

电影叙事与文学叙事介质之辨异

○ 王文勇^{1,2}

- (1. 江西师范大学 文学院博士后流动站, 江西 南昌 330046;
2. 南昌师范学院 中文系, 江西 南昌 330032)

[摘要]电影叙事与文学叙事的介质存在一定的差异性:电影叙事的图像介质具有时空二元特征,付诸于人的视听二元结构,产生图与像的二元分立,擅长展现动作化的暴力场面;文学叙事借助一元化的语言介质,擅长叙述超时空的柔情体验,拓展接受者的自我想象,形成了互为主客或主客不分的“时空一体化”叙事。虽然电影叙事与文学叙事的介质不同,但是他们的发展趋势不是对立、分裂,而是跨越、融合,形成跨媒介叙事,并统摄于广义叙述学之下。

[关键词]电影;文学;叙事;介质;时间;空间

发端于文学叙事,尤其是小说叙事的叙事帝国主义版图日益扩张,呈现了从经典叙事学到后经典叙事学的历史进程。那么,电影叙事究竟是这块版图的有机组成部分,还是被奴役的殖民地,在学界引起了一定的争议。早期的电影符号学和电影语言学等倾向于认为,电影叙事是统一在符号叙事下的重要组成部分。电影语言学侧重使用语言学的理论来分析电影,从而将电影叙事纳入到文学叙事的领域之中。电影符号学则将电影纳入到符号学的范畴进行研究,同样消解了电影叙事的本体存在。

然而,有学者注意到了电影叙事的独立存在,不是语言学和符号学等所能完全涵盖的。“许多人仍然以为在电影学术界占据着统治地位的是结构主义者、符号学者或阿尔都塞学派和拉康学派的原教旨主义者。其实,他们早已从这片阵地上撤走,过去拥护他们的那些人回首往事,就像对他们当年人人必穿的喇叭

作者简介:王文勇(1979—),文学博士,江西师范大学中国语言文学博士后,南昌师范学院中文系副教授,研究方向主要为文学理论、叙事学等。

裤和粗织领带那样感到不合时宜了”。^[1]可见,文学叙事的原教旨并未完全征服电影叙事这块新兴殖民地。因为电影叙事与文学叙事两者并不是完全从属关系,而是存在着巨大的区别。“文学叙事与电影叙事之间首要的不同在于创作所用的基本物质材料不同,一个是语言/文字,而另一个则是活动影像”。^[2]人们注意到了电影叙事与文学叙事介质的不同,却未能从此深入探索出深层次的叙事区别,以及两者的发展趋势。

麦克卢汉把媒介与人的延伸联系起来分为冷和热两大类:“热媒介只延伸一种感觉,具有‘高清晰度’”;“言语是一种低清晰度的冷媒介,因为它提供的信息少得可怜,大量的信息还得由听话人自己去填补”。^[3]“禅宗的艺术和诗歌凭借间歇的方式使人卷入其间,而不是凭借连接的方式,按视觉形象来组织的西方世界采用连接的方式”。^[4]按此理解,电影叙事的图像介质是热媒介,凭借连接的方式,具有非常高的清晰度,不需要接受者去填补空白;文学叙事的语言媒介是冷媒介。内在的原因是两者结构方式上存在显著的区别。但这依然需要从本体上补充两者的差异性。实际上,电影叙事的图像介质具有时空二元特征,付诸于人的视听二元结构,产生图与像的二元分立,擅长展现动作化的暴力场面;文学叙事的语言介质往往擅长表现一元化的柔情感受,形成了互为主客或主客不分的“时空一体化”叙事。然而,两者虽然具有明显的媒介差异性,但是均可被统摄在跨越媒介的广义叙述学之下。

一、电影叙事介质的二元属性

电影叙事的基本介质是图像,具有显著的二元属性。图的客观性所指与像的主观性能指,是电影叙事介质的基础属性,对应了电影叙事时空的两个维度,与电影叙事诉求的视听效果相一致。电影叙事借助二元属性的图像介质,擅长展现时空交织的动作或暴力,冲击观众的视听感受。

首先,就电影叙事介质本身而言,电影图像的客观性所指与主观性能指,拓展了电影叙事的时间深度和空间广度。画面(图像)的“原始结构的突出表现就在于它自身有着一种深刻的双重性:一方面,它是一架能准确、客观地重现它面前的现实的机器自动运转的结果;另一方面,这种活动又是根据导演的集体意图进行的”。^[5]这种双重性根源于图的客观性所指和像的主观性能指。

