



电影中的

Altman and After

复合叙事

Multiple Narratives in Film

[美] 彼得·F. 帕沙尔 著

Peter F. Parshall

李 鲤 译



世界图书出版公司

电影中的

Altman and After

复合叙事

Multiple Narratives in Film

[美] 彼得·F. 帕沙尔 著
Peter F. Parshall

李 鲤 译

世界图书出版公司

北京·广州·上海·西安

图书在版编目 (C I P) 数据

电影中的复合叙事 / (美) 彼得·F. 帕沙尔 (Peter F. Parshall) 著; 李鲤译. —北京: 世界图书出版有限公司北京分公司, 2017.9

书名原文: Altman and After: Multiple Narratives in Film

ISBN 978-7-5192-2615-2

I. ①电… II. ①彼… ②李… III. ①电影评论—文集 IV. ①J905-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 068686 号

Altman and After: Multiple Narratives in Film

Copyright © by Peter F. Parshall

Published by agreement with the Rowman & Littlefield Publishing Group through the Chinese Connection Agency, a division of The Yao Enterprises, LLC.

All rights reserved.

Simplified Chinese edition copyright:

2017 Beijing World Publishing Corporation, Ltd.

书 名 电影中的复合叙事
DIANYING ZHONG DE FUHE XUSHI

著 者 [美] 彼得·F. 帕沙尔

译 者 李 鲤

责任编辑 郭意飘 陈俞蓓

排版设计 刘敬利

出版发行 世界图书出版有限公司北京分公司

地 址 北京市东城区朝内大街 137 号

邮 编 100010

电 话 010-64038355 (发行) 64037380 (客服) 64033507 (总编室)

网 址 <http://www.wpcbj.com.cn>

邮 箱 wpcbjst@vip.163.com

销 售 新华书店

印 刷 北京博图彩色印刷有限公司

开 本 787 mm × 1092 mm 1/16

印 张 20

字 数 360 千字

版 次 2017 年 9 月第 1 版

印 次 2017 年 9 月第 1 次印刷

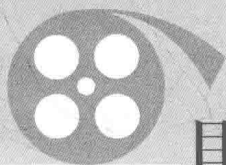
版权登记 01-2014-1507

国际书号 ISBN 978-7-5192-2615-2

定 价 59.00 元

版权所有 翻印必究

(如发现印装质量问题, 请与本公司联系调换)



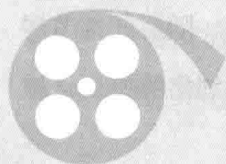
目 录

 绪论 潜力无穷的复合叙事	001
 点彩法叙事	029
1 《纳什维尔》：政客站台，引吭高歌	030
 网状叙事	059
2 《低俗小说》：流行文化的招贴画	060
3 《爱情是狗娘》：恶狗、老鼠、山羊	093
4 《巴黎浮世绘》：电影迷局	123
5 《天堂边缘》：平行人生	155

数据库叙事	183
6 《处女心经》：理想主义的终结	184
7 《罗拉快跑》：柏林迷踪	216
8 《维罗妮卡的双重生活》：心头扯动的红色丝线	248
结论 千头万绪，抽丝剥茧	279
附录 更多有趣的复合叙事电影	291
参考文献	309

绪论

潜力无穷的复合叙事



在电影《卡萨布兰卡》（*Casablanca*, 1942）的第二十五分钟，女主角伊尔莎·劳德（Ilsa Lund）走进了里克美式咖啡馆。这一刻，好莱坞的造梦机器开始缓缓转动。伊尔莎走在丈夫维克多·拉斯洛（Victor Laszlo）的左前方，处于画面前景的位置上。此时，摄影机镜头有意从她身侧的四分之三处向后拉，小心地一直令她处于画框之内，却又不时地用台灯和屏风挡住她，吊足了观众的胃口。伊尔莎身着一袭款式简单的白色套装从屏风后面出现，在咖啡馆昏暗的光线中格外光彩照人。年轻的英格丽·褒曼（Ingrid Bergman）皮肤光洁，笑容羞涩，几乎无须借助摄影机镜头，就令人难以抗拒。她跟随侍者走向餐桌，神情警惕，愈发引起了观众的怜爱。

