

September 2020

From Function to Semantics: History and Theories of the Picture Frame

Yuan Gao

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Gao, Yuan. 2020. "From Function to Semantics: History and Theories of the Picture Frame." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (5): pp.179-188. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss5/7>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

从功能到语义

——画框的历史与理论

高远

摘要: 画框作为连接艺术史和艺术理论边缘的关键元素,先天具有历史与理论的双重意义,其从形态到观念上的变迁,都与各种艺术史方法论及理论话语息息相关。本研究从一种形态和功能的历史变迁入手,结合一些理论家的论述,讨论了画框的生成与发展,尤其是其在艺术史领域的应用。本文涉及画框历史写作的传统与方法、模式与问题,并引入了20世纪以来的理论视角,论述了画框概念在视觉理论和批评领域的转向及其跨学科意义,试图梳理和澄清画框理论知识生成过程中的关键点。

关键词: 画框; 功能; 艺术史; 跨学科

作者简介: 高远,艺术学博士,北京工业大学艺术设计学院传媒与艺术理论系讲师,主要从事欧洲艺术史、现当代艺术理论、展览策划研究。通讯地址:北京市朝阳区平乐园100号北京工业大学艺术设计学院,100124。电子邮箱:gaoyuanart@163.com。

Title: From Function to Semantics: History and Theories of the Picture Frame

Abstract: As a key element linking art history and art theory, the frame inherently has both historical and theoretical implications; its historical transformation, either in form or conceptualization, is inextricably linked to methodologies and theoretical discourses in art history. This study begins with the historical transformation of a form and its function, and discusses, combining the discourse of various theorists, the generation and development of the picture frame, especially its application to art history. It also introduces theoretical perspectives from the twentieth century on the shift and interdisciplinary significance of the concept of the picture frame in the field of visual theory and criticism, and embarks on sorting out and clarifying key points in the intellectual developments of picture frame theory.

Keywords: the picture frame; function; art history; the interdisciplinary

Author: Gao Yuan, Ph. D., is an assistant professor in the Department of Media and Art Theory at the School of Art and Design, Beijing University of Technology. Gao's research interests include art history of European and theories of contemporary art, also curatorial studies. Address: School of Art and Design, Beijing University of Technology, 100 Pingle Yuan, Chaoyang District, Beijing 100124, China. Email: gaoyuanart@163.com

一、绘画边框的生成与发展

绘画边框^①作为一种具有多重文化和历史的载体,其生成和发展始终伴随着复杂的视觉和文化演变的过程。追溯人类绘画的历史,我们不难发现,旧石器时期的拉斯科洞穴壁画是没有边缘的,大量的人物和动物形象随着岩

洞的走势延伸,那时候并没有绘画的图形与绘画的基底之分。只是到了特定的时期,人们开始意识到绘画区别于墙面,便在墙面上区分出绘画的区域与非绘画(自然)的区域,这种区分可以作为人类边界意识的萌芽。早在公元前2000年到前1000年,古代希腊瓶画和墓室壁画中就出现了明显的边界区分,画匠常常用横向的条带将叙事的场景和装饰图案分开。古希腊时期的马赛克边缘开始成为画面整体的组织结构。古代罗马的壁画中出现了强烈的分

隔意识和空间错觉,在庞贝第三风格的壁画中,又出现了大量带有边框的绘画(画中画)。在拜占庭和加洛林象牙雕刻中,被框定的边缘出现了新的保护和强调的功能(Turner, ed 374)。后来,在中世纪中晚期的手抄本插图中,边框已经成为一种区隔的重要元素;当时祭坛画的边框一般都是模仿特定的建筑外形,到了11、12世纪的祭坛画中,边缘不仅仅起到保护画面的作用,还常常暗示了画面的中心和深度;而画面的边缘也被嵌入一些宝石和镀金天使等装饰,象征三位一体和圣徒们的神圣性,另外这些画框上的装饰还“有助于增强中心图像的荣耀”(376)。

后世的可拆卸画框的起源与中世纪木板绘画的边缘有紧密联系,而木板画的形制一般又是模仿了当时特定的建筑结构。15世纪以来,在艺术家及其作品的地位不断提高的历史背景下,木板画的新意义决定了画框的特性,现代意义上的画框形制初露端倪。画框的研究者亨利·亨德里克(Henry Heydenryk)^②从画出的边框,亦即画框的“绘画再现”(pictorial representation)的角度考察了画框的起源问题;艺术史家克劳斯·格里姆(Claus Grimm)^③也通过中世纪手抄本插图中“画出来的边框”(painted framings)讨论了边框意识的生成。一般情况下,很多中世纪手抄本插图都会有一个画出来的边缘,这个边缘一般都模仿了哥特式建筑的结构,这种装饰性的边缘可以是建筑的某些组成部分,如壁龛、华盖等。在中世纪晚期到文艺复兴的宫廷或者贵族宅邸的房间中,我们也可以发现一些错觉性图画,而且它们被画出来的花边装饰带包围着。对于壁画来讲,当一整面墙壁被画上装饰性壁画时,当时的画师就会考虑如何区隔不同的独立场景和叙事次序,一些古典元素经常被用来区分不同的场景,如壁柱、藤蔓、飘带等。曾经的绘画不像其他艺术门类那么重要,它并不独立存在,而且常常和建筑与雕塑结合在一起,成为一种大型装饰系统的一部分(Heydenryk 8)。一般认为,绘画作为一个可移动的独立单位,其形态是从13世纪开始流行的。这即是无需其他支撑,带有可移动底座的木板祭坛画。但是,最早的木板祭坛画的边缘并不完全对应我们现代意义上“画框”的观念,它只是有一个略微凸起于画面的边缘,“这个边缘被凿出凹槽,使得它的外形类似教堂中使用的建筑装饰线”(10)。到了13世纪晚期到14世纪,这类模仿建筑的木板画边缘又常常被描绘在湿壁画中,形成一种类似画框的边界。在中世纪晚期的哥特式艺术中,有很多可拆分的祭坛画框架发展成为模仿某些建筑单元或者浮雕的外形。如亨德里克所言:“祭坛画就是中世纪教堂的横截面:每一块多联画屏的画板都代表教堂的一条侧廊,更高更宽的那块板面,就像教堂的中殿。”(13)意大利中世纪晚期祭坛画的框架外形多具有建筑正立面、壁柱、山形墙和大门的形制,与教堂的结构联系紧密。14、15世纪以及16世纪早期的一种富于装饰细节的三联或者多联祭坛画

(Triptych, Polyptych)可以比作“一座教堂中的教堂”(Claus 26)。文艺复兴盛期意大利艺术中画框的装饰形式和元素在很大程度上是由古代希腊—罗马的装饰元素决定的,画框种类繁多的装饰形态可以在大门周围、门板以及窗户侧柱和柱头上找到。像绘画本身一样,绘画/祭坛画边框的使用还有地域间的微妙差别,例如模仿建筑的祭坛画边框这种方式,在佛罗伦萨地区比较常见,但是在锡耶纳传统中却没有那么明显(Heydenryk 16)。而北欧的画框,如荷兰、德国中世纪时期的画框则更多地与建筑尤其是附着其上的雕塑或浮雕产生互动。

