

观念与历史语境： 中国遗址美术研究体系构建^{*}

高 明 孙 斐

【摘 要】 遗址是文化的物化载体。中国的遗址美术在观念与历史语境下的哲学思辨中产生，并以图像的形式承载着中华文脉，使之绵延不绝。通过对遗址美术中不同历史语境节点下的图像的研究，可探索创作者、图像、观者三者的辩证转换，并基于研究对象、结构要素和地缘因素三个层面完成中国遗址美术研究体系的框架构建。在此基础上，论证显性图像语义（表象）和隐性历史文脉（本质）在哲学思辨视域下的辩证关系，揭示遗址在人类认知观念发展进程中的文化转译方式，以期进一步增强中华民族的文化自信。

【关 键 词】 历史语境 遗址美术 体系构建

【作者简介】 高明，文学博士，陕西师范大学美术学院教授、博士生导师；孙斐，陕西师范大学美术学院2020级博士研究生。

【中图分类号】 K878 **【文献标识码】** A

【文章编号】 2097-1125(2022)10-0030-14

一、引言

我国政府高度重视遗址的保护与研究工作，为遗址美术研究体系的构建提供了政策层面的支持。2019年8月19日，习近平总书记在敦煌研究院主持召开座谈会时说：“敦煌文化保护研究工作很有意义、很有成效。”

* 本文系陕西师范大学“长安与丝路文化传播”重点科研项目“长安与丝路文化的图像传播研究”(YZJDA01)的阶段性成果。

“把敦煌文化传承好，是中华民族为世界文明进步应负的责任。”^① 2020年9月28日，习近平总书记在主持中共第十九届中央政治局集体学习时，强调要高度重视考古工作，“为弘扬中华优秀传统文化、增强文化自信提供坚强支撑”。^②

正如习近平总书记在山东曲阜考察时指出的：“一个国家、一个民族的强盛，总是以文化兴盛为支撑的，中华民族伟大复兴需要以中华文化发展繁荣为条件。”^③ 在建设社会主义文化强国的过程中，结合中国遗址的特征，在总结、借鉴相关学科研究成果的基础上，从哲学思辨的视角出发构建中国遗址美术的研究体系，是我们新时代学者的使命和担当。

众所周知，所有的考古成果都有两个时间指标，一个是遗存的埋藏时间，一个是遗存的发掘时间。^④ 遗址美术研究也需把握两个非常重要的时间段，一个是该遗址在成为遗址之前的阶段，一个是成为遗址之后的阶段。虽然现在看到的遗址大多数是残缺、破败的，但是在其建筑保存较为完好时，它是不是就不算遗址呢？遗址美术所要研究的是何种语境下的遗址？对此我们是这样界定的：在建筑物成为遗址之前，它具有其建造之初的功能性特征，这种功能性特征代表了建造者赋予该建筑的原初的观念，同时该功能性特征又与建造者之间有难以割裂的文化联系。以位于陕西省西安市未央区的汉长安城未央宫遗址为例，未央宫是西汉帝国的主要宫殿，也是其政治中心和国家象征，由汉高祖刘邦的重臣萧何督建，在秦章台宫的基础上修建而成。这里的未央宫在建成之初，只是服务于汉帝国最高统治者的。然而，历史上的未央宫还是新莽、东汉、西晋、前赵、后赵、前秦、后秦、西魏、北周、唐等10个朝代的理政之地或禁苑，存世1000多年，是中国历史上使用朝代最多、存在时间最长的宫殿。^⑤ 因此当历史发生变迁、朝代出现更替时，如隋唐时期未央宫被划入皇家禁苑，不再作为皇宫使用，未央宫建造之初的功能性特征就消失了，并随之产生了新的历史功能。从一定意义上说，它就成了前朝的“遗址”，可见遗址与使用者之间的关系会随着时间的推移而产生变化。这也印证了海德格尔关于“时间”与“历史”的辩证关系的观点——“历史性的阐释归根到底表明为只不过是对时间性的更具

① 习近平：《在敦煌研究院座谈时的讲话》（2019年8月19日），《求是》2020年第3期，第4、7页。

② 习近平：《习近平谈治国理政》第4卷，外文出版社2022年版，第312页。

③ 《习近平在山东考察时强调 认真贯彻党的十八届三中全会精神 汇聚起全面深化改革的强大正能量》，《人民日报》2013年11月29日。

④ 参见汪小洋：《中国宗教美术考古的学科建设讨论》，《民族艺术》2020年第4期，第112页。

⑤ 参见徐卫民：《西汉未央宫》，陕西人民出版社2008年版，第70页。

体的研究”。^①

虽然我们强调的是遗址原初的功能性特征的消失，但它的形态并不一定是被破坏殆尽的，这可理解为一种特定历史语境下的观念转译。在研究某一事物时，需要考察其自身的历及其与所处历史背景之间的交互关系，这样才能更全面地对事物进行解读和认知。遗址美术的研究也不例外。只有将遗址放置到其原有的历史脉络中，才能对之形成更加全面的认识。故此，遗址美术研究与时间、空间的变迁有着不可分割的联系，分析不同历史语境下遗址与文化、环境的具体关系，是遗址美术研究的立足点。

