

陶瓷的物性与图像叙事

倪爱珍

摘要: 中国古代陶瓷,尤其是民用瓷、外销瓷上大量的叙事图,因其物质载体的材质、功能、生产、流通、消费等方面的特殊性,而与宫廷画、文人画、小说戏曲插图等其他载体上的图像有所不同,主要呈现出四个特点:日用品性与图像叙事的乐感文化特质、大众化商品性与图像叙事的模仿与创造并行、民间艺术性与图像叙事的野趣和“顶点”模式。又因其与文学作品关系密切,将其与文字文献、其他媒材上的图像进行互文性研究,既可以图证文补文,亦可管窥文学作品在民间的传播接受情况、中西叙事传统及文化差异等理论问题,在思想史和艺术史研究上都有一定的价值。

关键词: 陶瓷; 物性; 图像叙事; 乐感文化; 野趣

作者简介: 倪爱珍,文学博士,江西省社会科学院研究员,主要从事叙事学、符号学、图像学研究。通讯地址:江西省南昌市洪都北大道649号江西省社科院文学与文化研究所,330077。电子邮箱: niaizhen1976@163.com。本文系国家社科基金重点项目“陶瓷图像的文学叙事研究”[项目编号:18AZW004]的阶段性成果。

Title: The Physical Property and Image Narrative of Ceramics

Abstract: The narrative paintings on ancient Chinese ceramics, especially that for civil use and export purpose, were distinct from palace paintings, literati paintings, and illustrations in novel and Chinese drama (*xiqu*) in four dimensions due to its material, function, production, circulation and consumption: 1) hybridity of daily necessity and the musical-cultural characteristics of image narrative, 2) hybridity of mass commodity, and the imitation and creation of image narrative, 3) folk character and vitality of image narrative, and 4) the “vertex” mode of narrative scenes. As image narrative is closely related to literature, an intertextually study with text documents and images on other media may not only complement textual research, but also cast insight into the spread and acceptance of the folk literature, as well as into the narrative traditions and cultural differences between China and the West.

Keywords: ceramics; physical property; image narrative; musical culture; vitality

Author: Ni Aizhen, Ph. D., is a researcher at Jiangxi Academy of Social Sciences. Her research interests include narratology, semiotics and iconology. Address: Institute of Literature and Culture, Jiangxi Academy of Social Sciences, 649 North Hongdu Road, Nanchang 330077, Jiangxi, China. Email: niaizhen1976@163.com This article is supported by the Key Project of National Social Sciences Fund (18AZW004).

陶瓷属于工艺美术,工艺美术的基本特点是实用和审美统一,在人类文化史上具有重要意义,被称为“本元文化”(张道一 37)。迄今为止发现的世界上最古老的陶片出自江西万年仙人洞遗址,有1.9万—2万年左右的历史,上面装饰着粗绳纹、三角纹等,反映了远古人类审美意识的萌

芽。随着社会的发展,陶瓷器物不仅成为实用品,还成为艺术品、商品,如美国历史学家罗伯特·芬蕾所说,“我们若把瓷器视为一项文化聚焦物、一个艺术与商业汇流的交会现象、一种在相当程度上将制作者、购买者、欣赏者的风俗、信仰与心理等精神面向,化为具象并清晰流露的人造物品,那

么其中可透露的信息就极大极广”并且,他还认为瓷器营销标志着真正的“全球性文化”首次登场(芬雷 13—14、7)。胡经之认为“中国文化中,最早被西方人所接纳的,应是属物质文化之列的丝绸和陶瓷。”(胡经之 2)但就贸易数量、大众化程度、承载文化信息的丰富性、跨文化交流的影响力等综合因素来说,陶瓷胜于丝绸,更何况陶瓷还具有万年不腐的优势。陶瓷上的图像(以下简称“陶瓷图像”)因其物质载体的这些特殊性,而与宫廷画、文人画、小说戏曲插图等其他载体上的图像有所不同,尤其是其中的叙事图,不仅蕴含着丰富的历史文化信息,而且与文学作品关系密切,可以从中管窥文学作品在民间的传播接受情况以及中西方叙事传统的不同。但陶瓷的工艺美术属性,又使它落入了工艺美术研究和文学理论研究共同的盲区,因为前者侧重工艺,后者侧重诗意图、小说插图等纸媒图像。而事实上,将陶瓷图像与其他媒材图像、文字文献等进行互释、互证、互补式研究,在思想史和艺术上都有一定的价值。

