

Doi:10.11835/j.issn.1008-5831.rw.2022.10.003

欢迎按以下格式引用:刘东方. 鉴画衡文——诗图同道——绘画艺术与鲁迅小说语言画面感[J]. 重庆大学学报(社会科学版),
2022(6):180-190. Doi:10.11835/j.issn.1008-5831.rw.2022.10.003.**Citation Format:** LIU Dongfang. Combination of painting and text, poem and picture reflecting each other: Drawing art and imaginativeness in Lu
Xun's novel language[J]. Journal of Chongqing University (Social Science Edition), 2022(6):180-190. Doi:10.11835/j.
issn.1008-5831.rw.2022.10.003.

鉴画衡文 诗图同道

——绘画艺术与鲁迅小说语言画面感

刘东方

(青岛大学 文学与新闻传播学院, 山东 青岛 266000)

摘要:鲁迅作为中国现代文学史中的杰出小说家,小说语言所形成的画面感为其作品的重要标识之一,画面感是鲁迅将绘画艺术与小说语言有机融合的产物,是“文学家鲁迅”与“美术家鲁迅”的契合点,也是鲁迅研究的新视域。鲁迅创造性地将文学思维与美术思维相结合,将白描、木刻、水墨写意和漫画等绘画艺术的理念和技巧运用到小说创作中,使其小说语言呈现出不同艺术风格的画面感。其中,白描手法勾勒出精确传神的画面是现实主义的显现,木刻刀味形成的深邃严峻画面是现代主义的“力之美”,水墨笔调造就的诗化写意画面蕴涵了中国古典主义美学韵味,漫画笔触练就的夸张象征画面是后现代主义戏谑性地展现。小说语言的画面感是鲁迅留给中国现当代文学的一宝贵财富,它“文中有画”的特点已逐渐被人们所感受认知,探析鲁迅小说将语言和绘画两种媒介进行有机融合的创作机制,能够重新认知鲁迅小说家和艺术家的双重身份价值,思考古代诗画理论的现代性转化,探索现代文学语境下“鉴画衡文”而开辟的“诗画同道”的新路径。

关键词:鲁迅;画面感;小说语言;绘画艺术;鉴画衡文**中图分类号:**I1246;J202 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5831(2022)06-0180-11

随着对鲁迅的研究不断深入,“鲁迅与美术”论题逐渐引起人们的关注,如鲁迅的美术思想^[1]、鲁迅与中国现代木刻的关系^[2]、鲁迅与民间美术的关系探讨^[3]、鲁迅与浮世绘研究^[4]、鲁迅与汉画像研究^[5]等。近期,“鲁迅文本与图像”研究成为学界焦点^[6]。“鲁迅与美术”属于文学的外部研究,“文本与图像研究”须以可视性图像为前提,阐释的重心容易偏向图像理论层面。如何立足于鲁迅的文本研究,去寻找“文学家鲁迅”和“美术家鲁迅”的最佳契合点,成为当下鲁迅研究和现代文学研究的一个重要课题。

基金项目:国家社会科学基金项目“中国现代文学语言本体论思想研究”(16BZW139)**作者简介:**刘东方,文学博士,青岛大学文学与新闻传播学院二级教授,博士研究生导师,Email: dongfangliu910@163.com。

1942年,画家张汀在《鲁迅先生作品中的绘画色彩》一文中提出了“鲁迅是没有画过画的画家”观点。他认为鲁迅将他在绘画上的丰富知识与才能借助语言展现在其文学作品中,鲁迅的“画作”就是他的文学作品。钱理群指出,“鲁迅是一个不用逻辑范畴表达思想的思想家”^{[7]149},他“也不是一个用画笔描绘图像的画家”,他的思想与绘画才能都“现之于非理性的文学符号”,他认为,“‘文学家’鲁迅和‘艺术家’鲁迅是统一在‘语言艺术家’这里的”^[8]。孙郁也认同“鲁迅用文字画的人物,实在比民国任何一个画家要复杂多致,政客的嘴脸,流民的苦态,奴才的媚眼,生死间的鬼魂,无不精致传神,有脱俗的高妙处”^[9]。众多当代画家对鲁迅也有很高的评价,吴冠中曾在《我负丹青:吴冠中自传》中提出了“丹青负我,回归鲁迅”的观点,裘沙、王伟君要“把自己的生命投入‘鲁迅世界’”^{[7]116-119}。无论学者还是画家都认识到鲁迅不同于一般文学家,也不同于普通美术家,他“鉴画衡文,道以一贯”^[10],创造性地将文学思维与美术思维相结合,将文学与绘画相勾连,形成其作品的独特魅力。笔者认为,鲁迅对美术抑或美术对于鲁迅确有一定的影响,但鲁迅作为中国现代文学史中的杰出小说家,其美术研究首先应表现在小说作品中,表现在小说作品的语言中,表现在小说作品语言所形成的画面感中。画面感是鲁迅将绘画艺术与小说语言有机融合的产物,是“文学家鲁迅”与“美术家鲁迅”的契合点,是“鲁迅与美术”研究的新视域。所谓小说语言的画面感是指作家在创作过程借鉴绘画艺术的理念,将绘画图像所具有的特性融入小说语言中,使其小说语言营造出的形象、场景或意境具有生发虚幻性图像的特质,读者在阅读和接受的过程中,根据个体的经历和理解,调动和触发个人的想象和联想并不断地组合和发酵进而生成画面的视觉感。它具有想象性、虚幻性、个人性、暂时性的特点。鲁迅作为艺术型作家,其小说语言的画面感特征更是鲜明,某种程度上,画面感甚至是他小说创作最为明显的标识,“鲁迅进行小说创作时,行文潜移默化中无不透露出图像性叙述特征”^[11]。鲁迅小说语言“文中有画”的效果已经逐渐被人们所感受认知。在鲁迅小说语言画面感研究中,他的小说语言借鉴了何种绘画艺术形式,绘画艺术理念如何构成小说语言的图像感,乃为其中的关键。因为它既能揭示鲁迅小说独具的语言特性,也能探析鲁迅小说将语言和绘画两种媒介进行有机融合的创作机制,还能重新认知具有小说家和艺术家双重身份的鲁迅的价值。具而言之,鲁迅将白描、木刻、水墨写意和漫画等艺术的创作理念和技巧运用到小说创作中,使其小说语言呈现出不同绘画艺术风格的画面感。

