

电影学新论丛书

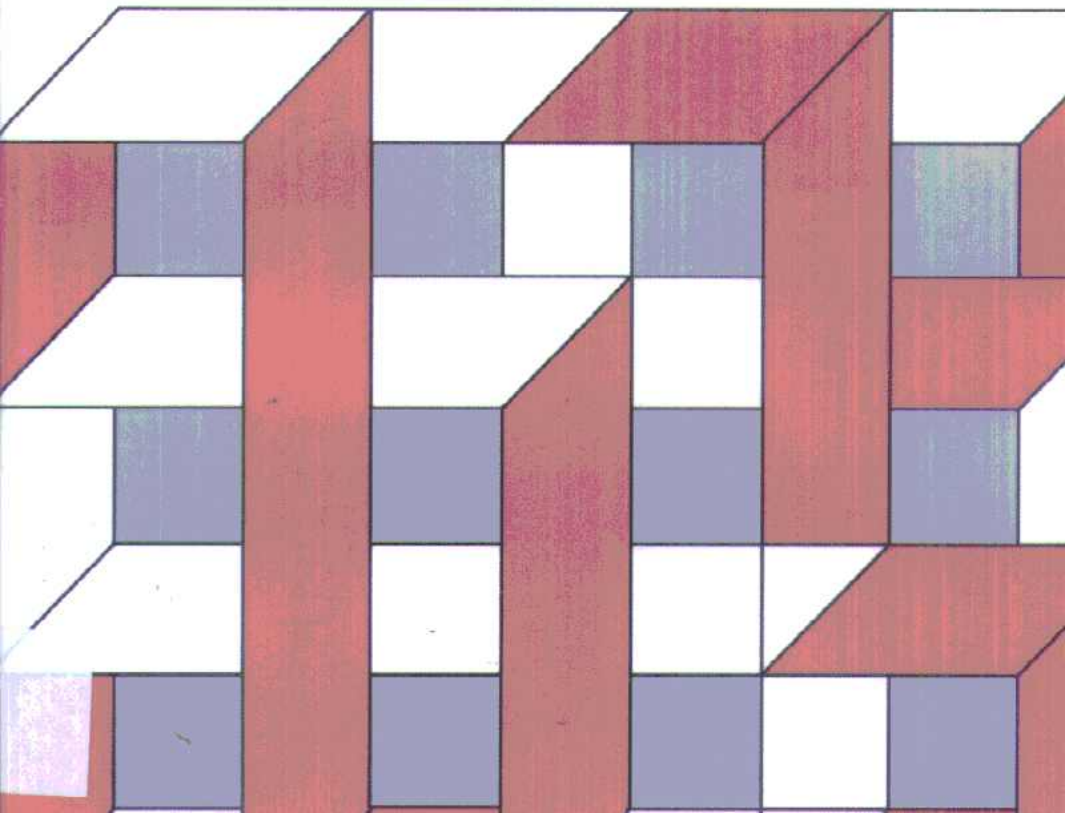
电影叙事学：

理论和实例

□李显杰 著

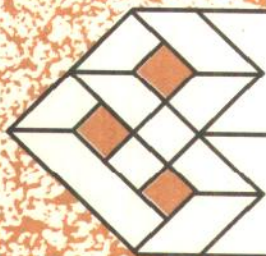


中国电影出版社 CHINA FILM PRESS



J904

L35



# 电影叙事学： 理论和实例

□李显杰 著

中国电影出版社 2000 北京



A0926650

## 图书在版编目(CIP)数据

电影叙事学:理论和实例/李显杰著. -北京:中国电影出版社,1999.10

(电影学新论丛书)

ISBN 7-106-01512-1

I.电… II.李… III.电影-叙述-创作方法-研究 IV.J904

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 48179 号

大2

41-00-13 76-7

- 书 名 电影叙事学:理论和实例  
作 者 李显杰  
出版发行 中国电影出版社  
(北京北三环东路 22 号)  
经 销 新华书店  
印 刷 北京丰华印刷厂  
版 次 2000 年 3 月第 1 版  
2000 年 3 月北京第 1 次印刷  
规 格 开本/850×1168 毫米 1/32  
印张/14 插页/2  
字数/340000  
印 数 1-3000 册  
国际书号 ISBN 7-106-01512-1/J·0704  
定 价 26.00 元

