器物图像与李白形象的民间建构

倪爱珍

[提要]中国古代陶瓷、漆器、竹木雕等民间器物上保存了大量的人物故事图,由于器物与大众日常生活息息相关,所以其上的图像最能反映历史人物在大众中的传播与接受情况。绘画史上的李白图像题材非常丰富,但民间器物上的并不多,主要就是三类,即醉酒图、观瀑图和骑鲸图,并在长期的传播过程中形成了相对稳定的图式,成为民间建构李白狂士、隐士和仙人三种形象的视觉符号,而这一建构过程又与特定时代背景、民间文化土壤和中国图像叙事传统分不开。民间器物上的历史人物故事图在不断地重复生产中呈现出能指不断简化、所指不断固定化的意指趋势,最终成为象征某种思想观念的视觉符号。

「关键词]陶瓷;器物;图像;李白;形象

中图分类号:I206.2

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2024)02—0142—09

基金项目:国家社会科学基金重点项目"陶瓷图像的文学叙事研究"(18AZW004)的阶段性成果。

作者简介: 倪爱珍, 江西省社会科学院文学与文化研究所研究员, 文学博士, 江西师范大学博士生导师, 研究方向: 叙事学、符号学与陶瓷文化。 江西 南昌 330046

李白是中国最具知名度的诗人,可以说是家喻户晓,妇孺皆知,新、旧《唐书》都为他立传,从唐至清的诗、词、曲、文、小说、戏剧、绘画等各个艺术门类都有大量以他为主题的作品。从图像史角度来看,李白形象首先出现于唐代的绘画中,其后历朝历代都有,陈钧根据题材将其分为三类,即肖像画,传说、故事画,诗意、文意画,并从历时角度进行了比较全面的梳理[1]。从中可以看出,绘画中的李白题材非常丰富,但陶瓷、漆器、竹木雕等民间器物上则并非如此,主要就是三类,即醉酒图、观瀑图和骑鲸图,而且在长期的传播过程中形成了相对稳定的图式,成为民间建构李白狂士、隐士、仙人三种形象的视觉符号,而这一建构过程又与特定时代背景、民间文化土壤和中国图像叙事传统分不开。

一、李白醉酒图——狂士形象

李白与酒,可谓一体无分。他因嗜酒而行了很多惊世骇俗之举,留下了狂士之名。宋苏轼《李太白碑阴记》曰:"李太白,狂士也"。^{[2](P,31)}在中国绘画史上,现存最早表现李白饮酒的作品是台北故宫博物院藏的南宋马远的《对月图》《举杯玩月图》,虽然图中没有文字,但因其表现的意境与李白的《月下独酌》《把酒问月》等诗歌的意境相似,所以博物馆解说词、书籍等文本中都将其解读为

李白饮酒。两幅图的整体构图、绘画风格、审美意 境等都很相似,主体部分为风景,人物很小,李白 头戴幞头,身穿袍衫,对月而坐,手持酒杯,表现出 遗世独立、超尘脱俗的高士形象。金元时期的吕 子羽、刘秉忠、王恽、赵孟頫、王冕等分别画过《太 白醉归图》《李白舟中醉卧图》《李白醉吟图》《太 白酒船图》《醉贤图》等,只是均已佚;明清两代是 李白主题绘画最为繁荣的时期,现存有唐寅、尤 求、李士达、张翀分别作的《饮中八仙图》、苏六朋 的《太白醉酒图》等,此外文字文献中还著录有《太 白纳凉图》《李白裘马换酒图》《饮酒读骚图》《不 上船图》等画作。[1] 有些已佚的画作,可以从日本 现存作品中推测它的图式。因为据日本学者研 究,李白题材绘画作品最晚在室町时代(1392-1573年,明初)就已经传到日本,并且被日本画家 模仿,现存狩野周信的《饮中八仙图》与谢芜村的 《饮中八仙图》形象地演绎了"天子呼来不上船" 诗句,画中多人搀扶着酩酊大醉的李白到江边上 船,江边有渔夫和渔船,可能模仿的就是中国文字 文献中提到的《不上船图》。[3](P.79-83)

从上述资料可以看出,文人画中李白饮酒图的图式是非常丰富的,反观以陶瓷为代表的民间器物上的李白饮酒图,则会发现并不多,主要就是两种:一是"酒家眠"式,李白半醉半醒地坐在满地

