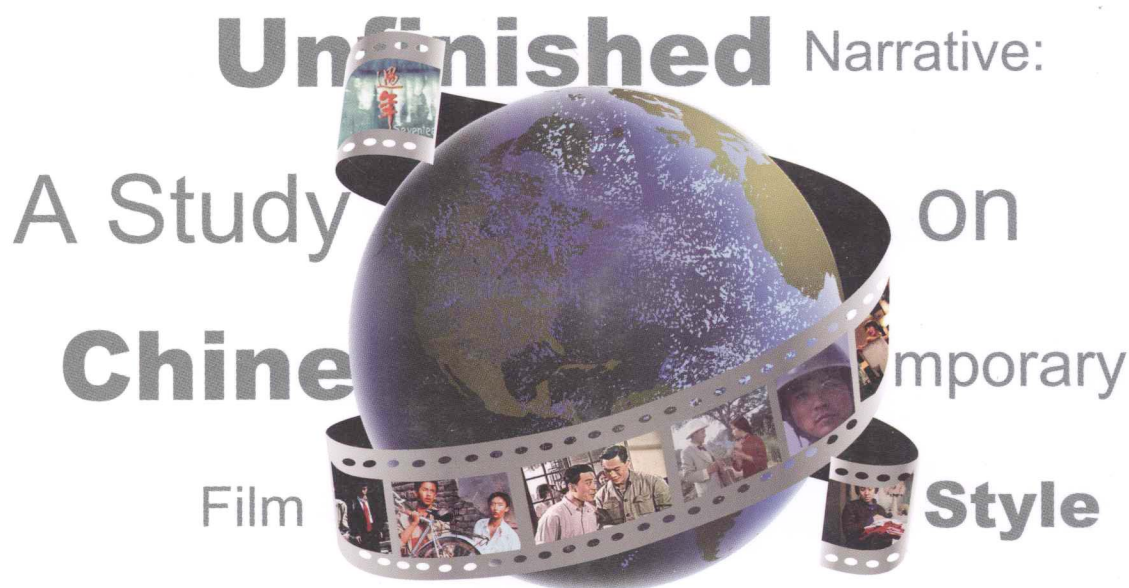


Unfinished Narrative:  
A Study on  
Chinese Contemporary  
Film Style

未完成的叙事：

中国当代电影叙事风格研究

张菁 著 Zhang Jing



中国传媒大学出版社

C13058934

J905.2  
37

Unfinished Narrative:  
A Study on  
Chinese Contemporary  
Film Style

未完成的叙事

中国当代电影叙事风格研究

Zhang Jing

张菁著

中国传媒大学出版社



J905.2

37



北航

C1665365

## 图书在版编目(CIP)数据

未完成的叙事:中国当代电影叙事风格研究/张菁著. —北京:中国传媒大学出版社,2013.4

ISBN 978-7-5657-0698-1

I. ①未… II. ①张… III. ①电影—研究—中国—现代  
IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 073900 号

## 未完成的叙事:中国当代电影叙事风格研究

---

著 者 张 菁  
责任编辑 欣 雯 蒋 倩  
责任印制 张 玥  
封面设计 魏 东  
出 版 人 蔡 翔

---

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024  
电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405  
网 址 <http://www.cucp.com.cn>  
经 销 全国新华书店