毫无疑问，伊尔莎心系丈夫的安危。她的丈夫是抵抗组织的领袖，也是纳粹追捕者的首要目标。她并非杞人忧天，海因里希·斯特拉瑟上校（Major Heinrich Strasser）身负抓捕维克多的特殊使命，他已经抵达了卡萨布兰卡。维克多和伊尔莎即将落座，而斯特拉瑟上校的桌子离他们只有一步之遥。观众已在电影的精心安排下获知了种种危险，也因此同伊尔莎一样忧心忡忡，这种担忧将他们同女主角紧紧连在了一起。随后的情节展示了一窝蜂涌入卡萨布兰卡的避难者的窘境。他们无法得到出境签证，被

困于此，走投无路。这似乎预示着维克多和伊尔莎也将在这座城市四处碰壁。影片的故事情节、镜头画面、服装、造型与灯光通力合作，将观众和演员联系得十分紧密，相得益彰。此外，片中的音乐也与剧情无缝衔接，当伊尔莎迈入咖啡馆时，黑人钢琴师山姆（Sam）正在演奏《谈情说爱》（*Speak to Me of Love*），含蓄地表达了爱情这一叙事核心主题。

让观众对主角产生强烈的情感认同，是好莱坞经典影片的核心特征之一。不过，坚定不移地推动剧情向前发展也当属其核心特征之一。目标驱使主要人物有所行动（里克想保护伊尔莎远离危险），但一路上障碍重重（斯特拉瑟上校要逮捕维克多），最后期限步步逼近，压力倍增（前往里斯本的飞机马上就要起飞了）。非关键情节略去不表（维克多的抵抗组织会议），留在电影中的每一个场景都在最紧张的高潮处被剪断，情节发展迅速紧凑。这一切造就了一个戏剧性的世界，其中的每一个决定都生死攸关，扣人心弦，每一个角色都备受关注，充满活力。强烈的体验令观众在故事中沉醉忘我，难以自拔，与浪漫世界中魅力四射的主角们情感相依。这种电影形式使观众从人类存在的本质层面与角色产生共鸣，从而进一步为电影形式背后的诉求提供了强有力的支撑。也就是说，这种叙事结构表明了一种抚慰人心的世界观：人生自有其意义。摄影机时刻对准影片中的主要角色，令其一举一动都成为电影世界里的至关重要之事。紧密的因果关系结构支持着如下观念：理性行为能够解决问题，创造大团圆的结局。从内心深处来讲，我们都害怕身如浮萍，飘零于尘世之中不能自己。所幸世界并非如此，我们成功穿越风暴，驶向某个安全的港湾。现实世界中的各种不确定性无孔不入，充斥于生活之中，无怪乎我们十分乐意退回到远离麻烦的电影世界里去。在这里，我们自身的价值得以维系。如果有导演将这些屡试不爽的准则弃之不用，如果他对世界的看法不那么乐观，也不那么肯定，那他就是在自毁前程。

奥特曼的反叛

不过，在电影《纳什维尔》（*Nashville*, 1975）中，罗伯特·奥特曼（Robert Altman）恰恰抛弃了一切好莱坞电影的金科玉律。在他的电影中至少有二十四个角色，这令观众无法对其中任何一个产生过于强烈的认同感。影片中的其他表现形式也削弱了观众和角色之间的情感联系。奥特曼总是让摄影机与被摄对象保持一定的距离，几乎不用近景及特写镜头，整部影片都没有使用正/反打镜头（《卡萨布兰卡》中差不多有一半的镜头都是以正/反打的方式进行拍摄的，当里克和伊尔莎深情对望时，我们也深深地融入其中）。《纳什维尔》的画面中经常“挤满了”很多人，弄得我们不知道该去注意谁。音轨也忙得不可开交，各种声音交叠杂糅，核心对话有时几不可闻。与此同时，电影中也没有线性发展的故事情节，仅仅展现了纳什维尔城为期五天的日常生活。摄影机在不同的场景之间来回切换，每一天都要让二十四个角色全部露脸（其实，电影的叙事并非初看之下那般随意，只是不像好莱坞电影那样线性发展罢了）。罔顾电影制作的金科玉律所带来的恶果在《纳什维尔》身上一一应验：该片的票房惨败，被同期上映的由斯皮尔伯格（Spielberg）执导的《大白鲨》（*Jaws*, 1975）碾压得体无完肤。^①但《纳什维尔》如今被奉为经典，海伦娜·齐撒（Helene Keyssar）将该片称为“（二十世纪）七十年代最重要的电影”（Helene Keyssar, 1991）。该片不断展现各种细节，细致入微地描绘了美国建国二百周年时的社会文化图景。奥特曼情愿放弃安全有效的经典情节套路，以此换取复杂的叙事结构所