电影图像的客观性所指集中在其对现实及历史生活情景和理想愿景的摹仿与再现,充分发展了早期写实主义绘画和照相机的功能。一方面,电影图像的客观性所指具有纵向上的历史真实性。民国时期的电影图像所呈现的特定风俗人情,具有一定客观性所指的历史意义;新时期的电影图像则突出了新时期的生活情境。另一方面,电影图像的客观性所指又具有横向上的空间多样性。农村体裁的电影图像再现了农民与农业的具体生态;都市体裁的电影图像则呈现了人类现代集群化的生活图景。

电影图像的主观性能指,不仅仅来源于导演对图像的主观选择性,还存在于

图像自身的多义性之中。为了表现某种主观性的意图,导演对图像画面的选择打上了鲜明的个体性色彩。同一导演的不同作品,构成了具有一定联系的家族系列,具有某种主观性能指方面的近似血统。另外,同一个图像画面,在不同的电影语境中,具有显著的多义性能指特征。这类似于同一个词语在不同文本中的能指情况。例如,非常努力工作的图像,可以在《摩登时代》中表现出生存的无奈与自嘲,亦可以在中国“大跃进”时期的电影语境中展现人们追求幸福生活的自信与激情。

其次,就电影叙事的接受者而言,电影图像的视觉幻影和听觉想象,呈现了电影叙事介质的立体化效果。“视觉化是影像符号中的技术部分,视觉文化与影像技术之间的联系越来越紧密。各种影像作品不断丰富着视觉文化的内容。”^[6]人们普遍关注到了电影图像的视觉性特征。相比之下,其听觉想象特征则不被重视。事实上,电影图像不仅仅使接受者看到了某种视觉幻影,而且给予了接受者视觉“聆听”的“音景”想象空间。“‘音景’也是听觉叙事研究中亟待运用的重要概念。就像‘观察’与‘聆听’构成一对视听范畴一样,故事发生的‘场域’(field)也有‘眼见’、‘耳听’之分,它们对应的概念分别为‘图景’(landscape)与‘音景’(soundscape)”。^[7]与“此时无声胜有声”的空间化过程相反,电影图像的听觉想象是画面中声音意象的时间化过程,构建了一个联系图像与接受者之间的声音场域。这实际上类似于语言的通感修辞。电影图像的通感来自于接受者视觉幻影和听觉想象的同时存在。早期卓别林的无声电影,可谓这方面的代表。演员说话的口型、机器转动的齿轮、路面飞奔的汽车等画面,虽然没有今天的电影声音效果,却依然让观众似乎听到画面深处的声音。

最后,就电影叙事的倾向性而言,电影叙事图像的动作与暴力取向,极大地契合了电影叙事介质和接受者的二元属性。暴力动作本质上来说是二元的,具有主客分离的典型特征。暴力动作突出了主体行为的目标指向和客体对象的结果效能。主体的“暴”动直接指向了客体的承受能力。反之,客体的承受限度展现了主体动作的效果。两者相互分离的主客体关系,是暴力动作的基本组成要素,放大了电影叙事图像的内在张力。暴力动作的这种主客分离的二元属性,契合了电影图像的客观性所指与主观性能指的二元叙事取向,也符合接受者视听分离的感官特征。

暴力动作的核心是人物。而在叙事性作品中,“人物同时具有‘行动元’和‘角色’两重性”。^[8]电影叙事中暴力动作的主体性存在,主要偏重行动元的作用,具有一定的确定性,更多地借助于叙事图像的客观性所指;暴力动作的客体,主要侧重呈现一定角色,具有很大的相对性,更多付诸于叙事图像的主观性能指。前者富有显著的视觉特征,后者则需要接受者听觉的积极参与。例如,在“大闹天宫”中,作为行动元的孙悟空,在电影叙事图像中形象明确,视觉特征非常突出。而作为角色的天庭成员,在叙事图像中较为含糊不清,往往需要借助接受者听觉想象的积极参与。

可见,作为电影叙事介质的图像叙事具有二元化的重要属性,具有对视觉感官的强大冲击力,往往适合展现暴力动作的宏大场面,同时,也有利于人类心理上二元化欲望的满足。“那就是我们天性中的一对矛盾但是紧密相伴随的心理情结:对死亡的恐惧和攻击的本能”。^[9]“对死亡的恐惧”是一种主体性自觉;“攻击的本源”则指向客体的存在语境。显然,图像介质带来的欲望满足也具有二元化特征。

