

January 2018

The Illustrations of the Novel and Image Narration

Xianzhang Zhao

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhao, Xianzhang. 2018. "The Illustrations of the Novel and Image Narration." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (1): pp.6-20. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss1/18>

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.

小说插图与图像叙事

赵宪章

摘要: 小说插图起源于唐代以降的“立铺讲唱”,变文变相、话本插图等是目前可见的早期案头化存留,以明清白话小说为典范的插图艺术则是它的超越和复现。从现场讲唱到案头读本,是小说叙事的折叠,“插图”就插在叙事册页的褶皱中,以其明见性召唤默存的事迹在读者心目中苏醒。故事图与人物图是小说插图的两大主要类型,它们逃逸册页而独立叙事之所以可能,在于唤起记忆中“象晕”的重新认同。就小说文体的纯粹性而言,图像的插入是符号异类的强制入侵,“图说”是“言说”的抵抗话语,是对沉浸式阅读的解构,“装饰”而非“再现”是小说插图的显在符号表征。

关键词: 小说; 插图; 叙事; 图像

作者简介: 赵宪章,南京大学中国新文学研究中心教授,主要从事形式美学方面的教学和研究。通讯地址:南京市栖霞区仙林大道163号,邮政编码:210023。电子邮箱:zhao837@nju.edu.cn 本研究为作者主持的国家社科基金重点项目“文学图像论”[项目编号:12AZW005]、北京大学人文社会科学研究院支持项目阶段性成果。

Title: The Illustrations of the Novel and Image Narration

Abstract: The illustrations of the novel originated from the “talking and singing show” of the Tang Dynasty. *Bianwen* (变文), *Bianxiang* (变相) and the illustrations of scripts for story-telling are the visible forms of the early stage, which are repeated and transcended by the illustrations of the novel in late imperial China. From “talking and singing show” in the scene to the text for reading, which is the folding of the narrative of the novel, “illustrations” are inserted in the folds of the narrative text, and bring the evidence to the reader’s mind. Story painting and figure painting are the two main types of illustrations, and they can arouse the memory of the “image halo” about the novel, so it’s possible for illustrations to escape the text and form an independent narrative. In the pure style of novel, the insertion of the image is a compulsory invasion of symbolic alienation. The “ekphrasis” is the resistance discourse of “speech”, the deconstruction of the immersion reading, so the symbolic representation of a novel’s illustrations is more of “decoration” rather than of “representation”.

Keywords: novel; illustration; narrative; image

Author: Zhao Xianzhang, is a professor in Center for Research of Chinese New Literature at Nanjing University. His main research interests are formal aesthetics. Address: No. 163, Xianlin Avenue, Qixia District, Nanjing City, Jiangsu Province 210023, China. Email: zhao837@nju.edu.cn Funding: The National Social Science Fund of China “Theory for Literature and Image” (No. 12AZW005).

如果从郑振铎《文学大纲》(1927年)面世并发表《插画之话》论文算起,我国学界对小说插图的关注已有近百年的历史;尤其是在资料的归集整理方面,从民国至今,已有《中国古代小说版画集成》等大量文献资料出版。近年来对小说插图

的历史研究也颇见功效,可谓成绩卓著;相对而言,对于它的理论认知则难与前者相提并论,许多重要问题尚未被涉及,或虽涉及而尚未有效阐释。首先是关于小说插图的起源问题,作为叙事插图研究的基础理论,迄今仍旧止于经验性的现象描

述;由于“起源”是一个极具弹性的概念,很难在历史轴线上精准定位,此类推断的有效性便被打折扣。以笔者之见,如果将经验描述提升到哲理层面,在历史与逻辑的交汇点上展开,就有可能增强此类研究的说服力。由此研究更可以生发出其他许多问题,特别是语言叙事与图像叙事的关系,以及叙事插图不同于其他文学图像的特殊性等问题,它们都有可能获得比较深入而系统地阐发这一研究对于回应“图像时代”的文学关切也不无裨益。

一、“立铺讲唱”之现场还原

参照现象学的方法,对于小说插图的认知首先需要回溯到它的源头,“只有还原了纯粹的现象才是绝对的被给予性”(《现象学的观念》11),小说插图的本真性才能在我们面前如实地裸露出来。

那么,它的源头在哪里呢?雕版印刷术产生于唐代,小说插图作为它的产品不可能出现在此前时段。我们之所以如此论定,是基于首先认定小说是一种“读物”,一种布满“白纸黑字”的印刷品;所谓“插图”,就是插入小说这一读物之中、与被印制的文字叙事文本并置、二者存有某种关联的图像艺术。也就是说,小说与其插图都是印刷技术的“产物”,对于它的阅读是基于对这一“物”的观看,不可能跳越插入其中的图像。在面对白纸黑字的同时,插图会很自然地跳进读者的眼帘,和叙事的文字文本同时被观看、被理解。进一步说,任何读物的插图部分都会更加吸引眼球,小说阅读往往是插图被首先看到,“六经首《易》,展卷未读其词,先玩其象矣”(萧云从 296)。相对文字文本的阅读而言,插图被首先看到、被首先玩味属于视觉优先性使然,从而影响甚或牵制受众生成怎样的阅读心象;阅读之后往往又有插图的回想、回看与回味。于是,小说叙事的阅读理解过程,同时也就是插图被观看与其“回想”“回看”与“回味”的过程。这一过程当然是可逆的、反复的、互文与互渗的,特别是对于那些深沉而“耐读”的作品而言。这样,一部小说是否被插图,或者怎样插图、插入怎样的图,甚至于插图的板式、数量、技法等,都会对小说阅读产生不同的影响,先验地制约着读者对小说的接受和想象。如是,

小说插图也就并非仅凭经验所理解的那样简单,即并非仅仅是为了“增加读者的兴趣”而已(《“连环图画”辩护》28),也不能一言以蔽之曰“书商逐利”而迎合受众的产物,对于它的学理分析尚有巨大空间。将其还原到本初状态,就是为了真切地透视它的本相。

将小说插图的源头限定在唐代以降,很自然地让我们联想到当时开始盛行的讲唱文学,即包括“俗讲”(转变)、“说话”在内的各种民间讲唱。民间讲唱的案头化是宋元话本的主要来源,话本小说开启了明清白话小说之先河,从而孕育出中国小说插图的典型形态。这是一条非常清晰的历史轴线。纵览这条历史轴线可以发现,目前可见的最早的版画作品是出现在晚唐的佛教绘画,最早用版画作为插图的“读物”,是宋仁宗嘉佑八年(1063年)建安余氏镌刻的《古列女传》。当然,它们在历史上的实际滥觞会早于此前。而大约刊行于元代末年的“全相平话五种”,则是现存的最著名的早期小说插图,可谓追溯起源问题之“有迹可循”的典型例证,有必要在此稍作停留。^①

“平话”作为话本小说的一种,是从唐传奇向明清白话小说的过渡。就现存的“元刊全相平话五种”来看(图1),它的版刻插图已经十分精湛、



图1 《全相平话·三国志》插图“三战吕布”,其“上图下文”开启了小说插图的最初板式

成熟,线条细密,构图匀称,墨色深浅等也臻于完美,其“上图下文”版式在相当长时段内成为了最流行的模范,说明此前已经有过漫长的逐步改善过程。当然,如前所述,这一过程的肇端不会早于唐代雕版印刷术出现之前。

事实上,元刊全相平话及其插图早就受到小说史家们的关注,鲁迅就曾有过许多论述,他说:“观其间率之处,颇足疑为说话人所用之话本,由此推演,大加波澜,即可以愉悦听者,然页必有图,则仍亦供人阅览之书也”(《中国小说史略》128)。那么,这些图是从哪儿来的呢?换言之,在其没有成为案头读物之前、在其民间广为传唱的现场,是否也可能同样有此类画图呢?按照鲁迅的逻辑类推,我们当然也可以做出如下猜想:“颇足疑为说话人”之说话现场所用之图。尽管“说话”等民间讲唱现场所使用的图像,与案头话本的插图在大小、形制、数量等方面会有较大差别,但是,这些差别并不足以弱化这一猜想的合法性——唐代以降的民间讲唱现场同样有图。

