

小說插圖與圖像敘事¹

趙憲章

摘要：小說插圖起源于唐代以降的“立鋪講唱”，變文變相、話本插圖等是目前可見的早期案頭化存留，以明清白話小說為典範的插圖藝術則是它的超越和複現。從現場講唱到案頭讀本是小說敘事的折疊，“插圖”就插在敘事冊頁的褶皺中，以其明見性召喚默存的事蹟在讀者心目中蘇醒。故事圖與人物圖是小說插圖的兩大主要類型，它們逃逸冊頁而獨立敘事之所以可能，在於喚起記憶中“象暈”的重新認同。就小說文體的純粹性而言，圖像的插入是符號異類的強制入侵，“圖說”是“言說”的抵抗話語，是對沉浸式閱讀的解構，“裝飾”而非“再現”是小說插圖的顯在符號表徵。

關鍵詞：小說 插圖 敘事 圖像

如果從鄭振鐸《文學大綱》（1927）面世並發表論文《插畫之話》算起，我國學界對小說插圖的關注已有近百年的歷史；尤其是在資料的歸集整理方面，從民國至今，已有《中國古代小說版畫集成》等大量文獻資料出版。近年來對小說插圖的歷史研究也頗見功效，可謂成績卓著；相對而言，對於它的理論認知則難與前者相提並論，許多重要問題尚未被涉及，或雖涉及而尚未有效闡釋。首先是關於小說插圖的起源問題，作為敘事插圖研究的基礎理論，迄今仍舊止於經驗性的現象描述；

¹本研究為作者主持的國家社科基金重點專案《文學圖像論》（12AZW005）的階段性成果，北京大學人文社會科學研究院支持專案。

由於“起源”是一個極具彈性的概念，很難在歷史軸線上精准定位，此類推斷的有效性便被大打折扣。以筆者之見，如果將經驗描述提升到哲理層面，在歷史與邏輯的交匯點上展開，就有可能增強此類研究的說服力。這不僅僅是學理邏輯使然，更可以由此生發出其它許多問題，特別是語言敘事與圖像敘事的關係，以及敘事插圖不同于其它文學圖像的特殊性等問題，就有可能獲得比較深入而系統的闡發，對於回應“圖像時代”的文學關切也不無裨益。

一、“立鋪講唱”之現場還原

參照現象學的方法，對於小說插圖的認知首先需要回溯到它的源頭，“只有還原了純粹的現象才是絕對的被給予性”²，小說插圖的本真性才能在我們面前如實地裸露出來。

那麼，它的源頭在哪裡呢？雕版印刷術產生于唐代，小說插圖作為它的產品不可能出現在此前時段。我們之所以如此論定，是基於首先認定小說是一種“讀物”，一種佈滿“白紙黑字”的印刷品；所謂“插圖”，就是插入小說這一讀物之中、與被印製的文字敘事文本並置、二者存有某種關聯的圖像藝術。也就是說，小說與其插圖都是印刷技術的“產物”，對於它的閱讀是基於對這一“物”的觀看，不可能跳越插入其中的圖像。在面對白紙黑字的同時，插圖會很自然地跳進讀者的眼簾，和敘事的文字文本同時被觀看、被理解。進一步說，任何讀物的插圖部分都會更加吸引眼球，小說閱讀往往是插圖被首先看到，“六經首《易》，展卷未讀其

²胡塞爾：《現象學的觀念》，倪梁康譯，上海：上海譯文出版社 1986 年版，第 11 頁。

詞，先玩其象矣”³。相對文字文本的閱讀而言，插圖被首先看到、被首先玩味屬於視覺優先性使然，從而影響甚或牽制受眾生成怎樣的閱讀心象；閱讀之後往往又有插圖的回想、回看與回味。於是，小說敘事的閱讀理解過程，同時也就是插圖被觀看以及“回想”、“回看”與“回味”的過程。這一過程當然是可逆的、反復的、互文與互滲的，特別是對於那些深沉而“耐讀”的作品而言。這樣，一部小說是否被插圖，或者怎樣插圖、插入怎樣的圖，甚至於插圖的板式、數量、技法等，都會對小說閱讀產生不同的影響，先驗地制約著讀者對小說的接受和想像。如是，小說插圖也就並非僅憑經驗所理解的那樣簡單，即並非僅僅是為了“增加讀者的興趣”而已⁴，也不能一言以蔽之曰“書商逐利”而迎合受眾的產物，對於它的學理分析尚有巨大空間。將其還原到本初狀態，就是為了真切地透視它的本相。

將小說插圖的源頭限定在唐代以降，很自然地讓我們聯想到當時開始盛行的講唱文學，即包括“俗講”（轉變）、“說話”在內的各種民間講唱。民間講唱的案頭化是宋元話本的主要來源，話本小說開啟了明清白話小說之先河，從而孕育出中國小說插圖的典型形態。這是一條非常清晰的歷史軸線。縱覽這條歷史軸線可以發現，目前可見的最早的版畫作品是出現在晚唐的佛教繪畫。最早用版畫作為插圖的“讀物”，是宋仁宗嘉佑八年（1063）建安餘氏鐫刻的《古列女傳》。當然，它們在歷史上的實際濫觴會早於此前。而大約刊行於元代末年的“全相平話五種”，則

³蕭雲從：《離騷圖序》，王承略整理《離騷全圖》，濟南：山東畫報出版社 2003 年版，第 296 頁。

⁴魯迅：《“連環圖畫”辯護》，《南腔北調集》，北京：人民文學出版社 1980 年版，第 28 頁。

是現存的最著名的早期小說插圖，可謂追溯起源問題之“有跡可循”的典型例證，有必要在此稍作停留。⁵

“平話”作為話本小說的一種，是從唐傳奇向明清白話小說的過渡。就現存的“元刊全相平話五種”來看（圖 1），它的版刻插圖已經十分精湛、成熟，線條細密，構圖勻稱，墨色深淺等也臻于完美，其“上圖下文”版式在相當長時段內成為了最流行的模範，說明此前已經有過漫長的逐步改善過程。當然，如前所述，這一過程的肇端不會早于唐代雕版印刷術出現之前。

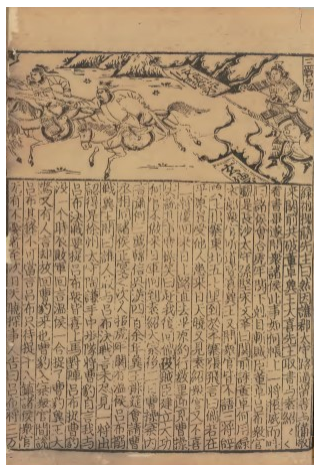


图 1:《全相平话·三國志》插图“三战吕布”，其“上图下文”开启了小說插图的最初板式

事實上，元刊全相平話及其插圖早就受到小說史家們的關注，魯迅就曾有过許多論述，他說：“觀其間率之處，頗足疑為說話人所用之話本，由此推演，大加波瀾，即可以愉悅聽者，然頁必有圖，則仍亦供人閱覽之書也。”⁶那麼，這些圖是

⁵ “全相平話五種”現藏日本國立公文書館內閣文庫，包括以下五種：1.《武王伐紂》，扉頁題名《全相武王伐紂平話·呂望興周》；2.《樂毅圖齊》，扉頁缺失，正文首行題名《新刊全相平話樂毅圖齊七國春秋後集》；3.《秦並六國》，扉頁題名《全相秦並六國平話·秦始皇傳》；4.《續前漢書》，扉頁題名《全相續前漢書平話·呂後斬韓信》；5.《三國志》，扉頁題名《新全相三國志平話》。需要說明的是：這是五冊獨立成書的作品，“新刊全相平話五種”只是它的俗稱，許多學者用書名號將其標識不妥。

⁶ 魯迅：《中國小說史略》，《魯迅全集》第九卷，北京：人民文學出版社 1981 年版，第 128 頁。

從哪兒來的呢？換言之，在其沒有成為案頭讀物之前、在其民間廣為傳唱的現場，是否也可能同樣有此類畫圖呢？按照魯迅的邏輯類推，我們當然也可以做出如下猜想：“頗足疑為說話人”之說話現場所用之圖。儘管“說話”等民間講唱現場所使用的圖像，與案頭話本的插圖在大小、形制、數量等方面會有較大差別，但是，這些差別並不足以弱化這一猜想的合法性——唐代以降的民間講唱現場同樣有圖。

