

Mirror of Morality

Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology



道德鏡鑒

中国叙述性图画与儒家意识形态

[美] 孟久丽 (Julia K. Murray) 著 何前 译

生活·讀書·新知 三联书店

道德鏡鑒

中国叙述性图画与儒家意识形态

[美] 孟久丽 (Julia K. Murray) 著 何前 译



生活·讀書·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company.
All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

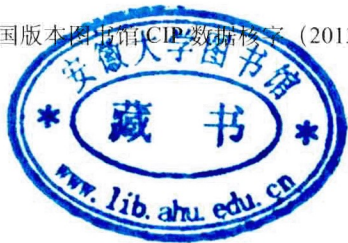
© 2007 University of Hawai'i Press.

图书在版编目 (CIP) 数据

道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态 / (美) 孟久丽著；
何前译. —北京：生活·读书·新知三联书店，2014.5
(开放的艺术史丛书)
ISBN 978-7-108-04786-1

I. ① 道… II. ① 孟… ② 何… III. ① 绘画史—中国 ② 儒家—传统文化—研究
IV. ① J209.2 ② B222.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第 273577 号



责任编辑 杨 乐

装帧设计 蔡立国

责任印制 徐 方

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

印 刷 北京市松源印刷有限公司

版 次 2014 年 5 月北京第 1 版

2014 年 5 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 18.5

字 数 272 千字 图 101 幅

印 数 0,001—6,000 册

定 价 48.00 元

(印装查询：01064002715；邮购查询：01084010542)

致中文读者

很荣幸三联书店决定出版我 2007 年完成的《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》一书。叙述性图画是中国图绘艺术中一个较大的分支，然而此前学术界却鲜少对其进行探索。本书收录了我对这类图画的一些大体观察，并通过许多具体例子进行了总结。在对叙述性图画做了初步定义之后，我追溯了其技法及功用自汉代至清代的发展历程。全书主旨与儒家价值观相关，因此我探究了士人精英阶层运用叙述性图画来表现他们对于政治、社会或道德问题看法的各种方法。之所以聚焦于社会精英，是为了针对当下的普遍观点，即认为叙事性图画主要是为了吸引那些没有受过教育的观者而创作的，且这种做法自“文人画”在宋代兴起以后尤甚。我着重研究儒家价值观与叙事性图画之间的关系，正是为了强调，儒家除了惯常认为的文本及言传传统之外，还有一条视觉的传统，同时也想指出，其视觉呈现形式还吸收了由佛教所激发的创新。

自开始撰写本书的英文版以来，美国研究中国艺术的领域已经有了很大拓展，如今研究叙事性图画已经比较寻常了。然而，在几十年以前，学术界的主流观点认为，宋代以后的绘画中只有山水画是值得研究的。我个人对那些表现著名历史轶事或是与文学作品相关的人物画很感兴趣，但在 1990 年代中期开始撰写本书时却常常要为这一课题进行辩护。当时很多画作虽然很有研究价值，却因被认定为假托名家所作的赝品而受到冷落。现在学术界中可接受的研究题材已经大为扩展，研究那些匿名的功能性绘画甚或伪作的做法已较为常见。此外，很多学者也开始关注绘画与木刻版画之间的关系。

再者，西方艺术史研究的传统方法是视觉分析，而现在的学者们则常把这种方法与对中文文本及文献记录的研究相结合。形式分析对于识别一幅作品的核心特征很有必要，而对文献记载的研究则有助于我们了解作品产生和被观赏时的社会、政治或者宗教背景。我在普林斯顿大学作研究生时曾有幸向三位教授学习这些研究方法。在方闻教授引导下，我学会了如何分析中国的图像艺术，方教授本人的学术训练即结合了对于中国绘画和书法的广泛的一手经验以及西方学院的艺术史教育。对我的视觉训练特别重要的是，他在教学中纳入了大都会博物馆和普林斯顿大学美术

馆的馆藏，他的学生们在研究和学习中都可以直接接触其中的中国画作。方闻教授的挚友和同事牟复礼（Frederick Mote）教授本科毕业于南京大学历史系，是一位研究明史的历史学家。我自牟教授处得到了对于文献研究的经验，特别是对于那些并非与艺术直接相关的原始资料的运用方法。出色的历史学家刘子健教授主要研究宋代史，我对于早期南宋、特别是宋高宗中兴时期产生兴趣正是得自他的启发。