唐代以降的民间讲唱现场是否有图的文献记载很少,但是也并非完全阙如,例如敦煌写本《大目乾连冥间救母变文并图一卷》,单从其标目就可以看出此卷有图,尽管没有被保留下来。保留插图的变文也有,例如《降魔变文》和《破魔变文》等。从这些被保留下来的插图来看,它们都和讲唱的内容相关,《降魔变文》中的每幅图像就有与其关联的唱词,其中如《狮王斗水牛图》,在它的背面就有这样的唱词:“六师不忿又争先,化出水牛真可怜。直入场中惊四众,磨角掘地喊连天[……]”文图相应。有学者还注意到变文里常用的“处”字,即在说白结束、演唱开始之前出现的“看……处”句式,例如《李陵变文》,在由白转唱之前就有“看李陵共单于火中战处”,显然是艺人在表演现场向观众指示他即将讲唱的内容,而这一内容就应当是已被描绘在现场画图的某处。^②

值得注意的是,《王昭君变文》作为当时民间俗讲的底本,还保留着“上卷立铺毕,此入下卷”的提示语,^③学者们认为此乃明清小说“不知后事如何,且听下回分解”的先声,鲁迅就认为后者“起于说话人”当时的口头习语,它在明清章回小说中的复现不过“只是一个遗迹罢了”(《中国小说史的历史的变迁》321)。同样参照鲁迅的这

一逻辑推论,如果“说话”等民间讲唱现场确有“立铺”(挂立画幅),为什么不可能被文人和书商合谋改编、重绘而搬移到案头话本中,直至翻刻、延宕为明清小说的插图呢?“元刊全相平话五种”以及后来的明清小说插图,为什么不可能是此前或当时民间艺术表演现场之“立铺讲唱”的“遗迹”呢?我们不妨以唐诗为证,想象当年《王昭君变文》的讲唱现场,略窥唐代民间“立铺讲唱”之盛况:

妖姬未著石榴裙,自道家连锦水滨。
檀口解知千载事,清词堪叹九秋文。翠
眉颦处楚边月,画卷开时塞外云。说尽
绮罗当日恨,昭君转意向文君。(《全唐
诗》8771)

这是中(晚)唐诗人吉师老的《看蜀女转昭君变》,诗中所写是他观看四川女艺人演唱《昭君变》时的情景,所谓“画卷开时塞外云”即“转变”演出现场伴图讲唱的例证。类似的诗歌记述还有李贺的《许公子郑姬歌》,诗中“长翻蜀纸《明君》,转角含悲破碧云”,也是对“转变”现场艺人表演的形象描述。无论吉师老看到的“妖姬”,还是李贺所说的“转角”(“转变”演出的角色),只是有了“立铺”的在场,才使她们的讲唱如此生动、形象,能够活现出如此风云变幻、感天动地的场景。

唐代“俗讲”是相对于肇自六朝的“僧讲”而言的。它不再是仅仅面对僧侣讲解经文,而是面向世俗男女讲唱故事,内容当然不会受到教义的约束,史传演义、神话传说、乡里奇趣等自然会融入其中,迎合一般世俗受众的情趣是其基本原则,俗讲现场铺挂画卷就是对讲唱受众的迎合。就中国文化传统而言,如胡士莹所说,这“既是佛教艺术的特点,又有我国汉代‘图、传、赞’的影响。因为当时的民间说话的底本已失传,我们无法判明当时的‘说话’和‘俗讲’到底互相影响到什么程度”,但是却可以由此推测,“俗讲在相当大的程度上由宗教宣传演化成为一种‘说话’艺术了”,它们的底本就是我们现在可以看到的“变文”写本,“后世小说插图的来源和意义,也可以从这里得到一些启示”(胡士莹 37—38)。也就是说,作为唐代写本的“变文”及其“变相”,实则是当时演出现场的存留,它们有可能一同进入印刷物而演

化为“小说”与其“插图”，这一过程实乃自然而然、事所必然。元刊“全相平话五种”之所以用“相”字而不用“像”或“图”等，应当是和此前已经开始流行的“变相”一词有关。由此推演，“变相”说不定就是特指和“变文”相关的图像（后文仍将论及）。

实际上，唐代以降的“立铺讲唱”一直是学界感兴趣的话题，早在上世纪末就有美国学者梅维恒博士的深入研究。非常难能可贵之处在于，梅维恒在其《绘画与表演》一书中不仅细致地梳理了相关文献，从中发现蛛丝马迹，还煞费苦心地搜罗了包括中国在内的世界各地的相关图像资料，从而为我们今天能够想象当年的“立铺讲唱”提供了可以眼见的视图佐证。现选择其中两幅解读如下：

图2（《绘画与表演》“图版三”）是《清明上河图》的局部。画面显示一男孩托举一幅立轴式挂图，在其身后（挂图左侧），一白衣男子和一男童正在朝向挂图观看；另一黑衣男子则背着一个木箱朝路人致意，那木箱的形制表明它应是装画轴的器物；这黑衣男子似乎是在恭请三位路人留步，请他们留步观看那幅已经展开的挂图，告诉路人表演即将开始而不要走开。在挂图的正面（挂图右侧），可以看到已经有三三两两的路人围观，中间有一身穿袈裟模样的僧人匍匐在地，朝向正在转身而去的两位路人叩拜，也应当是在恳求他们留步观看，或者是在讨要赏钱……



图2 明本《清明上河图》(局部),美国大都会艺术博物馆藏

图3（《绘画与表演》“图15”）是一幅意大利版画，清楚地呈现了古代西方社会立铺讲唱的一些特点：表演者和他们的观众衣衫褴褛，讲唱的主题是圣母玛利亚可以帮助穷人。右侧有一中年妇女正在讲唱，她右手拿着一根长棍，指向挂图左上角第一幅画图，说明演出刚开始不久；她的左手拿着一叠纸片，显然是讲唱内容的文字说明（脚本），随时准备出售给在场的观众。挂图的左侧是一位男士拉小提琴伴奏，在他的脚下摆放着一顶礼帽，帽筒里装着更多的文字说明（脚本）。可见，卖售讲唱的文字说明（脚本）也是其演艺收入的重要部分。整幅画面显示，两位艺人的表演非常投入、十分忘情，可惜只有一大一小两位观众（画面之外可能还有）……



图3 约1830年间的意大利石版画,无名氏

梅维恒的“以图证史”方法不仅使当年的立铺讲唱如在目前，而且告诉我们这不仅是中国古代民间表演的特点，而且是印度、日本、意大利等世界许多国家共同的民间讲唱方式。值得特别一提的是，这一讲唱方式通过日本学者辛嶋静志的最新研究，对“变”“变文”“转变”与“变相”等概念进行了重新定义，又得出了令人耳目一新且无可置疑的结论。

辛嶋静志系统考察了先唐（4—8世纪初）佛典的印度原本（梵文）及其汉译、藏译等文献中的“变”概念，发现这一概念的意涵均为“图”“像”“画”或“雕像”“塑像”等；所谓“变文”，就是讲唱

某幅画的台词,可以理解为“图之文”——关于图的文、指向图的文,由此断定此“文”在敦煌文献中“不应用于一部与画毫无关系的写本上。”例如慧能(638年—713年)《六祖坛经》提到的“《楞伽》变”,意思就是表现《楞伽经》主题的画。据此,前述《破魔变》《降魔变》的含义,也分别应当是“(佛)打败魔王的画”“(佛)征服魔王的画”;《王昭君变文》也应当是“关于王昭君画卷的文本”。辛嶋静志通过考证还发现,“转变”一词出现于晚唐,意为“打开画轴”,或者说“把画展示给观众”,应当特指现场演出及其动作。他说:就历史而言,“‘变’和‘变文’并非产生在敦煌,而是在通过‘画’来宣扬佛法的过程中,逐渐自印度经中亚传播至东亚。”即便非佛教典籍,例如完成于629年的《梁书》,以及张彦远《历代名画记》(9世纪中叶)等文献,其中的“变”也是“画”或“像”的意思,其中所谓“经变”概念,就是指“表现经典主题的画”;所谓“山水之变”即谓“山水之画”。杜甫在762年有一首《观薛稷少保书画壁》,诗中提到的“西方变”即指“西方诸佛的画”。至于“变相”一词,出现在“变”概念之后;“变”和“相”的组合(即“变相”)实乃同义反复,目的只在使“变”即“图像”这一意指更加明确、具体。例如李白(701—762)有一首咏画诗(画赞),题为《金银泥画西方净土变相赞》,其“变相”即“(壁)画”的意思。^④

