

电影的叙事

沈贻炜 著

华语教学出版社



电影的叙事

沈贻炜 著

华语教学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影的叙事/沈贻炜著. —北京: 华语教学出版社, 1998, 8
ISBN 7-80052-646-1

I. 电... II. 沈... III. 电影-艺术手法, 叙事-研究 IV. J904
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (98) 第 19370 号

电影的叙事

沈贻炜

*

©华语教学出版社
华语教学出版社出版
(中国北京百万庄路 24 号)

邮政编码 100037

电 话 (010) 68994599 68326333

电子信箱 sinolingua@ihw.com.cn

春雷印刷厂印刷

全国新华书店发行

开本: 大 1/32 印张: 5

字数 120 千

1998 年第一版 1999 年第二次印刷

印数: 1001-2000

ISBN 7-80052-646-1/G · 192

定价: 10.00 元



沈贻炜 浙江广播电视高等专科学校文艺系主任、副教授。中国作家协会会员，中国电影家协会会员。主要从事影视创作与理论的研究和教学，并著有电影《女儿红》（香港环亚影业公司出品）、《信访办主任》（浙江电影制片厂出品）和电视剧《承诺》（北京长青藤剧场摄制）等多部有影响的作品，曾在国内外获奖。理论著作有《影视配音艺术》（浙江文艺出版社出版），还有小说散文等著作多种。

序

什么是电影叙事,电影叙事的本质和规律是什么,有哪些基本元素,它同文学的、戏剧的叙事有什么区别……对这样一些问题,很可能有人认为是早就谈论得够多的了,因为在他们看来,电影叙事同电影文学或电影剧作本来就是一个概念。因此,长期以来在我们的电影理论书、教科书乃至工具书里是找不到专门论述电影叙事的章节的(譬如中国大百科全书的电影卷、多类的电影辞典)。前几年我应中国电影出版社之约主持编写《电影艺术概论》时便产生过犹疑,在那本将对电影创作的各个方面做全面论述的书中是否应该有专门的“电影叙事”的章节是有争议的。上述种种,都反映出电影界(无论是创作还是理论)对电影叙事的某种漠视,它既表现为理论写作上的缺席和空白,也表现在这些年来虽然也有了几本专谈电影叙事的书籍实际只是将文学叙事的模式搬来,电影只是一种例子。还有一种情况便是将电影剧作和电影技术一古脑儿全部算在“电影叙事”的名下,以致电影叙事成了一种“说法”,一个含义不清没有边界的概念。

我想,无论从创作实践还是理论研究的现实需要出发,对电影叙事的问题做专门的探讨是十分必要的。正如文学叙事(尤其是小说、戏剧的叙事)在文学创作理论中占有重要的地位一样,电影

叙事也应在电影创作理论中乃至整个电影研究中受到高度重视。

说电影的叙事自然不能脱离文学叙事的渊源。虚构故事是人类作为艺术想象的基本方式之一,无论中西,人类文明的发展都与编故事有着不解之缘。近 20 年来西方广泛研究的“电影叙事学”很大程度上正是得之于俄国文学形式主义对民间故事叙事模式的研究。虽然近年来电影史学家们并不完全赞同电影是天然的适合叙述故事情节这一说法(如 R·艾伦和 D·戈梅里在他们的《电影史·理论与实践》中认为电影并不是“命中注定要成为一种讲故事的媒介的”),但正如丁·奥蒙分析的电影由于它的形象性符号具有的“句子”式的功能(而不是“单词”)和如同文学一样的运动和延续的特性(从一个初始状态向一个终止状态发展)以及电影总是向文学借鉴题材等之原因使得电影与叙事方式紧紧地连在一起。

但电影的叙事与文学的叙事仍有着重大的差别,并且要比文学叙事更为复杂。这种复杂来自于电影的表达面具有的多重的元素如影像、对话、旁白、音乐、声响、色彩、字幕等等,同时,电影可以不具有文学语言严格的语法规则,这就使得我们不可能照搬文学叙事的理论去看待电影的叙事。

