

视觉文化与镜像认知：以电视剧 《空镜子》为中心*

高 燕

摘 要：用镜子隐喻人生状态和自我建构是人类文化的一个普遍现象。现时当下性是镜像的时间维度，当前性、面前性是镜像存在的空间维度。当代视觉文化，特别是影视作品惯常采用镜像进行叙事，这与当前全球化时代空间凸显、时间缩减为现实的后现代特征相契合。通过比较分析佛教思想中的“空镜”意蕴、拉康基于镜像的自我确认证论和电视剧《空镜子》的叙事隐喻，可以发现作为文化符号的“空镜子”的新含义。

关键词：《空镜子》，视觉文化，镜像认知，空间

Visual Culture and Mirror Cognition: A Case Study of *Nothing in the Mirror*

Gao Yan

Abstract: Human culture commonly uses the mirror as a metaphor for the state of life and self-construction. Immediacy is the time dimension of the mirror phase, while presence is its spatial dimension. Mirroring is often adopted in the narration of contemporary visual culture, especially in film and television works. It accords with the current postmodern characteristics of globalisation: space is prominent and time is reduced to reality in the moment. By analysing the TV series *Nothing in the Mirror*, we can

* 本文为教育部人文社会科学研究一般项目“詹姆逊文艺批评的空间转向研究”（18YJA751014）、复旦大学亚洲研究中心2013年课题“华语城市电影的空间建构研究”（201310）的阶段性成果。

discover the new meaning of the “empty mirror” as a cultural sign.

Keywords: *Nothing in the Mirror*, visual culture, mirror cognition, space

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201901006

一、中西方文化中的镜子及其隐喻

镜子是我们日常生活中随处可见的物品。镜面反射区别于其他反射的最显著特征，就是镜子能最大限度地保留它所反射的原初光线的物理属性，使得镜像与被反射对象高度一致。在清晰、逼真这方面，镜面反射区别于所有其他模糊或失真的反射。正是因为镜像毕肖原物，人类才会相信他们在镜中所见之物就是镜前的真实事物本身。因此，镜子就不仅仅是具有物质实体的单纯客观对象，它还被认为是人类进行自我认知的最佳方式。

中国的镜子文化源远流长。据现代学者考察，先秦时期，表示照镜子、镜子含义的字多为“监”“鑑”“鉴”，“镜”则是后起字。镜子在长期的演变中被大致用于七个方面：整理妆容的器具，清正廉洁的象征，驱邪照妖的法宝，人际关系（尤其是夫妻关系）的信物，破除黑暗的殉葬品，占卜凶吉的工具，宫殿建筑的装饰；又从“揽镜自照”，引申出“以史为镜、以人为镜”，镜子因此而具有政治意味和道德含义。（聂世美，1994，pp. 38—64）《尚书·周书·酒诰》载周公之告诫：“古人有言：‘人无于水监，当于民监。’今惟殷坠厥命，我其可不大大监抚于时。”（阮元，1997，p. 207）此处把民众作为镜子来反省自身，强调要借鉴商朝灭亡的事实；镜子已经含有认识自我的意义，是在把他人作为自我的镜像。《庄子·应帝王》篇：“至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。”（郭庆藩，1961，p. 307）又《天道》篇：“圣人之心静乎！天地之鑑也，万物之镜也。”（p. 457）至人之所以能用心不劳，不伤于外物，圣人之所以能静心不动，皆因心若明镜，虚空平静，不迎送外物，只是如实映照外物，故其心可作为天地和万物的明镜。后来传入中国并影响深远的佛教也用镜子类比人的意识，“明镜”的观念深入人心，成为中国人认识自我的普遍方式。