看来,梅维恒的“以图证史”通过辛嶋静志的译本考证,最终获得了原始文献的确认,“立铺讲唱”已经无可置疑。^⑤这样,尽管我们没有对小说插图的起源给出一个非常精准的时间定位,但是,这应当比具体的时间定位更加精准,因为这是在历史与逻辑、现象与理论互相衔接的点位上给出的判断。我们将小说插图的源头定位在唐代以降的民间讲唱及其“立铺”,实际上印证了这样一个现象学原则:“对于一切在直观中原本地给予的东西,要如其给出的那样去接受。这一点不能为任何理论本身所改变”,因为这是“原则中的原则[……]其中表达出现象学的基本态度和生活态度:对生命的体验同感(Sympathie)!这乃是原始意向(Urintention)”(海德格尔 16)。换言之,被还原的“立铺讲唱”既然是小说插图的源头,那么,它就应当是我们讨论小说插图的出发点和参照系;关于此项研究中的许多问题,都有可能、而

且也应该由此引出。道理很简单:以明清两朝为典范的小说插图,不过是唐代以降“立铺讲唱”现象的超越和复现;“立铺讲唱”实乃小说插图的“原始意向”,在“生命体验”的层面显露了小说插图的一些特点。

二、叙事折叠之插图明见

看来,唐代以降的民间讲唱不仅是小说文本的重要来源,也是小说插图的重要来源;在口述故事案头化的同时,“立铺”的案头化也同时进行;后者作为“案头画”,也会启发文人对小说的进一步加工和再造。这一问题既然已经无可置疑,插图的其他问题也就会自然地裸露出来。其中最显而易见、也是最需要首先关注的,当属口述故事“落墨为本”的发生学问题,及其现场挂图流向书籍插图的具体成因。就这一发生过程的两端来看,无论小说插图的大小、数量、形制怎样,受众置身现场的“边看边听”,已经蜕变为面向册页的“识读无声”;语言和图像的主辅关系也发生了逆转——讲唱现场的“图像优先”逆转为“语言优先”,^⑥即“以文辅图”逆转为“以图辅文”“文本寄生”逆转为“图像寄生”。由于这些变异皆缘于“口耳相传”演化为“文本读物”,那么,其间究竟发生了什么,以至于使叙事活动及其语图关系出现如此巨大变异呢?揭开其中的谜底对于认知何谓小说插图等问题至关重要。

可以直观和眼见的,当然是口耳相传的故事被折叠成了读物的册页,原本稍纵即逝的“口述流”变成了可以暂停和凝视、可以跳越和回看的“白纸黑字”;而在这一物性层面的“背面”,则是叙事模态的重大转型,堪称符号叙事的历史性跨越在小说叙事中的重演。^⑦因此,我们有理由推测,在口述折叠为册页与小说插图必要性之间,应该存有某种必然的逻辑联系。

具体考察分析之后便可以发现,口述折叠为册页至少呈现三方面的表征,这是需要我们首先确认的事实。

首先是口述现场的脱落。现场讲唱是一种活态过程,过程结束则意味着叙事的结束、故事的结束,被书写的脚本只是“口耳相传”的挽留,在挽留故事的同时也删除了现场的所有,包括特定的地点及其标志物、特定的时间及其光影、特定的气

象及其体感、特定的受众及其互动,以及艺人们的面部表情、举手顿足、身段动作、道具杂耍等现场景致,被书写为“白纸黑字”之后已经全部脱落。口述现场尽管不是故事本身(本事),但却是故事的着附物,受众籍此才能将其楔入记忆的深处;就像若干年后人们对于儿时故事的回忆,当时的讲述现场也会同时在脑海里浮现,说明“故事”就粘连在讲述活动的场域中。口述现场对于故事记忆之所以具有着附力,在于它对受众个体而言具有唯一性,并与受众的身体器官直接粘连,稍纵即逝的“口述流”着附其上才能标出返程的路标。这是人类记忆的普遍规律,更是口述记忆的基本规律。而小说作为“寂静的读物”却是讲述现场的全部删除,不可眼见的叙事者代替了可以眼见的艺人,单向度的文本识读置换了现场的横向互动,故事所着附的讲唱现场已经消匿为空无,受众对故事的身心感受全部移交给了“阅读玄想”。于是,叙事的在场性被大打折扣。

口述折叠的另一表征是“精神集体”的蒸发。口述故事研究及其田野调查发现,古代民间讲唱艺人的活动范围一般不会很大,多限于本乡区县或邻近的社区,相同的言语和方言、相似的风俗和习惯、相近的信仰和价值取向,使其和受众之间,以及受众和受众之间发生了微妙的联系和共鸣。依照民间文学的说法,这种联系与共鸣是一种“故事集团”氛围:“随着故事情节的发展,不管它的主人公是人、是动物、是天狗,还是老山妖,故事里的主人公、讲故事的人和听众们能完全融为一体,人们沉浸在故事里,形成了一种精神集体。”^⑧日本学者关敬吾所说的这种“精神集体”,是特定社区的民间社会所特有的“故事集团”现象,是一种基于参与者的全部身心及其“面对面”交流才可能产生的“精气神”,看似微妙而难以言表,却对社会生活有着深刻的影响。“精神集体”之所以在讲唱活动中蔓延、生成,是因为古代民间讲唱并不是孤立地讲、听故事,也不是单纯的乡间娱乐,而是乡里、乡亲们的集体交际活动,甚至直接或间接地与他们的切身利益相关。于是,讲唱活动也就成了乡土“精神集体”凝练生成和发扬光大的场所。这种精神集体虽然很难被写入语言文本,却可以持久而稳定地存活并深刻影响民间社会,尽管它是不可见的。问题是,这种“精神集体”不仅仅是来自故事本身(像关敬吾所说的那

样),而是整个民间讲唱活动全过程的产物,包括活动的组织以及讲唱之外的各种面对面交流。但是,民间讲唱被折叠为小说册页之后,“精神集体”也就被蒸发得一无所有,被其所笼罩、所浸润的“故事”已经裸露为纯粹的“本事”而“体无完肤”。尽管小说读物仍会故意残留某些地方色彩,那也已蜕化为文本叙事的“点缀”而与实存的、在场的“精神集体”完全不同。

口述折叠的第三表征是言语的失声。“言语的失声”即语言的声音能指在书写文本里的默存,胡塞尔称之为并不存在的“虚构的声音”,就像“一种想象的颜色并不是感觉颜色意义上的被给予性”(《现象学的观念》58)。这既是现场讲唱被书写之后的物性表征,也是口传叙事被文人转移到小说册页之后的意义流逝。这种流逝早已被民间文学研究所证明:现场口传叙事并不只是依赖词语的表达,语调、语速、音律、顿挫等,都可以制造出许多“超语言”效果;还有,口传叙事大量使用虚词、感叹词、象声词,而较少使用连词和复句等方面的特点,也会产生简单清晰、鲜明活现的效果。“阅读过的故事往往只记住些支离破碎的梗概,而听别人讲述的东西却可以记住比较完整的内容”(关敬吾 2)。因为口述是一种在场的、自然的语言,特别是对于汉语而言更是如此:“东方语言一旦写下来就会丧失生气和热情:语词只能传达意义的一半,一切效果都表现在音调上,根据著作判断东方人的才能就像根据他的尸体给他画像”(《论文字学》329)。个中缘由就表征为言语的失声——沉默的文字文本置换了在场的“声音的形象”,从而使语言的能指虚化和再符号化,延宕为“能指的能指”。在这一意义上,言语的失声就意味着言语的不在场,因为声音是言语的唯一物性载体。正是在这一意义上,德里达称文字是言语的“替补”,是在为言语的缺席“拉皮条”(225)，“写作是对在场的重新占有,也是对自然的重新占有”。同义反复,言语是自然的,文字是人为的;书写对言语(口述)的替补无非是“将思想向言语的直接呈现变为表象和想象”,而后者则是间接的、不可靠和捉摸不定的,“是强加给语言的宿命的暴力”(208—209)。德里达认为,“以文字代替言语也是以价值代替在场——人们宁可选择‘我所是’或‘我所值’而不选‘我存在’或‘我出场’”(428,206)。书写虽然为故事的

保留和传播提供了便利(“我所是”或“我所值”),但却遮蔽或损害了故事的“存在”和“出场”(“我存在”或“我出场”),本来可以体感的声情并茂,却被它的“替补”折叠在了册页的褶皱中。

