

# 影像文化时代的文学处境

李红秀

【摘要】由于影像媒介的作用和影响,我们正处于一个从语言文化主导的时代进入影像视觉文化主导的时代。在影像文化时代,新世纪文学催生出与影视剧相伴共生的新兴的文学形态——影视小说,文学文本的大众化需求成为作家文学书写考虑的首要问题。影视小说已经对当代作家的小说书写、小说生成方式及小说传播形态产生了意义深远的影响。对影视小说的批评同样需要更新观念,整体性、共读性和互文性等观念对于影视小说的批评具有重要的借鉴作用。

【关键词】影像文化;大众意识形态;文学书写;影视小说;批评

【中图分类号】I206.7 【文献标识码】A 【文章编号】1008-0139(2012)02-0031-6

进入新世纪以来的中国文学已经呈现出不容忽视的大量新质素,也就是说,要研究和探讨新世纪文学的特质,必定要考察大众传媒在文学流通和传播中的重要作用。美国传播学理论家库利说:“传播的历史是所有历史的基础。”<sup>[1]</sup>而不同时代传播媒介的不同特点必然对包括文学在内的人类精神生活方式产生深刻的影响。从传播的角度看,影视小说是新世纪文学中出现的一种新的文学形态,它对传统的文学样式、文学传播方式、文学传播途径、文学作品的市场、文学作品的受众对象、文学作品的社会地位等诸多方面,都产生了前所未有的冲击和变化。

## 一、影像文化的大众意识形态

影像文化是“技术性观视”的视觉文化形态,

它置换眼睛与真实景观发生的直接联系,使人类看到的总是透过某种技术手段呈现的“影像”。影像文化的兴起,是当今文化生活中一个极其重要的事件。它似乎将已有的文字的传统阐释功能和表现功能排斥殆尽,而引发了“影像”与“文字”之争,使曾高居“象牙塔”中的文学艺术面临着日益严峻的挑战。丹尼尔·贝尔在论及“作为大众传播媒介的电影和电视”为代表的“视觉文化”时曾指出:“当代文化正在变成一种视觉文化,而不是印刷文化,这是千真万确的事实。”<sup>[2]</sup>对于影像文化的迅速崛起,鲍德里亚论述道:“摄影是现代的驱妖术。原始社会有面具,资产阶级社会有镜子,而我们有影像。”影像世界“通过技术向我们强调它的存在。这个主客关系的反转发挥着惊人的、不可轻视的作用”<sup>[3]</sup>。现实确乎如此,在汹涌澎湃的影

本文为国家社科基金项目“新时期小说与影视传媒关系研究”阶段性成果,项目编号:10XZW0004。

【作者简介】李红秀,重庆交通大学人文学院教授,贝宁阿波卡拉维大学孔子学院院长,重庆 400747。

像文化洪流中,我们感受到这股崛起的力量!

在我国,影像文化是随着上世纪90年代大众文化的兴起而日渐强盛的,而影像文化是大众文化外在表现的重要形态之一。大众文化常常被认为是一种消费文化和商品文化,是电影、电视、音乐、出版物等生产工业制造出来的消费品。有学者指出:“近年来,我国文化市场逐步建立,文化产业迅速兴起,大众文化以前所未有的态势迅猛发展,影视媒介文化、广告文化和信息传播业异军突起,日见勃发,在国民生活中愈益显示出某种举足轻重的地位。”<sup>[4]</sup>

