

# 互文性书写：电影《燃烧》中的福克纳小说元素研究

左昌平

(湖南大学, 湖南省长沙市, 410000)

**摘要：**福克纳的小说《烧马棚》是李沧东《燃烧》的重要组成部分，但是却一直被分析者忽视，因此本文将主要围绕电影和小说中的燃烧这一意象，对燃烧发生的背景及其过程和属性做详细的分析，并显示福克纳小说元素在电影中的持续在场。在此基础上将分析福克纳和村上春树如何和李沧东的电影发生互文关系，并且组成一个超越李沧东电影的超文本空间，并解释出李沧东所营造的超文本空间在数字时代对于文学艺术创作的重要意义。

**关键词：**福克纳；《燃烧》；互文性；《烧马棚》

**中图分类号：**IO      **文献标识码：**A

本文将对韩国电影《燃烧》中的福克纳元素进行分析，《燃烧》是韩国著名电影导演李沧东2018年出品的作品，相比起这部作品在国际上的热议，国内对它的接受则显得十分清冷，而且即使导演多次强调，福克纳的小说《烧马棚》是本片的重要组成部分，大部分人对于《燃烧》的分析还是侧重于对影片中存在主义思想的分析，和对村上春树小说《烧仓库》的改编，即使有人谈到福克纳的《烧马棚》的作用，也只几笔带过，然而“燃烧”的发生的内在驱动力，“燃烧”的发生具有怎样的意义，“燃烧”这一意象具有怎样的内涵，并无人去分析，而这些却又与福克纳的小说《烧马棚》联系在一起。因此单纯的认为在这部电影中福克纳只是村上春树的补充，这是又有问题的，福克纳在本片中所承担的作用丝毫不亚于村上春树。电影《燃烧》福克纳的《烧马棚》、村上春树的《烧仓库》三者再不断互动互文的过程中组成一个超越李沧东电影的超文本空间，在这个超文本空间中《燃烧》《烧马棚》《烧仓库》不断连接，不断产生新的阐释的可能性。

## 一、《燃烧》中的福克纳叙事元素

《燃烧》中对福克纳小说《烧马棚》的呈现与村上春树不同，村上春树的故事架构成为《燃烧》创作的出发点，但是《燃烧》的整个电影驱动力与电影隐藏的逻辑都是由福克纳的《烧马棚》提供，尤其是对于“燃烧”的发生环境，“燃烧”的一种心理上的执行者，进行纵火“燃烧”的意义都是来源于福克纳。因此在李沧东的电影《燃烧》中，福克纳小说元素以一种不亚于村上春树小说元素的强势姿态显示着自己的在场。

1. “燃烧”的承载空间——环境的选择。《烧马棚》这部短篇小说是福克纳小说“约克纳帕塔法世系”的一部分，因此他的地点是福克纳意象式的文学空间密西西比州的“约克纳帕塔法县”。对于这一意象福克纳自己构想出来的地理空间做具体分析，想必会十分有趣，但那是另一个问题了，本文在这里只谈一下《烧马棚》中的主要景观和背景。本文的背景

设定在南北战争之后，北方先进的生产方式对南方经济的巨大冲击，以《烧马棚》中以上校为代表的既得利益者和在战争中、战后都受到巨大伤害的以斯诺普斯先生一家为代表的普通贫民之间产生了巨大阶级差距。大量的贫困佃农流离失所，在大地主的土地间流离失所，以契约的方式出卖自己的劳动力。以及夹杂在其中的种族问题，全部呈现在这曾经是美国最富有的密西西比州。

同样的李沧东导演也在电影《燃烧》中设定了一个意象空间，将故事发生的地点设在了新世纪的韩国坡州市，虽然时空做了一个转换，但是《烧马棚》里的空间元素很容易就能在电影里找到对应，比如坡州市靠近三八线，也深受朝鲜南北战争的影响，时不时的就能听到朝鲜对韩国的统战广播。这里主要的产业也是农业，影片中，每次主人公按照预定的路线，查看大棚是否被烧掉时，随着幽蓝色的影调我们都能看到坡州市的荒凉破败的农业景观，遍地都是荒地，破碎的大棚，稀稀疏疏的村落，这和只要一个半小时车程的工业城市首尔产生了巨大的差距。这种背景的特意安排十分符合福克纳对南北战争后因社会动荡和经济利益划分，所不断累积的阶级压力的南方历史的再想象。也成为电影间阶级差距的一个大背景：钟秀，惠美（坡州市）——本（首尔市）。通过以上对时空背景的分析，我们可以看到李沧东导演对福克纳小说元素的巧妙转换，也可以看到福克纳如何改头换面以一种隐秘的方式宣誓自己的在场。

