小结 唐及五代的茶美学特征

支遁是喝茶的，这在李正西的《支遁评传》中有专门一章来认证，他说支遁可能是佛茶之祖，这个倒不能绝对肯定。然而对于支遁所喝的神疏是茶的认证，笔者是持相同观点的。在陆羽的《茶经》未流通前，茶是被叫作“茶”的，或者叫“茗”“檟”等。

茶在唐代是上层贵族所享用，中唐的皎然对茶的描写多集中于具体的茶与茶汤，比如剡溪茗、紫笋茶、天目山茶等，也对茶的生长采摘等进行描述，茶酒诗是茶诗的主题，借茶作诗，借诗咏茶，聚焦的点在物——茶上。皎然是喜欢与朋友一起分享的，他的茶诗热热闹闹的，贯休的茶诗则突显的是孤高与清冷，甚至隔绝的，“尧天即梵天”是他主张儒佛一家的思想，在他茶诗中隐约指向圭峰宗

^① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》唐代卷，上海：上海文化出版社，2015年。第12页。

密即为说明。贯休的茶诗中提到了岳茶、东平茶与御赐的“紫封阁”，皆是茶中之好茶。乱世时入川的艰辛，使得贯休更希望得到安定的生活。

齐己已是唐末五代之人了，其茶诗多用五言，诗中多“岳茶”，茶用铁碾，说明已非只有上层贵族享用，茶已逐渐被山僧掌握制作工艺。齐己茶诗中的瀘湖茶是唐代湖南的名茶，枪旗与蜀茗，皆是指代好茶，齐己喜写闲，也喜苦吟，也只就茶写茶。

而在永嘉玄觉、仰山慧寂与赵州和尚这里，茶的宗教性得到了深化，茶在这种离散的、禅语境里，成了一种念头，成了印证了无自性的途径。十二时歌，一直到清代，都有僧人模仿其体裁。

从东汉到中唐，在刘振博士的美学分析中属于美学的第二个阶段，即“形质积累”阶段，论文中支遁与皎然的茶诗就有此阶段的美学特征。从唐五代开始，美学进入第三阶段——心的统摄。

第三章 宋代佛教僧人的茶美学

宋代是中国茶美学获得巨大发展的时代，与之相应的，是佛教高僧的茶诗创作也异常繁荣。可以说，离开对宋代高僧茶诗中美学特点的把握，我们对宋代茶美学的理解将是非常片面的。宋代茶学的一大特征，是茶地理的扩张。重要的产茶区，从江浙、西蜀扩展到了福建。云门宗的契嵩（1007-1072）就留下“不睡还烹北苑茶。寒灯落尽适来花。”^①的诗句。所谓北苑茶，是指当时福建专供皇家御用茶。茶地理的扩张，同样影响到了禅宗的发展。

第一节 从卉乘春独让灵——雪窦重显与禅宗颂古中的茶诗

与唐代禅宗不立文字的特征不同，五代北宋时期，禅宗逐渐发展出了“文字禅”。这其中最早成型的是禅宗的颂古文学。北宋初期，汾阳善昭（947-1024）首创颂古的形式，通过诗歌的形式，揭示公案、语录所包含的禅机。如无着喫

^①（宋）契嵩：《镡津文集》，《大正藏》第52册第2115卷，第743页

茶。文殊托起玻璃盏。问无着。南方还有这箇么。着云无。殊云将什么喫茶。着无语。文殊大士托玻璃。遂问南方有箇奇。无着忽言无这箇。误他多少老闍黎。至今犹未知端的。擡手拈茶不用疑。^①

颂古先引公案，然后借颂古进行概括。汾阳颂古中，关于茶的内容，自然也离不开赵州和尚。

赵州见僧到便问。曾到此间么。云不曾到。州云。喫茶去。或州亦云。喫茶去。院主问。不曾到喫茶去。到来为甚也喫茶去。州召院主。主应诺。州云。喫茶去。赵州有语喫茶去。天下胡僧总到来。不是石桥元底滑。唤他多少衲僧回。^②

颂古强调的是通过对公案的参悟，所产生的宗教体验。在对公案的选择上，颂古作者通常是各宗通用的，充分利用各种不同的宗风，不同的触觉。但是解释的风格上，则带有颂古者自身宗派的特征，或其自身的特征。禅宗的特点是离散，是信仰的个体化。而对语录公案的理解，成为人们检验自身所达境界的标准。在这些颂古作品中，雪窦的颂古最能显示这种检验的彻底性。

雪窦重显（980-1052）是宋代云门宗高僧，也是禅宗颂古文学的代表人物。同时，雪窦重显也是爱茶之人。如《送新茶(二首)》^③：

元化功深陆羽知。雨前微露见鎗旗。收来献佛余堪惜。不寄诗家复寄谁。
乘春雀舌占高名。龙麝相资笑解醒。莫讶山家少为送。郑都官谓草中英。

雪窦在诗中提到了陆羽，也可见陆羽与茶不可分割的文化特性。在这首诗中，雪窦重显特别提到了佛前献茶的仪式。后世很多高僧，也都有此类描写。相对而言，雪窦重显的茶诗基本上都是感谢别人寄茶或寄茶给别人，有较为浓厚的世俗情味，而非单纯强调宗教体验的颂古文学。但是，雪窦重显的茶诗，特别强调了茶的季节。如《谢鲍学士惠腊茶》^④：

丛卉乘春独让灵。建溪从此振嘉声。使君分赐深深意。曾敌禅曹万虑清。
又《送山茶上知府郎给事》^⑤：

①（宋）楚圆：《汾阳无德禅师语录》，《大正藏》第47册第1992卷，第608页。

②（宋）楚圆：《汾阳无德禅师语录》，《大正藏》第47册第1992卷，第608页。

③（宋）惟盖竺：《明觉禅师语录》，《大正藏》第47册第1996卷，第707页。

④（宋）惟盖竺：《明觉禅师语录》，《大正藏》第47册第1996卷，第709页。

⑤（宋）惟盖竺：《明觉禅师语录》，《大正藏》第47册第1996卷，第709页。

谷雨前收献至公。不爭春力避芳丛。烟开曾入深深坞。百万鎗旗在下风。

茶诗“乘春”而得的妙味。而春天在雪窦重显的颂古中有着特别的意味。如

《送僧之石梁》^①“万卉流芳,不知春力。巖畔澗底,蹙红皱碧。乘兴复谁同,孤踪远讎敌。君不见。五百圣者导雄机,灵峯晦育深无极。”雪窦颂古继承了晚唐五代禅诗那种孤高的特点,甚至达到了孤绝之境。但是,这种孤绝并不幽冷,反而充满了春天一般的生机。“万卉流芳,不知春力”,春力不深,是不足以发育万物的。而茶的“不爭春力”,其实也包含了不知春力的奥妙,包含了孤绝而又充满生机的特点。

与雪窦重显齐名的投子义青(1032-1083)是曹洞宗高僧。投子义青的茶诗,更是突出了茶与自性的关系。如等闲垂借问端由。不负平生尽咄酬。竭力为人须是彻。方知茶味解人愁。

祖佛超谈问作家。困来宜喫建谿茶。重阳日近开金菊。深水鱼行暗动沙。^②

茶味解愁,解困,其实都是解开烦恼迷惘,了悟自性而已。茶与自性一样,都是觉醒之物。但是,就茶的特性而言,一方面是其宗教性的深化,一方面却是高僧们总是极力表明茶的“寻常”特征。如汾阳禅师就有“粥饭寻常茶又喫”^③的诗句。禅宗的自性,是人人具有的寻常之物,只是人们迷失了而已。而茶的寻常和醒人功效,恰恰与自性有着共同的特点。

第二节 斋余闲试仆夫泉——孤山智圆的茶诗

北宋时期高僧的茶诗,每每包含了对前代高僧的继承。禅宗高僧把晚唐时期的茶的孤高特性发展为孤绝而充满生机的颂古文学。天台宗的高僧孤山智圆,则继续发展了儒佛同源的主张。孤山智圆(976-1022)是宋代天台宗山外派高僧,也被称为宋学先觉。在孤山智圆的时代,儒学重新崛起为主流的意识形态,并对佛教做出了较为严厉的批判。面对无法改变的局面,孤山智圆找到了一套解决方案。正如其《读韩文诗》“女娲鍊五石,能补青天缺。”所言,孤山智圆认为韩愈对儒学的意义,就是补了儒学之天。智圆尽管是多病之神,却也一样准备补

① (宋)惟盖竺:《明觉禅师语录》,《大正藏》第47册第1996卷,第699页。

② (传法)自觉重编:《投子义青禅师语录》,《续正藏》第73册第1423卷,第746页。

③ (宋)楚圆:《汾阳无德禅师语录》,《大正藏》第47册第1992卷,第623页。

起儒学和佛学之天。经历过晚唐五代战乱，好不容易进入安定局面的人们，都试图补好残漏之天，将安定的局面维持下去。

智圆自号“中庸子”，在其自传中，他说“夫儒释者，言异而理贯也。莫不化民，俾迁善远恶也。儒者饰身之教，故谓之外典也。释者修心之教，故谓之内典也。惟身与心，则内外别矣。”^①如《挽歌词三首(二月二十八日作至二十九日终)其一》^②：

平生宗释复宗儒，竭虑研精四体枯。莫待归全寂无语，始知诸法本来无。

在《湖居感伤》中，智圆更是说：内藏儒志气，外假佛衣裳。智圆“宗释复宗儒”的主张，包含了其儒、佛各守本分、两全其美的补天策略。智圆的佛学思想，反映到其茶诗中，同样如此。如《赠骆偃》：^③

才高淹下位，圣代尚遗贤。贾谊方流涕，杨雄正草玄。

开琴逢皓月，试茗选清泉。篋有文编在，时容后学传。

智圆的朋友是儒生，但身处下位，而在智圆看来，他的文章仍然有补天之用。作为天台宗的高僧，智圆的诗歌并没有禅宗僧人那种孤高、孤绝的特点，不过也仍然表现出其对春天生机的喜爱。如《春日湖居书事寄子璇师》^④

闲居作赋拟安仁，壮志潜消白发新。烟浪静牵来往梦，鸪花深慰寂寥身。

野塘草绿湖村暮，石鼎茶香岳寺春。终学支公买山住，白云深处待为隣。

智圆一生多病，但是仍然欣喜于春光的美好，欣喜于茶所包含的春天气息。

又如《谢仁上人惠茶》^⑤：

寄我山茶号雨前，斋余闲试仆夫泉。

(予止山居有之)睡魔遣得虽相感，翻引诗魔来眼前。

友人寄雨前茶给智圆，智圆则以仆夫泉水煮茶。仆夫泉，正是智圆专门写文章论证各守本分的所在。所以茶本身，在智圆这里，就带有了本分之义。当然，作为诗人，智圆也不忘说到自己写诗的兴致之高，诗魔得茶之助，翻来眼前。

① (宋)智圆：《闲居编》，《续正藏》第56册第949卷，第894页。

② (宋)智圆：《闲居编》，《续正藏》第56册第949卷，第919页。

③ (宋)智圆：《闲居编》，《续正藏》第56册第949卷，第936页。

④ (宋)智圆：《闲居编》，《续正藏》第56册第949卷，第926页。

⑤ (宋)智圆：《闲居编》，《续正藏》第56册第949卷，第934页。

与智圆同时或稍早，还有九僧诗。九僧的诗，与智圆诗歌意境相近，但是诗思较为狭窄。九僧诗中也有不少茶诗，大抵表现僧人枯寂的生活，多贫寒之态。

第三节 爱客自试欢无涯——慧洪觉范的茶诗

九僧、智圆之后，僧诗基本上成了禅宗的天下。而在诸多诗僧之中，慧洪觉范（1071-1128）达到了很高的境界。慧洪以文字为禅，彻底打破了禅宗不立文字的传统。也使得后世把禅宗留下的所有文字记录都看作了文字禅。慧洪的文字禅，有着丰富的文学性，又包含了深刻的禅机，达到了禅与文字不二的境界。一切文学的触觉都变成了禅的触觉“盖禅如春也，文字则花也。春在于花，全花是春；花在于春，全春是花。而曰禅与文字有二乎哉”^①一般来说，我们如果把雪窦颂古称为文字禅，不会有太大的争议。其文学性本身也比较强。但是雪窦重显的目的是借文字表达禅境。文字是一种工具。在慧洪这里，文字和禅机是互为表里的。全诗为禅，全禅在诗。是一种十分自觉的对于禅和文字地充分运用。这就使得慧洪的诗与一般诗僧的诗比较起来，显得十分丰富，绝无贫寒气。

慧洪也是留下茶诗最多的诗僧，现存茶诗共计36首。慧洪的茶诗，具有其诗歌的一般特点，即从雪窦颂古的那种孤绝之态，一变而为放意入万象的丰饶之境。雪窦重显的孤绝虽然包含了无限生机，但是这生机并没有完全展露出来。而在慧洪这里，文字禅带有一种富贵之气，有一种“平生千偈风雨快，约束万象如驱奴。”的快意之感。可以说是中国美学第三阶段“心的统摄”的代表性诗人。自然，茶也是慧洪统摄的对象、放意的对象。如《夏日陪杨邦基彭思禹访德庄，烹茶分韵得嘉字》^②：

炎炎三伏过中伏，秋光先到幽人家。闭门积雨藓封径，寒塘白藕晴开花。
吾侪酷爱真乐妙，笑谈相对兴无涯。山童解烹蟹眼汤，先生自试鹰爪芽。
清香玉乳沃诗脾，擘纸落笔惊龙蛇。源长浩与春涨激，力健清将秋气嘉。
须臾沓幅乱书几，环观朗诵交惊夸。一声渔笛意不尽，夕阳归去还西斜。

慧洪是爱茶之人，对于茶的各种特征均有描写。而“吾侪酷爱真乐妙，笑谈相对兴无涯。”更说明其茶兴之高。慧洪更是认为喝茶有助于写诗，“清香玉

①（宋）德洪：《石门文字禅》，《嘉兴大藏经》第23册B135卷，第577页。

②（宋）德洪：《石门文字禅》，《嘉兴大藏经》第23册B135卷，第583页。

乳沃诗脾，擘纸落笔惊龙蛇。”慧洪的茶诗，每每茶与诗对举，说明二者相得益彰。又如《你能禅三乡后宿山》^①：

湘西春色无人要，万顷镜空飞白鸟。小阁披衣眼力衰，一声款乃酬清晓。
芒鞋闲穿聚落来，此岸绿阴行不了。南台老未忘乡井，抵掌清谈辄高笑。
烹茶煮笋未当勤，放意赋诗语奇峭。此生何处不戏剧？万事随缘真道妙。
何当借子西斋宿，共看湘月千峰表。

“烹茶煮笋未当勤，放意赋诗语奇峭。”烹茶与放意赋诗结合在一起，更说明慧洪的茶兴。慧洪的诗歌中，还多次写到“试茶”以及其亲自调茶。如《和曾逢原试茶连韵》^②：

霜须瘴面豁齿牙，门前小舟尝自拏，茅茨丛竹依堽畚。君来游时方采茶。
传呼部曲江路除，迎门颠倒披袈裟，仙风照人虔敬加。秀如春露湿兰芽，和如东风吹奇葩，马蹄归路冲飞花，青松转壑登龙蛇。路人聚观不敢哗，诗筒复肯来山家。想见戟门兵卫遮，湘江玉展无纤瑕。但闻江空响钓车。嗟予生计唯攬虾，安识醉墨翻侧麻，喜如小儿抱秋瓜。宣和官焙囊绛纱，见之美如痒初爬，爱客自试欢无涯，身世都忘是长沙，院落日长蜂趁衙。园林雨足鸣池蛙，诗成句法规正邪，细窥不容铢两差，逸群翰墨争传夸？坡谷非子前身耶？沅湘万古一长嗟。明年夜直趋东华，应有佳句怀烟霞。

这首诗生动地描写了人们试茶的场景。慧洪特别提到了“宣和官焙”的名贵以及“爱客”们的欢乐之情。“爱客”是慧洪对好茶之人独特的称呼，在历代高僧茶诗中，仅慧洪用及此词。又《空印以新茶见饷》^③：

喊山鹿藪社前摘，出焙新香麦粒光。撼树师应怀大仰，传瓯我欲学南阳。
要看雪乳急停筴，旋碾玉尘深住汤。今日城中虽独试，明年林下定分尝。

这首诗则描写了慧洪亲自学习做茶的场景，慧洪期待掌握好做茶的技能之后，将与朋友们共同分享。慧洪对宋代茶学非常自信，曾说“以余观之，如双井茶，品格虽妙，然终令人咽酸冷耳。”^④宋人之茶胜过唐人之茶，这在宋代几乎是

①（宋）德洪：《石门文字禅》，《嘉兴大藏经》第23册B135卷，第604页。

②（宋）德洪：《石门文字禅》，《嘉兴大藏经》第23册B135卷，第599页。

③（宋）德洪：《石门文字禅》，《嘉兴大藏经》第23册B135卷，第631页。

④（宋）德洪：《石门文字禅》，《嘉兴大藏经》第23册B135卷，第707页。

一种共识。

第四节 侬家受用恰平常——天童正觉与南宋僧人茶诗

南宋时期，高僧涉茶诗不如北宋那样成规模，但也有其独到之处。其中最特点的当属天童正觉（1091-1157）。天童正觉是曹洞宗高僧，是默照禅的提倡者，在禅宗史上有重要的地位。天童正觉的茶诗仅有7首存世，且都是写给其他僧人的。而其茶诗的最大特点，莫过于与“梦境”的联系。如《与诺侍者》^①：

梦回茶碗手亲扶。雅意洵山转道枢。自唤主人醺一诺。谁违尊者应三呼。死生到日还能否。辜负当年是有无。妙得古人行履处。了无些事作工夫。又如《荣上人发心知罗汉堂辨茶油事乞颂》^②：

这开梦觉底因缘。佛佛心同亡后先。一点灵明三世外。
十分妙净万机前。琢磨自得丛林下。游戏何妨百草颠。
尘刹纵横俱化事。起家人只奋空拳。

再如《寄大洪和尚》^③：

饮茶作别出萝门。相送犹怀握手温。断雁几时归缀字。
浮萍随处卧生根。秋风窗外拥芦雪。梦冷床头堕月魂。
麈柄年来疲转徙。却思红颗共炊盆。

这几首诗，都与梦有关，无论是梦回、梦觉还是梦冷，总有梦幻泡影之感。与北宋时期的无限春力差别极大。天童正觉的颂古中，特别强调修行者的切身体验。天童正觉的诗中，也每每写到平生、三世、先后、尘刹这样时间性的概念。而当这些概念与梦联系起来时，便是一种对时间进行统摄的丰饶之感与一切皆为梦幻的虚无之感的叠加。丰饶而又虚无，也是南宋诗歌带给我们的独特感受。比如在南宋诗人陆游的笔下，我们就很容易找到与天童正觉相似的感受。

天童正觉的诗重视禅境的体验，因此也特别提到所谓“受用”。如《津禅人出化盞橐乞颂》^④：

①（宋）集成等编：《宏智禅师广录》，《大正藏》第48册第2001卷，第85页。

②（宋）集成等编：《宏智禅师广录》，《大正藏》第48册第2001卷，第87页。

③（宋）集成等编：《宏智禅师广录》，《大正藏》第48册第2001卷，第90页。

④（宋）集成等编：《宏智禅师广录》，《大正藏》第48册第2001卷，第92页。

喫茶去语落诸方。聚首商量柄杷长。相席是渠能打令。
同尘输尔解和光。舌头猢猻明无骨。鼻孔纍垂暗有香。
盞囊成来圆此话。依家受用恰平常。

这首诗开头提到了赵州和尚吃茶去的公案，最后则说“依家受用恰平常”，同样是宗教性的深入与自性的寻常相结合。一个“受用”说明了个体对此的独特经验和体验。赵州和尚的公案，在南宋禅诗中非常多见，此处不赘。

另外一位南宋高僧慧空（1096-1158），也留下几首较有特点的茶诗。慧空的茶诗，也强调“受用”，如《送茶头并化士十五首之一至八》^①：

四海建溪茶，古今人所重。惟有禅家流，端的是受用。
风穴出送行，香严用原梦。古佛老赵州，到与不到共。
今者披秀翁，又作如是供。阶了分化权，空生与之颂。
但得出处真，一用一切用。

这里同样用到了赵州和尚的公案。参禅的人，往往可以从公案中，从对茶的品鉴中受用。世俗的人虽然重视茶，却不见受用。可见，饮茶的关键，就在“受用”二字，禅宗更是以茶受用。但是慧空的诗歌中又提到了所谓“清净家风”，如《与建州介瀨溪翁道人》^②：

翁翁介瀨溪头住，我亦曾从溪上过。一钵饭香留不住，信根道眼两无差。
菩提种子男兼女，清净家风菜与茶。大佛所传无别法，只今犹有老僧伽。

“清净家风菜与茶”，茶早已成了禅门家风的一种象征。慧空又说“物以甘柔趋所嗜，茶独森严正其味。”这里说茶有“森严”气象，不同于一般饮食倾向“甘柔”的特点。森严、清净，在南宋僧人中已经是一种共识。南宋末期的居简（1164-1246）也说“井花嫩煮熨梅花，先酌芳甘注佛茶。冷淡工夫相次了，却留窗日看横斜。”^③这首《早课》诗描写了佛前献茶的仪式，并说这是一种“冷淡工夫”。僧人们在每日平静冷淡的生活中，体验的禅的境界。甚至可以说，如果没有茶，反而无法表征出这种禅修生活的“冷淡”了。

但是，与慧空不同的是，居简又在茶的冷淡中提及其“回甘”之妙。如《摘

① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》宋金卷，上海：上海文化出版社，2015年。第1034页。

② 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》宋金卷，上海：上海文化出版社，2015年。第1032页。

③ 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》宋金卷，上海：上海文化出版社，2015年。第996页。

茶》^①：

苦莫苦于茶，回甘芥不如。瘠丛嗔重敛，睡眠喜丰储。

未雨试芳洁，残春空绪余。丁宁加惠养，竭泽恐无鱼。

又如《赠制香蜡茶者》^②：

玄质团团玉不如，翠钿小切试昆吾。

文园病酒文君老，盍荐芳甘淪道腴。

“苦莫苦于茶，回甘芥不如”，茶是先苦后回甘，这种回甘甚至有一种“丰腴”之感。这一点，可以说是发前人所未发了。

关于茶与茶道，南宋末的虚堂智愚是不得不提的。虚堂和尚（1185-1269），即虚堂智愚，为四明象山人，临济宗第四十代，于1256年受请入庆元府阿育王山利寺，1264年受住杭州净慈报恩寺，1265年受诏迁径山圣万寿寺，其在日本的后世法孙推崇其为日本茶道之祖师。他的茶诗充满了参禅时的激烈的感觉，如《谢芝峯交承惠茶》^③：

拣芽芳字出山南。真味那容取次参。

曾向松根烹瀑雪。至今齿颊尚余甘。

诗中“真味哪容取次参”，是指真正的开悟是刹那间的，就象“瀑雪”烹茶一样的强烈。在其《贺契师庵居》^④：

正席云山万象回。道人毒眼为谁开。

呼童放竹浇花外。修整茶炉待客来。

道人毒眼，是为世间迷者所开，这里指庵居落成的契师是一位高修行人。新庵落成，只管浇花修炉烧茶，但等有缘者茶禅一味。

本章小结 宋代佛教茶美学的特征

宋代僧人的茶诗中对茶的细致描写最多的大概是慧洪觉范了，其诗多“春

① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》宋金卷，上海：上海文化出版社，2015年。第1000页。

② 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》宋金卷，上海：上海文化出版社，2015年。第1000页。

③ （宋）妙源编：《虚堂和尚语录》，《大正藏》第47册第2000卷，第1035页。

④ （宋）妙源编：《虚堂和尚语录》，《大正藏》第47册第2000卷，第1040页。

露”“春茗”等春字，也多“赋诗”“新诗”等“诗”字，更多试茗、试茶等与茶以及点茶相关的词语。

北宋自蔡襄向仁宗皇帝献上《茶录》，在福建的建瓯凤凰山上建北苑专门做官茶，并研制龙凤团茶后，喝茶的风气逐渐由上层往下层漫延开来。慧洪生活在点茶盛行的徽宗朝，此时茶坊已在东京城里普及开来，在孟元老所作的《东京梦华录》中提到了多处茶坊的具体位置。宋朝点茶用的建盏叫“鹧鸪班”，因为点茶以白色为胜，建盏是黑色的，可以突显出茶汤颜色。慧洪与当朝的权贵有较密切的交往，其茶诗自然带有富贵之气。在其茶诗中处处有禅，处处有春，禅家春力深厚。茶是慧洪统摄与放意的对象，慧洪可以说是中国美学第三阶段“心的统摄”的代表性诗人。

进入南宋，僧人的茶诗中有“森严、清静”，以及“梦幻虚无”之感，茶在禅的体验里是“受用”的，也是“回甘”的，茶已成了禅门家风的一种象征。来自福建的释慧空，对福建茶叶有详细的了解，在他的茶诗中提到福建茶叶之产地有婺源与武夷，茶盏有出自连江，这在宋朝其他僧人的茶诗中很少见到。其茶诗禅味浓烈，“添得老禅精彩好，江西一吸兔瓯中”^①即为例子。

宋代的茶美学与刘振博士美学期中的第三期——心的统摄，完全融合。

第四章 元明佛教僧人的茶美学

第一节 淡饭粗茶饱即休——楚石梵琦与元代僧人的茶诗

元代历史较短，僧人留下的茶诗较为有限。同时，很多僧人要么是从南宋进入元代，要么从元代进入明代，过渡的性质都比较强。其中最为值得一讲的是楚石梵琦的茶诗。

楚石梵琦（1296-1370）是元代到明朝初年的高僧，影响遍及元明两代，被誉为“明初第一流宗师。”楚石梵琦以其净土诗闻名于世，撰写了《三十二相颂》、《八十种好颂》、《四十八愿偈》、《十六观赞》、《怀净土》七言长句

^① 钱时霖 姚国坤 高菊儿：《历代茶诗集成》宋金卷，上海：上海文化出版社，2015年。第1034页。

一百十首、标名者一百八首，又《析善导和尚劝念佛偈》八首、《化生赞》及《劝念佛篇》，《娑婆苦》、《西方乐》渔家傲三十二首，又《百韵净土诗》一首。这些净土诗合称为“西斋净土诗”，代表了中国净土诗的最高成就。楚石梵琦的净土思想，融合了天台宗、净土宗和禅宗的净土思想，将净土思想转变为“自性净土”，使得原本重视对“物”进行观想的净土修行发展为对“自性”对“心”的观想。

净土修行的关键，在于通过观想构建一个西方净土的景象。但是这种观想，对修行者本身的“心力”、想象力等都有很高的要求。如何在这种观想之中构建一种具有实在性和质感的净土，对每一位修行者都是绝大的挑战。“虚空毕竟无遮障，净土滔滔在目前。”楚石梵琦则不仅在思想上达到了这种净土的实在性，并且通过诗歌创作，表达出了净土特有的质感。元明两代，仍然处于“心的统摄”时期，楚石梵琦的净土诗则充分表现了对净土的“统摄”，其心的统摄能力，达到了前所未有的高度。比较而言，如果说北宋的慧洪是放意入万象，那么楚石梵琦就可以说是放意入净土。所谓“万树花开因地暖，千江月现为波清。”^①慧洪笔下的春天是人间的春天，而楚石梵琦笔下的春天，则是净土的春天。

楚石梵琦的春天里，同样少不了茶。楚石梵琦的涉茶诗有11首。如

重阳上堂。昨日是中秋。今朝又重九。亲我紫萸茶。疎他黄菊酒。

紫萸与黄菊。本自无疎亲。相识满天下。知心能几人。^②

楚石梵琦将茶与酒对举，但并没有说茶酒雅俗的问题，而是说二者并没有本质上的区别。区别仅仅在于是否知心。楚石梵琦的净土思想，建立在心力的构建之上。但能达到他那样心力的人，是少之又少的。可以说，在楚石梵琦这里，茶的宗教性也获得了进一步的提升。不过，与前代高僧相似，楚石梵琦仍然强调茶的“寻常”特征。如《三玄三要》^③

第一要。了无奇特并玄妙。未曾啗饭肚皮空。久不喫茶唇舌燥。

《送僧住菴九首之一》^④：

① (清)古崑集：《莲宗必读》，《续藏经》第62册第1197卷，第597页。

② (门人)祖光文炫昙绍：《楚石梵琦禅师语录》，《续藏经》第71册第1420卷，第573页。

③ (门人)祖光文炫昙绍：《楚石梵琦禅师语录》，《续藏经》第71册第1420卷，第649页。

④ (门人)祖光文炫昙绍：《楚石梵琦禅师语录》，《续藏经》第71册第1420卷，第647页。

白云深护碧巖幽。成现生涯免外求。一箇衲衣聊挂体。三间茅屋且遮头。长松片石闲无事。淡饭粗茶饱即休。拈出舀溪长柄杓。不风流处也风流。

在第一要中，禅与茶一样，毫无特别之处。但是正是这样的了无奇特，又正是绝大多数人做不到的。“淡饭羸茶饱即休”，寻常的茶饭，包含了最重要的禅机。楚石梵琦还留下了仿赵州和尚而作的《十二时颂》。他的《十二时颂》中，有1首提到了茶。即《十二时颂》^①：

