

# 从潘诺夫斯基的图像学理论 看中国古代叙事画释读的方法论问题

倪亦斌

本文以美国德裔图像学家潘诺夫斯基所阐发的释读历史画的三个基本步骤为框架，探讨关于中国艺术史文献中古代叙事画释读的方法论问题。本文试图运用近年来在认知科学和语用学中发展的“关联理论”所提出的“明示—推理”交际模式来质疑陈旧的“编码—解码”交际模式，在讨论读画实例过程中彰显运用图像产生原境中信息进行合理推理在图像释读中的关键作用，进而提出一个新的释读古代叙事画的基本框架。

源远流长的人物故事画是当代影视艺术的先声。华夏、希腊、印度等各大古文明都很重视故事画的教化作用，用这一为各色人等都喜闻乐见的形式来传递政治、道德等信息。关于故事画的实际应用，中国历史上比较确切的早期记载可以追溯至西汉。《汉书·霍光传》中提到：汉武帝在年老体衰时特地授意宫廷画师画了一张画赐给辅政大臣霍光<sup>[1]</sup>，这是一张经典故事画，内容是周公辅佐年幼的成王接受诸侯朝贺。汉武帝的意思是让霍光帮助立少子为帝，像历史上有名的周公辅佐成王那样行事。在山东嘉祥地区留存下来多块东汉的画像砖，其中就包括“周公辅成王”的图像<sup>[2]</sup>。传统故事画状物图事、再现我们经验和想象的世界，通过物体、人物、动作和场景将一个故事及其相关联的理念传达给观者，以达到教化娱情的作用。

中国自五代两宋起，山水、花鸟画后来居上，人物故事画（包括画史中的经史故事画、道释仙佛画等）的创作、研究逐渐被视为“匠气”而被边缘化，日渐式微，以致于当代人编写的《中国美术大辞典》中所收故事画题竟然不满四十个<sup>[3]</sup>，远逊于被堂皇列入西方艺术史殿堂的成百上千个神话、历史、宗教主题。许多山水、花鸟画同无标题音乐类似，无题或换个标题都对作品的欣赏无甚影响。此类画种被视为画学正宗后，久而久之，大凡论画者只着眼于辨析风格、考订真伪、画家师承、画作收藏流传，畅言气韵、墨趣、皴法、构图等，而对图像题材则要么忽略不计，要么仅仅一笔带过，更有甚者，则始于指鹿为马、进而离题万里（后文将讨论平时读书所遇实例）。

德裔美籍图像学家潘诺夫斯基（1892—1968）毕生致力于研究传统艺术中形式和内容的关系及其所反映的社会文化生活，为艺术史研究中图像学这一领域做出了杰出的贡献。他认为人类创造的视觉形象同文字一样是把握人类历史的有效媒介，图像学家应该

[1] “上乃使黄门画者画周公负成王朝诸侯以赐光”，见《汉书》卷六十八《霍光金日磾传》。

[2] 李铁：《汉画文学故事集》，中国青年出版社，1989年版，第183~184页。

[3] 邵洛羊主编：《中国美术大辞典》，上海辞书出版社，2002年版。

致力于揭示和破译历史故事画、寓意画中表达的观念和隐藏的意义,从而有效地继承族群和社会的人文遗产。由于传统故事画与当代观者年代相距甚远,观者的传统文化知识匮乏、对画者的绘画技巧风格不熟悉、读画能力有所不逮,再加上画者的再现能力参差不齐等方面原因,画面上呈现的形象不是对每个人都那么一目了然的。简单的观画问答实验和历史上遗留下来的摹写图像显示,不同观者对同一传统故事图像中的各种形象、事件和整个画面,会根据自己有限的知识和经验做出一些带有个体特点的判断。即使是在执行辨认物品、人物的性别、年龄或者动作这样看起来自然又简单的任务时,各人的判断也常常会同作画者的初衷有较大的差异。潘诺夫斯基曾经打过一个有名的比方:对缺乏有关达·芬奇所绘《最后的晚餐》图像学知识的澳洲丛林土著来说,这幅名画不过是个“热闹的晚餐聚会”<sup>[1]</sup>而已。像《最后的晚餐》这样基于宗教题材的“历史画”在西方被视为“地位最崇高和最难驾驭的画种”<sup>[2]</sup>,具有“传教载道”的功能,如果被看作只是众人聚餐场面,那就是较低层次的装饰娱乐型风俗画了。这个比喻中的基本道理适用于一切拙于解读传统故事画的观者:如果观者只能够在传统故事画的画面上看到某些他自认为能够辨认出的日常生活中常见的事物和人物,那么人类社会历史积累在故事画上的巨大精神财富的继承就无从谈起。

潘诺夫斯基把图像诠释过程大致分为三个步骤:“前图像志描述”“图像志分析”“图像学解释”。将油画《最后的晚餐》所画内容认作一个“众人聚餐”的场面,同在画面上辨认出男女老少、桌椅碗盘一样,虽然大大贬低其作为西方美术皇冠的“历史画”地位,但却是解读这类画作的起点,属于潘氏称为“前图像志描述”的内容,潘氏称这些内容为图像中的“基本的、自然的意义”。在潘氏的理论框架中,这个步骤要求观者运用日常生活知识来辨认的画面内容有两方面:即世俗实像<sup>[3]</sup>和表情氛围,前者包括物体、人物、事件(即物体人物之间呈现的关系,如用餐、分肉等),后者包括人物的喜怒哀乐和环境的静谧或嘈杂等<sup>[4]</sup>。“前图像志描述”之后的第二步叫“图像志分析”,其目的在于用“对特定文明中文化与风俗的了解”<sup>[5]</sup>和文学原典知识来指认图像表现的传统文学主题(包括寓意画)。解读故事画的第三步称为“图像学阐释”,其目的是揭示图像所体现的社会观念,包括艺术家的心灵和当时社会环境有意无意留在画面上的痕迹<sup>[6]</sup>。

[1] 《图像志与图像学:文艺复兴艺术研究入门》,载潘诺夫斯基著:《视觉艺术中的意义》,芝加哥大学出版社,1982年版,第35页。

[2] 本文所论述的人物故事画在西方艺术史上被习惯称为“历史画”。参见帕特里克·德·莱克著:《读懂绘画:艺术中的圣经和古典神话》,伦敦:泰晤士与哈德森出版社,2009年版,第7页。

[3] 此处的“世俗实像”相当于潘诺夫斯基书中的术语“artistic motif”及其中文译文“艺术母题”(见欧文·潘诺夫斯基著,戚印平、范景中译:《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》,上海三联书店,2011年版,第3页);为了避免意义混淆,本文不采用“艺术母题”是因为“母题”在中文权威工具书《汉语大词典》中定义为“主旨、主题”,而“主题”恰恰是潘氏理论框架第二步“图像志分析”所要揭示的内容。

[4] 见《图像志与图像学:文艺复兴艺术研究入门》,第28~29页。

[5] 同上,第27页。

[6] 同上,第26~54页。

潘氏在讨论“前图像志描述”时，顾及到了如果涉及专业知识则需寻求专家帮助和“依据在不同历史条件中采用各种形式表现对象和事件的方式来读解”的必要<sup>[1]</sup>。不过，潘氏下面的论述可能给读者的印象更为深刻：“当我们考虑囿于母题内的前图像志描述时，事情很简单。正如我们所见，由线条、色彩与体积来表现并构成的母题世界的对象与事件，可以用我们的实际经验加以理解。每个人都可以辨认出人物、动物和植物的形状与活动，每个人都能够区别愤怒的面孔与喜悦的面孔。”<sup>[2]</sup>在论述“前图像志描述”时，潘氏强调了此项工作的“简单”：因为每个人都有“实际经验”，所以“每个人都可以辨认出……”，“每个人都能够区别……”，似乎每个人都可以容易地辨认出图像上的世俗实像。在其杜撰的有关《最后的晚餐》的例子中，潘氏也有意无意地告诉读者，即使澳洲土著无法辨认此画的文学主题及其所宣扬的宗教内涵，他们的前图像志描述起码大致正确。正因为如此，潘氏理论的诠释者往往也跟着有意无意地强调了“前图像志描述”的容易。例如，常宁生译述过一篇比利时图像学家的文章，其中说：“当我们研究再现性艺术时，进行这样一种描述通常并不困难。”<sup>[3]</sup>而沈语冰在讲解前图像志描述时则走得更远：“……（前图像志描述是）理解的最初步层次，是对作品的纯粹形式的单纯直观。以《最后的晚餐》为例，如果我们停留于这一最初层次，那么这幅画只能被感知为一幅绘有13个坐在桌边的人的画而已。这种对一件作品的初级理解是最为基本的，无须任何附加的文化知识。”<sup>[4]</sup>论者认为前图像志描述仅仅只是“对作品的纯粹形式的单纯直观”“无须任何附加的文化知识”，这就完全无视人类的观看和读图行为在满足了基本光学和生理学条件之后对认知习惯和社会文化习惯的强烈依赖<sup>[5]</sup>。认知科学的最新发展已经证明，不存在脱离文化知识的“对作品的纯粹形式的单纯直观”。事实上，观者在读图中的实际心理活动的复杂程度和所遭遇的困难远远超出了这几位研究者的断言。

从符号学角度来看，故事画画面上相对独立成组的线条、色块，和对话或者文章中

[1] “当我们面对古老或者并不常见的物体或者陌生的动、植物时，个人的经验范围显得极为有限。在这种场合，我们必须借助于原典与专家的帮助……”，见《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，第7页；“……而实际上，我们是依据在不同历史条件中采用各种形式表现对象和事件的方式来读解‘我们的所见’”，同前，第9页。

[2] 《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，第7页。

[3] 见《艺术史的图像学方法及其运用》，载常宁生著：《穿越时空：艺术史与艺术教育》，中国人民大学出版社，2004年版，第56页。

[4] 沈语冰：《〈作为人文学科的艺术史〉导读》，载沈语冰编著：《艺术学经典文献导读书系：美术卷》，北京师范大学出版社，2010年版，第5页。

[5] 有关人类观看的认知习惯见神经心理学家 Oliver Sacks 对失明恢复病人重新花很长时间学习观看的描述，《看，还是不看》，《纽约客》1993年5月10日。Alex Potts 在评论潘诺夫斯基的前图像志描述时也指出：“即使是最苍白的描述‘风景中的人物’也会带有特定文化含义。”Potts 同时指出：“我们不仅由于特定的文化习俗而将某种意义同某一艺术作品相联系，而且在很大程度上此意义就是由特定文化习俗激起的。”见《符号》，Robert S. Nelson、Richard Schiff 编载《艺术史批评术语》（第二版），芝加哥大学出版社，2003年版，第20、32页。

的词语一样,都属于符号<sup>[1]</sup>;符号可以定义为“一种在社会中约定俗成因而可以替代另一物的再现体”<sup>[2]</sup>。人类社会编撰和使用字书、字典、词典已经超过千年,编撰和使用词典的习惯直接影响了人们对符号解读过程的想法。许多研究者认为词语的意思既完整又固定,仿佛平时看到或者听到的话语文章中的词语都一个个非常明确可辨,只要拿词典中现成的意思去配就可以了。他们把词语看成是编入了世界上各种信息的代码,而解读话语就是解码的过程。受到自己语言观的影响,他们对除了语言之外的其他符号解读的看法也差不多如此。前文中引述的包括潘氏在内的各位研究者对传统故事画上世俗实像辨认过程的论断同语言学中这个解码模式就有密切联系。

在现实世界,译电员在用电码本翻译电报的时候才真正在以解码模式解读以电码这种符号记录的一段信息。最典型的例子就是字母“SOS”、三短三长三短的光闪烁(甚至眨眼),或者听到三短三长三短的声音,都代表摩斯电码“…- - -…”,这是没有歧义的呼救信号。解码模式事实上无法解释绝大多数语言实际使用的例子。例如,在陕西省西安市,公共交通线路上有四、五个“钟楼站”,存在相当严重的同名异义。如果使用者在这种现实中看不到一一对应的基本解码现象,肯定会撇开解码模式,转而运用各种推理来帮助解决歧义,以顺利到达自己心目中想去的那个“钟楼站”。