一

白描是中国绘画中的特有概念,指画家用细小而单色的线条勾勒人物或景物的绘画方法,它具有朴素、简洁、传神的特点。语言擅长表现线性时间叙事,绘画以展示空间见长,但图像与语言是相通的,正如米歇尔所说:“人类的创造性冲动之一,即是要突破媒介表现的天然缺陷,用线性的时间性媒介去表现空间,或者用空间性媒介去表现线性展开的时间。”^[12]日本学者浅见洋二则用实例具体阐述了语言与图像的相互介入,“譬如画的媒介材料是颜色和线条,可以表现具体的迹象,大画家偏不刻画迹象而用画来‘写意’。诗的媒介材料是文字,可以抒情达意,大诗人偏不专事‘言志’,而用诗兼图画的作用,给读者以色相。诗跟画各有跳出本位的企图”^[13]。鲁迅的小说打破了小说语言和绘画语言间的藩篱,巧妙地借鉴白描画法的理念,形成“白描”的话语方式。他认为文学创作中的

白描是作家用最精炼、最简单、最传神的语言勾勒和描写人物与事物特征的技巧。鲁迅说:“所以我力避行文的唠叨,只要觉得够将意思传给别人了,就宁可什么陪衬拖带也没有。中国旧戏上,没有背景,新年卖给孩子看的花纸上,只有主要的几个人(但现在的花纸却多有背景了),我深信对于我的目的,这方法是适宜的。所以我不去描写风月,对话也决不说到一大篇”^[14]。鲁迅行文一贯主张“有真意,去粉饰,少做作,勿卖弄而已”^[15],他的小说语言句式简洁,用词准确,三言两语就勾勒和描摹出一个人物的具体形态,简单传神,产生类似于白描画的视觉性效果。他笔下的阿Q、闰土、祥林嫂等人物形象皆是这方面的经典。《祝福》中描述祥林嫂时:“头上扎着白头绳,乌裙,蓝夹袄,月白背心,年纪大约二十六七,脸色青黄,但脸颊却还是红的。”^[16]对于祥林嫂的描写,虽寥寥三十六字,却用了“白头绳”“黑裙子”“蓝夹袄”“月白背心”等词语来描述服饰,“青黄的脸色”和“红色的脸颊”两个偏正词组,传达了她的生理状态和精神状态,虽丧夫不久和生活艰辛,但仍有希望,尽管着墨不多,句式极为简短,词汇甚为普通,但一个形神兼备的江南农村少妇形象却跃然纸上,呼之欲出。同样,在他的笔下,亦用简单传神的词汇,简短的陈述句式,生动逼真的细节等白描的笔法勾勒出了少年闰土、中年闰土、单四嫂子、爱姑等一个个惟妙惟肖的人物形象,在读者心中生发出鲜明的画面感。

除了整体勾勒之外,鲁迅还借鉴白描的绘画观念,形成“画眼睛”的语言方式,并以此构成画面感。刘邵认为“征神见貌,则情发于目”,刘昉也认为:“目为心候”^{[10]714}。古代文人和画家都认识到眼睛是人物心灵的自然流露,是画像的关键所在。鲁迅对此深以为然,他认为小说语言也是如此,“要极俭省的画出一个人的特点,最好是画他的眼睛。我以为这话是极对的”^[17]。《长明灯》中疯子“只在浓眉底下的大而且长的眼睛中,略带些异样的光闪,看人就许多工夫不眨眼,并且总含着悲愤疑惧的神情”^[18]。小说语言用白描的手法给读者提供了眼睛特别是眼神的局部特写,“略带些异样的光闪,看人就许多工夫不眨眼”,“一只手扳着木栅,一只手撕着木皮,其间有两只眼睛闪闪地发亮”^{[18]68}。“闪闪地发亮”“略带些异样的光闪”等修饰性词汇,突出其眼神的明亮和坚定,刻画疯子执着甚至执拗的性格特点,他那勇猛、坚定的封建社会叛逆者的形象,在“眼睛”“眼神”的局部白描中自然地表现了出来,形成较强的画面感。《伤逝》运用第一人称和第三人称糅合的叙事方式,采用“画眼睛”的方式,多次描画子君眼神的变化。热恋时子君的眼里流露出“稚气的光泽”;当听“我”谈雪莱、泰戈尔时,眼神是“好奇的”“欢欣的”;当“我”向她求婚时眼神是“孩子似的眼里射出悲喜,但是夹着惊疑的光,虽然力避我的视线,张皇地似乎要破窗飞去”^[19];而当“我”向子君提出分手时,她“眼里也发出了稚气的闪闪的光泽。这眼光射向四处,正如孩子在饥渴中寻求着慈爱的母亲,但只在空中寻求,恐怖地回避着我的眼”^{[19]127}。同为带有“稚气的光泽”的词语,我们却能感受到热恋时与分手时的巨大差别,前者是实写,后者却为虚拟,此时子君眼睛里的“稚气”却充满了刻骨的寒意、无助和恐惧,面对“我”的决绝,她的眼神“正如孩子在饥渴中寻求着慈爱的母亲”,这是子君爱情破灭之后,无依无靠、不知所措心境的流露和写照。小说语言通过“稚气的光泽”“夹着惊疑的光”“力避着我的视线”“射向四处”“回避着我的眼”等修饰性词语和简洁的句式,将子君爱情中的惊喜、疑虑、害怕、慌张、恐慌、无助,通过“画眼睛”的方法表现出来,既产生了类似于白描的画面,又能让人在脑海中体味子君眼神前后的变化,这也是小说语言的画面感较可视性图像的优势所在。除

