

March 2016

From "*Guideways through Mountains and Seas*" to "Film Slides": A Study on the Gestation of Lu Xun's Concept of Image

Xu Xu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Xu, Xu. 2016. "From "*Guideways through Mountains and Seas*" to "Film Slides": A Study on the Gestation of Lu Xun's Concept of Image." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (2): pp.196-208.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss2/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

从“山海经”到“幻灯片”：鲁迅图像观的发生学考察

——兼及“左翼图像学”的创构

许 徐

摘要：“山海经”与“幻灯片”是考察鲁迅图像观的两个“原型”事件，形成了鲁迅“文化图像”和“政治图像”的双重认知和实践选择。但无论文化一路，还是政治一路，以及最终的两路合流，走向的都是“图像启蒙”。总体而言，鲁迅图像观包括两方面：其一是性质功能层面，鲁迅赋予了图像启蒙性的特质，这基于三个认知，即对图像普遍性的肯定、对图像消遣性的警醒、对图像奴役性的反思；其二是符号系统层面，鲁迅赋予了图像独立的叙事体系地位，这种认识也是基于三点，即以图反文、图文自立、援图入文。鲁迅图像经验奠定了左翼图像的精神传统，启示我们可以尝试建构一种“左翼图像学”，提出这个命题的理由亦有三：一是左翼与图像有一种精神的内在亲近性；二是左翼图像经验是一种中国话语；三是左翼图像经验是延宕百年的一种丰富的历史存在。

关键词：“山海经”；“幻灯片”；鲁迅；图像观；左翼图像学

作者简介：许徐，合肥学院中文系副教授，主要研究方向为20世纪中国文论与批评。邮箱：hfxuxu@163.com 本文系安徽省高校省级人文社科研究重大项目“皖籍群体与中国左翼文学的多元发生”[项目编号：SK2014ZD044]及2016年高校优秀青年人才支持计划重点项目[项目编号：gxyqZD2016268]成果。

Title: From “*Guideways through Mountains and Seas*” to “Film Slides”: A Study on the Gestation of Lu Xun’s Concept of Image

Abstract: The paper posits that *Guideways through Mountains and Seas* and film slides are two of the starting points to investigate Lu Xun’s cognition of and choice between “cultural image” and “political image.” Lu Xun had eventually blended both for the purpose of the Enlightenment through Image. Lu Xun’s concept of image is two-folded. On the one hand, on the functional level of images, Lu Xun invested the image with the function of enlightenment, through his affirmation of the universality of images, caution against the frivolous consumption of images, and reflection over the enslavement of images. On the other hand, on the level of semiotics, Lu Xun invested the image with independent status of narrative, through his concepts of the three types of image-text relationships. Lu Xun’s experience with images set the intellectual tradition for left-wing image, and sheds light for the construction of left-wing imagology. Lu Xun’s proposition was based on three rationales, namely, the internal congeniality between the left-wing and images, the Chinese discourse of left-wing experience of image, and the existence of the left-wing experience of image over a century.

Keywords: *Guideways through Mountains and Seas*; film slides; Lu Xun; concept of image; left-wing imagology

Author: Xu Xu is an associate professor in the Department of Chinese Language and Literature, Hefei University (Hefei 230601, China) with research focus on the theory and criticism of literature and art. E-mail: hfxuxu@163.com

1890与1906,两个本无必然关联的年份,却是我们辨析鲁迅图像观发生演进脉络的两大节点。相隔十六年的不同时空里,先后发生了两件对鲁迅而言具有标志性意义的图像启蒙事件:一

个是孩童时期故乡绍兴的“山海经”事件,^①一个是青年时期留学日本的“幻灯片”事件。这两个有关图像接受的文化事件,其接受的背景、内容、心理、效果等皆有诸多不同,从文化与政治两个层

面影响了鲁迅关于图像的精神认知和实践选择，在事实上形成了鲁迅图像观发展的两条道路，并行不悖，共同铺就了鲁迅先生的图像观念发生史。

一 为什么是“山海经”

在持续一生的图像活动中，应该选择哪一个事件作为考察鲁迅图像观的窗口，首先就是一个问题。为此，笔者确定了这样一个遴选条件：一是看这个事件对于鲁迅的图像观是否具有原型意义；二是看这个事件在鲁迅图像接受的前后进程中，是否具有转折性意义；三是看这个事件是否直接影响了鲁迅的图像实践活动。对照这三个条件，“山海经”与“幻灯片”的典型意义很快就从众多的图像事件中浮现出来。

首先看 1890 年的“山海经”事件。我们知道，《山海经》并不是鲁迅最早接触到的图像类读物，但为何将“山海经”事件定为鲁迅图像启蒙的第一个节点呢？要回答这个问题，必须要对照阅读《二十四孝图》和《阿长与〈山海经〉》中相关图像接受的文字，先来看《二十四孝图》：

我们那时有什么可看呢，只要略有图画的本子，就要被塾师，就是当时的“引导青年的前辈”禁止，呵斥，甚至至于打手心。我的小同学因为专读“人之初性本善”读得要枯燥而死了，只好偷偷地翻开第一叶，看那题着“文星高照”四个字的恶鬼一般的魁星像，来满足他幼稚的爱美的天性。昨天看这个，今天也看这个，然而他们的眼睛里还闪出苏醒和欢喜的光辉来。

在书塾以外，禁令可比较的宽了，但这是说自己的事，各人大概不一样。我能在大众面前，冠冕堂皇地阅看的，是《文昌帝君阴骘文图说》和《玉历钞传》，都画着冥冥之中赏善罚恶的故事。

我所所得的最先的画图本子，是一位长辈的赠品：《二十四孝图》。这虽然不过薄薄的一本书，但是下图上说，鬼少人多，又为我一人所独有，使我高兴极了。那里面的故事，似乎是谁都知道的；便是不识字的人，例如阿长，也只要一看

图画便能够滔滔地讲出这一段的事迹。

但是，我于高兴之余，接着就是扫兴。

（鲁迅，《鲁迅全集》2：259-61）

这里节录的三段文字有这样几个细节值得我们关注：第一是鲁迅对图像的喜爱自幼年即已孕育生发，对于鲁迅来说，“图像”相比写着“人之初性本善”一类的“文字”更为可爱，进一步说，“图像”基因早已嵌植于鲁迅的文化系谱之中。虽然觉得 1920 年代中国的儿童图画读物相比国外仍十分可怜，但比自己小时候已有很大改观，这让鲁迅羡慕不已。鲁迅入塾时在学堂上“略有图画的本子”都要被塾师禁止呵斥乃至体罚，只好翻来覆去看那恶鬼一般的魁星像。鲁迅在《随便翻翻》中也提到：“一认识字，对于书就发生了兴趣，家里原有两三箱破烂书，于是翻来翻去，大目的是找图画看，后来也看看文字”（《鲁迅全集》6：140）。图画，或者说图像类读物，是这一时期鲁迅十分喜爱的，不过还更多是孩子“幼稚的爱美的天性”（《鲁迅全集》2：259）。第二是虽然塾外可以冠冕堂皇地阅看“《文昌帝君阴骘文图说》和《玉历钞传》”，但这样的宣传冥冥之中善恶报应的小书，年少的鲁迅并不喜欢其中“鬼神为君，‘公理’作宰”的内容和过于压抑的情绪，他无不讽刺地说道：“在中国的天地间，不但做人，便是做鬼，也艰难极了”，这种图像阅看的“艰难”感显然因为毫无审美的乐趣而不合鲁迅的胃口。第三是鲁迅最早受赠的图画书是《二十四孝图》，“下图上说，鬼少人多，又为我一人所独有，使我高兴极了”（《鲁迅全集》2：260），但“高兴之余，接着就是扫兴”，即鲁迅虽然十分喜爱这种下图上文的表现形式，但却反感其中违背人伦的一些内容，比如他特别反感的“老莱娱亲”和“郭巨埋儿”（需要注意的是，这种与阅看《玉历钞传》等类似的“艰难感”，同样是因为图像“诈作”的虚伪内容，而非表现形式）。第四是鲁迅认为对图像的接受与欣赏，是人的爱美的天性，特别是孩童时期对图像的喜爱，应当鼓励和支持。在鲁迅看来，图像首先应当是美的，充满想象力的，充满阅读的“乐趣”的，使孩子们的眼睛里“闪出苏醒和欢喜的光辉来”（《鲁迅全集》2：259）。后来他肯定“文学革命”后的书籍总算有图有说，他因此诅咒那些竭力谋害白话、阻遏孩子乐趣的人们灭亡，也是基

