

常芳◎著

中国古典小说的视觉化再生产

——从语言本位到影像本位



中国社会科学出版社

013042887

I207.41
73

常芳◎著

中国古典小说的视觉化再生产

——从语言本位到影像本位



北航

C1650738

中国社会科学出版社

I207.41
73

图书在版编目(CIP)数据

中国古典小说的视觉化再生产:从语言本位到影像本位/
常芳著. —北京:中国社会科学出版社, 2013. 4
ISBN 978-7-5161-2188-7

I. ①中… II. ①常… III. ①古典小说—小说研究—
中国 IV. ①I207.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 044615 号

出 版 人 赵剑英
选题策划 郭晓鸿
责任编辑 陈肖静
责任校对 高 婷
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010-64070619
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2013 年 4 月第 1 版
印 次 2013 年 4 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 14.25
插 页 2
字 数 234 千字
定 价 46.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791
版权所有 侵权必究

序

在视觉文化日益勃发的当今，古典小说作为重要的传统文化资源与优秀的文学载体，常常成为视觉化再生产的对象，百年来的再生产实践也产生了大量的作品，但是一直以来都缺乏真正立足于视觉作品的深入而细致的研究。常芳的这部著作对古典小说视觉化再生产的研究，无论是在理论上还是在实践上都具有一定的意义。具体来说，有如下两点值得一提：

第一，作者从“语言本位”向“影像本位”转移的角度来把握古典小说的视觉化再生产问题，在研究视角上给人耳目一新之感。研究视角的变化意味着新的评价体系和方法论的引入，这对于突破传统改编研究的固有路径是具有启发性的。在视觉文化背景下，传统的以语言文字为本位的研究理路已经很难准确描述和揭示视觉化艺术创作的规律，其文学性的评判机制也越来越遭到影像生产实践的冲击，因此立场的转变和评价标准的重新确立就显得不仅必要而且非常迫切。

因而，这一研究思路呈现出充满活力的动态性。本书不是让研究对象处于固定不变的僵化状态，而是在从语言到影像，从直译式到重置式，再到变异式的动态发展与承前启后的变化过程中审视语言文本的制约和影像生产的突围之间所呈现出来的复杂而富有趣味的关系，并且能够透过现象努力探讨其背后隐藏的深层文化逻辑。这种多方位、立体式的动态研究体现出作者思维的活跃性和全局眼光，这对作者以后的研究来说是一个良好的开端。

第二，作者在细致研究文学文本和影像文本的基础上，运用叙事学、视觉文化理论及消费主义理论等理论资源，分析回顾了古典小说视觉化的历史，探讨了小说文本的规约作用逐渐淡化，影像的本体特征得到彰显的规律，并提出了一些较有见地的观点。比如，认为文学作品和其视觉化产

品是互文性关系，认为对意义的疏离是影像得以确立自身本体性地位的重要手段；对视觉化的再生产策略的论述，从时间、空间及叙事风格和叙事效果等方面进行分析，提出古典小说空间叙事的想象性、诗性和“零空间叙事”特征及影像叙事空间的膨胀等看法，都是在深入思考的基础上得出的独特见解，是值得进一步去深入研究的问题。此外，本书中“视觉化再生产”这一提法颇为新颖，或许预示着古典小说的改编研究已经进入一个新的阶段。

祝常芳百尺竿头，更进一步！是为序。

曹顺庆

2012年10月16日

目 录

序	(1)
导论	(1)
第一章 古典小说视觉化的历程	(14)
第一节 古典小说前视觉化	(15)
一 古典小说的刻绘	(15)
二 古典小说的表演	(19)
第二节 视觉化初期:淡漠的本体意识	(26)
一 懵懂的开始	(26)
二 乌托邦式的精神回归	(28)
三 艺术与现实的双重追求	(31)
第三节 视觉化成长期:政治意识形态的凸显	(33)
一 政治背景与创作概述	(33)
二 政治规避与意识形态入侵	(35)
第四节 经典化阶段:经典的发现与臣服	(38)
一 文化寻根与精英主义干预	(38)
二 视觉化与大众联姻	(40)
第五节 本体性阶段:视觉本位的确立	(43)
一 游戏精神与拼凑风格	(43)
二 颠覆经典文本,凸显视觉影像	(44)
三 游戏:视像的狂欢	(46)
第二章 文本的规约	(50)
第一节 母题系统的传承	(51)