唐代以降的民間講唱現場是否有圖的文獻記載很少，但是也並非完全闕如，例如敦煌寫本《大目乾連冥間救母變文並圖一卷》，單從其標目就可以看出此卷有圖，儘管沒有被保留下來。保留插圖的變文也有，例如《降魔變文》和《破魔變文》等。從這些被保留下來的插圖來看，它們都和講唱的內容相關，《降魔變文》中的每幅圖像就有與其關聯的唱詞，其中如《獅王鬥水牛圖》，在它的背面就有這樣的唱詞：“六師不忿又爭先，化出水牛真可憐。直入場中驚四眾，磨角掘地喊連天……”文圖相應。有學者還注意到變文裡常用的“處”字，即在說白結束、演唱開始之前出現的“看……處”句式，例如《李陵變文》，在由白轉唱之前就有“看李陵共單于火中戰處”，顯然是藝人在表演現場向觀眾指示他即將講唱的內容，而這一內容就應當是已被描繪在現場畫圖的某處。⁷

值得注意的是，《王昭君變文》作為當時民間俗講的底本，還保留著“上卷立鋪畢，此入下卷”的提示語⁸，學者們認為此乃明清小說“不知後事如何，且聽下

⁷本小節所論參見以下兩書：張鴻勳：《敦煌俗文學研究》，蘭州：甘肅教育出版社 2002 年版，第 18-19、48-49 頁；鐘海波：《敦煌講唱文學敘事研究》，西安：陝西人民出版社 2008 年版，第 36-38 頁。感謝南京大學解玉峰教授提供相關材料。

⁸鋪，圖畫的“幅”，此為借代，泛指“圖”。“立鋪”即“掛立的圖畫”。全句大意为：掛立的圖畫已經講唱完畢，此為本講唱之上卷，現在開始轉入下卷。說明當時的表演現場乃“立鋪講唱”，即看圖“說話”，“說話”活動現場有圖。著重號為引者所加。

回分解”的先聲，魯迅就認為後者“起於說話人”當時的口頭習語，它在明清章回小說中的複現不過“只是一個遺跡罷了。”⁹同樣參照魯迅的這一邏輯推論，如果“說話”等民間講唱現場確有“立鋪”（掛立畫幅），為什麼不可能被文人和書商合謀改編、重繪而搬移到案頭話本中，直至翻刻、延宕為明清小說的插圖呢？“元刊全相平話五種”以及後來的明清小說插圖，為什麼不可能是此前或當時民間藝術表演現場之“立鋪講唱”的“遺跡”呢？我們不妨以唐詩為證，想像當年《王昭君變文》的講唱現場，略窺唐代民間“立鋪講唱”之盛況：

妖姬未著石榴裙，自道家連錦水濱。檀口解知千載事，清詞堪歎九秋文。翠眉顰處楚邊月，畫卷開時塞外雲。說盡綺羅當日恨，昭君轉意向文君。¹⁰

這是中（晚）唐詩人吉師老的《看蜀女轉昭君變》，詩中所寫是他觀看四川女藝人演唱《昭君變》時的情景，所謂“畫卷開時塞外雲”即“轉變”演出現場伴圖講唱的例證。類似的詩歌記述還有李賀的《許公子鄭姬歌》，詩中“長翻蜀紙《明君》，轉角含悲破碧雲”，也是對“轉變”現場藝人表演的形象描述。無論吉師老看到的“妖姬”，還是李賀所說的“轉角”（“轉變”演出的角色），只是有了“立鋪”的在場，才使她們的講唱如此生動、形象，能夠活現出如此風雲變幻、感天動地的場景。

唐代“俗講”是相對於肇自六朝的“僧講”而言的。它不再是僅僅面對僧侶講解經文，而是面向世俗男女講唱故事，內容當然不會受到教義的約束，史傳演義、神話傳說、鄉里奇趣等自然會融入其中，迎合一般世俗受眾的情趣是其基本原則，

⁹魯迅：《中國小說史的歷史的變遷》，《魯迅全集》第九卷，北京：人民文學出版社 1981 年版，第 321 頁。

¹⁰《全唐詩》第十一冊（卷七七四），北京：中華書局 1960 年版第 8771 頁。

俗講現場鋪掛畫卷就是對講唱受眾的迎合。就中國文化傳統而言，如胡士瑩所說，這“既是佛教藝術的特點，又有我國漢代‘圖、傳、贊’的影響。因為當時的民間說話的底本已失傳，我們無法判明當時的‘說話’和‘俗講’到底互相影響到什麼程度”，但是卻可以由此推測，“俗講在相當大的程度上由宗教宣傳演化成為一種‘說話’藝術了”，它們的底本就是我們現在可以看到的“變文”寫本，“後世小說插圖的來源和意義，也可以從這裡得到一些啟示。”¹¹也就是說，作為唐代寫本的“變文”及其“變相”，實則是當時演出現場的存留，它們有可能一同進入印刷物而演化為“小說”與其“插圖”，這一過程實乃自然而然、事所必然。元刊“全相平話五種”之所以用“相”字而不用“像”或“圖”等，應當是和此前已經開始流行的“變相”一詞有關。由此推演，“變相”說不定就是特指和“變文”相關的圖像（後文仍將論及）。

實際上，先唐以降的“立鋪講唱”一直是學界感興趣的話題，早在上世紀末就有美國學者梅維恒博士的深入研究。非常難能可貴之處在於，梅維恒在其《繪畫與表演》¹²一書中不僅細緻地梳理了相關文獻，從中發現蛛絲馬跡，還煞費苦心地搜羅了包括中國在內的世界各地的相關圖像資料，從而為我們今天能夠想像當年的“立鋪講唱”提供了可以眼見的視圖佐證。現選擇其中兩幅解讀如下：

¹¹胡士瑩：《話本小說概論》，北京：商務印書館 2011 年版，第 37-38 頁。

¹²梅維恒：《繪畫與表演——中國的看圖講故事和它的印度起源》，王邦維等譯，季羨林審定，北京：北京燕山出版社 2000 年版。



图 2：明本《清明上河图》（局部），美國大都會艺术博物馆藏



图 3：约 1830 年间的意大利石版画，无名氏

圖 2（《繪畫與表演》“圖版三”）是《清明上河圖》的局部。畫面顯示一男孩托舉一幅立軸式掛圖，在其身後（掛圖左側），一白衣男子和一男童正在朝向掛圖觀看；另一黑衣男子則背著一個木箱朝路人致意，那木箱的形制表明它應是裝畫軸的器物；這黑衣男子似乎是在恭請三位路人留步，請他們留步觀看那幅已經展開的掛圖，告訴路人表演即將開始而不要走開。在掛圖的正面（掛圖右側），可以看到已經有三三兩兩的路人圍觀，中間有一身穿袈裟模樣的僧人匍匐在地，朝向正在轉身而去的兩位路人叩拜，也應當是在懇求他們留步觀看，或者是在討要賞錢……

圖 3（《繪畫與表演》“圖 15”）是一幅義大利版畫，清楚地呈現了古代西方社會立鋪講唱的一些特點：表演者和他們的觀眾衣衫襤褸，講唱的主題是聖母瑪利亞可以幫助窮人。右側有一中年婦女正在講唱，她右手拿著一根長棍，指向掛圖左上角第一幅畫圖，說明演出剛開始不久；她的左手拿著一疊紙片，顯然是講唱內容的文字說明（腳本），隨時準備出售給在場的觀眾。掛圖的左側是一位男士拉小提琴

琴伴奏，在他的腳下擺放著一頂禮帽，帽筒裡裝著更多的文字說明（腳本）。可見，賣售講唱的文字說明（腳本）也是其演藝收入的重要部分。整幅畫面顯示，兩位元藝人的表演非常投入、十分忘情，可惜只有一大一小兩位元觀眾（畫面之外可能還有）……

梅維恒的“以圖證史”方法不僅使當年的立鋪講唱如在目前，而且告訴我們這不僅是中國古代民間表演的特點，而且是印度、日本、義大利等世界許多國家共同的民間講唱方式。值得特別一提的是，這一講唱方式通過日本學者辛嶋-靜志的最新研究，對“變”、“變文”、“轉變”與“變相”等概念進行了重新定義，又得出了令人耳目一新且無可置疑的結論。