---

印 刷 北京中科印刷有限公司  
开 本 730×988mm 1/16  
印 张 13  
版 次 2013年8月第1版 2013年8月第1次印刷

---

书 号 978-7-5657-0698-1/J·0698 定 价 46.00 元

---

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换



北航

C1665365

# 目 录

- 引 言 电影叙事风格研究的理论概述 /1
- 一、叙事风格——电影的陈述机制 /1
  - 二、电影话语/风格研究涉及的范畴 /6
- 第一章 好莱坞电影的经典叙事风格 /8
- 一、经典叙事风格 /8
  - 二、经典风格的公共叙事属性 /12
- 第二章 中国电影经典叙事风格:作为意识形态的神话 /15
- 一、中国电影经典风格的形成与社会功能 /15
  - 二、中国电影经典叙事风格的高峰——谢晋电影 /22
  - 三、一种特有的电影运作:“十七年”革命影片中看视与特写镜头的意识形态表述与修辞 /31
- 第三章 中国当代电影叙事风格的演变轨迹 /45
- 一、“现代性”电影叙事风格 /45
  - 二、反经典叙事:中国电影叙事现代化的必经之路 /47
  - 三、两种反经典叙事风格的贡献和历史意义 /52
  - 四、新世纪中国电影:大片时代的叙事危机 /54

- 第四章 第五代电影作者们的“映像写作”叙事风格 /56**
- 一、“映像写作”的发生与演变 /57
- 二、“反透明叙事”风格 /61
- 三、人物和深层结构的分裂性——“第五代”欠缺的精神养料 /87
- 四、“映像写作”对通俗剧的改造 /95
- 五、从“映像写作”走向“重磅炸弹”电影 /104
- 六、21 世纪的映像写作：当电影作者遭遇资本 /109
- 第五章 90 年代以来的“作者写实”叙事风格 /122**
- 一、“作者写实”的电影观念和方法 /122
- 二、现实与电影关系的重构——宁瀛的“作者写实”电影 /137
- 三、时间和记忆——贾樟柯的时间长镜头叙事 /154
- 四、戏剧取向和作者趣味——王小帅的电影 /167
- 五、虚构的纪实感——张艺谋的纪实通俗剧 /173
- 第六章 未完成的叙事 /179**
- 一、公共叙事以道德来说话的策略 /179
- 二、难以完成的公共叙事——由影片《集结号》《唐山大地震》  
看中国商业影片的精神价值诉求危机 /183
- 结 语 /193**
- 参考文献 /196**
- 后 记 /201**

# 引言 电影叙事风格研究的理论概述

## 一、叙事风格——电影的陈述机制

### 1. 什么是电影叙事学

近几年的电影研究中不断出现“叙事分析”一词,电影叙事研究变得非常时髦起来,它涵盖了对叙事文本研究的几种不同方法。虽然研究和分析的内容并不一致,但它们都被笼统地称为“叙事分析”。这里列举的“叙事分析”主要有三种:(1)剧作分析,即对剧情结构与情节节奏——就是讲故事的策略的分析,从如何讲故事的技术层面对叙事作品做解构式的分析;(2)从第二符号学衍生出来的叙事分析,即从文本的文化批评角度研究故事情节、人物、结局透露出的意识形态的、伦理道德的立场与价值观;(3)从“叙事文体学”发展而来的叙事分析,即电影化的叙事分析,从叙事机制生成的电影装置要素分析叙事文本的生成,如美国学者大卫·波德维尔的研究。纯粹的叙事学研究是指学者对西方小说、历史、神话、口头文学的研究,从叙事者、叙事视点、时空关系的角度展开。纯叙事学研究的意义在于让人们了解叙事这种记录文明的方式如何形成,不涉及对文本内容的批评,更多的是叙事技巧和模型上的一种总结,是一门单独的学科。本书所进行的电影叙事风格研究,是以电影叙事学的概念和方法为依据,对叙事电影形式进行分析的一种研究方法,是将文体叙事学的理论范畴应用于电影的本体与装置分析中,以期以一种电影形式美学的视角梳理当代中国电影文本。