15世纪上半叶的意大利托斯卡纳地区,一种新的视觉革命——线性透视法被发现和逐渐普及。人文主义者、建筑师莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂(Leon Battista Alberti)在其《论绘画》(De Pictura)中最早以文本形式描述了线性焦点透视法的基本原则,确立了以数学规则和几何原理为基础的科学方法。通过视觉锥体的截面,绘画开始逐渐缩进边框之内,而不再浮在框架之上,深度错觉逐渐成为衡量绘画水准的重要标准。实体可拆卸的画框起源的确切时间可能还难以确定,但是当绘画逐渐变得独立于墙面,画框就变成绘画的一个组成部分(Friedberg 78)。这个转变即围绕着文艺复兴时期尤其是意大利15世纪绘画的变革而展开。古典和早期中世纪浮雕与手抄本中有两种基本的画框绘画再现类型,它们决定了画框的形制。笼统来讲,这两种再现类型就是古典样式和中世纪样式(Claus 25)。这些绘画边框的早期功能,与中世纪晚期到文艺复兴壁画中描绘出来的边缘之间的功能指向基本上是一致的。早期的祭坛画边框对教堂建筑中殿和走廊的模仿,以及后来对古典神庙外形的模仿,都与一种建筑结构如门和窗的形制密切相关。

文艺复兴时期的绘画边框常常与整体空间及跨媒介含义相关。在一个文艺复兴时期的教堂礼拜堂中,^④边框(包括壁画虚拟边框)连结了木板祭坛画、浮雕、壁画、建筑装饰、彩色玻璃花窗等多种媒介,成为空间连结的枢纽。礼拜堂中大量湿壁画装饰,意味着绘画表面依附于其绘制的原始空间位置。而正是这些壁画中边界的表现,尤其是文艺复兴早期壁画中出现的带有透视错觉的边缘,使绘画区域获得了区别于墙体的另一重空间深度。这种深度的错觉与线性透视法有紧密联系,同时又受到当时的街头戏剧舞台视觉效果的影响。诸多证据表明,在欧洲中世纪,揭示“神迹”的宗教仪式的发展与绘画的发展是平行且相互借鉴的关系。当时的街头宗教戏剧舞台,已具有相当程度的边框意识。文艺复兴时期的绘画边框观念,与透视法的传播和接受、建筑的整体空间布局有着直接的联系。当时艺术的媒介综合性,甚至是很多现代艺术都难以比拟的。

文艺复兴艺术与建筑中的整体性观念在绘画边框中得到了很好的表现。在绘画、雕塑和建筑中,边框被艺术

家看成作品的整体,这在文艺复兴时期及之后成为一种惯例(Kiilerich 323)。如意大利修复理论家和艺术史家布兰迪所言:“画框的功能首先在于它是一种空间连接(raccordo spaziale),换言之,它必须解决两个过渡:首先是从观赏者所处环境的物理空间到和画作空间的过渡;其次是从画作空间到悬挂它的那堵墙面的空间的过渡。”(布兰迪 236)画框与画面的取景和构图之间有着直接的关系,它们的结合并不是偶然为之,而是有着深刻的历史渊源。对于作为艺术史研究对象的绘画边框,我们应该侧重研究其观念的变革,包括其背后的历史、宗教等语境。这其中,14到16世纪创作于意大利中北部地区的壁画及祭坛画最具代表性,而15世纪下半叶意大利各大城市教堂内部空间的改造又使祭坛画的框架功能被削减(Chastel 348)。由于当时工匠制作流程上的惯例,有学者也认为几乎所有13世纪和大部分14世纪前25年的祭坛画框架都是在画家开始绘制之前设计、制作完成的,这一点与文艺复兴时期和现代意义上的画框有着本质上的区别(White 92)。最初在意大利艺术中出现的实体、可拆卸的画框模仿的是建筑物的实际结构,处在建筑和独立结构的过渡阶段。正是由于绘画的边框逐渐从实体建筑的依附中脱离,才使绘画获得了独立性,但这个过程是漫长而复杂的:从中世纪晚期的壁画模仿教堂建筑结构的框架,到文艺复兴时期壁画为了营造透视而设置的“取景框”,再到脱离墙壁,成为一种便携的、可以被收藏甚至交易的艺术品。所谓“架上绘画”(easel painting)——一种便携式的、独立于建筑结构并在艺术家工作室创作的绘画便产生于这一转变的过程之中。

出于功能性原则,一般实体的外部画框都是类似装饰的实用性框架。画框可以提升一幅图画的价值,也可以减损其价值。画框研究者亨利·亨德里克将画框比作抵御时间侵蚀的“缓冲器”;艺术史家保罗·米切尔(Paul Mitchell)和林恩·罗伯茨(Lynn Roberts)则从功能的角度将欧洲历史上的绘画边框分为三类,分别为教会画框、宫廷画框和世俗画框(Mitchell and Roberts 8)。17世纪以来,当欧洲中产阶级开始兴起,家庭收藏艺术作品成为可能的时候,画框才与装饰豪华的镜子一起,逐渐成为家庭或者宫廷的装饰物。但是画框又与镜子的外框有区别,镜框是家具的一部分,纯粹是一种装饰手段,与画框有着不同的艺术追求。

装饰功能一直是绘画边框不可回避的问题,在中世纪和文艺复兴绘画中,外部框架的保护功能和装饰功能一直是相辅相成的。阿尔伯蒂也强调过中世纪晚期和文艺复兴画框的装饰功能:“那些被附加到绘画上围绕绘画的雕饰立柱边框,基座,以及三角形山墙,都是用银色、黄金色或纯金色装饰的;一幅优秀和完整的‘historia’也是值得用宝石来装饰的。”(Sinigalli 73)到巴洛克晚期、洛可可时代,以及新古典主义和浪漫主义时期,画框由于其

内在观念变革远远不及其外表繁复和华丽,在很多时候已经沦为一种冗余的装饰物,也很难承载艺术革新的观念。

文艺复兴的艺术理论,要求艺术家严格遵守绘画边框和绘画的严格统一性;巴洛克艺术家喜欢玩味艺术与现实之间的界限,而浪漫主义艺术家则试图使它们变得模糊起来,就像古典主义艺术家试图将它们分开一样(Lebensztejn 39)。无论是界限的混淆或分离,都是长时间内形成的绘画内容与承载它的基底之间的交互统一性,其要求实际上直到19世纪末的“工艺美术运动”才逐渐被打破。德国社会学家格奥尔格·齐美尔(Georg Simmel)从美学角度对绘画边框的区隔作用作出了判断。他认为“艺术作品的框架在于它象征并加强了其边界的双重功能,”同时也通过边界的区隔作用将观者和画面隔开,从而获得一种审美愉悦。“它将所有的环境都排除在外,因此也将观众排除在艺术作品之外,从而有助于将其置于美学上愉悦的距离。”(Simmel 1902)另外,根据齐美尔的说法,画框的本质有助于图像的内在统一。因此,画框具有双重功能:外部边界保护绘画免受外部影响,内部边界维持图画的统一整合。