一、日用品性与图像叙事的乐感文化特质

陶器物的一个重要特性是作为大众日用品,出现于厨房、客厅、书房、卧室、庭院……无处不在,可视可听可触,与大众日常生活紧密相关,这决定了对它的审美态度必然不是康德的“无利害的静观”,而是阿诺德·贝林特所说的“介入”——“审美欣赏需要感知者的积极参与,不仅仅是专注于对象或事件,而是赋予这个过程以活力,进入它,并促成它的实现”(李媛媛101)。柳宗悦在研究民间工艺时也说“器物具有日夜相伴共同生活的性质,所以自然要求要有亲近之美[……]与崇高、巨大的高高在上的美相比,还是亲近、温柔之美离得更近。由此可看出工艺与艺术的明显差异。人们将画高高挂在墙壁上,而器物却放在身边能够摸得着的地方。”(柳宗悦199)因此,处于大众日常生活空间中的陶瓷图像,最能反映大众的精神特质,这可用李泽厚所提出的“乐感文化”来概括,其思想根源是实用理性,它“不只是儒家的教义,更重要的是已经成为中国人的普遍意识或潜意识,成为一种文化—心理结构或民族性格。‘中国人很少真正彻底的悲观主义,他们总愿意乐观地眺望未来……’”(李

泽厚 311) 王国维在《红楼梦评论》中也曾这样论述“吾国人之精神,世间的也,乐天的也。故代表其精神之戏曲小说,无往而不着此乐天之色彩:始于悲者终于欢,始于离者终于合,始于困者终于亨,非是而欲履阅者之心难矣。若《牡丹亭》之返魂,《长生殿》之重圆,其最著之一例也。”(王国维 79) 作为大众艺术的戏曲、小说尚且能表征国人之精神,那么作为大众日用品的陶瓷上的图像自然更甚。

吉祥寓意图可谓陶瓷图像中最多的一种图像,其中有一种是由故事演变而来的。它的演变历程非常典型地反映了民间的文化心理和审美诉求,比如唐代名将郭子仪的故事。陶瓷图像所讲述的不是他平安史之乱、退吐蕃侵扰的史事,而是他巧遇织女、赐长寿富贵的传说。这个传说最早出现于五代前蜀杜光庭《神仙感遇传》中,后在长期的民间流传中逐渐形成了两个图式,即“大富贵亦寿考”和“郭子仪拜寿”,前者表现郭子仪遇织女的场景,后者表现郭子仪夫妻七十双寿诞时,他的七子八婿前来拜寿的场景。再如汉代外交家、丝绸之路开拓者张骞,陶瓷图像反复讲述的非其九死一生出使西域的故事,而是乘槎的故事。乘槎故事,即海边居民乘槎寻天河的故事,魏晋时期多部志人小说有记载,如张华的《博物志》、刘义庆的《集林》、王嘉的《拾遗记》等,后来与张骞通西域寻找黄河源头的故事嫁接在一起,张骞变成了乘槎的主角。这一记载最早出现于南朝梁人宗懔所撰的《荆楚岁时记》中。^①其后,文人的诗词歌赋中有大量关于张骞故事的吟咏评论,多赞美他勇于探险、节义坚忍等高尚品质,也有少数人持反面意见,或认为他出使西域只为博取功名,或认为他为了迎合汉武帝的好大喜功而虚耗国家财富。但综观陶瓷上的张骞乘槎图,可以发现其主题只有一个,那就是成仙得道。它有一个鲜明的标识物,即槎上挂着的葫芦。成仙得道是中国民间热爱的一个话题,如李泽厚所言“中国的实用理性使人们较少去空想地追求精神的‘天国’;从幻想成仙到求神拜佛,都只是为了现实地保持或追求世间的幸福和快乐。”(李泽厚 308) 作为民间日用品的陶瓷图像为这些文字文献提供了生动形象的注脚,具有重要的研究价值。“左图而右史”(郑樵 929) 本就是古人一直倡导的为学之道。

陶瓷器物的日用品性决定了其上图像的乐感文化特质,还可从它偏爱讲述大团圆结局的故事来管窥。汉刘向编撰《列女传》,并将其图像化,历代相传,以屏风画、壁画、画像石与画像砖、绢本和纸本绘画、木刻版画等多种形式出现。就陶瓷图像而言,出现最多的是其中的《节义传·鲁秋洁妇》,也即“秋胡戏妻”故事。刘向原作中的故事是悲剧结局,秋胡妻为保节义,投河而死;到了元杂剧石君宝的《鲁大夫秋胡戏妻》中,变成喜剧结局,两人经秋母劝说重归于好。《节义传》包含15个故事,绝大部分都是悲剧结局,鲁秋洁妇故事能在陶瓷之类的民间图像媒材上广泛流传,与石君宝对其结局的大团圆式改编有密切关系。虽然从艺术角度看,这样的改编落入俗套,思想价值不高,但深受民间喜爱,因为它一方面宣扬节义,符合民间的道德诉求,另一方面,“始于悲者终于欢”的结局又符合民间的审美诉求。汉画像石(如山东武梁祠、四川彭山崖墓)上描绘的秋胡与其妻形象,从人物形体比例、动作上看比较逼真,但到了陶瓷上可就不同了,很多图像中的秋胡,身材矮小、形象猥琐(图1),反映了民间朴素又鲜明的爱憎情感,同时也反映陶瓷图像创作的特点——率性而为,自由本心。