2

一般认为,当代叙事学是在上世纪60年代结构主义的大背景下,同时受早期苏联形式主义研究成果的影响而建立起来的学科。电影叙事学是当代叙事学中的一个分支。自叙事学产生以来,在研究范畴上大致可以分为两类:其一是表达叙事学,研究叙述者的表现形式、作为电影叙事中介的表现材料(画面、语言、声音等)、叙事中的时间、空间、视点等,是电影形式研究的一种,和研究电影画面形象、电影的声音、电影与现实的关系一起构成电影形式的美学研究;其二为内容叙事学,研究故事的意义生成方式、人物的行动及作用以及“行动元”之间的关系,它更接近一种普遍意义的叙事学(narratology)。电影叙事研究和文学叙事研究的区别在于:电影叙事构成单元的表意直接性,例如早期电影《水浇园丁》的场景,用一个长镜头就可以完成对整个过程的展示,而文字叙述就要比镜头叙述麻烦得多。二者的另一个重要区别在修辞格上,如果我们要用文字形容天气好,就会铺排一些意象出来:阳光明媚,天空清澈,空气中散发草的清香,世界如此生机盎然等等。这些文字所产生的直接意指(意象本身)和间接意指(意象组合的赏心悦目)之间的鸿沟都由读者用想象和经验去填平。但如果用电影语言去表述同样的意思,则要具体呈现出这些意象,也就是要用电影的装置去完成观众的想象,因此会涉及以下几个制作部门:摄影、录音、美术、演员,牵涉到的技巧包括用光、置景、场面调度、表演、摄影、录音。一组句子要由以上这些工种配合以相应的技巧才能完成,这就使得电影语言建立了不同于文字语言的新的修辞方式。修辞方式的技术性和合作性是电影叙事学最具挑战性的特征。符号学家克里斯汀·麦茨对电影叙事的表意方式、修辞格做了详细缜密的研究,他的结构主义研究方法仍然是分析电影视听语言的主要方法。安德列·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特的叙事学著作《什么是电影叙事学》认为,任何影片,由于电影修辞格的特殊性,都存在着一个“大影像师”,他才是电影真正的陈述者。在电影的陈述机制中,画面和声音里出现的人物是标明的叙事者,而“大影像师”才是实际的讲述者。“事实上,电影在第一层次总是已在讲述,在呈现正在讲述的、视觉化的叙述者时也是如此,更确切地说,是这一视觉化的叙

述者正在讲述之下讲述。”<sup>①</sup>电影叙事话语正是“大影像师”在叙述时的一种电影化表达,是标明“我在讲述”时所运用的电影装置。创作者的讲述对应叙事学研究中的“话语”概念,“从对电影语言的感知到对陈述的意识,从视觉化的明显叙事到隐晦的叙事,这就是寻找电影话语源头的两种方式”<sup>②</sup>。电影叙事学层面的电影风格正是由“话语”的概念而来的。

## 2. 什么是电影叙事风格

美国电影学者大卫·波德维尔在《电影风格的历史》(*On the History of Film Style*)一书中提出并系统地阐释了“电影风格”这一概念,他认为电影风格是电影中对媒介技术材料使用方法的统称,这个方法是一个系统并且有其表达上的意义。具体的电影技术包括场面调度(灯光、表演、布景)、构图、焦距、色调的控制和电影表现的其他方面以及剪辑、声音等。简言之,风格是电影形象和声音的肌理,是电影制作者在特定的情形下对媒介材料和技法的选择,也是从电影思想到电影实践的系统方法。电影风格的研究其实是对电影的技术所达到的美学可能性的研究,只是更侧重于电影故事片的属性——叙事层面的研究。那么,应该如何理论上界定电影叙事风格的范畴和研究方法呢?笔者认为,对电影风格的研究可以从叙事学的话语研究中找到对应关系。

叙事学构成的理论基点之一在于“叙事”不是事件本身,任何叙事都是一种相对于现实的转述和话语,各个时期的叙事学家们孜孜以求的是对转述中“叙事话语”的形式和机制的探寻。事件本身(本事)不可记录,它和时间一样,不能复制和搬演。人们在口口相传“故事”时已经增加了自己的主观看法和立场,而人们之所以喜欢故事,喜欢看讲述故事的小说、影视剧,是因为叙事是人们关照世界的一种方式,通过故事的开始、发展和结局,可以确认、否定、怀疑某种价值观。“故事为我们提供了简便、无意识又吸引人的方式去建构世界。”<sup>③</sup>那么,从

