

从戏剧表演到图像再现

——试论汉画像的跨媒介叙事^{*}

龙迪勇

[摘要] 图像叙事一般不直接模仿生活中的事件，而是对其他媒介已经叙述过的故事的再一次模仿。叙事性图像所模仿的“故事”，既可以通过语言文字“讲述”出来，也可以通过戏剧表演“展示”出来。本文以汉画像为例，对图像模仿戏剧这一跨媒介叙事现象进行了考察，并从符号学角度对这种现象进行了理论阐述。汉画像叙事本质上是一种图像跨出自身的媒介特性而去模仿他种媒介（表演）所叙述故事的跨媒介叙事。汉代的图像叙事均表现为单幅图像叙事，且表现为单一场景叙述，它们善于通过再现单个的“戏剧性场景”来概述故事的精髓；汉代的戏剧叙事则一般选取“故事的最高潮场面”，将故事中具有“最佳的视觉效果”的场景当作一种“活动的画面”在舞台上演出。汉代戏剧与汉画像之间的“物理联系”为汉画再现汉戏提供了内在的、结构上的证据。这种结构性的“内证”，加上面具、戏服和舞台道具等图像化的“外证”，可以充分地证明汉画像叙事确实再现或模仿了当时盛行的戏剧表演故事。

[关键词] 戏剧表演 图像再现 汉画像 跨媒介叙事 符号学分析

〔中图分类号〕I01；J120.9 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1000-7326（2018）11-0144-14

按照莱辛等美学家的说法，图像作为一种空间性的表达媒介，适合表达的是空间中并列的事物；而叙事则是一种在时间中延展的行为，与其最相适应的表达媒介自然是具有时间特性的语言文字。因此，从本质上来说，图像并不是一种好的叙事媒介。然而，按照罗兰·巴尔特等理论家的说法，只要具备一定的表达能力或潜能，任何媒介都可以用来叙事。事实也确实如此：尽管图像在叙事时会遭遇种种不便，但中西艺术史上却存在着不可胜数的各种各样的图像叙事作品。既然如此，那么，当图像这一本来并不适合于叙事的媒介被我们用来叙事的时候，会带来一些什么样的本质特征呢？

在《模仿律与跨媒介叙事——试论图像叙事对语词叙事的模仿》一文中，我曾经这样写道：“在相当长的一个历史时期里，那些叙事性图像所叙述的故事很少是直接模仿生活的，而大多都是对民间口传的或文本记载的著名故事的再一次叙述，也就是说，图像叙事一般不是直接对生活中的事件的模仿，而是对语词叙事已经叙述过的故事的再一次模仿。”^①当然，叙事性图像所模仿的“故事”，我们既可以通过话语或文本把它们“叙述”（“讲述”）出来，也可以通过动作或姿势把它们“表演”（“展示”）出来。

^{*} 本文系国家社科基金项目“图像叙事与文字叙事比较研究”（13BZW008）、国家社科基金重大投标项目“中国现代文学图像文献整理与研究”（16ZDA188）、江苏高校哲学社会科学研究重点项目“图像与文字的跨媒介叙事研究”（2018SJZDI134）的阶段性成果。

作者简介 龙迪勇，东南大学艺术学院教授、博士生导师（江苏 南京，211189）。

^① 龙迪勇：《模仿律与跨媒介叙事——试论图像叙事对语词叙事的模仿》，《学术论坛》2017年第2期。

显然，上文所考察的，仅仅是叙事性图像模仿以语词为媒介并以“讲述性”见长的话语或文本的情况；而按照柏拉图、亚里斯多德等人的经典论述，通过动作或姿势的“表演”（“展示”）也是人类向他人传达故事的基本方式，戏剧即是这种方式的典型代表。那么，这种通过动作或姿势所展示出来的故事，会成为叙事性图像所模仿的对象吗？通过仔细解读各类有代表性的图像叙事作品，我们认为这个问题的答案是肯定的。事实上，叙事性图像所模仿的也确实并不限于以“叙述”（“讲述”）见长的语词作品，那些通过扮演人物来“展示”行动或故事情节的戏剧作品也是它们经常模仿的对象，就像不仅仅“荷马史诗”中的故事经常被西方的画家或雕塑家所模仿一样，古希腊悲剧中的故事也往往容易成为西方各类图像艺术家所争相模仿的对象。但让人感到遗憾的是，尽管叙事性图像模仿戏剧作品的现象在艺术史上确实大量存在，但从叙事学角度对这种现象进行研究的论著到目前为止却几乎没有。本文试图以一种具体的叙事性图像——汉画像为例，对图像模仿戏剧这一跨媒介叙事现象做出初步的描述和解释，并希望通过这项研究，既能拓展叙事学研究的领域，也能对汉画像这一中国古代特殊的图像艺术形式做出新的解释。

一、跨媒介叙事：汉画像中的戏剧表演

在中国，用壁画、画像石和画像砖等图像形式来装饰宫殿、祠堂和坟墓的风气，尽管并不限于汉代，但汉代确实是这一风气最为流行的时代；时至今日，也只有汉代给我们留下了最为丰富、最具代表性的这类图像作品。当然，由于所用建筑材料（木材）、战争以及火灾等原因，我们现在已经无法看到汉代宫殿中的画像了，目前所能看到的仅限于少量的祠堂画像和大量的墓室画像。

在目前所能看到的汉画像作品中，尽管有关天界、神仙、祥瑞等宗教内容的题材确实处于核心位置，但反映墓主个人喜好的世俗作品也不在少数。而在这些世俗作品中，“特别引人注目的是宴饮场面，或在那时充当余兴节目的百戏（技艺）成为了绘画题材”。^①当然，汉代的百戏主要是一种类似杂技一样的技艺类节目，^②但百戏往往会配合着音乐、舞蹈等表演活动（所以也叫“乐舞百戏”），有时也会通过扮演人物而展示一定的故事情节。在那些以百戏为题材的汉画作品中，就有不少具备叙事性的内容。而且，当时以历史故事为题材的画像作品本身就是一种故事画，正如有学者所指出的：“广义世俗绘画分类中尚有另一种，即关于历史故事的描绘。山东省武氏一族坟墓所附属的祠堂之一为武梁祠，在这祠堂的西壁面雕刻着几幅从伏羲起始之历史人物的连续图画，可算是历史故事画的代表例子。这祠堂的故事画，由上古时代的传承起始，接续数位圣王、乃至数位恶王的故事所构成。”^③无论是这种以历史人物为主体的故事画像，还是其他以历史故事或传说故事为题材的故事画像，在汉画中数量都不在少数。学者们就这些叙事性图像也写出了数量巨大的研究成果，但绝大多数成果由于对此类叙事性图像的故事来源问题没有搞清楚，以至于对一些故事画像产生了误读或误解。

其实，早在半个多世纪前，阿纳利希·布宁（Anneliese Bulling）教授在一篇具有开创意义的论文——《汉代艺术中的历史剧》中，就对汉代叙事性画像的题材来源问题发表过洞见：汉墓墓室或祠堂中的历史故事画，其图像再现的实际上是以历史为题材而敷演的戏剧场面。布宁教授根据山东沂南画像石所雕刻人物的脸部线条，甚至推断出该人物很可能戴上了戏剧面具。^④受到该文的启发，日本学者小南一郎认为汉画像上常见的“二桃杀三士”图像，也是“根据演戏所摹绘的画像”。看着汉画中的“二

① [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，曹官任译，刘苑如编：《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，台北：新文丰出版股份有限公司，2014年，第3页。

② 关于汉代百戏的性质，廖奔、刘彦君有这样的概括：“百戏不是一种成型的、完整的、规范的艺术形式，而是混合了体育竞技、杂技魔术、杂耍游戏、歌舞装扮诸种表演于一炉的大杂烩，一种‘俳优歌舞杂奏’。”廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》第1卷，太原：山西教育出版社，2012年，第49页。

③ [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第3页。

④ Anneliese Gutkind Bulling, “Historical Plays in the Art of the Han Period”, *Archives of Asian Art* 21(1967/1968):20-38.

