

# 从文学到图像： 论中国现代文学中的媒介转换现象

◎齐童巍 龙迪勇

摘要：中国现代文学史上，在书籍的封面设计，以及文学作品的连环画改编、电影改编等现象中，都能够看到文字媒介向图像媒介的转换。对新文学作家而言，书籍封面的设计，既是为了体现书籍内容和作家创作意图，也是传递启蒙思想的途径之一。部分中国现代文学作品在当时就被改编成了连环画，后者既是对文学经典性的阐释，又参与了文学作品经典化进程。随着中国现代电影艺术的发展，文学创作内化于电影制作流程，也呼应了电影从无声片进入有声片所带来的媒介特性的改变。

关键词：现代文学史；图像；媒介转换

DOI:10.19290/j.cnki.51-1076/i.2021.06.019

当下，媒介之间的模仿、转换、融合已经成为不能忽视的现象。其实在中国现代文学史上，不同媒介之间就已存在互动关系，其中值得关注的一种重要现象就是文字媒介向图像媒介的转换，包括当狭义上的文学性即文字媒介的文学性被图像媒介吸收并呈现出来，也就意味着文学性在现实的媒介环境中迁徙、流转、扩散的“旅途”开始了。

赵宪章把图像对文字的模仿称为“顺势”，认为文字是广阔的、无限的，具有崇实性，肯定了图像媒介模仿文字媒介的行为的价值。<sup>①</sup>龙迪勇也认为，从历史来看，包括言语和文字在内的语词叙事往往会成为图像叙事模仿的范本。<sup>②</sup>通过中国现代

文学中的媒介转换现象，我们能够看到文字媒介、图像媒介在现代中国语境下合作与竞争的历史态势。

## 一 从文学作品到书籍封面

近代以来，随着出版技术的发展和出版风尚的变化，图像媒介更广泛、深入地介入书籍的出版过程，书籍封面设计也有了现实的需求和可能。不少新文学作家重视图像媒介以及封面设计的启蒙功用，甚至身体力行地参与其中。

鲁迅一直非常重视书籍的装帧。陶元庆设计的

杂文集《坟》的封面，既契合文集的题目“坟”，也呼应了鲁迅出版文集时回顾自己人生经历的心境：“当呼吸还在时，只要是自己的，我有时却也喜欢将陈迹收存起来，明知不值一文，总不能绝无眷恋，集杂文而名之曰《坟》，究竟还是一种取巧的掩饰。”<sup>③</sup>消沉与积极的心态，混杂在他的这篇自述里。虽然人生终点注定是坟，但是此时毕竟离终点尚远，消极的情绪也被活着的气息冲淡了。《坟》的封面上，浅色和深色的混杂妥帖地体现出了集中所收杂文激进与温情并存的文本面貌。孙福熙所作的《野草》封面，以绿色为底色，在晦暗的整体气氛中，暗含着大地所蕴涵的勃勃生机。陶元庆所设计的《彷徨》封面，质量上乘，古朴的风格契合了鲁迅在书的扉页上所引用的屈原诗句。遒劲有力的人物形象，将读者的思绪引向遥远的先民们的求索生活。图中人物无表情细节的脸部，更是与《彷徨》中的人物迷惘而不知何处所往的精神状态呼应。

出于对封面设计者及其劳动成果的尊重，鲁迅的著作一般会在扉页清晰标注封面画的作者。为了达到更理想的画面效果，鲁迅不厌其烦地与出版机构反复沟通封面设计的细节问题。在留存下来的鲁迅书信中，仍能看到这一往来沟通的过程。在鲁迅致李霁野信中就写道：“《小约翰》封面铜板已做好，已托北新代寄，大约数日后可到。今将标本寄上，纸用黄色，图用紫色。孙春台病已愈，《朝花夕拾》封面已将开始绘画。书之第一页后可以印上‘孙福熙作书面’字样了。”<sup>④</sup>无论选图、用色、纸张还是人选、进度，鲁迅无不亲自过问。扉页标注绘画者的姓名，也是鲁迅本人主张并亲自安排的。《野草》初版出版后，鲁迅对封面上所标的作者名字“鲁迅先生”不满意，“令其改正”“须改正本出，才以赠人”<sup>⑤</sup>。可以看到，对于封面和书籍装帧的细节，鲁迅的态度是非常严肃、认真的，深度参与封面设计、制作的全过程，力求封面设计的每一个细节都能吻合作品内容及作家设想。

