

魔法师 的世界 ：

电影叙事的观念与表达

孙承健 著

The World of *Magicians*:
The Concept and Expression
of
Film Narrative

魔法师 的世界 ：

电影叙事的观念与表达

孙承健 著

The World of *Magicians*:
The Concept and Expression
of
Film Narrative

CIP 中国电影出版社
2017·北京

图书在版编目(CIP)数据

“魔法师”的世界：电影叙事的观念与表达 / 孙承健著. —北京：中国电影出版社，2017. 12

ISBN 978-7-106-04860-0

I. ①魔… II. ①孙… III. ①电影—叙述学—研究
IV. ①J904

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第321419号

责任编辑：卢红丹

封面设计：吕楠楠

版式设计：吕楠楠

责任校对：孙 健

责任印制：张玉民

“魔法师”的世界：电影叙事的观念与表达

孙承健 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编100013

电话：64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部) Email:cfpygb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2017年12月第1版 2017年12月北京第1次印刷

规 格 开本/155毫米×230毫米 1/16

印张/15.5 字数/170千字

书 号 ISBN 978-7-106-04860-0/J · 1996

定 价 40.00元

目 录

001 / 序

“魔法师”的世界及其深层期待

021 / 第1章

记录“人性弱点”的卡片及其戏剧性价值

037 / 第2章

从抽象概念到完整故事：“可述性”及最基本事件构成

072 / 第3章

“不稳定性”：叙事进程的戏剧性张力

096 / 第4章

以“卷入”为前提的信息、时间与悬念

122 /	第5章
	“节外生枝”与效果预设的文本张力
155 /	第6章
	角色的社会性：欲望与“指令”编码
192 /	第7章
	价值预设与叙事中的价值观冲突
214 /	第8章
	叙事及其“道德前提”
239 /	参考文献

序

“魔法师”的世界及其深层期待

“叙事不仅仅是故事，而且也是行动，某人在某个场合出于某种目的对某人讲一个故事。”¹——詹姆斯·费伦（James Phelan）

一、“魔法师”及其“奇妙的天地”

出生于俄罗斯的美国著名文学家，小说《洛丽塔》（*Lolita*）的作者弗拉基米尔·纳博科夫（Vladimir Vladimirovich Nabokov）认为，“对于一个天才的作家来说，所谓的真实生活是不存在的：他必须创造一个真实以及它的必然后果。”²正因为如此，“没有一件艺术品不是独创一个新天地。”对于一部艺术作品而言，“我们要把它当作一件同我们所了解的世界没有任何明显联系的崭新的东西来对待。”也正是基于这样一种观点，纳博科夫坚持认为，一个伟大的作家至少需要具备三种要素，“我们可以从三个方面来看待一个作家：他是讲故事的人，教育家和魔法师。一个大作家集三者

1 [美]詹姆斯·费伦：《作为修辞的叙事：技巧、读者、伦理、意识形态》[M]，陈永国译，北京：北京大学出版社，2002年版，第14页。

2 [美]弗拉基米尔·纳博科夫：《文学讲稿》[M]，申慧辉等译，北京：生活读书新知三联书店，1991年版，第29页。

于一身，但魔法师是其中最重要的因素，他之所以成为大作家，得力于此。”¹显然，对于纳博科夫而言，“魔法师”这一命名及其意义的内涵所指，所代表着的是非凡的艺术创造性。并且，更为重要的是，这种非凡的艺术创造性并不是对现实的“逼真”模仿，现实只是“一些杂乱无章的东西”。而作为“魔法师”的作家或者是编剧，实际上所要创造的是一个“奇妙的天地”。正是在这样一个“奇妙的天地”之中，人们基于现实与文化经验中的存在与虚无、真实与荒诞间的边界，被这些“魔法师”们借助于一种“合乎情理”的艺术想象，予以有力地穿刺。于是，那些隐匿在理性、秩序的边缘，与混沌、荒芜交织在一起的人性弱点及其欲望诉求，无以遮蔽地浮出水面，露出了其本质面目。而现实中的荒诞，与荒诞中所呈现出的真实，互为交错，从而使这个“奇妙的天地”，更值得反思与回味。

