

# 黎紫书小说叙事转向： 古典小说技法与影像叙事

韦丁华、潘碧华\*

马来亚大学文学暨社会科学学院中文系

## 摘要

黎紫书，享誉国际的马华 70 后作家，曾经在《星洲日报》担任记者十余年。本文拟选取黎紫书小说作为研究对象，首要原因是考虑到黎紫书是记者出身，熟练掌握报刊、摄影等现代文化生产媒介，然而，现代化媒介语言是否对其小说创作产生影响，值得思考。《流俗地》是 2020 年出版的小说，可谓是影视时代的当代小说，甚至还于 2023 年成功卖出影视版权。影视时代的小说受视觉传播规律制约，借助蒙太奇手法将生活的片段删繁就简、凝练浓缩，以意识的流动为主要动力，完成片段的组接，作品结构即为作品的意识空间建构。蒙太奇的特点是空间化的时间。黎紫书长篇小说《流俗地》的叙事转向，不仅受影视思维影响，更在继承古典小说中的技巧时开拓创新。本文分析蒙太奇这个在叙事艺术中必不可少的特征，对比蒙太奇在传统小说与现代影视中的作用与变迁，分析《流俗地》为吸引读者注意力而形成的结构，探析其在新媒体时代，小说生存的策略得失。

**关键词：**黎紫书，古典小说技法，影像叙事，蒙太奇思维

---

\* 韦丁华，马来亚大学文学暨社会科学学院中文系博士生，广西交通职业技术学院讲师；潘碧华，博士，马来亚大学文学暨社会科学学院中文系副教授。

## The Narrative Turn in Li Zishu's Novel: Classical Novel Techniques And Visualized Narrative

WEI Ding Hua, FAN Pik Wah

*Department of Chinese Studies, Faculty of Arts and Social Sciences,  
Universiti Malaya*

### Abstract

Li Zishu is an internationally acclaimed post-1970s Malaysian Chinese writer who worked as a reporter for Sin Chew Daily for more than ten years. The primary reason for selecting Li Zishu's novel as the object of study in this paper is that considering that Li Zishu is a journalist by birth and is skilled in modern media of cultural production such as newspapers and photography, it is worth considering whether the language of modern media has an impact on his novel writing. Adding to the fact that *LIUSUDI* is a novel published in 2020, it can be considered a contemporary novel in the age of film and television, and it even managed to sell its movie and television rights in 2023. Novels in the era of film and television are governed by the law of visual communication, and with the help of montage, the fragments of life are simplified, condensed and concentrated, and the flow of consciousness is the main driving force to complete the grouping of fragments, and the structure of the work is the construction of the work's space of consciousness. Montage is characterized by spatialized time. The narrative turn of Li Zishu's long novel *LIUSUDI* is not only influenced by the thinking of movie and television, but also innovative in inheriting the techniques from classical novels. This paper analyzes montage, an essential feature in narrative art, compares the role and change of montage in traditional novels and modern film and television, disassociates the structure formed in *LIUSUDI* to attract readers' attention, and explores the strategy gained or lost to help the novel's survival in the era of new media.

**Keywords:** Li Zishu, classical fiction techniques, visualizing narrative, montage thinking

## 一、前言

黎紫书是享誉国际的马华 70 后作家，曾在《星洲日报》担任记者十余年。接连斩获文学奖且成为马华代表作家后，为了拓展写作视野，她辞掉记者工作，常年旅居国外。黎紫书创作发轫于文学奖，哲思于散文，凝练于微型小说，谋篇于短篇小说，成熟于长篇小说，其近作《流俗地》更是获誉无数。本文选取黎紫书小说作为研究对象，首要原因是考虑到黎紫书是记者出身，熟练掌握报刊、摄影等现代文化生产媒介，现代化媒介语言是否对其小说创作产生影响，值得思考。加上《流俗地》2020 年出版，可谓影视时代的当代小说，甚至还于 2023 年成功卖出影视版权。

按照创作风格与作品类型，可以将黎紫书的创作生涯分为三个阶段：第一阶段，1994 年至 2005 年，黎紫书一边从事媒体工作，一边在文坛崭露头角，创作特点是“以赛促写”。第二阶段，2006 年至 2011 年，黎紫书离开马来西亚，旅居中国北京、英国伦敦等地，作品颇丰。行旅散文、早年记忆散文和微型小说创作主题为身份探寻、自我问诊。创作风格为写实主义。第三阶段，2012 年至 2020 年，黎紫书以散文与微型小说磨笔，酝酿一部“吾若不写，无人能写”（黎紫书，2021，页 461）的长篇小说。

在影视时代，影视对小说的冲击迫使小说采取影视化生存策略，研究者在追踪这一现象时，往往只注意到小说中“新增”的影视因素，而易忽略影视在发展初期也曾从小说中汲取营养，所谓小说中的影视因素，其实包含了影视艺术发展初期对经典小说叙事技巧的借鉴和吸收，特别是对蒙太奇手法的借鉴。蒙太奇不是现代影视独有的技巧，任何叙事艺术都有蒙太奇因子，古典文学中就出现了蒙太奇。

学者们对于现代小说影视因素的研究不少，从新感觉派作家到张爱玲，从世界华文文学作家严歌苓、中国香港作家西西、到中国大陆作家莫言，不一而足。而研究更多关注小说中的影视化表达，极少注意这些影视化表达来源于古典小说技法，是古典小说技法的现代呈现。

传播方式的改变，使文学生产方式受商业化冲击，职业小说家不得不放弃个人化、私人化的书写方式，转而关注市场需求。无论是话本还是影视时代，对观众的注意力进行有效操控，都是职业小说家持之以恒上下求索的课题。传播方式借此影响小说技巧变化，从最初的口头艺术——说书，到印刷业发达后的话本、拟话本，再到影视时代的影像传播，小说技巧依序演进。话本小说情节结构主要特征是重复，目的是在说书阶段让随时坐下来听讲的观众能跟上情节，同时保证故事印刷成话本小说流传时也保有阅读的趣味性。而影视时代的小说受视觉传播规律制约，借助蒙太奇手法将生活的片段删繁就简、凝练浓缩，以意识的流动为

主要动力, 完成片段的组接, 作品结构即为作品的意识空间建构。同时, 量子力学等现代物理学的发展激发小说家灵感, 时空穿梭与交织叠加等想象力迸发, 要求作家满足读者对时空多维想象的需要。

本文分析黎紫书《流俗地》中呈现的叙事转向, 不仅关注影视因子对黎紫书小说的影响, 更关注在当代小说应对影视冲击时, 古典小说中的技巧赋予其哪些继承和创新思路。本文将分成三节探析黎紫书小说叙事转向——影像叙事与蒙太奇思维。第一节, 辨析影视化小说如何融合古典小说技法和蒙太奇思维。第二节, 梳理《流俗地》中的情节发展动力, 即蒙太奇式场面跳跃与平行组接, 以意识流组接起的故事片段, 构成作品的意识空间, 形成作品的串联式结构。第三节, 详细梳理《流俗地》细节处理, 融合传统小说技巧和现代影视手法, 运用通感、隐喻、象征等文字修辞手法, 字喻褒贬, 呈现叙事镜头思维和音响思维。

## 二、影视化小说：融合古典小说技法与蒙太奇思维

蒙太奇为何能成为文学与电影融合的产物? 蒙太奇理论创始者爱森斯坦说: “古代东方文字的思维过程, 帮助他认清了蒙太奇的本质。汉字起源于象形, 属表意文字体系, 如水+目=泪。它们是两个或多个不同图像的拼接, 以达到叙述思想的目的, 这些象形图像的表情, 即色彩、姿势、情绪、个性等不同, 电影蒙太奇的声画组合与汉字的象形组合可谓异曲同工。”(凌逾, 2008, 页 66-72) 蒙太奇是一切艺术都蕴含着的因子, 也是叙事艺术不可缺少的特性。它不仅属于现代影视, 更属于传统小说。蒙太奇的目的是“抓住读者/观众注意力, 使之更好地集中在被表现的事物上”(让·米特里, 1973, 页 45)。分析小说的影视化特征时, 研究者往往将所有的特征都归功于影视因子影响, 却很难解释为何所谓的影视因子在影视出现前的小说中就已经出现。要解释这个疑点, 不如换个思路, 从不同媒介吸引力分配原则入手, 分析小说中不同叙事技巧如何调动读者的注意力, 对读者产生吸引力同时, 构建小说意识空间结构, 丰富文本细节。这些文学技巧或来自传统小说, 如草蛇灰线、穿插藏闪, 或来自电影电视, 如蒙太奇与场面调度, 他们都为小说在新媒体时代的影视化生存或者逆影视化生存提供方法和路径。