# 导言：当代叙事学与 电影叙事理论

## 一、当代叙事学：背景与框架

叙事，作为人类认识和反映世界与自身的一条基本途径，其历史可追溯至远古社会。不妨说，当原始初民开始编织神话或发明“图画文字”来描述事件、传递信息时，就已经表明了叙事活动的肇始。因而毛姆说：“听故事的愿望在人类身上，同财产观念一样是根深蒂固的。自有历史以来，人们就聚集在篝火旁或市井处听讲故事。”<sup>①</sup> 罗兰·巴尔特说：“……叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。……它超越国度、超越历史、超越文化，犹如生命那样永存着。”<sup>②</sup> 从叙事理论角度看，人们对“叙事”活动的特征与规律的认识也有着相当久远的历史。古希腊柏拉图曾把“纯叙事”与“模仿”作为对立的两个范畴加以界定；亚里斯多德则以“模仿”为基点，将柏拉图的两范畴融为一体提出以媒介、对象、方式为参照的三分法，由是奠定了西方文学艺术理

---

① 毛姆：《巨匠与杰作》，第17页，华东师范大学出版社1987年版。

② 参见张寅德编选《叙述学研究》，第2页，中国社会科学出版社1989年版。

论中长达两千年的以“模仿”为核心的古典文艺理论传统。然而，真正把“叙事”上升到“叙事学”的高度，把叙事学作为专门研究叙事的规律（语法）与作用（功能）的学科理论提出来，是本世纪 60 年代以来的事，至今只不过三十多年的历史。

最早提出叙事学（或叙述学）这个概念，并认为这是一门有待建立的科学的人，一般认为是法国当代著名结构主义符号学家、文艺理论家茨维坦·托多罗夫。托氏称自己的著作《〈十日谈〉语法》（1969），“……属于一门尚未存在的科学，我们暂且将这门科学取名为叙述学，即关于叙述作品的科学。”然而早在 1955 年，列维-斯特劳斯发表的《神话的结构研究》中对俄狄浦斯神话的管弦乐总谱分析，事实上已经是站在结构主义的立场上来实施当代叙事学结构分析；而 1966 年巴尔特发表的《叙事作品结构分析导论》、克洛德·布雷蒙发表的《叙事可能之逻辑》两篇论文和同年格雷马斯出版的《结构主义语义学》一书，则可以视为当代叙事学的奠基之作。因此，我们说叙事学作为一门新近产生和正在发展的学科理论，并非是托多罗夫个人的偶然发现，而是有它产生的深刻理论背景和现实需要。这正是我们下文要予以梳理和论述的。

从叙事学产生的理论背景看，我们认为，有两种理论思潮或曰理论体系对叙事学的出现有着重大的和直接的影响。我们将其分别概括为结构主义语言学—符号学理论和结构主义诗学—神话学理论。

首先是结构主义语言学—符号学理论，一般以索绪尔的现代语言学和皮尔士-莫里斯的符号学为理论源头。索绪尔语言学的现代性主要体现在三个方面：

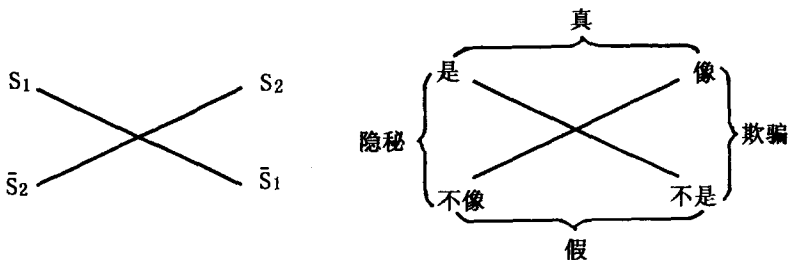
第一，索绪尔把语言系统 language system 区分为“语言”（langue）和“言语”（parole）两种性质不同的形态，前者是言语机能的社会产物，是“言语活动的其他一切表现的准则”，后者

