

重复：电影改编的艺术基底^{*}

赵禹平

摘要：重复是恒常的电影现象。由根据新闻事件改编的电影，到根据真人真事改编的电影，根据小说、自传等改编的电影，再到根据旧版电影翻拍的电影，都是重复运动的结果。重复是不断深化意义的符号活动。电影改编作为重复的方式之一，使电影不断以改编的方式，将过去的经验或影像反复重现于观众面前。电影改编是寻找差异、展开重述行为的运动，电影改编在使文本成为崭新之物的同时，又不失对同属同类事物的思考。通过重复来理解电影改编，意在说明电影改编的目的、形式及文化意义。

关键词：重复，电影改编，象征符号

Repetition: The Artistic Basis of Film Adaptation

Zhao Yuping

Abstract: Repetition is a frequent phenomenon in the film industry. Films adapted based on news, true stories, novels, autobiographies and old films are all the result of repetition. Repetition is an activity involving signs that constantly deepens meaning. As one mode of repetition, film adaptation enables a film to reproduce past experience or images for the audience. To adapt a film is to seek differences and carry out restatements; it makes the text a new thing while

* 本文为江苏省研究生科研创新计划项目“真人真事改编电影的符号述真研究”（KYCX20_1198）的阶段成果。

considering the same kinds of things. To understand film adaptation in terms of repetition is to explain the purpose, form and cultural significance of film adaptation.

Keywords: repetition, film adaptation, symbols

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202002011

重复是不断深化意义的符号活动。电影改编作为重复的方式之一，使电影不断以改编的方式，将过去的经验或影像反复重现于观众面前。电影改编，包括根据新闻事件改编的电影，根据真人真事改编的电影，根据小说、自传等改编的电影，根据旧版电影翻拍的电影，都是重复运动的结果，是寻找差异、展开重述行为的运动。它们在使文本成为崭新之物的同时，又不失对同属同类事物的思考。这一恒常的电影现象，充盈着独特的文化意义。

一、重复：从根据到存在

人类处在一个整体重复的集合中，过去是现在的基础，而现在又保持着不断衍生的状态。人类生活，就是经验不断累积的结果。重复，是最常见的意义活动。人类对同一语言文字的重复使用，使得语言文字得以传承。正如约翰·雷德蒙所说：“我们思考的方式是至关重要的：我们通过重复来学习——语言本身可能就是从重复中产生的。”（Redmond, 2006, p. 56）普拉东对重复的理解，扎根于他的“回忆”（recollection）理论当中。他认为每一种知识都存在于人们灵魂之中，但人们却忘记了它们，因此他强调学习的作用是记住（remembering），是去回忆那些人们已经忘记的知识。因而他断定，追求和学习只不过是回忆罢了，学习取决于坚定的外部资源。也就是说，既有一个完整的外部，又有一个回忆的行动依赖它，回忆便是重复行动。

弗洛伊德在《超越快乐原则》中，几乎总是将重复称为强迫行为，并将其描述为一种“驱力”（drive），由此形成一个简单的因果关系：驱力导致行为。“当行为变得重复时，这种重复就构成了驱动行为存在的证据。这是一种超越快乐原则的本能。”（Rogers, 1987）弗洛伊德还从控制论—系统—符号学的角度将神经症看作一个循环的符号，认为重复就是问题的表现方式。尼采的“永恒回归”学说，对他那个时代的能量学抱有浓烈的兴趣。尼采的“永恒回归”在时间上基本是无限的，事件会无限重复它们自己。海德格尔受尼采“永恒回归”理论的影响，提出了“新起点”（Woodward, 2014,

□ 符号与传媒 (21)

p. 18) 理论。克尔凯郭尔则把重复放在高于回忆的位置。他解释道：“重复和回忆是同一种运动，只是方向相反；因为被回忆的东西是被回忆过去的，而真正的重复是被回忆起来的。”（Kierkegaard, 2009, p. 3）

吉勒·德勒兹对尼采“永恒回归”理论的探讨更具有本体论意义。永恒的回归是德勒兹差异理论的核心。在尼采的《永恒的回归》中，一切都在重复，但他坚信回归的不是相同而是不同。换言之，在每一次重复中，返回的不是相同，而是相似，同时又有差异。德勒兹专注于重复之中存在的变化，他认为：没有存在，只有变化。德勒兹强调，“重复不改变重复对象中的一切，但是却使得静观着它的心灵中的一些东西发生了变化”（德勒兹，2019, p. 70）。“生产过程的差异，在每次重复中产生变化。”（Parr, 2010, p. 225）。每一次重复都会带来新的东西

