

# 媒介变化与叙事转换

MEIJIE BIANHUA YU XUSHI ZHUANHUAN

——以陈凯歌电影改编为例

YI CHENKAIGE DIANYING GAIBIAN WEILI

马军英 著



中国出版集团



世界图书出版公司

# 媒介变化与叙事转换

——以陈凯歌电影改编为例

马军英 著

世界图书出版公司

上海·西安·北京·广州

## 图书在版编目(CIP)数据

媒介变化与叙事转换：以陈凯歌电影改编为例/马  
军英著. —上海：上海世界图书出版公司，2011. 11  
ISBN 978-7-5100-4009-2

I. ①媒… II. ①马… III. ①电影改编—叙述学—研  
究 IV. ①I053.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 208597 号

## 媒介变化与叙事转换

——以陈凯歌电影改编为例

马军英 著

---

上海世界图书出版公司出版发行

上海市广中路 88 号

邮政编码 200083

南京展望文化发展有限公司排版

上海市印刷七厂有限公司印刷

如发现印刷质量问题，请与印刷厂联系

(质检科电话：021-59110729)

各地新华书店经销

---

开本：850×1168 1/16 印张：11.5 字数：270 000

2011 年 11 月第 1 版 2011 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5100-4009-2/G·296

定价：32.00 元

<http://www.wpcsh.com.cn>

<http://www.wpcsh.com>

## 序

军英生长于豫西南的农村。按照那个时候的当地观念，家长大多都想让成绩优秀的学生报考师范，毕业回到农村的中小学里当教师，一辈子守着自己的家乡。对他的许多同龄人来说，这似乎是一个宿命。不过，军英并没有屈服于此，他通过自己的努力，改变这一命运，从硕士博士一步步走上大学讲台。

我见证了军英奋斗的某些阶段。

1998年他考入郑州大学文艺学的硕士研究生，我是他的导师。在其硕士论文的选题上，当时颇费周折。我从他提出的几个选题中选择一个题目：他提到王国维的《人间词话》和巴赫金的美学思想似乎有一致的地方，想进行比较研究。当时学界，还很少有人从这一角度切入对王国维和巴赫金的研究，有一定的创新性，我认为值得探讨，就让他考虑考虑，看看能不能做。但同时又觉得这个题目难度较大，对知识结构的要求也比较高，担心他很难完成。在犹豫了一段时间后，还是同意他做了。因为只要进入对这个问题的思考就起码能扩展他的理论视野。军英是个能刻苦钻研的学生，面对这一课题，他阅读了大量相关资料，在很长一段时间里，几乎沉浸在对这一问题的思考之中。有时，我会通过其他同学了解他的情况，他们跟我说的大多一样：很少在校园里见到马军英，偶然见到他也总是两眼直视前方和谁都不说话。军英对问题的深入能力很强，也很执着。最后，他在对康德美学的研究中找到了课题的答案。巴赫金的许多观点导源于康德，而王国维的一些观点则直接来源于康德；特别是对王国维思想的探讨，他把《古雅之在美术上之位置》、《文学小言》等和《人间词话》联系起来，分析论述了王国维《人间词话》和康德美学思想之间的关系。这一观点，在当时学界是具有前沿性的，并且也得到理论界越来越多的认可。

后来，军英到上海大学文学院读博士，我虽然在其影视学院工作，但最初也在文学院带博士，是他的导师之一。在对影视叙事学的教学和研究中，我认识到影视理论界把文学叙事学直接移植到电影叙事的做法不妥。因为两种叙事所使用的媒介符号不同，导致电影叙事与文学叙事的区别很大。文字是抽象的只能在时间维度和前后序列上变化的叙事符号；而影像符号是空间性的，是能够在时间和空间双重维度上变化的叙事符号。即便是同一故事，用两种不同媒介符号进行叙事，其变化和影响也会是巨大的，最典型的情况就是电影改编。而我国电影理论界对这一问题没有足够的认识。我当时申请了一个国家课题“叙事与媒介”，试图解决这一问题。从我对军英的知识结构和研究水平上看，他有能力接受并参与这个项目。军英是一个低调的人，他发表的