“画眼睛”外,鲁迅小说语言中还有很多其他相关方式,譬如“画胡子”“画头发”“画油汗”等,这些也是白描画法的借鉴和应用。

二

众所周知,鲁迅对木刻画很有研究^①,他认为“木刻也是绘画”,其特点是“放刀直干,以木代纸”^[20],有一种“力量之美”与“深刻之美”。这恰好与鲁迅严峻、深邃的启蒙观念和审美观念相贴合,因此,鲁迅不但倡导新兴木刻运动,还将木刻理论与小说语言结合起来,形成了二者间的碰撞和互动。他在小说创作中,以纸代木,以笔代刀,形成了独有的“木刻笔调”,在刻画人物和表达思想时构成了类似于现代主义深邃、峻急“力之美”的画面感。《祝福》中“我”最后一次见到祥林嫂,她已经完全变了样子,“五年前的花白的头发,即今已经全白,全不像四十上下的人;脸上瘦削不堪,黄中带黑,而且消尽了先前悲哀的神色,仿佛是木刻似的;只有那眼珠间或一轮,还可以表示她是一个活物。她一手提着竹篮,内中一个破碗,空的;一手拄着一支比她更长的竹竿,下端开了裂;她分明已经纯乎是一个乞丐了”^{[16]6}。鲁迅以笔代刀,用三种方法使其语言呈现出木刻的笔调:一是准确、简单、明了的词语,如“瘦削不堪”“黄中带黑”“悲哀的神色”“花白”“全白”;二是较短的句式,如“她一手提着竹篮,内中一个破碗,空的”;三是典型的细节,“只有那眼睛间或的一轮”,虽细微,却传神,甚至震撼,祥林嫂的悲惨遭遇、精神麻木以及人们的冷漠,都在这个细节中得以折射,冷峻又深刻,构成难以磨灭的画面感。在鲁迅的笔下将祥林嫂生活上的悲惨遭遇,精神上的沉重创伤,以及即将走向毁灭的那一顷刻所表露出的极端情绪状态,惟妙惟肖地展现出来,给人们以强烈的刺激,留下“仿佛是木刻似的”深刻印象。

《狂人日记》第十节,“屋里面全是黑沉沉的。横梁和椽子都在头上发抖;抖了一会,就大起来,堆在我身上。他的意思是要我死。我晓得他的沉重是假的,便挣扎出来,出了一身汗。可是偏要说,‘你们立刻改了,从真心改起!,……’”^[21]。当狂人领悟了中国历史上吃人的史实,看透了大哥等人的吃人把戏后,小说语言用力透纸背的话语,条析缕刻般的深度,表达了“万分沉重,动弹不得”的感受,表达了从中“挣扎出来”与之战斗到底的坚定决心,构成具有“木味”和“刀味”的木刻画面感。在“我偏要对这伙人说,‘你们可以改了,从真心改起!要晓得将来容不得吃人的人,活在世上。你们要不改,自己也会吃尽。即使生得多,也会给真的人除灭了,同猎人打完狼子一样!——同虫子一样!’”一段中,句式全为短促的肯定句,用词简短明确,语气连贯,一气呵成,语态斩钉截铁,犹如木刻中“小刻刀”的“切”和“刻”刀法,形成简短和深刻的木刻线条。“屋里面全是黑沉沉的。横梁和椽子都在头上发抖;抖了一会,就大起来,堆在我身上”一段心理活动的描写,体现了鲁迅现代小说的语言特点,欧化的句式,拟人、比喻的修辞手法,象征的意象,就像木刻中大平刀“刮”和“铲”刀触所形成的黑色阴影画面,形成压抑阴郁的效果。著名木刻家赵延年恰恰将此用木刻画面表现了出来^②,图面下方的,由近到远堆积的木梁抽象成“山”的形状,给人以沉重杂乱压抑的感觉,图中狂人站在粗大乱沉的木头上,虽然面部表情模糊不清,但“从其站立的姿态和左右摇摆的双臂感觉

^①鲁迅不但大力引介欧洲木刻,同时还整理我国传统木刻,并组织青年木刻团体,领导我国新兴木刻运动。

^②1984年,赵延年为《狂人日记》创作了38幅木刻插图,该图为其中之一。

到他从万分沉重,动弹不得挣扎出来的过程和结果,狂人站在顶峰上倔强不屈的姿态恰到好处地表现其抗争决心”^[22]。整个画面以黑白块面构成,真正秉承和践行鲁迅“那精神,惟以铁笔刻石章者,仿佛近之”^{[20]336}的木刻创作思想。正如陈丹青所说:“鲁迅的文学笔调,这种笔调黑白质地,从来是木刻性的,正合于他的禀性:简约、精炼、短小,在平面范围内追求纵深感。”^[23]