再看语言学中的例子。如果我们仅仅读到“看房子”这个短语,那么其中“看”这个字的具体意义事实上是无法确定的,即我们无法判定短语中的“看”字的意思到底是“看守”,还是“为了购买或租赁而货比几家”(不排除还可能有其他意义)。反之,正是因为我们无法确定“看”字的意思,我们事实上也无法确定整个“看房子”这个短语到底是什么意思。这个简单的分析告诉我们:对整个句子或篇章内容的正确把握必须以对句子篇章中各个词语的正确理解为基础,与此同时,对句子篇章中许多词语的正确理解又只能通过对整个句子篇章内容的正确把握才能达到。哲学界把这种类似“鸡生蛋、蛋生鸡”的相互依赖现象称为“解释学循环”<sup>[3]</sup>，“解释学循环”制约着语句理解的过程,也制约着我们认识周围世界的过程,包括释读图像的过程。前面的分析显示,解读语言时会受制于解释学循环,听者似乎总是处于两难的境地。如何破解解释学循环呢?其实,用俗语说,就是“摸着石头过河”,即尽量利用自己已经掌握的支撑点,来寻找下一个支撑点,在谨慎尝试中逐步扩大并且确认理解的内容。而所谓“支撑点”就是听者调动头脑中贮存的相关知识和话语及运用语境中的相关信息进行适当推理后得到的新知识,最后这些知识的汇总就是对话语的比较全面的理解。

我们可以再进一步设想,让“看房子”这个短语出现在具体的语境中。比如,某甲发给某乙一则短信:“我这几天住在我叔叔家;他们全家去国外度假了,我在给他看房

[1] 绘画属于美国哲学家 C. S. Peirce (1839—1914) 所提出的符号分类中的“像似符号”,而词语则属于“规约符号”,见丁尔苏:《符号与意义》,南京大学出版社,2012年版,第49页。

[2] 参见艾柯著:《符号学理论》,布卢明顿:印第安纳大学出版社,1976年版,第16页;“我建议以下每种事物都界定为符号,它们依据事先确立的社会规范,从而可以视为代表其他某物的某物”,〔意〕乌蒙勃托·艾柯著,卢德平译:《符号学理论》,中国人民大学出版社,1990年版,第18页。

[3] “整体要从个别中去理解,反之亦然,没有一个先于另一个;它们各自互为对方的条件……”,〔加〕让·格朗丹著,何卫平译:《哲学解释学导论》,商务印书馆,2009年版,第112页。

子。”这时某乙读到了三个相连的分句。在理解了前两个分句的大致意思之后，某乙就有比较充分的理由判定第三个分句里的“看”字到底是哪个意思了。因为在这个具体的小语境中，某乙可以先从前两个分句中获得信息“某甲正住在他叔叔的空房子里”。随即很容易从“看”字的一个意义“看守”联想自己的一个知识储存“没人住的房子要人看守”，然后以自己的知识作为大前提，以某甲话语中的信息作为小前提，做出推理：“没人住的房子要有人看守，某甲正住在他叔叔的空房子里，某甲在看守他叔叔的空房子。”这个推理就是某乙会把这一则短信中“看”字理解为“看守”的理由。同时，把这个顺理成章的理解同前面两个分句连在一起考虑，合在一起的内容也不相违拗，相互有融贯性。到这时，某乙才可以确定这里的“看”字应该读阴平，在句中有其确定的意义，即“看守”。在日常交际中，这个分析起来比较繁复的过程是在瞬间完成的。

以上简略的分析显示，词语仅仅是负载着部分不确定意义的符号，在语言交流中，听者要解读具体词语的确切意思，就必须临时调动各种有关词语和语境的知识进行推理才能奏效。解读话语的过程其实包含了许多个不为人轻易觉察的推理步骤，因此，一个以推理模式为主导的话语意义解读理论比陈旧的以解码模式为主导的话语意义解读理论更加接近人类行为的真相<sup>[1]</sup>。

依照同样道理，作为拟像符号，故事画画面上的线条、色块组合相对独立单位的具体意义，即到底代表什么世俗实像，实际上常常并不能孤立地确定。观者在读图时，要利用图像创作和使用的原境中的相关信息进行推理，才能有希望重构画者想要呈现的事物人物，进而确立具体场景、主题及其涵义。传统故事画的历史原境主要包括两个方面：一是创作图像所依据的文学原典；二是历史上遗留下来、表达同一故事场景或者画题的各种版本。许多人们喜闻乐见的视觉形象母题或者特定故事场景会在各种材质的工艺品上频繁出现，常常因为不是现代工业复制的产物而各自面貌会略有不同，这些散布在各种不同媒材的图像积累而成为某一画题的图像传统群，如果放在一起排比研究，可以发现一些有价值的原境信息。在中国，和传统故事画相关的文字材料除了一些画题名称之外非常欠缺。因此，尽量收集表达同一题材的同类作品，在图像传统群内进行细致的比较分析，在比较中取长补短，然后充分运用比较得出的有效信息在读图时进行推理论证，才可以建立赖以做出合理判断的证据链。

如前所述，潘诺夫斯基曾经给出这样一个假设：“澳洲土著很可能无法辨认油画《最后的晚餐》的主题，对他们来说，此画只能表现一个热闹的晚餐聚会。”<sup>[2]</sup>这个假设中隐含的前提是：澳洲土著很可能不是通晓西方原典的博闻强识之士。这个假设容易给读者造成一个印象：如果观者缺乏文学原典之类的图像原境知识，那么他在读画时可能犯的错误仅仅是将一幅有着特定题材和内涵的宗教故事画理解为相应的表达日常生活

[1] 这方面的最新成果在中文世界可以用以下两本书代表：〔法〕丹·斯珀波、〔英〕迪埃珏·威尔逊合著，蒋严译：《关联：交际与认知》，中国社会科学出版社，2008年版；〔法〕雷卡纳蒂著，刘龙根、胡开宝合译：《字面意义论》，外语教学与研究出版社，2010年版；英文出版物可见〔法〕丹·斯珀波、〔英〕迪埃珏·威尔逊合著：《意义与关联》，剑桥大学出版社，2012年版；〔英〕比利·克拉克著：《关联理论》，剑桥大学出版社，2013年版。

[2] 见《图像志与图像学：文艺复兴艺术研究入门》，第35页。

场景等“自然意义”的风俗画。这是理论艺术史家以按部就班的“解码”模式来看待读图过程的典型案例。事实上,如果认真检查艺术史研究文献中学者误读图像的真实例子,可以发现读图过程中产生的误读并不是这么规范正确地依次降级,即如果辨认不出图像主题(例如“耶稣在被出卖后同其门徒共进被捕前的最后晚餐”)就自动能够对号入座到与主题直接相关的世俗实像(例如“晚餐聚会”)(实例见后文对“图像志分析”步骤的讨论)。实际情况是,在解读传统故事画时,就像在阅读不甚熟悉的古文或外文时面对个别词语和句子篇章的关系一样,观者的读图行为同样受到“解释学循环”的制约:对整个画面的正确把握要以对画面上各个个别形象的正确理解为基础,而对个别形象的正确理解又只能通过对整个画面的正确把握才能达到。观者必须掌握一定数量的图像原境信息、然后利用原境信息进行了正确诠释图像所必需的推理,才能在读图过程中逐渐接近画者的本意。“解释学循环”决定了如果观者对画面主题无知,那么他即使有日常生活常识,他释读画面上自然实像的准确率也会明显降低,在第一步骤前图像志描述中就很容易犯张冠李戴的错误。



图1 青花盖罐(局部)

晚明(约1620—1644),带盖高23厘米,伦敦大英博物馆藏。

潘诺夫斯基为了设定一个对《最后的晚餐》中西方圣经传统不熟悉的观者,所以假想以万里之外的没有接触过西方文化的澳洲丛林土著为例。在潘氏的比喻中,他把澳洲土著可能的误读想象成仅仅把《最后的晚餐》看作普通人在吃饭。这可能将澳洲丛林土著过于理想化了,观者对他者文化的解读常常要比这不可思议得多。让我们来看一个艺术史文献中的读图实例。同样是来自不同文化背景的大英博物馆学者在一件中国瓷器的图注中写道:“……官员身前的芭蕉树旁有另外两位随从,两位都手捧托盘,一盘内为

猪，一盘内为水果，……”<sup>[1]</sup>（图1）图注中的词语诸如“官员”“随从”“托盘”“猪”“水果”等都在描述画面上的各种世俗实像，表明她在作“前图像志描述”。事实是：一只盘中的动物是鹿，不是猪；另一只盘中是顶官帽，不是水果。盘中放鹿，因为鹿谐音“俸禄”的“禄”；另一只盘中放官帽，因为官帽寓意“升官”，同时，官帽也叫“冠”，谐音“官”。两位差役手捧的鹿和冠，组合为谐音吉语“加官进禄”。这是一幅流传较广、形成其自身图像传统的谐音寓意画<sup>[2]</sup>（图2），装饰或者组成此画面的器物可以用来作为祝贺朋友、上司升官发财的礼品。英国学者把盘中一顶有梁有簪导的进贤冠看作风马牛不相及的“水果”，就是因为在前图像志描述阶段没有必要的中国传统谐音图像知识作引导。



图2 黑漆嵌骨加官进禄图长方匣（局部）  
清中期，长33.2厘米，宽19厘米，北京故宫博物院藏。

类似的例子俯拾皆是：在同书中为一款青花觚瓶所写的图注用“……男子正向一位放下鱼竿、腰间系鼓的农夫指点头上明月”来描述觚瓶上的几个世俗实像（图3）<sup>[3]</sup>。事实上，瓶上所绘为《桃花源记》故事画，表现在当头红日下，世外桃源中人正在同腰系渔篓的渔父打手势告别，或者以此手势关照渔父桃花源中事“不足为外人道也”<sup>[4]</sup>。因条件所限，图3中渔夫的细节没有能全部呈现。事实上，后文图38完整地呈现了这个场景，可兹对看。英国汉学家将渔篓误读为鼓，将太阳误读为月亮，将告别或者嘱咐的

[1] [英] 霍吉淑著，赵伟、陈谊、文微译：《大英博物馆藏中国明代陶瓷》，故宫出版社，2014年版，第444页；图1见同书第445页。

[2] 李久芳主编：《清代漆器》，上海科技出版社，2006年版，第259页。

[3] 见《大英博物馆藏中国明代陶瓷》，第452页。

[4] “停数日，辞去。此中人语云：‘不足为外人道也。’”逯钦立校注：《陶渊明集》卷六，中华书局，1979年版，第165页。

手势误读为指点月亮。这些例子说明,现实往往比想象更加离奇,因为没有宏观故事框架的引导,在辨识传统故事图像的时候,会对世俗实像产生各式各样令人意想不到的误读。

前述两例发生在英国学者笔下,大致符合潘诺夫斯基设想的跨文化语境,只不过在这些例子中出现的跨类别误读,如将有四五道横脊的官帽误为“水果”、将渔篓误为“鼓”,更甚于假想中澳洲土著将耶稣与门徒的最后晚餐误读为一顿普通晚餐。事实上,在本传统文化中生长的学者也会犯类似的错误。北京故宫博物院研究者在描述一件五彩故事图盘时说:“盘心以五彩绘《西厢记》中的一段情景:一轮满月挂在天边……”<sup>[1]</sup>(图4)

