

形象文本中所起的作用。

首先,语-图互补,借助语言揭示绘画主题。如郑板桥两首画竹的题画诗:“衙斋卧听萧萧竹,疑是民间疾苦声,些小吾曹州县吏,一枝一叶总关情。”“乌纱掷去不为官,囊囊萧萧两袖寒;写取一枝清瘦竹,秋风江上作渔竿。”前一首是画家在潍县任上送给包大中丞一幅墨竹图上的题诗,后一首是他从潍县任上罢官回乡时所作,两幅画画面上都只有几枝墨竹迎风而立,但主题和立意却大异其趣,如果不看题诗,真难以捕捉它们各自的主题和含义。

其次,语-图相映,寓意于物,赋予形象以隐喻和象征意味。郑板桥善画兰、竹、石,在画中,作者往往通过诗文、题跋与图像相互映发,使其成为自我精神、人格的写照,完成其主体形象的塑造,以达到抒情写意的目的。如他的一幅竹石图,画面上只有一块挺立的巨石和几竿同样挺立的墨竹,其题诗道:“秋风昨夜渡潇湘,触石穿林惯作狂;惟有竹枝浑不怕,挺然相斗一千场。”诗中的形象与画中的图像映衬,使整幅画的意蕴变得清晰起来。

再次,语-图相融,借助文字符号的书写形式,使其富有视觉美感,从而参与艺术形象的塑造,与绘画形象有机地统一于画面之中。文字及其书写形式(书法)本身就具有“图像意味”,在形象文本中,它可以使语言完成向形象的过渡,既增强了文本的艺术价值,又保证了意义的畅通。这一点在郑板桥的绘画中体现得尤为明显,他自创的“六分半书”为他的画作增色不少,通过诗、词、题跋等形式精心布局,诗书画相融相济,被誉为“三绝”,从而使他的绘画成为一个有机的艺术整体,具有了特殊的审美价值。

应该指出的是,在当下这个图像文化盛行的时代,形象文本及其语-图关系是一个非常复杂的问题,涉及到众多学科和领域,本文只是从不同的艺术媒介相互关联的角度对形象文本所作的初步考察,这一问题应得到学界的普遍关注。

【参考文献】

- [1] (美)W·J·T·米歇尔. 图像理论[M]. 陈永国,胡文征译. 北京:北京大学出版社,2006. [2] (德)莱辛. 拉奥孔[M]. 朱光潜译. 北京:人民文学出版社,

1979. [3] 郑板桥集[M]. 上海:上海古籍出版社,1979. [4] (英)约翰·伯杰. 视觉艺术欣赏[M]. 戴行钺译. 北京:商务印书馆,1994. [5] (德)黑格尔. 美学(第一卷)[M]. 朱光潜译. 北京:商务印书馆,1979.

【责任编辑 龙迪勇】

《韩熙载夜宴图》的 叙事传播

■于德山

有关《韩熙载夜宴图》的真伪及其描绘内容,历来学界争论不休。本文从“语-图”互文的角度入手,参照历代史书有关记载,具体分析了《韩熙载夜宴图》的图像叙事内容及其传播的诸多矛盾之处,认为《韩熙载夜宴图》参与了宋代以降相关话语的改造活动,成为历史叙述传播一种典型的图像政治的修辞形式,其真伪由此变得可疑,也变得无足轻重。

【关键词】图像叙事传播;“语-图”互文;政治修辞

【中图分类号】I206 【文献标识码】A 【文章编号】1004-518X(2007)09-0018-03

于德山(1968—),男,文学博士,南京师范大学新闻与传播学院副教授,研究方向为当代媒介文化、图像叙事传播。(江苏南京 210097)

关于五代南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》,宋代官修的《宣和画谱·卷七》有这样一段“本事”记载:“是时,中书舍人韩熙载,以贵游世胄多好声伎,专为夜饮,虽宾客揉杂,欢呼狂逸,不复拘制。李氏惜其才,置而不问。声传中外,颇闻其荒纵,然欲见樽俎灯烛间觥筹交错之态度不可得,乃命闳中夜至其第,窃窥之,目识心记,图绘以上之。故世有《韩熙载夜宴图》。”这一“本事”说明了此画取材于“时事”,其图像叙事依赖于叙事主体的“目识心记”的视觉经验,有些类似于西方绘画中的“速写”和现代摄像机式的客观记录的新闻传播特征。由这一看似