三

水墨写意是中国传统绘画的表现形式之一,“唐以前比较注重写实,即描绘自然界之物(人也是)讲究‘象’,唐始逐渐远离实象而求其‘意’了”^[24]。其实南宗文人画就开始追求“意境”与“气韵”,“以最省略的笔墨获取最深远的艺术效果,以减削迹象来增加意境”^[25]。其后逐渐发展成熟的水墨写意亦成为中国传统艺术的审美原则和创作方法,它主要用黑白灰的墨色,着墨简练,追求气韵生动,力求神似与含蓄。钱钟书曾用“意余于象”的观点来鉴赏和评论中国诗文与中国画,他认为,绘画作品与文学作品在意蕴的审美追求、审美特征方面有颇多可通骑驿之处。同此道理,山水写意绘画的理念亦与鲁迅小说语言写景状物时追求象外之余韵的精神气质相通。鲁迅喜欢庄子,推崇其逍遥自在的浪漫抒情精神,他说自己的白话文除“字句”“体格”外,就思想上“也何尝不中些庄周韩非的毒,时而很随便,时而很峻急”^[26]。他更推崇魏晋风度,欣赏汉末魏初文章的“清峻,通脱,华丽,壮大”,他对具有“通脱”之气的嵇康阮籍等魏晋文人极为推崇。同时,鲁迅原本就熟识中国传统绘画艺术,又研习过朱墨,曾写过“风生白下千林暗,雾塞苍天百卉殚,愿乞画家新意匠,只研朱墨作春山”^[27]的诗句,可见他对中国的朱墨文化深有感悟。鲁迅在小说创作时,结合自己的生活经历和情感体验,在描绘景物场景时,创造性地将水墨写意的理念与小说语言结合起来,形成了诗意盎然的水墨笔调。

两岸的豆麦和河底的水草所发散出来的清香,夹杂在水气中扑面的吹来;月色便朦胧在这水气里。淡黑的起伏的连山,仿佛是踊跃的铁的兽脊似的,都远远的向船尾跑去了。

那声音大概是横笛,宛转,悠扬,使我的心也沉静,然而又自失起来,觉得要和他弥散在含着豆麦蕴藻之香的夜气里。

月还没有落,仿佛看戏也并不很久似的,而一离赵庄,月光又显得格外的皎洁。回望戏台在灯火光中,却又如初来未到时候一般,又漂渺得像一座仙山楼阁,满被红霞罩着了。吹到耳边来的又是横笛,很悠扬^[28]。

《社戏》中的上述段落描述了“我”在与“阿发们”撑船去邻村看戏途中的景色,小说语言吸收了水墨写意的技巧,雅洁优美的白话,巧妙地辅以文言,浑然天成;并列的句式,生动贴切的比喻,朦胧含蓄的意境,形成了“清峻,通脱,华丽”的诗化笔调。普实克说:“对于优秀的现代中国短篇小说,例如鲁迅的短篇小说,如果要在旧文学中追溯它们的根源,那么这根源不在于古代中国散文而在于诗歌”^[29]。普实克已经认识到鲁迅小说语言的诗化特征与文化传统根源间的渊溯,正是在“积习太深的诗意”和“写意艺术”的双重影响下,形成了鲁迅小说语言浓郁的诗化品格和水墨笔调。孙郁对他的小说也有过类似的评价,“鲁迅的小说有古风之美,那些对风情的描写,犹如古画一样静穆有趣”^[30]。

1918—1920,胡适在《建设的文学革命论》《什么是文学》中提出“文学的国语”的审美启蒙理念^[31],1921年6月8日周作人在《晨报》副刊上发表了著名的《美文》,提倡创作现代文学白话语言的“美文”。但由于新文学刚刚诞生,大多数现代作家从事白话美文创作的积淀准备和艺术功力不足,现代文学美文的创作尚处于起步阶段,文学创作的美学含量根本无法与古代文言文相提并论,甚至有些自惭形秽,这也成为复古派和保守派攻击白话文学的一个“要穴”,现代文学急需通过美文的创作证明自己。恰在此时,鲁迅《社戏》的发表证明了白话语言绝不是“引车卖浆之徒所操之语耳”,它是一种审美的语言,白话文也完全可以像文言文一样,写出脍炙人口的“美文”。鲁迅依靠自己的积淀、悟性和敏感,一出手便为高峰,就像欧洲文艺复兴时期“在需要巨人的时候而且产生了巨人的时代”,同样,在中国现代文学起步阶段“需要美文的时候出现了美文”。对此,胡适说:“现在反对白话的人,到了不得已的时候,只好承认白话的用处,于是分出‘应用文’与‘美文’两种,以为‘应用文’可用白话,但是‘美文’还应该文言。……他承认白话的应用能力,但不承认白话可以作‘美文’。白话不能作‘美文’,是人们不能承认的。”^[32]1925年,当章士钊再次向现代白话文运动反击时,胡适说“我们要正告章士钊君:白话文学的运动是一个很重要的运动,有历史的根据,有时代的要求,有它本身的文学的美,可以使天下睁开眼睛的共见共赏。这个运动不是用意气打得倒的”^[33]。鲁迅本人也不无得意地说“写法也有漂亮和缜密的,这是为了对旧文学的示威,在表示旧文学之自认为特长者,白话文学也并非做不到”^[34]。经过鲁迅、周作人、郁达夫、老舍、沈从文、张爱玲、孙犁、汪曾祺等作家的砥志研思,孜孜以求,现代文学的美文创作如雨后春笋般成长。同时,现代文学语言也终于在作家们的笔下锻打成既有生动丰富的词汇、严整灵活的句式、精确周密的语法,又能够充分表现人们思想和情感,细腻展现现代人审美内蕴的现代汉语。今天,当我们回眸中国现代文学语言不断发展成熟的轨迹时,不应忘记鲁迅筚路蓝缕、以启山林的艰辛和开拓。

