

叙事：在语言与影像之间的行走

——张艺谋电影改编的文化语境考察

王 挺

摘要：文学在悠久的历史演变中，积淀了深厚的艺术经验与充裕的表达技巧，所以文字语言的媒介存蓄着无穷的文化内质，更能自由地接近思想与哲学等形式上之思，标志着人类精神状态的超越高度与人性纵向的探索深度。张艺谋对文学作品的体认独具特色，形成了特殊的改编思路。本文以《红高粱》与《活着》为例，从分析文本的改编出发，以政治视角与叙述语调为切入点，归纳其特有的改编风格与美学形态。

关键词：电影改编；文化语境；叙事；影像

作者简介：王挺，女，教授。（浙江传媒学院 新闻与文化传播学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J904

文献标识码：A

文章编码：1008-6552 (2010) 02-0102-06

文学在艺术门类中的特殊地位是不容忽视的。它在悠久的历史演变中，不仅积淀了深厚的艺术经验与充裕的表达技巧，而且文字语言的媒介存蓄着无穷的文化内质，更能自由地接近思想与哲学等形式上之思，标示着人类精神状态的超越高度与人性纵向的探索深度。因此，尽管影视等其他艺术类别极力强调自身艺术的纯粹性与美学形态，但是，正如著名导演C·格拉西莫夫所言，“文学是一切艺术中间具有最大容量和最高智慧的艺术。正是这些主要方面使得文学在一切精神财富中间按其社会发展中的地位 and 意义而言，具有不可动摇的位置。”^[1]张艺谋也向来都不掩饰对文学作品的尊重，他甚至坦诚地认为：“如果我们自己去写，说实话，我们目前还没有这个水平，没有这种深刻的东西。”^[1]事实上，他的影片毫无例外地来自于文学作品的启迪。

但是，由于视听语言与文字语言的不同，在当下数字模拟的浪潮中，追求抽象精神之境的文学与试图重构再造虚幻世界的影视艺术之间的差异越来越彰显出来。在强大的影像压力前，语言文字的叙事策略与美学形态面临着诸多裂变，尤其是由文学改编而来的影视作品更处在一种复杂的审美体验之中。从另一个角度上说，在影视作品中被表演风格、影像构成等模糊了的编导们的主观意图、方式手段等，却更能在改编中释放出来。我们发现，从独立执导以来，张艺谋对文学作品的体认独具特色，形成了特殊的改编思路。《红高粱》（1987年）与《活着》（1992年）在他的作品中颇具典型，笔者将从分析文本的改编出发，以政治视角与叙述语调为切入点，归纳其特有的改编风格与美学形态。

—

过去曾在一段相当长的时间里，政治作为一种超越性因素，建构着整个宏大的历史景观。人们正是沿着坚固的政治维度去理解、触摸过去的历史。在这种情形下，丰富复杂的历史在人们的既定政治的注视中被有意或无意地简单化了，历史图景经由政治观的抽象演绎后显得异常苍白与冰冷。而在80年代中期到来之际，趁着政治对思想的宽容，历史涌现出了挣脱政治单一维度的种种努力。于是在挣扎之中，它终于以感性各异的貌态出现在人们面前。“历史”成为了“一种以叙事散文形式呈现的文字话语结构，意图为过去种种事件及过程提供一个模式或意象。经由这些结构我们得以重现过往事物，以

达到解释它们的意义之目的。”^[2]在这里，体现理性精神的“历史”主体经过张扬个性色彩的“叙事”，出现了面貌各异的形态，人们终于恍然大悟：以往宏大的实体化的历史却仅由虚弱的文字话语结构而成。客观的历史在此质变为个体的书写。在整个艺术的叙事语境中，“历史”失去了权威的政治话语的支撑，已没有了我们传统所赋予的神圣，仅仅与人类生命过程中所遭遇到的其他因素一样，不仅可以言说的，而且可以戏说。于是，历史图景与意义通过主观想象的理解模式或意象抵达于人们的眼前：历史与虚构终于不可避免地联系在一起。