于这个认知。第五是不识字的人“只要一看图画便能够滔滔地讲出这一段的事迹”(《鲁迅全集》2:260),这说明鲁迅已经敏感地意识到图像大众化的可能性。这也暗示我们,如果在一定的文化场域内,图像具有很好的传播、接受、普及的可能性。第六是总体而言,鲁迅这一时期对图像的接受是万分渴慕,但却并不愉快,因为一方面受到限制(重文轻图的传统使得“略有图画的本子”都要遭到“禁止”),另一方面主要是这些图画书的内容他也不大喜欢。但这个图像接受的阻隔感、压迫感的情况,在鲁迅得到《山海经》之后完全变化了。

(当告假归来的长妈妈买来了《山海经》)我似乎遇着了一个霹雳,全体都震惊起来[……]

这四本书,乃是我最初得到,最为心爱的宝书。

书的模样,到现在还在眼前。可是从还在眼前的模样来说,却是一部刻印都十分粗拙的本子。纸张很黄;图象也很坏,甚至于几乎全用直线凑合,连动物的眼睛也都是长方形的。但那是我最为心爱的宝书,看起来,确是人面的兽;九头的蛇;一脚的牛;袋子似的帝江;没有头而“以乳为目,以脐为口”,还要“执干戚而舞”的刑天。

此后我就更其搜集绘图的书[……](《鲁迅全集》2:254-55)

鲁迅与《山海经》发生联系,一方面是得益于叔祖的介绍,另一方面则是得益于保姆阿长的购置。如果把叔祖和阿长的文化身份进一步引申的话,实际上“叔祖”是传统文化的符号表征,而“阿长”则是民间文化的符号表征,这恰好能够说明鲁迅图像接受的文化渊源,即一方面是传统经典的主流文化,一方面是形态更为丰腴多姿的民间文化。将这里的文字与《二十四孝图》比较,我们可以发现鲁迅图像接受发生的至少三点变化:第一是鲁迅图像接受内容发生变化,即由封建伦理、封建迷信的内容转向了自然、历史、地理等知识的普及,比如鲁迅这一时期最爱的清陈淏子所著《花镜》,就是一部绘图版的园艺植物学著作,而

没有一些陈腐的劳什子。而《山海经》更是中国古代地理知识方面的百科全书,也是我国记载神话最多的一部古书。第二是从《山海经》开始,鲁迅图像接受的态度与心情发生巨大变化,即“遇着霹雳”和“全体震惊”。这种震惊^②就是一种审美的愉悦感和狂欢感,从之前的“扫兴”“绝望”一变而为“渴慕”“念念不忘”以致“震惊”与“敬意”,这种充满震撼感的审美体验对于鲁迅的影响是彻底而又深远的,即其本人所说“这四本书,乃是我最初得到,最为心爱的宝书”,而书的样子,“到现在还在眼前”(《鲁迅全集》2:255)。这种影响可能不仅是这部绘图之书的形式之美,因为在鲁迅后来看来,这“是一部刻印都十分粗拙的本子。纸张很黄;图象也很坏”。也就是说,这个《山海经》对鲁迅来说之所以如此心爱与重要,图像本身是一方面,更重要的是图像所承载的文化精神,在这部粗陋的书里,鲁迅看到了相柳、夔、帝江、孰湖等从来没有看到过的神异世界,而每一个神兽都有一个传说,都是中国先民的文化记忆与集体认知。特别是鲁迅提到了常以不屈英雄喻之的“刑天”,这在1920年代的历史时期,自有救亡的深意。这既激发了鲁迅对中国古代文化的好奇与想象,也促进了鲁迅的文化自觉。第三和第二是相关的,如果说“山海经”事件之前的鲁迅,对图像的喜爱更多地还是出于孩子在认知世界时对图形的天生的亲近感与兴趣,即“幼稚的爱美的天性”,还是不自觉的、被动的,更多地出于打发整天诵读《鉴略》《三字经》枯燥学习生活的需要,经历过“山海经”的鲁迅,开始“更其搜集绘图的书”,于是有了“石印的《尔雅音图》和《毛诗品物图考》,又有了《点石斋丛画》和《诗画舫》。《山海经》也另买了一部石印的”,再往后于是有了6000多种刻石画像拓片、57件陶俑以及《六朝造像目录》等。也就是说,鲁迅对图像的接受更加自觉主动,并且集中于收集整理承载民族精神的画像、墓刻等传统文化类图绘作品。比如其中堪称精品的696幅汉画像拓片,之所以如此重视汉画像石的收集与整理,正是因为鲁迅认识到:“惟汉人石刻,气魄深沉雄大”(《鲁迅全集》13:539)。的确,像河南南阳汉画馆中就藏有斗牛等画像石,汉人在当时是将与猛兽斗作为一种娱乐,^③这足见汉人的勇猛、刚健、自信与乐观,而汉画像亦因此充满生命的原始力量感和艺术的古拙

奔放感,即鲁迅所说的“稍粗”。这种崇勇尚武,这种狂放自信,这种元气充沛,这种在“中国第一个艺术热情时代”所孕育的阳刚美的文化精神原型,在积贫积弱的中国,是最为需要的一种精神。

二 从“山海经”到“幻灯片”

就在醉心于《山海经》神异世界的这段时间,鲁迅接触到了更为生动而又充满紧张感的目连戏等民间戏剧,并流连忘返,甚至主动应募扮演了《目连救母记》中的义勇鬼卒角色。这其中,鲁迅特别喜欢“带复仇性的”女吊,认为是“比别的一切鬼魂更美,更强的鬼魂”(《鲁迅全集》6: 637、642)。戏剧也是一种动态的图像,特别是中国戏剧程式化的装扮、唱念做打,和图像的线条艺术十分接近。一方面,鲁迅喜欢的是“女吊”的形式之美,鲁迅觉得女吊扮相比起浙东的吊神拖着长舌头,或是眼眶染成淡灰色的时式打扮,是“更彻底,更可爱”,即“比别的一切鬼魂更美”;另一方面,鲁迅同样喜欢“女吊”的反抗与复仇之美,即“比别的一切鬼魂更强”,他专门谈到妇女散掉烟煤的习俗,就表明了这种心迹:“散掉烟煤,正是消极的抵制,不过为的是反对‘讨替代’,并非因为怕她去报仇。”鲁迅反对的是被压迫者之间的互相“讨替代”,而相反却暗中是鼓励他们向压迫者的报仇。在鲁迅这里,图像已不仅仅是满足审美的需要,而逐渐发展到记载传播民族文化心理的需要,并且到了目连戏阶段,图像已经开始和民众的反抗斗争结合起来,图像的观念已经开始发生了变化。而这种变化,到了“幻灯片”事件时期,有了更为显著的发展和裂变,也更加定型,使得鲁迅的图像观形成了第二条道路。关于“幻灯片”事件,鲁迅在《呐喊自序》和《藤野先生》中都作了回忆:

我已不知道教授微生物学的方法,现在又有了怎样的进步了,总之那时是用了电影,来显示微生物的形状的,因此有时讲义的一段落已完,而时间还没有到,教师便映些风景或时事的画片给学生看,以用去这多余的光阴。其时正当日俄战争的时候,关于战事的画片自然也就比较的多了,我在这一个讲堂中,便