陶瓷器物多是大众日用品,既可自用,也可送礼,寻常百姓日日可见,在信息技术不发达的古代,是一种重要的传播媒介。就其图像叙事而言,选择什么故事来讲述,以及用什么标识物来讲述,是一个不断选择、不断明晰的过程,这其实就是文学的传播与接受过程,是无意识的民选经典的过程,反映了民间的思想观念和审美诉求。



图1 元代磁州窑白地黑花人物纹罐,倪亦斌提供。

二、大众化商品性与图像叙事的模仿与创造并行

陶瓷器物是大众日用品,也是大流量商品,而且如罗伯特·芬蕾所说,是一项真正具有世界性身份的商品。16—18世纪,约有3亿件中国瓷器在欧洲登陆,中国瓷深刻影响了欧洲人的生活方式、社会习俗和审美品位;此外,还有大量瓷器销往东南亚地区。叙事图多出现于民用瓷和外销瓷上。陶瓷作为大众商品,追求的是市场销量,而非艺术质量,其上的图像注重的是迎合大众审美趣味,而非作者个性的张扬,所以呈现出题材类型化、图式格套化特征,模仿性较强。

一方面体现在对绢画纸画、小说戏曲版画的模仿上,尤以后者为甚。清陈浏在《匋雅》中说,明成化、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实,几于笔笔有来源。后之客货推波助澜,图绘小说、演义,泛滥及于戏剧”(陈浏 35、125)。明万历之后,书坊所刊书籍几乎都有图,有的插图即为戏曲舞台上的场景,反过来又成为戏曲表演的指南,明杨之炯在万历浣月轩刻本《蓝桥玉杵记》凡例中即言“本传逐出绘像,以便照扮冠服。”(吴毓华 117)所以明清陶瓷上的叙事图,很多可以在小说戏曲版画中找到源头,但元代磁州窑瓷枕上的一些图,从题材和图式来看,模仿的可能不是戏曲版画,而是戏曲表演本身。这些图像都有一个共同的特征,即“之字形”背景墙,这应是戏台的象征。廖奔认为,元代戏台的典型建制为“四角立石柱,上面为亭榭式盖顶,后部二石柱间砌有土墙一堵,并在两端向前转折延伸到戏台进深的1/3处,墙端加设辅柱”(廖奔 21)。这样的戏台,使演出由以前的四面观看变为前、左、右三面观看,是中国古戏台建筑的一次大变革,其原因是演出内容的改变,“宋代以前,神庙露台上更多献演的是百戏杂技和歌舞,这类演出的方向性不明显,并不需要专门固定朝向一面演出,观看者也不必特意选择角度。宋元时期杂剧兴盛,逐渐取代了百戏歌舞成为祭神演出的主要内容,而杂剧表演则有着明确的方向性[……]添置后墙,并在两端加上短折,就是根据

戏曲演出的需要而进行的改革,其效果一可以排除观看演出时的视觉干扰,二可以增加演唱的音响效果,三可以留出后台,便于演员的换装、休息、上下场以及配合场上的表演(如做效果、与上场演员应答)等等”(21—22)。由此可以推测,磁州窑瓷枕上凡是有“之字形”背景墙的,表现的可能是元杂剧故事。

另一方面体现在陶工之间的互相模仿上。这既是因为瓷器的商品性质决定了它的图像跟着市场需求走,求同而非逐异,还因为中国古代工匠地位低下,陶作画一直是不署名的。相比之,古希腊时期制作瓶画的工匠则不一样。他们的地位与艺术家的地位几乎相等,所以常常署名,如温克尔曼所言“一般地说,希腊人对于艺术或工艺的某一领域的完善技巧,给予高度的评价,因此,即使在最不显眼的领域中,优秀的工匠都可以使自己的名字永垂不朽。”(邵大箴 4)这促使工匠不断追求瓶画的创新性、个性,从这则非常有趣的署名——“此器为波利雅斯之子欧菲米德斯所绘,欧菲罗尼奥斯望尘莫及”(4)——中可窥见一斑。

陶瓷上模仿的图像、重述的故事,似乎与艺术应当追求创新、标榜个性的本质相违背,那么陶瓷图像的价值何在?葛兆光在《思想史研究视野中的图像》一文中的一段话可以回答这个问题:

近来杜正胜对《番社采风图》的研究也相当精彩,特别是指出了“风俗画容易抄袭,终于成了‘格套’,然而真实的格套也可以作为生活万象的缩影,具有典范意义”,这种格套恰恰呈现的是“日用而不知”的传统观念,但是,可惜的是人们却没有进一步讨论所有图像中最容易落入“格套”而成为某种思想史“象征”的构图、变形、位置、设色等等。从图像学研究的角度看,构图、变形、位置、设色等等恰恰是图像与文字文献的差异所在,从思想史研究角度看,这些方面的图像学研究才是可以补充文献资料的地方。(葛兆光 74—83)