^① 《纳什维尔》在上映后的三十年间共获得了一千一百万美元的票房收入，《大白鲨》的票房收入则为四亿美元。

带来的丰富意蕴和内涵。

奥特曼的实验占尽天时，他的职业生涯之初正赶上二十世纪六七十年代的改革先锋们对好莱坞大制片厂模式提出挑战之时。这些改革先锋是马丁·斯科塞斯（Martin Scorsese）、乔治·卢卡斯（George Lucas）、迈克·尼科尔斯（Mike Nichols）、弗朗西斯·福特·科波拉（Francis Ford Coppola）、阿瑟·佩恩（Arthur Penn）、斯坦利·库布里克（Stanley Kubrick），以及他们的许多同人。不幸的是，他们的改革十分短命，只持续了十年左右。虽然一些早期的作品曾一鸣惊人——如阿瑟·佩恩的《雌雄大盗》（*Bonnie and Clyde*, 1967）和迈克·尼科尔斯的《毕业生》（*The Graduate*, 1967），但经典模式很快又收复失地、占据上风。奥特曼的反叛者伙伴们要么重新进入制片厂体系，要么慢慢淡出公众的视野。电影风格和故事情节上的探索很快为好莱坞叙事模式所用，成功的电影继续遵从核心故事线原则——《教父》（*The Godfather*, 1972）和《大白鲨》均是如此——这些电影都出自此前的改革者之手。乔治·卢卡斯在《美国风情画》（*American Graffiti*, 1973）中使用的多故事线交织模式创意非凡，但在《星球大战》（*Star Wars*, 1977）中他全面撤退，采用了程式化的单线叙事模式（配合精彩的特效作为补充）。奥特曼则醉心于创造多声部合奏，将各种叙事线交织起来，这种叙事模式初创于他在1970年拍摄的电影《陆军野战医院》（*M*A*S*H*）中。他执导的许多电影都遵从了核心叙事线原则——《空中怪客》（*Brewster McCloud*, 1970）、《花村》（*McCabe and Mrs. Miller*, 1971）和《漫长的告别》（*The Long Goodbye*, 1973）均是如此。但自《纳什维尔》之后，也有不少奥特曼执导的电影采用了交织叙事线模式：《婚礼》（*A Wedding*, 1978）、《银色·性·男女》（*Short Cuts*, 1993）、《云裳风暴》（*Prêt-à-Porter*, 1994）、《堪萨斯情仇》（*Kansas City*, 1996）、《高斯福庄园》（*Gosford*

Park, 2001)、《浮生若舞》(*The Company*, 2003)和《牧场之家好作伴》(*A Prairie Home Companion*, 2006)。奥特曼以《纳什维尔》超越了他所在的时代。虽然其他叙事结构方面的探索仍在继续——例如,伍迪·艾伦(Woody Allen)的复合叙事电影《汉娜姐妹》(*Hannah and Her Sisters*, 1986)和《罪与错》(*Crimes and Misdemeanors*, 1989),但电影叙事模式的真正颠覆直到《纳什维尔》上映十五年后才出现。

九十年代的叙事革命

二十世纪八十年代,独立电影运动硕果累累,许多导演开始颠覆叙事常规,其自由程度前所未有的。《低俗小说》(*Pulp Fiction*, 1994)打乱了三个故事的叙事时序。《土拨鼠之日》(*Groundhog Day*, 1993)不断重复一天之内发生的事件,直到主角终于顿悟。《记忆碎片》(*Memento*, 2000)则采用倒叙的手法讲述故事。格斯·范·桑特(Gus Van Sant)以客观的视角拍摄了展示真实生活的电影《大象》(*Elephant*, 2003)和《最后的日子》(*Last Days*, 2005),令观众绞尽脑汁去参透其含义。《改编剧本》(*Adaptation*, 2002)和《游泳池》(*Swimming Pool*, 2003)则表明叙事规则可以掌控真实世界。在大卫·芬奇(David Fincher)拍摄的《搏击俱乐部》(*Fight Club*, 1999)中,叙述者具有双重人格。《美丽心灵》(*A Beautiful Mind*, 2001)将约翰·纳什(John Nash)因精神分裂产生的幻觉表现得亦真亦幻。《美丽心灵的永恒阳光》(*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004)将客观现实抛到九霄云外,力图呈现主角的内在思维意识是如何运作的。这些新的叙事模式——珍妮特·斯塔格(Janet Staiger)用术语“复合叙事”(complex narratives)来概括它们(Jane Staiger, 2006)——并未统治观影市场,但它们已被受众广为接受。

