



图 1、《龙凤人物图》帛画 春秋战国



图 2、《折槛图》绢本设色 南宋

叙事画与山水画诠释的比较

代俊

摘要：中国画作为我国的传统文化的一个门类，其魅力随着时间的流逝越来越得以彰显。近年来，伴随着西方叙事学的兴起以及西方叙事画研究的成熟，中国叙事画慢慢从幕后走向前台。叙事画的提出为中国画的研究提供了新方向，打破了长久以来的文人画传统。笔者沿着这种思路，选取最能代表文人画特征的山水画，从以下三个方面与叙事画进行比较：一是时代背景在诠释时的不同作用，二是时间艺术与空间艺术的解读，三是程式化诠释的不同视角，以此来对中国画展开更细致的研究。

关键词：叙事画 山水画 诠释

叙事画又称“叙事性绘画”，是西方美术史中的专业术语，近年来传入中国，为中国画的研究提供了新的方向。中国画分人物、山水、花鸟三科。叙事画概念的引入促使人们对中国画的传统分科进行挑战。中国画加入叙事画一类，并不只是单纯为了增加和丰富中国绘画的分类，而是要用新的视角来诠释中国画。这种视角是要打破长期以来的文人画传统，为中国画找到新的诠释角度。同时，在中国画中加入叙事画一类，也并不是生搬硬套，而是根植于中国画自身已有的叙事因素进行的分类。叙事，便是讲故事，要有情节、人物等要素。但对中国叙事画的界定，一直以来众说纷纭，大概有两类：一是立足于人物画，将叙事作为人物画的一种绘画方式，研究这些叙事性的绘画来为物画提供新的方向。二是把叙事画作为一个独立的分类，尝试对叙事画做出界定。韩庄以《江行初雪图》为例将叙事绘画分为三种，影响广泛。巫鸿用“情节型”来界定叙事画，将其定义为“讲故事的图像”。[1] 古原宏深将中国的叙事性绘画与日本的相比较，认为中国的叙事性绘画所表现的故事都是基于书面文本，且受众局限于上层精英。孟久丽认为叙事性绘画主要指代“那些内容与口头或文本故事（其中有事件发生）相关，并且通过对该故事的表现而对观者产生影响的绘画”。[2] 我国学者杜龙淇认为叙事性绘画即是“用绘画方式进行叙事的单幅作品”。[3] 此外，中国学者赵晨认为，叙事画便是用故事传达一定的观念。研究者各执一词，却也有共同的认知，

即把“讲故事”作为叙事画的基本特征之一。基于这一特征，可以发现中国画中历来就有叙事画，源头可以追溯到文字出现以前的巫术刻绘，而且此后的学者也尝试对它进行归类。明代学者用“故实画”指这些叙事性绘画，清代学者陈邦彦的“人事类”“古迹类”“故实类”中都有叙事性绘画。这些分类后来统归人物画当中。笔者认为，首先，在定义方面将叙事画作为讲故事的图像是没有异议的。其次，中国叙事画的提出代表的是一种新的研究视角，是一种由内而外的转变，把聚焦于创作者的研究转向聚焦于绘画本身内容的研究上来。再次，中国叙事画作绝大部分在人物画中，把这种叙事性的绘画单独拿出来作为一类研究，是对注重写意的文人画的一种挑战，因此，把文人画与叙事画比较是必要的，这能从根本上揭示出叙事画的重要意义。

以往众多研究成果表明中国叙事画正在慢慢从幕后走向前台，论文以及相关图书相继出版。中国叙事画的界定、形式风格、主题分类、功能、意义、代表性的朝代及画家、不同朝代叙事画的发展状况、在绘画史中的地位等都有研究。但是将叙事画与传统文人画进行比较研究还未有人进行，因此，本文选取最能体现文人画特征的山水画来与叙事画进行比较，以此来为中国画的研究带来新的思路。