（一）重复与艺术

重复，对艺术表现而言至关重要。康定斯基认为：“重复是一种强化内在情感的有力手段，同时也创造出一种原始的节奏，而这种节奏反过来又在每一种艺术形式中达到一种原始的和谐。”（Kandinsky, 1994；转引自 Akyel, 2015, p. 11）这种和谐还可由节奏统一带来，所以拉米雷斯说：“重复创造了一种统一的感觉，通过使用共同的因素，产生了一种节奏，和谐、一致的状态。在你的脑海里想象一个红黑相间的棋盘，从红色到黑色的重复变化建立了一种节奏感，其形状的相似性产生了和谐一致的感觉。”（Ramírez, 2013, p. 16）

史密斯-奥塔尔（Smith-Autard）谈舞蹈与重复：“必须把重复作为一种主要方式装置于舞蹈创作中”，通过重复，“一系列主题的发展和变化将不可避免地出现”，“这应该确保内容是有趣的，而且作为重复材料可以识别”，另外，“每一种舞蹈都有自己的主题”。（Smith-Autard, 2004, p. 39）“没有重复的主题就会被遗忘。”（2004, p. 66）舞蹈中的变化和对比确保了主题的重复拥有观众，这就是重复在舞蹈艺术中的作用。雷德蒙德认为在诗歌中，重复创造了一种期待的感觉，“当这种期待在一段时间内得不到满足时，就会产生紧张感”（Redmond, 2006, p. 56），可见，重复在艺术表现中可以具有多样功能。

重复本就是电影产生的原因之一。电影产生的目的，是对人类生活经验的记录与再现。电影从来都不是避开表象不谈，反而是重现表象、挖掘表象的重要手段。电影创作就是在重复的过程中满足各种叙述的安排，如时空、

人物、对话等的规则。电影重复走向极端，要么是完整的记录，要么就是抽象的表达。不管是对生命的缩合，还是对生命的夸张表现，重复从来都不会在电影发展的进程中停止、停滞。“各种改写、改编、挪用、拼贴都是利用互文作艺术表现，且重复可以用多媒介的方式”（陆正兰，2015），改编电影亦是典型的重复行动。

重复重要的是对“崭新之物”的塑造，“重要的事情反而是行动，是使重复本身成为一种革新，也就是成为自由和自由的任务”（德勒兹，2019，p. 16）；“不但用重复来反对习惯的一般性，而且还要用它来反对技艺的特殊性。这也许是因为只有习惯才能从一种从外部被静观的重复那里‘抽取出’某种新的东西”（2019，p. 19）。电影改编实际就是利用重复的艺术方式将其他媒介所表现的事件重新演绎，使其成为崭新事物。这是一种替代性的解放任务。人们在生活中难免会有这样的印象，两个人无论多么的不一样或者行为多么的对立，却都在前赴后继地上演着一个个“相同的生命”，“这便是人们常说的命运”。（2019，p. 151）普雷瑟和桑德伯格却说，“我们没有一劳永逸的人生故事”（Presser，2015，p. 3），因为故事是为特定的场合而创作和改写的，它们受到特定的背景的影响。如果没有重复的访谈、特定的方法，以及任何其他的设计，就无法整合出上下文如何影响叙述变化或叙述如何构成行动，就没有在特定时间点对评价和自我评价的重复探查。电影改编就是要在重复之中去探查看似相同的人生，寻找差异。

（二）重复是恒常的电影现象

波德维尔和汤普森讨论电影内部的重复现象，认为“电影形式是一种系统——是一组统一的、相关的、相互依赖的元素，必须有一些原则来帮助创建各部分之间的关系”（Bordwell & Thompson，2010，p. 67）。重复是使各组成单元之间产生联系的重要方式和原则，波德维尔进而提出了一个注重叙述的重复理论。他更关注文本内的重复叙述现象，在他关于米尔德丽德·皮尔斯·大卫·博德威尔小说的文章中介绍了“重播”（replay）的用法，即“闪回”（flashback）：“重现我们已经见过的场景。”（Bordwell，2013）这是电影文本内部的重复叙述，而放置电影全文本语境下，电影改编作品则是对改编对象的一次“重播”。

重复使各部分结合在一起，以使观众参与电影，促成恒常的交流方式。特别是在电影叙述的问题上，重复基本上构成了电影与观众之间的交流。重复系统以最清晰和最和谐的形式运作，就意味着电影具有统一性。重复是

“让我们意识到电影形式中相似性和差异性是如何运作的一种方法” (Bordwell & Thompson, 2010, p. 72)。

对观众而言，他们关心的是改编的电影“出自哪里”，“根据”什么而来，或期待能够从这个电影改编作品的蛛丝马迹之中探寻事件、人物的源头。文本的开放性和恒常性就在于此，它可以通过观众和创作者的不断发问和不断回应，围绕某一思想而激活更多的艺术作品。毕竟，感知的东西是需要借助外力来固定的，媒介表现所有思想幻象中的可能，又通过屏幕来确定那些想象中的可能。原初作品如果引发思考，就不单单是一种短暂而偶然的激情。有了老舍的《骆驼祥子》，才有了经典电影《骆驼祥子》；有了胡金铨执导的《龙门客栈》，才引出经典的《新龙门客栈》，因而又有了《龙门飞甲》；有了李翰祥的《倩女幽魂》，才有了1987年张国荣和王祖贤版的《倩女幽魂》，进而产生了刘亦菲版的《倩女幽魂》。重复就是在认知、再生和类似之中被把握。

