

试论陶瓷图像图与事的叙述类型——兼论图像叙事^{*}

倪爱珍

摘要：图像叙事有广义和狭义之分，本文所研究的陶瓷图像叙事，取其广义，即关涉一个故事的图像，并据此将图像叙事中图与事的叙述类型分为三种：以图概事——类型事件——象征；以图指事——特定事象——抒情说理；以图演事——具体事态——审美娱乐，梳理出它们在中国古代陶瓷上的流变及其对图像叙事传统形成的影响。同时，将其与文学叙事中图与事的叙述类型进行比较，以管窥语图叙事的异同。这三种叙事类型反映了图像关涉事件的三种不同的方式和功能，但是这种分类不是绝对的，只能说偏重哪一种。对图像叙事类型的不同判断会带来图像意义的不同阐释，所以，作者进行图像叙事时，要根据不同的选择图像叙事类型，接收者也只有在图像叙事类型认知上与作者达成一致，才能更好地领会作者意图，实现图像的社会价值和文化价值。

关键词：陶瓷，图像叙事，以图概事，以图指事，以图演事

The Narrative Genre of the Image and Events on Ceramics and Image Narrative

Ni Aizhen

Abstract: Image narrative can be classified into two: general narrative and specific narrative. This article deals with image narrative generally, i.e. concerning the image of a story, and thereby classifies the

* 本文为国家社科基金重点项目“陶瓷图像的文学叙事研究”（18AZW004）的阶段性成果。

narration of an image and an event within image narrative into three genres: summarizing the event via the image—stereotype events—symbol; representing events by the image—specific events and phenomenon—expressing emotions and presenting reasons; performing events on the image—concrete events—aesthetic entertainment. And it sorts out their changes in Chinese ancient ceramic and the influence they exert on the tradition of the image narrative. Meanwhile, it compares them with the narrative genres on image and events in the literature narrative to detect the differences and similarities between text narrative and image narrative. These three genres reflect three different ways in which images relates events and its function. Whereas this classification is not categorical, but a kind of weighting. Different judgement on the genre of the image narrative brings about different interpretation of the significance of the image. Therefore, when an author narrates a story via image, he/she chooses the different genre of the image narrative, while receivers, only who agree with the author on the cognition of the image narrative genre, can better grasp the author's intention, realizing the image's social value and cultural value.

Keywords: ceramic, image narrative, summarizing the event via the image, representing events by the image, performing events on the image

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202002014

叙事，简单地说就是讲故事，同人类的历史一样久远，是人类作为群居动物在地球上得以生存的一个必要条件，罗宾·邓巴等人类学家对此已有详细论述。人类最早采用声音、动作、实物以及图像等符号来记录事件、传递信息，之后发明了文字。在人类历史的早期，图亦文，文亦图，文图无法截然分开，都服务于记事这一目的。这从现今留存下来的新石器时代的彩陶和岩画中可窥一斑，比如仰韶文化遗物鹳鱼石斧彩陶缸，据专家考证，可能是为了记录以鹳为图腾的氏族战胜以鱼为图腾的氏族这个重大事件。人类学家弗朗兹·博厄斯研究早期北美印第安人的绘画时认为：“严格地说，他们的表现艺术不过是粗糙的象形文字。这些人没有高超的绘画技巧，他们所画的马、人、水牛和帐篷等仅是为了记录生活中的某些事件。”（博厄斯，1980，pp. 59 – 60）以图叙事是图像最原始的功能，随着当今社会成像技术的发达

□ 符号与传媒（21）

又再次兴盛，“读图时代”早已来临。

图像叙事，就是用图像来叙述一个故事，常被称为“叙事画”“故事画”“故实画”。综观前人研究，对这一概念的理解有广义和狭义之分，前者指关涉一个故事的图像，后者指描绘故事具体场景的图像。本文所研究的陶瓷图像叙事，取其广义。关于叙事，赵毅衡有个底线性质的定义：“1. 某个主体把有人物参与的事件组织进一个符号文本；2. 此文本可以被接受者理解为具有时间和意义向度。”（2013, p. 7）也就是说，叙事有三个基本要素，即卷入人物、时间向度、意义向度。对叙事性图像（尤其是单幅图）而言，接收者直接看到的只有人物，故事的时间向度和意义向度需要经过二次叙述才能感知。所以，本文所研究的陶瓷上的叙事性图像要满足一个必要条件，就是图像中有人物，或是人格化的物。

