

# 骑墙叙事、语境错位与隐喻功能耗散

## ——电影《白鹿原》改编之失一解

■ 谢刚、李硕嘉

### 【摘要】

电影《白鹿原》对原著的改编既想删繁就简，又想存续史诗气质，以致陷入“骑墙叙事”的窘境。影片中的民俗演示秉承了“第五代”民俗电影的套路，由于时代语境的改换和符号隐喻效能不断衰减的既定规律，导致这种演示未能催生昔日的视觉效应，转而成为直白的地域文化宣传。

### 【关键词】

《白鹿原》 骑墙叙事 语境错位  
隐喻功能

文学名著的影视改编是一件机遇和风险并存的事情。机遇有三：其一是“依葫芦画瓢”。名著本身成形的叙事构架，能够供给影视制作者以基本依托，省去凭空编剧的诸多烦难。其二是“向阳花木易为春”。既然是名著，在思想价值或艺术品质上自然非同一般，附着在名著上的影视创作，便于汲取原著养分，借势开放叙事光华。其三是“大树底下好乘凉”。名著因其声誉广泛，拥有为数甚众的现实读者和潜在读者，他们皆有可能成为影视作品受众，票房和收视率因此更有保障。风险有二：其一是“现实中的风景总难有想象中的好”。充分领略了名著魅力的读者在转变为影视作品的观众之后，难免会把影视作品与原著进行比较，并以挑剔的眼光检验影视作品是否达到原著水准，由读者转化而来的观众，显然具有比平常的观影预期更高的心理期待。改编者在把文学作品形构的内视性幻象转化成“可见情景”时稍有不慎，便可能因未能展示受众“想象中的美丽风景”而招来非议和贬评。其二是“画虎不成反类犬”。借助影像语言所进行的“二度创作”，要能达到或超出原著的水准，须得是改编者（主要是编导）能把握住原著的灵魂，并采用与之适配的影像表达方式，把它成功勾画出来。改编者对原著的参悟程度和影视制作技术的熟稔程度，直接决定了再创作的水平。如此而言，改编者既要有相当的影视素养，还要有很高的文学接受能力。如果改编者并不具备“理想读者”的素质，对原著没有透彻的解悟，抑或不能充分驾驭影视叙事技巧，必定无法攫住原著神髓，其结果往往弄成一个得其形而失其神的效颦之作。

90年代以来的当代文学，长篇小说《白鹿原》一直被认为是思想内涵最为厚重的名著之一。时至今日，“厚重”大约已经

成为大多数论者描述《白鹿原》的一个关键词汇。一般而言，“厚重”总是与“复杂”联系在一起，意味着难以概括、不好把握。或许正因此理，与其他当代长篇名作纷纷“触电”相反，《白鹿原》的电影改编一直付诸阙如，据说许多著名导演本有意为之，但终因“不好下手”而主动放弃。直到这回，导演王全安终于不惮名著改编“九死一生”的畏途，勇敢地把《白鹿原》搬上了大银幕。用相对短小的电影叙事来涵容体格庞大的长篇史诗，本有诸多不便，许多编导为此采用缩略和简编的策略。王全安也不例外，一方面他对原著做出删修，但另一方面又试图保住原著的厚重。显然，王全安和大多数人一样，意识到厚重是这部小说最重要的品格，正如他所坦言：“陈忠实这本书一定是有他的分量，我能感觉到一种托付的分量，沉甸甸的，现在就想怎么把它提炼出来，不要辱没了原著。”<sup>[1]</sup>为追求厚重，王全安想方设法，其中最显眼的莫过于延伸电影片长，拍摄剪辑出数百分钟的超长版，最短的国内公映版也达到了150多分钟。然而从各方反应来看，大多数观众似乎没有从漫长的观影时间中体味到厚重感，反而在纸媒和网络上吐露各种负面体验，诸如电影削减了小说的内涵，电影故事叙述冗长沉闷、缺乏过渡、有头没尾等等。与之相应，影片的票房虽然达到一亿数千万元，但考虑到影片通常需要三倍于投资（据相关报道为一亿多元）的票房才能收回成本，这样的票房收入只能用惨淡来形容。