须常常随喜我那同学们的拍手和喝采。有一回,我竟在画片上忽然会见我久违的许多中国人了,一个绑在中间,许多站在左右,一样是强壮的体格,而显出麻木的神情。[……]

这一学年没有完毕,我已经到了东京了,因为从那一回以后,我便觉得医学并非一件紧要事,[……]我们的第一要著,是在改变他们的精神,而善于改变精神的是,我那时以为当然要推文艺,于是想提倡文艺运动了。(《鲁迅全集》1: 438-39)

第二年添教霉菌学,细菌的形状是全用电影来显示的,一段落已完而还没有到下课的时候,便影几片时事的片子,自然都是日本战胜俄国的情形。但偏有中国人夹在里边:给俄国人做侦探,被日本军捕获,要枪毙了,围着看的也是一群中国人;在讲堂里的还有一个我。

“万岁!”他们都拍掌欢呼起来。

这种欢呼,是每看一片都有的,但在我,这一声却特别听得刺耳[……](《鲁迅全集》2: 317)

“幻灯片”事件对鲁迅的影响可以说是根本性的,研究者已经有多方面探讨,其实这个事件不仅影响了鲁迅人生道路和国民性改造的思考,同样深刻影响了他的图像观。这个意义体现在如下几个方面:第一,应该说,鲁迅从事文学创作,即弃医从文,从而奠定中国文学新传统的一脉,正是由于图像的视觉刺激,而这也可说明图像之于文学的积极意义。实际上,在鲁迅认识到改变精神为“第一要著”之后,他的弃医从文并非仅仅是从“文学”,而是从“文艺”。鲁迅因此慨叹:“在东京的留学生很有学法政理化以至警察工业的,但没有人治文学和美术”,即鲁迅的“文艺”概念主要地是包括文学和美术两个内容,他因此亲自选择了英国十九世纪画家瓦支题为“希望”的一幅油画,作为拟出的《新生》第一期插图(周作人309),这也是彼时鲁迅的最大的“希望”。但这一点我们向来并未重视,即鲁迅的“文”是“图文并重”,而非“一文独大”。第二是“幻灯片事件”不仅是理解鲁迅国民性改造的一个节点,同样也是

观察鲁迅图像观的一个窗口。鲁迅对图像的态度是开放的,当然这和他早年的图像接受经历有关,他认为用电影来教授“微生物学”的方法,是进步的,即鲁迅认可这种新的视觉的传播手段的积极作用。他甚至认定:“用活动电影来教学生,一定比教员的讲义好,将来恐怕要变成这样的”(《鲁迅全集》4:457)。第三是画片的放映本身是“用去这多余的光阴”(《鲁迅全集》1:438)的,因为这画片不仅有时事,也有风景,当然有消遣的目的,但在消遣之外却也有政治宣传的意思,比如“自然都是日本战胜俄国的情形”,显然就是刻意地来宣扬日本的战争胜利,也并不符合日俄战争的真实情形。第四是鲁迅发现这种图像的政治宣传十分管用,通过影像的形式灌输军事思想,总是能够激起受众的热情与注意力,常常具有狂欢化的效果,比如“万岁!他们都拍掌欢呼起来”。而且“这种欢呼,是每看一片都有的”,甚至鲁迅在没有看到“示众的中国人”之前,也“常常随喜我那同学们的拍手和喝采”。这种“万岁”的欢呼,显然是图像已经极大地激发了教室内的这个群体的政治无意识,才会如此迷狂和冲动,而政治动员有时候的确需要冲动与迷狂。第五是鲁迅第一次在他者的镜像中,以图像的形式来观看自身,而受到强烈的触动,这种触动对于他来说无异于是一次至关重要的政治启蒙。这样,鲁迅通过自身的图像启蒙经历,即图像的政治启蒙经历,确立了他的另一种图像观——图像可以发挥政治鼓动的作用。关于启蒙这一点,鲁迅在评述《点石斋画报》时也有相关表述:“这画报的势力,当时是很大的,流行各省,算是要知道‘时务’——这名称在那时就如现在之所谓‘新学’——的人们的耳目”(《鲁迅全集》4:300)。

当然,鲁迅关于图像政治的认知,也不是一蹴而就的,有其发展的过程。早在1898年致杭州的家信中,鲁迅就曾说到《知新报》内有一瓜分中国图,“言英、日、俄、法、德五国,谋由扬子江先取白门,瓜分其地,得浙英也”(《鲁迅年谱》1:51)。这幅手绘的简单图形使鲁迅忧心忡忡,鲁迅对图像的接受心理显然已经出现了变化,由“愉悦”而转为“忧心”,这种变化正是因为这幅图像所反映出的严峻的中国政治现实。^④1906年,回国后的鲁迅与顾琅共同编著的《中国矿产志》由上海普及书局出版,附《中国矿产全图》。现藏于上海鲁迅

纪念馆的《中国矿产全图》,道林纸铜版套色精印,将我国矿藏清晰展现。马良在序中特别说明:“罗列全国矿产之所在,注之以图,陈之以说,我国民深悉国产之所有,以为后日开采之计,不致家藏货宝为他人所攘夺,用心至深,积虑至切”。在这里,国民通过图像浅显易懂的形式得以深悉国产,这种旨在对抗外敌攘夺的具有政治抗争意味的图像,显然是“深有裨于祖国”(鲁迅 唐弢 465-66)。可见鲁迅已经进一步认识到了图像对于国家、民族的现实意义。在经由“幻灯片”等一系列事件的彻底的视觉刺激后,鲁迅确认了图像对于政治革命的重要性,即“又因为革命所需要,有宣传,教化,装饰和普及,所以在这时代,版画——木刻,石版,插画,装画,蚀铜版——就非常发达了”(《鲁迅全集》7:362)。所以鲁迅积极投身并领导了新兴木刻版画运动,他与50余位青年版画作者保持联系,多次举办画展,编印《近代木刻选集》《新俄画选》等11册版画集,收藏的中国新兴木刻版画达2000多幅,国外版画亦有16个国家280多位版画家的2100余幅作品。鲁迅的一系列图像实践,不仅推动了中国新兴木刻版画运动的发展,也推动了整个左翼图像运动的发展,并由此形成了左翼图像学的基本理论框架。

三 从文化走向政治:启蒙观的发生

“山海经”事件和“幻灯片”事件,显然促成了鲁迅对图像的两重认知,即图像首先是民族文化的象征物,同时又是政治宣传的轻武器(这里的“轻”指的是图像阅读的浅显易懂,相对于文字的艰涩深奥而言)。简单地说,前者是文化图像,后者是政治图像。

先看前者。鲁迅有一个“美术三用论”,^⑤其第一用就是“美术可以表见文化:凡有美术,皆足以征表一时及一族之思惟,故亦即国魂之现象;若精神递变,美术辄从之以转移。此诸品物,长留人世,故虽武功文教,与时间同其灰灭,而赖有美术为之保存,俾在方来,有所考见。他若盛典佚事,胜地名人,亦往往以美术之力,得以永住”(张望 3)。这种对图像的认知,显然是认识到了图像的民族文化意义,不仅“表见文化”,更可征表“国魂”,同时使这种一族之文化精神“得以永住”。即图像具有承载传统文化、表达民族精神、传承民