论文虽然不多,但其学问及深入研究问题的能力并不低。他选择了以陈凯歌前期的电影改编文本为考察对象。这显然是一种个案研究。尽管这一研究会影响理论的推演与展开,但在对这一课题的研究中,军英有不少自己的发现。比如电影叙事中的空间和时间转换,线性的、历时的、画面的、共时的等诸多因素的相互关系问题等,军英均能给出独特的见解。这些问题往往纠缠在一起,使得人们分析和探讨电影叙事与其价值意义时会显得相当困难。要想解决这些问题,可资借鉴的资源并不多;并且,要想表述这些复杂的东西也不容易,军英没有回避这些困难。论文对此做了比较深入的探讨。这一探讨似乎是在朝向“比较叙事学”方向发展。但比较不是目的,如何在比较的基础上,超越文学叙事和电影叙事,建构出更具有一般意义的叙事学,这是一个值得关注的问题。我相信,他论文中的一些观点会有很大的生长空间,也会引起学术界的关注。只是不知道军英有没有时间、机会和精力继续在这个方向上作出自己的努力。

如果从一般观点看来,这篇论文是谈影视改编问题。传统做法是从故事的主题内涵和情节结构上着眼:谈情节结构的变化,谈主题思想,谈审美精神的变化及时代精神的变化等。当然,不同的艺术体裁之间的差异也是理论家们念兹在兹的。不过,这种进入问题的方式往往是从直观印象出发,不免有些简单化。军英对这个问题的处理则借助于英伽登、韦勒克、巴赫金以及叙事学家热奈特、麦茨、彼得斯等人的思想,并且从叙事内涵、叙述形式及叙事媒介等多方面入手研究。此外,这些理论家们往往只面对单一的研究对象,或者是文学体裁,或者是电影艺术,他们不考虑不同媒介之间的转换问题。不同的艺术由于其媒介构成不同,艺术品的层次构成便会有不同的逻辑起点、结构方式。也就是说,小说的构成层次和电影的构成层次之间不存在一一对应关系,在这种情况下,要想分析比较文学原著和电影作品之间的关系,就存在诸多困难,不是单一理论能够解决的。另外,对文学文本和电影文本的理解是仁者见仁智者见智的,既没有唯一的尺度和标准,也不存在准确与否的问题;其次,故事通过不同媒介的转换叙述之后,已变成另外一种存在形式,失去了与原著的一一对应关系。怎样在其故事媒介、叙事形式、故事情节、主题内涵等方面进行比较,需要吸收各家理论之长处,融汇各家理论之精化,又不被这些理论所局限。这要有自己的理论勇气。可以说,军英这篇论文突破了传统改编的研究方法,从叙事形式、媒介转换及主题内涵等多种维度上展开研究,在同类著作中显得特别突出。不过,需要指出的是,军英选择陈凯歌早期的电影文本作为主要研究对象有一定的局限性。陈凯歌早期创作中精英意识和先锋意识较强,这使他的电影往往命运多舛,有的至今也未能公演,作为研究的例证并不完美。

军英虽然不善言辞,但却是个思维活跃的人。平时交谈时他总是时不时地冒出一些思想的火花;思想的火花需要种种因缘才能变成思想之火,进而在适当的火候下变成思想之果,不知道现在军英有没有这种思想的因缘,能不能把握住恰当的火候?军英是一个执着的人,对问题不但能够深入进去,而且可以长时间沉浸于此不达目的誓不罢休。在这样一个如此急功近利的时代,提出问题并努力探索其答案,需要极大的付出,不知道军英还能不能把冷板凳坐下去?

有感于军英博士硕士论文的出版,聊说几句为序。

曲春景

## 摘 要

本书力图摆脱以往对改编问题的印象式评论或抽象式的理论演绎,尊重研究对象的有机性与完整性,通过研究改编以比较电影与文学在叙事方面所表现出来的具体差异,审视建立在文学叙事基础上的叙事学理论,以超越其局限,摆脱电影叙事研究对文学叙事理论的机械套用。

本书首先梳理了改编研究中的不同路径与方法,认为符号学是一门具有普遍意义的学科,为我们比较不同的媒介叙事提供了相应的学理基础。皮尔士的符号学和索绪尔的语言学,对电影理论的建设都产生过很大的作用,但法国电影理论家麦茨将索绪尔的语言学思想机械地套用于电影研究时,出现了一系列明显的失误。我们应该超越麦茨的理论局限,真正重视图像符号的本质特性。在借鉴彼得斯电影图像符号理论和英伽登作品构成理论的基础上,本书向自己提出的任务是:按照叙事文本的构成层次——故事、叙述、意义、载体——对陈凯歌电影改编中所涉及的文学文本和电影文本进行细致深入的比较分析,并在此基础上,探讨文学叙事与电影叙事中的相关叙事理论问题。

