

电影《小妇人》的套层结构与复调叙事探究

林 伟

(广州中医药大学 外国语学院, 广州 510006)

摘要: 格蕾塔·葛韦格 2019 执导的电影《小妇人》在非线性叙事结构下对原著进行重新阐释,从而重塑了观众对作品人物的移情式认同体验。非线性叙事时间挑战了以情节驱动和因果关系为表征的线性时间,塑造出一种空间化的叙事时间体验。而影片的叙事套层则构成一种巴赫金式的“复调对话”结构,既指向了主人公乔对电影文本内的虚构故事的“写作”,也暗示着银幕外“电影机器”的运作。影片由此被赋予了多重意义上的虚构,以媒介自指的方式道出了文学消费行为与叙事经济之间的共生关系,以及银幕叙事背后的经济学驱动。

关键词: 电影《小妇人》;非线性叙事;叙事套层;复调对话;媒介自指

中图分类号: I712.074;J905

文献标识码: A

文章编号: 2097-0625(2022)03-0072-04

文学名著的电影改编是一个极具当代文化征候意义的话题。文学经典的光影转世并非对原著的僵硬移植和模仿,而是一次关于写作的写作,不但是对原著的重写,而且是对此前改编版本的重写。文学经典从文字媒介走入银幕的过程中,往往面临着观众的“认同障碍”,即不同读者在阅读中对作品人物形象、空间环境的主观想象。不同时代对原著的阐释使之成为“一卷羊皮书上的文字,几经涂抹,字痕叠加”^[1]。名著的影视改编是一种强有力的“翻译”形态,“既是以电影语言译写文学语言,也是试图以不同时代的文化逻辑捕捉记忆之‘游魂’的装置。”^[2]正如福柯所言,“重要的是讲述神话的年代,而不是神话讲述的年代”^[3]。

路易莎·梅·奥尔科特的儿童文学经典《小妇人》曾数度被搬上银幕。2019 年格蕾塔·葛韦格执导《小妇人》电影,对这个美国家喻户晓的故事进行重新阐释。原著以美国内战为背景,在成长小说结构下描写了玛奇家四姐妹悲欢离合的人生经历和心路历程。此前影响较大的 1949 和 1994 版电影改编基本保留了原著的线性叙事结构。而 2019 版《小妇人》则以非线性叙事挑战了原著中稳定的线性时空。影片

以闪回的方式在四姐妹的少女时光和成年时光之间来回穿梭。非线性时空跳跃干扰着经典电影叙事风格带来的移情式观影体验,并重塑观众对小说人物的看法,而影片的叙事套层结构则形成了一种巴赫金式的“复调对话”。

一、非线性时空交叠下的情感认同体验

电影《小妇人》(2019 版)情节主要围绕着两条时间线展开,通过成年乔的视角不断闪回到四姐妹少女时代的纯真岁月。从乔在剧院与教授巴尔相遇,闪回到七年前的派对上初遇劳瑞;得知妹妹贝丝病重,乔急忙赶回,途中在火车上睡着,画面闪回到七年前圣诞节美好的少女时代场景……

与原著中在线性叙事结构下讲述的四姐妹的成长历程相比,影片不无突兀地首先以晦暗的成人世界开场,通过闪回片段,在温暖纯真的少女时空和艰辛压抑的成人世界中反复穿插。原著中明显的叙事时空因果联系(乔与艾米之间的矛盾,乔与劳瑞之间的感情纠葛,劳瑞与艾米在欧洲相遇相爱)被呈现为碎片化的记忆闪回。作为原著中最重要的情感纠葛,劳瑞与乔之间的爱情故事结局一开始就被影片给出:乔拒绝劳瑞求婚后来离家赴纽约谋生,而劳瑞被拒后在欧

收稿日期: 2021-12-01

基金项目: 广州中医药大学课程思政示范项目“大学英语课程思政团队”(项目编号:广中医 2021 年 105 号)

作者简介: 林 伟(1982—),男,安徽和县人,讲师,硕士。研究方向:英美小说研究、电影研究。

洲游历,在沉沦中偶遇艾米。这个叙事游戏颇具深意:对熟悉原著的观众而言,影片先在地给定一段故事的结局,重塑了观众对小说人物的移情式认同体验。非线性时空跳跃可谓对原著成长小说结构的一次重写。由于影片首先呈现了艾米与劳瑞相遇欧洲的场景,原作中艾米与乔的性格对比发生了微妙的变化。艾米在劳瑞失意时对他善加劝诫,与他展开的婚姻与女性经济独立的对话,为其后呈现的童年艾米形象做了一种注解。这样的安排重写了原作中那个任性、有些势利的艾米形象,使得读过原著的观众更容易认同她。