① [加]安得列·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》,刘云舟译,商务印书馆2005年版,第64页。

② 同上,第61页。

③ 同上,第96页。



讲述的技术角度看,我们所看到的、听到的事件都是一种结合体,结合了故事——被述说的事本身,包括“述说”的行为和述说者的立场。因此从叙事学的角度看,任何故事都是一种转述,因而“叙事”是对述说的组织行为,即把转述故事的过程加以归纳和组织。在对叙事的划分中,早期苏联的形式主义叙事学将其分为故事(fabula)、情节(syuzhet)和风格(style),故事是“在特定空间时间因果链条上发生的有先后次序的事件”<sup>①</sup>,情节是“故事在影片中的实际呈现和安排”<sup>②</sup>,风格是“影片对电影手法有系统的运用”<sup>③</sup>,而由于对“故事”深层次结构的探索,叙事学进一步发展为对“话语”层叙事结构的分析。接着,在1972年,法国结构主义叙事学家热拉尔·热奈特提出了三分法,即故事——被叙述的内容;叙事(话语)——用于叙述故事的口头或笔头的话语,也就是读者所读到的文本;叙述(行为)——产生话语的行为或过程。美国叙事学者西摩尔·查特曼则简化了叙事话语和叙事行为,将叙事分为故事(story)和话语(discourse)。我们将叙事学的成果运用于电影叙事的研究,会发现我们所看到的电影故事是基于电影创作者对一组事件的转述,在转述活动中,既要告知观众事件的过程,又要包含转述中的“表达”,电影叙事过程就在组织告知事件和表达对事件的态度过程中完成。由此出发,我们可以把电影叙事研究来一个二分法:一是对普通叙事学而言的深层结构分析,即对叙述人与叙述法的研究;二是对电影叙事话语的分析,也就是如何安排情节和完成话语表达的风格层面的研究。后者也是本书的重点内容,因为“电影叙事代表了实际的电影文本——它是以一系列的电影化的形象而存在的——不通过电影化的叙事手段就没有叙事电影可以存在”<sup>④</sup>,在叙事电影中必然存在着一个或隐藏或显露的“叙事者”,即那个“大影像师”,因为“事件从来不会自己说话”。电影叙事的过程本身就是

① [美]大卫·波德维尔:《电影叙事:剧情片中的叙述活动》,李显立等译,台湾远流出版公司1999年版,第121页。

② 同上,第122页。

③ 同上,第123页。

④ Tom Gunning, "Narrative Discourse and the Narrator System", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy & Marshall Cohen, Oxford University Press, 1999, p. 469.

话语的建构过程,而叙事话语的建构是一种电影形式上的总体特征,即电影风格与故事的结合。换句话说,电影叙事是基于一种文本的组织,这种组织和安排所隐含的话语层需要实现电影化,而这个电影化的过程也是显现讲述者风格的过程。

由于电影照相拟态的本性,它不同于其他叙事文本,它的影像太像生活本身了,太容易使人产生在影像本身和其组织中所隐含的话语缺席的幻觉。实际上,电影的故事情节安排组织与其中隐含的评价活动可被看作是电影制作者或作者的话语,其话语的电影化就是电影的叙事风格。美国学者汤姆·甘宁肯定了电影叙事中的作者话语性,并归纳了电影话语的实际表现方法,也就是传达叙事信息的电影化手段。他认为,叙事中的话语落实到影片的风格元素上,使风格成为叙事话语的实现装置,他还将其具体归纳为:前电影(pre-filmic)——场景和种种造型设计;拍摄的画面(enframed image)——景别、构图、角度、运动、场面调度;剪辑(editing)——连贯剪辑、转场、蒙太奇等<sup>①</sup>。即使是好莱坞“透明叙事”的实现,也是叙事者在上述动作中完成话语的一个过程。对于好莱坞的经典“透明”叙事风格,笔者会在下一章中讨论。

