

商业美学下的媒介转换困境

——从电影《了不起的盖茨比》(2013 版)探讨跨媒介叙事下的文学电影改编

林 伟

(广州中医药大学 外国语学院, 广州 510403)

摘要:文学电影改编是跨媒介叙事研究的重心。以电影《了不起的盖茨比》(2013 版)为例,探讨原著从文字走上银幕的过程中叙事距离、空间以及人物形象发生的意义变化,并聚焦于直观性的流动影像所具有的“超话语性”特征,研究其反叙事因子在电影艺术表意结构中起到的重要作用,从而揭示影像呈现空间和内在故事空间的辩证关系,并指出在商业美学逻辑下文学电影改编所面临的挑战和出路。

关键词:跨媒介叙事;电影改编;涌现效果;超话语性;商业美学

中图分类号:I712.074;J905

文献标识码:A

文章编号:1008-6021(2021)03-0082-05

文学的电影改编是跨媒介叙事研究的重点。把一部艺术作品从一种媒介“转换”为另一种媒介,往往面临着诸多挑战。在文学虚构中,被叙事件是通过“诸种叙事策略、情节与人物成分、以及读者在阅读过程中被召唤予以回应的隐喻模式的结合而得以成形。”而影像表意的直观性则导致“电影里的事件以完全不同的方式‘击中’观众”^[1],令观众陷入感官的强烈震撼后,再次瞬间遁去。而对于那些家喻户晓的文学经典而言,从纸质媒介走上荧幕,又必须面对观众的“认同障碍”,即不同读者在阅读中对作品人物形象、空间意象千差万别的想象。不同文学经典改编版本之间人物形象、空间造型等的变化,也携带着鲜明的文化症候意味:“重要的是讲述神话的年代,而不是神话讲述的年代”^[2]。

《了不起的盖茨比》是美国 20 世纪脍炙人口的文学经典。费兹杰拉德通过这个“喧嚣的 20 年代”的美国梦破灭的故事,为“爵士乐时代”写下了最后的挽歌。小说曾四次被搬上荧幕,其中 2013 版不仅耗资最多、阵容最强,也是票房最高、影响力最大的。自上映以来,电影受到了观众和评论界的广泛关注。本文将从跨媒介叙事的角度对电影进行研究,探讨小说从文字走上荧幕的媒介转换中,在叙事视角、叙事距离、

空间呈现等方面发生了哪些变化,这些变化又如何导致了电影文本的语义变化。从中不仅可以发现名著改编面临的困境和突破点,也可看出影片改编思路背后的文化症候。

一、跨媒介叙事视域下的文学与电影改编

文学电影改编的主流批评立场倾向于以电影对文学文本的忠实程度为准绳。美国电影理论家杰弗里·瓦格纳提出了三种改编模式:“移植式”,即原封不动地在银幕上再现小说内容;“注释式”,部分改变原著重点;“近似式”,与原作有相当大的距离,可以说构成了另一部作品^[3]。瓦格纳理论对文学电影改编影响深远,其中“注释式”改编在三种模式中最受认可。但其理论始终局限于电影对文学的依存关系之上。达德利·安德鲁则就文学和电影的关系提出了三种不同类型:“借用”,指的是“艺术家在或大或小的程度上,从之前一个总体成功的文本那里,借用素材、思想或形式”。“交叉”则要求“原作的独特性被保留到这样一种程度:改编作品有意不予以吸纳。”而“忠实转换”则“假定改编的任务是以电影形式对原作的基本内容加以再现。”^[4]在三种模式中,安德鲁对“忠实转换”模式提出质疑,他将电影改编看作一种人类经验的跨媒介实践,把叙事视为文字和视觉两种语言

