

重屏

中国绘画中的  
媒材与再现

# 重屏

屏风

《韩熙载夜宴图》

内部空间与外部空间

内在世界与外在世界

皇帝的抉择

元绘画

〔美〕巫鸿 著

文丹 译

黄小峰 校



世纪出版集团 上海人民出版社



世纪出版



# 重屏

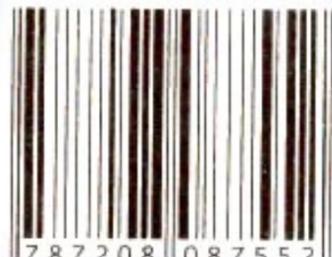


◆ 画家挥洒翰墨，手卷随手慢慢展开；雅集的士人聚在园林，正赏玩着竹杖挑起的一幅立轴；帝王在画屏前驻足，随后在屏背题诗一首。对于理解中国绘画来说，这些具体的绘画形式与特定的观赏场合显然十分重要。然而在大多数对这一重要艺术传统的介绍中，这一切还是被忽视了。一幅中国画往往只剩下画心的图像，绘画的物质性消失了，绘画与社会生活、文化习俗的紧密联系因而也变得隐晦不明。

◆ 本书首次尝试把中国绘画既视为物质产品也看做图画再现，正是这两方面的交互合作与相互制约使得一幅画生意盎然。这种新的研究方式打破了图像、实物和原境之间的界限，把美术史与物质文化研究联系起来。屏风可以是一件实物，一种艺术媒材，一个绘画母题，也可以是三者兼而有之，巫鸿对此进行了详尽的综合分析。通过多样的角色，屏风不仅给予中国画家无穷的契机来重新创造他们的艺术，同时也让本书作者有机会处理宽广的主题，包括肖像与图画叙事、语词与图像、感知与想像、山水画、性别、窥视欲、伪装、元绘画以及政治修辞等。

上架建议：艺术

ISBN 978-7-208-08755-2



9 787208 087552 >

定价 58.00元

易文网：www.ewen.cc

文景网：www.wenjingbook.com

**The Double Screen**

**重屏**

**Medium and Representation  
in Chinese Painting**

中国绘画中的  
媒材与再现

〔美〕巫鸿 著  
文丹 译  
黄小峰 校

世纪出版集团 上海人民出版社

**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，2009

书名原文：The Double Screen:Medium and Representation in Chinese Painting

ISBN 978-7-208-08755-2

I. 重…II. ①巫…②文… III. 绘画—艺术评论—中国  
IV. J205.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第145535号

责任编辑 陈学晶  
装帧设计 杨林青工作室



**重屏：中国绘画中的媒材与再现**

**【美】巫鸿 著**

文丹 译 黄小峰 校

出版 世纪出版集团 上海人民出版社

(200001上海福建中路193号 www.ewen.cc)

出品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司

(100027北京朝阳区幸福一村甲55号4层)

发行 世纪出版股份有限公司发行中心

印刷 北京华联印刷有限公司

开本 787×1000 毫米 1/16

印张 17.25

字数 217,000

版次 2009年12月第1版

印次 2009年12月第1次印刷

ISBN 978-7-208-08755-2 / J·150

定价 58.00 元

本 PDF 电子书制作者：

## 阿拉伯的海伦娜

爱问共享资料首页：

<http://iask.sina.com.cn/u/1644200877>

内有大量制作精美的电子书籍!!!

完全免费下载!

进入首页，点击“她的资料”，你就会进入一个令你惊叹的书的海洋!

当然，下载完了你理想的书籍以后，如果你能留言，那我将荣幸之至!

## 目录

1	绪论 屏风
25	第一章《韩熙载夜宴图》
61	第二章 内部空间与外部空间
109	第三章 内在世界与外在世界
173	第四章 皇帝的抉择
213	尾声 元绘画
235	注释
253	参考书目
259	图片目录

## 丨 绪论 | 屏风

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作“内部”分析，要么是对社会、政治与宗教语境作“外部”研究。<sup>1</sup>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惟一对象。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，即不仅把一幅画看做是画出来的图像，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了一幅“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做一件实物，一种绘画媒材<sup>2</sup>，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”作进一步的解释，这将为此后的论述建立起一个阐释框架。

## 1 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。<sup>3</sup>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。

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(活动于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, 也不是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俏山峰。他身后的屏风为他“挡住”了所有从外部射来的未经允许的视线, 从而提供了私密性与安全感, 保证了他乃是面前景象的惟一欣赏者。由此, 这架屏风确立了一个只为他的视觉所独享的场所。

见第4页

屏风的用途广泛, 但作为准建筑形式, 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—前220), 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1 | 乾清宫中皇帝的龙椅与屏风。木质金漆。18世纪。北京故宫博物院藏。



见第5页

传统一直延续到中国末代王朝的覆灭(图3)。<sup>4</sup> 史籍记载的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。<sup>5</sup>

这架屏风是这篇文献里所提及的惟一一件陈设,它的作用是界定天子的处所,并使其权威覆盖于这一具体地点。这个地点既是真实的



图2 | 马远(活动于1190—1225年)《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。

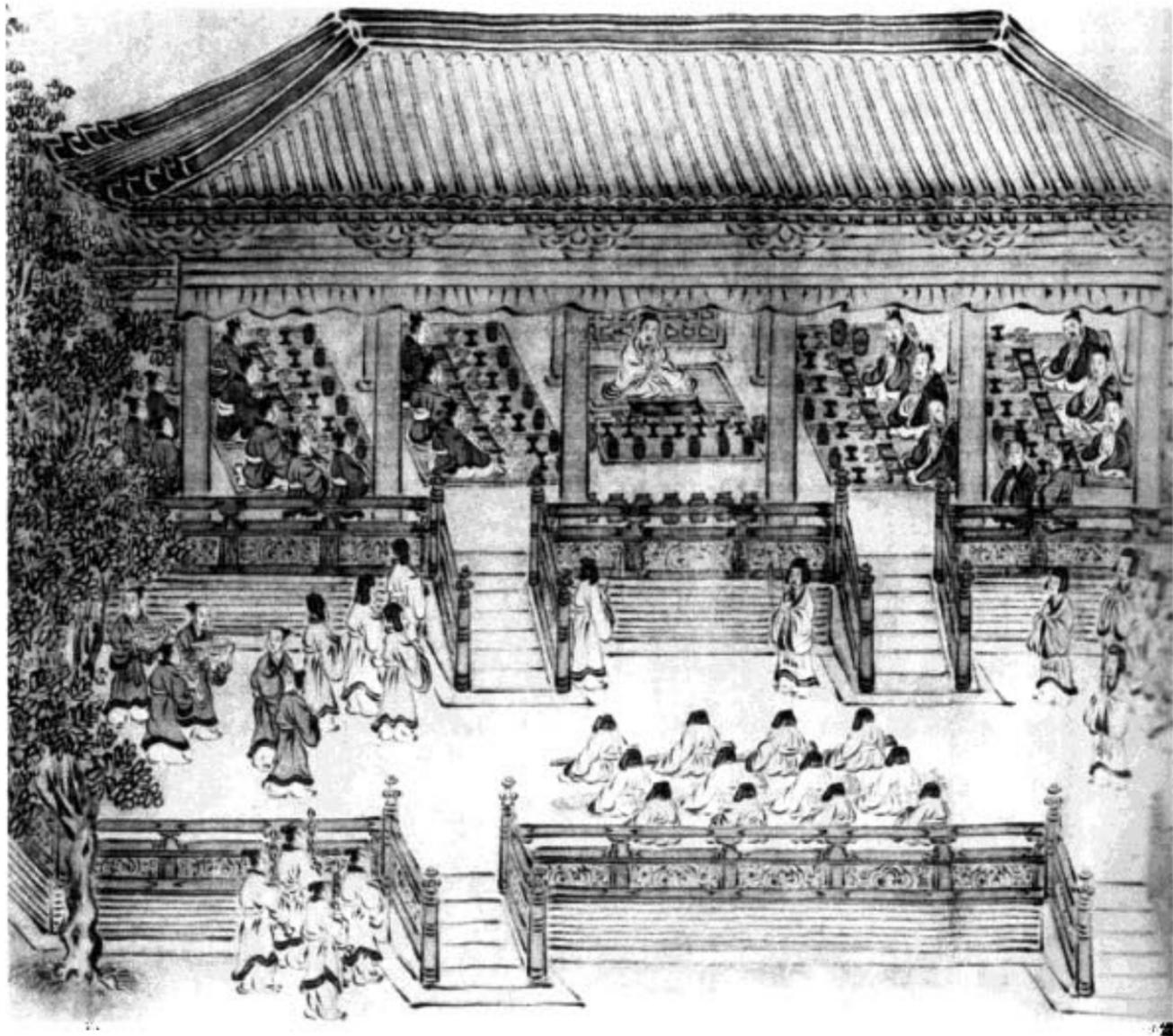


图3 | 马和之(约1130—1170)  
《毛诗·小雅·鹿鸣之什》中的  
王家祭典场景。手卷局部，绢  
本水墨设色。12世纪。北京故  
宫博物院藏。

(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展示给臣民——被屏风的边框定格,被屏风的装饰所映衬的正面威仪天容。

## | 边框, 纹样

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。<sup>6</sup>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。<sup>7</sup>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所体现,而是通过画中奢华的陈设,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世纪的马王堆一号汉墓中出土有一扇漆屏(图5),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、棺椁等等)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,而且还装饰着屏风的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

图4 | 《明穆宗像》。轴, 绢本设色。16世纪。台北故宫博物院藏。

见第8页

见第3页





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。<sup>8</sup>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。<sup>9</sup>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

图5 | 马王堆一号汉墓出土的屏风。木板漆画。公元前2世纪。湖南省博物馆藏。

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，但是礼仪美术中的屏风并不讲求这个观念，这种没有独立表面的屏风因此尚未成为独立绘画的媒材。

## | 表面，媒材

在研究屏风绘画的一篇开拓性论文中，苏立文(Michael Sullivan)以生动的语调展开了他的论述：“直到宋代，画屏，或者有人会说是裱在屏风上的画，还可以与手卷、壁画一起称做是中国的三种最重要的绘画形式。而今天，几乎没有一块可以被辨识出的屏风画残片留存下来。”<sup>10</sup>由此出发，他认为屏风作为一种重要绘画媒材的衰退时间是在宋代(960—1279)。而我在上文中的讨论也说明，汉代以前的礼仪美术中还没有出现独立的“屏风绘画”，甚至也还没有出现一般意义上的“绘画”艺术。屏风获得独立地位极有可能是在汉代和汉代以后，这段时间里屏风逐渐与其他的礼仪用品和奢侈品相区分，最终把自身界定为一种带有边框的绘画。我们在有关汉代的文学作品中可以清楚地看到这种变化的迹象：帝王或贵族被屏风上的图画所吸引，于是掉转身(“顾”)来观看，而且欣赏有加。<sup>11</sup>这个简单的动作标志着屏风与其主人之间一种新的关系：在此刻他们相互分离，不再构成一个严格的象征性整体，一个变成欣赏主体，另一个则成为视觉对象。换言之，一旦帝王“掉转身”面对着屏风，他脑海中便不再具有将自己以正面形象凸显于屏风之前的古老观念。他现在把自己当做屏风的观赏者，认识到屏风在艺术欣赏中的独立价值。

作为一件“艺术品”，屏风具有自己的空间和地点。作为一种绘画媒材，它需要人们认识到它那被边框围住的表面是艺术创作中不可或缺的因素。在中国，绘画平面的观念是和其他几个重要的美术史现象同时出现的。这些现象——包括可携带的卷轴画、受过良好教育的艺

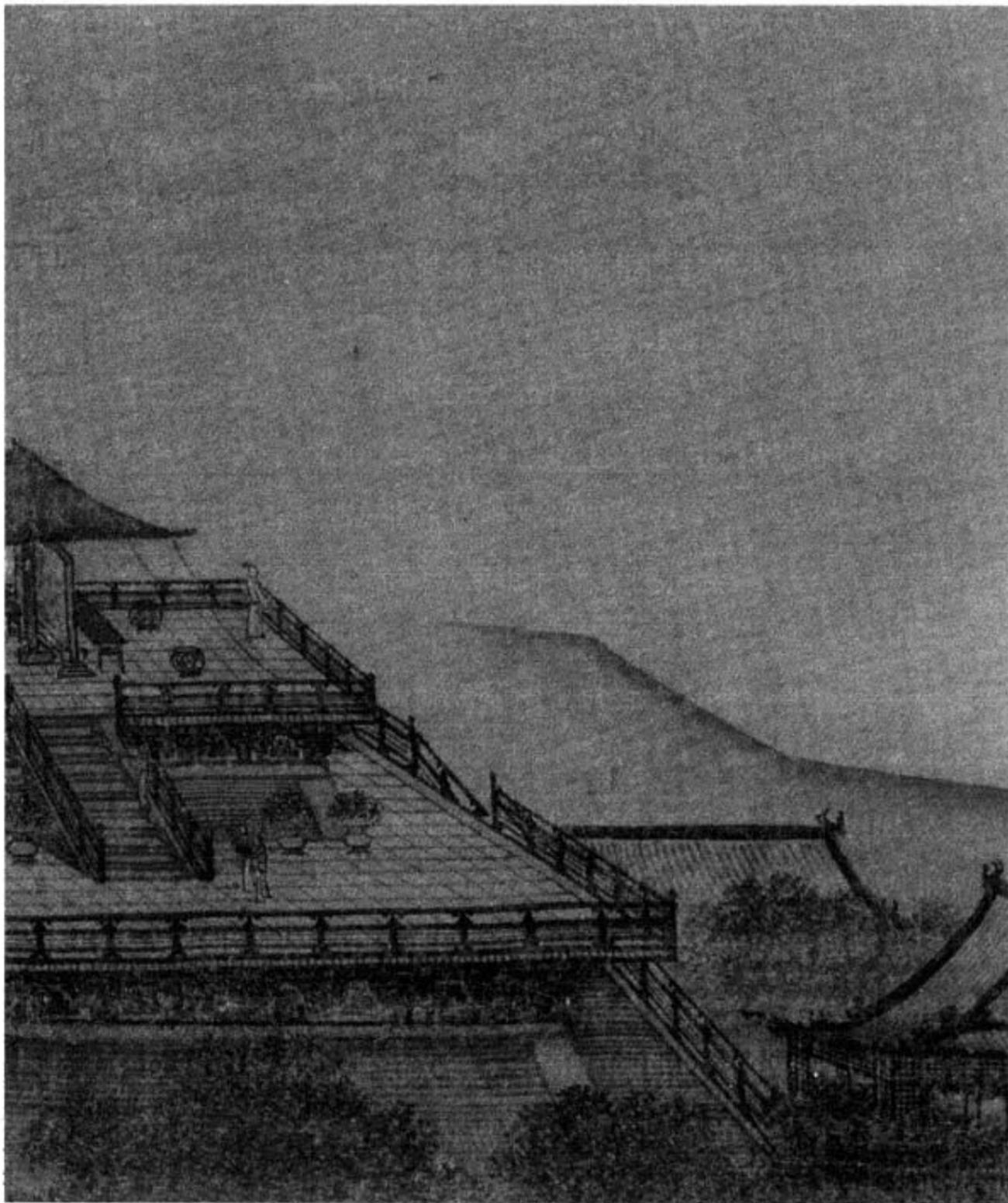
术家，以及艺术批评与鉴赏——的同时出现并非巧合。公元3世纪画家曹不兴的一则著名轶事为这些综合变化提供了证据。据说三国时南方吴国的统治者孙权（222—252年在位）曾命曹不兴为其宫殿画一扇屏风。这位著名画家在下笔时，不小心把一个墨点落在屏风表面裱好的白绢上，于是他灵机一动，将错就错，将墨点画成一只苍蝇。当孙权前来观看这幅作品时，顺手想把屏风上的苍蝇赶走。<sup>12</sup>这则轶事赞颂了画家的高超技巧和随机应变的本事，也暗示出当时的人们对“幻视”的兴趣。除此之外，这则轶事还象征着屏风概念的一个重大进展：即屏风表面与画在其上的图像之间的既分离又相互作用的关系。曹不兴所画的苍蝇之所以令人惊叹，是因为其欺骗眼睛的能力，而这种能力是由图像与表面的互动中获得的，因为孙权所看到的并不是一只苍蝇，而是一只落在屏风表面白绢上的苍蝇。对曹不兴而言，这面屏风并不神秘——它只不过是在一片空白背景上画了一只苍蝇而已。而孙权则不仅被苍蝇所迷惑，同时也被屏风所欺骗：他以为屏风表面上还没有画上东西。尽管画家和观赏者对屏风有完全不同的解读，但他们都承认有一个“绘画平面”存在，因此都把屏风视做绘画的一种媒材。

## 1 绘画空间，转喻

行文及此，我所探讨的主要对象是作为实物的屏风——要么是一件家具，要么是在三维空间之中对空间进行分割的“独立”的画幅。即便我举出一些绘画中的屏风图像作为例证，我还是把它们与现实生活中的屏风等同视之。我因此有意地回避了一个事实，即画中所描绘的屏风其实只是图像而已，它所帮助构建的是表现于二维绘画平面上的绘画空间，而不是一个真实存在的空间。如果以这一眼光回头再看明穆宗肖像中那架完全正面的挺直屏风（图4），我们会发现它构成了整幅肖像画之内的第二层边框，屏风面版上所绘的云龙烘托出皇帝的肖像，同时也与画面中其他的龙纹声气相通。竖立于画面中心的这扇屏风阻断了观者企图超越屏风边界的目光，其结果是这面屏风框定出一

见第7页

图6 | 图2局部。



个狭窄的、完全由画中所绘的皇帝所支配的空间。在公元2世纪的一块石刻中我们可以看到这种空间结构的原型。这块画像石中的一架单扇屏风——同样是长方形，边沿也装饰有图案——挡住了观者视线，使之难以达到更远的景深。<sup>13</sup>这两个例子都证明，为了保证人物形象对前景的牢固控制，画家必须以牺牲画面的空间纵深感为代价。这种画面布置与马远的作品形成了鲜明的对比（图6），后者展现出，在构成一幅画面时，屏风图像可以起到极为不同的作用。马远画中的屏风并不是一堵不透明的墙，阻挡我们的视线，相反，这架屏风的斜向透视引导我

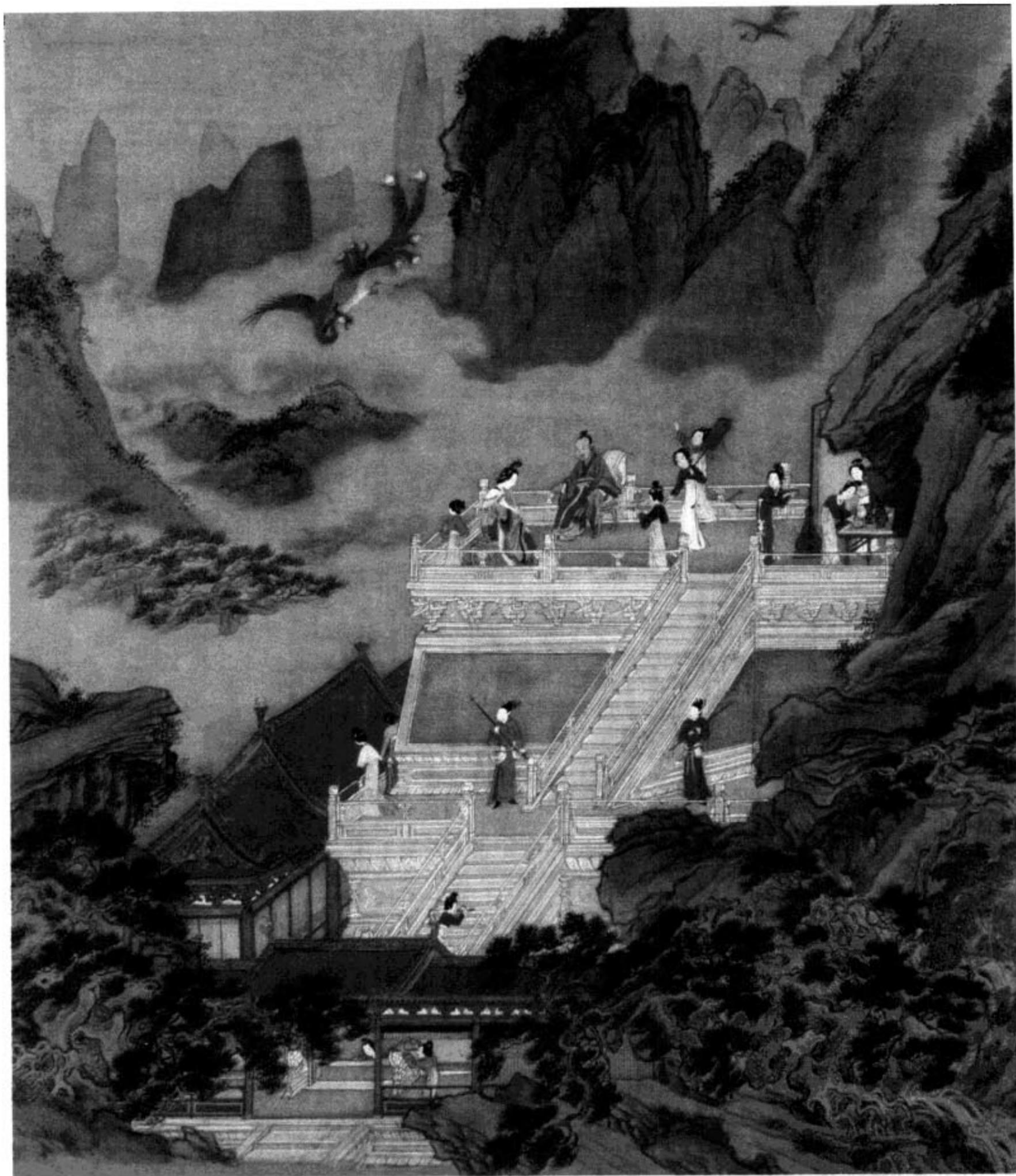


图7 | 仇英《吹箫引凤图》(《人物故事图册》之一)。绢本水墨设色。  
16世纪。北京故宫博物院藏。

们追随画中人遥望远山的眼光。画之焦点不再是画中那人，而是那人眼中的景象。

这一解读方式使我的研究与两位前辈学者有所不同。高罗佩 (Robert van Gulik) 是最先注意到中国艺术中的屏风的学者，他的兴趣源于屏风作为绘画媒材的作用，认为屏风是东方所特有的装裱与展示绘画的方式。<sup>14</sup> 苏立文转而研究装裱在屏风上的图画。他发现许多古代绘画都描绘了画有图画的屏风。(例如，对他而言，马远的画作在一定程度上解释了为何宋代以来没有任何重要的屏风画留存至今，因为这幅画生动地说明，当屏风置于露天时它的生命将会是多么短暂。<sup>15</sup>) 这些屏风图像为他鉴别早期中国艺术中所创造的各种类型的屏风画提供了必不可少的依据，尤其是当我们对这种画的原初形式缺乏了解的时候。苏立文的研究得出了不少重要结论，但他的基本前提，即认为绘画中的屏风图像是对现实的摹仿，尚值得商议。他的目的不是去考察屏风图像在其绘画语境中的功能和意义，而这一点正是本书的研究主旨。由此出发，从此刻开始我将把绘画中描绘的屏风严格作为绘画图像，我力求探讨的是这些绘画图像与现实生活之间，以及这些绘画图像彼此之间的更为复杂的关系。

许多传统的中国绘画使用屏风图像来构造图画空间。如明代著名画家仇英 (约 1502—1551) 画有一套重彩册页，其中一开 (图 7) 似乎是与马远作品 (图 2) 的遥相呼应。画中同样描绘了君临于宫殿之上的高台，高台的顶层同样有一架侧身放置的单扇屏风。但是这幅画的内容和画中屏风所起的作用已完全改变。画中人的目光不再遥望远山 (在这件明代画作中，远山为画中人物的活动提供了环境)；露台上的主人公被一位吹箫美人的箫声所吸引。天空中一对靛青的鸾凤使我们得知这两位人物是传说中的乐人箫史和弄玉。传说这对古代情侣只是通过箫声来互诉衷肠，美妙的乐声引来鸾凤在他们周围翩翩起舞。然而，这种直截了当的图像学解读受到了画中屏风图像的挑战，更确切地说是受到了屏风后面的人物活动的挑战。在屏风背后，两位侍女正在摆放古董供主人清玩，其中多为古代铜器。这其实是明代画家常常描绘的

见第 4 页



图8—图10 | 东瓦窑址和三道壕这两座东汉墓中绘在墙上的人物和屏风。费慰梅 (Wilma Fairbank) 绘。

文人雅士悠闲生活的典型场景。这一场景为屏风前面所描绘的古代传说提供了当代的注解，揭示出这幅画的真正含义：与其说这是一幕古代罗曼史的忠实再现，毋宁说画中的男士是一位当代文人，正把自己想像成这场浪漫爱情故事的主角。

这套册页中的另一开证实了这种解读。所画的是典型的“博古”主题：三位士人为男女侍从所环绕，气氛轻松活跃。其中两人正在观赏一件古代的团扇册页，另一人坐在书案对面，正从童子手捧的托盘上拿起一件古壶（图15）。各式各样的古物散布其间，两扇硕大的屏风进而将其紧紧环绕。屏风上面画着风格简率的山水和花鸟，画面上弥漫着野外的芬芳气息。屏风后面，一块湖石矗立于翠竹之间，代表着文人雅集中的理想自然环境。因此，对这幅画来说，屏风既提供了基本的空间分割，也提供了深层的象征性框架：屏风所划分和并置的两个区域，正是明代人脑海里的文化与自然。

在现代美术史研究中，图画空间的创造往往是和某种透视法——

一种使画家能在二维平面上表现出具有三维空间立体感的绘画方法——相联系的。一些学者认识到西方的“线性”透视不适于解读传统中国绘画，因而努力地寻找中国本土的透视法则。<sup>16</sup>虽然他们的努力非常值得钦佩，但其结论往往很牵强，主要因为其基本前提是即便在非西方的传统中，一幅画也必须被一种高度理性化的几何系统所支配，而这种系统比单独的绘画图像和题材更为重要。我所介绍的这些例子提出了另一种可能性，即传统的中国画家在组织画面时可能更多依靠的是一些特殊的图像。他们的作品中既没有运用几何性的平行空间、线性空间、抽象空间和统一空间等概念，也没有运用阿尔贝蒂（Alberti）在画布上复制空间时所采用的“透视线”（*Velos*）。尽管如此，在屏风图像的帮助下，这些画面依然让人感觉到具有空间的分割、连接与延伸。

因此，在中国美术中，屏风是用来构造空间的为数不多的特殊绘画符号之一。尽管在现实中独立的屏风仅仅是宫殿或普通家居的众多陈设之一，但它却被艺术家挑选出来，成为在画面中组织绘画空间的主要构图手段。换句话说，一扇真实的屏风是空间整体的一部分，而在绘画中，屏风图像则指涉了整个空间。实际上，我们会发现屏风本身有时也会由屏风的某个局部来代表：在汉代的图画中，三扇屏风常常留一扇不画，因为如果这一扇也画出来的话，将会挡住坐在屏风前面的人物形象（图8—图10）。这一惯常的绘画手法充分证明屏风图像的主要作用是构造画面，而不是真实的再现。对屏风形象的选择和描绘与提喻（*synecdoche*）的现象有关——即局部到整体以及整体到局部的关系。我们也可以称之为借喻（*metonymic*）——这是一个“语言学的概念，在提及一种事物的名称时，用这种事物的某一特征或其局部的名称来加以代替”。<sup>17</sup>

## 1 诗意的空间，隐喻

在一个著名的语言学论断中，罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）区别了借喻和隐喻（*metaphoric*），认为它们是语言所发生作用的两种不同

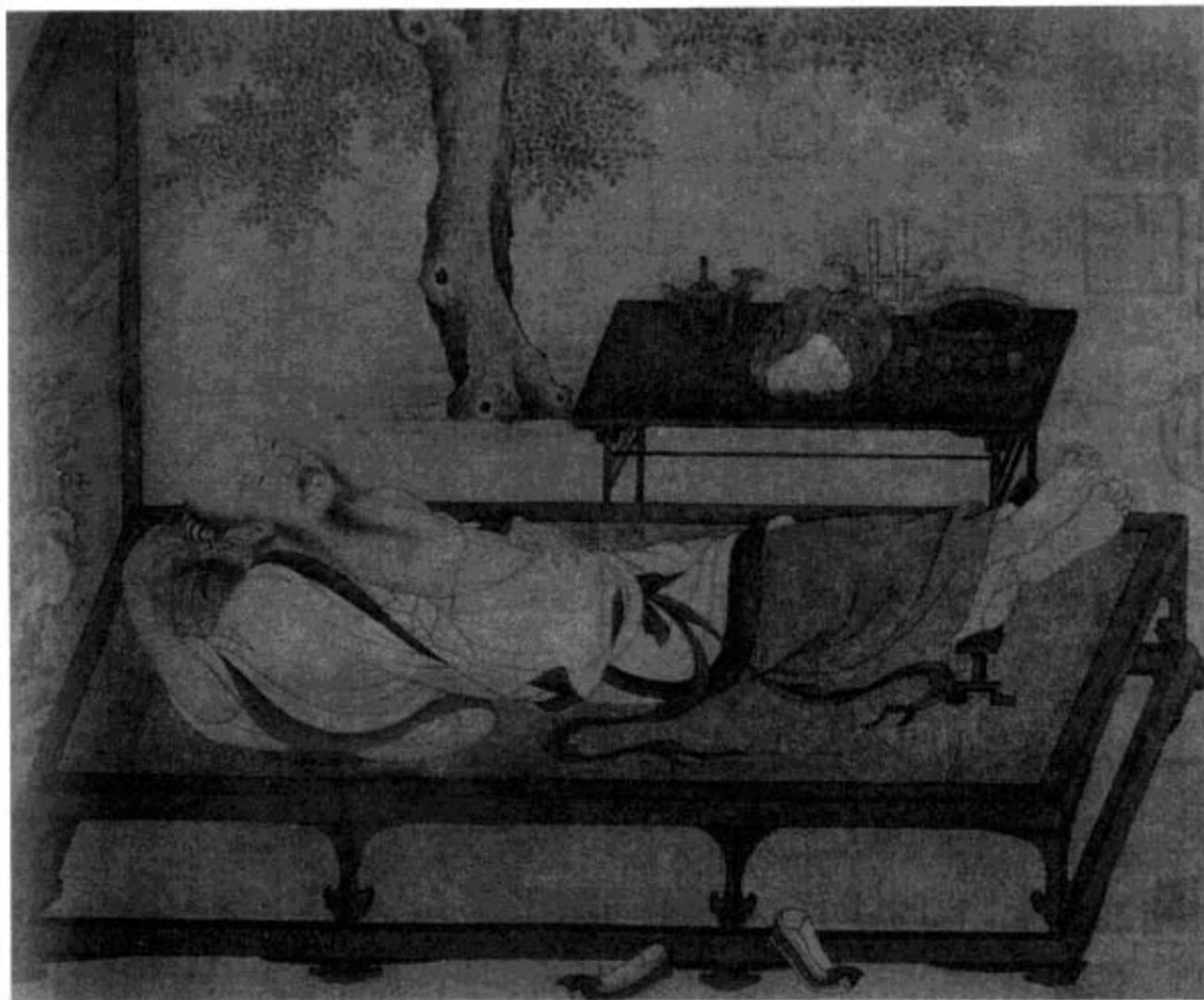


图11 | 《憩寂图》。册页，  
绢本设色。明代早期(?)。  
纽约大都会美术馆藏。

方式。借喻基于相邻性和顺序性原则，隐喻则涉及相似性和替换性原则。<sup>18</sup>我们发现屏风图像能够同时扮演这两种角色。当屏风图像用来表现一个综合性绘画空间的时候，相邻性和顺序性是这种画面空间必不可少的特征，而此时屏风的表面装饰常会是隐喻性的，用清晰而具体的绘画形式传达出一种无法言说的讯息。不过我们也会发现一个规律，屏风图像要么侧重于借喻，要么侧重于隐喻，二者绝少会五五对开。<sup>19</sup>

如果称那些强调空间表现的中国绘画是“现实主义”作品的话，那可能是过于大胆了。但是雅各布森的理论确实使我们能够把屏风图像的这两种潜在角色与它的两种主要形式联系起来。作为一种准建筑形式，屏风图像实现了构造绘画空间的借喻功能；通过它的表面装饰，屏风图像成为一幅幅“画中画”，实施着为画中人物赋予个性的隐喻功能。在第二种形式中，屏风所呈现出的“画中画”在画面内容与风格样式上常常与屏风前面的人物形象相互关联。当然，这种关联并不完全是隐喻性的。前文对周朝典礼屏风曾有过描述，这些屏风上所装饰的斧纹

图12 | 《槐荫消夏图》。册页，  
绢本水墨设色。明代早期(?)。  
北京故宫博物院藏。



见第3页、第5页

见第8页、第14页

是象征性的纹样(这种纹样也装饰在仪式中的其他物品上,从而把仪式地点变成一个具有视觉连贯性的地方)。这一象征传统穿越王朝更迭一直延续下来(图1和图3)。从另一方面说,画家也并非总是对“画屏”这个题材感兴趣。事实上,尽管目前所知的所有汉代屏风上都有绘画或刻画的图像,但当屏风作为一个构图因素出现在画面中时,屏风上的复杂图样绝大部分都会被忽略掉(比较图5和图8—图10)。

直到汉代以后,屏风图像才在绘画中作为画中画出现,上面绘有山水、人物或花鸟。<sup>20</sup>到了宋代,“画屏”的形象变得愈来愈富有诗意,意味着屏风装饰的作用在于映射人们的情感、思想和心绪——这些都是无形的东西,在人物画中很难加以表现(尤其是因为传统中国画家对描绘人物面部的夸张表情普遍缺乏兴趣)。屏风装饰画面因而成为诗意的形象,把屏风的表面转化为诗意的空间。不论是传统中国的诗论还是现代有关诗歌和隐喻的论述都可对此提供支持。“诗言志”是中国第一部诗歌总集《诗经》“大序”中对诗的最权威定义。<sup>21</sup>

本书将把大量的屏风图像作为视觉隐喻来加以探讨，所引证的一些例子将有效地证明屏风画何以能在借喻性的空间中创造出隐喻性的空间。在纽约大都会美术馆所收藏的一幅册页画中（图11），一位儒家文士或道家羽客正舒展着身体侧卧在一张低矮的竹榻之上。<sup>22</sup>他双眼微阖，宽阔的面部富有表情，仿佛正进入梦乡。画家没有描绘他的梦境，而是把梦转化为一种具有催眠力量的视觉形象：无边无际的波浪漫卷过凹室一样的屏风。这个例子让我们想到了另一幅同样描绘憩卧文士的册页（图12）：一棵枝叶繁茂的槐树占据了整个画面的上部，槐树的图像完全是二维的，画家似乎想让我们不假思索地把它看做是画在墙上或床榻后屏风上的形象。<sup>23</sup>但是一个细节打破了这种假象：画面左边是一扇以强烈倾斜角度放置的屏风，与槐树叶微妙地交叠在一起。因此，这棵树一定是“真的”（也正是基于这一推断，这幅画有了《槐荫消暑图》的画题），而屏风上所画的冬景也正符合树荫下消暑的士人内心所产生的“凉爽”感觉。<sup>24</sup>同样的修辞表现手法也出现在大英博物馆所藏的另一幅画中（图13）。画中围榻后的屏风上绘着一幅雪景，与身着薄衫的仕女、榻上透明的纱帐和室外庭园环境形成了鲜明对比。

见第16页

见第17页

同样的屏风装饰如果处于不同的绘画情境之中，也可能传达出不同的含义。和冬景山水一样，屏风上所绘的水波纹样既可以与男性相联也可以与女性相对。在和女性一道出现时，水波纹样常影射她们受压抑的情欲。波士顿美术馆所藏的一幅上乘之作（图14）传出自两宋宫廷画院的著名人物画家苏汉臣之手。在这幅装裱成册页的团扇上，一位年轻的宫廷仕女坐在庭院露台上的梳妆台前，周围环绕着大理石栏杆。时值春季，一棵桃树伸展着花枝，四处散放着盆栽和瓶中绽放的花卉。然而这春天的花儿好像只是引起了她的暗自伤感：置于偏僻宫殿一角的这些花儿，依着季节的轮回自开自落，正如她自己，只能对着镜子独自欣赏自己的美貌。中文里两个意象——孤芳自赏、对影自怜——可说是对这幅画作的精辟总结。<sup>25</sup>宫廷女子的哀怨是中国宫体诗的流行主题，女主人公伤感地意识到红颜难驻。这一愁绪通过画中的镜子和屏风的相互映衬传达出来：当仕女娇美的容颜映照在镜子中时，



图13 | (传)周文矩《卷绣图》局部。卷，绢本设色。  
明代早期(?)。伦敦大英博物馆藏。



图14 | 苏汉臣《靓妆仕女图》。装裱成册页的团扇，绢本设色敷金。  
12世纪。波士顿美术馆藏。



图15 | 仇英《竹院品古图》(《人物故事图册》之一)。绢本水墨  
设色。16世纪。北京故宫博物院藏。



图16 | 杜堇《玩古图》。轴，绢本设色。15—16世纪。台北故宫博物院藏。

伫立在她面前的屏风上则绘有无尽的波浪。

从某种意义上来说，苏汉臣画中的屏风其实也是一面“镜子”。只不过反射在其中的并非是女子的容貌，而是她的内心世界。真实的镜子是西洋绘画中的流行主题，但在传统中国绘画中则从未大规模流行过。这一点非常有趣：无法像镜子一样反映客观世界的屏风在中国绘画中占据着显著的地位，可与西方绘画里的镜子相提并论。这种差异或许反映出两种艺术传统的不同取向和兴趣：文艺复兴确立的视觉模式中，自然世界与其图画再现相互对称，二者同等重要；而中国绘画中占支配地位的模式则是非对称的，画家强调的是绘画形象和真实世界之间以及绘画形象彼此之间的隐喻性关联。

下面的这个具体例子或许可以在一定程度上把画屏的这些不同方面综合起来。仇英《人物故事图册》（图15）中的博古主题同样出现在杜堇（活动于15世纪晚期至16世纪早期）的一幅硕大的立轴中（图16）。现藏于台北故宫博物院的这幅画技法是如此精巧娴熟，而且似乎有着仇英式的典型风格，以至于高居翰（James Cahill）怀疑它可能是仇英根据杜堇的原作进行润色修饰过的。<sup>26</sup> 从画中的一带栏杆以及栏外浮

云，我们可知画中场景是在一个高耸的露台之上；画家对台上的活动进行了近距离的细致描绘。（这个画面可与图3、图7相联系，后两幅描绘的也都是高台上的人物，所不同的是采取了远距离的视角。）两扇屏风面向观者，承担着分割空间的作用。它们延续着栏杆的反Z字形轮廓线，把绘画构图从左下角到右上角沿对角线进行划分。画面因此被分割成两个三角形空间。这两个空间被进一步观念化，一个转化为前景的坚实地面，另一个转化为背景中浮动着的云雾的虚空。

见第5页、第12页

两架屏风有着明确不同的结构和装饰，各为画中所描绘的人物和活动划出了一个单独的活动地点。靠近画面中心的屏风更为庄重：华丽的镂空纹样装点着它那厚重的红木框架，屏心描绘的云气和海波有一种强烈的象征意味（它们常常暗指贵族和高级官员），图示化的表现形式近乎于装饰，与屏风外框上的镂空纹样遥相呼应。和明穆宗的肖像（图4）一样，这里的屏风也“衬托”着它前面的男子，此人显然是高台的主人，同时也是摆在他身旁的桌面上众多古玩的所有者。另外一名男子正在鉴赏一件古铜器，他大概是一位鉴赏家或客人，面对着主人躬身而立，姿态谦卑。这扇屏风与主客二人共同构成一个整体，集中表现出一位拥有物质财富和高贵地位的男性主人。与之相对的第二扇屏风则是“女性化的”，以恭顺的女性为主体。这扇轻巧脆薄的屏风没有厚重的雕花框架，其主要特征是其上所绘的写意山水。置于第一扇屏风之后，这架三折屏风围出了一个“内闾”。其中的两位女子也许是男主人的侍妾或婢女，正忙着把古玩一一包裹起来，其中有一张琴、若干手卷册页、一个花瓶、一方鼎，以及一个玳瑁匣。

见第7页

这两扇屏风图像同时指涉着时间与空间。杜堇的画中有一个内在的叙事情节，由三个连续不断的“舞台”所组成：童子将一卷画拿给主人；主人和宾客鉴赏古玩；女性随后把他们所看过的东西收起来。这三个场景从画面左下角到右上角沿反Z字形排列。由于这种设置，男主人便成为画中的时（叙事时间）空（构图空间）焦点，同时，这两扇屏风也凸现出传统中国家庭中的性别等级。屏风图像所扮演的角色因而不仅是形式工具，作为结构要素，它们也为我们指示出了绘画含义中的社会

领域、政治领域和思想领域。

这幅画所提出的最后一个问题涉及画面形制。尽管现在被装裱成一幅立轴，但其不同寻常的形状和尺寸（长六英尺多）使学者们相信这件画作最初是装裱在一扇屏风上，样子正如同画面里那两扇“画屏”。<sup>27</sup>对这个看法我深表认同。如此一来，画家玩的游戏既是“画中画”又是“屏中屏”。在画作最初的形式和摆放环境之中，杜堇的画不仅打开了一扇通向屏风后幻觉世界的“窗户”，也指涉着画屏前面的空间——在那儿，现实生活中的男主人将正襟危坐，款待宾客。

总起来看，这幅画将屏风的三种不同意义综合在一起。作为三维空间中的物体，屏风可用来区分建筑空间；作为二维平面，屏风可用来绘制图画；作为画中所绘的图像，屏风可用来构造画面空间、提供视觉隐喻。（与之相似，我们也可以说“画”这个字有多重含义：画是物品；是一扇再现世界的“窗户”或“屏幕”；也是图像幻觉或视觉“舞台”。<sup>28</sup>）这种认识可能会引导到对屏风进行先行定义，然后再加以研究——要么是把它作为建筑形式，要么是把它看成绘画媒材，要么是把它当成图像符号。这种方式尽管从概念上来说是正确的，但却不可避免地会歪曲真实的历史情形：在真实的历史中，屏风的多样形式、多重角色常常是有意混融在一起的，彼此充实、彼此强化、彼此重释、彼此混淆、彼此斗争、彼此消解。换言之，屏风的多样形式和多重角色形成了一个单独的历史传统，而这个传统正是我要探究的主题。

以下章节中所展开的探讨将从重新审视创作于10世纪的三幅引人入胜的绘画作品开始——《韩熙载夜宴图》、《重屏会棋图》和《勘书图》。三件作品有很多共同点：创作这三幅作品的三位画家共事于南唐宫廷，他们都把屏风作为关键的视觉形象，但是他们创作的屏风图像又有着不同的意图，这种联系和区别揭示出画家之间的合作与竞争。画中的每一个屏风图像都引导我们前后追溯，探寻一种独具特色的绘画表现方式、一种独一无二的视觉感知方式，以及一种特殊的文化空间的起源和表现。第一章的主题是视觉叙事。对《韩熙载夜宴图》的细读将会揭示出：在一件长卷绘画中，屏风图像如何用来构造出空间与时间

程序？如何调整画中的感知方式？这种程序和感知方式（以及长卷形式本身）在现代美术史研究中何以被误读？在第二章中，周文矩的《重屏会棋图》使性别和空间问题成为尖锐的焦点。通过探寻仕女屏风的历史、与这种屏风类型相联系的幻的概念（幻觉、错觉和魔幻），以及绘画中性别空间的并置，我试图解释中国绘画中隐藏在整体女性人物画史之中关于空间与凝视的社会结构。第三章话锋一转，中心问题是男性的自我形象塑造。这个问题由王齐翰《勘书图》所引出，画中将一位文人与一扇山水屏风并置在一起。我将追溯历史，探究这种屏风的发展轨迹，揭示其象征意义：画中的屏风是文人的私密内心，是其“自我本心”的展现。我也会进一步考察这种山水屏风在以后的历史中逐步标准化、大众化的过程，以及文人针对山水屏风的“庸俗化”而再造出来的文人屏风（纯净的空白屏面）。上述的所有论题——视觉叙事、感知、性别和空间、男性的自我形象塑造——在第四章的论述中融合在一起。这一章将对在康熙、雍正、乾隆这三位17、18世纪统治中国的满族皇帝所授意下制作的几件画屏作个案研究。这几件屏风画承续了许多既有的图像及格式，但是作为满清宫廷的产物，它们又具有额外附加的虚构性：在新奇的园林景致中，无名的汉族美人是属于南方的，意味着被满清击败的汉族文化扮演着“女性空间”角色。另一方面，皇帝在行乐图中以传统的儒士形象出现，顺理成章地使自己成为中国文化的新主人。

以上概述表明，我的讨论将紧紧围绕着绘画、石刻以及装饰纹样等视觉形式展开。文献资料将提供辅助与深化视觉分析的第二重证据。然而毋庸置疑的一点是，为了从视觉形式中提取出历史信息，我们需要穿透在漫长历史中围绕着那些著名绘画作品所积累起来的神话、传奇与各种解释。只有这样，我们才能从前人的观点中解放出来，用新的眼光看待图像。这也正是我之所以用“突破文本之圈”这一小节来开头，而用“元绘画”作为尾声的原因。在尾声中，我在本书一开头所提出的问题——“什么是传统中国绘画？”——将由一系列特殊的屏风图像来回答。

## 第一章 | 《韩熙载夜宴图》

### 突破文本之圈

宋徽宗(1101—1126年在位)时期编纂的绘画著录《宣和画谱》中有一段文字,记述了顾闳中在10世纪创作《韩熙载夜宴图》的故事:

顾闳中,江南人也。事伪主李氏为待诏。善画,独见于人物。是时,中书舍人韩熙载,以贵游世胄多好声伎,专为夜饮,虽宾客糅杂,欢呼狂逸,不复拘制。

李氏惜其才,置而不问。声传中外,颇闻其荒纵,然欲见樽俎灯烛间觥筹交错之态度不可得,乃命闳中夜至其第,窃窥之,目识心记,图绘以上之。故世有《韩熙载夜宴图》。<sup>29</sup>

写于九百年前的这段文字和记载顾闳中作品的其他一些早期文献,已经一起成为研究顾闳中画作的“原始资料”,并由此奠定了有关这幅画的学术探讨的基本论调。学者们在论及此画时几乎都从这一记载开始,由此去思考画作背后所隐藏的创作动机。时代较晚的作者总是享有特殊便利,能够参考更多在数量和形式上都不断增加的“资料”和“文献”。天长日久,这幅画不仅载入各种绘画著录和绘画文献,而且开始具有了自己的文本:题跋。现代印刷术进一步使人们能够把长幅手卷“编辑”为适合于书籍的版式,这幅画(更确切地说是编辑后的复制图版)因而更加便于随时检视,成为辅助说明特定学术观点的插图。这些历史记载、题跋和现代的著述构成了我所说的“文本之圈”,它们既为我们提供进入绘画本身的入口,同时又把这个入口阻塞。它们包含了有用的信息和判断,因之可以被看做是我们了解这幅画的桥梁。然而也正由于常常从这些信息和判断中获益,我们反而变得墨守成规,

难以用新的眼光去审视绘画本身。毋庸置疑，任何文本都不会自动代表历史的真相，即使距离顾闳中不过区区150年的《宣和画谱》也是如此。那么，我们能否依赖这个文本或者其他的文本？我们能否穿透文本的层层硬壳而获得对画作的直观看法？换句话说，我们能否把这幅画重新放在它最初的视觉环境之中去分析？这些问题我们不能避而不谈，因为它们决定了我们的阐释方法。我认为，回答它们的惟一办法，就是首先去界定关于画作的各种各样的“文本之圈”，界定其历史真实性以及它们与画作之间的关系。

回到《宣和画谱》中的记载，我们发现这篇文字的作者（很可能是宋徽宗本人）<sup>30</sup>对历史轶事的关注超过了画本身，以至于对这幅画本身未置一辞。这则轶事中谈到了两个主要人物，一个是下令画此画的李煜，一个是画中的主角韩熙载。至于画家本人，《宣和画谱》仅仅是把他作为好奇的统治者和放荡不羁的大臣之间看不见的中间人。的确，相对于地位卑微的宫廷画师而言，这两个人称得上是著名人物，尤其是李煜，他是中国历史上最具浪漫气息的皇帝和著名的文学家之一。正是在他那偏安一隅的小朝廷中，大唐王朝的微光日渐黯淡，褪为个人精妙的闲情雅致。李煜最为人所知的称号是李后主，他本身就是位著名诗人，而且还因为对音律、舞蹈、书法和绘画所具有的鉴赏力而声名卓著。据说这位皇帝曾命他的宠姬在镀金的莲花雕饰上起舞，并亲自为她伴奏，欣赏着她随乐曲声轻移的莲步。这样一位统治者，自然成为人们爱恨交织的焦点。他的一生以极为富贵奢华的宫廷生活为开端，却以噩梦般的阶下囚为终结，<sup>31</sup>既令人惋惜，又使人唾弃。他那美妙伤感的诗词，特别是那些成为北宋阶下囚之后所创作的作品，在中国历史上广为传诵。但是，作为政治人物，作为一个无能的统治者，他也不断地遭受谴责（尤其是在公开场合），他那精致优美的艺术被看做是其王朝覆灭的征兆。

北宋初期，李煜与其南唐宫廷已经成为历史演义和小说想像的主题。南唐的宫廷档案和艺术收藏的毁灭性散失肯定加速了这种趋势。据说在向入侵的宋军献城投降之前，李煜命掌管艺术珍宝的黄夫人将

其收藏全部销毁，包括“宫中图籍万卷，尤多钟王墨迹”<sup>32</sup>，宋朝史官马令在他的《南唐书》中记载了此事。在开篇序言（写于1105年）中，马令说明了他这段记载的来源。据他所说，南唐失陷时，史官们把政府文件集中起来付之一炬，然后以身殉国。结果，宋朝的建立者不得不命令徐铉和汤悦这两位曾供职南唐宫廷的高官回忆并记下关于这个覆灭王朝的点滴见闻。当马令的祖父开始编撰南唐史时，也不得不“集诸朝野之能道其事者”<sup>33</sup>。其他的宋朝统治者和著述者们延续了这一传统。因此各种版本的南唐史在相当大的程度上来自于追忆和口传。

这些著述主要分为两类。一类是沿袭正史（“正式的”或“标准的”历史）传统的著作，记载和评价最重要的公众人物和事件。另一类沿袭野史（“非正式的”或“非官方的”历史）的传统，搜集了一些趣闻和轶事，所讲述的常是社会精英的个人生活。顾闳中画作中的主人公韩熙载，历仕南唐三朝，官位显赫。他以截然不同的形象分别出现在正、野两类史料记载中，似乎不是偶然的巧合。数种正史的作者把他描述成南唐重要的政治家，尽管偶尔也会提及他超出常规的生活方式，但因为他在政治上的深谋远虑、文学上的造诣和直言坦率的性格，而对他加以肯定。总体说来，正史作者很少对韩熙载的私生活进行仔细描述<sup>34</sup>，而这样的描述正是野史的特点。尽管其来源或许会有某些“目击者”，但这些描述极有可能是南唐灭亡之后由北宋的著述者所编纂出来的。<sup>35</sup>如果说韩熙载的形象在官方历史传统中保留得相对稳定的话，那么在那些非官方历史中他的形象就显得高度变形了。文献年代越晚，韩熙载的怪癖也就被描述得越详尽夸张。有趣的是，这幅绘画作品只是在“非正式”的历史著作中有所记载，有时被称为“夜宴”（《夜宴图》）。有的作者说画之作者是顾闳中，也有说是顾闳中和其他南唐宫廷画家的合作，或者是出自某些“后来者”之手，这件作品被随意地和许多事件联系起来，赋予了不同的角色。以下是几种记述：

赵令畤（1061—1134）《侯鲭录》：

韩熙载相江南。后主即位颇疑北人，有鸩死者。熙载惧祸，因肆情坦率，不遵礼法，破其家财，售妓乐数百人，荒淫为乐，无所不至。所受月俸，至不能给。遂敝衣破履，作瞽者持弦琴，俾门生舒雅执板挽之，随房乞丐以足日膳。后人因画夜宴图以讥之。<sup>36</sup>

佚名(11—12世纪?)《钓矶立谈》:

熙载月俸为群妓所分，日不能给，常弊衣履作瞽者，操独弦琴，俾舒雅执板挽之，随房乞丐，以给日膳。陈致雍家屡空，蓄婢数十辈，与熙载善，亦累被左迁。公以诗戏之云：陈郎衫色如装戏，韩子官资似弄铃。后主每伺其家宴，命代诏顾闳中辈丹青以进。<sup>37</sup>

陶岳(11—12世纪)《五代史补》:

韩熙载任江南，官至侍郎，性每略脱不羈，女仆百人，每延宾客请谒，先令女仆与之相见，或调戏，或殴打，或加以争夺，靴笏无不曲尽，然后熙载自始缓步而出，习以为常，复有医人及烧炼僧数辈，每来无不升堂入室，与女仆等杂处，伪主知之虽怒，以其大臣，不欲直指其过，因命待诏画为图再以赐之，使其自愧，而熙载视之安然。<sup>38</sup>

上文所引的宋徽宗《宣和画谱》中记载的《韩熙载夜宴图》故事与以上这几段轶闻出自同一个时代，都属于野史的传统。这些轶闻中没有一个能够被确切证实是历史上发生过的真实事件，它们为“夜宴图”构造出各种不同的故事情节，从中反映出不同文字作者的不同关注点。例如，赵令畤似乎对韩熙载抱以同情，为后者在南唐朝廷中才识不得施展而惋惜。而陶岳则把李煜作为一个正直的统治者，借这幅画对韩熙载进行道德教谕。这两种立场都被徽宗否定了。对这位宋朝皇帝来说，其先主对南唐的征服必定是无可辩驳的，这幅画来自于覆灭的“前朝官

廷”，因此也就不得不从属于这一历史现实。因此，当徽宗在他那希望百代标程的宏伟著录《宣和画谱》中评论《夜宴图》时，他对李煜全然是尖锐的批评。书中在“记载”了李后主想借《夜宴图》来满足其好奇心之后，紧接着的就是如下的语句：

李氏虽僭伪一方，亦复有君臣上下矣。至于写臣下私衷以观，则泰至多奇乐，如张敞所谓不特画眉之说，已自失体，又何必令传于世哉！一阅而弃之可也。<sup>39</sup>

这里出现了一个极为有趣的历史反讽：以这种强烈道德观来对李煜进行批判的宋徽宗，最后也走上了和这位南唐后主同样的道路。宋朝的这位皇帝同样是位极有天赋的艺术家，而北宋在他的统治下也如南唐一样走向灭亡。和李煜一样，宋徽宗也被后人指责为“昏君”，由于对艺术的热爱而导致王朝的衰落。但这一反讽还可以从另一角度来理解：尽管徽宗声称从本质上来讲《夜宴图》是不道德的，应该“一阅而弃之”，但他仍然把它收藏起来并载入画谱。如此一来，他也就犯了李煜所犯的“令传于世”的“错误”。《韩熙载夜宴图》也因而得以幸存下来，并在北宋之后有了众多摹本。图17这幅摹本一般认为并不是顾闳中的原作，而是现存所有摹本中最早的一件。此画很可能是南宋（1127—1279）宫廷画家所作。南宋以后，此画流落到私人手中，直到18世纪被乾隆皇帝（1736—1795年在位）得到，从而再次成为皇宫的艺术藏品。此时，顾闳中的原作和其他早期摹本都已灰飞烟灭，只有这幅摹本作为《韩熙载夜宴图》最为“可靠”的版本留传下来。此画现藏于北京故宫博物院，标为“传顾闳中”。<sup>40</sup>

见第30页

这幅摹本卷后的众多题跋标志着画作的另一个重要转变：它不再仅仅只有图像，而是成为由图像和文本共同构成的一个卷轴。我们需要对这一转变给予充分的重视，因为它深刻地改变了对这幅画的欣赏和理解，同时也代表着中国艺术中普遍存在的一种状况，即一幅古代画作由此而获得了“内部文本之圈”。在上文对此图的介绍中，可知尽管

大官侍御... 卷... 南宋... 摹本(?)

# 夜宴图



大官侍御... 卷... 南宋... 摹本(?)

图17 | (传)顾闳中《韩熙载夜宴图》。卷，绢本设色。南宋摹本(?)。北京故宫博物院藏。

顾闳中的作品在北宋时激发了宋人的文学想像，甚至极有可能是那些有关韩熙载私生活之文字“记载”的灵感来源<sup>41</sup>，但这幅画本身和这些文本还是分开的。在徽宗皇帝的宫廷收藏中，这幅画卷是一件独立的艺术品；与此同时，关于画作的传说和轶事则形成了由文字资料所组成的“外部之圈”。北宋之后情形渐生变化。卷后的题跋日益增多，这幅画作（或其摹本）由此获得了一个内部之圈。一个有幸得以展玩此画的观赏者可以在画中所描绘的场景旁边挥笔写下自己的评论，而他的评论将成为画卷不可分割的部分。

在北京故宫博物院所藏的《韩熙载夜宴图》中，宋代以后的第一则题跋写在紧挨画心的跋纸首部，是一篇关于韩熙载的综合传记。之所以说“综合”，是因为这位没有落下自己名款的题跋者既征引了各种不同的文献，也从画面本身提取了信息。然而，一旦题写在画面旁边，这篇颇以己意为之的传记就成为画卷的固有特征，俨然成为画卷图像可靠的资料来源。这篇传记中有好几处明显是从对画中人物的描写而得来的，譬如我们会读到：“即与公门生朱铎、紫微、郎粲状元及教坊副使李嘉明，并使其妹按胡琴，又公自击鼓，妓王屋山舞六么。王屋山俊慧非常，公最怜爱。”这段文字由图像所引发，反过来又用于“鉴别”这些图像。画卷后面依次加以题跋的其他人便根据这段传记的描述，给画中的人物一一“定名”：李嘉明肯定是坐在演奏胡琴的女性（即“其妹”）旁边的男子。画中的僧人一定是韩熙载的好友德明。而地位尊崇的那位红袍客人，如若不是李煜，那必定就是南唐翰林院的状元郎粲了。一篇用图画绘出的小说逐渐浮现出来。不知不觉之中，许多后来的题跋者都把画面本身当成了跋纸上题跋的“图解”。

因此，我们在这里所发现的，是题跋与绘画之间的一种复杂关系。一方面，题跋是对画面的回应，从而承认了画作是第一位的；另一方面，题跋不可避免地改变了画作的内容以及人们对它的理解，从而把自身凌驾于画作之上。对此后的中国绘画传统来说，这一悖论极富代表性，也至关重要。在中国绘画传统中，观赏者有权在一幅画上对“内部文本之圈”添砖加瓦，并因此而能够主动地去改变画作所呈现出来的景象。

在故宫所藏《韩熙载夜宴图》这个例子中，题写于卷后的韩熙载传记在图像学层面上与绘画本身相互作用。另有很多例子，题跋者或是将画面的视觉再现“转译”为文字表述，或是对画作中的隐秘含义高谈阔论。《韩熙载夜宴图》中的大多数题跋沿袭了后一种方式，揭示出宋代以后这幅画的收藏者及其友人们对此画的主要理解。

这些收藏家的心态明显不同于宋徽宗。<sup>42</sup>如若说徽宗之所以在其评论中把李煜当做批评对象乃是因为他们有着一样的皇室地位，那么这些大多属于富有的士大夫阶层的私人收藏家则把注意力转向作为大臣的韩熙载身上。他们大多附和赵令畤的评论，坚持认为韩熙载沉迷于美女夜宴恰恰是他逃避政治险境的明智之举。根据这种看法，在侍奉过南唐两朝皇帝，证明了自己不凡的才识和成就后，韩熙载发现新统治者李煜并不信任来自北方的官员，而他自己正是北方人。这位绝顶聪明的政坛老手故意损毁自己的声誉，在狂歌酒宴、声色犬马之中把自己的真实面目隐藏起来。潜藏在韩熙载形象之下的是中国文人精英所津津乐道的一个传统观念：面对胸无远志的统治者的淫威，有志的士大夫如不能实现其政治抱负，就应该做个隐士，隐逸于河山之间、闹市之中，或者就在朝堂之上。唐代诗人白居易（772—846）曾半带戏谑地写下这样的诗句：

大隐住朝市，小隐入丘樊。丘樊太冷落，朝市太喧嚣。不如作中隐，隐在留司官。<sup>43</sup>

这首诗戏谑的似乎是白居易本人的志向，但作为放荡不羁的朝臣，韩熙载却已经转化为“大隐”，在为皇帝效力的同时也在毫无意义的享乐中实现了隐逸理想。<sup>44</sup>元代学者班惟志于1326年题写在这幅画上的长诗进一步传达了这一观念，并以一段附记为结尾：“韩熙载所为，千古无两，大是奇事，此殆不欲索解人者欤。”紧接班惟志的是明末著名书法家王铎的题跋，他赞扬韩熙载“寄意玄邈，直作解脱观”，甚至将其与道家圣贤老子和庄子相提并论。深具反讽意味的是，这种对韩熙

载之高洁的兴趣进一步助长了对其荒诞生活方式的夸张：看起来越是放浪形骸，其深沉的用意就越发令人钦佩。随着后世韩熙载轶闻僻事益愈增多，这位南唐朝臣逐渐成为《夜宴图》创作过程的种种传说的主导力量，风头之劲甚至盖过了下令画此画的人——后主李煜。随之而来，这幅画被赋予了新的意义。人们相信，既然韩熙载是如此聪明地自我掩藏，那么画家所捕捉到的场景、皇帝所看到的景象，都不过是他的伪装而已。因而，在清代宫廷中位居高官的明代贰臣孙承泽（1592—1676）对此画作如下评论：

然画者但知绘其事，而不知其用意之深也。熙载当五代之末，能知赵点检不可测，识已过人，又知时事日非，而耻之为相，故以声色晦之。常语僧德明曰：“吾为此行，正欲避国家入相之命。”僧问何故避之？曰：“中原一旦真主出，江南弃甲不暇，吾不能为千古笑端。”此其高识，岂画家所能知耶。<sup>45</sup>

宋徽宗和孙承泽乃是从两个不同角度观赏此画。前者着眼于赞助者的动机，而后者探究的是画中人物的思想。二者所探求的都是真实画面之外的某些东西。事实上，尽管这幅画被收录于许多著作之中，并增添了许多题跋，但它的绘画再现本身却少有人谈及，画家的作用也几乎被完全忽视。孙承泽认为画者“但知绘其事”，而只有聪明的观赏者才能理解其中的真意。这个看法使人们把画家的忽视合法化。孙承泽的评论揭示了早期评论家普遍运用的方法，即他把这幅画看做历史事实的忠实记录。既然作为真实记录，画之价值就在于激发人们依据各自的政治和道德观去创作各种故事和说法，也就是让人们去建构各种各样的“文本之圈”，从而把绘画置于种种文字故事之中。<sup>46</sup>

当画中场景被看做历史事实的复现，被看做韩熙载情色生活的直接展现时，画中场景也变成了险恶的、犯禁的、怂恿人的图像。或许这正是为什么这幅画虽然在主题和“表面含义”上受到各种评论家的公开谴责和反对，但却仍被人们反复临摹和复制的原因。不过，没有哪位

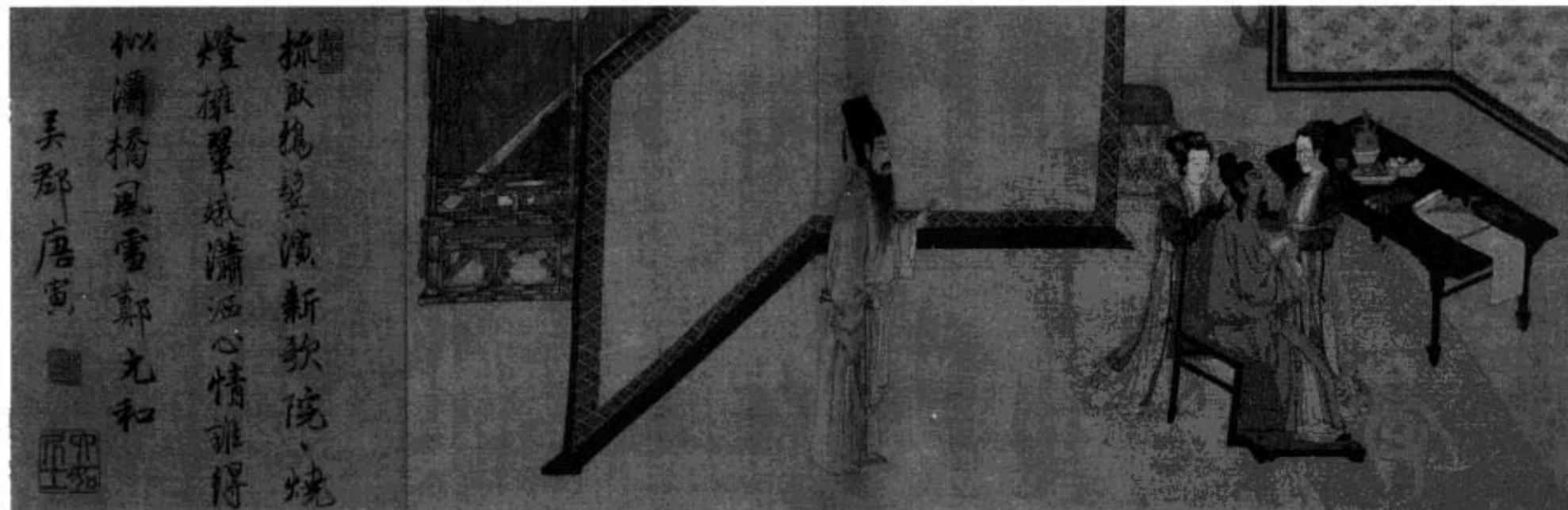
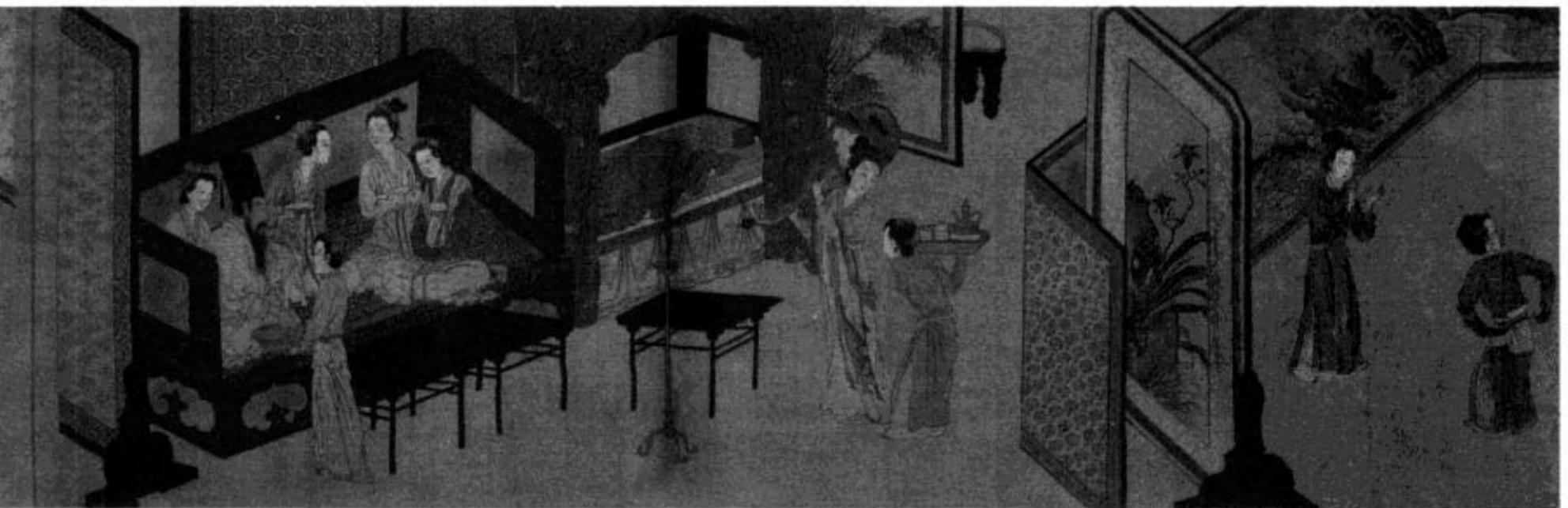


图18 | (传)唐寅(1470—1523)《韩熙载夜宴图》。  
卷, 绢本设色。16—17世纪。重庆市博物馆藏。



收藏家或评论家坦承这个矛盾。作为受人景仰的公众人物，他们会对话中的深意和教诲品头论足，而对自己欣赏画作时的快感却秘而不宣。对于画作的艺术价值，他们惟一公开称赞的是其高超的绘画技巧，画中的写实风格使这张画看起来像“真的”一样。这种态度在许多早期评论中已有所暗示，而乾隆的题跋则明确表述出来。这位清朝皇帝在其题跋的结尾处写道：“岂非叔季之君臣专事声色游戏，徒贻笑于后世乎？然闾中此卷绘事特精妙，故收之秘笈甲观中，以备鉴戒。”<sup>47</sup>在这番评论中，乾隆从皇权出发，摒弃了文人所倡导的浪漫观点，重拾宋徽宗严厉的道德腔调。他还通过把题跋写在画面右边的引首部分来显示他的权威，因为任何观赏画卷的人都会在看到画心之前先看到乾隆的按语。这则题跋，或者更确切地说是皇帝给这幅画写下的“序言”，得以真正完成了“内部文本之圈”，这个圈现在从画卷两边将画心封合了起来。

## | 画

外部与内部的“文本之圈”构成了画的阐释，而不同版本的《韩熙载夜宴图》则构成了画的显现。前者是不同作者对视觉图像的描述，后者是画家对图像的创造和再创造。一旦我们发觉所有可资参照的文献年代都相对较晚，一旦我们认识到不同阐释者都各怀心臆——由于传统偏见，他们对画家的创造性总是视而不见；这时，我们就会希望从这些文本中解脱出来（事实上，我们已经打破了“文本之圈”），更想贴近这幅画本身。但是顾闳中的原作已经遗失了很久，关于它存在状况的资料几乎找不到，我们只能从北京故宫博物院所藏的这幅最早和最好的摹本开始我们的研究。不过我们并非盲目地认为这个摹本是忠实于原作的复制品。事实上，画中的画屏证明它绘于宋代，因为屏风清楚地呈现出某些12世纪的山水画样式。摹仿者极有可能是位画院高手，沿袭中国绘画中的一个传统方式“做出了一幅有所不同的摹本”。<sup>48</sup>根据这种传统，画者可以把这个摹本称为自己的作品，因为它“更新”了古代大师的杰作，并反映出他自己的观念和趣味。<sup>49</sup>我认为和传统中国绘

画中大多数的此类“创造性摹本”一样，这幅《韩熙载夜宴图》摹本基本保存了原作的构图和人物形象，但是把原作中的室内空间装饰替换成当下的时髦设计，以此表明“新”之所在。<sup>50</sup>可以举出时代更晚的一些《韩熙载夜宴图》摹本为证，其中包括明代著名画家唐寅的摹本。这些摹本都继续着这种做法，用当下的流行装饰替换原作的室内装饰，而原有人物形象基本保持不变（图18）。<sup>51</sup>

见第34—35页

尽管人们通常认为顾闳中的作品是对韩熙载放荡不羁的夜生活的忠实再现，但如此一件杰作绝不会只是历史事件的记录而已。在尚未下笔之先，绘画再现和历史事件之间的距离就已经由画家作出了决定。不论李煜是想用这幅画劝诫他那放荡的大臣还是为了个人赏玩，顾闳中给自己定下的任务并非仅仅是勾画出一幅简略的草图或是几个孤立的场景，而是在复杂的空间体系中创造出连续不断的画面。其结果，正如我们从幸存下来的这幅摹本中看到的，是由四个场面中的一系列片段构成的一个完整视觉旅程，这四个场面借由一系列屏风划分并连接起来。

见第38页

在开头一段里（图21），戴着黑色高帽的主人韩熙载正和一位身着红袍的贵宾一起坐在床榻上。屋里人物众多，四周摆满了家具，进而环绕着饰有图画的画幃，矮几上摆放着美酒佳肴。人物或坐或立，显得相当拘谨，每个人的注意力都集中在一个弹琵琶的女子身上。一架阔大的独扇屏风将这一段场景与第二段划分开来。第二段场景中有两个片段——舞蹈场景和卧室场景，行走于其间的两个女子把这两个场景天衣无缝地连接起来（图19）。<sup>52</sup>这两个女子一个肩托琵琶，一个托着盛有酒杯的盘子，似乎已经离开客厅，正在退入后室。

见第38页

第二段画中的气氛开始松弛：韩熙载以鼓手的形象出现在舞蹈场景中；身着红袍的那位贵宾独自一人坐在椅子上，观赏身着紧身衣饰的一位苗条的舞蹈女子。观众之中还有一位僧人，但他把目光从舞女身上移开，好像在为自己参与其中而感到羞愧。同一段中的下一个场景发生在卧室。韩熙载由四个女子陪伴坐于榻上，被子散乱地堆在旁边的床上。这种不拘礼节的气氛在第三段场景中继续深化（图22）。这段

见第39页



场景的两边由两扇屏风围住，韩熙载袒胸露腹，坐在那里欣赏着音乐和美人，显出狂放之态。五个乐女组成一个小型的室内管乐队，吹奏着横笛、箫，还有箏箏。与客厅里拘谨的琵琶演奏者相比，她们明显地更为随意自在，不仅姿势轻松协调，而且她们衣服上的相间色彩映射出空气中流动的音乐旋律。

这种情绪的变化进而将我们引入第四段也是最后一段（图20）。在这里，韩熙载的宾客和姬妾之间的接触变得更为亲密。歌舞停止了。男人和女人发生了身体接触，或是互拉双手，或是勾肩搭背，而韩熙载则是站在中间观看。这间屋子现在完全“空”了：从第一段场景到最后一段场景，家具渐次减少，人物之间的关系则愈加亲密。画面的意义逐渐从描绘转为暗示，所传达的信息亦变得愈来愈暧昧，留给人阐释的空间也越来越大。画的情色意味逐渐加深；画家好像把我们引入韩府深宅，穿透层层屏风，揭开它们所隐藏的秘密。

图19—图22 | 顾闳中《韩熙载夜宴图》局部。



这个复杂的画面结构应该引起我们的格外注意。尽管美术史家喜龙仁(Osvald Sirén)曾断言“给这幅画的空间布局制定严格公式的任何企图都将是徒劳的”<sup>53</sup>,但我的分析揭示了《韩熙载夜宴图》的构图正是结合了在中国图绘艺术开端之时就已出现了的两种空间表现模式。有趣的是,这两种模式都利用了屏风图像,将其作为重要的构图辅助物。

在中国绘画艺术中,成功表现统一三维空间的最早画像发现于被称为朱鲔祠堂的石祠中,其年代可追溯到2世纪。<sup>54</sup>当沙畹(Edward Chavannes)在1907年初次看到这个小型的石构建筑时,它的保存依然完好。<sup>55</sup>石祠正面敞开,三面墙上有着精巧无比的线刻画,似乎是在摹仿木构祭堂中画在外露的横梁和柱子之间的壁画。<sup>56</sup>从费慰梅的复原图来看(图23),每面墙都被线刻的横梁分隔成上下两个部分,每部分中都有对宴会场面的表现。但下部画面的主要人物是男性,而较窄的上部画面中的人物则都是女性。在六幅构图中,大型折叠屏风被置放在

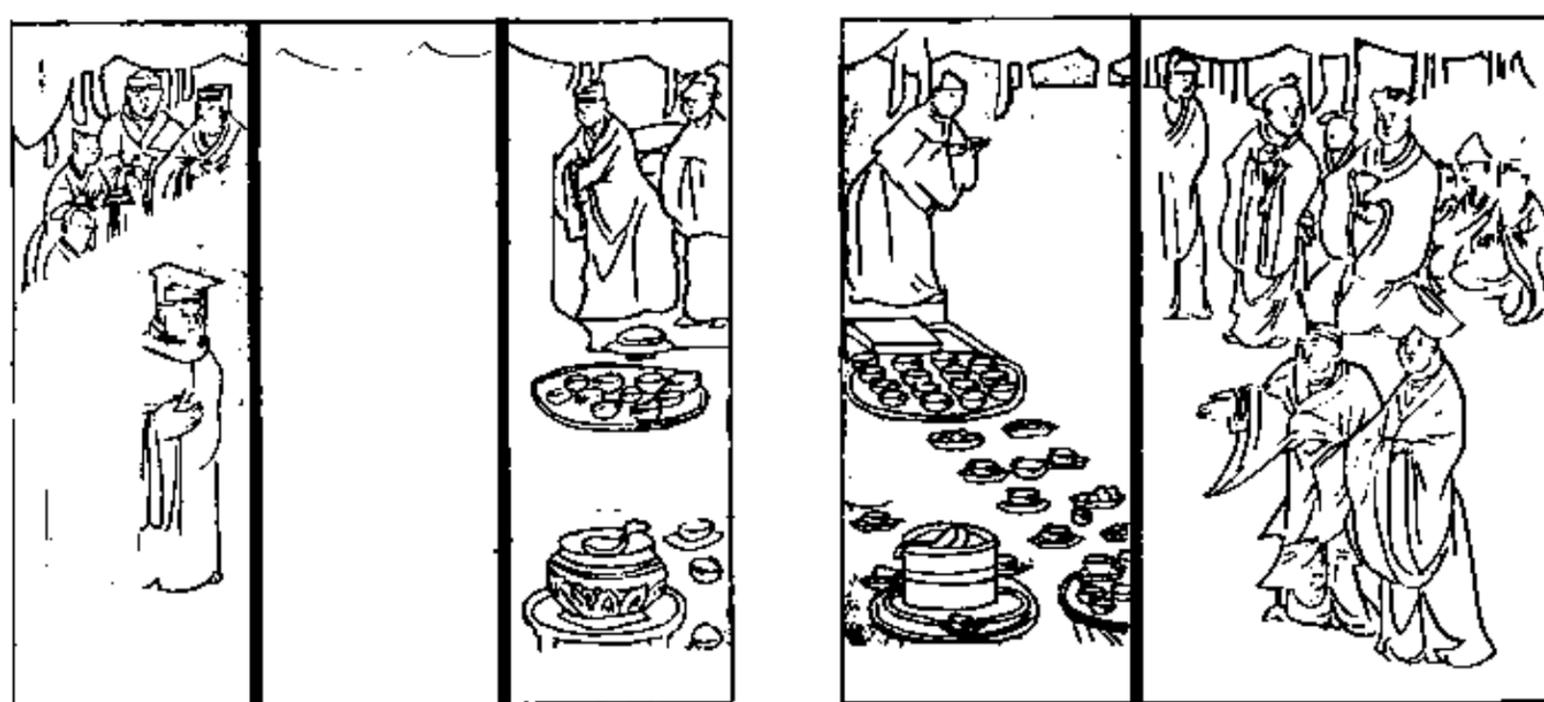
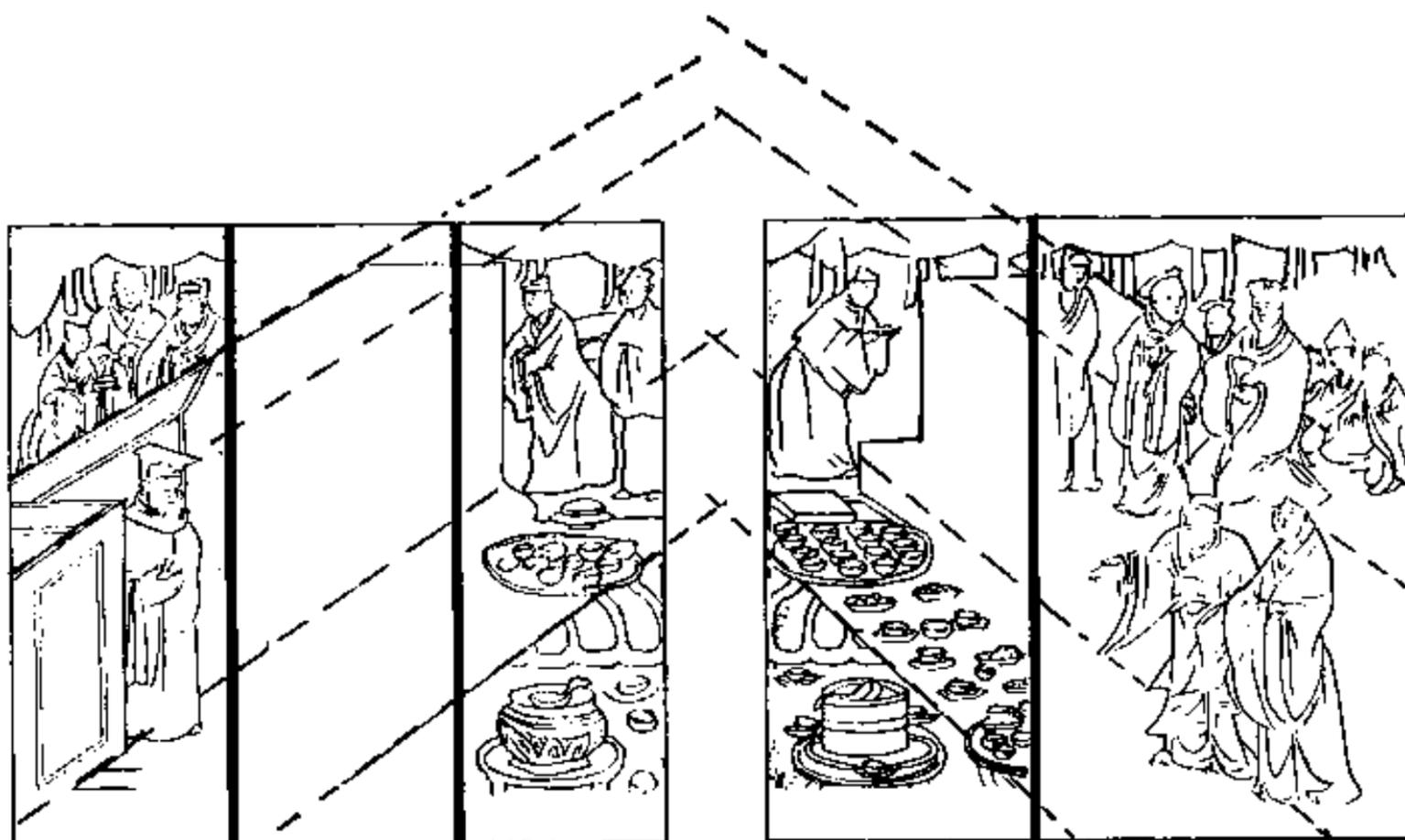
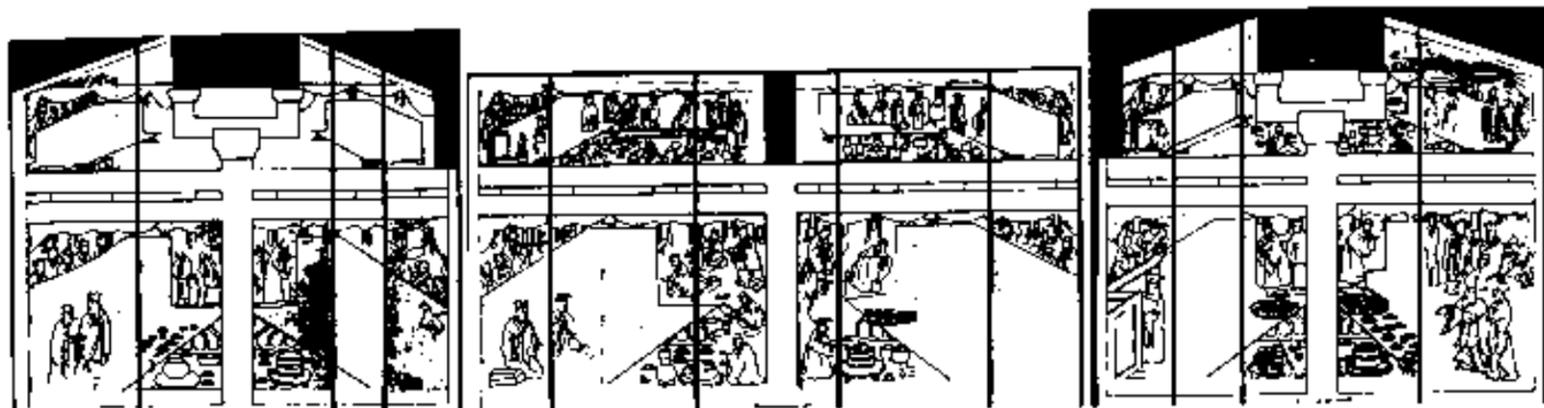


