

如果一本书要是没有插图,你还会看吗?

很多人不会意识到这个问题。今天,一些微博微信的附带插图已经仅仅是一种装饰,而不再有什么确切的含义。当然,好的插图可以延伸内容,而一张毫不相干的图片,倒也不会有人在乎什么。

今天的孩子们很难理解没有电视和iPad的时代,人们怎样耐心地期待着一个才出一本的杂志的到来。当一本杂志到达你手中的时候,你会用一个月甚至更长的时间去消化那些作者的文字和思想,有时候,还有配合这些文字的好插图。那时候因为作品量的贫乏,想象力便成为内容的延伸,而好的文学作品加上好的插图,在记忆中犹如一桌搭配得当的美食,色香味俱全。

几天前,我接到了一本书的装帧设计,随邮件附上了小说插图的电子版,画家的写实能力令我惊奇,这是个还没有毕业的大学生,当然,我知道他是一位快手,是数字时代的画家,可以任意改变绘画风格,这是一个典型的数字时代的复制型画家。他们可以利用摄影加上PS来进行任何风格的绘画处理。从素描、版画、油画、水彩到贴纸、剪纸、拼接到混合媒介的创作,在任何这个年龄的画家家中,这样的风格跨度,以往是不可能实现的,但是今天的孩子们可以通过软件的快速处理来获得这个处理“风格”,而同样的一张作品,退回到20年以前,几乎是难以想象的,我认识的那些伟大的插图画家们,他们几乎是在积累了大半生的绘画经验以后,逐渐开始从单纯的现实主义风格中寻找属于自己的风格。这期间经过的时间,人生阅历、文学修养、创作过程和个人品味以及见识的多重发酵,最终在画家的笔下逐渐呈现出来。这个过程,有时候是一生的长度,有时候一生都无法到达,在每年从全国美术学院毕业的那些学生中,多数人仅仅是将自己的绘画技术达到了一个教师认可的水平,至于风格,便是很久以后的事情了。而在数字时代,风格不再意味着创造力的独特性,而是厂家在软件中内置的滤镜所能够运算出来的视觉效果。回到我前面所说的那个青年画家的插图作品,我看到的只是一种效果而已,不是一种灵魂与肉体共存的作品,而是一张披着华丽风格外衣的视觉元素的堆积。这种复杂、华丽的插图作品,对于我成长的那个时代的画家来说,是无法想象它的工作量的。而在数字时代,这些效果的完成,仅仅需要几分钟。我把这些作品送给那些老画家们看,他们首先赞叹的是在作品上付出的工夫,而后则感叹作品没有原作者的创作灵魂,也就是对于表达对象的明确的控制力度,这是一个插图约稿,而不是画廊订制。在作品中,我没有看到与作品内容的相关性,而这点在传统的插图作品中,是一个最根本的要求。一幅好插图,应该对



拯救文学插图

□郭雪艳



文字加以立体地阐述和深刻地剖析,但又要从文章的局限里跳出来,发挥个性创作的想象,创作具体、确切、优美、独特的符合读者心理的视觉形象,追求方寸之内的广阔天地。插图与文字,犹如绿洲之于大漠、花园之于城市,绝不是可有可无的附庸。

上世纪70年代末,我刚到《人民文学》杂志工作时,正值中国新时期文学“开春”,这个时代不仅仅给中国留下一批文学佳作,伴随着这个高峰,同时诞生了一批优秀的插图画家,诞生了一批至今无法超越的插图大师。比如大家都熟知的刚刚离去的装帧艺术大师、知名画家张守义先生。他是一位有个性的画家,一生以酒相伴,也是一位慈祥的老人,聆听他的教诲,总会令我受益匪浅。他擅长用简洁娴熟黑白画风来表达情感。我印象中,他的人物大多不会画出脸,而且背影居多,给人丰富想象。在《故乡》中木讷的闰土父子,《战争风云》中体态衰竭的囚犯,《悲惨世界》中风吹残年的冉·阿让等,笔墨凝练、造型准确、简约贴切。凭借多年在国外的生活积累,他表现异国情调夸张变形,分寸得当,已经具有完全独立的审美价值,如在穹顶型细密的建筑图案叠加神父的黑白画《巴黎圣母院》,以精美纹样托出剪影线描的《简爱》,以作家手稿和案台灯素描制造小说特定氛围的《贝姨》等,都显示和强化了他在插图绘画方面的独特创意。