图像如何关涉故事，也即图像叙事中图与事的叙述类型有哪些？董乃斌在《中国古典小说的文体独立》一书中认为任何文学作品都是以某种“事”为内容或至少是为背景而创作的，但是对事的表达方式多种多样，可以直叙其事，可以变形加工，甚至掺入虚构，总体来说，文学与事的关系可以概括为四种：含事、咏事、述事和演事。（1994, pp. 12 – 53）图像作为符号，和语言一样具有叙事功能，但图像是空间艺术，无法像语言叙事那样直接展现时间变化、故事进程，只能展现特定场景，所以图像叙事中的图与事的关系和文学叙事中的文学与事的关系既有相同点，也有不同点。对此，艺术学界已有研究。巫鸿在研究汉画像石上的人物图像时，将对称构图和正面主神的构图称作“偶像型”，将非对称、人物总是被描绘成全侧面或四分之三侧面的构图称作“情节型”^①，并且强调这样的人物“总是处于行动的状态中”。（2015, pp. 149 – 150）他是从艺术学构图的角度研究人物图的，但他指出了叙事的核心要素——人物的行动。经典叙事学研究的一个重要范式就是对行动进行分类。若从叙事学角度来看，他所说的这两类都属于图像叙事，因为都关涉故事，只是关涉方式不同。孟久丽（Julia K. Murray）认为叙事的视觉表现涉及三个主要要素，即概念性方法、作品结构、作品形式，其中最难以解释清楚的是图画与相关故事之间的概念性关系，她列举了两类，但没有详细论述。（2014, p. 26）本文以陶瓷上的叙事性图像为例来探讨这一话题，并且将其与文学叙事中图与事的叙述类型进行比较，以管窥语图叙事的异同。

① 这种类型专指那些以叙事文学为基础的作品。

一、以图概事——类型事件——象征

以图概事，即图像是对某一类事件的高度概括化表现，其因长期的文化积累而形成，最终成为一种象征型符号，其中的人物身份不明确，只是作为行动的主体，如陶瓷上大量的仕女图、婴戏图、高士图、社会风情图（如渔樵耕读、琴棋书画、书生赶考、状元荣归）。这种图像，无论是人物行动、图像模式还是思想内涵，都具有相对的稳定性，对其意义的解释需要较多地借助社会文化规约。

比如陶瓷上的携琴访友图，最早出现在宋代磁州窑瓷枕上，其后在元明清瓷器上大量出现。在这个图像中，谁访友、去哪里、访什么朋友、为什么访友等都不清楚，观者能看到的就是高士执杖、童子抱琴，行走于深山小桥上。这是最典型的携琴访友图像模式。中国历史上关于琴的故事很多，最著名的是出自《列子》的“高山流水”和汉牟融《理惑论》的“对牛弹琴”，表达的都是寻觅知音的主题。四库全书收录的元明清诗人作的“携琴访友”题画诗（或题跋）有9首，其中元1首、明7首、清1首；古代也流传下来一些携琴访友图，如宋范宽，明戴进、文徵明、清陈卓、王翬等人的作品。这些历史故事、诗文绘画共同创造了“携琴访友”这个类型化故事和经典图像模式，表达了知音难觅、归隐山林等意义，在中国文化传统中已经成为一种象征性符号。

再如陶瓷上的仕女图，最早见于唐代长沙窑瓷器，宋元时期较为少见；明代早期由于受青花原料表现人物的限制而不多见，明中期为数也还不多，明晚期时则大量出现，这与当时商品经济繁荣、市民文化发达有关；清代仕女图尤为盛行，而且不同时期风格各不相同。就题材来讲，以游园、扑蝶、弄花、赏画、煎茶、焚香、弹琴、弈棋、吹箫、乐舞、对镜试妆、金盆弄月及戏婴、课子居多。这些图像是对中国古代封建社会中上层女性生活中具有普遍性的事件的概括化反映，表征着女性在封建社会中“被看”的命运、贤妻良母的身份认同等。她们是谁并不重要，她们行动的表征才是最重要的。研究明代视觉文化的英国学者柯律格（Craig Clunas）认为：“艺术作品能产生政治和社会以及文化的意义，而非仅仅是对这些意义的表现。”（2011, p.9）中国古代大量的仕女图不仅是对女性生活的表现，更参与建构了“女性”这一身份以及相应的社会规范。陶瓷器物多为日用品，遍布于日常生活的各个地方，其上的图像对人们思想的影响更直接、强烈，如钱德拉·慕克

□ 符号与传媒（21）

吉所说：“物为观念的载体……它们被生产出来之后长期存在于物质世界，从而有助于形成外在于观念的自主力量……正是这种物质的和象征的双重限制，赋予物质文化以一种影响人类行动的特殊力量。”（柯律格，2019，p. 16）