图23 | 山东津县朱鲔祠堂内部画像。费慰梅所绘复原图。

图24 | 朱鲔祠堂画像中向后延伸的屏风图像。根据费慰梅复原图所绘。

图25 | 朱鲔祠堂删去屏风图像后的画像。根据费慰梅复原图所绘。

低矮的平台后面，成对地对称排列。有时这些屏风会与更多的屏风连起来，把举行宴会的地方围绕起来。

早期西方美术史家一直惊讶于这些石刻线画中的强烈深度感。对他们说来，在欧洲绘画被介绍进入中国之前，这些画面在中国绘画艺术中显得与众不同。例如，路德维希·巴赫霍夫(Ludwig Bachhofer)在1931年对它们的评价是：“成熟自然的描绘，它们所采用的都是四分之三视角，并缺少底线”，以及，它们“显示出对表现三维空间和空间组合的尝试”<sup>57</sup>。但我们也必须认识到，这种构图并不是由文艺复兴后西方美术中所普遍运用的焦点透视法所构成的，焦点透视的两个基本原则是向后倾斜的绘画平面以及和远近距离相互对应的大小关系。<sup>58</sup>朱鲔石刻中的“深度”感则基本上是由某些物体——主要是屏榻——的排列布置和描绘手法而创造出来的。屏榻向后隐退，把观者的视线引向画面中心。屏榻斜伸的边线并不聚焦到某一个消失点上，而是集中在无形的中轴线上(图24)。对称的屏风因此并没有创造出一个让人产生幻觉的三维空间，而是标示出一个视觉中心之所在。

这个看法可以由石刻的另一个方面来证实：在被环绕的宴饮空间里，对人物和物件的描绘没有显示出任何焦点透视的迹象。许多图像以平行的正面形象出现在地上，远处的物品被画在近处物品的上方而不被其遮挡。如果没有屏榻等图像为画面提供统一的空间框架，那么这些人物和物品将如同是散置于二维平面中(图25)。画面所刻画的人物和物品，包括屏风前后的男女、前景和中景的景物等，并没有任何尺寸上的改变；甚至他们距离观者的不同距离也是通过他们和屏风的关系而暗示出来的。

朱鲔石刻展示出一二世纪时运用屏风图像构造画面的方法之一。大约在同一时期或稍早，另一种方法也出现了，乐浪出土的著名彩篮漆画就是很好的例子。乐浪是东汉的属地，在今朝鲜境内(图26)。<sup>59</sup>彩篮周边的装饰带中连续分布着几十个人物，其中有孝子、列女、贤士、圣君。画面中没有物质环境，也没有家具陈设。人物充塞在狭窄的长条画面里，沿着同一底线——跪坐，相互交流。画面的空间感仅仅是通过

见第42页

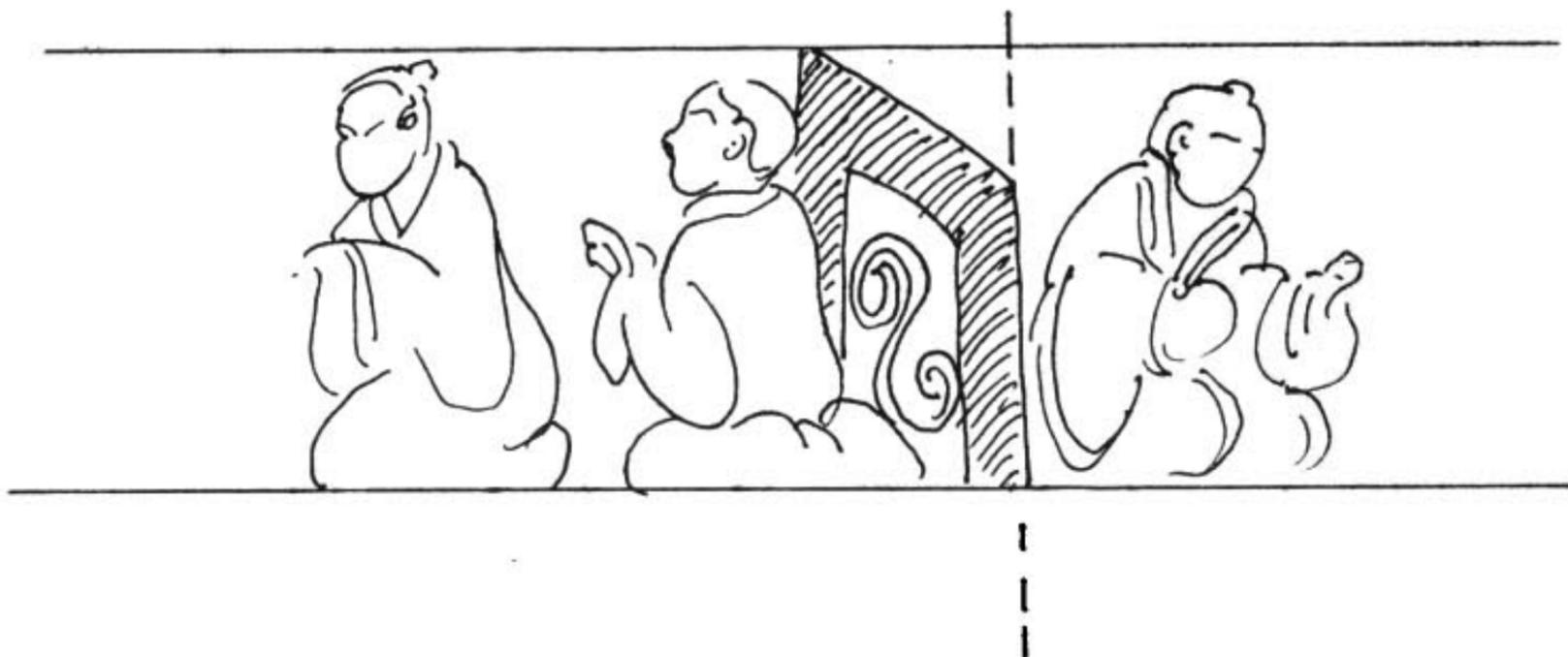


图26 | 乐浪出土漆篋。1世纪。朝鲜平壤国家中央历史博物馆藏。

图27 | 图26局部。乐浪出土漆篋中的历史人物和屏风图像。

图28 | 乐浪漆篋中历史人物和屏风图像示意图。

见第44页

人物之间某些部分的重叠和姿势的变化隐含地表现出来。这种构图自然引导观者水平移动他们的目光而不是探求深度。随着观者视线的移动，画面本身也随之展开。

猛然之间，一扇屏风打断了这一平稳流畅的动作（图27、图28）。屏风的角速度急剧倾斜，横跨整条漆画装饰带。倾斜的屏风意味着一个固定视点，迫使观者从这个视点出发，穿透绘画平面，一直看到绘画的深处。需要强调的是，这种构图在当时并非独一无二，而是在许多汉代绘画作品中（图29、图30）都能看到，因此我们可以将其视为一种固定格套。这些绘画和雕刻品中的几组人物常常表现劝诫主题。根据其不同的主题和思想内涵，单幅场景被组织在更大的横构图中，但其中所描绘的历史事件却发生在不同的时空。<sup>60</sup>例如，乐浪竹篋上所绘屏风两边的人像分别表现的是德高望重的儒家学者郑真和刚正不阿的士大夫李善。前者生活在西汉（前206—公元8）末年，后者则活动于东汉时期（25—220）。因为他们的道德品行相似，这两个时间相隔的历史人物被肩并肩地放在一起。从另一方面来说，图像的流动又需要不时地停顿一下——人物形象需要进行归类，而不同母题之间的区别需要得到强调。绘在郑真和李善故事间的屏风，不论是从文学还是从图像学意义上讲，和这两个故事都毫无关系。其作用纯粹在于它在图像结构或画面构图中的意义。它好似一个标点——与其说是句号，毋宁说是分号，通过突然改变透视关系来打断观者的欣赏。同时，它是看做一扇仅造成内部划分的家具，既可以被斜插放置，也可以被移动。因此，这一屏风母题就成为控制连续欣赏过程中何时停顿、何时继续的标志。

在此，我们可以总结一下屏风图像在朱鲔石刻和乐浪彩篋漆画中的作用。在前一个例子中，屏风图像标出一个观看单元；在后一个例子中，屏风图像既分隔又连接了横构图中的两个单元。前者中的屏风形象帮助建构了共时性的绘画再现；后者中的屏风形象控制着历时性的观看顺序。这两件作品中的透视系统都是与自身不一致的：在彩绘竹篋上，屏风有着强烈的倾斜，其角度明显与人物的基准线不一致；而在朱鲔石刻中，正如我在上文中提出的，除屏风外，画面中的形象都和连

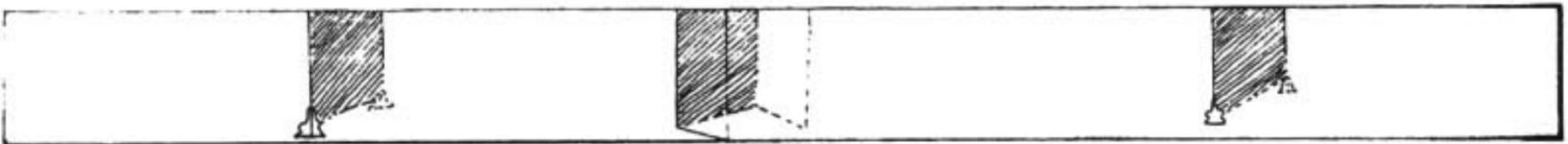
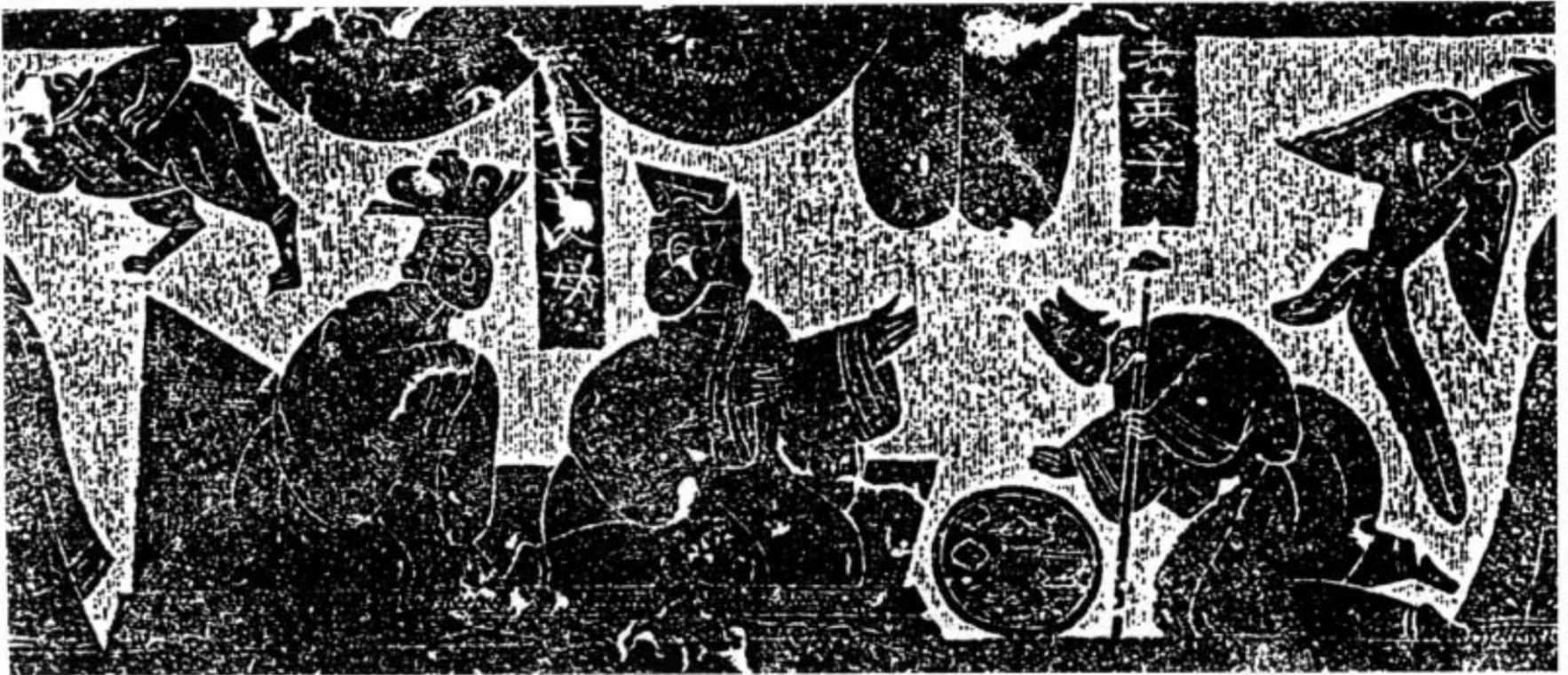
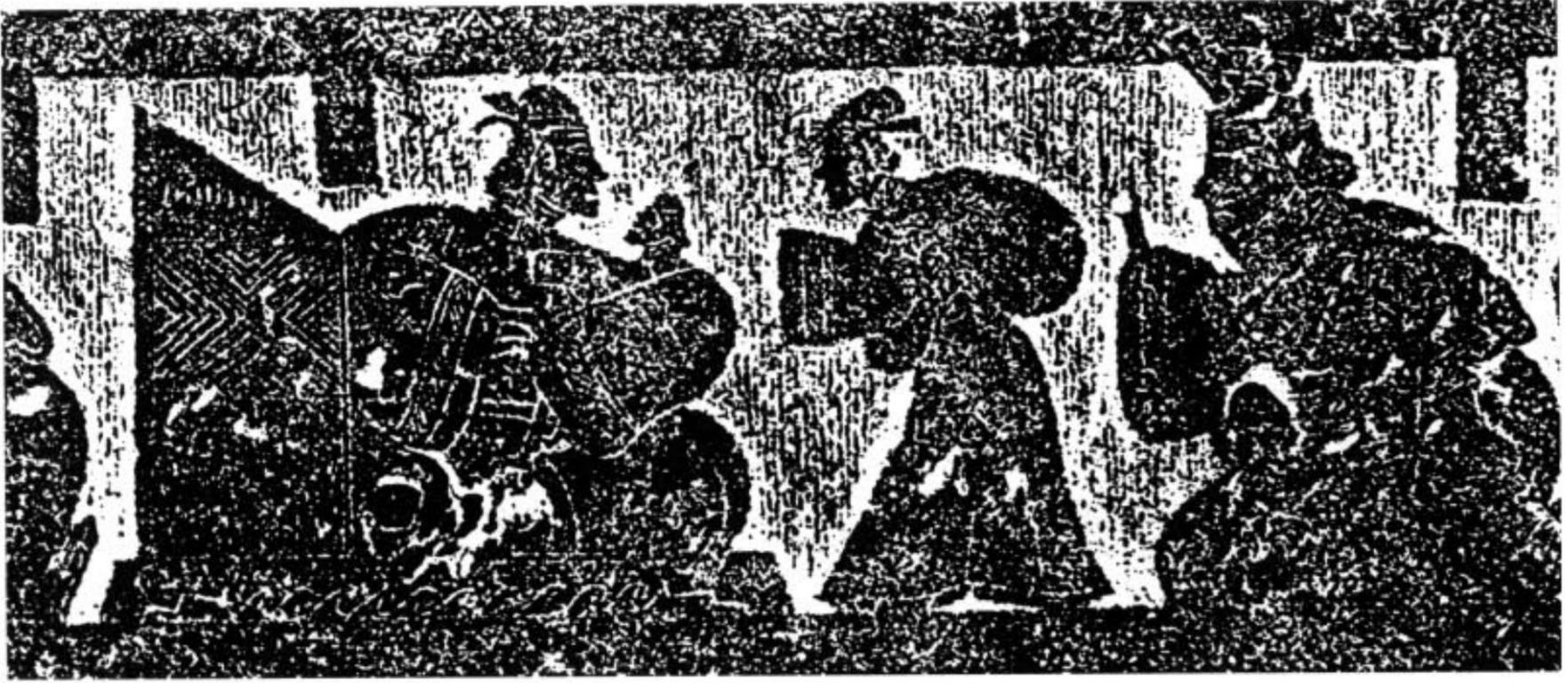


图29 | 《赵氏孤儿》画像。2世纪。山东嘉祥武氏祠。

图30 | 《老莱子》画像。2世纪。山东嘉祥武氏祠。

图31、图32 | 《韩熙载夜宴图》构图示意图。巫鸿绘。(上)向中心倾斜的家具；(下)屏风图像的位置。

贯性的空间表现关系不大。这种不一致性暗示出中国绘画进一步发展的两个可能方向。第一种可能是，这种不一致性会被看做不成熟，因此，像倾斜的屏风那样的虚假平行透视法将会被加以改进，以创造出更为“科学的”空间感。不过，还有第二种可能，即这种不一致性会被大家所接受，成为绘画艺术的规范；画家会不断从这一规范中获益，使他们的作品更加错综复杂。不管是对是错，汉代以后中国绘画艺术的发展进程并没有沿着前一种道路走下去，而是选择了后一条道路，将透视上的不一致性合法化。屏风图像的借喻作用得到确认、不断被强化并益趋精巧。朱鲔石刻和乐浪漆画中的这两种结构方式在《韩熙载夜宴图》中被融合在了一起。

正如图31所示，在《韩熙载夜宴图》的四段场景中，每段场景都是一个独立的空间单元，每个单元都由对称布置的室内家具来形成，其中尤以屏风最为突出。画面中这些屏风的斜边从不会集中于一点，但大致都交汇于每一段场景的中轴线上。尽管这种设计构思明显延续了朱鲔石刻的构图，但《韩熙载夜宴图》由四个单元组成，每个单元因此都具有了各自对应的视点。同时，屏风有规律地沿着四段场景的连接线放置(图32)，一方面加强了对空间单元的划分，一方面将其串连成连续的视觉叙事。这明显具有乐浪漆画中为控制画面图像的流动而插入的独立屏风的特点。《韩熙载夜宴图》把这两种传统的绘画模式结合起来，画中的屏风至少有着三种不同的结构作用：它有助于界定单独的绘画空间；它结束了前一个场景；它同时又开启了后一个场景。《韩熙载夜宴图》的创作者就是这样把屏风图像的双重结构功能发挥得淋漓尽致。他大胆使用这些硕大的平面来切割水平构图，同时也注意利用一些细节来暗示情节之间的联系。例如我们看到，在起首一段中，一位女子正从屏风后探出身来，窥视前面的宴会(图21)。我们也看到，用以划分四段场景的每一扇屏风都和下一段场景中的人物微妙地交叠在一起(图19、图22)。尤为明显的是最后两段场景之间的那位女子，她正隔着一扇屏风和—个男人说话；她指着相反的方向，好像在示意他到后面去(图20)。正是这些细节带来了活力，把孤立的场面连接成连续的

见第38页

见第38页、第39页

见第38页



图33 |《乌盆记》。五线谱。  
作曲者和时间不详。

画面，恰似乐谱中两个小节之间的连接符（图33），把孤立的音符连接成连贯的旋律。

## 手卷

最后的这个比喻使我们注意到《韩熙载夜宴图》的一个至关重要却常常被忽略的特征。当我说这幅画是一个“连续的构图”，是一次“视觉之旅”，或是一个“绘画故事”时，我一直在暗示这一特征：所有这些概念都隐含着时间的意义，而我对此画的解读已经说明，这件作品既是空间的艺术又是时间的艺术。一个单独画面之所以能够把这两者协调地融合在一起，乃是因为这个画面属于一幅手卷。

英文handscroll一词是中文手卷的直译（手：“hand”，卷：“scroll”）。不少学者都对这类绘画有过讨论，下文所引是谢柏轲（Jerome Silbergeld）对手卷所作的一段标准解说：

手卷的长度，短则不足1米，长可超过9米。高度一般在22厘米至35厘米之间。画心裱在一张硬挺的裱背纸上，尺寸更长的画通常是画在由几部分拼接起来的绢或纸上。手卷的左边系着一根圆形木轴，不用的时候就将画幅卷起，木轴有时会装饰有象牙或玉石的轴头。手卷右边是半圆形的木条，使卷轴能从头至尾完全展开。画要从右往左看，如同我们阅读古书一般。观看时每次从圆形木轴那侧展开，看过的部分暂时先松散地卷在手卷右边的木条周围，欣赏时每次约展开一个手臂的长度。<sup>61</sup>

还需补充的一点是：在欣赏完之后，观者需要从后往前、一段一段

图34 | 欣赏一幅典型的中国手卷画。



地将手卷再卷回去。当然他完全可以只是迅速而机械地回卷一遍，但有些鉴赏家更喜欢把回卷的过程与从左到右的“反向”欣赏过程相结合，且不时地停下来回顾一些特别有意思的细节。

这种描述足以说明手卷的基本特征，但人们却极少把它作为一种绘画媒材来讨论。为了证明手卷是一种媒材，我们必须把它和艺术创作以及艺术想像中的某些固定惯例联系起来，以证明手卷在创造和理解一种独特的绘画语言时所具有的潜力。换句话说，只有把画手卷的画家、手卷的观赏者以及手卷上面的图像三者联系起来看待，我们才能理解和解释手卷的物质特征。

一般而言，一幅手卷必须具有四种相关特征，这些特征把手卷和立轴、册页、壁画等其他绘画形制区别开来。这四种特征分别是：横向构图、高度很窄而长度极长、“卷”的形式、制作绘画以及欣赏绘画时“逐渐展开”的过程。这个定义基本上涵盖了上文所引用的谢柏轲的描绘，同时也澄清了谢氏那段论述中一个不甚明确之处。谢柏轲的描述采用了一个通常的说法，把所有“短则不足1米，长可超过9米”的横幅绘画都看做手卷。但传统的中国画家和艺术批评家有一种更为精确的划



图35 | 李士达《西园雅集图》局部。卷，纸本水墨设色。16—17世纪。苏州博物馆藏。

分。如著名的宋代艺术家和鉴赏家米芾(1051—1107)把横长的绘画区分为两种：横卷和横挂。<sup>62</sup>后者长不到3尺(约94厘米)，可以悬挂在墙上。前者长超过3尺，不用时须卷起来，观看时欣赏者需用手将画卷逐渐打开。故此严格说来，横卷才是“手卷”。虽然当一幅横挂在获得愈来愈多的题跋时也能潜在地“变”为一幅横卷，但其最初是作为单一画面的绘画来创作的，而不是具有多个画面的手卷。

因而，我们不能仅仅把米芾的划分当做是一个专门术语或装裱方式。这个划分的基本含义是把手卷定义为一种“狭长视像”的构图，意味着画家和观赏者的视野不能覆盖到画幅平面的整个长度(因为在观看手卷时，人眼和绘画表面的距离是以手臂的长度来决定和调整的，人的正常视野所及的最大区域是水平180度、垂直150度左右)。正如谢柏轲所说，这种表面上的不便之处带来的直接后果之一，便是画家常常需要一段一段地来画手卷(图35)，而观赏者也需要从右到左一段一段地“阅读”手卷，每次只能展开大约一个手臂的长度。欣赏手卷的过程颇为接近于把画家画手卷的过程复现一遍。不论是在画的时候还是在看的时候，一幅手卷都是一个移动的画面，场景和地点不断变换(立轴或壁画是不移动的，所移动的只是观者和观者的视线)。以正确的方式

图36 | 《隋场帝赏画图》。木刻版画。明代。采自《隋场艳史》。



观看手卷，它所展现的是由多幅画面组成的连续图像，而不是只有一个画面的独幅画。（与手卷不同，立轴只有一个统摄全图的画面，把所有内部的细小划分都统括在一起。）手卷是我称之为视觉艺术中“私人媒材”的极端形式，因为它只能够有一个观赏者来掌握画面的运行和阅读的节奏。（如图36所示，立轴则可以有许多观赏者同时欣赏。）

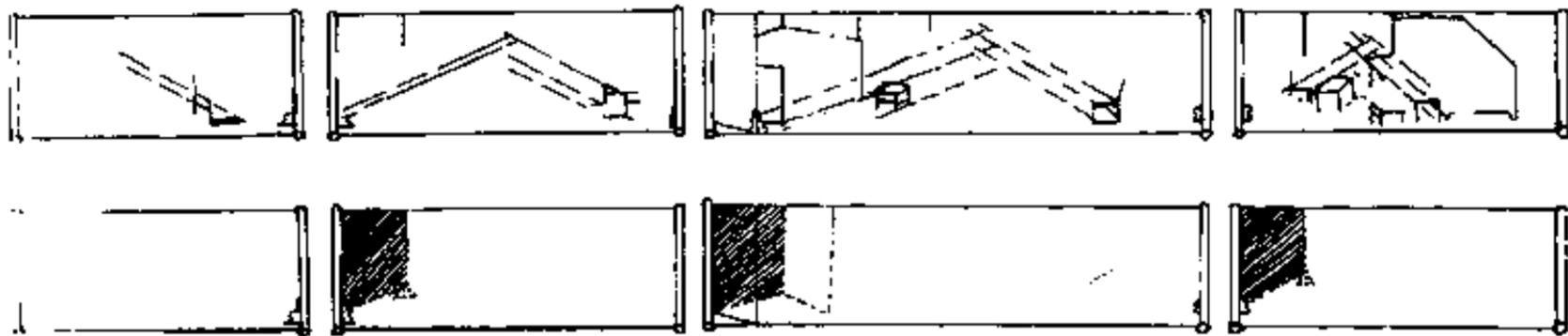
要掌握手卷的这些基本特征并非难事；人们也不难懂得这些特征对于理解手卷画的历史以及解读任何一件手卷来说都至为关键。但令

人警觉的是，这些特征在很大程度上从现代观赏者的视觉体验中消失了。去北京故宫博物院参观《韩熙载夜宴图》的观者所看到的，是在一个特殊定制的玻璃柜中完全展开的高28.7厘米、长335.5厘米的一张图画。这件作品是如此著名，以至于二十几个热情的观众聚集在玻璃展柜前同时观赏是司空见惯的事，每个观者竭力从各种角度来看这件名作。对于那些不幸未能接近原作的人来说，书店和图书馆中有可供他们选择的大量印刷复制品，包括本书中的图片在内。几乎所有的这类印刷品都把这件长卷分成若干部分。这些部分被框定在印刷品中的书页中；画被分割成几部，或上下排列，并置于一页，或散布于各页之上。这幅画也常常在课堂上被讲到，演讲者通常会用一对幻灯片来展现画面的全部（在屏幕上，这幅画的整体显示往往是一个可怜的小窄条），并使用其他幻灯片提供大量细节，来说明画家的高超水平，或者用以支持其他论点。

我们必须认识到，这里所描述的不仅是一个业余爱好者——一个游客或一个学生的经历，同时也是大多数学者研究此画时所面临的条件。在以上的诸种情形中，作为手卷的《韩熙载夜宴图》都已转变为与装框画类似的另一种媒材。它不再移动，它已获得了一个总体的边框并在某一个固定时间内展现出它的全部画面。它终结了其自身和单个观赏者之间的联系，而让其自身承受公众的集体审查。其结果是，这终止了对美术史中将一幅画看做是单一整体的这种根深蒂固的传统惯例的挑战。这种看法是从西方艺术研究中发展而来的，而这种研究的主要对象是文艺复兴以后的带边框的架上绘画。无论是在故宫博物院欣赏《韩熙载夜宴图》，还是通过各种印刷复制品来进行研究，我们都会不自觉地运用到我们所熟悉的对装框的画作进行分析的方法。我们会将它作为体现空间艺术特质的一件作品来看，首先考虑的会是其结构相关的一些问题：这张画具有什么空间结构？它的透视体系如何？在哪里能发现它的中心或焦点？与画的整个结构相关的个别形象的作用是什么？

之前我对这幅画的种种分析在很大程度上仍是对这些问题的回应，

图37、图38 | 顾闳中《韩熙载夜宴图》构图示意图。以此设想展开手卷的过程。巫鸿绘。（上）向中心倾斜的家具；（下）屏风图像的位置。



见第44页

见第44页

然而现在我们必须对这些分析进行重新审视。比如我曾提出：《韩熙载夜宴图》由四段场景构成，每一段场景本身都是一个独立的空间单元（图31），由对称布置的室内家具组织在一起，而独立的屏风则把这些毗连的单元连接成一个更大的部分（图32）。这一说法并不算错；但是由于我没有提及画作的手卷形式（正如由图31、图32两幅结构图表明的那样），因而很容易产生误导。举个例子说，如若顺应这种描述，我们将会发现画面构图中有着一个内在矛盾：一方面，屏风被看做统一建筑空间的内部分隔物，在共时性的连续空间统一体中划分并连接四段场景；另一方面，韩熙载如何能够有规律地同时出现在屏风两边的场景中？——这种情况在真实生活中永远不会发生。

这个矛盾在实际观看《韩熙载夜宴图》的过程中并不存在。换言之，如果我们把此画作为手卷这种媒材来处理的话，那么这个疑问将永远不会发生。在以手卷形式的观看过程中，画面将逐渐被打开，每次只打开一小段，我们将永远看不到由“四段场景共同组成”的整个画面。由于屏风图像标明所看的每一段的边界，所以我们不太可能在同一时间看到两个韩熙载。这样，我早先的两幅关于这幅画空间结构的示意图应该被修订，以便把空间和时间的维度结合起来（图37、图38）。将新旧示意图进行比较的话，我们会看到，上面所预设的“内部结构的矛盾”仅仅暗示出一个方法上的问题，即对手卷画进行纯粹空间分析所固有的问题。

一旦我们把《韩熙载夜宴图》看做一幅手卷，我们将进而考证它与早期及同时期手卷之间的关系，以此确定它在中国绘画发展史中的地位。我们会发现，这幅画是一幅独具特色的手卷结构的顶峰之作，在不



图39 | (传)顾恺之《女史箴图》。卷，绢本水墨设色，4世纪或5世纪(?)画作的唐代摹本。伦敦大英博物馆藏。





图40 | 图39局部。

见第52—53页

断移动的画面不时出现明确的次级边界。我们可以在汉代以前的漆器装饰图像和汉代的墓葬画像砖石中发现这一构图的起源。<sup>63</sup>不过留存下来最早的手卷都是汉代以后的作品，其中《女史箴图》是一个绝好的例子（图39），这幅画传为顾恺之（约345—406）所作，但很可能是一件5世纪的作品。画中展现了九个场景，是张华（232—300）《女史箴》一文中相关文字的图解。<sup>64</sup>画作遵循以往的惯例，以竖行的榜题作为每一部分的开头。由此，榜题文字便在单个场面之间作出区分，插入到流动的画面形象中。借助这一次级边界的设置，观赏者很容易将注意力集中到每一段场景之中，以时收时放、时看时停的方式欣赏手卷。这幅画也体现出一种创造更大的叙述图画的意图，把各段孤立图文连接入一个与手卷形式相匹配的连续性构图。最具深意的是，这幅手卷画以一位女史的形象作为结束（图40）：她一手执笔，一手握纸，似乎是在记录刚刚发生的事情。这种表现方式是仿效中国古代史书的体例，通常在篇末缀以史官的“自叙”作为结束。<sup>65</sup>但是画中女史的形象还起着另一重作用，她把画卷戛然而止的单调行为转化为有意义的视觉欣赏活动：如果把画卷重新卷回开头，那么就将是从小史的形象开始，其后展开的场景似乎便是她笔下那些箴言的形象展现。

见第56页

在敦煌藏经洞中发现的一幅卷轴画中，我们可以找到这种手卷结构下一个发展阶段的例证（图41）。此画的年代可追溯到8—9世纪，它描述的是佛教故事中的降魔变或劳度叉斗圣变。<sup>66</sup>尽管开头和结尾处有些破损，但这幅手卷画长度仍达571.3厘米。佛教徒和异教徒之间的六次斗法依次出现在由12张纸拼成的长卷上。和《女史箴图》一样，这幅画也反映了画家对一幅极长画面的内部划分（由此造成重复展合的观看顺序）的关注。但两件画作有一个根本的不同：敦煌的这幅画抛弃了文本（文字写在画卷背面，作为故事讲述者的参考）。<sup>67</sup>在《女史箴图》中，文字起着结构画面的功能，而在《降魔变》中，这一功能转而被图像承担：画中对一些树的表现相当有示意性，它们把这幅画分成了六个场景或单元，六次斗法就发生在其中（图42）。<sup>68</sup>画面的一些细节描绘反映出更为先进的视觉观念：在靠近每个场景的结尾处总有一个或两个

见第56页



人物将头转向下一个场景。我们必须认识到，当画卷展开至此，“下一个场景”尚未打开，这些人物引导观赏者对即将展开的部分充满期待。

这些早期作品预示了10世纪《韩熙载夜宴图》的出现。有趣的是，《夜宴图》的结尾部分(图20)与《女史箴图》的结尾处极为相似：人物或转过身，或往右边行走，而韩熙载的形象就像《女史箴图》中的那位女史，引导观者经历一次倒叙的过程——当观赏者慢慢地从尾到头重新展开这个画卷时，便会重温那些曾经以相反顺序打开过的场面。我们在《韩熙载夜宴图》和敦煌的那幅画卷之间也可以看到某些相似之处：顾闳中同样取消了文本，用绘画形象来分割画面。只不过他所用的形象不是树木，而是屏风。作为内部分割物，屏风更为有效，也能够更好地将所画场面结合起来。通过这种回顾，我们会发现这类手卷画的结构方式在稳步成熟。《女史箴图》中的榜题与被榜题划分的画面在符号学概念上讲不属同类；敦煌画卷中孤立的树将场景分开，但也与之无关。然而《韩熙载夜宴图》中的屏风既参与了单个场面的建构也参与了整幅手卷的构造(图37、图38)：在不时地打断舒卷画面的动作的同时，屏风也告诉我们不同空间的性质——客厅、卧室或后室等等，因为不

见第39页

见第51页

图41 | 《降魔变》局部。卷，纸本水墨设色，背面有题字。8—9世纪。发现于甘肃省敦煌，巴黎国家图书馆藏。

图42 | 图41局部。巫鸿绘。

同的屏风正是这些不同空间的组成部分。

作为宋代文人艺术运动领袖的苏轼曾如此评论一幅不太出色的手卷画：“看数尺许便倦！”<sup>69</sup>他所不屑的这幅画可能是一件“行画”，吸引不了苏轼高品味的眼光。但从一种更为普遍的意义上说，他的评论揭示了创作手卷画的一个重要推动力：既然完整打开一幅长长的手卷要求观赏者的热情参与（也就是说，他需要有耐心，把画卷从头至尾展开），那么所呈现出的形象就应该具有双重功能。一方面，这些形象应该具有表现力，告诉观者它们所表现的是什么；另一方面，它们应激起观众对仍未展开的下一部分的兴趣。接下去是什么？——这个不言而喻的问题可以说是手卷画所特有的。而画中用来表明这一问题的方式也是多种多样：画中人正在注视着什么？画中的车船行向何处？溪流与山径延伸到哪儿？在一幅手卷中，对这些问题往往并不作直截了当的回答，悬疑之感因此油然而生。

如此一来，我们就可以对《韩熙载夜宴图》中的许多形象重新观察一遍：我们会注意到在手卷开始的场景中，有一位侍女正从屏风后窥视宴会（图21）；在下一段场景中，女伎和侍女正向内房走去（图19）；在这幅画最后两段场景之间，一对男女正隔着一架屏风窃窃私语（图20）。这些人物的作用不仅如我先前所提到的那样，是把孤立的场面连接成一个连贯的画面，而且是在鼓励观者继续展开画卷，当观者在韩熙载的官邸中逐渐深入游览时，他将探寻到愈加色情的形象。事实上，在手卷中，很难找到一种比屏风更能创造神秘感和悬念的物象：屏风总是同时划分出两个区域，一个在前一个在后。因此总是同时既展示又隐藏了某些东西，总是在吸引观者去探寻那些隐秘不见的事物。

## | 窥探的目光

上一节最后的论述把我们的注意力从画面转向观者，也将他的眼光界定为窥探的目光。窥探（voyeurism）这一概念来源于心理分析理论，常为电影研究所采用，用以描述观众的地位和观看方式。<sup>70</sup>例如，

见第38页

约翰·艾里斯(John Ellis)在其《视觉虚拟》(Visual Fictions)中写道：

“窥探”一词意味着观看者的权力凌驾于他们所看到的事物之上。这并不是说观看者有任意改变的权力，而是说正在发生的所有行为都是为了观者的观看而展开的。对于电影来说也是如此。显而易见，电影场景本身只有一个目的，即为观众上演。通过观众和他所见事物之间无法逾越的距离，把电影场景和观众分开。这种分离感使观众能够在自己与他(她)所看到的東西之间保持一种特殊的权力关系，并构造出一种对观看对象不断变化、不断展开的要求。在电影院中，典型的窥探态度是渴望看到接下去会发生什么，看到事件的不断展开。它因此要求这些事件为观众而发生，它们是奉献给观众的。从这个意义上讲，它意味着电影再现(以及其中的人物)对自己被观看的默许。<sup>71</sup>

可以说，《韩熙载夜宴图》具有完全同样的意义：这幅画的手卷形式保证了窥探者的私人需求，不停移动的画面也能潜在地实现窥探者的欲望——“渴望看到接下去会发生什么，看到事件的不断展开。”观众和场景之间的区分很明确：所画人物——韩熙载与其姬妾和宾客——都深深沉浸在他们自己的行为中，决不把他们的视线投向观者。他们因此也默许了一双隐秘之眼的观看，自顾自地进行着无声的表演。

观画者和他所观看的人物与行为之间因此必须保持一定距离。我们都知道，“距离”对于电影观众和窥探而言是一个本质的概念。<sup>72</sup>但就电影的情况而言，距离被理解为将对象和视线分开的物理性的空间距离；观众必须“小心，以避免离屏幕太近或太远”<sup>73</sup>。这种有形的鸿沟在欣赏手卷时被缩短到最小，转而在观看和触摸之间创造了张力：《韩熙载夜宴图》所画的场景拒绝观赏者的直接参与，但观赏者又必须以自己的手“握住”表现这些场景的画卷。<sup>74</sup>因而，窥探者的注视所需要的“距离”必须通过绘画表现中的某些内在方式来实现。我们因此再一次回到屏风这个母题上来。正如我先前所提到的，屏风最初的定义是“遮

蔽”。因此屏风是最理想的分隔物——不仅分开单个的场景，而且把观赏者和观看对象隔开。展开《韩熙载夜宴图》，观赏者的动作和视线将会阶段性地被画中的屏风打断，这些屏风不断重新调整他与画面的关系——确保一定的距离，防止靠得太近，并对观赏者和画面之间既联系又分离的程度进行确切衡量。正如温庭筠(813?—870)在《夜宴》一诗的开头所写到的，这些屏风具有阻隔的功能，而在遇到窥探者的目光时又自动打开：

长钗坠发双蜻蜓，碧尽山斜开画屏。  
虬须公子五侯客，一饮千钟如建瓴。  
鸾咽姹唱圆无节，眉敛湘烟袖回雪。  
……<sup>75</sup>

和诗中所描写的画屏一样，《韩熙载夜宴图》中的屏风也把男人和女人围绕起来。男子与女子之间的关系逐渐变化，这种变化的关系同时不断地对窥探主体和窥探对象进行重新界定。劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)的著名公式——“女人作为形象，男人作为观看的承担者”——最适于用在画面的开始部分。此处，韩熙载和他的男宾客们都将视线集中在一个演奏琵琶的女子身上。这个演奏者完全孤立、被动地接受并聚合着男客们集结的热情目光。<sup>76</sup>随着手卷的展开，画中男性宾客的目光不断向左延伸，并指引着外部观者的视线。

这个构图模式在下两段场景中重复出现，但两性之间孰为主动孰为被动的划分逐渐变得模糊不清。韩熙载不再是“看客”：他并不在注视穿过房间的女伎，而是在那一刻和姬妾在床榻间嬉闹。事实上，在画的中间这两段，窥探者所注视的对象渐渐地发生变化，甚至把韩熙载本人包括了进去。韩熙载逐渐成为画面景观的一部分，不是在演奏乐曲就是粗野地袒露胸膛。不过，这第二种再现模式在最后一段场景中再次颠倒。在此，韩熙载重拾其“看客”角色，但方式却与画卷开头一段截然不同。此时，画面中的他像是一个隐蔽的窥探者，他身处亲密接触

的男女之间，但其存在却并没有引起其他人的注意。显见的是一种心理上的“距离”把作为观看者的他和他所看的人分隔开。由此，他的位置和目光对《韩熙载夜宴图》这件作品的观看者的位置和目光进行了复制。但另一方面，他又不是《夜宴图》观看者的“镜像”，因为他必须继续忽视观者，以承受后者窥探的目光。

这种理解把我们带回到我在本章开头处引用的《宣和画谱》中有关《韩熙载夜宴图》的故事：

李氏惜其才，置而不问。声传中外，颇闻其荒纵，然欲见樽俎灯烛间觥筹交错之态度不可得，乃命顾中夜至其第，窃窥之，目识心记，图绘以上之。故世有《韩熙载夜宴图》。

先前我提出这段记载是不可靠的，但现在我们发现，它很可能是充分捕捉到这幅画窥探本质的评论。确实，这个故事好像是以可确认的具体历史人物体现了画中固有的窥探目光。不论是画家顾中夜还是下令画此画的李煜都体现了这种目光，只是体现的途径不同。顾中夜真的窥探了韩熙载的内室，画中所有的形象都是基于他的“目识心记”。但李煜看到的是他所希望窥视的“樽俎灯烛间觥筹交错之态”。他所“欲见”的，也正是我们这些观看者同样期待看到的。

## 第二章 | 内部空间与外部空间

### 重屏

《韩熙载夜宴图》出现于五代十国时期(907—960),这是中国历史上一段极其混乱的时期。统一的中国实际上已经消失,取而代之的是许多地方割据势力,有的由汉人掌控,有的由蛮夷掌权,在混乱中交替存在。南北之间的斗争和冲突再次发生——这几乎是每一次政治剧变的副产品,中国重又陷入四分五裂之中。数个相继而起的政权统治着北方,其中最长的一个持续了十五年,最短的仅四年。他们的缔造者全副身心地投入军事力量的积蓄,或用以推翻前朝,或与其他竞争者相抗衡,并维护他们一旦夺取王位后并不稳定的权力。他们既没有时间,也不期望文化上有多大发展。

然而在长江以南,历史以不同的方式行进着。在这里,数个王朝在与北方的对抗中同时兴起,他们普遍享受着相对的和平,并沐浴在唐文化的昔日余辉中。这些小朝廷的君主没有多大的雄心,甚至也没有向更为强大的北方群雄挑战的决心。他们享受着独处一方的繁荣。的确,他们的军事观念淡薄,而这恰恰鼓励了经济和艺术的发展。南方很快成为茶叶和盐业的贸易中心,同时也是瓷器和印刷业的集中地。在南唐和后蜀,艺术得到崇文尚雅的皇室赞助人的支持,这两国的都城——南京和成都——随即成为当时的两个艺术中心。

南唐的宫廷聚集了一群技艺高超的天才画家,每位各擅专长,由此形成了不同绘画传统和流派。创作《江行初雪图》的赵干尤其擅长描绘水村鱼市。<sup>77</sup>董源并不是宫廷画家,但据说常常为皇帝作画<sup>78</sup>,他描绘南方景色,但兴趣点集中在山水而非对日常生活的描绘。在宫廷画家当中,王齐翰喜作人物肖像,特别是宗教肖像,而卫贤则以界画和表现城市生活著称。他们的灵感有不少是来源于唐代甚或唐代之前的绘

画艺术，譬如吴道子（约710—760）笔下极富感染力的宗教人物，王维（699—759）的宁静恬淡的山水，以及那些仍留存在著名的敦煌石窟中的风俗场景。南唐宫廷绘画的主要题材是描绘贵族和宫廷女性的闲适生活。顾闳中和周文矩继承了这种传统的两个代表人物——唐代画家张萱（活动于714—742年）和周昉（约730—800）的风格。有趣的是，顾闳中和周文矩也都对屏风图像颇感兴趣，他们对屏风图像的不同处理手法既隐含着彼此之间的竞争，也意味着他们对这一形象的共有灵感。

和顾闳中一样，周文矩在南唐宫廷中也是一位待诏，这是宫廷画家的最高级别。处在这一地位的画家要为皇帝个人的意愿服务，因此据说顾闳中就为李煜探查并描绘韩熙载的私生活。其他画家，比如周文矩，描绘的对象包括了李煜本人、皇家苑囿和宫廷仕女。<sup>79</sup>在最后这类画中，他的名声使人们自然地把他的名字和那些描绘优雅女子和圆胖幼童的画作联系在一起，但是实际上，这些画中绝大多数是他的追随者所作，也可能仅仅是仿作。大概主要是为了取悦皇帝，周文矩从李煜的书法中发展出了一种绘画风格：不只一位古代著述者提到周文矩“行笔瘦硬战掣，有煜书法”<sup>80</sup>。在当时，他享受着国际性的声望：当北宋的力量在北方崛起，开始威胁到包括南唐的地方朝廷时，李煜把周文矩的一幅绘画精品作为贡品送到宋朝，这幅作品后来就作为北宋宫廷的艺术藏品保存下来。<sup>81</sup>

与本书的研究联系更为密切的是，一些文献提到周文矩也曾画过《韩熙载夜宴图》。和顾闳中一样，周文矩据说也得到了李煜的指示去描绘韩熙载的私生活。南宋的周密（1232—约1308）最先记录了他的这件作品，画为纸本，长七八尺，“神采如生，真文矩笔也”<sup>82</sup>。几十年后，也就是14世纪早期，元代的汤垕见到两本周文矩《韩熙载夜宴图》，并认为这两本与顾闳中同一题材的画稍有差异：“弘中笔与周事迹稍异。”<sup>83</sup>当然，这些记载都是在画家去世三个世纪之后所写的，根据这种不太确定的传说得出任何结论都是过于冒险的，尤其是这些记载似乎仅仅是为了确定传统说法中所认为的周、顾二人之间的密切关系：二者有着相同的官衔，都为李煜的宫廷服务；都喜好描绘宫廷生活和仕女题

材；且都运用一种华美、艳丽的风格。然而，周文矩版本的《韩熙载夜宴图》也许并非完全是空穴来风。芝加哥美术馆藏有一件传为周文矩的画作，显示出与顾闳中的《韩熙载夜宴图》之间颇为值得研究的关系。

见第64-65页

几乎所有的迹象都表明一般被称为《宫乐图》的这幅画（图43—图44）是一件晚期摹本，不过其原作或许要早得多。虽然仕女的画法表现出明代的特征，但是整体的图像、构图、人物类型、自然环境等种种其他特征则指示出宋代或宋代以前的风格。日本学者岸边成雄（Shigeo Kishibe）从音乐学的角度认为这幅画（他把此画看成是周文矩作品的宋代摹本）很可能表现的是唐代音乐演奏的场面：在画卷开始部分所绘的乐伎中有两位手持拍板的女子，而明代或清代的乐队中仅有一个拍板演奏者，作为全体演出者的领队。<sup>84</sup>明代后期，当这幅画或其原作被改头换面以表现唐玄宗和杨贵妃赏乐这一流行主题时，众多的摹本都只是在乐队中保留了一个拍板演奏者，这似乎并非巧合。至少有三件这样的画作留下来，其中两件仍然传为周文矩所作，似乎暗示其久远的渊源。<sup>85</sup>《宫乐图》中有一个细节使得这幅画与周文矩的密切关系更为牢固：一位头上插满花朵的女子坐在床榻前的凳子上。这个形象与一件更早、更为可信的周文矩画作的摹本几乎完全相同，这就是传为周文矩的《宫中图》（图45）。<sup>86</sup>

见第66页

是否绘画此图的明代画家在新的构图样式中搬用了一个早期的形象？似乎不像。因为这个构图本身相当成熟，显示出一种10世纪手卷画的风格。<sup>87</sup>正如顾闳中的《韩熙载夜宴图》那样，《宫乐图》也是一幅从右向左展开的横幅画卷。在手卷起始处，观赏者看到一个生动有趣的乐队，其中约二十来个女乐伎正在演奏各种乐器。这些优伶形成两组，被地毯铺成的路面隔开。延伸的地毯和手卷的上下两边平行，引导观者继续展开画卷，去寻找音乐的听者。随着手卷的继续展开，一个蓄着胡须的男人开始现身，身旁围着十三位女子，其中包括几位女伎。<sup>88</sup>喜龙仁、索伯（A. Soper）以及古原宏伸等美术史家都注意到此人和顾闳中《韩熙载夜宴图》中的韩熙载之间似有相似之处，两人都戴着黑色高冠，坐在一张围榻之上（图46、图47）。<sup>89</sup>这一相似之处并非臆断，著名

见第67页

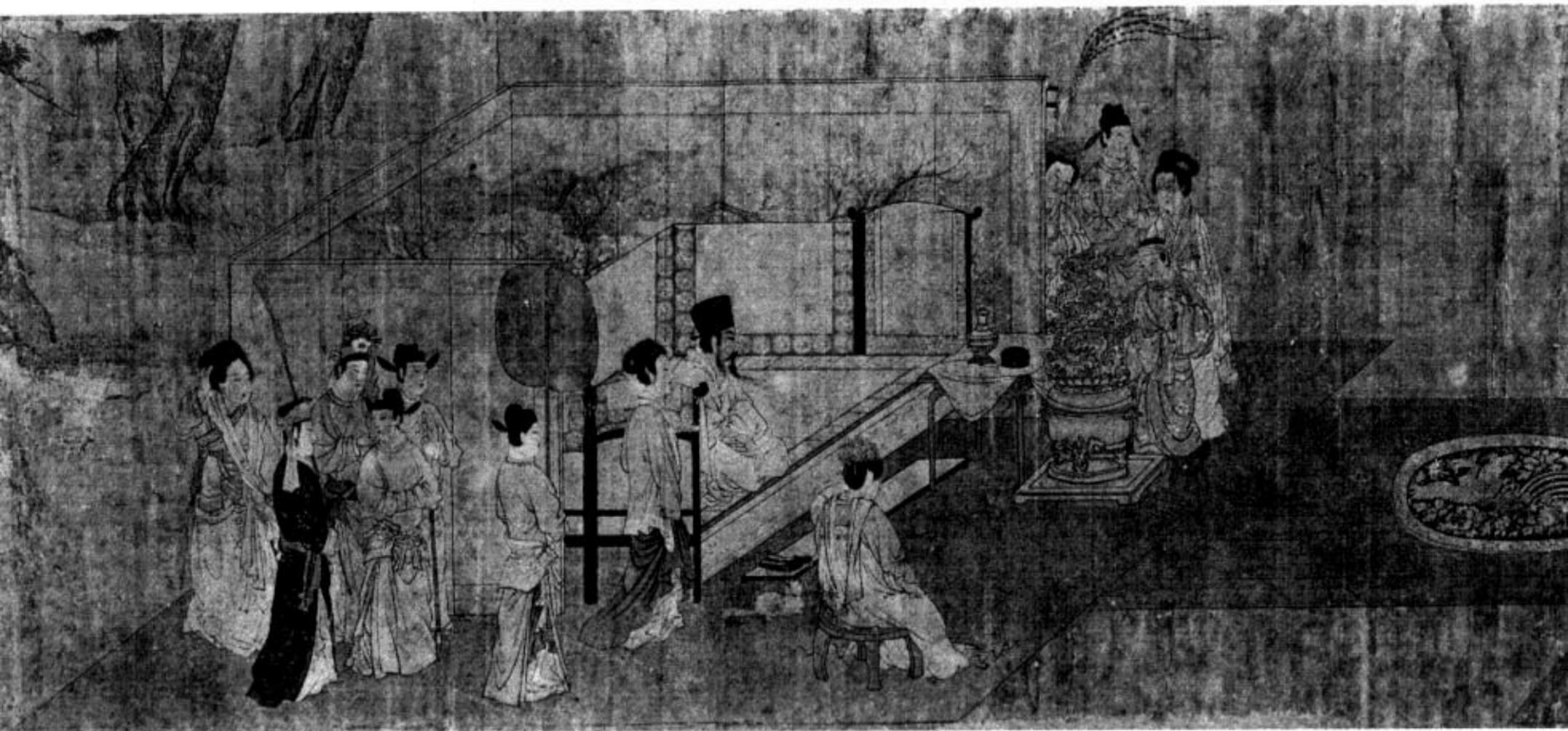


图43—图44 | 周文矩《宫乐图》局部。卷，绢本设色。10世纪(?)  
画作的明代摹本。芝加哥美术馆藏。





南宋学者、科学家沈括(1031—1095)就曾认为那些“修身美髯，戴薄纱黑帽”的形象所表现的正是韩熙载，而且还指出当时人们往往把这些形象错认为其他历史人物。<sup>90</sup>《韩熙载夜宴图》和《宫乐图》之间的关系也可以通过站在主人身旁的侍女揭示出来。虽然她们在两幅画中的位置正好相反，但姿势和装束却几乎一样。值得注意的是，两幅画所共有的，且惟一共有的，就是这组中心人物——男主人、贴身女侍，还有他们紧靠着物质环境。的确，正如我们所看到的，这个组合常常是唐代肖像画中的主要内容(图48)。当这种肖像画在南唐发展成场面更宏大的叙事画时，顾闳中和周文矩好像仍然在他们有些相互竞争的绘画中采用着一种标准的韩熙载式“图像综合体”。

用不同的方式来处理近似的题材，这使我们认识到画家之间的竞争。《宫乐图》的中心主题是主人享受着音乐和美人，这与《韩熙载夜宴图》有很多共同点，尤其和《夜宴图》第一段和第三段相比较(图21、

图45 | (传)周文矩《宫乐图》局部。卷，绢本水墨淡设色。仿10世纪作品的1140年摹本。佛罗伦萨贝伦森(Berenson)收藏。

见第68页

见第38页

图46 | 图17局部。



图47 | 图44局部。

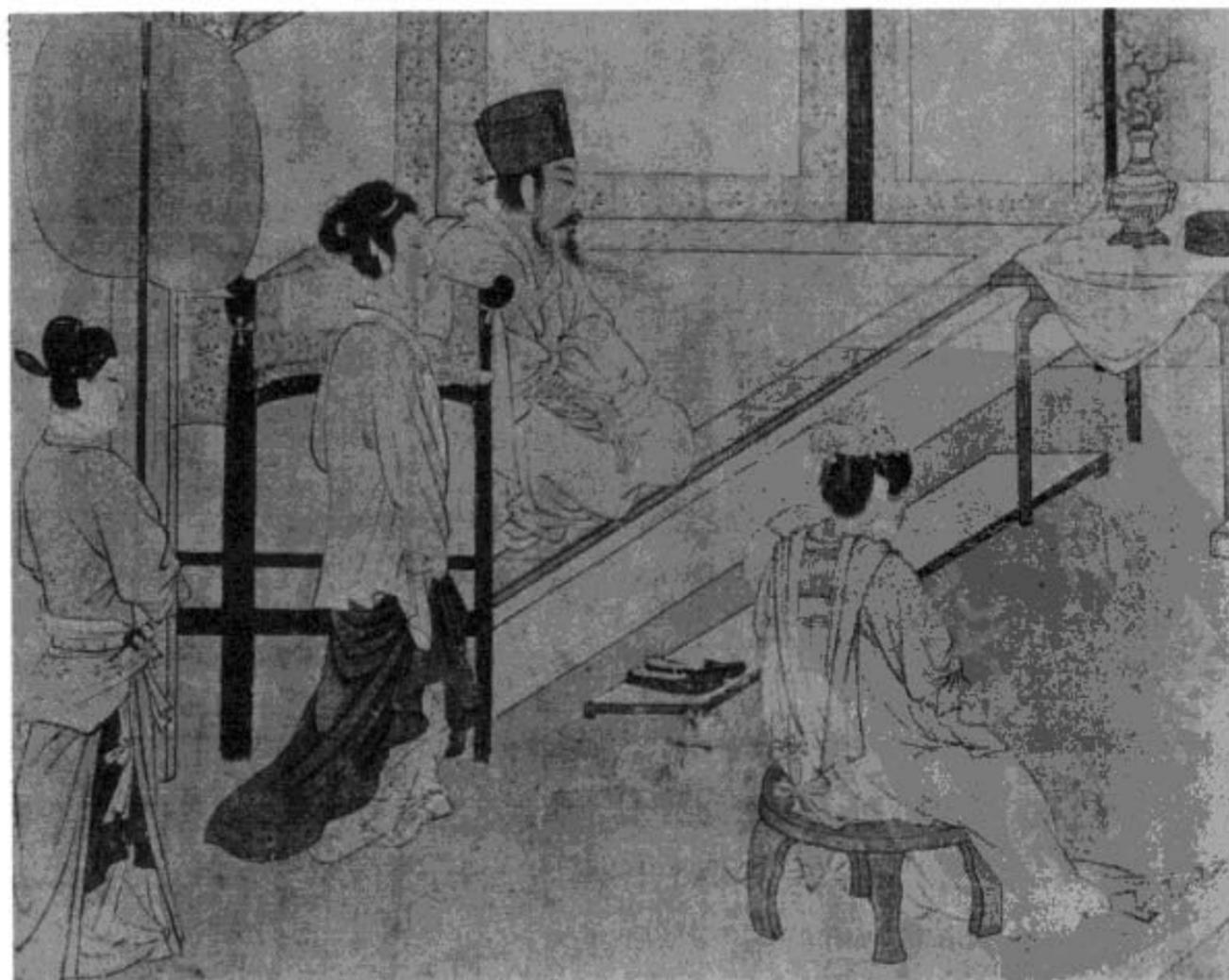




图48 |(传)阎立本(?—673)  
《历代帝王图》中的陈文帝。  
卷,绢本设色敷金。7世纪。波  
士顿美术馆藏。

图22)就更为清晰。但画中主人公所处的位置完全不同,在画中的作用也不同。顾闳中在画卷开头用一个侧面像引出韩熙载,他凝视着左边,这与观者展开画卷的方向相一致。然而《宫乐图》中的主人公却不是一开始就出场,而是在手卷展至末尾才出现,穿过一个空旷的空间凝望着女伎。中心人物这种截然相反的位置赋予了传统题材一层新的含义。《宫乐图》的观赏者们被迫扮演着从属角色,在欣赏这幅画时,他们的地位如同是去拜见画中那位主人。主人开始没有出现,这便更增加了悬念,并强化了他凌驾于观赏者之上的权力。观者不再像《韩熙载夜宴图》那样经由主人的眼睛来观看音乐表演。或者说,只有当观者看到画卷结尾时,他才能捕捉到主人的目光。上文我们对手卷形制的讨论使我们找到这一再现方式和感知模式的源头:在《韩熙载夜宴图》和《女史箴图》中,手卷的末尾都有一个人物形象,对画面的视觉之旅作出总结,而也正是这个人物引导着观者,再一次穿过先前的场景

见第39页

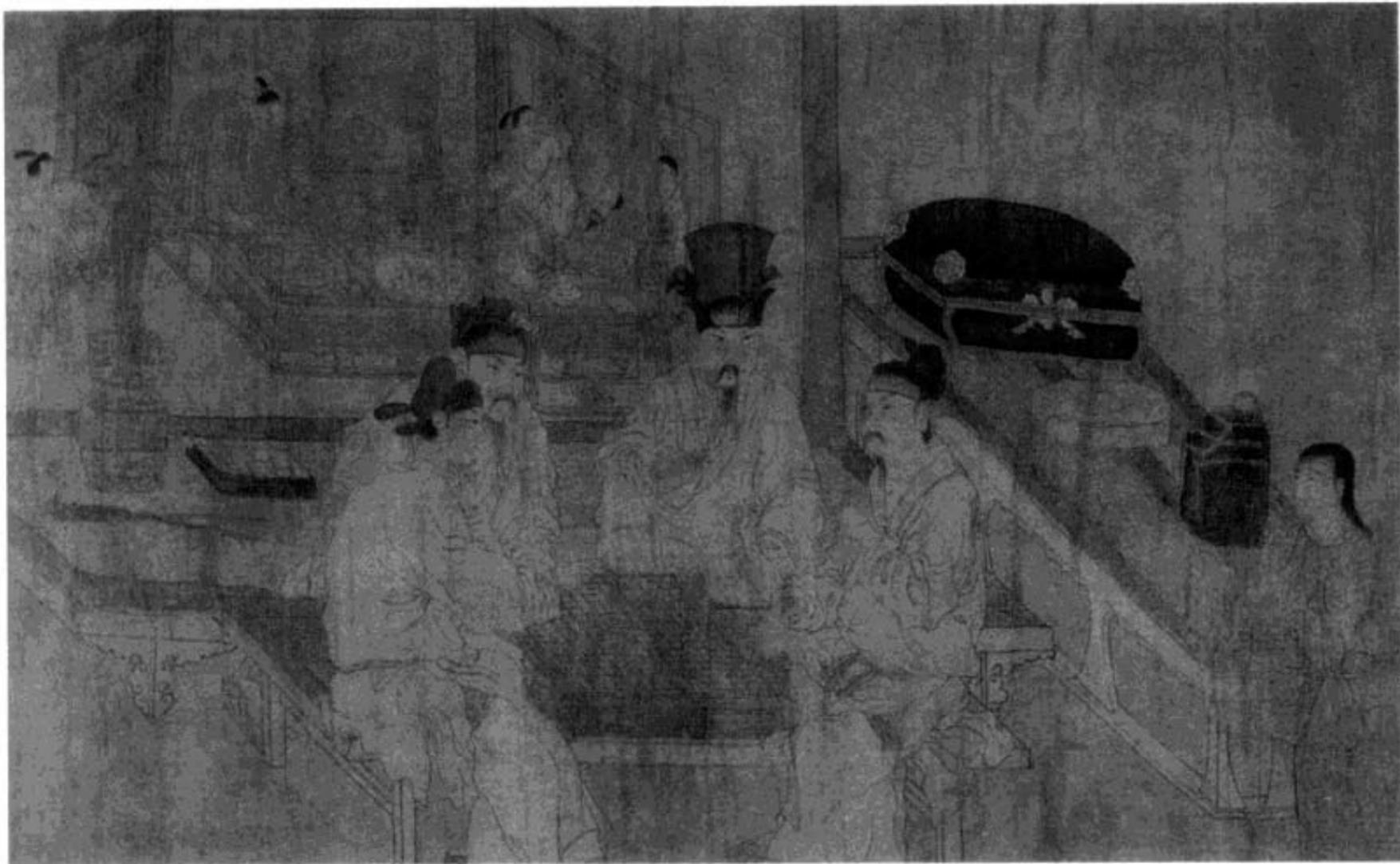
见第39页、第54页

(图20、图40)。不过，在《宫乐图》中，这个人却成了画面的主角，他颠倒了观赏的顺序，并由此支配着画面。

在《宫乐图》中，《夜宴图》那种强烈的窥探之感同样消失不见。与顾闳中创作的由一系列封闭空间组合成的画面不同，周文矩的构图是开放式的。观赏者被直接带入画面场景，而不用去偷窥被屏风围住的私人空间。没有分割物对这幅手卷的画面进行划分；铺着地毯的路面从右到左把演奏者和听众平稳地连接起来，暗示着身体在地毯上的移动，而不仅是目光的转移。然而，画家因为某种重要的目的仍然使用了屏风形象。他在卷尾处布置了不同样式的重屏。这两架屏风立于长髯士人背后，使其尊贵地位更为突出。在装饰上两架屏风也彼此不同，相互对照。同时，作为一组图像来看，两架屏风之中的景象与超出它们边界之外的场景形成了对照。一种微妙的视觉游戏在这种层叠的平面和空间之间展开了。

画家有意不对里层屏风的表面加以装饰，仅仅在边角和下部边沿装饰了花边图案。这架屏风的留白既映衬出前面的士人，又突出了它后面的另一扇画屏。两架屏风的并置关系在外围屏风和其后的场景间被重复：二者在图像和风格上均相互对照。外层屏风上描绘了薄雾中若隐若现的桃花，笔触精细优美，色彩柔和协调，一种朦胧的初春气息笼罩着整个屏风画面。屏风之外则是几株巨松，这一题材通常让人联想到寒冬。粗大光秃的树干、干燥裸露的地面、谨细锐利的轮廓、对比鲜明的色调，传达出一种严酷之感。柔和的春花点缀着屏风，使人将它与女性美和屏风环绕着的音乐表演联系在一起。松树因此暗示了外部环境，既增强又反衬出内部空间的舒适。实际上，我们并不清楚这是真实的松树还是壁画。（山水壁画在宋代比较常见，《韩熙载夜宴图》开头的场景中也可以看到。<sup>91</sup>）但在《宫乐图》中，外部和内部氛围的对比有着如此之强的心理冲击力，以至于大多数观者马上将其看成是“在庭院中上演的音乐会”。<sup>92</sup>

这种“多层屏风”的母题为我们将《宫乐图》和周文矩联系起来提



供了另一个证据，因为周文矩以首创重屏图而著名，这是中国绘画艺术中最吸引人的构图之一。在弗利尔美术馆所藏传为周文矩的《重屏会棋图》中（图49），四个男性在前景中围成一圈，或下棋或观弈，一个童子在旁边侍候。这组人物的中心又是一个戴着黑色高帽的长髯士人，与旁人截然不同的这个装束明显地暗示出他作为男主人的中心地位，而其表情也确实威严凛凛。这个人物身后是一扇单面屏风，上面所画为一幅表现家居的室内场景：一个长髯人物，可能是这里的主人，正准备就寝。他斜倚在床榻上，旁边有四个女子服侍。其中两个女子在床边整理床铺，另一个抱过来一床毯子，第四个则站在他身后听候吩咐。这第二组人物的背后是另一扇绘有山水的三折屏风。

与《韩熙载夜宴图》一样，周文矩的《重屏会棋图》一直以来也有许多文献记载，最早见于《宣和画谱》中。此后这幅画又出现众多摹本，许多题记附加于上，包括弗利尔美术馆所藏的那幅。画之内容，尤其是前景中男性人物的身份依然是论者关注的焦点。宋徽宗认为戴黑帽

图49 | 明人《摹周文矩〈重屏会棋图〉》。卷，纸本设色。华盛顿弗利尔美术馆藏。

的人是李煜；王明清（1127—1214）则坚信此人应该是李煜的皇父李璟（943—961年在位）。元代一些作家继而把其他三个人的身份确定为是李璟的兄弟。最后，清代的吴荣光（1773—1843）将李璟兄弟的名姓与画中人物一一对应起来。<sup>93</sup>此前我已经对《韩熙载夜宴图》的外部与内部文本之圈进行了解构，这使得我不必要再重复相似的论证。因此在很大程度上我将忽略后代对《重屏会棋图》画面图像的种种指认，不把它们作为探讨该画原初意义的有效历史证据。对我们而言，更重要的是那些揭示了画作早期历史的文献记录，包括它被重新装裱和临摹的记录。

大略来说，周文矩的画最初是装裱在一扇独立的屏风上的，因此画中的重屏图像实际上出现在另一扇具有固定木制框架的屏风之中。<sup>94</sup>这扇画屏在12世纪前一定曾被收入宋朝的宫廷艺术藏品中，因为著名学者和政治家王安石（1021—1086）曾在宫中见过它，并在一首诗中描绘了其令人迷惑的画面。<sup>95</sup>不过王安石尚不知道它的故实，也不能确定画中所绘的人物。是宋徽宗把这幅画重新装裱为卷轴，并在旁边题了一首白居易的诗来描述画面内容：

放杯书案上，枕臂火炉前。  
老爱寻思睡，慵便取次眠。  
妻教卸乌帽，婢与展青毡。  
便是屏风样，何劳画古贤。<sup>96</sup>

北宋覆灭之后此画流出宫廷，成为私人藏品。<sup>97</sup>摹本开始出现，包括弗利尔美术馆的那件在内。有数件摹本幸存下来，<sup>98</sup>但原作在南宋之后就消失了。

白居易的诗提供了一条有助于理解这幅画的线索：暮年的诗人已行动不便，沉溺于一种半梦半醒般的松弛状态之中。对他而言，日常的家居琐事是如此遥远和虚幻。它们似乎只不过是幻象，就像投射在屏风上的场景一样。白氏的诗作很有可能给《重屏会棋图》的画家带来了

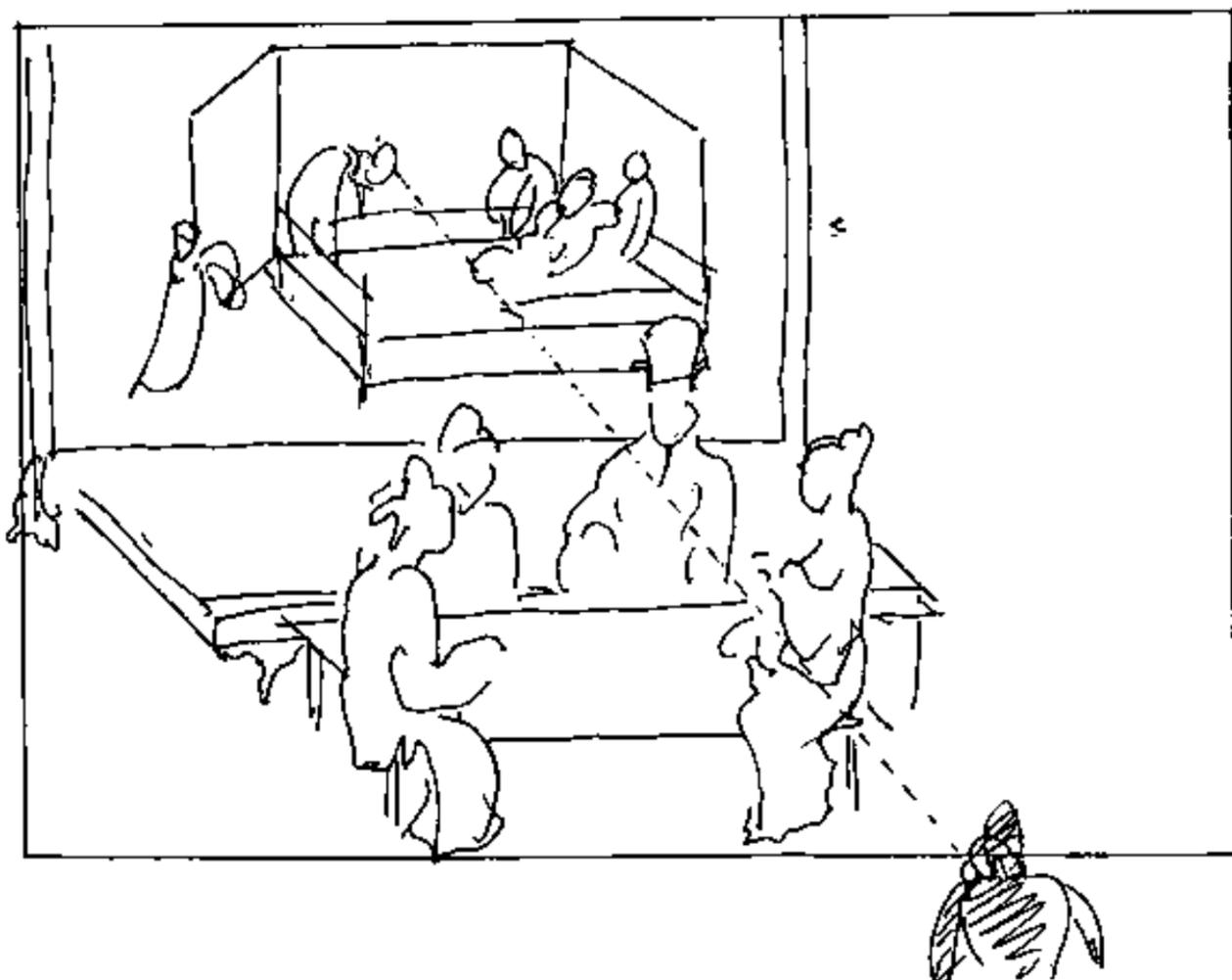


图50 | 图49的构图。巫鸿绘。

灵感，他因此忠实地在屏风上画出白居易诗中所描述的情景。但是当诗意的表达转换成视觉幻象时，它的含义便随之改变：画中屏风不再是诗文的明喻（“便是屏风样”——现实中的场景就像是屏风上所画的图像），而是变成视觉的暗喻。<sup>99</sup>画中深处的屏风尽管只是一个平面的绘画图像，但却诱使观者将它当成现实。

画家有意混淆视觉、迷惑观者，引诱他相信画中屏风里的家居景象是画中描绘的真实世界的一部分。画面中那些处于“真实世界”以及“画屏”中的家具——平台、床、桌子和棋盘——都有着相同的倾斜角度，从而把观者的目光毫无阻隔地引向画面纵深。屏风上所画的人与物的尺寸都缩小了许多，暗示出他们处于远处。假定观看者与下棋及观弈的人同处于厅堂之中，他的视线好像穿过了屏风，到达屏后的内室，可能就是主人的卧房（图50）。画家周文矩一定是有意识地设计了这一错视效果：单扇屏风上所画的那扇三折屏风，其旁的两折具有不同宽度，而它们所显示的在三维空间的角度是由观者自身的立足点决定的。

我们必须认识到这种构思的不合逻辑之处，因为只有当这架三折



图51 | 周文矩《重屏会棋图》。卷，编本设色。10世纪画作的明代摹本。北京故宫博物院藏。

屏风是真实的立体物而不是画在第一扇屏风上的平面形象时，这种透视效果才可能出现。但是这个“错误”起到了它的作用，因为我们被它所迷惑。有趣的是，北京故宫博物院藏有《重屏会棋图》的另一摹本（图51）。故宫的研究人员认为这幅画比弗利尔美术馆的那一件时间要早，因而更为真实地反映了周文矩的风格。但在我看来，故宫本的那件可能只是不太忠实于原作的一件摹本。<sup>100</sup>虽然摹仿者表现出高超的技艺，但却在细节中犯了一个不幸的错误：他把三折屏风的旁边两折改为相等的边长。虽然这种纠正完全合理，但是聪明的摹仿者却因此而失去原作中“不合逻辑”的要旨所在。一旦作了这种纠正，这架三折屏风就变成静态和不透明的了，观赏者的目光受到了阻碍，周文矩原作中的错视不再存在。

从另一个非常不同的角度把这张画和其他美术作品进行比较，也可以使我们探测周文矩作品的本意。我们现在看到的是一位佚名画家在1477年为勃艮第（法国）的玛丽亚所作的《祈祷书》（*Book of Hours*）中的一幅插图（图52）。画中前景里的玛丽亚正在读一本书。这本书，

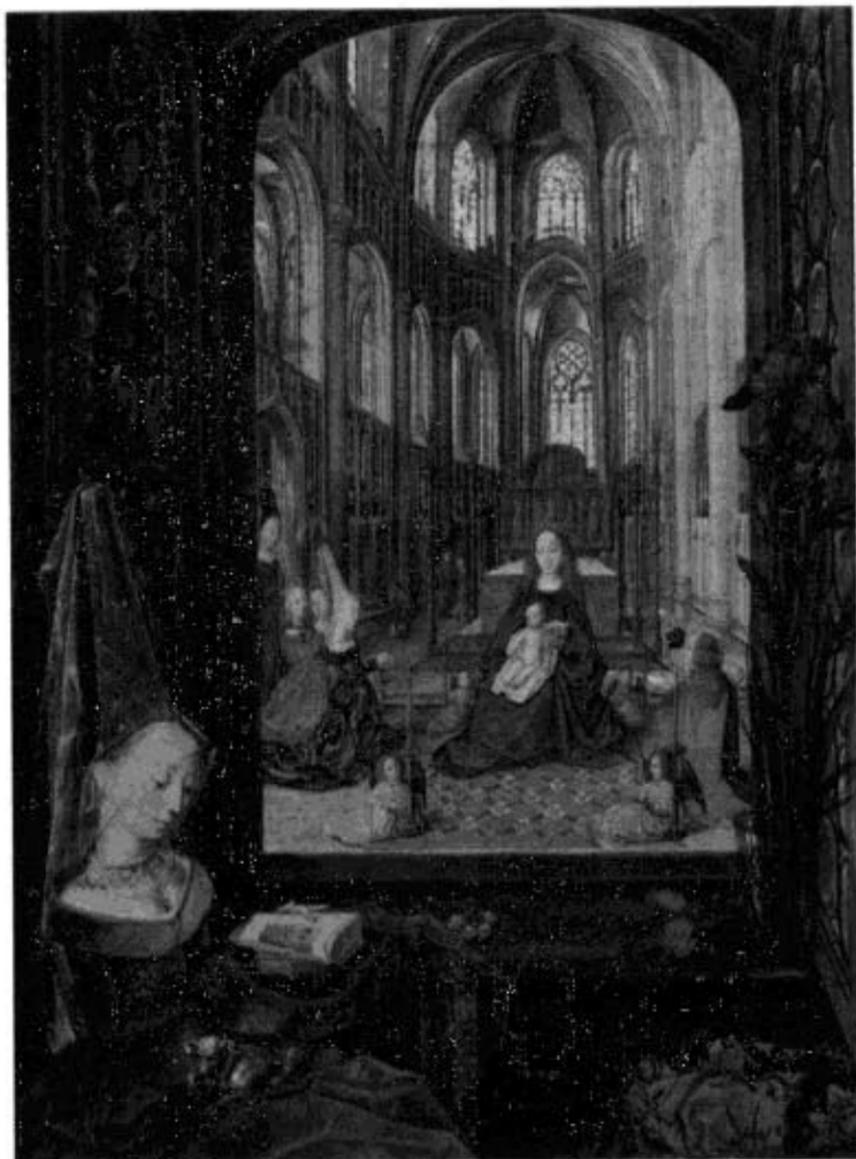


图52 | 《勃艮第的圣母玛丽亚》。《祈祷书》中描绘的勃艮第的玛丽亚对开画面的一页，表现了圣母面前的马克西米连一世和勃艮第的玛丽亚。羊皮纸。1477年。维也纳奥地利国家图书馆藏。

