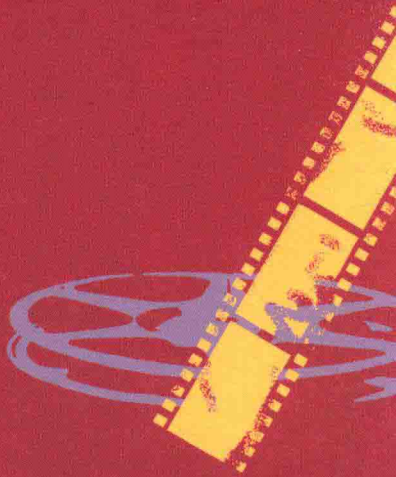




丛书主编 黄会林 王宜文



电影节奏

从剧作到影像

Film's Rhythm:
From Script To Image

侯海涛 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社



丛书主编 黄会林 王宜文



电影节奏

从剧作到影像

Film's Rhythm:
From Script To Image

侯海涛 著



北京师范大学出版集团
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP
北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影节奏：从剧作到影像 / 侯海涛著. —北京：北京师范大学出版社，2016.1

(京师影视学术书系)

ISBN 978-7-303-20027-6

I. ①电… II. ①侯… III. ①电影—节奏—研究
IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 016524 号

营 销 中 心 电 话 010-58805072 58807651
北师大出版社学术著作与大众读物分社 <http://xueda.bnup.com>

DIANYING JIEZOU——CONG JUZUO DAO YINGXIANG

出版发行：北京师范大学出版社 www.bnup.com

北京市海淀区新街口外大街 19 号

邮政编码：100875

印 刷：北京京师印务有限公司
经 销：全国新华书店
开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：12.75
字 数：190 千字
版 次：2016 年 1 月第 1 版
印 次：2016 年 1 月第 1 次印刷
定 价：48.00 元

策划编辑：周 粟	责任编辑：陈佳宵
美术编辑：王齐云	装帧设计：王齐云
责任校对：陈 民	责任印制：马 洁

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话：010-58800697

北京读者服务部电话：010-58808104

外埠邮购电话：010-58808083

本书如有印装质量问题，请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话：010-58805079

目 录

序 言	(1)
第一章 剧作节奏的时间性	(18)
第一节 时 序	(19)
第二节 人 物	(40)
第三节 悬 念	(45)
第二章 剧作节奏的空间性：视角	(49)
第一节 全知视角	(51)
第二节 主观视角	(53)
第三节 外部视角	(59)
第三章 叙事修辞与剧作节奏：以重复和反讽为例	(65)
第一节 重 复	(67)
第二节 反 讽	(78)
第四章 影像节奏的时间性	(92)
第一节 影像的“可视性”时间	(94)
第二节 影像的“可读性”时间	(101)
第五章 影像节奏的空间性	(107)
第一节 画内空间、画外空间与影像节奏	(107)
第二节 四类影像空间元素	(120)
第六章 影像修辞与影像节奏	(145)
第一节 长镜头与蒙太奇的节奏构成	(145)
第二节 视听元素的节奏构成	(159)
结 语	(185)
参考文献	(187)

序 言

对电影节奏的研究，是为了考察电影作为一种艺术，是如何通过其独特的情感机制影响观众的接受心理的，并与此相对应，从创作者的立场来探究电影节奏创造的本质规律。

艺术的节奏研究是一个抽象课题，因为艺术中的节奏往往是通过直觉、联想、想象体验到的情感变化。电影节奏决定着一部电影的艺术感染力，它是电影中各元素——包括宏观层面的剧情时空、视角结构(创造整体节奏总谱)和微观层面的镜头运动、蒙太奇、音乐音响、表演对白、光影节奏(营造具体节奏效果)等综合设置和运作的结果，是诉诸于观众视觉和听觉，并从情感上影响观众的某种力量。我们很难准确定义什么是艺术节奏，或者什么是电影节奏，但我们可以探寻节奏在电影艺术中运作的方式：节奏是如何营造的，创作者是如何控制节奏以实现特定的艺术目的。