在西方，古希腊苏格拉底最早关注镜像与自我认知的关系。他提出，镜

子是人们借以规范自己的行为、保持正常心理状态的道德工具。^① 柏拉图认为，物质层面的镜子只能反射事物外形却无法触及实体^②，但在理式层面，人能在映射神的灵魂之镜中抵达真正的自我^③。中世纪的奥古斯丁站在完全肯定的立场上用镜喻表明，人的心灵是上帝的缩影，人类在《圣经》这面镜子中既能观照上帝也能认清自己。（Kauntze, 2007, pp. 60-69）文艺复兴时期，人的感觉取代上帝成为自然万物的源泉，人借助感官之镜不仅能真实地认知世界和自我，还能创造出美。^④ 对于拉康的现代精神分析学而言，镜像阶段是用以自我确立的主体性结构。拉康将镜子的认知功能从表层的形象观看和外在的道德警示推进到深层的心理人格和内在的意识过程，极大地拓展并深化了镜子和自我认知的关系。^⑤

可见，没有哪样日常用品能像镜子一样与人类的自我认知关系如此密切，以至于其意义早已超越物质性的使用功能而更多地具有精神性的认知功能。由此，我们不难理解，无论东方还是西方，镜子早已因其独特的反射特性而进入意识和文化领域，成为一种文化符号，而运用镜子去隐喻人生状态和人的自我建构则是一种普遍的人类文化现象。正如马克·彭德格拉斯特（Mark Pendergrast）所言：“镜子是无意义的，除非你去照它。因此，镜子的历史实际上就是照镜子的历史。我们在这些神奇的表面中所感知到的东西能够告诉我们很多关于我们自身的事情——我们从哪里来，我们想象什么，我们怎样思考，我们渴望什么。镜子贯穿于人类历程中，作为自我认知和自欺的手段而存在。我们一直用这种可反射的表面去揭示和隐藏现实，而镜子也已经找到进入宗教、民俗、文学、艺术、魔法和科学的途径。”（Pendergrast, 2007, p. 1）

① 可参见萨宾·梅尔基奥-博奈（Sabine Melchior-Bonnet）的论述：“然而，如果使用得当，镜子就能帮助人对自身进行道德沉思。第欧根尼告诉我们，苏格拉底敦促年轻人照镜子，这样一来，如果他们长得好，就会懂得珍惜自己的美，如果他们长得丑，就会懂得如何通过学习隐藏自己的不光彩。作为一个‘认识你自己’的工具，镜子引导人们不会将自己误认为上帝，也会让人们认识自己的局限性而避免骄傲自大，从而让人们提升自身。因此，苏格拉底之镜就不是一面被动的模仿之镜，而是一面主动的变形之镜。”（Melchior-Bonnet, 2001, p. 106）

② 柏拉图在《国家篇》（第十卷）中说：“拿上一面镜子到处照……你能很快地造出太阳和天空中的一切，也能很快地造出大地和你自己，以及其他动物、用具、植物和我们刚才提到的一切。”“但它们都是影子，而不是实体和真相。”（2003, p. 614）

③ 参见柏拉图《蒂迈欧篇》对神造人的论述（2003, p. 324）。

④ 如达·芬奇认为，在创作时，“画家的心应当像一面镜子，将自己转化为对象的颜色，并如实摄进摆在面前所有物体的形象”（2003, p. 28）。

⑤ 拉康在向1936年墨尔本第14届国际精神分析学大会提交的论文中最早提出有关镜像阶段（The Mirror Stage）的理论。

本文并非要探讨镜子作为文化符号的一般含义，而是要探寻视觉文化中镜像与自我认知之间的关系。基于此，本文分别从论述镜子最为深刻的东方佛教和西方拉康的视角去阐释镜子对自我认知的隐喻意义，并分析这一隐喻意义是如何通过当代视觉文化被体现和实现的。之所以会选择当代视觉文化，是因为我们不得不承认，镜像是诸如摄影、电影和电视剧这类当代视觉文化的核心主题。正如詹姆逊（Fredric Jameson）所言，包括视觉文化在内的当代文艺的所有形式都是晚期资本主义的文化逻辑，也就是所谓的后现代性。后现代性区别于现代性的最为显著的特征就是时空观念。（Jameson, 2003）因此，当代视觉文化既是展现镜像认知的典型案例，又为我们从后现代性的时空角度重新审理镜像认知的新含义提供路径，而电视剧《空镜子》就是这样的典型作品。