西方不少学者都不约而同地论述了大众文化的意识形态特性。菲斯克认为:“大众文化由各种组合的居于从属地位或被剥夺了权力的人群所创造,他们丧失了推理的和物质的资源——这由剥夺了其权力的社会体系所提供。因而这与其内核相矛盾、相抵触。这些资源——电视、唱片、服装、电子游戏、语言——承载着在经济上和意识形态上处于支配地位的人的利益,其中蕴含着他们的力量架构——这是霸权式的,并支撑着现状。”<sup>[5]</sup> 詹姆逊认为意识形态具有辩证特色,他在《后现代主义与文化理论》中指出:“在同一意识形态体系之中,存在着两套不同的价值观和两种不同的批评主旨;这各不相同的两套价值观和两种批评主旨处于一种动态发展的趋势之中,各自构成内部的冲突,即一方的存在以对另一方的否定为前提,反之亦然;而且这对立冲突的两个方面不会自行消失,它们处于在一定的社会——经济条件下,有可能向着对立面转化。”<sup>[6]</sup> 按照詹姆逊的说法,在同一社会中,存在着两种意识形态的价值观,一种是占统治地位的主流意识形态,另一种是代表普通民众的非主流意识形态,我称之为“大众意识形态”。从菲斯克和詹姆逊的论述可以清楚地看到,大众文化代表了大众意识形态的价值理念,对主流意识形态构成了巨大的挑战。而影像文化既是大众文化重要组成部分,又是大众意识形态的直观体现。

作为大众文化中的影像文化与当代大众的精神生活已紧密地联系在一起,尤其是影视剧深得

大众喜爱,影视剧的这种大众意识形态又极大地推动了我国影像文化的繁荣与发展。《中国广播电影电视发展报告(2011)》以大量的事实和数据反映了2010年我国影视剧发展的新成就、新成果,其中有些数据特别引人注目。全国广播电影电视总收入达2459.08亿元,比上一年增长25.5%;电影综合效益达到157.21亿元,比上一年增长47.55%;“十一五”期间广播影视总收入以年均21%的速度大幅增长<sup>[7]</sup>。影视剧的兴起和发展在一定程度上促成了大众文化的成熟,满足了大众对通俗性、娱乐性、情感性文化的心理需求。随着视觉文化的普及,影像文化已经带来深刻的文化转型和变革,从而产生马克·波斯特所言的“文化重组”<sup>[8]</sup>。在这个文化转型和变革的时代,影像文化的大众意识形态极有可能承载“塑造未来文化形态”的重任。

## 二、从文学书写到影像书写

影像文化作为大众文化和视觉文化的重要源泉,对传统个人独白式的文学书写方式具有强烈的颠覆性的力量。进入1990年代以后,在影像文化的大众意识形态的影响下,作家的文学书写开始有意考虑大众的审美需求,尤其是考虑导演影像改编的需要。面对影视剧的强大社会影响力,许多作家在进行文学创作时已经自觉在为影像改编做准备。这种准备不仅包括小说内容与形式的多个层面,甚至还涉及到影像的技巧和技法。毋庸置疑,影像文化的大众意识形态给中国当代文学的发展带来了极其深刻的影响。一方面,文学作为一种高度个性化的艺术创造,表现为借助于影视剧的巨大传播力获得更大影响力和传播空间;另一方面,影视剧在获取了文学的养分来激活自身的同时,又以霸主的姿态对传统的文学书写方式产生了巨大的冲击。

上世纪90年代初,6位作家同时为张艺谋创作电影小说《武则天》的轰动事件,可以看作当代作家文学书写改变的集体发端。1993年,张艺谋对改编某一部小说已觉得腾挪余地不大,不能满足他的“再创作”需要,于是便请苏童、北村、格非、赵枚、须兰、钮海燕等6位作家写作同一题材——唐代女

皇武则天的故事,号称“同题作文,相互竞争,以便于电影改编”。因而,苏童为此写出了《紫檀木球》(载《大家》创刊号),北村写出了《武则天——迷津中的国王》(载《小说家》1994年第1期),格非写了《武则天》(载《江南》1994年第1期),赵枚写了《则天大圣皇帝》,须兰写了《谁想毒死我》(与赵枚共同出版单行本,由中国开明出版社出版),钮海燕写了《中国女皇》(由中国社会出版社出版单行本)。6位作家男女各占三位。据说苏童是第一位被约稿的,当时并没有告诉他将有其他人要写同一题材,后来担心一人写怕万一不行再改会耽误时间,张艺谋就起了再约其他作家写作的心思。逐渐由一而二,二而三,发展至6人同题。这差不多是美国好莱坞式的工作方法了。当然,张艺谋要的是小说,而不是现成的电影剧本,这是他对新时期小说情有独钟的例证。从小说中获得的東西,肯定要比从剧本中看出的东西多得多。赵枚、须兰携手打造的《武则天》的封面上则写着“张艺谋为巩俐度身定做拍巨片,两位女性隐逸作家孤注一掷纤手探秘”的广告语。“奉命而作”的苏童在接受采访时曾说:“这个长篇写得很臭,我不愿意谈它。我的小说从根本上排斥一种历史小说的写法,而《武则天》恰恰做的就是这样一件事情,可以想象它跟我希望的那种创作状态是多么的不一样,而且一开始写的时候我就想,不能虚构,武则天这么个人物不好去虚构她的。结果是吃力不讨好,命题作文不能作,作不好。”<sup>[9]</sup>