中西的学者们彼此神交已久，并且都很仰慕中国璀璨的艺术文化传统，我相信双方必有许多可以相互学习借鉴之处。我希望本书的中文版可以鼓励读者们更进一步探究生动而多样的叙述性图画的世界。

孟久丽

Julia K. Murray

致 谢

我几乎在刚开始学习中国艺术的时候，就对描述故事的绘画以及表现同一个故事的多个版本的图画感兴趣。早年，我还在研究生院念书的时候，曾以实习生的身份阅览了纽约大都会博物馆所藏的中国绘画，其间偶然看到了一幅色彩丰富并且生动描绘诃梨帝母（鬼子母）皈依佛门故事的绘画《揭钵图》。我在工作之余对这幅画的研究使我进入了通俗的叙述性艺术这个迷人的领域，它和我在学校里所学的文人画和书法的课程中的内容非常不同。我随后所写的博士论文的主题是南宋时期描绘的《诗经》的图画，这项研究不仅使我进一步被它的多个不同的版本所引起的问题所吸引，而且还引导我探究皇帝在赞助表现古典主题的艺术品时的政治上的考虑。我参与了1994年“末法时期”（*Latter Days of the Law*）展览的准备工作并为其编撰展览目录，这个机会使我开始系统探查佛教的叙述性图画及其对其他主题绘画的影响。我的兴趣在偶然遇到木刻版《孔子圣迹图》后有了重大转变，有关这个主题的大量图画，以及其他明显应归于说教和模范性主题的图画都令我深感着迷。我在多年来撰写的几篇论文和文选的章节中，曾经详细研究了一些具体的叙述性图画并且探究了一些更大的问题，在本书中我将全面地评述和综合这些研究。

在研究过程中，我有幸得到了威斯康星州大学研究所、鲁曼斯学院奖金，以及一些校外支助的慷慨帮助。从美国学术理事会及史密森学会获得的博士后奖学金使我在华盛顿弗利尔美术馆和赛克勒博物馆度过了难忘并多产的一年，在那里我研究了其藏品中大量鲜为人知的手卷，并且有闲暇广泛地阅读了艺术和文学领域中关于叙述方面的学术文章。从台北蒋经国基金会、日本京都大都会远东艺术研究中心，以及纽约亚洲文化理事会获得的科研补助金，帮助我在全世界范围内调查《孔子圣迹图》和晚明时期为教育皇帝而制作的图画汇编。本书初稿的主体部分是我在巴黎高等研究实践学院的第四部（历史语言部）的一年中写成的。古根汉姆基金会提供的奖金又给了我一年的宝贵时间来进行研究和写作，并使我能够完成大部分终稿的整理。

这些年来，与多方面同僚们的有益讨论和交流使我的思路更加清晰，并且刺

激了我的判断力。我在与魏伟森 (Thomas A. Wilson)、齐思敏 (Mark Csikszentmihalyi)、司马黛兰 (Deborah A. Sommer)、杰森 (Lionel Jensen) 和叶瀚 (Hans van Ess) 的交谈或学术合作中学到了很多关于儒家祭孔的知识; 从包筠雅 (Cynthia J. Brokaw)、贾晋珠 (Lucille Chia)、艾思仁 (Sören Edgren) 和罗南熙 (Nancy Norton Tomasko) 处学到了很多有关木版印刷和书籍文化方面的知识; 从奎特曼 (Quitman Eugene Phillips)、德希佳 (Vidya Dehejia)、罗伦 (Cédric Laurent) 和乐愕玛 (Emmanuelle Lesbire) 处了解到很多叙述性绘画的形式及功能; 从包弼德 (Peter K. Bol)、高德耀 (R. Joe Cutter)、倪豪士 (William H. Nienhauser, Jr.)、韩书瑞 (Susan Naquin)、安明远 (Stephen D. Allee)、蒂莫西·巴雷特 (Timothy H. Barrett)、吕宗力和孔旭荣处学到了很多方面的历史和汉学知识。我感谢已毕业的威斯康星大学研究生焦娜薇 (Noelle Giuffrida)、法默 (J. Michael Farmer) 和朴载硕, 他们的论文和课堂陈述给了我很多启发。