另外，影视改编作品是包含了个体主观性的修改和移置，这是认识前文本的恒常方式。人们在面对一个新事物时候，总是会反复唠叨或机械替代、重复。尤其在面对艺术作品时候，外部对作品的理解甚至会超过自在的艺术作品，那些依托各自审美感官的变形就会不断产生。(滕锐, 2018)《嫌疑人X的献身》从东野圭吾的悬疑小说，到日本改编的电影，再到中国改编翻拍的同名电影，其文本反复被提起和再创造，这就是一个重复运动的过程。但是观众并不会因为后文本而忽略前文本，有时候甚至会因为后文本的出色，去重新温习最初的艺术作品。

基于此，重复就是典型的文本生成方式，所以对电影创作而言，重复是一个恒常的现象。文本与文本之间的亲和性不需要通过真、假来区分，因为对源头的改编不是单纯的利用，而是电影人思考的结果，至于优劣，则又走向另一条公议之路。波德维尔重视电影系统中重复对观众的作用，在改编及改编重拍的电影叙述系统中，有一些相互关联的元素使观众参与电影并对其产生反应。在获得受众期望回应的过程中，意义和情感是最基本的问题，它们是正式的、战略性的结构，与重复有着密切的联系。

海德格尔认为重复就是在问题与重复的联系之中不断地展开自身，他认为“保有一个问题就意味着：将问题自由地和惊醒地保存在种种内在力量中，而这种内在力量就使得作为在其本质基础上的问题得以可能。可能之物的重复，说的绝不是再回头抓住那些‘常见而流逝’的东西” (海德格尔, 2011, p. 194)。对表象的挖掘是潜入可能世界的深层次体验，重复不应是对

所有表象的复制、延续，而是要抓住具有展示力量的具有标出性的事物。当一个平平无奇的作品展现在眼前时，它不足以引起后续的夸耀；只有可能充盈奇异点的作品，才会被把握，由此有了新的开端。所以德勒兹会说：“重复只有对不能被替代的东西来说才是一种必然的、有根有据的行为。作为行为与观点，重复所涉及的是一种不可交换、不可替换的奇异性。”（2019，p. 8）

（三）重复引起前后文本的共存

改编电影，如根据真人真事改编的电影、根据小说改编的电影、根据新闻事件改编的电影、根据传记改编的电影、由某一旧电影翻拍的新电影等，都是由“根据”而来，以新文本的形式存在。“‘重复’内含‘重新拿走’到‘再次给出’在同一个瞬间里的运动转变：所有曾在又不在了的东西现在正在（或将要）进入存在。”（克伦凯郭尔，2019，p. 8）笔者认为重复便是电影文本存在的艺术基底，没有对过去的重复，没有对“记忆”的翻新，就不可能有另外的媒介形式的产生。跨媒介的艺术表达，说到底就是重复的艺术再现。一个符号文本就可以产生一个确定的、连续的、多样的繁复体，这样“一对多”的事实本质即是原型理念潜在地可以使众多可能成为显现因素，并从附庸关系中解放出来。这种理想性的邻接关系，是一种内在的延续，可能在延续过程中还保留中着某种内在性和差异性。

重复在电影创作中必不可少，人无法消解对过去的剖析，因为过去无论成功还是失败都会以较为客观的形象成为人研究的对象，而改编则可以注入主观的解释，使对象有再生的效果，从而使得观众在重复的经验中得到快感和满足。电影改编后的文本，就是将“根据”转为“存在”，这是重复运动的结果。现实与文本是无穷尽的对象关系，而改编文本对文本本身而言又是超越的，或者是维度外延的。

毫无疑问，重复使得前文本与后文本共存，曾经的现实并不会因为文本的重复性而消失，反而通过当下现实形成了前后相继的存在一定时空距离的共存系列。比起文本的派生，笔者更愿意将其理解为同在的包含主体构想的再生文本。电影改编是一个强制性的重复，但是又是现实现象的一种自动性再生，这是过去与现在的共振现象。笔者认为，这也是创作主体的有意识创作与集体的无意识重复的呼应。“每一个生命都是一个流逝的当前，每一个生命都可以在另一个层面上重演另一个生命。”（德勒兹，2019，p. 151）

重复的延伸并不只是在空间维度上，这种横向的发展是个体重新被塑造

□ 符号与传媒 (21)