四

漫画是绘画艺术的一种,采用夸张、变形、象征等简单勾勒和描绘的手法,或直接或含蓄或幽默地表达画家对纷纭世事的理解及态度,是讽刺戏谑风格的绘画形式,具有较强的娱乐性,同时也含有讽刺批评的社会教化功能。鲁迅深谙漫画艺术的精髓,他说“漫画是 karikatur 的译名,那‘漫’并不是中国旧日的文人学士所谓‘漫题’‘漫书’的‘漫’。但因为发芽于诚心,所以结果也不会仅是嬉皮笑脸”^[35]。他明确地阐释了讽刺的内涵,“讽刺的生命是真实;不必是曾有的实事,但必须是会有的实情。所以他不‘捏造’,也不是‘污蔑’;既不是‘揭发隐私’,又不是传记骇人听闻的所谓‘奇闻’或‘怪现状’”^[36]。“如果貌似讽刺的作品,而毫无善意,也毫无热情,只使读者觉得一切事,一无足取,也一无可为,那就并非讽刺”^[37]³⁴¹⁻³⁴²。他认为清末的谴责小说中的讽刺并不成功,“其命意在于匡世,似与讽刺小说同伦,但辞气浮露,笔无藏锋,甚且过甚其辞,以合时人嗜好”^[37]。在鲁迅看来,漫画虽要讽刺,但“第一要紧事是诚实,要确切的显示了事件或人的姿态,也就是精神”^[35]²¹⁴。所以,他对阿Q的态度是“哀其不幸,怒其不争”。正是在此理念的影响之下,鲁迅创作了《阿Q正传》《肥皂》《高老夫子》《补天》《出关》等一系列讽刺小说,并开创了现代讽刺文学的先河。鲁迅在讽刺小说创作中,其小说语言创造性地借鉴了漫画艺术的特点,通过放大人物形象身份的标志性特点,扩

大人物典型性格特征,以及展现生活细节的象征性物体(符号性元素)三种方法形成后现代主义戏谑性与讽刺性的漫画画面感。

鲁迅小说语言塑造人物形象时,时常使用漫画“廓大”人物身上的某一处特征的艺术手法,增加人物的辨识度和画面感。他认为“漫画要使人一目了然,所以那最普通的方法是‘夸张’”,而“夸张,这两个字也许有些语病,那么,说是‘廓大’也可以的。廓大一个事件或人物的特点固然使漫画容易显出效果来,但廓大了并非特点之处却更容易显出效果。矮而胖的,瘦而长的,他本身就有漫画相了,再给他秀头,近视眼,画得再矮而胖些,瘦而长些,总可以使读者发笑”^{[35]241-242}。只不过漫画用的是简单线条的勾勒,小说语言用的是夸张的修辞手法。《故乡》中的豆腐西施杨二嫂“却见一个凸颧骨,薄嘴唇,五十岁上下的女人站在我面前,两手搭在髀间,没有系裙,张着两脚,正像一个画图仪器里细脚伶仃的圆规”^[38]。小说语言像漫画的简笔勾勒一样,抓住描述对象的姿态特点,运用夸张的修辞手法,将其双手支撑在大腿外侧,以腰为轴,张开转动双脚的动作形象地比喻为“细脚伶仃的圆规”,充分体现了漫画的戏谑意味,让人不禁在脑海中形成漫画的画面感。同时,杨二嫂的外观性也与小说中的人物语言相匹配,“忘了?这真是贵人眼高……”,“阿呀阿呀,真是愈有钱,便愈是一毫不肯放松,愈是一毫不肯放松,便愈有钱……”^{[38]506},多用疑问句、递进句、省略句,还有“阿呀阿呀”的象声词。至此,一个尖酸刻薄,大惊小怪,絮絮叨叨的小市民形象便从画面、语言和声音等方面综合立体地凸显出来。阿Q头上的疤痕也颇具有漫画式的讽刺意味,“最恼人的是在他头皮上,颇有几处不知于何时的癞疮疤……因为他讳说‘癞’以及一切近于‘赖’的音,后来推而广之,‘光’也讳,‘亮’也讳,再后来,连‘灯’‘烛’都讳了。一犯讳,不问有心与无心,阿Q便全疤通红的发起怒来,估量了对手,口讷的他便骂,气力小的他便打”^{[38]516}。小说语言放大了阿Q身上的缺陷——“癞疮疤”,像漫画一样,突出了“全疤通红的发起怒来”,既形象又准确可谓点睛之笔,通过“廓大”阿Q身体的特点,不但说明他并不是一个“完人”,更表现了他讳疾忌言、欺软怕硬的性格特点。而《高老夫子》中高尔础,“至今左边的眉棱上还带着一个永不消灭的尖劈形的疤痕。他现在虽然格外留长头发,左右分开,又斜梳下来,可以勉强遮住了,但究竟还看见尖劈的尖,也算得一个缺点,万一给女学生发见,大概是免不了要看不起的”^[39]。亦与阿Q的“癞疮疤”有着异曲同工的妙用。在描绘人物群像时,鲁迅的小说甚至会略掉人物的名字,直接以其身上某个显著特征代替人物出场,“红鼻子老拱”“胖大汉”“三角脸”“蟹壳脸”等名称信手拈来,这既属于借代的修辞方法,也是“廓大”人物主要特征的漫画技法的体现。《故事新编》作为“不足称为‘文学概论’之所谓小说”的“试验性”作品^[40],本就是讽刺味道与戏谑性极重的一类小说,其中人物的描绘堪称漫画笔调的代表,女娲两腿间那个古衣冠的小人、老子出关时被迫讲学的样子、墨子前往楚国的路上狼狈的模样,都极具有漫画艺术的特点。当下,很多经典文本被制作成了动漫,读者带着视频中看过的类似形象再去阅读语言文字,在脑海中更容易形成漫画式的画面感。当然,这里牵扯到两个理论问题,一是漫画形象对语言的画面感形成的“浸入”问题,二是小说及其他文学作品与相应的图像文本(绘画、摄影、电影等)之间的关系,即所谓文学与图像之关系的问题^③,因与本文画面感相关度不太高以及篇幅考虑,