在文学文本创作完成之后，如何通过书籍的封面设计来呼应、强化文字文本的表达效果，也是众多新文学作家共同的追求。徐志摩散文集《巴黎的

鳞爪》由闻一多设计封面，显现着中西交融的风格和自我节制的意图。封面上大面积的黑色，似乎显示了中国人对西方大城市中光怪陆离的景象的态度：有所见闻，但又不敢涉入太深；有直观体会，但无法完全融入西方人的生活方式，所以才自谦为只是识得一鳞半爪。浮于图像最上层的、离观看者最近同时也许离作者内心最近的，是刻板的汉字，还有体现中国人签字文化的图章状的作者署名。《骂人的艺术》初版时，梁实秋署名“秋郎”，并认为书中“没有‘文学’，没有‘艺术’，也没有‘同情’，也没有‘爱’，更没有‘美’。里面有的，只是‘闲话’，‘絮语’，‘怨怒’，‘讥讽’，‘丑陋’，和各式各样的‘笑声’”。<sup>⑥</sup>闻一多绘制的封面，在光亮处设置了一个举着武器的小丑一样的人物，被周围笼罩的黑色所包围。小丑回过头来，有点茫然而不知所措。也许封面上小丑的举动正吻合梁实秋区隔美的追求与散文创作的隐晦心态。在单行本出版时不署真名而署“秋郎”亦是这种心态的体现。

封面设计虽然与文字处于同一本书中，文字却先于图像而存在，亦是书成其为书的基础。出色的封面图像，反映了设计者对整本书的氛围、对作者创作意图的体会和理解，将读者带入理解作品、理解作者的情境中。这些新文化先行者的著作的封面设计，一定程度上打破了文学中心主义的限制，体现了“文学革命”与“美术革命”合奏的时代特征，让封面设计成为了传递启蒙思想的途径之一。

## 二 从文学作品到连环画

中国现代文艺史上，存在着子恺漫画、叶浅予的《王先生和小陈》系列、张乐平的《三毛》系列等最初就以图文一体面貌出现的原创作品。<sup>⑦</sup>此外，一些中国现代文学作品也被改编成了连环画。与前者相比，文学作品的连环画改编更为明显地体现了从文字媒介向图像媒介转换的特征。

在现代中国，连环画与市场关系非常密切。中国现代文学作品与连环画的结合，体现了文学追求与市场逻辑之间的较量。当时的小出版商普遍压榨绘画者，竭力压低其劳动所得，阻碍其与其他出版

商合作，甚至限制绘画者人身自由。在竞相逐利的背景下，与《火烧红莲寺》等电影作品形成互动的连环画大行其道，常常是粗制滥造却风行一时。鲁迅看到了连环画的传播优势，也看到了当时连环画创作存在的问题和缺陷，有意识地组织出版了比利时画家麦绥莱勒的《一个人的受难》《光明的追求》《我的忏悔》《没有字的故事》等具有左翼色彩的连环画作品，并撰文参与相关的论争，希冀“现在社会上的流行连环图画，即因为它有流行的可能，且有流行的必要，着眼于此，因而加以导引，正是前进的艺术家的正确的任务；为了大众，力求易懂，也正是前进的艺术家正确的努力。”<sup>⑧</sup>鲁迅还曾设想根据中国读者阅读习惯和需求组织连环画创作，并委托赵家璧寻找绘画者、出版商合作，但是最终却发现此路不通。当时上海的连环画绘画者都被出版商变相长期“劫持”，出版商则只愿意出版迎合低级趣味的粗制滥造的作品，因此鲁迅的计划只能作罢。<sup>⑨</sup>随着左翼力量的介入，才将一部分绘画者组织起来，抵抗唯利是图的小出版商，创作出版了一些品质优良的连环画作品。如在左翼的影响下，根据左翼组织提供的文字文本，赵宏本相继创作了《雷雨》《日出》等连环画作品。