概事型图像具有事件类型化、图像程式化特征，是图像叙事传统中的一支重要力量，深刻影响着人们的思维方式和表意方式。仍以陶瓷上的仕女图为例。仕女图表现的是具有象征功能的美人而非具体的美人，而对何为美人又有明确的标准。明末清初时期，徐震的《美人谱》从容、韵、技、事、居、候、饰、助、馔、趣10个方面界定什么是美人，卫咏的《悦容编》从随缘、葺居、缘饰、选侍、雅供、博古、寻真、及时、晤对、钟情、借资、招隐、达观13个方面对女性美进行描述。仕女图中人物的行动类型化，形象也常常是千人一面，成为一种图像叙事传统，影响着后世比如晚清画报的插图。画报的第一要义是新闻性、时事性，但许多画报编者喜欢在其中插入古代的仕女图，陈平原认为这既是一种用以吸引读者的销售策略，也不无借此提高艺术品位的意图。（2008，p. 221）比如李菊侪在《醒世画报》上刊登启事时称：“北京画师报界同人中，能绘人物好手，除家兄李翰园及刘君炳堂早有心得外，能为社会普遍欢迎者，实为寥寥”；而“绘事中，莫难于时派美人，仕女图又为妇孺注释之集线”，于是决定在画报上“添绘时装仕女图百幅，与各报同人互相研究，使绘图同臻善境”。（陈平原，2017）插入仕女图，能吸引大众视线，能切磋技艺同臻善境，可见这一传统的影响力之大。这影响，不仅在绘画构图上，还在图像思维上，比如不重视原创，不重视人物外貌的个性化，从陈平原所举的两个例子可以管窥。一是《日新画报》上《举案齐眉》的故事，作者虽然提醒大家“孟光长得很丑”，但画面上依旧是美女一个；二是《醒世画报》上《实在难看》的例子，嘲笑两个女人在胡同里没有教养地聊天，但画面采用的却是李菊侪绘的“时派美人”模式，观者丝毫感觉不到嘲讽意味。所以陈平原感叹：“强大的仕女画传统，抹平了所有中国女性的面孔。”（2008，p. 222）

二、以图指事——特定事象——抒情说理

以图指事，即用图像来指示特定事件，人物身份是明确的，但图像所展现的不是故事中的具体情节，而是故事中的一些标志物，即事件之“象”，如人物的衣着、配饰、动作、工具、场景，从而引发接收者对故事的联想，

以达到抒情说理的目的。巫鸿所说的“偶像式”图像、孟久丽所说的“通过描绘一个或多个主角、故事的背景、重要的道具等来暗示或者象征一个故事，而不用表现任何特定的叙事瞬间”（2014, p. 26）都属此类。

柯律格谈论过一只螺钿镶嵌漆盒上的图像——有“梅妻鹤子”之称的隐士林逋（图1），这个图像并不是为了再现隐士林逋植梅养鹤的故事本身，而是借一个有梅有鹤的画面来“使人联想到一整套与品行高洁、避世隐居有关的典故”（2011, p. 47），歌咏他的隐逸情操。如何惠鉴所说：“一旦这些图像的权威性通过‘约定俗成’这一社会文化过程得到确立，通过巧妙地操作，有效地实行，仅仅提到某人或某地就会立刻唤起一种难以抗拒的抒情性共鸣，指向所示空间和时间，并通过人事结合起来。”（2011, p. 47）



图1 螺钿镶嵌漆盒（转引自柯律格，2011, p. 44）

指事型图像和含事型、咏事型文学在符号与对象的关系和符号功能上都有相通之处，两者都用符号指示具体事件，都借事抒情说理。含事型文学和咏事型文学都包含着具体事件，只是前者不直接描述想说的事，而是采用暗指、隐喻等手法转弯抹角地说，从文字表面看不到所写何事，只能看到一些模糊的线索，后者则通过标题、小序、注释或正文等多种形式明确地指出歌咏的事件。（董乃斌，1991, p. 17, p. 24）语言符号表意非常清晰，图像表意则具有模糊性的特点，所以以图指事如果不借助文字提示，就只能采用故事中的标志物。陶瓷图像的主要功能是装饰，绝大多数图像都没有文字提示，因此更需要借助标志物来提高故事的辨识度，也因此陶瓷图像构图的程式化

□ 符号与传媒（21）

色彩要浓一些。

陶瓷上典型的指事型图像，如由故事演变而来的吉祥寓意图（如八仙祝寿、麻姑献寿、郭子仪拜寿、海屋添筹、蟾宫折桂、吹箫引凤、钟馗捉鬼）、历史人物图、小说戏曲人物图，目的都是引发观者对故事的联想，借事抒情说理，常常有很强的实用功能，比如祈愿、送礼、教化、仪式、身份建构等，这从明文震亨《长物志》中的《悬画月令》可以管窥。古人对何时何地悬何种题材的画甚是讲究：“岁朝宜宋画福神及古名贤像；元宵前后宜看灯、傀儡；正、二月宜春游、仕女、梅、杏、山茶、玉兰、桃、李之属……至如移家则有葛仙移居等图；称寿则有院画寿星、王母等图；祈晴则有东君；祈雨则有古画风雨神龙、春雷起蛰等图；立春则有东皇太乙等图。皆随时悬挂，以见岁时节序。”（文震亨，1936，p. 39）陶瓷上还有很多小说戏曲人物绣像图，著名的如“水浒叶子”图^①，大多源于小说戏曲版画插图，其目的是引起读者对故事的联想，引发思想情感上的共鸣。

