

红楼有幸识丹青

——试谈孙温绘全本《红楼梦》

国学院 阮秀涵 2013200790

孙温绘全本《红楼梦》是清代孙温所绘的有关《红楼梦》的套画，是改编自《红楼梦》的代表画册。原绘本为推蓬装，共 24 册，其中一册空白，其余 23 册各有画面 10 开，总计 230 开，绢本，画心纵 43.3 厘米，横 76.5 厘米，浅蓝色花绫镶边，米黄色洒金绢包木板封面，画册无题签、无题跋，1959 年 7 月，上海文物保管委员会拨交旅顺博物馆收藏，此前的流传经过不详，现藏辽宁旅顺博物馆，是在 20 世纪末由该馆馆长刘广堂先生发现。一经发表立刻引起红学界的关注，二零零四年九月清代孙温绘本《石头记》画册在国家博物馆公开展出，几乎同时作家出版社出版了此套绘本，并定名为《清·孙温绘全本红楼梦》。其绘本数量之巨大、彩绘之精美、故事情节之动人，导致其在大陆、台湾、香港、日本、韩国等汉文化圈里都引起了很大的震动。

关于绘本名称，孙温原本本无，后作家出版社在出版时定其名为《清·孙温绘全本红楼梦》，刘心武曾对这一命名表达异议，认为“以此为书名，似欠考虑”，提出“在全套画无题名的情况下，却在第一册首开上粘有一张签条，上面楷书写明是‘石头记大观园全景’，可见孙温虽然依据是程高本一百二十回《红楼梦》作画，但他更宁愿把此书称作《石头记》”¹，主张以《孙温·石头记套画》来命名此绘本。诚然，在《红楼梦》、《金玉缘》这些叫法甚嚣尘上的时期，孙温以《石头记》名之可能体现孙温对《红楼梦》的理解，表明他偏爱《石头记》这个书名，不过若以该绘本是由今人再次整理出版，而“红楼梦”这一书名已几为我们这一时代绝大部分人所接受习用的，从这一意义上来说如此取名亦无不可，但孙温称其为“石头记”则是我们可以从中隐约看出孙温对《红楼梦》的理解的一处线索。

而关于画册形式，孙温绘全本《红楼梦》作为《红楼梦》画册两大形式——图咏和绘本之一的绘本，不同于以仕女人物画形式出现的文人图咏，而是画家针对小说故事内容，通过各种形式的手绘，力图使用系列图像来完整展现故事的情节绘制图，它是使用图像来展示动态的情节。而绘制这种绘本的多以民间画师为主，或是达官贵人聘请来绘制成册作为秘府赏玩，或是为《红楼梦》戏曲、年画、壁画的流行而制作的粉本，且画家多会也与同时发展起来的小说回目插图互为借鉴和摹本，故而孙温绘本的出现本身就是《红楼梦》小说普及通俗化的表现，正是因为小说的流行风靡，才使得作品超越文人清赏的层面，而进入到更广泛意义上的群体中去，这也是《红楼梦》小说雅俗共赏的特性使然。另外，一般而言，绘本有多种称谓，如彩绘本、粉本和写真。彩绘本是使用中国传统国画技法彩绘的画册；写真是全绘本的意思，故事情节更为具体翔实，是连环画的雏形；粉本则是指中国古代绘画施粉上样的稿本。孙温绘本则是结合了彩绘与写真的特点，可以说是《红楼梦》绘本甚至画册中的精品，其他改编画册都很难与之匹敌。

¹ 刘心武《霜前月下谁家种——孙温〈红楼梦〉评析》

另外，该画册 24 册中一册空白，缺少描绘《红楼梦》104—108 回的画页。周汝昌、刘心武认为这是作者故意不画，由此作为孙温与曹氏盖有较为密切的关系的佐证。而以刘广堂为代表则对这一问题的看法是孙温当时画了，但后来因故缺失。窃以为究竟这缺失的一册画页缘何不见于世，两种猜测都可能成立，但我们也无法切实证明任何一个，故而争论这一问题其实并无太大意义。但这一争论启示我们有画与无画可能会与作者意图相关，即从绘画的形式我们可以推想画家对《红楼梦》的理解。因而我随之联想到两个问题：1、“册”与“开”的形式是否对回目分割有所影响；2、回目分割背后有何意义。通过一番对绘本的研究，我发现“册”的形式对回目分割的影响并不是很大，即它并不很严格按照回目分册，故而可以说绘本的连续性并不会因为“册”的形式而被打断，具体册与回目匹配情况如下：

分册	分回	分册	分回
第一册—第二册	2—3 回分界	第十二册—第十三册	58—59 回分界
第二册—第三册	6—7 回分界	第十三册—第十四册	66 回跨界
第三册—第四册	9—10 回分界	第十四册—第十五册	72—73 回分界
第四册—第五册	15 回跨界	第十五册—第十六册	78 回跨界
第五册—第六册	17 回跨界	第十六册—第十七册	83 回跨界
第六册—第七册	18 回跨界	第十七册—第十八册	86 回跨界
第七册—第八册	22—23 回分界	第十八册—第十九册	89—90 回分界
第八册—第九册	28—29 回分界	第十九册—第二十册	94—95 回分界
第九册—第十册	35、36—37 分界	第二十册—第二十一册	99 回跨界 ²
第十册—第十一册	42 回跨界	第二十一册—第二十二册	111 回跨界
第十一册—第十二册	50—51 回分界	第二十二册—第二十三册	117 回跨界

由上表可见，分册与回目分界并不完全照应，甚至有 11 次分册时回目是由同一回分割的，显然，“册”的形式对回目分割并不很是严格。

至于“开”的形式对回目分割的影响，全书首开画面是“石头记大观园全景”，其余二百二十九幅画面均表现《红楼梦》的故事情节，若加上十开空白页，应该是二百四十幅画面，平均两幅画面表现一回的情节。但明显地，绘本并不是严格遵从这样的平均规律，例外现象颇多，有的以一幅画面表现一回的情节，也有的以多幅画面表现一回的情节。而绘本作为小说情节的绘制图，每一幅图往往是某回某一典型情境的展现，是这一章中的某个定格画面，所以这一定格画面的选取一方面会受到绘本形式的局限，另一方面也可以体现画家对回目意义的理解和选择，即这种不平均的回目分割方式体现了画家对于小说内容的领会与把握，也体现了其在艺术表现方面的倾向性，而这种倾向性的背后，恰恰是绘本与文本差异的一大体现，是绘本对文本进行了改编的一大体现。

而具体举例来说，如《红楼梦》第一回“甄士隐梦幻识通灵，贾雨村风尘怀闺秀”在孙温绘本中被分割为六开，分别是：①青埂峰僧道谈顽石，空空道说石

² 第二十一册第六开为 103 回、第七开为 109 回

头起源；②甄士隐梦幻识通灵；③士隐抱孩遇僧道，葫芦庙雨村出世；④贾雨村风尘怀闺秀；⑤元宵节家家放花灯，因小解英莲失踪影；⑥葫芦庙失火烧甄家，士隐听歌遇跛足道，大丫鬟买线得奇缘。这应该主要是由于这一回中有关键情节、关键人物的出现，其中有交代女娲补天、石头思凡的神话背景，以甄士隐家的遭遇作为一个“浓缩版”引子引出之后贾府的遭际，以及有一僧一道这两个贯穿全书的隐藏人物的出场与甄士隐、贾雨村这两个名字便具丰富意涵的线索人物的登场，所以这一回开数增多也是极其自然的了。且画家会增加开数大概也与其兴趣所在相关，即开数增多的回目应该多是画家比较喜爱的回目。

再如第三回“托内兄如海酬训教，接外孙贾母惜孤女”被分割成四开：①雨村依附黛玉进京；②接外孙贾母怜孤女；③林黛玉初至荣国府；④贾宝玉初会林黛玉 宝玉痴狂狠摔那玉。同样地，这一回有着林黛玉进贾府、宝黛初见的重要情节，故而开数增多，而另一个开数增多的原因，推测应该与绘本自身的特点有关，即相较于文本，绘本对于生活中细节的描绘之偏好会更加明显，而孙温绘本中这一特点最典型的则体现在对透过多重视角游贾府的情节必定会大加渲染，开数的大幅增加便是其表现的方法，此回以林黛玉视角游贾府可算作一处。

第七回“送宫花贾琏戏熙凤，宴宁府宝玉会秦钟”被拆分成六开也可算作一处，当然前提是这一回也是情节、人物都颇为关键的：①宝钗谈病配冷香丸，薛姨妈托周瑞送花，金钏周瑞笑香菱形；②周瑞送各姊妹宫花；③宴宁府宝玉会秦钟；④凤姐坐车闻焦大骂。这是由周瑞家的视角带领我们又游览了一圈贾府，细细为我们展现了不同人物的形象特点，如从惜春与智能儿谈论佛法映照惜春的结局，宝玉与黛玉一处玩耍、黛玉耍小性子宝玉好生哄住表现宝黛两人的亲密以及宝黛两人相处模式下所展露的性格，尽管在画面中我们不能看到文字所展现出的内容，但我们依旧可以透过绘本对这一回目的分割看出画家对整回情节节奏的把握的准确性，即比如他将宝钗谈病、薛姨妈托送花和叹息香菱身世的情节放在一开，而将迎春与探春姐妹下棋、惜春与智能儿论经、王熙凤午睡、宝黛同屋玩耍的情节放在一开，其中便体现了画家对文本情节的理性理解，也让我们在欣赏绘本时能够更为逻辑明晰。

而最能体现绘本对游览情节的喜爱的则是第十七至十八回“大观园试才题封额，荣国府归省庆元宵”，这两回在庚辰本中被合并为一回，而绘本以程高本为底本故将其分为十七、十八两回，且十七回便有 16 开图来表现：①~⑩贾政游大观园景一~贾政游大观园景十一；⑪贾政游园同归书房（原签误）；⑫贾政游大观园景十二；⑬贾政游大观园景十三；⑭因得彩解袋赏小厮，黛玉莽撞自悔较袋；⑮兄妹拌嘴同往上房。若再加上十八回被分割的五回——①贾政奉旨贵妃省亲；②贵妃省亲锦幕挡严；③贾母合族迎接贵妃；④坐龙舟游玩大观园；⑤贵妃筵宴大观园，天伦乐宝玉呈才藻，则第十七至十八回的文本总共被分割成了 21 开图，可见画家对这两回的表现的重视，而其实这两回并非书中的关键情节，小说的描述在这两回也不是最多的，故而这里主要体现了绘本与文本的差异。

对比来说，与之恰恰相反的是第三十七与三十八回，即“秋爽斋偶结海棠社，蘅芜苑夜拟菊花题”与“林潇湘魁夺菊花诗，薛蘅芜讽和螃蟹咏”，这两回在绘本中仅各有一开，而这两回实是文本中的精彩之处，在人民文学版的庚辰本中它

们与第三十七、三十八回页数都是 17 页，但这四回在绘本中却相差 19 开。由此可见缺失诗词的影响之大，表现出典型的绘本与文本的差异。

至于绘本中还有一次描绘游览大观园的是第三十九回至第四十二回，这几回透过刘姥姥的视角又一次为我们展现了大观园的世界，而这几回的绘本基本与文本的比例相当，恰巧符合一回平均二开的规律。

综上，回目的分割蕴含了画家对《红楼梦》的理解，但很大程度上受限于绘本的形式，但这种受限又恰巧体现了绘本与文本的不同。

然而，关于图和文的关系，自然不仅仅局限于绘本形式对文本回目分割所造成的不同面貌。从理论上讲，图文的关系一般来说大致有这样三种不同的观点：“竞争主次”、“图文互语”与“一体无分”。

所谓“竞争主次”，即认为文以图为辅或图以文为辅，如赵宪章语：“图像不过充当了文学的工具，恰如古之‘文以载道’，今则‘图以载文’，这并不会导致文学原作有任何改变。因此，与其说现代图像技术将文学边缘化，不如说文学是在借助新媒体自我放逐。因此，对于‘文学图像化’和‘图像时代’的担忧和焦虑，大多属于情绪性的过度反应，缺乏学理依据。”³即是这种观点应当代图文现象的表达之一。

第二种“图文互语”，则是强调两者相互阐发、相互补充的关系，如陈平原《看图说书》中所说：“抽象的语言表达不清楚的，直观的图像让你一目了然。反过来，单纯的图像无法讲述曲折的故事或阐发精微的哲理，这时便轮到文字‘大放光芒’了。”这便是这种观点的典型表述。

最后一种观点的始发者是罗兰·巴特，他在《文之悦》中有言：“我们这部法律，溯渊源，究民事，讲思想，合科学；仰赖这部搞分离的法律，我们将书法家置于这一边，画家置于那一边，小说家安于这一边，诗人安于那一边。而写却是一体无分的；中断在处处确立了写，它使得我们无论写什么，画什么，皆汇入统一的文之中。……写作者，画家，书法家，一言蔽之，文的编织者，必须发挥作用。”简而言之，“一体无分”观即是强调图文的共通处，它们都可以成为“文的编织者”，它们都可以通过“文”传递给接受者，在“文”的阐发的大框架下，它们没有本质的差别。

而显然，《红楼梦》的绘本与文本的关系也可以包含在这三种关系之中，但是我们在看到图与文相通的同时自然也不能抹杀图与文的不同，只有在异与同的交叉之中，改编才有了意义。而接下来，本文将再简略地分析一下除了绘本形式对文本的改编外孙温绘本对《红楼梦》文本还作了哪些改编。

而关于改编，在理论层面，首先，若要使作为时间艺术的文本与作为空间艺术的绘本的转化得以完成，画家必须清晰地了解绘本与文本的共通之处，即一方面空间艺术可以时间化、时间艺术可以空间化，而另一方面接受者能从“能指”

³ 赵宪章《文学遭遇图像，是文学的不幸？》叙事·符号·图像：当代文化景观三人谈。

走向“所指”，而绘本与文本的“所指”是可以共通的，以《红楼梦》为例，对受众来讲，无论是文字《红楼梦》的叙述还是孙温绘本图像的展现，它们均可以转变成为观者内心所理解和领会的感受与意义，两者的叙事最终在接收者的头脑中是可以互通的。即其中的文字叙述，比如对贾府的描述，在阅读者的头脑中可能是一些场景和画面的想象；同样图像展现在观看者的头脑中留下的也可能是一些逻辑性的思维片段记忆，比如第八回图第一开“贾宝玉奇缘识金锁，薛宝钗巧合认通灵，梨香院黛玉巧遇玉”与第二开“黛玉兄妹告别同返”是可以串联起来的，即观者会在看了两开图之后，是可以得出宝玉先去看望宝钗，然后黛玉也来看望宝钗，最后宝玉与黛玉共同离开这样一条叙事线索的，而这些思维片段往往是必须由语言来组织的。

其次，孙温绘本作为小说《红楼梦》文本的派生物，是文本的再创作，而这种在创作必然会使得其与文本有所不同，即绘本形式与内涵皆会有它自身的特色，而这种特色又会影响接受者对原小说的阅读感受，这便是一条“文→画→文”的线索，而这条线索，在孙温的绘本中也有所体现，下文将举例言之。然而，尽管绘本到最后也可作用于文本，可毕竟对于孙温《红楼梦》绘本甚至所有绘本而言，它还是必须得依托于文本的基础之上，若全然没有文本的基础，它是定然不成的。

具体言之，孙温绘本的局限主要在于它静态的形式、沉默的画卷，但它可以通过它绘本的方式来打破这些局限，从而能塑造绘本的人物形象、展现故事的情节、营造故事的氛围，这种突破后的功能甚至可以与文本一较高低。

至于突破的方法之一，它往往会在画面布局有所巧思：如在一幅画中展现多个时空、多个情节，以第七回图“周瑞送各姊妹宫花”为例，其中便包含有迎春与探春下棋、惜春与智能儿谈经、凤姐午睡时丫鬟守门、宝玉黛玉一处玩耍的不同时空发生的情景；再如充分利用围墙、桥、树木的隔断、延伸、连接的作用，以第四十四回图“变生不测凤姐泼醋，喜出望外平儿理妆”为例，这一开图中的围墙便是区分了三个不同场景的分界线，最右侧是贾琏与鲍二家的厮混的情节，中间是凤姐知晓后泼醋的情节，最左侧则是贾宝玉为平儿理妆的情节，可以说是使得三个情节异常明晰。

突破的方法之二是借由连环的画面来表现叙事的时间线索，以第八回一开图“贾宝玉奇缘识金锁，薛宝钗巧合认通灵，梨香院黛玉巧遇玉”和二开图“黛玉兄妹告别同返”为例，前文也有所提及，这两幅便可看作是接连发生的场景图，而分为两开图却又将其相连的方式则是显得动中有静、静中有动。

方法之三是截取人物的动作情态，以第七十七回图“俏丫鬟抱屈天风流”为例，其中晴雯被赶出时流露出的悲愤凄楚的表情在图上异常鲜明，暗示情节以及人物命运的走向。方法之四则是展现生活中的细节，举例①：贾府背景以及之后的大观园的描绘一定是重中之重，故而多次的游览一定是画面最多呈现的，如林黛玉进贾府一游、修建大观园贾政命宝玉题匾额二游、贾元春省亲三游、刘姥姥初游大观园四游，上文已有提及；举例②：贾府物质生活丰富的一面，即富贵之家的体现：各种佩饰衣物、器玩字画、奴仆排场、奇花异树、假山湖石等等，如

西洋钟的多次出现。

而另一种画面与文本的差异的处理不同于突破，它用的是转移。总结说来，画面与文本的典型差异在于诗词、对话和情节的缺失。

而对于诗词的缺失，孙温绘本弥补的办法是将重点转移，致使精彩点完全不同，如第三十七回画“蘅芜苑夜拟菊花题，藕香榭饮宴吃螃蟹”其画面内容选取的是湘云请贾母、王夫人、薛姨妈等赏桂花的场景和凤姐与鸳鸯等说笑，被平儿抹了一脸螃蟹黄子的情节，而原文本中的精彩诗词自然难以现身了。同样的，第三十八回画“林潇湘魁夺菊花诗，薛蘅芜讽和螃蟹咏”选取的内容是湘云另摆一桌；黛玉持杆钓鱼；宝钗掐蕊喂鱼；探春、李纨和惜春垂柳荫中看鸥鹭；宝玉周旋钗黛间的五个场景，而这五个场景在文本中实际上仅仅占据一段文字。故而诗词的精彩点完全被转移至有趣生动的情节场景里去了。而唯一一个可以以诗句内容入画的是第七十六回画“凸碧堂品笛感凄清，凹晶馆联诗悲寂寞”其画中内容是与诗句相关的，即因为史湘云“寒塘渡鹤”的佳句甚有画面感，所以得以在画上表现一二，即描摹了飞石惊起池中白鹤的景象。而其他与诗句相关的回目，往往就是将重点转移了。

而关于对话的缺失，孙温绘本的弥补办法则是对人物形象塑造方法的转移，即通过截取人与人的互动、人与物的互动而不再是文本的对话来表现。如第三十四回画“情中情因情感妹妹，错里错以错劝哥哥”其画面内容有三处场景：黛玉看望宝玉；宝钗错疑哥哥好心相劝反被气哭；黛玉与鹦鹉。与文本相较，明显缺少了许多人物间的对话，如宝玉送黛玉帕子时宝玉与晴雯、黛玉与晴雯的对话，宝钗与薛蟠争吵时的话语以及黛玉误以为宝钗为宝玉哭泣时讥讽宝钗所说的那一番令人又恨又爱的话，而没有了这些对话，人物的形象也就颇难塑造了，绘本为了弥补这个缺失，它利用的是人与人的互动以及人与物的互动。

最后关于情节的缺失，绘本的弥补方法是细致描摹人物的情态与画面焦点趋向。如第七十七回画“俏丫鬟抱屈夭风流”，其内容有：王夫人训诫诸人；宝玉在外观察；晴雯披头散发被赶出。这之中的主要焦点在于王夫人，宝玉、众人的关注方向主要是朝向她，然而次焦点则主要集中在晴雯身上，她与主焦点的方向相反，而她那凄惨的表情又是尤为生动，故而两相比较，她所处的三人组便成为了画面的次焦点。而情节的缺失似乎也因主次焦点的流动而变得不那么有硬伤了。

再看孙温绘本的再创造，他主要在以下三个方面有明显的体现：

第一，画面注重人物活动的情节和环境的全景式表现，人物的活动情节以《红楼梦》原著为依据，而环境的表现则基本是作者的再创造。画面中诸多景物的设置如长几案、悬古画、东坡椅、盆里花、锦慢帐等等，都体现了作者的匠心以及其对《红楼梦》的理解。譬如，《红楼梦》第五十二回曾有“一时只听自鸣钟已敲了四下”的内容，提及自鸣钟，但曹雪芹并未描写自鸣钟的样式，而作者则在多处细致地描绘了几种自鸣钟的款式，像第二十五回画“赵姨娘问计马道婆，戏彩霞贾环烫宝玉”、第十九回画“宝玉进府茗烟求恕，情切切良宵花解语”。另

如孙温绘本中许多假山湖石都是奇形怪状，有可能他是想通过它们暗示读者贾府在光鲜亮丽、繁盛富贵的背后的阴暗可怕的一面。

第二，画面中的“画中画(书)”亦非常丰富，清晰可辨，这些内容都不是随意的装饰，而是体现了作者对《红楼梦》内容的理解。譬如，第二十五回画“赵姨娘问计马道婆，戏彩霞贾环烫宝玉”，画面中王夫人屋内挂有一幅署名石谷的山水画作《山市晴岚图》。小说中当然没有这样的内容，这是孙温的艺术创作。这幅画是全套图册中第一幅完整呈现画面、有画作名称、有作者名称的作品。王晕（1632-1717）字石谷，被称为“清初画圣”，其生活年代大部分在康熙（1654-1722）年间，目前确有以“山市晴岚”为题的传世作品。孙温将王石谷的作品绘入图册，可见在他看来《红楼梦》中的故事就发生在清代；再有，画面中所有人物的服饰都包括孙温本人的创造，其中精细的纹饰颇具匠心，对我们理解和研究《红楼梦》都大有裨益。

总而言之，《红楼梦》小说文本转化为图像的过程着重于受众接受的视角，对受众而言，图像与文字最终都会转变成为内心所领会的感受和意义，即图像和文字的统一就在于它们都是展现故事的一种能力。而独立于文本之外的孙温绘本的图像世界的形成又逐渐建构起了关于《红楼梦》的再创造，虽然这些图像世界脱胎于文本，但图像又再次转化为人们日常生活中、逻辑语言意义上的认知，从而构成“文一图一文”的相互转化。而在这其中实际包含了创作者和接受者的交流沟通。至此，孙温绘本《红楼梦》已不再是文本《红楼梦》，它反过来影响了对文本的解读。但依旧不可否认的是，孙温绘本《红楼梦》依旧是依靠着大众对《红楼梦》文本的熟稔才得以形成它的图像世界。

主要参考文献：

- [1]孙温 孙允谟 绘. 旅顺博物馆编. 梦影红楼——旅顺博物馆藏全本红楼梦[M]. 上海：上海古籍出版社，2015
- [2]孙左满. 清代孙温绘《红楼梦》的面世、研究与复制[J]. 红楼梦学刊. 2016(01)
- [3]陈骁. 清代《红楼梦》的图像世界[D]. 中国美术学院 2012
- [4]房学惠. 卷帙浩繁 富丽精雅——旅顺博物馆藏《红楼梦》图册探析[J]. 荣宝斋. 2007(06)