

巫鸿作品集

重屏

中国绘画中的媒材与再现

〔美〕巫鸿 著

文丹 译 黄小峰 校

THE DOUBLE SCREEN

Medium and Representation
in Chinese Painting



文
景

上海人民出版社

HORIZON

巫鸿作品集

重屏

中国绘画中的媒材与再现

〔美〕巫鸿 著

文丹译 黄小峰校

THE DOUBLE SCREEN

Medium and Representation
in Chinese Painting

文
景

Horizon

社 科 新 知 文 艺 新 潮

重屏：中国绘画中的媒材与再现

[美] 巫鸿 著 文丹 译 黄小峰 校

出 品 人：姚映然

责任编辑：熊霁明

封面设计：周伟伟

美术编辑：高 熹

出 品：北京世纪文景文化传播有限责任公司

(北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A 100013)

出版发行：上海世纪出版股份有限公司

印 刷：北京华联印刷有限公司

制 版：北京大观世纪文化传媒有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：18 字 数：217,000 插页：2

2017年7月第1版 2017年7月第1次印刷

定 价：99.00元

ISBN：978-7-208-14349-4 / J·483

图书在版编目(CIP)数据

重屏：中国绘画中的媒材与再现 / (美) 巫鸿著；
文丹译. —上海：上海人民出版社，2017
ISBN 978-7-208-14349-4

I. ①重… II. ①巫… ②文… III. ①绘画史—研究
—中国 IV. ①J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第032056号

本书如有印装错误，请致电本社更换 010-52187586

文
景

Horizon

| 献给蔡九迪

目 录

绪论 屏风	001
空间，地点	002
边框，纹样	006
表面，媒材	010
绘画空间，转喻	011
诗意的空间，隐喻	017
第一章 《韩熙载夜宴图》	029
突破文本之圈	029
画	040
手卷	053
窥探的目光	066
第二章 内部空间与外部空间	071
重屏	071
仕女屏风	086
幻觉与幻术	108

第三章 内在世界与外在世界	125
山水屏风	125
内在世界与外在世界	137
大众化与标准化	142
个性与陈规	163
狂士的屏风	185
第四章 皇帝的抉择	197
雍正的“十二美人”屏风	198
女性空间	209
皇帝的乔装	222
尾声 元绘画	241
参考书目	263
图片目录	271

绪论 屏风

009

本书所关注的问题颇为宏大：什么是（传统中国）绘画？答案似乎不言自明。就目前的学术研究而言，要么是对风格和图像做“内部”分析，要么是对社会、政治与宗教语境做“外部”研究。¹这两种方式都将一幅画简化为图画再现，其结果是图画再现成为学术著作所反复讨论的唯一对象。这里，画的物质形式，无论是一幅配以边框的画心、一块灰泥墙壁或一幅卷轴，还是一套册页、一把扇子或一面屏风，都被遗漏掉了，其结果是所有与绘画的物质性相关联的概念和实践也都被忽略了。本书所建议的是另一种方法，即不仅把一幅画看作是画出来的图像，而且将其视为图像的载体。正是这两个方面的融合和张力才使得一件人工制品成为一幅“画”。这种研究方法自然打破了图像、实物和原境之间的界限，为历史研究提供了一个新的基础。

本书的研究将围绕屏风展开。这个题材的主要优点在于屏风的多重含义。人们可以把一扇屏风当作一件实物，一种绘画媒材²，一个绘画图像，或者三者兼具。换言之，屏风是一种准建筑形式，占据着一定的三维空间并对其所处的三维空间进行划分；屏风也是一种绘画媒材，为绘画提供了理想的平面——实际上它是中国古代文献中所记载的最古老的绘画形制之一；此外，屏风还可以是一种绘画图像，是中国绘画艺术自发端以来最为人们喜爱的图像之一。由于角色多样、身份模糊，屏风为画家们的艺术修辞手法提供了多重的选择。对于那些希望提供崭新视角、打破惯常路线，期望在研究历史中探寻一条复杂

1 关于美术史中对这两种不同学术研究方式的介绍，可参见 W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History* (New York, 1971), pp. 1-107。

