

# 先锋作家的意象化叙事策略:基于苏童小说的考察

吴智斌

(浙江财经学院 浙江 杭州 310018)

【内容摘要】上世纪末的中国文坛,诗歌创作中出现了“反意象”现象,而小说却大规模地引入意象。意象化叙事由此而成为先锋作家叙事策略之一,主要代表是苏童。苏童小说多以意象化叙事代替了传统的情节叙事,这种叙事品格使苏童小说实现了与电影、电视及舞蹈等视觉艺术的便利沟通。

【关键词】先锋作家 意象化叙事 策略 苏童小说  
中图分类号 I207.4 文献标识码 A

文章编号:1007-9106(2010)03-0071-03

20世纪80、90年代,先锋作家凭借特立独行的叙事策略让中国文坛发生前所未有的变革,其叙事中对于文本形式的高度关注,促使20世纪中期以来热衷于关注“写什么”的中国文学转而关注“怎么写”。先锋作家对于形式的寻求有多种表征,如强调叙事语法与修辞,设立叙事圈套,在小说叙事中引入意象等等。苏童作为代表性的先锋作家,对小说的形式与主题关系有着清醒的认识,并为寻求两者之间天衣无缝的弥合进行了多种富于个性的探索,其中最突出的是其小说文本的意象化叙事策略。

## 一、诗歌创作中的“反意象”现象与叙事文学领域意象的引入

诗,作为“意象符号的系列呈现”,“一个独立自足的意象符号系统”<sup>[1]</sup>,长期以来是意象的最主要活动空间。新时期伊始,“朦胧诗人”带着崭新的诗歌美学冲击诗坛,其诗作中出现了大批以象征和隐喻为特征的“表现型”意象,试图荡尽传统的“再现型”写实意象。他们高扬主体意识,以意象化方式追求主观真实,用意象的模糊性取代了形象和意旨的明确性,追求用语义的深度模式来达到营造诗歌整体意义的深度模式的目的。到上世纪80年代中期,更年轻的“新生代”诗人,却又视“朦胧诗”为一种需要矫正的传统,以至主张“非诗”,甚至连意象也“非”去。他们在理论主张和创作实

践中主张“反诗”、“反变形”,语言的原生态即是事物的原生态,出现了大批“反意象”诗歌。

正当“反诗”主张使意象在诗歌创作中受到了冷遇的时候,意象却趁机在叙事文学领域谋得了从未有过的广阔空间。这种不同文体要素的交叉运用成就了小说创作的新面貌,一些目光敏锐的作家、批评家提出了建立意象小说的设想,以充分张扬汉语小说的特性和优势。陈剑晖所提出的“感觉意象小说”,虽然还是偏重“感觉”而非“意象”,却已意识到意象在叙事中的独特品格<sup>[2]</sup>。王干则给“意象小说”下了一个确凿明白的定义:“意象小说则是一种现代的诗化小说,它并不只是抒发情绪,而是以对客观世界的感觉营造自己的意象天地。”<sup>[3]</sup>一些作家在创作中开始有意识、大规模地使用意象,促使当代小说从某种程度上的政策言论及社会学话语向象征艺术话语过渡。

新时期叙事文学中对意象的运用,对象中象外之“意”的寄托与发掘,也经历了一种初始承继体制化内涵继而踏上叛逆、颠覆、创新之途的过程,这使新时期叙事文本中对意象的运用与开拓呈现出两种不同的取向。一部分作家在小说叙事中营造的意象多是一种取自诗歌的横向带土移植,传达的仍是某些具象在长期文化浸染中凝聚的所指含义。只有在先锋作家叙事中,“意象”才真正脱离主流意识形态编码,突破意象形式与内核

\* 本文为浙江省教育厅2008年度项目“基于意象营构的苏童小说叙事策略研究”(Y200803266)的研究成果。

\* 作者简介:吴智斌(1972—),女,湖南涟源人,文学博士,浙江财经学院讲师,研究方向为当代小说评论。

的双重传统约束,并在形式上成为一种情节、结构因素,在内涵上成为一种“个人化”的独特的感觉与情绪的表达,在叙事文学中成为一种“有韵味的形式”,从而形成了意象化叙事风格。

