

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2015.05.008

论《特别响,非常近》的图像叙事^①

王维倩

(江苏理工学院 外国语学院,江苏 常州 213001)

摘要:乔纳森·萨福兰·弗尔小说《特别响,非常近》因其大量插入图像而引发广泛的争议。然而,作为语言或文字外的另一叙事媒介,图像之于小说有其积极的建构意义。小说中的图像呈现单幅图像叙事模式,亦表现出系列图像叙事模式,他们共同构成图像叙事的有机组成部分。图像与文本之间形成互文关系,图像与社会历史形成更大的互文关系。故图像叙事具有文字叙事无法比拟的审美效果及深度寓意,成为后“9·11”时代一种特定的基本语言与表述方式。

关键词:《特别响,非常近》;图像;图像叙事;互文性

中图分类号:I106 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-7835(2015)05-0045-06

On Image Narrative of Jonathan Safran Foer's Fiction *Extremely Loud and Incredibly Close*

WANG Wei-qian

(School of Foreign Studies, Jiangsu University of Technology, Changzhou 213001 China)

Abstract: *Extremely Loud and Incredibly Close*, written by Jonathan Safran Foer, is a post-9/11 novel, which causes widespread controversy due to large numbers of images inserted. However, as another medium of narrative besides language, images obviously play the role in constructing the meanings in fiction. Images in the novel present both single image narrative pattern and narrative pattern of a series of images, constituting an organic part of the image narrative. Images and the text are intertextual, and they also form a larger inter-textual relationship with the society and history. So the image narrative has the aesthetic effect and the depth of thought that the literal narrative cannot compare with. More importantly, it becomes the basic language and special way of expression in the post-9/11 era.

Key words: *Extremely Loud and Incredibly Close*; images; image narrative; intertextuality

乔纳森·萨福兰·弗尔(Jonathan Safran Foer,1970-)是美国“中间代”代表作家。其小说《特别响,非常近》(*Extremely Loud and Incredibly Close*,2005)不仅揭示“遭受恐怖袭击后普通美国人的创伤记忆、心理承受和救赎轨迹”,而且“反思生命意义、深度观照历史并使历史与现实交融……”^[1]。故曾被《洛杉矶时报》《华盛顿邮报》等数十家媒体评为“年度最佳图书”、“美国新世纪文学经典”及“最感人的‘9·11’小说”。译介以来,我国主流文学批评杂志如《当代外国文学》《外国文学研究》《外国文学》及《外国文学评论》等均刊发相关批评文章。有趣的是,几乎所有论文皆分析或阐释该小说中的创伤或创伤叙事。小说中虽插入60余幅图像,却少有文章论及图像在小说中的意义建构作用及意义。弗尔通过文字将“9·11”悲剧转化成景观,同时在文本中插入大量图像,从新的视角构筑更具人文情怀的立体多维景观,赋予文本多元叙事的特色。

① 收稿日期:2014-11-15

作者简介:王维倩(1962-),女,江苏苏州人,教授,主要从事英美文学研究。

雷切尔·史密斯(Rachel G. Smith)将该作品视为全球视野下“9·11”事件后体现文学与意识形态的典范之作^[2]。然而,弗尔在小说中插入大量图片、空白页、数字符码等图像,却引发学界之广泛争议。萨尔曼·拉什迪(Salman Rushdie)称之为烟花式小说,王建会则称之为非语言叙事,或元语言或副语言叙事^[3]。阿隆·毛萝(Aaron Maoro)系统研究该小说之视觉形象后,认为弗尔对图片(视觉形象)之应用可与德里罗(Don DeLillo)《坠落的人》(*Falling Man*)媲美^[4]。或许其作用如艾奇逊(Steven Atchison)所言:“弗尔运用共同创作观念,邀请读者一起填充空白,参与到文本的生产创作中,从而增强处理难度表征之伦理意识。”^[5]¹⁵图像极具视觉冲击力,既凸显分裂与怪异^[6]⁸¹,亦可填补语言无法言说之意义,即凸显创伤之难以言说性。然而,格里尔(W. R. Greer)认为该小说再现了灾难,而许多贴图与小说情节发展无关。亦有论者指出,小说中的照片、图像及数字等,不适合表述“9·11”创伤事件^[7]。更有论者认为弗尔将“9·11”事件变成一种文字游戏^[8],即便盛赞该小说之约翰·厄普代克(John Updike)也对其“图片”策略略有微词,并认为小说应多一些沉默与思考。

