

图文转译：以迟子建小说跨媒介改编为例

曾依柳

山西大学文学院, 山西 太原

收稿日期: 2026年7月4日; 录用日期: 2026年7月26日; 发布日期: 2026年8月7日

摘要

迟子建作为当代重要作家, 其作品的影视化改编数量和相关学术研究却远少于同量级作家。这一现象源于其小说弱情节的散文化结构、多感官沉浸式的物性书写以及民族志式的集体记忆叙事, 这些文本特质在向影像媒介转译时构成了一种抵抗, 使迟子建小说跨媒介改编成为研究图文转译的典型样本。对《额尔古纳河右岸》《踏着月光的行板》《布基兰小站的腊八夜》三部小说影视化改编的探究表明, 改编者须在情节取舍、人物视觉化呈现与意象影像转译之间做出策略性调适, 而这些调适指向了文字与影像两种媒介在感官体验、叙事时间与符号表意维度上的异构性。在接受层面, 受众从“静默读者”转变为“感官接收者”, 民族记忆的精神厚度在转译中有所减弱。但图文转译的意义不应仅从“损耗”的角度来判定, 更在于跨媒介转译过程中激发出的创造性转化与新的美学可能。这一认识有助于在理论上深化对跨媒介转译与图文关系的理解, 也为探索文学作品的跨媒介改编提供可参照的视角。

关键词

迟子建, 图文转译, 媒介异构, 影视化改编, 创造性转化

Intersemiotic Translation: A Case Study of Cross-Media Adaptations of Chi Zijian's Novels

Yiliu Zeng

School of Chinese Language and Literature, Shanxi University, Taiyuan Shanxi

Received: July 4, 2026; accepted: July 26, 2026; published: August 7, 2026

Abstract

Although Chi Zijian is a contemporary Chinese writer of considerable stature, the number of screen adaptations of her work and related academic inquiries remains notably limited compared to her

peers. This phenomenon is rooted in the textual specificities of her novels: a loose, essayistic narrative structure, a multi-sensory and immersive material writing, and an ethnographic narrative of collective memory. When transposed to the visual medium, these features constitute a form of resistance, making the cross-media adaptation of Chi Zijian's novels a representative case for examining intersemiotic translation. An investigation into the screen adaptations of *The Last Quarter of the Moon*, *Walking to the Moonlight Andante*, and *Laba Night at Bukilan Station* shows that adapters must make strategic adjustments in plot selection, visual representation of characters, and the translation of imagery into visual signs. These adjustments point to the heterogeneity between textual and visual media in terms of sensory experience, narrative time, and symbolic signification. At the reception level, the audience shifts from "silent reader" to "sensory receiver," and the spiritual depth of ethnic memory is weakened in the process of translation. However, the meaning of intersemiotic translation should not be judged solely from the perspective of "loss"; rather, it lies in the creative transformation and new aesthetic possibilities stimulated during cross-media translation. This understanding helps deepen theoretical insights into intersemiotic translation and word-image relations, and also offers a referential perspective for exploring cross-media adaptations of literary works.

Keywords

Chi Zijian, Intersemiotic Translation, Media Heterogeneity, Screen Adaptation, Creative Transformation

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言

当下,文学作品的影视化改编已成为普遍的文化现象,迟子建作为当代文坛的重要作家,其创作风格成熟稳定,苏童曾经评价,“大约没有一个作家会像迟子建一样历经二十多年的创作而容颜不改,始终保持着一一种均匀的创作节奏,一种稳定的美学追求,一种晶莹明亮的文字品格。”^[1]她的作品兼具地域特色和人文深度,其长篇小说《额尔古纳河右岸》更荣获第七届茅盾文学奖,但迟子建小说的影视化改编实践及相关研究却较为薄弱,仅有《额尔古纳河右岸》《踏着月光的行板》《布基兰小站的腊八夜》等少量小说实现了跨媒介转译。目前,关于迟子建作品的研究多集中于主题、叙事等文学内部研究,以及女性书写、底层人物形象等议题,而针对其小说影视化改编这一重要跨媒介实践,迄今尚无建论。

迟子建小说影视化改编数量偏少,原因在于其小说文本情节较弱、风景叙事较多,缺乏强事件驱动;文本中多感官沉浸式的物性书写,在向以视听为主的影像媒介转译时存在不对称性;小说中关于萨满祭祀、自然风物等承载着民族记忆的文化符号,在影视化改编中易被处理成简单的视觉景观。正是这些文本特质,使迟子建的小说文本在向以戏剧性、视觉性和直观性为特征的影像媒介转译时,构成了一种抵抗。

