

Du littéraire au filmique

从文学到影片

—— 叙事体系

〔加拿大〕安德烈·戈德罗 著



商務印書館
The Commercial Press

从文学到影片

——叙事体系

[加拿大] 安德烈·戈德罗 著

刘云舟 译

商务印书馆

2010年·北京

图书在版编目(CIP)数据

从文学到影片:叙事体系/(加)戈德罗著;刘云舟译.
—北京:商务印书馆,2010
ISBN 978-7-100-06960-1

I.从… II.①戈…②刘… III.电影理论—叙述—
研究 IV.J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 022231 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

从文学到影片

——叙事体系

[加拿大]安德烈·戈德罗 著

刘云舟 译

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商务印书馆发行

北京瑞古冠中印刷厂印刷

ISBN 978-7-100-06960-1

2010年9月第1版

开本 850×1168 1/32

2010年9月北京第1次印刷

印张 8

定价: 20.00 元

目 录

皮埃尔·索尔兰中文版序·····	3
保罗·利科序·····	10
致 谢·····	17
导 论·····	20
第一章 早期电影和叙事性·····	32
第二章 叙事问题·····	43
第三章 追寻最早的影片叙事·····	54
第四章 原始叙事学:模仿和叙事·····	70
第五章 书写叙事和舞台叙事·····	87
第六章 叙述和演示·····	99
第七章 叙述者和演示者·····	110
第八章 电影中的叙述和演示·····	121
第九章 影片叙事体系·····	134
第十章 影片叙述者的起源·····	148
第十一章 叙述者和基本叙述者·····	163
第十二章 依靠叙述的演示·····	178
第十三章 代理的影片叙述者·····	190

2 从文学到影片

结 论·····	203
1998 年后记 电影:处于互介性和文学性之间·····	208
参考书目·····	227
译后记·····	245

电影,文学:智者对影戏,对模拟之作无计可施,只能认识其运作行为。

——吉尔·泰里安:《人文科学杂志》,
第 173 期,第 114 页。^①

由此产生作家写作智力作品的野心。多不明智。包含理论的一部作品就像被人标出价格的一件物品。

——马塞尔·普鲁斯特:《追忆似水年华》,
第 3 卷,第 882 页。

^① 吉尔·泰里安,蒙特利尔魁北克大学名誉教授,加拿大皇家协会会员。——译者

皮埃尔·索尔兰中文版序

讲述是人类的一项基本活动，我们从没有离开过这一活动，一旦能讲述自己做过什么事或想过什么事，婴儿就长大了。叙事表示一个选择和一种安排：在我的这一天里，在我的工作中，在我的生活中，什么才值得讲述呢？我又如何讲述呢？这当然取决于我们面对什么人，叙事是根据接受者而建立的一种安排。^①

我们经常未经思考就使用过去时，我们所陈述之事是已完成的，我们讲述它，因为这是得知它的唯一可能方式。文学始于叙述方式获得与叙述内容同等重要性之时。我们从一个简单例子说起，这是对同一个事件的四种不同叙述：

1. 这个男人打开了门，走了进去。（动词用简单过去时。）
2. 这个男人打开门，走进去。（动词用现在时。）
3. 这个男人对自己说：“瞧，我打开门，我走进去。”（动

^① 皮埃尔·索尔兰，法国教授。该序是他应译者之约专为本译著写的，安德烈·戈德罗同意发表。译者向他们表示感谢。——译者

词用现在时。)

4. 这个女人想：“此时此刻，那个男人打开门，走进去。”

(动词用现在时。)

我可以列举更多的表达方式，我熟知的言语就可以提供 20 多种表达这一微型事件段落的方式，然而，这四种表达方式足以表明叙述者的操作发生在两种模式上。第一种模式是动词的时态：叙事的走向和读者的反应在第一句(事件已结束)和第二句(事件正开始)是十分不同的。还可以使用先过去时、将来时或条件式，它们涉及到一些相当显著的语气变化。第二种重要模式是陈述：第一句和第二句的叙事是直接的，第三句和第四句的叙事经由故事内某个人进行。