对电影创作者来说,对叙事问题最重要的是要明确叙事与体现这种叙事的电影手段间的关系。叙事的原初阶段可以在电影之外已经存在(如文学原著、电影剧本),电影制作者的任务就是要在这种原初的叙事与电影的技法之简建立起对应的联系,通俗地讲即内容和表现两个方面的统一。从制作角度讲,电影又具有“两次的非真实性”,即在拍摄过程中故事由作为实物的景和作为真人的演员来体现,影片制作完成后,还需通过银幕放映来再现演员和场面环境,因此,电影与戏剧不同,具有两次的非真实性,即表现虚构的故事和在表现虚构故事时运用的幻觉手段。

电影叙事还特别重视视点的问题对同一事件因讲述者的不同和讲述角度的不同而呈现出差异,如 W·本杰明所说:“讲故事的

人会在他讲的故事上留下痕迹,如同陶器上会留下陶工的手印。”视点的问题是电影叙事的核心,由此出发才有叙事结构、叙事机制、时间、节奏等电影叙事的各重要问题。

在谈论叙事问题时,不能不给好莱坞叙事风格以特别的注意。谁也不能否认,自本世纪10年代以来在西方占主导地位的是好莱坞的叙事风格。好莱坞电影以一种特定的方式讲述一个特定类型的故事,如同R·艾伦和D·戈梅里说的“好莱坞叙述的故事包括一条连续的因果链,动因是某个角色的欲望和需求,通常的解决方式就是满足这些特定的欲望和需求,在好莱坞电影中各种电影元素都被调动起来从属于叙事”,剪辑、场面调度、布光、摄影机的运动及表演联合起来产生一种“透明的风格”,“使观众留意于影片讲述的故事而不去关心讲述的方式”,同时,“也防止提出影片自身作为文化客体和审美客体的地位问题。”《电影的叙事》一书给予好莱坞的电影叙事以特别的注意是十分自然的。不过,我还是认为任何一种叙事风格都不能囊括电影叙事的全体,好莱坞叙事风格本身也是在变化的,它也是一个具有弹性的与历史同在的实体,不应该也不可能变成一种静止的不能违背的模式,个人的、风格化的、民族的这些限定语应该出现在我们的电影叙事话语之中。

沈贻炜兄早在小说和影视编剧方面卓有建树,如今又将他的创作体会上升为理论著成这本《电影的叙事》,本书内容的实践性和叙述上的畅晓显然与专门的理论著作有很大的不同,相信这本书会受到圈内的人士的注目,为推动对电影叙事的重视,提高现实中电影创作的水准起到它的作用。

吕晓明

1998年5月于沪上

目 录

序	吕晓明(1)
第一章 电影叙事的演进	(1)
第二章 “戏剧电影”和电影的戏剧化叙事	(28)
第三章 类型电影的叙事模式	(76)
第四章 当代电影叙事的基本趋势及它的多元化和兼容性	(106)
结束语	(151)

第一章 电影叙事的演进

“对世界的叙述无计其数”，罗兰·巴耳特的这句名言已被后来的研究者多次引用。这句话里至少有以下两个意思：第一，就像永远不满足对世界的认识一样，人类也永远不会满足对世界的叙述；第二，叙述的方式有着不断更新和创造的可能。

在这里，我们又有必要确定一下叙事的涵义：

1、叙事是用某一种陈述的话语，把一件事情讲述出来。在这里，有一个讲述的过程和一个事情本身的过程。

2、叙事必然有一个按照一定的意图排列起来的序列，如时间的序列、空间的序列、心理的序列等等，以实现情节的整体统一性。

3、叙事活动意味着必然有一个叙事者，不论他是面对观（听）众还是隐于被讲述的故事后面；而且这位叙事者总将发生和观（听）众之间的交流互动，并对双方产生影响。

4、叙事活动和展开这种活动的方式有密切的关系，随着科学技术的进步，叙事的能力、能量在不断增强，从而叙事的艺术也相应而发展、变化。

叙事的这些涵义在我们人类的起始就已有表现，比如一个手势、一个眼神继而一幅在洞岩壁上的极为简单的画……等等，都是在用他们的方式叙述他们周围的世界。后来有了语言和文字，有了音乐、舞蹈、雕塑、绘画、文学、戏剧等门类的艺术，对世界的叙述大为扩展。