2 在本书中，我对“媒材”(Medium)一词的运用基于传统的定义：“绘画的任何一种面貌均是由其载体的特性所决定的。”见 William Little et al., *The Shorter Oxford English Dictionary* (Oxford, 1973), p. 1301。这个定义所强调的是“载体的特性”。

路径而非简易答案的美术史家来说，屏风也是一个挑战。

不过，在本书的探寻之旅开始之前，或许应该对屏风的“多样的角色”和“模糊的身份”做进一步的解释，这将为此后的论述建立起一个阐释框架。

010 空间，地点

一架独立屏风的形式可以是立于地面上的单扇屏风，或是组合在一起，环绕座位、床榻或桌案的多折屏风[图1]。汉语中称为屏或障，这两字都有“遮挡物”或“遮挡”之义。³因此屏风其实是一个隔断物，其基本功能是对空间进行划分。不论是在实用性上还是象征性上，屏风都紧密地与空间概念联系在一起。实际上，我们很难在中国古代文化中找到在这种意义上可以与之相较的东西。

011 屏风有“正”、“背”之分，因此，竖立的屏风不仅把一个整体空间分割成两个同等的区域，即屏风的前后，而且也赋予这两个区域以明确的含义。对于背朝屏风或是被屏风环绕的人来说，屏风后面的区域从他的视线中消失了（至少暂时如此）。他会发现自己身处于一个半封闭的区域之中——这个区域是属于他的，他是这个空间的主人。传南宋画家马远（活跃于1190—1225年）所作的一幅绘画[图2]为此提供了一个有趣的例子，使我们在其中看到屏风这种分隔空间的作用。画面中，一座多层的高台耸立于精巧的宫殿之上，露台顶上，一架单扇屏风立于巨大的伞盖之下。这面露天的屏风既不是为了挡风，也不像一堵墙那样可以划分空间，其意义在于它与它前面的那个人物之间的心理关联。那位士人，带着一种夸张的平和，正凝望着宏伟宫殿之外的奇峭山峰。他身后的屏风为他“挡住”了所有从外部射来的未经

3 还有其他词可以用来指“屏风”，但它们往往只是对“屏”“障”这两个基本用词的进一步补充说明，例如“掩障”、“障子”、“屏门”、“门障”、“障日”、“壁障”、“书屏”、“画屏”等。参见 Michael Sullivan, “Notes on Early Chinese Screen Painting”, *Artibus Asiae*, XXVII (1965), pp. 239-254 (239)。



图1 乾清宫中皇帝的龙椅与屏风。木质金漆。18世纪。故宫博物院藏。

允许的视线，从而提供了私密性与安全感，保证了他乃是面前景象的唯一欣赏者。由此，这架屏风确立了一个只为他的视觉所独享的场所。

屏风的用途广泛，但作为建筑形式，它始终有着一个基本功能：在宫殿里它环绕着御座；在房屋里它划出会客区域；在卧室里它保证了私人领域。在这种情形中，屏风都把抽象的空间转换成了具体的地点。地点因此是可以被界定、掌控和获取的，它是一个政治性的概念。

我们不知道屏风最早发明于何时，但及至汉代（前206—公元220年），这一物品已经在文学作品中作为政治性的象征而常被提及。《礼记》中记载，在正式礼仪场合里，天子应该位于屏风前面南向而立——这一