2. “燃烧的执行者”——父亲的在场性。《燃烧》和《烧马棚》中父亲的形象具有很强的相似性。两位父亲都是从战争中生还，《烧马棚》中用了大段的叙事说明父亲如何在南北战争的夹缝中生存下来，《燃烧》中的父亲则是从海湾战争中生还。两个人都非常固执且自尊心极强，都从事于没落的农业生产，最后都一样的心中充满着愤怒，甚至在李沧东的电影中被直接设计成具有愤怒调节障碍。但是和小说中叙述中心一直围绕父亲不同，电影中父亲大多数时间是不出场的。电影中父亲共计虽然只出场过一次。其他的则是通过他人的言说，和钟秀的回忆出现，但是影片的塑造却让我们感觉父亲无处不在，那为什么这么重要的人物，导演却以如此“低调”的方式处理呢？小说《烧马棚》中纵火是由父亲亲自完成的，而电影中的燃烧是由作为儿子的钟秀完成的，这种转变又说明了什么呢？

首先，这是一种媒介之别。罗伯特·麦基在《故事》里提到，小说适合表现人物的内在冲突，电影则更适合表现人和环境的冲突。<sup>1</sup>而且《烧马棚》是一篇短篇小说，《燃烧》则是一个完整的长剧情片。因此受限于这种媒介和篇幅之别，小说中主要叙事中心几乎都是围绕父亲的所作所为，作为读者的我们透过叙述者的钥匙孔（主要以第三人称限制视角）仔细端详着他的父亲。但电影的叙事中心，则由父亲转移到惠美和本，我们的主人公斯诺普斯一

<sup>1</sup> [美]罗伯特·麦基. 焦雄屏译. 故事[M]. 北京: 中国电影出版社, 2001.

—钟秀也成长为一个二十岁左右的小伙子。因此对父亲的塑造就在缝隙之中，纵火的行动者也被安排到儿子钟秀身上。

其次，这是一种现实之重。当小说《烧马棚》中以一个孩子的第三人称限制视角去观看父亲时，父亲仿佛是非常有力量的，父亲果断勇敢，“只要有百分之五十的概率，他就敢干”<sup>2</sup>当遇到不平之事父亲也敢于用它愤怒的火焰进行报复，那燃烧的火经过文学表达印在读者心里。这与在电影中，律师朋友描述钟秀父亲的说法类似。但是当视野扩大，十多岁的斯诺普斯成长为二十多岁的钟秀，钟秀脱离了家庭直面复杂广阔的社会。这种视角的转变，使得我们作为一个旁观者去了解这件隐含在钟秀生命里的“前史”，而不是通过斯诺普斯的视角去“亲历”时，我们不但进入了影片的现实之重，得到了一种关于《烧马棚》的全局认识。那种远距离看待包裹父亲怒火的社会的会。

因此透过这种处理，我们可以看到原先高大勇敢的父亲就成了广阔社会中一个渺小的存在，他固执的反抗（固执的务农，打警察）就变得无关紧要。甚至父亲的积压的愤怒是没有发泄口的，独自生活的父亲隔绝于周围的农户。一层层打开柜子，就像打开父亲内心身处，那亮闪闪的刀具。唯一的发泄还是殴打上门的公务员。而与此同时带来的后果就是自己被起诉，法庭起诉这一情节也是对福克纳的致敬，只不过在在这种视角的转换之下我们看到了当父亲在法庭上望向钟秀时，父亲的倔强和拒不认错背后那种深深的无力感。哪怕最后钟秀杀掉本并“燃烧”他，那火焰在远景镜头中，透过后车窗在茫茫的旷野里变的渺小熹微，火在现实面前失去了那种毁灭一切的力量，在这里，烧死一个人甚至不如在福克纳的小说中烧掉一个大棚来的有力量的多。如果说福克纳的火力量是流动的炙热的，那么到了李沧东这里，就变成了静止的，冰冷的。这是一种在场的现实之重。