### 一、师与法：古典小说技法与影视作品叙事

蒙太奇是处理现实的方法, 也是模仿观察者注意力的方法。在电影中, 蒙太奇指的是将两个元素组接在一起, 其含义超过本身各自的含义, 现代电影蒙太奇呈现多层次特征, 在让·米特里看来, “不仅包括画面与画面的组接, 也有画面与

声音、色彩与声音的组接；既有总体范围的蒙太奇，又有镜头内部的蒙太奇等”（王欢，2016，页24）。

中国古典文学就蕴含了蒙太奇手法。中国上古诗歌手法中，“断竹、续行、飞土、逐突即是蒙太奇画面组接的典型案例”（曹祖亢，2002，页57）。中国古典诗词也不乏以诗人思维跳跃或注意力转移组接画面的例子，如：“两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”为平行蒙太奇；“朱门酒肉臭，路有冻死骨”，为对比蒙太奇。这些画面组接在一起，含义超过各自本身的含义，凝练成诗歌的密度和韵味。

与诗歌相比，中国古典小说曾被认为缺乏蒙太奇思维的跳跃性，理由是中国古典小说以人物性格为叙事动力，以金圣叹为代表的“情文相生”（宁宗一，1995，页1027）理论表明，古典小说情节发展是根据人物性格引发的一系列事件按一定时序线性展开。而中国现代小说对古典小说最大的突破，常被认为是打破古典小说线性叙事，转而以人物意识展开描写，将古典小说描摹现实的现实主义手法转为刻画人物心理空间意识流的现代主义书写。这类观点看似取分了古典小说与现代小说异同，其实不尽然。中国古典小说叙事潜藏着蒙太奇因素，甚至不少技巧本身就是蒙太奇手法。如“草蛇灰线”对应重复蒙太奇（或称复现蒙太奇），“影灯漏月”是叙述视角转换为某个人物视角，对应的蒙太奇手法是镜头由全知全景切换为人物视野。

所以中国古典小说和当代影视化的华文小说最大区别不在于有没有蒙太奇思维，那么二者区别何在呢？在笔者看来，区别在于叙事动力不同。中国古典小说的叙事动力是人物性格，小说以人物性格张力带动情节发展，在从古至今的时间线上编织小说结构。而当代影视化华文小说叙事的动力是人物意识，以人物意识流动和心理活动串联记忆与现实，以心理时间构建意识空间，不断切换镜头，描绘大批人物和事件，小说的连贯性大多是靠地点的一致来连接和维系。影视化小说模仿电影的叙事动力——蒙太奇。安德鲁在《经典电影理论导论》中指出：“电影像机器一样运行，利用可靠的燃料（吸引力）制造出稳定的动能（蒙太奇），发展出一套有限而完整的意义（故事、影调、角色等），最后导向一个已定的目标（最终的意义或主题）”（达德利·安德鲁，2013，页49）。影视化的小说分解现实，通过“精确”计算观众的注意力，重构一个能引发情感震动的系统，利用蒙太奇，在纸面上模仿电影艺术快速场景变化、声音过度、特写、叠印等手法，形成偏重视角和镜头意识的叙事方式。

## 二、影视化小说叙事结构：传播方式变迁引领下的古今技法融合

影视化小说不同于影视小说，影视小说是影视作品的文本形式，而影视化小说是借鉴影视作品表达方式的小说。影视化小说对影视作品的借鉴主要表现为对影视蒙太奇手法的借鉴。影视化小说与古典小说技法有不少异曲同工之妙。

本小节将古典小说技法与现当代小说中的影视化手法对应，通过对比分析该技法在古典小说、现当代小说与《流俗地》中所起的作用异同，以期窥见影视时代小说采取的生存策略，并总结当代小说师法古典小说与影视作品过程中的成败之处。

中国古典小说技法中，草蛇灰线法，指“反复使用同一词语，多次交代某一特定事物。形成一条若隐若无的线索，贯穿于情节之中，这条线索犹如蛇形草中时隐时现，灰落地上点点续续”（宁宗一，1995，页 1030）。草蛇灰线与重复蒙太奇有异曲同工之妙。重复蒙太奇“依靠不断重复的绘画式主题的时隐时现的视觉效果运动”（岩崎昶，1982，页 7），以具有寓意的景物、动作和视听上的复现来达到结构影片的目的。

不同传播方式作用下，叙事技法吸引观众注意力的办法同中有异。在说书时代，草蛇灰线叙事技法方便随时进入书场的市井细民跟上故事线索。规避听觉艺术无法细嚼玩味的弊端，到了话本时代，说书人所讲的故事集结成册印刷出版时，草蛇灰线贯通首尾，形成书面化的整体感，方便案头阅读。进入拟话本时代，文人模仿话本体制创作小说，在创造结构繁复、篇幅庞大的小说时，因为无法将任何事情或人物一笔始终写到底，所以采用草蛇灰线技法拉开架势、错综其事，时断时续，夹写各种纷繁复杂的人物事件。《金瓶梅》、《红楼梦》等长篇小说就利用了草蛇灰线进行情节描写和结构小说，作为描写整个家族兴衰的长篇，作品中把许多人物和事件汇合成一个艺术整体，如同复杂万状的生活本身。张竹坡曾对“草蛇灰线”进行总结：“千百人总合一传内，却又断断续续，各人自成一传”（宁宗一，1995，页 1034）。

现当代小说写群像，多不采用草蛇灰线来结构小说，而是打破时空界限，将并无因果关联的事件或者仅有相似性的事件联结于意识空间中，形成对比叙述。如穆时英小说《夜总会里的五个人》将毫无瓜葛的五个人物故事并列叙述，时间上不存在连续性，说明时序不是重要因素，几个人物故事靠“夜总会”这个空间的一致性来维系。有学者将这种没有中心人物与中心事件、不靠时间连接有逻辑性的故事，而是靠地点的一致性维系小说的结构总结为“花瓣式结构”（申载春，2004，页 59）。也有学者将这样的小说结构总结为桔子式结构：小说的“空间形式不是萝卜，日积月累，长得绿意流泻；确切地说，它们是由许多相似的瓣组成的桔子，他们并不四处发散，而是集中在唯一的主题（核）上”（戴维·米切

尔森，1991，页 142）。小说取得这样的艺术成就与影视艺术的积极参与有关。影视化小说弱化了故事的曲折性，不以故事生动来俘获人心，而是追求丰富的意蕴和深厚的象征，以启迪读者联想，如蒙太奇的本质：“在于把无论两个什么镜头对列在一起，它们就必然会联结成一种从这个对列中作为新的质而产生出来的新的表象。”（尤列涅夫，1982，页 348）

### 三、叙事结构：草蛇灰线与蒙太奇式场面跳跃

现当代小说写群像，虽然不采用草蛇灰线作为叙事动能来结构小说，但依然借助草蛇灰线牵引时空、带出人物。在《流俗地》中，草蛇灰线这一小说技法并没有消失，但它并不是形成小说结构的要素，其地位降为维系小说中人物故事联结的一个因素。纵观《流俗地》的篇幅，虽然盲女银霞占的比例稍大，但她不是故事围绕着展开的中心人物。整个小说也没有中心事件，而是由各个人物的人生交织成整个锡都的马华社会，物是人非之时，锡都这一地点宛若真正主角，俯瞰整个马来西亚华人社会。

#### 一、草蛇灰线：联结不同人物故事于主题核

小说一开篇就以“大辉归来”打破平衡。小说前四份之一章节（第一章至第十章）都涉及“大辉归来”这个引子。大辉这个人物反复出现，便于《流俗地》运用草蛇灰线技法快速有效交代锡都华人群英，形成首尾呼应——以人物的归来打破平衡，介绍其他小说人物，带出他们的故事，同时又以他们与大辉的联系串联起锡都华人社会这个整体。

