



图画故事书与插图、漫画、连环画之关系^①

沙海燕 张伟英

(河北经贸大学 艺术学院 河北 石家庄 050091)

摘 要 图画故事书是儿童对世界认知的重要途径,在亲子共读的过程中,不仅能使儿童的智力水平、语言能力及审美意识等有机会获得发展,成人读者也能从中受益无穷。图画故事书的特点是叙事形式以图画形象为主、文字为辅,其中关键在于它在图文关系上与传统的艺术表现形式,如插图、连环画和漫画等都有所区别。图画故事书脱胎于插图,在国内是随着当下连环画的发展和衰落以及海外图书引进影响下而产生的新形式,具有很强的叙事性,同时也具有漫画般的、讽刺诙谐、寓教于乐的艺术表现特征。

关键词 图画故事书 插图 漫画 连环画 关系

中图分类号 J202

文献标识码 A

Connection of Picture Story Books with Serial Pictures , Comic Strips and Illustrations SHA Hai - yan , ZHANG Wei - ying

当今时代,由于“轻阅读”方式盛行的影响,传统“文本”形式的传播力量在某种程度上被削弱了,图画书开始兴起,逐渐取代了 20 世纪曾盛极一时的传统连环画而占据了主导地位。对图画书的定义,中外都有多种不同的描述界定,如“图画书”、“图画故事书”、“绘本”等。事实上,目前国内无论就图画书创作者还是读者、图书发行者来说,对图画故事书的概念理解还比较模糊,所以,市场上虽然出版了大量的图画书,但艺术表现形式还停留在既往的插图或连环画的概念上,因此有必要对时下的图画故事书在更深层次上进行分析解读,从而找出它的创作规律和特点。

一、图画故事书的概念

2001 年大卫·路易斯在《阅读当代图画书》中指出,图画书经过长久以来的讨论已经在形式特征上取得共识,它结合了两种不同模式的陈述:图像和文字,成为一个融合的文本。大卫·路易斯强调应将图画书视为一个融合的整体,所以他使用“Picturebook”这个复合词,而不同于培利·诺德曼(Perry Nodelman)等人用分离的两个单词“Picture book”,或其他人加

上一个连字符号的“Picture - book”。

图画书在台湾也多被称为“绘本”,有时也称“图画书”,主要原因是引进的源头不同,自西方引进的沿用 Picturebooks 的直译“图画书”,而来自日本的则是“绘本”。郑明进先生对图画书的定义是:“图画书是以优美的、富创意的图画为主,以浅易的文字为辅的儿童读物,是一种以图画符号来传达思想、知识、文化、习俗的、好玩的书,也是 3 岁到 100 岁的人都爱看的书,是帮助幼儿跨入儿童文学世界的‘人生第一本书’”。

综合各家的定义我认为,图画故事书,是一种综合运用图画和文字,共同创造故事的,以图为主、以文为辅的书。首先,它重视书籍整体设计,从封面、书脊、封底、扉页、书名页……等,构成书籍的每一小部分,皆可成为叙事的一部分,尤其重视跨页视觉表现的整体感;其次,图画书必须是一个叙事体,由图像和文字共同担任叙事功能,在每一次翻页间产生如戏剧换幕般的连续性效果,搭配成一个视觉表现和文字阅读的艺术整体,通过两者交互作用加深故事主题的艺术感染力。

图画书大多以大幅独立的图画为主体,以孩子熟悉的生活事物为题材,以亲子共同阅读为阅读方式,所以被视为幼儿

当了不起的艺术创作了。好的图画故事书不仅为孩子考虑,同时也是非常经典的文学作品。许多经过千锤百炼的人类文明、智慧,往往借助图画故事书的形式,以轻松、幽默,甚至夸张的手法表现出来,阅读带来的不仅是享受,同时会让人在轻松的氛围中产生新的感悟。