鉴于此,本文立足于媒介学与图文关系理论,聚焦上述三部小说的影视化改编实践,深入探讨其跨媒介转译的内在机制。文章将从三个层面展开:首先,从情节取舍、人物视觉化呈现与经典意象的影像转译三个维度,分析影视化改编所采用的叙事策略如何实现文本形态的转换;进而,深入媒介层面,基于麦克卢汉、莱辛等理论,从感官体验、叙事时间与符号表意三个层面阐释文字与影像媒介在转译时面临的异构性难题;最后,将视角延伸至接受端,考察在接受场域重构的背景下,受众身份从“静默读者”

向“感官接收者”的转变，以及民族集体记忆在跨媒介中的传递效果。本文尝试在理论上深化对跨媒介转译机制与图文关系的认识；在实践上，为理解迟子建作品影视化改编的得失、探索严肃文学在视听媒介中的创造性转化路径提供初步参考。

2. 改编策略：迟子建小说中情节、人物与意象的影像转译

长期以来，对于文学作品影视化改编的讨论，主要集中于“是否忠于原著”这一评判标准，受众多以原著为参照，来判断改编作品是否还原了原著情节、人物形象与意象细节。但这一标准忽略了跨媒介转译中更为核心的问题，戴锦华指出，“小说与电影属于两种完全不同的媒介系统”[2]，语言的抽象性、内省性与时空的自由度，与影像的具象性、直观性和物理约束之间，存在着天然的鸿沟。因此，改编并非简单的复制，而是文字与影像媒介相互协商后的“再创造”。就迟子建的小说而言，其弱情节的特点，要求改编者在影视化过程中对原著情节进行战略性取舍与压缩，借助造型、动作与镜头语言实现人物心理的视觉外化，并对经典意象进行创造性的影像转译。

首先，影视化改编作为一种“二次创作”，首要任务是对小说情节进行战略性筛选与重构。电影艺术的基础是文学[3]，文字媒介凭借线性叙事激发读者的想象性审美，而“影像媒介则是在相对的时空结构中以视听语言建立起来的叙事连续体”[4]，受限于物理时长和戏剧化的叙事要求，电影改编需要通过情节的增加、删减与高度集中等来实现叙事聚焦。

长篇小说《额尔古纳河右岸》以鄂温克族百年历史为脉络，带有强烈的散文化与民族志特质，小说详细描绘了驯鹿、自然风光等内容，这些缺乏戏剧冲突的部分依赖读者的想象参与，成功营造出小说的民族史诗感。但当小说文本向影像转译时，若原样照搬这类细节，不仅会受到电影物理时长的限制，更会面临影像叙事逻辑的挑战——影像无法像文字那样，依靠读者的想象来赋予无冲突的日常细节以精神厚度，若完整呈现驯鹿、自然风光等描写，会失去叙事焦点与情感张力，沦为冗余乏味的片段。因此，改编者必须对情节进行战略性的取舍与压缩，电影《额尔古纳河右岸》将百年民族史诗压缩为九十分钟的片长，导演侧重展现萨满文化和自然风光，对众多支线人物与细节进行了删减，并采用旁白加片段的叙事模式，使百年历史简化为几个标志性片段。这种情节改编，是为了适配影像的叙事节奏，却在一定程度上弱化了原著依靠散文化书写所积淀的史诗质感。但即便在这种被高度压缩的影像叙事中，电影《额尔古纳河右岸》依然以它的方式触及了鄂温克族的民族创伤记忆，影片结尾处，上山伐树的卡车与鄂温克族人拉着驯鹿的身影擦肩而过，这一视觉画面以影像媒介独有的方式，呈现出这个弱小民族“有大爱，有大痛，有在命运面前的殊死抗争，也有眼睁睁看着整个部落日渐衰落的万般无奈”，实现了文字媒介之外的创造性表达。