一、时代背景在诠释时的不同作用

叙事画的源头可追溯到文字出现以前的原始绘画，比如巫术刻绘。至秦汉之际，大一统的实现为

艺术的发展提供了优越的条件，叙事性绘画广泛出现，比如《荆轲刺秦王》。魏晋之际战乱频频，但叙事画仍在发展，出现了顾恺之的《洛神赋图》等经典画作。隋唐之际，人物画高于其他绘画门类，也出现了许多绘画大家，比如吴道子、阎立本，他们的画中有许多叙事性绘画，叙事画获得空前发展。宋代是叙事画的转折点，文人画大兴，叙事画却日渐衰落。此后，在文人画占统治地位的元明清中，叙事画发展式微。米芾在《画史》中写道：“故事图，尤以劝诫为上；其次山水，有无穷之趣……”[4]由此可见，叙事画的功能主要在于通过故事向人们传达特定的观念，起到劝诫之用，和社会政治、风俗教化分不开。叙事画记载了历史上人们的生存活动和状态。因此只有了解时代背景，才能更深入地理解人们的活动。施莱尔马赫提出，解释最重要的是要寻找出作者和读者之间的“原始关系”[5]。为了认识到“原始关系”，就必须了解时代背景。

我国最早的一幅帛画《龙凤人物图》（图1），图画中一个妇女，双手合十，神态虔诚。在她的上方，一龙一凤，正向天空飞升。1961年，郭沫若将这幅画解释为善恶之斗。郭沫若这样解释一方面是由于画面缺损而造成的误读，另一方面也与当时的政治环境有关。上世纪的中国，政治斗争无处不在，郭沫若这样解释自然有一定道理。但实际上，这幅画讲述的是一个“巫祝”的故事。巫祝，即为死去的人向鬼神求福。王符曾在《潜夫论·浮侈篇》中谴责女子不织布而做巫祝，蒙蔽百姓一事。从中可以看出妇女曾做巫祝一事。也有学者将妇人看成墓主人，龙凤引墓主人升天，这在屈原的诗文中有所反映。但无论如何，此幅帛画讲的是一种丧葬习俗，而绝非郭沫若所讲的善恶之斗。同样，诠释顾闳中的《韩熙载夜宴图》时，也绝不能仅仅把它看成是主客相乐的场面。画中描绘了五个场景：听琵琶，跳助舞，小憩，对箫管，观歌舞，一片纵情声色的欢快场景。但细观图像却发现韩熙载从头至尾都面色凝重。韩熙载为北方豪族，李煜“颇疑北人，多以死之”[6]。于是韩熙载故意沉迷于花天酒地之中。后主听闻，乃令顾闳中悄悄画下。当读者得知这些时，再看这幅图，便会感到一股凝重的气氛。

山水画的萌芽可推至汉代。[7]，那时，树木山峦已经作为人物活动的背景出现了。魏晋南北朝时期，山水画开始逐渐形成。魏晋时期，玄学盛行，玄言诗通过山水来体悟玄理。山水从一开始便带上

了哲学色彩。山水诗的出现，更赋予了山水浓厚的文人气息以及独特的精神内涵。山水画的形成源于人的觉醒，从开始便带上了隐逸与风流的气息，追求生命、精神、美学、哲学等问题[8]。至隋唐，山水画已发展成熟。此后历经各朝发展，流传至今。几千年来，山水画不断发展，其要素却没有随着时代的发展发生很大改变，山石、云水、林木，加之点景式的人物、亭台楼榭与小桥。山水画的诠释，要回归到画面本身，山水之中，注重的是性情的陶冶以及审美意境。因此，读者即使不了解这幅画的年代背景，也可以获得游行于山水间的恬淡自适的审美感受，从笔墨的浓淡干湿到或凝重或清远的氛围，从用笔的繁简到或郁茂或爽洁的意境，从空间布局、虚实留白体会哲学思想的意趣，从画作的线条特征体会或柔和或刚性的画风。

在进行山水画诠释的时候，读者一方面是从画法技巧方面获得审美感受，另一方面也会受到画家性情的感染。画的意境便是画家的性情与山水的特性融为一体而升华出来的。从这个方面说，诠释山水画也需要关注时代背景。时代背景影响着画家的生活轨迹与创作，让读者明白画的意境从何而来。如倪瓒23岁因家庭变故而弃田逃遁，一生未仕，交友皆是和尚道士，其画隐逸枯寂。傅抱石往往醉后作画，其画风酣畅淋漓。但这些对山水画审美意境的诠释并不会产生很大影响。意境主要来自于由笔墨和画法表现出的山水之中。对山水画主要做审美意境的诠释，这是由山水画的产生过程与本性决定的，正如梅墨生所说：“山水画的鉴赏……那就是讲究意境、神韵、气象、气息、笔墨等。”[9]李可染也曾说：“意境是山水画的灵魂。”[10]

