

視覺文化語境下嚴歌苓影視改編作品研究 ——以《金陵十三釵》及《陸犯焉識》為例

張笑笑

摘要

在視覺文化佔據主導地位的當今時代，影視作品的層出不窮影響着文學的創作與存在狀態，作家們紛紛投身小說的影視創作與改編工作。其中，嚴歌苓始終筆耕不輟，在文學創作與影視改編方面均取得了巨大成功。本論文基於前人研究，旨在視覺文化的語境中，以嚴歌苓影視改編作品為研究主體，結合其藝術特色及審美風貌，討論嚴歌苓影視改編作品與視覺文化之間的關聯性，以及視覺文化因素在嚴歌苓小說中所發揮的主要作用。

關鍵詞

視覺文化 嚴歌苓 影視改編 敘事特質

一、前言

（一）研究動機和目的

20世紀90年代以來，中國的主流文化向大眾文化轉型，影視作品以其先進的傳播形勢，以及在商品經濟中的優勢表現所帶來的市場效應，對當代作家的文學創作與文學批評產生着深刻的影響，在此過程中湧現出大量兼具影視性與文學性的文學作品。嚴歌苓就是在國內文學領域與影視領域均獲得認可與關注的作家之一。

近年來，嚴歌苓的小說中有多部作品深受國內導演青睞，她本人也着手從事影視作品的編劇工作。這與她作品當中的視覺元素不無關係。在訪談中，面對記者所提出的觀點：「和別的作家不一樣，你的文字十分注重強烈的畫面感和視聽感覺」，嚴歌苓做出以下回應：「我在想，現代人已經被媒體吸引過去了，但電影的故事會讓人感動。……這種感覺能彌補單純文字帶給人的遺憾，我希望把我感動的東西放在我的文字裡，有着女性的體溫在

裡面，有着到皮膚的質感。現代人由於媒體的轟炸，已經形成了各種感覺的交叉。」¹熱愛觀看電影的她深諳電影與文學的共通之道，有意識地在作品當中安排視覺化元素，以豐富文學作品的視聽感受。這一方面也表明了嚴歌苓的創作態度與目的。

在全球化語境與文化變遷的歷史進程中，以往處於邊緣地位的視覺文化對文學書寫與文學閱讀產生了越漸深遠的影響。本文旨在從視覺文化研究的角度，以嚴歌苓被搬上螢幕的作品為觀察對象，探索嚴歌苓的影視改編作品在視覺文化影響下所產生的藝術特質。

（二）嚴歌苓影視化作品概述

根據嚴歌苓的創作時間及創作主題的變化，文章暫將嚴的創作時期分為赴美前和赴美後，第一個階段大致從其身為女兵投身創作開始，到其移民美國止。1978年，她創作了從作家自身的採訪經歷與人生體驗出發的第一部作品《七個戰士和一個零》。由於在越南戰場上受到了深深的觸動，她又於1980年創作出了電影文學劇本《心弦》。這部作品講述了朝鮮戰場上一個普通的朝鮮母親與中國人民志願軍之間的感人故事。次年，《心弦》經由上海電影製片廠拍攝並公映，引起了較大的反響。隨後，《殘缺的月亮》（1980）、《大沙漠如雪》（1982）、《父與女》（1983）、《無冕女王》（1984）及《避難》（1988）等劇本也相繼發表，產量頗豐。與此同時，嚴歌苓又發表了多部小說，其中包括五部短篇、一部中篇以及三部長篇。可以說，嚴歌苓擁有作家與編劇的雙重身份，在創作小說的同時她也進行電影劇本的創作與改編。

留學、定居美國後，她的創作更加多元化，創作量與上一個階段相比大大提高，更打開了國際視野，而電影在作家之後的創作生涯當中始終發揮着重要的作用。繼2002年嚴歌苓加入好萊塢編劇協會成為職業編劇之後，她陸續創作了大量優秀的原創電影和電視劇劇本，例如《梅蘭芳》、《幸福來敲門》、《娘要嫁人》、《畢業歌》、《劇場》。與此同時，嚴歌苓也將自己的小說改編成影視劇本。1992年，其短篇小說《少女小漁》發表，並獲得「中央日報文學獎」短篇小說一等獎，著名導演李安購下其電影改編權，並邀請嚴歌苓將其改編成劇本。1995年張艾嘉導演的同名電影上映並獲得「亞太國際電影節」最佳影片獎，嚴歌苓也憑這部作品獲得最佳編劇獎。1997年，嚴歌苓又參與了演員好友陳沖所導電影《天浴》的劇本製作，該部電影改編自嚴歌苓同名短篇小說《天浴》。繼《天浴》後，嚴歌苓又陸續將《小姨多鶴》、《金陵十三釵》、《陸犯焉識》、《芳華》等多部作品改編為影視劇本。此外，嚴歌苓也參與其他作家小說的影視改編工作，2012年她應韓國導演許秦豪邀請，參與了18世紀法國作家拉克洛小說《危險關係》的改編工作，同年同名電影上映。

