

广义叙述学研究 ● ● ● ● ●

“可视”与“可述”：从符号转换角度看电影叙述中的意义空间

文一茗

摘要：不同符号域之间的转换是否成功，最终要看两个文本对接受者所形成的认知冲击与意义效力是否等值。符号的转换或翻译所引发的，不只是文本交流方式的变形；文本意义的衍生，往往诞生于不同文本符号之间的转换与指涉。因为每一次符号意指过程都会形成不等值的翻译，导致自我认知可能的转变。本文基于上述符号叙述视角，辨析电影叙述如何以视听符号所组成的意义空间，尽量等值地转换文字文本中的单一符号，及由此为自我所带来的认知启发。

关键词：符号转换 电影叙述 自我 文本意义

Visibility and Narratability: The Dimension of Meaning in Film Narrative from the Perspective of Sign Translation

Wen Yiming

Abstract: The most significant and shaping factor to a successful translation between two kinds of text is commonly agreed on as the equal impact upon receivers' emotional and cognitive approaches to the textual meaning. The transformation or translation of signs not only changes the

ways of reception but more of one's reconstruction of the original text, therefore, begetting the possibly new dimension of textual meaning. Such view originates from the belief that translation of the original signs is impossible but fruitful, inviting one to reshape the original text. This paper revisits and offers a semiotic-narratological perspective to the much-discussed issue of the comparative study between the film text and the verbal text, exploring the new dimension of meaning during the process of translation.

Keywords: translation of signs; film narrative; the self; textual meaning

与文字叙述相比，影视叙述不只是一种背叛式的改编，而应当被理解为基于不同符号媒介的转向。符号的转换或翻译所引发的，也不只是文本交流方式的变形。通过诉诸不同认知符号抵达目的地时，等待我们的，或许是符号本身所无法言说的新兴领域。文本意义的衍生往往诞生于不同文本符号之间的转换与指涉。因为每一次符号意指过程（从符号到对象再到解释项）都会形成不等值的翻译，导致自我认知可能的转变。这既有可能导致原有的符号所指流失，也有可能为自我打开认知的另一扇窗户，引向新的未知领域。每个符号，都是思维理念的“影子的影子”；而每个符号在滑向下一个符号时，都会折射出与原初相去甚远的自我形象。每一次转换，都有意义延伸的可能。

由此看来，一个文本诉诸的符号媒介越多，符号域所涉越广，形成的意义转换空间就越大。如若同意这一说法，我们不妨进入文字文本与电影文本的比较。这次比较的着眼点并不在于此二者的发出与构建，而更多在于此二者在认知媒介及其对接收方式之影响的差异。

首先，就符号传媒的方式而言，传统意义上的文字文本可被理解为建立于单一符号（即文字）这一媒介的一种叙述，尽管文字可以被读者理解继而分化为视角、声音、感触等次生的二度示意符号（比如，我们可以专论小说《面纱》中的色彩意象）。与之相比，电影文本是典型的跨媒介叙述，它基于不同感知领域的符号共同支撑才能完成叙述；最基本的划分，有声音符号、影像符号、文字（台词）符号等。^①也就是说，作为一种视听文本（audio-

^① 参见马睿、吴迎君《电影符号学教程》（重庆大学出版社，2016年），该书认为一个电影文本中包含的符号叙述元素至少可分为影像（视觉符号如人物影像、实物影像、纯虚拟影像）、声音（听觉符号如音乐、声响、人声）以及语言（话语与文字符号）。

visual text), 电影的接收与理解取决于观众的视觉/听觉认知能力, 即耳目同时向世界索取意义的的能力。所以, 在探索电影对文字文本的改编时, 我们要考虑的是: 单一的文字语言符号是如何尽量等值地转换为(尤以视觉为突出的)多媒介符号的? 并且, 如此路径的不同, 是否会形成意义目的的差异?