从更深层次讲,虽然图画书作为“儿童读物”是一个约定俗成的概念,似乎是只适宜孩子阅读的,但其实不然。图画书阅读不仅仅希望通过叙事来完成知识、概念、感悟等教育功能,还希望通过优美的艺术形式带给读者以深层的潜移默化的审美经验。孩子虽然是图画书的主要阅读对象,但作为实际的消费者,图画书第一要面对的是孩子的父母,因为其阅读方式是母(父)子共读交流的动态过程,所以图画书不仅要满足孩子成长所需的审美经验,而且还要吸引作为图画书的主要讲述者——成人的目光,以文图结合的非凡的艺术魅力吸引成人,使他们也能真正全身心地投入到阅读当中。

此外,我们通常的观念上总认为成人就应该有成人的样子,比如应该阅读没有插图的满版文字的书才显示与孩子的差别,显示出我们的成熟,从而抛弃了图画的阅读乐趣,这无异于抛弃了一种宝贵的富有想象力的审美经验。有一种荒唐可笑却又被广泛认同的思想就是,跟大人比起来,孩子是脆弱的,我们一向把孩子看成“尚未长成”的,孩子的智慧是有限的,清晰透明的内容才适合他们。正是这种观念约束了图画书的创作,要知道,我们成人自己也是需要超越理性分析的美感所带来的喜悦,我们听到动人的旋律或优美的诗篇会感动不已,但并不见得必须具备详细分析这个作品本身的能力,因为任何艺术形式都有其不可言传性的部分。

2、从阅读内容上

在苏瑟兰与亚布瑟纳(Zena Sutherland, May Hill Arbuthnot)1977年合著的《儿童和书籍(Children and books)》中他们曾将图画书分成七大类:童谣鹅妈妈(Mother Goose);字母书(ABC Books);数数书(Counting Books);概念书(Concept Books);无字书(Books without Words);给初学读者的书(Books for Beginning Reader);图画故事书(Picture Story Books)。但是显然这种太过细致分类的方式并不真正适于我们去认识,从而寻找适宜的艺术表现语言,因为在艺术领域分类往往是权宜并非绝对的,艺术表现形式之间本身也往往是交叉的,界线是模糊的,刻意的细化有时候反而会束缚我们自由的选择表现方式方法。

我认为中国台湾图画书评论家林德姮的分类方式值得借鉴,他认为图画书可分为叙事类图画书和非叙事类图画书。当然有很多书的内容涉及范围是相重叠的,例如:有很多知识性图画书也采用了叙述体的方式呈现,许多图画故事书同时也具备了算数及概念书的功能。非叙事类图画书包含字母书、算数书、概念书、儿歌或诗集图画书、知识性图画书、图画字典或识字书等,叙事类图画书则一般称为图画故事书。

3、从文图关系上

叙事类图画书可以依图、文比例大致分成以下四种:

无字图画书(无文字,完全由图来说故事。表面上虽然没有明确印刷的文字语言,实际

上却仍然存在着支撑图画表现的语言。

以图为主的图画书(Picture Books),即以图为主,文字较少的书。如一些具有简单情节的婴儿纸版书,文字只占小部分,遮住文字仍可了解故事,但要进行连结或推理的思考;不看图画只看文字,会无法了解故事,觉得故事太简单,常常没有说出重点、或是关键,也没有说出原因和结果,很难了解情节和启示。

图文并重的图画故事书(Picture Story Books),即,一个跨页至少都会出现一幅图画且有故事情节的书。在图文并举的图画故事书中,图画与文字各司其职,图画的线条、颜色描绘出文字所无法叙述的意境,文字的清晰语义表达又弥补了难以直观显现的思想及时空变化,在这里文字与图画必须互相融合、协调,共同表现一个主题,创造一个世界。

此外还有一种插画书(Illustrated Books),确切地说即以前有较多插图的书籍,它应该归在图文书的大范畴而不在图画书之内。这类书以文字为主、图为辅,没有插图也不会影响故事的了解。如果删去文字只看图,因图与图之间的联系微弱,很难猜想之间的关联也就无从理解数十幅画所要表达的意义。目前出版的大师绘本,强调世界文学名著改编的作品大多属此类。优点是在最快的时间了解浓缩的文学故事,同时欣赏大师的绘画,但缺点是若缩写改编拙劣、插图粗糙也可能使二者同时丧失,阅读的品位下降。

