

汉语意象叙事功能与民族风格

许在元

(上海交通大学 媒体设计学院, 上海 200240)

[摘要] 汉语以象表意的特性是生成汉语意象叙事的根源之一。本文从汉字象形表意的根本属性出发, 探索汉字意象的本质属性, 分析意象内涵的结构形态与叙事功能, 辨析意象叙事与抒情之关系, 考察意象叙事的风格特色, 发现汉字意象在主客一体性、直观性、空间性、体验性、不等性诸方面与表音文字有别。意象的这些属性在转向意象叙事的过程中受传统观念文化影响, 形成了天人合一、万物通变的叙述视域, 体验性与心性关怀的叙述品格, 场景化写意性的叙述意味, 形断意连对称循环的叙述结构, 朦胧与神秘性的叙事气韵等典型意象叙事风格, 初步发现了意象叙事的特有品质及其形成原因。

[关键词] 意象叙事; 事象符号; 结构层次; 写意性; 叙事风格

[作者简介] 许在元(1986—), 男, 河北石家庄人, 上海交通大学媒体设计学院在读博士生, 主攻传播学、叙述学与文化传播战略。

[中图分类号] I206.2 [文献标识码] A [文章编号] 1003-7071(2017)04-0195-07 [收稿日期] 2016-09-10

意象叙事是汉语言文学区别于世界上表音语言文学的主要特征和价值之所在。然而, 意象一词在中国文学研究的传统中, 更多用之于抒情写意的诗词文本范围, 即使是20世纪初受汉诗影响的英美意象诗派也不例外, 意象似乎只是抒情之物而非叙事的手段。自西方叙事学理论传入国内后, 在寻找中国叙事民族性的研究成果中, 开始出现注重小说戏曲中的叙事意象, 并出现意象叙事概念。由于文学是以语言为媒介的语言表述艺术, 因而从语言入手研究文学是文学研究的一种传统而有效的方法。中国早期出现的注释经典, 就是从音韵训诂等语言文字入手的; 西方出现于20世纪的形式主义、结构主义、语言人类学、叙事学也无不以语言作为分析的基本手段和论述出发点。正因此, 从语言学入手研究中国叙事逐渐受到国内学人的重视。

一、汉语意象内涵结构及其叙事性功能

一提及意象, 人们多想到自然的静态意象和诗词创作, 而较少想到人物的动态意象和小说戏曲的意象叙事。换言之, 意象似乎仅是抒情之物而非叙事手段。如此, 我们只能称之为意象抒情, 那么, 如何能称之为意象叙事呢?

借用西方文体学观念将中国古代文学分为抒情、叙事、议论三类, 已是百余年的事实, 似无可否认。但有一种现象也令中国文学研究者百思难解, 为什么在

中国抒情诗文中有着拆不开的故事情节、故事情结? 而在中国叙事文学中同样有着不可少的诗词韵文、诗情画意场面以及诗一样的构思呢? 这一特征为何在戏曲文本中同样如血肉似地交融在一起? 意象内涵的研究, 可以寻找这一百思难解的答案。事实上, 考察最早出现的意象概念就包含有事象, 中国古代叙事往往是通过意象中事象的叙述完成的, 意象内涵中有着丰富的叙事性内涵。

意象概念是由“意”与“象”两个词组合而成, 要分析“意象”概念的内涵, 第一步需先分别分析“意”与“象”各自的内涵, 然后探讨“意”与“象”组合后的整体性内涵。若了解“意”的内涵, 需先弄清“意”字本意。“意”是会意字, 上音下心, 字的本义为心中的声音或心中的事。那么心中的声音(或心中事)究竟包含哪些内涵呢? 古人笔下“意”的内涵大略分为三类: 一是情意, 即古人所谓“七情”(喜、怒、哀、慎、爱、恶、欲), 是指人的欲求在现实社会中实现的程度状态在心理引起的反映, 愿望实现则喜, 失败则哀, 受阻则怒, 合意则爱, 逆意则恶等等。也指自然现象在人心引起的情感反映, 如在古人诗词中常见的伤春、悲秋、思月、恋柳、乐水、爱山诸类意象中, 借春、秋、月、柳、水、山等物象所表达的情感。二是欲意, 即古人所言“六欲”(饥欲食, 目欲色, 耳欲声, 口欲味, 鼻欲臭, 四肢欲安佚)^[1](卷1)]。此六欲即为人生存的基本欲求, 也包括功业欲、权力欲、声名欲等发展的欲望。文学创作本身就是为了满足创

