

内外之间

屏风意义的唐宋转型

In-Between:
A History of Meaning in Chinese Screen

| 艺术史丛书 |

李溪 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

李溪 著



内外之间

屏风意义的唐宋转型

In-Between:

A History of Meaning in Chinese Screen

| 艺术史丛书 |



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

内外之间:屏风意义的唐宋转型/李溪著. —北京:北京大学出版社,2014.7
(艺术史丛书)

ISBN 978-7-301-23930-8

I. ①内… II. ①李… III. ①室内装饰-生活用具-品鉴-中国-唐宋时期
IV. ①K875.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 022572 号

北京市社会科学理论著作出版基金资助

书 名: 内外之间:屏风意义的唐宋转型

著作责任者: 李 溪 著

责任编辑: 艾 英

标准书号: ISBN 978-7-301-23930-8/B · 1192

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电 子 信 箱: pkuwsz@126.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62756467

印 刷 者: 北京汇林印务有限公司

经 销 者: 新华书店

787mm × 1092mm 16 开本 21.75 印张 418 千字

2014 年 7 月第 1 版 2014 年 7 月第 1 次印刷

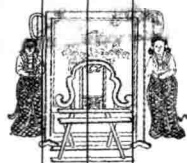
定 价: 49.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024 电子信箱:fd@pup.pku.edu.cn