巳时作务也奇哉。门户支持客往来。

对坐喫茶相送出。虚空张口笑哈哈。

就以上这几首茶诗来说，楚石梵琦表现的主要是禅宗的境界，并没有特别的净土意味。楚石梵琦正式的净土诗中，有一首提到了茶。即《娑婆苦渔家傲十六首之一》^②：

听说娑婆无量苦，茶盐坑冶仓场务。损折课程遭箠楚，赔官府，倾家卖产输儿女。口体将何充粒缕，飘蓬未有栖迟所。苛政酷于蛇与虎，争容诉，劝君莫犯雷霆怒。

这首渔家傲，是写娑婆世界的无量之苦。而茶也是无量苦之一，作为大宗商品的茶和盐，既带来大量的利益，也带来大量的苦恼。楚石梵琦通过对苦恼的描述，激发人们心向净土的决心。曾经清高、孤高的茶，在僧人的眼中，已经越来越平淡甚至带有许多烦恼的滋味了。

元代有茶诗的僧人并不多，天如惟则禅师（1285-1354）是其中一位。禅师字天如，俗姓谭，得法于中峰明本禅师（1263-1323），建苏州师子林菩提寺，其茶诗有《一峯云外菴和韵四景》^③：

碧虹分两半山桥。桥下春雷卷怒涛。老衲定回推户看。隔溪开尽野樱桃。

竹屋茶香满澗烟。绿杉深处响流泉。目前有法谁能说。落日微风一树蝉。

平田水语稻花香。半解萝衣受晚凉。景物双清秋政好。乱山云外又斜阳。

衲被蒙头宿火红。雪寒愁听上方钟。开门忽恠山为海。万叠银涛露一峯。

诗中“竹屋茶香满澗烟”，是生活在南方山里竹林才有的景象。春日的惊

① （门人）祖光文珙县绍：《楚石梵琦禅师语录》，《续藏经》第71册第1420卷，第651页。

② （明）成时（评点节要）：《净土十要》，《续藏经》第61册第1164卷，第740页。

③ （小师）善遇编：《天如惟则禅师语录》，《续藏经》第70册第1403卷，第801页。

雷、奔腾的溪水、满山的野樱桃，都是南方山村在惊蛰过后的景致，在一片漫山的春景中，自然也是采茶的好时机。那山村竹屋里溢出来的茶香，与绿杉深处的流泉，正是禅师“目前有法谁能说。落日微风一树蝉”的得机而忘言的原因。茶香与流水，即使不是“茶禅一味”，也已是元代僧人生活中不可分割的一部分了。

此外，元代有不少高僧往日本传法，这些高僧也留下若干茶诗。其中较有名者有竺仙梵仙。竺仙梵仙（1292—1348）是临济杨岐派僧人，俗姓徐，与楚石梵琦是同乡，为浙江宁波象山人。他十八岁入杭州灵隐寺，师从瑞云松隐，得法号“梵仙”，后在天目山见中峰明本，得“竺仙”道号。他于1329年往日本弘法，其法系被称为“梵仙派”，对日本的茶禅文化与五山文学等皆有重大的影响。在日本僧人释慧广编撰的《东归集》里有其茶诗一首《追和庐山龙岩首座十题之煎茶》^①：

碧云袅袅引风长，碗面白花毛骨凉。

山月临窗梅影转，瓦砖重注啜余香。

这首收录于日本集子里的茶诗，是为追记庐山龙岩首座而作。斯人已故“毛骨凉”，临窗的梅树的影子随着月亮的升降而变化着，活着的我们依旧得要活下去，继续在人世完成未完成的使命。茶在这里成了精神的寄托，感受不到虚堂和尚一般激烈的禅悟。

竺仙梵仙还有一首同样仿赵州和尚十二时歌体裁的《次韵赵州十二时歌之人定亥》^②：

人定亥，静定安详绝憎爱。勿思明月落波心，一片晴湖本无盖。少沙弥，大新戒，劳伊给侍休相怪。提瓶挈水点茶汤，与君共结龙华会。

龙华会，是普罗大众的集会，凡行天下善事者，皆可上天。茶汤成了救护世间的良药，不管你出身如何、社会地位如何、国界如何、宗派如何，都可饮用。

第二节 茶只恨千钟少——憨山老人与明代僧人的茶诗

元明两代仍为“心的统摄”的时代，但是与宋代的所谓“统摄”不同。特别

① 象山茶文化促进会：《象山茶韵》，第77页。

② 象山茶文化促进会：《象山茶韵》，第77页。

是阳明心学的出现，将美学引入到更加“具体”的语境中，统摄之心逐渐成型为“主人”，“主人”是能主之人，但又是有限范围中的能主之人，就如园林的主人一般。明代僧人的涉茶诗，也能多少体现这一点。

明朝的开国皇帝朱元璋曾经做过僧人与小吏，明朝政府对僧人的政策相较前朝严紧，初期没收寺院土地，逼迫僧人还俗，后期又以卖课增加地方收入，以致出家僧人的总体水平较前朝下降许多。明朝前期僧人留下的茶诗较少，直到十六世纪，才逐渐多起来。倒是祖籍在云南、修行在浮山古庭的两位大德在明朝中期留下了几首茶诗。他们是大巍禅师与浮山法句。

大巍禅师（1427-1496），临济宗僧人，名净伦，号大巍，俗姓康，昆明人。得法于浮山古庭。其茶诗《松阴小憩》^①：

风来石上松。僧坐松下石。洗钵将煮茶。溪流漾晴碧。

这首小诗轻盈灵动，富有禅意。风来僧不动，只管洗钵煮茶，煮茶只是一件当下要做的事。比大巍禅师晚一百多年的浮山法句禅师（？-1605），俗姓李，云南曲靖人，他所写的茶诗也同样充满禅意又轻快。其诗《坐木莲阁》^②：

小阁千岩下，幽栖一病禅，灯悬天上月，茶煮谷中泉。

石润岩飞瀑，林昏树吐烟。有人来问法，惟指木开莲。

禅师虽然是一位幽居在千岩下木莲阁的病僧，他的修行并未因身体的不适而有所懈怠，他反而以天上的明月为灯，借山中的泉水煮茶，参心中的那条莲花盛开，是谓真正茶禅一味。

南石文琇（1345-1418），明代临济宗僧人，江苏崑山人，俗姓李，号南石，历任苏州普门寺、灵岩寺与万寿寺，永乐四年（1406）春，奉诏修《永乐大典》，晚年住万寿松院。其茶诗有《寄灵源讲主》^③：

老来万事已都忘。日月升沉一任忙。喫饭着衣随分过。了无心念想西方。

七轴灵文一篆烟。闲房消尽世间缘。夜深灯暗鼠虫出。翻落茶瓢卧榻前。

老了想透了万事，无所挂碍，只是一心念佛往生西方极乐世界。世间缘起缘灭，就象吃饭穿衣一样，只是日常生活中的随分过而已。然而，这种随分过又不

①（明）净伦撰 周理辑：《大巍禅师竹室集》，《嘉兴大藏经》第25册 B165 卷，第295页。

②（明）本智撰 周理辑：《浮山法句》，《嘉兴大藏经》第25册 B166 卷，第301页。

③（门人）宗谧 妙门复初：《南石文琇禅师语录》，《续藏经》第71册第1422卷，第726页。

随随便便的过，正如禅师上堂开示：

南石琇禅师端午上堂。是处人家悬艾虎。灵巖但喫菖蒲茶。莫言淡薄无滋味。毕竟风流出当家。^①

本性虽然是淡薄无味，没有味道的、没有声音的，然而修行人还是得要继续修行，“毕竟风流出当家”。

说到风流，有侠气的紫柏真可（1543-1603）是可担当的。尊者俗姓沈，字达观，一字真可，晚年自号紫柏，吴江人。其茶诗有三首：

早春谒方山李长者。还清凉招陆太宰。特赋此二绝（其一）^②

饭喫黄精衣着麻。长菘七碗胜芽茶。相知若问山中事。定起巖前扫落花。

饭之黄精，衣之麻丝，菜之长菘，都与芽茶一样，只是平常物，就象山里每日扫落花一样，于平常事中修炼，才能见真性。芽茶到了此时，已然没有了宋朝时的荣耀，它已成了世间的平常之物。

又《山居(二首)》^③

独自经行未欲眠。夜凉明月照松泉。好茶一碗昏方歇。踏破虚空别有天。

白云无心道人心。流水无迹道人迹。心迹两忘齐有无。白云流水谁复识。

虽然茶已成了世间的平常物，然而好茶的功效却并不曾改变，“好茶一碗昏方歇。踏破虚空别有天。”借着茶的功效，性情豪放而致力实事的紫柏真可，对于禅的境界更有一番领悟。“心迹两忘齐有无。白云流水谁复识”，假空无无，刹那过过，做好当下即可。在真可《与开侍者》诗中：“竭力晚季支倾颓。犒汝特赐茶七杯”^④，表示对开侍者的肯定，肯定他对匡扶佛教的贡献之大，而用茶来表示敬意，这也说明茶是高洁的。

为了复兴曹溪祖庭，紫柏尊者与憨山德清（1546-1623）有过倾心交谈，他们还做过许多益民的大事，在《憨山老人梦游集》记载：“师初入台山。以道路崎岖。于是溪设桥梁。石铺大路三百余里。修阜平县桥。赐额普济。建接待院。为

①（清）行悦集：《列祖提纲录》，《续藏经》第64册第1260卷，第297页。

②（明）德清阅：《紫柏尊者全集》，《续藏经》第73册第1452卷，第375页。

③（明）德清阅：《紫柏尊者全集》，《续藏经》第73册第1452卷，第384页。

④（明）德清阅：《紫柏尊者全集》，《续藏经》第73册第1452卷，第392页。

往来息肩之所。又于龙泉关外。忍草石。建茶菴 勅赐惠济院。舍药施茶。”^①建茶菴与施茶，于今日而言，即为慈善事业，是为人间的大功德。

憨山德清，临济宗僧人，字澄印，号憨山，俗姓蔡，安徽全椒人，为曹溪中兴祖师。憨山老人禅净双修，调和三教，其所写茶诗有五首、偈语有二。在其茶诗《明禅人施茶》^②

此心元不住。白足本无尘。

时汲源头水。清凉热恼人。

憨山把茶比作源头水，有清冷意，正好适用于热恼人。茶受用于热恼人，同样也受用于与朋友的促膝交谈，在其诗《寄尘堂首座》^③

忆尔栽茶处。满园春雨滋。何时扫松叶。相对一烹之。

一起栽种的茶树在春雨的滋养下已然长成嫩芽，何时相坐烹茶聊天，又是一个大大的思念。茶在这里是媒介，是人与人之间交流的媒介。憨山老人为曹溪中兴祖师，他在曹溪的修行点滴，在其茶诗中也有体现：

《山中吟六首（之一）》^④

时折宝林松。旋汲曹溪水。

来煮雪中茶。此味无可比。

在茶诗中，用曹溪雪水煮茶，比喻六祖南禅的美妙，这种美妙犹如这雪水煮的茶，是其它的法所比不了的。茶与禅，是禅僧的两样宝。下面一首也是

《曹溪四时咏（之一）》^⑤

夜深旋煮雪中茶。此味天然最可夸。

更有一般奇特处。满林寒月浸梅花。

雪水煮茶，才可得真味，这种真味还带有真香气。“雪”与“寒”，表示参禅悟道时的那种“顿”感，那种“刹”感，那种让人心头一凛的冰冷感。

在憨山老人的偈语

①（侍者）福善日录：《憨山老人梦游集》，《续藏经》第73册第1456卷，第676页。

②（侍者）福善日录：《憨山老人梦游集》，《续藏经》第73册第1456卷，第800页。

③（侍者）福善日录：《憨山老人梦游集》，《续藏经》第73册第1456卷，第800页。

④（侍者）福善日录：《憨山老人梦游集》，《续藏经》第73册第1456卷，第799页。

⑤（侍者）福善日录：《憨山老人梦游集》，《续藏经》第73册第1456卷，第803页。

“赵州一味澹生涯。但是相逢请喫茶。若问梅花探春色。一枝墙外过邻家。”

“入山寻讨榧木株。松下一见欢相呼。喫茶只恨千钟少。问法从来半字无。”^①

茶贵相逢，与同道、与友人、与世间的一切相逢，都是缘分，缘到相逢，缘尽相分，人人皆是人间的过客。若是朋友相见喫茶欢谈，那是千杯也嫌少的，若要问法，则无法也。

比憨山大师晚了近四十年的卧龙字水禅师（1585-1626）与吹万禅师（1581-1639），都来自四川。吹万禅师为宜宾人，留有《茶圃》等五首茶诗。卧龙禅师为荆州人，他留下了一首茶诗《示月林禅人》^②

茅屋云中春色焕。千谿竹树香风满。有时支铈鬻清流。一气倾干茶七碗。

诗中有茅屋有春色，有溪有树，飘着香气，象杜甫所搭的草堂，一口气喝下七碗，才觉爽快，正如卢仝《七碗茶歌》中所记：七碗吃不得也，唯觉两腋习习清风生。身处卧龙的水禅师并未有身处吴越的云门宗的僧人的虚幻感。

第三节 几片落花何处渡——明代云门宗僧人的茶诗

云门宗自唐朝云门文偃创立开始，在宋朝契嵩的推动下得到兴盛，随后快速衰退。到明朝的末期，才出现了四位写茶诗的僧人，一位是湛然圆澄（1561-1627），一位是入就瑞白禅师（1584-1641），他是湛然圆澄大师的嫡嗣，再一位是无幻禅师（1540-1612），最后一位是石雨禅师。

湛然圆澄禅师（1561-1627），名圆澄，字湛然，别号散木道人，俗姓夏，会稽人。其有茶诗一首《幽燕怀山中》^③：

山中多乐事。迥然异城郭。长年少闲事。白日多寂寞。所乐无他伎。所贵无拘束。散步时独吟。纵旷绝稜角。为客乐不少。何意生烦恼。受用胜常时。未似山中好。不见寒山子。愿言寒山老。永无尘累牵。自谓可长保。菓熟猿摘多。山深客过少。水清茶有味。叶堕风自扫。携手招拾得。共归来时道。

① （侍者）福善日录：《憨山老人梦游集》，《续藏经》第73册第1456卷，第724页。

② （明）圆拙说观谁等录：《夔州卧龙字水禅师语录》，《嘉兴大藏经》第29册B222卷，第17页。

③ （门人）明凡录：《湛然圆澄禅师语录》，《续藏经》第72册第1444卷，第837页。

明朝政府初期对佛教僧人的政策是要么还俗，要么找一处与世隔绝的山林清修，与世俗隔绝。在湛然大师的诗里，山中清修虽然有许多快乐的事，与城里不一样，然而经年累月地没有事情做，尤其在白天，毕竟是寂寞的。“山深客过少”，还好水清还是有茶味的，落叶也不用刻意去扫，拾起一片送给难得来的朋友，陪他一起走来时的路。诗中虽然多处写“乐”，却无处不透着寂寞。

人就瑞白禅师（1584—1641），名明雪，字瑞白，别号入就，俗姓杨，桐城人。二十岁出家于九华山，是湛然大师的嫡嗣，为洞山三十二世，亦为曹洞宗僧人，“明天启六年，得圆澄禅师印可，之后，驻锡浙江弁山戴山与江西崆峒山，移居江西百丈山，重整丛林清规，世人誉为百丈怀海禅师再世”。瑞白禅师有两首茶诗《过香柏峰同达虚坐月茶次即事》^①：

扶筇陟险过峰前，香柏烹茶问妙玄。

明月一轮东岭上，谈禅不用老僧宣。

又《双茶点翠》^②

双茶耸翠立庭前，占断春光年复年，法说炽然谁个会，徒教终日锁岚烟。

烹茶谈禅，茶禅一味，只管喝茶，禅在茶里。春光一年复一年，即使有双茶点亮山庭，日日被锁在深山烟雾里的寂寞也不是说说法能够驱散的，瑞白大师的茶诗同样透着无边的寂寞，甚至无奈。

茶在山里成了僧人的朋友。少有人来的深山修行，应该只是修行中的一个阶段，最难修行应该在俗世中，在人群中。明代云门宗思想带有浓重的儒家色彩，儒家是提倡积极入世的，是先自觉而后觉他的。这在早明雪大师近半个世纪的无幻禅师的颂古里就已有体现。

无幻禅师（1540—1612），讳性冲，号古湛，俗姓张，秀水人，既得曹洞宗之法，也得云门宗之法。在其颂古《赵州喫茶去》^③：

曾到未到喫茶去。空门侍者绝疏亲。

要将滋味均同得。一样烹来普施人。

这里无幻禅师强烈地表达了僧人在完成个体修行的同时，也要如茶汤一样，

①（明）明雪说 寂蕴编：《入就瑞白禅师语录》，《嘉兴大藏经》第26册 B188卷，第797页。

②（明）明雪说 寂蕴编：《入就瑞白禅师语录》，《嘉兴大藏经》第26册 B188卷，第798页。

③（明）性冲说 慧广编：《无幻禅师语录》，《嘉兴大藏经》第25册 B188卷，第58页。

普施给更多世间的人。在其茶诗《山居十首(之一)》^①：

贫无一物是吾家。日用般般岂足夸。五六百竿邻舍竹。两三四树过墙花。
云山万叠支晨供。瀑布千寻泻午茶。好景自然天设就。不须辛苦强安排。
好景是自然的，是天设的，不用刻意安排，随顺过就好。

最后一位石雨禅师，其生活的年代已是明朝的末期，其于崇祯五年（1632年）入住绍兴的天华禅寺，崇祯十年（1637年）入住福州的雪峰寺。其所写的茶诗有十首，大多有无望与梦幻的感受，比如《云肆》^②：

酒徒初散雾。茶侣乍生烟。
物物蜃楼耳。长生不是仙。

一切都是烟雾，都要散去，是不究竟的。石雨禅师的《甲申除夕》^③更是有此种感觉：

逼近干戈岁。人间梦不醒。雪残遮忍草。春信报灯花。
谈理何妨剧。推心未有涯。团圞联友义。不尽在杯茶。

甲申年，是崇祯十七年，即为公元1644年，是明朝在史书上的最后一年，在这样除夕夜里，除了感叹世事无常、万事皆空外，只有那一杯茶尚可代表人的心。在石雨禅师另一首茶诗《答林羽仲居士见访韵》^④：

且煮雪峰雪。无论前后身。烟霞开梦幻。星月近天真。
词组投深夜。杯茶试小春。不辞酬酢礼。为结再来因。

诗中“无论前后身”，有受《楞严经》的影响。在石雨禅师的其它茶诗里，同样充满着诸事无常、人生虚幻之感，“断桥残雪犹迷路，几片落花何处渡。”^⑤（《住香柏峰》）无常与无望时时萦绕心头，且用一杯茶，暂时代替当时人的全部，此时人的感觉在茶里得到释放。

以上所述四位云门宗的禅师，大多出生在吴越之地的南方人，或者是生活修行在南方的寺院中，或有兼修曹洞宗，以另外的宗派禅师身份流传于世。茶在他

①（明）性冲说慧广编：《无幻禅师语录》，《嘉兴大藏经》第25册B188卷，第61页。

②（明）明方说净柱编：《石雨禅师法檀》，《嘉兴大藏经》第27册B190卷，第126页。

③（明）明方说净柱编：《石雨禅师法檀》，《嘉兴大藏经》第27册B190卷，第128页。

④（明）明方说净柱编：《石雨禅师法檀》，《嘉兴大藏经》第27册B190卷，第128页。

⑤（明）明方说净柱编：《石雨禅师法檀》，《嘉兴大藏经》第27册B190卷，第131页。

们的茶诗里只是“杯茶”，梦幻与无望久久地萦绕着他们，想要入世救世的感情非常强烈。

本章小结 元明僧人茶美学特点

元代僧人的茶诗相较前朝是不多的。其茶诗中对茶的具体的物性的描述亦是不多，也已看不到宋朝特有的龙凤小团与点茶描写。在宋末元初的高峰龙泉院德因禅师在其语录中所记的“茶奉献。香味总希奇。昔日赵州亲自种。今宵信士献牟尼。烹出雪花飞。”^①，说明茶献于佛前，已是惯例，与宋不同的是，元朝时是信士把好茶献给佛祖，这比南宋释居简在其《早课》中所写“注佛茶”要更世俗了一些，此时的茶从社会上层进入了民间，已不再是高贵的专用享受了。

明代的僧人茶诗很多，写茶诗的僧人的地理位置与宋代相比有所变化。明代写茶诗的僧人增加了四川与云南的僧人，明末还增加了陕西的僧人，比如生于陕西西阳的方融禅师，在其“十二时歌”“四景歌”以及给居士的开示中，都有关于茶的描写。在明代写茶诗的僧人中，云门宗曹洞宗僧人占了一定比例，然而大多数的是临济宗的僧人。在明代初期的僧人茶诗中，偶尔出现“点茶”，然而在此以后出现更多的则是“杯茶”“碗茶”或者“粗茶”，甚至于“翻落茶瓢卧榻前”的“瓢茶”。这些茶具的变化，与历史上景德镇瓷器的发展有关，然而更多的原因应该是茶已从上层贵族们享用的特殊地位里跳脱出来，茶在当时已成了世俗里每个人可享用的普通物件。明代四大高僧中的莲池大师（1535-1615）写有“寒膏时煮竹炉茶”（《竹窗随笔》P325），就可看出当时茶在民间的普遍性了。在憨山大师建设茶庵普施茶粥给百姓时，藕益大师（1599-1655）也留下他的“施茶偈”（《灵峰宗论》P650），此时的茶已有了它强烈的世俗性，也包含了救济世人的主旨，这是憨山大师等众位高僧的悲悯人间的人格の突显。

明代前期的茶美学，属于典型的“心的统摄”这一美学特征，即美学期中的第三期。到了明代后期，个人的主旨渐渐从茶诗中流露出来，憨山德清与灵峰藕益的茶诗里，人已清晰地突显了出来，美学的第四阶段“人的突显”开始开启。

^①（元）如瑛编：《高峰龙泉院因禅师集贤语录》，《续藏经》第65册第1277卷，第14页。

第五章 清代与民国佛教僧人的茶美学

清代开启了“人的突显”的美学时期，从清初直到今天，我们都还在此一时期内。如果说“主人”是“心的统摄”的最后结晶，那么去除了“主”的“人”，就变得更加混杂，以至于最终形成一个“人间”。有了人间，也就有了“人间佛教”，有了人间佛教的美学。

第一节 几片山茶碎剪春——清代黄檗宗僧人的茶诗

隐元禅师（1592-1673），名隆琦，字曾曷，号子房，俗姓林，福建人，为日本黄檗宗宗祖，经明朝万历、崇祯与清朝顺治、康熙朝。其在崇祯八年（1635年）成为临济宗正式传法人，并于1637年成为黄檗山万福寺主持。隐元禅师的书法、绘画与诗歌皆为上乘。其茶诗：

《咏茶》^①

醒迷须雀舌，试茗贵龙泉。

个个开心眼，赵州话始圆。

又《示连江诸居士其五》^②

老景无何用，转经眼倍花，邻房多意气，日日赠杯茶。

诗中“雀舌”指好茶，“龙泉”指好水。禅师对邻房所住僧人未能参悟这个现象，没有别的办法，只能日日送杯茶过去，希望他能在茶中参禅，得到开悟。茶禅一味，茶中有禅，禅中也不能少了茶，茶是参禅的手段与媒介，参禅的人才是“杯茶”的主人。

即非禅师（1616-1671），即为雪峰广寿即非禅师。师讳如一，字即非，俗姓林，福州福清人。历参长庆石雨禅师、灵石朝宗和尚、曹山万如老人、石鼓永觉禅师以及罗山互信禅师，于黄檗山悟道，为隐元隆琦弟子，临济第三十二代僧。

① （清）隆琦说 海宁等编：《隐元禅师语录》，《嘉兴大藏经》第27册 B193卷，第300页。

② （清）隆琦说 海宁等编：《隐元禅师语录》，《嘉兴大藏经》第27册 B193卷，第300页。

其诗《重登虎丘值雨同翁允密叔兢蠡余惟用诸公》^①：

以雨翻成胜。何妨游事赊。怀吴休说剑。遇赵且斟茶。

树密栖闲鸟。泉新解渴花。放舟天色晚。随处乐吾家。

诗中所写为禅师与诸公登虎丘遇雨，他们的兴致并不受影响，反而因雨而更胜。如果怀念吴王就不必说勾践之剑，如果遇赵州和尚也只管斟茶而不必说禅。山树纵然高密，也有闲鸟来停驻，山泉虽为新出，也可解人干渴。即使此刻天色已晚，又有何惧！天下随处都可为我所用。

《谢圆光院御茶》^②

为接上上宾。分身遍刹尘。

赵老家风旧。恩霑雨露新。

此诗的气势比上首诗之“随处乐吾家”更甚，“分身遍刹尘”是将佛法普施天下。当即非禅师将佛法普施天下之时，在同时期的贵州，有灵隐文禅师在紫竹院开法。

灵隐文禅师，西川高粱人，俗姓王，戊戌年（1658年）住贵州安顺府静乐菴。在《锦江禅灯》第10卷中记载：“高粱王氏子。初侍巾瓶于象巖和尚。后参万峰老人印可。开法黔南之紫竹院。”其所写茶诗有两首。灵隐文禅师有法嗣为梅溪福度禅师。梅溪福度禅师（1637-1699），世称东山梅溪度禅师，西蜀永川人，俗姓张，其有茶诗四首，若干首的茶话。所谓茶话，就是居士设茶宴，由福度禅师上堂开示的言语，也有传统节日寺院所设的茶宴，比如“中秋设茶”，下面为其中几首：

《南泉住庵》^③

茶既饮兮饭既餐。破他家事太无端。

若还不去同床睡。焉得知他被底穿。

《文应运设茶》^④

孰把春风剪碎来，山堂夜夜共衔杯。

①（清）如一说明洞等编：《即非禅师全录》，《嘉兴大藏经》第38册B425卷，第702页。

②（清）如一说明洞等编：《即非禅师全录》，《嘉兴大藏经》第38册B425卷，第728页。

③（清）福度说庆绪等编：《东山梅溪度禅师语录》，《嘉兴大藏经》第39册B447卷，第406页。

④（清）福度说庆绪等编：《东山梅溪度禅师语录》，《嘉兴大藏经》第39册B447卷，第399页。

于中有箇搜肠诀，喫着令人梦眼开。

《韩道启设茶》^①

举杯示众云：会么？众无对。师以拄杖左右打云：山僧夜夜饮春毛，劈腹剜心为尔曹。总为尔曹不解会，故拈拄杖打驴腰。

《中秋设茶》^②

中秋佳节是今夕，监院设茶普请喫。

芝麻饼比月轮圆，不必区区天上觅(是夜无月)。

在“韩道启设茶”中，用“春毛”来比喻茶，在茶诗中是少见的。东山梅溪度禅师给居士在设茶时的开示，是元明所没有的。清朝时，居士设茶铺路造桥，成普遍现象，人借着施茶这个举动完成了个体的精神升华。茶并不单单为一人所有，而是为大众所有，是关涉人间的慈悲。比如香严禅师的茶诗中就有专为造桥施茶而作的。普明香严禅师，亦为黄檗宗僧人，生活在清代前期，嘉兴县人，俗姓陈。其诗有《募造桥亭施茶》^③

渡过桥来喫茶去。普明何似赵州桥。

劝君会取其中意。打破悭囊入胜招。

《招友》^④

花竹顿开幽径曲。茶烹偶得紫茸香。

清谈莫负池边石。触暑能来却有凉。

明朝的憨山德清尚用太后所赐银钱来建茶菴，舍药施茶，为民间服务。到了香严禅师这里，寺院已然开始了自主募集资金自发做善事的大乘慈悲佛法。

第二节 经声也自落林泉——清代云贵川僧人与净土宗僧人的茶诗

“一朝起来七件事。柴米油盐酱酢茶。有人识得其中主。不用天涯问作

① (清)福度说庆绪等编：《东山梅溪度禅师语录》，《嘉兴大藏经》第39册B447卷，第399页。

② (清)福度说庆绪等编：《东山梅溪度禅师语录》，《嘉兴大藏经》第39册B447卷，第400页。

③ (清)明耀等编录：《香严禅师语录》，《嘉兴大藏经》第38册B424卷，第622页。

④ (清)明耀等编录：《香严禅师语录》，《嘉兴大藏经》第38册B424卷，第624页。

家。”^①这首茶诗是清朝早期僧人金陵楼霞竺菴成禅师所写。禅师为湖南人，晚住于南京，其出生地与所居地两地皆产茶。茶诗中表明，到禅师生活的年代，茶已成开门七件事“柴米油盐酱醋茶”中之最后一件。人是茶的主人，茶是为人服务的，此时人的主人翁地位完全突显了出来自明代有两位驻锡浮山古庭的云门宗禅师来自云南，其他宗派的几位僧人来自四川外，多数写茶诗的僧人是生活或出生于除云贵川三地外的茶产地区。然而，这一现象，到了明代末期清代初期，逐渐有了变化，这一变化是：云贵川僧人所写的茶诗越来越多地出现于佛典中。这表明：西南地区的茶，随着当时疆域的扩大而呈现在了世人面前。