近年來，嚴歌苓頻繁出現在中國大陸觀眾的視野當中，無論是她原創的劇本，還是由她的小說改編成的影視作品，都頗受國內導演的青睞，其商業價值與學術價值可謂是一時無兩。

¹ 曹雪萍訪問，嚴歌苓答：〈嚴歌苓：小說源於我創傷性的記憶〉，《新京報》，2006年4月29日，頁4。

(三) 文獻回顧

1. 國外學者對嚴歌苓影視改編小說的研究

嚴歌苓被翻譯成英文的作品較少，因此國外對於嚴歌苓作品的研究主要集中於其英文版小說（《白蛇》²、《沈淪女孩——秀秀》³、《扶桑》⁴、《赴宴者》⁵）。對嚴歌苓的關注主要集中在美國，美國媒體和評論家都對其小說有較高的評價。

對於她的短篇小說集《白蛇》，Fatima Wu 評論嚴歌苓《白蛇》這部小說很感人，具有吸引讀者的力量甚至魔力，而這是當今很多小說家做不到的。⁶引發西方學者討論的另一部小說是嚴歌苓於 2001 年出版的第一本英文翻譯小說《扶桑》，該作一經問世，就引起激烈討論。Cathleen A. Towey 在文章中指出《扶桑》旨在揭露中國弱勢群體在特殊年代的生存狀況；⁷ Jeffrey C. Kinkley 則指出，小說最吸引人的地方就是「自覺的敘事者」，即作為現代女性的嚴歌苓。⁸對於嚴的首部英文小說《赴宴者》，西方文學評論界也給予了很大的關注與支持。譬如 Faye A. Chadwell 就評論到，小說有着很好的敘事節奏，質疑了媒體在社團及政府代表的餐桌前的地位這一問題，表達了對中國新興資本主義的不滿，同時對於小說的人物塑造及寫作技巧等也表示了欣賞。⁹

總體來說，雖然嚴歌苓的小說數量可觀，但因語言限制，為西方文學評論界所知的小說基本上僅限於英譯作品或英文原版小說。他們注意到了嚴歌苓小說的藝術特色，並給與高度評價。

2. 國內學者對嚴歌苓小說影視改編的研究

國內學者對嚴作品的學術研究成果不少，而且是多方面的。以嚴歌苓作為研究主題的專著有三部：莊園《女作家嚴歌苓研究》、葛亮《此心安處是吾鄉——嚴歌苓的移民小說文化版圖》以及李燕《跨文化視野下的嚴歌苓小說與影視作品研究》。其中《女作家嚴歌苓研究》是有關嚴歌苓本人及其作品的評論、訪談以及側記的匯編集；¹⁰《此心安處是吾鄉——嚴歌苓的移民小說文化版圖》則針對嚴歌苓的移民小說《扶桑》進行探討，探究嚴歌苓

² Yan Geling, *White Snake and Other Stories*, trans. Lawrence A. Walker (San Francisco: Auntie Lute Books, 1999).

³ Yan Geling, *Xiu Xiu, the Sent-Down Girl* (screenplay; based on her short story "Celestial Bath (Stratosphere Entertainment LLC, 1999).

⁴ Yan Geling, *The Lost Daughter of Happiness* (novel), trans. Cathy Silber (New York, NY: Hyperion East), 2001.

⁵ Yan Geling, *The Banquet Bug* [novel] (New York, NY: Hyperion East, 2001).

⁶ Fatima Wu, "White Snake and Other Stories," *World Literature Today* 74:1 (Winter 2000), p.238.

⁷ Cathleen A. Towey, "Rev. of *The Lost Daughter of Happiness*, by Yan Geling," *Library Journal*, 15 Feb, 2001, pp. 203-204.

⁸ Jeffrey C. Kinkley, "Rev. of *The Lost Daughter of Happiness*, by Yan Geling," *World Literature Today*. 76:2 (2002), pp. 136-37.

⁹ Faye A. Chadwell, "The Banquet Bug. by Yan Geling," *Library Journal*, 8 Jan. 2006, p.75.

¹⁰ 莊園編著：《女作家嚴歌苓研究》（汕頭：汕頭大學出版社，2006）。

如何書寫美國華人的移民背景及生活現狀；¹¹《跨文化視野下的嚴歌苓小說與影視作品研究》則是成書自作者的博士論文，主要討論由嚴歌苓小說改編成的影視作品及原著。¹²嚴歌苓小說的影視化是學術界頗為關注的現象，有關的學術研究可以分為以下幾類：

現象研究。近年來，嚴歌苓的小說被頻繁改編成影視作品。姜穎針對這一現象進行了深入探討，分別從嚴小說的自身文本的特色、市場的傳播以及其創作與市場的互利關係三個方面入手，分析嚴歌苓小說出現影視改編熱的原因。¹³而張娜指出嚴歌苓小說的藝術化手段與女性主義主題書寫在其作品影視化過程中起到的推動作用。¹⁴