相比于拥有宏大民族叙事的长篇小说《额尔古纳河右岸》，中篇小说《布基兰小站的腊八夜》的影视化改编保留了民族创伤记忆的日常性与弥散性。电影《布基兰》在保留小说原有的多线人物于腊八夜汇聚娜吉饭店等待快车的核心架构外，巧妙新增了情侣私奔的支线情节，并采用串联叙事方式，将多组人物的命运有机交织于腊八夜暴雪之中。叙事重心从历史控诉转向当下生存，私奔青年对自由的追逐、丧子夫妻携金鱼远赴三亚的执念、娜吉摔枪、小偷刘志断指赎罪等情节依次展开，这种改编既延续了原著对底层温情的书写，又借助影像特有的时空重组能力，将迟子建笔下那种浸透在日常烟火里的民族伤痛，转化为具体的生存困境与人性挣扎，在有限的场景中迸发出超越文字的动态戏剧张力。

其次，文学人物的跨媒介转化本质上是从抽象文字向具身表演的符号转译过程，关键在于将“不可见”的内心世界进行“可见化”处理。迟子建擅长在平淡叙事中蕴藏深刻的心理波澜，而影像需要借助造型、动作、表情与镜头语言将其外化。以《布基兰》中的老齐为例，小说《布基兰小站的腊八夜》仅以“信号员老齐”这一职能性指称带过，而电影《布基兰》则赋予其军大衣、夸张手势等视觉符号，并通过

他在暴雪中高举信号灯、试图拦停快车时那双决绝的双眼特写镜头，突出了老齐的善良与英雄气概，塑造出一个立体可信的“平民英雄”形象。这种视觉符号叠加策略，以造型、动作与道具有效弥补了影像在呈现文学心理描写时的不足，是图文转译中“以形写神”的创造性增益。

然而，图像作为“存在的薄皮”[5]，其直观性的优势也伴随着简化复杂内涵的风险。以《额尔古纳河右岸》中萨满“妮浩”的形象塑造为例，电影对妮浩身上神职与母性的冲突采取了省略叙事，虽保留了她“每救一个人，必丧一子”的基本情节框架，却将视觉重心放在她行使萨满职责、跳神救人的神秘仪式上。于是，小说文本中那个承载着沉重悖论的复杂人物，在电影中更多地被简化为一个执行仪式、承受苦难的悲剧符号，其形象的崇高感与痛苦的绵延性被削弱，呈现出一定程度的扁平化倾向。反观小说，作者通过层层递进的行为细节，将妮浩的悖论性痛苦具象化。例如，在初次丧子前，她对儿子果格力“亲了又亲，眼里泪光闪闪”([6]: p. 138)，流露出不舍与不祥的预感；果格力坠亡后，她与丈夫鲁尼夜复一夜地疯狂凿冰。这些细节共同构筑起一个在神职与母爱之间被反复撕裂的灵魂。这反映出图文转译中的一个常见问题——影像擅长展现人物“做什么”的行动与结果，却难以等价传递出人物为何痛苦，以及痛苦如何持续渗透在其生命之中的复杂内心历程。正因如此，影像媒介在改编创作阶段受限于叙事节奏和视觉表达重心等因素，在某种程度上削弱了小说所承载的民族史诗品格与文化记忆的精神厚度。但同时也应看到，电影通过跳神仪式、丧子后的沉默等直观画面，为观众提供了另一种情感体验的可能，这种体验虽不及文字的内省深度和绵延性，却在视听层面具有文字所不及的直接冲击力，体现了两种媒介的各自优势。

第三，经典意象的影像化转译构成了图文符号系统转换的核心张力场域。以电影《布基兰》对阴婚符号的当代转译为例，小说文本中，老夫妻携带托哈特河金鱼为亡子配阴婚的民俗情节，其中蕴含着民间信仰的慰藉与悲凉。在电影中被改编为金鱼是儿子生前所养、来自故乡的精灵，带着它赴三亚完成儿子遗愿，是一次朝向生命彼岸的温情仪式。这一转译，让金鱼作为视觉符号，既承载着源自故乡托哈特河的生命记忆，延续了小说的文本内涵，又通过去封建迷信化的伦理提纯，使民间信仰升华为普世亲情，体现出影视化改编在传统文化与现代价值观之间建立转译通道的努力，是成功的创造性转译。