综上所述,“话语”是电影中的隐形叙事者在转述中的视角与看法,而“风格”则是产生如此“话语”的机制和行为,它既包括了电影观念和方法,也包括了实现观念与方法的技术途径。叙事风格既和导演的技术选择有关,也和导演的世界观、历史观及电影的生产环境有关。

本书所要做的电影叙事风格研究是基于麦茨所表达的叙事学的定义——“电影如何表示连续、进展、时间的间断性、因果性、对立关系、时间远近”<sup>②</sup>和波德维尔对电影叙事风格的研究。同时,由于叙事意义的生成和题材倾向也体现于不同导演、不同创作群体的风格之中,因此本研究运用了一些内容叙事学的

<sup>①</sup> Tom Gunning: "Narrative Discourse and the Narrator System", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy & Marshall Cohen, Oxford University Press, 1999, p. 469.

<sup>②</sup> [加]安得列·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》,刘云舟译,商务印书馆2005年版,第13页。

研究方法来讨论电影的题材处理、人物关系等,也就是将电影叙事中的故事生成、意义表达与电影的形式研究结合在一起的研究方法,并引入了内容叙事学中关于“话语”的概念来研究电影具体文本中叙事风格的表现(showing)与讲述(telling)。

## 二、电影话语/风格研究涉及的范畴

6 风格作为叙事话语的表达机制,其研究范畴包括电影语言的表意装置——置景、布光、拍摄机位与运动、剪辑切换、声音这些元素。如果电影叙事风格研究仅仅包括这些,事情就变得非常简单了,但实际情况要复杂得多。一种叙事风格的出现和流行还要涉及艺术的社会发生层面,如果像结构主义学者弗·雅·普罗普研究的大量神话中共有的叙事模型一样就简单多了,但是电影叙事的深层结构更多地体现于叙事方式上。“电影叙事的社会维度并没有在托多洛夫、普罗普或列维-斯特劳斯所探讨的深层结构层面上出现,而是出现在讲述(discourse)的层面上——故事被讲述、折射与再现的方式。这种讲述层面也是文化特殊性之所在。”<sup>①</sup>电影装置是电影叙事风格的一极,电影表意的认知接受系统是另一极,观众总是在一定的文化认同和对电影编码的认知中接受电影传达的意义。不仅仅是电影,任何通过媒介传播的文化产品都必须召唤文化内人群的认同感,才可能形成一种话语表述风格。如中国电视新闻节目《新闻联播》,它有固定的播出时间、固定的表达方式,这种方式对于在中国内地成长的人来说就是习以为常的,而文化之外的人则会产生认同的障碍。同样,在看电影时,观众的解码系统也会因为其社会形态、价值观念、接受习惯的不同而对文本做出不同的解读。如电影《唐山大地震》是一部灾难题材电影,它作为一部商业片上映,以博取高额票房为主要目标。当然,我们知道它并不是一部好莱坞灾难类型片,而是一部非常有中国特色的家庭伦理剧,中国人之所以认同这部

<sup>①</sup> [加]安得列·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》,刘云舟译,商务印书馆2005年版,第109页。

电影的情节处理,与我国官方媒体对灾难的一贯宣传策略有关。任何天灾人祸都会在官方媒体话语中被重塑为某个个人或团体的英雄事迹,这种置换对于文化范围之内的人有熟悉感和认同感,由此建立起的欣赏习惯与美国观众对“灾难片”的欣赏习惯全然不同。中国内地观众在观看此片时,不会产生如看好莱坞灾难片一样的心理诉求,电影创作者了解这一点,其叙事策略和电影装置也必然会受此影响。由此可见,电影叙事风格的特征也要由文化环境和观众的欣赏习惯所决定。文化方面的成因研究似乎更加复杂。一种研究方式是假定文本与产生文本的社会环境有反射的关系,“就像电影对文化的意义系统不断发挥作用,对其进行更新、复制或评论,电影本身也是由这些意义系统所生产”<sup>①</sup>。所以,本书在对中国当代电影叙事风格的论述中,仍然会涉及风格产生的社会语境分析。