目 录



导 言/1

特别的屏风/2

物的意义史研究/9

（一）历时性研究/10

（二）共时性研究/13

第一章 作为权力符号的屏风/21

第一节 周礼中的屏风/22

（一）屏风之盛/23

（二）黼依的仪式在场性/28

（三）图饰中的神权与王权/35

第二节 符号化的宸屏/38

（一）从黼依到龙屏/38

（二）背屏图像的威仪/43

第三节 由隐而彰：屏风障蔽功能的政治伦理/51

（一）敬肃：君臣关系的巩固/52

（二）藩卫：中央—四方的政治空间的确立/56

（三）防隐：政治与伦理冲突的化解/58

第二章 箴铭屏风与内化的政治空间/61

第一节 从外彰到内省/62



(一) 铭者名也/62

(二) 君子之观/65

第二节 座右之铭/68

(一) 以人为镜/68

(二) 以史为鉴/69

(三) 通达圣贤/71

第三节 鉴画屏风之意义/72

第四节 “箴铭屏”与“书画屏”之间的王道/75

(一) 目光与身份/75

(二) 从《无逸图》到山水画/80

(三) 《周官》御屏洗二王体/82

小结一 王者无私/88

第三章 玉堂屏风的话语之争/95

第一节 风尚与新变/96

(一) 隋唐五代屏障之风/96

(二) 北宋大内屏风流观/108

第二节 北宋初年的学士院玉堂屏壁画/114

(一) 玉堂小史/115

(二) 院中名画/117

第三节 士大夫趣味的胜利/122

(一) 元丰改制与郭熙《春江晓景图》屏风/122

(二) 作为林泉之地的玉堂/126

第四节 郭熙山水在宫廷的落幕/131

第五节 试读屏风上的《早春图》/135

(一) 隐秀：空间之所融/138

(二) 流动：时间之所会/141

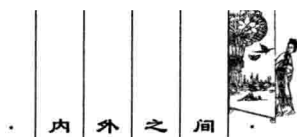
第四章 “文人屏”之树立/145

第一节 “文人屏”的定义问题/146

第二节 典范：白居易庐山草堂内的素屏/152

(一) 屏风的“隐”喻/152

(二) 《素屏谣》与文人屏意义的开启/157	
(三) 白氏屏风的视觉典故/169	
第三节 枕 屏/177	
(一) 走向内在/177	
(二) 儒者观理/184	
(三) 文人卧游/187	
第四节 梦境中的山水屏/194	
(一) 离离短幅开平远/194	
(二) 江南梦与潇湘情/203	
(三) 四时屏风的式微/212	
第五节 砚 屏/217	
(一) 雪羽之争/217	
(二) 寓意玩物/223	
(三) 天然图画/229	
第六节 屏风上的个人与友情/236	
(一) 表演式的书写/237	
(二) 对话中的诗画屏/240	
小结二 一个世界/249	
第五章 画屏的物化与分离/255	
第一节 只可展不可藏/256	
第二节 流入世俗/262	
第三节 从《馆阁录》看南宋日用屏风/267	
第四节 雅俗交织的画屏图/272	
(一) 地狱世界的风景/272	
(二) 山水屏的禅宗寓意/275	
(三) 目光的曲从与抵抗/283	
第六章 屏风内外的女性空间/289	
第一节 一个禁闭空间中的女性审美/290	
(一) 深闺隐屏/290	
(二) 从凝视到窥视/294	



(三) 屏风后的自我观看/299

第二节 屏风图像转译的性别伦理/303

(一) 武则天时期墓室屏风画的政治寓意/303

(二) 家内的平等/307

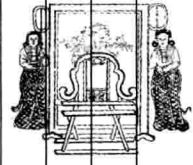
(三) 山水屏风对女性空间的越度/315

结 语 屏风:消逝的此在/321

主要参考文献/329

索 引/339

导 言





特别的屏风

屏风是一件特别的物。

尽管常被忽略,物是围绕在我们身边的一个庞大体系。它穿梭于人类社会,以一种看似被支配的低姿态,静默地展开对世界的改造。通过掌握物的属性,人类在对象、陈述以及概念之间寻找规律,并对它们进行了一种严格的分类,使其更好地为人所用。这便是“物的知识”的形成,事实上也是人类自身话语的形成。^① 当在这个话语系统中观察屏风时,它似乎并没有什么特别。它首先属于在认知领域中地位并不显目的“家具”这个类别。家具的属性介于技术和艺术之间,并且常常被认为是同属性的“建筑”的次级种属。这较为卑微的位置,恰恰因为它(在表面上)与日常生活中那些基本的身体需要关系过于密切。家具的发展史中,既罕有因科技的进步所带来的生活革命,也缺乏因艺术的新变产生的思想激荡;相比之下,建筑尽管不缺少实用性,但由于并不与身体过于亲密,因而在技术和艺术两个方面对人类文明理想的诠释并未被妨碍。在几千年的时间里,家具的发展可以用缓慢来形容。它始终是以一种追随者的身份,在技术和艺术的新风尚中努力证实着自我的存在。仿佛只有不再行使家具的功能,比如,当它变成拍卖会上的古董或是因极度昂贵而成为消费的炫耀时,它的价值才被承认,才不再隐没于烦劳的生活中,而在人的意识中显现出来。

在家具属类之下的屏风,似乎连作为家具都不是那么称职。在今天,由于价格昂贵又没有太多实际用途,许多普通的中国家庭中已经没有它的影子了。屏风的实用功能的确不明显,这又有点违背家具发展的特性。纵观人类的家具史,许多现象都在说明一个事实:家具是依循着人类生理和安全的基本需求而被生产和使用。在中国就有一个明显的例子,这就是高型椅子的出现。在魏晋之前,古人都是直接坐在地上或者铺于地面的席上,身边至多捧着凭几。今天被广泛使用的椅子源于印度、西晋末年传入中土的绳床。^② 虽然开始时是经由佛教徒传播,但是椅子在宋代之后的社会中被广泛接受

^① [法]米歇尔·福柯:《知识考古学》,北京:三联书店,2007年,第41页。

^② 宋代之前,人们主要是坐在铺于地面的席上。关于椅子由绳床演变而来的考证,可参见翁同文:《中国坐椅习俗》,北京:海豚出版社,2011年。

却是本于人性的自然需求。^①椅子在早期又名“倚子”^②,是为了倚靠而产生,高型垂足并且后有靠背的椅子,比直接铺于地面的席坐着更舒适,甚至可以引申为表达了个性伸展的“自由主义”的愿望。^③