的酒坛间,或趴在酒桶上;一是"醉步走"式,由两名童仆搀扶着,踉踉跄跄往前走。这两种图式在文人画中都已出现,但民间在模仿时有所创造,从中可以看出民间对李白形象的建构及其所透露出的民间的思想观念、审美情趣。主要体现在:

第一,李白的身份标识非常鲜明。文人画中的李白有束发的,有戴幞头的,陶瓷图像中的李白绝大部分都戴着黑色幞头,也就是人们常说的"乌纱帽"。这一形象早在唐代绘画中就已出现,而且是出自大名鼎鼎的宫廷画家周昉笔下,原作已佚,但从宋陈师道《和饶节咏周昉画李白真》诗中可知,"乌纱白纻真天人,不用更著山岩里"。"乌纱白纻"是后世最常见的李白形象造型。但明清陶瓷上的李白多戴乌纱帽还有特殊含义。明代以前天子百官士庶都可戴乌纱帽,但自明洪武年间开始,它成为官帽的代名词。《明史·舆服志》载:"洪武三年定,凡常朝视事,以乌纱帽、团领衫、束带为公服。"[4](P.1267)李白"五岁诵六甲""三十成文章",供奉翰林,得唐玄宗赐宫锦袍,明清时期陶瓷

图像上李白的服饰反映了民间对他的官员身份的 认同。现存的一方金代瓷枕上的故事图(图1)可 以作为一个例证。这个故事始见于唐李肇《国史 补》,此后的史书、类书、诗文、小说等各类文献都 有著述,可见这一故事传播的广泛性。它除了文 字文本,还有图像文本。最早的图像文本为宋牟 子才的绘画,见于其子牟巘撰《牟氏陵阳集》卷十 二《周公谨齐东野语序》中,"卷中载《脱靴图赞》, 先君子之遗事迹也"[5](P.267)。这个故事在民间的 传播情况从元杂剧中可管窥。王伯成的《李太白 贬夜郎》,为现存最早的元杂剧刊本之一。全剧共 四折,讲述李白在朝做翰林后被贬夜郎的故事,其 中第一折是李白应诏入宫、醉写吓蛮书、唐明皇亲 调醒酒汤、贵妃捧砚、力士脱靴等情节[6](P.855-861). 这个瓷枕上的图像生动形象地记录了杂剧表演时 的场景,具有重要的文献价值。这是因为古代磁 州窑瓷枕图像有一个传统,那就是模仿杂剧舞台 表演的场景。



图 1 金(13世纪)白地黑花高力士为李白脱靴戏曲故事长方枕,望野:《千年梦华:中国古代瓷枕》(第2编),北京:文物出版社,2010年,第96页。

第二,图像元素趋向简化。李白醉酒图最经典的图式来自于对杜甫《饮中八仙歌》中的诗句"李白一斗诗百篇,长安市上酒家眠。天子呼来不上船,自称臣是酒中仙"的形象演绎。相比较而言,文人画追求全面地再现诗意,注重以图演事^[7],图像中出现的元素较多,如李白、童仆、天子派来的使者、酒坛、屋宇。陶瓷图像的主要功能是装饰,受物质载体、制瓷技术、陶工文化水平等因素的影响,一般不追求全面地再现诗意,注重以图指事,即用一些标识性符号来指称事件,所以图像元素趋向简化,甚至简化到只有李白一个人醉卧在巨大的酒桶边,如北京翰海 2009 年 10 月 12 日

拍卖会第 2387 号拍品清粉彩李白醉酒图盘和嘉德四季 2018 年 09 月 19 日拍卖会第 4420 号拍品清五彩太白醉酒小像,前者有榜题"李白",后者虽然没有,但人物头上的黑色幞头、身上的宫锦袍、桌上的书等符号都毫无疑义地指示着这个人物是李白。陶瓷上绝大部分醉酒图都没有文字提示,虽然历史上醉酒的故事有很多,如阮宣子沽酒、毕卓醉酒、钟馗醉酒、陈老莲醉酒等,但由于李白诗歌及其传奇故事在民间的广泛影响,只要其图式相似,特别是当图中还有标志文人身份的书卷时,受众一般都会将其解读为李白醉酒图,这从博物