再看另一位优秀画家秦龙先生的作品插图,散见于各类文学书籍中,题材古今中外,无所不包。如秦牧的散文集

《长江浪花》、吴伯箫的《北极星》及《杨朔散文集》中的插图是他的早期作品,后从安徒生、格林兄弟的童话世界到现实主义杰作《红与黑》等都体现出画家的文学修养和独特的理解,他的作品不仅使情节获得强化,更让读者开启想象。上世纪80年代,《源氏物语》上、中、下三册中,秦龙先生分别用不同效果完成的插图绘画,使全套书图与文相映成趣,如果这套书没有插图,效果就会大打折扣。

那时候还有袁运甫、王怀庆、董辰生、李国靖、李培文等一批优秀画家,加入到文学插图的队列中。正是因为他们有着深厚的文化素养,渊博的专业知识,如构图的韵律节奏、线条的疏密变幻、黑白的对比映衬,以及丰富的人生阅历,创作出了优美、具体、确切、独特的符合读者心理的视觉形象,将插图作品推进历史性的辉煌乐章,许多插图已成为时代杰作。

我经常把今天的电脑插图作品和那个时代的插图作品进行比较。我会问自己,如果文学作品没有插图会怎样?如果插图脱离了原始文学作品的服务功能,还能不能存在?如果传统的写实画家们以积累了几十年的写实能力来协助文学作品进行形象化表达,那么抽象的作品怎样完成这个过程?

图像的力量从来都是强大的,最早的插图出现在宗教著作中,可见在传播过程中,插图经常能够越过文字的藩篱,因为很多人没有能力和耐心去识别文字,插图则为传播提供了最直接和先进的渠道,因此在以往,绘制插图的那些人,就像

是魔法师一样具有神奇的力量。人类是一种形象思维的动物,在阅读文字的同时,需要依靠想象力来完成对文字抽象的补充。当这些形象力量强大到了足以自我传播的时候,用于服务性的图像就获得了自我解脱的生命。今天的数字化时代,一张图片在网上一天的转发量可能比在798画廊中一周的来访数量还要多。数字时代的图像,不仅仅是传播渠道的扩张,今天人们在互联网上浏览上半个小时,可能是以前需要在学校里学习一年的艺术容量,今天人们对于图像的敏感程度已经和20年前的文学时代大不同了,文学本身的位置也从20年前的顶峰回到了一个正常的位置,而网络文学的兴起,给文学带来不同的观众群和阅读习惯。今天在iPad上阅读一篇网络文学,你不会在乎有没有插图,甚至你都不会在乎是不是从第一章开始读起,你会在上班的地铁中看上5分钟网络小说的同时,在QQ上和人聊天,顺便查看E-mail,这样的关注方式和看电视差不多,而在此之前的年代,人们会拿出几个小时或一整天,专心读书而不会受到任何打扰,那个时候的读者会被书中的内容感动得泪流满面,而现在怕是很难有这样的阅读心境。

写实的插图对于这个时代是一个十分奢侈的事情,今天人们有足够的资源,不仅从绘画,还会从时装、电影或是网上帖子去看那个时代,因此,对于今天的画家来说,从网络上下载一张照片,然后用PS来处理成为油画或是黑白炭笔风格,再从不同的照片上掐头去尾地为主人公换头,其实不是什么很难的事情。摄影可以为你解决一切关于光影、透视比例和环境色彩的问题,摄影成为取代写实插图的最好途径,而今天的稿费制度已经不可能让一个画家拿出半个月的时间为你精心绘制一幅只够购买2斤葡萄的作品,今天的插图画家已经无法依靠插图维持生活了,特别是写实主义的插图画家,稿酬已经糟糕到历史的极致,这样的时代,数字化插图、插件和抽象处理的廉价形象一定会取而代之的。我不知道那些我曾经崇拜的插图画家们在以什么谋生,但是在20年前,他们是可以靠画插图而生的。