族历史的重要功能,图像首先是“文化的图像”。而事实上,在中国,不仅图像本身,就是观看图像这一行为也是一种文化的约定俗成。《悬画月令》即有相关表述:岁朝宜宋画福神及古名贤像;元宵前后宜看灯、傀儡;正、二月宜春游、仕女、梅、杏、山茶、玉兰、桃、李之属;三月三日,宜宋画真武像;清明前后宜牡丹、芍药;四月八日,宜宋元人画佛及宋绣佛像(文震亨 221)。阅读图像的方式甚至也是与约定俗成的文化社会规范相关联。因此,我才认为“山海经”事件是鲁迅图像观形成的第一个节点。在此之后,鲁迅更加自觉地接受、传播中国的图像艺术,并通过图像来实现对民族文化的回忆、继承与光大。这正是鲁迅对图像的第一重认知,即图像是民族文化的记忆形式,是民族无意识的重要载体。这就像鲁迅创作的《不周山》《补天》等一系列以古代神话、传说为素材的短篇小说,也是旨在通过赞扬女娲的补天精神等,来赞美与唤醒民族的文化精神。

再看后者。在美术表见文化之外,鲁迅还提到美术有辅翼道德、救援经济之功用。实际上,无论是“辅道德以为治”,还是“崇尚国货”之本根,都是基于困匮的中国现实所开出的药方,都还是强调图像的现实政治意义。所以当鲁迅在中华艺术大学演讲,批评上海新派画破坏有余、建设不足的弊端时,特别提出青年美术家应注意的三点:“一,不以怪炫人,二,注意基本技术,三,扩大眼界和思想。画家如仅画几幅静物、风景和人物肖像,还未尽画家的能事。艺术家应注意社会现状。用画笔告诉群众所见不到的或不注意的社会事件。”鲁迅要求艺术家“注意社会现状”,并且要告诉群众“所见不到的或不注意的社会事件”,这种题材上的要求就是要艺术家关注社会现实,关注现实的“国民的艰苦”“国民的战斗”(《鲁迅年谱》3:192)。鲁迅在这次演讲中展示了三幅画,分别是郑曼陀的美女月份牌、苏联油画《新女性》和一幅苏联版画。鲁迅指出油画《新女性》“是新写实主义的,又叫做革命的写实主义”,“我们应该画新女性这等画,不要画这一种画(按指美女月份牌)。最好学刻木刻。”^⑥鲁迅所提倡的“新女性”油画,实际上就是一种革命写实主义的政治宣传画。1933年3月3日苏区瑞金的《红色中华》刊出了两整版的“三八特刊”,一版文字,一版图像,文字版有然之的通讯“苏联的新女性——

几个女英雄的自述”,图像版相应推出了“工农新女性”系列宣传画,三组画指向三个主题:“工农妇女起来参加革命战争”“充分经济动员起来”“反对封建压迫”(《红色中华》编辑部,《红色中华》5-6版)。这类宣传画通过对工农新女性的塑造,来适应革命宣传的需要,动员女性起来参加政治斗争。这个女性,实际上就是一种“政治女性”。因此,鲁迅强调革命写实主义,实际上就是在强调图像的政治宣传功能,即图像既是“文化的图像”,也是“政治的图像”。而他之所以特别提到“最好学刻木刻”,也是因为“当革命时,版画之用最广,虽极匆忙,顷刻能办”(《鲁迅全集》7:363)。而实际上,在当时的环境下,收集苏俄等国版画本身就是一种政治行为。1930年9月10日鲁迅收到曹靖华寄来的三本《木版雕刻集》,第二本附页的列宁像即被淞沪警备司令部邮政检查委员会检查时撕去(《鲁迅全集》16:211)。因为这在国民党当局看来,均属危险品,是赤色分子。可见当时鲁迅收集、出版苏联版画等作品是要冒极大政治风险的,需要极大政治勇气的。因此,鲁迅对革命图像的传播,在很大程度上,是有反抗权威专制、追求民主自由的内蕴。

需要注意的是,在鲁迅这里,文化图像与政治图像不是独立的、对立的的不同层面,而是统一的连续的生命共同体。鲁迅非常赞成野口米次郎的看法,即“无论那一国的文学,都必须知道古代的文化 and 天才,和近代的时代精神有怎样的关系,而从这处所,来培养真生命的”(《鲁迅全集》7:191)。所以他不止一次要求从传统文化包括传统的图像艺术中汲取营养,来发展新兴的木刻版画、连环图画。鲁迅谈到木刻艺术创作问题时就曾指出:“我以为明木刻大有发扬,但大抵趋于超世间的,否则即有纤巧之憾。惟汉人石刻,气魄深沈雄大,唐人线画,流动如生,倘取入木刻,或可另辟一境界也”(《鲁迅全集》13:539)。在1933年8月1日致何家骏、陈企霞的信中,鲁迅又谈了对连环画创作的意见,说“连环图画是极紧要的”,“材料,要取中国历史上的,人物是大众知道的人物,但事迹却不妨有所更改”,“画法,用中国旧法。花纸,旧小说之绣像,吴友如之画报,皆可参考,取其优点而改去其缺点。[……]要毫无观赏艺术的训练的人,也看得懂,而且一目了然”(《鲁迅全集》12:426)。可见,鲁迅十分重视对

传统艺术的传承与创新,他是要求新的政治图像要有文化图像的历史文化与心理基础。那么,为何鲁迅如此强调从文化图像走向政治图像的重要性和必然性呢?这种重视与要求,首先当然是因为对民族文化的清醒认知,但更多地则是出自对文艺大众化问题的思考。8月1日的信中鲁迅就强调连环图画必须为大众服务,“不可堕入知识阶级以为非艺术而大众仍不能懂(因而不要看)的绝路里”。在《“连环图画”辩护》中,鲁迅进一步表明了这个观点。在列举中外绘画史实对苏汶“连环图画”是“低级形式”的观点进行批驳之后,指出“连环图画不但可以成为艺术,并且已经坐在‘艺术之宫’的里面了”。鲁迅要求青年艺术工作者在学习大幅油画或水彩画同时,要“一样看重并且努力于连环图画和书报的插图;自然应该研究欧洲名家的作品,但也更注意于中国旧书上的绣像和画本,以及新的单张的花纸”。鲁迅满怀热情地宣布:这个基础上产生的创作“大众是要看的,大众是感激的!”(《鲁迅全集》4:457-61)。这里有四个信息,一是苏汶所说的“低级的形式”,恰好说明连环图画这种艺术,其技巧简单更易为大众掌握,其表达明确更易为大众了解。二是鲁迅要求青年艺术工作者要更注意中国古籍中的绣像和画本,实际上也是要求他们更注意对传统文化的重视与传承,这种重视既有内容上的,也有形式上的。三是鲁迅指出在传统艺术基础上的新创作,将为大众所熟悉和喜爱,这种面向大众的创作,大众不仅会看,更会感激,因为这是真正将大众作为创作与阅读的主体来看待的。第四,这里有一个细节,即鲁迅很重视书籍插图这种通常仅仅被视为装饰和点缀的图像形式,将它提高到和油画、水彩画等独幅巨制同样的地位,实际上暗示了鲁迅对图像作为一种独立的叙事体系的认知,这个问题我将在第四部分进一步阐述。

我们知道,在鲁迅这里,文艺大众化问题首先就是大众思想启蒙的问题,即“角逐列国是务,其首在立人,人立而后凡事举”(《鲁迅全集》1:58)。因此,无论是文化一路,还是政治一路,最终走向的都是“图像启蒙”。即鲁迅所要求的图像的文化性和政治性,最终是为了实现图像的启蒙性。“图像启蒙”既是鲁迅的追求,也由此奠定了左翼图像的传统。关于这个问题,鲁迅在批评上海《时事新报》的星期图画增刊《泼克》时作了