收稿日期:2021-04-09

作者简介:林 伟(1982—),男,安徽和县人,讲师。研究方向:英美小说研究、文化研究、电影研究。

之间最牢固的联系。他推崇“交叉”模式,并以帕索里尼的《马太福音》《坎特伯雷故事集》为例,强调了电影改编中当代审美精神的重要性,将电影改编从对原著的还原和模仿中解放出来。此后,托马斯·里奇在《当代改编理论的12个谬误》中,也将“小说优于电影,创造了比电影更复杂的人物性格”“原文本比改编文本更有独创性”“电影的视觉规范篡夺了观众的想象”等传统改编理论视作谬误^[5],挑战了原著在电影改编中的话语权威。

卡米拉·艾略特在2003年提出的电影改编建构模型理论,可谓颠覆了之前对文学电影改编的思维模式。她认为,电影改编不是一种符号学像差,而是一种挑战,来反思形式对内容的问题^[6]。她把形式对内容问题比作未决的身心哲学问题,展示了批评家和改编者对文学与电影之间的各种建构方式。

综上所述,电影改编理论的发展不断挑战、刺激着读者和观众对文学和电影的媒介属性和依存关系的思考。影像媒介独特的表意结构使之在文学电影改编中获得一种独立性,成为对原著内容的拓展和补充,而并非单纯的效颦和还原。而电影工业的市场属性又使之在改编过程中受到成本、知名度、目的性、利益等因素的影响。也正因如此,文学电影改编的跨媒介叙事研究往往能提供一个文化症候批评的切入点。

二、跨媒介叙事研究例证:电影《了不起的盖茨比》(2013版)的语义断裂

对2013版《了不起的盖茨比》评判的焦点集中于电影与原著之间的关系上。导演巴兹·鲁赫曼在声势浩大的宣传中声称电影在所有改编中“最忠实于原著”。的确,从叙事结构上来说,电影最大程度保留了小说中的情境、人物对话和叙述话语。然而MTV式的蒙太奇剪辑、奇观化的场景再现、无节制的情绪化配乐却导致了电影文本的语义断裂:原著中所携带的社会批判和文化反思被一个悲情化的都市爱情故事所置换。

(一)叙述者功能与叙事距离

电影虽可通过画外音的方式在叙事结构中安排一个第一人称叙述者,然而影像媒介的特殊性决定了荧幕内容的视觉化呈现机制,因而“‘电影叙述者’实际上指的是一种机制,而不是人格化或非人格化的叙述者”^[7]。因为随着剧情的发展,叙述“我”的故事的人成了摄影机的拍摄对象。在原著中,故事情节是透

过第一人称叙述者尼克的主观视角来观察、叙述的。而尼克在小说开篇说到父亲在他年轻时告诫他“每逢你想要批评任何人时,你就记住,这个世界上所有的人,并不是都有你拥有过的那些优越条件。”^[8]看似不经意的说明,却构成了《了不起的盖茨比》全篇的叙事张力:尼克扮演了一个冷静的旁观者,始终和其他人物和被叙事件保持着一定的叙事距离,直到盖茨比死后,离开纽约,才对一切发表评判。

