

明清小说评点叙事的画学符号及其互文指向〔*〕

○ 王永军

(合肥学院 艺术设计系,安徽 合肥 230601)

〔摘要〕作为中国古代小说批评理论的典范样式,明清小说评点叙事理论的建构过程就是一种典型的互文过程,评点者大量援引中国传统的画学思想和画学范畴,进行移植、加工、改造,赋予这些范畴以新的审美意义和理论价值。明清典范的评点叙事文本中,这些援引的画学符号最多体现在小说人物形象的塑造上,在这最富艺术价值的理论体系领域,小说和画学无疑不谋而合,找到了两者最为契合的共生点,建构了一种显性的互文形态,为小说理论体系的建构提供了跨学科的审美视域,也为画学范畴的学科交流提供了新的美学意蕴和理论价值。

〔关键词〕评点叙事;画学;形神观;白描;互文

作为中国叙事文学特别是叙事批评理论的典范代表,明清小说评点叙事无疑是中国古代小说理论的集大成者。明清时期的小说评点者在建构小说批评理论的过程中不是拘泥于小说文本的自我阐释,而是广泛借鉴了绘画、戏曲、宗教等诸多学科知识和范畴,巧加糅合,灵活贯通,将诸多学科的范畴移植至小说评点叙事的文本建构中,在完善小说理论体系建构的基础上为小说评点叙事的跨文化视野提供了很好的佐证,更为这一叙事艺术添加了互文化的审美符号。

在明清之际主流的小说评点文本中,小说评点者借用了大量的画学术语,将一个个画学术语演化为一个个“能指”的审美符号,来导向小说文本中关涉人物

作者简介:王永军(1977—),合肥学院艺术设计系副教授,研究方向:艺术理论、动画设计。

〔*〕本文系合肥学院人文社会科学重点项目(编号:13KY06ZD)的研究成果。

形象塑造的“所指”。从西方的符号学来看,文学创作本质上是一种运用语言符号的过程,是作家将脑中的艺术世界通过语言符号这一中介达到客观化以及现实化的过程,在这个符号化的过程中,作者的主观意图以及他自身的审美取向决定着采取何种编码方式去生成文本,这种编码方式在语言符号的编排中被潜藏在文本中,对接收者的文本接受又起着一种规范和导引作用。因而在文本生成过程中,创作者选择的语言符号以及编码方式对文本意义的生成和接受起着关键的作用,它不仅渗透着创作者的审美理想和思想情感,也决定着文本自身的叙事方式,在文本接受过程中形成一种审美召唤,在创作者和接受者之间形成一种心灵上的对接和融合,从而谋取最佳的接受效果。明清之际的小说评点者在建构小说批评理论的进程中,有意识地援引大量的画学术语融入评点文本之中,利用这些传统画学中极为常见的审美符号进行重新排码,使其固有的意义在新的语境中得到伸展,从而在增强文本叙事效果,提高文本自身容量的同时,使评点文本的审美意境得到强化。

小说评点者援引画学思想建构小说理论体现在小说评点叙事的诸多层面,人物形象塑造理论无疑是评点者援引画学思想最多、阐述最为详尽的部分。通过对这一部分的探讨,对小说批评叙事中的画学思想能达到“窥一斑而观全豹”之功效。在明清小说评点叙事文本中,评点者阐释人物形象塑造参照最多的画学思想体现在两个范畴“形神”观和“白描”论。

一、“形神”观:中国古代画学范畴的文本移植与意义嬗变

“形神”观是中国古代关于艺术创作和艺术审美的重要理论。“形”是指客观对象的外在形貌和体态,而“神”则是指对象的精神面貌和性格特征。最早的“形神”范畴源于《庄子》,《庄子》中提到:“昭昭生于冥冥,有伦生于无形。精神生于道,形本生于精,而与万物以形相生。”“天下莫不沉浮,终年不故。……昏然若亡而存,油然不形而神。”这里庄子肯定了无神之气是来自有形之物。汉代的淮南子承继了庄子的形神思想,在关注形与神之间的紧密关系的同时明确提出了“神贵于形”的论断,他在《诠言训》中指出:“神制则形从,形胜则神穷”,在《厚道训》中更是把神提高到高于形的地位:“以神为主者,形从而利;以形为制者,神从而害”。淮南子首次将形神关系与绘画艺术结合起来进行阐释,他以绘画来例证形神关系,他指出:“画西施之面,美而不可说;规孟贲之目,大而不可畏;君形者亡焉。”(《淮南子·说山训》)淮南子称“神”为“君形者”,它是“形”的主宰,但“神”又不能脱离“形”而单独存在,这里淮南子已经初步意识到形神之间的辩证关系。真正将“形神”关系引入绘画领域的是东晋时的顾恺之,《世说新语·巧艺》中有这么一段记载:“顾长康画人,或数年不点目精。人问其故。顾曰:‘四体妍蚩本无关于妙处,传神写照正在阿堵中’。”顾恺之提出了“传神写照”的画学命题,顾恺之认为,“传神”处主要在于眼睛,不在于“四体妍蚩”,亦就是说,画人物画时,为了达到传神的效果,不应该着眼于整个形体而应该着眼于