正如学者们一直认为的，也许就是包含此画的《祈祷书》。<sup>101</sup> 两扇窗户在她身后的左右两边打开，通过敞开的窗可以看到一座宏大哥特式教堂内部的祭坛。圣母玛丽亚怀抱着圣婴坐在中央，而勃艮第的玛丽亚则被缩小，再一次出现在这里：她胳膊下夹着那本《祈祷书》，跪在圣母面前，接受圣母的祝福。我们可以在这幅画和周文矩的作品之间找出许多相似之处，诸如中心人物的重复出现，以及“真实”与“虚幻”世界之间的空间连续性。然而这件欧洲绘画中描绘出的幻觉似乎是反映了勃艮第的玛丽亚的内心幻觉：当她读福音书时，真实世界和天堂之间的分界线好像已从她心中消失。她升华到一个精神世界中，在那里遇见了与她同名的圣母。周文矩的《重屏会棋图》没有这类神秘的或宗教的因素，其错视是周文矩为创造幻觉空间和视觉隐喻而设计的。画家尽力试图使屏风前和屏风里的场景看起来都是真实的，同时他又用坚实可感的屏风框架把这两个场景分隔开来——这个木框提醒着观者，

屏风中的内室情景不过是一幅画而已。当观者消除了他最初的迷惑，认识到——对，屏风上的场景确实是一种幻觉——时，他忘了这不过是一个更大的幻觉中的幻觉——这个更大的幻觉是这整幅画本身。不知不觉中，他已经接受了画家的辩术，将画在屏风前的人和事物看做是真实世界的一部分。一种完美的错视效果就这样实现了。

## | 仕女屏风

当白居易在他的诗里说家居琐事——妻子催他脱下帽子，侍女正铺着床——就像屏风上所画的情景一样时，他所想像的是一种被称为“仕女屏风”的特殊画屏，即描绘有女性形象的屏风。当周文矩在构思《重屏会棋图》时，他把一扇仕女屏风改造成一幅画中之画。依靠这个画中的内在图像，他创造出一幅极不寻常、令人迷惑的作品。如果把那个图像删除，《重屏会棋图》的迷惑之处也将随之消失，我们看到的只不过是一扇山水屏前的几个男人——这是其他一些绘画的常见主题（图53、图54）。

见第76页、第77页

白居易的诗和周文矩的画因此把我们的注意力引向仕女屏风，这是历代一直受到欢迎的人物画类型。白居易的诗和周文矩的画也暗示了这一类型的屏风与文学想像以及艺术表现中的幻觉性之间的持续联系。但是，什么是仕女屏风？为什么它能成为幻觉艺术的容身之所？在解答这些问题的时候，我将探讨这种特定类型屏风的发展历程，以及它在中国文化中不断变化着的含义。于是，我的讨论焦点就从作为绘画主题的屏风图像转为作为绘画载体的屏风实物。作为可触摸的物体，一扇仕女屏风既是一幅画，又是一种物质性象征；我们将在这类屏风的所有者和观赏者的关系中认识到它的功能与意义。

中国历史上有很长一段时期，关于屏风的种种话语乃是围绕着屏风前假想的一位男性坐者或卧者发展出来的。尽管在实际生活中妇女也拥有和使用屏风，但汉代之前以及汉代的作家都只在文字中描述到男性的屏风。在他们看来，屏风上的画面是和坐在屏风前的人相联系



图53 | 仇英《摹天籁阁宋人画册》中的《弈棋图》。纸本设色。  
16世纪。上海博物馆藏。



图54 | (传)王维《高士弈棋图》。绢本水墨。11—12世纪(?)。清宫旧藏。

的——与其说是让他有身体上的舒适感或知觉上的快感，不如说是给予他精神和道德上的指引。这些画面表现的是教谕性的儒家道德故事，故事的主角经常是女性中的典型人物，包括善恶两极的女性。历史学家班固(32—92)最早记录了这样一扇屏风：西汉成帝(前32—公元7年在位)有一扇画有商纣王醉踞妲己、作长夜之乐情景的屏风。一天，这位皇帝问他的大臣班伯：“纣为无道，至于是乎？”班伯回答说，因为这个商代最后一任皇帝听信妇人谗言，所以身陷众恶之中。皇帝又问：“苟不若此，此图何戒？”班伯答道：“沉湎于酒。”班伯指出这点，以暗示如果皇帝继续容忍在他的宫廷中盛行没有节制的宴饮，可能就会如商代最后一个统治者那样，遭遇同样的命运。<sup>102</sup>

因而，至少在1世纪时，就已经形成了在屏风上描绘典型历史人物的惯例。我们不难理解其用意：屏风环绕着座位或床榻，它的这种位置便于用图画对人进行教导，也使得历史人物与当前观赏者的关系更为亲密。这种屏风的功能犹如一面镜子，只不过它所反映的是观赏者的道德行为，而不是他的容貌。屏风的这一功能潜藏着如此的概念，即过

去乃是现实之镜。对此哲人墨子（约前478—前392年）早已谈及：“君子不镜于水而镜于人，镜于水，见面之容，镜于人，则知吉与凶。”<sup>103</sup>公元前2世纪的司马迁在《史记》中引用了这段话，而与他同时代的儒家学者韩婴则创造了一个新的论断：“鉴于水者见面之容，鉴于人者知吉与凶。”<sup>104</sup>这些作者都将“知”置于“见”之上：对他们而言，屏风画的主要目的不是反映外在的形态，而在于提供历史的暗示，这种暗示使隐而不显的历史规律与道德原则成为具体可感的东西，能够为人所借鉴。同样的观念导致著名的儒学家、皇家图书馆的主持者刘向（前77？—前6）在公元前几年创作出了仕女画屏这一形式：

中垒校尉刘向《七略别录》曰：臣与黄门侍郎歆以《列女传》种类相从为七篇，以著祸福荣辱之效，是非得失之分，画之于屏风四堵。<sup>105</sup>

刘向编撰了《列女传》，并加以图解，宫廷中的女性便可据此培养德行，以记载的历史范例为鉴，避免误入歧途。以后的历史学家因此常把《列女传》看做是为女性而作的教科书，但是这种理解可能是错误的。正如班固在下面这段文字中明确陈述的那样，刘向心目中的假想读者和观众首先是帝王：作为一国之君和皇室的主宰，他的职责包括培养家庭道德、教导妻妾。

向以为王教由内及外，自近者始。故采取诗书所载贤妃贞妇，兴国显家可法则，及孽嬖乱亡者，序次为《列女传》，凡八篇，以戒天子。<sup>106</sup>

因此，《列女传》这本书基本上是为皇帝进行“皇室教育”提供了一种方式。它为皇帝选择嫔妃提供了标准，并点明了好与坏的选择将导致的不同结果。刘向的屏风进一步把这种范例和标准转化为图像，正如汉成帝的例子中显示的那样，环绕宝座的屏风“映射”着皇帝的行为，

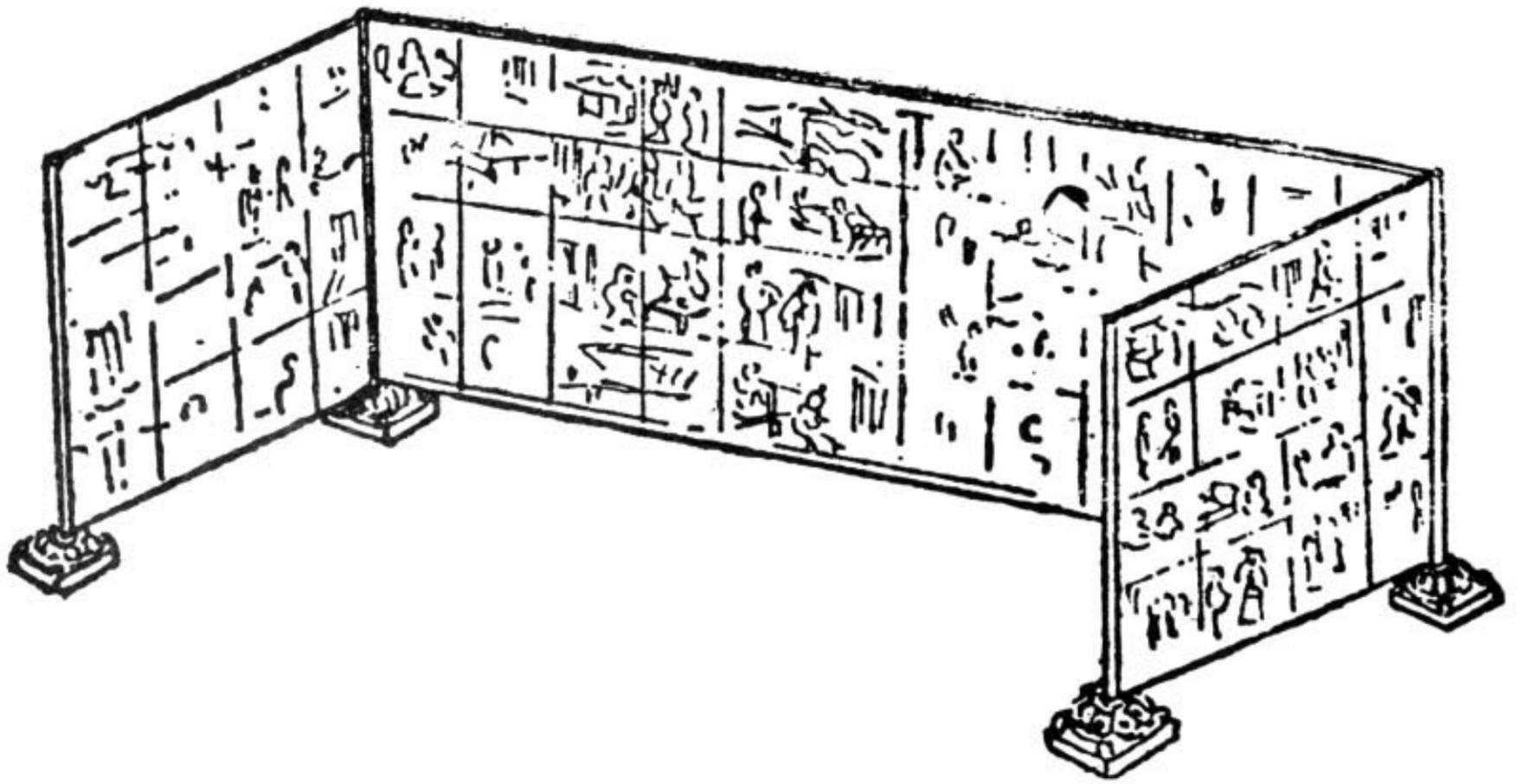


图55 | 司马金龙墓出土漆屏风(图58、图59)复原图。

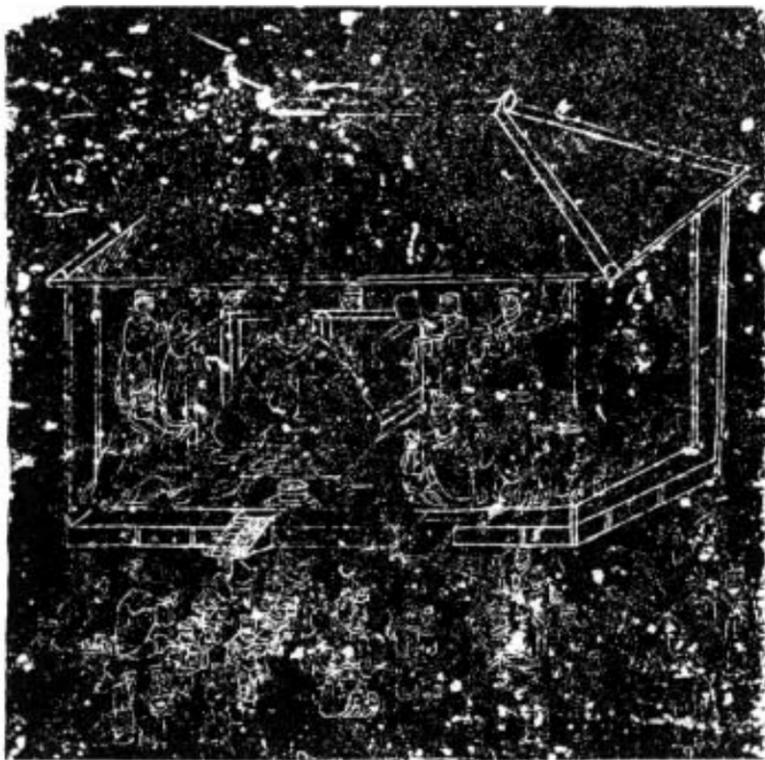


图56、图57 | 山东省诸城前凉台画像石拓本及线描图。2世纪。

表现了他的道德意识。事实上，汉成帝的这扇屏风可能就是刘向所作的列女屏风之一：一个原因是刘向为皇帝效力约三十年，皇帝驾崩后不久他就去世了。另一个根据是他的《列女传》包括了汉成帝屏风上描绘的恶毒的商纣王皇后——妲己。刘向引用儒家典籍中的文字对这个女人作了评价，这段文字也概括出了这幅画暗示的政治含义：“牝鸡无晨。牝鸡之晨，惟家之索。”<sup>107</sup>的确，在汉代的政治艺术中，画有女性形象的屏风永远不会传达出女人的声音，而只是将她们转变为模式化的形象。这些或被理想化或被歪曲的女性人物围绕在男主人身旁，既被作为典范展示，又使她们处于主人的绝对权威之下。

刘向的屏风一直未被发现，但1977年在今山西省大同市发现的一架屏风可以帮助我们构想出它的样子。<sup>108</sup>这座墓葬的墓主，北魏大将军、皇戚司马金龙入葬于484年。其墓葬中出土的这扇屏风很可能晚于刘向的作品，但从质地、结构到主题和装饰风格来看，它几乎保留了记载中的汉代列女屏风的所有特征。这架屏风破损严重，但留存下来的部分仍然使我们能够尝试着对它进行复原（图55）。完整的屏风很可能是由三扇组成，每一扇都以木板为基质。四件雕刻刻画的石础和这些残存板面同地出土，可能是这架屏风的基座。这些木板屏面的长度约80厘米，加上框架和石座，原来的屏风应该有1米多高。汉代艺术中描绘了与之相似的屏风的形状和尺寸（图56、图57）。这种绘画表现常常省略了屏风表面的装饰，然而司马金龙屏风保存下来的屏面展现了一系列中国古代的儒家典范人物，以厚厚的漆料画在木板的两面。

见第74页

见第79页

这些典范人物并非都是女性。我之所以把这件作品和刘向的屏风联系在一起，乃是因为屏上的女性形象主要取材于刘向的《列女传》，而且用以装饰屏风的正面。屏上也画有一些孝子、忠臣和其他男性典范人物，但是主要装饰于屏风的背面。这些形象取材于其他典籍，其中包括刘向的《高士传》。因此，画中人物的排列和装饰位置反映出不同性别与内部和外部空间之间的呼应。例如，在保存最好的一扇屏面上，其正面展示了四组女性人物（图59），从上往下是传说中舜帝贤德的二妃，著名的周室三母——周太姜、周太任、周太姒，东周时期的一位慈

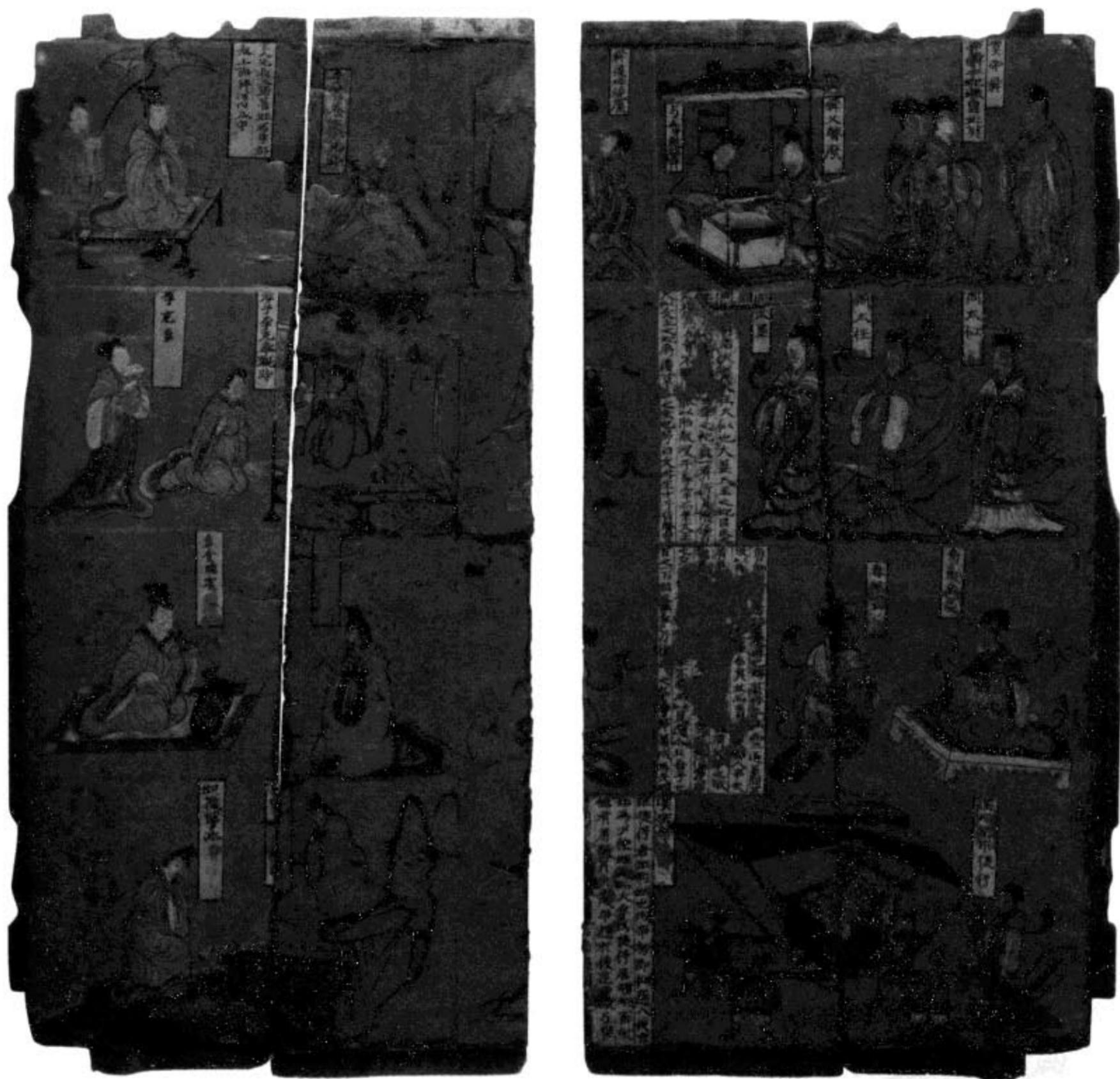


图58、图59 | 山西省大同市司马金龙墓出土漆屏风。木板漆画，单牒屏风的两面。公元484年前。山西省博物馆藏。

母“鲁师春姜”以及汉成帝的班婕妤。屏背面与之相呼应的画面主要描绘的是男性(图58)。这些男性属于不同的社会阶层,但屏风正面描绘的女性(正面意味着亲密地围绕着屏风前面所坐之人)都是皇室女性,按照朝代的更迭排列。对这些人物的选择和排列,明显反映了屏风所有者的高贵地位。屏风的装饰,以及装饰内容与屏风所有者之间的对应关系,明确地解释了人们对刘向那扇屏风长久存在的疑惑:尽管刘向声称他将《列女传》描绘在屏风上,但难以想像区区一架屏风能容纳下书中讲述的100多个故事。更有可能的是:根据皇帝在当时的特别需要,刘向仅选择了书中的一些故事作为描绘对象。这一先例被其他汉代和汉代以后的绘画作品所延续,包括司马金龙墓中的这架屏风。<sup>109</sup>

根据司马金龙墓的考古报告,这架屏风原来是放置在棺椁旁边的。<sup>110</sup>似乎好像即使是在主人死后,屏风所绘的主题仍继续象征着其高度的道德观念。列女屏风这一强烈的政治功能和象征意义可以解释为什么汉代的作者普遍反对把屏风上的图像看成纯粹的“图画”,反对仅仅因其视觉美感而欣赏它们。公元25年到57年间是东汉光武帝在位的时期,有一天他的宰相宋弘到宫廷觐见皇帝时,看见一架画有著名女性的新制屏风环绕着皇帝的御座。在召见大臣时皇帝好几次回头去观赏屏风图画中的女像。宋弘于是引用孟子的话说:“未见好德如好色者也。”光武帝意识到自己的错误,立即命人把屏风撤走。<sup>111</sup>他的过错在于他只注意到画中女子的外表,而忘记了她们影射历史的深刻含义。这架屏风及其所有者(观赏者)之间合乎于礼节的政治性交流没有发生,因此这位皇帝被剥夺了使用这架屏风环绕御座的特权。

然而,光武帝的“错误”也预示了仕女屏风在汉代以后的一个重要转变:虽然屏风上描绘的仍然是儒家的教谕性故事,但其中的女像最终成了视觉欣赏的对象。在这个转化中,女性典范所具有的政治和道德伦理意义让位于她们外表所具有的吸引力;她们优美生动的形象导致新的构图方式的产生。不同于汉代儒家教谕绘画中的单调人物形象,这些新的屏风图画将观者带入一个令人产生幻觉的绘画世界。各种迹

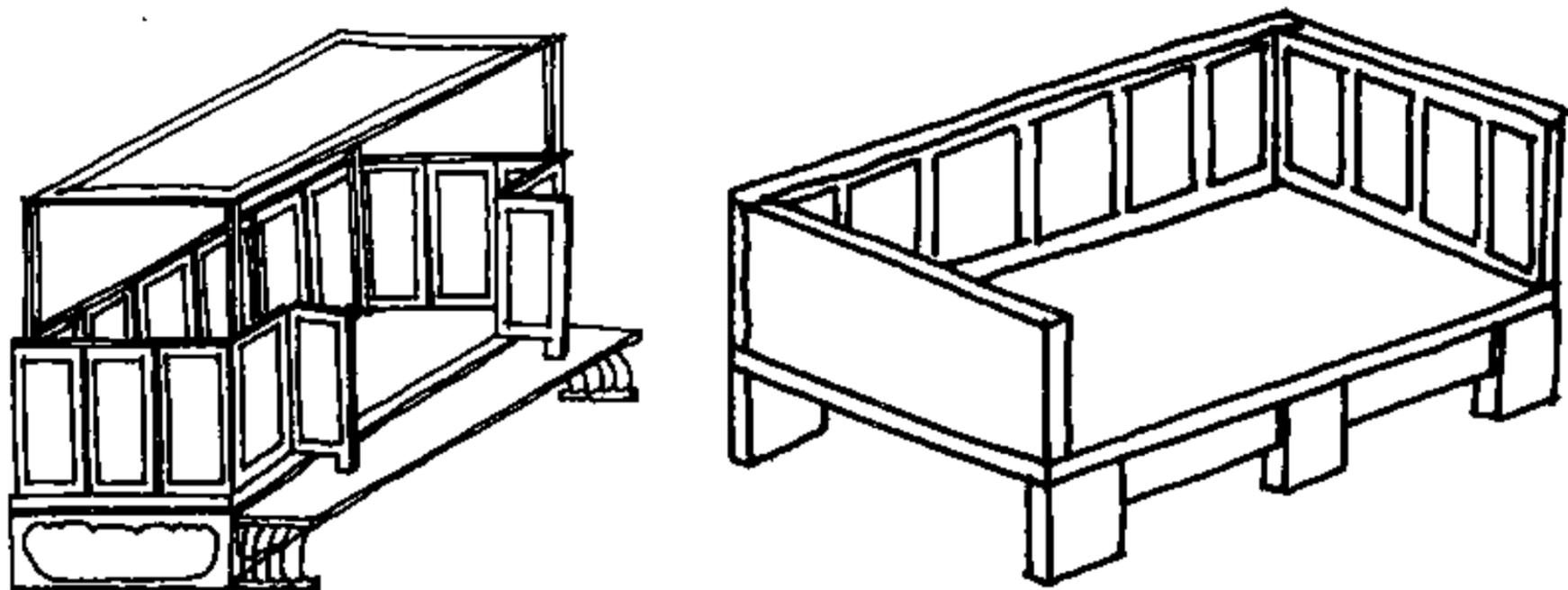


图60 | (左) 图39中有两屏的床。黄铭崇(Ming-chong Hwang)绘。

图61 | (右) 洛阳出土的北魏石棺床。6世纪早期。黄铭崇绘。

象都表明，这一变化在公元500年后的一段时期突然出现。仅仅是司马金龙死后的几十年间，北魏的显贵们突然热衷于一种完全不同的艺术风格。尽管我们对这一历史转变的原因和过程还不完全理解，但它一定与北魏从北方迁都到中原地区有关。这一举动使北方和南方文化之间、儒家和佛教传统之间产生了直接而复杂的交互影响，很可能促成了视觉感知和绘画再现中新模式的产生。

公元494年之后，洛阳成为北魏的都城，正是在这里出土了这种新艺术的不少遗物，包括各种石葬具——石祠、石棺、石墓志和石棺床，上面雕刻着技术高超、令人叹为观止的图象。墓葬石榻摹仿生活中用的木制床榻，两边和后面以连续的屏风围绕(图60、图61)。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯美术馆现藏有这样一具石棺床，其上屏风由四块厚石板组成，每一块石板都在长方形框架中雕刻了三幅画面。这些画面表现的仍然是汉代传统中的儒家典范故事，但绘画风格则发生了重大变化。为了说明这种变化我们可以比较描绘梁高行的两幅画像，一幅出于这架屏风，另一幅出于东汉的儒家纪念碑武梁祠。二者的不同揭示出女性形象中的一个重大变革。

在《列女传》所记载的所有人物中，梁高行的故事最极端地表现了丧偶之妇的典范道德和行为。<sup>112</sup>传说梁高行是东周时期的一位著名美人，因此在她丈夫去世后，许多达官贵人——包括梁王本人——都来



图62 | 《梁高行》画像石的拓片。山东嘉祥武梁祠。151年。



图63 | 图62的复原图。

追求她。武梁祠画面表现的是故事的高潮(图62、图63):一个使者向她传达了梁王的意思,而这位寡妇正拿起一把刀,准备割掉自己的鼻子,以此避免再婚的命运。画家成功否定了对空间的任何幻象式的表现。<sup>113</sup>人物以全然剪影的形式出现在空白背景之前;人们在同一的底线或坐或立,绝不相互重叠。画家对物质环境没作任何暗示,但却用榜题对故事情节及其道德含义作了明确的表述。这些和形象在一起的文字排除了对这幅画本意的任何可能的误读:文学性的内容和图画的教育作用应该是观者最先也是最终的关心对象。

这种文字和图像之间的相互作用在北魏屏风上的画面中消失了(图64)。尽管屏风画面右上角留出的小长方形空白可以作为榜题,但

它并没有被填写上文字。这里，画家和赞助者对画像的兴趣已经从辨明其内容转变为创造吸引人目光的画面。<sup>114</sup> 这架屏风也描绘了梁高行自毁容貌的情节，但图中的女主角出现为统一绘画空间中一个不可或缺的组成部分。我们看到，在画面下部的装饰性岩石和植物后面，一队人马正向梁高行的屋子走去。这间屋子四周环绕着茂盛的树木。我们惊讶地看到，在这个相对自然化的场景中，人物的比例是如此协调，姿态是如此生动，他们站在坚实的地面上，而地面向远处不断延伸。各式各样的山水因素——草丛、树木、岩石——构成了一个令人觉得真实可信的自然环境。在屏风画面的矩形框架内，这种构图如同是一扇敞开的“窗户”，显示出隐藏在后面的一个令人难以捉摸的世界。

这个难以捉摸的幻觉世界有着一个固定的视觉中心。汪悦进 (Eugene Y. Wang) 最先注意到，与有多个焦点的汉代叙述性的图示不同，北魏的画面常常有一个确定的焦点：画面四分之三处总有一个中心人物，而其他人物都在向他靠近。<sup>115</sup> 在北魏屏风石刻中，梁高行正式出现在这一视觉中心的范围里。她被表现在一个正面敞开的小屋中，像是神龛中受人膜拜的偶像，在这种环境里，其自损容颜的行为看起来似乎是一幕舞台表演。其他人物增强了她在视觉感知中的中心地位：梁王由一女侍引导，几名男侍卫随后，一边专注地望着她一边向她走去。用杰拉德·格内特 (Gérard Genette) 的话来说，这样一种叙述方式利用了焦点化 (focalization) 的表现手法。梁高行是焦点 (focus)，而梁王则是主要的聚焦者 (focalizer)。<sup>116</sup> 如此一来，寡妇与国君之间的关系，或者说焦点与聚焦者之间的关系，就构成了一种性别化的两极对立：前者是著名的美人，处于内部空间，受到男性的凝视；后者是一国之君，控制着外部空间，体现了男性的凝视。在画面中，作为自毁容颜的美人的主要注视者的国君，是对画外观者视线的延伸 (图 72)。他站在前景中，身体微微向内侧转，与画外的假象观者具有相同的姿态和角度。

见第91页

这扇北魏屏风上的其他画面也证实了这一分析：大部分画面都将女性主角作为视觉焦点来表现 (图 65、图 66)。在有的例子里，作为画面焦点的女性人物恰好是整个教谕故事的主要人物。但是在另一些例

见第86页、第87页



子里，故事传说中仅作为次要角色出现的女子却在画面中被提升到了中心位置。后一种情况，使得画家把本来讲述男性孝子的故事变成了女性的肖像表现。例如，在有关孝子丁兰和老莱子的两幅画面中，中心人物不再是这两位著名孝子，而是他们不知名姓的妻子。后者既控制着我们的视线，也支配着画面。<sup>117</sup> 一幅特别吸引人的画面描绘的是孝子董永的妻子（图67）：她被画在与画面边框完全平行的门框内，在画面中占据了独立的绘画空间。这种处理方式一定是有意识的，其目的是在整体的绘画错视中创造一个局部的错视：画家描绘的这个女子面朝画里；她处于一个单独的内部空间中，与画中的其他人物分开。

图64 | 石棺床上的《梁高行》故事画像。6世纪早期。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯艺术博物馆藏。

图65 | 石棺床上的《丁兰》故事画像。石刻。6世纪早期，堪萨斯市纳尔逊-阿特肯艺术博物馆藏。



图66 | 石棺床上的《侍母图》故事画像。具体主题难以辨识。6世纪早期。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏。



图67 | 石棺床上的《董永》故事画像。6世纪早期。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏。

这些画面证明这是中国绘画史上的一个重要时期，女性图像开始由政治和伦理象征转变为视觉欣赏和男性欲望的对象。在北魏的石屏风中这一变革尚未最终完成，风格的创新仍然被石葬具的礼仪功能所限制，被道德教谕的主题所制约。不过，大约在同时或稍晚，在卷轴画创作中画家试图使风格和内容达到更为和谐的关系。传为顾恺之所绘的手卷《洛神赋图》有可能是一幅6世纪原作的宋代摹本，<sup>118</sup>是第一幅以浪漫爱情为主题的绘画。和北魏《梁高行》的画面类似，《洛神赋图》所表现的也是以男性的眼光来欣赏理想的女性。但在这里，理想化所惟一依靠的是女性本身的魅力。的确，迷人和性感的女性身体在图解这幅浪漫诗歌的绘画中占有支配地位：曹植（192—232）用华美的赋体描述了



幻想中与这个神秘美人的相遇；而画家则反复地表现了画中主人公用渴望的目光搜寻仙女的场景。画卷开头的画面再现出诗中的一段(图68)：

图68 | (传)顾恺之《洛神赋图》。卷，绢本设色。6世纪(?)画作的13世纪摹本。北京故宫博物院藏。

于是精移神骇，忽焉思散。俯则未察，仰以殊观。睹一丽人，于岩之畔。乃援御者而告之曰：尔有覩于彼者乎？彼何人斯，若此之艳也！御者对曰：臣闻河洛之神，名曰宓妃，然则君王所见，无乃是乎？其状若何，臣愿闻之。

余告之曰：其形也，翩若惊鸿，婉若游龙，荣曜秋菊，华茂春松。仿佛兮若轻云之蔽月，飘飏兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出渌波。<sup>119</sup>



《洛神赋图》并不是一幅屏风画，我在这里谈到它是因为在仕女屏风发展演化的过程中，这幅作品提供了关键性的一环。尤为重要的是，这幅画意味着女性形象的完全审美化。通过把一个浪漫爱情故事作为绘画的主题，画家全然摆脱了描绘女性道德典范的说教传统。他不再受到风格与内容不一致所产生的束缚，而得以去创造理想中的女性形象，而这种审美化的形象对这之后，包括唐代（618—907）艺术中的女性描绘产生了巨大的影响。以优美的女性形象为中心，《洛神赋图》将诗赋中的隐喻——惊鸿、游龙、秋菊、春松、芙蓉、日、月——转化成具体的绘画形象。这种绘画模式进而成为唐代描绘女性的一种固定格套：在折枝花卉的环绕中，燕雀与惊鸿在四周翩翩飞舞，一位丽姝向隐



身的观者展现身姿(图69),脉脉秋波凝望着手中的花草,伪装为不理睬观看她的凝视(图70)。

不过,唐代的这种女性形象与《洛神赋图》中的神女并不完全相同,差异之处主要体现在两个方面。李惠仪(Wai-ye Li)把曹植诗中的洛神称做“象征性的他者”,尽管她是诗人追求的目标,但最终仍然是可望而不可及。<sup>120</sup>但唐代绘画中的女子不再像《洛神赋图》中的洛神那样抗拒男性的追求:不管是宫廷美人、仙界神女还是人间佳丽,她们都具有同样作为“世俗魅惑的隐喻”的功能。<sup>121</sup>与这一变化相联系的,是出现于唐代的一种真正的仕女屏风。直到此时,甚至当两性间的关系在6世纪被重新界定时,屏风画上所描绘的还是既有男性也有女性。上文所

图69、图70|《宫女图》。永泰公主墓石椁线刻画拓本。708年。陕西省博物馆藏。

图71 | 图68的画面示意图。

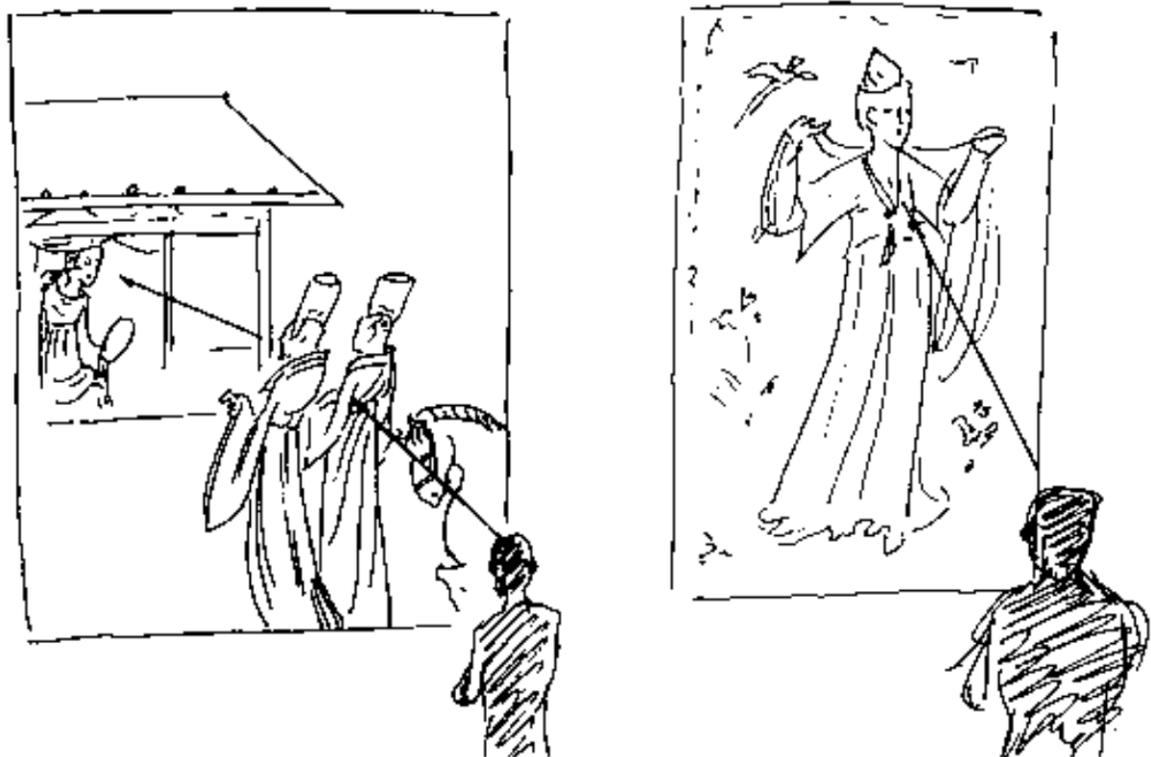
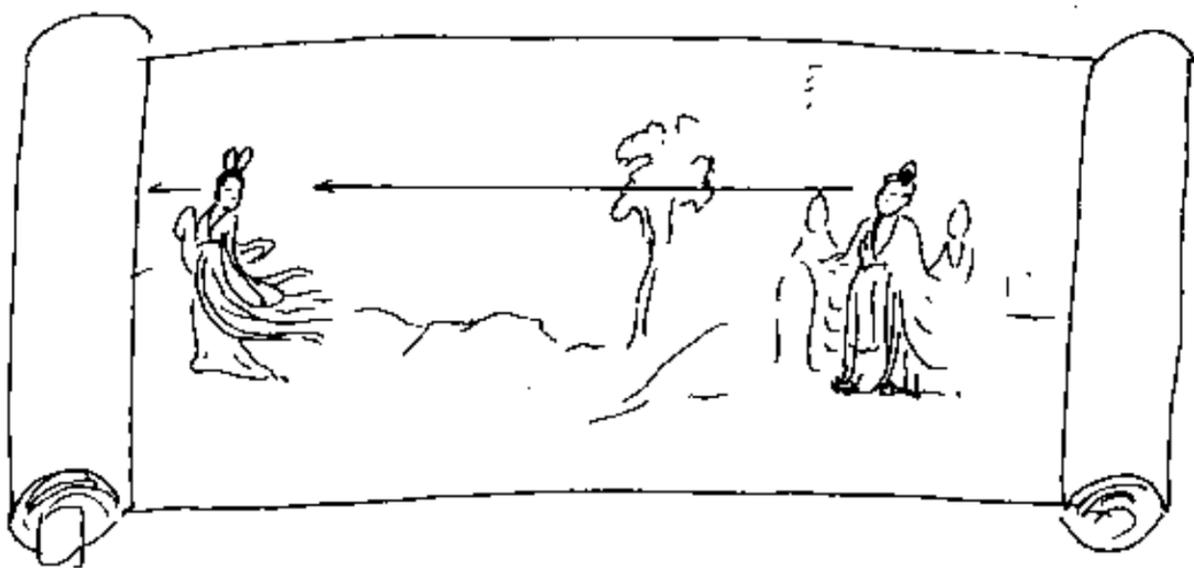
巫鸿绘。

图72 | (左)根据石棺床上《梁高行》(图64)画面所作的示意图。

巫鸿绘。

图73 | (右)观看图69的观者。

巫鸿绘。



引的曹植的诗中包含着“察”、“观”、“望”、“睹”等丰富的词汇。画家把这种从第一人称的角度进行的观察，转化为第三人称的人物形象：诗人要么站在岸边，要么坐在树下，始终是面向左方，全神贯注地凝视着总在逃避他的视线的洛神（图71）。但是在唐代的仕女画中，这种画面内部的男性观者即便不是完全消隐无形，至少也是在很大程度上消失了。这种变化是可以理解的：仕女屏风不断地从叙事性向图绘性发展演变；一旦女性形象完全被审美化和欲念化，画中的男性观者就变成多余的了：外部的观者现在站在画前，直向这个理想的女性（对比图73和图72）。这一看法可以解释唐代仕女形象的一个重要特征：尽管她们载歌载舞，但总是完全意识到旁观者投射来的欣赏的目光（图69、图70）。



这种女性人物大约在8世纪中叶发展成一种文化偶像。她们脸庞丰满，变化的身姿在卷轴画中也再壁画中反复出现。无论是日本正仓院里还是靠近中亚的新疆吐鲁番，均发现了描绘多个这类仕女形象的绢质屏风。这种艺术形式当时极为流行，甚至墓葬壁画也加以效仿，以摹仿仕女屏风的壁画环绕在棺槨周围（图74）。

以上的梳理最终又将我们带回到南唐。在唐代以来现存于世的仕女屏风中，最突出的作品可能创作于南唐的宫廷。<sup>122</sup> 这就是现藏于辽宁省博物馆，一般被称为《簪花仕女图》的这件作品（图75）。尽管现在这幅画作的形式是手卷，但博物馆的研究人员在对其进行重新装裱时，发现它实际上是由三块绢面拼接而成。<sup>123</sup> 辽博前馆长杨仁恺先生对这幅画作出了迄今为止最深入的研究，他认为这三块绢面每一块上都画有两位仕女，应该是从同一架屏风的三扇上拆下来的。这一解释应该是可以接受的，特别是当我们注意到手卷构图中的地平面并不连贯。苏立文发现了许多其他证据，证明屏风画被重新装裱为手卷形式的情况。<sup>125</sup> 我们甚至有可能想像《簪花仕女图》最初的屏风样式：创作于五代和两宋时期的《韩熙载夜宴图》及其他的绘画作品均包含有一种附属一个床榻的低矮屏风，在三扇上都画有景物。如果这种假设多少可以确信的话，

图74 | 《树下仕女屏风》。长安王村唐墓壁画，石灰墙上水墨着色。8世纪晚期，陕西省博物馆藏。



图75 | (传)周昉《簪花仕女图》。卷，绢本设色。10世纪(?)。辽宁省博物馆藏。



图76 | 图75局部。画面中的一位宫廷贵妇正凝望着一朵红花。

那么这种位置所具备的屏风和它的所有者（观赏者）之间的“亲密性”，就可以来解释为何《簪花仕女图》中的女子是如此地性感。

我们极少在传统中国绘画中看到如此精致诱人的作品。画中的美人本身就是艺术品：如雪的脸庞浓施脂粉，高高的发髻如雕塑一般坚实饱满，上面插满了鲜花与珠翠。具有反讽意味的是，人工和匿名在这里起到提升她们性感魅力的手法：虽然她们的真实面容被脂粉遮掩，仿佛是戴着面具，但她们的躯体却通过透明的衣服含蓄地暴露出来——她们的贴身内衣透过薄纱若隐若现，以柔和的五彩绘出上面的图案，诱使观赏者去窥探衣服包裹之下的女性身体。这一观察，对画家作画的目的仅仅是为了纯粹表现美这一论点提出了质疑。更确切地说，在这件画作中，美的本质近乎于情色。画家试图以视觉形式传达出一种特别的女性气质，一种宫廷女子特有的抑郁孤寂的心境。

这幅画证实了我曾在其他文章中就女性形象与那些花鸟、昆虫间的关系所作的论述。<sup>125</sup> 画中数位宫女虽共处一园，但彼此毫无瓜葛。她们的注意力被另外一组形象所吸引：怒放的玉兰、玲珑小犬、丹顶仙鹤、纤纤玉指中的蝴蝶以及一小朵红花（图75）。画家通过描绘这些形象与仕女之间的亲密关系，暗喻二者之间的某种相似之处。花卉、昆虫、动物和鸟儿，可以被理解为表征、暗喻或明喻。作为表征，它们是皇宫御苑的组成部分；作为明喻，它们把自身的精美脆弱赋予了如同摆设一般的宫廷仕女；作为暗喻，它们被拟人化了，既和这些仕女保持着联系也分担着彼此的孤独。因而这两组图像同属于一个单独的内部空间——即南唐宫殿里的内苑。

见第93页

## | 幻觉与幻术

以《簪花仕女图》为代表的这种手绘或刻画出来的仕女形象，在南唐宫廷一定还有很多。有一些留存了下来，<sup>126</sup> 其他的一些在诗歌和故事中有所描述。比如，据说李煜曾传召他的大臣兼宫廷诗人冯延巳（别号延嗣，903—960）。然而过了很长时间，冯延巳仍没有露面，于是皇

帝派了另一个宫侍去催他上殿。使宫侍大吃一惊的是，冯延巳正在大殿前逡巡，随即解释说之所以徘徊不前乃是因为“有宫娥著红青锦袍，当门而立”。宫侍催他赶快上殿：原来他看到的宫娥是传说中的美女西施的一幅画像，由董源画在一扇“琉璃屏风”之上。<sup>127</sup>

在中国古代著作中，与此类似的能够引起错视的图像被认为是幻。此处的幻具有三种既相互区别又相互关联的含义：幻觉、错觉、幻术。当作为幻觉来讲的时候，这一术语指艺术表现的逼真：观者觉得他看到的是真实的物体和空间，但他同时很清楚自己所看的不过是一幅绘画。这种意义的幻因此暗含着幻与真的二元概念——虚幻的绘画形象反映现实，因此也与现实对立。另一方面，错视混淆并摒除这种区分：通过运用某种媒介或技术，画家至少在某一时刻既骗过了观赏者的眼睛，也骗过了他的大脑。在这个时刻，观赏者把画中的事物当成真的来看待。

与西方艺术史中那些与图绘现实主义相联系，极为逼真的幻视绘画不同，<sup>128</sup>这里所谈的幻视并不意味着再现性艺术在中国古代处于主导地位。确切地讲，幻视手法只是一个小范围的艺术风格，通常只与两种特定因素相联系——一个因素是作为表现“框架”的屏风，另一个是作为表现对象的女性图像。因而，在传统中国艺术中，幻视常常被看做是画屏——尤其是仕女屏风这种特殊物体或媒材——所具有的特质。我先前的论述试图说明汉代以后中国艺术所发生的一个深刻变化：屏风上所绘图像的视觉性逐渐胜过了它们具有的教谕功能。有意思的是，这一变化恰好发生在图画幻视这个概念出现的同时。例如，在6世纪早期，当咏物诗对宫廷仕女以及她们的物质世界作情色描绘时，诗人“常常夸张地将现实与对现实的再现混为一谈，以此来赞美画家的写实主义”<sup>129</sup>。我们可以以梁朝王子萧纲的一首诗为例：

殿上图神女，宫里出佳人，  
可怜俱是画，谁能辨伪真。  
分明净眉眼，一种细腰身，  
所可持为异，长有好精神。<sup>130</sup>

我们还可以注意到，在有关幻视的各种著名轶闻趣事中，不少讲的都是这段时期的人物和故事，所涉及的也常常是屏风画。在本书绪论中，我曾提到吴王孙权被曹不兴画在屏风上的苍蝇所欺骗的趣事。另一则故事说的则是孙权的儿子孙亮（252—258年在位），他曾让著名的画家潘芳为他的内殿创作一扇屏风。潘芳用百余种吉祥动物和鸟儿的图像来装饰这扇屏风，都是“种种有生气”、“远视若真”。一天，孙亮和他的嫔妃嬉闹时触到了屏风，屏风上的一只凤凰落了下来，化成真的飞走了。<sup>131</sup>

这则故事指出了幻的第三种主要含义：逼真的图像能够变幻成真。这其中的理念是，使人产生幻觉的画面抹除了真实与虚幻之间的界限，画作因此同时成为魅惑的主体和对象，既代表了魔术也被魔术所转化。<sup>132</sup>在中国古代故事中，一个持久不变的主题就是画在屏风上的美人能够变成真人，中国版的皮格马利翁神话于是就有了这个特殊的文化背景。这类故事之一讲述的是唐代进士赵颜的事迹：一天他看见一幅屏风上画着一个美女，其美妙“世无其人也”。他于是对画工说：“如何令生，某愿纳为妻。”这位画工实际上是个“神画”仙人，告诉赵颜说这个女子名叫真真，如果赵颜一直呼唤她的名字，昼夜不歇，百日之后她就会获得生命。赵颜按照他所说的去做，于是和这个女子结为良缘，一年之后女子产下一个男婴。然而赵颜的幸福是短暂的：一个朋友警告他说这个女子是妖怪，并给了赵颜一把宝剑，让他挂在卧房里。那天晚上女子看到了剑，她伤心地对她的丈夫说：“妾南岳地仙也，君今疑妾，妾不可住。”于是她又回到屏风上。让赵颜惊讶的是，画中她的身旁站着一个男孩。<sup>133</sup>

屏风是这个爱情故事中的一个主角。然而在其他故事里，画屏具有的神奇力量会令人感到恐惧。问题的症结在于屏风的所有者可能会对幻觉中属于他的女子失去控制。由于他仅仅是通过他的凝视来占有和控制这些形象，当他在睡梦中变得暂无力气时，危险就会到来：画中的女子不是在浪漫故事里，而是在险恶的梦魇之中变成了真人。据说颜延之（384—456）在最为宠爱的小妾死后，一晚陷入苦恼的思念之中。

突然之间，他看见一个女子出现在环绕着床榻的屏风中。当她走向他时，沉重的屏风向他倾倒下来。这场恶梦使颜延之一病不起，不久便撒手人寰。<sup>134</sup>

一架“凶险”的仕女屏风甚至会成为预示王朝衰落的政治预兆。从一个政权转手到另一个政权，它总是和恶梦、死亡、混乱，尤其是和女人掌握朝政相关。它的有害影响威胁的不仅是个人，而且是由男性统治的国家。据《太真外传》中记载，一架这样的屏风被称为“虹霓”——意味着七彩之幻。隋文帝（581—604年在位）曾下令将中国历代著名美人的图像画在这架屏风上；不仅用水晶、珍珠和各种各样的宝石来装饰她们的华服，而且还以此装饰她们手中的物件和乐器。这架屏风的工艺确实非比寻常，但它同时也预示了隋朝的覆灭；屏风的所有者义成公主也惨死在蛮夷控制的北方。

唐朝建立后，这扇屏风被人从异域带回，重新成为皇帝的藏品。但当唐朝政权开始衰落时，它又落到一个女人手里。这个女人不是别人，就是著名的杨贵妃（杨太真，719—756），唐玄宗著名的宠妃，也是中国历史上最著名的红颜祸水。据说有一天她将屏风带回了家（这也是她的家族夺取唐王李氏家族政权的象征性标志）。她那实际上控制了国家朝政的二哥杨国忠（死于756年）用这扇屏风来围绕他的床榻。当他躺下休息，所有前代的美人便从屏风中走出来，各报姓名“曰裂繒人也、定陶人也、穹庐人也、当垆人也、亡吴人也、步莲人也、桃源人也、斑竹人也……”三四十个美女轮流介绍自己。然后，数十个歌女、舞女从古代的宫殿中走出来，开始咏唱一首预言般的歌谣：“三朵芙蓉是我流，太杨造得小杨收。”杨国忠几乎完全瘫了，躺在那里体不能动，口不能言，直到最后一个美女回到屏风中的位置上才能动弹。他立即封起屏风，把它锁到暗房里。但这一举止并不能阻止这个险恶梦魔所预言的政治骚乱：强大的军阀安禄山反叛了中央政府；皇帝逃亡，杨贵妃自尽。<sup>135</sup>唐王朝无法重兴盛世。

不论是浪漫故事还是政治寓言，这些传说都反映了仕女屏风的自身矛盾以及它的拥有者所面临的两难境况。如同爱情本身，屏风上的

美人既是最真实的，同时也是最虚幻的，赵颜的故事就是这一概念的明证。一旦一个真正的观者（和爱慕者）出现，图画就变成想像中的真实女子。但从幻觉到错觉的转变也是危险的，因为它混淆了图画与现实的区别，取消了现实对象和欣赏对象之间的鸿沟。因而，对于赵颜的朋友——它代表了以更为传统和冷静的方式看待屏风的人——来说，变成真人的美女真真只不过是个“妖孽”而已。在刚才扼要介绍的关于“凶险”屏风的两则故事中，对仕女屏风的这种怀疑变得十分直接而明确。对颜延之和杨国忠说来，一旦画中的女子变活了，她就不再是被动的欣赏对象，而具有了按照自己的意愿行事的主动性，这种转变必然导致死亡和毁灭。故事中对杨国忠的形容最明确地表现出了男性的焦虑：瘫痪在床上，他耳听着画中的那些美人来来去去，却不能说什么或做什么，只能任其所为。

这些故事因此颠倒了画屏和观者之间的关系：观者变得极其脆弱，被屏风的幻视力量所迷惑。即使是和真真结为眷属的赵颜也是如此：他被幻觉所欺骗，又被朋友所误导。他的整个爱情故事实际上是由创造了这架屏风的某位具有非凡力量的画家（即“神画”）所控制。在某种意义上，这个故事反映了赞助者私下对画家的猜疑：所有的不幸都是由于画家妄图消除“似”与“真”之间的界限所造成的。这种疑心也来自另一方面：如果画家（即魔法师）能把图像变成真的女子，那他一定也能把真的女子变成图像——一种超自然的能力可以使他借助屏风把一个女子从她合法的拥有者身边带走。因此便会产生这样的故事：据说唐玄宗最宠幸一个名叫王氏的美人，但她常常被奇怪的梦魇搅得心神不宁，在梦中她总是被邀请去参加一个陌生人举行的宴会。皇帝很担心，告诉她如果再做这样的梦，一定要在她去的地方留下一个记号。因此，当王氏这天晚上又被邀请参加宴会时，她悄悄将手上涂上墨汁，在她所倚靠的一个东西上留下印记。第二天，皇帝派去探查此事的密探在一个道观里发现了这个记号：王氏的指印留在了一扇素屏之上。<sup>136</sup>

尽管这些故事反映了男性潜在的忧虑，但大多数故事都有完满的结局，其结局总是给仕女屏风驱邪，并设想了种种驱邪的方法。最简单

的方法当然是将其彻底销毁。因而，玄宗皇帝不仅将印有王氏手纹的屏风烧掉，而且还焚毁了发现这扇屏风的道观。另一种方法是让屏风从视线中消失，把它遮盖住或锁起来，作为观者的男性（如杨国忠）不再看到屏风，由此摆脱屏风的邪恶影响。第三种方法更为复杂，其机制是颠倒这种魔法般的转化，让幻化的女性还原回她作为图像的存在。这也就是为什么真真最终从“真”变回到“似”：她回到原来在屏风上的位置，并且和她的儿子出现在一起——后者是她所经历过的魔法般的转化和爱情故事的证明。遗憾的是，这三种方法在本质上都是否定性的，为了避免屏风画带来的危险，人们不得不消解它：或是消解它的物质存在（毁掉屏风），或是否定它作为视觉对象的意义（遮住屏风），或是解除它的幻视作用（让女子重新成为绘画形象）。

或许，还有一种用艺术想像来解决这个问题的办法，但必须遵循一个严格的规则，即当画中的女子在观者的想像中变成真的时候，她必须仍被限制在一个封闭的空间之中，一定不能威胁到观者的自身领域。换句话说，既要允许图画幻象的存在，又要保证窥探者的心理安全。这要求在观者和景观之间保持一定距离，用克里斯蒂安·梅兹（Christian Metz）的话来说，即是“把对象变回为一幅画（一幅由真人来表演的画面）……使其回到想像中去”<sup>137</sup>。这种幻想的结果是一种奇怪屏风的出现，它的表面是“透明”的而非实心的。屏风上画的女子可能变成真人，但其框架永远不会消失。这个框架将继续把女子围住，让她们的内部空间和男性所处的外部空间继续分开。

《唐末遗事》中的一则轶事记载了这样一架屏风，内容又是与吴王孙亮有关：孙亮命人为他制造一扇极薄的琉璃屏风。当他在清冷的夜晚举行宴会时，就将这架屏风置于月光下，命四名宠妃坐在里面。故事继续写道：“外望之，了如无隔，惟香气不通于外。”<sup>138</sup>

我们知道这么大的琉璃屏风是不可能出现在公元3世纪的。因此问题就变成为什么人们想像出这样一扇透明的屏风？它没有阻挡人的视线，因此不能实现屏风的基本功能——屏蔽出实际的封闭空间。对这个问题的答案肯定是：尽管内部和外部之间的界限似乎看不到了，但

是在人们的意识中，这种分隔仍在那里。这扇屏风的特殊之处在于它不仅分隔了空间，而且能让人们同时看到两个空间。根据古代中国的一般传统，家中的女子不应在公共场合抛头露面，即使是在主人最亲密的男性朋友前也一样。这种态度在一则唐时轶事中得到反映。据说在一次宴会上，李白（701—762）要求主人宁王请他最宠爱的妃子出来与客人见面。为了满足这位著名诗人的要求，宁王先竖起了一架装饰着七宝和奇花图案的屏风，然后命妃子在屏风后唱了一首歌曲。<sup>139</sup> 孙亮找到了一种与此不同的折中方式，既满足了朋友的视觉享受，又使他们无法和他的女人实际接近。但我们可能会进一步发问：哪种形象是可望而不可及的？答案很清楚：绘画。事实上，孙亮展示出的——或者意图向客人展示的——并不是他的妃子，而是她们被透明的屏风所框住的“活的图画”。而在第二则故事中，宁王只让客人听到了他妃子的声音。前者将他的宠姬变成了无声的图像，后者将其妃子变成了无形的旋律。<sup>140</sup>

见第70页

不管周文矩的《重屏会棋图》（图49）是否受到有关透明屏风这则轶事的启发，这幅画的创造是为了实现同样的任务。画的主题是一个男性的生活，既包括卧房内和女性在一起的私密生活，也包括男性世界的外部生活。他生活中的这两个方面分别由画中屏风里的卧房场景和屏风前的厅堂场景象征性地表现出来。我们注意到这两个场景中的人物数量相互对应：厅堂里的主人由三位士人相伴，一名童子侍候；在卧房里，同样是三位夫人和一位侍女在服侍他。这种有意的对称突出了家居之中的内在差别。正如画中表现的那样，内部空间中的主人除了慵懒地躺在床上、由他的女人侍候之外，什么也不做。而当与男宾客交往时，他高尚尊贵，即便“会棋”这种娱乐所反映的也是他的智慧。如同屏风前的孙亮一样，周文矩画中的主人没有受到他那绘有女性图像的屏风的干扰。虽然这扇仕女屏风有着令人赞叹的幻视效果，但它只不过是一个更大幻视中的一部分，而不是独立自主的现实景观。因而，他的安全感既来自画中固有的等级结构，也来自他对这个结构在所有层面上的主导和控制。

见第86、第91页

见第87页

周文矩在画面前景中描绘了男性人物，这似乎回到了唐以前的传统方式，即描绘两组相对立的男性与女性（图64、图72）。他似乎也采用了唐以前的另一模式，在一个相对独立的“内部”空间中描绘女性形象（图67）。然而，如果更为仔细地进行比较，我们会发现《重屏会棋图》和早先作品之间的两个根本区别。第一，在北魏的画面中，男性是作为“内部观者”（或“聚焦者”）而出现的，他们是图画外部观者视线的延伸。而在周文矩的画中，中心男性人物凝视着观者的眼睛，而不去注意画中的其他人物，包括身后屏风中的男男女女。在这种构图中，画家运用了类似于宗教偶像的模式，将画中主要男性形象作为再现和感知的绝对中心，其他人则构成他所处的环境或背景。<sup>141</sup> 第二，在北魏的画面中，一幅画中的外部和内部空间分别由男性和女性占据。而在周文矩的画中，这两个空间被同一男人所控制，并通过他重复出现的形象相互连接。因而，画屏外男性空间中的形象和画屏中女性闺房中的形象之间的并置，形成了“按等级安排的信息与情境组成的系统”。<sup>142</sup> 这个等级系统是通过在画中所描绘的若干屏风得到实现的；屏风既是框架又是连接和划分各部分的边界线，而且把分散的图像组织成一个紧凑的画面。

读者可能记得，在宋徽宗将《重屏会棋图》装裱成卷轴形式以前，它是作为一幅“屏风画”存在的，是装裱在一架独立屏风上、置于屏风的实心木框中的装饰。这架屏风可能被放在文士的书斋或寝室中（对女性来说，拥有其丈夫以外的男性肖像是极不合适的）。屏风最外层的框架界定出建筑和绘画空间之间的界限。然而当观者将注意力集中在所画场景时，他的目光穿越了这个界限，从日常生活的真实世界进入艺术表现的领域。他将乐于把自己与前景中的文士认同，他也会把聚会士人身后绘有女性形象的屏风看做一件“艺术品”。卧室场景中的三折屏风上只画有山水；在下一章中我将对这种山水屏风作出解释。简言之，这种屏风在宋代成为大众流行图像之前，它象征的是高雅文人的内在精神世界。如此一来，周文矩画中的闺房世界就夹在象征男性文士的两个传统图像之间，一个象征他的社会形象，另一个象征他的高尚精神境界。

许多学者都曾指出，框架在艺术想像和再现中具有重要作用。例如，鲍里斯·厄斯潘斯基（Boris Uspensky）认为，框架既是“艺术文本”的前提，又是其结果：“在一件艺术作品中，不论它是文学、绘画，或是其他的艺术形式，都会为我们呈现出一个特有的世界，这个世界拥有自己的空间和时间，有着自己的意识形态和行为标准。”<sup>143</sup> 也正如苏珊·斯蒂瓦特（Susan Steward）所观察到的那样，当一个艺术文本具有其内在的划分时，每一个更小的“文本”都是通过不断变化的框架来标明的，属于“与任何其他的世界有关的一个差异系统。进入艺术文本是为了把外部世界转变为内部世界，以及把内部世界转变为外部世界。每一个转变都打开了转变本身的多种可能性”。<sup>144</sup> 这就是周文矩给《重屏会棋图》观者所提出的挑战。<sup>145</sup> 我们因此可以将这幅画看做是一件“元绘画”，它与用逐渐退却的引号组构的界框传奇，与戏中之戏，或与含有层层语境的小说相似。《重屏会棋图》中被界框的不同空间像是索引一般，提示出同一再现中不同的参照系统。<sup>146</sup>

对《重屏会棋图》中框架的讨论促使我们重新思考它与顾闳中《韩熙载夜宴图》之间的关系。在顾闳中的手卷中，所有的屏风都是实体的家居陈设，与画幅的平面垂直相遇，具有不透明的绘有图画的面。正因如此，画中的这些屏风对横向的画面空间进行了有效的分割，调节着展观手卷的动作。周文矩的屏风与之不同：它们都与画平面完全平行，因此不再阻碍观者的视线。换句话说，这些屏风牺牲了它们作为实物的存在。为了将它们的画面转化为幻觉，它们必须是自己成为一扇扇打开的窗户；只有它们那固定的框架仍使框中景象和框外景象相区别，同时也使观赏者与场景相分离。

这一差别似乎是周文矩对顾闳中的构图进行修改的基础。在本章开头，我提到文献记载周文矩也画过《韩熙载夜宴图》，并推测了这幅失传的画与其所作《宫乐图》之间的关系。有趣的是，《重屏会棋图》也显示出与顾闳中《韩熙载夜宴图》的密切联系。如果比较一下我所绘的两幅示意图（图77—图80）的话，可以发现它们所表现的主题惊人地相似，主要不同之处在于绘画表现方法上：顾闳中画中环环相扣的“框

架”，在周文矩的作品中变成层层叠加的“框架”。很可能是一幅画对另一幅画进行了重新诠释和改头换面。例如，如果把顾闳中《韩熙载夜宴图》开始部分的男性聚会移到一件单幅画面的前景中，背靠着一扇透明的屏风，穿过这架透明屏风观者能够看到《韩熙载夜宴图》第二段所画的卧室场景。这样的话，展现在我们眼前的就是一幅与《重屏会棋图》极为相似的画（比较图79与图80），但这一改变并非只是构图形式上的。顾闳中将观者与所观看的场景分离开，而周文矩则力邀观者参与到画面中。因而，第一幅画转变（转译）为第二幅画，也就是从窥探的角度转变为物恋（fetishistic）的角度。

通过将屏风前的厅堂场景描绘成现实生活的一部分，周文矩把画作的重心放在男性世界之中。因此，外部空间就成为男性的社会形象与社会职责的同义词。内部空间中的女性是私密的，表现为画出来的幻象，可望而不可及。于是，观者投向内部闺房的视线依然是充满窥探性的，但他与外部男性人物之间的关系或可称之为物恋式的：按照约翰·艾理斯的观点，“窥探癖”维持并依靠一种观看者与所看之物之间的分离，而“物恋癖”（fetishism）则摒弃了这一鸿沟。因此，物恋式感知方式的一个基本特征是目光的直接碰撞：画中人物将其视线投向观者，以此承认他们之间的联系。<sup>147</sup>我们发现，《重屏会棋图》的中心人物恰好是这样。然而，当与他的女人在一起再次出现在屏风中时，他不再向外看，从而使自身与观者分离。

五代十国之后，尤其是在宋以后，当文人意识形态开始主宰绘画艺术时，重屏图像和画中对内部空间与外部空间的并置发生了重大改变，士大夫所欣赏的一种新形象日益流行。持有这种观念的人认为世俗成就不再足以表彰高雅的内心；士大夫的独特之处在于他的自我生活方式。而最理想的生活方式是置身于山水之间，在自然中找到完全的自由。但是如果真正退隐于自然难于实现的话，那么一个折中的方法便是偶尔隐退于象征自然的小天地——私家园林——之中。因此除了接待客人和休憩的处所之外，第三个空间——园林——就被越来越执意地添加到文人士大夫的宅邸中。在被高墙围起来的空里，挖出

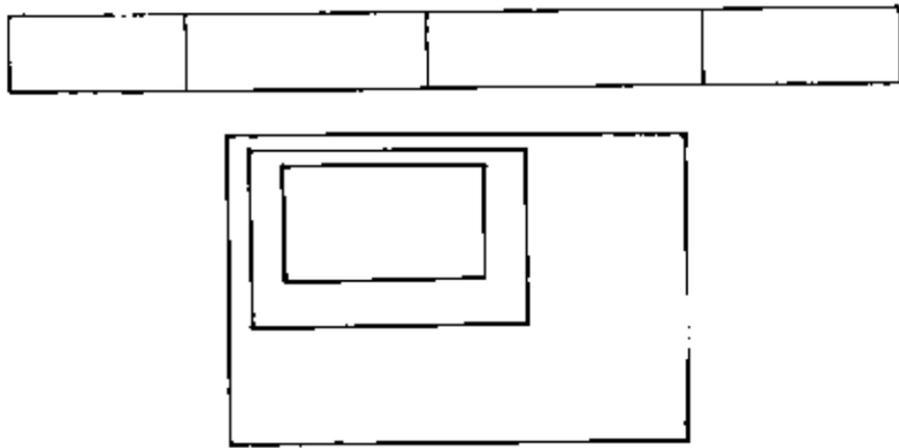
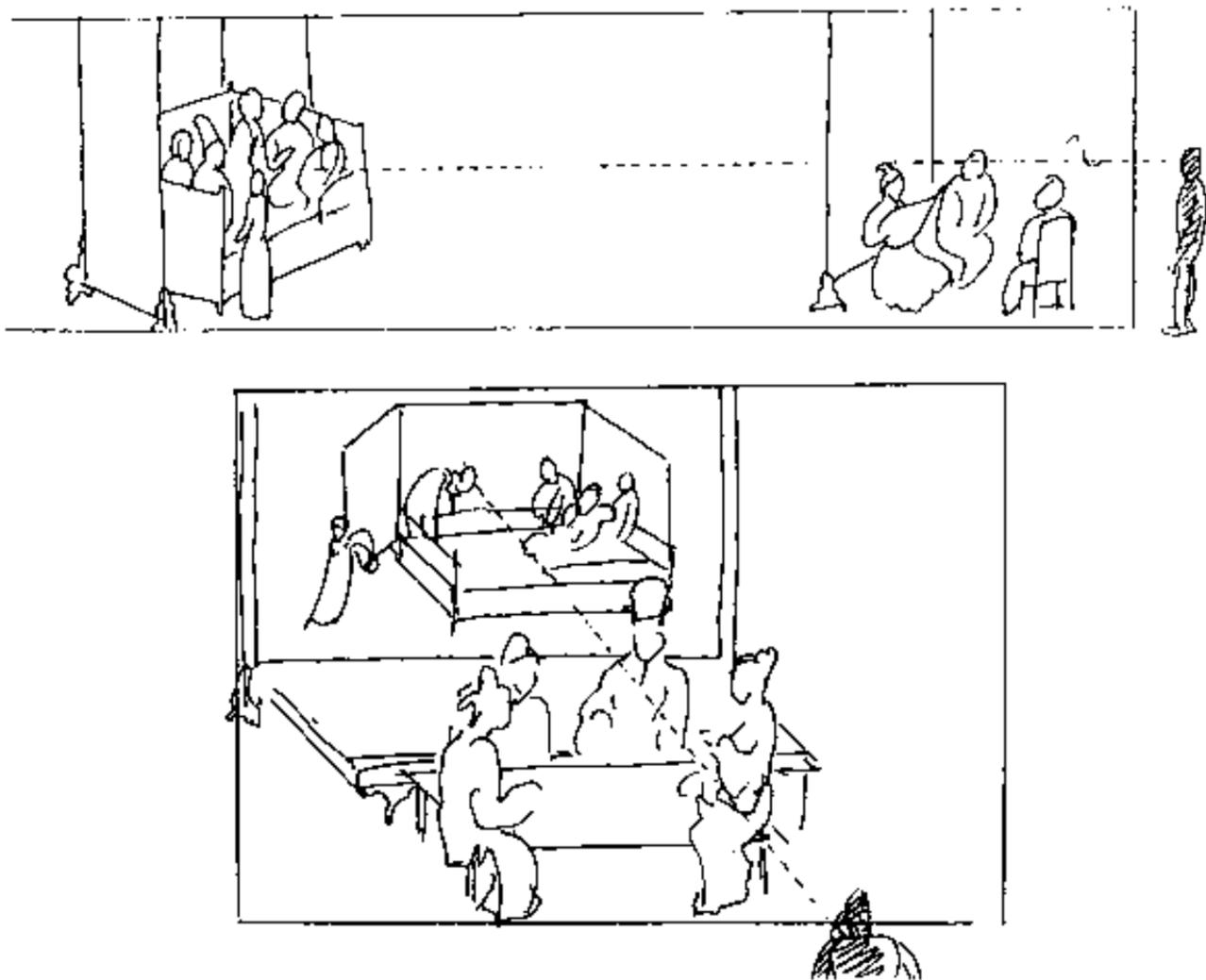


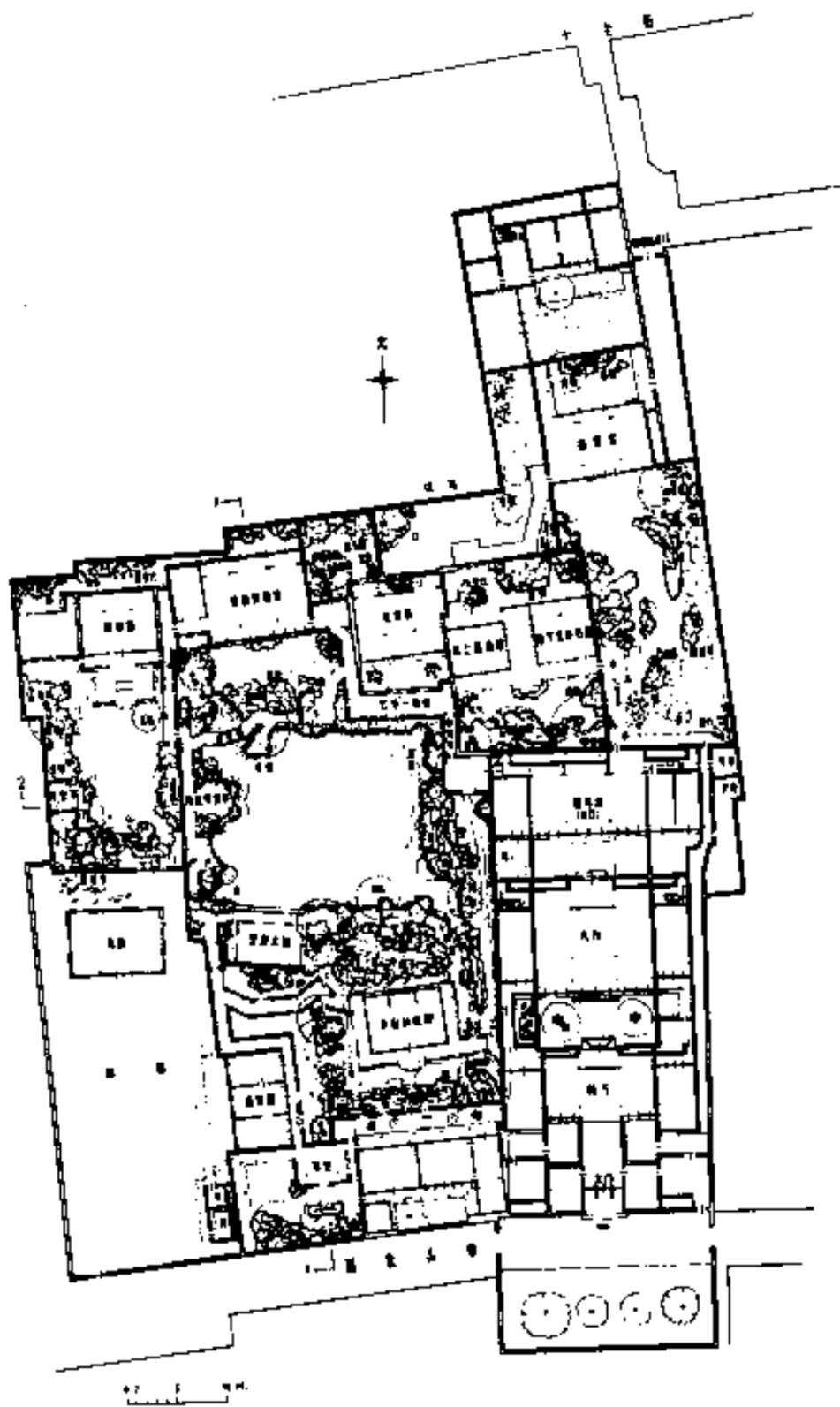
图77、图78 [(上)图17与(下)图49结构示意图。巫鸿绘。

图79、图80 [(上)图17与(下)图49的转换图。巫鸿绘。



池塘，堆起假山，在水上或周围建起凉亭和回廊。不同于与之毗邻的住宅区，其设计方案遵循着严格的对称规则，园林呈现出的是空间的复杂性(图81)。每堆太湖石都被形成一座奇山；经过每一扇窗户人们都能瞥见新的景象。这种私家园林为士大夫的文人雅集提供了最好的场所，是一个进行高雅活动，如绘画、书法、对弈和赋诗的理想地点。同时，园林也为他们提供了享受自由和宁静的空间。这一变化解释了为什么在宋代以后，士大夫常常被描绘在园林或自然(经常表现成放大的园林)景色中，而不是在客厅里。这也用来解释元代画家刘贯道(活动

图81 | 网师园平面图，所呈现的是宅院正式区域之后的私密园林。此园建于宋代，清代乾隆年间重修。



于1279—1300年)的一幅画，在这张画中，周文矩所创的“重屏”形式发生了戏剧性的变化，以适应新的潮流(图82)。

见第106页

刘贯道的这幅画题为《消暑图》，描绘的是种有竹子和芭蕉的一个私家园林。一位士大夫舒适地斜倚在凉榻上，左手拿着卷轴，右手握着拂尘——这两样东西都是文人隐士的传统象征物。他旁边有一卷竹筒(可能是一本古书)、一座古钟和一把古琴。前面，两位侍女正向他走来。画面的构图与《宫乐图》(图43—图44)相似；两者都由两组分开的人物构成，主要人物置于画卷的结尾处。很明显，刘贯道也知道顾闳

见第64—65页



中的《韩熙载夜宴图》，因为他的两位侍女就是以顾闳中画中的两个人物为原型，即那两个在第二段画面中，正向坐在大床上的韩熙载走去的女子（图83）。但与描绘丰富多彩的娱乐生活的《韩熙载夜宴图》不同，刘贯道的这幅画强调的是园林中宁静的隐退生活。明代早期的作家虞谦（1366—1427）在这幅画上题了一首诗，将刘贯道所画的士大夫比作是一个超凡入道的仙人：<sup>148</sup>

渴饮涧中泉，净斲林下玉。  
澹然冰雪姿，讵能混流俗。  
我亦斯人俦，开图快心目。  
顾言一相过，秋风驾黄鹄。

然而具有讽刺意味的是，刘贯道的画所表现的并非真是虞谦在其题诗中所向往的超然的神仙。确切地说，它所表达的是虞谦诗中隐含的二元论。作为当时的一位名人，虞谦既是一位私下以“幽淡简远”的风格画竹石的文人画家，又是身居要职、公务繁忙的朝廷官员。因此这幅画中后花园里闲适地斜倚榻上的士大夫，在他身后的屏风中又扮演了另外一个角色（图84）。在屏风上他出现在一个书斋里，坐在和园中那张榻相似的床榻上，正注视着他的仆人——此时是三位童子——为

图82 | 刘贯道（活动于1279—1300年）《消暑图》。卷，绢本淡设色。13世纪晚期。堪萨斯市纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏。

图83 | 图17局部。

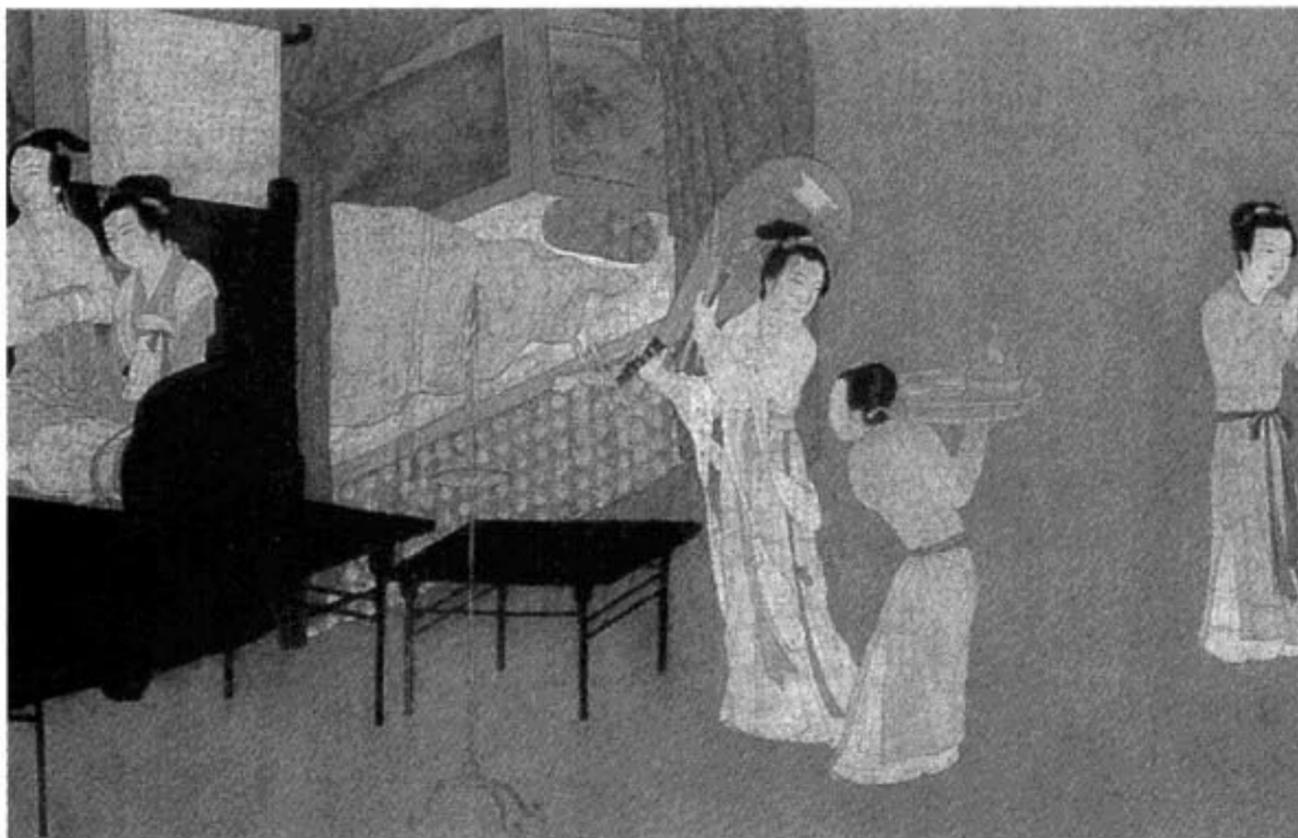


图84 | 图82局部。





图85 | 佚名《消夏图》。卷，纸本设色。15世纪(?)。华盛顿弗利尔美术馆藏。

他的日常公事准备笔墨纸砚。他身后是另一扇装饰着山水画的屏风。其结果是，《重屏会棋图》中周文矩的程式被完全倒转：周文矩在屏风上画的内室私人生活在《消夏图》中变成了画中的“现实”；而对士大夫的社会责任的表现此刻却变成了屏中画，成为远离观者的暗示性表现。刘贯道画里的园中景致结合了两个主题：传统的闺房世界和新发现的士大夫宁静的隐退生活。

可是，某一位大约生活在15世纪的画家似乎对刘贯道的这种安排仍然不尽满意。他摹仿了刘贯道的画作，但是又作了一些重要改动（图85）。与闺房世界相联系的女子在新作中悄然消失；代之以园中的侍童——他好像是从刘贯道的屏风上的书斋中一跃而出。重屏的题材消失了——山水成了屏风惟一的装饰。表现错觉的欲望同时消失：这里不再有视觉欺骗和迷惑；同样消失了的是士大夫生活的二元性。这里我们不再看到士大夫的公共生活与私人生活之间令人烦扰的冲突；他此时完全沉浸在平静中，不再被他在屏风中变幻的自我所干扰。似乎诗人虞谦所向往的最终在画中实现了。不过，山水屏风并不是这位15世纪画家的发明创造，而可以被追溯至文人艺术家开始参与绘画艺术的那个起点。

