

# “反转”叙述的框架机制及其符号美学特征

○ 李莉

**摘要：**“反转”是一种常见的叙述文本结构，但相关研究尚不多见。目前的研究主要从人物和情节这两个故事内容层面的因素进行分类讨论，而没有触及“反转”在叙述话语层面的深层发生机制，从而容易造成反转与转折、转变、悬疑等因素相混淆。叙述框架的隐现是潜藏在人物和情节之下的更为本质的反转触发机制，框架的推入和推出构建出一个完整的叙述层次，而反转则是在框架的推入时进行了隐藏或改写，以此造成受述者（观众或读者）与叙述者之间的信息不对等。当被隐藏或改写的框架暴露时，受述者得以破框而出，对故事情节的相关要素产生了真实和虚构之间互相转变的对立性认知。暴露后的框架成为叙述文本内的嵌套层，与被嵌层形成反向的镜像关系，这使得“反转”叙述具有强烈的悖论式符号美学效果。

**关键词：**反转 框架 嵌套 叙述层次

## 一、“反转”的定义难题

“反转”结构是一种常见且经典的叙述文本组织形式。它以出人意料的结局为观众带来“陌生化”的符号审美体验，具有独特的叙述张力和感染力。“反转”一词在《现代汉语词典》中的解释比较简单：“朝相反的方向扭转”<sup>[1]</sup>，这个定义强调了转变的彻底性和对立性。但是，具体到叙述文本，“反转”看似简单，实则复杂，迄今还没有一个令人满意的定义。目前的研究主要集中在反转的直观发生层面——故事层，即研究者大都从人物和情节这两个方面去探讨反转的类别，这固然有利于对常见反转形式的识别，但却同时造成了反转与转折、转变、突转、悬疑、悬念等情况相混淆，使得“反转”概念粘连不清，不利于我们对这个经典叙述结构的深入理解。

比如有研究者指出，“所谓‘反’，即人物身份或命运转变前后的二元对立”，而“所谓‘转’，则是情节向相反情境转化的过程”<sup>[2]</sup>。这个定义强调了反转所内含的对立性特点，但是，“人物身份或命运转变”“相反情境”这样的表述就必然将人物命运自身的起伏发展变化包括进去，显然这些转变不是反转。也有学者认为，悬疑影

李莉，深圳大学外国语学院讲师。

片的结构是“设悬—反转—释疑”，而“反转手法的内在逻辑，就是通过前期制造悬念及反转后的释疑瞬间，让观众产生恍然大悟的快感”<sup>[3]</sup>。这种看法关注到了观众的感受，体现出了反转发生的群体域，但却易将反转等同于悬疑、悬念，也没有触及反转的本质。

有研究者认为影片《心迷宫》是反转叙述，但实际上，该影片在一开始便已经让观众知道尸体是村里的小混混“白虎”，此后的一尸三认情节尽管一波三折，也只是通过倒叙的方式拼贴出完整的故事真相，观众并没有感到人物形象或故事情节呈现“对立性”转变。再比如《风声》这类谍战影片，为了设置悬念，引起观众的兴趣，往往在故事的最后才揭晓潜伏特工的真正身份。但是这里也没有出现人物形象的前后对立，而是与猜谜游戏类似，观众在影片一开始就知道要从众多可能人选中进行甄别，因此并没有形成人物形象的前后对立效果。而至于人物命运或故事情节的诸多转折性变化，则更是所有复杂文本所共有的特性。两千多年前，亚里士多德就已经总结出“突转”是复杂戏剧情节的组织形式，在当今叙述作品日益成熟且多元化的状况下，人物命运和故事情节的“突转”和“发现”早已成为叙述作品的常用策略，剧中人物因“发现”而带来的剧情“突转”并不一定会形成反转效果，因为“突转”有时只有“转”，而没有“反”，并且剧中人物的“发现”不一定是观众的“发现”，也就不能为观众带来反转认知。