二、遗址美术——观念与历史语境下的哲学思辨

麦克尔·赫兹菲尔德认为，美学判断与社会生活之间关系密切，正如在社会生活其他领域所见的情况一样，美学价值观也不是一成不变的。^② 遗址作为人类历史发展的物化载体，有其诞生之初被赋予的观念，以及发展过程中被添加的新的意义，亦即“物”的再语境化。黄应贵先生也认为，当学者将历史和政治方面的因素引入“物”的研究时，时间和空间就成为意义（观念）界定的重要参考，因此物品过去如何被创造固然重要，但是物品如何被不断加上许多新要素，以及之后形成的“纠结物”，更值得关注。^③ 可见对同一“物”的观念解析，在不同的历史语境下会发生观念的嬗变，此即遗址美术研究的哲学基础。遗址美术体现了观念与历史语境下的哲学思辨。遗址美术中的“遗”有丢失、脱漏、遗留的含义，“址”指建筑物的地基。^④ 遗址美术可以理解为与遗址建筑不可分离的、代表该遗址整体艺术的各类图像内容的集合。如秦始皇陵遗址美术不仅包含了地下、地上的建筑、雕塑等实物，而且包括了附属在此遗址的功能性特征下的各类实物。也就是说，即使是一块收藏于某博物馆中的秦始皇陵出土的石砖或剑鞘，也属于秦始皇陵遗址美术整体的“零件”。所以遗址美术既研究某一“物”，也关注遗址的整体空间性。

① [德]马丁·海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，三联书店2006年版，第433页。

② 参见[美]麦克尔·赫兹菲尔德：《什么是人类常识：社会和文化领域中的人类学理论实践》，刘珩、石毅、李昌银译，华夏出版社2005年版，第317、319页。

③ 参见黄应贵：《导论：物与物质文化》，《物与物质文化》，台湾“中央研究院”民族学研究所2004年版，第8页。

④ 参见孙斐、高明：《明清宗教遗址中道教壁画图像之“志”——以晋陕地区龙王庙壁画为例》，《美术大观》2020年第10期，第57~59页。

我们的研究借助类型学、图像学的知识和方法，试图从功能层面对遗址进行分类，梳理遗址背后的图像之“志”，并研究其体现的艺术观念变迁，进而构建中国遗址美术研究体系。在此研究体系中，图像、文字都是研究的基础。晋人陆机说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”^① 这里就提到了文字和图像各自的作用——文字和图像这两种材料，都有其特定的表达方式和意义内涵。从遗址美术研究的角度来看，这两种材料是互为佐证关系的，难以相互替代。正如诠释学界定的，思想的创建需要融入历史的文字和图像，而这种融入是哲学的主观思考和历史的客观分析相互作用的结果。因此，遗址美术研究的关键是通过考察遗址在不同历史语境下的图像含义，在图史互证的基础上，分析该遗址在成为遗址之前的功能形态及其体现的艺术观念，以及随着历史变迁，该遗址与环境、文化之间的具体关系，从而对遗址进行全新视角的评价。

综上，遗址美术的阐释过程也是基于观念与历史语境的哲学思辨的产生过程。石守谦先生认为：“过去许多研究者也曾认真地探讨过与艺术发展有关的政治、社会、经济等因素，但似乎总是流于‘背景’式的说明，并不能充分地描述两者之间的相关性。”^② 巫鸿先生也谈道：“一部中国古代美术史被分割成若干封闭的单元。虽然每个单元之内的风格演变和类型发展可以被梳理得井井有条，但是单元之间的断沟却使得宏观的历史发展脉络无迹可循。”^③ 在面对“不能充分地描述两者之间的相关性”和“宏观的历史发展脉络无迹可循”这两方面的困惑时，应将遗址美术和美术史的相关研究放到对应的历史语境节点中去分析，使两者的关系在哲学思辨中更加明确。同时通过梳理在不同历史语境节点形成的文化脉络和艺术风格，可以填补美术史不同单元之间的“断沟”，并清晰呈现其脉络，使之有迹可循。当然，在研究历史语境的节点时，势必会借助考古学的研究方法。正如郑岩先生所说，美术的概念和分类系统在中国影响极大，考古学给予的支撑是结构性的。考古材料提供了图像、作品的物质性语境。^④ 可见考古学为遗址美术的研究也提供了必不可少的物质材料和以层位学为基础的断代理论。