四、图画故事书与插图、连环画和漫画之关系

图画故事书与插图、连环画和漫画就像一母所生的兄弟姐妹,它们之间在很多方面是血脉相连、密不可分的,但又因功能、社会历史文化的变迁等诸原因形成了各自独特的艺术面貌。

1、插图对图画故事书的影响

插图(Illustration),即插在文字中间帮助说明内容的图画,从阅读功能上讲,文字叙述是诱导读者想象来展开内容,而插图则是通过可视的形象,直接刺激人们的感官,来满足读者的审美需求。1919年的五四新文化运动,可以被看作是中国古代插图和现代插图的分水岭,20世纪20年代中国插图大多由文学家操刀,如叶灵凤、闻一多等。到了30、40年代,出现一大批优秀的专业插图画家,则标志中国现代插图艺术开始走向成熟。“这些20世纪30年代的插图画家大多是既画插图也画漫画,有时插图、漫画不分。...这是因为30年代中国现代漫画和木刻大发展,有些插图画家就将漫画和木刻引入插图艺术之中。”^①其中,张光宇是中国20世纪为数不多的几个艺术大师之一,在中国现代美术史上开创了中国现代装饰画派。其插图艺术代表作有《水浒梁山英雄谱》、《花瓶梅人物小论》等,大多还保有章回小说绣像以图说文的传统形式。但我认为张光宇自编自画作于1945年的连环漫画《西游记》,已离插图的概念渐行渐远,而初具现代图画故事书的风范,其艺术特征我们在以下连环画部分会详细分析。



图2 [法]马辛《贫穷的女歌手》

在欧洲,19 世纪的书籍艺术走向衰落以后,法国的一些出版社竞相攫取最著名的画家和雕塑家给书籍画插图,进行了一些探讨插图和文字关系的尝试,产生了“绘画的书籍”这样的概念,形成法国书籍艺术一个十分明显的特征。1899 年出版商弗卢里聘请印象派画家和版画家劳特雷克,给朱雷斯·雷纳尔德的《自然史》画了插图,这应该是在书籍艺术史上插图和文字关系日益走近的开始。(如图2 [法]马辛《贫穷的女歌手》)

20 世纪 60 年代前后,在日本“随着当时新媒体方式的出现以及‘新表现意识’的崛起,日本的插图绘画开始发生变化,和过往的广告绘画、杂志、书刊、报纸的插画有所不同,画家们认为插图不应再仅是文字的说明图或是文学故事里的一个像电影镜头一样的场面,绘画同文字比较是更加具有物质性的东西,它是通过视觉来传达思想的一种独特方法,是插图画家用于发现自我的表现过程。随着这样的思考,插图的面貌逐步发生了巨大的变化,首先文学作品中的插图少见了,纯文学甚至不需要插图,而只做书籍设计。而插图画家们自编自导自画,以插图绘画的造型方式,创造出各种形式的连环漫画、叙事诗画本、儿童读物、见闻记录、理性或抽象以及科幻绘画书籍……统称‘绘本书’。”^①

日本插图的发展变化不但映射出中国插图现状,也预示了中国插图未来的发展趋势,即随着社会经济和文化的发展,插图早已不仅限于书籍这一种载体,而向视觉表现的各个领域蔓延,成为一种流行广泛、形式多样的视觉设计形式,所有视觉形式中的图形部分中都渗透着它的存在形式。曾经风光一时的文学插图也由于书籍本身日趋类型化的结果而式微,从而形成图画故事书兴起的重要前提。

2、漫画的魅力

“漫画”二字起源于日本,用来形容那种自由随意夸张的绘画风格。漫画英文为 Caricature,原指讽刺性的文字、图画,其义是夸张或者极度夸张。1925 年 12 月在郑振铎主持下,丰子恺第一本画集《子恺漫画》由《文学周报》出版,从而在中国漫画发展史上统一了“漫画”的名称。丰子恺先生认为,漫画乃绘事中简笔而注重意义的绘画,其“漫”字,与漫笔、漫谈这“漫”字用意相似。漫笔、漫谈在文体中是随笔、小品文,而漫画是画中之随笔、之小品,一般亦随意取材、篇幅短小,通过写实、比喻、象征、假借、夸张、点睛诸法表现精粹内容。“漫画是

