



图像·符号·传播 ——明清小说插图的出版史意义



林 云



陆 涛

(江西师范大学新闻与传播学院)

中国图书出版事业有着悠久的历史,根据现有的研究成果,我国的出版事业最早可以追溯到文字的产生,是我国书籍的起源,这就是甲骨文时代,可以算得上我国出版事业的萌芽,当然,真正意义上的图书出版事业则肇始于印刷术的出现。在隋唐时期,中国出现了雕版印刷,是中国图书出版史上的一次哥白尼革命,这个时期的印刷主要应用在宗教领域。在文学领域,雕版印刷术最早被应用于刊印宋元话本小说,这些小说在印刷过程中都可以看到图像的插入,这直接影响到明清小说出版中插图的出现,而明清小说插图也成为明清小说出版中一道亮丽的风景线。

一、图像传统与明清小说的出版

明清时期,社会经济得到更大的发展,并出现了资本主义萌芽,整个社会的商业化程度越来越高,体现在文学领域,就是以刻书售卖为业的书坊进入了成熟期并代表着古代书坊的最高水平。当时,有几个较大的图书出版中心,如福建建宁(建阳、建安两县)书坊、徽州书坊、武林(杭州)书坊和金陵书坊等。特别是建阳书坊,早在宋朝就已经初具规模,到

了明代,已经成为中国图书出版业的中心。建宁书坊刻书规模宏大、种类繁多,内容五花八门,有儒家经典、经子史集、日常用书,也有明清时期主流的文学形式——小说。早在元代,建阳虞氏就刻了《全相平话五种》这样的文学类图书,所谓平话就是明清小说的前身,这里的全相平话就是明清小说插图的雏形(图一、图二)。所以,明清小说出版中的插图现象是对以往的文化传统的继承。

这里有一个问题值得思考,为什么在书籍出版伊始就伴有图像的插入呢?这就和版画艺术有着莫大的关联,甚至可以说中国古代版画艺术的发展历程与书坊的发展始终相生相伴。根据郑振铎先生的考证,中国的木刻版画最早是从868年的王玠施刻的《金刚波若经》的扉画算起。而最早的雕版印刷也就是在这个时候,所以版画与雕版印刷几乎是同时兴起,二者有着相同的起源,即雕版技术的出现。而在实际的雕刻实践中,木刻版画画家和刻字工人是不分家的,很多书籍的插图中,插图就是由刻书工人们兼任的,如《方式墨谱》、《人镜阳秋》,其正文与插图,就是出自同一个镌刻人之手。

以上是从生产实践层面对书籍中出版现象原因的探讨,而从更深的文化传统层面来说,则来源于



图一 《三国志平话》封面



图二 《武王伐纣平话》

中国人的图书观念传统。《周易系辞》就有“河出图，洛出书”一说，说的是早在伏羲的时候，黄河上，一匹天龙马身背“河图”；洛水上，有一神龟背负“洛书”。后来，伏羲根据河图和洛书，绘成八卦图，就成了后来的《周易》，也是中国第一部图书，这就告诉我们一个道理，最早的图书形态，图文并茂。自从在中国的图书出版史上，一直是图文并存，也就不难解释为什么最早刊刻的图书《金刚经》会带有图像了。不仅在图书出版领域，就是在学术研究领域，很多学者也注意到图书中的图与文关系。

到了宋代，《列女传》插图的出现，使版刻小说插图最终形成，对后来的文学作品特别是明清小说的插图影响深远。这本插图作品成书时间是在宋朝的嘉祐八年，出版方为当时建安最有名的出版机构——靖安勤有堂。这本书的插图格式为上图下文，采取的是全页插图的形式，这和唐代佛经插图是一致的。在这种插图中，当你读到有插图的页面时，既能阅读文字，也能观看插图，使文与图之间相互对照、借鉴。这种插图方式是当时插图的主要形态，在我们小时候读的小人书中，也能发现此种插图的影子。据徐小蛮、王福康《中国古代插图史》介绍，宋刻《列女传》传世甚少，清乾隆、嘉庆时期，有藏书家曾见过宋代原刻的《列女传》，但现在已不见其原刻本，仅在《嘉业堂善本书影》中存在有两页书影，使我们仍可看到宋刻《列女传》的风貌。其中有一幅“母仪传·有虞二妃”（图三），插图形式为上图下文：