作者某种情欲的活动,故而人的情欲实乃文学艺术活动生成和发展的动力,也是意象叙事活动的动力。三是道意,即古人所说“天道”、“地道”、“人道”,认识天地万物与社会人生的最高思想理论和精神价值追求,如儒家之道、老庄之道、兵家之道、法家之道等。也指人对自然万物、社会人生认知所形成的某种观念、思想。“道”无处不在,道意也自然存在于叙述对象和叙述活动本身之中,叙事作品一般总会表达叙述者某种思想倾向和认知观念,譬如《三国演义》所表现的“兵”道,《水浒传》所传达的“江湖”之道,《红楼梦》借宝、黛、钗等人的情爱纠葛所体悟的男女情道等。

至于“象”的内涵,须先考察“象”字本意。许慎、段玉裁与韩非所释之“象”义,实为视觉形象,包括三层含义:动物大象本象(本象的摹画);表达事物间一种相似关系;依图而意想的事物。视觉形象的存在形态有两类:静态视象与动态视象。前者多是某一种或某一类(组)物象,在人心中存在的时间是瞬间的短暂的,标示某种寓意,表现某种感受、情绪,较少明确的目的性和行为意图,我们称之为物象。就艺术作品而言,它常出现于表现人生某一瞬间感受和情绪的诗词文体中,如清风、明月、松柏、梅竹、江水、山石、花鸟等。后者有一定的时间长度,表现事物的变化过程,显示人物的某一愿望、动机、目的及意图,展示人实现某意图的行为过程,故可称之为事象。事象是由一系列事象符号构成,常常表现为一种有叙述目的性的故事场景,如“辕门射戟”、“刮骨疗毒”、“杨志卖刀”、“瑞兰拜月”、“张生琴挑”等。作为事件的场景存在着唤起记忆多少和时间长短问题。那种能唤起记忆长度和广度的心理场境,大多是象和意的融合达到极简洁极经典地步的空间意象,我们称之为境象,如“嫦娥奔月”、“世外桃源”、“孔融让梨”、“孟母三迁”、“黛玉葬花”等。

意的三大内涵(情意、欲意、道意)与象的三大内涵(物象、事象、境象)之间存在横向与纵向两大类关系。就横向关系而言,表现为同一层次内涵间的对应、吸收与融合,如“情意”与“物象”对应,物象往往作为情感的载体,情感也往往借助物象而表现,即所谓寓情于物、借物抒情、情景交融,形成可表现情感的物象——“情物象”。又如,“欲意”与“事象”对应,事件一般总是人物为实现某种欲意而进行的活动过程,并经过种种艰难曲折而获得某种结果,如孙悟空有了“长生不老”欲望,方有二十年“求仙访道”事件,而“求仙访道”事件也正表现了其“长生不老”愿望,从而构成为实现某一意图而行动的故事意象——欲事象。“道意”与“境象”的横向融合,会使人形成对人生、人与人、人与自然关系的领悟,或形成人对万事万物的某种认知、观念、思

想,通过某种场景或某一重大事件表达出来,以达到警醒世人之目的,如道教的“阴阳鱼”图案,《红楼梦》中的“风月宝鉴”、《金瓶梅》中的“四贪词”、《水浒传》中写着“替天行道”的杏黄旗等就形成表现“道”的境象——道境象或道意象。如是以来,“意”内涵的三大类型与“象”内涵的三大类型横向交融,构成了意象内涵的三大层次:物象—情意层次、事象—欲意层次、境象—道意层次。当然,这三个层次并非互不相关的机械组合,而是灵活地有主有次地交织在一起。物象既可抒情,也可表现欲望和道意;事象既可叙事,也可抒情或表达思想观念;境象既可由情达之,也可由事和道达之。叙事作品的物象,既可是具体的物象,也可是宏观的背景;抒情作品中的事象,既可站在台前,也可隐于幕后,等等,三个层次有时也呈现为交错混合形态。

就纵向关系而言,三大层次呈层叠上升关系,皆由简到繁,从易到难,自低到高。前一层次是后一层次之基础,后一层次是前一层次的叠加与升华。文学史上优秀作品往往具有物象、事象、境象三层内涵,清人叶燮就主张优秀作品需具备“三至”:情至、事至、理至。只不过叶燮所表达意的类型与文体不同而呈现主次不同的结构状态罢了。

上述意象内涵的层次分析,为我们提供了两个重要信息,并由此可获得解决两个重大问题的两项认知。第一个是关于“事象”的信息和认知。该认知丰富了意象概念的内涵,为分析意象叙事以及探讨中国文学抒情与叙事水乳交融现象生成之因,提供了概念基础与理论分析的可能性。