一、节奏与电影节奏

节奏存在于日常生活的每一刻，具有可视可感性。

日常生活中的节奏包括自然节奏、生物节奏和社会节奏。日升月落、潮涨汐落、四季更替、树木生长、火山喷发等都属于自然节奏；而动物和人的新陈代谢、心脏搏动、生死循环则是生物节奏的表现。“在生物世界里，当某种行为在时间上有规则地持续不断出现时，我们就称其为‘生物节律’”。^①如果说自然节奏和生物节奏是造物主的设定，那么社会节

^① [英]拉塞尔·福斯特、利昂·克莱茨曼：《生命的节奏》，郑磊译，北京，当代中国出版社，2004，第6页。

奏则是社会发展运行——尤其是现代城市社会的运作节律，如工人的工作时段和上下班高峰、公共交通的运行间隔、红绿灯的交替、经济危机爆发的周期，等等，甚至在城市布局和建筑规划中也体现着节奏感——早在1927年，德国导演华瑟·鲁特曼就在其纪录片《柏林：城市交响曲》(*Berlin: Symphony of a Great City*)中，从清晨列车驶入柏林开始，以一天为跨度，对城市的节奏进行过实验性的影像探索和呈现，展现都市生活方方面面充满节奏律动的景象：空旷的街道渐渐喧闹，从第一个遛狗的人到越来越多的人开窗、出门，工人上班，学生上学，士兵巡逻，机器运转……导演和摄影师精心甄选排序的城市图景俨如乐章。在2011年美国导演大卫·贾柏(David Gelb)的纪录片《寿司之神》(*Jiro Dreams of Sushi*)中，我们则看到了饮食中的节奏：传统日本料理有上菜的顺序，口味较重的要晚点上菜，菜色要有抑扬顿挫……这是所谓的“赏味顺序”。做寿司超过55年、获颁米其林三星评级的年龄最大的厨师小野二郎精心打造的菜单和食用顺序，让顾客在吃寿司时，感觉像在听音乐。“一顿饭分为三个乐章：经典菜色，如鲑鱼和斑鲈列于第一乐章；第二乐章中是当天新鲜的渔获，某些菜色有季节性，有些鱼是生的，有些鱼是熟的。第二乐章仿佛即兴乐段，就像一段装饰奏。第三乐章有海鳗、干瓢和煎蛋，构成传统的终乐章。寿司上菜就像音乐一样流动，你每一口都吃进二郎的理念。”^①二郎还特别想到针对顾客性别调整寿司大小，他认为如果每个人的寿司大小都相同，会扰乱用餐节奏。

由自然节奏、生物节奏和社会节奏组成的生活节奏，与周期性、时间、速度、空间和次序有关。如四季的一个轮回为一年，时速决定了飞机的飞行节奏快于汽车的行驶节奏，农村建筑与城市建筑格局排布的空间节奏感是完全不同的，等等。对生活节奏的感受即是对生命的感受。从人的角度来研究节奏，又可以把节奏分为生命节奏和情感节奏。人的生命是在节奏中进行和循环的：人的呼吸系统吸纳氧气，呼出二氧化碳，规律性和周期性的呼吸为生命提供能量；心肌的张舒交替带动心脏的搏动，引发血液循环。事实上，人的出生、成长、衰老和死亡这一过程，

^① 日本美食作家山本益弘在纪录片《寿司之神》中的评价。

本身就是一种生命节奏。从自然与生命科学上讲,节奏是一种规律性反复的功能或行为的次序性。在一般意义上,节奏“就是事物本身所具有的某种对比性特征或因素周期性交替出现的现象”^①。同时,也有人把节奏定义为运动过程中有秩序的连续,并由时间关系(指运动过程)和力的关系(指强弱的变化)组成。运动中的这种强弱变化有规律地组合起来加以反复便形成节奏。

