



On Imagistic Narration in the Novels by Lu Xun

Qianjun Luo

Zhejiang Yuexiu University, Shaoxing, China

Email: luohank@163.com

How to cite this paper: Luo, Q.J. (2022) On Imagistic Narration in the Novels by Lu Xun. *Open Access Library Journal*, 9: e9494. <https://doi.org/10.4236/oalib.1109494>

Received: October 27, 2022

Accepted: November 11, 2022

Published: November 14, 2022

Copyright © 2022 by author(s) and Open Access Library Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

Abstract

When watching films has become an indispensable part of Lu Xun's daily life, the norms of creating films inevitably exert effect on his composition of novels, during which he applies, consciously or unconsciously, the expressive techniques in film-making to make his novels take on imagistic narrative features, such as visualized language, montage of images, and so on. Lu Xun firmly insists on the principle that imagistic narrative techniques should be selectively applied on the basis of fully displaying the linguistic charm of language, so the footage-like description in his works still features poeticness, completeness and richness in terms of literary expression, and as a result, the inner literary quality never gives way to the siege of imagery. Lu Xun's experimental practice of imagistic narration has set a valuable example to the followers.

Subject Areas

Literature

Keywords

Lu Xun, Imagistic Narration, Visualized Language, Montage

1. 引言

鲁迅热爱电影，根据《鲁迅日记》[1]记载，他一生中看电影 171 场，其中 121 部记有影片名字。许广平曾说：“如果作为挥霍或浪费的话，鲁迅先生一生最奢华的生活怕是坐汽车、看电影了([2], p. 123)。”在鲁迅自己致友人信函中也特别说到“我的娱乐只有看电影”([3], p. 48)。鲁迅作为一个伟大的思想家、一个时时以语言为手术刀解剖社会的作家，电影当然不只是他消遣娱乐的艺术形式，也是他学习的对象和创作的参考。当观影成为鲁迅日常生活中不可或缺的重要内容时，影视思维就不可避免地侵入他的创作思维，在其创作过程中自觉或不自觉融入电影的表现手法，从而使得他的作品呈现出影像化叙事特征。

2. 鲁迅时期的影像生态

早在 20 世纪初，电影就被引入中国，旋即得到快速发展，成为都市文化中最具现代色彩的人文景观。上海作为东方“冒险家的乐园”，经济相对繁荣，民风相对开放，民众乐于尝试新鲜事物，随着大批国外电影(其中以好莱坞电影为代表)的不断涌入，中国电影业也开始其拓荒之旅，使得上海在上世纪二十年代迅速成长为中国电影的主要生产基地和消费中心。期间众多文化立场不同的知名作家积极投身其中，对电影这门新兴艺术不约而同地表现出极大的关注和兴趣。彼时作家对电影活动的介入是全方位的，其身份既有普通的观众，亦有专栏影评家、电影理论研究者，乃至担任编剧和导演。不同的身份介入，使其对电影艺术的独特魅力有着切身的体验和鲜活的感知。鲁迅不仅观赏电影，同时也是一位资深的影评人，在他的杂文、日记和书信中常常谈及电影。他对电影社会功能的认识远超一般的左翼作家，他的影评侧重思想内涵和意识形态，从中可见他对工业文明的批判性审视以及电影对于中国社会的指涉意义的深度思考，并且强调了电影应当具备的教育功能和阶级意识，呼吁民众警惕部分西方影片所隐含的文化侵略性([4], pp. 6-8)。众所周知，鲁迅既是伟大的思想家又是卓越的语言艺术家，前者与后者是有着内在统一性的，那么长期的观影体验，是否对鲁迅的创作产生了可以感知的影响呢？

电影与文学是双向互动的关系，分“从文学到电影”和“从电影到文学”两条路径。传统上，人们更为重视也更为熟知的“从文学到电影”路径，是指电影艺术在其发展过程中深受文学的影响，离不开对文学的借鉴；相对而言，电影对文学发展的影响即“从电影到文学”路径，则较少有人关注[5]。事实上，随着电影消费向市民阶层的扩张，影像话语的权力地位逐渐发展，传统叙事的审美体系均开始转型，文学的转折和演变显然是时势所趋，不可避免的。专事电影创作的作家自然是开影像化叙事之先河，即便是作为普通电影观众的作家，长期浸蕴于影像奇观，在他们的作品中也能够发现一种从“电影到文学”的积极尝试。鲁迅的情况也是如此，在他的作品中可以发现对电影艺术手法的吸收和借鉴。无论这种吸收和借鉴是有意为之还是无心插柳，都体现出电影对文学潜在的影响力。

