



# 陶瓷图像研究的价值与路径

倪爱珍

**内容提要** 中国古代陶瓷尤其是民用陶瓷上的图像，由于载体的大众日用品性、图式的格套化，长久以来未被学术界重视。实际上，它积淀着丰富的历史文化信息，是中国图像叙事传统的重要组成部分，承载着中西文化交流的历史记忆，有重要的研究价值。具体表现在三个方面：一是它与文学关系密切，具有以图传文、以图演文、以图补文的功能，可进行文学的民间接受、文学现场还原、文图互证等研究；二是它多为模仿其他媒材图像之作，故以它为中心可勾连起庞大的图像网络，藉此研究中国图像叙事传统——“事”和“叙”的传统；三是它在中西文化交流史上具有独特的地位，可借鉴比较文学业已成熟的一套方法进行中西文化比较研究。陶瓷是器物图像的代表，这类研究必须立足两点，即载体的物性和图像的关联性，方能使研究落到实处并走向学理化。

**关键词** 陶瓷；图像；文学；叙事传统；中西比较

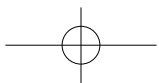
中国古代陶瓷器物上绘制着大量丰富多彩的图像<sup>[1]</sup>，绝大部分都与文学紧密相关，尤其是民用瓷上的人物故事图，但由于载体的大众日用品性、图式的格套化，长久以来未被学术界重视。事实上它积淀着丰富的历史文化信息，是中国图像叙事传统的重要组成部分，而且陶瓷还是中国最早被西方接纳的物质文化之一，是最具标志性的中国文化符号，承载着中西文化交流的历史记忆，陶瓷上的图像亦是如此，值得深入研究。本文着重从三个角度探讨陶瓷图像的研究价值与研究路径，并藉此管窥器物图像研究的相关问题。

## 一 陶瓷图像与文学的互文性

中国古代陶瓷上的人物故事图与文学关系最为直接、最为密切。这些文学故事因为流行而出现在陶瓷图像上，陶瓷图像反过来又加速了它的传播。陶瓷具有大众日用品、商品、艺术品多重属性，在信息技术不发达的古代，也是一种大众传播媒介。而且，陶瓷具有万年不朽的特性，其上的图像文献可以弥补文字文献的不足。陶瓷图像与文学的互文

性研究，不仅能发掘陶瓷图像以图传文、以图演文、以图补文的功能，还能管窥文学在民间的传播与接受、图像叙事与语言叙事的关系以及中国图像叙事传统等理论问题。

第一，以图传文与文学接受。陶瓷器物上出现大量人物故事图始于金元时期的河北磁州窑瓷枕上，这与当时杂剧的繁荣密切相关。“元杂剧早期形成于北方，经历了从平阳、东平、真定、汴梁等地向大都集中，形成北方杂剧中心的过程。”<sup>[2]</sup>磁州窑古属磁州（今河北省邯郸市），与平阳、东平等地相距甚近。磁州窑瓷枕上很多人物故事图都有一个共同的元素——“之”字形背景墙，这应是戏台的象征。因为据廖奔的研究，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”<sup>[3]</sup>，“之”字很像它的变体。但现存瓷枕上的很多图像无法判断表现的是哪出戏，这是因为早期元杂剧剧目杂多，角色特征不鲜明。南方景德镇窑生产的元青花瓷器上的杂剧人物故事则比较容易识别，如昭君出塞、鬼谷子下山，反映了元杂剧从北向南传播的路线特征及其





剧目经典化、表演程式化的发展特点。明清时期,《三国演义》《水浒传》《西厢记》等小说戏曲故事出现在陶瓷图像上,藉此可以研究它们的民间传播和接受问题。

16世纪以后,中国陶瓷大量销售到国外市场。在西方历史上,只有两个词可以指代中国。一是“Seres”——赛里斯,古希腊罗马时期对中国的称呼,一直延续到中世纪,如中世纪的《赫里福德世界地图》上就有两处赛里斯<sup>[4]</sup>。另一个是“China”——陶瓷,16世纪以后逐渐取代“Seres”成为代表中国的新符号。美国历史学家罗伯特·芬雷认为:“有史以来第一次,瓷器成为一项真正具有世界性身份的商品。所谓物质文化的‘全球化现象’,其实始自哥伦布和达伽马的纪元,中国瓷器的纹饰、色彩和形制,则是全球化最早也最普遍的首场展示……人类物质文化首度步向全球化,也是在中国的主导下展开。”<sup>[5]</sup>伴随着中国陶瓷走向世界的步伐,陶瓷图像上的故事及其所蕴含的中国文化也被传播到世界各地。比如《西厢记》故事最早就是通过陶瓷传播到欧洲的,大约是在17世纪<sup>[6]</sup>,比英译本《西厢记》的出现早300年左右<sup>[7]</sup>。18世纪,随着西方在中国定制瓷器风潮的出现,西方故事及其所蕴含的西方文化也通过陶瓷传播到中国。比如维多利亚与阿尔伯特博物馆藏的一只清乾隆粉彩堂吉诃德故事盘大约生产于1745—1750年,而《堂·吉诃德》最早的中译本迟至1922年才出现,两者相距170余年。虽然由于文化隔阂,中西读者都难以准确阐释对方图像上的故事内容,只能停留在感性的印象、浅层的认知甚至是误读上,但产生的影响却是巨大的、深刻的,18世纪前后席卷欧洲的“中国风”潮流就是从仿效中国进口的瓷器、橱柜、丝绸上的纹样开始,然后蔓延到园林设计、建筑、戏剧、音乐、文学等各个领域的。