在瓷盘的彩绘图像中有一个红色的圆形,因为它出现在所描绘场景中的天空位置,观者可以由此断定它是太阳或者月亮。事实上,要

判定这个红色圆形色块到底是太阳还是月亮,用一一对应的解码方式是无法得出结论的,只能利用原境信息进行推理才能最终找到正确答案。此五彩故事图盘盘心绘戏曲《西厢记》中第二本第二折《红娘请宴》场景,可以用盘中所书此场戏中红娘唱词“先生休作谦,夫人专意等,免使红娘再来请”来证明<sup>[2]</sup>。在戏中,女主角崔莺莺的母亲因为男主角张生写信搬来救兵,粉碎了叛匪孙飞虎要抓莺莺做压寨夫人的美梦,在送走恩人白马将军之后,许诺次日略备酒水,让丫鬟红娘来请张生。既然是表现这个场景,那么当空高悬的圆形物体就不应该是“满月”,应该是红日更加合乎情理。理由有三,都可以根据文学原典和作品所处的图像传统中提供的信息推理得到。首先,崔母一边准备家宴,一边差遣红娘来请张生,这时不可能天色很晚。稍晚,莺莺在自己闺房里打扮,还在“碧纱窗下画了双蛾”<sup>[3]</sup>,说明莺莺当时还可以利用窗前的日光,画眉毛时能够看得清楚一点。其次,本人收集的近二十幅《红娘请宴》图像中没有一幅含有一点表示夜晚的图像元素,例如像红娘提风灯之类。再次,在当时的瓷器、木刻版画上如果出现月亮,按照惯例是由以几根直线连接几个圆点构成的星座相伴(如图5,此图画面中还有



图3 青花觚形瓶(局部)  
明崇祯间(1628—1644),高42.3厘米,  
伦敦大英博物馆藏。

[1] 王建华主编:《故宫博物院藏清代景德镇民窑瓷器》卷一,故宫出版社,2014年版,第150页。

[2] (元)王实甫著、张燕瑾校注:《西厢记》,人民文学出版社,1995年版,第93页。

[3] 同上,第101页。

小童提风灯表示夜晚)。如果是天空中单独出现的圆形,一般就表示太阳(图6)<sup>[1]</sup>。这个例子同中文里“郁金香”这个字符组合的解释类似。如果出现在老舍小说《二马》第三段里“花池里的晚郁金香开得象一片金红的晚霞”这句中,“郁金香”指的是一种百合科植物的花朵。如果出现在花蕊夫人《宫词》之六的“青锦地衣红绣毯,尽铺龙脑郁金香”句子中<sup>[2]</sup>，“郁金香”则被用来指称一种姜科植物制成的香料。如果出现在唐代诗人卢照邻《长安古意》“双燕双飞绕画梁,罗纬翠被郁金香”这句诗中<sup>[3]</sup>，“郁金香”又成了“郁金”这种植物块根发出的香味。相同的字符组合或者是相同的圆形色块在不同的语境中代表的内容是不同的;关键是这种不同的内容绝不可能以解码方式获得,只能依靠利用语境中相关信息进行推理后才能确定。



图4 五彩《西厢记》故事圆盘  
清顺治间(1644—1661),北京故宫博物院藏。



图5 青花人物图纹盘(局部)  
清康熙间(1662—1722),直径13.3厘米。



图6 青花人物图纹盘(局部)  
清康熙间(1662—1722),直径13.3厘米。

[1] 载钱振宗主编:《清代瓷器赏鉴》,上海科学技术出版社,1994年版,第44页。

[2] (后蜀)花蕊夫人撰、徐式文笺注:《花蕊宫词笺注》,巴蜀书社,1992年版,第31页。

[3] 祝尚书笺注:《卢照邻集笺注》,上海古籍出版社,1994年版,第65页。



图7 青花人物盘

明宣德间 (1426—1435), 高3.5厘米, 口径15.2厘米, 台北故宫博物院藏。

以上所举各例显示, 因为观者的读画过程受到“解释学循环”的制约, 即使是在辨认图像中属于所谓“自然意义”的世俗实像, 如果单凭自己的生活经验作直接判断, 也容易出现误判。如果观者对图像的文学题材或者整体内容心里没有底, 那么在辨认画面上个别世俗实像时就会没有方向, 因而容易出错。人物故事图像中除了物体, 还有人物; 人物的性别和年龄也会经常被误读。台北故宫博物院的图录作者为一款宣德瓷盘上的故事画作图注说: “屋外二士人, 一跪地作揖, 旁置柴一担, 另一则只手持杖, 只手指向跪地士人, ……” (图7)<sup>[1]</sup> 她在图注中提到了一些画面上的世俗实像后, 进而写道: “似描绘一历史人物故事。”这句话是一个猜测, 明确表示图录作者对图像的文学题材一无所知, 因而无法做出第二阶段的“图像志分析”。如果比照潘诺夫斯基在“澳洲土著观《最后的晚餐》”例子中假设的观者行为, 作者可能作出类似“学生在向老师跪拜请安”这样的风俗画场面解释, 不过事实上图录作者没有这样做。

实际情况是, 瓷盘上所绘为著名的“二十四孝”故事之一, 画题为曾母“啮指痛心”——孔子的弟子曾参对母亲极为孝顺。一次在他上山砍柴时, 家中来了客人。母亲因儿子不在旁伺候, 一时不知所措, 情急中咬了一下手指。这时, 在山中的曾参突然觉得心痛了一下, 便急急忙忙挑着柴赶回家, 跪在母亲面前请问缘故, 母亲说: “因为刚才有客人来, 我咬破手指, 希望能够把信息传达给你。”<sup>[2]</sup> 在瓷盘制作大约三十多年之前印行的《全相二十四孝诗选》中的相应故事插图 (图8)<sup>[3]</sup> 可以作为观者释读瓷盘上所绘场景的原境信息来源。《全相二十四孝诗选》以上图下文的形式印制, 因此插图所要再现的内容无可置疑, 如图下文字所示为“曾参”故事。将瓷盘上场景同木刻插图两相对照, 可见两图中主要图像元素皆吻合, 由此可知画面中跪在地上的青年是曾参, 站

[1] “国立故宫博物院”编辑委员会编、廖宝秀撰:《明代宣德官窑菁华特展图录》,“国立故宫博物院”,1998年版;又见“国立故宫博物院”编辑委员会编、廖宝秀撰:《故宫藏瓷大系·宣德之部》,“国立故宫博物院”,2000年版,图版24图注;先前对此图的讨论见拙著《看图说瓷》,中华书局,2008年版,第26~27页。

[2] “周曾参,字子舆,事母至孝。曾参采薪山中,家有客至,母无措。望参不还,乃啮其指。曾忽心痛,负薪而归。跪问其故,母曰:‘有客忽至,吾啮指以悟汝耳。’”《陈少梅二十四孝图》,天津人民美术出版社,2005年版,第3页。

[3] 据《北京图书馆古籍全书目》载:元末福建郭居敬编纂,全名为《全相二十四孝诗选》。

着的为曾母，是女性，不是图注中说的男性“士人”。在画面上，持杖人物的性别特征不明显。图录作者因为对所绘故事完全不了解，所以会受类推思维的影响而认为此人与跪着的同样为男性士人。

图像中的人物常常各有动作，各人的动作又会构成带有意向性的组合行为或者事件。在潘氏图像学理论中，人物行为和生活事件也归于“自然意义”。在释读人物故事图像时，运用原境中信息进行恰当推理是避免误读的必要条件。北京故宫博物院研究人员写文章描绘一块院藏五彩瓷板上的故事画（图9）时说：“一盲人老者一手持杖，一手拿镜，衣衫褴褛行走在山间小路，身后一女子拉其衣摆，似在挽留，……”〔1〕

在五彩瓷板上，主角是两位成年人，一男一女，男的在前、女的在后，女子在用手拉着男子衣服的下摆。乍一看男子手中所提的金色圆板，观者也许会凭直觉，将其直接解码成一块“镜子”；看到“女子用手拉男子衣服下摆”这个动作，观者也许会觉得真可以像文章作者所说的那样，将其理解为“似在挽留”。然而，事情并不如此简单。在一幅特定的画面里，一块金色圆板、一个“女子用手拉男子衣服下摆”这样的动作，仍然像前面举例中的字符“看”或者“郁金香”一样，存在着各种不同解读的可能性。在不同的语境里，一块圆板和一个动作可以表现不同的意义；在故宫五彩瓷板上，这块圆板到底是不是“镜子”，这个“手拉衣服”的动作到底是不是“挽留”的意思，不是空口无凭就可以一语敲定的。最后花落谁家、选定其中哪个意义，要通过可靠的证据和正确的推论才能做出合理的判断。通常在这样一个构图成熟而有融贯性的画面上，各个主要图像元素的存在都有其理由。理想的解读应该使它们各自存在的合理性能够自圆其说，并且同其所要表现的故事内容相契合，没有违和感。在前述引文的解读中，漏洞欠缺是明显的，因为文章作者给出的解读并不能圆满回答诸如下面的问题：拉扯这位男人的衣服下摆就一定为了挽留他吗？如果真是“挽留”，为何不在一个家门口？既然是盲人，那他手中拿着镜子给谁照？

存世的相关图像有早于五彩瓷板数十年的木刻插图（图10）〔2〕和与其同时代的花菱角盘（图11）〔3〕，其中先出的木刻插图可以看作两件瓷器上所绘场景产生的一种物



图8 木刻插图（局部）  
《全相二十四孝诗选》，明洪武间  
（约1395）刻本，中国国家图书馆藏。

〔1〕 《紫禁城》2006年第3期，第86页。

〔2〕 图采自（明）周履靖撰：《重校锦笺记》二卷，北京图书馆藏明代万历年间金陵继志斋刊本，《六十种曲》第9册，文学古籍刊行社，1955年版。

〔3〕 图见《收藏家》2011年第7期，第22页。



图9 五彩人物图纹瓷板

清康熙间 (1662—1722), 长 26.2 厘米, 宽 16.5 厘米, 厚 4.3 厘米, 北京故宫博物院藏。

质原境, 而两件瓷器上的画面事实上互为对方制作生产的部分物质原境。将这三件图像相互比较能够为我们提供在解读画面时进行合理论证所需的宝贵信息。

如果要从眼睛的画法上来区别瓷画上的人物是否为盲人, 因为画匠技巧欠佳或者图像能够呈现的细节有限, 常常几乎是不可能的。例如, 单看五官, 没有办法证明倭角盘上男子是否为盲人。然而, 如果我们比较五彩瓷板和青花盘上的画面, 首先可以判断这两个画面相似, 然后通过比较这两个重复出现的相似画面, 推断出男子手持的竹竿确实是根导盲杆, 进而推断他是个盲人。随后, 再推断因为男子手中有导盲杆、可以充当引路人, 在他后面的妇人要牵拉着他从而依赖他, 那她一定也是盲人。如果仔细琢磨, 可知她拽着男子长衫下摆是因为下摆有一定长度, 这样两个盲人在搭档前行时就不容易相互碰撞。通过比较两位主要人物的轮廓和动作, 可以清楚地看出两图表现的是同一个题材, 可视为滋生于同一画题的两个姐妹版本。因为各自的烧造人与委托制作人自身的具体社会环境和经济条件不同、画匠所依据的粉本的精致程度、或者接近原设计稿的远近程度不同, 所以画面上呈现的细节也就各自有别。例如, 倭角盘这种样式应该是成套烧造的, 这类产品会走流程、分工序成批地画, 图纹的一致性比较强, 这些因素会使构图倾向于简约和程式化。而五彩瓷板则属于高档陈设瓷, 不是批量生产, 而是一幅一幅地画, 更讲究画面精致好看, 所以在制作的时候瓷画匠个人发挥的空间比较大, 细节会更丰富。例如, 同倭角盘上的画面相比, 瓷板上男子的衣服表面缀有六块颜色各异的补丁, 手中拿着器具 (详见后文), 在行走的主要人物的旁边还跟着两名手拿折枝花的小童, 他们俩在交头接耳、窃窃私语。小童并不是可有可无、游离于题材之外的点缀。因为小童难得碰见结伴而行、面貌和动作在他们眼中有些“异类”的盲人, 所以在居民区行走的盲人常会遇上小童围观评论。这一添加的形象体现了瓷画匠对生活的敏感和对创