纳博科夫所言，虽然是针对文学，但在根本上也同样适用于电影。并且，“魔法师”这一命名，实际上更适用于电影编剧。在现实的创作实践之中，许多创作者在不同的创作阶段，都可能出现令人焦灼的灵感缺失现象，甚至是无从下笔的焦躁体验。这其中所涉及的一个重要问题，即是在观念的无意识层面，往往已然陷入了那种现实逻辑的羁绊与惯例思维的樊笼之中，而无所觉醒，甚至是难以自拔。其次，也与创作者在叙事观念的认知层面存在着的一些观念误区与认知缺陷，不可分割。并且，较之一般意义上的创作焦虑，实际上，从根本上解决观念认知的问题则更

1 [美]弗拉基米尔·纳博科夫：《文学讲稿》[M]，申慧辉等译，北京：生活读书新知三联书店，1991年版，第19、25页。

为重要。对此，纳博科夫在其《文学讲稿》一书中，对文学叙事的观念，提供了这样一种形象的阐释：“一个孩子从尼安德特峡谷里跑出来大叫‘狼来了’，而背后果然紧跟着一只大灰狼——这不成其为文学；孩子大叫‘狼来了’而背后并没有狼——这才是文学。”为此，纳博科夫宣称，“在一个孩子边跑边喊狼来了、狼来了，而他后面根本没有狼的那一天，就诞生了文学。”显然，在纳博科夫看来，叙事并不是对自然与现实事件的简单记录与复制，“文学是创造，小说是虚构”。这也即意味着，超越现实逻辑，超越凡俗的艺术想象，是叙事作品得以产生“魔术般神奇力量”的根本之所在。

正是基于这样一种认知与观念的逻辑前提，纳博科夫甚至认为“说某一篇小说是真人真事，这简直是侮辱了艺术，也侮辱了真实”。因此，在纳博科夫看来，“伟大的小说都是了不起的神话故事。”而所谓的神话故事，自然是有关神灵们的故事。在“万物有灵”，一切都被“人格化”了的同时，神话故事本身，也使这个世界更具魔幻性，使人们对生命更具有某种敬畏之感，对未知、以及对自然的力量，也更具有某种恐惧与期待。与此同时，神话故事中所蕴含着的各种母题（motif）所折射出的，恰恰是人类祖先对于世界的认知、理解，以及对于世界的想象。在这些想象之中，不可避免地杂糅了更多主观化的“捏造”，并且，由“捏造”所型构的幻象某种意义上而言，恰恰构成了叙事作品的“魔术般神奇力量”。正因为如此，纳博科夫认为，在“狼来了”的故事中，“艺术的魔力在于孩子有意捏造出来的那只狼身上，也就是他对狼的幻觉；于是他的恶作剧就构成了一篇成功的故事。他终于被狼

吃了，从此，坐在篝火旁边讲这个故事，就带上了一层警世危言的色彩。但那个孩子是小魔法师，是发明家。”¹

显而易见，虽然纳博科夫的观点具有对“艺术性”的某种偏执，但这些富有价值的观点，却能够提供给人们更多有关叙事艺术及其创作实践的启示。其中，有关“魔法师”的艺术身份及其属性界定，以及有关“狼来了”故事中，孩子作为小魔法师和发明家的观点，在价值取向及其意义评判层面，与人们通过教育和社会化过程所习得的，那种针对“谎言”及其“警世”化的社会功能观念，显然存在着一定的差异。纳博科夫所看重的艺术的社会功能及其社会价值，更在于叙事作品所具有的那种非凡的创造性本身。

或许有人认为，这种具有神话般魔法魅力的艺术创造性，并不完全适用于现实主义的表达需求，叙事作品要反映现实和表达现实，必然要遵循一种现实主义的创作思想与表达范式。这样一种观念认知，显然是对现实主义的一种狭义而刻板的理解所导致。正如澳大利亚电影学者格雷姆·特纳（Graeme Turner）所指出的，“电影并不反映或者记录现实，像其他的再现媒体一样，它通过文化中的符码、惯例、神话及意识形态，并通过媒体特定的表意实践，对现实的图像进行建构和‘再现’。”²正因为如此，在很大程度上，现实主义实际上可以被视为一种创作方法，一种蕴含着追求“真实性”的观念和态度。但真实性并不等同于对现实与

