

何处观看：论中国古代绘画传承中的“收视点”重构

李晓愚

摘要 现代博物馆的陈列方式抹平了古代画作之间的时空差异，导致绘画的“历史语境”遭到破坏和误读。为了更好地传承古代艺术，我们应当从“收视点”的角度去考察画作，还原其最初被观看（或使用）的语境以及相应的观看方式。对画作“收视点”的重构有助于更深入地理解画作的功能、型制、含义和风格，亦可使现代人对创造和使用这些画作的古人多一分“了解之同情”。文字史料、图像再现和文学描述能为重构提供支持的证据，但这些证据必须被极其谨慎地使用。

关键词 古代绘画 传承 收视点

作者李晓愚，南京大学新闻学院副教授（江苏南京 210093）。

中图分类号 J0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2020)06-0135-13

一、引言

你会在哪儿欣赏一幅中国画？对于一个现代人而言，答案很可能是：博物馆。在那里，画作沿着大厅的四壁挂成一排。观看者一幅接着一幅，依顺序观看。他会在每件画作前稍稍驻足，将之当成独立的艺术品，沉思冥想，细细品味。去博物馆或美术馆看画，这种现代社会的惯习不过只有百年历史，是中国在步入现代化的进程中从西方引入的。民国画家陈师曾的《读画图》记录了1917年北京中央公园里一次画展中的场景，画中人虽大多穿着长袍马褂，却在以类似观看西画《蒙娜丽莎》的方式在看中国画（图1）。他们的观看方式（不光指看到的展出品，也包括看到的展出场所）是经过现代西方博物馆展示技术“合法建构”的。

现代博物馆的陈列方式让绘画和观者都成为孤立的个体：观者是沉思的眼睛，绘画是沉思的对象。^①为了更好地引导观众进行思考，博物馆还会围绕不同的专题推出展览，图2和图3就很有可能同时出现在一个以古代女性为主题的展览上，它们往往被归于同一题材——“仕女画”。我们当然可以仅仅从艺术的角度谈论这两幅画，对它们的线条、色彩、造型、构图等等加以分析，但这些谈论只是表层的。如果想对这两件作品的功能、图像含义、风格、型制差异的原因有更深入的了解，我们必须还要问一个问题：在进入博物馆陈列之前，它们曾经被摆放在哪里？事实上，图2是从湖南一座战国古墓中出土的帛画，它已在地下沉睡了两千余年，根本无意于“被欣赏”；图3则是一架十二扇屏风中的一扇，而这架屏风曾经被摆

^① 吉莉恩·罗斯：《观看的方法：如何解读视觉材料》，肖伟胜译，重庆：重庆大学出版社，2017年，第274—275页。

放在圆明园的深柳读书堂——那里是雍正皇帝做皇子时经常流连的地方。这两件画作，原属于不同的时间和空间，具有全然不同的功用，然而在现代博物馆中，它们却可以被并置、被当作同类型的艺术品欣赏。

现代博物馆的兴起让人们以极其便利的方式获得前所未有的视觉享受，然而它的展陈方式——将绘画按朝代、艺术家、主题等进行展示，却抹平了画作之间的时空差异，导致绘画的“历史语境”遭到破坏和误读。从某种意义上说，现代博物馆与动物园很像：在现实世界里，北极熊和企鹅，一个住北极，一个住南极，一辈子不可能碰面，但在动物园里，它们却成了隔壁好邻居。所有进入博物馆收藏的绘画，和所有住进动物园的动物一样，都“被脱离”了原先存在的场域和情境。一只离开了北极的熊，也许还算是“北极熊”，而一件画作一旦被放置于新的语境，被重新组合和观看，那么它的功能、内涵和意义也会不由自主地随之改变。



图 1 (民国)陈师曾《读画图》，北京故宫博物院藏



图 2 (战国)楚墓《龙凤仕女图》，湖南省博物馆藏



图 3 (清)《雍正十二美人图》之一，北京故宫博物院藏

博物馆是集中保存古代文化艺术遗产的地方，传承是其重要的使命。然而，传承不只是艺术品在代与代之间简单的物理转移，而是智慧、精神、意义的传递。用法国媒介学家雷吉斯·德布雷（Régis Debray）的话说，“传承”指的是“那些在运输传递过程中的东西会变成什么样，如何变化，通过哪儿变化，有什么改变”^①。如果仅仅把一幅画作看成是“画出来的图像”，那么在历史的运输传递过程中，它几乎没有

^① 雷吉斯·德布雷：《媒介学引论》，刘文玲译，北京：中国传媒大学出版社，2014年，第32页。

什么改变；但若把一幅画同时看作一个“图像的载体”，一件文化物品，那么从它被生产出来到进入博物馆，其中几经流转，从诸多角度——如使用者、使用的具体空间、使用目的和达成效果等等来看，它都发生了改变。

本文关注的正是作为“图像载体”的绘画。传统中国绘画史研究多注重画作的生产层面，而本文则将注意力转向绘画的“收视点”（audiencing），即画作遭遇它的观众或使用者的地点。^①一件出现在此时此地的画作，之前去过哪里？在文化的传承中，这绝不是一个可有可无的问题。不同的地点有着不同的游戏规则，规范着特定的观看者该怎么作为，包括他们是否和如何观看。当我们从“收视点”的角度去考察一件画作的时候，它就不再只是超越时空限制的审美对象，而被赋予了更多的历史文化意义。

二、古代绘画的“收视点”及观看实践

如今作为艺术品陈列在博物馆中的诸多绘画，曾经都有各自不同的“收视点”。比如台北故宫博物院收藏的《早春图》是北宋画家郭熙的代表作，尽管它现在被装裱成立式悬挂的卷轴画，但最初很可能是翰林院正厅“玉堂”中的一扇巨大屏风，被摆放在在皇帝的御座之后，图中巍峨的高山象征着皇权的威严（图4）。唐宋画史中记载了大量的“画屏”和“画障”，这些可称为“建筑绘画”的作品大都随着建筑的损毁而消亡了，今天我们在博物馆里看到的凤毛麟角必然是被动过手术、植入其他形式的幸存者。^②经过艺术史学者的考证，许多传世名画，如传为唐代周昉绘制的《簪花仕女图》、李思训绘制的《江帆楼阁图》，以及五代董源的《寒林重汀图》，原先都是画屏，是以室内装饰品的形式呈现的。后来，这些画屏的某一部分又被重新装裱，成为如今的卷轴样式。