## 第三章 | 内在世界与外在世界

### 山水屏风

从很早时候起屏风就开始承载绘画图像，画中描绘的常常与其拥有者的道德修养有关。正如我在前一章所论述过的，汉代屏风上的画面通常是教谕性故事的图解，将历史典范人物作为描绘的主要对象。这类绘画的目的很明确：这种图解既提供了摹仿的范例，又对错误的行为作出警示。于是，屏风反映了普遍的社会价值，阐明了严格的儒家教条。屏风要求其所有者和欣赏者去积极地探寻它的教育意义，用屏风上所画的那些静穆的形象来衡量自己。

不过，屏风与其所有者之间的密切关系还可从另外一个角度来观察。西汉淮南王刘安（前2世纪）写过一首屏风诗，以屏风的口吻说道：

列在左右，近君头足，不逢仁人，永为朽木。<sup>149</sup>

刘安在这里描述的也是屏风和它的所有者之间的密切关系：它们一定是相互映照的。但诗中揭示了屏风传统之中一个不同的关注点：屏风所有者被期望能洞察屏风所体现出的深层含义，只有当这个人符合高度的道德标准时，屏风才完全实现了它的意义。诗人借屏风之口讲述的，恰好暗示了屏风更为积极的角色：是这个绘有图像的物体试图找到一个仁人来拥有它，而不是屏风拥有者竭力去寻找屏风中体现出来的教导。

这种纠缠的意义暗示了屏风象征性的一个重要发展。当贤人这一观念逐渐盛行时，屏风的角色就从教导性转变为反射性。换言之，屏风将会反射出一位获得精神觉悟的士人身上所能够发现的东西，并将之记录下来。如果遇见这样一位贤人，屏风将不再通过所画的道德楷模

来宣扬世俗的价值观念；它最需要做的是赞美他，把他理想化，表达他不为人所知的高尚心灵。因此，屏风不仅如我们在上章所讨论的那样有助于将士人的“内部”和“外部”社会空间进行对比，而且还提供了将士人的“内在”和“外在”世界并置起来的有效方式。他的“内在世界”以超越世俗生活的山水形象在屏风上凸显出来。

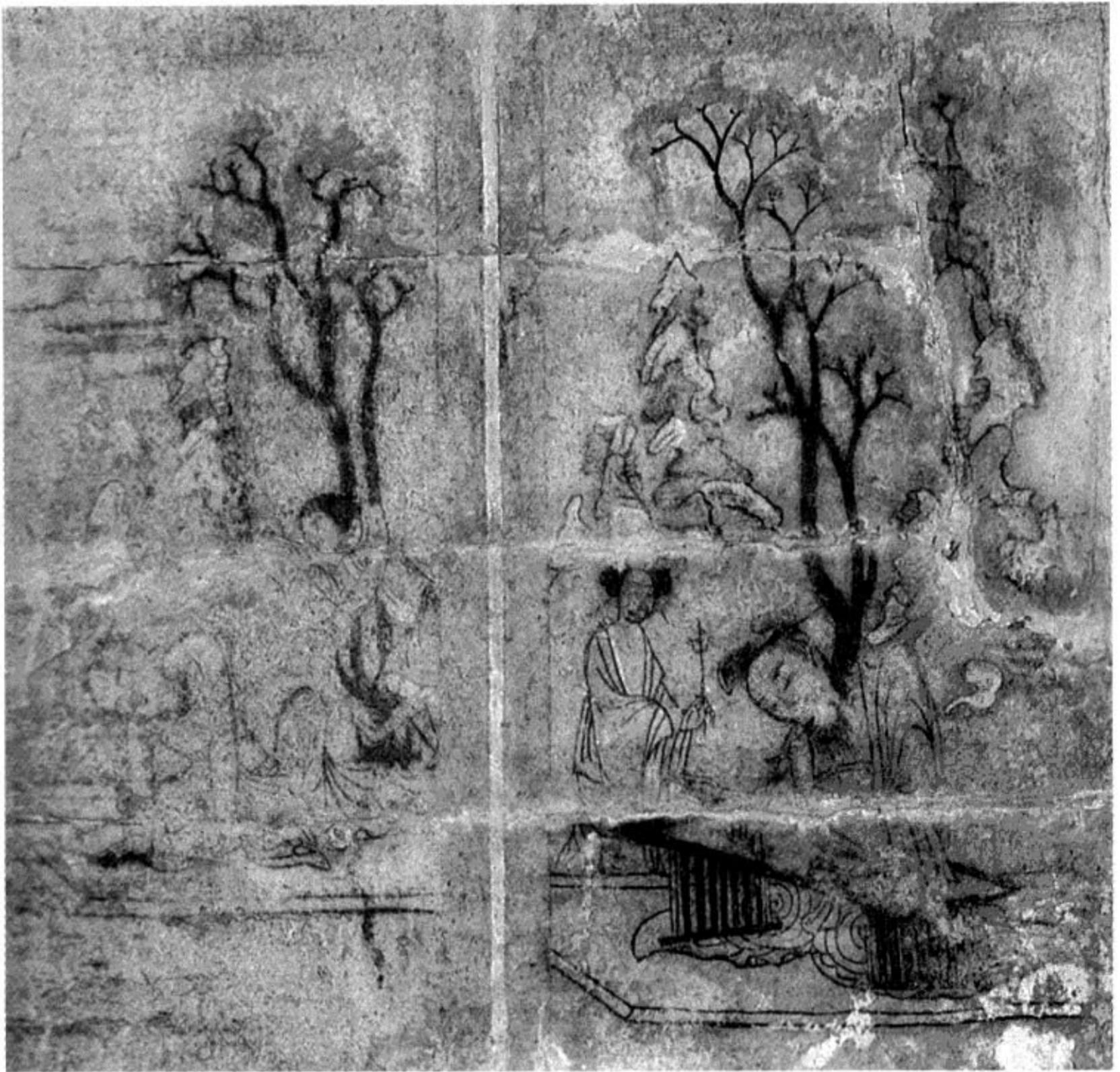
这种山水屏风基本上出现于汉代以后，当更为个人化的道家思想开始对传统儒家道德观进行挑战之时。一场思想运动在3世纪席卷了文学领域，迅速地改变了人们的世界观，埃蒂尼·巴拉兹(Etienne Balazs)将之描述为一场“虚无主义的革命”或“玄想的遁世主义”。关乎个人自由的一个迫切问题是：人们能否在严格的道德教条和规则统治之下的社会获得自由？新一代的玄学思想家坚决抵制任何这样的可能性。竹林七贤(图86)之一的嵇康(223—262)以尖锐的讽刺攻击传统儒家思想：

(孔子)或修身以明污，显智以惊愚。藉名高于一世，取准的于天下。又勤诲善诱，聚徒三千。口倦谈议，身疲罄折。形若救孺子，视若营四海。神驰于利害之端，心鹜于荣辱之涂。俛仰之间，已再抚宇宙之外者。<sup>150</sup>

嵇康所讽刺的迂腐的儒家让我们想起汉代的道德家，他们在文献记载和屏风上所绘的历史楷模中寻找着精神的指引。对于嵇康及其同志来说，这种屏风只是一个可以移动的牢狱，在狭窄的范围里把人们囚禁起来。他们声称新时代的自由人应将其视线和心灵投向无人居住的大自然。高山、丘陵、河流和野生植物成为新发现的自由象征，并在艺术中得到表现。这次运动中更为激进的思想者认为，自然是“自我运转”的，不为人类文明所限制。而对于这一群体中相对保守者而言，自然被赋予了一种更为传统的角色：如果世上真有“美德”和“智慧”存在，理解它们的途径只有通过山水的私密交流，而不是通过可作为楷模的古今道德人物。由此，宗炳(375—443)在其著名的文章《画山水序》

图86 |《竹林七贤与容启期》模印砖画中的四个人物，左起依次为嵇康、阮籍、山涛、王戎。4世纪。江苏省南京西善桥晋墓出土。

图87 | 山东临朐崔芬墓壁画《人物山水屏风》局部。灰泥墙水墨设色。551年。山东省博物馆藏。



中写下了这段文字：

……不违天励之藁，独应无人之野。峰岫峣巖，云林森眇，圣贤映于绝代，万趣融其神思。余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉？<sup>151</sup>

宗炳是一位著名隐士，不仅喜好名山大川，而且对其怀有崇敬之情。对他而言，山是神圣的，体现着神的智慧和圣人的道德原则，自由则意味着他自己的精神与山川相融合。当他身体虚弱得不能在真山水之间冥想时，他便通过所画的景色卧游。他的传记中有这样的记载：在他的房间里，他将一生中游历过的山川都图画在墙壁上。他告诉他的朋友说：“抚琴动操，欲令众山皆响……”<sup>152</sup>

宗炳的房舍早已荡然无存。但在最近的发掘中，中国考古学家发现了一处墓葬壁画，为我们怀想他那不复存在的山水画提供了一个参照。崔芬墓位于今日山东省临朐市，建造年代为551年，即北齐统治时期（550—577），不过墓主人崔芬的大半生是在东魏（534—550）朝廷里度过的。这幅壁画仿佛是环绕墓室的一架画屏，在它的八个长方形屏中描绘了自然山水中的一系列人物（也可能是对同一位高士的不同表现，图87）。主要的景物包括怪石林木，使人联想到宗炳山水画中“岩峰高耸，云林深聚”的景象。但让我们将这扇屏风与宗炳已失的壁画相联系的一个更为关键的因素，是人与自然、文学与音乐之间的和谐关系。屏风壁画中的人物或吟咏或抚琴，在画中的寂静山水里，同时也在诗、琴等艺术行为中找到安宁。他似乎沉浸在梦中：闭目遐想，他安详的面部表情隐含着内心的冥想。我们很容易把这一形象与稍早时代的“竹林七贤”联系起来（图86）。<sup>153</sup>二者表现的都是新一类的文人形象，即获得精神净化的高士，在自我表现中和未遭破坏的自然中找到了个人的自由。

然而，崔芬墓中的壁画还不是典型的山水屏风，因为人物仍然是绘

图88 | 《乌毛立女屏风》。纸本与苧麻，粘有羽毛，水墨设色。752年，日本奈良正仓院藏。

见第114页

见第114页





图89 | (传)李思训(?—718)  
《江帆楼阁图》。轴，绢本设色。  
8世纪(?)画作的11世纪摹本。  
台北故宫博物院藏。

图90 | (传)展子虔(约550—  
约604)《游春图》。卷，绢本设  
色。8世纪(?)画作的11世纪  
摹本。北京故宫博物院藏。

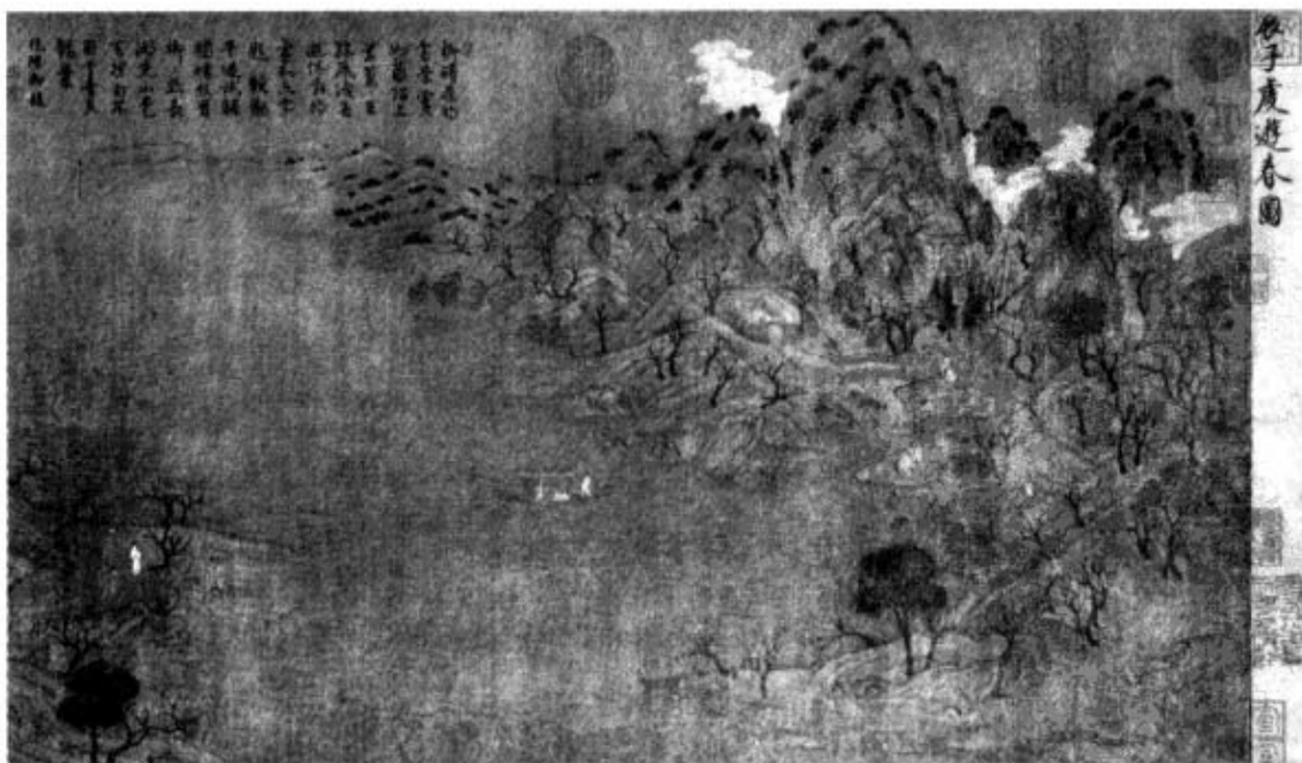
画表现的主体。从逻辑上讲，山水屏风发展的下一步是抽离人物形象，把山水独立出来。我之所以说“从逻辑上讲”，是因为我们已在仕女屏风上看到了相应的转变：大约在唐代时，男性人物从这类屏风消失，剩下的是作为视觉欣赏惟一对象的富有魅力的女性形象（图69、图70、图73、图74、图88）。

见第90页、

第91页、第92页、第113页

根据文献，山水屏风到唐代时已极为普遍，其中既有名家的个人创作，也有商业作坊的产品。<sup>154</sup>但是，在很长一段时间里唐代的山水屏风并不为人所知。直到最近，中国学者傅熹年的一个重要发现证明，至少有一件现存的杰作最初是屏风形制，只是在后世才被装裱成了卷轴画。这就是著名的《江帆楼阁图》（图89），现藏于台北故宫博物院。此画传为李思训（逝于718）所绘。这位唐代著名画家据说是“青绿山水”的创始人，画中用明丽的色彩和精致的笔墨描绘出一带江河之景。然而画作的构图却似乎有很大的缺陷：画面被生硬地分成了两个三角形，一个三角表现水，另一个表现山丘；游船随意飘荡在水中。植被密集地覆盖着土丘，使画中的这一部分几乎成了实心的块面。在中景上，两个人物在河岸上向外遥望，但他们的视线立刻被画右边的边线所阻碍。画中右下角的一行游人，看起来也不知是从哪儿冒出来的。

傅熹年将这幅画与另一幅传世绘画相联系，后者就是传为隋代画





家展子虔(约550—约604)所作的小横卷《游春图》(图90)。乍一看这两幅画似乎明显不同。《游春图》描绘了广阔的山水,景色向后延伸,垂直的山峰占据着画的右半边,微观的人物分散在宽阔的水平空间中。然而,傅熹年对这两幅画的比较,极为有力地证明了《江帆楼阁图》和《游春图》左部的相似性。尽管后者没有前者那样茂密的植被,但是在两部分中,山、河岸、树干和建筑物的位置几乎是一样的。《江帆楼阁图》中的一些笨拙的细节只有在《游春图》那更大的画面背景中看起来才算合理。例如,站在河岸边的人此刻好像是在等待河中的渡船。画中土丘也不再是孤立的,而是与河岸那边高耸的山峰遥相呼应,取得平衡。

见第115页

这两件作品可能基于同一个粉本。《游春图》将古老的原本转化为便于携带的手卷。《江帆楼阁图》最初则应是一扇四折屏中的一折,其他三折下落不明。<sup>155</sup> 我们可以在敦煌壁画中找到这种山水屏风的视觉证据。从8世纪后期起,多折的屏风规律性地画在洞窟主壁的壁龛里围绕着中央的佛像,就像现实生活中主人身后立着的屏风(图91)。<sup>156</sup> 在创作于781年至848年间的28件这样的敦煌屏风中,有22件描绘了全景

图91 | 敦煌361窟主龕中所描绘《山水屏风》(龕中塑像已被移走)。8世纪晚期。

式的山水。其中一些，如154窟和569窟中的屏风，则纯粹是山水景色，没有人物。<sup>157</sup>其他屏风描绘的是佛传故事，只是在自然环境中用鲜绿、黄色、褐色和红色点缀出极小的人。如同《游春图》和《江帆楼阁图》一样，这些屏风画属于青绿山水这种普遍的风格类型。

尽管傅熹年的发现令人激动，而且敦煌壁画也保留了真实的唐代屏风图像，但它们仍然不足以与唐代文学作品中的丰富记载相抗衡。许多著名的文人描述了观赏这类绘画时的反应。通常作者会提到，最好的山水屏风应该把握住自然世界的精神，能够创作出这样的屏风的画家则应被列入“神品”画家的行列。譬如李思训，据说曾为唐玄宗的宫殿画过一扇山水屏风。这幅画赢得了皇帝最高的赞誉：“卿所画掩障，夜闻水声，通神之佳手也，国朝山水第一。”<sup>158</sup>

李思训和玄宗都不是文人，前者所画的屏风和后者对它的赞誉所注重的似乎都是绘画在摹仿自然景色方面所具有的表现性功能。传李思训的《江帆楼阁图》进一步说明他的画屏具有超脱个人情感的装饰性绘画风格。然而对文人画家来说，画屏常常为他们提供了一种理想的绘画媒材，以描绘他们所热爱的胜景，或传达他们与自然的交流。王维(701—761)是唐代最有代表性的一位文人画家，以其所画的《辋川图》著称。据说在母亲死后，王维将这座别墅的一部分改为佛寺，名为清源寺。唐代艺术史家张彦远说王维于“寺壁上画辋川”，“笔力雄壮”。<sup>159</sup>这一记载可能暗示了王维《辋川图》可能具有某种宗教意味。与张彦远同时代的朱景玄在长安千福寺看到了王维的另一幅《辋川图》，认为雄壮的山水景色直接反映了画家崇高的思想：“山谷郁郁盘盘，云水飞动意出尘外，怪生笔端，尝自题诗云，夙世谬词客，前身应画师。”<sup>160</sup>然而，朱景玄丝毫没有涉及这幅画的物质形式。要了解这一信息，我们必须依靠更早一些的张怀瓘(活动于713—741年)在其《画断》中提供的资料。根据张怀瓘的记载，这幅画是装饰在千福寺西塔院中的屏风上的。<sup>161</sup>直到845年它可能还在。但是当唐武宗大肆灭佛时，可能随着寺庙的毁坏而消亡。

虽然极为著名，但王维所画的山水屏风仍是对一个具体地点的图

画表现，因此也可能不能使某些唐代批评家全然满意。对这些批评家而言，理想的山水画不应受限于任何特定的现实原型。甚至在唐代以前，一位名为王微的5世纪的作者就对把山水画作为真实景象的忠实记录提出了尖锐的批评。在他看来，绘画“非以案城域、辨方州、标镇阜、划浸流，本乎形者融，灵而动者变心。止灵亡见，故所托不动；目有所极，故所见不周”<sup>162</sup>。

从这个角度出发，我们能够更准确地理解杜甫（712—770）题为《奉先刘少府新画山水障歌》的一首诗。诗中这位伟大的唐代诗人首先赞扬了这幅屏风画的幻视力量：“堂上不合生枫树，怪底江山起烟雾。”但接下来他笔锋一转，称赞画家的真正本领不能仅以画的真实性和虚幻性来衡量。在诗人看来，这扇屏风反映了画家生涯中至关重要的一个发展，即超脱了他熟悉的本土景色——他现在创作的已是想像中的永恒山水。这便引出诗的最后一部分，杜甫详细地描述了自己欣赏这件屏风画的思绪。他将画中的景象与神话中的山川相联系：这里有潇湘，有昆仑，有天姥。似乎刘单假想中的风景更能激发诗人的想像，将他带到一个永恒的世界：“对此融心神……悄然坐我天姥下，耳边已似闻清猿。……”<sup>163</sup>

因此，对于采用上述方式观画的一位晚唐欣赏者而言，最好地实现了山水画目的的绘画并不一定是王维的《辋川图》，而是两位8世纪画家所绘的佚名的山水画。其中的一位是四川画家王宰，他的两扇山水屏风给艺术批评家朱景玄留下极深印象：

景玄曾于故席夔舍人厅见一图障：临江双树，一松一柏，古藤萦绕，上盘于空，下着于水，千枝万叶，交植曲屈，分布不杂；或枯或荣，或蔓或亚，或直或倚；叶叠千重，枝分四面，达士所珍，凡目难辨。又于兴善寺见画四时屏风，若移造化风候云物、八节四时于一座之内，妙之至极也。故山水、松石，并可跻于妙上品。<sup>164</sup>

另一位是8世纪画山水屏风的名家张璪。尽管后来很少有人提到

他，但张璪在当时却被认为是最有成就的文人画家。许多著名的唐代作者，包括张彦远、朱景玄、白居易、元稹（779—831）等，都提到过他享有的巨大声誉。人们认为他超越了所有古代和当代画松的画家，他也同样因其大幅“高低秀绝，咫尺深重”的山水画而名闻远近。<sup>166</sup>他特别喜欢屏风这种绘画形式。朱景玄说，张璪的许多屏风在当时都成了私人的收藏品，为了买到他的作品，收藏者可以不计较价钱。这些记载应该是相当可靠的，因为张璪的时代只比朱景玄稍早，他实际上还是张彦远祖父的亲戚，是后者家的常客。所以张彦远对他的艺术记载也主要是趣闻轶事，且多是关于他的山水屏风。有一件趣事记述的是783年，张彦远的祖父邀请张璪到长安的家里作客，请他画八幅山水屏障。就在这时突然爆发了叛乱，京城陷入一片慌乱之中。张璪在画尚未画完时就仓惶逃去，“家人见画在幀，苍忙掣落”<sup>166</sup>。

张彦远一定是从他的长辈那听说了这个故事以及其他的事迹，但另一位作家符载的记述则是根据自己的亲身经历，对张璪的绘画方式作了生动的描绘。他记载了张璪在没有接受邀请的情况下就闯进人家宴会：他傲慢地索要一张生绢，在二十四位客人面前展示了自己独具一格的绘画方式：

员外居中，箕坐鼓气，神机始发。其骇人也，若流电激空，惊飙戾天。摧挫斡掣，拗霍瞥列。毫飞墨喷，摔掌如裂。离合倘恍，忽生怪状。及其终也，则松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云窈眇。投笔而起，为之四顾；若雷雨之澄霁，见万物之情性。<sup>167</sup>

## | 内在世界与外在世界

山水屏风的盛行使画家得以重新将自然景象与人物形象融为一体：这种屏风转变为一种绘画母题，用于辅助对人物形象的再现。稍微回顾一下，我们会看到周文矩的《重屏会棋图》来自于与这个发展相平行的另一种发展：一旦仕女屏风成为固定的绘画形式，它同样也转变为一



图92 | 王齐翰《勘书图》。卷，绢本设色。10世纪。南京大学考古与艺术博物馆藏。

种绘画母题，用来丰富男性肖像艺术。这两种演变都发生在南唐宫廷，这并非巧合。如果周文矩的《重屏会棋图》将士大夫的内部个人生活空间和外部社会空间进行了对照，那么同时期的《勘书图》（图92）则将士人的外部物质世界和他的内心精神世界并置。士大夫与山水屏风间的亲密关系，此时成为了绘画再现的主题。

《勘书图》是王齐翰（10世纪）所画，他与顾闳中和周文矩是同时代人，同样供职于南唐画院，为画院待诏。然而，《宣和画谱》将他和其他两位宫廷画家区别开来，认为他是一位士人画家：“好作山林丘壑、隐岩幽卜，无一点朝市风埃气。”<sup>168</sup>顾闳中和周文矩画了不少皇家主顾和宫廷贵妇，而王齐翰与之不同，描绘的是《高士图》、《古贤图》、《高贤图》、《逸士图》、《江山隐居图》、《琴钓图》、《高闲图》、《林亭高会图》这样的题材。<sup>169</sup>尽管我们难以完全证实这些在一个世纪以后所作的记载的真实性，但他仅存的《勘书图》一画，却可以揭示出与上述画题同样的文人趣味。

这幅画的主要人物是一位文士，坐在位于画的右下角的小桌后面（图93）。桌上堆满书、笔和展开的卷轴，暗示了他好像正在写作。但他的注意力并没有放在书写上，而是专心于挑自己的耳朵（这幅画因此也被称为《挑耳图》）。一个童子正向他走来，好像要向正在冥思遐想



图93 | (左)图92局部。



图94 | (右)苏轼、苏辙和王洵在图92后的题跋。

的主人报告一些琐事。画中人略有些不雅的姿势以及画面的世俗内容并无特殊重要性可言。画之焦点是位于画面中心的两个并置图像——一扇几乎横贯整个画面的巨大屏风与屏风前一张硕大矮几。画家一定是有意地选择了不同的用笔方法：他以纤细的线条描绘文士，而用粗犷的线条和浓墨来描绘屏风的厚重框架和结实的几腿。数种因素——包括其中心位置、尺寸、重量和绘画风格——都使得屏风与几案成为画面的主导。

这两件家具的意义也显示在它们所承载的物品上：矮几上堆着书籍、卷轴和弦乐器——这都是富有学识的文人的典型随身物品。另一方面，屏风上画的是一幅全景山水，湖上数峰，岸边垂柳，一抹远山在云雾中若隐若现。这幅山水的中心是高山脚下、平原之上的屋舍，位于中间那折屏面上。屏风与书案的并置为我们解读这件画作提供了许多线索。书案与屏风构成了两组图像，可能突出了文人生活的两个方面：书籍和乐器暗示出他高雅的行为和情趣，田园景色和草堂则象征着他隐退山野的生活。这幅山水画犹如一架“透明”屏风后的真实景色，亦有可能是文人内心世界的映象：抛开室内的日常琐事，他正想像着山野中的一方净土。或许也有可能，这些形象暗示出叙事性的情节：这位文士正要出门旅行，书籍和乐器等物品已经收拾好，放在几案上。他自

己坐着等候。童子前来报告车马准备已毕。而旅行的目的地就是屏风上所画的草堂。

在宋代至清代的八百年间内，许多著名的文人在这幅画后留下了题跋(图94)。最早的题跋属于三位文学家，苏轼(1037—1101)、苏辙(1039—1112)和王洙(1036—1089)，他们都是北宋开风气之先的文人画家和著名的文人艺术倡导者。他们没有像许多后代题跋者那样去评价这幅画的价值或追溯它的历史，而是将这张画作为朋友间私下交流的途径。因而，这些题跋在取向和含义上明显不同于《韩熙载夜宴图》后的文字。<sup>170</sup>苏辙所写的第一段题跋是以当时拥有这幅画的王定国(王巩)为对象的：“羽衣丈夫据床剔耳，胸中萧然，殊可喜也。定国方无事，可以为此，但行将驰驱，不复尔耳。元祐六年正月初十日子由观。”<sup>171</sup>五个月后，苏轼题写了另一段题跋，对象转为此画以前的收藏人王洙。和苏辙一样，苏轼也将私人的亲密关系和富于哲理的劝告融合在一起，但语气更为幽默：“王晋卿尝暴得耳聋，意不能堪，求方于仆。”但苏轼并没有给他开药方，而是说如果王洙耳朵继续疼痛不止的话，苏轼就割掉自己的耳朵。令人惊讶的是，这个玩笑消除了王洙的焦虑，使他的耳疾登时痊愈。<sup>172</sup>

见第121页

图95 | (传)周文矩《挑耳图》。卷，绢本设色。明代摹本。华盛顿弗利尔美术馆藏。

画中的文人使苏轼想到了他与王洙交往时的这一片段。而王洙针对苏轼的玩笑，也写下了一段富有哲理的文字，在文中他将自己看成是画中那个文人：

●

携来试开卷，昨梦真蘧蘧。病忘固不恶，得贖欣如愚。烦君强燎理，窍凿从此始。妙语本无迹，百年谁复识。一夜东风入柳条，可怜漏泄春消息。

通过将自己比做画中的文人，王洙使自己处于内部观赏者的位置，由此来解释画中暗藏的玄机：看似哑不作声的文人(也就是王洙自己)已进入了超脱的境地，屏风上所画的是精神修养的最高境界，由充满隐喻性的春柳表现出来。



见第73页

正如周文矩的《重屏会棋图》被明代摹仿者在摹本(图51)中所误读,王齐翰的这幅画也在明代被赋予一种新的构图以适应当时的审美趣味。弗利尔美术馆藏有《勘书图》(题为《挑耳图》,传为周文矩所作)的一件摹本(图95)。佚名画家将挑耳的文人置于画面中心,矮几被推到一边,屏风的左面被截去。画家也缩小了矮几和屏风的尺寸,而扩大了书桌的面积,并在上面安装了大理石桌面,同时在房内添加了更多的陈设。文人一脸满足的神情,显得很为尊贵,童子正捧着一杯茶向他走去,他与童子的关系抓住了观者的视线。在此,人物和屏风之间或屏风和几案之间的关系不再具有张力。画面所传达的讯息变得显而易见:一个文人在舒适的环境中享受着他的清闲生活。传统的山水屏风和其他文人书斋中的必需品装点着这个环境。

## 大众化与标准化

对王齐翰画作的这一误读反映了一个更大的历史现象：在由宋至明的这段时期里，山水屏风逐渐失去了它与文人之间的特有联系。它不再是文人特有的象征，而被不加选择地用于对任何人物的表现中，不论这些人物是世俗的或神圣的，是文人或平民，是男人或女人。这一绘画主题被大众化和标准化了，它的含义被挖空而又被赋予了新的意义。

要追踪这种变化，我们应该回到周文矩的《重屏会棋图》（图49）和王齐翰的《勘书图》（图92）。正如我曾提到过的，这两幅画都创作于南唐宫廷，屏风图像的使用是为了竞相出奇：周文矩的屏风图像表现了士人家中的内部空间，而王齐翰的屏风图像则反映了人内心的精神世界。尽管周文矩在当时更为著名，但王齐翰的画为其后的宋代绘画建立了一个更长久的模式。当文人绘画迅速发展起来时，它对宫廷绘画和市民绘画都产生了强烈的影响。确实，文人的山水屏风逐渐被普遍运用，甚至周文矩的画也不得不依此被修改。曾为清宫旧藏的一幅绢画（图54）就体现出这种新的模式。这幅画可能是仇英摹仿宋元名作中的一张（图53），现藏于上海博物馆。<sup>179</sup>表面上看，这是根据《重屏会棋图》所作的另一幅画：它描绘了几个文人正在屏风前下棋，基本构图和《重屏会棋图》相似，中心人物也是一个蓄着胡子、头戴黑色高冠的士人。然而，从更深的层面来看，画这幅画的宋代画家将重屏减为单屏从而取消了原作的基础。他删去了画有女性形象的屏风，只留下山水屏风作为它前面下棋士人的唯一对应物。从这个角度看，虽然他以《重屏会棋图》为底本，但是在实际的创作意图上则更接近王齐翰的《勘书图》。尽管从图像学和类型学上来说，它并不是根据《勘书图》画的，但它借用了王齐翰的方法，通过夸大屏风的尺度和体量，以确立山水屏风的中心地位。

见第70页

见第120页

见第77页

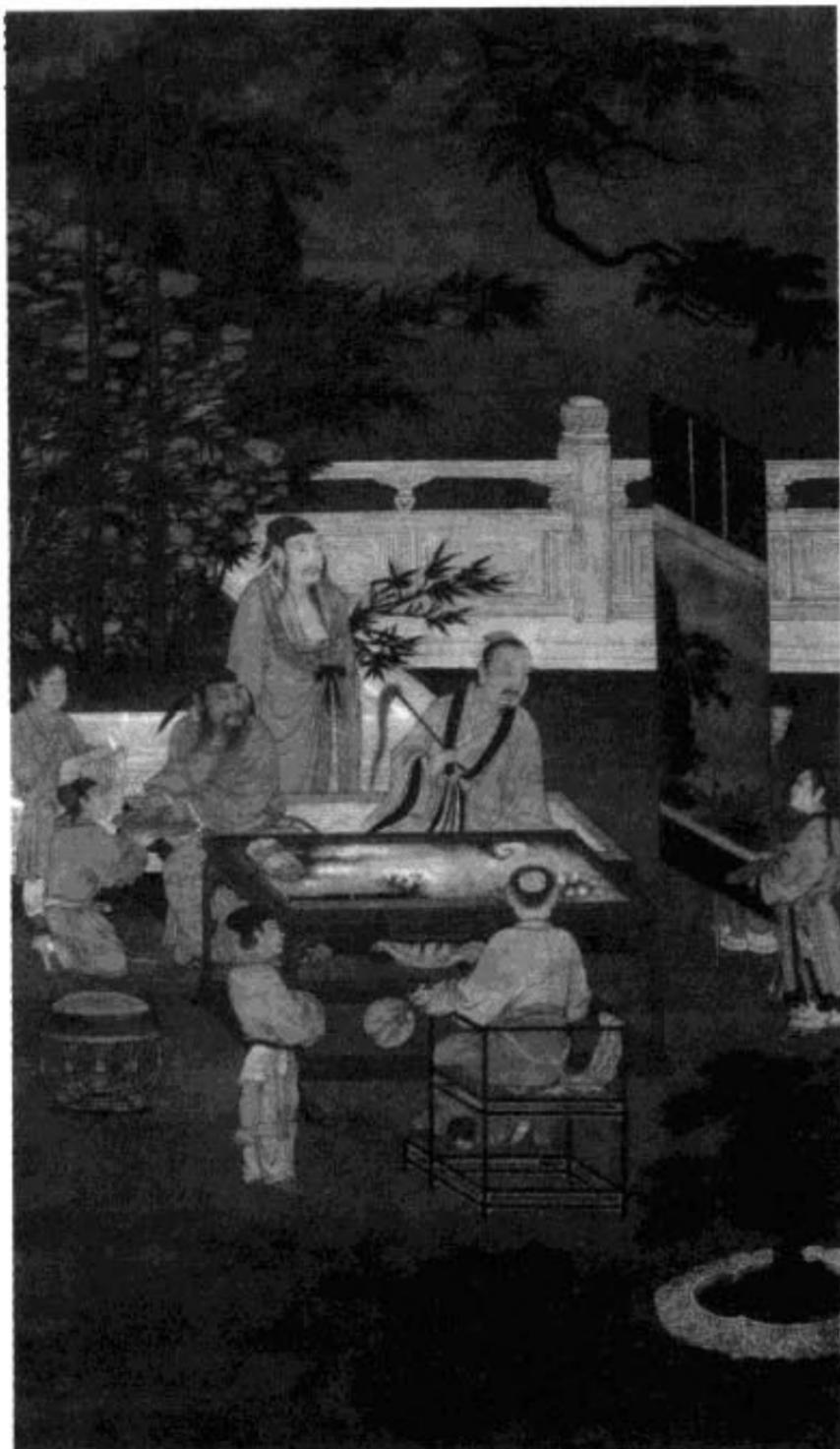
见第76页

但是再从另外一方面看，这张画也并非是对王齐翰画作程式的完全复现。通过将《重屏会棋图》和《勘书图》相结合，这位佚名的画家创造了一种混合式构图，既不具有内部和外部空间的重合，也不具有内

在世界和外在世界的并置。王齐翰画作中的关键因素是那位悠闲地挑着耳朵、冥思遐想的文人。这个形象被有意地表现为平淡无奇，而正是因为如此，画中的山水屏风才变成活跃的主角，揭示出人物内在的自我，显露出画作暗藏的信息。但当这位心不在焉的文人被一群专心致志地注视着棋局的文人所取代时，山水屏风和这些人物的关系就拉开了。虽然屏风的山水装饰依然相当醒目，但现在它在很大程度上成为多余的了，因为它和画中所描绘的人物及活动没有什么内在的关联。它不再传达任何特别的意思，只是暗示一种含糊的文人情趣。不过，当这种情趣一旦成为时尚，也就很容易地被社会大众接纳了。

这幅画因此预示着山水屏风将进一步转化为流行的绘画母题，被画家用于各种类型的人物表现中。在某些情况下，山水屏风为人物提供了一种普遍的背景。而在另外一些情况下，它被安排在新的图画情境中，重新赋予新的含义。总体来说，这些作品反映出文人文化与流行文化以及宫廷文化之间的互动益趋增强。随着士人文化在社会中占据愈来愈显著的地位，山水屏风这一绘画母题也就由文人专属的领域移植到中国人物画艺术的广大领域。在这一过程中，它失去了其特定的信息和象征意义，而成为“文”——文化或文雅——的一个宽泛象征。这种转变是宋代复杂的社会和文化变革中的一部分，对这个变革的深入理解需要更为长久和深入的研究与探讨。但通过五类宋代绘画中所描绘的山水屏风，我们可以说明这一转变在绘画艺术中的后果。

第一类绘画依然将山水屏风与文人形象相联系。采取这种结合方式的画家都与南宋宫廷绘画传统有着密切关系。然而，他们对这种传统程式作了一些重要改动。最为重要的是，他们将山水屏风置于户外环境之中。有的时候，山水屏风会成为一群士人活动环境之一部分。不同版本的《十八学士图》就是这种构图的最佳例证。这些作品描绘的是唐太宗庭园中的一群著名学士。这位皇帝在627年登基之前，就已经是大唐王朝的奠基者之一。各种画本都将学士分成四组来描绘，他们在庭院露台上雅集，进行着各种活动。在一些画中，他们以严肃文人的形象出现，全神贯注于书、画、琴、棋“四艺”之中（图96—图99）。其



他一些例子则更强调诙谐的细节：一位学士半脱官服，正旁若无人地剔牙；另一位显然喝高了，路都有些走不稳（图 100）。尽管这两种画本传统上都被认为是宋人所作，但第一种画本的出现可能要晚一些，大概是在明代，正如数量可观的明代作品所暗示的那样（图 15、图 16）。第二种画本可能出现得要早些。《十八学士图》传统上被认为是活动于 12 世纪末到 13 世纪初的南宋宫廷画家刘松年所作，有两个证据可以对此提供支持。

见第 128 页

见第 20 页、第 21 页

第一个证据是现藏台北故宫博物院传为刘松年的《唐五学士图》，普遍认为是一件南宋绘画真迹（图 101）。<sup>174</sup>然而，现存的这幅作品不过

见第 129 页

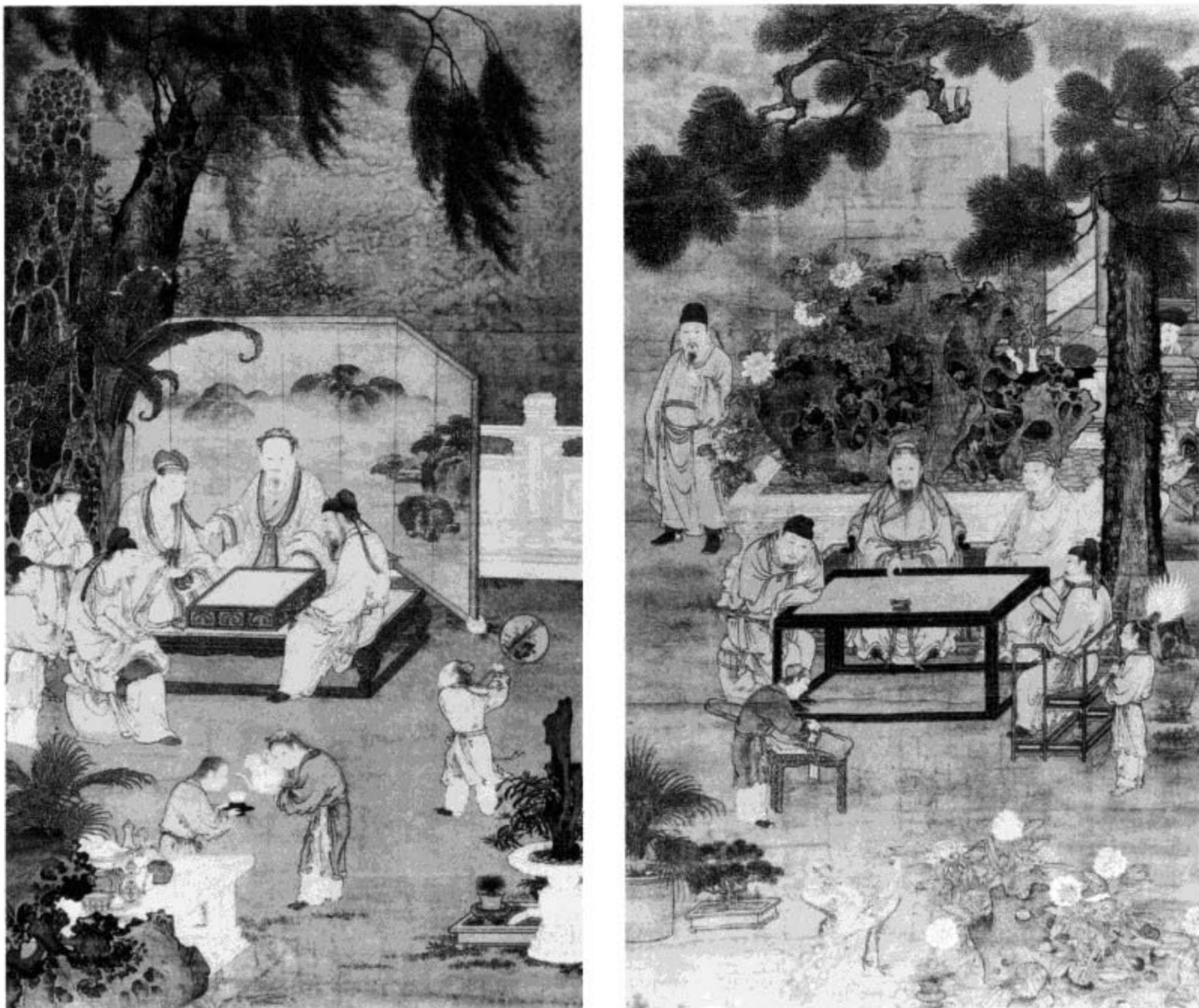


图96—图99 | 明代佚名《十八学士图》。一套四幅立轴。绢本设色。台北故宫博物院藏。

是原作的一部分。我们在台北故宫博物院发现了这件“全图”存在的证据：这是一件手卷，同样传为刘松年所作（图100），但很可能是一件刘松年画作的摹本，描绘的是唐代的十八学士，其中包括前一幅画中的“五学士”。其他十三学士则被分成三组来表现，其中的两组人物背靠着山水屏风。第二个证据是，用滑稽或讽刺的方式来描绘文人学士是唐宋绘画的一个古老传统。这一传统可以追溯到王齐翰的《勘书图》，再往前则是7世纪著名画家杨子华的手卷《北齐校书图》。<sup>175</sup>不过，刘松年顺应了南宋绘画艺术的新趋势，将学士们移到了户外，置于山水屏风及自然风景之中。



山水屏风与自然山水的融合，在一些南宋的园林绘画中表现得甚至更为显著。这些画以鸟瞰的视点描绘了理想化的景色，采取这种风格的画家既包括刘松年和马远这样的宫廷画师（图2），也包括皇族贵戚，诸如赵伯驹（1124—1182）、赵伯驹（约逝于1162）以及与他们同时代的赵士雷。赵伯驹的才华常被声名更著的哥哥赵伯驹所掩盖，在12世纪中叶，赵伯驹是高宗皇帝最赏识的画家之一。但赵伯驹的小幅团扇《风檐展卷图》（图102）表现了自然山水和画中山水之间微妙的互动，这在留存下来的赵伯驹的作品中是看不到的。画中描绘了建在半山腰的一座精致别墅，在此能够远眺烟雾笼罩之中的山谷和远山的景致。别墅的中心建筑是一座凉亭，坐落于露台之上，有乔松掩映。一座石桥将这座露台与通向右边的另一座露台连接起来。两个童子正穿过石桥为主人送上茶水。画面左边屋顶之下有回廊，两位佳丽——很有

见第4页

见第130页

图100 | (传)刘松年(活动于12世纪末—13世纪初)《十八学士图》局部。卷, 绢本设色。此图很可能是13世纪的摹本。台北故宫博物院藏。

图101 | (传)刘松年《唐五学士图》。轴, 绢本设色。13世纪(?)。台北故宫博物院藏。



可能是主人的妻妾——正在回廊中聊天，她们的出现让人猜测这个回廊应该通向闺房内帏。主人置身于画面中央的凉亭中，斜倚在矮榻上。他的姿势放松，似乎正在遐想。既无墙壁也没有窗户把他和外界景色隔开。但是画中的他并非完全沉浸于对自然美景的欣赏，因为凉亭的三面都悬挂着图画的人工山水。紧挨着他的是立在矮榻上的一扇小型大理石屏风，石面的图案如同是一幅水墨山水。数件立轴挂在凉亭的两面，上面画着山川景色，把凉亭半封闭起来。在他身后又立有一扇硕大的山水屏风。我们希望知道这种特殊的安排到底暗示了什么？答案一定是这样：那些真实的山川河流及树木是如此宁静和美丽，以至于它们一定要被转化为艺术再现，通过艺术再现得到升华。屏风上的山水画似乎有意地回应着整幅作品的山水环境，左边都有大树，右边都有薄雾笼罩的山谷。这两个相互呼应的图像反映出山水屏风中一种新的合



作关系：此时，山水屏风开始与大自然直接对应。图中的文人作为第三方出现，既与屏风上所描绘的自然互动，也与真实的自然相互影响。

自然山水、屏风山水与文人雅士之间的这种三方关系，同样也是赵士雷《荷亭消夏图》（图103）所具有的特征。“荷亭消夏”这个画题似乎指出了画的内容，但本应在画中消夏的人却没有出现在凉亭之中——占据凉亭的惟有数架山水屏风。首先是一扇硕大的单扇屏风，占据了前景中凉亭的内部空间。稍远一些，池塘上的另一座凉亭中陈有一张硕大床榻，一扇连续性的多折山水屏风从背后和两边将其环绕起来。主人不在屋中，取而代之的是相互作用的两种山水因素，一种是自然形态的山水（池塘、岩石、树木等），一种是建筑形式的山水（凉亭、小径、屏风等）。主人的确在画中出现，但他站在前景，似乎是自己庄园的观赏者。在这个位置上，他既能看到优美的建筑和陈设，也能看到庄园的自然美景。如此一来他便二者兼得，并控制着二者与他的视线

图102 | 赵伯驹《风檐展卷图》。  
扇页，绢本设色。12世纪。台北故宫博物院藏。

图103 | 赵士雷《荷亭消夏图》。  
册页，绢本设色。12世纪。台北故宫博物院藏。



之间的互动关系。

一旦山水屏风成为“文”（文化或文雅）这一普遍品质的象征，这个绘画母题就自由地与其他四类宋画中的不同类型的人物形成组合，这四类宋画分别是文学作品的图解、女性与孩童的图像、宗教画，以及古代杰作的摹本。从11世纪到13世纪，大量的绘画被用于图解各种儒家经典、教谕性著作、政治宣传文字和历史故事。在这些作品中，最早描绘了山水屏风的是李公麟（约1049—1106）所作的《孝经图》第十三章的画面（图104）。这幅画面以一位父亲为中心，他的家庭成员为二子、二女与一弟，带着敬意围绕在他周围。<sup>176</sup>两个仆人抬着一张罩着纱网的桌几，美酒佳肴也被拿进来摆在他面前。不过，这位“父亲”并不是指某一个特殊的人，而是“象征着孝悌之网的永恒代表人物”。<sup>177</sup>图旁书写的《孝经》原文告诉观者：“教以孝，所以敬天下之为人父者也。”因此，这幅山水屏风不与任何真实的或想像中的个人相联系，它至多只

见第132页



图104 | 李公麟《孝经图》“第十三章”。卷，绢本水墨。纽约大都会博物馆藏。

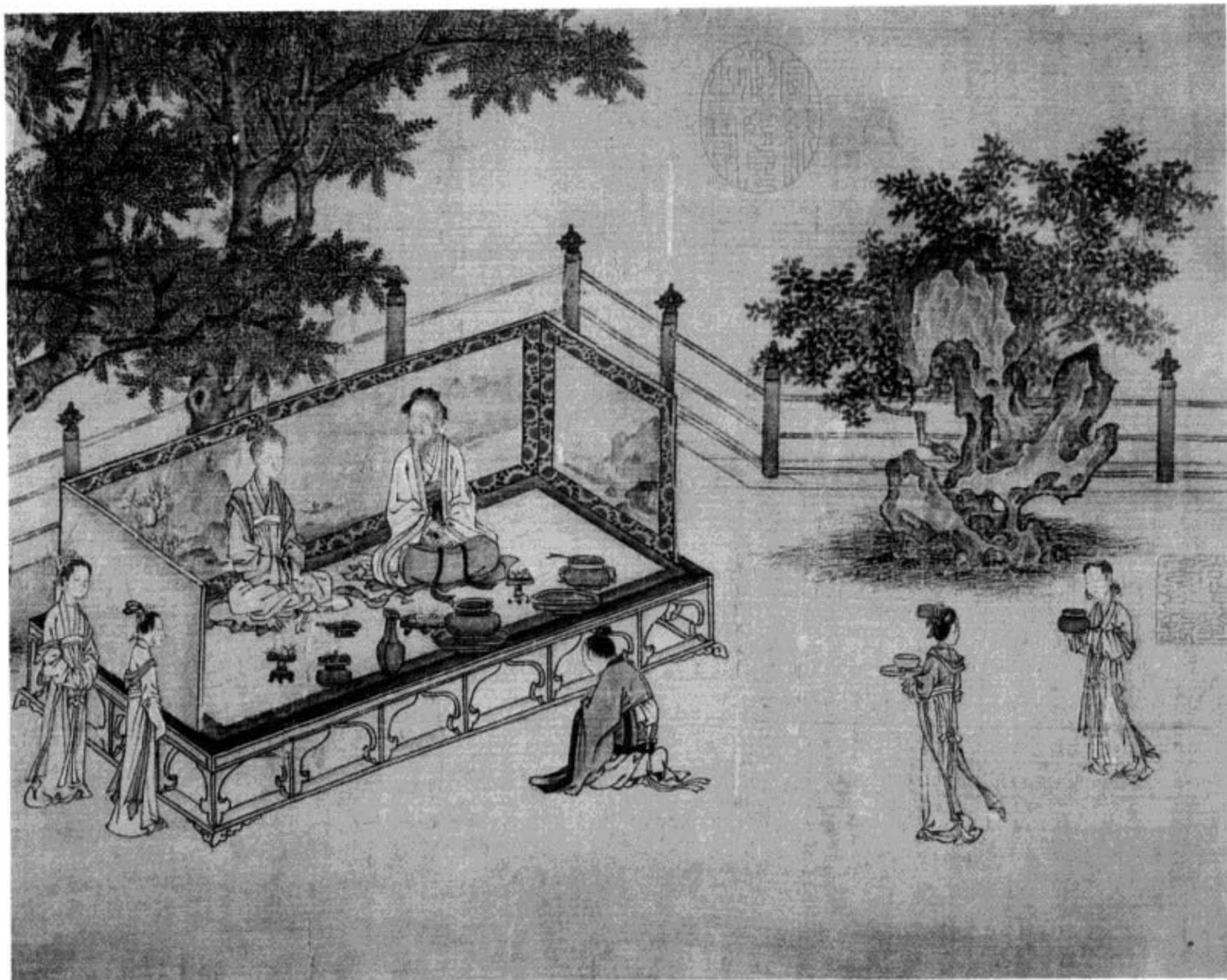


见第19页

不过用来提供一种空间框架：一位女侍半隐在屏风后，与《韩熙载夜宴图》（图22）中的一位侍女位置极其相似。然而，当李公麟的作品在南宋时代被改头换面，出现在一件同样用来图解《孝经》文字的画作中时（图105），甚至连屏风图像的这种图画表现功能也消失了。此时的山水屏风被孤立地置于画中，夸张的尺寸益发显出其空洞无物。

最后这幅画是南宋时代创作的众多说教性文本插图之一，是由宋高宗首先发起的一个巨大文化工程的产物，根据孟久丽（Julia Murray）的研究，高宗“通过鼓吹儒家思想唤起文化权威，以此宣扬其在金人入侵之后中兴宋氏王朝的合法性”<sup>178</sup>。在逃脱了金兵的追捕后，高宗在杭州建立了南宋朝廷，而中国北方的领土则落入金人之手。高宗作了极

图105 | (传)马和之《孝经图》  
“第十三章”。卷，绢本设色。  
13世纪。台北故宫博物院藏。



大努力营造平和的氛围，他兴建了多种多样的建筑，推行了各种各样的艺术计划，其中包括营造新的皇家宫殿与寺庙、重建宫廷绘画收藏以及复兴画院。画院画家创作了许多图解儒家经典和说教性、宣传性文本的绘画作品，包括《孝经图》、《女孝经图》、《农桑图》、《中兴瑞应图》、《诗经图》和《胡笳十八拍》。山水屏风在这些图画中的普遍使用可谓一目了然。例如，《孝经图》中有一幅画面（图106），对李公麟的原作（图107）进行了改头换面，在原作中的空白屏风上添加了山水。另一个例子是《诗经》中《豳风·七月》的插图（图108），画中一扇三折山水屏风围在床榻的三面，这扇屏风与我们曾在赵士雷《荷亭消夏图》（图103）中看到的相差无几。<sup>179</sup>

见第136页

见第131页

图106 | (传) 马和之《孝经图》  
“第五章”。卷，绢本设色。13  
世纪。台北故宫博物院藏。

图107 | 李公麟《孝经图》“第  
五章”。卷，绢本水墨。11世纪。  
纽约大都会美术馆藏。



大大小小的屏风上画着山川河流，极大地丰富了《女孝经图》的画面。《女孝经》是一篇富有说教性质的文字，可能是唐代的郑夫人所著。有好几件这种配有图画文本（或者说是配有文字注释的图画）留存于世，这些画作并不是对《女孝经》文字的完整表现，彼此的构图和绘画风格也不尽相同。<sup>160</sup>但这几本《女孝经图》都广泛地运用了山水屏风图像（图109—图111）。有的屏风露天摆放，与自然环境融为一体（图109），和我们在马远、赵伯驹和赵士雷的画作中看到的差不多（图2、图102、图103）。但此时的屏风不再为士大夫所有，而是与不知名的女性相互联系。同样值得注意的是，在这些画中，与山水屏风发生关系的人有着不同的社会地位。这些屏风前端坐的人物有的是戴

见第137页

见第4页、第130页、第131页

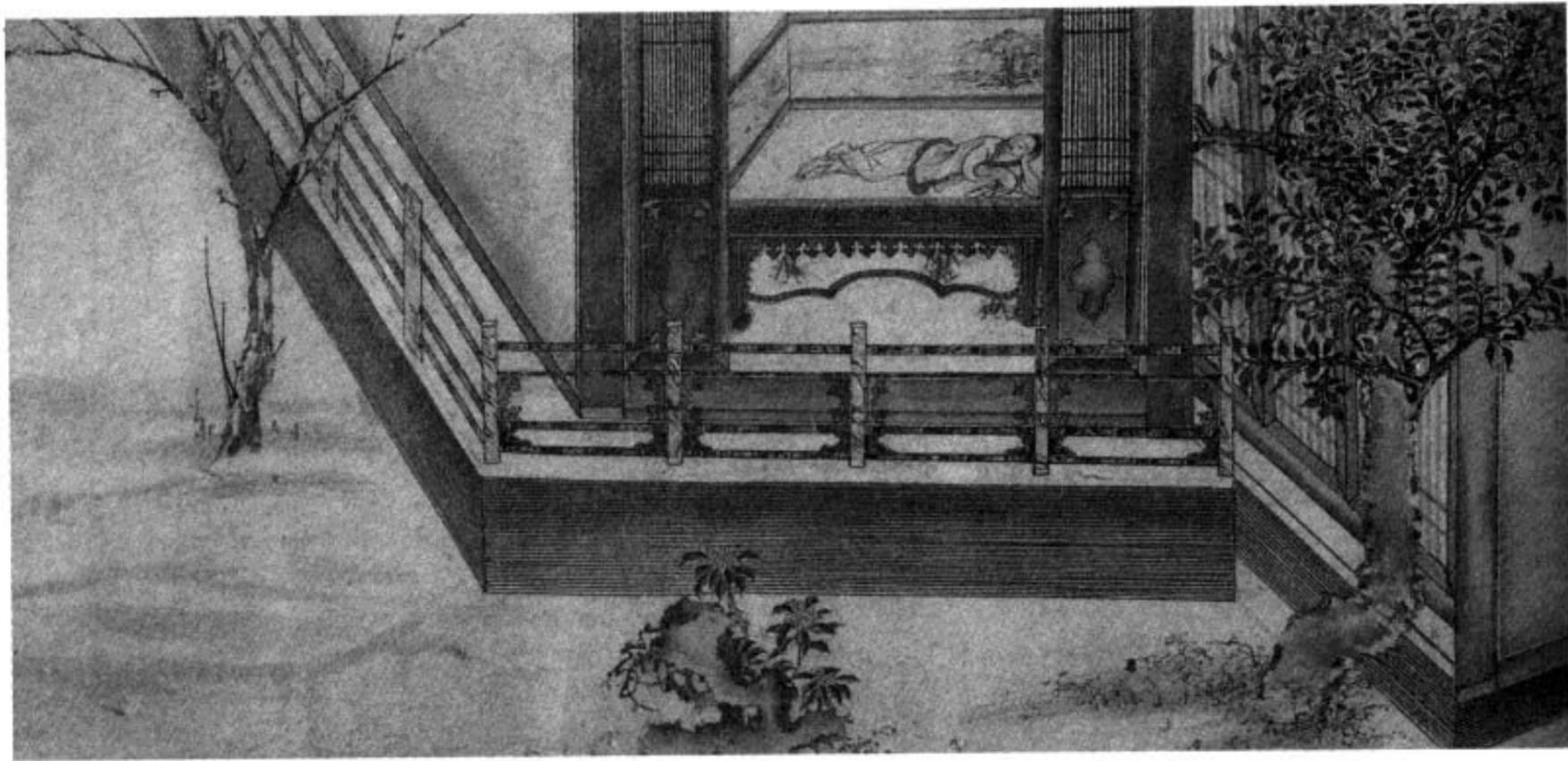


图108 | 《毛诗·豳风图》之“七月”。卷，纸本水墨。12世纪。纽约大都会美术馆藏。

着精美头冠的宫廷贵妇(图109、图110)、有的是穿着朴素的平民女子(图111)。这些画中无处不在的山水屏风极好地说明它们已经成为一般性的绘画母题，成为人物画中的标准“道具”。虽然不同屏风上所画的山水采用了不同的风格，包括李成、马远以及宋代其他著名画家的画风。但这种风格的多样性是由画家所受的训练和一般性审美趣味所决定的，而不是由画作的特殊主题和特定图像决定的。

这一观点同样也适用于解释南宋著名的手卷画《捣衣图》里的屏风图像。这幅画是对谢惠连(394—430)《捣衣诗》的图画再现(图112—图113)。《捣衣诗》描述的是丈夫从军征战之后妇女的哀怨之情。牟益(约1178—1243)于1238年至1240年间创作的这幅画十分淡雅柔和，画中丰硕的女子形象来源于周文矩与周昉的传统(图45、图75)，但单纯的水墨表现则反映出牟益对李公麟文人化、书法化的白描风格的着意吸收。<sup>181</sup>画中的两扇巨屏都绘有文人风格的山水，这并非偶然的巧合。通过这样的描绘，牟益抛却了院画家马远的影响。马远的风格曾影响了许多南宋时期文图结合的绘画以及画中的山水屏风图像(图109—图110)。正如苏立文所指出的，牟益画中一扇屏风上的山水采用的是北宋画家赵令穰的风格，另一件描绘河岸之景的屏风，淡墨轻描，其风

见第138页

见第66页、第93页



图109 | (传)马和之《女孝经图》“第四章”。卷，绢本设色。13世纪。台北故宫博物院藏。

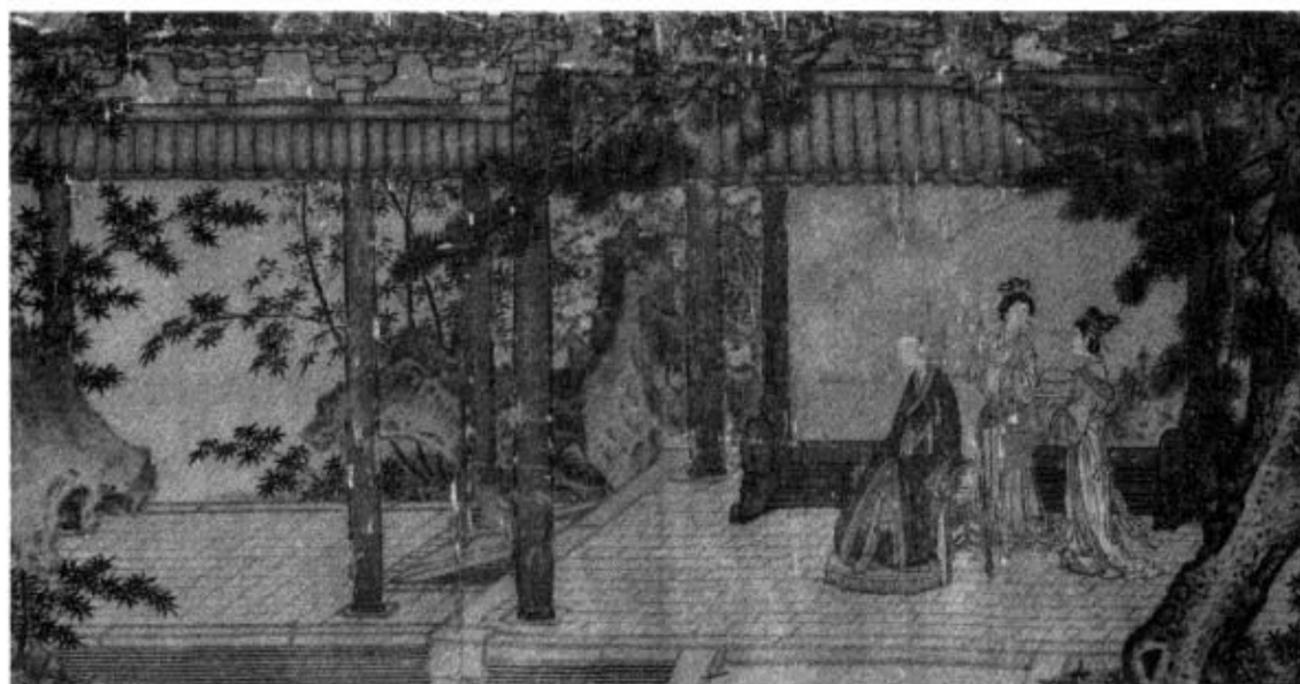


图110 | (传)马和之《女孝经图》“第五章”。卷，绢本设色。13世纪。台北故宫博物院藏。

图111 | 南宋佚名《女孝经图》“第五章”之“侍亲”。卷，绢本设色。12—13世纪。北京故宫博物院藏。





图112—图113 | 牟益《捣衣图》局部。卷，纸本水墨。作于1238—1240年间。台北故宫博物院藏。



格见于传为董源所作的手卷《平林霁色图》。<sup>182</sup>

某种程度上来说，这些文学作品的绘画图解与描绘女性与儿童的人物画并没有本质区别，它们表现的都是无名氏，而不是可以确认的某个人。但相对而言，后一类作品没有说教或政治目的，它们所含的山水屏风，或暗示难以形容的浪漫情节，或带有某种讽喻意味。例如在一幅佚名画家所作的精美团扇中（图114），<sup>183</sup>一位女子站在梳妆台前，凝望着铜镜中的自己。旁边站着另一位女子，正在侍女的帮助下挑选饰品。这些人物形象所暗示的是孤独的宫廷贵妇想望着不在场的君主。<sup>184</sup>这一暗示通过孤零零的一扇屏风凸显出来。我们曾在赵伯骕《风檐展卷图》中看到一扇相似的小屏风，放在床榻上，紧挨着庄园的主人（图102）。但现在这幅画中，床榻上什么都没有，屏风完全是孤独的。

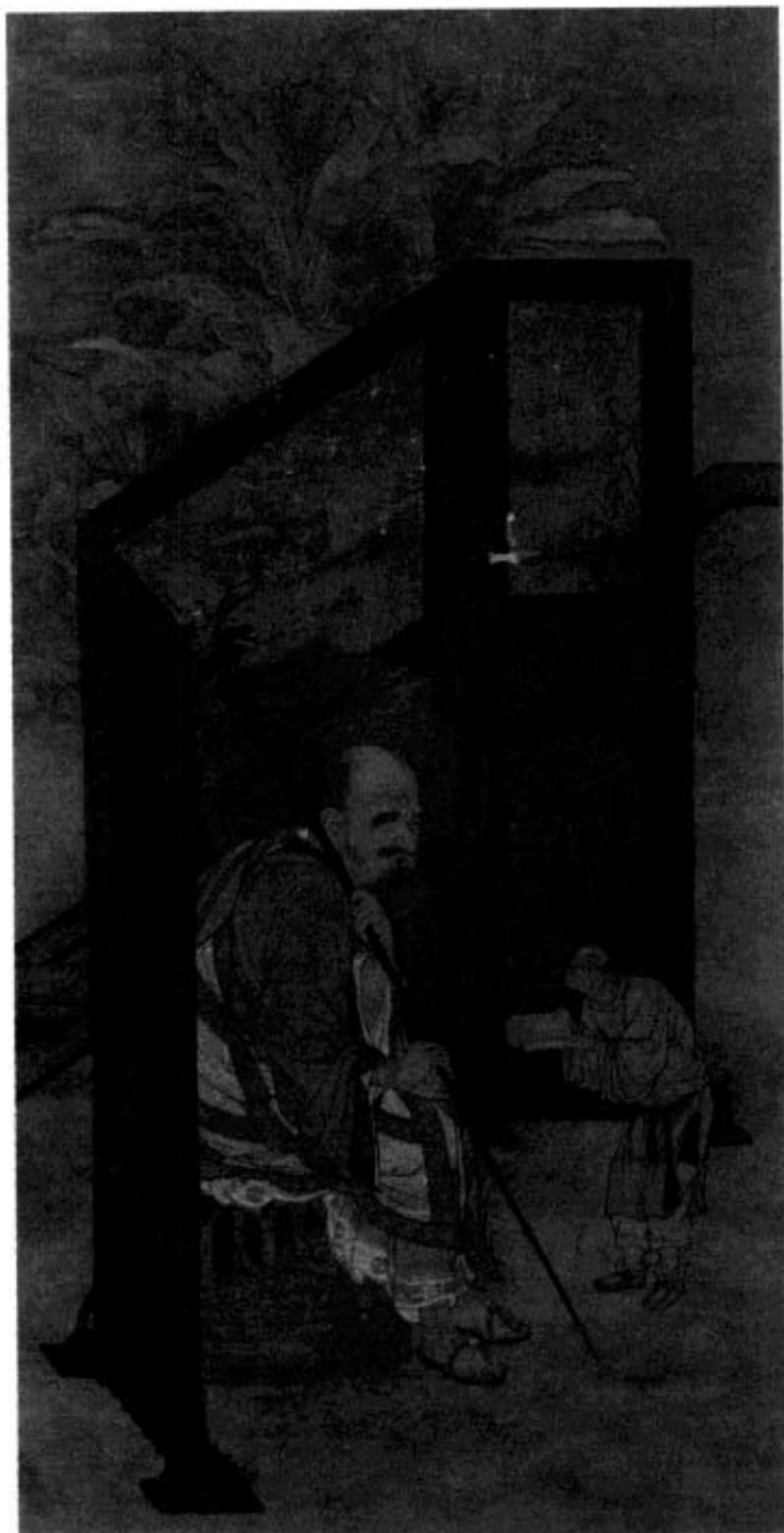
图114 | (传)王诜(1036—1089)  
《靓妆仕女图》。团扇，绢本设色。13世纪(?)。台北故宫博物院藏。



被称为“婴戏图”的一类流行图画有时近于玩笑。这些“吉祥绘画”常常描绘一群幼童摹仿着大人的行为，用以表达家族人丁兴旺的祝愿。但因为这些画也意在引人破颜开笑，其所描绘的摹仿大人的小孩又近乎于一种嘲弄。有的作品中，孩子们装作在读书、下棋、写字、抚琴——好像是在作游戏一般。传为12世纪画家苏汉臣的一幅画（图115）——但更有可能是苏汉臣的后代追随者所作——则代表了另一种倾向，为孩童们提供一个成人环境。我们可以看到一群男孩在一座雅致的庭院中玩耍，院子里有奇石、翠竹、梅花、古董以及卷轴绘画——这些都是文人书斋中的必备之物。庭院的中央是一张巨大的床榻，一扇水平的山水屏风围住了背面和两边。一扇直立的山水屏风放在床榻边上。我们在赵士雷的《荷亭消暑图》（图103）中已经见到了

见第140页

见第131页



这两种山水屏风。

因此，传统意义上与文人雅士相联系的山水屏风，此时被适用于这些描绘女性与儿童的绘画。南宋宗教绘画也沿用了类似的方式使用山水屏风图像。例如，刘松年在其著名的《罗汉图》中把罗汉像画在露天庭院（图 116），其身后的三联屏风上描绘了一组山水景色，遮挡住了庭院里种植的真实芭蕉树。画中的物质环境，以及自然山水与屏风上山水之间的互动，将这幅画与出自同一画家之手的文人群像（图 101）联系起来。尽管在这幅画中，山水屏风仍然有可能具有某种宗教含义

图115 | (左) (传) 苏汉臣《婴戏图》。轴，纸本设色。12世纪或12世纪晚期。台北故宫博物院藏。

图116 | (右) 刘松年《罗汉图》。轴，绢本设色。12—13世纪。台北故宫博物院藏。

见第142页

(例如，屏风画面的“简笔”山水画风被认为与南宋“禅画”有关)，但其他佛画中的屏风形象则很少传达宗教含义。这些例子中包括宋代对地狱十王的描绘，十王是地下世界的铁面无私的裁判人，根据死者生前的所作所为来决定他投胎转世的方式（六道轮回：天、人、阿修罗、畜生、恶鬼、地狱）。尽管描绘地狱十王的画在宋以前就有，但存世的宋以前画作，不论是横卷还是直幅，都没有山水屏风。<sup>185</sup>这一图像只是在宋代才成为十王法庭中的必备之物，正如12世纪晚期宁波画家金处士所作的一套挂轴（图117）所表现的那样。<sup>186</sup>方闻对这些画的基本特征作了如下概括：

《地狱十王图》的每一幅画都分为上下两层。上部是法庭场景，表现审讯与宣判。下部是地狱景象，描绘着被判罪的人接受酷刑。每幅画的法庭场景中都有地狱十王之一，他们位于案桌之后，端坐在包有织物的高背宝座中，头带饰有珠宝的王冠，身披华丽的判官袍。十王所具有的印度和中国特征反映出其名字来源于佛教的《十王经》。每位地狱大王身后都有一扇画有山水的屏风，屏风背靠着雕刻有纹饰的漆栏杆，越过栏杆可以看见相邻庭院中的花草。<sup>187</sup>（楷体为作者所加）

见第128页

精心雕刻的漆栏杆、雅致的花草以及山水屏风，这些母题明显是从描绘文人雅集的画中借鉴过来的（图101、图100），它们与法庭之上的严肃气氛——更不用说地狱中那些残酷的刑罚——形成对照。画家之所以在画中画这些东西的原因很明显：在他所习用的绘画程式中，栏杆、花草与屏风是一套固定的语汇。

最后需要提到的一类宋画是古代杰作的摹本，也反映出山水屏风的流行。这些摹本并非完全忠实于原作，而常以流行的时髦图像取代原作中的某些绘画细节，以使原作适应当时人的审美需要。屏风图案似乎对这种改动最为敏感。事实上，这些图案有助于学者对中国历史上一些备受称道的画作进行鉴定。譬如，顾恺之的《列女仁智图》与顾



阎中的《韩熙载夜宴图》都可以根据其屏风图像被定为宋代的摹本。在《列女仁智图》中，卫灵公坐于一架三折屏风前，与贤明的妻子严肃地谈话（图118）。屏风上装饰着一幅平远山水，在前景和中景中以湿润的墨点点染出沼泽地中的树木。上部描绘的是升腾薄雾中的绵延山脉。这种山水画风不会早于南宋。在此我不同意苏利文的假设，他认为顾恺之的原作中可能已经有一扇山水屏风。正如先前所论述过的，山水屏风大约只是在唐代前后才变得普遍，其出现在人物画中的时间甚至更晚，可能要到唐代以后。<sup>188</sup>如果这些年代是可靠的，那么这扇屏风上的山水画必定是后来所添加的。与此不同，《韩熙载夜宴图》的临摹者有可能只是将顾闳中原作中的山水屏风用当时流行的山水样式作了重新装饰。在故宫博物院所藏的该画中，所有八扇屏风都作了这样的处理。其中环绕床榻的小屏风表现了最新的山水画风格：如苏利文所说，画中“临水悬崖，丛树斜出，小舟漂摇——是一种12世纪山水画的典型样式”<sup>189</sup>。

图117 | 金处士《十王图》之一，轴，绢本设色。12世纪晚期（1195年前）。纽约大都会美术馆藏。

图118 | (传)顾恺之《列女仁智图》中的卫灵公及其妻。卷，绢本设色。13世纪摹本。北京故宫博物院藏。

但是，一个问题由之而起：虽然这些屏风图像表现出晚近的风格，但学者们却也令人信服地论证说《列女仁智图》和《韩熙载夜宴图》的构图与人物描绘保留了原作的特征，甚至保留了一些古朴之气。<sup>190</sup>因此，思考一下这些摹仿者为什么会集中修改屏风上的图案就变得很有意思。我们可以从屏风图像的本质中去寻找答案：这种图像总表现为从一个更大画面中界框出一幅独立的画面，总是允许画家们创作画中之画。于是乎，一位宋代的摹仿者通过修改屏风图像能够立刻达到两个目的：他一方面在制作一幅古代杰作的摹本，同时也能够把一个或更多的“当代绘画”插入作品之中。

## | 个性与陈规

当山水屏风在随后的朝代不断大众化时，相反的运动也随之而来：一些高度个性化的山水屏风成了某些文人画家的个人象征。这个观念当然并不全新：公元前2世纪的刘安已经将屏风看做他的另一个自我。但是上文所讨论过的屏风图像，也说明这一观念并没有充分在视觉上实现。即便是王齐翰的《勘书图》（图92），坐在屏风前的仍只是个无名的文人。我们很难确定画中人的确实身份，他的个性也无法由屏风图像所使用的流行的青绿山水风格反映出来。实际上，在元代以前，屏风图像主要是在图像学的层面上，而不是通过个人风格来显示其含义。尽管宋代画家们在描绘画中屏风上的山水时采用了不同的构图，也运用了设色与水墨的不同方式，但这些区别均可被归于宋代艺术中某种更大的基本风格类型；我们找不到一件个性化的山水屏风，以适用于有名有姓的人物肖像。

见第120页

在中国绘画史中，将屏风图像的构图和笔法与某个具体人物联系在一起的第一幅画是现藏于台北故宫博物院的《倪瓚像》（图119）。学者们对倪瓚（1301—1374）的生平已经作了深入研究。<sup>191</sup>这位元代画家出身于蒙古人占领下的长江下游地区一个富有的士绅家庭。在1328年继承家产之后，倪瓚为自己建造了一座大书斋——清閟阁，阁中充盈

见第144页



着古籍图书、古董珍玩和各种艺术品。他的家成了文人雅集的中心，倪瓚也以他独特的艺术风格和文学才情，以及宽厚待人的品性而备受人们称誉。大概因为蒙古统治者对南方地区的地主课以愈加沉重的赋税，四十岁左右时，倪瓚突然抛弃了舒适的生活，把家财疏散给亲旧友朋，过起了漂泊的日子。他把全部家产放在一艘船上，往来于湖泖间，偶尔待在朋友家，或住在寺庙里。他拒绝了张士诚的邀请，不愿为这个想争夺皇权的军阀效力，因此被迫躲藏起来。在他七十三岁的时候最终回到了他出生的地方无锡，并在同年逝世。

在中国画家中，倪瓚是少有的一个一生都坚持单一母题、单一风格，甚至单一构图的画家。他的绝大部分山水画都遵循着一种简洁的方式：前景是一带河岸，树影婆娑；后面是宽阔平坦的水域与土坡。其结果是一种疏疏离离的构图，取消了风景的真实空间之感。他的山水景象寒冷而纯净，简洁干枯的笔触进一步强化了这种感觉。“在这种画中，”美术史家罗樾（Max Loehr）评论道，“绘画的本质与目的好像有了进一步的改变，似乎是对以前所有绘画的否定。这里没有现实主义，没有对对象的情感，没有技巧上的精巧或魅力，也没有性情的表达，更毋庸说激情。”<sup>192</sup>在所有中国绘画中，这种画作以其“平淡”而被人推崇。

图 119 | 佚名《倪瓒像》。卷，纸本设色。14 世纪 40 年代。台北故宫博物院藏。

图 120 | 倪瓒《秋林野兴图》。轴，纸本水墨。1339 年。纽约大都会美术馆藏。



这正是文人批评家所珍视的风格：一件“平淡”的画作拒绝观赏者的参与，它强调的是一位隐士画家的清高与傲世。

1340 年代，一位挚友为倪瓒画了一幅肖像，他将这位大师与其艺术看做是一体的两面。他所描绘的真实的倪瓒本人似乎正在构思着一幅即将着笔的绘画。他右手握笔，左手执纸，一动不动地坐着，脸上没有什么表情，空空的眼睛直视着前方。他的心绪已经飘往世俗世界之外的某个地方——一个他身后的屏风上所描绘的地方。这是一幅山水，岩石垒垒的小岛，石上几株枯树，一间草亭掩映其间。穿过一片宽阔的水域，对面是一排隐现在薄雾中的山峦。画中没有试图去区分山峦与岩石，也没有为了观者的兴趣而作出任何妥协——没有什么东西能够改变这种宁静而孤寂的气氛。倪瓒在 1339 年画有一件与此非常相似的山水画（图 120），现藏于纽约大都会美术馆。根据倪瓒这件作品以及其他证据，高居翰认为这幅肖像画是一位不知名的画家所作，而屏

风上的山水则可能是倪瓒自己所画。<sup>193</sup>这一观点或许尚待讨论，但不论屏风上的图画是谁所作，它都保留了倪瓒山水画的基本精神。这扇山水屏风与倪瓒的写实肖像并置在一起，揭示出倪瓒内在的、更为本质的存在。（应该注意到，屏风山水中有两个人物，一在舟中，一在岸边等候，在倪瓒的画作中从没出现过这种情况。很有可能的是，这位肖像画家试图通过把这一表达友情的固定象征添加到一幅“倪瓒式的山水画”中，显示他与画中端坐者之间的精神联系。）

我们可以假设王齐翰的《勘书图》（图92）为这幅倪瓒肖像提供了一个古典模式：两件作品都描绘了一位文士，都把他放在山水屏风之前。但在元代的这幅画作中，画中人物有了确定的身份，同时屏风上的山水也不再是普遍的文人象征。不同寻常的构图与笔法使得元代大师身后的这扇屏风在此刻获得了个性：它是一个特定心灵的产物，并且只与这个心灵紧紧联系在一起。正是这些特征使得文以诚（Richard Vinograd）把这幅画称为“徽识性肖像”（*emblematic portrait*）。用他的话说，画中的倪瓒“像是一个演员，出现在以他自己的绘画风格为布景的舞台上”。<sup>194</sup>和王齐翰的作品一样，许多观赏者也在这幅画上留下了题跋。但这些作者所写下的题跋并非对自己哲学思想的高谈阔论或展现自己的机敏，而多是表达对画中人物的崇敬。道家文人张雨（1283—1350）是与倪瓒交往一生的挚友，他最早在画上写下这首题诗：你像漂泊的诗人屈原一样，“产于荆蛮”；你像你的号所称的，“寄于云林”；你追随竹林七贤中的阮籍，对世人“青白其眼”。<sup>195</sup>

然而，山水屏风这种个性化的使用并未阻挡它的扩散潮流。因此倪瓒的肖像一旦出现了，它就又成为后来者摹仿、修改和大众化的原型。倪瓒可能永远想像不到这一构图在其身后将被极大地修改（图121）：仅仅是通过抹去山水屏风，明代最有成就的职业画家仇英就得以把这位孤寂的元代大画家重塑成一位明代志得意满的士绅。屏风的原来位置现在写着《倪云林墓志铭》，充满了这位元代大艺术家逝世后人们对他的赞美之词。这个替换提供了对画中人物的历史评断；消

