

06

鲁迅美术学院

Luxun Academy of Fine Arts

ISSN 2096-076X



9 772096 076177

博物画——艺术与科学的跨界
关于油画教学的思考与认识
不负时代不负卿（二）

《王居士砖塔铭》拓本汇考
《瘦鹤铭》三题
“残破”之境——蜡染绘画语言自述

历史的叩问——论水东古街保护与更新
在未知的边缘

2017.06 / 总第12期
ART WORK

艺术 艺术



CONTENTS 目录

专稿

- 006 毕生的追求 永恒的温度——追思冯其庸先生 宋惠民口述 康尔平撰文
- 009 博物画——艺术与科学的跨界 杨秀娟
- 013 意象性油画的精神内核 刘方
- 016 中国“叙事画”界定之初探：以天女和麻姑的绘画表现为例 刘晨

创作与评论

- 020 有关油画教学的六个话题 马晓腾
- 023 关于中国美术学院油画系第一工作室研究生教学认识 中国美术学院油画系第一工作室
- 025 艺术院校基础教学的方向探索 王小杰
- 028 多元融合，开拓创新——广州美术学院油画系本科教学情况综述 张体
- 031 关于油画教学的思考与认识 牟达器
- 034 不负时代不负卿（二）——鲁迅美术学院教师作品入选第七届北京双年展创作谈 李程
- 042 海上星辉耀——七位工作在沪的鲁美70后艺术家创作谈 付玉竹 严程
- 047 《方法论》——油画系第二工作室创作方法论 李鹏鹏

艺术史研究

- 053 《王居士砖塔铭》拓本汇考 仲威
- 060 《瘞鹤铭》三题 王家葵
- 064 宋元拓唐《王卓神道碑》经眼记 田振宇
- 068 听风楼金石题跋 鲁九喜
- 073 安岐《书谱》 杨小京

设计平台

- 084 “残破”之境——蜡染绘画语言自述 吴青林
- 086 智慧城市建设中智能化助老产品交互行为设计研究 姚江
- 090 都市农业景观的现代解读与建构 李文莲
- 094 文化创意产业视阈下地方工艺文化馆的发展路径——以台湾地区丰原漆艺馆为例 包旦妮 高志强
- 097 奥拉维尔·埃利亚松装置艺术中的体验设计 刘瑶
- 099 新锐插画在生产包装设计中的试炼 裴佩
- 101 历史的叩问——论水东古街保护与更新 徐进
- 103 至上主义的设计理念与实践 陶金鸿
- 106 时尚摄影的创新性表现研究 王启明
- 109 计算机设计语境下的动态设计 曹洋

教学研究

- 112 民国高等师范学校美术教育的发展轨迹 洪霞
- 116 以工笔画教学谈写生的意义 李宁

外国美术

- 118 彼岸的缪斯——勒丽施与费孔涅的摄影艺术 孙小川
- 122 在未知的边缘 马瑞尔·伯吉斯(文) 范文(译)
- 126 欧洲早期的全景画艺术 王红 陈亮

中国“叙事画”界定之初探： 以天女和麻姑的绘画表现为例

文 / 刘 晨

表现书面或口头文学故事作品的绘画，在中国美术史上数量庞大，受众广博。例如表现东汉末年才女蔡文姬被掳匈奴十二载、后被其父蔡邕旧友曹操遣使赎回汉地的《文姬归汉图》，或表现后成为春秋五霸之一的晋文公重耳（前671或前697年—前628年）逃亡各国忍辱负重、最后在秦国支持下回到晋国继位的《晋文公复国图》等。这些画作虽多，但由于在明代董其昌（1555—1636年）等人所倡导的以文人画为主要标准的中国美术史价值体系中地位较低，长期以来并未受到美术史学界的重视。虽然零星地出现在不少学者的研究中，却鲜少被作为一个整体来看待和讨论。¹

近年来以孟久丽（Julia Murray）为代表的学者开始使用在西方美术史研究中较为成熟的叙事画（narrative illustration）一词来圈定和考查这类绘画。²她在1998年发表的论文中，给出了“中国叙事画”的较为明确的定义：

“（这种）图画必须描绘或指向一个故事，此处‘故事’是说在一系列时间中发生并导致某一特定人物状态改变的一个或多个事件”。（The picture must depict or refer to a story, where ‘story’ means the presentation of one or more events that occur in a sequence of time and bring

about a change in the condition of a specific character）.³

按此严格定义，归于顾恺之的《洛神赋图》和归于李唐的《胡笳十八拍图》等可以被轻松归入其中。⁴而像《清明上河图》这样只有场景展示而没有事件发生；或者像《耕织图》这样没有特定人物的绘画，就不属于叙事画。

