

影视

YINGSHI
XUSHIXUE YANJIU

叙事学研究

尹 兴 著



四川大学出版社

影视

YINGSHI
XUSHIXUE YANJIU

叙事学研究

尹 兴 ●



四川大学出版社

责任编辑:徐 凯
责任校对:许 奕
封面设计:墨创文化
责任印制:李 平

图书在版编目(CIP)数据

影视叙事学研究 / 尹兴著. —成都: 四川大学出版社, 2011. 6

ISBN 978-7-5614-5329-2

I. ①影… II. ①尹… III. ①电影—叙述学②电视—

艺术—叙述学 IV. ①J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 117435 号

书名 影视叙事学研究

著 者	尹 兴
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5614-5329-2
印 刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	148 mm×210 mm
印 张	7.25
字 数	201 千字
版 次	2011 年 6 月第 1 版
印 次	2011 年 6 月第 1 次印刷
定 价	18.00 元

版权所有◆侵权必究

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。电 话:85408408/85401670/85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。

◆网址:www.scupress.com.cn

目 录

导 言 影视叙事学研究理论概观·····	(1)
第一节 叙事学理论综述·····	(1)
第二节 影视叙事学理论概述·····	(8)
第一章 影视叙事学基本概念·····	(10)
第一节 叙事与电影叙事·····	(10)
第二节 影视虚构叙事·····	(12)
第三节 情节与影视剧情节·····	(16)
第四节 角色与叙事的因果关系·····	(25)
第二章 影视空间中的叙事·····	(29)
第一节 视觉性与影视叙事空间·····	(29)
第二节 银幕方向：二维和三维·····	(34)
第三节 影视的平面框架结构与视觉立体结构·····	(45)
第四节 摄影机方位（表现角度）·····	(57)
第五节 作为叙事话语的场面调度·····	(66)
第三章 影视叙事中的时间·····	(71)
第一节 时间畸变·····	(71)
第二节 时间的自由化·····	(74)
第三节 时间的外化——声音 ·····	(79)

第四章 影视叙事情节	(82)
第一节 开局的几种方式.....	(82)
第二节 影视剧本结构的发展.....	(91)
第三节 影视剧本结构的高潮和结尾.....	(109)
第四节 电影与编剧——被讲述出来的故事.....	(113)
第五节 影视剧风格和戏剧结构.....	(138)
第五章 影视叙事结构模式分析	(156)
第一节 影视叙事结构概述.....	(156)
第二节 剧本叙事结构案例分析（梦幻式复调结构 ——以《野草莓》为例）.....	(158)
参考文献	(224)

导 言 影视叙事学研究理论概观

第一节 叙事学理论综述

“叙事学”(narratology)一词的概念由托罗多夫于1969年首度提出,其定义为“关于叙事结构的理论”,它并非泛指关于叙事的研究,而特指在“语言学转型”的背景下出现的叙事理论。而将叙事学提升为一门重要学科则要更多地归功于法国思想家热拉尔·热奈特,他发表的《修辞卷三》对该学科影响深远。^①“列维-斯特劳斯众多的人类学研究成果与另一位结构主义之父、瑞士语言学家索绪尔的《普通语言学教程》,以及将索绪尔依照语言学模式建立普通符号学的构想付诸实践的思想家罗兰·巴特一起,启动了后人称之为‘语言学转型’的人文社会科学的巨大变更。”^②关于叙事学的研究,有学者指出:“叙事学(narratology)也称叙述学,是受结构主义影响而产生的研究叙事的理论,已走过将近40年的

① “对于热奈特来说,叙事学不再像俄国形式主义者以及格雷马斯等人那样,只对叙事的结构作研究,而是对人们传播一个叙事所用的主要范畴进行编码。”参见[加]安德烈·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,2007年版。

② 戴锦华:《电影理论与批评》,北京大学出版社,2007年版,第91页。具体论述可参阅[法]茨维坦·托多罗夫《〈十日谈〉语法》、[法]列维-斯特劳斯《神话的结构研究》、[法]巴特《叙事作品结构分析导论》和[法]格雷马斯《结构主义语义学》等文。