在中国现代文学作品的连环画改编中，根据鲁迅小说改编的连环图画，数量是比较多的。有研究统计，仅就《阿Q正传》一部小说而言，从小说诞生至1949年，共有9个版本的图像改编。<sup>⑩</sup>在这些阿Q图像中，用木刻版画来改编的有刘岷（20幅）、刘建庵（50幅）、丁聪（25幅）等。图像数量最少的是蒋兆和、史铁尔，均为1幅。数量最多的是丰子恺，其创作的《漫画阿Q正传》含图像53幅。虽然上述图像的风格特征各不相同，但创作者都是用图像来描摹自己所理解的阿Q形象。由于文学作品只能通过文字描摹人物形象，所以人物图像不是唯一的，每个读者心中都有自己心目中的人物形象，文学图像的创作就有了一定的自由度。读者也会去比较绘画者所描绘的阿Q是否符合自己阅读小说文本时所感知到的人物形象。在这一点上，《阿Q正传》题材连环画与子恺漫画等从创作时就以图文一体面貌出现的作品相比，无论在文学性的来源还是

在文字媒介和图像媒介的关系上，都是有所差异的。

在这些阿Q题材的连环画中，丁聪的《阿Q正传插画》创作于抗战时期，出版于1946年，是中国现代文学史上较晚出版的以阿Q为题材的连环画之一，具有较高的艺术水准。在为《阿Q正传插画》一书撰写的序言中，吴祖光回忆，丁聪绘制《阿Q正传》插画之前，自己曾经向丁聪提了两个问题，一是，如果只选择一部中国现代文学作品画连环画，为什么就是《阿Q正传》而不是其他小说；二是，为什么已经有这么多以《阿Q正传》为题材的连环画，丁聪还要再画一本。再次读了《阿Q正传》小说，并研读了当时已经面世的《阿Q正传》图像之后，吴祖光赞同了丁聪创作《阿Q正传》的连环画的想法。<sup>⑪</sup>吴祖光的记述，一方面说明《阿Q正传》在中国现代文学中的独特性、经典性，足够支撑起重复性的选择。同时我们也能够看到，艺术家们对于文学作品图像改编所持的精益求精态度，总是希望在既有图像改编的基础上，推陈出新、有所突破。丁聪《阿Q正传插画》的文学图像改编也的确是严肃的、到位的、成功的。

《阿Q正传插画》选取了小说中一些关键情节，且着重选择描写人物对话及动作的片段，如阿Q挨打、捉虱子、大呼造反、画圈，赵太爷训斥阿Q，吴妈逃离厨房，路上的女人躲避阿Q等等。全书竖排文字，右侧是文字，左侧是相应的图像，呼应了中国古代“左图右史”的传统。每一幅图像都表现了一个精心设计观察角度的场景，前后呼应，气韵相通。各幅画要渲染的重点、所选取的视角，又都各不相同。开篇扉页性质的图像，是全书唯一一幅带有标准像特征的图像。在正文图像中，阿Q并非一直占据画面的中心，也没有全部用正面特写来表现主人公形象，相反创作者用侧影、背影甚至头顶的特写，来表现阿Q的神态。少数正面的阿Q形象，有的处于闭锁空间的黑黢黢的光影之中，如阿Q骚扰吴妈后关禁闭的场面，只见黑暗笼罩，而无法看清阿Q的表情、神态；有的只见头顶，如阿Q面对众人的嘲讽、怒目而视的表情。通过阿Q形象及周围环境的变形，丁聪的《阿Q正传插画》带

给读者荒诞、冷峻的艺术体验。那变幻而又蔓延的黑色，又让人觉得天地之间是一个无边无际的牢笼，令人无法逃脱。

《阿Q正传插画》的图像所表现的内容，没有超出文学原作内容的限定。丁聪的创作让我们看到了绘画者对小说文学性的尊重和理解。在让小说的情节变得形象化、直观化的同时，并没有使阿Q的形象和小说的情节庸俗化，仍然具有饱满的社会批判力度，既是对文学经典性的阐释，又参与了文学作品经典化进程。这也许正是丁聪在抗战的艰难岁月里，坚持创作《阿Q正传》连环画的原因，也是中国现代文学史上创作态度严肃的图文互动值得尊敬和关注的原因。

