

2012年旬报评选本土最佳电影排名第五位的青春电影《苦役列车》“什么糖衣纸都没有包装的直接，暗淡死板……这是一部反时代的作品”。⁽²⁵⁾电影制作者们用某种所谓的电影态度绑架市场选择。这又何尝不是我们对整个2012年日本电影的感受？大高宏雄不对2012年的日本电影市场持乐观态度，他感叹道“一个个电影嫩芽被捏下、揉碎。取而代之的是数码电影……在资本无情的逻辑下，电影真的可以生存下去吗？”⁽²⁶⁾

当电影的商业追求被空前强调时，电影院中安全放飞超越现实梦想的乐趣在慢慢消失。就像本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中指出：影像是展示价值对礼拜价值的抑制。这位曾经以无比的勇气和热情注视着电影出现的德国学者，把电影称为“灵光”而“震惊”地感叹：有哪一门艺术更有崇高的梦想……更富有诗意又更真实？⁽²⁷⁾今天他又该做什么感想呢？

即便如此，不可否认的是，2012年的日本电影确实给人们带来了某种疗伤意味，最起码提供给了我们此种解读视角。“日本文化的变形性越强，亦即越是浓厚的带有特殊性，这个思想作为人类文化所具有的普遍性就越少。”⁽²⁸⁾看似单向度却又错综复杂，难以理解，也许这就是日本电影的魅力。因此2012年日本电影产业虽然不尽人意，但是电影本身胜利了。它在灾难中建立起梦想场景，抚慰伤痛，提供给人们短暂逃离现实的一个安全心理出口。

(刘云，副教授；曲帅，2011级硕士研究生，浙江大学广播电影电视研究所，310007)

(25)(26)大高宏雄《2012年映画興行のふたつの特徴》，<http://www.oricon.co.jp/entertainment/special/page/339/>，2013年2月1日11时访问。

(27)[德]本雅明《迎向灵光消逝的年代》，许绮玲等译，广西师范大学出版社2004年版，第70页。

(28)[日]永田广志《日本哲学思想史》，版本图书编译室译，商务印书馆1978年版，第11页。

文学电影改编中的媒介意识

——浅析新版《安娜·卡列尼娜》的改编艺术

The Media Consciousness in Adaptation of Film *Anne Karenina*

文 许思悦 / Text/Xu Siyue

提要：享誉世界的文学名著《安娜·卡列尼娜》曾多次被搬上银幕。2012年英国导演乔·怀特(Joe Wright)对这一经典人物形象进行了重新诠释。为了将这部为世人所熟知的文学名著拍出新意，新版《安娜·卡列尼娜》的创作者充分调动媒介意识，以电影这一媒介的特性为基础，做出了一系列尝试，通过多种视觉手段的运用，力求在忠于原著与影片可看性之间找到平衡。近年来，此类改编热潮不减，既是电影表现手法的探索与创新，也促进了文学名著在当代读者群中的推广。

关键词：《安娜·卡列尼娜》电影改编 媒介特性 视觉手段

自从文学改编进入电影创作的领域，文学原著与改编后的视觉成品之间始终存在着一种微妙的关系。最初，一部所谓“成功”的改编作品，必须严格忠实于文学源文本。可以说，电影处于绝对的从属地位。然而，随着电影逐渐成为一门独立的艺术，电影与文学的关系不再呈现出“一边倒”的倾向，创作者与评论家开始重新审视电影改编这一特殊的转换过程。美国电影理论家杰·瓦格纳曾提出过三种从小说到电影的改编方式：第一种是“移植式”，即通过直接再现的方式将小说照搬到银幕上，几乎不做任何明显的改动，这种方法严格遵循电影“忠于原著”的传统观念，呈现出的影片简单、机械，如同“连环画册”；第二种是“注释式”，影片对原作虽有改动，但总体上只是“加了许多电影化的注释；