从以上分析可以看出，转折、转变是人物和情节的谓词，它们同处故事层面。反转和悬念则属于叙述层面的操作，叙述者可以独立使用二者，也可以将它们结合起来，即悬念不一定有反转，反转也不一定有悬念。如果只从人物、情节以及悬念等角度来看反转，很可能会使其定义模糊从而导致研究对象出现偏差，造成外延扩大。因此，本文拟在相关研究的基础上另辟视角，提出从叙述框架的角度来研究反转的发生机制，并从定义、类型及其功能与效果等方面进行考察。

## 二、“反转”——叙述框架的隐藏与暴露

之所以“反转”概念界定不清，本文认为，根本原因在于对反转主体认知不清，也就是说，“谁”会形成反转的感觉。显然，形成反转认知的主体是受述者（观众或读者），一个故事是不是反转叙述应当从受述者对故事的接受过程，而非故事中的人物和情节的变化来考察。同时，反转的制造者是叙述者，正是叙述者在故事叙述层面上的操作使得观众产生了前后认知的对立性转变。正是叙述者和受述者之间交流互动时的真假游戏促生了“反转”。

任何符号交流过程都必然包括三个方面：发送者、符号文本、接收者。在叙述作品里，叙述者作为符号文本的发送者承担着将故事完整呈现给接收者即受述者的职责，叙述者被认为应当提供一个诚意叙述的框架，以保证故事信息的顺利传递。但“反转”结构有意使用陌生化的方式，阻止或延迟故事重要信息的及时顺畅传递。在与受述者交流的最初阶段，叙述者通过隐藏或者改写故事重要信息的方式，使得受述者困于叙述者所搭建的作伪叙述框架中，对框架里的人物和情节进行诚信接收。而当叙述者最终将被隐藏或改写的框架暴露出来时，与作伪框架相对立的叙述者诚信框架才浮现，此时，受述者得以突破作伪框架，进入诚信框架，从而形成“反转”认知。

与人物和情节这两个故事内容层面的因素相比，叙述框架的隐现是叙述话语层面的更为本质的“反转”触发机制。清楚这一点后，就可以发现，反转的所指其实很明确，即叙述者在叙述进程中通过对诚信叙述框架的隐藏和暴露，使观众对故事的关键要素的认知发生了前后相对立的转变。“反转”从根本上来说是作品在叙述行为层面的破框性操作，即受述者从作伪框架进入诚信框架，对前期积累起来的认知产生颠覆性的转变。无论是人物还是情节所发生的对立性转变，都应从受述者的认知来评判，也就是说，“反转”叙述发生在叙述者与受述者的叙述交流层，而非故事层。

框架是叙述文本的基本组成部分，其建立是通过叙述分层实现的。上层叙述者用框架再隔出一个世界，在

这个世界中人物和事件保持横向真实性，“处在任何一个再现框架区隔中的人物，无法看到区隔内的世界是符号再现，因为区隔的定义，就是把框架区隔中再现的世界与框架外世界隔绝开来，让它自成一个世界”<sup>[4]</sup>，就像在电影《楚门的世界》（*The Truman Show*, 1998）中楚门生活的世界是电视真人秀节目搭建出来的一个框架，其所隔出的世界对于楚门来说就是真实的，他不知道框架的存在，但正在观看真人秀节目的观众却能够看见这个框架，从而知道楚门的世界是虚假的。

框架不仅帮助叙述者组织起文本的叙述层次，也起到促使受述者入框的作用，如欧文·戈夫曼（Erving Goffman）所说，框架不仅是意义实现的途径，也组织起在场者的“参与（Involvement）”，期待着在场者都能够进入框架之中。框架使得“在场者不仅获得一种此刻正在发生什么的感觉，还（在某种程度上）能够自发自觉地投入其中、参与其中”<sup>[5]</sup>。在初级框架之外，戈夫曼发现社会活动中存在许多能够改变初级框架含义的其他框架，他用音乐中的“调（key）”来类比这些框架的建构，认为它是框架分析中的中心概念，“我用调（key）来指一整套规约，在此规约下，某个活动不再是它在其初级框架之下所具有的意义，在参与者眼中转变为其他含义，这个转换的过程可以被称作‘变调（keying）’”<sup>[6]</sup>。戈夫曼认为有五种这样的基本规约：假扮、比赛、仪式、技术性演练以及身份重置。<sup>[7]</sup>这些“变调”意味着参与者从最外层的初级意义框架进入次级框架，对符号意义进行不同的阐释。如假扮框架中的舞台表演，演员既是现实中的人，也是故事中的角色，观众不能把戏中的故事当成真实发生的事件，而必须以假扮框架来解释。