则是这种规则的个人化运用和具体体现。二者的关系就好比下象棋的抽象规则和惯例与具体的一盘盘棋局之间的关系。<sup>①</sup> 这一思想，实际上为以后的结构主义神话分析、叙事作品结构分析追寻叙事体的总体抽象规则模式提供了理论依据。

比如斯特劳斯（1955）设立的作为每一个神话故事的讲法总和的公式：

$$F_x(a):F_y(b) \simeq F_x(b):F_{a-1}(y)y$$
<sup>②</sup>

或格雷马斯概括的能确定“叙事作品的内在真理”的基本构成模式——符号学方阵的深层结构<sup>③</sup>：



二者在方法论的意义上，都体现出了结构主义叙事学以概括总体抽象规则模式为能事的理论指向。

第二，索绪尔提出要重视共时语言学的研究，认为语言分析的真正对象应该是语言系统内部各项要素之间在一定时间内的相互作用。这实际上提出了系统论的主张，即从系统内各个要素之

① 费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》第三章，高名凯译，商务印书馆1980年版。

② 克劳德·列维·斯特劳斯：《结构人类学》，陆晓禾等译，第67页，文化艺术出版社1989年版。

③ 张寅德编选：《叙事学研究》，第124页，中国社会科学出版社1989年版。



间的“关系”着眼，从“结构的”观点来看待要素的意义。比如说，红色之所以具有“停止通行”的意义，是因为它被置放于交通信号系统中，并且是在与黄色和绿色差异对立中形成的。脱离了该系统，红色本身无“停止通行”的意义。因此，索绪尔说，“语言是一个系统，它的任何部分都可以而且应该从它们共时的连带关系方面去加以考虑。”<sup>①</sup>这自然为叙事学分析本文结构各个层面上的组合关系开辟了通道。

第三，索绪尔把语言视为“一种符号现象”，而符号（sign）是“概念和音响—形象的结合”，而不是“事物和名称”的连结，因而符号“tree”（树）或“arbor”（树）和“大地上生长着的实际的物质的树之间并无必然的‘符合’之处”<sup>②</sup>。“音响—形象和概念”作为符号的两个方面被索绪尔分别称之为“能指”（signifiant 或 signifier）和“所指”（signifie 或 signified），他认为，能指的音响与所指的概念之间的联系是任意性的，这是符号的第一个原则。因此，符号学即使接纳“这些自然的符号，它的主要对象仍然是以符号任意性为基础的全体系统”<sup>③</sup>。语言符号任意性原则的提出，为此后的结构主义叙事学专注于文本结构内部的自足性与封闭性研究奠定了理论基础。符号任意性问题实际上也是引发沃伦对麦茨电影叙事理论中的某些符号学认识提出批评的基点，虽然争论主要是围绕着爱森斯坦的电影语言观展开的。<sup>④</sup>索绪尔提出符号的第二个原则，是“能指的线条特征”。能指只在时间上展开，属听觉性质，其特征是：（a）它体现一个长度，

---

① 索绪尔：《普通语言学教程》中译本，第127页。

② 霍克斯：《结构主义符号学》，第16—17页，瞿铁鹏译，刘峰校，上海译文出版社1987年版。

③ 索绪尔：《普通语言学教程》中译本，第103页。

④ 参见彼得·沃伦：《电影符号学：某些联系方面》，见李幼蒸选编《结构主义和符号学》，第21—38页，三联书店1987年版。

(b) 这长度只能在一个向度上测定：它是一条线。<sup>①</sup> 这一论断，对叙事学的建构来讲是奠基性的。因为既然每个符号都是线性的，那么作为符号的连结——每一个句子的构成就更是线性的了。因此，“符号、句子以及话语的所有更大单位都首先是叙事性质的”，索绪尔并且以“视觉的能指可以在几个向度上同时并发”，来对比语言符号单一向度的时间线性。<sup>②</sup> 对电影叙事而言，这一对比是十分耐人寻味的。其实麦茨对电影符号是语言系统还是语言的询问，正是立足于影像作为视觉符号的特殊个性出发展开的。本书第三章第一节，对电影画格空间的非叙事性的界说，以及画格空间作为影片本文中的最小视觉单位必然会被纳入时间序列而走向叙事的探讨，也可以看作是对这一问题在叙事学层面上的讨论。