该定义无疑对于中国古代叙事画研究的展开，奠定了重要的基础。但当我们深入研究此类绘画，会发现给它下一个明确的定义是非常困难的。事实上，似乎无论使用怎样的定义来圈定中国叙事画，我们都会发现有一些画总是游离于该定义的边缘。换句话说，就是按照任何定义的标准，都很难说有些画是否属于叙事画。在本文中，笔者将以天女和麻姑的绘画表现为个案来讨论这个问题。现存于美国凤凰城艺术博物馆（Phoenix Art Museum）的，清代画家改琦（1773—1828）的一件题为《列女图》册页中表现这两个主题的两页绘画，将被作为代表性的例子来讨论。

一、《列女图》册页

改琦，号七芑、玉壶外史等，是清代著名的回族画家，尤以画仕

女见长。传世名作有现存北京故宫博物院的《元机诗意图》和木刻版画《红楼梦图咏》50幅等。《列女图》册页作于1799年，是他应朋友王芑孙（1755—1817年）、曹贞秀（1762—1822年）夫妇之邀所作。⁵这对伉俪各作了十二首诗，请改琦将它们入画。目前我们看到的这件《列女图》册页是妻子曹贞秀所作的十二首吟诵评论十二位女性诗作的图文。⁶这十二位（对）女子或为佛道教人物，如天女和麻姑；或为传奇小说中的女子，如红拂；或为历史名人，如二乔和宣文君。

打开册页，左为曹贞秀以娟秀的楷体自书其诗一首，右为改琦以他擅长的白描之法，将相应女子表现出来。一开一诗画，共计十二开。如其中一开表现女博士宣文君宋氏（约生于283年），于前秦（350—394年）时以八十高龄向皇帝苻坚（338—385年）所选一百二十弟子传授礼乐《周官》的故事。左为曹贞秀咏宣文君之诗，右画宣文君端坐于帐中虬曲的根雕大椅之上。其身右侧，一名青年男子双手捧着一摞书籍，面向宣文君而立；台阶下，画面右侧站立一名青年男子，作谦恭聆听之状，画面左下站立两名青年男子，作交谈状，似在讨论。该幅绘画属于较为典型的单幅叙事画，即不表现宋氏

如何从父亲处习得《周官》、如何抚养儿子长大作了前秦的太常、苻坚视察太学如何为无人教授礼乐遗憾、博士卢壶如何推荐了太常之母等情节，而是扼要地抓取了故事的主要内容，即宣文君授经这一事件时刻，以较为简明的形式（如寥寥数人表现一百二十弟子），指向这一故事。⁷

但是，册页中的其他多幅，就不再是这种典型的叙事画，而是存在多种不同的变化。这些变化，呈现出中国叙事画界定中的复杂性和多样性，以下笔者以表现天女和麻姑的两开为例讨论。

二、天女散花

在题为《天女散花》的这一开，左边曹贞秀的诗读作：“维摩榻畔会龙华，未见缤纷上戒裳。并蒂同心皆世幻，散花须散曼殊花”。右侧图中一名青年女子，裙裾飞舞，立于云端。她右手隐于袖中，左手抬于胸前，正往下散花，一串串花朵飘散空中。此外别无任何其他描绘了。绝大多数题为《天女散花》的作品都具有类似的描绘，即表现一名年轻女子飞于空中，以手散花，只是在背景或者细节上存在区别。与“天官赐福”等主题类似，这些《天女散花图》作为吉祥美好从天而降的象征，反复入画。也就是说，它似乎与故事无关，乃是个一般的吉祥寓意的画题。然而，回到天女散花这个主题的起源，我们可以看到它其实是记述于《维摩诘经》中一个故事的插曲。

《维摩诘经》，全称为《维摩诘所说经》，是大乘佛教的主要典籍之一，约于公元100年成书于印

度。⁸在所有佛经中，《维摩诘经》是主说法者并非佛陀本人、却被称为“经”的两部之一。⁹该经共有14章，主要讲述一位名为维摩诘的大居士，虽已达菩萨果位，却以富商身份居于印度瓦萨里城。他娶妻生子，出入赌场妓院，过着一般人的日子，其目的是方便他向这些地方的普通人宣讲佛法。

该经的大段篇幅围绕一个中心故事展开，即：一日，维摩诘称病，希望以此吸引众人前来探视，借机向他们阐述佛法。释迦牟尼佛深知其意，乃派人前往探视。但是众佛弟子、菩萨皆推辞，因为他们都曾有过与维摩诘辩法败北的经历。最后，以智慧著称的文殊菩萨愿往，这场在两位以雄辩著称的高手之间的论法因此吸引了万千信众前往。

