

DOI: 10.12152/j.issn.1672-2868.2020.04.016

《面纱》小说及其电影改编中的叙事时空研究

唐 玫 胡 琴

(池州学院 外国语学院, 安徽 池州 247000)

摘 要:以英国作家威廉·萨默塞特·毛姆的中篇小说《面纱》及其同名电影改编(2006版)为研究文本,结合热拉尔·热奈特和西摩·查特曼的叙事学理论,从故事和话语两个层面对比两个文本中时空的呈现。通过研究发现,小说叙事和电影叙事都呈现出了时间和空间的二元性;两个文本都采用了异于原始故事时间的叙事时间系统,而由于叙事手段和媒介的差异,二者呈现出不同的故事空间和话语空间。经过这样的差异分析,深入探讨叙事学在两种符号系统之中展开言说的意义,认真审视两种相异的媒介对叙事时空的影响,以及媒介变化与时空二元转换之间的关系。

关键词:叙事学;《面纱》;电影改编;时空二元性

中图分类号:I106.4

文献标识码:A

文章编号:1672-2868(2020)04-0103-06

Study on the Narrative Time and Space Presented in *The Painted Veil* and Its Film Adaptation

TANG Mei HU Qin

(School of Foreign Studies, Chizhou University, Chizhou Anhui 247000)

Abstract: With William Somerset Maugham's novel, *The Painted Veil*, and its film adaptation (2006) as the research texts, and Gerard Genette's as well as Seymour Chatman's theories of narratology as theoretical support, this article compares the presentation of time and space in the above two texts from the perspective of story and discourse, and draws the conclusion that both the novel and the film show the duality of time and space: they both have adopted narrative time systems different from the original story time system, and present different story space and discourse space because of the differences in narrative means. Through the analysis, the significance of studying narratology in the above two different symbolic systems is explored in depth, and the impact of two different media on narrative time and space as well as the relationship between the change of media and the switch between story and discourse are carefully examined.

Key words: narratology; *The Painted Veil*; film adaptation; duality of time and space

引言

自第一部由文学作品改编的电影诞生之后,文学作品逐渐成为了电影创作的蓝本,而作家们也会在自己的作品中越来越多地借用电影的表现手法,文学与电影的互动日益频繁。事实上,小说和电影都可以被归类为叙事行为,但二者所采用的叙事媒介不同——前者通过人物叙事,而后者则通过声音和图像,有时以角色作为辅助。更重要的是,电影(特别是叙事电影)总是模仿和借用小说中的叙事手段。可以说,叙事性作为文学与

电影都具备的特性,是两者之间最紧密的纽带。

根据法国结构主义叙事学家热奈特的相关论述,时间和空间是任何叙事文本都不可或缺的两个维度,而学者雅培认为,叙事是我们的物种组织其对时间的理解的主要方式^[1]。他的观点表明,时间是任何叙事文本都必不可少的要素。西摩·查特曼在《故事与话语》一书中则表示:“故事事件的维度是时间,故事存在物(指人物和环境)的维度则是空间”^[2],这一论述无疑肯定了空间在叙事文本中的重要性。虽然空间在叙事文本中的

收稿日期:2019-11-15

作者简介:唐玫(1987-),女,安徽池州人,池州学院外国语学院讲师,主要从事现当代英美文学研究。

展现不如时间复杂,但重要程度却丝毫不逊。电影里空间的存在是不言而喻的,而读者在小说中也能感知到它的形迹,尽管小说中的空间不如电影中那般具象。

研究选取毛姆的中篇小说《面纱》与导演约翰·卡兰执导的同名电影改编进行叙事对比分析的理由在于:首先,毛姆在《面纱》中一改传统的线性时间叙事模式,发展出了独具个人特色的叙事手法^[3];其次,同名电影改编不仅在影坛上获得了认可,更是带动了原著小说的翻红,可以很好地体现改编电影的意义和价值;再次,就电影改编与原著的关系而言,该片较为忠实于原著,存在比对的价值。