围绕着贝丝患病场景的时空跳跃则挑战了线性叙事带来的观众体验,干扰着观众对人物、情节的认知和情感认同。几年前感染猩红热的贝丝在乔和母亲的悉心照料下奇迹般好转。乔醒来后发现床上的贝丝不见了,奔下楼去看到贝丝和母亲坐在一起。随后父亲返回家中,一家人其乐融融地共度圣诞节。此时画面切回乔睡在躺椅上,她醒来后发现贝丝不在床上,奔下楼去,却只在母亲的威容中获知贝丝的死讯。通过平行蒙太奇交叉,影片不但建立起过去/现在的情感结构对应,更重要的是,突显出时空交错带来的现实与幻想世界的交错。贝丝葬礼结束后,画面切换到乔凝望着窗外的景色。而隔着窗框的镜头中,头戴花环的贝丝赫然出现在花园里,此时故事闪回到梅格婚礼的场景中。叙事时序颠倒产生了一种时空错乱感,仿佛贝丝在现实中死去,却依旧活在故事的虚构空间。

影片独特的非线性叙事结构延伸了作品的时空维度。通过闪回片段交错,影片把一个完整的故事中的时序打乱,推动着叙事向两个方向发展,最终在贝丝病故、劳瑞和艾米归来的情境中交汇。影片通过视觉色调变化来应和叙事时空的层叠,少女时代的童真岁月场景被包裹在一层回忆的暖黄色中,而成年后的冰冷现实境遇则通过冷蓝色来呈现。乔得知贝丝患病赶回的一段中,她背着沉重的行囊走在雪地上的苍凉画面,突然切为四姐妹曾在雪地上谈笑的温馨画面。双线交织叙事在画面快切下,仿佛将现实的压抑通过美好的回忆释放出来。纵观全片,主人公们现实境遇与回忆影像的交叠演变为一个德勒兹意义上的“晶体-影像”(crystal-image),在影片叙事时空中,感觉与回忆、真实与想象变得难以辨别,现实情境与虚

拟影像发生了一种聚合式的关系,建立在线性叙事基础上的感知—运动影像之间的动力关联被打破。于是,“真实与想象、现实与虚拟结合在一个回路中,两者互相追逐,互换角色,并且不可分别。”^[4]原著中线性的、连贯的叙事时间被电影中彼此交叠的叙事空间所取代。

茱莉亚·克里斯蒂娃从性别维度指出了两种相对的时间观:男性化(父权化)的时间是线性的,表现为开始、过程与到达,被整合在一个目的论的历史结构中,而女性的时间则是由彼此交叠的空间组成,且难以定义^[5]。因而,非理性的、非线性的女性叙事时间挑战了以情节驱动、线性叙事、因果关系为表征的父权化时间观,塑造出一种空间化的叙事时间体验,拓宽了电影语言表述的界限。电影《小妇人》以碎片化的记忆闪回将主人公们的生活境遇穿插在一个个彼此相连的叙事空间中,通过画面的空间维度建立起叙事流,从而重塑了小说中的叙事因果联系,构建出一种全新的、女性化的电影时间体验。

二、叙事套层结构下的媒介自指

电影《小妇人》的非线性叙事结构可谓对原著精神的一次阐释与重写。影片最为突出的叙事创新,是其通过时空交错打造出的套层叙事结构。电影文本由此被赋予了多重意义上的虚构:奥尔科特对小说《小妇人》的创作;乔作为小说人物对虚构小说《小妇人》的写作;导演葛韦格用光影对原著的重写。表面看来,乔似乎被展现为电影文本内的叙事视点,是她的记忆闪回作为电影关键的叙事驱动。而实际上,影片的套层结构使身处双重时空中的乔的身份产生了一种含混。

套层结构作为电影镜式文本的结构方式之一,“片中片(虚构中的虚构)与影片叙事的另一部分(虚构中的真实)自身便是两面向而立之境,它们彼此折射,彼此包容与说明,以另一文本的方式构成同一文本叙事。”^[6]影片以乔在出版社外注目的视点镜头开始,随着她走进出版社,向出版商出售手稿,最后结束于乔在印刷厂窗外注视着自已的小说被印制的画面中。于是整部电影情节被框定在一个关于“写作”的套层结构中。原著中单一的叙事时空被改写为多重叙事时空相互缠绕。观众不禁要问:到底这是一个关于乔的成长故事,还是乔笔下的虚构情节?而片尾窗框中乔的镜头也无疑是个意味深长的暗示。在电