即使父亲并不是亲自纵火，但是父亲在儿子生命中的持续在场，最终促成了“燃烧”的达成。他就想一个阴影一直盘旋在儿子的头上，他早已成为儿子的一部分。上文中父亲在现实中的渺小，其实反衬福克纳小说中父亲在儿子精神上心理上的放大。透过这两个文本我们似乎拥有了双层视角，旁观者看钟秀和他的父亲，透过斯诺普斯——钟秀看他的父亲。我们自然的能够把小时候的斯诺普斯同长大后的钟秀联系在一起，他们是那么的相似，好像钟秀就是长大后的斯诺普斯。影片中甚至有一个专门的镜头——一个儿时的钟秀站在被纵火的大棚前面，面对着熊熊的烈火，在他吸食大麻之后。这是影片的第一次“燃烧”，但这猛烈的火再也没在电影的其他部分出现过，这火即是《烧马棚》中父亲愤怒的“燃烧”，也是钟秀父亲愤怒的“燃烧”，映照在幼小的儿子心里，极为有趣的，福克纳并没有对父亲纵火烧马棚这一重要意象做正面的描写，而李沧东却在电影中将其具像化了，不“出场”的父亲的愤怒之火“出场”了，而这种“出场”一直伴随着的钟秀。

<sup>2</sup> [美]威廉·福克纳.献给爱米丽的一朵玫瑰花[M].江苏:译林出版社,2001.

父亲无论在小说中还是在电影中都是家庭伤痛的制造者，并且一直反复萦绕着家庭中的每一个成员，就像一个噩梦，深深的影响了家庭的每一位成员。钟秀的母亲因为忍受不了父亲的施暴而选择离开，钟秀也自己曾对本说过自己为什么喜欢福克纳，”因为感觉那就像他自己“。所以李沧东导演不但把福克纳的元素作为自己作品的重要组成部分，还将其作为自己作品中重要的线索，一种在电影之外，但属于电影内部的内容，父亲即使已经因为社会的庞大而变得渺小但他仍然是主宰者，一个家庭的主宰者，他所带来的影响是挥之不去的，就像影片中钟秀苦苦寻找的惠美说的那口井，所有人说没有，只有惠美的母亲坚持那口井的存在。那口井不是别的，正式惠美父亲留在惠美和母亲心里的伤口。

也因此钟秀最终在不出场的父亲，在不出场的自己——童年的斯诺普斯的指引下使用父亲的刀杀死并“燃烧”了本，完成了父亲愤怒的表达。儿子即是为自己“燃烧”，也是为父亲。父亲愤怒的“燃烧”终于在儿子身上实现。可以说社会失衡导致了父亲的失衡，父亲失衡由导致了家庭失衡，从而使得钟秀完成了最后的燃烧。这是一种“结构性”的愤怒。

3. “火”的意象化——双重属性的火。在《烧马棚》和《燃烧》中火都具有巴什拉意义上的双重意味，巴什拉的物质想象论将“诗的灵感的分类”和“物的四种元素学说”联系在一起，使得艺术的所有想象都能归结为四种物质原型的支持，正如巴什拉所说“不管怎样，通过火的形式，通过空气的形式，通过土的形式进行幻想的心灵是十分不同的。特别是水和火在遐想种依然是对立的，聆听小溪流水的人难以理解侧耳细听火焰丝丝声的人：他们使用的是不同的语言。当人们概略地发挥遐想的这种物理或这种化学时，就会很容易实现诗的气质的四重价值学说。……”<sup>3</sup>以火为例，如果拘泥于人为的、想象的“形式上连续”的火（文学描写，电影图像），那我们就体会不到火内在的生成变化活力（物质所带来的原型思维）。因此在进行艺术作品分析的时候要兼顾二者。通过巴什拉的视角我们能进一步看到《燃烧》和《烧马棚》精神的内在共同性。