除此之外,节奏的另一个依附主体就是艺术。我们经常在诗歌、音乐、绘画、戏剧中提及节奏。在音乐中,节奏指的是乐音在时间上的组织,是长短的交替以及强弱音的反复。在诗歌艺术中,节奏是通过声音系统来表现的,节奏通过读音的平仄铿锵获得美感。在绘画艺术中,绘画作品的视觉节奏由透视的远近、色彩的冷暖、点的聚集、线的长短、面的转折,以及画面的虚实等来构成。线条对力的表现,以及色彩、亮度、形状、面积等因素的变化,形成画面的节奏感。^②在戏剧艺术中,节奏被看作是描述一出戏在人们身上所产生的效果的力量,即人们如何感受到了愤怒、喜悦、悲伤、怜悯等诸种情绪。戏剧节奏包括剧作结构和舞台演出节奏——后者包括角色扮演者的节奏,导演舞台调度的节奏,舞台美术的节奏,以及色彩、光线、台词、音乐等各种因素复杂交织的效果。美国戏剧理论家凯瑟琳·乔治认为:戏剧节奏是一出动态的戏的模式,即它能在观众中产生身体的、感情的和理智的反响所完成了的递进,观众通过这种递进而获得意义。^③无论是音乐、诗歌、绘画、戏剧,还是其他艺术门类,其节奏的形成都和构成该艺术的基本要素有关:音乐之于节拍和速度,诗歌之于音节和格律,绘画之于线条与色彩,戏剧之于剧作与舞台演出。

在电影艺术中,节奏被一些电影艺术家和理论家置于至高无上的地

① 刘现强:《现代汉语节奏研究》,北京,北京语言大学出版社,2007,第2~3页。

② 《谈绘画创作中节奏的运用》(<http://www.govyi.com/lunwen/2009/200901/290875.shtml>)。

③ [美]凯瑟琳·乔治:《戏剧节奏》,张全全译,北京,中国戏剧出版社,2006,第13页。

位。如瑞典导演英格玛·伯格曼声称：“节奏，是至关重要的，永远是至关重要的。”法国电影理论家莱昂·摩西纳克称：“是节奏，不然就是死亡。”

对于电影节奏的研究，集中于先锋电影兴起的时候。先锋派电影人强调“视觉第一”，反对电影叙述故事和运用戏剧动作，节奏则是至关重要的。德国画家和先锋派电影人汉斯·里希特指出：不论什么时候，电影作品的诗意在于节奏而不在于故事。故事“并不重要，或者根本就不存在，或者只有轻微的作用”，但节奏“有不能追加的东西，那就是电影诗的条件，也就是它的力量的基本要素”^①；在法国先锋派电影家谢尔曼·杜拉克的视觉主义论述中提到：“运动的表现是由它的节奏产生的”，“节奏本身和运动的展开，形成了以银幕剧作术为基础的感觉要素和感情要素”^②。

长春电影厂的剪辑师汪大儒曾在其论文《漫谈电影节奏》中，把节奏分为节奏意识和节奏感。节奏意识主要是指创作者在创作前和创作过程中对未来的影片在节奏方面的刻意追求和设想的明确性而言。节奏感是指人们对节奏的感觉的敏锐程度而言。无论是节奏意识还是节奏感，都和创作者和观众的情绪、观念有关，主观的东西往往又是难以言喻的。正如意大利导演罗伯托·罗西里尼说：“至为重要的是节奏，而它偏偏又是无法言传的，只是人们身上固有的秉性”，节奏更多意义上被看作一个难以言说的论题。

和其他艺术类别一样，电影的特性是分析电影节奏的基础。电影是时间和空间的艺术：电影的情节是在时空中发展的，电影的音乐和声响与时空相关，电影的影像展现的是运动和变化着的空间。时间与空间，是理解电影节奏的两大基本因素。电影理论家马塞尔·马尔丹曾对电影节奏做过较为系统的研究。他认为，时间是电影节奏的主要因素：“节奏在某种程度上是受镜头的动态和美学内容支配的，但主要取决于联结镜

① [意]基多·阿利斯泰戈：《电影理论史》，李正伦译，北京，中国电影出版社，1992，第103页。

② 同上书，第90页。

头时在时间方面的组织安排。”^①节奏是“从镜头按不同的长度(对观众来说,这就是同时取决于镜头的实际长度和动人程度不等的戏剧内容的时间延续感)和幅度(即心理冲击,景越近,冲击越大)关系将镜头联结起来产生的。”安德烈·塔科夫斯基认为:电影艺术唯一的构成因素是时间在封闭空间中的运动。日本电影理论家岩崎昶指出:“电影既具有时间上的连续性,同时又具有空间的扩散性(银幕的),是一种时间和空间的艺术,是建立在时间和空间交叉点上三次元的艺术。正因为如此,所以电影必然会有它独特的形式。这种独特的形式就是时间和空间的节奏。”^②