这种统一性在19世纪以来逐渐受到挑战。绘画尤其是单纯的风光画,特别是巨幅风景画的出现,使图画本身开始对画框施加压力。大卫·卡斯帕·弗里德里希、惠斯勒等画家在平面化和无限远景之间作了一种妥协,大面积的天空和海洋远观就如一种图案构成。井然有序的构图慢慢消失,透视深度错觉也逐渐让位于色彩的平面化表现。尤其是印象派的出现,使色彩和图式成为绘画的首要关注点。莫奈的巨幅《睡莲》长卷,给观者的感觉是空间已经超出画面的范围,而观者被一种环绕的整体性所包围。在这里,观者很难察觉到画框的存在,它似乎已经成为一种微不足道的小插曲。迈耶·夏皮罗即从绘画发展的角度解释了现代主义绘画逐渐取消画框的原因:“不加框的现代绘画在某种意义上解释了古老艺术中边框的功能。当绘画不再表现深度空间,变得越来越关注其非模仿痕迹的表现和形式品质,而不是关注符号的复杂性时,边框就变得可有可无了。”(Schapiro, *Theory and Philosophy* 8)

文艺复兴时期绘画的边框前后观念的嬗变及实质,后果波及20世纪的现代博物馆展示和收藏的制度。从样式主义到巴洛克艺术中的空间实验已经为我们打开了通往现代艺术的大门,正如一部论述现代艺术展览空间的著名论文所呈现的观点那样:现代主义的历史就是被空间紧密框定的历史(O'Doherty 14)。架上绘画的出现,以及它们被广泛地挂上墙壁的情况,使其成为独立自足的对象。这一过程并不是偶然的,而是有着深刻的历史原因。实际上,实体画框在收藏和展览的领域从来都没有消亡,它凭借独特的历史发展及观念的转变,成为20世纪

的艺术家和理论家所津津乐道的对象。绘画边框形态和概念的不断嬗变,成就了艺术变革的各种可能性。到20世纪六七十年代,激进艺术家和艺术团体如“载体与表面”(The Supports/Surfaces)和丹尼尔·布伦(Daniel Buren)等又践行了居伊·德波引导下的“情境主义国际”所倡导的社会运动。这些实践和理论试图证明,艺术不仅仅是宫廷和博物馆中束之高阁的奇珍异宝,也不应该是单向资本模式和批评模式下的交易产品,它更应该是一种积极介入社会生活的行动。丹尼尔·布伦等艺术家试图通过种种艺术的介入行动打破现有的、早在文艺复兴末期就奠定的艺术制度,在其作品中,画框的意象屡屡作为一种制度化框架的隐喻而出现。画框的存在也正是文艺复兴后期瓦萨里所奠定的现代艺术体制的象征,而画框的命运,也说明了这种文艺复兴以来的制度在今天依然奏效,绘画被移动、被收藏、被展示、被交易、被忽视、被损坏,在这些现代的艺术行为中,画框都以一种不可替代的面貌出现。从某种角度讲,画框贯穿了现代艺术制度的历史进程。

二、画框的历史书写及其问题

画框从何时开始成为历史研究和艺术研究的对象?它们被纳入历史性研究的时间应该比我们想象的短,正如一部近期出版的研究著作中所论及的那样:“画框成为历史和艺术研究的对象不过才二十年,因此那些显示其功能或明确表达其与绘画的关系或者对它们展陈方式的讨论都是相对较新的。”(Ferrari and Andrea 10)在绘画边框的历史书写中一些比较典型的叙述,实际上在更早的与装饰艺术相关的著作中已见端倪。^⑤这些著作的作者大多是鉴赏家、画框制作者,或者博物馆典藏负责人,沿袭的是20世纪前半叶的历史叙述方式,注重因果联系以及事物的先后逻辑,它们多以一种进步观的形态演进模式进行叙述。此类叙述往往注重装饰层面以及物质实体和制作工艺上的变迁,并为收藏与室内装潢提供指导。亨利·亨德里克代表著作《画框的艺术和历史:增强绘画表现力的探究》(*The Art and History of Frames: An Inquiry into the Enhancement of Paintings*, 1963),按照时间的顺序讲述了绘画与画框自中世纪以来的形成及演变,其目标在某种程度上就是考察绘画和画框之间的微妙关系(Heydenryk 5),这本书也被认为是第一部这种类型的历史著作。这类画框史类的著作往往配有大量实物的插图,将画框的种种历史形态展现在人们眼前,并进行分类,能够让人们直观地了解画框演变的过程。但此类研究往往忽视了边框这种思维模式背后的演进逻辑及其与绘画史的关系,也缺乏特定社会文化背景的铺陈。正如艺术史家格里姆所指出的那样,我们关于画框的历史的知识还非常不成熟,还处在初级阶段;而画框的物质属性

又容易使它拒斥历史的考察,从而更多地被装饰和工艺范畴所关注。这样便形成了一种学科领域之间的矛盾:一方面是纯粹的美术史,而另一方面则是装饰与工艺史。“画框在两个领域内都难以实现其价值,并且长期以来在纯艺术和装饰艺术之间处于研究的真空地带”(Turner, ed 378),画框在两个领域中的尴尬局面也是注重形制和材料的画框写作在20世纪90年代之后逐渐转型的主要原因。

不同于画框制作者和鉴赏家、博物馆系统的典藏负责人,专业的艺术史家往往把画框当作一个历史叙述中的形式符号,并试图把这个符号放入一个历史叙事的框架中,使其产生意义。他们更注重历史的上下文,以及边框这种观念在整个艺术史叙事中的作用及具体影响。格里姆于1977年首先以德文出版的著作《古代画框:断代、形制、材料》(*Alte Bilderrahmen: Epochen, Typen, Material*)^⑥即试图弥合上述矛盾。这部类似画框史的导论以时代顺序讨论了各种形制的画框的生成、发展以及工艺等,以艺术史的眼光梳理了画框作为一种历史形态在古典时期、中世纪的雏形,到文艺复兴至现代主义时期其在各地的各种表现,以及其背后的文化机制。该著作考察的重点就是画框的历史生成以及它的艺术史意义。一种历史性的画框研究需要大量的文献,但有文献记录的画框只是某种例外情况:只有在极少数情况下,镶画框的过程会被记录下来。从中世纪晚期到文艺复兴早期,通常的情况是,画师作一幅画所得到的报酬往往不及工匠制作画框的报酬,这种状况直至文艺复兴盛期才得以扭转。这些史实背后,实际上是人们看待画框的观念发生了转变。因此,作为艺术史范畴的画框研究,不能只关注画框本身的形态及材质,而是要将其放入一个整体环境中,画框中的图画本身也是研究需要考察的对象。比如原始画框与画面表现内容的联系,以及画框是如何适应图画表现的。这种绘画与边框嵌入和包围的关系,形成了绘画最基本的“图-底”关系,使绘画融入更大的空间之中,“可以更好地帮助我们重新探寻图画和素描的整体视角,这些视图和绘画源于我们文化的源头,从那时起到现在,生成了几乎无限的新绘画形式”。^⑦