首先，在这《烧马棚》和《燃烧》这两部作品中火都具有一种宗教意味，而这种宗教意味并不仅仅是来源于基督教，更应该追溯到更久远的带有巫异色彩和神秘性的人类原始时代。小说中父亲对火的使用极为尊敬和谨慎“到年纪再大些以后，孩子也许就看出真正的原因来了：原来爸爸心底深处有那么个动力的源泉，最爱的是火的力量，正像有人爱刀枪火药的力量一样，爸爸认为只有靠火的力量才能保持自身的完整，不然强撑着这口气也是白白地活着，因此对火应当尊重，用火也应当谨慎。”<sup>4</sup>当父亲命令斯诺普斯去拿柴油的时候，斯诺普斯内心呼喊：“这一腔古老的血，由不得他自己选择，也不管他愿不愿意，就硬是传给了他；这一腔古老的血，早在传到他身上以前就已经传了那么许多世代——谁知道那是怎

<sup>3</sup> [法]巴什拉.杜小真,顾家琛译.火的精神分析[M].北京:三联书店出版社,1992.

<sup>4</sup> [美]威廉·福克纳.献给爱米丽的一朵玫瑰花[M].江苏:译林出版社,2001.

么来的？是多少愤恨、残忍、渴望，才哺育出了这样的一腔血？<sup>5</sup>在斯诺普斯的描述中，仿佛父亲的这“一腔古老的血”不仅仅是某种愤怒，还是某种宗教似的神秘招呼。电影中也具有这种神秘色彩，本从火中获得了一种神的主宰力量，用“燃烧”来满足自己的精神空虚“骨髓深处的贝斯声”他在影片中这样描述火的力量“我只是接受，接受他们等待被燃烧这个事实，就像雨一样，下雨了，江水满溢了，起了洪水，人被冲走了，那只是自然的道德，所谓自然的道德类似于同时存在，我即在这里又在那里，即在坡州又在盘浦即在首尔又在非洲，那种均衡。”<sup>6</sup>可见本对这股审判力量的痴迷。在他的口中“烧大棚”甚至成为了一种献祭以获得力量的仪式。

其次，在这两部作品中，火都进一步连结为一种阶级怒火。在福克纳的小说《烧马棚》中，主人公都处于巨大的阶级差距中，南北战争的结束之后，佃农的普遍贫穷，以及父亲仇恨战争的既得利益者上校：“他回头望着那所宅第，说道：“‘雪白的，很漂亮，是不是？那是汗水浇成的，黑鬼的汗水浇成的。也许他还嫌白得不够，不大中意呢。也许他还想浇上点白人的汗水呢。’”<sup>7</sup>因此当少校要求父亲赔偿二十蒲式耳玉米时，父亲被这种这几差距彻底被激怒了。电影中的钟秀一家也一直都处于巨大的阶级差距之中，电视里播报的不断增加的失业率，本口里的韩国到处都是的肮脏、混乱的“大棚”，父亲在社会的被边缘化（父亲也处于阶级愤怒中），坡州市的破败和首尔市的繁荣，以及钟秀与本的巨大阶级差距，这些都不断累积着，这个“像盖茨比一样的男人”最终点燃了钟秀的怒火，完成了他的“燃烧”。这和稍晚于本片韩国导演奉俊昊的《寄生虫》中父亲在理由不是十分充分的情况下捅死富豪，有异曲同工之妙。

通过上文的分析下我们可以看到福克纳小说的元素是如何在《燃烧》被呈现的。《燃烧》不仅在叙事空间对《烧马棚》进行了借鉴，同时在内在动机上解释了斯诺普斯的父亲——钟秀的父亲如何出现在纵火的钟秀身后。以及在巴士拉物质想象论的视角下《燃烧》与《烧马棚》“火”的精神内核的共同性。

## 二、走向超文本性：跨媒介的互文与对话

通过上文的分析，福克纳的小说元素在李沧东电影中的重要作用已经显现出来。但是福克纳的小说元素不仅仅是李沧东电影的构成元素，同时它也成为李沧东电影的外部指示和潜在的叙事前史，这也正是三个文本间互文性的体现，一方面，《燃烧》是对《烧马棚》与《烧仓库》的续写与补充，另一方面，通过与《烧马棚》、《烧仓库》的互文性，《燃烧》也突破了影像的限制，将意义播撒电影叙事之外，获得了更丰富的阐释学意义。同时三个文本间这

<sup>5</sup> [美]威廉·福克纳.献给爱米丽的一朵玫瑰花[M].江苏:译林出版社,2001.

<sup>6</sup> [韩]李沧东.燃烧(电影).2018.