我也想要向很多曾协助我使用他们馆藏的馆长和图书管理员们表达感激之情, 同时也要感谢那些帮助我进行必要联系的学者们。其中我特别要感谢北京的杨新、余辉、孟嗣徽、孙丽萍、张丽娟、沈乃文、李超英、李诗余和吴淑萍; 曲阜的孔祥林; 台北的石守谦、林柏亭和陈葆真; 京都的古原宏伸 (Kohara Hironobu) 和佐藤一好 (Satō Kazuyoshi); 东京的大木康 (Okii Yasushi) 和救仁乡秀明 (Kunigo Hideaki); 巴黎的戴仁 (Jean-Pierre Drège)、毕梅雪 (Michèle Pirazzoli)、杜德兰 (Alain Thôte)、马奎恩 (Francis Macouin)、科恩 (Monique Cohen)、Wingfong Leung、费日 (Laure Feugère)、维拉 (Věra Linhartová)、Vincent Durand-Dastès 和米盖拉 (Michela Bussotti); 伦敦的罗森 (Jessica Rawson)、卡罗尔·迈克尔森 (Carol Michaelson) 和龙安妮 (Anne Farrer); 纽约的何慕文 (Maxwell K. Hearn); 普林斯顿大学的刘怡玮 (Cary Y. Liu)、何义壮 (Martin J. Heijdra); 华盛顿的罗覃 (Thomas Lawton)、司美茵 (Jan Stuart) 和陈家仁 (Lily Kecskes); 芝加哥的布朗逊 (Bennet Bronson) 以及从前在麦迪逊的韩涛 (Thomas H. Hahn) 和朱慰慈 (Victoria Chu)。姜斐德 (Freda Murck)、张洪明 (Hongming Zhang)、胡广俊 (Philip Hu) 在一些重要的事情上也慷慨地用他们极好的社会关系来帮助我。

我非常高兴地看到我在过去的将近三十年里一直关注的主题将要由夏威夷大学出版社出版成书。我非常感激倪肃珊 (Susan E. Nelson) 和奥立弗·穆尔 (Oliver J. Moore) 阅读我的初稿并贡献出富有洞察力的修改意见。在出版过程中执行编辑派翠西亚·柯士比 (Patricia Crosby) 给我提供了专业的指导。Ann Ludeman 高效的制作管理能力和 Margaret Black 的校订都对这本书的最终面貌作出了重要的贡献。威斯康星大学的研究生 Michelle Craig 和 Laura Mueller 在准备图片的过程中给我提供了重要

的协助，并且 Laura 也帮我做了最后的校订。

最后，我想要感谢多年来始终如一地给我鼓励和支持的丈夫罗安德（Andrew Reschovsky）。他教育子女的能力确保了我们的女儿 Nina 从未缺乏关注，尽管在她的成长过程中，有个经常旅行而且工作繁重的妈妈。我将此书献给他们。

目 录

致中文读者 1

致 谢 1

导 言 叙述性图画在中国的社会地位 1

第一章 重划中国叙述性图画的概念 11

第二章 早期叙述性图画和道德劝诫 43

第三章 汉代以后叙述性图画的新策略 61

第四章 叙述性图画在唐朝时期之样式的形成 85

第五章 转折点和多种价值观的争鸣 101

第六章 宫廷内的晚期叙述性图画 128

第七章 宫廷外的晚期叙述性图画 167

第八章 结 语 206

注 释 215

参考文献 257

图版目录 278

译后记 283

导言 叙述性图画

在中国的社会地位

如在许多其他文化中一样，故事的视觉表现在传统中国文化中是创造、表达、传播和确定文化价值观的媒介。中国图画艺术从约公元前 2 世纪开始就频繁地表现与道德教化主题相关的人与神，他们的事迹可能是由文字记录的，或者是由口头传播的。史料记载，杰出画家们也画了这类主题，评论家们赞扬这些图画给观者灌输了更崇高的道德意识和学识。现代之前的评论家们很少将这类图画单独归类，他们更有可能按照题材来划分画作。现在，“叙事画”已经成为中国图画艺术中的一个类别，这在很大程度上是受到了西方艺术史观念的影响。^{*}

从 11 世纪晚期开始，有影响力的评论家如苏轼（1036—1101；1057 年进士）、米芾（1051—1107）、邓椿（活动于 12 世纪中期）、汤垕（活动于 14 世纪早期）、夏文彦（活动于 14 世纪中期）以及董其昌（1555—1636；1589 年进士）提出了一个更加主观的绘画方法，这与寻求通过视觉媒介来表达自己的思想和情感的文人意趣相投。^[1]中国绘画史长期以来对此的主流解释是，相对于更客观的绘画方式，这个“文人”或者“士大夫”的美学标准相当有吸引力，以至于最有创造力的画家都转向描绘能够抒发自我的山水及自然主