需要进一步讨论的是,德里达之所以猛烈抨击书写对言语的替补,意在解构其背后的“逻各斯”,用汉语表达即“书写之道”。此“道”乃书写之所以是书写必须遵循的原则大法:大到主题立意、谋篇布局,小到细节描写、章句修辞,以及篇幅长短、起承转合等,无不需精准拿捏、反复推敲。因为所谓“书写”,就是用文字替补“声音的形象”,将“语言流”凝定为符号的永恒,以便适应不在场的理想受众。由于“理想受众”是被时空隔断的想象共同体,也就必须接受“书写之道”的普遍性规约,从而使自然的言语规范化、逻辑化、程式化。与此同时,言语的鲜活与灵性也随之消失或弱化,而后者恰恰是情感的、艺术的、超语言的。就此而言,与前述两大表征相比,“言语的失声”当是本体的、关键的、致命的,因为被它所默存的“声音”是语言能指的唯一物性载体,书写却清除了口述与超语言的这一先天粘连。就口述本身而言,“说话是行为的一部分,人们说话是夹在动作之间或者与动作同时进行的”,它作为一种“活语言[……]是没有经过排练的”(赵元任 14—15);即使经过某种程度的“排练”,相对小说书写而言也不可同日而语。小说书写尽管会有某些口语、方言之类的残留,但是一旦被“书写之道”所“排练”,它的超语言表意便被大大弱化,充其量不过是某种修辞和点缀。

综上,无论是“口述现场的脱落”“精神集体的蒸发”,还是“言语的失声”,三大表征共同指向了“在场”的消失。“在场”消失最典型的表征是口述被折叠为册页之后,可以体感的意义被叙事的“褶皱”所隐匿。如果这种描述是符合逻辑的话,那么,由此反观小说插图的本质,也就不难继续做出如下推论:所谓小说插图,就是图像插入被折叠的叙事褶皱中,以其明见性召唤默存的事迹在受众心目中重新苏醒。^⑤这一推论明白无误地揭示了从“立铺讲唱”到“小说插图”的必然性,揭示了小说作为典型的语言叙事文本,何以从源头开始就向图像发出了邀请。

进一步分析还可以发现,依照上述定义尚能

引出插图的定位问题,即:小说叙事链的哪一环节可能“出相”。关于这一问题,此前尽管已有莱辛的“顷刻”论,^⑥但那是面向宽泛的造型艺术本身而言,并非针对小说插图乃至整个叙事插图,不可能涉及插图在“叙事链”上的定位问题。那么,以小说插图为典范的整个叙事插图,究竟是在叙事链条的哪一环节可能“出相”呢?可以说,对于这一关键性问题,至今没有一种确切的说法;我们将其落实到文本叙事的“褶皱”处,当是一个恰当的、合乎学理的解释。

这种解释不仅是基于逻辑推论,也可以得到现象世界的确证。例如小说插图普遍存在着这样一种现象:同一部小说不仅会有不同版本,不同的版本也会有不同的插图;不同版本的插图在数量、大小、形制、笔法等方面会有很大差别,但是,有些关键性母题在所有版本中都不会阙如,只要它还能算得上是一种“插图本”。例如,“拳打镇关西”“风雪山神庙”“武松打虎”等《水浒传》母题,“桃园结义”“三顾茅庐”“关羽释曹操”等《三国演义》母题,“大闹天宫”“三打白骨精”“三调芭蕉扇”等《西游记》母题,“宝黛初会”“元春省亲”“宝黛读西厢”等《红楼梦》母题。作为一种普遍而不是个别的小说插图现象,不同版本为什么会选择同样或类似的母题呢?小说阅读经验告诉我们,这些母题都是故事情节的“关键”,或者说是情节链条上的“节点”;它们的共同特点是意蕴丰富复杂,许多细微处难以明确言传。由于文本书写没能表达出应该表达的全部,于是,各种插图本便有了对于“图说”的共同邀请。在这一意义上,插图承担了超语言的部分功能,可谓“盖圣人立象以尽意。而书不尽言,言不尽意,一画之中,囊括遐渺”(萧云从 296)。

我们还可以设身处地去想象,这些“节点”如被还原到讲唱现场又会怎样:如果它们在讲唱现场被叙述,艺人们当然会使出浑身解数,格外卖力,不仅“情动于中而形于言”,还会有超语言相辅相伴,即所谓“言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也”(《毛诗序》)。但是,这些鲜活的、可以体感的在场效果,在文本册页中却被隐匿在了“褶皱”中。之所以需要在“节点”插图,就是要借助图像的明见性将其照亮,重现被册页褶皱所隐匿的活现的在场。当然,插图对叙事褶皱的光照不可能

与现场活现同日而语,但对于凸显叙事的“节点”而言,也不失之为某种“替代”或补救。也就是说,小说插图作为文本故事的图像再现,之所以选择在叙事的“节点”插入,说到底是对口述不在场的替代性还原。因为图像再现“就是对一种在场的再创造,即使这种再创造的产物是它的纯粹幻想的对象”(《声音与现象》69—70),也能在某种程度上召唤默存的叙事踪迹,以其明见性使其在受众心目中重新苏醒。

将小说插图定位在册页的叙事褶皱处还有另外的意义,那就是可以将叙事插图与诗意图像区别开来,尽管二者都属于“文学图像”,都是语言表意的图像再现,但是它们的再现方式却有明显不同。诗意图是诗歌的图像修辞,但不是诗意和诗篇的整体再现,只是撷取了其中的“诗眼”,充其量不过是诗意的图像“例证”。^①诗意图的这一特点决定了它的所指不具唯一性,“诗”和“图”之间的对应可能发生错位与滑动,如果遮蔽诗意图的题款(文字标示),就可能被误解为其他相似或相近的母题。就像武元直的《赤壁图》(图4),画心本身就是一幅山水画,不看款识就无法使观者联想到“东坡赤壁”,无论前(后)《赤壁赋》还是《念奴娇·赤壁怀古》。小说插图则完全不同:“拳打镇关西”不可能与“武松打虎”相混淆,尽管都是英雄气概的图赞;“桃园结义”迥异于“三顾茅庐”,尽管都是情义母题的图像再现;“大闹天宫”不同于“三打白骨精”,尽管它们的主角同是孙悟空;“宝黛初会”与“元春省亲”完全是两码事,尽管故事中的人物多有相重……如此等等。究其原因,在于小说插图在叙事链条上具有相对精准的定位,就像“立铺”充任口述链条“节点”上的路标,不可能游离叙事本身而独立存在。因此,无论这些插图在母题、人物、背景、细节、意象等方面有多少相似或联系,观者也不可能将源自不同故事节点的插图混为一谈。小说插图就是这样被牢牢地系扣在了故事的链条中,这是其不同于诗



图4 [金]武元直《赤壁图》卷,纸本,台北故宫博物院藏

意图等其他文学图像的重要特点。

三、插图逃逸与独立叙事

小说插图既然被系扣在故事的链条中,那么,这是否意味着它的永恒定位而不可移动呢?美术史告诉我们事实绝非如此。特别是明代以降,许多画家以小说故事为背景创作了大量作品,或立轴或长卷,或册页或扇面,以及随处可见的建筑装饰、广告招贴、酒令叶子、年画与剪纸、火花与烟标等民间美术。这些取自小说母题的图像作品可谓难以胜数、蔚为大观,说明小说插图从其原本册页中逃逸出来而独立叙事非常普遍。那么,如何解释这种既系扣于故事链条、又普遍逃逸于小说册页的矛盾现象,也就成了需要进一步考察的问题。

小说插图主要有故事图与人物图两种类型。^②就叙事性而言,“故事图”最具代表性,最能表征图像对叙事流的插入式再现,同时也是逃逸小说册页的主要画种之一。例如著名的颐和园长廊故事图,^③就是小说插图逃逸文本册页的典型之一。长廊系列故事图并没有任何文字说明,观者却能识别它所“图说”的故事,识别出它源自哪篇叙事文本,说明插图逃逸之后可以独立叙事。问题是:小说插图原本寄生于语言叙事文本,是小说故事的图像再现,那么,它逃逸出来之后何以能够“独立叙事”呢?这不仅关涉到对小说插图本身的认知,更关涉到一般意义上的图像叙事,即所谓“图说”何以可能的问题。

其实,小说插图逃逸册页后的独立叙事只是相对的,正所谓“拔出萝卜带出泥”,叙事插图在逃逸文本册页的同时,也会把原本所植入的故事牵连出来。那么,小说故事何以能够像“泥巴黏连在萝卜上”那样黏连在了图像上呢?参照胡塞尔的现象学,可以用“象晕”的存在进行解释:^④故事被稀释为“象晕”黏连在了图像上,就像泥巴被水份稀释后黏连在了萝卜上,从而使逃逸后的图像叙事成为可能。