那么,《特别响,非常近》中之图像真的与小说情节无关吗?弗尔大量使用图像、照片、数字、排版等真是噱头和游戏吗?其实,所有图像均有其自身之意义,单幅抑或系列图像共同构成另一种叙事——图像叙事,与文字叙事互补,增加故事之视觉冲击力与张力。因此,本文拟结合图像叙事相关理论,通过文本分析,探讨该小说之图像叙事、图文间之互文关系,分析作者如何通过图像叙事更完美地呈现“9·11”灾难之创伤,揭示后“9·11”时代中人与人之关系。

1 作为叙事媒介之图像

叙事是伴随人类历史始终之文化现象,亦人类的基本行为与生存方式之一。作为一种基本解释模式,叙事可用于社会科学和自然科学各个领域。罗兰·巴特(Roland Barthes)认为,任何材料都适于叙事^[9]³⁴⁶。语言文字和图像均可作为叙事之媒介,只是门类不同。传统叙事主要通过语言文字来实现,然而,随着电影、电视、电脑及网络等传媒之兴盛,图像叙事已渗入政治、教育、文化、文学及日常娱乐等各个方面。英国美学家和艺术史家E. H. 贡布里希(E. H. Gombrich)指出,20世纪70年代就是一个视觉时代了^[10]¹⁰⁶。费斯克(John Fiske)则说,图像成为当代文化之重要“语言”,而图像叙事则成为当代文化之重要表达方式^[11]³⁸。

图像叙事指用图像方式作为传播意义与信息之载体,借想象力和视觉思维将空间并列内容联结成一个顺序整体。21世纪之社会已进入图像时代,如视觉文化、图像文化、读图文化等,即图像已成文化核心问题之一。其实,“图像时代”之提出,最早可追溯到20世纪初,匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹(Béla Balázs)曾预言,随着电影之出现,一种新的视觉文化将取代印刷文化。20世纪三四十年代,德国哲学家海德格尔(Martin Heidegger)提出“世界图像时代”到来之著名预言。丹尼尔·贝尔(Daniel Bell)在探究当代文化特性时亦指出,当代文化正在变成一种视觉文化,而非印刷文化^[12]¹⁵⁶。因此,以图像为媒介之图像叙事亦成为21世纪之典型特征。

符号学认为,语言和图像皆遵循并体现符号学的基本原则与规律,都可视为一种符号体系。浜田正秀将语言与图像视为“两种精神武器”^[13]³²。作为一部“9·11”创伤小说,语言固然可表述《特别响,非常近》中不同人物之创伤,而图像叙事似能更有效叙述那些既难以言说又不得不说之伤痛。创伤经历在个人记忆中往往以形象或意象而非文字储存并闪现于大脑,具视觉性特征。赫尔曼(Judith L. Herman)认为,就表达创伤而言,视觉图片比文字更有效,如遭受战争伤害的儿童无法描述创痛,只能用图画表达其情感^[14]¹⁷⁷。弗尔亦认为描述“9·11”事件需要一种视觉语言。因此,他在小说中插入60余幅图像如门锁系列图、坠落系列图、星星、珠宝、钥匙、曼哈顿窗户、指纹、大象眼睛、交配的乌龟、电视上的斯蒂芬·霍金等,以及各种视觉符号如四页文字叠加、九页文字红色圈点,四页插入删除符号,大量空白与分段等。他试图将语言与图像叙事杂糅,打破传统叙事方式,以呈现创伤叙事之强迫性、重复性、非线性、非逻辑性、断裂性、无条理性等叙事特征,体现语言艺术与图像艺术之巧妙结合,凸显创伤叙事之复杂性^[3],体现集体创伤之历史深度,以更广阔的视域探讨恐怖主义和灾难全球化对人类之冲击^[15]。