皮尔士的符号学则建立在一种被艾柯称之为比索绪尔的符号学更为全面的“符号化过程”的意义上，用皮尔士自己的话说，“我所说的符号化过程（*semiosis*），意思是指一种行为，一种影响，它相当于或包括三项主体的合作，诸如符号、客体及其解释因素”，符号就是“在某些方面或某种能力上相对于某人而代表某物的东西”<sup>③</sup>。很明显，皮尔士在符号和符号对象（客体）之间提出了一个重要的中介因素，即“解释因素”；更值得关注的是，皮尔士把解释因素看作一个无限的过程，即解释作为译解符号的符号，自身也需要译解，以至连锁推衍，无穷无尽。这一思想似已孕育了后结构主义关于本文意义的“异延”、“播撒”等观念的基本内涵，而其理论的直接继承和发扬光大者则是 C.W. 莫里斯的更为系统化和理论化的符号学。莫里斯把符号学看成包括

---

① 索绪尔：《普通语言学教程》中译本，第 106 页。

② 索绪尔：《普通语言学教程》中译本，第 106 页。

③ 转引自乌蒙勃托·艾柯：《符号学理论》，第 17 页，卢德平译，中国人民大学出版社 1990 年版。



语形学、语义学、语用学的一个整体。“语形学研究指号联合的种种方式”，“语义学研究各种指号的意味”，“语用学从指号的解释者的全部行为中来研究指号的起源、应用与效果”<sup>①</sup>。这里所说的指号，即我们所说的一般意义上的符号。皮尔士—莫里斯的符号学也对文学和电影的符号学—叙事学研究产生了较大影响，比如艾柯对皮尔士的符号三分法——象征、图像、标引提出异议，认为三分法站不住脚，是幼稚的概念。<sup>②</sup>但沃伦却直接把这三类符号搬进电影符号学的研究中而提出电影符号的三种类型。而莫纳科则对沃伦三种电影符号的内涵与外延归属问题作了进一步的申论。<sup>③</sup>由此见出符号学对一般叙事学和电影叙事学的深刻影响。

其次是结构主义诗学—神话学对叙事学的影响。前者主要以俄国形式主义文论为代表（包括普罗普的故事学理论），后者以斯特劳斯、弗莱等人的神话学理论和原型批评理论为典范。

早期俄国形式主义文艺理论与批评强调文学艺术的独特创造性，即以“文学性”的追寻为鹄的，致力于文学艺术形式与功能的研究。诚如雅各布森所谈到的，“在本世纪最初的十年和在二十年代里，俄国的先驱者在诗学领域里，在发展语言功能多样性的科学思想方面所作出的重大贡献……使这些生气勃勃的思想在世界上广为流传”，然而，“这一运动的或许是最大胆、最令人鼓舞的思想，仍然无声无息。在参照功能和诗歌功能的类比方面，在共时性和历时性的相互依赖关系上，特别在一般不为人所知的价值等级的变化方面，我们都可以列举出许多精辟的论述。研究内容从句法原则扩大到分析完整的叙述及其对话交流，最后