辛嶋-靜志系統考察了先唐（4-8 世紀初）佛典的印度原本（梵文）及其漢譯、藏譯等文獻中的“變”概念，發現這一概念的意涵均為“圖”、“像”、“畫”或“雕像”、“塑像”等；所謂“變文”，就是講解某幅畫的臺詞，可以理解為“圖之文”——關於圖的文、指向圖的文，由此斷定此“文”在敦煌文獻中“不應用於一部與畫毫無關係的寫本上。”例如慧能（638-713）《六祖壇經》提到的“《楞伽》變”，意思就是表現《楞伽經》主題的畫。據此，前述《破魔變》《降魔變》的含義，也分別應當是“（佛）打敗魔王的畫”、“（佛）征服魔王的畫”；《王昭君變文》也應當是“關於王昭君畫卷的文本”。辛嶋-靜志通過考證還發現，“轉變”一詞出現于晚唐，意為“打開畫軸”，或者說“把畫展示給觀眾”，應當特指現場演出及其動作。他說：就歷史而言，“‘變’和‘變文’並非產生在敦煌，而是在通過‘畫’來宣揚佛法的過程中，逐漸自印度經中亞傳播至東亞。”即便非佛教典籍，例如完成於 629 年的《梁書》，以及張彥遠《歷代名畫記》（9 世紀中葉）等文獻，其中的“變”也是“畫”或“像”的意思，其中所謂“經變”概

念，就是指“表現經典主題的畫”；所謂“山水之變”即謂“山水之畫”。杜甫在 762 年有一首《觀薛稷少保書畫壁》，詩中提到的“西方變”即指“西方諸佛的畫”。至於“變相”一詞，出現在“變”概念之後；“變”和“相”的組合（即“變相”）實乃同義反復，目的只在使“變”即“圖像”這一意指更加明確、具體。例如李白（701-762）有一首詠畫詩（畫贊），題為《金銀泥畫西方淨土變相贊》，其“變相”即“（壁）畫”的意思。¹³

看來，梅維恒的“以圖證史”通過辛嶋-靜志的譯本考證，最終獲得了原始文獻的確認，“立鋪講唱”已經無可置疑。¹⁴這樣，儘管我們沒有對小說插圖的起源給出一個非常精准的時間定位，但是，這應當比具體的時間定位更加精准，因為這是在歷史與邏輯、現象與理論互相銜接的點位上給出的判斷。我們將小說插圖的源頭定位在唐代以降的民間講唱及其“立鋪”，實際上印證了這樣一個現象學原則：

“對於一切在直觀中原本地給予的東西，要如其給出的那樣去接受。這一點不能為任何理論本身所改變”，因為這是“原則中的原則……其中表達出現象學的基本態度和生活態度：對生命的體驗同感(Sympathie)！這乃是原始意向(Urintention)。”¹⁵換言之，被還原的“立鋪講唱”既然是小說插圖的源頭，那麼，它就應當是我們討論小說插圖的出發點和參照系；關於此項研究中的許多問題，都有可能、而且也應

¹³辛嶋-靜志：《變、變相及變文之意》，創価大學國際仏教學高等研究所《年報》，平成 27 年度（第 19 號）。感謝北京大學陳明教授提供相關材料。

¹⁴我國學者也提出過類似觀點，例如楊公驥就認為“變相或變大多是具有故事性的繪畫，‘變文’是解說‘變’（圖畫）中故事的說明文，是‘圖畫’的‘傳’、‘贊’，是因‘變’而得名的；‘變文’意為‘圖文’”。但是，我國學者的這一判斷基於“推測”，沒有像辛嶋-靜志那樣完全出於文獻實證。楊公驥：《楊公驥文集》，長春：東北師範大學出版社 1998 年版，第 415 頁。

¹⁵海德格爾：《形式顯示的現象學：海德格爾早期弗萊堡文選》，孫周興編譯，同濟大學出版社 2004 年版，第 16 頁。

該由此引出。道理很簡單：以明清兩朝為典範的小說插圖，不過是唐代以降“立鋪講唱”現象的超越和複現；“立鋪講唱”實乃小說插圖的“原始意向”，在“生命體驗”的層面顯露了小說插圖的一些特點。

二、敘事折疊之插圖明見

看來，唐代以降的民間講唱不僅是小說文本的重要來源，也是小說插圖的重要來源；在口述故事案頭化的同時，“立鋪”的案頭化也同時進行；後者作為“案頭畫”，也會啟發文人對小說的進一步加工和再造。這一問題既然已經無可置疑，插圖的其它問題也就會自然地裸露出來。其中最顯而易見、也是最需要首先關注的，當屬口述故事“落墨為本”的發生學問題，及其現場掛圖流向書籍插圖的具體成因。就這一發生過程的兩端來看，無論小說插圖的大小、數量、形制怎樣，受眾置身現場的“邊看邊聽”，已經蛻變為面向冊頁的“識讀無聲”；語言和圖像的主輔關係也發生了逆

轉——講唱現場的“圖像優先”逆轉為“語言優先”，¹⁶即“以文輔圖”逆轉為“以圖輔文”、“文本寄生”逆轉為“圖像寄生”。由於這些變異皆緣於“口耳相

¹⁶現場講唱的“圖像優先”是指：講唱本身未必都有腳本，即便已有腳本也非常簡略，主要依靠藝人們的臨場發揮，何況有些藝人並不識字，腳本之有無並不妨礙她（他）們有出色的表演；但是，“立鋪”（掛圖）則必不可少，因為它是招徠受眾最顯眼的“幌子”，同時有助於受眾對故事的理解和記憶。這就是民間講唱現場的“圖像優先”。實際上，語言和圖像兩種符號在講唱現場的這種主輔關係，已經非常明確地內含於“變文”（即“圖之文”）這一偏正片語中了。

傳”演化為“文本讀物”，那麼，其間究竟發生了什麼，以至於使敘事活動及其語圖關係出現如此巨大變異呢？揭開其中的謎底對於認知何謂小說插圖等問題至關重要。

可以直觀和眼見的，當然是口耳相傳的故事被折疊成了讀物的冊頁，原本稍縱即逝的“口述流”變成了可以暫停和凝視、可以跳越和回看的“白紙黑字”；而在這一物性層面的“背面”，則是敘事模態的重大轉型，堪稱符號敘事的歷史性跨越在小說敘事中的重演。¹⁷因此，我們有理由推測，在口述折疊為冊頁與小說插圖必要性之間，應該存有某種必然的邏輯聯繫。

具體考察分析之後便可以發現，口述折疊為冊頁至少呈現三方面的表徵，這是需要我們首先確認的事實。

首先是口述現場的脫落。現場講唱是一種活態過程，過程結束則意味著敘事的結束、故事的結束，被書寫的腳本只是“口耳相傳”的挽留，在挽留故事的同時也刪除了現場的所有，包括特定的地點及其標誌物、特定的時間及其光影、特定的氣象及其體感、特定的受眾及其互動，以及藝人們的面部表情、舉手頓足、身段動作、道具雜耍等現場景致，被書寫為“白紙黑字”之後已經全部脫落。口述現場儘管不是故事本身（本事），但卻是故事的著附物，受眾藉此才能將其鏤入記憶的深處；就像若干年後人們對於兒時故事的回憶，當時的講述現場也會同時在腦海裡浮現，說明“故事”就粘連在講述活動的場域中。口述現場對於故事記憶之所以具有著附力，在於它對受眾個體而言具有唯一性，並與受眾的身體器官直接粘連，稍縱

¹⁷ “符號敘事的歷史性跨越”指文字的出現。以此為標誌，人類敘事活動由“口述”轉為“書寫”，後者以其超越性（符號的符號性）篡取了無可置疑的權威，原本的口述方式儘管繼續存在，但已被降格為“不可靠”的代名詞。

即逝的“口述流”著附其上才能標出返程的路標。這是人類記憶的普遍規律，更是口述記憶的基本規律。而小說作為“寂靜的讀物”卻是講述現場的全部刪除，不可眼見的敘事者代替了可以眼見的藝人，單向度的文本識讀置換了現場的橫向互動，故事所著附的講唱現場已經消匿為空無，受眾對故事的身心感受全部移交給了“閱讀玄想”。於是，敘事的在場性被大打折扣。

口述折疊的另一表徵是“精神集體”的蒸發。口述故事研究及其田野調查發現，古代民間講唱藝人的活動範圍一般不會很大，多限於本鄉區縣或鄰近的社區，相同的言語和方言、相似的風俗和習慣、相近的信仰和價值取向，使其和受眾之間，以及受眾和受眾之間發生了微妙的聯繫和共鳴。依照民間文學的說法，這種聯繫與共鳴是一種“故事集團”氛圍：“隨著故事情節的發展，不管它的主人公是人、是動物、是天狗，還是老山妖，故事裡的主人公、講故事的人和聽眾們能完全融為一體，人們沉浸在故事裡，形成了一種精神集體。”¹⁸日本學者關敬吾所說的這種“精神集體”，是特定社區的民間社會所特有的“故事集團”現象，是一種基於參與者的全部身心及其“面對面”交流才可能產生的“精氣神”，看似微妙而難以言表，卻對社會生活有著深刻的影響。“精神集體”之所以在講唱活動中蔓延、生成，是因為古代民間講唱並不是孤立的講、聽故事，也不是單純的鄉間娛樂，而是鄉里、鄉親們的集體交際活動，甚至直接或間接地與他們的切身利益相關。於是，講唱活動也就成了鄉土“精神集體”凝練生成和發揚光大的場所。這種精神集體雖然很難被寫入語言文本，卻可以持久而穩定地存活並深刻影響民間社會，儘管它是不可見的。問題是，這種“精神集體”不僅僅是來自故事本身（像關敬吾所說