<sup>7</sup> [美]威廉·福克纳.献给爱米丽的一朵玫瑰花[M].江苏:译林出版社,2001.

种呈现为彼此差异但彼此关联、不断互动的状态,也建了一个超越了三个文本的超文本空间,一个可视性与可述性的数据库,对三个文本本身就产生了无穷的意指与可能性,为在数字化时代当中文学与电影等媒介的超文性对话提供了一次新的可能性。

在《受限制的文本》一文中,克里斯蒂娃阐释了文本与文本互文性的概念:“文本是借助于直接传达信息的交际话语与各种前时或共时的言语发生关系,继而重新分配语言顺序的跨语言工具……而文本是许多文本的排列,具有互文性,在一部既定文本的空间里,源于其他文本的几种言语彼此交织与中和。”<sup>8</sup>克里斯蒂娃认为,文本空间蕴含三个对话话语维度:写作主体、接受者和外部文本。以写作主体——接受者构成的横轴与文本——语境构成的纵轴的交汇共同定位话语位置。写作主体以词语的形式有针对性地在自己的文本中书写,接受者以话语的形式参与写作主体的文本建构,而每一个文本又与其他文本(外部文本)互为语境参照。因此,写作主体、接受者和外部文本这三者构建了一个混杂的复调集团,彼此形成狂欢化的对话体系,使得文学文本形成一个无限开放式的意义空间。

首先,《燃烧》中充满了大量的李沧东与福克纳、村上春树的对话。这即是内容的互文性,同是也是在《燃烧》为形成之前,李沧东团队作为读者的互文性,他们打破了作为封闭文本的《烧马棚》和《烧仓库》,将“可读的”变成“可写的”。在这个意义上,我们可以说村上春树和福克纳的小说元素构成李沧东的电影世界,李沧东的《燃烧》就是将福克纳和村上春树的元素揉碎了变成电影之中的内容,一辆李沧东的汽车,福克纳为其提供驱动力,村上春树为其提供结构和外壳。村上春树的《烧仓库》中充满着一种神秘感,这种神秘感是由大量的空白带来的,比如主人公的背景身世,社会环境,以及他与之萍水相逢“她”和“她”的男朋友。正因为有这些谜一般的信息才使得《烧仓库》充满着神秘感。而李沧东正是从这些空白出发,一步步的将福克纳小说《烧马棚》的元素填充进去,阶级矛盾,家庭情况,时代背景,李沧东通过这种方式让村上春树的小说“落地”了,进入到现实的土地上。同时这种神秘感也成为了福克纳小说元素的外衣,这是一种现实的神秘感,对钟秀家庭的有限呈现,以及依然身世如谜的“盖茨比”——一本,惠美口中的井和那个不知道是否存在的惠美的猫,无不为其添加了一种神秘的外衣。

李沧东同时也拓展了村上春树和福克纳小说世界,村上春树和福克纳的文本是十分不同的,李沧东做的是将自己的表达带入并统合两者,当这两者的元素进入李沧东的电影,即是他们原文本的元素,但同时又完全变成李沧东电影的元素,即属于原作者,又属于李沧东,仿佛它们带有了双重意义。燃烧关注外部世界,一个更广阔的外部世界下,村上春树和福克纳的元素就被稀释化了,而李沧东自己的东西就慢慢浮现出来。

<sup>8</sup> Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1982: 36.

关于这一点其实在上文中《烧马棚》愤怒之火变为《燃烧》现实沉重之火时已经提到。这一点也可以从李沧东对村上的元素的嫁接中看出。原作中“她”用哑剧表演剥橘子一节是被原封不动带到了电影中，甚至连台词都没有改变。“总之不是以为这里有橘子，而只要忘掉这里没橘子就行了嘛，非常简单。”但是在惠美的剥桔子哑戏后，李沧东让惠美立刻提出了一段并不存在村上春树小说中的“饥饿说”，这是非洲布希曼人的说法，灵与肉的分离，人有两种饥饿，身体上的饥饿被称为“Little hugger”，精神上的饥饿被称为“Great hugger”。