影构图法中,摄影机透过门/窗拍摄的手法形成了“画框中的画框”。“作为一种电影叙事的‘重音符号’,画框中的画框是一种丰富的视觉表达,是一种对拍摄行为的自指,暗示着窥视者目光的存在。”^[7]置于影片彼此缠绕的叙事时空中,窗框中注视的镜头释放出一种间离效果,指向了乔的三重身份:奥尔科特《小妇人》中的主人公、小说中虚构作品《小妇人》的作者以及葛韦格电影中的主人公。

巴赫金在评价陀思妥耶夫斯基小说时指出,与传统“独白”式小说不同的是,陀氏小说“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成的复调。作者语言不能从所有方面包容、封闭,并从外部完成主人公及其语言。他只能同他交谈。所有的品评和所有的观点,都为对话所囊括,都被纳入对话的过程。”^[8]而电影《小妇人》中的套层叙事结构挑战了原著中的稳定时空,如同不同声音组成的复调对话,构成了一种意味深长的关于影像媒介的自指。在电影的叙事时空中,乔的三重身份不断叠加、混合,互相展开对话。

贝丝死后,劳瑞和艾米婚后从欧洲归来。乔烧掉了少女时代的手稿,开始创作一部新的作品。完成后她把书稿寄给出版商,并附上一封信,此时她直面镜头念出信的内容,而后出版商的回信也用了相同的摄影手法。就电影语法而言,直面镜头意味着摄影机/观众观看行为的暴露,进而撕裂银幕的封闭空间。而经典故事片叙事正是“将摄影机的存在、电影的叙事行为隐藏在不同人物的视点中,将摄影机的‘观看’伪装成人物对视的目光。”^{[7]11}除了乔和出版商之间的信件往来之外,乔寄居纽约时,巴尔给乔写信也用了“直视镜头”的摄影手法。这三处镜头看似随意,实则富有深意,它们都涉及了乔作为影片/小说文本内的作家身份,指向了小说/银幕外的“写作”行为。

影片的另一充满诙谐意味的媒介自指场景,是乔在出版商办公室中谈论小说结局时。出版商对乔设计的结局不满,因为女主人公最后仍孑然一身,而“没人会买关于一个老处女的小说”,“最好的结局是有卖点的结局”。乔不得不承认:“婚姻就是个经济问题,在虚构世界里也不例外。”于是,画面切到乔冒雨追赶正要前往加州的巴尔的场景。两人雨中互相表露心声,在伞下深情拥吻。此时出版商画外音传来:“我喜欢这个结局,非常感人。”画面随之切回办公室两人就版权和酬劳问题的谈判中。出版商建议把这一章命

名为“伞下”,而这恰恰就是原著中的章节标题。虚构画面外的“写作”在游戏姿态中嘲讽了约定俗成的文化编码,并调侃了美国内战期间出版业的大众文化取向和当今电影工业的商业运作规则。而伞下拥吻场景则戏仿了经典情节剧中的皆大欢喜结局。影片淡化了原著中乔与巴尔感情交流的描写,雨中互表情意后,巴尔就离开了画面中心的表意空间,成为中景或是全景镜头边角的一处点缀性的存在。与原著中巴尔与乔结婚生子、其乐融融的结局相比,影片似乎暗示着雨中拥吻的场景仅仅是乔小说中一处违心的虚构。

德勒兹在《时间-影像》中指出,“金钱是电影所展示和摆在正面的一切影像的项背。”而“片中片”叙事最能影射出关于影像和金钱生产之间的关系^[9]。电影《小妇人》关于写作和虚构的影像自指构成了一则银幕寓言,在 19 世纪商品文化兴起的背景下,道出了文学消费行为与叙事经济的共生关系,并以诙谐的自嘲口吻,描述出女性生活与消费文化的密切联系。“片中片”结构下的叙事套层赋予了影片多重虚构的意味,同时也指出了银幕叙事背后的经济学驱动。影像叙事打破了记录性的现实时空,包含了对人类欲望、梦幻、理想的表达,而观众在对银幕的凝视中,实际上参与了银幕形象、叙事内容的建构和生产。