一	古典小说的母题系统	(51)
二	小说母题的视觉化传承	(58)
第二节	叙事模式的延续	(63)
一	时间模式	(64)
二	结构模式	(65)
三	视角模式	(66)
第三节	话语规范的制约	(68)
一	口语、书面语、影像语言一脉相传	(69)
二	视觉化中的小说话语规范	(70)
第四节	传统审美趣味的继承	(73)
一	悲之美及其视觉化表现	(74)
二	善之美及其视觉化表现	(76)
三	实之美及其视觉化表现	(77)
四	境之美及其视觉化表现	(79)
第三章	影像的突围	(81)
第一节	语言本位型再生产模式——直译式	(83)
一	影像语言作为工具	(84)
二	文学思维的延续	(85)
第二节	文本—影像对等型再生产模式——重置式	(87)
一	影像语言作为艺术	(88)
二	意义:难以割舍的血脉	(92)
第三节	影像本位型再生产模式——变异式	(95)
一	影像语言作为目的	(97)
二	文本意义的悬置与消解	(100)
第四章	以影像为本位的再生产策略	(107)
第一节	时间的变形	(108)
一	中国古典小说线性延展式时间叙事	(108)
二	影像语言的时间本性:现在式与点状时间	(110)
三	后现代自由时间观念的引入	(114)

第二节 空间的膨胀	(117)
一 小说:想象的诗性空间	(118)
二 影像空间的膨胀	(123)
第三节 感官愉悦的追求	(133)
一 古典小说凝重的理性风格	(133)
二 “满足眼睛”的影像生产法则	(139)
三 娱乐本性代替净化功能	(150)
 第五章 古典小说再生产的文化逻辑	(159)
第一节 视觉文化语境下古典小说的生存策略	(159)
一 生存还是毁灭?——当古典小说遭遇视觉文化	(159)
二 福兮?祸兮?——古典小说视觉化的多重效应	(163)
第二节 文化的再循环与民族资源的重命名	(174)
一 消费社会的文化再循环	(174)
二 全球化时代民族资源的重命名	(179)
 结语	(185)
参考文献	(189)
后记	(203)

导 论

一

人类前进的历史就是不断穿越界限、突破壁垒的历史，在穿越和突破中实现新的跨越，达到新的境界。界限和壁垒总是诱使人们想方设法去冲击、去打破，而往往是那些富于想象力的人和敢于行动的人才可能真正掌握前进的方向，引导前进的潮流。

小说和电影作为以叙事为主的艺术形态，它们之间有着许多相似和相交之处，但是其间的差异性也是显而易见的。乔治·布鲁斯东指出，小说家和电影导演的意图都是相同的，就是为了让接受者看见，但是另一方面，“视觉形象所造成的视象与思想形象所造成的概念两者之间的差异，就反映了小说和电影这两种手段之间最根本的差异”^①。正是这种差异性刺激了跨越的热情，“电影从活动照片发展为述说一个故事的那一天起，便是小说不可避免地变成原料或由故事部门大批制造出来的开始”^②。

不管是中国还是外国，小说的历史都要比电影的历史悠久。当电影还处于街头杂耍阶段的时候，小说作为一种艺术形态已经非常成熟了。中国古典小说以《红楼梦》为标志，取得了至今难以超越的成就。欧洲从文艺复兴时期产生近代意义上的小说以来，到电影诞生的19世纪末，经历了大约4个世纪的发展，浪漫主义、现实主义等众多的小説流派相继出现，伟大的作家和杰出的小说作品层出不穷。电影在它几乎还没有成为真正的艺术的时候就已经被小说所取得的成就吸引，就开始了打破小说和电影的界

