

《河边的错误》文本及影视改编的叙事学分析

王雅静

西南大学文学院, 重庆

收稿日期: 2025年12月15日; 录用日期: 2026年1月12日; 发布日期: 2026年1月23日

摘要

《河边的错误》是作家余华80年代一部具有先锋实验性质的代表作品, 小说以对侦探故事的戏仿虚构了一桩疯子杀人案。从文字到荧幕, 电影的改编在充分借鉴文学资源的基础之上有突破亦有不足。本文试图以叙事学的相关理论为切口, 评析小说与电影在叙事聚焦、叙事结构、叙事空间上的差异, 同时引入危机叙事这一视角, 从信任危机、性危机与存在危机三个层面解读小说与电影叙事主题的差异, 以期对同类型影视改编创作提供解读思路。

关键词

河边的错误, 影视改编, 叙事学

A Narrative Analysis of the Text and Film Adaptation of *The Mistake by the River*

Yajing Wang

School of Chinese Language and Literature, Southwest University, Chongqing

Received: December 15, 2025; accepted: January 12, 2026; published: January 23, 2026

Abstract

The Mistake by the River is a representative work of pioneer experiment by writer Yu Hua in the 1980s. The novel fictionalizes a murder case of a madman by parodying a detective story. From the text to the screen, the adaptation of the film has both breakthroughs and shortcomings on the basis of fully drawing on literary resources. This paper attempts to analyze the differences in narrative focus, narrative structure and narrative space between the novel and the film based on the relevant theories of narratology. At the same time, it introduces the perspective of crisis narrative to interpret the differences in narrative themes between the novel and the film from the three levels of trust crisis, sexual crisis and existence crisis, in order to provide interpretation ideas for the same

type of film and television adaptation.

Keywords

Mistakes by the River, Film Adaptation, Narratology

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

随着 80 年代思想解放的深入，打破旧的创作格局，寻求新的审美范式成为文化界的一大共识，于此，先锋文学破窗而出，给人耳目一新之感。余华作为先锋派的代表作家，于 80 年代中后期创作了一批颇具实验性质的小说。其中，中篇小说《河边的错误》以其新颖的创作模式与情节的跌宕波折充分展现了无序的世界背后人性的扭曲、精神世界的癫狂，引发读者对荒诞世界的存在主义哲学思考。导演魏书钧对小说文本进行电影改编，荣获第七届平遥国际电影展藏龙(华语电影)单元的最佳影片奖，在电影市场和文艺界引起强烈反响。截止目前为止，学界对该作品电影改编的研究热度不断上升，其中学者宋文倩^[1]强调了悬疑侦探元素、先锋叙事的暧昧性等改编特点，纬度丰富；张轩岚^[2]讨论了“疯狂”叙事与理性悖论，从跨媒介改编角度分析了电影如何通过元电影形式呈现马哲的疯癫过程，理论深度足够；而学者余蝶蝶^[3]则借助福柯的空间理论分析了电影改编的空间转向，视角新颖独特。综合来看，现有研究肯定了《河边的错误》是一次高度作者化且成功的跨媒介改编。

从文学到电影的影像化处理过程中，小说实验性的叙事模式与风格改编难度面临较大的挑战。但总的来说，此次改编在充分尊重原著的基础之上同时兼有导演的个人风格。基于此，文学影视改编既有超越也有不足，本文则从叙事学的角度评析小说与电影在叙事上的差异，同时引入危机叙事这一新的研究方法，深入挖掘小说及电影丰富的意蕴。

2. 看与被看：叙事聚焦的多变

热奈特在《叙事话语》中提出“叙事聚焦”概念。叙事聚焦可分为零聚焦、内聚焦、外聚焦三类。零度聚焦被称之为“上帝的眼睛”，无微不至的叙述使得读者对整个故事的情节走向和主题颇为清楚；内聚焦指凭借一个或几个人物的感官去看、去听，能够充分敞开人物的内心冲突和漫无边际的思绪；外聚焦则指叙述者与作品中的人与事保持距离，只客观叙述人物的行为、外表及环境，由此形成零叙述风格。视角可以变异，不同阶段的聚焦点可以发生位移。《河边的错误》无论是小说文本还是电影，以五起刑事案件的相继发生为线索，基本遵循了线性发展的结构模式。但以叙事聚焦的选取来看，小说文本主要采用了多重内聚焦与第三人称非聚焦交错的方式来展开情节，而电影则主要以马哲为中心，观众从内聚焦的窗口了解马哲的内心世界，跟随马哲追查凶手，由此，从文学到电影，呈现出从“无主体话语”向“主人公话语”的演进^[4]。