“象晕”即由语象群建构的意象之晕、心象之晕,植根于语言能指,^⑤蛰伏于叙事全过程,储存在受众的记忆中。所谓小说“插图”,不过是将不可见的叙事语象凝定为可见的,进而蒸腾为“象晕”而被楔入记忆的深处。^⑥也就是说,“象晕”之所以使逃逸后的图像叙事成为可能,归根究底涉

及到“语象”与“图像”关系：二者的相似性决定了后者再现前者之可能，也决定了观看后者的同时可将前者唤醒，因为故事的“象晕”已被铭刻在了记忆中。于是，面对眼见的图像能否“读”出相应的故事，也就与插图所在的空间位置无甚干系，关键在于记忆能否识别图像与语象的相似性。换言之，所谓“小说插图系扣于故事链条”，只是就图像所再现的叙事流断面（故事节点）而言，只是对叙事流“出相”位置的学理性规定，并不涉及图像在物性空间的实存与定位；插图在册页中的位置不一定与其相应的“白纸黑字”一一对应，“上图下文”式的对应关系只是插图版式的一种；被置于章节（回目）的开篇，或集中置于小说的卷首等，也是常见的文图组合方式。小说插图逃逸文本册页而独立叙事同样如是，只要能唤起记忆中的“象晕”对它的认同，认同图像与语象具有某种相似性，图像的独立叙事也就自然生成。

这样，从小说的语言叙事到插图明见，再到插图的逃逸及其相似性认同，也就建构了“可见与不可见”的往复回旋：小说叙述了不可见的故事→插图照亮褶皱使其成为可见的→不可见的“象晕”默存于记忆→插图黏连着可见的故事逃逸册页而独立叙事→可见的故事图激活“象晕”被重新认同。“可见与不可见”这一往复回旋可谓圆润流畅，盖因“象晕”蛰伏于叙事全过程的始终；故事“象晕”存储于记忆而非只锚定在册页，从而使图像逃逸后的独立叙事成为可能。也就是说，在图像独立叙事的“背面”，实则是隐秘的“象晕”在叙说，可见与不可见之双簧演艺由此而活现、生动，本来不透明的图像由此而变得透明。^⑩

可见与不可见的往复回旋显露了语图互文的一个重要特点：不可见的决定可见的，可见的是不可见之明证。广而言之，可见与不可见的这一关系，在整个艺术世界和生活世界同样如是，“道与艺”“礼与乐”“虚与实”“言与行”等理论范畴，就内含着可见与不可见关系的先验约定。这使我们联想到福柯对委拉斯凯兹和马奈作品的评论，为什么他在这些评论中不厌其烦地、反复地涉及这一问题？无论是对《宫娥》的长篇大论，还是对《买啤酒的女侍》《铁路》《露台》《弗里-贝尔杰酒吧》等画作的分析，福柯都反复论及可见与不可见问题，盖缘于其中内含着现象学和存在论的根本问题，涉及到“现象”“存在”“在场与不在场”

“词与物”“语言与图像”等基本概念和理论范畴。福柯对我们思考小说插图问题的启示在于，不能将图像艺术与语言艺术的关系简单定义为再现与被再现，尽管这确实是它们之间最基础性的关系；^⑪因为所谓“在场与不在场”“可见与不可见”并不是绝对的，它们之间的关系是复杂的、可逆的、互文交错和往复回旋的。进一步说，小说插图作为故事的图像再现，逃逸文本而独立叙事之所以可能，不全在于图像本身的再现功能，更在于对图像的回忆是否可能；同义反复，图像对故事的再现之所以可能，也不全在于“图说”与“言说”的相似性，更在于图像能否将记忆中的“象晕”唤醒。因此，与其说故事图是对故事的图像再现，不如说它是对记忆及其“象晕”的迎合。

如果说“故事图”最能表征图像与故事的再现性关系，那么，它的另一类型——“人物图”，同样是小说插图最常见的一种，但在叙事性及其符号表征方面却有所不同。人物图与故事图一样有着悠久的历史，早在上古岩画和汉画像石中就已可见一斑。东晋顾恺之的“凡画，人最难，次山水，次狗马”，及其“传神写照”等相关画论的出现，标志着人物图开始对技巧的自觉追求。唐宋绘画的精细与逼真标志着人物图的成熟。特别是元明之后，出现了专门的人物画论、画谱，个性化的追求使人物图栩栩如生，出现了陈洪绶、改琦、任渭长等一大批以人物图见长的著名画家。需要说明的是：元明之后的人物图取材并不限于小说，从先秦神话传说到诸子寓言，再到汉唐之后的史传、诗文、曲本等，作为广义的“文学叙事”，都是人物图母题的重要来源，也应是我们即将考察的人物图叙事的材料来源。

由于“故事”总是“人物”的故事，是由人物关系编织的表意事件，所以，没有人物的故事并不存在，也不存在没有故事的人物。“故事”与“人物”的这种密不可分关系，一方面决定了人物图叙事的合法性，同时也为二者的分野划定了界线：画面明确显露出“人物关系”，还是单纯的人物造型。以晚清画家朱志轩绘制的《〈三国演义〉全图》^⑫为例（图5），该册页由“人物绣像”和“回目插图”两部分结构“全图”，说明已经明确区分了它们之间的不同。“人物绣像”部分即单纯的人物肖像，画面没有表征人物之间的关系；“回目插图”即某一回目所叙述的故事，画面是由人物的

关系建构而成。图5中的五幅图像只有最后一幅(下右)是故事图,画面上四个人物之间的“关系”在其各自的肖像图中并不存在,两种叙事插图的



图5 《〈三国演义〉全图》(五幅)。上左:曹操图;上中:昭烈帝(刘备)图;上右:关壮缪(关羽)图;下左:张桓侯(张飞)图;下右:《煮酒论英雄》(故事图)

区别由此一目了然。即便不是单个人物的肖像图,而是绘有许多人物的群体图,诸如六朝的《竹林七贤图》之类,由于画面未能绘出人物关系,也应当归属于人物图之列,即便其中的人物在事实上、历史上确实存有某种关系。

值得注意的是,《〈三国演义〉全图》中的文图组合非常有趣:故事图《煮酒论英雄图》所再现的故事相对复杂,但其题款却十分简单(只有标目);其他四幅只是单纯的人物肖像,题款却相对复杂。事实上,此乃所有叙事插图的普遍特点,即人物图一般都会有比较详细的题款,甚至不惜笔墨题写长篇文字说明。任渭长、沙英为晋人皇甫谧《高士传》所绘制的插图,就将人物传略全部搬到了画面上,有的传略甚至占据了画面的大部分空间;八大山人的《个山小像》被密密麻麻的题款所环绕,与其说是他的自画像不如说是他的自传。人物图之文图组合的比例如此失调、倒错,在画史上早已司空见惯,但是在故事图中却很少出现(卷首与拖尾等画心之外的题款另当别论)。这一现象说明,人物图的“图说”能力确实有限,只能依托题款补其不足,实属无奈,也是必然。除非在画史上已经定型并已广为流传的人物造型可以不用题款,否则就很难让观者识别画主何人。

《〈三国演义〉全图》中的“人物绣像”部分,如果删除它们的题款,也就很难将其中的众多人物分辨,特别是册页中的汉献帝与昭烈帝、曹洪与夏侯渊、法正与张松等人的造像,只有一些非常细微的差别。看来,人物图需要文字“补说”这一特点,与颐和园长廊彩图等叙事图迥然有别。

也就是说,人物图作为小说插图的另一种类,就图像再现叙事的全真性而言,其叙事功能显然大大弱于前者,远不如故事图那样再现故事的上手和忠诚。既然这样,人物图何以在小说插图中普遍存在,何以能受到画家们的普遍青睐,何以能吸引那么多一流画家对其乐此不疲呢?就目前我们可见到的人物图来看,重要原因恐怕在于此类图像的艺术表达相对自由,同一部作品中的同一个人物,画家完全可以有非常不同的表达。鲁迅笔下的阿Q形象,就先后有赵延年、丰子恺、陈铁耕、丁聪、刘建庵、李天心、顾炳鑫、彦涵、谭尚忍、王维新、程十发、范曾等许多画家为其造像,且无一雷同,相信此后还会有更多造像、更多不同,盖因画家们对人物性格的理解不同、技法不同。即使同一个画家笔下的同一个人物,也可以绘出不同的造型。黄永玉的《水浒人物》图,许多人物在同一本册页中就不止一幅。其中两幅林冲图不仅与通常造型有别,将其判若两人也完全可能(图6)。但是,两幅林冲图的题款却能告诉它的观者这并非意味着《水浒传》里有两个林冲,而是在表现林冲性格的不同侧面。看来,重在“表现性格”而非“再现故事”,当是人物图及其叙事的另一重要特点。