二、文学叙事介质的一元特征

文学叙事的基本介质是语言及文字。与电影叙事的图像介质不同,文学叙事的语言介质是一元的。“就叙事媒介而言,文学媒介是一维的语言叙事,而电影却是多维媒介的视听叙事;或者说文学是语言叙事,而电影是造型叙事”。^[10]语言叙事未能有效分离时空的二元存在,没有产生直接的视听效果,表现为超时空叙事。文学叙事借助一元化的语言介质,擅长叙述超时空的柔情体验,拓展接受者的自我想象。尤其是浪漫主义文学叙事,是时空一体化叙事的典型形态。

首先,从纯粹意义上讲,语言是一种符号。语言的本体既不是声音,亦不是意义。“人们发出的音节是耳朵听得到的音响印象,但是声音没有发音器官就不能存在;例如一个 n 音只因有这两个方面的对应才能存在。所以我们不能把语言归结为声音”。^[11]同样,语言的意义却少不了人的要素,故而构成不了语言的本体。

纯粹意义上的语言是建立在某种契约基础之上的符号。无论是书写符号,还是口头符号,均分享了索绪尔所谓的“表意”和“表音”两套系统,却无所谓声音和意义之别,也就没有时空观念的分离,故而是一元的。例如,就“啊”这个字而言,显然侧重“表音”——“à”,但谁能否定其中也有一定的“表意”功能呢?“表音”往往具有时间方面的长度,而“表意”则展现了空间方面的广度。可见,语言符号不是平面的时空分离,而是立体的时空一体化。

其次,文学叙事的语言效果既非纯粹的听觉,亦非纯粹的视觉,而是要付诸接受主体视听一体化的创造性劳动。“语言中的一切,包括它的物质的和机械的表现,比如声音的变化,归根到底都是心理的”。^[12]在语言作为交流媒介的过程中,接受主客体想象的桥梁作用至关重要。毫无疑问,交流是人类多种感觉器官的互动。而充当交流媒介的语言,也不是简单的某种感官过程,而是呈现了复杂的多样化特点。

例如,叙事大师马尔克斯《百年孤独》中开篇的“多年以后”一词,既有来自时间方面的听觉感知,也有来自空间方面的视觉感知。“多年以后”是一个时间段:起点是去参观冰块的那个遥远的下午,终点是到奥雷里亚诺上校行刑之时。这个时间段的起点和终点,都具有一定的空间视觉效果。其中,“多年以后”的时间终点——奥雷里亚诺行刑之时,构成了一个悬念式的“静止”空间存在。而“多年以后”的虚拟时间起点——那个遥远的下午,表面上看起来是一个时间概

念,实际上其中有一个很明显的空间所指——“遥远”。这不是现实的可测距离,而是一种心理距离,开启了一个虚拟的心理时空。

最后,与电影叙事相比,文学叙事的主体性特征更为明显。这是由于文学叙事的介质——语言符号的“表音”与“表意”系统和叙事主体具有更强的亲缘关系。而电影叙事则与叙事客体(世界)的关联更为亲近,在“似曾相识”的图像指引下,极大地满足了视觉感官的内在需要。“相对语言符号而言,图像叙事是一种在场的‘图说’,因为视觉器官的观看之道是‘陷入’世界并栖居其中,在‘看’与‘被看’的紧密相拥中自恋自乐,沉醉其中而物我两忘”。^[13]

如果说电影叙事具有更为明显的逻辑性,那么文学叙事则伴随着挥之不去的非逻辑因素。“意识隐藏在话语中,语用者常常通过词汇、句法和语篇的不同视角选择,把语言意识悄然地布置在字里行间。”^[14]文学叙事重在借助叙述主体去想象世界,而电影叙事似乎更容易“陷入”世界。显然,文学叙事过程具有更多的非逻辑性因素存在。电影的叙事图像可以直接再现某种场景;文学叙事则需要多次语言转译的过程中间接呈现。例如,小学课本中的配图古诗《咏柳》,“碧玉妆成一树高,万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出,二月春风似剪刀”。柳树吐芽、枝随风飘的春景画面,更为直观、理性、真实。而通过语言转译过来的信息却不仅仅是逻辑性的,还有许多诸如喜悦、温情等非逻辑性的内容。

可见,如果说电影叙事擅长于表现动作化的暴力场面,那么文学叙事则更能蕴涵叙事主体的柔情体验。文学叙事的情感性特征十分明显,尤其是柔婉情调的弥漫,将接受者导向了主客不分的超时空世界。“在情感性经验和当下自我感觉的基础上把自我作为心灵实体加以确认是西方自文艺复兴以来极为重要的一种文化现象”。^[15]这种文化现象的集中体现是浪漫主义思潮与运动。在浪漫主义文学叙事中,柔情的存在形态往往是封闭的一元主体,或互为主客的“二元”,或主客不分的“天人合一”;叙事的时空观念,消散在叙事主体的情感体验之中。