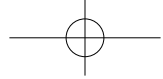
第二,以图演文与文学现场。陶瓷上的人物故事图主要出现在民用瓷上,属于民间绘画,对其研究价值的把握需在与文人画、院体画的对照中进行。文人画追求自我表现,强调笔墨情趣,脱略形似,苏东坡的“论画以形似,见与儿童邻”<sup>[8]</sup>的论说被奉为圭臬,以追求再现事物为目的的叙

事画因此转移到民间。如柯律格所言,在1400—1700年期间的中国存在着两条“图像环路”,“可以假定它们分别由指示性图像与自我指示性图像所代表,由于后者——现在所谓‘文人画’——在上层文化中取得了霸权地位,二者因此渐行渐远,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,尤其是那些如今被纳入艺术史常规叙述的艺术家作品”<sup>[9]</sup>。院体画虽如民间绘画一样以写实为主,注重形象再现,但它以服务宫廷贵胄为目的,主要表现宫廷生活、花鸟、山水等,无法反映广阔的社会现实。所以,民间各种媒材上的叙事画在文化史中有独特的价值。

陶瓷上的人物故事图,很大一部分是对小说戏曲插图的模仿,但是在模仿中又有创新,这与陶瓷的生产特点有关。小说戏曲插图都是通过木刻版画制作而成,版本数量是有限的,而陶瓷图像是手绘的,每一幅都不完全相同。以陶瓷上的《西厢记》“佛殿奇缘”图为例,笔者目前收集到的有60幅左右,每一幅都有变化,每一位陶工心中都有自己的《西厢记》,可以从中管窥民间的思想观念、审美趣味。如伯克所说,“图像可以让我们更加生动地‘想象’过去。正如批评家斯蒂芬·巴恩所说的,我们与图像面对面而立,将会使我们直面历史……尽管文本也可以提供有价值的线索,但图像本身却是认识过去文化中的宗教和政治生活视觉表象之力量的最佳向导”<sup>[10]</sup>。

陶瓷上还有一些人物故事图,是对戏曲舞台表演场景的再现,比如金一元白地黑花长方枕上的高力士为李白脱靴的故事<sup>[11]</sup>,英国巴特勒家族收藏的一只清顺治青花觚上青楼女子练习表演“佛殿奇缘”图<sup>[12]</sup>,角色的扮相、动作等都非常清晰,还原了戏曲表演的现场,是戏曲研究的重要文献。倪亦斌通过研究清康熙五彩瓷板和青花倭角盘上的“莲花落”图像,还原了350年前这种曲艺的真实表演形式,纠正了《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷词条里关于“莲花落”的界定<sup>[13]</sup>。

第三,以图补文与文图互证。陶瓷具有万年不腐的特性,其上保存的图像与文字文献互释互证可以解决一些学术难题。比如一只明嘉靖红绿彩瓷瓶



上绘制了西游记故事图<sup>[14]</sup>，对照现存最早的《西游记》刊本——明万历二十年（1592）金陵书肆唐氏世德堂刊本《新刻出相官板大字西游记》可知，它讲述的是第四十一回“心猿遭火败 木母被魔擒”故事。从图像来看，人物众多，形象逼真，按照陶瓷图像的制作规律，不可能是陶工原创，而只可能是模仿版画插图，因此可以推测在世德堂本《西游记》出现以前，还存在过其他版本，而且有插图。广东博物馆藏元磁州窑瓷枕上有一幅西游记图，比吴承恩《西游记》成书年代要早200多年，为我们探寻《西游记》由民间传说到文人小说的演变过程及西游记故事传播路径提供了珍贵的实物资料。

以上所举例子都是用陶瓷图像来考证文学文本的相关问题，反过来也可以用文学文本考证陶瓷图像的相关问题，比如景德镇成熟的元青花产生时间。武汉博物馆和湖北省博物馆分别藏有一只元青花“四爱图”梅瓶。四幅图一般认为表现了陶渊明爱菊、黄庭坚爱兰、周敦颐爱莲和林和靖爱鹤梅。它源于元中后期傅习、孙存吾编选的元诗总集《元风雅·后集》卷七中收录的《四爱题咏》，是19位元代著名文人、宗教大师吟咏叶成甫居所“四爱堂”的诗文总集，其中有5篇诗文有明确纪年，分别为：虞伯生篇和马伯庸篇均为1333年，吴月湾篇为1320年，李进齐篇为1321年，李纲齐篇为1331年<sup>[15]</sup>。据此可以推断，《四爱题咏》诗集成型最早只能在1333年，然后才可能从文字形态变为图像形态，从文人群体传播到陶工群体，这一过程应该需要一段时间。所以，这两个梅瓶的产生时间只能在1333年以后。它们器体厚重，造型秀美，线条流畅，通体施白釉，青花色泽艳丽，当属成熟期器物。学术界根据工艺推断，“成熟元青花瓷估计当在14世纪二三十年左右”<sup>[16]</sup>。这一时间与《四爱题咏》诗集成型时间大致相同，所以文学文献《四爱题咏》及其在陶瓷上的图像可以作为推断成熟的元青花产生时间的一个旁证。