在日常生活中，这些差异不值得我们关心，对于文学，它们却至关重要。一部戏剧或小说的目的就在于使一个基本情景变得有趣：“这个男人回家越来越晚，妻子的焦虑和愤怒越来越大，她最终离他而去。”一句话足以对我们陈述事件，而对此事渲染 500 页也不难。如何做到呢？首先为基本事件加入一些次生段落。例如，1. 一天晚上，妻子出门去了，2. 一位男人请她喝咖啡，3. 这位男人说起自己的问题，4. 一位酒鬼骂这位男人并打他，如此等等。然后为每一个阶段装饰一些细节，这些细节即使不能“推动”叙事，也能给予叙事一些丰富性：咖啡店是什么样子？酒鬼又是如何出现的？

安德烈·戈德罗合理地强调了文学叙事中语言的“物

质性”。^①我完全赞同这一点：词语和句法提供多种多样的表达能力，能够描述一些情景或一些情感，文学的艺术就在于操作词语和句法，使一个故事情节更引人入胜，仅仅陈列基本素材，故事情节可能流于一般。

涉及到电影，我却有不同的观点。回到以上四个例句。在电影中，只有第二种情形发生。电影展现，而非讲述。确实，人们借助一些手段，以便应付这种限制。我不讨论银幕上的人物讲述一个已发生的事件，这种情形不过是影片中的一个叙事，而不是一个影片叙事。还有一些其它解决办法。在第一种情形下，一位演员可以对我们说：“我将告诉你发生了什么事。”我们随后看见那个男人开门进门，这是一个闪回——电影常用的形式。在第三种情形下，那个男人自己说：“我意识到……”并去开门进门。在第四种情形下，通过叠印或“圈出”，在那个女人想心事的画面上显现那个男人开门进门。在这些情形下，我们都将直接看见行动，这是一种“伪叙事”：不是通过语言的讲述，而是表现为某人的讲述，在我们眼前展现此时此刻发生的事。

有人可能提出异议，理由是，不少影片，尤其是“无声”时代的不少影片，不借助词语而展现一个复杂的情节，将一些曲折变化安排得有条有理。最著名的例子是1924年摄制的德国影片《最卑贱的人》，这部影片基本没有字幕。（其实有一幅字幕，没有它，结尾不可理解。）影片主角是一家豪华旅店的门口侍者，穿一件华丽的制服，因此受到大家的尊

① 参见戈德罗“1998年后记”第三部分。——译者

敬。他逐渐衰老,失去了华丽制服和体面工作,被派去看守卫生间,他的魅力从此消失。我概述的故事内容都直接展现在银幕上。导演的才华就在于通过取景构图、光线照明、比例关系,表明男主角从追求外表高贵的虚荣心到失去华丽制服而自感屈辱这一过程。这里没有文字说明,因为无此必要,从头到尾,观众见证了影片所展现的一个痛苦转变。

有人可能会说,这里的故事是直线性的,十分简单明了,而复杂化的情节普遍要求一些逻辑性的衔接,这些衔接具有叙事性。在《火车大劫案》(1903)里,如果说每一个镜头是一个连续的“演示”,从一个镜头到另一个镜头的过渡却包含中断。第一个镜头展现遭到劫匪们攻击的车站邮电所内的活动,第二个镜头转到一个蓄水塔,第三个镜头转入劫匪们攻击的邮车内。邮电员被制伏,劫匪们趁火车暂停窜上火车,并攻击放置保险柜的车厢……将这些分散场面串连起来难道不就是一个叙事吗?在观众的意识中,毫无疑问是的。在影片中,情况并非如此。每一个镜头仅仅展现它包含的内容,如果有连接各个镜头的缝合产生,这种缝合也来自观看这些镜头的人。电影中确实有一位叙述者在活动,他就在电影院里。在现场引导视觉段落的这位“演示者”或采用戈德罗所建议的特称“讲解员”(bonimenteur)让我们知道我们将要看见什么。^①

^① 参见安德烈·戈德罗,弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》第三章,北京,商务印书馆,2005年10月第1版,第83—84页。——译者

既然如此,为什么人们经常谈论“影片叙事”呢?理由颇多,戈德罗的著作有助于我们对此作出理解。正如他所表明的,报刊的或文学的叙事在电影诞生的年代恰逢蓬勃发展,电影通过画面展现故事,并长期占据主导地位。当时的美国还是一个“年轻”的国家,小说家和记者们热衷于描述一个尚难界定新生特征的社会,众多的剧本从书写的文本中汲取灵感,人们谈论影片的“叙事”不过是简单地借用谈论书本叙事的术语。并且,影片运用书写叙事的某些方法:不同事件段落的嵌入、细节的展现或整段的描写。尽管如此,我们所提示的两种基本模式,即时态的变化和虚构世界内一个陈述者作为话语的代言人,在电影中缺乏对应物。