^③赵宪章教授在《“文学图像”之可能与不可能》一文中认为,“从19世纪到20世纪,文学理论的母题经历了从‘文学与社会’到‘文学与语言’的蜕变,并且正在朝向21世纪的‘文学与图像’渐行渐近”。

就不进行论述了。

除了形似还有神似。鲁迅借鉴漫画艺术技巧,除人物形象特点的夸大,还创造性地“放大”人物的性格特征,追求神似,形成漫画式的讽刺效果。阿Q最突出的性格特征是“精神胜利法”。尽管他在未庄的现实处境十分悲惨,但他在精神上却“常处优胜”,特别能够“转败为胜”,从而获得精神的胜利。小说的两章“优胜记略”,集中地描绘并不断放大阿Q这种性格特点,具体包括:第一,幻想从前。当别人说他穷困的“行状”时,他常常夸耀过去,“我们先前——比你阔的多啦!你算是什么东西!”。第二,幻想将来。当想到自己穷困潦倒时常常寄托将来,“我的儿子会阔的多啦!”。第三,以丑为美。他忌讳自己头上的癞疮疤,当别人挖苦他时,他却进行美丑转化,“阿Q没有法,只得另外想出报复的话来:‘你还不配……’,这时候,又仿佛在他头上的是一种高尚的光荣的癞头疮,并非平常的癞头疮了”。第四,儿子打老子。阿Q被人揪住黄辫子,在壁上碰了四五个响头,却心里想:“我总算被儿子打了,现在的世界真不象样……”,于是他又胜利了。第五,争当第一。当挨打后,他立刻又想,他是第一个能够自轻自贱的人,“状元不也是‘第一个’么?”。第六,自打自残,自譬自解。当赌博输了钱后,“他这回才有些感到失败的苦痛了,”但立刻转败为胜了,“他擎起右手,他就用力在自己脸上打两个嘴巴,打完之后,便觉得被打的是别一个自己,于是他又得胜地满足了”。第七,迁怒弱者。当被假洋鬼子打了之后,阿Q走近小尼姑身旁,突然伸出手去摩着她新剃的头皮,扭住她的面颊,再用力的一拧。于是“似乎对于今天的一切‘晦气’都报了仇;而且奇怪,又仿佛全身比拍拍的响了之后更轻松,飘飘然的似乎要飞去了”。阿Q的“精神胜利法”本质上是一种自我麻醉的手段,也是自身矛盾的统一体,正如鲁迅所说:“阿Q有农民式的质朴,愚蠢,但也很沾了些游手之徒的狡猾。”^[41]鲁迅从阿Q的生活道路和个性特点出发,按照自己艺术创造上的习惯——“模特儿不用一个一定的人”^[42],对其性格特征进行了极致的放大,突出人物复杂性格中最具代表性的“精神胜利法”。小说的叙述语言为欧化的长句式和书面语,阿Q的语言则为句式简短的肯定句,词汇通俗而滑稽,既符合他的身份,又像漫画的重笔勾勒一样出彩,从而塑造了阿Q这样一个形神兼备、意义深刻而又栩栩如生的典型形象,达到了“通过语言看出人影”的效果。1938年1月,张天翼在《文艺阵地》上第1卷第1期上发表讽刺小说《华威先生》,为中国现代文学画廊提供了抗战期间国民党官僚华威的形象,小说中不断突出、放大华威“忙”和“包而不办”的性格特征,给人们留下了深刻的印象,可谓深受鲁迅嫡传。

漫画艺术中,还有一个重要方法是利用特殊的符号性元素,即画家在画面中特意设置某种物品,如金钱、印章等从而起到讽刺和幽默的效果。鲁迅化用了这一技巧,在小说创作中设置了具有类似于漫画的符号性元素,既具象征意义,也有讽刺幽默的漫画效果。《肥皂》以一块“葵绿色”肥皂为符号性元素,成功地塑造了伪道学四铭的形象。当四铭在街上看到女乞丐,特别是听到两个流氓的对话“你不要看得这货色脏。你只要去买两块肥皂来,咯支咯支遍身洗一洗,好得很哩!”^[43]。之后,心中泛起了波澜,于是便买了一个“小小的长方包,葵绿色的……闻到一阵似橄榄非橄榄的说不清的香味,还看见葵绿色的纸包上有一个金光灿烂的印子和许多细簇簇的花纹”的肥皂,送给四铭太太,并义愤填膺地指责流氓违背忠孝仁义的行径。四铭太太经过短暂的兴奋后,便看透了四铭的心思,“你是特诚买给孝女的,你咯支咯支的去洗去。我不配,我不要,我也不要沾孝女的光”^{[43]52}。