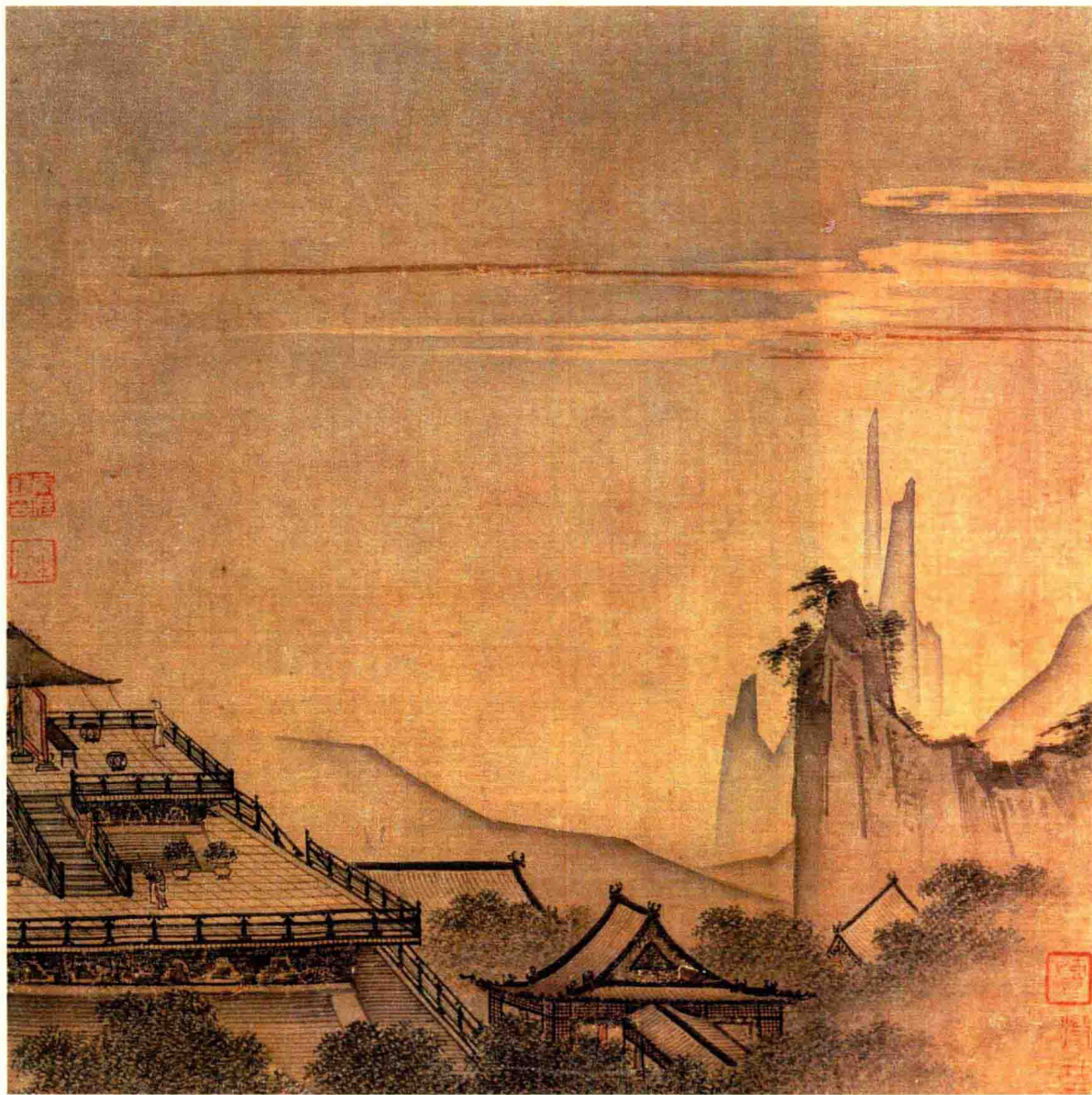


图2 马远《雕台望云图》。册页，绢本水墨设色敷金。13世纪。
波士顿美术馆藏。

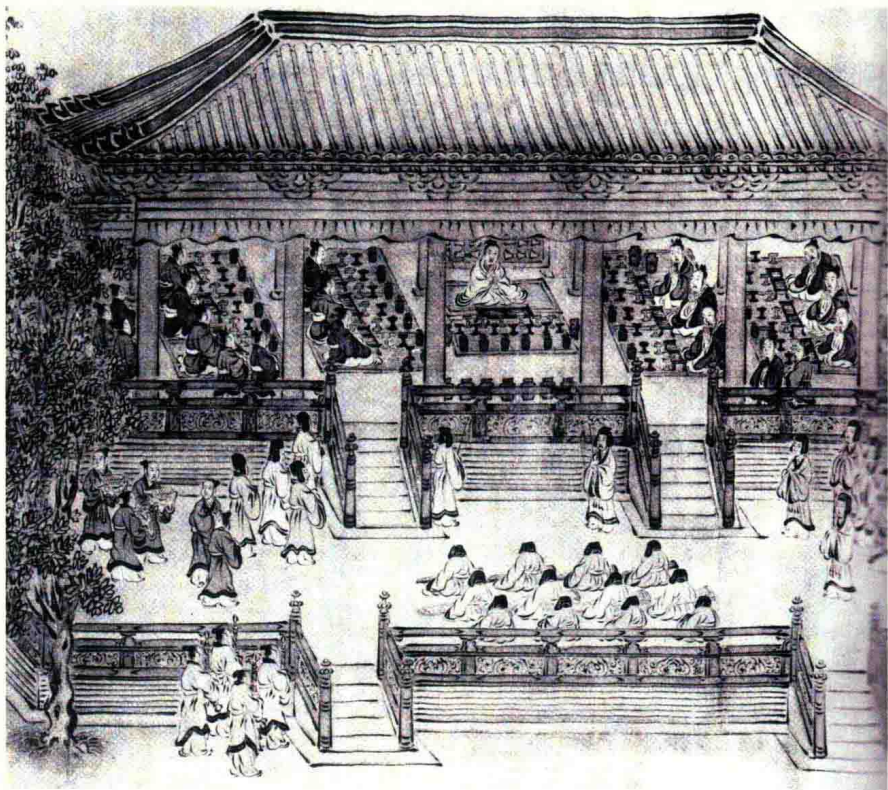


图3 马和之(约1130—1170年)《毛诗·小雅·鹿鸣之什》中的王家祭典场景。手卷局部,绢本水墨设色。12世纪。故宫博物院藏。

传统一直延续到中国末代王朝的覆灭[图3]。⁴在史籍记载中,周朝初年举行的一次重要的宫廷庆典完美体现了这一要求。记载这次仪式的《明堂位》一文为中国各朝的统治者们提供了一个理想模式,来建造与国家政治结构相契合的象征性空间。按照这篇文献的记载,在庆典中,不同级别的官员在仪式场所中形成一个内环,而“四夷”(东夷、西戎、南蛮、北狄)的首领则在仪式场所的四门之外构成一个外环。作为这个象征世界的中心,天子“负斧依”(背靠一面斧文屏风),接见其臣工与属民的朝拜。⁵

这架屏风是这篇文献里所提及的唯一一件陈设,它的作用是界定

4 见李昉,《太平御览》,北京:中华书局,1960年,第3127页。

5 James Legge, trans., *Li Chi: Book of Rites* (New York, 1967), II. pp. 29-31.《礼记》中的原文是“天子负斧依,南乡而立”。

012 天子的处所，并使其权威覆盖于这一具体地点。这个地点既是真实的（即明堂中举行典礼的仪式场所）又是象征的（即被称为“中国”的更大的地理与政治实体的缩影）。对天子而言，屏风既是一个外在的物体，又是他自己身体的延伸。