简笔而注重意义的一种绘画,……简笔与注重内容是漫画的两个条件。”^②丰先生是抒情漫画派的开创者,他的漫画定义是脱胎于他自身漫画创作风格的,其感想漫画因为多以记录某种感想,或暗示一种道理为主,而并无其它作用,所以表面看起来似乎都很平淡无奇,浅率的人看了毫无兴味,深于情感的人才能于无声处之中品味其悠长的意蕴。这种感想漫画表现大多需要依靠点题的文字来区别于一般描写性的绘画。字画结合是中外漫画普遍采用的一种手法,西方漫画多采用对话方式,以诗配画则是中国绘画独有的艺术表现形式。诗画结合是丰子恺漫画的典型艺术特征,不过他的诗词插图表达的是当代人在生活中对古诗词意境的感受,间接表现了现代人的生活,尤其是现代人的心灵和精神生活。不把“可观”的现象全然画出,使观者有想象的余地,不仅没有减弱画面的韵味,反而更加富有意义,正所谓“意到笔不到”。丰子恺漫画更多抒情而少于讽刺,可以看作是当代图画故事书中抒情类型(如中国台湾林嘉翔的《花的孩子花的歌》、张晓萍的《女子巷弄·2 号》等等)的早期范本。

漫画式样很多,若以格式来分,漫画可分成单元格、四格、多格与连环漫画,其中连环漫画对于当代图画故事书的创作影响尤为重要。因为“连续漫画的特点,就在于它能够通过连续多幅的画面描绘一段情节,或是一段发展变化的过程,来有趣而确切地说明某一个问题。它像是一部动画短片,也像是一出小小的喜剧,通俗、生动,看完之后往往要使你忍不住发笑。它的最后一幅,常常就是说明问题的主要一幅,是高潮、也是结局,前面一连串的几幅,有时甚至便是最后这一幅的伏笔,给最后揭晓的答案预先布置好曲折的叙述。读者一幅一幅往下看,意味一步一步加深,看到最后而终于在发笑中恍然有所领会,感觉回味无穷。”^③

从中我们不难看出,连环漫画实际上就是在漫画和连环画这两种艺术形式交叉结合基础上产生的,在某种意义上有很多图画故事书的表现形式特征。如叶浅予的《王先生与小陈》、张乐平的《三毛》、黄尧的《鼻子》、高龙生的《阿斗画传》和梁白波的《蜜蜂小姐》等等,都可以看作我国图画故事书的早期雏形。这一类连续漫画多以一个主人公为主线辐射周边,在一个大主题下展开多个相对独立故事组成,故事的图画表现有四格、六格或多格独立成组,每组图画表述一个故事,由于都以连载的方式为创作前提,所以故事本身之间的连续性并不很强。但我们依然可以认为,无论从这种连续漫画自身的隐于诙谐之下的教育功能、讽刺幽默的表现手法,还是它长篇的具有一定连续性的叙事风格,都已接近于图画故事书的艺术表现特征。漫画在艺术构思和表现上要有幽默感,这是漫画不同于一般绘画的一个重要因素,同时也正是图画