馆、展览馆、拍卖行的解说词中可知。这就是胡适 所说的"箭垛式的人物"^{[8](P.965)},反映了李白在中 国文化史上的突出地位。

此外,受国内影响,日本文化中的李白醉酒图的经典图式也是"醉步走",如柴田就平所说:"'饮中八仙图'的李白形象中,也有题为'醉李白图'的李白形象,很显然'李白形象 = 被随从搀扶着的人物'这一图案已经定型化了。总之,我们可以看到在绘制李白形象时,其图样的形成确实是以中国的唐诗文为根据的。而且,根据中国绘画先行描绘的李白形象对于李白形象漂洋过海来到日本,以及李白形象在日本的定型化都产生了很大的影响。"[3](P.87)

第三,具有民间审美情趣,也即夸张、戏谑、粗犷。比如清康熙青花酒杯上的李白醉酒图(图2),李白不是坐卧在酒坛间,而是睡在桌子上,腆着大肚子,身边放着酒杯,童仆正从酒坛里给他取酒,旁边站着天子派来的使者。再如著名的李白春夜宴桃李园图,现存这一题材的绘画作品较多,如明仇英和清冷枚、黄慎、沙馥等画家的作品,其上的李白及其诸位堂弟举止都是比较儒雅的,但陶瓷上的则不同,如这只清康熙笔筒上的图像(图3),一人已经醉得手舞足蹈,还把酒杯端着送到另一人面前,似乎在劝酒,一人手持酒杯,喝得热气腾腾,脱了衣服露出背部来,一人端着酒杯向童仆要酒,体现了民间的审美情趣。



图 2 清康熙饮中八仙全套杯之李白醉酒图杯,2016 年 10 月 25 日 "明清御窑瓷器——故宫博物院与景德镇陶瓷考古新成果展",网络。

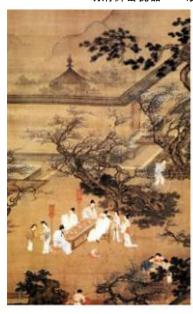




图 3 明仇英和清康熙青花笔筒上的《春夜宴桃李园图》, 图片分别来自网络和苏富比纽约 2017 年 3 月 15 日拍卖会第 668 号拍品。

陶瓷器物具有大众日用品属性,在信息技术 不发达的古代,也是一种重要的大众传播媒介。 李白醉酒图在以陶瓷为代表的民间器物上的广泛 传播对于建构李白狂士形象以及中国文人形象具有重要作用。当然,这一形象的建构也离不开源远流长的文人与酒的文化传统,溯其源头,应在魏

晋时期。《世说新语·任诞二十三》曰:"王孝伯言:'名士不必须奇才,但使常得无事,痛饮酒,熟读《离骚》,便可称名士。'"[9](P.208)可见,魏晋时期,能否成为名士的标准不是"奇才",而是"痛饮酒",竹林七贤即是其中的代表。此外,魏晋时期还有一位被称为开启中国诗酒文化潮流的诗人——陶渊明。他不仅创作了《饮酒》诗二十首,还留下了很多爱酒成癖的故事,比如"葛巾漉酒",唐陆曜的《六逸图》之一、明丁云鹏的《漉酒图》都是关于这个主题的。民间绘画亦是如此,比如明陈洪绶"博古叶子"中的"空汤瓶"、《隐居十六观》中的"杖菊"等,"菊花+酒"也因此成为渊明饮酒图的固定图式。

中国图像史上表现文人诗酒文化的,除竹林七贤图、陶渊明饮酒图、饮中八仙图外,还有很多文人雅集图,如春夜宴桃李园图、兰亭集会图、西园雅集图,但将酒与文人联系得最紧密的还是李白,这从传统图式"四爱图"的变迁中可以管窥。

"四爱图"属于高士图,高士即志行高洁之士。现 存最早的"四爱图"出现在两只元青花梅瓶上,器 形和纹饰相似度都非常高。一件从民间购得,现 藏于武汉市博物馆;另一件出土于湖北钟祥明郢 靖王墓,现藏于湖北省博物馆。两只瓷瓶都采用 开光方式画了四幅图,一般认为是黄庭坚爱兰、周 敦颐爱莲、林和靖爱鹤梅、陶渊明爱菊。"四爱图" 在后来的发展中逐渐成为一种题材类型,不再仅 仅局限于这四爱,而是扩展到米芾爱石、孟浩然爱 梅、俞伯牙爱琴、子猷爱竹、东坡爱砚以及李白爱 酒等,比如这两幅清代陶瓷图像(图4、5),一幅将 李白爱酒(标识性元素为头戴官帽、双手捧着文书 的使者)与周敦颐爱莲并列,一幅将李白爱酒(标 识性元素为人物举杯姿势和天上的月亮)与米芾 爱石(也称"题石")、林和靖爱梅、王羲之爱鹅并 列,由此可见酒已经成为李白形象的标识物,成为 其不拘礼法、傲视权贵、狂放不羁的狂士人格的 符号。