3. 镜头化的语言

鲁迅在创作的时候参考借鉴了影视叙事手法，使得小说的阅读体验呈现出强烈的“观影”感，这样创作策略可称之为“影像化写作”。笔者认为，鲁迅影像化写作的初衷并不是想从根本上颠覆传统小说的写作模式，而是敏锐地洞察到潜滋暗长的影像影响力，因而力图建立一种更具张力的情节段组合方式，以更吻合变迁中的大众审美趣味和思维模式。

鲁迅生活时期的上海，视觉文化开始萌芽并发展。视觉文化展现图像、人和世界之间的相互关系，其核心是图像的意义及存在方式。这儿的“图像”有两层涵义：其一，图像的物质形态，包括静态和动态；其二，一种方法、视角、手段，指的是人和世界的关系经由图像来呈现([6], p.8)。与传统阅读的

静观式观照不同，受视觉文化影响的大众开始渴望参与和行动，而艺术中因视觉因素而产生的“代入感”，无疑能在极大程度上满足这份渴望，于是“现代美学如此突出地变成了一种视觉美学”([7], p. 154)，语言的可视化即镜头化也由此成为当时及至当下文学叙事的重要趋势。

细致入微的物象描写和心理刻画曾经是传统文学文本的“魅力之源”，吸引和感染着大批阅读者，但随着世易时移，其魅力日渐衰退。视觉文化培养了人们新的阅读习惯和审美心理，读者们更希望在文本中看到一组组相互联结的镜头，即一组组活的画面。就审美体验和情感释放强度而言，小说阅读远远比不上影院里的观影效果。从叙事学的角度来看，小说在表达上具有两个先天的障碍。其一，小说文本的表达方式是线性的，现实中同时发生的几个事件无法同步呈现，只能以人为的方式将其在时间轴线上先后依次展开，这样就不可避免地读者的意象世界形成错位。第二，小说叙事就是讲过去的事，不可避免地在时间上和读者拉开了距离，这就大大衰减了事件进行中的新鲜感和即刻性([8], p. 57)。但鲁迅创作实践表明，通过对小说语言的影像化处理，上述两个根本性的束缚可以得到局部性的改善。

影像化叙事最直接的参考文本是剧本。尽管剧本与小说都是由文字构成的，不过还是存在本质的区别。剧本需要更强的画面感、动作感，所以更加具象、直接。影像化小说借鉴剧本创作手法，具备丰富的“镜头化”元素，基本上运用场景转换来述写情景、刻画人物，大量物象不是在时间维度上展开而是在空间的维度上汇集，是这类小说最主要的架构方式；并且这种汇集往往缺乏显性的逻辑关联，由空间的位置转换和移动推动情节的发展，追求的是节奏、张力和动感。鲁迅影像化叙事借鉴参考了剧本创作手法，将大量心理活动的描写变为动作活动的描写，将白描变为情境化描写，为读者营造了身临其境的阅读体验。

比如小说《示众》，钱理群认为是鲁迅吸纳“电影手法的一次自觉尝试”([9], pp. 31-34)。该小说运用了“电影片段式”的手法，在没有清晰情节支撑下，将各色人等有机地串联起来，展现的人物众多而不杂乱，原因之一是作者借鉴了“好莱坞三镜头法”¹经典叙事模式，整个小说结构因而得以理顺。“好莱坞三镜头法”，最早由美国电影先驱大卫·格里菲斯(David Griffith 1875~1948)提出和应用，随着上世纪二十年代好莱坞电影在上海的流行，该叙事模式也逐渐被中国观众所了解和熟知。鲁迅常常是进行“新形式”试验的先锋，凭着作家的直感，他敏锐地发现这种叙事模式的艺术魅力和“跨界”潜能，因而在其小说创作中进行了大胆的试验。以小说《示众》为例，开头部分即是“三镜头法”应用于小说创作的实例。

十一二岁的胖孩子，细着眼睛，歪了嘴在路旁的店门前叫喊。……在电线杆旁，和他对面，正向着马路，其时也站定了两个人：一个是淡黄色制服的挂刀的面黄肌瘦的巡警，手里牵着绳头，绳的那头就拴在别一个穿蓝布大衫罩白背心的男人的胳膊上。