① 参见尤劲东《当代插图如是说》一文,《美术研究》2004 年第 2 期,第 68 页。

② 参见丰子恺著《现代美术家画论、作品、生平——漫画的描述》,学林出版社,1987 年版,第 243 页。

版,第 37 页。

故事书中的图画有别于一般绘画创作的独特要求。

3、消逝的连环画

连环画 (Serial Pictures) 俗称“小人书”，全称“连环图画”。

首先肯定连环画在大众文化启蒙运动中的积极作用的是鲁迅先生，他在 1933 年《麦绥莱勒 Frans Masereel 木刻连环图画故事》中译本序中说：“‘连环图画’这名目，现在已经有些用熟了，无需更改，但其实是应该成为‘连续图画’的，因为它并非‘如环无端’，而是有起有迄的画本。……这于观者很有益，因为一看既可以大概明白当时若干的情形，不比文辞，非熟习的不能领会。……用图画来叙事，又比较的后起，所作最多的就是麦绥莱勒。我想，这和电影有极大的因缘，因为一面是用图画来替文字的故事，同时也是用连续来带活动的电影。”^①《麦绥莱勒木刻连环图画故事》是堪称图画故事书经典的作品，只在图画的独立性表现上与现代图画故事书略有不同，缺乏跨页画面的整体感。因为这些组画中的每幅木刻，如果单独抽离出来都是一幅具有独立价值的艺术品，当把它们前后连贯组成一体，就成为一本没有文字的图画故事书。现代图画故事书则更多强调的是跨页画面整体感和图画之间的连续性，单独抽离出来的独幅画面往往并不能具有更多的独立欣赏价值。

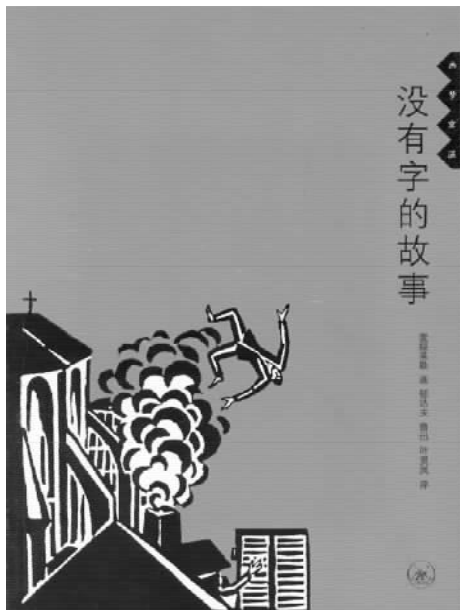


图3 《麦绥莱勒木刻连环图画故事》

《麦绥莱勒木刻连环图画故事》(如图3)的主人公是一个体格健壮、感情热烈的男子，不受礼教的约束，不顾社会的嘲笑，用孩子一样的天真热情去追求理想，可是在那个黑暗的年代必然到处碰壁的故事。这种完全没有文字解释说明的图画故事书，在当时还不是很容易被中国读者阅读习惯所接受的。所以《麦绥莱勒木刻连环图画故事》的编辑赵家璧曾对鲁迅建议，用“木刻连环画”为总名。鲁迅认为“这究竟与我国人所熟悉的连环画的内容与形式并不相同，因此该用‘木刻连环图画故事’。鲁迅又考虑到这些木刻组画，不论数十幅或百余幅，都没有一个字作说明，而中国连环画读者是习惯于按文看图的。因此他向我建议，要每个写序的人，在序文中把故事依

次叙述一下，帮助中国读者能欣赏这一高级形式的外国连环画。结果，其他序文作者仅在文字中简略的笼统地讲了故事梗概，唯独鲁迅在《一个人的受难》序文中，把二十五幅画分别写了二十五条文字说明，并冠以数字为顺序。这篇具有很高文学价值的文字脚本，至今为连环画编文工作者所称道。”^②鲁迅先生还很注重保持作品的原汁原味和完整性。当时赵家璧最初读到序文原稿时曾向鲁迅建议，希望在序文外把这二十五条说明另列于每页画幅的下面，以适应我国连环画读者的阅读习惯。但鲁迅认为这样做就破坏了原作是不可行的，我们也可从中更深的体会到，当今图画故事书创作时需要特别注意文图之间协调工作，预先筹谋是非常必要的。