### 三 从文学作品到电影

20世纪初，电影艺术被引入中国。中国电影事业初创之时，中国古代的文学、文化资源是电影制作者们首先借用的。谭鑫培的《定军山》、梅兰芳的《春香闹学》《天女散花》等影片，依托的就是既有的传统戏曲底本。随后出现的《庄子试妻》《清虚梦》《梁祝痛史》等电影作品，亦是根据中国古代文学、文化资源改编的。毛凌滢认为，“叙事性是连接小说与影视剧的坚固桥梁，是从文字叙事向影像叙事转换得以实现的主要基础。”<sup>②</sup>中国现代电影与文学、文化资源的连接点，正是叙事性、文学性。对刚刚起步的中国电影，迫切需要借势本已成熟且具有较大社会影响的文艺形式来创造立足的机会。这些成熟的文艺形式构成了这时作为新兴媒体的电影的模仿“范本”。从作品、作家被引入电影制作过程到中国电影艺术水平的提升，其间也有一个历史发展过程。

随着电影技术的发展以及电影被更多观众熟悉和接受，当时的中国电影人开始呼应观众的需求，使用现实素材拍摄电影。其中既有关于社会问题的电影，如《难夫难妻》《黑籍冤魂》《海誓》《孤儿救祖记》《最后之良心》等等，还有一些以“滑稽”取“宠”的电影。郑正秋、张石川、周剑云等中国早期电影人，尽可能地平衡文化理想和市场需

求之间的关系，在对现实生活的或庄或谐的表现中，推动电影艺术的发展。但是，由于编剧、导演队伍人数有限，无法满足较大规模的电影脚本的编写需求、同时观众也对电影的文学品位提出了更高的要求。在这些因素影响下，以社会问题为题材、符合普罗大众的欣赏口味和价值观念，作为文学作品已经引起广泛社会关注、具备畅销潜质的鸳鸯蝴蝶派文学作品，引起了电影公司的注意，成为最早被改编成电影的中国现代文学作品。电影公司也邀请鸳鸯蝴蝶派作家参与电影编剧。程季华、李少白、邢祖文著的《中国电影发展史》就指出，“从1921年到1931年这一时期内，中国各影片公司拍摄了共约650部故事片，其中绝大多数都是由鸳鸯蝴蝶派文人参加制作的，影片的内容也多为鸳鸯蝴蝶派文学的翻版”<sup>③</sup>。从实际情形来看，鸳鸯蝴蝶派作家从创作小说到编写电影剧本，面对作品形态和身份的变化，作家的态度也是从颇感意外到逐渐适应。汤哲声将这一大趋势称为“中国第一次语言艺术与电声表演综合艺术的融合”<sup>④</sup>。这一时期，陆续出现了《空谷兰》《玉梨魂》《啼笑因缘》等改编自鸳鸯蝴蝶派文学作品的电影。

鸳鸯蝴蝶派文学作品的电影改编，原本有着良好的基础。首先，《啼笑因缘》作为文学作品是畅销的。在电影的商业运作中，鸳鸯蝴蝶派文学作品被选中，电影公司看中的就是这些作品的人气。《啼笑因缘》连载之初，就因其对北平风情的表现而吸引了大批城市读者。电影公司希望借助小说的社会影响，通过将其改编成电影，获取可观的商业回报。因此，在电影改编过程中，还出现了明星电影公司、大华电影社的版权之争。其次，小说文本《啼笑因缘》本身就具有“电影化”的元素，为电影改编打下了基础。《啼笑因缘》出版方负责人严独鹤提到：“近来谈电影者，都讲究‘小动作’……小说中也最好少写‘说话’而多写‘动作’，尤其是‘小动作’”。他提到凤喜缠手帕与数砖走路、秀姑修指甲、樊家树两次跌交、何丽娜掩窗帘、樊家树以手指捻菊花干等独具韵味的人物动作，并认为“恨水先生，素有电影癖，我想他这种作法，也许有几分电影化”<sup>⑤</sup>。这些文本细节也体