桃杀三士”图像，“可以想像在舞台中央设置了摆放两颗桃子的平枱，而三位勇士围绕着平枱，进行各式各样的舞蹈动作”。^①比如，出土于洛阳老城西北隅 61 号西汉墓的这幅“二桃杀三士”图(图 1)，^②按照小南一郎所说，“此壁画所画的也是演戏的舞台”，“中央偏左之处，设置有放在桌上的盘子，盘里盛放着两颗桃，桌子右侧的三个人物就是三位勇士(三士)，他们各自摆出刚硬的表情，穿着极其宽大的服装，并手持刀剑；三人之中，左边的人伸出体毛浓密的手，正抓向桃子。桌子左侧的人物持节昂立，想必是使者；而最左端的人物坐着，像是正在说明流程，此人物应该是晏子”。^③而且，此画像中三位勇士应该戴着面具，因为他们的脸部特别大；此外，他们所穿的“极其宽大的服装”，也不是普通的衣服，而是一种专门的道具——戏服。正如小南一郎进一步所指出的：“三位勇士的表情和衣裳与左侧使者具有鲜明的差异，其表情嗔忿，而且光是脸的长宽大小就是使者的两倍，……演员们戴着面具的可能性非常大。衣服也是如此，勇士的肩膀到袖子部位穿着膨大的特殊衣物，在日本的歌舞伎‘荒事’里，主角们也会穿着类似‘襦袍’的衣服，可以推测两者大概具备相同的意义与机能；汉代戏剧的主角们，凭藉这种特殊的服装造型，形成各种表演的力道，让观众们印象深刻。”^④

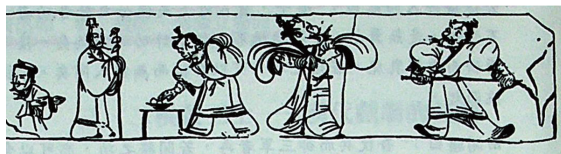


图 1 西汉墓室“二桃杀三士”图

比布宁稍早，日本汉学家宫崎市定也发表过《肢体动作与文学——试论〈史记〉的成书》一文，该文被小南一郎认为是“一个足以作为思索汉代戏剧时相当重要的参考资料”，“宫崎教授针对《史记·高祖本纪》鸿门宴此节的记述，观察细部描写登场人物动作的书写方式，认为这样的场面描写应是源于说书人叙说故事的表演艺术。详细记录登场人物的行为，正是基于说书人置身高座上，代替那些人物举止所进行的一番演出”。^⑤当然，宫崎市定所说的是《史记》对鸿门宴的描写模仿了说书人的表演，而不是直接模仿戏剧表演；但事实上，作为一种戏剧的初级形式，汉代的乐舞百戏和汉代的说书艺术在“表演”上其实并没有多大的差别——尽管如此，小南一郎还是愿意更进一步认为，《史记》对鸿门宴的描写直接模仿了一种“表演性剑舞”，并以历史故事剧为基础撰写而成：“不同于宫崎教授认为说书人的表演形式间接反映历史描写的看法，对于这些历史场面的描写，我想将其直接考虑为戏剧舞台上人物行动的直接反映，这样的解释较为明晰。《史记》记载登场人物的动作，倘若试着以摹写舞台上俳优们的动作来思考会是如何呢？举例来说，似乎能推定鸿门宴的记述是以表演性剑舞（模拟剑剧）为中心，并以历史故事剧为基础所撰写而成的。”^⑥

当然，宫崎市定和小南一郎所论及的是像《史记》这样的文字性文本模仿戏剧表演艺术的情况，但既然连《史记》这样的“正史”都能够把戏剧表演作为材料来源或模仿对象，主要用于宫殿、祠堂或墓室装饰的图像又何尝不能呢？正如小南一郎在《汉代戏剧的可能性》一文中所指出的：汉代的不少叙事性图像，其实正是以戏剧表演为基础的；或者说，它们是以图像为媒介对已经被百戏这样的表演性媒介所“演示”过的故事的再一次叙述。这也就是说，汉画像叙事本质上是一种图像跨出自身的媒介特性而去模仿他种媒介（表演）所叙述故事的跨媒介叙事。

这里所说的跨媒介叙事，其实也就是美学上所说的“出位之思”在“叙事”方面的表现。所谓“出位之思”，源出于德国美学术语 Andersstreben，指的是一种媒介欲跨越其自身的表现特长而进入另一种媒介所擅长表现的状态。对于这种具有“跨媒介”特征的文学或艺术作品，我们当然不能墨守莱辛等人

① [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第 16 页。

② 河南省文化局文物工作队：《洛阳西汉壁画墓发掘报告》，《考古学报》1964 年第 2 期，第 115 页之插图。

③ [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第 18 页。

④ [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第 19 页。

⑤ [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第 4 页。

⑥ [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第 5 页。

所提出的媒介“本位”特征，而是必须同时从另一种媒介的角度去欣赏，否则我们对作品的整体美学价值便不得其全。面对汉画像这样的跨媒介叙事作品，除了图像这一媒介本身之外，我们当然也得同时“从另一媒介表现的角度去欣赏”，^①也就是从表演性的戏剧角度去欣赏。否则，便很可能望“图”生义，得出一些并不可靠的结论。邢义田先生是秦汉史领域一位重要的学者，他对于汉画像研究也发表了不少极具分量的学术论文，但我们认为他对于汉画像中“捞鼎图”的解读却并没有抓住要领；而之所以如此，就在于他在解读“捞鼎图”时，没有认识到这一叙事性图像的跨媒介特征。在《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》一文中，邢义田提出我们在解读汉画时应超越“文字传统”：“画工艺匠传统和文字传统之间可以有叠合，也可以有不同。……在一个读书识字是少数人专利的时代，除了文字传统，应另有民间的口传传统。两者不是截然两分或互不相涉，但传闻异辞，演变各异应该是十分自然的事。……文字、口传和图画都是同一资产的不同形式的表述。”^②应该说，该文提出的这种带有方法论意义的主张是非常正确的，在解读某些汉画像时也是有效的。但在我们看来，他的视野并没有超越语词（文字、口传）与图像的范围，也就是说，他并没有把戏剧性的表演传统纳入其研究视野，因此在文章随后解读具体的“捞鼎图”时，就得出了不可靠的结论。

据统计，“目前山东、江苏、河南和四川等地出土可考的汉画捞鼎图共有三十余件，绝大部分集中在山东西南，也就是泗水流域的地区”。^③为了建立一个好的基础，邢义田在文中决定先从一件有“大王”榜题的捞鼎画像说起——这也是“迄今所知唯一有榜题，也是迄今可考时代较早的一件捞鼎图”。这幅“捞鼎图”画在一座西汉中晚期双室墓的墓中石椁的右椁室的内侧（图2，右边的那幅），^④该墓1981年出土于山东兖州农业技术学校校内。关于这幅“捞鼎图”，邢义田的描述是这样的：“图中央有二立柱，立柱两旁各有一人正用绳索升鼎，鼎口上方有已不清楚的刻画，从刻画的姿势可以推定应是龙头。鼎旁左侧有一人凭几而坐，其前有榜题‘大王’二字。其身及画面后方共有五人。鼎旁右侧另有一似龙又似虎的动物，和鼎中伸出的龙头遥遥相望。”^⑤

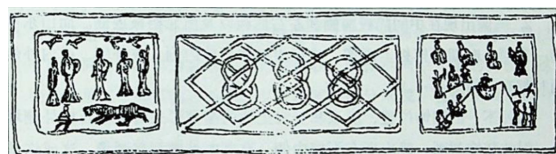


图2 西汉中晚期双室墓右椁室内侧图像

在画有这幅“捞鼎图”的椁室内侧，还画有其他图像：“捞鼎图”画在左挡板的北边一头，该挡板的另一头则是隔着十字穿环的一幅“搏虎图”（图2，左边的那幅）；与之相对的右挡板从北至南依次画的是以老子为核心的一组人物（包括怪兽和云气）、宴饮图（有云气）、以孔子（也有人定为孙武）为核心的一组人物（包括怪兽和云气）；北部和南部较短的挡板上则分别画的是穿璧和墓树。根据这些图像信息，邢义田得出结论：“要解读它们，一方面须作整体的考虑而不宜分别对待，一方面又要能符合这一地区和这一时期墓葬文化的特色。左思右想，唯一的可能应是升仙。”^⑥既然从这幅“捞鼎图”及相关图像得出的“唯一”结论是“升仙”，所以该文后面部分的论述便不得不往“弃鼎得仙”上靠，而最后得出的结论是：“自西汉中晚期以后，为表达升仙的愿望，不一定非借用捞鼎的故事，也可以直接借助龙凤。鼎根本不必出现在画面上。”^⑦这样一来，通过“秦始皇捞鼎故事寓意的转化”，“捞鼎图”便与一切表示“升仙”的图像扯上了关系，“这些画像十分鲜明地呈现了画像的主题在于墓主得仙而非得鼎，也明确显示捞鼎、龙或凤这些元素，不论同时出现还是分别出现，它们是

① [美] 叶维廉：《“出位之思”：媒体及超媒体的美学》，《中国诗学》（增订版），北京：人民文学出版社，2006年，第200页。

② 邢义田：《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，颜娟英主编：《中国史新论·美术考古分册》，台北：“中央”研究院、联经出版事业股份有限公司，2010年，第19-20页。