## 二 陶瓷图像与中国图像叙事传统

图像和语言是人类讲故事最重要的两种符号。

文字出现之前的口语时代，原始先民就是用图像来进行“言说”的，呈现出“语图一体”的表意状态，文字出现以后“语图分体”，文字成了语言记忆和非口语言说的基本形式，图像降格为文本语言的“副本”而存在，但图像作为语言符号的记忆和叙述功能并没有消逝<sup>[17]</sup>，一直存在于历史长河中，代代相传，形成了自己的叙事传统。中国古代陶瓷图像毫无疑问是这个传统链条中的一分子，而且因为它多是对其他媒材图像的模仿，所以以它为中心可以勾连起庞大的图像网络，藉此管窥中国图像叙事传统的面目身姿。中国图像叙事传统包括“事”的传统和“叙”的传统，前者指中国人喜欢讲什么样的故事，后者指他们喜欢怎样讲故事。

第一，陶瓷图像与中国图像叙事之“事”的传统。中国古代遗留下来的陶瓷器物散落在世界各地的博物馆、私人收藏室、民居等地方，所以研究陶瓷图像的前提是收集图像。既然是收集，就必然有一个不断补充完善的过程，但就笔者的收集经验而言，数量达到一万张左右后，新的图像就很少了，所以基本上也就能梳理出陶瓷图像的故事类型。这是因为陶瓷具有大众日用品、商品性质，其上的图像是用来装饰以吸引消费者的，所以注重迎合大众喜好、市场需求，“跟风”现象很严重，也因此呈现出题材类型化、图式格套化特征，不同于追求创新性、独一性的文人画。

中国古代陶瓷上的中国人物故事类型，可以分为四大类：一是神话传说故事，来源于道教佛教典籍、《列仙传》《幽明录》《搜神记》等杂传志怪、《西游记》《封神演义》等神魔小说等；二是历史人物故事，来源于史书，主要包括明君、忠臣、孝子、列女、高士故事等；三是文学人物故事，来源于唐传奇、宋话本、元杂剧、明清小说戏曲以及历代诗词文赋等；四是社会风情故事，来源于对其他媒材图像的模仿，也有少数为独创，包括仕女图、婴戏图、生产生活图（如渔樵耕读、制瓷、制茶）、特色主题图（如职贡图、刀马人图、满大人图）。

梳理中国陶瓷图像叙事之“事”的传统，有一个重要作用，就是对一些题材不清楚的陶瓷图像进行考证。陶瓷图像的主要作用是装饰，不追求故事场景的完整性或者诗书画印的一体化<sup>[18]</sup>，所





以很多图像的题材都不容易辨识，在博物馆、拍卖行、展览会、书籍报刊中经常被误读，尤其是在国外博物馆的文物介绍中，这不利于图像历史文化价值的发挥和中华优秀传统文化的传播。比如美国学者包华石研究“近代早期中国施政权力的形象化”时列举了金元时期磁州窑瓷枕上的“丙吉问牛图”，认为宋代画家用图像如此讲述这个故事——“丙吉衣着朴素，毫无纹饰，在任何细节上与其下属都没有什么不同。他的姿势也不是要表现威严或是激起农夫的自卑之感。相反，当他询问乡下人那头牛的生理情况时，他是以一种放松的方式闲散而立的。农夫用正式的问候表达对丞相的尊敬，但是这与农夫问候其他人的方式没有什么不同——都是作揖而已”，是因为宋代画家知道，“再过一些年头，会有其他人担任那个官职”，因此“这个故事传递出的政治抽象概念是官职与官员的分离”<sup>[19]</sup>。包华石通过图像研究施政权力的形象化问题，角度新颖独特，但由于中西文化的隔阂，误读了这幅画，它其实是“归去来兮图”。叶佩兰主编的《海外遗珍》中也收录了这幅图，其标题就是“磁州窑张家造白地黑花归去来兮辞图枕”<sup>[20]</sup>。

包华石将瓷枕图像解释为丙吉问牛故事，体现了他对中国古代文化的熟悉。这个故事确实是中国古代图像的常见母题，上至皇帝下至百姓都很喜欢。陶瓷上的丙吉问牛图早在明万历时期就出现了，崇祯时期较多，后延续到清代，但图式变化不大，比较容易识别。从空间布局来看，一般都是左边为农夫和牛，右边为丙吉及随从，丙吉或穿官服，或穿常服，后面跟着仪仗队，阵势有大有小，但一定会有农夫见到丙吉，绝大多数都是跪地，少数或作揖或站立，但无论是哪一种，都无一例外地显示出卑微谦恭的姿态。因为这个故事的主题是表现官员体恤百姓，用图像讲述，又没有文字提示，若不使用标志官员身份的一些视觉符号（如打扇、撑伞、车马、随从）就无法清晰地讲述；而且，官员出行在中国古代图像中有相对固定的图式，呈现出格套化特征，陶瓷以及器物上的图像更是如此。所谓“格套”，其实就是叙事传统，如葛兆光所说，“重复呆板的格套象征着根深蒂固的观念”<sup>[21]</sup>。