至此,四铭这个满口仁义道德,满肚子男盗女娼的伪道学的形象,透过“葵绿色肥皂”,将其表与里、言与行、显意识与潜意识进行了委婉而巧妙地比照,以不动声色的方式将隐藏于四铭灵魂深处的污垢放大,形成了类似于“冷幽默”的漫画效果。小说语言的句式根据人物身份而不同,四铭常用省略句,当他给太太肥皂时“唔唔,你以后就用这个……。”表明他表里不一,虚伪掩饰的伪道学本质,四铭太太的句式则多用肯定的短句,如“胡说!瞒我。你们都是坏种!”,说明她对四铭的深切了解。词汇方面生动形象,如象声词“咯支咯支”,以及象征青春与欲望的“葵绿色”等,加之含蓄深沉的美学风格和冷静滑稽的对比修辞等,这些语言特点使得小说将生活的原生状态与辛辣的漫画讽刺画面形成了有机统一。同样,鲁迅于1925年5月发表在《语丝》周刊第26期上《高老夫子》中“镜子”的符号性元素,也与“肥皂”有着相同的漫画讽刺功效。

鲁迅将各种绘画笔调与技法融进小说创作,使得他的小说语言具有了图像视觉的表现力,同时也使他的小说呈现出了不同形式的美感形态。有研究者指出:“鲁迅小说在坚持写实主义的真实美感的前提下奇妙地将现代主义的峻急美感、古典主义的慢逸美感并置在一起,由此确立了多样性、悖论性与限度性并存的中国现代小说的经典美感形态”^[44]。从这个意义来看,白描手法勾勒出的写实性画面是现实主义的显现,木刻刀味形成的画面是现代主义深邃、峻急的“力之美”,水墨笔调造就的写意性画面蕴涵了中国古典主义美学韵味,漫画笔触造就的夸张象征画面是后现代主义的戏谑性展现。可以说,鲁迅吸纳借鉴了不同绘画艺术所构成的小说语言的画面感,缤纷纷呈,美不胜收。

五

“传统的与同时代文人的作品多是‘写意’的,或者是‘仿意’的,鲁迅则往往是‘创意’的,‘创意’的结果,是神思的飞动,将复杂的艺术与哲思引进词章的深处”^[45]。在小说创作中,鲁迅借助视觉思维和绘画艺术将画面模型转化成文学语言构成的“创意”画面,并传递给读者。至此,“文学家的鲁迅”与“美术家的鲁迅”相遇,并成功地将文字和绘画两种艺术融合,形成了现代小说诗画表述的画面感。古代文学的“诗中有画,画中有诗”的诗画理论早已成为不刊之论,中国现代文学如何继承之、创化之,鲁迅小说语言的画面感正是在现代文学语境下“鉴画衡文”而开辟的“诗画同道”的新路径,是古代诗画理论的现代性转化,也是鲁迅留给中国现当代文学的又一宝贵财富。同时,研究绘画艺术与鲁迅小说语言的画面感,不但是文学和绘画两个艺术门类之间的“打通”和“会通”,而且是从文学内部研究“美术家的鲁迅”的应有之义。20世纪以来,鲁迅小说语言画面感的特点,亦带动了中国现当代文学求变求新的语言风格,许多有创造性的作家,如老舍、沈从文、张爱玲、汪曾祺、孙犁、张炜、贾平凹等都不同程度地吸收了其丰富的经验。另外,从中国现当代文学批评的视角视之,是否产生画面感,也是考量和评判一个作家的语言和作品水平高下的重要标准之一。

参考文献:

- [1]董炳月.“文章为美术之一”——鲁迅早年的美术观与相关问题[J].文学评论,2015(4):21-30.
- [2]李禧.试论鲁迅的“新兴木刻”与珂勒惠支版画的革命情愫[J].鲁迅研究月刊,2016(12):75-80.
- [3]毛晓平.鲁迅与民间美术[J].鲁迅研究月刊,2000(9):38-45.