“那时中国的漫画工作者似乎还甚少尝试不用文字对白的漫画创作，就是读者似乎也没有养成欣赏不用文字说明的漫画的风气。特别是长篇连载的漫画，作者似乎必须添上若干文字以补画笔的不足，而读者也似乎习惯于通过文字的媒介来了解画面的意义。”^③这种长篇连载的漫画集成册单独出版，就形成了连环画，其中最具代表性的就是上文中我们提到过的张光宇的《西游漫记》(图4)。《西游漫记》借鉴古典名著《西游记》的形式，“以60个连续彩色画面，对当权者的种种罪恶行径进行了淋漓的揭露。……作者以他擅长的装饰手法，以浓重而协调的色调，刚劲而流畅的线条，塑造了许多生动的艺术形象，设计了许多优美的画面。”^④书中插图“采用工笔重彩勾线渲染画法，即是装饰画，又像漫画和动画片，描绘精细，色彩华丽，简洁明了，装饰性很强，富有浓郁的东方艺术风格。”^⑤

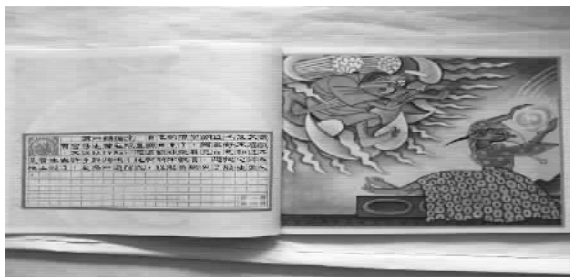


图4 张光宇《西游漫记》

此外 20 世纪 30 年代的中国还有一位以富有装饰风格肖像漫画而著名的漫画家胡考，他的《西厢记》、《西施》也有很多现代图画故事书的特点。其中共 43 幅的《西施》文图完全由胡考一人担当，像当时胡考大多漫画作品如《伶人物志》和《上海小姐》等一样，以连载的形式发表于《时事新报》，但遗

① 参见麦绥莱勒《没有字的故事·序》，三联书店 2003 年版，第 177 页。

② 参见赵家璧《鲁迅、麦绥莱勒、连环画编文——在中国连环画研究会成立大会上的讲话》一文，《连环画论丛》，1984 年 2 月第八辑，第 12—13 页。

③ 参见张乐平《毛流浪记·序》，译林出版社 2000 年版。

④ 参见毕克官《中国漫画史》，文化艺术出版社 2006 年版，第 190 页。

⑤ 参见张光宇《西游漫记》，学出版社 2005 年版，第 148 页。

憾最终没有出版过单行本。胡考的单线条用笔,洗炼、精简,寥寥数笔,人物的各种心态神貌便活龙活现地跃然纸上,意味深长,令人百看不厌。当然,象张光宇和胡考这样自编自画,先连载再集结成册出单行本而成的连环画毕竟是少数。

当代图画故事书和我们中国传统连环画最大不同,在于创作方式上。传统连环画一般是“出题目做文章”,重在叙事,类似章回小说的故事展示,也是帮助各个文化层次的人进入的一种大众阅读。大多数连环画的文学脚本编写和图画创作是分开进行的,多以文学脚本先行,画家根据文字进行艺术再创作。文学脚本既为绘画提供创作基础,又与画幅结合。也有的连环画创作,先完成绘画,然后再配以文字说明,还有的不用文字,只在画面上表现人物对话或独白等文字。连环画的题材,大都根据文学作品移植,中外著名的小说、神话传说、历史故事、戏剧、电影等,是改编连环画的主要根据,有些还介绍名人事迹,传播历史、地理、科技和政法等方面的知识。虽然连环画的主要读者是少年儿童,但由于它题材丰富多样,艺术形式通俗普及,具有群众性、文娱性和知识性,长期以来拥有众多包括成人在内的广泛读者群。

而图画故事书绘作者往往集绘图、编文于一身,用台湾绘本作家林嘉翔的话来形容,图画故事书的创作方式就是“右手绘景物、左手写心境”。酝酿创作初始就已经先有了丰富的图像意识,这也是畿米等人作品成功的奥秘所在。其实早在二十多年前,费声福先生就已预见到图画故事书这种新形式,将会取代连环画成为图画书的主流。他说:“将来产生的,独立存在的,不是单独的脚本,而是文画融为一体的连环画新品种。要促使这种新品种早日成为现实,则现在应该提倡文美合一,提倡连环画家自编自绘,再进一步,画家到生活中去,创作出既有小说又有绘画因素的连环画来。再切实一点,当前至少要求连环画绘画作者要具有一定的文学修养,连环画脚本作者要有一定的绘画修养。”^①