下面以未央宫为例进行有关历史语境节点的阐释。图1反映了文献所

① 张彦远：《历代名画记》卷1，浙江人民美术出版社2019年版，第3页。

② 石守谦：《风格与世变：中国绘画十论》，北京大学出版社2018年版，第4页。

③ [美]巫鸿：《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海人民出版社2017年版，第3~4页。

④ 参见郑岩：《多相之维：考古学与美术史的跨学科观察》，《艺术学研究》2020年第6期，第17、18页。

见的未央宫从建成到成为废墟的演变过程，具体展现了未央宫在时空中某个点上所处的状态及其作为遗址的性质。未央宫自身的历史沿革，可用“兴废”二字概括，我们将之细分为“修建之初”“成为主宫”“遭到破坏”“重新修建”这四种存在状态。当新莽建立时，未央宫在一定程度上就成了前朝遗址，因此需要研究未央宫与西汉图像和文化的关系，以及成为前朝遗址后与新莽图像和文化的辩证关系。从新莽地皇四年（23年）未央宫被焚，到东汉建武十八年（42年）汉光武帝巡幸长安并对未央宫进行大规模修复，未央宫作为前朝新莽的遗址，它既与新莽的图像和文化有关系，又与东汉的图像和文化有关系，这种图像承载的文化转译是一种线性的延续。到唐末，未央宫成为废墟，这也是十分重要的历史语境节点。因为废墟与被毁的建筑物的意义相似，也符合目前部分学者对遗址的定义。

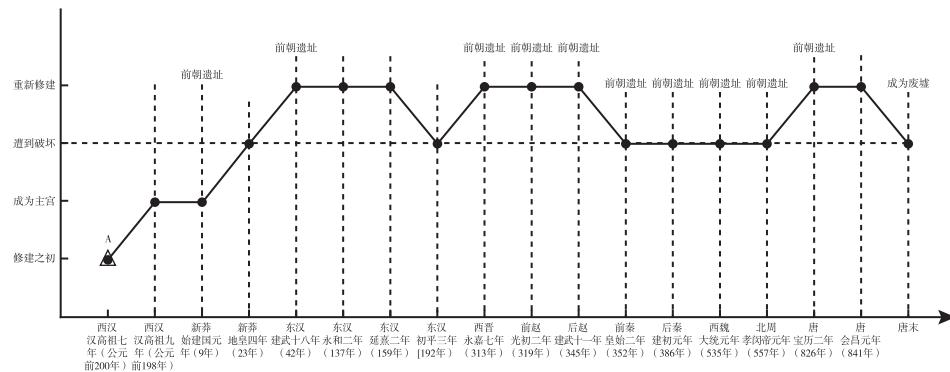


图1 不同历史语境节点下的未央宫

废墟一词可以说是对建筑物现存外表形态的一种直观描述，虽然我们认为废墟不一定等同于遗址，因为遗址涵盖的范围、意义更广大，但这里可以把废墟的形成视为遗址美术研究的重要历史语境节点之一。目前国外对废墟的研究也多从文化转译的角度切入，如巫鸿先生就认为：“对中国美术和视觉文化中‘废墟’的研究不仅希望辨识出废墟的一个地域性另类历史，更关键的是要承认不同文化和艺术传统中关于废墟的异质性观念和特殊再现模式的存在。”^①而遗址美术是立足于中国现存遗址，以美术学为切入点，把遗址还原到历史时空中，考察不同时空节点下遗址的状态、美学特征和所处

^① [美]巫鸿：《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》，肖铁译，巫鸿校，上海人民出版社2017年版，第1页。

历史语境的研究。这其中存在许多引发历史变迁的因素，影响某一特定时空 中遗址的美学定位。因此，我们需要努力探寻在宏观的历史脉络下遗址的状态和变化。当在观念与历史语境下形成的遗址图像脉络逐渐清晰后，遗址美术将具体呈现为一张横向和纵向交织的图像文化网，其承载的时空、地域的辩证关系也将更加明确。

三、能动与受动的转换——创作者、图像与观者的辩证关系

英国人类学家阿尔弗雷德·杰尔（Alfred Gell）认为，艺术品与受众之间是一种互为主体的关系。两者在意识和无意识的主体上彼此交互影响，这是一种塑造主观体验的重要历史语境。也就是说，当艺术品为教化与宣传服务时，艺术品便成为“能动者”，观众则成为“受动者”；反之，当艺术风格与技巧随着观众审美需求而发生变化时，观众便成为“能动者”，艺术品则成为“受动者”。艺术品基于技艺层面的复杂性形成的艺术之魅，使之能够在不同文化语境中发挥协调社会能动性的作用。^①由此不难发现，阿尔弗雷德·杰尔强调的是图像（艺术品）与观者（观众）之间互具主体性的辩证关系。