另一个鲜明的例子是，根据中篇小说《踏着月光的行板》改编的电影《穿过月亮去旅行》对“月光”意象的转译，暴露了文学隐喻向影像符号转译时的困境。小说结尾月光被升华为存在主义的诗学象征，“月亮就像在天上运行着的独行的列车，它驶到中天了。不知这列车里都装着些什么，是嫦娥、吴刚和桂花树吗？这列车永远起始于黑夜，而它的终点，也永远都是黎明！”([7]: p. 131)它承载着人物对命运、远方与希望的无限遐思。而电影《穿过月亮的旅行》结局则呈现具象化收缩——镜头展示林秀珊与王锐分别乘坐的列车在桥上相向而行，月亮从桥墩后方升起。当文学中承载文化遐思的无限性月光被简化为物理光源与团圆布景时，图文转译的局限便显露无遗。这也印证了图像符号“只能说一个事物在某处，但不能说一个事物不在某处”[8]，影像无法等价传递语言所构建的那片“不在场”的、充满哲思的黎明彼岸，直观的“薄皮”在此面临文学隐喻深度的挑战。

3. 媒介异构：迟子建小说中感官、时间与符号的转译难题

迟子建小说影视化改编的情节取舍、人物视觉化呈现与意象影像转译等策略，并非改编者的随意选择，而是其独特的文本特质在面对影像媒介转译时作出的必然调适，这些调整共同指向文字媒介与影像媒介之间的“异构性”。刘明银指出，“视觉形象所造成的视象与思想形象所造成的概念两者间的差异，反映了小说和电影这两种手段之间最根本的差异”[9]，这种差异是迟子建小说跨媒介转译的核心难题。解决这一难题的关键在于：文字媒介所营造的内化想象与心理绵延，如何在影像媒介中被重构为可供直观感知的“戏剧性空间”，可从感官体验、叙事时间与符号表意三个维度，来阐释这种异构性在迟子建

小说影视化改编中的具体表现。

在感官体验层面,改编的核心转变在于从文学想象的内化生成转向视听刺激的外显给予。阅读小说《额尔古纳河右岸》,读者需要通过“我是雨和雪的老熟人了,我有九十岁了……”([6]: p. 1)这样的开篇,自行建构一个民族史诗的意象。在这个过程中,读者首先通过视觉感官阅读文字,经过神经系统和内在心理意识的过滤,转换成脑海中的听觉想象,进而想象出那位九十岁老人的苍老面容与悠远语调,这是一种“视听不同步”的接受过程。而在电影《额尔古纳河右岸》中,导演选择用苍老的画外音配合衰老面容与自然风光的蒙太奇,让观众同时接收到听觉信息与视觉画面,二者共同作用于感官,无需经过文学想象的内化转译。正如研究者所言,“小说能直接告诉我们一个人的想法和感觉,但是电影不能,除非有画外音,或是运用其他置入的电影表现手法”[10]。麦克卢汉(Marshall McLuhan)“媒介即讯息”[11]的论断进一步揭示,媒介形式不仅传递内容,更重塑了内容被感知和理解的方式,进而重塑人的感官比率与思维模式。小说阅读的“视听不同步”到电影观看的“视听同步”的转化,正是媒介异构带来的感官接受方式的根本转换。这种转换使叙事具备了更直观的呈现效果。例如,在小说《额尔古纳河右岸》中尼都萨满为列娜跳神治病的情节,读者需要在脑海中自行想象萨满的舞姿、神鼓的震颤、歌声的回响,将文字描述转化为内心画面;而电影能够完整呈现跳神仪式,萨满的每一次旋转、神鼓的每一次震颤都被具象化为银幕上的视觉符号,仪式现场的人群、火光、夜色共同构成一个可供观看的“戏剧性空间”。观众不再需要经由文学想象在脑海中去构建场景,而是在这个精心建构的银幕空间中,直接接收那些被具象化的视听符号。

这一差异揭示了迟子建小说中“物性书写”所面临的跨媒介困境。她笔下的文字常常调动嗅觉、触觉、听觉等多重感官,营造出一种沉浸式的、超越单纯视觉经验的通感世界。这种“物性书写”在文字媒介中能被读者的内模仿和联觉充分激活,但在转译为以视听为主的影像语言时,媒介特性导致感官体验在影像层面被重新选择,形成不同于文字阅读的感知效果,呈现出感官转译的不对称性。