三、余论:跨媒介的广义叙述学

如果说电影叙事是典型的“图说”,那么文学叙事则似乎是典型的“言说”。当然,“言说”还存在非文学叙事的重要纬度。赵宪章先生认为,“‘图说’和‘言说’最重要的不同在于它们和对象的不同关系。不妨将这种不同类比为艺术与科学的不同的对象性关系:‘科学操纵事物,并且拒绝栖居其中。’”“艺术则‘陷入’世界并‘栖居其中’”。^[16]其所谓的“言说”类比为科学,显然是非文学叙事,相反,“图说”则似乎包括文学叙事了。可见,不同介质的叙事虽然存在一定的差异性,但是也存在一定的互通性。这与当下叙事帝国主义版图扩张的趋势是一致的。

虽然上文重点分析了电影叙事与文学叙事的介质比较,但是他们的发展趋势不是对立、分裂,而是跨越、融合,并可能统摄于广义叙述学之下。赵毅衡先生

给叙述下了一个底线定义：“1. 某个主体把人物参与的事件组织进一个符号文本中；2. 此文本可以被接受者理解为具有时间和意义向度”。^[17]显然，无论是电影叙事，还是文学叙事，均把事件组织进了一个符号文本，并且具有内在的时间和意义向度。这两方面的共通性跨越了电影叙事与文学叙事介质的二元与一元的差异性，致使两者跨媒介叙事成为可能。广义叙述学可以融合叙事媒介的差异性，跨越电影叙事和文学叙事介质之间的鸿沟。

同时，电影叙事与文学叙事介质的差异性，并没有完全割裂二者叙事的相互联系。有学者专门研究了“图像与文字的符号特性及其在叙事活动中的相互模仿”，其通过大量的例证，得出的结论是“图像叙事与文字叙事间相互模仿的情况，既发生在内容层面，也发生在形式层面：图像叙事模仿文字叙事的情况多发生在内容层面；而文字叙事模仿图像叙事的情况，多发生在形式层面”。^[18]

总而言之，“叙事呈现的是置于时间和空间中的一连串事件。叙事不仅存在于文学作品中，也存在于环绕我们的其他文化话语里。”^[19]叙事不仅是一种文化形态，而且是一种重要的生存表达方式，生活中叙事无处不在。无论是从广义叙述学的角度，还是从叙事媒介相互模仿的行为来看，跨媒介叙事的迅猛发展是叙事学发展的重要趋势，必然超越电影叙事与文学叙事介质的彼此差异性，从而走向更为广阔的叙事时空。

注释：

[1][英]伊·克里斯蒂：《电影学者的生活》，闻谷译，《世界电影》1990年第1期。

[2]杨世真：《电影叙事学研究中的几个问题》，《当代电影》2009年第11期。

[3][4][加]马歇尔·麦克卢汉：《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，译林出版社，2011年，第36、10页。

[5][法]马塞尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社，1980年，第1页。

[6]赖新芳、林咏：《论作为“非物质”的影像符号》，《江西师范大学学报（哲学社会科学版）》2014年第4期。

[7]傅修延：《听觉叙事初探》，《江西社会科学》2013年第2期。

[8]童庆炳主编：《文学理论教程》，高等教育出版社，2008年，第241页。

[9]郝建：《“暴力美学”的形式感营造及其心理机制和社会认识》，《北京电影学院学报》2005年第5期。

[10]马军英：《媒介变化与叙事转换》，上海世界图书出版公司，2011年，第142页。

[11][12][瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆，1980年，第29、27页。

[13][16]赵宪章：《语图叙事的在场与不在场》，《中国社会科学》2013年第8期。

[14]李勇忠：《叙事视角与性别意识建构》，《江西师范大学学报（哲学社会科学版）》2014年第1期。

[15]张文初：《情感性自我心灵实体的建构和海德格尔的颠覆》，《中国文学研究》2009年第3期。

[17]赵毅衡：《广义叙述学》，四川大学出版社，2013年，第12、7页。

[18]龙迪勇：《图像与文字的符号特性及其在叙事活动中的相互模仿》，《江西社会科学》2010年第11期。

[19][挪威]雅各布·卢特：《小说与电影中的叙事》，徐强译，北京大学出版社，2011年，第3页。

[责任编辑：陶然]