图三 宋刊《列女传》插图

南宋学者郑樵就曾专门讨论过图与书的关系，他说：“古之学者为学有要，置图于左，置书于右，索象于图，索理于书。”所以说，有图有文是中国图书的传统，但在很多文人那里，是轻视图的。郑樵也批评了在读书人中流行的轻视图的倾向。他说：“见书不见图，闻其声不见其形；见图不见书，见其人而不闻其语。图，至约也；书，至博也。即图而求易，即书而求难。”所以，在此之后，图书出版中附有图像就成为一种惯例，小说中的插图只是其中一种形式而已。

到了明代，小说成为当时主导的文学形式，人们对小说这种文学形式喜爱有加，并出现了一些不朽巨著如《三国演义》（图四）、《金瓶梅》、《西游记》等。总而言之，在明代，小说创作已经进入了成熟与繁荣期，据统计，明朝创作的小说数量在两百五十部



图四 万历金陵刊本《新刊校正古本大字音释三国志通俗演义》插图,万历19年(1591年)

以上,由于读者众多,一些书商看到有利可图,就大肆刊印这些小说。

另一方面,在这个时候,版画艺术也得到了进一步的发展,版画艺术在小说出版中的作用越来越大,使当时的小说插图成为图书出版中的一种常见现象。特别是到了明朝的万历年间(1573—1620年),中国的木刻版画艺术登峰造极,光芒万丈。这时,木刻版画被大量引入图书出版中。不仅是文人雅士的案头之物,也深得广大人民群众的喜爱。这样的带有版画图像的小说一方面数量巨大,另一方面,质量也高。几乎是“无书不插图,无图不精工”(郑振铎语)。这样,就导致了明清小说插图的繁荣,也是中国古代小说插图的黄金时代。在明朝小说中,一般都会有几十幅插图,还有的小说会有一两百幅插图。

到了清代,小说、版画艺术以及印刷技术的发展,书籍出版中的小说插图依然大量存在,更是出现了《红楼梦》这样的不朽巨著。书商程伟元和高鹗把《红楼梦》付梓出版,这是《红楼梦》的第一个印刷本,这个版本就是所说的“程甲本”,即“乾隆五十六年辛亥(1791年)萃文书屋木活字本”,封面题:“绣像红楼梦”,扉页题:“新镌全部绣像红楼梦”。这个版本的《红楼梦》是一百二十回,书的起始部分分别是书商程伟元和续作者高鹗写的序,然后是二十四幅绣像,每幅绣像都是前图后赞,再往后就是本书的目录了。这本书是程伟元花了大量心血,搜罗各种残篇遗稿并进行了加工、修订,整理了前八十回,加上高鹗续补的后四十回,一共一百二十回的完整版本,我们今天看到的一百二十回的《红楼梦》就是以这个版本为基础修订的。这本《红楼梦》是第一部采

用活字印刷的版本,也是第一部插图本。

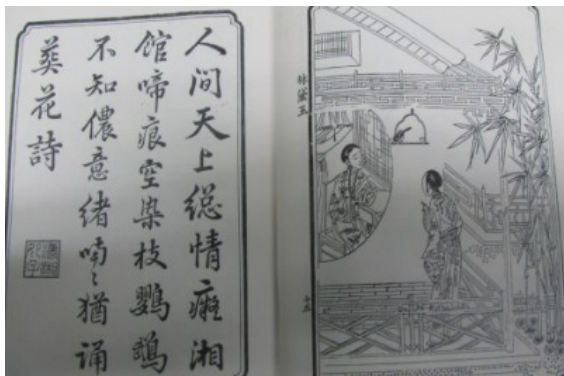
二、明清小说插图的符号表征

在明清小说的出版中,加入插图是当时非常普遍的一种方式。这就使当时的小说出版涉及两种符号,文字符号和图像符号。小说作为一种语言的艺术,依靠的是符号表意,通常不需要符号的介入,即使在今天的小说中,很少有图像的插入。明清小说插图则是小说出版中的一个特例,大量使用图像,形成了明清小说独特的符号表征:语言符号与图像符号的互文,我们称之为语—图互文。这就意味着在明清小说出版中,作为图像符号的插图并不是游离于文字符号之外的,二者共同承担起表意功能,也就说明,插图并不仅是文字的附属物或装饰。鲁迅先生亦认为:“书籍的插图原意是在装饰书籍,增加读者的兴趣,但那力量,能补文字所不及,所以,也是一种宣传画。”