---

① 参见莫里斯：《指号、语言和行为》，第262页，罗兰等译，上海人民出版社1989年版。

② 参见艾柯：《符号学理论》中译本，第三章第四节中有关论述。

③ 参见詹姆斯·莫纳科：《怎样看电影》第三章，上海文艺出版社1990年版。

达到俄国诗学中最重要的一个发现，即发现决定民间创作材料布局的规律（普罗普、斯卡夫迪莫夫），或是文学作品材料布局的规律（巴赫金）。<sup>①</sup>的确，叙事学理论中的许多见解可以说直接来源于普罗普、什克洛夫斯基等人的文学思想和批评方法。比如布雷蒙关于故事结构的“基本序列说”与普罗普的故事基本单位“功能说”有密切的承继关系，尽管前者对后者作了重大的修改与重构；托多罗夫对“历史”与“陈述”的界说无疑来源于什克洛夫斯基等人对“故事”与“情节”的划分，托多罗夫关于话语的“单联性”与“多联性”的阐释显然和巴赫金的“复调”、“对话”理论一脉相承，“所谓多联性是一种对话语”<sup>②</sup>。其他像格雷马斯提出的“叙事语法”，热拉尔·热奈特关于“叙事话语”的功能分析都带有形式主义分析的基本倾向：不关心讲什么故事，而关注是什么元素使故事构成。因此，对支配故事形态的基本要素、功能和文本建构的各种“讲述语式”、“讲述语态”和“讲述策略”的探究，是叙事学理论分析的主要特色。

神话学理论以对诸多不同地域的神话何以具有相似性为研究的动因，强调神话的意义同样来源于“一种秩序”和“一种关系构成”，质言之，神话学研究的重心不在于各个故事的具体构成，而在于故事的全部变体——各个具体故事的不同讲法的总和所形成的故事的基本结构素和组合关系。斯特劳斯把这种由总和关系构成的故事要素称之为“大构成单位”或“神话素”，认为大构成单位或神话素“不可能存在于音素、词素或义素之间，而只能存在于一个更高的层次上……因此，我们应该在句子这一层次上寻找这些构成单位。”<sup>③</sup>斯特劳斯神话学理论的另一个贡献是提

---

① 见托多罗夫编选：《俄苏形式主义文论选》序言，中国社会科学出版社1989年版。

② 托多罗夫：《文学作品分析》，见张寅德编选《叙述学研究》。

③ 参见《结构人类学》中译本，第47页，文化艺术出版社1989年版。

出了神话时间的独特性，即神话时间具有“既可逆又不可逆，既共时又历时的独特性质”，因此，“神话的真正构成单位不是一些孤立的关系而是一束束的关系，只有以这种关系束的组合的形式，这些构成单位才获得能指的功能”。探寻神话的结构功能，就是根据一种同时具备历时性和共时性的新型时间参照系重新组织一个神话。<sup>①</sup>这无疑给一般叙事学理论偏重于对总体叙事模式的研究提供了范式和先导。对电影叙事学来讲，斯特劳斯关于神话结构属于“非线性系列”，可以“作为一部管弦乐总谱来处理”的思想与爱森斯坦的电影“垂直蒙太奇”结构理论殊途同归，都强调多条序列的齐头并进，多种关系的或对立或对位的并列组合，显然直接影响和启发了电影叙事学中组合段理论的研究。原型批评理论则从神话象征角度谈论各种结构模式，比如弗莱从神话结构出发，把整个西方文学的发展历程概括为原生神话、传奇和写实三种模式，从作品呈现于接受者的“基本呈现方式”区分出戏剧、口头叙述的史诗（epos）与小说（fiction）三种文体，并由此确立了四种小说类型。尽管托多罗夫及罗伯特·司格勒斯对弗莱的小说模式颇不以为然，但这种不是根据题材而是依据作者透视题材的角度，从作者的目光是指向外界还是指向内心出发的文体划分，显然为叙事学中的历史叙事与虚构叙事的讨论，为叙述人话语的分类、叙事与描绘、叙事与解释的划分作了铺垫。因此华莱士·马丁认为弗莱的小说理论是富有洞见的，他使我们注意到：“‘叙事’是某种写作方式，而一部特定的散文作品如一部长篇小说不必从头到尾都是叙述；它也可能包含描绘，解释以及戏剧化地呈现出来的对话。”<sup>②</sup>弗莱根据叙述方式的不同而提出