## 一、“骑墙叙事”的缘起、表征与效应

被誉为史诗的文学作品所讲述的，一般是一个时间跨度较长的故事。这个故事通常又具有一些特点，例如叙述线索纷繁、人物形象众多、思想意涵丰富等等。用时长和容量有较大局限的电影叙述来套装史诗，其难度不言而喻。西格尔断言：“如果故事的进程在时间上跨度很大，改编时也会困难重重。史诗是最难改编的。”其原因在于“时间段愈长，戏剧性和焦点就愈容易消散。”<sup>[2]</sup>在戏剧性与叙事焦点散失的情况下，电影勉为其难地讲述一个包罗万象、跨越较长时期的历史故事，难免流于沉闷冗长，失却引人入胜的叙事魅力。叙事与精彩绝缘以后，电影所要传达的思想极易变成枯干乏味的抽象

说教。职是之故，要想把史诗性文学作品搬上银幕，编导必须重构一个适合影像言说的叙事框架。王全安拥有多年编导经验，自然明白这些道理，为此他针对小说《白鹿原》采取了一系列的改编手段。

我们看到，在电影《白鹿原》（内地公映版，下同）中，小说里占据了不少篇幅的朱先生、白灵、白孝武、白秉德、冷先生、鹿兆海、土匪们、中共地下党等一拨人，统被弃用，留用人物主要有白嘉轩、鹿子霖、黑娃、田小娥、鹿三、鹿兆鹏、郭举人等数位。被删人物的所作所为或被一并删除，或以“张冠李戴”之法挪移到留用人物身上，例如认鹿三为干爹的人由白灵改为白孝文；把辛亥革命爆发的消息带到白鹿原上的人由冷先生换成鹿子霖；被郭举人委派去结果黑娃性命的人由郭氏二侄置换成麦客等等。从故事时间来看，电影容纳的时段始于清末民初，终于抗战爆发之后不久，小说后半段所述，即发生于40年代及建国后之事，不论与弃用抑或留用人物相关的，统被删去。整体观之，经过这一番删除，人物大幅减少，情节大为简化，电影叙事已经远无小说的纷繁复杂。很显然，电影不想被小说庞大的组织结构拖累，也试图回避属于意识形态敏感区域的建国后故事。王全安心里当然清楚，电影片长不可能无限拉伸，对《白鹿原》这类宏大叙事亦步亦趋，只会把电影弄得笨拙不堪，使改编成为吃力不讨好的失败之旅。如此而言，这种“削足适履”的做法是迫于史诗改编无法面面俱到的无奈选择，也有回避与主流意识形态发生冲撞、顾忌审查制度的不得已苦衷。那些嘲讽电影把《白鹿原》缩略为《田小娥传》的评论者，没有抱以“理解之同情”的态度，易于招来“站着说话不腰疼”的反唇相讥。但是这并不意味着王全安对《白鹿原》的影像呈现无可挑剔，事实上，它离成功的改编尚有不小距离。与其说王全安改编《白鹿原》失误的根源在于他删繁就简的处理，毋宁说在于他在取舍去留的过程中，陷入了举棋不定、患得患失的矛盾中。王全安一方面意图冲出照搬史诗的改编陷阱，按照自己对小说的理解，从中理出适合电影叙述的思路，一方面又不敢彻底放开手脚，完全撇开小说的恢弘广阔另起炉灶。究其缘由，大概是王全安没能摆脱小说“影响的焦虑”：传递小说厚重宽阔的史诗气度，无形中构成了一道不许逾越的戒律，横亘在编导心

头，不时提醒他简编幅度必须限制在一定范围以内。就这样，王全安既无法突破电影容量与生俱来的既定局限，又想紧随原著不至于远离，以此挽留小说的史诗气质，终于造成了影片的“骑墙叙事”姿态，即“删”又不敢删彻底，“留”又无法留充分。