性別視角研究。吉素芬和左抒航探討了電影《金陵十三釵》，指出女性（處女）的身體與民族、國家尊嚴之間構成聯繫，處女的身體象徵着國家或男權社會的尊嚴與純潔。¹⁵畢媛媛分析了在小說改編成電影的過程中，原來的女性主義立場、女性敘事模式是如何改頭換面甚至被迫消失的，借此引申出女性主義在現今消費時代要面臨的困境和挑戰。¹⁶

小說與影視對比研究。趙英分析嚴歌苓小說影視改編的藝術美，進而討論嚴歌苓小說與影視劇之間的互動關係。¹⁷許瑛捷則以由嚴歌苓的改編成影視作品為研究主體，討論嚴歌苓作品的影視化特質與互文關係。¹⁸

綜上所述，目前學術界對於嚴歌苓影視化作品的研究已開始深入到各個角度，但以圖像和視覺文化作為理論方法對其作品進行探討的研究較少，因此本論文旨在以「跨越文學和影視藝術」的「兩棲」作家嚴歌苓的影視改編作品為研究案例，深入探討嚴歌苓在視覺文化語境中對於影視改編的考量，以及在視覺文化影響下所產生的藝術特質。

二、視覺文化及視覺文化語境中的當代影視與文學

（一）視覺文化概念界定

「視覺文化」這一概念的首次提出是在著名匈牙利電影理論家、編劇貝拉·巴拉茲(Béla Balázs)的著作《電影美學》中，他預言：「隨着電影的出現，一種新的視覺文化將取代印刷文化」。¹⁹隨後，瓦爾特·本雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)在其1936年所著《機械複製時代的藝術作品》中進一步明確了視覺文化與當代文明的關係；他指出機械複製時代是人類文明的一次巨大變革，電影這一機械複製時代的藝術的出現，將使傳統產生大動

¹¹ 葛亮：《此心安處是吾鄉——嚴歌苓的移民小說文化版圖》（香港：三聯書店，2014）。

¹² 李燕：《跨文化視野下的嚴歌苓小說與影視作品研究》（廣州：暨南大學出版社，2014）。

¹³ 姜穎：〈嚴歌苓小說影視改編熱現象研究〉（中國海洋大學碩士學位論文，2011）。

¹⁴ 張娜：〈淺析近幾年文學中“嚴歌苓熱”現象的原因〉，《安徽文學（下半月）》2010年12期，頁277。

¹⁵ 吉素芬、左抒航：〈女人的身體、民族的戰場——論電影《金陵十三釵》中的女性身體敘述〉，《名作欣賞》2013年第3期，頁154-156。

¹⁶ 畢媛媛：〈性別視角下嚴歌苓小說的電影改編〉（廈門大學碩士學位論文，2014）。

¹⁷ 趙英：〈嚴歌苓小說與影視改編互動關係研究〉（蘭州大學碩士學位論文，2013）。

¹⁸ 許瑛捷：〈嚴歌苓的作品及其改編電影的互文研究〉（彰化師範大學國語文教學碩士學位論文，2014）。

¹⁹ [匈]貝拉·巴拉茲：《電影美學》（北京：中國電影出版社，1982年），頁156。

蕩。²⁰美國學者尼古拉·米爾佐夫(Nicholas Mirzoeff)認為「視覺文化是仍處於創建期的構想，而不是一個已經存在着的界定清晰的領域」，它更多的是陳述問題的一種方式、一種「策略」、一個「戰術」，²¹並將後現代主義與視覺文化概念聯繫起來，認為「印刷文化肯定不會消失，然而對視覺及其效果的迷戀——現代主義的主要特徵——產生了後現代主義文化，當文化表現為視覺性時，該文化最具後現代特徵」。²²美國學者 W. J. T. 米歇爾(William John Thomas Mitchel)提出的觀點，具有一定代表性：「在視覺文化時代，文化脫離了以語言為中心的理性主義形態，日益轉向以形象為中心，特別是以影像為中心的感性主義形態。視覺文化，不但標誌着一種文化形態的轉變和形成，而且意味着人類思維範式的一種轉換。」²³由此觀之，國外學者們對「視覺文化」這一概念及影響尚未達成共識。

近年來視覺文化也逐漸引起國內學者的關注，對於視覺文化這一概念的釐定也是眾說紛紜。目前我國對視覺文化研究時間最長、影響最大的學者應屬南京大學現任教授周憲，他指出視覺文化的關鍵「在於視覺因素，或者說形象或影像佔據了我們的主導地位」，²⁴其後在〈反思視覺文化〉一文中，他又對視覺文化進行了進一步的闡釋：

視覺文化有兩個基本含義，一是指稱一個文化領域，它不同於詞語的或話語的文化，是視覺性佔主因的當代文化；二是用來標識一個研究領域，是廣義的文化研究的一個重要分支。²⁵