二、为什么是《空镜子》？

20集电视连续剧《空镜子》于2001年播出，由万芳编剧，杨亚洲导演。该剧2002年获第20届中国电视金鹰奖优秀电视剧奖，2003年获第22届中国电视剧飞天奖长篇电视剧二等奖。2012年10月，在“北京电视剧辉煌三十年”活动中被评选为“三十五部经典电视剧”之一。飞天奖代表政府最高表彰，金鹰奖代表行业最高成就，经典电视剧的评选在很大程度上体现了观众的认可。

这部获得广泛认可的电视剧围绕一对亲生姐妹孙丽和孙燕各自的情感历程和人生经历展开。姐姐孙丽魅力十足、能力出众，身边始终不乏追求者。她深爱着自己的初恋，却出于现实考虑，嫁给了高学历、有令人羡慕的体面工作的另一个人。天生的不安分驱使她永远不满足于现状而选择去美国留学深造。在那里，她结识了富有的美国老头。为了能留在美国，她离婚后嫁给了他。孙丽的个人奋斗以一无所获地回到故乡北京告终。相形之下，妹妹孙燕是个再普通不过的女孩。她崇拜姐姐，并一直渴望成为姐姐那样的优秀女孩。她经人介绍认识了第一位男友，却因为姐姐瞧不起他而最后分手。她后来嫁给一名中学同学，却又因两人不同的生活观念而离婚。之后，她爱上了姐姐的前男友和前夫。最终，她还是在第一任男友那里找到了幸福并嫁给他。

该剧不仅以镜子命名，而且剧情也与镜子密切相关。镜子既是贯穿全剧的重要道具，也是理解剧中人物的核心观念，更是阐释剧作主题的具有普适意义的文化符号。可以说，该剧为我们提供了一个作为文化符号的镜子和镜像认知的典范例证。本文从剧中镜子的这三个功用入手，通过文本细读，分

析剧作和镜像认知之间的互证互释关系，从而揭示作为隐喻的空镜子在该剧中的文化符号价值，进而论证该剧如何从时空两个维度上展现镜像认知的后现代性。

三、什么是“空镜子”？

空镜子同时包含了“空”的思想和“镜子”的观念。这一名称促使我们去关注“空”“镜子”，以及“空”与“镜子”的关系。在深受佛教影响的汉语语境中，电视剧《空镜子》的名称自然会让人联想到佛教观念。

佛教的形而上思想中最核心的观念就是“空”，认为世间的一切都是因缘和合、生灭无常、变易无住。一方面，现象界的一切都是在时间流转中的生灭异变，没有确定性和永恒性；另一方面，人心对外在世界的认知也因感官的局限和对象的无常而流于执妄。由此，时间的虚妄和人心感知的虚妄这两个方面都指向了外在经验世界的虚幻。因此，真正的本原是超越知识、经验和体验的绝对存在，是“不有不无”。（葛兆光，2001，pp. 407-418）

作为佛教对终极本质的界定，“空”的含义精微玄妙，非理性和语言能够穷尽与涵盖，于是用生动的形象加以类比，就成为阐释佛法义理的有效手段。由于镜中之相具有虚幻缥缈的特征，而镜子本身能映出世间万象的形状却又具有本质为“空”的特性，因此，以“镜”喻“空”成为佛教惯常使用的譬喻，“空”的诸种微妙含义都在“镜”喻中得以彰显，而“镜”的意象也因承载“空”的观念而具有了形而上的价值。