¹⁸參見以下兩書：許珏：《口承故事論》，北京：北京師範大學出版社 1999 年版，第 175-177 頁；關敬吾：《日本民間故事選·致讀者》，中國民間文藝出版社 1982 年版，第 8 頁。著重號為引者所加。

的那樣)，而是整個民間講唱活動全過程的產物，包括活動的組織以及講唱之外的各種面對面交流。但是，民間講唱被折疊為小說冊頁之後，“精神集體”也就被蒸發得一無所有，被其所籠罩、所浸潤的“故事”已經裸露為純粹的“本事”而“體無完膚”。儘管小說讀物仍會故意殘留某些地方色彩，那也已蛻化為文本敘事的“點綴”而與實存的、在場的“精神集體”完全不同。

口述折疊的第三表徵是言語的失聲。“言語的失聲”即語言的聲音能指在書寫文本裡的默存，胡塞爾稱之為並不存在的“虛構的聲音”，就像“一種想像的顏色並不是感覺顏色意義上的被給予性。”¹⁹這既是現場講唱被書寫之後的物性表徵，也是口傳敘事被文人轉移到小說冊頁之後的意義流逝。這種流逝早已被民間文學研究所證明：現場口傳敘事並不只是依賴詞語的表達，語調、語速、音律、頓挫等，都可以製造出許多“超語言”效果；還有，口傳敘事大量使用虛詞、感歎詞、象聲詞，而較少使用連詞和複句等方面的特點，也會產生簡單清晰、鮮明活現的效果。

“閱讀過的故事往往只記住些支離破碎的梗概，而聽別人講述的東西卻可以記住比較完整的內容。”²⁰因為口述是一種在場的、自然的語言，特別是對於漢語而言更是如此：“東方語言一旦寫下來就會喪失生氣和熱情：語詞只能傳達意義的一半，一切效果都表現在音調上，根據著作判斷東方人的才能就像根據他的屍體給他畫像。”²¹個中緣由就表徵為言語的失聲——沉默的文字文本置換了在場的“聲音的形象”，從而使語言的能指虛化和再符號化，延宕為“能指的能指”。在這一意義

¹⁹胡塞爾：《現象學的觀念》，倪梁康譯，上海：上海譯文出版社 1986 年版，第 58 頁。

²⁰關敬吾：《日本民間故事選·致讀者》，北京：中國民間文藝出版社 1982 年版，第 2 頁。

²¹德里達：《論文字學》，汪堂家譯，上海：上海譯文出版社 1999 年版，第 329 頁。新加說明：本文所引德里達言論只是為我所用，不涉及他對語音中心主義和邏各斯中心主義的批判，也不涉及所引言論與後者的關係以及德里達的解構思想整體，特此說明。感謝清華大學羅鋼教授的提醒。

上，言語的失聲就意味著言語的不在場，因為聲音是言語的唯一物性載體。正是在這一意義上，德里達稱文字是言語的“替補”，是在為言語的缺席“拉皮條”²²，是“寫作是對在場的重新佔有，也是對自然的重新佔有”。同義反復，言語是自然的，文字是人為的；書寫對言語（口述）的替補無非是“將思想向言語的直接呈現變為表像和想像”，而後者則是間接的、不可靠和捉摸不定的，“是強加給語言的宿命的暴力。”²³德里達認為，“以文字代替言語也是以價值代替在場——人們寧可選擇‘我所是’或‘我所值’而不選‘我存在’或‘我出場’”。²⁴書寫雖然為故事的保留和傳播提供了便利（“我所是”或“我所值”），但卻遮蔽或損害了故事的“存在”和“出場”（“我存在”或“我出場”），本來可以體感的聲情並茂，卻被它的“替補”折疊在了冊頁的褶皺中。

需要進一步討論的是，德里達之所以猛烈抨擊書寫對言語的替補，意在解構其背後的“邏各斯”，用漢語表達即“書寫之道”。此“道”乃書寫之所以是書寫必須遵循的原則大法：大到主題立意、謀篇佈局，小到細節描寫、章句修辭，以及篇幅長短、起承轉合等，無不需要精準拿捏、反復推敲。因為所謂“書寫”，就是用文字替補“聲音的形象”，將“語言流”凝定為符號的永恆，以便適應不在場的理想受眾。由於“理想受眾”是被時空隔斷的想像共同體，也就必須接受“書寫之道”的普遍性規約，從而使自然的言語規範化、邏輯化、程式化。與此同時，言語的鮮活與靈性也隨之消失或弱化，而後者恰恰是情感的、藝術的、超語言的。就此而言，與前述兩大表徵相比，“言語的失聲”當是本體的、關鍵的、致命的，因為

²²德里達：《論文字學》，汪堂家譯，上海：上海譯文出版社 1999 年版，第 225 頁。

²³德里達：《論文字學》，汪堂家譯，上海：上海譯文出版社 1999 年版，第 208-209 頁。

²⁴德里達：《論文字學》，汪堂家譯，上海：上海譯文出版社 1999 年版，第 428、206 頁。

被它所默存的“聲音”是語言能指的唯一物性載體，書寫卻清除了口述與超語言的這一先天粘連。就口述本身而言，“說話是行為的一部分，人們說話是夾在動作之間或者與動作同時進行”的，它作為一種“活語言……是沒有經過排練的”；²⁵即使經過某種程度的“排練”，相對小說書寫而言也不可同日而語。小說書寫儘管會有某些口語、方言之類的殘留，但是一旦被“書寫之道”所“排練”，它的超語言表意已被大大弱化，充其量不過是某種修辭和點綴。

綜上，無論是“口述現場的脫落”、“精神集體的蒸發”，還是“言語的失聲”，三大表徵共同指向了“在場”的消失。“在場”消失最典型的表徵是口述被折疊為冊頁之後，可以體感的意義被敘事的“褶皺”所隱匿。如果這種描述是符合邏輯的話，那麼，由此反觀小說插圖的本質，也就不難繼續做出如下推論：所謂小說插圖，就是圖像插入被折疊的敘事褶皺中，以其明見性召喚默存的事蹟在受眾心目中重新蘇醒。²⁶這一推論明白無誤地揭示了從“立鋪講唱”到“小說插圖”的必然性，揭示了小說作為典型的語言敘事文本，何以從源頭開始就向圖像發出了邀請。

進一步分析還可以發現，依照上述定義尚能引出插圖的定位問題，即：小說敘事鏈的哪一環節可能“出相”。關於這一問題，此前儘管已有萊辛的“頃刻”論²⁷，但那是面向寬泛的造型藝術本身而言，並非針對小說插圖乃至整個敘事插圖，

²⁵趙元任：《漢語口語語法》，呂叔湘譯，北京：商務印書館 1979 年版，第 14-15 頁。

²⁶明見性（Evidenz），現象學表意理論的基本信條之一，意指直觀的自身的被給予性。本研究啟用這一概念意在符號學的視域中表達這樣一種觀點：相對語言表意而言，圖像符號更具直觀性和明見性。“事蹟”即敘事的蹤跡。

²⁷萊辛認為，最能產生繪畫效果的並不是情節或情感的“頂點”，而是“最富於孕育性的那一頃刻”。萊辛：《拉奧孔》，朱光潛譯，北京：人民文學出版社 1979 年版，第 83 頁。

不可能涉及插圖在“敘事鏈”上的定位問題。那麼，以小說插圖為典範的整個敘事插圖，究竟是在敘事鏈條的哪一環節可能“出相”呢？可以說，對於這一關鍵性問題，至今沒有一種確切的說法；我們將其落實到文本敘事的“褶皺”處，當是一個恰當的、合乎學理的解釋。