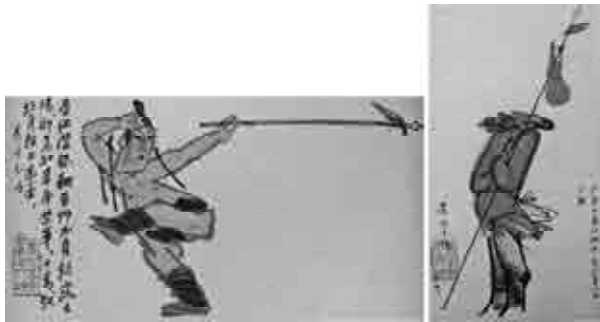


图6 黄永玉《豹子头林冲图》(两幅)。左幅题款:“看红缨怒翻芳草,不负朝露夕阳,却怎知来年,禁军八十万教头身轻白虎堂。”右幅题款:“少年子弟江湖老,多少青山白了头。”黄永玉:《水浒人物》(册页),新星出版社2014年版。

需要强调的是：人物图并非完全不能叙事，人物图并非完全没有“故事”，只是作为更加稀薄的“象晕”隐秘在了“性格”背后。“故事”被稀释、退隐在了“性格”之后而成为了背景，以至于观者可能忘却它在远方的实存。概言之，这一特点也是所有人物图的共性：如果说“再现故事”是故事图的第一原则，那么，对于人物性格的表现，则是所有人物图最显著的特征。何况相对语言符号而言，图像符号本身就有“表彰”功能，其中人物图最具代表性，最能表征图像符号的表彰功能。

当然，故事图也有再现故事的自由，同一个故事照样可以有不同的“图说”，即便寄生在同一场域或同一物性载体中。颐和园长廊彩画取自175个故事，其中5个故事就有多幅图像同时再现。“麻姑献寿”母题有三幅作品一并绘出（图7），意味着同一个故事在同一个场域被重述了三遍，这在语言叙事中是不可想象的，说明故事的图像演绎也是自由的、无限的。但是，故事图的自由再现却不能超越人物关系，“关系”锁定了故事图叙事的自由；三幅《麻姑献寿图》尽管在人物的造型、着装、色彩、背景等方面并不相同，但是人物之间的关系却没有发生任何变化。人物图由于不存在人物之间的关系，确切地说是“关系”被远远抛掷在了“性格”的背后，所以也就不会受到它的束缚，如何表现全由画家自主，包括自主的理解和自主的技术。

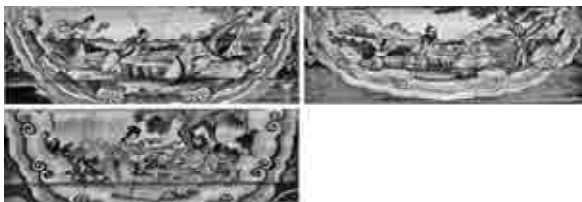


图7 颐和园长廊彩画《麻姑献寿图》三幅，左上和右上幅位于寄澜亭至排云门廊段，左下一幅位于排云门至秋水亭廊段

看来，人物图逃逸册页而独立叙事之可能，除与故事图同样必须仰赖叙事“象晕”之外，“言说”对“图说”的辅助说明非常关键；除非已被大众所广泛认同的人物图，没有任何题款的独立叙事也就难以达成。于是，文字说明与图像呈现的组合比例，这一看似无足轻重的要素，也就成了“叙事插图”与“连环画叙事”两种艺术的重要标示。就

此而言，可将《〈三国演义〉全图》看做小说插图向连环画的过渡，由此开始了“叙事插图”向“图像附文”的转型。当然，连环画作为逃逸原著而独立叙事的艺术，在脚本编写、文图板式、出相频率、叙事间隙等方面还有另外一些特点。正是这些特点，决定了它是“连环画”而不是“叙事插图”。

四、危险的“插入”与话语解构

小说是最典型的叙事文体之一，“插图”作为它的副文本因此而有了叙事性，并使其成为最典型的叙事图像之一，最能表征一般意义上的图像叙事特点。基于相同的理由，对于小说插图的全面认知，最终尚需回到小说文体本身，即从其逃逸册页而独立叙事，回撤到小说本身的文体特征，由此再来反观小说插图及其叙事表征。

我们知道，西方学者如毕晓普、夏志清等对中国小说文体多有微词，主要是批评其中大量插入诗词等非小说文体以示高雅，从而影响了小说叙事的纯粹性。在他们看来，中国传统小说的局限之一，在于滥用诗词。这种传统在乍兴的时候，插入的诗词或许有特定的功能，后来却只是“有诗为证”，徒能拖延高潮的到来，乃至仅为虚饰，无关要旨（转引自侯健 146）。刘若愚将这一现象概括为“非整一性”，并且不限于“有诗为证”，还包括语言方面的文白相间、雅俗混杂等（刘若愚 72—73）。面对这类批评，我们完全可以用“中国特色”一笑了之，也完全可以从小白话小说的民间起源找到理由，或者如习常惯用的“西方中心论”进行反批评。但是，如果摈弃一切固有成见，单纯就小说文体的学理性而言，恐怕还不能全盘否定这些批评的合理性。因为任何文体之所以是一种文体，前提就在于各有自己的独立性和纯粹性；而小说作为一种独立的叙事文体，既不同于非叙事文体，也不同于非小说文体叙事，至少在这一意义上应有自己的整一性、纯粹性。否则，中外文学理论史为何一直关注文体问题？世界许多著名大学文学专业为何将“文体学”作为核心课程？这些问题不仅仅在理论上难以解释，也意味着“小说”可以成为“杂说”“杂体”或“非文体”。文体论可以休矣。

就此而言，将图像插入小说叙事中同样如是，同样是对文体纯粹性的挑战。^②如果说二者有什

么区别的话,最显而易见的应该是:“插诗”对于叙事而言属于“有诗为证”,那么,“插图”却不能起到“有图为证”的效果。因为眼见的插图通常与阅读想象并不一致,有的还差距甚远以至于相反,或使读者陷入“想得对”还是“看得对”的焦虑中。更重要的还在于,小说作为虚构之“文”,所叙述的只是可能的世界,无论可能世界与生活世界的关联如何紧密或相似,前者都无须征得后者的授权和确认。道理很简单:小说不是历史,无需像“以图证史”那样“以图证文”,图像的插入不能证明、也无须它证明任何东西。

在小说中“插诗”既然被认为是通俗文学攀附高雅所为,那么,插图则可以反其道而行之,使小说在文人化之后继续亲近民间大众。问题在于这种“亲民”并非是通过小说本身,而是转移给了不同于语言叙事的图像叙事。语言和图像则属于两种完全不同的表意符号,在阅读过程中观看图像需要翻越符号的栅栏,即从沉浸其中的语言世界抽身而出,去观看一幅自己不一定认同的“图说”。就此而言,图像对于小说的“插入”实则是符号异类的入侵。这种“入侵”与插入诗词完全不同,并非像“插诗”那样顺势而为,而是强制的、被迫的,因为图像作为“视觉诱惑”是难以回避的,如前所述,任何小说阅读都不可能跳越其中的插图。于是,“插图”也就不只是像“插诗”那样弱化了小说文体的纯粹性,它还有着另外的、更加危险的负面效应——诱惑、挑逗、迫使它的读者“东张西望”、心神不专,即干扰沉浸式的全身心阅读,使读者频繁出入于语言编织的想象世界,何况这“想象世界”并不像图像世界那样已被凝定,而是稍纵即逝、随时可能缺损、变形或破灭的幻影。

其实,西方学者对于中国小说的批评并不全面,“有诗为证”只是“非整一性”的一种体现,在文本中的“随机评点”也属于中国特色。小说评点不像“有诗为证”那样插在叙事链条中,而是小说叙事的旁逸,就像叙事者身旁多出了一个“超人”,在叙事者讲述的同时不停地“插嘴”“插话”,指指点点、说三道四。他不仅对作者的写作说三道四,还以无所不知的“导师”身份对读者发号施令、指手画脚,告诉他们应该如何理解叙事,无商量地不时打断沉浸式阅读。也就是说,“插话”与“插诗”一样,同样有损于叙事的整一性、纯粹性;除非它被移除叙事册页而进入批评史,即交由学