正如任何翻译研究所示, 不同符号域之间的转换是否成功, 最终要看两个文本对接受者所形成的认知冲击与意义效力是否等值。其实, 我们不难理解, 文字叙述中的“视角”如何对应于电影文本中的镜头语法, 以及镜头具备何等强大而隐形的叙述干预能力。作为隐蔽性十足的叙述者, 电影镜头不仅可以自然而然地提供故事展开的叙述框架, 并且可以让观众相信, 其所允许的感知权限竟是理所当然的。

但若探究此二者之间的转换原理, 则需要进一步辨析文字(单符叙述)与电影(跨符号叙述)各自的优势, 及其形成的不同认知捷径。或许, 我们可以尝试着这样去理解: 总体而言, 文字叙述胜在对事物内部的隐喻再现, 而电影叙述则胜在对“外部”提喻式的再现。

如果用图式概述文字叙述之于自我的符号化过程, 应该是:

(再现的) 思维观念—文字—(形成的) 思维观念

贯穿始终的是自我的思维: 通过隐喻提取意义的可能性。在神秘不可言说的思维领域与五官可感的形而下世界之间, 抽象的文字符号是自我经过的中介。所以, 抽象的文字在再现不可言说的内心世界或晦涩的思维领域方面, 似乎具有一种天然的优势。比如, 文字文本中十分自然的内心独白、自我分裂等, 在转换为电影文本时, 不得不求助于背景音乐、画外音(不惜以暴露叙述框架为代价)等跨媒介联合示意。

反过来, 电影文本的接收方式典型地突出视觉, 能够出色而自然地(所谓自然, 即保持叙述框架在接收过程中的稳定性)完成对“外部”(即可视事物)的再现。

较为典型的如演员(包括其外形与演技诸方面)这一最为重要的影像符号。在电影摄制过程中, 对人物的刻画必须通过将之“外在化”。即便是人物心理分析气息浓厚的叙述, 也必须对其内在进行“外在化”处理, 如演员表情微妙的面部特写——保证其依然直观可视。甚至, 演员外形的可视性也成为观众进行意义构建的重要元素。比如电视剧1987年版《红楼梦》的观众, 很难同等认可2010年版《红楼梦》中饰演林黛玉的演员。原因很简单, 1987年版饰演者陈晓旭被认为不仅演技精湛, 对原著中的角色再现拿捏有度, 能

够有效地转换文字叙述中的“灵性美”（《红楼梦》中有关林黛玉的外貌描述，往往是“闲静时如姣花照水，行动处似弱柳扶风”之类的“灵性神韵之美”，明显区别于再现薛宝钗时用的写实视角如“脸若银盆，眼如水杏”等）（文一茗，2011），其外形特征如瓜子脸、丹凤眼等，及其气质，也被观众自觉地补入了对文字叙述中该角色的意义还原之中。故此，大部分观众对2010年版剧作中的演员（圆润的脸形特征等）相当排斥，因为前者的外形特征（视觉元素）已经成为观众构建角色意义所指时不可或缺、已然固化的叙述元素。

除此以外，典型的符号转换还有对“场景”（setting）进行陌生化的再现，以及对时间（先后顺序，即抽象思维化）的并置（空间化，即视觉化）处理，如镜头内的蒙太奇手法，从而将相继展现的逻辑对象转换为空间中的视觉感知对象。如《指环王3：王者归来》中罗汉国王率全族驰援白城之战的叙述，始于一个静止的全景镜头，“等待”罗汉全族军马驶入镜头框架，由此将之前影片叙述中的拟全知视角（电影文本的最高层叙述者，拟人格主体）切换为白城厮杀双方（刚铎战士与魔君戒灵）的混合视角，表现出援军抵达那刻带来的“叙述转折”之感；与此组镜头同步的背景音乐（*The Fields of the Pelennor* by Howard Shore）不同于一般战场叙述类似冲锋镜头常用的激昂愤慨，而以缓沉且坚实的曲风作为视觉影像的叙述支撑。B站在线影院弹幕中，影迷们将这一组镜头叙述赞誉为“观影三小时只为此三分钟”。此处，可视的镜头叙述所指示的不只是看得见的移动影像，更有那看不见的、捕捉影像的思维。