① [美] 乔治·布鲁斯东：《从小说到电影》，高骏千译，中国电影出版社1981年版，第1—2页。

② 同上书，第2页。

限、吸取小说的有益成分、为自身赢得声誉的行动。无独有偶，中国第一部电影短片《定军山》正是通过戏曲这一中介而间接地和中国古代长篇小说《三国演义》产生了关联。

当小说和电影结缘以后，小说的视觉化再生产便一发不可收拾。电视剧和电子游戏出现以后，将小说作为再生产对象似乎已成为理所当然的事情了。

中国古典小说广泛吸收了古代神话、寓言故事、史传文学和说书艺术中的养分，在经历了魏晋南北朝志人志怪、唐传奇、宋元话本的长期积累和艰难探索之后，到了明清时期开始走向全面的成熟和繁荣。明清长篇章回体小说的形式体制、叙事技巧和思想内涵都达到了很高的水平。形式体制上，章回体的连环结构有利于最大限度地包容丰富的故事内容，而同时又能做到纲举目张，线索清晰，各回的回目用简单的几个字、最多十几个字概括本回内容，一目了然，完美地体现了它作为通俗艺术的特点。叙事技巧方面，经过上千年的积累和探索，已经形成了一套圆熟而又富于变化的讲故事的程式，在叙事时空、叙事结构、叙事视角等方面具有独特的风格，小说家们凭借自己的天才创造出了众多新颖别致的叙事技巧，这成为古典小说艺术特色的重要组成部分。思想内涵方面，虽然也存在着今天看来有些过时的思想，但是总体上其思想的深刻性、视野的开阔性及其对人性、社会、历史的体认和描述都达到了无法企及的高度。除长篇章回体小说之外，以《聊斋志异》为代表的短篇文言小说和以“三言二拍”为代表的短篇白话小说也都取得了很高的艺术成就。中国古典小说参与了中华民族社会历史发展的进程，深刻地影响了中国人的价值观念、审美习惯和思维方式，已经成为中国历史文化的重要组成部分和当之无愧的代表。

中国古典小说所取得的艺术成就成为电影、电视和电子游戏等新兴媒介绕不开的情结。电影、电视和电子游戏纷纷向古典小说投来关注的目光，时刻准备着吸收小说中的丰厚养分以促进自身的成长并且一直在付诸实施。

中国古典小说的视觉化再生产历史如果从《定军山》算起，已经超过100年了。在这100多年里，中国内地古典小说视觉化再生产的产品仅电影和电视剧就拥有300多部，还不包括中国港台和海外的数据。最近几年

又掀起了新一轮的古典小说再生产热潮。有了如此长久的再生产历史、如此丰富的视觉化再生产产品作后盾,按理说,中国古典小说的视觉化再生产已经积累了丰富的实践经验,再加上如今技术的快速发展,叙事手法的日益成熟,再生产观念的逐渐进步,拍摄或者制作出让接受者满意的视觉化产品当属理所当然。可是,事实上,和20多年前中央电视台拍摄四大名著时人们的期待与支持不同,这一次的再生产实践几乎是在质疑声和反对声中开始的,而当产品呈现给观众后,听到更多的是来自观众和学者的批评。这种现象的出现,除了“经典不可超越”的保守心态以外,现有的视觉化产品不能满足人们的期待是一个更为根本的原因。