本书第二章从故事层面探讨异同,认为媒介是按照自己的特点建构叙事客体的。笔者认为,文学叙事往往以话语或观念为中心;电影叙事则以运动为中心,即以人与物的各种言语、表情、表现的变化为中心。文字媒介难以呈现日常交流中的多层次性和多指向性;而电影媒介则能够真正地再现人类语言交流的复杂性。文学叙事几乎只使用日常语言,这造成了文学叙事无法摆脱人类的日常生活和自然感知;电影媒介则可以很好地再现文学叙事无法再现的各种非语言艺术以及人类的各种非语言经验。

本书第三章探讨叙述层面上的异同。人称、视角既与叙述有关也与观察、感知有关。电影的画面和声音构成了叙事视角的不同层次和维度,文字媒介的单一性却掩饰了文学叙事在生成上的多层次性。例如,在叙事时间的处理上,电影可运用镜头、剪辑、蒙太奇、声画结合与分离以及摄影速度与放映速度的差异等多种表现手段,形成特殊的电影叙事频率的建构方式;而文字书写的线性特质往往使文学叙事对频率的建构变得简单。本文强调,图像符号在画面上的集合可能,帮助电影获得了一种共时叙事的能力,这使电影叙事内在地表现出某种集成叙事的特点,从而易

于建构一个完整的世界。

本书第四章探讨媒介符号与意义表达问题。文字直接和意义相关,而图像符号则直接和世界相关(即其表意方式更多地依赖于视觉思维),电影叙事往往通过综合调动各种构图来表达意义。由于文学叙事无法直接呈现世界,这使其意义表达存在一定模糊性;而电影中的图像符号表达意义则相对显得明确而丰富。作为一种集成艺术,电影在同时讲述多个故事时实际上也传达着多种意义。

本书第五章探讨文学文本与电影文本的物质载体对于改编叙事的影响。作为一种现代工业的成果和大众传媒,电影叙事表现出更为复杂的叙述者与受述者关系。相遇在这里的力量,既有艺术家们的自由表达冲动,又有来自权力、资本、制度与习俗的控制。这些影响既有形式方面的,也有内容方面的。因而,改编过程也是一个各种力量相互博弈的过程。这使文学叙事和电影叙事之间会在认同方面表现出曲折而微妙的差异。

虽然本书在细读的基础上,较为系统、深入地建立了一个研究改编问题的比较叙事框架,但所做的工作仍然是初步的。首先,我们知道任何符号学的分析都依赖于最小符号单位的确定,而对电影符号研究来说,如何确定其最小单位目前还存在相当大的分歧和困难。其次,由于本人的知识局限,本书对光的叙事性、音乐的叙事性、表演的叙事性还难以入其堂奥。而相对确定的研究例证,也在一定程度上局限了自己的论述和发现。

**关键词:** 文学作品 电影改编 符号学 比较叙事学

## Abstract

The dissertation in the beginning is carded the ways and means in the study of the film adaptation, the writer thinks that the Semiotics is a general discipline, which provides valuable theory's resource to my study. Peirce's Semiotics and Saussure linguistic have a large influence on film theory, but when Metz mechanically applied Saussure linguistic to film study, he made some mistakes. We should surpass Metz's limit of theory, and truly pay attention to the picture's specialty. By the virtue of Peters' theory of picture and Ingarden's text construction, the dissertation is carefully compared the film narrative and literal's from four aspects: story, narrative, meaning and carrier.

The first, there are comparisons on the different narrative objects. The literature narrative is centred on the hero's utterance, and the film narrative is done on the hero's posture. The hero's utterance in the literature directs both the other hero and the narratee, but the hero's ones do only another in the film. As a linear medium, the literature medium does hardly appear the utterance is multi-levels and multi-directing; but the film medium does the utterance's ones. The literary narrative does hardly represent sounds and voices. The film narrative may represent the real space, time and various things, but the literal narrative does only the idea about them, so the literal narrative often evades object, what it could not represent. Such object may be represented by film narrative. The literal narrative has many limits which is reduced in language self, and the film medium can surpass the limits of the language. We may say that the medium constructs the object and transform the ones based on his characteristics in the process.