③ 邢义田：《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，《中国史新论·美术考古分册》，第21-22页。

④ 邢义田：《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，《中国史新论·美术考古分册》，图1.1，第27页。

⑤ 邢义田：《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，《中国史新论·美术考古分册》，第27页。

⑥ 邢义田：《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，《中国史新论·美术考古分册》，第30页。

⑦ 邢义田：《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，《中国史新论·美术考古分册》，第35页。

属于同一个升仙的意义脉络”。^① 在我们看来,这种过分泛化的解读是站不住脚的,也是不符合图像本身所呈现的事实。

我们认为,图2画面右边的那幅“捞鼎图”,所再现的并非“捞鼎”这一事件本身,而是一种叫做“捞鼎剧”的百戏表演:图中的“大王”及其身边两人、以及画面上部的四人,都是作为“观众”正在观看画面下部作为“演员”的六人(鼎的左右两边各三人)所进行的“升鼎”表演。这一判断还可以进一步被图2画面左边的那幅所谓的“搏虎图”^②所证实:这幅“搏虎图”所再现的也并非历史上某一个真实的搏虎事件,而是汉代著名的角抵戏(百戏之一种)——《东海黄公》中的情节。关于《东海黄公》这出著名的角抵戏,一般论述汉代戏剧的著作都会提及。在张衡的《西京赋》中,就有关于“东海黄公”故事的记载:“东海黄公,赤刀粤祝,冀厌白虎,卒不能救。扶邪作蛊,于是不售。”^③可惜张衡的用语过于吝啬,述而不详,从中我们难以窥见故事全貌。好在葛洪的《西京杂记》也记述了这个故事,不仅叙述更为详细,而且还提及该故事被取用为角抵戏的情况:“有东海人黄公,少时为术,能制蛇御虎。佩赤金刀,以绦绾束发,立兴云雾,坐成山河。及衰老,气力羸惫,饮酒过度,不能复行其术。秦末,有白虎见于东海,黄公乃以赤刀往厌之。术既不行,遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏,汉帝亦取以为角抵之戏焉。”^④对于汉代流行的这个著名的角抵戏,有戏剧史家这样评述道:“《东海黄公》具备了完整的故事情节:从黄公能念咒制服老虎开始,以黄公年老酗酒法术失灵而为虎所杀结束,有两个演员按照预定的情节发展进行表演,其中如果有对话一定是代言体。从而,它的演出已经满足了戏剧最基本的要求:情节、演员、观众,成为中国戏剧史上首次见于记录的一场完整的初级戏剧表演。它的形式已经不再为仪式所局限,演出动机纯粹是为了观众的审美娱乐,情节具备了一定的矛盾冲突,具有对立的双方,发展脉络呈现出了一定的节奏性。”^⑤就图2左边的“搏虎图”而言,图中下部的“黄公搏虎”仅占画面的三分之一,而上部占据着画面三分之二的五个人则应是这出戏的观众——这充分体现出了观者的主导地位,《东海黄公》戏则仅仅是他们的娱乐节目之一。

如果知道了汉画像中的“捞鼎图”往往是对“捞鼎剧”中某一个场面的模仿或再现的话,那么,在面对像图3^⑥那样的画有房屋的“捞鼎图”时,我们就不会对“主角被描绘成在屋宇之下观看捞鼎”而大惊小怪了,因为他们所观看的只是一场表演而已;而且,知道了这一点,我们就不会执着于故事是否发生于“原本的河边”^⑦了——因为这种百戏表演只要有一块包括“水”(河流或水池等)这一要素的场所即可,不可能也没必要非去“原本的河边”表演不可。^⑧

① 邢义田:《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》,《中国史新论·美术考古分册》,第37页。

② 图中的“捞鼎图”与“搏虎图”隔着十字穿环呈对称关系,按照对称的一般原理和汉画像中的实际情况,分别处于十字穿环两边的应该是属于同一性质的两幅画像,也就是说,这两幅画像所再现的都是戏剧表演的图像,而不是现实或历史的真实图像。

③ [汉]张衡:《西京赋》, [梁]萧统编:《文选》卷二,杭州:浙江古籍出版社,1999年,第41页。

④ [晋]葛洪:《西京杂记》,成林、程章灿译注,贵阳:贵州人民出版社,1993年,第87页。

⑤ 廖奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》第1卷,第61页。

⑥ 赖非编:《中国画像石全集》第2卷,济南:山东美术出版社,2000年,图56,第18页。

⑦ 邢义田:《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》,《中国史新论·美术考古分册》,第33页。

⑧ 汉代百戏表演的场所,根据表演的内容和观众的多寡,可以分为厅堂、殿庭和广场三种。厅堂中的百戏表演一般是私人性的,而且表演的规模一般较小。如果规模稍大一点、观众再多一点,那么就往往会移到殿庭或院落中去表演。至于像“捞鼎剧”这样的大型表演,则非得到广场上去表演不可,而且这一作为演出场所的广场还必须具备河流或水池这样的“道具”要素。在汉代,由于帝王的喜好和提倡,还出现了特大型的百戏表演,这种表演当然必须在广场上才能得以进行。比如,汉武帝在元封三年(公元前108年)举行了一场大型的百戏表演,“三百里内皆观”(《汉书·武帝纪》)。对于这次表演的地点,虽然史书并没有记载,但如此大规模的表演,自然只能在广场上进行了。三年后,汉武帝再次广聚京师民众,又举办了一次大型的百戏表演。对于这一次表演,史书有明确的记载:“夏,京师民观角抵于上林平乐观。”(《汉书·武帝纪》)平乐观,又叫平乐观,是汉代长安未央宫中的一座专门用作看台的楼阁,面积极大,“阔十五里”(《括地志》)。

按照小南一郎的看法,作为百戏之一种的“捞鼎剧”,除了单独出现在画面上(如图2那样^①),还往往和其他乐舞百戏项目一起出现在画面上,比如发现于山东济宁城南的这一块画像石(图4)。^②按照小南一郎的描述,“这画像石的画像分为两层,上层以玩耍六博的两个人物为中心,画中有十二个人物,十位男性整襟正坐,而左右最两端的两人可能为女性(可以看见左端的男性似乎正在诱惑着女性)。这些人物应该都是百戏的观众,其下方正进行着百戏的表演。”“下层百戏场面中,左侧布置了大建鼓(建鼓置于动物形状的平台,而贯穿建鼓的柱子上方妆点着轻轻飘动的饰品),乐器配合建鼓节拍进行演奏,依序展演剑舞或手球等技艺。右侧则是捞鼎场面,画面中竖立两根(也许四根)柱子,另外左右两边皆装设了阶梯。柱子顶端的T字形装置,绳索通过其上,并分别由左右两侧的人牵引,当把水下之鼎用力拉起之时,更画出自鼎中伸出的龙头恰好将左侧绳索咬断的那一瞬间。”“此济宁城南的画像石里,百戏的演出与捞鼎最高潮的场面被绘于同一个画面,由此可知捞鼎剧在百戏中是首屈一指的招牌节目。”^③

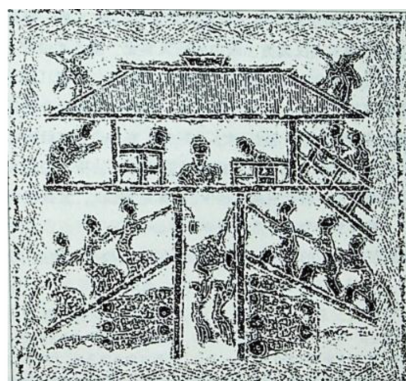


图3 画有房屋的“捞鼎图”

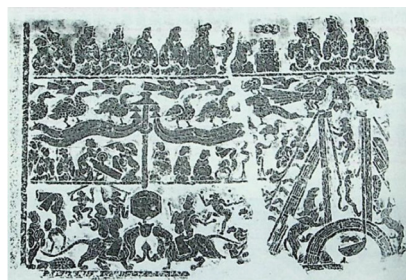


图4 出土于山东济宁城南的一块画像石

不同的百戏表演之所以被绘于同一个画面,是因为汉代的百戏本身就是混杂在一起进行表演的。汉代的百戏种类非常繁多,在目前出土的画像作品中可以看到的就多达几十种:跳丸、跳剑、角抵、掷倒、寻橦、跟挂、腹旋、戏龙、戏凤、戏豹、戏鱼、戏车、马技、舞轮、叠案、顶碗、扛鼎、吐火、冲狭、长袖舞、建鼓舞、七盘舞、假形扮饰、歌舞小戏、“海鳞变而成龙”、“舍利化为仙车”,等等。总之,“百戏囊括了当时所能搜罗到的各类表演艺术,是中国表演艺术的大汇集”。^④而且,百戏的表演方式非常自由,各种百戏节目可以随意组合,相互之间并不要求一定有实质性的、有机的联系,正如戏曲史专家所指出的:“组成百戏的各个基本表演单位都是相对独立的,彼此之间并没有实质性的联系和制约。它们共同构成一个松散的联盟来进行一场表演。随便哪几种成分凑在一起,或多或少,都可以进行演出。这也是汉代百戏文物组合表现为自流动性、随意性的原因。真正联系百戏各因子的纽带——把它们串组为一场统一演出的,是宴乐——在酒宴中间进行娱目性的表演。”^⑤