一百年前，电影的诞生，无疑使我们获得了一个更为准确而有效地叙述我们自己生活的艺术样式。

1895年12月28日巴黎的那个寒冷的日子,卢米埃尔兄弟在卡普辛路14号大咖啡馆里用他们制作的简单的“活动电影机”放映了一部名叫《水浇园丁》的影片。这部仅是一分钟的影片向人们叙述了这么一件事:有个调皮的孩子在园丁浇水的时候踩住了橡皮水管,那园丁以为龙头出了毛病,打开唧筒的龙头进行检查,孩子却把脚一抬,水从龙头里一下喷出,将那园丁浇得一脸是水。这部影片的放映被公认为是电影时代的正式开始,也被认为是后来出现的一切喜剧片的胚胎和原型。“它体现了卢米埃尔一个富有想象力的意图:把照相术发展成为一个讲故事的工具。”^①而如今我们回忆那几组镜头,便会惊讶地发现电影在最初的时候就已经显示了它卓绝的叙事能力。

在这部影片里,没有声音,只有画面。但是这些“活动”画面不仅使我们亲眼目睹了事情的过程,更令人吃惊的是影片中“水也正在向你喷来,便本能地闪避不迭”。^②它那照相的逼真性,展示了电影无以比拟的叙事才华。

在卢米埃尔另一部有名的影片《火车到站》里,卢米埃尔也采用了相似的手法。人们首先看到一个空无一人的车站(远景),然后一个搬运工人推着行李手车在月台上出现。接着从地平线露出一个黑点,很快地黑点越来越大,不一会火车头就占满了整个银幕,奔向观众,让观众大为恐慌,以为将会被火车压死。这就是说,观众看到的景象已与摄像机看到的景象融合成一个景象,摄像机第一次变成了影片里的一个角色,一个叙事者。

卢米埃尔的这两部影片尚还不能说是完整的电影,水向观众喷来、火车向观众奔来,都有着游戏、商业的性质,但是我们不能不感觉到一个崭新的叙事艺术已经出现在我们的面前。卢米埃尔的成功之处即是从生活的本身捕捉清晰可见的景象,给人以真实感和运动感,为后来的纪实美学提供了最早的实践经验。

然而,卢米埃尔只是红极一时。到了1897年,他的影片就不

那么受欢迎了。新鲜的劲头过去了，人们开始不满足卢米埃尔的影片中那种记录、复制式的叙事。人们认为，卢米埃尔的意义只是告诉我们，电影特别擅长于记录和揭示具体的现实，尤其是“生活中最不受控制和最无意识的瞬间，是一大堆乱糟糟的、变化无穷的、在不断消散中的，只有摄影机才能抓住的东西”。^③人们仍是热情地评价卢米埃尔的摄影叙事达到了“风吹树叶，自成波浪”的境地，称赞他的影片是“当场抓住的自然”；但是，卢米埃尔还没有真正地把照相发展成为一个讲故事的工具，直至梅里爱在技术上的成功，才使当时的电影叙事又有了新的途径。

乔治·梅里爱的成功在于首先把电影引向了戏剧的道路。“以经过搬演的幻象来代替未经搬演的现实，以经过设计的情节来代替日常生活中的琐事”。^④为了实现这个电影戏剧化的目的，他把特技摄影运用到电影中去。这是在一次偶然的情况下获得的启发。某次他在放映从巴黎歌剧院摄来的影片时，发现一辆行驶于马德兰——巴斯底间的公共马车忽然变成了一辆运灵柩的马车，原先的男人也变成了女人。他感到十分惊讶，随后他很快找着了原因。原来胶卷在拍摄时被挂住了，而摄影机仍在运动；就在胶片挂住的一刹那间，运灵柩的马车正好来到了公共马车原来的地方，于是就出现了上述那个魔术般的变化。这个偶然获得的发现使梅里爱大为振奋，他原来就是个热衷于魔术表演的剧院老板，自然更乐于继续他的特技创造，以开掘电影巨大的幻想功能。他在拍摄《贵妇人的失踪》时，用停拍一分钟的方法，使贵妇人离开镜头，这样在放映影片时，可以看到她原先坐着的椅子上突然空无一人。由此部影片起，梅里爱兼借各种照相和舞台的手法，发明了许多对后来电影影响极大的技巧——如画托，多次曝光、叠印、叠化等等。此外，他还把戏剧上的许多方法如剧本、演员、化妆、布景、机关装置及景和幕的划分运用到电影中来，使电影从戏剧移植了许多叙事的技能。