镜子在佛教中有诸多含义。与本论题相关的含义主要有三个方面：

首先，镜子代表法身或佛祖的真身，具有纯洁（镜面不受污染）和智慧（镜子毫无差别地反射一切对象）的特征。在此意义上，镜子代表正确的思想和根本的智慧。《大乘庄严经论》说：“一切诸佛有四种智：一者镜智，二者平等智，三者观智，四者作事智。彼镜智以不动为相，恒为余三智之所依止。”（波罗颇密多罗，1990，p. 606）“镜智”表现为虚静不动，是其他一切智慧的根本和归宿。

其次，佛教思想还认为意识在本质上就像镜子，可以纤毫不爽地再现事物，因此，意识本身就是一面镜子。在中国佛教思想中，作为意识的镜子被称为“明镜”，以镜子隐喻那些美丽、明亮、平静的事物或者能够提供明悉和洞见的事物。中国佛教徒还常用磨镜、拭镜来说明心性修养的道理。（孙昌武，2006）

最后，“镜花水月”这一在中国广为人知的表达是镜子的第三层含义，指

明镜子与“空”之间的关系。它意指幻想、幻觉和幻影，就像镜中之花、水中之月，只能让我们看见，却没有物质实体。《维摩诘所说经》指出：“诸法皆妄见，如梦如炎，如水中月，如镜中像，以妄想生。”（鸠摩罗什，1990，p. 541）正如葛兆光归纳的那样：第一，镜中本无相，犹如空性；第二，镜中相随缘成像，犹如有相；第三，镜中相是假象，能引起人的好恶喜忧；第四，镜子本性是空。（2001，p. 410）在电视剧中，孙丽和孙燕这对姐妹都在现实世界中不断寻找爱情和追求理想，她们的所作所为就是在人生这面镜子中留下的暂时的镜像。镜本为空，一切追寻最后也流于空无。就姐姐孙丽而言，她的情感历经了初恋、丈夫、情人这些不同对象，她的生活空间从故乡北京转换到异乡美国，她的自我认知从信心满满到迷惘否定。她的人生的起与伏、升与降、辉煌与黯淡、进攻与防守、激进与妥协、成功与失败，都可以表述为在理性与感性、精神与物质角逐的场域中进行的自我确认。她不断在人生这面镜子上上演因缘生灭流转之戏，然而，戏剧再精彩，她演得再卖力，也不过是镜中之相，最终归于虚无。

妹妹孙燕固守在自己的生存空间中，用一种试探性的方式打量世界，她从凭借感觉追求爱情到执着理想而陷入幻想，经历了多种选择后，和初恋最终组成了家庭，又回到了人生探寻的起点。在人生这面镜子中，孙燕用一种静态的方式展现了时间的流转、因缘的偶然。

剧中两姐妹的人生经历，不仅仅是由戏剧性结构决定的情节要求的，更是对“空镜子”这一文化符号的叙事学表达。姐姐是完美人生的体现，可是她最后也不得不承认这个完美人生的残缺与破碎。妹妹在各种选择中纠结徘徊，最终还是在做了一个圆周运动后回到起始点。该剧的原著在结尾处的描述更加明确了“空镜子”作为文化符号的含义：“五月的艳阳非常明媚，天空晶莹闪亮，像一面大圆镜子，映照地上发生的一切，那是一面神奇的镜子，什么也看不到，除了无限的宽广辽阔。”（万芳，2007，p. 98）在空镜子这个终极本原的观照下，一切具象的人生演绎虽各有不同，但都有相同的虚无本性。

四、拉康的镜像理论与人物的镜像关系

电视剧《空镜子》既例证了中国佛教中“空镜”的本质含义，也证实了拉康（Jacques Lacan）基于镜像的自我确认理论。镜子意象不仅是理解整部电视剧的关键，还贯穿于情节中，是角色得以成立的依据，也是人物发生联系的根本推动力。在镜像与个人主体的关系问题上，拉康的论述最为深刻。