他對視覺文化的研究對象進行了釐定，包括所有以視覺為主導的文化現象。此外，其他學者從傳媒、研究任務等角度對視覺文化進行了闡釋，如李鴻祥指出「當代視覺文化是指一個由漫畫、圖書、電影、電視、網絡等大眾視像傳媒所構成的一種視覺現象」；²⁶吳瓊對視覺文化研究的對象進行了釐清，認為視覺文化研究「是一種針對『視覺性』的文化研究，是對『視覺性』進行的一次後現代置疑」。²⁷

可以說，視覺性是視覺文化的精神內核。鑒於本文的主要研究對象是視覺文化語境中的當代影視與文學，綜合以上學者之闡述，本文將採用徐巍副教授對視覺文化的界定——

²⁰ [德]瓦爾特·本雅明(Walter·Benjamin)著，王才勇譯：《機械複製時代的藝術作品》(北京市：中國城市出版社，2002)。

²¹ [美]尼古拉斯·米爾佐夫著，王有亮譯：〈什麼是視覺文化〉，載陶東風、金元浦、高丙中編：《先鋒學術論叢·文化研究》，第3輯(天津：天津社會科學院出版社，2002)，頁11。

²² [美]尼古拉斯·米爾佐夫著，王有亮譯：〈什麼是視覺文化〉，頁3。

²³ 轉引自南京師範大學視覺文化網，網址：

<http://www.fromeyes.cn/Article_Show.asp?ArticleID=650> [檢索日期：2019年6月20日]。

²⁴ 周憲：〈視覺文化與消費社會〉，《福建論壇》2001年第2期，頁29。

²⁵ 周憲：〈反思視覺文化〉，《江蘇社會科學》2001年第5期，頁73。

²⁶ 李鴻祥：《視覺文化研究：當代視覺文化與中國傳統審美文化》(上海：東方出版中心，2005)，頁3。

²⁷ 吳瓊：〈視覺性與視覺文化——視覺文化研究的譜系〉，《文藝研究》2006年1月號，頁84。

「以電影、電視（包括攝影、繪畫等）為代表的視覺媒介和視覺產品所形成的社會文化現象」。²⁸

（二）視覺文化語境中作家的創作狀態

隨着視覺文化逐漸佔據大眾文化的中心地位，文學原來的中心地位被大大削弱，小說作家的創作方式和存在狀態也受到了直接的威脅。當代市場經濟迅速發展，消費文化影響的逐漸擴大——商家為銷售自己的產品，不惜用盡一切手段，比如：廣告、明星代言等等，吸引人們眼球以驅動人們的購買慾望。作家為順應歷史發展，避免被時代淘汰，不得不重新思考自己的現實處境，而能夠順應視覺文化要求的方式之一就是將文學作品改編為影視作品，實現文學與消費文化的結合，滿足市場需求。而作為當今時代視覺文化的主要形式，電影、電視劇的播放熱潮帶來了他們足夠的創作可能與誘惑，但是同時也帶給他們巨大的考驗和挫傷，使他們感到迷惘和矛盾。

作家們紛紛投身影視創作的現象引起了學術界的關注和討論。小說和影視劇本在當代文壇上發展迅速，成為極為活躍的兩種藝術形式。20世紀80年代對「中篇小說」進行的電影改編曾經創造了「第四代導演」、「第五代導演」的輝煌。由小說改編成劇本成為電影創作獲得成功和產生廣泛影響的一個重要途徑。90年代後，文學作品被改編成影視作品的現像更為普遍，日益興盛的影視文化讓小說創作面臨新的挑戰，例如如何處理好文學性、視覺性與商業性三者的關係。

針對作家「觸電」這一現象，文學界的觀點無外乎兩類，一類認為影視對於文學本身的藝術質量會產生消極作用，二者是對立且無法調和的，應當拋棄影視改編這一迎合消費市場的作法以保護文學作品質量。持這種觀點的代表人物有作家張煒，他認為：

今天的小說家與上個世紀的小說家的不同之處，是進一步失去了安寧，是更為頻繁的打擾，是更多精神上的侵犯的損傷；這其間，高科技的飛速發展對於打破封閉的個人世界起到了關鍵作用，從而使小說作家失去了獨守的最後一點可能。²⁹

他堅持，作家應當減少甚至放棄對視覺傳播媒介的依賴，以堅守文學寧靜的陣地，告別消費主義與視覺文化所帶來的精神侵擾，才能創作出最靠近心靈的作品。另一類觀點則指出，影視化是拯救純文學走向邊緣和蕭條的途徑，如同最早「觸電」的作家王朔所說：「我覺得，用發展的眼光看，文學的作用恐怕會越來越小，一個時代有一個時代的最強音，影視就是目前時代的最強音。」³⁰在他們看來，選擇影視化手段是文學謀求自身發展的一種策略，這也對小說作家的劇本創作與把控能力提出了要求。