以荷兰科内利斯·普龙克(Cornelis Pronk)设计的“中国风”陶瓷图像“撑阳伞的女人”为例(图2),表现的是两个女子野外郊游的场景,后来被内销

瓷模仿并改写成传统的仕女婴戏图(图3),人物活动空间从野外移到了庭院(用柳树、栅栏象征),从中可以看出“格套”的力量、中国图像叙事传统的存在及其所折射的一些根深蒂固的思想观念。

模仿的图像、重复的格套不仅具有思想史价值,也具有艺术史价值。西方汉学家雷德侯通过考察中国的汉字、书法、青铜器、兵马俑、漆器、丝绸、陶瓷、建筑、印刷术、绘画等各种艺术门类,发现了中国艺术的创造范式和思维模式,即“模块化 and 规模化生产”;他认为中国艺术的这种复制思维是中国人师法自然、以造化为师的表现,与西方人崇尚标新立异不同,而且他认为这种复制中同样包含着创造(雷德侯 14—16)。陶瓷器物及其图像可谓其中的代表。陶工在模仿的同时,总是会作一些改造,留下自己的手迹,本雅明曾用它作过一个有趣的譬喻“讲故事不像消息和报道一样着眼于传达事情的精华。它把世态人情沉浸于讲故事者的生活,以求把这些内容从他身上释放出来。因此,讲故事人的踪影依附于故事,恰如陶工的手迹遗留在陶土器皿上。”(本雅明 103)比如各种《西厢记》“游殿惊艳”图,虽然核心元素基本相同,但细节上每一幅图都是不同的,都有创造。陶工们表现张生第一次看莺莺的情形各有不同:拿着折扇伸长脖子盯着看,弯腰作揖目不转睛地看,扬起头痴痴迷迷地看,微低头深情地看;表现莺莺的反应,也同样丰富多彩:以轻罗小扇半遮脸,手拈花回眸,低眉垂眼提袖掩口,假装视而不见。如果说这些图像表现的是莺莺作为大家闺秀的羞涩、矜持,那么明末清初一只青花觚(图4)上的图像则是另一番风味。它反映的是青楼女子表演“佛殿奇缘”的场景,图上有《青楼教演梨园》词一首。在这幅图中,莺莺大胆地直视张生,表现了



图2 清乾隆矾红描金阳伞瓷盘,余春明提供。



图3 清乾隆中国版彩阳伞瓷盘,余春明提供。

青楼女子的爱情观。更有创造性的是清康熙雍正时期的很多陶瓷图像,把这一故事图的主角换成了红娘和法聪(图5),他们或扑蝶,或嬉闹,以致张生和莺莺都看着他们,忘记了看对方,反映了民间对红娘、法聪这两个小人物的偏爱以及《西厢记》故事在民间的接受情况。这样的图像在其他媒材上是比较少的,相比较而言,生活在底层的陶工在陶瓷上作画更“任性”些,从而也更能反映民间的审美情趣。



图4 明末清初青花人物纹图觚,倪亦斌提供。



图5 清康熙早期五彩人物故事纹盘,倪亦斌提供。

三、民间艺术性与图像叙事的野趣

民间陶工在瓷器上讲故事,与文人士大夫在宣纸上讲故事的心境是不同的,如李惠芳所说:“民众的创作活动基本上是一种无意识的或下意识的[……]民众在作文学作品时,并不把它当作艺术创作来对待。民众的文艺审美活动有着自发的倾向,没有任何审美的自我强迫,它坦白、快活、自由,一任自然。”(李惠芳 173)这样的心境表现在陶瓷图像风格上,可用野趣来形容。

首先,野趣是相对于“雅趣”而言的,即不受文人士大夫文以载道、温柔敦厚等创作理念和美学规范的制约,自然质朴,粗野奔放,追求快乐美学、游戏美学,展现自由自在的生命状态。比如前文所述《西厢记》故事中“游殿惊艳”一节,陶工将故事的主角从张生和莺莺变成法聪和红娘。红娘机智勇敢,热血心肠,敢于挑战权威和世俗观念,身上有股“野气”,比莺莺这个闺阁小姐更让普通民众觉得亲近和喜爱。再如“采菊东篱下”的陶渊明,在这位陶工的手下变得如此滑稽可爱。(图6)他身着艳丽的衣服,将花盆里的菊花采来