正是在这个意义上，小说《红高粱》的出现具有了十分重要的意义：它标志着一个以个人经验重新触及并建构历史的时代的到来。对莫言、余华等一批青年作家而言，有意识地拒绝政治权力观念对历史的图解与规避主流的意识形态，成为了先锋书写的内在逻辑。从小说归属来看，《红高粱》既被誉为“寻根文学”的最后一部作品，同时又是“新历史”小说的开山之作。这便从两个方面印证了它的修辞策略：一方面，它以搜寻散落在广阔而又边缘的民间文化内质的寻根运动为背景，以此拓展叙事的视阈；另一方面，借用新历史主义作为解构武器，用游离于主流意识形态的历史观瓦解传统的权威历史，用历史的非理性来戏谑历史的庄严。这就必然使得远离政治的姿态本身就成为了书写中的一种政治修辞策略。然而令人惊讶的是，在小说中，人们往往用“新”的历史观便匆匆放过的姿态，在改编而来的电影中，却被夸张地称为“后政治”。“所谓的‘后政治’，就是说它既是政治的，又不是政治的，它是艺术的，又奇怪地具有暧昧的政治寓言。这显然是一种第三世界文化在特殊的历史时期特有的现象。后政治学的表意策略，也是一种寄生与颠覆构成的辩证式的表意方式。”^[3]毋庸置疑，这种表述正是电影走向世界、被纳入全球化的当下语境中产生出来的，被特定受众催生出来的“后殖民”的理论话语。

然而，观众的读解并不以理论为先导。事实上，任何理论都有逻辑的盲点，这个不证自明的逻辑盲点便是理论的偏见。选择任何一种理论作为影像解读的工具，都有可能遮蔽阅读的某种情感体验。因此，我们不妨从改编创作的实践来看看小说与电影的政治内涵的变迁。与小说相较，电影《红高粱》无论是在民间欲望，还是后现代性质的“历史”观上均进行了极大的削弱（这不仅是因为编导有意为之，而且也反映出不同艺术种类对思想领悟的能力。与其他艺术相比，文学始终占据着思想前沿的阵地，如先锋小说的“后现代”，电影却须到90年代才对此真正地有所察觉）。正如上文所说，小说关于民间立场的表达是多方面的，如对人物的定位多以原始欲望的生物意义，而缺乏明确的社会关系；对抗日伏击战的理解，其目光更是越过了政治意识的既定领域与狭隘的道德评定，成了具有土匪气质的兄弟义气与盲目争斗，游击队伍则质变为一群由简单的报复欲望组织成的乌合之众。而电影对此均有相当程度的消褪，对民间色彩的削弱不仅表现在改变了余占鳌的身份，他并没有如小说中挎枪成为杀人越货的土匪，而是成为了酒作坊事实上的掌柜，以此减少因传奇性带来的残暴，在极力张扬人性中洒脱刚猛的同时，也对不合道德规范的行为举止作了适当的理性调控，而且将小说中最具民间色彩的罗汉大爷作了较大处理。大叔（小说中戴凤莲的称呼）与大哥（电影中九儿的称呼）的称谓更变，透露出涂改纠正“我奶奶”与罗汉之间暧昧关系的初衷，本来仅是长工的身份却在临死的时候被画外音超时空地追认为共产党人，更是一种回归主流意识形态的行为。再如，电影将小说中具有对主流英雄嘲讽色彩的任副官删除干净，也极为明确地表明了自己的政治立场。

二

如果说张艺谋的《红高粱》以削弱民间色彩的方式试图接近主流政治的话，那么《活着》的改编则更将历史的荒诞与非理性色彩赶出了电影的疆域重构过去的历史事件，以此期望获得主流意识的当下认可。小说中的荒诞事件，充满了巧合与戏剧性，如家珍生病，福贵擅离职守正忐忑不安，却恰使炼铁成功；有庆因为生活的艰难而奔跑，然而跑出了名堂，等等。而电影的立意显然与小说有所区别。

小说中人生纵向的衍生隐喻了人类的基本生存状态，以此探索生存的本源（也是题目取“活着”的意义）。在故事的追忆中，福贵身处偏僻的农村，而且本身对政治不够敏感，更强调个人的生存状态，尽管有对大跃进与三年自然灾害的描述，但政治表达得极为抽象，很快就推向人物活动的背景。而电影因自身媒介（更倚重于故事的形象演绎）、受众心理（大众观影的经验要求影像叙事的传奇）、环境表达的具像性等等等多种差异，更强调真实再现特定的环境与人物，如皮影戏的职业改编，增加地域文化色彩，又如具体描绘食堂、大炼钢铁等特殊政治运动与事件。这对于运用具体影像进行重构关于五、六十年代特定历史时期的电影艺术而言，是难以避免的，也是叙事的应有之义（从某种程度上说，如小说那样对政治的无语与缄默才是真正的可怕）。