一、《面纱》小说及其电影改编中的时间二元性

《面纱》及其电影改编的读者与观众们不难发现,这两个叙事文本中的故事并不是从同一事件开始叙述的。电影中首先出现的是沃尔特和吉蒂前往梅潭府的镜头,而小说中出现的第一个场景是吉蒂和查尔斯在房内偷情。然而根据逻辑,这个故事至少应该从沃尔特在舞会上与吉蒂的初遇开始,因为这是男女主人公都参与的第一个事件。由此可见,《面纱》小说与其电影改编这两个叙事文本中的时间安排似乎与“沃尔特—吉蒂”故事中的时间安排有很大不同,其中似乎存在着一个不同于原始的“沃尔特—吉蒂”故事中的时间系统的新的时间系统。克里斯汀·麦兹在其著作《电影语言》一书中曾这样说道:“叙事是一个有着双重时间的序列:所述事件发生的时间和叙事行为本身的时间(所指时间和能指时间)。”^[4]这里强调的时间二元性也被查特曼称为故事时间和话语时间之间的对立。前者是“叙述事件的持续时间”^[2],它的主要特征是其不可逆性,即里门·凯南所谓的“故事的自然年表”^[5];后者是“仔细阅读话语所需的时间”^[6],伯纳德·迪克在《电影解剖学》一书中将这一概念应用于电影理论,并把“话语时间”改为“电影时间”。电影时间和话语时间都会操纵故事时间,它们具有几乎无限的可变性^[7]。在一部电影中,几年的时间可以被压缩成几分钟或者几秒钟,甚至在某些情况下被完全略去。同样地,几分钟或几秒钟也可以延长为比实

际长得多的时间^[7]。文字叙事文本中时间的展现也同样如此。

(一)《面纱》小说及其电影改编中的时序

可以肯定的是,电影和小说中首先得有“沃尔特—吉蒂”这一故事的原始故事顺序,即事件自然发生的时间顺序。此外,在两个叙事文本中,事件都没有按此原始顺序呈现,这意味着文本中还存在着另一个顺序——事件在话语中被呈现的顺序。

尽管小说和电影都没有直接告诉我们故事中每一件事发生的先后顺序,但读者不难通过逻辑推断来捋清。以下便是该故事简化版的原始事件推进顺序,每个事件由其在故事中出现的先后顺序按照字母表来命名:

A.吉蒂带着母亲的期望长大→B.吉蒂开始了她的社交季,但没有收获→C.沃尔特爱上了吉蒂→D.沃尔特向吉蒂求婚,吉蒂答应了→E.蜜月后他们去了上海→F.吉蒂发现他们的婚姻很无味→G.吉蒂邂逅了查尔斯→H.通奸被曝光→I.吉蒂又害怕又担心→J.沃尔特让吉蒂和他一起去梅潭府→K.查尔斯拒绝了吉蒂的要求→L.沃尔特和吉蒂去了梅潭府^①。

在《面纱》小说中,上述事件以如下顺序出现:

H I A B C D E F G I J K L

在电影叙事文本中,这些事件出现的顺序则更加复杂:

L C (A B)^②D L D E F G L H
L I J K L

可以看出,原始事件推进顺序与小说《面纱》叙事事件顺序和电影《面纱》叙事事件顺序之间都存在着明显的不一致。其中,原始事件推进顺序被热奈特命名为“故事顺序”,因为它是原始顺序,是“故事中事件的接续”^[8];相应地,小说《面纱》叙事事件顺序和电影《面纱》叙事事件顺序展现的是“话语顺序”,因为它们是通过话语对故事自然顺序的重置,用热奈特的话说,就是“伪时间顺序”。在热奈特的阐述中,这两种顺序之间的不一致有一个特别的名称——“时间倒错”。比对这