现了图像文化对当时文学创作的深度影响，作品文字包含视觉场面的描写也成为鸳鸯蝴蝶派文学作品被改编为电影的原因之一。

虽然有好的改编基础，但是，在版权纷争等社会氛围的影响下，再加上剧情被稀释到了六部电影，电影成片的表现效果也不出彩，影片最终的社会反响并不理想。从文字媒介到图像媒介的转换过程来看，影片《啼笑因缘》的失败，也是有原因的，那就是编剧和导演没有根据电影的特征来裁剪小说内容，而是将大量的内容直接以添加无声片字幕的方式搬上了银幕。刘呐鸥就认为《啼笑因缘》二集没有适应电影尤其是当时无声片的表现形式的要求，非常反感影片过多地使用字幕进行说明：“文学可不用到影戏院里去看这40%的字幕之外再加上了48%的摄着讲着话的半身像之后。”<sup>⑥</sup>这也体现出尽管电影公司试图在畅销小说与电影作品之间架起桥梁，并请作家亲任电影编剧，但是由于文学表达的诉求和无声片的表现能力之间存在不小的落差，因此实际的影片效果反不如文学原作。

这种现象在当时轰动一时的《火烧红莲寺》系列电影中，也有所体现。武侠小说为《火烧红莲寺》等武侠电影的兴起提供了文学“引子”，但是也存在着一个由优向劣的转化过程。当《火烧红莲寺》一部接着一部密集上映，从文学作品所提供的起点无限地衍生出去，离文学性和现实性越来越远，逐渐演变成光怪陆离、刺激感官的“奇观”时，终以被电影主管当局禁止上映收场。

随着中国现代电影制作者的艺术品位不断提升，电影艺术也在不断地发展。王平陵在当时就呼吁：“假使中国的电影工作者要希望国产影片能够夺取大部分的观众的话。今后的电影，万不能再与文学判若两途了，应该与文学发生极亲昵的关系才好。”<sup>⑦</sup>不仅那些为中国电影作出开创性贡献的早期电影工作者在创作中自觉地转型和提升以摆脱落后价值观念的束缚，更多的新文学作家如洪深、夏衍、田汉、阳翰笙、欧阳予倩、史东山、蔡楚生、郑君里、张爱玲、柯灵、陈白尘、于伶等陆续进入电影编剧行列，深度地介入电影剧本创作。这一过程从1930年代持续到1940年代，经过这一历史阶

段的探索和实践，电影剧本的创作经验已经较为成熟，文学性深度融入电影的艺术性之中。

历史地看，文学创作内化于电影制作流程的过程也呼应了电影从无声片进入有声片所带来的媒介特性的改变。巴拉兹在《电影美学》中认为“无声片的编剧很少是优秀的作家……优秀演员用面部表情构成的对白常常要比当时最优秀的电影剧作家所写的对白更富有表现力、更深刻、更动人……但当这些优秀的无声演员真的开始说话的时候……现在来向我们讲话的已不是那些使用手和眼睛的语言的优秀的艺术家，而是电影剧作家了！”<sup>⑧</sup>在看到作家们努力提升电影剧本的文学性的同时，应该承认有声片为作家们的剧本创作提供了前所未有的契机，让文学性通过演员的台词和表演有了更多的表达可能性，让文学性不再局限于演员面部表情的暗示而能够被观众更好地理解并接受。

这一阶段，欧阳予倩的《天涯歌女》，蔡楚生《渔光曲》，蔡楚生、郑君里《一江春水向东流》等电影，都涉及女性命运的表现。和之前改编自鸳鸯蝴蝶派作品的早期电影不同，这个阶段的电影在大的时代背景下，在对社会更深刻、宏观的认识中去展现女性命运及其社会历史根源。早期电影里控诉社会不公后，往往会回归传统剧情，歌颂青天大老爷、女性依旧依附于男性。但是，这个阶段的电影逐渐突破了观念和情节上的局面，女主角对当时的社会和男性不再简单地抱有信任和期待，描绘了更复杂、广阔、细微的社会面貌，并更为彻底地反思社会问题。

