论"改编":一种拓扑式叙述艺术

赵禹平

内容摘要 "底本-述本"作为叙述文本的基础结构,调节着"改编"的张力。"改编"塑造的不只是述本,还包括底本,但无论"改编"述本怎么变化,各底本之间仍保持着拓扑像似的文本间关联。这一拓扑结构既限制了创作意识的界域,又分裂为异项改编和同项改编两种不同"忠实度"的"改编"现状。作为拓扑叙述艺术,"改编"综合了创作者、解释者的意向,激发述本的不断"衍生",以及聚合系列的不断壮大,还在一定程度上消弭着底本与时代的距离。

关键词 改编 述本 底本 拓扑

"改编"艺术一直是人类文艺创作史上不朽的创作类型,尤其在当代,故事利用各种媒介"改编",并在不同渠道传播。实际上,对"改编"的讨论早已隐藏在各时期不同学者对艺术的讨论中。对艾略特和弗莱(Northrop Frye)而言,"所有的艺术都起源于其他艺术,戏剧、舞蹈、歌剧舞台,以及一般的文学,一直是一个真理。在这个意义上,改编融入模仿、典故、戏仿、歪曲和引用,逐渐成为从艺术中衍生艺术的流行创造性方式"^①。哈钦(Linda Hutcheon)作为改编理论的研究专家,通过对梅茨对电影改编的理解以及贡布里希对粗画笔和细铅笔的对比分析,提出音乐剧、专栏、芭蕾、歌曲和其他叙述("改编")形式,选择了不同的侧重点进行媒介表达。每种媒介(就像每种类型)都有不同的表达方式,选择的媒介可以比其他媒介更好地瞄准某些内容。他明确指出,"当我们改编时,我们使用各种工具来创造;实现或具体化想法"。^②

D Linda Hutcheon, "On the Art of Adaptation", in *Daedalus*, 2004, Vol. 133, No. 2, pp. 108 - 111.

② Ibid..

不论媒介形式是什么,它们在"改编"的同时也在创造一个个新文本,它们既有各自不同的承载形式,也有不同的主题,倾向不同的价值观以及有限范围内的情节变化。

全媒体时代下"改编"不断促成各种媒介形式的故事传播,不少国内外研究者不断肯定着"改编"已经在叙述学研究中占据重要席位。莱恩(Marie-Laure Ryan)在《跨媒介的故事世界》中就明确指出,故事处于一个快速发展的新趋势之中,并和索恩(Jan-Noël Thon)一起呼吁要建立新的叙述理论和媒介意识叙述学。①从戏剧、小说、影视、游戏、主题乐园,到漫画、周边产品、互动网站以及粉丝论坛等媒介转换,都促成了故事不同程度、不同层次的改编、再创作以及传播。

学者们的讨论透露着"改编"问题的研究重点:"改编"是游走在新旧文本之间,先后文本之间,形式变化之间,不同媒介、主题及形象差异之间的转换器,需要对其结构找到分析的立足点。即如何面对"改编"源自哪,又如何形成"改编"文本,"改编"各不相同以及"改编"是否忠实于原著等具体问题。本文无意颠覆经典问题的讨论,而是更进一步从经典的底本一述本的基础叙述结构开始,回应新旧/先后文本间"改编"的深层关系,探索"改编"文本在既有双层叙述结构的基础上呈现的特殊拓扑式叙述结构。

一、"底本-述本"作为基础结构

在叙述学中,叙述分层问题始终存在。"fabula-syuzhet"(法布拉-休热特)是最初由俄国形式主义者普罗普和什克洛夫斯基提出来描述叙述结构的术语,即 фабул 和 сюже(sjuzhet, sujet, sjužet, siuzhet or suzet)。叙述学家将 fabula 描述为"故事的原材料"或故事中包含的事件的时间顺序,将 syuzhet 描述为"故事的组织方式"或

① 参见 Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon, Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology, Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2014, pp. 1-12.

叙述的运用。^① 这一双层叙述结构传统,我们可通过不同理论家的研究成果管窥一二。里卡尔杜的"fiction-narration",巴尔特的"récitnarration",托多罗夫的"histoire-discours",热奈特所称的"histoire-récit",布鲁纳的主题与情节"fabula-sjuzet",^②恰特曼的"story-discourse",巴尔的"fabula-story",申丹沿用恰特曼的"故事-话语",谭君强沿用巴尔的"素材-故事"等叙述学讨论,^③他们使得"fabula-sjuzet"两面一体成为讨论叙述结构、叙述内容呈现的基点。"两者之间的区别也使形式理论家分析从'变形'(deformation)、'感知'(perceptibility)和'陌生化'(defamiliarization)等基本话题走出诗歌语言的初始领域,并将其适用性扩展到文学叙述类型等分析之中。"^④科恩(Dorrit Cohn)关于虚构"路标"(signposts)的讨论也要求遵循此种"双层故事/话语模型"(a bi-level story/discourse model)。^⑤ 同时,双层叙述结构也将成为我们讨论"改编"的出发点。

无论如何,双层的叙述结构一直受到研究者的重视。而面对不同的各国翻译或变体,赵毅衡提出了"底本-述本","底本/述本分层是普遍的",而底本"完全不像一个故事,因为它有两个特点:它是一个供选择的材料集合(因此它比述本大得多),它是尚未被媒介再现的非文本。底本作为非文本,并不是只提供'内容',底本提供一切可以组成述本的元素"。⑥"改编"的《奥兰多》电影述本中选择浅金色短发作为奥兰多出场的形象,其他形象也就只存在于底本的备选之列,这显然不同于弗吉妮娅·伍尔夫《奥兰多》述本里"深色的头发"的青春之美。当《丹麦女孩》电影决定不表现"几根腿毛不屈不挠地钻了出来",意味

① 参见 Vladimir Propp, Morphology of the Folk Tale, English trans. Laurence Scott. TX: University of Texas Press, 1968 (first published in Moscow in 1928); Viktor Shklovsky, "Art as Technique", in L. T. Lemon and M. Reis(eds.), Russian Formalist Criticism, Nebraska: University of Nebraska Press, 1965.