再如陶瓷上的“四爱图”，属于高士图。高士，即志行高洁之士，多指隐士。最早的“四爱图”出现在两只元青花梅瓶上（图2），器形和纹饰相似度都非常高，都采用“开光”^②的方式画了四幅图，即黄庭坚爱兰、周敦颐爱莲、林和靖爱鹤梅、陶渊明爱菊^③。元中后期孙存吾编辑的元诗总集《元风雅后集卷七》中收录有《四爱题咏》，为19位元代著名文人和宗教大师吟咏叶成辅居所“四爱堂”的诗文总集，其中有7人在作品中解释了“四爱”的含义。他们在爱菊、爱梅鹤、爱莲的主人公上意见一致，但在爱兰的主人公上有分歧，一些人认为是黄庭坚，一些人认为是屈原，后人又认为是王羲之。接收者总是要为这个故事确定一个主人公，这是指事型图像的一个鲜明特征。“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、王子猷爱竹等。这些图像虽然包含着故事，但绘图的目的都不是为了再现故事中的某个场景，而只是提取故事中的一些标志性符号，唤起观者对人物超然于世、悠然自得的高洁品行的感知。

① 《水浒叶子》是明末清初画家陈洪绶在传统民间马吊牌基础上的创新之作，以小说《水浒传》中的人物作为牌面图像主体，塑造了40名梁山泊英雄形象，歌颂他们的英雄气概和反抗精神，陶瓷画工将其搬到了陶瓷上。

② “开光”指在器物平面上以线条勾勒出圆形、菱形、扇面形等多种多样栏框，框内绘上图案，因为像古建筑上开窗见光而得名。

③ 有两幅早期被解读为王羲之爱兰、孟浩然爱梅，后有些学者认为它更可能是黄庭坚爱兰、陶渊明爱菊，也有学者认为是屈原爱兰。



图2 元青花“四爱图”

(分别由湖北省博物馆、湖北省武汉市博物馆藏, 见徐华峰, 2016, p. 16)

指事型图像的故事是明确的,也唯有明确,才能借事抒情说理,表达特定意义。有些图像会因标志物不明显、缺乏文字提示、传播过程中信息损耗等而显得故事题材不明确,接受者在解释过程中总是试图将其明确化,这样就会出现“箭垛效应”,即将类似图像都归到同一个故事上。这一概念源自胡适的《〈三侠五义〉序》:

历史上有许多有福之人。一个是黄帝,一个是周公,一个是包龙图。上古有许多重要的发明,后人不知道是谁发明的,只好都归到黄帝的身上,于是黄帝成了上古的大圣人。中古有许多制作,后人也不知道究竟是谁创始的,也就都归到周公的身上,于是周公成了中古的大圣人,忙的不得了,忙的他“一沐三握发,一饭三吐哺”!这种有福的人物,我曾替他们取了个名字,叫“箭垛式的人物”;就同小说上说的诸葛亮借箭时用的草人一样,本来只是一扎干草,身上刺猬也似的插着许多箭,不但不伤皮肉,反可以立大功,得大名。(2013, p. 965)

比如陶瓷上的“李白醉酒”图,有一些配了诗文,点名人物是李白(图3);有一些没有文字提示,但根据图像的信息,如儒生装扮、酒杯或酒罐、书籍或童子读书,接收者还是把它解释为“李白醉酒”(图4、5、6)。这种现象在以陶瓷图像为代表的民间器物图像解释中非常普遍,因为这些器物上的图像多是摹写其他媒材上的图像或者其他人的作品,绘图者不注重图像信息的完整性。反过来,接收者如何解释这些图像,能反映特定历史时期的社会文化。



图3 清光绪粉彩“李白醉酒”圆花盆
(汪庆正, 1999, p. 213)



图4 明崇祯青花人物故事瓶
(北京保利2008年金秋拍卖会第1231号拍品)



图5 清光绪五彩人物笔筒
(北京保利2017年第39期古董精品
拍卖会第59号拍品)



图6 清光绪五彩人物笔筒
(北京保利2015年第32期精品
拍卖会第134号拍品)

三、以图演事——具体事态——审美娱乐

以图演事，即用图像演示故事中的具体情节，详细地描画故事场景、人物动作、事态进程，目的是让接受者感知故事本身，获得审美愉悦，而不再仅仅是借事抒情说理。以图演事的图可以是单幅图，也可以是连续图；事可

以是文学作品中的事，也可以是现实发生的事。巫鸿所说的“情节型”图像、孟久丽所说的“通过描绘一个能够令人回忆起整个故事的单一情节或场景来概述整个故事”（2014, p. 26），都属于此类。

文学作品详细地叙述故事，可以采用两种方式：一是述事，即“对所述之事尽可能作具体可感、原原本本、细致周到的描述，需将事件的原委过程、来龙去脉、前因后果尽可能地交代清楚”，比如小说；一是演事，对应的文体是剧本，即主要通过人物的行动和对话，尤其是对话，来叙述事情。（董乃斌，1994, p. 38, p. 48）图像叙述故事，无法完整地展现故事的时间进程，即使是多幅图，也同样面临如何选择特定情节来表现故事以及如何构图来表现情节这些重要问题。这一过程，既与作者意图有关，也与文化传统有关。

