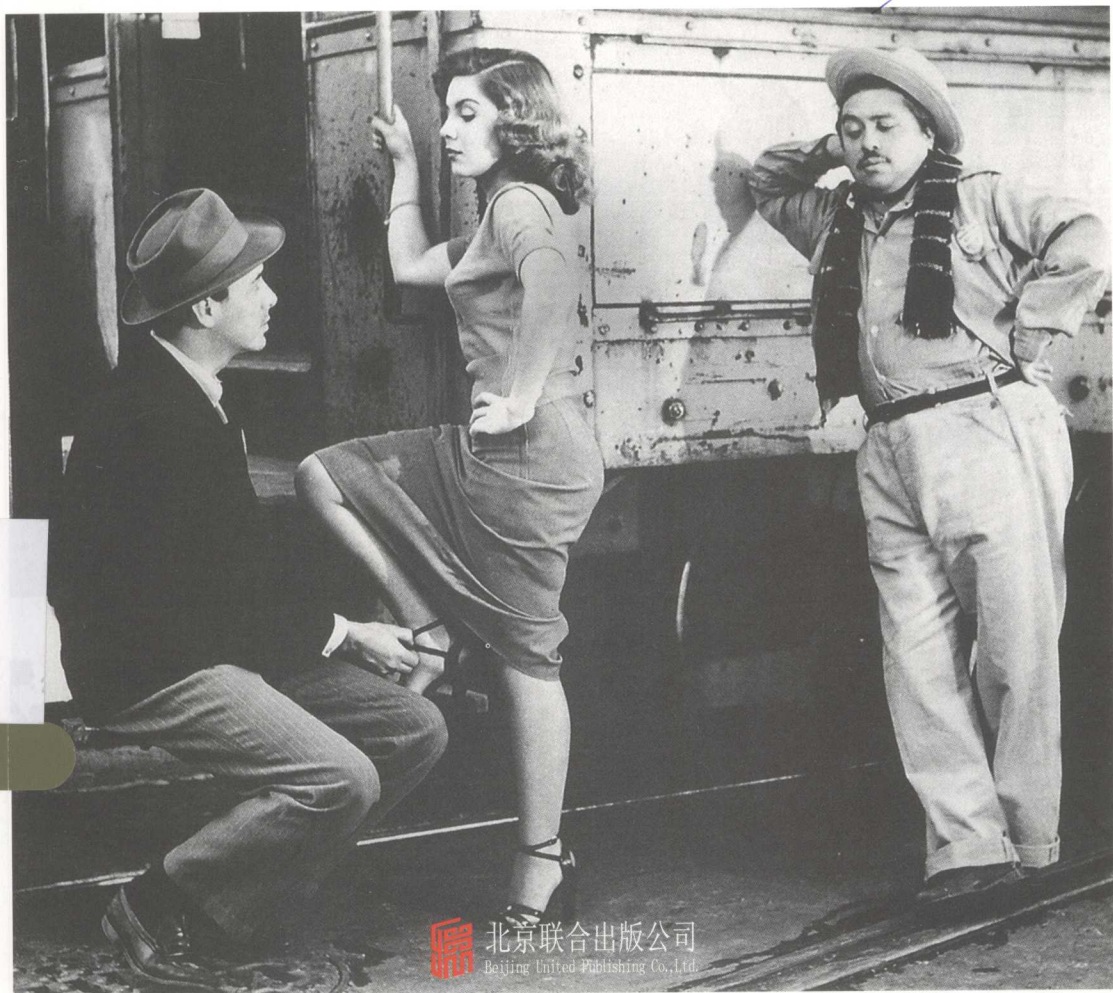


后浪出版公司  
电影学院058

# 电影叙事学研究

刘云舟 著 皮埃尔·索尔兰 作序推荐



北京联合出版公司  
Beijing United Publishing Co., Ltd.

 后浪出版公司

电影学院 058

# 电影叙事学研究

刘云舟 著 皮埃尔·索尔兰 作序推荐

 北京联合出版公司  
Beijing United Publishing Co., Ltd.