② Jerome Bruner, "Life as Narrative", in Reflections on the Self, Vol. 54, No. 1, 1987, pp. 11-32.

③ 各种变体分析,参见赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第 119—120 页。

Petre Petrov, "Fabula / Sjuzhet", in M. Ryan (ed.), The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Volume 1, Malden, Mass: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 175-179.

⁽⁵⁾ Kai Mikkonen, "Can Fiction Become Fact? The Fiction-to-Fact Transition in Recent Theories of Fiction", in Style, 2006, Vol. 40, No. 4, pp. 291-312.

⑥ 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第130页。

着其他创作者的"改编"作品也可以将如此不表现、杰克罗素梗犬种选择等作为底本的备选,当然还有更多的备选。

基于此,"改编"蕴含了聚合的过程,底本为"改编"述本提供各种元素。"聚合、选择是一个潜隐的过程。从符号叙述学的观点看,述本可以被理解为叙述的组合关系,底本可以被理解为叙述的聚合关系。"⁰⁰"改编"的述本符合一个组合的形式,它对应于一个选择的过程即"聚合",这个潜隐的过程并不会在聚合轴的操作过程中留下痕迹,但的确是底本转化至述本的必然。每个版本不同的"改编",都意味着重组。创作者面对大量的备选元素做出选择,无论是内容还是形式等各种构造元素,选入一部分置入聚合之中组合成"改编"述本;当然,先文本如原著必然是述本选择的一部分,其他述本之中的元素必然也可以选择、可以被再现,最终被组合进新的"改编"述本之中。

底本为述本提供备选元素,而述本的读者从述本中读出非文本的底本。卡勒(Jonathan Culler)曾在《符号的追求:符号学、文学、解构》(The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction)中指出,"fabula 先于 syuzhet,它提供了许多方式来呈现故事中发生的事情",他认为:"人们也可以将 fabula 理解为 syuzhet 的产物,其中某些事件被创造出来并在故事层面上进行排序,以产生有意义的叙述。"^② 王长才肯定"底本在逻辑上先于述本,也可能在时间上先于述本"^③。而不同于卡勒的分析,赵毅衡认为"底本与述本互相以对方存在为前提,不存在底本为'先存'或'主导'的问题"^④。之所以有底本出现,并非人们集齐了所有的素材呈现为文本的形式(若是如此,文本形式的叙述就已经成为述本);也并非作家创作时脑海里已经存在了不计其数的元素(若是如此,保持过去时态的虚构形式的述本并未完成,读者无法体悟到和述本相对应的底本)。无论在时间还是逻辑上,两者互为前提,"改编"的述本也就与自己相对的"改编"述本之底本互为前提。

Roman Jakobson, The Metaphoric and Metonymic Poles, in Roman Jakobson and Morris Halle, Fundamentals of Language, The Hague: Mouton, 1956, pp. 76-82.

② Jonathan Culler, The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981, p.178.

③ 王长才:《新"底本"的启示与困惑》,《文艺研究》2013 年第 11 期。

④ 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第131 页。

总之,每个述本有自己的底本,底本和述本互为存在的前提,在各类媒介的符号文本中都如此。《悲惨世界》分别被贝尔纳(Raymond Bernard)、波列拉夫斯基(Richard Boleslawski)、李塞诺(Jean-Paul Le Chanos)、乔丹(Glenn Jordan)、何森(Robert Hossein)、奥古斯特(Bille August)、霍伯(Tom Hooper)在不同年代以不同形式进行"改编"。每一部作品,无论是电影、舞台剧还是音乐剧,述本所呈现的不尽然与小说述本完全相同,冉阿让的穿着、芳汀的容貌变化、沙威的复杂心态,每一个述本所表现的都是对底本选择后的结果,可能存在不同,也可能存在相同的选择。

当然,在分析"改编"叙述时,读者、观众们(受众)却不免产生这样的想法:哪一版本更尊重原著?文本应遵循原作品的叙述,因而底本不变,述本进行变化?正如有些评论家也指出的那样,"忠实于"的话语体系构建了一个"非生产性的二元结构"(unproductive binary),①杰列尼克(Glenn Jellenik)便认为其中改编的功能基本上是复制的,这种保真度批评的模式还可以用莱奇在讨论"12个谬论"(12 Fallacies in Contemporary Adaptation Theory)中的复制概念来解释,他虽然并不纠结于什么是原创/原著的棘手问题,却"把改编视为对原创艺术作品的不可避免的模糊的机械性复制(blurred mechanical reproductions)"②。利奇所说的"'机械复制'(mechanical reproductions),还被称为电影翻译(filmic translations)"③。似乎学界把"改编"作为翻拍的一种形式,或是将"改编"理解为和翻拍关联甚大的复制原著、翻译原作的形式,对同一文本用"衍"的方式展开创作和传播。

詹姆逊在《作为一个哲学问题的改编》(Adaptation as a Philosophical Problem)中便明确指出:"聚焦于改编所造成的二元性'问题'。小说的电影改编产生了两个重复的文本,只有一个参考对象

Glenn Jellenik, "The Task of the Adaptation Critic", in South Atlantic Review,
2015, Vol. 80, No. 3 - 4, Adaptation Studies, pp. 254 - 268.