二、时间艺术与空间艺术的解读

图像作为空间艺术，但叙事画作为“讲故事”的图像，同时蕴含着时间因素，正如巫鸿所说：“当我说这幅画……是一个绘画故事时，我一直在暗示这一特征：所有这些概念都隐含着时间的意义。”[11]叙事画仅表现一瞬间的动作，正如莱辛在《拉奥孔》中提出的“富于孕育性的顷刻”。[12]这个顷刻便是故事的高潮，它包含着故事的起因和结局。因此，读者在进行叙事画诠释时，要把空间艺术转化为时间艺术，把压缩的时间重新解压，回溯到过去，追想到将来。如著名的《折槛图》（图2），画面上九个人物。画面左边两个士兵，背着剑，

正叉开双腿用力把另一个人往后拖。这个人弯着腰，双手紧紧抓住栏杆，头昂着，似乎在与画面右边的人说话。画面中间的人是皇帝，他弯着腰，似在求情。画面右边坐在椅子上的人是皇帝，他一腿放在地上，一腿盘在椅子上，一肘拄在椅子上，一手放在大腿上，神态缓和，聚精会神地听着中间的人说话。皇帝身后站着两个宫女，一个太监和一个大臣。两个宫女正窃窃私语。太监紧张地东张西望。大臣恭恭敬敬地站着。整幅画营造了一种剑拔弩张的氛围，这正是故事的高潮部分。读者对这幅画进行诠释的时候，要把高潮时刻一边往前回溯到起因，一边往后延长到结局，便很容易想到这是西汉朱云折槛的故事。朱云不畏危险向成帝进谏，请求杀了皇帝身后的佞臣安昌侯张禹。皇帝大怒，令士兵拖他出去斩首。辛庆忌急忙求情，朱云免死。当然，对这些图像的解读是要有历史典故做基础的。

山水画作为写景的图像，描绘的是人类的生存空间。山水画的产生过程和特性决定着其重在创造意境。读者走进山水画的世界，便进入了画家所创造的山水空间。宋代郭熙主张，山水画应可行、可望、可游、可居[13]。这形象地说明了山水空间的重要意义。读者在诠释山水画的时候也只有真正走进这种空间，才会心有所感。画家在创作山水画的时候也都十分重视空间布局与空间意义。南朝宗炳主张，画家创作山水画应该在在尺幅之间表现出千里之状。如梅墨生的《小品册页》中，用三棵呈扇形摆放的树来增加空间的阔大感，远山不做高耸入云之势而做平远之状的延伸，在12cm×13cm的画纸上表现出了烟波浩渺的感觉。南宋的“马一角”和“夏半边”其名便揭示了他们在山水画空间拓展上所做的努力。此外，中国画广泛运用各种视角作画，如平视、仰视、俯视等，来拓展各种空间的可能性。动观法却真正创造出了山水画的阔大空间。读者在看画时，仿佛也随着画家行走在了山水间，一步一变化。空间是山水画审美意境的重要来源。因此读者在诠释时，不需要把空间艺术转化为时间艺术，反而需要真正把握空间艺术与空间意义。

叙事画的诠释，需要把一瞬间的时间做横向的延伸和拓展，存在对顷刻时间的偏离。同样，山水画的诠释也存在对当下时间的偏离。这种偏离来源于空间艺术营造的审美意境当中，是对当下时间的一种纵向超越。唐寅的《湖山一览图》（图3），整个画面采用平视的视角。画面虚实结合，汲取了



图 3、唐寅《湖山一览图》纸本设色 明代

阴阳相生的哲学思想。近处景物密集，远处空旷，画面中间和上部采用留白的技法，以纸为水，创造出风平浪静，烟波浩渺的意境。远处的山用简笔勾勒，无限延伸，增加了空间的阔大。一叶扁舟，一座小桥让读者似乎遨游在这无限的天地之间，似有苏轼所描绘的“渔樵江渚”“鱼虾为友”之乐，又有“物与我皆无尽”的快慰。同时读者超越了此刻的“人生须臾”之境，从当下的生活得以解脱，达到了似长江的生命无穷，同时又体会到了宇宙时空的永恒。