在叙事时间层面,异构性表现为心理时间的绵延与视觉事件的集中之间的深刻矛盾。柏格森(Henri Bergson)在《时间与自由意志》(*Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*)中提出了“绵延”的概念,他认为“呈现在我们意识中的绵延与运动,其真正本质在于它们总在川流不息”[12]。绵延作为一种时间体验,具有连续性与动态性。迟子建的小说擅长呈现这种绵延的心理时间,在日常化书写中层层累积情感,借心理描写与环境的呼应营造内敛悠长的时间审美。然而,电影叙事因其物理时长和空间逻辑,必须将这种绵延的心理时间提纯、聚焦并外化为一系列具有戏剧张力的空间化事件,通过动作、表情或风景等直观影像,完成从文学时间艺术到电影时空艺术的转译。小说《踏着月光的行板》里,故事的戏剧性高潮在于夫妻二人历经一整天的双向奔赴与反复错过,最终只能在两列相向行驶的火车上隔窗相望,那份百感交集的怅然与确定彼此心意的温暖交织,构成了文学独有的复杂韵味。读者在文字的引领下,跟随主人公在时间中徘徊,感受每一次错过的无奈与希望的重燃,这种绵延的情感累积正是心理时间的魅力所在。而改编电影《穿过月亮的旅行》为了强化喜剧效果和满足观众对团圆的期待,增设了“牛挡火车”的桥段,让两列火车得以在一个小站短暂停靠,为主人公创造了一次站台拥抱的机会。这样的改编,是以一个充满视觉满足感和情节确定性的空间场景,置换了小说文本中充满时间延宕感、命运偶然性和情感留白的开放意境。但这一改编也赋予了文本新的趣味,它以喜剧化的方式回应了大众观众的审美期待,使电影故事获得了不同于小说的娱乐性,这是影像媒介在商业语境下的一种创造性转化。

在符号表意层面,文学的隐喻特征是多义和开放的,影像符号是直观和确定的,这二者差异是异构性的根本冲突,并形成了一种博弈关系。语言符号是抽象的、约定的,擅长构建复杂的隐喻与象征系统。迟子建的作品中,“驯鹿”“雨雪”“月光”从来不是单一的物理存在,而是承载着文化记忆与精神寓意

的复合符号。这种符号的建构，源于她对东北少数民族文化的长期关注，自 21 世纪以来，迟子建的小说创作呈现出聚焦于东北少数民族群体的倾向，这些作品善于将神性与人性统一起来，其笔下的自然意象展现出“万物有灵”的生态意蕴，成为民族历史与文化记忆的载体[13]。德国学者莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)在《拉奥孔》(*Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*)中曾区分诗与画的界限——诗是时间艺术，画是空间艺术[14]。若将此理论置于影像媒介的语境下审视，影像符号因其直观的相似性，在转译文学隐喻时，往往会将其复杂的意涵转化为更直观的视觉呈现，文学中经由时间延展所积淀的文化意蕴，在影像的空间化组织中被重构。

以小说《额尔古纳河右岸》为例，驯鹿是贯穿始终的核心意象——“驯鹿一定是神赐予我们的，没有它们，就没有我们”([6]: p. 17)，“白色的驯鹿在我眼中就是飘拂在大地上的云朵”([6]: p. 16)，驯鹿不仅为鄂温克人提供衣食和骑乘，更承载着民族与自然血脉相连的生命哲学。小说中的“雪”在开篇便被赋予深沉的文化意蕴，雪既是自然物候，也是时间流逝的见证，更是民族沧桑的隐喻符号。但在电影中，驯鹿、雪等自然意象的诗意描写被简化为风景镜头，缺乏情感深度。同样，在小说《踏着月光的行板》中，丈夫王锐送给妻子林秀珊的“丝巾”，是一个具有社会学深度的符号，它源于妻子“让湖路春秋时风大，想包裹头发”([7]: p. 94)的实际生活需求，其颜色选择不敢买鲜艳的，怕被坏男人盯上，更隐含了丈夫在特定社会环境下对妻子安全的深切忧虑，是贫穷、关爱与风险意识交织的产物。电影《穿过月亮的旅行》将其改为“玫瑰花”，转换为一个普泛的、消费主义语境下的浪漫能指。“玫瑰花”虽更具视觉美感，符合商业片改编规则，但它同时掏空了原有符号中植根于具体生存经验的独特指涉，使其从一个充满生活质感和情感张力的复合符号被转换为更易理解的通用符号。但从传播效果来看，这种转换也降低了符号的认知门槛，使作品更易于被跨地域、跨阶层的观众所接受，改编的本质是在深度与流通性之间的权衡协商，体现了改编实践的内在张力所在。