从上面的论述可以看出，无论是《红高粱》还是《活着》，电影比小说更具政治叙事的冲动，而且所叙之政治，往往更倾向于主流意识形态所认可的政治。也就是说，电影已经离开纯粹的民间立场而力图重归主流意识形态的框架。这实际上已经削弱了小说的先锋色彩。但是，正如福柯所言：“重要的不是话语讲述的年代，重要的是讲述话语的年代。”当下主流意识对抗战战争、文革等特殊政治事件的态度，从根本上决定了张艺谋影片的不同命运（《红高粱》的盛誉当然与张艺谋对抗战战争重新作出的政治阐释、回归主流意识的努力有关，但《活着》的被拒绝，则出于多种复杂因素，如文革等敏感政治事件、导演对事件态度复杂的考虑等，更与90年代的政治语境密切相关）。对张艺谋而言，对特定政治的关注，尤其对文革，保持惯有的固定姿态（这在第五代导演中均可以看到不同程度的表现，如田壮壮的《蓝风筝》等）。这实际上与自身记忆、经验等有非常密切的关系。余华就曾解释：“为什么在我小说中文革仅仅当一个背景出现，到了电影中突然作为一种主旋律出现，就是因为文革开始的时候我才七八岁，我也就是一种朦胧的感受，张艺谋十七八岁，那他是太清晰了。”^[4]即是说，张艺谋对文革的描述明确地烙上了切己的体验，而且其态度无疑是真诚且复杂的，如对公社食堂的描绘，既充满了善乐交融的乌托邦色彩，又具有一些小孩打架、大人间的争吵等不协调因素；如大炼钢铁中，福贵一家与众人的关系充满温馨的揭示，却正是建立在大跃进的荒诞的基础上：这标志着关于政治的叙事已经挣脱了政治自身的束缚，沿着自我经验之途而进入了艺术领域。

我们知道，现代艺术从19世纪末开始，逐渐走上了一条排除理性、极端尊崇非理性的道路，并期望透过自我经验与印象的灵光触发来把握世界的深层结构。“有多少艺术家就有多少面不同的镜子，因为每人都自己的世界，它与其他任何世界都不相同。伟大的作品只能与自己相似，而与其他一切作品不同……艺术家世界的孤独性，即区别性，来自他独一无二的角度，独一无二的幻觉。”^[5]这样一来，在陌生化的根本修辞策略的广泛运用中，普通经验因其日常性与自动化而广泛失效，与之相反，极端的个体性经验蕴涵着人性的张力与畸变的可能。于是，专注自我的极端经验，就成为了现代艺术的必要策略，以此承担对人类普遍的基本生存状态揭示的重任。艺术家们的目光越过了日常的物质状态，而注视着经验印象的非常状态。即便是在90年代的艺术领域里，文学、绘画、音乐等等艺术种类已经与政治划清了界限，获取了艺术表达的自由权力（影视艺术与政治的关系则有些特殊，由于悠久的政治宣传的传统与颇具威力的功能，反而加强了宏观调控，这可从90年代初文化部与广电部颁布的几个文件中看出）。但是，由于艺术家个体经验的差异，仍然有无数的艺术表达与政治相关：摆脱政治的纯艺术努力，抑或表达政治的艺术，均建立在艺术家的个人经验的基础上。也正由此，不仅摆脱政治支配的努力，愈来愈具有个人化的特征，而且政治声音的传达，也同样颇具个性理解（最典型的体现在上海电影人提出的“新主流”电影的口号中）。政治等外在于艺术的因素，经由个性理解后进入艺术世界，这实际上是艺术必备的修辞法。如有论者认为：“在小说中，政治不仅被人格化了，而且人格化了的政治已经不再是一种单纯的政治，它成了善与恶、是与非的放大镜和加温器，是我们取道于它进入人类社会深层结构和人类灵魂最隐秘处的一条捷径。”^[6]政治的这种人格化、艺术化、文化化正是艺术接纳的前提，而被艺术接纳后的政治显然不同于寻常社会意义的政治，被文化寓言化的政治变成了

一种体现历史纵深感、展示人类生存状态的艺术资源，尤其是在政治对抗作为社会的主要矛盾而存在的历史阶段，它不仅组成了人的社会关系，而且深刻地影响人们的精神状态。以全方位地真实再现人们整体生活为已任的叙事艺术，在具备自由时空与表达的权利后，回避政治显然是不现实的。