既然如此,当我们在汉画中看到两个或多个看似无关的故事被纳入同一个画面空间时,就没有必要感到大惊小怪了,因为它们都是构成百戏的相对独立的“因子”,仅仅满足于宴乐的要求——只要能让观众觉得开心就好。如果不明白这一点,非要把画面上的独立故事解释成统一的故事或把画面上的不同人物解释成同一个主人公,那就非闹出笑话不可。比如,对于这幅出自石棺上的画像(图5),^⑥有学者这样描述道:“成都江安桂花村一号石室墓一号石棺上的画像,左侧是荆轲刺秦王图,右侧则是构图颇不同于山东、河南和苏北的捞鼎图,捞者只有一人,龙在鼎外,咬断绳索。这样两个画面不加区隔地放在一起,其主角很可能即历史上的秦王或秦始皇。石棺上为何出现这样的历史故事?其理由必须另外

① 如果考虑到墓葬空间的整体性,图二中的“捞鼎图”与“搏虎图”其实也可以看作是一起出现在画面上的百戏表演,只是作画者并没有把这两个百戏图像放在同一个画框里而已。

② [日]小南一郎:《汉代戏剧的可能性》,《桃之宴——京都桃会与汉学新论》,图2,第9页。

③ [日]小南一郎:《汉代戏剧的可能性》,《桃之宴——京都桃会与汉学新论》,第9-10页。

④ 周有德:《中国戏曲文化》,北京:中国戏剧出版社,2010年,第29页。

⑤ 廖奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》第1卷,第51页。

⑥ 龚廷万、龚玉、戴嘉陵编:《巴蜀汉代画像石》,北京:文物出版社,1998年,图243,第98页。

寻找。”^① 如果知道该画面所画的仅仅是两出短剧中的画面，那么画面上的内容就很好理解了，而不必非得把故事的主角解释成历史上真实的秦王或秦始皇，^② 也不必为石棺上为何出现这样的历史故事去另外寻找什么理由了——其唯一的理由就是宴饮活动中的娱乐需求。



图5 成都江安桂花村一号石室墓一号石棺上的画像

图5中的故事之一是荆轲刺秦王（画面左侧），这也是汉画中经常出现的故事母题。这个故事在《战国策》与《史记》等史书中均有记载，其中司马迁在《史记·刺客列传》中的记载尤为详细，也更为形象和生动。宫崎市定认为，司马迁的记载之所以形象和生动，是因为他所依据的母本来自说书人的说唱和表演。比如，关于燕太子丹与田光先生的对话，在后来田光见荆轲时，就几乎完全重复了一遍。当田光死后，荆轲去见太子丹时，又再次重复了田光的话。《史记》的这种写法，如果仅就文字媒介和语法规则来说，显然是太啰嗦了，但正如宫崎市定所指出的：“《史记》的文章不单是作文，重复也不是没有道理。因为这一段都是在讲故事，说唱人要加入肢体动作，时而扮演太子丹，时而扮演田光先生，时而又要扮演荆轲，司马迁把说唱人在观众面前所说的话就此记录了下来。田光先生与荆轲的对话中，如果是后人写文章，一定会被省略，因为省略后也不会影响理解。但是，此处正是讲故事的关键所在。壮士之间以命相托，是一场电光石火般的交涉场面。说唱人时而扮演田光先生，时而扮演荆轲，一瞬间似乎连观众的存在都忘记了。田光先生的一番话，必须要说动在场的荆轲，这时如果省略了他事前与太子丹的对话，故事的光彩就减少了一大半。”此外，“因为是带有肢体动作的说唱，因此，在描写情况紧迫的时候必然会带有喊叫声。”^③ 比如，故事高潮部分的这段描写：

荆轲奉樊于期头函，而秦舞阳奉地图匣，以次进。至陛，秦舞阳色变振恐，群臣怪之。荆轲顾笑舞阳，前谢曰：“北蕃蛮夷之鄙人，未尝见天子，故振慄。顾大王少假借之，使得毕使于前。”秦王谓轲曰：“取武阳所持地图。”轲既取图奏之秦王，发图，图穷而匕首见。因左手把秦王之袖，而右手持匕首揜之。未至身，秦王惊，自引而起，袖绝。拔剑，剑长，操其室。时惶急，剑坚，故不可立拔。荆轲逐秦王，秦王环柱而走。群臣惊愕，卒起不意，尽失其度。而秦法，群臣侍殿上者不得持尺寸之兵；诸郎中执兵皆陈殿下，非有诏召不得上。方急时，不及召下兵，以故荆轲乃逐秦王。而卒惶急，无以击轲，而以手共搏之。是时侍医夏无且以其所奉药囊提荆轲也。秦王方环柱走，卒惶急，不知所为，左右乃曰：“王负剑！”负剑，遂拔以击荆轲，断其左股。荆轲废，乃引其匕首揜秦王，不中，中桐柱。秦王复击轲，轲被八创。轲自知事不就，倚柱而笑，箕踞以骂曰：“事所以不成者，乃欲生劫之，必得约契以报太子也。”^④

宫崎市定认为，这段文字中所出现的三次“时（卒）惶急”，“就像相扑时裁判大喊‘稳住，稳住’一样，如果换作奥运比赛，那就是‘加油’了”。而且，他还进一步指出：“如果听众们知道故事的梗概，当说唱人讲到‘卒惶急’的地方，就会一同拍手打起节拍来，这样的场面一定非常有意思。”^⑤ 总之，宫崎市定认为，当面对这样一段文字的时候，“读者在想象当时状况的同时，还要顾及肢体的动作，因此，必须由读者自己承担起调节文句长短节奏来阅读的义务”。^⑥

① 邢义田：《汉画解读方法试探——以“捞鼎图”为例》，《中国史新论·美术考古分册》，第51页。

② 画面右侧的“捞鼎图”经简化后仅剩下一个人正在捞鼎，显然这个人不可能是秦王或秦始皇，因为以其身份，他不可能亲自从事像捞鼎这样的活动。

③ [日]宫崎市定：《肢体动作与文学——试论〈史记〉的成书》，《宫崎市定亚洲史论考》（中），张学锋、马云超等译，上海：上海古籍出版社，2017年，第892-893页。

④ [汉]司马迁：《史记》第8册，北京：中华书局，2013年，第3074-3075页。

⑤ [日]宫崎市定：《肢体动作与文学——试论〈史记〉的成书》，《宫崎市定亚洲史论考》（中），第893-894页。

⑥ [日]宫崎市定：《肢体动作与文学——试论〈史记〉的成书》，《宫崎市定亚洲史论考》（中），第891页。

当然，对于声音元素的摹写，文字尚能做到相当程度的逼真，但对于“姿势”或“肢体动作”的书写，文字就有点捉襟见肘了。比如说，在阅读上引《史记》中那段有关荆轲刺秦王的文字时，尽管宫崎市定一再提醒我们“还要顾及肢体的动作”，但大多数人恐怕仍然难以从文字中看出“肢体动作”或相关图像来。而在这方面，图像正好可以发挥其媒介的特有优势。例如，画在武梁祠西壁一块画像石上的荆轲刺秦王图(图6)，^①就很好地表现出了人物的某个“肢体动作”或某种“姿势”。从画像本身不难看出，它表现的是荆轲刚将匕首掷向秦王的那一顷刻：荆轲此时正被人抱住，但他的双手都张开了，右手的五个手指都还没有收拢——正是刚刚把匕首掷出的常见动作，其头发也向上竖起，显示他此时正处在一种怒发冲冠的状态；而其他人呢？秦王正在柱子的另一边奔跑，秦舞阳则害怕得匍匐在地。巫鸿对这个画面的描述是：“观者不但通过荆轲的动作知道这个情节刚刚发生，而且也通过一个细节了解瞬间的时态：尽管匕首已刺入柱子，但其所系的丝带仍然径直向后飞起。荆轲的帽子在搏斗中已丢掉，头发像剑一样竖起。一个卫士用双臂抱住荆轲，但似乎还不能让他屈服。他是画面中唯一的英雄：秦王在柱子的另一端奔跑，秦舞阳害怕地扑倒在地。另外两个细节进一步揭示了这个故事的悲剧性质：将军樊于期的头静静地躺在敞开的盒子中，匕首没有刺中秦王，而是嵌在柱中。”^②此外，巫鸿还特意写道：“武梁祠上的图像显示出匕首的尖端从柱子的另一边透出来，《史记》没有描述这个相当夸张的细节。”^③也许，武梁祠画像的创作者觉得这个细节有利于表达故事高潮所带给人的那种紧张感吧——他需要通过一个能让观者直接看到的画面来表达这种紧张的状态。