憨休禅师，后期生活于顺治康熙朝，蜀西陇安人，俗姓胡。北禅。在其后人所编《憨休禅师敲空遗集》中有诸多茶诗，如《山居(十首)》^②

叠嶂重重护彩霞，翠微深处是山家，黄猿诱子偷庭果，白鸟呼雏上树丫，万壑松涛翻石壁，一溪春水泛桃花，客来草坐无余事，漫拾枯薪自煮茶。

不傍青门学种瓜，喜将石枕卧烟霞。伸拳嫩蕨抛新粉，带藓干薪折古槎。万窍寒风吹雪谷，一林疏月照梅花。寻常活计无多子，饱饭闲眠闷喫茶。

每个朝代的僧人茶诗，写的轻松诙谐的总是山居诗这一部分，憨休禅师也不例外。他的第一首茶诗中写道：在春天桃花盛开的时候，山里的重峦叠嶂掩映在彩霞下，翠微深处的山里有几户人家，黄毛的大猴正引诱小猴偷山庭里的果子，白鸟也呼叫着它的孩子上树丫，一边陡峭的山崖旁有一丛丛的松树，不远处的溪水上飘着树上落下的桃花，来山寺的客人没有其他事，只是捡来枯枝自己煮着茶喝。这首诗静中有动，如同一部自然风景记录片，人在画里煮茶喝茶，是一种自我的主宰。

又《漫兴》^③

品字柴头曠有椿。坐听哀雁叫沧江。新抽草色将遮眼。见长松枝欲覆幢。纸上情疏诗思少，铛中茶熟倦魔降。可怜太华峰头月，只照寒岩玉女窗。奇峰盛夏火云升。花鸟不来诗也兴。竹树深深藏古寺。茶烟淡淡泻高藤。

① (清)集云堂编：《宗鑑法林》，《续藏经》第66册第1297卷，第289页。

② (清)如乾说张恂编：《憨休禅师敲空遗集》，《嘉兴大藏经》第37册B384卷，第295页。

③ (清)如乾说张恂编：《憨休禅师敲空遗集》，《嘉兴大藏经》第37册B384卷，第307页。

憨休禅师是喜欢写诗的。在其《石安原长夏遣怀(七十首)》^①中,也如慧洪一般,把茶与诗对举,而且在一个长夏写就七十首,实在是不容易的。这样每日做一首诗的禅师,在清代大约是不多见的。以上这些茶诗中,诗中有禅,禅中有茶,茶中有禅,正所谓“青青翠竹皆是法身,郁郁黄花皆为般若”。

绿萝幻禅师(清),清康熙年间蜀之忠州人,俗姓万,法讳印宸。

《复白谿戴居士次来韵(二首)》^②

道者幽栖世味轻。也知随分乐生平。烹茶汲水邀明月。种竹锄云了幻情。

黄菊共看知有句。青山相对复何声。举心恐落枯禅病。一种平怀自坦行。

禅师所写诗中“也知随分乐生平”正是明末清初禅僧的思想,随分自过,坦然前行。

赤松岭禅师,清康熙年间人,锦水潼川韩氏子,住贵州府寿世禅院。为临济宗僧人。禅师有茶诗如下《过般若庵》^③

曾思有约过云庵。几听溪声野外县。雨细蛙鸣清协韵。风和鸟语共谈禅。

闲寻竹院烹茶坐。倦扫松阴枕石眠。疑是葛天风化里。炉香一缕乐悠然。

茶诗所记为夏天的一个下着细雨的午后,哇声鸣叫着,风里带着鸟儿的鸣叫,象是在谈禅,找一处竹院坐下喝茶,累了就扫一下松荫下的石头小眠休憩,此是此刻象葛仙般悠然。茶诗中有茶有禅还有仙家葛洪,不知道是茶禅一味了,还是禅茶一味了。

以上为云贵川僧人的部分茶诗,除这几个地区外,明末清初尚有来自陕西泾阳的方融禅师(1602-?),其在康熙元年(1662年)以61岁高龄住持金陵的弘济寺,他的茶诗以《四景歌》与《十二时歌》为主;也有一位来自天水的印心佛敏讷禅师(康熙朝人),其茶诗机锋分明。

清代的净土宗僧人茶诗,有省庵法师与山暉禅师。省庵法师(1686-1734),为中国清代净土宗第十一代祖师,俗姓时,名实贤,字思齐,江苏常熟人。在《省庵法师语录》中有“八苦”诗,其与茶有关的只在“劝修净土诗”中的一

① (清)如乾说 张恂编:《憨休禅师敲空遗集全集》,《嘉兴大藏经》第37册B384卷,第308页。

② (清)发林说 光悠等编:《绿萝恒秀林禅师语录》,《嘉兴大藏经》第36册B355卷,第554页。

③ (清)道林说 寂源录:《赤松岭禅师语录》,《嘉兴大藏经》第39册B451卷,第524页。

首：^①

重阳九日景偏赊。自采茱萸且泛茶。红锦妆成千树叶。黄金开尽一篱华。

每登山顶瞻乡国。却上楼头望故家。想见七珍池沼内。枝枝菡萏大如车(九月)。

在《莲邦消息》中由妙空子(清)讲述的“念念现前品第七”中亦有茶句^②：

日落西。返照余光不长久。堪笑愚人顾目前，大事君知否。臭钱财。闲茶酒。赚得凡夫终日走。波波不暇念弥陀。日月到来空束手。

净土佛国，是清净美好的。“自采茱萸且泛茶”，人间的茱萸酒是在九月登高时才喝得到，然而在净土佛国，只要想要喝它，只管一念想起就可自己动手采茱萸做茶喝。而人间，只让凡夫为了几个臭钱，几杯茶酒，而终日辛劳奔波。

第三节 乱山涌出月初明——虚云法师与太虚法师的茶诗

虚云法师(1840-1959)，名古岩，字德清(六十岁后改字为幻游)，号虚云，俗姓萧，福建泉州人。是我国近代禅宗第一高僧，身系曹洞、临济、沩仰、法眼与云门五宗法脉，其道行高古，著述颇丰。虚云志大气刚，悲深行苦，振兴佛教，度生无数。历“四朝五帝”经“九磨十难”，终成救世心愿，完美诠释人生佛教之真谛。在《虚云和尚法汇》处，记有虚云之吟咏茶诗一十三首，茶歌一首。其茶诗《采茶》^③

山中忙碌有生涯。采罢山椒又采茶。此外别无玄妙事。春风一夜长灵芽。

诗中“灵芽”有支遁称茶叶为“灵藹”“神疏”之意。日常忙碌的修行生活，并不是盲目无序的，也如有灵性的茶芽一般，夜长日采，自有其生长节奏，但是对于一般事物，我们就当知道它是“无涯”的，如《题寸香斋》^④

寸香陪客坐。聊将水当茶。莫嫌言语寡。应识事无涯。

岩树井藤命。驹光过隙嗟。佛言放下着。岂独手中花。

茶，并不一定非得有茶叶才是茶，一杯水，也可以为是一杯茶。认识事物的

① (清)彭际清重订：《省菴法师语录》，《续藏经》第62册第1179卷，第255页。

② (清)妙空子述：《莲邦消息》，《续藏经》第62册第1193卷，第526页。

③ 净慧主编：《虚云和尚全集》第3册诗偈，第34页，郑州：中州古籍出版社，2009年。

④ 净慧主编：《虚云和尚全集》第3册诗偈，第11页，郑州：中州古籍出版社，2009年。

角度是多维的，正象佛家所言，要放下执著。禅是一枝花，但是不单单是手中的一朵花，花开五叶，禅宗五家。

又《秋夜偕友坐岑楼》^①

此际秋色好。得句在高楼。启户窥新月。烹茶洗旧愁。

盘桓无俗客。酬唱有良俦。薄袄怜寒意。传灯论未周。

这厢秋色虽好，想要得到好句还得站在更高、看得更远才行。“窥新月”“传灯论未周”皆在说明传承禅法法脉的不容易。

《山居》^②

乱云堆里坐痴呆。世念销镕养圣胎。地老天荒都不管。松花食尽又重开。

林间遁迹世相违。涧曲山深到者稀。饭罢茶余无个事。白云为我掩柴扉。

湛湛灵池彻底清。乱山涌出月初明。几人今古曾吞月。饮者须知满不盈。

虚云法师的《山居》茶诗有两首，在这首茶诗中，句句皆禅机。“乱云”“乱山”中的人与事，经过世事的修炼，时间的沉淀，最后都会成圣人，成明世。不管环境如何恶劣，只要去栽种深耕“拈花微笑”这棵千年老树，总有一天会花开四季。而修行中的人，本就对世事有深邃的洞察力，对所发现的世事就象“吃饭喝茶”般，以平常心对待就可以。

又《栖茅九华》^③

问道幽栖事几般。山中风趣有多端。萤流竹罅金千树。月洗松溪玉一湾。

带雪茶花供古佛。含香梅子荐新盘。有时独上天台顶。坐看江南叠翠栏。

带雪的茶花、含香的腊梅，皆是耐过冬天的严寒才凛然开放，就象世间的人们经过了大苦大难的彻悟，也象历经艰险参访高僧大德与重振古庭的僧人，都是古佛再世。世间修行无非在做实事中自悟，如《赠五台山显通寺智慧师》^④

禅分祖席又开山。别有生机展笑颜。死句不拈拈活句。先贤企仰后贤攀。

修心修道无如悟。谈妙谈玄总是闲。从此何劳山下问。烹茶挑水听潺潺。

谈玄谈妙总是太闲，不如低头做事。禅是活泼泼的，在日常烹茶挑水中。人

① 净慧主编：《虚云和尚全集》第3册诗偈，第7页，郑州：中州古籍出版社，2009年。

② 净慧主编：《虚云和尚全集》第3册诗偈，第38页，郑州：中州古籍出版社，2009年。

③ 净慧主编：《虚云和尚全集》第3册诗偈，第37页，郑州：中州古籍出版社，2009年。

④ 净慧主编：《虚云和尚全集》第3册诗偈，第39页，郑州：中州古籍出版社，2009年。

生佛教，当如“吃饭喝茶”“烹茶挑水”一般，于生活各处时时修心、修道，而不是空谈玄妙。

虚云法师之后，撰写茶诗较多的有太虚法师。太虚法师（1890-1947），字太虚，号味庵，法名唯心，俗姓吕，乳名淦森，学名沛林，原籍浙江崇德，生于海宁。《佛教月刊》总编辑。1918年从日本回国后，与陈元白章太炎等人主编《觉社丛书》，第二年改为《海潮音》，为月刊，持办三十多年，是中国持办时间与影响皆广泛的佛教刊物。太虚法师提出的“人生佛教”思想，提出“要去服务社会，替社会谋利益”（《太虚大师新传》P253），在其茶诗中有诸多体现。太虚法师的茶诗有11首。如《登鹤舒楼》^①

一自成仙去，名山鹤有台。白云迎客掩，丹桂傍岩开；
铸此灵奇境，应穷造化才。一亭秋寂寂，煮茗共倾杯。

在太虚大师的茶诗中，其品茶所用的动作大都用“倾”来表示，这在以往的僧人茶诗中是少有的。在这首诗中，大师感慨奇境当有造化之才来设计铸造，然而他所处的现实世界，却是“一亭秋寂寂”，只得把一腔热血暂时寄于这杯茶中，细细地思索，慢慢地理出救世的好法子来。又《题阿育王寺十二景》^②

如何濠上人，能知鱼游乐？还应水中鱼，亦似人爱国。（鱼游乐国）
仙才得自天，仙与人何益？仙风旋坤舆，处处留仙迹。（葛仙翁井）
妙喜泉水清，赵州茶何苦，试问尝过人，能否将舌鼓？（妙喜泉井）
人间现优钵，天上有娑罗，一例关灵瑞，花奇不在多。（娑罗奇花）

太虚法师身处乱世，感受着人间的苦痛，认为佛教应积极入世。而在外敌入侵之时，就更加强调僧人的爱国意识。这些都是人生佛教、人间佛教的题中应有之义。太虚法师指出，仙人于人间，除了留下的仙迹外，还与人间有什么益处？还不如妙喜井水泡的赵州茶，还能让世人了脱一些生死，参悟一些道理来。太虚法师的人间情味，是佛教美学在近代的一大发展。太虚法师还有与茶有关的词，如《行香子（焦山春望）》^③

云涌山边，浪涌山边，渺春光浩荡无边。俯窥大陆，人在峰巅；看岫生云，

① 《太虚大师全书》第34卷杂卷诗存，第16页，北京：宗教文化出版社，2005年。

② 《太虚大师全书》第34卷杂卷诗存，第68页，北京：宗教文化出版社，2005年。

③ 《太虚大师全书》第34卷杂卷诗存，第274页，北京：宗教文化出版社，2005年。

云如浪，浪摇天。

云断还连，浪碎还圆，远凝眸细草芊绵；喜高花大柳，香染丝牵。且酌杯茗吟佳句，炷炉烟。

诗中“俯窥大陆，人在峰巅”，正如《华严经》中对宇宙世界的描述，不就是站在世间外看世间吗？“云如浪，浪摇天”，人间也如云与浪，然又何妨！“且酌杯茗吟佳句，炷炉烟”。人间万象峥嵘，佛教润化人间。

虚云法师与太虚大师都是人间佛教的倡导者，也是实行者。正如虚云法师所言“修心修道无如悟。谈妙谈玄总是闲。从此何劳山下问。烹茶挑水听潺潺。”佛法就在生活中踏踏实实地修习，做好当下每一时，知晓当下的每一念，即使烦恼重重来，也会如诗中所言：“湛湛灵池彻底清，乱山涌出月初明”。太虚法师的人生佛教，“一方面以个人人格影响社会，一方面合力净化社会，达成建设人间净土的目标。”（《太虚大师新传》）“他提出把僧人传统厌世隐居修行、独善其身改为精进修习、化导社会。”这些思想在他的茶诗中随时体现。

本章小结 清代与民国僧人茶诗的美学特征

从清代写茶诗的僧人的地域变化来说，清代写茶诗的僧人许多是云贵川的僧人，他们个人写的茶诗的数量较同时期的江南地区的僧人的茶诗要多，而且他们一般在茶诗中多用“烹”“煮”等动词，这是与云贵川地区的饮茶习惯有关。直到现在，许多地区的少数民族依然保留着当地独特的饮茶方法，比如擂茶，比如烤茶等。明清时期，因为我国的疆域扩大，云南茶被发现，新的茶马交易地点被确立，茶的传播也越来越广。云贵川僧人的茶诗多写日常修行，禅机相对较平淡。有茶歌、山居诗等体裁，然而没有明朝时的多。为居士设茶而开示的“茶话”较多。

清代僧人茶诗中，有“作家”、“我家”及“仙家”，是“万仞峰头是我家”的自我主宰，也有“随处乐吾家”的随分过，更有“臭钱财，闲茶酒。赚得凡夫终日走”的人间繁华。有造桥建庵施茶，僧人自发募集资金做慈善的举动，此时的人已完全在这个人间了。刘振博士指出，“中国美学第四阶段的特征是人的突显，是人在人间，人间是人的空间，而人的空间就是人，不是景物、建筑，或者说，景物、建筑也都成了人。”

中国近代两位高僧，虚云老和尚与太虚大师，年纪相差近半个世纪。然而，他们在所处的时代中所引领与倡导的人生佛教，正是时代所需要的。在他们年轻时，皆受过传统儒家文化的教育，对儒家的“学以致用”与“经世救国”的思想，也如宋代的契嵩、明代的憨山德清一般，深深地影响着他们的佛教思想——人生佛教。太虚法师弟子印顺法师，他对大乘法有其独到的解读：“大乘法——以出世心来做入世事，同时就从入世法中，摄化众生向出世，做到出世与入世的无碍。菩萨行的深入人间各阶层，表现了菩萨的伟大，出世与入世，崇高又平常。”^①出世，就是超越于世间之上，彻底摆脱了“我执”，对世俗追求的名利地位毫不心动；是为悲天悯人地俯视、透视社会的弊病；他们的入世皆为寻求和实行救治世间之良方。他们所提出的人间佛教重新确立了人在佛教中的主体地位，肯定了人生现世向上的价值。茶，到了这个时候，也已全然超脱出茶的本来的属性，它已是主人所代表的旨意，是主人的意志的体现，是人的突显。

结语

以上章节所写的僧人的茶诗只是历代僧人诗作中的一部分，有许多高僧的茶诗同样具有代表性，由于能力有限，只能选择笔者以为尚可驾驭的茶与同期僧人的茶诗作品，试着从茶的演进与僧人的茶诗做一个同步的比较。

从支遁比喻茶是“神疏”到皎然以为茶是“此物清高世莫知”的高洁，这是诗人借茶来抒发自己在自然中的内心情怀，是一种“自我的自然”，此阶段尚属于“形质的积累”。茶诗到了贯休时，则有了孤高与隔绝的气息；而在齐己这里，茶是“精极”的。茶在禅宗的语境中，是离散的，带有了宗教性，这种宗教性随着时代的进步而逐渐推进。

到了宋代雪窦重显，茶在禅的语境中达到了“孤绝”的地步；智圆想要补起儒家那块天，他的茶诗中多了本分之意。到了慧洪那里，茶诗进入了放意入万象的丰饶之境，茶是他的统摄对象与放意对象。而在南宋的僧人的茶诗里，茶端的是“受用”，禅宗正因为茶的受用而入“茶禅一味”；虚堂和尚因为径山寺的茶宴成了以后日本茶道的源祖；来自福建的释慧空，对于福建茶叶的具体分布有清晰的了解，而茶在禅的“受用”更得到进一步发展，其茶诗中有“前头有问又须

^① 邓子美 陈卫华著：《太虚大师新传》，第174页，北京，华文出版社，2017年。

道，黄面禅和吃齏茶”。

僧人的茶诗到了元朝，成了“淡饭粗茶饱即休”的无奈；到了明朝则有了“喫饭着衣随分过”的随分，“喫茶只恨千钟少”的普及，以及“有无只是一杯茶”的世俗。因为世俗，无不透出些个人的主意来，“漫拾枯薪自煮茶”了。自明末开始，茶已成“柴米油盐酱醋茶”中的开门七件事之一件。清代僧人的茶诗有“逢人便与一瓯茶”说法，也有“万仞峰头是我家”的禅境，更有“经声也自落林泉”的现实。到了清末，便有了“乱山涌出月初明”的“人生佛教”，僧人以出世的心，做入世的“菩萨行”。

从清代到今天，我们仍然处在“人的突显”这一阶段之中。人间佛教正是这一阶段在佛教的表征。就如佛家之“慈悲”是对众生的苦难有深入了解，并积极帮助众生拔除苦难的。如若连世间的这个层面的众生都不去救助，又如何谈得起“自觉觉他”呢？

袁甫心学思想研究

The research on Yuan Fu' s Thought of Xin-xue

周常林（宁波财经学院）^①

摘要：近些年来，阳明后学研究成为学术前沿，而象山后学研究却相对冷清。因此有必要对象山后学袁甫的心学思想作细致的梳理，从宇宙论、人性论、工夫论三个方面，考察其心学特征与创解所在。他认为人的本心与天地同大，天地人三才一道，太极是贯通宇宙天人绝对无待的本体，此本体即是性，即是独体，而修养的关键就是觉悟此性，并把慎独作为本体与工夫合一的宗旨要诀。

关键词：袁甫 心学 陆九渊 甬上四先生

Abstract:

In recent years, the study of Yangming's followers' academic has become a cutting-edge academic field, while the study of Lu-Xiangshan's followers' academic has been relatively neglected. Therefore, it is necessary to have a detailed review of Yuan Fu's thought on psychology, examining its characteristics and creative solutions from three aspects: cosmology, human nature, and Gongfu theory. He believes that human nature is the same as heaven and earth, and that the three talents of heaven, earth, and man are one. Tai Chi is the essence that connects the universe, heaven, and man, and that this essence is nature, that is, individuality. The key to cultivation is to understand the ontology and regard prudence and solitude as the key to the unity of the ontology and Gongfu.

袁甫，字广微，号蒙斋，南宋庆元府鄞县人，宋代三大理学状元之一，宁波历史上唯一的理学状元。父亲袁燮(字和叔，谥正献，学者称絜斋先生)和老师杨简

^① 周常林（1979—），博士，宁波财经学院马克思主义学院讲师，研究方向为学术史。本文系宁波市2023年度第二批市哲社规划课题（年度申报课题）“袁甫心学思想研究”（课题编号：G2023-2-76）的研究成果。

(字敬仲, 谥文元, 学者称慈湖先生) 是甬上四先生中影响最大的两位人物。袁甫作为杨简的首座弟子, 历任显仕, 官至吏部尚书、兵部尚书, 与朱子后学魏了翁、真德秀声气相通、桴鼓相应, 成为南宋晚期的理学重镇。无论在浙东文脉的基因溯源, 还是南宋陆学、慈湖后学的分化衍变过程研究, 袁甫心学思想的研究都是一大薄弱点。

本文拟就袁甫心学思想的整体风貌及其内在的学术脉络略为梳理, 抛砖引玉, 以求正于学界同行。

一、心本论的宇宙观

袁甫在宇宙论上, 有调和朱陆的倾向, 但就其精神实质上来讲, 是陆学的。袁甫沿续了陆九渊以中释太极的路数, 以杨简的三才一致、袁燮天人一理作为自己理论思考的起点, 提出本心虚明, “无体无方, 与天地同大”的学术主张, 从而坚持心本论的学术立场。与杨简以己易立教不同的是, 袁甫经常以太极称呼宇宙的本体, 这种做法增强了与朱子学对话的能力。他认为:

中者, 先天地而存, 即太极也。而其充满乎宇宙之间, 日用常行, 秩然粲然而不违乎自然之彝伦者。^①

以中释太极是陆九渊的学术特色, 是朱陆太极之辩的核心议题之一。袁甫坚持了陆学的核心立场, 将中提到“天地之先”的本体地位, 认为其充塞、遍在于人伦日用之中, 又不违背自然本身的条理和常道, 说明太极具有绝对、超越、遍在的性质。同时袁甫又重视万事万物本身自有的客观性与条理性, 颇有调和朱陆的意味, 从而将理论重心放到主客之间的统一, 从一定程度上矫正了杨简唯我论主观主义流弊。

袁甫认为太极是一种阴阳未判、浑然至一、绝对无待的本体。又肯定分殊, 认为太极涵有阴阳之理, 涵阴涵阳, 本具众理。袁甫说: “太极之中, 固自有两

^① 袁甫:《蒙斋中庸讲义》,《丛书集成续编》第34册,新文丰出版公司,1988年出版,308页。后面第一次出现的图书或论文,标注版本,不重复标注。

仪、四象、八卦之理存焉，两仪、四象、八卦，又曷尝有外于太极哉？”^①这一点，折衷了朱子，与其师杨简不同。杨简在《己易》一文中提出：“吾性澄然清明而非物，吾性洞然无际而非量。天者，吾性中之象；地者，吾性中之形。故曰在天成象，在地成形，皆我之所为也。混融无内外，贯通无异殊。”^②王心竹认为杨简将陆九渊“心即理”命题中所要表达的心与理在本然上的合一性进一步彻底化了，而程朱一派通过“理一分殊”的命题也讲“理一”，但杨简之“一”，强调的是万物万化的无差别，尽力维护“理一”的完全同一性，刻意消除分殊之理的不同。^③从理论演进逻辑来看，杨简是从本体的角度，也即是从至诚者的角度，认为万理皆为一之分，两仪四象八卦，皆为易道之变化，亦即为吾心之变化。但对于没有体悟本心的人来说，容易陷入摄物于己、用主体吞没客体之弊。袁甫继承杨简对一贯之道的理解，但始终强调不能用矛盾一方吞没另一方，主张离开了阴，即无所谓阳；离开了阴阳，也无所谓太极。当阴阳一方取得主导地位时，矛盾的另一方始终存在。袁甫推崇的一，是浑然至一的境界，而作为本体的超越、无对是建立在有对基础上的，即建立在阴阳的基础上的，这就肯定了阴对于阳、分殊之于太极的意义。

臣闻“日月为易”，有日则有月，而日月不相离也。日为阳，月为阴，有阳则有阴，而阴阳不相离也。阳为刚，阴为柔，有刚则有柔，而刚柔不相离也。何也？为物不贰也。惟其不贰，故包牺氏画为一，一画之义，人以为阳而不知其非偏阳也；人以为刚，而不知其非偏刚也。有一则有二，自二而八，自八而六十有四，千变万化，周流不居，故名之曰易。阴阳刚柔，悉该乎一画之中。^④

又曰：

太极未判，浑然至一；太极既判，不可相无。阳而无阴可乎？刚而无柔可

① 同上，308页。

② 《己易》，载《慈湖遗书》卷七《家记一》，四库本。

③ 王心竹《浅析杨简“心本论”思想》，《湖南大学学报》（社会科学版），2005年第4期。

④ 袁甫：《蒙斋集》，《丛书集成初编》，商务印书馆，1936年版，第1页。

乎? 仁而无义可乎? 惟其不可相无也, 故有阳中之阴, 阴中之阳, 刚中之柔, 柔中之刚, 仁中之义, 义中之仁。……此所以生生而不穷, 此所以万物并育而不相害、道并行而不相悖也。^①

关于一与多的关系, 统一与相对的关系, 则被其表述为:

一, 万之宗而无与为对者也。是故太极无对, 性无对, 道无对, 中无对, 诚无对。无对, 即一也。一而二, 非对乎? 曰一而二, 二而三, 以至十百千万, 皆一也。无对, 则有对在其中矣。^②

这是袁甫与其师杨简不同的地方, 他的心本论思想, 可以概括为“性一分殊”, 就其理论基点来说, 依然是杨简的三才一致说, “易三画而成卦, 有天道焉, 有地道焉, 有人道焉。画虽三而道则一, 兼三才而为之主宰者, 其君乎!” 与杨简心吞没了物来论证心即理的路数不同, 袁甫引入了气的理论, 认为心即理, 是因为宇宙本来就相通, 相通之处, 就是神气, 这与朱熹过度强调气禀对天地人的阻隔也有差异。嘉熙二年, 袁甫向宋理宗上奏说: “臣窃谓天覆地载, 人物处于其中同此一神气也。惟天地, 万物父母; 惟人, 万物之灵。亶聪明作元后, 实所以为神气之主也。”^③ 治天下如一身, 而心源就是身体的神气:

夫天下譬犹一身, 身以神气为主, 神气精明, 然后骨力坚强, 血脉流通, 吾身可以久安而无疾。治天下亦然, 心源者, 神气也。^④

将心源视为神气, 以一气相通作为天地万物一体之仁的理论预设, 将心性宇宙贯通, 阳明学意义上的“万物一体论”和“心即理”, 即呼之欲出。就其运思方向来说, 是在心即理的前提下, 接纳了朱子学的一些东西, 特别是朱熹“心为

① 袁甫:《蒙斋中庸讲义》,第361页。

② 同上,第337页。

③ 袁甫《戊戌风变拟应诏封事》,载《蒙斋集》,第44页。

④ 同上。

身之主”的思想。阳明其实也是在这一预设下进一步思考：“心者，身之主也。而心之虚灵明觉，即所谓本然之良知也。”^①将心学与气学贯通，是受到关学的影响，而这一致思方向，与明代心学运动的发展方向，也是一致的。

袁甫接受了杨简“心之精神之谓圣”的说法，但他未对神气与精神的关系做进一步的梳理，二者概念是否同一，精神是否筑基于神气之上，我们无法从其现存著作中得到明晰的答案。我们今天所能看到得是他的宇宙论归宿是本心，太极即是心极，也是我极。他认为太极内在于人心，不出吾性分之内。他解释道：

是性也，本无己与人物之别也，人人有太极，物物具太极。人物之太极，即我之太极。太极在我，则化育已行乎其中，非别有所谓赞化育之事也。天地不出吾性分之内，非别有所谓参天地之妙也。一言以蔽之，曰至诚而已。^②