除非在人物的言语讲述中,动词的多种时态变化在影片中是不存在的。而时态的游戏是文学的基本特征之一,文学本文的意义在相当程度上与动词的时态相联系。以上,我在对比第二句(“这个男人打开门,走进去。”)与其对应场景在银幕上展现时过于仓促,两种情形其实决然不同。当我阅读这句话时,我什么也未看见,我最多想象这些行动。进一步说,为了讲述,我们一般使用过去时,现在时产生一种违反惯例的效果,产生一种时间的错位,因为未发生、将发生的事本是不可讲述的。在电影中,现在时不仅没有妨碍,而且适得其所。先过去时的情况基本类似,我讨论将来时的情况,叙述者使用将来时提前讲述未来发生的事:“这个女人解释说,他将到达,他将开门进门……”将来时的叙述是奇怪的,它一边假设一边讲述,设想将要发生的事。在电影中,闪前非常罕见,因为这要求一个复杂的表现,必

须让观众理解这涉及一个预设，而不是一个已发生的事，并且，闪前难以取得成效：观众始终以现在时观看，一旦闪前的段落结束，观众往往以为看见的事已结束，而非待发生。

借助虚构世界内一个陈述者的做法更微妙，也更转弯抹角。在文学中，这种借助至少采用两种不同的形式。有时，叙述者对我们说明人物头脑中想什么：“在这样闲谈后，她想暂停一下，只要一个片刻，以便区分一个有价值的东西，突出它，剥离它，从种种情感中，从种种事物的细节中释放它，并将它显示在自己的眼前。”（伍尔夫：《到灯塔去》）另一种方法是让人物直接表达自己的思想：“这是我第一次看见尸体。这一天是星期三，而我以为是星期日，因为我没去上学，人们让我穿上这身束缚我的绿绒裳。”（加西亚·马尔克斯：《枯枝败叶》）电影如何表现这些内心思想呢？银幕上的演员当然可以说：“这个女人在内心深处想要暂停一下……”或“我意识到这是我第一次看见……”然后呢？如果银幕上的人物继续说下去，他不过是将一个叙事引进影片中。如果转入画面的展现，这些画面不过是将思想的内容、内心的言语转化为场景。这里，我们应该回到戈德罗对于信息媒介的“物质性”的思考：观念或情感不通过画面而通过词语进行表达，它们能够转写在文本中，不能转写在银幕上。

叙事产生于不在场，人们对不能亲历其事的人讲述某事。相反，影片向观众提供一种在场的幻觉。这种差别往往被我们的习惯所掩盖，我们对未观看某影片的朋友们“讲述”该影片，我们讲述它，因为它是“可讲述的”。在日常活

动中,区别演示和叙事不甚重要,只有专业研究者在意这种区别。戈德罗解释了在讲故事的影片支配市场的时代,“叙事学”关心组织一个情节的不同方式的缘由。此后,电影发生变化,大多数影片轻视事件、人物、心理学和因果关系,而热衷于一些符号、一些印象、一些呼应,这些影片放大或缩小时间,制造冲击和惊奇。这类影片极少提出叙事问题,它们不是可讲述的。对于阐述“文学”和“影片”之间密切关系的这本论著来说,我的以上说明并非无用。戈德罗从交叉与类比的角度讨论该问题,我的思考更针对其中的差异性,而不是相近性,我因此表明一份谨慎,这反能更好地赏识戈德罗研究工作的全部创新意义。

皮埃尔·索尔兰

保罗·利科序

安德烈·戈德罗希望我将他的著作介绍给读者。我毫不犹豫地答应下来,因为我不只是期待从这本著作里得到对我本人有关叙事性的工作假设的一种证实,尤其是期待通过对电影的研究,实现对叙事和叙述者这些文学范畴的一种拓展和一种转化,如同从小说到戏剧的拓展一样。我没有失望。本书作者给予我们的是一本真正的影片叙述论著。^①