* 本书中“叙述性图画”、“叙事画”、“叙述性表现”这三个词语是可以互换的。

题。^[2] 这些重要的倡导文人美学标准的评论家们藐视或者忽视那些体现不同价值观的画家和画作。结果，所有的人物绘画，包括后来的叙事图画、宗教圣像和纪念肖像，都既不受重视也不被欣赏。11世纪以后，从事创作叙述性绘画的画家们很少是有名望的，他们的名字大部分都在历史中湮没了。有时候，为了使画作显得更为珍稀，画作上的落款是伪造的前代大师的签名，而很多画家的真名则直接被抹除了。^[3] 反之，大部分备受推崇的画家们并非因为他们在叙述性绘画方面的创作而受到赞扬，但这并不意味着他们从来不画这类作品。^[4] 直至今日，许多中国和西方的学者往往将后来的叙事画和其他的人物画看成是教养浅薄的画工为了逢迎世俗的品味而作的。

尽管中国对于不同绘画类型的品评传统在一定程度上是有效的，但是对后期的叙事图画的轻视掩盖了它重要的社会和政治意义。这种图画的功能之一是宣传和肯定儒家道德。到明末时，儒家道德至少在名义上是中国社会普遍接受的社会和政治价值观架构。许多入画的主题是由帝王、官员、学者等人从历史、文学作品以及当时的一些事件中挑选出来的。他们用图画来处理各种关切的问题，如政治上的正统性和统治、社会和谐（或者混乱）、群体团结以及个人道德。尽管有评论认为图画仅有教导非士人阶层的“愚夫愚妇”的卑微作用，但是充足的证据表明，许多文人也重视这种视觉表达方式。与此类似的是西方基督教中的图像，它通常被称为“未受教育者的《圣经》”，但是仍有其他重要的作用。^[5]

明清时期，显赫的官员和文人仍然赞助、收藏或者善意地评论宣扬道德或是表现重要文化主题的叙事画。有时他们明确地对更杰出的鉴赏家所持的看法表示反对。例如，有名的翰林大学士庄昶（1437—1499；1466年进士）在1495年为据称是李公麟（1049—1106；1070年进士）所画的《慈孝故实图》手卷写了一个题跋。^[6] 关注于八幅画面中所描绘的家庭美德，庄昶赞扬了这幅手卷所表现的“恰当的典范”，并且表示了对先前赵孟頫（1254—1322）题跋的不满，因其只讨论了李公麟画作的艺术性及赵孟頫本人对此幅画的赏析。^[7]

甚至在晚明时期，当审美问题成为当时题跋的主要内容时，也有一些评论家质疑这种认为绘画的优劣主要在于是否引人联想到宋

元时期较好的文人画家的作品的普遍看法。在林子铎（约14世纪）表现经典儒家题材的画作《幽风图》上的一个题跋中，顾凝远（约1585—1645年之后）认为同时代的鉴赏家远逊于在1566年题写过李公麟手卷的名臣申时行（1535—1614；1562年进士）。^[8]顾凝远认为由于申时行是理学名家，所以即使没有深入研究绘画原理，他也已经领会了说教性图画的真实意义。^[9]另外，顾凝远也贬低了一些与他同时代的画家，他认为这些画家只是学会了声称他们的作品是模仿某宋代或者元代书画名家，因此而斥责他们“欺俗人”。

有教养的士人精英会将个人与有着适当主题的图像联系起来，托物言志以名世或者在社交圈中受到更多的认可和尊重。正如李嘉琳（Kathlyn Liscomb）近来对15世纪的一些名士委托画工创作纪实画的评述，她注意到这种委托可能有各种不同的意图，比如自我宣传、明确地表现自己的士人身份，以及增强“士人阶层内部的凝聚力”。^[10]她研究了大量关于一个很可能是杜撰的事件的图画，在这个事件中，唐代伟大诗人李白（701—762）因强迫宫中一个有权势的宦官为自己脱掉靴子而羞辱了他。她的研究显示了从宋代到清代晚期的士人文化中，一个有多种意义的主题如何可以实现不同的功能。^[11]这个靴子的故事有很多用途，最合适的莫过于将有关这个主题的绘画或者其他物件送给有抱负的诗人，或者那些有才华但因朝廷里的小人而仕途不顺的人。这个故事以及跟它相关的种种轶事也表现在戏剧舞台和装饰艺术中，使得非士人阶层甚至目不识丁的观众也很熟悉李白这一角色。由于民众对朝廷蛮横的统治实在太有感触，因此这个表现才华横溢的诗人羞辱不当得权的宦官的故事成为他们喜闻乐见的一个主题。