综合目前关于“电影节奏”的研究资料,可以发现对这一课题的研究主要是从观众的情绪心理以及节奏的表现形式两个角度展开的。关于观众情绪心理的节奏研究,有如苏联导演弗谢沃罗德·普多夫金所说,节奏“是一种从情绪方面来感动观众的手段。导演使用这种节奏的目的,或者是为了刺激观众,或者是为了平息观众的情绪”^③。法国电影理论家慕西纳克认为:一部影片主要就是依靠节奏和韵律来引起观众的自由联想,不是把人们的思想局限于某个特定的主题上,而是让人们运用它所受到的激发去幻想和回忆。

在节奏的表现形式的研究上,雷内·克莱尔的观点非常具有代表性。他认为有三种因素可以决定影片的节奏:

1. 镜头的长度;
2. 场景的变换;
3. 镜头中的影像活动。

但是,他认为这三种决定镜头节奏的因素无法界定或测量,是没有固定规则可循的。电影的韵律、节奏并非特定的成规所能限定的,而是取决于个人对事物的感觉、敏锐的感性及品味。他说:“我不愿在影像世

① [法]马塞尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,北京,中国电影出版社,1979,第135页。

② [日]岩崎昶:《电影的理论》,北京,中国电影出版社,1982,第76页。

③ [苏联]弗谢沃罗德·普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,中国电影出版社,1957,第89~90页。

界中寻求规则或逻辑，真正吸引我的还是这种艺术的原始本能。”^①

而马尔丹则把电影表现形式层面的节奏最终归结为注意力节奏。他认为：“所谓电影的节奏并不意味着抓住镜头之间的时间关系，而是每个镜头的延续时间和由它所激起并满足了注意力运动的结合。这样不是一种抽象的时间节奏，而是一种注意力的节奏。”“如果每个镜头正好在注意力下降时切断，代之以另一个镜头，注意力便始终不会中断，人们就会说影片有节奏了。”^②即以观众的注意力为聚焦中心，镜头和蒙太奇都是为节奏服务的（王文宾在《电影视觉美感的节奏》一文中提出的电影节奏与电影的视觉重点相关，也包含了类似的意思）。同此立意，慕西纳克把节奏分为内部节奏和外部节奏：“内部节奏——这是镜头内部的节奏。外部节奏——这是镜头组接的节奏。”^③

除了影像层面的节奏，剧作节奏也被提到重要位置。雷内·克莱尔就曾提出过：“除了物体的可见的外部运动外，今天我们还要加上剧情的内在运动。这两种运动的结合便可以产生我们经常谈论却很少看到的那种东西：节奏。”^④这里，剧作被看作电影节奏不可或缺的一部分。虽然电影的叙事和表意是通过影像展开的，最终呈现在观众眼前的是可见、可知的镜头内部节奏和剪辑节奏，但剧作为影像的叙事和表现奠定了基调；剧作的节奏，如情节的行进速度、剧作叙事线条的交替、叙事悬念的设置、视点的切换，等等，决定了一部电影的总体节奏。在剧作中，节奏起着贯串作用，正如美学家苏珊·朗格认为的：“节奏是剧本的‘支配形式’……并贯串于作品的主要部分、演出的轻松或沉重的风格、最崇高感情和最凶暴行为的强度、人物数量的多少以及人物发展的不同程度。整个行动是一种积累的形式；而且因为它是由对其要素的节奏的处理所构成，所以，仿佛是从其开始时滋生出来的。这就是剧作家对于‘有机形