苏童的反抗是无力的,在影像文化浪潮的裹挟下,作家的“下海”“触电”成为一种越来越普遍的现象。事实上,新时期许多作家已经认同了影视剧,叶辛、梁晓声、柯云路、铁凝、王朔、莫言、刘恒、刘震云、海岩、周梅森、周大新、二月河、邓一光、柳建军、石钟山等一大批作家在创作中都自觉地对影视剧本流露出共同的兴趣,他们的小说具有了更多的影像性,成为当代小说创作的一道风景线。池莉很早就迷上了电影:“我喜欢欧洲的文艺片和有一部分先锋派的探索片,我喜欢拉美的有些片子,我喜欢美国的好莱坞的动作片、枪战片、言情片、传记片,还有动画片,我还喜欢苏联的片子。我

喜欢一切的优秀影片。”<sup>[10]</sup>正因为对电影的喜欢,池莉在小说书写时,有意无意之间运用了视觉思维,增强了小说的故事性、情节性和画面感,这些小说因此受到读者的欢迎,也得到影视剧编导的青睐。与此同时,不少作家是主动或是被动参与到影视改编和创作中去,张承志、王安忆、万方、池莉等都曾为自己的小说改编当过编剧。而刘恒走得更远,直接担任电视剧《少年天子》的总导演,他说:“作家辛辛苦苦写的小说可能只有10个人看,而导演清唱一声听众可能就达到万人。”<sup>[11]</sup>

在影像文化的主导之下,文学书写方式转变最明显的例证就是“影视小说”的出现。近年来,只要走进书店,我们很容易看到标有“影视小说”的售书专柜。影视小说与传统小说的最大区别在于,传统小说是独立于影视剧而存在的居于主导地位的文学形态,影像生产是由小说到影视剧的改编过程;而影视小说是从影视剧到小说,是依附于影视剧而存在的新的文学形态。有电影《庭院里的女人》,就有小说《庭院里的女人》;有电影《刮痧》,就有小说《刮痧》;有电影《大腕》,就有小说《大腕》;有电影《手机》,就有小说《手机》;有电视剧《大染房》,就有小说《大染房》;有电视剧《大法官》,就有小说《大法官》;有电视剧《江山》,就有小说《江山》,等等。这些“影视小说”的出版发行,表明导演与作家、影视发行部门与出版商已经建立了互利互惠的良好合作关系,也表明影视剧与小说这两种艺术之间互动机制的进一步确认。

影视小说一般都是先有影视剧本后有小说,影视剧本和小说作者大多数是同一人。也就是说,影视小说先为导演和演员服务,后为读者服务。因此,影视小说通常有两种类型。第一类是偏重于剧本的影视小说。这类小说想象和虚构的成分差,文学性不强。郭宝昌的《大宅门》就是一部剧本,书前有剧照,有人物一览表,书的正文就完全是演员舞台说明和对白的剧本。由同名电视剧改编的小说《大栅栏》几乎通篇都是对话,似乎是电视剧的记录,这让人联想到中国文学史当中的宋元话本。电视剧《江山》首播的同时,人民文学出版社出版了