2 小说之图像叙事模式

如果说叙事模式指在叙事作品中用于创造故事传达者(叙述者)形象之一套技巧和文字手段,那么,图像叙事模式则指在文学作品中通过图像以创造叙述者形象之一套技巧和图像手段。龙迪勇《图像叙事:空间的时间化》一文将图像叙事模式分为单幅图像叙事和系列图像叙事。前者又分单一场景叙述、纲要式叙述与循环式叙述,并对此三种模式进行了阐释,而后者因其形态之复杂而较难分类^[16]。以此论之,《特别响,非常近》中既有单幅图像叙事模式亦有系列图像叙事模式,尤其是小说中系列图像叙事模式乃成后“9·11”作品之典型。

何谓单幅图像叙事?即在一幅单独图像中达到叙事之目的,如第97页大象眼睛。奥斯卡第三次叙事中,他在阿比·布莱克家目见大象照片,遂谈到大象的超知:相隔很远却能约会碰头,知道敌友所在地,无需地理线索就能找到水^{[17]95}。他还谈到大象发出深沉的呼唤以互相交谈,大象在听到死去的亲属的叫声时,似在哭。这张图像抓住“大象看着就像在哭”^{[17]96}的“最富于孕育性的那一顷刻”^{[18]23},将时间凝固在空间之中。又如第168-169页的鸽子飞翔图描述奥斯卡拜访老布莱克,听他讲述战争经历,两人漠然相对,抬头望向窗外时,骤见一群飞翔的鸽子。图中20只鸽子从右下角向左上方飞,鸽子单向飞翔,意味奥斯卡对和平之渴望,短暂却心存希望;仰拍构图代表和平之可望而不可及。如A.R.布莱克所言:“在过去三千五百年间,文明社会只有两百三十年的和平。”^{[17]163}这些单幅图像叙事延展了事件之时间过程,将瞬间定格为永恒。再如第65页的指纹图像,将20余枚不同人的指纹在不同时间中进行组合,并置在同一空间,表现在同一图像之中。若将奥斯卡剪贴簿《发生在我身上的事》作为一整体叙事,那么,其中所有图像均参与并建构图像叙事。大多图像并不按图像发生时的先后顺序连接,但图像本身却暗含奥斯卡在“9·11”事件后为探乃父死因而在纽约的求锁之旅。看似零散的图像便结合成一个视觉统一体,其中每一张图像均记录其追寻过程中之一瞬,并将瞬间精华凝固在以图像在载体的空间之中。

单幅图像叙事已然彰显小说中图像叙事之魅力,而系列图像叙事更说明弗尔的手眼独到和匠心独运了。以下仅举两例加以阐释,便可管窥弗尔图像叙事之独特蠡测其系列图像叙事之高超。