“纯粹”的图像叙事文本入手,我们将具体分析图像叙事传播的可能性及其界限,以及图像怎样在“语-图”互文之中参与历史的叙事与传播,成为一种政治修辞方式的。

一

学界一般把《韩熙载夜宴图》^①分为五段,即“听琴、观舞、歇息、清吹和散宴”。笔者认为这种分法只是简单地以“内容”作为分类标准,并没有详解《韩熙载夜宴图》图像叙事的传播意义。我们首先还是从此图所规定的从右向左的客观的“观看”线索谈起:卷首是一题跋,此部分表现的是“听琴”场面,弹琴者是教坊副使李家明的妹妹,听琴者共十一人,有人扼腕,有人击节,有人双手交抱于胸前,表明李家明之妹演奏的可能是一只曲调激昂的曲子;而轩冕广衫的韩熙载却表情平淡,尤其是他的左手松弛地放在盘起的腿上,十分显眼,表明了主人与众不同的心境。接着,图像叙事表现的是韩熙载击节观舞图,爱姬王屋山表演“六么”(绿腰)舞,韩熙载并未在视听欢娱中“兴奋”起来,表情似更为郁闷。接着,图像叙事展现的场面是一歌妓右手执琵琶上右肩,左手握一只竹笛与一副竹板退场;一侍女举一酒盘上,韩熙载与四名乐伎坐在大榻之上,他的双手洗手动作似乎漫不经心,表明他若有所思。接下来,图像中的韩熙载身着便服,袒胸露腹,盘坐椅上,右手执扇,似与眼前侍女说着什么。接着,图像叙事展现的场面是五名乐伎坐在锦榻上吹笛,三横笛,二竖笛,旁有二人击节应和,表明其演奏方式并非一般所言的“清吹”,左屏风前站立一男子,转头与屏风后的一女子在交流着什么。接下来,图像中一男子(李家明)坐在椅上,握着眼前妹妹的左手,妹妹的右手搭在他的肩上,妹妹好像在撒娇,二人在说着什么。接下来,图像中韩熙载直立站姿,左手前举,似“告别”状,右手紧握着两只鼓槌。图像最后是一男子右手环抱一女子背部,似在安慰着她什么;女子左袖掩嘴,似娇羞状。

为什么把《韩熙载夜宴图》公认的五段分为现在的八个部分,笔者认为从图卷开始,《韩熙载夜宴图》的叙事出现了大量的“奇特”之处,使《韩熙载夜宴图》呈现出“零散化”的独立布局,图像叙事的意义传播变得复杂困难起来。如图卷的开始为什么描绘与人物活动无直接关系的“床第”形象;图像第二部分之中的“德明和尚”形象说明了什么;第四部分为什么表现韩熙载与三名侍女交谈的独立场面;第六部分为什么描绘客人与乐伎调笑的

情景;第七部分韩熙载的告别形象为什么空无所对,为什么他还穿着击鼓时所穿的衣服,紧握着击鼓的鼓槌?