遗址美术在哲学思辨视域下的观念与历史语境中产生，所以研究遗址美术要回归或还原到特定的历史语境或文化语境中，去阐释遗址在过去某一特定时间节点上的图像语义，同时需要考虑能动与受动的辩证关系。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中认为，“人是自然科学的直接对象”，即人对自然既有能动改造，也有受动依赖。他还提出，“通过实践创造对象世界，即改造无机界，证明了人是有意识的类存在物，也就是这样一种存在物，它把类看作自己的本质，或者说把自身看作类存在物”。^②以此为基础，我们构建了反映创作者、图像与观者之间的辩证关系的模型（见图2）。模型中创作者视角、图像视角、观者视角三者构成稳固的三角形，其中创作者视角在金字塔的顶端，是基于创作者设计图像之初的观念的视角，遗址中图像的选择、材料的使用以及艺术风格的确定，都与创作者本身的文化素养、艺术审美和政治需求息息相关，可以说创作者在一定程度上影响或决定了遗址的面貌。不过，当时空中的任何一位观者看到遗址时，他首先注意到的应该是图像，因为这是我们可以直观感知的。图像视角可以

^① 参见 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 72。

^② 《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社2016年版，第128、96页。

从美术学和风格学的角度去理解，是一种创作者视角下的图像形式的集合体现，它对观者视角起到了引导作用。观者视角是观者对时空中某一节点的图像的语义解读和阐释，囿于观者自身的文化基础等原因，其对创作者视角的理解可能会产生一定偏差。正如刘伟冬先生所说：“如果研究者不了解美术史的传统或对图画语言的特殊性不够敏感，对图像的制作、配置、流传等一般规律又缺乏必要的了解，就很难得出正确的结论。”^① 在图2中，创作者视角、图像视角、观者视角三者形成了一种内向循环。在这个循环中，创作者视角和观者视角基于“人”，图像视角则基于“物”，后者是前两者之间思想交流的媒介。因此，也可以说遗址美术研究的是“人”与图像在空间中不同历史语境节点下的辩证关系。这也符合胡塞尔的现象学思想，具有逻辑支撑下的思辨性。叶秀山先生根据胡塞尔的理论，提出“过去”和“未来”两个时空，都在“现时”中“开显”。^② 所以古人，也就是我们所说的创作者，有可能在蕴藏于这个三维空间的“局域一世界”里进行对话和思考。

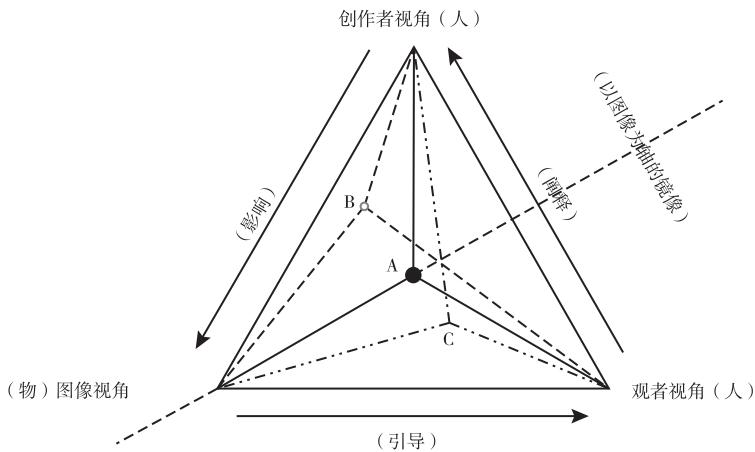


图2 创作者、图像与观者辩证关系模型

在这一体系中，每个遗址都可以放在三维空间中去讨论，因为在不同时间背景下，观者不仅对图像和创作者原初设计思想的认知不同，而且对遗址中图像承载的文化转译方式的理解也有所不同，会形成不同的理解样