第一章《归来》以大辉回到锡都大街为引子，介绍锡都人文景观、自然环境，此为空间。第二章《柔仔之死》以银霞给细辉打电话告知他哥哥不声不响回到锡都，带出细辉对哥哥大辉的回忆。第三章《群英》以大辉的下车地点带出环境描写，进一步带出近打祖屋十年前居住者的群英像。第四章《巴布理发室》，以银霞打来电话和细辉碰见故人时间上一致性为联结，引发细辉对童年的回忆。第五章《蕙兰》介绍大辉的老婆蕙兰一家。第六章《婵娟》虽然一开篇不提大辉，但这一章节行文中仍然提到大辉。第七章《猫》在文末提到华人的猫却起了个印度名字，银霞想起多年前大辉讽刺莲珠姑姑：渔村妹起了英文名萝丝就能变成玫瑰吗。第八章《莲珠》顺势写莲珠姑姑这个渔村女孩儿嫁给拿督，逆袭成为公众喜爱的拿督夫人，脱胎换骨。在文末以饭局聊天提到大辉在日本打工的事情。从第九章《迦尼萨》起，“大辉回归”的叙事动力基本消失，因为由大辉归来“借勺水兴洪

波”串联的基本人物已介绍清楚, 此后大辉就变成连接这些人物思绪的一个线索。小说走上正轨, 不再需要每章都借助“大辉归来”连结。在金圣叹看来“借勺水兴洪”是指: “为了借助次要人物的活动造成某种契机, 推动故事情节发展, 次要人物不是为了表现性格和命运”(宁宗一, 1995, 页 1028)。

但是, 大辉作为小说开头吸引读者注意力的线索, 仍然在以后的章节中时隐时现。如第十章《大伯公》提到, 大辉拜庙会回来, 将一张红色签纸扔到纸篓里, 银霞、细辉和拉组解读签纸预示大辉的命途。(黎紫书, 2021, 页 87) 第十二章《鬼》写大辉导致女学生怀孕、自杀, 家中为他举办法事向女鬼求饶, 随后大辉避至日本打工(黎紫书, 2021, 页 109) 等等。直到第三十九章再次提到大辉, 第四十章解开谜团, 大辉归来为的是投票选出一个新政府, 首尾呼应。接开头写大辉归来时现在大家的状态。

小说的尾声, 再次提及“大辉归来”, 与开头相互呼应, 提及此次大辉回国是为了投票选出一个更好的政府, 表明马来西亚华人社会期待一个更光明、有希望的未来。连多年不见音讯的大辉都愿意回来, 投出一票, 表达一份希望。可见大辉这个人物作为草蛇灰线起到了开篇介绍人物、中间串联人物故事和收尾时首尾呼应的作用。一如影视中的重复蒙太奇, “依靠不断重复的绘画式主题的时隐时现的视觉效果运动”(岩崎昶, 1982, 页 7), 以具有寓意的“大辉归来”的复现来达到结构小说的目的。

大辉归来, 长驱直入锡都华社, 虽然起到了串联锡都群英故事的作用, 但大辉并不是小说的叙事动力。因为小说并没有因为大辉的性格和行为而持续引发一系列情节, 只是通过写“大辉归来”, 带出锡都其他人物现在的状态和他们对过去的回忆。换言之, 《流俗地》中写到的锡都华人的经历, 并不是大辉造成的, 除了大辉的妻子蕙兰, 其他人物的经历与大辉并没有太多瓜葛。《流俗地》没有中心人物与中心事件、不靠时间连接有逻辑性的故事, 而是靠地点的一致性维系故事。《流俗地》虽然运用草蛇灰线串联不同人物的故事, 但其的叙事动能是蒙太奇, 一如其他影视化的小说, 像影视艺术作品一样运行, 利用可靠的燃料(吸引力)制造出稳定的动能(蒙太奇), 发展出一套有限而完整的意义(锡都华人故事、光明与黑暗的影调、角色等), 最后导向一个已定的目标(书写锡都华人社会众生相)。

## 二、以蒙太奇为叙事动能: 意识流动造就意识空间

当草蛇灰线这一古典小说技法不再是叙事动能, 那么影视化小说的叙事动能是什么? 传统小说以人物性格为叙事动力, 由人物性格引发的矛盾冲突带动情节

发展、场景切换，叙事讲究因果与逻辑性。与传统小说比较，影视化小说切换场景的方式更接近于影像叙事。影像叙事中，场景切换以意识为动力，体现叙事者不由分说的强制性，犹如电影镜头将时间切割成若干空间并置。

在《流俗地》中，场景切换往往是随着上一个话语层次的“引子”触发回忆或联想等意识活动，而进入下一个话语层次。这个“引子”可以是某个人、某件事、某个物品或某句话。上下两个话语层次，或同属一个章节，或分别位于前后两个章节的结尾处和开篇。换言之，《流俗地》吸引观众注意力、并产生阅读黏性的魔法是，引导读者随着叙述者或被叙述者意识空间中注意力的流转而叙述故事，只要叙述者或被叙述者看到、听到、触摸到、感受到某人或某物，作者就会顺势转移读者注意力，叙述这个“引子”触发的相关故事，之后，又安排新的或旧的“引子”作为触发点，回到原来的叙述，或者就此展开新的叙述。小说叙事在不同的触发点之间跳转，联结起不同话语层次，如同电影蒙太奇，看似将毫不相干的现象、人物或事件拼贴在一起，但实际上并不是毫无意义地把画面胡乱拼凑，而是如普多夫金所揭示的蒙太奇展示思考的方式：“蒙太奇与思考是不可分割的”，蒙太奇在叙事中的重要功能是“全面展示和阐释现实生活各个现象间的联系”（弗谢沃罗德·普多夫金，1985，页 137）。“引子”将上下两个话语层次连接在一起，体现叙事者意识的流转，是将时间空间化——时间被切割成为若干空间，时序也因为意识的跳动而被分配到若干空间，场景编排、人物出场、场景转换都呈现影视化处理。

难得的是，纵观《流俗地》整个长篇，联结每两个话语层次的触发点几乎没有断过，使小说形成吸引读者阅读的粘性。无论是章节内部还是章节之间，触发点引起联想都自然流畅。

章节内部的蒙太奇跳跃式组接常常以词汇触发意识流动，以第二章《奘仔之死》为例，大辉秘密归来，银霞给细辉电话报信。第二章开头先是介绍此时细辉正在自己的便利店里忙活，提到便利店，便着重介绍便利店的地理位置、经常光顾的主顾、店里的布置、老板娘婊娟在店里的活动，以蒙太奇式的镜头拼接构建故事空间。接着又回到第一层叙述，详写银霞打来电话的声音和语言：

“听好，刚才我接到一通电话，打来召的士。”银霞压沉了声音，听起来像是在说什么秘密。细辉已经许久没接过银霞的电话了。她的声音依然清脆，像电台主持人说话似的，每个字听来都叮叮咚咚，如同屋檐掉下来的水珠，坠下时成冰，一颗一颗敲落在铁盆子里。“我认得出来那声音，是你哥哥！细辉刚把一瓶矿泉水放到架子上，手便像被那瓶子黏住，没挪下来。“你哥哥！”多久没人对他这么提起过了。（黎紫书，2021，页 8）

“电话”、“声音”、“你哥哥”，词汇的重复触发话语层次的跳跃，第一个“电话”是银霞接到大辉打来电召德士的，第二个“电话”是银霞打去向细辉激动宣告他哥哥回到锡都的消息。这个跳跃基于细辉的联想，是细辉意识流动的过程——细辉接到银霞电话，联想起自己很久没有跟银霞通话，叙述层次从过去（大辉电召德士），贯穿现在（银霞正在跟细辉通话），又回到细辉回忆（细辉想起与银霞很长时间没联系了），顺势将银霞声音比喻为冰珠落铁盘，“声音”触发跳跃，犹如声画蒙太奇，银霞电话里的一句“我认得那声音”将细辉思绪带回现实。“是你哥哥”触发细辉再次进入回忆：想起很久没人跟他这么提及那个人。