人们经常形容文学是多么伟大,但是很少有人去赞叹插图是多么伟大,即使是再伟大的插图,也无法掩盖或超越原作的的光芒,就像是莎士比亚的著作画插图,尽管插图精美绝伦,你能永远无法超越莎士比亚,这就是插图画家的宿命。但是,这曾经是个充满艺术生命力的市场,而今天,插图画家面对的这个市场已经令人难以启齿了。重点不仅仅在这里,而是当插图画家已经变成了像是非洲的那些濒临灭绝的野生动物的时候,你是去任由他们消失,还是打算用那些批量克隆出来的羊群去摆满草原,或是去进行保护和培养?这个问题已经摆在我们的面前了。



玄览堂笔记

情语与景语

□顾农

在中国的传统观念中,诗歌以“情景交融”为上,所谓“情景名为二,而实不可离。神于诗者,妙合无垠”(王夫之《夕堂余论内编》)。但是在作品中“情”和“景”并不是双峰对峙平起平坐的,其中“情”占据主导地位,即使在专门写景的情况下,仍然是如此。

把这一点说得最透彻的,大约是王国维在《人间词话》里一句似乎很绝对的话——

“昔人论诗词,有景语、情语之别,不知一切景语皆情语也。”

诗词中有景语、情语之别,乃是十分明显的事实,王国维本人在《人间词话》里就曾明确地说过——

“生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游?”“服食求神仙,多为药所误。不如饮美酒,被服纨与素。”写情如此,方为不隔。“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。”“天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”写景如此,方为不隔。

前一组是情语,后一组是景语。那么是不是王国维自相矛盾呢?那又不然,“一切景语皆情语”这一命题已经表明他承认在一般的意义上有“景语”与“情语”之别;只不过如果深入一步来看,则所谓“景语”并非纯然客观的写景,其中必然已经渗进了作者的感情,就这个意义上来说,“景语”就是“情语”。

这一层意思,前人早已说过,只是不如王国维说得这样醒目、这样透彻。关于诗歌,中国最古老的命题是“诗言志”(《尚书·尧典》),稍后大为流行的意见是“诗缘情”(陆机《文赋》),都只是强调诗歌作品与诗人之情志的关系。

从创作过程来说,则刘勰有云:“登山则情满于山,观海则意溢于海”(《文心雕龙·神思》),杜甫有云:“思飘云物外,律中鬼神惊”(《敬赠郑谏议十韵》),侧重强调的都是诗人的“情”、“意”、“思”,而山海风云之类则处于相对次要的地位,其立言同“言志”“缘情”的传统完全相合。在新文学作家中最注意继承中国传统的鲁迅先生,即使写小说也十分讲究诗意,所以他说自己“所写的事迹,大抵有一点见过或听过的缘由,但决不全用这事实,只是采取一端,加以改造,或生发开去,到足以几乎完全发表我的意思为止”(《南腔北调集·我怎么做起小说来》)。他的创作路径仍然是传统的言志缘情。

主体性极强,将自我移置于非自我,从而达到物我的同一,这是创作过程中常见的情形,从这个意义上来说,看上去客观的东西(例如景物、形象)乃是主观情志的表现。当然,作家的主观并不是天生的东西,它只能从对于客体的认识和感悟中来。唐代儒学大宗师孔颖达有一段话说得最好:“包管万物,乃呼为志。志之所适,外物感焉”(《毛诗正义》卷一)。先是心“感物而动”,然后又有“外物感焉”的过程。所以,在写下来的诗文中,外物(景)已经不完全是原来那个物,而是融入了作者感情的物了——正是在这个意义上,确实可以说“一切景语皆情语也”。

西方文论将这一现象称为“移情”,里普斯(Theodor Lipps 1851~1914)有一个著名的意见说,客体“就其为欣赏的对象来说,却不是一个对象而是我自己”(《古典文艺理论译丛》第八册,人民文学出版社1964年版)。他这里说的正是“外物感焉”这一段。中国学者因为本土诗学传统的关系,很容易认同这一西方新说。