图 4 清乾隆珊瑚红地描金粉彩人物纹观音瓶,华夏收藏网。



图 5 清汪晓棠粉彩四爱图瓷板,上海匡时 2018 年 12 月 18 日拍卖会第 1641 号拍品。

二、李白观瀑图——隐士形象

李白自幼才华横溢,有济世之心,"苟无济代 心,独善亦何益?"(《赠韦秘书子春二首》)"仰天 大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人"(《南陵别儿童人 京》),但在仕途上屡屡不顺,又深受道家思想影 响,所以常常生出归隐之意,这从他的《上安州裴 长史书》《秋于敬亭送从侄而山游庐山序》《春归 终南山松龙旧隐》《闻丹丘子于城北营石门幽居》 等众多诗文中可以看出,《赠王判官时余归隐居庐 山屏风叠》一诗更是说得直截了当:"吾非济代人, 且隐屏风叠"。中国文化史上,表现李白归隐之意 的文本,除了语言文本以外,还有图像文本,只是 后者大部分都已佚,只能从文字文献中管窥,比如 《竹溪六逸图》《太白挂巾手卷》《太白还山图》《李 白泛舟小像》《李白烟波风月图》《谪仙泛舟图》 《李白扁舟对月图》《太白扁舟图》等[1]。"竹溪六 逸"的故事,始见于《旧唐书·李白传》:"少与鲁中诸 生孔巢父、韩准、裴政、张叔明、陶沔等,隐于徂徕山, 酣歌纵酒,时号竹溪六逸"[10](P.500),反映了李白早年 的隐逸生活。"挂巾""还山""泛舟"等意象在中 国文化传统中都与归隐有关,此外还有"观瀑"意 象。

李白一生至少五次游历庐山并作诗十余首, 写庐山瀑布的有两首,其中的七言绝句——"日照 香炉生紫烟,遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺, 疑是银河落九天",脍炙人口,也因此产生了很多 以李白观瀑为主题的绘画作品,比如明代张丑《真 迹日录》卷四载元赵孟頫绘《李太白庐山观瀑图》、 清《御定佩文斋书画谱》卷八十五载元钱选画《李 白观瀑图》,此外还有很多题画诗,如明《斗南老人 集》卷四载元胡奎《题李白观庐山瀑布图》,清王琦 《太白集注》载元张翥《题李太白观泉图》、元大诉 《题太白观瀑布图》、明刘基《题李太白观瀑布 图》、明宋濂《题李太白观瀑布图》、明方孝孺《题 李太白观瀑图》、明王世贞《题钱舜举太白观瀑图》 等。这些题画诗的产生,是因为画中有"李白观瀑 图"字样,还是诗人自己命其名为"李白观瀑图", 已无法考证,但不管是哪一种情况,都能反映李白 观瀑这一意象的广泛传播与普遍接受,以及它被 赋予的归隐的内涵。有的诗歌还直接将观瀑与荡 涤胸中尘、告别人间浑浊联系起来,如胡奎《题李 白观泉图》诗云:"若非九天泻下千尺水,何以荡涤 胸中尘",张以宁《题李太白观瀑图》诗云:"人间 浑浊不堪言,挥手匡庐看飞瀑";有的诗歌将李白 观瀑事件与"令高力士脱靴"事件联系起来,引申出用瀑布濯足的意象,比如方孝孺《题李白观瀑布图》诗云:"金闺老奴污吾足,更欲坐濯清溪流",张翥《题李白观泉图》诗云:"高将军才奴隶耳,误使脱靴吾所辱。要留汗袜蹋鲸鱼,鼠子何堪烦一蹴。寻常沟渎不可濯,何处容伸遭污足。翩然却下匡庐云,五老峰前看飞瀑"^①。濯足意象无疑会让人联想到屈原的《渔父》——"沧浪之水清兮,可以濯吾缨;沧浪之水浊兮,可以濯吾足",渔父是中国文化中表现归隐思想最经典的符号。