图4（北宋）郭熙《早春图》，台北故宫博物院藏

还有一些画作原本是在私人场所被观看的，比如现藏于北京故宫博物院的《卧游图册》。这套册页出自明代吴门画家沈周之手，共十九帧，除了引首和跋尾各一帧之外，还有七帧山水，七帧花果，以及禽、畜、虫各一帧（图5）。在跋尾中，沈周说明了绘制册页的动因：

宗少文四壁揭山水图，自谓卧游其间。此册方或尺许，可以仰眠匡床，一手执之，一手徐徐翻阅，殊得少文之趣。倦则掩之，不亦便乎，手揭亦为劳矣！真愚闻其言，大发笑。

原来，沈周之所以绘制这套册页，是要追摹南朝山水画家宗炳的“卧游”之举。不过他也为自己的一个小革新而颇感得意：宗炳的卧游图是尺幅相当大的山水画，画于墙壁之上，而沈周却将卧游图的尺幅大大缩小。形制小，自然便于随身携带。这套册页的理想“收视点”是在如图6所示的私家园林的“匡床”之上，只需将图中高士手里的卷轴换成册页即可。还有一种绘画则是在更为私密的场所中使用的。这类绘画非常直白露骨地表现性事，有一个专门的名词——“春宫图”（图7）。“春宫”一词暗示着这类绘画最初的“收视点”正是在汉代帝王的春宵宫帷之中。明代的郎瑛认为春宫画最早出现在汉成帝的宫帷，成

① 吉莉恩·罗斯：《观看的方法：如何解读视觉材料》，肖伟胜译，第25页。

② 巫鸿：《美术史十议》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第46页。



图 5 (明)沈周《卧游图》册页之一,北京故宫博物院藏



图 6 (元)刘贯道《消暑图》,美国堪萨斯市纳尔逊·阿特肯斯艺术博物馆藏

帝命人将商朝末代君主纣王和宠妃妲己淫乐的场景绘制在屏风上。^①另一位明代文人沈德符对此话题作了历史考据式的论述,认为春宫画的发明者是西汉广川王,他命令画师“画男女交接状于屋,召诸父姐妹饮,令仰视画”。沈德符继而罗列了其他爱好此道的帝王:南朝齐东昏侯萧宝卷、隋炀帝杨广、唐高宗李治和皇后武则天。^②可见,春宫图最初是在后宫中使用的,后来才逐渐传至民间。图 7 是一套 18 世纪春宫图册中的一帧,它的使用地点应该是在文人士绅私宅的卧房之中。

需要说明的是,“收视点”这个词暗含着一个前提假设,即认为所有绘画都是为了被人观看而制作出来的,都有属于自己的观众。然而,这个假设其实经不起推敲,因为无数画作的首要目的不是为了被实际观看和欣赏。比如图 2 的这幅帛画就是墓葬的一部分,叫做“铭旌”。铭旌有两大功能,先是悬挂在葬礼上,供生者吊唁使用;然后被埋入墓中,作为死者的替代物,象征她在另一个世界里的永远存在。也就是说,画中楚腰纤细的女子正是墓藏的女主人。这幅帛画可以在入葬礼仪过程中被人看到,一旦墓门关闭,它的观众就从葬礼上的生人变成了主宰黄泉世界的地下神祇。^③它被现代人观看和欣赏,完全是个意外。还有敦煌石窟中的壁画,现代人当然可以在画册或美术史专著中品读那些精美的图像,包括其中被放

① 郎瑛:《七修类稿》“春画淫具”,上海:上海书店出版社,2001年,第268页。

② 沈德符:《敝帚轩剩语》“春画”,北京:商务印书馆,1960年丛书集成本,第30页。

③ 巫鸿:《黄泉下的美术》,施杰译,北京:生活·读书·新知三联书店,2016年,第132—136页。

大的细节。可是，千年之前，当虔诚的朝拜者走进敦煌洞窟时，只能借助晦暗不明的烛光，隐隐约约、模模糊糊地看个大略，而图像的种种细节，根本无法欣赏。既然如此，又为何还要费心尽力地绘制这些图像呢？巫鸿提醒我们已经有足够的证据说明古人在创造佛教艺术和墓葬艺术时，所遵循的恰恰不是“视觉”这个概念：“检阅敦煌的功德记，造窟者所强调的是‘制作’而非‘观看’，因为只有通过制作他们才能积累功德。而墓室从先秦就被称为‘藏’，而藏的意义是‘欲人之弗得见也’。”^①因此，当我们研究那些并非意在给人观看的绘画时，采取“使用场所”一词或许要比“收视点”更为准确。

的确，更多的图像是以“被观看”为目的而被创作出来的，对于这类图像而言，“在何处被观看”直接关系到“怎样被观看”。即便是同一件画作，在不同的语境下也会被以不同的方式注视：当人在电脑屏幕上浏览郭熙的《早春图》时，他/她穿着睡衣，听着音乐，一边喝着奶茶，中途还接了一个电话；可当他/她在博物馆中欣赏它的时候，则穿着体面的衣裙，怀抱崇敬之情，手机早在进馆时就调成了静音。人们通常以特定方式观看特定的视觉图像，而观看的惯习会随着地点的不同而有所差异。当沈周独自一人在床上浏览《卧游图册》（图5）时，他的观看方式是这样的：仰卧，一手拿着册页，一手徐徐翻阅，累了，就“手倦抛书午梦长”。然而，若是在公开场合与朋友们一同看画，他的实践方式定然不一样。柯律格（Craig Clunas）指出展示文人观画场景的明代画作，总是突出观看活动的集体性质，描绘某人独自观画则非常少见。^②图8是一扇四折屏风中的一帧，再现了文人士绅们在庭院中雅集时的情景。此时的私家园林因为友人们的到访而成为“半公开”的社交场所。图中有一些线索提示我们在这一场合下进行观画实践的原则：首先是书案上摆放的卷轴和正抱着画轴而来的仆人。在这样的聚会中，士人们观看的是一批而非一件画作。这些绘画大多是主人的藏品，其中一部分也可能是其他观画者带来的。这些珍贵的作品被装裱成卷轴的形式，因而可以容易地携带至观画的场所。吴门文人何良俊的叙述概括了士大夫们以画会友的情景：