人体的某一个关键部位。顾恺之注重传神的艺术效果,强调“以形写神”,在《魏晋胜流画赞》中他提出:“凡生人无有手揖眼视,而前无所对者。以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趣失矣。空其实对则大失,对而不正则小失,不可不察也。一象之明珠,不若悟对之通神也。”^[1]顾恺之的“形神”论对后世绘画理论和绘画实践产生深远的影响,也成为中国古典画学的核心思想。在其之后的宗炳在《画山水序》中也提出了形神问题,他指出画山水画要做到“以形写形,以色貌色”。南齐的谢赫在绘画六法中将“气韵生动”置于首位,但也注重“应物象形”。北宋的沈括也指出:“书画之妙,当以神会,难可以形器求也。”^[2]陈师道也指出:“欧阳公像,公家与苏眉山皆有之,而各自是也。盖苏本韵胜而实形,家本形似而失韵。夫形而不韵,乃所画影耳,非传神也。”^[3]到了明代,由于文人画的兴起,文人画家对神似的追求更向前迈进了一步,“传神”成为品评绘画的一个主要标准。除了在实际创作中努力追求作品的神韵风格外,明代画学思想对“神似”的画学品评标准也赋予了足够的理论解读。陆师道提出:“写生者贵得其神,不求形似”;^[4]明代的莫是龙提出:“画品惟写生最难,不特传其形似,贵其神似”;^[5]董其昌提出:“画皮画骨难画神”;^[6]徐渭也提出:“不求形似求生韵,根拔皆吾五指栽”;^[7]屈大均提出:“凡写生必须博物,久之自可通神。古人贱形而贵神,以意到笔不到为妙。”^[8]“形神”观的衍进过程淋漓尽致地展现出中国传统画论意蕴深厚而又传承有序的发展脉络,作为中国传统画论中最具代表意义的画学思想,特别是它在画论中多用于人物形象审美评价的艺术风格,使其受到明清小说评点家的特别青睐并被大量引入评点文本中。李贽曾对画论中的“形神”观作过直接表述:

东坡先生曰:“论画以形似,见与儿童邻。作诗必此诗,定知非诗人。”升庵曰:“此言画贵神,诗贵韵也。然其言偏,未是至者。晁以道和之云:‘画写物外形,要物形不改;诗传画外意,贵有画中态。’其论始定。”卓吾子谓改形不成画,得意非画外,因复和之曰:画不徒写形,正要形神在;诗不在画外,正写画中态。杜子美云:“花远重重树,云轻处处山。”此诗中画也,可以作画本矣。唐人画桃源图,舒元兴为之记云:“烟岚草木,如带香气。熟视详玩,自觉骨夏青玉,身入镜中。”此画中诗也,绝艺入神矣。^[9]

明清小说评点者援引传统画学中的“传神”观观照小说文本主要体现在三个方面:其一是在评点文本中直接援引“传神”、“摹神”等画学术语;其二是将传统画学中的“形神”观内化为自身评价小说人物形象的审美视角;其三援引与“传神”论相关的画学思想和画学典故来观照小说文本。

首先来看小说评点文本中对“传神”、“摹神”等画学术语的直接借用,这样的例子在评点文本中俯拾皆是。容与堂刊一百回本《水浒传》第三回回末总评中,评点者对小说人物鲁智深的形象刻画就引入了画学中的“形神”观,他批道:“描写鲁智深,千古若活,真是传神写照妙手。且《水浒传》文字妙绝千古,全在同而不同处有辨。”^[10]在李贽看来,小说人物鲁智深之所以能刻画得“千古若