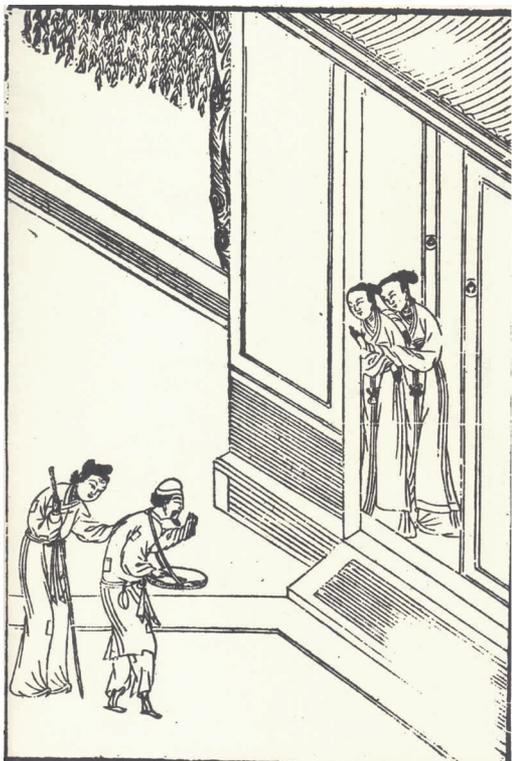


图10 《锦笺记》插图 木版印刷



图11 青花人物图纹倭角盘

清康熙间“大明成化年制”寄托款，口径18.6厘米，  
底径12.8厘米，高3.3厘米，宁波博物馆藏。

作素材的运用能力。

如果我们在比较中再添加一幅与上述两图相关的明代戏曲《锦笺记》插图（见图10），那么我们对瓷画的释读又会有进一步的收获。

在这幅戏曲插图的左下角，有一组同瓷画上姿态类似的男女：同样是男在前、女在后，趑趄趑曲偻前行；同样是女子一只手伸向前，同样是补丁戳眼的破衣。这次，虽然女子的手没有拉着男子的衣摆，而是伸手搭在他的背上，但是根据戏文可知此图同样意在表现一对盲人在公共场所活动时结成的自然互助关系。插图所表现的场景，同瓷画相比较，要更加具体，这对盲人正在经过一大户人家，右侧高门阶上站着小姐和丫鬟。故宫研究五彩瓷板的学者说男子“一手拿镜”，因为看上去那是块圆而亮闪闪的物件。我们在木刻插图上可以看到男子的头颈上套着带子，用来固定胸前的一张扁鼓，他右手拿小棍击鼓，左手在打着竹板。以此为凭据，我们遂可以否定“镜子”说。原来，彩瓷板上男子手拿的同样是用来打节拍的乐器，是一枚小镗锣和一把有弯曲撞头的锣槌。如果进一步利用《锦笺记》剧本中提供的信息，可知带打击乐器结伴而行的盲人会以曲艺“莲花落”娱乐公众，换钱糊口。以上所举各例显示，图像中所谓表现“自然意义”的物件和人物行为在观者眼中不可能是“一目了然”的。如果将其视为“解码”活动，即进行类似“认A就是B”“手中亮闪闪的圆形物体就是镜子”这样的简单配对，很容

易导致误读。要在图像上有理有据地确定即使是属于“自然意义”的物件和人物及其行为,也要依靠调动图像原境中的信息、通过推理论证来完成。又如,因为同样的原因,美国纽约大都会博物馆研究人员把一幅《佛殿奇逢》图(图12)中的庭园栏杆描绘成“桥”<sup>[1]</sup>(图13)。



图12 《佛殿奇逢》琵琶博弦(局部) 象牙刻线画  
16世纪晚期—17世纪早期(博物馆认定),琵琶总长94厘米,最宽处25.3厘米,  
美国纽约大都会博物馆藏。

signs of use. The ivory string holder bears a scene featuring four figures and a bridge; an archaic

图13 大都会博物馆网站对50.145.74号藏品介绍的截图

在以上所举的例子中,一方面观者对画面故事内容完全没有概念,无法利用与图像创作相关联的原境信息进行推理论证,另一方面,观者受“解码”模式影响,主要着眼于将眼前图像同头脑中的孤立事物影像相匹配,没有有意识地运用语境信息进行推理论证,从而导致对画面上世俗实像的误读。与此相关的另一种常见的误读是,观者以为已经给所要描述的画面找到了文学主题,先入为主地认定了此画面表现的是某个特定的故事场景,然后为了能够自圆其说就以文学脚本来指导自己对画面的描绘,强行进行文字和图像的“拉郎配”,从而导致误读画面上不符合所设想故事内容的世俗实像。这种误读有两种典型表现:一是对认错的图中不符合原典描述的形象和行为视而不见;二是坚持以原典中的描述在认错的图上硬套不相匹配的形象。先看第一种情况。扬之水描述过

[1] 见大都会博物馆网站50.145.74号藏品及其对此藏品的介绍。<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/503651>.



图14 梅花形雕漆盖盒(局部)  
清前期,直径12.4厘米,  
中国国家博物馆藏。

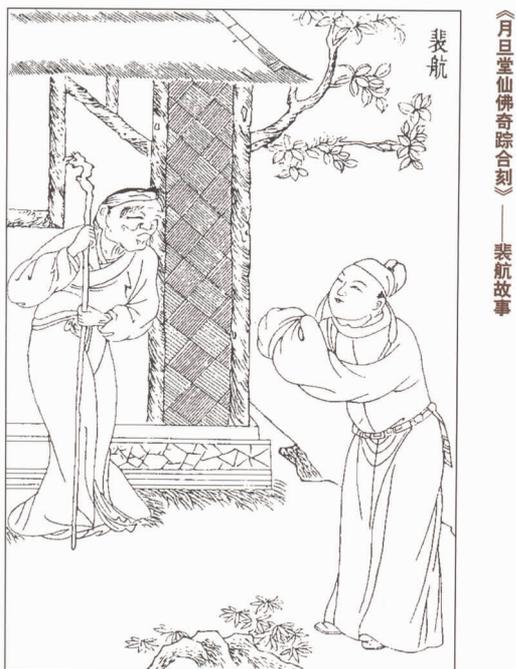


图15 《裴航》插图 木版印刷  
载《月旦堂仙佛奇踪合刻》,(明)洪应明撰,  
明万历三十年(1602)成书。

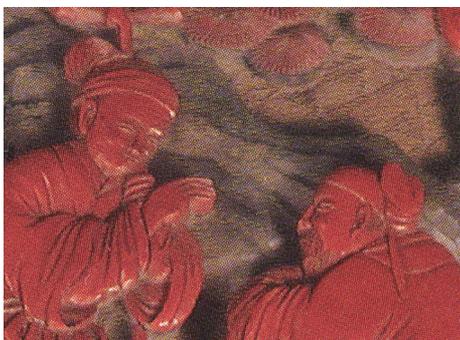


图14与图15 细节比较

一幅传统故事画(图14)<sup>[1]</sup>中的人物和题材:“中国国家博物馆藏一件清前期雕漆人物故事梅花形小盒,……盒盖细雕山石古松和一道矮矮的篱笆门,门前一位老妪拄杖而立,若与向前施礼的士人相问答……此即著名的蓝桥遇仙故事……”<sup>[2]</sup>

[1] 扬之水:《人物故事图考》,钱杭主编、上海社会科学院《传统中国研究集刊》编辑委员会:《传统中国研究集刊》(第一辑),上海人民出版社,2006年版,第256页,图一三:1;扬之水:《终朝采蓝》,三联书店,2008年版,第105页图30图注“雕漆裴航故事图盒”;《扬之水谈宋元金银酒器·6·果盘》,《紫禁城》2009年第7期,第95页图注“雕漆裴航故事图盒”;扬之水:《奢华之色:宋元明金银器研究》第三卷,中华书局,2011年版,第111页,图1-29:3图注“雕漆裴航故事图盒”。

[2] 扬之水:《人物故事图考》,第256页;《终朝采蓝》第105页,文字同前引书。

从作者的论述中可以看出,作者是以《月旦堂仙佛奇踪合刻》中的《裴航》插图<sup>[1]</sup>(图15)作为雕漆盖盒上故事图的蓝本。也就是说,作者把木刻插图《裴航》作为推理论证漆盒上故事图画题的重要原境信息来源。按常理,如果要依据《裴航》插图来判定漆盒上故事图的内容,那么后者的内容必须在事实上同前者内容足够相像。然而,如果拿漆盒上所刻图像同木刻《裴航》插图仔细比较,首先可见两图中的“士人”形象有两处重要的区别。第一,漆盒上的士人比木刻插图上的士人明显年长许多。第二,漆盒上的士人脚边放着雨伞和包袱。再者,图中两位人物之间的互动关系也有明显区别<sup>[2]</sup>。在《裴航》插图上,老姬双手拄杖,青年裴航抱拳施礼,两人之间相隔一段距离。而在漆盒上,老姬左手拄杖,右手伸向近在咫尺的拱手男子,男子须髯毕现,可见有一把年纪,不像插图上的裴航那样“嘴上无毛”。很明显,两图中两位男子在年龄上有很大区别。同时,在“男女授受不亲”的传统社会,女性对男性以如此慈爱的方式伸出手,其对象最有可能的就是自己的亲骨肉,而决不会是一位素昧平生的陌生男子。如果在观图的时候能够获取这些图中和语境中透露的重要信息,我们就会得出《裴航》插图不能够作为漆盒上故事图蓝本的结论。

如果将历史上流传的真正同题图像视为释读漆盒上的图像的合适语境,将盒上的图像同历史上流传的“朱寿昌弃官寻母”故事图像比较,那么漆盒上的“士人”到底是不是“裴航”这个问题就迎刃而解了。在陈少梅所绘的《弃官寻母》图上<sup>[3]</sup>(图16),士人的年龄、士人随身携带的雨伞包袱和老姬伸手表示见到儿子时激动心情的姿势都同漆盒上的图像高度吻合。这些特征、物件和动作对表现朱寿昌半世为官之后“弃官寻母”的主题有重要意义,漆盒上士人脸上的须髯、脚边的雨伞包袱和老姬伸手探向亲子的手势在“弃官寻母”图的其他许多版本上都保存着。由此可见,漆盒上所绘根本就不是裴航“蓝桥遇仙故事”,而是朱寿昌“弃官寻母”图。

第二种情况是坚持以原典中的描述在认错的图上硬套不相匹配的形象。扬之水在指认国博清初雕漆盒上的朱寿昌“弃官寻母”图为裴航“蓝桥遇仙故事”图之后,又撰文讨论了元代银器上的一个图像:“涟源桥头河镇窖藏中的一件银盘则是很难得的一幅人物故事图(图17<sup>[4]</sup>、18<sup>[5]</sup>)……近景为山石古松,松枝掩映着一带篱笆院墙,院子里隐隐一座茅屋。院门洞开处立一位老姬,若与向前施礼的士人相问答……此即著名的蓝桥遇仙故事……”<sup>[6]</sup>

从作者发表的几处论述中可以看出,作者是以《月旦堂仙佛奇踪合刻》中的《裴

[1] “《月旦堂仙佛奇踪合刻》卷三也有“裴航”一则,便是裴翎《传奇》的简本,值得注意的是同卷所配插图,乃蓝桥驿裴生求浆于老姬的一幕,……(图一三:2),以它为比照,可知雕漆梅花小盒的图式其来有自,惟刻画精微,弥见秀巧……”,见扬之水:《人物故事图考》,第256页;《终朝采蓝》,第107页,文字同前引书。