的结果，充满了个体化因素。但同时，本源的挖掘也是一种深度上的拓展，深度上的追踪不是向外展，而是一种向内的力量，即先前所存在的事物总是需要以一个新的深度去进入立体的维度塑造。所以，改编后的电影作品并不只是与前文本相关联的影子，而是一个实际存在的关系对象，关系对象从影子中脱身成为一个显现了过去和当前的综合体。这个综合体就是以记忆和过去为基础的复杂存在，是容积扩大的结果。

当重复不断地发生，一个恒定的对象就被构成，从根本上提高了原作品的知名度，而观众便是见证者和重复使用者。一旦作品不断被改编翻拍，作品的广度便得到扩散，深度也不断被挖掘。同时，所有作品都会存在于语境之中，成为观众讨论的参照项。因此，笔者认为改编电影作品是有界限但无限量的重复，作品彼此观照，存在着特定的关系。观众对作品的感觉是有界限的，且因改编作品的超越性而肯定或反对改编作品所覆盖或挖掘的东西，毕竟观众是有先验知觉和感性体会的。

电影创作者们就是用改编剧本的方式来重述过去的经典，又通过荧幕呈现它们，这是重复的运动。创作者通过这些运动，去寻找“一种直抵灵魂的运动、归属于灵魂的运动的问题”（德勒兹，2019，p. 22），这是重复存在的意义。重复本身就充满可能性，这项运动让有价值的东西充满更多的可能性，由此便可容纳更多的思想和价值，而思想是电影作品能够长久不衰的法宝之一。所以运动着的重复对电影作品尤其是经典作品而言是必然的，这种前后文本的共存现象激发着更多的艺术批评，由此构成了漫长的批评史和比较史。

二、两类重复：同一与对立

电影形式的重复方法，在电影文本内部的研究中多有分析。蒙太奇的“诗意的重复”（poetic repetition），或里蒙-凯南（Rimmon-Kenan）提出的“建设性重复”（constructive repetition），都是对内部叙述形式的考察。在谈电影改编时候，学者们所面对的就不仅是文本内部，而应当注意电影文本的外部环境。改编可以是刻板复制，也可以另立新起点，重新建构。笔者认为电影改编还会涉及两类带来不同效果的重复：同一或对立。

（一）同一

如前所述，电影形式的统一是最重要的形式问题之一。电影的各个部分、电影与电影之间，应该严格地相互依赖。构建这样一个强有力的统一结构的

目的是要在电影和观众之间建立一种联系。在统一的体系之中，建立与前文本的强联系，亦有助于先文本与观众建立强联系。同一，更注重的便是这种强烈的统一式联系。文本与改编文本，走的是一条“相似”的道路。

沙汉姆(Shaham)认为，电影形式的重复通过提醒来提供信息，从而提供电影和观众之间的交流。改编电影中所展现的信息，对观众参与电影起到了至关重要的作用。信息重复是由对我们的回忆、对人物的回忆和对故事的回忆组成的。例如观众印象中的人物描述，被不同创作者的作品表现出来，却呈现出连贯性的特征。这些连贯又同一的信息特征就以重复的方式提醒着观众，吸引着观众参与前后文本大链条之中。笔者认为同一性的重复改编，更多强调的是重复之覆盖作用，它体现的是一种包含、内含和扩展的关系。此类作品并不标榜与源头的差异，而是寻求与源头的共鸣，例如《新白娘子传奇》无论如何改编，白素贞和小青在外形与性格上都符合原传奇的人物设定。

同一性重复就拍摄理由而言，是原著、原事件或原作品受到社会各界的关注，而此类的电影改编较多体现“忠实”的元素，以确保不为“忠实”的观众所排斥。张皓导演的电影《命中注定》改编自《我心属于你》，基本保留《我心属于你》的故事线，延续了浪漫兼喜剧的风格。连导演、故事叙述手段都未曾变化的《我是证人》，则完全忠实于安相勋导演2011年的作品《盲证》。好莱坞电影《无间行者》由马丁·斯科塞斯操刀，改编香港经典电影《无间道》，导演将前文本中的故事叙述策略糅合其中，恰到好处地融入了好莱坞的文化内涵，撇去温情、诗意，改为直抒胸臆，顺利得到了奥斯卡金像奖。

中、日、韩、泰各自拍摄的《奇怪的她》(或《重返二十岁》)则直接采用同一剧本。另一部经由中、日、韩三方分别拍摄的《嫌疑人X的献身》，均改编自东野圭吾同名小说，虽然在各自改编中，有的还原原著含蓄压抑风格，有的大刀阔斧改变原著风格，但剧情的发展则忠实于原著。中国的《误杀》借泰国之地，还原印度《误杀满天记》的悬疑情节。经典电影作品《十二公民》便是由美国电视剧改编而来，且出现了各种电影版本，如俄国的《十二怒汉：大审判》、日本的《十二个温柔的日本人》以及中国的《十二公民》，都根据各自国家的制度设定相应的内容，但主旨仍然是还原法律与人性的较量。