二

我们现在来分析主角“韩熙载”的形象塑造,“韩熙载”在图中共出现五次,可以表明他在不同时间、地点(背景)之中的不同神态、行为;然而,图像叙事传播之中的“韩熙载”形象塑造并不是依据事件应有的先后顺序。^②通过初步分析,我们认为《韩熙载夜宴图》如此安排韩熙载形象并不是图像叙事主体的“笔误”,而是其深思熟虑之后的精心之作,由此也表明韩熙载形象是图像叙事传播聚焦的“主体部分”,即图像叙事传播尽可能地描绘主角在不同事件(听琴、击鼓、休息、告别、宴后闲居)中的各种神态,并且尽力妥帖地把这些形象穿插于整个夜宴活动中。由此,我们看到,《韩熙载夜宴图》虽名为事件“图录”,但其图像叙事传播却把中心放在了主角“韩熙载”身上,并着力描绘其神态,因此,除了图像第一部分较为集中地铺排了“夜宴”的场面之外(这一场面其实仍以“听乐”为中心),其它几个所谓的“夜宴”场面都以欣赏音乐和舞蹈为主,都在努力表现“士人”的清雅之趣。也许正是这种试图把韩熙载形象描绘多面化、特写化的努力,使《韩熙载夜宴图》的图像叙事传播变得片段化、非顺序化起来,或者说,韩熙载特写化的形象穿插打乱了夜宴活动原有的顺序。这样,韩熙载这一人物符码就具有了多重作用,起到了图像叙事构图的一种结构性的区分与连接作用,其他场面与人物由此成为一种独特的见证人物和渲染式场面,由此,韩熙载的形象塑造就避免了场面一致化而可能导致的单一,具有一种多种情态的传播“复调”效果。因此,《韩熙载夜宴图》形成了一种新的图像叙事传播方法,这种方法以主要人物的多层次特写为塑造和排列中心,充分发挥图像叙事形象本身空间组合的灵活性,使图像叙事传播发挥到了意义传播的最大值;换言之,《韩熙载夜宴图》是说明性的,而不是叙事性的,因为其图像叙事传播没有还原事件的发展过程,也放弃了这种努力,尤其是图像第六、七、八部分之中三个场面是以一种主题蒙太奇的方式并置起来的,它们以主题叙事传播的方式呈现着夜宴背后的故事,并且置换了韩熙载“告别”场面中身前后的人物及其背景,使告别场面中的韩熙载形象凝聚成似有多重意义而又空无所对的姿势,我们怎能说清韩熙载的这一姿势是在挥手告别,还是在摆手劝诫,抑或是表示挥之不去的郁闷和孤独呢?同时,图像第七部分韩熙载的告别形象编排在宾客与歌妓调笑的场面之间,又

不可避免地与之产生“互文”关系,在这种关系中,暗示了韩熙载对这些场面的失察或纵容,对韩熙载的暗讽、劝诫的春秋笔法也就昭然若揭。用这种“眼光”再回视德明和尚,我们发现这一形象也是作为一种劝诫的“文化符码”出现的,图中德明和尚双手相握于胸前,目光下视,面似带忏悔之色,正侧身远离这一“六么”舞蹈的快乐场面,在韩熙载沉重的鼓声中,众人的心情都随“六么”之舞欢快地跳动着,只有德明和尚与表情沉郁的韩熙载达到了一种共鸣,然而,身处画幅上方的德明和尚却被描绘得较大,这种方法是图像叙事传播“贵大贱小”的形体描绘传统的一种沿用,图像叙事传播主体意使德明和尚站在突出的背景中宣扬佛教教义,发挥其身份所蕴含着的宗教文化的教化功能。再回视《韩熙载夜宴图》两次描绘“床第”场面,其隐喻式的描绘将图像叙事传播提升到另一个劝诫层面。

通过以上分析,我们可以推断,《韩熙载夜宴图》的图像叙事主体叙事传播了两个主题:一是韩熙载形象,一是双层面的劝诫、讽刺目的。这两个叙事传播主题交叉互现,基本上打破了夜宴活动的先后顺序及其叙事传播的链条式线索,也打破了画卷本身从右向左的客观化的“观看”路线,也使图像叙事传播本身尽可能地传播了更多的内容,把图像叙事传播功能发挥到了最大,由此,《韩熙载夜宴图》成为独树一帜的图像叙事传播作品,成为图像叙事传播可能界限的实验品与几乎无法超越的图像叙事传播典范。

三

五代南唐一向被古代史家认作僭伪王朝,因此,有关南唐事件人物的历史语言叙事与意义传播就变得异常复杂。其中,有关韩熙载和“韩熙载夜宴图”的记载众多,历代的正史、野史、元杂剧与画史等语言叙事就传播了一个多层面、多调性的语言意义传播系统,从而把《韩熙载夜宴图》的图像叙事意义阐释传播得扑朔迷离、莫衷一是。我们从各种史料分析中可以大致看出,围绕“韩熙载”形象,语言叙事形成了两种褒贬不一的意义传播系统。褒者以南唐钧矾闻客《钧矾立谈》为主,据《钧矾立谈序》中透露,此书作者为江湖高士,与韩熙载为同乡好友,身经南唐诸朝,对南唐事多耳濡目染,记事应该更为可信;在此书中,韩熙载慷慨多才,历经南唐三代,尤被后主器重,在朱元反叛、北客受到嫌疑的时候,后主对韩熙载这个“江北人”仍是“待之不衰”;韩熙载死后被破天荒地“赠平章事”,恩礼少有人及。而韩熙载对南唐三朝