首先，从文本来看，小说第一章就经历五次的人物视角转换，给予读者一个扑朔迷离的故事开端，充分展现了先锋派的实验性质。开篇即叙述幺四婆婆赶鹅的场景，依照审美惯性与期待视野来看，幺四婆婆遇害时回头的一瞬间，叙事焦点应集中到凶手身上，但下一秒却转移到遇害现场的目击者“他”身上，“他觉得前面那个人的背影有些熟悉，但一时又想不起究竟是谁”^[5], p. 2)。在“他”发现幺四婆婆

尸体后还未有后续表现时，叙事焦点转而聚焦到了一位陌生女性“她”身上，“初秋时节依然是日长夜短。此刻落日已经西沉，但天色尚未灰暗。她在河边走着”([5], p. 3)。当“她”因看到尸体现场而心生恐惧离开时，叙事焦点发生了第三次的转变，这个被撞的年轻人“惊讶地朝着她指的方向看去，什么也没有看到”([5], p. 4)。接着，叙述视角又聚焦到了一位孩童身上，“那孩子窝囊地在街上走来走去，刚才他也到河边去了”([5], p. 5)。开始以大量的篇幅叙述孩子发现人头，告诉朋友家人却不被信任，停滞的案件发展因舆论声势的扩大终于有了起色，随即迎来刑警队长马哲前往案发地点的第五次焦点转换。以上这五次多重内聚焦与零聚焦的交错切换，不仅将故事的悬疑色彩推向高峰，在扑朔迷离的氛围中使读者无限遐想。更重要的是，从对小说结构的作用上来看，也是鲁迅“看与被看”写作模式的一种新变，“看”他人的同时也在“被看”，“看”的行为发起方既是客体又是主体，由此，他、她、年轻人、孩子“看到人头的这一行为又被冷漠的叙述者和文本外的读者所看到，通过这一“看”的行为，它揭示出，杀人不是事件核心，重点是呈现人在凝视极端画面、面对死亡场景时潜意识里朴素情感与欲望冲动的浮现，揭示人性的真相、死亡的真相。

而从电影的镜头来看，从头至尾都以马哲的内聚焦为主，侧重“心理时间”的流动，着重展现马哲追查真凶以致身心失序、精神混乱这一过程，颇具意识流色彩。电影作为一种视觉图像，难以在同一画面中呈现同一时空背景下各色人物的命运轨迹，叙事焦点的减少虽然打破读者的空间想象期待与角色期待，世事的吊诡与悬疑色彩有一定程度的削弱，但却能减少镜头画面上的混乱与繁杂，清晰凸显出马哲这个人物的主线意义，便于观众把握情节走向。

3. 欲望书写：叙事空间与物叙事的叠加

时间和空间是叙事的两个基本维度。在文学作品中，时空的变化以语言为工具呈现出来，而电影艺术的叙事“语言”则以画面和声音为依托，以视(听)觉空间的连续运动和空间段落的排列组合为表现形式。总之，“空间”通过可视化的电子屏幕直观呈现，既是承载人物活动、容纳情节发展的场所，又是交代大量信息的表达方式，同时也是隐含着导演意图的重要坐标[6]，因此电影的空间选取是一个至关重要的过程。其中，承载角色流动的公共空间和私人场所的选取更需要一番巧思。