明确说明:“进步的美术家,——这是我对于中国美术界的要求。美术家固然须有精熟的技工,但尤须有进步的思想与高尚的人格。他的制作,表面上是一张画或一个雕像,其实是他的思想与人格的表现。令我们看了,不但欢喜赏玩,尤能发生感动,造成精神上的影响。我们所要求的美术家,是能引路的先觉,不是‘公民团’的首领。我们所要求的美术品,是表记中国民族知能最高点的标本,不是水平线以下的思想的平均分数”(《鲁迅全集》1:346)。在鲁迅看来,不仅文如其人,图亦如其人,图像的制作不仅仅是审美的需要,同样更是启蒙的需要,而“启蒙”显然更为重要,即图像应当努力达到“民族知能”的最高点,图像制作者(鲁迅的“美术家”)要成为引路的先觉者,从而使人们的精神产生影响和变动,即“转移性情,改造社会”(《域外小说集序》),这就赋予了图像启蒙的属性。司徒乔曾有如下回忆:“只有关切人民的画,才会得到鲁迅先生的喜爱。这个启示,一直指示着我的创作道路。”^⑦这种关切,首先就是一种启蒙。前面提到的鲁迅关于“新女性”的创作标准,实际上就是希望通过图像来启发女性的独立与解放,因为就月份牌的仕女图来说,女性仍然是处于一种被观赏的商品的地位,与那些被摆在橱窗的时髦商品并无二样。而“新女性”图中的女性,毕竟已经从“消费女性、生活女性、家庭女性”突破为“政治女性、生产女性、社会女性”。实际上,在英国艺术史家柯律格看来,传统意义上的精英群体与公共性质的图绘形式之间,似乎总是存在着紧张的关系,甚至是一种恐惧,这种恐惧在于对图绘突破文字接受障碍的开放性与普及性的恐惧,而开放与普及的结果,就是思想的启蒙。从文化走向政治,不仅使得现实的政治宣传画有了民族历史文化的气质和风格,更重要的是,“一旦这些图像的权威性通过‘约定俗成’这一社会文化过程得到确立,如果巧妙地操作,有效地实行,仅仅提到某人或某地就会立刻唤起一种难以抗拒的抒情性共鸣,指向所示空间和时间,并通过人事结合起来”(柯律格 47)。这种图像接受的同质性十分重要,对于那些体现民族文化原型精神的政治图像,在民族危亡的关头,和积贫积弱、列强入侵的社会现实事件集合起来,就会很容易唤起一种难以抗拒的抒情性共鸣,这种共鸣对于唤起民众的文化记忆,鼓动民众的文化抗争,进而

争取政治抗争的胜利,至关重要且十分有效。

四 启蒙性与体系性：鲁迅的图像观

总体而言,鲁迅图像观的内涵集中体现于两个方面:其一是性质功能层面的,鲁迅赋予了图像启蒙性的特质;其二是符号系统层面的,鲁迅赋予了图像独立的叙事体系的地位。

先看第一个方面,鲁迅对图像启蒙性的追求是基于三个认知的:一是对于图像普遍性的肯定,二是对于图像消遣性的警醒,三是对于图像奴役性的反思。

其一,是对于图像普遍性的肯定。据内山完造回忆,鲁迅早就认为,“所谓版画,材料极其简单,只用一把刀和一块木板就行了;如果有了纸和墨,那就可以产生一种艺术品了;在中国这样的国家,比起油画和水彩画来有着更多的普遍力,尤其是中国历史上,不,传统上,是有着鉴赏水墨画的能力的,所以这黑白的版画一定能够在中国人之间风靡的”(内山完造 79)。这段回忆对于整理鲁迅先生的图像启蒙学思想非常重要,说明了鲁迅重视版画运动的一个最根本的原因——“普遍力”,即相比较其他的绘画形式来说,版画具有更好的普及程度。进一步说,一方面这种技巧更能为普通大众所掌握(一把刀和一块木板就行了),一方面黑白艺术也是中国的鉴赏传统,有审美接受的文化心理基础,普通民众对于版画的宣传内容和形式会产生一种天然的亲切感,更利于版画创作目的之实现,特别是那些革命版画的宣传目的,就更容易深入人心。鲁迅在谈到文艺大众化问题时,曾强调:“不过应该多有为大众设想的作家,竭力来作浅显易解的作品,使大家能懂,爱看,以挤掉一些陈腐的劳什子”。但鲁迅同时也认识到:“但那文字的程度,恐怕也只能到唱本那样”(《鲁迅全集》7:367)。然而,如果大众文艺仅仅只是局限于“唱本”一类的艺术形式,鲁迅显然是不太乐见的,即他所坚持的“仍当有种种难易不同的文艺”。不过,如何既能够使大众能懂爱看,又具有一定的艺术性,成了鲁迅思考的问题。图像的“普遍力”或者说“公共性”正好解决了困扰鲁迅的这个问题。这样,这种普及就可以很好地和文艺大众化、和革命结合起来,而这种结合的最终目的,是要能够唤醒民众,启蒙民众,追

求自由美好的生活。

其二,是对于图像消遣性的警醒。在1930年代的潜消费社会,鲁迅已经敏锐地发现图像消费可能带来的危害,即它可能会沦落成为一种消遣的工具,鲁迅对此坚决反对。鲁迅在给青年木刻家李桦的信中,一方面鼓励将木刻“以这东方的美的力量,侵入文人的书斋去”,另一方面他严肃地指出“就要严防它的堕落和衰退,尤其是蛀虫,它能使木刻的趣味降低,如新剧之变为开玩笑的‘文明戏’一样”(《鲁迅全集》13:303)。文明戏本是早期话剧的雏形,它的出现也是一种戏剧的变革,但因为过于商业化,一味迎合市民的庸俗消费趣味,后期出现大量刻意展露丑恶和男女私情的家庭剧,结果自毁前途,终入恶俗一途。鲁迅显然是将“文明戏”作为一个反面教材,来借此批判图像的纯粹消遣功能。鲁迅很不喜欢当时流行的美女月份牌一类的“现代仕女画”,他在《〈夏娃日记〉小引》中对莱勒孚的50余幅白描插图作了详尽介绍,并特别强调“虽然柔软,却很清新[……]对于中国现在看惯了斜眼削肩的美女图的眼睛,也是很有澄清的益处的”(《鲁迅全集》4:341)。这个“清新”,就是针对浓妆艳抹的斜眼削肩的“现代仕女图”而言的,鲁迅认为这种“澄清”很有“益处”,实际就是针对图像消遣的一种反驳与纠正。《论照相一类》中,鲁迅也对雅人们“二我图”和“求己图”的这种百无聊赖的消遣之举,进行了辛辣的讽刺。特别是鲁迅还对图像的机械复制性问题作了思考,他指出:“我以为木刻是要手印本的。木刻的美,半在纸质和印法,这是一种,是母胎;由此制成锌版,或者简直直接镀铜,用于多数印刷,这又是一种,是苗裔。但后者的艺术价值,总和前者不同”(《鲁迅全集》13:481-82)。在机械复制时代还未真正到来的1930年代,鲁迅就对木刻版画可能会成为一种机械大生产的复数性商品工具有了清醒的断知,他对版画本身“手印本”的限制,正是出于对版画作为一种启蒙媒介的限制,同时也是一种对于图像消遣娱乐性的规避。

其三,是对于图像奴役性的反思。这种反思既有对帝国主义侵略者思想入侵的警觉,也有对国民党当局利用图像进行思想奴役的反抗。^⑧1930年1月16日,鲁迅翻译了日本岩崎·昶的论文《现代电影与有产阶级》,并作《译者附记》。