张珠玉（Scarlett Jang）发现表现落魄书生克服巨大阻碍通过科举考试并且获得官职这一主题在16世纪的文学和绘画中剧增。^[12]这个主题之所以流行是由于当时官职进补制度的改变，明英宗之后，新的取士制度更看重基于儒学思想择优录取的科举考试，而不再根据候选者的品行和关系来荐举官员。张珠玉将有文人修养的苏州职业画家谢时臣（1487—约1560）的典故画与几十年后由无名画工制作、但内容传达更加清晰的木刻版画进行了比较，她推断“雅

俗程度不一的视觉表现在同一个社会中并存”。^[13] 谢时臣在他所绘的一套内容丰富的立轴中给落魄的书生配以四季山水，它们简洁的题目（《王孙一饭》、《妻不下机》、《荷樵归晚》、《破窑风雪》）指涉同时代表现寒士苦难和他们最终成功的戏曲故事（例如元杂剧《吕蒙正风雪破窑记》）；而木刻版画则扼要概括并描勒了剧本中各幕的主要情节。虽然这些绘画与木刻版画之间有暗指和明示的区别，且这种对比意味着它们各自的预期观众有不同的品位和文化水平，但是这些观者都一样希望能够通过科举考试获得官权和声望。其中有些人很可能已经亲身体验过这种对中举的狂热，而另一些人可能只是立志尝试通过科举考试而出人头地。*

罗伦（Cédric Laurent）也曾经指出，16世纪苏州的有很高文化修养的观众特别欣赏那些需要他们认出其中的诗意暗示，并能够从视觉表现中解读出其隐喻的叙事画作。^[14] 他认为苏州最杰出的画家是文徵明（1470—1559），因为他重新激起了文人画家对于长期以来不受重视的宋代传统中文人叙事画的兴趣。苏州画肆中出现了一幅据称含有赵伯骕（1124—1184）所绘的表现苏轼《后赤壁赋》的古老手卷而掀起一阵骚动，后来文徵明基于这幅手卷创作了大量或写意或忠于原作的摹本。^[15] 他的学生和其他苏州画家不仅就《后赤壁赋》这一主题画了许多不同的版本，也将能够使这个故事及其背景之间的关系得到既微妙又和谐相融的表现的描绘方式和构图应用到其他主题的绘画中。罗伦（Laurent）所提出的一个重要的范例是一幅定为作于1565年、现名《鹤林玉露》的手卷，由一位隐退的官员沈瑞徵（生卒年不可考）委托两位文徵明社交圈里的人——钱穀（1508—约1574）和彭年（1505—1566）所作。^[16] 钱穀描绘了一系列表现隐居于山中的高士的生活画面，并巧妙地将他们依次安排在连绵不断的山水中，以此来和由彭年题写在画上的罗大经（？—约1252；1226年进士）所作的自传文《山静日长》相呼应。因为这幅绘画面向的是受过很高教育的观众，钱穀没有描绘许多原文字面上叙述的细节，而是通过暗含诗意的图像比喻来传达

* 此段在作者原文的基础上，补充了张珠玉论文中涉及的作品名称等具体信息，以便理解。——译注

它的主题。彭年的后记指出，沈瑞微很喜欢把这幅手卷展示给他的客人们。文人观众不仅会欣赏这幅画中关于古代致仕之人高雅追求的多层含义，也很可能恭维地将画中的主角与他们情趣雅致的东道主联系起来。

以上简要回顾的这些个案研究，说明明清时期社会各阶层中儒家主题图画保持着持续活力和多样性。在这本书中，我重点针对的是有文化修养的士人精英，并侧重考察他们如何参与制造、赞助、记录或者用叙事图像来传达或肯定与儒家意识形态相关的价值观。我将通过具有特定历史背景的文学和图像分析，来讨论叙事图画持续的艺术和文化意义，并且追溯其社会功能和文化地位随着时间的推移而发生的变化。