分层框架的标定形式灵活多变，美国民俗学家和人类学家理查德·鲍曼（Richard Bauman）曾列举过一些常见的表演中的框架，如：特殊的建构框架的套语、形式上构成范式的规则或手段、特殊的讲话风格或语域、特殊的身体动作、通常与表演相连的特殊场景、否认表演等。<sup>[8]</sup>不过鲍曼也指出，这些标定表演框架的形式不是全部，标定表演的手段“会因文化的差异而不同，在不同的历史阶段中也有差异。它们必须经验性地被发现”<sup>[9]</sup>。框架或明显或隐晦，其标定形式是艺术作品展现创造力的手段，无论是复杂如摄像机等大型设备的显身，还是简单如演员的一个表情、一个手势的转换，它（们）都是重要的指示符，在特定的文化群体中被自然地理解为表演叙述行为或虚构故事开始或结束的标志。它们也是现实（或文本现实）与再现的边界，拉开舞台的幕布，开启电影的片头，戴上虚拟现实的眼镜……观众自然而然地默认进入了一个故事再现的世界，诚信地准备着接收叙述者给出的框架信息。因此，这些框架具有元交流的性质，指示着表演叙述行为的开始和结束，也指示着叙述的层次。同时，它们也是叙述文本的自携元语言，在表演型叙述中内嵌于叙述文本一同发送给观众。

“反转”叙述中的受述者在接受叙述者的叙述时就默认了与叙述者的诚信交流协议，自发地相信框架中的叙述。但叙述者恰恰是在框架的推入时玩弄花招，通过隐藏或改写框架标定信息，以作伪意图对待观众的诚信期待，形成了叙述交流信息的不平等，使受述者没有获得框架的正确标定信息，直到这些信息被暴露出来，受述者才会产生惊喜的“受骗”之感，产生反转效果。

### 三、“反转”的三种破框模式

作伪的叙述框架需要被暴露才能形成“反转”效果，而暴露框架标定信息的方式则是艺术作品精心设计和独具匠心的表达。从目前影视作品的实际情况来看，“反转”框架的暴露主要有元叙述反转、否叙述反转以及怪圈叙述反转三种情况。

#### （一）元叙述反转

元叙述是现代与后现代文化的一大特点，意在揭露故事的虚构痕迹，是最为常见的自我暴露叙述框架的





图1 《这个杀手不太冷静》片尾的框架暴露

反转形式。元叙述的框架被暴露后，即形成了真实与虚构的二元对立，让观众从虚构故事中抽离，回到（文本）现实。或者相反，观众也可能从（文本）现实进入虚构故事，体验庄周梦蝶式的虚实难分的虚幻感。影片《这个杀手不太冷静》（2022）的反转暴露就属于前一种，叙述者使用了三重框架营造戏中戏中戏的故事，演员魏成功饰演一个龙套演员，这个龙套演员又饰演黑帮杀手卡尔。最外层框架在影片开始时并没有推入，而是做了隐藏的处理，使得观众相信影片讲述的是龙套演员魏成功去扮

演杀手的故事。而在影片最后，最外层框架才被推出，这时观众才发现原来龙套演员魏成功也是被饰演出来的，于是又形成了影片最后的反转，观众经历了两重反转才从两层虚构框架回到了文本现实（图1）。