袁甫在杨简“心之精神之谓圣”的基础上，进一步提出了“盈宇宙皆精神”的理论主张。他说：

盈宇宙之间，莫非精神也。先圣即是以启后学，先生（杨简）即是以师先圣；子之阁也，即是以名之；余之记也，即是以申之。天地变化，天地之精神，吾心之精神也；日月照临，日月之精神，吾心之精神也。^③

其大要仍不脱慈湖学之范围。杨简主张：“本心本圣，无体无方，虚明变化，无非妙用。……是之谓中，是之谓极，是之谓秉彝之则。”^④袁甫则云：“中无体也，无方也，未尝无体也，未尝无方也。”^⑤可以确定为杨简学脉无疑。他认为：“人之本心，天地同大。自夫人以有我之私间之，藩篱植焉，矛戟生焉，小

① 王阳明《答顾东桥书》，载《王阳明全集》，上海古籍出版社，1992年版，第47页。

② 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第346页。

③ 袁甫《精神阁记》，载《蒙斋集》，第198页。

④ 钱时《宝谟阁学士正奉大夫慈湖先生行状》，载杨简《慈湖遗书》附录，四库本。

⑤ 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第317页。

知自矜，本心日蔽，其去中庸远矣。”^①可见袁甫接受了陆象山“吾心即宇宙”、杨简己易的一些基本预设，所不同的是，袁甫学说中有更多气学方面的考量，受张载关学的影响较深，这一点受其父袁燮的影响，与杨简保持了一定的距离。

再论无极。象山反对朱子的无极之说，袁甫声援了象山。他曾作《易有太极铭》，中间有一段话：“彼云无极，何劳深辟？我有几何，斯昭昭之多。”^②明面上反对无极之说，但实际上，袁甫反无极而不反朱熹。袁甫所反对的无极，只是反对在太极上头上安头的道家学说，这并非朱子之意。朱熹眼中“无极”是为了形容太极无声无臭之妙。而袁甫在《易有太极铭》序中，阐发其太极思想：

太极者何？本不容言，不容言。曷名太极？极训为中，中无不包；极亦训尽，尽无所尽。又加以太字，何也？不可得而形容拟议也。太极非空空，即不空；太极至实，至实而通，未开辟前，冥冥蒙蒙一气判，昭昭融融，昭昭即冥冥，融融即蒙蒙，此易之有也，何有于易哉？何有于易，是故能有。执有求易，乃无易矣。^③

袁甫将“太极”的“太”字解释为“不可得而形容拟议也”，实际上是将朱熹对无极的解释融入到太极中去，暗含朱陆折衷之意。袁甫与朱熹的理论差异，在于朱熹理气二元论的立场，否认心即理，严格区分道与器、形上与形下的理论界限。而袁甫则坚持心学基本立场，认为心即理，理器无形上形下之分，太极不出吾性分之内。袁甫承认分殊，也承认气的存在，但他主张性一，人人一太极，物物一太极，其宇宙论指向天人一贯、物我一贯、道器一贯。此一贯之道，即是性，即是诚，是天道，也是人道，我们接下来探讨袁甫“性”的观念。

二、人性论

袁甫为黄震乡先辈，黄震对家乡学术批判最严厉，唯独推崇袁甫的人性论，认为战国以来，诸儒所不及。

① 同上，第316页。

② 同上，第235页。

③ 同上，第235页。

伊洛说出天地之性、气质之性，亦不过为孟子解性善之说。人生而有性，已是气质之性，天地之性，已自付与在其中。所谓天地之性，既非未生以前，虚空中别可言性，则亦不逃乎性相近之说也。自此以后，诸儒翻倒，得一新说、一方便，归之为宗师，孔夫子《论语》反成堂前太公说古老言语，无复顾之者矣。若各师其师，而不以孔子为师，流弊安有穷已哉？袁蒙斋（袁甫）出来说道理，稍能放平，两边参合。今学者或守其家学，反加勇猛，更欲为背城借一之战，不知军帐外，四面皆已楚歌矣。^①

袁甫接受杨简“道一而已”、“道无所不通”、“三才一道”说的理论预设，提出了“性命合一论”，此为袁甫一大创见：

道之为言通也。《系辞》曰：“立天之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚。立人之道，曰仁与义。”阴阳、刚柔、仁义之道，即性命也。世之不明道者，语道则离于性，语性则离于命，殊知所谓道者，断断乎合天地人，断断乎通性与命，是之谓道，是之谓无所不通。^②

袁甫主张浑全宇宙生命，其“道通性与命”、“性命合一”之论，是其心本论思想在人性论方面的进一步延伸。其道无所不通思想，继承了杨简学说的基本立场，在作圣之道上，较朱熹天人阻隔思想，尤为简易，能振拔人作圣的勇气。但袁甫也充分考虑到了现实人性的复杂性，照顾到了理一与分殊之间的张力，即充分考虑气在人性中的复杂作用。其人性论思想，在以下一段文字中，得到集中展现：

荀、扬、韩不知道，故不识性。或以为性恶，或以为善恶混，或以为三品，何其纷纷乎异说耶？且夫人之禀赋固有刚柔、缓急、轻重、清浊之异矣，然而一性之灵，则举天下相似也。……孔子曰“性相近”，近之一字，固已包刚柔、缓

^① 黄震《回陈总领》，载《黄氏日抄》卷八十五，四库本。

^② 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第310页。

急、轻重、清浊在其中矣。彼圣愚贤不肖，若甚相远也。今乃断断然谓之近，盖谓厥初生民本无相远，人人可以为圣为贤，其所以发明本有之灵，而使天下万世不敢自暴自弃者，皆此一近字之功也。孟子深得斯旨，故曰性善。善之一字，即《书》之所谓“降衷”，《传》之所谓“受中”者是也。《书》《传》《孟子》岂不知刚柔、缓急、轻重、清浊之分哉？而止曰“中”、曰“善”者，亦自其大致言之耳。虽止言大致，而未尝不精密也。……孟子言“性善”，必曰“养性”。正以天人一贯，是之谓道，即中庸率性之旨也。^①

黄震对袁甫人性论的主要概括，即认为袁甫能“两边参合”。从上面一段文字中，我们也能看到袁甫“两边参合”的学术特色。袁甫调和了孔子和孟子人性论的冲突，又以自己独特的太极理论为思想武器，肯定了孟子性善之旨，认为：“孟子得吾夫子之传，最为端的。”主张“一性之灵，则举天下相似也”，申明天人一贯之道，认为人皆可成尧舜，提振了人成圣成贤的积极性。又综合考虑到了气、习、欲等要素，为中国历史上的人性论纷争，提出一套统合方案，是对儒家人性论的一次系统梳理和判教。通过其“性命合一”之旨，同时纠正朱子后学支离之弊和象山后学虚玄之弊。我们可以将其太极理论，视为太极辩证法，这是他融摄心学、理学、气学，折衷朱陆的一大理论武器。在其太极辩证法中，袁甫坚持了杨简“道一而已”之旨，却又认为“一而含万”，“语浑融而精详即在其中”，实际上对杨简人性论的易简和朱熹人性论的精详均作出调整，故提出了“道一而已，和而不同”。就其理论效果来看，实际上折衷了象山侧重浑融与朱子侧重分殊的两种理论倾向，从而为人性修养论上的“道问学尊德性合一论”开辟了道路。

以太极辩证法为理论指导，袁甫一方面将历史上主张性善的理论，全部统合起来，认为孔子“性相近”、孟子“性善”、《尚书》“降衷”、刘子“受中”都强调人的秉彝恒性，这是人的本然之善。又承认成德具有个体性，提出“天命之性，气理具焉”的说法，最后则强调个体性与本然善性的统一。此即“性命合一论”的全部理论真谛。

^① 同上，第310页。

性者何也？天命之谓性，气理具焉。孟子曰：“形色天性”，盖天命人以形色，而性未尝离也。《记》曰：“大凡生于天地之间者，皆曰命。”人物之生，随所禀赋，有纯于清且厚者焉，有纯于浊且薄者焉，有混淆浊厚薄者焉，宜若甚不同也。精而言之，则得其清矣，然清反邻于薄；得其浊矣，然浊反邻于厚，又何其不甚相远也。故孔子曰“性相近”，孟子曰“性善”。大惟其近且善也，故好恶趋舍，人所同也，而物亦同；君臣父子，人所同也，而物亦或同；孝养祭享，人所同也，而物亦或同。夫其所以有是灵明不昧者，皆天命之性也。天生圣哲，出为人物之宗主，则穷理尽性至命，非天下之至诚者不能。^①

这种“两面参和”的人性论说法，实际上在心学简易直截基础上，进一步吸收朱熹对气质之性的理论思考，解决人性中恶的问题，从而在实际成德过程中，能集朱陆两家之长。

三、道问学与修养论

袁甫不但认为天地人一气，而且认为天地人一性。此其“心即理”说的两大支柱。此一即是太极，即是性命合一的本体。于天道而言，即为诚，于人而言，即是独体，而人性修养的关键，即在于观物以体会此性命合一的本体和慎独以践履此本体。

（一）在心物关系方面，就是如何解决物欲泛滥所导致的逐物问题。就其宇宙论、人性论的演进脉络来看，觉悟性体是其工夫论的一大特点。其具体方法，则是“静观”以体会“物我一贯”。学界根据《宋元学案》袁甫本传，将其治学特点归纳为“万物与我相契”，这是一种天人合一境界。而修养关键，则在去形气之私，以体证天地同大的内心世界。这是一种逆觉体证的道路。

人之本心，天地同大。自夫人以有我之私间之，藩篱植焉，矛戟生焉，小知自矜，本心日蔽，其去中庸远矣。大舜之心，洞然大空，何者为我？我尚不立，何者为物？无我无物，物我一贯。^②

^① 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第345页。

^② 同上，第310页。

“无我无物，物我一贯”既是天人境界，也是克去私欲恢复人性本质的人性救赎之路。以静观为法门，始于北宋邵雍。袁甫曾将这一法门，传授给邵雍后学祝泌。

康节《观物篇》，其学自老氏乎？致虚极，守静笃，万物并作，吾以观其复，斯道也，岂独老氏！《易》《系辞》曰“设卦观象”，物皆象也。又曰“圣人见天下之动而观其会通”，物皆动也。老氏守静观复乃动也，《易》观其动乃静也。何动非静？何静非动？阴阳刚柔，互为其根，知此者，可以观矣。^①

袁甫认为盈宇宙皆物，人心难测，首先要知天，即要做格物致知的工夫。

人藏其心，不可测度，若之何而知之？……不患不知人，患不知天耳。知天，当何所用力？曰其惟格物致知乎？天地之道，其为物不贰，则其生物不测。不贰者，何物也？太极之妙，阴阳具焉；分阴分阳，万物生焉。故格物乃可言致知，知阴阳乃可言格物，人亦万物中一物耳。明乎天之阴阳，则通之于人。凡刚柔、缓急、轻重，杂然不齐者，一阴阳也，而知人特余事耳。……然则致知格物之学，极而至于知天，则知人、事亲、修身，无不该贯。^②

所谓格物致知，即是体会天地人本一气相通，三才一性，一阴一阳的中庸之道。而人之性，即天地之心，物我本不相隔：

人亦万物中一物也，故曰：“人惟万物之灵”，有是灵矣，则必洞然于上下四方往来古今之变，而得其所以然者矣。……盍深省乎？接乎目，入乎耳，森列乎前后左右者，物也。物非彼也，彼不我外，我自外之；彼本不隐，我自谓隐，是自蔽也，自窒也，非物蔽我、窒我也。^③

① 袁甫：《赠祝君泌序》，载《蒙斋集》，第165页。

② 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第335—336页。

③ 袁甫：《蒙斋集》，第187页。

所谓格物，即是观物，源于邵雍。而所谓观物，“非观物也，自观也。观我生，观民也。大观在上，何物何我！”其理论意趣，仍在于恢复本心与万物一体之诚，对越上帝，成己成物。他在《五常铭》中提出“知非见，无不见。见在物，为物眩。不格物，失对面。物皆我，一以贯。”袁甫说的观物、格物、知天、知性，在理论上有一定的重合性，强调透悟本心，知天地人同一阴阳，同一太极，人即天地之心，人与天地万物为一体。知天即是知性，即是知阴阳。他说：

天地之性，人为贵也。思知人不可以不知天，知天何也？知性也。孟子曰：“知其性则知天矣。”知天之阴阳，则知人之刚柔。^①

这种观物、格物的理论，具有很强的悟修一体特性。即克去私欲，获得廓然大公的一种睿识。他曾作《窒欲箴赠留静翁》云：“欲从何生？一念之萌，凝神静观，勿与欲争。云翳散，日月自明，窒欲之要，不动亭亭。曷为有欲？刚德不足，真刚不屈，欲自然窒。”^②可以看出，袁甫的静观理论，是一种觉与修并重的人性救赎之路，或可称为仁智合一的人性修养论。可以说得到了周敦颐无欲说与程颢廓然大公说的道统血脉。

（二）在道问学与尊德性方面，袁甫明确提出道问学与尊德性并重，这在象山后学中，颇为独特：

尊德性而又曰道问学，何也？……德性者，问学之根基；问学者，所以发挥其德性，故德性尊于此，即问学由于此，无二致也，此中庸之教也。^③

又曰：“尊德性而道问学，德性者，问学之根基，问学者所以发挥其德性，

① 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第336页。

② 袁甫：《蒙斋集》，第228—229页。

③ 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第352—353页。

两者不相离。惟君子兼尽之，所以贯天人之道，会性命之极也。”^①秉着“贯天人之道，会性命之极”的学术理念，袁甫对朱陆两派各守门户、各执一偏的学术弊病，提出了明显地批评：

然至于考核参订，极其详博，自以为得圣贤之学，而于本有之德性未能洞彻融通，则所谓问学者，非真问学矣。致广大而又曰尽精微，何也？盖世有规模阔大，而忽略于节目纤悉之间者，其弊将汗漫而不知底止，是精微不尽，固未足以语广大也。然至于一事一物，较计微芒，自以为有文理密察之功，而未能先立乎其大者，甚而流于支离苛细之弊，则所谓精微者，非真精微矣。^②

象山之学，依刘述先先生看法，其最大弊病在不能致曲。^③袁甫力救此弊，认为己物不能相离，不能成物，即无法成己，提倡仁智并重、合内外之道。他说：“不明乎己，奚以成物？成己，固仁也，言仁则知在其中。成物，固知也，非仁则岂能与物无间？故曰性之德也。仁、知虽异名，其为天命之性则一……内不见己，外不见物，果实乎？非虚非实，莫非虚灵；非内非外，莫非内外，故曰合内外之道。”并明确提出“举天地间皆物也，有是物则有是诚”的学术主张。他说：

诚者，物之终始，举天地间皆物也。有是物则有是诚，终而始，始而终，如循环无端，岂有尽际？周遍弥满，略无少罅；曲折变化，莫匪天则。此物之终始也。^④

他从矛盾对立统一的角度出发，认为“成物也，己不离物，物不离己，物我一中庸也。”为学的目的，就是体会践行“通贯天人、融会事物”的中庸之道，他说：

① 同上，第 354 页。

② 同上，第 352 页。

③ 刘述先：《朱子哲学思想的发展与完成》，台北：学生书局，1983 年增订版，476 页。

④ 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第 347 页。

中庸者，通贯天人，融会事物，至精至当，毫发不差。而平常日用之间，举目皆是，盈耳皆是。本非难知难行，惟君子循之，小人则反之，此涂辙所由判也。^①

袁甫主张集长去短，融会朱陆，强调合内外之道。在《象山书院记》一文中，他主张：

忠君孝亲，本有良贵，仁宅义路，何莫由斯？志其基本，敬其舆也，诵读则沃以膏液，严师畏友则针砭药石也。死生不贰，帝临汝也；天下归仁，物我无间也。毋梏章句，泥物者终不能格物也；毋溺空虚，遗物者终不能成物也。故曰：“诚者，物之终始，不诚无物。”又曰：“万物皆备于我，乐莫大焉。”^②

（三）在袁甫的心学体系中，慎独是彻始彻终的工夫。他将慎独推至太极的地位，认为慎独是本体层面的绝对，从而开启了阳明的“良知”、刘宗周“独体”理论的先河。袁甫明确提出：

独，即伏羲所画之一也，此一，未有天地之前固有之也，即太极也，即太一也，即太始也，即喜怒哀乐未发之中也，即天命之谓性也，谨者谨此也，外此无他道也。^③

这明确表示，独即是本体，即是太极，而谨独围绕此独体展开，独体即天命之性，性外无道。袁甫又云：

不睹何为乎戒谨？不闻何为乎恐惧？无可离之时故也。当其不睹不闻，非但屋漏闇室而已，靛面对语，一念潜动，人知之乎？人不吾知，己自知耳。念之未动，已知之乎？至隐也，至微也，己尚不知，奚可名状？强名之曰独。吁！此独

① 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第313页。

② 袁甫：《蒙斋集》，第188页。

③ 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第367页。

无对也，即不睹不闻也。隐也，易之一画也。^①

“无对”是袁甫对太极的描述，此独无对，也是强调独体具有超越的实体性质。他的慎独理论围绕独体也即诚体而展开，在工夫论上，又有绵密而不间断的特征。他区分了“一念潜动”、“一念未动”两个概念，既强调了慎独是未发之中，又是几微之际，则慎独功夫始终不间断，不落第二义。他进一步认为慎独彻上彻下，乃学者和圣人共通之事，即使位至圣人境界，仍需慎独。

世之论者，以谨独为学者之事，非圣人之事。夫圣人、学者，则固有间矣。然谨独，虽圣人不废也。^②

谨独作为一种工夫概念，最先由朱熹提出，其入手处，在于主敬。袁甫也讲主敬，讲慎独，但袁甫必推至本体层面讲慎独，讲敬，也必推至本心自然知敬层面，这对心学未来的发展，有启示意义。袁甫曾立“敬止合一”之教，在《敬止箴为张伯常作》一文中，袁甫提到：

古圣有训：“人心惟危”，所贵安止，夙夜自只，因止而敬。差之毫厘，敬其所止。犹为远而曰止曰敬，本不相离，吾止在斯，而敬在斯。思为不作，寂无所知，岂曰无思，岂曰无为，思以无思，为以无为。^③

这种无思无为、知敬知止的敬止理论，与阳明讲敬是良知之自然，实乃相通。这种良知本然之敬，袁甫认为即是谨独，是无动静、语默之间的，敬乃自敬，是本心的自然发用。袁甫申论道：

则《中庸》之书，首言谨独，末亦言谨独，中间所言无非谨独。读圣人之书，苟非此心虚明洞达，迎刃而解，乃欲于缭绕牵制中求义理之趣，亦惑矣。是

① 同上，第312页。

② 同上，第367页。

③ 袁甫：《蒙斋集》，第228页。

故君子不动而敬，不言而信。敬固自敬，而人之敬己，亦一也。不待动而后敬，其止也，无非敬也；不待言而后信，其默也，亦无非信也。道固无动静、语默之间也。^①

综上所述，袁甫在工夫论上，主张静观以悟性，体会“物我一贯、无物无我”的主体境界；主张发挥主观能动性，立志以筑基，敬止合一的主体修养理论；主张以知天为要务、内外合德成己以成物的格物致知理论；提出尊德性与道问学不相离，本体工夫合一的人性修养理论。

余论

袁甫学术胚胎于家学，受教于慈湖，在有宋一代，以朱陆折衷闻名。就其心学思想来看，他主张性一分殊，宇宙论、人性论、工夫论节节贯穿。就其折衷朱陆而言，也有一套统贯朱陆的思想系统。这也是其平日精思力行，理论素养积累到一定程度的产物。

袁甫主张以心释太极，以中释太极，这是袁甫心本论的体现。他主张太极是浑然之体，是无对，而无对是有对的根本，是对一阴一阳的超越。太极涵阴涵阳，一中有万。而万虽殊，性却为一，人性、物性，道通为一，无物无我，物我一贯。宇宙自生物以来，物我以神气相通，天人一道，物我一贯。宇宙与人之所以有阻隔，在于有形气之私，克除形气之私，恢复大中至正之体，即是人心与天同大，道无不通的境界。在人性修养方面，袁甫则主张道问学与尊德性并重，主张观物，以静观体会万物与我相契，物我一贯，非物非我。这有赖于本心之觉，既觉之后，以谨独作为智及仁守的终始工夫，实现本体与工夫的合一。这与阳明致知为诚意之本的主张是相近的，又与阳明的格致诚正修一功、刘宗周的诚意慎独合一的理论宗旨，具有的亲缘性。

总之，袁甫虽主朱陆折衷，不立门户，倡导“道一而已，和而不同”，但学贵自得，始终有一套自己的理论来统贯朱陆，其学术仍胚胎于家学，根柢于慈湖，而以陆学为依归，是象山再传弟子中的佼佼者。

^① 袁甫：《蒙斋中庸讲义》，第368页。

政治科学专题



从“专业知识的悖论”到“科学法庭” ——泽内普·帕慕克访谈录

From “paradox of expertise” to “scientific court” ——Interview with Zeynep Pamuk

郭佳楠^①

(亚洲理工学院, 发展与可持续性学院, 泰国 空滦 12120,
中国人民大学数字人文研究中心, 北京, 100872)

摘要: 在科学政策实践中, 科学与政治一直以复杂而多变的方式互动着。许多科学家依靠公共资金的资助来进行他们的科学研究, 而政治领导人依靠科学家来为他们的政治决策提供可靠的信息。同样, 科学研究的伦理后果将直接影响到普通公民, 使得他们依赖政府的决策来确定支持哪些科学研究路径。本文立足于国际前沿和本土研究视角, 通过与泽内普·帕慕克教授的学术对话, 探讨了不确定性时代科学、专家与公众之间均衡关系研究的前沿动向和理论思考, 分析了“科学法庭”理念的学理渊源与核心内涵, 同时展望了专家知识在未来民主政治中应用的发展模式, 并针对如何更好地面对公众对科学的信任危机以及建构起科学家责任的社会规范, 做出了相应解答。通过分析可以发现, 气候变化、转基因生物技术的安全管制、COVID-19大流行等一系列公共风险都为科学与政治的结合增添了新的细节, 微观和中观层面的理论聚焦依然重要, 多元方法、专家知识

^① 基金项目: 2021年度国家社科基金高校思政课程研究专项: 法治教育融入高校思政课程流程优化研究(课题编号: 21VVSZ031); 河南省人文社会科学资助项目: “新时代中国共产党人斗争精神的生成逻辑、科学内涵与弘扬路径研究”(课题编号: 2024-ZZJH-229); 河南省教育厅民办教育专项课题研究项目: 河南民办高校师资队伍质量提升的战略实证研究(课题编号: 2022-MBJYZXKT-027); 河南省教育系统廉政专题研究项目: 生成、内涵与路径: 新时代中国共产党人坚持发扬斗争精神研究(课题编号: 2023LZZD-41); 郑州工商学院科研创新项目: 基于 ChatGPT 类生成式人工智能的红色文化传播现状与策略研究(课题编号: 2023-KYZD-01); 2023 年度郑州工商学院校级教育教学改革研究重点项目: 中国特色工匠精神视域下民办高校大学生创新能力培养策略研究(课题编号: GSJG2023003)。作者简介: 郭佳楠(1991-), 男, 河北邢台人, 亚洲理工学院发展与可持续性系博士研究生, 中国人民大学数字人文研究中心学生研究员, 主要研究方向为科学技术与公共政策。

与经验的研究和科技伦理治理都需要重视，理论化和普适化是科学家、政治决策者、公众尚需提升的能力。

关键词：科学；政治；专家知识；泽内普·帕慕克；科学法庭；民主

Abstract: In the practice of science policy, science and politics have been interacting in a complex and changeable way. Many scientists rely on public funding for their research – an inherent political process – and political leaders rely on scientists to inform their policy decisions. Similarly, the ethical consequences of scientific research will directly affect ordinary citizens, who rely on government decisions to determine which scientific research paths to support. Based on the international frontier and local research perspective, this paper discusses the frontier trend and theoretical thinking of the research on the balanced relationship between science, experts and the public in the uncertain era through the academic dialogue with Professor Zeynep Pamuk, analyzes the theoretical origin and core connotation of the concept of "science court", and looks forward to the development mode of the application of expert knowledge in the future democratic politics, The paper also gives some suggestions on how to better face the crisis of public trust in science and how to construct the social norms of scientists' responsibility. At present, a series of public risks such as climate change, the safety control of genetically modified biotechnology, and the covid-19 pandemic have added new details to the combination of science and politics. The theoretical focus at the micro and meso-levels is still important. The research on diversified methods, expert knowledge and experience and the ethical governance of science and technology need to be paid attention to. Theorization and universalization are capabilities that scientists, political decision makers and the public need to improve.

Keywords: Science; Politics; Expert knowledge; Zeynep Pamuk; Science court; Democracy

泽内普·帕慕克（Zeynep Pamuk）博士毕业于哈佛大学政治学系，现为伦敦经济学院政府系教授，2017年-2020年担任牛津圣约翰学院的政治学编外研究员，2020年-2022年担任加州大学圣地亚哥分校政治学系的助理教授。她曾发表多篇学术文章，并获得布莱恩·巴里政治科学卓越奖、美国政治科学协会利奥·施特劳斯政治哲学最佳论文提名、国际哲学奥林匹克金牌等多个国际奖项，特别是其2021年撰写的《政治与专业主义：如何在民主社会中使用科学》一书获得了美国政治科学协会政治理论基础组一等奖，该书同时也被翻译为希腊语与土耳其语后出版。她发表的著作涉及政治学、科学哲学以及社会认识论等交叉学科领域。2022年在伦敦政治经济学院访问期间，作者围绕“科学法庭”理念提出的来龙去脉、科学素养重要性、科学家责任与信任等问题对她进行一次访谈。帕慕克是当今西方政治科学界最重要的声音之一，同时，她关注STS的研究，在其科学哲学著作中贯穿着STS的文献与方法，无论对于国内外学界而言，这都是极有价值与参考意义的。

访谈者：郭佳楠

受访者：Zeynep Pamuk

郭佳楠：一直以来，如何在科学专业知识与规范民主理论的辩论之间取得正确的平衡，这个问题未能得到很好的解答。对此，您的新书《政治与专业主义：如何在民主社会中使用科学》在理论层面有什么新的发展与变化吗？

Zeynep：首先，在我看来，科学与政治这两个世界之间的互动作用才刚刚开始得到适当的探索。而我对这种关系的研究兴趣始于自己职业生涯的早期，当时我围绕全球气候治理话语权构建而展开研究，并且意识到在气候变化方面对二者关系的研究有着重要的学术意义和现实价值，但并没有得到很多人的认可。所以我开始对为什么会这样感兴趣。科学与政治的交叉点变得如此病态是什么原因^[1]……最终发现就我所知的一些文献而言，在这个问题上没有那么多有影响力的学术性研究与成果，尤其是在政治学领域。

在传统意义的理解上，我们强调科学应该对权力讲真话。理性的决策者应该

求助于科学知识来寻求复杂社会问题的某些解决方案。在书中,我详尽地概述了科学与政治之间关系在未来可能的走向,并指出这种走向的根源在于科学知识是暂时性与不确定性的。^[2]为了寻找科学与政治结合的正确方式,我提出的建议之一是恢复科学法庭的理念,这一理念最早是在20世纪60年代提出的。同时,我对揭穿这些规范性假设充满兴趣,并提出了更复杂的理解科学与政治关系的方法论。在书中第一章我就指出,不确定性、不完整性与易错性是科学建议在政治决策的应用中存在的核心问题。通过对一系列科学咨询委员会、科学公共基金以及禁止某些形式的科学调查、科学决策等案例(如圣昆廷运河案^①)的探讨,进一步揭示了政治与专业主义之间存在的结构性紧张关系。在最后一章中,我简要介绍了上述所有问题涉及到的政治家、科学家、普通公众如何在一个特定事件中被重新定位:即COVID-19大流行。

总体而言,在书中我重新构思了民主政治与科学专业知识之间的关系,探索了一种新的政治制度的可能性,从而使专家对普通公众更加负责。^[3]应该说,这本书显示一种重塑民主政治与科学专业知识之间关系的雄心,它以寻求新的政治体制为中心,在社会治理中探讨专家从被动负责到主动担责的治理路径。

郭佳楠:关于科学素养的重要性,特别是在最近几年,相关的否认科学的问题以及对科学和科学家的信任或缺乏信任的议题,已经有不少研究成果。但您的调查框架却非常不同,请问它的出发点是什么?