The second part is to compare their narrative methodes. As a formative art, the film may use compositions of a picture to realise time in the literary narrative, so the frame may show varieties time's form; it may represent the diachronic narrative and synchronic ones. The visual



angle in the film's picture often is third person, but the voice's person is not limited by frame. Therefore, the persons in film are variety and shows multi-layers, which change continuously. The literal narrative shows singular and stable which is either the first person or the third ones. Film, as a multi-media, it obtains much freedom in operation of time. Just as literary narrative, the film narrative operates the time's length and order. In the meantime, the film narrative has his very complicated characteristics specially in the frequency built, but because the language's abstractness, the literal narrative becomes very simple; and the film narrative has many other methods such as frame, shot, montage and sound with(out) picture display. Because they represent as a whole, the film narrative have not to pause, and the literature narrative often has to pause. Because of the character in the film narrative, the film shows it is endlessly charm. Literary narrative, because of linear characteristic, does hardly to realize synchronic narrative, it can only do it by one. Visual sign and sign auditory produce synchronic; it gives synchronic characteristic to the film narrative. The film becomes a compounded narrative; it often includes multi-story.

The third chapter compares the express of the sense in the different texts. The word (character) keeps immediately in contact with the sense. In addition, the literal narrative can express the sense. However, the film narrative express in the liner of the frame relying on the visual thinking which appears on the composition of frame. At the same time, the film narrator often uses varied sound and voices to give the sense to the frame to produce a metaphysical sense. Sometimes, literary narrative has difficult immediate to present things, so sometimes the literal narrative becomes obscure in sense. The plot is a very important method in the express of sense. As a synchronic narrative, what the film can tell multi-story means that the film can express more than one sense at the same time. The film represents the word and the society as to show the sense of nature and culture.

As a modern industry fruit and mass media, the material carrier hints the relations between the narrator and the narratee. The relation has large influence on the adaptation, which results in the compressing or cutting down the time or space or both ones. With the exception of this, the adaptation sometimes caters to mass's desire and evades authority or hints his individual thought. The adaptation in fit in with the needs of the market leads to the changes on the hero's identity.

Because the picture sign is very complicated, it results very difficulty to study on the

adaption. Secondly, a researchers need to define the nature of the object, but the theorists have hardly to define the film's nature. Thirdly, the film study relatives a lot of knowledge, but what the researchers has really knowledge is too lower to the knowledge, which he should have. The result that the researchers have to avoid many problem: such as the light, the music and the perform and so on. Except that, the film narratives have much other form, because of the choice of the objects, the dissertation did not to research.

**Keywords:** Literatual work Film's-adaptations Semiotics Comparative-narratology

# 目 录

序 .....	( I )
摘要 .....	( III )
Abstract .....	( V )
<b>1 导论</b> .....	( 1 )
1.1 改编的研究及其路径 .....	( 1 )
1.2 符号学及其意义 .....	( 6 )
1.3 电影符号学的发展与理论价值 .....	( 10 )
1.4 改编分析的框架 .....	( 18 )
1.5 陈凯歌的几部改编电影 .....	( 22 )
<b>2 叙述客体的变异</b> .....	( 27 )
2.1 话语的变化 .....	( 29 )
2.2 声音：从间接出场到直接出场 .....	( 41 )
2.3 时空：从间接到直接 .....	( 47 )
2.4 非语言艺术成为电影直接对象 .....	( 53 )
2.5 电影叙事超越文学叙事的局限 .....	( 59 )
<b>3 叙述的变异</b> .....	( 61 )
3.1 画面叙事中的历时与共时 .....	( 63 )
3.2 叙述视角的构成差异 .....	( 68 )
3.3 时间的历时性(一) .....	( 73 )
3.4 时间的历时性(二)：频率 .....	( 80 )
3.5 电影中的共时叙事 .....	( 86 )

## 2 媒介变化与叙事转换

---

<b>4 意义的表达转换与变化</b> .....	( 95 )
4.1 意义在符号层面上的转换 .....	( 96 )
4.2 意义在画面层次上的转换 .....	(102)
4.3 改编中意义与情节的转换 .....	(109)
4.4 故事意义与媒介 .....	(115)
<b>5 物质载体对故事转换的制约</b> .....	(120)
5.1 媒介载体对叙事时间之影响 .....	(121)
5.2 欲望的叙述 .....	(125)
5.3 票房追求 .....	(131)
5.4 权力话语的变化 .....	(134)
5.5 身份认同的变化 .....	(137)
<b>结语</b> .....	(141)
<b>参考文献</b> .....	(145)
<b>附录 试论康德对王国维和巴赫金美学思想的影响</b> .....	(147)
<b>后记</b> .....	(172)