接着回到“现在”的通话，细辉表示不相信是哥哥，银霞转述司机描述的大辉外貌。细辉在“脑力的相册翻了翻”，忆起哥哥俊俏得不像父母：“‘可那只是口述，又不是照片。很难说啊。’细辉沉吟片刻，仍然觉得这不靠谱，那已经是个消失了的人。”（黎紫书，2021，页 9）细辉一句话，犹如声画蒙太奇，以声音将镜头从回忆带回现在时，却惹恼银霞。

细辉与银霞一起长大，晓得她的本事，也知道她的性子。他不想与她争，口气便软了。

……银霞从小就这个性；倔，要强。正因为这样，尽管天生残缺，她却不乐意像别的残障人一样，待在家里接零活，做散工。以前他们住在近打河畔，……银霞家住七楼，她母亲让她学着用尼龙绳织网……（黎紫书，2021，页 9）

从“性子”到“个性”，从“从小”到“从前”，由银霞的反应急切触发细辉回忆起她从小个性要强，细辉的意识空间回到近打祖屋，叙事便随着意识流动，带出回忆描写，从前细辉与银霞两家母亲要好，两位父亲是同行，细辉父亲弄仔车祸去世时，家里大辉、细辉、莲珠姑姑尚且年轻。穿梭于过去与现在，时间被切割成意识空间，交织在一起，由细辉的意识活动进行串联，只要细辉“想到”，画面便在意识空间里徐徐展开。

章节之间的跳跃式组接，有的将前后两个章节首尾连接，有的打破时空顺序，与其他章节内部的叙事结构形成连接。前者如第 29 章《红白事》、第 30 章《奔丧》与第 31 章《点字机》首尾相连，形成对比蒙太奇结构。

打破时空顺序，与其他章节内部的叙事结构形成连接，同时调用了古典小说的不少技法，主要作用不在于形成小说结构，而在于丰富小说的细节，下一节详细分析。

#### 四、叙事细节：文字修辞与电影叙事技巧融合

要丰富一部长篇小说的叙事，通常不能只依靠一条线索，往往还有其他线索明暗交织并行，时机成熟时，暗线转化为明线，副线上升为主线，才能使读者更好地梳理故事来龙去脉。

《流俗地》中运用草蛇灰线技法的不只有大辉归来一条线索。但大辉归来是串联各个人物故事最主要的线索，完成故事一致性的搭建，形成作品的主要结构。而在细节的建构上，作品仍然需要其他线索，丰富故事细节，构建意象意蕴，呼应主题。为丰富细节起作用的线索，至少还有几条：光明、黑暗及其他，这些线索反复出现，草蛇灰线、明暗交接，不仅构成了作品的意象空间，而且丰富情节发展。

##### 一、建构世界观的线索：光明、黑暗及其他

建构世界观，意味着作家虚构的世界是现实世界的映射，现实主义建构的世界观力图充分还原现实，浪漫主义建构的世界观充满作家对世界的美化与抒情，现代主义作家建构世界观，放大和夸张人类在现代生活中心理状态的某些奇崛特征。《流俗地》以写实手法建构的世界观，其时间感、空间感、历史感的主要特征是现实主义的，在建构锡都华人社会的文明时，黎紫书反复运用具有象征意味的物件形成草蛇灰线，编织几条线索：光明、黑暗及其他，以讲述主要人物的成长与蜕变，展现马华社会的痛苦与使命、荣耀与阻碍。

“光明”这条线索，主要运用的象征物件有日光灯、镇流器、路灯、阳光、迦尼萨、手表等。“黑暗”这一线索的象征物主要有黑暗环境、灯下黑、点字机、野兽、蛇、鹰等。象征“事物两面性”的有猫、手帕。象征“女性共同命运”的有女鬼、公仔纸。象征“潜意识深层愿望”的是梦与镜子。象征“人生如棋局”的是象棋。

锡都中的主要人物们在光明的呵护下获得温暖和向善力量，在黑暗中汲取教训、向上成长，在感受事物的两面性时洞悉人性的复杂，在总结女性共同命运时寻求突破困局的方法，在关照潜意识深层愿望时自醒与自省，在象棋人生中把握人生可控因素，努力规划自我实现之路。

以草蛇灰线的技法建构文本世界观时，小说叙事也运用了影视中的蒙太奇手法，接下来一一辨析。首先，光明分析这条线索，小说常以光影变化来转换场景，利用灯光亮起和熄灭，阳光明媚或日遁云中等，借助电影蒙太奇手法以光线的变化将镜头淡入淡出。比如，与顾老师被困黑暗的电梯时，银霞叙述自己在盲人院

的不幸遭遇, 说完, “电梯恢复运作, 灯先亮起来” (黎紫书, 2021, 页 416), 叙述随着光线亮起, 银霞从邪魔当道的、有口难辩的黑暗的“过去”, 回到光明的、爱人在侧的“现在”, 用电梯恢复的灯光驱散不幸经历中的黑暗, 达到“舒气杀势” (宁宗一, 1995, 页 1056) 的效果, 舒缓读者紧张揪心的心情, 调节阅读节奏。镜头从黑暗的回忆跳转到光明的现在, 也意味着银霞经过这些年努力, 已经成长为更成熟的自我, 能够以理性的目光看待自己过去的经历, 也学会运用话语的力量守护自己不被黑暗吞噬, 最终沐浴在生命的光明里。

银霞在盲人院遭遇不测后, 从辍学自闭到成长为不放弃自我实现的成熟女性, 是因为亲友陪伴和鼓励。自闭一年终于出门的银霞与拉组、细辉在日光灯下下象棋, 拉组感觉到银霞的对未来失去信心, 便问银霞记不记得迦尼萨断掉的是哪根象牙, 银霞回忆小时候迪普蒂曾说有些人生来残缺, 必然曾经在前世为别人牺牲过。这将银霞带到“一个前所未闻的, 用另一种全新的秩序运行的世界” (黎紫书, 2021, 页 186)。印度智慧之神迦尼萨在银霞痛苦时又一次提醒她换一种眼光看待自己的残缺, 残缺或许不是束缚, 而是一枚勋章, 带着这份荣誉, 应该继续昂首前进。银霞内心乌云消散之时, 外部世界棋局胜利在望, 棋盘生杀大权渐渐落入银霞手中, 拉祖百思不解, 银霞提议可以逐步退回去看清楚, 于是, “死去的棋子重生, 逐一在棋盘上归位” (黎紫书, 2021, 页 190), 死棋重生, 象征着银霞生命力垂死中复生, 银霞对棋局的有效掌控, 象征着她重新对自己的人生有效掌控。棋局完胜, 银霞本想睡觉, 但日光灯中的镇流器发出烦人的噪声。

头顶上亮着的每一支日光灯都在发出烦人的噪音, 像是这些灯用某种共鸣连接起来, 让楼上楼笼罩在一种漫长无止境的诅咒之中, 把这幢组屋变成了一台顶天立地的大机器。

是镇流器发出来的, 这声音。细辉说。……

……说来这样的灯就像每一间屋子里都难免有一个喋喋不休的妇人, 也像家家有本难念的经。……银霞心里觉得荒谬, 开始发慌, 好像无聊是一潭深不知底的泥沼, 他们明明知道这样拉拉扯扯只会越陷越深, 却不知道该怎么挣脱, 才不会被它没顶。

……听到细辉说的“镇流器发出的声音”, 与外面的世界应和, 将她的家与整幢组屋接通起来。银霞在那儿站了一会儿, 觉得这声音听着竟不那么令人讨厌了, 只像是有一只蝉或飞蛾什么的被困在灯管里; 每一有光, 便哀哀鼓噪。

于是她明白, 听见这声音, 便知道有光了。(黎紫书, 2021, 页 191)

这段文字叙写银霞对日光灯噪声的感觉从烦躁转为接受，象征银霞遭遇不测后，在亲友的鼓励与陪伴下逐渐好转。日光灯发出的噪声本来是恼人的，如同诅咒一样令人无法逃脱，又如同喋喋不休的妇人怨声，充斥着生活琐碎，击垮人的耐心。但一想到这是镇流器发出的声音，这声音将自己的小世界与外面的大世界连接，象征人虽然遭遇命运无常、忍受生活琐碎，但如果能意识到自己还可以通过与外界世界连接，去完成自我实现，去寻求光明的未来，便不至于囿于伤心难过。正如小说中的银霞从受伤无助的深渊中渐渐走了出来，此后文章中反复出现的“镇流器”“日光灯”与他们发出的声音便成了银霞追寻光明的指引。