“事象”概念并非凭空臆撰,最早见于《周易》,指“乾”“坤”两卦的卦象,因其卦体喻事“伏伏居世”、“臣奉君也”,故称“事象”。古书中“事象”一词经常出现,如王充《论衡》:“《易》据事象,《诗》采民以为篇。”^[2](卷29)作为一种现象存在的“事象”更早见于甲骨文字。甲骨文字中的拟象符号至少包含两类:物象符号、事象符号。物象符号如山、水、日、月、竹、虎之类,即班固所言“象形”类字,已为人们所熟知,无须赘言。然而表现人与人、人与物、人与神关系,特别是人的动作行为的事象符号却未引起足够重视,故需特别说明。汉字除象形字外数量更多的是“象事”字和“象意”字,这两类字往往是由两个以上的象形符号组合在一起,其中不少字模拟人的动作行为。而这种动作行为因具有动作主体及其目的性,也具有行为的空间性和时间长度,故而具有事的成分。譬如“奠”字,将盛满酒的酒樽双手放置在几案之上,其目的是为了祭典神灵或鬼魂。“奠”表示奠祭主体的一种有目的活动,而且这个活动有一定的空间性和时间性,有行为的长度,具有了

事件因素。这些由多个象形符号组合而成的表示行为的具有事因素的象,我们称之为事象符号。事象符号是通过模拟人的动作行为表现意的,它是意象叙事形成的文字基础,也是形成故事场景的事象基础。

事象符号的组合为我们提供了两点颇有价值的信息:其一,物象符号与事象符号的血缘关系。汉字的造字思维已由单象符号表示心中意的方法,进一步发展为借用两个以上的双象或群象符号组合事象符号,以事象符号表意,如“解”这个事象符号就由“牛”、“角”、“刀”三个物象符号组成。由于事象符号是借用物象符号组合而成,故而事象符号与物象符号之间的关系便有了事象符号,包含物象符号的包裹性与同生共长的不可分离性。其二,正因为事象符号是由N个物象符号组合而成,所以,事象符号是物象符号发展到一定程度的结果,是物象更高层次的发展,而且不只是符号数量的增加。在事象符号中隐含着行为的主体(人)以及主体(人)行为的目的性,从而使静止的物象变为了动态的有情欲引领和时间长度的故事化事象,而动态化故事化可激活静态的物象,赋予其活的灵魂。如表示酒樽的“酋”和表示几案的“兀”两个物象本是呆板的,然将二者放在一起,表示将酒樽放置在几案上的祭奠活动时,这两个呆板的东西便鲜活起来。物象事象的这种相互依赖性,为叙事伴有抒情、抒情中隐含故事的特有现象找到了阐释的较早根据。

二、汉语意象抒情与意象叙事之关系

上述意象内涵的层次分析,所提供的第二个重要信息和获得的重要认知是关于意象叙事与意象抒情的联系及区分,从而为探讨何谓意象叙事,以及意象叙事的范围和边界,提供了重要依据。

若要弄清楚意象叙事与意象抒情的联系与区别,须先弄清叙事意象与抒情意象的联系及区别。意象内涵层次分析的结果是发现了意象内涵的三大层次:情意—物象层次、欲意—事象层次、道意—境象层次。三个层次间的交错联系使得每一层次生成三类意象,如此共生成九类意象:情物象、欲物象、道物象;情事象、欲事象、道事象;情境象、欲境象、道境象。在九类意象中,情物象、道物象、情境象、道境象等四类,因主要功能是借物象与境象来抒情写意的,故而称之为抒情意象。情事象、欲事象、道事象三类,主要是借助事象来叙事写意的,故而称之为叙事意象;欲物象、欲境象二类,兼有抒情意象与叙事意象双重属性,用之于抒情写意,则成为抒情意象,用之于实现某种意图的行为叙事,便成为叙事意象。如是,则抒情意象包含情物象、道物象、情境象、道境象和欲物象、欲境象六类,叙事意

象则由情事象、欲事象、道事象和欲物象、欲境象五类所构成。

抒情意象与叙事意象的共同点皆是以“象”表意(或写意),表意或写意是二者的灵魂。不只是诗词文体绘景、言志、写意,小说戏曲文体在凸显故事性的同时也言志、写意。突出故事性与写意性,是汉民族叙事的着力点和兴奋点。为了表达意,可调用两类不同的意象(抒情意象、叙事意象)。究竟调用何类意象,是由所表达的“意”(情意、欲意、道意)的类性来规定的。关于抒情意象与叙事意象的关系,需强调两点:其一,各为体系。抒情意象与叙事意象是并列的两类体系,不可混而为一。其二,两者因共同的写意性可相互吸纳、包容。叙事意象可吸纳抒情意象元素,抒情意象也可吸纳叙事意象元素。这种吸纳包容性在甲骨文字的物象符号与事象符号中早已存在。