三、对程式化的不同诠释

程式化是一种抽象的表达，来源于生活，最后脱离具象形成一系列简化而又韵味深长的表达方式。其最先出现于戏剧舞台的表演上。诚如徐书城所说：“程式化应是中国绘画艺术的总体构成。”[14]一直以来，人们对山水画的程式化研究甚多，对叙事画中的程式化研究甚少。山水画中，由笔墨表现出的程式，产生了山水画独特的审美意境。同样，在叙事画中，程式化的表达让读者一眼便能明白作者所要描绘的故事，但两者程式化诠释的视角却是不同的。

叙事画的程式化诠释重在表达的故事或场面。如用来表达开芳宴的“一桌二椅”程式。“一桌二椅”的程式是由夫妻对坐，乐伎歌舞逐渐演化而来的，后来演化为一桌一椅，或者只有椅子没有桌子。又如涅槃图像中的程式化表达，释迦佛的卧姿：头朝右，枕右手。叙事画的程式化诠释就是对历史文化的一种诠释。

山水画的程式化诠释重在通过程式化的技法来获得特定的审美感受。程式化作为一种历史经验的积淀，是一种特定的审美表现形式。中国画是写意的，不在精细而在神似，这在山水画中表现得尤为突出。因此，程式化表达在山水画中运用的更为明显。比如树叶的画法，虽不向西方绘画精确到纹理，使人一眼便能识别出树叶的种类，但是不同的树仍有不同的画法。柏树、核桃树、和枣树的树叶一般用圆点表示。竹子、柳树、杉树等树的树叶则用线点来表示。用圆点表现出的树叶由于墨的积滞，给人凝重之感；用线点表现出的树叶，给人清疏之感。再如，山石的画法。皴法是山石的程式化画法。土山的画法一般采用披麻皴，给人柔和平缓之感；石山的画法则采用斧劈皴，给人急骤之感。又如，水

云的画法。留白是云水的一种程式化画法，给人虚静之感。勾云则给人神秘飘渺之感。山水画的要素都有程式化的表达，但山水画却不会出现单一的审美意境程式，诚如徐书城等学者所说的，程式是骨架，笔墨是血肉。因此，画家在既定的程式化画法上又会形成自己的“程式”，即自己特定的表达方式，如“米氏云山”。由于各个画家的独特的“程式”画法，才让山水画产生各种意境。

四、结语

叙事画作为一种讲故事的图像，其诠释在于图像的外延，诠释时关注的是社会背景，程式化中特定的历史文化积淀，以及空间艺术中蕴含的时间艺术。山水画作为一种写景的图像，其产生和本质就在于自身的美感特质。因此，其诠释在于图像本身，通过挖掘图像的空间意义，以及程式化技法来获得各种审美感受，从而让短暂的生命得以超越，而获得永恒。

参考文献

- [1][4][11][12] 徐习文. 宋代叙事画研究. 南京: 东南大学出版社, 2014.
- [2][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. 北京: 三联书店, 2104.
- [3] 陈白. 五代两宋时期叙事性绘画研究. 淄博: 山东理工大学, 2019.
- [5] 彭启福. 西方诠释学诠释重心的转换及其合理走向. 安徽师范大学学报(人文社会科学版), 2003(02):125-130.
- [6] 邵洛羊. 中国名画鉴赏辞典. 上海: 上海辞书出版社, 2006.
- [7][9][10] 梅墨生. 山水画述要. 北京: 北京图书出版社, 2001.
- [8] 王璜生, 胡光华. 中国画艺术专史——山水卷. 南昌: 江西美术出版社, 2008.
- [13] 韩鹏程. 郭熙《林泉高致集》的画论思想. 滨州学院学报, 2018,34(05):80-84.
- [14] 徐书城. 论程式化. 美术研究, 1993(01):51-57.

(代俊, 安徽大学文学院硕士研究生)