第三种是“近似式”，影片脱胎于小说，但从叙事角度到主题内涵都有可能自成一统，是“另一部艺术作品”。⁽¹⁾

杰·瓦格纳的总结在理论界具有一定的代表性，其影响延续至今。然而这三种改编方式，从根本上而言仍旧从文学的角度出发，以电影对文学的再现度为标准进行归纳分类，隐含着文学惯有的文化优越感。时至今日，电影技术与电影理论不断发展，在讨论文学与电影的关系时，“也应当从文学的立场转到电影的立场，用电影自身的标准即电影化的标准把改编后的影片作为一个相对独立的完整的艺术品来加以

(1)杰·瓦格纳《改编的三种方式》，陈梅译，《世界电影》1982年第1期，第35—44页。

衡量”。⁽²⁾诚然，文学作品是改编电影的基础，但在改编过程中，创作者必须具备“媒介意识”，充分考虑到电影这种媒介“自身的艺术特征和传播效果”。⁽³⁾下面，本文以新版《安娜·卡列尼娜》为例，探讨影片在改编过程中体现的“媒介意识”。

《安娜·卡列尼娜》一书的作者列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰是19世纪俄罗斯伟大的批判现实主义作家，他笔下的安娜，不仅在文学史上享有重要地位，也是银幕上的宠儿。这部不朽巨著曾多次被改编成电影，其中较为人们所熟知的有1935年由克拉伦斯·布朗(Clarence Brown)执导，葛丽泰·嘉宝(Greta Garbo)主演的美国版；1948年由朱利恩·杜维尔(Julien Duvivier)执导，费雯·丽(Vivien Leigh)主演的英国版；1967年由亚历山大·扎尔赫依(Aleksandr Zarkhy)执导，塔吉娅娜·萨莫伊洛娃(Tatyana Samoylova)主演的苏联版；1997年由伯纳德·罗斯(Bernard Rose)执导，苏菲·玛索(Sophie Marceau)主演的美国版。

2012年，英国导演乔·怀特(Joe Wright)在银幕上对安娜·卡列尼娜这一经典人物形象进行了重新诠释。此片一经上映，引发的评论可谓毁誉参半。相较于一般的文学作品而言，文学经典的电影改编更易招致“篡改原著”的批评。由于文学经典历经持久的阅读考验，在读者心中留下了深刻的印象。电影中的任何改动，都会被原著读者无限放大。为了将这部为世人所熟知的文学名著拍出新意，新版《安娜·卡列尼娜》的创作者充分调动“媒介意识”，从电影的媒介特性出发，做出了一系列尝试。

首先是简化了原著的故事情节，集中了原著的矛盾冲突。原著《安娜·卡列尼娜》的创作开始于1873年，历经五年最终完稿，此时正值俄国社会的动荡时期。1861年俄国实行农奴制改革，废除了封建农奴制，引发了俄国社会经济、政治、文化上的一系列变革。在此背景下，托尔斯泰的原著小说不再局限于婚姻与家庭问题，而“是对七十年代震撼社会的一些亟待解决的问题的回答”。⁽⁴⁾小说中有两条平行的情节线索，一条是安娜与弗龙斯基以及卡列宁之间的情感纠葛，另一条是莱温在婚姻生活以及生命哲学上的探求与思考。影片虽然保留了这两条线索，却区别对待。创作者着力展现了安娜为了追寻与弗龙斯基的爱情而抛弃孩子的情节。对于莱温的刻画，突出的也是他由求爱不成到重获爱情的过程。可以说全片围绕的是一个“爱”字。影片预告片一开始，便引用了托尔斯泰的话“有多少心，即有多少爱”(There are as many loves as there are hearts)暗示影片主题。而导演本人也坦承，“(影片)是关于爱的体验，以及我们如何应对此种体验”。⁽⁵⁾这样的处理，将原著中纷繁复杂的现实主义画卷凝缩成了安娜、弗龙斯基、卡列宁、基季、莱温几人间复杂的情感关系。而普遍被认为带有托尔斯泰自传性质的莱温，也从一

个发出“我究竟是什么人？我在哪儿？我又干吗在这儿？”⁽⁶⁾疑问的农场主，变成了一个为爱所困的青年。他对农事改革的探索在影片中被一笔带过，而他在宗教上的领悟，更是无迹可寻。这一点恐怕也是此片被诟病最多之处。