由此，我们不妨将文字与电影叙述分别理解为意义的“内在化”与“外在化”文本，显然，这是就两者接收的方式而言。也就是说，叙述意义的内在或外在，在于文本被接收时所依赖的不同符号媒介。文字符号所开启的，是一场自我内在的抽象思维旅程；影像符号则力争将内在的抽象世界引向视听可触及的形象世界，并在从抽象转向形象的这一符号转换过程中，丰富自我对符号文本所指对象的认知。文字叙述是自我对世界的概念化还原（conceptual reduction），电影则意在获得一种体验式的再现（experiential representation），在具体的叙述布局中，可以体现为以下诸方面。

首先，是文字文本中角色内心的隐喻式还原 vs. 电影文本中的提喻式再现。用文字符号还原角色的内心，可谓以抽象替代抽象。然而，当我们合上一本书时，书中人物的内心世界对我们而言却可以做到实在可感。其中，最为根本的路径便是隐喻。作为自我最基本的思维方式（也可以说是符号最有效的属性），隐喻保证了自我认知能够由易入难。文字通过指向各种已然熟悉

的概念（如听觉、视觉、嗅觉、触觉等），借由各种修辞（如常见的通感、起兴等），形成一张强大的意义辐射网络。济慈的名篇《夜莺颂》中，“黑暗”这一色彩意象被分别比拟为墨绿（verdurous glooms）、幽香（embalmed darkness）甚至死亡（Darkling）等概念。^① 宋词《浣溪沙》中，秦观反向运用抽象之“愁”比拟具体之“烟”^②，使叙述别开生面。

本身抽象的文字符号在表现角色隐蔽的内心时，其首要任务似乎并不在于“精准”，而是形成与角色内心情感效力相当的隐喻概念。

电影叙述的影像世界通过视觉框架所筛选的外在言行，为自我提供另一个关于人物内心的投影。无疑，我们在电影中所推导而得的角色内心，是基于被给予的视听符号（尤其是角色可见的外在言、行、神及配置的画外音、背景音等）。通常，这些直观可感的影像符号（如表情复杂微妙的脸部特写）以提喻的拟现实主义风格指向角色的内心。与文字叙述相比，这是一种由具体延伸至抽象，从有形把握无形的路径。

其次，是文字叙述对事件的概念化处理 vs. 电影叙述中的经验化处理。文字叙述在进入事件之前，就已经将之还原为某个事件前的概念。而电影叙述则体现出一种与之相反的方向，将关于事件的概念展开为流淌的经验。文字符号是对“事件”这一概念的收拢与凝缩，电影则是事件的展开。因为文字的本质是讲述（to tell），而电影的本质是模拟演绎（to demonstrate），这是两种不同的叙述模式。在其广义叙述分类中，赵毅衡曾将此二者的差异界定为：再现方式上是否为“现在进行时”——此刻发生，意义在场实现（赵毅衡，2013，p. 39）。由此生成的叙述动力是不同的。“此刻”的展开以及观者的体验性在场（而非事后的还原）是影视文本最基本的意向性。因为，从接收角度来看，演示类叙述有别于记录类叙述之处在于：记录类叙述所要求的接受者参与是在读者反应意义上的，其过程本身不要求读者参与；而演示类叙述所要求的观者参与，则在叙述展开过程（这一不可复制的“此刻”）中落实，至少是一种模拟正在进行的感觉（p. 44）。

由此，文字叙述重在“塑形”，电影叙述重在“体验”。文字叙述往往将

① 原文参见济慈《夜莺颂》第四、五、六节：“save what from heaven is with the breezes blown/Through verdurous glooms and winding mossy ways.” “But, in embalmed darkness, guess each sweet/wherewith the seasonable month endows”, “Darkling I listen; and, for many a time/ I have been half in love with easeful Death”.

