

# 《山乡巨变》图像阐释的艺术在场性

卓 今

**内容提要** 图像艺术对文学经典的二度创作具有建构性阐释与澄明性阐释的意义。图像艺术的展览、收藏、再版等艺术活动和经济活动，又使文学原作品以纯形式的方式持存。环绕和穿插于文学原文本的连环画、木刻属于“副文本”，作为视觉艺术的“副文本”与小说原作形成一种对话关系，使作品意义处于动态阐释之中。李桦的版画、贺友直的连环画对《山乡巨变》的再叙述，在各自的艺术领域里都有形式上的创新，以具象艺术的方式作出恰当的阐释，使原文本获得更为广阔、深邃的意义。在小说《山乡巨变》于20世纪80年代以后相当长的时期内不被关注的情况下，两位艺术家的图像叙事使《山乡巨变》始终处于一种在场的状态。

**关键词** 图像阐释；周立波；《山乡巨变》；李桦版画；贺友直连环画

周立波发表于1958—1960年的长篇小说《山乡巨变》表现了20世纪50年代末期农业合作社从初级社到高级社的发展历程，描写了农民在这一巨大变革中思想和行为的变化。他驻扎在农村，体验到人物内心深处的情感波动。中国农民几千年来习惯的私有制生产关系模式被彻底颠覆，他们所进行的是一种前所未有的社会主义公有制的分配模式。落后的生产力与社会主义初级阶段趋向公平的分配模式之间形成巨大的张力，这种不对称关系构成小说叙事的底层逻辑结构。小说忠实地再现了农民在这一场变革中的情感变化和生命体验，借由塑造典型环境、典型人物的手法，围绕湖南益阳清溪乡干部（包括驻乡干部和本乡干部）、积极入社、消极怠工、对抗入社、破坏分子（敌对势力间谍）五类人物之间的矛盾展开叙述。小说出版后引起巨大反响，美术界木刻、连环画家稍后即作出反应，对小说进行“二度创作”。在小说《山乡巨变》出版不久，就有李桦的《山乡巨变》木刻的插图版、贺友直的《山乡巨变》连环画（4册）出版。通过不同载体的艺术形式对原文本进行了多角度阐释，图像阐释不仅构成了一个立体的多维《山乡巨变》，同时还使原文本以一个艺术综合体的形式处于“在场”的状态。60多年后再回看这一文化现象，“副文

本”的文化价值和历史文献价值均值得关注。“副文本”作为外部因素参与文学经典化，亦显示其呈现一种空间上的叙述延伸和时间上的非静止状态。

## 一 以“副文本”形式的 对话关系表现《山乡巨变》的在场性

以不同形式环绕和穿插在文本周边的文字、图像以及其他体裁的文本统称为“副文本”。“副文本”一词由热奈特提出，他认为副文本的范围包括：“如标题、副标题、互联型标题；前言、跋、告读者、前边的话等；插图；请予刊登类插页、磁带、护封以及其它许多附属标志，包括作者亲笔留下的还是他人留下的标志。”<sup>[1]</sup>作为改编后独立成册的木刻、连环画的副文本与正文本保持着相对独立的关系，它可以独立支撑其艺术生命、开拓其传播渠道。这一类副文本“参与文本构成和阐释，助正文本的经典化，保存了大量文学史料”<sup>[2]</sup>。有独立艺术形式的图像类副文本以其独特的理解方法和呈现形式，与正文本保持着某种平等的对话关系。

明清小说“绣像”沿袭下来的插图传统，一直是附着和穿插在文本之中的副文本。五四时期插图广泛应用于图书出版。如果说“绣像”仅具备一

种装饰效果,那么,现代出版已经将插图作为文字的有力佐证和叙述延伸。如郑振铎的《插图本中国文学史》将图像阐释与文学史叙述结合起来,图像成为不可分割的文本要素。“插图一旦进入作品版面,便与作品融为一个生命整体,只取文字而割弃插图,不啻于割裂原作;文图并取,才能最大限度地展示原作的本来面貌与生命力。”<sup>[3]</sup>鲁迅所倡导的木刻艺术,成为现代文学作品的封面和插图来源的主要艺术形式,它的美学功能和叙述功能不受时代的干扰,在长达一个世纪的时间里依然保持着艺术活力。作为副文本的图像艺术在现当代文学发展历程中曾承担着传播和普及文化的使命。毛泽东延安文艺座谈会讲话指出:“我以为,我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。”<sup>[4]</sup>解放区文艺秉承这一宗旨,以浅显易懂的群众语言和喜闻乐见的艺术形式作为与人民情感连接的方式,并在文艺理论上建构了一套新的文艺范式,茅盾将这种新的范式称之为“民族形式”<sup>[5]</sup>。这一文艺思想在中华人民共和国成立以后以具体形式落实到文艺实践中。视觉媒介担负着文化传播和文化普及的重任,其中版画、连环画属于纸质视觉媒介,与其他视觉媒介相比,传播渠道简单、成本低,在题材上有向上和向下兼容的能力。这一媒介形式在社会主义文艺生产和传播的初期发挥了它应有的作用。连环画适用于整体推介,如歌剧《白毛女》不仅改编成电影、芭蕾舞剧,还出版了连环画册;小说《小二黑结婚》也是通过电影普及后,又出版了连环画册,秧歌剧《兄妹开荒》也有手绘本;等等。版画在文学作品出版的装帧设计与内文插图方面扮演主要角色。木刻是版画中的主要画种,木刻的兴起与中国革命的需要和中国社会现实有着紧密的关系,即鲁迅所说的“虽极匆忙,顷刻能办”的特点。版画的自由线条和黑白块面更适合表达空间感和想象力。如1947年黄永玉给诗人陈敬容的诗集《逻辑病者的春天》的插图,可谓开拓了版画的超现实主义和抽象表现力的先河。