戴在头上,手舞足蹈。为了表现他这一行为的怪诞有趣,陶工还特意在他旁边画了一个眼神里满是惊讶好奇的小童。这位陶工对《饮酒》诗作了完全不同的诠释:陶渊明之态不是“悠然”,而是飘飘然;右上角的一轮红日显示时间是日中,而非日暮;没有静穆高远的“南山”,只有由太湖石、盆景搭成的假山。他在用他的人生经验和思维方式理解陶渊明热爱自然、闲逸自在的情怀,与文人士大夫不同。比如宋梁楷《东篱高士图》中的陶渊明,葛巾宽袍,衣带飘飘,神情超然,左手执杖,右手托菊,高逸隐士风貌尽显。整幅画意蕴丰厚,风格古朴,与陶瓷图像形成鲜明的雅俗对比。再如王羲之爱鹅故事,《晋书·王羲之传》中有文字记载,宋钱选有《王羲之观鹅图卷》。陶瓷上有一种经典图示叫“四爱图”,王羲之爱鹅是其中一爱,属“高士图”系列,但在陶工的笔下,这些高士的身上充满了人间烟火气,比如北京瀚海2015年11月28日秋季拍卖会第2204拍品清康熙斗彩杯上的王羲之^②,穿着红绿搭配的鲜艳衣服,坐在柳树上,看着池塘里一群鹅呼朋引伴、引颈高歌。陶工把自己的鲜活经验嫁接到这位士大夫身上,这就如郑振铎研究明代民歌创作时所说的“文人学士们的作风在向死路上走去,而民间作品确仍是活人口上的东西,仍是活跳跳的生气勃勃的东西。”(郑振铎 449)

其次,野趣是相对于“俗趣”而言的,即不合常规,离经叛道,但不庸俗、不低俗,体现的是人之本心与真性,比如陶瓷图像所塑造的一些叛逆的女性形象。最早的应数磁州窑生产的宋三彩柳荫读书枕(陈万里 4)上的那位女性了。她优雅地半卧榻上,身着薄纱,裸露着修长纤细的手臂,慵懒地看着书。虽然宋代理学兴起,但理学产生广泛影响是在南宋末期,所以总体来说,宋代女性的社会地位并没有受到理学太大的影响,科举制度的繁荣反而带来较为宽松的教育环境。女子虽然不能去官方学校读书,但可以通过家庭教育、私塾教育等方式与男性一起读书。当然,她们读书还是与其相夫教子的角色分不开。一些上层人物认为母亲读书有利于教育子嗣,比如北宋司马光在《温公家范》中强调女德与教育的关系:“女子在家,不可以不读《孝经》《论语》及《诗》《礼》,略通大义。”(司马光,《温公家范》(卷六) 107)但是宋代也产生了一些通晓史、吟诗作赋的才女,数量远多于唐代。宋三彩

柳荫读书枕上的图像以如此大胆的构图表现宋时女子读书情景,彰显了民间审美的野趣。

女子在封建社会总体来说依附于男性而生存,长期处于“被看”的地位。“被看”在当前视觉文化研究下并不仅仅指一种感知方式,还被赋予了权力与控制、知识与能力等内涵。在古代社会,男女相逢,男人可以直视女人,女人一般则不会这样,比如《西厢记》“游殿惊艳”的故事,虽然被各种艺术形式讲述,被各种媒材图像诠释,但张生与莺莺初次相见,大部分还是张生直视莺莺,莺莺以各种方式避免直视。不过,陶瓷上也有女看男的另类现象,典型的莫过于“掷果盈车”故事,出自《世说新语·容止》篇。仪容举止是魏晋风流的重要组成部分,所以刘义庆在当时社会背景下如此讲述这个故事自是顺理成章。可是时过境迁,后世有些人再看,觉得它颠倒了看与被看的角色,违反了纲常伦理,有点不妥,于是为其辩解,比如清卢文弨在《钟山札记三》中认为“此盖岳小年时,妇人爱其秀异,萦手赠果,今人亦何尝无此风?要必非成童以上也。妇人亦不定是少艾,在大道上,亦断不顿起他念……无乃不伦?”余嘉锡在《世说新语笺疏》中同意卢文弨这一观点,并作补充“卢氏之辩甚确。然惜其未考《世说》注,不知掷果者本是老妪也。夫老年妇人爱怜小儿,乃其常情,了不足异。既令年在成童,亦不过以儿孙辈相视,复何嫌疑之有乎?”(王晓东 46—47)这种现象一般只会发生在自觉以维护封建伦理纲常为责任的文人士大夫阶层,民间则不会。他们不仅不觉得女看男伤风败俗,而且还添油加醋,比如这只清康熙五彩人物故事棒槌瓶(图7)上的“掷果盈车”故事,女子年轻貌美,绝非老妪,她们在花园凉亭上,欢呼雀跃,争先恐后地向楼下羊车上的美男子投掷水果,简直像在下一场“水果雨”。《世说新语》只说妇人们在洛阳道上围观潘岳,没有具体说是站在道上什么位置、以什么方式围观,这给后来的绘图者留下了想象的空间。在明代的一个铜镜上(昭明 洪海 171),潘岳出行的队伍阵势很大,但城楼上观看的只有一个女子。她低头拱手地朝下观望,安静斯文。到了清康熙瓷器上则大不一样了,一个女子变成了一群女子,安静斯文变成了欢呼雀跃。掷果盈车故事的思想内涵,从魏晋风流变成了大众娱乐,从而在陶瓷、木刻版画、象牙雕等上面广泛传播,尤其是陶瓷。由