① 陆绍阳：《对节奏的再认识》（硕士学位论文），第17页。

② [法]马塞尔·马尔丹：《电影作为语言》，北京，中国社会科学出版社，1988。

③ [苏联]多宾：《电影艺术诗学》，北京，中国电影出版社，1963，第149页。

④ [法]雷内·克莱尔：《电影随想录》，邵牧君译，北京，中国电影出版社，1981，第75页。

式’的创造。”^①

综上所述，探讨电影的节奏问题应该囊括剧作节奏和影像节奏两大板块。中国研究者谈龙在其论文《节奏的心理作用》中提道：电影节奏是一部电影调动了一切艺术手段最后达到的一种结果。它带有一种强迫性。它汇总了故事情节进行的节奏、音乐声响的节奏、镜头运动的节奏、人物表演的节奏、画面大小和光影变化的节奏，等等，同时集中诉诸观众的视觉和听觉。林洪桐教授在《银幕剪辑与节奏的艺术力量》中指出：电影节奏是由各个综合因素构成的，如剧作的总体节奏；导演的节奏总谱；导演局部蒙太奇的节奏的处理和把握；人物内、外部动作和语言节奏；画面构图节奏；摄影创造的节奏；音乐和音响的节奏。

总之，电影的“剧作(叙事)节奏”和“影像(视听)节奏”分占电影节奏的两大层面。本文将从这两点入手，研究电影节奏的系统构成问题。需要指出的是，两个层面的节奏各有偏重——剧作节奏常常关乎影片的整体节奏，而影像节奏更多的是跟场景片断的具体表现效果相关联。

慕西纳克说，“节奏是一种心灵上的需要”，但这种需要不仅仅是慕西纳克认为的“(节奏)通过一种下意识活动补充了人的空间感和时间感”，而更是创造的需要——在影像中铭记人们的历史、信仰、态度、欲望和梦想”^②。通过电影的剧作(叙事)节奏和影像(视听)节奏的运作，表现艺术家的情感节奏，并在观赏者身上产生知觉、情感甚至思想上的变化，直抵艺术家的最终目标。正是观影者情感的升起或降伏、冲突或和谐、紧张或松弛，才使作品节奏最终在观众那里完成。因此，对情感的探讨才是把握电影节奏的关键所在。

二、情感与电影节奏

在《艺术与视知觉》一书中，鲁道夫·阿恩海姆把人的情感理解为一

① [美]凯瑟琳·乔治：《戏剧节奏》，张全全译，北京，中国戏剧出版社，2006，转引自苏珊·朗格：《情感与形式》。

② 评论家罗伯特·休斯语，原话为“人们将他们的历史、信仰、态度、欲望和梦想铭记在他们创造的影像里。”见[美]路易斯·贾内梯：《认识电影》(插图第十一版)，焦雄屏译，北京，世界图书出版社，2007，第1页。

种力，并指出自然界发展的力与情感活动的力是同一种性质的力，两者具有同一性。力的式样是艺术表现的基础，是客体对象、艺术作品能够表现主体情感体验的根据。只要客体对象、艺术作品的力的结构与主体情感的力的结构在性质上是一致的，它们就直接具有情感的表现性。英国现代著名哲学家、历史学家兼考古学家罗宾·乔治·科林伍德在《艺术原理》一书中提出：“艺术是表现情感的活动”，认为通过艺术想象活动，使主体意识到的自我情感获得充分表现。这种情感表现是一种个性化的和非选择性的情感表现。苏珊·朗格认为艺术就是对生命形式的表达，生命形式具有有机统一性、运动性、节奏性和生长性，归根结底是一种生命的“力”。“节奏的本质是紧随着前一事件完成的新事件的准备……节奏是在旧紧张解除之际新紧张的建立。它们根本不需要均匀的时间，但是其产生新转折点的起因则必须内含于它前周期的结局中。”^①节奏体现为力的运动性、连续性和变化。这种力是情感的力量，节奏存在于情感力量的运动和消长之中。在这里，美学家们不约而同地把对节奏的理解与情感联系起来。