同一，就是指无论作品如何被改编，最终都是接近同样的结果：主体的理解都处在原初环节上，无论对主题的表现是削弱还是增强，它们都自动选

□ 符号与传媒 (21)

择忽略较多的差异性，选择更多的同一性。另外，所有作品虽然皆属同类，是在同类范畴之内的具有同一性的作品，但改编有好坏之分，或者说每一个艺术创作者都有自己的见解、观点，他们的改编作品不可能是简单的复制，而是修补，同时也会涉及对立的问题。

(二) 对立

重复意味着某种事物被改变，而被改变后的事物则成为当前的存在。当一部电影作品被改编，就意味着有另外的解读方式来构成另一部具有相似性的作品。所以，改编也不是单纯的记忆性重复活动，而是记忆与反思共存的认知性活动。既然是认知，那就有重新解释的权利，改编作品作为重述，可能同一性居多，但必然也会存在差异。

同一性重复的作用是填补缺失的信息或提醒观众不要留下缺失点，让观众在不分散注意力的情况下跟踪电影及其改编。而里蒙-凯南的早期论文《重复的矛盾状态》(The Paradox Status of Repetition, 1980)中提出的“建设性的重复”(constructive repetition)则强调差异，要给观众以空间，而不是通过讲述和放映来让观众停留在电影里。这种重复会鼓励观众走出电影，从电影外部来看待问题。里蒙-克南“建设性的重复”基本上是通过比较来实现的，通过这种方式，一步一步地揭示重复中的变化，呈现不同的开端，并将它们联系起来。在改编的电影之中，重复的作用是通过相同带来相似和不同。重复通过介入同质性而改变同质性，并通过同质性揭示相似与不同。

对立是这样一种重复，它强调重复之中的变化，重新建构电影叙述，更追求“通过内化自身而颠覆自身”(2019, p. 8)。即使创作主体意在“忠实”于原作品，但这并不代表大多数的改编作品都是一成不变的。实际上，“从一个事物逐步过渡到另一个事物并不能消除这两个事物之间的本性差异”(德勒兹, 2019, p. 9)，在面对电影创作时，很多创作者想要更大的叙述空间，通过多种叙述策略来体现事件情节的跌宕起伏，表现出和原初事件、原作品构造的迥异之处。笔者认为，通过重复体现差异，质疑被重复对象，就是塑造对立面或寻找对立角度，提出疑问。这也是重复的特征之一：“它质疑法则，它揭露了法则的唯名性特征或一般性特征，而这是为了一种更为深刻、更具艺术性的实在。”(2019, p. 11)改编的电影作品可以从重复中稀释出某种崭新之物，也就是从习惯性的理解中激活新的思维，构成新的符号，即更多地包含与原作品对立的元素。反讽、幽默是最常见的对立方式，创作者们通过反讽和幽默的方式来颠覆重复对象，试图在重复中更新自我。所以

德勒兹认为重复“从本性上说是僭越，是例外”（2019，p. 15）。对立是极为重要的重复方式，如果没有对固定范式思维的突破和原则的反讽，就不会有更多的艺术内质得到更深入的挖掘，那么重复就仅仅是重复，毫无新意。

由此，对立性重复的电影作品可能存在三种形式：第一种，保留原作品的主干情节，却在此基础上增加或减少某一人物角色，突出或弱化某一人物性格；第二种，对原作品进行更大程度的改动，不按照原来的范型和规则进行建构；第三种，戏谑、嘲讽式作品，对原作品进行完全对立的解读，如《大话西游》就是在《西游记》的基础上进行夸张式改编的作品，从而又衍生出《西游降魔篇》等更多与原著相违背的作品。就对立的结果来看，这样的电影作品体现的是一种重复和被重复者之间的冲突关系。对立的作品往往是套着源头作品的外衣，融入更多值得批判的现实，即通过伪装经典表现现实。这种看似游戏的伪装，也是常见的重复形式，很大程度上也具有补充的作用，如《青蛇》这部作品在某种程度上就是对源头作品的翻转，颠覆了固定思维。

在尼采和克伦凯郭尔那里，“重复恰恰被设定为对习惯和记忆的双重谴责，重复所以才成为未来的思想：它既与古代的回忆范畴对立，又与现代的习性范畴对立”（德勒兹，2019，p. 19）。对立性重复实际就是挣脱了“根据”。虽然改编电影作品以过去和记忆的综合为基础，但和源头关联程度的强弱是可以改变的。一部对立作品的真正意义不在于多大程度上“反对”“背叛”原作品，而是要重新界定观众感觉的界限，把握住教育和换位思考的角度和强度，不至于既无法构成典型，又无法颠覆经典。这可以从很多跨国改编翻拍的电影中找到蛛丝马迹。韩国导演朴赞郁执导的《老男孩》，2013年被美国导演斯派克·李翻拍。斯派克·李一改原作品中的情感、意境路线，将故事叙述的重点放在电影逻辑之上。张艺谋的《三枪拍案惊奇》是对科恩兄弟的处女作《血迷宫》的改编，张艺谋一改原作品的惊悚感，反而以戏谑和幽默的方式来展现疑案。