此可见,故事在传播过程中,只有不断吸收时代的元素,不断被改写重述,才能保持在历史长河中持久前行的动力,并最终成为一种叙事传统。这恰如希尔斯在《论传统》中说的,我们逃不出传统的掌心,但这并不意味着传统是一成不变的,外在于我们的,传统其实会随着我们生活环境的变化而变化,在时间的链条上表现出连续性,“作为时间链,传统是围绕被接受和相传的主题的一系列变体”(希尔斯 17)。

陶瓷上的小说戏曲题材图像中,以《西厢记》最多,其次是《红拂记》《牡丹亭》等。它们的女主人公都有一个共同特征——冲破礼教枷锁,大胆追求爱情,充分地反映了民间的爱情观念和审美诉求。在用图像讲述这些大胆叛逆的爱情故事方面,陶工们也同样大胆叛逆,比如这只清顺治青花人物故事碗上的杜丽娘(图8),右手托腮,双眼微闭,沉浸在与柳梦梅相依相偎的白日梦中,不在乎他者的眼光,完全一副蔑视陈规、挑战旧俗的叛逆姿态!半身像的构图方式,以气泡呈现的梦境占据三分之一画面,强化了这一主题的表达。倪亦斌对此评点道“这样一个要自主自己情欲的正面女性写真,你翻遍中国正统美术史都找不到!”(倪亦斌 3)



图6 清五彩人物纹盘,北京瀚海四季2019年10月12日拍卖会第2754号拍品。



图7 清五彩人物纹棒槌瓶,中国嘉德2010年6月21日嘉德四季第22期拍卖会第3561号拍品。



图8 清顺治青花人物故事纹碗,倪亦斌提供。

四、民间艺术性与图像叙事的“顶点”模式

陶瓷图像叙事的民间艺术属性不仅表现在野趣的审美风格上,还表现在叙事的独特方式上。陶瓷图像装饰于器物表面,绝大部分都是单幅的。单幅图像叙事的方式有多种,龙迪勇将其分为“单一场景叙述”“纲要式叙述”和“循环式叙述”(龙迪勇 39—53)。陶瓷多采用单一场景式叙述。这类型的叙述,作者首先面临的难题是选取故事进程中的哪一个场景来叙述。关于这点,莱辛在《拉奥孔》中提出的观点具有代表性,那就是“要选择最富于孕育性的那一顷刻”,而不是顶点,因为“到了顶点就到了止境,眼睛就不能朝更远的地方去看,想象就被捆住了翅膀,因为想象跳不出感官印象,就只能在这个印象下面设想一些较软弱的形象,对于这些形象,表情已达到了看得见的极限,这就给想象划了界限,使它不能向上超越一步”(莱辛 83、19)。但从中国陶瓷上的叙事图,尤其是小说戏曲题材的图像来看,陶工经常选取的恰恰是故事发展中的“顶点”,即最具冲突性的顷刻,而非最具孕育性的顷刻,因为民间审美,追求的不是静观、玄想,而是融入、亲近。

陶瓷上大量的“刀马人”图像最能说明这个问题。许之衡在《饮流斋说瓷》中说“绘战争故事者谓之刀马人,无论明清瓷品皆极为西人所嗜。至挂刀骑马而非战争者,亦准于刀马人之列也。康窑大盘有两阵战争过百人者,尤为奇伟可喜。”(许之衡 85)这一题材最早出现于元磁州窑陶瓷上,如尉迟恭单鞭救主、萧何月下追韩信,但是很少;元青花陶瓷上增加了鬼谷子下山、蒙恬将军、周亚夫细柳营等,也还是很少的;明代中期以前销声匿迹,成化、万历时兴起;清康熙时极盛,雍正、乾隆时逐渐衰落。刀马人图像的一个主要题材就是《三国演义》,比如《空城计》,所有陶瓷图像几乎无一例外地选择同一场景:司马懿带领大兵来到诸葛亮驻扎的西城门口,战马嘶鸣,旌旗猎猎,诸葛亮端坐城楼高台上。这一场景最能表现诸葛亮运筹帷幄、气定神闲的大将气魄,深受民间百姓的喜爱。