见第121页

图121 | 仇英《倪瓒像》。卷，纸本水墨。16世纪。上海博物馆藏。

图122—图123 | 方士庶、叶芳林《九日行庵文宴图》。卷，绢本水墨淡设色。1743年。克利夫兰美术馆藏。



失了的是倪瓒艺术和思想的视觉反映。

倪瓒也永远不会想到，他那“平淡”“孤寂”的山水风格将成为通行的象征符号。在与明清绘画及明清绘画批评之中复古潮流的汇合过程中，倪瓒被提升到一个极其崇高、少有古代的画家能与之匹敌的地位。对许多明清画家来说，倪瓒的山水体现了终极的文人价值。他们在书斋里悬挂倪瓒的画作，或是在自己的作品中摹仿倪瓒的风格，以此表明他们与这位先辈超越年代鸿沟的精神上的契合。通过这些方式，他们在历史人物倪瓒身上找到了自己。

从这个角度来看，我们不妨重新来看一看学者已作过深入研究的另一幅画作（图122—图123）。<sup>196</sup>这幅画由叶芳林和方士庶作于1743年，描绘的是“行庵”中举行的一次雅集。画上厉鹗所写的一则题跋记录了这个园林的历史以及这次雅集和委托作画的情况：

见第147页

行庵在扬州北郭天宁寺西隅，马君嶰谷、半槎兄弟购僧房隙地所筑，以为游息之处也。寺为晋谢太傅别墅。西隅饶古木，覆郁阴森，入林最僻，不知其近郭郭。庵居其中，无斫碧髹采之饰。唯轩庭多得清荫，来憩者每流连而不能去。乾隆癸亥九日，积雨既收，风日清美，遂约同人，咸集于斯，中悬仇英白描陶靖节像，采黄花，酌白醪为供，乃以“尘世难逢开口笑，菊花须插满头归”分韵赋诗。陶陶行衍，觞咏竟日。既逾月，吴中写真叶君震初适来，群貌小像，合为一卷，方君环山补景，命曰“九日行庵文燕图”。装池成，将各书所作于后，而属鹗为之记。<sup>197</sup>

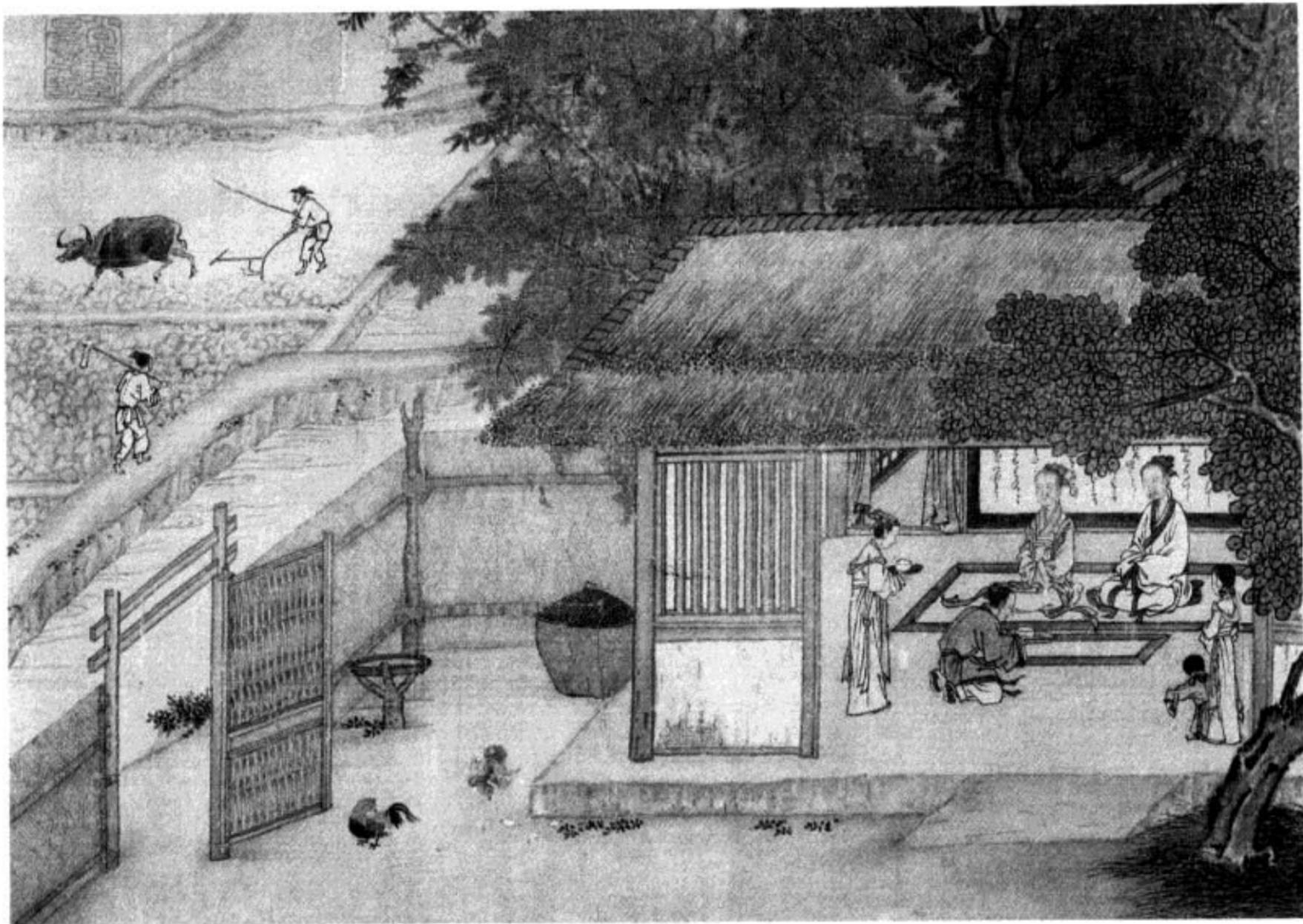
厉鹗的题跋生动地记录了明清的文人世界。这是一个由符号编织而成的世界：雅集中的这群文人将自身设置在大量的典故之中，其中既有自然形态的典故也有人工形态的典故。举行雅集的园林与世隔绝，没有任何人工的矫饰——从而在拥挤的城市旁辟出一片“自然山水”。菊花在传统上往往与东晋田园诗人陶潜相联系，他的形象也正是这次雅集的中心。雅集参与者们所作的诗以杜甫的诗句为韵，似乎这位古

代的“诗圣”也是他们雅集的一员。因此当两位画家叶芳林和方士庶被委托画下这次雅集之景时，他们的任务不仅是画出全体文人的肖像，而且是在一幅长卷之中重构文人和各种文人象征之间的互动关系。<sup>198</sup>

画卷开始处的重屏界框出了绘画空间，外层的屏风上没有任何装饰，其空白的平面把雅集和外界区域分隔开来。里面的那扇垂直屏风像是一幅配有边框的画，描绘的是一幅典型的倪瓒“平淡”风格的山水。虽然这扇山水屏风和旁边桌子上摆放的古董是对《倪瓒像》（图119）中类似物品的回应，但坐在屏风前和桌边的人已不再是元代的隐士画家，而是这个清代诗歌群体的两位领袖，胡复斋和唐南轩。两人都面朝左方，沿着他们的视线我们在竹子和芭蕉树中看到雅集的其他成员，正在赏菊、听琴、观画，所观看的可能是陶潜的肖像。整幅手卷以一带丛杂的林木为结尾，至少占据了整个画卷长度的四分之一。这里没有人物，树木后是一片空白。因此有趣的是，我们发现这幅手卷依次表现了三种不同的“自然”：首先是倪瓒绘画中的自然山水，其次是一个私家园林所代表的自然（有竹子、芭蕉和菊花），最后是无人居住的自然林木。园林是雅集的地点，是文人自己的领域，它一边以屏风上倪瓒的绘画（即文人文化遗产的象征）为起点，另一边则被未开发的荒野世界所界框。

见第144页

我们对“山水屏风”母题的观察显示大众化与个人化之间的辩证关系。当这一图像成为文人自我表现的图画格套之后，它便不断地被吸收到中国绘画艺术的一般性语汇中，并被不断赋予新的含义。另一方面，这一扩散过程也迫使文人画家不断尝试甚至努力避免被同化到大众文化之中，因为文人艺术的一个基本特征即在于其不断的思辨化和自我凸显。但是这种努力又不可避免地会产生出新的图像，被文人圈子以外的画家所利用。甚至在文人之中，最初的“个人化”山水屏风图像也不可避免地会变得千篇一律。这种转变明显地反映在上文讨论的《九日行庵文宴图》（图122—图123）：画中屏风上倪瓒的“平淡”山水已经成了诗社成员所共同享有的象征符号。



山水屏风并不是惟一屈从于文化同化的屏风类型。最初可能由书法家所创造的书屏<sup>199</sup>在出现之后也同样受到一般民众的欢迎。著名的唐代诗僧寒山曾写道：

家有寒山诗，胜汝看经卷。书于屏风上，时时看一遍。<sup>200</sup>

9世纪的寒山仍然要求将他的诗作抄录到屏风中。但是在接下来的数个世纪里，人们不再注重屏风上题写的诗句所传达出的个人声音，而是把注意力转移到书屏的一般视觉形象之上。大量证据表明这一图像在宋、金时期非常流行。在根据文学作品创造的绘画作品中，书屏被用来装饰农舍（图124）。在墓室里，书屏陪伴着墓主夫妇（图125）。在几乎所有这些书屏图像中，屏上的书法都难以辨识：这说明画家无意

图124 |《孝经图》“第六章”。卷，纸本水墨。13—14世纪。台北故宫博物院藏。

图125 | 河南禹县白沙一号宋墓中的《墓主夫妇像》。砖雕壁画。1099年。



传达文学信息，其目的仅仅是画出一扇屏风，上面的潦草墨迹也许会令人想到某一位著名书法家的书法风格。

惟一能免于为大众文化所挪用的只有一种文人屏风——没有任何绘画或书法的素屏。的确，早在艺术家开始描绘这样的屏风之前很久，9世纪的白居易在《素屏谣》中已说明了这种屏风的意义：

吾于香炉峰下置草堂，二屏倚在东西墙。夜如明月入我室，晓如白云围我床。我心久养浩然气，亦欲与尔表里相辉光。尔不见当今甲第与王宫，织成步障银屏风。缀珠陷钿贴云母，五金七宝相玲珑。贵豪待此方悦目，晏然寝卧乎其中。素屏素屏，物各有所宜，用各有所施。尔今木为骨兮纸为面，舍吾草堂欲何之？

白居易没有在他的屏风上画画或写字，但他将屏风拟人化了，使之成为自我的化身或另一个自我。两扇素屏外形简洁，由此体现出文人的高洁品质。屏面空白，因而反射出皎洁的月光，又像是流动的云彩，而月和云都是自然和纯净的传统象征。有趣的是，当山水屏风的图像在社会上益趋流行，甚至连画有倪瓒个性化山水的屏风也不免流俗的时候，文人画家越来越趋向于白居易所描述的景象，在纯洁的素屏中感受到强烈的吸引力。这种吸引力的一个明确标志是这些画家愈来愈多地让他们画中的屏风空白一片。与汉代绘画中时常出现的未加装饰的屏风有所不同，元明两代文人画中的素屏是对画屏与书屏的有意扬弃：在一些纯粹的文人画家眼中，任何画有图画、写有诗文的屏风——包括仕女屏风、山水屏风以及书屏等——都已经完全庸俗化了，必须予以抵制。

这种素屏图像最早在什么时候出现在文人艺术中尚存疑问。一些传为元初大画家赵孟頫（1254—1322）及其深具绘画天赋的妻子管道升（1262—1319）所作的画，其中有坐在素屏前的隐士，但这些画很可能是后来的摹本或伪作，不能作为可靠的证据。<sup>201</sup> 我的研究表明，素屏大约在1360年左右成为一些著名的文人业余画家所喜爱的绘画母题，其流行与这些画家在元末大动荡中归隐山林成为隐士的倾向相符合。著名的元四家之一王蒙（约1301—1385）便是其中一位。<sup>202</sup> 王蒙生长于士人家庭（其外祖父是大书画家赵孟頫），在腐朽的元朝政府中担任一个小官。此时元朝在南中国的统治已近崩溃，人口流动越来越频繁，这迫使王蒙退隐到黄鹤山，同时继续和苏州文学艺术圈保持联系。<sup>203</sup> 深具意味的是，王蒙早期作品中的山水屏风图像（图126）在这之后完全消失，代之以白色的素屏。<sup>204</sup> 这第二种屏风图像在王蒙绘画中出现得越来越多，与其山水画风格的深刻变化相互映照：雄壮的山川从交错用笔的丰富肌理中浮现出来，笔法的致密前所未有的（图127）。<sup>205</sup> 然而，这种不安甚至躁动的山水却为隐士提供了栖息之所：敞开的草堂暴露出简洁朴素的内部，一扇空白的屏风立于桌榻之后。有时各含一架素屏的两间草堂形成相互呼应的一对（图128），使我们想起白居易诗中所赞美的

图126 | 王蒙《西郊草堂图》。轴，纸本水墨浅绛。14世纪前半期。北京故宫博物院藏。

图127 | 王蒙《谷口春耕图》。轴，纸本水墨。14世纪。台北故宫博物院藏。





图128 | 王蒙《惠麓小隐图》。卷，纸本水墨浅绛。14世纪下半期。印第安纳波利斯美术馆藏。



图129 | 王蒙《双亭观浪图》。卷，纸本水墨。此图可能为摹本。1351年。东京国立博物馆藏。

“相辉光”的两扇素屏。<sup>206</sup>

王蒙常在白色屏风前画一位文士。<sup>207</sup> 不过有时他也会省略人物，赋予屏风独立的地位。他于1351年所画的《双亭观浪图》(图129)中有两座亭子，一座靠近画幅下边，半隐于松林之后，亭中描绘了一位文士。另一座亭子没有任何遮挡，巧妙地安排在画面的显著位置，立刻抓住观赏者的视线。不过这座亭子却是空的：亭中只有一张矮榻，背靠着一扇硕大的素白屏风。这种简单的陈设似乎隐喻着此时不在亭中的居住者的高洁品格。同样的视觉策略被更为直接地运用到另外两幅画中：

见第153页

《深溪垂钓图》<sup>208</sup>和《谷口春耕图》(图127)。这两幅画的前景中都有  
一座草堂,其中都摆有一扇素白屏风。这一图像扮演了双重角色:它象  
征着缺席的主人,同时邀请观者到画中的山水之间去寻找他的踪迹。

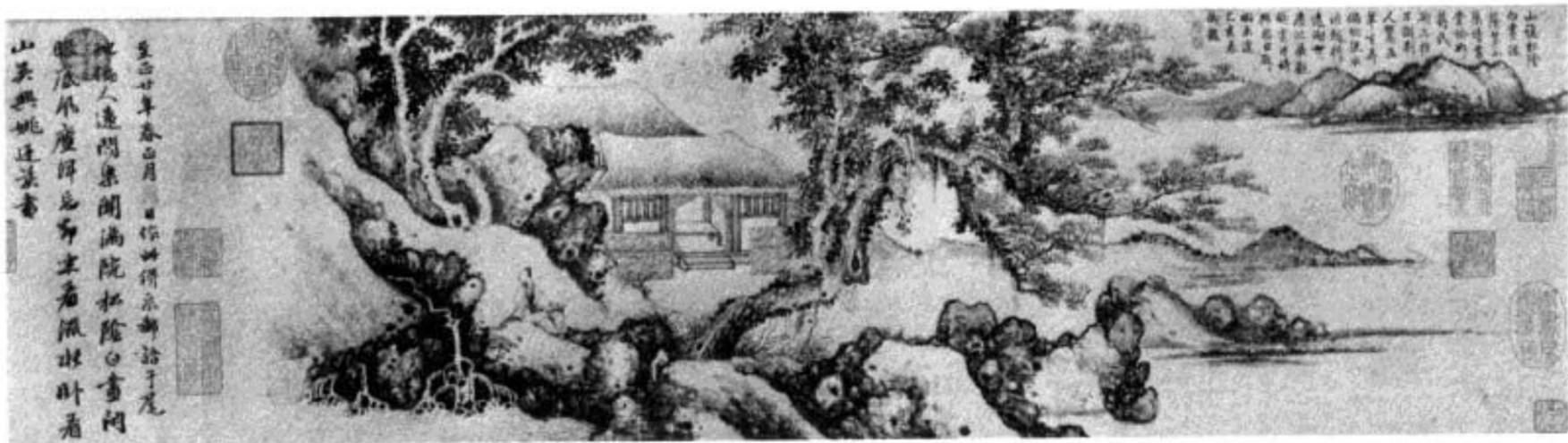
或许是由于王蒙的影响,元末明初苏州艺术圈中的几位文人画家  
也喜欢将白色屏风作为一位隐退士大夫的标准配置,其中包括赵原(逝  
于1373年后)、陈汝言(约1331—1371年前)和徐贲(约活动于1372—  
1397年)。<sup>209</sup>有时,他们所描绘的山水证实了高居翰曾在王蒙画中发现  
的另一特征。高居翰如此评论王蒙的《惠麓小隐图》(图128):“尽管  
人物与草堂以及草堂背后的竹林看似为画面的主题,是画面当仁不让  
的焦点所在,但一律都用淡笔轻轻地,甚至是默默地勾勒。树木与山石  
把草堂与竹林包裹起来……其画法与草堂竹林完全不同,笔触虬曲扭  
转,好似梵高画作中那份难以按捺的律动的热情。”<sup>210</sup>高居翰的观点同  
样适用于姚彦卿的《有余闲斋图》(图130)。这幅画是画家为生活在松  
江附近青龙地区的杜隐君所画。江景占据了画面右边三分之一,画幅  
余下来的部分集中于杜隐君的书斋:草堂一间,矮榻一卧,素屏一扇。  
所有物品都谨严地用淡墨描绘,与之形成鲜明对比的是把草堂包裹住  
的图像,用李雪曼(Sherman Lee)的话来说,这些图像“以疾劲的水墨  
画成,最后以湿润的浓墨提醒。不论是岩石、树木或远山,都呈现出  
一种不规矩的扭曲线条”<sup>211</sup>。传达画家在题诗中所推崇的“有余闲斋”的  
宁静与闲适的意象,因此必定是空空的草堂和其中的素屏,在一片狂放  
不安的山水中,它们构成了“空寂的核心”:

见第156页

地偏人远闭柴关,满院松荫白昼闲。  
眼底风尘浑忘却,坐看流水卧看山。<sup>212</sup>

见第156页

这幅画进一步将我们引向倪瓒和赵原在1373合作的《狮子林图》  
(图131)。在手卷形制和基本构图上,两幅画作相当接近,而且都在靠  
近画卷的结尾处画了空无一人的草堂。但《狮子林图》具有一种更为强  
烈的叙述性:画面引导观者对这个元末明初苏州文人最钟爱的景点进



行了一次视觉之旅。<sup>213</sup>当横幅画卷逐渐展开，观者会觉得他正进入园林的大门，沿着栏杆和树木之间的小径前行，最后到达狮子洞之下被层层岩石所包围的草堂。亭内一目了然：素屏是其中惟一的陈设。靠近门口处坐着一个人，似乎在等候一位客人——也就是观者——进入亭中坐到屏风前的主位之上。

以上这些例子均可表明，素白屏风的图像在14世纪六七十年代成为文人画中的重要母题。明初的一些文人画家延续了这一传统，<sup>214</sup>但只是到了明代中期的文徵明（1470—1559），这一屏风图像才最终成为一个固定的绘画传统。在所有的明代画家中，文徵明是最具代表性的理想文人艺术家：用安妮·克莱普（Anne Clapp）的话来说，文徵明这个名字“在中国历史上代表了一种集文人、官僚、诗人、艺术家于一身的传统儒家的理想典型，一个在人品和事业上都无可挑剔的人”<sup>215</sup>。在文徵明的画中，素屏这个图像最集中地表明他对这种身份和名望的自我

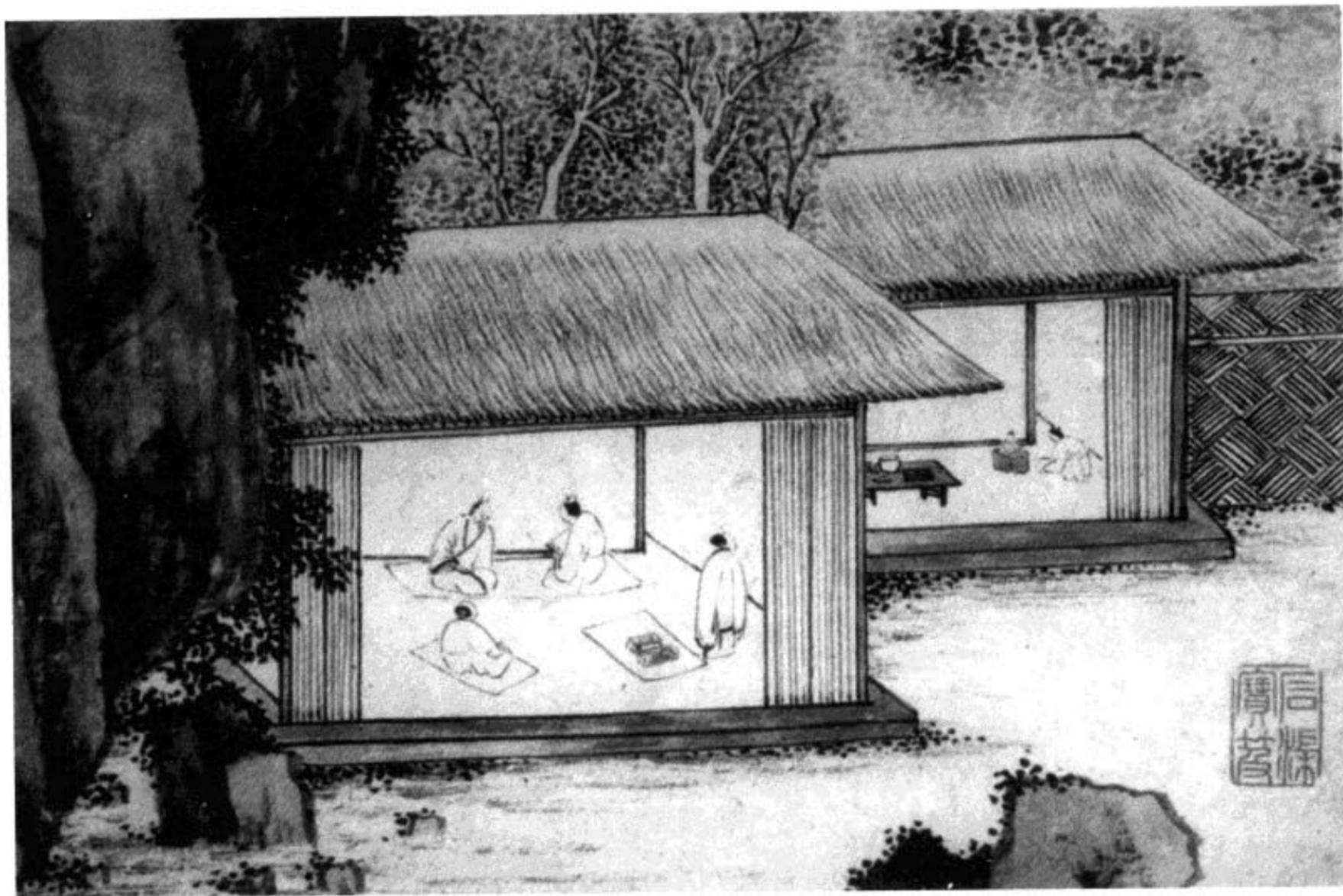
图130|姚彦卿《有余闲斋图》。卷，纸本水墨。1360年。克利夫兰美术馆藏。

图131|倪瓒（1301—1374）、赵原（？—1373年后）《狮子林图》。卷，纸本水墨。1373年。清宫旧藏。

意识。可以确信的是，作为一位古代绘画传统的勤奋学生，文徵明继承了多种传统，从不把自己局限在一种单一风格中。<sup>216</sup>但是有趣的是，尽管他风格多样，但屏风图像却是个例外：在他漫长的绘画生涯中，不作任何装饰的素屏一直是他画中文人形象背后的标准布景：这些文人在私家园林或田园别墅中或阅读、或写字、或谈天、或饮茶、或抚琴，他们身后的屏风不着点墨，这一点从未有所改变。文徵明显然是从王蒙的绘画中传承了这一图像，他有一些摹仿王蒙的山水画，其中就包括草堂中的素屏。<sup>217</sup>不过在王蒙的山水画中素屏还是一个绘画细节，而在文徵明对文人生活的表现中则常常成为了画面的视觉中心。<sup>218</sup>他的不少画中都有突出的屏风图像，其中一幅名为《古树双榭图》（图132）足以证明他对这一绘画母题的重新诠释。

见第158页

从表面上看，这幅画描绘了文人茶会的情景，这是文徵明最喜爱的主题之一。与他描绘茶会的其他画作一样，这里的茶会也是在自然环境中举行的。四位文士聚在位于山崖之下、树木环抱的草堂中，仆人在隔壁的屋子里沏茶，这里设有另一架素屏。然而，仔细观察之后我们会发现，茶会和自然山水都不是这幅画的真正中心。正如艾瑞慈（Richard Edwards）曾指出的，这幅画展现出一些令人惊奇却又吸引人的不协调之处：“简单的线条勾勒出微小的人物，以至于在空荡而简朴的草堂中他们好像是离我们很遥远的偶人。”<sup>219</sup>两间草堂和其中的素屏大得极不相称，不仅人物和周围的环境与之不协调，甚至参天古树和它们比起来也像是灌木丛，山崖则像是巨大的砾石。视觉上的不协调也表现在绘画风格上：房屋和屏风的轮廓笔直而醒目，极有可能是用界尺画出来的，而山水和人物则用更为传统的墨点渲染来表现。所有这些有意营造出的矛盾使得建筑形式——草堂和屏风——与画中其他图像分离，或顶多只是与画中其他部分发生松散的联系。空荡而特立，此处草堂几乎被赋予纪念碑的性质，或者更为确切地说是一座安放尊像——其中的素屏——的祠堂。一个世纪之后，僧人画家弘仁最终实现了这种偶像性的再现：他描绘了一座空荡的隐士草堂，一扇素屏置于其间。就像是佛像两侧的胁侍菩萨，两棵树胁侍着作为



画面中心的草堂和其中的素屏。(图133)

见第160页

然而在清代初年，弘仁的画只能算是对文人素屏母题的遥远呼应。与山水屏风及书屏一样，素屏母题也已经成为通俗化的对象，甚至在文徵明之前已然出现这种征兆。有明一代，空白的素屏是画中所绘文人书斋的固定陈设，无论这些画作出自文人画家还是职业画家之手。在后一类画家手中，尤求（约活动于1564—1590年）竭力将文人的素屏移置入通俗文化领域。作为仇英的女婿，他继承了以画为生的家庭传统事业。他肯定不是一个文人——据说他曾陪同王世贞（1526—1590）以及王世贞的许多文人朋友出游。王世贞是著名文人，同时也是著名的文人艺术赞助者。这次出游中每个人都要做一首诗，而王世贞为尤求代写了一首。<sup>220</sup>

具有讽刺意味的是，这位没有受过多少教育的画家所留存下来的

图132 | 文徵明(1470—1559)  
《古树双榭图》。轴，纸本水墨。  
1534年前。藏地不详。

见第160页、第20页、第21页

见第30页、第64—65页、  
第70页、第77页

作品，证明了他一直在努力摹仿古代著名的文人画家，尤其是北宋的李公麟。尤求1579年所作的《松荫博古图》表现的是当时人们普遍喜好的一个绘画主题（图134，亦见图15、图16）。一群文人聚在斑竹栏杆围起来的庭院露台中，周围是一对参天古松和体量巨大的玲珑太湖石。几件古器摆放在一张石桌上，一位文士坐在桌旁欣赏着画卷。在这种极为标准的构图中，尤求的最大贡献在于画了一扇巨大的素白屏风，它那与画面极不相称的巨大平面为文人雅集提供了一个空白的背景。屏风前戴着黑色高冠的文人让我们想起古代许多著名作品（图17、图43—图44、图49、图54）中的中心人物，或许在暗示这幅作品的远祖。但此人和画中的大多数形象一样，是用李公麟白描风格的纤细墨线来描绘的。事实上，尤求的线条似乎十分刻意，超出于这种风格的通常要求。他所努力追求的是从图像和风格两个方面摹仿文人绘画，但所达到的却是一个对文人艺术的夸张版本。

见第162页

见第38—39页

如果说在《松荫博古图》中内容与风格仍然保持相对和谐的关系，那么在尤求的另一件作品中，二者则被完全分离。这幅现藏于上海博物馆的长卷名为《汉宫春晓图》，表现的是中国历史上两个恶名昭著的女人：赵飞燕和赵合德，她们是姐妹，都嫁给了汉成帝。<sup>221</sup>画的主要内容是两姐妹间的妒忌争风。画的表现相当直白，有些部分甚至近于色情：画中一处描绘皇帝拥着飞燕坐在婚榻上；而另一处描绘的则是赵合德在沐浴时引诱皇帝窥视她的深闺。（图135—图136）层层屏风把这些私密的情景包裹起来，激起观者的窥探欲望。我们在《韩熙载夜宴图》中曾发现与之相似的构成因素——情色主题、屏风的环绕和窥探癖。（图19—图22）但是这两幅画有一个重要的区别。尤求试图以平淡的文人画风格来掩饰画作中的色情与庸俗。在这幅没有着色的水墨画两边题有长篇的文字，抄录的是两姐妹传记的不同版本。图像以极细的工整线条来描绘，而所有的屏风，甚至是那些围在飞燕床榻和合德浴盆周围的屏风，都是纯净的素屏。



图133 | 弘仁《古榭短菰图》。  
轴，纸本水墨。17世纪。北京  
故宫博物院藏。



图134 | 尤求《松荫博古图》。  
轴，纸本水墨。1579年。台北  
故宫博物院藏。

## 狂士的屏风

见第34—35页、第38—39页

尤求《汉宫春晓图》将明代绘画中的两种模式结合在一起。第一种模式是当时流行的《韩熙载夜宴图》：尤求的灵感来源于该画的明代摹本，而非其早期版本。为适应当时观赏者的欣赏趣味，明代的《韩熙载夜宴图》摹本对这幅古代杰作作了重新的阐释和修改。把一件明代重绘的《韩熙载夜宴图》（图18）和该画现存的宋代版本（图19—图22）进行比较，我们会发现摹本的人物基本保持了他们原来的姿势和布置，而环境则有了显著的改变。显然，明代摹本的制作者不满足于早期版本中的含蓄空间，因而着力表现一系列布置奢华的房间和庭院，并将韩熙载与其女伎、宾客转移到这个新的豪宅。我们也可以看到，在明代《韩熙载夜宴图》中，屏风图像不再是结构性的手段：它们不再控制手卷的移动，也不再引导观赏者游移的视线。这些图像而今属于被粉碎了的室内和室外空间，框定着发生在这些空间中的分离的活动。画面努力提供一个真实的环境——这种欲望潜藏在摹本中的所有改动，似乎反映出当时青楼文化的影响。在明代中晚期的大城市中，尤其是诸如苏州、扬州这样的南方城市，青楼文化成为文学和艺术生产的强大推动力。<sup>222</sup>通过添加时兴的家具以及用明代的山水画来重新装饰屏风，这件古代杰作便不动声色地转化为当时一所蓄有美艳歌伎的风月场。

见第158页

明摹本《韩熙载夜宴图》的所有新因素：对色情主题的兴趣，对物质环境的强调，以及把屏风融合到这一环境之中的应用，都能在尤求的《汉宫春晓图》中找到。但后者用墨线代替了鲜明的赋色，并抹去了屏风上所有的装饰。如此一来，他便结合了明代绘画中的第二种模式，这种模式的集中反映是文徵明的水墨风格和文人的素屏（图132）。因此，这张画将一个半色情的享乐主题与一种柔和的文人画风综合在一起。这种结合让我们想起尤求参加文人雅集却不能赋诗一首的情况。创作《汉宫春晓图》的此人只不过是一位身着文士衣袍的大众娱乐节目表演者。

也正是因为这个特点，尤求与一位真正具有文人画家和职业画家

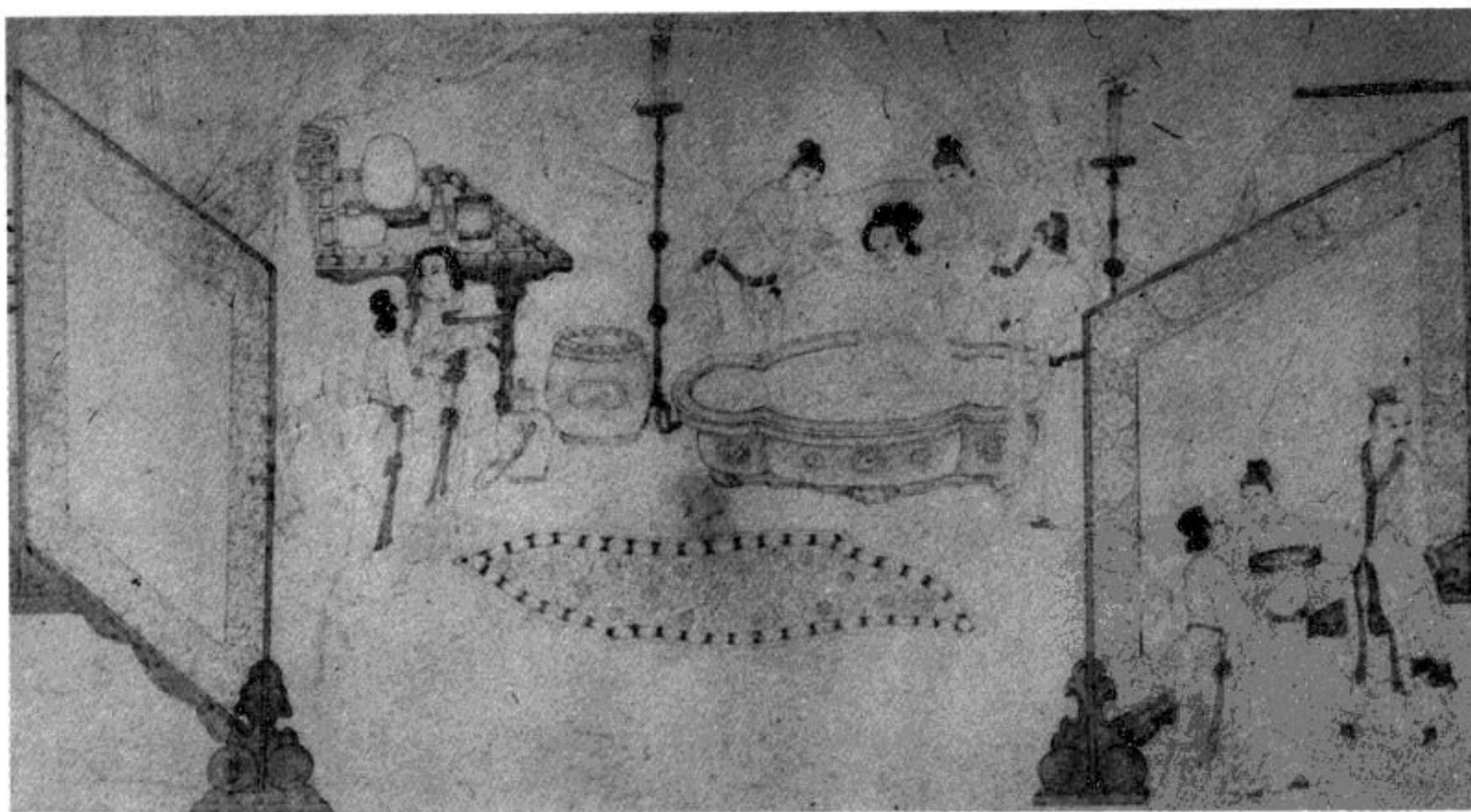
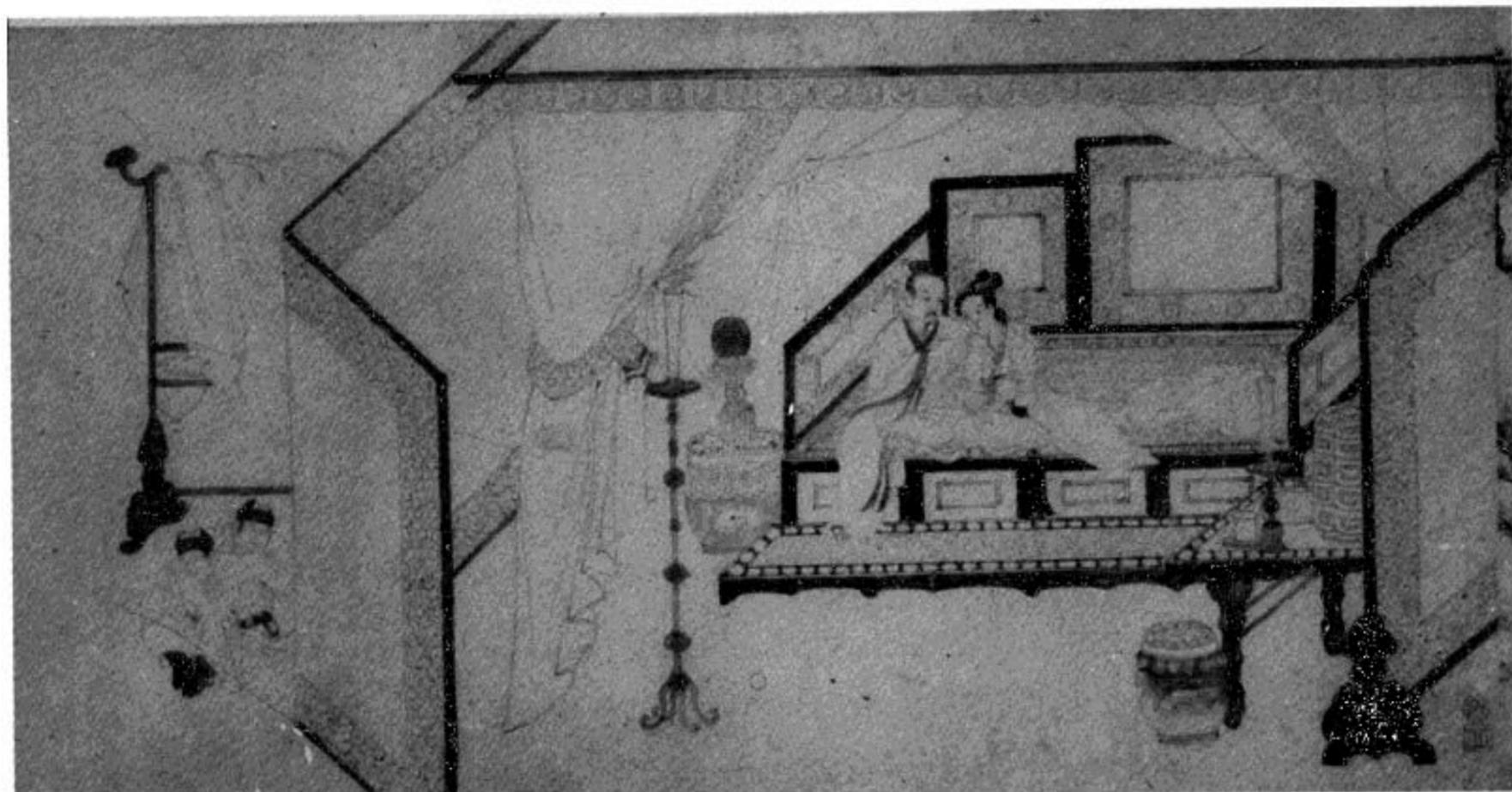


图135—图136 | 尤求《汉宫春晓图》。卷，纸本水墨。1568年。  
上海博物馆。

双重身份，并试图在其艺术中表达这种内在冲突的艺术家不同。这位艺术家并非简单地用文人的素屏来替换风月场中的华丽屏风，而是把这两种屏风作为自我表现的可以相互转化的惯常方式。正是在这里我们发现了唐寅（1470—1524），一位明代中期的著名狂士。学界对唐寅的生平行谊已经有过深入的研究。<sup>223</sup>在对其屏风图像进行讨论之前，我仅于此作一简短概述。

作为以长江下游的苏州为中心的“吴门四家”之一（苏州古称“吴门”），唐寅出身于一个地位卑微的家庭。他的父亲可能是酒肆的老板，然而却让他接受了基本的儒学教育，因此唐寅在十六岁时通过了最低一级的考试——院试。就在这一年他结识了文徵明，一个将改变他一生的人。我们在前面的论述中已经提到过文徵明，他和唐寅同岁，但却有着完全不同的家庭背景。文徵明的父亲是一位成功的文人官僚，文家是苏州著名文人和画家的聚集之地，文徵明本人日后也将成为苏州文人圈子的领袖。一旦被这个家庭接受，唐寅便得以进入苏州文人社会中最有特权的阶层。他的才华受到著名文人和画家的推崇，这些人中包括被公认为是吴门画派创始人的沈周（1427—1509）。辉煌的前程似乎正等待着这个踌躇满志的青年才俊。据说当时唐寅做了一个梦，梦中上天赐予他一万块墨锭。所有人——包括唐寅自己——都相信这个梦预示着他在文学和绘画上的成就。但没有人会想到他将用这些墨来为他人作画或表达自己的失意。

厄运在唐寅二十四岁时开始降临。四位最亲密的家人——父亲、母亲、妹妹和妻子——相继去世。父亲的去世也意味着唐寅从此失去了经济上的资助，不能再继续那种他已经习惯了的高雅生活方式。留给他的惟一出路是通过科举考试谋取官职。起初他好像是成功在望：在乡试中他名列榜首，次年赴京参加会试。但成功很快变了灾难：有人向皇帝举报说这次考试有人舞弊，唐寅也被投入狱中，桎梏之中鲜血淋漓。最后他被释放，甚至获得外省的一个小小职位。但他拒绝了这种安排：他已经三十岁了，经过这次丑闻之后，他认识到通往高官厚禄的大门将不会再向他打开。他从佛经中为自己取了一个别号，并让自己

沉溺于酒色之中。

大约也是从这时起他开始卖画，同时他也最终地意识到一道鸿沟把他与士绅文人分割开来。他断绝了长年以来与文徵明的友谊，在1505年写给文徵明的一封信中写道：“便投契足下，是犹酌湜泚以饕餮，采葛覃而为蓑菴也。取之侧陋，施之廊庙冠剑之次，人以为不类，仆窃谓足下知人。此来痴叔未死，狂奴若故。”<sup>224</sup> 他不再试图将自己装扮成纯粹的文人，而是自豪地标榜自己的天性和喜好。然而命运对他的嘲弄是：他既不能完全成为一个画工，也不能完全抛弃他作为文人的身份。职业画家通常只在画上题写自己的名款，而唐寅认为如果不在自己的画中用优雅书风题写诗词，那便会意味索然。他也禁不住为卖画为生感到羞耻，而宁可将自己想像成是在酒肆中以画换酒。他在一首诗中写道：“不炼丹丹不坐禅，不为商贾不耕田。闲来写幅青山卖，不使人间造孽钱。”

正如“不坐禅”一语所暗示，他曾经信奉佛教，但很快发现自己对此并不适合。于是他又给自己起了一个新的别号：“逃禅仙吏”。他的余生起起伏伏，其变化通常不是由于精神或思想的发展，而更常是因为拒绝囿于固定类别中的突然念头。想要给这种人贴上标签着实困难：他是文人画家还是职业画家？是儒士、佛教徒还是道教徒？是个花花公子还是严肃文人？是虚无主义者还是实用主义者？他在这些身份间随意转换。从这个意义上说，他代表了狂士——狂放不羁、不受拘束的士人——的一般形象。狂士无法为官方系统所容纳，但却能在各种艺术中以其独特的禀赋与技巧嘲弄社会规范。一个狂士可以是个诗人和流行剧作家，一个优秀的书法家和画家，以及技艺娴熟的音乐家和棋手。他可能在某天出现在一座禅寺中和一位著名僧人讨论深奥的哲学问题，第二天却会出现在青楼里和城中最美貌的歌妓把酒高歌。某天他或许会酒性阑珊，在纸上泼墨挥洒，自娱自乐，但次日可能会卖掉这张画以换来更多的酒。他以描绘文人隐士的形象以及富有魅力的女子著称。和倪瓒等生活于元末乱世中与世不群的隐士判然有别，唐寅和其他明代的狂士是一个“正常”社会的产物，因为在这个社会中找不到



图137 | 唐寅(1470—1524)  
《李端端图》。轴，纸本设色。  
南京博物院藏。



图138| 唐寅《李端端图》。轴，  
纸本设色。15—16世纪。台  
北故宫博物院藏。

适合自己的既定位置。

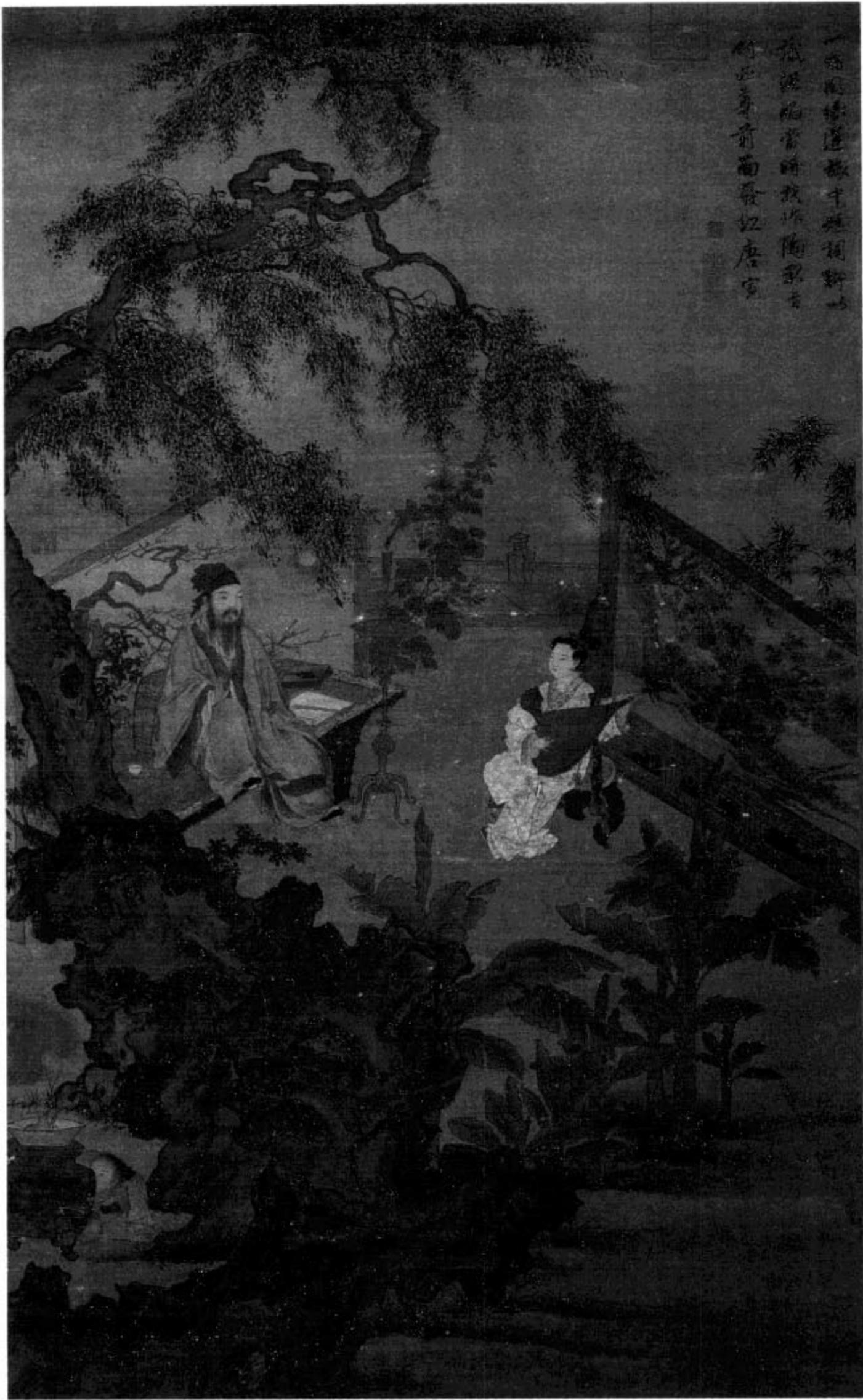
通过这样一些简单勾画的传记性材料，我们可以对唐寅的屏风图像有个大概了解：它们可以划分成两类，彼此在主题和风格上截然不同。一种屏风上装饰有着色的山水，另一种屏风则是空无一物。一种存身于对浪漫爱情故事的叙述性图解，另一种则用来装点坚贞文人的朴素书斋。这两种屏风图像因此正是画家的自我写照。

第一类画作的构图往往十分直截了当：一群人物身后立着一扇着色的山水屏风（图137）。旁边的一张小桌上放着画卷、毛笔和一块砚台，让我们回想起《倪瓒像》中的一张类似的桌子。不过屏风前和桌子旁的士人不再是冥想之中的那位元代大画家，而是一则浪漫爱情历史故事中的主人公张穀，正在和一位手持花朵的靓丽女子交谈。据说张穀是唐代扬州的著名诗人。随着他的诗愈来愈受到人们欢迎，他的声名也就越来越大。美貌的歌伎李端端十分喜欢张穀的诗，因此她不顾礼俗，亲登张穀家门见他一面。张穀就此回了一首诗，半开玩笑地描绘这位歌伎是“能行白牡丹”。这一文学比喻在唐寅的画中被转化为视觉图像：歌女手拿一朵白牡丹站在诗人面前，后者手执一张纸，上面大概写的就是这首诗。唐寅的题诗几乎占据画幅长度的一半，但他并没有照抄张穀的原诗，而是以自己的诗作揭示出这幅画的自传性含义：画中的文士是一位扬州的“穷酸”文人，明显是在暗示画家本人：

善和坊里李端端，信是能行白牡丹，  
谁信扬州金满市，胭脂价到属穷酸！

这首诗也出现在唐寅此画的另一个版本中（图138）。但画家在这里创造了一个更为复杂的环境：两扇屏风并排放置，划定出一个空间，诗人与歌伎在此相会。屏风的垂直面板挡住了观者的视线，使他们聚焦于画面的中景。但屏风上所画的图像又和屏风外的自然背景有意地互动：左边屏风中所画的树是屏风后那株“真实”的树的写照，右边屏风中的岩石和画面前景中真实的湖石相互呼应。这两扇屏风因此将画

见第165页



醉舞狂歌五十年花中行樂  
月中眠漫勞海內傳名字誰  
信騰聞沒酒錢書本自慙  
稱學者眾人疑道是神仙  
此須做得工夫處不損曾前  
一片天 興西洲別幾三十年  
偶爾見過因書鄙作并  
圖清教之病中殊無佳  
興草：見意而已  
友生唐寅

图139 | 唐寅《陶穀贈詞圖》。  
轴，紙本設色。15—16世紀。  
台北故宮博物院藏。

图140 | 唐寅《西洲話舊圖》。  
轴，紙本水墨。1519年。台北  
故宮博物院藏。



中分散的图像连接起来，形成一个动态的整体。同时它们又相互映照，仿佛是诗人与歌伎之间进行交流的媒介。

最后这个特征在唐寅的第三幅画中变得更为清晰，画中一位士人坐在一株高大的柳树之下，正在倾听一位妙龄女子弹奏琵琶（图139）。人物背后各有一扇屏风对称放置。这个构图有些刻板，画家可能是从宋、金时期流行的艺术形式中得到了某种灵感（图125），在此用于强调两扇屏风上的不同装饰。士人身后的屏风上用淡墨画出了树枝，看起来好像是高大柳树的倒影。另一扇屏风上的山水则更为细致，与自然融为体。在人物和两扇屏风之间，一枝燃烧着的蜡烛暗示出这是一个夜间的场景。

见第168页

见第151页

这幅画描绘的是一则流行的历史故事：陶穀是五代后周（951—960）的著名文人，作为官方的特使出使南唐。在他到达南唐都城南京后的一个夜晚，他在客栈里遇见了一位名叫秦蕤兰的靓丽女子。陶穀错把她当成客栈老板的女儿而和她有了一夜情事，并在她离开自己房间前写了一首诗赠给她。故事继续发展：第二天陶穀到南唐宫廷晋见皇帝。作为一位声望卓著、受人尊重的使节，他摆出一副尊崇而冷淡的姿态。南唐皇帝李璟站起来举杯祝酒，而就在这时秦蕤兰从帘幕后走出，开始演唱一曲，歌词正是陶穀赠给她的诗作，原来她是皇帝最喜爱的宫廷歌伎。昨夜的浪漫情事明显是李璟的着意安排。陶穀无地自容，很快便灰溜溜地离开。唐寅在画中的题诗点出了画作的文学参照，并大胆宣称如果自己是故事中的这个人他会采取与陶穀截然不同的态度：

一宿姻缘逆旅中，短词聊以识泥鸿。

当时我作陶承旨，何必尊前面发红。

从某种程度上来说，这三幅画都可看做是唐寅的自我写照。在传统中国作家和画家中，运用历史典故来影射自身是很普遍的做法，而唐寅也正是以其傲世不群与放浪形骸的生活方式，尤其是他与歌伎之间的频繁爱情故事而著称。但正如先前所提及的，明代的狂士又有着另

外一面：他同时是一位隐秘的文人，一位超脱的隐士和一个孤独而痛苦的个人。唐寅在许多画中描绘了这种形象，画面中的文人出现在简朴书斋中的素屏之前。<sup>225</sup>这些作品中有一幅作于1519年，明显是唐寅的一幅自画像（图140）。从他的题跋来看，这是他为三十年未见的老友西洲所作。这次相聚勾起了他对年轻时的回忆，那时他仍满怀抱负，憧憬着光明的前程，这种回忆让他意识到自己的生活 and 思想已经发生了多么大的变化。他把自己描绘成与西洲在树石环绕的草堂中交谈的情景。一扇空白的屏风是草堂中惟一的陈设，将他的形象界框在其中，并衬托出他所戴着儒士黑色方巾。这里没有色彩，没有色调的对比，唐寅在此沿用了李公麟的白描手法，用安妮·克莱普的话来说，白描是“所有古代作品中最为质朴、最为智性化的形式，唐寅对此的偏好说明他对文人价值观念的敏感”<sup>226</sup>。画面的墨色“柔和而近乎银灰色，只用少许浓墨来加强整个形象的结构”<sup>227</sup>。

见第169页

这幅画与以上分析过的三幅设色人物画在风格上的差异可谓一目了然。但这里关键之处并不仅仅是风格，而是画家的自我指认。我们发现，对唐寅来说绘画风格上的多样不仅是自我表现的一种方式，而且构成了自我意识和自我想像的一部分。他设想自己是浪漫爱情故事中的主人公——这种表现方法是一个源远流长的艺术传统的持续，可以追溯到顾闳中的《韩熙载夜宴图》（图19—图22）和顾恺之的《洛神赋图》（图68）。另一方面，他又具有坚贞文人的这个自我形象，与柔和的墨色、智性化的线条及朴实的素屏一起出现在画中。如果我们试图把唐寅这个文人化的自我置于色彩绚丽的美女世界，其结果即便不是全无可能，也将会极为勉强。

见第38—39页

见第88—89页

但是，如果认为唐寅仅仅是把两种业已定型的屏风图像稍加改编而用于自己的画中，那将是过于简单化而不得要领。因为在使用这两种形式的屏风图像的时候，唐寅对它们进行了重塑。在表现浪漫主题时，以前的画家从来没有如此巧妙地将两扇屏风对面放置，以衬托所表现的爱情故事（图139）。在描绘文人化的自我时，他的《西洲话旧图》（图140）和文徵明的《古树双榭图》（图132）之间的比较可以说明他对

见第168页

见第169页、第158页

素屏的重新界定。这两幅画作有着相似的构图和绘画风格，都是单色的水墨画，也都把画面的中心形象——草堂之中的人物——放在山水背景前的中景。但文徵明画中的人物是非个性化的，画得相当随意，不会使观者想起某个特定人物。我先前也曾提到，这些人物被有意画在画幅下方，目的是强调草堂和屏风的象征意义。但是在《西洲话旧图》中，正如克莱普所评述的，“背景已经消失，为了保障画中人物，所有与之无关的物质，连同深度和动作，全都被摒弃在外。画中景象被极度简化，集中在一个静止的中心周围。”<sup>228</sup>这个中心就是唐寅的自画像。与文徵明画中不成比例、偶人般的人物不同，这是一个我们可以确知为谁的个人。他是画面空间的主导，其支配地位通过其他的形象——草堂、屏风和山水环境——而得到强化。<sup>229</sup>这两幅画中人物表现的差别与人物和屏风之间的不同关系反映出两位画家的不同意图。稍微回想一下我们就会认识到，文徵明的画表达的是普遍的文人价值观，而不是特定的个人体验，因此他所描绘的安放着空白屏风的空旷草堂是现实原型的放大，以此成为潜在的崇拜偶像。但对于唐寅这位狂士而言，他的屏风，不论是空白的还是画有图画的，永远不会具有偶像化的意味：它只不过是一面镜子，映照出他不断变化的身份。因此，他画中的屏风总是处于第二位，居于他的自我形象之下。在《西洲话旧图》中，他的自我不仅以绘画图像表现，而且也出现在唐寅题在画幅上端的一首诗里。这远不是那种习见的应酬之作，而更像是一个言简意赅的自我表白，概括了这位诗人兼画家在那间简陋的草堂中向其老友所作的一段长长的表白：

醉舞狂歌五十年，花中行乐月中眠。  
漫劳海内传名字，谁信腰间没酒钱。  
书本自惭称学者，众人疑道是神仙。  
些须做得功夫处，不损胸前一片天。

## 第四章 | 皇帝的抉择

1644年，满族建立了大清王朝。作为外族统治者，他们对中国文化延续性的破坏并没有预期的那么大。起初汉人对这个蛮族政权尚存有极大的疑问，但清朝政府最终证明，他们统治中国的天命并不仅仅是通过碾碎任何抵抗而实现，而且也是通过改变自身以适应这个被其占领的国家的政治和文化体系来完成。历史学家告诉我们，甚至在满族入关和占领中原以前，他们的统治者就已经相当了解了中原的行政制度和统治技巧。一项结果是他们在相当大的程度上保留并继承了明代的社会结构；某些皇帝甚至抱着极大的兴趣和真挚的热情，对被统治者的文化传统进行吸收和系统化。在康熙（1662—1722）、雍正（1723—1735）和乾隆（1736—1795）统治时期，由官方所发起的编撰历史著作、研究古典文献和收藏艺术品的活动空前高涨。我们可以列举这类工程的一些例证：康熙皇帝亲自挑选了152名学者编撰《明史》，在他的支持之下所完成的其他重要工程包括著名的《康熙字典》和大部头《古今图书集成》。《四库全书》在乾隆皇帝的主持下于1773年开工，按照四种传统文献目录体例（经、史、子、集）来划分，包含了巨大的知识体系。庞大的宫廷艺术收藏在康熙时期已开始形成，而乾隆的征集则使中国古代留存下来的许多杰作进入紫禁城。

但是从另一方面说，这些确保文化和艺术之延续的努力，本身就是深谋远虑的政治行为。这些学术和艺术活动的满族资助者们从来不曾失去自己的种族意识和政治优越感。事实上，在成为中国的统治者以后，他们面临的一项主要挑战就是如何保持自身的凝聚力，使一个少数民族有能力统治比他们人口多出约50倍的一个多数民族。他们所采用的方法包括保持自身种族的纯洁，维护其与汉人不同的社会组织，保证其特殊的政治地位、特权和俸禄，使之不被博大精深的汉族文化所同化。这种对种族特权的强调确保了他们的文化转型。满族统治者对传

统中国文学艺术的资助既是出于个人的兴趣爱好，也是占有这种文化传统的必要方式。而他们对这一传统的占有也有助于他们对中国的统治。因此，对传统中国文化知识的提倡，是与有意将这种知识文化占为己有互为表里的。例如，乾隆所主持的对《四库全书》的编撰同时也是一次文化审查：有2400多种书籍被列为禁书，遭到全面封查，另有400余种书籍被部分查禁。但也正是这位皇帝，因其在所藏的古代书画作品上随处题字、钤盖印章而著名。促使乾隆这么做的，同样也是占有中国文化传统并使之为其所用的欲望。正是在这一背景之下，我们可以来解读1662年至1795年间连续统治中国的康熙、雍正和乾隆这三位皇帝所下令创作的一系列屏风画。

## 1 雍正的“十二美人屏风”

20世纪50年代初，在清理紫禁城清宫藏品的过程中发现了一套十二幅的佚名画作，每一幅均描绘了或处于屋内或处于室外的一位女子（图141—图152）。<sup>230</sup>人们马上注意到这套作品三个显著特征。第一，它们是罕见的大幅绢画。每幅近一米宽、两米高，为画家提供了充分的空间，以竖构图描绘与真人等大的人物。第二，与传统手卷或立轴的形式不同，这些画没有一端的卷轴，而是平展的图画，发现时松松地卷成筒状。<sup>231</sup>第三，尽管画上没有画家的落款，但用来装饰女子闺房的书法（图149）上落有三个别号，包括手书的“破尘居士”以及“壶中天”和“圆明主人”两方钤印。这三个别号均属于雍正皇帝胤禛，但他只在1723年登基以前使用过它们，那个时候他还只是个皇子。

见第176页、第177页

这些特征有助于对这些画作出最初步的鉴定和划分。它们的物质属性——主要是它们的尺寸和装裱样式——使故宫博物院的研究人员将它们归为“贴落”（从字面上讲是“粘贴和拿掉”的意思），这是一种固定在墙上的绢本或纸本绘画。与作为永久性的建筑附属物的壁画不同，当一幅贴落过时了，或觉得太珍贵而不适于长期挂在墙上，都可以很容易地取下。取下的贴落成为宫廷艺术藏品的一部分。保存在官

中十二幅美人画的其他特征——包括画中与真人等大的女子形象，闺房中雍正的书法，特别是画面所具有的明显“写实”画风和对细节的注意——进一步引起人们的猜测，认为画中的人物一定是与这位皇子有着亲密关系的某些真实女子的“肖像”。这种猜测是如此吸引人，以至于在进一步研究证明之前，这套画作已经被称做“胤禛十二妃图”或“雍正帝十二妃嫔图”，许多展览、画册和研究论文都采用了这样的画题。<sup>232</sup>

然而，关于此画功能和主题的这些意见并不尽准确，容易产生误导。1986年，故宫博物院研究员朱家潜在大量的清代内务府档案中发现了由负责“木作”的官员所写的一个简短文件，记载了雍正皇帝在1732年所下的一道特别诏令：

据圆明园来帖，内称司库常保持初由圆明园“深柳读书堂”围屏上拆下美人绢画十二张，说太监沧州传旨：着垫纸衬平，各配做卷杆。钦此。本日做得三尺三寸杉木卷杆十二根。<sup>233</sup>

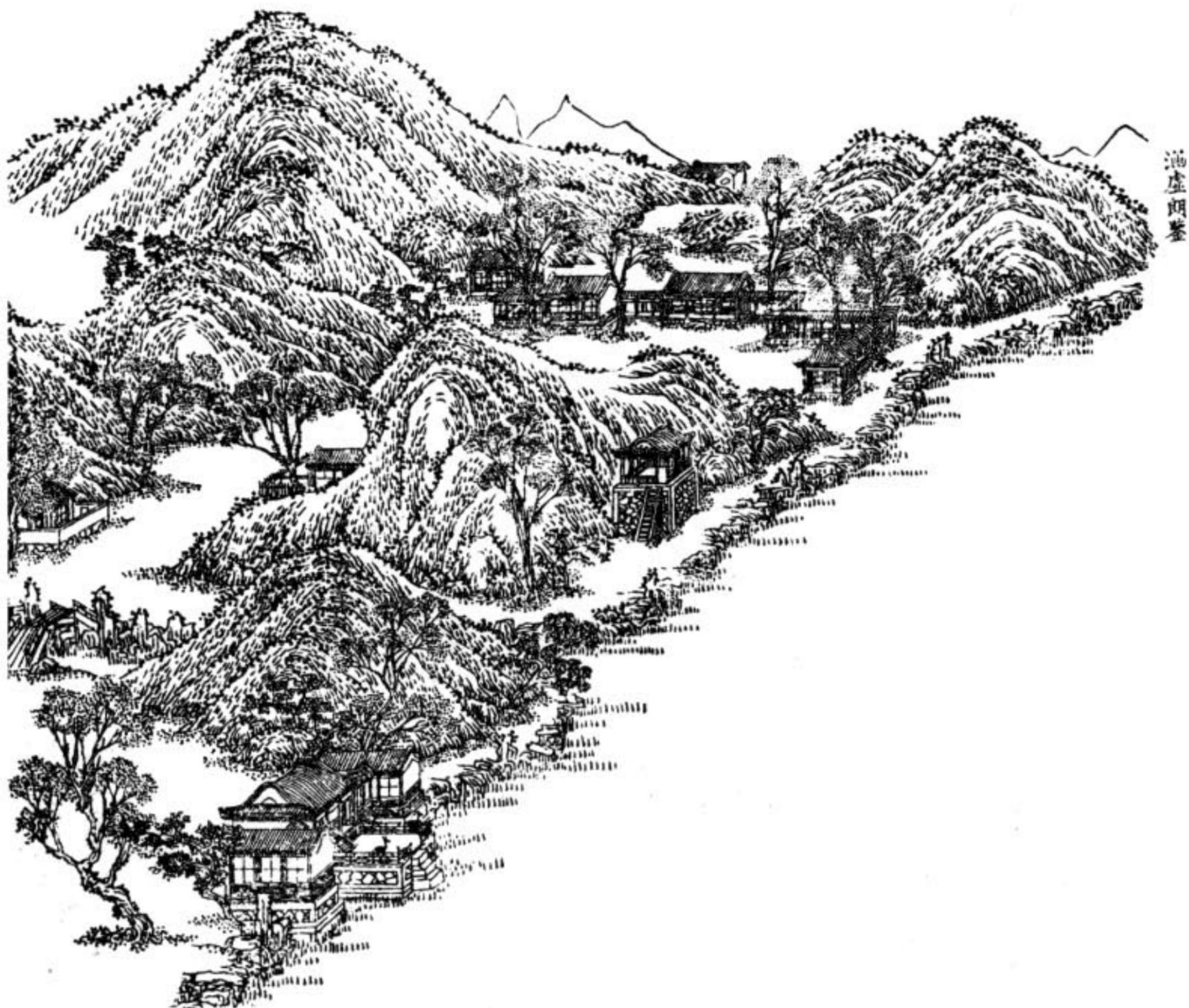
这件档案中所说的作品显然就是后来在故宫博物院所发现的（确切地说是雍正皇帝要求保存的）十二美人图。根据这项原始材料，以往对这套画所作的分类和鉴别就需要被重新考虑。同样重要的是，这项档案材料部分解释了此画的早期历史。我们现在知道，这些女子画像并不是用来装饰宫中殿堂墙壁的贴落，而是最初装裱在一架屏风的十二扇屏面上的；“围屏”一词进一步暗示了，这架屏风是一个多折屏风，其形式如同故宫里依然“围”着宝座或床榻的许多标本一样。根据“圆明主人”的印章，这架屏风一定是在1709年后创作的：这一年，当时还是皇子的胤禛接受了其父康熙皇帝赐予他的园子圆明园。圆明园以前是座皇家园林，现在则被作为礼物送给胤禛作为府邸私园。这座园林当时的布置构成还不清楚。胤禛之子，下一任皇帝乾隆曾下令对这座当时最著名的中国园林进行大规模扩建，史料中所记载的通常都是扩建之后的圆明园景象。根据雍正自己所写的文字来判断，在1725年之前，圆明园内的建筑物并不太多，分散在一片点缀着不同形状的湖



图 141、图 142、图 143 (上) | 《十二美人屏风》。作于 1709—1723 年间。立轴(原来是图 144、图 145、图 146 (下) | 装裱于十二扇屏风上), 绢本设色。北京故宫博物院藏。



图147、图148、图149(上) | 《十二美人屏风》。  
图150、图151、图152(下) |



滴露烟峯

泊的宽阔地域之中。这是皇子夏天的避暑之地，他的王府在京城里，两地相距数十公里。

要追寻这架屏风的意义，一个重要线索是它最初所处的地方，即圆明园中的“深柳读书堂”。有趣的是，这个建筑似乎与雍正有着特殊的关系，但在他去世之后却极少被提到。（由于一些不为人知的原因，乾隆好像有意忽略了这个地方。比如，尽管乾隆时代所有描绘圆明园的图画中都描绘了这个处所，但它却没有被列为园中的“胜景”。而且在乾隆所作的关于圆明园的许多诗文中也始终没有再提到这组建筑。）乾隆对这个地方的冷淡让人觉得疑惑，因为他的父亲雍正不管在即位以

前还是在登极以后都极为喜欢这个地方。的确，深柳读书堂是雍正为圆明园所写的诗歌作品中最频繁的主题。<sup>234</sup>这些作品中的《园景十二咏》系列诗作是他在做皇帝以前写的，第一首所描述的就是深柳读书堂：<sup>235</sup>

郁郁千株柳，阴阴覆草堂。飘丝拂砚石，飞絮点琴床。  
莺啭春枝暖，蝉鸣秋叶凉。夜来窗月影，掩映筒偏香。

图153 | 《圆明园深柳读书堂》。  
18世纪。木刻版画。

如丝的柳条，飞舞的柳絮，鸣唱的小鸟和蝉虫，凉爽的绿荫，还有散发着墨香的古书——诗中的景象让人觉得格外亲密，传达给人一种不受干扰的私密之感，雍正似乎想永远将这种感觉与这个地方联系在一起。深柳读书堂位于一个大湖（后来被称之为“福海”）的西岸，三面环绕着低矮的山丘，从外面看去好像被隐藏在其中。诗中所说的“郁郁千株柳”一定使它在繁茂的枝叶后藏得更深。这个建筑实际上是由若干不同结构组成的建筑群，其设计目的并不在于展示恢宏的公众形象，而着意强调视点的变换、时间的流动和空间的错综。现存下来的绘画形象表现了三四个规模适中的单层建筑物，由带顶的回廊连接起来，形成一个Z形，从湖边一直延伸到林木繁茂的山坳中（图153）。

但深柳读书堂所具有的亲密感与私密性不只是反映在它的建筑和环境上，而必须从更深的层面上去思考。雍正对这个地方的描绘好像是在书写一位他最宠爱的妃嫔。他给这个地方赋予了明显的女性特质。他的诗中的很多诗意形象都具有双重功能，既描绘风景特征同时又把它拟人化。这类形象中最主要的是垂柳。不管是在精英文化还是大众文化之中，垂柳都是对美女的常见比喻。因此，“柳腰”和“柳眉”这样的字眼可以用来描绘美女。“柳夭”和“柳弱”表现了夸张的女性特质，“柳思”是“相思”的双关语，是女子特有的愁绪。而“柳絮”有时暗示有才学的聪颖女子。在这种文学和语言传统中，雍正诗中的模糊性应该是有意为之的。这首诗的真正主题既不是柳树也不是女子，而是这个女性化的处所。因此，轻微拂动的柳枝仿佛属于那个“飘丝拂砚石，飞絮点琴床”的女子。“夜来窗月影，掩映筒偏香”暗示着夜晚柳树的影

子遮掩了她书本的芳香。这个女子并没有具体的身份，重要的是她的形象和敏感使这个特定的处所获得了个性。

这一系列诗中的其他作品为这样的理解提供了进一步的支持。紧接着《深柳读书堂》的一首诗为《竹子院》：

深院溪流转，回廊竹径通，珊珊鸣碎玉，袅袅弄清风。  
香气侵书帙，凉阴护绮枕，便娟苍秀色，偏茂岁寒中。

有意思的是，在这首诗里，传统上象征着忠耿大臣和高洁文士的竹子被比做一位深居闺阁的女子，她美丽、忠贞又博览群书（这里又一次提到了书）。在被拟人化时，皇子的私人园林似乎不得不排斥任何与男性的联系，不得不将习惯上的男性象征符号转换到女性的领域。<sup>236</sup>

有几个因素可以让我们把雍正的屏风和其所写作的这一系列诗联系起来看待。就地点而言，两者都与圆明园直接相关。就时间而言，两者都创作于雍正还是皇子的时候。就作者的身份而言，雍正不仅写了这些诗，而且也直接参与屏风的绘画创作。尽管屏风上的女子和其他形象肯定是出自技巧娴熟的宫廷画家之手，但画中女子闺房中几乎所有的书法作品都是雍正亲手所写，包括落有他别号的两幅诗词挂轴（图145、图149）和闺房中挂着的可能是他临米芾和董其昌的作品（图143、图152）。<sup>237</sup>如此一来，他既扮演了赞助人的角色又扮演了参与者的角色。作为赞助人，他下令创作这扇屏风并将它放在他的书房中。作为参与者，他将他的书法作品作为整个画面的一部分。他聪明地利用闺房墙壁的空间题字，故意让一幅题字伸出画外，他的笔迹并不是对画面的破坏，而是使画面构图更为紧凑。

见第176页、第177页

不过，可以证明雍正所作的系列诗歌和画屏之间存在相互关系的最为可信的证据来自于它们共同的主题和形象。在好几个例子中，一首诗和一幅画甚至形成了可以互相参照的“一对”。上文引用的《竹子院》为例，诗中四季常青的竹子暗示着一个美丽高雅的深闺女子。在

见第176页

屏风上的十二幅画中，有一幅(图141)描绘了一簇葱翠的竹子半掩住一处深院的入口，一位女子正从门后探出身来。高高的竹茎贴在画面右边，而这位窈窕女子则扶住左边的门。它们对称的地位和相互呼应的关系暗示了语义上的可交换性。与之类似的在植物与女子之间的等式也是屏风其他画面的特征。例如在另一幅画面中(图146)，一位女子正坐在一棵大梧桐树旁，宽大的树叶为她形成了一个华盖。通过女子身后月牙形的门洞，我们看到几摞书和远处的矩形门。两扇门都有着其他画面中所未见的独特的浅蓝色门框。由于这些特征，这幅画看起来好像与雍正诗歌中的第三首相关：《梧桐院》中包括这样两句，“吟风过翠屋，待月坐桐轩”，明显和画面对应。在屏风的另一个画面上(图148)，一个女子在房中缝着衣服，同时注视着窗外开在同一根茎上的两朵莲花。汉语中称为“并蒂莲”的这种异常现象是浪漫爱情的著名象征。爱情的主题(在这张画中也以其他形象来传达，如莲叶下嬉戏的两条金鱼)是雍正《莲花池》一诗的主旨：“浅深分照水，馥郁共飘香……折花休采叶，留使荫鸳鸯。”

见第176页

见第177页

见第176页

见第177页

强烈的平行关系再一次将其他的诗和屏风画面联系在一起。在《桃花坞》一诗中，雍正将桃花描述成覆盖在一位女子闺房上的“绛雪”，使她的衣服格外明艳。而有一扇屏面(图144)描绘的正是小雪后寒冷的一天，竹叶变成了白色，头戴毛皮暖帽的女子正用炭炉取暖。只有一枝怒放的桃花预示着春天即将到来。浓郁的粉红和白色花朵从屋檐上垂下，确实让人感到是一场绛雪。与这幅冬景画面形成对比的是一幅夏天的景致(图147)。这里，蔷薇花架编成的硕大的六角窗将一位美丽女子与我们这些旁观者分开。她倚靠着层叠垒置的奇石，正从窗户往外看去。顺着她的目光，我们发现前景中有几枝漂亮的牡丹。它们那白色、粉色和紫色的花瓣和层层叠起的岩石搭配在一起，与女子脸上和衣服上的颜色遥相呼应。整个画面看起来好似雍正《牡丹室》一诗的配图：

叠云层石秀，曲水绕台斜。天下无双品，人间第一花。

艳宜金谷赏，名重洛阳夸。国色谁堪并，仙裳锦作霞。

以上所作的这种比较并非仅仅是要证明雍正诗文和画屏的共同主题和形象；它所揭示的是创作《园景十二咏》和十二美女屏风所共有的意图。总的说来，两者的目的都是要创造一个女性空间，这一概念我将在下面作更为详尽的讨论。当然，十二首诗和十二幅画描绘的都不是真实的地方。尽管雍正将他的系列诗名为《园景十二咏》，并给了每首诗特定的主题，但他并没有在诗中为他所描绘的场所提供多少实质的线索。推动他写作这些诗文的是以两种不同但又互补的方式将这个地点女性化的强烈欲望。他的第一种方法是用特定的一种植物代替一个地方，并将这个植物描绘得像一个女子一般。因此，环绕读书堂的柳树会“飘丝拂砚石”，园中竹子院里的翠竹会“珊珊鸣碎玉”。第二种方法是把诗意的形象集中在似乎住在这里而又令人难以捉摸的女子身上，其外表、动态和情绪好像使这个地方具有了独特的个性。于是，一位丽人似乎正坐在梧桐树旁等待着月出时分，而在桃花坞的另一位女子（或同一位女子？）被早春雪后的桃花映衬得愈加靓丽。

这两种方法同时也被用在雍正画屏之中。但第二种方法在绘画表现中占据了更主要的地位：屏风展现了不同园林景致中的一系列无名的女子。<sup>238</sup> 这些女子在清宫档案中没有确切的名字，而是被笼统地称为“美人”。这一称谓推翻了过去认为这件作品描绘的是雍正十二位妃嫔肖像的假说。<sup>239</sup> 在清代宫廷中，妃子的肖像或称“喜容”或称“主位”，从来不会被称为美人，美人一词指的是理想化的、往往是虚构的美貌女子。不过，从另一方面来说，这也并不意味着清初文学艺术中的美人所体现的都是同一理想。恰恰相反，尽管美人的形象常常按照一种标准图像模式来表现，但她们与特殊赞助人和艺术家之间的联系常常是极为私人化的，有其特定的情境。（“情人眼里出西施”，美人因悦己者而美。）就现在这个例子来说，要重构雍正和画屏之间的联系，我们必须把二者放到圆明园这一情境中来，并且要从这位满族统治者的自我想像这一角度来理解这种关系。

这些美人不仅是在圆明园中展示，同时也是在圆明园中绘制的。我们之所以知道这一点，不仅仅是因为深柳读书堂是宫廷绘画常描绘的一个景点，<sup>240</sup>更重要的是因为雍正题在一幅屏面上的三个别号。其中之一是圆明主人，表明这个园子是他的私有财产。另一个是壶中天，这是从道家的词汇中借用来的，意指封闭的环境中一个超然的天国世界。这个别号实际上指的是圆明园中的一处建筑。但从更广泛的意义上说，壶中天适用于整个圆明园。从古代开始，中国的统治者就习惯于将园林建造得像人间天堂一般。<sup>241</sup>雍正的第三个别号最为明确地指出了绘制屏风的地方。他称自己为破尘居士，可以肯定，他是在暂时远离公务与世俗职责之后，在一个尘世以外的地方，于屏风上题写下文字。

因此，这三个别号都暗示了未来的雍正皇帝自我身份中一个根本的二元对立：即他作为圆明主人的身份与他作为雍王府主人的角色之间的二重性。雍王府是北京城内的一所大官邸，雍正住在里面，也在里面办公。<sup>242</sup>如果将圆明园比做超然的天堂（即壶中天），那么雍王府也就代表了现实中的尘世。当然，这个野心勃勃的皇子永远不可能真的破尘。实际上，当屏风被创作出来竖立在圆明园中时，他很可能正忙于谋划争夺皇位的策略。雍正的二重身份决定了这个园子的象征性：圆明园之所以被想像成是一个私密的地方，使它的主人可以在这里休闲、隐居，获得不朽，只不过是因为它有一个世俗性的对应物——代表着公众生活、社会规范和政治事务的世俗世界。这种二元对立一旦以性别作为参照，圆明园就在逻辑上被等同为一个观念中的女性空间，进而必然转化成具体的女性空间。（很重要的一点是，在对自然现象和人类现象进行分类时，性别是一个强有力的概念化范畴，在任何一种修辞学中，性别都作为一种主要的比喻方式出现。）这一转化在艺术中——不仅在园林建筑与造景中，同样也在文学作品和室内装饰中——得到实现。这也正是雍正《园景十二咏》和他屏风上的十二美人图所告诉我们的。

然而，圆明园的这种象征性在雍正登极后有了某种改变。1725年，在他即位后的第三年，他在圆明园内建造了一系列的公务建筑——包

括一座大厅、华丽宏伟的大门和办公处，他每年的大部分时间都在这里处理朝政。这个园子不再是完全私人的女性空间，而是通过一种内在的二元性表现出其特色。皇帝仍然会（再）去深柳读书堂，在那里写更多的诗，但诗的主题已经变成了对慵懒休闲的追求。<sup>243</sup>他年轻时对异族情调的汉族美人的幻想（我将在接下来的部分对此作出论述）逐渐消退。在他成为皇帝十年之后，当他得知十二美人图已经从深柳读书堂的屏风中取下时，他没有下令将它们修复如初，而只是要求将它们妥善保存，放入不见天日的储藏室中。