① 刘伟冬：《图像学与中国宗教美术研究》，《新美术》2015年第3期，第116页。

② 参见叶秀山：《哲学的希望：欧洲哲学的发展与中国哲学的机遇》，江苏人民出版社2019年版，第254页。

式。加达默尔说“作品自身存在于所有这些变迁方面中。所有这些变迁方面都属于它。所有变迁方面都与它同时共存”，“‘在场’（Anwesenheit）以令人信服的方式属于美的存在本身”。^① 可见艺术品在穿越不同的时代与文化时，会呈现出新的意义，这些意义或许是创作者无法预料的，但确实与艺术品“同时共存”。达勒瓦也认为，“寻求理解的阐释学家并不能克服历史与他的主体之间的距离”。^② 例如通过图 2，我们就能看到不同观者对图像的解读和转译会因文化的差异而出现不同，故而可能会产生 B 点、C 点等许多代表不同认知的点。在这个模型中，只有当创作者视角、图像视角和观者视角达到高度统一时，才会产生 A 点。也就是说，当观者与创作者的思想和对图像的认知达到完全一致时，就相当于通过图像这个媒介，在观者与创作者之间形成了一种镜像关系。当然，这只是最理想的一种建构样式，不是绝对的。加达默尔以艺术经验里的真理问题为例，认为当代的阐释学家无法完全再现艺术家最初的意图或最初的接受环境。艺术家与阐释学家都受到不同社会、文化与知识的边界的限制，艺术作品只有当被表现、被理解和被解释的时候，才具有意义。^③ 因此，对一件艺术品的阐释实际也是一种对话——阐释学家试图去改变他自己的眼界以拥有作品的眼界，这何尝不是一种“克己复礼”式的辩证转译。遗址美术正是通过考察一系列观念和历史语境节点，尝试运用图像学、阐释学、风格学以及弗洛伊德精神分析的方法与理论，探究空间中不同阐释点的成因及其轨迹特征，阐释图像背后的解读方式与观者视角的隐性文脉，最终完成对遗址在时空中的艺术形态的阐释，即创作者、图像、观者三者的能动与受动的辩证转换。

当然，在遗址美术跨越时空的自我比对中，那些原本在文献中记载的整体性内容已经慢慢趋于碎片化，而这种现实的碎片负担着双重功能，分别代表过往的功能性特征（即创作者最初的理念），以及不同历史语境下遗址的存在状态。更为复杂的情况是遗址多次易主而造成的碎片的紊乱，亦即同一遗址在历史长河中拥有很多不同的身份。从这一角度而言，不同历史语境下的观念，即使互相矛盾，也可以在同一遗址上进行对话，因此在紊乱的碎片背后，承载的实际是更丰富的文化信息。在这种复杂的情况下研究遗址美

① [德] 汉斯-格奥尔格·加达默尔：《真理与方法：哲学诠释学的基本特征》，洪汉鼎译，上海译文出版社 1999 年版，第 156、614 页。

② [美] 安·达勒瓦：《艺术史方法与理论》，李震译，江苏美术出版社 2009 年版，第 125 页。

③ 参见 [德] 汉斯-格奥尔格·加达默尔：《真理与方法：哲学诠释学的基本特征》，洪汉鼎译，上海译文出版社 1999 年版，第 4~6 页。

术，应对时间节点进行更为具体的辩证分析。故此，在遗址美术的研究过程中，需要将碎片化的点还原到成为遗址之前的整体中去比对分析，并将不同历史语境节点下的图像语义进行分类和梳理，定义碎片在整体中存在的意义、价值和作用，进而对图像语义加以阐释。我们不妨以那些古城遗址为例，如楼兰古城、统万城等，它们曾经是某个文明或朝代的辉煌历史的代名词，却也是现代人眼中的废墟和碎片。故此，通过对图像和文献的梳理，可以阐释不同见证者在其各自历史背景下，对遗址由整体向碎片化的转变的理解。

四、哲学思辨视域下的中国遗址美术研究体系构建

基于观念与历史语境以及创作者、图像、观者三者之间能动与受动的辩证转换，笔者拟从遗址研究对象、结构要素关系和地缘交融三个方面进行中国遗址美术研究体系的框架构建（见图3）。具体来说，也就是研究遗址的图像在不同历史时期的含义，以及各种古代思想观念作用于不同地区的遗址而产生的具有地域特色的遗址符号。同时通过剖析遗址美术承载的政治、宗教、礼仪等方面内容，论证显性图像语义（表象）和隐性历史文脉（本质）在哲学思辨中的转译及其辩证关系。

在此体系构建框架中有三个研究重点。第一，以美术学为切入点，对遗址美术研究对象进行整合、分类与构建，完成基于时间、空间、文化、功能的遗址美术显性图像分析，从多维角度探讨中国遗址的图像语义。第二，对多学科交叉融合进行探索，通过对遗址美术在不同历史时期的显性图像语义的剖析，结合古代思想价值观，论证图像背后承载的历史信息，梳理、分析其背后的隐性历史脉络的演变。第三，以海德格尔提出的时间性与历史性关系理论为基石，以列斐伏尔和福柯的空间维度学说为支撑，完成哲学在遗址美术框架下的文化转译。在哲学思辨视域与转译思维下，遗址呈现的所有图像都有其相应意义，皆是以创作者的需求为基础而产生的特定存在。从一定层面上说，这是一种社会文化的视觉呈现。“一切文化要素……一定都是在活动着，发生作用，而且是有效的。文化要素的动态性质指示了人类学的重要工作就在研究文化的功能。”“一器物的文化同一性，不在它的形式而在它的功能。”^① 马凌诺斯基从功能性角度提出对文化的功能加以研究是人类学的关键工作，而遗址美术正是基于功能性以及不同历史语境节点下的文脉传承来展开研究的。