再如翻羹不恚故事,出自《后汉书·卓鲁魏刘列传第十五》,从明嘉靖到清代陶瓷上都有,表现了民间对这位忠厚仁慈、亲民爱民官员的喜爱。

综观这些图像,他们的核心元素都是穿着朝服的刘宽拿着笏板站着,神色从容,婢女不安地跪在他的面前,地上有打翻的碗,刘宽的夫人躲在屏风后面伸着头看,有的图像会加一些辅助元素,比如刘宽的侍从、其他小厮、打翻的勺子、托盘,有的图像中没有刘宽的夫人,但无一例外表现的都是故事发展中的“顶点”,即羹汤打翻在地上的顷刻。16—17世纪的一只克拉克瓷盘上(图9)也绘制了这个故事,只是刘宽看起来正在大发雷霆,婢女吓得用手护着头,这可能源于画工不了解故事,因而在模仿图像时加入了自己的生活经验,但表现的也是故事发展中的“顶点”。清末“扬州八怪”之一的黄慎在表现这个故事时选取的则是莱辛所说的“最富于孕育性的那一顷刻”,刘宽峨冠博带,慈眉善目,低头温和地看着婢女;婢女端着汤碗跪在地上,惶恐不安。画面左上角的文字详细地介绍了这个故事,所以即使图像表意再含蓄,观者也能明了故事的内容,而这也正是文人画叙事,甚至是小说版画插图,与陶瓷、漆器、竹木雕等器物图像叙事的不同所在。因为即使是小说版画插图,也附着于小说文本,而不像陶瓷图像,完全独立地用图像叙事^③,所以为了提高故事的识别度,比较注重图像表意的清晰性。



图9 明末克拉克瓷,倪亦斌提供。

本雅明曾著文论述“讲故事的人”,将无名的讲故事人按照经典原型分为“农夫型”和“水手型”两大类,并认为还有很多群体处于这两种类型的互渗交融状态,这一现象在中世纪的工商结构中尤为显著,“安居本土的工匠师和漂游四方的匠人在同一屋顶下合作,而每个师傅在本乡镇安家落户之前也都当过浪迹四方的匠人。如果说农夫和水手是过去时代讲故事的大师,那么工匠阶级就是讲故事的大学。在这里,浪迹天涯者从远方带回的域外传闻与本乡人最稔熟的掌故传闻

融为一体”(本雅明 97)。陶工阶层就是一所讲故事的大学。中国古代陶瓷上叙事图的大量出现始于宋金元时期的磁州窑瓷枕,北宋末年靖康之变后,磁州窑的许多工匠南迁至安徽、浙江、江西等地,推动了景德镇陶瓷装饰图案的变化,元代景德镇生产的青花瓷器上就出现了精美的叙事图,明清时期更盛。西方人对装饰着叙事图的陶瓷的偏好更是推波助澜,加速了故事在陶瓷上的出现,同时也使陶瓷成为最早向世界讲述中国故事的物质载体之一。这些民用瓷、外销瓷上叙事图的思想内涵、叙述方式、审美趣味又与陶瓷器物的日用品性、大众化商品性、民间艺术性紧密相关,是由它的功能、材质、生产、流通、消费等物质要素决定的。这些历经万年而不腐的图像,不仅让历史变得可视、可触,而且将其与文字文献、其他媒材上的图像等进行互释、互证、互补的研究,在思想史和艺术史都有一定的价值。

注释 [Notes]

- ① 《荆楚岁时记》关于张骞乘槎故事的记载已佚,《太平御览》《癸辛杂识》《古今事文类聚》等文献中有摘引。
- ② 陶瓷上的图像大多数都没有文字说明,只能依据陶瓷图像传统以及与其他媒材上的图像进行比较来考证图像题材,本图即是如此。
- ③ 陶瓷上的图像,在工艺美术领域称之为“纹饰”,其首要功能是装饰器物,大部分都没有文字提示。

引用作品 [Works Cited]