Zeynep:的确,这里有很多关于否定科学的讨论,为什么公民如此无知,为什么他们不理解科学。我想通过理解科学是如何进行的,科学研究是如何进行,科学家与科学管理者在研究过程的早期阶段所做的选择是如何影响关于科学辩论的理解及框架,来改变公民与科学家之间的对话。基于此,我认为这场辩论的范围太窄了。

^① 1801年,法国政府要求负责修建道路和桥梁的主要工程管理机构-庞特-肖塞议会(Ponts-et-Chaussées assembly)来审查与评估圣昆廷运河建设的一些科学提案。经过两个月的审查与评估,大会分成两个提案。第一个提案由军事工程师德维克(Devic)提出,利用高原上的一个小山谷,在中间修建两条由露天运河隔开的隧道。这被认为是更安全、风险更低的选择。第二个提案由企业家P.J.劳伦特(P.J.Laurent)发起并提出,旨在建造一条穿越整个高原的隧道。这个提案看似更加雄心勃勃,既有强烈的崇拜者,也有强烈的批评者。虽然17世纪70年代曾尝试过,但后来由于政治和经济原因而放弃。

郭佳楠：在您的《政治与专业主义：如何在民主社会中使用科学》一书中，您谈到了科学家应该对他们的研究负责的想法。这是一个学术界长期以来颇具争议的论题——例如原子弹和基因工程中涉及的科学家责任问题。您如何看待科学家的责任问题？

Zeynep：我对这个问题感兴趣的角度是，一个民主社会如何处理与应对这个能够产生知识但相当自主自治的科学家群体的存在。^[4]因此，当我说科学家需要承担责任时，我的意思并不是像很多人说的那样，原子科学家应该承担伦理与道德责任。

当然，我并不反对这一点。但我更感兴趣的是社会能够做些什么来规范这些高风险的科学活动。我不认为科学家必须在道德上负责任，检查自身并约束自身的答案——他们自我监控，可以信任他们这样做的想法——就是一个充分的答案。^[5]

郭佳楠：您认为科学需要更多的监管或监督吗？

Zeynep：在某些高风险性的科学研究中，这些决定应该由集体做出，或者至少由授权的政治代表做出。他们应该围绕这些议题进行更多的公开辩论。例如，奥巴马政府一度暂停了致命病原体的研究。这里有一些关于这个议题的报道，但没有大量的公开讨论；三年后，这个决定被改变了。很难找到关于所发生事情的任何书面线索。讨论的内容是什么？原因是什么？他们的决定现在安全了吗？^[6]

普通公众很难知道发生了什么。这似乎在全球、我们这个行星范围内产生了巨大的影响。因此，必须围绕这个问题展开更多的讨论。这种风险决定不应该完全留给科学家。^[7]我们可以赋予他们责任——但这并不意味着他们应该独自负责做出这个非常重要的决定。

郭佳楠：您认为政府是否应该告诉科学家，某些调查路线是禁止的？

Zeynep：我认为答案是肯定的。我不会说应该限制这个区域或那个区域进行调查——我认为这是一个集体决定。我的观点是我作为民主社会公民的个人观点。

但我认为更多的辩论是适当的。在某些情况下，开展风险研究可能会得到很多支持，因为人们认为这将带来一个更美好的世界——但在其他情况下，没有任何可以想象的好处。^[8]例如，关于杀手机器人的科学研究就是一个很好的例子。或者，也许好处并不能证明风险是合理的。因此，这是一个值得讨论的问题。但我认为，在某些领域，研究应该受到限制。

郭佳楠：在您的《政治与专业主义：如何在民主社会中使用科学》一书中，一个非常有趣的想法是关于科学法庭的概念。那么，什么是科学法庭？它将如何工作，其目的是什么？

Zeynep：事实上，当我在查看20世纪70年代围绕着科学展开公开辩论的文献资料时，我偶然产生了这个想法。这是一个充满着诸多争议和争论的时期，因为科学家在那时非常有影响力；二战胜利的光辉笼罩着他们。他们对政治能够产生直接的影响。当然，他们之间也有分歧。一位名叫亚瑟·坎特罗维茨（Arthur Kantrowitz）的科学家建议设立一个科学法庭，基本上是在不同的科学家之间做出裁决，这样一来，由此引起的公众混乱就会停止。^[9]

我提议“在科学与民主权威之间取得适当平衡”的关键是呼吁建立一种与其不同的“科学法庭”。^[10]通过我对亚瑟·坎特罗维茨（Arthur Kantrowitz）^①“科学法庭”的深入理解，认为由公民陪审团审问专家组成的对抗性机构将是“检查相互竞争的科学主张与理由，并揭示有问题的假设和错误”的理想场所。^[11]科学法庭将审查评估公民就“具有重要科学知识组成部分的政策问题”而提出的请愿书，这些问题最好用“是”或“否”作为预设答案，例如，“政府是否应该实施全国封锁以减缓新冠肺炎的传播？”^[12]同时，我也提出一系列论据，以证明使用公民陪审团这一方式的正当性。首先，这种方式是“人民主要权利的一种表达。”其次，他们能够“将地方性知识与社区价值观渗透到法律程序中。”最后，“它让普通公民有机会了解立法机构以及相关法律程序的运作过程。”^[13]而鉴于有人批评非专业陪审团可能缺乏审查科学问题的能力，我进一步提出证据

^① 亚瑟·坎特罗维茨（Arthur Kantrowitz）是一位美国物理学家，他曾在20世纪60年代和70年代倡导建立这样一个机构。

表明，在大多数情况下，法官将与陪审团作出相同的裁决。需要说明的是，这些我所依赖的关键研究是建基于对哈里·卡尔文（Harry Kalven）与汉斯·泽塞尔（Hans Zeisel）在1950年代和1960年代进行的美国陪审团审判的研究上。^[14]

此外，坎特罗维茨的科学法庭概念，对事实与价值进行了严格的划分：首先讨论的是事实阶段，然后价值将在以后讨论。由于我刚才提到的原因，我认为这没有道理。你不能独立于政策背景或使用背景来讨论科学。而且这是一个相当精英化的机构，它只允许科学家参与。将这些研究的结果转移到现代科学试验背景下的法庭并不是没有问题。首先，它忽略了陪审团（和法官席）的组成问题，并预设了20世纪50年代和20世纪20年代陪审员选择的连续性。例如，在如何认真对待代表权的问题上，有人可能会问，卡尔文和泽塞尔是否会就为减轻对阶级、性别及种族偏见的指控而挑选的陪审团得出同样的结论。其次，它假设与个人陪审团审判有关的调查结果可以外推到陪审团审判，这意味着陪审团就是对影响不止一个人的事项发表咨询意见。然而，事实上没有任何证据支持这样一种说法，即科学试验会像普通的个人试验一样引起较小的争议。^[15]这里的问题是，一个陪审团在审议一个引起广泛公众分歧的问题时，比如限制个人自由以应对致命病毒的传播，是否会得出与具有科学能力的仲裁者相同的结论呢？

通过对这一审判方式的逻辑追问，有学者提出，每一次科学试验都可能会沦为雅克·韦格斯（Jacques Vergès）所谓的“破裂试验”^①。^[16]那种假设一个司法机构将是一个适当的对话论坛，能够让专家对某些有着激烈冲突的问题负责，只是一厢情愿的想法。它很可能会以韦格斯式的破裂而告终，这种破裂进而被理解为对这种审判不可避免地维持的国家秩序的争辩。那么，国家是否应该求助于科学法庭的咨询意见，为其实施封锁的呼吁来赢得合法性呢？对上述问题的回答，就需要取决于人们如何理解法律与政治任务的含义。我在自己的政治愿景及观点中不断提及“要寻求和实现平衡（这个词在我的《政治与专业主义》书中出现了14次）。”^[17]但是，如果人们将政治理解为与对抗和冲突有关，那么实现适当的平衡只能是一种幻想。在无休止斗争的政治世界中，基于对手接受的程序的对抗取代了通过平衡实现合理和解的可能性。

^① 20世纪50年代，维格斯利用审判作为论坛，表达反对法国在阿尔及利亚统治的观点，质疑检察机关的权威，并在诉讼中造成混乱，因此引起了公众的广泛关注。他在《司法战略》一书中将这种方法称为“破裂辩护”。

郭佳楠：但是您觉得坎特罗维茨的想法有价值吗？

Zeynep：我想对这一思想进行重新构思。我采用了他的结构，让不同的、持不同意见的科学家为他们自己的观点进行辩护；但我希望那里有公民在场，它能够成为一个更公开地以政策为导向的机构。因此，按照我的构思，会有一场有科学依据的政策辩论——例如，我们应该实行严格的封锁，还是采取不那么严格的COVID-19政策？

因此，它将有二个明确的方面——然后双方的科学家将捍卫他们各自支持的观点。他们会问对方一些问题，这些问题将有助于揭示他们观点的不确定性，以及他们正在收集的证据。^[18]之后公民陪审团将被随机选择。在这个过程中，他们会掺入自己的政治信仰，他们会听取科学家的意见，他们会提出政策建议，以便从两个立场中选择一个。

郭佳楠：但是在以往科学家与政治家们之间已经充斥着很多的争论。科学法庭将如何改进目前充满争议的制度体系呢？

Zeynep：的确，科学家们经常相互争论，但我不确定科学家们在公众面前是否有未经调解的争论。我认为，在目前的咨询体系中，这是不可取的。也许是气候治理的经验导致的。但即使在那之前，在70年代和80年代，科学家们在科学咨询委员会中就有闭门辩论的制度规范，但他们在给出建议时却会表现出统一的立场。

[19]

因此，存在一个权威性的科学咨询机构，它基本上会给出一致的建议。这样，公众导向的科学分歧被视为破坏对科学的信任——强调不确定性意味着任何事情都会发生，科学家什么都不知道。我对此持反对的观点。我认为，一个组织得当的机构，科学家们应该直接面对面，而不一定由有支持自己政治议程的政客们调解，因为他们只想挑选为其服务的科学——这可能会对澄清公民政治决策的事实基础产生有益的影响。

郭佳楠：当人们意识到科学家们正在努力就公众感兴趣的话题提出统一意见或立

场时，肯定会联想到当前的COVID-19大流行。但是您认为很多科学与政治之间的分歧都隐藏在公众视线之外吗？

Zeynep: 我们在新冠肺炎大流行期间看到了这一点，在美国有一个关于口罩的建议。它最初是这样提出的：“这是我们的立场，即口罩没有帮助，不要戴。”安东尼·福西（Anthony Fauci）（美国总统首席医疗顾问）这么说，卫生部长这么说，黛博拉·比克斯（Deborah Birx）（前白宫顾问）这么说——他们对此是一致的。我们没有收到科学界任何人的消息。^[20]

当然，科学界内部正在就口罩的好处的证据进行辩论，但我们没有听到反对的声音：人们说“哦，口罩可能非常有效”，或者至少，“我们不知道口罩是否有效，这是我们不确定的事情。”^[21]我们根本没有听到相反的观点。我认为这种超越公众视线的讨论是有害的，因为它让逆转变得非常困难。它会使人不再相信在2020年4月颁布的关于戴口罩的科学建议。因此，COVID-19大流行是一个很好的例子，说明科学法庭可能会对处理科学与政治之间的分歧有所帮助。

郭佳楠: 但另一方面，如果公众在科学争论展开时有一个更大的“窗口”，也许他们根本不会听科学家的意见。正如您所建议的，他们可能会想，“哦，看，他们甚至无法达成一致。”^[22]

Zeynep: 是的，我想是这样。这就是风险所在。如果人们看到分歧，他们可能会认为科学家之间无法达成一致。但通常情况就是这样。我要说的一点是，当你看到科学家们的分歧时，你也会看到分歧的范围。例如，你看不到科学家说“疫苗无效”或“疫苗非常危险”。因此，你可以看到他们在什么样的问题上有分歧，这会让你知道争论的焦点是什么。

如果你夸大科学家所知道的及其达成共识的地方，那么就有可能——而且这种情况一直在发生——证明这些是错误的。我认为，这比坦率地承认目前科学家在某一点上存在分歧更能破坏公众的信任。

郭佳楠: 但是，让普通公民充当科学分歧的仲裁者，难道不会让我们回到科学素

养的问题上吗?例如,如果一些公众不了解病毒与细菌之间的区别,那么他们就无法评估对抗传染病的策略——对吗?

Zeynep: 是的,我完全同意这一点。我认为科学素养的提高对于这样一个机构的成功至关重要。那么问题来了,识字率应该有多少?我认为我们可以让公民更了解科学方法,了解病毒与细菌之间的区别。但这并不意味着他们要成为专家,或者他们需要拥有博士学位才能参加科学法庭。

郭佳楠: 最后,您认为科学与政治结合的现实进程中面临的最大的挑战是什么?

Zeynep: 在我看来,二者的最大挑战之一,是希望为科学与政治相交叉的问题提供解决方案,而不仅仅是寻找更好的战略向公众传播科学。

面对气候变化、转基因生物技术的安全管制、COVID-19大流行等一系列公共风险,既要在宏观理论层面对专家在技术治理中的角色进行重新定位,推进知识形态及理论方法由“一元化”向“多元化”的转变,从而使其在科技伦理治理中发挥好应有的作用;又要在微观实践层面重视发挥公众地方性知识的价值,从而进一步加速知识社会的繁荣创新与进步。因此,评估重塑科学与政治关系的建议的试金石应该是询问我现在所讨论的机构是否旨在向公众展示科学真理,还是将公众纳入科学体制的设计。^[23]在这个意义上,科学法庭的咨询意见或科学咨询机构的反对意见更符合前一目标的要求,而在科学资助上为民主影响力划分形态空间,或在是否应禁止某些科学调查的问题上发表意见,都属于后者的要求。但这是否足以解决在现代社会分歧的条件下科学的争议?或者,我们是否应该重新思考科学在现代社会中地位的划定需要国家的干预吗?这些新问题,都值得进一步探讨。

此次访谈,泽内普·帕慕克从她的视角阐述了“科学法庭”理念与政治学的学理渊源,指出“科学法庭”理念的内涵在于审度和重构专家专长和地方性专长以及专家和公众角色之间的关系,基于社会需求的自信公众与谦虚专家的共识形成以及对科研创新活动、科学家责任的社会规范性引导。她还回顾了科学家/专业知识在民主政治中作用和影响,由此可见专家角色从学术理想到政策理念的落

实，是一个漫长而复杂的过程。她认为，在强调科学性的现代社会，应该承认专业知识存在的不完整性、不确定性、争议性或偏见性，这就需要科学家在研究中应认可并吸纳常人的智慧，积极动员鼓励公众参与到科技事务的决策以及科学研究项目当中来，从而推动了理解模型向参与模型的革命性转变。这种学术性的内省反思之路，为专业知识的决策实践与制度建构提供了最具说服力的学理依据。对于“科学法庭”作为学术理论以及科学与政治未来的互动性共生前景，她表达了虽谨慎却乐观的预期。

参考文献

[1] 韦博·比克、罗兰·保尔、鲁德·亨瑞克斯. 科学权威的矛盾性: 科学咨询在民主社会的作用[M]. 施云燕、朱晓军译, 上海: 上海交通大学出版社, 2015: 4.

[2] Zeynep Pamuk. The Promises and Perils of Predictive Politics[J]. *European Journal of Political Theory*, 2022(1): 1–4.

[3] Mikołaj Szafrański. Book Review: Politics and Expertise: How to Use Science in a Democratic Society by Zeynep Pamuk[EB/OL]. <https://blogs.lse.ac.uk/lisereviewofbooks/2022/02/25/book-review-politics-and-expertise-how-to-use-science-in-a-democratic-society-by-zeynep-pamuk/>. 2022-02-25.

[4] Zeynep Pamuk. Politics and Expertise: How to Use Science in a Democratic Society[M]. Princeton University Press, 2021: 102–105.

[5] Klein S. The Work of Politics: Making a Democratic Welfare State[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2020: 110–116.

[6] Zeynep Pamuk. COVID-19 and the Paradox of Scientific Advice[J]. *Perspectives on Politics*, 2021(1): 2–8.

[7] Acemoglu D, Johnson S, Robinson JA, et al. Income and democracy[J]. *American Economic Review*, 2008, 98(3): 808–842.

[8] Friedman J. Political epistemology, technocracy, and political anthropology: Reply to a symposium on Power Without Knowledge[J]. *Critical Review*, 2020, 32(1–3): 242–367.

[9] Arthur Kantrowitz. The Science Court Experiment[J]. *Science*, 1976, 194(4260):6.

[10] Pamuk Z. What follows from the problem of ignorance[J]? *Critical Review*, 2020,

32(1-3): 182-191.

[11] Iyengar, Shanto, and Douglas S. Massey. Scientific Communication in a Post-Truth Society[J]. PNAS, 2019, 116 (16): 7656-61.

[12] Horton, Richard. The COVID-19 Catastrophe: What's Gone Wrong and How to Stop It Happening Again[M]. Cambridge: Polity Press, 2020:120-123.

[13] Oppenheimer, Michael, Naomi Oreskes, Dale Jamieson, Keynyn Brysse, Jessica O'Reilly, Matthew Shindell, and Milena Wazeck. Discerning Experts: The Practices of Scientific Assessment for Environmental Policy[M]. Chicago: University of Chicago Press, 2019:33-40.

[14] Owens, Susan. Knowledge, Policy, and Expertise: The UK Royal Commission on Environmental Pollution 1970-2011. Oxford: Oxford University Press, 2015:45-50.

[15] Peeples, Lynne. Face Masks: What the Data Say[J]. Nature, 2020(586):86-90.

[16] Jacques Vergès. Beauté du crime[M]. Paris: Plon, 1988: 180-185.

[17] Pamuk Z. Risk and Fear: Restricting Science under Uncertainty[J]. Journal of Applied Philosophy, 2021, 3(38): 444-460.

[18] Daniel E. Callies. The slippery slope argument against geoengineering research[J]. Journal of Applied Philosophy, 2019, 36, 4 (2019): 675-687.

[19] Eric S. Lander et al. Adopt a moratorium on heritable genome editing[J]. Nature, 2019, 567 (2019): 165-168.

[20] Wright, Lawrence. The Plague Year: America in the Time of Covid[M]. New York: Knopf, 2021: 235-240.

[21] Wu, Joseph T., Kathy Leung, and Gabriel M. Leung. Nowcasting and Forecasting the Potential Domestic and International Spread of the 2019-nCoV Outbreak Originating in Wuhan, China: A Modelling Study[J]. The Lancet, 2020, 395(10225): 689-97.

[22] Pamuk Z. The People vs. the Experts: A Productive Struggle? in the Critical Exchange Beyond Populism and Technocracy[J]. Contemporary Political Theory, 2020(19): 730-752.

[23] Pamuk Z. Justifying Public Funding for Science[J]. British Journal of Political Science, 2019, 1(49): 1-16.

电影与艺术专题



贾樟柯电影《三峡好人》中符号对影片意义的建构与扩写

袁潍君(贵州民族大学)^① 蔡鲁祥(宁波财经学院)

摘要:作为深处时代变化洪流下的贾樟柯,他的电影多于展现边缘化和底层化的城市居民生活群像。出生于汾阳的贾樟柯对于家乡街角巷陌的小人物生活观察入微,也能深切体到底层人群在城市转型的巨大社会背景下的跃动与不安。本文以《三峡好人》例,从电影符号学的角度分析在作品中特殊时空背景下的城市和人物形象。

关键词:符号学 贾樟柯 三峡好人

引言

电影艺术作为审美主客体关系的最高形式,艺术的形式与特点包含着以下两个方面的内容,一方面电影艺术是对客观社会生活的反映,另一方面该艺术又凝聚着艺术家主观的审美理想和情感愿望。

影片《三峡好人》是第六代导演贾樟柯于2006年拍摄的电影。《三峡好人》是贾樟柯在三峡拍摄纪录片《东》时加拍的一部故事片,讲述了两个山西汾阳人到三峡库区奉节县“找人”的故事。两个独立的故事共同镶嵌于三峡拆迁的社会图景中。为了在更大范围上表现中国社会状况和人们的生存状态,贾樟柯依然遵循了的纪实性的叙事风格,在叙事方式上放弃了戏剧化的叙事模式,不以线性叙事结构来强化戏剧性冲突的情节发展。该片纪录片的拍摄方式,剧情片的叙事节奏,将镜头对准了拆迁之中的江畔小城奉节,将修建三峡工程作为背景,展现了三峡大移民工程下底层人民的生存精神轨迹和地域文化,用现实主义与超现实主义手法加上批判与关怀的目光,记录下在时代浪潮下被改变的底层群众的生活状态。本文将从电影符号学的角度结合贾樟柯导演的电影《三峡好人》进行分析和阐述。

电影符号学以瑞士结构主义语言学家索绪尔的理论为基础,运用结构语言学

^① 袁潍君(2000年8月),女,汉,山东淄博,硕士(研究生)在读,贵州民族大学,广播电视方向。

的研究方法,分析电影作品的结构形式^[1]。1964年,法国学者麦茨发表了《电影:语言还是言语》一书,标志着电影符号学的问世。电影符号学在方法论上,力求摒弃作者个人的经验、印象和直感为依据的传统印象式批评,主张精细化的科学主义批评,建立电影的“元理论”,按照语言学模式建立不同的分析系统。电影符号学代表人物麦茨为分析影片的叙事结构,提出了八大组合段概念:非时序性组合段、顺时序性组合段、平行组合段、插入组合段、描述组合段、叙事组合段、交替叙事组合段、线性叙事组合段。索绪尔认为,语言是一种抽象的符号系统,索绪尔著作中著名的术语来说,就是所指和能指。在“能指”与“所指”的基础上,构成了“外延”与“内涵”这对范畴。“所谓‘外延’,我们通常是指使用语言来表明语言说了些什么;‘内涵’则意味着使用语言来表明语言所说的东西之外的其他东西。”

马克思主义世界观认为文艺艺术的性质和功能、文艺艺术的产生、存在以及发展的社会存在基础须以生产方式作为社会存在的基础的理论来体现,以生产方式作为分析一切文学艺术现象的归根结底的理论出发点^[4]。文学艺术的存在和发展任何时候都与社会的生产方式为基础的社会存在具有不可脱离的联系。电影不是“对现实为人们提供的感知整体的摹写”,而是具有约定性的符号系统;电影艺术的创造必然有可循的、社会公认的“程式”和常规。

符号是电影中必不可少的语言之一他们或推动情节的发展或丰富着人物形象或暗示着最终的命运。电影中的象征意义则是指某个事物本身所具有的意义,通常是一种普遍的文化符号或象征。而隐喻是指通过对比或类比的方式,将一个事物与另一个事物相联系,从而传达出一种意义^[2]。

一、《三峡好人》中的人文符号与社会空间的激变和重组

影片《三峡好人》在符号的再现与隐喻背后所传达的主体人文意义可以从以下几个方面体现:

1. “烟酒茶糖”功能失效与社会空间的激变和重组

符号的再现功能,是指观众看到图像符号时由于过去的经验和记忆、或者是

某些约定俗成的观念而对物体所产生的感观或者是联想，往往将它们的存在被认为是理所当然的。符号的再现功能，不仅能通过部分图像符号传达第一层信息，还能推动在叙事情节的进一步发展和意义表达^[5]。

社会空间以人际空间为主要表征，导演采用章节的方式将影片划分为“烟酒茶糖”四个部分，以民生为切入点开启社会转型张力背后，人际交往观念如何激变和重组的询唤模式。“烟酒茶糖”在中国计划经济时代是人情社会中的奢侈品和润滑剂，是连接人们礼仪交换的媒介。马克思认为，“一切产品活动可以同第三方，同物质的东西相交换，而第三方又可以同等地与其他方面相交换”，形成“人的素质、能力、才能、活动的社会性质发展的一个必然阶段”，即在人与社会中建立了“普遍的效用关系和适用关系。但在影片中“烟酒茶糖”作为一种符号印记再现于影片之中时，其自身所具有的社会功能却失效了，人民币代替它们成为新时代的奢侈品。

处于经济转型阶段，社会影响的巨大力量促成许多矛盾的、悖论的价值观念，其中便包括商业价值和消费主义。商业变成英雄，整个社会都在进行经济运动，文化的活动、思想的活动被完全边缘化了。在货轮上主角韩三明被强制观看魔术表演，魔术师说“要想水上漂，就要靠美钞”表明人际交往的媒介已经悄然发生改变，钱，成为人情往来中的奢侈品。此外，在韩三明与小马哥的对话中，小马哥表现出对好人的不屑并说出“奉节现在没有好人”的断言，也使韩三明初来奉节被坑骗、勒索的经历有了答案。当中国进入到一个特殊时期，经济和文化都步入转型阶段，社会呈现出前所未有的混乱、焦灼和浮躁。置身于这一改革浪潮中的每个人都在寻找自己的位置，此时经济体制的改革带来自上而下的观念变化引出了另一个空间层次——人际关系与社会连接。

2. 拆迁工人：劲瘦身躯的背后代表着底层群体的生存状态

《三峡好人》中出现了大量的废墟画面。废墟体现出的最直接的含义是：既是建筑也是破坏。贾樟柯导演多次着墨于底层工人的体态特写，工人们身体并不符合主流的体态美感，他们是黝黑、油亮、面部遍布皱纹、身体干瘦而又充满肌肉线条感的中年男人。他们的劳动场所不是建筑工地而是拆除工地，他们最

终的劳动成果不是美观的、带有成就感的建筑而是粉碎性的、荒芜的一片废墟。他们一直处在社会转型浪潮的最底部,“被生活”“被转型”“被进步”“被淹没”“被……”,一切都在被社会前进的车轮拖动、拉动、甚至碾压,不仅包括物质生活,更重要的是思想观念。而就是他们撬动了三峡地区的移民搬迁工作,他们拆毁着这片自己生活过的土地,做着唯一能做的也最不愿做的事——拆掉这座城市。

3.外来文化追随者:外来文化解构社会观念

小马哥作为影片中外来文化的追随者。他的言谈举止有意无意体现香港与大陆之间的文化互换。“看港片,说粤语”,小马哥向韩三明调侃到“人在江湖身不由己”,“现在的社会不适合我们了,我们太怀旧了”都体现了港剧文化对大陆青年所产生的涵化效应。其次,两人手机铃声也形成了鲜明的对比,韩三明的是《好人一生平安》小马哥为《上海滩》,从微观角度显现不同地域、文化对同一时期不同的个体的观念差异,并延伸至宏观视野下两座城市在发展阶段上的不同。

因此,电影符号中的象征符号是以具体直观的形象涉指抽象普遍的精神,通过对素材的原型特征进行提取及艺术化处理手段后,寻求某种逻辑上的相似,使人看后会产生了由此及彼的联想,从而对影片整体结构的构建,风格和观念的表达起到推动作用。

二、地理空间符号对影片意义的延伸

地理物质空间是构成一切社会生活实践活动的前提和基础。从横向历史角度出发,三峡是中国古文化的发源地之一,留下很多诗圣文豪的足迹,诞生过许多千古传颂的诗篇,成为许多文人墨客的必经之地^[3]。如李白诗《早发白帝城》中的“两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山”即描述此地。

从纵向当代角度出发,重庆市奉节县是重要的交通枢纽,人们代代在此生活,因三峡工程的实施,他们被迫搬离这个他们一直生活却即将消失的土地。三峡工程作为有史以来最大的水利枢纽工程和人类有史以来最大的搬迁工程之一,

其作用在于防洪、发电和航运，对国家和社会具有多方效益。不过在工程建设中所带来的移民搬迁、人文影响、生态污染也带来诸多副作用。这背后是一系列新的社会动态变化：建造—破坏；毁灭—新生；死亡—新生。

从横向角度出发，影片中多次复现三峡水位线对的镜头，描油漆的工人写下三期水位线156.50M。这些不断画出的水位线是催促他们离开的信号也预示着县城在几年后将全部淹没，这与此刻县城中的生气勃勃形成了强烈的对比。该电影兼顾现实记录性和艺术创造性具有纪实影像的内在意义，是县城奉节即将沉入水底前的珍贵影像资源。艺术价值：多次给予水位线特写，旨在向观众强调影片中所见之处即将永远在水下沉睡，与带有浓烈市井气息的县城形成鲜明的对比。

三、影视魔幻现实符号显现社会本质

社会生活具有不以个人主观意志为转移的客观性，而艺术作为社会意识仍然是客观的社会生活的反映，是人类认识生活的一种特殊形式。人的主观心理因素首先引导出社会生活事件，还是社会生活事件从根源上生发出人的内在心理活动，是艺术反映论中直觉、想象、情感等因素的认知功能的指向问题。贾樟柯以纪录片拍摄手法进行创作的《三峡好人》中，多次出现与现实空间相背离的荒诞元素，被观众分类为魔幻现实类影片。其中，UFO飞碟、三峡移民纪念塔、空中走钢丝的人让这部原本现实主义极强的电影增添了一层后现代色彩，留下了耐人寻味的思考空间。

1. 转瞬即逝的飞碟

在相关访谈中，贾樟柯对于自己片中超现实镜头是这样解释的：“有一天我自己去江边看景的时候就开始有乌云雷电，因为三峡自古巫山云雨，特别多的神话传说，我觉得那个地方天气特别神秘，我是一个北方人，不会游泳，涨潮我会很害怕，觉得会不会有外星人看着我，在电影里就画了一个飞碟。我觉得我们到了奉节真的会觉得现实里面有很浓的超现实的气氛，整个楼房的拆除它们是以七天为一个单元，基本上是五层六层，我们拼命地拍，跟消失的城市赛跑，我觉得特别超现实，我觉得是今天的一个气氛。或许这种超现实的镜头更让他的电影风