但是梅里爱创造和利用摄影特技,在他只是营利的目的,而不是视为一种电影的叙事手段。他太渴望魔幻般地拼制画面,以致把自己关在蒙特路伊他美丽的庄园内由八万金法郎建造起来的摄影棚里。他后来的许多电影都在这个摄影棚里完成,摄影机常常被固定在摄影棚的最后,以同一个视角从不改变,为着要把摄影棚里那个重要的舞台全部拍摄下来。为此他只是创造了一个舞台式的戏剧空间,他的影片实际上是利用照相术“对一个按照舞台传统用纸板建成的世界进行复制”。^⑤如同卢米埃兄弟一样,他也是一位不知电影真正为何物的电影发明家。他们并没有明白电影是不同于魔术、杂技和戏剧的另一种艺术。他们对电影非凡的叙事能力尚缺少发现。

下一个杰出的人物是格里菲斯。他被公认为是以电影手法来叙述一个特定故事的第一人。

格里菲斯出生在美国南部。他的有种族主义思想的父亲在南北战争中为南军出力受过重伤,后来经营什么买卖继续一败涂地,以致不能给小格里菲斯提供像样的念书机会。格里菲斯不得不到处打工维持生机。他从1908年起兼任导演,以每周拍摄两部影片的速度在四年内拍了400多部影片。这使他积累了丰富的经验,并开始进行一些技巧上的尝试。他在影片《贪财》中初展才华,大胆地将戏剧化的特写镜头和反拍镜头运用到故事的叙事中去。这个故事讲述两个强盗为谋取对方的钱财都在对方的咖啡里下毒,最后在同一张桌子上,面对面地死去。这个故事使格里菲斯得以系统地交替表现演员的面部特写。而在另一部影片《多年之后》里,他又创造了被后人称道是“第一个特写镜头”的镜头。在表现安妮·李等候丈夫回来,独自陷入沉思的场面中,格里菲斯采用了一个脸部大特写;之后他又立即接上一个表现思念的对象的画面——她的丈夫埃诺克·艾登漂流在一个荒岛上。这运用快速蒙太奇交替出现的镜头,叙述了一对恋人分隔两地的痛苦。

这样的特写镜头也同样出现在他那部著名的影片《党同伐异》之中。那部影片中梅·马区在法庭上紧攥双拳。这双在银幕上硕大无比、指头在痉挛地扭动的手，旨在告诉观众梅·马区受审时极度痛苦的心情，并且，其全部的作用加强了我們仿佛身入其境的感觉。

于是我們进而可以认识到：格里菲斯使用特写，是把电影的最小单位从一个场面转变为一个镜头，揭示了镜头所具有的相对独立性及叙事功能。正由于他把镜头作为影片的构成、叙事单位，才产生了蒙太奇的手法。正如约翰·霍华德·劳逊所说：“任何电影陈述的第一步都是单张的照片（即在一秒钟内拍下来的24幅照片之一），这种单张照片定下基调和场面，一张张的照片往前移动时，电影的陈述就有了生命，开始有了自己的形式和方向。”^⑥

我们还不能不用一些篇幅提及格里菲斯那两部杰出的作品《一个国家的诞生》和《党同伐异》。这两部杰作已被作为经典列入世界电影史之首，尤其是它们在艺术上的独创性，使理论家们不嫌其烦地加以陈述和被电影艺术家们加以摹仿。例如，《一个国家的诞生》中葛底斯堡战役、白人姑娘弗罗拉·卡梅隆被黑人逼迫自杀的场面，都交替使用远景——近景——特写来造成新颖的视觉效果。这种交替转换的顺序，从此成为数十年信守不渝的经典式的表现手法。又如在《党同伐异》中，四个插曲交替出现的转换处都出现一个母亲摇晃摇篮的镜头，这个隐喻蒙太奇的运用，暗示了各个时代是在连续产生的。类似这样电影叙事技巧的创立和运用，无疑大大拓展了电影对生活的再现、表现的能力，令人们惊叹不已。电影由此也以自己独立的叙事艺术不同于小说、戏剧而成为崭新的叙事文体。