图6 武梁祠西壁画像石上的荆轲刺秦王图

荆轲刺秦王是汉画像中很流行的题材，汉画中以此为题材的画像不少，仅武氏祠就有三幅（分别存于武梁祠、左石室和前石室）。小南一郎认为再现这一故事的画像有“固定的公式”：“画面中央立着柱子，那柱子上多半插着荆轲朝始皇帝投掷的匕首，而荆轲与始皇帝正围着柱子追赶躲着，凡此为图像的基本结构。”^④当然，在保持这一基本结构的同时，也略有变化，如荆轲与秦始皇的位置，在武氏祠左石室的荆轲刺秦王图(图7)^⑤中，相比武梁祠中的同题画像而言，在画面上就恰好左右互换了位置；此外，前石室的画像中柱子左侧有一双鞋子(图8)，^⑥而这个物件在其他两幅画像中并没有。当然，画像中的柱子都立在画面的中间，这是不变的因素。而且，画中柱子的特别之处尤其值得我们注意，正是这个特殊的物件，极有说服力地证明了该图像所模仿或再现的其实是一出戏剧中的特定画面：它的上部并没有到达顶端，也就是说，这根柱子在“秦王宫殿”这一建筑空间中并没有起到结构性的作用，所以我们可以肯定地说，它其实只是一个为了演出荆轲刺秦王这出戏剧所特意摆设的道具。关于这一点，小南一郎说得好：“在这画像石里，柱子独立站着，其上端没有支撑任何东西，从此处能推测这根柱子其实是配置于舞台中央的象征性道具。围绕着这道具柱子，荆轲与始皇帝的武打表演，构成此剧的主要桥段。在舞台艺术上，象征性道具发挥着重要机能，这在日本能乐表演



图7 武梁祠左石室的荆轲刺秦王图

①[美]巫鸿：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，杨柳、岑河译，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年，图148(1)，第323页。

②[美]巫鸿：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，第324-325页。

③[日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第13页。

④朱锡禄编著：《武氏祠汉画像石》，济南：山东美术出版社，1986年，图49，第51页。

⑤[美]巫鸿：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，图148(3)，第323页。

中皆可得见。”^①

二、图像与戏剧：汉画像跨媒介叙事的符号学分析

众所周知，任何文艺作品都必须借助一种或几种媒介才能得以最终形成。但无论是作品的创作者还是研究者，对媒介都存在不少误解误用之处。

在叙事学研究中，媒介就是最重要也是使用最混乱的概念之一，其中最常见的混乱就在于对“表达媒介”和“传播媒介”不加区别地混用。关于媒介，一般有两种权威的定义：“（1）通讯、信息、娱乐的渠道或系统；（2）艺术表达的物质或技术手段。”^②显然，第一种定义把媒介看作管道或信息传递方法；第二种定义把媒介视为“语言”（广义上的语言，相当于符号）。也就是说，关于媒介，主要有“管道论”和“符号论”两种定义，第一种定义下的媒介可称之为传播媒介，第二种定义下的媒介可称之为表达媒介。我们认为，第二种定义更为基本，对我们的研究也更为重要。之所以如此，是因为“在信息以第一种定义的具体媒介模式编码之前，部分信息已然通过第二种定义的媒介得到了实现。一幅绘画必须先用油彩完成，然后才能数字化并通过互联网发送。音乐作品必须先用乐器演奏，才能用留声机录制和播放。因此，第一种定义的媒介要求将第二种定义所支持的对象翻译成二级代码”；而且，“媒介可以是也可以不是管道，但必须是语言，才能呈现跨媒介叙事学的趣味”。^③对于叙事学来说，主要研究的是“表达”而不是“传播”，所以，本文所说的“媒介”（口语、文字、表演、图像等），指的是作为表达媒介的“语言”或符号。其实，如果从符号学的角度来说，所谓跨媒介叙事，就是用一种不同的符号去转述另一种符号已经讲述过的故事。既然如此，下面我们就从符号学的角度，来对汉画像叙事及其所模仿的汉代戏剧故事做些分析，以发现两者之间的内在关联性。

按照美国符号学家查尔斯·皮尔士（Charles S. Peirce，亦译作查尔斯·皮尔斯）的说法：“符号是这样一种对象，这种对象对于某个心灵而言指代着另一对象。”^④也就是说，只要一个记号或事物能成为另一个事物的标志、符码或替代物，它就是一个符号。图像通过色彩、线条和造型，戏剧通过动作、姿势或表演，都指代着“另一对象”——故事，所以它们都是标准的符号。关于符号的理论有好多种，但最主要的是瑞士语言学家索绪尔的二元符号论（即著名的能指/所指理论），以及美国哲学家、符号学家皮尔士的三元符号论。尽管索绪尔的理论同样有名（甚至更为有名），但我们认为皮尔士的符号论更具有活力和解释力，所以下面我们就采用其三元符号论来解释汉画像及其所模仿的汉代戏剧。

皮尔士符号理论的最大特色在于把符号看作一个活动的过程，而构成这一符号过程的又包括再现体、解释项和指称项等三个要素或三个途径。皮尔士对于符号的界定是：“一个符号，即再现体，就是在某人看来以某些方式或者实力代表某种事物的某个东西。它对着某人言说，也就是说，在那个人的大脑中创造一个相对应的符号，或许是一个更为高级的符号。它所创造的那个符号，我称之为第一个符号的解释项。符号代表着某个事物，即它的对象。它代表这个对象，但不是在所有方面代表它，而是指称某一种想法，我有时候称之为再现体的‘基础’（ground）。”^⑤所谓“更为高级的符号”，指的是人们对“再现体”的复杂的阐释行为，而阐释的结果便构成了符号的“解释项”；所谓“基础”，即阐释行为所以发生的基础：“再现体”（狭义的符号）只要在某个方面（而非所有方面）能指称某一事物或对象，



图8 武梁祠前石室的荆轲刺秦王图

① [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第14页。

② [美]玛丽·劳尔·瑞安：《故事的变身》，张新军译，南京：译林出版社，2014年，第16页。

③ [美]玛丽·劳尔·瑞安：《故事的变身》，第17页。

④ [美]查尔斯·S.皮尔士：《论符号特性》，[美]查尔斯·S.皮尔士著，詹姆斯·胡普斯编：《皮尔士论符号》，徐鹏译，上海：上海译文出版社，2016年，第180页。

⑤ 转引自米克·巴尔《看见符号：从符号学理解视觉艺术》，钱志坚译，[荷]米克·巴尔著，段炼编：《绘画中的符号叙述：艺术研究与视觉分析》，成都：四川大学出版社，2017年，第6页。

就可以作为这一事物或对象的“指称项”而代表事物或对象本身。

皮尔士的观点一向以晦涩著称，一般人不容易理解，所以米克·巴尔对其符号定义有以下解释：“根据查尔斯·皮尔斯（Charles S. Peirce）的说法，符号活动的过程有这样三个途径：可以感知的或者近乎可感知的事项，即符号，亦即再现体（representamen），它用来代表其他事物；接受者对于符号在大脑中形成的图像，称作解释项（interpretant）；以及符号所代表的事物本身，即对象，或叫指称项（referent）。当人们看到一幅画时，比如说是画着水果盘的静物画，这个图像除了是其他东西以外，它还是另外某个东西的符号，或者说再现体。观者会把这个事物与这个图像联系起来，从而在她或他的大脑中形成这个事物的图像。大脑中的图像，而不是形成图像的这个人，就是解释项。解释项指向的是对象体。对象体在每一位观者看来都是不同的：在某个人看来是真实的水果，在另一个人看来则是静物画，对第三个人来说则意味着大量的钱财，而对第四个人来说却是‘17世纪的荷兰’绘画作品，如此等等。画作所代表的对象体，在根本上是主观的，是由观众的接收所决定的。”而符号之所以是一个过程，关键就在于这个“解释项”：“至于过程，解释项总是摇摆不定的。大脑中的图像一旦形成，它就会变成一个新的符号，随之产生一个新的解释项，于是我们也就进入了符号活动（semiosis）的过程。这个过程的各方面，没有一个可以孤立于其他方面，这就是为什么这个理论与任何关于符号的二分理论是不相匹配的，比如索绪尔（Saussure）所配对的能指/所指理论。皮尔斯坚持认为，事物之所以成为一个符号，只有在它开始引发其解释项时才能发生：‘符号是带有大脑解释项的再现体。’”^①