衡山最喜评校书画。余每见，必挾所藏以往。先生披览尽日，先生亦尽出所蓄。常自入书房中捧四卷而出，展过复捧而入更换四卷，虽数反不倦。^③

何良俊之所以能经常领略文徵明的收藏，恰恰是因为他“必挾所藏以往”，只期望看别人的藏画而不展示自己的所藏，不免违背“礼尚往来”的原则。当然，来访者并不可能看到主人的全部收藏，通常主人会（或命仆人）从书房中取出若干卷轴，待来宾欣赏完后，再更换一部分。图8中的另一个重要线索是画面右侧举着画轴的仆人。今天我们在博物馆中看到的“挂轴”（图1）在明代并非总是挂在墙上，在画作中更常见的是由仆童用叉竿将卷轴挑起展开，供人观赏。这既限制了观画的时间（仆童不可能长时间举着同一件画作），也着重说明了拥有仆役的人才能以得体的方式观看绘画。^④图8中的第三个线索是画中的文人们。他们的目光都集中于正在展示的画作上，身体语言与面部表情传达出主动的参与、专注的姿态和深刻的理解力（与此对照的是，现场的仆人们都显得心不在焉）。对文人雅士来说，“看画”绝不是一种自然的生理活动，而是一种习得技能和社会地位的展现，他们既要具有鉴赏的“好眼光”，还要有收藏所需的经济来源。每一次集体看画都是一次社交行为，“在这样的场合，文人的价值观得到了交流、测试、重

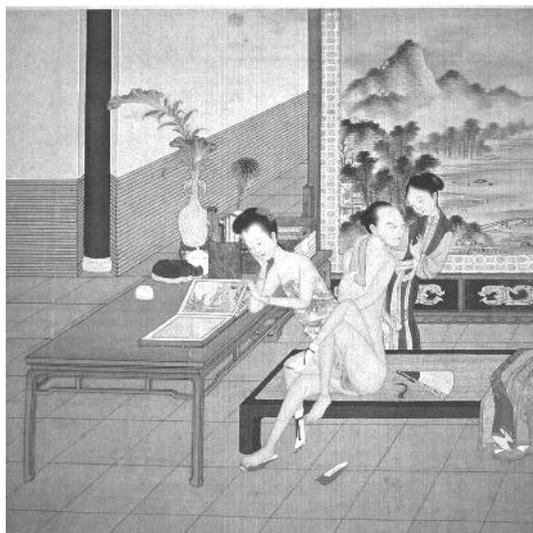


图7（清）《春宫图册页》之一，藏处不明

① 巫鸿：《美术史十议》，第10—11页。

② 柯律格：《明代的图像与视觉性》，黄晓鹏译，北京：北京大学出版社，2011年，第130页。

③ 何良俊：《四友斋丛说》，北京：中华书局，1959年，第237页。

④ 柯律格：《明代的图像与视觉性》，黄晓鹏译，第132页。

申，并传递给下一代成员”^①。很多时候，文士们在看画的同时，还要题写“观画体验”。这些诗词跋语或直接题写在画面上，或先写在预先备好的纸上，再装裱至画卷之后。我们不妨把不同的人在同一画作上的题跋看作是一张古代文人圈的社交图谱，在这张图谱上充满着各种复杂的社会关系和地位差别，其间的微妙之处是当代人难以把握的。最后，图8中的“画中画”也是理解园林雅集中观看实践的一个线索。文人们正在观赏的是一幅水墨绘成的枯木竹石图，无论题材还是表现手法都属于典型的文人画。这幅“画中画”提示我们什么类型的绘画才能进入文人集体观赏的场合，显然图3或图7都没有入选资格。人们欣赏某一类的图像，这些图像既有美学功能，也有社会功能，图像会透露观赏者的身份，以及他们想要如何被看待。

同样是集体赏画，如果发生在皇家宫苑中，就会引发一套全然不同的行为方式。南宋美术史家邓椿在《画继》中详尽记载了宋徽宗与群臣在宣和四年（1122）三月二日集体观画的戏剧化场面。此次观画的地点是在秘书省，即北宋皇家图书馆中，观赏的是御府所藏的书画。参加观画的大臣有六十五人，宋徽宗担心人太多，看不到画，就让左右多设书案“以示恩意”，这样上下级官员都能聚而观之。除了向群臣展示国家艺术文化的伟大成就，徽宗还让他们分享，按官阶，或“各赐书画两轴”，或各赐“御画兼行书草书一纸”。于是群臣激动，蜂拥而上，“皆断佩折巾以争先”，他们不再有雅集观画的淡然，却争得连身上的玉佩和头上的帽子都掉了，把宋徽宗逗得哈哈大笑。^②在这一事件中，“观画、赐画成为君臣之间的仪式，借由书画的集体被看、被赐、被接受，完成君臣之间的默契行为，而画作的内容也在此过程中成为宫廷、政府流通的共识及君臣默契的一部分。”^③

不同的收视地点会诱发不同的观看方式：当一个文人在园林中与友人共同品评书画时，他会表现出优雅、淡定、专注的姿态；而当一个臣子在宫殿中与帝王及同僚一同观画时，他必须是卑微的、感恩的、渴望的。特定的场所会把画作与特定的人和人的行为联系在一起。

三、重构“收视点”之意义

当我们面对一幅绘画作品，可以欣赏它的构图、风格、色彩、笔墨，为什么一定要知道它在进入博物馆之前曾经在哪里被观看或使用，又是如何被观看或使用的呢？事实上，只有了解一个人的过去，才能更理解他的现在，艺术品亦如此：知道它之前曾去过哪里，才能更全面地认识它的功能、型制、含义和风格。



图8 (明)杜堇《十八学士图屏》之“观画”，上海博物馆藏

① 柯律格：《明代的图像与视觉性》，黄晓鹏译，第131页。

② 邓椿：《画继》卷1，北京：人民美术出版社，1963年，第4页。

③ 王正华：《〈听琴图〉的政治意涵：徽宗朝院画风格与意义网络》，《艺术、权力与消费：中国艺术史研究的一个面向》，北京：中国美术学院出版社，2011年，第107页。