“扮演”框架是影视作品营造反转效果所常用的一种元叙述方式。如在影片《满江红》（2023）、《无名》（2023）和《消失的她》（2023）中，剧中人物的“扮演”框架先被隐藏起来，直到剧尾才被推出，从而暴露出人物的真实身份，形成反转效果。《满江红》中的张大等人物的一系列“扮演”举动让观众以为他们是一群乌合之众，直到张大背后的刺字被暴露，观众的前期认知被颠覆，从“扮演”的框架中突破出来，得知张大等人实则岳家军成员，在实施刺杀秦桧的任务。片中多重反转，使用的基本上都是这种“扮演”框架的隐藏与暴露，如最后激昂朗诵《满江红》的“秦桧”并不是秦本人，而是替身的“扮演”，替身的一句“我对自己很满意”，将框架暴露，观众这才恍然大悟，形成反转认知。

《无名》中的何主任与叶先生同为中共的潜伏特工，但导演在一开始对这个真实框架进行了隐藏处理，让他们俩各自“扮演”着汪伪政府成员和国民党特工，在叶先生奉命抓捕何主任的一场打斗戏中，二人“扮演”得如此逼真，不仅让叶先生博得了日本人的完全信任，也令观众对叶先生的汉奸身份深信不疑。影片最后，叶先生刺杀渡部时才将隐藏的框架完全暴露，叶先生从“扮演”的框架中脱离，回归自我，而观众也发现并跳出叶先生的表演框架，从而回到了文本现实的诚信框架。在影片《消失的她》中，有两个互相交融的扮演框架，何非在演戏，沈曼一行人也在演戏，沈曼的戏是为了揭穿何非的戏，当何非的扮演框架被暴露时，沈曼的框架也完成使命，当她撕开胸口的文身时，观众这才进入了影片叙述者的诚信框架，即看清了何非的真实面目也看到了沈曼的精心策划（图2）。

除了扮演类的框架，影视作品中也常用梦境框架。比如影片《幻爱》（2020）中的主人公患有妄想症，他的幻觉框架中的女友欣欣实际上是真实世界里的心理学研究生叶岚，幻觉框架被打破之后，就形成了幻想世界和真实世界的反转。

## （二）否叙述反转

如果说元叙述反转对于诚信叙述框架进行的是隐藏操作，观众在故事进程中有可能发现蛛丝马迹，从而对框架产生疑问，那么否叙述反转则将诚信框架彻底改写，形成更加具有冲突性的叙述张力和更加强烈的反转效果。否



图2 《消失的她》中沈曼将扮演框架暴露

叙述框架是元叙述框架的一种极端形式，将隐藏换成了欺骗和改写。《叙述学词典》将否叙述(Disnarrated)定义为：“叙述中明确考虑并涉及未发生的(‘X’没有发生；‘Y’可能会发生，但是没有发生)要素。这些要素构成强调其有讲述价值的重要手段”<sup>[10]</sup>。在叙述文本中，某些情节虽然被呈现出来，但后来又被叙述者说成是人物的幻想或梦境等情境，而非实际发生的情节。否叙述的框架被暴露之后即形成真实与虚构的反转。电影《赎罪》(Atonement, 2007)运用了非常经典的否叙述框架，当观众沉浸在男女主人公圆满团聚的时候，叙述者突然出现，说这些都是她为了弥补内心的负罪感而进行的虚构，实际情况是男女主人公都死于战争，至死也未能见面。否叙述产生的反转震撼是巨大的，现实中没能实现的心愿通过否叙述的映照而更凸显缺憾之美。

影片《七月与安生》(2016)也是通过否叙述的框架来实现反转。当观众沉浸在安生以七月之名所写的小说故事时，影片通过安生的女儿来揭穿小说结局是假的，而后又通过安生的回忆再次推翻安生女儿给出的结局，这才是故事真实的结局。因此，影片通过两个否叙述框架实现了两次真实和虚构的反转。