在小说中，“河边”是人物活动的主要场所，几起凶案发生于河边，几位相关证人皆以各自的缘由偶然出现在河边。河流见证了幺四婆婆的死亡、小孩的死亡，在电影中，还见证了王宏的死亡，疯子在河边洗衣服，马哲精神崩塌准备走向河中自杀等等场面，无不证明河流这个场所具有极大的空间隐喻性。在古代，河水常代表生命的孕育，代表生命力与创造力的蓬勃，而在《河边的错误》中，河边却承载太多的杀戮，见证了一个个生命个体的冷漠，见证了小镇背后种种的藏污纳垢。同时，洁白的鹅也是河边这个场所中不可或缺的组成部分，共同构成第三世界的上帝视角，窥视着人世间的欲望与激情、杀戮与暴力。幺四婆婆赶鹅时，一只鹅没有上岸仍在水里，其他鹅则“将那只调皮的小鹅围在中间后”，于是“河里所有的鹅立刻都朝岸边游来”([5], p. 2)。互帮互助的鹅与目击幺四婆婆尸体却不立即报警的几个人形成一种象征意义上的对峙，人性的冷漠与精神的衰落体现于此。除此之外，电影改编在文学之上有新的突破，即设置“电影院”这个场景。影院、剧场本是提供表演的娱乐场所，但是却被征用为警局的办公室，成为马哲一系列公务活动和案件推理的主要场所，这一设置本身具有极大的讽刺性，与马哲梦中摄像机的烧毁形成呼应。人生如戏，戏如人生，疯子杀人却迟迟无法确证是一出荒诞的戏，而马哲在案件的蹊跷迷离中不断内耗，在家庭与环境的巨大压力中精神世界完全崩塌也是一出荒诞而惊奇的戏，呼应了电影开端引用加缪在《卡利古拉》的一段话：人理解不了命运，因此，我装扮成了命运，我换上了诸神那副糊涂又高深莫测的面孔。人就是在命运的齿轮里一遍一遍突出重围却又深卷其中。

物作为现实世界的存在体，赋予其文学意义，则可以成为携带某种象征蕴意且耐人寻味的符号。因

此，物叙事作为区别于文字语言的另一套话语系统，越来越成为一种新的研究方法应用于文本欲望书写的解读中，物的显现带来诱惑，而欲望的满足往往又意味着幻灭，许多故事都是始于诱惑而终于幻灭^[7]。小说中，麻绳、发卡等物品主要作为叙事线索出现，起着推动故事情节发展的作用。而通过电影改编，麻绳、磁带、波浪假发，子弹、乒乓球等一系列物的增减则具有强烈的影射意义。麻绳是疯子对幺四婆婆施虐的武器，更是性扭曲、性变态的代偿工具，当幺四婆婆趴在地上，将麻绳递给疯子并说“这样才对了，可惜只能死一次”，其带给观众视听上的震撼难以想象。而磁带、波浪卷发的存在不仅使得人物的副线情节更为充实，电影故事情节更为紧凑，逻辑更加严密，同时它们揭示了人物最隐秘的内心世界，预示着人物命运的悲剧走向。王宏与钱玲爱情的曝光就是因一盘磁带造成的，磁带是他们与诗歌共鸣的窗口，是他们情愫萌发的见证和记录，其中充满了对未来甜蜜的幻想，但家庭与身份的重重禁锢只能将这份精神爱恋藏匿起来，磁带的泄露导致这份禁忌之爱因为外界的突入而产生了难以弥补的缺口，不再纯粹与隐秘，伴随而来的就是世俗的压迫与嘴舌的讨伐。而波浪发卷的增加则丰满了许亮这个人物形象。无论是否含冤入狱，劳改犯已经成为许亮身份的一大污点，加之异装癖在90年代环境中是不被大众理解与接受的，一心求死的许亮也在命运无形的推动中苟且地活着，而马哲在取证过程中却查出了波浪卷发，秘密公之于众，内心的自卑、脆弱与不堪展露无遗，击溃了许亮最后的心理防线，因而最终选择走向死亡。

由此观之，无论是文本还是电影，叙事空间的选取与物(道具)的设置都起着至关重要的作用，从叙事节奏来看，它们发挥着控制人物情感与命运走向的作用，而从更深层次的主题来看，它们的叠加与互动，隐喻人的欲望、冲动、秘密和一切心灵的纠葛，这种欲望书写，使得内容的深度无限延展。