在明清小说的出版中,插图的形式主要有“绣像”“全像”两种方式。依据鲁迅的说法,明清以来,卷头只画书中人物的,称为“绣像”。而全像则是对故事情节的绘画,鲁迅把全像称为全图,也有的出版商用全相来称呼这种插图形式。总而言之,在明清小说的出版中,主要有两种类型的小说插图:一是叙事类的情节插图,这类插图是对文本中故事情节的一种模仿,古人称为“全相”(全像);另一就是描摹人物的肖像插图,仅是对故事中的人物的描摹,不承担叙事功能,称之为“绣像”。如上面所说的《红楼梦》程甲本,全名叫《新镌全部绣像红楼梦》,这里以绣像命名《红楼梦》,自然说明的是该书的插图主要是人物肖像图,这部《红楼梦》在卷首就镌刻了24幅肖像图。程伟元所作的24幅图分别是:石头、宝玉、贾氏、宗祠、史太君、贾政、王夫人、元春、迎春、探春、惜春、李纨、贾兰、王熙凤、巧姐、秦氏、薛宝钗、林黛玉、史湘云、妙玉、李纹、尤三姐、袭人、晴雯。

虽然这些图像都是肖像画,但依然和文字之间存在互文关系,在每幅图下,均附评赞诗词一首,和这些图像之间又发生了二度互文关系。这些人物插图并不是单纯地对人物外貌的刻画,而是根据书中某个情节,刻画的是正在行动的人,以动作来表现人。同时,在图的边上都附有诗词说明,对图像进行解释说明,也有插图者自己加上去的言语。这样,插

图一方面是对文字的模仿,同时,也体现出插图者的创造性。而读者在阅读这部小说时,会先看到插图,在观看这些插图过程中,通过图与文的互动,使读者获得了再度体验的过程。当然,这些诗词并不是插图者凭空加上,而是根据书中内容所进行的提炼与概括,这就形成了图像与诗词、小说内容的双重互文,就是在这种互文中,读者领略到了双重的审美愉悦。如图五所示:



图五 《新镌全部绣像红楼梦》(程甲本)之林黛玉

而全像类的插图也有很多,全像也叫全相,根据其图像表征来看,主要是指那些具有情节性质的插图。这种插图形式出现得比较早,前面所说的元代平话插图就叫《全相平话五种》,这里的全相在明清时期也被称为全像。早期的全相插图不是单纯的人物肖像图,而是具有情节性的故事插图。这就涉及了图像叙事的问题,用图像来呈现静止的人物肖像容易,而用图像来呈现具有时间性的情节则很困难了。这就涉及如何用图像符号来代替语言符号的叙事功能问题。根据莱辛的《拉奥孔》,诗歌(文学)是时间性艺术,叙事是其主要功能。绘画是空间艺术,展示空间是其主要功能。晋代文论家陆机就认为:宣物莫大于言,存形莫善于画。就是告诉我们语言符号与图像符号有着不同的表意范围,语言符号是文学的表意工具;图像符号是绘画的表意工具。而在明清小说插图中,则是强行用擅长“宣物”的图像符号来承担叙事功能,这是明清小说插图遇到的最大的难题。图像并非不能叙事,莱辛认为,图像叙事并不可实现,但图像作为一种空间艺术,要表现时间中的叙事过程,只能选取某一个静止的瞬间来完成,到底选取哪一个瞬间来完成,莱辛认为只能选取那个最有包孕性的瞬间,所谓包孕性的瞬间指的是临近顶点的那一顷刻。“绘画在它同时并列的构图里,只能运用动作的某一个顷刻,使前前后后



图六 《新镌全部绣像红楼梦》(程甲本)之“黛玉葬花”

可以从这一顷刻得到最清楚的理解。”这一图像叙事的基本准则在明清小说插图中亦有完美的体现,如图六《红楼梦》中的“黛玉葬花”这个经典故事情节,可以发现,画家在绘制这幅插图时,并没有直接绘出葬花这一个关键场景,而是画出黛玉肩扛锄头,且锄头上挂着一袋花瓣的场景,但观者依然可以准确判断出这幅图像展现的就是“黛玉葬花”的这一场景。

这就是著名艺术理论家王朝闻先生所说的好的插图“不描画一切而使读者想象到其余的一切”,这和莱辛的顷刻理论可谓如出一辙。

虽然通过顷刻理论可以进行图像叙事,但单纯的图像符号在表现小说文本的叙事情节时,总会遇到一些问题,主要表现在对图像的解释上。任何情节都是一个连续的过程,而图像符号则是静止的单幅画面,用静止的画面来表现一个连续的过程也就是用图像符号来转译语言符号,在这种转译过程中,复杂的故事情节就被简单化了,给观看者带来的一个重大难题就是解释的歧义。在英国视觉艺术理论家约翰·伯格看来,解释的歧义出现是因为图像符号的叙事连续性被打断,使事件发生的语境丧失,从而带来解释上的歧义。在明清小说插图中,却很少存在这种解释的歧义,就是因为这些插图虽然是以图像符号的形式表征出来,但其背后的意义却