很明显,为了最大限度地“忠于原著”,导演鲁赫曼用画外音的形式保留了尼克的第一人称叙述人身份。电影开头,身心俱疲的尼克在精神疗养院中接受治疗,向医生诉说他的厌世情绪。尽管台词每一句都出自原著,尼克的叙述者身份发生了变化:他不再是个冷静的旁观者,他的情感参与程度大大加强了。或许出于电影的叙事驱动需要,这样的安排强化了“我”对主人公盖茨比的情感认同和镜像关系,进而促使观众产生对人物的移情和认同。接着医生建议尼克通过写作进行心理治疗,故事情节由此展开。画面随着一个快速的后拉镜头,切换到20世纪20年代喧嚣的纽约城市景观。之后的情节展开与人物对话都与原著保持高度一致,然而摄影机械械化、数字化的移动(镜头从空中快速俯冲、略过海面)弱化了尼克的主观视点。如果说尼克受邀来到汤姆和黛西家中做客一幕基本保留了尼克的主观视点,紧接着汤姆带他和情妇在纽约会面一段则消解了他的冷静叙事距离。在纽约公寓中,尼克无法抽身,被迫与汤姆一伙人厮混,彻夜饮酒狂欢。此处导演抛弃了好莱坞对话场景中惯用的正/反打镜头,代以快速的碎片化剪辑。闪切、跳切式的狂乱剪辑以及非常规的镜头移动赋予了画面强大的视觉冲击力,却使得尼克的视角无法“聚焦”,他成了这个疯狂派对中的一员,带着迷醉的眼神看着周边的一切,最后甚至“自己怎么回家的都不知道。”此处对原著做的情节改动无疑弱化了尼克的叙述者功能,使得场景以奇观化的方式直接呈现给观众。小说中,尼克初次来到盖茨比派对上的场景正是通过他的“视觉距离”来“聚焦”的。正是他的冷眼旁观,透视了那个纸醉金迷年代的精神虚无。电影虽然给了尼克大量的面部特写镜头来模拟他的“观看”,并通过大量的画外音直接道出他的所思所想,以强化他的叙述人身份,然而大俯拍、仰拍等摄影机位的快速变换在MTV式的剪辑衬托之下,却形成了一种“散

焦”效应：舞会场景被奇观化地展示在观众的凝视之下。尼克被剥夺了“观看”的位置，失去了旁观者冷静思考的可能。这种影像修辞牺牲了故事的连贯紧凑，使观众沉湎于无法控制的视觉狂欢中，从而导致了画面纵深感的消失。原著中对那个纸醉金迷年代的物化与精神虚无的批判在狂欢化的影像中被消解了。而奢华的服饰元素、轻佻的身体展示在恢宏的空间意象的衬托下，反而营造出“镀金的美国梦”的光鲜亮丽，强化了“物”的控制力，构成了文本的裂隙。

（二）失控的影像——电影叙事时空的“涌现效果”

小说和电影都是时空的艺术，然而媒介的差别使二者呈现出不同的时空特征。小说叙事必须随着时间推进而建立故事的空间。而与小说相比，电影是“空间和时间在其中扮演完全相等角色的唯一的一种艺术。”^{[1]62} 这决定了电影通过画面的空间维度建立起叙事流，来表现时间的演进。电影以空间为先决条件，通过展示一系列表达画面空间的图像，“电影把一个时间的矢量加于图像的空间维度上。”^{[1]62} 对电影的时间/空间维度的探讨引发了著名的“爱森斯坦—巴赞争论”。苏联电影理论家爱森斯坦倡导通过蒙太奇画面组合来进行表意：“任何种类的两个电影片段放在一起，必然会组合成一个新的概念，一种新质从这种并置中产生。”^{[1]63} 而巴赞则推崇长镜头，认为电影的价值和对人类的吸引力首先在于它把自然“整个”而又“完全”的呈现。两种针锋相对的观点代表了对待电影的时空表现的两种不同的思维方式，与文学的电影改编联系起来颇为耐人寻味。《了不起的盖茨比》小说通过第一人称叙述者的旁观视角来观察周边的人物，思考那个时代。要在影片中忠实传达这种叙事维度，就要求主观镜头展现出画面空间的连贯性和完整性。而导演鲁赫曼虽然力求保持叙事结构和造型空间“忠实于原著”，却把自己惯用的 MTV 影像风格带入了电影的空间呈现中。影片在几个主要场景中，延续了他在《罗密欧与朱丽叶》《红磨坊》中狂乱、碎片化的剪辑风格。尼克首次受邀参加盖茨比舞会一幕，伴随着画外音叙述的开始，一连串奇观化的镜头连珠炮似袭来，大全景、中景、人物特写镜头，以大俯拍、仰拍以及种种匪夷所思的机位变换交替呈现在观众面前。画面中那富丽堂皇的室内装饰、时尚奢华的服饰、性感曼妙的舞姿以及疯狂迷醉的人群，俨然是一幅幅纸醉金迷的时代风俗画面。而配乐竟采用