4. 接受重构：受众身份嬗变与民族记忆的跨媒介传递

迟子建小说影视化改编中叙事策略的调适，回应了图文转译中的阻力，媒介异构性揭示了这一阻力背后的深层原理，当两者延伸至接收端时，我们看到读者与观众虽面对同一故事内核，却因文字与影像的媒介特性差异，呈现出不同的接受身份与接受体验。小说读者是文本意义的“共建者”，在静默阅读中主动填补文字的叙事空白；电影观众则是视听符号的“接收者”，在感官刺激中直接进入由影像预先构建的叙事世界。这种接受身份的嬗变，影响了民族集体记忆在跨媒介转译中的传递效果。因此，本节进一步考察：在接受场域重构的条件下，受众身份发生了怎样的嬗变？民族集体记忆在跨媒介传递中又呈现出了怎样的效果？

迟子建小说的影视化改编实现了受众身份从“静默的读者”向“感官的接收者”的转变。小说阅读所塑造的接受主体，可称之为“静默的读者”。文字媒介的特性，决定了读者需要在孤立的、静默的状态下与文本对话，这种阅读体验是高度个人化的，读者在时间的线性绵延中逐字逐句地进入文本世界，借助抽象的文字符号在脑海中建构起完整的人物形象与叙事场景。伊瑟尔(Wolfgang Iser)的“隐含读者”理论表明，作者在创作过程中预设了能理解文本潜在意义的理想读者，文学作品本身是一个充满空白与不确定性的召唤结构，需要读者在阅读中主动完成意义的填充与建构[15]。换言之，读者并非被动接收信息，而是与作者共同完成叙事意义的生成。迟子建的长篇小说《额尔古纳河右岸》以鄂温克族最后一位酋长女人的口吻，讲述鄂温克族的百年历史，内容庞大厚重，需要读者在阅读过程中，以自身的生命经验与想象力去填补那些未被言说的空白，这是一个内化的过程——读者在脑海中自行想象出萨满跳神的仪式场景、驯鹿迁徙的漫漫长路，以及鄂温克族在与自然共生时所承受的生存磨难与历史挤压等等，逐步建构起对民族百年沧桑的心理认知。有学者指出，“叙事意义并非由作者单向输出，而是在‘作者-文本

- 读者’的循环互动中不断被激活、修正与重构”[16],在这一互动闭环中,读者与作者通过文本建立起意义共谋关系,读者深度参与民族记忆的意义创造,因此对民族记忆的感知是深层、绵延且个体化的。

电影观看则塑造了另一种接受主体——“感官的接收者”。电影是视听同步的综合媒介,以具象化的声画语言直接作用于观众的感官系统,将原本需要读者在想象中建构的场景,直接外化为可供感官接收的视听符号。观众无需再调动想象力去建构鄂温克族人的生存空间,而是直接被置入那个由画面、音乐、光影构成的、已经完成的世界之中。戴锦华曾指出,“光影之隙,总会折射出潜藏于文本之中,遁形于社会之内,润物于无声之中的大众心理,意识形态和社会现实”[17]。这一判断同样适用于理解电影接受,观众正是在这种“光影之隙”的感官体验中,无意识地完成对民族历史的感知,但这种感知是被影像媒介预先筛选和组织的。民族记忆不再是需要读者去唤醒的内在精神图景,而是变成了可以被直接看见和听见的感官体验。这种接受方式的转换,让观众的身体体验更直接、更即时,却也容易使其对民族记忆的感知停留在影像媒介所呈现的表象层面。但观众并非被动的接收者,在观看电影时,他们同样会带着自身的文化记忆与情感经验,去主动解读与评判影视化改编作品,只是意义建构的方式与读者有所不同。