在论法的过程中，维摩诘室中的一位天女也现身来散花。象征尘世的花，在到达菩萨身上之前就纷纷自行坠地。相比，落在弟子们身上时，不管他们怎么努力摆脱，却紧紧粘住。这时，通过与文殊菩萨一边佛弟子舍利弗的论道，天女指出，最重要的是人的心灵的“不二”。也就是说，当你内心将花所象征的世俗生活视为“空”，而不是刻意躲避，世俗与神圣将变得没有分别。相反，弟子们越是害怕花可能会干扰他们精神的纯净，花就越是拨而不去。鸠摩罗什版《维摩诘经》中译本中，关于这一段的叙述节选如下：

“时维摩诘室有一天女，见诸天人闻所说法，便现其身，即以天华，散诸菩萨大弟子上。华至诸菩萨，即皆堕落，至大弟子，便著不堕。一切弟子，神力去华，不能

令去。尔时，天女问舍利弗：“何故去华？”答曰：“此华不如法，是以去之。”天曰：“勿谓此华为不如法，所以者何？是华无所分别，仁者自生分别想耳！若于佛法出家，有所分别，为不如法；若无所分别，是则如法。观诸菩萨华不著者，已断一切分别想故。譬如人畏时，非人得其便；如是弟子畏生死故，色声香味触得其便也。已离畏者，一切五欲无能为也；结习未尽，华著身耳！结习尽者华不著也。”

在现存表现《维摩诘经》的壁画中，天女散花这一故事细节的描绘最早可见于初唐敦煌的洞窟中。¹⁰例如，初唐的203窟，在维摩诘身侧站立一位年轻女子，双手持扇，与另一边文殊菩萨身旁的佛大弟子舍利弗相对而立。二者之间可见花朵飘散，尤其是舍利弗的身上，专门描绘了粘于其袈裟上的诸多花朵。

在存世卷轴画中，现存北京故宫博物院的一幅归于金代画家马云卿的《维摩不二图》中，也可见到天女的表现。¹¹此画右侧，维摩诘凭几坐于榻上，与左侧须弥座上的文殊菩萨相对而处。周围是他们的侍者和信众。位于画面正中的是分立于二主角身旁的天女和佛弟子舍利弗。二者之间，有一塔式香炉立于前景，作为两组人物的分隔线。显然，这一描绘展示了维摩称病、文殊来问，二人相对论道，众人听讲的故事。而天女散花，向舍利弗说法的子故事也被表现于其中。

另一个更简化些的表现有此子故事的画是现存北京故宫博物院的明代画家李麟（1458-1534年）的一幅《维摩演教图》轴。该画上

只描绘了故事中的三个人物，维摩诘、文殊菩萨和天女。与图4不同的是，这幅画并没有将两组人物平衡地安排在画面上。相反，画家拔高了天女的位置，从而强调了她在两位主要人物论道过程中的重要地位。

这类表现《维摩诘经》的叙事画中，天女散花只是协助维摩诘阐明大乘佛法的一个手段，正如其在《维摩诘经》中的那样。但是，我们看到在明清的画作中，人们似乎越来越对天女散花而不是整个维摩演教的故事更感兴趣。上文讨论的改琦所绘《天女散花》就是个好例子。此外，清代画家余集（1738-1823）也曾画过一幅《散花天女图》轴。该画与改琦的册页一样，完全没有表现维摩演教的故事，而只画了天女飘飞在空中，撒下许多花朵。事实上，若非画题写在右上角，观者极易将其认定为其他任何女仙。不止是卷轴，其他大众艺术形式，如版画，也显示出对天女独立成画题的喜爱。¹²这些绘画完全不是维摩演教故事或其一部分的叙事表现，而逐渐演变为一个吉祥图像的主题。

从以上讨论的几幅画，我们可以看到天女协助维摩演教的故事如何逐步变为独立的天女散花。无疑是表现了一个故事的叙事画。然而，余集的轴和改琦的册页却不能被视为叙事画，因为它们并非旨在表现源出故事，而更多变为了具有吉祥寓意的画题。

三、麻姑献寿与麻姑卖酒

天女是个佛教人物，麻姑却是个道教人物。有关麻姑的最早记载

见于晋代葛洪（217-420）的《神仙传》。书中，她应另一仙人王远（字方平）之邀去拜访一位名为蔡经的凡人。据载，麻姑乃是一个年轻貌美的女仙，已活了数百万年。她被描述为拥有像鸟爪一样的指甲。该书还提到麻姑曾将些米粒变为珍珠赠予蔡京的弟媳，而王远则赐给蔡经家人一些仙酒喝。当酒不够时，王远即遣人往余杭的一位老妇人处购来一些酒。原文如下：