自20世纪五六十年代起,欧美就出现过一些关于画框历史的学术论著,它们以其学术性和历史性,与装饰指导参考区别开来。之前在艺术史研究中被认为并不重要的绘画边框在一些重要学者的著述中得到强调。丹麦艺术史家、哥本哈根大学艺术史教授泰迪·布鲁纽斯(Teddy Brunius)专门讨论过绘画边框的用途和观念。他从对“审美纯粹主义”的质疑引出对绘画边框的讨论,又以几个实际案例说明了绘画的内容与边框(取景)之间的具体关系(Brunius 1-23)。从画框这种看似边缘的元素来看待艺术史,也是20世纪中后叶艺术史发展潮流的结果。这个时期正是从画框的物质形式到观念意涵转变的

关键时期,一些新的理论尤其是符号学、解构主义的汇入,让这些著作得以用一种新的视角重新审视绘画的边框。其中,迈耶·夏皮罗于1969年发表的论文《艺术符号学中的诸问题:图像——符号的场域与载体》(Schapiro, "On Some Problems" 9-19)引起了学术界边框观念的重大转变(Imbrey et al. vi)。夏皮罗以符号学的方法讨论了边框的机制,以语义逻辑逐渐替代之前的形式逻辑,成为之后理论研究和历史研究绕不开的参考。

随着绘画边框问题的不断延伸,中世纪手抄本艺术也被纳入绘画边框的讨论范畴。迈耶·夏皮罗的论文《艺术符号学中的诸问题:图像——符号的场域与载体》中的研究对象主要就是中世纪手抄本边框。论文的发表使中世纪手抄本插图的边界问题进入了艺术史研究的关键领域。随着1975年“中世纪艺术中的边框”(Frame in Medieval Art)学术研讨会^⑧的举办,以及1986年芝加哥艺术学院“边界的艺术”(The Art of the Edge)展览的举办,欧美学界开始集中讨论绘画边框的再现及其观念问题。另外,除了夏皮罗的经典论述,比较有代表性的研究还有迈克尔·卡米尔(Michael Camille)的《边缘上的形象:中世纪艺术的边缘》(Image on the Edge: The Margins of Medieval Art, 1992年),以及一些对北欧,尤其是盎格鲁-撒克逊中世纪手抄本边框的讨论(Herbert R. Broderick, 1982年; Suzanne Lewis, 1992年)等等。

20世纪七八十年代是绘画边框讨论的高峰期。除了1975年在美国纽约哥伦比亚大学举办的“中世纪艺术中的边框”学术研讨会,以及1986年在芝加哥艺术学院举办的“边界的艺术”展览之外,1987年德里达《绘画的真理》英译本的发行,也使更大范围的艺术史家、理论家和博物馆学者开始更深入地关注绘画边框的历史问题和观念问题。英国著名艺术史家、英国国家美术馆(National Gallery)馆长尼古拉斯·佩尼(Nicholas Penny)对英国的油画外框有过一些专论。他指出,人们对画框的学术研究上的关注自20世纪80年代起逐渐增长(Penny 130)。这个时期,关于画框的讨论进入了一个更深入、更具学理意义的阶段。其中,比较具有代表性的著作是格里姆的《画框之书》,这是一部纯粹从艺术史角度进行的研究,并反复被其他相关研究所引用。格里姆区别了作为纯粹装饰手段的边框和历史叙事中的绘画边框。例如,镜框是家具的一部分,与画框有着不同的艺术追求,它仅仅是一种装饰手段,与一种历史的叙事并无直接联系。这种装饰手段应该是工艺史或者设计史的范畴,并不在传统意义上的美术史的范畴内。另外,20世纪七八十年代的理论转型也为画框的历史研究提供了理论基础。

自20世纪90年代以来,欧美各国举办了一系列关于绘画边框的学术研讨会,这使得绘画边框的研究上升到了国际范围的学术讨论框架内,让一种更详细更具体的分类和跨学科的讨论成为可能。英国艺术史研究者林恩

·罗伯茨(L. Roberts)所著的《欧洲画框史》(1996年),将更多的笔墨放在了画框的分类上,该著作按照欧洲的国别和年代将画框进行归类,包括其装饰风格以及制作层面的问题。在一些学者包括林恩·罗伯茨的倡导下,一系列国际范围内的画框研讨会也在这个时期举办多次。其中比较有代表性的是纽约大学发起和组织的“国际画框会议”,分别在1997年、2002年、2004年和2005年召开,每一届都有明确的学术主题。其中2004年在纽约大学和布鲁克林博物馆举办的会议的主题是“从古典主义到表现主义”,2005年10月又在德国德累斯顿举办了一场围绕北欧画框的讨论会。这些会议的报告人不乏欧美各大博物馆的专家和艺术史学者,以及从事画框制作、收藏甚至经销的人。关于画框的讨论,很多情况下都涉及收藏建议以及鉴赏甚至是交易方面的内容,这些论著的作者本人往往也从事画框的收藏、制作与交易,其著作在学术层面上的客观性可能会受到一定限制。但是也有一些设计方面的论著,如由画框设计方面的专家撰写的《定义边缘——画框新解》^⑨,该文作者从一种设计和展陈的角度探讨了画框的作用,能够为我们提供一些不同于传统艺术史家的理解。

20世纪90年代,受到欧美“新艺术史”研究方法和视野的影响,一些新的理论被频繁运用到艺术史的研究过程中,符号学、精神分析、性别理论、后结构主义纷纷成为研究艺术史和绘画边框的方法论,绘画边框的研究范围和内容得以扩大,不再局限于讨论实体的外部边框,一些绘画边框的观念问题如虚构边框(fictive frame)以及历史上的多种表现形态也开始受到关注。罗马尼亚裔瑞士艺术史家维克多·斯托伊其塔(Victor Ieronim Stoichita)的专著《自我意识的图像——考察早期现代的元绘画》(The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting)讨论的就是视觉艺术中的框架现象,涉及跨媒介的话题,诺曼·布列逊将其纳入剑桥大学出版社“新艺术史与批评”丛书中,以英文出版。^⑩本书着重讨论了框架中的框架这种套层结构在绘画中的效应,以及现代意义上架上画的起源问题。作者从画中画的角度,间接讨论了有关画面边框在宗教改革和巴洛克时代的观念转型。这个时段正是旧有的宗教艺术的分类由于内部转型和外部变革逐渐走向解体,一种新的、朝向现代的绘画模式生成的重要历史阶段。需要指出的是,1996年出版的《画框的修辞——论艺术作品边界的论文集》(The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork)也被纳入由诺曼·布列逊主编的“新艺术史与批评”丛书中。这部文集“讨论了视觉艺术中的框架问题以及它如何影响了我们感知艺术作品的方式”(Duro, ed 3)。其中的论文不仅仅思考了物质意义上的画框,还思考了观念层面、意识形态意义上,以及性别和后结构主义意义上的“框”,并对当代艺术的创作和理论建构产生了积极的影响。在