当你在博物馆的展厅里静静游走，欣赏每一幅画的独特品质，并在无声的赞叹中沉思时，你已经在潜意识里给绘画镶上了光环：将其当作“美”的鉴赏对象。这是博物馆这一观看场所引发的正当反应。然而，如果把一些画作还原到它们最初的收视点，你会发现：“有用”才是它们被制作出来的原因。共和国成立之初，故宫博物院的工作人员在清点原紫禁城库房时发现了一组十二幅美人画像，每幅画中皆绘有一位身处锦绣香闺的女子，图3就是其中的一幅。后来，朱家溆先生发现了清朝内务府有关这组画像的档案，原来这十二张美人绢画是从圆明园深柳读书堂的围屏上拆下来的。^①也就是说这些美人最初被画在十二帧围屏上，“环绕”在雍亲王的坐榻四周。知道这件作品最初的陈列地点，便于我们更深刻地理解它的“用处”：这扇围屏不仅仅能起到室内装饰与空间区隔的作用，还具有政治功能。画中的美人无不面带愁容，孤独等待着缺席的情人——雍亲王；她们身着汉族服装，表现出无比的委婉柔顺，而且被源自中国文化的象征物（修竹、香案、香具、书法、山水画、线装书等等）所环绕。可以想象，当未来的雍正皇帝被这扇十二美人屏风环绕的时候，他感受到的不仅是一个男人被诸多佳人渴望的满足感，还有一个异族统治者征服并占有汉文化的骄傲感。正如巫鸿指出的，画中怀春的美人因此带有明显的政治含义：“对她和她的空间的占有并不仅仅是满足私下的幻想，而是满足了向一个降服的文化和国家显示权力的欲望。”^②

十二美人图的尺寸之大非同寻常：每幅近1米宽，2米高。在了解了它最初的收视点和功能之后，也就不难明白它为何这么大了——画中的每位佳丽都接近真人大小，这样才能在视觉上产生一种近乎真实的幻觉。当我们在博物馆中看到大小不一的画作时，不妨试着想象一下古人在哪里、用何种方式观看或使用它们，这样就会明白它们的型制何以如此。如图5这样躺在床上“卧游”使用的图画，自然大不得，否则如何能“一手执之，一手徐徐翻阅”？而像图4那样摆放在翰林学士院中的屏障，尺寸就要大了许多，这样才能产生一种将观者收摄入画中、使人身临其境的效果。清代“扬州八怪”之一的画家郑板桥绘制过许多尺幅巨大的画作，这些画很有可能是用来悬挂在大户人家的厅堂中的。图9是郑板桥为友人刘青藜的母亲卞太君八十大寿而制作的寿礼，它采用了立轴的形式，宽约96.5厘米，长约186.5厘米。如此大的尺寸与使用情境相关：立轴式图像是祝寿图的首选，因为它便于悬挂在寿堂上，供寿者及宾客观瞻欣赏，增添祝寿的欢乐气氛。

重构古画的“收视点”，亦有助于我们把握图像的主题和意义。无论在西方还是中国的艺术中，同一图像具有多重含义的情况十分常见。如果知道了图画原来是在怎样的地点和情境下被观看的，就能从诸多的可能表意中拣择出确定的那一种。以图9为例，在郑板桥的许多画作中，兰、竹、石是常见的元素搭配。在其中一幅画中，他题写道：“介于石，臭如兰，坚多节，皆《易》之理，君子以之。”^③像石头一般耿介，兰花一般清幽，竹子一般有节操，“兰竹石”组合是君子高尚品德的代言。然而在送给刘母的这幅贺寿画中，“兰竹石”组合则更具世俗化的意味。画中石峰一座，墨竹三竿，直指“华封三祝”的典故。此典出自《庄子》“天地篇”。华封人祝愿尧“富”“寿”“多男子”，人们便以“华封三祝”祝福他人富贵、长寿、子孙兴旺。郑板桥以其最为擅长的竹石入画：石寿千年，本与长寿相关，峰又谐音“华封”之“封”；竹子劲节，暗喻刘家家风清明，三竹又谐音“三祝”。再配上盛开的兰花两丛，兰花是“多子”的植物，又因与“燕姑梦兰”“芝兰玉树”的典故相关，而被赋予了生育繁衍的喜庆内涵。^④此图中的“兰竹石”暗示刘母行善积德，上天庇佑，必能子孙昌盛，光耀门楣。祝寿图是对寿者高寿的凝缩写照，寿主是祝寿图像意涵的真实体现。“尤其在寿辰当日，荣寿者坐在挂有这类图像的寿堂之下接受拜贺，更显得这种互彰互显恰到好处。”^⑤特定的观看地点能够帮助我们“固定”画作的意涵。图2是从墓

① 朱家溆：《关于雍正时期十二幅美人画的问题》，《紫禁城》1986年第3期。

② 巫鸿：《时空中的美术》，梅枚等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2009年，第289页。

③ 王锡荣：《郑板桥集详注》，长春：吉林文史出版社，1986年，第396页。

④ “燕姑梦兰”的典故可参见《左传》，长沙：岳麓书社，1988年，第122页；“芝兰玉树”的典故可参见《晋书》卷七十九，北京：中华书局，1996年，第2080页。

⑤ 李月云：《明中叶江南文人山水祝寿图寓意研究》，南京艺术学院2013年硕士学位论文，第10页。

葬中出土的帛画，学者们由此推测画中侧身而立的女子正是墓主人；女子上方的动物是一只矫健振翅的凤鸟和一只张举双足的龙，它们将引导墓主人的灵魂早日登天升仙；女子脚下的月牙状物，乃是“招魂之舟”。^①而对《早春图》最初陈设之所的推断，也使得关于这幅画作的图像志解读更有说服力。张珠玉、小川裕充等学者从“北宋翰林学士院”这一特殊地点出发，对《早春图》的含义进行了深入探讨：首先，图中的高山并非自然界中之实景，因为翰林院自唐代以来被比喻为道教之仙境——“玉堂”，因此“春山”暗含道教仙山之意；其次，画中山水蕴含着一个严格的等级结构：中央的主峰象征“大君”或“众山之主”，从属的小山则代表不同级别的臣属，山林整饬的形式表现出理想的君臣人伦秩序；最后，翰林学士院的落成是宋神宗新政中官制改革的代表，《早春图》描绘出一片生机勃勃、融洽和谐的春意，既象征统治者之仁德，又是新政在视觉上的最佳表征。^②