情感(Emotion)的本义就是活动、震动、扰动。在日常语言中，人们将喜怒哀乐、悲悯荣辱这些心理体验纳入“情感”概念，并将这些词语用于谈论艺术问题。在艺术作品中，节奏是由许多不同的甚至对立的情感交替或变动形成的，或者说不同情感在一幅绘画、一段乐曲、一本小说、一首诗歌或一部电影中有规律的、艺术性的变化，形成了节奏。人的主观感知或想象中存在着一些对立因素，如起与伏、紧张与松弛、风暴与宁静，这些对立产生冲突并达到平衡，从而形成一种情感递进，令人感受到节奏的存在。这种对立与递进是音乐、绘画、舞蹈、戏剧等艺术的魅力所在。正如朱光潜先生所说：“节奏是一切艺术的灵魂”，节奏在听众、观众中产生身体的、情感和思想的反响和递进，这种反响和递进让艺术接受和欣赏者获得了艺术品中融合着的深刻微妙的思想和意义——这是关于人自身生存、生活、延续中的情感，是关于人的身体存在和精神存在的，它变化无穷而且充满生命力。

^① [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，北京，中国社会科学出版社，1986，第146页。

符号主义美学家苏珊·朗格在论述艺术问题时提出，“艺术品是将情感呈现出来供人观赏的，是由情感转化成的可见的或可听的形式”。而亨利·詹姆斯则认为“艺术品就是‘情感生活’在空间、时间或诗中的投影，因此，艺术品也就是情感的形式或是能够将内在情感系统地呈现出来以供我们认识的形式”^①。可见对艺术节奏的理解，首先在于对“情感”的理解。

艺术作品，如舞蹈、音乐、诗歌、戏剧、小说，等等，都是通过运用特定的符号形式把情感转变成诉诸人的知觉的东西，表达人对世界的认识，引发读者或观众的情感体验。所谓的节奏，就是蕴含在文本之中的情感变化，以及读者和观众在欣赏文本的过程中产生的情感变化。或许可以说，节奏就是情感变化的体现。对于创作者而言，创作是情感的表达；对于读者或观众而言，阅读或者观看是一次情感体验之旅。苏珊·朗格认为，语言并非人类唯一的表达工具，人不能完全依靠语言进行情感的表达，那么人类的符号能力，就必然创造出服务于情感表现的另一种符号——艺术应运而生。“凡是用语言难以完成的那些任务——呈现感情和情绪活动的本质和结构的任务——都可以由艺术品来完成。艺术品本质上就是一种表现情感的形式，它们所表现的正是人类情感的本质。”^②通过艺术，人们能够真实地把握到语言所不能把握到的生命运动和情感起伏。艺术是借助特定的艺术符号进行情感的形式表达的，而要“表现情感概念就要抽象——抽象结果必须既为具体视听形式又具普遍意义——必须包含超越现实形式的内在意义——与现实鲜明有别，与自然脱离——建立基本幻象，使抽象成为可能。经过这样的步骤，普遍的情感与形式终于被联系在一起”^③。这里的“形式”，在电影中，就是一种视觉化或听觉化的幻象。

朗格把在绘画、雕塑、建筑艺术中的基本幻象归结为“虚幻的空间”，这种虚幻空间是由色彩、线条、形状等组织构成的一种无形的意象；音

① [美]苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧译，南京，南京出版社，2006，第28页。

② 同上书，第9页。

③ 同上书，第21页。

乐的基本幻象是“虚幻的时间”，“音乐使时间可听，使时间形式和连续可感”^①；舞蹈的基本幻象是“虚幻的力”，这种力表现人的情感和情绪，舞蹈者在运动中创造一种“动态形象”；诗歌的幻象是一种“纯粹的意象”，语言被充当了一种材料，用来进行某种虚构“经验”或往事的构造，与现实无关；而在戏剧中，则创造了一种虚幻的经验和历史。无论是音乐、绘画、舞蹈还是其他门类的艺术，其艺术材质（如乐音之于音乐，线条色彩之于绘画，力之于舞蹈）在运动过程中的连续性、时间变化和力的交融，都蕴含着情感，节奏来自于运动中力的强弱变化有规律的组合，情感的变化引发了节奏。

电影也是一种情感的表现形式，并且具有其他艺术形态所不具有的情感表达能力。和其他的艺术形态相比，电影不仅像戏剧那样同时兼具可视性和可听性，还拥有远超戏剧的时、空自由。同时，日益发展的电影制作技术，更赋予了电影表现人类想象力的无限可能性。有音乐家说过：“音乐听上去事实上就是情感本身”。那么，对于电影而言，电影的剧作情节和视、听因素的组合就是情感本身，而各种情感因素的力量和运动的变化，形成了作品节奏。电影的剧作安排包括叙事的时间、视角、人物、情节、悬念，等等；电影的影像层面（含声音）则涉及镜头、剪接、色彩、灯光、音乐音响，还有演员的表演（外形、神情、动作、台词等）。探讨电影的节奏问题，离不开对剧作和影像的研究。剧作和影像中蕴含的情感结构和运动力量，是作品艺术感染力的根本来源。