不过,叙事意象并不等于意象叙事。叙事意象只是生成意象叙事的原料,而非完成生产工序的产品。叙事意象若要成为意象叙事需要满足以下三个基本条件:第一是叙述者有叙述的意欲冲动。因为只有当叙事意象与人的叙述愿望结合时方可进入叙述视域,方能产生叙述行为。“欲意—事象”层次中的欲意的加入,可以激活叙事意象,使其按照叙述意图的需要,组织进故事叙述的逻辑之中,构成有目的性的意象叙事(即意象叙事就是叙述者在叙述意图引导下借事写意的文学创作活动)。“欲意”是叙事意象演变为意象叙事活动的主因和推动力。第二是叙述意欲的实践过程,即形成实现欲意的叙述方法和叙述结构(包括叙述视角、叙述聚焦、时间叙述、空间叙述、叙述序列、叙述节奏、叙述逻辑等)。第三是意欲的审美表达与实践效果(是否诱人、动人、移人及其广度与深度如何等)。缺少这三个条件,叙事意象不可能演变为意象叙事,而其中叙述意欲是根本动力。

所谓意象叙事,是指叙述者在叙述欲意引导下,以叙事意象为思维和叙述材料,使用一定方法,个性化地组织故事的时空结构,合乎逻辑地叙述具有一定长度和曲折变化的情节而完成叙事写意的活动。这一意象叙事概念有两点需要特别注意:一是意象叙事的范围与边界。由于意象叙事的材料是叙事意象,而叙事意象的核心内容是“欲事象”,即完成某一行为意图的故事序列(包括意欲的生成、意欲的实践过程、意欲实践的结果)。正因如此,欲事象自然包括故事、事件以及构成故事、事件的行为主体——人物。如此,则意象叙事便不再局限于参与叙事过程的抒情意象所产生的某种特有功能^{[3](P276)},不再仅指能造成“文眼”^{[3](P317)}和某种意境的个别“饶有意味的添加意象”^{[3](P285)}的叙事,

而是指一切以汉语为媒介的叙事文本(小说和戏曲)。因为本文所言意象已不再只是诗词意象,而是包括情物象、欲事象、道境象在内的一切写意的意象。这是本文意象叙事概念不同于以往意象叙事概念的地方。

二是意象叙事的写意特质。由于意象抒情与意象叙事的共同本质是“以象表意”,“表意”是二者的本质属性。故而意象叙事与意象抒情具有相同的归属地——表意(写意)。只不过借叙事所写之意既包括情意又超越情意,其“意”的主体是“欲意”——无意识的情欲与有意识的意图,也包括情意和道意,即意象叙事是通过叙述事象的演变过程而写意的叙述活动。这种写意的叙述活动天生就不排斥抒情意象故事化与道意化,并且还赋予其象征意味。突现故事性与写意性,是汉民族叙事的着意追求。汉民族意象叙事的着意追求与华夏传统文化相结合,形成了意象叙事的独特风格。

三、汉语意象叙事的独特民族风格

诚如上文所言,人的叙述情欲是使叙事意象转化为意象叙事的根本动力。而情欲涉及人的观念文化,诸如天人合一的宇宙观,人性关怀的亲情与伦理道德观,以阴阳五行观念为中心的认识论等。在这些文化价值观念影响下的情欲——叙述欲意,对于意象叙事起着重要作用,进而在叙述视角、叙述内涵品格、叙述时空、叙述结构和叙述神韵诸方面形成了意象叙事的民族风格。

“天人合一”,是汉族文化观念的重要内涵之一。古人主张天、地、人三者合于一,具有同一性。神话创始者主张天、地、人合于“体”,盘古以身体分开天地,身体倒下后又化为天上日月星辰,地上山川草木。《周易》主张天地人合于阴阳,以阴阳组合之卦象解释天地人的关系及其变化。老聃、庄周主张合于自然,以自然之道通释人与自然现象。孔子主张合于德,借天地大爱品性以释人之品德。禅宗创始人主张合于心,以心体悟佛性与宇宙人生。文学家主张合于情,以人之情通达天地万物之情。意与象的主客体同一性以及意象思维中的物我一体性就是这种文化影响的产物。正是在这种天人合一的文化观念影响下,形成了汉民族天人合一、万物通变的叙述视域。