当我们努力将一件艺术品还原到它最初的观看之地时，除了能够更明确地分析图像的意涵，还可以解开一些关于画作的“风格之谜”。据沈周在图 5 上的题跋可知，这是一幅回忆他在杭州西湖旅游时的画作，然而图中几乎找不到任何可以与西湖实景相对应的因素。沈周为何要放弃写实的描绘，而采用一种写意的表达？不要忘了，这是一幅供观者在匡床上“卧游”之用的图画。既然“卧游”之“游”重在精神，那么何必在乎画中山水与真实之景是否一一对应呢！这套《卧游图册》中的题材除了山水之外，甚至还有枇杷、石榴、雏鸡、水牛、鸣蝉、栀子花等等。当观者自在仰卧、翻看画册的时候，不会在乎画家是否亦步亦趋忠实地描绘了现实的世界，他追求的是“澄怀观道”的体验，也就是通过画面中的景物、动物、植物、昆虫抒发自己的精神与情趣，并从中悟出生命之大道。而另一幅同样标榜“卧游”之用的画作则呈现出全然不同的面貌。这是晚明旅游指南《新镌海内奇观》中关于西湖的一幅插图（图 10），画家选取了俯视的视角，将西湖畔的所有重要景点一一描绘在画面上；为了帮助观看者更清楚地理解，他甚至不怕麻烦地将所有景点的名称都详细标注了出来。画家之所以采用这一风格也跟图像的使用地点有关。该书的序言明确指出，人们可以在两个不同的地点观看书中的图画：一是在家里，“不出户庭，畅幽情于画图之外”；一是在风景区，“可按图穷致山川之奇，不至于湮没于当局矣”。^③既然读者可以把书中插图当成旅游地图，“按图索骥”去规划游览线路，那么图像当然越写实越好。虽然图 5 和图 10 同为山水画，但由于使用地点和使用方式的差异，风格也迥然不同。^④方闻认为，中国绘画最晚从 14 世纪开始就“超越了以再现为目的的具象艺术”（beyond representation），即放弃对“形似”的追求，开始关注自我指示的绘画符号，从而趋向一种“艺术史式的艺术”。^⑤此种理论



图 9 （清）郑燮《竹石兰蕙图》，上海文物商店旧藏

① 金维诺：《从楚墓帛画看早期肖像画的发展》，《美术》1977年第5期；熊传新：《对照新旧摹本谈楚国人物龙凤帛画》，《江汉论坛》1981年第1期。

② Scarlett Jang: "Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song," *Ars Orientalis*, vol.22(1992), pp. 81-96; 小川裕充：《院中の名画—董羽・巨然・燕肅から郭熙まで》，《中国绘画史論集〈鈴木敬先生還暦記念〉》，吉川弘文馆，1982年，第25—82页。

③ 杨尔曾：《新镌海内奇观》，收《续修四库全书》史部地理类第721册，上海：上海古籍出版社，2002年，第344页。

④ 关于卧游图的详细讨论参见李晓愚：《从“澄怀观道”到“旅游指南”：论“卧游”观念在晚明旅游绘本中的世俗化转向》，《南京大学学报》2017年第6期。

⑤ 方闻：《超越再现：8世纪至14世纪中国书画》，李维琨译，杭州：浙江大学出版社，2011年，第1—7页。

立场确实可以有力地解释元代以来中国绘画的经典之作，并将其转换为历史表述的形式，然而一旦涉及许多“实用性”的绘画，如屏风（图3、8）、春宫（图7）、旅游指南图（图10）就不再有效。特殊的观看之地和使用目的决定了观者仍然对它们抱有“形似”的期待。

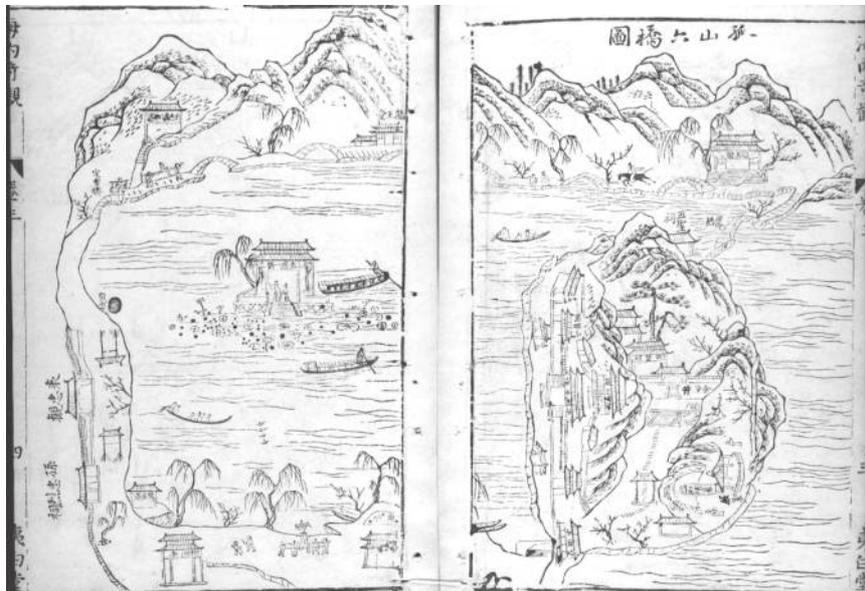


图10 （明）杨尔曾《新镌海内奇观》之“孤山六桥图”

在论及中国画时，笔墨是风格的重要组成。然而笔墨同样与绘画的空间地点以及由此引发的观看方式密切相关。沈括比较了五代董源与巨然的画作，认为他们的画“皆宜远观，其用笔甚草草”，要是凑近了看“几不类物象”，远观“则景物粲然”。他特别提到董源的《落照图》，说此画“近视无功，远观村落杳然深远，悉是晚景；远峰之顶，宛有反照之色。此妙处也”。^①对此，日本学者铃木敬提出了一种假设，他认为像《落照图》这样的画作应该是绘制于很大的壁面上，因此画家须得考虑欣赏者从远处观看的效果，粗放的用笔更能显示出画面的优势。他指出董源还有一类手卷型制的作品就不是这种风格，因为“须将眼睛移到相当接近画面才能观赏的作品，便很少有粗放的感觉”。^②同样是董源的画作，握在手上展玩的横卷适合近视，墙壁上的大画适合远观，收视点不同，笔墨也就有精细与草草的区别。

