

总第271期



02

月号

文艺争鸣

全国中文核心期刊 中国人文社会科学核心期刊 《中文社会科学引文索引》(CSSCI)来源期刊 《中国期刊全文数据库》(CJFD)全文收录期刊

程光炜 小说是否应比网络更高

赵刚 《苹果树》：书写是为了克服绝望

贺桂梅 政治·生活·形式：周立波与《山乡巨变》

黄平 《今天》的起源：北岛与20世纪60年代地下青年思想

袁盛勇 “鲁迅现象”的历史性和当代性

王一川 民族艺术理论传统的世界性意义

郭必恒 民族艺术理论中气韵观的源起与演化

李怡 中国现代文学史研究中的“民国文学”概念 / 在美国普林斯顿大学的演讲

王学谦 迷狂的激情与智慧 / 鲁迅《狂人日记》对尼采酒神的借用与共鸣

吴景明 话语变异的释谜者 / 陈晓明文学批评解读

天地一沙鷗



1941 卅

目录

视点

- 001 程光炜 小说是否应比网络更高

当代文学六十年

【八十年代初文学研究专辑五】主持人：程光炜

- 007 李立超 “清污”运动与夏志清的《中国现代小说史》
016 白 亮 宗璞的身份意识与写作姿态

陈映真纪念专辑

- 023 赵 刚 《苹果树》：书写是为了克服绝望
034 张立本 陈映真“关心受辱、弱小者”吗？
——以小说版本商榷近年陈映真研究
046 黄文倩 陈映真早期小说对鲁迅的国民性思考的接受与衍义
051 吴舒洁 左翼的信仰之难
——读陈映真《加略人犹大的故事》
060 马 雪 “文学”与“思想”的两难：我们该如何理解“陈映真文学”？

史论

- 070 贺桂梅 政治·生活·形式：周立波与《山乡巨变》
088 黄 平 《今天》的起源：北岛与20世纪60年代地下青年思想
099 袁盛勇 “鲁迅现象”的历史性和当代性

理论

【民族艺术理论研究专辑】

- 107 王一川 民族艺术理论传统的世界性意义
114 郭必恒 民族艺术理论中气韵观的源起与演化
120 刘 晨 中国图绘叙事传统及其当代意义

125 支运波 《机械复制时代的艺术作品》中的三重身体及其美学
130 高秀川 文学与图影的流转
——现代中国文艺的视觉化阐释

随笔体

- 136 李 怡 中国现代文学史研究中的“民国文学”概念
——在美国普林斯顿大学的演讲

143 李 浩 六个关键词：我的写作与我想要的写作

评论

147 王学谦 迷狂的激情与智慧

——鲁迅《狂人日记》对尼采酒神的借用与共鸣

155 吴景明 话语变异的释谜者

——陈晓明文学批评解读

160 姚苏平 语图叙事中的一种现代中国童年想象

——论《儿童画报（1922—1940）》

167 徐兆寿 杨天豪 电影《白鹿原》的改编问题与“精魂”理想

173 李晓燕 《丰乳肥臀》中母亲形象创作原型探源

181 刘利波 张一宁 文学达尔文主义视角下名著再解读

——《红楼梦》中妻妾的生存与繁衍

视野

187 杨 曙 媒体议程境遇下的80后作家畅销书符号运作

191 王月颖 音乐与社会批判

——对阿多诺音乐哲学的思考

196 权 辉 金顺爱 当代朝鲜族民歌的文化循衍

200 杨 圆 徐 冰 伪满时期长春的都市消费空间

——以百货商店的出现及发展为中心

204 商荣华 格式塔美学原理在现代版式设计中的应用

封面 / 封底 丰子恺 漫画作品

封二 / 封三 吴倩 / 陈波 朱一平 作品

编委会(以姓氏笔画为序):王双龙 尹爱群 毕政 孙凤平 宋江波 张呈祥 房国军 景喜猷
社长:王双龙 主编:王双龙 副主编:孟春蕊 编辑部主任:张涛 特约编审:薛卫民
责任编辑:张涛 李明彦 吴景明 编务:温明 孙丹 技术编辑:姜巍
出版:文艺争鸣杂志社 编辑:《文艺争鸣》编辑部 地址:吉林省长春市自由大路509号
邮政编码:130021 主编办公室:0431-85622050 编辑部:0431-85643867 电子信箱:ccwang1964@163.com
网址:www.wenyizhengming.com 刊期:月刊 出版日期:每月25日 印刷:吉林省良原印业有限公司