图书在版编目 ( CIP ) 数据

电影叙事学研究 / 刘云舟著. — 北京: 北京联合出版公司, 2014.3

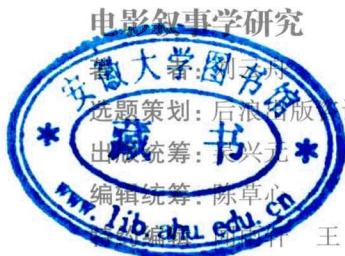
ISBN 978-7-5502-2802-3

I. ①电… II. ①刘… III. ①电影—叙述学—研究 IV. ①J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 064952 号

Simplified Chinese translation edition published by Post Wave Publishing Consulting (Beijing) Ltd.

本书中文简体版由后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司出版



电影叙事学研究

刘云舟著

选题策划: 后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司

出版统筹: 王兴元

编辑统筹: 陈卓心

封面设计: 王 薇

责任编辑: 徐秀琴

封面设计: 周伟伟

版面设计: 王雨薇

营销推广: ONEBOOK

装帧制造: 墨白空间

北京联合出版公司出版

(北京市西城区德外大街 83 号楼 9 层 100088)

北京正合鼎业印刷技术有限公司印刷 新华书店经销

字数 203 千字 690 × 960 毫米 1/16 20 印张 插页 4

2014 年 6 月第 1 版 2014 年 6 月第 1 次印刷

ISBN: 978-7-5502-2802-3

定 价: 39.80 元

后浪出版咨询 (北京) 有限公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

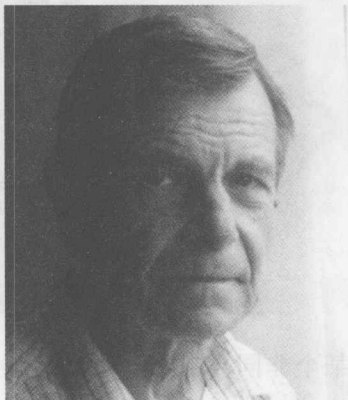
未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

## 关于电影叙事研究

叙述是以时间进展为基础的一个陈述，它因此与描写和肯定表述相区别，在描写和肯定表述中没有时间的介入，例如，“高加索北面山坡陡峭，俯视着卡尔梅克平原”是一句描写，“高加索最高峰海拔5642米”是一个肯定表述。而叙述的特性在于从一个初始情景向一个后继情景的演变。



皮埃尔·索尔兰 (Pierre Sorlin)

如此说来，叙述似乎很简单。当我们说明一天中的某个时间我们做过什么事，当我们说起昨天或六个月前我们遭遇过什么事，我们就是在进行叙述。一旦我们提出“讲述什么”和“怎样讲述”这两个问题，事情就变得复杂起来。

在日常生活中，我们讲述的大多数事情不十分重要，叙述不只是涉及一些轰动性的事件、一些值得注意的事件。天空飘动的一片云彩、一阵暴雨、一扇门的开启，都可能构成一些叙述。我们讲述时不一定非要说明变化的原因，可能是风，也可能不是风吹开了这扇门，重要的是这扇门开启了。悬念效果就来源于这种不确定性：一扇门在动，是来自一阵风，或是来自门后的某个人？尚未说明的悬念强化了期待的效果，电影经常使用这种特别有效的手段。

还有一些静态的、无可见运动的叙述。下一页这张照片显示广场上的一群人，他们都抬起头向上看，一些人还举起手指给另一些人看。



某个非同寻常之事正在一座建筑物之上发生吗？是不是一艘飞艇、一架飞机或一个广告气球呢？我们不得而知，但是，我们明白这些行人停下脚步，受到同一种好奇的感染，他们会相互议论此事，然后各自离去。他们相互之间的瞬间叙述是基本的叙述情形。这种叙述情形随时可能在我们身边发生。一辆汽车从我们眼前高速行驶过；一位邻居从家里走出来，穿过街道；一只猫蹿到树上……我们时不时对自己、对遇见的其他人讲述这样一些偶然事件。我们没有意识到，其实我们都是些活跃的叙述者，叙事乃是传播与交流的一种重要形式。

叙述不仅是我们与周围人之间的一种交流工具，它还是一种艺术或一种技巧。某些人通过自己的讲述技巧，通过变换音调，有时放慢节奏，让人预感到故事包含一个意料不到的结局，从而使一些微不足道的故事变得引人入胜。相反，有些人不擅长此道，急于抖包袱，使一个原本有趣的故事变得平淡无奇。还有一些人迷失在故事的细节中，导致虎头蛇尾的效果。叙事主题的数量其实有限：财富、爱情、恐惧、勇敢、仇恨、意外事故等。而叙述策略则数不胜数，正是不同的叙述