# 1 导 论

## 1.1 改编的研究及其路径

1900年,梅里爱将民间传说《灰姑娘》搬上银幕。它获得了巨大的成功。这给梅里爱极大的鼓舞,1902年,他又将著名的科幻小说家凡尔纳的《月球旅行记》改编成同名电影。可以说,这是将文学编成电影这一艺术现象的开始。<sup>①</sup>从此,电影和文学就结下了不解之缘,二者相互借鉴,彼此都深刻地影响了对方。美国电影艺术家格里菲斯早年矢志从事文学创作,他需要一笔钱来维持生计。有了生活保障之后他才能从事文学创作。迫于生计,他带着“作家梦”进入电影界。出于对文学的爱好,他将汤姆斯·狄克逊的小说《同族人》改编成了电影《一个国家的诞生》。这部电影成为电影艺术史上的不朽丰碑,它标志着电影叙事艺术的真正成熟。这一事实无声地提醒着电影研究者:文学叙事和电影叙事之间存在着亲密关系。我国的电影改编始于1914年。电影导演张石川将当时演出数月的话剧《黑籍冤魂》改编成了同名电影。这是我国电影史上的第一部改编作品。从此,我国的电影艺术家们也像世界其他各地的艺术家一样,不断地将本国本民族的文学艺术作品搬上了银幕。不管这一作品是古代的还是现代的,也不管是经典著作还是通俗读物,只要艺术家们或者投资者认为它可以被改编成为电影,或者有可能被改编成为电影。

我国学者汪流曾统计过:从1981年到2000年间,19届“金鸡奖”的最佳故事片大部分是由小说改编而成的。“从1981年起共19届金鸡奖的评选中,除了一届(八九届)没有举行,实际的18届中有12届获奖作品都是改编的。”<sup>②</sup>金鸡奖的评选不是以文学为标准的,它自然要以电影艺术为标准。这就说明文学作品对电影艺术具有十分重要的意义。我国电影艺术家不但将许多古典文学作品搬上了银幕,也将现代文学中的许多作品搬上了银幕。就以现代文学史上的名家而论,鲁迅小说中被改编成电影的有《祝福》、《药》、《伤逝》、《阿Q正传》;茅盾小说被改编成电影的有《子夜》、《腐蚀》、《林家铺子》和“农村三部曲”——《春蚕》、《秋收》、《残冬》;巴金的《激流三部曲》先被香港的电影艺术家搬上了银幕,后来又被内地的电影工作者搬上了银幕;老舍的小说《我这一辈子》被拍摄成了同名电影,他的长篇小说《骆驼祥子》也被搬上电影银幕;其他作品,如短篇

① [美]刘易斯·雅各布斯《美国电影的兴起》,刘宗铨译,中国电影出版社1991年版,第27—28页。

② 见汪流《电影编剧学》,北京广播学院出版社2000年版,第341页。

小说《月牙儿》和话剧《龙须沟》也被改编成为同名电影。沈从文的小说《边城》也被北影导演凌子风改编成了同名电影。可以说被改编成为电影的现代文学作品不胜枚举。这还不包括,许多小说、戏剧,甚至诗歌,被改编成电视剧。但由于本书专注于电影叙事,因此,对电影叙事和电视叙事之间的关系本书将不予涉及。

美国学者布鲁斯东曾经统计过雷电华、派拉蒙、环球三家公司 1934—1935 年度出品的影片,他发现将近二分之一的长故事片是根据小说改编的。他还没有统计取材于短篇小说的改编作品。另一个学者莱斯特·阿斯梅姆做了一个更大范围的调查,他发现各大电影公司从 1935 年到 1945 年这 11 年中,共出品了 5 807 部影片,其中有 976 部是由小说改编而成的。布鲁斯东经过统计,1946 年的 463 部未发行或正在拍摄的影片中,由小说改编的约占 40%。这位学者还认为,由小说改编成的电影总是最有希望获得金像奖。<sup>①</sup>毋庸置疑,小说的思想、艺术手法、叙事技巧等许多方面会给电影艺术家以启发,这就使得改编对电影艺术的质量提高有很大助益。

文学名著具有永恒的魅力,它们总是吸引着众多的读者和艺术家。法国作家普鲁斯特的《追忆逝水年华》先后被三个国家的电影艺术家们搬上银幕:法国导演鲁兹、智利导演阿劳以及德国导演史隆多夫都先后将它改编成了同名电影。英国作家劳伦斯的那部引起很大争议的作品《查泰莱夫人的情人》也先后被英国导演拉塞尔和法国导演杰克金改编成了同名电影。陀思妥耶夫斯基的《白痴》、《罪与罚》、《群魔》等,也先后被不同国家的电影艺术家们改编成电影。托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》与《战争与和平》魅力四射,它们也被其本国的与外国的导演先后搬上了银幕。帕斯捷尔纳克的小说《日瓦戈医生》被英、意两国的导演改编成了同名电影。在卡夫卡的 3 部著名长篇小说中,《美国》被改编成了《阶级关系》,《城堡》被奥地利导演改编成了同名电影,而另一部名著《诉讼》也被改编成了同名电影。连乔伊斯那天书一般的《尤里西斯》也曾经被改编成电影。<sup>②</sup>被改编的作品的名单实在太长了,数不胜数。总而言之,不管是各国的古典作品还是现代的经典作品,电影艺术家们都有一种改编它们的冲动与渴望。并且,不同的艺术家,面对同一部文学作品也不会因为已被别人改编就止步不前。