黑暗是银霞世界的常态，她凝视眼前黑暗时就在凝视他人，对着他们微笑，所以文中对黑暗世界的描述并不总是贬义的。比如当银霞向顾老师描述自己眼前的黑暗时，顾老师虽然同处黑暗之中，但脑中却光影丛生，色彩斑斓。（黎紫书，2021，页 407）象征着银霞虽然是个看不见光明的盲人，但她却洞悉世事、向往光明、活得缤纷，同时也意味着明眼人无法真正的想象盲人身处的黑暗与困境。文中对黑暗的描写用了比喻和通感的手法，将黑暗形容为粘稠如液体、坚硬如墙等，象征着那时人物的处境，这是影视作品镜头难以直接还原的阅读体验。

黑暗是银霞成长中难以逃脱的经历。最黑暗的恐怕要数在盲人院里，伊斯迈老师利用银霞对自己的好感，趁着银霞使用点字机，几近侵犯最终得逞。这线索描写多次使用凶恶野兽的意象，鹰、蛇、野兽等等，来形容伊斯迈不怀好意的力量，象征着伊斯迈人性泯灭而兽性大发。点字机也是一个具有反讽意味的意象，银霞在使用点字机时，本是为自己能使用文字、驾驭人类文明而心情雀跃，却不知点字机暗藏杀机，银霞以为自己看到了光，殊不知，等待自己的是沉重的黑暗。

猫、手帕等意象象征事物的两面性。猫这一意象在小说中堪称矛盾两面性的对立统一，同时象征着黑与白、生与死、友善与残忍、希望与失望，仿佛薛定谔的猫，在揭开盒子前永远不知道盒子里面猫的状态。首先，从外形上看，银霞和顾老师两人共同饲养的猫，是黑白反差两色，“黑背白肚皮，像白猫披了黑斗篷”（黎紫书，2021，页 372）这猫白天在顾老师家温顺柔软慵懒，晚上到了银霞那里时不时露出凶相，仿佛看准她失明，而将它的阴森和残忍如秘密般对她呈现。（黎紫书，2021，页 376）以猫的双面秉性，暗示银霞曾因视盲而被粗暴对待，被人秘密呈现兽性。尔后提到这只猫在顾银两家之间穿梭自如，但换了个地方就不认得人了。银霞感叹，也许是换了个地方，它就以为自己是另一只猫了。（黎紫书，2021，页 386）这是句潜台词，暗示银霞青春时为能到盲人院学习而欢欣雀跃，认为自己因此脱胎换骨，不料却遭遇不测，被迫辍学，一下子被打回原形，回家织网兜。有趣的是，这只猫是银霞母亲去世出现的（黎紫书，2021，页 354），仿佛是母亲的化身，穿越生死的界限，回家陪伴她放心不下的独身女儿。这猫又在顾老师成为银霞邻居时，同时吃两家茶礼，仿佛冥冥之中牵红线。（黎紫书，2021，页 375）而银霞遭遇侵害后，变得敏感尖锐、语带机锋，被形容为小猫变

老虎, 爪子和牙齿都长齐了(黎紫书, 2021, 页 184)。看似是讽刺, 实际上侧面说明银霞不再是一个柔弱的好人, 而蜕变为一个有伤害别人能力的好人, 蜕变关键在于她懂得判断, 什么时候露出自己的爪子和牙齿, 这也是银霞能够走出侵害阴霾的原因。

手帕这个意象, 意指事物具有两面性, 手帕有两个面组成, 无谓正反, 定义手帕的性质需看它用来做了什么。年少时, 手帕象征挑战禁忌的情窦初开, 被侵害后手帕变成湿抹布, 是恶臭脏污的自我感受外化, 成年后, 手帕象征着坚定互相欣赏的成熟感情。

女鬼某种程度上象征女性共同命运。虽然经历相似, 但银霞的结局与女鬼们不同, 个性差异使人物经历同类事件时采取不同应对措施, 作者偏要写同一类事件, 又断断不使其中一笔相范。如金圣叹总结, 通过人物的个性差异可以达到“犯中求避”(宁宗一, 1995, 页 1056)的目的。女鬼与银霞个性不同, 女鬼遭遇侵犯后一跃而下, 化生命为哀怨, 银霞振作向上, 将生命的活力化成一道光。近打祖屋如同一个笼子, 围困到这里自杀的女孩, 而银霞却从近打祖屋日光灯镇流器诅咒般的声音里, 感受到祖屋与外界连接。(黎紫书, 2021, 页 191)镇流器启示她走出围困自己的小世界, 到更大的世界里进行自我实现。也象征着女性如果要摆脱共同命运的不幸, 还需要走出自我的窠臼、外界的偏见, 在更广阔的空间实现自己的理想、提升自我价值、找寻光明人生。

## 二、事件进展书写: 弄引法、大落笔法、獭尾法与蒙太奇

草蛇灰线类似于电影手法中的重复蒙太奇, 重复蒙太奇是同一性质或内容的画面, 在关键时刻反复出现, 达到刻画人物深化主题的目的。草蛇灰线和重复蒙太奇在叙事作品中常用于编织线索。古典小说中还有一系列行之有效的叙事技法, 用于刻画扣人心弦引人入胜的故事情节, 与草石灰线相似, 但更专注于情节层层推动、节奏疏密把握, 比如: 弄引法、大落笔法和獭尾法。

弄引法是“在高潮之前安排引子, 使情节掀起一个小的波浪, 在大的事件发生之前, 有意在环境人物或小事件上先露一点端倪, 从而在读者心理上造成一种将要发生重大事件的预感, 以增强引人入胜的艺术效果”(宁宗一, 1995, 页 1036)。而獭尾法指的是“高潮之后拖一条尾巴, 使情节余波荡漾, 任何事物发生后总会留下或这或那的影响, 而不会徒然跌落。”弄引之后, 獭尾之前, 是情节段落中心或高潮, 大落笔法要求对这部分描写笔酣墨饱、淋漓尽致, 金圣叹提出的弄引法、大落笔法、獭尾法由于符合事物发展变化的客观规律, 对后世小说理论和小说创作都产生过积极影响。有学者曾指出:“《金瓶梅》在大体上以十回为

一个情节段落，十回中前六七回为铺垫，八九回入高潮，十回为余波。金瓶梅的情节布局在某种程度上亦暗合弄引法、大落笔法、獭尾法之说，红楼梦中也有类似的写法。”（宁宗一，1995，页1041）

《流俗地》也运用了弄引法、大落笔法、獭尾法来描写事件。与古典小说不同的是，《流俗地》中并不按照时间顺序编排故事情节，而是在人物的意识空间里设置弄引，在回忆中完成大落笔法，又跳出回忆，以“现在”的眼光看待“过去”的状态，运用獭尾法小生波澜，形成跌落的层次。接下来以银霞在盲人院中遭遇为例，解读《流俗地》对古典小说经典技法的运用和影视叙事手法的借鉴。

银霞在盲人院的惨痛经历直到小说的后四分之一（小说第31章至第38章）才步步揭晓。从第31章开始着重写银霞盲人院的经历，但31章之前已经用了弄引法留下一条暗线。为银霞日后在盲人院的经历，做了隐隐约约的铺垫，细心的读者能够洞察似乎银霞曾经历不测，但又无法马上知道原委，勾起读者好奇心，吸引读者继续阅读，这个洞察力练习是作者给读者设置的阅读乐趣之一。第33、34章跳开一笔，写银霞“现在”遇到了人生真正的伴侣顾老师，悲惨经历书写被中断，现实为银霞回忆中的黑暗经历投入一抹光。在古典小说中，这个技法被称为“舒气杀势”，即在情节极其紧凑紧张的时候跳开一笔，插入他事起到舒缓观众紧张情绪的作用。在银霞青春期黑暗回忆叙述中，插入当下经历中光明的一面，表明银霞能够以当下的成熟心态去面对过去的悲惨遭遇，为38、39、40章运用獭尾法形成渐次跌落、引入光明结局，做一个铺垫。当暗线转为明线，读者随着阅读机关的设置，从文字修辞中的褒贬和作者遗留的线索中，印证自己阅读过程中的猜测，随着迷雾拨开，获得豁然开朗的快乐，就是在小说阅读中培养洞察力的最好方式。