影片末尾,乔与编辑达成出版协议后,一段平行蒙太奇将故事结局(玛奇姑妈病故后将大宅留给乔,乔开办学校,招收学生进行教导)与小说详细的印刷过程交替剪辑在一起。观众得以目睹 19 世纪中叶美国书籍印刷流程。同时,平行蒙太奇将影像虚构空间折叠入小说的物性存在——书籍中,可谓原著创作时代和以电影为代表的当代流行文化之间的一次对话。虚构小说文本的生产过程与故事内在情境的交叠,将虚构影像从封闭的叙事时空中解放出来,使得小说虚构的过去时间、影像生产的现在时间与未来发生联系。同时,人物也脱离了电影的当下叙事时间的局限,从而走入一种时间经验的虚构中。

三、名著改编叙事探索后的文化征候

电影对名著精神的重写激发着读者和观众对文学和电影的媒介属性和依存关系进行思考。影像媒介独特的表意结构使之在文学电影改编中获得一种独立性,成为对原著内容的拓展和补充,而并非单纯的效颦和还原。在文学虚构中,被叙事件是通过读者在阅读过程中,与小说世界情节和人物的互动中得以

成形。而影像表意的特殊性则导致电影里的事件以直观化的方式“击中”观众，令其陷入强烈的感官震撼后，再次瞬间遁去。电影改编版本之间人物形象、空间造型等的变化，也携带着鲜明的文化征候意味。当经典文学作品的幽灵穿过层层历史雾障，以视觉形式重返现代人视域时，往往面临着多重社会话语的塑造。

2000年后，欧美文学经典出现新一轮改编热潮。除莎剧以外，19世纪女性作家文学经典如《简·爱》《呼啸山庄》《爱玛》等不断被搬上银幕。而仅2017年以来，就有三个电影版《小妇人》问世：2017BBC迷你剧、2018独立制片现代家庭剧以及2019电影版。此轮经典改编热显现出的共性特征之一，是一种高度的媒介自觉。一反经典文学改编电影的现实主义叙事风格，近年来改编作品对原著的重写，体现为一种浓厚的叙事探索精神。“叙事的愉悦”已不仅限于实验型先锋派作品，还越来越多地出现在描写家庭、爱情、历史的情节剧中。影像取代文字的媒介互译在原著和层出不穷的电影改编作品中层层叠加，构成了丰富的互文性关系。对小说、电影“元叙事”层面的探索“负载着对我们身处的媒介时代的困惑和内省。”^{[1]77}正如托马斯·埃尔塞瑟所言，非线性叙事的回归与转向是一种新的文化症候，体现了“好莱坞想与观众建立一种新的契约”^[10]。如果说叙事探索和影像媒介自指意识体现了自法国“新小说”以来的有关“元叙事”的美学探索精神，那么此轮在好莱坞的回归则体现出新的文化症候。自昆汀·塔伦蒂诺的《低俗小说》打开了叙事游戏的流行文化空间，“叙事的愉悦”已远非文化精英的特权。而近年来涌现出的叙事探索浪潮已经不是出于实验和先锋创作需求，而是电影工业应对不断转变的电影市场的策略，从而催生出一种媒介消费的新形态。弗兰切斯科·卡塞迪认为，电影在信息爆炸的时代依然顽强的通过数码存留下来，

但是却在全新的技术环境中被消费，引申出新的观影环境和体验，手机平板等电子播放设备和视频平台，使电影发生了一种“空间重置”，打破了电影历史的格局和线性的时间体验，“在当今的观影体验中，并非过去走向现在，而是过去被当下照亮着，我们创造了一种星座般的时空，远离进步和因果逻辑，相反的，来来回回的在多个不同的方向之间转换，同时向我们打开许多不同的通道。”^[11]与此同时，电子游戏成为一种新的叙事文化体验，而观众碎片化的观影习惯（电影下载、流媒体、剧集播放）则加强了时空错乱感，非线性思维成为现代生活的写照，成为文化实践中的常态。通过提高观众参与度，“叙事上的‘猜谜’成了一个‘诱饵’和‘鱼钩’，主流电影以此来黏合观众”^{[10]40}。