在《译者附记》中,鲁迅说明该文原题为《作为宣传,煽动手段的电影》,是作者尚未完成的《电影和资本主义》中的一节。鲁迅翻译这篇文章是要“用小镜子一照”当时大量运入中国的外国影片的真实用意,使国人明白“欧美帝国主义者既然用了废枪,使中国战争,纷扰,又用了旧影片使中国人惊异,糊涂。更旧之后,便又运入内地,以扩大其令人糊涂的教化”(《鲁迅全集》4:422)。这种“糊涂的教化”,实质上就是一种文化侵略,鲁迅清楚地看到了这一点,并因此加深了对电影这种动态图像所可能具有的奴役性的拒绝。在《略论中国人的脸》中,鲁迅就对广州古装的、时装的两类电影作了批判:“听说,国产影片之所以多,是因为华侨欢迎,能够获利”,“广州现在也如上海一样,正在这样地修养他们的趣味。可惜电影一开演,电灯一定熄灭,我不能看见人们的下巴”(《鲁迅全集》3:433-34)。消遣至极的一个结果就是思想的麻痹和奴役,就是会使人们成为一个“看客”,每逢电影开演,看客们“坐得满满”,兴致满满,只把杭州作汴州。在《新的“女将”》中,鲁迅针对当时画报中出现的“白长衫的看护服,或托枪的戎装”的所谓“新女士”像,深刻剖析了“雄兵解甲而密斯托枪”怪现象的根源,指出这是在“做戏”,是用所谓传奇的插画来掩饰当局“无抵抗主义”的卖国行径(《鲁迅全集》4:343-44)。更严重的是,这种普遍的“做戏”还没有下台的时候,因而危害更大,更需揭露。而抗战时期,敌伪就是利用所谓“国策电影”来散布投降妥协的毒素,如“楚霸王”一片本有反战成分,但在苏州开映时就成了所谓“国策电影”,映时不许观众离场,“宣抚班”出来对大家说:“楚霸王主张抗战,结果只有乌江自杀的一条路。大家应该拥护和平救国”(田汉等44-45)。鲁迅的反思既深刻,又有远见。

再来看第二个方面,鲁迅赋予了图像独立的叙事体系的地位,这种认识也是基于三点:一是以图反文,二是图文自立,三是援图入文。

其一,以图反文,即鲁迅对图像体系独立性的认识,首先是建立在对文言的反思之上的。鲁迅在悲叹于沉默的国民的魂灵时,指出了两个原因:一方面是“所谓圣贤,将人们分为十等”,而另一方面就是“我们的古人又造出了一种难到可怕的一块一块的文字”。也就是说,除了封建礼教之

外,禁锢人们灵魂的另一个重要原因就是文字的“难到可怕”,这种“可怕”的方块字使得“许多人却不能借此说话了”,仅仅只为“几个圣人之徒”所占据。这种文字的精英性,或者更准确地说等级性,更加剧了普通民众的等级性,即百姓“默默的生长,萎黄,枯死了,像压在大石底下的草一样,已经有四千年!”(《鲁迅全集》7:83-84)。古文字在鲁迅看来,显然是奴役人们而非启蒙人们的有力工具。那么,如果要实现鲁迅“在将来,围在高墙里面的一切人众,该会自己觉醒,走出,都来开口”(《鲁迅全集》7:84)的希望,需要通过什么样的途径呢?一方面,就是鲁迅积极参与的白话文运动,鲁迅甚至在《二十四孝图》中要用“最黑,最黑,最黑的咒文,先来诅咒一切反对白话,妨害白话者”,以新文化来激起人们对封建道德的反感与反抗。他强烈批判将“文章当作古董”的文化专制主义做法,终致中国“无声”(《鲁迅全集》4:11-15)。另一方面,就是鲁迅所深刻认识到的,前文已论述的图像的公共性、直观性特征,即“成了大家的東西”,是“有益于劳农大众的平民易解的美术”,这力的艺术“很示人以粗豪和组织的力量”(《鲁迅全集》7:382),更又有助于启蒙的实现,“实在是正合于现代中国的一种艺术”(《鲁迅全集》4:626)。

其二,图文自立,即鲁迅充分肯定图像与文字都是独立完整的叙事符号,可以自成体系,而不是中国传统的文主图次或文主图伺观。1931年2月2日,鲁迅以“三闲书屋”名义,自费影印出版梅斐尔德木刻《士敏土之图》250部。这次的出版行为,除了向读者介绍作者革命生平和创作之外,有一个重要目的,就是要表明书籍插画这种图像形式的重要性,即“插画家也是艺术家”。他以法国插图版画名家陀莱的《神曲》《失乐园》等插画单行本为例,指出“书籍的插画,原意是在装饰书籍,增加读者的兴趣的,但那力量,能补助文字之所不及,所以也是一种宣传画。这种画的幅数极多的时候,即能只靠图像,悟到文字的内容,和文字一分开,也就成了独立的连环图画”(《鲁迅全集》4:458)。而后来在将“士敏土之图”印入再版的《士敏土》时,鲁迅特地补写了一段话,其中提到:“原图题目,和本书颇有不同之处,因为这回是以小说为主,所以译名就改从了本书,只将原题注在下面了”(《鲁迅全集》7:382)。一方面,

因为这回“以小说为主”，所以译名改从本书，那倒推来说，当初单独出版插图，即是以“图像为主”了；另一方面，这原图的题目是与文字本的小说不同的，同时，即便是以文字为主，但鲁迅仍然保留了原题。这说明，在鲁迅这里，插画在文本叙事中不是可有可无的点缀，而是文本叙事的重要组成部分。它既与文字叙事相互补充，构成一种互文关系，增加文本叙事的张力和直观性、感染力；同时，更重要的是，它是可以独立构成一种叙事体系的，即和文字分开、“成了独立的”，并且“能只靠图像，悟到文字的内容”，具有独立的叙事功能。所以鲁迅强调插画的“艺术性”，其实强调的就是图像的“独立性”。这里单独出版的《士敏土之图》就是一个很好的例子，虽然仅十幅连续性的木刻插图，但是它是作为一个不同于文字本的独立的绘画本出现的（在此之前，已经出版了董绍明、蔡咏裳合译的《士敏土》的文字本），鲁迅在“序言”中也非常肯定这个版本作为一个独立的叙事表达体系，所达到的完整性和丰富性，认为其“表现着工业的从寂灭中而复兴。由散漫而有组织，因组织而得恢复，自恢复而至盛大。也可以略见人类心理的顺遂的变形”（《鲁迅全集》7：381）。鲁迅很重视自己的这次《士敏土之图》出版之举，曾表示：“以一千现洋，三个有闲，虚心绍介诚实译作（按即《毁灭》《铁流》和《士敏土之图》）”（《鲁迅全集》8：503），而《毁灭》鲁迅是像“亲生的儿子一般爱他”，作为鲁迅特别提及的“三闲书屋三剑客”中唯一的图像本，《士敏土之图》的独特性和作为一种图像叙事体系的独立性就凸显出来了。鲁迅在《译文》复刊词中同样强调了图像的叙事独立性，即“文字之外多加图画，也有和文字有关系的，意在助趣，也有和文字没有关系的，那就算是我们贡献给读者的一点小意思”（《鲁迅全集》6：510）。鲁迅要求文字之外要多加图画，不仅和文字有关系的，更有和文字没有关系、独立于文字叙事的，甚至还出现“因图立文”的情况。而左联成立时组建了四个研究会，除马克思主义文艺理论、国际文化、文艺大众化研究会之外，专门成立了漫画研究会，倒也可视作左联对图像独立性的一种重视。