② 原文为：“漠漠轻寒上小楼，晓阴无赖似穷秋。淡烟流水画屏幽。自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁。宝帘闲挂小银钩。”

事件处理为一个概念；电影叙述则将事件转换为（对观者而言）棱角分明的在场体验。与之对应，文字叙述中的时间表现为事件之间的内在逻辑，而电影叙述中的时间则往往可以平面展开。所谓意义的内在化或外在化，皆是针对文本之于接受者的认知冲击效力。意义化即文本化。构建文本的不同符号让文字文本的接收方式始于抽象思维深处，电影文本则将之推入思维的诸种形象符号之中。

接下来，让我们以文本《朗读者》（*Der Vorleser*）为例，试着比较小说文本与电影文本所分别带来的“内在”叙述与“外在”叙述。无论从叙述形式还是所述内容来看，《朗读者》（本哈德·施林克，1997）小说原著都堪称一部典型意义上的“内在化”文本：用内心独白的回忆，揭开最隐蔽的一场自我对话。

在这场自我对话中，男主人公米夏·伯格徐徐开启年少时经历的一段离奇恋情的回忆：15岁的高中生米夏在放学回家的路上因身体不适倒在路边，从而结识了35岁的电车检票员汉娜·施米茨。在汉娜的帮助与护理之下，米夏恢复了体力，得以安全回家。但是，这次经历让米夏产生了某种神秘复杂的情怀，他在康复后找到了汉娜，与之发生了关系，两人逐渐形成一种奇特的幽会模式：阅读—做爱。就在即将被所在公司提升为电车司机时，汉娜神秘失踪。几年后，已成为法律专业实习生的米夏在审判纳粹集中营看守的法庭上再次遇见作为被告的汉娜。之前的谜团逐一得到了解答：汉娜并不识字。然而，羞于承认自己是文盲这一事实的汉娜（这也就是为何她着迷于米夏为其朗读书本，以及为何在被提拔晋升之际却选择辞职而浑浑噩噩加入纳粹党卫队，选择一份无需识字的工作——集中营看守）竟然放弃了最后一个有利于自己减刑的机会——笔迹鉴定。汉娜“承认”，死亡行军中导致三百多名犹太妇女被活活烧死的组织策划书是自己所写，因而被判处终身监禁。唯一知晓实情的米夏在“说”与“不说”之间纠结良久，最终选择顺从汉娜羞于承认自我这一本意，而保持了沉默。然而，米夏始终无法忘记汉娜和那段未竟的恋情，将自己朗读的声音录制下来，寄送给监狱中的汉娜，以一种特有的方式实现陪伴、鼓励及对话。近二十年后，汉娜即将出狱之际，米夏第一次探访了狱中已然苍老的她，并为之安排好出狱之后的住宿与工作。汉娜终究未能接受自己不识字的事实，也没有接受自己曾因不识字而卷入的屠杀，更无法面对知晓自己秘密的恋人米夏，在米夏准备接她出狱的前日，她选择了自杀。

小说在叙述者“我”与被述者“我”（即知晓真相与秘密经历）之间似乎

刻意拉开了距离。支撑小说叙述的与其说是对秘密的揭示，不如说是尝试着在揭示的过程中赋予秘密某种理解。恰如小说的开头，叙述者“我”追问自己为何如此伤感：

为什么当我回首往事时，总是这么伤感？这不是对昔日欢愉的强烈欲望，又是什么？说起来，那紧接下来的一个礼拜，对我才真是美事连连呢……难道是因为知晓后来会发生的事情吗？或者知道事情一直都在那儿等着，这一切才让我如此悲伤？

到底为什么呢？为什么那些本来是幸福的，却在追忆此情时一戳就碎，就因为其中隐藏着不可告人的真实吗？为什么两情相悦的伉俪岁月，一回忆起来味道就会变酸……对幸福而言，回忆有时并不始终保持忠诚，就因为结局无比痛苦。那么，难道只有终身厮守，永生永世，幸福才是无价之宝吗？只要事实当中始终都包孕着痛苦，尽管毫不觉察、茫然无知，也总会以痛苦告终吗？那么，什么又是毫不察觉、茫然无知的痛苦呢？（本哈德·施林克，2012，p. 41）