拉康在分析个人自我的主体建构时提出，主体意识的确立需要借助作为他者的客体实现。在想象域阶段，这个他者是主体意识想象性投射的结果。自我通过认同对应物或者镜像完成建构，因此，认同是想象域中的重要方面。“想象的、自恋的、镜像式的认同是三个不同阶段——这三个形容词是等价的。”（Lacan, 1991, Book I, p. 188）在象征域阶段，这个他者是语言规范和他人视线。“首先必须强调的是，每个能指都代表另一个能指的主体。能指在他者领域中生产自己。”（Book XI, p. 207）在与他者的认同中，个人主体完成了自我确立（Book XI, p. 107 & pp. 279-280）。《空镜子》的人物设置，正对应了拉康的镜像理论。

电视剧一开场，妹妹的旁白就表明了姐妹俩是一体两面的二元镜像关系：姐姐生下来就漂亮，人见人爱，妹妹却一无是处，觉得要是有一半就满足了。姐姐漂亮、聪明、学历高（毕业于大学英文系）、有时髦的职业（在一家旅行社工作），是父母的掌上明珠，总能吸引男孩子的关注。相对于姐姐这个完美的形象，妹妹长相一般，没有高学历，做着再普通不过的工作（在工厂食堂卖饭票），默默无闻，无人关注。在妹妹心目中，姐姐是完美的偶像，是自己不完美形象在想象中的完美化身。她们分别代表了一个人的两面：理想的完美形象和现实的不完美形象。

在对姐姐这个完美形象的观照中，妹妹的自我建构经历了两个阶段：

第一个阶段是想象域中的本原认同。姐姐就是拉康的镜子中完满自足的自我镜像，妹妹则是拉康的镜子前面那个对自己只有零散残缺认知的婴儿，在对镜中的完整自我进行观照时，她崇拜并渴望成为镜中的姐姐。在内在意识层面，她沉浸在错觉中不断尝试进行自我形象的重塑。比如，她常常照镜子，在镜子中想象自己有如姐姐般美丽的容颜。所以，剧中时常出现的镜子不仅是作为物质实体的重要道具，更是人物追求自我实现时依恃的符号媒介。在现实行为层面，她通过模仿获得形象认同。比如，她看了姐姐男朋友的情书，很受感动，也学着给自己的男朋友写情书；她上夜校拿文凭，从工厂调到出版社当会计，想变成像姐姐那样有学识的人。在感情层面，她用错位的角色扮演完成自我形象的建构。比如，她因为姐姐看不起潘树林，最终和他分手；她喜欢上姐姐的前男友和前夫，甚至想和姐姐的前夫结婚。在这一阶段中，妹妹看到并承认自身的匮乏，也看到并承认姐姐的完美，于是自发地产生向那个预见先定的姐姐趋同的内在冲动。

第二个阶段是象征域中的继发认同。电视剧中，围绕着姐妹俩的还有其他人物的设置。这些人或者作为权威话语（父母），或者作为异性参照（男友、

丈夫、情人),都为妹妹孙燕的自我认同设定了他人的目光之镜。母亲是权威话语的代表,她以长女孙丽为骄傲,不断地向次女孙燕重复同一个论断:你看你姐多优秀,你再看看你呢?你怎么能和姐姐相比?同样,作为姐姐的男友和长期情人的马黎明也不断向孙燕炫耀,自己能有这么优秀出众的女友是多么令人艳羡。孙丽的丈夫也对孙丽百般宠爱,出于对她的欣赏而一味容忍她的放纵和不忠。这些人对孙丽的推崇和肯定,都在不断强化孙丽形象的完美。在这个阶段中,妹妹对姐姐的认同是由生活中的他人强加给她的。由于他人目光之镜中的典范形象与自己自发认可的完美形象重合,妹妹便在双重自我认同中完成主体建构。