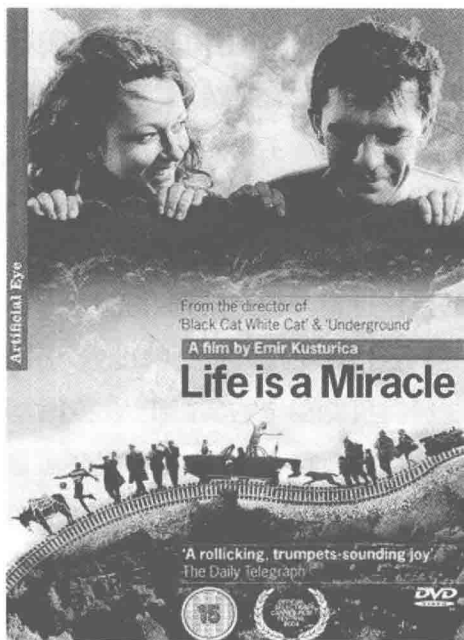
1 [美] 弗拉基米尔·纳博科夫：《文学讲稿》[M]，申慧辉等译，北京：生活读书新知三联书店，1991年版，前言第24、25页。

2 [澳] 格雷姆·特纳：《电影作为社会实践（第4版）》[M]，高红岩译，北京：北京大学出版社，2010年版，第177页。

客观存在的简单复制与描摹，也并不排斥艺术创造性，相反地，基于事物本质及其真实性的追求，恰恰需要这种非凡的艺术创造性。

事实上，创作者并不需要被各种主义的观念所禁锢。许多时候，针对一部优秀的电影作品，人们甚至无法给予某种“主义”的明确界定。任何主义，或者主什么义，都有其自身的局限性，在艺术的真实性面前并不具有绝对的价值和意义，创作者无需将自己的创作实践，生搬硬套至哪种主义的范式之中。南斯拉夫著名导演埃米尔·库斯图里卡（Emir Kusturica）曾经执导过一部影片，中文片名为《生命是个奇迹》（*Life is a Miracle*）。这部充斥着浪漫、夸张、荒诞、幽默、甚至是类似“漫画式”叙事风格的影片，显然无法简单地明确归类为哪种主义的作品。但创作者超凡的艺术想象力和创造性，以及对战争、人性与情感的极具现实观照的反思，足以使观众产生强烈的认同，从而使作品本身，呈现出极具真实性的内在张力。

然而，如果仅仅认识到这样一个层次，或者说



《生命是个奇迹》英文版海报

是一个故事的层次，实际上在思维与认知的观念层面，依然是囿于一种普通批评者的视点。影片之所以具有某种魔法魅力，更重要的还在于，创作者有效地创造了一个纳博科夫意义上的“奇妙的天地”。并且，这个“奇妙的天地”不仅仅是观众可见的，那种物理空间层次上的构成关系，诸如创作者将这一故事设置在波斯尼亚山区铁路线旁的小镇，一个原本如“桃花源”般，充满着祥和、浪漫、欢乐的地方等等。实际上，这个“奇妙的天地”还同时包含着围绕这个故事为中心，向外拓展、辐射与延伸想象的一个更大的空间场域，这个场域即是一个文本的“世界”。就如同黑夜里在一片空旷的草原上，有一盏明亮的灯，创作者所要讲述的是有关这个灯的故事，而灯光所辐射的则是更大一个场域。并且，这一场域的存在，某种意义上而言，为故事的发生、发展，提供了一种“合乎情理”的逻辑前提。因此，虽然这个世界的边界是模糊的，不确定的，但在观众的内心之中，这个世界却是存在的。这个世界与现实世界之间，既具有某种不可分割的内在联系，同时，又具有相对的独立性。也即是说，这个世界有其自身的运作逻辑与秩序规则。正因为如此，从创作实践的角度而言，虽然创作者仅仅只是要讲述一个精彩的故事，但是在根本上，“魔法师”所要创造的实际上是一个世界，一个有别于现实世界的世界。在这个世界之中，故事是不可替代的，具有统摄力量的主体。