小说中的叙述者“我”极力将汉娜不识字这一秘密的揭晓往后推延。在这种滞后揭晓的努力中，“我”的叙述融入汉娜的秘密之中，从而使“我”成为一个通过叙述而隐藏自我缺失的人。正如我们在前面部分所理解的那样，任何文本都会迂回地指向自我的某种缺失。在这个故事中，“文字”或者认识文字的能力（literacy）本身是一个极其意味深长的隐喻。它是个体与他人、世界的交流得以可能的共享元符号能力。面对这种符号能力的缺失，汉娜选择的是隐瞒。隐瞒，是第二个隐喻符号：汉娜所隐瞒的对象不只是真挚的恋人米夏，而是整个世界，如当初就职的公司甚至审判的法庭。将汉娜的隐瞒理解为自私或许过于简单，否则，汉娜不会宁可接受为此而付出的沉重代价——终身监禁。隐瞒，是对自我缺失这一真相最为决绝的不妥协。由此，小说出现了第三个隐喻，即汉娜的孤独：因不具备与世界共享元符号的能力以及对这一事实的隐瞒，而承受与世隔绝的孤独。无论汉娜进入他人或世界的路径行至何处，终归以一种绝情般的断绝与抽身戛然而止（这一形象贯穿于故事的始终，如汉娜行色匆匆地出现，形单影只的公寓，孤立无援的法庭辩护，以及最终悄无声息的终结）。

作为此秘密的见证者，叙述者“我”遭遇的或许是更深意义上的自我缺失，正如我们在相当多的文学作品中所看到的那样，往往那个退守旁观的人承载了最大的秘密和无奈。米夏始终无法释怀的是这段神秘而无果的恋情，

其中，汉娜的无可替代更为这个“无果”结局赋予了悲剧的色彩。也就是说，“我”之所以不停地诉说，是因为无法接受这种残缺。这种残缺，在故事中也会有其他层面的折射——如专攻法律的“我”所做的，竟然只能是见证法律在面对复杂人性时的无能。除此以外，更有卷入叙述回忆之流中真切感受到的软弱：

对我来说，审判不但没有了结，反而是刚刚开始。我本来只是一个旁观者，现在突然变成了一名参与者，一个游戏同伴，也是一名决策搭档。这个新角色不是我追求来的，也不是我选择得的。但是，这个角色就是为我拥有，不管我愿意与否，也不管我做什么，或干脆什么也不做。（本哈德·施林克，2012，p.138）

同名改编电影《朗读者》（史蒂芬·戴德利，2008）以自己的方式在观影者处取得了另一种认可。电影叙述将小说叙述重心——秘密的阐释——转向了秘密的展示本身。首先，电影放弃了小说中发人深省的“二我差”叙述模式^①，而是通过古典的隐形框架叙述，将有关秘密的一切不动声色地置于观众眼前，使之同步发生、同步体验。小说中叙述者兼人物“我”米夏“享有”认知高位^②，在电影中被向下还原为只是一个人物而已。由此，将看与思考的权利转交给了观影者。的确，电影叙述就是要将文本还原为“看”出来的名堂。令人印象深刻的一例，是影片中经常出现米夏与汉娜前后并置的特写镜头，打破了小说中单向的视角（即叙述者“我”看汉娜的视角）格局。电影中的迈克尔·伯格（即原著中的米夏·伯格）既在看，同时也被看。由此，影片以不同于小说叙述的方式，让观众感受到每个涉入其中的自我之缺失。

比如小说中的叙述者“我”，经常靠回忆呼唤汉娜在场，并赋之以特写：

^① “二我差”是赵毅衡提出的符号叙述学概念，即叙述者“我”，写人物“我”往日的故事，直到故事逐渐逼近叙述时刻。在这一刻发生之前，人物“我”和叙述者“我”会形成主体冲突。通常的叙述模式是，一个成熟的“我”，回忆少不更事的“我”，如何在人生风雨中经受过历练，直到认知人生真谛。叙述过程就是人物赶上叙述者的过程，所以一般采用的是第一人称视角；并且，为了不使叙述显得过于老练，会采用部分自限而非全知的视角。参见赵毅衡《广义叙述学》（四川大学出版社，2013年）第三部分第一章第五节。