²⁸ 徐巍：〈視覺文化語境中的八九十年代小說創作〉（復旦大學博士學位論文，2004），頁7。

²⁹ 張煒：《張煒作品自選集》（桂林：灕江出版社，1996），頁306。

³⁰ 王朔、白燁、吳濱、楊爭光：〈選擇的自由與文化態勢〉，《上海文學》1994年第4期，頁70。

（三）視覺文化語境中嚴歌苓的創作選擇

作為一位活躍在小說與影視兩大創作領域中的作家和編劇，嚴歌苓對於這兩者的關係有着清晰獨到的見解。首先她承認影視這門藝術對她有着強大的吸引力：

電影在很多藝術手段上是優於小說的。視覺上它所給你的那種剎那間的震動，不是文字能夠達到的。就好像你看到一塊皮膚冒出汗珠的那種感覺，文字一寫就俗了……我是一個電影迷，每週都要看上兩三部，同時我也再給好萊塢寫英文電影，我對電影的參與是很積極的。我不能否認這是對文學衰落的一種無可奈何，但我希望能把小說中的文學因素和美好的東西灌輸到電影裏去，使這門藝術更藝術，這對我來說也是一種欣慰。³¹

不論是出於對影視的熱愛，還是迫於現實經濟的原因，嚴歌苓已成為當代作家群體中投身影視改編的一員。她說：

《一個女人的史詩》在拍電視之初我還很高興，當時我也是被這股潮流吸引，因為經濟收益和為文學做廣告的原因，我就被迫捲入了，但還是覺得很可悲。像余華的作品、《狼圖騰》等能賣這麼多，我覺得是個謎。文學借電視劇來傳播自己，它本身的價值和美感就下降了，變成電視劇的工具，比如越來越注重情節，語言越來越粗糙。我的小說可能會用電視劇來做宣傳，但我的小說寫作絕不會向電視劇投降。³²

從她的言談中又能看出嚴歌苓作為一名作家對文學寫作的堅守和對影視不妥協的態度。一方面是對文學的執着追求，一方面又是影視的強大誘惑，如何平衡這兩者之間的矛盾，嚴歌苓有着自己的認知：

我的作品雖然被大量改編成電影或者電視劇，但在我心中始終是將編劇和作家這兩種身份嚴格區分的，我更加注重純文學創作中多寫一些「抗拍性」很強的作品，不希望讀者將我的文學創作與影視編劇混為一談。³³

在當下視覺文化佔主體地位的時代，如何使這兩者達到平衡互助的關係，是值得每一個作家和研究者思考的問題。在嚴歌苓看來，文字與影像之間更多的是一種合作與互動的關係。用她的話來說，就是「電影是個很好的廣告載體，但我永遠不會覺得文字在影像面前是強勢的或者尷尬的。現在很多電影都太粗俗，電影想更理想，必須和文學結合起

³¹ 郭佳：〈嚴歌苓《扶桑》不用張曼玉〉，網址：
<<http://news.eastday.com/epublish/gb/paper148/20010730/class014800-007/hwz450374.htm>> [檢索日期：2019年6月20日]

³² 金煜、嚴歌苓：〈文學成為影視工具很可悲〉，《新京報》，2006年7月5日，頁4。

³³ 孫笑塵：〈電影想更理想，必須和文學結合〉，《電影》2011年第9期，頁119。

來」。³⁴嚴歌苓的小說及其影視改編作品可以對照看成是一個作家對於同一主題的兩種風格的表達：小說在追求深度與內涵的同時，藉助電影技術能夠使其表現力多元豐富；而電影憑藉小說的精神內核則更具力度。身為作家的嚴歌苓有意識地結合運用兩種藝術方式，並在創作中保留對文學內核的堅守，這對於當下的影視文學創作具有一定啟示。

三、視覺文化語境下嚴歌苓影視改編作品的敘事特質

（一）嚴歌苓的蒙太奇手法

狹義的蒙太奇僅指電影的一種藝術手法，「是法文 *montage* 的譯音，原本是建築學上的用語，意為裝配、安裝。影視理論家將其引申到影視藝術領域，指影視作品創作過程中的剪輯組合」。³⁵巴拉茲認為，蒙太奇是：

按照一定的順序把鏡頭連結起來，其中不僅是各個完整場面的互相銜接（場面不論長短），並且還包括最細緻的細節畫面，這樣，整個場面就彷彿是由一大堆形形色色的畫面按照時間順序排列而成的。³⁶

而事實上，將蒙太奇手法置於文學藝術、乃至人類的思維方式卻是可行的，「蒙太奇就是一種處理現實的手法，也是對現實的研究」。³⁷這一點，在擅長觀察人生百態，將其付諸筆觸的嚴歌苓的影視改編作品中，得到了充分的體現。