就中国古代陶瓷而言，唐以前的器物上没有典型的演事型图像，到宋金元时期的河北磁州窑瓷枕才开始大量出现演事型图像。磁州窑是中国北方最大的民窑体系，窑址在今河北省邯郸市峰峰矿区的彭城镇和磁县的观台镇一带，古有“南有景德，北有彭城”之说。磁州窑在五代末至北宋早期开始生产化妆白瓷，北宋中期达到鼎盛，南宋、元明清有延续。瓷枕的大量生产是在宋金元时期，元末明初时，很多窑场停烧，瓷枕的数量也就越来越少了。现存有纪年的瓷枕有30多个，涉及宋、金、南宋、元，明代的两个存疑。（张子英，2000, p. 12）

磁州窑瓷枕的装饰内容非常丰富，首次将大量的山水、花鸟、诗词、警句以及人物故事搬上瓷器。从现存实物来看，元代瓷枕最多。磁州窑为故事图的诞生提供了先决性的物质条件：枕的面积大、平整，易于绘画；装饰技术要求不高，在制作好的花纹上罩上一层透明釉即可。此外，还有一个重要条件，那就是磁州窑的民窑性质使向来不能登大雅之堂的小说戏曲故事有机会广泛传播。从北宋开始，注重表现自我的文人画占据中国美术主导地位，叙事画退居为一种“功能性艺术”，“用于实现记录、呈现、说明、教育、证实或声明主张等需求”（孟久丽，2014, p. 15）。而且，宋代主流审美崇尚平淡，体现在陶瓷艺术上，就是追求质地细腻、造型简洁、色泽淡雅、纹饰清新、意境悠远，简单地说就是“似玉”。所以，宋瓷以高度发达的单色釉著称，以青瓷、白瓷、影青瓷最为著名。磁州窑则与之不同，瓷枕上的人物故事图代表了民间的审美风尚，诞生于北方的元杂剧的繁荣更是激发了磁州窑工匠的创作热情和灵感，推动了萧何月下追韩信、三顾茅庐、李逵负荆、西游记、司马仲才梦苏小小、尉迟恭单鞭夺槊、相如题桥、秋胡戏妻、柳毅传书等故事图在瓷枕上的大量出现。

□ 符号与传媒（21）

如果说演事型图像在北方的磁州窑瓷枕上是登堂入室，那么在南方的景德镇窑元青花上则是大放异彩。它构图丰满、工艺精湛，颜色上改含蓄内敛的黑与白为优雅明快的蓝与白，创造了不朽的视觉经典。元青花是蒙古帝国时期世界文化大交流的产物，如日本学者杉山正明所说：“伊朗有钴蓝和彩绘技法，中国有高超的瓷器生产技术，蒙古令两者合而为一。深蓝与白的调和色彩，是蒙古自身的品位，青花就这样地成为权力与财富的象征而在欧亚普及。这毫无疑问地融合东西方的精华。”（2016，p. 141）

元青花生产总量不大，现存器物国内外总计只有300件左右，绝大部分在国外，尤其是中东地区，可见当时它主要是为外销而生产的。从器形来看，除了东南亚地区多见小型器外，其余多是胎体厚重，器形硕大，以大盘最多，口径多是四五十厘米，这是为适应中东地区的生活习俗而设计的。元青花大件器形的特征为复杂的人物故事图的出现提供了前提。现存元青花上绘有人物故事图的有20余件，从故事类型来看，有历史故事，如鬼谷子下山、昭君出塞、三顾茅庐、周亚夫屯兵细柳营、萧何月下追韩信、尉迟恭单鞭救主；有爱情故事，如百花亭、锦香亭、江州司马青衫湿；有高士故事，如四爱故事。前两类故事都有相应的元杂剧文本基础。（徐华烽，2016）可见景德镇元青花故事图的出现与元杂剧从北向南的传播、繁荣紧密相关。这些人物故事图多见于大罐、梅瓶、玉壶春瓶等器物上。元朝的海外市场主要是伊斯兰国家，这些国家由于宗教教义而反对偶像崇拜，因此器物上很少有人物纹饰，据此推测这些人物故事纹元青花器物应该是供应国内市场，而且是上层阶级的，不是为了实用，而是为了欣赏，由此可见元杂剧在上层阶级中也深受喜爱。

元青花故事图的题材源于元杂剧，构图又多与平话插图有关，如元青花上的“鬼谷子下山”（图7、8）与现藏日本国立公文书馆《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》中《鬼谷下山》插图（图9）相似，“三顾茅庐”（图10）则与《新刊全相三国志》中的《孔明下山》插图（图11）相似，尤其是主要人物鬼谷子、诸葛亮的形象。其他故事虽然没有同名的平话插图，但是在空间布局、人物造型、景物装饰等方面借鉴了其他题材的平话插图，所以很多人物造型甚是相似。元青花上面这些人物故事图属于典型的演事型图像，着重刻画故事中的某一情节，人物形象生动，动作鲜明，叙事性、视觉审美功能都很突出。



图 7 元青花“鬼谷子下山”图罐
(英国私人藏品, 见陈燮君, 陈克伦,
2012, p. 63)



图 8 元青花“鬼谷子下山”图罐展开图
(徐华峰, 2016, p. 15)