中国古典诗歌兼抒情与叙事(包括写景)这两个方面,而大抵以抒情为重,这正可以由“一切景语皆情语也”来解释。在中国诗史上,如果不强调抒情而以叙事为重,诗人们往往采取乐府以及后来之所谓歌行体来进行。乐府与徒诗的区别,固然在于人乐与否,但远不限于这一点,事实上很多后来的拟乐府和所谓歌行体大抵不能入乐,不能唱而只能吟诵,但它一定要有比较强的叙事性,因为汉乐府一向是“感于哀乐,缘事而发”(《汉书·艺文志》)。白居易是领导中唐新乐府运动的要人,他特别强调“诗歌合为事而作”(《与元九书》)。中国古代虽然也有不少很好的叙事诗,但总起来看,叙事诗不算很繁荣,绝大部分好诗是抒情诗,就连白居易本人也是其抒情诗的读者更多,影响更大。

在中国古人的观念里,叙事主要是“史”的任务。中国史学有极深的传统,叙事主要由史负责,诗人只管抒情就可以了。这一传统非常强大,很少有人突破。曹操与杜甫的部分作品之所以成为“诗史”,那是因为天下太乱了(汉末之乱、安史之乱),有着强烈社会责任感的诗人只好越位行事。这乃是变态而非常态。

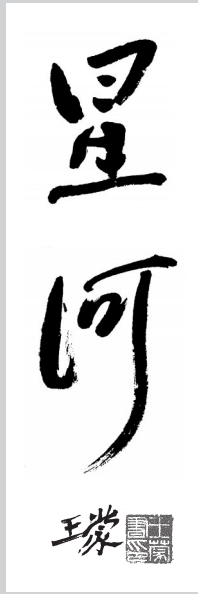
中国的传统文论,无论是“言志”说、“缘情”说还是“物感”以及“一切景语皆情语”说,说到底都是讲物我的同一。钟嵘说得对:“若乃春风春鸟,秋月秋蝉,夏云暑雨,冬月祁寒,斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲,离群托物以怨。至于楚臣去境,汉妾辞宫,或骨横朔野,魂逐飞蓬,或负戈外戍,杀气雄边,塞客衣单,嫖泪尽,或士有解佩出朝,一去忘返;女有扬蛾入宠,再盼倾国;凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义?非长歌何以骋其情?”(《诗品序》)人的各种感情都不是无缘无故的,社会生活和自然景物(古人统称之为“物”,自己以外的一切全是“物”)对作者发生作用,作者之心“感物而动”,再用自己的心志感情去看待外物,则“外物感焉”,将这样的心和物写下来便是作品。换言之,作品中的物乃是作为作者心志所感之物,“一切景语皆情语也”的根源在此。

西方的移情说(现象学文论沿此递进,张扬主体尤甚)以及模仿说,都只看到创作活动的某些片段,就将它视为事情的全部;而中国传统文论却是能够通观全局的,尽管有时也只重点地讲起其中的某一片段。这一份宝贵的理论遗产,值得我们再三回顾,发扬光大。



秋柳

苏天赐作



王蒙



大白话

想唱就唱

□陈世旭

有一年到新疆伊犁,走在街上,只见当地的维族和哈萨克族的普通百姓,年轻的骑自行车上扬的脖子高歌,白胡子老人在街边自家门口大弹冬不拉或是热瓦普之类,小姑娘则拍着巴掌转着身体翩翩起舞,路过的人越是注意她越来劲。心里很羡慕。换了我,打死也不会有这样的洒脱劲。

从小最大的愿望是每天都能得到父母和老师的夸奖,一切惟父母和老师之命是从。时时刻刻都像在站队列,听到“向左看”绝不敢向右看;到了青春期,有蠢动了,但即使向女同学分发作业本眼睛也注意着周围的动静;刚毕业,家里无力供我上学,老师动员下乡,我马上就答应了;在乡下8年,除了因为血吸虫病住过两次院,从来没有缺过一天勤;后来回到县城做临时工,把机关所有人的话都当圣旨;再后来混入写作队伍,更是尽可能中规中矩;偶尔写了看上去像“评论”、像“散文”的文字,

评论家和散文家说你是写小说的,应该好好写小说,我也就赶紧打住,努力控制住自己的心猿意马;这几年报纸扩版,花边文字的需求量大了,有朋友约稿我就尽力而为。结果我很敬仰的著名作家私下劝我,别写这种“口水文章”了,那会显得自己江郎才尽。