¹“三镜头法”最早由美国电影先驱大卫·格里菲斯提出和应用，通常是指客观镜头、主观镜头和半主观镜头的组合运用，分别对应拍摄中的全景镜头、正打镜头和反打镜头等三种镜头，其中正打、反打镜头都取自全景镜头的一部分，这三个镜头在时空上是统一的，从而形成一种时空一致的平衡感。详见郑向阳、庞倩的期刊文章《解析影视制作中的三角形原理与三镜头法》[16]。

(全景镜头)胖孩子身体矮,仰起脸来看时,却正撞见这人的眼睛了(正打镜头)。那眼睛似乎也正在看他的脑壳(反打镜头)。

上面情景描写中的全景、正打、反打镜头,形成一种明晰的层次和紧凑的节奏,使文本看起来具有很强的动感,产生一种活动影像的效果,读者像是透过摄像机镜头看到了上述画面。这就是镜头化语言所产生的观影效果。

除了“三镜头法”,鲁迅还喜好和善用“空镜头”[10]。传统中国小说对环境的描写相对较少,着墨的重点是故事本身。然而随着上世纪20年代电影艺术的输入,生动、直观的镜头语言带给包括作家在内的观影者前所未有的震撼,外加西方小说的影响,中国现代小说逐渐呈现出可视性的特征,开始重视环境描写的画面感。鲁迅的诸多小说均以场面描写开篇,往往只有景物环境没有具体人物,但具有强烈的画面感,类似于电影中的“空镜头”。

如《故乡》开篇的景物描写:“时候既然是深冬;渐近故乡时,天气又阴晦了,冷风吹进船舱中,呜呜的响,从篷隙向外一望,苍黄的天底下,远近横着几个萧索的荒村,没有一些活气。”

“空镜头”在电影中是极为常见的技法,可以是全知视角,也可以是人物视角,往往用来表达演员复杂的内心世界。这种镜头下的演员通常置身于一个独立的巨大空间,在此空间内与其他空间的人或事物构成一种对比或者对话关系。鲁迅对这种镜头语言的娴熟运用,使得文学与电影手法水乳交融,从而让读者在阅读过程中感受到“观影”的愉悦。

4. 蒙太奇的组合和跳跃

镜头化语言其实并不是影像化叙事的专利语言,传统文学叙事中并不缺乏镜头化语言。传统文学叙事中如诗如画的景物描写、扣人心弦的事件呈现,无不归功于镜头化语言的娴熟运用。只是到了以影像化叙事为主要特征的小说,其中的镜头化语言的占比开始大幅度上升,这样的小说随处可见由一组组镜头连缀而成的场景,少有心理描写、主观评述,很多情况下作为叙述者的作者全程隐身,不发一言。

与影视、绘画和摄影相比较,传统的小说通常更为关注时间演进的轨迹和先后的差异对照,更侧重于时间性特征的书写,在时间的整体性结构中来建构文学世界([11], p. 145)。然而在视觉文化的语境中,在“图像逻辑”的作用下,小说的“空间性”受到突显和强化,主要表现为:情节的发展呈跳跃性和不连贯性,内在时间链条的断裂导致时间线索的模糊化,空间画面却由此挣脱束缚而呈现得格外清晰,文本的时间纵深感转化为空间具象感。

就情节组接方法而言,影像化叙事与传统叙事的明显区别在于把事件的处理从时间上转移到空间上,并且大量借鉴电影蒙太奇的技法,实现时间和空间的自由切换跨越。如鲁迅《马上日记》开头一段的文字如同摄影机在工作,通过升、降、推、拉,摇、移、跟,生成一个个起伏发展的连缀场面,对于时空片段的展现犹如电影中的蒙太奇手法,具有瞬间化、零散化的特质,不动声色地把北洋军阀的人多车多、来势汹汹的气势描绘出来了。

小说的时间可以分为“叙事时间”和“故事时间”²。布斯曾言，“时间必须被压缩以获得强烈感” ([12], p.48)。在鲁迅小说的影像化叙事中，“叙事时间”明显被不同程度地压缩了。压缩后的叙事时间使小说具有了戏剧艺术表现的浓缩感和汇聚感，小说内容在呈现的过程中也更具现场感和空间感。如《故事新编·铸剑》中如下文字：

当眉间尺肿着眼眶，头也不回的跨出门外，穿着青衣，背着青剑，迈开大步，径奔城中的时候，东方还没有露出阳光。杉树林的每一片叶尖，都挂着露珠，其中隐藏着夜气。但是，待到走到树林的那一头，露珠里却闪出各样的光辉，渐渐幻成晓色了。远望前面，便依稀看见灰黑色的城墙和雉堞。