② Thomas Leitch, "12 Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", in Criticism, 2003, Vol. 45, No. 2, pp. 149-71.

³ Glenn Jellenik, "The Task of the Adaptation Critic", in South Atlantic Review, 2015, Vol. 80, No. 3-4, Adaptation Studies, pp. 254-268.

(a single referent),即来源。"^①对詹姆逊来说,一个参考对象,两个重复的文本才造成了"忠诚问题"。^② 观众也自然地被邀请将这两种文本联系在一起,述本肯定不可能是相同的,那么是否底本真的完全相同呢?

其实不然,任何文本的"改编",不仅改编了述本,也改编了底本,由此改编并非在共用一个底本。每个虚构述本各有其底本,虚构的底本与述本,是叙述过程同时创造的。③这也是本文进行分析的基础所在。一般受众关注的"改编""忠实"问题,根本上是从"变化"中寻找"不变",从被聚合而成的述本中看到了多少的"相似"(likeness),读者和观众由此展开各"改编"文本之间的比较。如《洛丽塔》于1962年被库布里克(Stanley Kubrick)改编上映,又于1997年被导演阿德里安·莱恩改编上映(《一树梨花压海棠》)。观众痴迷于1997年版本洛丽塔躺在草坪上任草坪洒水器的水打湿全身的那一抹"犹抱琵琶半遮面"似的吸引,当然也着实认真讨论书中亨伯特的自白与两个版本对此表现有何不同。如此,观众也是不自觉地将纳博科夫的小说、1962年版电影、1997年版电影作为不同的述本进行比较和欣赏。《时时刻刻》改编自迈克尔·康宁汉同名小说,但它也同时"引用"伍尔夫的小说《达洛维夫人》,它们既非相同的述本,也不共享同一个底本。

本雅明分析"翻译",与"改编"有异曲同工之妙,在《译者的职责》 (The Task of the Translator)这篇论文中他就曾提到原作和翻译作品之间有"亲缘"的关联,这个关联暗含相似,尽管他特别强调,"但凡亲缘关系并不总是通过相似性(likeness)而体现出来"^④,还需要"唯有通过不同语言之间互补的表意所形成的总体方能达到"^⑤。这一"亲

① Glenn Jellenik, "The Task of the Adaptation Critic", in South Atlantic Review, 2015, Vol. 80, No. 3-4, Adaptation Studies, pp. 254-268.

② Ibid..

③ 参见赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第136-137页。

④ Walter Benjamin, "The task of translator", in Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), Selected Writings, Vol. 1, 1913 - 1926, The Belknap Press of Havard University Press, p. 256。同时参考李茂增、苏仲乐在《写作与教験:本雅明文选》(增订本)中的翻译。

⑤ Walter Benjamin, "The task of translator", in Marcus Bullock and Michael W. Jennings (eds.), Selected Writings, Vol.1,1913 - 1926, p. 257。同时参考李茂增、苏仲乐在《写作与救赎;本雅明文选》(增订本)中的翻译。

缘"关系就是受众看重的"忠实"的元素,但并不只是相似的"亲缘",还融入更多的意义"互补"。不同语言形成的各自不同的翻译底本,正如"改编"底本,它们具有拓扑共项,但又各自不同。

或许换个角度来解释,会更清楚底本述本都被"改编"这个问题。例如,面对原著小说 A,不同的改编者展开不同侧重面的"改编"作品 (BCD),我们可以将其理解为是对 A 的元阐释;BCD 相较于原著而言,它们俨然已经具有了新的叙述元素,因此 ABCD 是不同的述本,它们分别有不同的底本 A'B'C'D'。巨著《战争与和平》便被多次改编,如 20 世纪 60 年代苏联版电影,1956 年美国版电影,1972 年版英国拍摄的电视连续剧,1991 年 BBC 拍摄的歌剧,2007 年俄罗斯、意大利、法国、英国等六国联合制作的连续剧以及 2015 年 BBC 的第二次改编,这些"改编"作品被标记上"改编自《战争与和平》",并对原著进行元解释和元叙述,最终形成各个不同的"改编"述本和"改编"底本 $(A \rightarrow A', B \rightarrow B', C \rightarrow C', D \rightarrow D')$ 。

二、底本的拓扑式像似

"改编"是一种"近似的创造"的现象或过程,"改编"型作品呈现了拓扑式像似的艺术结构。受众确认了相似的底本元素,才进而讨论"改编"作品的"变化"与"忠实"。所谓拓扑,莱布尼茨在 17 世纪设想了几何位置和分析位置(geometria situs and analysis situs),到 19 世纪才被 J. B. 利斯廷(Johann Benedict Listing)正式命名为"拓扑学"(Topology),^①意在讨论几何变化下的不变性,以剖析几何图形连续改变外形时背后的规律。20 世纪以后,人们开始研究拓扑变换问题,即用拓扑学分析图形变化,"拓扑是指在连续变化中保持不变的那些几何性质,即变换下的共性"^②。如果把几何空间视为点的集合,那么拓扑是赋予非空集合以边界、距离、极限、连续等属性的结构,即拓扑空