其一是门锁与钥匙图像叙事。门锁本为生活中常见之物,亦生活中不可或缺之物。当其以图像形式屡次出现于小说中之时,门锁自然就被赋予了象征或特殊含义。小说中门锁图片共现5次,分别现于第29页、第117页、第135页、第217页及第270页。五幅门锁图像均出现于奥斯卡爷爷叙事之四章中。因此,门锁系列图与小说情节紧密相关,构成爷爷与安娜及安娜之妹(奥斯卡奶奶)的生死爱情故事之叙事线索。第29页门内侧有门把手和插销,插销倾斜,寓其爱之倾斜。关闭之门暗示爷爷在纽约一面包房与安娜之妹邂逅时,“已经不能说话了”^{[17]28}。安娜死后,“一切都改变了”^{[17]17},即便安娜之妹向他说:“请你娶我”^{[17]31},他同意而心中爱之门却早已随安娜之死而关闭。第117页门外侧有门把手和钥匙孔。此时,他去找安娜,却并未见到:“我等了一整天。……她是在躲着我吗?”^{[17]116}六日后,爷爷终于见到安娜,并送出了爱之信息。然而,门上钥匙孔需安娜那把钥匙,方能开启爱情之门。第135页门内侧有门把手和插销,插销开启。此时,他知妻已怀孕,他告诉她说“我得走了”^{[17]133}。他要“买一张去德累斯顿的票”^{[17]137},回到他曾失去爱之所在。锁已开启,他欲打开这扇门,离开这个家。第217页照片中,门看不出是内还是外,门上有把手却无钥匙孔或插销。此时,爷爷讲述二战期间德累斯顿轰炸,他在失去一切前“还拥有一切”^{[17]219},安娜怀孕了,他喜出望外,可转瞬间,一切都“烟消云散”^{[17]219}。他失去了父母、安娜和孩子,因他太怕失去所爱,所以就拒绝爱。门之互为内外预示爷爷与安娜之爱亦然。第270页门外侧倒置,把手在下面而锁孔在上面。此时,他获悉唯一之子在“9·11”事件中死亡,整个世界似再次颠倒过来一样,他“第二次失去生命中的一切”^{[17]279}而再次体验丧亲之痛。爷爷叙事通过门锁所展现之空间图像而将其与安娜及安娜之妹的爱情在时间之流中链接起来,从而赋予爱与被爱一种悲情的意味。

与门锁图像紧密相关的还有两幅钥匙图:第63页挂满墙的钥匙图及第316页奥斯卡手中之钥匙图。与第三章满墙钥匙图并列的还有霍金、坠落的人、倒地网球手、交配的乌龟及指纹等13张图片,他

们看似毫无关联,却皆成为奥斯卡剪贴簿《发生在我身上的事》之一部分。此图乃奥斯卡发现父亲衣橱信封中一把钥匙后,去位于七十九街之钥匙店——弗雷泽父子店时,乃其开始寻锁之旅前在锁匠铺所拍摄之照片。他决定拿这把钥匙去纽约216个不同地址寻找472个姓布莱克之人,寻求能开启的那把锁。他找锁是为接近其父。因此,找到那把锁乃成奥斯卡“终极的存在理由”^{[17]69}。第316页的钥匙即信封中的钥匙——“又胖又短的钥匙”^{[17]36}。单从构图而言,此钥匙图与锁匠铺那幅形成强烈反差,白色明亮背景上仅一把钥匙,位于图右下方,左上方留白较多。8个月后,奥斯卡终于找到了这把钥匙的主人——威廉·布莱克。奥斯卡“花了八个月时间找锁”^{[17]307},而威廉·布莱克则“花了两年时间找这把钥匙”^{[17]307}。他们一直在“互相寻找对方”^{[17]307}。奥斯卡寻锁与布莱克寻钥匙之过程预示他试图通过寻找过去以打开父子沟通之大门。他心结已解,锁已不再重要,图中明亮色彩亦给人以欢快,令人平静。

弗尔小说中门锁系列图像不仅揭示祖孙三代之悲欢离合,也象征“9·11”事件后美国普罗大众之现实状况。门锁图像亦为整部小说求锁之主题和情节发展埋下伏笔。爷爷叙事中之门锁系列图像与奥斯卡叙事中之钥匙图像交互穿插,将祖孙求索、奥斯卡成长及爷爷回忆等巧妙衔接在一起。对祖辈而言,门锁之开关意味着痛苦与幸福,甚至是生存与死亡;于奥斯卡来说,求锁即求索之过程,是走出创伤与痛苦之过程。随着奥斯卡敲开一扇扇陌生的布莱克大门,弗尔既展现小说人物各自之不幸遭遇,亦通过图像叙事而将“9·11”后普通美国人紧锁的心灵大门一一打开,重建人与人之间的关系。