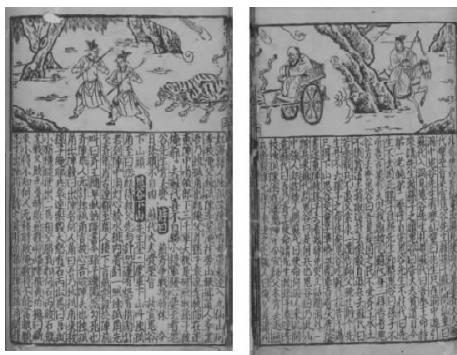


图 9 《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》中《鬼谷下山》插图
(日本国立公文书馆藏)



图 10 元青花“三顾茅庐”图带盖梅瓶
(美国波士顿艺术博物馆藏, 见陈燮君, 陈克伦, 2012, p. 81, p. 80)



图 11 《新刊全相三国志》中《孔明下山》插图
(日本国立公文书馆藏)

演事型图像在明代陶瓷上的运用是非常广泛的，其中一个重要来源即是小说、戏曲的版画插图。明清两代曾有四次对通俗小说的大规模禁毁，分别是明初、明末、清初和清末，《水浒传》《金瓶梅》《红楼梦》都曾位列其中，导致一些版画插图艺人转入年画、陶瓷等民间绘画行业，不仅提高了民间绘画的水平，而且为民间绘画带来大量的戏曲小说故事。柯律格建议用卡洛·金斯伯格 (Carlo Ginzburg) 提出的概念——“图像环路”，来描述具象艺术体系中“某种特定图像在涉及图绘的不同媒介之间的流通”(柯律格, 2011, p. 32)。他认为在 1400—1700 年 (即明代) 的中国存在两条环路，“可以假定为它们分别由指示性图像和自我指示性图像所代表，由于后者——现在所谓‘文人画’——在上层文化中取得霸权地位，两者因此渐行渐远。这样前者就被剥夺了话语权，直至叙事性图像成为不能想象、不能书写的对象”(2011, pp. 50–52)。明代时，叙事型图像地位低下。明文震亨在《长物志》卷七《器具编·香筒》中说：“旧者有李文甫所制，中雕花鸟竹石，略以古简为贵；若太涉脂粉或雕镂故事人物，便称俗品，亦不必置怀袖间。”(1936, p. 255) 香筒上雕镂人物故事画，被视为俗品，可见文人对叙事画的贬抑态度。但喜欢故事是人之天性，远古即然，“故事在远古时代就已经出现，可以追溯到新石器时代以至旧石器时代。从当时尼安得塔尔人的头骨形状，便可判断他已听讲故事了”(傅修延, 2018)。明藏书家郎瑛《七修类稿》卷五十《奇谑类·不知画》讽刺了两个不懂得赏画的太守要求画家在画面空白处增加三战吕布、官员出行的故事，若换个角度看，这正反映出人们对故事的喜爱和对故事画的需求。所以，叙事画从文人圈里退出后并没

有消失，而是转移到民间器物上。

清代陶瓷上演事型图像继续着明代的繁荣，尤其是刀马人题材，这一方面是受小说戏曲繁荣的影响，如清陈浏在《匱雅》中说：“成化万历五彩皆画戏剧之习战斗者，洋商所谓刀马人者也。波谲云诡、牛鬼蛇神，又似宋代法画，一一有故实可指。”又说清代陶瓷“踵事增华，精仿宋元绢画人物故事，几于笔有来源。后之客货推波助澜，圆绘小说、演义，泛滥及于戏剧。虽曰荒唐不经，要其态度俶诡，足以发扬蹈厉，使人忘倦。盖自朱明以来而已然矣”。(2011, p. 35, p. 125) 民国许之衡在《饮流斋说瓷》中说康熙窑“人物故实标新领异，波澜推衍，穷极诙诡，大抵皆导源于小说稗官，然皆与历代丹青画法相结合也。至雍正小品始有绘剧场装者，其须必为挂须，或作小丑状，盘辫于顶”。又说乾隆窑“人物工致绝伦，故事则举汉晋以来暨唐人小说，几于应有尽有。下至《西厢》《三国》《水浒》之伦，亦穷秀极妍，并称佳妙。至末叶乃益曼衍，如水漫金山等不经之事，实亦入绘事。盖争奇斗巧，踵事增华，势必至也。然明末清初已有采取《封神演义》绘千里眼、顺风耳者，则又不自乾隆始矣”。(2005, p. 85, p. 92) 另一方面，受外销瓷的影响。西方人对人物故事极为嗜好，如许之衡所言：“绘战争故事者谓之‘刀马人’，无论明清瓷器皆极为西人所嗜。至挂刀骑马而非战争者，亦准于刀马人之列也。”(2005, p. 85)。晚明时期，英国曾向中国订购一批青花瓷器，并且对瓷器上的绘画提出了明确要求，希望以人物仕女为主，有故事情节者为佳。景德镇根据这一要求烧制了一批以《西厢记》为题材的瓷器，也因此《西厢记》成为外销瓷上数量最多的故事图题材。《西厢记》故事就此通过瓷器传入西方，而《西厢记》的第一个英译本至1898年才出现，且仅有其中一折而已，晚了将近300年，如蒋星煜所说：“早在明刊本《西厢记》流传到欧洲之前，早在《会真记》、《董西厢》、元杂剧《西厢记》诸书被英译、德译、法译之前，欧洲人早已从青花瓷器的图案上接受并欣赏《西厢记》的故事情节和人物形象了。不言而喻，这一大批青花瓷器为《西厢记》的刊本传入欧洲以及英译、德译、法译起了媒介作用和诱导作用。而这一点，过去无论给中国戏曲史或中外文化交流史上的专家是完全忽略掉的。”(1997, p. 582)