较之椅子,屏风的实用性要含蓄得多。宋人云屏风之功能:“屏风,所以障风,亦所以隔形者也。”^④屏风之用有二:一是以其名象其用,即“挡风”;二是指“屏”字的动词义,意为“障蔽”。但这两个用处其实都缺乏功能上的说服力,比起屏风,密不透风的门墙显然可以更好地发挥上述作用。如果再举出屏风的装饰性,就反而更承认了它地位的微不足道。可是另一方面,当人们试图将屏风归于“艺术品”时,同样遇到了很大的困难,这次又是因为它的实用性太强了。无论造型多么优美,雕镂多么精细,它太“像”一件家具了。的确,当我们用今天的目光去观察屏风时,不可避免地会遇到赋予它的存在以必要性的困难。然而,从历史的角度看,屏风却是在中国使用时间最长的原生家具之一。明人文震亨在《长物志·几榻》中说:“屏风之制最古。”^⑤作为中国最古老的器具形制之一,三代传说中有关于夏禹作屏的记载。^⑥神话当然可能是附会之说,但从中可知屏风与古代中华文明源流之间的密切关系。西周初年,“皇邸”“黼依”等仪式中的屏风成为规制化的礼仪陈设。后世屏风的形制和功能不断演变,并一直都在承载着某种历史的意义。

在中华文明史这部纪录片中,屏风似乎一直在扮演一种“跑龙套”的角色。它或是在王的背后衬托一种威严,或是在私密的卧室中与人相息相伴,或是在皇室尊荣衰微后流失于野,它的身影看上去是如此广及,又是如此微茫。没有一种专注的目光只凝视着

① 佛教在椅子传播中的作用,可参考柯嘉豪:《椅子与佛教流传的关系》,《“中研院”历史语言研究所集刊》1998年第12期,第727—763页。柯嘉豪认为,椅子在中土被广泛接受主要是因为佛教,而不是它的舒适性,这可以用日本等亚洲国家后来并没有接受椅子作为日常坐具为证。但是,日本没有接受椅子实际上是对“传统”的持守。古代的坐具有着严格的礼仪规范,许多并不符合身体的实际需要,比如《左传》中有“设几而不倚”的说法,说明几等家具的陈设,并不是依循了“实用”的原则。

② 翁同文:《中国坐椅习俗》,第80—91页。

③ 这一说法,请参考Wu Tung,“From Imported ‘Nomadic Seat’ to Chinese Folding Armchair”,*Journal of the Classical Chinese Furniture Society* 3.2(Spring 1993):38-47,原载*Boston Museum Bulletin* 71,1973。

④ 谢维新:《事类备要》第三册,上海:上海古籍出版社,1992年,第696页。

⑤ 文震亨:《长物志》卷六,《长物志·考槃余事》,杭州:浙江美术出版社,2011年,第94页。

⑥ 这一说法最早见于明代董斯张《广博物志》中关于各个室内陈设的上古起源的汇编(卷三十九,清《文渊阁四库全书》本),清人陈元龙在《格致镜原》卷五十三的“居处器物类”之“屏风”中也提到了“夏禹作屏”,而这两处文献皆指出这一说法出自明人罗颢的《物原》一书。这些说法可能源于《诗经》中关于大禹“乃召司空”“俾立室家”(《诗经·大雅·绵》)的说法,大禹是中国早期居室的制造者,因而屏风这件最古老的器具也就在想象中随之一同发明出来了。



它,也似乎没有一个学者的笔触只围绕着它的生命而开展,但当所有的主角都经历了盛衰成败,当历史的蔓草已经把一切辉煌和荣耀淹没,它仍旧在那里出演着这个复杂剧情内的小角色,一集也没有缺席。屏风的魅力之所以保持得如此久长,是因为有“文化”这位优秀的导演。文化,正是屏风兴衰的主要“施动者”,屏风的发展和荣兴,是由于文化的某种诉求,而它在近世的衰微与落寞,也同样是因为这种诉求的衰落。屏风是华夏土壤孕育出的文化样式,这种文化上的独特性,是屏风第一个特别之处。^①