了 Jay-Z、Fergie 等歌手演唱的 Hip-Hop 风格音乐。华丽的复古风情和现代的时尚元素在嘻哈音乐的衬托下，将影片从爵士乐时代的叙事空间中抽离出来，形成了一段直面观众的奇观展示。影片的 3D 画面无疑更突出了这种 MTV 美学效应。尼克的叙述人身份被淹没在疯狂的“镜头碎片”中。尽管尼克的画外音不时出现，画面空间已然脱出了他的陈述之外，成了一段独立的奇观化展演。

盖茨比与尼克驱车前往纽约一幕，更是生动地体现了这种奇观化的影像修辞。途中尼克的画外音和两人的对话基本忠实于原著。然而片中盖茨比一边飙车一边与尼克交谈，他那金黄色的、象征着金钱与权力的跑车疯狂地驶过灰山谷和艾克伯格医生的注视，进入纽约市区，整段场景充满了“速度与激情”式的商业美学元素。频繁的剪辑和机位切换使得观众无法凝视盖茨比，强化了影片叙事空间的碎片化表征。

影片中对小说情节的再现与拓展还体现为一种“过度具象化”的影像修辞。作为见证人和叙述人，尼克通过盖茨比、黛西和乔丹等人对他的倾诉，向读者逐步揭开盖茨比的真实身份以及他与黛西的感情纠葛。这些情节在小说中缓缓展开，在尼克充满距离感的叙事声音中，显得扑朔迷离、扣人心弦。而影片中，乔丹在诉说往事时，黑白色调的影像如迷雾一般交替呈现：盖茨比与黛西往日的缠绵、他战斗于前线的炮火中、黛西闻讯后接受汤姆求婚、婚礼时又难忘旧情伤心欲绝……小说中迷离的情节都被呈现为一幅幅记忆的画面。这样的影像修辞将事件更形象化地展现出来，却弱化了作品阐释空间的丰富性和多元性。

雅·奥蒙在《影片美学》中首次提出了“涌现效果”这个概念。他认为影像内在的诗化特征使得镜头空间的呈现富有一种“超话语性”：直观化的流动影像超越了电影叙事的话语和叙述主体的意图之外。“‘超话语性’是‘自动涌现’的表象，是现实的‘自然生成’”。“‘涌现效果’服从偶然性，使电影故事世界的结构性、人工性和随意性被隐没，从而具有了一个可能存在的世界的密度”^[9]。因此，与文字媒介相比，影像媒介的表意结构往往携带着某种反故事特征。直观化的影像“击中”观众后，再次瞬间遁去，其间产生的惊颤效果往往会释放出强大的异质性，蕴含着“反叙事”的因子和张力^[10]。德勒兹对于流动影像也有过类似的论述，在《运动-影像》中，他指出，影像构建

了一种“示意性材质”(signaletic material),在影像的运动中,意义并非被“言说”,而是不断“涌出”^[11]。可见,影像空间包孕着的背反机制是电影艺术独特的表意魅力所在,然而,一旦影像的“涌现效果”脱出了叙述主体的掌控,往往也会导致电影文本结构的断裂——影像颠覆了叙事文本自身。