2018年出版的新书《画框：叙事、理论、文本》（*La cornice, Storie, teorie, testi*）中，意大利策展人达尼埃拉·费拉里（Daniela Ferrari）和艺术理论家安德烈亚·皮诺蒂（Andrea Pinotti）回顾了画框历史的基本阶段及其在绘画图像经验中的关键作用，并在后半本书中附上了论述绘画框架的经典文献。这部新书回顾了20世纪末的理论传统，并以一种21世纪的理论视野适时地对画框问题进行了新的跨媒介思考（Ferrari and Andrea 9-11）。

在艺术史研究中，边框的问题需要具体的个案研究。值得一提的是，美国艺术史家梅根·霍尔莫斯（Megan Holmes）在她近期的研究中，将上述新艺术史视角灵活运用对文艺复兴时期佛罗伦萨神奇图像的具体案例的分析中，其中，第三部分专门论述了圣龛和帷幕构成的框架结构在文艺复兴时的佛罗伦萨艺术中的作用，并分析了神奇图像的设置：“精心制作的框架，礼拜堂壁龛和圣所建筑，以及其中奉献的祭品——在视觉上将这种形象类型与其他神圣的表现形式区分开来，并有助于感知其变化。这类嵌入型的崇拜环境传达了神奇图像的超凡特质，崇拜的动力以及赞助人的地位。”（Holmes 211）霍尔莫斯对神奇图像嵌入式设置的分析是之前的学者所未能关照到的，这些图像经常被遮掩并安置在复杂的框架结构之中，包括帷幕、礼拜堂壁龛和圣所建筑框架。作者将这类设置称为图像的“崇拜”，并从空间关系的角度阐释了图像崇拜的原因。而之前的一些艺术史著作，则很容易忽视这种空间结构的重要性，好像这些空间中的框架减损了图像本身的效用一样，实际上是一种缺乏跨媒介视野的表现。但是，转变也在悄然发生，与文学学者对“paratexts”（边缘、目录、装订、文本的物理形式等）的研究相类似，20世纪末和21世纪初的很多艺术史家和视觉理论家已经认识到构成和调节观众图像感知的物理装置的重要性，其中最有趣的元素可能就是图像的框架了。

关于绘画边框的历史书写，我们通过以上的观察和梳理，逐渐发现了这些研究存在的分野，即博物馆策展人、馆长、收藏家、鉴赏家以及制作者，往往倾向于分析画框的形态演变及花式纹样，以及工艺和年代的鉴别，这些倾向正好与博物馆工作职能密切相关。而艺术史家，一般都是大学教授或者研究机构的研究人员，他们所关注的问题往往是实体画框背后的观念逻辑和生成的历史文化背景，以及更深层的理论动机。这种分野正好似所谓的“两种艺术史”（the two art histories）之间的争论，即“博物馆”和“大学”——博物馆专家认为基于学院背景的艺术史训练充斥着魔咒般的理论说教，过分注重艺术的社会中介，而忽视了艺术对象本身的美学维度；很多学院的教授却认为，博物馆已经沦为大众消遣和盈利的机器（Haxthausen, ed xi）。如前所述，在20世纪五六十年代，画框制作者和鉴藏家以及博物馆系统的典藏研究者，较早地发掘了画框的研究价值，并在其领域内展开了关于

画框鉴藏、断代以及工艺方面的研究。而学院的艺术史研究者往往把画框当作历史叙述中的某种形式元素，作为其艺术史研究的辅助材料；他们更注重艺术史风格和图像变化的上下文，在整个艺术史叙事中捎带提及边框的功能与作用。20世纪五六十年代以后，一些关于画框历史的学术研究开始出现，博物馆学者和学院的艺术史家都开始论著中尝试融合上述所谓的“两种艺术史”，而在之前的艺术史研究领域被认为是辅助性的绘画边框也逐渐在一些重要学者的论著中被加以强调，甚至独立成章。

画框的概念范畴也在不断扩大，20世纪七八十年代，手抄本插图、象牙雕饰以及建筑装饰的框缘也被纳入专题研究。一系列关于绘画边框的研讨会得以举办，越来越多的方法论被纳入画框研究的视野，符号学、性别研究、文化研究、视觉研究等研究方法被交叉运用，形成了跨学科和跨媒介的讨论。与此同时，“新艺术史”研究的方法和视野，也使绘画边框的研究范畴进一步扩大，为艺术史提供了更广阔的视野。边框问题之于艺术史，更多地应该是具体的个案研究，只有通过具体研究，画框的历史和理论才能更深入。

三、绘画边界/框问题的跨学科意义

一些重要的艺术史家和理论家为画框的研究提供了一些关键性的论述。这些论述主要分为三个方面，其一是图像学和形式分析，其二是哲学符号学和现象学，其三是视觉心理学角度。这三个视觉艺术方法论角度之间不是固定的和隔绝的，而是相互融合的。从尼古拉·普桑、康德到沃尔夫林、格奥尔格·齐美尔、奥特加·伊·加塞特、伽达默尔、雅克·德里达、迈耶·夏皮罗、路易·马兰、阿恩海姆以及贡布里希，以及更多活跃在当下的理论家那里，我们可以发现画框研究的跨学科性。

从法国古典主义画家普桑开始，对于绘画边框的看法，即囊括了一种基于古典主义的理论，它指向了秩序、清晰性和区隔，同时，这种理论还暗含了政治含义及资产阶级提出的自然界普遍赋予的理性秩序（Lebensztein 37）。就像康德《判断力批判》（1790年）中所阐述的，艺术作品（*ergon*）的自主性是独立于其外部限制的；“判断”作为审美体验的结果，必须独立于“理性”；康德认为，作品的逻辑存在于内部，而作品的外在附饰（“*parergon*”，比如绘画的外框或建筑的柱式等）仅仅是对其的装饰：“甚至人们称为装饰（附饰）的东西，亦即并不作为组成部分内在地属于对象的整个表象，而只是作为附属物外在地属于它，并且加大鉴赏愉悦的那种东西，做到这一点毕竟只是通过它的形式，就像油画的镶框、或者雕像的衣着、或者宏伟的建筑周围的柱廊那样。但是，如果附饰不是自身在于美的形式，如果它像金制的画框那样仅仅是为了通过它的魅力来让油画博得喝彩而安装上

的,那么,它在这种情况下就叫做修饰,并损害着纯正的美。”^⑩康德在先验逻辑上建立的认知框架虽然在一定程度上否定了框架的作用,但是其出发点正是艺术作品内在逻辑的外延,这正是他对框架体系功用的思考。画家普桑和哲学家康德对于绘画边框的认识成为之后诸多跨学科理论讨论的起点。