上述文字中，鲁迅将全知视角和人物有限视角有机结合，交替呈现，创造出行动正在进行中的客观印象。正是因为叙事时间与故事时间之间先天的不对等，再加上叙事时间的策略性压缩，使得“断裂式”即非连贯性的时间叙事结构成为影像化叙事必然的选择，与之相伴共生的是“零散化、瞬间化”的蒙太奇空间展现模式，这两者成为鲁迅小说影像化叙事的显性特质，使特定环境中特定的人物命运与冲突显得更为突出。

5. 对当代影像化写作的启示

20 世纪 90 年代以来的中国社会，影像话语的霸权地位逐渐得到确立，消费文化的意义图式开始默认影像对于书籍文本的优先地位，“视觉文化”语境对传统文学叙事形成前所未有的围困和侵蚀。如果说当年鲁迅在写作中采用影像化叙事手法是主动为之，那么今天大多数作家在创作时参考借鉴影视叙事手法，则是为了突破重重的影像包围而采取的无奈之举。作为“无奈之举”的影像化叙事，存在的主要问题有：

其一，过于泛滥的镜头化语言。文学是一种文字的艺术，而文字是“能指”和“所指”的对立统一体，作为事物概念的“所指”，与客观事物并不存在直接的关联，而是一种经由大脑认知建立起来的间接对应关系 ([13], p. 31)。这种间接对应关系造成了文本接受上的某种障碍感。而从某种意义上来说，文学的美就在于接受上的障碍感。打个比方说，一幅画的艺术价值就在于其所表达对象的不确定性，如果刻意追求逼真的效果，就不会给人的想象和情感留下空间和余地，反而会丧失它本身的价值。同理，如果小说的语言过于镜头化，而这镜头化语言的背后又没有强有力的精神支撑和意蕴暗示的话，它就丧失了艺术的本性，也就失去了让读者反复阅读的可能性。

其二，时间线索的模糊不清。作为实践的历史过程，时间是个体体验生命价值的前提，一个饱满的叙事形象必然是时间的主体，小说人物性格上的整体感必须植根于历史时间和历史的乌托邦结构。只有在不断流淌的时光之河中人们才能真正体验和感知事物的存在，也只有历史的脉络感中才能真

² “叙事时间”，又叫“文本时间”，指故事内容在叙事文本中具体呈现出来的时间；而“故事时间”是指故事发生的自然时间，它涉及到的是内容发展的过程。详见罗钢著作《叙事学导论》 ([17], p. 132)。

正实现自我认同。而在当代影像化小说中，由于“时间空间化”创作策略的频繁乃至过度使用，导致了叙事空间对时间的挤压和遮蔽，使得叙事对象和所处的时代失去关联，从而失却了代表时代精神的某类人物的共性本质，这样的小说人物自然也就没有典型性或代表性可言了。

其三，细节描摹的浅表化。在当下的消费社会，崇高、反思、精英意识、悲剧意识等传统审美的核心范畴已被边缘化，快感体验成为消费大众的核心诉求，世俗性的享乐追求改变了文化价值理想，也改变了审美的形式和内涵，审美日趋消费性，人们不再关注艺术的意义或者深度，转而关注外观形式的愉悦感。如此一来，审美便由精神领域回到感官领域，化身生活的艺术，而日常生活则成为审美的焦点和对象([14], p. 44)。当日常生活成为大众化审美的焦点和对象之后，日常生活也就开始失去其本真的面貌，因为在此过程中，审美幻象取代了超越性想象，直观性取代了本质性。表面上，当代流行的影像化写作不遗余力地追求日常生活细节的真实，只是这种“真实”只不过是主流话语和大众文化所认定的“真实”，而这一认定的背后则是消费意识形态与主流文化心意相通的“合谋”，因此，在影像化小说中经常可见这样的悖论：最大限度的镜像式细节描写反而造成了最大程度的不真实。