具体到本文所考察的汉画像，就其作为一个符号来说，出现在画面上的可见的具体图像（如“捞鼎图”“搏虎图”“荆轲刺秦王图”等）就是这个符号的“再现体”；而其“指称项”，也就是它所代表的实际对象，则依赖于“解释项”所做出的解释（比如，“荆轲刺秦王图”模仿或再现的到底是真实的历史事件还是就此事件所进行的戏剧表演，可能会因为每个人所做的解释不同而答案不同——甚至不能排除会有人做出否定这是一幅“荆轲刺秦王图”的可能性）；至于其“解释项”，由于存在较大的主观性而“总是摇摆不定的”，它最终“是由观众的接收所决定的”。既然如此，那么观众是否可以对一个“再现体”随意做出解释呢？答案当然是否定的，因为皮尔士本质上并不是一个强调符号任意性的符号学家。

在《论符号特性》一文中，皮尔士就提出了符号的“物质特性”问题。在该文中，他认为每一个“符号”（“再现体”）都必须与其所表征的对象（“指称项”）有一种“物理联系”。皮尔士从三个方面概述了符号的“物质特性”及其与所表征对象间的“物理联系”：“首先，跟其他任何事物一样，一个符号必须有属于它的一些性质，无论将其视为一个符号与否。所以，印在纸面上的词是黑色的，有几个字母拼写而成，而这些字母又有特定的形状。符号的这种特点我称之为物质属性。其次，一个符号必须与其所意指之物有某种真实的联系，使得当这一对象呈现，或者正如这个符号意指其所是的那样时，这一符号将如是意指之，否则则不然。……风向标是风向的符号。除非风使其旋转，否则它就不是风向的符号，每一符号与其对象间都会有这样一种物理联系。……第三，一个符号要成为符号所必需的是，它应该被视为一个符号，因为只有对于那个如此考察的心灵而言它才是一个符号，而假如对于任何心灵而言它都不是符号的话，那它就根本不是一个符号。它必须首先以其物质属性，但同时也以其纯粹的指示性应用为心灵所知。这个心灵必须设想它是与其对象相联系的，如此才有可能从符号到事物进行推理。”^②也就是说，无论是在物质特性上，还是在心灵感知中，一个符号都必须与其所表征的对象有一种“物理联系”，否则它就不成其为符号。此外，尽管观者在面对符号这个“再现体”而形成“解释项”时“存在较大的主观性”，但也必须考虑符号与对象间的“物理联系”，否则便是歪曲事实，打胡乱说。

那么，汉画像画面上的故事图像与汉代戏剧表演之间存在皮尔士所说的“物理联系”吗？从本文第一部分的论述中，我们已经找到了不少两者间的“物理联系”，如“二桃杀三士”图像（图1）中三位勇

① [荷] 米克·巴尔：《看见符号：从符号学理解视觉艺术》，《绘画中的符号叙述：艺术研究与视觉分析》，第6-7页。

② [美] 查尔斯·S. 皮尔士：《论符号特性》，《皮尔士论符号》，第180-182页。

士特别阔大的脸部(戴着面具)及其所穿的“极其宽大的服装”(穿着戏服),以及“荆轲刺秦王”图像(图6、图7、图8)中那根没有起到结构性作用的柱子(特意摆设的戏剧道具)。下面,就让我们再来考察作为“符号”的汉画像的图像叙事,与作为“符号”的汉代戏剧的表演叙事之间的结构性的“物理联系”。

作为符号的汉画像在叙事方面还没有形成以多幅图像共同讲述一个故事的连环画式的结构,也就是说,汉代的图像叙事均表现为单幅图像叙事而非系列图像叙事。在《空间叙事学》一书中,我曾经把单幅图像叙事概括为单一场景叙述、纲要式叙述和循环式叙述三种类型。就叙述时间而言,单一场景叙述一般选择“最富于孕育性的顷刻”(莱辛语)加以表现;而纲要式叙述把不同时间点上的场景或事件挑取重要者“并置”在同一个画面上;循环式叙述则把很多叙事要素按空间逻辑排列,作品的时间逻辑似乎“退隐”到了画面背后,有赖于观者在观赏中重建。^①就汉画像的叙事模式而言,基本上都表现为单一场景叙述。美国学者孟久丽认为:在佛教传入之前,中国叙事画的主要特征就是“通过描绘单独的场景来概述整个故事”;而且,早期中国画家还发展出了一种所谓的“概念性手法”来叙述复杂的故事:“早期的中国画家甚至能够以单一的并且视觉上一元化的构图来传达复杂的历史、传记或者神话故事。……这种以一个单独的画面来象征整个故事的概念性手法在中国早期的叙述性图画中是很常见的。”^②

当然,也有人认为少量汉画像的叙事模式是纲要式叙述(或叫“合并叙述”或“同发式叙述”),但事实上,那些得出这一结论的人,其分析的具体例子的叙述方式是存在争议的。比如,武梁祠中基于《列女传》中的有关记载而绘成的这幅“齐义继母”图(图9),^③讲述的是这样一个故事:当丈夫前妻的儿子犯下杀人罪后,齐义继母自愿让自己的儿子去承担罪行;而负责调查的官员非常钦佩她的美德,所以把她的两个儿子都赦免了。针对有人把这幅图像解读为“纲要式叙述”,孟久丽这样写道:“这幅图上共展示了五个人物形象,并且旁边都刻有榜题以表明他们的身份:躺在地上的死人,官员在审问两个同父异母的兄弟,而这位母亲/继母则指着自己的儿子。在巫鸿的分析中,前四个形象所组成的画面表现的是官员正在设法调查两个年轻人之中究竟是谁杀死了躺在地上的男人的场景,而齐义继母的出现则是表现故事中的稍后的情节,此时官员已经放弃审问并且转而问她犯了罪的是哪一个儿子。然而,这个构图的结构并未表现出这个情节的发展,因此观者或很容易将它理解为一幅一元化的图画。它在视觉上的一致性使得这幅图得以象征整个故事。”^④此外,在武氏祠的荆轲刺秦王图中,也有人把它解读为存在多个时间节点,如前石室中的荆轲刺秦王图(图8),陈葆真就把它解读为包含五个时间阶段:“在这个画面中,时间的进展分为五个阶段,每一个阶段以一个物件或人物为代表。它们的顺序是由下而上,再由左而右,最后在中间的地方结束。第一个阶段的代表物是画面中央那根柱子右下方的秦舞阳和他所呈上的樊将军首级,这暗示秦王已将首级检验无误。第二阶段的代表物为柱子旁边浮在半空中的衣袖。它暗示当荆轲一手举匕首,一手拉住秦王衣袖,秦王奋力挣脱,致使袖子被扯断的行动过程。第三阶段发生在左边,表现秦王急着跳开,以至于来不及穿好鞋子,一面向左逃跑,一面拔剑相应,卫士也赶来保卫的情形。第四阶段表现荆轲在画面右方,当他被卫士强行拉走时,怒发冲冠、奋力投掷匕首的情形,以及另一卫士从右后赶来相助的情况。最后一个阶段的代表物为穿透柱子的匕首,那反映荆轲最后见计划失败而奋