同名小说。这部作品与其说是小说倒不如是电视剧本,从生产方式到文体特征上都有明显的影视性。作者邓一光进行了说明:“这(指小说《江山》)原是一部电视连续剧的剧本,作为影视工业生产中的一环,写作时采用了接近工作台本的简捷做法,没有人物状态描写,基本没有场景描写,离着文学本很远,几乎就是一个分镜头台词本。原本未打算出版,只是试图给导演和演员们讲述一个故事,以便他们在二度创作时有所凭借。后来出版社索要这个故事,为了方便读者阅读,作了些简单的体例变动和部分场次及内容删节,成了现在这个版本。”<sup>[12]</sup>可以看出,这类影视小说作为影视剧生产的副产品在创作方式上具有程式化的特点。第二类影视小说偏重于文学性。有些作家对影视小说采取了比较严肃的创作态度,对原剧本进行了充分的二度创作,使小说的文学性增强。电影《手机》的编剧和小说《手机》的作者都是刘震云,但二者不同。电影《手机》是冯小刚电影模式的又一次展览,是一个男人和三个女人的故事,具有很强的大众文化特点。但小说《手机》就不同了,尽管小说的主要部分来自于电影,但另外增加了两部分:一部分是严守一的少年时代(电影片头略有展现),另一部分是严守一祖父辈的生活。这样,小说不仅是描写了现代人的生活状态,也讲述世俗男女的情感故事,而且对人类文明步履进行了探寻和拷问。这样的影视小说就具有了丰富的文化内涵,再加上刘震云敏锐细腻的观察和机智精细的语言功力,形成了小说特有的文学韵味。可见,影视小说既要保持原作品的影视性,又要发挥语言艺术的优势,力争影视性与文学性的高度统一。

### 三、影视小说的批评观念

进入新世纪之后,大众传媒对传统文学的冲击和影响越来越大,在此种情况下,“新世纪文学”的生存方式、创作方式、艺术手法、技巧技法、审美取向、阅读方式等各个方面都发生了深刻的变化。因此,传统文学的批评模式和批评话语已经不适用于对“新世纪文学”的批评,尤其不适用于对影视

文学这种新兴的文学样式的批评,必须建构与新世纪文学相适应的全新的文学批评模式和话语体系。

“新世纪文学”的研究显然需要建构与大众传媒相适应的、新的方法和观念。米歇尔指出:“种种看的状态(观看、注视、瞥见、发现的实践、监视和视觉快感),也许是和种种阅读形式(解读、解码、解释等)同样深刻的问题。‘视觉体验’或‘视觉修养’并没有在文本形式中得到充分的解释。”<sup>[13]</sup>这就是说,语言学的思维方式或方法论并不适合于大众传媒时代的视觉文化和影像艺术的研究,观看影像有许多不同于阅读文字的特征,它们需要新的视觉文化的范式内加以解析,而不能简单地套用语言学模式来说明。“从这个意义上说,视觉文化的兴起不仅是一种新的文化形态的出现,而且要求一种新的思维范式。”<sup>[14]</sup>语言主因的文化让位于传媒主因的文化,这一转变与当代社会的发展变化关系密切。这一转变导致了适合于大众传媒文化研究的独特思维范式和方法应运而生,也导致了研究范式从“语言学模式”向“大众传媒模式”的转变。“现在视觉文化作为一个课题的出现乃是对这一霸权的挑战,已经发展出了米歇尔所说‘图像理论’。西方哲学和科学如今也使用图像而非文本的解释世界的模式,这就显现出对世界就是一个写下的文本这一观念的有力挑战,这种观念在诸如解构主义和后结构主义那样的以语言学为基础的思想运动中支配了大多数思想论争。”<sup>[15]</sup>

在大众传媒时代,影视小说批评需要一种新的批评理论、一种新的分析技术。这种新的批评理论和分析技术建立在现代的大众传媒理论基础之上,运用业已形成的大众传媒概念、范畴、体系和方法来对影视小说做出新的评价和判断。影视小说的文学批评涉及的首要问题就包含着对传媒特征和文学特征以及它们之间关系的理性思考。当人们把电影称之为“活动的雕塑”、“活动的建筑”、“活动的绘画”、认为“电影就是文学”时,并非肯定电影就是雕塑、建筑、绘画、文学,以此来否定电影的独立性,而是着意于其他艺术在电影生成过

程中的意义,以及电影与其他艺术之间的联系,并以其他艺术的特点、规律、研究方法来审视电影,对电影艺术作更深入的剖析。同样道理,我们要对影视小说的特征作进一步探讨,就必须把影视小说放在大众传媒的视野下观察、分析、研究。