① [英]马凌诺斯基：《文化论》，费孝通译，华夏出版社2001年版，第15、18页。

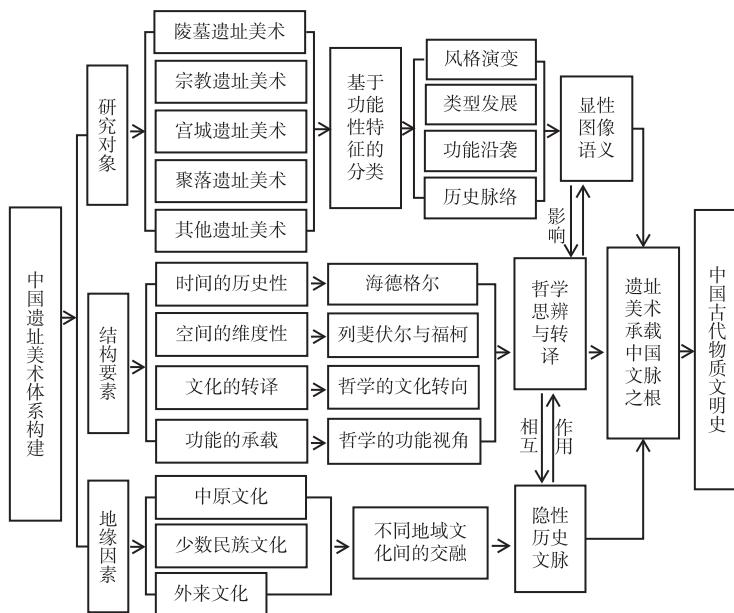


图3 中国遗址美术研究体系构建框架

根据中国遗址美术研究体系的构建框架以及上述论证，可以梳理出遗址美术研究的三个主要任务。第一，从美术、图像的角度记录遗址在不同历史语境节点下的变化，定义遗址美术的概念，总结其特征及分类，构建中国遗址美术研究体系，促进中国美术学科的发展。第二，剖析、总结遗址美术在时间的历史性、空间的维度性、文化的转译和功能的承载等结构要素下的哲学思辨与转译，进而梳理遗址美术的图像脉络，形成横向和纵向交织的图像文化网。第三，将遗址美术的图像还原到相应历史时空中，即在特定的历史语境下进行图史互证，并以此为依托，探究遗址美术图像承载的丰富多样的历史信息，为推进中国古代物质文明史的研究提供有效支撑。

在此体系构建框架中，遗址美术关注的是不同历史语境节点下遗址的功能转变。因此，在确定遗址美术的研究对象时，应首先从遗址的功能分类开始。根据现存遗址的不同功能，可将遗址美术的研究对象分为五类，即陵墓遗址美术、宗教遗址美术、宫城遗址美术、聚落遗址美术、其他遗址美术。分类研究的重要价值在于能够照顾到不同类型遗址的“个性”，掌握其特点及存在的规律性。这要求我们充分利用各类遗址的物质材料，通过对图像的分析，解读出不同材料表达的含义，并剖析其历史成因。此种研究方式也得到美术史、考古学领域学者的一致认同。正如信立祥先生

所说：“今天，考古学研究的整体研究水平，早已从分类阶段进入到解释阶段；对考古学遗物的研究，其重心也已从物质文化领域的说明逐渐向探讨精神形态领域转移。”^①因此，在完成对遗址美术研究对象的分类后，我们将透过体现遗址功能性特征的显性图像语义，去分析、研读其背后的隐性历史文脉。

遗址美术的结构要素主要可从四个方面进行探索。一是时间的历史性。海德格尔提出“认识是在世的一种存在方式”，^②阐释了认识与存在（时间）的辩证关系。在不同的时间节点下，遗址及其承载的图像与政治、经济、文化共同发展，并随着时间的推移形成共生关系。尽管在不同时代的遗址中发现的器物（图像）有所不同，但其功能却具有相似之处，在某种程度上体现了观念的延续和传承。二是空间的维度性。亨利·列斐伏尔认为，各种关于空间多元化或多样的观点，“必须被插入总体上以‘历史’而为人所知的语境之中，这个历史将在新观念的烛照之下显现自身”。^③空间性也是遗址美术研究的重要维度。除了遗址自身的空间维度，还有遗址所处的社会空间。同一遗址中的器物（图像），虽然在艺术形式上存在不同，但其体现的观念和地域特征可能具有一致性，这就可以从具有多元性的空间维度进行理解。因此，在遗址美术的研究过程中，空间性和时间性构成了遗址的时空维度——“失去时空的维度，图像的解读也会在历史的长河中迷失航向”。^④三是文化的转译。由于图像承载着特定的文化内涵，故而图像在一定程度上也能为政治服务。如清代的补服，这是一种饰有官位品级徽识的官服，或称补袍。官服的前胸和后背上缝缀有不同图案，文官绣文禽纹饰，武将绣猛兽纹饰，以显示官员类别与官阶的差异。再如汉代武梁祠的画像石，其图像既有代表古代忠勇义士的荆轲、聂政等，也有代表节妇烈女的无盐丑女、齐义继母、秋胡妻、朱明妻、王陵母等，图像题材和内容的选取多为政治教化服务。四是功能的承载，这是四大结构要素中最基础和核心的部分。哲学的功能视角是遗址美术研究的重点，前文论证了功能性特征是界定遗址性质的至关重要的因素。因此，我们需要通过从功能上对遗址进行区分来完成遗址图像的分类研究，功能界定对更加深入地理解文化也有重要作用。