随后，在中国现代文学走向尾声时，又出现了张爱玲的《不了情》《太太万岁》，以及李天济《小城之春》等影片，作家同样直接介入电影剧本的创作。如同在文学创作领域里，巴金从《家》式的大声疾呼的呐喊复归“憩园”、面临“寒夜”，这一时期的影片《太太万岁》《小城之春》里，角色们同样需要面对无法逃脱的、长久的、稳定的家庭结构、社会结构。当我们用新文学起源时的命题，来看此时电影与文学里共同出现的这一景观，我们也许可以说“人的文学”的命题已经得到了很好地实现，因为作家发现了民族情感的深层结构。但从

“人的文学”应该为读者指出明确方向的角度来看，也许任务仍未完成，有待继续努力。

## 结 语

在书籍的封面设计中，在文学作品的连环画改编、电影改编等现象中，我们可以看到图像创作者们对文学性的追求和启蒙性的坚守。同时，还应该看到，随着更多优秀作家越来越深入地介入现代电影创作，随着文字媒介和图像媒介的转换过程，文学性越来越成为中国现代电影制作的内在“装置”，中国现代电影的艺术水准由此不断提升。这是一个良性的循环上升的过程。而对文学性、启蒙性的严肃追求，则贯穿了“新文化”发展中不同媒介之间的互动历程。正是在此基础上，文字媒介、图像媒介才联手“合奏”出新文化历史进程中的响亮的“音符”，至今仍回响在我们的耳畔。

### 注释：

①赵宪章：《语图互仿的顺势与逆势——文学与图像关系新论》，《中国社会科学》2011年第3期。

②龙迪勇：《模仿律与跨媒介叙事——试论图像叙事对语词叙事的模仿》，《学术论坛》2017年第2期。

③鲁迅：《写在〈坟〉后面》，载《鲁迅全集第1卷》，人民文学出版社2005年版，第299页。

④鲁迅：《271020致李霁野》，载《鲁迅全集第12卷》，人民文学出版社2005年版，第80页。

⑤鲁迅：《271209致章廷谦》，载《鲁迅全集第12卷》，人民文学出版社2005年版，第97页。

⑥秋郎：《骂人的艺术》，新月书店1927年版，自序。

⑦齐童巍、杨莉：《试论中国现代文学图文一体的文本形

态》，龙迪勇主编《艺术学界第23辑》，中国社会科学出版社2020年版，第26页。

⑧鲁迅：《论“旧形式的采用”》，《鲁迅全集第6卷》，人民文学出版社2005年版，第25页。

⑨赵家璧：《回忆鲁迅与连环图画》，《美术》1979年第8期。

⑩张乃午：《〈阿Q正传〉语图关系研究》，《山东社会科学》2016年第12期。

⑪吴祖光：《序三》，丁聪《阿Q正传插画》，上海出版公司1946年版，第7页。

⑫毛凌滢：《互文与创造：从文字叙事到图像叙事》，《江西社会科学》2007年第4期。

⑬程季华、李少白、邢祖文：《中国电影发展史第1卷》，中国电影出版社1980年版，第56页。

⑭汤哲声：《比翼双飞：1921—1931年中国的通俗小说与商业电影》，《文艺研究》2012年第3期。

⑮严独鹤：《〈啼笑因缘〉序》，魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料 上卷 史料部分》，上海文艺出版社1984年版，第211页。

⑯刘呐鸥：《影片艺术论》，丁亚平主编《百年中国电影理论文选 上》，文化艺术出版社2005年版，第117页。

⑰王平陵：《电影文学论》，商务印书馆1938年版，第62页。

⑱[匈牙利]巴拉兹·贝拉：《电影美学》，何力译，中国电影出版社2003年版，第238页。

（作者单位：东南大学艺术学院。本文系国家社科基金重大项目“中国现代文学图像文献整理与研究”子课题“中国现代文学的图文互动研究”阶段性成果，项目编号：16ZDA188）

责任编辑：赵雷