在非线性叙事的套层结构下，新版电影《小妇人》将原著改写为一个关于媒介自反的当代故事，拓展了原著的表意空间。然而，影片的叙事创新虽是一份关于讲述行为的自指，但更多出于一种后现代游戏姿态，因而并不携带着浓厚的批判和颠覆精神。影片画面虽然间或跳出叙境，指向小说、电影文本外的创作行为，但与先锋派美学探索相比，这些叙事游戏并未导致影片叙事的停滞与混乱。多数场景依旧延续了经典叙事的镜头运用符码，因而依然保持对观众认同目光的缝合，并未使得银幕幻觉完全坍塌。因此，影片对原著的叙事创新更是一种文化实践，通过叙事时空交错打开了一个流行文化互动空间。一方面，影片的非线性叙事时空的交叠可谓当下文化语境下对原著的一次重新阐释，打破了以情节驱动和因果关系为表征的线性时间观，塑造出一种空间化的叙事时间体验和情感认同结构。另一方面，影片以浓烈的媒介自觉指向了小说/银幕外的“写作”行为，从而揭示出文学创作与叙事经济之间的矛盾和共生关系。影片由此指出了出小说/作者/读者、电影/导演/观众之间的多元互动关系，塑造着新的媒介生态。

参考文献：

- [1] 戴锦华. 光影之痕[M]. 北京: 北京大学出版社, 2014: 59.
- [2] 戴锦华, 孙柏. 《哈姆雷特》的影舞编年[M]. 上海: 上海人民出版社, 2014: 10.
- [3] 米歇尔·福柯. 知识的考古学[M]. 谢强, 马月, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003: 143.
- [4] 周冬莹. 影像与时间: 德勒兹的影像理论与柏格森、尼采的时间哲学[M]. 北京: 中国电影出版社, 2012: 154.
- [5] KRISTEVA J. Women's Time[J]. Signs, Autumn 1981: 18.

(下转第96页)

[10] 王建仁,马鑫,段刚龙.改进的 K-means 聚类 k 值选择算法[J].计算机工程与应用,2019,55(8):27-33.

Student Performance Analysis Based on the Improved K-means Clustering Algorithm

ZHANG Yun

(Teaching Affairs Office, Anhui Open University, Hefei 230022, China)

Abstract: The scores of the final exams of undergraduate Computer Science and Technology classes in the spring semester of 2021 are selected as data samples from the educational administration system of Anhui Open University, and the improved K-means clustering algorithm is used to cluster and analyze the results in order to obtain potential relationships between student performance and age. The results show that the improved K-means clustering algorithm can better analyze learning data related to students of different age groups and provide teachers with more information about students' learning. Thus, teachers can take appropriate measures based on the results to improve students' learning effect.

Keywords: Open University; K-means algorithm; K value selection; performance analysis

[责任编辑 李潜生]

(上接第 75 页)

- [6] 戴锦华. 经典电影十八讲:镜与世俗神话[M]. 北京:中信出版社,2014:130.
[7] 戴锦华. 电影批评[M]. 北京:北京大学出版社,2015:6.
[8] 巴赫金. 陀思妥耶夫斯基诗学问题[M]. 白春仁,顾亚铃,译. 北京:三联书店,1988:29.
[9] 吉尔·德勒兹. 电影 2:时间-影像[M]. 谢强,译. 长沙:湖南美术出版社,2004:121.
[10] 埃尔塞·瑟托马斯. 非线性叙事的回归/转向:反事实历史和环形叙事[J]. 张振,译. 当代电影,2020(4):26.
[11] CASETTI F. The Lumière Galaxy: 7 Key Words for the Cinema Today[M]. New York: Columbia University Press, 2015:213.

The Layered Structure and Polyphonic Narrative of *Little Women*

LIN Wei

(Foreign Language School, Guangzhou University of Chinese Medicine, Guangzhou 510006, China)

Abstract: The film *Little Women*, adapted and directed by Greta • Gerwig in 2019, reinterprets the original work under a non-linear narrative structure, thereby reshaping the audience's empathic identification experience with the characters in the work. Nonlinear narrative time challenges the linear time characterized by plot drive and causality, and shapes a spatialized narrative time experience. The narrative layer of the film constitutes a structure of Bakhtin-style "polyphonic dialogue", which not only points at the protagonist Jo's identity as a writer in the conception of the novel, but also implies the functioning of the "film machine" outside the film screen. Therefore, the film is endowed with multiple meanings of fiction, expressing the symbiotic relationship between literary consumption behavior and narrative economy in a media self-referential way, as well as the economic drive behind the screen narrative.

Keywords: *Little Women*; non-linear narrative; narrativelayer; polyphonic dialogue; media self-reflexivity

[责任编辑 夏强]