這種解釋不僅是基於邏輯推論，也可以得到現象世界的確證。例如小說插圖普遍存在著這樣一種現象：同一部小說不僅會有不同版本，不同的版本也會有不同的插圖；不同版本的插圖在數量、大小、形制、筆法等方面會有很大差別，但是，有些關鍵性母題在所有版本中都不會闕如，只要它還能算得上是一種“插圖本”。例如，“拳打鎮關西”、“風雪山神廟”、“武松打虎”等《水滸》母題，“桃園結義”、“三顧茅廬”、“關羽釋曹操”等《三國演義》母題，“大鬧天宮”、“三打白骨精”、“三調芭蕉扇”等《西遊記》母題，“寶黛初會”、“元春省親”、“寶黛讀西廂”等《紅樓夢》母題。作為一種普遍而不是個別的小說插圖現象，不同版本為什麼會選擇同樣或類似的母題呢？小說閱讀經驗告訴我們，這些母題都是故事情節的“關鍵”，或者說是情節鏈條上的“節點”；它們的共同特點是意蘊豐富複雜，許多細微處難以明確言傳。由於文本書寫沒能表達出應該表達的全部，於是，各種插圖本便有了對於“圖說”的共同邀請。在這一意義上，插圖承擔了超語言的部分功能，可謂“蓋聖人立象以盡意。而書不盡言，言不盡意，一畫之中，櫛括遐渺。”²⁸

我們還可以設身處地去想像，這些“節點”如被還原到講唱現場又會怎樣：如果它們在講唱現場被敘述，藝人們當然會使出渾身解數，格外賣力，不僅“情動於

²⁸蕭雲從：《離騷圖序》，王承略整理《離騷全圖》，濟南：山東畫報出版社 2003 年版，第 296 頁。

中而形於言”，還會有超語言相輔相伴，即所謂“言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故詠歌之；詠歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。”（《毛詩序》）但是，這些鮮活的、可以體感的在場效果，在文本冊頁中卻被隱匿在了“褶皺”中。之所以需要在“節點”插圖，就是要借助圖像的明見性將其照亮，重現被冊頁褶皺所隱匿的活現的在場。當然，插圖對敘事褶皺的光照不可能與現場活現同日而語，但對於凸顯敘事的“節點”而言，也不失之為某種“替代”或補救。也就是說，小說插圖作為文本故事的圖像再現，之所以選擇在敘事的“節點”插入，說到底是對口述不在場的替代性還原。因為圖像再現“就是對一種在場的再創造，即使這種再創造的產物是它的純粹幻想的物件”²⁹，也能在某種程度上召喚默存的敘事蹤跡，以其明見性使其在受眾心目中重新蘇醒。

將小說插圖定位在冊頁的敘事褶皺處還有另外的意義，那就是可以將敘事插圖與詩意圖像區別開來，儘管二者都屬於“文學圖像”，都是語言表意的圖像再現，但是它們的再現方式卻有明顯不同。詩意圖是詩歌的圖像修辭，但不是詩意和詩篇的整體再現，只是擷取了其中的“詩眼”，充其量不過是詩意的圖像“例證”³⁰。詩意圖的這一特點決定了它的所指不具唯一性，“詩”和“圖”之間的對應可能發生錯位與滑動，如果遮蔽詩意圖的題款（文字標示），就可能被誤解為其它相似或相近的母題。就像武元直的《赤壁圖》（圖 4），畫心本身就是一幅山水畫，不看款識就無法使觀者聯想到“東坡赤壁”，無論前（後）《赤壁賦》還是《念奴嬌·赤壁懷古》。小說插圖則完全不同：

²⁹德里達：《聲音與現象》，杜小真譯，北京：商務印書館 1999 年版，第 69-70 頁。

³⁰趙憲章：《詩歌的圖像修辭及其符號表徵》，《中國社會科學》2016 年第 1 期。



图4：[金]武元直《赤壁图》卷，纸本，台北故宫博物院藏

“拳打鎮關西”不可能與“武松打虎”相混淆，儘管都是英雄氣概的圖贊；“桃園結義”迥異於“三顧茅廬”，儘管都是情義母題的圖像再現；“大鬧天宮”不同於“三打白骨精”，儘管它們的主角同是孫悟空；“寶黛初會”與“元春省親”完全是兩碼事，儘管故事中的人物多有相重……如此等等。究其原因，在於小說插圖在敘事鏈條上具有相對精準的定位，就像“立鋪”充任口述鏈條“節點”上的路標，不可能游離敘事本身而獨立存在。因此，無論這些插圖在母題、人物、背景、細節、意象等方面有多少相似或聯繫，觀者也不可能將源自不同故事節點的插圖混為一談。小說插圖就是這樣被牢牢地系扣在了故事的鏈條中，這是其不同于詩意圖等其它文學圖像的重要特點。

三、插圖逃逸與獨立敘事

小說插圖既然被繫扣在故事的鏈條中，那麼，這是否意味著它的永恆定位而不可移動了呢？美術史告訴我們事實絕非如此。特別是明代以降，許多畫家以小說故事為背景創作了大量作品，或立軸或長卷，或冊頁或扇面，以及隨處可見的建築裝

飾、廣告招貼、酒令葉子、年畫與剪紙、火花與煙標等民間美術。這些取自小說母題的圖像作品可謂難以勝數、蔚為大觀，說明小說插圖從其原本冊頁中逃逸出來而獨立敘事非常普遍。那麼，如何解釋這種既繫扣於故事鏈條、又普遍逃逸於小說冊頁的矛盾現象，也就成了需要進一步考察的問題。

小說插圖主要有故事圖與人物圖兩種類型。³¹就敘事性而言，“故事圖”最具代表性，最能表徵圖像對敘事流的插入式再現，同時也是逃逸小說冊

頁的主要畫種之一。例如著名的頤和園長廊故事圖³²，就是小說插圖逃逸文本冊頁的典型之一。長廊系列故事圖並沒有任何文字說明，觀者卻能識別它所“圖說”的故事，識別出它源自哪篇敘事文本，說明插圖逃逸之後可以獨立敘事。問題是：小說插圖原本寄生於語言敘事文本，是小說故事的圖像再現，那麼，它逃逸出來之後何以能夠“獨立敘事”呢？這不僅關涉到對小說插圖本身的認知，更關涉到一般意義上的圖像敘事，即所謂“圖說”何以可能的問題。

其實，小說插圖逃逸冊頁後的獨立敘事只是相對的，正所謂“拔出蘿蔔帶出泥”，敘事插圖在逃逸文本冊頁的同時，也會把原本所植入的故事牽連出來。那麼，小說故事何以能夠像“泥巴黏連在蘿蔔上”那樣黏連在了圖像上呢？參照胡塞

³¹中國畫史一般將繪畫分為人物、山水、花鳥三大類別，由於我們討論的問題是“小說插圖與圖像敘事”，需要從敘事的角度對圖像藝術重新分類，“故事圖與人物圖”分類便是基於本研究的這一語境。

³²頤和園長廊繪畫為“蘇式彩繪”，因其畫面被括在圓弧內而得名，又被稱為“包袱畫”（見圖7），是我國古代著名的建築裝飾藝術之一，14000多幅作品被繪製在728米（273間）長廊的每根梁枋上，可謂移步換景，趣味橫生。其中故事畫最為著名而引人入勝。這些故事畫主要取材於中國古代小說名著，取材於其它詩文作品者也以故事出相，堪稱敘事插圖由文本逃逸出來而獨立敘事的代表作品之一。

爾的現象學，可以用“象暈”的存在進行解釋：³³故事被稀釋為“象暈”黏連在了圖像上，就像土巴被水份稀釋後黏連在了蘿蔔上，從而使逃逸後的圖像敘事成為可能。

“象暈”即由語象群建構的意象之暈、心象之暈，植根於語言能指³⁴，蟄伏于敘事全過程，儲存在受眾的記憶中。所謂小說“插圖”，不過是將不可見的敘事語象凝定為可見的，進而蒸騰為“象暈”而被楔入記憶的深處。³⁵也就是說，“象暈”之所以使逃逸後的圖像敘事成為可能，歸根究底涉及到“語象”與“圖像”關係：二者的相似性決定了後者再現前者之可能，也決定了觀看後者的同時可將前者喚醒，因為故事的“象暈”已被銘刻在了記憶中。於是，面對眼見的圖像能否“讀”出相應的故事，也就與插圖所在的空間位置無甚干係，關鍵在於記憶能否識別圖像與語象的相似性。換言之，所謂“小說插圖繫扣於故事鏈條”，只是就圖像所再現的敘事流斷面（故事節點）而言，只是對敘事流“出相”位置的學理性規定，並不涉及圖像在物性空間的實存與定位；插圖在冊頁中的位置不一定與其相應