第二，陶瓷图像与中国图像叙事之“叙”的传统。用图像叙述一个故事，就是将各种视觉符号按照一定的空间关系组织起来表达意义，米柯·巴尔（Mieke Bal）说得很清楚：“绘画并不仅仅是往画布上涂抹颜料，而更是在语义的空间里绘制符号。”<sup>[22]</sup>一幅图像中的符号包括色彩、线条、光影、形象、构图等，每一个符号在历史发展中都积淀了丰富的文化内涵，蕴含了特定的观念和情感，所以作者绘制图像，看起来好像是在按照自己的意志自由地表情达意，其实无时无刻不受到文化传统的宰制，就如希尔斯在《论传统》中所说，任何人都“难逃过去的掌心”<sup>[23]</sup>。陶工在陶瓷上绘制图像时亦是如此，所以研究陶瓷上的人物故事图，必须将它放到中国图像叙事传统形成的链条中，看它在用图像讲述故事的策略方面，比如在叙述时间、叙述空间、叙述视角、人物、意象、修辞、图式等，继承了什么，改变了什么。本文以“图式”为例略作探讨。

图式属于图像的形式层面，同样表达意义，因为它也是特定历史、社会、文化的产物。图式在某一图像主题、某一特定时期或某一位（类）画家身上具有一定的稳定性，从长时段来看，它又不是一成不变的，总会被加入一些新的元素，然后这些元素又成为传统的一部分，如希尔斯所说，“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”<sup>[24]</sup>。所以，图式的形成、传承、演变是图像叙事传统研究的重要内容，可从两个方面进行说明。

一是同一母题如何用不同图式来表现，以渔樵耕读为例。渔、樵、耕、读是中国古代的四职，但在图像中被赋予了特定的内涵——隐逸文化。它的图式经历了从渔图、樵图、耕图、读图单独出现到随机组合、完整组合的变化过程。晚明（万历—崇祯）以后的瓷器尤其是外销瓷中的“克拉克瓷”<sup>[25]</sup>上，渔樵耕读四图常以开光形式分布在瓷盘边缘，与盘心的山水、花卉、人物等图像并置，两者之间没有主题上的联系。由此可见，它只是一种普遍性的装饰纹样，其隐逸文化的特定内涵已经消失，只是作为最具中国传统文化特征的视觉符号被广泛传播。

晚明内销瓷上也有渔樵耕读图，不过它多是以



单幅形式出现。其中，渔图、读图居多，樵图、耕图很少。到了清代，无论是独立图，还是组合图，都注重场景化，与山水、田园、农家生活等景象结合起来，场景设置多种多样，非常富有创造性，大大提高了图像的审美价值。比如卢浮宫藏的一只清乾隆瓷盘图像，用一个人挑着一担稻谷指称“耕”，在渔夫周围画一群鸭子指称“渔”。这种图式都是传统渔樵耕读图像中从未有过的，只有像陶工这样对农村生活非常熟悉的人才能创作出来。清末瓷器上反映耕种场景的图像比较多，这与当时的社会环境有关。清代立国后十分重视农业生产，康熙乾隆三帝都命人绘制《耕织图》，并亲自题诗作序。这些图像具有实录功能，对耕织的场景描绘得非常细致，这必然会影响到传统的渔樵耕读图式，有些瓷器上的图像就来源于《耕织图》。

二是同一图式如何表现不同母题，以“小桥流水行者”图式为例。从上述渔樵耕读组合图中可以发现一个有趣的现象，就是图中常会出现一座桥，桥上行走着樵夫或耕夫，桥头亭子里书生坐着读书，桥下面渔夫坐在水边或小船上钓鱼。对于不知道渔樵耕读图像传统的人来说，一定以为这是一幅表现江南乡村生活的风俗画——“小桥流水人家”。这些陶瓷源出景德镇，景德镇属于江南地区，陶工们巧妙地利用了自己熟悉的生活经验来表现渔樵耕读主题，如贡布里希研究图式时所说，“熟悉之物永远是描绘不熟悉之物的合适的起点”<sup>[26]</sup>。“小桥流水人家”是农业文明下中国人心中美好家园的象征，也因此成为诗文、绘画的母题。但语言叙事不同于图像叙事，语言叙事可以采用多种人称，图像叙事却只能采用第三人称，所以用图像讲述亲身经历的故事，“我”——主人公便必然要出现在画面中。因此，当艺术家用“小桥流水人家”图式来讲述第一人称故事时，就会将故事的主人公画在桥上，形成“小桥流水行者”图式。

综观中国古代图像史，这个图式除了用来表现上文所述的渔樵耕读母题外，还用来表现其他母题，比如携琴访友，其典型图式是高士执杖、童子抱琴，行走于山涧小桥上。它不仅出现在文人画中，还大量出现在陶瓷、漆器、雕刻品等民间器物上。再如葛仙移居母题，现存最早、影响甚广的

元王蒙的《葛稚川移居图》中葛洪行走在桥上，明丁云鹏的《葛仙翁移居图》中葛仙也是骑牛走在桥上。携琴访友、葛仙移居中的桥，与渔樵耕读中的桥不同，具有象征意义，即象征从此岸到彼岸、从人生的一种状态到另一种状态。