绘画的功用

从早期的王朝时代开始，倡导绘画的评论家们再三地提出，图像可以传达语言所不能传达的东西，因此它们和文字不仅是互补的并且同等重要。如陆机（261—303）所说：“宣物莫大于言，存形莫善于画。”^[17]

张彦远（活动于847年）在一篇题为《叙画之源流》的短论中，构造了一个有思想性的文字与绘画的关系史，这篇文章也成为他的重要画史著作《历代名画记》（847年作序）中的导言。^[18]他在叙述书画同源时写道：“象制肇创而犹略，无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。”^[19]在稍后一节的论述中他更为详尽地阐述了这一点：“记传，所以叙其事，不能载其容；赋颂，有以咏其美，不能备其象。图画之制，所以兼之也。”^[20]

南宋学者郑樵（1104—1162）通过一系列的类比来研究绘画与文字间的互补关系：“图，经也；书，纬也，一经一纬，相错而成文。图，植物也；书，动物也，一动一植，相须而成变化。见书不见图，闻其声不见其形；见图不见书，见其人不闻其语。”^[21]郑樵在这里描述了书和图之间的相互补益的关系，他认为只有这两种不同的表达方式相结合才能完整地传达思想。^[22]这个评注介绍了一长串的配有图画的历史、哲学或者政治方面的作品，其中有一些作品的版本直

到现在还保存着。^[23]然而，郑樵也提出图画应该被认为是次于书的：“图，至约也；书，至博也。即图而求易，即书而求难。”^[24]

在稍后的几个世纪，评论著作中贬低图画而推崇文字的偏见变得日益突出。而且，到了晚明时期，珍玩鉴赏家们轻视大部分形式的模仿现实的图画，这或许是由于那个时代的视觉文化中这类艺术表现的泛滥。^[25]鉴赏家们尤其憎恶那些与通俗的创作或品位相关的想法，比如欣赏讲述或者表现故事的图画。如谢肇淛（1567—1624；1592年进士）评述的那样：“宦官妇女，每见人画，辄问甚么故事，谈者往往笑之。”^[26]虽然谢肇淛本人极为看重描绘令人起敬主题的说教类图画，并且谴责某些文人没有多少思想、漫不经心地画出那种粗略的水墨画，但他也承认大部分理论家对叙事性绘画的评价不高。他谈及的无名士人们共有这样的臆断：女人和宦官们没有能力真正欣赏高雅艺术。如果这些愚昧的观众认为图画是用来讲述故事的，那么叙述性绘画完全适合他们的口味而且显然是“庸俗的”。

尽管批评家们越来越轻视图示性绘画，但它的创作在之后几个世纪中仍然延续。其中一个原因是直观的图像被认为能够像“真事”一样激起观者的反应，因此图画可以作为一种影响思想和行为的手段。明代的一些官员下令绘制孔子传记图，他们主张图像能令他们的同僚甚至是上级在情节中“看到”古代圣贤，并且通过他的榜样而受到激励。^[27]万历皇帝（1572—1620在位）刚登基时，首辅张居正（1525—1582；1547年进士）和吕调阳（1516—1580；1550年进士）向他呈上了一本精美的有注解的图画故事册，这本书的名字是《帝鉴图说》（1573年），其中表现的是更早的历史中好的和坏的皇帝的故事。他们在同时呈上的奏疏中提到：“（且欲）触目生感，故假象于丹青，但取明白易知，故不嫌于俚俗。”^[28]张居正和吕调阳预见到批评家们可能会认为他们的图绘纲要“俚俗”，因此通过强调图像的劝导作用，先发制人地为该书辩护；在奏疏的其他部分，他们提及古代就有用图画实现教诲和劝导目的的先例。方汝浩（约17世纪）在他的《禅真逸史·凡例》（约1625年）中也采取了相似的立场为该书辩说：“图像似作儿态，然史中炎凉好丑，辞绘之；辞所不到，图绘之。”^[29]

这个评注并没有说，图示性绘画在美学意义上应受到更高的评价。直观的图像即便由于它们的功用而得到赞扬，也不太可能会被认为有除此之外的效力。例如：冯汝宗在他的《女范编》（1603年）的凡例中表明，图像最多只是一个配角：“立象者，尽意。得意者，忘象。”^[30]虽然冯汝宗认为图像对于传达意义非常重要，但是它们没有其他的价值。