由此可见,众多语图文本的共同作用,使李白 观瀑图成为李白隐士人格最经典的视觉符号。当 然,这也离不开中国图像叙事传统的作用。观瀑 图属于山水画。山水画在隋唐时成为独立画科, 五代、北宋时趋于成熟。目前所见最早的观瀑图 见于明《顾氏画谱》中,模仿的是五代后梁画家荆 浩的作品,最早的画作是宋代的,如燕文贵《纳凉 观瀑图》、夏圭《观瀑图》、马远《观瀑图》,到了明 清时期就很多了,如周臣《观瀑图》、王谔《观瀑 图》、张路《观瀑图》、文徵明《松下观瀑图》、文伯 仁《秋岩观瀑图》、樊圻《秋山听瀑图》、高岑《松窗 飞瀑图》、王翚《仿赵孟頫春山飞瀑图》等。纵观这 些画作可以发现,除了崇山峻岭、烟岚云岫、巉岩 飞瀑等自然风景,还有一些特殊的物,比如古松、 樵夫、渔夫、竹杖、瑶琴、烹茶,这些都是中国文化 中表达高洁、隐逸思想的常见视觉符号,强化了观 瀑行为的隐逸内涵。

陶瓷、漆器、竹木雕等民间器物上也有很多观 瀑图,只是它们的主要功能是装饰,所以绝大部分 都没有文字提示,无法明确地说观瀑之人为李白。 比如这只清顺治筒瓶上的观瀑图,一人坐于古松 之下、潭渊之畔,侧头凝望远处的瀑布,和清王翚 《仿赵孟頫春山飞瀑图》很相似(图6)。明代张丑 《真迹日录》和清钱泳《履园丛话》卷十中都言: "吴门陆谨庭尝得松雪画《李太白庐山观瀑 图》。"①赵孟頫号松雪道人《四库全书》上没有记 载赵孟頫绘春山飞瀑图的相关信息,不知这幅《春 山飞瀑图》是否就是《李太白庐山观瀑图》。其他 一些民间器物上的观瀑图与文人画中的观瀑图的 构图很相似,只是前者受载体、绘画材料、生产技 术等物质因素的限制,图像元素趋于简化。比如 元磁州窑瓷枕上的图像和南宋夏圭的画作(图 7)、明永乐漆盒上的图像与明王谔的画作(图8)、 清早期漆盒上的图像与明周臣的画作(图9)。文 人笔下的观瀑图,风景占据了绝大部分的画面空间,人物所占则很少,重在营造清幽高远、人与自然融为一体的意境,抒情色彩很浓;民间器物上的观瀑图,风景趋向简洁化、象征化,人物占据画面

的中心位置,叙事色彩很浓——文本的意图更像 是在讲述某个人观瀑的故事。由于李白《望庐山 瀑布》的脍炙人口,这个观瀑的人常常被解读为 李白。





图 6 拼接图:左为清顺治青花观瀑纹筒瓶,故宫博物院:《清代景德镇民窑瓷器》卷一, 北京:故宫出版社,2014年,第 42 页;右为清王翚《仿赵孟頫春山飞瀑图》(局部),网络。





图 7 拼接图: 左为元磁州窑观瀑图瓷枕, 网络; 右为南宋夏圭《观瀑图》(局部), 网络。





图 8 拼接图:左为明永乐剔红观瀑图盒:故宫博物院:《永宣文物萃珍》, 北京:紫禁城出版社,2010年,第77页;右为明王谔《观瀑图》(局部),网络。





图 9 拼接图:左为清早期观瀑图木雕,苏富比香港 2017 年 4 月 5 日拍卖会第 3655 号拍品;右为明周臣《观瀑图》,网络。

三、李白骑鲸图——仙人形象

李白"谪仙人"的称号来自贺知章。《新唐书·李白传》载:"天宝初,南入会稽,与吴筠善,筠被召,故白亦至长安。往见贺知章,知章见其文,叹曰:'子,谪仙人也!'"[11](P.3605)自此之后,"谪仙人"与李白之间便结下了不解之缘,无论是李白自己,还是他人,都这样称呼,只是其内涵不再局限于他的才华似仙人,而是扩展到多个方面。首先是出生仙化,其中太白金星下凡说流传最广;其次是形象仙化,如"乌纱白纻真天人""神仙中人,风尘外物者"^②;第三,行为仙化,不拘礼法,狂傲不羁,有酒仙、诗仙、月仙之称;第四,离世仙化,骑鲸升天传说具有代表性。这些故事共同建构了李白的仙人形象。以陶瓷为代表的民间器物上有很多李白骑鲸的图像,对于李白仙人形象的传播起着重要作用。