以《西游记》为例。1982年中央电视台开始拍摄《西游记》的时候,面对着资金、技术等方面的限制,摄制组成员以一种异常执著、顽强的精神历时6年时间拍摄,横跨31个省取景,奉献出一部令观众比较满意的视觉大餐,20多年来这部电视剧一直是各电视台假期的热播剧目。《西游记续集》开始拍摄的时候,时间已经过去了17年,服装、化妆、特技等方面都有了长足的进步,但是艺术上达到的水准远远不如当初。2000年上映的由曹荣主演的《西游记后传》视觉语言更为丰富,动作设计更为华丽,特技效果更为炫目,市场反响却极为平淡。2011年张纪中担任总制片的最新版《西游记》投资1.33亿元人民币、耗时5年、广泛借鉴好莱坞特技,播出后仍是争议不断。人们失望地看到,古典小说视觉化再生产的水平并没有随着拍摄技术的提高、资金投入的增长、明星阵容的扩大、宣传力度的增强而得到相应提高,反而陷入了一种虚张声势的僵化状态。

作为优秀传统文化重要组成部分的古典小说,再生产之路并不会因此而停止。但是如果不总结前人的经验和教训,不认真地思考再生产的规律性而盲目上场,每一股汹涌而来的热潮势必变成彻骨的寒流,冻结一切期待、一切热情,为再生产实践留下永远的遗憾。来自专家学者、普通受众和网络的意见正是为了避免这样的遗憾而发出的,应该引起各方面的重视。

面对古典小说再生产的困境,有必要认真反思如下问题:100多年的再生产实践到底走过了怎样的历程?古典小说的视觉化内在规律性是什么?如何摆脱目前的再生产困境?这正是本书要尝试探讨的问题。

二

“名不正则言不顺”，首先对本书涉及的几个基本概念加以规范和澄清。

1. 概念

(1) 古典小说

“古典”在《现代汉语词典》中的解释为“古代流传下来的在一定时期被认为正宗或典范的”^①，“中国古典小说”就是指中国古代流传下来的艺术价值较高，产生了广泛影响的小说作品，这里强调其经典性、典范性的意义。

一方面，作为经典，古典小说在艺术成就、思想价值方面都具有典范意义，因而也具有无穷的阐释空间。从传播学的角度来说，经典作品往往具有持久而广泛的影响力，总是可以激发起后人高涨的再生产热情。随着电影、电视和电子游戏等新兴媒介的出现，古典小说的视觉化再生产就成了一种不可抵挡的潮流。这表现为：a. 再生产对象的广泛性。古代优秀的小说作品如《三国演义》、《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》、《聊斋志异》、“三言二拍”、《封神榜》、《儒林外史》等都被纷纷拍摄成电影、电视剧或制作成电子游戏。b. 再生产时间的长久性。自1905年第一部电影短片《定军山》起，古典小说的再生产至今已经有100多年的历史了，在这100多年中，除了少数年份之外，几乎每一年都有作品产生。c. 再生产产品的丰富性。古典小说的视觉化再生产产品仅电影和电视剧至今已有300多部，形式上也有戏曲片、动画片、系列电影、电视连续剧、电子游戏等，极为丰富。

另一方面，作为经典，古典小说拥有高高在上、神圣不可侵犯的权威，为后世树立了一个不可企及的标杆，使得后来者始终只能以仰视的姿态来面对。这种权威性导致了再生产长期以来都摆脱不了的敬畏心态，表现在再生产实践上就是忠实于原著的再生产模式长期以来占据主导地位。生产者生怕自己的偏离和歪曲亵渎了经典的神圣性，生怕自己成为破坏经典的千古罪人，因此时时小心谨慎、如履薄冰，总是放不开手脚。

^① 《现代汉语词典》，商务印书馆1996年版，第449页。

历史发展到今天，对待经典的态度是否应该更具开放性？2003年诺贝尔文学奖得主、南非作家J. M. 库切在他的一次演讲中，阐发了他对经典的另一种看法：

经典能活着延续下来而获得人们的认可，因此，对经典的质疑不管如何充满敌意，总是经典自身历史的一部分，这种质疑不仅不可避免，甚至还是应该受到欢迎的。因为，只要经典在遭受到攻击时还需要人们为之辩护，那它证明自己是否真的是经典的努力就不会有尽头。^①