三、研究对象及文献综述

这本书的研究对象是电影的剧作节奏与影像节奏。

电影的情感主要蕴含在电影的剧作和影像（含声音）中，电影的节奏也蕴含并体现于这两个层面。电影是时间和空间的艺术，电影节奏主要体现为剧作和影像的时间节奏和空间节奏两个方面。电影的时间节奏和空间节奏并不是截然区分的，剧作的叙事（人物、悬念、时序）和影像的接续中流动着时间，叙述视角的转换和影像的呈现（镜头运动、剪辑、表

① [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，北京，中国社会科学出版社，1986，第128页。

演、色彩、灯光等)依存于运动和变化着的空间,影像空间的连续、跳跃、变幻本身就体现着时间的长短、流逝和运转。时间和空间相互作用,相互渗透,才得以形成蕴含丰富的电影节奏。为此,本文对电影节奏的研究,主要从剧作节奏和影像节奏的时间性、空间性两个方面(宏观)展开,并结合剧作叙事与视听影像的修辞(微观)来进行探讨。

(一)电影的剧作节奏

就目前收集的国内外理论资料来看,关于电影剧作节奏研究的系统化论述并不多见。基于法国叙事学家热拉尔·热奈特的叙事话语方法论,西蒙·查特曼(Seymour Chatman)在《故事与话语——小说与电影中的叙事结构》(*Story and Discourse—Narrative Structure in Fiction and Film*)一书中对小说和电影的节奏有过论述;E. M. 福斯特在其论著《小说面面观》(*Aspect of the Novel*)中也对节奏做过探讨;国内的汪流教授在其著作《怎样把握电影节奏》中对编剧节奏问题有所阐述;此外,有关剧作节奏的研究还见于谢啸实的论文《论电影剧作中的节奏》(收编入刘一兵主编的《电影剧作观念》一书)中。

电影叙事节奏对文学叙事学借鉴良多,这主要见于对热拉尔·热奈特和米克·巴尔的叙事理论的借鉴。热奈特从叙事话语分析的角度,探讨了与节奏有关的几个要素:顺序、时距、频率。虽然他没有明确探讨“节奏”这一概念,但后来的叙事学家在节奏的研究上对热奈特这三个概念借鉴颇多。米克·巴尔是从总体节奏、省略、概略、场景、减缓、停顿这几个方面展开研究的。E. M. 福斯特在《小说面面观》中,对小说的节奏的论述是与图式结合在一起的。福斯特认为,图式主要来自情节,“图式属于有形的外在内容,而节奏则指故事中的‘故事’,通常由人物内心意识活动决定,它具有内在的逻辑结构”。福斯特提出图式与节奏理论,旨在“希望从形式技巧和读者审美角度进行一定程度的整合,使小说结构走出传统以事件或者人物为核心的封闭结构”^①。这种结合外在的人物与事件构成的叙事结构图,与人物、情节的内在逻辑相结合的研究方式,对电影剧作叙事节奏的探讨具有一定的参考价值。

^① 申丹、韩加明、王丽亚:《英美小说叙事理论研究》,北京,北京大学出版社,2005,第172页。

在国内研究中,汪流教授在《怎样把握电影节奏》一书中提出,叙事节奏和造型节奏两大因素决定了电影剧本的节奏。叙事节奏包括人物和情节结构,前者包括人物的动作节奏和语言节奏,后者主要指情节的冲突律——开端、发展、高潮和结局;造型部分即视听语言,包括光影、色彩、构图、镜头运动,等等。他认为电影编剧要摒弃文学写作思维,而要有电影思维,这种电影思维就是指造型意识。人物的内心节奏和情节节奏是通过造型节奏转化为各种表现形式传递给观众,引起观众相应的心理节奏变化。在《论电影剧作中的节奏》一文中,作者谢啸实虽定位于“剧作节奏”,但其论述却是从“空间节奏”、“意境节奏”、“色彩节奏”和“时间节奏”上着眼的,也就是说,文章实际的表述范畴和观点更多偏重于影像节奏,而非剧作节奏。