理论家们很早就关注到这种改编现象,他们纷纷从不同的角度发表了自己的意见。当然,除了对改编这种实用主义的研究外,还有其他类型的研究,不同的研究自然目的不同,这就会有不同的研究路径,也会采用不同的理论依托。更为重要的是,研究者有各自潜在的价值观与立场,也还有不同的理论预设。自然,他们会从自己的研究目的与理论预设出发,灵活地采用相应的理论与方法,也由此得出了不同的结论与主张。一般来说,对电影改编的研究约可分为四类。<sup>③</sup>

第一类是对电影的本体与小说本体的探讨,试图找出它们各自的特点,并在此基础上试图为电影艺术家们的改编指出一条可行的道路。

著名电影理论家贝拉·巴拉兹说:“事实上确有可能把一部小说的题材、故事和情节改编成

① [美] 乔治·布鲁斯东《从电影到小说》,高千俊译,中国电影出版社 1981 年版,第 3—4 页。

② [美] 爱德华·茂莱《电影化的想象》,邵牧君译,中国电影出版社 1989 年版,第 129 页。据茂莱讲,电影《尤里西斯》中,有些部分很好,但在总体上却不太成功。一部文学作品被改编成为电影成功与否取决于多种因素。有媒介自身的原因,但我们必须看到,导演自身的艺术才华才是一个最为重要的因素。

③ 当然,这种分类在很大程度上是为了理论叙述的方便。事实上,一个研究者往往兼用多种类型或者其他类型。

一部完美的舞台剧本或电影剧本。”<sup>①</sup>改编就是“把原著仅仅当成未经加工的素材,从自己的艺术形式的角度来对这段未经加工的现实生活进行观察,而根本不注意素材所已具有的形式。”<sup>②</sup>法国电影理论家巴赞将改编分为三类:第一类是仅从原著猎取人物和情节;第二类是不但表现了原著的人物和情节,甚至进一步体现了原著的气氛或诗意;第三类是把原著几乎原封不动地转换在银幕上。巴赞认为随着电影技术的进步,电影有可能完整地再现文学原著。看来,作为一个电影理论家,巴赞仍然有一种将艺术划分等级的潜在意识:似乎认为文学原著本身比电影要完美。克拉考尔将电影和小说的属性分成两个类型:物质的连续和精神的连续。他认为,尽管电影和小说都描绘“生活流”,但两者各有侧重。电影的叙事倾向于一种“仍然跟物质现象紧密地、仿佛由一根脐带联结在一起的生活”<sup>③</sup>,而“小说的世界主要是一种精神的连续”。<sup>④</sup>这位学者认为,尽管小说也常常描绘实体——脸、物体、风景等,但它更便于直接提出和深入人物内心,易于表现人的情绪、观念、心理冲突和思想争论。他继而将改编分成两种类型:电影化的改编和非电影化的改编。所谓“电影化的改编”就是在内容上不越出电影的表现范围,致力于表达小说所无法表达的东西。或者说,电影化的改编就是要叙述出小说叙事中所暗示的却为文字媒介所无法表达的东西。“非电影化的改编”就是电影要叙述小说所描绘的主人公们的心理意识,这些东西在物质世界中找不到可见的对应物。在克拉考尔看来,改编成败的关键就在原作本身的“电影化程度”。克拉考尔的观念经不起电影艺术实践的检验。小说对人物心理意识的呈现具有多种方法;但电影既可以通过对人物的行为、表情、动作等的呈现来表现人物的内在意识,又可以通过直接的梦境、幻觉来表现人物的内心意识。克拉考尔理论上的洞见也给他带来了理论上的盲点。