“台前幕布就是舞台的‘框架’[……]伴随强烈的变幻不定的姿态,它提醒我们,在假想的背景之中、空舞台背后,另一个魔幻般虚构的世界正在开启。”(Meditacion del Marco, 1957)^⑪西班牙哲学家奥特加·伊·加塞特的联想将画框引向了更广阔的领域。在戏剧舞台发展史和戏剧理论之中,“台口”(proscenium)即是由舞台前景及其模仿建筑结构的框架发展而来,这种舞台也可以称作“镜框式舞台”(proscenium-arch stage, picture frame stage),观众在这样的舞台下观看戏剧就如欣赏一幅带有边框的绘画一样。画框作为现实空间和虚拟世界的界面的标志,同舞台台口在形态、功能以及历史发展上,都有相当密切的联系。结合戏剧舞台和绘画的跨学科研究也在这个意义上得以展开。

随着现代意义上的博物馆与美术馆制度的发展,被展示的绘画脱离了教堂和宫殿的建筑原境,绘画依靠边框获得了自足的状态。哲学阐释学代表人物伽达默尔在其巨著《真理与方法》中讨论绘画的本体论意义时,也谈及画框是绘画在博物馆中呈现其自身的重要条件(伽达默尔 176—78)。迈耶·夏皮罗在1969年发表的重要论文,则以一种历史化的理论方式讨论了绘画边框的生成问题:

显然,只有晚至公元第二个千年,人们才能想象围绕着一个图像的连续的、孤立的边框,一个类似城墙的同质的封闭圈。也只有到了那时,才有了明显的,带有透视景象的封闭的图画,而边框则将图画表面置于一定的关注中,且有助于加深景象的效果;这就像一扇窗户的边框,透过它,人们在玻璃外可以看到一个空间。于是,边框与其说隶属于被圈进来的、错觉的、三维的世界,还不如说隶属于观者的空间。(“On Some Problems” 12)

自中世纪到文艺复兴时期,从人们的心理认知层面到图画的自身逻辑,绘画边框在其形成过程中经历了一系列关键的步骤。夏皮罗讨论的目的在于强调画面边框自身的逻辑与观者的视觉组织逻辑之间的关系,因此他将早期的画框雏形称为“被置于观众与图像之间的一种发现和聚集的手段”(“On Some Problems” 12)。同时,他也论及了画面的取景与画框的关系,特殊的取景可以造成意想不到的视觉效果。这种特殊的取景往往借助于画框的切割作用,自摄影术发明以来,摄影中的某些取景技

巧和构图方式有时会成为画家们的效仿对象。然而,当现代主义走向巅峰之时,由于绘画本身的表现方式发生了重大转变,绘画开始关注形式的平面性而不去探索深度的可能性,很多绘画就开始逐渐抛弃边框,使画面本身成为自足的实体。

德里达在康德的“附饰”基础上讨论了框架的问题,他认为康德的审美判断分析在他的早期作品《纯粹理性批判》中便已见端倪,并且直接对其进行套用,是在先验逻辑的基础上建立起来的一个认知框架。所以,外在的框架不仅仅是附饰,而是内在逻辑的外延,这也是框架体系的作用(Foster 45)。在德里达看来,“附饰”所表达的内外之分,实质上就是绘画框架的问题:什么东西涉及美的内在价值,而什么东西却被挡在了美的内在本质之外?画框作为分界线,不仅区别了作品内外两个世界,它还牢牢地支撑着中心,使内部成为内部,本体得以成为本体。从德里达的观点出发,正是这个“附饰”在支撑着中心,没有了附饰,作品也将无从成立。如此看来,画框——附饰就不再是分界线,相反是它将作品融入了更大的背景之中,是它决定了作品(Derrida 60—63)。

法国哲学家和艺术理论家路易·马兰用符号学的方法讨论过绘画的边框与边缘,他常常借助古典符号学理论中的符号两重性原则。^⑫他将画框与书页文字旁边的空白作类比,页边空白或者画框是一个自由缓冲的区域,它没有可以阅读的内容,但却是阅读进行的条件,同时也是描述符号所需的载体。通过边缘的作用,意义将在画框内重写,画框构建了再现的自主性:“画框是一个中性的空间,它处在画面的空间与观者的空间之间,是两个空间之间的界限,内部和外部,都是由边框来承担和强调突出的,边框上通常可以用带有画家名字和画作主题的华丽装饰。”(Marin 4—6)通过强调边框的功能,路易·马兰将注意力转向对画面边缘上的文字和装饰的思考。同样是以符号学为方法,比利时跨学科研究小组“Groupe μ ”^⑬发展出一种“结构语义修辞”的绘画研究方法。这一方法的目标是检查任何绘画手段的形式和审美特征——通过修辞操作的增补、删减、置换和换位,其中便涉及了绘画边框的讨论。

艺术心理学及视觉认知层面对于绘画边框的讨论,散见于阿恩海姆和贡布里希的相关著作中。其中,阿恩海姆从中心与边缘的“力场”和视知觉中“图-底”关系的角度探讨了画框与画面的关系问题;^⑭而贡布里希的《秩序感》一书也从艺术品中的秩序及其作用的角度,展开了装饰艺术与视觉心理学的跨学科探讨。值得注意的是,在此书中,贡布里希即是从对拉斐尔《椅中圣母》一画异常繁复的画框存在价值的讨论中引出了装饰艺术理论的话题,并在对画框的作用进行探讨时,引入对“秩序”的考察。

斯托伊其塔的著作《自我意识的图像——考察早期现代的元绘画》中讨论了视觉艺术中的框架现象,特别是

框中框这种结构在绘画中的效应,具有典型的方法论意义,实际上就是一部图像与框问题的方法论集成之作。作者将笔锋集中于1522—1675年的西班牙和低地国家绘画。这个时期的绘画展现了一种艺术上的“自反性”(self-reflexiveness),作者认为,特定时期大量的所谓“元绘画”(meta-painting)的出现,就是这种“自反性”的表征。这种所谓的自反性,是指绘画在描绘事物的同时又开始描述自身,也就是早期现代绘画对绘画自身,以及对它们的生产模式及分类的阐释。斯托伊其塔的主要目的是论证画中画(metapictorial)这种方式是如何造就艺术的现代形态的(Stoichita XIV)。从W. J. T. 米切尔所谓“元图像”(meta-picture)的意义上讲,画中画就是一种表现绘画自身的图画,一种自我意识的图画,一种“自反性”的图画。图画通过一些图像细节和再现内容,提示观者注意绘画本身、绘画的虚伪性以及绘画作为“绘画”的存在,而不再仅仅是绘画再现的内容:“绘画已经开始全面关注自身:关注它的存在与它的虚无(nothingness)。”(Stoichita 297)作者以一种强有力的语调将话题集中于绘画定义的危机,危机背后实际上是人们关于图像和观看的认知发生了转变,这个由宗教改革运动所引起的图像危机与静物画、风景画与世俗画这三种绘画类型的出现联系紧密,又与艺术市场及赞助系统的变动轮流交替。这些元素也恰恰关涉新的图像语汇创制中“框架”的跨媒介讨论。