从叙述内容来看，电影主要以片段组合的方式，讲述在四个历史时期（辛亥革命前后、军阀内战、国共首次合作、抗战刚刚爆发），与时代大事若即若离的白、鹿两家两代人的生存际遇和命运图景。这种叙事规划，体现出编导对小说作为“民族秘史”的叙事追求念念不忘，力图在电影中予以承继，同样出具史诗风貌。然而，与小说具有宽广的历史时空，能够从容而有余裕地绘制人物的命运沉浮，以此层层铺排历史的丰富与复杂，营造耐人寻味发人深省的历史感相比，电影因其叙事容量的天然局限，很难在史诗追求上得心应手。我们看到，电影在腰斩小说的过程中，导致许多人物变成银幕上的匆匆过客，无法展示其完整圆全的人生轨迹，而没有人物的命运流程，历史的波谲云诡，人性的繁复幽深，文化的漶漫驳杂，都因失去载体而无从落实。在此情形下，电影汲汲以求的与小说相仿的史诗性不可避免地要面临冲淡稀释。不少观众敏锐指出，电影中白孝文卖身从军不知所踪，鹿兆鹏受到缉捕下落不明，未免意犹未尽，而黑娃变身土匪劫掠白家，鹿三刺杀小娥悬梁自尽，实属起事突然。表面上看，上述对人物招即来挥即去的任意摆布，似乎应归咎于编导在故事讲述与人物刻画上的能力不足，在本质上却是根源于编导顾此失彼的尴尬，即在主观上想复原小说的史诗气象，客观上又无法达成初衷的捉襟见肘。

正如某些论者所言，电影《白鹿原》真正把人物命运表现得比较整全而自然的只有田小娥。的确，王全安最想刻画的人物可能就是田小娥，在他心目中，原著中关于田小娥这一脉叙事线路，似乎是改编的重点属意所在。王全安坦言，在改编之前，他“反复思考最终确定了‘繁衍’这样一个主题……而这种‘繁衍’到了故事里面就是爱情，最本质的就是这方面。”<sup>[1]</sup> 原著关涉情爱叙述的两个焦点人物是田小娥和白灵。王全安要关注爱情，表达具有原始意味的“繁衍”主题，带有几分野性的田小娥显然比白灵更适合作为表现对象。或许担心以田小娥为

中心，会招致外界指责其改编思路过于狭隘，又或许觉得“田小娥传”式的故事尚不足以落实小说的厚度，他想“求大求全”。于是他在电影中分解出多重叙事空间，让多路叙事线索齐头并进，意图在修剪小说之后依然葆有其浑厚。

客观视之，电影中白嘉轩、鹿子霖、白孝文、黑娃、鹿三、鹿兆鹏等人物形象，尽管在某种程度上促成了田小娥的命运演变，但是关于他们的叙述，并非只有完善田小娥形象塑造的功能，而是旁逸伸展着各自独立的形象意义。换言之，田小娥与其他人物并没有明显的主次之别，后者之于前者，没有形成众星拱月的附属关系。不得不承认，小娥之外的人物群体藉由各自的性格蕴义，拓宽了电影对历史、文化、政治以及人性的思考空间，部分达到了“简编”而不至于“简单”的目的。但是叙事效果却因此大打折扣。这种群像展览的人物设置、多条叙事线索的穿插交织，导致电影的叙事分散了焦点，或者说使焦点增多而终于失去中心焦点。西格尔一针见血地指出：“如果是史诗规模的，其中的事件过于琐碎，或焦点分散在许多不同的主题上，拍出来的影片会趋于松散。”<sup>[3]</sup> 而对于大多数普通观众来说，他们“通常不欢迎主题先行的静态电影或从头至尾在人物性格上做文章的电影。这种电影也许有丰富多彩的形象和对人的生存状况的深刻洞察。但它们却缺乏运动和方向。观众的反应通常是认为它们节奏太慢和沉闷，哪怕它们的放映时间仅仅才九十分钟而已。”<sup>[4]</sup> 尽管《白鹿原》超常规地拉长了电影的放映时间，但仍然无法提供足够宽敞的叙事空间来充分塑造这些人物形象。那些对原著并不熟悉的观众，以及普通电影消费群体，在影片枝枝蔓蔓、头绪繁多的杂乱叙述中，刚刚投入对某一人物和故事的关注和期待，又被迫向继起的另一人物和故事转移注意力，如此显然会不断分散观影过程中所必须的专注度。而电影采取“花开数朵，各表一枝”的叙事方式，主次不明地给多个人物留出相应的叙事区域，以致在片长的逼迫下屡屡出现的虎头蛇尾的叙事现象，难免给观众莫名其妙、处理草率的感觉。总而言之，电影表意本身要求简明凝练的叙事，影片又想追求原著的丰厚，在鱼和熊掌本就无法兼得的情形下，王全安所有煞费苦心的改编策略，不仅未能达成其两全其美的心愿，反而使电影连“把