中国图绘叙事传统及其当代意义

刘晨

图绘叙事,简言之,指以图绘的方式视觉呈现(visualize)文本或口头故事。在本文的讨论中,主要涉及叙事绘画和有与绘画相似视觉效果叙事浮雕。⁽¹⁾ 这些作品表现的故事,除开极少数只涉及动物的寓言之外,都与人物相关联。⁽²⁾ 所以在绘画中,按照惯常的中国画分科方法,这些作品大多应归入人物画的大类别中。⁽³⁾ 在不少著述中,它们常被宽泛地称为“人物故事画”或“历史故事画”。例如发行量较大的中央美术学院版的《中国美术简史》中,就把宋代的《文姬归汉》《采薇图》等几幅叙事画作为“历史故事画”进行讲述。⁽⁴⁾

东晋画家顾恺之(约348-409年)曾在其撰写的《魏晋胜流画赞》中讲道:“凡画,人最难,次山水,次狗马”。⁽⁵⁾ 人物画对于画家功力的要求可见一斑。虽则其难画,却也正是因为所画的是人物,最易为人所关注,进而与人发生关联。人物画中的这类表现故事题材的作品,由于人物有了具体身份,情节有具体的辨识,又最能引起观看者的共鸣,带入相应的价值判断。所以,这一领域的绘画本应是最受关注的作品之一。但是,自宋以来对于文人画价值的不断抬升,使得不求“形似”的作品,尤其是能抒发胸中丘壑的表意山水画成了中国绘画中最受推崇的类别。相应的,表现具体人物和故事的叙事作品,受到的关注越来越少。在艺术史专业研究中,这一领域直至近年才被作为一个整体进行研究和探讨。⁽⁶⁾

其实,中国的图像叙事传统由来已久。⁽⁷⁾ 存世作品中有较明确叙事意图的实例,至迟可追溯到汉代的石画像砖。⁽⁸⁾ 以建于公元151年的山东省嘉祥县武梁祠为例,刻满祠内三面墙壁和屋顶的画像石中,有不少表现故事的内容:计有8位女子、17位孝子义士、2位名臣、6位刺客。⁽⁹⁾ 自那时起至今,中国的图像叙事传统已有逾两千年的历史。在这两千多年中,艺术家创作了受众广博、数量庞大的作品。但是,其所受到的学术关注和研究却远远不够。尤其是其在近现代及当代的状况,更是鲜有学者涉足。笔者基于多年从事此领域的研究,在总结中国古代图绘叙事传统的基础之上,探究其在当代的传承与演变。分析将着重关注两个问题:其一是图绘叙事对于文学叙事的视觉化模式的作用;其二是图绘叙事的功能。

一、三种视觉化模式

由于图绘叙事是对于一个文学故事的视觉再现,所以对它的研究,首要关注的是它如何将一个文学故事以绘画的方式呈现出来,即笔者所称的视觉化模式。⁽¹⁰⁾ 换句话说,一个故事如何从文学形态变成了图绘形态。对应于文学叙事中常有的简述、详述和综述,中国的图绘叙事传统中也有三种视觉化模式形成。