一方面，屏风为这个兼具仪式性与象征性的地点（即天子的领地）划定了边界；另一方面，它似乎又是天子自身的一部分。如同天子自己的脸一样，屏风是天子在典礼中所看不见的东西。但恰恰也正如天子的脸一样，屏风又是典礼中所有其他人注定会看到的東西。在典礼中，天子与屏风都面朝他人，二者互相渗透，形成一个统一的整体面对典礼中所有其他人并对他们施加控制。于是情形便很清楚了：这个兼具仪式性与象征性的地点的焦点，正是天子与屏风的统一体。这个统一体之所以能成为这一地点的焦点，是由于它控制了人们的感知。在这个礼仪环境中，天子的权威是由他自己掌控的：他将自己最完美的形象——被屏风的边框定格，被屏风的装饰所映衬的正面威仪天容——展示给臣民。

边框，纹样

013 屏风不仅“遮蔽”和“划分”（广义的“界框”），同时它也以其矩形边框把内部和外部的各种符号“界框”起来（狭义或字面意义上的“界框”）。许多学者都已撰文指出过“界框”本质上来说是一种文学或艺术的表现方法。有的学者认为，在不同标准的空间、时间、观念和行为的“真实”之间，边框创造出必要的边界与转换。⁶另有学者则认为，边框把文本从其上下文中凸显出来，并对文本和上下文进行了等级排列。⁷文献记载的周朝典礼似乎同时支持这两种看法。一方面，天子处于屏风边框之内，在其他人的眼里形成非现世的视觉表象，如同

6 Boris Uspensky, *The Poetics of Composition*, V. Zavarin and S. Witting, trans (Berkeley, 1973).

7 Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Baltimore, 1978), p. 24.