二十世纪九十年代的独立电影运动在接下来的十年中慢慢衰退，许多革新者都回归到了“标准”叙事模式之中——与前一个探索时期一模一样。好莱坞经典叙事模式的强大之处在于能够吸收各种新潮流。二十世纪三十年代，它吸收了由外国导演带来的新思维，四十年代的黑色电影则借鉴了德国表现主义流派的诸多元素，后来又吸收了被称为“新浪潮”导演的探索成果（David Bordwell，2006）。这次叙事探索的成果不可抗拒，形式极其丰富——查尔斯·雷米莱兹·伯格（Charles Ramirez Berg）定义了不下十二种“反叛”标准叙事结构的形式（Charles Ramirez Berg，2006），这为电影形式的探索提供了诸多可能。与此同时，电影批评者也开始同电影制作者一起研究这些新形式。沃伦·布克兰（Warren Buckland）在文集《非线性叙事电影》（*Puzzle Films*）中，仔细审视了那些故意误导观众的电影，如反映当代社会碎片化现实的电影《灵异第六感》（*The Sixth Sense*，1999）和《美丽心灵》。艾伦·卡梅隆（Alan Cameron）在《当代电影之模块叙事》（*Modular Narratives in Contemporary Cinema*）一书中研究了诸如《低俗小说》那类打乱了叙事时序的电影，认为它们展现了人类对时间的全新理解（Jonathan Eig，2003）。大卫·波德维尔（David Bordwell）尤其深入研究了复合叙事模式，告诉我们这些新形式如何吸取了传统叙事的优势，在扭曲、翻转故事的同时牢牢吸引住观众的注意力。

鉴于复合叙事在形式上丰富多样的现状，本书并不打算将所有的形式都纳入探讨之中。实际上，本书只关注两种模式：讲述若干故事的电影和将同一个故事以不同方式进行多次讲述的电影。通过审视这些电影，一个核心的问题逐渐浮出水面：这些叙事形式是否取得了伟大的艺术成就？甘冒放弃经典叙事结构的风险，总要有所收获作为补偿才行。显然，我们得到了新颖脱俗的方法。波德维尔认为，电影工作者一边给观众讲述他们

听得懂的故事，一边不断在其中加入各种新元素，持续引导观众的期待，吊足观众的胃口。自二十世纪八十年代的电视剧《山街蓝调》（*Hill Street Blues*）采用了叙事线相互交织的方式以来，电影制作者们更加确信观众能够接受这类影视作品。《低俗小说》获得的巨大成功证明，同时讲述若干故事、打乱时序、变换风格、卡通化、随性添加暴力元素……所有这些混合在一起时，观众看得如饥似渴。它的成功反过来也吸引了其他导演想方设法使用其他策略取悦观众。这些新策略充满革新精神，远非大爆炸场面和华丽的电脑特效可比。可惜在某些电影中，叙事的新形式仅用于令疲软的剧情重现活力，有哗众取宠之嫌。但另外一些更加严肃的电影工作者则敞开怀抱接纳复合叙事，这完全是因为它开拓了新的艺术可能性。这些电影人与小说家一样，急于发掘讲述故事和描绘世界的全新方式。

八部佳作

我们在本书中选择了八部电影作为主要的研究对象。有些电影玩弄叙事技巧，挑逗观众的欲望，缺乏严肃的主题以及令人信服的艺术洞察力。不过，我选择的影片并非如此肤浅之作。总体而言，它们属于小成本独立电影而非主流商业电影。尽管有些大制作也采用了复合叙事手法，但它们从未在艺术上取得显著成就。相比之下，本书中选择的独立电影导演——奥特曼、伊纳里多（*Iñárritu*）、塔伦蒂诺（*Tarantino*）、阿金（*Akin*）、哈内克（*Haneke*）、提克威（*Tykwer*）、洪尚秀（*Sang-soo Hong*）以及基耶斯洛夫斯基（*Kieślowski*）——都以创造力超凡脱俗著称。在这些电影中，《低俗小说》既叫好又叫座，也许会被认作“主流商业电影”，本书将这部电影也囊括其中，不仅仅因为影片本身的革新精神，也因为这部电影逐渐被误认为是在纯粹取悦大众，缺乏严肃的内涵。正因此种误解，达纳·伯