在《陸犯焉識》這部小說當中，嚴歌苓就採用了「平行蒙太奇」的手法。所謂「平行蒙太奇」是指「兩條以上的情節線索同時發展，在相互映襯與對比中產生強烈的藝術效果」。³⁸小說的開篇，作者首先向讀者展示的是「我」的「祖父」在西北荒漠生活的畫面，以「歐米茄」手錶為線索，引出了祖父原生家庭「陸家」，從而展開了他在被捕入獄之前的生活的另一條線索。因此，作品以「祖父」被捕入獄為時間節點，將被捕入獄之前與之後的生活作為兩條平行線索進行敘述，共同促進情節地推進，將個人生活置於風雲變幻的歷史環境當中，帶給讀者電影般的戲劇性衝突。同時，嚴歌苓在這部作品中也運用了「顛倒蒙太奇」的手法——「小說在過去與現在間穿插敘事，解構了完整的敘述框架」。³⁹如前文提及作為敘述線索的「歐米茄」手錶在 1936 年被祖母馮婉瑜送給祖父陸焉識，隨後畫面一轉，變為 1960 年底祖父對祖母的回憶，接着又寫因着手錶而帶出的對話，從而展開其後的情節：

³⁴ 孫笑塵：〈電影想更理想，必須和文學結合〉，頁 118。

³⁵ 宋紅巖：《全球化視野下的影視藝術研究》，（長春：東北師範大學出版社，2015），頁 120。

³⁶ 〔匈〕貝拉·巴拉茲：《電影美學》，頁 16。

³⁷ 〔英〕歐納斯特·林格倫（Ernest Lindgren）著，何力，李莊藩譯：《論電影藝術》（北京：中國電影出版社，1962），頁 141。

³⁸ 李丹：〈《陸犯焉識》的電影化書寫探究〉，《長春大學學報》2013 年第 7 期，頁 871。

³⁹ 李丹：〈《陸犯焉識》的電影化書寫探究〉，頁 871。

1936年8月那個暑熱熏蘊的傍晚，我祖母馮婉喻把一塊手錶偷偷塞在她丈夫的枕頭下……錶從1936年被戴到他的手腕上，戴到1960年年底，變成五個雞蛋時，養出三十六度五的體溫……如同五臟之外的小小臟器，記下了多年前一個起始……傍晚鄧指對老幾說，小女兒長得與父親活脫脫一個樣。⁴⁰

讀者跟隨作者對情節的安排，穿梭在不同的畫面與場景當中，這是在影視化作品中常見的藝術技巧。而這一技巧在《金陵十三釵》當中亦有體現，無論是書娟重逢玉墨的情節，還是穗子重逢劉峰的故事，都是運用這樣的技巧，如同胡安仁在《電影美學》中說道：「根據劇情的需要，打破了動作和情節的時間順序，鏡頭、場面和段落從現在轉到過去，又從過去轉到現在，在時間上進行必要的顛倒」，⁴¹作者通過這種方式將讀者帶到一個個拼合的情節或畫面當中。

（二）視覺文化語境下嚴歌苓小說及其影視改編作品的敘事空間

敘事空間的選擇是影視文本的改編中需要考量的重要因素之一。喬治·布魯斯東（George Bluestone）在《從小說到電影》一書中說道：

小說的結構原則是時間，電影的結構原則是空間，小說採取假定的空間，通過錯綜的時間價值來形成它的敘述；電影採取假定的時間，通過對空間的安排來形成它的敘述。電影和小說都創造出在心理上變了形的時間和空間幻覺，但兩者都不消滅時間或空間。小說通過時間上的逐點前進來造成空間幻覺；電影通過空間上的逐點前進來造成時間幻覺。小說傾向於一方面服從，一方面又探索心理規律的各種可能性；電影傾向於一方面服從，一方面又探索物質規律的各種可能性。⁴²

相對於文學來說，電影受到時間限制，需要在有限的時長內將故事敘述得清晰完整。因此，作為影像藝術的電影需要從敘事背景、人物塑造和故事情節等方面入手，選擇具有鮮明特點的敘事空間進行鋪排。

在小說《陸犯焉識》中，作者為讀者構築了一個既「自由」又「被囚禁」的空間：

據說那片大草地上的馬群曾經是自由的。黃羊也是自由的。狼們妄想了千萬年，都沒有剝奪它們的自由。無垠的綠色起伏連綿，形成了綠色大漠，千古一貫地荒着，荒得豐美仙靈，蓄意以它的寒冷多霜疾風呵護經它苛刻挑剔過的花草樹木，群馬群羊群狼，以及一切相克相生、還報更迭的生命。⁴³

⁴⁰ 嚴歌苓：《陸犯焉識》（北京：作家出版社，2014），頁13-14。

⁴¹ 胡安仁：《電影美學》，頁73。

⁴² [美]喬治·布魯斯東著，高駿千譯：《從小說到電影》（北京：中國電影出版社，1981），頁66-67。

⁴³ 嚴歌苓：《陸犯焉識》，頁1。

作者在開篇描繪這片流放的草地時，提到它「曾經是自由的」，不僅指人群進駐草地後破壞了這裏原本的自然面貌，還暗示了現今人類的不自由。前半生自由的陸焉識，逃離了不自由的婚姻，卻又進入了這片不自由的荒草之漠。刑滿釋放的陸焉識離開不自由的草原之後，回到上海借住在兒子家，不但沒有「重獲自由」，反而更覺拘謹，以致懷念起那片「自由」的草地。在流放受刑期間，嚴歌苓還為主人公的「自由」命題安排了不同維度的空間，肉身的不自由對比他思想的自由，所有這些空間的安排都緊緊圍繞着書名《陸犯焉識》——陸姓犯人追逐自由的故事展開。