### 三 陶瓷图像与中西文化比较

陶瓷制作不仅历史悠久，而且几乎遍布世界各地，反映了不同国家、地区、民族的思想观念、审美趣味。因此，世界陶瓷图像比较研究不仅可行，也有价值。虽然目前这种研究才刚刚开始，但世界比较文学研究已有百年历史，且形成了一套成熟的研究方法。语言与图像不仅是人类最重要的两种表意符号，而且在陶瓷图像领域内关系密切，所以可资借鉴。世界比较文学发展经历了三个阶段并各具特色，即法国学派与同源性、美国学派与类同性、中国学派与异质性，但这三个阶段不是线性否定式的，而是层叠累进式的，从而使比较文学的可比性内容随着学科理论的突破而得以不断拓展<sup>[27]</sup>。综合来看，他们的比较研究思维有两种——影响思维和平行思维；比较的目的也有两种：一是偏重求同，即从不同文明角度观照文学的共同问题，比如文学性、文学与其他学科的共通性；二是偏重求异，即发掘不同文明中的文学的异质性及其在跨文明传播过程中的变异性。由于陶瓷在17—18世纪的中西交流中具有特殊地位，因此以这些理论为参照进行中西陶瓷图像的比较研究，可以管窥中西叙事传统、中西文化的异同。

第一，中西陶瓷图像影响比较研究。比较文学学科理论中的“影响研究”是由法国学派在19世纪奠定的。他们将同源性作为比较文学可比性的依据，在研究方法上注重实证，认为“存在过跨国度的精神交往与实际联系”的不同国家和民族的作家、作品才能进行比较<sup>[28]</sup>，并先后探索出四种研究方法，即流传学、源流学、媒介学、形象学。中西陶瓷文化交流、影响的事实决定了中西陶瓷图像影响比较研究的合法性，它的四种方法同样适用于陶瓷图像研究：流传学以放送者为中心，借其可以考察陶瓷图像跨文明传播后被误读、模仿、改造的



历程及其对其他文化形态的影响，并探索其背后的社会文化原因；渊源学以接受者为中心，借其可以考察“中国风”陶瓷图像的源头、变异及其原因；媒介学以放送者和接受者中间的传递者为中心，借其可以考察陶瓷图像的传播路径、传播方式及其对西方社会的影响；形象学以异国形象建构为中心，借其可以考察西方通过中国外销瓷和西方“中国风”陶瓷图像所建构的中国形象及其在西方社会发展进程中发挥的“文化他者”功能。当然，陶瓷图像与文学的文本形态、传播和影响的路径方式等均有所不同，所以研究时需要具体问题具体分析。在此以中西陶瓷图像跨文明传播后出现的“误读”现象为例略作探讨。

综观中国陶工仿制的西方图像和西方陶工仿制的中国图像，可以发现，都存在一定程度的变异性。它和语言翻译中的“误译”本质是一样的，“对于比较文学来说，误译有时候有着非同一般的研究价值，因为误译反映了对另一种文化的误解与误释，是文化或文学交流中的阻滞点。误译特别鲜明、突出地反映了不同文化之间的碰撞、扭曲与变形”<sup>[29]</sup>。也因此，透过中西陶瓷图像跨文明传播后出现的误读现象可以管窥中西文化的不同。

一是中国陶瓷图像传播到西方后发生的误读现象研究，仍以渔樵耕读图为例。大英博物馆藏的1760年英国伍斯特瓷厂生产的一只“中国风”瓷器上的一组人物，乍一看不知所云，但对于熟悉中国图像传统的读者来说，可能就知道它是西方陶工对中国的渔樵耕读图误读的产物。陶瓷图像具有大众日用品、商品的属性，数量巨大，图像又是手绘的，即使是同一个母题，表现出来的形态也是千差万别，不像文学那样有稳定的文本形态。所以，我们无法得知图像制作者模仿的是哪个瓷器图像，而只能将其与同时期中国外销瓷上的渔樵耕读图对比以求证。大英博物馆藏的这幅瓷器图像与销售到西方的另两个清中期瓷器上的耕读图<sup>[30]</sup>相似度颇高，尤其是假山及其上的树木造型、用竿子挑着斗笠的牧牛人、牛、读书人。另外，中国最早规模化销往欧洲的瓷器——“克拉克瓷”盘周围的开光里有很多渔樵耕读图。在这些图像中，渔夫常常头戴斗笠，高高卷起裤腿，手提鱼篓，西方陶工可能将

其误读并加工为身穿长裙、头戴彩色帽子、手提花篮的女性；耕夫常常肩扛锄头，西方陶工可能将锄头误读为铲子，将人物误读为花园园丁，而在人物旁边画了一株花。综合这些创造性元素，再加上图像中的假山、古松、灌木等物象，西方陶工是将这组人物活动的背景理解为花园，而不是田园。做出这样的推测，并不是主观的，而是考虑了西方的文化传统和当时的社会背景。