“故事说清楚说完整”这一起码的要求也未能完全实现。在此意义上，王全安此次改编实践可谓应验了小说《白鹿原》难以改编的预言，也见证了史诗性长篇小说电影转换的艰难程度。

## 二、民俗符号的语境错位与 隐喻功能耗散

影片运用大量长镜头和空镜头所展示的金色麦田，宛如一幅幅油画的组合拼接，华美炫丽又富有质感。焚烧麦地的风中之火，大有燎原之势，在夜幕的衬托下，辉煌绚烂至极。古老的牌楼、祠堂、戏台，具有浓郁关中特色的服饰、方言、皮影、饮食（油泼面），原汁原味、震撼视听的华阴老腔，尽显传统民族风俗的奇特韵味。影片的拍摄技术明显有阿尔曼德罗摄影风格的影响，特别是夕阳下随风翻涌的麦浪景象，很难不令人想到他所掌镜的《天堂之日》。然而，域外的电影手法其实并非《白鹿原》的主要借鉴资源，影片更直接的取法对象是国内第五代导演声名赫赫的民俗电影。

然而，与第五代导演的民间叙事在问世之初颂扬远多于非议的局面相比，《白鹿原》而今却陷入了应声唯稀甚至骂声连天的境地，促成这云泥之别的关键因素，即是电影与时代语境是否契合。第五代导演大放异彩的年代，正值冲决传统、张扬个性成为时代强音之时，人文理想主义在商业大潮的冲击下有所消退但余温犹存。民间文化适时地成为源头活水，有效地激发出第五代导演的美学灵感和创造活力，促使他们创造出与时代精神相互呼应的作品。而彼时领受相同精神风尚的电影受众，对于第五代导演电影中藉由民间影像所传递的电影美学及个性意识，也容易发生心有戚戚的热切共鸣。世易时移，当下弥漫播撒的后现代社会氛围和往昔的泛启蒙语境大相径庭，许多现代性思想意识和价值观念虽然尚有市场，但再难成为群起趋鹜的精神标杆。《白鹿原》借用牌楼、祠堂之类的民俗符号，来指示一个封建压抑的主题，试图重新唤起人们对封建意识的痛恶，显然没能切中时代的精神脉搏，难以激发观众的时代感受。

《白鹿原》难以重续民俗电影的辉煌，还在于其中民俗符号隐喻功能的耗散。符号能指与所指在

最初的链接过程中，因为能指的感性留存，能够焕发出符号的隐喻修辞效果。但是这种修辞效果无法长期维持不变，随着符号的频繁使用，能指与所指的表意逻辑趋于固定，符号的感性特征会逐渐失落。在此情形下，王全安想用《白鹿原》将民俗符号的修辞功能“死灰复燃”，实乃一厢情愿。按照接受美学的道理，文本要能促动受众的审美参与，须得打破受众原有的期待视阈，赋予文本新的陌生化形式。《白鹿原》的民俗运用一味蹈袭观众习见常闻的隐喻修辞策略，既未能开发新的符号表意逻辑，也未能寻找到新的表意符号体系，很难不成为拾人牙慧的艺术败笔。