其二是坠落图像叙事。图像文本往往能产生身临其境之感,让人更真实地感受事件之发生与发展。弗尔认为,“9·11”事件是有史以来图像记录最多的历史事件。“9·11”事件报道中,最让人难忘的是图片新闻所展示的惊心动魄之场景:飞机撞楼之瞬间,正在坠落的人……每一图片都叙述一个瞬间,让受众“目睹”当时之恐怖与悲惨。小说中共有18幅坠落图像:第59页、第62页、第209页及书末长达15页之连环图片,他们共同构成极为宏大的坠落图像叙事。弗尔匠心独运地借坠落系列图像以营造视觉冲击力,产生出人意料不到之效果。

“9·11”后,人们以图像方式来铭记此事件。奥斯卡把自己从网上下载之图片给祖父看:自由落体的男子,脑袋朝下,双手张开,一腿弯曲,身后是若隐若现的正在倒塌的塔楼外墙。他觉得那个正从世贸中心下坠的模糊身影图可能是其父亲。此即第62页的坠落的人之近景图。第59页坠落图中,人从高楼坠落,人处高位,而第209页坠落图中,人却从高位坠落于低位了。前两幅坠落图出现于奥斯卡第二次叙事之中,而第三幅坠落图则现于其第五次叙事之时。若分而观之,三张坠落图各处于不同位置,虽是同一场景,却各有变化,可谓单幅图像叙事。统而观之,他们则与小说末尾之15幅坠落图一起将图像叙事推向高潮。人之坠落从低到高依次排列,若将15页图以动画方式快速链接,所呈现的是一幅人从楼底向上回升之动态画面。此乃奥斯卡的发明与创造,他“找到了那个正在下落的人体”^{[17]340},将本子上的纸撕下来,然后“把顺序颠倒了过来,这样最后一页成了第一页,第一页成了最后一页”^{[17]340}。当他翻过纸张时,“看起来那个人是在空中飘升”^{[17]340}。若有更多照片,那个坠落的人便可飞过一扇窗户,回到大楼里,烟雾也会回到飞机将要撞出来的那个大洞里。他爸爸会倒着留言,倒着回到街上,回到地铁站,直到“倒着走回家”^{[17]340}。“然后时间回到最坏一天的前一晚”^{[17]340},回到给奥斯卡讲第六区的故事,从“我爱你”到“从前……”回到以前,一切都“平安无事”^{[17]341}。倒转的坠落图像以电影式的、动作的实时表演而实现奥斯卡心中让时光倒流之愿望,亦为创伤提供一种以过程为基础之实时解决方案。

图像更为直观,其视觉冲击力与张力往往胜于语言。连续15页倒转的坠落图像堪称有史以来最有趣之幸福结局,出人意料,令人动容。那些图片表达了所有人对“9·11”事件最强烈之愿望。小说结局为创伤叙事增添温情,在真实刻画儿童心理的同时亦满足了创伤者、幸存者及大众宣泄情感之需求。因此,厄普代克不仅赞同弗尔之观点,并认为小说最后15页连续图像“具有意想不到的感人效果”^[19]。

3 图像与文本之互文性

图像有别于文字,并有文字所不可比拟之独特优势。英国图像学家彼得·伯克(Peter J. Burke)捕捉到图像优越于文字叙事之独特功能,认为一定程度上人们通过图像而非文字认识历史,图像证据之特

殊优势在于它们能迅速而清楚地从细节方面交待复杂之过程,该过程若用文字表述不仅篇幅长,且比较含糊^{[20]109}。而在达·芬奇(Leonardo da Vinci)看来,图像叙事无须借助语言文字,就能像自然景物,即刻为人通晓,且比语言文字更真实更准确地将自然万象表现给知觉^{[21]17}。贡布里希亦认为,图像之唤起能力优于语言,其真正价值在于它能传达无法用其他代码表示之信息^{[10]107-110}。当然,若无语言文字,图像也就是图像而已。图文二者却是存在诸多差异,如图像学家米歇尔(W. J. T. Mitchell)所言:“语言的再现不能像视觉那样再现它的客体——即不能将客体呈现在眼前。它可以指涉一个客体,描写它,联想它的意义,但却不能像图像那样把客体的视觉面貌呈现给我们。词语可以‘引用’,但决不能‘看见’客体。”^{[22]138-139}图文两种符号在表意过程中虽存在差别,却形成多重互文关系,如图文互文、图图互文等,其逻辑语义关系呈现详述、阐释、延伸或增强之互文性。《特别响,非常近》中的图像似与故事情节无关,但细读之,它们均寓意深刻,与文字叙述形成互文关系,二者相得益彰。