陶瓷上的演事型图像，除了单幅图外，还有连幅图。这与陶瓷图像的独特构图方式“开光”有关。陶瓷图像可以利用多个开光，按时间顺序讲述一个故事，类似于连环画。开光式陶瓷图以《西厢记》故事图最为典型，其构

□ 符号与传媒（21）

图、工艺之精美令人惊叹（图12、13^①）。

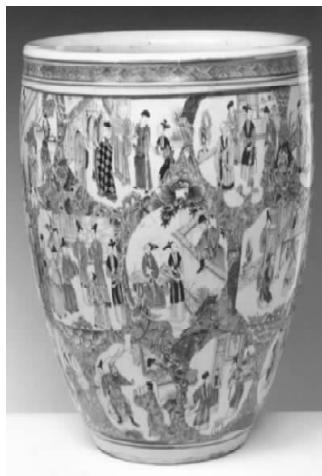


图 12 清康熙五彩《西厢记》故事图纹鱼缸
(德国德累斯顿国立瓷器博物馆藏图, 见 Liebeskunst, 2002)



图 13 清康熙青花《西厢记》故事图纹棒槌瓶
(英国国立维多利亚与艾伯特博物馆藏, 见吕申章, 2012, p. 365)

日本学者古原宏伸（Kohara Hironobu）将中国手卷和日本手卷进行比较研究，用故事情节来分类，提出了一些关于中国叙事画的观点。孟久丽认为其有些观点存在争议，与他发现的中国例子不充分有关。古原宏伸认为，

① 图 12、13 由倪亦斌先生提供。

“中国的手卷显示了很少的‘叙述兴趣’，而且很少一幅接一幅地描绘一个故事的发展，中国画家反而更喜欢（有时候是很长的）单幅画面中以象征手法来表现一个故事，而这是他在日本手卷中没有见过的一种概念性手法”。古原宏伸认为这种根本的差异源于中国人看重儒家道德并且轻视虚构故事以及幻想作品，“因而那些提供情节和娱乐的图画被极大地限制了”。（孟久丽，2014，p. 15）古原宏伸的这些话很适合概括中国文人画的特征。文人画追求的是自我表现，而非再现事件，所以很少绘演事型图像。但是，如果将研究的视野拓展至文人画以外的民间艺术天地，则并非如此，汉画像石、敦煌壁画、小说戏曲版画以及上文所述的陶瓷图像均是另一番风景。

四、结语

以图概型、以图指事与以图演事，反映了图像关涉事件的三种不同的方式和功能，但是这种分类不是绝对的，只能说有所偏重。第一，概事型与指事型、演事型的区别在于所指涉事件是类型事件还是个别事件，但叙事图像作为一种符号，是个别符还是类型符，从根本上说，并不取决于符号本身，而是取决于解释者，如赵毅衡所言：“符号本身不可能决定对象是个别符或类型符，符号只可能被解释出‘个别性’或‘类型性’，取决于接收者个人以及语境。”（2012，p. 117）比如前述漆盒上的林逋故事，对于了解这个故事的接收者来说，它是个别符，但对于不了解这个故事的来说，则可能认为是类型符——表现高士、隐士的图像，如英国博物馆出版的书籍上对它的介绍即是：“一位智者及其仆从，坐在亭子外的平台看鸟飞过。”（柯律格，2011，p. 43）第二，指事型与演事型所关涉的事件都是具体的，区别在于图像所表现出的事件信息的多寡、场景的逼真程度，但这种区别也是相对的，是在比较中实现的，本身并没有客观标准，比如以下这四幅“昭君出塞”故事图（图 14—17），第一幅比较详细地展现了出塞场景，人物形象、送别氛围更真实，图像本身即具有较高的审美价值；另外三幅场景简化，只用一些标志物，比如骑马抱琵琶、关于明妃的诗文等表明这是《昭君出塞》的故事；其中有一幅风格戏谑化，借事抒怀的意图很明显。

□ 符号与传媒 (21)



图 14 元青花《昭君出塞》图纹罐 (安徽博物馆, 2009)



图 15 元青花人物纹高足杯
(钟健华, 陈雨前, 2016, p. 225)



图 16 清青花人物纹瓷砖
(中国嘉德四季 2007 年第 12 期拍卖会第 2850 号拍品)



图 17 清雍正“昭君和亲”图纹碟 (铁源, 2001, p. 177)