这种情节上的删减，究其原因还是电影不同于文学的叙事方式。文学作品通过文字线性呈现，读者在阅读方式、阅读节奏上具有主动性，可以或跳跃、或间断、或反复地展开阅读。而电影则通过影像直接投射，是一种“一次性过”的艺术，难以让观众在欣赏影片的当下拥有大段的思考回味空间。⁽⁷⁾因此，影片往往突出一个核心冲突，强化一条主要线索，直击观众心扉，让他们在短时间内产生欣赏共鸣。而且，影片的长度也限制了原著元素的呈现。以托尔斯泰的另一部巨著《战争与和平》为例，此书的苏联版改编电影因其对原著精神的忠实再现而为人们所熟知。该片最长的公映版本时长八个多小时，即便耗费如此大规模的篇幅，创作者仍不得不对原著的情节进行删节。而新版《安娜·卡列尼娜》要将原作六十余万字的内容浓缩在一部130分钟的影片里，其难度可想而知。此外，创作者对原著情节的“简化处理”，也许还有一层原因，那就是对市场利益的妥协。电影是一门艺术，也是一种产业，观众和票房是决定一部影片成败的关键。在当代，年轻人构成了观影主体，对于他们而言，爱情这一主题易于理解接受，能引发观影心理驱动。而原著中对于农奴制、对于宗教信仰、对于人生哲理的探求，则显得过于抽象和艰涩。因此，创作者避重就轻地将影片基调确立在“爱”上，以达到原著思想与观赏需求的平衡。

新版《安娜·卡列尼娜》体现创作者“媒介意识”的另一面是多种视觉手段的灵活运用。电影具有视觉艺术的特征，“以不同的视觉形式来‘响应’原来的小说语言形式”。⁽⁸⁾新版《安娜·卡列尼娜》的一大特色是将舞台剧与电影相结合，场景间的转换手段富于创意：莱温打开一扇门，就从莫斯科回到了乡下；剧院的屋顶开启，烟花映在正在离去途中的弗龙斯基的马车上；安娜拉开窗帘，她已身处带她驶向生命终点的火车上……观众在创作人员的引领下，在实景与舞台间穿梭，在真实与虚拟间游戏。

(2) 转引自张宗伟《中外文学名著的影视改编》，中国广播电视出版社2002年版，第102页。

(3) 吴辉《改编的艺术——以莎士比亚为例》，张冲主编《文本与视觉的互动——英美文学电影改编的理论及应用》，复旦大学出版社2010年版，Kindle阅读版，481/5486—515/5486。

(4) 和伟《自由心灵的悲歌——安娜·卡列尼娜的创作主题及安娜悲剧分析》，《山东文学》2007年第11期，第89页。

(5) 译自乔·怀特访谈：http://www.contactmusic.com/news/joe-wright-keira-knightley-is-more-than-a-muse_1410055。

(6) 本文中引《安娜·卡列尼娜》片段，均出自上海译文出版社2010年8月版(Kindle阅读版)，高惠群等译。

(7) 此处特指在影院中欣赏影片，DVD或网络等新兴播放媒体不在讨论范畴。

(8) 李欧梵《人文六讲》，中国人民大学出版社2012年版，第132页。

这种颇具实验性质的表现手法，除了在视觉效果上增添了新意，也避免了冗长的转场过渡。举例来说：影片开始，斯捷潘·阿尔卡季奇·奥布隆斯基公爵走进办公室，办公人员站起坐下忙碌不迭，手中文件飞舞。他与莱温见面后两人离开，场上有人吹响哨声，办公人员四散开去，街头艺人与自行车登场展现街景，一扇门打开，莱温穿戴整齐在街上寻找饭店，余留下的办公人员脱下外套，转身成为饭店招待。在饭店里，莱温与斯捷潘·阿尔卡季奇谈到自己的求婚大计，画外传来基季的呼唤，场景转入基季家的客厅。基季拒绝了莱温的求婚，莱温走过舞台后台的过道与楼梯，来到哥哥尼古拉的寓所。这一系列镜内蒙太奇的运用，“以空间场景的切换来替代文学作品中明确的时间线索”。⁽⁹⁾约八分钟的电影片段，串联起了原著中第五、第十、第十三、第十四和第二十四章，缩短了观众在观看影片时心理层面的感受时间，加快了影片的节奏。