活”就在于作者对这一人物个性化性格特征的真正把握,而只有这种个性化的人物描写,才具有真实性,才符合社会生活的情理,才能做到“传神”。第二十三回总评中他批道:“人以武松打虎,到底有些怯在,不如李逵勇猛也。此村学究见识,如何读得《水浒传》?不知此正施、罗二公传神处。李是为母报仇不顾性命者,武乃出于一时不得不如此耳。俗人何足言此!俗人何足言此!”^[11]李贽认为,武松打虎和李逵打虎之所以有不同的个性特点,这是由实际生活的情理所决定的,而这种个性化的描写,就是“传神”的描写,此处的“传神”不仅要求写出人物的个性特点,而且要求写出社会实际生活的情理,这比“传神”原本的画学内涵向前发展了一步。李贽的这个看法是很有道理的,作为语言艺术的小说,其与社会生活联系的广度和深度远比绘画要强得多,因而画论中的“传神”进入小说以后其体现的审美意蕴就要适时作出调整,所反映的审美意趣有所扩大亦就理所当然了。对于小说中主要人物形象的刻画,李贽认为必须做到“传神”,做到“千古若活”,即使在小说中,对于次要人物的形象刻画,李贽认为“传神”也同样必要,在第二十五回,就次要人物郓哥的形象刻画李贽批道:“这回文字,种种逼真。第画王婆易,画武大难;画武大易,画郓哥难。今试着眼看郓哥处,有一语不传神写照乎?”^[12]郓哥是个市井的小人物,是书中的一个小配角,而在李贽看来,这种配角最难描写,《水浒传》把这种配角描写得也很到位、逼真,传神,恰是其在人物形象塑造方面的重要成就之一。在明清小说评点的典范文本中,直接运用“传神”、“摹神”术语来观照小说文本的例子不胜枚举:袁无涯刊一百二十回本《水浒传》第十七回小说描写宋江私放晁盖时的形象刻画,评点者眉批道:“许多颠播的话,只是个像,像情像事,文章所谓肖题,画家所谓传神也。”^[13]贯本《水浒传》第十四回阮小七对吴用要三五十尾鱼的要求不能包办时,金圣叹夹批道:“既说三五十尾,又说再要多些,写不通文墨人口中,杂沓无伦,摹神之笔”;^[14]第四十回小说写宋江入伙梁山泊,金圣叹在宋江与晁盖对话处夹批道:“写宋江权术,真有出神入化之笔”;^[15]第四十二回写李逵告别众兄弟回乡接娘,小说在李逵“唱个大喏,别了众人”八字下批道:“八字妙绝,摹神之笔。”^[16]张竹坡在《金瓶梅》第十三回中对小说针对李瓶儿的描写批道:“描瓶儿勾情处,纯以憨胜,特与金莲相反,以便另起花样,不致犯手也。真描神妙笔也。”^[17]在《脂砚斋重评石头记庚辰校本》第十八回小说描写贾妃省亲与贾母及王夫人叹诉离别之情时,脂砚斋夹批道:“追魂摄魄!《石头记》传神摹影,全在此等地方,他书中不得有此见识”;^[18]在第二十六回小说对倪二、冯紫英、湘莲等进行形象刻画时,脂砚斋批道:“写倪二、紫英、湘莲、玉菡侠文,皆各得传神写照之笔也”^[19]等等。

明清小说评点者深谙画论中“形神”观的审美内涵,他们并没有仅仅停留于对画学中的“形神”概念的简单移植,而是多维度地将其援入小说评点理论的建构中,这种“援入”不仅是在评点文本中大量植入“传神”、“摹神”等相关的画学术语,更可贵的是对传统“形神”观的一种体悟和内化,从而形成评点文本中观照人物形象性格时一种独特的审美视角。