对经典的拷问、质疑甚至攻击都是经典所必须面对的，正是这些看似敌对的态度和行为才更加强化了经典之所以为经典的意义。真正的经典是从来不惧于被破坏的。古典小说的视觉化再生产不管采取什么样的态度，都无损于经典的声誉，反而只会更加丰富经典，并且成为经典的一部分。

现代接受美学也为我们对待经典提供了一个新的角度和理论上的支持。姚斯认为：

一部文学作品，并不是一个自身独立、向每一时代的每一读者均提供同样观点的客体。它不是一尊纪念碑，形而上学地展示其超时代的本质。它更多地像一部管弦乐谱，在其演奏中不断获得读者新的反响，使本文从词的物质形态中解放出来，成为一种当代的存在。^②

库切从外因的角度指出真正的经典不会因外力的作用而丧失其经典的地位；姚斯则从作品文本内在特性方面强调作品本身就是一个开放的、运动着的系统，文本的意义不是自我生成的，也不是一成不变的，而是在与接受者的互动、交流中实现的。如此一来，所谓的“忠于原著”也就成了一句空话，因为原著本身就是不确定的，又何谈“忠于”？对经典的挑战和改写是理所应当的事。

^① [南非] J. M. 库切：《异乡人的国度：文学评论集》，汪洪章译，浙江文艺出版社2010年版，第20—21页。

^② [德] H. R. 姚斯：《文学史作为向文学理论的挑战》，载 H. R. 姚斯、R. C. 霍拉勃《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，辽宁人民出版社1987年版，第26页。

所以说,古典小说在它被作为视觉化再生产对象的同时,就开始了它被改写、被歪曲的历程。

(2) 视觉化再生产

视觉化是当今时代的主潮。尼古拉斯·米尔佐夫指出:“新的视觉文化最惊人的特征之一是它越来越趋于把那些本身并非视觉性的东西予以视觉化。”^① 古典小说的视觉化是视觉文化的一部分。

“古典小说的视觉化”指在视觉文化背景下,借助现代电子技术对以语言文字进行书写的、主要供阅读的小说作品进行加工、创造和再生产,以影像形式直观呈现于受众眼前,使受众通过视觉感知直接把握对象。本书特指运用电影、电视剧和电子游戏等媒介手段对古典小说的再生产。视觉化突出再生产形式的媒介特征及影像本体性,相对“小说的改编”而言,是研究重心的整体转移,这是视觉文化发展的必然要求和必然结果。从“改编”所体现的语言本位意识到“视觉化”所张扬的影像本位意识的转换是合乎文化发展逻辑的。

“再生产”是马克思主义社会学理论的重要组成部分,指的是在社会生产和企业生产的基础上不断更新和不断重复的生产。再生产在一切社会形态中都占有极其重要的作用,马克思指出:“不管生产过程的社会形式怎样,它必须是连续不断的,或者说,必须周而复始地经过同样一些阶段。一个社会不能停止消费,同样,它也不能停止生产。因此,每一个社会生产过程,从经常联系和它不断更新来看,同时就是再生产过程。”^② 然而任何再生产又是具体社会形态下的再生产。在不同的社会形态中,再生产过程具有不同的性质和形式,反映了不同的生产关系。

本书运用这一社会学术语借指对古典小说进行重新阐释、重新创作的过程。术语借用的理论前提如下:

其一,这一过程包含了再生产的两个关键内涵:“重复”和“更新”,重复是指其延续性,更新是指其变异性。古典小说的视觉化再生产和社会再生产一样,既有重复的部分,也有更新的部分,对重复和更新关系的不同处理决定了再生产的不同模式,也反映了小说文本和视觉影像之间的关