在本书的论述中,笔者不会仅仅局限于对相关影片的形式分析,也将分析导致电影风格形成的电影之外的事实——社会与历史、电影生存环境和电影本身的事实——电影技术与艺术潮流的影响两方面,力图全面总结和概括电影叙事风格的成因、特征、走向与局限。

7

<sup>①</sup> [加]安得列·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》,刘云舟译,商务印书馆2005年版,第177页。

## 第一章 好莱坞电影的经典叙事风格

### 一、经典叙事风格

8 经典叙事(classical narrative)又译为“古典叙事”，大卫·波德维尔在《经典好莱坞体系》一书中对经典叙事理论做了全面阐述。针对好莱坞类型电影的叙事特色，他认为：“好莱坞电影努力地隐藏它的技巧，通过连贯的技术和‘不可见’的叙事法，电影应该是可被理解的和毫不含糊的，拥有能够超越阶级和国家的基本情感吸引力。这种叙事风格不知疲倦地重复了70年，这样的规则指导着好莱坞从业者们将自己定位为创造独特的电影形式和技巧的人，我们称这些形式和技巧为‘经典的’。”<sup>①</sup>好莱坞电影也是经济和艺术的双重现象，是一种混合了独特的制片系统、电影风格和电影技术而生产出的可以清晰识别的产品，为电影从业者提供了一种“电影实践的模式”。

严格地说，好莱坞经典叙事是在好莱坞电影黄金时期建立，而后经过三十余年的发展而形成的一种叙事模型，这个模型在类型电影、大制片厂制度和大众文化的生产环境中逐渐建立起来。在其发展过程中，研究者发现了这种叙事风格在不断演进变化，而且与社会文化、大众、电影机制之间复杂的互动关系也并非是一成不变的。托玛斯·沙茨在《好莱坞类型电影》中通过分析道格拉斯·瑟克的影片《春风秋雨》(Imitation of Life, 1959)，认为“这部影片预告了

<sup>①</sup> David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, 1985, p. 3.

‘古典时期’的结束——好莱坞神话制造功能的显著衰竭和好莱坞制片厂制度的终极死亡”<sup>①</sup>。预设的前提之一就是当黄金时代好莱坞的神话再也制造不出来之时，古典（经典）叙事时期就结束了。但经典风格并没有随之消失，在 20 世纪 60 年代末至 70 年代，美国“电影小子”登上历史舞台，给经典叙事风格<sup>②</sup>注入了新鲜的表达方法和新的价值观。

本书以电影叙事者——“大影像师”在电影中是否隐藏作为二元划分的依据，这种分法虽然在对文本进行分析时并非是排他的标准，但其揭示的显在和隐藏的作者对于判断一部影片的传播效力具有非常重要的意义。经典叙事风格的“隐藏”技巧是为了让观众在看电影时忘记电影本身而投入到影像讲述的故事中。我们把电影当成一个完整的符号，电影叙事就是制作者编码和观众解码之间的游戏。在这个游戏中，经典好莱坞叙事以“解码”为中心设计电影装置，它要掩盖“编码”的过程和目的性以及“作者”存在的话语性，使观众被叙事引导，使“事件看起来好像自我讲述”一般。“经典文本的特殊性在于完全掩饰产生它的话语机制，仿佛它仅仅是对于一种过去的和同质的连续性的简单翻版。”<sup>③</sup>相应的编码机制则要以观众理解和接收影片的叙事信息为目的，使观众完全忘记自己是在看电影，其电影技术的核心在于讲述故事。

“真正的经典好莱坞风格是实现叙事的手段，它给故事提供了一种可被讲述的稳定规律。风格的要素是要去给叙事定型，它们帮助观众领会叙事，它们关注、强调，并且指出观众希望看到和听到的，而这是为了帮助他们领会和理解情景。”<sup>④</sup>