容与堂刊《水浒传》第九回回末评点者批道：“施耐庵、罗贯中真神手也！摩写鲁智深处，便是个烈丈夫模样；摩写洪教头处，便是忌嫉小人底身份；至差拨处，一怒一喜，倏忽转移，咄咄逼真，令人绝倒。异哉！”^[20]第二十四回对于潘金莲的形象描写，评点者连续批道：“肖像”、“逼真”、“传神传神，当作淫妇谱看”，^[21]“逼真”、“肖像”是小说评点者运用读画的审美视角解读小说人物形象塑造常用的评价，在评点者看来，人物形象要达到“逼真”、“肖像”的审美境界，光注重外形的描绘是不够的，它更需要对人物典型性格特征的内在体察和领悟，只有这样，所描绘的人物才具代表性，才具典范性格。与容评本的评点者一样，金圣叹、毛宗岗、脂砚斋等评点家对画学中的“形神”观也有着深刻的体察和洞见，他们将这种体察和洞见内化为小说文本的一种品读视角。在金圣叹看来，典型性格是人物形象塑造的关键，在《读第五才子书法》中他指出：“《水浒传》写一百八个人性格，真是一百八样。若别一部书，任他写一千个人，也只是一样，便只写得两个人，也只是一样。”^[22]同样，毛宗岗也很强调典型人物的个性化，认为描写同一类型的人就要写出各自独特的性格，在第二十一回回首总评中他批道：“英雄作事须要审势量力，性急不得。玄德深心人，故有此等算计，云长直心人，别无此等肚肠。两人同是豪杰，却各自一样性格。云长之不及玄德者在此，玄德之不及云长者亦在此。”^[23]小说第三十五回，毛宗岗对赵云、关羽、张飞的不同性格作了比较，他批道：

赵云在襄阳城外，檀溪水边，接连几个转身，不见玄德，可谓急矣。若使翼德处此，必杀蔡瑁。若使云长处此，纵不杀蔡瑁，必拿住蔡瑁，要在他身上寻还我兄，安肯将蔡瑁轻轻放过，却自寻到新野，又寻到南漳乎？三人忠勇一般，而子龙为人又极精细极安顿，一人有一人性格，各各不同，写来真是好看。^[24]

在毛宗岗看来，强调典型人物的个性化是成功描写同一类型人物的主要方法，只有把握小说人物性格的个性化特征，才能真正刻画出“传神”、“逼真”的人物性格，才能做到“写来真是好看”。

与李贽、金圣叹、毛宗岗等评点者一样，脂砚斋对小说中典型性格在人物形象塑造上的意义也深有体悟，在第二十五回中，当小说描写马道婆为诈骗贾母钱财，故意骗贾母说：“若是为父母尊亲长上的，多舍些不妨；若是象老祖宗如今为宝玉，若舍多了倒不好”，脂砚斋在此批道：“是自太君思忖上来后，用如此数语收之。使太君必心悦诚服愿行。贼婆，贼婆，费我作者许多心机摹写也。”^[25]“马道婆”的人物性格在寥寥几句语言对白中就烘托已尽，正如评点者所说，这是小说作者“费尽许多心机摹写”而来，但如果缺少对人物典型性格的深入体悟和细心考察，对“贼婆”形象特征的刻画恐怕会逊色很多。可见，只有把握人物的典型性格的刻画，才能烘托出富有典型的人物形象，才能使这些人物形象具有传神的艺术特征，这是金圣叹等一代评点家们的共识所在。