① 信立祥：《汉代画像石综合研究》，文物出版社2000年版，第2页。

② [德]马丁·海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，三联书店2006年版，第71页。

③ [法]亨利·列斐伏尔：《空间的生产》，刘怀玉等译，商务印书馆2021年版，第42页。

④ 刘伟冬：《图像学与中国宗教美术研究》，《新美术》2015年第3期，第117页。

用，马凌诺斯基就曾经有过这样的论证：“文化原是自成一格的一种现象。文化历程以及文化要素间的关系，是遵守着功能关系的定律的。”“相同形式的木杖，可以在同一文化中，用来撑船，用来助行，用来做简单的武器。但是在各项不同的用处中，它却都进入了不同的文化布局。这就是说，它所有不同的用处，都包围着不同的思想，都得到不同的文化价值。简单说来，在每一事例中，它都实践着不同的功能。”^①他从社会学的角度强调了文化与功能的辩证关系，为遗址美术对图像与功能性特征的研究提供了哲学层面的支撑。

从遗址留存的器物来看，它们往往会受到周边地域文化的影响，并具体反映在其造型和图像上。正如潘汶汛先生所说：“地域与文化交流对古人绘画的影响以及经典样式的传播与杂手画匠们的转译，都为后来的美术史研究及艺术实践提供了丰富的资源。”“遗存的古迹是美术史研究的材料，是画家们发现‘美’的宝库，对其的理解方式也拓展着美术研究的维度，影响着艺术史的进程。”^②正因为如此，不同地域之间的文化交流一直是遗址美术和美术史研究中不可忽视的重要内容。在中国现存的遗址中，可以看到域外文化对中原和少数民族地区图像的题材与样式的直接影响。如从古埃及的葡萄架图案到古希腊的葡萄藤图案，再到唐代的海兽葡萄纹铜镜图案，葡萄的图案造型在中原文化与不同地域文化的交融中，其原本鲜明的西方色彩逐渐褪去，转而被赋予了具有中国特色的多子多福、福寿安康的内涵。又如萨珊王朝的联珠纹在唐朝传入中原地区后，被大量运用于纺织品及饰品上，并与团花图案结合，成为当时最流行的纹饰之一。又如佛教在传入中国后，其造像艺术与中国本土艺术相结合，形成了魏晋时期秀骨清像的艺术风格，而到唐朝，佛教造像的体貌又趋向于丰满端庄。故此，域外文化中的图像和造型在传入中国后，往往会随着文化的交融，留下中国文化艺术和思想观念对之加以改造的印记。可见在不同的历史语境节点下考察遗址，会发现中原文化、少数民族文化和外来文化相互交织并彼此产生影响。是以通过对遗址美术中图像反映的地域文化交融的探索，梳理不同文化之间的源流和互动关系，能够为研究中国物质文明史提供可以参考的图像依据和哲学思辨基础。

我们再以汉昆明池为案例进行观念与历史语境的转译分析。汉昆明池曾经是汉武帝的御用园林上林苑的一部分。上林苑被认为是表达汉代宇宙观念的重要载体，诸多文献记载都显示其具有突出的象天思想。而作为这

① [英] 马凌诺斯基：《文化论》，费孝通译，华夏出版社2001年版，第106、17页。

② 潘汶汛：《考古的艺术观看与美术史实践研究》，《美术观察》2020年第10期，第25~26页。

座“微缩宇宙”式的园林的一个单元，昆明池虽肩负了汉王朝赋予的多项功能，如供皇帝游猎和防旱保水等，但在体现象天思想的礼仪功能中，昆明池是作为天上的银河而出现的。为了体现这一点，汉人在昆明池畔竖立了牛郎和织女的石像，两座石像是按照天上星宿中的河鼓（牵牛星）和织女的方位关系来放置的。除此之外，汉人还在昆明池中用豫章观和石鲸石像来象征彼时的求仙思想，石鲸的存在使得池幻化成了“海”，而池中的豫章观则象征着海上的仙岛。可以说昆明池是一处充满了象征意味的汉代大型池苑，而汉武帝正是这一象征宇宙的池苑的主人，它的种种布局暗示着汉朝皇帝在天下的至高权威。但在汉王朝衰亡后，失去了原初主人的昆明池，也就成了遗址美术定义中的“遗址”，并进入遗址美术的研究范围。在研究中，我们需要注意以此为临界点，对昆明池在历史长河中的功能变迁进行梳理。