早在四十多年前，中国影片《小街》(1981)就有否叙述反转形式。故事的超叙述层是剧中的钟导和男主角夏共同为夏带来的剧本编写故事结尾。主叙述层是夏的剧本，其中讲述了自己和女主角俞的一段往事。超叙述层中，钟导将俞后来的生活编写成在生活中沉沦，成了一个小混混，影片画面非常自然地接续到主叙述中。不过，灯光、拍摄工作人员等框架因素随后突然出现，令观众意识到这其实是钟导编出来的结尾。接着，故事直接从钟导与夏讨论剧本的情景往后延伸，将俞设计成为钟导出差归来的妻子，在钟导家与夏重逢。这一次，框架的推入毫无预告，非常自然地与超叙述层衔接，就在观众以为这就是最终结局的时候，摄影机和灯光再次出现，宣告框架的推出，这一个结局同样也只是想象中的，随着否叙述框架的推出，沉浸在剧情中的观众立刻跳出剧本故事，开始期待下一个结局。

### (三) 怪圈叙述反转

“怪圈(Strange Loop)”是美国认知科学家侯世达(Douglas Hofstadter)提出的，指的是：

在一系列构成环路的不同阶段中，从一个抽象(或结构)层级向另一个层级的转移，感觉像是沿着一种等级结构在向上运动，结果这种连续不断的“向上”转移，却以某种方式形成了一个闭合的环路。也就是说，虽然感觉上是离开得越来越远，结果最终却令人惊讶地回到了出发的原点。简言之，一个怪圈就是一个悖论式的层级交叉的反馈环。<sup>[11]</sup>

侯世达所说的“令人惊讶”的效果就是怪圈式的反转效果：本以为应当不断向上向远运动，可最后却发现回到了原点。在《哥德尔、艾舍尔、巴赫——集异璧之大成》中，侯世达列举了众多怪圈现象，比如艾舍尔(M. C. Escher)名画“画廊”，画廊中的青年正看着一幅画，而画中的塔楼又构成了画廊的一部分：它的窗户、柱子、房檐也成为画廊的窗户、柱子和房檐。也就是说，青年所注视的这幅画本应被物理地包含在画廊之中，可是我们惊讶地发现画中的塔楼就是画廊，画廊就是画中的塔楼。

叙述层和被叙述的故事层这两个层次也可以被看作两个不同的层级，叙述层高于被叙述层，它可以说明被叙述层的产生，但叙述行为本身在其内部无法言说自己的生成，这个任务只有再高一级的叙述层才能完成。而如果一个叙述指涉到自身，评论自己、试图改变自己或是说到自己的产生过程，那么就会产生严重的自指悖论。怪圈式反转即是这种始就是终，终也是始的自指悖论，让观众在虚实之间，高低层级之间不断进行跨越叙述层次的反转循环。网剧《开端》(2022)利用这种怪圈叙述形式，制造了一系列反转。剧中主人公进入了梦中梦的循环，要在梦境之中寻找制造公交车爆炸案的凶手，从而在下一次进入梦境时能够制止惨案发生。然而梦境框



架的推入毫无预告，以致观众在公交车爆炸发生后以为剧终之时，梦境的框架才推出，实现梦境与现实的反转。整部剧15集全部由这样的梦境循环构成，当所有梦境框架推出之后，主叙述被彻底改写，通过主人公在十几个梦境中收集的破案线索，最终逆时而动，挽救了爆炸和伤亡（图3）。

梦境、幻觉、记忆或大脑潜意识作为分层标志在中国近期的悬疑奇幻类影视剧中出现频率相当高。这些影视剧将庄周“蝶我难分”的千年迷思融合西方心理学理论，从后现代的视角重新探讨现实和梦境的关系。悬疑网剧《在劫难逃》（2020）的故事便是以主人公张海峰警官的梦境（或如最后所揭示的记忆重启）作为框架，其中，张海峰的前两次梦境均以从梦中惊醒为框架的收拢，而没有梦境框架的推入痕迹，因而制造出梦境与现实的反转效果。经历了一次次的梦境后，主叙述也不断被改变。