在对小说人物典型性格的理论解读中，小说评点者们不仅将画学中的“形神”观内化为自身独特的审美视角去观照小说中的人物形象，有的时候更是将

画学中关涉“形神”观的画学思想和画学典故直接引入评点文本中,用以例证人物典型性格塑造理论的合理性。袁无涯本《水浒传》第八十一回写燕青“换顶头巾,歪戴着”,评点者在此连续批道:“颊上三毛”、“颊上三毫之笔”;^[26]贯本《水浒传》第六十八回小说描写董平出场时金圣叹批道:“大处写不尽,却向细处描点出来。所谓‘颊上三毫’,只是意思所在也”;^[27]《金瓶梅》第六十二回小说描写西门庆去探视李瓶儿,小说对临终之际李瓶儿的形象刻画深得张竹坡称颂,他连续两次批道:“颊上三毫,如灯取影”;^[28]脂砚斋在庚辰校本第二十六回小说描写贾芸来到“怡红院”,先是听见纱窗里的笑声,再是听出宝玉的说话,在此脂砚斋批道:“此文若张僧繇点睛之龙,破壁飞矣。焉得不拍案叫绝!”^[29]“颊上三毫”、“点睛”等画论术语在明清小说评点文本中俯拾皆是,“颊上三毫”这一画论术语源于南朝刘义庆《世说新语·巧艺》:“顾长康画裴叔则,颊上益三毛,人问其故?顾曰:‘裴楷俊朗有识具,正此是其识具。’看画者寻之,定觉益三毛如有神明,殊胜未安时。”张彦远在《历代名画记》中也记载:“顾恺之又画裴楷真,颊上加三毛。云‘楷俊朗有识具,正此是其识具,观者详之,定觉神明殊胜’。”^[30]“颊上三毫”意思是指画人物想要达到传神的艺术效果,笔墨不要太多,但一定要抓住人物的主要特征,而顾恺之正是把握到裴楷俊朗神明的形象特征,通过在脸颊上增加三根毛须的技法使得人物肖像愈发传神逼真,于此李贽深有体悟:“益三毛更觉有神,且与其不可传者而传之矣。”^[31]“点睛”、“点睛之笔”也是小说评点文本中经常引用的画论术语,这一术语也是出自《世说新语·巧艺》:“顾长康画人,或数年不点目精。人问其故。顾曰:‘四体妍蚩本无关于妙处,传神写照正在阿堵中’”,顾恺之在《论画》中也曾对“点睛”作过评论:“若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节,上下、大小、浓薄有一毫小失,则神气与之具变矣。”张彦远在《历代名画记》卷七中记载这样一则故事:“梁武帝崇饰佛寺,多命张僧繇画之……又金陵安乐寺四白龙不点眼睛,每云:‘点睛即飞去’,人以为妄诞,固请点之。须臾,雷电破壁,两龙乘云腾去上天,二龙未点眼者见在。”“点睛”作为一个画论术语是指在作画时在最关键的地方添加生动精辟的一笔往往使绘画的命题和寓意得到极为精彩的表达,因而使得绘画作品所描摹的对象更为逼真、生动、传神。

以金圣叹、张竹坡、脂砚斋等为代表的明清小说评点者正是敏锐地捕捉到中国传统画论中“颊上三毫”、“点睛”等范畴的审美内涵,认识到人物形象塑造中细节描写的重要性,这种人物形象和动作的细节化处理恰如画学中的“颊上三毫”、“点睛之笔”,将人物典型化的性格特征悄然呈现,正如黑格尔所说:“艺术也可以说是要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化为眼睛或灵魂的住所,使它把心灵呈现出来。”^[32]明清小说评点者们引入“颊上三毫”、“点睛之笔”来强调人物形象塑造中细节化特征的重要意义,所要表达的也正是这个意思。

二、“白描”论:中国古代画学技法的文本穿越与意蕴拓展

在援引传统画学中的“形神”观来解读小说中的人物形象外,传统画学中的

“白描”论作为传统的绘画范畴和绘画技法也成为评点家津津乐道的眷顾对象。作为一个绘画范畴,白描是指在绘画创作时,纯用墨色,不施用色彩,或者是纯用线条,不加以渲染的一种绘画样式。在中国传统画论中它又称为“白画”、“粉本”,魏晋时期顾恺之在《论画》中提出的“以形写神而空其时”可看作是对白描画论范畴的最早提炼,在绘画创作中,白描既可作为绘画的起点也可看作绘画创作的终点,作为创作起点,白描是指在写意画的水墨渲染或工笔画的施彩着色之前的落墨勾线技法,这是写意画或工笔画创作的第一步,在这里,白描不是独立的,它是与水墨着色相互融合的一种创作技法;白描作为绘画的终点,它是指不需用水墨的渲染和色彩的陪衬,凭借线条的勾勒而独立存在的一种绘画样式。唐代是白描画法最为鼎盛的时期,阎立本的《历代帝王图》线条刚劲厚实,遒劲有力,把历代帝王的肖像刻画得栩栩如生;作为“画圣”的吴道子用线“如铜丝萦盘”,笔力遒劲,中锋圆转,气韵宏大,所描绘的人物生动形象,极富运动感,后世称之为“吴带当风”。无论是作为绘画范畴抑或绘画技法,白描不借助任何水墨色彩的辅助,完全凭借线条的勾勒来塑造形体、体现神韵以及表达情感的艺术处理手法使其成为中国传统绘画中最具艺术特色和审美价值的绘画存在。

以金圣叹为代表的明清小说评点者将白描这一绘画技法引入小说评点中,使其成为中国小说理论中一个极具传统色彩的范畴,在小说评点中,白描是指采用最少的笔墨勾画出人物或者事物最富典型的形象和神态,以达到对人物形象或事物形态的外部特征以及精神特征进行传神渲染的目的,因而就小说评点文本中的白描来说,它所蕴含的最主要的两个特征就是笔法的简洁和意象的传神,两者互为贯通,缺一不可。