天人合一的视域是指将人置于天地自然之中,视之为宇宙内一个不可分割部分的整体性思维视域,包括与想象同步的无边界的叙述视野,内外、上下、过去、未来无所不能、无所不知的全能全知叙述视角,以及由巨而微的叙述顺序。如人物传记类文体叙述传主之籍贯由大空间到小空间,顺序为郡—府—州—县—乡—村。述祖顺序为由高到低,依次为高祖—曾祖—祖—

父。时间叙述顺序由远及近:朝代—年—月—日—时。与西方的由小及大、由低到高、由近及远顺序相反。叙述者在天人合一的视域内心系天下国家、自然宇宙,往往偏爱写大环境,将个人与国家朝代挂钩,叙男女之私必显现家庭之力量,写家庭之兴衰则归于朝政之明暗,叙朝廷之兴亡必上及天地之感应,形成具有普遍性的终极关怀和“一叶知秋”的始于小终见大的叙述品格。

“万物通变”观念,基于“天地一气”、“万物有灵”的宇宙认识论,认为天地万物皆由气所生化,且皆有灵性可转化。魏晋志怪小说,唐代变文、俗讲、传奇,元代神仙道化剧等,均以故事的形式演义人与天地万物的相通性。至明代长篇小说《西游记》中身兼石性、猴性、人性、神性、魔性的孙悟空,则以七十二般变化演义着万物通变的故事。直至清代纪昀的《阅微草堂笔记》,特别是蒲松龄的《聊斋志异》方将万物通变的神魔故事演变为动人的世俗人情故事。在这些天地间人与物的通变故事中,叙述者不仅成为天地万物的主宰,一切皆在我眼中、心内、笔下,而且成为读者的主宰,将读者引入陌生领域,展现出汉民族意象叙事万能主宰者的身份和万物通变的无疆视域。既然天地人同心一体,那么,天之心、地之意、物之情又由谁而知,从何而来呢?它来自于人自身的体验感悟,而非科学的验证方法。正是这种通过体验、感悟认知天地宇宙的方法形成了体验性与心性关怀的叙事品格。

体验性叙述,远在人类造字之初已有所体现。中国古代小说中的时空叙述同样表现出体验性的特点,特别是受道教、佛教观念影响的六朝以降的小说,时间成为一种感觉时间,时间长短与快乐苦恼的情绪相关。古人认为居住于天上的神仙比人快乐,地上生活的人比地狱的鬼快乐。当人快乐时想让快乐长久,故感觉时间快而短,痛苦时又想让痛苦及早过去,故感觉时间慢而长,于是有了“天上一日,下界一年”,“人中一日,当地狱一年”的不等性时间。例如,刘晨、阮肇采药山中与女仙生活半载,及回家时,“乡邑零落,已十世矣”^[4](卷62)]。此外,空间也可随意而大小。例如,阳羨书生许彦行于山中,遇一病足少年求卧鹅笼内。此少年口中吐出“珍馐方丈”,又“吐一女子,年可十五六”,那“女子于口中吐出一男子,年可二十三四”,则又一“口中洞天”^[5]。空间成为因需而生、随人而现的随意化空间,实与客观时空相去甚远。

西方文学理论将文学看作是对生活的模仿或再现,将文学比作反映生活的镜子,就是要再现客观世界的真实。就像西方的油画、雕塑,讲求模仿真实的人物,讲求毛发毕现的逼真效果。然而,中国人所谓的真实其实是真感觉,如“柳如烟”、“风如片”、“燕山雪花大

如席”，就像中国古代绘画，不求形真，只求神似和意趣，大多是写意的。不只意象抒情如此，意象叙事也是写意重于写实，追求一种体验性的人生真实，而非客观生活真实。作为史书经典的《史记》，既是一部“史家之绝唱”，也是一部“无韵之《离骚》”。其中写得最成功的人物传记，传主大多像太史公一样遭受不公平待遇，是悲剧性英雄，在他们身上体现出司马迁的人生体验与感悟。而历史演义小说则是对这种历史人生体验的放大，将“治戎为长，奇谋为短”^{[6]（卷35）}的诸葛亮写成料事如神而近妖的智慧形象，就是写意胜于写实的体验性叙事的证明。“按迹寻踪”的《红楼梦》则是一部回忆性的自传式家庭世情小说，所述十几位金陵女子带有浓厚的十二三岁少年对异性的朦胧爱恋和抹不去的中年回忆者的心理痕迹。与其说是镜子般的生活真实，不如说是梦幻般的生活真实。