策略才使一部作品或者引人入胜，或者令人厌倦。以上照片的简短叙述表明形式构造的重要性。这张照片设置了一个前景和一个背景，前景是三个不同年龄段的人，背景有些模糊，挤满了人，使这一事件显得异常重大，为我们提示一个信息：让这么多行人驻足观看的东西一定非常罕见或令人惊讶。摄影师在取景时作出一个选择。如果退到广场边缘，从人群身后拍摄，他可以同时展现观看的人群和这群人所观看的东西，他的叙述就会完整无缺。而他宁愿选择一种渐进层次的构图形式：前景是三个人，他们的身后是一小组人，景深处是模糊的一大群人。这样一来，他没有让我们知道这群人在观看什么。

一个微小事件也能够产生各种各样的叙述，一些旧片可以引发一些新版的重拍片。叙述方案的无限性值得学者们关心。正如刘云舟在本书里所强调指出的，有关讨论从早期电影时代就已经展开，一直持续到今天。本书清楚地说明了理论家们的不同见解、他们各自提出的相关体系的关键所在。这一综述相当出色，我对此无需再加论述，在此我只想阐明叙事研究所提出的根本问题。

首要的问题与陈述活动相关：在一个叙述中，谁在进行表达呢？从什么视点进行表达呢？必须排除一个误解，这里的问题不在于作为真实个体的作者，而在于作品向读者显现并激发其好奇心的形式。以上照片有助于理解作者（个体的人）与陈述活动（多种因素相互作用的一个程序）之间的区别。摄影师显得很专业，他的职业经验对他的取景构图很有用，而运气和照相机的性能同样发挥了作用。“假阴天”的光照避免了大反差，让人物的面部表情清晰可见。相反，照相机不能做到大景深，使背景有些模糊。

在电影摄制中，分工合作是基本的。在拍摄每一个镜头时，导演受制于天气以及与摄影师、演员、美工等的合作。导演进行整体协调，指导剪辑，安排调光和调音，他是最终产品的创造者。然而，他不是陈述者，不是他通过胶片“发言”。影片一开始就表明它将以何种方式展现自己，例如，借助一本书的打开；或借助一个声音的预告：“我



将让你们见证我的经历”；或借助一个人物的视点，让我们跟随其视点去观看；或借助一个匿名的声音、一句字幕，它们提供一种客观的视点：“事情就是这样发生的。”有时，没有任何机制“自我发言”，摄影机本身引导我们观看。陈述是叙述采用的、或多或少是无人称的表达方式。

叙述一旦引入，将如何展开呢？简单而言，可以划分两类影片，一类是“故事”使叙述服从于虚构的需要，一类是“实验”利用虚构，用来发展一种原创性的叙述。为了说明这种划分，我借用前文提到的照片来设想两部影片的开场。

先看“故事”版本。与照片相同的全景：好奇的人群抬头仰望。摄影机摇向天空，出现一架飞机。然后摄影机摇下，取中景拍摄位于前景的那三个人。小男孩对哥哥说：“爸爸等着报纸，我回家去。”哥哥回答说：“我先送我的朋友回家，然后再回去。”这一开场介绍了一个地点、三位男孩及他们之间的关系，我们据此预料这三个人将成为影片的主角。

再看“实验”版本。天空的镜头：有一个黑点在移动，是一只鸟或是一架飞机？小男孩的特写镜头，他的近距离特写与远距离的黑点形成强烈对比，他在看什么？再接天空的镜头：黑点移动到画面的下方。从照片右边角度拍摄的人群全景：小男孩和他身边那两个人侧面站立，位于画面的左边，他们与其他人相分离，而他们的景别与其他人的景别相似。人声嘈杂，间或听到几句对话，却不能确定是谁说的。需要观众自己判断黑点为何物、人群与移动的黑点的关系、小男孩和他身边那两个人扮演的角色，判断他们是主角还是配角。

故事是一种连贯的、逻辑的叙述。一个悬疑、一个困境、一个问题在开场提出来，随后各种情节推动或延缓它们的解决。在以上设想的“故事”版本里，哥哥想要成为一名飞行员（这是第二个镜头出现飞机的原因），而他的家庭、他的未婚妻、他的朋友都反对他的愿望。叙事不断引入一些阻碍，直到他实现或放弃自己的愿望。有声电影出