于是，政治不仅经过经验与印象的个人性改造，这便已经与存在状态中的政治事件拉开了距离，而且它更经过了叙事策略的改造而与现实中的政治相距甚远。这样看来，张艺谋的电影作品绝非如某些学者们所认为的那样，是在20世纪末的后殖民语境中对西方又一次的献媚，“现在，‘政治’已经从本土的意识形态实践中剥离出来，它成为艺术性表达用以强调中国文化身份的符码。民俗、性和政治混合一体，共同塑造与西方截然不同的神奇的‘他者’形象，这已经成为90年代中国电影走向世界的叙事策略。”^{[3] (279)}这种论述显然忽视了张艺谋在改编小说方面作出的努力，也忽视了整个叙事艺术的特征（如在米兰·昆德拉的小说中，在经历了个人性理解与想象后，政治成为了揭示人类精神状态的叙事修辞），更不具备任何实际的可操作性。

三

从某种程度上说，叙述与语调决定了小说的魅力。小说正是从“怎样叙述”开始。这一命题在新时期的先锋文学以来显得尤为重要，从马原的“叙事圈套”开始，小说家逐渐将注意力从“讲述什么”转移到“怎么讲述”上。如果说，“讲述什么”重在强调作为小说主体的故事的话，那么“怎么讲述”则是指作为技巧的叙述法。这一重心的转移，实际上标志着对文学语言的敏感：语言正是在不同的叙述中熠熠生辉。与之追求语言独立相似的是，在相继扔掉戏剧、文学的拐杖之后，电影走上了一条独立的艺术之路。同样处于美学思潮蜂拥四起的80年代中期，影像叙事却出现了与文学语言叙事相反的潮流。从倚重抽象的文学性叙述转而强调视听的冲击与空间的造型，促使影视语言追求画面、构图、色彩以及声音的多种艺术效果。画外音作为抽象的文学性叙述，成为了语言文字对影像叙事干涉的隐喻，这时显然不合时宜。在这种情形下，《红高粱》与《活着》的叙述因艺术语言的置换，导致了画外音处理、语调、情愫等等一系列变化。

作为新潮小说的重要作家，莫言非常关注小说的叙述法，《红高粱》的故事与叙述之间，始终横亘着一个主观的感觉与情愫。这种鲜明的感官主义，致使我们的阅读过程质变成一个感觉铺延的过程。故事被感官层层包围，而感觉的非理性明显被置于故事逻辑之上，主体故事因而模糊不清。就小说的故事建构而言，时间的线形绵延（行军、埋伏、战争的完整过程）成为了主体线索，恰恰是对故事主体的嘲弄，时间与感知的天生亲缘性（作为抽象的时间，其存在的先在条件就是被感知；不被感知的时间是不存在的），形成了莫言小说的叙述策略：感觉对时间的任意切分。这成为了叙述的前提。在这种情形下，为了叙事（切分时间）的自由，叙述者具备了多重分裂的叙事点，“我爷爷”、“我父亲”、“我”以及“我奶奶”先后出场，承担着不同的叙事功能。这个叙述结构在莫言看来显然非常重要，时隔多年，他仍然对“我爷爷”这一叙述视角的发现津津乐道：“结构与叙事视角有关，人称的变化就是视角的变化，而崭新的人称叙事视角，实际上制造出来一个新的叙述天地。像《红高粱》中的‘我爷爷’的视角，就是人称与视角的结合，是一个很复杂的叙述时空，‘我爷爷’确定了‘我’用一个后人的角度来叙述前辈的事迹，但又是非常自如、非常方便，全知全能，一切都好像是我亲眼所见。这种视角同时也是对历史的评判态度。”^[7]在叙事转换中，主要通过通感、联想、回忆等心理方式在不同叙事人称上挪腾辗转，从“半夜行军”分展开，又收束于“行军”的故事主线，因而显得自由而整洁。小说《红高粱》凭借自由联想的叙事结构显然煞费苦心，它成为了一个非理性、无逻辑的隐喻。

当电影《红高粱》的线形单向结构被置换成两个故事之间并无复杂张力的并置结构时，一些学者对此颇有微词。从影片的文本结构上看，在“我爷爷”的爱情、游击伏击战这两个故事之间，它仅仅用了“日本鬼子说来就来”的画外音作了必要的过渡，将两者简单地确定为自然时间的关系，而缺乏