那么，叙述者是如何将体悟性生活真实地写出来的呢？从宋元以降的小说戏曲作家、批评家留下的文字中得知三种途径：因文生事、以情理生事，以心生事。“因文生事”，“只是顺着笔性去，削高补低都由我”^{[7]（P18）}。以情理生事，就是从人心中讨出情理。以心生事，即“心生种种事生”。“我欲做官，则顷刻之间便臻荣贵；我欲致仕，则转盼之际又入山林；我欲作人间才子，即为杜甫、李白之后身；我欲娶绝代佳人，即作王嫱、西施之元配；我欲成仙作佛，则西天蓬岛即在砚池笔架之前；我欲尽孝输忠，则君治亲年，可跻尧、舜、彭、彭之上。”^{[8]（P47）}作者所写小说戏文中故事，不过是作者心中感觉、体验和欲求的生活，而绝非生活已有的本来样子。

正因为意象叙述是通过人身体和心灵体验而来，人的身体与内在品性在叙述中占据中心位置，这就必然导致叙述者对人自身品性的高度关怀。而古代人将天地赋予人的品性“天理”（道德人伦）视为第一要紧处。于是叙事写意千差万别，却总不离其核心道德品性，形成了古人特有的以人格为上的德性关怀叙述品格。如《诗大序》作者以道德品格赞美《诗》之功能：“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”^{[9]（卷上）}而且心性关怀的对象不只是道德，也包括“感天地，泣鬼神”的男女真情、家族亲情、世理人情等人之真性情。

在天人合一的叙述视域与意象一体、借象表意的思维方式中，无论是天与地的存在，还是天地间万物万象的存在，都更加倾向于凸显叙述的空间性，且有形的空间较无形的时间更具有成象性和可感性，因此也愈加受到重直感、体验的汉民族喜爱，从而形成意象叙事长于空间叙述、空间包融时间、以空间变化表示时间的时空叙述特点。

这一特点与意象叙事的写意性相结合，形成场景化写意性的叙述意味。中国文化史是从“盘古开天地”的创世神话开始的，而盘古开天地的神话清晰地凸显出中国人时空叙述的特点：

天地混沌如鸡子，盘古生其中。万八千岁，天地开辟，阳清为天，阴浊为地，盘古在其中，一日九变。神于天，圣于地，天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈。如此，万八千岁。天数极高，地数极深，盘古极长，后乃有三皇^{[10]（卷3）}。

在这段创世神话中，天地人更多地是以空间形式出现。时间“万八千岁”只是说明“天地开辟”的空间结果，“日”的时间叙述也意在说明天高一丈，地厚一丈，盘古长一丈的空间变化。于是，人们心中留下的仅是盘古开天地的空间场景，而故事的时间记忆却被遮蔽了。

另一特点是故事的场景化。这种以空间表现时间的特点呈现为故事的场景化。故事的长度是用一个个场景联缀起来（非场景的叙述文字往往以略笔、侧笔、虚笔等交代性笔墨完成场景间的过渡功能），就像诗词由一个个意象，戏曲故事由一场场“戏”联缀起来一样。譬如，《水浒传》“拳打镇关西”的故事情节，是由史进饮酒被哭声打断的酒店、金氏父女住的客棧、郑屠的肉铺三个故事场景组成，它留给人们记忆的也是酒店、客棧、肉铺的故事场景，而不是具体的时间长度，时间就隐身于三个空间场景内。

再次是“寓意于事”、“以意统事”的场景营造和情节组合。诗词是寄情于象，赋意于象，借象表意。而小说戏曲则是寓意于事，以意统领诸事，借事象写意。中国古代叙事作品一般不重在表现人物心理、性格变化的必然性，而重在营造故事场景（场景间的转换文字是为场景的出现做铺垫的），赋意于场景，即大多故事场景的营造在于表达某种道义、事理或情意，若干场景联缀起来表达作者叙述的欲意。空间既是故事活动的场景，又是写意的聚焦点。如《水浒传》武松打虎故事就是由山下“三碗不过岗”的酒店、山神庙布告、山岗上打虎、阳谷县衙受赏四个主要场景构成，每个故事场景的聚意焦点分别写武松性格的一个侧面：善饮多疑；害怕而好面子；机警而勇猛；仗义施财。这四个聚意点合在一起，表达出作者心中的武松心细、挑战极限、机警勇猛和侠义的性格品格。有时，作者为了表达一种观念，有意将体现这一观念的故事素材和场景连缀起来，从而起到反复渲染人物某一性格元素的效果，形成以意统事的叙述结构。如《三国演义》，作者为了写关羽之“义”，便将其一系列表现“义”的故事场景放在一起依次叙述：“关公约三事”、“挂印封金”、“斩彥良”、“诛文