① 马列光:《思想的空间与原理》,中国经济出版社 2011 年版,第64页。

② 鲍利斯·贝尔曼:《钢琴大师教学笔记》,汤蓓华译,上海音乐学院出版社 2012 年版,第162页。

间是特定结构的集合。^① "拓扑结构相似性约束"^②,是指不同图形之间呈现几何形状相似的特征。例如,在不破坏空间结构的前提下,从连续变化的角度来看,多面体的表面可以成为曲边的球面(四边形、六边形等)或轮胎面。简单而言,可以设想这个连续变化的过程:甜甜圈与挖空的水杯,甚至与建筑(成都 SKP"生机之塔"景观水柱)的拓扑形似,这源于两者几何形状即特定结构的相似。

实际上,拓扑很早就与哲学展开结合,哲学拓扑学本就更侧重于分析哲学家"思维中的构成过程","特别是通过揭示哲学思想在形成和加工过程中的内在逻辑,以解释哲学思想在特定哲学家思维中的内在延续"。如同剖析几何图形的内在特征、哲学发展的内在规律,探究"改编"系列之间的内在规律,拓扑展示了其科学的光芒。赵毅衡在分析艺术的拓扑像似时,将拓扑像似分为四种情况,"变形拓扑像似,即艺术形象是事物形象的变形;艺术家与观者心中的形象整理造成心理拓扑补缺,为艺术提供了创造空间;拓扑连接,即艺术文本内部各种因素之间的呼应,构成意义整体;发生在文本之间的拓扑延续形成文本集群"。而他更明确指出,"文本之间(而不是文本内部)的拓扑像似,也发生在派生文本中,拓扑连续性从一层文本转入另一层文本……从小说改编戏剧、从戏剧改编电影的过程中,某些元素消失,但保持了拓扑共相"。其中,典型的文本集群之间就是"改编"述本与底本之间了。不论像似的程度为何,不论有多少不同或相同的项,各个述本的底本之间一定有拓扑像似的共项存在。

① 任也韵:《艺术学视野下"影视音乐"创作的拓扑理论》、《艺苑》2013年第1期。

② 汪荣、贵丁凯、杨娟、薛丽霞、张清杨:《三角形约束下的词袋模型图像分类方法》, 《软件学报》2017年第7期。

Yi Jiang, "Philosophical Topology", in Proceedings of the XXII World Congress of Philosophy, 2008, No.15, pp.59-74.

④ 赵毅衡:《艺术的拓扑像似性》,《文艺研究》2021年第2期。

⁽⁵⁾ 同上。

⑥ 参见高艳芳:《灰姑娘型故事的叙述结构探讨》、《湖北社会科学》2019年第2期。

有其不同的底本,我们在"改编"的述本阅读之中,关注到了相似的情节概括或是不同述本间存在的一些相似点,更应明确的是,带给述本相似情节提要感觉的是底本提供了相似和不相似的备选项,底本同样经历了"改编",它们各自是完整的文本。

再如,读者、观众常将《情书》和《挪威的森林》两者加以比较。也有不少影迷、影评者提到,《情书》的小说作者、电影创作者岩井俊二在早期私人访谈纪录片中曾坦言,《情书》中人物、场景等很多设置都参考了《挪威的森林》中的人物特征、场景描写等。甚至提到他受《挪威的森林》的启发,通过"往来信件"把博子和阿树联系起来,联想人物博子的状态,并由此将自己的影片命名为《情书》(Love Letter)。在上海电影节,作为亚洲新人奖评委会主席的岩井俊二也在专访中表示:"我在做《情书》之前看了《挪威的森林》,然后就被他的作品所吸引,对我做青春题材的电影非常有帮助。"^①然而,即使《情书》与《挪威的森林》共享了人物命运、文化记忆、部分的故事情节,观众仍不禁认为,它不失为一部优秀的作品。两者并不共享一个底本,但两底本确实共享一部分相似内容。正如赵毅衡所说:

各种灰姑娘故事不享有共同底本,它们只共享底本中某些部分:它们的底本之间,有一定的可选元素是相同的,那就是让民俗学家把它们都称为"灰姑娘故事"的成分。不管这种成分如何稀薄,依然存在,而且使得一千个灰姑娘民间故事不同于其他无数万个故事,因为它们的底本材料库之间(而不是述本之间)部分重叠。②

继而,人们注意到了不变的规律(类似几何图形变化下不变的连续属性),即底本之间的拓扑共项。既然底本是受众构建出来的,那么通过"改编"而来的述本,其底本天然地具有一定的相似性,而这种相似性并非完全相似或完全相同,而是具有拓扑共项。底本具有拓扑共项的特征(任何改编本,只能说与原作共享底本中许多因素,它们的底