#### 四、反向镜像嵌套与悖论式符号美学效果

热拉尔·热奈特（Gérard Genette）认为叙述层次间往往有直接因果的解释关系、主题或类比关系或者没有任何明确关系。<sup>[12]</sup>后来他又将分层的功能扩展为六个：解释功能、预言功能、纯主题功能、说服功能、消遣功能和阻塞功能。其中后两种功能与文本主题功能无关，是叙述行为本身的目的所在，如“雨停之前给我们讲个故事吧”是为了消遣而进行的故事叠套。<sup>[13]</sup>施洛密斯·里蒙-凯南（Shlomith Rimmon-Kenan）认为次故事层可以为故事层提供行动或解释的作用，次故事层和主故事层还可以形成类比关系，为主题服务。<sup>[14]</sup>曼弗雷德·亚恩（Manfred Jahn）则更详细地列举了嵌入叙事的六大功能：补足框架叙事行动、提供背景信息、分散注意力、延缓框架叙事进程、类比以及嵌套。<sup>[15]</sup>

“反转”叙述的框架暴露之后就成为整个叙述文本中的嵌入层，即次级叙述层，除了拥有以上这些功能之外，还具有独特的悖论性符号美学效果，因为它不再是简单的叙述分层，而是在主叙述层和次叙述层之间形成了像似的嵌套关系，并且是一种对立性的镜像嵌套关系。

首先，反转结构的两个叙述层次具有镜像嵌套关系。在叙述文本中，如果高一级叙述层与次一级叙述层具有整体或部分的某种相似性，那么这种分层就形成嵌套分层（*Mise en Abyme*）。嵌套形式在文学中的研究始于法国文学家安德烈·纪德（André Gide）。他在1893年的日记中总结自己的一些创作想法，首次提出将纹章的嵌套设计手法用在文学作品中，他指出：“我所努力达成的是类比一种纹章设计，即在图案中心植入一个稍小的相似图案，构成‘无尽的深渊’。”<sup>[16]</sup>纪德也在自己的创作中实验这种结构。小说《伪币制造者》（*Les Fauss-monnayeurs*, 1926）里有一个在写小说的作家，他写的小说名字也叫《伪币制造者》，而在这部小说里还有一个作家在构思小说……

不过，虽然从理论上说嵌套可以“无限递归”，以至无穷，但在叙述作品里，无法更没有必要一直分下去，多个叙述层之间也无法做到完全相同。因为完全相同的嵌套在图像构成中可以给人以陷入深渊之感，但如果出现在故事叙述中，难免使作品降解为“老和尚给小和尚讲故事”的循环游戏，取消了实际意义。正如多瑞特·科恩（Dorrit Cohn）所说，“纯嵌套只是一个提示，只能在理论上而无法实际上做到……如果要实践纯嵌套的话，文学将会自我取消，小说就变成了代数、化学和生物数据”。<sup>[17]</sup>正是认识到文学作品不能也不必实现真正的无限循环，在后续的研究中，叙述学家们纷纷走出纪德最初的“作品中的作品”这种简单的相似性，进入多种相似性的讨论。如路森·戴伦巴赫（Lucien Dällenbach）将嵌套的范围扩大到符号相似的层面：“我对于这个表达的使用涵盖任何一个符号，它指代叙述作品的一个相关的连续方面”。<sup>[18]</sup>韦纳·沃尔夫（Werner Wolf）则认为“嵌套就是在同一个文本里，小结构中反映出大结构。镜像反映可以是虚构故事中的元素、叙述行为中的元素，即媒介化和叙述本身的元素，以及超越这两者的叙述情境中的其他诗性元素”。<sup>[19]</sup>