第54页斯蒂芬·霍金照片虽出现于奥斯卡第二次叙事中,但第一次叙事中,即“最坏的那一天结束几个星期后”^{[17]11},他开始给霍金写信,希望当霍金门徒。整部小说中,奥斯卡先后五次给霍金写信,而霍金亦五次回信。图片中霍金坚毅之眼神象征热爱生命、身残志坚,更重要者乃是图像与二人之书信往来构成互文,贯穿小说始终。第168-169页鸽子飞翔图照应奥斯卡第四次叙事。他说:“就像是凭空而至,一群鸟儿飞过窗前,那么快,那么近。”^{[17]170}二者图文互相依赖,构成互为延伸之关系,以图文叙事方式弥补文字叙事之扁平。此次叙事中,他惧怕乘坐过山车,但在阿贝·布莱克劝说下,便一起坐旋风过山车。他们坐在前排座位上,当过山车往下冲时,奥斯卡感觉到的是摔落。紧接着第150页便是旋风过山车图像。图文互为印证互为补充,故在文字描述外以图片形式直观呈现坐过山车之情境,使小说不仅可读更可视。第194页腾跃的猫与奥斯卡第五次叙事互文:奥斯卡曾将其猫巴克敏斯特带到学校,将其从屋顶扔下,演示猫可将自己变成小降落伞而叨叨匀速;猫从20楼摔下能活命的几率高于从八楼摔下^{[17]193}。又如第247页之渡船照片与奥斯卡第七次叙事之渡船互文。他登上斯塔腾岛渡船寻找乔治娅·布莱克,“渡船是明显的潜在袭击目标”^{[17]245},更何况其《发生在我身上的事》中已有一张渡船事故之照片。此次文字叙事中又与第67页之照片形成互文:法国宇航员让-皮埃尔·艾涅尔之宇宙飞船从和平号空间站回来之图像。文本细读可发现小说中所有图像均与文字叙事构成互文,二者都能再一定程度上互相阐发、解释或延伸。

最能捕捉到“最富于孕育性的那一顷刻”^{[18]23}之图像,莫过于小说中之坠落图像了。第59页与第209页坠落图像使读者愈看,就愈能想出更多东西。曾经刊登之照片“坠落的人”成为坠落图像之潜文本,图片表达寻找多元之扩散效应,使读者从一元化视觉图像转向多元化多层次之文化思考。就小说文本而言,最后15页图像与奶奶第四次叙事中的文字叙事形成互文性。在奶奶梦中,所有那些坍塌的天花板都重新建构。火焰回到炸弹中,炸弹升上,回到飞机肚皮里,飞机螺旋桨往后倒转,像德累斯顿全城钟表上的秒针,不过要快一些^{[17]320}。奶奶梦中时光倒转与奥斯卡倒转之坠落图像构成图文互文性。

就社会文化语境而言,坠落图像不仅与唐·德里罗小说《坠落的人》互文,且与美国摄影师理查德·德鲁(Richard Drew)在“9·11”当天拍摄的名为“坠落的人”的照片互文。德鲁照片中的人手放于背后,头朝下,膝盖弯曲。此照片最初激起人们的义愤,但他表示所拍摄的并非此人之死,而是其生命之一部分。此后,坠落的人这张照片便永远与“9·11”联系在一起。此种叙事揭示出小说文本外之社会与历史语境,拓宽了文本视域,拓展了图文之意义空间,使之延伸至小说外而与社会、历史文本形成更宽广之互文性。