其三，援图入文，即鲁迅从图像的角度来反观文字、并且在文学创作中进行图像性实验。在《汉文学史纲要》中，鲁迅在回顾汉字发展史时，

概括了汉字的“三美”：“意美以感心，一也；音美以感耳，二也；形美以感目，三也”，且“意者文字初作，首必象形，触目会心，不待授受，渐而演进”。鲁迅很早就认识到了中国汉字的图像性，并以此作为汉字的美学特征之一，即“写山曰峻嶒嵯峨，状水曰汪洋澎湃，蔽芾葱茏，恍逢丰木，鱣魴鳣鲤，如见多鱼”（《鲁迅全集》9：354-55）。同时，鲁迅将图像的修辞方式引入了文学文本创作，形成了具有图像性的小说风格。首先是创作理念上，鲁迅在谈到自己如何做小说时曾强调：“我力避行文的唠叨，只要觉得够将意思传给别人了，就宁可什么陪衬拖带也没有。中国旧戏上，没有背景，新年卖给孩子看的花纸上，只有主要的几个人（但现在的花纸却多有背景了），我深信对于我的目的，这方法是适宜的，所以我不去描写风月，对话也决不说到一大篇”（《鲁迅全集》4：526）。这里鲁迅用旧戏、花纸的虚实结合、留白的艺术处理方式来类比自己文字叙述的简约，很显然这种鲁迅最为擅长的白描的艺术手法，是受到了图像艺术的影响。比如对祥林嫂的描写：“脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物”（《鲁迅全集》2：6）。不仅是祥林嫂的神色像极了木刻，这段描写本身也像极了木刻，鲁迅以刀代笔，寥寥几刀便将祥林嫂的衰老悲怆呈现出来，这种“画眼睛”“勾灵魂”的方法正是一种“放笔直干”的木刻手法。实际上，鲁迅常做短篇，这短篇也恰如“木刻”，顷刻能为，且精干有力。其次是创作体验上，鲁迅曾经这样描述自己的创作过程：“不过这样的写法，有一种困难，就是令人难以放下笔。一气写下去，这人物就逐渐活动起来，尽了他的任务。但倘有什么分心的事情来一打岔，放下许久之后再写，性格也许就变了样，情景也会和先前所豫想的不同起来”（《鲁迅全集》4：527）。这很像克洛德·西蒙所描述的司汤达创作中的“共时性现象”，^⑨这种“活的人物”“情景”正如司汤达的“雕塑”和西蒙的“意象”，体现了图像艺术的共时性、空间性特征，也使得鲁迅的作品充满图像的造型艺术感。茅盾就认为：“现在差不多没有一个爱好文艺的青年口里不曾说过‘阿Q’这两个字。我们几乎到处应用这两个字，在接触灰色人物的时候，或听得了他们的什么‘故事’的时候，《阿Q正传》里的

片段的图画,便浮现在脑前了”(查国华等 4-5)。这种对鲁迅作品充满画面感的回忆,也可作为其创作中图像修辞与文字叙事共生关系的一个例证。实际上,正如我在文章第三部分已提到的,无论是绘画、雕塑一类的图像艺术,还是文章一类的文字艺术,都属于鲁迅的“大美之术”范畴,二者本质上是统一的,并非矛盾体。

图像修辞对鲁迅创作的影响,使得其作品文本呈现出两个特征。一是图像修辞取代复杂的文字描述,其直观性省略了大量的描述性语言,使叙事更显简洁明快。这显然也是鲁迅小说的一个突出特点,即“力避行文的唠叨”,取得词约意丰的效果。第二,图像对鲁迅创作的深层渗透,更重要的是使鲁迅创作的文本更加开放,而不是线性的单一模式。鲁迅非常注重小说结构形式的探索,“在中国新文坛上,鲁迅君常常是创造‘新形式’的先锋;《呐喊》里的十多篇小说几乎一篇有一篇新形式,而这些新形式又莫不给青年作者以极大的影响,欣然有多数人跟上去试验”(查国华等 7)。像鲁迅的《阿Q正传》《孔乙己》是一种片断式结构,《孔乙己》就是用五个生活片断连笔成文,这种具有共时性特征的结构明显受到了图像理念的影响,一个个片断事件既是一幅独立的画面,又共同组成一轴画卷,形成孔乙己的“人物长图”,实现了对文字单一线性叙述的突破。这很像立体派的绘画:“对一物体作分解,同时从不同的方面,不只是从一个视点,提供了许多元素,把这些元素重新组合,相互叠置,相互渗入成为一个整体形象,这使得平面自身直接显现立体感,却又不是取消了平面,使它成为一个空间盛器,让各种东西在它里面装着”(瓦尔特·赫斯 101)。还有如倒叙、插叙的大量使用所造成的时空交错之感,象征手法所形成的作品的意境感等,都有图像修辞的影子。茅盾就认为《狂人日记》有“淡淡的象征主义的色彩”,鲁迅 1919 年 8 月 19 日发表于《国民公报》“新文艺”栏目的《自言自语·火的冰》,以“熔化的珊瑚”一样“通红的火”等象征先驱者,这些意象十分优美而如在目前(《鲁迅年谱》2:9)。

这样,在鲁迅文本中,图像修辞所造成的画面的留白、跳跃、流动等,使读者的任务“不再是接受一个已经完成的充分自我封闭的世界,相反,他必须参与创造,自行发现作品与世界——从而学

会创造自己的世界”(克洛德·西蒙 11)。在鲁迅这里,图像与文字并不是一种不信任的、对立的紧张关系,而是图文互文的一种共生关系,图通过文字呈现,文字借助图像化更加明快和充满意蕴,拉伸了鲁迅文本的阅读空间。不过,鲁迅的图像修辞不是一种后现代主义的实验,而完全是出于启蒙现代性的需要,是希望通过图像的“直观性”^⑩来呈现客观事物的本来状态,这也是鲁迅现实主义风格的一个体现,是鲁迅“求真”的一个体现。既然都是为了呈现本真的状态,图像与文字就不是矛盾的,完全可以用图像的空间性、共时性来补充文字叙述的时间性,鲁迅木刻式的白描正是这样一种求真的图像化的文字。在鲁迅这里,文学和图像的界限是被打破的,而这种打破也使作品成为了一个全方位开放的互动空间。鲁迅作品的多义性、甚至歧义性,正是有这个因素的潜在影响,在不断的接受中,意义不断衍生增殖,问题指向不断拓展变化,其批判性价值历久弥新。

余论:左翼图像学的提出

鲁迅图像经验奠定了左翼图像实践的精神传统,但鲁迅的经验并不等于左翼的全部经验,鲁迅先生的图像实践启发我们可以尝试建构一种“左翼图像学”。提出这一命题的理由有三:

其一,左翼与图像有一种精神的内在亲近性。一是图像的直观形式,相较于文字作品使文艺大众化具有更大的可能性,更有助于民众启蒙的实现;二是图像的隐喻功能,相较于文字作品在面对审查制度时产生更大的隐蔽性,更有助于社会批判的实现。这对于以启蒙救亡为己任的左翼学者来说,自然再好不过了。

其二,左翼图像经验是一种中国话语。其经验不仅在于对图像消费功能的批判,更在于以鲁迅为代表的左翼学者通过建构图像的政治功能和亲身实践,使图像的认识价值与外观价值在实际生活中统一起来,使文字与图像统一起来,共同参与人的思想与国家建构。

其三,左翼图像经验是延宕百年的一种丰富的历史存在。百年来左翼学人进行了大量的图像实践与研究,但这些史实仍然尚待发掘。比如郑振铎、阿英、田汉、茅盾、阳翰笙等人中国版画、年画、连环画图史、红楼梦版画、屈原作品图绘、话

剧、电影等研究,提供了通俗文学中的文图关系资源和由此发出的对“意境画面感”的追问,他们所揭示的“平民图像观”和“意境图像论”对诗书画中的精英图像观、传统意境论等有何冲击性意义?延安时期活报剧、秧歌剧、街头诗等群众性图文运动作为一种“活的图像”,提供了与电影、电视、网络视频等动态图像的对比样本,这种“活的图像”为何产生积极而非消极的效应?