这本著作的主要功效是将影片与舞台放在同等的地位,同时将舞台与书写放在同等的地位,因此使电影批评摆脱了文学批评的监护(尽管这种监护是非自愿的)。书名看

^① 影片叙述,原文为“narration filmique”。20世纪60年代以来的电影符号学和电影叙事学研究区别作为概念的“电影”(cinéma)和“影片”(film)、“电影的”(cinématographique)和“影片的”(filmique)。从电影表意上说,“电影”和“电影的”与电影特有的编码相关,属于能指语言的范畴,“影片”和“影片的”与影片信息相关,属于话语的范围,一部影片可以包含、运用电影特有的编码和非电影特有的其他编码。我们的译文保持这样的区别。因此,这里译为“影片叙述”,书名译为“从文学到影片”(Du littéraire au filmique)。保罗·利科(1913—2005),法国哲学家,叙事研究者。——译者

起来提示其分析是单向的从“文学到影片”。事实上,它表达了影片摆脱文学(涵盖书写和舞台)的自由运动。然而,如果谈论影片叙事有其合理性,那么,必须在开始的时候,就是说在文学领域的内部,使叙事和叙述者的范畴超脱于书写和舞台的应用。在戈德罗的研究中,正是对这种更高层次抽象性的获取首先令我感兴趣。但是,这种严密的抽象性有其对立面:必须同样扎实地表明,什么使叙事和叙述者这样的同属范畴在书写、舞台和影片这三种领域中具有特殊性,换句话说,必须表明这三种领域之间的差别不是某一媒介与这些范畴不相干的简单差别,而是叙事属类内部的叙事种类的差别。这本著作对此所做的成功阐述达到了最佳程度,因为其副书名“叙事体系”显示,对影片领域内叙事范畴的重组形成成为体系。这样的阐述使普通叙事学固有的困难得以揭示,这些困难在于,我们称之为“叙事”的东西时而表示“属类”,时而表示“种类”。^① 考虑到这一点,戈德罗的工作建构了一种消除模糊性的卓越工具。

本书作者表明,这种模糊性不应归咎于叙事学家,而是涉及到问题的本性。这就是为什么读者不应将对柏拉图和亚里士多德文本的重读视为一种“崇古”。在他们的文本里,最先提出了阐明叙事学基本范畴的两种不同方式。戈德罗所做的这一“文本的阐释”非常精密,引导我们走向依然干扰当代叙事学的模糊性的来源,并且表明必须在这些

^① 普通叙事学是相对于文学叙事学或电影叙事学而言的,它研究叙事的共性,是叙事的属类研究。——译者

古老的文本层次上开始区分和鉴别概念的分析性工作。^①因为,这就是问题之所在:怎样正确地鉴别首要的范畴,使它们在书写、舞台、影片这些互涉领域的重新派发成为可能?我冒昧地说,不仅叙事学家,而且哲学家和古希腊研究者都从戈德罗对柏拉图的“模仿”与“叙事”的阐释中获益匪浅。从今以后,人们再不能搞混这两种模式,即使人们可能试图建立一个包含两种相互差异的装置的更高级模式,戈德罗就是这样做的。

正是这一结果使第四章“原始叙事学”不止是一个考古学的追根寻源。为了有理有据地提出一种复杂的模式,就必须恢复两种古代图谱各自的独创性:在柏拉图那里,叙事(*diègèsis*)是属类,下含“单纯的叙事”和“模仿的叙事”这两个种类,“单纯的叙事”即诗人保持叙述者的身份而陈述事件,“模仿的叙事”即诗人通过人物而表现事件,这里的模仿(*mimèsis*)表示人物化。相反,在亚里士多德那里,模仿才是属类,这是从诗的或艺术的表现的普遍意义上说的,因此,与柏拉图所采用的种类含义不同,亚里士多德的叙事(*diègèsis*)隶属于以创造人类行动的方式表现的行为,尽管同样包含柏拉图所区分的叙述者的陈述和人物化的行动模仿,此外,在亚里士多德那里,还有叙述与模仿相混合的形式,这些混合形式为包括电影在内的新艺术预留下位置。

深入“原始叙事学”的、我称之为精密的这种阐释工作

^① 这里的“文本”,原文为“*texte*”,因为这里指文章、文字的表述,所以我们译作“文本”。当“*texte*”涉及到“现代本文理论”的含义时,我们译为“本文”。——译者