关于“电影化想象”和小说叙事技巧相融合的关键点，爱德华·茂莱认为，“必须把电影化想象消解在本质上是文学的表现形式之中，唯有如此，电影化的想象方能在小说里成为一种正能量([15], p. 302)。”此言在鲁迅小说中得到极好的诠释和映证，并为当下影像化小说面临的困局提供了解决之道。鲁迅在小说创作中呈现出多种影像化的叙事手法，但其小说的文学性质并没有因为“电影化的想象”的渗透影响而被遮蔽，影像化叙事与传统小说叙事两者互相融合、相得益彰。这是因为，在鲁迅小说中，那些对电影艺术手法的借鉴并没有脱离作品本身内容，影像化写作手法始终控制在合理的范围之内，服从于小说人物意识展示的需要，服从于小说有机整体构建的需要，而非为了迎合影像话语日渐增长的权力地位，更非为了取媚大众那日益向“视觉文化”靠拢的审美心理。因此，鲁迅作品中电影场景式的场面描写依然具有文学表达的诗意性、完整性和丰富性等特点，作品内在的文学品格从未在影像的包围中失陷。文学叙事的魅力之一就是文字符号构筑的抽象美。就象征内涵与想象空间而言，文学叙事远远胜过影视艺术，这是因为文学叙事的形象显现具有间接性，阅读体验具有可反复性，让读者去放飞想象，在脑海里自由构建一幅幅影像，从而领略作品丰富的意蕴和情思。而一旦小说创作中的影像化叙事过于泛滥，那就限定了读者的想象，弱化了文学的“陌生性”，小说作品也就失去了属于文学的独特魅力，变成了另一种形式的剧本。因此，只有在充分展示语言文字自身魅力的前提下，有选择地借鉴影像化叙事的手法，方可提升了作品的整体艺术表现力。

基金项目

浙江省绍兴市哲学社会科学研究“十四五”规划 2022 年度重点课题之地方特色课题“鲁迅小说的影像化叙事研究”(编号 145D040)

Conflicts of Interest

The author declares no conflicts of interest.

References

- [1] 鲁迅. 鲁迅日记(全三册) [M]. 北京: 人民文学出版社, 2006.
- [2] 许广平. 欣慰的纪念[M]. 北京: 人民文学出版社, 1959.
- [3] 鲁迅. 鲁迅全集·第十四卷[M]. 北京: 人民文学出版社, 2005.
- [4] 邵衡. “从电影到文学”的试验[D]: [硕士学位论文]. 南宁: 广西民族大学, 2013.
- [5] 吴欣. 简论 20 世纪 80 年代电影与文学的双向互动关系[J]. 电影评介, 2017(17): 89-91.
- [6] 陈怀恩. 图像学: 视觉艺术的意义与解释[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2011.
- [7] Bell, D. *The Cultural Contradictions of Capitalism* [M]. 赵一凡, 蒲隆, 任晓晋, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1989.
- [8] Fludernik, M. (2009) *An Introduction to Narratology*. Routledge, London & New York.
- [9] 钱理群. 鲁迅作品十五讲[M]. 北京: 北京大学出版社, 2003.
- [10] 耿盈章. 长镜头、空镜头与反线性叙事——侯孝贤影像语言的主体能动性考察[J]. 文艺评论, 2021(6): 102-108.
- [11] 郑崇选. 镜中之舞——当代消费文化语境中的文学叙事[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2006.
- [12] Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction* [M]. 华明, 胡晓苏, 周宪, 译. 北京: 北京大学出版社, 1986.
- [13] 陈忠. 认知语言学研究[M]. 济南: 山东教育出版社, 2006.
- [14] 焦雨虹. 消费文化与 20 世纪 90 年代以来的都市小说[D]: [博士学位论文]. 上海: 复旦大学, 2007.
- [15] Murray, E. *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures* [M]. 邵牧君, 译. 北京: 中国电影出版社, 1989.
- [16] 郑向阳, 庞倩. 解析影视制作中的三角形原理与三镜头法[J]. 影视制作, 2011(17): 32-34.
- [17] 罗钢. 叙事学导论[M]. 昆明: 云南人民出版社, 1994.

Appendix 1. Abstract and Keywords in Chinese

鲁迅小说的影像化叙事浅议

摘要: 当观影成为鲁迅日常生活中不可或缺的重要内容时, 影视思维就不可避免地影响了他的创作思维, 在其创作过程中自觉或不自觉地融入电影的表现手法, 从而使得他的作品呈现出影像化叙事特征, 如镜头化的语言、蒙太奇的组合跳跃, 等等。正因为鲁迅坚持在充分展示语言文字自身魅力的前提下, 有选择地借鉴影像化叙事的手法, 所以其作品中电影场景式的场面描写依然具有文学表达的诗意性、完整性和丰富性等特点, 作品内在的文学品格从未在影像的包围中失陷, 这对后世的影像化写作有着极为重要的借鉴作用。

关键词: 鲁迅, 影像化叙事, 镜头化语言, 蒙太奇