屏风这位演员的精彩还不止于此。它的确是一件在中国文化特性中被制作和使用的物品,但在那些同样不以实用而以某种观念附身的器物当中,比如青铜、冕服等礼仪器具以及印章、瓷器等文房清物,它看上去又有些普通。然而它还有另一个赢得观众的法宝,那就是在这部长片中不断变换的面孔。当回答“屏风是什么”这个问题时,无论是苦寻所有实物和非实物的屏风样式,还是冥思文明史中屏风出场的每一个情景,都不会有令人满意的答案。它的面具花样繁多,身影遍及了文化的许多领域。作为一个“物”,它可以是建筑物的一部分,可以是分隔居室空间的陈设,也可以是一幅绘画的装裱载体,还可以是一件书案上的文玩。对艺术史而言,它是重要的书画形制以及频繁出场的图像母题;而它在语言上的隐喻意义,甚至触及朝野和华夷关系。有时在一个场景中它只扮演一个角色,但有时也会同时扮演不同的角色。在每一个不同的场景中,甚至面对每一个不同的观众,它的面孔也都不一样。如哈姆雷特一般,它的角色带给观众无限的解释的可能。

屏风的独特性可以引起学者探掘其意义之流的好奇心,而其多重身份却常常造成研究上的一些困惑。因而,对屏风纷繁的身份迷障作一系谱学意义上的“分类”是必要的,这可能令对同一对象的不同角度的研究路径清晰起来。

屏风,从以往的学术研究路径上看,大致可以分为屏、屏风画和画屏这三种。

1. “屏”或“屏风”是生活空间中的一件陈设物。这个空间既包括室内的,也包括室外的。在居室内部,它通常属于一件可移动的家具;而在室外,它一般以固定的样式出现,成为建筑物的一部分。探究屏风的归类,古代的训诂文献和日用类书最为方便,从中可窥见古人对屏风的态度。屏有多名,皆据学者训诂纳入“屏”的范畴。在室外建筑空间,屏风也称为屏墙、萧墙、罍罍、照壁等,成为建筑的附属物,与阁、阙、窗、门、阑干等

^① 在其他的文化圈中,尽管曾经出现过在形式上类似于屏风的陈设,如欧洲15世纪描绘宗教生活的祭坛画也有类似于屏风的样式,但它只是一个宗教和艺术的载体,并不具有和屏风一样的功用。

同类;作为家具的屏风,礼仪场合中又称为邸、宸,自秦汉出现“屏风”的称谓后,一直沿用,后又按照形制分为座屏、围屏等。作为建筑的屏风,其实是家具的变形,它们共享着许多功能和意义,只是建筑材料、规格以及所处的空间不同;室内的屏风,与几、榻、桌、椅、柜、障等置于室内空间中具有实用功能的物品同类。

表 1 训诂文献及日用类书中的屏风类别

时代	著作	称谓	类别	同类器物
汉魏至南北朝	《尔雅》	宸、屏	宫	宫、室、序、奥、屋漏等
	《释名》	宸、屏风	床帐	床、榻、筵、席、几、簟等
		屏、萧墙、罍罍	宫室	檐、阙、观、楼、台、檐等
	《古今注》	罍罍、屏	都邑	闾、闾、肆、店、庙、阙等
唐	《艺文类聚》	屏风	服饰	帐、幔、簟、荐席、案、几等
	《初学记》	屏风	器物	漏刻、帷幕、床、扇、香炉等
	《白氏六帖》	屏风	衣服	衣服、冠、弁冕、剑、镜、幔等
宋	《太平御览》	屏风	服用	帐、幔、幌、帘、步障等
		屏	居处	厅事、房、庭、阶、廊等
	《山堂肆考》	屏风	器用	几案、帘、床、榻等
明	《长物志》	屏	几榻	短榻、曲几、禅椅、书桌等
		照壁	室庐	门、阶、窗、阑干、堂等
清	《闲情偶寄》	屏轴	器玩	茶具、酒具、碗碟、灯烛等