无论是20世纪前期沃尔夫林从形式分析角度对于绘画边框与画面关系的判断,还是20世纪末斯托伊其塔在图像语法上的深层发掘,以及前述诸多理论层面的考量,都为我们讨论绘画边框问题提供了有效的方法论支撑,使画框的研究从绘画本身扩展到其他各个学科领域。正如艺术史家保罗·杜罗(Paul Duro)在《画框的修辞》一书的前言中所陈述的那样,边框在很多当代艺术作品中更多地体现在如制度框架(the institutional frame)、感知框架(the perceptual frame)、符号框架(the semiotic frame)或者性别化框架(the gendered frame)等非物质的边框概念上,以及那些拒绝分离物质边界和观念边界的观点上(Duro, ed 9-11)。随着后结构主义视角的形成,在假定的系统中,各个结构可以形成自主开始和结束的整体观点受到质疑。这种观念的转变,无论是迈克尔·弗雷德描述的沉浸式剧场体验拒斥画框的体验,还是丹尼尔·布伦、马塞尔·布达埃尔(Marcel Broodthaers)的超越博物馆“框架”的作品,以及“支架/表面”(The Supports/Surfaces)艺术运动中的画框与画面分离的艺术实践,还有克雷格·欧文斯“从作品到框架”的后结构主义论述,在现当代艺术创作和理论领域,绘画边框的问题都值得另辟专题论述。

结 论

画框形态的发展历程和作为艺术史写作对象的绘画边框,连结了艺术史和艺术理论的关键节点;它作为一种空间上的“边缘”,也曾经作为研究的辅助材料而备受冷落。随着新的研究方法和艺术史写作的汇入,我们发现画框问题在各个时代和地域之间的差别。但是,文艺复兴时期的意大利几乎是各种研究所无法忽视的对象。作为一种物质实体的绘画框架起源的确切时间还很难说,但肯定与画框作为一种绘画组成部分从教堂和宫殿的墙面上独立出来的历史时代有直接关系,这个时代就是15世纪的文艺复兴早期。15世纪上半叶,在布鲁内莱斯基、阿尔伯蒂和菲拉雷特(Filarete)等人的理论与实践,尤其是阿尔伯蒂的理论中,可以找到关于绘画取景与限定的最初论述。而在文艺复兴时期以绘画的方式“再现”出来的错觉边框能够容纳更多的信息,包括透视法的传播和发展、错觉画法背后的视觉接受与视觉习惯,以及不同处理方式背后特定的社会文化氛围。

20世纪以来,社会学、哲学、美学领域的一些重要的论述对于画框概念内涵和外延的发展都起到了关键作用。无论对于艺术史家还是理论家来说,绘画边框问题都是一个绕不开的问题,尤其是到了20世纪五六十年代之后,学者们分别从图像学、形式分析以及哲学符号学还有视觉心理学角度对其进行了阐释,这些从结构主义到后结构主义的方法论基础也成为后人研究所依据的基本理论。尤其是进入20世纪90年代之后,绘画边框的研究方法变得愈发复杂和多变,画框的范畴也越来越广,但大致上是从功能性的形态分析逐渐演变为语义学意义上的多重所指。在这些历史叙述和理论分析中,我们了解到绘画边框问题逐渐从对功能性的物质载体的讨论过渡到对于其深层语法结构的分析;绘画边框本身也不仅仅是一个物质形态的演变过程,还是一个视觉和心理的接受过程,同时也是观念和知识的生成过程。

画框从一种纯粹功能意义上的物质载体到一种理论意义上的符号载体承载了艺术史和理论观念的变迁。在视觉艺术研究领域,画框问题值得每一位当下的艺术理论家和艺术史家关注。绘画边框的表现是多种形态的,在其历史发展过程以及其历史书写中,它从20世纪五六十年代到80年代纯粹实体画框的形态和功能的论述,逐渐过渡到了八九十年代以来更为开放的、多元的跨媒介讨论。借助“新艺术史”的背景,绘画边框的研究获得了更多新的可能性。在艺术史领域,真正的画框研究应该是以此为基础的、深入具体历史个案的综合性分析。在跨文化语境中,无论是中国和日本的卷轴绘画、屏风绘画、墓室壁画中的特殊形态的边界,还是当代视频装置作品中的边框,都值得作为个案分析的对象。实际上,框这

种思维结构无论在文本还是视觉层面都很常见,由于框架装置本身具有跨文化和跨学科性,其多样的句法结构可以为构建意识的阐释方式提供不同的案例(Minissale 13-16)。画框自身便具有强烈的跨媒介属性,关于画框的研究,自然也伴随着多学科的交织和互融。在一位21世纪的艺术史家和理论家眼中,绘画边框的形象不应该再是一种固定不变的外部实体画框,而应该是包含了多种观念形态的框的跨媒介综合体。

注释[Notes]

① 就历史和范畴而言,本文主要讨论的是欧洲历史上的绘画边框,又以意大利中世纪到文艺复兴的绘画边框为主要讨论对象,既包括了实体意义上的画框又包括了起到相似作用的绘画边缘,还包括在画中被画出来的虚假边框(fictive frame)。由于特定的观看方式以及绘画形制上的差异,本研究针对的是实际功能意义上的画框,而画边装饰等装饰性边框的风格特征和装饰工艺并不在本研究的讨论范围之内。

② 亨利·亨德里克(Henry Heydenryk, 1905—1994年),荷兰画框制造和收藏世家亨德里克家族的传人,集画框制造者、历史学家、作家和设计师于一身。

③ 克劳斯·格里姆(Claus Grimm, 1940年—),德国艺术史家,曾任巴伐利亚历史研究所所长,被公认为弗朗茨·哈尔斯研究专家,同时也是画框的研究者,曾著有《古董画框——年代,类型,材质》(*Alte Bilderrahmen Epochen, Typen, Material*)一书,以及其英译本*The Book of the Picture Frame*等。

④ 在意大利的教堂中,一座礼拜堂往往包含了诸多时代的叠加,从中世纪晚期、文艺复兴到巴洛克时代的多重装饰通常集中在同一个空间内。

⑤ *Alte Bilderrahmen; Epochen, Typen, Material*,在1977年首先以德文出版,在1981年以英文出版,书名改为*The Book of Picture Frames*,在内容上也稍作增删。这类画框通史类著作有:Henry Heydenryk. *The Art and History of Frames: An Inquiry into the Enhancement of Paintings* (New York: Lyons Press, 1993); James H. Heineman, Inc. New York, 1963; Claus Grimm. *The Book of Picture Frames* (Norwalk: Abaris Books, 1981); Richard Brettell, et al. *The Art of the Edge: European Frames, 1300 - 1900* (Chicago: Art Institute of Chicago, 1986); Paul Mitchell and Lynn Roberts. *A History of European Picture Frames* (London: Merrell Publishers, 1996); W. H. Bailey. *Defining Edges: A New Look at Picture Frames* (New York: Harry N. Abrams, 2002); Daniela Ferrari. *Il "ruffiano" del quadro. Appunti per una storia della cornice* (Università di Milano, 2000); Loredana Rizzo. *Manuale per leggere una cornice; Storia dei telai d'autore e delle cornici d'arte* (Roma;