在明清小说评点文本中,金圣叹是第一个将白描引入小说评点并自觉运用于文本评点实践的评点者,贯本《水浒传》第九回描写众庄客寻找林冲不见,寻着踪迹赶将来,在此金圣叹批道:“‘寻着踪迹’四字,真是绘雪高手。龙眠白描,庶几有此”;^[33]第六十一回小说描写蔡福、蔡庆两个押牢节级时金圣叹评道:“写二蔡,便若一幅绝妙白描地狱变相”;^[34]第三十七回李逵出场时,金圣叹在小说文本描写李逵形象的“黑凛凛”三字下面一连用了四个“画”字,他批道:“画李逵只五字,已画得出相”,“‘黑凛凛’三字,不惟画出李逵形状,兼画出李逵顾盼、李逵性格、李逵心地来。”^[35]这段评语是金圣叹最为经典的评语之一,小说文本中对李逵人物形象的刻画没有使用过多的笔墨,只用了三个字“黑凛凛”,而这三个字却把李逵的整个形象渲染得淋漓尽致,金圣叹正是敏锐地捕捉到这种人物形象的描摹技法,意识到这种技法的价值存在,将其升华到小说理论的高度,丝毫不落痕迹地完成了白描这一技法从画论向小说理论的转换。在明清小说评点文本中,使用白描最多的当属张竹坡的《金瓶梅》评本,正如他在《批评第一奇书〈金瓶梅〉读法》中所说:“读《金瓶》,当看其白描处。子弟能看其白描处,必能做出异样省力巧妙文字来也。”^[36]在张竹坡看来,白描技法运用的得当与否是关系到小说文字叙述是否省力同时又能达到异样效果的关键,就整个张

评本而言,张竹坡对白描这一画学范畴的运用没有仅限于人物形象的刻画,他将白描拓展到人物的动作、语言乃至故事情节的刻画等诸多方面,使白描运用的范围更显宽广。小说第三十回写李瓶儿生孩子,金莲妒心大盛,但作者对她的神情的描写却只是简单的勾勒,一是写她不愿意去看望李瓶儿,说道:“你要去,你去。我是不看她。”第二个表现就是当她听说李瓶儿已经生下孩子后,对她的神态进行了描写“越发怒气,径自去到房里,自闭门户,向床上哭去。”在这一段张竹坡多次批道:“金莲妒口,又白描入画”、“白描入骨”;^[37]第三十三回写金莲强要敬济吃酒索唱,张竹坡批道:“一路写金莲强敬济吃酒索唱,总是从骨髓中描出,深成一片,不能为之字分句解,知者当心领其用笔之妙”;^[38]小说第六十八回在爱香儿、爱月儿奉茶以及应伯爵咬其老婆等动作描写下面,张竹坡都多次夹批“白描”;第七十五回、七十七回在大妗子和琴童的话下面张竹坡批道:“白描月娘”、“白描一笔”。在张竹坡看来,小说文本对人物形象的刻画使用白描的手法不仅体现在金莲等主要人物身上,就是在一些次要人物身上,这种白描的艺术手法也发挥得淋漓尽致。《金瓶梅》中应伯爵是一个帮闲人物,也是一个次要人物,但在小说第一回小说作者就通过他的说话方式和动作来刻画他的性格,张竹坡在此评道:“描写伯爵处,纯是白描,追魂摄影之笔。俨然纸上活跳出来,如闻其声,如见其形”;^[39]第六十七回小说描写应伯爵向西门庆借钱,西门庆取笑他,“那应伯爵故意把嘴谷都着,不做声”,在此张竹坡批道:“一路白描,曲尽借债人心事”。^[40]张竹坡认为,白描不仅适用于对文本人物形象的刻画,而且它还能达到一种放重拿轻的艺术化效果,在小说第一回,应伯爵和谢希大来见西门庆,西门庆见面就责怪他二人多久不来看望自己,这时见面的气氛就显得紧张起来,而应伯爵随口以一句“何如?我说哥要说呢”将本来紧张的气氛淡化,使得西门庆对此事的不满逐渐平息,对此张竹坡提出了“放重拿轻”的观点,他指出:“纯是白描,却是放重笔拿轻笔法,切须学之也。”^[41]