丑”、“过五关”、“斩六将”、“古城会”、“义释曹操”等，这就使得关羽形象义薄云天、光彩照人。

最后一个特点是，不少好的场景是物象与事象、叙事与写意的完美融合，从而使故事充满事趣情意，进入人的永久记忆。如“草船借箭”写孔明“借”的智慧，“温酒斩花雄”写关羽武艺超群，英雄盖世，“三顾茅庐”写刘备求贤若渴，“黛玉葬花”写少女品性高洁和对生命的爱怜，等等，诸如此类的场景数不胜数。总之，意象叙事以事象为思维媒介，体现出场景化写意性的审美意味。

意象叙事中“以意统事”的结构方法，易于造成关注事象(故事)的同类性而非逻辑性，以空间表现时间，时间服务于空间的时空叙事具有时间叙述不充分等弱点，这些因素既与意象属性中以象表意的直观性强分析性弱相结合，又与“象”的独立性和灵活性相结合，形成了中国古代意象叙事形断意连的结构形态。

所谓“形断”，是指故事或是人物传记的鱼贯相接，或是空间场景的腾挪跳跃。前者如《水浒传》前四十回，分别由王进、史进、鲁达、林冲、杨志、晁盖、宋江等的传记组成，形成了以人物为中心的环状链，拆开为单传，合并为长篇。后者如《儒林外史》叙述场景，一会儿广东，一会儿山东，一会儿南京，一会儿扬州，从一地腾挪至另一地，并无内在的必然逻辑。这种片断式与跳跃性布局虽不影响叙事意图的表达，却形成了中国小说叙事结构的松散性。

中国人有两种方法解决故事场景跳跃和松散毛病。一种是用偶然、巧合、错认、误会等技巧，将片断的人物与故事场景勾连在一起，不仅弱化了结构的松散毛病，而且可造成出人意料之外又在情理之中的阅读兴致和审美情趣。另一种则是以意为灵魂组织素材、连接故事的写意法，此法可使作者欲表达的思想观念成为连接人物及场景的一条无形内线。如《水浒传》写梁山事业兴亡，有一条因义而起、因义而聚、因义而兴、因忠义而亡的侠义线。侠义正是这部小说隐藏于故事背后的内结构，那些看似松散的人物和故事本身的意蕴都聚向侠义，从而形成视之如断、思之则连的形断意连结构形态。

中国古代小说整部故事发展走向和结构总框架与西方文学有差别，它并非逻辑式的展开，呈现开放式框架，而是呈现阴阳二元式回折曲线和体现循环与报应轮回之理的封闭式框架。所谓阴阳二元式回折曲线，是指受中国“一阳一阴谓之道”观念的影响，故事内涵往往包含阴阳二种因素，或相互包容，或向各自相反方向转化，或欲得则先失，欲喜则先悲，欲离则先合，欲胜则先败，欲荣则先辱。故事发展就是在阴阳两极间的

摆动中形成大小波浪式曲线，同时又接受日出日落、四季周转、年复一年循环往复观念，或接受“天人感应”、报应轮回的宗教思想，形成复而周始的循环历史观和封闭式叙述框架，走完或“合久必分，分久必合”，或以恶姻缘始，恶姻缘终，或“空、色、情、色、空”，或“起承转合”的一个个圆形轨迹，呈现出对称、反转、循环的故事结构脉络。

意象属性中的模糊性、空灵性与中国巫觋文化、佛道二教文化的神秘性相结合作用于叙事，形成了意象叙事朦胧与神秘性气韵。尽管中国古人叙事意在明晰，作者生怕读者不明白而常在书的开头、中间、结尾三致意焉。然而，读者非读之三五遍，细细揣摩，难得其中奥妙，故古人有小说难读懂之叹。何以如此？究其原因，约有四项：一是事象本身寓意多种，具有非唯一性，易造成理解意的缺席。如“潘金莲雪夜弄琵琶”。大雪天，潘金莲拥被而坐，欲睡难眠，以琵琶弹唱心中思念和悲伤，静待西门庆到来。她一次次将风声、狗吠声误认为敲门声，结果到头来方知西门庆已在隔壁李瓶儿房中饮酒多时。此故事场景既表现潘金莲失欢孤寂之意，又写其性欲似火淫荡无忌之情；既有处处爱掐尖情场想占先的性格表现，又有忌妒李瓶儿受宠的醋意等等，不确定性成分较多，任何单一性的解释都难免欠缺。二是中国古代文人叙事写意最厌直白，最喜深味，习用隐曲之笔和冷热、真假、有无、虚实、映衬之法，追求言外之意、事外之事和情外之韵的艺术效果，且习惯将诗词曲赋和史传中的叙述笔法合用于故事叙述中来。《诗》、《骚》之比兴、象征，史书之互文现义、春秋笔法，说书之“斗关子”、“设扣子”等，皆见于小说戏曲的书写中。《红楼梦》“将真事隐去……用假语村言”^{[11](P25-26)}的真假笔法，《儒林外史》“无一贬词，而情伪毕露”^{[12](P1)}的借事含讽，《西游记》以神魔之争演绎佛理等等皆如此。诗词小说中的处处“伏兵”，需要评点者不时点化。三是明清以来的小说起于面对听众的讲唱，讲唱者首先遇到的难题就是如何吸引听众听下去。无论是早期的话本，还是后来的文人案头小说写作，都养成了一种故设迷局、斗关子的传统，或于故事发展的紧张当口戛然而止，或有意生出种种意外，或在真相大白时却故意喷云吐雾，或人物、事象两两相对，真真假假、虚虚实实，故意造成陌生化、距离感和模糊感。四是受中国巫觋文化、道教、佛教等宗教文化观念中非人力神秘性因素影响，意象属性中的模糊性、不确定性得以增强扩张，形成故事叙述无论长短，总有一只看不见的手、一种冥冥中的力量支配着人物的命运，牵导着事件发展的未来，使故事笼罩着神秘的氛围，给人扑朔迷离的感觉。中国小说叙事的神秘性表现于故