必要的“事”与“理”的纠缠（这从声画分离的处理方式也可以看出来，画面“我爷爷”的回首张望与画外音明显处于一种游离的关系）。正如上文所述，自然时间在小说中被感觉任意切分，使得线形单向的时间成为了充满情味的感觉印象，但在影像世界中，符号的“透明性”，与视觉的真实感，不允许影像叙事的妄自“虚假”与盲目“主观”。自然时间如果缺少了艺术家富有魅力的改造，在充满逻辑链条的影像文本中是最为脆弱的。从文化批评的层面上讲，学者们的意见确实有一定道理，戴锦华的意见可谓最具代表性：“显然，《红高粱》是一部有缝隙的叙事体，它是由两个彼此独立的叙事序列组成。它分属两个不同的基本被述事件，在本文的实演中包括着两种不同的叙境。事实上，它是由两个不同的故事拼缀而成的本文。”^[8]毋庸置疑，这两个成人仪式（前者被认为是个人成人，后者是社会成人）的衔接是脆弱的，而且前后的时空感知（前者抽象化，后者具实性）、书写风格（前者寓言化，后者写实化）差异较为明显。

但是，从改编角度上看，这却是切实之途。怎样在一个半小时左右的时间里叙述故事，这是电影首先面对的问题。集中小说的故事情节，简化小说头绪复杂、多视点的叙事结构，统一小说叙述语调与情愫，这是电影赖以存在的文体要求。在小说众多的故事情节里，提炼出“我爷爷”的爱情故事与打日本鬼子的故事也是合情合理，而且电影与小说一样，都以“我”为叙述者（其主要功能体现出寻根的热望），影片中的红高粱地、大碗、烧酒等影像具有了强烈的文化隐喻意味，从而在张扬生命激情、追求阳刚伟力的精神层面上两者相通。因此，在“我”的事实见证下，打日本鬼子的事件也成为了精神张扬的例证，即是说，在画外音“我”的叙述过程中，个人成人与社会成人都统一于张扬生命热力之中，两者的裂缝也并非如有些论者说得那么不可逾越。事实上，在观影过程中，由导演开掘出的具像（如逆着阳光随风起伏的高粱、大片红色的高粱海洋、嘶声吼叫的歌声、如血的太阳等等），尤其是大面积红色的色块运用已经填补了叙事中的想象鸿沟，人物在前一个故事中激情刚烈的个性成为了后一个故事的逻辑起点。我们认为，具像的造型在一定程度上整合了故事的统一性。但是，与原著相较，叙述者“我”的语调功能被单一地遮蔽了。与小说相较，电影的主题意蕴显然要浅显得多。小说的“我”用自我经历证明着“种的退化”，产生强烈的寻根意识，追溯先辈们的事迹，但又不是匍匐在先辈的脚下，而是站在与先辈平等的地位看待他们的所作所为，叙述之中充满了一种戏谑的反讽色彩，“我”也充满了离经叛道的精神冲动。而在电影中，第一句的“说说我爷爷和我奶奶的那档子事”的反讽很快地淹没在对先辈的仰视姿态中，叙述人富有张力的多重口吻简单地淹没在歌颂的语流之中：这就为影片被政治的主流意识形态成功整合埋下了伏笔。

四

正如上文所说，《红高粱》中的叙述声音/画外音虽然有所遮蔽，但仍顽固地保留了下来。然而，在时隔5年之后的《活着》这里，叙述声音/画外音完全地被剔除，这的确是一个意味深长的举动。我们知道，画外音所具有的时空自由、叙述语调、语言文字等特征，使其与文学关系密切。剔除画外音的冲动实质上演变成一个驱赶文学而追求具体影像独立叙事的佐证。但就小说的文本而言，叙述声音不仅是叙述的需要，而且它充斥着无处不在的情愫。余华是一个非常重视语调的作家，尤其是《活着》，文本就是由“我”的双重叙述所构成的。余华曾这样说：“想象力后面必须要跟着洞察力。因为是洞察力在帮助想象力把握叙述的分寸。《活着》这部作品就是这样写出来的，而且有一个感触比较深的，就是叙述带着我走。”^[4]小说故事的铺延是由对话体组成，“我”作为一个民间采风者，与老者福贵的对话，引出了故事主体。应该说，这是一个完全被叙述化的故事，叙述语调充满了追忆的色彩，和缓而平静。故事主体的叙述者“我”作为双重身份出现，一是经历者，“我”的人生经历的具体情景的演绎；一是叙述者，以平静的心态叙述“我”的人生经历。经历者“我”有时凶狠（如赌博时对怀孕的家珍大打出手），有时怪诞（骑在妓女身上向丈人问好），有时作为一家之主态度强硬（把凤霞送给