---

① 参见《结构人类学》中译本，第47—48页。

② 华莱士·马丁：《当代叙事学》第29页，伍晓明译，北京大学出版社1990年版。

多种不同的语境说，尤其对其中的形式相的文体意义的强调，所谓“诗歌只能产生于其它诗篇，小说只能产生于其它小说。文学形成自身，不是从外部形成：文学的形式不能存在于文学之外，就像奏鸣曲、赋格曲和回旋曲的形式不能存在于音乐之外一样”<sup>①</sup>。这些思想为叙事学着重于叙事规则、叙事方式、叙事语境以及互文性等的研究提供了依据和启迪。

以上我们从叙事学产生的理论渊源及背景角度，梳理了两大思潮四脉流向对叙事学的重大影响。这当然不是说其他一些思潮和理论就与叙事毫不相干，像产生了极大影响的精神分析理论，像极富活力的阐释学——接受美学也都与叙事学理论发生着相当密切的联系。前者关于梦幻机制一无意识的研究，显然为电影叙事与电影观众心理的内在关系研究提供了很好的考察途径；后者实际上与叙事学一直保持着相互渗透、相互作用的互补关系。例如，叙事学中肯定叙事接受者是叙述人不可缺少的伴侣，二者共同构造出叙事进程；接受美学中也不乏对叙述声音、叙述人的功能与特点的研究。但从整体上看，前述两大思潮的影响更为重要和直接，明显占有主导地位。

从叙事学本身的理论构架角度，在与古典叙事理论比较的意义上，我们说，当代叙事学具有以下几个大的特征：

1. 古典叙事理论是“模仿论”的，强调叙事作品是对现实事件（事物）的忠实写照，作品的意义要以是否与现实事件（事物）相吻合为评判和衡量标准。当代叙事学则是“关系论”的，认为叙事作品是叙事话语在一个特定的关系系统中的配置与建构，尽管叙事的产生与发展和人类的现实生活密切相关，但叙事作品的意义与具体的现实事件（事物）本身的意义无关，而属于

---

<sup>①</sup> 诺思罗普·弗莱：《批评的剖析》，第97页，陈慧等译，百花文艺出版社1998年版。

一个重新建构的自成规律的意义系统。因此，当代叙事学大多不关心故事讲了些什么，而关心故事怎么样被讲述。如达德利·安德鲁所谈到的，“面对着难以数计的故事，我们怎样才能找到生产它们并使它们能被理解的一般规律呢？这恰好也是索绪尔在语言学研究中面对的问题。既然文学是或说更多的是一些语言性能的某种延伸与应用，那么叙事系统必然被看作是一种与‘语言’类似的系统，而一个个的故事就被看成是（个人的）言语（paroles）了”，“正因为结构主义叙事学关注的是各种故事的抽象的、纯形式的机制，语言学的类推法就被更有活力地运用于句法学的领域而不是语义学的领域。”<sup>①</sup> 换言之，当代叙事学不关心个别故事的语义陈述——讲述出了什么样的故事，而关注同类型的诸多故事是如何被讲述的，追寻的是生成故事的普遍规则是什么。

2. 古典叙事理论是“作者论”的，认为作品是作者的产物，体现着作者的意志和情感，作品的意义以作者意志的转移为转移。当代叙事学则是“本文论”的，强调作品构成并非作者个人的本质体现，而是叙事规则的具体化操作。因此“我们不是讲出语言来，而我们是被语言讲出来的”（艾柯语）。因此，作者的声音固然存在却不是本文的惟一声音，而且并不是直接出现在本文中的声音。因为，作者也要受到叙事规律的制约，只能以隐蔽的身分渗透于本文中。早期结构主义者甚至趋向于完全否定作者的存在。如罗曼·塞尔登谈到的，“长期以来，我们认为，文学作品是作者的创造性生活的产儿，表现着作者的自我本质；本文是我们在心灵和人文主义的意义上与作者的思想 and 情感交流的场所。另一个假定的基本法则是，读者常常通过读作品去获得一部好小说所讲述的关于人类生活的真实面目，也就是说，好的小说和戏