由于屏风多为木制,有不易保存的特点,考古上的发现极为有限。目前发现的最早的屏风是 1983 年广州南越王墓出土的一座漆木铜构件围屏^①,但发现时髹漆木胎已基本朽坏,只剩下一些金属质地的镶嵌物^②。对屏风的考古学研究,固然能在一定程度上看到它在当时的意义,但主要局限于墓葬文化中。近年的考古研究越来越重视恢复“历史的原貌”,不再像以往般将墓室内的物品拿出后一一按现代分类法摆放、分类,墓

① 湖北江陵望山 1 号楚墓还出土过一件“战国彩漆透雕动物纹座屏”,尺寸很小,高 15 厘米,宽 51.8 厘米,目前学界尚不清楚它的用途。不过从文献上来看,先秦时期的这种器物应该并未被称作“屏”,也没有起到屏风的功能。见湖北省文物考古研究所编:《江陵望山沙冢楚墓》,北京:文物出版社,1996 年。

② 铜质的构件包括朱雀屏风铜顶饰、人操蛇屏风铜托座、蟠龙屏风铜托座、双面兽首屏风铜顶饰等。见麦英豪、黄森章、谭庆芝:《广州南越王墓》,北京:三联书店,2005 年,第 150—155 页。这些发现从侧面说明,许多木制屏风没有这些金属附件的存留,都已消失在历史中。



室的原貌成为考古器物的另一种属性,开始得到详细的描述。^① 这样重现墓葬空间的方法,的确为寻找这些陪葬明器的确切功能及其可能暗示的墓主相关信息提供了线索。但问题仍旧存在,墓葬中的陈设究竟能在多大程度上反映当时的历史情貌?譬如在汉魏时就已经有墓葬中的石棺、石床和石屏风的记录^②,但这些都未必出现在时人的室内陈设中;著名的马王堆祥龙五彩屏风也显然是一件陪葬明器。

此外,今天在博物馆中收藏的日用屏风,多为明代以后所制,对它们的研究也多属于家具史或家具文化史的范畴。器物的材料、形制以及装饰风格在描述中依次展现出来,似乎这件物品的全部内容已经被掌握了。但有点遗憾的是,无论这样的介绍有多么准确,读者却无法感受到它的“切近”。被安置在这个物类世界中的它,其实原本并不属于这个世界。身为家具的屏风,它的意义是在“使用”的过程中展开的。海德格尔已经告诉人们,物之物性并非是它的材料和外观,而是在其“上手”的过程中显现出来。^③ “上手”看上去的确是不可研究的,因为曾经的一切“上手”都已消失在历史中。幸运的是,仍然有文字与图像的蛛丝马迹遗留下来,供我们去编织那存在于当时的“上手”。

2.“屏风画”是一种绘画样式,与壁画、卷轴画、扇面等同类。屏风画的主词是“画”,因此研究的主要对象是以屏风或者屏风的因素为媒介的画。具体说来,大致可以包括三种:

第一种是绘在现存屏风上的画,明代之前的实物数量极其稀少。屏风可以是木制或是石制,例如山西大同北魏司马金龙墓发现的《列女图》漆屏、河北曲阳五代王处直墓墓室北壁中央水墨山水石屏,以及山西大同金代道士阎德源墓中出土的画屏残片^④等,均为“屏风上绘制的图画”。

第二种“屏风画”不是以屏风为材质的画,而是摹拟实际生活的屏风画作,以唐代流行的“屏风式”壁画为代表。在武则天时期就已出现,中唐之后的许多唐墓以及敦煌壁画中尤为普遍,至宋代式微。^⑤ 这一类屏风画,是在壁画上描摹出画框的样子,以一

① 参见[美]巫鸿:《墓葬:美术史学科更新的一个案例》,《美术史十议》,北京:三联书店,2008年,第75—87页。

② 《西京杂记》中有数条关于石屏风的记录,如卷六记:“魏襄王冢皆以文石为椁,高八尺许,广狭容四十人,以手扞椁,滑液如新。中有石床、石屏风,婉然周正,不见棺柩、明器踪迹,但床上有玉唾壶一枚,铜剑二枚,金玉杂具,皆如新物。王取服之。”葛洪:《西京杂记》卷六,《燕丹子·西京杂记》,北京:中华书局,1985年,第41页。