无论是同一的电影改编还是对立的电影改编，都可能会引起对立的结果。即作品会呈现优劣之分。重复的过程是困难的，因为创作者们需要将过去的表现为当前的，或者将远距离的记忆表现为现实的。改编本身就是一个难度颇大的工程——变形既不能太过夸张又不能毫无根据。正如赵毅衡的分析，“历史的进步不仅仅是重复中包含了正向延伸，进步的重复更可能充满了危险，因为不管如何防范，多半会引向与原意图完全相反的结果”（赵毅衡，2015）。毕竟，改编失败的例子也不胜枚举。由安相勋导演的影片《我是证

□ 符号与传媒 (21)

人》，便是由他自己于2011年导演的电影作品《盲证》翻拍而来，两部作品不仅故事叙述如出一辙，导演、叙述方式等都未改变。虽然最后呈现的电影作品不能算完全失败，但这样的重复带来的价值也仅仅停留在商业利润上，看似无改编痕迹，却失去了重复的意义。还有些改编，把原作品中的精髓丢掉之后融入的反讽幽默，反而成了哗众取宠的廉价笑料。电影改编应当是通过重复来获得意义，无论是通过重复赢得还是失去某些东西，重复都应该有它必须追求的价值。

三、符号象征：朝向普遍性的重复

所有的符号化过程都使用符号来表示意义。皮尔斯说，符号是代替其他事物的事物，“符号，或表征物，是在某种方面代替某人的事物”（1955，p. 99；转引自Rogers，1987，pp. 579 - 590），代替（represent）的意思是重复、复制、替代或再现。重复的过程就是意义被制造的过程，皮尔斯说符号“传达信息”（convey information），信息则告诉接收者重复意味着意义不断的派生。重复便是意义。“当符号重复使用累积达到一定程度，其意义就越来越丰厚，最后就会出现质的飞跃。如果这种累积是正向的，社会性地一再重复使用，会不断增加该符号的理据性，理据性增加到一定程度，我们就称之为一个象征。”（赵毅衡，2015）

（一）象征意义的延续

英语单词“symbol”来源于古希腊语单词“symbolon”，字面意思是“拼凑在一起”，“它最初用来描述两件事，一件是整体的一部分，是分裂的；另一件是重新组合而成整体。因此，从同一张纸上撕下的两块或两块陶器碎片重新结合在一起，对于持有它们的人来说，可能是一种‘誓言’（pledge）或象征。从更广泛的意义上来说，象征意味着任何涉及不止一方的协议——这是一种‘传统的’安排，有别于自然产生的一种安排。象征意义作为比喻的、非文字的、隐藏的或神秘的意义是后来的、派生的意义”（Barnett，2015）。

“象征原是一般的比喻，经由重复而累积意义才形成：文化对某个比喻集体地重复使用，或是个人对某个比喻重复使用，都可能达到意义积累变成象征的效果。”（赵毅衡，2019）如《红楼梦》《西游记》成为文化象征，正是因为被反复传播。根据《红楼梦》改编的影视作品有1936年的有声故事

片《黛玉葬花》、1939年的《王熙凤大闹宁国府》、1944年的电影《红楼梦》；根据《西游记》改编的动画、电影更是不胜枚举，如1995年的《大话西游》、2013年的《西游降魔篇》、2014年的《西游记之大闹天宫》、2015年的《西游记之大圣归来》、2016年的《西游记之孙悟空三打白骨精》等，在改编与不断重新呈现的符号活动中，将历史文化演进成人类社群的文明。很多作品被不断地改编、翻拍，本质上是因为它们具有象征意义，代表着某一文化的精神内核。文化的意义正依靠形式的重复来奠定基础的。

克利福德·格尔茨认为，艺术行为和艺术现象是由一套完整的符号系统构成的，他在《地方知识》中写道：“艺术与集体生活的核心关联，不在于这样一种工具性的层面，而在于一个符号学的层面。”（格尔茨，2014，p. 116）格尔茨从符号学出发研究艺术，既强调符号的象征作用，又观照符号媒介在特定语境中对人情感层的作用。艺术相对于其他非艺术媒介而言，能更紧密地联系社会环境，融进文化元素，从而传达它所承载的特别的情感、历史等意义。这在不断改编的电影艺术作品中显得尤为突出。《唐顿庄园》因连续剧大受欢迎而被重新改编为电影版《唐顿庄园》，但其中所影射的都是英国革命时期的工业文化，第一次世界大战对英国庄园经济的影响及其前后英国上层社会生活状态的变化，英国典型庄园的生活文化等内容。对于一个历史悠久的国度而言，记忆的重拾正是通过一次又一次重述、一部又一部作品来实现的。《了不起的盖茨比》《战争与和平》《飘》这些本已经是经典的文学作品，通过一次次的电影媒介又再现为荧幕经典。