- [4]董炳月. 浮世绘之于鲁迅[J]. 鲁迅研究月刊, 2016(6): 84-91.
- [5]上海鲁迅纪念馆, 北京鲁迅纪念馆, 南阳市汉画馆. 鲁迅与汉画像[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 2019.
- [6]黄薇. 观念的变迁: 新文学中的图像艺术——以鲁迅《呐喊》封面为例[J]. 文艺研究, 2006(5): 161-163.
- [7]钱理群. 作为艺术家的鲁迅[M]//鲁迅九讲. 福州: 福建教育出版社, 2007.
- [8]钱理群, 王乾坤. 作为思想家的鲁迅[M]//走进当代的鲁迅. 北京: 北京大学出版社, 1999: 64-65.
- [9]孙郁. 鲁迅藏画录[M]. 广州: 花城出版社, 2008: 100.
- [10]钱钟书. 管锥编[M]. 北京: 中华书局, 1994: 1357.
- [11]邹淑琴. 鲁迅的图像性叙述实践——以《出关》为例[J]. 鲁迅研究月刊, 2012(4): 13-16.
- [12]W. J. T. 米歇尔. 图像学: 形象·文本·意识形态[M]. 陈永国, 译. 北京: 北京大学出版社, 2012: 122.
- [13]浅见洋二. 距离与想象: 中国诗学的唐宋转型[M]. 全程宇, 冈田千惠, 译. 上海: 上海古籍出版社, 2005: 113.
- [14]鲁迅. 我怎么做起小说来[M]//鲁迅全集(第4卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 513, 526.
- [15]鲁迅. 作文秘诀[M]//鲁迅全集(第4卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 631.
- [16]鲁迅. 祝福[M]//鲁迅全集(第2卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 10.
- [17]鲁迅. 我怎么做起小说来[M]//鲁迅全集(第4卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 513.
- [18]鲁迅. 长明灯[M]//鲁迅全集(第2卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [19]鲁迅. 伤逝[M]//鲁迅全集(第2卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [20]鲁迅. <近代木刻选集>(1)小引[M]//鲁迅全集(第7卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [21]鲁迅. 狂人日记[M]//鲁迅全集(第2卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 453.
- [22]刘东方. 论鲁迅研究中的图文互动及其价值——以赵延年插图本《狂人日记》为研究对象[J]. 鲁迅研究月刊, 2018(1): 65-75.
- [23]陈丹青. 笑谈大先生: 七讲鲁迅[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2011: 149.
- [24]姜澄清. 中国绘画精神体系[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1992: 14.
- [25]钱钟书. 中国诗与中国画[M]//旧文四篇. 上海: 上海古籍出版社, 1979: 11.
- [26]鲁迅. 写在<坟>后面[M]//鲁迅全集(第1卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 301.
- [27]鲁迅. 赠画师[M]//鲁迅全集(第7卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 465.
- [28]鲁迅. 社戏[M]//鲁迅全集(第1卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 592-595.
- [29]普实克. 普实克中国现代文学论文集[M]. 李燕乔, 等, 译. 长沙: 湖南文艺出版社, 1987: 19.
- [30]孙郁. 鲁迅与现代中国[M]. 合肥: 安徽大学出版社, 2013: 49.
- [31]刘东方. 《老残游记》与胡适的审美启蒙理念[J]. 中国现代文学研究丛刊, 2011(11): 23-33.
- [32]胡适. 五十年来中国之文学[M]//胡明, 主编. 胡适精品集(第3册). 北京: 光明日报出版社, 1998: 276.
- [33]胡适. 老章又反叛了[M]//胡明, 主编. 胡适精品集(第10册). 北京: 光明日报出版社, 1998: 353.
- [34]鲁迅. 小品文的危机[M]//鲁迅全集(第4卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 592.
- [35]鲁迅. 漫谈“漫画”[M]//鲁迅全集(第6卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 214.
- [36]鲁迅. 什么是讽刺[M]//鲁迅全集(第6卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 340.
- [37]鲁迅. 中国小说史略·清末之谴责小说[M]//鲁迅全集(第9卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [38]鲁迅. 故乡[M]//鲁迅全集(第1卷). 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [39]鲁迅. 高老夫子[M]//鲁迅全集(第2卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 76.
- [40]鲁迅. 《故事新编》序[M]//鲁迅全集(第2卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 354.
- [41]鲁迅. 寄《戏》周刊编者信[M]//鲁迅全集(第6卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 154.
- [42]鲁迅. 答北斗杂志社问[M]//鲁迅全集(第4卷). 北京: 人民文学出版社, 2005: 373.

[43] 鲁迅. 肥皂[M]//鲁迅全集(第2卷). 北京:人民文学出版社,2005.

[44] 徐妍,李莹. 鲁迅与中国现代小说经典美感形态的确立[J]. 中国现代文学研究丛刊,2016(7):63-75.

[45] 孙郁. 非文章的“文章”——鲁迅与现代文学观念的转型[J]. 中国现代文学研究丛刊,2017(4):114-129.

Combination of painting and text, poem and picture reflecting each other: Drawing art and imaginativeness in Lu Xun's novel language

LIU Dongfang

(*School of Literature and Journalism, Qingdao University, Qingdao 266000, P. R. China*)

Abstract: Lu Xun is an outstanding novelist in the history of modern Chinese literature, the sense of picture formed by the novel language is one of the important marks of his works. The sense of picture is the product of the organic integration of Lu Xun's painting art and novel language, it is also the meeting point of Lu Xun as a “writer” and an “artist”, and also the new perspective of the research of Lu Xun. Lu Xun creatively combined literary thinking with artistic thinking, applying the creative concepts and techniques of line drawing, woodcut, ink painting and cartooning to his novels, so that the language of his novels presented a sense of picture with different artistic styles. Among them, the precise and vivid pictures drawn in line drawing are the manifestation of realism, the profound and grim pictures formed by the taste of woodcuts are the “beauty of force” of modernism, the poetic freehand pictures created by the tone of ink painting styles contain the aesthetic charm of Chinese classicism, and the exaggerated symbolic pictures practiced in comic drawing styles are tongue in cheek and expressiveness of postmodernism. The sense of picture brought by novel language is a precious wealth left by Lu Xun to Chinese modern and contemporary literature. Its characteristic of “painting in the text” has been gradually felt and recognized by people. Exploring the creative mechanism of the organic integration of language and painting in Lu Xun's novels can re-recognize the dual identity value of Lu Xun's novelists and artists, thinking about the modern transformation of ancient poetry and painting theory, and explore the new path of “poem and picture reflecting each other” opened up by the “combination of painting and text” in the modern literary context.

Key words: Lu Xun; the sense of picture; novel language; painting art; combination of painting and text

(责任编辑 王森卉)