一幅肖像，一座偶像，被赋予了不同种类的真实。另一方面，屏风强化了边框之内的天子与边框之外的臣民之间的等级关系。在大约周朝之后 3000 年、中国封建王朝晚期的一幅肖像画〔图 4〕中，我们可以获得相似的印象。这是明穆宗（1567—1572 年在位）的朝服像。画中人物作为天子的独尊地位并非通过肖像本身体现，而是通过画中奢

图 4 《明穆宗像》。轴，绢本设色。16 世纪。台北“故宫博物院”藏。





华的陈设，尤其是一扇巨大的屏风，上面绘有数条云水中升腾的龙。皇帝的头部平直而端正，处于屏风的正中央，左右两侧各绘有一条巨龙。

和周朝典礼一样，画中的这扇屏风上也绘有图像。也与周朝典礼一样，这些图像并不限于屏风本身。根据古代文献记载，周朝屏风上的“斧文”象征着皇家的威仪，也用于装饰天子的服饰以及其他仪式物品。著名的公元前2世纪的马王堆1号汉墓中出土有一扇漆屏〔图5〕，

图5 马王堆1号汉墓出土的屏风。木板漆画。公元前2世纪。湖南省博物馆藏。

可能是存世最早的屏风实物。屏风的一面绘有腾空飞起的龙，另一面绘有几何图案。这两类图案也出现在墓中出土的许多其他物品（如器皿、织物、棺槨等等）之上。在明穆宗像中，龙是皇权的主要象征，不仅支配着屏风的画面，而且还装饰着屏风雕刻精细的底座以及皇帝的金漆宝座，同时还被织进皇帝双足所踏的五彩地毯。在紫禁城内，天子的许多仪式空间里都有类似的标准布置。譬如图1所示的太和殿，大大小小的龙几乎盖满所有表面，上至天顶藻井下至御座前的台阶，御座的背后是一面布满金龙的立屏。我们可以想见，在正式的宫廷陛见中，皇帝本人会穿着满绣龙纹的龙袍[图4]。因此，我们在这里看到的是边框和纹样之间的一种复杂的内在矛盾：如果说边框把“文本”从其“上下文”中区别出来，那么纹样则不断消除着单个实体之间的间隔。

这种矛盾在中国的礼仪美术中根深蒂固。⁸ 建筑性界框表现为一种强烈的等级感，而装饰性纹样则表现出强烈的连贯感。⁹ 因此在这种艺术传统中，屏风的边框和装饰纹样是不相连接的两个方面。纹样不断重复、延展，其连续性突破了边框的限制。因而，真正被边框所限定的并不是屏风上面的装饰，而是屏风外面的主体，即屏风前或坐或立的人。这里我们回到了前文所述的周朝宫廷典礼中屏风与天子所构成的统一体，但是需要特别注意的是，礼仪美术中的屏风绝非纯粹的赏观之物。独立的绘画必须是画在独特的表面之上，但是礼仪美术中的

8 “礼仪美术”(ritual art)一词是由汉语“礼器”一词翻译而来，直译可称为“礼仪用具”。礼仪美术是商周美术的主流，许多用于庆典的铜器和玉器就是典型例子。尽管在公元前3世纪中国进入朝代史时代后，礼仪美术失去了其主导地位，但它仍然是中国美术和文化中不可或缺的一部分，特别是在统治阶级的美术和文化中。在拙著《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》中，我对“礼仪美术”的概念做了论述，见 *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford University Press, 1995), pp. 18-24。中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，上海：上海人民出版社，2009年，第20—30页。

9 关于商周艺术中的建筑结构和政治等级问题，参见 Wu Hung, "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition", *Early China*, XVII (1988), pp. 78-115；特别是 pp. 79-90。至于商周艺术中礼仪的连续性与整体性，众所周知的是，在建筑形式（墙面、棺槨、屏风等）和物品（青铜器、玉器等）上面都有抽象变形的模式化图案。