其次，将舞台剧与电影结合的手法，可以突出画面中真正的焦点，让观众按照创作者的意图欣赏影片。“尽管电影画面是忠实地再现了摄影机所摄录的事件，可是它自身并不向我们指明这些事件的深刻意义，它只肯定它所再现的原始事件是具体存在的(当然，条件是并未弄虚作假)，而并没有向我们提供涵义。”但是，“由于电影工作者能够去组织画面的内容，或使我们从一个不同寻常的角度去看画面，画面就能使乍看起来只是简单再现的现实产生了某种鲜明具体的意义”。⁽¹⁰⁾电影再现了我们通常观察事物的方式，这种再现并非百分之百还原，而是经过了电影创作者的调控与操纵。在《安娜·卡列尼娜》中有一场重头戏，安娜前去观看赛马，卡列宁暗中观察。弗龙斯基坠马，安娜失态，卡列宁的猜疑成为现实。在影片中，创作者并未展现庞大的赛马场景，只是在舞台上通过布景巧妙地加以交代。因为这一场戏的焦点并非赛马，而是安娜、卡列宁与弗龙斯基三人之间的微妙关系。影片中，镜头在安娜手中的扇子、安娜的眼神、卡列宁手中的望远镜、卡列宁的眼神，以及马上弗龙斯基之间来回切换。弗龙斯基坠马，安娜大声惊叫，卡列宁上前阻止，周遭众人则瞬间静止，整场戏的冲突张力达到顶峰。

这一系列电影镜头语言的运用，也丰富了镜头画面的内涵。上文提到电影具有视觉艺术的特征，但是“影像不是一个终点，而是一个起点。谁只把被再现的内容视为电影的终极意图，谁就对电影一窍不通”。⁽¹¹⁾在文学作品中，心理描写是塑造人物形象不可或缺的手段，《安娜·卡列尼娜》亦是如此。在改编过程中，可以借助画外音内心独白完成主人公的心理阐释。然而电影首先是视觉艺术，“电影倾向于表现一种‘仍然跟物质现象紧密地、仿佛由一根脐带联结在一起的生活，而它的情绪和理智内容

即来自这些物质现象’。电影化的影片致力于利用这些现象的暗示力量，以便表达出所有那些看不见的和非物质的东西”。⁽¹²⁾尤其在当代，镜头语言的发展赋予了镜头画面多重象征意义。在影片《安娜·卡列尼娜》中，另一场重头戏是安娜、弗龙斯基和基季在舞会上相遇，基季满怀期待弗龙斯基会向自己示爱，却发现心上人已被安娜深深吸引，安娜与弗龙斯基也察觉到了彼此之间一触即发的情感，安娜为了躲避情感漩涡，匆匆离开舞会。原著中这一部分主要通过基季的视角展开，其中穿插着她细腻的心理变化。影片中的这场戏并没有简单地处理成基季的主观镜头，而是做了精妙的安排。当安娜与弗龙斯基起舞时，周围的对对舞伴停下舞步，而后消失在黑暗中，正应了原作中的那句“她(基季)发现他俩(安娜与弗龙斯基)在这人头攒动的大厅里旁若无人”。灯光重又亮起，基季一脸茫然地望着弗龙斯基与安娜。而后镜头在弗龙斯基与安娜以及基季之间来回切换，音乐加速，镜头定格在众人冷漠而又轻蔑的表情上，再切回弗龙斯基、安娜与基季。最终安娜转身离开舞会，猛然在镜子里瞥见一辆飞驰中的火车的幻影。这一组镜头，展现了各个人物的心理活动：基季从满怀憧憬地期待着弗龙斯基的邀请，到“心渐渐地揪紧了”，到“大吃一惊”、“整个舞会，整个世界，全都笼罩在一片迷雾中”，直至“感到自己被压垮了”。弗龙斯基与安娜之间情难自抑却仍然在做最后的挣扎，众人对安娜与弗龙斯基即将爆发的情感充满不屑、嘲讽与鄙夷。而最后镜中的火车更是暗喻着安娜的悲剧宿命。