4. 情感的断裂：危机叙事

在现代汉语中，“危机”一词充满贬义色彩，指危险的祸根或者生死攸关的时刻。在西方，“crisis”一词来源于古希腊语，也指危难时刻和关键阶段。危机无处不在，人、自然、社会、国家、世界与宇宙皆有各自不同程度的危机。那么“危机叙事”顾名思义，是指关于以危机为主题或故事的叙述。近年来，随着科幻小说、科幻电影的大量涌现，“危机叙事”也逐渐成为一种探讨科幻电影的新兴理论探索。例如，谭永利从可能世界叙事学中的危机叙事的角度出发，从人性的危机、技术的危机、地球乃至宇宙的危机三个层面来解读《三体》的叙事逻辑与结构^[8]。《河边的错误》虽然不属于科幻题材，但却处处隐伏着人性的危机，尤其以信任危机、性危机和存在危机三点最为凸显。

作品首先呈现的就是人与人心灵的隔膜所造成信任危机。小说中，小孩在发现河边有颗人头后非常激动，告诉父母却被呵斥，告诉路上的行人也被嘲笑，只有当告诉同龄的朋友时才被认同。在与马哲对话时，“所有的大人都不相信我”两次的倾诉反映了他内心深处的渴望，这不是出于迫切的救援心理，而是一种祈求被关注和被信任的强烈期待，但却未能实现。女孩在被马哲审讯时，“我知道你会怀疑我”的多次强调常被认为是面对压迫感时产生的天然恐惧，但从更深处看，它也真实反映出社会部分群体对法律、对公平正义的质疑以及社会建构与规训的强大力量。因为害怕被锁定为嫌疑犯，在崇高化的对象面前丧失主体的精神独立性，因而处于一种失序与游离的状态。许亮也是如此，“我从来不相信别人会相信我”折射出他与外界的疏离和内心深处的孤独，是不被信任不被理解而导致的内心抑郁与痛苦。余华笔下的小镇，没有其乐融融的景象，人与人之间也是疏远的，在时代洪流的推波之下，每个渺小的个体怀揣着各自的苦与乐艰难地活着，人性的丑恶也在秘密的裹挟中夹生。

其次，长期的性压抑、性扭曲导致的生命危机也是作品潜藏的一大主题。幺四婆婆与疯子的关系非常复杂。小说中，幺四婆婆经历了48年的寡居生活，长达半世纪的孤独严重摧残着她的身心，多重心灵的重压使得她在小镇中成为一个在场却又不在场的透明人，她的痛苦主要来源于三个方面：其一，守贞

导致的性压抑与性苦闷，没有完成“妻”的身份转变。18岁风华正茂的年纪，丈夫却离世，幺四婆婆还来不及享受丈夫的关怀与新婚的甜蜜，便过着日复一日空虚寂寞的独居生活，疯子的出现打破了表面的平静，麻绳鞭打在身上对于幺四婆婆来说是一种极具刺激性的精神呼唤与生命激活，内心的痛苦没有具体的发泄途径，因此只能通过身体上的疼痛感来确证自己的存在。其二，无后导致的生育遗憾，没有实现“母亲”的身份升级。幺四婆婆几十年来很少与小镇的人有往来，但对待毫无血缘关系的疯子却无限宠爱，“屋前的晾衣杆上每天都挂满了疯子的衣服，像是一排尿布似的迎风飘扬”([5], p. 11)。她没有孕育自己的孩子，却履行着母亲的职责，对疯子尽心呵护与关怀，成为“母亲”的遗憾在此时得以弥补。其三，流言蜚语的暴力与自我矮化的精神枷锁预示悲剧命运的必然性。丈夫虽然早早离世，但以男性为主导的家庭观念与权威地位仍如同阴霾笼罩着幺四婆婆的后半生，疯子的出现代替丈夫给她带去了一丝光明，但她却甘愿臣服，甘愿成为受虐者，两个病态的人的双向拯救是无法被世俗伦理认可的，反而使得幺四婆婆成为鲁迅笔下的祥林嫂，沦为众人无聊生活的谈资。令人惋惜的是，电影里省略了幺四婆婆与疯子相处的具体情节，只突出了性扭曲这一方面，因而她命运的荒诞性、悲剧性大大削弱了。