(三)事件、人物和性格塑造

经典名著的电影改编的另一难题,来自观众的认同障碍。在阅读过程中,观众对人物的形象、人物间的关系产生了千差万别的想象。而将文学搬上荧幕,就意味着将人物具象化、肉身化,因而对扮演者(明星)的形象定位往往干扰着观众对人物形象的接受和解读。影片的确做到了最大程度在情节上“忠实于原著”,却在表述盖茨比与尼克、盖茨比与黛西的关系中,通过演员的表演作出了微妙的调整。基于对盖茨比神秘身份的疑虑,尼克在原著中一直与他保持着若即若离的关系,直到盖茨比死前那天晚上才真正开始欣赏他。而影片中为了突出盖茨比的强大气场(或者不如说为了突出扮演者李奥纳多·迪卡普里奥的巨星魅力),为他设计了一个无比华丽的出场:在与尼克的交谈中,在蒙太奇快切的渲染中,他转过身来,举起酒杯向尼克一笑:“我就是盖茨比”,接着炫目的背景烟花将他的笑容定格,尼克的画外音响起:“他的笑容极为罕见,一辈子也遇见不了几次”^{[8]97}。盖茨比出场时的笑是对他性格的写照,对他悲剧命运的暗示,那笑容充满希望、梦想,“它面对整个永恒的世界一刹那,然后就凝聚到了你身上。”^{[8]97}而影片中,当盖茨比华丽地转过身,观众看到的,只是被沐浴在炫目的、符号化的明星光环中的迪卡普里奥。电影中尼克的目光中充满了对盖茨比的赞赏和爱慕,随着他对盖茨比了解的加深,这种赞赏进而发展为一种更深的认同。尼克的认同牵动了观众的认同,不是对虚构人物盖茨比的认同,而是对迪卡普里奥的巨星魅力的仰慕。小说中尼克/盖茨比的叙述人/主人公关系被置换为观众/迪卡普里奥的镜像化认同关系。

除此之外,影片也对盖茨比/黛西的关系做了微妙的修正。小说中,暴富后的盖茨比不惜一切代价希望得到黛西。他挥金如土、彻夜笙箫,希望吸引黛西前来,与她重温旧梦。黛西不仅是他曾失去的爱人,也是他为自己编织的美丽梦想。尼克隐约猜测到,盖茨比与黛西重新聚首后发现“她并没有想象的那么好”,然而一切已晚,威尔逊的枪声打穿了他的身体,

也终结了他的美梦。在死之前的他才醒悟,黛西美丽的躯壳也掩盖不了那肤浅、空虚的灵魂。影片却强化了爱情这一主题,黛西敢于直面自己的情感,虽说世俗,却不无纯真可爱。盖茨比的人物驱动则完全围绕爱情主题展开,他的镀金梦想完全被爱情主题冲淡了。原著中爱情的象征意义被置换成了都市青春偶像剧爱情。盖茨比在黛西撞死人之后为其顶罪,在他与尼克的交谈中,他的无私和忠诚被演绎成神圣化的“自我牺牲的爱情”。而盖茨比被枪杀后落入泳池那一刹那仍念叨着黛西,社会悲剧就此被爱情悲剧所取代。正如齐泽克就商业电影美学运作所指出:观众与银幕的镜像关系使之遭遇主体性瓦解,观众的想象性凝视引诱他们将虚构误认为真实,从而使“现实”在本体论层面上陷入瓦解^[12]。

三、当文字遭遇影像:影视商业美学下的文化症候

通过对《了不起的盖茨比》电影改编中文字和影像媒介转换中发生的语义变化进行探讨,不难看出,从文字走向影像的过程中,作品的意义出现了断裂。卡米拉·艾略特指出,从名著走向影像,实际上是一个精神交流的过程,文本的精神通过小说传递给读者,再通过影像传递给观众。从小说到电影的转换是一种难以捉摸的精神,改编的任务就是捕捉这种精神,并通过不断变化的媒介和形式来传达它^{[6]202}。换言之,电影必须把小说的精神从文字文本中解放出来,通过影像赋予新的意义。

对于电影改编是否忠实原著的讨论曾是文字—影像的跨媒介叙事研究的焦点所在。然而随着电影理论研究的深入,对“忠实转换”的质疑,文学改编电影逐渐被看出一种建构方式。当蒙太奇将电影从单纯的记录工具解脱出来,“完整电影”的连续时空被无数剪辑和连接的镜头所代替。蒙太奇、分镜头和剪辑带来了一种新的感知模式。本雅明将之称为“惊颤(Schockerfahrung)效果”,认为影像审美无法通过沉思冥想来达到,观众必须“渐渐通过触觉接受的引导,即通过适应来完成(视觉感知)”^[13]。在这个意义上,电影语言突破了记录性的现实时空,包含了对人类欲望、梦幻、理想的表达。而随着电影技术的进步,奇观化的影像更是将梦幻情境日常化了。而文学走上荧幕也往往意味着原著的精神被电影商业美学重塑。一部电影的票房成功往往取决于能否在观众中激发多重情感和快感,产生共鸣。电影《了不起的盖茨比》