人家、痛打有庆等)：作为人生经历者的“我”充满了戏剧性变化，这种变化就是生活所赐；几乎在经历的同时，作为叙述者的“我”经常为以前的所作所为进行忏悔，用一种议论性的抒情语调叙述并评论曾经出现的场景。叙述者的“我”，一边再现“过去时”的场景，一边却处在“现在时”评论自己的所作所为，两相对照，一种强烈的物是人非的苍凉感油然而生。于是，历史的残酷性就呈现出来。而这正与余华的写作主旨有密切关系。他在不同场合反复强调：“人就是为活着而活着，没有任何其他的理由，这是人和生命最基本的关系，生命要求他活着，他就活着。”^[9]这便是他对生命的理解，人与命运的相安相守。过去的荒唐与虚度光阴是生活，现在的追悔与温情回忆同样也仅是生活，过去并不因现在而改变，现在也不可能因过去而有任何的希望。

而电影《活着》完全驱除了叙述者的声音，它充分发挥了影像叙事的“现在时”幻觉，过去的时光似乎真实地重新演绎一个已经过去的人生，用具像强调故事经历的真实与完整。如果说小说重视叙述的抒情语调，强调叙述的追悔情愫的话，那么电影无疑更注重故事本身，实际上是用历时跨度极长的故事来承载整个社会的变迁与个体人生的悲欢；如果说小说专注于探索人类抽象的生存意义的话，那么，电影则是穿越社会变动的外在波折，温情脉脉地关心身卑地微的俗世心灵；如果说小说更多地透露出人类面对命运的无奈与顽强的话，那么，电影则极力避免命运的多劫，突出乱世之中的温暖人情，它拒绝回答关于现在状态的追问。这样一来，标示现在时的叙述声音的缺席，成为了改编的必然选择，正如影片中福贵多次说鸡、鸭长大的逻辑，它给观众许下了美好生活的承诺。这个承诺对于大众艺术的电影而言是非常必要。从这个意义上说，张艺谋对《活着》文学文本的选择应该说是非常的大胆，他实际上考验着电影这一艺术门类承载人类苦难的极限。

但是，改编后的《活着》去除了叙述声音的同时，也失去了叙述语调所特有的情愫。小说的叙述自始至终都笼罩着一种既沧桑又达观、既伤感又不乏幽默的复杂情愫，节奏舒缓的叙述娓娓动人。在小说中，故事情节与叙述抒情紧密相联，叙述内容在抒情中显然含量并不大，而且细节设置的密度也不大，情节的推移并不那么紧促（如关于有庆的死亡，用了预叙的方法渲染情感的层进，慢慢推进情节的发展。这不仅符合一个农村的老者对昔日之事的追忆，而且在抒情中的情绪无限制地弥散开来，极具感染力）。而影片尽管用音乐、声画配合、场面调度等技巧来传达细腻的情绪，增强抒情色彩，但它更着意于具体故事的形象叙述，因时间跨度太长，情节容量过于庞大，相应的细节设置过于密集，这就使得电影往往更忙于叙事，而不可能给情感的抒发留下太多的空间，影响到影片的抒情效果（同样是有庆的死亡，显然不如小说），尤其是始终缺乏一种抒情性的追悔，这与画外音的缺席有密切的关系。应该说，张艺谋这种影像独立叙事的追求，逐渐走上了一条颇为极端的道路。

参考文献：

- [1] 周安华，蒋丰．文学性与影视化抒写——论影视批评的两个向度 [J]．中国电视，2000（10）：17-21.
- [2] 海登·怀特．《后设历史》引论：历史诗学 [M] // 文学史（第三辑）．北京：北京大学出版社，1996：357.
- [3] 陈晓明．表意的焦虑 [M]．北京：中央编译出版社，2002：260.
- [4] 余华．我的文学道路 [J]．当代作家评论，2002（4）：4-18.
- [5] 曹文轩．小说门 [M]．北京：作家出版社，2002.
- [6] 徐岱．小说形态学 [M]．杭州：浙江大学出版社，1992：281.
- [7] 莫言．文学创作的民间资源 [J]．当代作家评论，2002（1）：4-9.
- [8] 戴锦华．电影理论与批评手册 [M]．北京：科学技术文献出版社，1993：38.
- [9] 张英．文学的力量 [M]．北京：民族出版社，2001：9.