对于妹妹这个角色而言,姐姐也并非只是妹妹的静态镜像。根据拉康的分析,个体用以自我确立的客体,既非笛卡尔限于纯粹意识的“我思”(Je pense/Ego cogito),也非黑格尔在主奴辩证法中所指的另一个主体意识,而是如婴儿在镜中看到的自我镜像,是主体意识的想象性投射,是一种幻象和异化的自我。镜像僭越了真我(Real-Ich)的位置,将自己先在地认定为真我。真我在对镜像的认同过程中被异化的自我掌控。^①比如,姐姐看不起妹妹的男友潘树林,奚落他品位差,指责他性情粗暴,妹妹也因为这些原因最终和潘树林分手。在得知妹妹也对马黎明有好感时,姐姐又流露出对妹妹的蔑视,严重刺伤了妹妹的自尊心,被妹妹扇了一巴掌。当丈夫翟志刚给孙燕设定的自我形象不同于孙燕认定并不断趋同的自我形象时,离婚则是必然结果。

无论是出自内在冲动的自我认同,还是迫于外在压力的他者认同,都致力于建立自我主体。在姐妹的镜像关系中,妹妹是否最终完成了主体确立呢?在剧末,当姐姐用无奈又羡慕的语气对妹妹说出“你真幸福”时,这个完美的镜像就在不完美的真我面前被彻底消解(这个不完美的真我已经在多次自我认同中被异化为个人主体),妹妹已经建立起来的自我主体也因认同对象的消解而流于无形。正如拉康所言,“真实是不可能的”(Lacan, 1991, Book IV, p. 167),真我没有始源,人一旦踏上追寻真我之路,就会在多重异化中越走越远。真我不仅是镜像中的“空”,更是本身为“空”的镜子。在一切皆为虚无这一点上,拉康和佛教达成对话。

通过以上分析,我们可以看出,该剧虽然以女性的视角进行叙事,在故

^① “真我被构想为不是由整个生物体,而是由神经系统支持,以一个预先规划的、客观化的主体为特征。”(Lacan, 1991, Book IV, p. 164)

事层面上呈现为女性的身份认同和性别意识建构，但在镜像主题的隐喻下，却超越了女性话题，清晰地展现为具有普遍意义的个人自我认同。

五、现时当下与多重空间：镜像的后现代叙事

在当代全球化语境中，时间斩断了线性的延绵，缩减为现实当下，而空间也从时空一体中释放出来，展现为多重空间的并置。时空的新形态成为标识后现代的重要特征。正如詹姆逊指出的：“时间成为现时代或说现代主义的主导，而空间则成为后现代的主导。”（2003，p. 696）《空镜子》的叙事在时间和空间维度上都赋予镜像主题以这种后现代特征。

（一）镜像主题的时间特征：现时性

在时间的维度上，人生就是一支射向死亡这个终点的利箭，只能在时间的延绵中不回头地向前运动。构成人生的每一个瞬间，都以现时当下的形态呈现，过去是已经完成的现时当下，未来是尚未进行的现时当下。作为个人，我们既无法留住往昔，也不能把握未来。所以，人生的时间特征就是现时性和当前性，它从过去走来，又不间断地流向未来。在人生这个单向度运动的时间延绵中，无论孙丽还是孙燕，都用一个又一个现在时态的奋斗与追求构筑自我人生的图景。在该剧中，现在时态的强化是通过三个层面完成的。

首先是影像化的叙述媒介。作为当代视觉艺术的典型，电影和电视剧都通过影像的方式叙事，当一个个分属不同时态的影像活生生地呈现在观众面前时，它们的现时性特征也随之展现。所以，电影和电视剧的叙述是一个“永恒的现在时态”。

其次是日常生活化的叙述视角。该剧抛弃了强调主次、轻重、悬念、冲突的戏剧性范畴，采用“生活流”的方式，将真实的生活场景细节作为情节片段，连缀成叙事结构。于是，生活本身变成了戏剧性的场景，它不仅本身以现在时的时态存在，而且也以现在时的方式在观众面前呈现。