“麻姑至，蔡经亦举家见之。是好女子，年十八、九许，于顶中作髻，余发散垂至腰，其衣有文章而非锦绣，光彩耀日，不可名字，皆世所无有也。入拜方平，方平为起立。坐定，召进行厨，皆金玉杯盘无限也，肴膳多是诸花果，而香气达于内外，擘脯而食之，如肉炙然，云是麟脯也。麻姑自说：“接待以来，已见东海三为桑田，向到蓬莱，水又浅于往昔，会时略半也，岂将复还为陵陆乎。”方平笑曰：“圣人皆言，海中行复扬尘也。”麻姑欲见蔡经母及妇侄，时经弟妇新产数十日，麻姑望见，乃知之曰：“噫，且止，勿前。”即求少许米至，得米，便以撒地，谓以米祛其秽也，视米皆成真珠。方平笑曰：“姑故少年也，吾老矣，不喜复作此曹辈狡狴变化也。”方平语经家人曰：“吾欲赐汝辈酒，此酒乃出天厨，其味醇酿，非俗人所宜饮，饮之或能烂肠，今当以水和之，汝辈勿怪也。”乃以一升酒合水一斗，搅之，以赐经家人，人饮一升许，皆醉。良久，酒尽，方平语左右曰：“不足复还取也。”以千钱与余杭姥，相闻求其酤酒。须臾信还，得一油囊，酒五十斗许，信传余杭姥答言，恐地上酒不

中尊者饮耳。又麻姑手爪不如人爪形，蔡经心中私言，若背大痒时，得此爪以爬背，当佳也。方平已知经心中所言，即使人牵经鞭之，曰：“麻姑，神人也，汝何忽谓其爪可以爬背耶？”便见鞭著经背，亦不见有人持鞭者。方平告经曰：“吾鞭不可妄得也。”

此段中显示麻姑长寿的一句话非常有名：“麻姑自说：‘接待以来，已见东海三为桑田，……’”成语“沧海桑田”即是演变自此，麻姑因此被视为长寿的象征。后来，关于麻姑的更多故事一再出现在各种书籍中，如南朝宋刘敬叔（约390-470）所撰的志怪小说集《异苑》；宋人编写的完成于公元978年的《太平广记》；以及首次出版于明代万历年间（1573-1620）的《列仙全传》。所有这些故事都将麻姑描绘为仙，但没有人提到过她向任何人献寿的事。不过有个口头故事可能提供了长寿的麻姑与她向别人献寿这两者的关联。这个民间传说，讲的是在某年的农历三月初三，即西王母的生日，麻姑以灵芝酿酒为她贺寿。这可能是麻姑献寿这个画题的最直接来源了。

虽然关于她的故事很多，但几乎所有入画的却都只与一件事相关，即，长寿，而不展示任何一个书上所载的故事。在这些画中，麻姑总是手持寿礼被单独描绘，最多旁边有一侍女。而她的寿礼往往是寿桃或酒。这些画的标题通常都是《麻姑献寿》。明朝著名的人物画家陈洪绶（1598-1652）以及清代画家任熊（1820-1857）和任薰（1835-1893）都曾画过此类作品。也就是说，可能由于关于麻姑

的所有记载都提及她是个极其长寿的女仙，所以她逐渐演变为一个寿仙，尽管她其实根本没有这一称号。她自己的长寿被逐渐转化为她能带给他人长寿。相应地，麻姑献寿的画题就成为了对人长寿的美好祝愿的象征，而不是展现一个什么献寿的故事。因此，这些画也不是标准的叙事画。

然而，改琦所绘《列女图》册页中的一幅题为《麻姑卖酒》的关于这女仙的画作，情况又不太一样。画中，在右上角的云气之下，是掩映在树下和竹丛旁的一间茅屋。这茅屋邻近水畔，面朝左侧开有一大窗。一个妇人面朝左侧，坐于窗前。她右臂下垂，左手正执一勺柄，勺子没于一个大缸满盛的酒液中。她身后置一放有杯壶的方桌，右侧还有一个正在温酒的炉子和酒壶。