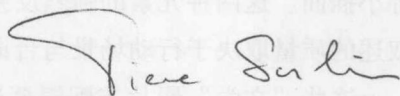
现后的一段时期内，人们不能移动笨重的录音设备，制片人又要求全部台词说得清清楚楚，听得明明白白，因此，人们拍摄一些臃长的对话段落，于是，在相当程度上，叙述立足在对话上，它更加戏剧化而不够电影化，对演员的才华、对演员的措辞能力的重视超过对构图或对布光的重视。为了减弱对话场景正/反镜头的静态性，人们在这些对话场景之间插入一些动作场景：一些人物的到来、散步、参观访问等小插曲。这两种元素的强烈反差使影片失去平衡，让影片变得呆板，叙述的质量取决于行动场景与台词场景之间的和谐。

这些“文学”影片支配银幕近半个世纪，其间电影在世界各地成为最大众化的娱乐，既畅销又容易理解。然而，众多电影艺术家试图逃脱这种模式，使叙述活动较少受制于故事情节。回到以上的“实验”版本。其中，对话不再占据重要地位，一些场景展现天空的移动物，却没有说明它们是否是梦境、幻影、象征符号或真实的飞机。对于主角想要成为飞行员的反对不是系统连贯的，他还遇见其他人，这些人的意见也没有说明。各个插曲之间的连接缺乏一种严密的逻辑顺序。观众不知道主角是否遭受其周围人的持续而强大的压力，面对来自爱他的人的反对，他是否犹豫不决。导演未引导观众去理解故事，观众转而会更加注意各个段落的构造活动、视听语言的运作、蒙太奇节奏。

我设想的这两个版本不过是两种选择，更多的处理方案也是可能的。同一个词语“叙述”可以应用于一些十分不同的影片。在不同的影片中，叙述具有什么共性？什么才使“叙事性”这一概念不是无用，不是毫无意义的？想要理解这些问题，必须避免某些模糊认识。叙述活动不仅仅与虚构故事、与叙事作品相连。尽管纪录片不是讲述故事的虚构作品，仍然会被纳入一个叙事过程。叙述涉及一个演进、一个改变，开头出现的人物、事物、地点到结尾时不再完全一样，先前的相貌已经有所变化。什么修辞方式造成这种变化？每一个叙述因其使用的技巧而获得自身的特殊性。一些影片通过镜头的同质性和对话的



明确性,建立线性的情节连贯性。另一些影片不以故事为重,利用省略、闪回或闪前、视听的突变等,引导观众将注意力放到影片的构造工作上,为此牺牲情节的连贯性。刘云舟在本书第二部分和第三部分所做的分析就是既表明叙述原则独特的同一性,又表明其应用的无限多样性。



皮埃尔·索尔兰 (Pierre Sorlin), 法国国家文学博士, 历任巴黎第一大学、巴黎第三大学、巴黎第八大学、巴黎第十大学教授。

## 从柏拉图和亚里士多德开始

叙事就是讲述故事，进一步说是讲述包含时间过程和事件演变的一个故事。既然是讲述，就要有讲述者，因此，叙事的产生，必然来源于叙述者。现代叙事学从内在性研究的方法论出发，宁愿以“叙述者机制”的概念取代“叙述者—作者”的概念，尽管如此，叙事归根到底是人类创造出来的。现代叙事学主要代表人物之一热拉尔·热奈特郑重声明：

在叙事中，在其身前或背后，有某个人讲述，这就是叙述者。超越叙述者，有某个人写作并对此写作负责，这个人即作者（很简便）——反倒成大新闻，在我看来，且柏拉图早说过，这已足够。<sup>①</sup>

讲述是我们人类才有的一种基本活动，叙事是我们人类认识和理解世界的一种基本方式，美国学者浦安迪正是在此意义上定义叙事的：“叙事就是作者通过讲故事的方式把人生经验的本质和意义传示给他人。”他认为，伟大的叙事文学一定要有叙述者即作者的个性的介入<sup>②</sup>。毫无疑问，叙事是人类所具有的一种独特能力，是人类脱离婴儿状态的一个明显标志<sup>③</sup>。所以，叙事不仅是讲述故事的行为，而且是一种表意的活动。叙事学研究也不能停留在纯叙事的问题上，还应该深入