也可以说是忠心耿耿,急欲以才报国。因此,韩宅之中的宾客成为他“大开门馆,延纳隗彥”的纳贤之举;后房之中的声妓也是“天下妙绝,弹丝吹竹,清歌艳舞之观,所以娱侑宾客者,皆曲臻其极,是以一时豪杰,……举集其门”,由此,“蓄妓”也就成为一项文人正常的清雅娱乐方式;而被其他史书大肆渲染的韩熙载“纵酒被贬”一事,只是因为他谅直被诬陷所至,其实“熙载酒量涓滴而已”。总之,《钧矾立谈》中的“韩熙载”是一个身逢乱世、才华无法尽情施展的忠贞名士。然而,由于南唐的“僭伪”的地位,《钧矾立谈》之中的这个“韩熙载”形象并没有被后世史家所采信,相反,在贬低南唐的心态中,后世史家比附于韩熙载事迹的蛛丝马迹,任意夸大改写,“韩熙载”事迹与形象几乎被完全改观。因此,韩熙载成了那个时代“荒纵淫乐”的代表,后房“蓄妓”之事不仅影响了韩熙载一生的仕途,而且还成为他一生难以抹去的污点;同时,韩门“宾客”、“乐伎”也被比附生事,成为历代语言叙事传播乐于放大夸张的叙事焦点。其中尤其值得关注的是,在“韩熙载”语言叙事的意义传播不断衍生中,有些语言叙事甚至还敷衍演出了韩熙载“荒纵淫乐”背后惊人的本意,这就是韩熙载“荒纵淫乐”是掩人耳目做戏之法,因为,韩熙载当时已经预测到南唐王朝难以长久,会被赵匡胤取代,于是,他自为“迂行”,耻以为相,恐怕成为千古笑端;这一新增故事在宋《鞠唐史》和宋胡讷《见闻录》已有记载,后被多方采信敷衍。由此,我们可以推断,“韩熙载”形象被刻意曲解变形,与其身仕“僭伪”王朝有关,其形象曲解变形从宋代开始,尤以官方正史为甚。

在《钧矾立谈》中,后主对韩熙载后房“蓄妓”之事并不在意,因此,也就没有什么命侍昭“图绘”来“窃窥”的说法。所谓的“图绘之说”,最早见于宋代陶岳的《五代史补五卷》之中,图绘的目的在于以之为鉴,使韩熙载览之自愧,悔过自新;南宋官修《宣和画谱》明显采用此说,并且说出图绘此图的侍昭为“顾闳中”,并为后世众多的“韩熙载”图绘设定了一个难以更改的意义传播意图模式。《韩熙载夜宴图》在《宣和画谱》中已有四个版本被著录,可见其时“韩熙载”图像叙事传播之盛。宋周密《云烟过眼录》又把“周文矩”加入了图绘此图的侍昭行列;至元代汤《画鉴》,认为周文矩曾画过二幅同一题材的作品;至清末,根据各种画史的记载,有关“韩熙载”的图绘作品已有十数种之多。上文我们曾经详析过的《韩熙载夜宴图》,据徐邦达考证为南宋画院作品。此图“前隔水”