① 后续事件在小说和电影文本中都是完全按照故事顺序叙述的,因此没有讨论的必要,故此略去。

② 事件 A 和 B 在电影文本中只是在吉蒂和父母间的对话中提及,并未做直接叙述,因此用括号标注。

三组叙事事件顺序之后可以看出,小说和电影叙事的话语顺序里存在着同样的时间倒错现象。具体来说,原始事件推进顺序中事件 H 和事件 I 出现在了事件 A 之前,而电影《面纱》叙事事件顺序中事件 L 和事件 C 也在事件 A 前出现,此外,事件 L 多次出现在其自然出现的顺序之前。也就是说,在自然的时间顺序里后发生的事件却比先发生的事件更早地出现在叙事文本当中。换句话说,叙事回溯到了故事中过去的某个点。在小说《面纱》叙事事件顺序中,叙事从事件 H 开始,而事件 H 显然不是故事时间里发生的第一件事。在叙述完事件 I 之后,叙事又折回到事件 A——故事里真正第一起发生的事件。随后的叙事一直停留在“过去”的时间里,直到事件 G 结束才回到事件 I,而事件 I 则是“现在”和“过去”之间的过渡事件,“就是故事中当叙事被打断,以便为时间倒错让位的时刻”^[6]。因此,从事件 A 到事件 G 的叙事正是热奈特所说的“倒叙”。他进一步将关于“现在”的叙事命名为“第一叙事”,而关于过去的叙事则称为“第二叙事”。同样,电影《面纱》叙事事件顺序中展现的更为复杂的话语顺序也包含了跟小说《面纱》叙事事件顺序类似的倒叙。在电影《面纱》叙事事件顺序罗列的所有事件中,事件 L 与小说《面纱》叙事事件顺序中的事件 I 具有相同的功能——作为过渡事件,表明叙事回归到了第一叙事层面,而其余事件则表示叙事仍停留在第二叙事层面。

根据热奈特的理论,倒叙可以进一步分为外倒叙和内倒叙。外倒叙是指“整个倒叙的幅度在第一叙事幅度之外”^[6]。热奈特认为“时间倒错可以进入未来的过去”^[6]。时间倒错将过去或未来与现在的时刻,即故事(其中叙事中断为之让位)的时刻隔开一段距离,他把这段时间间隔称为“时间倒错的跨度”,而时间倒错本身涵盖的或长或短的故事时距则被称为它的“幅度”。例如,在《面纱》小说中,我们可以粗略推断出,倒叙中的事件 A 从吉蒂的青春(假设吉蒂在她十三岁时进入青春)一直持续到到她二十五岁结婚为止。此外,作者在叙事中告诉我们,当她饱受通奸事件的困扰时,她“已经结婚近两年了”^[8],这意味着当事件 H 发生时,吉蒂大约二十七岁。因此,根据其定义,叙事中倒叙的跨度是十四年左右。作者还提到吉蒂与查尔斯的关系是在“三个月内”^[9]发展起来的,所以我们可以推断,在事件 G 发生时,吉

蒂的年龄大概是二十六岁零九个月。也就是说,倒叙从吉蒂十三岁开始,到离她满二十七岁还差三个月的时候(也就是事件 G 发生的时间)结束。这十三年零九个月的覆盖范围就是叙事中倒叙的幅度。

按事件发生的自然时间顺序来说,如果倒叙的起点早于叙事的起点,这个倒叙就是外倒叙;如果倒叙的起点晚于叙事的起点,它就是内倒叙。根据这个定义来推断,《面纱》小说和电影中的倒叙都是外倒叙。热奈特在区分了内外倒叙之后又接着说明,外倒叙由于在外部,无论何时也不会干扰第一叙事,它只有一个功能,即向读者补充说明这一件或那一件“前事”^[6]。就《面纱》这两个叙事文本来看,确实如此。小说中的倒叙解释了吉蒂如何与沃尔特结婚,然后又如何爱上了查尔斯并最终陷入当前的窘境。同样,在电影中,离开第一叙事也只是为了向观众解释主人公当下为何会在梅潭府这个地方。

根据热奈特关于时间倒错的理论,倒叙只是时间倒错的一种类型,查特曼称之为“闪回”——“话语打断故事的流动,唤回早先的事情”^[2]。另外一种时间倒错跟倒叙恰好相反,叫作预叙。因为当下所研读的两个叙事文本里都没有涉及到预叙,在此便不做赘述。