此外，小說中，西北、重慶和上海三個特徵鮮明的地域構成了小說的主要敘事空間，在這三個地方展開陸焉識的各種人生際遇。可以看出，小說通過地理空間的轉移展現 20 世紀 20 年代到 90 年代的時間推移，由一個人的人生經歷來表現出整個時代的歷史更迭，與選擇了廣闊地理空間的小說不同，電影僅選取了「最後一次歸來」作為主要的敘事背景，在地理空間方面安排了火車站與家兩個帶有明顯敘事特點的地點進行情節安排。「火車站」與陸焉識的兩次「歸來」都有關係，第一次陸逃跑，在火車站與妻子匆匆一見，第二次被釋放的陸焉識在火車站沒有等來妻子，還有電影後段，失憶的妻子一次次去火車站等待陸焉識的「歸來」。通過「火車站」這一地理空間，導演將「歸來」這一主題緊緊與影片扣合呼應。而「家」則是從空間意義到心理層面上的「歸宿」，陸焉識的兩次「歸來」都沒能進入這一空間，這同樣也起到呼應影片主題的作用。

從小說《陸犯焉識》到電影《歸來》，作品的敘事空間選擇有較大的改動，電影放棄了小說中廣闊的多元地理空間，而將故事安排在單一的特定空間，但兩者都利用了空間的寓意，從虛實兩方面表現出各自所要突出的情感，也都達到了各自所要呈現的效果。

（三）視覺文化語境下嚴歌苓小說及其影視改編作品的視聽化語言

電影最初的形態是純畫面的，但隨着它的不斷發展演變，聲音在影像中佔據了愈發重要的位置，與畫面齊頭並進使影像藝術成為一種視聽藝術。為了收到最佳的視聽效果，角色對白成為了影像藝術不可或缺的組成部分。貝拉·巴拉茲曾提出對影視語言的見解：「言語在畫面中不可顯得太突出。有聲片所需要的是一種簡練的台詞」。⁴⁴人物對白在嚴歌苓的小說中一向佔據着很大的篇幅，有時甚至整頁全是對白。但這些對白又不同於影視作品中的對白，它們更多地服務於小說的文學性，目的在於揭示人物的性格和人物間的關係。這種人物對白往往是高度凝鍊的，而且具有真實性，因此極富感染力。

嚴歌苓在設計小說中的人物對白時，十分注重對人物動作的描述。這就使形象與對白達到了聲畫一體。馬塞爾·馬爾丹在《電影語言》中指出：

⁴⁴ [匈] 貝拉·巴拉茲：《電影美學》，頁 243。

音響增加了畫面的逼真程度，畫面的可信性（不只是物質方面的，而且也是美學方面的）幾乎是大幅度地增長：觀眾事實上是重新找到了感覺的多面性，恢復了所有感覺印象的相互滲透性，正是這一切使我們看到了現實世界不可割裂的實際表現。

45

可見，聲畫和諧一體是對影視語言的要求，而在小說中能夠做到人物對白與人物動作兼顧，也能夠達到理想的閱讀效果。如《金陵十三釵》中埋屍隊與神父的對話：

「求求大人，開開門……是埋屍隊的……這個這個當兵的還活着，大人不開恩救他，他還要給鬼子槍斃一次！……」

法比存心用洋涇濱中文話說：「請走開，這是美國教堂，不介入中、日戰事。」

「大人……」這回是一條流血過多、彈痕累累的嗓音了：「求大人救命……」

「請走開吧，非常抱歉。」

埋屍隊隊員在門外提高了嗓音：「鬼子隨時會來！來了他沒命，我也沒命了！行行好！看在上帝的面上！我也是個教徒！」

「請把他帶到安全區去！」法比說。

「鬼子一天到安全區去幾十次，搜中國軍人和傷兵！求求您了！」

「很抱歉，我們無能為力。請不要逼迫我違背本教堂的中立立場。」

不遠處響了幾槍。

埋屍隊隊員說：「慈善家，拜託您了！……」然後他的腳步聲便沿着圍牆遠去。⁴⁶

在這段人物對白當中，用「流血過多」、「傷痕累累」等詞彙描述埋屍隊隊員的聲音，埋屍隊隊員的話語表現了他內心的極度掙扎和他面對的處境之艱難。埋屍人稱呼神父為「慈善家」，一方面是對神父的乞求，希望他能夠伸出援手，另一方面也表達了他內心的憤怒，和對教堂與神父的反諷；而在這段對話當中，神父的形象也呼之欲出——一個虛偽、無情的人，為了自身不惹上麻煩，以所謂的中立立場為藉口，拒絕提供幫助，讓埋屍隊隊員帶着傷兵離開。同時，對白也完成了其敘述功能，交代了這段情節的結果——埋屍人最終不得不放棄倖存者。