李白骑鲸升天传说最早见于唐末五代王定保的《唐摭言》,清王琦《李太白年谱》卷三十五中的"宝应元年(762)条"有相关记载,"《摭言》曰,李

白着宫锦袍,游采石江中,傲然自得,旁若无人,因 醉入水中,捉月而死"[12]。但现存《唐摭言》诸版 本中都没有这一条,可能王琦所引的版本中有。 李白骑鲸意象的源头出自杜甫《送孔巢父谢病归 游江东兼呈李白》一诗的别本,为"若逢李白骑鲸 鱼",正本中则为"南寻禹穴见李白",但从唐代开 始,别本中的意象在诗词歌赋中广为使用,而正本 中的意象则极少被提及。[13]杜甫诗句的原意是用 骑鲸指代仙游,但到了宋代,这一意象不仅出现于 仙游语境中,还出现于仙逝语境中,与捉月而亡的 意象结合在一起。现存史料中这一记载最早也是 见于王琦所注引的北宋梅尧臣的诗《采石月赠郭 功甫》中:"采石月下闻谪仙,夜披锦袍坐钓船。醉 中爱月江底悬,以手弄月身翻然。不应暴落饥蛟 涎,便当骑鱼上九天。青山有冢人谩传,却来人间 知几年·····"[14](P.102)。郭功甫也有同样的吟咏之 作《采石渡》:"骑鲸捉月去不返,空余绿草翰林 坟。"[15](P.1042)李白采石矶醉酒、捉月而亡、骑鲸上 天被编织成一个情节连贯的、人物性格有内在一 致性的仙逝故事,而故事的传播力是非常强的。

从文献记载来看,李白捉月图最早出现于北 宋,南宋邓椿《画继》载北宋乔仲常有《李白捉月 图》、金蔡珪作《太白捉月图》诗、元程钜夫作《谪 仙捉月图》诗。李白骑鲸图始见于金代,李端甫 《李白扇头》诗中有"岩冰涧雪谪仙才,碧海骑鲸望 不回"[16](P.643),明程敏政亦作《太白骑鲸图》诗。 此外,明张岱在《自为墓志铭》中记载了一件事, "六岁时,大父雨若翁携余之武林,遇眉公先生跨 一角鹿,为钱塘游客,对大父曰:'闻文孙善属对, 吾面试之。'指屏上李白骑鲸图曰:'太白骑鲸,采 石江边捞夜月。'余应曰:'眉公跨鹿,钱塘县里打 秋风。'眉公大笑,起跃曰:'那得灵隽若此!吾小 友也。'"[17](P.342) 从张岱的叙述来看,他和父亲是 偶遇眉公先生,"眉公先生跨一角鹿"说明他们是 在路上相见的,眉弓先生用屏风上的《李白骑鲸 图》来面试他也是即兴为之,由此可见那个时代的 李白骑鲸图应是比较普遍的。江苏淮安博物馆现 存一幅明徐良的《太白骑鲸图》。画面上,波涛翻 滚,李白头戴幞头,身穿圆领衣,双手作揖,抬头向 远处遥望,从姿势来看,是坐在鲸上,但鲸没有画 出来,观者只能从翻涌的浪花中想象,右上角有一 首诗:"忆自骑鲸赴察廓,至今尘世尚流芳。"民间 器物上则保留了较多的、富有创意的李白骑鲸图, 从中可见李白在民间群体中的接受情况。台北历 史博物馆收藏的一只竹雕笔筒上的图像的构图与徐良的作品相似,李白也是头戴幞头、身穿圆领衫,也只画了翻涌的海浪而未画鲸,但李白骑鲸的姿势比徐良的作品更加逼真生动。一只传为元青花的瓷缸上的李白骑鲸图中,李白的形象与前两

幅相近,所不同的在于它画出了鲸,从其与人物的比例来看,是非常庞大的。另一只明天启 - 崇祯青花莲子罐上(图 10)有"李白骑鲸"的题字,表现李白在水妖的帮助下骑鲸捉月的情景。