当然,要论证这个命题,即完成“左翼图像学”的史实回溯与理论构建,并非易事。比如:百年左翼图像学可以分为哪些不同的历史阶段?在启蒙、战争、后革命、文化革命、大众文化等不同时期各具什么样的历史形态?马克思主义、革命主义、消费主义等不同类型又各具何种理论特征?百年左翼图像学的价值体系与中国特色是什么,其逻辑起点是什么?以及最终如何由史的左翼图像经验的整理,上升到“左翼图像学”的理论创构?这些问题还需要一一回答。

注释[Notes]

① 据鲁迅年谱记载,围绕《山海经》发生的渴慕、购买、阅读等相关图像接受事件大概发生于鲁迅先生10岁左右。参见鲁迅博物馆、鲁迅研究室编:《鲁迅年谱》第一卷(北京:人民文学出版社,1981年)。

② 批评徐志摩鼓吹文艺神秘主义的《“音乐”》一文,就希望有“一叫而人们大抵震悚”的文艺作品出现,催生人们的觉醒。可见“震悚”是鲁迅追求的一个重要的审美标准,而《山海经》正是第一次给了鲁迅这样的审美体验,这样的审美体验有时甚至是痛彻心扉的,而正因痛彻心扉,才能由麻木而躁动,由躁动而行动,打破铁屋子的黑暗。参见鲁迅:《“音乐”》,《鲁迅全集·集外集》第7卷(北京:人民文学出版社,2005年)56。

③ 《西京杂记》:“广陵王胥有勇力。常于别囿学格熊。后遂能空手搏之。”参见葛洪集,成林、程章灿译注:《西京杂记全译·卷三》(贵州:贵州人民出版社,1993年)71。西汉孔臧的《谏格虎赋》,则是关于“格虎”的记载。

④ 1898年3月13日出版的《知新报》第45册,翻译转载了同年1月12日日本《时事新报》上《法国照会瓜分中国事》一文,其中有一幅据说是法国政府草拟的瓜分中国图。参见鲁迅博物馆、鲁迅研究室编:《鲁迅年谱》第一卷(北京:人民文学出版社,1981年)51。

⑤ 需要指出的是,鲁迅的“美术”是一个“大美术观”,既是“大美之术”,亦是“大美之育”。凡具天物、思理、美化三要素的皆为美术,不仅雕塑、绘画,文章、建筑、音乐皆是也。

⑥ 参见鲁迅博物馆、鲁迅研究室编:《鲁迅年谱》第三卷(北京:人民文学出版社1981年)192。另见刘汝醴记录稿,《美术》第4期,1979年;许幸之《回忆鲁迅先生二三事》,《北京晚报》1961年9月24日;卢鸿基《关于鲁迅翁与新美术运动的一点史料》,《美术座谈》第5期,1951年10月20日。

⑦ 1926年6月6日,鲁迅前往中央公园观看司徒乔绘画展览会,购买了《五个警察和一个〇》、《馒头店门前》两幅作品。参见司徒乔:《鲁迅先生买去的画》,见沈尹默等著《回忆伟大的鲁迅》(上海:新文艺出版社,1958年)57—58。

⑧ 实际上,正如我们在第一部分讨论的,鲁迅这种对图像“诈作”的认识在“山海经”事件之前就已萌生。

⑨ 克洛德·西蒙的小说即被誉为“诗画的完美结合”,并因此获诺贝尔文学奖。其《在斯德哥尔摩的演说》一文中有关表述:“这种写作的共时性现象,司汤达曾体验过[……]他说当他正在竭力最真实地描绘此事时,他突然觉得自己正在描绘一座再现这一事件的雕塑[……]如果司汤达的思考再深入一步,他就会意识到[……]他是在描绘当时在他脑中形成的意象,这一意象取代了他自以为正在描绘的雕塑。”参见柳鸣九主编:《从现代主义到后现代主义》(北京:中国社会科学出版社,1994年)418。

⑩ 这种对图像“形真”特征的认识,亦见于中国古代画论。如“逼真山水”,景如画、画如景的“如画”论,更具概括性地表述如“图以写形,文以记用”。参见高儒:《百川书志》(上海:古典文学出版社,1957年)153。

引用作品[Works Cited]

柯律格:《明代的图像与视觉性》,黄晓鹃译。北京:北京大学出版社,2011年。

[Craig, Clunas. *Image and Vision of the Ming Dynasty*. Trans. Huang Xiaojuan. Beijing: Peking University Press, 2011.]

《红色中华》编辑部:“三八特刊”,《红色中华》第57期,1933年3月3日。

[Editorial Board. “Special Issue on March 8th,” *Red China*, 57th Issue, March 3rd, 1933.]

高儒:《百川书志》。上海:古典文学出版社,1957年。

[Gao, Ru. *All Books and Records*. Shanghai: Classical Literature Press, 1957.]

葛洪:《西京杂记全译·卷三》,成林、程章灿译注。贵州:贵州人民出版社,1993年。

[Ge, Hong. *Records of the West Capital*. Vol. 3. Modern Chinese Trans. & Annotated. Cheng Lin and Cheng Zhangan. Guizhou: Guizhou People's Publishing House, 1993.]

瓦尔特·赫斯:《欧洲现代画派画论·立体派——早期的

- 抽象艺术》,宗白华译。桂林:广西师范大学出版社,2002年。
- [Hess, Walter. *Theories of Modern Art: Cubism*. Trans. Zong Baihua. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2002.]
- 柳鸣九主编:《从现代主义到后现代主义》。北京:中国社会科学出版社,1994年。
- [Liu, Mingjiu, eds. *From Modernism to Postmodernism*. Beijing: China Social Science Press, 1994.]
- 鲁迅:《鲁迅全集》。北京:人民文学出版社,2005年。
- [Lu, Xun. *Complete Works of Lu Xun*. Beijing: People's Literature Publishing House, 2005.]
- :《鲁迅全集补遗续编》,唐弢编。上海:上海出版公司,1952年。
- [——. *Addendum to the Complete Works of Lu Xun*. Eds. Tang Tao. Shanghai: Shanghai Press, 1952.]
- :《鲁迅论美术》(增订本),张望编。北京:人民美术出版社,1982年。
- [——. *Lu Xun on Fine Arts (expanded edition)*. Eds. Zhang Wang. Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1982.]
- 鲁迅博物馆 鲁迅研究室编:《鲁迅年谱》。北京:人民文学出版社,1981年。
- [Lu Xun Museum. *A Chronicle of Lu Xun's Life*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1981.]
- 沈尹默等:《回忆伟大的鲁迅》。上海:新文艺出版社,1958年。
- [Shen, Yinmo, et al. *Memories of Lu Xun, the Great Writer*. Shanghai: New Literature and Art Publishing House, 1958.]
- 克洛德·西蒙:《植物园》,余中先译。长沙:湖南文艺出版社,1999年。
- [Simon, Claude. *Botanic Garden*. Trans. Yu Zhongxian. Changsha: Hunan literature and Art Publishing House, 1999.]
- 田汉 茅盾 欧阳予倩 于伶 胡风等:“历史剧问题座谈·‘国策电影’讨论会记录”,《戏剧春秋》2卷4期,1942年10月30日。
- [Tian Han, Maodun, et al. Minutes of Forum on Historical Drama · National Policy Film. *Drama Journal*, Vol. 2. No. 4, October 30th, 1942.]
- 内山完造 费德伦科等:《论鲁迅》,刘益玺等译。上海:泥土社,1953年。
- [Uchiyama, Feder Runco, et al. *On Lu Xun*. Trans. Liu Yixi, et al. Shanghai: Soil Society, 1953.]
- 文震亨:《长物志校注》,陈植校注。南京:江苏科学技术出版社,1984年。
- [Wen, Zhenheng. *Surplus Objects*. Ed. & Annotated. Chen Zhi. Nanjing: Jiangsu Science and Technology Press, 1984.]
- 查国华 杨美兰:《茅盾论鲁迅》。济南:山东人民出版社,1982年。
- [Zha, Guohua, and Yang Meilan. *Maodun on Lu Xun*. Ji'nan: Shandong people's Publishing House, 1982.]
- 周作人:《周作人自编文集·鲁迅的故家》,止庵校订。石家庄:河北教育出版社,2002年。
- [Zhou, Zuoren. *Self-Complied Works: Lu Xun's Old Residence*. Eds. Zhi An. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 2002.]

(责任编辑:王嘉军)