因此，图像叙事类型的判断会出现见仁见智的现象，而不同的判断又会带来对图像的社会历史文化意义不同的阐释。比如中国美术史上的著名绘画题材“袁安卧雪”。据史载，宋代进士丁谓去金陵上任之前到宫中向宋真宗辞别，宋真宗赏赐给他一幅题为《袁安卧雪》的画。（1986，p. 334）宋真宗是将其看作指事型图像，借卧雪之事抒发对袁安高风亮节的赞赏，同时也借此激励丁谓。这个意图的实现，是建立在宋真宗和丁谓对这幅画的类型和功能的相同判断上。这幅画在一些博物馆收藏中多被题为“冬季山水”^①，如此，则它的意义就完全不同了。所以，作者进行图像叙事时，要根据不同的选择图像叙事类型，接收者也只有在图像叙事类型认知上与作者达成一致，才能更好地领会作者意图，实现图像的社会价值和文化价值。

引用文献：

- 安徽博物馆编（2009）。元瓷之珍。北京：文物出版社。
- 陈浏（2011）。匱雅。北京：金城出版社。
- 博厄斯，弗朗兹（1980）。原始艺术（金辉，译）。上海：上海文艺出版社。
- 陈平原（2008）。左图右史与西学东渐——晚清画报研究。香港：三联书店。
- 陈平原（2017）。追摹、混搭与超越：晚晴画报中的古今对话。岭南学报，2，19–44。
- 陈燮君，陈克伦（2012）。幽蓝神采：元代青花瓷器特集。上海：上海书画出版社。
- 邓巴，罗宾（2016）。人类的演化（余彬，译）。上海：上海文艺出版社。
- 邓巴，罗宾（2017）。梳毛、八卦及语言的进化（张杰，区沛仪，译）。北京：现代出版社。
- 董乃斌（1991）。中国古典小说的文体独立。北京：中国社会科学出版社。
- 傅修延（2018）。人类为什么要讲故事——从群体维系角度看叙事的功能与本质。天津社会科学院，4，114–127。
- 蒋星煜（1997）。西厢记的文献学研究。上海：上海古籍出版社。
- 胡适（2013）。胡适古典文学研究论集（下）。上海：上海古籍出版社。
- 柯律格（2011）。明代的图像与视觉性（黄晓鹃，译）。北京：北京大学出版社。
- 柯律格（2019）。长物：早期现代中国的物质文化与社会状况（高昕丹，陈恒，译）。北京：生活·读书·新知三联书店。
- 吕申章（2012）。瓷之韵：大英博物馆、英国国立维多利亚与艾伯特博物馆藏瓷精品。北京：中华书局。
- 孟久丽（2014）。道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态。北京：生活·读书·新知

^① 研究中国艺术史的美国学者班宗华（Richard Barnhart）及其合作者抢救恢复了一大批非文人画作品，其中有一批相当数量的“袁安卧雪”图，但在博物馆收藏中多被题为“冬季山水”。（柯律格，2011，p. 52）

□ 符号与传媒（21）

三联书店 .

- 杉山正明 (2016). 蒙古颠覆世界史 (周俊宇, 译). 北京: 生活·读书·新知三联书店 .
铁源 (2001). 明清瓷器纹饰鉴定 (人物纹饰卷). 北京: 华龄出版社 .
文震亨 (1936). 《长物志》(卷五). 北京: 商务印书馆 .
汪庆正 (1999). 中国陶瓷全集 (清, 下册). 上海: 上海人民美术出版社 .
巫鸿 (2015). 武梁祠——中国古代艺术的思想性. 北京: 生活·读书·新知三联书店 .
许之衡 (2005). 《饮流斋说瓷》译注 (叶喆民, 译注). 北京: 紫禁城出版社 .
徐华烽 (2016). 元青花人物故事器物的艺术渊源及相关问题. 故宫学刊, 1, 8–20.
张子英 (2000). 磁州窑瓷枕. 北京: 人民美术出版社 .
赵毅衡 (2012). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社 .
赵毅衡 (2013). 广义叙述学. 成都: 四川大学出版社 .
钟健华, 陈雨前 (2016). 景德镇陶瓷史 (卷二). 南昌: 江西人民出版社,
Cheney, D. L. , Seyfarth, R. M. , Silk, J. B. (1995). The role of grunts in reconciling opponents
and facilitating interactions among adult female baboons. *Animal behaviour*, 50, 249 – 257.
Liebeskunst (2002). Liebeskunst und Liebesleid in the Weltkunsk. Museum Rietberg Zurich.

作者简介:

倪爱珍, 文学博士, 研究员, 江西省社会科学院文学研究所所长, 重点学科“中国叙事学”带头人, 博士后科研工作站导师, 主要研究方向为叙事学、符号学。

Author:

Ni Aizhen, Ph. D. , researcher, director of Literature Research Institute of Jiangxi Academy of Social Sciences, leader of key subject “Chinese narratology”, instructor of postdoctoral research station, majoring in narratologies & semiotics.

Email: niaizhen1976@163. com