又一位对电影叙事做出卓越贡献的，是前苏联的爱森斯坦。在爱森斯坦之前，前苏联的维尔托夫提出了“电影的眼睛”的理论。维尔托夫主张摒弃表演、服装、化妆、布景、照明等电影语汇，而采

用电影的眼睛——电影摄影机镜头客观地再现生活。这种显然过于偏激的理论对以后的世界产生很大的影响，它充分展示了镜头和蒙太奇的潜能，给予记录电影极大的推动，并为电影创造了一些新的叙事样式。其后的库里肖夫与他恰恰相反，他不仅不排斥戏剧化的叙事，还把市集表演、马戏团和游艺场中最强烈最夸张的演技运用到电影中来。他也强调蒙太奇的创造作用，并且进行了一个著名的实验：他从一部旧影片中选出莫兹尤辛的一个毫无表情的特写镜头，把这个镜头分别和另外一些影片中表现一只汤碗、一口棺材和一个孩子的镜头组接在一起，于是观众们就惊讶地发现这三种组接分别表现了饥饿、悲痛和父爱的内容。这个“活的模特儿”的实验进一步确立了蒙太奇在电影叙事中的重要地位。

爱森斯坦即是踩着维尔托夫和库里肖夫的脚步走到我们的面前。他提出了“杂耍蒙太奇”的新方法。所谓“杂耍”，含有一种哲学的意味，即指给予观众以强烈的感觉，而“蒙太奇”，则是把时间和空间里随意摄录下来的一些“杂耍”结合在一起。他首先在《罢工》这部影片里运用了他的这个理论。在这部影片里，帝俄统治屠杀工人的镜头和屠宰场里屠宰牲畜的镜头联系在一起，交替出现，使观众从中体会到这种叙事的深意。他的巨大成功表现在他的影片《战舰波将金号》中。这部在某种程度上可以称为是“重现实况”的杰作，是在敖德萨用几个星期时间、由几个演员和一万多名敖德萨的居民及红海军战士参加下拍摄成的。所叙述的是1905年俄国革命中的一个真实的事件。在这部影片中，爱森斯坦严格地根据历史事件的时间顺序，按着非常清晰的故事脉络，创造了两个很有连贯性的集体形象，即敖德萨和波将金号战舰。故事就在这两个集体形象之间的对话和联系中进行。爱森斯坦化用了维尔托夫“电影的眼睛”理论，拒绝使用摄影场、布景、化妆，甚至专门演员，坚持“实景拍摄”；他又运用了库里肖夫“活的模特儿”的方法，将演员和马鞭、石阶、铁窗、指挥刀、石狮子这些富有表现力的物体组结

在一起,交替出现,赋予独特的寓意。在著名的“敖德萨石阶”一场里,母亲中弹倒下,她的婴儿的摇篮车在她的一撞之下顺着阶梯颠簸着滑下去,让观众们深为这个无辜的婴儿的命运担忧,而下接的一组镜头即是镇压者们依然无情地踏着整齐的步伐,跨过死难者的尸体,继续向群众开枪射击。

爱森斯坦以他杰出的《战舰波将金号》证实了电影是真正的艺术,而且他所提出的关于蒙太奇的理论将成为每一个从事电影的工作者必修的课目,他告诉我们电影叙事的基本语法,那就是“不论画面单独具有的真正内容是什么,叙述的内容主要从它们之间的关系中产生。”^⑦

安德烈·马尔罗在他的那部《电影心理学简论》中指出:“蒙太奇标志着电影作为艺术的诞生。因为它把电影和简单的活动照片真正地地区分开来,使其终于成为一种语言。”

二

在爱森斯坦的《战舰波将金号》取得极大成功不到两年的时间,美国有声电影的出现又一次给世界带来不小的震动。那时候美国的默片已有二十年的历史,出现了像卓别林那样的著名电影艺术家,他的永恒的“夏尔洛”头戴小礼帽、身穿瘦小上装和肥大裤子、踩着特大的短破靴,迈着鸭子式的外八字步和那富有生命感觉的手杖,几乎逗乐了整个世界;与此同时,夏尔洛的命运故事又几乎让整个世界陷入沉思。当然那时候还不止是卓别林,还有范朋克、璧克馥、嘉宝等明星的出现,构成了默片的黄金岁月。但是电影是不会在这个黄金年月逗留太久,因为人们渴望在观看影片的同时还能听到声音,这才是真正生活的再现。1926年,华纳兄弟制片公司首先在制造电影声音上进行努力。这也是他们面对掌握着发行权和放映权的大公司的竞争的需要,他们实在已经山穷水尽、濒临倒闭,而有声电影的试制成功奇迹般地挽救了他们。那年