① 热拉尔·热奈特：《再论叙事话语》，巴黎：瑟伊出版社，1983年，第102页。参见王文融译《叙事话语，新叙事话语》，北京：中国社会科学出版社，1990年11月第1版。

② 浦安迪：《中国叙事学》，北京：北京大学出版社，1996年3月第1版，第5—6页，第15页。

③ 参见安德烈·戈德罗：《从文学到影片：叙事体系》，皮埃尔·索尔兰中文版序，刘云舟译，北京：商务印书馆，2010年9月第1版，第3页。

到对表意的研究中。叙事研究其实也是一种表意研究。这样，或许可以回应莫妮卡·弗卢德尼克论及的叙事学研究经常受到的“效用问题”的批评挑战。<sup>①</sup>

热奈特从事的是文学研究，他本人采取狭义的叙事定义，即叙事指叙述者通过口头的或书写的言语陈述事件，在此意义上，不存在舞台叙事或电影叙事，因为它们只是演示事件而不是讲述事件。我们采取的是广义的叙事定义，广义的叙事定义包括舞台叙事和影视叙事等多种表现形式，这是大家持有的普遍观点，也是热奈特所承认的。<sup>②</sup>

电影诞生于19世纪末，这一新发明很快与叙事艺术相结合，成为最大众化地传播故事的艺术形式之一，跻身于建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈和诗（文学、戏剧）等古老的艺术行列中，赢得“第七艺术”的新贵称号<sup>③</sup>。尽管电影是现代的发明、现代的艺术，然而，20世纪以来的电影叙事研究像其前辈文学叙事研究一样，总要追根溯源到公元前古希腊时代的柏拉图和亚里士多德。他们两人的有关论述成为现代叙事学研究的出发点和重要参照，他们提出的基本诗学概念依然是

① 莫妮卡·弗卢德尼克在《叙事理论的历史：从结构主义到现在》一文里写到：“叙事学既是关于叙事文本的一门应用科学，也是一种理论。作为一门应用科学，叙事学面对的批评挑战是：‘这又能怎么样？所有这一切细分再细分的范畴对于理解文本有什么用呢？’作为一种理论，叙事学就像解构主义或拉康的精神分析方法一样，受到的批评是，依靠它的理论建议并不能读出文本的重要意义。叙事学分析不像后殖民主义或女性主义文学阐释那样，依靠自身就能对一个文本作出全新的解读，而是往往突出文本是如何取得某些效果的，对产生这些效果的原因作出解释，为已有的文本取得某些阐释提供论证。”见詹姆斯·费伦、彼得·J·拉比诺维茨主编《当代叙事理论指南》，申丹等译，北京：北京大学出版社，2007年9月第1版，第27页。《当代叙事学》的作者华莱士·马丁也这样设问：“在对故事作出了巨细无遗的描述或图表之后，我们究竟成就了什么？”（伍晓明译《当代叙事学》，北京：北京大学出版社，2005年3月第2版，第92页。）

② 热奈特在致法国《界外》编辑部信（1983年1月26日）和致加拿大学者戈德罗信（1983年2月22日）里表达了上述观点。参见《从文学到影片：叙事体系》，第46页注①。《界外》编委之一皮埃尔·索尔兰对此问题的观点接近热奈特的看法，见他为该译著写的中文版序，第5页。

③ 黑格尔在《美学》里划分的六种艺术是建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈和诗，早期电影批评家卡努杜在提出“电影是第七艺术”时采取了这种分类。《中国大百科全书电影卷》（1991）“电影艺术”条目说到的六种艺术是文学、音乐、舞蹈、戏剧、绘画和雕塑。

现代叙事学研究必须面对并需要阐明的问题。这里，我们首先回顾一下这两位古代思想家的叙事观点。

柏拉图（Platon，约公元前427年—前347年）既是一位哲学家，又是一位文学家。在他的思想及其阐述中，哲学和文学具有一种互动的关系。陈中梅在《论柏拉图哲学的文学基础》里，特别强调古希腊文学对柏拉图哲学的“构建”作用<sup>①</sup>。在代表作《理想国》里，柏拉图在论述他的哲学思想和政治思想的同时，还涉及到他对文学问题和对叙事问题的看法。首先，从自己设计的理想国出发，他判定诗人只能写歌颂神、有利于神的故事，只能写颂扬真善美的故事，只能写他所定义的好故事，因为诗人本人就是诸神之子，理应做诸神的代言人，因为好故事才能陶冶人的心灵，培养人的美德，教育人崇尚正义、勇敢、智慧，做对社会有益之人。一旦诗人写出亵渎神或丑恶的坏故事，理想国必须将其驱逐出境。随后，他讨论了故事的形式或风格问题，主要有两点，一是诗人的模仿或者说文学的模仿问题，二是叙事的方式问题。