由此可见,接受主体的身份嬗变导致了接受结果的不同,其核心在于民族记忆的精神厚度在跨媒介转译中被削弱。迟子建的小说文本凭借其篇幅优势与文字媒介特性,能够从容地铺陈历史的细节、人物的命运流转以及浸润于字里行间的史诗感。长篇小说《额尔古纳河右岸》里鄂温克族的游牧文明、自然信仰与生死观念,并非以直白的历史陈述呈现,而是藏在酋长女人细碎的回忆、日常的劳作与族群命运的慨叹里。这些内容需要“静默的读者”在与文字的深度对话中,体会民族历史的变迁,感受文字背后流淌的民族情感与文化根脉。这种记忆感知渗透到精神层面,具有极强的持久性与独特性。但对于改编电影《额尔古纳河右岸》,在豆瓣平台中却有着大量“情节散乱跳跃,民族史诗感淡化”的负面评价,造成这一落差的原因有二:其一,“迟子建散文叙事与视听媒介的戏剧性需求存在天然冲突,这一叙事结构矛盾导致其作品被改编成电影容易缺乏看点”([18]: p. 51),同时改编者在处理这一冲突时采取了片段化、旁白式的叙事方式,在一定程度上加剧了情节的跳跃感;其二,更深层的原因在于文字媒介和影像媒介的异构性,导致了接受主体身份的不同。影像媒介自身具有美学复杂性,当电影将原本需要读者主动填补的空白直接呈现为具象画面时,作为“感官接收者”的观众参与意义建构的方式发生了变化,影像预先完成了从抽象到具象的转化,观众的解读更多是在给定的视听语境中进行的。这种解读虽有主动性,但其展开空间已经受到了影像叙事筛选和压缩的影响,所以原本承载着民族精神内核的意象,如前文提到的驯鹿、雪原,在影像转译中更多停留在视觉表层,民族记忆的复杂性也因此被削弱。

这种民族记忆的削弱,在迟子建其他小说的影视化改编中同样存在。电影《穿过月亮的旅行》将小说《踏着月光的行板》中迟子建所熟悉的东北背景,置换为广州与深圳之间的往返,“这一地域转换绕开了东北农民在特定年代进城打工的困境,也削弱了小说文本中透露出的城乡矛盾,使得主人公由被动行为变为顺应时代潮流的主动行为”([18]: p. 49)。但是电影《穿过月亮的旅行》选择了流量明星作为主演,并在微博、抖音等平台以纯爱作为卖点进行商业化宣传。这种商业化的改编策略,虽然在一定程度上扩大了原著的传播范围,却也导致承载着特定时代记忆与地域文化的民族叙事,被简化为可供大众消费的浪漫爱情故事,东北农民在城市化进程中的生存经验与民族情感记忆被遮盖。戴锦华曾在谈及迟子建小说改编问题时表示,她的小说更适合变为一种艺术电影,不需要那么高的成本,但是要有足够的原创和投入才可能完成[19]。这揭示了迟子建小说影视化改编也受限于商业改编与民族叙事之间的冲突。

但这并不意味着迟子建小说影视化改编失去了价值。从文学作品的改编实践来看,跨媒介转译中的意义重构与叙事形态转变并非个案,诸多文学经典的改编作品均曾面临接受场域的质疑,但也正是在这种质疑与协商中,影像媒介逐渐探索出属于自身的创造性转化路径。李娟散文集《我的阿勒泰》的改编

实践为这一困境提供了参考对照,该剧在原作散文的基础上,新增了李文秀与巴太的爱情主线,将原作中碎片化的日常书写凝聚为清晰的故事线索,实现了“出圈”传播,并带动了取景地的旅游热潮。然而,吴晓东教授也指出,剧集最终呈现出的是一个关于族群和解与团圆结局的大众化叙事,这与李娟散文中那种“沉思在荒野中、在大地上的一种孤独的主体性”^[20]形成了张力。可见,广受好评的改编作品,其成功在于创造性改编,而非完整保留原著的文学精神。这同时也表明,影视化改编确实为严肃文学的传播开辟了新的可能,关键在于找到合适的转译路径。迟子建小说的影视化困境,本质上是文字与影像媒介的异构性冲突,也是民族记忆传递在消费主义浪潮中面临的生存考验。对此,解决之道在于探寻民族叙事的创造性转化路径,一方面,改编者需要尊重文学文本中民族记忆的精神底色,在视听表达中适度预留叙事空白,为观众保留参与意义建构的空间,避免民族叙事被过度简化与商业化消解;另一方面,接受者也需明晰文字与影像的媒介接受差异,既不因影像对民族记忆的简化而否定其传播价值,也不因文字对民族记忆的厚重书写而忽视跨媒介转化的可能性。民族集体记忆的跨媒介传递,从来不是由某一种媒介独立完成任务,而是需要在文字与影像的互补中,在读者的静默沉思与观众的感官接收之间,寻找一种更为完整的感知路径。