格具有某种超脱感，是那种历经沧桑后的豁然！”贾樟柯使用飞碟的元素给予这样一个高度现实的影片一缕荒诞感。而这个荒诞感，来源他对自己的生命体验和时代感悟的。经过进一步剖析，我们会发现贾樟柯不仅用飞碟的造型元素赋予影片一抹荒诞感，而是通过铺排一组荒诞的影像，对整体空间总谱赋予了一个特殊的意义解读。某种角度来讲，在如此现实主义风格下，贾樟柯尝试了这种超现实的神秘主义倾向，会造成观众对于影片现实意义认同的间离效果。

2. 凭空飞走的三峡纪念碑

其次，三峡纪念碑在夜幕中如同航空火箭般飞向天空，暗示了三峡工程作为迄今为止世界最大的水利枢纽工程在水利发展方面具有里程碑般的意义，从另一个角度解读也意指着三峡库区人民未来何去何从也成为未知。最后，当工人们决定去山西挖煤的路上，画幅中突然出现了一条钢丝，好像一个要创造吉尼斯记录的人在走长江天堑，隐喻着故事中的人物在这个急剧变化的社会之中，那种岌岌可危的生命状态。

在影片中类似的荒诞影像呈散点式分布，既可以理解成完全荒诞式的建构，又可以将其解释为残酷现实的标记。其中的魔幻场景唯有男女主角可见。他们以外来者的身份来到三峡，目睹千年城市两年沉于水底，眼前所见之处皆为回光返照。这样快速的社会变化使人跟不上脚步。在这种情形下，目睹飞碟、高楼飞走又有何不可呢？荒诞背后是导演对高速现代化的隐忧和叹息，也代表了贾樟柯导演对三峡移民的叹息和担忧。

《三峡好人》其开放式的叙事结构、真实的生活细节增强了影片的真实性，虚构与真实混淆在一起，虚构的事件在真实的环境中也变得真实了。此外，在电影现实主义与超现实主义之中，在不同电影的片段转场之中，故事的主人公相互转换着，暗喻着彼此命运的相连与情感上的桥梁。

四、人文符号唤起各时代集体记忆

1、流行歌曲标记各时代群像特征

在影视艺术中流行歌曲常作为展现电影叙事时空的手段出现。三峡库区的断壁残垣下，一个干瘦的农村孩子，带着方言唱着当年最流行也最俗的流行歌曲《老鼠爱大米》，沧桑中有一种粗糙的质感和力量；在客轮上，一个黝黑发亮的穿上孩子，把上衣搭在肩上半裸着身体，唱着《两只蝴蝶》，还未变声的歌声飘荡在河上。影片中还有《酒干倘卖无》、《上海滩》等流行歌曲。流行歌曲一般指有通俗易懂、易于传唱和较强节奏感的商业歌曲，具有个人化和时代性的特点，明确了浸润于大众流行文化的青年受社会影响所形成的集体群像中鲜明的身份“符标”。剧中人物的“符标”与电影中的故事、观影者之间产生情境与意义的交互性将观影过程由感性直观达到理性升华，由此达到对影片故事和人物性格方面形而上的理解。

此外，贾樟柯电影着眼于处于变化大环境下普通人的处境，他尝试通过视听艺术为后世留下文献价值的影片。画面与声音将该时代的空间与时间进行具像化记录，流行歌曲作为声音元素侧面反映大众社会文化在各个时代的特性。

2、各符号聚焦边缘议题映射时代主流问题

电影是对社会生活的艺术化表达，纷繁复杂的电影生态与特定时期的社会体系结构相联系，前者遵循社会演变的规律的同时也影响和再塑着社会秩序。谈及三峡工程，大多涉及对其工程的赞美、对中国水利发展所产生的积极意义，对环境和生态的改善。这些评价大多涉及人与环境的宏观赞叹而非具体情况。对于处于工程直接影响下的三峡库区附近民众与实际生活空间的改变，大多选择忽略或简单描述。因此三峡库区的民众与实际生活空间的变化论文边缘人物与边缘议题。在电影中，各类符号聚焦于社会、地理、人文，通过烟酒茶糖、库区水位线、飞碟和三峡纪念碑等符号聚焦边缘议题，其导演用心在于以边缘议题打通时代主流问题。

导演因拍摄纪录片《东》的契机来到三峡地区，对在三峡工程背后的一百万移民和两千多的城市被瞬间拆掉，他感觉到了时间的紧迫感，他要抓紧时间记录下这些具体的人和暂存的空间，即使当下它们处于边缘并未被大众所关注。影片中的当地居民、考古队、拆迁队、骗子、孩子、外来者都构成了片中的一个交

织边缘人物画像,而这些画像存在于三峡的实际生活空间中是如此的真实。影片中边缘影片之所以流传得广泛,因为它唱的是平常人的平常心,它从不试图揪过耳朵来把你训斥一顿,更不试图把自己装点得那么白璧无瑕甚至多么光彩夺目,它没有吓人之心,也没有取宠之意,它不想在众人之上,它想在大家中间。如贾樟柯电影中聚焦社会的底层边缘人物,将“忽视”转为“注视”引发人们的思考。

边缘的议题本质上反映的常是主流的问题,而不是边缘的问题。电影本身无法直接解决问题,但通过多方面的符号表达可以引发人们的关注和思考由此达到间接解决问题的可能性。所谓“边缘人物”是指逆社会主流意识而行或被社会主流所放弃的群体,其身体上或心理上存在缺陷。贾樟柯影片的边缘人物多指在社会变革转型中因心理边缘性未能跟上主流节奏的群体。自由不一定独立,而独立大抵是自由的。导演以“边缘小人物”作为载体得以窥视社会变革所带来的意识形态、道德伦理和精神追求的嬗变,通过聚焦边缘人物命运沉浮,放大其身份特质,引导社会关注这个时代不可忽视的边缘问题。

结语

贾樟柯导演的电影素以边缘人物和边缘空间为叙事对象,在影片中社会、地理、人文的符号特征深化了影片的深层意涵。人物的思考方式与劳动模式反映了人物所处物质空间,而物质空间中具有符号意义的物品或地域又暗示了边缘人物的生存状态和社会交往模式。《三峡好人》不仅是一部记录即将淹没在水下的奉节小城的文献类影片,也是一部记录物质空间和社会空间的人文影片。

参考文献

- [1]张鸿祥,王嘉璇.探究隐喻、蒙太奇、符号在电影中的美学意义建构——以电影《暴裂无声》为例[J].今古文创,2023,(13):98-100.
- [2]徐雄庆.论象征和隐喻在电影中的组合形式[J].电影评介,2022,(15):22-26.
- [3]孙姗姗.城市空间符号与电影空间文化记忆的重塑[J].电影文学,2024,(06):70-74.
- [4]王沁荷.马克思主义文艺理论中国化的当代形态[J].思想战线,2022,48(05):11-

17.

[5]赵润晖. 历史、符号与后电影：新主流电影的情动路径[J]. 东南传播, 2022, (10): 30-33.

[6]李莉. “反转”叙述的框架机制及其符号美学特征[J]. 北京电影学院学报, 2024, (03): 47-54.

[7]杨文超. 电影《致命请柬》的叙事模式研究[J]. 电影文学, 2017, (22): 93-95.

[8]侯自然. 镜像与拼贴：贾樟柯电影的异质空间表达[J]. 沈阳工程学院学报(社会科学版), 2023, 19 (04): 10-14.

[9]张颖. 国内影视空间叙事理论建构现状[J]. 电影文学, 2014, (21): 6-7.

[10]薛洋瑶. 基于媒体视角的贾樟柯电影媒介美学研究——评《贾樟柯的世界》[J]. 传媒, 2023, (10): 97-98.

[11]张冲, 郝奕淞. “现代主义”作为电影通往“隐德莱希”的手段之一：从贾樟柯电影谈起——21世纪以来中国现实主义题材电影的可持续发展空间研究[J]. 电影评介, 2023, (03): 1-6.

[12]薛晋文. 薛晋文. 晋派影视艺术创作管窥[M]. 南京大学出版社: 202201. 385.

[13]李志方. 李志方. 新世纪华语电影叙述策略研究[M]. 武汉大学出版社: 202009. 214.

[14]毛金鑫. 贾樟柯《三峡好人》创作的心理空间[J]. 今传媒, 2023, 31(04): 79-81.

[15]张莉. 贾樟柯电影中空间的隐喻性——以《三峡好人》为例[J]. 作家天地, 2023, (07): 156-158.

[16]张舒敏. 电影《三峡好人》中重庆形象的底层逻辑[J]. 文学教育(上), 2022, (08): 145-147.

[17]李燕群. 论贾樟柯电影中的城镇意象[J]. 湖南科技学院学报, 2022, 43(02): 126-130.

[18]战迪. 从隐喻、象征到神话修辞——电影文本认知的一个重要视域[J]. 当代电影, 2017, (09): 40-43.

套层结构电影语言研究——以《小街》为例

马思思(贵州民族大学) 王楠(宁波财经学院)

摘要: 电影语言是一种独特的艺术语言,观众观影时通过视觉和听觉产生的感官效应,以具体、鲜明的形象进行表达的就是电影语言的电影表现形式。在杨延晋导演的电影《小街》中,采用了麦茨的“套层结构”,将“电影中的电影”的历史时空、电影中与现实中的时空巧妙地交织在一起,同时在三个时空之间反复的切换。套层结构中电影语言的探讨结论也深刻凸显出了其在影片叙事中的关键作用。

关键词: 套层结构; 电影语言; 《小街》

一、套层结构电影语言

(一) 电影语言

电影,作为一个独特的语言系统,已经在西方电影的历史中经历了一百年的进步之路。对于西方电影语言的研究可以大致分为三个阶段。上世纪60年代初是研究关于传统的“电影语言”的初始阶段。在那个时代,广泛而言,“电影语言”被理解为应用各种电影效果的技术手法。许多评论家试图把电影和语言进行类比研究,比如使用镜头和词语、场景和句子进行比较,或者把电影剧段与文章段落进行对比,但主要这类研究充满了自由联想的元素。法国电影理论家马尔丹在《电影语言》中力图使“电影语言”的研究明确化。这本书从电影画面是电影语言的基本元素概念出发,论述了电影语言与文学、绘画、音乐的联系,以及它在蒙太奇、景深、对话、空间、时间等方面的表现。^[1]在二十世纪60至80年代的这个时期,电影语汇学科,以法国为中心,跃进到现代电影理论的阶段。这个时代的“电影语汇”与过去的“电影语汇”在含义上有显著的区别。电影语言由自然符号构成,不存在语言单位之说,主要包括剧本创作、情景设置、音乐表现、人

物塑造等内容。^[2]贾磊磊的《电影语言学导论》是中国内地首部以语言学方法对电影进行学术研究的专著。该著通过语言学的视角，全面探讨了电影艺术创作实践的方方面面，涵盖了电影语言的产生背景、使用的技巧和范围，以及从电影语言的文化解读到电影批评的性质和功能，再到电影的观赏心理和明星机制等诸多方面。作者旨在构建一个具有中国特色的电影语言学体系，以丰富和完善对电影艺术的理论认识。这部专著为中国内地的电影语言学研究开辟了新的视角，为学术界和电影行业提供了宝贵的理论参考和启发。

（二）套层结构

无可否认，电影作为一种特别复杂并多元的语言形式是不争的事实。电影可以灵活且精准地再现情境，展现情感和思维。从一开始，电影被视为市场上的表演节目，类似于文化戏剧的形式，或者用来记录时代特点的手段。然而，随着时间的推移，电影逐渐发展成为一种独特的语言体系，类似于学术论文和小说，艺术家们可以使用电影来准确地表达他们的想法和愿望。因此，通过分析电影语言，我们能更深入地理解电影的叙事结构，并深入探索电影背后的含义。

早期的套层结构主要存在于小说、戏剧等经典叙事文类中。随着叙事学的发展，电影叙事学借鉴经典叙事学的体系，延伸出适合电影的叙事模式。套层结构被广泛运用于电影实践中，丰富了原有形式技巧与文化内涵，拓展了审美空间。这种结构在电影发展的不同阶段呈现出多样的形式和内容。在早期影片中，例如罗伯特·维内（Robert Wiene）的《卡里加里博士的小屋》（1920）、雷内·克莱尔（Rene Claire）的《沉默是金》（1947）、以及于利恩·杜维威尔（Julien Duvivier）的《昂里埃特的节日》（1953）中，套层叙事作为一种实验性的创新形式出现，为观众带来独特的观影体验。同时，费里尼在《八部半》中巧妙运用“套层结构”，反映了他个人的深刻反思。新浪潮运动中的影片，如《轻蔑》（1963）、《日以作夜》（1973）、《最后一班地铁》（1980），则利用套层结构构建了“虚构”与“拟真”的双重空间，揭露了影片的假象。这些作品通过强调前一个层次的制作过程和情节构建，凸显了电影反身性特征。1998年的《罗拉快跑》通过独特的影像风格打破了以往非线性叙事的模糊性，成功开启了非线性叙事电影的大众化转型。随着网络和数字媒介技术的不断发展，套层叙事在电

影中的运用变得更加频繁和灵活。这种叙事形式已经超越了早期的定义,创造出更为丰富多样的叙事效果。现今,套层叙事不再局限于套路化和重复性,许多高票房、高评分的影视作品,如《看不见的客人》、《摄影机不要停》、《头号玩家》、《刺杀小说家》等,都采用了套层叙事结构。这些电影不仅仅摆脱了传统线性叙事的束缚,还增添了趣味性,加深了思想内涵,并为观众带来独特的审美体验。

随着网络与数字媒介技术的不断进步,电影创作的叙事方式变得更加多样化,观众对于叙事形式的要求也日益提高。套层叙事结构在一定程度上带来了观众对“陌生化”的体验,从而增加了他们在观影过程中的乐趣。在影视制作过程中,制作者们越来越倾向于有意识地采用或者间接引用“套层结构”,以此来提升作品的艺术价值和观赏性。这种结构源自纹章学术语,用来描述一种叙述框架。套层又称为嵌套,最初是纹章学中的术语,指大盾牌中含有一个与其相似的小盾牌。法语中的“mise en abyme”意为镜中深渊,表示整体的微型复制,揭示中介结构。^[3]套层电影是指在文本内应用套层结构的电影总称,随着电影实践的推进,对套层结构的诠释也在不断扩大。狭义上,传统的套层结构指特殊的文本结构,“电影中有电影”、“书中有书”、“剧中有剧”,主要体现为“片中片”结构。广义上,如果嵌入的故事与主故事有相似的情节元素、结构特征或主题,并相互呼应或对立,可称之为“套层结构”。其是一种人为重新安排的叙事形式,通过从不同角度、不同层面对同一事件或人物进行反复讲述和观照。其次,套层结构在叙事上体现为多层线索作为叙事动力,将现实呈现为非线性,包含多重层面。这种结构并不着重于线性延展的过程性,而是通过在开端至高潮之间徘徊,致力于解开谜题以引发观众思考。最后,主层与套层、套层与套层之间的“环形时间”指向会导致现实的不稳定性和结局的开放性,从而引发深入思考。^[4]在当前阶段,套层结构已被划分为不同模式,如“层级套层”“常规套层”“平行套层”等。

二、《小街》中的电影语言

(一)《小街》叙事结构

《小街》是“第四代导演”杨延晋在文革结束后拍出反映和控诉“文革”的影片之一。《小街》是一部以电影为主题的“电影中的电影”，也即元叙事电影。元电影涵盖了所有关于电影内容、涉及电影的电影，直接引用、借鉴、指涉其他电影文本或反映电影本身电影都属于元电影范畴。》《小街》以杨延晋作为导演拍片场景开始这场故事，摄像机开始进入了“小街”这个故事中。几乎失明的男主角夏来到钟导演家同他谈论起“还未完成的剧本”。

这部影片采用了奇特的套层结构，由两个层次的“戏中戏”构成：核心内部框套是著名的钟导演在听取这位剧中的作者夏未完成的故事，并针对剧本的结尾展开了激烈但又保留剧本大体上的讨论。主要分为四个部分内容展开，一是夏和俞在十年动乱中发生的故事；二是夏和俞的第一个结局；三是夏和俞的第二个结局；四是夏和俞的第三个结局。首先影片开头就是这条小街，钟导演的家也是在这条小街上，依然是9号门牌，而见到钟导演时，对方就表示要搬家办喜事。所以在幻想的第二个结局中，使得夏在其下楼间隙进行“俞正是钟导演爱人”的想象。中间部分框套则是这位剧中的作者夏，正在向钟导演讲述他在这条小街亲身经历后完成的一段浪漫又充满痛苦的故事。这一部分就是由钟导演拍摄钟导演渗透而成。最外层则是钟导演拍摄一部名叫《小街》的电影，以自我反思的方式展现这两个层次的拍摄过程，仅仅只是一瞬，可这步骤对于保持叙述的连贯性却是必不可缺的。这部分就由杨延晋扮演钟导演来完成这部剧的拍摄，此时就有了影片开头的画面以及钟导演的画外音：“由于一个偶然的机，促成我拍摄了这个极普通的故事，至于我在影片中的出现。全然是为了保证故事的真实性。”现实部分框套就是杨延晋导演拍摄《小街》这部电影。

从元叙事的角度看，杨延晋通过展示电影制作和叙事过程，使得《小街》成为一部元电影。这使观众超越了好莱坞剧情片引导的现实逃避，而找到了“银幕和观众之间的新联系”。在《小街》中，杨延晋采用了多重结构设计来构建关于“元电影”的影片。首先，杨延晋通过画外音直接与观众对话，宣称自己扮演“钟导演”；其次，影片开头展示了杨延晋或钟导演在片场工作和拍摄的场景；从片场镜头直接过渡到电影《小街》的正式片头，提示电影的开始；然后，剧中人物“夏和俞”的故事被完整呈现；接着，故事的讲述者透露“夏和俞”的故事取自他的亲身经历；随后，在影片中进行了一次叙事者的转换，夏的叙事身份由

钟导演代替，打破了整体叙事者的权威地位；尝试通过三个不同结局打破观众已建立的情绪，让他们意识到电影是人为编造的产物；最后，无论是杨延晋、钟导演还是夏都拒绝为电影中的人物命运提供确定的答案，鼓励观众自行联想。

《小街》贯彻了杨延晋导演的电影理论原则，即电影的叙事方式必须摆脱舞台剧的影响，打破以舞台剧结构为基础的电影剧作结构，使电影能够摆脱对舞台剧冲突推动和发展的依赖，从而解放电影叙事故事的限制。电影《小街》并未设定连续不断的剧情走向，也缺少从头至尾、一致性的戏剧冲突（如内在的矛盾）。影片的故事和人物是从日常生活中提取并展现给观众。虽然故事可能涉及尖锐的冲突或重大事件，但编导并没有采用常规编造故事的创作方式。基于对电影特性的新理解，以非舞台剧的方式处理了影片的主题。这种处理方式在夏向钟导演叙述剧本构思的结构上体现，将过去、现在和未来交织在一起，将现实、设想和幻觉巧妙地融合。电影在艺术手法和设计理念上都展现出独特的创意。电影开始时，导演运用现场拍摄的手法来呈现，巧妙的设计极大地吸引了观众，同时也种下了他们的期待。电影利用善于视听语言的掌控，呈现出了“回顾过去”的认真态度。在电影中，视听语言指导演运用声音和视觉元素来创造电影形象。在视觉文化占据主导地位的时代，影像已成为主要的电影信息传递方式。导演通过精准控制镜头运用来决定电影的风格，并运用声音和视觉的综合效果来呈现电影的叙事。《小街》整体结构可分为三个部分：首先是导演杨延晋拍片的场景，接着是男主角夏讲述其亲身经历构成的剧本，最后是夏和钟讨论剧中男女主角的结局。这些部分通过“叙述者”和“叙述对象”的关系相互联系、层层套叠，构成了影片整体的三重叙事层面。

影片前40秒展示了导演杨延晋在片场拍摄“小街”的场景。夏以自身经历为基础构思剧本，其叙事时刻设定在与钟导演对话的场景中。这部分的时长很短，但非常有必要，这是杨延晋导演以自我反思的方式来呈现剩下两个层次的内容拍摄。

从40秒至1小时08分，夏的叙述引领观众进入故事的前半部分，描述了夏在来到小街之前的经历，对过去的现实进行重述。十年前，夏是一名汽车修理工，与女主角俞在小街相识。由于一次偶然事件，两人结识并展开互动。夏的真诚幽默与俞的羞涩天真使两人产生情感共鸣，共同前往山上为俞的患癌母亲采药。在这

段经历中，两人之间的关系逐渐深化，揭示了俞的性别秘密以及夏为俞寻回头的努力。然而，一系列意外事件导致夏受伤失明，最终错过与俞的重逢。

从1小时08分至1小时40分，呈现影片的最终部分，即“三个结尾”。在钟导演和夏基于真实经历创作的虚构文本中，两人共同构思了两个不同的结局：一是钟导演描述的：“复明的夏与变身摩登女郎的俞相遇，彼此心声交流却因不同选择背道而驰”；另一是中年夏设想的：“夏发现帮助钟导演搬家的人竟是现为音乐家的俞，两人解除误会后共同面向未来”。然而，夏对这两个结局都不满意，提出了第三个结局设想：夏和俞在火车上相遇，俞成为女工，夏仍失明，俞特意在火车上等着夏，两人共同面对未来。

杨延晋通过三层框套的设置，使得电影《小街》成为普通“戏中戏”结构的升级版，更强调了消解电影叙事者的阐释权，更倾向于让现实作用替代电影故事本身的内涵。此外，作为社会伤痕反思风潮的产物，《小街》的创作者杨延晋、主要叙事人夏以及普通观众都是十年文革中受害者，共享这种现实经历和情绪状态，使得《小街》更全面地探讨了电影与现实的互动关系。电影是人在现实刺激下的创作产物，以现实为素材，叙事者进行情节选择和编排，以表达创作者对现实的理解。观众意识到自己与创作者在现实中的共同位置，产生超越叙事者主导叙事的冲动，从而拉近与现实的距离。通过综合各个叙事框套，我们可以观察到，在实现《小街》在不同框套中“共情感”即给予观众亲近感的过程中，杨延晋进行了以下几个情境上的关键设置。

首先，在《小街》中人物极少，夏和俞、夏和钟导演分别共享作为现实伙伴和工作伙伴的关系，每一层框套在具体显现时仅存现两个人物之间的对话，从而搁置了外在空间其他叙事因子的干扰。其次，叙事行为发生的“小街”不仅是电影《小街》的名字，也是故事发生的地点，“小街”作为叙事空间与现实空间的结合使得观众在不同叙事框套穿梭的过程中，会获得来自现实空间的信任感并加以移情。再者，杨延晋选择让上一年影片《庐山恋》中的银幕情侣张瑜和郭凯敏在《小街》中扮演“假兄弟”，观众对于《庐山恋》的认知会导致他们投入更多关于“夏和俞”情感的想象与期待。最后，通过由细节编织的生活流叙事方式，观众被引入自身的生活经验，从而将自己的认知融入夏和俞的位置，进而在跟随叙事的过程中融入更多的个体情感。在影片中，钟导演与作者夏的每一个设想的

结局，展示了个体命运的复杂情感和认知，为影片营造了多重结局的戏剧张力。

但就是这开放式的结尾在文艺学领域，一些批评声音认为电影《小街》“杂取各派却未形成自家一统”，虽然该影片确立了观众与银幕之间的联系，但“三个结局”却导致了影片前后的脱节，破坏了艺术风格的统一。因此，《小街》虽然在当时具有丰富的探讨价值，但由于其“完成度”受到质疑，然而对于导演杨延晋这位创作者的评价也受到了影响。《小街》是一部结尾开放的作品，它的结尾准确来说是有五个可能性结局并呈现出不断妥协的过程。（由于剧中未展现出前两个结局，所以在大多数讨论中，都默认为三个结局。）在影片中的钟导演提出将结局拟悲剧化，才能够符合从艺术层面来说，悲剧比大团圆的结尾更加深刻，更容易打动观众的心。第一悲剧性结局：“多年以后，夏得知俞已经死亡了。”第二悲剧性结局：“多年后，夏的眼睛完全治好了，再次遇见俞，俞却已经丧失了对生活的全部信念。”钟导演并提出了自己对于结尾拍摄镜头的使用方法等。被夏否决，夏表示自己的故事如果直接涉及到死亡的话，是他不曾想过的。这两个设想未在剧中演绎出来，我们也可以考虑一个事件：这两种悲剧性的结局，是杨延晋本人本身的想法呢？还是作为剧中的钟导演为作者夏提出的想法？事实上，杨延晋在《小街》中设置的“陌生化”以及“间离”方式的复杂性，远远超出布莱希特对他的史诗剧的设计，尤其是影片中重叙境的转换方式，在中国电影乃至世界电影中都是罕见的。^[5]这表明影片的高超水准已经超越了常规的故事叙述方式。《小街》是一部具有创新性和实验性的电影作品。它摆脱了传统的故事叙述方式，采用了多种艺术手法和设计理念，展现出独特的创意。同时，它也是一部具有思想深度的电影，通过对现实生活的反思和探索，呈现出了人性的复杂性和社会的多样性。在套层结构中，电影建构了一个以回望目光替代人们观视的世界，也是满足人心灵需求与欲望相符的世界。尽管电影有虚构与被建构的本质，却也是以套层结构达成了重新建立间性主体的尝试。^[6]

（二）《小街》叙事艺术

电影叙事的基础在于时间和空间，通过深度和广度的转换，电影镜头的叙述语言得到增强，呈现出贯穿历史、实际和幻想的时空视角。在叙事要素方面，采用了多种手法来拉近夏和俞与观众之间的情感距离。这些手法包括情感深入扩

大的景别设定、由人物主观视角决定的情绪性蒙太奇、画面色彩与运动方式、情感音乐以及声画对立手法等。影片一开始展示了杨延晋作为钟导演准备开拍电影《小街》的场景，紧跟着钟导演的旁白。随后，剧中的作者夏出现在这条小街上。转而镜头切换到两个男人的对话，夏去找钟导演讨论自己的剧本，这一场景主要探讨了两人之间的关系，影片的核心之一是两个陌生男子为了一部电影剧本聚在一起。接下来即将展开的一个层面的“戏中戏”揭示了叙事权在两人之间的交替。另一方面，这部分内容也烘托了接下来的剧情。首先钟导演强调要宴请喜事，为后来猜想的第二个结局“办婚礼”埋下伏笔；其次钟导演不断批评夏的写作问题，而夏打翻的板凳，又为后续钟导演发现夏的眼睛失明以及为何失明做了铺垫。夏打翻凳子后，又引起了钟导演的同情，并表示请他先说一说，自己或许能够帮助他。随着夏的描述，镜头转到夏与俞十年前的故事时空中。结局设计成了三种不同情境的设想，这种创意构思不仅是当时叙事方式的必然结果，也是其不可或缺的一部分。从影片发展的逻辑角度来看，当夏试图重新来到小街9号门前时，他的热切期望和美好幻想都落空了。在他面前，高大的黑门紧闭着，周围更是一片寂静，呼喊声只在自己内心回荡。这种对比的表现手法有效地触动了观众的情感，加深了对文化大革命的谴责。电影里的小道和湖边是环境净化最显著的展现。在浩瀚的大自然和人迹罕至的环境中，惟有夏和俞两人忙碌于其中。这样处理的目的是为了排除一切干扰，将观众的注意力全部集中在人物身上，专注于人物情感关系的微妙变化和心理活动。同时，通过美丽纯净的大自然来衬托纯洁美好的人物，使用赏心悦目的景物突出令人赞叹的感情。

第一次从叙述的场景中出来，是夏在给钟导演描述十年前的自己时，从吹号的高昂音乐中切回到夏正沉浸在回忆中给钟导演描述的画面。第二次从叙述的场景中出来，则是在湖畔边两人差一点误将车子开入湖中的画面，这个画面是在两人庆幸及时刹车后的欢笑中切回夏的描述过程。而后的每一次从叙述场景中中断回到讲述过程的画面都采用了应景的音乐，又或者是及时的台词。在动物园挨打这场戏中气氛紧张、情绪动荡，但听在观众耳中的并非是捶打音或者惨叫音，反倒是男声和女声共同演唱的主题曲《妈妈留给我》。音乐与画面是形成对比的，反衬出剧中人物复杂的内心世界。影片中还有许多具有艺术性的处理技巧，例如色彩的运用。在夏的眼睛受伤流血后，银幕上具体的形象消逝了，代之以一串短

促交替的多种色片。这段色片运用得非常巧妙，它引起了观众生理和心理上的对应反应，强调了夏在痛苦中的感受和内心的混乱。同时，借助色彩的变换，导演还在一定程度上展现了艺术的抽象性，让观众在感官上有了全新的体验。影片中间，俞向夏坦白自己是女生的身份，描述自己为何会剪掉头发成为一个“假小子”的原因，并且在此片段中采用的灰色，与两人在共同欢笑的画面中成了鲜明的对比。然而当夏幻想她拥有一头长发时，色彩又变换成了温暖的黄色，就像一束光照着她的身上，就如她之后的人生一般。但是颜色从黄色、蓝色、紫色到绿色，每一个颜色都代表着不同意思，也就是代表着她依然看不到未来的希望。除了色彩，摄影和剪辑手法也发挥了重要的作用。影片中使用了大量的跟随拍摄和快速剪辑，通过频繁的切换和动态的画面，增强了观影的紧张感和视觉冲击力。这样的处理方式使得观众更加投入剧情，加深了对夏的角色的情感认同。

三、结语

电影中展现的对话、旋律和对白，不仅有助于揭示角色的内心世界和情感需求，同时也能够凸显故事情节中的冲突，以及角色之间的互动。电影创作人可以通过独特个性的对话、流畅自如的独白，以及触动人心的主题音乐等手法，来构建一个完整的音频语言系统，提升影片的表现力和感染力。

《小街》通过多种艺术处理手法，展现了对文化大革命的控诉并突出了人物之间的情感与命运。影片在环境净化、演员选择、音乐运用和影像处理等方面都体现了导演的独到之处。这些创意的运用使得影片更加引人入胜，同时也提供了观众对于时代背景的深入思考。与此同时，套层结构中电影语言的探讨结论也深刻凸显出了其在影片叙事中的关键作用，为观众呈现了一部思想性与艺术性兼具的佳作。

参考文献

- [1]刘茜茜.电影语言学研究综述[J].电影评介,2011(24).
- [2]毕彦华.从电影《归来》看文学语言和电影语言的异同[J].电影文学,2019(15).
- [3]克·麦茨,李胥森,崔君衍.费里尼《八部半》中的“套层结构”[J].世界电影,1983,(02).