---

<sup>①</sup> 达德利·安德鲁：《电影理论中的概念》，第80页，1984年英文版。

剧试图告诉我们现实事件是如何发生的。然而，结构主义则试图说服我们，作者已经死了，文学话语并不具有讲述真实的功能。”<sup>①</sup> 自然，这种极端的本文说，在叙事学理论中已得到较大程度上的修正。因为，叙事学尽管看重本文，但并不忽略作者与隐含作者与叙述人的内在联系，而且非常重视对后者的研究。就此而言，叙事学实在包含有超越结构主义方法的一面。

3. 古典叙事理论是“单本论”的，强调作品的独创性和单一性，认为每一部作品都是不可替代的独创的文本，其意义只能从作品自身寻找。当代叙事学则是“互本文论”的，认为任何一个作品都不是孤立的单一本文，而是某一特定叙事系统中的产物，是叙事规则的具体运用和体现。因此，本文具有互文性，每一个单一本文都是对其他本文的改写和重建，并作为某个特定本文系统中的构成因子而存在。作品的意义具有多重性，只能从整个本文系统的网络中追寻，需要从具体本文结构对叙事结构模式（叙事规则与惯例）的运用和操作特色甚至于无法控制的“叙事偶然性”上加以理解。正是在此意义上，热奈特在详尽解析了普鲁斯特叙事中对各种叙述规则和手法的精心组织之后，却不得不承认其本文中存在着“来自素材的阻力和未加控制，或许无法控制的因素”，因而“拿普氏叙事与各种叙述可能性的总体系进行对照时，在一般情况下分析家感到好奇和偏爱的显然是前者最偏离正规的方面，即特殊的犯规或未来演变的开端。”<sup>②</sup> 当代叙事学强调互文性，看重多义性，承认“叙事偶然性”，这就把叙事从一种单一的和孤独的状态下解放出来，使单一的本文纳入到整个叙事系统中而拥有意义产生、阐释的多种可能性。这同时也为

---

① 罗曼·塞尔登：《当代文学理论——读者指南》，第52页，1985年英文版。

② 热拉尔·热奈特：《叙事话语 新叙事话语》后记，王文融译，中国社会科学出版社1990年版。

叙事走向交流，走向动态发展中的意义转换提供了路径与契机。

4. 古典叙事理论是“封闭论”的，认为一部作品完成以后，其意义已经固化在作品中，读者、观众所要做到的只不过是正确理解和把握作品中由作者所赋予的意义，尽管这种理解和把握也需要读者、观众的相应接受能力，但却以承认作品意义的先在性为前提。当代叙事学则是“开放论”的，不承认作品意义的先在性，认为本文作为叙事结构其意义不止是“可读的”，而且是“可写的”；一个本文的意义并没有固化在作品中，而是在叙事接受、叙事交流的过程中形成的，并且是不断生长的，并无终极意义。因此，“对于任何一部复杂的文学作品，都不存在单独一个‘正确的’读法。事实上，我们之所以对许多作品拥有各种不同的读法，是因为各种不同的读者选择了彼此不相同的重要方面。托多罗夫指出，当考察人们对一部作品所作的批评阅读时，我们并不是讨论正确的或错误的读法，而是或多或少更丰富些的读法，或多或少更恰当些的策略。”<sup>①</sup> 托多罗夫关于文学作品的诗学“阅读”的阐释，从本文读解的角度，表明了当代叙事学对作品意义、对读者的地位与作用的基本方法论立场，显示出极为开放的理论视野。这自然与叙事学理论早期曾受惠于皮尔士—莫里斯的符号学交流理论密切相关。

以上我们从总体上十分粗略地扫描了当代叙事学的理论背景和理论框架。不难看出，当代叙事学的确与结构主义、符号学等现代理论思潮与方法有着千丝万缕的联系，因而人们一般习惯于把叙事学称之为结构主义叙事学，这当然是很有道理的。但我以为，叙事学作为一种更偏重于研究叙事的规律、功能乃至句法规则的理论学说，虽然极力追求理论建构上的抽象模式，但由于叙事规律与本文建构的特殊关系，又使叙事学的描述与本文读解的