## | 女性空间

雍正的《十二美人屏风》既没有描绘特定的人物，也没有表现出现实的场所，它所展现的是一个女性空间——即一个被当做女性来感觉、想像和表现的地方。对中国艺术中的女性空间进行彻底研究恐怕需要写一本专书，但我此前对屏风图像的论述使我们能够很快地掌握这一概念，进而界定它最重要的一些表现模式。从观念上说，女性空间需要与女性人物和女性事物相区别。这不是说它们是水火不容的概念，而是因为女性空间囊括了“女性人物”和“女性事物”，而后两者只是女性空间的构成因素之一。与女性的形象或者女性的象征符号、女性的用品（譬如她的镜子、香炉、花朵等等）不同，女性空间是一个空间性的统一体——一个由山水、花草、建筑、空气、氛围、色彩、香味、光线、声音，以及被选中而得以居住在这里的女性和她们的活动所构成的人造世界。我们可以把这个空间统一体比做一个舞台，台上有各式道具，舞台布景，音响和光效，还有女性角色。雍正的屏风正是这样一个舞台，有着十二幕变换的场景。一个剧场的完美效果依靠的是其所有配套设施的合作；同样，这架屏风所展现的女性空间也是综合了肖像画、花鸟画、静物画、山水画和界画等各种绘画因素而成。

本书已经讨论了许多可以被归为表现女性空间的作品，比如《洛神赋图》（图68）、《树下仕女图》（图88）、《簪花仕女图》（图75）、《靛

见第88—89页、第113页、第93页

见第19页

妆仕女图》(图14)等。这些画里所画的女子不仅是男性目光所凝视的对象,同时也属于(融入)一个女性化的环境。在这个女性化的环境中,花草树木反射出画中女子的光艳和华美,镜子与屏风则揭示出她的孤单和感伤。在古代中国这种作品被统称为“美人画”。虽然这个词暗示出画中的女子通常都是无名的,但有两个类型的美人在美人画中占据了支配地位,成为绘画和文学中想像和构造女性空间的焦点。第一种美人是宫廷女子(有时也被看做是女神)。在徐陵(507—583)于545年整理而成的诗集《玉台新咏》中,她们那清冷的闺房是被反复歌咏的主题。宫廷女子的闺房最重要的特征是隔绝。用安妮·比勒尔(Anne Birrell)的话来说,它们总是被描绘得“像一个尘封的情爱世界。宫廷贵妇日常生活中的各种所需,如仆人、孩童、密友、家庭,更重要的是丈夫和爱人,都从情节中删除了。在这个爱情诗极为盛行的时期,女人在她奢华的闺房中被限制于象征性的隔绝状态。”<sup>244</sup>然而,诗人的窥视目光却能够穿透这个封闭的空间,仔细地打量、审视无名宫廷女子的所有身体特征和她拥有的物品。

见第92页

这个封闭的深宫成了唐代以来无数绘画作品的主要表现对象(例如图14、图74)。梁庄爱伦(Ellen Johnston Laing)认为,和宫体诗一样,这些绘画集中表现的是思春的女子,她那单相思的爱情留给给她的是“对离开她且永不再回来的爱人永远的渴望和等待”<sup>245</sup>。在整个中国历史中,这种宫廷女子不断地令人着迷。不过,从明代中后期开始,第二种美人——美妓/美妾(同样在有的时候也被视为女神)——开始在女性空间的绘画表现中占据主要地位。之所以把美妓和美妾归于一类,正如高居翰所观察到的,乃是因为她们“就像‘鱼龙画’这种中国绘画的独特门类一样,能够彼此相互转化”<sup>246</sup>。

表现宫廷女子及其深宫的一整套图像系统都被用到描绘理想化的美妓和美妾身上,但是新的视觉法则也被不断创造出来,以表现不同的认知。如同宫廷仕女形象,美妓—美妾画之中的女子也是无名的,往往出现在一个陈设丰富的内室或园林之中。她可能正在从事悠闲的活动,但更多的时候则是一人独处,要么对镜自怜,要么注视着—对猫

儿、鸟雀或蝴蝶。不管是哪一种动作，其潜台词都是表现她正在忍受着春思的煎熬，思念着不在场的情人。然而与表现宫廷女子不同的是，美妓—美妾画常常传达着一种更为大胆的情色信息。尽管画中的女子极少公开呈现她性感的一面，但她所具有的性的诱惑和亲密感通过某种姿势（如触摸自己的脸颊、玩弄衣带）和性别象征（如特殊种类的花、水果和物体）表达出来。对于明清时期的欣赏者，这些细节的象征意义是不难理解的。在其《恋爱中的美人亦或孤独的神女：仇英〈春思美人图〉之研究》一文中，梁庄爱伦最先将人们的注意力引向这样的图像。<sup>247</sup>而高居翰则鉴别出更多具有密码性的图像，并进一步把这些图像（以及其创造者和观赏者）与明代中后期兴盛于长江下游城市中的青楼文化联系起来，这种联系在我看来非常可信。因此，高居翰把对青楼文化的现有学术研究扩展到了艺术生产领域。<sup>248</sup>南方的青楼文化所带来的重要后果之一，是一种独特的才子佳人间的浪漫爱情，这种爱情在现实生活中有钱谦益和柳如是作为例证，在戏剧中则在孔尚任于1699年完成的著名戏剧《桃花扇》中的侯方域和李香君的故事中找到典型。<sup>249</sup>

雍正的《十二美人屏风》（图141—图152）显然延续了这个美人画的传统。事实上，它把孤寂的宫廷女子和富有魅力的美妓融合在一起。画中的大量的细节，譬如富丽的室内装饰，成对出现的动物、昆虫和鸟儿，说明这套作品深深地受到美妓—美妾画的影响。（依照高居翰的看法，这套画屏可能是宫廷画师张真所画，他最初是苏州的职业画家，而苏州当时是南方青楼文化的中心。<sup>250</sup>）另一方面，我们应该还记得，这架屏风属于帝王的园林，那么它自然会与著名的宫廷女子主题，如《汉宫春晓图》这类绘画，发生联系。不过，这种与传统美人画的联系使得创作这套屏风的真正意图更加成为一个需要回答的问题。为什么汉族女子的形象对满族统治者有如此强烈的吸引力？为什么有如此众多的类似于汉族美女的绘画创作于满族帝王的清代宫廷中？<sup>251</sup>在满族赞助者的眼中，这些春思的美人究竟是谁？我在前面的论述已经说明，屏风上所画的人物并不是雍正皇帝的真正妃嫔。但我们是否就能够因此得出结论，这些形象描绘的仅仅是理想的美妓或贵族美姬，一如传统中国

见第176页、第177页

美人画中所表现的那样呢？

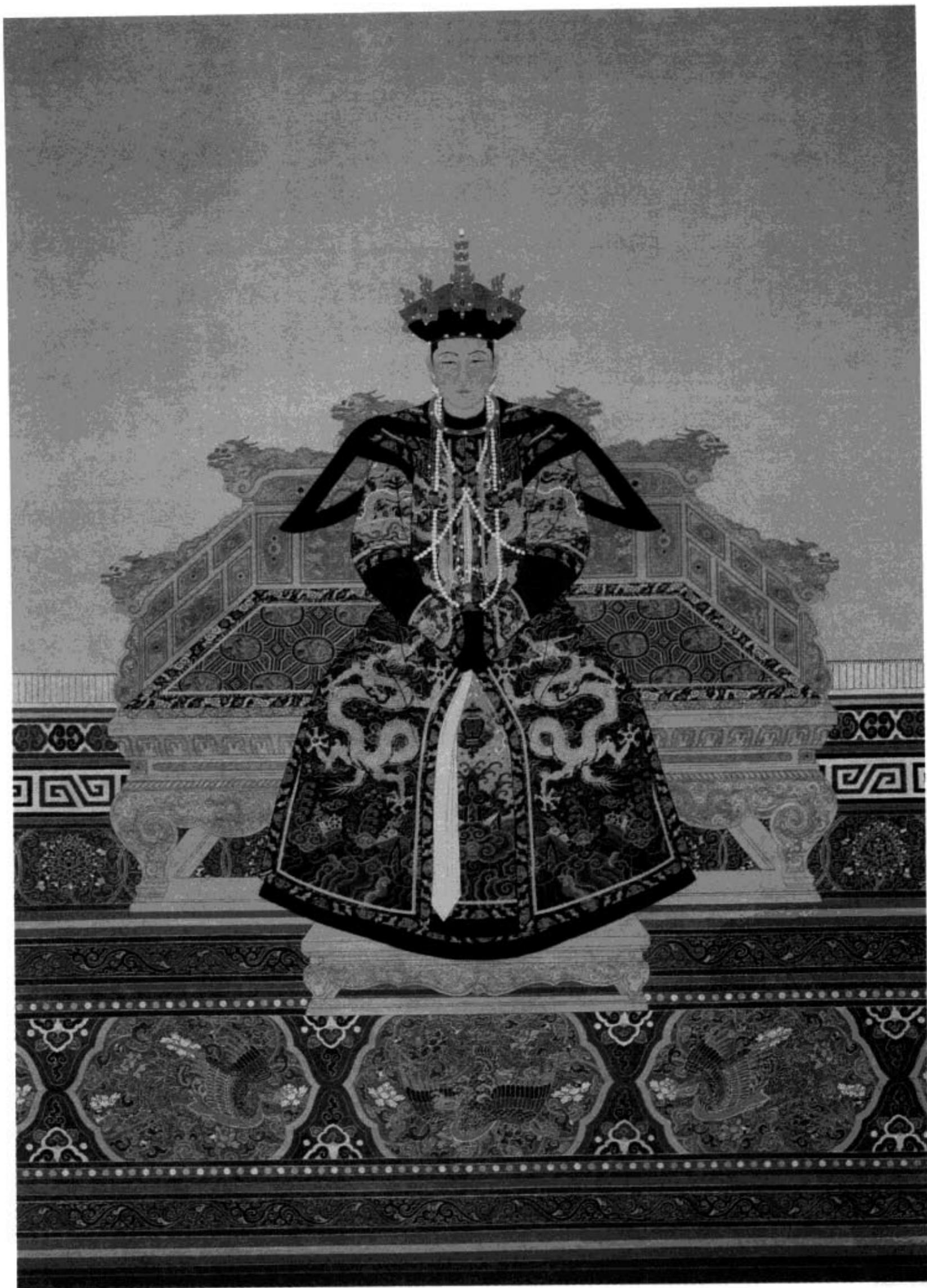
在我看来，如果我们将雍正屏风上的这些美人看成是传统美人画的自然传承，把创作于清宫之中的这架屏风与中国本土画家所创作的作品互相等同的话，那就太过于简单化了。一方面，南方的青楼文化在清初已经开始衰落。南京城里著名的风月场在清朝建立初期就被全部取缔。到1673年时，清廷已经正式立法结束了遍布全国、持续长达数个世纪之久的官妓传统。<sup>252</sup>更重要的是，一旦美人画从它最初所处的文化背景转换到非汉族统治者所位居的紫禁城，它受到的青睐就一定会另有原因，并一定会被赋予额外的意义。因此，要想更好地理解雍正的《十二美人屏风》，我们就必须将它放在清代宫廷艺术的语境中，并将它与创作于紫禁城中的其他女性形象进行比较研究。

基于清宫档案材料，杨伯达提出乾隆皇帝对宫廷画家的控制是很严格的，特别是在令其为皇室成员绘制肖像时——包括皇太后、皇后、王室嫔妃和公主等女性成员的肖像——宫廷画家必须遵循一套严格的规则，在“经过审查草稿，满意之后，才准其正式放大绘画”<sup>253</sup>。乾隆之前的统治者一定也采取了类似的控制手段，因为康熙和雍正朝的宫廷肖像画均表现出了严格的程式。将这种宫廷肖像画（图154）与雍正的《十二美人屏风》相比较，任何人都会因其截然不同的风格而震惊。此种正式宫廷肖像又称为“容”，其中人物必定穿着正式的朝服，而画像本身则具有仪式的功能。这类作品采用了一种共同的绘画风格，包括不画背景，也没有任何身体活动和面部表情。固然有些宫廷肖像画传达出一种更强的个性感，或体现了西洋绘画技巧的影响，但它们都没有违背这类绘画的基本准则：作为一种正式的肖像画，“容”必须呈现出皇后或皇贵妃的绝对正面，背景则要保持空白。对象的个人特点被减少到不能再少，人物几乎被简化为看不出彼此区别的偶像。形象的功用似乎主要是以展示满式的冠饰和绣有蟒龙的皇家礼服来表明人物的种族和政治身份（图155）。

在这种肖像画中，对满族朝服的着重强调证明了清朝皇帝们对自己族属的格外重视。从清代建立之初，这些非汉族的统治者就非常重

见第184页

见第191页



视他们的民族服装，拒绝了所有认为现在应采用汉族服饰制度以表明他们有权统治中国的提议。<sup>254</sup> 他们如此坚持的原因很简单：满族服装表明了他们的血统和民族的优越性。事实上，如果说清朝统治者从汉族文化中承袭了大量因素的话（他们也的确借用了许多事物），那么有三样东西——姓氏、发式和服饰——则是除外的特例。北京故宫博物院收藏了许多17世纪前期以来清宫女性穿的服装，但就我所知，其中没有发现有汉族式的服装。找不到汉族式样的服装是可以理解的，因为从清朝的奠基者皇太极开始，每位统治者都颁发了威胁性的诏令，禁止满人穿汉族服装。下面这段文字摘自嘉庆皇帝在清朝建立150余年之后的1804年时所颁布的法令：

我朝服饰本有定制……若如近来旗人妇女，往往衣袖宽大……至仿效汉人缠足，尤属违制。此等恶习……于国俗人心关系甚巨。着八旗满洲、蒙古、汉军都统副都统等随时详查……将来经朕查出或被人纠参，定将该旗都统章京等一并严惩，决不宽贷。<sup>255</sup>

图154 | 《孝诚皇后肖像》。轴，绢本设色。17世纪。北京故宫博物院藏。

一旦了解到这种禁戒，我们开始意识到，雍正的《十二美人屏风》和其他清代宫廷美女的画像中含有一种深刻的反讽：它们所表现的实际上是在现实宫廷生活中被禁止的东西，因为画中的女子都穿着传统的汉族服装，而且围绕着她们的是来自传统汉族文化中丰富的象征符号和视觉暗示。看似严厉的官方法令似乎只是刺激了法令制定者对其公开禁止的事物的私下兴趣。在我看来，这种对汉族美人的异族情调及她们的女性世界的私下兴趣，直接导致了她们的形象在清代宫廷中的流行并被不断复制。仅仅是由于最高统治者的这种兴趣和支持，美人画才可能发展成为清代宫廷绘画中的一个强大分支，也使得对属于异族的汉族女性空间的幻想持续了近一个世纪之久。<sup>256</sup>

这种艺术类型与富有魅力的南方文化之间的最初联系并没有被遗忘，但它在宫廷中缔造出一种不同的想像力。雍正的屏风上（以及清朝宫廷中创作的其他美人画中）所表现出的女性空间被赋予了宽泛的象

征意义，成为对于一个想像中的南方——包括它的文化和艺术，它的著名美人和传说中的园林，它那由于精致过分而导致的脆弱——的指涉。这种想像中的南方是一个迷人的充满异族情调的地方。满族征服者来自北方，在北方维持着他们的政治中心，在他们眼中，汉族文化所有的吸引力——其高雅与温良——使其成为一个广义上的女性空间，同时激起他们的幻想和征服欲。雍正的《十二美人屏风》并不是将汉族文化作为女性空间来呈现的第一件作品。他的父亲康熙皇帝已经在另一架屏风中建立了这一象征性的联系。

见第192页

这架屏风是清初宫廷绘画中一幅令人赞赏的作品，现在仍藏于北京紫禁城之中。屏风由八扇屏面构成，形成了一幅高128.5厘米、宽326厘米的巨大画面（图156），描绘了想像中的南方景色。画面中央是一座带有南方风格的水榭，由木桥与建于水上的附属建筑相连。建筑物的正面和走廊都是敞开的，暗示出处于气候温暖的地域。观者透过窗户和门可以欣赏到远处的景色：越过一片宽阔的水域，一带山峦在薄雾中显现出来。七位举止优雅的仕女都穿着传统的汉族服装，分成三组出现在画面中。右边的两位女子站在枝叶繁茂的梧桐树下相互交谈，左边三位女子在两座亭榭间的桥上结成一团。中间一组包括两个不相关联的女像，一个站在位于中心的亭榭中，另一个站在外面。这些女性不同的身体尺寸夸大了她们之间的距离，似乎通过无声地注视相互交流。我们不知道这些女性是什么身份，她们的疏离使画面呈现出一种梦幻般的感觉，而静止的人像、柔和的色调对比以及弥漫整个画面的淡蓝色调使得这种印象愈加强烈。

见第192页

如果说画面中南方的主题仍然是含蓄的，那么在屏风背面上所题的诗句中，这个主题便变得非常清楚了。诗文是晋朝诗人张协（活动于三四世纪之交）所作的《洛褉赋》（图157）。题诗的开头和结尾处盖有三枚图章，证实是康熙皇帝本人所书。因此，这首题诗不仅说明了屏风的创作时间，而且表明了皇帝对此画的解读。换言之，由于这幅画使他想起张协对逝去的古代中国的华美描述，于是康熙以自己的书法在屏风背后抄写了这首诗。诗中首先描述了古都洛阳的美景：青山绿水，空

图155| 郎世宁(Giuseppe Castiglione, 1688—1766)等《心写治平图》。卷, 绢本设色。1736年。克利夫兰美术馆藏。



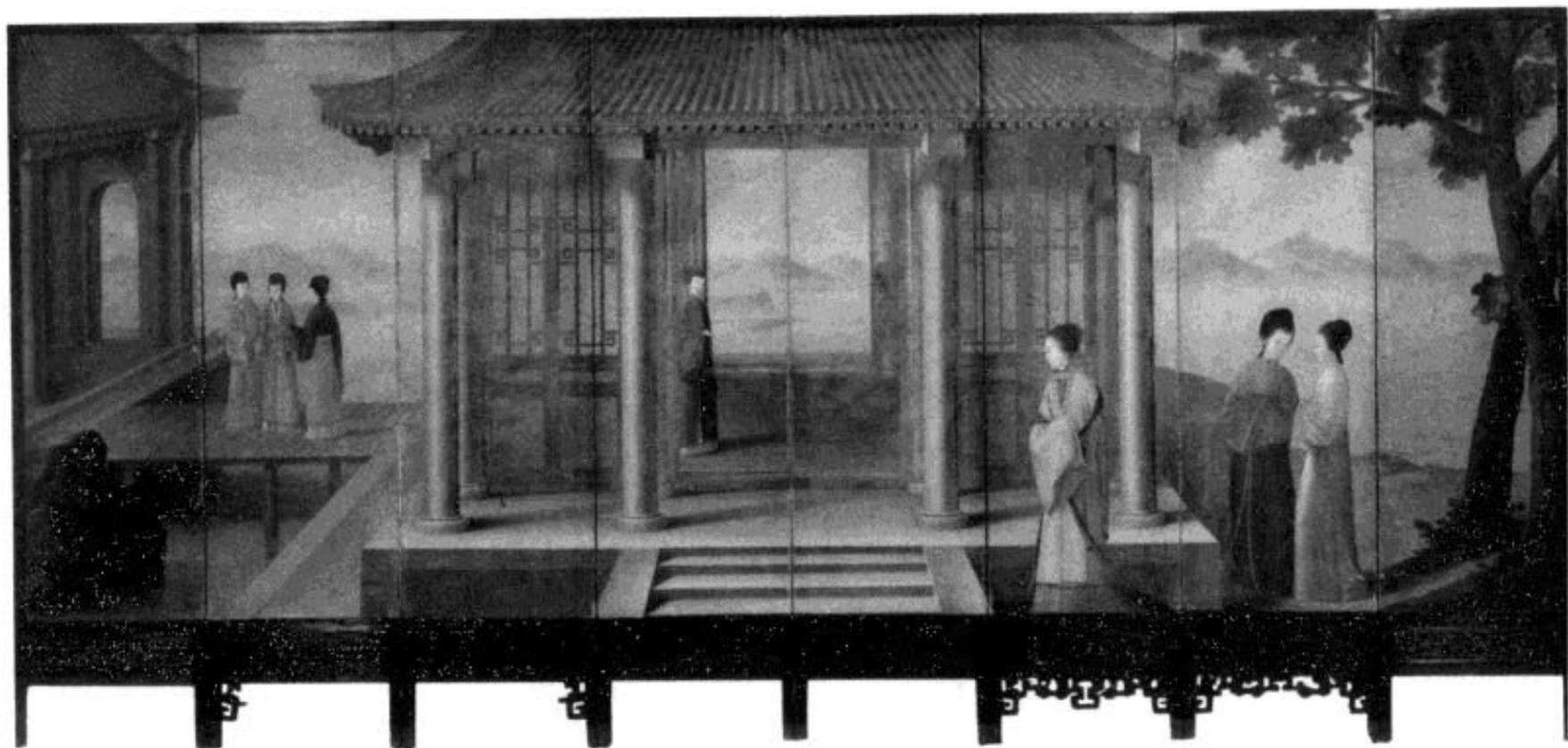


图156 | 《桐荫仕女图屏风》。油画。康熙时期(1662—1722)。  
北京故宫博物院藏。



图157 | 图156的背面。为康熙所书张协诗。

气湿润，微风和煦，百花散发着芬芳，禽鸟等动物在地面、水中、天上和陆地嬉戏。诗人然后将他的目光转向一群举止高雅的都人士女，他们在洛河边游览，欢庆春天的节日。他用华美的语言描绘着他们的华丽服饰和马匹车辆；那里是“朱幔虹舒”、“翠幕霓连”，宴会上各种美食盛放在精心制作的器皿中，他们为洛水之神送上了令人陶醉的歌曲。

这首诗并未直接描写这幅画，这幅画也没有直接表现诗文的内容。但是画与诗都将南方作为描绘的焦点，或者更确切地说，它们所关注的都是一系列南方的特征。这些特征可以概括为汉语中的“文”——精致、优雅、微妙、华丽——潜藏于诗的描写与画的表现中。的确，我们可以说这些抽象的特质是屏风画的真正内容：在梦一般的南方风景中，优雅的无名女子突出了这幅画的象征含义。通过把南方的景色转变成女性空间再演出汉族文化的特性。

这种象征性也有助于解释画中的空间错觉。虽然这扇屏风是中国最早的油画之一，画家所真正迷恋的主要不是西方艺术的油画材料本身（画家不过是像画水彩一样地使用油画材料），而是外来的绘画空间观念。事实上，这是清代宫廷中创作的所有美人画的一致特征，尽管这些作品中多数运用的是传统的中国画材料，并非画布和油彩。在满族贵族妇女的容像中，哪怕是任何一点的绘画空间感都被取消（图154、图155），但这些具有异族情调的汉族女子则被画在使人目眩心迷的复杂风景和建筑环境中。本节中所讨论的由康熙与雍正下令绘制的两扇屏风，进一步代表了这种幻视性绘画的两种不同风格。康熙的屏风把风景、建筑和美人等单个形象统一到一个囊括一切的绘画幻觉空间（图156）。而在雍正的《十二美人屏风》（图141—图152）中，人物处于画面的前景，每个美人身后都有一个令人产生幻觉的空间，诱使着观赏者透过层层门窗窥视她的私人领域。

因此，这些清宫美人画与前代美人画（图69—图70、图74、图88）的一个突出不同，在于它们广泛使用了线法（即中国人所说的西方焦点透视法）的观念和技术。<sup>257</sup>这种对西洋画法的借用不仅仅是技术上的进步，确切地说，它的作用在于为传统的绘画门类增加了新的视觉空间和

见第188页、第189页

见第176页、第177页

见第90页、第92页、第113页

符号学范围。更重要的是，为康熙和雍正描绘屏风的宫廷画家对女性空间的传统概念作了重新阐释。对他们而言，这种空间绝不是人物和事物的简单相加，而必须根据某种总括性的结构原则来组织。不过，这种重新阐释不过是更加强调出美人画的原初目的，因为带动这种艺术形式的是不断深化的神秘性和虚构性。画中女子的私人空间依然是被构造出来的女性空间，只是现在这一空间获得了更强的视觉上的可信性，变得更加吸引人，令人如醉如痴。以雍正屏风上的一幅画（图146）为例，它为观赏者提供的不仅是富有魅力的人物，而且还有吸引人的空间。美人身后敞开的月亮门邀请观者朝她的闺房看去。一条小路顺着精致的栏杆向后延伸，进一步引导观者的视线穿过庭院。但闺房的内部空间绝不可以完全呈现在观者面前：高大的太湖石遮住了假定的透视灭点，挡住了观者的视线却又因此激发起他的想像力。<sup>258</sup>

见第176页

关于美人的故事也被重新编写。正如我们前面提到的，明代的青楼文化以促进了才子佳人的浪漫故事而著称，这种故事所集中表现的是异常美丽聪颖的名妓和异常多才浪漫的文人之间的故事。在清代，当这种浪漫故事成了小说和戏剧中常见的主题时，一个关于顺治皇帝（1644—1661年在位）和名妓董小宛之间的爱情故事也在民间传播开来。<sup>259</sup>当这个故事以及根据才子佳人的爱情故事改编而成的其他类似故事传到满族宫廷中时，《十二美人屏风》证明了满族统治者或曾鼓励这个倾向，甚至于自己演绎出与汉族美女之间的浪漫爱情故事。

屏风上女子的脸上都不带笑容，她们忧郁的神情反映了她们的内心正经受着对缺席的爱人的思春之苦。这个假想的爱人不是别人，就是即将登极的雍正。我们有足够的道理作出这个推断：尽管雍正没有出现在画面上，但他的书法和题名代表了他。他的书法和图章装饰着美人的闺房，暗示出他是这个想像中和幻觉中的女性空间的主人，也是这十二位忍受相思之苦的异族女子的主人。这些女子最初是被画在围屏的十二个屏面上的，而围屏被用来围绕雍正的座椅或床榻。由此，美人的相思进一步具有了共同的对象和具体的目标：空着的椅子或床榻不断无情地提醒着她们，她们思念的对象不在这里。十二位美女中有

见第176页

一位正陷入冥思之中的读书美人(图143)。当我开始对这些屏风画进行研究时,我很希望知道她所读的书的内容,但这幅画的任何复制品都不够清楚,看不清展开的书页上的文字。非常感谢故宫博物院,使我在1993年的夏天终于有机会研究这幅画的原作。这一页上所写的原来是一首爱情诗:

劝君莫惜金缕衣,劝君须惜少年时。  
有花堪折直须折,莫待无花空折枝。

有意思的是,这首诗传说是一位唐代名妓为其情人所作。<sup>260</sup>因此,雍正似乎在重新上演名妓和文人之间典型的才子佳人的戏剧性故事。他的才学通过他漂亮的书法得到暗示,而她的美貌和智慧则借由她迷人的外貌和手中的书卷表现出来。她正在等待着他。但在这幅画中,很明显的是男主角并不只是一个年轻的书法家,而女主角也不只是美貌的妓女。他不仅仅是情人,同时也是征服者和主人。他爱慕着美人,爱慕她的空间和她的文化,同时也征服了美人,征服了她的空间与文化。从另一方面看,画中的美人已经被禁锢于清宫园林之中,与那些容像中拘谨的满族贵妇相比,它毕竟只是一个汉族美人,是异族和他者。因此,她的被动性、从属性和忍受着相思煎熬都具有了明显的政治意义。创造她们、拥有她们和对她们的空间占有不仅满足了一种私密的幻想,而且满足了一种对被征服的文化与国家炫耀权力的欲望。

## | 皇帝的乔装

见第191页

1735年,雍正驾崩,乾隆继位。乾隆是清代最后一位盛世之君(图155),他长达60年的在位时期标志着清代帝王统治的高峰,同时也是清代宫廷艺术发展的顶峰。乾隆下令创作的许多画出自汉族宫廷画家和来自欧洲的宫廷画家之手。具有异族情调的汉族美人仍然是宫廷绘画的重要主题。但这些美人往往不再被描绘在私密的闺房里,而是

常常出现在乾隆的变装肖像中。在一幅题为《乾隆行乐图》的画中，这位满族统治者把自己表现得像个穿着传统汉族服装的文人，正注视着从眼前列队走过的娇媚美人（图158）。画中左下角的题款为：“臣金廷标奉敕敬绘”，由此可知画家的身份。乾隆自己位于画面右上部的题跋表明此画的创作时间为1763年春。

画中构图以石崖环绕，溪水从深谷中湍流而下。然而这一自然山水已经被精心构筑为皇家隐居之所：居高临下的水榭坐落于溪流的尽头，俯瞰着把隐居地与外面世界连接起来的小桥。这两处建筑分别为两组人物提供了活动空间：乾隆在侍从的陪伴下正坐在水榭中向外看去，而身着传统汉族服装的五位年轻女子正在一队皇家侍卫的护送下从桥上走过。在解释这幅画时，没有人能比乾隆本人更有权威。他作了一首诗，并将它题写在画上：

乔树重密石迢纡，前行回顾后行呼。  
 松年粉本东山起，摹作官中行乐图。  
 小坐溪亭清且纡，侍臣义漫裸传呼。  
 阙氏来备九嫔列，较胜明妃出塞图。  
 几闲壶单小游纡，凭槛何须清蹕呼。  
 詎是衣冠希汉代，丹青寓意写为图。  
 瀑水当年落涧纡，岩边驯鹿可招呼。  
 林泉寄傲非吾事，保泰思艰怀永图。

这首诗没有太大的文学价值，但它为理解这幅画和其他清代宫廷绘画中的汉装画作（用乾隆的话来说，就是“衣冠希汉代”）提供了极具价值的证据。据我所知，这是清朝诸帝惟一一次提到汉装形象的虚构性和象征性的本质。乾隆告诉我们：画中人物身着的汉装并不是真的，而是“丹青寓意”。这一“寓意”包括两个方面。首先，这些新到来的“嫔列”都是汉族女子。乾隆将她们比做王昭君，而王昭君是汉代著名的宫廷女子，被作为礼物送给长城以北的匈奴单于。尽管这个典故暗



图158 | 金廷标《乾隆行乐图》。轴(原来可能装裱在一扇屏风上), 绢本设色。1763年。北京故宫博物院藏。

示着汉族对异族统治者的臣服, 但乾隆对自己的成就更为满意(“较胜明妃出塞图”): 他虽然来自于北方, 没有丝毫汉族的血统, 现下却统治着整个中国, 成为它的主人。其次, 乾隆将自己也描绘成穿着汉族服装的主人。这一形象加强了他对作为中国皇帝和儒家圣贤身份的自我认同(“保泰思艰怀永图”)。

《乾隆行乐图》现为一幅立轴。但最初可能是装裱在屏风上的, 与另一幅乾隆的“行乐图”(图159)类似, 至今那幅画仍保持着最初的状态。有意思的是, 后一幅画呈现了相似的构图: 画中的乾隆也在居高临下的凉亭中向外看去, 也同样是在视察送到他宫廷中的贡品。只不过在这幅画中, 他所检视的贡品不是美女, 而是宝马, 是另一种令所有中国统治者都血脉贲张的东西。<sup>261</sup>

乾隆在青年时就已经让宫廷画家为他画汉装肖像。留存下来的最早一幅把他画成一个道教仙人。这幅画可能有游戏之作的性质, 摹仿他父亲的一幅变装肖像。<sup>262</sup>但接下来的一幅乾隆变装像运用了崭新的构图, 而且具有远为严肃的内容。这是一幅屏障画, 可能画于他登极后不

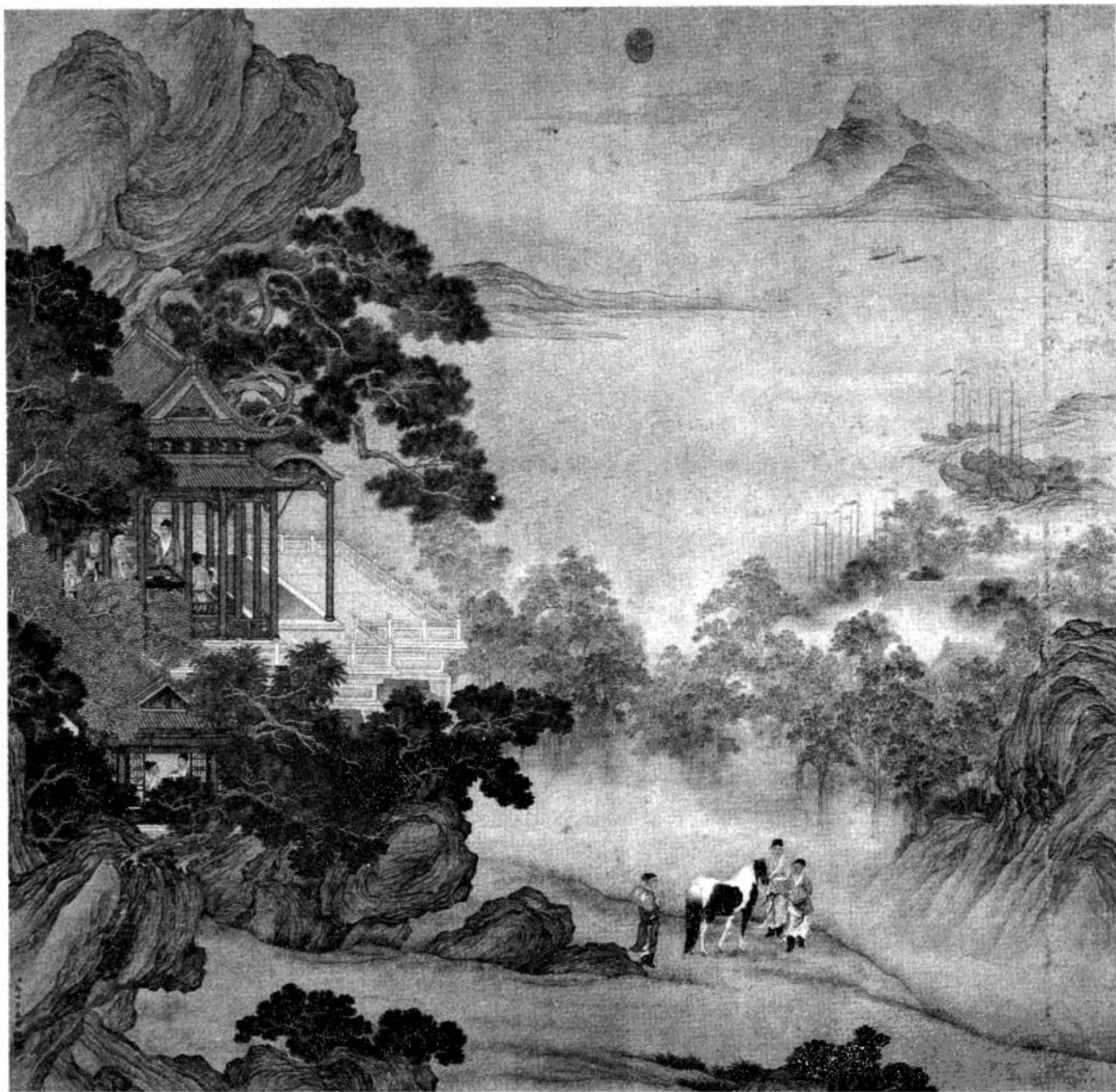


图159 | 郎世宁《阅骏图》。屏风画，绢本水墨设色。18世纪。  
北京故宫博物院藏。

见第200页

久。作品的内容和所处的位置都表明它具有特别的政治意义。实际上，这是乾隆所有“变装肖像”中惟一一件仍然维持原初的形式和原初安放环境的作品。这幅画位于紫禁城的养心殿，裱在一扇用来掩蔽皇帝私人书房中密室的屏障门上。<sup>263</sup> 这幅画还没有被单独发表过，我们所有的仅是一张不够清晰的照片（图160）。因而，我对此画内容的论述将根据另一幅非常相似的画来展开，它可能是养心殿中屏障画的草稿之一。

见第201页

这幅画目前的形态是一件可携带，称为《平安春信图》的卷轴画（图161）。画上一首诗是乾隆在1782年用泥金所题：

写真世宁擅，绩我少年时，入室幡然者，不知此是谁。

罗浩（Howard Rogers）指出这幅画的一个重要价值在于说明了乾隆很早就和郎世宁有密切关系。郎世宁（Giuseppe Castiglione，1688—1766）是意大利传教士画家。按照罗浩的观点，从这首诗可以得知在乾隆尚未登极还是皇子弘历的时候，他与郎世宁之间就已经有了特殊的关系。因此，罗浩将这幅画看做“皇子弘历肖像”。<sup>264</sup>

罗浩的讨论很有助益，他的探讨集中在赞助人和画家身上。不过有一些问题尚未展开，包括此画的含义以及所属绘画类型的本质。首先，当某人在画中只是一个配角时，我们是否能将这幅画作为此人的肖像？在画中，年轻的乾隆和一位年长者并排站着，这位年长者明显更有权威。他表情严肃，站得笔直，正将一枝梅花传交给弘历。而身为皇子的后者恭敬地接过这枝花，他上身微微前屈，显得几乎矮那位长者一头，抬着头尊敬地看着长者。乾隆形象的所有这些特征——他的位置、身形、姿势和表情——强调了他对另一个人的敬畏和服从。罗浩描述说：“年轻的皇子显得敏感而带有些许忧虑，和一个年老的侍者，也可能是个老师，一起站在园子里，盛开的梅花预示着春天就要来临。”<sup>265</sup> 但根据我们在画中看到的这两个人之间的关系，把这幅画解释为侍者陪伴乾隆的观点是值得怀疑的。另一种观点更为不着边际：康无为（Harold L. Kahn）猜测画中这两个人都是弘历，年长的那位象征的是“乾

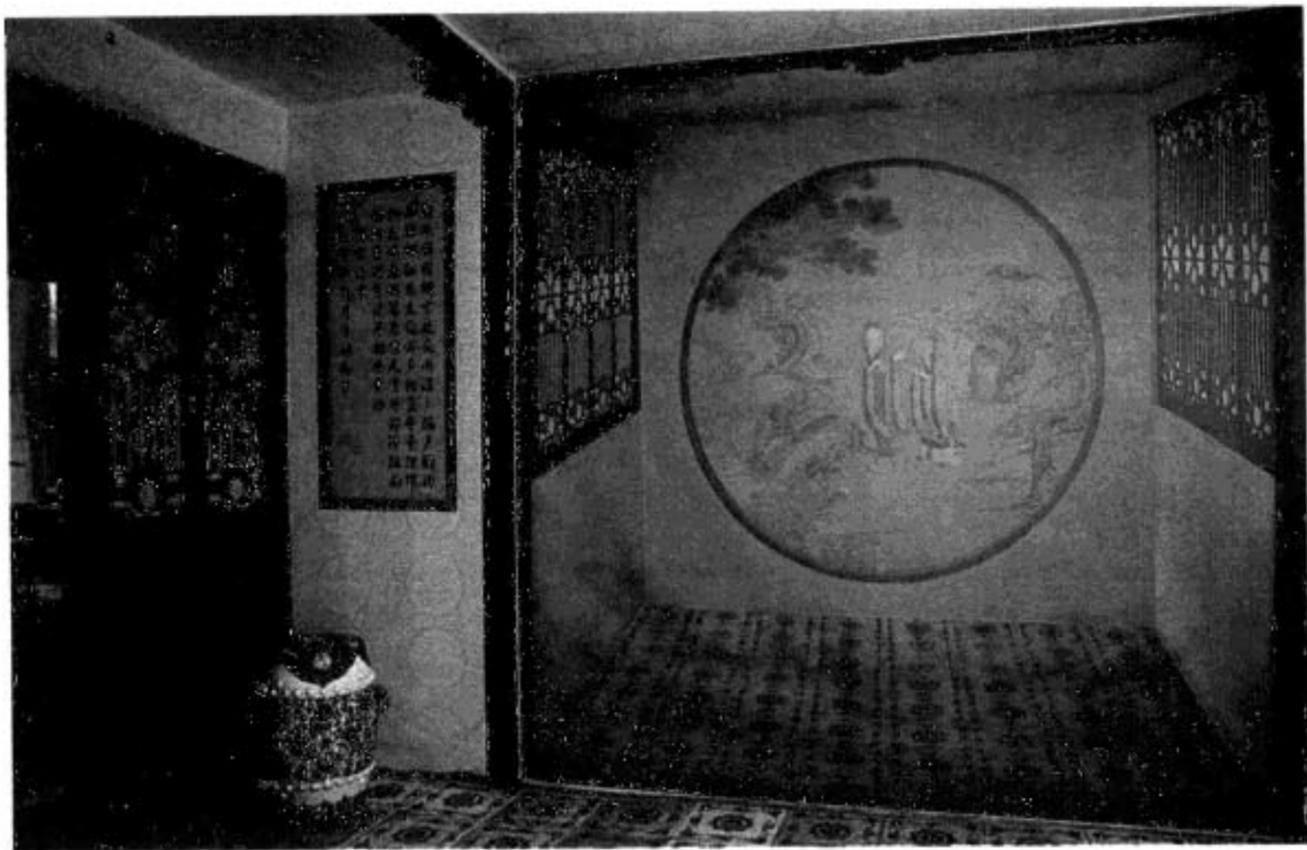


图160 | 三希堂中的《平安春信图》。18世纪。北京故宫养心殿。

隆晚年的形象”<sup>266</sup>。

这个年长者的身份实际上很清楚，他就是乾隆的父亲雍正皇帝。留存下来的一些雍正肖像画描绘了同样的形象，都在嘴角蓄着向下垂着的小胡子。<sup>267</sup>（雍正是清朝惟一一位蓄有着这种胡须的皇帝。）因此郎世宁所画的并不是一张乾隆的单独肖像，而是在同一画面上描绘了前后相继的两任帝王，因此这幅画应该称为“雍正、乾隆合像”。这一新的认识使我们把注意力集中到这幅画真正表现的主题上，即画中二人的关系，而不是他们的相貌。

画家用各种手段强调了二人之间的关系。从外表上看，他们同样的衣服和发式造成了一致性和“相同”感。这种印象在象征的层面上得到再度加强：两竿竹子与前面的两人相互呼应。这里强调的并不是竹子本身；作为正直人格的一般象征，竹子在明清绘画中随处可见。画中的关键之处在于这种象征被同时施加于两个人物身上，其潜在的含意是父子具有相同的优良品质，是同一类型的完人。但是这种大体上的一致性也突出了两人不同的身份和态度。我曾提到他们姿势和表情的不同，强调了雍正的权威和乾隆的恭敬顺从。这种差异进而由一个象征性的姿势表现出来：儿子扶着一根竹竿，身子微微前倾，表示对他父

图 161 | 郎世宁《平安春信图》。  
挂轴，绢本水墨设色。18世纪。  
北京故宫博物院藏。



亲的尊敬。然而，表现两人关系的最重要的一个细节是传递的动作：雍正将一支梅花递给乾隆。这一细节的关键意义由画的题目“平安春信”点了出来：盛开的梅花预告着春天就要来临。在画面中，雍正和乾隆的联系是通过二人手拿的折枝梅来实现的，传递这一主题通过画中这个惟一动作极为具体地表现出来。

见第201页

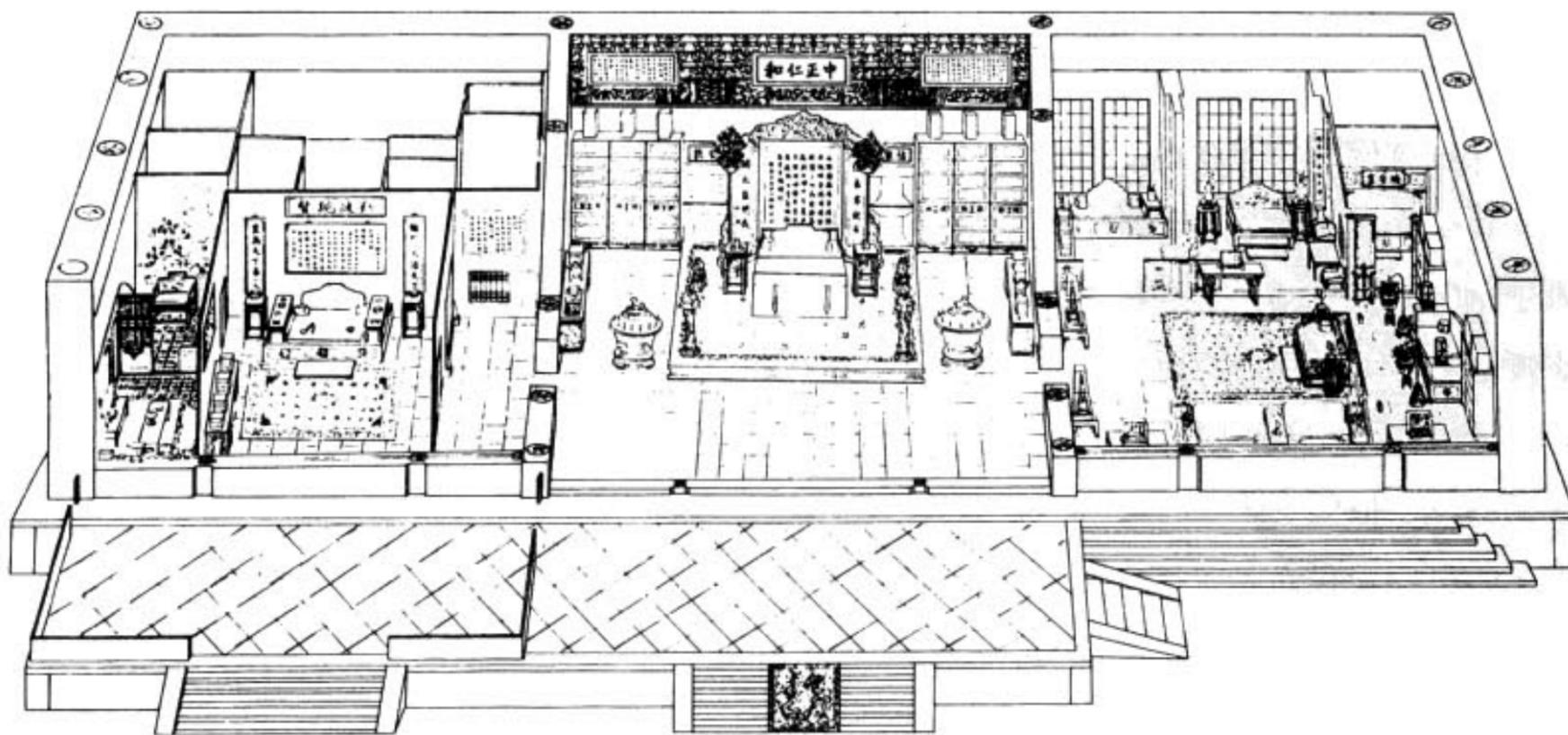
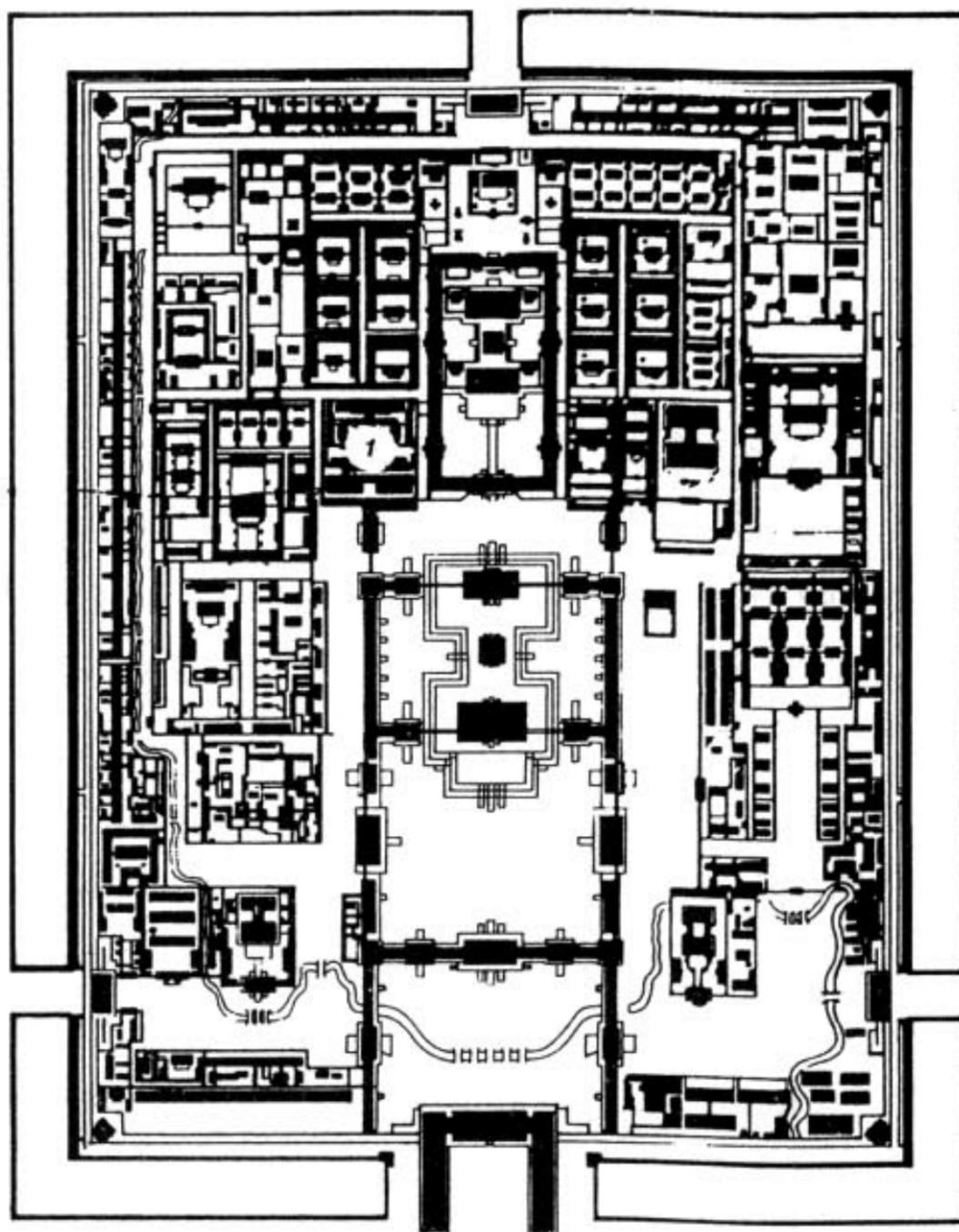
前面曾提到，我在这里讨论的这幅画（图161）可能只是张画稿：我们可以注意到画面的下部有点状线条构成的微弱形状，说明曾经准备进一步修改画面，但是最后没有进行。完成的屏障画被置于养心殿内，研究清史的学者证明养心殿是紫禁城中重要性仅次于太和殿的一处宫殿。它是在雍正时才获得这种重要性的：很大程度上是由于雍正很注意安全问题，他将位于紫禁城心脏的这个被层层环绕的便殿变成处理政务的地方和日常活动的中心（图162）。他在这里接见新任命的官员，与内阁大臣进行广泛的磋商，批阅奏折，颁布法令。他也住在这里，将皇帝的寝宫从乾清宫搬到和后宫毗连相接的养心殿。由于这些不同的目的，养心殿被划分为三个部分（图163）：中间是理政的大殿，东翼是卧室与会客室，西翼是书房。乾隆和他父亲一样也在养心殿处理政务，但将西翼又分成若干房间以适于他的“养心”之道。这一翼对我们当前的讨论极为重要，翁万戈和杨伯达在他们对紫禁城的详细介绍中对这一处空间有以下生动的描述：

这个部分在外面完全被屏风所遮住，这是整个紫禁城中最受保护的核心。它是一处殿中之殿，它有放有御座的接见室，其中悬挂着各种样式的帝训。横匾上所题四字为：“勤政亲贤”。左右两边是一对楹联，提醒帝王：“唯以一人治天下，岂为天下奉一人。”楹联中间是一块长方形的框匾，上有长诗一首，是作为诗人、书法家、皇帝的多产的乾隆自己题写的，列出了圣贤君主的十条儒家箴言……

但这处空间真正带给他无尽享受的是殿中西南角的一块小地方，堪称内书房中的内书房。这就是著名的“三希堂”，以三件稀

图162 | 紫禁城平面图中养心殿的位置(如1所示)。

图163 | 养心殿剖面图。



有的古代书法作品而得名，“三希”中最后一件是1746年得到的。如果把入口也算在内，这个角落里的小房间总共只有86平方英尺。靠近入口的右墙上有一幅绢画……用西方式的错视画风格所创作，将房内的瓷砖地面和楠木窗格延长到画中，创造出深远的空间幻觉。……<sup>268</sup>

这幅画就是最后完成的《平安春信图》(图160)。与画稿(图161)相比，它有更为复杂的山水背景，这些山水像是画中之画——仿佛是透过画中小房间后墙上月亮门洞看出去的一幅风景。但中心人物依然如故：雍正和乾隆肩并肩站着，和画稿所画的一样，父亲正将折枝梅递给儿子。回顾一下，我们可以想见乾隆在那张卷轴画稿上的题跋很可能是对这件最后完成的屏障画的回应。诗中“入室皤然者，不知此是谁”两句似乎就是指三希堂——这扇画着图画的墙上屏风就在这里。诗中说他认不出自己年轻时的形象，这仿佛既暗示了时间的流逝，也暗示了画面欺人双眼的幻觉。我们甚至可以假设，乾隆实际上是在这面墙壁前为这幅可携带的卷轴画题诗的：因为三希堂正是他赏阅其丰富藏画并在画上题跋的地方，是他投入到鉴赏活动和诗歌创作的地点。

见第200页、第201页

只有当我们了解了这个建筑环境，我们才能够真正地理解《平安春信图》，因为画的放置位点揭示了它原初的意义，并解释了皇帝着汉装的含义。画中，雍正和乾隆的发式和衣着是依古代汉人的样式来描绘的。他们宽松素朴的衣袍是儒士们的着装，他们的头发用一块黑巾束在头顶。但这和清代宫廷绘画中表现异族汉族美人的象征手法不同：画中描绘的是真实的个人，不是无名者。这两人因他们对着装的严厉态度而著称。正如前面所提到的，所有清代的统治者，包括雍正和乾隆，都非常重视他们本民族的服装，拒绝所有认为他们应该采用汉族服装的提议。他们关于发式的政策甚至更为极端，下令所有汉人将他们的发式改成满式，以此强迫这些被征服的人民将他们自己看成满族的臣民。那么，为什么乾隆要将自己和他父亲描绘成穿传统的汉族服装、梳汉族发式的形象呢？

对这一问题我们没有直接的答案。但在安放这幅屏障画的三希堂的用途中可以发现一条线索。乾隆不仅在这间屋子里收藏了许多中国书画珍品，而且还在此欣赏它们，在许多画上题字。因此，这个小小的房间拥有着丰富的中国文化遗产。但这一文化遗产乃是从其根基中移植到了外族统治者的内廷里。不过，这种错位被雍正和乾隆在《平安春信图》中的汉族形象抹去了。画中这两位满族统治者把自己打扮成汉族文化的典型人物，他们的德行通过传统的汉族象征物表现出来，其中最主要的是竹与松。因此，皇帝的乔装改扮使得他们对中国文化传统的占有和挪用合法化；虽然他们是外来者，是通过征服才获得对中国文化传统的占有权，但皇帝的汉装把这一点抹去——尽管只是人为地抹去。

这两个人物的汉族形象也适合于这幅画的主旨：传递。因为在中国文化传统中，梅花的绽放被认为是传递了春天到来的最早讯息。但这里仍然存在着一个问题：雍正要传交给乾隆的究竟是什么？也就是说，画中的梅枝代表了什么？一个答案或许是：这一传统的汉族隐喻在此处象征着皇帝对发扬传统中国艺术和鉴赏所承担的责任。我们知道雍正从年轻时就开始研究汉族文化，花了很大工夫临摹古代重要的书法作品。他的儿子发扬了这一传统，收集了大量的古代艺术品并编辑整理出庞大的目录。但这一解释仍嫌狭隘，因为他们所提倡的汉学和乔装的汉人形象不仅仅是艺术，而且带有很深的政治寓意。乾隆从不认为他所进行艺术收藏活动纯属消遣；他在三希堂中所题的一幅楹联中就表达了他的鉴赏观：“怀抱观古今，深心托毫素。”挂在三希堂旁主书房中的一幅乾隆的书法中表达了类似的观点（图163）。这幅书法中堂为帝王列了十条箴言，其中包括：“典传家法，敬天勤民。”这里所说的“家法”明显不是满族传统中的家法，而是儒家的传统，正如乾隆在《平安春信图》中为他自己和他的先辈赋予了一个儒家圣贤的形象一样。

见第203页

放在建筑和政治语境中来理解，我们可以认为雍正交给乾隆的盛开的梅枝所暗示的是统治中国的权力。事实上，这一意义对清朝宫廷

中有机会看到这幅画的人来说是再明确不过的了：雍正有十个儿子，但画中所画的是他惟一的皇位继承者。我们还可以将这幅画理解为一个隐含政治信息的画谜：雍正给乾隆起的别号是“常春居士”，而春天暗指了新的开端。画中“春信”所指的因此是乾隆对天命的接替。这种解释涉及有关这幅画的历史背景和创作时间等方面的一个基本问题：它是否真的是创作于“弘历还是皇子的时候”？虽然几乎所有学者都接受这个看法，甚至我自己也一直作如是观，但现在看来这个结论可能是错误的。理由是乾隆的皇位继承，即使在当时人看来是肯定会发生的事实，是不能够公开谈论的（更不可能在图画中描绘）。我们确知的一个历史事实是雍正拒绝把他选择的继承者公之于众，而是发明了一种方法使他的决定具有保密性：继承者的名字被写在一张纸片上，封在匣子里，放在乾清宫正殿距地面25米高的大横匾的后面。纸上所写的名字——也就是下一任皇帝乾隆——在雍正去世后才被公开。<sup>269</sup>

因此，《平安春信图》不可能出现在雍正时期，而一定是乾隆即位后命人画的。然而这幅画并没有记载任何确实的事件：作为一幅政治画，它主要的手段是象征性的，通过暗喻指示出政治权力的交递，也表达出乾隆的孝心。作为一幅历史画它是回顾性的，是对过去景象的追忆性描绘。而作为一幅肖像画它又是有意的虚构和掩藏，并非对画中人物真实形象的表现。

接下来我们将讨论另一幅使人迷惑的乾隆肖像，但是在讨论之前我们有必要重读一下他在《乾隆行乐图》（图158）上的题诗，诗中明言该画以南宋著名画家刘松年的作品为原本。这一点揭示了他的变装肖像的另一个重要方面，即这些形象越来越多地参照了乾隆所收藏的古代画作。宫廷画家常常摹仿古代画作，仅将画中主要人物的脸换成乾隆的。<sup>270</sup>其结果是皇帝出现在了古代绘画之中。

见第197页

在乾隆收藏的大量古代绘画藏品中有一幅小画，乾隆认为是宋代的杰作（图164）。<sup>271</sup>画中主要人物是一位坐在矮榻上的士人，正好位于画面中心。家具和陈设在前景和中景处形成了半圆形，其中包括一



图 164 | 《高士图》。册页，绢本设色。明代早期(?)。台北故宫博物院藏。

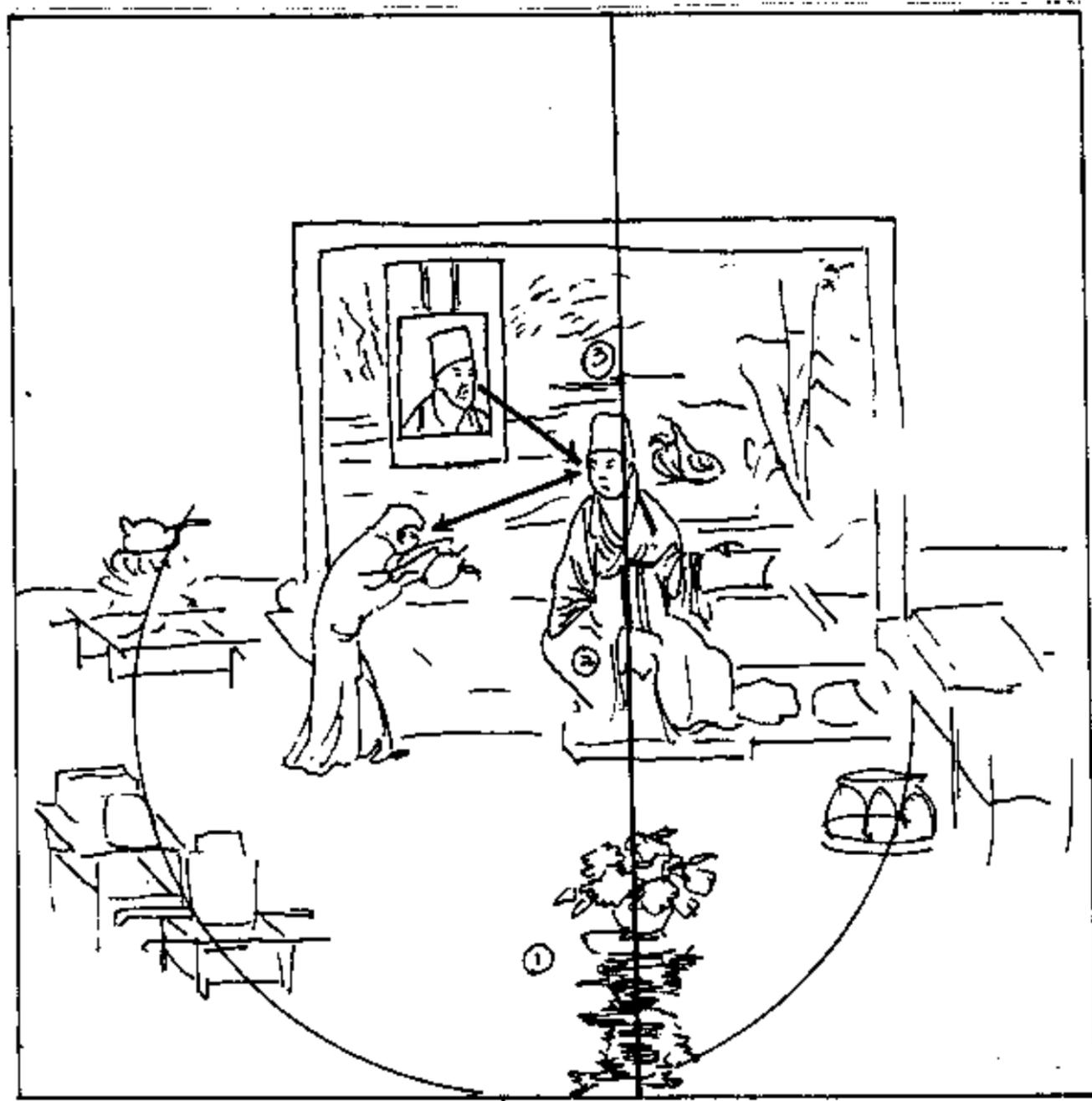
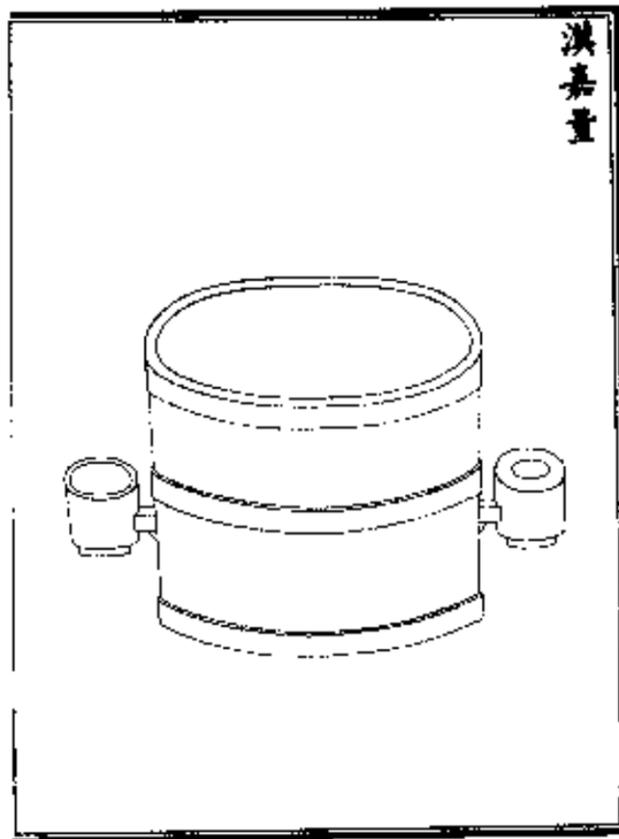
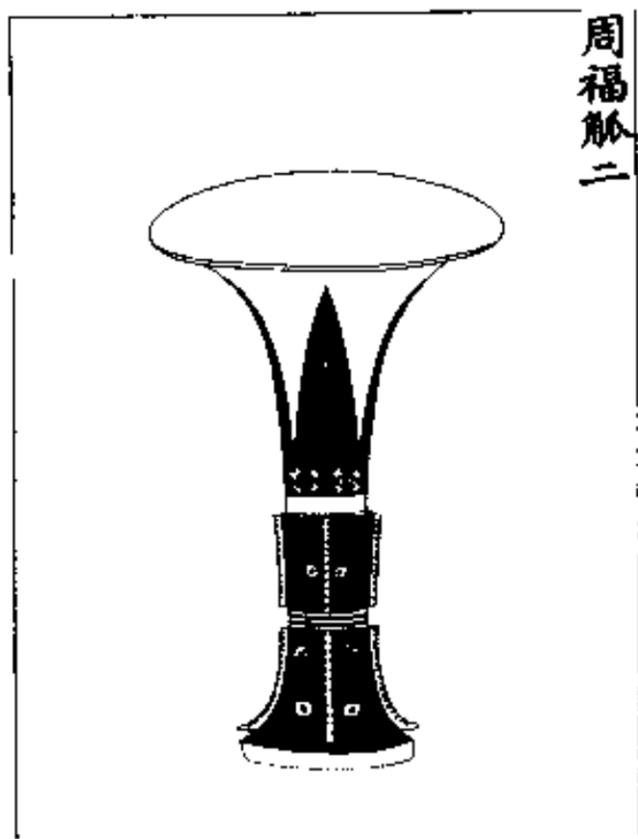


图165 | 图164示意图。巫  
涂绘。

图166 | (左)商代铜觚。原为  
乾隆皇帝藏品。

图167 | (右)王莽铜量。原为  
乾隆皇帝藏品。



座莲花造型的香炉，放有书籍卷轴和古琴的桌子，一个圆凳，另一张桌子，靠近画底部的叠石，叠石上放着一个插花瓷瓶。

这个背景完全是人工设意安排的；我们甚至很难确定士人是在屋内还是在屋外。其中的一些陈设和器物——桌子、书、乐器和砚台——好像是书斋里的东西，但那方叠石通常被置于庭院中或花园里。画家似乎是通过这些矛盾的信息留下一个疑问，让观者去发挥自己的想像。

然而，背景所提出的这个问题仅仅是画家希望呈现的一个更大、更复杂的问题的前奏。这个复杂的问题包含了画中所有的图像——这里所指的并不是单独图像的聚合，而是它们之间的关系（图165）。三个形象沿画面中轴线布置：从前景开始分别是摆着鲜花的叠石、士人及画屏。士人之前是叠石上的真实鲜花，之后则是屏风上所画的一带山水，二者既平衡又对立。鲜花的摆放相当工致；叠石的构造则也很富有装饰性，层层罗列，像是传说中的不朽仙山。二者都来自自然，但经过精心制作后已经成为人造的艺术品。与之相反，确实由人工创作的屏风画表现出的则是一派郊野之景，画里所绘的是芦苇沼泽。这里没有幻想中的神仙山峦也没有珍禽异兽，只有水、草、芦苇和一对野鸭——一幅在南方乡村中随处可见的景象。这两个对立的形象——叠石上的插花和画屏——象征了自然的两个相辅相成的方面，由位居二者之间的士人连接起来。

一个童子正端着茶壶往茶杯里倒水。他的姿势显得很恭顺，而主人也正微微含笑地看着他。然而这种和谐被第三者打断了，即出现在他们上方的一幅挂轴中的人像。这是那个士人的肖像，有可能是幅自画像。但画像中的他不再是和蔼可亲。而是表情严肃，似乎正自上而下审视着前面的自己。

见第70页、见第106页

这个双重形象明显来源于“重屏”图像（图49、图82）。但正如我们曾看到的，在所有的“重屏”画中，主要人物总是位于前景之中，屏风上的图像似乎只是他的回声。这种模式在当前这幅画中有所改变，画中更引人注目的不再是坐着的士人，而是挂轴中他的肖像；我们顺着他的目光往下看到坐着的士人，然后看到童子和画中的其他事物。



图168 | 姚文翰《是一是二图》。轴(原来可能装裱在一扇屏风上), 纸本水墨。18世纪。北京故宫博物院藏。

图169 | 佚名《是一是二图》。轴, 纸本水墨。18世纪。北京故宫博物院藏。

这件作品为乾隆的一种变装肖像提供了原型。现存的这类肖像画至少有三幅, 构图基本相同(图168、图169)。从表面上看它们与原画非常相像: 皇帝坐在士人的同一位置, 用同样的方式拿着一张纸, 身后同样是一架山水屏风, 屏风上也挂着皇帝的肖像。但是如果更仔细观察, 我们会发现仿作中有许多变化, 而这些变化都与中心人物乾隆的身份相联系。比如我们发现原画中的摆设——包括台子、书桌和架子——被更为精致的摆设所替代。这些新的摆设将传统风格与新颖“西式”风格兼收并蓄, 反映了皇帝的趣味。我们也注意到摆放在书桌和架子上的小物件都是皇帝的艺术藏品中的珍品, 其中包括商代的铜觚(图166)、新莽时期(9—23)王莽下令制造的著名的铜量(图167), 还有宋代的瓷瓶和明代的宣德炉。原画中简陋的茶壶已经消失, 叠石和插花也移到了一边, 使得整个前景敞开——毕竟, 没有什么东西应该挡住天子的视线。原画屏风上所画的郊野沼泽被清代正统风格的山水画所取代。童子的形象被缩小, 而他的主人也不再慈祥的看着他。挂在屏风前的肖像画不再具有原来的威慑力, 而只是成了屏前人

见第208页



见第212页

物的简单镜像(图170)。这个由清代宫廷画家作出的改变最终破坏了原画的逻辑，同时也引发了这位时刻不忘统治权术的皇帝在画上写下这首诗：

是一是二？不即不离；儒可墨可，何虑何思？

在图169中，乾隆在诗后的落款是“那罗延窟”，这是一个长有三张面孔的佛教神祇。这幅画所隐含的因此不仅是两个乾隆，而是三个乾隆：作为观者的他面对着自己的汉装形象，而这个形象又被复制在一幅画中画里。据故宫博物院研究员杨臣彬说，这幅画的几个不同版本最初都是装裱在屏风上的。<sup>272</sup>因此，乾隆重新采用了历史悠久的重屏形式来加强他的自我神秘化。实际上，1734年所作的他的第一幅变装肖像已经反映出这种自我神秘化的倾向。他在这张画上的题诗以一个设问结尾：“谁识当年真面貌？图人生销属偶然。”将近六十年后，他在《平安春信图》上题下“入室幡然者，不知此是谁？”的问句。而在《是



图170 | 乾隆的镜像。图168  
局部。

一是二图》(图168、图169)中的诗里,乾隆同样以对自己身份的质疑开始。这些设问的目的并不在于寻求明确的回答,因为设问本身实际上已经是皇帝对自己不同装扮的解释。按照乾隆的说法,《一是二图》中他的两个镜像表现他的两种不同政治身份和策略,一种是儒家思想,另一种是墨家学说。但这些仅仅是表面,皇帝的真正身份是超乎人们认识之外的。<sup>273</sup>我们在此看到的是清代宫廷绘画中变装肖像的更深层的象征意义:如果《平安春信图》暗指了乾隆对皇位的继承(图161),如果《乾隆行乐图》隐喻了他占有中国文化的雄心(图158),那么《一是二图》就是这位统治者表达他治国之方的象征。约两千年前的政治哲学家韩非子曾说:“道在不可见……掩其迹,匿其端,下不能原。”<sup>274</sup>因此,这幅画的目的并不是要展现或是证实什么,而是为了隐瞒和欺骗。在此我们又回到了这个讨论的起点,回到我在本书一开头点出的画屏的两个主要功能,即屏风既能够遮挡住它后面的事物,同时也能够表现出图画错觉来欺骗人的眼睛。由此,我们更可以理解为何乾隆下令将此画装裱在一扇独立屏风之上。

见第210页

见第201页

见第197页

## 丨 尾声 | 元绘画

在本书的一开始我曾提出一个问题：什么是（传统中国）绘画？对此我并未给出一个明确的定义，而是试图从两个角度入手展开讨论，一方面把中国绘画作为一种物质形态——一个图像的承载物（即绘画媒材），另一方面也把它作为画出来的图像（即绘画再现）。通过这两种视角的结合，我希望能够对传统中国绘画有一个更为综合的理解，也希望这种结合不仅通过文字的分析，而且通过讨论某些特定的画作得到详细的阐述。这些画作我称之为“元绘画”（metapicture）。用米切尔（W. J. T. Mitchell）的话说，元绘画的目的是“解释图画究竟是什么，可以说是绘画对其‘自我知识’的展示”<sup>275</sup>。

就第一种角度而言，“绘画”一词不过是一个庞大的充满疑问的抽象概念：现实中的一幅画总是某个具体事物，总是文化的物质产品。因此，一件传统的中国绘画可以是放在桌上逐渐展开的一幅手卷；可以在园林中用竹杖挑起来欣赏的一幅立轴；可以是一幅能够随意折叠和展开的扇面；也可以是一套图文相对的册页（图171）。每一种形式都把作为客体的绘画自身与特定的人和人的行为联系在一起，也都属于某种特定的环境和状态。本书所集中研究的是屏风这种形式，它既是绘画媒材也是建筑设施。一架画屏总是具有一个明确的物质界限，总是对空间进行划分。它的正反两面都能够施以绘画；一架屏风所提供的绘画平面与同一建筑环境中的其他绘画平面（如壁画、卷轴画、器物装饰画等）也可能发生互动。

第二种角度对界定传统中国绘画提供了另一个方法，力求把绘画放在不同的原境之中来看待。毋庸置疑，将一幅画看做是绘画再现必然是对绘画物质性的否定，因为这种看法的基本前提是以绘画平面所承载的视觉符号取代绘画平面本身，因此需将绘画平面转化成具有独立绘画空间的图像。如此一来理解的话，绘画再现必然超越了承载它的

见第214页

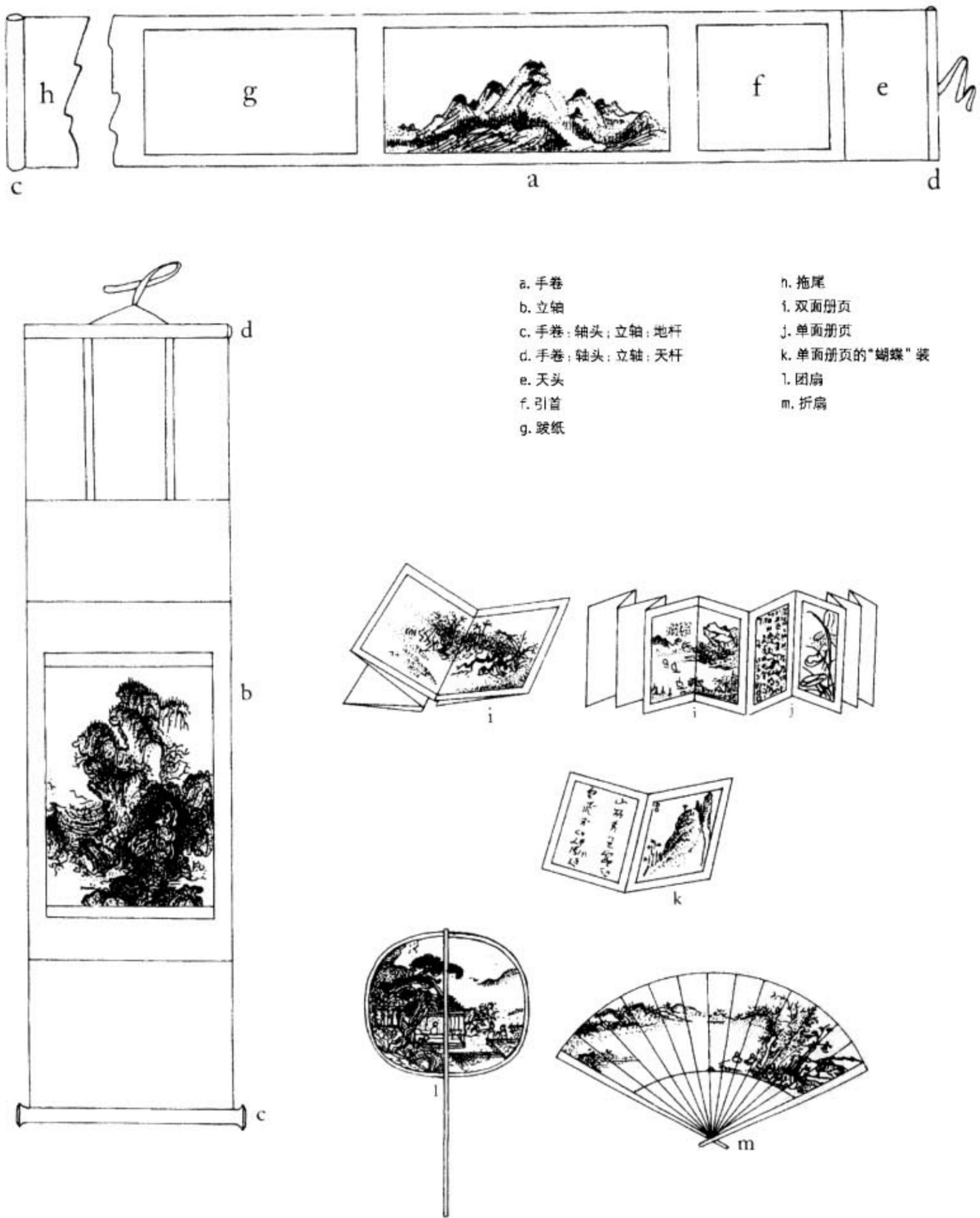


图171 | 传统中国绘画的各种装裱形式。

物质实体，并将自身与其他不同时间和空间的艺术再现联系起来，从这种联系中实现它的意义。因此，当历史上的一系列屏风图像连接成一个相互参照的网络体系时，这些图像的物质界限就消失了，它们的联系所呈现出的是互文性（intertextuality）。这种意义上的原境化所打破的是特定绘画作品的孤立、自给自足的物质性存在。

这样一来，作为图像载体，一幅画在真实的物质环境中总是以自足、有限的产品的形式出现的；而作为图画再现，一幅画则总是属于一个无穷尽的符号化过程。绘画的这两个方面是中国两类传统图画的主题。第一类图画描述的是文人雅集，画中的人物在园林中从事着各种休闲活动。传为南宋画家刘松年的《十八学士图》或许是开创这一构图传统的最早画作（图100、图101）。但到了明代，刘松年画作中富有幽默感的细节描绘在很大程度上已消失殆尽；所强调的愈来愈多的是对不同绘画媒材的展示。如图96—图99所示，十八学士们或处于单扇或多折的屏风的环绕之中，或是观赏立轴，或是在横卷上题写诗句。对这些画中画的物质形式的表现总是比它们所承载的图像更为重要。在这类图画里，有的其中所绘的立轴故意翻转过来，显示给观者的是没有图像的背面。我们看不到绘有图画的正面，这个画面的存在只是通过画中观赏者专注的视线被暗示出来（图172）。这一格套甚至为描画真人真事提供了绘画语言。如谢环的《杏园雅集图》描绘的是在1473年春天在杨荣的别墅里举行的一个真实的雅集（图173）。在描绘这件时事的时候画家肯定会有其特殊目的和兴趣。但他对这个事件的特殊兴趣是与他不同绘画形制的普遍兴趣相结合的：他描绘了各种类型的绘画，以此作为雅集中文士观赏的焦点。

我所要讨论的第二类元绘画并不指涉图像载体，而是指涉图像本身。用福柯（Michel Foucault）的话来说，这种画是“对古典再现的重新再现”<sup>276</sup>。在本书中我们已经看到过许多对于传统屏风图像的“改写”。其中的一个例子是刘贯道的《消夏图》（图82），典型地反映出对已有再现方式加以重新再现的流行做法。如前所述，这位元代画家保留了重屏的形式，但对屏风上的画面作了改变。他的作品假定观赏者了解被

见第128页、第129页

见第126—127页

见第216页

见第217页

见第106页



图172 | 明人《初夏图》。轴，可能是一套《十八学士琴棋书画》四幅挂轴之一。苏州博物馆藏。

图173 | 谢环《杏园雅集图》局部。卷，绢本设色。1437年。纽约大都会美术馆藏。



见第108页

他改写的此前绘画，迫使观赏者审视二者的不同之处，从而质疑画中图像格套的稳定性。刘贯道的画又被其后的绘画作品（图85）重新再现和阐释。这种对经典图像持续不断的再创造并不是如标准图像学方式所设想的那样，是对单个母题的“借用”。更确切地说，这些作品显示了建构一种“图画语境”的有意识的努力，所将证明的是任何对原作进行改写的绘画都是富于创作性的作品。谢赫（约500—535）最早提出一个优秀画家应该能够“传移模写”<sup>277</sup>。于是，“仿某某人笔”的画面题字成了后来文人画的必备特征之一。一些经典的屏风图像之所以能够维持长达千年的生命力，也必须在这种美学传统中去理解。在这一传统中，原作和摹本的严谨区别不仅不存在，而且是被有意的化解和消除；一个画家的创造性和目的性必须从他的画作所帮助建构的“图画语境”中来加以衡量。

上面提到的这两组作品有着完全不同的兴趣，一个关注作为实物的绘画，另一个关注作为图像的绘画，因而这两组作品还都不是我所定义的真正的元绘画。如我前面曾提出的，元绘画必须将一幅画既作为图像载体，又作为绘画图像来解释。换句话说，真正的元绘画所展现的