图9 “齐义继母”图

① 龙迪勇:《空间叙事学》,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年,第428-450页。

② [美]孟久丽:《道德镜鉴:中国叙述性图画与儒家意识形态》,何前译,北京:生活·读书·新知三联书店,2014年,第54页。

③ [美]巫鸿:《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》,图124(拓本),第281页。

④ [美]孟久丽:《道德镜鉴:中国叙述性图画与儒家意识形态》,第55页。

力将匕首掷向秦王未中，却穿透柱身的事实。”值得注意的是，尽管陈葆真把这幅故事画解读为包含五个时间阶段，但她仍然认为其画面省略掉了“视觉效果较差的部分”，而保留了故事中“最戏剧性的一幕，以达到最佳的视觉效果”。正如她接下来所指出的：“如果我们将这幅图画和文献对照，便发现画中省略了两个重要的阶段：一是当荆轲打开图卷到‘图穷匕现’的一刹那，也就是这个行刺计划的第一个关键时刻；二是秦王拔剑砍断荆轲双腿的时候，那表示这个行刺计划已经完全失败，也是这行动中另一个关键时刻。但是，为什么这个汉代艺术家会省去这两个阶段而不表现呢？这并不是他不知道那两个阶段的重要性，而较可能的情况是，画家受限于所提供的狭小空间，因此他只能选择这种同发式的构图，以最精简的方法让故事中最重要的人或物只出现一次；而那唯一一次的出现便代表故事进程中的某一个主要阶段，以此简述故事情节的发展。他便以这种最简洁的方法来表现行刺事件中最戏剧性的一幕，以达到最佳的视觉效果。换句话说，画家以自己的方法来诠释文本，在这种情况下，他可以决定省略他认为视觉效果较差的部分，而加强表现最具有戏剧效果的地方。”^①对于陈葆真所强调的武氏祠中荆轲刺秦王图的视觉效果或戏剧效果，我们是高度赞同的，但我们并不认为她所解析的画面中的五个时间阶段具有合理性：因为她所说的那些代表每个阶段的物件或人物，在最后那个阶段——荆轲将匕首掷向秦王未中而穿透柱身的那个时刻也是存在的，而这正是画面所表现的那个时刻，也就是说，画面本身并没有显示这五个阶段，这些阶段只不过是解读者的主观想像而已。对于陈葆真对这幅图像的解读，孟久丽评述道：“作品本身没有显示事件发生的先后顺序，而且其中没有一个人物形象是重复的。因此，这幅图也可以被看作一幅通过表现荆轲行刺暴君彻底失败的这一刻来概述全部的事件的合并场景。尽管主要的图案涉及故事情节中的各个细节，然而它们的结合则代表了整个故事。”^②显然，孟久丽所持的是一种折衷立场，她不认为图像本身显示了事件顺序，但她承认画面“合并”了故事情节所涉及的相关场景和细节。而在我们看来，这个画面本身既没有包含多个时间阶段，也没有“合并”多个场景和细节，说到底，武氏祠前石室中的荆轲刺秦王图，其叙事模式本质上还是一种单一场景叙述。

总之，汉画像的叙事均为单幅图像叙事，而且，尽管不排除“纲要式叙述”的可能性，但在找到确凿的证据前，我们还是把汉画像的叙事模式界定为单一场景叙述。对此，孟久丽说得很好：“不管前佛教叙述性图画采取的是哪一种媒介或者形制，它们都通过表现单个的戏剧性场景来概述故事的精髓。”^③这当然只是一种比喻性的说法，孟久丽其实并不知道汉画像中的很多场景就是模仿或再现了特定的戏剧场景，但她的直觉确实捕捉到了汉画像中叙事场景的“戏剧性特征”。对于汉画像叙事的这种“戏剧性特征”，巫鸿也曾经有过论述：“由于画像石刻固有的特性，它基本上无法表现故事发展的完整时间顺序，一个故事往往是由一个特定的富有戏剧性的瞬间来表现，整个故事情节需要观者的‘复原’。”^④

无疑，作为符号的汉代叙事画在“物质特性”上确实具有戏剧的特征，这就为它与汉代戏剧之间的内在联系提供了一个“物理”基础。既然如此，那么作为符号的汉代戏剧在表演故事时是否也具有图画般的特性呢？通过对汉代戏剧叙事方式的考察，我们对这一问题的回答也是肯定的。

事实上，“在古老的戏剧里，有不少在舞台上只演出一个故事的最高潮场面的例子”。^⑤汉代戏剧当然也不例外，而这种选取“故事的最高潮场面”进行表演的方式，与汉画像叙事所选取的那种具有“最佳的视觉效果”的场景是高度一致的。小南一郎说得好：“汉代戏剧应为单纯的一幕剧，没有将一个故事分为数幕上演。在荆轲刺秦王剧里，亦未从荆轲与燕太子丹的相会开始演起，而仅聚焦于整个故事的高潮处，演出刺杀秦王之过程，所以刻在画像石上的几乎都只有这个场面。”而且，小南一郎在此基础

① 陈葆真：《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》，杭州：浙江大学出版社，2012年，第73-74页。

② [美] 孟久丽：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》，第55页。

③ [美] 孟久丽：《道德镜鉴：中国叙述性图画与儒家意识形态》，第60页。

④ [美] 巫鸿：《汉代艺术中的“白猿传”画像——兼谈叙事绘画与叙事文学之关系》，郑岩、王睿编：《礼仪中的美术——巫鸿中国美术史文编》，郑岩等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第195页。

⑤ [日] 小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第14页。

上还进一步指出：“汉代舞台剧尚未有表演整个故事的戏剧形态，可能仅是将故事中的特定场面，当作一种活动的画面在舞台上演出。”^①

“一种活动的画面”，这的确概括得非常精妙，也确实道出了汉代戏剧的本质。为了对汉代具有画面感（“娱目性”）的戏剧故事表演有一个直观的印象，下面我们来分析一下汉代著名的“总会仙倡”表演。张衡《西京赋》中所描写的于长安平乐观前所表演的那场盛大的百戏演出中，就包括“总会仙倡”：“华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而蜷蛇，洪厓立而指麾，被毛羽之襍褊。度曲未终，云起雪飞。初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹砺激而增响，磅礴象乎天威。”^②在这段描写中，除了景物之外，还包括各类由人所扮演的动物，人物则包括：传说中舜的两个妃子娥皇、女英（“女娥”），以及传说中三皇时代的伎人洪厓。对于这场有“巫风道气”的“总会仙倡”表演，尽管不少研究者觉得它的戏剧性、故事性不强，但其震慑人心的“舞台布景”和“音响效果”还是获得了人们的高度赞许，比如，叶明生就认为，在这场百戏表演中，“不仅有妆扮豹黑舞蹈、苍龙白虎之演奏、女娥长歌、洪厓指麾的表演，而且还有几乎与现代舞台艺术相接近的声光电的‘机关布景’的效果”。^③既然有着如此具有震撼力的布景效果，整个表演那强烈的画面感当然是可以想见的。对于张衡《西京赋》所描绘的“总会仙倡”的画面感，李啸仓就曾经有这样的描述：“这是一个非常热闹的场面，豹、熊、白虎、苍龙都是人扮的兽形。娥皇、女英、洪厓，都是演员装扮的古人（神）。华山景色，大雪、雷声，都是幻术。这个歌舞实际上是由百戏里的‘曼延’（扮演各种兽形的变化）幻术和扮演古人的歌舞组合起来的。但从张衡的描写来看，把这几样东西组合起来，无非是为了表现神仙集会的那种境界的。至若在这个境界里的人物（娥皇、女英、洪厓和四兽）都是怎样性格的人物，观众就不知道了，因为在这个演出里没有一点戏剧活动。但是它把几种表现手段组合在一起，企图通过声音和具体形象来直接表现一种事情，却是带有戏剧的因素的。不过，至多也只能说它是一出戏当中的一个画面而已。”^④看来，对于“总会仙倡”表演的画面感，学者们的认识还是很一致的。

对于“总会仙倡”的性质，任中敏持这样的看法：“当生旦诸角所扮的一定人物，如女娥坐而长歌，洪厓立而指挥的前后，舞台上竟有山岭草木的地景，有风云雨雪的天景，还有闪电轰雷，声与光的效果，天地人融为一片，景象不为不伟大，古伎艺中有此，到底是怎么回事？是平面的绘画吗？是静的雕刻吗？是口技带身段的演唱吗？是两两相当的角抵吗？是单纯惊人的幻术杂技吗？还是活动的、行进的、立体的、综合的、感人的戏剧呢？是什么，就是什么。”^⑤任中敏在这里也提到“绘画”和“雕刻”，这表示他也认为“总会仙倡”表演具有一种图像般的“视觉效果”（“娱目性”）。其实，任中敏对汉代戏剧的画面感是真正具有深刻体认的，正因为如此，所以他主张应该把汉代的戏剧称作“戏象”，以区别于唐代的“戏弄”和明清时的“戏曲”。“戏象”、“戏弄”与“戏曲”之分，从宏观方面来说可以影响我们对中国戏剧史的科学认识，从微观方面来说则可以影响我们对具体某一出戏剧的正确解读。就汉代的“戏象”来说，任中敏指出：“‘戏象’之说，显然从‘舞象’而来，‘象’是现象，用舞来表达现象，靠化装、服饰、道具、姿态、动作五项。用戏来表达现象，除上五项外，还须加上故事人物，及布景、灯光、效果四项，共九项。先民初期的戏剧，乃由舞演进而来，已无待言。当时虽已有音乐、歌唱、曲辞、故事等，并确已运用于戏剧之中，但对于直观所得的现象则尤为注重，必且有过于声音、情节，故特标曰‘戏象’。这时欣赏戏剧，应该称为‘看戏’，较称为‘听戏’必更确切。”^⑥既然汉戏中有“象”，而百戏又是汉代从庙堂到乡野几乎所有人都喜欢的娱乐节目，那么把汉戏中的“象”移用到汉画之中，当然也是