[2] 此人物间的互动关系可视为属于前述潘氏作为前图像志描述内容之一的“表情氛围”。

[3] 《陈少梅二十四孝图》,天津人民美术出版社,2005年版,第23页。

[4] 《扬之水谈宋元金银酒器·6·果盘》,第95页。

[5] 扬之水:《奢华之色:宋元明金银器研究》第三卷,第109页,图1-29:1b。

[6] 《扬之水谈宋元金银酒器·6·果盘》,第94页;扬之水:《奢华之色:宋元明金银器研究》第三卷,第110页,文字与前文同。



图 16 《弃官寻母》(局部) 纸本设色

航》插图和被错误指认的清初雕漆盒上的朱寿昌“弃官寻母”图作为释读果盘上故事图的比照图<sup>[1]</sup>。也就是说，作者把木刻插图《裴航》作为推理论证果盘上故事图画题的重要原境信息来源。按常理，如果要依据《裴航》插图来判定果盘上故事图的内容，那么后者的内容必须在事实上同前者内容足够相像。然而，细察果盘上女子形象及其线描摹本（图 18），可见前引描述中称其为“老姬”甚为不妥：因为“老姬”即“老妇人”，而果盘上女子的岁数看起来远在三岁以下。果盘上女主人公同木刻插图上的女主人公在年龄上明显有差距，那么，果盘人物画的描述中这“老姬”两字从何而来呢？

现存最早有关裴航这个人物的记载出自晚唐人裴铏的小说集《传奇》中的同名小说。小说中叙述青年秀才裴航行路至一个名叫“蓝桥驿”的地方，感到口渴，就离开大

[1] “……《月旦堂仙佛奇踪合刻》卷三也有‘裴航’一则，……值得注意的是同卷所配插图，乃蓝桥驿裴生求浆于老姬的一幕……，以它为比照，可知雕漆梅花小盒的图式其来有自，……”，见《人物故事图考》，第 256 页；《终朝采蓝》，第 107 页；“……明代版画、清代漆器都有与此（倪按：指银果盘上图纹）几乎完全相同的图案”，见《扬之水谈宋元金银酒器·6·果盘》，第 94 页，以及第 95 页图例“雕漆裴航故事图盒”和“《月旦堂仙佛奇踪合刻》——裴航故事”；又见《奢华之色：宋元明金银器研究》第三卷，第 111 页，图 1-29：2 和 3。



图 17 银盃人物故事图纹果盘(局部)  
湖南涟源市桥头河镇石洞村元代银器窖藏



图 18 银盃人物故事图纹果盘线描纹样  
(谭远辉摹本)

路找水喝,来到一排茅屋前,见“有老姬缉麻苎。航揖之,求浆”〔1〕。木刻插图上所绘正是裴航在向一位拄杖老姬作揖。作者一旦认定果盘上纹饰为表现裴航故事,可能就不得不在此图的“前图像志描述”中照搬小说中的用词“老姬”,以示图文相契。除了两图中女主人公的年龄相差较大之外,还有一处不容忽视的差异:在插图上女主人公手拄拐杖,而在果盘上女主人公手捧水盂。鉴于两图中人物年龄和手中道具的差异都可能是意义重大的区别性差异,在我们仔细比较了两图之后可以得出结论:木刻插图《裴航》没有资格成为认定果盘上故事画画题的创作原境信息来源。

事实上,《裴航》故事插图有自己的传统。世传《裴航遇仙》题材的图像基本有两类。一类以木刻插图《裴航》为代表,图中出现裴航和老姬两个人物,再现故事中裴航向老姬打招呼讨水喝的瞬间。第二类以明代《仙庐授液》图和清代《蓝桥仙窟》图为代表(图 19、20)〔2〕,图中除裴航和老姬之外,还出现了小说中捧瓷碗玉液给裴航喝的“小娘子”云英,这意味着图中添加了故事中的下一个场景,即“姬

〔1〕 张友鹤选注:《唐宋传奇选》,人民文学出版社,1997年版,第214页。

〔2〕 “国立故宫博物院”编辑委员会编:《仙庐授液》,《故宫书画图录 第九册》,台北:“国立故宫博物院”,1992年,185页;《蓝桥仙窟》载《芥子园画谱》第四册,354页;另外易名编著《颐和园长廊彩画故事全集》第165页载《蓝桥捣药》图也是同样构图。中国旅游出版社,2009年版。



图 19 《仙庐授液》(局部)

(明)张聿作, 绢本设色, 纵 168 厘米, 横 51.1 厘米, 台北故宫博物院藏。

咄曰: ‘云英, 擎一瓯浆来, 郎君要饮。’……俄于苇箔之下, 出双玉手, 捧瓷。”<sup>[1]</sup> 由此可知, 《裴航遇仙》图像各个版本的特点是要么只有裴航和老姬两人, 要么云英以羞怯的表情动作和老姬一起出现, 即或在《仙庐授液》中躲在“苇箔”之后, 或在《蓝桥仙窟》中“掩面蔽身”。很明显, 在《裴航》故事图的传统中没有小娘子单独出现和裴航见面的构图。

再回过头来看元代银果盘上的图像: 所绘为年轻女子孤身一人走出门外端水给青年男子喝的场景。尽管此画面同《裴航遇仙》故事中的情节有某些相像之处, 但是两者又有一些明显的不同点, 即年轻女子单独出现和老姬不在场。当这些不同点恰好都出现在另外一个图像传统中的时候, 它们就成为另外一个图像传统的重要区别性特征。这另外一个图像传统就是“崔护谒浆”的故事画。在产生银果盘的元代, “崔护谒浆”的故事

[1] 张友鹤选注:《唐宋传奇选》, 第 214~215 页。

在大江南北流传,在金元曲家的众多创作中就有大量引用<sup>[1]</sup>。故事中有段情节说青年文士崔护一个人到郊外踏春散心。走得口干舌燥,就到一处农舍敲门。有女子来开门问有何事,崔护说要讨口水喝。女子遂端了碗水来给他<sup>[2]</sup>。如前所述,表现“崔护谒浆”和“裴航遇仙”两个故事的图像传统之间有一个重大区别:“崔护谒浆”图上有年轻女子单独端水给青年男子喝的情节,而在“裴航遇仙”图中,或者是拄杖老姬和青年男子两个人物,或者是在此两人之外再加上年轻女子。通过这一系列的比较,我们可以得出结论:元代银果盘上的画面应该是“崔护谒浆”更为合理。这个推断有现存同题故事画作为佐证(图21)<sup>[3]</sup>。此例误读的原因看来是因为首先判定两图足够相似,然后受先入为主结论的误导,忽视了原本可以凭借生活



图20 《蓝桥仙窟》(局部) 木刻插图  
《芥子园画谱》四集人物画谱,清嘉庆二十三年(1818)刊印。

[1] 如金代董解元《西厢记诸宫调》卷一:“也不是离魂倩女,也不是谒浆崔护。”元代石德玉《曲江池》第一折:“如今那统钁的郎君又村,谒浆的崔护又蹇,他来到谢家庄,几曾见桃花面?”(元)石君宝:《李亚仙花酒曲江池》第一折,载王季思编《全元戏曲》,人民文学出版社,1999年版,第505页;元代陈克明《粉蝶儿·怨别》套曲:“不弱如待月张生,偷香韩寿,谒浆崔护,则我这孤辰运命该天数。”元代孙季昌《端正好·四时怨别集杂剧名》套曲:“初相逢在丽春园遣兴,便和他谒浆的崔护留情。”元代白朴还写了《崔护谒浆》杂剧。

[2] “(崔)护举进士不第,清明独游都城南,得村居,花木丛萃。扣门久,有女子自门隙问之。对曰:‘寻春独行,酒渴求饮。’女子启关,以盂水至……”,见《唐诗纪事》。

[3] 载《醉眼优孟:说戏画戏》(许宏泉文、高马得图),中国人民大学出版社,2006年版,第29页。



图21 《人面桃花》(局部)  
纸本水墨设色,高马得(1917—2007)画。

经验加以正确理解的老妪与姑娘这一重要区别，遂失去了纠正错误的机会。

以下讨论的重点转向潘氏图像理论的第二个步骤：图像志分析。如果观者的文学原典素养不足、对故事图像传统不够熟悉、匹配图像和文本的能力欠佳，就会在理解一幅人物故事画的文学主题时，遇到各种各样的困难。如前所述，“解释学循环”决定了如果认知者对于认知对象的总体内容无知，那么他解读对象细部的准确率会明显降低。像潘诺夫斯基想象澳洲土著所做的那样，将基督教叙事画《最后的晚餐》合理地依次降级理解为相应的社会风俗画“聚餐”也许可能；然而，在读画实例中我们所看到的是，如此顺理成章的降级释读非常罕见。《陈平分肉》曾经是个家喻户晓的年轻人励志故事，也自然成为受人欢迎的传统画题。据司马迁《史记·陈丞相世家》记载，青年陈平所住的村里祭祀土地神时，他被指派为主持分祭肉的人。因为他把肉分配得很均匀，村中长辈表扬他说：“陈家这孩子办事真公平！”陈平应声回答：“假使让我陈平职掌国家事务，我也会做得像分这肉一样公平。”<sup>〔1〕</sup>后来，陈平果然辅佐汉代开国皇帝刘邦干出了一番大事业，官至丞相。清代画家任伯年曾经画过这个题材（图22）<sup>〔2〕</sup>。对照早两百三十年

〔1〕“里中社，平为宰，分肉食甚均。父老曰：‘善，陈孺子之为宰！’平曰：‘嗟乎，使平得宰天下，亦如是肉矣！’”（《史记》卷五十六）

〔2〕可参《意趣与机杼：“明清绘画透析国际学术讨论会”特展图录》，上海书画出版社，1994年版，第97页。



图 22 《荫下纳凉图》轴(卖肉图)(局部)  
纸本设色,任颐(1840—1896)  
1881年作,横35厘米,纵135厘米,  
中央美院附中藏。



图 23 《陈平》木刻版画酒牌  
陈洪绶绘画、黄子立镌刻,  
清顺治八年(1651)制。

出版的木刻版画酒牌(图23)<sup>[1]</sup>,即可知任伯年画作的构图传统之由来。不同的画者在画同一画题的时候,各人会有各人自己的角度和一定程度的发挥。相比之下,可知酒牌上的描绘更加忠实原典,图中头戴六合帽的长老何哉翁正伸出左手,指着在称肉的青年

[1] [美]高居翰:《山外山》,上海书画社版,2003年版,第218页。

陈平赞口不绝。在任伯年的画作上，案板上猪头仍在，青年陈平依然在把秤称肉，何哉翁的手中还是拄杖，但是他的权威形象减弱了，放弃了指点陈平的手势，同时还拉扯着小孙子，增添了生活气息。与此同时，在酒牌上站立一边不起眼的小个子屠夫变成了陈平身后的市井壮汉。尽管如此，两图之间的题材渊源关系还是很清楚的。

有艺术史研究者因为对相关的历史文学原典不熟悉，在《意趣与机杼：“明清绘画透析国际学术讨论会”特展图录》和《中国现代绘画史·晚清之部》中将这幅任伯年画作称为《卖肉图》<sup>〔1〕</sup>，明显在读图第二步骤“图像志分析”范畴内犯了误读的错误。在潘氏的假设中，澳洲土著将《最后的晚餐》看成“晚餐聚会”，所涉场景的基本性质没变，因为耶稣同其门徒进行的逾越节晚餐确实是一种晚间聚餐。实际上这个假设中隐含着一个前提，即澳洲土著虽然在将历史画看成风俗画，但是还是理解了画面上的“自然意义”，作了基本正确的“前图像志描述”。相比之下，在《陈平分肉》图这个例子中，将村社举行仪式之后的分发祭品说成是以金钱作为媒介的“卖肉”，就像前述把两位盲人相互扶持而行看作“挽留”行为一样，表明在读图第一步骤“前图像志描述”中也属误读。而且，在将历史故事画《陈平分肉》看成风俗画《卖肉图》的同时，这种误读直接影响了图录作者在读图第三步骤“图像学阐释”范畴内的推理行为；因为他先将画面上呈现的事件认定为商品买卖，所以在图注中加入了“老汉在等待所买肉的报价”和“在这商品……的王国里，老人对屠夫的屈从”等不实描述和无中生有的臆测<sup>〔2〕</sup>。