晚明的理学家们也认识到图像会有被误读的可能，这种情况下任何制造它们的崇高意图都可能会被推翻。邵以仁（1580年进士）曾在1593年为现存于山东曲阜孔庙的《孔子圣迹图》撰书《圣迹殿书》，他在其中提出图像和传达天道毫不相关乃至会误导观者；因此，人们应该直接学习经典论著。^[31]李维祯（1547—1616；1568年进士）在1604年悲叹，万历皇帝经常模仿《帝鉴图说》中坏的典型，而很少效仿好的榜样。^[32]确实，比起那些在“圣哲芳规”这一部分中反复出现的贤明的君主和勤勉的官员的场景，“狂愚覆辙”这一部分中描绘的充满想象力的而且形式多样的不道德行为看起来更有诱惑力。另外，就像柯丽德（Carlitz）就晚明时期关于有美德的女性的图画故事书籍所提出的那样，为教导性文本作图的人也为戏剧和小说绘制图画，而有视觉魅力的或者引人入胜的形象在为后两种体裁的文本所作的图画中是可取且适当的。^[33]一些观者习惯于欣赏美丽女性的画像并且喜爱剧中情节冲突的描绘，他们将这些观赏的癖好和期待带入表现女性美德的图画故事中。当男性观者看到对女性维护道德准则的事件的描绘时，可能特别容易忽略说教的内容而专注于观赏女性的画像，这种情形有时会有趣得糟糕。同样，除了少数通过《帝鉴图说》学习适当道德榜样的皇帝之外，大部分观者可能只是将这个册子当作图说历史来欣赏，因为通过它可以窥探宫廷内的传奇世界。这些表面上是说教性图画的流行，但其魅力更多地归功于它们能够提供视觉上的愉悦，而不是促进道德上的内省。理学家们的确有充分的理由担心图画会令人误入迷途。

重构儒家叙述性图画的演变

本书的主要目的是分析社会精英阶层是如何运用叙述性图画来

维护儒家价值观的，并且论证这类图画并没有因为“文人审美”的兴起而消失。为了使我的论点有正确的视角，我从中国视觉叙述传统起源时期开始综合评述了它的发展。我首先考虑用各种方式来更加精确地定义叙述性图画，然后分析中国艺术家最初描绘故事的方法和习俗。尽管我主要关注那些传达或肯定与儒家意识形态有关的价值观的图像，但为了追溯叙述顺序手法和概念化样式的发展，我也讨论了一些佛教图画，因为它们在很大程度上得自佛教叙述传统的影响。

第二章到第五章概观了中国叙述性图画的历史，我将它作为中国早期图像艺术的一个构成来探究，并且追溯了它们的经典形式形成的时间和背景。展现模范人物传记的形象描绘和以单幅故事来表现美德的图画是在汉代（前 206—220）时期确立的主要类型。汉代以后，与佛教有关的更为详细的叙述技巧和方法增加了训诫性图像可采用的手法、概念性的方式和作品结构。在唐代（618—907），最具名望的画家为皇帝以及佛寺和道观创作叙述性图画。唐代叙述性图画的风格和手法很受批评家们的推崇，因此成为经典的标准。可是随着将绘画看作自我表达方式的文人理论的出现，叙述性绘画的创作虽然一直延续，但是它们在批评家的论述中逐渐失去了声望。

由于我视宋代为叙述性图画史中的一个分水岭，因此我按年代顺序的概述结束于这个时期，自第六章到第八章，我转向讨论从宋代到清代时期的几种类型的绘画，这些绘画倡导统治者和官员应遵守的高度理想的行为准则。即使后来的训诫性图画在艺术评论文章中不受重视，而且大部分有鉴别力的收藏家很少为了享受观赏它们的愉悦而收藏这些作品，但是许多绘画和木版印刷品的制作都是为了表现模范人物和应避免的行为的劝诫故事。这种绘画的生产表明，一些关注巩固道德修养和统治的士人精英相信，图画这种表现方式可以给观者制造强烈的印象并且影响他们的行为。虽然有些学者质疑这些图画对激励道德修养是否像文字一样有效，尤其是文人，然而值得注意的是，他们不仅仅是因为审美的或者是形式上的不足而放弃图画。这些怀疑论者和美学家不同，他们将具象的图画看作道德改革的媒介而认真地去理解和评估它们。

晚明和清代的题跋表明，知名的叙述性主题的绘画对于初涉收