所存“熙载风流清旷为天官侍郎修有时论所诮著此图”二十字,虽然破缺难见全貌,但仍可见源自宋代陶岳《五代史补五卷》的语言叙事意义传播的痕迹;其“后隔水”有无名氏书写的《韩熙载行实》,内容也是源自《南唐书》、《五代史补》、《新五代史》等诸书语言叙事,强调了韩氏在“后主嗣位,颇疑北人,多以死之”的环境下,惟恐祸及己身而“纵声色以自迁”的行为,同时,着重描写韩氏与其爱妓之间的感情,这就为其图像叙事传播提供了一个更为广阔的事件背景和意义传播模式;其后,还有班惟志小楷七言长古,其中“郎君友狎若通家,声色纵情潜自晦”、“却持不检惜进用,渠本忌才非命世”、“图画枉随痴论梦”等句主要描写韩熙载于逆境中的特殊言行及其无奈之处,结句“不妨杜牧朗吟诗,与论庄王绝纓事”似乎又为“自迁”的韩熙载开出了一济入世的药方。“后隔水”还有王铎记载:“寄意玄邈,直作解脱观。摹拟郭汾阳,本乎庄老之微枢”,把韩熙载的言行又引向了庄子所谓的乱世之中的“大隐”之类。由此,再返观《韩熙载夜宴图》的图像叙事传播,我们就会更加明了其中“韩熙载”形象神情抑郁的原因,也可见描绘床帙以及乐伎与宾客狎戏场面的原因。与此同时,“韩熙载”另外一些图像摹本也互现并出,引出了元明清众多诗人的题诗咏叹。例如“观图不独丹青美,又必知其绘画人”(元·顾瑛)“废尽千金受艳粉,如何不学耿先生”(明·唐寅)“潇洒心情谁得似,灞桥风雪郑元和”(明·唐寅)“国难家仇都未了,可能还较绝纓人”(明·王世贞)等等。分析至此,我们可以看出,有关“韩熙载”的历史语言叙事组构了一个强有力的叙事传播网络,而“韩熙载”图像与之互释,不断积淀强化一种既定意义的阐发传播。“韩熙载”的本真形象及其是否曾被图绘之事却几乎没有人再去深究,也没有人愿意再去关注其语言叙事之中漏洞百出的疑误之处,毕竟有其“合理”的传播意义就足够了。与语言叙事一起,“韩熙载”图像叙事实际上也参与了韩氏乃至整个南唐的形象改造,由此,图像也是一种建构与传播历史的方式,《韩熙载夜宴图》向我们展示了一种历史地阅读图像和图像地阅读历史的方法。美国学者鲍曼在分析修辞学的当代意义时认为:“批评家进行修辞分析时应该从这样的前提出发:语与物之间出现差异时,理解事物的最重要的文化产物可能不是物或‘现实’,而是语言或者符号。确实,在很多重要的事例中,语言,即修辞,就是社会现实”,^[3]我们甚至可以大胆推断,历史上根本没有顾闳中或周文矩所画的《韩熙载夜宴图》,而流传的

《韩熙载夜宴图》只不过是宋代开始的韩氏形象改造的一个“推演品”而已。然而,毕竟从宋代开始,“语-图”互文就创造出了众多“韩熙载”的文本符号,众多“韩熙载”的文本符号已经成为一个重要的文化产物,一方面,《韩熙载夜宴图》成为社会政教一个可供劝诫的典型,另一方面,“韩熙载”佯狂自污,苟全性命,其形象则又蕴含着才高俊逸之士身逢乱世的可能修为及其个人命运,由此,“韩熙载”形象又成为历代文人在特殊境遇中可以不断想象借鉴与同情吟哦的“镜像”。

注释:

①本文分析采用故宫博物院所藏的“宋摹本”。

②重庆博物馆所藏明人临仿本,分段顺序与顾本分段不同:此本第一段为顾本第四段前半,第二段为顾本第一段,第三段为顾本第四段后半,第四段为顾本第二段,第五段为顾本第三段,末段与古本相同。可见自明代起就有人对“顾本”的图像叙事顺序产生了怀疑。参见徐邦达《古书画伪讹考辨》,江苏古籍出版社,1984。

[参考文献]

[1] (美)大卫·宁等. 当代西方修辞学:批评模式与方法[C]. 常昌富,顾宝桐等译. 北京:中国社会科学出版社,1998.

【责任编辑:龙迪勇】

图绘《红楼梦》 及其“语-图”互文

■王 珍

“语-图”互文现象在古代的绘本小说中表现突出,图像可以内化为思维语言,语言也可以建构图像。“语-图”互文在绘图本《红楼梦》中主要表现在以下几个方面:一、图像的出现使语言表达的情节更加生动形象,人物性格更加突出;二、图像与语言的互文可以使观者加深对原著人物性格的理解;三、图像与语言的共同点是场景的运用,场面描写更容易贴近原作,图像也在