北京故宫博物院藏一款康熙青花人物故事图纹盘（图24）。作者在2005年出版的图录里作图注说：“盘心描绘在庭园中的三个男子，一位官人，两位和尚，其中一和尚手舞棍棒，官人似在劝阻。”<sup>〔3〕</sup>画面中有两位人物是光头，可视为和尚的特征。中间的青年男子头戴软角襍头，身穿圆领大袖长衣，圆领上露出衬领，腰系革带，铤头下垂，下摆有一道窄横襌。因此，作者认为他是“官人”。实际上，在传统图像中，尚未踏上仕途的待考学子也经常这样穿戴，此人到底是“学子”还是“官人”，凭空是无法确定的。画面上的青年举起了右手，被图注作者认作是个“劝阻”的动作。如前所述，一个动作或者手势可以表达多种意思；但是在一个人物故事画场景中画者一般只会用某一动作来表达某一特定的意思。图录作者在此将中间的青年诠释为“官人”，将他的手势诠释为“劝阻”。那么，画面上的和尚为什么要舞弄棍棒？那官人又为什么要劝阻和尚舞弄棍棒呢？读者并不能从图注中找到可以回答这些问题的信息。在2014年故宫博物院研究人员出版的另一本图录中，作者改变了说法：“盘心绘官服男子正在观看武僧表演棍术，另一和尚站在男子身侧解说。”<sup>〔4〕</sup>作者把比较基本的动作描绘“手舞棍棒”改为比较有目的性的“表演棍术”。既然称为“棍术”，那就是一项专门的技艺，不是人人

〔1〕《意趣与机杼：“明清绘画透析国际学术讨论会”特展图录》，第100页；李铸晋、万青力：《中国现代绘画史·晚清之部》，文汇出版社，2003年版，第157~160页。

〔2〕《意趣与机杼：“明清绘画透析国际学术讨论会”特展图录》，第100页。

〔3〕陈润民主编：《清顺治康熙朝青花瓷》，紫禁城出版社，2005年版，第172页。

〔4〕王建华主编：《故宫博物院藏清代景德镇民窑瓷器》卷一，故宫出版社，2014年版，第380页。

都能掌握的，因此作者把比较普通的名称“和尚”改为和尚中的一个以练武为业的特别种类——“武僧”。新版图注也会给读者带来疑问：有什么理由说和尚一手高扬圆棍就是在表演棍术呢？如果和尚在表演棍术，那他左手里拿的东西同棍术有什么关系？为什么瓷盘上要呈现官服男子观看棍术表演的场面？



图24 青花人物故事图纹盘（局部）  
清康熙间（1662—1722），北京故宫博物院藏。



图25 插图《惠明寄书》（局部）  
木刻版画《元本出相北西厢记》，  
明万历三十八年（1610）武林起凤馆刊本。

如果熟悉文学原典和图像传统，那么就可以把康熙盘上故事画确定为戏曲《西厢记》第二本楔子中的一个场景。叛匪孙飞虎带兵围住了普救寺，要抢莺莺做压寨夫人。张生恰巧有童年小伙伴杜确带兵在附近驻扎，遂修书一封邀其前来解围。寺内酒肉和尚惠明被激将自告奋勇去送信。《西厢记人物画选》第十章《惠明报信》内罗列了表现这个场景的十个不同版本，都产生于明末清初大约半个世纪之内，有木刻版画、也有被移植到瓷器上的例子。其中，武林起凤馆刊本中的同题插图同故宫青花盘上的纹饰构图最为相似（图25）<sup>〔1〕</sup>。两相对照，可知盘中构图从何处脱胎而来。在两个画面上，三人的相对位置如出一辙，惠明右手扬戒杖、左手后甩，身形酷似。对照戏曲脚本，可知惠明在张生和法本长老的面前高扬戒杖并不是在“表演棍术”，而是为了显示其“脚踏得赤

〔1〕 见上海书画出版社编：《西厢记人物画选》，上海书画出版社，1986年版，第5页。

力力地轴摇、手扳得忽刺刺天关撼”〔1〕，不把叛匪孙飞虎放在眼里的英雄气概。在木刻插图上，张生伸出右手，拿着书信要递给惠明。在瓷盘上，书信已经捏在惠明左手中，同时，张生伸出的右手成为空手。有了这处对比，张生的空手，可以理解为瓷画匠将其原来手中攥着的书信转移到惠明手中的结果，也可以理解为张生在用手势表示对惠明的嘱托。



图 26 五彩人物故事图纹大盘（局部）  
清康熙间（1662—1722），口径 35.2 厘米，  
高 5.5 厘米，足径 20 厘米。

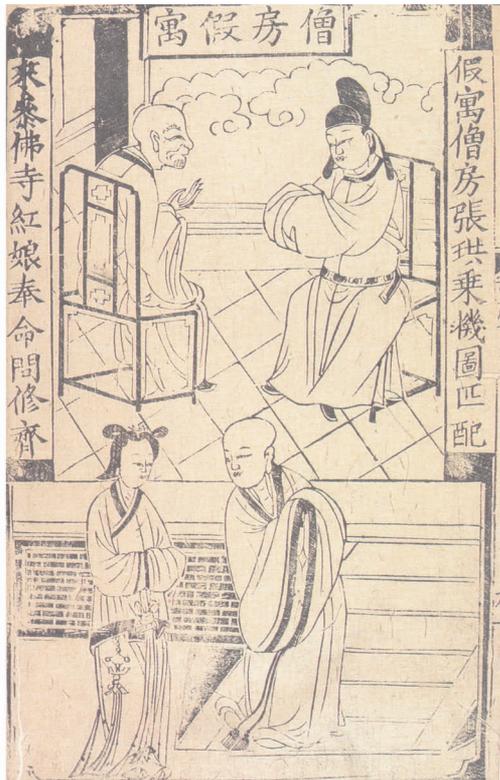


图 27 《僧房假寓》 木版印刷  
纵 20 厘米，横 13 厘米，采自《重校元本题  
评音释西厢记》卷二，明万历二十年（1592）  
建安熊龙峰忠正堂版，日本国立公文馆藏。

上述举例再次证明，读图过程不是简单的“解码”过程，不能因为观者见到图中人物“举棍”就可以直接认定此人是在“表演棍术”。图中人物举棍到底表示什么，要由画面所表现的特定文学题材所决定；即如果画面是惠明寄书的题材，那么如果惠明手中有棍子、且将棍子举过头顶，就是为了显示自己天不怕、地不怕的豪迈气概，而不是在耍棍术。观者如果对于画面表现的文学原典不熟悉，无法利用图像原境包含的信息来推理辨识，那么观者将不但无法进行第二步骤“图像志分析”，即画面文学题材的认定，而且还容易误读画面，直接影响第一步骤“前图像志描述”的准确性。

在作为读图第二步骤的图像志分析阶段还会出现其他类型的误读。例如，即使观者

〔1〕 见（元）王实甫著、张燕瑾校注：《西厢记》，第 78 页。



图28 青花人物故事图纹壶(局部)  
清康熙间(1662—1722),高21.8厘米,  
上海博物馆藏。



图29 青花人物故事图纹盘(局部)  
清康熙间(1662—1722),英国维多利亚与  
艾伯特博物馆藏,登记号C.738-1910。

(图28)的描述是“……张生端坐堂上,小童持帚清扫,……似是焦急地等待莺莺回音……”<sup>[4]</sup>。无独有偶,英国艺术史家柯律格写过一篇讨论《西厢记》图像的文章,名为《〈西厢记〉:中国瓷器装饰的一个文学主题》。文中引用了一件青花盘(图29),他把盘

猜对了图像所属的文学原典,还可能因为对其内容不够熟悉、或者不认真寻找足够的信息来按图索骥地匹配图文,而无法利用故事中的具体细节来推理辨识而达到认图目的。例如,收藏家李臣在描写一款康熙五彩盘(图26)<sup>[1]</sup>上所绘图纹时说:“故事画的是《西厢记》里张生和崔莺莺见面的情景。”<sup>[2]</sup>作者这样说,仅仅是因为凭直觉认为《西厢记》故事中有男女主人公张生和莺莺,然后看到画面上有青年男女,即认为是张生和莺莺,明显是个受“解码”模式影响而误读的实例。其实,他并没有任何证据做出如此判断。笔者收集了一系列把《西厢记》中“张生借厢”和“红娘问修斋”两个情节放在同一个画面中的图像,将盘心所绘场景同此图像传统中的其他同类构图比较(图27)<sup>[3]</sup>,我们可以明了盘中所绘女子为丫鬟红娘,不是小姐莺莺,从而避免这样张冠李戴的错误。

上海博物馆藏有一件康熙青花执壶,两个侧面各绘一幅故事画。一面是《西厢记·妆台窥简》场景,而《上海博物馆藏康熙瓷图录》对另外一面所绘场景

[1] 见李臣编著:《明末清初民窑瓷识真》,江西美术出版社,2004年版,第99页。

[2] 见《明末清初民窑瓷识真》,第99页。

[3] 见日本东京都町田市立国际版画美术馆编:《中国古代版画展》,1988年版,第107页。

[4] 汪庆正编:《上海博物馆藏康熙瓷图录》,香港:两木出版社,1998年版,图49-1。

上一幅类似的人物故事画解释为“琴童在张生中举后给他带来莺莺的礼物”〔1〕。将这个画面与笔者收集的《张生闷想书斋》图的各个例图相比较,可知同属一类,不过这次琴童手中拿的是一只簸箕。在一款康熙青花碗上,张生在这场戏中的唱词就写在碗心:“乍相逢记不清娇模样,我索手抵着牙儿慢慢想。”(图30)〔2〕因此此碗可作为这一图像传统中的“标准图”,以此图为凭据来辨认其他类似图像。这个场景发生在《西厢记》故事开场不久,张生刚刚在普救寺中偶遇莺莺,然后在寺内借房住下,想伺机接近莺莺。此时的张生既没有在“等待莺莺回音”,也不是在从琴童那里接受莺莺的礼物。以上三个例子显示:如果对图像产生的原境不够熟悉,依然会至其门而不得入,而作为构成图像产生原境的同题图像对于辨识图像表现的题材和文学主题至关重要。



图30 青花人物故事图纹浅碗

清康熙间(1662—1722),圈足内有“大明嘉靖年制”寄托款,直径19厘米,1980年7月14日佳士得拍卖会拍品227号。

更有甚者,因为对文学原典理解不透彻,在读图的时候没有谨慎地运用原境提供的信息进行必要的推理,即使知道了某特定图像的文学主题,也会在辨认图中人物的时候发生张冠李戴的笑话。美国汉学家高居翰对前引明末画家陈洪绶所绘《博古叶子》中的《陈平》一图(图23)的描述就是一例。

高居翰在描述《博古叶子·陈平》一图时称:“陈平正在指导童仆如何在秤上权衡。”〔3〕如果观者清楚地意识到陈洪绶这张博古叶子上画的是汉代丞相陈平年轻时在家乡的故事,那么自然会找图中正在掌秤的那位青年“对号入座”。而高居翰的描述明显是误以为那个正在用手势称许陈平的村里长辈“何哉翁”是陈平,而把真正的陈平当作是仆人了。也许从高居翰《山外山》书中的叙述中可以找到这例误读的端倪。引文所在段落的开头是这样的:“一张描绘汉代文人士大夫陈平的叶子,其点数为‘八百子’,

〔1〕 Graig Clunas, “The West Chamber: A literary theme in Chinese porcelain decoration,” *Transactions of the Oriental Ceramic Society* (1981—82), 69—86, pp. 76—77.

〔2〕 Hsu Wen-chin, “Fictional Scenes on Chinese Transitional Porcelain and Their Sources of Decoration,” *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, No. 58, p. 110, fig. 28.