第一种模式类似文学叙事中的简述,是艺术家选取故事中的一个情节(往往是故事中最重要的高潮部分)表现在一幅画面上,即单幅单情节叙事。例如前举的武梁祠,后壁右上方有表现列女梁高行的一幅画像石。据《列女传·梁寡高行》所载,梁高行丧夫寡居,因“其为人荣于色而美于行”,引起不少达官贵人争相求娶,连梁王也遣使者前往聘之。高行谓使者曰:“妾闻:‘妇人之义,一往而不改,以全贞信之节。’今忘死而趋生,是不信也。见贵而忘贱,是不贞也。

弃义而从利,无以为人。”遂拿来一面镜子,持刀割去了自己的鼻子。并且解释说之所以没有自尽,是因为要照顾年幼的孩子。梁王听说之后,非常敬重,“尊其号曰高行”。⁽¹¹⁾此故事的文本谈及梁高行节烈之举的前因后果,但在画像石上,表现的仅为故事高潮,即高行割鼻:梁王的“使者”立于左侧,其右有“奉金者”手捧托盘跪于“梁高行”面前。后者相对而坐,右手持镜自照,左手持刀。其右立无榜题人物一名,似为侍者。这种单情节叙事,从现存实例来看,是汉代最常见的视觉化模式。虽然有学者提出一些看似不同的模式的例子,但是都不太明确及普遍。⁽¹²⁾

第二种模式可类比于文学叙事中的详述,是以多幅情节场景表现一个故事的发生发展(以下简称多幅多情节叙事),较为详实地将故事的始末呈现在观众面前。例如公元470年的宁夏固原漆棺上孝子故事画中的“郭巨埋儿”,以有间隔的多幅场景呈现出贫穷的孝子郭巨,为赡养母亲毅然选择掩埋新生儿子,却在掘地时挖出一釜黄金的故事。再如祖本为6世纪的《洛神赋图》,长卷从右至左,如赋文所述,顺序呈现了第一人称的主人公曹植,在从都城洛阳返还封地途经洛水,偶遇洛水之神,与她产生爱恋,赠送礼物,以及因“人神之道殊”不能有情人终成眷属,只得依依惜别的全过程。⁽¹³⁾

这种图像叙事中的多情节,一般是遵循一个方向线性展开。但是,也有特殊的例子,例如敦煌石窟的《萨埵太子舍身饲虎本生》壁画,多幅场景呈现萨埵太子在郊外见到即将饿死的母虎和幼崽,在找不到食物喂予的情况下,将自己投下悬崖以饲饿虎的全过程。不过这逾十个场景并非顺一个方向线性展开,而是分三层以“S”形排开,即:第一层从右至左,往下的第二层又是从左至右,再往下的第三层回到从右至左。再如,敦煌石窟的《九色鹿本生》壁画,情况更复杂些:故事一开始,听闻一人溺水,九色鹿将其救起,被安排在最左边;向右展开是溺水人被救起后向九色鹿跪拜,并被嘱咐不能泄露九色鹿行踪。接下来的溺水人经不住诱惑,违背誓言向国王王后报告了九色鹿行踪的场面,被画在了最右边;向左展开是溺水人带人前往搜寻九色鹿。上述左右相对的场景在中偏左的地方汇合在故事的结尾,即九色鹿向国王陈述了溺水人出尔反尔、违背誓言的恶行,国王责罚了背信弃义之人,并令人再也不准伤害九色鹿。这几个场景就不是朝一个方向线性展开的,而是“花开两朵,各表一枝”,最后两边向中间靠拢的形式。