众所周知，欧洲的花园文化源远流长。17世纪，当风景画发展成为独立的艺术时，花园也自然成为画家表现的核心意象。与这两个瓷器同时期的法国著名洛可可风格画家布歇创作了“中国风”系列作品，不仅有专门的《中国花园》，而且把反映中国人日常生活的《中国渔情》《中国舞蹈》《中国婚礼》《中国餐宴》的活动空间都画得像花园。同时期的其他艺术家模仿中国的渔家乐图、仕女婴戏图时亦是如此。比如有一只法国鲁昂窑生产的陶盘上的图像<sup>[31]</sup>，模仿的是中国的“秋胡戏妻图”，不仅将桑树变成了男女主人公手上的花束，还将桑林变成了典型的欧洲花园。西方人不仅模仿中国图像时会对人物活动空间进行“花园式”改造，而且自主创作图像时亦是如此，比如花园饮茶图。它是西方为销售中国茶叶而自主创作的带有广告性质的图像，大量出现在茶壶、茶杯、茶碟等茶具上，与中国饮茶图的图式及文化内涵完全不同<sup>[32]</sup>。由此可见，18世纪的西方人用花园图式改造中国的渔樵耕读图是完全有可能的。图像在跨文明传播中出现的这种“创造性叛逆”充分体现了中西图像叙事传统的存在以及文化的差异，如贡布里希所说，“艺术家的倾向是看到他要画的东西，而不是画他所看到的东西……艺术家倾向于去寻找他们的风格和素养已为之作好准备的母题，没有中性的自然主义。艺术家跟作家一样，需要一套语汇才能动手搞现实的一个‘摹本’”<sup>[33]</sup>。

二是西方陶瓷图像传播到中国后发生的误读现象研究，以堂吉诃德故事图为例。在塞万提斯的小说中，堂吉诃德的形象特征是50来岁，身材瘦削，面貌清癯，穿着曾祖父留下来的破甲冑，戴着自己用铁棍和纸壳做的头盔，骑着一匹瘦得皮包骨头的马。他的随从桑丘·潘沙是个又矮又胖、满脸胡子





的农民，牵着一匹自家的骡子。清乾隆时期生产的三只西方定制瓷盘上的堂吉诃德故事图<sup>[34]</sup>，粉本为法国画家夸佩尔的油画《带着曼布尼诺头盔的胜利者堂吉诃德》。油画中的人物形象与塞万提斯小说中的描述基本吻合，维多利亚馆藏盘图中的人物形象、绘画风格与油画基本相似，但另两只的差异就大了。从绘画风格来看，油画的焦点透视、光影已经完全没有了，变为中国的线描；从人物形象来看，堂吉诃德看起来不是瘦削的，而是正常甚至有点肥硕的；帽子看起来不像头盔，而像清朝官员的官帽；马看起来不像皮包骨头，而是体格正常；桑丘不是又矮又胖、满脸胡子的农民形象，而是马僮形象，尤其是佳士得99号盘上的图像，陶工将小毛驴删去了，可见他是完全将其误读为一个马僮了。从这些对比中可以看出，中国陶工是用清代官员骑马出行的图式讲述堂吉诃德故事。当时的陶工肯定不知道这是个什么故事，所以便只能用自己熟悉的图式来绘制，如乐黛云所言，“人在理解他种文化时，首先自然按照自己习惯的思维模式来对之加以选择、切割，然后是解读。这就产生了难以避免的文化之间的误读”<sup>[35]</sup>。由此可见，误读中隐藏着输出国与接收国丰富的文化信息，值得深入研究。

第二，中西陶瓷图像平行比较研究。比较文学中的平行研究方法是美国学派在20世纪下半叶提出的，研究目的有两个：一是类同性，即研究没有事实联系的国家的文学在内容、结构、技巧、风格等因素上的特性；二是跨学科，将文学与其他学科进行比较研究，以便更全面地理解文学。20世纪末崛起的中国学派对其进行了补充，认为比较文学研究还要关注异质性，唯有这样才能更好地推动不同文明之间的沟通对话。这样的研究思路同样适用于中西陶瓷图像比较研究。

中西陶瓷图像发展历程的差异性非常大。公元前12—4世纪，希腊陶瓶上逐渐出现丰富多彩的人物故事图，但此时的中国（约为西周一战国时期），陶器装饰还和新石器时代一样，以几何纹为主，人物纹极少。公元前4世纪以后，欧洲的陶器装饰艺术走向衰落，到文艺复兴时期才逐渐复苏，而中国自汉代的画像石画像砖、魏晋南北朝的

青瓷、唐代的长沙窑瓷器、宋金元时期的磁州窑瓷器至元明清时期的景德镇窑瓷器、广彩瓷器，人物故事图一直延续，明清时期尤为繁盛，深刻影响了欧洲陶瓷。从以上梳理中可知，中西陶瓷发展历程在时间上是完全不同步的，所以中西陶瓷图像的平行比较研究，不宜按照惯常的中西比较思路，即直接选取同一时间段的陶瓷图像进行比较，而必须另寻他途。刘耘华在研究欧美汉学论著基础上总结出的平行比较研究的三种方法，即两极对比、以特定命题或解释框架为中心、以问题意识为线索，注意“语境化的方法”“发生学、谱系学的方法”等<sup>[36]</sup>，是值得借鉴的，可以从以下两方面开展研究。