³³ “暈”概念取自胡塞爾的相關表述。他說：“每個事物感知因而都具有背景直觀的暈……這裡所談的僅僅是意識的暈，它屬於一個在‘朝向客體’的方式中進行的感知的本質”。胡塞爾：《現象學的方法》，倪梁康譯，上海譯文出版社 1994 年版第 126-7 頁。

³⁴ “語言能指”即索緒爾所謂“聲音的形象”（*images acoustiques*）。注意：這是一個偏正片語，“聲音”修飾“形象”，不能譯為“聲音形象”或“聲音和形象”。這一問題本人已有論述（參見拙文《語圖敘事的在場與不在場》，《中國社會科學》2013 年第 8 期），此略。

³⁵ 美國著名廣告學家蘿拉·裡斯將語言符號喻為“釘”，可以精準地指稱物件；將視覺（圖像）符號喻為“錘”，可將其表徵的對象楔入記憶深處。見蘿拉·裡斯：《視覺錘——視覺時代的定位之道》，王剛譯，北京：機械工業出版社 2013 年版，第 XVI-XVIII 頁。

的“白紙黑字”一一對應，“上圖下文”式的對應關係只是插圖板式的一種；被置於章節（回目）的開篇，或集中置於小說的卷首等，也是常見的文圖組合方式。小說插圖逃逸文本冊頁而獨立敘事同樣如是，只要能喚起記憶中的“象暈”對它的認同，認同圖像與語象具有某種相似性，圖像的獨立敘事也就自然生成。

這樣，從小說的語言敘事到插圖明見，再到插圖的逃逸及其相似性認同，也就建構了“可見與不可見”的往復迴旋：小說敘述了不可見的故事→插圖照亮褶皺使其成為可見的→不可見的“象暈”默存於記憶→插圖黏連著可見的故事逃逸冊頁而獨立敘事→可見的故事圖啟動“象暈”被重新認同。“可見與不可見”這一往復迴旋可謂圓潤流暢，蓋因敘事“象暈”蟄伏於全過程的始終；故事“象暈”存儲於記憶而非只錨定在冊頁，從而使圖像逃逸後的獨立敘事成為可能。也就是說，在圖像獨立敘事的“背面”，實則是隱秘的“象暈”在敘說，可見與不可見之雙簧演藝由此而活現、生動，本來不透明的圖像由此而變得透明。³⁶

可見與不可見的往復迴旋顯露了語圖互文的一個重要特點：不可見的決定可見的，可見的是不可見之明證。廣而言之，可見與不可見的這一關係，在整個藝術世界和生活世界同樣如是，“道與藝”、“禮與樂”、“虛與實”、“言與行”等理論範疇，就內含著可見與不可見關係的先驗約定。這使我們聯想到福柯對委拉斯凱茲和馬奈作品的評論，為什麼他在這些評論中不厭其煩地、反復地涉及這一問題？

³⁷無論是對《宮娥》的長篇大論，還是對《買啤酒的女侍》、《鐵路》、《露臺》、《弗

³⁶題寫詩文的山水畫、花鳥畫之所以意涵豐富，可以令人回味無窮，就在於題寫其上的詩文使其變得透明，否則，繪畫就是不透明的、單純的圖像藝術。當代中國畫之所以被批評為已達窮途末路，原因之一就在於丟棄了這一傳統，儘管他們常以“圖像的獨立性”為口實。

³⁷現象學和存在論意義上的“可見與不可見”，主要用來區別可以體感的“現象”、“存在”與抽象本質、邏各斯的不同，一般意義上的“可見與不可見”應當稱之為“已見”（看到）和“未見”（看

裡-貝爾傑酒吧》等畫作的分析，福柯都反復論及可見與不可見問題，蓋緣於其中內含著現象學和存在論的根本問題，涉及到“現象”、“存在”、“在場與不在場”、“詞與物”、“語言與圖像”等基本概念和理論範疇。福柯對我們思考小說插圖問題的啟示在於，不能將圖像藝術與語言藝術的關係簡單定義為再現與被再現，儘管這確實是它們之間最基礎性的關係；³⁸因為所謂“在場與不在場”、“可見與不可見”並不是絕對的，它們之間的關係是複雜的、可逆的、互文交錯和往復迴旋的。進一步說，小說插圖作為故事的圖像再現，逃逸文本而獨立敘事之所以可能，不全在於圖像本身的再現功能，更在於對圖像的回憶是否可能；同義反復，圖像對故事的再現之所以可能，也不全在於“圖說”與“言說”的相似性，更在於圖像能否將記憶中的“象暈”喚醒。因此，與其說故事圖是對故事的圖像再現，不如說它是對記憶及其“象暈”的迎合。

如果說“故事圖”最能表徵圖像與故事的再現性關係，那麼，它的另一類型——“人物圖”，同樣是小說插圖最常見的一種，但在敘事性及其符號表徵方面卻有所不同。人物圖與故事圖一樣有著悠久的歷史，早在上古岩畫和漢畫像石中就已可見一斑。東晉顧愷之“凡畫，人最難，次山水，次狗馬”，及其“傳神寫照”等相關畫論的出現，標誌著人物圖開始對技巧的自覺追求。唐宋繪畫的精細與逼真標誌著人物圖的成熟。特別是元明之後，出現了專門的人物畫論、畫譜，個性化的追求使人物圖栩栩如生，出現了陳洪綬、改琦、任渭長等一大批以人物圖見長的著名畫

不到)。本研究側重於後者使用這一範疇，但是並非與前者無關，因為現象與本質的關係植根於經驗世界才是真實的。

³⁸有些小說插圖為了確證敘事的真切無誤，開始放棄手繪圖像而改用攝影照片，例如高行健的《靈山》（臺灣聯經出版事業股份有限公司 2010 年版），說明“再現”，即“以圖證文”，是插圖存在的基本理由，也是文圖之間最基礎性的關係。

家。需要說明的是：元明之後的人物圖取材並不限於小說，從先秦神話傳說到諸子寓言，再到漢唐之後的史傳、詩文、曲本等，作為廣義的“文學敘事”，都是人物圖母題的重要來源，也應是我們即將考察的人物圖敘事的材料來源。

由於“故事”總是“人物”的故事，是由人物關係編織的表意事件，所以，沒有人物的故事並不存在，也不存在沒有故事的人物。“故事”與“人物”這種密不可分的关系，一方面決定了人物圖敘事的合法性，同時也為二者的分野劃定了界線：畫面明確顯露出“人物關係”，還是單純的人物造型。以晚清畫家朱志軒繪製的《<三國演義>全圖》³⁹為例（圖5），該冊頁由“人物繡像”和“回目插圖”兩部分結構“全圖”，說明已經明確區分了它們之間的不同。“人物繡像”部分即單純的人物肖像，畫面沒有表徵人物之間的關係；“回目插圖”即某一回目所敘述的故事，畫面是由人物的關係建構而成。



³⁹朱志軒：《<三國演義>全圖》，上海文益書局光緒二十五年（1899年）石印版，北京：中國文聯出版社2005年重印。



图 5：《<三國演義>全圖》（四幅）。上左：曹操图；上中：昭烈帝（刘备）图；上右：关壮繆（关羽）图；下左：张桓侯（张飞）图；下右：《煮酒论英雄》（故事图）

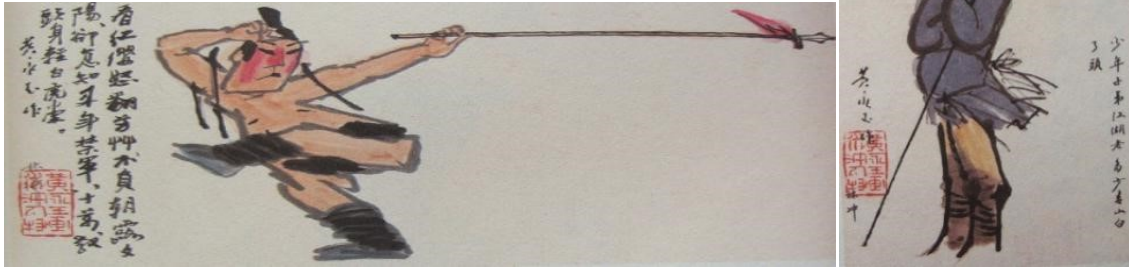
圖 5 中的五幅圖像只有最後一幅（下右）是故事圖，畫面上四個人物之間的“關係”在其各自的肖像圖中並不存在，兩種敘事插圖的區別由此一目了然。即便不是單個人物的肖像圖，而是繪有許多人物的群體圖，諸如六朝的《竹林七賢圖》之類，由於畫面未能繪出人物關係，也應當歸屬於人物圖之列，即便其中的人物事實上、歷史上確實存有某種關係。