(二)《面纱》小说及其电影改编中的频率

无论是小说还是电影改编中都有一个有趣的现象——故事中多次发生的某些事件在叙事中只能找到一次话语展现,例如吉蒂和查尔斯同床的事件;而有些事件在故事中只发生了一次,但在叙事中却多次出现,例如沃尔特与吉蒂的初遇。也就是说,每个事件发生在故事中的次数与其在话语中出现的次数之间存在着不一致。热奈特将这种不一致归类为故事时间和话语时间之间的另一种关系,并将其命名为“频率”。如凯南所说,研究频率是为了研究“某一故事时刻与其在话语中被叙述(或提及)的次数之间的关系”^[5]。

热奈特认为频率有四种潜在类型。类似“吉蒂和查尔斯同床”事件的频率在热奈特的分类中被称为“综合叙述”,意思是“叙述一次发生了 n 次的事”^[6]。下面源自毛姆《面纱》的这段摘录可以作为一个很好的例子来参考:“晚饭过后,沃尔特照例坐到灯下,摊开本书读了起来。他大约每晚都要读到吉蒂上床睡觉,然后收起书,到一间已经被他装备成实验室的房间继续忙活,一直干到

深夜。”^[8]“像往常一样”说明“沃尔特在灯下读书与在吉蒂睡觉后进入实验室”这件事每天晚上都会发生。尽管这是发生了很多次的事件,但在叙事中却仅此一处展现。

这种叙事频率类型在电影版中也有出现。影片中“吉蒂照顾修道院的孤儿”这个事件在银幕上只出现过一次,而在故事里它肯定已经发生过多,因为从吉蒂自愿到修道院来帮忙开始,照顾孤儿就成了她日常生活的一部分。事实上,“综合叙述”在电影叙事中经常被采用,因为由于片长的限制,电影不能完全按照事件实际发生的次数来叙事。

“沃尔特与吉蒂初次相遇”这一事件的叙事频率显然与“综合叙述”相反。在故事中它只可能发生一次,但在卡兰的电影改编中却出现了两次(第二次以倒叙的形式出现)。热奈特将这种频率形式命名为“重复叙述”,即“叙述 n 次发生过一次的事件”^[9]。

当然,除了这两种形式之外还有第三种形式,同时也是小说《面纱》及其电影改编中最常见的形式。“沃尔特向吉蒂求婚”这一事件在故事里只发生过一次,而在小说及电影两个叙事文本中也只出现了一次。一句话总结,它是“叙述一次发生过一次的事”^[9],热奈特称之为“单一叙述”。它是叙事中最基本的,也是惯常使用的叙事频率形式,至少在传统叙事中是如此^[2]。从理论上讲,应该还有一个与之对应的形式——“叙述 n 次发生 n 次的事件”^[9]。查特曼将其命名为“复合—单一叙述”。然而,根据热奈特的论证,它在本质上仍然是单一的,因为在这种情况下,文本中的每次叙述都与故事中该事件的每次发生相对应。因此,它可以归类于“综合叙述”。谭君强在他的阐述中也提到了“复合—单一叙述”这种特殊形式,即话语的重复。他以《伊利亚特》和《奥德赛》作为例子,其中史诗英雄们在被提及总是被一些固定的形容词修饰。例如,阿基里斯总是“敏捷的”,赫克托总是“戴着闪亮的头盔”,佩内洛普则总是“细心的”^[9]。

二、《面纱》小说及其电影改编中的空间二元性

由于时间和空间是一对相互对应的概念,而叙事时间有故事时间和话语时间之分,那么叙事空间是不是也有故事和话语上的差别呢?实际上,笔者在观看卡兰导演的电影《面纱》时一直在思考这个问题。在影片的一个镜头中,女主人公