80年代文化热中，西方的理论热、哲学热也是其中一环。余华在80年代中后期的实验性小说则顺应了先锋文学的浪潮，打破主流意识形态的束缚，不追求小说的终极意义与道德指归。但恰恰在这样一种冷漠叙事和小说独特的结构模式中，存在的荒诞与死亡的真相悄然呈现。因此作品的最后一个危机叙事就是命运的荒诞性所导致的存在危机。人们都已默认疯子是凶手，证据也都指向他，但却对他束手无策，因为他是疯子，无法通过他的叙述来确证案件的最终真相，这就是悖论所在。小说中马哲代替法律维护了正义，却被妻子和局长要求装疯，打死了疯子却又被迫成为下一个疯子，足以见这个世界的荒谬。而电影里，则更凸显了马哲精神崩溃这一过程，他不仅有精神病，而这病又通过生命的传承最终表现在下一代身上，这就是命运的无法抗拒性。只有少数人感到荒谬又敢于面对荒谬，最终在一种面对荒谬的恐惧与战栗中投身其中，达到“信仰”，跨越荒谬，成为了自己[9]。很显然，马哲跨越了荒谬，但是在走向自我的途中，又被现实的下一个荒谬所打败，这就是人们存在的亘古不变的困境。因此，不同于小说结尾是“一个人被证明是疯子”，电影的结尾则是“一个人如何在被社会认证为‘正常人’的过程中成为了疯子”。小说让读者思考“什么是疯狂”，电影则让观众恐惧“我们以及下一代如何被‘正常’的生活逼疯”。电影的改编，成功地将一种哲学性的荒诞，转化为了更具象、更窒息的社会性荒诞，完成了对原著精神的当代转译与升华。

5. 结语

以上通过对小说文本《河边的错误》与电影改编的对比分析，围绕两者在叙事上的差异，旨在对作品的主旨、蕴意有更多角度的解读。总体来说，小说能够充分体现语言天然的优势，通过叙事焦点的多重转换与留白艺术塑造离奇吊诡的艺术氛围，从而引导读者在扑朔迷离的案件里无限想象与期待。更为重要的是，小说能够通过短短的叙述呈现一种存在的荒诞感。而电影则充分发挥镜头的优势，首先在画面上，导演采用了16 mm胶片进行拍摄，故事的场景、道具都尽量还原90年代的历史感与朦胧感，引导观众“重返”历史现场。而小说中的留白在电影中则表现为空镜的选取与音乐的配合。幺四婆婆被杀后，画面没有直接展示血腥的场景，转而呈现河面迎来突如其来的暴雨，暴力携带的紧张感与恐惧感瞬间降至冰点。马哲妻子在舒缓低沉的钢琴曲的播放中惊醒，大大增添了电影所力图呈现的迷离氛围，预示人物命运下沉的走向。

总之，小说与电影在叙事聚焦、叙事空间、物叙事三个方面即有相同也有差异，都以各自的优势向我们展现了河边的杀戮所引发的种种错误。而危机叙事的角度引入，则揭开了人性的遮羞布，信任危机、性危机以及存在的意义危机普遍存在，围城式的生命困境似乎永远无解。

参考文献

- [1] 宋文倩. 《河边的错误》：从文本书写到银幕重塑[J]. 戏剧之家, 2025(2): 159-162.
- [2] 张轩岚.“疯狂”叙事与理性悖论：《河边的错误》的跨媒介改编[J]. 东南传播, 2024(2): 62-64.
- [3] 余蝶蝶. 现实·异质·规训：电影《河边的错误》改编的空间转向[J]. 影剧新作, 2024(2): 82-89.
- [4] 程波. 《河边的错误》：文学的资源与改编的突破[J]. 电影艺术, 2023(6): 62-65.
- [5] 余华. 《河边的错误》, 《跨世纪文丛》[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 1992.
- [6] 李莹. 由叙事看电影空间形态的审美特征[J]. 电影文学, 2013(20): 15-16.
- [7] 傅修延. 文学是“人学”也是“物学”——物叙事与意义世界的形成[J]. 天津社会科学, 2021(5): 161-173.
- [8] 谭永利. 《三体》中的危机叙事研究[J]. 当代文坛, 2017(6): 98-101.
- [9] 李钧. 存在主义文论[M]. 济南: 山东教育出版社, 2000: 184.