## 二、先锋作家的集体叙事策略与苏童意象化叙事个性的渐现

在失去统一规范后自由自在的边走边唱中,先锋文学在20世纪80年代后期文化领域众神狂欢的岁月里,创造了崭新的小说观念、叙事语法、文体模式和语言经验,对形式史无前例的迷恋与推崇,“改写了当代中国小说的一系列基本命题和小说本身的定义。小说写作被移置到个人的经验位置上,当代小说因此取得了前所未有的艺术成就和无可置疑的艺术高度。”<sup>[4]</sup>他们极力主张创作应该回到叙事本身和文学本体,推崇张扬作家主体性的个体写作,为作家寻求个人的风格化表述提供了良好的契机。

先锋作家集体叙事的风格化表述在伊始以形式主义实验为突破口,将语言、修辞和叙述等置于小说的本体地位,人物、故事、情节等传统小说的决定性因素沦落到受支配地位。由于自觉选择了在边缘处叙事的文化定位,与主流文化模式和意识形态中心话语有意疏离,先锋作家得以在传统颠覆处开始随心所欲地破坏和重构,一切可能纳入文本的形式因素都以实验的名义穿行于话语当中。在众多先锋文本里,意义的模糊化与不确定性、精神追求的浓厚叛逆性、叙事圈套、叙事策略与实验技巧的层出不穷造成了莫衷一是的阅读效应,与此同时,推动着阅读者相应的阅读策略与阅读技巧形成。在这种双向互动中,“形式”日益切入文本的“意味”之中,成为有效传达“意味”不可或缺的部分。一言蔽之,先锋实验小说出现在文坛,首先取得的是一种形式的“陌生化”效果以及新奇的阅读感。

在对形式意义的认识上,还从来没有哪个流派像先锋作家让我们有了那样深的感受。他们用创作表明,形式远不是作品表面的呈现,更不是对立于内容之外的。正如有论者指出的:“形式感的本质,就是作家主体能动地感知世界的方式,也就是主体的精神生存方式。只有在这个意义上,才能理解实验小说家们对形式感的强调,实际上是对精神生存方式的强调,是对主体全部认知能力及其形式独特性的强调。由于对小说形式感的这种理解,事实上是把生存的精神本体与小说文体的

形式整合到了一起,两者之间获得了最大限度的同构。”<sup>[5]</sup>形式产生于主体,也是凸现“自我”与“精神”的方式。

在文本中大面积独特使用意象就是先锋作家形式实验的一种重要手段。他们在意象营造中很少使用明喻,传统文本中富于准确性、单一性、鲜明性的形象往往被变形、随机、繁复、隐晦和歧义的形象所取代,阅读也随之变成释义行为而不是直接的感受活动。苏童即是这批先锋作家中营构意象最成功也最具代表性的一位,他在创作中具有高度自觉的形式感和文体意识,认为“小说不是按照理性的、逻辑的东西来阐述来展开,小说必须从形象着手”<sup>[6]</sup>,其文本中意象的营构即是“从形象着手”展开叙事的一种策略。苏童小说叙事是伴随着意象的运行而推进的,其叙事具有浓厚的“意象化”特性。意象营造与意象化叙事是苏童叙事中最个人化的部分,构成苏童文体实验的重要内容。

## 三、苏童小说叙事的意象化策略

所谓意象化叙事,即是一种实物虚化或类化叙事。具体说来,就是在叙事过程中,借助一定的技巧与手段,充分利用特定形象、物象和景观所形成的表现力,将一些日常生活空间及其中的人、物、事等灌注符合自己叙事意图的情绪参与小说叙事,使之演变成一种特殊身份的叙事参与者,从而使其所指涉及的意义指向了一个观念域,最终生成成为一种虚象或一种“类”的隐喻。

从苏童的创作实践来看,他在叙事中营造了大量的意象,赋予意象鲜明的色彩和整体的隐喻功能,把意象审美机制富于创造性地引入了叙事文学领域,意象在文本中成为结构因素和故事因素推动叙事前行,大量的意象叠加在扩张了文本信息量的同时,改变了传统小说较为单一的叙事方式,使文本具备了现代小说独具的张力。

苏童叙事中,往往在经过自己的情绪过滤后,将丰富的、众多的意象加以集合、叠加成一个有机的整体来叙事,一个文本的构建就是一次意象的狂欢。苏童创作的大多是意象叠加的文本,繁复多样的意象充斥其间,意象与意象之间灌注的大量个人情绪与意图往往阻碍了接受者对文本的直接切入,想进行一次真正成功的阅读有赖于对意象的破译。这种有意设置的阅读障碍,正是苏童叙事的一种策略,也正是意象化叙事的一种魅力所在。长篇小说《我的帝王生涯》就是一个典型的意象叠加的文本。其中包括有咒语、鸟、白色小鬼、美丽纸