罗伯特·罗杰斯认为，“重复总是有意义的。弗洛伊德所说的‘强迫性重复’的真正意义不在于它的驱力属性，而在于它的象征方面的实际力量：作为意义的力量，而不是作为力量的意义。作为意义，重复总是形式（Informational）的，因为它非随机的。重复总是重新呈现，而重新呈现总是再现”（Rogers，1987）。重复的象征性力量，就是重复可以在多次运动之后成为一个路标，提供新的认知。基里·维罗妮卡·沙利文通过关注重复的模式，“研究早期电影中的特定群体是如何正式地、自我反射地标记他们的特定时刻的”（Sullivan，2017，p. 802）。考虑到像电影这样的文化作品可以承载他们自己的历史，他认为“这些电影（以及他们的制片人）实际上是在预测未来，而且不一定喜欢他们所看到的”（2017，p. 802）。

对象征的追求，实际上是实在世界中欲望、期待的投射。实在世界无法被符号分割开，而象征界却可以借象征符号来构建一个理念化、观念化的世界。从包裹着实在世界元素的象征界出发，这些象征符号就是文化的内核。

所以,有学者提出,“这种重复的符号活动形成的记忆是意识与意义世界发生关联的最基本方式”(张骋,2019)。

(二) 文化号召力的呈现

重复受文化号召力的影响,与象征有关,重复的运动不断在提示经典,提示社会需要再现的问题。作品被改编源于文化号召力,其一在于经典文化本身所具有的意蕴。对传统文化而言,它们的电影改编是文化精髓直接再现的绝佳方式。当某一意象被反复提起,人们甚至将其作为某一事物的替代品时,其传播便成功了。

人类经验离不开重复,“无论是以文本为基础,还是以读者为基础,就像当前的时尚一样,绝大多数试图描述文学事件的批评性尝试都依赖于对重复文本特征的感知,以作为其认识论基础”(Metzidakis, 1986, p. 159)。电影艺术亦离不开重复。重复是电影改编的艺术基底,有价值的作品才被反复提起,正是因为被反复提起,才成为永远被讨论的对象,这即经典之所以成为经典的原因。改编自《疤面人》的《疤面煞星》,作为一部隐含厚重暴力美学的电影,仍然是以对美国梦的追求为起点,又以美国梦的幻灭为终点。电影的改编以诉说时代特征的方式重新地温习着一代人的集体记忆。在历史长河之中,重复就是这样不断地呼吁文化内核的觉醒,例如文艺复兴时期,“文艺复兴”所指向的重生,就是古代精神的复苏。象征事物的形成与人的心理追求是不容分割的,人们在不知不觉中随处可以体会重复对事物的整合。因此,笔者认为,重复是象征形成的基础,而文化潜意识的号召又是重复的基础。

作品被改编源于文化号召力,其二在于不自觉重复的驱动作用。对于善于探索的艺术心灵来说,重复的对象明显是吸引人的。符号学家不可避免地要对重复的符号序列进行协调:“接收者受到嵌在文本中的路标(signposts)的指引,他们受到那些无论行为举止如何都参与重复出现的网络中的人的指引。重复的含义或意义因此派生,至少在很大程度上,从相互作用的行为中,铭刻再现,重新浮现变体,重新建立预先建立的系统,或者传播和促进它们的存在,或者经斗争而成为其他的,不同于它们表面上模仿性复制的先例。”(Barnett, 1988)重复使得符号对象在相互作用之中斗争并产生变体,接收者总是会受到重复力量的影响,无意识地加入派生意义的传播行列当中。

重复关涉人类集体情感,人类正是通过情感来感知外物的生命力。在德勒兹那里,电影非但不与各个艺术门类相并列,还是世界影像、生命影像之

外第三种宇宙影像，或者第三种宇宙感知。朗西埃将影像拆分为视源本身、影像再现及影像伦理三个层次，或分出做、看和说的三重界面。“朗兹曼（Claude Lanzman）等人的集中营电影和集中营照片最能解释朗西埃的美学政治理论，因为集中营的影像构成和再现都涉及了一个伦理的问题，而集中营照片更不单是一种影像伦理的象征，它的影像本身负载着生与死的实存问题……他们的存在从影像传递并获得受众的感性分享，但这种感性经验的本质也是其自身存在的毁灭。”（洪席耶，2001，p. 3）遗忘的东西被重复唤起，丢失的记忆被重复召回，遗忘与影像的关系正通过重复的驱动力联系起来，由此才会有“精神不死”之说。