謝建華博士指出，影視作品「人物語言，則一般包括對話、獨白和旁白等形式。既要生活化、口語化，又要個性鮮明」。⁴⁷嚴歌苓小說的視聽化語言除了表現在聲畫和諧一體外，她也很注重對白的口語化，便於電影的視聽轉化。人物對白常常高度凝鍊但又富有生活氣息，並在一定程度上調用方言來使人物鮮活、真實。《金陵十三釵》同名電影將這一點體現

⁴⁵ [法]馬塞爾·馬爾丹 (Marcel Martin) 著，何振淦譯：《電影語言》(北京：中國電影出版社，1980)，頁 89。

⁴⁶ 嚴歌苓：《金陵十三釵》(北京：作家出版社，2015)，頁 61-62。

⁴⁷ 謝建華：《實用影視寫作》(重慶：重慶大學出版社，2017)，頁 153。

得淋漓盡致。導演選用大量講南京方言的演員飾演角色，並在對白中夾雜大量的南京方言，對還原故事背景起到了積極作用，同時，電影當中還出現了普通話、日語、英語等不同語言，為故事的展開、主題的呈現起到了推進作用。

(四) 視覺文化語境下嚴歌苓小說及其影視改編作品的敘述視角

加拿大學者安德烈·戈德羅 (André Gaudreault) 在著作《從文學到影片——敘事體系》中將有關小說與電影敘事問題整理如下：⁴⁸

書寫敘事	影片敘事
作者 (書作者)	作者 (電影藝術家)
暗隱作者、抽象作者等	大影像師 (第一級機制)
書寫敘述者 (第一級機制)	言語敘述者

值得注意的是，表內的第一級機制正是提醒我們不同創作當中的核心位置。林婉蓉提出，嚴歌苓作品中第一人稱視角的運用佔了較大篇幅，特別是長篇小說。⁴⁹這一點由長篇小說《金陵十三釵》的開篇可以得到證實：

我的姨媽孟書娟一直在找一個人。準確地說，在找一個女人。找着找着，她漸漸老了，婚嫁大事都讓她找忘了。等我長到可以做她談手的年齡，我發現姨媽找了一輩子的女人是個妓女。⁵⁰

此外，《陸犯焉識》中書寫敘述者也是「我」：

叫陸焉識的中年男人就是我的祖父。⁵¹

但在電影中，敘述者「我」消失了，《金陵十三釵》中以書娟的直接視角展開敘述，《歸來》則直接使用外部視角展開故事。同樣，在小說《芳華》當中敘述者「我」是中老年穗子，她佔據了相對優越的位置，採用回顧性視角，追憶往事。在追憶過程中她偶爾會使用青少年穗子的視角，有時候作家還會以想像和編織突破人物的限知敘事，使用全知全能的上帝（作家）視角進行敘事。電影中，由於鏡頭呈現的直接性，言語敘述者中老年蕭穗子敘事功能大大減弱，作為角色參與電影情節，只在某些特殊時刻，以畫外音形式出現，佔比例較少。

⁴⁸ [加] 安德烈·戈德羅著，劉雲舟譯：《從文學到影片——敘事體系》（北京：商務印書館，2010），頁 24。

⁴⁹ 林婉蓉：〈嚴歌苓第一人稱小說敘事研究〉（國立中山大學碩士學位論文，2006），頁 3。

⁵⁰ 嚴歌苓：《金陵十三釵》，頁 2。

⁵¹ 嚴歌苓：《陸犯焉識》，頁 2。

正是因為小說和電影這兩種藝術形式在敘述方面的側重和表現不同，才產生這些現象。小說當中使用第一人稱能夠保證敘述的客觀性和真實性，但電影不同，導演讓角色自己來表述，使故事的視野更加集中，為的是保證故事敘述的完整性。

四、結語

從作家嚴歌苓的創作可以看出，作家參與影視劇創作對於擴大小說的社會影響和生存空間是有一定幫助的。影視劇改編對小說的影響和滲透，一個重要的表現就是小說的生存和傳播越來越依賴於影視媒介。小說被改編為影視作品讓越來越多的小說走進我們的日常生活，它同時表現為小說的傳播越來越受到視覺文化和影視業的制約。借助影視業，小說的傳播速度更快，傳播範圍更廣，傳播效率更高。影視業需要小說，小說生存和傳播離不開影視業。小說與影視業的共生共贏已經是不可否認的事實。當代作家已經認識到小說與影視業的依存關係，他們直接或間接參與影視改編，密切關注影視業的發展狀況，借助影視媒介，拓展小說的社會影響和生存空間。影視與小說共存，影視需要小說，小說需要影視。在此階段，影視和小說相互聯繫、相互影響、相互補充的局面已經形成，這是雙方共同繁榮、共同發展的基礎。小說以其獨特的審美方式，積極地作用於影視藝術的審美活動，深化其藝術意蘊，提升其審美境界。