---

<sup>①</sup> 参见罗伯特·休斯：《文学结构主义》，第227—228页，三联书店1988年版。



匠心独运关系密切，因此叙事学突破了结构主义的某些局限，弥补了后者的一些不足之处。例如，结构主义强调结构自身的系统功能，往往忽略系统之外因素的制约与影响，叙事学则由于其研究对象——讲说（叙事人）与听讲（听故事者）的密切关联，而不能不关注故事接受者的趣味、心态与水准。这必然与系统外的社会、历史、文化等多种制约因素保持着或多或少的联系。因此，我认为，那种把叙事学视为一种僵化的封闭性的结构主义符号学体系的观点，并非是中肯的论断。实际上，叙事学建立在讲述—听述双向交流基础上的基本框架，恰恰弥补了早期结构主义的自足封闭性，而促成和容纳了后结构主义的反拨和接受美学中的一些理论生长点。毫不夸张地说，当代叙事学是相当富有生命活力的文化艺术理论，是动态的开放的本文建构理论体系。

## 二、电影叙事理论概观

从电影角度讲，电影叙事学与文学叙事学一样，也是当代叙事学的重要分支，同样有着浓郁的结构主义和符号学背景。人们一般认为电影叙事学是追随文学（主要是小说）叙事学之后产生的，但这一认识并无多少理论依据。首先，从时间上看，电影叙事理论的产生不比文学叙事理论晚，甚至还略微早一些。例如，法国著名电影符号学家、电影叙事理论的代表人物之一克·麦茨的《电影：语言还是言语？》一文发表于1964年，比巴尔特的《叙事作品结构分析导论》、格雷马斯的《结构主义语义学》还要早两年；热奈特在其研究文学叙事的名作《叙事话语》一书中曾引用麦茨的论断以印证叙事的“时间畸变”。其次，在一般叙事学和符号学研究中都是既包括文学，也涉及电影，即便在早期形式主义文论中也包含有对电影理论的研究。因此，应当说电影叙事学和文学叙事学都是作为当代叙事学的理论形态而彰显的，二

者相互作用，相互影响，相得益彰。

电影叙事理论大体上可分为以下四种既相互交叉，又有所不同的理论形态或曰理论指向。

(一) 麦茨为代表的以建构电影“句法学”或曰“大组合段”为主要研究特征的电影叙事理论，可称之为“语言结构表意说”。

这类着眼于电影本文的句法结构和篇章组织的电影研究，与索绪尔的结构主义语言学有着直接的渊源关系，用麦茨自己的话说，他之所以研究电影符号学，就是“想在‘电影语言’领域中开始实行索绪尔的一般符号学理论构想：即研究在电影信息媒体中使用的主要意指单元的序列形式和功能。”<sup>①</sup>因此，麦茨十分重视对电影句子、段落的结构研究，直至提出了著名的电影结构“大组合段”理论。麦茨认为：“电影叙事形式通过无数部影片的程式和重复运用而稳定下来，逐渐具有比较固定的形态……虽然叙事影片的大组合段可能有变化，但是，任何人不可能随心所欲地改变它。……富于创造性的艺术家的独创性在于绕过常规，或者巧妙地利用常规，而不是违背或破坏常规。”<sup>②</sup>麦茨关于电影就是一个特殊的符号系统的一系列论断为电影叙事分析开了先河，此后的电影叙事研究或多或少都与麦茨的理论发生联系。因而，把麦茨视为现代电影叙事学的开创者和奠基者是恰如其分的。再看弗朗索瓦·若斯特关于“电影话语特征”的界说：

1. 电影话语是一种符号语言：首先要使创作者清楚，他所表述的是电影语言。

2. 电影话语并不具有与自然语言相当的指示符号：其

---

① 参见李幼蒸选编：《结构主义和符号学》，第3页，三联书店1987年版。

② 参见崔君衍：《现代电影理论信息》第二部分，载《世界电影》1985年第3期。