值得注意的是，《<三國演義>全圖》中的文圖組合非常有趣：故事圖《煮酒論英雄圖》所再現的故事相對複雜，但其題款卻十分簡單（只有標目）；其它四幅只是單純的個人肖像，題款卻相對複雜。事實上，這是所有敘事插圖的普遍特點，即人物圖一般都會有比較詳細的題款，甚至不惜筆墨題寫長篇文字說明。任渭長、沙英為晉人黃甫謐《高士傳》所繪製的插圖，就將人物傳略全部搬到了畫面上，有的傳略甚至佔據了畫面的大部分空間；八大山人的《個山小像》被秘密麻麻的題款所環繞，與其說是他的自畫像不如說是他的自傳。人物圖之文圖組合的比例如此失調、倒錯，在畫史上早已司空見慣，但是在故事圖中卻很少出現（卷首與拖尾等畫心之外的題款另當別論）。這一現象說明，人物圖的“圖說”能力確實有限，只能依託題款補其不足，實屬無奈，也是必然。除非在畫史上已經定型並已廣為流傳的人物造型可以不用題款，否則就很難讓觀者識別畫主何人。《<三國演義>全圖》中

的“人物繡像”部分，如果刪除它們的題款，也就很難將其中的眾多人物分辨，特別是冊頁中的漢獻帝與昭烈帝、曹洪與夏侯淵、法正與張松等人的造像，只有一些非常細微的差別。看來，人物圖需要文字“補說”這一特點，與頤和園長廊彩圖等敘事圖迥然有別。

也就是說，人物圖作為小說插圖的另一種類，就圖像再現敘事的全真性而言，其敘事功能顯然大大弱於前者，遠不如故事圖那樣再現故事的上手和忠誠。既然這樣，人物圖何以在小說插圖中普遍存在，何以能受到畫家們的普遍青睞，何以能吸引那麼多一流畫家對其樂此不疲呢？就目前我們可見到的人物圖來看，重要原因恐怕在於此類圖像的藝術表達相對自由，同一部作品中的同一個人物，畫家完全可以有非常不同的表達。魯迅筆下的阿Q形象，就先後有趙延年、豐子愷、陳鐵耕、丁聰、劉建庵、李天心、顧炳鑫、彥涵、譚尚忍、王維新、程十發、范曾等許多畫家為其造像，且無一雷同，相信此後還會有更多造像、更多不同，蓋因畫家們對人物性格的理解不同、技法不同。即使同一個畫家筆下的同一個人物，也可以繪出不同的造型。黃永玉的《水滸人物》圖，許多人物在同一本冊頁中就不止一幅。其中兩幅林冲圖不僅與通常造型有別，將其判若兩人也完全可能（圖 6）。但是，兩幅林冲圖的題款卻能告訴它的觀者，這並非意味著《水滸傳》裡有兩個林冲，而是在表現林冲性格的不同側面。看來，重在“表現性格”而非“再現故事”，當是人物圖及其敘事的另一重要特點。

图6:黄永玉《豹子头林冲图》(两幅)。下幅题款:“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。



需要強調的是：人物圖並非完全不能敘事，人物圖並非完全沒有“故事”，只是作為更加稀薄的“象暈”隱秘在了“性格”背後。“故事”被稀釋、退隱在了“性格”之後而成為了背景，以至於觀者可能忘卻它在遠方的實存。概言之，這一特點也是所有人物圖的共性：如果說“再現故事”是故事圖的第一原則，那麼，對於人物性格的表現，則是所有人物圖最顯著的特徵。何況相對語言符號而言，圖像符號本身就有“表彰”功能，其中人物圖最具代表性，最能表徵圖像符號的表彰功能。

當然，故事圖也有再現故事的自由，同一個故事照樣可以有不同的“圖說”，即便寄生在同一場域或同一物性載體。頤和園長廊彩畫取自 175 個故事，其中 5 個故事就有多幅圖像同時再現。“麻姑獻壽”母題有三幅作品一併繪出（圖 7），意味著同一個故事在同一個場域被重述了三遍，這在語言敘事中是不可想像的。



图 7：颐和园长廊彩画《麻姑献寿图》三幅，
左上和右上两幅位于寄澜亭至排云門廊段，左
下一幅位于排云門至秋水亭廊段

說明故事的圖像演繹也是自由的、無限的。但是，故事圖的自由再現卻不能超越人物關係，“關係”鎖定了故事圖敘事的自由；三幅《麻姑獻壽圖》儘管在人物的造型、著裝、色彩、背景等方面並不相同，但是人物之間的關係卻沒有發生任何變化。人物圖由於不存在人物之間的關係，確切地說是“關係”被遠遠拋擲在了“性格”的背後，所以也就不會受到它的束縛，如何表現全由畫家自主，包括自主的理解和自主的技術。

看來，人物圖逃逸冊頁而獨立敘事之可能，除與故事圖同樣必須仰賴敘事“象暈”之外，“言說”對“圖說”的輔助說明非常關鍵；除非已被大眾所廣泛認同的人物圖，沒有任何題款的獨立敘事也就難以達成。於是，文字說明與圖像呈現的組合比例，這一看似無足輕重的要素，也就成了“敘事插圖”與“連環畫敘事”兩種藝術的重要標示。就此而言，可將《<三國演義>全圖》看做小說插圖向連環畫的過渡，由此開始了“敘事插圖”向“圖像附文”的轉型。當然，連環畫作為逃逸原

著而獨立敘事的藝術，在腳本編寫、文圖板式、出相頻率、敘事間隙等方面還有另外一些特點。正是這些特點，決定了它是“連環畫”而不是“敘事插圖”。

四、危險的“插入”與話語解構

小說是最典型的敘事文體之一，“插圖”作為它的副文本因此而有了敘事性，並使其成為最典型的敘事圖像之一，最能表徵一般意義上的圖像敘事特點。基於相同的理由，對於小說插圖的全面認知，最終尚需回到小說文體本身，即從其逃逸冊頁而獨立敘事，回撤到小說本身的文體特徵，由此再來反觀小說插圖與其敘事表徵。

我們知道，西方學者如畢曉普、夏志清等對中國小說文體多有微詞，主要是批評其中大量插入詩詞等非小說文體以示高雅，從而影響了小說敘事的純粹性。在他們看來，中國傳統小說的局限之一，在於濫用詩詞。這種傳統在乍興的時候，插入的詩詞或許有特定的功能，後來卻只是“有詩為證”，徒能拖延高潮的到來，乃至僅為虛飾，無關要旨。⁴⁰劉若愚將這一現象概括為“非整一性”，並且不限於“有詩為證”，還包括語言方面的文白相間、雅俗混雜等。⁴¹面對這類批評，我們完全可以用“中國特色”一笑了之，也完全可以從白話小說的民間起源找到理由，或者如習常慣用的“西方中心論”進行反批評。但是，如果擯棄一切固有成見，單純就小說文體的學理性而言，恐怕還不能全盤否定這些批評的合理性。因為任何文體之

⁴⁰畢曉普：《論中國小說的若干局限》，轉引自侯健《有詩為證、白秀英和水滸傳》，甯宗一等編《論中國古典小說的藝術——臺灣香港論文選輯》，天津：南開大學出版社 1984 年版，第 146 頁。

⁴¹劉若愚：《中國文學藝術精華》，王鎮遠譯，合肥：黃山書社 1989 年版，第 72-73 頁。

所以是一種文體，前提就在於各有自己的獨立性和純粹性；而小說作為一種獨立的敘事文體，既不同於非敘事文體，也不同於非小說文體敘事，至少在這一意義上應有自己的整一性、純粹性。否則，中外文學理論史為何一直關注文體問題？世界許多著名大學文學專業為何將“文體學”作為核心課程？不僅僅在理論上難以解釋，也意味著“小說”可以成為“雜說”、“雜體”或“非文體”，文體論可以休矣。

就此而言，將圖像插入小說敘事中同樣如是，同樣是對文體純粹性的挑戰。⁴²如果說二者有什麼區別的話，最顯而易見的應該是：“插詩”對於敘事而言屬於“有詩為證”，那麼，“插圖”卻不能起到“有圖為證”的效果。因為眼見的插圖通常與閱讀想像並不一致，有的還差距甚遠以至於相反，或使讀者陷入“想得對”還是“看得對”的焦慮中。重要的還在於，小說作為虛構之“文”，所敘述的只是可能的世界，無論這世界與生活世界的關聯如何緊密或相似，都無須征得後者的授權和確認。道理很簡單：小說不是歷史，無需像“以圖證史”那樣“以圖證文”，圖像的插入不能證明、也無須它證明任何東西。