③ [德]马丁·海德格尔:《物》,《海德格尔选集》,上海:上海三联书店,1996年。

④ 大同市博物馆:《大同金代阎德源墓发掘简报》,《文物》1978年第4期。

⑤ 宿白:《西安地区的唐墓形制》,《文物》1995年第12期。

种“类屏风画”的形式表现出来,而不是在真正的画屏上完成的。

第三种是原来裱于屏风上的绘画。这种绘在绢帛上的画在唐代又被称作“障”。现在能看到的唐宋时的卷轴画,其实在当时它们有可能原本是裱在屏风上。但是如何分辨某幅画原属于屏风却仍是学术界一个棘手的问题^①。美术史和建筑史家傅熹年先生曾判定存世的传为唐代李思训的《江帆楼阁图》轴(藏台北故宫博物院)当初应该就是四扇屏风画中的一扇^②。也有些现在看来是长卷,原先可能是裱于枕屏上的绘画。比如辽宁省博物院收藏的《簪花仕女图》在20世纪70年代重新装裱时,就被发现由三个分开的部分拼贴而成,因而有学者推测这幅画原来是裱在枕屏间^③。

关于屏风画,一般将其看作一种绘画形式,因此,研究的重点多在绘画本身,如年代、题材、风格和内容等,这是一种介于艺术史与考古之间的研究。可是,很少有人讨论屏风画在表现形式或者视觉接收方式上与卷轴画有何不同,以及其题材、风格、内容与“屏风画”这样一种特殊的形式有何相关性。这种缺憾直到艺术史家发现了“画屏”才开始弥合。

3.“画屏”或“书屏”是一个有机的概念,它的中心词仍旧是“物”——还是一件“屏”,但和普通的作为家具的屏风不同,指的是艺术与用具这两个功能的结合。这里的“用具”,除了上述具有实用性的家具外,还指一种用来装裱的材料,类似于画扇、画壁、画轴或欧洲油画的画框。这里的“屏”已经不是可单独卸除的物质材料,尽管实际上可以卸除,但是它的意义与艺术品紧密地联系起来,在研究中,它的身份是承载艺术品的媒材(Medium)。

从先秦屏风出现开始,其上就已有黼纹等图案;汉魏两晋南北朝时,屏风上正式出现了通常认为是艺术作品的绘画和书法;到了中国文人绘画开始崛起的唐宋时期,屏风成为最重要的绘画承载物之一。不过遗憾的是,历史上的“画屏”或“书屏”鲜有幸存至今者。或许可以用今天仍能看到的卷轴画和扇面中的画屏图像研究这一器物^④,又或

① 在这个问题上,单扇立屏上的绘画的形制与立轴接近,最不容易辨别,需要根据历史文献的记载来为其正名,如郭熙的《早春图》。多扇屏风画的辨别比较容易些,由几扇不同又彼此相连的立轴形成,每一幅可以独立,但彼此在题材或形式上密切地关联着。即使只有其中一扇存世,也可以通过这一作品与当时其他立轴画的不同风格判定其归属,因为多扇屏风的一扇虽说可以看作是一个完整的作品,但也是整体中的部分,构思时使用了部分的观念,与本来就是一幅完整绘画的立轴不同。

② 傅熹年:《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》,《文物》1978年第11期。

③ 相关的论述与证据见赵晓华:《簪花仕女图由屏风画改为卷轴画传藏之认识》,《故宫文物月刊》1995年8月。

④ 见 Michael Sullivan, “Notes on Early Chinese Screen Painting”, *Artibus Asiae*, XVII(1965), p. 239。