吉蒂躺在床上辗转反侧、无法入睡的形象占据了整个画面。她痛苦地捂住耳朵,试图屏蔽掉外面的噪音,这一举动使观众意识到了还存在着银幕以外的空间——村民们正在做驱鬼仪式的那个空间。基于此,观众至少可以确定,屏幕上呈现的空间仅仅是整个电影叙事文本中空间的一部分,并进一步假定该叙事中的空间是由不同部分组成的。查特曼关于空间的阐述证实了这一假设——确实存在着故事空间和话语空间的差别,但它们并不像故事时间和话语时间那样易于区分开来,原因在于,“与时间顺序不同,方位或物理的布局在真实世界中并没有其天然的逻辑”^[2]。相比较而言,由于电影的视觉性,二者的区分在电影叙事中体现得更为明显。因此,关于空间二元性的讨论最开始是针对电影叙事展开的。更重要的是,小说《面纱》及其电影改编在空间呈现上的区别很大程度上是这两种叙事文本所采用的不同叙事媒介造成的,因此,本章探讨的主题与这两种不同的叙事媒介有着千丝万缕的联系。

(一)《面纱》电影改编中空间的呈现

确实,在大多数情况下,很难说观影者在电影中所看到的内容与现实生活之间有何差异,因为现实生活中的一切几乎都能够在银幕上得以复原。尽管如此,观影者在观看电影(即便是4D电影)时却从不会将电影与现实混淆,因为幕布边框的存在会时刻提醒他们:直观上你们只能看到银幕上呈现出来的内容。无论一个镜头有多广,仍然会有它无法涵盖的叙事空间。当然,也还有一些叙事空间是选择性地被遗留在了银幕之外。可以肯定的是,这个被遗留在镜头之外的空间也是故事的一部分,即银幕内空间和银幕外空间共同构成了故事空间。相应的,银幕上呈现出来的空间是电影叙事中所谓的“话语空间”,因为银幕上显示的内容是由摄影机选择的,更确切地说,是导演或者所谓“大影像师”所决定的产物。换句话说,它是被话语操纵的空间。查特曼将其定义为“隐含受众的注意力由被话语所导向的框定区域”^[2]。因此,前文提到的女主人公捂住耳朵、辗转反侧、无法入睡的那个场景中,话语空间就是观影者可以在银幕上直观看到的空间,它与银幕外空间一同构成了故事空间,而银幕外空间,即“对于观影者来说处于银幕之外,但对人物来说可以看见或者处于听力范围之内,或者由行动所暗示的一切”^[2],则通过驱鬼仪式的声音间接得

以呈现。查特曼从五个方面对电影叙事中的话语空间进行了简要分析,分别是规模或尺寸;轮廓、质地和密度;位置、反光照明的度数、种类与区域(以及彩色影片中的色彩);光学分辨率的明晰度或度数^[2]。考虑到这些讨论与当下研究的主题没有密切关系,并且在各种电影相关资料文献中都有提及,故在此不做赘述。

有电影理论家提出了电影叙事中空间的其它分类,例如,中国传媒大学的李显杰教授认为应该区分描述性虚构空间和组合图像空间,这两者都隶属于“银幕外空间”这个大的概念范畴。描述性虚构空间是指通过电影中某些角色(有时是画外音叙述者)的口头描述所塑造的空间,它与文字叙事中的虚构空间不同,因为它是通过动态的背景环境、描述者的肢体动作和面部表情来完成的,这肯定会使这种形式的描述比纯文字描述更加复杂。组合图像空间则指由诸如音乐、色彩、灯光、构图等各种元素共同创造的虚构空间。它不像前者那样具象,相反,它是模糊的、抽象的,因为它仅仅是由这些电影元素的结合而向观影者暗示出来的空间。

(二)《面纱》小说中空间的呈现

文字叙事中的空间是抽象的,因为其中没有电影叙事中所存在的图像。读者“看见”的空间也是他们在自己的想象中看见的,即从词语转换为精神映射^[2]。俗话说,“一千个读者眼中有一千个哈姆雷特”,一个文字叙事文本里到底叙述了什么,对此并没有一个统一或标准的答案。尽管文字叙事中故事空间和话语空间之间的界限比电影叙事中的更难以划分,但查特曼仍然留给了我们一个提示。他认为,文字叙事文本里的话语空间可以被定义为空间关注的焦点,就像在电影叙事中一样,它是“框定区域”,“是整个故事空间中被注意或被遮蔽的一部分”^[2]。至于文字叙事的故事空间,他进一步将其解释为“读者根据角色的感知和/或叙事者的描述,通过想象创造的”^[2]。从这个意义上说,话语空间可以被视为故事空间的一部分。