- 瓦尔特·本雅明《启迪:本雅明文选》,汉娜·阿伦特编,张旭东、王斑译。北京:生活·读书·新知三联书店,2008年。
- [Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Zhang Xudong and Wang Ban. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]
- 陈浏《匋雅》。北京:金城出版社,2011年。
- [Chen, Liu. *On Ceramics*. Beijing: Gold Wall Press, 2011.]
- 陈万里《陶枕》。北京:朝花美术出版社,1954年。
- [Chen, Wanli. *Ceramic Pillow*. Beijing: Zhaohua Fine Arts Publishing House, 1954.]
- 罗伯特·芬雷《青花瓷的故事》,郑明萱译。海口:海南出版社,2015年。
- [Finlay, Robert. *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*. Trans. Zheng Mingxuan. Haikou: Hainan Publishing House, 2015.]
- 葛兆光《思想史研究视野中的图像》,《中国社会科学》4(2002):74—83。
- [Ge, Zhaoguang. “Pictures under the Perspective of Intellectual History Study.” *Social Sciences in China* 4 (2002): 74 – 83.]
- 胡经之《东方美学对西方的影响丛书》序,陈伟、周文姬:《西方人眼中的东方陶瓷艺术》。上海:上海教育出版社,2004年。2。
- [Hu, Jingzhi. “Preface to *The Influence of Eastern Aesthetics on the West*.” Chen Wei and Zhou Wenji. *Eastern Ceramics in the Eyes of Westerners*. Shanghai: Shanghai Education Publishing House, 2004. 2.]
- 雷德侯《万物——中国艺术中的模块化与规模化生产》(第二版)张总等译。北京:生活·读书·新知三联书店,2012年。
- [Ledderose, Lothar. *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art (Second Edition)*. Trans. Zhang Zong, et al. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2012.]
- 莱辛《拉奥孔》,朱光潜译。北京:人民文学出版社,1979年。
- [Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: People’s Literature Publishing House, 2013.]
- 李惠芳《中国民间文学》。武汉:武汉大学出版社,1996年。
- [Li, Huifang. *Chinese Folk Literature*. Wuhan: Wuhan University Press, 1996.]
- 李媛媛《审美介入:一种新的美学精神——访国际美学协会前主席阿诺德·贝林特教授》,《哲学动态》7(2010):101—104。
- [Li, Yuanyuan. “Aesthetic Intervention as a New Aesthetic Spirit: An Interview with Professor Arnold Berleant, Former President of the International Association for Aesthetics.” *Philosophical Trends* 7(2010): 101 – 104.]
- 李泽厚《中国古代思想史论》。北京:人民出版社,1985年。
- [Li, Zehou. *On the History of Ancient Chinese Thought*. Beijing: People’s Publishing House, 1985.]
- 廖奔《中国古代剧场史》。郑州:中州古籍出版社,1997年。
- [Liao, Ben. *A History of Ancient Chinese Theatres*. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 1997.]
- 龙道勇《图像叙事:空间的时间化》,《江西社会科学》9(2007):39—53。
- [Long, Diyong. “Image Narrative: Temporalization of

- Space.” *Jiangxi Social Sciences* 9(2007): 39 – 53.]
- 倪亦斌《看图说瓷》。北京: 中华书局 2008年。
- [Ni, Yibin. *Chinese Ceramics through Pictures*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2008.]
- 司马光《温公家范》(卷六)。天津: 天津古籍出版社, 1995年。
- [Sima, Guang. *Family Ethics of Sima Guang*. Vol. 6. Tianjin: Tianjin Ancient Books Publishing House, 1995.]
- 邵大箴《希腊瓶画》,《世界美术》1(1982): 2—9。
- [Shao, Dazhen. “Greek Vase Paintings.” *World Art* 1 (1982): 2 – 9.]
- 爱德华·希尔斯《论传统》,傅铿、吕乐译。上海: 上海人民出版社, 1991年。
- [Shils, Edward. *Tradition*. Trans. Fu Keng and Lü Le. Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 1991.]
- 王国维《王国维讲国学》,北京: 团结出版社 2019年。
- [Wang, Guowei: *Wang Guowei on Chinese Studies*. Beijing: United Press, 2019.]
- 王晓东《潘岳研究》。上海: 上海古籍出版社 2011年。
- [Wang, Xiaodong. *A Research on Pan Yue*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2011.]
- 吴毓华《中国古代戏曲序跋集》。北京: 中国戏剧出版社, 1990年。
- [Wu, Yuhua. *Collected Prefaces and Postscripts to Ancient Chinese Xiqu*. Beijing: China Theatre Press, 1990.]
- 许之衡《〈饮流斋说瓷〉译注》,叶哲民译注。北京: 紫禁城出版社 2005年。
- [Xu, Zhiheng. *Annotations to Xu Zhiheng on Ceramics*. Trans and ed. Ye Zhemin. Beijing: The Forbidden City Press, 2005.]
- 柳宗悦《民艺论》,孙建君等译。南昌: 江西美术出版社, 2002年。
- [Yanagi, Muneyoshi. *On Folk Art*. Trans. Sun Jianjun, et al. Nanchang: Jiangxi Fine Arts Publishing House, 2002.]
- 张道一《造物的艺术论》。福州: 福建美术出版社, 1989年。
- [Zhang, Daoyi. *Artistic Perspective of Created Objects*. Fuzhou: Fujian Fine Arts Press, 1989.]
- 昭明 洪海编著《古代铜镜》。北京: 中国书店出版社, 1997年。
- [Zhao, Ming, and Hong Hai, eds. *Bronze Mirrors in Ancient China*. Beijing: China Bookstore Publishing House, 1997.]
- 郑樵《通志略》。上海: 上海古籍出版社, 1990年。
- [Zheng, Qiao. *Selection of Comprehensive Records*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 1990.]
- 郑振铎《中国俗文学史》(下)。长春: 吉林人民出版社, 2013年。
- [Zheng, Zhenduo. *A History of Chinese Vernacular Literature*. Vol. 2. Changchun: Jilin People’s Publishing House, 2013.]

(责任编辑:程华平)