连环画在世界上不少国家中流行,像美国、日本、法国、比利时等国长期以来有大量连环画出版。一些有影响的连环画如美国的《华伦王子》、《老鼠和唐老鸭》,日本的《铁臂阿童木》、《阿信》,法国的《纳德》、《世界的发现》,比利时的《丁丁历险记》等,都曾先后介绍到中国来。杨先让先生在总结美国连环画特点时认为,美国的连续画基本是作者自编自画,只有电影电视改编连续画作品,很少有连环画作者去改编别人的东西,正和我国连环画以改编文学作品为主相反。所以图画故事书在美国得以大显身手,有很多艺术家把它看作是独立性较强的艺术创作,而不仅仅是为孩子准备的初级识图认字的工具。

五、图画故事书中的文图关系

作为艺术独特表现形式的一种——图画故事书,不仅仅希望通过叙事来完成知识、概念、感悟等教育功能,还希望通过优美的艺术形式带给读者以深层的潜移默化的审美经验。有许多图画故事书以童话的方式切入,或者以一个动物、一株植物为主角,或者赋予某种抽象的形体以生命的形态,演绎其命运的过程。通过一个看似简单平淡或离奇古怪的故事,用

简约的文字和风格迥异而回味悠长的图画综合叙事,无形之中有时给予我们一种温润的感动,有时给我们一种意味深长的暗示,有时又将我们暂时脱离开沉重的现实引领入一个非常自由的想象的空间。具体来讲,图画故事书的艺术性是指图画美感特性的探讨,它可以通过创意的构想、趣味的情景、新颖的技法、和谐的版面、美感的造型、独特的风格、精美的印刷等等表现出来。我们既可以从图画的连续性去感受其中所呈现的气氛,也可从其所使用的媒材、技巧,运用的风格等去体验故事的意象及其与作品主题的关联性,所以说图画故事书不但可以带给读者好的故事,还可以提供视觉艺术上的享受。

综上所述我认为,图画故事书脱胎于插图,是连环画发展新的表现形式,具有很强的叙事性,同时也具有漫画讽刺诙谐、寓教于乐的艺术表现特征,文与图的关系是图画故事书区别于插图、连环画和漫画的关键。传统的连环画、插图阅读过程近似观看舞台剧,由于每一幕之间是断然分开的,整体上有明显的片断组合的痕迹,所以观众可以随时脱离开整体而有选择的进行片段欣赏,书籍与读者之间有一定距离感。图画故事书却象是一部电影,通过暗藏着的起、承、转、合的节奏设计,或展示出宽广的视野,或进行淋漓尽致的细节刻画,不仅既有生动的故事情节,又意味深长的回甘,阅读者会不自觉地被完全融入故事叙述的进程中去。这一切的创造基于它结合了两种不同的表现模式——图画的与文字的,最终成为一个复合的文本,图画和文字是图画书两种基本的表达系统,图画故事书中的文字和图画相互阐述和解说,各自为故事的表达发挥着独特作用(如图5)。



图5 Babette Cole《Mummy Laid an Egg》

图画故事书阅读不仅依赖读者对图画和文字两者本身的理解,还依赖于对两者相互交叉关系的理解,而图画故事书的独特性恰恰表现在,用两种不同的符号语言表达故事信息,并形成一个整体的意义。因此就图画书而言,图画在这里是理解的要素,如同文本或故事一样的重要,而不仅仅是用来增强文字意义起解释说明作用的文章的延伸。

“有插图的书”和“图画书”是不同的,松居直先生曾说:文字+图画=带插图的书,文字×图画=图画书。如果图画书中的图画只是用来解释文字的意思,并不符合图画书的要求,那只是有插图的故事书。“真正的图画书应该看成是一种文学与绘画艺术的综合结晶,特别是一本真正好的图画书,