再举一个例子，安娜在自杀前，因为猜忌和怀疑与弗龙斯基大吵一架，二人随后虽又和好，但此时“一死了之”的念头已闯入安娜心中。原著中，安娜与弗龙斯基争吵过后，有一长段颇具意识流风格的心理描写：

她考虑：如今她到哪里去？到一手抚养她长大的姑妈家去呢，还是到多莉家去？或者独个儿出国去？她又考虑：他现在一个人在书房里做什么？这次争吵之后是彻底破裂呢，还是可能再次和解？现在彼得堡的熟人会怎么谈论她呢？阿列克谢·亚历山德罗维奇对此会有什么看法？现在他们的关系破裂之后又将会怎样？千思万绪涌上心头，但是她没有完全沉溺在这些思绪之中。她心中还有一种隐隐约约的念头使她很感兴趣，但究竟是什么她还不知道。她又想起阿列克谢·亚历山德罗维奇，想起她

(9) 张宗伟《中外文学名著的影视改编》，中国广播电视出版社2002年版，第58页。

(10) [法] 马赛尔·马尔丹《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社1980年版，第7页。

(11) [法] 让·米特里《电影美学与心理学》，崔君衍译，江苏文艺出版社2012年版，第81页。

(12) [德] 齐格弗里德·克拉考尔《电影的本性——物质现实的复原》，邵牧君译，江苏教育出版社2006年版，第319页。

产后的那场病，以及当时盘踞在她头脑中的那种念头。“我为什么不一死了之？”她回想起当时她说的话和当时的心情。她猛然明白，她心里怀着的是什么想法了。是的，就是那个可以使她一了百了的念头。“是的，一死了之！……”

影片再一次借助“镜子”完成了这一连串心理疑问的视觉化展现。安娜与弗龙斯基争吵后转身离开，镜子中的她喝下一杯酒，转过脸来，收敛起自己的愤怒与痛苦向弗龙斯基道歉。二人和好，深情拥吻，镜头一转，又是一面镜子，映出安娜如死尸般躺倒在地的身影。镜子是电影中常见的道具。镜中的景象看似真实，实则虚幻，而在传统观念中，镜子又与人的灵魂世界息息相关。因此，镜子在影片中经常“被从具体事物中剥离并抽象出来，成为一种接近于真实的、理性世界的隐喻和象征”。⁽¹³⁾此时的安娜，正如她镜中的身影，在现实与梦境中摇摆，最终定格在了死亡上。

其实，此次改编将舞台剧与电影结合，从整体上而言也是一种象征。用导演的话来说“之所以选择在剧场拍摄，是出于这样一种构想：他们的生活就如同在舞台上一般。当时的俄国社会令我感兴趣的是他们普遍经历的所谓身份危机。安娜似乎也在经历身份危机。她所扮演的角色不再适合她；她满怀狂热的激情想要抽身而出”。⁽¹⁴⁾

除了多变的镜头语言，影片的道具和服装也值得一提。片中大到家具陈设，小到一把裁纸刀一副眼镜，均显示出创作者的细腻用心。原作中莱温与基季重逢，两个人把想说的话的头一个字母用粉笔写下，互诉衷肠。在影片中，粉笔变成了猜字积木，一块块图案精美的积木在莱温与基季手下移动，拼写出了二人的心声。这一改动，无疑提升了整场戏的视觉效果。而上文中提到的“镜子”已不单纯是道具摆设，而是参与了情节的展现。在服装方面，设计师杰奎琳·杜兰(Jacqueline Durran)与导演乔·怀特已是三度合作，之前的《赎罪》与《傲慢与偏见》令她两度获得奥斯卡提名。此次她为安娜设计了多套色彩浓烈的华服，紫色神秘，红色热烈，黑色则暗喻宿命的悲剧性。影片中甚至还通过服装的前后对比暗示人物的命运走向。如影片开始时，安娜以一身束身衣出场，而在邻近结尾处，安娜又身着束身衣与弗龙斯基永别。同是束身服款式相近，色彩不同，暗喻安娜所经历的改变。⁽¹⁵⁾最终，影片赢得了第66届英国电影学院奖以及第85届奥斯卡最佳服装设计的殊荣。这种种视觉手法的运用，也成为了影片的卖点，吸引更多观众走进影院一睹安娜的风采。