四、重构“收视点”的方法探索

为一幅绘画重构最初的“收视点”，对于更深入地理解画作的功能、型制、含义与风格不无裨益。然而“重构”本身绝非易事。巫鸿敏锐地指出，博物馆中陈列的古代艺术品虽然是“实物”，却不再是“原物”，因为即便是“那些在表面上并没有被改换面貌的艺术品，但是它们被置换了的环境、组合和观看方式使它们成为再造的历史实体”^③。巫鸿提出要关注艺术品的“历史物质性”（historical materiality），努力实现向“实物”的回归。这一想法与伊文·加斯凯尔（Ivan Gaskell）不谋而合。加斯凯尔认为要想真正理解一件视觉作品，必须首先将它“还原”到生产、制作它的具体历史背景中，继而展开研究。^④

对“收视点”的重构是“还原历史”的重要组成部分，但正如西谚所云“往昔即异域”，由于可依赖的材料有限，我们对历史的重构或多或少带着想象性。那么有哪些途径可以使我们的想象更趋于合理呢？首

① 沈括：《梦溪笔谈》卷17，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第96—97页。

② 铃木敬：《中国绘画史》上卷，魏美月译，台北：“国立故宫博物院”1987年，第137页。

③ 巫鸿：《美术史十议》，第52页。

④ Ivan Gaskell, “History of Images,” *New Perspectives on Historical Writing*, ed. Peter Burke, Cambridge Press, 1991, p. 182.

先是文字史料。比如雍正和乾隆年间紫禁城造办处的档案记载了为特定场所委托制作的特定装饰品，这些史料有助于说明诸如图 3 之类的绘画在宫廷室内装饰中的功能。学者们对郭熙《早春图》收视点的重构就是在爬梳众多史料的基础上推测的。比如郭熙之子郭思在《画记》中有一则关于玉堂屏风的记载：

玉堂屏风，神宗既新尚书省枢密院，又鼎新禁中诸天宇。如玉堂成，特遣中贵张士良传圣旨，以为翰苑摘藻之地，卿有子读书，宜与着意画。先子斋默数日，一挥而成。其景春山也，春情之融洽，物态之欣豫，观者怡然如在四明天姥之境。苏子瞻诗所谓“玉堂昼掩春日闲，中有郭公画春山。鸣鸠乳燕初睡起，白波青嶂非人间”，盖摭实言情，撮其大要。^①

张珠玉指出《早春图》所绘亦是春山景致，其政治意涵很可能与“春山”屏风相似，而从此画的大小形制来推测，也极有可能是当作屏风使用的，而其画风也传递出一种春光大好、万物萌动的感觉。张珠玉还根据宋人笔记、诗歌、诗话等史料，推测出新旧翰林学士院的具体位置以及室内的空间布局。她甚至还为假想之董羽、巨然壁画绘制出所在位置的 3D 图（图 11）。^②关于董、巨画壁一事，《图画见闻志》中有明确记载：“玉堂后北壁两堵，董羽画水，正北一壁，吴僧巨然画山水，皆有远思，一时绝笔也。”^③

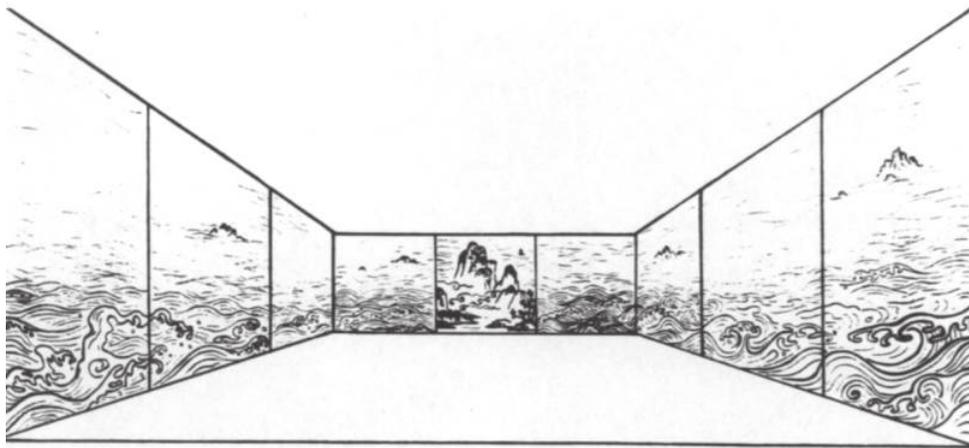


图 11 1082 年之前的翰林学士院壁画布局图，引自“Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song”

除了文字史料之外，图像也可以为收视点的重构提供线索。特别是那些描绘有室内装饰的画作，如图 3、6、7、8、12，皆为我们展示了绘画在室内布置中可能发挥的作用。由此推之，许多尺寸巨大的山水画，很可能是作为室内屏风使用的。图 7 是一幅在私密场所使用的情色绘画，有趣的是，画面本身的内容明白地提示我们春宫画使用的具体场景：在闺房之中，男女交欢的间歇，女子缓缓翻阅春宫图册页，从中寻找灵感和刺激。柯律格注意到，在明代文学中，色情读物从未被描述为男性独处时候自读之乐的对象。与之不同的是，在早期现代的欧洲，色情书籍总是与男性的自慰活动联系在一起，色情读物因此获得了“用一只手来阅读”的名声。^④或许有一些图像或文字作品在明代中国也是这么读的。但若干如图 7 这样的画作却提醒我们女性往往是春宫图最重要的目标读者。明代的小说《金瓶梅》《肉蒲团》中皆有段落可与图 7 相互印证。如《金瓶梅》中的西门庆就曾给侍妾潘金莲带来一本类似的画册：

又向袖中取出一个物件儿来，递与金莲瞧，道：“此是他老公公内府画出来的，俺两个点着灯，看着上面行事。”金莲接在手中，展开观看。有词为证：

内府衢花绫裱，牙签锦带妆成。大青小绿细描金，镶嵌斗方干净。女赛巫山神女，男如宋玉郎君，双双

① 郭思：《画记》，《中国书画全书》第 1 册，上海：上海书画出版社，1993 年，第 503—504 页。

② Scarlett Jang: “Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song,” *Ars Orientalis*, vol.22 (1992), pp. 81-96.