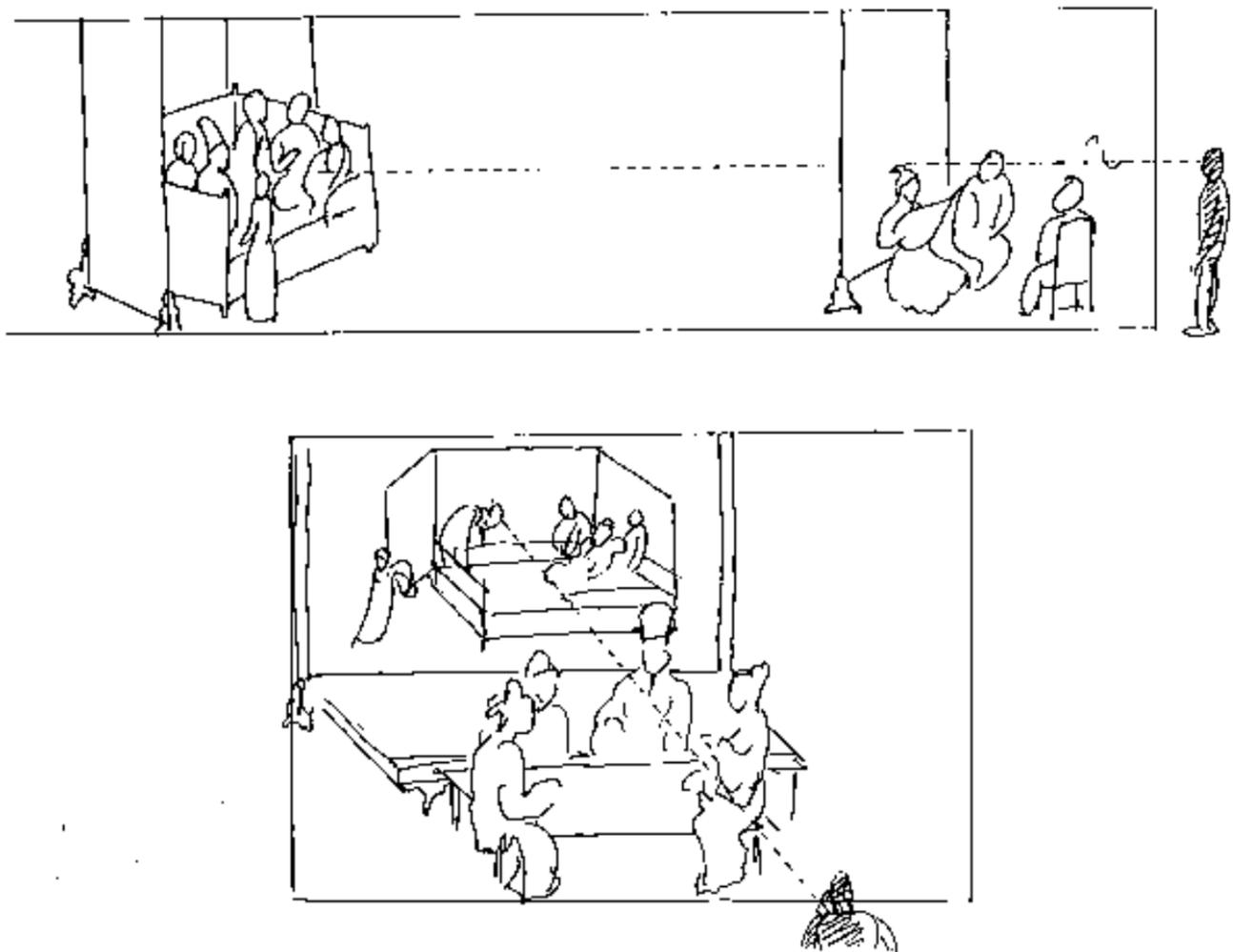


图174、图175 | (上)图17与  
[下]图49的转换图。巫鸿绘。

传统中国绘画的自我知识必须是双重的，同时是对媒材和再现的指涉。要同时展示这两点，一件元绘画必须是反思性的，要么反思其他绘画，要么反思自己。前者是相互参照，后者是自我参照。不过，在同一幅画中能二者兼具的例子相当少见，我们可以再次借用米切爾的词将这种例子称为“元一元绘画”（meta-metapicture）。<sup>278</sup>本书所提到的所有画中，只有周文矩的《重屏会棋图》符合这个标准。

在本书中我曾讨论这幅画和同时代的《韩熙载夜宴图》之间的相互参照关系，提出二者的相互参照性应该在绘画媒材和图画再现两方面来理解（图174、图175）。<sup>279</sup>《重屏会棋图》的画面是短幅的矩形，《韩熙载夜宴图》则是一个横长的手卷。通过将《韩熙载夜宴图》环环相扣的界框转变为层层叠加的界框，《重屏会棋图》重新再现了这幅横长的手卷。《韩熙载夜宴图》开头一段的文人雅集被转移到《重屏会棋图》的前景中，背靠着一扇透明的屏风，穿过它观者能看到《夜宴图》第二段所描绘的卧室情景。这两幅画需要不同的欣赏方式。《韩熙载夜宴图》需要被慢慢地展开，展卷的身体动作被《重屏会棋图》中一望到底的视

线运动所取代。这两幅作品因此可以相互解释，也互相赋予对方以活力。这里至关重要的一点是：这种相互的参照性正是传统中国绘画的基本特征之一。至少从10世纪开始，手卷和立轴就开始相互并存，成为两种最主要的绘画媒材。不论是手卷还是立轴都为发展独特的绘画语言提供了可能性，同时两者仍然相互竞争，互为补充。图像和构图不断从一种绘画媒材转移、转换到另一种媒材。正如我们从《重屏会棋图》和《韩熙载夜宴图》的关系所了解到的，这些图像和它们转换的含义需要根据媒材之间的对话来加以理解。

从另一方面来说，《重屏会棋图》同时也是一件自我参照的元绘画；其自我参照性同样是通过媒材与再现两方面来实现的。根据早期文献记载，这幅画最初是出现在一扇独立屏风上的，只是在进入宋代宫廷后才被裱成横卷（参见我在第71页的论述）。因此这幅画的原初设计是一件画了两个屏风图像（图像载体上的图像）的实体屏风（图像载体）。虽然围绕着画面中心如鸟巢般深入的空间似乎规定了再现的先后秩序，也指明了读画的先后层次，但我认为这件作品的根本特征是展现图像和媒材之间的张力。画在屏风上的图像总是在争取幻视错觉的独立性，而屏风的边框又总是在破坏这种错觉，因此可以承负乃至更多的屏风图像。作为一件元绘画，《重屏会棋图》并非指示出复制和重复的原理（一般意义上的画中之画往往是如此），而是希望告诉我们媒材和图像之间的辩证关系——为了产生出另一方，每一方都在努力声称自己的首要地位。

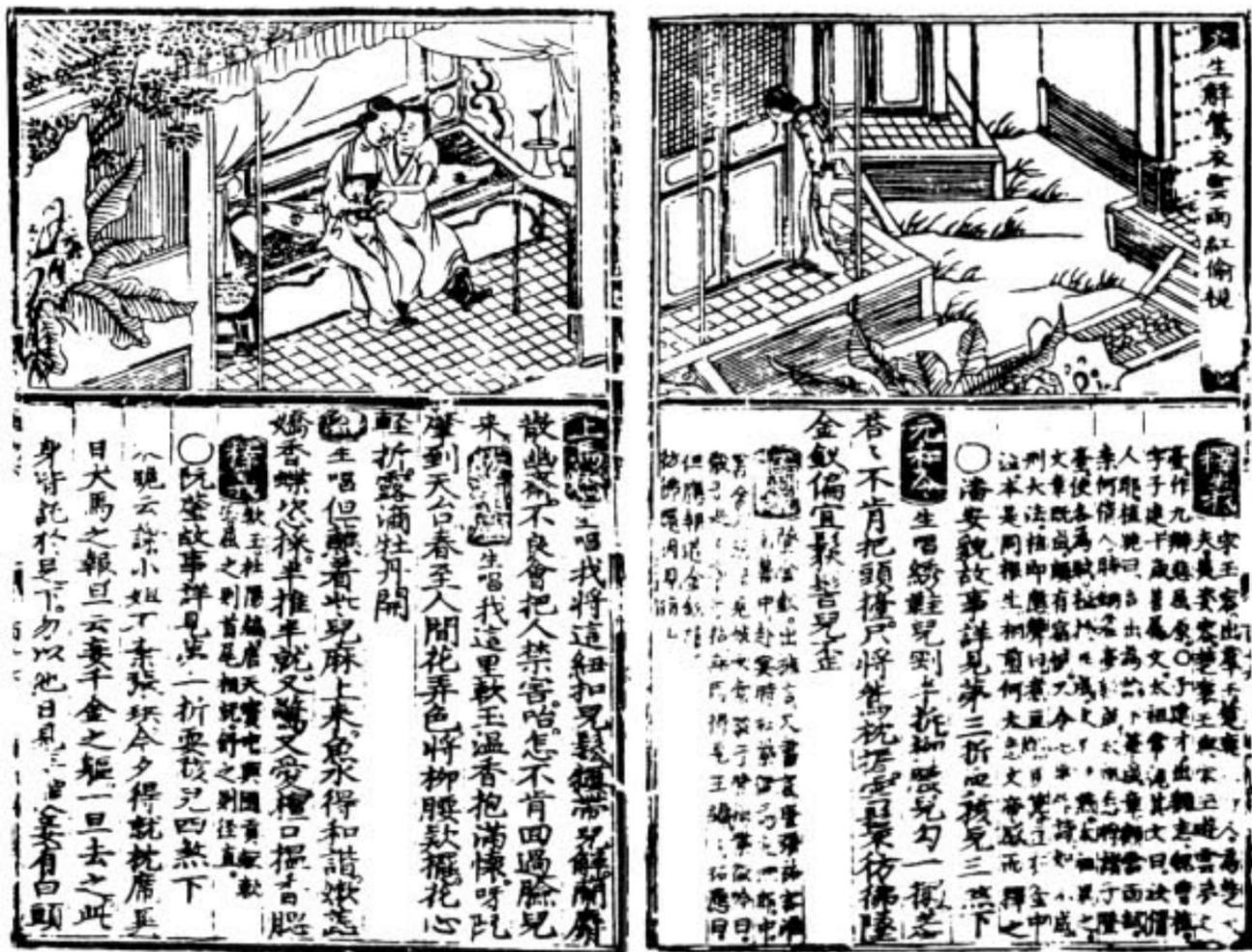
以上这些关于元绘画的讨论可以用一些微缩版的屏风图像来加以注解。这些屏风图像全都来自于著名戏剧《西厢记》的一套明代插图，它们对本书所作的这项对传统中国绘画媒介和再现的研究作出了一个结语。根据学者们发的研究，此剧源于元稹（779—831）所著的传奇小说《莺莺传》。早在11世纪时，这一故事已进入口头文学的领域并广为传播。当董解元在12世纪后期或13世纪早期把这个传奇改写成戏剧时，短短的原作已经被扩充成了至少长出20倍的本子。许多新的情节被加

了进去，并有了一个完全不同的结尾。董解元的版本进而成了王实甫（约1260—1336）所著《西厢记》的来源。后者不管是在舞台上还是作为文学读物都极为流行，在1600—1900年间就出现了100多个版本。<sup>280</sup>

剧中，年轻的才子张珙在一座寺庙里遇到了美貌的莺莺小姐并对她一见钟情。莺莺正和她的寡母生活在一起，张生决定也在这座寺庙租间房子，以便住在她附近。他们开始互赠诗歌，但是因为处在莺莺严厉的母亲监视之下，他们必须谨慎地保守两人之间交往的秘密。这时一场兵变突然爆发，叛军队伍正向寺院进发。然而这个突如其来的情形似乎给张生提供了有利的机遇：因为他的朋友杜确是镇守在附近的将军，他便自告奋勇去杜确那里搬救兵，但条件是请求老夫人把女儿嫁给他。夫人含糊地答应了，但危机一过，她就对张生说莺莺已经许给了她的侄子郑恒。绝望之中张生回到了自己房间，却发现莺莺的侍女红娘正在那儿等他，鼓励他借音乐向小姐表达爱意。当他在晚上弹起古琴时，莺莺悄然走出来聆听，而张生冲出来要见她时，她又偷偷跑开。于是张生请红娘送给莺莺一封情书。尽管莺莺收到书信时假装生气，但仍然写了回信作为答复，让红娘送去。这样的书信往来最终使他们的爱情有了结果。当莺莺的母亲终于发现这一事实时，红娘仍以她的聪明说服了她，使有情人终成眷属。条件是张生必须暂时离开，去京城求官。他在考试中取得了成功，但因病延迟了归期。莺莺的表兄郑恒于是编造说张生已经娶了尚书的女儿，骗取莺莺母亲的信任而把莺莺嫁给自己。张生回来时发现此变，便与莺莺趁夜私奔。已做了地方官的将军杜确为二人提供住所，并安排了他们的婚礼。<sup>281</sup>

在整个中国刻书史上，《西厢记》成了最流行的插图版书籍。根据傅田章（Denda Akira）的研究，在这个剧本的60种明代版本中，有30个本子配有插图。<sup>282</sup>值得注意的是，大多数带有插图的版本出现在16世纪后期到17世纪早期这短短的时间之内——这个时期是中国书籍插图艺术的顶峰。以下这段话是一位明代作家对当时戏剧剧本和其他不严肃的出版物的抨击，但却为理解插图版《西厢记》的大量出版并受人们欢迎提供了历史情境：

图176|《西厢记》第十三出“月下佳期”。木版。1498年北京书坊金台岳家刊本。北京大学图书馆藏。



今书坊相传射利之徒伪为小说杂书。南人喜谈如汉小王光武、蔡伯喈、杨六使文广，北人喜谈如继母大贤等事甚多。农工商贩，钞写绘画，家畜而有之；痴騃女妇，尤所酷好，好事者因目为《女通鉴》，有以也。甚者晋王休徵、宋吕文穆、王龟龄诸名贤，至百态诬饰，作为戏剧，以为佐酒乐客之具。有官者不以为禁，士大夫不以为非；或者以为警世之为，而忍为披波助澜者，亦有之矣。意者其亦出于轻薄子一时好恶之为，如《西厢记》、《碧云騖》之类，流传之久，遂以泛滥而莫之揀欬。<sup>283</sup>

这段抨击暗示了插图本书籍最先是作为“大众传播媒介”出现的，然后被文人学士所采用。1498年在北京出版的最早的插图版《新刊大字魁本全相参增奇妙注释西厢记》可以支持这一观点（图176）。作为独立印刷装订的书，它在每一页的文本之上附有连续的图画。这一形式来源于元代的插图本平话小说，而元人小说又是继承了从唐代开始流传的插图版佛经。在明代，这种美观而费用高昂的书籍不是为普通人印制

的。在这部《西厢记》最后一页上所印的广告中，出版者声称这出著名戏剧的原初形式在大众戏院里和众多刊本中已经找不到了，这个新版本所根据的是“经书”，加以“重写绘图，参定编次”。这一版本的对象明显是文人；用出版者的话来说：“就是唱与图合，使寓于客邸，行于舟中，闲游坐客，得此一览始终，歌唱了然，爽人心意。”<sup>284</sup>

这段话中证明这类插图版剧本在当时是一种精美的阅读材料。确实，创作《牡丹亭》的著名作家汤显祖（1550—1616）就把文人创作的戏剧与“通俗唱曲”进行了区别，他主张好的剧本应该具有高度的文化价值而非严格遵循曲律。<sup>285</sup>当时许多剧作家都赞同他的主张，认为与表演艺术相比，戏剧更近于一种文学类型。<sup>286</sup>在实际的文化活动中，戏剧和其他文学类型的区别变得愈来愈模糊不清，为剧本谱曲和描绘插图也不再被认为是俗人的活动。著名画家徐渭（1521—1593）同时就是一位著名的剧作，而像汪廷讷（约活动于16世纪90年代）这样的赞助人，在编写剧本的同时也出版精美的插图书籍。相当多的成名画家，如丁云鹏（活动于1584—1638年）和陈洪绶（1599—1652）等，都曾为书籍设计插图。

这些画家不满足于对戏剧情节进行刻板描绘，而是试图为著名的戏剧剧本提供具有创造性的插图。他们的创造力以两种基本方法表现出来，一是不断修改以前的插图，二是不断使他们的插图与中国绘画中的新发展结合。在明代三十余部插图版《西厢记》中，每一部都在已经很强烈的视觉图像互动中再增加一层互动，而后出者更有着重新再现和诠释先前版本的优势。因而毫不令人惊奇的是，《西厢记》插图中最为复杂的图像，同时也是传统中国元绘画中最让人拍案叫绝的实例，便出现在明亡前四年的1640年印制的一套插图中。

这套插图的出版者和印刷者是来自浙江乌程的闵齐伋（1580—1661年后）。插图的设计者不明。留存下来的惟一一套印刷品现藏于科隆东方艺术博物馆，由二十张木刻版画组成，分别描绘了剧中的二十折剧情。<sup>287</sup>尽管这种“一画一折”的形式是明代刻本中常见的，但闵齐

图177 | 《西厢记》第二出“僧房假寓”。木版套色。1640年闵齐伋刊本中20幅插图之一。科隆东方艺术博物馆藏。

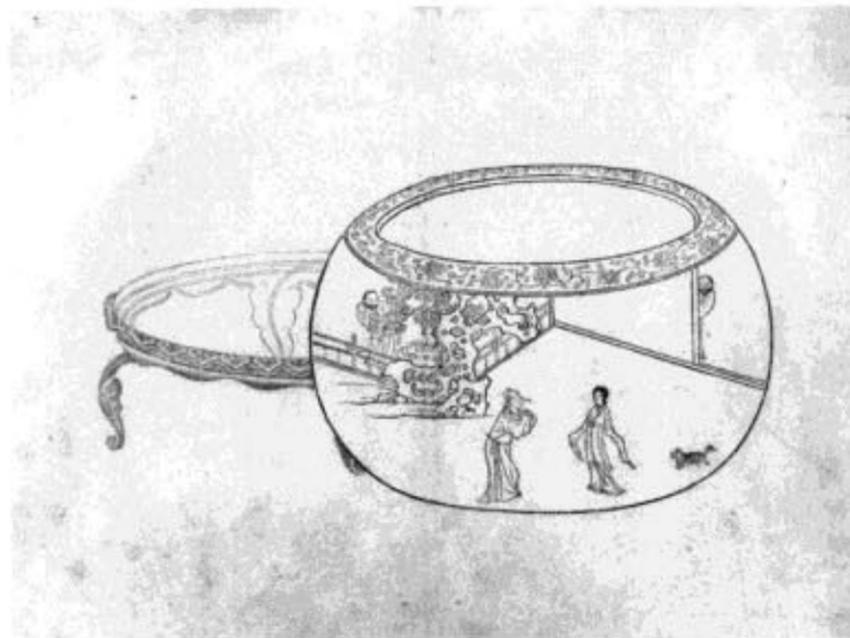
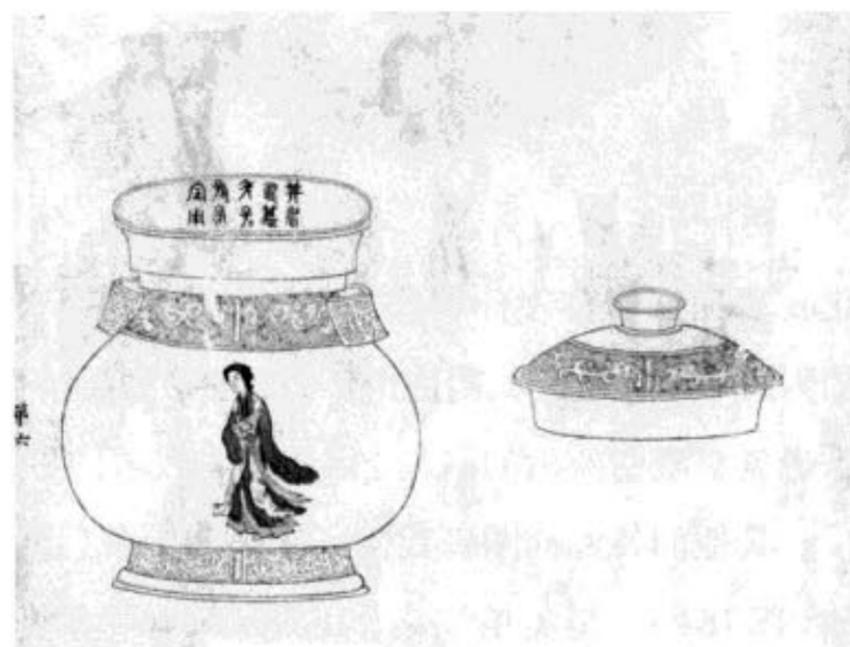


图178 | 《西厢记》第六出“红娘请宴”。闵齐伋刊本。故事好似绘于铜壶之上。



伋插图的基本意图很特别：这些图画不仅描绘剧中情节，而且以插图形式来表现各种流行的绘画形式。比如，其中两幅画——一幅表现情人的第一次见面，另一幅描绘红娘传书——出现在器皿上（图177、图178）。很明显，画家是在对当时的一个现象，即著名戏剧的插图逐渐被装饰于瓷器和其他类型器具上（图179）的回应。<sup>288</sup>与之类似，另外两件插图也表现出画家对大众媒介的关注，在精心设计的灯笼上展示出剧中的人物和场景。在其中的一幅中，人物形象被画在灯笼的半透明纸壁上。张珙和莺莺分立两旁，被站在中间的莺莺母亲隔开，而后者刚刚发现女儿的情事，正在责备侍女红娘（图180）。另一盏灯笼则是走马灯型的，当灯笼点亮后，剪影似的纸人会不停地围着灯转动（图181）。三个纸人表现的是僧人惠明（他正将张珙的信送去给杜将军）、杜将军（他

见第224页

见第225页

见第225页



图179|《西厢记》第十出“玉台窥简”。釉下青花瓷盘。17世纪晚期。伦敦维多利亚·阿尔伯特博物馆藏。

正在追捕强盗首领孙飞虎)以及孙飞虎自己(他正在追僧人)。这幅插图因此对《西厢记》第五折中发生的系列事情作了巧妙的概括,同时似乎也是对晚明政治的讽刺,因为当时权力的更替就像走马灯一样频繁。

其他的各幅插图将戏剧场景画在折扇(图182)、手卷(图183)、挂轴(图184)、精美信笺(图185、图186)和装框绘画(图187、图188)上。每一场景根据特定媒材形式的类型来设计,因而也都突出了该媒材形式的鲜明特征。例如,一张插图以手卷形式描绘张珙游寺的情节(图183)。蜿蜒的小路将他引向左边。穿过高山,他将在那里找到他的爱情。先前我们对手卷画的论述为了解画家的用意作了铺垫:这幅画的所有形式特征——包括横长的构图、垂直的次级分割结构、运动感和从右到左的阅读顺序——都与手卷的形式相一致。这些视觉因素在以精美信笺为媒材的两幅插图中消失了(图185、图186);这两个画面所凸现的是文字和图像之间的相互作用。一张图画实际上被设计成张珙给莺莺的信(图185)。另一张则以一对蝴蝶与两个恋人的情诗相互呼应,暗示着他们之间交换诗信,象征着他们的爱情(图186)。

屏风在多至四幅插图中扮演了重要角色。在探索这种绘画母题的广泛潜力中,画家把每一幅插画都作为对以前版本的再创作,并且不时

见第226页

见第226页、第227页

图180 | 《西厢记》第十四出“堂前巧辩”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图181 | 《西厢记》第五出“白马解围”。闵齐伋刊本。

图182 | 《西厢记》第十五出“长亭送别”。闵齐伋刊本。

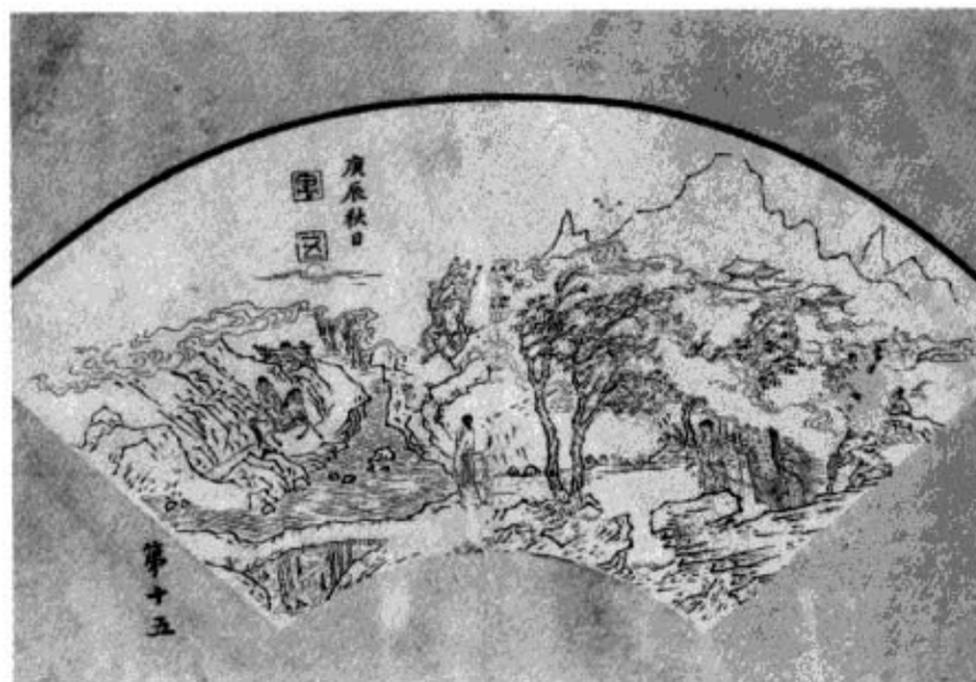
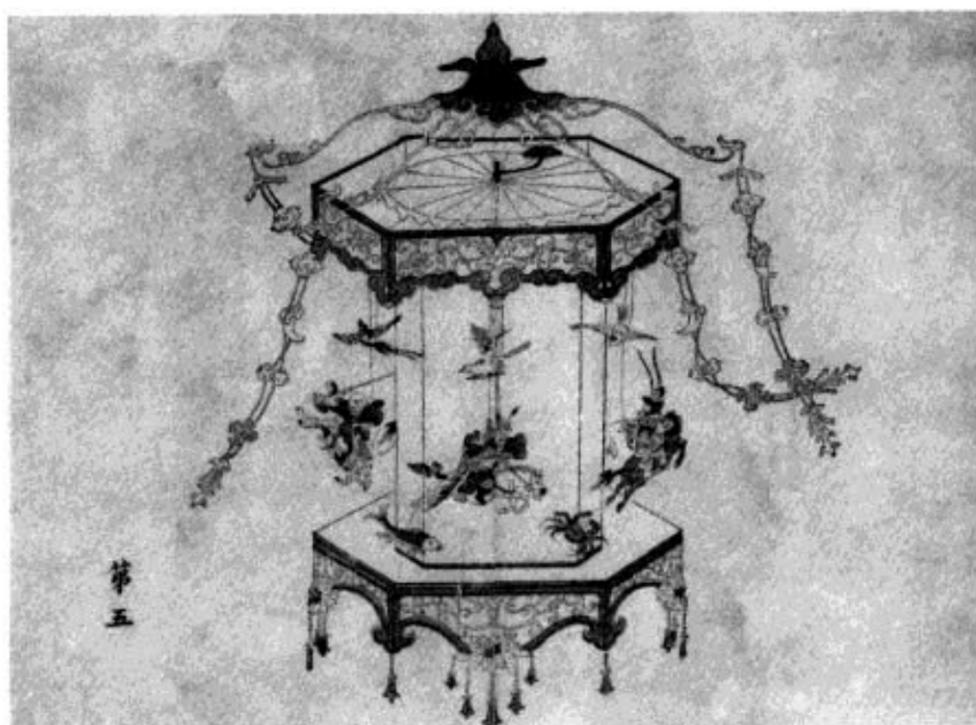




图183 | 《西厢记》第一出“佛殿奇逢”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

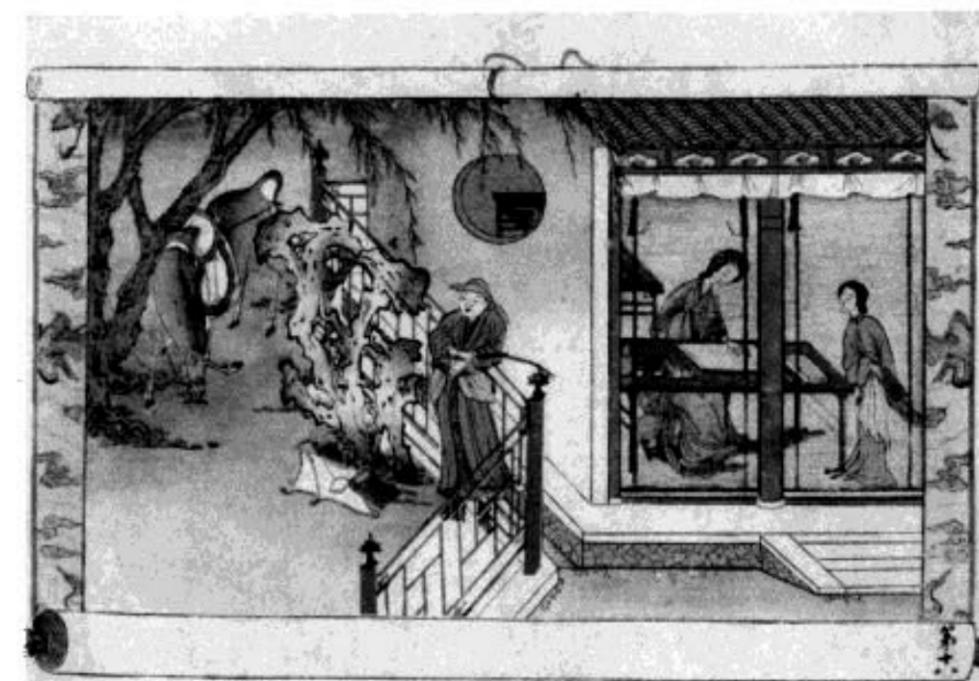


图184 | 《西厢记》第十八出“尺素缄愁”。闵齐伋刊本。

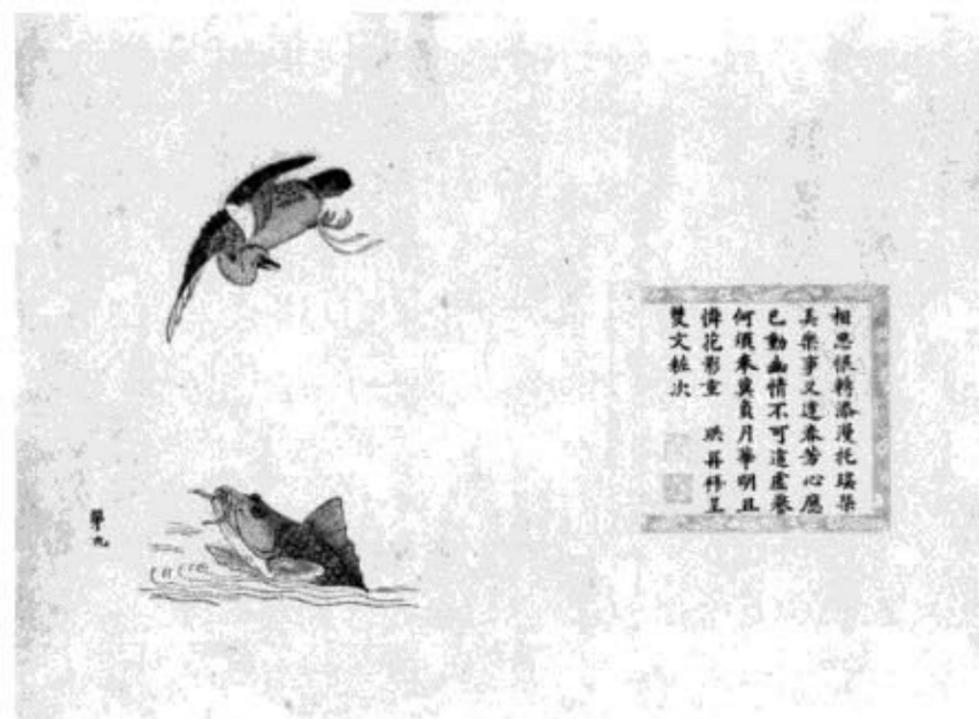


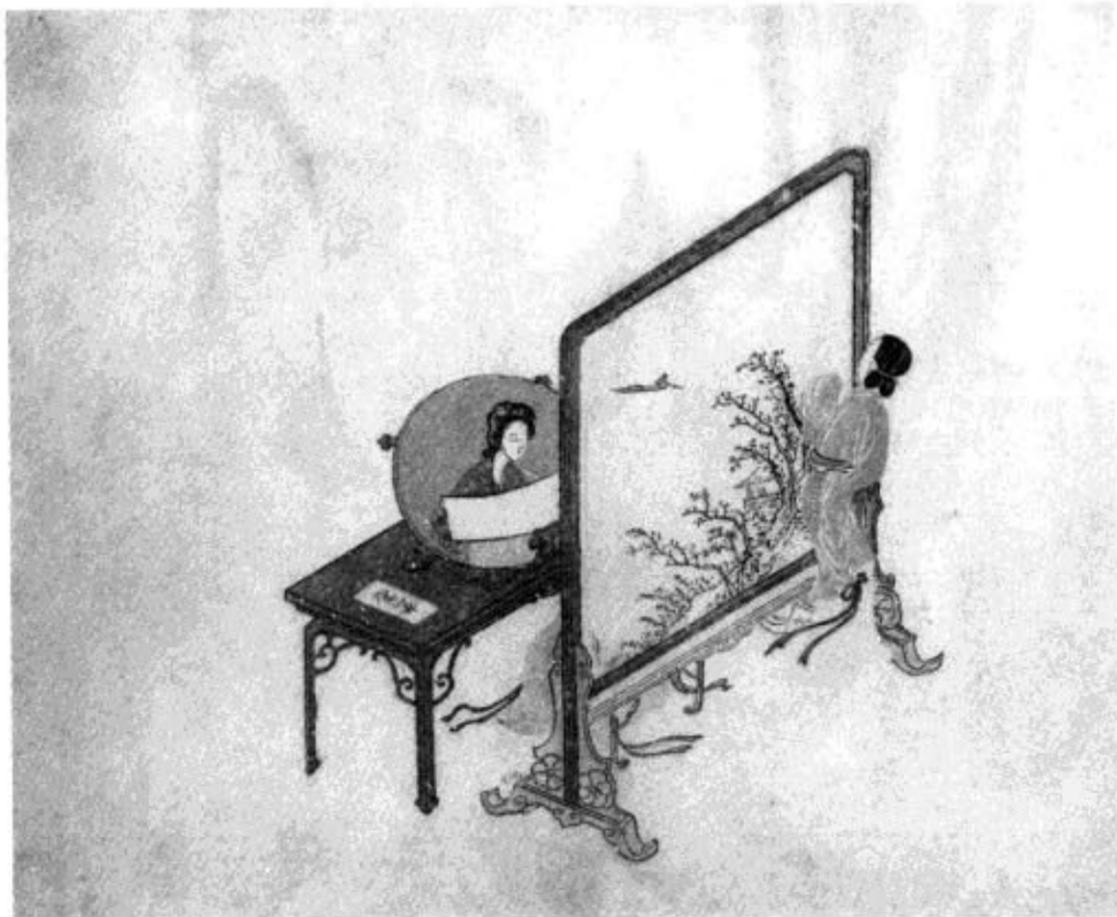
图185 | 《西厢记》第九出“锦字传情”。闵齐伋刊本。

图186 | 《西厢记》第三出“墙角联吟”。闵齐伋刊本。

图187 | 《西厢记》第八出“琴心写怀”。闵齐伋刊本。

图188 | 《西厢记》第十一出“夜半逾墙”。闵齐伋刊本。





与著名的绘画作品相联系。第十折的插图(图189)是画家尝试这种“参照性”方式的最好例证:莺莺收到张珙通过红娘交给她的一封情书,她表面上装成生气的样子,但心里却十分欢喜,深深陷入情网。《西厢记》的许多明代版本都为这段著名的情节配了插图。在创作于万历年间(1573—1620)的一幅佚名画家的作品中,莺莺立在一架独立的屏风围住的私人空间里读信(图190),然而这扇屏风既没有阻挡红娘的偷窥,也没有挡住观者的目光。实际上,画家通过安排斜穿前景的屏风,让屏风空白的背面朝外,使观者成为莺莺闺房的偷窥者。这幅画明显不同于万历年间所创作的另一幅表现这一情节的插图(图191)。在这第二幅插图中,屏风被转过来面朝外边,屏上所画的风景与私人庭院中的环境融为一体。莺莺正坐在花园里读张生的信。窥视的图像成了次要因素,被移到背景之中。画面的稳定构图所引起的是一种分离的目光,不再迫使观者参与到图画所表现的情节中。

这两种构图在万历以后都被更新。杰出的画家陈洪绶(1599—1652)采用了正面的视角,但保留了人物和屏风,将其作为插图中两个图像(图192)。莺莺的情感状态此时成了表现的焦点;而屏风上的装

图189 | (左)《西厢记》第十出“玉台窥简”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图190 | (右)《西厢记》第十出“玉台窥简”。木版。万历年间南京刘龙田刊本。中国国家图书馆藏。

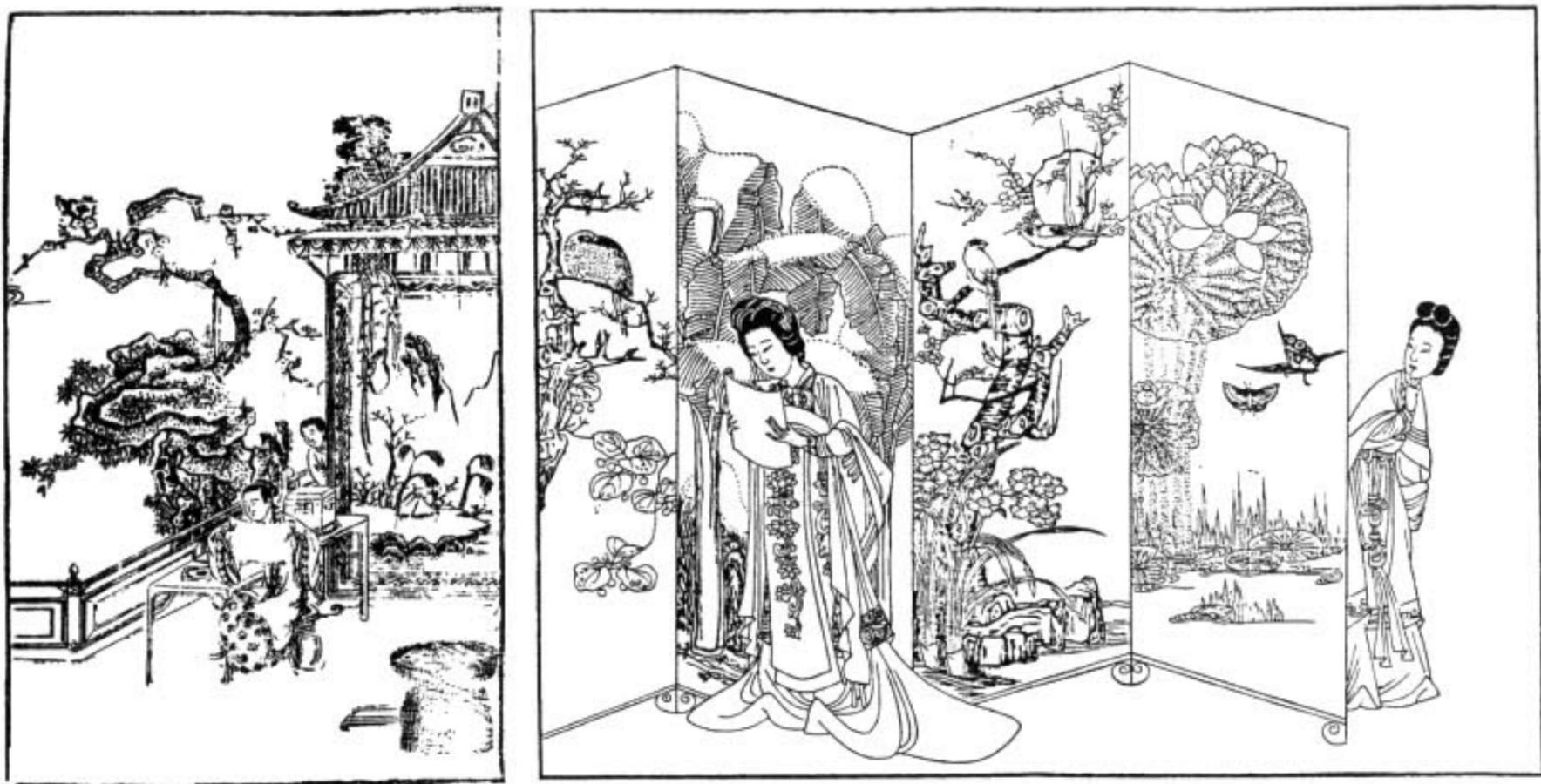


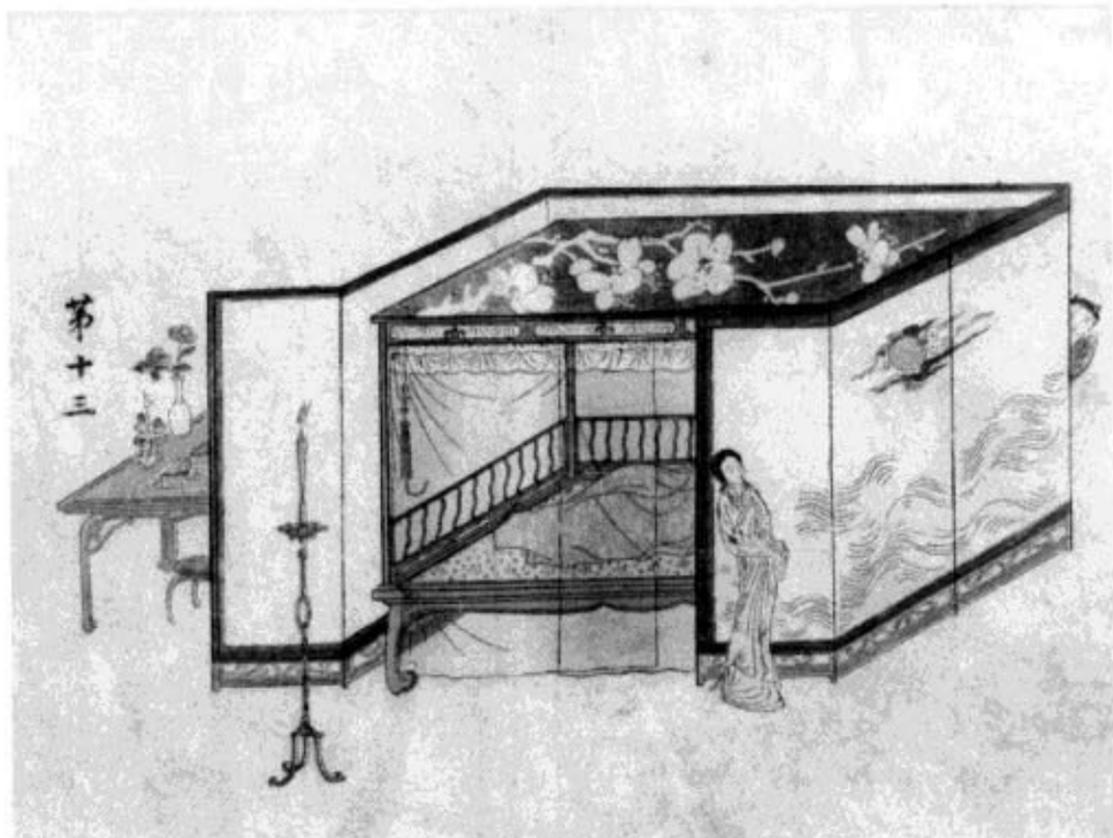
图191 | (左)《西厢记》第十出“玉台窥简”。木版，万历年间肖腾鸿刊本。中国国家图书馆藏。

图192 | (右)陈洪绶绘《西厢记》第十出“窥简”。木版。1639年刊《张深之正北西厢记》。浙江省博物馆藏。

饰传达了对难以言传的讯息的象征性暗示：四折屏面上花草指示出季节的交替，而最引人注目的是象征浪漫爱情的一对翩翩蝴蝶。陈洪绶的这幅插图刊刻于1639年。一年之后面世的闵齐伋系列版本又对这幅画作了重新诠释（图189）。表面来看，这幅插图的设计者通过回归到第一种万历模式（图190）向陈洪绶的插图提出挑战。但他对环境的省略和对图像的删减同时又延续了陈洪绶建立的传统。“窥探”主题被保留了下来而且发展得更为复杂。图中莺莺藏在屏后，我们仅仅看得见她的一个裙角。提供给观者的不仅是一种，而是两种方式去理解她的形象——通过镜子直接看她和通过红娘窥视的目光间接看她。有趣的是，这里也可能有两种方法将这幅插图与其他的画连接起来：红娘的形象把她与先前这一剧本的插图相连接，而镜子是一件附加物并参照了中国绘画史中一系列著名的绘画作品，其中就有顾恺之的《女史箴图》（图39）和苏汉臣的《靓装仕女图》（图14）。

见第52—53页、第19页

对视觉形象的复杂性和参照性的要求也解释了插图中的其他细节。屏风上现在画有山水。但画家通过在屏风“背面”画山水，将屏风所分割的空间作了重新界定。事实上，如果最先的万历版（即闵齐伋插图



版的原型)清楚地表现莺莺正在屏风前读信,而红娘从屏风后偷看她(图190),那闵齐伋的插图则有意使这种直接的理解变得模糊。观赏者被引导着想像莺莺将自己藏在屏风“后面”,这是一个年轻姑娘第一次看情书时的必然情形。她的形象表现变得含蓄,只有从红娘的视线和镜中的影像才看得到。另一方面,屏风清楚地将它上面的画呈现在我们眼前。然而,这幅画的含义并非一目了然。这是因为它摹仿的是陈洪绶的一幅插图,对它的理解必然要与陈洪绶的画相联系(图193)。<sup>289</sup>陈洪绶的图画描绘的是空旷水面上的一叶扁舟,传达了张珙的孤寂之感与无望的爱情。当把这一景象移到莺莺卧房中的屏风上时,闵齐伋版本的插图设计者获得了一箭双雕的效果。他对陈洪绶先前的屏风(图192)进行了重新创作,用同一位画家的河景取代了花枝和蝴蝶。同时,他改变了屏风的含义,不是为了揭示莺莺的欢喜,而是用以表达张珙的孤寂。因而,新的屏风图像暗指了莺莺正在看的信,信中传达了张珙对爱情的渴望。但这仍不是精心设计的视觉游戏的结尾:陈洪绶最初的屏风上的一对蝴蝶没有被删去,但被转化成闵齐伋版本中独立的插图(图186)。

闵氏本插图中的另一个屏风图像同样非常直白,只是格调更为诙

见第232页

图193 | (左)“江景”。陈洪绶等绘《西厢记》第十三出。木版。1631年李高辰刊本。中国国家图书馆藏。

图194 | (右)《西厢记》第十三出“月下佳期”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

见第229页

见第227页

见第221页

见第232页

见第38—39页

见第232页

谐(图194)。在描绘第十三出中这对恋人初试云雨这一情节时,插图又一次对另一张画作了巧妙的改头换面和精心的深化,这次所参照的是1498年刻印的《西厢记》中的插图(图176)。这幅明代前期的插图在一页中又分成两部分,其一描绘了恋人正在亲热,其二描绘正在窥视的红娘。如姚大钧(Yao Dajun)曾指出的,由于描绘了莺莺半裸的胸脯和恋人之间的亲密动作,这幅插图比大多数晚期的版本更大胆,更写实。<sup>290</sup>晚期的版本对性爱的描写更为含蓄,用愈来愈多的内部陈设映射象征性的内容。这种后期版本中的一幅传为仇英所作,创作时间已是17世纪,证实了这种新的趋势(图195)。画中这对恋人将自己藏在挂着帷幔的床上,床的一边被一扇独立式的屏风所遮挡。我们能看到的是张珙的靴子、床栏杆上挂着的衣服,以及偷听而非窥视的红娘。(确实,甚至从视觉上红娘都不再能欣赏到卧室里的情景了。)冈齐伋的插图对这种表现性爱的洁本进行了夸张,将它变成有着大胆的视觉形象的喜剧(图194)。画面并非是想作任何现实主义的尝试,挂着帷幔的床已被多面屏风紧紧地围了起来,好像被包在一个巨大的纸盒子中。屏风的一个面敞开着,使我们能看到裹在薄毯中的身体——这一景象让我们想到的更多是《韩熙载夜宴图》(图19、图21),而不是《西厢记》中的男女主角。红娘专心的偷听着他们的动静,却不知道她正被别人窥视着,那个人就是站在盒子一般的屏风拐角处的欢郎。

行文及此,有一点或许已经很清楚了,这些插图是“关于图画的图画。也就是说,它们是指向自己或者是其他图画的图画,是用来告诉我们图画究竟是什么的图画”<sup>291</sup>。如果对此尚存些许疑问,那么第十七出和第十九出的插图将进一步证明这一观点。事实上,这两幅画的含义是如此明显以至于无需作任何解释。其中一幅对传统的重屏形式作了重新阐释(图196)。画家将一扇屏风进行了着色,以说明它是“真实地”画了图像的物体;画在这扇屏风上的图像中有用墨线勾勒的第二扇屏风。他将“真实的”屏风和“画出来的”单面屏风都折过来一些,使人们能看到屏风背面的题字,从而说明了屏风两面都能够承载艺术符号。他的两扇屏风不再互相平行(如所有以前的重屏那样)。相反,正面对着观

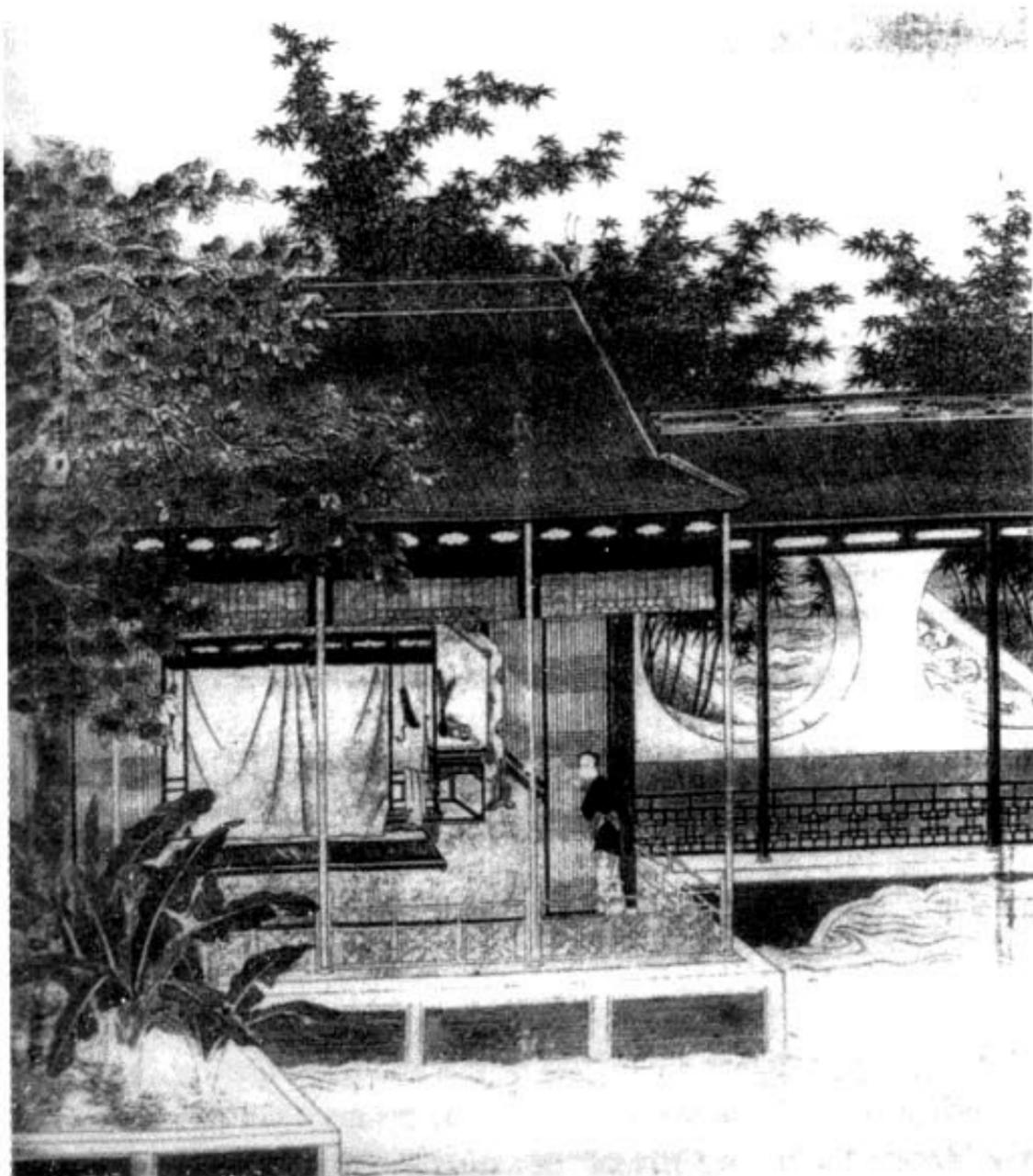
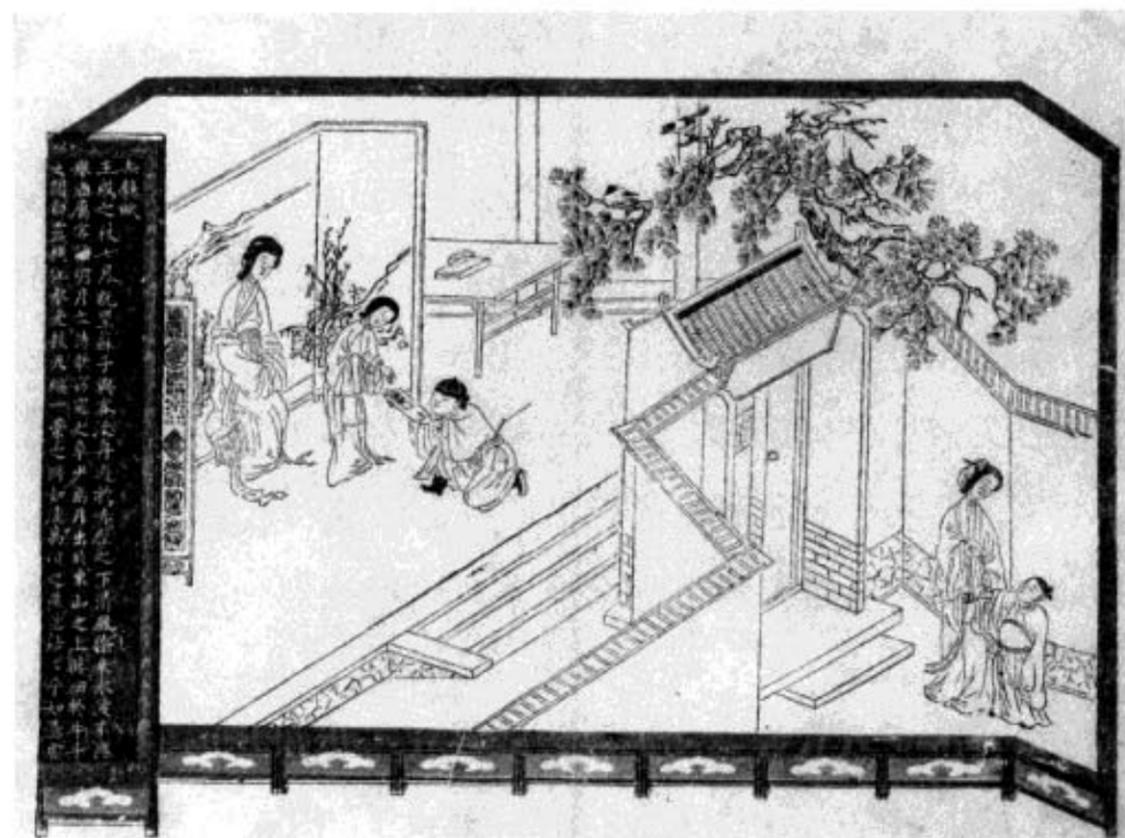
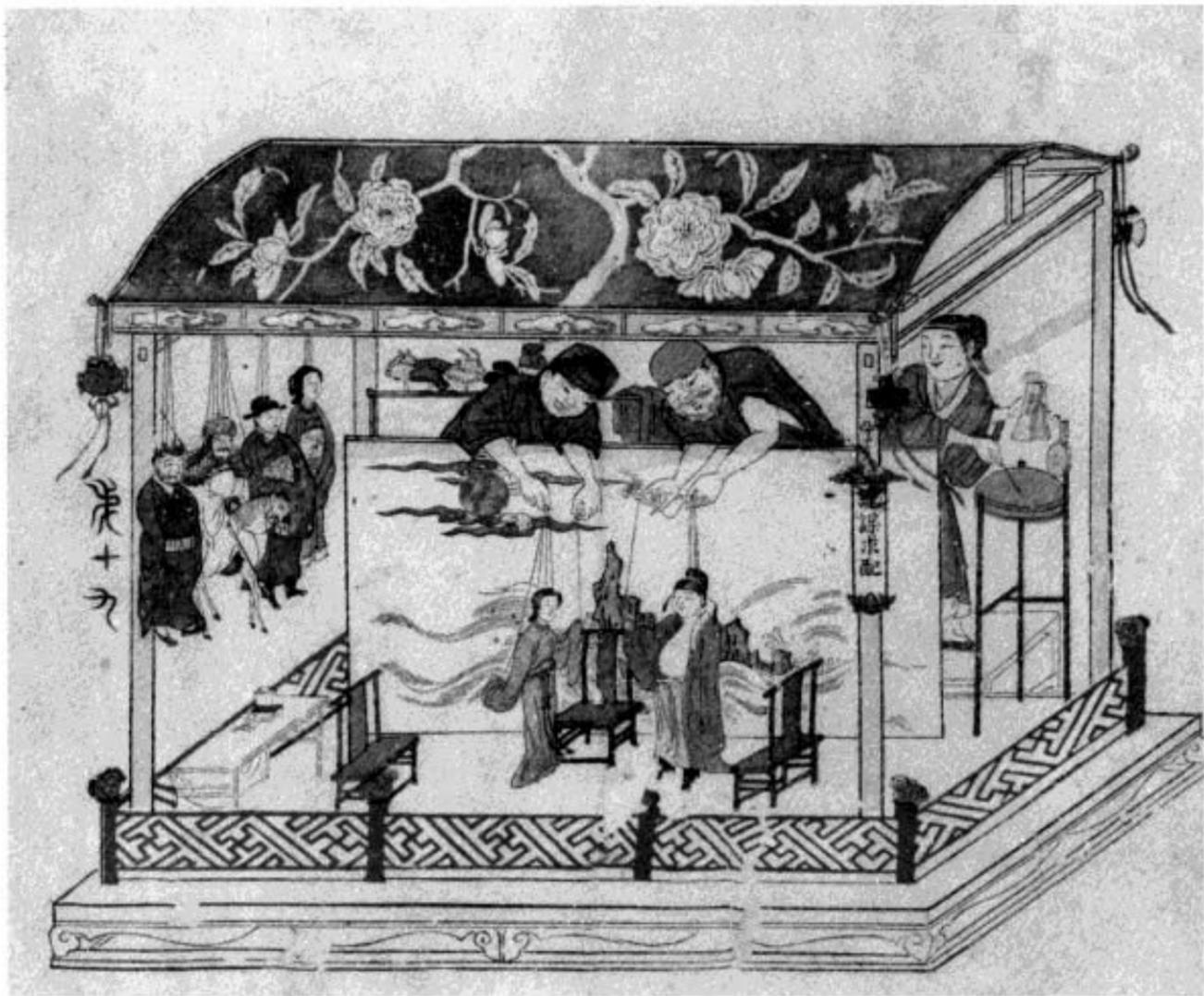


图195 | (传)仇英《西厢记图》  
“月下佳期”。册页，纸本设色。  
17世纪。王孔熙旧藏。

图196 | 《西厢记》第十七出“泥  
金报捷”。闵齐伋刊本。科隆  
东方艺术博物馆藏。

图197 | 《西厢记》第十九出“郑  
恒求配”。闵齐伋刊本。





者的屏风现在画有一扇斜置的屏风，后者成了三维绘画错觉的一部分。

于是，中国绘画中最新的这件重屏对屏风作为图像载体和图像本身的双重身份作出了最为自觉的说明。但同样明显的是，它是通过图画来作出如此说明的，不论是“真实的”屏风还是“画出来的”屏风，都属于一个更大的图画再现——戏剧的木版插图。闵齐伋版本系列的最后一个屏风图像似乎反映出这种层层划分的框架和虚构性（图197）。此刻，屏风成了舞台道具——一扇微型的屏风被用于傀儡戏中。卑鄙的郑恒和侍女红娘正在屏风画面前演出剧情，由两个位于屏风上方的表演者所操控，这两个人好似来自另一个世界的巨人一般。张珙和莺莺身穿婚袍，可怜地悬挂在舞台一边，等待最后上场。画家在此试图描述的不再是《西厢记》的剧情，而是赤裸裸的表演技巧。毋庸置疑，这幅插图又是一幅元绘画。傀儡戏舞台所演出的画面自然会让人想起许多描写爱情故事的名画，但它剥去了这些名画中图像再现的力量，同时也剥去了这些画中的屏风图像让人着迷的魅力。



## | 注释 |

- 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”。
- 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)。
- 4 见李昉：《太平御览》，北京，1960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”。
- 6 Boris Uspensky, *The Poetics of Composition*, trans. V. Zavarin and S. Witting (Berkeley, 1973)。
- 7 Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Baltimore, 1978), p. 24。
- 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”。礼仪美术是商周艺术的主流，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，但它仍然是中国艺术和文化中不可或缺的一部分，特别是在统治阶级的艺术和文化中。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”的概念作了论述，见*Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 18-24。
- 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。
- 10 Sullivan, 'Notes on Early Chinese Screen Painting', p. 239。
- 11 范曄：《后汉书》，北京，1965年，第904-905页。
- 12 张彦远：《历代名画记》，北京，1963年，第104页。
- 13 这是公元2世纪沂南墓中的石刻，见曾昭燏：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京，1956年，第53页。
- 14 Robert van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur* (Rome, 1958), pp. 33-36。
- 15 Sullivan, 'Notes on Early Chinese Screen Painting', p. 248。
- 16 有关这类研究的两部早期代表作，见Benjamin March, 'A Note on Perspective in Chinese Painting', *The Chinese Journal*, VII/2 (August 1929), pp. 69-72；Wilfrid H. Wells, *Perspective in Early Chinese Painting* (London, 1935)。
- 17 S. J. Tambiah, "The Magical Power of Words", *Man* (1968/3), pp. 175-267 (189)。
- 18 Roman Jakobson, 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances', in R. Jakobson and M. Hale, *Fundamental of Language* (The Hague, 1956), pp. 109-114。保罗·弗里德里希指出，“雅各布森接受了布勒(Bühler)所发现的至关重要的公理，即相邻性与相似性是意义的两个基本组成部分。但是通过与索绪尔所提出的语音(与‘相邻性’相对应的平行关系)与范式(与‘相似性’相对应的替换关系)之间的两分法相联系，雅各布森把布勒的这一发现进行了引申。”见P. Friedrich, 'Polytropy', in J. W.

Fernandes, ed., *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology* (Stanford, 1991), pp. 17-55(44)。

19 在“Two Aspects of Language”一文中，雅各布森写道：“在一般的口头表达中，借喻与隐喻这两种过程都是连续不断地在起作用。但如果仔细观察，会发现在某一种文化模式、某一种个人性格或某一种语言风格的影响之下，借喻与隐喻这两者将会有一种占优，凌驾于另一种之上。”因此，“虽然人们总是说在浪漫主义和象征主义文学流派中，隐喻过程占据首要地位。但尚未得到充分认识的是，在‘现实主义’思潮中，支持并实际上起决定作用的是借喻。……从相邻性关系出发，现实主义作家依靠借喻手法从情节之中偏离出来，转入氛围的营造；从人物性格塑造中偏离出来，转入时空背景的营造。”(pp. 110-111)在他看来，借喻与隐喻的对立统一并不仅局限在文学之中，在西方绘画史(即立体主义与超现实主义之间的对立)中也有所反映。

20 我们尚不知这类图像出现的确切时间。北京故宫博物院所藏的《列女仁智图》中画有一扇著名的“山水”屏风图像，这件手卷传为4世纪的著名画家顾恺之所作，但学者们一般认为它是宋代摹本，证据之一便是屏风上所画的山水显示出的是南宋山水的典型风格。

21 对这一定义及其与诗歌意象之关系的详细论述，可参考余宝琳(Pauline Yu), *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (Princeton, 1987), pp. 31-37。有趣的是，雅克·德里达也表述了类似的观点：“只有当某人被认为要用言语来表达如此这般的思想，而这种思想又是隐而不显之时，隐喻才会出现。”‘White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy’，trans. F. C. Moore, *New Literary History* VI/1 (Autumn 1974), pp. 5-74(50)。但是余宝琳在*The Reading of Imagery*一书中指出，西方的隐喻观念乃是建立在两个在本体论意义上截然两分的领域之上，一个具象另一个抽象，一个可感另一个不可知。而中国的“诗歌隐喻”则与之不同，“并不诉之于一个与具象世界完全不同的另一个领域，也不需要可在可感与超感之间‘重新’建

立联系”。(p. 201)

22 这幅画历来传为宋人所作，喜龙仁认为：“以这种非常精美的绢作为画布可以证明此画作于宋代，它的描绘方法也是13世纪初画院画家所喜欢的。”见Osvald Sirén, *Early Chinese Paintings from the A. W. Bahr Collection* (London, 1938), p. 39。然而，高居翰(Jarne Cahill)认为它是一件明代早期作品，仿自一种更早的样式，见*An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley, 1980), p. 221。

23 这幅画最初传为王齐翰所作。故宫博物院研究人员将其创作时间定为北宋。由此画的描绘方法来判断，它更可能是明代院体画家的作品。

24 苏立文注意到屏风上冬景的含义，他将整幅画看做是对宋代文人日常生活的真实再现：“炎炎夏日，一位士人斜躺在阴凉处，他在床榻后放置雪景，使他自己感到凉爽。”参见‘Early Chinese Screen Painting’，p. 251。

25 元代美术史家汤垕在其《画鉴》中对苏汉臣的绘画进行了描述：“仕女之工在于得其闺阁之态，唐周昉、张萱，五代杜霄、周文矩，下及苏汉臣辈，皆得其妙，不在施朱傅粉、镂金佩玉、以饰为工。”

26 James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York, 1978), p. 156。据高居翰所言，这幅画左侧三分之一部分的另外一个本子现存于日本高野山金刚峰寺，原画显然被加以裁切，以改装成适于悬挂在日式床铺间的壁龛中的形式。高居翰认为这个本子中题跋的书法以及画面的描绘手法都比故宫博物院的版本更接近于杜堇存世的其他画作。

27 同上，pp. 155-156。高居翰还推测这件作品的屏风形制与其绘画主题会有一些关系。

28 Louis Marin, ‘Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin’s “The Arcadian Shepherds”’, in

- N. Bryson ed., *Calligram: Essays in New Art History from France* (Cambridge, 1988), p. 66.
- 29 《宣和画谱》，载杨家骆编：《艺术丛书》系列一，第9册，台北，1962年，第7卷，第193页。
- 30 《宣和画谱》的作者究竟是谁一直是学术争论的焦点。明代以前，人们一般认为是徽宗御撰。这一观点受到清代学者的质疑。他们从《宣和画谱》的文字中找出一些证据，认为大部分乃是宋徽宗的臣子所写，徽宗只作了序言。但一些现代学者又认为书中许多条目均为徽宗御撰，见俞剑华编辑的《宣和画谱》，北京，1964年，第321—329页。《宣和画谱》中对顾闳中《韩熙载夜宴图》的评论似乎出于一位皇帝的口吻。
- 31 在975年降宋之后，李煜便被带到北宋都城软禁起来。有些人认为李煜在三年后的978年服毒而死。见刘维重：《李后主评传》，台北，1978年，第88—89页。
- 32 马令：《南唐书》，上海，1937年，第5卷，第8a, b页。
- 33 马令在其《南唐书》的开篇序言中写道：“太宗皇帝敕追录所闻而忌远取近，率皆疏略。先祖太傅（元康），世家金陵，知多南唐故事，旁搜旧史遗文，并集诸朝野之能道其事者，未及撰次，遽捐馆舍，今辄不自料，纂先志而成之，列为三十卷，虽有愧于笔削，而诛乱尊王亦庶几。”第1a, b页。
- 34 这些以“正史”面目出现的著作包括薛居正（912—981）的《旧五代史》，欧阳修（1007—1072）的《新五代史》，以及马令的《南唐书》。
- 35 例如，《清异录》旧传为宋初陶穀所写。但诸多学者都已指出，陶穀在书中所记载的许多事件发生以前就已经去世，肯定不会是此书的作者。见余嘉锡：《四库提要辨证》，北京，1980年，第1163页。《钓矶立谈》中记载了一段对韩熙载私生活的描述，此书传为南唐史虚白所作，但同样出于伪托。
- 36 周密：《癸辛杂识》，6卷（清代赵匡阁编辑），第1卷，第37a, b页。同样的轶事也出现在赵令畤（1061—1134）的《侯鯖录》之中。
- 37 《钓矶立谈》有两个版本。这则轶事只出现在刘维崇《李后主评传》所引的那个版本之中，见《李后主评传》，第227页。
- 38 陶岳：《五代史补》，载胡思敬编：《豫章丛书》，清代，第5卷，第12a—13a页。
- 39 《宣和画谱》，第7卷，第193—194页。
- 40 有关《韩熙载夜宴图》的不同版本，可参见李松：《韩熙载夜宴图》，北京，1979年，第14—19页。简略地说，传统著录书记载了这幅画的不同版本，但清代书画鉴赏家孙承泽认为他所见的所有版本都不会早于南宋。
- 41 事实上，12世纪文献中对韩熙载私生活的一些描述极有可能是以《韩熙载夜宴图》中的图像为依据的。譬如，陶岳记载说“烧炼僧数辈，每来无不升堂入室，与女仆等杂处”，但这个记载无法在文字材料中找到出处。我们所能找到的只有顾闳中的画。从现存的画作来看，画面描绘了紧挨着一位舞女的僧人。陶岳所记载的另一个细节似乎也是以这幅画为依据的。陶岳记载说韩熙载“每延宾客请谒，先令女仆与之相见”，而当宾客与女仆亲密地依偎在一起之时，他就“缓步而出”。在陶岳之前，没有人提到这一点，但这幅画却在最后部分描绘出了这一情景。
- 42 有人曾认为徽宗之子高宗（1127—1162年在位）在故宫博物院所藏的《韩熙载夜宴图》中紧靠画心的右边写下了最早的题跋。尽管这段题跋已经漫漶不清，但字里行间似乎仍是和徽宗持一样的态度，批评韩熙载荒淫无度的生活方式。
- 43 白居易：《白氏长庆集》，上海，1929年，第52卷，第17a页。

- 44 有的现代学者仍持这种看法，发现画中的“韩熙载却处处表现出悒悒不乐，心情沉重的样子”，好像受到了极大的政治压力或是在为其国家的前途担忧。见梁济海：《韩熙载夜宴图的现实意义》，载《文物》，1958年，第6期，第28—31页（28）。
- 45 引自《中国历代绘画：故宫博物院藏画集》，北京，1978年，第1册，第15页。
- 46 文以诚（Richard Vinograd）指出了这最后一点，作者对此表示感谢。
- 47 《中国历代绘画》，第1册，第15页。
- 48 对画中的服饰、家具、舞蹈及用具的详细考察，见余辉：《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考》，《故宫博物院院刊》，1993年，第4期，第37—56页。
- 49 见我在第141—143页，第161—162页作的论述。
- 50 例如，古原宏伸把《韩熙载夜宴图》中的人物形象、服饰、用具和出土的南唐陶俑、器物进行了对比，认为故宫博物院的这个版本是一件“独立”摹本，参见氏著《〈韩熙载夜宴图〉考：上》，载《国华》，1965年，第884期，第5—10（9—10）页。
- 51 关于这幅画其他的晚期摹本，见《韩熙载夜宴图考：下》，载《国华》，1966年，第884期，第5—12（6—8）页。
- 52 有学者曾注意到这幅画由几片绢拼接而成，在这段场景中，两个情节之间的绢面上有一道接缝。这可能意味着这两个情节原来是由某些图像——可能包括一扇屏风——划分开和连接起来的。大概是因为损坏或是其他原因，这些图像后来被切掉了。见李松：《韩熙载夜宴图》，第17页。
- 53 Siren, *Chinese Painting*, I, p. 168.
- 54 关于朱觐祠堂的年代，可参见Martin Powers: *Art and Political Expression in Early China* (New Haven, 1991), pp. 352—361。
- 55 沙畹刊印了他拍摄的这个祠堂的照片，见 *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* (Paris, 1913), pl. cccx, figs. 911—913。
- 56 这一观点最早由费慰梅提出，参见氏著‘A Structural Key to Han Mural Art’，后载于费尉梅的论文集 *Adventures in Retrieval* (Cambridge, M. A. 1972), pp. 105—106。
- 57 Ludwig Bachhofer, ‘Space Conception in Chinese Painting during the First Millennium After Christ’, trans. Harold Joachim, MS in the Fine Arts Library, Harvard University, p. 9.
- 58 许多学术著作集中论述了透视系统的历史和原则。简要论述可参见Margaret A. Hagen, *Varieties of Realism: Geometries of Representational Art* (Cambridge, 1986), pp. 118—133。
- 59 有关这个漆篋及其他出土品的详细报告，参见小泉显夫：《乐浪彩篋冢》，汉城，1934年。
- 60 这种构图的最好例子是建于131年的武梁祠。石祠墙面上雕刻的单个的人物和故事分为四个主要系列：古帝王、列女、高士、忠臣。这些又构成了中国古代历史自发端以来直至汉代的大线索，参见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989), pp. 142—217。对武梁祠及其叙述结构的简要讨论，可参考Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 223—238。
- 61 Jerome Silbergeld: *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form* (Seattle and London, 1982), pp. 12—13. 关于手卷的其他论述，可参见R. van Gulik, *Chinese Pictorial Art*, pp. 67—86; Kohara Hironobu, *Narrative Illustration in the Handscroll Format*, in A. Murck and W. C. Fong, eds, *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and*

- Painting* (Princeton, 1991), pp. 247-266; Alan Priest, *Aspects of Chinese Painting* (New York, 1954), pp. 14-29; Hideo Okudaira, *Narrative Picture Scrolls, "Arts of Japan series,"* V (Tokyo, 1973)。高居翰曾对图画表现和手卷形制之间的关系作了创意性的研究。他在《中国绘画》中对戴进《草堂幽梦图》的分析就是个例子; *Chinese Painting* (New York, 1977), pp. 138-139。
- 62 米芾:《画史》,载沈子丞:《历代论画名著汇编》,北京,1982年,第103、110页。“横挂”也被称为“横幅”或“横披”,本杰明(Benjamin March)在其*Some Technical Terms of Chinese Painting*中将其界定为“水平悬挂的横轴,因为只有如此装裱才可能将其悬挂起来”。(Baltimore, 1935), p. 14。
- 63 东周漆画的一个突出例子是荆门包山2号墓发现的一个圆盒表面的彩绘漆画。整个画面长87.4厘米,高仅5.2厘米,由成组的人物和战车构成,被认为是叙事性场面。见巫鸿等:《中国绘画三千年》(New Haven/北京)。正如著名的武梁祠中的装饰所示,东汉的雕刻图画通常是由单个图画组成的长的画面,它们有时是通过垂直的装饰纹样来划分。同样的构图出现在不同的建筑结构上,说明工匠可能是用了某种画在绢本上的粉本。
- 64 一般认为大英博物馆的这幅画并不是完整的,原画应该还有另外三个部分。
- 65 关于这种惯例和它对汉代绘画艺术的影响,详细的讨论可参见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 213-217。
- 66 许多学者都讨论过这幅作品,包括尼古拉(Vandier Nicolas)、秋山光和、金维诺和罗宗涛。有关新近的研究以及对以往学术史的回顾,参见Wu Hung, 'What is "Bianxiang": On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature', *Harvard Journal of Asiatic Studies*, LII/1, (June 1992), pp. 111-192, 尤其是pp. 153-158。
- 67 这件手卷的重要特征之一是其背面写有佛教故事韵文。基于这一点以及其他一些证据,我试图还原“降魔”故事的吟诵过程中如何来利用绘画。根据这种还原,两个说故事的人将通力合作:“说者”以口语的形式来讲故事,“唱者”随后吟唱韵文并展示与之对应的画卷。在唱完一段韵文(即写在画卷背面的文字)后,他便将这段画卷卷起,而展开下一个场面。“说者”又继续讲述这段画面中描绘的情节,“唱者”先暂不作声,直到“说者”问他“若为”时,他才又唱起来。唱毕,继续展开下一段画卷。因为这些韵文乃是写在画卷的背面,对着前面画面结束的部位,所以他无需改变画卷垂直的状态而能自如的将画卷展开和卷起;一段韵文总是写在与前面的绘画场面相对应的地方。如此一来,当“唱者”展开画面到韵文出现时,不用看前面的画面,他就知道在哪停下来。他看到的总是韵文;观赏者所看到的则总是画面。见Wu Hung, 'What is "Bianxiang"', pp. 153-158。
- 68 用树的形象将画面分割成若干单元的方法在汉代绘画中就已经出现了,并在汉代以后的作品中有所发展,如竹林七贤的模印砖画中,或堪萨斯州纳尔逊艺术博物馆中所藏的著名石棺上的雕刻。但这幅敦煌发现的绘画是利用这种方法留存下来的最早的画卷。
- 69 苏轼:《苏轼诗集》(全八册),王文浩辑注,孔凡礼点校,中华书局,1982年。
- 70 对此请特别参见Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton et al. (Bloomington, 1982); Jone Ellis, *Visible Fictions*, (revd edn, London and New York, 1992)。
- 71 Ellis, *Visible Fictions*, p. 45。
- 72 弗洛伊德认为,窥探癖总是与对象和性动力的来源保持距离。'Instincts and their Vicissitudes', in J. Strachey, ed., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1953-1966), XIV, pp. 129-130. Steve Neal对这一方法作了概括:“窥探者的注视是通过观者和观赏物之间距离以及

- 他们之间的鸿沟来显现的。”见 Neal, 'Masculinity as Spectacle', *Screen*, XXXIV/6 (Winter 1983), reprinted in the *Screen* collection published as *The Sexual Subject* (London and New York, 1992), p. 283。
- 73 Metz, *The Imaginary Signifier*, p. 60.
- 74 因此, 我们有必要对梅兹 (Metz) 对于两种艺术的界定加以质疑, 一种依靠“距离的感知”, 即视觉和听觉, 另一种依靠“触觉的感知”, 即触摸、品尝、嗅闻等。梅兹认为: “能被社会所接受的主流艺术是基于距离感知的艺术, 而那些依赖于触觉感知的艺术则常常被认为是‘少数派’艺术(例如, 烹饪艺术、香水艺术等)。”第59页。实际上两种感知在欣赏手卷时都包括。
- 75 Translated by Paul F. Rouzer in *Writing Another's Dream: the Poetry of Wen Tingyun* (Stanford, 1993), p. 82.
- 76 Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', reprinted in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington and Indianapolis, 1989), pp. 14-26.
- 77 《宣和画谱》, 第11卷, 第307页。
- 78 文献记载, 南唐中主在948年下令画一幅他自己和 大臣在御花园里赏雪的画。这幅画由几位画家合作完成, 其中包括董源, 他画的是霁竹和寒林。见郭若虚:《图画见闻志》, 北京, 1963年, 第6卷, 第153-154页。据说董源还曾为李煜画了一扇“琉璃屏风”。见吴任臣:《十国春秋》, 北京, 1983年, 第31卷。
- 79 《宣和画谱》, 卷7, 第186-189页。
- 80 同上, 第186页; 夏文彦:《图绘宝鉴》, 上海, 1920年, 第3卷, 34页。《图绘宝鉴》详述了周文矩是跟李重光学的这种绘画类型, 而在描绘仕女人物形象时没有用李重光的颤笔风格。见陈高华编:《宋辽金画家史料》, 第54页。
- 81 郭若虚:《图画见闻志》, 第6卷, 第154页。见 Herbert Franke ed., *Sung Biographies: Painters* (Weisbaden, 1976) pp. 28-31。
- 82 周密:《云烟过眼录》, 载《丛书集成》, no.1553, 第2卷, 第32页。
- 83 汤垕:《画鉴》, 北京, 1962年, 第22页。另一位元代作家夏文彦在其《图绘宝鉴》中称, 顾闳中“尝与周文矩同画韩熙载夜宴图”, 第3卷, 第35页。
- 84 Shigeo Kishibe: 'A Chinese Painting of the T'ang Women's Orchestra', in G. Reese and R. Brandel ed., *The Commonwealth of Music* (New York, 1965), p. 110.
- 85 现存至少有三幅完整的《明皇合乐图》, 一幅藏于伍斯特艺术博物馆, 一幅为 Dr. Johannes Otto 所藏, 一幅通过哈佛大学图书馆收藏的一张照片而得知 (no. 1306 P, A 9352a)。后两幅传为周文矩所绘。第一幅被认为是钱选的作品, 他以描绘杨贵妃而著称。这三幅画可能都是为商业目的创作的, 约在明代后期创作于苏州地区。有关的论述参见 Kishibe: 'A Chinese Scroll of the T'ang Women's Orchestra'; G. A. Rowley, 'A Chinese Scroll of the Ming Dynasty "Ming Huang and Yang Kuei-fei Listening to Music"', reprinted in *Artibus Asiae*, XXXI/1 (1969), pp. 5-25; A. C. Soper, "Addendum" to George A. Rowley, "A Chinese Scroll of the Ming Dynasty 'Ming Huang and Yang Kuei fei Listening to Music'", *Artibus Asiae*, XXXI/1 (1969), pp. 26-31。
- 86 画后的一则题跋提到这幅画是周文矩画作的摹本, 作于1140年。对这幅画的详细论述, 参见矢代幸雄, 《周文矩〈宫女图〉的宋代摹本》, 《艺术研究杂志》, XXV(1934.1), 第1-13页。
- 87 在此, 我与索伯 (Soper) 的观点有所不同。他认为这幅画的两半部分显示出“品质上的明显失误”。事实上, 这两个部分不论在构图上还是人物描绘上都是和谐的。见 Soper, 'Addendum', p. 31。