① 張瑶:「時代と記憶の間――村上春樹「ノルウェイの森」、岩井俊二「ラヴレター」 安妮宝貝「蓮花」を中心に」、「東京大学中国語中国文学研究室紀要」第19号。

② 赵毅衡:《广义叙述学》,四川大学出版社 2013 年版,第137 页。

本材料库有重合的部分)。

笔者建议可将底本中拓扑共项较多时的"改编"称为同项改编(homo-adaptation),此类"改编"更重视"忠实";底本中拓扑共项少时的"改编"称为异项改编(differ-adaptation),此类"改编"则更注重"变化"。拓扑共项的多/少影响受众评判"忠实"的程度和接收效果,但两者之间亦不是绝对的正比例。同项改编如李少红执导的《红楼梦》将曹雪芹书中的描写语句当作电视剧旁白,用以描述情节发展,而人物语言更是不曾改动,由此宣称"完全忠实于原著",但实际却是质疑声不绝于耳。异项改编的87版《红楼梦》在语言上做了更多的辅助性说明,如剧中宝玉竟然还需要给黛玉解释"银样镴枪头",这实际是对观众的解说;而在"晴雯之死"后几集里的内容,也并未完全按照后四十回的内容进行拍摄,反倒聚集红学家进行了大刀阔斧的"改编",其中探春远嫁之前叫赵姨娘的那一声"娘"一直被评为最佳改编部分。

同样,HBO 根据游戏改编的电视剧《最后生还者》(异项改编),打破游戏改编影视的口碑危机,不同于顽皮狗的另一游戏系列《神秘海域》的改编(同项改编),还原游戏中"主角搭档破解谜团、打倒敌人、寻找宝藏"的故事框架,《最后生还者》则更突出主角的成长和角色间关系的变化,^①在"改编"的外衣下重诉人生经历。根据华裔作家姜特德(Ted Chiang)的科幻小说《你一生的故事》改编的电影《降临》(丹尼斯·维伦纽瓦执导),外星人在,"视镜"亦在。即使是大刀阔斧的变动,与小说对"七肢桶"描写的不同、增加的国际冲突副线等,并没有因为其较大的变形而使其黯然失色,相反在惊悚、科幻方面获得了受众"超出预期"的震撼。^②至少在对底本的聚合之中,底本的共项被选入了述本,被叙述、被表现、被阐释。原著(原创)和"改编"文本之间当然有关联,他们之间重叠部分的多少,恰恰使观众注意到像似之关联,进入观众接受和不接受的考量范围,但不是评判"改编"作品优劣的绝对条件。

"改编"的两种类型,只是在一定程度上明确了拓扑共项多少与

① 参见梦泽:《〈最后生还者〉改编剧的成功,是因为做对了哪些事》, https://www.ithome.com/0/674/893. htm, 2023 年 2 月 21 日。

② 参见高小山:《〈降临〉:不忠实原著也能拍出好电影》,《新京报》2017年1月23日。

"忠实"的关联,但绝对的同项改编并非标准的或常见的"改编"形式,创作主体或多或少会融入自身感受和体验,加入更多带有个体特征的东西。如《漫长的季节》与影视原著《凛冬之刃》仍存在较大差异,乍看"改编"遵循了较多的悬疑线索,两底本之间共享较多元素,但《漫长的季节》却更多书写导演辛爽对父亲及东北热土的记忆。异项改编较为常见,且其中又有更细致的共项多少的规模讨论,这关系到"忠实"程度的问题。本文更建议以每部"改编"述本独存艺术价值的立场来看待底本拓扑共项的变化。

不妨借鉴斯塔姆(Robert Stam)的观点,他认为没有任何资料来源是真正原创的:"改编在某种意义上体现了所有艺术作品的真实情况——它们在某种程度上都是'衍生'。"^①另一位改编研究专家也认为:"每一个文本,无论古代和圣徒多么神圣,都是中间有无数早期文本的痕迹,没有它们,它既不能被创作也不能被理解。"^②它们必然有其拓扑像似的部分,既保持着"衍生"的态势,又推动着共项边界之外多样的艺术形式变化,由此不断推进着文化的创新。如与《西游记》的底本仍旧共享西天取经、师徒四人同行、偶遇大魔王等共项元素的《大话西游之大圣娶亲》,大获成功的基础并不全依赖原著,而恰恰是那部分"新元素"得到好评。当然,有时可能也会备受争议。

最常见的是歌曲改编,歌曲的语言、歌词、编曲,总是被大刀阔斧地改编,尤其是在综艺舞台上的歌曲表演,每次随着对歌曲的演绎都会形成一个新的文本。20世纪七八十年代,日本歌曲在港台地区的"改编"不胜枚举、《风继续吹》《千千阙歌》《后来》等歌曲和《さよならの向こう側》《夕焼けの歌》《未来へ》的底本共享部分拓扑共项。魔幻童话题材更是典型,不仅被改编成动画电影、真人电影,甚至被导演大动干戈地改编成暗黑童话。格林童话《糖果屋》的暗黑改编版本,将善恶反转成就《是谁杀了小豆阿姨》;导演桑德斯(Rupert Sanders)在采访中也表示、《白雪公主与猎人》并不想重复童话故事中的情节,在情

[©] Robert Stam, "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", in Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.), Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, MA: Blackwell, 2005, p. 45.

② Thomas Leitch, "To Adapt or To Adapt To? Consequences of Approaching Film Adaptation Intransitively", in Studia Filmoznawcze, 2009, No. 30, pp. 91 - 103.