③ 郭若虚：《图画见闻志》卷六，北京：人民美术出版社，1963 年，第 137 页。

④ 柯律格：《明代的图像与视觉性》，黄晓鹏译，第 184 页。

帐内惯交锋。解名二十四，春意动关情。

金莲从前至尾看了一遍，不肯放手，就交与春梅道：“好生收在我箱子内，早晚看着耍子。”^①

这段叙述再次将这类情色图画与宫廷联系起来，文中对春宫图册型制、装裱、内容、使用方式的描述都可与图7一一对应。小说《肉蒲团》中亦有关于春宫图使用场景的记叙：男主人公未央生的新婚妻子玉香饱读诗书却对房中事十分冷淡，未央生花费巨资购得一部春宫图集，并说服妻子一同观看，从此玉香“道学变作风流”，开始热衷于闺房之乐。^②

上述的文学作品虽为虚构，但诸多的细节描述却可以为重构古画的收视点提供有益的启发。清代生产了大量美人图，这些画作一般为真人尺寸，画中女子媚态万千，写实性极强，清代宫廷画家冷枚所绘的《春闺倦读图》便是一例（图12）。这件画作的画芯高175厘米，宽104厘米。不难想象，当面对这样一幅画作，观看者很可能会产生一种错觉，以为自己真的与绝代佳人两两相望。在《红楼梦》中有一段关于刘姥姥醉酒后闯入怡红院的文字，可以帮助我们一窥此类“美人图”之功用：

刘姥姥便踱过石去，顺着石子甬路走去。转了两个弯子，只见有个房门，于是进了房门，——便见迎面一个女孩儿，满面含笑地迎出来。刘姥姥忙笑道：“姑娘们把我丢下了，叫我碰头碰到这里来了。”说了，只觉那女孩儿不答，刘姥姥便赶来拉他的手，——“咕咚”一声，却撞到板壁上，把头碰的生疼。细瞧了一瞧，原来是一幅画儿。刘姥姥自忖道：“怎么画儿有这样凸出来的？”一面想，一面看，一面又用手摸去，却是一色平的，点头叹了口气。^③



图12 (清)冷枚,《春闺倦读图》,天津博物馆藏

清代盛行的这类用于室内装饰的美人图有一个明显特点：画中的美女如真人般大小，又加上画家运用了西方传来的光影、透视等技法，造成一种极强的错觉效果，所以刘姥姥才会将画中人当真，一头扑上去。值得注意的是，刘姥姥撞见的美人图陈设在宝玉房中，画中美人“满面含笑地迎出来”，正是为了让观看此画的男主人获得心理满足。从这一细节可以推测：这类“香闺美人”画作通常以屏风（图3）或贴落（一类可以贴裱在墙上的绢本或纸本书画）的形式被安置在男性的书房内。男性观赏者可以凭借这类画作“窥见”深闺中的种种细节，而图中温婉美丽、妖娆多姿的佳人似乎一直含情脉脉地等待着男主人的到来。^④

当我们试图以“艺术品的原物”作为研究的出发点，努力重构一件画作最初被观看和使用的语境时，文字史料、图像再现和文学描述，尽管零散，都能为我们的推测提供支持的证据。然而，这些证据必须被极其谨慎地利用，因为图画中的室内陈设多少带有想象性，小说诗歌也并非纪实。即便是可靠的文字史料，也很难落实到具体的画作上——我们只能推测而无法断定，现存的《早春图》就是翰林学士院中的“春山”图。我们必须时刻铭记：在绝大多数情况下，对一幅古画“收视点”的重构只能是对一种假设的论证，我们竭力尝试使想象趋于合理，也要随时准备接受质疑。

① 兰陵笑笑生：《金瓶梅》上，台北，山人出版社，1979年，第106页。

② 李渔：《肉蒲团》，台北：基本书坊，2012年，第78—80页。

③ 曹雪芹：《红楼梦》，北京：人民文学出版社，1980年，第509页。

④ 关于《春闺倦读图》的研究参见李晓愚：《深闺里的等待者：从诗歌到图画》，《南方文坛》2017年第4期。

五、结语

许多古代画作在传承的过程中都不断改变着被观看的地点，这种改变并非始于今日。邓椿在《画继》中提到了这样一件事情：他的父亲看到装修工人用“旧绢山水”揩拭几案，拿过来一看，竟然是郭熙的作品。负责监修的中官告诉邓父：神宗皇帝喜欢郭熙的画，皇宫中“一殿专背（即‘裱’）熙作”；然而等徽宗即位后，郭熙的作品不再被赏识，众多的郭熙屏风、障壁画自宫殿里移出，积压在库房里，甚至被当成抹布用。邓椿的父亲便请求徽宗将这些废弃的“退画”赏赐给自己。徽宗不但第二天就爽快答应，而且派人把郭熙画的壁障整车地拉到邓家。从此，邓家宅邸的墙壁上挂满了郭熙的作品。^①从邓椿讲述的这个故事里可知，早在北宋时期，诸如《早春图》这样的画作已经改变了“收视点”：从宫廷的翰林学士院转移到了如图 8 所示的士大夫的私人宅邸中。与此同时，画作的性质和功能也发生了变化：不再是政治性的“公共绘画”，而成为文人士大夫独自把玩、寄兴的“私家山水画”。

尽管绘画作品在历史进程中不断变化着收视点，但这种改变在现代社会显得尤为突出——绝大多数的画作都被收藏在博物馆或美术馆中，以“艺术品”的姿态等待被观看者欣赏。然而对于博物馆中陈列的画作而言，被改变的不止是收视点，还有与“观看”相关的一系列实践方式。巫鸿注意到“手卷”这一中国绘画特有的媒材，在现代展陈中遭遇的尴尬困境。手卷具有三个基本的特质：其一，如“手卷”这一名称所示，这种画在观赏的时候总需要观画者用“手”来操作（图 13）。而壁画、挂轴与观者的身体不发生接触，观画者只需要用目光接触画面即可（图 8）；其二，手卷既是空间的艺术，又是时间的艺术。观画者需要从右到左循序渐进地“阅读”画作，仿佛看电影一样，看到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。相比而言，立轴和壁画是固定的，