4 结语

图像给人以身临其境之感,它们能近距离呈现战争及暴恐事件给幸存者带来之创伤,揭示灾难之本质及由此而反应出后“9·11”时代人类之生存现实。图像叙事已成为一种等同于视觉文化之现代象征,可谓后“9·11”时代之基本语言与表述方式。图像以一种在时间和空间上均浓缩之方式传输现实状况,在内容上比话语更为丰富。图像叙事具有文字表述无法比拟之审美效果及思想深度,从而构成小

说图像叙事之另一维度。弗尔将图像叙事融入文字叙事之中,“以更广阔的视野探讨恐怖主义对人类的冲击,包括对全球化进程中灾难的思考,融创伤人物、创伤书写和承载创伤记忆图片于一体”^[23]。其图像叙事拓宽了小说文本之叙事空间,亦更深入反思恐怖主义全球化之灾难后果,从而深刻揭示出后“9·11”时代人类的现实生活状态及生存境遇。

参考文献:

- [1] 杨金才. 21世纪外国文学研究新视野[J]. 湖南科技大学学报(社会科学版), 2015(1): 32.
- [2] Smith, Rachel G. Affect and Aesthetics in September 11 Fiction[J]. American Literature, 2011(1): 153-174.
- [3] 王建会. “难以言说”与“不得不说”的悖论——《特别响,非常近》的创伤叙事分析[J]. 外国文学, 2013(5): 147-155.
- [4] Maoro, Aaron. The Languishing of the Falling Man; Don DeLillo and Jonathan Safran Foer's Photographic History of 9/11[J]. Modern Fiction Studies, 2011(3): 584-606.
- [5] Atchison, Steven T. The Spark of the Text: Toward an Ethical Reading Theory for Trauma Literature[D]. N. C.: The University of North Carolina at Greensboro, 2008.
- [6] Versluys, Kristiaan. Out of the Blue: September 11 and the Novel[M]. New York: Columbia UP, 2009.
- [7] Codde, Philippe. Philomela Revisited: Traumatic Iconicity in Jonathan Safran Foer's Extremely Loud and Incredibly Close[J]. Studies in American Fiction, 2007(35): 241-54.
- [8] DeRosa, Aron. Analyzing Literature after 9/11[J]. Modern Fiction Studies, 2011(57): 607-18.
- [9] 王先霏, 王又平. 文学理论批评术语汇释[M]. 北京: 高等教育出版社, 2006.
- [10] 贡布里希 E. H. 视觉图像在信息交流中的地位[C]//范景中, 选编. 贡布里希论设计. 长沙: 湖南科技出版社, 2001.
- [11] 约翰·费斯克. 解读大众文化[M]. 杨全强, 译. 南京: 南京大学出版社, 2001.
- [12] 丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1992.
- [13] 浜田正秀. 文艺学概论[M]. 陈秋峰, 等译. 北京: 中国戏剧出版社, 1985.
- [14] Herman, Judith L. Trauma and Recovery[M]. New York: Basic Books, 1992.
- [15] 曾桂娥. 创伤博物馆——论《剧响、特近》中的创伤与记忆[J]. 当代外国文学, 2012(1): 91-99.
- [16] 龙迪勇. 图像叙事: 空间的时间化[J]. 江西社会科学, 2007(9): 39-53.
- [17] 乔纳森·萨福兰·弗尔. 特别响, 非常近[M]. 杜先菊, 译. 北京: 人民文学出版社, 2012.
- [18] 莱辛. 拉奥孔[C]//朱光潜全集(第17卷). 合肥: 安徽教育出版社, 1989.
- [19] Updike, John. Mixed Messages[J]. The New Yorker, 2005(4): 138.
- [20] 彼得·伯克. 图像证史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008.
- [21] 列奥纳多·达·芬奇. 芬奇论绘画[M]. 北京: 人民美术出版社, 1986.
- [22] 米歇尔 W J T. 图像理论[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [23] 杨金才. 论新世纪美国小说的主题特征[J]. 深圳大学学报(人文社会科学版), 2014(2): 6-12.

(责任校对 游星雅)