8月,他们在放映无声片《唐璜》时,采用圆盘唱法同步播放音乐和一些音响效果,使观众大吃一惊。1928年,他们又推出故事片《爵士歌王》,这是一部根据百老汇的音乐剧改编的影片。在影片拍摄时,乔尔森唱完一首歌,随口说:“等一等,我告诉你,你不会什么都听不到。”后期制作时这句台词没有被去掉,成了好莱坞向全世界推出有声片的开端。于是世界进入有声电影的时代。声音的出现,对白、音乐、音响进入电影和画面结合在一起,创造出生动真实的银幕形象,扩大了电影的叙事手段。从而电影不再以画面进行孤独地叙事,声音也成了电影的一个叙事元素。

声音进入电影而产生的叙事作用显而易见。电影中的声音包括人声、音乐和音响。人声除了对话之外,还包括解说和画外音。电影中人物的对话具有戏剧中对话的同样作用,也就是它们能推动故事情节的发展、揭示人物的身份性格和感情、更清晰地展开故事的主题内涵。这个作用曾使一些著名的电影大师产生了忧虑,遭到卓别林、金·维多、雷内·克莱尔、普多夫金和爱森斯坦等人的贬斥。普多夫金和爱森斯坦还和亚力山大洛夫一起发表了一篇有名的反对有声对白片的宣言。在这篇题为《有声电影的未来》的文章里,他们承认无声电影已陷入困境,利用声音是人们所希望的,“由于情节正在变得规模愈来愈大,内容愈来愈复杂,只有语言才能把无声片从愈来愈多的累赘的字幕和为说明情节纠葛而必不可少的解释性画面中解救出来”;但是他们又担心电影因此“仿照戏剧的形式,把一个拍成的场景加上台词的做法,将毁灭导演艺术,因为这种台词的增添必然要和主要由各分离的场面结合在一起而组成的整个剧情,发生抵触。”他们想要说明的是蒙太奇乃是导演艺术的最本质的东西,是电影叙事的主体,而引入对白将会和“可看见的画面”形成一种“管弦乐式的对位法”,是“一种独立于形象之外的因素”。这个看法若从另一个方面加以理解是有益的,因为,画面和声音的“对位法”虽然不能代表有声电影的全部意义,却

是有声电影的一个重要的叙事手段。

解说和画外音在电影中的出现,也越来越被人们看重。它们不仅能表明时间的推移或提供影片画面所不能包涵的信息,还常常作为叙事人进入银幕。这对于电影所要叙述的故事就有了更大的被叙述的自由。

这里要引用的是电影《广岛之恋》的开端场面,对白以一男一女在床上直接对着摄影机起来的。然而,对白又变为直接的描述性画外音,以烘托那些极其震撼人心的遭原子弹浩劫的广岛的场面。其间,博物馆和医院是由画外音一一指明。

她:比方说医院,我看见了。我的确看见了。广岛有一家医院,我怎能看不见它呢?

(医院、过道、楼梯、病人,这些镜头都是冷静和客观地拍下来的。[我们从来没有看见她在看。]然后我们看到紧抓着黝黑的肩膀不放的手。)

他:你没有看见广岛的那家医院。你在广岛什么也没有看见。

(然后女人的声音变得越来越……越来越没有个人的特点。博物馆的镜头。像医院一样眩目的光线,一样邪恶的光线。各种解说牌,各种证明原子弹爆炸的碎片,大大小小的模型,废铁,皮肤,烧焦的头发,各种蜡制的模型,等等)

她:四次去博物馆……

他:是广岛的博物馆吗?

她:四次在广岛博物馆。我看见人们来回走动。人们在图片中,在复制品中来回走动,若有所思,若有所寻。在图片中,在复制品中若有所寻,在解说牌中,若有所寻。

四次在广岛博物馆。

我望着人们。我若有所思地注视着那铁块,那烧焦的铁块,那破碎的铁块,那像肌肉一样容易损伤的铁块。我看见一大堆瓶盖: