

嵌套分层：中国近年影视叙事方式的新发展*

赵毅衡 李 莉**

摘要：嵌套分层是一种自指式的叙事分层，近年在中国影视作品中频频现身。嵌套（mise en abyme）一词源自中世纪欧洲贵族家族纹章的一种构图方式，自1893年开始，被运用到文学领域。与图像嵌套不同的是，文学、影视以及其他多种媒介叙事作品中的嵌套没有必要无限循环下去，它们应被看作符号像似性在叙事中的体现。同时，这种像似性是一种拓扑像似，可进一步分为形象像似型嵌套、图表像似型嵌套和隐喻像似型嵌套等三个方面。

关键词：嵌套；叙事分层；像似性；拓扑像似

近年来，在中国影视剧作品中，戏中戏成为热门题材。从叙事学的角度来看，戏中戏、影中影、书中书等叙事结构都是一种嵌套分层，即以相同或相似的方式来建构多个叙事层次。

一 嵌套——一种特殊的叙事分层

根据叙事学原理，叙事分层是叙事的天然属性。叙事者所在的层次和他所讲述的故事是叙事最基本的两个层次。故事内部还可以继续分层，比如故事中的人物又讲述另外的故事。叙事分层以叙事者的转换为标志，但在当今日益丰富的多媒介叙事形式中，叙事者不仅可表现为人格叙事者，而且更多地作为一种框架起作用，画框、舞台幕布、电影银幕等多种框架形式都能起到叙事者功能，即把一个故事呈现出来。叙事分层其实是非常自然的，观众读者往往不会察觉到有什么不合常理之处。比如打开电视机观看新闻节目，此时电视机是一个叙事框架，把现实与媒介再现隔开，新闻节目主持人又是次一级的叙事者，把播报新闻与新闻故事隔开，播报过程中插入诸如前方记者现场报道的镜头，则又是再次一级的叙事层次。

* 基金项目：国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（项目编号：20&ZD049）的阶段性成果。

** 作者简介：赵毅衡（1943~），男，四川大学文学与新闻学院教授、博士生导师，四川大学符号学—传媒学研究所所长，研究方向为意义理论、符号学、叙述学；李莉（1977~），女，四川大学符号学—传媒学研究所成员，研究方向为符号学。

有些叙事文本有意利用这种层次性，将主叙事中的某个部分甚至整个主叙事放入次叙事中去，而次叙事则再次将这个相同或相似的部分放入下一个次叙事中，如此循环，似无终点。插入的次叙事与主叙事高度相似，仿佛就是微缩的主叙事副本，形成了一种自指式的分层，观众或读者此时很容易看出相同的东西在不同层次里不断重复，这令层次的边界凸显。这种特殊的叙事分层形式被称为嵌套（mise en abyme）。

Mise en abyme 这个词源于法语，意思是“放入深渊”。它最早指的是中世纪欧洲贵族家族纹章的一种构图方式，即在一个图形内部又镶嵌了一个构图十分相似的图形。批评家普遍认为，嵌套形式在文学领域的研究始于法国文学家纪德（André Gide）。纪德在1893年的日记中总结自己在创作小说《爱情尝试》（*La Tentative amoureuse*）中的一些想法，首次提出将纹章的嵌套设计手法用在文学作品中。在这篇日记里，他分析了《宫娥》《银行家和他的妻子》等油画作品利用镜子将创作时的环境显示出来的手法，也分析了《哈姆雷特》的戏中戏和埃德加·爱伦·坡《厄舍府的崩塌》（*The Fall of the House of Usher*）中厄舍所听到的故事。纪德接着指出，他所要努力达成的与这些都不相同，而更“类似一种纹章设计，即在图案中心嵌入一个稍小的相似图案，以构成‘无尽的深渊’”^{[1](P17)}。纪德利用这种结构创作出小说《伪币制造者》，其中描写了一位作家，他在写一部小说，名字也叫《伪币制造者》，而在这部小说里又描写了一个作家在构思小说……

在纪德首次提出这种创作手法近60年之后的1950年，mise en abyme这个术语才由法国学者马尼（Claude Magny）在其著作《1918年以来的法国小说》一书中正式命名。此后，法国学界在讨论新小说的创作时逐渐关注这种手法。如里卡多（Jean Ricardou）称之为“叙事的隐喻”（a metaphor of narration），戴伦巴赫（Lucien Dällenbach）称之为“文中之镜”（mirror in the text）。Mise en abyme 便逐渐以法语形式在文学批评领域中固定下来，至今还没有相对应的英文名称。

二 嵌套分层的表现

嵌套发源于图像设计，它能给观众带来最直接的视觉冲击，在现代图像里，德罗斯特效应（Droste effect）就是利用嵌套手法，将图片的某个相同部分嵌入下一层图片叙事中，从而造成无限循环和递归的视觉效应。“德罗斯特”本是创立于1863年的荷兰著名巧克力品牌，它的产品可可粉包装盒上的图案是一位护士拿着一个放有杯子及盒子的托盘，而盒子上的图案和整张图片相同，也是护士拿着放有杯子及盒子的托盘。这张图片从1904年起开始使用，后来逐渐家喻户晓。

令人惊奇的是，艺术作品中这种部分与整体的相似性，在自然界中也广泛存在。几何学上的分形理论描述的就是这种现象。1967年，《科学》杂志刊登了《英国的海岸线有多长？统计自相似和分数维度》（“How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension”），数学家芒德博（B. B. Mandelbrot）提出了几何图形理论中著名的分形理论。他指出，在空中拍摄的100千米长的海岸线与放大的10千米长的海岸线，看上去十分相似。科学家通过对自然界其他物体形式的观察研究，认为这种局

部与其整体自相似性的形式广泛存在于各种动植物形态中，如花椰菜、树冠、连绵的山川、漂浮的云朵、岩石的断裂口、粒子的布朗运动，甚至人类的大脑皮层……

美国认知科学家侯世达（Douglas R. Hofstadter）用艾舍尔的木刻画《鱼和鳞》来说明部分与整体的相似性问题。在这幅画中，一条鱼的鱼鳞同时也被画成了由一条条完整的小鱼所组成的图形，体现了“一个东西的部分是这个东西自身的副本”^{[2](P191)}的同一性理念。侯世达认为：“即便是艾舍尔作品或巴赫作品的极小的一部分也揭示出了某种同一性。”^{[2](P192)}当然，严格来说，这幅画中的相似性只是抽象的隐喻，鱼鳞中不可能真的有一条鱼，但侯世达认为，如果我们从生物学的微观视角来看，一条鱼的DNA确实是整条鱼的复杂的“副本”。

这种部分与整体的相似性可否扩大到更广阔的领域呢？自相似问题具有悠久的历史。自古希腊时代就有德谟克里特所提出的“原子论”，以及“人是一个小宇宙”的看法。中国古代也有关于自相似思想的论述。《韩非子·说林上》曰：“圣人见微以知萌，见端已知末，故见象箸而怖，知天下不足也。”^{[3](PP192-193)}刘徽在《九章算术注》中对“阳马”无限分割时的“方随棋改，而固有常然之势”指的就是分割后的部分与整体之间的相似现象。侯世达认为这种“副本”的同一性是广泛存在的，他进一步分析说，“就像一条鱼的DNA包含了这条鱼的每一细微末节一样，每个艺术家的‘署名’也都被包含在他作品中的每一细部”^[2]，这就是一个艺术家的“风格”。

回到叙事文本来，在人类讲故事的传统中，是不是也有这种嵌套叙事模式呢？嵌套具有无限循环的潜力，正如abyss（深渊）一词所描述的，是无止境的无限递归。中国读者太熟悉这种讲故事的方式了。自古流传的童谣“从前有座山”就是这样一个简单的叙事嵌套循环，是一个永远讲不完的故事。我们也发现，只有通过故事里不断由老和尚“讲故事”即叙事的形式，这个循环才能无限进行下去。试想，如果把“老和尚在给小和尚讲故事”改成其他行为，如“做饭”“练功”“扫地”，这个故事都无法形成完全相似的循环，而改成诸如“画画”“演戏”等叙事性的动作，这个循环又可以进行下去。可见，叙事具有无限循环的嵌套潜力。

叙事作品中的嵌套因混淆了现实和虚构的界限而令读者或观众产生困惑，分不清哪一个才是真实世界，因而较多出现在现代与后现代的文艺作品中。一般来说，叙事作品在其自身内部为读者或观众提供了一套解读方式，“解码的能力实际上嵌入了对编码的预演能力，而编码也内嵌了对解码的预设能力”^[4]，但嵌套作品会把读者绕晕，如侯世达所说，“在实际新闻报道中，降三个层次这种事并不少见，但令人吃惊的是，我们几乎没有被悬置的感觉。我们在下意识中很容易地把握了回溯机制。这么简单，也许是因为每一个层次都与其他层次有着截然不同的味道。如果它们都相似，我们立刻就弄乱了”^{[2](PP169-170)}。叙事学家麦克黑尔（Brian McHale）也说：“后现代小说之所以让人感到层次复杂，就是因为‘有意弄混’不同的叙事层次：每个层次都差不多，这才造成后现代小说的层次复杂。”^{[5](PP115-116)}

中国文艺作品的情况大致也是如此的。虽然在古代文学作品中就有了叙事嵌套的形式，如南朝《续齐谐记》中记载了一个“阳羨书生”的故事，这个神奇的书生从口中吐

出一个女子，该女子又从口中吐出一个男子，该男子又可以吐出一个女子……但嵌套叙事的成形和大量出现是在近几十年。如莫言诺贝尔获奖作品《蛙》中剧作家蝌蚪创作的一个以自己姑姑的经历为蓝本的剧本也叫作《蛙》，在这个剧本中，蝌蚪也在写一部叫作《蛙》的剧本。小说《最后一颗子弹留给我》（后改编为电视剧《我是特种兵》）中的主人公小庄也写了一部小说名叫《最后一颗子弹留给我》，并拍摄同名电视剧。王小波在小说《红拂夜奔》中宣称作者的同名兄弟王二写了一本名叫《红拂夜奔》的小说。电影《煎饼侠》中的主人公大鹏拍摄了一部电影名叫《煎饼侠》。

2020年热播的悬疑网剧《沉默的真相》使用了明显的嵌套叙事方式。故事有三个叙事层次：2000年的侯贵平被害案、2003年的江阳查案和2010年的地铁抛尸案。每一个叙事层次都有一个关键人物牵引着剧情的发展：2010年警官严良负责调查地铁抛尸案牵出下一个叙事层中的检察官江阳调查侯贵平的案件，而江阳的调查又牵出了最低叙事层中侯贵平被害的真相。三个层次均以对案件的回忆和讲述为框架，是典型的“案中案”嵌套方式。

嵌套带给人如注视深渊般的眩晕感，但在《沉默的真相》中，我们看到了嵌套分层的另一个可能的功能，即强化主题。处于不同叙事层次中的主人公们怀着同样的心情，同时回头面对扑朔迷离的案件，面对邪恶势力，同时展露出对正义的执着、对真相的追索，预示着真相尽管经历了长达近十年的沉默，但在这些怀有同样的正义和坚守品格的人们前仆后继的奋力奔走之下，终将不再沉默，得以响亮地发声。

该剧在第四集结尾处还精心设计了一个“嵌套镜头”：三个层次中的主人公在不同的年代中的同一天，同时以同一姿势回望，他们虽然身处不同叙事层次的不同的年代，但心中充满相同的希望，带着相同的决心，踏上了揭示真相的坎坷之路。难得见到的这个“嵌套”镜头，是中国影视叙事学成熟的标志。

三 嵌套的本质——拓扑像似性

上文分析了嵌套的起源和表现，但不得不说，法文原文“放入深渊”并不是一个严谨的概念。同时，虽然许多叙事学家对此着迷，但实际情况是，在从图像领域转换到文学领域乃至更多其他媒介叙事领域中时，大家也不能够对这个现象做出一个准确适当的定义。虽然从理论上说嵌套可以“无限递归”，以至无穷，但在叙事作品里，无法更没有必要一直循环下去。完全相同的嵌套在图像构成中给人以陷入深渊之感，但如果出现在故事叙事中，难免使作品降解为“老和尚给小和尚讲故事”的循环游戏，从而取消了实际意义。侯世达在分析递归现象时说，“不同层次上发生的事件并不是完全相同的——确切地说，我们发现了它们中间的某种不变的特征，尽管它们在很多方面都不同”^{[2] (P194)}。叙事学家科恩（Dorrit Cohn）更是明确指出，“纯嵌套只是一个提示，只能在理论上而无法在实际上做到……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”^[6]。叙事作品中不宜出现完全相同的部分与整体，就连相似度非常大的嵌套分层也不能太多，否则就会令作品陷入无限循环中，把读者绕晕。

正是认识到文学作品不能实现真正的无限循环，在后续的研究中，叙事学家们逐渐将嵌套手法与其他修辞方法相结合。哈琴（Linda Hutcheon）将嵌套与戏仿（parody）和讽喻（allegory）并列，认为它们都是元小说进行主题化的技巧。她进一步把嵌套分为水平（horizontal）和垂直（vertical）两种类型。“水平嵌套发生在‘故事’（fiction）层面，引起观众关注故事情节的重复、‘非生活化’的特性”^{[7](P54)}；而垂直嵌套则发生在“叙事”（narration）和“故事”（fiction）两个层面，即故事的生成过程中。这两种嵌套的划分实际上已经把嵌套与叙事跨层等同，形成了后来瑞安（Marie - Laure Ryan）所说的“本体性跨层”和“修辞性跨层”的雏形。其中垂直嵌套是叙事者在叙事行为层面的嵌套操作，对应于“修辞性跨层”。

在《后现代主义小说》一书中，麦克黑尔将“中国盒子的世界”（Chinese - box worlds）单列一章，专门讨论嵌套现象。他用中国盒子（Chinese box）以及俄罗斯套娃（Russian babushka dolls）来比喻，并引入数学概念“无穷递归”和侯世达的怪圈理论、同一性理论，将嵌套与跨层并列，看作一种特殊形式的递归。他认为，当“一个再现（representation）嵌入到自己当中时，就形成了嵌套（en abyme）的递归形式”^{[5](P114)}。同时他认为真正的嵌套要满足三个标准：首先，它是低于（inferior to）主叙事世界的嵌入层次；其次，它与主叙事中某部分相似；最后，相似的“某部分”必须在主叙事世界中具有突出性和连续性，达到在整体上复制主叙事世界的程度，如主叙事中的故事、故事的叙事情境（叙事者、受述者或叙事行为等）或主叙事的风格特色。^{[5](PP124 - 125)}也就是说，文本的组成部分在某些方面而不是在所有方面复制了文本本身。

米克·巴尔（Mieke Bal）也认为，“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”^{[8](P58)}，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，那么大符号学家皮尔斯（C. S. Peirce）的符号像似性理论就成为巴尔论述嵌套现象的理论基础。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”^{[11](P51)}。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）。拓扑嵌套实际上就是皮尔斯所提出的形象像似，“具有某种单一品质（或第一位的第一性）”^{[9](P53)}，但是，这必然是一种变形的形象像似，比如叙事作品中出现“空白页”以表现主人公头脑和思想的空白和茫然。

我们可以发现，巴尔基于皮尔斯的像似符号理论对嵌套概念进行的拓展使其远远超出了图像领域甚至是文学领域。叙事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”，即在某方面令接收者将这些元素视为相似。这样，在电影、戏剧等叙事体裁中，在语言、画面、肢体表演等媒介中，“像似”往往不是视觉或听觉上的完全相同，而更多的是共有某些相同部分，即部分像似。另外，由于皮尔斯像似符号理论关注的是符号与对象的关系，没有着重于部分和整体之间的像似关系，这样就更加契合多媒

介符号叙事的叙事框架并列的特点。小说等文字叙事中的叙事者转换由于受到语言线性发展的局限，其叙事层次的展开只能根据时间先后顺序。而演示型叙事具有叙事和故事同时发生的特点，因而其叙事框架能够并列出现，如新闻节目中插入的现场报道次叙事可以通过画中画的形式与上一级主持人同时出现在屏幕中。因此，在多媒介的符号叙事中，更多的是框架之间的并列，不同叙事层次同时存在，其相似性也同时产生。

本文遵从皮尔斯的三种像似关系的名称，把嵌套关系分为形象像似型嵌套、图表像似型嵌套和比喻像似型嵌套。嵌套像似关系在总体上是一种拓扑像似关系。艺术的像似性不是绝似，不是简单的模仿，而是变形的、拓扑的，拓扑像似是“艺术的基本品格”^[10]。在嵌套叙事形式里，嵌入层次就是对被嵌入层次的重现，嵌入层次以被嵌入层次为对象，试图以拓扑像似性来再现被嵌入层次，这与我们前面所说的叙事作品无法做到绝似是相吻合的。这样，mise en abyme 嵌套叙事形式实际上也就构成了拓扑嵌套形式，以不同的方式、在不同的方面构建层次与层次间的像似关系。这里的拓扑嵌套范围明显比巴尔所列的拓扑式嵌套的范围大，它指向的是在叙事文本中 mise en abyme 的“基本品格”。

形象像似型嵌套建立在嵌入层和被嵌入层外表中某种绝似之处，不仅包括形象、声音相同，还包括诸如作品或人物的名字相同等情况。这些相同点能够被观众或读者一眼识别，最为接近 mise en abyme 的最初含义。影片中嵌套一个同名影片，小说中嵌套一部同名小说，如前面提到的《煎饼侠》《霸王别姬》《蛙》等作品，都使用了形象像似型嵌套。

图表像似是符号与其对象构成元素之间的关系像似，“通过把自身各部分的相互关系与某事物各部分之关系进行类比，从而使其能够代替此事物的这种关系”^{[9](P53)}，数学公式、化学反应公式就是这种旨在表明物质内在关系的符号。再比如物联网中，人工智能对物体的识别被转换为一系列代码，通过代码之间的联系再现对象物。因此，图表像似型嵌套是一种关系像似，它再现的是被嵌入层次中的人物关系。两个或多个层次中人物外表不需要相同，但是他们之间的内在关系是相似的。图表像似型嵌套就是嵌入层中各元素之间的关系与被嵌入层各元素之间关系的像似。

陈建斌导演的影片《第十一回》将舞台剧元素与电影结合，影片中的舞台剧次叙事与现实生活产生了多种像似关系，成为主叙事现实生活的图表像似型嵌套。话剧团正在排练话剧《刹车杀人》，它根据30年前的一宗拖拉机轧死人的真实案件改编，舞台剧次叙事中所表现的人物赵凤霞和李建设之间的关系映射着现实生活中的话剧演员贾梅怡和导演胡昆汀之间的关系。在话剧中，赵是马福礼的前妻，但她与李之间的戏剧关系因受到来自现实世界的种种阻碍如金钱和权力而经历数次改写。女演员贾梅怡不甘心任人摆布，她苦苦思索并亲身探寻事实真相，最终发现赵与李是真心相爱的一对情侣。另外，在现实世界中，贾梅怡与胡昆汀的关系也历经波折，胡是有妇之夫，他对贾的追求是真心还是假意？最后他与妻子离婚，选择勇敢面对，与贾重新开始。而他们在舞台上表演赵与李在拖拉机底部的那场戏时简直就是在演自己，拖拉机底部是赵与李最后幽会和双双死去的地方，同样也是胡与贾最后告别的地点，这就是导演在这个图表像似型嵌套中想要告诉观众的结局。

最后,关于比喻像似,皮尔斯指出它是“通过对另一物中的一种平行关系(parallelism)进行再现,从而再现一个再现体的再现品质”^{[9](P53)}。这话有点绕口,大致意思是,比喻像似包括两个物体,其中一个能够再现另一个与自己的相同之处。我们知道,皮尔斯的符号学建立在逻辑学基础上,没有以语言为特定研究框架,大大拓宽了符号与对象之间像似关系的渠道和媒介,因而比喻像似是一种莱考夫和约翰逊(Lakoff & Johnson)所称的“概念比喻”(conceptual metaphor),即“脱出符号的初级像似之外:符号只是再现了对象的某种品质……成为某种思维像似,‘拟态’像似”。^{[12](P78)}比喻像似关系中的符号与对象在外在形象上不同,但在思维上、概念上具有相同之处。如莱考夫和约翰逊所举的“怒火”一例,火和怒气没有任何外形或构造上的相同之处,但用火来形容生气的样子很容易被人们接受,这就在于在人们的思维中二者有可相类比之处。

叙事文本中的比喻像似型嵌套就是在次叙事层的与主叙事层某种可相类比之处。2021年清明档黑马影片《我的姐姐》中,姑妈讲述自己的故事是次叙事,姑妈为了帮助弟弟而牺牲自己前途的经历和主叙事中安然面临的选择是相似的,这种嵌套模式就是比喻像似型嵌套。影片中出现了俄罗斯套娃的形象,暗示姐姐必须为了弟弟而牺牲的传统观念仍在代代相传。不过,后一代的安然已经拥有了更多的选择。

沃尔夫(Werner Wolf)曾经创造过一个新名词——mise en cadre(“放入核心”),指的是mise en abyme的相反方向。在他看来,“放入深渊”是部分模仿整体,即低层次对高层次的模仿,而“放入核心”则是高层次对低层次的模仿。此类反嵌套方式在如今的综艺节目中很常见。如《演员请就位》节目中,参赛的演员被要求模仿经典影片片段,这便是高叙事层即舞台现实层模仿低叙事层即经典老片的嵌套形式。影片《青衣》在筱燕秋演唱剧中人的情感时,将镜头切换为筱燕秋过去的时光,现实生活与戏中情境相交融,女主人公把现实生活过成戏,这也是一个高层次模仿低层次的反向嵌套。不过,像这样按照模仿的方向来区分嵌套类别也有困难,因为要区别是高层次模仿低层次还是低层次模仿高层次往往不太容易。尤其是高层次和低层次、整体和部分在多媒体叙事框架并存的情况下往往不能清晰表现出来,层次间常常是互相映射、互为类比的像似关系。因此,沃尔夫mise en cadre的相反嵌套概念并没有得到广泛使用。

根据以上分析,我们不难看出,mise en abyme嵌套分层在文学领域实际上还是一个比较模糊的概念,尚未得到清晰界定。其复杂性主要体现在对层次与层次之间的相似度的把握,以及无穷递归的尽头在哪里。绝似的纯嵌套在图像叙事中可以较轻松做到,如德罗斯特效应(其实德罗斯特效应层层套叠的图像的大小尺寸已经不同),但在文学、影视、戏剧等其他媒介和体裁的叙事中,无法也没有必要遵循,它们通常只是做到“嵌入的故事与主要故事享有相同的情节元素、结构特征或主题,使得情节与次级情节能够联系起来”^{[13](P156)}。

叙事学家们一直在努力拓展嵌套概念,试图建立起适用于文学以及多媒体叙事的嵌套分层体系。本文也认为在多媒体叙事领域,“无限递归”只是一种暗示和隐喻,无法产生在几何、生物等领域中所存在的无限分形现象。同时,嵌入的层次与被嵌入层次之间也不可能是绝似的纯嵌套,而是构成多种像似关系的拓扑像似,如形象像似型嵌套、

图表像似型嵌套和隐喻像似型嵌套等。这样，我们建立起来的嵌套体系就不仅包括层次间完全相同的自我指涉，而且包括任何在不同层次中共有、可被接收者辨认出的相似元素的嵌套形式。

借用“重复的绝对像似，与完全无法找到与对象之间像似点的符号，是像似性光谱的两端”^{[12](P80)}这个观点，嵌套分层，除了完全不相同的一端之外，其层次与层次间也可以有一系列的像似程度光谱。这样，如同《哈姆雷特》剧中戏中戏的设置也可以被纳入嵌套的范畴——戏中戏的故事情节模仿了高叙事层中国王被害的部分，正是这种相似情节，才使得心虚的克劳狄斯匆匆离场。

举个例子来看嵌套分层的三种像似类型在叙事文本中的展现。2021年春节档奇幻大片《刺杀小说家》的故事里有两个叙事层次，高叙事层是现实世界，关宁为了得到失踪的女儿的线索而接下了科技公司总裁李沐让他刺杀小说家路空文的任务。路空文是一个网络作家，他创作的小说《弑神》是影片的低叙事层。《弑神》中所描绘的异世界与影片的现实世界产生了相互映照的嵌套分层关系。异世界中的赤发鬼是杀人恶魔，害死了少年空文的父亲和姐姐，他对应现实世界里害死路空文父亲的科技巨头李沐，李沐在人群集会中利用科技呈现出的巨大手指指挥人群那一幕，与异世界赤发鬼受到人群狂热崇拜的镜头形成了一个形象像似。现实世界里的关宁对应异世界里的红甲士兵，他和少年空文合力打败了赤发鬼也象征着现实世界中关宁最后与路空文联手对付李沐。异世界中的小女孩小橘子对应现实世界中关宁失踪的女儿小橘子，人名的像似元素是整个刺杀计划得以实现的前提——科技巨头妄图以此来引诱人们相信关宁是为了女儿而杀死网络作家，从而神不知鬼不觉地达到自己害死路空文的目的。《刺杀小说家》中的嵌套分层像似关系如表1所示。当然，两个层次间的隐喻很多，这里只举几例。

表1 《刺杀小说家》的嵌套分层类型

| 嵌套像似类型 | 示例 |
|--------|--|
| 形象像似 | 现实世界里科技巨头李沐受人群追捧与小说世界中异世界皇都人群朝拜赤发鬼，两个世界中人物的姓名和面貌相同 |
| 图表像似 | 现实世界与小说世界中各人物之间关系的像似，如现实世界中路空文与关宁、李沐等人的关系和异世界中少年空文与红甲士兵及赤发鬼的关系相同 |
| 比喻像似 | 小说世界隐喻现实世界中的人物，异世界中少年空文的父亲被赤发鬼杀死隐喻现实世界里路空文的父亲被昔日的好友李沐所害 |

我们看到，在近年中国影视叙事中，嵌套分层已经不只是简单的叙事分层。通过把一个叙事层中的相似部分甚至就将其本身放入另一个叙事层中，嵌套实际上进行了跨层的操作，即此相似部分或整个叙事层次本身跨越到了另一个叙事层中，从而触发了在理论上来说可以无限循环的层层递归。次叙事“对故事发生的那个世界造成的影响，实际上乃是对此世界逻辑根基的动摇”^[14]，当相似的情形在一层接一层的故事中不断出现时，虚构与现实的边界也在一点点消弭，让读者或观众分不清哪个是现实，哪个是虚构。不过，嵌套与典型跨层又有所不同。在典型跨层中，人物真正地僭越叙事边界，来到另一

个叙事层次，而嵌套引发的跨层仅限于一种相似性的延续，是“镜像”，是“隐喻”，是类比，也是暗示，是相似元素在层次间的互相映照，它处于叙事跨层的边缘。

参考文献：

- [1] André Gide. *The Journals of André Gide, Volume I: 1889 - 1924* [M]. Trans. & Ed. by Justin O' Brien. Evanston: Northwestern University Press, 1987.
- [2] [美] 侯世达. 哥德尔、艾舍尔、巴赫——集异璧之大成 [M]. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [3] (清) 王先慎. 韩非子集解 [M]. 北京: 中华书局, 2018.
- [4] 胡易容、杨登翔. 视觉透视符码的科学逻辑与人文经验——兼论人工智能的知觉局限 [J]. 符号与传媒, 2019 (1).
- [5] Brian McHale. *Postmodernist Fiction* [M]. Taylor & Francis E - Library, 2004.
- [6] Dorrit Cohn. "Metalepsis and Mise en Abyme" [J]. Trans. by L. S. Gleich. *Narrative*, Jan. 2012, Vol. 20 (1).
- [7] Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* [M]. Waterloo Ontario: Wilfrid Laurier UP, 1980.
- [8] [荷] 米克·巴尔. 叙事学: 叙事理论导论 (第三版) [M]. 谭君强译. 北京: 北京师范大学出版社, 2015.
- [9] [美] 皮尔斯. 皮尔斯: 论符号 [M]. 赵星植译. 成都: 四川大学出版社, 2014.
- [10] 赵毅衡. 艺术的拓扑像似性 [J]. 文艺研究, 2021 (2).
- [11] 赵毅衡. 符号学原理与推演 (修订本) [M]. 南京: 南京大学出版社, 2016.
- [12] Monika Fludernik. *An Introduction to Narratology* [M]. London: Routledge, 2009.
- [13] 董明来. 预言与回旋——从《百年孤独》中的羊皮纸看回旋分层的逻辑特点 [J]. 符号与传媒, 2012 (1).