第三种较为复杂的视觉化模式,将多个情节呈现在单个画幅中,即单幅多场景叙事,大约可类比于文学叙事中的综述。由于故事中不同时间点上的场景表现

在一个画面上,这种模式有时也被称为“异时同图”。例如,绘于北魏(386-534年)的敦煌254窟北壁前部,表现尸毗王割肉贸鸽本生故事的壁画。此故事讲述释迦牟尼的其中一次前世生而为尸毗王,因他以慈悲闻名,帝释天化为一只雄鹰,故意追赶一只鸽子至他面前。尸毗王果然不忍鸽子被雄鹰啄食,乃欲以己肉换鸽肉。为考验尸毗王的善心,帝释天令鸽子竟然与尸毗王整个人一样重,而后者也竟然心甘情愿地以己身换鸽身。这个令人动容的本生故事,在这幅“异时同图”的壁画中有以下几个情节的表现:画面中偏右上角较小的画幅表现的是一只老鹰追赶一只鸽子;画面较大篇幅是尸毗王结半跏趺坐于正中,右手托护鸽子,一人持刀正从他左小腿上割肉;画面右下角尸毗王再次出现,这次他身形较小,坐入一人手提天平的靠画面右边的秤盘中,以与另一边秤盘中的鸽子等重。这三个情节的图像并非如第二种视觉化模式那样以较为清晰的方式一一展开,而是压缩进同一个画面。⁽¹⁴⁾观者若非对故事情节非常熟悉,难于分辨出多情节的存在和它们之间的先后顺序。⁽¹⁵⁾

以上的三种视觉化模式中,第一种单幅单情节是在自汉代始的早期图像叙事中最为常见的图像叙事方式。⁽¹⁶⁾第二种多幅多情节和第三种单幅多情节,主要在魏晋南北朝时期进入我们的视野。其在此阶段的大量出现,目前看来,的确与佛教在此一时期的大范围流行有很大相关性。⁽¹⁷⁾一方面,随着佛教影响力的增强,在印度和中亚地区原已发展起来的成熟模式,尤其是之前中原地区不常见的多情节模式,随之传来。⁽¹⁸⁾另一方面,对佛教故事传播的需要也大大激发了图像叙事的流行。

由于上文中提到的第三种单幅多情节叙事的较为含混的视觉效果,使得这种模式并不是太流行。自隋唐以降,第一种和第二种模式在上千年的沿袭发展中,视觉呈现出大量的文本或口头故事。虽然二者中的一种可能在不同时期更为受欢迎,但是两种模式始终并存。⁽¹⁹⁾

二、图绘叙事的视觉属性

围绕一件图绘叙事作品,除了关注它如何将故事视觉化,我们还会关注到其功能与意义。换句话说,一件图绘叙事作品基于怎样的原因被创作出来。首先,与文学叙事一样,图绘叙事的首要功能是表述故事。只不过,二者的方式手段不同:前者使用文字语言;后者使用图像语言。相较于文学叙事,图绘叙事的视觉属性使它更易被理解,尤其是对于不认识字的观者来说。例如,明代万历朝内阁首辅张居正为教导年幼的

皇帝朱翊钧,于1572年命人编纂绘制了《帝鉴图说》。此书收录23位明君的优良事迹81则以及20位暴君的劣行36件。在文字之外配以图画,其目的当然是希望使年幼的皇帝更能直观地了解故事内容。

同时,相较于文学叙事,图绘叙事还兼具审美娱乐的功能。例如,为表现东汉才女蔡文姬(生卒年不详)在汉末战乱之中流落匈奴十二载,于公元207年被曹操遣使赎回的故事,陈居中(生卒年不详,活跃于12世纪)作有《文姬归汉图》。画中,在北方萧索荒凉的环境中,描绘了蔡文姬及其他近三十个人物的姿态、动作和相互位置关系,刻画了他们所着服装配饰、所坐的织毯的纹样等,此外还有与故事情节相关的漫漫旅途所需的数十匹马、一辆马车和一头骆驼。这些都是文学叙事无法处处顾及、一一描述的地方。同时,宋代既有陈居中所作单幅单情节模式的《文姬归汉图》,也有传为李唐所作多幅多情节模式的《胡笳十八拍图》。后者以长卷形制,分十八段详细视觉化了这个故事,直到明代还有多幅摹本传世。⁽²⁰⁾可见,其创作和吸引人的地方,主要会是满足观者对于图像审美和故事细节的视觉需求。