发展历程,可分为‘经典’与‘后经典’两个不同派别。经典叙事学旨在建构叙事语法或诗学,对叙事作品之构成成分、结构关系和运作规律等展开科学研究,并探讨在同一结构框架内作品之间在结构上的不同。后经典叙事学将注意力转向了结构特征与读者阐释相互作用的规律,转向了对具体叙事作品之意义的探讨,注重跨学科研究,关注作者、文本、读者与社会历史语境的交互作用。”^①叙事学理论最早被广泛运用于文学研究当中,比较有影响的论著有学者黄汉平用叙事学理论对《圣经》的研究。黄汉平认为:“正如‘语言学的转向’(the linguistic turn)对当代人文学科发生巨大影响,‘叙事批评’也从文本结构和读者反应等视角开启了圣经文学研究的新局面。圣经研究中这样一个‘叙事学的转向’实现了对圣经考证学的历史性反拨,真正开始全面展开了对‘作为文学的圣经’(the Bible as literature)的整体性研究。”^②学者陈平原运用叙事学理论研究中国小说的叙事模式也不无启迪。^③

叙事学发展到近期,对于后经典叙事学的研究已经成为一大热门课题。2007年10月,在江西南昌召开的首届叙事学国际会议上,女性主义后殖民批评实践者、美国马里兰大学英文系教授桑吉塔·雷,将后殖民主义、女性主义、伦理学结合起来,作了题为《在后殖民主义叙事中解读伦理、解读环境》的主题发言。从其发言中我们可以明显感觉到:“后经典叙事学并不是一元的理论流派,而是繁杂的‘批评画框’,是修辞性叙事学、女性主义叙事学、认知叙事学、跨媒介叙事学等诸多新叙事理论的‘杂合’。”“后经典叙事学的跨学科性质还表现在叙事理论跨越了传统的叙事虚构作品研究,或纯粹的‘文学叙事’研究,向其他类型的叙事媒介渗透,如音乐、绘画、法律等,使得跨媒介的叙事学大批涌现,如音乐叙

① 申丹:《叙事学》,载《外国文学》2003年第3期。

② 黄汉平:《叙事学视角:圣经文学研究的新拓展——兼评〈〈圣经〉的文学阐释〉与〈圣经叙事艺术研究〉》,载《外语艺术教育研究》2007年第1期。

③ 参见陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,北京大学出版社,2003年版。

事学、绘画叙事学、法律叙事学等不再偏安于文学叙事研究这一隅，更不满足于文学叙事研究的‘泛文类’研究，转而向其他叙事媒介或文类渗透。”^①

让我们首先来简要分析一下结构主义语言学——符号学理论体系对影视叙事学的影响。结构主义语言学——符号学理论以索绪尔的现代语言学和皮尔斯的符号学为理论源泉。索绪尔在《普通语言学教程》一书中指出：“语言是言语活动的其他一切表现的准则，言语是这种规则的个人化运用的具体表现。关系好比下象棋的规则和具体的棋局之间的关系。”“作为一个系统，语言的任何部分都可以而且应该从它们共时的连带关系方面加以考虑。”^② 索绪尔语言学总原则的三个层次为“内在关系原则、基本原则即任意性和线条性原则、时间性原则即变化与连续性原则。索绪尔的符号并非如通常所说的所指、能指‘二元对立’，而是所指、能指、符号三位一体。符号连接了所指和能指，所指和能指构成符号从而确立自己的存在。在任何语言的共时状态中所指与能指的连结都是‘不可论证的’”^③。

这一系列的思想为影视作品的结构分析寻求“叙事体的总体抽象规则模式”^④提供了理论依据。索绪尔认为“视觉的能指可以在几个向度上同时并发”^⑤。因此，在影视作品中作为最重要组成部分的视觉符号（包括作为影视文本中的最小视觉单位的画格空间）都应当能够进入时间序列而作为叙事学探讨的重要话题。“对于一个画家或雕塑家的作品而言，它越是酷似实物，作者就越难以用它

① 尚必武：《后经典叙事学的研究态势及其带来的思考：从首届叙事学国际会议谈起》，载《国际学术动态》，2008年第4期。

② [瑞士] 费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆，1980年版。

③ 皮鸿鸣：《索绪尔语言学的根本原则》，载《武汉大学学报》（哲学社会科学版），1994年第4期。

④ 李显杰：《电影叙事学：理论和实例》，中国电影出版社，2000年版。

⑤ 李显杰：《电影叙事学：理论和实例》，中国电影出版社，2000年版。

表达出自己的某种观念。这是因为图形的形象越具体，它展示出的特征也就越多，人们也就越不容易明确它的哪一种特征是最主要的。这时，这个符号所要传达的本质，或它所蕴涵的象征意义，可能会被观看者忽略。”由此可见，“具有深刻寓意的视觉符号，它所指代的内容往往来源于人类的精神世界，即波普尔所谓‘第二世界’之中，而其形象又来源于客观物质世界‘第一世界’当中，视觉符号的目的就是将设计者的思维活动中产生的抽象概念，通过具体的图形固化下来，从而通过视觉语言传递给受众。而为使这种精神的沟通、信息的传达更加快捷有效，视觉符号图形的选择就必须建立在设计者和受众双方都认同的基础上。因此设计者必须挑选人们熟知的事物作为视觉符号的来源，将其简化为抽象程度适宜的图形，作为概念的载体，在人们的精神沟通上架起一座桥梁。影视语言是运用视觉语言传达信息，以物质的方式沟通人与人精神世界的手段。”^① 视觉符号的这些特征为影视叙事学分析影视文本结构的各个层面的组合关系提供了重要的研究思路。

与索绪尔的符号学不同，皮尔斯的符号学对符号进行了不同标准的划分，提出了“符号三分法和解释项原理，即直接解释项(immediate interpretant)、动态解释项(dynamic interpretant)和终极解释项(final interpretant)(Peirce, 1931-1958: 8. 184)”^②。

皮尔斯认为对于符号的解释永无终止，“这一思想中包含了

① 李爽：《视觉符号的抽象程度与意义表达》，载《北京理工大学学报》（社会科学版），2003年第5期。在该文中，作者指出：“西方某些国家的老式交通信号牌，以一条逼真的蛇的形象来提醒驾驶员减速行驶。这种方式确实要比‘减速行驶’这四个字更能引起驾驶员的注意。但蛇的形象本身并不是一个‘专职’用于交通信号的视觉符号，人们可以从它身上看到其他特性，比如细长弯曲和引起恐惧等，或是让人以为这是提醒人们保护野生动物的标志。具象的视觉符号可以使观看者迅速辨认出一幅海报、一个信号牌所展示的东西是什么，但不容易从中看出较深一层的抽象意义。在这种情况下，将视觉符号的形象抽象化就相当必要了。”

② 张小丽：《从皮尔斯符号学角度看电影符号》，载《内蒙古农业大学学报》（社会科学版），2009年第2期。

‘异延’、‘播撒’等观念的基本内涵”^①。以符号与所指对象之间的关系为基础，皮尔斯把符号分为相似符（icon）、标引符（index）和象征符（symbol）。相似符的形式和内容之间存在相似关系，在影视符号中，符号的能指约等于所指。对于皮尔斯的这种理论，张小丽在《从皮尔斯符号学角度看电影符号》一文中指出：“标引符中形式与内容之间存在因果联系，比如在电影符号中，人们对一部纪录片中出现的青铜器（符号）的理解，就往往可以从具体的历史和社会背景、文化背景来解读；象征符是三类符号中最复杂的一类，其形式和内容之间不存在因果联系，在电影符号中，它的作用不可低估，它为构建电影符号文本的作者提供新思路，同时为受众解读电影符号提供新视角，比如在《阿甘正传》中，羽毛在片头和片尾都有出现，就是一个象征符，不同受众对羽毛的解读截然不同，导演通过象征符将自己对人生的看法和历史事件的观点融入影片，而观众通过对象征符的解读深化自己对人生的看法和感悟。”因而，“电影本性不是对现实的反映，而是经由受众的阐释和认知，由一系列符号和符号系统构成的封闭意义的世界；电影符号具有不确定性：一个电影符号往往对应着多个信息源，它通常包括由过去经验所形成的对物体的感觉与观念和人生经验的综合。因此，感知的过程既是接受的过程也是主观移情、投射和联想的过程，从这个角度说，电影符号就具有模糊性和意义的开放性。”^② 另一个较能

① 李显杰：《电影叙事学：理论和实例》，中国电影出版社，2000年版。

② 张小丽：《从皮尔斯符号学角度看电影符号》，载《内蒙古农业大学学报》（社会科学版），2009年第2期。作者在文中指出：“电影符号是个相似符，具有模拟性……电影符号还是一个指示符，屏幕上一张京剧脸谱可能就指示着京剧遥远而漫长的发展道路，一张斑驳的地图可能就让人联想到红军长征时的万千险阻，同时标引符还与拍摄技巧、镜头角度等密切相关。动态解释项的存在、非语言符号的大量使用（如摄影、剪辑、镜头移动、照明、音响等）发挥了电影符号强大的相似和指示功能，呈现动态多变的符号世界。这也导致人们对电影符号的理解出现多维和动态的特征。”但是符号学家艾柯认为皮尔斯的三分法——象征、图像、标引无法成立；而沃伦、莫纳科则对电影符号的这三种类型进行了深入的研究。具体情况可参阅李显杰：《电影叙事学：理论和实例》，中国电影出版社，2000年版，第6页。

说明问题的例子是影片《蓝丝绒》(1986年,大卫·林奇编剧),影片“开场是一个完美的郊区,一个典型的私房主在浇灌他的草地,同时一个面带笑容的消防队员开车经过。然后我们切到天真活泼的孩子们穿过十字路口上学。一切都各行其道,井然有序。当我们沉浸在这理想化的景象中时,影片破坏了我们的期望。现在回到浇灌草地的男人那里。这一次软管上有个结。突然这个男人被一只只会导致痉挛的昆虫叮了一下。他随即倒了下去,死在草地上……现在摄影机下降,经过草地,降到土壤里,最后看到暗处一大群昆虫‘蠢蠢欲动’。我们开始觉得厌恶,就返回到地面。我们再次看到郊区健康的图像——色彩亮丽的广告牌:一个郊区母亲笑脸迎客,上面写着:‘欢迎来到兰伯顿(Lumberton)’。”^①在这个场景中,“私房主”、“天真活泼的孩子”、“色彩亮丽的广告牌”以及“郊区母亲的笑脸”显然是图标式的镜头,展现出一个完美的郊区;而“草地”、“软管上有个结”以及“蠢蠢欲动的昆虫”则标引着不祥的气氛。

在电视传媒中,电视符号对观众的意识形态产生的影响更为巨大和深远。“费斯克(John Fiske)和哈特利(John Hartley)在《解读电视》(1978)中认为,应当分三个阶段解读电视文本的复杂信息,先是解读社会符码,即现实的符码像行为符码、服饰符码和语言符码等,再是解读技术符码,如拍摄距离、镜头运动等,最后是解读意识形态符码,如种族主义、男权主义和个人主义符码等。”^②布尔迪厄也有类似的观点:“‘新闻场’以强大的符号暴力,引导公众的判断,并干扰其他专业场(如科学场、艺术场等等)的规则和判断。”^③从而直接对观众的意识形态产生影响。

结构主义诗学理论(以俄国形式主义文论为代表)是叙事学理论的另一个来源,它对叙事学的影响同样深远。俄国形式主义理论

① [美] 詹尼弗·范茜秋:《电影化叙事》,广西师范大学出版社,2009年版。

② 张小丽:《从皮尔斯符号学角度看电影符号》,载《内蒙古农业大学学报》(社会科学版),2009年第2期。

③ [法] 皮埃尔·布尔迪厄:《关于电视》,辽宁教育出版社,2000年版。

关注的内容从“句法原则”到“分析完整的叙述”，力图找出民间创作材料和文学作品材料的布局规律。^① 该理论将矛头指向历史化学派和心理学派，既反对前者以现实反映的逼真程度来评价作家作品，又反对后者以心理学规律来研究评价文学。表面上，它拒谈叙事的评价，将一切归之于“形式”；事实上，它仍有一个评价标准，即是否“陌生化”。“陌生化”的文学“形式”才有“文学性”。在形式派手中，“形式”已不再是传统的与内容对立的形式，而是作品中的一切，“包括程序、风格、体裁，甚至情绪评价、主题、意义等。……至少从两方面可以看出‘形式’中的评价：一方面，‘情绪评价、主题意义等’已包含于‘形式’中，主题、意义都含有评价的因素，如此，‘形式’是包含着评价的‘形式’。另一方面，‘形式’的好坏在于其‘陌生化’的程度，‘陌生化’的参照标准便是现实的审美习惯和叙事成规。形式派忌谈作品中的‘现实’成分，最终仍坐实到‘现实’上来，是否背离现实习惯仍是‘形式’成功与否的评价准绳。”^② 从中我们可以看出，俄国形式主义理论实际上有许多观念被叙事学理论借鉴。^③

叙事学发展至今，实际上已经成为建立在特定叙事系统中，以开放的、作者与读者互动的“互本文”为基础的理论。它不关注作品讲述了什么，而更多地关注作品讲述的时代背景以及作品以何种方式来讲述。也正因为如此，才有学者认为“像产生了极大影响的精神分析理论，像极富有活力的阐释学——接受美学也都与叙事学

① 参见[法]茨维坦·托罗多夫编选：《俄苏形式主义文论选》序言，中国社会科学出版社，1989年版。

② 江守义：《叙事是一种评价》，载《安徽师范大学学报》（人文社会科学版），2002年第4期。

③ 比如普罗普的“功能说”（7种“行动范畴”、被具体划分为31种叙事功能的6个叙事单元）对应于布雷蒙的“基本序列说”。7种角色或行动范畴是：（1）坏人。（2）施惠者。（3）帮手。（4）公主，或要找的人和物。（5）派遣者或发出者。（6）英雄或受害者。（7）假英雄。6个叙事单元是准备、纠纷、转移、对抗、归来、接受。并非每一个故事都完整地包含这31种功能，但是一旦这一功能序列出现，其前后顺序不会颠倒或改变。

理论发生着相当密切的联系”^①。

第二节 影视叙事学理论概述

作为现代叙事学的重要组成部分，影视叙事学的产生实际上并不比文学叙事学晚。早在1968年，法国符号学家克里斯蒂安·麦茨发表《电影表意散论》一书，建立起主要是阐明隐喻性的“电影语言”的实质的电影符号学。^② 克里斯蒂安·麦茨研究的重点在于电影符号的表意能力，探讨“电影如何表示连续、进展、时间的间断、因果性、对立关系、空间的远近等等”^③。而在他之后的学者则把理解影视的叙事作为研究的中心，关注以下方面的问题：（1）影视的时间性如何体现（包括如何以定调扩展时间、定调和交叉剪辑进行时间对比、重叠动作扩展时间、慢动作、快动作、闪回、闪前和定格等多种影视语言来表现影视当中事件的时间长度）。（2）影视叙事空间（影视如何以画格空间、镜头空间和场地来阐释人物，形成主题）。（3）影视的叙事问题（影视如何讲述一个故事）。（4）视听关系（视听的叙事如何从书写的叙事转化而来）。（5）视点问题（研究影视叙事人的功能及特点）。（6）影视叙事结构模式的分析与总结。在影视叙事学研究的先驱者之一阿尔贝·拉费看来，影

① 李显杰：《电影叙事学：理论和实例》，中国电影出版社，2000年版。

② 稍后有代表性的影视叙事学著作论述有：爱德华·布兰尼根的《电影中的观点》，穆顿出版社，1984年版；戴维·波德维尔的《故事片中的叙述》，威斯康星大学出版社，1985年版；弗朗塞斯科·卡塞蒂的《注视的注视：影片与其观众》，帮皮尼亚出版社，1986年版；安德烈·戈德罗的《从文学到影片：叙事体系》，梅里迪昂·克兰克西埃克出版社；弗朗索瓦·若斯特的《眼睛—摄影机：影片与小说的比较》，里昂大学出版社，1987年版，1989年版。参见[加]安德烈·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，2007年版，中文版前言。

③ [法]克里斯蒂安·麦茨：《电影表意散论》第一卷，梅里迪昂·克兰克西埃克出版社，1968年版，第101页。转引自[加]安德烈·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，2007年版，中文版前言。

视叙事建立在与“世界”的对比上：“（1）世界无始无终，相反，叙事是按照严密的决定论安排的。（2）任何电影叙事具有一个逻辑的情节，这是一种‘话语’。（3）叙事由一个‘画面操纵者’、一个‘大影像师’安排（这里的‘大影像师’这一概念表示操作画面的机制，指一个不可见的叙述策源地，不是指一个具体的人或人物）。（4）电影既表现又讲述，与仅仅存在着的的世界不同。”^①

拉费的观察建立在“纯直觉”的基础上，随着影视叙事学的发展与进步，后来的学者开始对这一课题作出系统的阐述。现代影视叙事理论大体有四种指向：“（1）以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’（‘语言结构表意说’的研究集中在特定‘言说’机制和独特的影像‘话语’组合方式）。（2）以艾柯、沃伦为代表的主要着眼于电影影像符号学的电影叙事研究，可称之为‘影像符号编码说’（‘影像符号编码说’认为图像符号也完全是任意性的、程式化的和无理据的，电影符码可分为感知、认知、传输、情调、象形、图示、体验、情感、修辞、风格和无意识十一大符码，是唯一具有三重分节的符码）。（3）以劳拉·穆尔维、尼克·布朗、达扬、博德里等学者为代表的第二电影符号学或本文修辞策略说（第二电影符号学着眼于影像修辞与观看主体、电影机制与意识形态、视点运用与权力话语、修辞策略与叙事操纵等方面来分析问题）。（4）以米特里、波德威尔为代表的带有综合色彩的电影叙事学，可称之为‘叙事美学与艺术说’（‘叙事美学与艺术说’全面兼顾了现实与符号、内容与形式、客体与主体等各个方面）。”^②

① [加] 安德烈·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，2007年版，第14页。

② 参见李显杰：《电影叙事学：理论和实例》，中国电影出版社，2000年版，第14～22页。

第一章 影视叙事学基本概念

第一节 叙事与电影叙事

波德威尔认为：“我们可以把叙事（narrative）当做是一连串发生在某段时间、某个（些）地点、具有因果关系的事件。通常，一个叙事均由一个状况开始，然后根据因果关系的模式引起一系列的变化；最后，产生一个新的状况，给该叙事一个结局。而我们涉入故事之中的程度，则取决于我们是否了解其中的变化和稳定、因果关系，以及时间和空间的模式。”^① 波德威尔对“叙事”的性质与功能作了界定。罗兰·巴特的论述则更为宽泛，认为叙事不但指虚构作品，而且包括“历史”、社会杂闻等。他在论文《叙事作品结构分析导论》中写道：“世界上叙事作品之多，不计其数；种类浩繁，题材各异。对人类来说，似乎任何材料都适宜于叙事：叙事承载物可以是口头或书面的有声语言、是固定的或活动的画面、是手势，以及所有这些材料的有机混合；叙事遍布于神话、传说、寓言、民间故事、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画（请想一想卡帕齐奥的《圣于絮尔》那幅画）、彩绘玻璃窗、电影、连环画、社会杂闻、会话。而且，以这些几乎无限的形式出现的叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。叙事是与人类历史

^① [美] 大卫·波德威尔、[美] 克里斯汀·汤普森：《电影艺术：形式与风格》，曾伟祯译，世界图书出版公司，2008年版，第90页。

本身共同产生的……”^① 在《什么是电影叙事学》一书中，安德烈·戈德罗和弗朗索瓦·若斯特具体总结了叙事的五个特征：“（1）一个叙事有一个开头和一个结尾（一些影视剧像《星球大战》、《洛奇》避免回答观众提出的所有问题，而设置一些不确定的线索，以便能据此组织新的故事。也有一些影片让我们处于一个没有终点的螺旋状态中。如电影《不朽的女人》，最后的画面简直就是第一幅画面的重演。但是无论是悬置的结尾，还是循环的结尾，都不能改变其作为产品的叙事的本性：任何书本都有最后一页，任何影片都有最后一个镜头，角色人物仅仅在观众的想象中才能继续活下去）。（2）叙事是一个双重的时间段落（一方面是被讲述事件的时间性，另一方面是属于叙述行为本身的时间性。两者的区别如麦茨所指的‘事件所经历的顺序时间’和‘阅览能指段落所用的时间’，后者对于一个文学叙事是阅读所用的时间，对于一个电影叙事是观看所用的时间）。（3）任何叙事都是一种话语（即由陈述句组成的一个系列，必然会反映出一个陈述主体）。（4）叙事的感知使被讲述的事件‘非现实化’（这就是说，当观众涉及叙事时，知道它不是现实）。（5）一个叙事是一系列事件的整体（叙事是一个完成的话语，其中事件是‘基本的单元’，一个镜头的信息可能需要用一系列陈述句加以描述）。”^②

叙事形式广泛运用于各种类型的影视剧中，除了剧情片外，纪录片和动画片也离不开叙事。即使在一些形式独特的先锋电影中也常使用叙事手法。事实上，对于影视媒介来说，影视化叙事是讲故事的唯一方法。其中，剪辑、摄影（像）机运动、画面构图、布光和摄影（像）机位是最重要的叙事手段。而影视化的工具，如摄像机或摄影机则不仅需要记录场面，更需要推进情节发展。对于观众

① 张寅德编选：《叙述学研究》，中国社会科学出版社，1989年版，第2页。转引自李显杰：《电影叙事学：理论和实例》，中国电影出版社，2000年版，第34~35页。

② [加]安德烈·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，2007年版，第16~23页。

而言，理解影视的障碍来自于镜头画面本身的“展现”，而不是像文学语言那样的“述说”。这使得每一格（帧）画面传递出的信息具有潜在的多元的意味。也许正因为如此，“在与观众的关系方面，杂耍蒙太奇的观念完全视观众为受教育者……由于两个或几个镜头的关系完全是作者制造的，在很大程度上是硬性连接的，今天看来多少给人耳提面命的感觉。例如爱森斯坦在《十月》中用孔雀和拿破仑比喻克伦斯基，用竖琴比喻孟什维克，用自行车轮子表现自行车部队的改装”^①。类似这样的影视画面的含义构成丰富多彩，为观众的理解提供了多种可能性乃至某种“偶发性”。如果不加上对白和画外解说，很难想象观众能完全领会导演的这些意图。但这些文学性的手段漂浮于电影的最顶层，如果过多强烈地使用，又会给观众一种强横的美学意味。与文学性语言相比，影视叙述的优势在于不受限于语句的线性连接，可以同时展现多个行动。

另一方面，影视叙述与舞台叙述又有着根本的差异。在舞台叙述中，演员的表演与观众的欣赏活动是同时互动的，而在影视剧剧中，观众看到的是用现在表现以前发生的事；同时影视剧通过剪辑、摄影（像）机运动、画面构图、布光和摄影（像）机位的变化可以很容易地改变观众对演员表演的感知。所有这些操纵画面的机制构成了一个不可见的叙述策源地，学者们将其称为“看不见的叙述者”、“暗隐的叙述者”和“大叙述者”。^②

第二节 影视虚构叙事

影视叙事学的研究重点在于“虚构叙事”的影视。与纪录片、教学片、科技影片等非叙事体影视相比，“虚构性”的影视在表意

① 郝建：《影视类型学》，北京大学出版社，2002年版，第296页。

② 参见[加]安德烈·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，2007年版，第30~31页。