- [4]邱章红.电影叙事系统中的层级嵌套模式探析[J].当代电影,2018,(10).
- [5]杨击,胡涵.另类“伤痕电影”:《小街》的多重叙境和反身性策略解析[J].电影新作,2014(04).
- [6]许佳.主体间性、套层结构、复调对话:当代影像的反身性叙事探析[J].电影评介,2022.
- [7]张仲年.试论《小街》的艺术探索[J].电影艺术,1982.
- [8]陈瑞欣.电影语言表意功能的研究[D].云南师范大学,2015.
- [9]辛鑫.色彩在电影语言中的应用研究[D].吉林艺术学院,2010.
- [10]刘子佩.形式与方法:长镜头的美学探析[D].重庆大学,2022.
- [11]朱玛.怎样看风格的完整性——评《小街》的结尾[J].电影评介,1982.

戈雅艺术生涯的变迁研究： 从巴洛克到表现主义的跨越

杨文(贵州民族大学) 陈欢(宁波财经学院)

摘要：本文旨在探讨了西班牙著名画家弗朗西斯科·戈雅艺术生涯的变迁，特别关注了他如何从巴洛克风格逐渐过渡到表现主义的艺术探索过程。揭示了巴洛克风格对戈雅艺术风格形成的重要影响，并分析了戈雅是如何将巴洛克艺术的精髓融入自己的作品中的，探讨了戈雅艺术风格转变的社会背景和历史环境，指出这些变化对戈雅艺术创作方向的影响，重点分析了戈雅表现主义时期时代背景给戈雅在黑色绘画所表达的主题和情感。最后梳理了戈雅晚年艺术风格新的探索和尝试。通过对戈雅艺术生涯变迁的深入探讨，本文旨在揭示其艺术风格演变的过程和规律，为理解戈雅的艺术成就和贡献提供新的视角。

关键词：戈雅；艺术；巴洛克；黑色绘画；表现主义；

引言

18世纪末至19世纪初的西班牙正处于一个政治动荡、社会变革的时期。拿破仑的入侵和西班牙独立战争给国家带来了深重的灾难，但同时也激发了西班牙人民的自豪感和爱国情怀。这种社会背景为西班牙的艺术家创作提供了丰富的素材和深刻的主题。

戈雅是18世纪末到19世纪初西班牙自维拉斯奎兹去世百年之后出现了一位能与他齐名的画家，戈雅度过了一个传奇般的人生。早期具有奇异多变的巴洛克画风，喜欢画讽刺宗教和影射政府的漫画，画风粗俗且充满真理，深受大众喜爱^①。1792年丧失听力后，改变了自己的画风，富于创作激情和画真表现力的悲剧性作品。他没有建立自己的门派，戈雅开创了西班牙的浪漫主义艺术，也在一定程度上影响了法国浪漫主义艺术的产生。弗朗西斯科·戈雅无疑是一位独树一帜的艺

^① 张鹏. 西方绘画对光与色的追寻与反叛——以丢勒和伦勃朗肖像画为例[J]. 美术教育研究, 2022(01): 113-114.

术大师，他的艺术生涯充满了传奇色彩，一生可谓历尽坎坷，人生的大起大落也导致了他前后期艺术风格显著差异，对后世的现实主义画派、浪漫主义画派、甚至印象画派都有很大的影响，是一个承前启后的过渡性人物^①。

本文将从探讨戈雅艺术生涯的变迁进行阐述，特别是从巴洛克到表现主义的跨越。我们将通过详细分析戈雅在不同时期的作品风格、主题选择、色彩运用等方面的变化，揭示其艺术风格演进的内在逻辑和影响因素。同时，我们也将探讨戈雅艺术风格变迁对后世艺术家的影响，以及他在艺术史上的地位与贡献。

通过对戈雅艺术生涯的变迁进行深入研究，我们可以更全面地了解这位艺术大师的艺术成就和创作思想，进一步丰富我们对艺术史和美学理论的认识。同时，我们也可以通过研究戈雅的艺术风格变迁，为当代艺术家提供有益的启示和借鉴，推动当代艺术的创新与发展。

一、早期阶段：巴洛克风格时期

（一）戈雅早期巴洛克风格的形成与特点

巴洛克风格起源于17世纪的意大利，以其强烈的动态感、复杂的细节和丰富的情感表达而著称。在戈雅的早期作品中，我们可以清晰地看到巴洛克风格的这些特点。他运用鲜艳的色彩和精细的笔触，创作出充满生机和活力的画面，同时通过对人物表情和动作的细致刻画，传达出丰富的情感信息。在戈雅的艺术生涯中，其早期阶段在意大利深受巴洛克风格的影响，他这一时期的作品不仅展现了他对巴洛克艺术的深入理解和熟练掌握，也预示了他未来艺术风格的转变和突破。

在戈雅的巴洛克风格作品中，我们还可以看到他对光影的巧妙运用。他善于利用光影的对比和变化，营造出丰富的空间感和立体感，使画面更加生动逼真。这种对光影的敏锐感知和精准控制，为他在后续的艺术创作中打下了坚实的基础。此外，戈雅在巴洛克风格作品中还展现了对宗教和社会现实的关注。他通过描绘宗教场景和人物形象，表达了对宗教信仰的虔诚和敬畏，同时也通过描绘社

^① 苏塞塔（西）；杨子莹译. 融合浪漫与现实的大师 [M]. 武汉：华中科技大学出版社，2022.4

会底层人物的生活状态,揭示了社会的不公和矛盾^①。这种对现实生活的深刻洞察和反思,为他在后续的艺术创作中注入了更多的社会责任感和人文关怀。

总的来说,戈雅早期绘画巴洛克风格的形成,不仅展现了他对巴洛克艺术的深入理解和熟练掌握,也预示了他未来艺术风格的转变和突破。通过对巴洛克风格的继承和发展,戈雅逐渐形成了自己独特的艺术风格,为他在艺术史上的重要地位奠定了基础。

(二) 戈雅巴洛克风格作品分析

1775年,戈雅回到西班牙后去马德里找他的内兄巴耶乌,也通过巴耶乌介绍,戈雅皇家挂毯厂创作了一批织锦画绘画作品,在这里一做就是15年,期间他共设计了约40幅织锦画,这些作品都是他的艺术佳作,这是戈雅艺术生涯中的第一个辉煌时期。戈雅的这些带有巴洛克风格的织锦画主要是记录西班牙人的日常生活场景,戈雅用绘画的方式把它记录下来^②。当时的西班牙人比较喜欢斗牛、舞会、散步等,这些生活场景被戈雅描绘得丰富而生动。

戈雅在巴洛克风格时期,主要进行了大量挂毯画创作,其作品内容多为平民生活,色泽亮丽、生机蓬勃、充满活力。这与巴洛克艺术的特点相吻合,即追求动态、豪华的装饰效果,以及通过光影对比和强烈的情感表达来营造戏剧性的氛围。另外,戈雅还继承了巴洛克艺术的绘画技艺,如运用丰富的色彩、细腻的笔触和复杂的构图来展现画面的细节和动态效果。同时,他也学习了巴洛克艺术家们对人物形象的刻画和情感的表达,为后来的艺术发展奠定了基础。比如,戈雅的《在曼萨那雷斯河畔起舞》(图1)就是他亲眼所见乔装打扮的两队男女在跳舞,还有其他人为他们歌唱、奏乐,中间部分还有一个军人与他的女伴,图左侧部分树后的背景还看到马德里的大教堂,整幅画笔画与线条简单,可看得出戈雅还是遵循早期跟门斯所学到的画法风格,它通过对于色彩的运用、人物形象的表现和对于情感表达的深刻剖析,展现了戈雅独特的艺术魅力和思想深度,这幅画作品在西班牙艺术史上有着重要的地位。

① 董怡君. 巴洛克绘画作品中的色彩运用[J]. 流行色, 2022, (07): 21-23.

② 毕于磊. 试论图像学在中西方美术史研究中的应用条件差异[J]. 艺术评鉴, 2020(05): 47-51



图1 《在曼萨那雷斯河畔起舞》

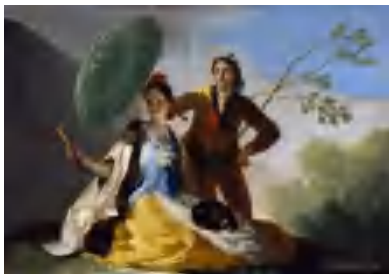


图2 《阳伞》

另外,《阳伞》(图2)也是戈雅织锦画的佳作,这幅画装饰在埃尔帕尔多皇宫里阿斯图里亚斯亲王餐厅系列作品里,图画面中是一个男孩为少女撑着阳伞,少女双膝上趴着一只小狗。这幅画的笔画清晰明亮,体现出洛可可式的线条。图中的阳伞是不能缺少的元素,因为它在恋人中代表着殷勤。画作中的自然环境具有浓烈的民间气息和质朴的乡土情怀,寄托着戈雅的理想与希望。对于戈雅织锦画的光与影的运用,艺术史学家认为戈雅创作的不是一幅类型画,他画中光的效果比印象派绘画领先了一个世纪^①。

(三) 戈雅巴洛克风格的继承与发展

戈雅作为西班牙绘画史上的一位杰出艺术家,其艺术生涯跨越了多个时期,其中巴洛克风格时期是其艺术生涯的起点。在这一时期,戈雅不仅继承了巴洛克艺术的传统,更在此基础上进行了独特的创新与发展,形成了自己独特的艺术风格。

在继承巴洛克风格的基础上,戈雅逐渐关注现实社会问题,将绘画内容从平民生活拓展到社会现象和人物内心世界的描绘。这使得他的作品更加具有社会意义和人文关怀,也为其后来的艺术发展奠定了基础。随着戈雅的艺术和思想技术的不断提升,他的作品风格也经历了从巴洛克风格到现实主义、表现主义等多种风格的转变。在巴洛克风格时期之后,他的作品开始更多地运用暗色调和对比手法,展现出深沉、忧郁的艺术风格。戈雅还在巴洛克风格的基础上,进行了个性化的创新和发展。他通过独特的构图、色彩和笔触等艺术手法,表达了自己对社会的深刻思考和人文关怀。同时,他也将巴洛克艺术的传统元素与现代艺术观念

^① 王作川;朱亮亮.浅谈西方美术史的人文精神渗透研究[J].新美域,2022(08):92-97

相结合,创造出了独具特色的艺术风格。

戈雅巴洛克风格绘画的继承与发展,不仅体现了艺术家对传统的尊重和继承,更展现了他对艺术的独特理解和创新。在巴洛克风格的基础上,戈雅通过拓展内容、转变风格和个性创新等方式,发展出了独具特色的艺术风格,为西班牙乃至世界绘画史留下了宝贵的艺术财富^①。

二、过渡与转变:从巴洛克到现实主义探索

(一)十九世纪初的西班牙绘画

19世纪初的西班牙正处于一个政治动荡、社会变革和文化繁荣的时期。拿破仑的入侵和西班牙独立战争给国家带来了深重的灾难,但同时也激发了西班牙人民的自豪感和爱国情怀。这种社会背景为西班牙绘画的发展提供了丰富的素材和深刻的主题,为西班牙绘画展现了丰富的艺术风格和独特的文化特色,这一时期的绘画作品深受历史、宗教和社会变革的影响。

在艺术风格上,尽管巴洛克风格主要盛行于17世纪,但在19世纪初的西班牙绘画中仍有所体现。一些艺术家受到巴洛克艺术的影响,在绘画中运用复杂的构图、丰富的色彩和细腻的笔触,创造出具有巴洛克特色的艺术作品。浪漫主义也是19世纪初西班牙绘画的主要风格之一。这一时期的艺术家们追求个性解放和情感表达,通过绘画展现了对自然、历史和神话的热爱。他们运用丰富的色彩和自由的笔触,塑造出具有浪漫色彩的艺术形象,表达了人们对美好生活的向往和追求。另外,现实主义风格在19世纪初的西班牙绘画中也占有重要地位,艺术家们开始关注战争给社会现实和人民生活带来的灾难和影响,戈雅以写实的手法描绘战争和社会的各种场景和人物形象,他的作品具有深刻的社会意义和历史价值,反映了当时社会的矛盾和冲突^②。戈雅作为19世纪初西班牙最伟大的艺术家之一,戈雅的作品充满了想象力和创造力,他的绘画风格转变,正是因为战争给西班牙带来了影响,给戈雅带来了沉重的打击。他融合了现实主义、浪漫主义和巴洛克等多种元素,将他的作品展现了其卓越的艺术才华和深刻的社会洞察力。

① 姚焯雨. 浅析戈雅艺术风格的多样性与精神内核的人民性[J]. 新闻研究导刊, 2017, 8(18): 88-89.

② 刘鑫. 浅谈戈雅的艺术风格及对超现实主义的影响[J]. 艺术品鉴, 2019, (07): 128-133.

（二）戈雅现实主义风格艺术特点分析

1804年，西班牙被拿破仑控制，导致西班牙国内动荡不堪，陷入了多年的战争，此时的戈雅开始了他的战争题材现实主义作品。戈雅完成的《1808年5月2号的起义》（图3）是一幅以西班牙民众反抗拿破仑侵略的场面为主题的历史画作，它刻画了西班牙马德里市民起义的场景，表现了战争的残酷和人性的悲惨。这幅画作中表现出了戈雅卓越的艺术性，戈雅通过多种手法和表现手段来表现出西班牙民众反抗侵略的场面，呈现出了画家对于民族主义和反抗精神的支持和思考。在这幅作品中，戈雅运用了多种艺术手法，以表现出其艺术性如以下几个方面：

1.作品构图

《1808年5月2号的起义》的画面采用了三分法构图，将士兵分为两组，左右两侧各三名，画面中心是倒在地上的民众，形成了明显的对比。这种构图方式强调了画面中心的主题，使画面更具有震撼力^①。

2.图画色彩

画面中的色彩主要采用了灰、黑、白和棕色，突出了画面的紧张和悲壮气氛。此外，士兵们的红色制服和民众的白色外衣形成鲜明的对比，更加突出了民众的无辜和士兵的残忍。



图3 《1808年5月2号的起义》

^① 张薇. 从反战观念看西班牙美术的创作思维 [J]. 大众文艺, 2013(06):21-25.

3. 绘画技法

戈雅在这幅作品中使用了明暗对比、线条的运用和画面的模糊等技法,使画面更加逼真、生动。例如,士兵们面部的细节和衣服的皱褶,以及地面上的血迹和碎石都被描绘得非常细致入微。

4. 情感表达

通过描绘民众的无辜和士兵的残忍,画面表现出了战争的残酷和人性的悲惨,让观者深深地感受到了这场起义的悲剧性。此外,画面中的每个人物都有自己的表情和动作,通过这些细节,画面更加真实、生动。因此,戈雅的《1808年5月2号的起义》在构图、色彩、绘画技法和情感表达等方面都表现出了其艺术性和思想性的艺术杰作,不仅是西班牙文化遗产的重要组成部分,也是世界艺术史上不可忽视的一部分,为戈雅在艺术史上赢得了不可磨灭的地位。

三、巅峰与突破:表现主义风格时期

(一) 表现主义风格的时代背景

戈雅的绘画表现主义风格深受其所处时代背景的影响,在18世纪末到19世纪初的西班牙,这一时期正值欧洲政治、社会和文化的大变革时期。法国大革命的爆发和拿破仑的征服战争给欧洲带来了深刻的动荡和变革,同时也为艺术家们提供了丰富的创作素材和灵感。

法国大革命的爆发标志着欧洲封建制度的终结和资产阶级的崛起,拿破仑的征服战争也给西班牙带来了深重的灾难,戈雅亲身经历了战争的残酷和人民的苦难,这一变革对戈雅的艺术创作产生了深远的影响,这些经历成为他创作的重要素材,他通过绘画反映了社会的动荡和变革,表达了对现实的不满和批判。

戈雅的绘画表现主义风格是在18世纪末到19世纪初欧洲政治、社会和文化大变革的背景下形成的。他通过绘画反映了社会的动荡和变革,表达了对现实的不满和批判。同时,他也受到了来自其他国家的艺术影响,吸收了本地艺术的精华,形成了自己独特的艺术风格^①。他的这种风格对后世产生了深远的影响,成为

^① 李亚桐.论卡拉瓦乔的绘画艺术特色[J].艺术评鉴,2023,(18):55-60.

西方艺术史上的重要流派之一。

（二）戈雅黑色绘画作品分析

1819年，戈雅买下了曼萨纳雷斯河沿岸的乡村地产，也称为“聋人屋”。他在这里诞生了他最生动、最具主观和内省色彩的作品“黑色绘画”^①。戈雅的《女巫安息日》（图4）是一幅充满神秘与魔幻色彩的绘画作品，它是戈雅晚期黑色绘画风格的代表之一。《女巫安息日》不仅具有很高的艺术性，也是一种对人类思想和文化的探究和反思，它的艺术表现之丰富、之深刻、之神秘、之诡异都让人无法忘怀。

1. 构图与色彩的运用

《女巫安息日》的构图极其复杂，画面中有许多细节和人物，每个人物都有着独特的表情和动作，极富生命力。而画面中的颜色运用同样讲究，画面呈现出一种朦胧的感觉，而褐色和灰色是主要的调色，增强了画面的神秘和诡异感。

2. 创作的人物形象

描绘女巫的形象画面中最引人注目的是女巫们的形象。她们身着黑色长袍，脸部扭曲，四肢扭曲，仿佛是魔鬼的代表。女巫们在画面中展现出一种妖艳的美感，她们的形象似乎来自于人类的黑暗面，也代表着一种邪恶的力量，引发人们的惊恐和恐惧。

3. 创作的象征意义

在《女巫安息日》中，戈雅描绘了女巫们在月光下进行魔法咒语和献祭的场景。女巫们的形象和活活动象征着人性的黑暗面，表现出人类中邪恶和暴力的一面。而画面中的动物、骷髅和幻象等，也代表着神秘与魔幻的力量，是戈雅表现人类潜意识的一种手段。

4. 创作的社会背景

《女巫安息日》的创作时间正处于启蒙运动的时期，欧洲社会正在呼吁理性和科学，但同时，也产生了对神秘和魔法的兴趣和热情，所以这幅画在一定程度上反映了当时欧洲社会的文化氛围和艺术倾向。

^① 顾天龙. 戈雅黑色绘画中的视觉世界 [J]. 名家名作, 2021, (07): 70-71.



图4《女巫安息日》

总的来说,戈雅的《女巫安息日》在通过复杂的构图、神秘的色彩和描绘女巫的形象,表现了人性的黑暗面和神秘的力量,同时反映了当时欧洲社会的文化氛围和艺术倾向,具有高度的艺术性和思想性。戈雅的黑色绘画风格在此作品中得到了极致的展现,将人类的潜意识和神秘力量描绘得淋漓尽致。同时,这幅作品也引发了人们对人类黑暗面的深思,对神秘力量的探究,具有很强的思想性。它不仅是一幅艺术作品,更是一种对人性和世界的探索和表达。戈雅的这幅作品用恐怖的形象和黑暗的画面揭露人性的丑陋,是为了警醒世人不要被心中的贪念、暴力和疯狂所控制,他仍然对人性抱有期待,具有一定的积极意义^①。

(三) 戈雅黑色绘画对后世的影响

戈雅的黑色绘画对后世产生了深远而广泛的影响。首先,戈雅通过大量运用黑色,以强烈的对比和深沉的色调来传达作品的主题和情感,这种独特的艺术风格对后世艺术家产生了启示。他在绘画中运用对比和冲突的手法,如明暗对比、细节与空白的对比等,创造出强烈的视觉效果和情感张力,为后世艺术家提供了借鉴和学习的方向。在情感与主题的深刻表达上,戈雅的黑色绘画充满了对人性、社会和政治问题的深刻洞察和批判,他通过绘画表达了自己内心深处的情感和思考。他的作品反映了社会的阴暗面,如恐惧、绝望、邪恶等,同时也表达了对希望和光明的追求,这种情感的深度对后世艺术家产生了深远的影响^②。

其次,戈雅的黑色绘画对现实主义、浪漫主义、超现实主义和表现主义等艺

① 赵思山.论戈雅“黑画”系列的现代主义元素[J].美术观察,2022(11):237-260.

② 郭硕博.浅论戈雅“黑色绘画”的非理性气质[J].文化产业,2020,(36):52-54.

术流派产生了重要影响。他的作品预示了超现实主义和表现主义的来临，为后世艺术流派的发展提供了重要的艺术基础。同时戈雅的黑色绘画通过独特的构图、色彩和绘画技巧，传达了深沉的情感和对社会问题的关切，这种情感表达的力量激发了观者的共鸣和思考。他的作品引发观者对社会问题的关注和思考，激发了艺术对社会问题的反思和批判^①。

最后，戈雅的黑色绘画为后世艺术家提供了丰富的灵感来源，许多艺术家在创作时都受到了他的影响。他的艺术思想和创作手法对后世艺术家产生了深远的影响，使得他们在创作中更加注重对现实和人性的深入挖掘。

综上所述，戈雅的黑色绘画以其独特的艺术风格、深刻的情感表达、对后世艺术流派的影响以及激发观者共鸣与思考的力量，对后世产生了深远的影响。这种影响不仅体现在艺术风格和技法的创新上，更体现在对人性、社会和政治问题的深刻洞察和批判上，为后世艺术家提供了宝贵的艺术财富和创作灵感。

四、晚年回归：戈雅在法国的艺术生涯

（一）戈雅晚年艺术风格的特点

1. 风格回归与早期相似

戈雅在法国波尔多疗养期间，其艺术风格明显回归早期。这一时期的作品相较于之前的阴郁、暗淡，色彩上更加明亮，内容上也更为平和。戈雅晚年的艺术风格并不是对早期风格的简单重复，而是对早期风格的融合与创新。他将早期作品中的明亮色彩和生动气息与晚年的宁静祥和相结合，形成了独特的艺术风格。

2. 技法与材料的探索

戈雅在晚年依然对绘画技法和材料进行不断的探索。尽管他一生中的艺术风格多变，但晚年的他并未停止对艺术的创新尝试。尽管生活环境相对宁静祥和，但戈雅的作品依然反映了他对社会、政治和人性的深刻理解。这一特点在他的作品中贯穿始终，晚年的作品也不例外。

3. 宁静祥和的画风

^① 顾天龙. 戈雅黑色绘画中的视觉世界 [J]. 名家名作, 2021, (07): 70-71.

与之前充满狂想和悲剧气氛的作品不同,戈雅晚年的作品更多地展现出一种宁静祥和的氛围。如《波尔多的卖牛奶姑娘》等作品,均体现了他晚年的这种艺术风格。

因此,戈雅晚年法国艺术风格的特点主要体现在对早期风格的回归与融合、技法与材料的不断探索、对现实与社会的深刻洞察以及宁静祥和的画风等方面。这些特点共同构成了戈雅晚年独特的艺术风格,也使他成为艺术史上一位承前启后的过渡性人物。

(二) 戈雅晚年绘画对艺术界的影响

尽管戈雅晚年在法国的生活相对平淡,但他的艺术成就和影响力并未因此而减弱,而且他晚年绘画风格对艺术界的影响深远且广泛。戈雅晚年的绘画风格虽然回归早期,但并非简单的重复,而是融合了新的元素和技法,形成了独特的艺术风格。这种对传统的传承与创新的结合,对后世艺术家产生了深刻的启示和影响。

首先,戈雅晚年的作品在表现上更加深入和细腻,他通过绘画表达了对社会、政治和人性的深刻理解和洞察。这种深度表现的方式对后来的现实主义、浪漫主义等艺术流派产生了重要影响,使得艺术家们更加注重对现实和人性的深入挖掘。

同时戈雅晚年的艺术创作充满了自由与实验精神,他不断尝试新的绘画材料和技法,挑战传统的艺术观念和审美标准。这种勇于创新 and 实验的精神激发了后世艺术家的创作热情,推动了现代艺术的发展^①。其次,戈雅晚年的绘画对现实主义画派、浪漫主义画派和印象派等后世艺术流派产生了深远的影响。他的作品启发了这些艺术流派的艺术家们,使得他们在创作上更加注重对现实和人性的表现,同时也推动了这些艺术流派的发展和壮大。最后,戈雅晚年的绘画不仅确立了他作为一位伟大艺术家的地位,也使他成为了艺术史上一位承前启后的过渡性人物。他的作品和艺术思想对后世艺术家产生了深远的影响,使得他在艺术史上留下了不可磨灭的印记。

所以戈雅晚年法国绘画对艺术界的影响是多方面的,从艺术风格的传承与创

^① 杨倩倩.浅析戈雅晚期的“黑色”绘画[D].辽宁师范大学,2018.

新、艺术表现的深化、艺术创作的自由与实验精神、对后世艺术流派的影响以及艺术地位的确立等方面都产生了深远的影响。这些影响不仅推动了现代艺术的发展，也为我们提供了宝贵的艺术财富。

结论

通过对于戈雅几幅著名作品的分析，可以看出戈雅在艺术创作中的独特魅力和思想深度。他的画作展现了对于社会生活和人性的深刻思考，同时也突出了他对于色彩和形象的精妙处理。在带有巴洛克风格的织锦画《在曼萨那雷斯河畔起舞》中，戈雅通过对于色彩的运用、人物形象的表现和对于情感表达的深刻剖析，展现了他对于生活和文化的独特认识和理解；在现实主义战争画《1808年5月2号的起义》以生动的画面和细腻的线条，展现了人民反抗的勇气和决心，表达了他对于民主和自由的追求和思考；在戈雅晚年黑色绘画《女巫安息日》中，戈雅通过想象和幻想的手法，将邪恶和黑暗的一面展现出来，表达了他对于人性的深刻理解和思考。

总之，戈雅的艺术作品不仅仅是一种视觉享受，更是对于人类生活和文化的深刻反思和思考。他的作品充满了思想和深度，对于西班牙艺术的发展和世界文化的传承都有着重要的意义和价值^①。

^① 曹明明. 戈雅绘画中的浪漫主义倾向探析 [D]. 山东艺术学院, 2020.