① [美] 尼古拉斯·米尔佐夫:《视觉文化导论》,倪伟译,江苏人民出版社 2006 年版,第 5 页。

② 马克思:《资本论》第 1 卷,人民出版社 1975 年版,第 621 页。

系。因此,同样可以说古典小说的视觉化再生产不仅是文本的再生产,而且也是关系的再生产。

其二,与古典小说的创作过程不同,视觉化再生产是一种机械性的技术生产。如果说小说创作是一种智力活动的话,那么它的再生产则是一种技术性工作。再生产过程需要多人共同参与,像工厂里的流水作业一样,不同部门的人分工明确、各司其职、协同工作;从场面调度、摄像、录音、剪辑、冲印到放映的各个环节都有机械设备始终参与其中,在电脑特技和电子游戏的制作中计算机设备也是必备的物质基础。当古典小说视觉化作品呈现于受众面前的时候,它是一种艺术,但是在生产过程中它首先是一种技术——布景技术、摄影摄像技术、动画制作技术、录音放音技术、合成剪辑技术、冲印技术、放映技术,每一部分都是以高科技技术成果作为支撑,同时在生产过程中许多新的技术又被发明、创造出来,如数字技术、各种特别技术即特技也是在生产中逐渐得到创造、丰富、完善和提高了。随着技术介入程度的增强,这种技术性还会直接作用于受众:“一旦艺术作品处于更接近人民的位置,其技术介入性便以一种既平行又相反的方式促使观众远离表演,把观众的认同点从表演者身上转移到技术上。”^①这一趋势在当今的视觉化作品接受中已经出现。

其三,视觉化再生产的产品成为商品。在当今消费社会背景下,古典小说的视觉化再生产是文化工业的一部分,再生产实践的目的在于提供作为消费品的艺术产品,而不是提供精神食粮。霍克海默和阿道尔诺深入地剖析了文化工业中作为商品的艺术的特性,他们指出:“文化工业引以自豪的是,它凭借自己的力量,把先前笨拙的艺术转换成为消费领域以内的东西,并使其成为一项原则,文化工业抛弃了艺术原来那种粗鲁而又天真的特征,把艺术提升为一种商品类型。”^②他们还强调,艺术品心悦诚服地承认自身就是商品,宣布放弃了自律性和无目的性,而对此马克·波斯特评论道:“我们必须看到,无目的性的好处在于它能克服资产阶级文化的主要局限——其目的性、狭隘的功利主义、醉心效率的工具性以及非人性化

^① [美] 马克·波斯特:《第二媒介时代》,范静哗译,南京大学出版社2001年版,第17页。

^② [德] 马克斯·霍克海默、西奥多·阿道尔诺:《启蒙辩证法:哲学断片》,渠敬东、曹卫东译,上海人民出版社2003年版,第151页。

的表演性。”^①一旦古典小说的视觉化再生产产品成为商品，也就意味着它放弃了艺术品所特有的“无目的性”，而代之以“目的性、狭隘的功利主义、醉心效率的工具性以及非人性化的表演性”。当前中国古典小说视觉化再生产产品的一切特征（尤其是容易遭受诟病的特征）几乎都可以从这里得到解释。

那么，“视觉化再生产”与传统研究的“改编”这一概念的区别又在哪儿？

“改编”这一概念体现了两种立场。

一是文本中心主义立场。“改”即改变、改动，是以原著为参照系，在原著基础上有限度的变动。在改编者的身后，原著永远巍然耸立。陈犀禾选编的《电影改编理论问题》是我国迄今为止唯一的一部汇集了国外有代表性的电影改编理论的书籍，他在序言中指出：“关于改编影片和原著的关系以及怎样理解‘忠于原著’的问题，是电影改编理论中的一个核心问题。”^②由此可见，改编理论中的文本中心立场是一个普遍性的问题。