### 三、叙事镜头思维、影视声音思维、画面思维与逆影视化技法

影视化小说不同于影视剧本书写。影视化小说以文字营造影视表达效果，影视剧本则以相对固定的格式描述影视作品如何拍摄。不少小说家曾尝试在小说中加入电影脚本，文学评论家对小说中的电影镜头外露的叙述示贬于褒，如，凌逾认为：西西“括号蒙太奇”小说是仿电影剧本文体的变体，在小说中展现电影镜头般的异质性、外在性、边缘线叙事，这样的好处是彰显“显文本”与“潜文本”的张力，而弊端就是局限了读者的想象。（凌逾，2008，页71）黎紫书创作第一阶段（1994年至2005年）也写过“括号蒙太奇”小说，短篇小说《洞》采用了不少括号蒙太奇描述此刻画面的镜头、机位、及切换方式，初看新奇，细看则生硬突兀而不自然。后来在《流俗地》中，她更加圆熟地运用影视镜头思维和音响思维，摆脱掉蒙太奇的“括号”这个枷锁，进入蒙太奇思维写作模式。蒙太奇思维

引领下, 她创作第三阶段小说代表作《流俗地》呈现叙事镜头思维和音响思维等影视化特征。

### (1) 叙事镜头思维

无论古典还是现当代小说都追求用文字营造画面感, 而影视艺术对于画面营造有天然优势, 影视化小说从电影运镜中借鉴分镜头表达方式, 模拟镜头的变化和切换, 以增加画面的丰富性。

黎紫书小说叙事的影视化思维首先体现在用文字营造镜头感:

蕙兰勉力睁开眼睛。房里翳昧, 眼前的影像一片漫漶, 只模糊见得春分披头散发, 五官连成一片阴影。她眯上眼调整焦距, 春分的轮廓沉下又浮起, 逐渐清晰。那过程, 像是看着她在幽暗中, 从一个小孩被调整成了大人。(黎紫书, 2021, 页 33)

这段描写使用了不少影视艺术领域的词汇, 营造蕙兰眼前的影像: 迷糊中听到婆婆死讯时, 蕙兰眼中春分的“影像”先是模糊, “调整焦距”后“逐渐清晰”, 然后在幽暗中从一个小孩调整成大人, 这个镜头的调度简直可以直接搬到电影的分镜头剧本中。

她眯起眼睛想要再看仔细一些, 眼睛却一直调整不了适当的焦距, 以致周围的景物忽大忽小, 都在漶化。她觉得自己的目光越来越轻柔, 虚浮得像一根雏鸟的嫩毛, 自蛛网里徐徐飘落。(黎紫书, 2021, 页 41)

描写蕙兰眼前景物如电影画面调焦, 忽大忽小忽清晰忽模糊, 以镜头感书写完成叙法变化, 从单一叙述过渡到双重叙述——以人物所见、所感、所为、所想, 揭示人物情绪, 心理变化。借助蕙兰眼中所见, 侧面交待她的疲惫程度。单一叙述与双重叙述交替, 是古典小说常见的叙事技巧: “单一叙述, 一笔做一笔用, 双重叙述, 一笔当两笔用, 两种笔法交替使用, 不仅可避免节奏单一、行文呆滞, 又可以丰富叙事层次, 扩大生活容量, 实为一举多得” (宁宗一, 1995, 页 1077)。

限制叙事的显著特点是“叙述者等于人物, 叙述者知道的和人物一样多, 人物不知道的, 叙述者也无权说出” (宁宗一, 1995, 页 1082)。古典小说叙事中“影灯漏月” (宁宗一, 1995, 页 1084) 这一技法, 就是借助人物为视角, 调整叙事角度, 以人物视角观察事情, 自然会染上这个视角人物的情感、认识。《流俗地》中, 不乏限制叙事的镜头感描写:

马票嫂这么说的时侯，头发已经白了七成，是个六旬老妇。她追忆往事，每翻开一页都觉得自己被时光推到了局外，不让她回在原处，而是将她安置在别的地方，让她像个旁观者般看见当年的自己。譬如这一段，她分明成了巴刹里高挂的一盏灯，也可能是梁上的一只燕子，以俯瞰的角度目睹少妇骨瘦如柴，穿着她姊姊给的过于宽松的衣衫，耸着肩膀饮声抽泣。她对银霞说，这角度真奇怪，看得见巴刹里一地菜叶，鼠辈横行，苍白的灯光下少妇的影子浅薄而巨大。（黎紫书，2021，页134-135）

马票嫂回忆往事，回看被前夫一家赶出家门的自己，她的目光仿佛电影镜头中的俯视镜头，即上帝视角，怜悯地看着一地菜叶里苍白灯光下骨瘦如柴、弱小无助的自己。以马票嫂这个人物视角观察当年受尽欺凌的自己，便染上年长的马票嫂对年轻的马票嫂的怜悯，以及苦尽甘来的感叹。

另外，在车上望向窗外的景色也集聚了叙事镜头的蒙太奇转换。以车窗当取景框，窗外的景物移形换影，如同电影放映般展示人物所处的环境，自然而然带出人物对窗外不同地点的回忆：

（银霞）他们一家人欢天喜地，都下楼去坐到新车上……母亲也一样的欣喜和多话，像个孩子走进了游乐场，一路上不断问老古，这儿是什么地方了？

密山新村。

噢，就是这里卖的包子很有名呢。

这儿呢？

没看见三宝洞吗？我们在五兵路。

……直至经过华人接生楼，她转过头对银霞说，阿霞，我们经过华人接生楼了。

“是吗？我就在那里出生的呢。”

（黎紫书，2021，页94-95）

这段引文描写老古一家坐着新车游览锡都，顺势介绍了锡都大街小巷的特征，路过接生楼时，带出银霞出生场景的回忆。以车窗外的景物串联环境与事件，类似于古典小说技法中的“间三带四”。“间三带四”所注重的不是事件的内在关联，而是借助某种外在的联系，将诸多事件串联起来，主要目的是为了拓展生活空间。“间三带四”的优势在于“可以巧妙的绕开事件内部

难以勾连的因果关系, 仅以某种特定的外在联系为线索, 理顺千头万绪, 最大限度的展示多姿多彩的生活, 又借助各种人物关系另外插入其他事件”(宁宗一, 1995, 页 1050-1052)。与“间三带四”相似, 影视化小说以车窗为镜头取景, 可以将外部环境中的景物串联起来, 注重的不是景物的内在因果联系, 而是拓展小说意识空间, 丰富小说细节, 又可以借助窗外景物带出的联想和回忆, 穿插其他事件。

另外, 多种场景快速切换, 虽然没有明显的镜头感, 但也运用了电影镜头的拼贴手法:

她在那些梦里, 听觉可要比醒着的时候更清晰, 可以明明白白的听到塔布拉里头有埋不住的萨朗吉; 音乐之外有巴布轻微打鼾, 电风扇在摇头; 店外有卖衣服的马来妇人阴声细气的交谈; 有华人的孩子一边在玩“快乐家庭”纸牌, 一边说着各种耍赖的话, 指责别人作弊; 有麻雀啁啾。  
(黎紫书, 2021, 页 31)

这段引文描写银霞梦中回到巴布理发室, 小说以画面写声音, 多种场景快速切换, 拼贴不同的声音, 快速展示了近打祖屋一楼的生活环境。不同场景之间的碰撞展示了近打祖屋多民族混杂交融的生活细节和富饶的烟火气息。

## (2) 声音蒙太奇

声音蒙太奇是影视蒙太奇的手法之一。指以声音的最小可分段落为时空单位, 以画面蒙太奇为基础, 进行声音与画面、声音与声音之间各种形式和关系的有机组合。其方法主要有声音切入切出、声音先导、声音延续、声音转场等等。声音切入切出指声音突然出现或消失, 通常与画面镜头切换一致, 而声音先导, 指的是后一镜头出现的声音先于画面之前。电影中声音一般有三类: 音响、音乐、台词。