图 10 拼接图:左为元青花(传)李白骑鲸图瓷缸,网络;右为明天启 - 崇祯青花李白骑鲸图莲子罐,中贸圣佳 2021 年 06 月 07 拍卖会第 60 号拍品。

明晚期的一只漆盒上(图11)画了一个人骑 在鱼上,手捧着翻开的书卷,头上裹着头巾,但头 巾的样式与前两幅画上李白裹着的不同,画面下 方所画之物看起来像石头,让人联想到"采石矶", 但整幅画的图式与上海博物馆现存明李在的《琴 高乘鲤图》中的图式(局部)很相似。画中的琴高 正扭头遥望岸上拱手送别的弟子,胸前的衣袖被 大风吹得鼓起来。根据刘向《列仙传》的记 载[18](P.48),琴高善鼓琴,没有文献记载他与书的故 事。《四库丛书》记载了一幅琴高乘鲤图,即明代 张丑《真迹日录》卷五所言的五代西蜀画家黄筌的 作品³,可惜文字未描述琴高的特征。另外,苏富 比拍卖行将这幅图解读为子英乘鲤故事,但根据 刘向《列仙传》的记载[18](P.99),子英与书也无关。 所以,综合来看,这幅图表现的应该是琴高乘鲤故 事,但为什么要画琴高捧着书呢?这可能是民间 画工在模仿画谱时,将琴高胸前被风吹得鼓起来 的衣袖错误地看成为书了。另外,还有一种可能, 就是由于明代时李白骑鲸故事在民间非常流行, 画工以为这个图像表现的是李白骑鲸故事,而李 白是读书人,所以为人物手中增加了一本书。古 代器物图像都是手工制作,画工在图像上增减元 素,是民间器物图像中常见的现象。而且,这看似 随意的改变,其实也透露出一些时代的信息。





图 11 拼接图:左图为明 16 - 17 十七世纪黑漆嵌螺钿盖盒,苏富比香港 2018 年 11 月 29 日拍卖会第 566 号拍品;右图为明李在《琴高乘鲤图》,上海博物馆藏,网络。

李白骑鲸图为什么在民间器物上流行?这与民间道教文化的繁盛和中国图像叙事传统有关。鲸是鱼的一种,鱼在汉代时就已经像龙、凤、鹤、龟等动物一样成为升仙的工具。汉画像石上有大量的"鱼车图",其基本图式是三条鱼在前面并行,拉着一辆车,车有华盖,车前坐着一位驭者,车上坐着一位尊者,有的车子两边还有骑鱼的护卫者。根据学者研究,这并不是人们所说的河伯出行图,而是升仙图。车中所坐尊者应为墓主人,他坐在鱼车上,由鱼带他升仙。[19]升仙是道家文化的核心主题,而李白一生寻仙学道,这从他的很多诗文中可以知道,如"十五学神仙,仙游未曾歇""学道三

十春,自言羲皇人。""五岳寻仙不辞远,一生好人名山游"等。而且,李白也曾以"海上钓鳌客"自称。杜甫创造了"若逢李白骑鲸鱼"的诗句,将鲸鱼与仙游联系起来,中国文化中又有鱼为升仙工具的传统,所以当李白去世后,人们就结合其嗜酒、爱月的特征为其编造了醉酒捉月、骑鲸升仙的故事,完成了对李白仙人人格特征的建构。

陶瓷、漆器、竹木雕等民间器物上的图像有一 个突出特点是重复——重复的题材、重复的图 式^④,但这些重复并非没有研究价值,正如赵毅衡 所言,重复是意义的符号存在方式,是意义世界得 以建立的基石[20],民间器物上重复出现的历史人 物故事图,是制作者、商人、消费者等共同选择的 结果,是集体表意的一种符号。它一方面反映了 民间的思想观念、审美趣味,如葛兆光在探讨思想 史研究视野中的图像时所指出的,格套化的图像 是生活万象的缩影,呈现的是日用而不知的传统 观念[21],另一方面成为民间建构历史人物形象的 一支重要力量。当然,这一建构也并非随心所欲, 而是受中国图像叙事传统的影响。民间器物上的 历史人物故事图总体呈现出能指不断简化、所指 不断固定化的意指趋势,最终成为象征某种思想 观念的视觉符号,就如李白醉酒图、李白观瀑图和 李白骑鲸图,其上的图像元素会在重复制作过程 中不断被简化,但只要有一两个标识性元素,受众 就会作此解读,并将其视为表达狂放不羁、洁身归 隐、得道成仙思想的视觉符号。