首先,影视小说批评的整体性观念。

长期以来,我们的小说研究仅仅着眼于小说本身,在一个相对封闭的圈子内进行。而对影视小说的研究不能采用封闭式方法,因为影视小说是影视剧和小说的混合体,它不是孤立的文字文本,也不同于传统小说的独立的审美形态。影视小说是因为影视剧而出现的,它与影视剧是一种“共生”关系。因此,我们研究影视小说时,必须把影视剧和大众传播媒介纳入研究视野,把握住影视小说的整体性,才能看出影视小说的独特魅力。正如中国古代诗和画是不能分割一样,“以体裁形式而言,古典的关于‘诗与画’之间的界限已开始淡化,并逐渐消失,各种体裁之间开始出现位移与转化。特别重要的是,传统的关于不同体裁形式中有不同的美学原则、艺术规律与技巧方法的条律已被打破,空间艺术的造型方法被引进了小说这种时间艺术部类,在现代小说中出现了绘画化与影视化的艺术现象。”<sup>[16]</sup>影视小说改变了小说的固有属性,使小说具有了影视艺术的某些特征,即所谓小说的影视化。种种情况表明,“影视化”作为当代小说最为强烈的艺术表征,构成了影视小说本身的基本话语形态。而从影视角度研究影视小说,又可提供一种有关小说的、崭新的阐释。同时,小说也为影视艺术提供了“作品的思想内容”、“典型形象的塑造”、“关于文学的表现手法”、“节奏、气氛、风格和样式”四个方面的文学价值,张骏祥才说:“电影就是文学——用电影表现手段完成的文学。”<sup>[17]</sup>因此,我们完全可以说:小说就是影视剧——用文学手段完成的影视剧。

其次,影视小说批评的“共读”性观念。

进入影视时代后,小说创作的目的和方式都发生了变化。当代小说作者大都不以纯粹的小说创作作为唯一目的,影视创作成为其小说创作的潜在动

机,影视导演成为其隐含读者。由于这样的创作目的,小说创作方式也在更新,出现了小说与影视剧的“共生”现象,这就是小说的新形态——影视小说。所以,对于“共生”现象的研究,就成为影视小说研究的新课题。

影视小说也带来了人们阅读方式的改变。从生产出的文本来,影视小说其实有两个文本:一个是文字版的小说,一个是视听版的影视剧。从阅读方式来看,受众也同时面对两个版本:他们既可以“读”文字版的小说,也可以“读”视听版的影视剧。对影视小说的这种阅读方式,其实是小说阅读与影视欣赏的同步进行,可称作“共读”。小说形象的间接性和影视形象的直观性在“共读”中达到“互补”。因此,对影视小说的研究也必须树立“共读”观念。一方面小说形象的多义性、可塑性和不可穷尽性,调动了受众的创造性思维。而另一方面影视剧的直观性、明确性和固定性则为受众的思维提供了可资借鉴的“参照系”,受众在小说形象和影视形象的对比和对照中检验着自己的思维成果。而由小说的文字阅读到影视的视听阅读,表明了阅读方式的巨大变革,其意义是深远的。

再次,影视小说批评的互文性观念。

在影像文化时代,小说从研究对象到研究内容都显示出开放性、兼容性,小说研究不再仅仅局限在小说本身,已广泛而深入地涉及到影视艺术,那种把小说看成“唯一”而拒斥影视的观点愈来愈显得狭隘。因此,影视小说研究离不开对影视剧的研究,二者以亲密无间、相互依存、相互渗透、相互指证的形式存在,构成其研究的互文性关系。影视剧具有综合性特征,广泛吸纳了戏剧、文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、摄影等各门艺术中的多种元素,并对其进行了具有质变意义的化合和改造,在综合中创造了自身。这样,影视小说研究不仅与影视艺术,而且与其它艺术建立了更为广泛的联系。如此看来,影视小说的研究,实际上已成为一种跨学科的互文性研究。作为小说研究领域中的一门新兴学科,影视小说无论在实践方面还是在方法及理论方面都还有一系列有待解决的课题,