者处理才可另当别论。当然,“插话”的积极意义自不待言,那就是揭示小说创作的奥秘,提示阅读理解的方式方法,为所谓“正确理解”提供参照,等等。就此而言,插图却不能为阅读理解提供什么,尽管插图也能暗示画家对小说的理解,但却被隐匿在了图像的背后而未能“明说”,而其“图说”出来的意义也十分有限且模糊不清。另外,就“插话”的负面效应而言,无论是创作还是阅读,并不存在唯一的“正确”与否,不存在绝对的“可”与“不可”,原因当然还在于小说文体本身的虚构性,阅读它的根本意义在于激活想象力,引发多元、多层面的阅读恰恰是其文体价值所在。就这一层面来看,如果说“插话”有意无意地表达小说叙事的标准化、模式化,那么,“插画”则是以其视觉优先性施加话语霸权,限制受众长期不能无视已经眼见过的“模样”。看来,无论不可见的“模式”还是可见的“模样”,之所以需要“插话”或“插画”,都有对小说叙事施加影响的图谋。这种“图谋”当然是指负面影响,与叙事艺术的自由旨归背道而驰。

既然如此,插图对于小说的意义究竟是什么?叶逢春刊本《三国志传加像序》曰:“书林叶静轩子又虑阅者之厌怠,鲜于首末之尽详,而加以图像,又得乃中郎翁叶苍溪者,聪明巧思,镌而成之”(钟陵元峰子 4—5)。“绣像批评本”《艳史·凡例》也有类似的表述:“兹编特恳名笔妙手,传神阿堵,曲尽其妙。一展卷,而奇情艳态勃勃如生,不啻顾虎头、吴道子之对面,岂非词家韵事、案头珍赏哉!”(《艳史·凡例》1068)文士书商们的这些自白似乎已经让我们一目了然——用“勃勃如生”的“奇情艳态”防止“阅者之厌怠”,还可以供人“案头珍赏”。一言以蔽之,插图的目的在于刺激阅读兴趣,以及案头把玩之用。就此而言,小说插图不过是出版物的一种“装饰”,一种供文人雅士们珍赏的“清玩”而已,与诗意图对诗歌的“修辞”作用并不相同。看来,“装饰”而非“再现”是小说插图的显在符号表征,至少就文士书商们的初衷而言,小说插图就是如此、不过如此,“增加读者的兴趣”而已(《“连环图画”辩护》28)。

我们知道,在现象学的视域中,文学是一种意向性对象,这一判断应当包括它的创作、文本及其阅读。具体到“阅读意向性”,“期待视野”当是阅

读意向的引擎,即在享受当下的同时期待未来、想象未来,从而使阅读活动成为在“已读”的当下期待“未读”的将来。^②于是,“期待视野”的动力和势能,驱使阅读成为了川流不息的时间过程,这是一个与“叙事流”顺势并行的“阅读流”。就此而言,小说插图客观上是在川流不息的“故事流”或“阅读流”中设障。此“障”尽管激起了“好看”的浪花,诱惑阅读驻足并由此获取快乐,但是如前所述,这种快乐往往会在文图认同的焦虑中消失殆尽,并有可能被抛进一个“想象”与“眼见”认同矛盾的深渊中,在“想得对”还是“看得对”之间纠结不已。德里达认为,“没有快乐就没有解构,没有解构就没有快乐”(《文学行动》22—23),观看的快乐就是由阅读的解构置换而来的,驻足停看诱人的插图实则就是对沉浸式阅读的解构。就这一意义而言,“图说”就是“言说”的抵抗话语。如果说福柯在马奈的作品中发现的“绘画抵抗话语”,主要是针对语言表意中的逻各斯而言,^③那么,将其移植到语图关系的视域同样如是,同样可以将插图看做是叙事的抵抗话语,是对小说叙事话语的解构。

概言之,插图作为静观图像对于叙事流的瞬间凝定,决定了“暂停”与“川流”的不可调和性。毫无疑问,“装饰”而非“再现”作为小说插图的显在表征,同样是民间“立铺讲唱”的复现,同样可以像“立铺”那样迅速招徕受众,是一种具有商业价值、装饰门面的“商号幌子”,如前所述,背后确有“书商逐利”的驱动。可以说,叙事图像的这一实用价值,从民间讲唱“立铺”到文人小说“插图”,并没有实质性、根本性的改变。当然,具有实用价值并不意味着没有审美价值,两种价值的合谋共同为小说传播赢得了眼球,在赢得眼球的同时也失去了语言叙事的纯粹性。就小说文体的纯粹性而言,这是一种危险的“插入”,除非它延宕为连环画艺术,或者变体为现代似动影像,“以图辅文”演变为“以文辅图”,“文本寄生”逆转为了“图像寄生”。如是,那它就不再是“叙事插图”,而是已经变身为了另一种艺术、另一种文体了。

注释[Notes]

① “全相平话五种”现藏日本国立公文书馆内阁文库,包括以下五种:1.《武王伐纣》,扉页题名《全相武王伐纣平话·吕望兴周》;2.《乐毅图齐》,扉页缺失,正文首行题名

《新刊全相平话乐毅图齐七国春秋后集》;3.《秦并六国》,扉页题名《全相秦并六国平话·秦始皇传》;4.《续前汉书》,扉页题名《全相续前汉书平话·吕后斩韩信》;5.《三国志》,扉页题名《新全相三国志平话》。需要说明的是:这是五册独立成书的作品,“新刊全相平话五种”只是它的俗称,许多学者用书名号将其标识不妥。

② 本小节所论参见以下两书:张鸿勋:《敦煌俗文学研究》(兰州:甘肃教育出版社,2002年),第18—19、48—49页;钟海波:《敦煌讲唱文学叙事研究》(西安:陕西人民出版社,2008年),第36—38页。感谢南京大学解玉峰教授提供相关材料。

③ 铺,图画的“幅”,此为借代,泛指“图”。“立铺”即“挂立的图画”。全句大意为:挂立的图画已经讲唱完毕,此为讲唱之上卷,现在开始转入下卷。说明当时的表演现场乃“立铺讲唱”,即看图“说话”,“说话”活动现场有图。着重号为引者所加。

④ 辛嶋静志:《变、变相及变文之意》,创価大学国际仏教学高等研究所《年报》,平成27年度(第19号)。感谢北京大学陈明教授提供相关材料。

⑤ 我国学者也提出过类似观点,例如杨公骥就认为“变相或变大多是具有故事性的绘画,‘变文’是解说‘变’(图画)中故事的说明文,是‘图画’的‘传’、‘赞’,是因‘变’而得名的;‘变文’意为‘图文’”。但是,我国学者的这一判断基于“推测”,没有像辛嶋静志那样完全出于文献实证。杨公骥:《杨公骥文集》(长春:东北师范大学出版社,1998年),第415页。

⑥ 现场讲唱的“图像优先”是指:讲唱本身未必都有脚本,即便已有脚本也非常简略,主要依靠艺人们的临场发挥,何况有些艺人并不识字,脚本之有无并不妨碍她(他们)有出色的表演;但是,“立铺”(挂图)则必不可少,因为它是招徕受众最显眼的“幌子”,同时有助于受众对故事的理解和记忆。这就是民间讲唱现场的“图像优先”。实际上,语言和图像两种符号在讲唱现场的这种主辅关系,已经非常明确地内含于“变文”(即“图之文”)这一偏正词组中了。

⑦ “符号叙事的历史性跨越”指文字的出现。以此为标志,人类叙事活动由“口述”转为“书写”,后者以其超越性(符号的符号性)篡取了无可置疑的权威,原本的口述方式尽管继续存在,但已被降格为“不可靠”的代名词。

⑧ 参见以下两书:许珏:《口承故事论》(北京:北京师范大学出版社,1999年),第175—77页;关敬吾:《日本民间故事选·致读者》(北京:中国民间文艺出版社,1982年),第8页。着重号为引者所加。

⑨ 明见性(Evidenz),现象学表意理论的基本信条之一,意指直观的自身的被给予性。本研究启用这一概念意在符号学的视域中表达这样一种观点:相对语言表意而言,图像符号更具直观性和明见性。“事迹”即叙事的踪迹。

⑩ 莱辛认为,最能产生绘画效果的并不是情节或情感的“顶点”,而是“最富于孕育性的那一顷刻”。莱辛:《拉奥孔》(朱光潜译,北京:人民文学出版社,1979年),第83页。

⑪ 参见赵宪章:“诗歌的图像修辞及其符号表征”,《中国社会科学》1(2016):163-81。

⑫ 中国画史一般将绘画分为人物、山水、花鸟三大类别,由于我们讨论的问题是“小说插图与图像叙事”,需要从叙事的角度对图像艺术重新分类,“故事图与人物图”分类便是基于本研究的这一语境。