兰（Dana Polan）在他长达八十页的电影研究文章中，称这部电影“形式大于内容”（Dana Polan, 2000）——这个结论实在太草率了。这八部电影中的每一部，都在某些重要的风格层面拓展了电影语汇。许多其他导演和影片本来也应入选，但这八部电影涵盖了广泛的地理版图，跨越了三十多年的影史历程，向我们展现出这次叙事革新影响范围之广，持续时间之长。

此外，选择这八部电影的一个重要原因在于，这些电影分属两种类型，这两种类型既相互对立，又有内在一致性。八部电影中的五部可被归于多重情节电影（multi-plot films）。传统叙事往往在单一叙事线中表现有限的几个人物，但这些电影交织讲述了两三个甚至多个故事——比如《纳什维尔》。每部电影的表现形式各不相同，均采用独特的艺术手法，用以呈现截然不同的影像世界。另外三部电影属于另一个类别多重选择电影（multiple-draft film），它们把同一个故事讲了两次甚至三次，电影人似乎想要探索不同的结果。虽然这两种类型差异很大，但它们都有一个共同的核心特点：主题通过各种电影元素一再复现，多重情节电影注重趋同，而多重选择电影则强调差异。因此，多重情节电影经常揭示交织的故事彼此之间的联系，彰显人类的共性。在目睹电影人物经历了相似的人生坎坷之后，我们“注意到这些角色彼此之间是如何类似，或者如何天差地别的”。相形之下，多重选择电影令我们将关注焦点放在看待同一个故事时，相互冲突的不同视角上。在以上两类电影中，观众均可通过对主题的类比或对比，深刻地领悟电影内涵。这八部电影共同向我们展现出电影人如何饶有兴味地探索复合叙事形式中包含的种种可能。

多重情节电影与合奏电影

我们已经对多重情节电影和多重选择电影有了大致的概念，现在，

让我们简要回顾一下复合叙事大类中这两种叙事形式的发展历史和理论基础。先来看一下多重情节电影。我们必须将这类电影同另一个与之相关的电影类别——合奏电影（ensemble film），区分开来。诚然，好莱坞电影总是只有一两个主要的角色，不过自电影诞生以来，有多个主人公的电影便一直存在。在大制片厂模式下，如果极尽可能地在一部电影中网罗众多大明星，这部电影就很可能大卖。因此在汉斯·莱斯纳（Hence Reisner）的电影《1929 好莱坞滑稽剧》（*The Hollywood Revue of 1929*）中，杰克·本尼（Jack Benny）和康拉德·那吉尔（Conrad Nagel）表演了《典礼大师》（*Master of Ceremony*）的经典桥段，约翰·吉尔伯特（John Gilbert）与诺玛·希拉（Norma Shearer）为观众演绎了《罗密欧与朱丽叶》（*Romeo and Juliet*），劳莱和哈代（Laurel and Hardy）也加盟了该片。诚如片名所言，该片就是一场主要展现演员康拉德·那吉尔表演才能的滑稽剧。二十世纪三十年代的另外一些电影，尤其是那些群星汇集的电影，已经将散碎的情节串联起来，发展成单一完整的故事。乔治·库克（George Cukor）的电影《女人们》（*The Women*, 1939）描绘了一群怂恿伙伴离婚的闺密。影片中显现出一丝多重情节叙事的影子，每个女人都有自己的故事背景，但是她们在男女关系方面却都有同样的遭遇。但这部电影仍有一个强大的核心情节，即海因斯太太（Mrs. Haines）是如何摆脱对闺密的依赖，重返丈夫的怀抱的。

三十年代之后，几乎所有多明星出演的大制片厂电影都采用了这种合奏电影的模式。^① 在六七十年代，这种电影模式大受欢迎，《纽伦堡大审判》（*Judgment at Nuremberg*, 1961）、《华府千秋》（*Advise and Consent*, 1962）及《西部开拓史》（*How the West Was Won*, 1962）均

① 关于此类电影的更多讨论参见玛利亚·德尔·玛·阿兹柯娜（Maria del Mar Azcona）的著作《多主人公电影》（*The Multi-Protagonist Film*）。