米克·巴尔 (Mieke Bal) 认为“置入无穷回归视角中的并非一个图象整体, 而仅仅是文本的一部分或某一方面”,<sup>[20]</sup> 同时, 她为嵌套概念找到了更多的理论支持。既然嵌套凸显的是部分与整体的像似性, 那么大符号学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯 (C. S. Peirce) 的符号像似性理论就成为了巴尔的理论基础。在皮尔斯为符号分类的诸多三分法之中, 从符号与其对象的关系来看, 可分为指示符 (Index)、像似符 (Icon)、规约符 (Symbol)。像似符是“借助自己的品格去指称它的对象……因为它像那个东西, 并被当作这种东西的符号来使用”。<sup>[21]</sup> 皮尔斯曾区分出三种像似关系: 形象像似 (Image)、图表像似 (Diagram) 和比喻像似 (Metaphor)。巴尔据此提出嵌套的三种类型: 拓扑嵌套 (Topological)、图表嵌套 (Diagrammatic) 和比喻嵌套 (Metaphorical)。<sup>[22]</sup> 拓扑嵌套实际上就是皮尔斯所提出的形象像似, 是“具有某种单一品质 (或第一位的第一性)”,<sup>[23]</sup> 但是, 这必然是一种变了形的形象像似, 如叙述作品中出现“空白页”以模仿主人公头脑和思想的空白和茫然。巴尔对嵌套概念的拓展使其远远超出了图像领域甚至是文学领域。叙述层次间不需要有完全相同的部分, 只需要有某种相同的“元素”, 即部分像似。



图3 《开端》中的梦境怪圈式反转

在“反转”叙述中, 观众跳出原来的框架, 进入高叙述层, 而反转之前的框架便成为嵌入层。这个嵌入层与高叙述层之间也具有形象像似、图表像似和比喻像似这三种关系。以元叙述式反转为例, 在《这个杀手不太冷静》中, 这三种像似嵌套关系都可以找到。由于魏成功等演员的表演在多重框架中同时进行, 因而这些角色相同的外表、动作, 以及他们的演员身份等构成了三个叙述层中的形象像似。图表像似是一种关系像似, 魏成功与米兰等演员之间在最高叙述层 (即文本现实层) 中是平等的同事关系, 在进入第二级叙述层时, 二人虽然也是同事, 但米兰是大明星而魏成功则是三线小演员, 他们的关系发生了微调, 为反转埋下线索。此外, 比喻像似发生在第二、三级叙述层之间, 即魏成功刺杀卡尔时, 他以为这是一场戏, 非常努力认真地表演, 时时不忘“镜头感”, 可实际这场表演却暗藏真正的杀机, 这隐喻了他作为三线小演员想要成名的道路上的艰难。

其次, 基于对立性的基础, “反转”叙述中的像似必然要走向相反的方向。两个甚至多个框架中的相反嵌套实际上构成了聚合轴的显现, 也就是故事的双面甚至多面解读同时出现在文本之中。聚合关系在文本中的功能相同, 但意义相异, 构成反转关系的两个框架在像似嵌套的基础上相反相成, 形成意义的碰撞。罗兰·巴尔 (Roland Barthes) 认为聚合关系是冲突和对立, 有聚合的地方就有意义, 并且是意义最为丰富的地方。“意义的基础是冲突 (取此而舍彼), 而且任何冲突都会产生意义: 取此而舍彼, 意味着作出意义方面的牺牲, 生产意义, 把意义提供给人消费。”<sup>[24]</sup> 反转框架暴露后, 前框架的意义虽然被舍弃, 但它与后框架共同构建出意义的冲突与对比, 能够比单一框架更加深刻地突出主题。比如, 影片《无名》中的“扮演”框架, 通过人物身份的反转, 淋漓尽致地展现出民族存亡关头及个人危险处境中, 共产党员坚定的救亡图存之决心。《幻爱》中的“梦境”框架则通过幻境与现实的互渗, 在虚实交错中凸显真爱的力量。

在诺斯洛普·弗莱 (Northrop Frye) 看来, 叙述作品具有两种伟大的结构原则, 其中之一便是高层世界与底层世界的两级分化和分离。故事主人公的堕落或者上升是通过双体 (即产生对比关系的两个主体或情节) 来体现的。比如, 主人公的原始身份变成了影子、映像 (画像、挂毯、雕像、镜子等), 如道林·格雷的画像和他的真人之间所经历的丑陋与俊美的变化一般, 人幻化为无生命的物体, 或者相反, 雕像变成了活人, 抛弃了掩盖着身份的东西, 使得身份日益清晰。<sup>[25]</sup> 在“反转”叙述中, 弗莱笔下“无生命的物体”的功能由梦境、扮演、游戏等框架来实现,