5. 结语

迟子建小说弱情节的散文化结构、多感官沉浸式的物性书写与民族志式的集体记忆叙事,使其在向影像媒介转译时构成了一种抵抗,这种抵抗是其影视化改编数量偏少的根本原因,也使其成为考察图文转译机制的理想试验样本。具体而言,从改编策略来看,影视化改编必须对原著情节进行战略性取舍与压缩,人物心理需借助造型、动作与镜头语言实现视觉外化,经典意象的影像转译在创造性转化与意义重构之间呈现出复杂的张力。这些策略层面的调适,根植于文字媒介与影像媒介的异构性,文学依靠抽象符号激发读者的想象性建构,擅长呈现绵延的心理时间与多义开放的隐喻系统,而影像以直观的视听符号直接作用于感官,要求叙事的空间化集中与符号的确定性呈现。在接受层面,读者从“静默的意义共建者”转变为“感官的接收者”,民族集体记忆在跨媒介传递中遭到一定程度的削弱,这并不是改编的失败,而是媒介异构性的体现。

由此反观,文学改编的讨论若仅停留在“是否忠于原著”的评价标准上,小说读者与电影观众的立场争论便会掩盖跨媒介转译本身的美学可能。事实上,图文转译中的意义重构与不对称性,本就是跨媒介“再创造”的内在规律,小说和电影的产物代表了不同的审美范畴,我们要在文字与影像两种媒介的转译中发现新的美学可能。本文通过对迟子建作品影视改编的个案分析,尝试深化对跨媒介转译与图文关系的理解,也为迟子建及其他具有同类特征的文学作品提供一些可参照的转化思路。未来,严肃文学的影视化改编,或许不必执着于对原著的复刻,而应在正视媒介差异的前提下,于文字的绵延诗意与影像的直观表达之间寻找创造性的平衡点。

参考文献

- [1] 苏童. 关于迟子建[J]. 当代作家评论, 2005(1): 55-56.
- [2] 彭丹. 文学名著改编成电影为何“难”? 听戴锦华、双雪涛对谈文学与影像的转换[N]. 文汇报, 2026-04-25(3).
- [3] 李秀红. 新时期的影像阐释与小说传播[M]. 成都: 四川大学出版社, 2007: 4.
- [4] 戴锦华. 电影批评[M]. 第2版. 北京: 北京大学出版社, 2015: 3.
- [5] (法)梅洛-庞蒂. 可见的与不可见的[M]. 罗国祥, 译. 北京: 商务印书馆, 2016: 326.
- [6] 迟子建. 额尔古纳河右岸[M]. 北京: 人民文学出版社, 2018: 16-17, 138.
- [7] 迟子建. 踏着月光的行板[M]. 北京: 北京十月文艺出版社, 2004: 94, 131.
- [8] 赵宪章. 语图叙事的在场与不在场[J]. 中国社会科学, 2013(8): 146-165+207-208.

- [9] 刘明银. 改编: 从文学到影像的审美转换[M]. 北京: 中国电影出版社, 2008: 180.
- [10] (美)德斯蒙德, (美)霍克斯. 改编的艺术从文学到电影[M]. 李升升, 译. 北京: 世界图书出版公司, 2015: 125.
- [11] (加)马歇尔·麦克卢汉. 理解媒介: 论人的延伸[M]. 何道宽, 译. 南京: 译林出版社, 2019: 18.
- [12] (法)柏格森. 时间与自由意志[M], 吴士栋, 译. 北京: 商务印书馆, 2009: 89.
- [13] 顾津荣. 论迟子建小说对“多民族文学”理念的实践[J]. 当代文坛, 2024(2): 124-130.
- [14] (德)莱辛. 拉奥孔[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 2016: 90.
- [15] (德)沃尔夫冈·伊瑟尔. 阅读活动——审美反应理论[M]. 金元浦, 周宁, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1991: 43-44.
- [16] 张小荣. 从“隐含作者”到“隐含读者”——论跨媒介叙事的意义生成及流转[J]. 世界电影, 2026(2): 107-115.
- [17] 戴锦华. 电影批评: 理论的演武场[N]. 中国艺术报, 2011-08-05(4).
- [18] 吕中慧. 迟子建小说接受研究[D]: [硕士学位论文]. 济南: 山东师范大学文学院, 2025: 49-51.
- [19] 华中科技大学中国当代写作研究中心. 苍凉与诗意: 2016 秋讲·迟子建 戴锦华卷[M]. 武汉: 华中科技大学出版社, 2018: 165.
- [20] 吴晓东. 李娟的意义——兼及《我的阿勒泰》电视剧改编中的“媒介间性”[J]. 文艺理论与批评, 2025(1): 95-106.