即便是将其中的文字完全抽离,亦可由画面的意象与连接,清楚传递出完整故事情节及作者所要表达的中心思想。^①正如音乐一样,优美的旋律和动人的歌词固然可以结合成传唱不衰的歌曲,但经典的旋律若没有歌词的解释依然可以触人灵魂、绕梁三日而不绝矣。所以具有非凡表现力的图画,当然也可以自然的流淌出自己的旋律。曾经两次获得过凯迪克奖金奖的美国画家芭芭拉·库尼,用一个形象的比喻说出了图画与文字之间的关系:图画书像是一串珍珠项链,图画是珍

珠,文字是串起珍珠的细线,细线没有珍珠不能美丽,项链没有细线也不存在。

总之,图画故事书中的图画与文字各司其职,图画的线条、颜色描绘出文字所无法叙述的意境,文字的清晰语义表达又弥补了难以直观显现的思想及时空变化,在这里文字与图画必须互相融合、协调,共同表现一个主题,创造一个世界。因此,图画故事书的创作是必须具有区别于传统连环画等书籍形式的独特艺术语言和表现手法。(责任编辑 楚小庆)

参考文献:

- [1] 安莉华. 插图与明清小说的阅读及传播 [J]. 文学遗产, 2000 (4)
- [2] [日] 光吉夏弥. 世界各国的连环画从诞生到现在 [J]. 连环画论丛, 1984 年 2 月第八辑.
- [3] 林德姮. 图画故事书的意义与界说 [J]. 黄秋芳创作坊, <http://www.5877.com.tw>.
- [4] 彭懿. 图画书·阅读与经典 [M]. 南昌: 二十一世纪出版社, 2006.

(上接第 101 页)死、生入险关,一切都付之一笑,超然洒脱。当然,倪瓒山水表现更主要的是通过向董源、米芾等学习“师造化”的现实主义精神,而其山水的面目却和董、米大不相同,再吸收荆浩、关同、李成北派山水的技法,融会贯通,推陈出新,创造自己的新风格,这给我们今天学习传统以很多的启发。倪瓒的笔墨技法,是面对太湖风景的特点而自己创造的。他在前人技法的基础上有所发展,使山水画的表现技法,更提高了一步。

倪瓒诗书画兼擅,但以山水的成就为最高,是倪瓒个性特征在创作表现中的全面反映。习禅信佛仅仅是其整个文化修养的一部分,但内化到思想性格之中,便对其山水创作表现产生了很大的影响。因此倪瓒提倡创作的最高精神境界是“无意于佳”,即削除任何主观上的心理准备,削除由于理智作用所带来的限制,达到“平常心”状态。这种“平常心”并非一般人的日常心理,而是经历了人生的各种波折,并从精神上超越了这些波折,达到更高一层的平静,这一过程中包含着创作主

体复杂的心理历练。所以倪瓒又并不是一味地削解为山水之意,他其实是非常重视技巧锻炼的,只不过是要使技巧转化为庄子“游刃有余”、“运斤成风”的无技巧或超技巧。

综上所述,倪瓒是一位受庄禅思想浸染极深的画家,他的艺术见解很多得自老庄或禅宗,而庄禅哲学都是超越哲学。二者的这种契合点,使倪瓒的艺术思想往往将二者融为一体,综合而用。这种影响充分表达了他精湛的“折带皴”技术,极富特色的“三段式”构图,“披图惨不乐,日暮眇余思”^②的逸气和禅学的审美理想,用最简洁单纯的艺术语言,表达出避世隐逸、超凡脱俗的人生理想,幽然淡润的处世态度,把山水画作为情感的归宿和依托,体现了倪瓒的追求和特点。既是庄子离形去知的“坐忘”,也是禅宗荡除执着的“空静”。既道亦佛,是倪瓒美学思想的依据,也是他人生态度特有的超然与洒脱的理性基础。这就达到了禅家的最高境界“平常心”,成为山水创作中的“逸品”。

(责任编辑 楚小庆)

^② 参见郭绍虞《中国历代文论选》,上海古籍出版社 2001 年版。