而这一段的巧妙之处就是从哑剧的原始义——村上的本意出发，升华到一个大的主题：灵与肉的饥饿。为了符合这一主题李沧东将村上原来的背景自小说中的中产逸乐修改为福克纳式的：阶级差距下的带有现实感的现代都会青年的生活样貌。于是村上春树小说中那些物质享受（美酒、美食、爵士乐）的意义，成为青年们的存在焦虑与阶级间的关系的一种展现形式。当钟秀，惠美，本沉浸在身体的 Little Hunger 满足时，他们仿佛获得 Great Hunger 的充盈，而那只不过是他们想象自己手里有一个叫做“被满足的 Great Hunger”的橘子罢了。事实他们对于 Great Hunger 满足的追求，不过是哑剧“剥橘子”的不断重复罢了，真正想要获得 Great Hunger 的满足应该首先忘掉 Little Hunger。因此这里的“剥橘子”仍然还是带有村上春树文本里的“剥橘子”，但经由李沧东的加工，他已经超出了村上的原意，带有了另一层次的意味。

其次，《燃烧》与《烧马棚》《烧仓库》的互文也打开了电影和文学的可能性。《烧马棚》中的叙事视角在上文中已经提到了，文本中主要使用斯诺普斯的第三人称限制视角来叙述，这种小说的视角和电影所主要采用的“视觉聚焦”视角具有极大的相似性，都是一种限制视角，即使得读者/观众和作品保持些许距离，又使得读者/作者能更好的接受所看/读到的。作为观众，在观看影片时我们的视角也被限制在钟秀的视角中，我们就像跟随者，跟随着斯诺普斯——钟秀的视角。这种视角具有其自身独特的特色，它更利于读者的带入，正是因为这种跟随者的角色，读者更容易在保留自我的前提下进入到叙事者的世界，因此它也更容易传达一直现实感，当观众/读者视角等于剧中人视角，我们并不知道比剧中人更多的信息，因此更容易感受到剧中/文中人物的感受，他的孤独，他的迷茫和愤怒，同时也令读者/观众能更冷静更“自我”的的处理文本/电影所传达的信息。这是村上春树《烧仓库》中的第一人称视角所不能达到的。正是在这种跨媒介创作之中，通过新的方式可以产生原文本所不能表现的符号变化和意义构建，通过不同的媒介文本，声音，图像形成一个新的文本空间，一个以电影《燃烧》为中介所营造的超文本空间。

此外在电影《燃烧》中李沧东还对这种互文性进行了大量的暗示。电影中曾经多次提到福克纳以及福克纳的作品，使得福克纳成为构成影片中重要的线索，这在上文中已经谈到，在此不做过多赘述。但是需要特别强调一点对将福克纳作为影片叙事的一部分本身就是与村上春树《烧仓库》的互文村上春树在 1983 年推出的《烧仓库》的初版中，特别强调小说中

“我”在机场等待“她”的飞机降落时，正读着福克纳的短篇小说集，这自然引起了《烧仓库》与《烧马棚》之间的某种关联以及关联背后含义的讨论，只不过在后来为了制止争议，在新版的《烧仓库》中，特别将作家的读物由福克纳的小说集修改成了几本杂志。李沧东的设置正是对村上春树写作《烧仓库》的戏仿，通过这种方式几个作品被联动起来更加有机的结合在一起，仿佛指引着读者在文本之外寻找其他文本，李沧东所做的就是创造一个包含两者元素的属于自己的文本但这个文本又同时关联着村上春树和福克纳的原本。恰如电影《燃烧》这个名字对于《烧马棚》和《烧仓库》的指涉一样，这正是电影作为超文本写作的元文本功能。

最后在《燃烧》《烧马棚》《烧仓库》之间还存在着一种东方与西方相遇的互文。一个美国特定历史事件背景下发生的故事，在李沧东导演的转化并无隔阂的转变为一个韩国故事。导演不是固执于对于文本的死守，也不是将其中的元素进行了抽离，生硬的将福克纳的故事套在韩国本土，而是在韩国本土重新发现福克纳的元素。南北战争的创伤在电影中作为一种隐含的背景被呈现出来，以及在经济腾飞后，工业对农业的冲击，农业十分萧条巨大的阶级差距，高失业率，整个社会弥漫的浮躁，这都是实实在在存在于韩国本土的。因此以这种方式改编使得福克纳小说的元素真正的“活在韩国”。这种正确的创作方式正是《燃烧》得以成功非常重要的原因之一。