者会有人以傅嘉年发现《江帆楼阁图》原为画屏之作声明画屏的确存在,屏风上拆下的绘画可以流传至今,但是,唐宋时期包含绢画与屏风、作为一个整体存在者的“画屏”,的确几乎不复可见了。正如芝加哥大学教授巫鸿指出的,这些流传下来的画是“实物”,却不是“原物”。^①

针对这些问题,巫鸿建构性地推出了《重屏:中国绘画的媒材和表现》一书^②。这部著作是将中国绘画的物质性与艺术性结合的首次尝试,打破了以往艺术史将绘画作品作为一个“主体”的视域限制,使得视觉性的问题真正回到了艺术“历史的物质性”(historical materiality)中去。巫鸿的主要材料是“绘画中的画屏”,他将这些作品中的屏风图像作为一个绘画图像,而非照片图像。对于画屏的意义,巫鸿引用米歇尔(J. T. Mitchell)的概念,将画屏称为“元绘画”(Meta-picture)。这个概念是“绘画对其‘自我指涉’(self-reference)的展示”,也就是说,图像的呈现意在阐释它自身的图像。^③画屏是绘画原初的风貌,它转喻了图像物质性的意义,而图像中出现的画屏之内也再现了这幅画自身的意义——对主人身份或理想的隐喻。

“元绘画”概念是将绘画自身作为主体的研究,巫鸿认为“元绘画”蕴含了一种反思,“要么反思其他绘画,要么反思自己”^④。可是,这样的解释依然难免“反思者”的困境,亦即将其论断为“可能的绘画”的观看主体,重新回归了研究者自身。比如,巫鸿在对《重屏会棋图》的分析中认为,图中的屏风既反映了画中人物的视角,又暗示了观者的视角。这个论断至少有一个前设:对于这幅画以及画中屏风上的两幅画而言,存在一个观看者,或者说,这些作品是为了观看而存在。这幅画以及上面的画屏作为“绘画语境”成为研究的前设,而研究者在观看此画的同时替代画中的人物观看了屏风。但其实至少面对这幅并不呈现内部视觉经验即人物与画屏观看关系的画,画中人物是如何“观看”画屏的并未得到有效的解答。并且,一些文献透露出这幅《重屏会棋图》本身也曾是一面屏风,那么它在居室中的位置以及不被观看的性质,与画面上这一张画屏也是

① 这个观念是巫鸿在《实物的回归:美术的〈历史物质性〉》(《美术史十议》,第42—53页)一文中提出的,他认为,艺术品的“原貌”需要通过深入的历史研究加以重构,这种重构既需要借助现存的艺术品实物,也需要大量的历史和考古材料以及当代理论。

② Wu Hong, *The Double Screen: Medium and Representation of Chinese painting*, Chicago: Chicago University Press, 1998. 中译本见[美]巫鸿:《重屏:中国绘画的媒材和表现》,文丹译,黄小峰校,上海:上海人民出版社,2009年。

③ J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago: Chicago University Press, 1994, pp. 57, 38.

④ [美]巫鸿:《重屏:中国绘画的媒材和表现》,文丹译,黄小峰校,第218页。

相仿的。如果画屏并没有被“看”，那么，它是否被当作一幅“画”都是值得怀疑的。与一幅卷轴或是墙壁上的油画相比，屏风的“上手”性并不单纯作为绘画的媒材，而是作为生活空间中的一件物呈现。

物的意义史研究

那么，读者不禁会问，究竟如何在屏风这复杂的面孔背后，去“寻视”它的自我情境以及它置身于其中的意义？当有人提问之时，意义已经在问题中生成。屏风的“意义史”，一种物的思想史。与正统意义上以“我思”为中心展开的思想史不同，物的思想史关切的是容纳人与物的一个整体，关切人如何在不经意间，又或许是有意识地施与物以某种意义。福柯称之为“边缘的历史”，一种“影子哲学”，一种“匿名流行着的表述游戏”。^① 与其他的考古学对象不同，屏风意义的寻找，最主要的材料并不来自实物。屏风主要为木制，这种材料决定了它很难在考古遗址中存留下来，因此它很少在考古学中被重视。但这并不意味着不能够对它做另一种“考古学”的考察，福柯已经给了我们一种信心，那就是在思想史背景之下的考古学研究。这种观察的意义在于，通过观察、分析和透视那些被人遗忘的边缘领域，直接经验中的思想发生被辨识出来。如果说在公共话语中的思想史是学术“正脉”的话，那么在这些私人的、非形式化的甚至无明显表述意图的话语中流露出来的，是生命经验的另一种隐晦的面貌。本书尝试以屏风作为一面镜子，去反思这些面貌的构成，以图在将这些物的历史碎片拼接起来的过程中，逐渐澄明此一思想历史的基本面貌。