《流俗地》声音蒙太奇最典型的的就是借助电话, 其次是借助歌声, 再者是借助人物台词。借助电话的声音蒙太奇一般是声音为先导, 再切换画面。电话这一现代生活的物件用铃声切割时间, 连接空间:

银霞接了那电话, 在听到那一声“哈啰”以前, 她听到了稍纵即逝的迟疑和空白, 便晓得是细辉。她说喂是细辉吗? 以为他打来是要说大辉的消息。

细辉却不说这个，他说我大哥的女儿春分啊，她刚在医院生下了孩子，是女儿。

银霞觉得这句话说得欢快，仿佛在报喜，就像十余年前他说“我老婆刚生了个女儿，我当父亲了！”她噗哧一笑，说恭喜你再跳一级，荣升叔公。（黎紫书，2021，页275）

细辉给银霞打电话，把自己生活里的新消息接入银霞的工作场合，银霞顺势想起，十年前他也打来电话说起类似的消息，同样是电话，类似的内容，时光已流逝十年，生活在继续，锡都华人人生的起落之间，每一次新生，都有前辈升级。十年前后两个场景瞬间被电话拉到一起，形成对比蒙太奇，突显两位好友分享日常生活的喜悦心情。

街上准时响起了助人修行的卡拉OK之声。妇人以一把鹤公喉拉牛上树。

人说酒能消人愁 / 为什么饮尽美酒还是不解愁？老古闻歌醒来，躺在沙发上跟着一起唱。杯底幻影总是梦中人 / 何处去寻找他？ / 我还是再斟上苦酒满杯。……忽然听得门外有人喊她，银霞，银霞。老古从沙发上弹起，见大门外头站着老先生。银霞走出去，叫他顾老师。（黎紫书，2021，页361）

美丽园住宅区妇人每天下午准时响起的歌声，歌词似与此刻人生状态应和，烘托银霞与父亲在炎炎夏日午后在家休闲放松的舒适，“杯底幻影总是梦中人 / 何处去寻找他？”这句歌词声音先导，引入画面，为银霞未来的人生伴侣顾老师即将敲门这一新场景做铺垫。何处寻他？无需再寻，顾老师已主动敲门，暗示两人即将喜结连理。

影视作品中的人声主要有对白、独白和旁白。《流俗地》中台词完成的声影蒙太奇主要运用简化的对白——不显示上下文，只将对话中最凝练的一句作为台词展示，对话其他内容，由作者的叙述一笔带过：

“你这样不行呢，你太天真了。”这么说的时侯，蕙兰忽然感到怪异，怎么自己说的这些话似曾相识，听着多么的老气横秋。她想了想，分明是许多年以前父亲对她这么说过。在某些她已经无法想起来的场合，父亲谆谆告诫，说你这人太容易相信人，总是被人占便宜。

“真的，早晚有一天会出事。”（黎紫书，2021，页216）

影视化小说的台词十分凝练, 并不完全展示完整的人物对话, 而是抽取其中最具有代表性的部分, 与另一个时空的对话形成对照。或与上下文画面互相呼应, 共同制造意义与情感反应。引文中, 蕙兰告诫父亲不要太天真, 忽然想起自己年幼的时候, 父亲曾告诫她类似的话, 这几句告诫的台词互相呼应, 形成对比蒙太奇, 展示人物地位发生变化, 时光荏苒, 小时候是父亲教育女儿, 长大后是女儿牵挂父亲。

### (3) 以画面外化人物内心活动

影视作品很难像文学作品一样用文字描绘人物内心想法, 只能通过画面来外化人物内心状态, 后来文学作品也反过来借鉴影视这一手法, 以画面、声音、动作描写外化人物内心活动。《流俗地》中有不少这样的例子。

**以画面写心情:** 银霞一边吃着红豆冰, 想到不能和好朋友一起上学, 那冰棒不停的糖水, 一串一串滑落到手里。(黎紫书, 2021, 页 89) 表达银霞内心失落沮丧, 虽然表面没有流泪, 但是冰棒滴下的水仿佛替她流了眼泪。

**声音写心情:** 水龙头滴滴答答滴到婵娟的耳窝, 使她心情烦躁, 她以狰狞的脸对付那些守不住秘密的水龙头,(黎紫书, 2021, 页 252) 暗示婵娟背负着一些不可为外人道的秘密。

**用动作写心情:** 大辉第一次归来, 下出租车时用马来语道谢, 甚至关车门都发出了很大声响。(黎紫书, 2021, 页 156) 以大辉的语言动作和声音描写他回归故乡的愉快心情。

用吃饭这个动作来写人物在境遇中的心情: 母亲在准备饭菜时, 怨气牢骚不绝, 但生米煮成熟饭时, 又茅塞顿开, 非常开心, 感觉到家里的气氛像是认真过节, 细辉兴奋地帮忙盛饭, 但是大辉命令细辉干活时, 两人拌嘴吵架了起来, 这么一顿中秋团圆饭, 竟然都食不知味了。(黎紫书, 2021, 页 162) 人物境遇变化, 吃饭的心情也随着变化, 作者通过描写主人公吃饭时动作, 外化人物的心情。

#### （4）光影蒙太奇

光影蒙太奇是运用特殊的光作为场景造型的一部分，用光影塑造出气场，表达人物情绪，增强画面的意蕴。《流俗地》中不乏以特殊的光影营造画面效果，或者以光影变换切换画面镜头的例子。

最常见的是对黑暗和光明特殊光影进行场景营造。拉组被刺杀的那天傍晚，小说中营造了白昼与黑夜进行交接的暧昧时段，日月无光，路灯尚未亮起，两个刺客一高一矮笼罩在暗色的头盔里。（黎紫书，2021，页 320）描写着拉组死于非命时的光线，表达了对业界黑暗环境的控诉。凶手刚完成对拉组的刺杀，路灯就亮了起来，各家各户都晃动着鬼鬼祟祟的人影，黑影从室外变到了室内，黑影从刺杀者变成了看客，象征着看客也是黑暗的。（黎紫书，2021，页 322）此时拉组的车停放在路灯下（黎紫书，2021，页 324），象征拉组这位好律师被刺杀是灯下黑。银霞细辉看了报道赶到案发现场，那符咒似的黄色封条仍在原处，于日光中十分抢眼，风还伸出手弹拨它们。（黎紫书，2021，页 326）以扎眼的黄色刺激读者的视觉神经，风中晃动的黄色封条提醒读者注意，刺杀拉组的黑恶势力十分嚣张。

对于银霞视线中黑暗与光明的光影营造更是时常暗示她的处境。银霞在自己养的猫失踪后无论如何都睡不好觉，黑暗如坚实的墙，压迫着她，这种感觉让她回想起伊斯迈失踪时她的忐忑不安。（黎紫书，2021，页 377）比如，顾老师的名字是顾有光。（黎紫书，2021，页 427）顾老师与银霞时常在阳光底下聊上几句，银霞的脸颊也被光晒的发热，她的衣服，都发着光的味道。（黎紫书，2021，页 359-360）

光亮并不总是意味着美好，光线的强度过量，暗示着事件的凶险。银霞母亲梁金妹回光返照时，梦见日头很猛。（黎紫书，2021，页 387）

除了光和暗，小说还注重以色彩的象征意义营造画面气氛。最后一章，以夜宵摊炒面的炉火与食物的色泽，橘色的火星、猪油的香气，食物的记忆，五彩缤纷的画面，生气十足。（黎紫书，2021，页 455）描写锡都华人社会现在的生活越发有滋有味，有声有色。

### (5) 逆影视化叙事策略

面对影视艺术的冲击, 小说不仅要积极从影视艺术中汲取方法和经验, 借鉴影视艺术的表达方式, 思考影视时代读者阅读习惯, 并采取相应的措施, 小说更要反观自身, 在自己的领域有所创新, 提升与巩固作为小说这个语言艺术门类的优势。虽然影视艺术在记录实物、展现曲折情节等方面对小说发起了挑战, 但就小说自身的优势而言, 以文字呈现的心理刻画、文字修辞和私人经验是影视艺术很难转译的。