这方面最有代表性的观点莫过于杰出的电影理论家安德烈·巴赞了。他曾经强烈呼吁电影应该更多地尊重文学：“电影家如果忠实于文学原著，自己也会获益匪浅。小说是更为先进的，它的读者的文化素养比较高，因此要求也比较苛刻，它能为电影提供复杂的人物，在形式与内容的关系上，小说更严谨、更精巧，银幕还不习惯做到这一点。”^③即使是那些持自由改编观的人，对于改编问题的观照也始终是从文本出发，如贝拉·巴拉兹认为，真正名副其实的艺术家在改编时“就会把原著仅仅当成是未经加工的素材，从自己的艺术形式的特殊角度来对这段未经加工的现实生活进行观察，而根本不注意素材所已具有的形式”^④。他肯定小说原著中的素材可以用电影艺术的形式进行表现，而不必在乎小说本身的艺术形式。这里仍然可以看出对于小说素材的依赖性。事实上，小说所代表的理性主义书面文化与电影所代表的感性主义视觉文化的区别不仅表现在形式方面，而且在审美的、文化的层面都存在着整体的差异性。古典小说的视觉化再生

① [美] 马克·波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京大学出版社2001年版，第23页。

② 陈犀禾选编：《电影改编理论问题》，中国电影出版社1988年版，第1页。

③ [法] 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，江苏教育出版社2005年版，第91页。

④ [匈] 贝拉·巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社1986年版，第247页。

产不仅在形式上可以对小说原著加以改变，而且在素材上、内涵上、美作品性上同样可以进行创造性的加工。重要的是，古典小说的视觉化再生产研究并不一定非要局限在它与小说文本的关系这一角度，超越了文本中心观的立场，就会发现还有更广阔的研究空间和更美好的研究前景。

二是语言中心主义立场。这与文本中心主义立场是一脉相承的。小说改编研究关注的重心往往在“编”字上，情节的增删、人物形象的改变、故事场景的转化、思想内涵的变更等往往是讨论最多的问题，这是一种语言中心主义的文学性思维模式。我国电影理论史上关于电影文学性的讨论也曾非常热闹。今天看来，其中的许多观念已经过时。古典小说的视觉化再生产是深入文化层面的整体的改变。在视觉化作品的研究中，如果还固守着和研究文学作品一样的语言中心主义立场，必然会出现隔靴搔痒、词不达意的情况。

米歇尔在讨论图像转向的问题时，曾经表示：“它（图像转向）认识到观看（看、凝视、扫视、观察实践、监督以及视觉快感）可能是与各种阅读形式（破译、解码、阐释等）同样深刻的一个问题，视觉经验或‘视觉读写’可能不能完全用文本的模式来解释。”^①这就明确地肯定了图像与文本之间的不相容之处，同时他认为“视觉读写”是与语言文本同样深刻的问题，这就需要与之相应的一套解释与评价机制。尼古拉斯·米尔佐夫对米歇尔的观点作了进一步的发挥，他说：“虽然那些已从事视觉媒体研究的人可能会觉得这种说法太傲慢了，但它们却是一个标尺，可以测量出这种极端的程度，即甚至连文学研究也已被迫得出这样的结论：作为文本的世界已经被作为图像的世界所取代。这种世界图像虽然不可能纯粹是视觉性的，但基于同样的理由，视觉对于纯粹从语言学方面来界定文化的任何企图都是一种破坏和挑战。”^②既然纯粹从语言学的角度界定文化的惯例已经受到视觉文化的挑战，那么对古典小说的视觉化再生产更不能运用纯粹语言本位的立场去进行分析和评价了。

因此，本书的副标题“从语言本位到影像本位”预示着研究立场与研

① [美] W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京大学出版社 2006 年版，第 7 页。

② [美] 尼古拉斯·米尔佐夫：《视觉文化导论》，倪伟译，江苏人民出版社 2006 年版，第 7—8 页。