最后是隐喻化的内涵嵌入。如果按照该剧剧名揭示的那样，人生就是一面镜子，个人的生活经历是映照在镜子中的印记，那么，镜子只映现当前现时的有形事物，不会对已经逝去的过去和尚未到来的将来留存任何痕迹，所以，一个个在时间延绵中展现的具体人生就被浓缩为镜面上呈现的现时当下的镜像。没有过去和未来，只有当下，如此，该剧镜像主题的现时性时间特征就鲜明地凸显出来。

(二) 镜像主题的空间特征：同质与异质的多重空间并存

时间和空间是人生建构和自我确认的两个参照系。时间为我们提供内在的生命体认，空间为我们提供外在的身份定位。在这部电视剧中，空间并非只是为人物行动提供场地，也并非只是同质的单一场所。在镜喻主题的观照下，纷繁的镜像折射出不同的空间形态：男性与女性互为参照的性别空间，精英与平民相互区隔的阶层空间，权威与受众之间操纵和被操纵的话语空间，祖国和他乡对照的地理空间，传统与现代并存的文化空间，镜像与人生互释的符号空间，戏剧虚构与生活现实彼此呼应的叙事空间。多重空间交叉、重叠、并置，确立了镜像主题的后现代空间特征。

综上所述，电视剧《空镜子》运用镜子隐喻对人生做出了具有文化共通性的后现代表达。镜子中空无一物，甚至镜子本身也并不存在。当代视觉文化，特别是影视作品惯常采用镜像进行叙事，既典型地体现了镜子的自我认知功能，又从时间和空间的双重维度深化了这一功能，呈现出后现代特征。

引用文献：

- 柏拉图 (2003). 柏拉图全集 (王晓朝, 译). 北京: 人民出版社.
- 达·芬奇, 列奥纳多 (2003). 达·芬奇论绘画 (戴勉, 编译). 桂林: 广西师范大学出版社.
- 葛兆光 (2001). 中国思想史. 上海: 复旦大学出版社.
- 郭庆藩 (1961). 庄子集释. 北京: 中华书局.
- 聂世美 (1994). 菱花照影: 中国镜文化. 上海: 上海古籍出版社.
- 阮元 (1997). 十三经注疏. 上海: 上海古籍出版社.
- 孙昌武 (2006). 禅思与诗情. 北京: 中华书局.
- 万芳 (2007). 空镜子. 北京: 十月文艺出版社.
- 波罗颇蜜多罗 (译) (1990). 大乘庄严经论. 卷三. 见大正新修大藏经 (第 31 册). 台北: 佛陀教育基金会出版部.
- 鸠摩罗什 (译) (1990). 维摩诘所说经·弟子品. 见大正新修大藏经 (第 14 册). 台北: 佛陀教育基金会出版部.
- Jameson, F. (2003). The End of temporality. *Critical inquiry*, 29(4), 695-718.
- Kauntze, M. (2007). Seeing through a glass, darkly: The interpretation of a Biblical verse in Augustine of Hippo. In M. Anderson (Ed.). *The mirror: An interdisciplinary collection exploring the cultural story of the mirror*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Lacan, J. (1991). The seminar of Jaques Lacan (J. Forrester, Trans.). New York, NY:

Norton & Company.

Melchior-Bonnet, S. (2001). *The mirror: A history* (Katherine H. Jewett, Trans.). London, UK: Routledge.

Pendergrast, M. (2007). Mirror mirror: A historical and psychological overview. In M. Anderson (Ed.). *The mirror: An interdisciplinary collection exploring the cultural story of the mirror*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.

作者简介:

高燕, 博士, 复旦大学艺术教育中心副教授, 研究方向为视觉文化、影视美学。

Author:

Gao Yan, Ph. D., associate professor of Center for Art Education, Fudan University. Her research field mainly focuses on visual culture and aesthetics of films and TV series.

E-mail: yangao@fudan.edu.cn