### 三、启示：数字时代文艺创作的另一种可能

超文本这一概念由美国学者纳尔逊于1965年在一次讲座中提出，在纳尔逊看来，超文本指的是“非相续著述，即分的、允许读者作出选择、最好在交互屏幕上阅读的文本”，“大量的书写材料或图像材料，以复杂的方式相互联系，以至于不能方便地呈现于纸上”<sup>9</sup>，这样一种超文本的提出本身就是来自于互文性概念，只不过在进入数字时代，互文性增加了跨媒介的维度，同时更强调交互性，非时序性，交互性，尤其是交叉性深刻地体现了数字时代语境下文学与电影媒介之间的广泛互文和沟通。这也是李沧东的电影《燃烧》所具有的主要特征。

李沧东导演作为一位由作家转型而来的导演，不但显示了他文学底蕴的深厚，手法技巧的高超，更让我们看到了电影与文学的另一种可能性。他不仅仅是对小说文本进行单纯的电影化改编，他创造了一个更大的电影空间，在这个电影空间里不仅有《烧马棚》《烧仓库》更包含了福克纳和村上春树，他们从各自的世界中出发，在李沧东的电影世界中相遇，这里既是他们原有的世界，又不是他们原有的世界，在这种熟悉的陌生感之中，在这种平行世界

<sup>9</sup> Paul Delany, George P Landow. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1991: 81.

的互文性之中，我们看到了电影的另一种可能性。英国电影学家帕特里克·富而赖将互文的概念引入电影研究当中，他说：所有电影都是关于电影的电影。不但是与以前电影的对话，更是在讲述电影应该如何拍摄。<sup>10</sup>从这个角度上来说，这是李沧东导演创造的一部与文学作品对话的“可读”与“可写”的电影，他之所以是一部“可读”与“可写”的电影，不仅在于与其他小说文本的互文性。更在于一种超越银幕的超文本空间。这个超文本空间即可以看作是福克纳的作品的延申，也可以看作是村上春树作品的延申，这是一个包含这他们三个人对话的丰富阐释维度的空间。就此而言《燃烧》是李沧东一次非常有价值的尝试，他打开了一种数字时代语境下构建文学与电影、东方与西方、跨时空跨媒介跨艺术创作的可能性。

### 参考文献

- [1] [美]罗伯特·麦基·焦雄屏译.故事[M].北京:中国电影出版社,2001.
- [2] [美]威廉·福克纳.献给爱米丽的一朵玫瑰花[M].江苏:译林出版社,2001.
- [3] Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- [4] [加]安德烈·戈德罗, [法]弗朗索瓦·若斯特. 刘云舟译. 什么是电影叙事学[M]. 北京: 商务印书馆, 2005.
- [5] [韩]李沧东. 燃烧 (电影) .2018.
- [6] [日]村上春树, 萤[M]. 赖明珠译. 上海: 上海译文出版社 2009.
- [7] Paul Delany, George P Landow. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1991.
- [8] [法]巴什拉·杜小真, 顾家琛译. 火的精神分析. 北京: 三联书店出版社, 1992.

---

<sup>10</sup> [加]安德烈·戈德罗, [法]弗朗索瓦·若斯特. 刘云舟译. 什么是电影叙事学[M]. 北京: 商务印书馆. 2005 年

## Intertextual Writing: A Study of Faulkner's Novel Elements in the Movie "Burning"

Zuo Chang Ping

(Hunan University ,Changsha / Hunan, 410000)

**Abstract:** Faulkner's novel "*Burning Horse*" is an important part of Lee Chang-dong's "*Burning*", but it has been often ignored by analysts. Therefore, this article will mainly focus on the image of burning in movies and novels, the background, process and attributes of burning are analyzed in detail, and it shows the continuous presence of Faulkner's novel elements in the film. On this basis, it will analyze how Faulkner and Haruki Murakami have an intertextual relationship with Lee Chang-dong's films, and form an interactive hypertext space beyond Lee Chang-dong's films, and explain the important significance of hypertext space created by Lee Chang-dong to the literary and artistic creation in the digital age.

**Keywords:** Faulkner; Burning; Intertextuality; Burning Horse

**作者简介:**左昌平，山东日照人，湖南大学中国语言文学学院研究生，主要研究方向为文艺学。