屏风最主要的意义承担于文字与图像构成的文本集合之中——与其说是研究“屏风”这件器物，不如说是面向屏风的话语，面向展开这些话语的人。与一个文本类似，屏风的意义涉及如何去“阅读”的问题。阅读这些“关于”屏风的文字和图像，正是在阅读屏风“自身”的历史。正如历史中存在过的其他用具一样，它的形式和功能从未分离，并且都裹挟于人的生活世界之内，因而从某种程度上说，屏风的历史就是人自身的历史。然而，从历史遗留给我们的记录来看，这一历史是碎片化的，社会的语言 and 个人的言语交织成一个错综的影像，让人难以分辨。倘若将人作为分别的人来看待，这个问

① [法]米歇尔·福柯：《知识考古学》，谢强、马月译，北京：三联书店，2007年，第150页。



题的确不易解开;但是,如果将人作为时间—空间结构之内的历史来看,或许它的脉络会更清晰一些。

如何在“时间—空间”的维度上去阐释屏风的意义,符号学的研究给我们以启迪。深受现象学影响的符号学者罗兰·巴特(Roland Barthes)曾解释家具(mobilier)现象的语义系统:

家具的“语言结构”是由两个方面构成的,一个是功能相同的各种家具(如两种床、两种壁橱等等),其中每一件家具的对立关系因“风格”不同而具有不同的意义;另一个是在每件家具(ameublement)水平上的不同单元间的组配规则。对于家具现象来说,“言语”的构成或者是由于使用者可能给一个单元带来的无意义的改变(例如手艺人拼凑一个家具部件时),或者是由于在每件家具之间组配的自由性。^①

和语言的结构类似,家具的“意义”被它在历时的过程中不断变换、对立的角色所描述,还呈现于一个空间关系或共时情境中。^② 这种结构化的理解,或许能够适应于作为“家具”的屏风,甚至也可以以相似的当时去认识那些处于某种结构内部的屏风。当场的组合型呈现和历史中的线性演变,只对于具有语言符号意义的屏风有效。而本书要呈现的处于“唐宋转型”意义中的屏风,恰恰指向逐渐脱离了此种时空关系的控制,而走向了一个全体世界的意义。

(一) 历时性研究

屏风的多重身份并不是在一个历史情境中同时展现的,它如精灵般不断地变幻着自己的形象。它在令今天的观者眼花缭乱的同时,也容易遮蔽存在于历史中的观看。符号学艺术史家诺曼·布列逊(Norman Bryson)在《视觉与绘画:注视的逻辑》一书中指出:“观看是一种将绘画的物质形态转化成意义的行为,而这种转化是持续不断的。”^③ 屏风的意义,也随着目光的转化,使得它的研究者不可能定义式地回答“屏风是什么”。

① [法]罗兰·巴特:《符号学原理》,李幼蒸译,北京:中国人民大学出版社,2009年,第14页。

② 共时性(Synchrony)与历时性(Diachrony)是索绪尔语言学中的基本概念。“历时性”指语言符号系统在时间中的进化,而“共时性”指同一时间内语言静态的结构,也就是各要素之间的关系。见[瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,北京:商务印书馆,1980年。

③ [美]诺曼·布列逊:《视觉与绘画:注视的逻辑》“导言”,郭杨等译,杭州:浙江摄影出版社,2004年,第16页。