因此，改编作品虽然散见于各国家、各时代，但它们通过联合的形式汇合。若一部作品的内容应被大众和时代铭记，那么主体便有意地改编，从而又达成无意识的重复。对电影的改编是在整合的立场上书写智性和情感的结合。当表象被数次重复之后，表象就不再是个体化的，而是普遍的。一部改编作品可能是社会规约的结果，也可能是主流意识需要的效果，社会文化催生了统一性和同一性。并且这种永久的聚合是无定形的，它以交流的方式被敞开。在重复带来的广延的场域里，观众在“我们”的世界里感受聚合的重复，又促使电影结构形成。

总之，通过重复来理解电影改编，既是对电影形式的一次观照，也是对这一常见的艺术现象的一次考察。文化的现实意义通过电影的改编得以恒常在场，并且在不断的重复运动中，改编的作品本身又成为被重复的对象而持续存在于物理空间之中。同时，重复又可分为同一和对立两种转换形式，这既表明，电影改编可以是统一而延广的电影解读，也可以是否定性的意义解释；另外也表明重复改编的电影作品面对着肯定和否定的接受群体，观众可能会因为纯粹机械的重复而产生共鸣，也可能因叙述角度、程度上对原作的差异性解读而产生反感。然而，无论改编内容如何改进、转换，创作主体及接收者们对文本的重视和再解读，都体现某些精神的不衰不朽。终极的重复和终极的电影大概是既可以以某种方式聚集一切，也可以以某种方式毁灭一切，一种重复导致的另一种重复就是凭借艺术作品内在的精神力量才被不断重复又不断颠覆着。

□ 符号与传媒 (21)

引用文献:

- 德勒兹, 吉尔 (2019). 差异与重复 (安靖, 张子岳, 译). 上海: 华东师范大学出版社.
- 格尔茨, 克利福德 (2014). 地方知识 (杨德睿, 译). 北京: 商务印书馆.
- 克伦凯郭尔 (2019). 重复 (京不特, 译). 北京: 商务印书馆.
- 海德格尔 (2011). 康德与形而上学疑难 (王庆节, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 洪席耶, 贾克 (2001). 影像的宿命 (黄建宏, 译). 台北: 编译馆.
- 陆正兰 (2015). 重复: 艺术的基本构建方式. 中外文化与文论, 3, 285 - 292.
- 滕锐, 李志宏 (2018). 认知美学视域下新媒体艺术的“亚审美性”. 福建师范大学学报 (哲学社会科学版), 209 (2), 159 - 165 + 173 + 177.
- 张骋 (2019). 从共现到重复: 从符号现象学论“电影影像生成性”. 符号与传媒, 1, 28 - 38.
- 赵毅衡 (2015). 论重复: 意义世界的符号构成方式. 河南师范大学学报 (哲学社会科学版), 1, 120 - 127.
- 赵毅衡 (2019). 论艺术的“自身再现”. 文艺争鸣, 9, 77 - 85.
- Barnett, R. L. (1988). Review on repetition and Semiotics. *South Atlantic review*, 53, 4, 103 - 105.
- Bordwell, D. (2013, June 26). Twice-told tales: Mildred pierce. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/06/26/twice-told-tales-mildred-pierce>.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art: An introduction*. New York, NY: McGraw-Hill.
- Kierkegaard, S. (2009). *Repetition and philosophical crumbs* (M. G. Piety, Trans.). New York, NY: Oxford.
- Lindsay, K. C., & Vergo, p. (1994). *Kandinsky: Complete writings on art*. New York: Da Capo Press.
- Metzidakis, S. (1986). *Repetition and semiotics*. Birmingham: Summa Publications.
- Parmentier, R. J. (2015). Representation, symbol, and semiosis: Signs of a scholarly collaboration. *Signs and society*, 3, 1, 1 - 7.
- Parr, A. (2010). *The Deleuze dictionary revised edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Presser, L., & Sandberg, S. (2015). *Narrative criminology: Understanding stories of crime*. New York, NY: New York University Press.
- Ramírez, L. R. (2013). *Design principles and methods for composing artwork*. Bloomington: iUniverse.
- Redmond, J. (2006). *How to write a poem*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Rimmon-Kenan, S. (1980). The paradoxical status of repetition. *Poetics today*, 1, 4, 151 - 159.
- Rogers, R. (1987). Freud and the semiotics of repetition. *Poetics today*, 8, 3/4, 579 - 590.
- Smith-Autard, J. (2004). *Dance composition: A practical guide to creative success in dance making*. New York, NY: Routledge.

Sullivan, K. V. (2017). *Repetition and the temporal double in cinema: A theory of critical cinematic time-travel*. Melbourne: The University of Melbourne.

Woodward, A. (2014). *Understanding Nietzscheanism*. Oxon: Routledge.

作者简介:

赵禹平, 南京师范大学文学院戏剧与影视学专业博士研究生, 四川大学符号学-传媒学研究所成员, 研究方向为影视符号学、叙述学。

Author:

Zhao Yuping, Ph. D. candidate of drama, film and television, Nanjing Normal University, member of the ISMS Research Team. Her research fields are semiotics of cinema and narrative.

Email: yupingzhao@qq.com