节、主题、人物等各方面,甚至与原故事文本大相径庭。^① 同样大胆的"改编"创作还有《魔法黑森林》《潘神的迷宫》《胡桃夹子和四个王国》《佩小姐的奇幻城堡》等。暗黑式"改编"没有被拒绝或反对,恰恰表明受众的"新需要",如反派也可能是亦正亦邪,比如《沉睡魔咒》;善良有时隐埋着小恶,如《狼之一族》《贪吃树》。

三、意向性综合下的述本"变形"

所有"改编"述本的存在都离不开意向性综合,既包括创作主体的"变动"意向,也包括受众期待的"忠实"意向,还包括不同文化群的能动性和意向性。正在这个极限拉扯的变动与忠实、信任与打破信任的悖论之中,述本展开了各种各样的变形。本文所讨论的意向性综合既强调作为"符号文本表意中的品格"的"文本意向性",^②"改编"也更注重"说者与接收者之间的一种意向性交流"。^③ 而"改编"述本的"变形"则受到综合意向性的影响,即一是创作意向和展出者二度意向的合一,二是创作者意识和接受者解释判断意向的综合,最终一起作用于"变形"的述本表意。

(一) 拓扑结构下述本的有限自由

在有限的"变形"程度内,意向性综合有效保持述本的自由,以及主体创作意识的自由。创作主体的意识是自由的,创作主体在一定兴趣的推动下进行自由的"改编",创造了不少异项改编,如毁誉参半的Netflix 改编作品《猴王传奇》(The New Legends of Monkey)、《美猴王》(Monkey King)。萨特对作家与作品的关系做出考察时,便提到,"作者根据自己对客观世界的认识对其进行主观重塑,同时将自己的知识、意志、情绪等一并浇铸到作品中,赋予作品以生命的张力,作品

① 对导演的采访视频,参见 Empire Magazine, "Rupert Sanders Interview — Snow White And The Huntsman", accessed May 30, 2012, https://www.youtube.com/watch?v=ipvi3a8O3JY.

② 赵毅衡:《文本意向性:叙述文本的基本模式》、《文艺争鸣》2014 年第 5 期。

③ 同上。

由此获得'人的实在'",^②即在作品中还融入了自己的主体性思考。 "改编"作品的创作者有意展出又一述本,既包含原初创作的意向性, 也包括"二度意向性",^②使其在"改编"聚合系列之中占有一席之地,对 作品"定位"。

在进行创作的时候,创作主体的意识必然是在构建新的文本,面对新的事物,它所要做的就是把自己面对的述本对象把握或构建为一个整体、一个完整的故事世界。此时的意识脱离于原著述本,有点类似萨特对意识自由(liberté)认识的意味,想象意识从自身抽离,并与外在世界保持距离。"意识总是自由的",且是"超验性自由的"。^③ 但这里的脱离不是与实在世界、现实相对而言的,而是和其他先文本所呈现的符号世界、故事世界相对而言的,重新把握一个作为整体的故事世界。"艺术作品要把握的不只是那有限的、具体的对象,它还有更为深远的目标,即要把握作为整体的意义世界。"^④"改编"文本的创作同各个述本创作一样,创作主体和故事叙述都保持一定的自由,在底本提供的若干备选元素中进行筛选。

然而,拓扑像似的底本结构,表明了底本之间的相似程度可能会影响述本与述本的距离,进而影响"改编"的述本的可靠性,"X 改编Y"/"X adapts Y"这一格式便确保改编的边界/变形的程度在有限性之内进行^⑤,"改编"是在拓扑像似的轴线上保持近似。因此,即使作品之间重复元素微乎其微,仍然是"改编"。

创作意向面临着述本"改编"的有限的自由。其一,改编"述本"与 其他述本(原著、其他"改编"述本)互为观照对象,底本与底本之间保 持共项结构。电影改编理论的经典讨论也总是围绕于"忠实",观众在 观看经典作品时要求更高的忠实度,例如莎士比亚戏剧的改编。在面 对经典名著时,底本之间的拓扑共项尤其成为评判参照标准,如狄更

① 季水河、江源;《文学主客体关系重审:马克思艺术生产论对萨特文论的影响》,《湘潭大学学报(哲学社会科学版)》2022 年第 4 期。

② 赵毅衡:《论文学艺术的"文本意向性"》,《四川大学学报(哲学社会科学版)》2020年第4期。

③ 让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维译,光明日报出版社 1988 年版,第 281 页。

④ 王小林:《论萨特的存在主义艺术理论——存在主义诗学之二》、《华中理工大学学报(社会科学版)》1998 年第 2 期。

⑤ Thomas Leitch, "To Adapt or To Adapt To? Consequences of Approaching Film Adaptation Intransitively", in Studia Filmoznawcze, 2009, No. 30, pp. 91 - 103.

斯的众多改编作品。在备受欢迎的奇幻小说改编中,创作者也总是无所不用其极地去保证"一致度",利用新的电子技术,依赖更新的动画技术和特效,其根源便在于满足受众在阅读奇幻小说时留下的想象,在此,底本的拓扑像似结构同样在一定程度限制着"改编"。拓扑共项作为底本之间近似的内容,深刻影响着述本的相通性和互文性关联。它们构成了实际的实在世界聚合系列的重要部分,且构成了读者、观众(受众)认识原著的重要渠道。述本的有限自由即是被限定在这看似无限实则存在规范的情形之中。在这系列的同一类"改编"述本之中,每一个文本找到自身,倾向于使自身获得一定的文化地位,以争取阅读和受众认识中的认同感,这影响着述本的进步程度和可接受度。

其二,"有限"并不只受拓扑共项影响,还暗示"改编"述本需要读者情感近似的体验,吸引着人们对"改编"可靠性的关注,由此也圈定着创作时有限的自由。人们对"改编"述本的关注,一如对意象的关注,总是依赖对象(其他"改编"版本、小说等),而恰恰是读者寻找的所谓小说原著、具体对象,"却是通过了一种情感近似物"。① 它要求各述本之间在存在差异的基础上有像似的线索,无论线索是清晰还是模糊,而线索之下就暗藏着各底本之间应当有的拓扑共项。