类似的观念与理论的失误也表现在美国学者茂莱的著作里。他认为,由于媒介的不同,电影和小说在表现外部现实和内心现实上互有优劣:电影应该抛弃“分析”人物心理这一“文学”观念。美国电影理论家乔治·布鲁斯东认为:小说采取假定空间,通过错综的时间价值来形成它的叙述;电影采取假定时间,通过对空间的安排来形成它的叙述。它们之间的这些界限和差别,使得根据小说改编的影片必然会“毁坏”原作。基于这种认识,布鲁斯东的主张和巴拉兹有相当一致的地方:当一个电影艺术家着手改编一部小说时,他所改编的只是小说的一个故事梗概——小说只是被看做一堆素材,他并不把小说看成一个其中语言和主题不能分割的有机体;他所着眼的只是人物和情节,而这些东西却仿佛能脱离语言而存在。小说拍成电影以后,将必然会变成一个完全不同的完整的艺术品。

另外,在《从小说到电影》中,布鲁斯东还研究了小说与电影的不同表现方法。我们看到,局限于当时的理论现状,他的小说理论还停留在用诗歌的语言修辞理论来评价小说与电影。这使他得出的结论不无可议之处:如电影无法使用隐喻、电影不能表现心灵。但有意思的是,电影实践在他著作诞生之前就否定了他的这些观念。当然,理论家从事纯理论研究而造成理论结论

① [匈]巴拉兹《电影美学》,何力译,中国电影出版社1979年版,第176页。

② 同上,第279页。

③ [德]克拉考尔《电影的本性物——物质现实的复原》,邵牧君译,中国电影出版社1981年版,第301页。

④ 同上。

落后于艺术实践也是常见的事。美国电影理论家劳逊在《电影的创作过程》一书中考察了文学原著与电影之间的关系,发现电影不可能像把一本书译成外文那样,逐字逐场地表现小说对过去、对感情和对回忆的感受,表现小说的个人激情,以及表现小说的描写和分析能力。所以,电影改编在很大程度上是要突破刻板地模仿其他艺术形式的框框,创造一个根本不同于原作结构的电影形式。不过,这也有例外。据说美国 20 世纪 20 年代的电影导演斯特劳亨拍电影《贪婪》严格按照其原著小说来拍。结果,该片耗资巨大,片长达 9 小时。制片商无法容忍,后来解雇了斯特劳亨,让其他导演将其剪辑成一个 140 分钟的电影。斯氏的原剪辑版本我们也就无从得以看到了。

当然,所有的这些改编理论都在无形中设定了一个参照标准,那就是将电影和文学原著或者原作者的意图或情节相比较,以电影所表现的思想意识与文学原著所表现的思想意识相比较,看电影是否呈现了原作的意图与思想意识。另外,这些研究有一个共同的特点:这些理论家们希望有效地指导电影艺术家的改编实践。这种研究基本上可以说是一种实用主义的研究方法。这种情况下,不少研究者所提出的主张往往被改编实践与电影事实否定。这里面原因有许多,但其中有两个原因不容否认:许多理论家将所看到的电影艺术的现实当成了电影艺术的可能,把导演的局限当成电影艺术自身的局限。

第二类是主题研究,即以电影的主题与原著的主题之间的关系进行探讨,这种研究的一个基本着眼点就是衡量改编中出现的“忠实”与否等现象。这种研究一般从情节、人物、结构等方面进行探讨。这种研究最为常见,例证举不胜举。当然,这种研究也会由于研究者视角的变化而变化。此外,相当多的学者借鉴了文化研究的方法和目光,试图通过对不同时期的改编考察,对同一个文学原著的不同时期的改编以及它在不同民族国家的改编来探讨,诸如现代性、后现代性、殖民与后殖民问题,女权主义者也会比较不同的文学文本与电影文本,从中探讨性别问题。总之,借助于改编所提供的不同文本,许多文化现象与问题的探讨与研究就获得了坚实的基础。

第三类研究侧重于探讨作家与电影艺术或者电影与其他艺术的关系。如美国学者茂莱,著有《作家与电影——电影化的想象》,探讨了他心目中的电影艺术之特有手段对现代作家创作的巨大影响。我们看到,斯塔姆所编的《电影中的文学——现实主义、魔幻与改编艺术》一书就立足于文学对电影的影响。