明清以降,随着木版插图的推而广之,叙事画的此种视觉娱乐属性被不断强化。例如,取材自唐代元稹《莺莺传》,改编自金代董解元《西厢记诸宫调》,元代王实甫所作戏剧《西厢记》,在明代早已是妇孺皆知的故事。但是在明代和清代被反复图绘,其中不乏像陈洪绶这样的艺术大家。可见,这些叙事画的主要功能已从故事展现转为视觉审美上的娱乐。

三、图绘叙事的四种“画外之音”

图绘叙事除了其视觉属性所带来的对于观者的视觉审美和细节需求的满足之外,与它的出发点和核心——故事本身——一起,往往旨在传递更多的信息。笔者通观中国图绘叙事的故事,其在讲述故事、传承历史之余,大约还携带以下四种“画外之音”:伦理道德教化、宗教教义宣讲、政治寓意阐发和个人志向明示。

前文论及的存世作品中有较明确叙事意图的最早实例,即汉代的叙事画像石画像砖,其主题不外乎历代孝子烈女故事。这些叙事画的主要目的,当是围绕“成教化,助人伦”,即宣传仁义礼智信等儒家伦理道德观念展开的。⁽²¹⁾这些带有道德教化目的的画作,也有以屏风形式出现的,例如北魏琅琊王司马金龙(卒于公元484年)墓出土的彩绘漆屏,其主题也大多是孝子烈女。

佛教道教中使用叙事画宣扬教义的例子,更是如前所述比比皆是。除了使用单幅单情节模式,多幅多情节模式也相当常见。此种模式中,多幅画面将故事中的多

个情节一一展开。由于画幅数量较大,需要占用较多的空间,但是具有讲述翔实、交代清楚的特点,适合对故事不熟悉的尤其是不认字只能通过看图像了解故事的观众。现存敦煌莫高窟的佛教故事壁画中,有不少是采取这种模式的,例如建于西魏的第285窟主室南壁上部的《五百强盗成佛因缘》(又称“得眼林故事”)等。这些具有宗教教化功能的作品,以大尺寸壁画的形式作于佛教洞窟中,令一些学者相信它们甚或可能曾被作为口头讲述佛教故事的视觉辅助教材。⁽²²⁾此外,也有不少图绘叙事隐含着一定的政治寓意。例如李唐所画的《晋文公复国图》卷,就被认为是在暗喻南宋高宗赵构复兴宋室。

在伦理道德教化、宗教教义宣讲和政治寓意阐发之外,笔者注意到还有一些图绘叙事具有明示个人志向之用。例如,清末的任颐曾画多幅《苏武牧羊图》。结合清末内忧外患的时局,不难看出画家想要表达的是,要以理想人物,即出使西域不变节、牧羊十二载的苏武为楷模。当然,除了画家自己,也可能有赞助人的明志需求。即,订购者或获赠者可能凭借此画,委婉表达自己忠于祖国坚守到底的志向。在这一点上,就与文人以莲比喻自己的“出淤泥而不染”和以梅比喻自己的傲雪独立等有异曲同工之妙了。

以上所述的四种“画外之音”,相互之间并不排斥。也就是说,一幅图绘叙事,可能兼含多重信息。例如,两宋之际的画家李唐所画的《采薇图》,表现商末的伯夷、叔齐兄弟,因忠于前朝,不食周粟的故事。此故事及画作,宣扬的是儒家“忠”的思想。结合李唐主要为宋室宫廷服务的事实,此画也有鼓励臣下以此为榜样,不事二君的政治意图。

四、图绘叙事的现状及挑战

当我们审视现当代的图绘叙事,就会发现它既有对于传统的承继,又面临新的挑战。总体而言,可清楚看到的是,当代的图绘叙事正在呈现出数量减少和影响降低的面貌。究其原因,可从以上讨论的视觉化模式和功能两个方面来分析。