以《面纱》小说中的一个场景为例。这天韦丁顿初次邀请吉蒂来家里与自己和他的满族情人喝茶,随着叙述的进行,读者空间关注的焦点在不断移动,并同步开始在想象中建立起一个空间。首先,读者的注意力随着叙述转移到了韦丁顿居住的宅子的外部——“四四方方,外墙漆成

白色,显得矫饰造作”;随后人物上了楼梯,读者空间关注的焦点也转移到了房屋的内部——“房间空空荡荡,粉白的墙上挂着风格不同的书法卷轴”;最后,那个满族女人进入了读者的视线——“她身材苗条[……]穿着一件淡绿色真丝上衣,窄窄的袖子长及手腕[……]她的脸上涂了粉,眼睛下面和嘴唇都涂了胭脂。眉毛修成了一对细细的黑线,嘴唇涂得猩红”^[8]。在整个过程中,读者根据他/她的思维之眼看到的场景,在脑海中描绘了数张图片。整栋房屋、人物相遇的房间以及其中的存在物构成了不断吸引她/他的空间注意力的话语空间。在这一幕快结束时,吉蒂和韦丁顿走出屋子往山上去,读者空间关注的焦点也随之转移,并再次开始在想象中构建话语空间,在这个空间里,吉蒂和韦丁顿上山边交谈。然而,此时读者的一部分想象仍停留在韦丁顿的宅子、房间里和满族女人身上。他们会想:她此刻在屋子里做什么呢?也许她正坐在椅子上,喝着茶,想着刚才与吉蒂的会面,又或者还是像往常一样在画画吧。这个想象的画面与前面提到的话语空间结合起来,就是一个完整的故事空间,即查特曼的定义中所说的“我们在想象中创造的东西”^[2]。

查特曼在他的论述中也总结了文字叙事空间和电影叙事空间之间几个重要的区别,其中有两点笔者认为值得深思。第一个区别是查特曼所说的“文字叙事可以完全是非场景性的”,“哪儿都不是”,与其说它发生在某个地方,不如说它发生在某个意识领域中^[2]。然而,电影叙事难以激发这种“无地点性”,因为只要有东西在银幕上被呈现出来,它就必须是存在于某个实质性的地方的。即使整个银幕一片漆黑或者灰蒙蒙,也是在暗示着当时正值黑夜或者正处于某个雾气弥漫的地方。而查特曼所说的另一个不同之处则有些争议。他认为,文字描述总是遵循时间的线性顺序来展开。以上文摘录的对满族女人的描述为例,那一段描述正是按照典型的线性顺序进行的:整体到部分、由上至下。满族女人的形象是由按线性顺序进行的文字描述一点点勾勒完成的。但是在卡兰的电影中,她的形象就直接“完整地出现在了银幕上”,也就是说,“电影不能描述”^[2]。问题是,在某些情况下,人物或物体的电影呈现也可以按时间线性顺序进行。例如,在呈现满族女人的形象时,摄影机可以先给观影者一个呈现她的背影的长镜头,以展示她的身高和体型,然

后再用一串特写镜头依次分别描绘她的额头、眉毛、眼睛、鼻子、嘴巴。通过这种方式,人物形象不会整体呈现,而是一个部分接着一个部分线性地呈现出来。当然,这种呈现手法只能在极少数电影中看到,但的确是可行的。

三、媒介变化与叙事时空二元转换

叙事是作者对原始故事进行操纵和干预的一门艺术,而小说和电影同为叙事行为,从艺术形式来说,前者是时间的艺术,后者则是空间的艺术,二者分别采用了文字与音画两种不同的叙事媒介符号系统来叙事,将叙事中的时间和空间二元转换展现得淋漓尽致。