〔3〕 见〔美〕高居翰:《山外山》,第220页。

上面的指示写有‘美好者饮’。陈平一度在乡间做过肉宰，……”<sup>[1]</sup> 因为高居翰在脑中把陈平定位为“文人士大夫”，然后又用模糊的词语“一度”来指称陈平发迹之前的时间，这样就容易让自己在图中找最像“文人士大夫”的人物形象，脑中有如此想法，那么将穿大袖长衣戴帽拄杖的何哉翁错当成陈平也就不奇怪了。

作为读图第二步骤的图像学分析之主要目的是确定作品的文学主题。许多观者和艺术史学者受到解码模式影响、追求画面和原典中事物的简单“一一对应”，在辨识图中具体实像和研读原典的准备不足时，会粗暴地不加解释和分析就直接指认而导致张冠李戴、误读图像。例如，美国学者朱丽雅·柯蒂斯将描写南朝潘妃的《金莲布地》图误认为《昭君出塞》图（图31）<sup>[2]</sup>。



图 31 青花瓶

明崇祯间（1628—1644），高 45.7 厘米，美国圣安东尼奥艺术博物馆藏。

图像研究者也可能因为在图像中见到某件特定物品或者某一特定构图而贸然指认。云南省博物馆的研究者在《云南省博物馆馆藏精品全集：国宝集萃》一书中，因为看到图中有仕女拿琵琶，就指认康熙青花凤尾觚上所绘瓷画为“文姬归汉”图<sup>[3]</sup>。同一图纹在《民间佳器康熙凤尾尊》中又被指称为“昭君出塞”图<sup>[4]</sup>。到了几年后出版的《云南省博物馆馆藏精品全集：瓷器》上册中，又将同一幅瓷画说成是“刘备娶亲”图（图32、33）<sup>[5]</sup>。上海博物馆研究者因为看到所藏笔筒上瓷画中有两人站在马队前面，就将同题目画的另外一个版本指认为“伯夷叔齐不食周粟的故事”（图34）<sup>[6]</sup>。如此读图，毫无章法原则。如果将这两幅瓷画同晚明流行的戏曲书《新刻全像昙花记》中插图（图35）<sup>[7]</sup> 相比照，可知瓷画题材为戏中《郊游点化》这一场景，表现功成名就的朝廷显贵木清泰带妻妾出游，路遇和尚宾

戴、误读图像。例如，美国学者朱丽雅·柯蒂斯将描写南朝潘妃的《金莲布地》图误认为《昭君出塞》图（图31）<sup>[2]</sup>。

[1] 见《山外山》第219页；有趣的是，《山外山》的中译者王嘉骥似乎对于图像还比较敏感，因为他注意到了掌秤者较为年轻的外貌，所以特意把原文中没有年龄特征的“servant（仆人）”翻译成“童仆”，但是却没有能够辨认出高居翰这个误读。

[2] Orientations, 2005年4月号，第50页。

[3] 马文斗编：《云南省博物馆馆藏精品全集：国宝集萃》，云南人民出版社，2008年版，第240页。

[4] 永胜：《民间佳器康熙凤尾尊》，《中国商报》2005年6月16日。

[5] 马文斗编：《云南省博物馆馆藏精品全集：瓷器》上册，云南人民出版社，2012年版，第23页。

[6] 见上海博物馆编：《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器》，上海书画出版社，2005年版，第98页。

[7] 首都图书馆编：《古本戏曲版画图录》，学苑出版社，1997年版，第二册，第274~275页。



图 32、图 33 青花凤尾觚（局部）

清康熙间（1662—1722），云南省博物馆藏。



图 34 青花笔筒（局部）

明崇禎间（1628—1644），高 21.9 厘米，上海博物馆藏。

头卢与道士山玄卿拦驾，点化他看破红尘，出家访道寻佛的情节<sup>[1]</sup>。

[1] 参见倪亦斌：《乱哄哄你方唱罢我登场》对此图像的讨论，见氏著《看图说瓷》，第 147～152 页。



图 35 《郊游点化》插图 木版印刷

明万历间 (1573—1619), 采自《新刻全像昙花记》, 金陵刊本, 美国国会图书馆藏。

在《中国瓷绘》一书中, 作者杨恩林 (音译) 因为看到有人在挥舞板斧, 就将《水浒传》里的《忠义堂》图 (图 36)<sup>[1]</sup> 指认为《三国演义》中《斩马谲》, 又因为看到了鹿, 就将唐明皇《羯鼓催花》图 (图 37)<sup>[2]</sup> 误称为《指鹿为马》图, 没有意识到自己在书中犯了近十个指鹿为马的错误<sup>[3]</sup>。无独有偶, 法国两位学者则因为看到《羯鼓催花》图中有人击鼓, 就将其指认为《三国演义》中的《祢衡击鼓骂曹》图<sup>[4]</sup>。

美国学者朱丽雅·柯蒂斯因为看到图中有钓鱼竿, 将《桃花源记》图 (图 38) 说成是《文王访姜太公》<sup>[5]</sup>。

《巴特勒家族藏十七世纪中国瓷器》展览图录中刊载一款顺治青花浅碗, 巴特勒爵士将碗心所绘故事图看成是《西厢记》中的《草桥惊梦》图 (图 39)<sup>[6]</sup>, 在图注中写

[1] 见 Chinese Porcelain Decoration, Yang Enlin, 德国莱比锡: 莱比锡出版社, 1987 年版, 图 15, 第 142 页。

[2] 见 Chinese Porcelain Decoration, Yang Enlin, 德国莱比锡: 莱比锡出版社, 1987 年版, 图 83, 第 146 页。

[3] 例如把书中图 14 中描绘的《东游记》场面说成是《水浒传》场面; 把图 27 中的《福禄寿三星》图说成是《虎溪三笑》, 等等。

[4] 见 Michel Beurdeley 和 Guy Raindre 合著:《清代瓷器: 五彩、粉彩 (1644—1912)》, 纽约: Rizzoli 出版社, 1987 年英文版, 第 56 页。

[5] Orientations, 2005 年 4 月号, 第 49 页。

[6] 载上海博物馆编:《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器》, 第 131 页。



图 36、图 37 五彩大盘 (局部)

清康熙间 (1662—1722)，直径 51.5 厘米，德国德累斯顿国立陶瓷博物馆藏。

道：“青花绘《西厢记·惊梦》图。张珙坐在亭中梦见莺莺，莺莺出现在屋外的气泡中。”以传统的解码模式为主导来读图，会把简单地寻找对应物当作第一要义。诚然，在此图与最接近此图的《西厢记·惊梦》图之间可以找到许多共同点，例如，书生伏案而眠、小厮在旁边坐着打盹、一旁气泡中的仕女，等等。然而，“同形异义”是自然界和人类社会中的普遍现象；而科学和学术研究的一个基本任务就是要找出类同事物之间质的差别以便区别对待。如果能够对于解码模式带来的弊端有所警觉，不是仅仅满足于“一一对应”的配对，而是运用相关的文化、文学知识进行必要的推理，就能逐渐接近正确的解读。在初看瓷碗内绘画时，虽然可以初步确定其构图类似《草桥惊梦》图，但是，图中有一个细节应该足以使得一位有造诣的观者惊觉：仕女怎么手拿碰奏乐器拍板？因为拍板通常用来为戏曲伴奏，是倡优使用的，而出生于官宦之家的小姐莺莺是不可能以手执拍板的形象出现的。因为在《西厢记》故事中没有莺莺坠入风尘的情节，所以仅仅凭此一个细节就足以否定此图为《草桥惊梦》图。

事实上，浅碗内有题词“歌罢彩云无觅处，梦回明月生南浦”，出自经明人删改的话本《增相钱塘梦》。故事中，北方才子司马槱旅居西湖畔，入夜梦见一女子来谢其白天葬其骸骨之恩，司马槱拒其自荐枕席之邀，女子遂献唱一曲《蝶恋花》，以手中的白

色象牙拍板伴奏。司马槱醒后仅仅能够回忆起前半曲，然后续作下阙，词中即有这两句<sup>[1]</sup>。有碗心题词文字出处为证，可以确定浅碗内绘场景的题材为《钱塘梦》故事无疑<sup>[2]</sup>。

在潘氏图像学理论中，读图的第三步骤称为图像学阐释。任何图像学阐释应该建立在有根有据的前图像志描述和图像志分析的基础之上。不然的话，所谓“阐释”就只能是空话连篇。

雷德侯在讨论日本京都誓愿寺所藏的一幅《十王图》时(图40)<sup>[3]</sup>，这样描述其中的细节：“……宁波画轴的刑讯场景加入了很多离奇与神怪的因素，包括把罪人推上刀山的自转火轮，……”<sup>[4]</sup>然而，说图中画有“自转火轮”并不符合我们在图像中看到的实际情况：图

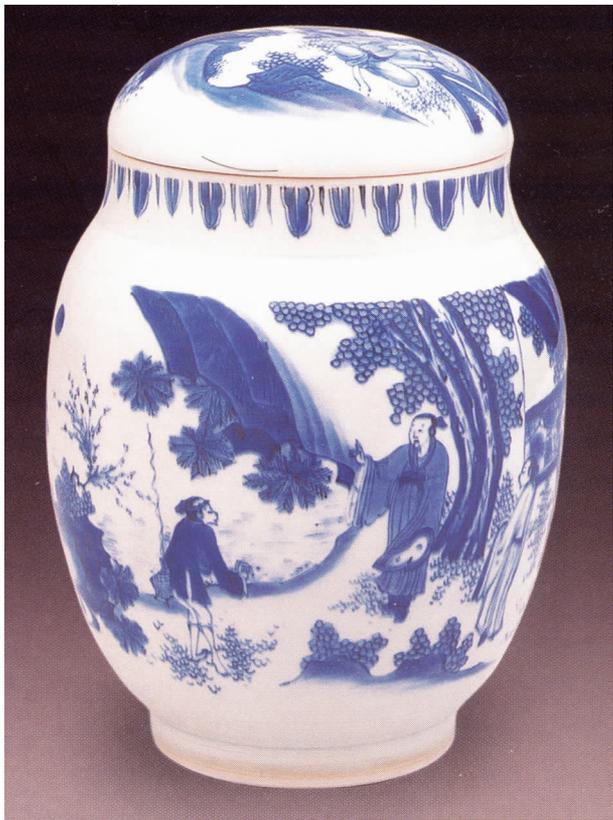


图38 青花莲子罐  
明崇祯间(1628—1644)，高24.6厘米，美国私人藏。

中有个鬼卒在用双手推着火轮。因此，作者在“前图像志描述”这一步明显有误。在书中可以看到，雷德侯先举出商朝妲己炮烙宫女事件，说炮烙作为刑罚也许“在真实生活中发生过”，然后视“自转火轮”为与炮烙性质相反的情况而作为判断所讨论画面“离奇”的一个重要论据。如果没有火轮“自行旋转”这回事，雷德侯的上下文中并没有其

[1] 见胡士莹著：《话本小说概论》，中华书局，1980年版，第338~342页。

[2] 对《钱塘梦》图像的进一步讨论见拙文《被遗忘的〈钱塘梦〉》，《看图说瓷》，第11~18页。

[3] 见〔日〕铃木敬编：《中国绘画总合图录》卷四，东京：东京大学出版会，1983年版，JT13-001号，11图之6。

[4] “This (指炮烙) may have been a practice in real life, but the torture scenes in the Ningbo paintings employ magical and fantastic elements as well, including a fire wheel that rotates by itself and pushes the sinners up into a knife mountain stacked with vertical knives. To a certain extent, the torture scenes are thus exempt from the secularization of the kings and their entourage.” Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2000, pp. 182-183; [德] 雷德侯著，张总等译，党晟校：《万物：中国艺术的模件化和规模化生产》，三联书店，2005年版，第244~245页。译文有误，“也许这(指炮烙)在真实生活中发生过，但宁波画轴的拷问场景加入了很多离奇与神怪的因素，包括自转的火轮以及推罪人入刀锋直立的刀山。在一定的程度上，审讯与拷问的场景，就是将真实的大王及其扈从的世俗性去除而得来的。”