一是中西陶瓷图像本身的平行比较研究。可以问题为中心，由点及面，以小见大，从陶瓷图像管窥中西文化的共性和差异。这样的研究思路是很多的，在此列举三种。

其一，对同一视觉符号在中西陶瓷叙事图<sup>[37]</sup>中不同意义的比较及其发生学、谱系学考察。前人已经有这方面的研究，只是研究对象多是常见的祥禽瑞兽、花卉果木、几何图案，对叙事图研究很少。叙事图是用视觉符号讲故事，同一视觉符号在中西叙事图中有不同的意义，而这一意义的形成是一个长期的过程，通过对其进行发生学、谱系学考察，可管窥其背后的叙事传统、文化内涵以及经济社会发展历史，比如中西陶瓷叙事图中的狗。西方表现男女爱情或情欲的场景中常有一只小狗，如提香的《达那厄和黄金雨》以及维纳斯主题系列绘画，扬·凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》、安东·华托的《惊喜》等。西方定制瓷上也有很多这类图像，有的是对绘画作品的模仿，有的则是因买主需求而量身定制的，后者更能反映图像叙事传统的无处不在，如一只清雍正瓷盘绘制了一对在花园中散步的西方情人和狗，其中的男子可能是法国的路易国王或荷兰驻雅加达的总督达夫<sup>[38]</sup>。而这一传统的形成又与狗在西方文化中的特殊意义——最亲密的朋友、忠诚的象征等有关，是海洋文明的产物。中国属于农业文明，讲究聚族而居、安居乐业，狗的看家护院的角色特别重要。早在《老子》中，“鸡犬之声相闻”就成为小农经济下理想生活的标志性符号，并由此逐渐形成一种图像传统，即



狗成为农家生活的象征。它不仅出现在风俗画中，如北宋王居正的《纺车图》、张择端的《清明上河图》、南宋李嵩的《货郎图》等，也出现在叙事性的文人画中，如各类桃花源图。清钱慧安的《桃园问津图》是历代桃源图中构图极为简洁的一幅，但画家也不忘在人物脚下画上一白一黑两条狗。

其二，同一故事母题在中西陶瓷叙事图中不同表现形式的比较及其发生学、谱系学考察。正如钱锺书所说的“东海西海，心理攸同；南学北学，道术未裂”<sup>[39]</sup>，中西陶瓷图像上有大量相同的故事母题，但表现形式有所不同，反映出两者文化的异质性。陶瓷图像与其他媒材图像、文学艺术形态密切相关，研究起来往往是牵一发而动全身，也因此可借一斑而窥全豹。图像的表现形式非常丰富，如色彩、线条、光影、结构、形象、修辞、图式等，其传承演变与历史文化、经济社会发展密不可分，需要溯源穷流，方能更好地理解其意义。

其三，以叙事传统问题为线索对中西陶瓷图像进行比较研究。从前文论述中可知，由于中西陶瓷发展历程的巨大差异，所以选取同一类的中西陶瓷图像叙事艺术直接进行比较研究，比如把17—18世纪中国陶瓷图像和公元前12—4世纪希腊瓶画进行比较（因为两者的人物故事图都很丰富精美），就会遇到一个问题，两者时间相差3000年，历史语境完全不同，比较出两者图像叙事艺术的异同，能解决什么学术问题？因为从理论上讲，任何不同的两个事物都可以进行比较，但并非所有的比较都有意义。但是，如果我们的研究思路反过来，“以问题意识为线”，即以中西叙事传统比较这个问题为线索，就可以将17—18世纪中国陶瓷图像和公元前12—4世纪希腊瓶画分别纳入中国和西方的叙事传统形成的链条中进行考察，考察它们对叙事传统继承了什么，改变了什么，考察变迁背后的经济、政治、社会、文化等原因。

二是中西陶瓷图像与其他领域的跨学科研究，这有利于更全面地了解陶瓷图像及其背后的历史文化。已有学者对希腊瓶画与中国汉画像、希腊陶器与中国商周青铜器上的纹饰进行比较，分析它们在题材内容、艺术风格、构图方式、空间表现、审美观念等方面的异同，但数量少，且处于描述现象阶

段，还没有将它们放到历史语境、文化传统中发掘其在思想史、文化史、艺术史上的独特价值。

从上文论述可知，陶瓷图像是一座富矿，关于它的研究才刚刚起步。这是由于陶瓷属于工艺美术范畴，长久以来研究它的主要是工艺美术学者。虽然他们的研究也会涉及图像，但他们研究的重点是生产工艺，而非丰富多彩的图像。图像研究是21世纪的学术热点，文学与图像关系研究是其中的重要部分，但其关注点主要在小说戏曲插图、诗意图上，对陶瓷、漆艺、玉雕、象牙雕、竹木雕、砖石雕、金属工艺、刺绣染织等器物上的文学图像少有涉及。陶瓷图像在这些器物图像中具有代表性，不仅因为它的历史源远流长、数量无比庞大、题材丰富多彩，而且还因为陶瓷在中西文化交流中的独特地位。从文学、文化角度研究陶瓷及器物图像，必须注意两点：一是载体的物性，体现在材质、生产、流通、消费等各个方面；二是图像的关联性，陶瓷及器物图像多是对其他媒材图像的模仿或是相互模仿，所以需将其放到中国图像谱系中进行纵向和横向的全面考察，方能发现学术命题，使研究走向学理化。

[ 本文系国家自然科学基金重点项目“陶瓷图像的文学叙事研究”（18AZW004）的阶段性研究成果 ]