就视觉化模式而言,现当代的图绘叙事主要沿用单幅单情节的模式。例如,于2009年在中国美术馆展出的“国家重大历史题材美术创作工程”和2016年面世的“中华文明历史题材美术创作工程”,有大量表现历史题材的叙事画,基本都是以单幅单情节模式表现的。例如李延声创作的《虎门销烟图》,呈现清末名臣林则徐在广东虎门收缴鸦片集中销毁的历史事件。李爱国、梁荣辉等完成的《于谦保卫北京》,呈现明代名臣于谦率众抵抗瓦剌入侵、保家卫国的激战场面。

相对于单幅单情节模式,多幅多情节模式在当代的艺术创作中已经非常少见以卷轴的形制出现了。其更为通俗化的变体——连环画——常装帧为书籍出版。“连环图画”这一说法,最早出现在上海世界书局出版于1925至1929年间的五部装帧为小开本的系列书中:《连环图画三国志》《连环图画水浒》《连环图画西游记》《连环图画封神榜》《连环图画岳飞传》。⁽²³⁾此后,连环图画或连环画成为一个有专门指代的绘画类别。自1949年新中国成立以来,有大量历史及革命题材的连环画或书籍插图问世。例如,刘继卣(1918—1983年)的《鸡毛信》(1950年)、《东郭先生》(1951年),程十发(1921—2007年)的《儒林外史》(1959年),顾炳鑫(1923—2001年)的《渡江侦察记》(1955年)、丁斌曾(1927—2001年)与韩和平(生于1932年)合作的《铁道游击队》(1954—1962年)等。20世纪80—90年代,还出现了沈尧伊(生于1943年)的《地球的红飘带》(1988—1993年)这样反映长征的大型连环画作品(共926幅)。但是,连环画在此之后开始出现衰落的态势。

这种图绘叙事模式的单一化,有几方面的原因。其一,与我们今天的图绘呈览方式有关。在当代,艺术家的作品往往以展览的方式介绍给大众。而多幅多场景的图绘叙事,无论装裱成长卷或是册页,都不太适合布展,或者在展览上不够突出。事实上,这种形制上的限制不止体现在图绘叙事中。各种题材的画作,现在都多以挂轴或者类似西方架上油画的镜框方式展出。这种形制,只能适合于单幅单情节的视觉化模式。

其二,就其功能而言,视觉叙事中诸如电影、电视这样的新媒介的兴起与普及,大大降低了观者对于依赖图绘叙事来了解故事的需求和愿望。事实上,人们正在越来越习惯视觉效果更为丰富、表现手法更为多样的电影电视这种故事讲述方式。在这一境况下,长于叙述故事的多幅多情节模式的图绘,就越来越失去观众。而类似文学中简述的单幅单情节模式,也渐渐在降低叙事性、注重艺术性方面发展。也就是说,不只是单幅单情节的图绘叙事更多,而且在这种视觉化模式中,叙事也不再是重点,艺术审美成为其首要属性。例如,何家英与高云合作完成于1989年的单幅单场景叙事画《魂系马嵬》,主题是广为人知的唐明皇李隆基在马嵬坡赐死贵妃杨玉环的故事。画中所绘杨贵妃风姿绰约、面容姣好,在众将士威逼之下即将就死的这位美人,梨花带雨、我见犹怜。整体构图戏剧性强、赋色鲜艳,有很强的观赏性和艺术审美性。

其三,从整个现当代绘画的发展脉络来讲,强调抽象多于具象。事实上,可以看到的是许多重要的人物画

家,偏重创作不具名的人物,例如前举何家英,虽然有与高云合作完成的叙事画《魂系马嵬》,但其主要作品还是没有具体指代的无名人物,比如《丽人百合》《羌族少女》等。同样的情况还可见于当代以人物画见长的许多大家,如刘大为的《鼓手》《远山》等。也就是说,以图绘方式讲述具体人物的具体故事,已非当代的主要潮流。