观众熟悉的好莱坞电影故事会在开场时交代人物的处境和影片动作的任务，如电影《大白鲨》开场是夜晚游泳的女孩被鲨鱼咬死的场景，观众一开始就

① [美]托玛斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，冯欣译，上海人民出版社 2009 年版，第 270 页。

② 本书所指的经典叙事风格是在好莱坞类型片基础上发展建立的一种电影方法，这个方法从电影装置到叙事结构有完整的系统，由于具有大制片厂的生产机制和广大的受众范围，因而它以观众的解码能力为创作考量，并在叙事内容上传递、确认主流意识形态。

③ [美]托玛斯·沙茨：《好莱坞类型电影》，冯欣译，上海人民出版社 2009 年版，第 55 页。

④ [美]约翰·贝尔顿：《美国电影美国文化》（第二版），米静译，上海人民出版社 2010 年版，第 55 页。

看到了他们希望看到的恐怖场面,故事的逻辑就是观众知情而海滩上度假的人们不知情。要满足观众被鲨鱼惊吓的期待,就必须强调鲨鱼的神秘感和海滩上人们的无知,这是引导观众注意力而后满足他们期待的叙事策略。在影像的呈现上,从海滩上的胖女人入画开始,每个镜头中出现的人物都有一定的戏剧功能:铺垫和交代那些能让观众识别出来的事件受害者,营造一种惋惜和同情的观影感受。这一“海滩”场景的叙事方法就是一种“经典风格”的方法,使观众保持对故事的兴趣,而保持的办法就是强化他们的情感投入。在电影装置上也有相应的手法来实现这种稳定透明的叙事效果。经典好莱坞电影还要以人物塑造为中心,不仅叙事围绕人物这个目标来建构,电影风格的基本要素也服务于人物的呈现和戏剧的进程。甚至从设置的角度看,这一叙事体也希望将自身作为媒介的作用最大化:描述人物心理,把人物的目的和欲求可视化,并通过随之发生的动作来传达人物发展的信息。<sup>①</sup>

在形式特征上,本书引用《电影叙事:剧情片中的叙述活动》一书中大卫·波德维尔的概括来界定经典叙事风格<sup>②</sup>:

其一,大致上,古典叙述中的电影技巧是将情节用来做转换故事讯息的工具。

其二,古典风格引导观众,使其为故事行动建立一致、合理的时间和空间,古典剪辑原则让每个镜头成为上一个镜头的自然结果,重复结构来引导观众。

其三,古典风格的技巧极其有限,且技巧运用有固定的公式可循,使用次数依情节需要而定,好莱坞风格的隐形性不单在于技巧的公式化,还在于技巧功能的公式化。

这个理论的核心思想是,认为电影技巧的透明性和对观众认知的引导功能是经典叙事的基本特征。经典风格是基于在剧院内的观众渴望看到有头有尾的戏剧故事,而电影本身是一个叙事的消费品这样的前提而建立的,它的原则

<sup>①</sup> [美]约翰·贝尔顿:《美国电影美国文化》(第二版),米静译,上海人民出版社2010年版,第53页。

<sup>②</sup> [美]大卫·波德维尔:《电影叙事:剧情片中的叙述活动》,李显立等译,台湾远流出版公司1999年版,第345—346页。

是镜头形态上的稳定和谐,剧情发展上的平衡—不平衡—新的平衡的结构范式。电影装置是通过电影画面的“透明性”和使观众想象性地介入电影,由剪辑控制观众情绪,使观众成为电影叙事中的臣服者。此外,对于电影产生的时代而言,由于它能吸引大量观众,因此经典风格非常适合大制片厂制的生产体制和消费体制。在这种叙事机制下,好莱坞不断地复制符合社会主流价值观的故事来满足观众的心理。