"改编"文本的意图产生时,会关注到受众所注意的不只是"改编"的述本本身,还是"改编"述本之间有多少相关联的内容,受众在新的"改编"述本中是否读到了之前述本所提供的那种感觉。"改编并不一定是寄生的。相反,它是讲故事的想象力的基本运作。对于我们这些观众来说,观看改编电影的真正乐趣之一在于认识和记忆。"②读者通过阅读,观者通过观看,想要再度体验与之前阅读(玩游戏/观看)等相似的体验。

当然,"改编"述本在有限的变形里,可以从底本中选择新的内容来呈现,如小说《奥兰多》的电影改编,更加突出了奥兰多不同身心阶段下的时空转换。"有些东西保留下来,有些东西则消失了,这时,保留下来的东西得到了新的价值、新的方面,不过也保持了其同一性。"^②附加的东西、新的内容即那些超出共项边界的变形项,大抵就是和时

① 让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维译,光明日报出版社 1988 年版,第 183 页。

② Linda Hutcheon, "On the Art of Adaptation", in Daedalus, 2004, Vol. 133, No. 2, pp. 108-111.

③ 让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维泽,光明日报出版社 1988 年版,第 205 页。

代以及现实世界息息相关的内容。

(二) 消弭底本与时代的距离

"改编"述本的最终形成,源于一种想象性认识的叠加,是意向的综合。意向性综合,受当下文化驱使和自身理解的推动,包含如上所分析的创作主体"改动"的期待、展示者对"改编"作品的自信定位;另一部分则源于读者对原著影响力的认可和对"变形"后作品的期待。"改编"是否被认可主要依靠的即是受众的"识别"和"认可"。它们交融在一起,融入进作品之中,推动着"改编"述本的不断发生,聚合系列的不断壮大。

一方面,"改编"述本还与受众的意向性期待息息相关。受众的心理在整个叙述作品之中穿梭,并作为导航的精神"力量",在参与虚构故事时触发这些力量的叙述话语元素。对布鲁纳来说,焦点是受众的活动,而不是文本本身。① 在"改编"叙述文本这里,受众的意向性期待尤其重要,他们不仅对入侵文本的构建线索(如情节、人物、对话等各种元素)进行品评,还以"忠实"与否为由将聚合系列的各述本进行比较,比较即解读的结果便可能作为评论文本影响核文本的传播和接收效果。

在斯塔姆看来,受众的阅读推动了文本的无限生成(generation)和重组(recombination)。"改编是如阅读、重写、批评、翻译、嬗变、变形、再创造、转音、复苏、转形、实体化、转模化、意指、表演、对话、再现、化身或重新强调(Adaptation as reading, rewriting, critique, translation, transmutation, metamorphosis, recreation, transvocalization, resuscitation, transfiguration, actualization, transmodalization, signifying, performance, dialogization, cannibalization, reinvisioning, incarnation, or reaccentuation)",他指出,"以'trans'为前缀的单词强调'改编'中带来的变化,而以're'为前缀的单词强调适应的重组功能",因而断言"就像任何文本都可以产生无限的阅读一样,任何小说都可以产生任意数量的改编阅读,这些阅读不可避免地是部分的、个人的、推测的、感兴趣的"。②

① 叙述构建中读者的重要性,详见 Jerome Bruner, "The Narrative Construction of Reality", in Critical Inquiry, 1991, Vol. 18, No. 1, pp. 1-21.

② Robert Stam, "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", in Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.), Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, Malden, MA: Blackwell, 2005, p.25.

利奇(Thomas Leitch)却进一步强调,斯塔姆"没有充分考虑到所有文本的不断变化。因为即使是那些看起来最稳定、最规范的文本——《伊利亚特》《哈姆雷特》《包法利夫人》——不仅在每一次新的改编中都在变化,而且在每一次新的阅读中都在变化"。^① 斯塔姆指出了受众对述本阅读时发起的新一轮的生成,而利奇又看到受众阅读时改编不可避免地每次发生变化。实际上,体验或述本已经发生改变,当前"改编"述本即使提供了"忠实"的错觉,其实是"重新发现"阅读之前述本的感觉,读者面对的是共享底本拓扑元素的新的情况、新的感觉和新的底本。

因而,另一方面,文化的意向性凸显着人们对当时所处的变化着的时代的记忆。不妨关注戴蒙德(Suzanne Diamond)在面对对历史真实事件进行改编的作品时的见解,他并没有哀叹影片失去了忠实度,而是借鉴了社会学家利维(Patricia Leavy)在《像似性事件》(Iconic Events, 2007)一书中的观点(通过电影而非小说):"电影并不是在讲述过去的'真相',而是呈现出一种与影片产生的时间和地点相关联的真相……(它们)作为重新描述集体记忆的一种手段。"^②的确,"改编"正是如此不断重述故事,重新构建人类记忆。甚至改编也如同历史,发生在主体间的解释之中,它作用于生活在当下时代的每一个人,又回应着书中人物、创作者所存在的每一时代。《悲惨世界》被多次改编印证了改编作品的跨时代、跨文化、跨区域、跨语言的成功,小说被改编的意义已经不止于是否"忠实"、存在多少改变,而是对当下社会给予了怎样的警钟,对此时的人给予了怎样的力量,渗入时代精神的记忆。

基于此,本文认为作者与读者对"改编"述本的期待和"变形",最终旨在消弭底本与时代的距离,以作用于当下。如同本雅明对翻译的思考,翻译作为一块试金石,检验着隐含的奥义,似乎能在一定的程度

① Thomas Leitch, "To Adapt or To Adapt To? Consequences of Approaching Film Adaptation Intransitively", in Studia Filmoznawcze, 2009, No. 30, pp. 91-103.

② Glenn Jellenik, "The Task of the Adaptation Critic", in South Atlantic Review, 2015, Vol. 80, No. 3-4, Adaptation Studies, pp. 254-268.

上消弭奥义距离显现的距离。①不同的艺术样式也总是相互之间保持联动,如电影电视就不停在小说、绘画、音乐、诗歌等形式之间转换,同样,"改编"也在饱含互文性的同时,总是依赖时代相关性增添新的意义。所以巴赞在绘画和美术之间的形式借用之间,提出一幅画对电影的影响给银幕带来了一种"新的美学宇宙论"(new aesthetic cosmology)②,"改编"在各个艺术样式之间穿梭,以促进文本间的联合、了解世界之变化。舍瓦利耶(Tracy Chevalier)根据维米尔(Johannes Vermeer)创作《戴珍珠耳环的少女》时的经历而写的传记小说、由韦伯(Peter Webber)执导的电影《戴珍珠耳环的少女》以及维米尔的画作《戴珍珠耳环的少女》三者之间的联动,使得每一部述本对观众而言都是一部完整的艺术作品,三者在一个聚合系列之中,用色彩、声音、语言不同的形式承载和选择了不同却相似的"戴珍珠耳环的少女"。

它们正是通过意向性综合体现的各"改编"作品之间的互文性 (intertextuality),并作为特定的艺术作品,根据"时代的感性" (sensibility of the time)改编传统的主题或形式,从而回应"那个时代的深刻需要"。^⑤ 正如哈钦所强调的,对于观众而言,观看改编电影的部分真正乐趣在于认可和纪念。但同样真实的是,被改编所引发的受虐恐惧的一部分来自认知和记忆。这是一个让人着迷的"悖论"^⑥,纪念、个人记忆和当下体验的交融使"改编"不息。最终,在意向性综合作用的有限自由下,"改编"保持了底本拓扑项同一性,述本增加了"变形"。

述本有限的"不同"既得益于又受制于底本的"同一",同时两者相辅相成、相互作用。新内容、新意义等同时也作用于底本或说正是对底本中选项新的聚合、组合构成了新的表意和新的阅读,通过述本的

① 参见 Walter Benjamin, "The task of translater", in Marcus Bullock and Michael W. Jennings(eds.), Selected Writings, Volume 1, 1913 - 1926, Cambridge, MA.: The Belknap Press of Havard University Press, pp. 253 - 263.

② Bazin, A Propos de Van Gogh, "L'Espace dans la peinture et le cinema", in Arts, 1949, EC VII, No. 210, p. 525. as cited in Blandine Joret, Studying Film with André Bazin, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019, pp. 89-134.

³ Blandine Joret, Studying Film with André Bazin, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019, pp. 89-134, p. 118.

Linda Hutcheon, "On the Art of Adaptation", in Daedalus, 2004, Vol. 133, No. 2, pp. 108 - 111.

"变形",底本更接近述本所呈现的时代,和述本一道满足解释者新的需求。

总之,"改编"作为一种拓扑式叙述艺术,是当代艺术发展中的一个重要现象。"改编"在当代艺术文化发展中俨然已经占据不可撼动的地位。"改编"的拓扑并非只是对原著(原创)的忠实、重述和改变,还是对共享底本的拓扑式相似,重复的是主要的故事情节,改变的、增加的或减少的则是拓扑之外的可弹性变化的内容。厘清"改编"叙述文本的结构,是理解"改编"艺术的重要之举。"改编"塑造的不只是不同的述本,还包括不同的底本,但无论"改编"述本怎么变化,各底本之间保持着拓扑像似的文本间关联。这一拓扑结构既限制了创作意识的自由,又分裂为异项改编和同项改编两种不同"忠实度"的"改编"现状。作为拓扑叙述艺术,"改编"综合了创作者、解释者的意向,激发了述本以新的方式不断"衍生",还在一定程度上消弭着底本与时代的距离。

从小说《哈利波特》《魔戒》《教父》《权力的游戏》《三体》等众多系列"改编"的叙述作品来看,"改编"形成了一个巨大的聚合轴系列。在这个文化场域之中,"改编"不断发生,于文化发展的象限内,逐渐扩张至各种媒介领域中。不仅是小说与小说、小说与影视、新闻与电影、画作与影视、报告文学与电视,还有游戏与影视、歌剧或戏剧与电影等之间的跨媒介改编,甚至各种各样的跨媒介新领域。动漫和玩偶、动画和游乐园、游戏与影视、动漫与联名服饰以及各类衍生的网站、论坛等等,各种各样的"改编"方式正刷新着文本的形式,丰富着人们的生活世界。在这一背景之下,对"改编"型叙述文本的艺术结构分析,显得更为必要。

【本文为教育部人文社会科学青年基金项目"当代中国真实事件 改编电影的叙事学研究"(22YJCZH261)、国家社科基金重大项目"当 代艺术提出的重要美学问题研究"(20&ZD049)的研究成果】

> (作者单位:四川大学符号学-传媒学研究所) 学术编辑:赵 靓