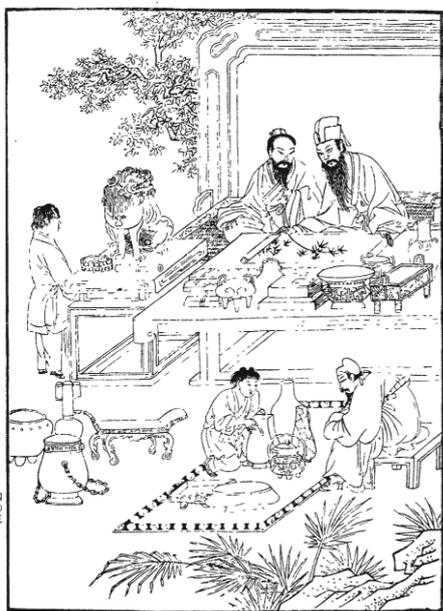


图 13 文人在庭院中展开手卷观看，引自《顾氏画谱》

一幅作品在一个统一空间中显示出完整画面；其三，手卷是视觉艺术中“私人媒材”的极端形式，只允许一个观者掌握画面的运行和阅读节奏。^②然而，这些特质在图 1 所示的现代公共美术展览中变得面目全非：它被铺放在长长的展台上，完全展开，被热情的观众从各种角度、不同方向观察细节，它不再需要被一段一段地进行探索，不再和观者互动，也不再具有时间的延伸性。“说得极端一点，这样展示的卷轴画已经‘死了’。”^③曾有学生问我在《韩熙载夜宴图》中，韩熙载为什么在同一幅画面中出现了五次。显然，他是在博物馆中看到这件完全展开的手卷的。如果他穿越回古人的书斋或庭院，以古人的方式逐渐展开此图，每次只打开一小段，就不可能在同一时间里看到五个韩熙载。

除了博物馆、美术馆之外，现代人大多是从画册和书籍中“观看”古代绘画的。博物馆中陈列的艺术品即使是“实物”，但由于脱离了历史语境，也不再是“原物”了。然而，各种画册、书籍中的艺术品图片却连“实物”都不是，只是复制品。这些复制品还可能经历一连串摆弄：被刻意地挑选，被别有用心地加工（缩小、剪裁等），被汇聚在一起。我们不得不对这些精美图像背后的陷阱心怀警惕。正如雷吉

① 邓椿：《画继》卷十，第 123 页。

② 巫鸿：《全球景观中的中国古代艺术》，北京：生活·读书·新知三联书店，2017 年，第 149—152 页。

③ 巫鸿：《全球景观中的中国古代艺术》，第 152 页。

斯·德布雷所言：

以复制品传播图像的方式使雕塑大大地脱离了物质原型，使绘画甚至摄影也无形化了。相册、画册和艺术书籍，把形状和颜色从它们的载体、场所、环境中剥离下来，去掉了原来的厚度、实际尺寸和触感。把彼此全不相干的作品拉到一起，并列起来拍成照片。加以美化、浮动、模糊的摄影处理，抹平了材质大小比例和来源地上的差别，为虚构的体系、任意的归类带来了便利条件。^①

巫鸿指出了现代观赏者面临的两难境地：一方面不能不利用摄影图像的便利，一方面又必须不断反思这种便利的误导，“这种情况和现代人与传媒的关系颇为类似：我们只有通过报纸和电视才能知道世界大事，但传媒从不客观，而是不断对事实进行剪裁和转译”。^②即便在阅读本文的过程中，你也随时可能堕入这样的陷阱：经过排版处理，图2与图3显得大小相差无几，但实际上，图3的尺寸是图2的6倍。还有，如果不是为了写这篇论文，我引用的大多数图画之间原本毫不相干。

无论对于保存还是传播古代艺术品而言，现代社会都拥有无与伦比的技术优势。但保存并非传承，传播也并非传承。“传承是一个整体性的‘我们（nous）’，而不是简单地将两个或者是几个‘我（moi）’拉上关系就行了。它是一种相互联系、具有认同感的结构，重点是由‘是（être）’，而不是‘有（avoir）’多个个体组成的”^③。我们之所以致力于古代绘画的传承，不仅是为了保存这些艺术品，更是为了通过它们与我们尊敬的先人、我们传统中最有价值的部分更加紧密地联系在一起。因此，即便我们大量占有古代画作，如果不去研究古人在哪里观看或使用这些画作，以何种方式、何种心境观看和使用它们，那么，我们也仅仅是保存而已，谈不上传承。在传播手段日益先进的社会里，共享信息变得越来越容易，但感受共同的历史却变得越来越困难。^④重构古画“收视点”的尝试虽不可能完美，却意义非凡——每一次重构的努力，都使我们对创造和使用这些艺术品的古人多了一份“了解之同情”。

（本文为国家社科基金冷门“绝学”项目“海外藏中国古版画的整理与研究”（19VJX171）、江苏省社会科学基金基地项目“新时代文艺传播：江苏文艺原创力与影响力提升研究”（17JDB013）的阶段性成果）

（责任编辑：张曦）

Where to Look at a Picture: The Reconstruction of the “Audiencing” in the Inheritance of Ancient Chinese Paintings

LI Xiaoyu

Abstract: The display mode of modern museums smoothes out the space-time differences of ancient Chinese paintings, which leads to the destruction and misreading of the “historical context” of the paintings. In order to better inherit traditional Chinese art, we should study the paintings from the perspective of “audiencing” and try to restore the context in which they were first viewed (or used) as well as the corresponding viewing methods. The reconstruction of the “audiencing” will help to understand the functions, forms, meanings and styles of the paintings and thus enable modern people to have more “understanding and sympathy” for the ancients who made and used these images. Written materials, pictorial representation and literary descriptions can provide supporting evidence for the reconstruction, but such evidences must be treated with extreme caution.

Key words: ancient Chinese paintings, inheritance, audiencing

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，黄迅余等译，上海：华东师范大学出版社，2014年，第37页。

② 巫鸿：《美术史十议》，第25页。

③ 雷吉斯·德布雷：《媒介学引论》，刘文玲译，第13页。

④ 雷吉斯·德布雷：《媒介学引论》，刘文玲译，第8页。