真实的人物身份和故事情节通过与嵌入框架之间的对比而凸显出来，产生强大的悖论性反差。

## 结语

从框架的角度来定义“反转”叙述结构，能够避免其与转折、转变等情节因素的混淆。“反转”是叙述者对叙述框架的隐藏或改写。叙述者在叙述进程的前期对观众隐瞒重要信息甚至提供虚假信息欺骗观众，将观众引入作伪的框架之中，以便在最后框架暴露后形成对立性的强大冲击。反转的框架主要有元叙述式、否叙述式和怪圈式。嵌入的对立性框架与外层框架形成反向镜像关系，为外层框架提供补充、解释及对比等功能，营造出悖论式镜像的符号美学效果。❶

(责任编辑:方兆力)

### 注释:

- [1] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室. 现代汉语词典(第7版)[M]. 北京:商务印书馆, 2016: 363.
- [2] 刘洁, 韩红梅. 意外是如何形成的? ——反转手法在单线叙事电视短剧中的应用分析[J]. 电影评介, 2010(13): 22.
- [3] 周粟. 韩日悬疑电影中反转结构的内在逻辑与美学特征[J]. 当代电影, 2020(08): 121.
- [4] 赵毅衡. 广义叙述学[M]. 成都:四川大学出版社, 2013: 81.
- [5] Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*[M]. Boston: Northeastern University Press, 1986:345.
- [6] Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*[M]. Boston: Northeastern University Press, 1986:43-44.
- [7] Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*[M]. Boston: Northeastern University Press, 1986:48.
- [8] (美)理查德·鲍曼著. 杨利慧, 安德明译. 作为表演的口头艺术[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2008: 107-108.
- [9] (美)理查德·鲍曼著. 杨利慧, 安德明译. 作为表演的口头艺术[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2008: 108.
- [10] (美)杰拉德·普林斯著. 乔国强, 李孝弟译. 叙述学词典:修订版[M]. 上海:上海译文出版社, 2011: 50.
- [11] (美)侯世达著. 修佳明译. 我是个怪圈[M]. 北京:中信出版集团, 2019: 120.
- [12] (法)热拉尔·热奈特著. 王文融译. 叙事话语 新叙事话语[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1990: 161-163.
- [13] (法)热拉尔·热奈特著. 王文融译. 叙事话语 新叙事话语[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1990: 246.
- [14] (以色列)里蒙·凯南著. 姚锦清等译. 叙事虚构作品[M]. 北京:三联书店, 1989: 165-167.
- [15] Manfred Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*[M]. Köln: University of Cologne, 2002:144.
- [16] André Gide, *The Journals of André Gide (Volume I :1889-1924)* [M]. Justin O' Brien,trans and ed.Evanston: Northwestern University Press, 1987:17.
- [17] Dorrit Cohn, L.S. Gleich, trans. *Metalepsis and Mise en Abyme*[J]. *Narrative*, 2012,20(1):109.
- [18] Lucien Dällenbach & Annette Tomarken, *Reflexivity and Reading*[J].*New Literary History*, 1980,11(3):436.
- [19] Marcus Snow, *Into the Abyss: A Study of the Mise en abyme*[D]. London: London Metropolitan University, 2016:94.
- [20] (荷)米克·巴尔著. 谭君强译. 叙述学:叙事理论导论(第三版)[M]. 北京:北京师范大学出版社, 2015: 58.
- [21] (美)皮尔斯著. 赵星植译. 皮尔斯:论符号[M]. 成都:四川大学出版社, 2014: 51.
- [22] Marcus Snow, *Into the Abyss: A Study of the Mise en abyme*[D]. London: London Metropolitan University, 2016: 89.
- [23] (美)皮尔斯著. 赵星植译. 皮尔斯:论符号[M]. 成都:四川大学出版社, 2014: 53.
- [24] (法)罗兰·巴尔特著. 张祖建译. 中性[M]. 北京:中国人民大学出版社, 2010: 11.
- [25] (加)诺思洛普·弗莱著. 孟祥春译. 世俗的经典——传奇故事结构研究[M]. 上海:上海人民出版社, 2010: 174.