柏拉图说，故事有真的，也有假的（第二卷，376E）<sup>②</sup>。这里的“假”包含道德的含义，例如，说神的坏话就是编造的虚假，因为神做的事始终是正确的，是善的。柏拉图说的“假”还具有哲学和文学的含义，这涉及他论述的“理念”问题和“模仿”问题<sup>③</sup>。他以“床”和“桌子”

① 参见陈中梅：《柏拉图诗学和艺术思想研究》，北京：商务印书馆，1999年8月第1版，第337—378页。

② 我们对柏拉图言论的引述，主要参考郭斌和、张竹明译《理想国》（北京：商务印书馆，1986年8月第1版）及朱光潜译《柏拉图文艺对话集》（北京：人民文学出版社，1963年9月第1版）。柏拉图“诗人的创作灵感或神灵附体的迷狂”说超出了叙事学的范畴，这里不做讨论。括号内的数字和字母是柏拉图著作原文的国际通用编码，可据此查阅柏拉图著作的原文及各语种的译本。

③ “假”又可以指“虚构”，朱光潜就译为“虚构”（《柏拉图文艺对话集》，第21页）。对于“理念”也有不同的理解和译名，朱光潜译为“理式”，并认为不能译为“理念”，因为该概念指不依存人的意识的存在（同上，第339页）。陈中梅在《柏拉图诗学和艺术思想研究》里建议译为“形”或“真形”（第70页注⑥）。

为例，床或桌子多种多样，而概括这许多床或桌子的，只有一个床的理念或桌子的理念。他的依据是，因为能用同一名称（床或桌子）称呼多数事物（多种床或多种桌子），所以这“多数事物”必定来源于同一个理念，即多种床或多种桌子来源于同一个床的理念或同一个桌子的理念（第十卷，596—597）。显然，聪明的柏拉图颠倒了名称与事物的关系：不是一个名称产生多数事物，而是多数事物产生一个名称。安德烈·巴赞在谈论电影的起源时说，与电影发明者的预先设想相比，电影的技术发明反倒是第二位的，电影的起源来自人类保存影像、祈望永生的“木乃伊情结”，来自人类完整无缺再现现实的理想<sup>①</sup>。即使我们在一定程度上同意巴赞的说法，但是这种祈望、这种理想不能成为电影的定义、电影的原理。电影的原理只能来自已发明、已存在的电影，即电影是摄影机先记录在胶片上，后放映到银幕上的活动影像。其实，柏拉图的“颠倒关系”另有所图，他从床与床的理念出发，划分三种床，一是神造的理念的床即本质的床，二是工匠造的实物的床，三是画家画的形象的床。三者的关系是，工匠造的床模仿床的理念，而画家画的床模仿工匠造的床，因此，画家或者说所有文学艺术家都是模仿者，他们的作品不过是仿造出来的影像，离真实隔了两层或者说三层。柏拉图得出结论说：“模仿者对于自己模仿的东西没有什么值得一提的知识。模仿只是一种游戏，是不能当真的（第十卷，602B）。”这是“理想国”之理论的必然结论，因为柏拉图推崇的是“哲学王”，哲学家是爱智者，哲学家追求的知识最接近真实的理念，所以位于最上层，理应成为国家的监护者。

模仿是柏拉图文艺思想的一个中心概念。除了模仿与理念的关系以外，他还论及作为叙事形式的模仿问题，这与我们要讨论的电影叙事问题具有更紧密的联系。

---

<sup>①</sup> 参见安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987年4月第1版，第6—22页。