采用了此种叙事模式，众多明星带来的票房吸引力减少了高成本、大制作的风险。这一时期，另外一种极受欢迎的叙事形式是讲述一群人的冒险故事。从比利·怀尔德（Billy Wilder）的《战地军魂》（*Stalag 17*, 1953）到罗伯特·奥尔德里奇（Robert Aldrich）的《十二金刚》（*The Dirty Dozen*, 1967），以及《海神号历险记》（*The Poseidon Adventure*, 1972）这类灾难片，虽然观众的注意力还是会分散到每一个人物身上，但故事中仍有一个基础叙事主线，要么是逃脱纳粹集中营，要么是逃脱正在沉没的邮轮。这一时期的电影，像《罗宾七侠》（*Robin and the 7 Hoods*, 1964）中那样滑稽打闹的场面可能越来越多，但片中人物几乎没有任何发展变化，剧情走向也全在预料之中，两者彼此相抵消，观众还是能够轻松地跟上电影的节奏。

在电影诞生初期，合奏电影时有出现，多重叙事电影却难觅踪影，只有一部此类电影获得成功。米高梅电影公司出品的电影《大饭店》（*Grand Hotel*, 1932）交织讲述了四个故事，影片虽俗套陈腐，但星光璀璨。联合出演者有葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）、约翰·巴里摩尔（John Barrymore）、莱昂纳尔·巴里摩尔（Lionel Barrymore）、琼·克劳馥（Joan Crawford）及华莱士·比里（Wallace Beery）。这是一部真正的多重情节电影，每个独立的故事都发生在柏林的一家豪华大饭店中。尽管影片的情节十分俗套，但《大饭店》收获了不菲的票房，并荣获奥斯卡最佳影片奖，成为后世各类模仿与重制电影之滥觞，如《柏林饭店》（*Godfrey*, 1945）以及《饭店》（*Hotel*, 1967）等。除了这部早期的成功之作，经典好莱坞时期采用多重情节叙事的影片只零星出现，如《曼哈顿故事》（*Tales of Manhattan*, 1942）。好莱坞电影形式的保守不足为奇，在二十世纪二十年代，经多方不断努力，好莱坞终于将电影业从只制作短片拓展到生产标准时长的故事片，并规范了故事结构。紧接着，

由于有声电影的出现、经济大萧条、大制片厂崛起以及《海斯法典》(Hays Code)的出台等原因,电影业震荡激烈,发生巨变。这也就无怪乎死守大制片厂模式能带来票房保障的金科玉律了。

同好莱坞一样,欧洲电影导演也十分喜爱采用核心情节叙事,不过他们偶尔也有关于叙事形式的探索。让·雷诺阿(Jean Renoir)和奥特曼一样领先于自己所处的时代。他在1939年拍摄了电影《游戏规则》(*Rules of the Game*),通过描绘巴黎郊区乡村大宅中的主仆宾客及各色人等,展现了二战前夕法国中产阶级道德沦丧的情景。雷诺阿的“社会风俗画”同奥特曼的一样压抑,令当时的观众和评论家心生厌恶。直到二十年以后法国电影新浪潮运动的崛起,对电影叙事形式的探索才再度恢复生机。那一时期的大多数电影热衷于戏仿类型电影,但雅克·里维特(Jacques Rivette)在影片《巴黎属于我们》(*Paris nous appartient*, 1961)和《疯狂之爱》(*L'amour fou*, 1969)中采用了多重情节叙事。雅克·塔蒂(Jacques Tati)擅长用合奏电影来制造喜剧效果,我们从他的《玩乐时间》(*Play Time*, 1967)中便可见一斑。影片没有真正的情节线索,多个人物轮番登场,还有许多插科打诨的戏谑场面。罗伯特·布列松(Robert Bresson)则在电影《驴子巴勒达扎》(*Au hasard Balthazar*, 1966)中进行了一项有趣的探索:随着驴子被不停转手,影片将许多短小的情节片段串联起来。这一时期,欧洲其他国家的多主人公电影也出现了不少佳作,包括费德里科·费里尼(Federico Fellini)的《浪荡儿》(*I vitelloni*, 1953)、奥塔·埃索里亚尼(Otar Iosseliani)的《四月》(*April*, 1961)以及安东尼·阿斯奎斯(Anthony Asquith)的《黄色香车》(*The Yellow Rolls-Royce*, 1964)。这些探索与二十世纪六十年代新好莱坞电影中的探索一样,拓展了标准叙事的边界,但影响甚微。

经过多年的沉寂之后,多重情节叙事作为复合叙事的一个分支,在