张竹坡所谓的“放重拿轻”实际上是一种艺术处理手法和艺术化效果,按照我们今天的理解,就是指在小说文本中,在重大的事件或者是作者思想情感最为激荡的时刻却采取淡笔叙事的手法,不过于夸饰渲染,简笔描述,冷静处理,从而在重要的文本叙事时刻与简单化的艺术处理手法之间形成一种紧张的张力关系,其结果是使接受者的期待视野在此遭受挫折,文本预期下降,因而文本的意义生成空间却因此而得以拓展,接受者通过自身的艺术想象弥补文本自身创设的意义空白,这是一种陌生化的艺术处理手法,有利于进一步突出主题。同样的例子在小说第七十九回也出现过,在描写西门庆贪欲丧命,筹办丧事时,张竹坡多次批道:“一样诸人办事,只觉叙得冷淡之甚,真是史笔”,“草草叙来,一事不少,却冷落之甚。”^[42]小说中,西门庆作为小说情节衍化的核心人物,他的死理应当要作大肆铺排,重笔渲染,但作为小说后半部“冷极之甚”的一个环节,如再浓笔重墨进行渲染,势必与后半部的整体基调相违背,因而以冷淡之笔叙述之,将这一重要情节置于本已冷极的背景中,会达到一种出人意料的叙事效果。

在《红楼梦》的评点中，“白描”范畴的运用也很常见，如第二十四回小说描写宝玉吃茶，小红给他倒茶说话时的情形，脂砚斋在此眉批道：“怡红细事俱用带笔白描，是大章法也”，^[43]带笔白描不仅体现了“白描”的手法，而且更体现出绘画手法的原始意味。在绘画中，带笔白描是指绘画作点作线时，顺笔把画中局部形体的线条勾勒出来，这是中国画创作特有的技法风格和用笔方法。评点者将绘画中的带笔白描技法直接运用于小说评点文本中的人物形象塑造，其意旨是在于说明怡红院中宝玉和丫头之间的关系都是通过小红的谈话附带表述出来的，这种手法的运用不仅省去了不必要的笔墨，而且对人物形象典型性格的塑造及其背景布局的描画也有着重要的价值。白描这一画论范畴自金圣叹引入小说理论，到张竹坡将其发挥至成熟，到了毛宗岗和脂砚斋及其后来的评点者，使用这一范畴渐趋稀少。作为现代叙事文学的先驱者，鲁迅对白描这一落居小说理论的艺术处理手法进行了理论阐释，他在《作文妙诀》一文中指出：“白描却没有秘诀，如果说有，也不过是和障眼法反一调：有真意、去粉饰、少做作、勿卖弄而已。”^[44]至此，白描从明清小说评点中的一种叙事技法演变为一种叙事风格，其内涵和外延都得到极大地扩大和提高，其自身的审美风格也得到更大的彰显。

三、互文：明清小说评点叙事画学溶构的文本价值

诚然，作为明清小说评点叙事中一种普泛性的文学现象，中国古代画论中的概念和范畴被大量引入小说理论体系的建构中，评点者深谙画学理论与小说之间的共性，随手拾来，巧加点化，将原本画学中的意义在小说评点叙事文本中加以援引、改造、变换，演化为评点文本中的概念、范畴，赋予其新的意义。互文性理论的创立者克里斯蒂娃曾说过：“任何一个文本的建构过程都是对其它文本的一种吸收、加工和转化的过程。”^[45]尽管中国古代尚无“互文”一说，但明清小说评点者援引中国画论中的诸多概念和范畴来阐释小说理论，其文学创作本身无疑契合了“互文”理论的原本意义，在评点者看来，中国古代的画论中存在着许多颇富形象性和审美意蕴的概念，在中国画学的不断传承、发展中，这些概念已深入人心，成为中国古代品评画学的常识，将这些概念加以移植，来阐释小说理论，无疑为本身较为复杂、枯燥的理论体系灌入形象化的审美意蕴，从某种层面上降低理论本身的接受门槛，也使得小说评点叙事更富形象化、生动化。因此，小说评点叙事中的互文应属于一种“显性互文”，评点者援引画学范畴、概念的主观意识是清晰的，援引这些范畴、概念的本意是明显的，正如有学者说：“在小说评点文本中，评点者丝毫不隐晦对传统画学思想的借鉴，相反，数不胜数的‘画’、‘如画’等评价术语更加清晰地印证了这一借鉴的事实存在，因而也使这种互文现象更为显性。”^[46]正是评点者带着对古代画学思想的审美观照，“援画入文”成为明清小说评点叙事的一种颇为典范的现象，在明清小说批评理论体系的建构过程中，这些源于画学中的审美范畴构成了评点叙事文本中一道独特的风景，在增强评点叙事理论形象化、生动化的进程中，无疑也为叙事文本添加