[ 1 ] 这些图像本文称之为“陶瓷图像”，也就是人们常说的纹饰、纹样、饰纹等。

[ 2 ] 季国平：《论元杂剧的传播及其意义》，《河北学刊》1989年第2期。

[ 3 ] 廖奔：《中国古代剧场史》，第21页，中州古籍出版社1997年版。

[ 4 ] 龚缨晏、邬银兰：《现存最大的欧洲中世纪T-0地图：赫里福德地图》，《地图》2004年第4期。

[ 5 ] 罗伯特·芬雷：《青花瓷的故事》，郑明萱译，第15—16页，海南出版社2015年版。

[ 6 ] 蒋星煜：《西厢记的文献学研究》，第582页，上海古籍出版社1997年版。

[ 7 ] 据蒋星煜研究，英译《西厢记》最早的一个版本仅一折，1898年出版于英国伦敦。薛婧对此进行了详细论述，参见薛婧《〈西厢记〉英译研究》，博士学位论文，第34—35页，2020年，山西师范大学戏剧与影视学院。





[8] 苏轼:《书鄱陵王主簿所画折枝二首》其一,《苏轼诗集》,第1525页,中华书局1982年版。

[9] 柯律格:《明代的图像与视觉性》,第51—52页,北京大学出版社2016年版。

[10] 彼得·伯克:《图像证史》,杨豫译,第10页,北京大学出版社2008年版。

[11] 望野:《千年梦华:中国古代瓷枕》(第二编),第96页,文物出版社2010年版。

[12] 倪亦斌:《看图说瓷》,第22页,中华书局2008年版。

[13] 倪亦斌:《彩瓷板显“莲花落”,宣德盘示“古孝行”——兼谈故事画的释读方法》,《紫禁城》2012年第9期。

[14] 马未都的著作《瓷之纹》中有这只瓷瓶的图像,但只有一面;将其与日本株式会社小学馆出版的《世界陶瓷全集》中的瓷瓶图片进行对比可以发现,二者应是同一个或同一类瓷瓶的图片(两张图片边缘处一个手拿长棍的猴子形象完全相同),后者有“大明嘉靖年制”款识。

[15] 根据《文渊阁四库全书》电子版中的《集部·总集类·元风雅·后集》卷七里的干支纪年换算而成。该电子版是以《景印文渊阁四库全书》为底本,由上海人民出版社和迪志文化出版有限公司合作出版。

[16] 冯先铭:《中国陶瓷》,第455页,上海古籍出版社2010年版。

[17] 赵宪章:《文学和图像关系研究中的若干问题》,《江海学刊》2010年第1期。

[18] 最早在瓷画上署名的是晚清时期的“浅绛彩画家”,见俞步春《谁是瓷画上最早署名者》,《景德镇陶瓷》2012年第5期。

[19] 清华大学国学研究院:《西中有东:前工业化时代的中英政治与视觉》,包华石主讲,刘东评议,第63—64页,上海人民出版社2020年版。

[20] 叶佩兰:《海外遗珍》卷3,第144页,北京大学出版社2016年版。

[21] 葛兆光:《思想史研究视野中的图像》,《中国社会科学》2002年第4期。

[22] Mieke Bal, “Norman Bryson” in *Key Writers on Art: the Twenties Century*, ed. Chris Murray. London and New York: Routledge, 2003, p.62. 转引自段炼《绘画图像的符号化问题——视觉文化符号学的读图实践》,《美术研究》2013年

第4期。

[23][24] E. 希尔斯:《论传统》,傅铿、吕乐译,第48页,第14页,上海人民出版社1991年版。

[25] 1602年,荷兰东印度公司在海上捕获一艘葡萄牙商船——“克拉克号”,船上装有大量来自中国的青花瓷器,因不明瓷器产地,故欧洲人称之为“克拉克瓷”。

[26][33] E.H. 贡布里希:《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》,林夕、李本正、范景中译,第58页,第61页,湖南科学技术出版社2000年版。

[27] 曹顺庆、韩周琨:《可比性与比较文学学派》,《中外文化与文论》2016年第1期。

[28] J-M·伽列:《〈比较文学〉初版序言》,见《比较文学研究资料》,北京师范大学中文系比较文学研究组编,第43页,北京师范大学出版社1986年版。

[29] 谢天振:《译介学》,第81页,商务印书馆2020年版。

[30] 这两幅图片分别见王德安《外销瓷上的中国元素》(《东方收藏》2015年第7期)和苏富比纽约2014年9月16日拍卖会第601号拍品。

[31] 袁宣萍:《十七至十八世纪欧洲的中国设计》,第143页,文物出版社2006年版。

[32] 倪爱珍:《“瓷上中国”在西方现代性进程中的形象和功能》,《天津社会科学》2022年第2期。

[34] 三个瓷器分别是维多利亚与阿尔伯特博物馆收藏的清乾隆粉彩堂吉河德故事图盘和佳士得纽约2015年1月26日拍卖会第100号、第99号拍品。

[35] 乐黛云、勒·比雄主编:《独角兽与龙——在寻找中西文化普遍性中的误读》,“序言”第1页,北京大学出版社1995年版。

[36] 刘耘华:《欧美汉学与比较文学平行研究的方法论建构》,《中国比较文学》2018年第1期。

[37] 参见倪爱珍《试论陶瓷图像图与事的叙述类型——兼论图像叙事》,《符号与传媒》2020年第2期。

[38] 南昌大学余春明教授在美国圣地亚哥举办的瓷器展图录说明文字。

[39] 钱锺书:《谈艺录》,“序”第1页,中华书局1984年版。

[作者单位:江西省社会科学院文学与文化研究所]  
责任编辑:吴子林