显然，绘画及其相对应的曹贞秀的诗都是基于葛洪书里关于麻姑的故事。该诗读作：“蓬莱按部记栽桑，撒米空中鸟爪长。狡狴渐除成一姥，只堪卖酒向余杭。”但是，事实上此诗画也对葛洪原书中的故事有所改变。在葛洪书中，是仙人王远遣人向余杭的某位老妇人买酒，当时麻姑应只是一个旁观者。但是在这本册页的诗画中，麻姑却变成了这位在余杭卖酒的老妇人。也就是说，这幅不同于其他大多数有关麻姑题材的画作，麻姑是“卖”酒的妇人而非“献”酒为寿的年轻女仙。在这里，表现麻姑的绘画，基于文本中麻姑故事的记述，却又作了不同于文本的变形；既非典型叙事画，却又与故事有着千丝万缕的联系。

四、结论

综上所述，从笔者关于这两例个案的以上讨论中，可以看到两种不同的游离在叙事画类别周围的绘画。“天女散花”是从维摩演教的佛教故事中分离出来、形成了一个独立画题，其主旨已远离源出故事，变为吉祥美好的象征。而“麻姑献寿”则是文本记述与民间故事相混合的产物；同时，改琦册页中所表现之“麻姑卖酒”，虽与记述的麻姑故事相关，却又做了变动，其形象与故事中的其他形象混合为一体。这些画作虽然都植根于某个故事，然而，它们并没有如孟久丽对于中国叙事画定义中的那样描绘

某个特定人物的故事，不是严格的叙事画却又与叙事画存在千丝万缕的联系。

除开这两例个案，还有很多画题存在相似情况，即虽与故事相关，但又不能算作严格的叙事画。例如，“苏武牧羊”这一画题，虽然指向西汉使臣苏武（前140—前60年）出使匈奴被扣留、持节不屈牧羊十九载的故事，但在画作上，并不会描绘该故事的前因后果及相关人物。常常只描绘苏武一人，手持符节在荒野牧羊的场景。这些画作的存在，表明中国叙事画界定上的复杂性，也提醒我们更有弹性地使用定义，展开更深入的研究。

注释

1. 传统中国绘画理论往往将中国画分为人物画、山水画和花鸟画这三个大门类。这些表现故事的画作常常被归于人物画这个大门类之下，笼统地称为人物故事画或者历史故事画。
2. 孟氏曾在一系列论文中讨论中国叙事画。参见Julia Murray, 'Buddhism and Early Narrative Illustration in China,' Archives of Asian Art, volume 48, 1995, 17-31; Julia Murray, 'The Ladies Classic of Filial Piety and Song Textual Illustration: Problems of Reconstruction and Artistic Context,' Ars Orientalis, volume 18, 1988, 95-129; Julia Murray, Ma Hezhi and the Illustration of the Book of Odes (Cambridge NY: Cambridge University Press, 1993); Julia K. Murray, Representations of Hariti, the mother of demons, and the theme of "raising the alms-bowl" in Chinese painting (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1982).
3. 见Julia Murray, "What is Chinese Narrative Illustration", The Art Bulletin, v.80, no.4, Dec. 1998, pp602-15。本文中的中文翻译如无专门说明，均系笔者自译。
4. 两图都有多个版本传世。
5. 王芑孙是乾隆五十三年（1788年）的举人，曾任华亭县教谕。
6. 王芑孙的那一件目前下落不明，推想起来可能是吟诵评论十二位男子的诗作及其绘画
7. 从视觉化模式（visualization mode）上来说，笔者将叙事画分为单幅和多幅两种。其中又有异时同图和多幅之间位置多样性等不同类型。关于此问题，笔者将另有专文论述。
8. 参见：孙昌武，《中国文学中的维摩与观音》，天津：天津教育出版社，2005，30。
9. 另一部是《圣鬘经》，其主说法者为圣鬘。
10. 关于表现《维摩诘经》的绘画从4到19世纪的演变，可参见笔者博士论文《Flowers Bloom and Fall: Representation of The Vimalakirti Sutra In Traditional Chinese Painting 花开花落：〈维摩诘经〉相关绘画在中国的演变》，美国ProQuest硕博学位论文全文数据库，2011年。
11. 美国大都会艺术博物馆存有此幅的元代画家王振鹏所画本。关于两本的关系及相关讨论，可参见许忠陵，《维摩演教图及其相关问题讨论》，《故宫博物院院刊》，2004年4月；纳一，《佛教美术中的维摩诘释读》，《故宫博物院院刊》，2004年4月。
12. 关于天女散花从《维摩诘经》中脱离出来，独立成画的原因，参见笔者的博士论文《Flowers Bloom and Fall: Representation of The Vimalakirti Sutra In Traditional Chinese Painting 花开花落：〈维摩诘经〉相关绘画在中国的演变》，美国ProQuest硕博学位论文全文数据库，2011年。
13. 在道教体系中，南极仙翁才是寿仙。

（作者工作单位：北京大学艺术学院）