全息投影技术在舞台美术设计中的运用探析

赵妍婧(武汉设计工程学院)

摘要: 数字技术与舞台艺术发展息息相关,新时代背景下,数字技术的发展,创新了舞台表演形式及内容,促进了表演舞台进入新的领域。在舞台美术设计中引入全息投影技术,突破了时间和空间上的局限性,为观众带来了新的视觉体验。本文对全息投影技术在舞台美术设计中的运用展开分析,详细阐述了其在舞台美术设计中的运用优势及运用要点,运用价值和当前主要面临的挑战,为相关工作提供借鉴参考。

关键词: 全息投影;舞台美术设计;运用

随着一系列科技创新成果的不断涌现,特别是数字技术的强势崛起,给舞台美术带来更加多元的表现手法、更加立体的创作时空,也赋予其更有深度、更具魅力的精神内核。数字技术不仅拓展了舞台艺术语言,更为舞台艺术带来革命性变化,产生新的演出艺术形态。近几年飞速发展的虚拟影像技术为观众带来全新体验,数字化舞美已经成为未来的发展方向。

一、全息投影技术的概述

全息投影技术,也称虚拟成像技术。通过激光或LED等光源将图像投射到空气或透明的物体上,就可以在空气中看到逼真的三维立体图像。全息投影技术已经在各个领域得到广泛应用,包括科学研究、医学教育、艺术表演等。在舞台美术设计中,全息投影技术打破传统舞台空间和时间上的局限性,可以将真实人物、虚拟人物或3D模型的立体动态影像展现在舞台上,观众不需要佩戴任何特殊的眼镜或设备,就可以看到1:1还原的立体影像,真实人物可以与全息的演员产生互动,一起完成表演。在舞台上呈现穿越时空,亦幻亦真360度无死角的震撼视听效果,给观众带来全新的视觉体验,为舞台表演带来了全新的可能性。

二、全息投影技术在舞台美术设计中的运用优势

（一）还原故事环境与人物形象

在舞台的场景和角色设计过程中，利用全息投影技术，一方面可以呈现剧本中很难呈现的场景、道具或特殊的人物形象，增强舞台的表现力，帮助演员、观众更好地融入到舞台营造的情景当中。另一方面，用影像技术还可以对故事背景及发展过程进行演绎，打破传统舞台上只能通过演员的“说”去展现的单一性和局限性，提升了舞台演出的生动性。

（二）快速实现时空转换

传统的舞台在每一幕的场景转换中，需要借助人力来完成布景，不仅速度慢，还容易在操作过程中出现失误，在换场过程中容易让观众从情境中走出来。全息投影技术可以实现实时的图像投影和动态效果展示，在舞台表演中可以随时调整和更换投影内容完成舞台上的时空转换，让观众在演出过程中跟着故事情节走，增强演出整体视觉效果。

（三）节省空间

与传统的布景和道具相比，全息投影技术可以节省大量的空间。传统的舞台剧中场景的布置与道具占据大量舞台空间，全息投影技术通过投影技术，可以实现虚拟的舞台元素，避免了搭建和存储大型道具的空间需求，使得舞台设计更加轻便和灵活。

（四）增强互动性

全息投影技术可以让虚拟图像与实际舞台元素结合，创造虚实结合的视觉效果。演员可以通过与虚拟人物或场景互动，创造虚实结合的表演效果。全息投影可以与交互技术结合，通过传感器、摄像头等设备，实现观众与投影内容的互动。观众可以通过触摸、声音、动作等方式参与到舞台表演中，增强舞台设计的互动性和参与感。

(五) 丰富表现形式

全息投影技术可以为舞台设计带来更多的表现手段。全息投影技术可以呈现出逼真的立体影像和特效展示,通过投影呈现出虚拟人物、特效、背景环境等元素,将实景与虚拟投影相结合,打破传统舞台设计的限制,为舞台设计增添生动的视觉效果。这些视觉效果可以与实际表演内容相结合,营造出奇幻、梦幻或震撼的视觉体验。

三、全息投影技术在舞台美术设计中的运用要点

(一) 舞台画面色彩设计

色彩是舞台美术设计中重要的组成部分,随着新媒体的加入,舞台画面呈现多元化的发展趋势。全息投影技术可以呈现更加丰富的色彩效果,实现动态色彩变化。在设计中可以通过调整色彩的变化速度、变化方式,创造出多样化的色彩效果,通过动态色彩效果与演员表演相呼应,增强表演的感染力和观众的互动性。全息投影技术的色彩设计可以与故事情节相结合,起到强化情感和氛围的作用。通过选择恰当的色彩搭配和过渡效果,舞台美术设计师可以在视觉上引导观众情绪,加深观众对故事的理解和共鸣。比如,在悬疑剧情中运用阴暗的色调和怪异的光影效果,营造出紧张恐怖的氛围;而在浪漫故事中则可以运用温暖明亮的色彩和柔和的光线,营造出温馨浪漫的氛围。在具体设计中全息投影技术的运用要根据舞台布景、主题、灯光的要求,科学搭配颜色,实现舞台、技术与色彩的高度融合。

全息投影技术在舞台设计中还可以创造出虚实结合的空间感受。通过色彩的搭配和运用,舞台美术设计师可以营造出不同的空间层次和深度感,使观众感受到画面的立体感和空间延伸感。全息投影技术的色彩设计可以与音乐节奏、情绪相呼应,形成视听的统一感。舞台美术设计师可以根据音乐的节奏和情绪变化,选择合适的色彩搭配和过渡效果,使舞台画面与音乐表现形式相辅相成。借助新媒体技术的科技感和空间感,搭配正确的色彩设计,可以创造出更加复杂和新颖的色彩效果,从而提升舞台表演的视觉呈现和艺术表现力,为观众带来更加丰富

多彩的视听体验和艺术享受。

（二）舞台物体设计

在话剧、舞台剧演出中，有些场景设定的较复杂宏大，无法通过实景制作搭建呈现出理想的效果，全息投影技术可以还原复杂宏大的场景，如：古代宫殿、外太空等，无需实际搭建大型实景，节省成本和空间，还可以实现各种特效和视觉效果，如火焰、水流、烟雾等，实现更加生动逼真的视觉效果。舞台美术设计师可以通过投影技术实现场景的即时变换，使场景的变化更具灵活性，为观众呈现出连续、流畅的视觉效果，增加舞台表演的戏剧性和视觉冲击力。

在设计中要注意舞台场地尺寸，投影尺寸越大需要花费的成本就越高，设计人员应该合理搭配舞台场地和物体尺寸的大小，防止出现后期尺寸不合适的情况。

四、全息投影技术在舞台美术设计中的运用案例

全息投影技术在舞台演出中的应用十分广泛。它可以用于呈现逼真的舞台场景、虚拟人物角色和道具，为观众带来奇特的视觉体验。还可以创建互动式舞台表演，观众可以通过手势或身体动作与虚拟图像进行互动体验，为观众带来沉浸式的观赏体验。

（一）虚拟人物呈现与互动

全息投影技术通过计算机二维动画技术将人物形象转换为三维形象，然后将其放大、反射，呈现在舞台上。通过虚拟成像技术，观众可以看到高清晰度的立体人物形象，并能让真实人物与虚拟人物进行互动，完成很好的沉浸式体验。在演唱会中，全息投影技术可以将歌手的形象呈现在舞台上，并与真人歌手同台演出。例如：在2022年江苏卫视跨年演唱会上，邓丽君的虚拟形象跟周深伦同台演唱，呈现出让人热泪盈眶的《小城故事》合唱。早在2015年春晚，李宇春的歌曲节目《蜀绣》就用到了全息投影技术，在舞台上呈现了四个李宇春。该节目使用的叫做“45度投影膜”，借助地面上的显示屏，将制作好的视频在LED显示屏上

播放,再利用45度全息投影膜的折射展现在观众眼前,营造了一种立体的视觉效果,这种分身表演科幻感十足,十分炫酷。

在迈克尔·杰克逊诞辰60周年演唱会上,采用“复活经典”的全新理念,将天王用全息投影技术在演唱会上“复活”,360°真实还原迈克尔·杰克逊的超强舞台魅力,不仅通过影像立体效果让天王出现在舞台中央唱歌与跳舞,还能与真实的舞蹈演员进行互动,给人以身临其境的感觉。

国风美学舞台剧《大风歌》打破传统演出视角的条条框框利用全息投影技术让刘邦、韩信等历史人物在舞台上虚拟成像,隔空对话。用全息投影技术还原千军万马的奇观、虞姬在玫瑰花下起舞的场景,给观众身临其境的体验。随着剧情的推动,舞台上会出现长达数百米的白蛇,与演员近身肉搏,令人血脉偾张,舞台上发生的一切仿佛触手可及,带领观众进入一场惊心动魄的冒险。

(二) 虚拟舞台背景与特效展示

通过全息投影,可以实现动态变化的虚拟背景,创造出多样化的环境场景,如炫彩的光影效果、奇幻的景象等,还可以展示各种特效,如火焰、水流、烟雾等,创造出各种令人惊叹的视觉效果。这些特效可以与实际表演结合,为观众呈现出震撼的视听盛宴。2012年春晚中,杨丽萍所表演的《雀之恋》是全息投影技术与表演者结合。在演员呈现孔雀开屏姿态的同时,全息投影打造的孔雀开屏画面展现在显示屏上,与演员的舞姿浑然一体,产生人与影像交互的艺术效果,实现了表演者的舞蹈与舞台融为一体,让观众记忆深刻。

全息投影可以打造沉浸式的舞台体验。在2019年TFBOY鸟巢演唱会上采用全息投影技术,将舞台背景打造成浩瀚的宇宙,让观众有种置身宇宙之间,观看一场星际冒险。

(三) 虚拟道具展示

全息投影技术还可以用于展示独特的道具,如在幻想类的演出中使用全息投影技术,将宝剑、魔杖等道具呈现出来。这种方式可以为表演提供更多可能性,使得道具更加生动和多样化和逼真。

在2016辽宁春晚舞台上,六小龄童的表演《金猴闹春》采用3D全息投影技

术,展现了多彩壮观的花果山奇景。一开场孙悟空的金箍棒道具从远处飞来悬在高空中,摇身一变金箍棒上坐了一群猴子。舞台上“美猴王”大耍金箍棒,有种时空交错的感觉。更利用3D全息影像技术展现了“美猴王”腾云驾雾的景象。云彩散去后,一群虚拟影像投射的仙女与大圣互动共舞。之后,舞台上的大圣更是“七十二变”化身出无数个美猴王挥舞着金箍棒,场面十分震撼。

(四) 虚拟服装的呈现

利用投影技术可以打造虚拟服装效果,使演员穿上看似实体的服装,但实际上只是投影出来的图案或效果,这种方式可以为角色造型提供更多可能性。在2016年的阿姆斯特丹时装周上,时装学院的院长带领3D技术领域的艺术家Roxanne Gatt呈现了一场全息投影时装秀。这场秀所使用的全息投影技术以19世纪流行起来的佩珀尔幻象为基础打造,时装秀开始前模特Nelle Swan身穿裸色紧身衣,站在一块45度角倾斜的透明屏幕后方,她身上所展示的新装全部都由全息投影技术“制成”。在2019年双十一晚会上秦岚穿着全息投影裙惊艳登场。舞台中她吊着威亚在唱歌,全息投影投射出来的裙摆颜色瞬息变化,同时又结合全息投影出来的梦幻场景,营造出星空、银河的夜景,秦岚仿佛置身于星空中,浪漫而神秘。

五、全息投影技术在舞台美术设计中的运用价值

(一) 提升演出质量

全息投影技术可以大大扩展舞台空间的表现形式,打破传统舞台的局限性,使舞台设计更加灵活多变,展现出更加逼真、立体和沉浸式的视觉效果。舞台美术设计师可以利用全息投影在有限的舞台空间内呈现出无限的场景和背景,为舞台设计增添更多的视觉冲击力和震撼效果。同时,它让观众身临其境,带来全新的艺术体验。

(二) 增强观众互动体验

全息投影技术让观众可以通过与虚拟角色互动、参与虚拟景观等方式,增强

他们在舞台表演中的参与感和沉浸感。观众们可以更好地理解和投入到演出中。未来全息投影技术有望与虚拟现实技术结合,实现观众与舞台表演之间的互动体验。观众可以通过虚拟现实设备参与到舞台表演中,与虚拟角色进行互动,实现观众与表演之间的新型互动模式。

(三) 拓宽演出市场

全息投影技术的应用,使得舞台艺术可以更好地与其它领域结合,提升了演出的观赏性,为观众呈现出更多元化的演出内容,满足不同观众群体的需求。在全息技术的支持下,人们可以在更广阔的舞台空间展示自己的想象力和创造力。

全息投影技术的应用为演出市场带来了全新的发展机遇,拓宽了演出市场的边界,为艺术表演提供了更多创作空间和创新方向,推动了演出市场的多元化和发展。

六、目前存在的主要挑战

(一) 制作成本较高

当前全息投影技术在舞台上的运用受资金和技术方面因素的影响,制作需要高性能的设备和复杂的技术支持。首先,全息投影技术需要使用高性能的硬件设备,如:全息投影器、反射器、镜头等,这些设备需要有高分辨率、高稳定性的特点,才能达到高清晰度的投影效果,所以设备成本较高。其次,制作全息内容的软件开发也需要投入大量资金,从内容的设计到制作,再到优化调试都需要专业团队的技术支撑,专业人士制作内容的成本也很高。从硬件设备到软件开发,以及专业人员的培训和技术支持,以及设备的维护都需要大量的资金投入。

(二) 内容制作难度大

制作全息投影的内容需要专业的技术和经验。全息投影的内容制作需要掌握专业的3D建模、动画设计、特效制作等技术,制作者需要精通专业的设计软件和工具,通常流程较为复杂,从概念开发、场景设计、角色建模、动画制作、特效

渲染等包含多个环节。人物的全息影视的制作则更为复杂，所有的动作、神态、语言都需要提前录制，再经过后期剪辑和编排处理。从3D建模到特效制作，以及内容的优化和适配，都需要专业的团队和技术支持，没有专业的团队无法完成高质量的影像，这对于一般的制作团队来说可能会有一定的挑战。

（三）技术限制

目前全息投影技术还存在一些技术限制，如分辨率、投影角度、色彩表现等方面的限制，这可能会影响到投影效果的清晰度和真实感。全息投影展现的逼真性和真实感对画面的清晰度、透明度、色彩表现要求很高。一方面，全息投影需要呈现多个面的视角，投影高分辨率和稳定性存在一定难度。另一方面，全息投影图像通常是以单色或者少数颜色为主，难以呈现复杂的色彩和纹路，对逼真性和真实性有一定影响。受投影距离和可视角度的限制，观众需要站在特定角度才能看清实际效果，如果偏离了可能导致图像模糊或失真。除此之外，全息投影技术所涉及的设备和系统需要保持稳定运行，一旦出现故障或技术问题，可能会影响到表演的进行和效果呈现。

（四）空间要求

一方面，全息投影技术需要一定的空间来安放投影设备，特别是大型的全息投影系统。对于一些场地有限的地方，可能会受到空间限制。另一方面，全息投影一般需要较大的投影区域来展现影像，投影区域越大，能提供的沉浸式体验会更好。全息投影受场地环境光源的影响，环境中的光源较弱或者光源干扰也可能影响全息投影的效果，因此在设计全息投影时要考虑投影空间。

六、结语

虽然全息投影技术在制作过程中面临一些挑战和问题，但随着技术的不断发展和完善，这些问题可能会逐渐得到解决。随着全息投影技术的不断发展将为未来舞台美术设计带来更多的创新和可能性，为观众带来更加惊艳和震撼的视听体验。

参考文献:

- [1]王欣爽.全息投影技术在舞台设计中的运用[J].戏剧之家,2019(32):28.
- [2]杜娟灵,王永进.3D全息影像技术在服装领域的应用[J].服装学报,2019,4(02):106-111.
- [3]杨代远.全息投影技术在舞台设计中的运用探析[J].喜剧世界,2020(11):62-63.
- [4]林晓龙.新媒体艺术在戏剧舞台设计中的应用[J].四川戏剧,2022(05):64-66.

学术短札



《易传》中“时”义浅论

王晓明（北京师范大学哲学学院）^①

摘要：《易经》之象及卦爻辞少见“时”字，《易传》则多处直接以“时”字释经，而且整个解释理路甚可以“时”义一而贯之。这源于作《易传》者对原本或原发时间的本真切实体悟，以及能够运用“象思维”观象玩辞，使《易传》开释出的易道不仅广博精微，而且生意盎然。

关键词：易传；时；时义；象思维

《易经》有两套符号系统，一是以阴爻（--）和阳爻（—）组成的卦象符号系统，一是以附之于易象后的卦爻辞文字符号系统。《易经》以此两套系统对于我国传统的哲理思想的起源和发展起了相当大的作用。作《易传》者受其启发，在对易象以及卦爻辞的阐释中，开拓深广了易道的哲理空间，将精妙难言的“时”义显发无疑。

一、《易传》中对“时”义的凸显

周易卦爻辞中，只有《归妹》的九四爻^②，出现了“时”字，在《易传》的彖辞传和系辞传中则出现了数十次之多。这种不同寻常的对“时”义的关注是值得我们深入思索探究的。粗略的分殊起来，我们可以对《易传》“时”义的阐发有如下几种分类^③：

作为天地之节律的四时之“时”。《豫》卦的彖辞：“天地以顺动，故日月不过，而四时不忒。”《观》卦的彖辞：“观天之神道，而四时不忒，圣人以神

^① 王晓明，北京师范大学哲学学院、价值与文化研究中心、社会主义核心价值观协同创新中心 2020 级博士生。

^② 《归妹》卦九四爻：“归妹愆期，迟归有时”。凡本文所引《周易》之《经》、《传》原文，皆出自黄寿祺、张善文，周易译注。上海：上海古籍出版社，2012 年。以下标注略。

^③ 另可参看刘大钧整理的《周易折中》中谈到的“时”的分类：“消息盈虚之谓‘时’，《泰》、《否》、《剥》、《复》之类是也。又有指事言者，《讼》、《师》、《噬嗑》、《颐》之类是也。又有以理言者，《履》、《谦》、《咸》、《恒》之类是也。又有以象言者，《井》、《鼎》之类是也。四者皆谓之‘时’。”

道设教，而天下服矣。”《恒》卦的彖辞：“日月得天而能久照，四时变化而能久成，圣人久于其道而天下化成。观其所恒，而天地万物之情可见矣。”《革》卦的彖辞：“天地革而四时成，汤武革命，顺乎天而应乎人。”《革》卦的象辞：“君子以治麻（历）明时。”《节》卦的彖辞：“天地节而四时成，节以制度，不伤财，不害民。”《系辞上》：“广大配天地，变通配四时，阴阳之义配日月，易简之善配至德。”以及“法象莫大乎天地，变通莫大乎四时，县（悬）象著明莫大乎日月。”《乾·文言》中：“夫‘大人’者，与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶，先天而天弗违，后天而奉天时。”这里的“四时”多与天象、四季的节律相关，指涉的是宇宙大化之整体，包括一般意义上的时间、空间，乃至万物。

作为具体境遇的时遇之“时”。孔颖达在《周易注疏》中总结出《彖传》的“叹时十二卦”：其中言“时”的有《颐》：“颐之时大矣哉”；《大过》：“大过之时大矣哉”；《解》：“解之时大矣哉”；《革》：“革之时大矣哉”。言“时义”者有《豫》：“豫之时义大矣哉”；《遯》：“遯之时义大矣哉”；《姤》：“姤之时义大矣哉”；《旅》：“旅之时义大矣哉”；《随》：“随之时义大矣哉”。言“时用”者有《坎》：“险之时用大矣哉”；《睽》：“睽之时用大矣哉”；《蹇》：“蹇之时用大矣哉”。孔颖达在注《豫》卦时称：“凡‘言不尽意’者，不可烦文其说，且叹之以示情，使后生思其余蕴，得意而忘言也。然叹卦有三体：一直叹时，如‘大过之时大矣哉’之例是也；二叹时并用，如‘险之时用大矣哉’之例是也；三叹时并义，如‘豫之时义大矣哉’之例是也。”^①项安世于《周易玩辞》中言道：“豫、随、遯、姤、旅，皆若浅事而有深意，故曰时义大矣哉，欲人之思之也；坎、睽、蹇，皆非美事而圣人有时而用之，故曰时用大矣哉，欲人之别之也；颐、大过、解、革，皆大事大变也，故曰时大矣哉，欲人之谨之也。”^②我们可以看到，孔颖达、项安世对“十二叹卦”的解读都聚焦于易象“时”义的余蕴和深意，皆欲人们对之思之、别之、谨慎处之其言外之意。扩展开来，其实六十四卦中每一卦都可以理解为一种时的境遇，每一卦都表达一种特定背景的“卦时”，也就是“处于……时”的情势，在

① 刘玉建，《周易正义》导读，济南：齐鲁书社，2005年，186页。

② 宋·项安世《周易玩辞》，上海：上海古籍出版社，1990年，61页。

这些具体的境遇之中，契合或者相悖于其动态而具体的时间节点则自然出现吉凶悔吝等不同之相。

最令人不易把捉的是“得时无怠，时不再来”（《国语·越语下》）的时机之“时”。这种时义的直接表达是《艮》卦彖传：“艮，止也。时止则止，时行则行。动静不失其时，其道光明。”另外，还有一些经典描述：《乾·彖》：“大明终始，六位时成。时乘六龙以御天。”《蒙·彖》：“‘蒙：亨’，以亨行，时中也。”《大有·彖》：“其德刚健而文明，应乎天而时行，是以‘元亨’。”《贲·彖》：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”《遯·彖》：“刚当位而应，与时行也。”《损·彖》：“‘损而有孚，元吉，无咎，可贞，利有攸往，曷之用？二簋可用享。’二簋应有时，损刚益柔有时，损益盈虚，与时偕行”《益·彖》：“益动而巽（逊），日进无疆。天施地生，其益无方。凡益之道，与时偕行。”《升·彖》：“柔以时升，巽（逊）而顺，刚中而应，是以大亨。”《丰·彖》：“日中则昃，月盈则食。天地盈虚，与时消息，而况于人乎，况于鬼神乎？”《系辞下》：“君子藏器于身，待时而动，何不利之有？”《乾·文言》：“是故居上位而不骄，在下位而不忧，故乾乾，因其时而惕，虽危无咎矣。”这些时机之“时”，《易传》中有些行文也用“几”来表示，如《系辞上》：“夫易，圣人之所以极深而言几也”。《系辞下》：“几者，动之微，吉之先见者也。君子见几而作，不俟终日。”知几就是知时，也就能“通天下之志”，“成天下之务”。这些对“时机”的强调和领会，正是《易传》发时人所未发的奥义所在。我们看到，《易传》中只要出现“时乘”、“及时”、“因其时”、“时中”、“时行”，就都意味着吉或者无咎，而“违时”、“失时极”一般都意味着不利或灾祸。

上面对“时”义的勉强分殊，并不意味着有不同类别的“时”义存在。实际上在作《易传》者那里，这些“时”义是一而贯之的。强调四时，不只是简单比照二十四节气表^①等呆板应事；强调时机，也不是让我们做投机的机会主义者，对《易传》而言，四时就是天时，天时笼括一切境遇，知神知几的圣人就一定会“与时消息”、“与时偕行”。

① 历法与易象虽然相互配合，但不是简单比对关系。

二、《易传》能通达“时”义源于其独特的“象思维”

我们看到，这些对四时之时、时遇、时机的凸显，都是《易传》通过阴阳爻位的不同关系，如“乘”、“承”、“比”、“应”、“互体”、“中”（居中、得中、处中）、“据”^①、“旁通”、“上下”（外内、悔贞）、“往来”、“当位不当位”、“三才位”（天地人各二爻）等相互交通变化中得出的各种“卦象”而感悟出来的^②。所谓“立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言”是也。

这些象征着各种交通往来关系的象，都由最简单的阴阳爻符号流动变换而成。阴爻（—）、阳爻（—）符号最为抽象，从而具有最深广的包容性。阴爻、阳爻的差异和对立在易象中总是处于“流动与转化”中，这种流变之象与天时节化之象一体交融，充满了原发的“时”感。我们这里需要指出的是，作《易传》者极深领会的原发或原本时间，既不是“一去不复返”的均匀、客观的物理时间，也不是简单形式化循环的“轮回”时间，而是“真人”在天时大化中激荡涵养出的真“时”。

我们知道，传统的西方哲学，如古希腊的柏拉图、巴门尼德等唯理论一脉下来，追求永恒不变，理式化的“理念”或“存在”，贬斥变动不居的现象，从而对作为变化的主要标识的“时”和“象”皆不予重视。这些学说都力图超越流变的现象与时间，找到一个凝固的，没有过去、现在、未来的永恒的“不动”。这些使得他们在思维的深处拒斥变化，总有执取把捉个“实体”的倾向，由此逐渐形成了主客二分的概念化思维^③。而用这种思维去观象析辞，对易象和卦爻辞作分析、逻辑推演、判断，那么恐怕只会得出一些具体规律性的，似乎可以把控的“原则”和古之圣贤的经验性“格言”^④，这样是绝不会看出“时”义之妙处的。

我们认为，《周易》中没有可以拿来直接套用或应用的规律或原则，但《易

① 某一卦体中，若只有一个阳爻，其余皆为阴爻，阳爻处位又较居上，此阳爻对其下阴爻也皆可称据。

② 各种读象的角度和方法，可参看黄宗羲《易学象数论》，其将象归纳为七种：八卦之象、六画之象、方位之象、象形之象、爻位之象（元士、大夫、公、诸侯、天子、宗庙）、互体之象、反对之象。

③ 概念化思维：以概念为起点，普遍化、静态化、高阶对象化，事后反思化、后意义生成化。可参考张祥龙先生的《概念化思维和象思维》，载于杭州师范大学学报（社会科学版），2008年9月第五期。

④ 国内很多当代有“现代”思维的学人对《易》评价不高，就源于此。

传》揭示出的恍惚却有根本生发性的“时”义，则可能唤起人们更多的想象从而牵引和发萌出人们的新思。《易传》揭示的易道——自太极、阴阳、四象、八卦的演化，不是分析推理出来的，而是领会到最根本的原象——自然流淌呈现出来的自然之象。这种领会是要在活生生的实践——领受体贴——再实践的动态中展开，在完全投入的实践中体验。因为各种象早已在天时大化中交媾相融在一起了，作为主体只须虚心静神，使这些象自然流淌呈现，从而总有新的象，也就是有新的意义生成出来。这种不同于概念化思维的思维方式，我们称之为“象思维”^①。作《易传》者以“象思维”发现在原发的时间源头处，没有任何主体或者实体的存在，一切都在不息的流变中。“变动不居，周流六虚，上下无常，刚柔相异”才是世界的本来面目，而这些领悟是需要我们中断概念性思维^②，在“言语道断”处才能真切领悟到的。

三、《易传》之“时”义给我们的启迪

当今社会，日新月异的技术给人们生活带来前所未有的快捷与便利，物质极大丰富。与此同时，人们的生活节奏越来越快，如钟表般精确的时间观管理、规划着多数人的生存状态。这种“一去不返”的单向流逝的时间意识下，人们一心外求，“眼前为实”，这必然带来人欲横流，崇尚效率、力量，追求物质的更多更大而难以餍足。在这里，在各种由内而外、由外而内的重压下，意义在塌陷、贫瘠化，人们在对本真“时”义的遗忘中变得机械、麻木、抑郁，容易走向令人绝望的虚无。但我们也发现，生活中总有一些令人希冀向往的场景，比如酒至微醺、情到浓处、令人物我两忘的创造活动。这些正当“好时”，意义饱满的境遇，都说明我们“与时偕行”的可能。幸运的是，能够“与时消息”的古之圣贤还从各自不同的境遇为我们提供了能随“时”入境的方法和经验。

《易传》对《易经》两套符号系统的阐释，为我们开显了这种在人间“与时偕行”、“与时消息”得时入势的境界，《系辞》讲：“君子居则观其象而玩

① 更多“象思维”的论述，请参看王树人《回归原创之思》，南京：江苏人民出版社，2012年。

② 需要指出的是，概念性、观念化的思维是帮助我们把握“事情本身”的工具，其“方便性”的价值是不容置疑的。

其辞，动则观其变而玩其占”，“玩辞”、“玩占”的“玩”字告诉我们，自由、放松的游戏态对预测主体与“事象”相通是必要的。这种“虚心”的状态与一般的实际预测操作中强调心诚，也是不冲突的。心虚则诚，心诚则虚，心的虚与诚是心之一态两面。预测之所以可能，就在于一体相通性（不断流动转换的事象与同样周流不居的易象是一体相通的）。当然，观象玩辞只是得入“时”境的诸法之一。后之儒门、道家（含道教）、佛教（以禅宗为代表），都由自己随缘而生的方法和方便来使人自入其境。比如老子讲“致虚极，守静笃”，也是强调心的灵虚态对得真的重要性。儒家则以亲亲之至情，对六艺（礼、乐、射、御、书、数）等技艺的训练^①深化扩展人们的时间意识层次。禅宗以“无住”为自性的本性，要求是念念不住，于相离相（这“无住”就是承认原发时象的根本流变性）。可以说，一切意义饱满处，一切“乐”之可乐处，就在于总是能够随时空交汇作自然变换，总能随“机”应变。

总之，我们看到，《易经》的象、辞系统，在《易传》的阐幽著微中，开显出切近而又高远的“时”义。《易传》强调若能明达易象的“变通”，易辞的“曲中”，则治《易》者自会在“引而伸之，触类长之”中趋时出新而不竭如江海。

^① “艺”意味着灵巧、机变，有时律的节奏，让“相异”者适时入境的相交相融，从而培养人们对“时”的敏感，以及随时入“时”的体验。