(2013 版)被一些观众解读为都市爱情偶像片,而那些不太关注爱情故事的观众的观影快感则来自 MTV 式蒙太奇带来的眼花缭乱的影像奇观震撼。这种“惊讶美学”^[14]赋予了电影现实与魔幻结合的可能性,为日常生活中的压抑提供了一个公共梦幻的集体表达。在影片中一段段的影像狂欢中,原著中的文字褪去了思想性和批判性,对物欲横流社会的批判成了对往昔奢华的怀旧展示,和一连串历史画面与现代视听元素结合成的想象化奇观。而对盖茨比命运的叹惋和反思则被淹没在对迪卡普里奥凝视的延伸中。虽然影片严格恪守着小说中的叙事时间安排,然而奢美又怪诞的舞会典仪、迷雾般的影像回溯、狂乱的蒙太奇剪辑实际上将原著中的历史纵深感扁平化、空洞化了。观众眼中的,只是 Hip-Hop 风格 MTV 中展示的一段都市凄美爱情。华美的视觉空间放逐了历史,也放逐了意义本身,成了一个空洞的关于往昔的想象。

四、结语

在跨媒介叙事下对《了不起的盖茨比》小说改编电影的美学风格进行探讨,不难看出当下文学电影改编的挑战与困境:曾依附于文学的影视媒介以其强大

的视听震撼力和市场影响力,在一定程度上颠覆了受众对文学精神的理解和接受。当经典文学作品的幽灵穿过层层历史雾障,以视觉形式重返现代人视域时,往往面临着资本市场的巨大压力。华美的影像空间大大拓宽了作品的表意功能,电影的“惊讶美学”模糊了幻想与现实的边界。奇观化的影像在产生强烈视听震撼的同时,也使得文学作品的表意空间趋于平面化,从而丧失其批判性、思辨性内涵。换言之,影像将小说的精神从文字文本中解放出来,并赋予新的意义,而新的意义的生成却往往受到商业美学和消费机制的挤压。电影叙事学奠基人麦茨曾指出,电影媒介构成了“社会织物中的一个‘洞’”,而要实现电影艺术的真正潜能,则必须“将电影-对象(cinema-object)从想象之域(the Imaginary)中释放出来,而使它胜利地冲入符号之域(the Symbolic)”^[15]。流动影像产生的“涌现效果”与内在故事空间的矛盾,充分体现了电影作为一门综合艺术的结构性的内在对抗。因此,如何处理好影像呈现空间和内在故事空间的辩证关系,无疑是当下文学电影改编的一个突破口。

参考文献:

- [1] 雅各布·卢特. 小说与电影中的叙事[M]. 徐强,译. 北京:北京大学出版社,2011:88.
- [2] 福柯:知识的考古学[M]. 谢强,马月,译. 北京:三联书店,2003:35.
- [3] 杰·瓦格纳. 改编的三种方式[J]. 陈梅,译. 世界电影,1982(1):33-46.
- [4] DUDLEY, ANDREW. “The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory”. Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction[M]. Ed. CONGER S M, WELSCH J R. Macomb: Western Illinois University Press, 1980: 9-17.
- [5] LEITCH, THOMAS M. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory[J]. Criticism, Spring 2003, 2(45): 149.
- [6] 卡米拉·艾略特. 文学的电影改编以及形式/内容的困境[M]//玛丽-劳尔·瑞安. 跨媒介叙事. 成都:四川大学出版社, 2019: 181.
- [7] 申丹,王丽亚. 西方叙事学:经典与后经典[M]. 北京:北京大学出版社,2010:249.
- [8] 斯科特·菲兹杰拉德. 了不起的盖茨比[M]. 南京:译林出版社,2007:5.
- [9] 雅·奥蒙. 影片美学[J]. 电影艺术,1987(10):58-64.
- [10] 李显杰. 电影叙事学:理论和实例[M]. 北京:中国电影出版社,2000:181.
- [11] 吉尔·德勒兹. 时间-影像[M]. 谢强,蔡若明,马月,译. 长沙:湖南美术出版社,2004:34.
- [12] ŽIŽEK, SAVOJL. The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory[M]. London: British Film Institute, 2001: 77.
- [13] 陈永国. 视觉文化研究读本[M]. 北京:北京大学出版社,2009:12.
- [14] 理查德·麦特白. 好莱坞电影:美国电影工业发展史[M]. 北京:华夏出版社,2011:11.
- [15] METZ, CHRISTIAN. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema[M]. Trans. BREWSTER B, et al, London: Macmillan, 1982: 66.

(下转第 96 页)

- [5] 高宣扬. 福柯的生存美学[M]. 北京:中国人民大学出版社,2005:226.
- [6] 索良柱. 福柯:从权力的囚徒到生存美学的解救[D]. 上海:复旦大学,2009:96.
- [7] 李霞. 以福柯的规训理论解读莫里森的《最蓝的眼睛》[J]. 外语研究,2013(2):108.
- [8] TONY M. God Help the Child[M]. New York: Alfred A. Knopf,2015:3.
- [9] 迈克尔·福柯. 规训与惩罚监狱的诞生[M]. 刘北成,杨远婴,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2003:221.
- [10] 刀喊英. 莫里森《家》中创伤书写的权力维度[J]. 外语研究,2019(4):103.
- [11] 庞好农. 创伤与异化:社会伦理学视阈下的《上帝会救助那孩子》[J]. 北京社会科学,2017(6):7.

From Desperation to Defense: Analysis of Child Image in Toni Morrison's Novels from Power Perspective

CAO Yujie

(1. School of Foreign Languages, Longdong University, Qingyang Gansu 745000, China;

2. Center for Foreign Literature and Culture, Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou 510420, China)

Abstract: In Toni Morrison's works, the child image can be divided into three types that are constantly evolving: the first obedient and submissive child represented by Pecora develops into a rebellious and defeated child represented by Sula, and finally evolves into the image of Bride who has realized self-rebirth. Morrison shows the real life state of the black through the eyes of children, highlighting the irrationality and inhumanity of racial discrimination under the operation of the power mechanism. At the same time, through the gradual development of the image of black children, it symbolizes the growth, resistance and hope of the black nation.

Keywords: child image; power and discourse; panopticism; Toni Morrison's novels

[责任编辑 夏强]

(上接第 86 页)

The Dilemma of Media Transformation Under Commercial Aesthetics:

An Exploration of the Literary Film Adaptation of the Movie *The Great Gatsby*
from the Perspective of Cross-media Narrative

LIN Wei

(School of Foreign Languages, Guangzhou University of Chinese Medicine, Guangzhou 510403, China)

Abstract: Literary film adaptation is the focus of cross-media narrative research. Taking the movie *The Great Gatsby* (2013 edition) as an example, this paper analyzes the semantic change incurred in the process of the adaptation, in particular, the narrative distance, narrative space and the characterization, and focuses on the "super-discourse" characteristics of the intuitive and flowing images. In addition, the paper studies the important role of anti-narrative factors in the ideographic structure of film art, so as to reveal the dialectical relationship between the image presentation space and the inner story space, and then points out the challenges and outlets faced by literary film adaptation under the logic of commercial aesthetics.

Keywords: cross-media narrative; film adaptation; emergent effect; super-discourse; commercial aesthetics

[责任编辑 夏强]