五、图绘叙事的当代意义

从以上的讨论中,可以看出当代的图绘叙事正在面临史无前例的时代挑战。不过,这一中华民族的优秀艺术传统,仍然依托着其四种“画外之音”,在当代中国美术界发挥其独特的功能与意义。例如,基于上文提及的“中华文明历史题材美术创作工程”,于2016年11—12月在国家博物馆亮相的“中华史诗美术大展”,就是当代图绘叙事的一次集中创作。其前言表述了该工程和大展的主旨在于“讲好中国故事,传播中华民族传统文化,促进历史传统教育,培养广大人民群众爱国主义情操,建设共有精神家园”。换言之,图绘叙事在宣讲传统美德、凝聚民众爱国热情方面,仍具有不可替代的作用。

此外,图绘叙事在明示个人志向方面,也在以一种弱化叙事性、突出主人公操守的新面貌,吸引着艺术家和赞助人的青睐。此类在主题上与故事相关、却不旨在讲述故事的作品,颇类文学中引经据典的方式,笔者称之为“典故画”。⁽²⁴⁾例如,毕建勋的《慧可立雪》,主题是众所周知的禅宗二祖慧可潜心求法、侍立初祖达摩面壁的窟外直至天降大雪,为表决心自断左臂的故事。此故事早在宋代就有叙事画将其表现出来:梁楷所作《八高僧故事图》卷的第一段中,初祖达摩身着红袍背对观者,二祖慧可恭谨立于其身后。二图一对比,可看出毕建勋的作品,连达摩也未画出,无意完整展现故事情节,称不上是严格的叙事画。其创作主旨,当为突出二祖坚定不移、矢志不渝的品行。而此主题的选择,也是艺术家本人所赞赏和奉行的志向的图绘表达。

以上的讨论主要围绕中国图绘叙事中的两个问题展开:其一是图绘叙事的视觉化模式;其二是图绘叙事的功能与意义。中华民族的图绘叙事,传统悠久,数量庞大,受众广博。虽然在现当代面临着史无前例的挑战,但是,这种艺术类型,与中华民族伟大文化传统中的许多精华一样,在有所取舍的情况下,仍在持续不断地发展以适应时代。随着单一的文人画价值评判被更多元的体系取代,相信会有更多的学者致力于对这一领域作品的深入分析和探讨。

注释:

- (1) 关于中国叙事画的更为详细的讨论和定义, 参见 Julia Murray, "What is 'Chinese Narrative Illustration'?", *The Art Bulletin*, Vol. 80, No. 4 (Dec., 1998), 602-615 页。
- (2) 纯粹动物寓言故事画, 在中国古代绘画中并不多见。但在印度, 有不少释迦牟尼之生而为动物的前世的本生故事表现在浮雕中, 例如在印度中部约建于公元前 150 年巽加王朝时期的巴尔胡特塔 (Bharhut) 的外围栏板上的《雄鸡本生》(The Kukkuta jataka, 现存加尔各答博物馆) 等。在日本, 也有这类绘画的流行, 例如早在 12 世纪中期就出现了著名的《鸟兽戏画》卷(ちようじゆうぎが, 属京都高山寺, 现分藏于京都国立博物馆和东京国立博物馆)。
- (3) 按照惯常的分科办法, 中国画可分为人物画、山水画和花鸟画这三大类。
- (4) 中央美术学院美术史系中国美术史教研室编著:《中国美术简史》, 中国青年出版社, 2015 年版, 第 187 页。
- (5) 参见王进祥编:《中国美学史资料选编》(上卷), 台北汉京文化事业有限公司, 1983 年版, 第 208 页。
- (6) 例如, 美国学者 Julia Murray (孟久丽) 就在这一领域做出了较多努力。
- (7) 在本文中, 与绘画具有类似视觉效果浮雕也会被纳入图像叙事的范畴讨论。
- (8) 虽然有些学者认为有汉以前的图像叙事, 例如战国中晚期的湖北荆门包山 2 号墓出土的一件圆奩, 外壁一圈有被称为《王孙亲迎图》或《迎宾出行图》的漆画。但笔者认为都不太有说服力。
- (9) 关于该祠的具体讨论, 参见巫鸿:《武梁祠: 中国古代画像艺术的思想性》, 三联书店, 2006 年版。
- (10) 中国叙事画所呈现的故事, 绝大多数都有文本可依, 纯口头故事的图绘叙事非常少。
- (11) 参见数据库“中国哲学书电子化计划”: <http://ctext.org/lie-nv-zhuan/liang-gua-gao-xing/zhs>。
- (12) 例如, 陈葆真教授认为洛阳烧沟 61 号汉墓的横带上所绘三幅壁画是以三个场景情节从左至右来表现春秋时期“二桃杀三士”的故事。但是, 至少左边第一幅理解为表现的是另一故事“孔子项橐”更为合理。此外, 巫鸿教授也曾提出分别发现于四川地区的新津、内江和乐山的四块画像石可能表现了一个“白猿传”故事的四个不同场景情节。但因四者之间并无直接关联, 也可理解为四件图像表现略有区别的单情节叙事。见陈葆真:《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》, 浙江大学出版社, 2012 年版, 76-78 页; 巫鸿:《礼仪中的美术·汉代艺术中的“白猿传”画像》, 三联书店, 2005 年版, 第 186-204 页。
- (13) 《洛神赋图》卷, 现存至少 9 个版本。陈葆真在《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》一书中, 通过与同时期叙事壁画的形式分析与对比, 将其祖本的创作年代定在公元 6 世纪后期, 笔者也赞同这一结论。详见陈葆真:《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》, 浙江大学出版社, 2012 年版。
- (14) 现存唐代的佛教壁画中还流行过一种此类视觉化模式的变体, 即以故事主要情节或人物占据画面主要部分, 将故事的支线或提及的譬喻以较小规模分布在主构图四周。为论述简明之便, 本文不做过多展开。
- (15) 在这种单幅多情节叙事构图中, 由于多情节压缩进同一画面, 有时原本在不同情节中重复出现的人物或景物, 就只被艺术家画一次, 共用不同情节中的话, 分辨多个情节将会变得更为艰难。换句话说, 观者需要对于故事极其熟悉, 方能区分出图像叙事中的对应情节。
- (16) [美] 孟久丽:《道德镜鉴: 中国叙述性图画与儒家意识形态》, 何前译, 三联书店, 2014 年版, 第 54 页。
- (17) 这一观点, 基本上是孟久丽《道德镜鉴》一书前半部分的主要论点。参见该书第二、三章。
- (18) 关于古代印度佛教艺术的视觉叙事模式, 哥伦比亚大学教授 Vidya Dehejia 有大量研究。她提出的几种模式: monoscenic 对应本文中的第一种模式; synoptic 和 conflated 对应本文中的第三种模式; continuous 和 linear 对应本文中的第二种模式。参见“On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 3 (Sep., 1990), pp. 374-392。
- (19) 关于这两种模式在隋唐以降各朝代时期的不同受欢迎程度, 笔者将有另文详述。
- (20) 《胡笳十八拍图》卷现存至少有美国大都会艺术博物馆藏本、美国弗里尔美术馆藏本、南京博物院藏两本等数个版本。
- (21) 张彦远在《论画》中就曾提及。
- (22) 例如美国学者 Victor Maier 在 *Painting and Performance* (绘画与表演) 一书中就详细讨论了图绘叙事在讲故事艺人表演中的实际使用方式。参见 Victor Maier, *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*, University of Hawaii Press, 1997。
- (23) 关于连环画的较为系统的学术研究, 参见宛少军:《20 世纪中国连环画研究》, 广西美术出版社, 2012 年版。
- (24) 笔者正在撰写关于“典故画”的专著, 据笔者的研究, 此类绘画大约自明清时期逐渐形成。

(作者单位: 北京大学艺术学院)

(责任编辑: 李明彦)