周立波的两部重要作品《暴风骤雨》《山乡巨变》都被作过大量的“副文本”方面的拓展,两部作品改编后的连环画和木刻都成为经典作品。施大畏所绘的《暴风骤雨》开创了连环画浓重色块与透

视性线条的手法,他把西画具象质感与中国画留白想象进行融合,发展出一种独特的、具有崇高感的笔墨语言。李桦的《山乡巨变》插图作为穿插于文本之内的副文本也有其“打开语言的后门”的形式感,增强了故事的质感和厚度。由于艺术家李桦自身的影响力,以及对小说形象化的阐释,《山乡巨变》插图版(1959)呈现给读者一个丰满而富有视角艺术的文本。董子畏改编、贺友直绘制的《山乡巨变》连环画在艺术上也是独辟蹊径,吸收传统绣像装饰性线条和不对称构图,结合时代审美趣味,堪称白描艺术的经典形式。《山乡巨变》连环画册出版和发行数量远超《山乡巨变》小说本身(下文有列表)。视觉艺术的副文本对原文本的充实、穿插、延伸,形成一个动态的叙说链,使得这个历史性文本处于一种“在场”的状态。

木刻、连环画属于静态视觉艺术,从阐释学的角度来看,静态视觉艺术也是再认识过程,再认识的前提是对现象有更精确的分析才能准确地把握和模仿对象。图像阐释作为文学的中介至少显现出两个功能,一是保持文学“纯形式”的在场性,二是使作品意义处于动态阐释之中。李桦的版画、贺友直的连环画对《山乡巨变》的阐释,是阐释主体对阐释对象深度理解的前提下,对原文本所要表现的价值和意义作最大程度的艺术呈现。毫无疑问,两位艺术家对原文本的阐释采用了将各自艺术属性展开的方式,并通过其艺术属性的语言精准地捕捉到作品的深层涵义。由于“二度创作”是一个叙述与阐释共构的复杂过程,图像艺术作为理解型的艺术,其难度更大。伽达默尔强调阐释是“作为构成物转化的中介”,那么,“二度创作”可以看作再中介。作者在叙述之前首先要充分找准自己作为“再中介”的角色定位,实现对原艺术质料和新艺术质料的双重理解。每个时代都会出现新媒体介入原文本的现象,如戏剧对话本的重现,影视剧对中长篇小说的重现。木刻和连环画是20世纪图像艺术重要的表现形式。经典作品有历史性和抗压性特征,同时它还因其独特的思想价值、知识创新和艺术表现而被阐释者不断地阐释。经典的内在规定性“一是原创性,二是可阐释性”<sup>[6]</sup>。周立波的长篇小说《山乡巨变》经典化过程经历过起伏波折,在20世

纪80年代以后不被关注的情况下，两位艺术家的图像艺术却以笔墨线条的方式保持持久的在场性。21世纪以来，图像艺术又以纯粹艺术的形式介入到世俗的经济活动和社会活动中，无意间实现了“成果转化”，客观上使《山乡巨变》保持了“行为方式”和“艺术方式”的双重在场性。两位艺术家的图像阐释，以及图像艺术与文学在场性的内在关联，在《山乡巨变》这个艺术个案中表现出一种独特的跨学科的“艺术史”意义。

审美意识形态在特殊历史阶段会独立于其他意识形态，或者比其他意识形态更先行一步觉察到历史潮流的变化。以20世纪80年代为例，在人文主义、各种思潮汇集的背景下，曾经占绝对权威的红色经典一度被遮蔽，未得到足够的重视。进入21世纪，一方面，社会对各类题材、各种思潮采取包容的姿态，另一方面，民族凝聚力和发展的需要，加上作品自身的价值，红色经典再次受到重视。经典的沉浮与审美意识形态及文化意识形态相关联，而政治意识形态又对其他意识形态起主导作用。政治意识形态表现为由社会制度底层架构决定的上层建筑模式，因此，批评家对作品的阐释亦无法置身于这种历史性与架构逻辑之外。20世纪70年代末至80年代初，“包产到户”的土地分配制度的探索，将农民与土地的关系重新定义，表现社会主义集约经济的文学作品的美学光环黯淡下来，人们的审美开始聚焦于个人感受。在这一语境下，《山乡巨变》中的人物被重新定义，拒绝入社的顽固派陈先晋、菊咬筋变成大变革中的清醒者，而邓秀梅、李月辉等推动初级社进程的人物成为这一历史变革中的激进者。21世纪以来，生产力的发达程度适合集约经济模式，农村土地流转、大公司、大集体兴起，共同富裕理想进入可操作层面，人们重读《山乡巨变》，发现正面人物的角色意义值得重新被肯定，而陈先晋、菊咬筋等人的反历史潮流的作法相形之下，是一种“顽固的个人主义”作风。亭面糊的守正笃实的形象在经典的起伏中屹立不倒。作为《山乡巨变》“副文本”的图像阐释，以纯形式的方式最大限度地保持了某种艺术中立的姿态，在不断更迭的美学潮流中保持着相对的独立性。

## 二 以视觉艺术的行为方式表现 《山乡巨变》的在场性

版画、连环画对文学作品的二度创作以及这种图像艺术的展览、收藏、再版等艺术活动和经济活动，使文学原文本以纯形式的方式持存。20世纪80年代以来，文学作品高扬人文主义、个人主义、抽象人性，《山乡巨变》显然不能满足读者对个性张扬的需求，它受到冷遇也在情理之中。但与小说文本境遇不同的是，当时作为小说《山乡巨变》插图的版画、独立成册的连环画，却以“纯形式”的艺术形式在文坛以外流行。之所以说它是“纯形式”，是因为人们接受和喜爱的理由在于其笔墨线条方面的艺术价值。它们按照视觉艺术自身发展规律在传播并影响着受众，美术学院的学生以其作为临摹的经典，收藏家也将其视为艺术珍品而争相收藏，艺术家个人画展时常将其与其他画作一同展出，艺术家作为研究对象时其作品被研究者频繁提起。

消费文化的兴起，艺术收藏品通过商业运作，成为可以被估价的商品，艺术品的附加功能被极大地拓展，外延扩大的同时也缩小了艺术品本身的内涵，艺术价值符码化——消费文化以贴标签的方式凸显艺术品的价值符号与身份符号，其积极的一面是将那些非流行的经典艺术品推送到大众视野之中。如2016年潘家园拍卖会拍卖的西宁图书馆收藏的贺友直的《山乡巨变》连环画，以6万元成交，在当时成为新闻。湖南美术馆先后两次展览李桦的《山乡巨变》木刻，展览的初衷是因为其收藏升值，但客观上促进了艺术的普及。

李桦和贺友直都是中国著名美术家，他们的作品展出、拍卖所造成的新闻轰动效应，可以看作艺术品的在场性——它以此在形式被受众感受到它的存在。以贺友直的《山乡巨变》为例，它的每一次展览都是一次被公众接受的机会，由于受众的国别和文化的差异，艺术品“被经验到”的方式也不尽相同。同一个人在不同时期欣赏同一幅画也会产生不同的感受。问题不在于艺术品与人的关联程度，而在于只要产生关联，它就实现了一种“在场性”。

1984年6月贺友直参加瑞士第一届连环画节展览,仅隔几年(1988年1月)又在第十五届法国昂古莱姆国际连环画节期间举办个人连环画展,展览中将当时中国城市随处可见的小人书摊作为艺术环节的一部分摆在展厅,外国观众称之为“马路上的图书馆”<sup>[7]</sup>。贺友直带着他的连环画参加了很多国际画展,他亲手绘制的一块画砖被永久地安放在法国国家连环画和图像中心广场上。这块地砖的构图由《山乡巨变》人物亭面糊画像与画家本人头像构成,亭面糊身着蓝色粗布上衣和灰色老头裤,两只裤管挽到膝盖以上,左手背在身后,右手举着酒瓶,看着右下角贺友直的头像憨憨地笑着。贺友直的头像是一幅抽象的只有半截脸的极简主义风格画,眼镜下方是作者的中英文签名以及日期“2000年5月4日”。可以说,贺友直、周立波、《山乡巨变》、亭面糊、彩色地砖等多种要素混合而成的艺术符号,以一种奇特的组合方式永远留在法国的地面上,它甚至超出了热奈特对“副文本”的定义。它的存在样式体现了图像阐释的真正内涵,也即伽达默尔所说的“艺术作品其实是在它成为改变经验者的经验中才获得它真正的存在”<sup>[8]</sup>。

《山乡巨变》连环画仅由上海人民美术出版社一家就先后19次再版。董子畏对《山乡巨变》连环画文字作了通俗化改编,淡化了方言,以适合普通读者和儿童读者。《山乡巨变》小说文本最初密集地出版发行,出版社和艺术家也敏感地意识到这部小说的时代意义,版画家李桦被邀请作小说插图,连环画画家贺友直的单位领导指派他画一套连环画。二人先后赴湖南益阳桃花仑获取素材、体验生活。他们的作品自面世以后即受到普通读者和学术界的赞扬。在1980年到21世纪头十年红色经典发行处于低谷的情况下,版画和连环画以其自身的艺术规律持续产生着影响。以下是小说文本出版、连环画出版、木刻展览、拍卖、出版的情况统计。

贺友直《山乡巨变》连环画的实际再版次数要多于图表数据,依据2019年上海美术出版社出版的图书版权页标注版次共计19次。与连环画出版相比,周立波的小说出版的版次,三家出版社(作家出版社、人民文学出版社、上海文艺出版社)相加的数量还比不上上海美术出版社一家的连环画出版(见表一)。

画家与大众的沟通和对话主要是通过出版、拍

表一 周立波《山乡巨变》出版情况统计

出版社	版次(年份)
作家出版社	1958、1960、1961、1963、1985
人民文学出版社	1959精装、1959平装、1979、2002、2004、2018平装、2018精装、2019
上海文艺出版社	1961、2019

表二 贺友直《山乡巨变》连环画出版情况统计

出版社	版次(年份)
上海人民美术出版社·连环画	1961年(第1、2册)、1962(第3册)、1964、1965(第4册)、1977—1978、1978、1980、2002、2007(精装)、2011(全5册,平装、线装)、2013(礼品盒线装、宣纸)、2016、2017、2018、2019、2020。
人民美术出版社·连环画	1979、2007
黑龙江美术出版社	2002(32开宣纸)

表三 李桦1979年以后与《山乡巨变》木刻相关的出版、展览和拍卖

展览	湖南美术出版社(2013, 2020), 中央美术学院、中国美术家协会(2017, 2017)
拍卖	雍和嘉诚(2011)、泰和嘉成(1995、2014、2011)
出版	《西屋闲话——美术评论十八题》(1979)、《美术创作规律二十讲》(1983)、《美苑漫谈》(1983)、《李桦画集》(1987)、《李桦藏书票——李桦签名本》(1991)、《美术》(总第479期)刊发《纪念李桦先生百年诞辰、第十八届全国版画展作品选登》(2007)、《荣宝斋》杂志专辑共14页(2011年12月)。《滴泉集:李桦的艺术历程》(套装上下册)(2012)、《上海鲁迅研究:鲁迅与美术暨纪念李桦诞辰110周年》(2017)、《国家美术作品收藏和捐赠系列》(2019)、《李桦》(汉英对照)(2019)等。

卖、展览和教学。每一次《山乡巨变》图像展览，客观上是由组织机构、观众（读者）、卖家、买家共同加入的对《山乡巨变》的再阐释。2013年，“精于镌艺，系于民族——李桦木刻版画作品展”在深圳观澜国际版画基地展出，展览了其近百幅《山乡巨变》木刻。2020年，湖南美术出版社在美仑美术馆（长沙）以同样的主题展览。2017年，“桃李桦烛——李桦诞辰110周年纪念展”在中央美术学院美术馆展出。雍和嘉诚、泰和嘉成等拍卖公司为纪念中国新兴木刻运动80周年而举办的2011秋季艺术品拍卖会，以李桦版画《山乡巨变插图》为主拍卖专场。1995年、2014年泰和嘉成拍卖有限公司的李桦旧藏暨版画专场等。由于木刻作品高度概括和浓缩了小说《山乡巨变》的思想和艺术，激起读者重读《山乡巨变》的冲动。除了出版、展览、拍卖等文化和经济活动，图像艺术保持生命力的另一种方式是教学。两位艺术家都曾担任中央美术学院教授，他们的作品既是教学的经典案例，同时也是美术初学者临摹学习的样本。李桦20世纪三四十年代就是版画大家，发表和出版作品不计其数。中国木刻版画的发起人鲁迅曾评价李桦：“先生的木刻的成绩，我以为极好，最好的要推《春郊小景》，足够与日本现代有名的木刻家争先。”<sup>[9]</sup>鲁迅给李桦的7封信均收入2005年版的《鲁迅全集》第13卷。鲁迅也专门写信批评过李桦某一时期的风格过于grotesque（怪诞、奇怪），或者中西混搭却不够统一的问题。徐悲鸿评价李桦有几幅风格近于Durer（丢勒）。李桦版画展览的一则前言这样评价李桦：“在他的创作中，总是充盈着强烈的历史责任感，以及独立的艺术精神，他立于现实之中，且勇于批判现实的不合理。”<sup>[10]</sup>

贺友直对红色经典有自己独特的理解，他还创作过《小二黑结婚》年画连环画，他把大色块对撞的年画风格与连环画叙事融合在一起，兼具装饰性与学术性。中国连环画出版社总编辑姜维朴评价贺友直道：“《山乡巨变》连环画的出现，将中国连环画艺术推向了一个新的高峰，同时也有力地推动了连环画艺术以至中国人物画新的发展。”<sup>[11]</sup>贺友直喜欢探索，他说：“我一个只有小学的人走到今天，我有个特点，就是善于思考。”<sup>[12]</sup>贺友直提出连环

画家的“艺术的加法”<sup>[13]</sup>。他创作的《小二黑结婚》《朝阳沟》《十五贯》《白光》《皮九辣子》等几乎所有的连环画作品都遵循这一法则。这些法则在《山乡巨变》中体现得更为充分，人物姿态同周围物件的安排极其讲究，植物、建筑与山川地理的构成也是精心布局。他的画有着独立于内容之外的纯形式的美学价值，也正是由于这个原因，《山乡巨变》连环画成为国画线描人物的经典作品。

### 三 以创作主体的深度介入表现 《山乡巨变》的在场性

以文学作品为原文本的图像阐释需要遵循以下创作原则：第一，重视作者意图。阐释的意义对象和原文本思想指向具有不可更改性，阐释者忠实原文本思想和艺术风格，并尽可能挖掘原文本的作者意图。第二，有限创新。由原文本的故事、事件所展开的线条笔墨构成的图像叙事，必然生发出与原文本平行和交叉的新的美学意义、思想价值和艺术价值，所有新的意义和价值均以原文本意义为旨归。第三，有限自由。图像阐释者进行“二度创作”时在叙事与阐释的双重身份中享受有限的创作自由，尽可能依据原文本的艺术和艺术，在视觉上打开想象的空间，使原文本被遮蔽的信息展露出来，引导读者朝向更深广的意境和意义。

通过新的艺术品种的延伸、拓展、投射，产生新的艺术感知。画家要将停留在读者想象中的人物具象化，需要提供与原文本气质贴切的人物形象和可信赖的素材。从展览可以看出，李桦的《山乡巨变》木刻人物经过反复推敲，一幅作品有几幅不同构图的底稿。版画家在对原著进行想象性理解后，现实中的模特还会“修改”他原先的想象。陈大春个子瘦高，长脸，长相英俊，裤腿高挽，叉着腰拄着锄头歇气，其形象大致符合《山乡巨变》里的描述：“身材粗壮，脸颊略长，浓眉大眼，鼻子高而直，轮廓显得很明朗。”盛淑君则是拿着红缨枪的纯朴健康的姑娘。原著里对盛淑君的长相有具体描述：“脸颊丰满，长着一些没有扯过脸的少女所特有的茸毛，鼻子端正，耳朵上穿了小孔，回头一笑时，她的微圆的脸，她的一双睫毛长长的墨黑的大

眼睛，都妩媚动人。她肤色微黑，神态里带着一种乡里姑娘的蛮气和稚气。”<sup>[14]</sup>性格方面也有“样子都好，只是太调皮，太爱笑”这样笼统的描述。因此，画家可以根据自己的理解予以发挥。在李桦的木刻和贺友直的连环画中，盛淑君都是穿着碎花短上衣、净色裤子。李桦的底稿裤子有条纹，成稿为净色裤子。不同的是李桦刻出来的盛淑君两根粗短的辫子齐肩，贺友直画的盛淑君两根黑油油的长辫在腰臀之间摆来摆去。邓秀梅的形象在两位画家笔下是一致的，齐耳短发，泼辣干练，比实际年龄大，系典型的女性乡干部形象。李月辉外在形象再创作呈现一致性，两位画家笔下都是戴着同款帽子，着装也差不多，看上去确实有如原著所说的温和的性格，像个“婆婆子”。

两位艺术家表现出来的《山乡巨变》的艺术形象，除了自己头脑里的形象和作品描写的形象，还参照了桃花仑乡原型人物的形象。因为周立波创作《山乡巨变》是有人物原型的，他在益阳桃花仑与乡亲同生活、同劳动，1957年秋天还担任了中共桃花仑乡委员会副书记，跟农民朋友建立了亲密的友谊。“许多人都成了他的知心朋友，甚至两口子吵架也要找他公断是非。日子一久，周立波真正熟悉了农村干部和群众的各种各样的性格与各式各样的思想。”<sup>[15]</sup>胡光凡在文中还提到，从1955年起，周立波就同邓益庭一家做邻居，相处了一年多，邓是一位勤劳的“老馆子”<sup>[16]</sup>，是一位“作过四十多年田的‘老作家’”<sup>[17]</sup>。他是竹山湾有名的“面糊”。

当时作家、艺术家在社会变革的大气氛下都有强烈地为时代、为人民创作的冲动。“从一九五五年夏天以来，党中央连续召开了省委、市委、自治区党委书记会议和七届六中全会，集中讨论了农业合作化问题，毛泽东同志作了《关于农业合作化问题》的重要报告，全会通过了《关于农业合作化问题的决议》。这两次会议就农业合作化的指导方针问题展开了一场很大的辩论。”<sup>[18]</sup>“一九五五年冬和一九五六年春，益阳的农业合作化运动同全国、全省各地一样，也掀起了高潮，许多刚建立的初级社很快都转为了高级社。”<sup>[19]</sup>作家、艺术家反映时代的火热生活，都投身到工厂、农村当中。周

立波自己也响应号召，1955年从文化部回到家乡湖南。据说周立波的回湘源于毛泽东主席与他的一次谈话，“湖南文坛时下很不景气，没有一个扛大旗的作家，湖南那么多名家为什么不回去几个，把湖南撑起来？”<sup>[20]</sup>周立波回湘后，又把康濯、蒋牧良、柯蓝等作家邀请回来。“中共中央中南局第一书记陶铸指示新上任的湖南省委第一书记张平化，要给回湖南来的作家创造一个优越的工作和生活环境，才能留住人才，结出硕果。张平化当即表态：作家们回湘后，分别享受省委书记宣传部长的待遇。”<sup>[21]</sup>作家们回湘掀起湖南文学创作热潮，之后崛起的“文学湘军”与这一次作家回乡有着因果关系。

画家在深入生活、认识生活的基础上，通过艺术的形式再现生活。李桦的木刻作品发表在1962年，前期准备工作花了两年时间。在湖南体验生活期间，李桦留下了大量写生及生活素材，共创作了《山乡巨变》系列插画51幅，用于《山乡巨变》小说插图，其中套色木刻15幅，黑白木刻36幅。15幅套色木刻最终被收录进1979年由人民文学出版社出版的《山乡巨变》版本中，这15幅插图木刻以及上下册收录的由学生谭权书创作的3张木刻，将小说《山乡巨变》中的典型场景全都呈现了出来。从《山乡巨变》木刻展览可以看出木刻的完成程序，展厅通常也将木刻创作程序完整地呈现出来。15幅套色木刻，每一幅套色木刻的完成是在一系列创作写生稿、彩稿的基础上最后定型。人物、农具、家畜家禽又有单独成型的精致的小稿。李桦的创作重实践、重体验。“在中央美术学院版画系任教期间，常常带学生下厂、下乡体验生活。”<sup>[22]</sup>在当时交通不发达的情况下，“先后到过北京的郊区，河北省白洋淀和平山县，三门峡水利工程工地，大庆、大连船厂，又去湘、赣、两广、四川等地写生”<sup>[23]</sup>，还不辞劳苦应邀到全国各地讲学。艺术创作是认识事物和表现事物的过程，李桦的木刻创作是通过“深入生活→认识生活→选择典型→提炼形象→创造形象”等程序得以完成的。创作《山乡巨变》木刻插画，在上述一系列程序之前，他首先要完成“理解原文”这个程序。

李桦为了充分理解“作者意图”，创作中多次

与周立波书信联系，讨论创作思路。并在周立波的介绍下，赴湖南益阳农村体验生活。他在日记里所记录的当时到达益阳的情形，既是创作心得，也是一份反映益阳风物人情的社会学文献。“1960年10月，为周立波的小说《山乡巨变》作插图，1960年10月10日自北京出发，12日到达长沙，13日到益阳，14日到达目的地桃花仑公社。”<sup>[24]</sup>

他的木刻作品真实地呈现了当地的风貌、风俗、器物。他刻有多达几十幅反映物件和动物的小稿，对生产、生活细节的表现，是创作《山乡巨变》木刻的材料准备工作。人物是最重要也是最难把握的环节，李桦在观察人物时将创作感受也写在日记中。其中有与刘雨生原型曾五喜的交往，“十月十五日第一次与曾五喜见面，他是周立波同志塑造刘雨生这个形象的模特儿， he 现在是桃花仑公社的一个生产大队的总支书”<sup>[25]</sup>，其日记很长。在另一篇日记里又对曾五喜的精神气质作了大篇幅的描述。这些日记大都写于1960年底，李桦创作之前频繁地接触小说的原型人物，与每位原型见面都记下了感受，尤其注重对人物外形和精神气质的把握，如某位原型“身材高大、削瘦，但看起来还健康”，又如盛佑亭原型“此人看起来很矮小，爱谈话”，谢庆元原型“这人双脚有点病，看来非勤俭者，爱吃懒作”等。画家动笔创作之前把握形象是第一步，在原型基础上根据自己对小说人物的理解作一些想象和发挥。

小说文字未表达出来的才是画家所着力刻画的。画家的难题是要填补小说的“虚”和“空”。以文字为载体的文学是抽象艺术，小说对人物尽管有衣着、形体、面部、气质的描写，如果将这种“有鼻子有眼”的形象落实在线条中，作“具象”呈现，对画家来说需要下一番功夫。小说因须节省笔墨，对景物描写常常一笔带过，画家将人物呈现出来时，景物却是烘托人物心情的重要因素。周立波在桃花仑乡、竹山乡体验生活时搬过几处住所，一开始住竹山湾，1958年又搬到瓦窑村。这几个村的山川地貌是什么样子，读者不得而知，小说中并未对清溪乡建筑外貌做过多描写，而李桦和贺友直的画作却必须把村部、农户、农具、山形地貌落实到具体形象上。社员开会的场所在乡政府，原先

是一个祠堂，小说原著里对乡政府（祠堂）描写有两处很详细。一处是邓秀梅刚到清溪乡政府时，作家以小说人物的视角对乡政府周围环境作了一番介绍：草坪、旗杆、大麻石、草垛、觅食的母鸡，马上就要进入内部：“无名的装饰艺术家用五彩的瓷片镶了四个楷书的大字：‘盛氏祠堂’。字的两旁，上下排列一些泥塑的古装的武将和文人，文戴纱帽，武披甲冑。”<sup>[26]</sup>然后又对房屋布置、格局、装饰等作了介绍，如戏台、天井、享堂、方砖地面，还有各式各样的农具，神龛正面的木壁挂着毛主席的大肖像。另一处是邓秀梅第二次去乡政府开会：“会议室就是东厢房，李主席的住房在外屋，这是这个祠堂里的一间最熨贴的房间，面着地板，两扇闭了纸的格子窗户朝南开，一张双幅门通到享堂。屋里，右手白粉墙上两个斗大的楷书大字，一个是‘廉’，一个是‘洁’。”<sup>[27]</sup>即便是如此细致的描述，仍然是一百个读者阅读便会有一百个乡政府，但两位画家表现出来的乡政府就非常具体，建筑外貌类似于徽派建筑风格，依层递加、两层风火墙，高出两边山墙一倍的墙垣，白墙青瓦，飞檐翘角，响亮素雅。两位画家笔下乡政府几乎一模一样，应该出自同一个原型——桃花仑乡的盛氏祠堂，都是两层翘角的风火墙，地面铺着方砖。

贺友直的《山乡巨变》连环画共534页，每一幅都是精美的创作，这就意味着从底稿到成品需要画几千幅图。比李桦早两年，1958年底，贺友直接到他所在的上海人民美术出版社领导给他的一个重要的创作任务，即根据周立波的小说《山乡巨变》创作一套反映农村合作化的长篇连环画，向中国共产党建党40周年献礼。贺友直同样也是多次到益阳桃花仑写生，大量走访，与原型人物接触，悉心揣摩，花了5年多时间，出齐了4册连环画。第1册于1961年7月出版；第2册于同年11月出版；第3册于1962年9月出版；第4册于1965年3月出版。尽管当时贺友直已是颇有成就的“老画家”，但《山乡巨变》连环画的创作过程经历了颇多波折。生活在大都市的贺友直对农业合作化并不了解，“再说，故事发生在湖南，那里的农村是什么样子的，地是怎么种的，工具是怎么使用的，还有当地的生活习俗又是怎样，男女老少的穿着打扮

又是怎么样的，他全然不知”<sup>[28]</sup>。带着这些问题他卷起铺盖去了湖南益阳桃花仑乡，与农民同吃、同住、同劳动。他一开始是“用墨色皴擦出明暗的黑白画法，以白衬黑，以黑衬白，这种画法要比素描法更为概括简练，画面效果也更为强烈，此种画法来源于苏联《星火画报》的插图”<sup>[29]</sup>。没想到社里领导很不满意，顾炳鑫和程亚君看了这些画稿，给了两个字：“重画”。1959年初夏，贺友直第二次卷铺盖去益阳，第二稿和第一稿相比并没有明显的改变。顾炳鑫（时任上海人民美术出版社连环画创作室副主任）对明刻版画有研究，他自己也是连环画家，建议贺友直参照明刻版画的装饰性线条、衣着和纹路。贺友直从陈洪绶的《水浒叶子》《西厢记》木版绣像画找到线描的诀窍，从《清明上河图》《七十二神仙图》中找到了构图的方法。1960年《山乡巨变》第三稿草图中，汲取了传统山水画中的高远透视法、木版绣像画中的白描线条等技法，多种手法融合后就有一种略带夸张、变形的意味。用装饰画的线描手法来描绘人物和场景，创建了一种连环画新形式。这其中对他启发最大的是陈洪绶的《水浒叶子》，他说：“陈老莲不把人物当人物去画，而是把人物当成构图的‘部件’去安排，该大则大，该小则小。”<sup>[30]</sup>

《山乡巨变》连环画是贺友直画作的艺术高峰，同时也是连环画界的杰作。在此之后中国连环画界各种思潮和流派碰撞，画家们开拓创新，大胆进行形式探索，由于过于强调笔墨线条的学术性，远离了普通读者的审美需求。20世纪80年代后期，流行大笔浓墨、光影层叠、明暗效果细腻方法的学术性连环画。美术界内部的功力比拼，各类奖项越来越挑剔的评审，逐渐远离大众，走精英路线，是连环画走向衰败的原因之一。

#### 四 以艺术形象的方式表现 《山乡巨变》的在场性

在深刻领会和把握作家意图的前提下，艺术家通过对原文本的理解和阐释，将文学作品中的想象性形象转换为具象性形象，对这一转换尤须注意区分“误读”与“创新”的界线。以文学作品

为原文本的图像阐释大致有三个层次：第一个层次是将文学的抽象形象与自然题材相结合，以阐释者的实际经验作为其阐释基础。第二个层次是转化图像故事、素材的风格化转化运用，以原著知识作为其阐释基础。第三个层次是文本的真实世界与象征世界的内在意义组合，以综合知觉作为其阐释基础。进入21世纪以来，图像艺术以纯粹的艺术属性介入经济活动和文化活动中。两位艺术家的表现手法深刻领会了各自绘画品种属性的奥秘。贺友直处理画面时，在充分考虑艺术性的情况下还要兼顾通俗性，白描是最恰当的形式。李桦的木刻对《山乡巨变》的表现突出艺术性。有较高艺术价值的作品在专业领域可能不断被提起，反复被评价；而有较高思想价值的作品则随着时代观念的更新，不断焕发出新的意义。贺友直的连环画线条布局自然洒脱、散逸疏旷，看似随意，实则凝神聚力细细勾画。534幅画越往后越自然，意到笔成。《山乡巨变》连环画第3册<sup>[31]</sup>封面是一个女子奔跑时蓦然回首，呈现俏皮害羞的样子。这是一个经典爱情场面，被男人抛弃了的盛佳秀爱上了离过婚的刘雨生。盛佳秀常趁刘雨生不在家时偷偷弄饭做家务，有一天刘雨生故意提前回来，把做好事的“田螺姑娘”逮个正着，贺友直便设计了一个盛佳秀害羞跑开的场景。画家在构思创作这幅画时，大量留白，只在左上角和右下角各添几笔植物，着重凸显恋爱女子的妩媚情态。周立波在《山乡巨变》中写爱情非常克制，但处理得很高明，如邓秀梅对爱人的思念用一种压抑的笔调。陈大春与盛淑君这对青年人谈恋爱，害羞，躲躲闪闪，有一种青涩感。刘雨生与盛佳秀都是成年人，感情较为直白而火辣。贺友直深刻领会了原文本的作者意图，又加入了艺术家的想象力，因此这个封面人物形象具有不可磨灭的经典性。

《山乡巨变》人物众多，作家在表现人物个性、时空感、表情和内心活动时，可以大而化之地一笔带过，通过人物言行使读者脑海中生成一个形象。而画家却需要一笔一划都落到实处，有时不得不无中生有，生造出一个形象来。对于并置于同一空间的人物，画家须给每个人物最恰当的姿态，从肢体和表情中瞥见其内心，不能有丝毫懈怠，否则便会

千人一面。《山乡巨变》里开会的场面很多，小说里可以笼统地表现一个会场。画家需要考虑会场中人的面部表情和姿态，人物是面向读者还是背对着读者。画背影既省力又增添神秘感，但《山乡巨变》连环画仍然有多幅正面会场图，会场多达几十人，挤挤挨挨，颇费笔墨，画家把每个人的神态都用心地刻画出来，人们各怀心事，与当时心态吻合。整个四卷《山乡巨变》连环画的人物，每一个细节放大后都有丰富的笔墨语言在里面。

《山乡巨变》小说里对自然风景描写不多，花草树木、阡陌交通以及所有的器物，都是画家的艺术再创造，有些画面将江南农村形象在诗意维度层面加以浓缩，对普通日常事物予以美学提炼，意象和意境的融合使一个现实题材作品达到了浪漫主义诗意境界。如：远山衬托下的宽阔江面，百舸争流，一片繁忙；灌木与山丘之上添一只喜鹊，烘托邓秀梅刚到清溪乡的喜悦心情。树木、杂草、墙垣与人物位置，皆有着高明的美学安排。若人物在第二层画面，第一层则是高大乔木，景与人显得疏朗有致。翘檐的风火墙作背景时则大块留白，青瓦弧线勾向天际，表现出传统乡村的古典美。贺友直参照同样也擅长为文学作品创作插图的陈老莲的人物画法，如人物躯干伟岸，衣纹线条细劲清圆。画面布局手法简练，画风沉着含蓄，格调高古。对原作的把握还体现在人物身份的家居环境等细节上。菊咬筋屋子里放置的农具丰富多样，大禾桶、精致的竹筐、簸箩，晒坪里也摆上一长溜晒着辣椒干菜的簸箕。亭面糊家则较简陋。有些画面大胆创新，以景写人，烘托人物心情，比直接画人更有力量。如第2册第109页用实线勾画云层，乌云流布衬托大春的愤怒。又如第3册第103页，刘雨生对未来收成充满乐观，秀梅说“你眼睛近视，心倒飞得远”。画面是一棵笔直高大的松树，天空3只翱翔的鸿雁，整个画面空无一人。暗喻说话人心境高远，有很强的象征意义。与之相邻的一页是两人交谈，两边犄角松树林密不透风，中间斜拉一条宽大的留白，疏可跑马。

版画自具一种形式感，其形式美在于黑白二色的历史感和古旧意境，把人的感官推向时空幽深处。经过刻刀、雕版、油印等工序，有一种表达的

有限性与想象的丰富性之间的矛盾张力，黑白变化和虚实关系两种简单范畴派生出无穷的可能性。李桦1947年前的作品更注重形式感，早期抗战题材、革命风云题材如《怒潮》系列，以及被鲁迅批评的grotesque风格的系列作品，多呈激荡的画面，动感十足、面部扭曲的人物，用色复杂多变。《山乡巨变》木刻笔法朴素、清矍，同时他也在探索木刻的新技法。他在刻画人物表情时注意避免脸谱化，如《砍树》这幅图的人物安排，小说中并没有指向具体的人，起因是龚子元的堂客捅破窗户纸看到邓秀梅摆放在桌上的文件上的半句话，散布山林归公的谣言，引发砍树风潮。人们倾巢出动，普山普岭通宵达旦地砍，砍倒了上千棵树。李桦的创作令这个画面经典化，他用套色木刻，大块留白，远景一抹淡绿色，几根写意风格的竹子被风吹得弯腰低头，近景是一位捆着头帕的老汉，弓步屈腿，左手握住伏倒的松树干上的树枝，右手高举月牙形砍刀砍向树枝。树干旁边躺着一把锋利的斧子，老汉的衣纹走向表明了肌肉用力的程度，腰上的白围裙使画面有高光和亮度。老汉身后一位戴着头帕的妇女，蹲着捞起一撮树枝正在打捆。松树的纹理与衣纹明暗对比强烈，同远处抽象的山林形成视觉上的呼应关系。画面上的两个人没有具体指称，而是代表普遍的砍树的人物形象。申请入社的场面则是扶老携幼的人群背影朝乡政府走，乡政府白墙黑瓦及高高矗立的旗杆和举向天空的风火墙翘檐，在远山的衬托下黑瓦更黑、白墙更白，一丛被风吹弯的楠竹使画面动起来，人们处于一种火热、激荡的改革大潮之中。

盛淑君与陈大春两人相爱却暗中较劲，都等着对方向自己表白。两人在山里经过几个回合的试探终于牵手成功。李桦是怎么处理这个场面的呢？从展出的木刻小稿可以发现，李桦画了好几个小稿，都是两人坐在一捆柴上，动作有些差异而已。这个修改调整反映出当时的审美潮流。在周立波创作《山乡巨变》时还可以写恋爱男女热烈拥抱，疯狂而含蓄。1962年已经是人民公社、大集体时期，《山乡巨变》木刻大都标注的1962年、1963年，有些小稿没来得及刻，1979年还刻了一批。审美趣味发生变化，从李桦的版画可以看出时代语境及其历史性和现实性。

作为图像表现形式这一“副文本”，其阐释和叙述同样受制于海德格所说的“前理解”（或“前见”Vorurteil），即“‘有典可稽’的东西，原不过是解释者的不言而喻、无可争议的先入之见”<sup>[32]</sup>。前见并不意味着一种错误的判断。伽达默尔认为前见是起源于具有前见的人，他人的威望、他人的权威诱使阐释者犯错误，也就是说错误判断来自于他人的威望和自己的草率。《山乡巨变》当时无疑具有很高的威望和权威，但两位艺术家也在他们自己的学科领域里具有很高的威望。无论是图像阐释还是文字阐释都是在寻求各自的内涵和意义，正如欧文·潘诺夫斯基所言，“人文科学的各学科在一个平等的水平上汇合，而不是互相充当奴仆”<sup>[33]</sup>。艺术家所要克服的是排除本学科的某些积习和成见，大胆创新，按照自己的理解作出恰当的阐释，用属于自己的艺术语言使《山乡巨变》获得更为广阔、更加深邃的意义。

两位艺术家的表现手法深刻领会了各自艺术属性的奥秘，贺友直处理画面时在充分考虑艺术性的情况下还要兼顾通俗性，他从古人的技法中获取灵感，白描被选为最恰当的形式，既能获得读者喜爱又令其在学术层面有所精进。李桦的木刻对《山乡巨变》的表达，注意突出艺术性和文字背后的深层意蕴。绘画、影视对文学作品的二度创作与文学经典化有着深刻的内在关联，二度创作不仅是一个叙事的问题，它包含了建构性阐释与澄明性阐释的方法。如果把这一现象置于文学现场、出版生产机制中，从文学史的角度考察其生成规律，可以发现《山乡巨变》木刻、连环画，借由视觉艺术的力量突破单一文本形式，对其加以研究可以令图像阐释的阐释学意义得以呈现。

[1] 热拉尔·热奈特：《热奈特文集》，史忠义译，第71页，百花文艺出版社2001年版。

[2] 金宏宇等：《文本周边：中国现代文学副文本研究》，“总论”第1页，武汉大学出版社2014年版。

[3] 杨义、中井正喜、张中良：《中国现代文学图志》，第438—439页，生活·读书·新知三联书店2009年版。

[4] 《毛泽东选集》第3卷，第853页，人民出版社1991年版。

[5] 茅盾在《中国文化》第1卷第5期发表《论如何学习文学的民族形式》。参见杨义、中井正喜、张中良《中国现代文学图志》，第438—439页。

[6] 卓今：《文学经典的内部构成：原创性和可阐释性》，《中国文学批评》2021年第3期。

[7] [12][13][28][29][30] 朱国荣：《白描民间悲欢情：贺友直》，第105页，第6页，第7页，第55页，第55页，第56页，上海文化出版社2015年版。

[8] 汉斯-格奥尔格·伽达默尔：《真理与方法》，第151页，商务印书馆2016年版。

[9] 鲁迅：《鲁迅全集》第13卷，第303页，人民文学出版社2005年版。

[10] 2013年“精于镌艺，系于民族——李桦木刻版画作品展”前言，见于深圳观澜国际版画基地。

[11] 姜维朴：《贺友直和连环画〈山乡巨变〉〈白光〉及其他》，《连环画报》2016年第5期。

[14][26][27] 周立波：《山乡巨变》，第15页，第19页，第28页，人民文学出版社2018年版。

[15][18][19] 胡光凡：《周立波评传》（修订版），第214页，第210页，第210页，湖南文艺出版社2018年版。

[16] 相当于北方“老爷子”。

[17] 湘中农民把作田能手称为“老作家”。

[20][21] 彭仲夏、谭仕珍、何先培：《四大作家返湘记》，《新文学史料》2008年第4期。

[22][23] 徐婵娟、李抗：《李桦：渴求光明的斗士》，《荣宝斋》2011年第12期。

[24][25] 出自李桦在湖南美术出版社美仑美术馆展出的日记复印件。

[31] 《山乡巨变》连环画，周立波原著、贺友直画、董子畏改编，上海人民美术出版社1965年版。以下有关《山乡巨变》连环画的艺术评价所依据的画面均依据此版本，不再另作标注。

[32] 海德格尔：《存在与时间》（中文修订第2版），陈嘉映、王庆节译，第214页，商务印书馆2019年版。

[33] 欧文·潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，戚印平、范景中译，“中译前言”第5页，上海三联书店2011年版。

[作者单位：湖南省社会科学院文学研究所]

责任编辑：刘艳