从时序与频率这两个角度来说,两个文本对时间的处理同多于异:都没有按照原始的故事顺序叙述事件,而是有各自特定的话语顺序,其中都采用了闪回的叙事手法,让故事内容更加丰满有层次。此外,男女主人公梅潭府的生活在二者的叙事中都占据了绝大部分比重。可以说,虽然有一些改动,但电影叙事文本大方向上还是沿用了文字叙事文本中的时间叙事形式,只是在某些细节中灵活运用了不同的时间叙事策略,更加突出了导演的个人风格。

在小说中,空间是依靠时间存在的,是间接产生的,需要依赖读者通过文字在大脑中生成联想画面来构建,因而给人一种飘忽不定的感觉;电影虽是空间的艺术,却又绕不开时间问题。约翰·霍华德·劳森将电影定义为“体现时空关系的视听冲突”^[10],它采取假定的时间,通过对空间的处理安排来形成时间的叙述^[11]。小说和电影的空间也都呈二元分布,有同有异:在小说中,空间关注的焦点就是该叙事的话语空间,而故事空间则是读者根据角色的感知或叙事者的描述,运用想象力创造出来的,因而话语空间也被涵盖在内;电影本身是空间表现为主要的艺术形式,在电影中,话语空间是银幕上呈现出的空间,它与银幕外空间一起构成了故事空间。电影则依靠声画展现空间,需要观影者去听、去看;文学作品利用文字来塑造空间,需要读者用想象力去展开联想,用“思维之眼”去捕捉空间的转换,因此空间在电影叙事文本中的呈现要比文字叙事文本中的更加直观。

四、结语

由于采用的叙事媒介不同,小说和电影这两

种不同的叙事文本中时间和空间的呈现方式必然迥异,但在某些时候又可以互相借鉴。科技的发展催生了愈加新颖的电影拍摄手法,而文学作品的叙事技巧与策略也在不断革新,彼时呈现在观影者或读者面前的必定是新奇而又令人欣喜的作品,不仅能带来不一样的观感和视听体验,也为叙事研究提供了更具时代性的文本材料。

研究通过对比分析《面纱》原著小说与电影改编在叙事时空处理上的异同,审视了两种相异的媒介符号系统对叙事时空的影响,并探讨了媒介变化与时空二元转换之间的关系。期望通过上述分析可以加深我们对文学与电影之间叙事的互通以及对改编电影的了解,同时也能够给改编电影研究和今后改编行为的发展带来一定的借鉴作用^[11]。

参考文献:

- [1] ABBOTT P H. The Cambridge Introduction to Narrative [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 2002: 3.
- [2] CHATMAN Sr. Story and discourse: narrative structure in fiction and film [M]. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978: 96, 62, 64, 78, 98, 102, 96, 97-98, 1, 102, 104, 104, 106, 107.
- [3] 马晓欢. 从叙事学角度解读毛姆《面纱》中的叙事艺术 [J]. 时代文学(下半月), 2015, (7): 99.
- [4] METZ C, TAYLOR M. Film language: a semiotics of the cinema [M]. New York: Oxford University Press, 1974: 18.
- [5] RIMMON-KENAN S. Narrative fiction: contemporary poetics [M]. 2nd ed. London: Routledge, 2002: 17, 57.
- [6] 热奈特. 叙事话语·新叙事话语 [M]. 王文融, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1990: 62, 35, 48, 49, 48, 49-50, 116, 75, 74, 74.
- [7] DICK B F. Anatomy of film [M]. 6th ed. New York: St. Martin's, 2010: 70, 8.
- [8] 毛姆. 面纱 [M]. 阮景林, 译. 重庆: 重庆出版社, 2006: 25, 110, 144-145.
- [9] 谭君强. 叙事学导论: 从经典叙事学到后经典叙事学 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2008: 31, 87.
- [10] 李显杰. 电影叙事学: 理论与实例 [M]. 北京: 中国电影出版社, 2000: 4.
- [11] 胡日成. 小说与改编电影的叙事策略——以《现代启示录》和《红高粱》为例 [D]. 重庆: 重庆师范大学, 2013: 20, 2.

责任编辑: 陈凤