在《理想国》第三卷的对话里，柏拉图说所有诗人、所有叙述者讲述的是过去、现在和将来的事情。叙述包含故事的内容（讲什么）和讲述的形式（怎样讲）两个方面。讲述故事的形式分为三种，一种是纯叙事，另一种是模仿。纯叙事指叙述者自己讲述，不直接模仿和引用人物对话的叙事，模仿指叙述者直接模仿和引用人物对话的叙事，在模仿的情形下，叙述者同化为故事中的人物：“使他自己的声音笑貌像另外一个人，就是模仿他所扮演的那一个人了（第三卷，393C）。”柏拉图总结说，戏剧演出（悲剧和喜剧）运用人物（动作和对话），采用完全模仿的形式，抒情诗采用诗人自述的形式，史诗则兼用纯叙事和模仿，成为第三种混合型（第三卷，394C）。

需要注意的是，在柏拉图所处的古希腊时代，史诗是诗人面对听众和观众现场朗诵的。如同古代中国戏台上的说书人，他们可以时而以叙述者的身份来讲述故事，时而化身为故事中的人物，以人物的身份模仿其对话、表情甚至某些动作，仿佛戏剧舞台上的演员表演。今天的史诗已成为可供人们阅读的书面作品，书面作品是文字语言的叙述，其中的模仿也是通过文字语言体现的，与戏剧演员的模仿表演具有本质的不同。文字语言所体现的模仿归根到底只能是一种比喻的说法，其实是叙述者隐退到人物身后的一种叙事方式。

**亚里士多德**（Aristotélēs，公元前384年—前322年）是柏拉图的同时代人，尽管他曾经求学于柏拉图，但是他最终创建了不同于柏拉图的理论与实践的科学体系。在诗学上，他的阐述更加完备，更加具体，其二十六章《诗学》一直占据西方文学艺术理论的源头。

亚里士多德将诗学和修辞学定义为创造性的科学，它们能指导人类的创作活动。他的《诗学》对古希腊的诗和戏剧的创作实践进行了细致的分析、归纳与总结，建立了他的文艺美学理论，为西方主要美学概念提供了基本依据，成为西方美学史第一部重要论著。亚里士多德首先指出，史诗、悲剧和喜剧等都是模仿的表现，然而它们所使用



的媒介、所表现的对象、所采用的方式互不相同（第一章）<sup>①</sup>。悲剧和喜剧使用的媒介有语言和歌曲（节奏、曲调），史诗使用的媒介则只有语言。尽管史诗、悲剧和喜剧都模仿行动中的人，但是，悲剧模仿比一般人好的人，喜剧模仿比一般人坏的人，而史诗既模仿比一般人好或比一般人坏的人，也模仿与一般人相同的人（第二章）。模仿的方式既可以采用叙述者的纯叙事，或采用叙述者在叙述中模仿人物说话的混合型叙事（这两种方式涉及史诗），还可以采用人物自身的模仿表演（指悲剧和喜剧的舞台演出）（第三章）。以媒介、对象和方式为标准，亚里士多德对悲剧下的定义是：

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。<sup>②</sup>

亚里士多德进一步说明，悲剧具有六个成分，即情节、性格、言词、思想、形象和歌曲。其中，言词和歌曲属于模仿的媒介，情节、性格和思想属于模仿的对象，形象指人物的表演，属于模仿的方式。在这六个成分中，最重要的是情节，是事件的安排，悲剧可以不表现人物的性格，却必须表现情节，没有情节，没有行动就不能构成悲剧，情节和行动中最有效的部分是突转和发现（第六章）。

亚里士多德认为，悲剧的各种成分并非全部包含在史诗中；相反，史诗的各种成分包含在悲剧中（第五章）。或许正是由于这一原因，

<sup>①</sup> 亚里士多德的《诗学》中外版本众多，各版本的译文或多或少有差别。我们主要引用罗念生的中文译本（北京：人民文学出版社，1962年12月第1版），并参考罗斯琳·杜邦-罗克和让·拉洛的法语译本（巴黎：瑟伊出版社，1980年）。

<sup>②</sup> 亚里士多德：《诗学》（第六章，1449b），罗念生译本，第19页。括号内的数字和字母是亚里士多德著作原文的国际通用编码。

二十六章的《诗学》专论悲剧的有十七章（从第六章到第二十二章），专论史诗的只有两章（第二十三章和第二十四章）。其实，只要将模仿媒介从“言词和歌曲”改为“言词”，将模仿方式从“人物的表演”改为“叙述”（含纯叙事和混合型叙事），以上的悲剧定义同样适合史诗，甚至适合一切叙事作品。可以说，亚里士多德的这一定义已包含现代叙事学和电影叙事学的基本概念：情节和行动属于内容叙事学的研究范围，模仿方式、叙述和言词的表达属于表达叙事学的研究范围<sup>①</sup>。