这一次,事情发生了根本性的变化。也许是因为多少有了些人生历练,对著名作家批评我的“江郎才尽”,我很认可。并且远不仅仅是认可,而是获得了一种解放感,把先前的许多顾虑都消除了。人总是被声名所累,放下了对声名的追求也就累不着了。如今反正是“才尽”了,也就没有了“才”的包袱。先前所以有那么多的顾虑,那么在意家长、老师以及名家的说道,就像萨特说的“他人即是地狱”,那是因为有所图,希望成长、发展到跟他们一样的水准。等到知道这远大理想的

实现已不可能,心绪也就平静下来了。“才”尽了,人还活着,就总要有所活动,就像多年前揭露阶级敌人的一句老话:“火烧冬茅心不死。”又没有别的嗜好,那就只有继续写作。先前的写作,多半是为争强好胜,而今则多是一种自在的抒发,把人生的诸多感慨传达给同声相应同气相求的熟悉或陌生的朋友,大家一块开心,如果还能有益于世道人心,那就更好了。

唱歌、弹琴、跳舞、写作,自己快乐,也让别人愉悦,这么好的事,一旦要做,为什么总是难免瞻前顾后、顾忌无穷?仔细想想,除了自己的懦弱外,也有从小被管得太多了的原因。孔圣人给人生画了一条界线:七十而从心所欲,不逾矩。反过来,“七十”之前都是不可以“从心所欲”的。圣人当然有圣人的道理。人类是个社会群体,如果谁都没有约束,社会就不成社会了。但凡事总有个度。孔圣人也说过“过犹不及”,约束得过分了,到了谨小慎微、无所措手足的程度,人生就会变得很苍白、很没趣,人性就会变得很猥琐、很灰暗,更别谈活力、创造力之类了。

其实,只要与现行法律和社会公德无碍,人生在任何阶段都是可以随心所欲的,就像我在伊犁看到的维族或哈萨克族兄弟那样,想唱歌就唱歌,想弹琴就弹琴,想跳舞就跳舞,心地光明,自由欢畅,多么美好!

及第与落榜者必看的两份名单

□阮直

在一考定终身的社会里,及第与落榜就是天堂与地狱。每到张榜时总有媒体要出来为落榜者说几句励志的话,虽然没用,但安慰或许也能为落榜者打开一扇小窗户,透进一缕阳光。

网上有来自国家图书馆的两份清朝名单。名单上有9人,第一份名单是:付以渐、王式丹、毕沅、林祹堂、干云锦、刘子壮、陈沅、刘福姚、刘春霖。第二份名单是:李渔、洪升、顾炎武、金圣叹、黄宗羲、吴敬梓、蒲松龄、洪秀全、袁世凯。

在调查的100人中,对第一份名单上的人一个都不知道的有90人;对第二份名单上的人则大多数都知道。

实际上,第一份名单上的9人,全都是清朝的科举状元,在当时一榜跃龙门的时代,他们是何等的光辉灿烂,气象万千!而第二份名单上的9人,全是清朝的落榜考生,若按当下落榜者的心态,后边的9人只能回到“自主创业”的起点上了。

三十年河东三十年河西,第一份名单上那9位金榜题名、显赫招摇的风光之人,早已无人知晓;第二份名单上9位名落孙山者却成为大学者、大作家、大英雄(或乱世英雄),叱咤风云,史上有了名了。这一点也不让人费解。科举考试一定是拒绝考生用独立思考写成的文章,只有那些和朝廷保持高度一致的考生的试卷才会得高分。倒是那份落榜者

的名单,展示了他们的辉煌。李渔的戏曲理论、洪升的《长生殿》、吴敬梓的《儒林外史》、蒲松龄的《聊斋志异》、《金圣叹评点(水浒传)》都是中国古代文学史必须记载的章节。顾炎武被称为清朝的“开国儒师”,提出了“天下兴亡,匹夫有责”的口号。黄宗羲有“中国思想启蒙之父”之誉。洪秀全所写的《原道救世训》《原道醒世训》,是那9个状元集体创作也完成不了的。洪秀全是及第了,清王朝也无需有了个县太爷。袁世凯无论作为中华民国第一任大总统,还是清朝的内阁总理大臣,都是是个没学历的官。

可见落榜只是大学拒绝了,并不是社会也拒绝了。