而互文性理论为小说和影视剧之间的关系提供了研究的方法论体系。

用互文性理论来研究影视小说,其意义是多方面的。一方面,对于小说研究来说,从影像角度看小说,为小说研究提供了一个新维度,可以拓宽小说研究的视域,分析掌握影视剧的特点以及创作规律,对于小说创作也大有益处。另一方面,对影视剧来说,吸收小说的营养成分,是提升其艺术品位的一条有效途径。小说与影视剧的互文性关系,也构建了双向互动的美学价值。多年来,我们注重小说对影视剧的影响,着眼于小说名著的影视改编,并从此出发评价影视作品的得失。而对影视小说的研究,更侧重于影视剧对小说的影响,即考察分析在影视艺术作用下小说所发生的质的变化,并通过这种努力重新认识小说与影视剧的互文性关系。这种开放型研究,对文艺学的学科建设,对文艺创作和文艺欣赏都有重要的理论意义和实践意义。

几千年的文学批评史表明,一个时代有一个时

代的文学。“新世纪文学”不同于新时期文学,更不同于十七年文学,它们之间的根本区别在于,“新世纪文学”的诞生和发展,与大众传媒的兴起和发展紧密相关,而影视小说的出现就是重要的标志之一。可以这样说,如果没有影视小说这种新的文学样态的出现,“新世纪文学”只是一个历时性的概念,“新世纪文学”仅仅是新时期文学的简单延续,而没有独立的文学价值和美学意义。进入新世纪以来,社会发展到大众传媒时代,声像传媒和网络技术广泛使用,人们的生活方式从封闭走向开放,更加强调事物间的普遍联系。时代的开放性也加速了“新世纪文学”及时地吸收新信息、新知识和新方法,而新兴的影视小说也正为“新世纪文学”不断输入新的血液。从影视小说的角度来审视“新世纪文学”,我们能够以外部和内部相结合的视野来全方位观照“新世纪文学”的审美特性和独特价值,其作用在于努力为“新世纪文学”的发展拓展新的生存空间。

#### 【参考文献】

- [1] 丹尼尔·杰·切特罗姆.传播媒介与美国人的思想[M].北京:中国广播电视出版社,1991.
- [2] 丹尼尔·贝尔.资本主义文化矛盾[M].北京:三联书店,1989.156.
- [3] 鲍德里亚.消失的技法[A].罗岗、顾铮.视觉文化读本[C].桂林:广西师范大学出版社,2003.76.
- [4] 金元浦、陶东风.阐释中国的焦虑——转型时代的文化解读[M].北京:中国国际广播出版社,1999.68.
- [5] 约翰·菲斯克.解读大众文化[M].南京:南京大学出版社,2001.2.
- [6] 詹姆逊.后现代主义与文化理论[M].北京:北京大学出版社,1997.50.
- [7] 中国广播电影电视发展报告(2011)[EB/OL].<http://wenku.baidu.com/view/cc78b7d7b14e852458fb57a8.html>.
- [8] 马克·波斯特.第二媒介时代[M].南京:南京大学出版社,2000.4.
- [9] 林舟.生命的摆渡[M].深圳:海天出版社,1998.79.
- [10] 池莉.信笔游走[J].当代电影,1997,(4).
- [11] 刘江华.刘恒讲述当导演的幸福生活[N].北京青年报,2002-11-27.
- [12] 邓一光.江山[M].北京:人民文学出版社,2003.509.
- [13] W.J.T.Mitchell. Picture Theory[M]. Chicago: University of Chicago Press, 1994, P16.
- [14] 周宪.“读图时代”的图文“战争”[J].文学评论,2005,(6).
- [15] Nicholas.Mirzoeff.ed.The Visual Reader[M]. London: Routledge, 1998. 5.
- [16] 柳鸣九.从现代主义到后现代主义·序言[M].北京:中国社会科学出版社,1994.
- [17] 张骏祥.用电影表现手段完成的文学——在一次导演总结会上的发言[A].电影的文学性讨论文选[C].北京:中国电影出版社,1987.

(责任编辑 王 林)