最后要提到的是影片的主演阵容，从女主角安娜·卡列尼娜，到弗龙斯基，甚至是卡列宁，全部由偶像派演员出演。饰演安娜的凯拉·奈特莉(Keira Knightley)全然没有俄国贵妇的雍容气质，

而出演卡列宁的裘德·洛(Jude Law)也不再“臀部摆动，腿脚不灵”，更像是一位英国绅士。这也可以说是出于影片商业价值的考虑，但同时也体现了电影的媒介特点。文学塑造的人物形象必须依靠读者的想象完成从抽象到具体的转换，而电影则以视觉形象直接向观众展现。因此“一千个人心目中的一千个哈姆雷特”，一旦被影像固定，填塞了观众想象的空间，必然会引起一部分原著读者的不满。在这种前提下，“像”与“不像”的主观判断便不再是挑选演员的唯一标准。不可否认的是，新版《安娜·卡列尼娜》的几位主角身为当红明星，在影片的宣传推广过程中发挥了不可小觑的作用。

近年来，文学名著改编电影再掀热潮，除了《安娜·卡列尼娜》、《傲慢与偏见》、《了不起的盖茨比》、《呼啸山庄》、《雾都孤儿》、《悲惨世界》纷纷被搬上银幕。这些影片或多或少都与《安娜·卡列尼娜》具有相类似的特点。如罗曼·波兰斯基(Roman Polanski)执导的《雾都孤儿》，成了一部“拍给孩子看的电影”；同样由乔·怀特执导，凯拉·奈特莉主演的《傲慢与偏见》俨然是一首小清新的爱情田园诗；而《悲惨世界》除了在“视”上做足功夫，更是在“听”上加以辅助，不以文学原著为改编对象，而是直接采纳了音乐剧的版本。这些改编作品引发了原著读者的各种讨论。在当代，文学改编电影早已脱离了“忠于原著”的窠臼。从文学到电影，变化在所难免，因为“当人们从一套多变的、然而在一定条件下是性质相同的程式过渡到另一套程式的那一分钟起，变动就开始了；从人们抛弃了语言手段采用视觉手段的那一分钟起，变化就是不可避免的”。⁽¹⁶⁾这种变化，应该充分考虑到电影的媒介特性，在情节构建、镜头语言及其他视听辅助手段等方面加以转换。同时，不可否认，此类影片对于名著的推广功不可没。在当代，“文学作品的视觉艺术改编越来越具有主观(改编者)性和市场(预期受众)性，越来越多的年轻人与文学的第一次接触时通过相关视觉产品”。⁽¹⁷⁾这反过来也促进了新时期电影改编艺术的发展。

(许思悦，讲师，上海对外贸易学院国际商务外语学院，201620)

(13)赵春霞《电影中的隐喻与象征艺术——以安哲罗普洛斯的电影为例》，《电影评介》2009年第14期，第25页。

(14)译自乔·怀特与凯拉·奈特莉访谈：<http://www.complex.com/pop-culture/2012/11/keira-knightley-joe-wright-anna-karenina>。

(15)译自杰奎琳·杜兰访谈：http://www.vanityfair.com/online/oscars/2013/01/anna-karenina-costume-designer-oscar-nominations-keira-knightley_slideshow_item1_2。

(16)[美]乔治·布鲁斯东《从小说到电影》，高骏于译，中国电影出版社1981年版，第5页。

(17)张冲《改编学与改变研究：语境·理论·应用》，张冲主编《文本与视觉的互动——英美文学电影改编的理论与应用》，复旦大学出版社2010年版(kindle阅读版)，4742/5486。