在沉寂了几百年后，唐王朝对昆明池进行了重新改造，改造的内容主要是进一步拓宽人工湖的面积，并将之作为公共空间向贵族开放。至唐朝后期，一些大臣甚至将宅邸建在了昆明池畔。这些改造一方面使曾为皇家私有的“银河”开始具有公共性质，另一方面也说明这座汉代御苑在政治上的重要性遭到淡化。这种地位的下降在唐代以后体现得更加显著，随着王朝统治中心的位置转移，昆明池逐渐被废弃。遗址原有的政治上的功能逐渐消失，这是研究中另一个值得注意的临界点。

根据现代学者整理的考古发掘报告，上林苑虽难寻其迹，但昆明池的堤岸遗址和原属于昆明池整体艺术中的几座石像仍然被保存了下来，不过这些石像已不能再有效地发挥它们的艺术作用，而是各自从不同程度上作为一段辉煌过去的代名词存在，并作用于新的艺术系统。石鲸石像发掘于近代，但它的位置被挪动过，并且断裂为鲸体、鲸尾两节，以致学术界对其真实性仍存在争议。更为值得注意的是牛郎、织女石像，明清时期，这对石像成为受到人们崇拜的偶像，老百姓为此专门修建了庙宇，香火旺盛。牛郎石像所在的庙宇被称为石爷庙，织女石像所在的庙宇被称为石婆庙。牛郎、织女石像虽不在一处，但仍保持着呼应关系，这反映在两座庙宇的名称上。或许正是由于牛郎、织女的爱情故事在民间流传甚广，已成为人们祈求美好姻缘的寄托，才使得其石像没有像石鲸那样遭到破坏，而是被民间供奉了起来。

从御用池苑的组成部分到民间崇拜的偶像，同样的牛郎、织女石像，受到不同历史语境的影响，在功能方面体现了明显的新旧之别，并因此导致了其形象在人们观念中的转变。这种转变正体现了遗址美术研究在哲学思辨视域下的文化转译，即通过研究特定历史时间节点下的遗址状态，来梳理遗址承载的观念的转变，探究遗址在历史长河中的演变历程。同时，通过考察遗

址在不同时期展现的功能性特征，还可填补不同历史阶段间的“断沟”，使遗址自身的发展脉络更加清晰。

五、结论

遗址美术研究从创作者、图像、观者的辩证关系出发，论证了通过图像这一媒介，在观者与创作者之间形成的不同关系组合。这是一种内向循环的过程，是观者对遗址图像的理解与创作者原初观念之间的辩证统一。所以，遗址美术归根结底研究的是遗址在不同时期的图像的集合，以及其在特定历史语境节点下的文化承载与转译，并通过论证时间、空间与功能性承载的辩证关系，最终完成遗址美术基于研究对象、结构要素和地缘因素三个层面的框架体系的构建。黑格尔在《精神现象学》中说：“知识只有作为科学或体系才是现实的，才可以被陈述出来；而且一个所谓哲学原理或原则，即使是真的，只要它仅仅是个原理或原则，它就已经也是假的了；要反驳它因此也就很容易。”^①由此可见，哲学思辨视域下的体系构建至关重要，它是遗址美术研究的基石。

习近平总书记在亚洲文明对话大会开幕式上的主旨演讲中说：“自古以来，中华文明在继承创新中不断发展，在应时处变中不断升华，积淀着中华民族最深沉的精神追求，是中华民族生生不息、发展壮大的丰厚滋养。”^②遗址美术通过遗址考古与美术学的融合互鉴，在观念与历史语境下的哲学思辨中，对文化与艺术的辩证关系进行科学、系统的研究，试图提出具有中国特色的遗址美术研究方法并构建相关理论体系。同时，遗址美术还强调梳理与整合政治、文化、宗教等方面的文化转译方式，在实现人地共生的同时，为遗址保护、遗址周边生态文明建设等提供哲学层面的思考，并为增强中国的文化自信以及在国际文化领域的话语权和影响力提供助力。

(责任编辑：张梦晗)

① [德] 黑格尔：《精神现象学》上卷，贺麟、王玖兴译，商务印书馆 1979 年版，第 14 页。

② 习近平：《习近平谈治国理政》第 3 卷，外文出版社 2020 年版，第 470 ~ 471 页。