Edizioni dell'Università Popolare, 2005); Hans Körner. *Rahmen: Zwischen Innen und Außen: Beiträge zur Theorie und Geschichte* (Berlin: Dietrich Reimer, 2010)等等,不一而足。

⑥ 同上,第50页。

⑦ 很遗憾笔者并没有找到关于这次研讨会完整的文献资料,仅找到一篇会上宣读之后发表的论文:Herbert R. Broderick. "Some Attitudes toward the Frame in Anglo-Saxon Manuscripts of the Tenth and Eleventh Centuries." *Artibus et Historiae* (1982): 31-42.

⑧ *Defining Edges: A New Look at Picture Frames*一书的作者W. H. Bailey在美国纽约帕森斯设计学院等院校教授设计展陈,同时也是画框的制作者和设计指导。

⑨ 此著作在1993年就以法文首次出版,在1997年英译本出版时,被纳入剑桥大学出版社出版的、诺曼·布列逊主编的“新艺术史与批评”丛书中。这套丛书注重著作探究问题的方法,以及与文学理论、人类学和社会理论的“跨学科性”。

⑩ 引自《康德著作全集·第五卷 实践理性批判 判断力批判》,李秋零译(北京:中国人民大学出版社,2007年),第234页,译文略有改动。

⑪ 此文在1957年首先以西班牙语发表,参见J. Ortega y Gasset. "Meditaciones sobre el marco." in idem, *Obras completas*, Madrid, 1957, 288-314. *Obras de Jose Ortega Gasset*. Vol. I. (Madrid: Espasa-Calpe, 1943),后又由Andrea L. Bell译成英文,收录于文集《边缘的艺术:欧洲画框1300—1900》(*The Art of the Edge: European Frames, 1300-1900*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1986),之后又被耶鲁大学建筑学院学术期刊*Perspecta*转载,见*Perspecta* 26(1990): 185-90。

⑫ 此类研究请见:George Riley Kernodle. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 1944); Caroline van Eck and Stijn Bussels, eds. *Theatricality in Early Modern Art and Architecture* (Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2011); Alessandra Bucchini. *The Spectacle of Clouds, 1439-1650, Italian Art and Theatre* (Surrey and Burlington: Ashgate, 2014)等等。

⑬ 建立古典符号学理论基础的是《波尔-罗亚尔逻辑学》(*Port-Royal Logic*),其作者是17世纪法国的安托万·阿尔诺(Antoine Arnauld)与皮埃尔·尼古拉(Pierre Nicole),首版于1662年。在出版的几百年间,它一直是欧洲最有影响的逻辑著作之一。这个理论强调的是符号的两重属性,它与两类物有关,即作为再现者的物与被再现的物,符号在表现对象的同时也在表现它自身,其最终目的也在于呈现它自身。同一物可以既是物又是符号,它常常作为物去隐藏作为符号之所揭示;同时,符号本身也是一

种物,当我们只考虑它作为物的存在时,它呈现出的是它自身的存在。

⑭ “Groupe μ ”是一个跨学科研究小组,以比利时列日大学的诗歌研究中心为基础,成立于 1967 年,并以集体的名义出版了一系列的书籍,对现代语言学符号学、视觉传播理论产生了一定影响。

⑮ 参见鲁道夫·阿恩海姆:《中心的力量》,张维波、周彦译(成都:四川美术出版社,1991 年),第 49—56 页;另见《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译(北京:中国社会科学出版社,1985 年),第 319—20 页。

引用作品[Works Cited]

- Bengtsson, Ake, et al. *Idea and Form: Studies in the History of Art*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1959.
- 切萨雷·布兰迪:《修复理论》,陆地译。上海:同济大学出版社,2016 年。
- [Brandi, Cesare. *Theory of Restoration*. Trans. Lu Di. Shanghai: Tongji University Press, 2016.]
- Chastel, André. *Le Grand atelier d'Italie, 1460 - 1500*. Paris: Gallimard, 1965.
- Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Duro, Paul, ed. *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Ferrari, Daniela, and Andrea Pinotti. *La cornice, Storie, Teorie, Testi*. Monza: Johan & Levi, 2018.
- Foster, Hal, et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2005.
- Friedberg, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.
- 汉斯-格奥尔格·伽达默尔:《真理与方法》上卷,洪汉鼎译。上海:上海译文出版社,2004 年。
- [Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Vol. 1. Trans. Hong Handing. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2004.]
- Grimm, Claus. *The Book of Picture Frames*. Trans. N. M. Gordon and W. L. Strauss. Norwalk: Abaris Books, 1981.
- Haxthausen, Charles W., ed. *The Two Art Histories: The Museum and the University*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Heydenryk, Henry. *The Art and History of Frames: An Inquiry into the Enhancement of Paintings*. New York: Lyons Press, 1993.
- Holmes, Megan. *The Miraculous Image in Renaissance Florence*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Imbrey, Jai, et al. *Fictive Frames in Mantegna's Devotional Art*. Ph. D. Dissertation. New York University, 2013.
- Kiilerich, Bente. Savedoff, Frames, and Parergonality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3 (2001): 320 - 23.
- Lebensztejn, Jean-Claude. Framing Classical Space. *Art Journal* 1 (1988): 37 - 41.
- Marin, Louis. Présentation et Représentation Dans le Discours Classique: les Combles et les Marges de la Représentation Picturale. *Discours Psychanalytique* 5. 4 (1985): 4 - 13.
- Minissale, Gregory. *Framing Consciousness in Art: Transcultural Perspectives*. New York: Rodopi, 2009.
- Mitchell, Paul, and Roberts Lynn. *A History of European Picture Frames*. New York: Merrell Publishers, 1996.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Penny, Nicholas. Exhibition Reviews: London Picture Frames. *The Burlington Magazine* 1127 (1997): 130 - 32.
- Schapiro, Meyer. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society: Selected Papers*. Vol. IV. New York: George Braziller, 1994.
- . “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs.” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 1 (1972 - 1973): 9 - 19.
- Simmel, Georg. “Der Bildrahmen: Ein ästhetischer Versuch.” *Der Tag* Nr. 541, 18 November (1902).
- Sinisgalli, Rocco. *Leon Battista Alberti: On Painting: A New Translation and Critical Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Stoichita, Victor Ieronim. *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Turner, Jane, ed. *The Dictionary of Art*. Vol. 11. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- White, John. Carpentry and Design in Duccio's Workshop: The London and Boston Triptychs. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973): 92 - 105.

(责任编辑:王嘉军)