是以语言符号的形式表征出来。

这就是上面所说的明清小说出版中的语图互文现象的存在,明清小说插图并不是孤立的图像符号,而是语言符号与图像符号的互文,二者的互文关系共同形成了明清小说出版的符号表征,当为图像配上了文字,就相对于为图像叙事重建了语境。

三、插图与明清小说的阅读与传播

书商在纯文字的小说文本中加入图像,本意是对书籍的装帧,使书籍变得更见精美。在出版商那里,这显然是一种商业销售的策略,但这些精美的插图显然不仅是一种装饰,这些图像的插入对文字起到了补充说明作用。鲁迅先生也认为:“书籍的插图原意是在装饰书籍,增加读者的兴趣,但那力量能补文字所不及,所以,也是一种宣传画。”我们知道,在明清时期,人们的文化程度普遍不高,纯文字的阅读在百姓中有很大困难,这些图像的插入就可以满足那些文化不平不高者对于小说的接受。而那些即使文化水平很高可以阅读文字,依然对这些精美的插图喜爱有加。这就是这些插图的价值所在,一方面插图本身具有审美属性,版画插图黑白分明的线条、独特的神韵深深吸引了读者;另一方面的原因则是图像对于阅读的引导作用。因此,这些插图可以给读者带来阅读上的快感。有人认为:“图像给阅读增添了新的意趣和快感,抽象文字和艰深表达与直观形象的图片互为阐发,无疑使阅读带有游戏性,从文字到图像,再从图像到文字,来回的转换把阅读变成一种关照性的体验。”^⑩这就是明清小说阅读中的语图互文现象。

因此,我们可以认为,书商在出版中使用的插图可以指导着读者的阅读行为。这就是其中的情节性的插图的使用,相比于审美属性的绣像插图来说,这些具有情节性的插图对于理解小说内容具有重要意义,可以说是“读图”与读文的结合。而到了今天这个高度发达的图像时代,图像与阅读的关系更加紧密,但依然离不开语言与图像的互文式阅读。关于明清小说插图对小说阅读的指导作用,明人夏履先早有认识,他曾刊行《禅真逸史》一书,该书又称《新镌批评出像通俗奇侠禅真逸史》,从书名可以看出,这部小说是带有情节性插图的。他在该书的凡例部分对插图发表了自己的看法,认为:“图像拟作儿态,然史中炎凉好丑,辞绘之,辞所不到,图绘之。

昔人云:诗中有画。余亦云:画中有诗。俾观者展卷,而人情物理,城市山林,胜败穷通,皇畿野店,无不一览而尽。其间防景必真,传神必肖,可称写照妙手,奚徒铅堊为工。”^⑪通过这段描述,可以发现夏履先的观点,他认为图能传达言辞所无法传达的东西,特别在对景物的展示上,图像比文字更有优势,更能把景物传神地描绘出来,进而对文字进行引导。

鲁迅先生也曾经指出:“因中国文字太难,只得用图画来济文字之穷的产物,……那目的大概是在诱引未读者的购买,增加阅读者的兴趣和理解。”^⑫而在明清时期,整个社会的文化水平识字能力普遍低下的情况下,用插图帮助读者阅读、增进理解无疑是一种有效的出版手段。

这些图像的插入,从对于小说文本的接受层面来说,是降低了接受者所具备的文化门槛,自然,可以进一步拓宽读者的范围,这也就从另一方面扩大了小说的销售渠道,更多的读者开始阅读、购买书商出版的绣像小说。所以说,从商业角度来说,书商在出版带有插图的图书时,这种策略是成功的。在明清时期,甚至闺中女性也喜欢阅读和观看这类绣像小说,这其中自然有插图的功劳。清人王韬曾在新出版的《西游记》序言部分发表了自己对于小说出版中的图像现象的看法:

此书旧有刊本,而少图像,不能动阅者之目。今余友味潜主人,嗜古好奇,谓必使书别开生面,花样一新,特倩名手为之绘图。计书百回,为图百幅,更益以像二十幅,意态生动,须眉跃然纸上,固足以尽丹青之能事矣。此书一出,宜乎不胫而走,洛阳为之纸贵^⑬。