在小說中“插詩”既然被認為是通俗文學攀附高雅所為，那麼，插圖則可以反其道而行之，使小說在文人化之後繼續親近民間大眾。問題在於這種“親民”並非是通過小說本身，而是轉移給了不同於語言敘事的圖像敘事。語言和圖像則屬於兩種完全不同的表意符號，在閱讀過程中觀看圖像需要翻越符號的柵欄，即從沉浸其中的語言世界抽身而出，去觀看一幅自己不一定認同的“圖說”。就此而言，圖像對於小說的“插入”實則是符號異類的入侵。這種“入侵”與插入詩詞完全不同，並非像“插詩”那樣順勢而為，而是強制的、被迫的，因為圖像作為“視覺誘惑”

⁴²文體的純粹性與綜合藝術屬於兩個不同的概念，前者是後者的前提，綜合藝術是多種純粹文體的有機統一，不基於文體純粹性的“綜合”不可能是優秀的綜合藝術。

是難以回避的，如前所述，任何小說閱讀都不可能跳越其中的插圖。於是，“插圖”也就不只是像“插詩”那樣弱化了小說文體的純粹性，它還有著另外的、更加危險的負面效應，即誘惑、挑逗、迫使它的讀者“東張西望”、心神不專，干擾沉浸式的全身心閱讀，頻繁出入於語言編織的想像世界，何況這“想像世界”並不像圖像世界那樣已被凝定，而是稍縱即逝、隨時可能缺損、變形或破滅的幻影。

其實，西方學者對於中國小說的批評並不全面，“有詩為證”只是“非整一性”的一種體現，在文本中的“隨機評點”也屬於中國特色。小說評點不像“有詩為證”那樣插在敘事鏈條中，而是小說敘事的旁逸，就像敘事者身旁多出了一個“超人”，在敘事者講述的同時不停地“插嘴”、“插話”，指指點點、說三道四。他不僅對作者的寫作說三道四，還以無所不知的“導師”身份對讀者發號施令、指手畫腳，告訴他們應該如何理解敘事，無商量地不時打斷沉浸式閱讀。也就是說，“插話”與“插詩”一樣，同樣有損於敘事的整一性、純粹性；除非它被移除敘事冊頁而進入批評史，交由學者處理可以另當別論。當然，“插話”的積極意義自不待言，那就是揭示小說創作的奧秘，提示閱讀理解的方式方法，為所謂“正確理解”提供參照，等等。就此而言，插圖卻不能為閱讀理解提供什麼，儘管插圖也能暗示畫家對小說的理解，但卻被隱匿在了圖像的背後而未能“明說”，而其“圖說”出來意義也十分有限且模糊不清。另外，就“插話”的負面效應而言，無論是創作還是閱讀，並不存在唯一的“正確”與否，不存在絕對的“可”與“不可”，原因當然還在於小說文體本身的虛構性，閱讀它的根本意義在於啟動想像力，引發多元、多層面的閱讀恰恰是其文體價值所在。就這一層面來看，如果說“插話”有意無意地表達小說敘事的標準化、模式化，那麼，“插畫”則是以其視覺優先性施加話語霸權，限制受眾長期不能無視已經眼見過的“模樣”。看來，無

論不可見的“模式”還是可見的“模樣”，之所以需要“插話”或“插畫”，都有對小說敘事施加影響的圖謀。這種“圖謀”當然是指負面影響，與敘事藝術的自由旨歸背道而馳。

既然如此，插圖對於小說的意義究竟是什麼呢？葉逢春刊本《三國志傳加像序》曰：“書林葉靜軒子又慮閱者之厭怠，鮮於首末之盡詳，而加以圖像，又得乃中郎翁葉蒼溪者，聰明巧思，鑄而成之。”⁴³“繡像批評本”《豔史·凡例》也有類似的表述：“茲編特懇名筆妙手，傳神阿堵，曲盡其妙。一展卷，而奇情豔態勃勃如生，不啻顧虎頭、吳道子之對面，豈非詞家韻事、案頭珍賞哉！”⁴⁴文士書商們的這些自白似乎已經讓我們一目了然——用“勃勃如生”的“奇情豔態”防止“閱者之厭怠”，還可以供人“案頭珍賞”。一言以蔽之，插圖的目的在於刺激閱讀興趣，以及案頭把玩之用。就此而言，小說插圖不過是出版物的一種“裝飾”，一種供文人雅士們珍賞的“清玩”而已，與詩意圖對詩歌的“修辭”作用並不相同。看來，“裝飾”而非“再現”是小說插圖的顯在符號表徵，至少就文士書商們的初衷而言，小說插圖就是如此、不過如此，“增加讀者的興趣”而已⁴⁵。

我們知道，在現象學的視域中，文學是一種意向性物件，這一判斷應當包括它的創作、文本及其閱讀。具體到“閱讀意向性”，“期待視野”當是閱讀意向的引擎，即在享受當下的同時期待未來、想像未來，從而使閱讀活動成為在“已讀”的

⁴³鐘陵元峰子：《三國志傳加像序》（明嘉靖 27 年，），井上泰山編：《三國志通俗演義史傳》，上海古籍出版社 2009 年版，第 4-5 頁。著重號為引者所加。

⁴⁴明末人瑞堂刊本《豔史·凡例》，劉世德等主編《古本小說叢刊》第十八輯，北京：中華書局 1991 年版，第 1068 頁。著重號為引者所加。

⁴⁵魯迅：《“連環圖畫”辯護》，《南腔北調集》，北京：人民文學出版社 1980 年版，第 28 頁。

當下期待“未讀”的將來。⁴⁶於是，“期待視野”的動力和勢能，驅使閱讀成為了川流不息的時間過程，這是一個與“敘事流”順勢並行的“閱讀流”。就此而言，小說插圖客觀上是在川流不息的“故事流”或“閱讀流”中設障。此“障”儘管激起了“好看”的浪花，誘惑閱讀駐足並由此獲取快樂，但是如前所述，這種快樂往往會在文圖認同的焦慮中消失殆盡，並有可能被拋進一個“想像”與“眼見”認同矛盾的深淵中，在“想得對”還是“看得對”之間糾結不已。德里達認為，“沒有快樂就沒有解構，沒有解構就沒有快樂”⁴⁷，觀看的快樂就是由閱讀的解構置換而來的，駐足停看誘人的插圖實則就是對沉浸式閱讀的解構。就這一意義而言，“圖說”就是“言說”的抵抗話語。如果說福柯在馬奈的作品中發現了“繪畫抵抗話語”，主要是針對語言表意中的邏各斯而言⁴⁸，那麼，將其移植到語圖關係的視域同樣如是，同樣可以將插圖看做是敘事的抵抗話語，是對小說敘事話語的解構。

概言之，插圖作為靜觀圖像對於敘事流的瞬間凝定，決定了“暫停”與“川流”的不可調和性。毫無疑問，“裝飾”而非“再現”作為小說插圖的顯在表徵，同樣是民間“立鋪講唱”的複現，同樣可以像“立鋪”那樣迅速招徠受眾，是一種具有商業價值、裝飾門面的“商號幌子”，如前所述，背後確有“書商逐利”的驅動。可以說，敘事圖像的這一實用價值，從民間講唱“立鋪”到文人小說“插圖”，並沒有實質性、根本性的改變。當然，具有實用價值並不意味著沒有審美價

⁴⁶此“期待視野”與接受美學的概念並非完全相同，後者側重價值判斷，本研究特指閱讀及其過程。

⁴⁷德里達：《文學行動》，趙興國譯，北京：中國社會科學出版社 1998 年版，第 22-3 頁。

⁴⁸參見多明尼克·夏托：《美學中的話語形成》，福柯：《馬奈的繪畫》，謝強等譯，長沙：湖南教育出版社 2009 年版，第 141 頁。德里達也表達過類似的觀點，參見德里達：《文學行動》，趙興國譯，北京：中國社會科學出版社 1998 年版，第 78-9 頁。

值，兩種價值的合謀共同為小說傳播贏得了眼球，在贏得眼球的同時也失去了語言敘事的純粹性。就小說文體的純粹性而言，這是一種危險的“插入”，除非它延宕為連環畫藝術，或者變體為現代似動影像，“以圖輔文”演變為“以文輔圖”，“文本寄生”逆轉為“圖像寄生”。如是，那它就不再是“敘事插圖”，已經變身為另一種藝術、另一種文體了。