对比柏拉图和亚里士多德的叙事观点，我们可以看到，两人对于模仿采取了截然不同的立场。柏拉图贬低诗人的模仿，认为诗人的模仿低于现实，更低于比现实还高的理念，模仿仅仅是“没有什么知识”、“不能当真”的一种游戏。亚里士多德则采取了更积极的立场，他认为，诗人在模仿现实时，运用各种手段、各种方式表现事件和人物，将一种形式赋予分散的素材，这样的模仿实属于创造性的活动，绝不比现实存在更低。在他看来，文学不仅叙述确已发生的事，而且叙述根据可然律或必然律可能发生的事，因此，与仅仅叙述确已发生之事的歷史纪事相比，文学的创作活动更具有哲学性（第九章）。这就反驳了柏拉图的哲学高于文学的观点。亚里士多德针锋相对地指出，模仿是人从小以来的本能，人的最初知识就是从模仿中得到的（第四章）。

热奈特评述说，柏拉图最先讨论了现代叙事学中的叙事语式即叙事与模仿问题<sup>②</sup>。其实，亚里士多德的讨论与文学的关系更密切。美国学者J·希利斯·米勒的说法代表了大多数研究者的观点：“迄今为止，

① 内容叙事学和表达叙事学的区分，参见安德烈·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，北京：商务印书馆，2005年10月第1版，第10—11页。内容叙事学的代表人物是法国语义学家格雷马斯，表达叙事学的代表人物是法国叙事学家热奈特。

② 参见热拉尔·热奈特：《叙事话语》，见《修辞卷三》，巴黎：瑟伊出版社，1972年，第184页。叙事/模仿这对概念在柏拉图和亚里士多德的论述中具有一些不同的含义，戈德罗对此做过独到的分析，见《从文学到影片：叙事体系》第四章“原始叙事学：模仿和叙事”。本书第一部分第五章“电影叙事学研究的‘新浪潮’”对此将进一步评述。

林林总总的西方文艺批评理论几乎都在《诗学》中得到某种方式的预示：形式主义、结构主义、读者反应批评、心理分析批评、摹仿批评、社会批评、历史批评，甚至修辞性即所谓的解构性批评也莫不如此。”<sup>①</sup> 模仿、叙事、纯叙事、叙述、情节、人物，这些由柏拉图和亚里士多德这两位古代思想家所提出和讨论的术语概念已经成为现代叙事学研究的基本范畴，成为现代叙事学研究的出发点。

本书分为三大部分：第一部分以历史发展为线索，论述从20世纪初俄国形式主义到20世纪后期结构主义符号学的电影叙事研究；第二部分对国内外一些影视叙事现象及特征进行具体的分析；第三部分专论布努埃尔的影片《资产阶级审慎的魅力》的叙述特点，是笔者对自己在巴黎第一大学通过答辩的法语博士论文的中文改写。另有附录两篇，是笔者对法国电影叙事学家弗朗索瓦·若斯特的采访，第一篇在《当代电影》发表过，第二篇未曾发表。注释部分的外语论著采用中文译名，其书名、作者和出版社的原文见参考书目。除第三部分的布努埃尔专论外，第一和第二部分的各章相对独立，因此某些段落难免会有一些文字的重复。部分篇章曾在国内刊物上发表过（详见相关篇章的附加说明），谨向这些刊物、有关编辑和弗朗索瓦·若斯特先生表示衷心的感谢。

皮埃尔·索尔兰先生是笔者博士论文的指导教师，笔者的研究工作始终得到他的热心指导，笔者特请他为本书作序，目的不是评介本书，而是阐述他本人对电影叙事问题的一些看法，谨向他表示特别的感谢。还要感谢后浪出版公司，他们决定出版这本有点“另类”的学术著作，实属难得。

本书的写作断断续续，历经多年，终得完成，如释重负。

2013年5月

<sup>①</sup> J·希利斯·米勒：《解读叙事》，申丹译，北京：北京大学出版社，2002年5月第1版，第2页。