了跨学科的审美视野。

由此,作为中国古代小说理论体系的典范样式,明清小说评点者建构小说理论的过程从某种维度上而言就是一种学科互文的过程,诸多的画学范畴植于评点叙事文本中就是一个显性的事实明证。衍生于西方的互文理论为我们探讨中国古代叙事文学的建构提供了一个极好的理论武器,也为明清小说评点叙事理论体系的建构呈现了更加多元化的答案,而立足跨学科乃至跨文化的视域去考量这些穿越两种乃至两种以上艺术形态的审美范畴,探讨其在不同艺术领域的审美特征和意蕴流变将是叙事文学互文性研究不可回避的重要命题。

注释:

[1]顾恺之:《魏晋胜流画赞》,见《六朝画论研究》,陈传席校注,天津:天津人民美术出版社,2006年,第60页。

[2]沈括:《梦溪笔谈》卷十七,见《梦溪笔谈选注》,上海:上海古籍出版社,1978年,第226页。

[3]陈师道:《后山诗话》,《中国画论辑要》,周积寅辑录,南京:江苏美术出版社,1985年,第197页。

[4]陆师道:《跋画》,《中国画论辑要》,周积寅辑录,南京:江苏美术出版社,1985年,第198页。

[5]莫是龙:《跋画》,《中国画论辑要》,周积寅辑录,南京:江苏美术出版社,1985年,第197页。

[6]董其昌:《跋画》,《中国画论辑要》,周积寅辑录,南京:江苏美术出版社,1985年,第198页。

[7]徐渭:《题石榴图》,《中国画论辑要》,周积寅辑录,南京:江苏美术出版社,1985年,第199页。

[8]屈大均:《诸家画品》,《中国画论辑要》,周积寅辑录,南京:江苏美术出版社,1985年,第198页。

[9]李贽:《诗画》,《焚书》卷五,北京:中华书局,1975年,第216页。

[10][11][12][13][20][21]《水浒传会评本》上卷,陈曦钟辑校,北京:北京大学出版社,1981年,第97、430、483、321、203、446页。

[14][22][33]金圣叹:《金圣叹全集》第三卷,南京:凤凰出版社,2008年,第280、30、221页。

[15][16][27][34][35]金圣叹:《金圣叹全集》第四卷,南京:凤凰出版社,2008年,第747、774、1221、1112、680页。

[17][36][37][38][39][41]张竹坡:《张竹坡批评金瓶梅》上卷,济南:齐鲁书社,1991年,第192、37、441、472、37、16页。

[18]脂砚斋:《脂砚斋重评石头记庚辰校本》第一卷,北京:作家出版社,第335页。

[19][25][29][43]脂砚斋:《脂砚斋重评石头记庚辰校本》第二卷,北京:作家出版社,第503、481、496、471页。

[23][24]毛宗岗:《毛宗岗评本三国演义》上卷,上海:上海古籍出版社,1989年,第260、445页。

[26]《水浒传会评本》下卷,陈曦钟辑校,北京:北京大学出版社,1981年,第1362页。

[28][40][42]张竹坡:《张竹坡批评金瓶梅》下卷,济南:齐鲁书社,1991年,第902、981、1236页。

[30]张彦远:《历代名画记》,俞剑华点校,南京:江苏美术出版社,2007年,第4页。

[31]李贽:《初谭集》卷十四,北京:中华书局,1974年,第166页。

[32][德]黑格尔:《美学》第一卷,北京:商务印书馆,1979年,第198页。

[44]鲁迅:《南腔北调集》,《鲁迅全集》第四卷,北京:人民文学出版社,1981年,第614页。

[45]朱丽娅·克里斯蒂娃:《符号学:语义分析研究》,《互文性研究》,天津:天津人民出版社,2003年,第5页。

[46]张伟:《互文性视阈下小说评点文本的画学叙事》,《东疆学刊》2013年第1期。

[责任编辑:黎虹]