事、结构、气韵三个层面,呈现为时空、梦境、法力、星相谶语、万物通变、感应果报、神秘数字、避讳避祸等八种形态^[13]。而这种充斥于故事中的神秘主义色彩与朦胧缥缈的诗情画意相汇通,便别有一种民族叙事的独情异调和天然神韵。

综上所述,甲骨文等早期汉字的根本特性是表意性与象形性,以象表意的“意象”就是这两个根本属性的结合与体现,并具有主客一体性、直观性、空间性、体验性和不等性等特质。甲骨文中除物象符号外还有事象符号,意象内涵中除“情意—物象”层次外,还有“欲意—事象”层次,它们虽有区分却一起承载表意职能而具有写意共性。叙述欲意是使叙事意象转化为意象叙事的根本动力。意象叙事并非诗词意象在叙事中的“点化或装饰”,而是汉民族叙事突现故事性与写意性的主体形式。叙事意象在转向意象叙事过程中,受到中国天人合一等文化观念影响,形成天人合一、万物通变的叙述视域,体验性与心性关怀的叙述品格,场景化写意性的叙述意味,形断意连、对称循环的叙述结构,

朦胧与神秘性的叙事气韵等典型意象叙事风格,初步发现了意象叙事的独特品性及其成因。

[参 考 文 献]

- [1] 陈师凯. 书蔡传旁通[M]. 文渊阁四库全书本.
- [2] 王充. 论衡[M]. 四部丛刊景通津草堂本.
- [3] 杨义. 中国叙事学[M]. 北京:人民出版社,1997.
- [4] 李昉. 太平广记[M]. 民国景明嘉靖谈恺刻本.
- [5] 吴均. 续齐谐记[M]. 明顾氏文房小说本.
- [6] 陈寿. 三国志[M]. 百衲本景宋绍熙刊本.
- [7] 金圣叹. 金圣叹全集(一)[M]. 南京:江苏古籍出版社,1985.
- [8] 李渔. 闲情偶记[A]. 李渔全集:第3卷[M]. 杭州:浙江古籍出版社,1998.
- [9] 卜商. 诗序[M]. 明津逮秘书本.
- [10] 瞿昙悉达. 唐开元占经[M]. 文渊阁四库全书本.
- [11] 曹雪芹. 甲辰本红楼梦[M]. 郑州:中州古籍出版社,2007.
- [12] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 上海:上海古籍出版社,1998.
- [13] 许建平. 论中国小说叙事的神秘性[J]. 河北学刊,2013(3).

The Narrative Function and National Style of the Image in Chinese Characters

XU Zai - yuan

(School of Media Design, Shanghai Jiaotong University, Shanghai 200240, China)

Abstract: This paper tries to probe into the essence of image in Chinese characters, analyze the structural form and narrative function of image, tell the relationship between image narrative and expression of one's feelings, and investigate the style and characteristics of image narrative to find that Chinese characters are different from alphabetic writings in many fields. Image is influenced by traditional ideas, so it has such characteristics as oneness of heaven and man, everything being changing, experience and mind care, narrative meaning of scene, meaning connection without form, obscure and mysterious narrative and so on. And the peculiar quality of image narrative and its reasons are found.

Key Words: image narrative; image symbol; structural level; freehand brushwork; narrative style

[责任编辑、校对:张 涛]