⑬ 颐和园长廊绘画为“苏式彩绘”,又被称为“包袱画”(见图7),因其画面被括在圆弧内而得名,是我国古代著名的建筑装饰艺术之一,14000多幅作品被绘制在728米(273间)长廊的每根梁枋上,可谓移步换景,趣味横生。其中故事画最为著名而引人入胜。这些故事画主要取材于中国古代小说名著,取材于其他诗文作品者也以故事出相,堪称叙事插图由文本逃逸出来而独立叙事的代表作品之一。

⑭ “晕”概念取自胡塞尔的相关表述。他说:“每个事物感知因而都具有背景直观的晕[……]这里所谈的仅仅是意识的晕,它属于一个在‘朝向客体’的方式中进行的感知的本质”。胡塞尔:《现象学的方法》(倪梁康译,上海:上海译文出版社,1994年),第126-27页。

⑮ “语言能指”即索绪尔所谓“声音的形象”(images acoustiques)。注意:这是一个偏正词组,“声音”修饰“形象”,不能译为“声音形象”或“声音和形象”。这一问题本人已有论述(参见拙文:“语图叙事的在场与不在场”,《中国社会科学》8(2013):153-58),此略。

⑯ 美国著名广告学家劳拉·里斯将语言符号喻为“钉”,可以精准地指称对象;将视觉(图像)符号喻为“锤”,可将其表征的对象楔入记忆深处。见劳拉·里斯:《视觉锤——视觉时代的定位之道》(王刚译,北京:机械工业出版社,2013年),第XVI-XVⅢ页。

⑰ 题写诗文的山水画、花鸟画之所以意涵丰富,可以令人回味无穷,就在于题写其上的诗文使其变得透明,否则,绘画就是不透明的、单纯的图像艺术。当代中国画之所以被批评为已达穷途末路,原因之一就在于丢弃了这一传统,尽管他们常以“图像的独立性”为口实,殊不知此“独立性”乃西学针对西画之现代趋向的说词,并未顾及套用于中国画是否恰当。

⑱ 现象学和存在论意义上的“可见与不可见”,主要用来区别可以体感的“现象”“存在”与抽象本质、逻各斯的不同,一般意义上的“可见与不可见”应当称之为“已见”(看到)和“未见”(看不到)。本研究侧重于后者使用这一范畴,但是并非与前者无关,因为现象与本质的关系植根于经验世界才是真实的。

⑲ 有些小说插图为了确证叙事的真切无误,开始放弃手

绘图像而改用摄影照片,例如高行健的《灵山》(台北:台湾联经出版事业股份有限公司,2010年),说明“再现”,即“以图证文”,是插图存在的基本理由,也是文图之间最基础性的关系。

⑳ 参见朱志轩:《〈三国演义〉全图》,上海文益书局光绪二十五年(1899年)石印版,北京:中国文联出版社,2005年重印。

㉑ 文体的纯粹性与综合艺术属于两个不同的概念,前者是后者的前提,综合艺术是多种纯粹文体的有机统一,不基于文体纯粹性的“综合”不可能是优秀的综合艺术。

㉒ 此“期待视野”与接受美学的概念并非完全相同,后者侧重价值判断,本研究特指阅读及其过程。

㉓ 参见多米尼克·夏托:《美学中的话语形成》,福柯:《马奈的绘画》,谢强等译(长沙:湖南教育出版社,2009年),第141页。德里达也表达过类似的观点,参见德里达:《文学行动》(赵兴国译,北京:中国社会科学出版社,1998年),第78-79页。

引用作品[Works Cited]

德里达:《论文字学》,汪堂家译。上海:上海译文出版社,1999年。

[Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Wang Tangjia. Shanghai: Shanghai Translation Press, 1999.]

——:《声音与现象》,杜小真译。北京:商务印书馆,1999年。

[---. *Speech and Phenomena*. Trans. Du Xiaozhen. Beijing: The Commercial Press, 1999.]

——:《文学行动》,赵兴国译。北京:中国社会科学出版社,1998年。

[---. *Acts of Literature*. Trans. Zhao Xingguo. Beijing: China Social Press, 1998.]

海德格尔:《形式显示的现象学:海德格尔早期弗莱堡文选》,孙周兴编译。上海:同济大学出版社,2004年。

[Martin, Heidegger. *Phenomenology of Formal Manifestation*. Trans. Sun Zhouxing. Shanghai: Tongji University Press, 2004.]

胡塞尔:《现象学的观念》,倪梁康译。上海:上海译文出版社,1986年。

[Edmund, Husserl. *The Idea of Phenomenology*. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Press, 1986.]

——:《现象学的方法》,倪梁康译。上海:上海译文出版社,1994年。

[---. *The Method of Phenomenology*. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Press, 1994.]

胡士莹:《话本小说概论》。北京:商务印书馆,2011年。

[Hu, Shiyang. *An Introduction of Vernacular Novels*. Beijing:

- The Commercial Press, 2011.]
- 关敬吾:《日本民间故事选·致读者》。北京:中国民间文艺出版社,1982年。第2页。
- [SEKI, Keigo. *The Selected folk Stories of Japan*. Trans. Jin Daoquan, et al. Beijing: Chinese folk literature and Art Press, 1982. 2.]
- 鲁迅:《“连环图画”辩护》,《南腔北调集》。北京:人民文学出版社,1980年。
- [Lu, Xun. “The Defense of ‘Comic Picture’.” *Complete Works of Lu Xun*. Vol. 4. Beijing: People’s Literature Press, 1980.]
- :《中国小说史略》,《鲁迅全集》第九卷。北京:人民文学出版社,1981年。
- [——. “Brief History of Chinese Fiction.” *Complete Works of Lu Xun* Vol. 9. Beijing: People’s Literature Press, 1981.]
- :《中国小说史的历史的变迁》,《鲁迅全集》第九卷。北京:人民文学出版社,1981年。
- [——. “Historical Changes of the History of Chinese Novels.” *Complete Works of Lu Xun* Vol. 9. Beijing: People’s Literature Press, 1981.]
- 刘若愚:《中国文学艺术精华》,王镇远译。合肥:黄山书社,1989年。
- [Liu, Ruoyu. *Essentials of Chinese Literary Art*. Trans. Wang Zhenyuan. Hefei: Mount Huangshan Press, 1989.]
- 梅维恒:《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》,王邦维等译,季羨林审定。北京:北京燕山出版社,2000年。
- [Victor, H. Mair. *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*. Trans. Wang Bangwei et al. Beijing: Beijing Yanshan Press, 2000.]
- 《全唐诗》第十一册(卷七七四),彭定求等编。北京:中华书局,1960年。
- [Peng, Dingqiu, et al. eds. *Complete Works of Poetry of the Tang Dynasty*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1960.]
- 萧云从:“离骚图序”,《离骚全图》,王承略整理。济南:山东画报出版社,2003年。
- [Xiao, Yuncong. “Introduction.” *The Full Image of Li Sao*. Ed. Wang Chenglve. Ji’nan: Shandong Pictorial Press, 2003.]
- 《艳史·凡例》,明末人瑞堂刊本,《古本小说丛刊》第十八辑,刘世德等主编。北京:中华书局,1991年。
- [*Romantic History · Notice*. Ren Ruitang edition. *A Series of Ancient Novels* (Volume 18). Eds. Liu Shide, et al. Beijing: Zhonghua Book Company, 1991.]
- 赵元任:《汉语口语语法》,吕叔湘译。北京:商务印书馆,1979年。
- [Zhao, Yuanren. *A Grammar of Spoken Chinese*. Trans. Lv Shuxiang. Beijing: The Commercial Press, 1979.]
- 侯健:“有诗为证、白秀英和水浒传”,《论中国古典小说的艺术——台湾香港论文选辑》,宁宗一等编。天津:南开大学出版社,1984年。
- [Hou Jian. “The Poem is a Proof, Bai Xiuying and Water Margin.” *On the Artistry of Chinese Classical Novels*. Eds. Ning Zongyi, et al. Tianjin: The Press of Nankai University, 1984.]
- 钟陵元峰子:“三国志传加像序”(明嘉靖27年),《三国志通俗演义史传》,井上泰山编。上海:上海古籍出版社,2009年。
- [Zhong ling yuan feng zi. “The Image and Preface of *The Biography of the Three Kingdoms*.” *The Historical Biography of Popular Romance of the Three Kingdoms*. Ed. Inoue Taizan. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2009.]

(责任编辑:王嘉军)