简言之,经典叙事风格的技巧与电影装置可以概括为:以人物为中心、封闭的结构、隐形透明的镜头语言、镜头将观众欲望的缝合、隐藏叙事人、故事仿佛一直在那里。

波德维尔的经典叙事理论侧重于研究电影的形式系统,力求找出经典叙事的常模(schema),并不十分关注其文化成因和社会功能。他的理论建构基于对观众感知世界的预设,但并没有证明这种“预设”的规律如何可循。第二符号学认为,经典叙事电影形态的风行和流传与电影的社会意识形态的传播和再生产功能有关。叙事影片包含了用大量画面(想象的全部)组成的观众身份的转换,通过“缝合”机制将自己定位于“主体”(subject),从而建构了一种被误认的(观众)主体。在切换中,一方面,上一镜头所制造的视觉缺失感——人物在看——通过下一个镜头——人物所看到的来填补,观众在影片视觉控制中建立起的“主体”身份是电影装置所发挥的作用;另一方面,经典叙事中观众“主体”的确认还依赖于故事策略对主要人物“主体”的确认。经典叙事大多采用线性(linear)和一个主人公、一个中心事件、一次旅程(一个行动)的结构,以使观众认可主人公的处境和行动目的,“主人公是推动因果的主要媒介、叙述范围的主要标的以及观众认同的主要对象”<sup>①</sup>。电影叙事文本在建构了观众的主体性后,观众与文本间互动的结果便是:文本中所嵌入的意识形态观念被观众“主体”自动地接受了。从这个结论讲,经典叙事的性质是传播意识形态的一种神话叙事形式,它通过电影装置、叙事策略等实现对观众主体的降服与召唤,使他们接受文

<sup>①</sup> [美]大卫·波德维尔:《电影叙事:剧情片中的叙述活动》,李显立等译,台湾远流出版公司1999年版,第328页。



本中嵌入的道德的、政治的、性别的、种族的等等意识形态,并使这些意识形态在“观众主体”那里再现出来。

## 二、经典风格的公共叙事属性

12 以好莱坞类型影片为例,好莱坞经典叙事电影的核心部分体现为大量的类型影片。“由于好莱坞的骨干制片厂反复制作他们认为会受欢迎的电影类型,使好莱坞电影成为本质上相近的类型电影,其中流行的模式在类型中反复循环,表现为处理主要的社会冲突、问题和观众所关注的内容。”<sup>①</sup>好莱坞电影集中体现为体制化和类型化的经典叙事风格,但这种风格并不只属于好莱坞影片。从某种意义上讲,它是实现电影叙事社会功能的最有效的电影机制,它的稳定性、透明感、与观众之间的默契及心理缝合技术被我们看到的几乎所有“普通电影”所运用,从而成为好莱坞难以撼动的电影叙事的首要原则。这种电影叙事风格符合电影的娱乐本质,符合观众对电影的功能的期待,满足了人在现实中的缺失感并化解了大众在社会生活中的普遍心理焦虑。由于电影装置的介入能使观众确信叙事的真实感,因此,虽然叙事中的危机实际上只是在电影中获得解决,但这种象征性的解决却提供了某种符合社会规范要求的价值取向。

“每一种类型的影片都在关注某种社会关系,如西部片对于文明和野蛮,黑色电影中关于公共利益与个人自由,社会喜剧、通俗剧和音乐剧对于家庭和浪漫关系的关注。这些类型电影的结局都为如何理解和解决这些冲突提供了某种答案,在同一类型的电影中,这些答案往往是相似的,代表了美国社会的主流价值观念,同时也传播了这种意识形态,……好莱坞电影因此能推动美国的主要意识形态的传播。”<sup>②</sup>

① Douglas Kellner, “Culture Industries”, *A Companion of Film Theory*, edited by Toby Miller and Robert Stam, Blackwell Publishing 1999, p. 210.

② [加]安得列·戈德罗、[法]弗朗索瓦·若斯特:《什么是电影叙事学》,刘云舟译,商务印书馆 2005 年版,第 64 页。