人、走索艺人、《论语》、棕绳等意象。这诸多繁复的意象并不是杂乱无章的随意堆积,不仅有核心、整体意象和次要、部分意象,也有同构意象,还有既是结构因素又是文本意义主体的意象,而且所有意象在内涵上具有内在的层递性和逻辑制约性,构成一个严密有序的意象系。两个核心的整体性的意象“咒语”和“鸟”,分别隐喻了故事的深层意蕴:大變国文化的没落以及端白由充当傀儡的、受约束的“神”走向自由的、自主的“人”的精神肉体演变史。前者在故事表层上是大變国由盛而衰及“我”即端白从帝王到走索艺人的过程,后者在故事表层上是由“笼中鸟”、“死鸟”到像鸟一样自在轻盈的“走索王”的历程。

苏童小说或以全新的意象化叙事代替了传统的情节叙事(如早期的《飞越我的枫杨树故乡》如梦境般灵气飞扬,意象纷呈而无故事可循),或者是情节叙事与意象化叙事并行不悖地存在于他的叙事中(如《妻妾成群》不仅有完整的故事与情节,更有井、紫藤架、落叶等意象共同参与叙事而使文本获得崭新的阅读效果),内容与形式方面的双重变更使其创作始终保持“先锋”特质。

由于意象化叙事策略的成功运用,使苏童小说得以与电影等视觉艺术便利沟通。苏童由于其《妻妾成群》、《红粉》、《米》、《妇女生活》等小说被资深导演张艺谋、李少红、黄健中等改编成电影甚至芭蕾舞剧等而获得了广阔的声誉,却也因此被批评家认为有“媚俗”之嫌。对于苏童小说频频“触电”,仅仅用其小说的“通俗”乃至“媚俗”特性来解释是浅薄而且难以服人的。苏童小说与电影电视等视觉艺术的较易沟通,得益于苏童叙事的两大特性:一是意象化的叙事策略,一是苏童叙事中对色彩的超乎常人的敏感和非常独特的运用。

小说是一种语言艺术,而电影电视首先是一种视觉艺术。小说运用文字,电影运用面画,两者对意义的传达过程,方向上存在一种互逆关系,正如安德烈·勒文孙所言:“在电影里,人们从形象中获得思想,在文学里,人们从思想中获得形象”<sup>[7]</sup>,

由此也道出了小说与电影电视存在的一个共同要素:“形象”。作为语言文本的小说能在多大可能上转化为作为画面文本的电影,在很大程度上决定于其中的“语言形象”(“意象”即是一种)转化于“视觉形象”可能性的大小。苏童叙事中追求意象的视觉性效果,具象化程度较高,而且文本中诸多的细节与场面由于意象营构、层叠而具有一种强烈的画面感,契合了电影空间叙事的特性,因此为其小说文本从语言艺术转化为视觉艺术——电影电视提供了更多可能。

现代电影中,随着时代和电影观念的发展,色彩“已不再仅仅是增加影片现实感的因素,它更多地被创作者当作一种语言形式来有意识地加以运用,创造出具有审美价值的色彩功能”<sup>[8]</sup>,色彩具有的表意功能往往使它形成影片基调并进而成为剧中角色。苏童对色彩的敏感和充分运用,从另一个角度契合了电影电视艺术的特性,也是其文本易被改编成电影的重要原因。苏童的意象与现代电影尤其是第五代导演的审美标尺不谋而合,色彩本位论者认为张艺谋电影艺术在于实现了故事的意化,这与苏童的意象化叙事和对色彩的独到利用有异曲同工之妙。

参考文献:

- [1]吴晓.意象符号与情感空间[M].北京:中国社会科学出版社,1990:1-3.
- [2]陈剑晖.论感觉意象小说[J].文艺评论,1988(4):12-18.
- [3]王干.在意象的河流里沉浮[A].江苏青年作家论[C].南京:江苏文艺出版社,1991:83-92.
- [4]陈晓明.移动的边界[M].武汉:湖北教育出版社,2000:17-33.
- [5]季红真.形式的意义[J].上海文学,1990(6).
- [6]林舟.纸上的美女——苏童随笔选[C].人民日报出版社,1998:196-213.
- [7]安德烈·勒文孙.电影的本性[A].电影艺术导论[C].纽约,1960:151.
- [8]张凤铸.影视本体和走向论[M].北京:中国广播电视出版社,1999:441.