① [日]小南一郎：《汉代戏剧的可能性》，《桃之宴——京都桃会与汉学新论》，第14-16页。

② [汉]张衡：《西京赋》，《文选》卷二，第41页。

③ 叶明生：《中国傀儡戏史》（古代、近代卷），北京：中国戏剧出版社，2017年，第66页。

④ 李啸仓：《中国戏曲发展史》，北京：社会科学文献出版社，2016年，第18页。

⑤ 任中敏：《戏曲、戏弄与戏像》，《唐艺研究》，樊昕、王立增辑校，南京：凤凰出版社，2013年，第65页。

⑥ 任中敏：《戏曲、戏弄与戏像》，《唐艺研究》，第63页。

非常自然的事情了。

总之，汉代戏剧与汉画像之间的“物理联系”实在是既明显又普遍的，这就为汉画再现或模仿“戏象”提供了内在的、结构上的可能性证据。这种结构性的“内证”，加上前面所提到的“外证”（面具、戏服和柱子等道具），应该可以充分地证明汉画像叙事确实再现或模仿了当时盛行的戏剧表演故事。从符号学的角度来说，汉人把“直观所得的现象”编排为符号化的“再现体”——“戏象”（一级符号）；而这种“戏象”又作为整体被画工艺匠作为对象（“指称项”）看待，并在意识中将之理解成某种图像（“解释项”），最后这一“解释项”自然在他们的刻刀或画笔下成为了另一个“再现体”（也就是皮尔士所说的一种“更为高级的符号”）——汉画像（二级符号）。当然，作为二级符号的汉画像也可以是另一出戏剧，或者是语词（文字、口传）作品。作为二级符号的另一出戏剧，在这一过程中当然并没有发生媒介的转换，所以其叙事方式仍然是戏剧叙事；而语词叙事作品或图像叙事作品，由于在再现或模仿戏剧叙事时已经发生了表达媒介的转换，所以它们是一种跨媒介叙事。

目前我们能够看到的汉画主要包括画像石、画像砖和墓室壁画，它们主要存在于和丧葬有关的载体上，如石阙、墓地祠堂、墓室以及石棺等，所以我们说汉画像主要是一种丧葬艺术。正如前面所说，乐舞百戏是汉代人生活中的重要内容，而古人对待死亡的态度是“事死如生”，所以在反映汉人死后世界的那些图像上，除了表达升仙的主题之外，就是宴乐方面的内容了，而观看戏剧表演（乐舞百戏）则是汉人宴乐最重要的内容。无疑，作为像似符的汉画像在再现或模仿当时流行的戏剧作品时，人们是不会丝毫怀疑其真实性的，因为对于拥有这些图像的“墓主”来说，图像中的乐舞百戏就等同于现实生活中的乐舞百戏；也就是说，这些作为像似符的汉画像，就像这种符号本身所应该具有的功能那样“能够引发不在场的对象”。于是，在汉画像“像似性”的作用下，那些实际上已经躺在地下的“墓主”们，似乎仍然可以像生时那样津津乐道地欣赏那些场面宏大、形象逼真的戏剧表演。

三、结语

加拿大媒介理论家马歇尔·麦克卢汉在其著名的《理解媒介——论人的延伸》一书中曾经这样写道：“媒介是一种‘使事情所以然’的动因，而不是‘使人知其然’的动因。”^① 确实如此，也许那些绘制汉画像的画工艺匠们并不知道自己制作的图像模仿了当时在各种场合表演的戏剧作品，但那些精彩的、极富画面感的戏剧场面在看过多次之后，必然会在他们的潜意识中形成某种叙事“图式”——一种类似“默会知识”般的东西，当他们应邀为雇主制作画像的时候，这种潜意识中的“图式”便会在自己毫不自觉的情况下被转移到画面上。于是，一种人们“不知其然”的跨媒介叙事活动就悄然发生了；媒介就这样“使事情所以然”了：日常生活中的戏剧表演活动就这样以一种特别的方式在汉画像上得到了生动的再现。也许以今天的眼光去看汉代的图像叙事艺术，我们会觉得它们略显粗犷和朴拙，但它们所特有的那种融合了戏剧表演的图像叙事模式，及其所达到的“最佳的视觉效果”，哪怕是隔着两千年的时光，仍然能让我们感动、震撼和沉思。然而，让我们感到遗憾的是，时至今日，我们仍然对汉画像再现或模仿戏剧表演这种重要的现象缺乏认识，系统而深入的研究当然就更谈不上。阿纳利斯·布宁教授的《汉代艺术中的历史剧》一文发表已半个多世纪，但仍然没有在我国国内引起丝毫注意，倒是日本汉学家小南一郎认识到了布宁教授这篇论文的重要价值，并撰写了《汉代戏剧的可能性》一文与之呼应。不过，正如其文章的题目所揭示的，小南一郎教授该文所关注的焦点是“汉代戏剧的可能性”，而事实上，还有很多其他相关的重要问题并没有在文中得到讨论。正是考虑到这种情况，本文从跨媒介叙事这一新的角度，考察了汉代的戏剧表演及其图像再现这一重要问题，并运用符号学的理论对这种跨媒介叙事现象展开了理论性的探讨，希望能把这项研究进一步推向纵深。

责任编辑：王法敏

① [加] 马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介——论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000年，第82页。

that there are fundamental mistakes in the definition of monopoly, and there is no “deadweight loss” in the real world, so the economic basis of anti-monopoly is wrong. The essence of monopoly is an omnipresent competition phenomenon. Monopoly Rent is the purpose of enterprise innovation. The “encouragement of innovation” and “anti-monopoly” in government policy cannot coexist logically. The errors of the traditional theory, which neglect the real world, make the antitrust law issued by various countries as a tool for the government to intervene in the market, destroying the competition and bringing huge transaction costs to the whole society. After the reform and opening up, although the antitrust law has not been promulgated for quite a long time, China attracted a large number of foreign direct investment (FDI), and the economic development was extremely successful. China’s practice overturned the antitrust consensus of Western academics, and this important clue led us back to the reflection and discussion of the basic theory of economics.

The Commemorative Activities and Peasant Mobilization in Guangdong during the Period of the National Revolution

Wu Zitao and Chen Jinlong 117

During the period of the National Revolution, the KMT and the CCP held a commemorative activity featuring the history of modern China and the martyrs, the history and representative of the Communist International Movement and the mass movement through various means such as words, language and art, aiming to arouse Farmers’ consciousness, defending revolutionary policies and encouraging peasant revolutionary struggle. With these commemorative activities, the peasants’ political awareness was awakened, the peasants’ political approval was enhanced and the peasants’ revolutionary morale was encouraged. During the concrete commemorative activities, the CCP accumulated rich experience in peasant movements and became the starting point for the success of the revolution. However, the KMT, which mainly promoted the peasant movement at the upper level, became unsuccessful when it split with the CPC and peasants due to class conflicts of interest starting point.

From Theatre Performance to Pictorial Representation

——A Study of Cross-media Narrative of Han Pictures

Long Diyong 144

Rather than a direct imitation of life stories, picture narrative is a re-imitation of the story narrated via other media. The story imitated by picture narrative, can be both narrated with languages and words, and represented with theatre performance. This paper, with a case of Han pictures, probes into a cross-media narrative of picture imitating theatre, and from a semiotic perspective, gives a theoretical interpretation of this phenomenon. Han pictures are, in nature, cross-media narratives of pictures surpassing their own peculiarities to imitate the stories narrated via another media (performance). Han pictures, are all narratives of a single picture, and narrations with a single scene, which are adept in overviewing the essence of the story with a single “theatrical scene”; Han theatre narratives generally select “the climax scene of the story”, gives a stage performance by taking the scene of “the best visual effect” as a “mobile picture”. The “physical connection” between Han theatres and Han pictures provides an internal structural evidence of Han pictures representing Han theatres. This “internal evidence” of structures, plus external pictorial evidences of masks, costumes and stage properties, can be a full justification of Han picture narratives really representing or imitating the prevailing Han theatres.

Society Committed by Reading

——On the Theory of Reading Formation of Tony Bennett

Li Yongxin 169

The concept of Reading Formation is proposed by Tony Bennett, who is an English Marxist academician. This theory is a new theory on commitment of literature, both presents the model of reader-text interaction, which is about reader constructed by text and text readed by reader, and illustrates the processes of Marxist criticism’s committing. Bennett’s Reading Formation is from Michel Foucault’s aesthetics of survival, which lays emphasis on the discursive construction of subject by text and the reading of “self-technology”. Louis Pierre Althusser and Pierre Macherey’s argument about text and history inspired Bennnett to articulate text and history. The theory of Reading Formation, as a reading politics, clarifies the complexity of the composition of “reader” and “reading” and develops the literary theory by uniting Marxism and postmodernism.