器物图像的主要功能是装饰,而非专为审美而制作的独立艺术品,所以对于其意义的阐释,还需结合生产的原境、器物的功能等因素。巫鸿在研究礼器时说的一番话对研究民间器物同样具有启发性,"'器'字既需要在字面意义上理解,也需要在形而上学层面上理解。在后一种意义上,它的含义更接近'内化',意即某种实物将抽象概念加以具象化和实体化。正是在这个意义上,礼书将礼器定义为可以'藏礼'的物件,也就是可以将概念和原则赋予具体形象和形式的物体"[22](P.47)。比如酒杯酒坛上的李白醉酒图,文人笔筒上的春夜宴桃李园图、李白观瀑图,图像与器物融为一体,共同"内化"了中国的诗酒文化、文人人格。

注释:

①《文渊阁四库全书》电子版,上海人民出版社、迪志文化出

版有限公司。

②宋王禹偁在《李太白真赞并序》说:"观乎谪仙之形,态秀姿清,融融春露,晓濯金茎……真所谓神仙中人,风尘外物者也。"载王筱云、韦风娟等《中国古典文学名著分类集成·散文》卷5,1994年,第29页。

③《文渊阁四库全书》电子版,上海人民出版社、迪志文化出版有限公司。

④这里的重复指图像的基本结构、主要元素重复,并非指完全 一样。

参考文献:

- [1]陈钧. 图画中的李白[J]. 中国典籍与文化,1996(4).
- [2](明)钟惺选评,(明)袁宏道、谭元春选评. 东坡文选·东坡诗选[M]. 陈于全点校. 武汉:华中科技大学出版社,2018.
- [3][日]柴田就平. 飘洋过海的李白形象——从中国到日本[C]. 王勇. 人物往来与东亚交流. 北京: 光明日报出版社, 2010.
- [4] 许嘉璐主编,章培恒,喻遂生分史主编. 二十四史全译·明史第2册[Z]. 上海:汉语大词典出版社.2004.
- [5] 曾枣庄, 刘琳. 全宋文(第 355 册)[Z]. 上海: 上海辞书出版社. 2006.
 - [6]张月中,王钢.全元曲[M].郑州:中州古籍出版社,1996.
- [7] 倪爱珍. 试论陶瓷图像图与事的叙述类型——兼论图像 叙事[J]. 符号与传媒,2020(2).
- [8]胡适.《三侠五气》序[M]. 胡适古典文学研究论集(下). 上海:上海古籍出版社,2013.
- [9](南北朝)刘义庆. 世说新语[M]. 成都:四川美术出版社, 2018.
 - [10]张忠纲. 全唐诗大辞典[M]. 北京:语文出版社,2000.
- [11](宋)欧阳修,宋祁撰.新唐书(第四册)[M].陈焕良,文 华点校.长沙:岳麓书社,1997.
- [12][日]松浦友久. 关于李白"捉月"传说——兼及临终传说的传记意义[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版),1995(5).
- [13] 刘欢. 别本的意义: 杜诗异文与"李白骑鲸"意象的生成流变[J]. 励耘学刊,2021(1).
- [14]邓元煊,吴丹雨等. 历代名人咏李白[C]. 成都:成都科技大学出版社,1992.
- [15] 汤华泉辑. 全宋诗辑补(第3册)[M]. 合肥: 黄山书社, 2016.
- [16](清)陈邦彦选编. 康熙御定·历代题画诗(上册)[M]. 北京:北京古籍出版社,1996.
- [17](明)张岱,夏咸淳辑校.张岱诗文集·简体版[M].上海:上海古籍出版社,2018.
- [18]李剑雄译注. 列仙传全译 续仙传全译[M]. 贵阳:贵州人民出版社,1999.
- [19]宋艳萍. 汉画像石中的"鱼车图"[J]. 四川文物, 2010 (6).
- [20]赵毅衡. 论重复:意义世界的符号构成方式[J]. 河南师范大学学报(哲学社会科学版),2015(1).
- [21] 葛兆光. 思想史研究视野中的图像[J]. 中国社会科学, 2002(4).
- [22]巫鸿. 第一堂课: 在哈佛和芝大教中国美术史[M]. 长沙: 湖南美术出版社,2020.

收稿日期 2023-12-20 责任编辑 申 燕