事实上，第五代导演对民间化的风俗世态、人性人情及艺术形式的植入和展览，实际并非有如许多论者的讥弹，完全流于形式主义的银幕炫奇。张艺谋电影里的民俗意象除开装点环境、烘托氛围的常规作用外，还在不同程度上与主题意蕴表达、美学风格营造以及人物性格刻画形成联结。正因如此，认定民俗电影凸现了导演的后殖民心态值得重新审视。“第三世界的本文，甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的本文，总是以民族寓言的形式来投射一种政治。”<sup>[5]</sup>尽管杰姆逊这些断言不无道理，但这并不意味着民俗电影取悦西方受众乃有意为之，毋宁说它是作者的无意识建构，抑或文本在跨文化传播中必然遭遇的接受命运。时过境迁，《白鹿原》在民间叙事上故技重施，那些沉积在第五代无意识层面的影像操作和价值趋求，现如今统统被王全安堂而皇之地凸现在文本表层，成为其急功近利的国际化策略的明证。然而事与愿违，这种策略在语境改换以及艺术失败的双重夹击下全面失效。

《白鹿原》中如同“明日黄花”的民俗演示，无法促成预期的审美效应，倒是暴露出王全安尚未走出上一代导演的强势影响，及其该如何使电影更加厚重的无计可施。像华阴老腔之类的民俗形式没能与剧情谐和共振，其游离于人物与主题的突兀炫示，看上去更像是导演在向受众派发文化名片，进行地域文化宣传。

据王全安自己透露，影片的主要投资方是陕西旅游集团公司，该公司老总对王全安说电影的拍摄“第一，要品质；第二，控制成本；第三，回收资金。”



华阴老腔是影片重点展示的民俗景观

这在王全安看来，该老总与那些只认钱的电影投资人（比如王先期拒绝的一家北京投资公司）有所不同，他对艺术显然更为虔敬，正是这种承诺、勉励和期许，让他敢于放开手脚，去追求他心目中的《白鹿原》。<sup>[6]</sup>话虽如此，王全安所宣称的创作自由依然不可避免地受到艺术之外的商业因素的制约：那些刻意展示的风俗民情、民间艺术和地域风景，看上去恰似某种皮里阳秋的旅游宣传。诚如鲁迅所言：“一切文艺固是宣传，但一切宣传却并非全是文艺。这正如一切花皆有色（我将白也算作色），而凡颜色未必都是花一样。”<sup>[7]</sup>也即文艺的宣传必须始终在文艺的范畴中进行，离开文艺的宣传只能导致文艺与宣传的“双误”。在当下电影产业圈中，艺术资本与经济资本的相互借用及转化业已司空见惯，也无可厚非，非此可能难以推动电影产业的顺利发展。然而，艺术资本与经济资本联姻，实现互利共赢，文艺在实现其宣传功能之时，须得遵从艺术场域相对自主的运行规则。也即，电影只有在艺术上悉心经营，才能使受众在折服于影片艺术时，产生对地方民俗及其属地的喜爱与向往。可惜影片至少在民俗叙事上，陷入了把艺术资本与经济资本进行生硬嫁接的制作误区，没能达成“春风化雨、润物无声”的资本转换效果。很多民俗影像更像是急功近利的广告植入，而非电影叙事有机的艺术要素。在这个

意义上，《白鹿原》提出了一个当下电影生产亟待解决的问题，即如何使艺术资本与经济资本的联姻共谋更加水乳交融、互惠互利。

#### 注释：

- [1] 王全安. 安静地面对电影本身 [J]. 当代电影, 2010 (9).
- [2] L. 西格尔. 影视改编教程 (上) [J]. 苏汶, 译, 世界电影, 1996 (2).
- [3] L. 西格尔. 影视改编教程 (下) [J]. 苏汶, 译, 世界电影, 1996 (4).
- [4] L. 西格尔. 影视改编教程 (中) [J]. 苏汶, 译, 世界电影, 1996 (3).
- [5] 杰姆逊. 处于跨国资本主义时代中的第三世界文学 [A]. 张京媛主编. 新历史主义与文学批评 [C]. 北京: 北京大学出版社, 1993 : 235.
- [6] 新浪人物志王全安：白鹿原不得不说的事 [OL]. [http://www.kn58.com/ent/yinyin/mainland/detail\\_2012\\_0220/288506.html](http://www.kn58.com/ent/yinyin/mainland/detail_2012_0220/288506.html).
- [7] 鲁迅. 文艺与革命 [J]. 语丝·卷四 (16期), 1928年4月16日.

(谢刚, 福建师范大学文学院讲师; 李硕嘉, 福建师范大学文学院2013级硕士研究生。)