第四类研究,借助于现代理论,如对话理论与叙事学的理论,来探讨电影改编的理论问题。在某种意义上可以说,这是一种很值得关注的理论研究的趋向。文学理论乃至文化理论与研究在 20 世纪五六十年代有一个结构主义转向,符号学与语言学成了新的研究方式。在结构主义的启发下,形成了一个新的学科:叙述学。尽管结构主义受到了许多批评,但这些批评者也不得不承认叙述学的魅力与成就。同时,不管小说与电影有多么不同,但有一个最基本的不可否认的事实:小说和电影都是在讲故事,或者说,都是叙事。正是基于对不同媒介的叙事性的朴素认识,电影叙述学在符号学和叙述学的影响下应运而生。电影改编的理论研究也积极地向它们靠拢:研究者希望能够借助于坚实的文本比较分析,得出可靠的结论,寻找新的理论生长点。这种心态典型地表现在美国学者斯塔姆身上。他在《文学和电影指南》一书中建议研究者比较电影和小说



中的诸多不同方面,如时序、时长与频率。这位作者特别强调要关注叙述中的视点问题。<sup>①</sup>此书特别收录了一篇法国学者若斯特的文章。若斯特观察了小说与电影的叙述中所表现出来的不同视觉感知——“观看”,发现建立在文学作品基础上的叙事学的结论,并不能简单地移植过来描述电影。这位学者认为,应该认真审视不同媒介符号之间的差异所造成的不可忽视的影响;他呼吁应该建立一门比较叙事学<sup>②</sup>,要认真地考察不同的感知方式与媒介对叙事的建构与接受等方面的影响。

若斯特的呼吁是一种值得重视的学术反思:叙事是建立在结构主义(特别是索绪尔)的语言学基础之上的。在索绪尔之后产生了一批索绪尔主义者。这些人表现得比索绪尔还要索绪尔。这些人将索绪尔的学术愿望当成了现实的学术成果:比如,索绪尔认为应该建立起一门符号学科,而语言学只是符号学中的一个重要的分支。20世纪五六十年代,法国结构主义者将索绪尔的语言学当成索绪尔已经建成的符号学。他们将索绪尔的一些主张、一些假设当成了他们进行抽象的学术演绎的出发点。在此基础上形成的叙事学又被赋予了一种超验的普遍意义,被一些人当成了“放之四海皆准”的普遍真理。于是,这种建立在索绪尔语言学基础上的叙事学又被推而广之,继而在此基础上建立了各种各样的某某叙事学。

把符号学与叙事学引入电影理论后,理论家们对电影改编研究采用符号学与叙事学的理论经常持有一种乐观主义心态。这种乐观主义的心态引发了理论家们对改编这一问题怀有一种理论上的浪漫主义态度:“文字和电影符号尽管物质特性截然不同,甚至尽管我们在初始层次上处理它们的方式也不同,它们却有着共同的命运,即注定是有内涵的。每一能指都认定一个所指,但也引发了其他关系的连锁反应,使精心编造虚构世界成为可能。”显然,简单的认定所指上的一致性,并不能保证使科恩正确地得出这样的结论:“小说和电影之间最稳固的中间环节是叙事性,它是词语语言和视觉语言中最普遍的倾向。在小说和电影中,符号群,无论是文学符号还是视觉符号,都是通过时间被顺序地理解的,这种顺序性引起一个展开的结构,即外叙事整体。它永远不会在任一符号群中充分呈现,但总是在每个这种符号群中得到暗示。”<sup>③</sup>由符号到叙事,在内涵与意义的一致性的前提下肯定了故事(外叙事整体)上的一致性。这里面似乎有循环论证的倾向。这种议论表明,它只是一种纯粹的理论上的假设。“叙事编码总是在暗指或内涵的层次上起作用。它们因而在小说和电影中有潜在的可比性。在两部作品中,如果叙事单元(人物、事件、动机、结果、背景、视点、意象等)是对等展现的,故事就可能是相同的。按照定义说,这种展现就是对内涵和暗指的加工处理。这样一来,对改编进行分析,就必须针对在电影和语言这两种截然不同的符号系统中的等值叙事单元的成就。叙事体本身是可以应用于两者,同时又衍生于两者的一个符号系统。如果断定一部小说的故事在某些方面是可以与它的电影改编相比较的,那就必须研究通过文字符号和视听符号分别展现该故事的叙事单元的严格区分但又等值的暗指过程。”<sup>④</sup>我们看到,这种观念是建立在一种对改编忠实于文学叙事的想象性基础之上。在这种论断中,这位理论家总是将理论建立在“如果”与“定义”之上。至于事实究竟如何,这似乎并不在理

① [美] 罗伯特·斯塔姆、亚历山桑德拉·雷恩格《文学和电影指南》,北京大学出版社2006年版,第79页。

② 同上。

③ [美] 安德鲁《电影理论概念》,郝大铮译,上海文艺出版社1990年版,第133—134页。

④ 同上,第134页。