图 39 青花浅碗 (局部)

清顺治间 (约 1655—1661), 口径 18 厘米,  
英国巴特勒家族藏。



图 41 青花笔筒 (局部)

明崇祯间 (1628—1644), 高 19.9 厘米, 口  
径 19.5 厘米, 足径 18.5 厘米, 上海博物馆藏。

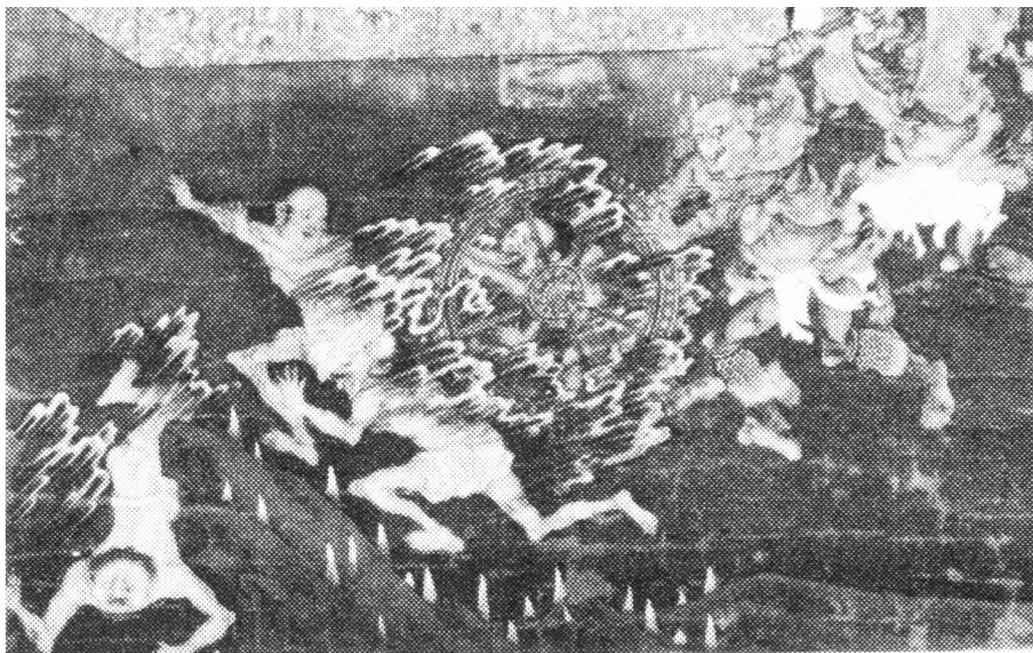


图 40 《十王图》 (局部)

绢本设色, 约 13 世纪, 明州 (宁波) 画坊, 日本京都誓愿寺藏。

他事实可以支持其称此画面“离奇”。在书中,雷德侯先以一个错误的前图像志描述来支持自己对所讨论画面做出“离奇”这一论断;然后,他在此“离奇”论断的基础上得出进一步的结论说:在一定程度上,正是因为他所讨论的《十王图》中有这样“离奇”的刑罚内容,所以还没有完全世俗化而变成帝王及其随从的图像。这样基于对图像的错误观察而得出的结论是站不住脚的。

上海博物馆藏一款青花笔筒,外侧绘传统人物故事画《三酸图》(图41)<sup>[1]</sup>。“三酸”是有关北宋文人苏东坡、黄庭坚和金山寺住持佛印共尝名醋“桃花酸”的传说。比较特别的是,这个传说的文献资料几乎不存世,在相当长的一段时间里只是依靠以其为题材的美术、手工艺作品作为载体流传<sup>[2]</sup>。在典型的《三酸图》版本中,苏东坡头戴被称为“东坡巾”或者“子瞻样”的纱帽,东坡巾的特点是帽顶较高、周围还有一道较低的外墙,正前方有豁口。佛印是和尚打扮,黄庭坚则穿直裰、头戴小巾。他们三人都在从同一口大缸中品尝佛印拿出来分享的名醋“桃花酸”<sup>[3]</sup>。

据画史记载,明代权臣严嵩(1480—1567)的收藏中就有卷轴画《三酸图》,活跃于明代中期的女画家仇珠也在册页上摹写过这个题材<sup>[4]</sup>。由此可知,此画题曾经在明代流行。《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器》特展图录中刊载这款笔筒。图录作者看到画面上古装人物拿着勺子在一大缸中舀饮料喝,不顾图像背后的深厚传统,在图注中即根据自己的生活经验,以“一一对应”的解码模式直接判断他们“似在品尝酒味”,进而认定画面“以文人为描绘对象,面对大自然,畅饮美酒”,是“理想的文人消闲景象”。如前所述,读图行为受到“解释学循环”的制约;观者必须掌握一定数量的图像原境信息、然后利用原境信息进行为了正确诠释图像所必需的推理,才能在读图过程中一步步地接近画者的本意。图录作者在第一步前图像志描述阶段莽撞地做出一步到位的错误判断,把画者想表现的“尝醋”说成“尝酒”。然后,在第二步图像志分析阶段,图录作者在错误的前图像志描述基础上,想当然地从“尝酒”推理到“畅饮美酒”,从而将画面题材认定为“文人消闲景象”,与此同时也就将带有哲学寓意的人物故事画误读成表现文人“理想”生活场景的风俗画。图录作者在前图像志描述和图像志分析这两步都走错的前提下,又作了离题万里的第三步图像学阐释:“明末瓷器上出现这样的题材,反映出当时人们的心态。实际上,处于风雨飘摇的明朝末

[1] 载上海博物馆编:《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器》,第101页;对《三酸图》故事和中国与日本的几个版本及其相关图像的讨论见拙著《看图说瓷》,第129~138页。

[2] 颜中其编:《苏东坡轶事汇编》,岳麓书社,1984年版;《苏轼资料汇编》,中华书局,2004年版;刘世德主编:《中国古代小说百科全书》(修订本),中国大百科全书出版社,2006年版。都没有提到“三酸”故事。传世作品包括刺绣《三酸图》镜片,载上海博物馆编《海上锦绣:顾绣珍品特集》,上海古籍出版社,2007年版,第51图;景德镇陶瓷馆藏光绪浅黄釉浮雕《三酸图》笔筒,载铁源主编《江西藏瓷全集·清代》,朝华出版社,2005年版,第125页。

[3] 东京梅泽纪念馆藏有以明代绘画为祖本,画家灵彩作于十五世纪中叶的纸本水墨《三酸图》轴。这是迄今所知最早的《三酸图》版本。见户田禎佑、海老根聪郎、千野香织编著:《日本美术全集》12,东京:讲谈社,1992年版,图版57。

[4] 见(明)汪珂玉撰:《珊瑚网》,卢辅圣主编:《中国书画全书》第五册,上海书画出版社,1994年版,第1198、1212页。

期，许多文人知识分子往往采用玩世不恭或此种不问政治、对酒当歌、置身于山水之间的方式，来逃避矛盾重重的社会现实。”〔1〕

历史事实是，此图像在明代盛行有其原因。在《三酸图》上，苏东坡、黄庭坚、佛印作为儒、道、释三家的代表，共同在一个缸子里舀醋品尝，直观地图解了“三教同源”“三教合一”的思想，有利于其传播推广。“三教同源”思想在历史上源远流长，元末明初道士何道全（1319—1399）曾撰诗歌《三教同源》，其中有“三教从来是一家”“虽然形服难相似，其实根源本不差”等语〔2〕。明代中期出了位文武双全的思想家王阳明（1472—1529），后人指出：“三教合一之说，莫盛于阳明之门。”〔3〕王阳明本人就有题词《书〈三酸〉》传世〔4〕，可见他也披阅过《三酸图》实物。王阳明身后地位日隆，于万历十二年（1584）得以从祀孔庙，这是作为儒者的最高荣誉〔5〕。王学遂成为当时社会思潮中的时尚。嘉靖年间，民间还出现了三一教，教主林兆恩的祖父叫林富，在王阳明晚年当过他的副手〔6〕。林兆恩即声称：“夫道一而已矣，而教则有三。”〔7〕从万历十二年在福建仙游马峰出现第一座三一教教堂，到崇祯十年（1637），在福建、浙江、江苏、安徽、江西等地出现了数十座教堂及无数的小祠〔8〕。在这样的社会环境中，《三酸图》以及同样表达“三教同源”“三教合一”思想的图像《虎溪三笑》《三教图》和文学作品如吴承恩所作《西游记》、潘镜若编撰的《三教开迷归正演义》、屠隆所著《昙花记》一起盛行于文学艺术领域就是自然不过的事情了。在此我们又一次看到，对《三酸图》题材的了解能够指导对《三酸图》中世俗实像的辨识，例如，上海博物馆图录作者在画面上看到的人物都是“文人”，而我们可以看到戴东坡巾的儒生苏轼、身披百衲袈裟的和尚佛印、头结道家小巾的“山谷道人”黄庭坚；图录作者看到画中人物在“畅饮美酒”，我们看到他们在“尝醋”。同时，以上的历史介绍也显示了《三酸图》在明代意识形态中的地位，按照顾起鹤在《三教开迷传引》中的说法是“提撕警觉世道人心”“开迷心、归正路欲以举世尽归王道之中，乃参三教而合一”〔9〕，同图录作者声称的表现明末文人“玩世不恭”的态度风马牛不相及。

相对于早先疏于强调读画过程中推理作用的想法，基于新的认知理论的解读传统故事画过程可以这样表述：观者在读画时，带有画者风格的线条和色块由眼睛摄入，反映在观者的视网膜上。然后观者调动相关的生活文化百科知识，即所读画作的原境信息，

〔1〕 见上海博物馆编：《上海博物馆与英国巴特勒家族所藏十七世纪景德镇瓷器》，第100页。

〔2〕 何道全述，贾道玄编集：《随机应化录》卷下，《正统道藏》太玄部。

〔3〕 见（明）张履祥撰：《杨园先生全集》，中华书局，2002年版，第764页。

〔4〕 《书三酸》，“人言‘鼻吸五斗醋，方可作宰相’。东坡平生自谓放达，然一滴入口，便尔闭目攒眉，宜其不见容于时也。偶披此图，书此发一笑。”见《王阳明全集》第二十八卷，续编三，上海古籍出版社，1992年版，第1025页。

〔5〕 见葛兆光：《中国思想史》第二卷，复旦大学出版社，2014年版，第267页。

〔6〕 《明史》卷九五《王守仁传》。

〔7〕 （明）林兆恩：《林子三教正宗统论·复张星湖大尹天叙》，见《明清民间宗教经卷文献》第3册，台北：新文丰出版公司，1999年版，第23页。

〔8〕 马西沙：《中国民间宗教简史》，上海人民出版社，2005年版，第357页。

〔9〕 转引自刘世德主编：《中国古代小说百科全书》（修订本），第441页。

依靠推理等思维活动,在大脑中将这些线条和色块转换为画者想要表达和无意间流露的内容,包括物体、人像、事件、文学主题及其所反映的社会意识等等。这应该是释读历史故事图的基本步骤和方法。由于传统故事画上所描绘的物体和事件同现代社会相隔甚远,许多画意濒于失传,近似画谜。为了解开这些图像之谜,我们必须尽力搜集相关资料以重构这些图像产生的历史原境,只有依靠最接近历史原境的信息进行推理,才可以尽可能合理地解读画面。本文结合艺术史研究文献中的读图实例,讨论了如何利用图像的原境信息进行推理来正确解读传统故事画,提出了一个有别于传统上拘泥于“解码”模式的新型读图模式,即一个充分运用原境信息进行推理的读画模式。

独立学者

收稿日期:2015-04-12