^② 典型一例，叙述者“我”在回忆过去的经历时所介入的大段富于哲思的评论，如小说第21页关于行动与思维的关联，颇像哈姆雷特关于生死之抉择的内心独白：“从往日行为中，我发现了一种漫长时间中的生命模式，按照这一模式，思想和行动要么一致，要么分离。我是这么想的，我如果得到了一个结论，并把这个结论转化为一项坚定的决定，那么我就会发现，如果按照这决定行事，后果会完全是另一码事。所以，看起来应该按照决定行事，实际上却不能照章办理。在我生命的流程当中，有的事情不做决定，却去这么做了；有的事情做过决定，却不去那么做。这样的事情简直太多了。如果真出了事情的话，不管是什么事情，都会牵扯到行动。”

渐渐地，在我记忆中她那时的脸蛋上，覆盖重叠上了她后来的脸盘。而每当我希望把她重新呼唤到我眼前来，要看她当时是什么模样时，她虽然显现出来，却是一个没有脸的她了。于是，我只好自己重新描绘。她额头高高的，颧骨也高高的，眼睛浅蓝，下巴很有力的样子，嘴唇很丰满，轮廓是完美的曲线，没有一点棱角。一张典型女性的脸盘，开阔饱满而不轻易动容。我心里明白，我认为很美。但是，这种美却不能重新显形在我眼前（本哈德·施林克，2012，p.13）。

电影叙述处理的类似特写则为：迈克尔倚靠门栏，深情注视着因唱诗班吟诵而深受感动的汉娜，迈克尔那张爱意满满的脸也被赋予了一个特写。另一例，当审判长宣布汉娜将被处以终身监禁时，电影镜头在汉娜与迈克尔的脸部特写之间频繁切换。电影镜头所呈现的影像符号不同——一个是因痛苦而夺眶的热泪，一个是焦虑而干枯的双眼，尽管如此，它们却都指向相同的对象——绝望与孤独，从而使迈克尔与汉娜处于绝对同等的文本地位。

与文字叙述相比，电影叙述通过“看”的视觉化处理，将文字叙述中的“无法阅读”（文字叙述中汉娜的无法阅读与“我”的长篇沉思及学者式的追问形成鲜明对比，电影叙述充分发挥影视符号的可视性，将此叙述格局处理为对“看”的视觉化）处理为关于自我缺失的典型文本。汉娜至死不能面对自我，迈克尔沉重的回忆和无法释怀的感情以及对法律与人性之间灰色地带的无奈……每个涉入其中的人，都以自己的方式来逃避、应对这种缺失，直到慢慢学会将之纳为自我生命轨迹的一部分。这无不体现出从“可视”向“可思”的符号转换，这一转换本身便是意义可能拓展的空间。正如斯图亚特·麦克道格拉在其《电影制作》中总结所言：每一种艺术形式都有其媒介而导致的独特性，电影制作者在将故事转换为电影之前，必须认清每一媒介的独特性。鲜有人能心甘情愿地接受生命中的那根刺，直到叙述的“我”在诉说中慢慢学会将之拾起。这或许更是电影改编想带给我们的启示。

进一步而言，每一种媒介的独特性，正是其所携带的媒介符号的具象化。如本文开篇所言，符号的转换或翻译不只是引发文本交流方式的变形，更是开启了新的认知可能性。叙述，为意义所牵引。作为出现相对较晚的第七艺术，电影开启了新的意义体验与生成空间，使我们将电影赞誉为“电影”。

□ 探索与批评（第八辑）

引用文献：

施林克，本哈德（2012）. 朗读者（钱定平，译）. 南京：译林出版社.

马睿，吴迎君（2016）. 电影符号学教程. 重庆：重庆大学出版社.

文一茗（2011）. 《红楼梦》叙述中的符号自我. 苏州：苏州大学出版社.

赵毅衡（2013）. 广义叙述学. 成都：四川大学出版社.

作者简介：

文一茗，四川外国语大学英语学院教授，研究领域为叙述学、符号学理论。

Author:

Wen Yiming, professor of School of English Studies, Sichuan International Studies University. Her research fields are Narratology and Semiotics.

Email: wyl023@163.com