从王韬的介绍可以看出,在当时的书籍出版中,加入插图已经成为小说出版行业中的普遍现象,本来籍籍无名的小说,一旦加入了图像,立刻受到了读者的喜爱,呈洛阳纸贵之势。其介绍的《西游记》书的再版就是这种情况,为了招徕购买者,这本书就加入了插图重新出版,并命名为《新说西游记图像》,以此来作为卖点,也确实收到了很好的效果。

这样,我们就发现一个有意思的现象,插图并不仅仅是对书籍的装饰,而且对于小说文本本身有着重要的阅读指导作用,文字是图像的补充与指引。读者在阅读小说的过程中,通过观看这些精美的、具有叙事意味的图像,可以增强他们对小说的理解

与接受。恰如有的研究者认为的那样：“从明代通俗小说读者角度来看，如果说文字使他们产生丰富的联想、获得艺术享受的话，那么，插图则具备更为直观的特点，简洁明了，缩短读者与小说人物之间的距离感，同时又可以减少因语言文字而引起的阅读障碍，从而有利于读者的阅读行为，使读者得到更为直接、更为强烈的艺术共鸣。”^⑮

结 语

通过以上的分析可知，在明清时期的小说出版中，出版商出于商业目的，为小说插入了大量的插图，这些插图并不仅是对书籍的装饰，对读者的阅读也起到了很大的指导作用，自此，小说插图成为明清小说出版中的常态，几乎是“无文不图”，这就使得当时的小说文本呈现出“语—图”互文的符号表征形式，这两种符号形式共处于一个文本空间，成为读者的阅读对象，打破了传统意义上的文字阅读。在小说出版中，图像的使用也给当时的小说传播带来了动力，一方面使书籍更具美感，深得文人雅士的喜欢，使其发行量增大；另一方面，这些精美的图像还对文字的阅读具有指导作用，特别是那些情节性的全像类插图，本身就是一种图像叙事。而图像叙事则是对文字叙事的模仿与图像再现，因而对图像的观看就可以实现对故事内容的了解，这就大大降低了小说阅读的门槛，使那些完全阅读文字有困难的读者也可以进行小说阅读。这就扩大了明清小说的读者范围，也促进了其传播。总体来说，明清小说插图的使用，在小说出版史上具有重要意义，而在今天的图书出版中，图像的加入更是屡见不鲜，这其中自然有着明清时期的小说出版的影响。

注释：

张召奎：《中国出版史概要》，第23页，山西人民出版社，1985年。

即《新刊全相武王伐纣平话》、《新刊全相七国春秋后集平话》、《新刊全相七国春秋平话》、《新刊全相续前汉书平话》和《新刊全相三国志平话》，并且都是带有插图的，可以说这是世界上刊行最早的插图小说文本。《全相平话五种》采用上图下文、双面一幅的连环画图式，成为建阳小说刻印史上的杰作，在中国版画史和小说插图史上具有重要地位。

（宋）郑樵：《通志·图谱略·索象篇》，第729页，上海古籍出版社，1990年。

郑振铎：《中国古代木刻画史略》，第51页，上海书店出版社，2006年。

鲁迅：《连环画辩护》，《鲁迅全集》（四），第458页，人民文学出版社，2005年。

莱辛：《拉奥孔》，第92页，安徽教育出版社，2006年。

王朝闻：《论文学书籍的插图》，《王朝闻美术谈》，第111页，人民美术出版社，1991年。

陆涛：《中国古代小说插图及其语图互文研究》，第148页，南京大学出版社，2014年。

鲁迅：《连环画辩护》，《鲁迅全集》（四），第458页，人民文学出版社，2005年。

⑪周宪：《读图，身体，意识形态》，汪民安编：《身体的文化政治学》，第131页，河南大学出版社，2004年。

⑫（明）夏履先：《禅真逸史凡例》，黄霖编：《中国历代小说论著选》（上），第273页，江西人民出版社，1982年。

⑬鲁迅：《连环画琐谈》，《鲁迅全集》（六），第28页，人民文学出版社，2005年。

⑭（清）王韬：《新说西游记图像序》，朱一玄编：《中国古典小说名著资料名刊》，第365页，南开大学出版社，2002年。

⑮程国赋：《论明代通俗小说插图的功用》，《文学评论》2009年第3期。

（责任编辑：刘慧中）