黎紫书三个创作阶段, 都在不断尝试对人物心理进行刻画, 特别是第三阶段代表作《流俗地》更是以人物意识流动来作为小说动力, 描摹意识空间, 形成小说结构。细节打造上, 不乏对人物内心分析, 刻画人物感觉和内心印象, 挖掘人物潜意识世界, 探索人物主观世界: “人太多, 声音太乱杂, 银霞吸收不过来, 只觉得自己像被扔到了声音的汪洋中, 前尘往事如漂流过来的浮木, 一一围上来, 撞击她。”(黎紫书, 2021, 页 141) 这段引文写的是在谊父梁虾的葬礼上, 银霞无法调和热闹的场面和失去谊父的悲伤, 在混乱而嘈杂的声音汪洋中回忆起很多前尘往事, 往事如浮木撞击她, 用了比喻的手法, 将银霞比做漂泊无依的浮木来刻画她失去谊父时内心的失落、彷徨, “银霞心里再不能入定, 本来波澜不惊的脑海总是被各种细碎的声音, 小石子一样地从耳道投掷进去”(黎紫书, 2021, 页 159)。

本来午后时光粘稠, 锡都万事万物都慵懒安静, 大辉第一次归来的那个晌午, 本该午睡的银霞无法入定, 作者将他这种好奇、不安、东猜西想的状态比喻为小石子从耳道投进脑海, 脑中思绪如海中波浪起伏不停。表现银霞不停用耳朵搜寻大辉回来时近打祖屋人们的反应, 描写年少的银霞对大辉归来的好奇心。

小说是语言的艺术, 小说用语言打造的隐喻、通感、文字褒贬等艺术效果, 是影视画面很难转译和超越的。即使是采取影视化技法写作的小说也未必能够直接拍成电影。《尤利西斯》是影视化小说的杰作, 但爱德华·茂莱否认影视化小说是能直接转译成影视作品的小说: “把《尤利西斯》拍成电影的尝试是注定要失败的。虽然乔伊斯的小说里充满了和银幕上使用的技巧很类似的技巧, 这些技巧在书本里是用词句来完成的, 或者是在语言的和理性的层次上运用, 并非电影摄影机所能摄录。”(爱德华·茂莱, 1989, 页 140)

黎紫书三个创作阶段都注重摸索创新个性化风格的语言, 特别是第三阶段代表作《流俗地》使用丰富的修辞手法, 借助文字本身的褒贬为后文埋下伏笔: “那一声‘哥’黏在喉咙里, 像一口浓痰, 吞也不是吐也不是。倒是大辉昂了昂头, 还‘嗯’的一声应答, 仿佛他听到了细辉那一句喊不出来的招呼。”

（黎紫书，2021，页 160）这段引文描写大辉第一次归来撞见弟弟时两人面面相觑的尴尬场面，把细辉本想喊大辉的那一声“哥”比作浓痰，吐也不是，咽也不是。浓痰略带贬义，以文字的褒贬，象征着不安分的哥哥大辉在弟弟细辉眼里就像浓痰一样。甩不掉也咽不下。

客厅里几乎漆黑，几个睡房却囤积着光明。光太拥挤了，自房门底下的缝隙溢出。

……（蕙兰）脚下踩着房里挤出来的微薄亮光，大半个身子泡在暗中。  
（黎紫书，2021，页 37-38）

用“囤积”“拥挤”“溢出”“泡”等词描写光亮，仿佛光亮这个摸不着的事物是有体积有重量的实在物，又仿佛光是液体，才能“溢出”让主人公大半个身子“泡”在其中。这里用了通感的修辞方式，描写蕙兰下夜班回到家中时的环境，半明半昧表现了蕙兰有心事而犹豫不决心情。文字语言可画的环境与心理，语言韵味是影视画面难以还原的。

强调个人化经验书写，是小说在影视作品大众化的时代难能可贵的坚守。小说注重表现作家个人经验和独特体验就是一种逆影视化的生存策略。黎紫书创作第三阶段（2012-2022 年）更是直接打出了“吾若不写，无人能写”（黎紫书，2021，页 461）创作宣言。《流俗地》中，她书写女性经验，关注女性成长和人生所面临的种种课题。她的女性书写并不只是私人化的经验，而是以小见大，在更广阔的华人世界呈现女性共同经验，向男性主导世界的堡垒发出挑战。

## 五、结语

在视觉文化盛行的背景下，思考文学面临的挑战，不难发现文学与影视一路相辅相成。文学赋予影视作品内在的神韵和灵魂，影视作品可以为文学提供崭新的表达方式和更为现代读者接受的叙事手段。《流俗地》以叙述者或被叙述者意识流转为主要动力，情节发展，主要依靠场面组接式叙事，利用触发点跳跃式组接起上下两个话语层次，以此构成一部长篇小说。同时运用了草蛇灰线的手法。将“大辉归来”作为引子，用于开篇介绍地点、带出主要人物，中间连接不同人物故事，结尾呼应开头，表达希望和愿景。影视化的小说分解现实，通过“精确”计算观众的注意力，重构一个能引发情感震动的系统，利用蒙太奇，在纸面上模仿电影艺术快速场景变化等手法，形成偏重视角和镜头意识的叙事方式。在影视化时代，利用意识活动中的联想来跳跃式组接起两个话语层次，借助蒙太奇手法，是小说的影视化生存策略，这一策略能更好吸引读者注意力，便于读者在繁忙的

生活、高强度的工作中仍能抽空进行碎片化阅读。达到黎紫书写作愿景：“希望读者无论从哪一章开始读都不影响阅读的乐趣”（舒晋瑜，2021，页 11），甚至被吸引读者一口气读完。黎紫书曾提到：“待小说（《流俗地》）完成后，我有想过要不要把题目换成数字，这样子就会让小说看似有一个紧密的连贯性，但我最后还是决定保留原来的形式。我故意把它弄得像是毫无章法，好让读者感觉到这小说并没有很严谨的时间线，他们可以尝试把秩序打乱另行排列，或者随时选择在哪个部分读都行”（舒晋瑜，2021，页 11）。作为长篇小说，这样顺应读者阅读习惯、考虑到读者阅读场景、兼顾现代读者生活方式，采取有效策略精准吸引读者注意力，《流俗地》是非常用心的。事实证明，因为能够带着读者注意力随着作品中叙事焦点移动，使读者产生很好的粘性，黎紫书的叙事策略在满足读者阅读体验方面，是成功的。

## 参考文献

- 爱德华·茂莱（1989）。《电影化的想象——作家和电影》。中国电影出版社。
- 边勋（2008）。论小说与电影叙事艺术的要素差异。《电影文学》，12，4-5。
- 曹祖亢（2002）。《影视批评学》。黑龙江教育出版社。
- 黎紫书（2021）。《流俗地》。北京十月文艺出版社。
- 凌逾（2008）。小说蒙太奇文体探源——以西西的跨媒介实验为例。《华南师范大学学报(社会科学版)》，4，66-72。
- 宁宗一（1995）。《中国小说学通论》。安徽教育出版社。
- 让·米特里（1973）。蒙太奇形式概论。载于让·米特里，《电影美学和心理学》上卷（《结构篇》）第十章《电影节奏》。巴黎大学出版社。
- 申载春（2004）。《小说：在影视时代》【博士学位论文，南京师范大学】。
- 舒晋瑜（2021年12月22日）。黎紫书：苦苦挣扎中的写作辛苦但很纯粹。《中华读书报》，11版。
- 王欢（2016）。《当文学邂逅电影——论电影思维对张爱玲小说创作的影响》【硕士学位论文，河北大学】。
- 岩崎昶（1982）。《电影的理论》（陈笃忱译）。（原著出版年：1956）。
- David Mickelsen.（1991）。《叙述中的空间结构类型》（秦林芳编译）。（原著出版年：1981）。
- Eisenstein, S.（1982）。《爱森斯坦论文选集》（魏边实等译）。（原著出版年：1962）
- J.Dudley Andrew.（2013）。《经典电影理论导论》（李伟峰译）。（原著出版年：1976）
- Vsevolod Pudovkin.（1985）。《普多夫金论文选集》（多林斯基编注，罗慧生、何力等译）。（原著出版年：1954）。