以上提到的中外研究者的观点对本文的研究具有可贵的参考价值。但笔者认为,对电影剧作节奏的研究,还应该结合电影剧作的特性和当下电影剧作的新发展。从传统上讲,经典叙事的电影剧作与文学和戏剧有一定共通之处,即讲求线性时间内人物、情节的发展,“以情节为特征的经典故事设计强调世界上的事件是如何发生的,原因如何导致结果,这个结果如何变成另一个结果的原因。它揭示一个连接的因果关系网”^①。“经典叙事对于故事情节、时间的倚重是建立在其时间观的基础上的,即经典叙事预设了一个有意义、有价值标准、有秩序的客观视觉的存在。而文本的世界只不过是这个世界的一个虚构的参照物,对于这个世界里的事件的叙述,它‘所强调的是其间的因果关系’。”(福斯特语)^②而在现代电影中,反情节、非线性叙事成为重要特点。“反情节则常常以巧合取代因果,强调宇宙万物的随意碰撞,从而打破因果关系的链条,导向支离破碎、毫无意义和荒诞不经。”^③反情节电影的情节片断

① [美]罗伯特·麦基:《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》,周铁东译,北京,中国电影出版社,2001,第61页。

② 杨世真:《重估非线性叙事的价值》,杭州,浙江大学出版社,2007,第49页。

③ [美]罗伯特·麦基:《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》周铁东译,北京,中国电影出版社,2001,第61页。

在时间中随意跳跃，刻意模糊时间的连续性，故事的整体性在观众或者读者的联想、想象中完成，故事的讲述按照非线性时间来行进。经典叙事是以时间为主导的，情节和人物在时间的发展中变化、发展，这是一种与我们日常生活经验相一致的时间经验：过去、现在、将来一脉相承，即便有前后变化，其变化也是清晰可辨的。而现代叙事中，物理的透明、可辨时间被非连续性、随意性和偶然性取代，情节和人物变化的因果必然性被消解，取代的是破碎、荒诞和无意义。如果说“线性叙事乃是一种经典的叙事方式，在叙事时注重故事的完整性、时间的连贯性、情节的因果性，在这种叙事观念的背后包含着对世界秩序感与确定性的信念和诉求”^①，那么非线性叙事就是对秩序、信仰和意义的质疑与否定。和小说与戏剧一样，电影剧作也历经了从经典叙事到现代叙事的历程，而“时间”因素，几乎是划分经典叙事与现代叙事的重要标准。在研究电影剧作的节奏时，“时间”是考察这一课题的基础要素。在剧作中对时间的安排，直接决定了一部电影的整体形式和节奏：情节和人物是因果逻辑符合日常节奏的概念，还是某种颠覆性的“反节奏”。对剧作节奏的考察，时间问题是最基本的。在本课题的研究中，在“时间与剧作节奏”部分，将把人物、情节问题纳入时间的范畴中进行研究。

在剧作中对线性时间的颠覆，是现代电影的首要特点。现代电影的另一大特征，是强调叙事修辞手法的采用——这里所说的修辞，简要地讲“就是指‘有效交流的艺术或技能’”^②。虽然影片的最终结构和形式取决于剪辑，但剧作无疑为这种结构和形式奠定了最初的基准——甚至是剪辑的依据。某些剧作叙事的修辞手法，直接决定了影片的结构和形式，乃至情感和意义的表述。修辞在叙事中的使用，就是将叙事看作一个具有目的性的交流行为，并让作品的主题、情节和形象获得美感。除此之外，修辞本身就含有一个作者，作者要通过修辞的方式，以某种特定的手段为了某个目的而向观众讲述某件事情，并影响其认知、情感和价值

① 杨世真：《重估非线性叙事的价值》，杭州，浙江大学出版社，2007，第52页。

② 李显杰：《电影修辞学——镜像与话语》，北京，文化艺术出版社，2005，序言第1页。