- 88 这一点乃是基于画中几位人物的服饰断定的，这些服饰是宋、金壁画和雕刻中所描绘的演员所穿的。见廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，北京，1989年；Robert J. Maeda, 'Some Sung, Chin and Yüan Representations of Actors', *Artibus Asiae*, XLI/23 (1979), pp. 132-156。
- 89 见 Soper, 'Addendum', pp. 29-30。古原宏伸：《〈韩熙载夜宴图〉考：上》，第10页。
- 90 沈括：《梦溪笔谈校正》，胡道静校注，北京，1960年，第191页。
- 91 另一个重要的例子是北宋宫殿中的“玉堂”，根据张珠玉的复原，玉堂的墙上满绘山水、海景壁画。参见 Scarlet Jang, 'Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song', *Ars Orientalis*, XXII, pp. 82-96。
- 92 Siren, *Chinese Painting*, I, p. 170。
- 93 见 Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting*, (Washington, D. C., 1973), pp. 34-37；单国强：《周文矩〈重屏会棋图〉卷》，载《文物》，1980年载第1期，第88-89页。
- 94 见弗利尔所藏的画卷上陆心源(1834-1894)的题跋。
- 95 王安石：《王文公集》，第50卷，第561页。
- 96 Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting*, p. 36。
- 97 据王明清(1127-1214)所说，他是在楼钥新近所得之藏画中看到这幅画的。见《挥麈录》，北京，1961年，《三录》，第3卷，第264页。
- 98 除了我稍后要讨论到的北京故宫博物院所藏的版本之外，吴荣光(1773-1843)著录了《韩熙载夜宴图》的另一版本，他认为这个版本是宋代的摹本。见 Lawton, *Chinese Figure Painting*, p. 37。
- 99 E. H. Gombrich, 'Visual Metaphors of Value in Art', in *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art* (Chicago, 1963), p. 12。
- 100 单国强的观点可以对这种看法提出支持，他认为这幅画卷上宋、元、明三代的题跋和印章均为伪造，见氏著《周文矩〈重屏会棋图〉卷》，第89页。
- 101 David Piper, ed., *The Illustrated Library of Art* (New York, 1986), part I, p. 19。
- 102 班固：《汉书》，北京，1962年，第4200-4201页。
- 103 《墨子》，收入于《诸子集成》，北京，1954年，《非攻》下，第88页。
- 104 司马迁：《史记》，北京，1959，第2423页。J. R. Hightower, *Han Shi Wai Chuan* (Cambridge, Mass., 1952), p. 178。
- 105 这一段节选自刘向的《七略别录》。此书已佚，留存的篇章收入于李昉《太平御览》，第3128页。
- 106 班固：《汉书》，第1957-1958页。
- 107 引自《尚书》。有关的原始文本和不同的英文翻译，见 J. Legge: *The Shoo King or The Book of Historical Documents, The Chinese Classics*, vol. 3 (Oxford, 1871), pp. 300-305。
- 108 大同市博物馆：《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，载《文物》，1972年，第3期，第20-33页。
- 109 例如，武梁祠上所描绘的列女均出生卑微，都具有家庭的“贞顺”美德。而传为顾恺之的一幅画确仅仅描绘了“仁智”的列女，见 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 170-180。
- 110 大同市博物馆：《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，

- 第24页。
- 111 范晔:《后汉书》,北京,1965年,第904—905页。
- 112 对这一画面以及其绘画语境和文本来源的详细论述,见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 170—180, 253—254。
- 113 在 *Art and Political Expression in Early China* 中,包华石证明这种风格体现出的是士人的趣味,与当时其他的那些偏好华丽装饰以及幻觉主义的绘画形成鲜明对比。
- 114 有人或许会说,之所以榜题中不刻图名乃是因为图画一目了然,无需解释。这则故事众所周知,所以任何人都不需要看榜题就已经知道画面的内容。然而事实并非如此。同一扇屏风中所雕刻的故事有不少也带有空空的长方形榜题,但这些故事都不为人知,甚至博学的日本学者长广敏雄也不清楚它们的文本来源。见长广敏雄:《六朝时代美术的研究》,东京,1969年,插图56,插图59,插图61。
- 115 在1993年我于哈佛大学开设的一次关于中国绘画的研讨班上,汪悦进在口头报告中表达了这一观点。他也谈到新构图可能受到的佛教图像中偶像崇拜的影响。
- 116 Gérard Genette, *Narrative Discourse*, trans. J. E. Lewin (Ithaca, 1980), pp. 185—194。
- 117 长广敏雄:《六朝时代美术的研究》,插图45,插图47。
- 118 关于这幅画的流传与时代,可参见陈葆真(Pao-chen Chen), 'The Goddess of the Lo River: A Study of an Early Chinese Narrative Handscroll', Princeton University, 1987。
- 119 Hsio-yen Shih, 'Poetry Illustration and the Works of Ku K'ai-chih', in J. Watson ed., *The Translation of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry* (Hong Kong, 1976), pp. 6—29; 引自 pp. 17—18。
- 120 Wai-ye Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton, 1993), p. 41。
- 121 Edward Schafer, *The Divine Woman: Dragon Ladies and Rain Maidens in T'ang Literature* (Berkeley, 1973), p. 71. 亦见 Wai-ye Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, pp. 41—42。
- 122 谢稚柳:《对唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷》,载《文物参考资料》,1958年,第6期,第25—26页。Ellen J. Laing, 'Notes on Ladies Wearing Flowers in their Hair', *Orientalism*, XXI/2 (1990), pp. 32—39. 两位学者都谈到画中女子的发式与南唐帝陵中发现的女性人物相似。梁庄爱伦进一步认为这幅画描绘的是被称为“花市”的传统春季节日。
- 123 赵晓华:《河右见周昉,一如画屏中:辽宁省博物馆藏〈簪花仕女图〉》,载《中国文物报》,no. 420, 1995年,第2期,第4页。
- 124 Sullivan, 'Notes on Early Chinese Screen Painting'.
- 125 巫鸿等著:《中国绘画三千年》。
- 126 除了传为南唐画家所绘的女性形象外,南京附近发掘的两座南唐皇陵中都有同样风格的宫廷仕女俑。见南京博物馆:《南唐二陵发掘报告》,北京,1957年。
- 127 《琅嬛集》,引自蒋廷锡编注的《古今图书集成》,上海,1934年,第2211页。
- 128 约翰·怀特(John White)在其对西方透视法的杰出研究中指出:“在现代批评用语中,‘错觉’是个讨人嫌的字眼。然而对早期的作家而言,艺术家通过人工透视法而达到的错觉效果是最值得称道的东西之一,同时也是透视法最具革命性的成果之一。当时这种新现实主义的革命性的-面的确也是被人所反复强调的。” *The Birth and Rebirth of Pictorial*

- Space (Cambridge, Mass., 1987), p. 189.
- 129 Rouzer, *Writing Another's Dream*, p. 78.
- 130 同上。
- 131 《烟花记》，载蒋廷锡等：《古今图书集成》，第2209页。
- 132 有关“幻”的语源和基本含义，见罗竹风编辑的《汉语大词典》，上海，1991年，第4卷，第427—429页。
- 133 同上，见《松窗杂记》。有关这一主题更为精彩的是蒲松龄的小说《画墙》。对这个故事的更吸引人的论述，见Judith T. eitlin, *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale* (Stanford, 1992), pp. 183-199.
- 134 《异苑》，载蒋廷锡等：《古今图书集成》，第2213页。
- 135 《太真外传》，载蒋廷锡等：《古今图书集成》，第2213-2214页。
- 136 《唐末遗事》，载蒋廷锡等：《古今图书集成》，第2210页。
- 137 Metz, *The Imaginary Signifier*, p. 62.
- 138 《唐末遗事》，引自蒋廷锡等《古今图书集成》，第3128页。
- 139 《开元天宝遗事》，引自蒋廷锡等《古今图书集成》，第2210页。
- 140 这让我们想到梅兹所提出的“感觉动力”一说：“与性欲的驱动力极为不同的是，‘感觉动力’将视觉动力与祈求动力联系起来，把处于一定距离之外、并不在场的对象变成了具体可感的形象，正是这段距离使得感觉动力得以保持，这段距离也是构成感觉动力不可或缺的部分，是看的距离与听的距离。”见 Metz, *The Imaginary Signifier*, p. 59。
- 141 我在 *The Wu Liang Shrine* 中已经讨论过这种图像模式的原型和基本特征，pp. 132-136。
- 142 Stewart, *Nonsense*, p. 25.
- 143 Boris Uspensky, *The Poetics of Composition*, V. Zvarin and S. Wittig trans. (Berkeley, 1973), p. 137. 见 Stewart, *Nonsense*, pp. 22-23。
- 144 Stewart, *Nonsense*, p. 23.
- 145 汉代以后有一种故事非常典型地运用了这种“框架”技巧。据梁朝吴均(469-520)的《续齐谐记》载，一个名叫许彦的人在路上遇到一个书生，目睹了一系列的神怪之事：
- ……酒数行，谓彦曰：“向得一妇人自随。今欲暂遣之。”彦曰：“善。”又于口中吐出一女子，年可十五六，衣服绮丽，容貌殊绝，共坐宴。俄而书生醉卧，此女谓彦曰：“虽与书生结妻，而实怀怨，向亦窃得一男子同行，书生既眠，暂唤之，君幸勿言。”彦曰：“善。”女子于口中吐出一男子，年可二十三，亦颖悟可爱，乃与彦叙寒温。书生卧欲觉，女子口吐一锦行障遮书生，书生乃留女子共卧。男子谓彦曰：“此女虽有情，心亦不尽，向复窃得一女人同行，今欲暂见之，愿君勿泄。”彦曰：“善。”男子又于口中吐一妇人，年可二十许，共酌，戏谈甚久，闻书生动声，男子曰：“二人眠已觉。”
- 见鲁迅：《中国小说史略》，北京，1959年，第53-54页。以下一些因素使得我们可以把这则故事与《重屏会棋图》联系起来：二者都表现出强烈的错觉和魔力，都有层层递进的“框架”，层递的“框架”都具有性别划分的意味。更有趣的是，二者都将错觉和魔力与屏风相联系。故事中的女子将她的爱人藏在屏风后。这一情节似乎是中国文学中这种“框架”故事必不可少的特征。唐代段成式(?-863)认为吴均这则故事的原型是佛教的寓言。一个理由是这则寓言开始的一句：“昔梵志作术，吐出一壶，中有女子与屏。”段成式：《酉阳杂俎》，见鲁迅：《中

- 国小说史略》，第55页。
- 146 见本书之尾声；元绘画，第213—233页。
- 147 “窥探性目光是好奇的，刨根问底地想知道一些事。而物恋性凝视则是被所看到的東西所征服，无须进一步地探究，无须看到更多、发现更多……物恋性目光与展示和奇观关系更为密切。” Ellis, *Visible Fictions*, p. 47.
- 148 *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland, 1980), p. 113.
- 149 李昉：《太平御览》，第3129页。诗的全文收入欧阳询编：《艺文类聚》，上海，1965年，第238页。
- 150 Etienne Balazs, *Chinese Civilization and Bureaucracy*, H. M. Wright trans. (New Haven and London, 1964), p. 238.
- 151 英译可见 Osvald Siren, *The Chinese on the Art of Painting* (New York, 1963), p. 16。也见于 Susan Bush, 'Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the "Landscape Buddhist" of Mount Lu', in S. Bush and C. Murck, eds, *Theories of the Arts in China* (Princeton, 1983), p. 146。
- 152 Alexander C. Soper, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung through Sui* (Ascona, 1967), p. 16.
- 153 对这些肖像画的研究可参见 Andrey Spirode, *Contemplating the Ancients: Aesthetic and Social Issues in Chinese Portraiture* (Berkeley, 1990)。
- 154 本章稍后将要论述到，尽管传为顾恺之的《列女仁智图》中有一面山水屏风，但屏风上所绘山水的画法不会早于12世纪。唐代的文学作品中记载了许多由著名艺术家创作的山水屏风，本章将会对其中的一些加以研究。此外，正仓院756年的献物帐中列有“画屏二十一”，其中包括三扇画有“山水”的屏风和四扇画有“宫室”的屏风。这些佚名作品可能是某些作坊所作。
- 155 傅熹年认为《游春图》的底本是一件晚唐画作。见氏著《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》，载《文物》1978年，第11期，第40—52页。铃木敬则认为《游春图》的底本是初唐作品。见铃木敬《中国绘画史》第二册，东京，1981年。
- 156 赵青兰：《莫高窟吐蕃时期洞窟龕内屏风画研究》，载《敦煌研究》，1994年，第3期，第49—61页。
- 157 这些画中将人物删去的一个可能原因是这些壁画实际上是没有完成的作品；如果完成了，它们应该是对佛教故事的图解。同上，第50页。但这一假设仍需证明。
- 158 朱景玄：《唐朝名画录》，载杨家骆编：《艺术丛书》，台北，1962年，第一系列，第8卷，第20页。见 Michael Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties* (Berkeley, 1980), p. 47。正如苏利文所指出的，画这扇屏风的画家不会是李思训，因为他死于718年，早在天宝年间(742—755)以前。因此可能是其子李昭道或其追随者所画。
- 159 张彦远：《历代名画记》，第10卷，第191页。
- 160 朱景玄：《唐朝名画录》，第25页。
- 161 张怀瓘：《画断》，载徐松编：《唐两京城坊考》，北京，1985年，第114页。
- 162 王微：《叙画》。英译可见 S. Bush and H. Y. Shin, *Early Chinese Texts on Painting*。
- 163 杜甫：《杜诗详注》，第四册，北京，1979年，第1卷，第275—279页。
- 164 朱景玄：《唐朝名画录》，第26页。英译可见 A. C. Soper, 'T'ang Ch'ao Ming Hua Lu', *Artibus Asiae*, XXI/3 (1958), pp. 204—350, 引文自 pp. 219—220。

- 165 Soper, 同上, p.16。关于对张璪的论述, 见 Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*, pp. 65-69。
- 166 张彦远:《历代名画记》, 第10卷, 第198页; 见 William Arcker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 2 vols. (Leiden, 1954 and 1957), II, p. 283。这段文字所讲的另一个故事是关于李约的。李约是兵部员外, 好画成癖, 听闻有人家藏张璪所画的松石幛, 就想去购买。但令他惊骇的是那人年青的妻子已将画幛捣练做了衣裳, 他所得到的只是剩下的两幅, 其上的双柏一石还在。苏立文在他的 *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties* 中对此作了概述, p.67。
- 167 俞剑华:《中国画论类编》, 北京, 1956年, 第一册, 第20-21页。英译可参见苏利文, 同上。
- 168 《宣和画谱》, 第4卷, 第124页, 夏文彦的《图绘宝鉴》中有相似的论述。
- 169 关于北宋内府所藏顾闳中和周文矩的作品, 见《宣和画谱》, 第7卷, 第186-189页。
- 170 见本书第一章对《韩熙载夜宴图》“内部文本之圈”的论述, 第28-34页。
- 171 这段题跋转录于涵阁:《五代王齐翰勒书图》, 载《文物》, 1960年, 第10期, 第61页。
- 172 Lawton, *Chinese Figure Painting*, p. 79。
- 173 这件现藏于上海博物馆的摹本首次刊行于1924年的《天籁阁旧藏宋人画册》之中, 当时依然沿袭传统的看法认为是宋人所作。新近编辑的《中国古代书画图目》第3卷将此画定为仇英的摹本。(第63页, hu 1-0818)。在此我同意第二种观点。苏立文在 'Notes on Early Chinese Screen Painting' 一文中仍然将之作为宋代的原作, 见插图12的说明。
- 174 Cahill, *An Index of Early Chinese Painter and Paintings*, p.135。
- 175 此画现藏波士顿美术馆, 可能是宋人对杨子华原作的摹本。最近学界已经注意到画卷中的人物有着拉长的椭圆形面孔, 这在其他早期绘画中很少见, 却与北齐东安王娄睿墓壁画中的人物面容相似。这种推测是很有意义的, 因为它说明了著名宫廷画师可能曾参与墓葬壁画的绘制工作。波士顿美术馆的画卷很可能是至今尚存的北齐卷轴画的惟一摹本。见金维诺《占帝王图与北齐校书图》, 载《美术研究》, 1982年, 第1期。
- 176 Richar M. Barnhart, et al, *Li Kung-lin's 'Classic of Filial Piety'* (New York, 1993), p. 132。
- 177 同上。
- 178 Julia K. Murray, 'Didactic Art for Women: The Ladies' Classic of Filial Piety', in M. Weidner, ed., *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting* (Honolulu, 1990), pp. 27-53, 引文出自 p. 46。关于有关高宗对政治艺术的赞助的深入论述见 Murray, 'The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival,' *Bulletin of Sung-Yüan Studies*, XVIII (1986), pp. 41-59。
- 179 宋代艺术史家郭若虚称这类屏风为“卧屏”。他注明道著名的画家高克明非常善于画卧屏。《图画见闻志》, 第4卷, 第89页; 英译见 A. C. Soper, *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting (T'u-hua chien-wen chih): An Eleventh-Century History of Chinese Painting* (Washington D. C. 1951), p. 59。Sullivan, 'Notes on Early Chinese Screen Painting', p. 246。
- 180 根据孟久丽 (J. K. Murray) 的观点, 台北故宫所藏传为马和之 (约1130-1170) 所作的《女孝经图》的画风接近于马远, 而画上的书法是高宗的风格。'Didactic Art for Women: The Ladies' Classic of Filial Piety', p. 33。

- 181 见 Siren, *Chinese Painting*, II, p. 128。关于李公麟的书法和绘画风格,及其思想含义,见 Richard Barnhart, 'Li Kung-lin's Use of Past Styles', in C. F. Murck, ed., *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton, 1976), pp. 51-71。
- 182 Sullivan, 'Notes on Early Chinese Screen Painting', p. 251。藏于波士顿美术博物馆的此画应为元、明时代的作品。
- 183 这幅画传为北宋画家王诜(1036—1089)所画。但屏风上的山水明显具有米友仁的风格,故此画不可能创作于南宋以前。
- 184 Ellen J. Lang, 'Chinese Palace-Style Poetry and the Depiction of A Palace Beauty', *The Art Bulletin*, LXXII/2 (June 1990), pp. 284-295。
- 185 关于《十王经》及其插画的讨论,可见 Stephen F. Teiser, *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism* (Honolulu, 1994)。
- 186 这套《十王图》有五件藏于纽约大都会美术馆,四件藏于波士顿美术博物馆。图版可参见 Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century* (New York, 1992), 图版说明见 pp. 106-109。
- 187 Fong, *Beyond Representation*, p. 343。
- 188 Sullivan, 'Notes on Early Chinese Screen Painting', p. 241。
- 189 同上, p. 246。
- 190 杨仁恺最近在他的《中国书画》中重申了这一看法,见氏著,上海,1990年,第18-19, 98-99页。
- 191 关于倪瓒的生平和艺术已经有大量的研究。简短的介绍可见 James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty* (New York, 1976), pp. 114-120。
- 192 Max Loehr, *The Great Painters of China*, p. 248。
- 193 Cahill, *Hills Beyond a River*, p. 116-117。
- 194 Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge, 1992), pp. 12。
- 195 我将题跋中所暗示的三个典故结合在一起。第三个典故指的是3世纪的阮籍。据说当阮籍面对一些不受欢迎的来访者时,他总是白眼向人,因为来打扰他的多是迂腐的儒士。
- 196 *Eight Dynasties of Chinese Painting*, pp. 373-375. Frederick W. Mote, 'The Intellectual Climate in Eighteenth-century China', in *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes*, Phoebus, VI/1 (1988), pp. 17-55; Vinograd, *Boundaries of the Self*, pp. 69-71。
- 197 题跋英译见何惠鉴(Wai-kam Ho)在 *Eight Dynasties of Chinese Painting* 中的译文,第373页。
- 198 文以诚认为,由于这件绘画对这次雅集的理想化以及对文人雅集的各种文化原型的强调,因而“即便这组群像极为具体而真实……其中仍然包含着由虚构或近乎虚构的各种因素所构成的次结构”,见 *Boundaries of the Self*, p. 70。我完全赞同他的看法。
- 199 这类屏风的原型尚不清楚,但6世纪时肯定已经出现了。据说梁朝著名的书法家庾元威曾用100种不同的写法在一扇屏风上题字。对庾元威的评论见李昉:《太平御览》,第3318页。
- 200 Burton Watson, trans., *Cold Mountain* (New York, 1962), p. 118. 见 Sullivan, 'Notes on Early Chinese Screen Painting', p. 242。
- 201 例如,在上海博物馆藏的赵孟頫《百尺梧桐轩》和日本京都T. Moriya收藏的管道升《紫竹轩》中都可看到这样的图像。关于这两件画作的真伪与

- 年代, 可见 Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*, pp. 251–293。
- 202 有王蒙款的一件著名画卷《溪山草堂图》就描绘了一位文人的山中草堂, 此图现藏台北故宫博物院, 图版可见 Sirén, *Chinese Painting*, VI, 图 107。画中文人正在草堂中的白色屏风前抚琴; 一扇素屏置于隔壁屋里的一张空床榻之后。不过这幅画很可能是明人手笔。画中的草堂和屏风与常见于文徵明画中的明代中期的固定手法相同。
- 203 关于王蒙的生平和艺术可见 Cahill, *Hills Beyond a River*, pp. 120–127; 更详细的介绍参见 Richard Vinograd, 'Wang Meng's Pien Mountains: The Landscape of Eremitism in Later Fourteenth Century Chinese Painting', PhD diss., University of California at Berkeley, 1979。
- 204 现藏北京故宫博物院的《西郊草堂图》中画有山水屏风图像, 这件精美画作有着不同寻常的构图, 用喜龙仁的话来说, “让我们想到吴镇甚或是倪瓒的一些山水画。” 见 Sirén, *Chinese Painting*, IV, p. 91。画中那平实的笔触和宁静的氛围显然也不同于王蒙晚年那些画法狂烈的作品。
- 205 王蒙 1354 年所作的《夏日山居图》和其他画作便是典型例子, 画中描绘了大量的房屋, 但没有通过敞开的正面呈现出空白的屏风。
- 206 这样的例子包括印第安纳波利斯美术馆所藏的《惠麓小隐图》和台北故宫博物院所藏的《具区林屋图》。见 Cahill, *Hills Beyond a River*, pp. 56–58。
- 207 这个例子是藏于克利夫兰美术馆名为《松下读书图》的画作。
- 208 《深溪垂钓图》原属芝加哥私人收藏, 于 2005 年 9 月由佳士得(纽约)拍卖。现收藏者不清。
- 209 这样的例子包括藏于故宫博物院的赵原《陆羽备茶图》和克利夫兰美术馆藏徐贲的《溪山图》。
- 210 Cahill, *Hills Beyond a River*, p. 124.
- 211 Sherman B. Lee, *Chinese Landscape Painting* (New York, 1954), p. 53.
- 212 见何惠蓀在 *Eight Dynasties of Chinese Painting* 中的讨论, pp. 137–138。
- 213 倪瓒、赵原之外, 元末明初其他的著名文人画家还包括朱德润和徐贲, 他们二人都画有《狮子林图》。
- 214 例如, 克利夫兰美术馆所藏的王绂(1362–1416)《秋林隐退图》就继承了倪瓒的风格, 画中也描绘了一扇素屏。
- 215 Anne D. C. Clapp, *Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity* (Ascona, 1975), p. 1.
- 216 同上, p. 37。
- 217 例如 1535 年的《仿王叔明山水图》和 1545 年的《仿王叔明“山居图”》。见《吴派画九十年展》, 台北, 1976 年, 图 130。
- 218 见《吴派画九十年展》图 116、图 177、图 179 和图 180, 上海博物馆所藏《真赏斋图》, 纽约所藏的《留园图》, 以及《拙政园图》的几幅不同版本画作。
- 219 Richard Edwards, *The Art of Wen Zheng-ming (1470–1559)* (Ann Arbor, 1976), p. 106.
- 220 Louise Yuhas, 'Wang Shih-chen as Patron', in Chu-ting Li ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Lawrence, 1989), p. 145.
- 221 《中国古代书画图目》, 第三册, 第 160–164 页(hu 1–1096)。
- 222 关于明代的青楼文化, 参见 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chamber: Women and Culture in Seventeenth-century*

- China (Stanford, 1994), pp. 252-256。也可参见 Frederick Wakeman Jr, 'Romantics, Stoics, and Martyrs in Seventeenth-century China', *Journal of Asian studies*, XLIII/4 (August, 1984), pp. 632-639。对明代绘画和青楼文化之关系的讨论可参见石守谦:《浪荡之风——明代中期南京的白描人物画》,载《美术史研究集刊》,1994年,第1期,第39-62页。
- 223 关于唐寅的生平和艺术,见杨靖安:《唐寅年谱》,上海,1947年;T. C. Lai, *T'ang Yin, Poet-Painter 1470-1524*, (Hong Kong, 1971);江兆申:《关于唐寅的研究》,台北,1976年;James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York, 1978), pp. 193-200; Anne D. C. Clapp, *The Painting of T'ang Yin* (Chicago, 1991)。关于唐寅所代表的画家类型,参见James Cahill, 'T'ang Yin and Wen Zhengming as Artist Types: A Reconsideration', *Artibus Asiae*, LIII/1-2 (1993)。
- 224 T. C. Lai, *T'ang Yin, Poet Painter*, pp. 48-49。
- 225 这类画作的两个典型例子是北京故宫博物院所藏的《歇庵图》和《事茗图》。图版可见Clapp, *The Painting of T'ang Yin*, 图2、图4。
- 226 同上, p. 85。
- 227 同上, p. 87。
- 228 同上。
- 229 同上, p. 85。Clapp也提醒到,唐寅画中的自我形象及其友人的形象“仍然是不知名的抽象类型,只能够告诉我们其中被赋予的理想”。
- 230 我要感谢我以前在故宫博物院工作时的两位同事杨臣彬和石雨春,在1993年的一次私人交谈中他们回忆了1950年的那份详细目录。
- 231 这些画在发现之后被装裱成了立轴。
- 232 黄苗子:《雍正妃画像》,载《紫禁城》,1983年,第4期,第28-34页。这些画在最近的一些出版物中仍然题为《雍正妃行乐图》,见故宫博物院:《故宫博物院藏清代宫廷绘画》,北京,1993年,第267页。
- 233 转引自朱家潘:《关于雍正时期十二幅美人画的问题》,载《紫禁城》,1986年,第3期,第45页。
- 234 雍正的诗集中关于圆明园的有五十首诗,其中三首特别描写了深柳读书堂,而他对园中其他地点的描述只不过一两首。见朱家潘和李艳琴:《清五朝“御制集”中的圆明园诗》,载《圆明园》,1983年,第2期,第54-57页。
- 235 《园景十二咏》,载《雍帝集》,收入胤禛《清世宗御制文集》,第26卷。
- 236 我们应该注意到,用竹子来衬托女性形象并非为这幅画所独有,更早的例子是北京故宫博物院所藏的一件宋代画作。见故宫博物院编《历代仕女画选集》,天津,1981,图9。
- 237 在康熙诸子中,胤禛以善于摹仿古代书法作品而著称。见冯尔康:《雍正传》,北京,1985,第10页。
- 238 事实上,一些中国学者已经提出画中的建筑、园林和家具是根据圆明园来画的。见黄苗子:《雍正妃画像》,第29页。Tian Jiaqing, 'Early Qing Furniture in a Set of Qing Dynasty Court Painting', *Orientation*, XXIV/1 (January 1993), pp. 32-40。
- 239 见朱家潘:《关于雍正时期十二幅美人画的问题》,第45页。
- 240 Yang Boda, 'The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy', in A. Murck and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (Princeton, 1991), p. 335。
- 241 一个著名的例子是西汉的汉武帝,他在长安城附

- 近修建了一座摹仿仙岛和天宮的巨大花園。見 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 165–176。
- 242 在胤禛登基之後，他的王府變成了喇嘛寺雍和宮。
- 243 這些詩包括《深柳讀書堂消夏》和《深柳讀書堂避暑》，均收於《四宜堂集》，載《清世宗御制文集》，第30卷。正如這些後期作品的題目所提示的，在關於讀書堂的詩中直接將其描繪成夏天的避暑勝地。
- 244 Anne Birrell, *New Songs from a Jade Terrace* (London, 1982), pp. 11–12.
- 245 Laing, 'Chinese Palace-Style Poetry and Depiction of a Palace Lady', p. 287.
- 246 Cahill, 'The Real Mme Ho-tung', Getty Lecture I, University of Southern California, 1994.
- 247 在休斯頓召開的CAA (College Art Association) 例會“中國繪畫的類型”研討會中，梁庄愛倫提交了這篇論文。高居翰在1994年於南加州大學舉行的蓋蒂 (Getty) 講座中作了關於晚期中國繪畫中的女性形象的演講，他進一步確定了描述這樣一些作品的圖像和風格上的密碼。我要感謝他不僅惠贈了演講草稿，而且還提供給我他在加州大學伯克利分校準備開設的一門關於中國繪畫中的女性形象的課程的資料。梁庄愛倫與高居翰都為我提供了他們的論文複印件，對此深表謝意。
- 248 高居翰，同上。
- 249 Ko, *Teachers of the Inner Chamber*, pp. 252–256. 也見於Wake-man Jr, 'Romantics, Stoics, and Martyrs'; Kang-i Sun Chang, *The Late-Ming Poet Ch'en Tzu lung: Crises of Love and Loyalty* (New Haven, 1991), pp. 9–40。
- 250 我想感謝高居翰先生在一次私人交談中提出了這一觀點。高居翰在他的演講'Painting in Semi-westernized Styles by Urban-professional Artists of 18th-century China' 中，討論了張真和他的一幅美人畫，演講於1994年11月7日作於普林斯頓大學。
- 251 這些美人畫是由帝王贊助下的清代宮廷畫家創作的。可參考故宮博物院編：《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》。
- 252 直至乾隆後期，南方一些城市里的娛樂業還是沒有完全恢復元氣，這高胤禛下令創作《十二美人屏風》已經有很長一段時間了。見王書奴：《中國娼妓史》，第267、272頁；Ko, *Teachers of the Inner Chamber*, p. 256.
- 253 Yang Boda, 'The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy', p. 335.
- 254 陳娟娟：《清代服飾藝術》，載《故宮博物院院刊》，1994年，第2期，第81–96頁，特別是第83–84頁。
- 255 托津等：《大清會典事例》，北京，1813年，第400卷。
- 256 除了胤禛的《十二美女屏風》外，還有焦秉貞和冷枚分別創作的兩本著名的畫冊，描繪的是美人的活動。關於這兩幅畫的討論，見Wu Hung, 'Beyond Stereotypes: "The Twelve Beauties" in Early Qing Court Art and the "Dream of the Red Chamber"', in Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang, eds. *Writing Women in Late Imperial China* (Stanford, 1997)。
- 257 清代宮廷畫家可能是從歐洲傳教士那里或者從傳入中國的歐洲繪畫作品中學到這種方法的。例如，在康熙朝的宮廷繪畫中，焦秉貞的畫就是這種風格的最好例證。作為欽天監的官員，焦秉貞可能是從歐洲的天文學家那學到了西畫技巧。對“線法”的簡短論述可參見張崇正：《“線法畫”小考》，載《故宮博物院院刊》，1982年，第3期，第85–88頁。關於焦秉貞及其活動的簡介，見Daphne Lange Rosenzweig, 'Court Painters of the Kanghsi Period', PhD diss., Columbia University, 1973, pp. 149–167；楊伯達：《清代院畫》，北京，1993年，第59–64頁。

- 258 在1994年的盖蒂讲座中，高居翰也以类似的语调分析了一些清代宫廷绘画。
- 259 关于董小宛的故事，见王书奴《中国娼妓史》，第211—215页。
- 260 杜牧在一首描绘妓女杜秋娘的诗中写道：“秋持玉笋醉，与唱金缕衣。”他随后在对诗的注释中抄录下这首“金缕衣”歌。
- 261 关于早期中国绘画中宝马和美女图像之间的对应，可参见我在《中国绘画三千年》中的论述。
- 262 这幅肖像画创作于1734年，是他做皇帝前两年。这幅现存于故宫博物院的画首次刊印于Nelson L. Wu, 'The Toleration of Eccentrics', *Art News*, 56 (May 1957), pp. 25-29。关于此画与雍正的另一幅变装肖像之间的关系，参见Wu Hung, 'Emperor's Masquerade: "Costume Portraits" of Yongzheng and Qianlong', *Orientalism*, XXVI/7 (July & August, 1995), pp. 25-41。
- 263 谢敏聪：《北京的城垣与宫阙之再研究，1403—1911》，台北，1989年，第162页。
- 264 Howard Rogers and Sherman Lee, *Masterworks of Ming and Qing Paintings from the Forbidden City* (Lansdale, 1988), pp. 182-183.
- 265 同上，p. 182。
- 266 Harold L. Kahn, *Monarchy in the Emperor's Eyes: Image and Reality in the Ch'ien-lung Reign* (Cambridge, Mass., 1971), p. 77.
- 267 故宫博物院重新出版了一部分帝后肖像画，见《清代帝后像》，北京，1934—1935年。
- 268 Wan-go Weng and Yang, Boda, *The Palace Museum: Beijing* (New York, 1982), p. 67.
- 269 Kahn, *Monarchy in the Emperor's Eyes*, pp. 239-241.
- 270 在18世纪欧洲人的化装舞会和肖像画中，可以发现与之极其类似的现象，这种类似很可能具有某种历史关联。根据Aileen Ribeiro的研究，许多18世纪的资料都证明在当时欧洲的每一个化装舞会上，男男女女们的穿着都是摹仿古画而来。参见*Dress Worn at Masquerades in England, 1730 to 1790, and Its Relation to Fancy Dress in Portraiture* (New York and London, 1984), p. 136。当这种时尚运用到肖像画中时，艺术家就直接将“古画”转变成生动的贵族男女的“肖像画”。Ribeiro发现创作于18世纪的大量的肖像画摹仿的都是凡·代克的绅士画像和鲁本斯的贵妇画像。除了中心人物的脸部外，几乎保留了所参照的画作中所有的内容。画家把他的画和某件名作相联系，也把画中人与流行的“时尚”联系起来。我在'Emperor's Masquerade: "Costume Portraits" of Yongzheng and Qianlong'一文中曾讨论过这种欧洲的绘画现象和清代宫廷的“变装肖像”之间可能的关联性。
- 271 这个年代是错误的。因为在这幅画中描绘的挂轴是按明代的方式来装裱的，这幅画一定是创作于宋代之后，可能在明代早期。见Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*, p. 221。
- 272 这是他在1993年的一次私人交谈中告诉我的。
- 273 关于“face”的概念，见Angela Zito, 'Silk and Skin: Significant Boundaries', in A. Zito and T. E. Barlow eds., *Body, Subject, and Power in China* (Chicago, 1994), pp. 103-130。
- 274 见Burton Watson在*Basic Writings of Mo Tzu, Hsun Tzu, and Han Fei Tzu*中的译文 (New York, 1963), 'Han Fei Tzu', pp. 17-18。
- 275 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago, 1994), p. 57.
- 276 Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, 1973), p. 16.

- 277 谢赫：《古画品录》；英译见 Bush and Shib, *Early Chinese Texts on Painting*, pp. 39-40。
- 278 Mitchell, *Picture Theory*, p. 58.
- 279 见我在本书第二章中的论述，第61-108页。
- 280 关于这部戏曲的历史，可参见 Stephen H. West and Wilt L. Idema, trans. and eds. *The Moon and the Zither: The Story of the Western Wing by Wang Shifu* (Berkeley, 1991), pp. 3-153。
- 281 关于这个故事的更全面的概要，见同上，pp. 51-56。
- 282 Denda Akira, *Min kan Gen zatsugeki Seishōki mokuroku* (《〈西厢记〉明代刊本的目录》)，再版(东京，1979年)。
- 283 李致忠：《历代刻书考述》，成都：巴蜀书社，1990年，第215页。
- 284 王实甫：《新刊奇妙全像注释西厢记》，1498年木版印刷版的再版，上海，1955年。对这一版本中的图画的研究，见 Yao Dajun, 'The Pleasure of Reading Drama: Illustrations to the Hongzhi Edition of the "Story of the Western Wing"', in West and Idema, *The Moon and the Zither*, Appendix III, pp. 437-468。
- 285 见周贻白：《中国戏剧发展史纲要》，再版为《中国戏剧发展史》，台南，1975年，第406-407页。
- 286 同上，第419页。
- 287 关于这一套插图的详细讨论，见 Dawn Ho Delbanco, 'The Romance of the Western Chamber: Min Qiji's Album in Cologne', *Orientalism*, XIV/6 (1983.6), pp. 12-23。小林宏光《明代木刻印刷的起源：科隆冈齐做1640年插图版〈西厢记〉》一文，对这套插图作了广泛深入的介绍，载《古代艺术》，第85期，1988年1月，第32-50页。
- 288 关于陶瓷中的《西厢记》图画，见 Craig Clunas, 'The West Chamber: A Literary Theme in Chinese Porcelain Decoration', *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 1981-1982 (London, 1983), pp. 69-84。台北国家故宫博物院收藏的一件竹笔筒上也刻有这部戏曲中的《窥简》场景。
- 289 小林宏光最先指出这扇屏风画和陈洪绶所作的插图之间的相似之处。《明代木刻印刷的起源》，第43页。
- 290 Yao Dajun, 'The Pleasure of Reading Drama', p. 466.
- 291 Mitchell, *Picture Theory*, p. 35.



## | 参考书目 |

- ◎ 班固,《汉书》,北京:中华书局,1962年。
- ◎ 白居易,《白氏长庆集》,上海:商务印书馆,1929年。
- 陈高华编辑,《宋辽金画家史料》,北京:文物出版社,1984年。
- ◎ 陈娟娟,《清代服饰艺术(1)》,载《故宫博物院院刊》(1994年第2期),第81—96页。
- ◎ 大同博物馆,《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》,载《文物》(1972年第3期),第20—33页。
- ◎ 杜甫,《杜诗详注》,4册,北京:中华书局,1979年。
- ◎ 范曄,《后汉书》,北京:中华书局,1965年。
- ◎ 冯尔康,《雍正传》,北京:人民出版社,1985年。
- ◎ 傅熹年,《关于展子虔的〈游春图〉年代的探讨》,载《文物》(1978年第11期),第40—52页。
- ◎ 郭若虚,《图画见闻志》,北京:人民美术出版社,1963年。
- ◎ 涵阁,《五代王齐翰勘书图》,载《文物》(1960年第10期),第61页。
- ◎ 黄宙子,《雍正妃画像》,载《紫禁城》(1983年第4期),第28—34页。
- ◎ 蒋廷锡等,《古今图书集成》,上海:中华书局,1934年。
- ◎ 江兆申,《关于唐寅的研究》,台北:故宫博物院,1976年。
- ◎ 金维诺,《古帝王图与北齐校书图》,载《美术研究》(1982年第1期)。
- ◎ 李昉,《太平御览》,北京:中华书局,1960年。
- ◎ 李松,《韩熙载夜宴图》,北京:人民美术出版社,1979年。
- ◎ 李致忠,《历代刻书考书》,成都:1990年,第215页。
- ◎ 梁继海,《韩熙载夜宴图的现实意义》,载《文物》(1958年第6期),第28—31页。
- ◎ 廖奔,《宋元戏曲文物与民俗》,北京:文化艺术出版社,1989年。
- ◎ 刘维崇,《李后主评传》,台北:黎明文化事业股份有限公司,1978年。
- ◎ 鲁迅,《中国小说史略》,北京:人民文学出版社,1959年,第53—54页。
- ◎ 罗竹风编辑,《汉语大词典》,上海:汉语大词典出版社,1991年。
- ◎ 马令,《南唐书》,上海:涵芬楼,1937年。
- ◎ 《墨子》,收入于《诸子集成》,9册,北京:中华书局,1954年,第4册。
- ◎ 南京博物院,《南唐二陵发掘报告》,北京:文物出版社,1957年。
- ◎ 聂崇正,《“线法画”小考》,载《故宫博物院院刊》(1983年第3期),第85—88页。
- ◎ 欧阳询,《艺文类聚》,上海:中华书局,1965年。
- ◎ 故宫博物院,《清代帝后像》,北京:故宫博物院,1934—1935年。
- ◎ ——,《中国历代绘画:故宫博物院藏画集》,北京:人民美术出版社,1978年。
- ◎ ——,《历代仕女画选集》,天津:人民美术出版社,1981年。
- ◎ ——,《故宫博物院藏清代宫廷绘画》,北京:文物出版社,1993年。
- ◎ 单国强,《周文矩〈重屏会棋图卷〉》,载《文物》(1980年第1期),第88—89页。
- ◎ 沈括,《梦溪笔谈》,胡道静校注,北京:中华书局,1960年。
- ◎ 沈子丞,《历代论画名著汇编》,北京:文物出版社,1982年。
- ◎ 石守谦,《浪荡之风——明代中期南京的白描人物画》,载《美术史研究》(1994年第1期),第39—62页。
- ◎ 司马迁,《史记》,北京:中华书局,1959年。
- ◎ 苏轼,《苏东坡全集》,1909年。
- ◎ 汤屋,《画鉴》,北京:人民美术出版社,1962年。
- ◎ 陶岳,《五代史补》,收录于胡思敬编校的《豫章丛书》,清代刊本。
- ◎ 《天籁阁旧藏宋人画册》,上海,1924年。
- ◎ 托津等,《大清会典事例》,北京,内府,1813年。
- ◎ 王安石,《王文公集》,上海:上海人民出版社,1974年。
- ◎ 王明清,《挥麈录》,北京:中华书局,1961年。
- ◎ 王实甫,《新刊奇妙全像注释西厢记》,1498年木版印刷版的再版,上海:商务印书馆,1955年。
- ◎ 王书奴,《中国娼妓史》,再版,上海:三联书店,1988年。
- ◎ 吴任臣,《十国春秋》,北京,1983年。
- ◎ 《吴派画九十年展》,台北:国立故宫博物院,1976年。
- ◎ 夏文彦,《图绘宝鉴》,上海:商务印书馆,1920年。
- ◎ 谢敏聪,《北京的城垣与宫阙之再研究,1403—1911》,台北,1989年。
- ◎ 谢稚柳,《对唐周昉〈簪花仕女图〉的商榷》,载于《文物参考资料》(1958年第6期),第25—26页。
- ◎ 徐松,《唐两京城坊考》,北京:中华书局,1985年。

- ◎ 《宣和画谱》，收入于杨家骆编辑的《艺术丛书》，台北：世界书局，1962年，系列一，第9册。
- ◎ 杨伯达，《乾隆院画的发展》，收入于 A. Murck and Wen Fong, eds, *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (Princeton, 1991), pp. 333-356。
- ◎ 杨伯达，《清代院画》，北京：紫禁城出版社，1993年。
- ◎ 杨靖安，《唐寅年谱》，上海：商务印书馆，1947年。
- ◎ 杨仁恺，《中国书画》，上海：古籍出版社，1990年。
- ◎ 胤禛（雍正皇帝），《清世宗御制文集》。
- ◎ 俞剑华，《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，1956年。
- ◎ 余辉，《〈韩熙载夜宴图〉卷年代考》，载于《故宫博物院院刊》（1993年，第4期），第37-56页。
- ◎ 俞剑华编校，《宣和画谱》，北京：人民美术出版社，1964年。
- ◎ 余嘉锡，《四库提要辨证》，北京：中华书局，1980年。
- ◎ 曾昭燏等，《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文化部文物管理局，1956年，第53页。
- ◎ 张彦远，《历代名画记》，北京：人民美术出版社，1963年。
- ◎ 赵青兰，《莫高窟吐蕃时期洞窟龕内屏风画研究》，载于《敦煌研究》（1994第3期），第49-61页。
- ◎ 赵晓华，《河右见周昉，一如画屏中：辽宁省博物馆藏〈簪花仕女图〉》，《中国文物报》，no.420，1995年2月第2期，第4页。
- ◎ 《中国古代书画图目》，14册，北京：文物出版社，1986-1995年。
- ◎ 周密，《癸辛杂识》，6卷，清代赵匡阁编辑。
- ◎ ——，《云烟过眼录》，《丛书集成》，no.1553，长沙：商务印书馆，1939年。
- ◎ 周贻白，《中国戏剧史长编》，重印版为《中国戏剧发展史》，台南：僑勉出版社，1975年。
- ◎ 朱家潜和李艳琴，《清五朝“御制集”中的圆明园诗》，载《圆明园》（1983年第2期），第54-57页。
- ◎ 朱家潜，《关于雍正时期十二幅美人画的问题》，载《紫禁城》（1986年第3期），第45页。
- ◎ 朱景玄，《唐朝名画录》，收录于杨家骆编《艺术丛书》，台北：世界书局，1962年，系列一，卷八。
- ◎ Arcker, William, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 2 vols (Leiden, 1954, 1957).
- ◎ Bachhofer, Ludwig, 'Space Conception in Chinese Painting during the First Millennium After Christ', trans. Harold Joachim, MS in the Fine Arts Library, Harvard University.
- ◎ Balazs, Etienne, *Chinese Civilization and Bureaucracy*, trans. H.M. Wright (New Haven and London, 1964).
- ◎ Barnhart, Richard M., 'Li Kung-lin's Use of Past Styles', in C.F. Murck, ed., *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton, 1976), pp. 51-71.
- ◎ —— et al., *Li Kung-lin's 'Classic of Filial Piety'* (New York, 1993).
- ◎ Birrell, Anne, *New Songs from a Jade Terrace* (London, 1982).
- ◎ Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Harvard-Yenching Institute Studies XXVII (Cambridge, MA, 1971).
- ◎ ——, 'Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the "Landscape Buddhism" of Mount Lu', in S. Bush and C. Murck, eds, *Theories of the Arts in China* (Princeton, 1983), pp. 132-164.
- ◎ —— and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge, MA, 1985).
- ◎ Cahill, James, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty* (New York, 1976).
- ◎ ——, *Chinese Painting* (New York, 1977).
- ◎ ——, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York, 1978).
- ◎ ——, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley, 1980).
- ◎ ——, 'Tang Yin and Wen Zhengming as Artist Types: A Reconsideration', *Artibus Asiae*, LIII/1-2 (1993).
- ◎ Chang, Kang-i Sun, *The Late-Ming Poet Ch' en Tzu-lung: Crises of Love and Loyalty* (New Haven, 1991).
- ◎ Chavannes, Edward, *Mission archeologique dans la Chine septentrionale* (Paris, 1913).
- ◎ Chen, Pao-chen, 'The Goddess of the Lo River: A Study of an Early Chinese Narrative Handscroll', PhD diss., Princeton University, 1987.
- ◎ Clapp, Anne De Coursey, *Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity* (Ascona: Artibus Asiae Supplementum 34, 1975).
- ◎ ——, *The Painting of Tang Yin* (Chicago and London, 1991).

- ◎ Clunas, Craig, 'The West Chamber: A Literary Theme in Chinese Porcelain Decoration', *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1981-1982 (London: The Oriental Ceramic Society, 1983), pp. 69-84.
- ◎ Delbanco, Dawn Ho, 'The Romance of the Western Chamber: Min Qiji's Album in Cologne', *Orientalism*, XIV/6 (June 1983), pp. 12-23.
- ◎ Denda Akira, *Min kan Gen zatsugeki Seishōki mokuroku* [A catalogue of Ming versions of *The Romance of the West Chamber*], revd edn (Tokyo: Kyuko shoin, 1979).
- ◎ Derrida, Jacques, 'White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy', trans. F. C. T. Moore, *New Literary History*, VI/1 (Autumn 1974), pp. 5-74.
- ◎ Dittrich, Edith, *Hsi-hsiang chi Chinesische Farbholzschnitte von Min Ch'i-chi 1640*, Monographien des Museums für Ostasiatische Kunst I, Museen der Stadt Köln (Cologne, 1977).
- ◎ Edwards, Richard, *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)* (Ann Arbor, 1976).
- ◎ *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland Museum of Art, 1980).
- ◎ Ellis, John, *Visible Fictions*, revd edn (London and New York, 1992).
- ◎ Fairbank, Wilma, 'A Structural Key to Han Mural Art', reprinted in W. Fairbank, *Adventures in Retrieval* (Cambridge, MA, 1972), pp. 105-106.
- ◎ Fong, Wen C., *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th century* (New York, 1992).
- ◎ Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, 1973).
- ◎ Franke, Herbert, ed., *Sung Biographies: Painters* (Weisbaden, 1976).
- ◎ Freud, Sigmund, 'Instincts and their Vicissitudes', in J. Strachey, ed., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1953-1966), XIV, pp. 129-130.
- ◎ Friedrich, Paul, 'Polytropy', in J. W. Fernandes, ed., *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology* (Stanford, 1991), pp. 17-55.
- ◎ Genette, Gerard, *Narrative Discourse*, trans. J. E. Lewin (Ithaca, NY, 1980).
- ◎ Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (Chicago, 1963).
- ◎ Hagen, Margaret A., *Varieties of Realism: Geometries of Representational Art* (Cambridge, 1986).
- ◎ Hideo Okudaira, *Narrative Picture Scrolls*, Arts of Japan series V (Tokyo: Weatherhill-Shibundo, 1973).
- ◎ Hightower, J. R., *Han Shi Wai Chuan* (Cambridge, MA, 1952).
- ◎ Jakobson, Roman, 'Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances', in R. Jakobson and M. Hale, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956).
- ◎ Jang, Scarlet, 'Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song', *Ars Orientalis*, 22, pp. 82-96.
- ◎ Kahn, Harold L., *Monarchy in the Emperor's Eyes: Image and Reality in the Ch'ien-lung Reign* (Cambridge, MA, 1971).
- ◎ Kei Suzuki, *Chugoku kaiga shi* [The history of Chinese painting], 2 vols (Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan, 1981).
- ◎ Kleinbauer, W. Eugene, *Modern Perspectives in Western Art History* (New York, 1971).
- ◎ Ko, Dorothy, *Teachers of the Inner Chamber: Women and Culture in Seventeenth-century China* (Stanford, 1994).
- ◎ Kobayashi Hiromitsu, 'Mindai hanga no seika: Keron shiritsu tōa bijutsukan shoso Shūtei jūsan nen (1640) kan Bin Seikyū bun Seishōki hanga ni tsuite' [The germ of Ming woodcut prints: Ming Qiji's 1640 illustrations of the *Romance of the Western Chamber* in the Museum für Ostasiatische Kunst in Cologne], *Kobijutsu* [Ancient art], 85 (January 1988), pp. 32-50.
- ◎ Kohara Hironobu, 'A Study of the "Night Entertainment of Han Xizan 1,2"', *Kokka*, no. 884 (November 1965), pp. 5-10; no. 888 (March 1966), pp. 5-12.
- ◎ ———, 'Narrative Illustration in the Handscroll Format', in A. Murck and W. C. Fong, eds, *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (Princeton, 1991).
- ◎ Kojiro Tomita, Museum of Fine Arts, Boston: *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum (Han to Song periods)*, 2nd edn (Cambridge, MA, 1938).
- ◎ Kozaku Hamado, *The Tomb of Painted Basket of Lo-Lang* (Seoul: The Society of the Study of Korean Antiquities, 1934).
- ◎ Lai, T. C., *T'ang Yin, Poet-Painter 1470-1524* (Hong Kong: Kelly & Walsh, 1971).
- ◎ Laing, Ellen J., 'Chinese Palace-style Poetry and the Depiction

- of A Palace Beauty', *The Art Bulletin* LXXII/2 (June 1990), pp. 284–295.
- ◎ —, 'Notes on Ladies Wearing Flowers in their Hair', *Orientalia*, XXI/2 (1990), pp. 32–39.
- ◎ Lawton, Thomas, *Chinese Figure Painting* (Washington, DC, 1973).
- ◎ Lee, Sherman, E., *Chinese Landscape Painting* (New York, 1954).
- ◎ Legge, James, trans., *The Shoo King or The Book of Historical Documents*, *The Chinese Classics III* (Oxford, 1871).
- ◎ —, *Li Chi: Book of Rites*, 2 vols (New York, 1967).
- ◎ Li, Wai-yee, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton, 1993).
- ◎ Loehr, Max, *The Great Painters of China* (New York, 1980).
- ◎ Maeda, Robert J., 'Some Sung, Chin and Yüan Representations of Actors', *Artibus Asiae*, XLII/2–3 (1979), pp. 132–156.
- ◎ March, Benjamin, 'A Note on Perspective in Chinese Painting', *The China Journal*, VII/2 (August 1929), pp. 69–72.
- ◎ —, *Some Technical Terms of Chinese Painting* (Baltimore, 1935).
- ◎ Marin, Louis, 'Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's "The Arcadian Shepherds"', in N. Bryson, ed., *Calligram: Essays in New Art History from France* (Cambridge, 1988).
- ◎ Metz, Christian, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton et al. (Bloomington, 1982).
- ◎ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory* (Chicago, 1994).
- ◎ Mote, Frederick W., 'The Intellectual Climate in Eighteenth-century China', in *Chinese Painting under the Qianlong Emperor: The Symposium Papers in Two Volumes: Phoebus 6/1* (1988), pp. 17–55.
- ◎ Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', reprinted in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington and Indianapolis, 1989), pp. 14–26.
- ◎ Murray, Julia K., 'The Role of Art in the Southern Sung Dynastic Revival', *Bulletin of Sung-Yüan Studies*, XVIII (1986), pp. 41–59.
- ◎ —, 'Didactic Art for Women: The Ladies' Classic of Filial Piety', in M. Weidner, ed., *Flowering in the Shadows: Women in the History of Chinese and Japanese Painting* (Honolulu, 1990), pp. 27–53.
- ◎ Neal, Steve, 'Masculinity as Spectacle', *Screen* XXXIV/6 (Winter 1983). Reprinted in *Screen, The Sexual Subject* (London and New York, 1992).
- ◎ Piper, David, ed., *The Illustrated Library of Art* (New York, 1986).
- ◎ Powers, Martin, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven and London, 1991).
- ◎ Priest, Alan, *Aspects of Chinese Painting* (New York, 1954).
- ◎ Ribeiro, Aileen, *Dress Worn at Masquerades in England, 1730 to 1790, and Its Relation to Fancy Dress in Portraiture* (New York and London, 1984).
- ◎ Rogers, Howard and Sherman Lee, *Masterworks of Ming and Qing Paintings from the Forbidden City* (Lansdale: International Arts Council, 1988).
- ◎ Rosenzweig, Daphne Lange, 'Court Painters of the K'ang-hsi Period', PhD diss., Columbia University, 1973.
- ◎ Rouzer, Paul F., *Writing Another's Dream: The Poetry of Wen Tingyun* (Stanford, 1993).
- ◎ Rowley, George, 'A Chinese Scroll of the Ming Dynasty "Ming Huang and Yang Kuei-fei Listening to Music"', reprinted in *Artibus Asiae*, XXXI/1 (1969), pp. 5–25.
- ◎ Schafer, Edward H., *The Divine Woman: Dragon Ladies and Rain Maidens in T'ang Literature* (Berkeley, 1973).
- ◎ Shigeo Kishibe, 'A Chinese Painting of the T'ang Women's Orchestra', in G. Reese and R. Brandel, eds, *The Commonwealth of Music* (New York, 1965).
- ◎ Shih, Hsio-yen, 'Poetry Illustration and the Works of Ku K'ai-chih', in J. Watson ed., *The Translation of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry* (Hong Kong, 1976), pp. 6–29.
- ◎ Silbergeld, Jerome, *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form* (Seattle and London, 1982).
- ◎ Sirén, Osvald, *Early Chinese Paintings from the A. W. Bahr Collection* (London, 1938).
- ◎ —, *Chinese Painting, Leading Masters and Principles*, 7 vols (New York and London, 1956).
- ◎ —, *The Chinese on the Art of Painting* (New York, 1963).
- ◎ Soper, Alexander C., *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting (T'u-hua chien-wen chih): An eleventh century history of Chinese painting* (Washington DC, American Council of Learned Societies, 1951).

- ◎ ———, 'T'ang Ch'ao Ming Hua Lu,' revd trans., *Artibus Asiae*, XXI/3-4 (1958), pp. 204-350.
- ◎ ———, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung through Sui* (Ascona, 1967).
- ◎ ———, 'Addendum' to George A. Rowley, 'A Chinese Scroll of the Ming Dynasty 'Ming Huang and Yang Kuei-fei Listening to Music', *Artibus Asiae*, XXXI/1 (1969), pp. 26-31.
- ◎ Spiro, Audrey, *Contemplating the Ancients: Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture* (Berkeley, 1990).
- ◎ Stewart, Susan, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Baltimore, 1978).
- ◎ Sullivan, Michael, 'Notes on Early Chinese Screen Painting', *Artibus Asiae*, XXVII 1965), pp. 239-254.
- ◎ Sullivan Michael, *Chinese Landscape Paintings in the Sui and T'ang Dynasties* (Berkeley, 1980).
- ◎ Tambiah, S.J., 'The Magical Power of Words', *Man* (1968/3), pp. 175-267.
- ◎ Teiser, Stephen F., *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism* (Honolulu, 1994).
- ◎ Tian, Jiaqing, 'Early Qing Furniture in a Set of Qing Dynasty Court Paintings', *Orientalia*, XXIV/1 (January 1993), pp. 32-39.
- ◎ Tashio Nagahiro, *Rikuchō jidai bijutsu no kenkyū* [The representational art of the Six Dynasties period], (Tokyo, Bijutsu chuppansha, 1969).
- ◎ Uspensky, Boris, *The Poetics of Composition*, trans. V. Zavarin and S. Wittig (Berkeley, 1973).
- ◎ Van Gulik, Robert, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur* (Rome, 1958).
- ◎ Vinograd, Richard, 'Wang Meng's "Pien Mountains": The Landscape of Eremitism in Later Fourteenth Century Chinese Painting', PhD diss. University of California at Berkeley, 1979.
- ◎ ———, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge, 1992).
- ◎ Wakeman, Jr., Frederick, 'Romantics, Stoics, and Martyrs in Seventeenth-century China', *The Journal of Asian Studies*, XLIII/4 (August 1984), pp. 632-639.
- ◎ Watson, Burton, trans., *Cold Mountain* (New York, 1962).
- ◎ ———, *Basic Writing of Mo Tzu, Hsün Tzu, and Han Fei Tzu* (New York, 1963).
- ◎ Wells, Wilfrid H., *Perspective in Early Chinese Painting* (London, 1935).
- ◎ Weng, Wan-go and Yang, Boda, *The Palace Museum: Beijing* (New York, 1982).
- ◎ West, Stephen H. and Wilt L. Idema, trans, and eds, *The Moon and the Zither: The Story of the Western Wing by Wang Shifu* (Berkeley, 1991).
- ◎ White, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Cambridge, MA, 1987).
- ◎ Wu, Hung, 'From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition', *Early China*, XVII (1988), pp. 78-115.
- ◎ ———, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989).
- ◎ ———, 'What is Bianxiang: On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature', *Harvard Journal of Asiatic Studies*, LII/1 (June 1992), pp. 111-192.
- ◎ ———, 'Emperor's Masquerade: "Costume Portraits" of Yongzheng and Qianlong', *Orientalia*, XXVI/7 (July and August, 1995), pp. 25-41.
- ◎ ———, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995).
- ◎ ———, 'Beyond Stereotypes: "The Twelve Beauties" in Early Qing Court Art and the *Dream of the Red Chamber*', in Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang, eds, *Writing Women in Late Imperial China* (Stanford, forthcoming).
- ◎ ——— et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven and Beijing, forthcoming)
- ◎ Wu, Nelson I., 'The Toleration of Eccentrics', *Art News*, 56 (May 1957), pp. 25-29.
- ◎ Yao Dajun, 'The Pleasure of Reading Drama: Illustrations to the Hongzhi Edition of the *Story of the Western Wing*', in Stephen H. West and Wilt L. Idema, trans, and eds, *The Moon and the Zither: The Story of the Western Wing by Wang Shifu* (Berkeley, 1991). Appendix III, pp. 437-468.
- ◎ Yashiro Yukio, 'A Song copy of Zhou Wenju's "Ladies in the Palace"', *Bijutsu kenkyū* [Journal of Art Studies], XXV (January 1934), pp. 1-13.
- ◎ Yu, Pauline, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (Princeton, 1987).

- ◎ Yuhas, Louise, 'Wang Shih-chen as Patron', in Chu-ting Li, ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Lawrence, KS, 1989).
- ◎ Zeitlin, Judith, T., *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale* (Stanford, 1992).
- ◎ Zito, Angela, 'Silk and Skin: Significant Boundaries', in A. Zito and T.E. Barlow, eds, *Body, Subject, and Power in China* (Chicago, 1994), pp. 103–130.

## | 图片目录 |

以下所有长度单位均为厘米

- 图1 | 乾清宫中皇帝的龙椅与屏风。木质金漆。18世纪。北京故宫博物院藏。
- 图2 | 马远(活动于1190—1225年)《台阁观云图》。册页, 绢本水墨设色敷金, 25.5×24.5。13世纪。波士顿美术馆藏。
- 图3 | 马和之(约1130—1170)《毛诗·小雅·鹿鸣之什》中的皇家祭典场景。手卷局部, 纸本水墨设色, 28×874。12世纪。北京故宫博物院藏。
- 图4 | 《明穆宗像》。轴, 绢本设色, 205.3×154.5。16世纪。台北故宫博物院藏。
- 图5 | 马王堆一号汉墓出土的屏风。木板漆画。公元前2世纪。湖南省博物馆藏。
- 图6 | 图2局部。
- 图7 | 仇英《吹箫引凤图》(《人物故事册》之一)。纸本水墨设色, 41.1×33.8。16世纪。北京故宫博物院藏。
- 图8—图10 | 东瓦窑址和三道壕这两座东汉墓中绘在墙上的人物和屏风。费慰梅(Wilma Fairbank)绘。
- 图11 | 《憩寂图》。册页, 绢本设色, 25.4×29.21。明代早期(?)。纽约大都会美术馆藏。
- 图12 | 《槐荫消夏图》。册页, 绢本水墨设色。明代早期(?)。北京故宫博物院藏。
- 图13 | (传)周文矩《倦绣图》局部。卷, 绢本设色, 24.2×115.3。明代早期(?)。伦敦大英博物馆藏。
- 图14 | 苏汉臣《靓妆仕女图》。装裱成册页的团扇, 绢本设色敷金, 25.2×26.7。12世纪。波士顿美术博物馆藏。
- 图15 | 仇英《竹院品古图》(《人物故事画册》之一)。纸本水墨设色, 41.1×33.8。16世纪。北京故宫博物院藏。
- 图16 | 杜堇《玩古图》。轴, 绢本设色, 126.1×187。15—16世纪。台北故宫博物院藏。
- 图17 | (传)顾闳中《韩熙载夜宴图》。卷, 绢本设色, 28.7×335.5。南宋摹本(?)。北京故宫博物院藏。
- 图18 | (传)唐寅(1470—1524)《韩熙载夜宴图》。卷, 绢本设色, 30.8×547.8。16—17世纪。重庆市博物馆藏。
- 图19—图22 | 顾闳中《韩熙载夜宴图》局部。
- 图23 | 山东津县朱觐祠堂内部画像。费慰梅所绘复原图。
- 图24 | 朱觐祠堂画像中向后延伸的屏风图像。根据费慰梅复原图所绘。
- 图25 | 朱觐祠堂删去屏风图像后的画像。根据费慰梅复原图所绘。
- 图26 | 乐浪出土漆篋。1世纪。朝鲜平壤国家中央历史博物馆藏。
- 图27 | 图26局部。乐浪出土漆篋中的历史人物和屏风图像。
- 图28 | 乐浪漆篋中历史人物和屏风图像示意图。
- 图29 | 《赵氏孤儿》画像。2世纪。山东嘉祥武氏祠。
- 图30 | 《老莱子》画像。2世纪。山东嘉祥武氏祠。
- 图31、图32 | 《韩熙载夜宴图》构图示意图。巫鸿绘。
- 图33 | 《黑壶的故事》。五线谱。作曲者和时间不详。
- 图34 | 如何欣赏一幅典型的中國手卷画。

图35 | 李士达《西园雅集图》局部。卷，纸本水墨设色，25.8×180.5。16—17世纪。苏州博物馆藏。

图36 | 《隋炀帝赏画图》。木刻版画。明代。采自《隋炀艳史》。

图37、图38 | 顾闳中《韩熙载夜宴图》构图示意图。以此设想展开手卷的过程。巫鸿绘。

图39 | (传)顾恺之《女史箴图》。卷，绢本水墨设色，24.8×382.4。4世纪或5世纪画作的唐代摹本(?)。伦敦大英博物馆藏。

图40 | 图39局部。

图41 | 《降魔变》局部。卷，纸本水墨设色、背面有题字，27.1×571.3。8—9世纪。发现于甘肃省敦煌，巴黎国家图书馆藏。

图42 | 图41局部。巫鸿绘。

图43—图44 | (传)周文矩《宫乐图》局部。卷，绢本设色，41.9×184.2。10世纪(?)画作的明代摹本。芝加哥美术馆藏。

图45 | (传)周文矩《宫中图》局部。卷，绢本水墨淡设色，26×121。仿10世纪作品的1140年摹本。佛罗伦萨贝伦森(Berenson)收藏。

图46 | 图17局部。

图47 | 图44局部。

图48 | (传)阎立本(?—673)《历代帝王图》卷中的“陈文帝”。绢本设色敷金，51.3×531。7世纪。波士顿美术馆藏。

图49 | 明人《摹周文矩〈重屏会棋图〉》。卷，纸本设色，31.3×50。华盛顿弗利尔美术馆藏。

图50 | 图49的构图。巫鸿绘。

图51 | 周文矩《重屏会棋图》。卷，绢本设色，40.3×70.5。10世纪画作的明代摹本。北京故宫博物院藏。

图52 | 《勃艮第的圣母玛丽亚》。《祈祷书》中描绘的勃艮第的玛丽亚对开画面的一页，表现了圣母面前的马克西米连一世和勃艮第的玛丽亚。羊皮纸，22.5×16.3。1477年。维也纳奥地利国家图书馆藏。

图53 | 仇英《摹天籟阁宋人画册》中的《弈棋图》。纸本设色。16世纪。上海博物馆藏。

图54 | (传)王维《高士弈棋图》。绢本水墨。11—12世纪(?)。清宫旧藏。

图55 | 司马金龙墓出土漆屏风(图58、图59)复原图。

图56、图57 | 山东省诸城前凉台画像石拓本及线描图。75×148。2世纪。

图58、图59 | 山西省大同市司马金龙墓出土漆屏风。木板漆画，单牒屏风的两面，80×20。公元484年前。山西省博物馆藏。

图60 | 图39中有围屏的床。黄铭崇(Ming-chong Hwang)绘。

图61 | 洛阳出土的北魏石棺床。6世纪早期。黄铭崇绘。

图62 | 《梁高行》画像石的拓片。山东嘉祥武梁祠。151年。

图63 | 图62的复原图。

图64 | 石棺床上的《梁高行》故事画像。石刻，100×45。6世纪早期。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏。

图65 | 石棺床上的《丁兰》故事画像。石刻，100×45。6世纪早期。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏。

图66 | 石棺床上的《侍母图》故事画像。具体主题难以辨识。石刻，100×45。6世纪早期。

堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏。

图67 | 石棺床上的《董永》故事画像。6世纪早期。石刻，100×45，堪萨斯纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏。

图68 | (传)顾恺之《洛神赋图》。卷，绢本设色，27.1×572.8。6世纪(?)画作的13世纪摹本。北京故宫博物院藏。

图69、图70 | 《宫女图》。永泰公主墓石椁线刻画拓本，132×74。708年。陕西省博物馆藏。

图71 | 图68的画面示意图。巫鸿绘。

图72 | 根据石棺床上《梁高行》(图64)画面所作的示意图。巫鸿绘。

图73 | 观看图69的观者。巫鸿绘。

图74 | 《树下仕女屏风》。长安王村唐墓壁画，石灰墙上水墨着色，165×370。8世纪晚期，陕西省博物馆藏。

图75 | (传)周昉《簪花仕女图》。卷，绢本设色(?)，46×180。10世纪。辽宁省博物馆藏。

图76 | 图75局部。画面中的一位宫廷贵妇正凝望着一朵红花。

图77、图78 | 图17与图49结构示意图。巫鸿绘。

图79、图80 | 图17与图49的转换图。巫鸿绘。

图81 | 网师园平面图，所呈现的是宅院正式区域之后的私密园林。此园建于宋代，清代乾隆年间重修。

图82 | 刘贯道(活动于1279—1300年)《消夏图》。卷，绢本淡设色，30.5×71.1。13世纪晚期。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏。

图83 | 图17局部。

图84 | 图82局部。

图85 | 佚名《消夏图》。卷，纸本设色，34.1×51.7。15世纪(?)。华盛顿弗利尔美术馆藏。

图86 | 《竹林七贤与容启期》模印砖画中的四个人物，左起依次为嵇康、阮籍、山涛、王戎，240×80。4世纪。江苏省南京西善桥晋墓出土。

图87 | 山东临朐崔芬墓壁画《人物山水屏风》局部。灰泥墙水墨设色，123×95。551年。山东省博物馆藏。

图88 | 《乌毛立女屏风》。纸本与苧麻，粘有羽毛，水墨设色，136×55。752年，日本奈良正仓院藏。

图89 | (传)李思训(?—718)《江帆楼阁图》。轴，绢本设色，109×57.7。8世纪(?)画作的11世纪摹本。台北故宫博物院藏。

图90 | (传)展子虔(约550—约604)《游春图》。卷，绢本设色，34×80.5。8世纪(?)画作的11世纪摹本。北京故宫博物院藏。

图91 | 敦煌361窟主龕中所绘《山水屏风》(龕中塑像已被移走)。石灰墙上水墨。8世纪晚期。甘肃省敦煌研究院。

图92 | 王齐翰《勘书图》。卷，绢本设色，28.4×65.7。10世纪。南京大学考古与艺术博物馆藏。

图93 | 图92局部。

图94 | 苏轼、苏辙和王洙在图92后的题跋。

图95 | (传)周文矩《挑耳图》。卷，绢本设色，31.5×42.3。明代摹本。华盛顿弗利尔

美术馆藏。

图96—图99 | 明代佚名《十八学士图》。一套四幅立轴。轴，绢本设色，173.5×102.9。台北故宫博物院藏。

图100 | (传)刘松年(活动于12世纪末—13世纪初)《十八学士图》局部。卷，绢本设色，44.5×182.3。此图很可能是13世纪摹本。台北故宫博物院藏。

图101 | (传)刘松年《唐五学士图》。轴，绢本设色。13世纪(?)。台北故宫博物院藏。

图102 | 赵伯驹《风檐展卷图》。扇页，绢本设色，24.9×26.7。12世纪。台北故宫博物院藏。

图103 | 赵士雷《荷亭消夏图》。册页，绢本设色，26.7×28。12世纪。台北故宫博物院藏。

图104 | 李公麟《孝经图》“第十三章”。卷，绢本水墨，473×21。纽约大都会博物馆藏。

图105 | (传)马和之《孝经图》“第十三章”。卷，绢本设色，28.8×36.8。13世纪。台北故宫博物院藏。

图106 | (传)马和之《孝经图》卷“第五章”。卷，绢本设色，28.8×36.8。13世纪。台北故宫博物院藏。

图107 | 李公麟《孝经图》“第五章”。卷，绢本水墨，473×21。11世纪。纽约大都会美术馆藏。

图108 | 《毛诗·邶风图》之“七月”。卷，纸本水墨，29.7×1371。12世纪。纽约大都会美术馆藏。

图109 | (传)马和之《女孝经图》“第四章”。卷，绢本设色，26.4×80.4。13世纪。台北故宫博物院藏。

图110 | (传)马和之《女孝经图》“第五章”。卷，绢本设色，26.4×80.4。13世纪。台北故宫博物院藏。

图111 | 南宋佚名《女孝经图》“第五章”之“侍亲”。卷，绢本设色，43.8×68.7。12—13世纪。北京故宫博物院藏。

图112—图113 | 牟益《捣衣图》局部卷，纸本水墨，27.3×464.2。作于1238—1240年间。台北故宫博物院藏。

图114 | (传)王诜(1036—1089)《靓妆仕女图》。团扇，绢本设色，24.2×25。13世纪(?)。台北故宫博物院藏。

图115 | (传)苏汉臣《婴戏图》。轴，纸本设色，58.7×35。12世纪或12世纪晚期。台北故宫博物院藏。

图116 | 刘松年《罗汉图》。轴，绢本设色，117.4×56.1。12—13世纪。台北故宫博物院藏。

图117 | 金处士《十王图》之一。轴，绢本设色，111.8×47.6。12世纪晚期(1195年前)。纽约大都会美术馆藏。

图118 | (传)顾恺之《列女仁智图》中的卫灵公及其妻。卷，绢本设色，25.8×470.3。13世纪摹本。北京故宫博物院藏。

图119 | 佚名《倪瓒像》。卷，纸本设色，28.2×60.9。14世纪40年代。台北故宫博物院藏。

图120 | 倪瓒《秋林野兴图》。轴，纸本水墨，97.5×68.6。1339年。纽约大都会美术馆藏。

图121 | 仇英《倪瓒像》。卷，纸本水墨。16世纪。上海博物馆藏。

图122—图123 | 方士庶、叶芳林《九日行庵文宴图》。卷，绢本水墨淡设色，31.7×201。1743年。克利夫兰美术馆藏。

图124 | 《孝经图》“第六章”。卷，纸本水墨，20.5×702.1。13—14世纪。台北故宫博物院藏。

图125 | 河南禹县白沙一号宋墓中的《墓主夫妇像》。砖雕壁画，90×135。1099年。

图126 | 王蒙（约1308—1385）《西郊草堂图》。轴，纸本水墨浅绛，97.5×27.2。14世纪前半期。北京故宫博物院藏。

图127 | 王蒙《谷口春耕图》。轴，纸本水墨，124.9×37.2。14世纪。台北故宫博物院藏。

图128 | 王蒙《惠麓小隐图》。卷，纸本水墨浅绛，28.2×73.7。14世纪下半期。印第安纳波利斯美术馆藏。

图129 | 王蒙《双亭观浪图》。卷，纸本水墨。此图可能为摹本。1351年。东京国立博物馆藏。

图130 | 姚彦卿《有余闲斋图》。卷，纸本水墨，23×84。1360年。克利夫兰美术馆藏。

图131 | 倪瓒（1301—1374）、赵原（？—1373年后）《狮子林图》。卷，纸本水墨。1373年。清宫旧藏。

图132 | 文徵明（1470—1559）《古树双榭图》。轴，纸本水墨，52.4×31.3。1534年前。藏地不详。

图133 | 弘仁《古槎短荻图》。轴，纸本水墨，61.9×35.3。17世纪。北京故宫博物院藏。

图134 | 尤求《松荫博古图》。轴，纸本水墨，108.6×33.6。1579年。台北故宫博物院藏。

图135—图136 | 尤求《汉宫春晓图》。卷，纸本水墨。1568年。上海博物馆。

图137 | 唐寅（1470—1524）《李端端图》。轴，纸本设色，122×57.2。南京博物院藏。

图138 | 唐寅《李端端图》。轴，纸本设色，149.3×365.9。15—16世纪。台北故宫博物院藏。

图139 | 唐寅《陶穀赠词图》。轴，纸本设色，168.8×102.1。15—16世纪。台北故宫博物院藏。

图140 | 唐寅《西洲话旧图》。轴，纸本水墨，110.7×52.3。1519年。台北故宫博物院藏。

图141—图152 | 《十二美人屏风》。作于1709—1723年间。立轴（原来是装裱于十二扇屏风上），绢本设色，184×98。北京故宫博物院藏。

图153 | 《圆明园深柳读书堂》。18世纪。木刻版画。

图154 | 《孝敬皇后肖像》。轴，绢本设色，307×219.8。17世纪。北京故宫博物院藏。

图155 | 郎世宁（Giuseppe Catiglione, 1688—1766）等《心写治平图》。卷，绢本设色，52.9×688.3。1736年。克利夫兰美术馆藏。

图156 | 《桐荫仕女图屏风》。油画，128.5×326。康熙时期（1662—1722）。北京故宫博物院藏。

图157 | 图156的背面。为康熙所书张燮诗。

图158 | 金廷标《乾隆行乐图》。轴（原来可能装裱在一扇屏风上），绢本设色，167.4×320。1763年。北京故宫博物院藏。

图159 | 郎世宁《阅骏图》。屏风画，绢本水墨设色，134.5×137.5。18世纪。北京故宫博物院藏。

图160 | 三希堂中的《平安春信图》。18世纪。北京故宫养心殿。

图161 | 郎世宁《平安春信图》。挂轴，绢本水墨设色，68.8×40.6。18世纪。北京故宫博物院藏。

图162 | 紫禁城平面图中养心殿的位置(如1所示)。

图163 | 养心殿剖面图。

图164 | 《高士图》。册页，绢本设色，28.9×27.9。明代早期(?)。台北故宫博物院藏。

图165 | 图164示意图。巫鸿绘。

图166 | 商代铜觚。原为乾隆皇帝藏品。

图167 | 王莽铜量。原为乾隆皇帝藏品。

图168 | 姚文翰《是一是二图》。轴(原来可能装裱在一扇屏风上)，纸本水墨，90.3×119.8。18世纪。北京故宫博物院藏。

图169 | 佚名《是一是二图》。轴，纸本水墨。18世纪。北京故宫博物院藏。

图170 | 乾隆的镜像。图168局部。

图171 | 传统中国绘画的各种装裱形式。

图172 | 明人《初夏图》。轴，可能是一套《十八学士琴棋书画》四幅挂轴之一。苏州博物馆藏。

图173 | 谢环《杏园雅集图》局部。卷，绢本设色，36.6×240.6。1437年。纽约大都会美术馆藏。

图174、图175 | 图17与图49的转换图。巫鸿绘。

图176 | 《西厢记》第十三出“月下佳期”。木版。1498北京书坊金台岳家刊本。北京大学图书馆藏。

图177 | 《西厢记》第二出“僧房假寓”。木版套色。1640年闵齐伋刊本中20幅插图之一。科隆东方艺术博物馆藏。

图178 | 《西厢记》第六出“红娘请宴”。闵齐伋刊本。故事好似绘于铜壶之上。

图179 | 《西厢记》第十出“玉台窥简”。轴下青花瓷盘17世纪晚期。伦敦维多利亚·阿尔伯特博物馆藏。

图180 | 《西厢记》第十四出“堂前巧辩”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图181 | 《西厢记》第五出“白马解围”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图182 | 《西厢记》第十五出“长亭送别”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图183 | 《西厢记》第一出“佛殿奇逢”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图184 | 《西厢记》第十八出“尺素缄愁”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图185 | 《西厢记》第九出“锦字传情”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图186 | 《西厢记》第三出“墙角联吟”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图187 | 《西厢记》第八出“琴心写怀”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图188 | 《西厢记》第十一出“夜半逾墙”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图189 | 《西厢记》第十出“玉台窥简”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图190 | 《西厢记》第十出“玉台窥简”。木版，万历年间南京刘龙田刊本。中国国家图书馆藏。

图191 | 《西厢记》第十出“玉台窥简”。木版，万历年间肖腾鸿刊本。中国国家图书馆藏。

图192 | 陈洪绘《西厢记》第十出“玉台窥简”。木版，20×14。1639年刊《张深之

正北西厢记》。浙江省博物馆藏。

图 193 | “江景”陈洪绶等绘《西厢记》第十三出。木版，20×14。1631年李高辰刊本。中国国家图书馆藏。

图 194 | 《西厢记》第十三出“月下佳期”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图 195 | (传)仇英《西厢记图》“月下佳期”。册页，纸本设色。17世纪。王孔照旧藏。

图 196 | 《西厢记》第十七出“泥金报捷”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。

图 197 | 《西厢记》第十九出“郑恒求配”。闵齐伋刊本。科隆东方艺术博物馆藏。