实际上，就宏观的叙事策略而言，大多好莱坞电影都会着力打造一个既区别于现实世界，又能够自成体系的特殊世界，或者说是一种异域世界。诸如西部的荒蛮世界、城市的地下世界，以及异时空的僵尸世界、魔法世界，甚至是科幻的未来世界、外太

空世界等等。在这些“魔法师”所创造的世界之中，孕育和生产了众多精彩的故事，诸如《大地惊雷》《木乃伊》《盗梦空间》《哈利·波特》《阿凡达》《银河护卫队》等等，都可以说是这些异域世界的产物。事实上，几乎每一部影片，都可谓“自成体系”的不同于现实世界的特殊世界，而“体系”所指涉的恰恰是一种有别于现实世界的，属于虚构与异域世界的一整套秩序规则。这种秩序规则也在根本上，构成了整体叙事的逻辑起点。并且，秩序规则得以有效建构的基础，是基于创作者、电影文本与观众之间所形成的某种约定性。这种约定性的产生，自然与文化无意识层面，不同的文化传统与文化范式所型构起的整体人文观念，密切相关。人既是文化的创造者，同时也被文化所创造。正如中国传统的武侠电影、玄幻类电影等所具有的江湖世界、鬼妖世界一样，异域世界中的秩序规则所折射出的，实际上是文化中的人的某种精神指向。

然而，与好莱坞电影相比，当下中国电影的整体叙事策略，似乎缺少这样一种特殊世界，或者说是异域世界的创造意识。这样一种现象的形成，当然有其历史和现实的多重因素。这一现象也导致在创作表达层面，当下中国电影只是不断地复制和挖掘传统文化中异世界的文化元素与精神意象，而缺乏新的创造性。这其中所涉及的一个有关认识论层面的重要问题，即是创作者对于异世界的认知和理解，并不是建立在构建一个有别于现实世界的秩序规则层面，而是在消费娱乐层面，将异世界的各种视觉元素，作为一种文本消费的符号，不断地复制并予以娱乐化的消费。其中所缺失的，正是针对虚构与异域世界的秩序规则的创造

性，而这恰恰是涉及一个叙事文本内在精神指向最核心的问题。

二、合乎情理的“不可能”及深层期待

然而，人们为何要在现实世界之外，“费尽心机”地创造出这样一些虚构的世界，或者说，人们为何愿意将现实中的自我，放逐并沉迷于这样一些虚构的世界之中，去获得一种“超现实”的快感体验。其实答案并不复杂，既在于这些虚构世界中，所具有的某种“魔法”魅力，已然超越了人们的现实与文化经验；同时更在于这一虚构世界所带给人们的，显然是现实世界所无法提供的想象、期待与满足。但是，正如詹姆斯·费伦所指出的，一部叙事作品所具有的魔法魅力，不仅仅在于创作者如何表达，更在于叙事进程中如何有效地唤起，并且严密地编织了观众在认知、情感，以及价值信仰与伦理道德等方面的反应。

正因为如此，从读者或观众接受的角度而言，叙事作品的艺术创造性，所涉及的最核心的问题即是“合乎情理”的可接受性。英美新批评的重要代表人物艾·阿·瑞恰慈（Ivor Armstrong Richards）在谈及叙事作品的“可接受性”时，曾经引用亚里士多德的经典话语，明确指出，“与其不合乎情理的‘可能’，不如合乎情理的‘不可能’。”¹为此，瑞恰慈以英国启蒙时期著名作家丹尼尔·笛福（Daniel Defoe）的著名文学作品《鲁宾逊漂流记》为

1 [英]艾·阿·瑞恰慈：《语言的两种用法》，转引自：伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》（下）[M]，北京：北京大学出版社，1987年版，第67页。（另一翻译是：“合乎情理的不可能胜于不合情理的可能”）

例，针对文学作品中有文本及其叙述对象的“真实性”与“可接受性”问题进行了一系列分析和阐释。在瑞恰慈看来，“‘真’另外一个最通常的意义是‘可接受性’。《鲁宾逊漂流记》之所以‘真’是因为其中所叙述的事情可以被我们接受，其所以可以被我们接受是为了叙述的效果的缘故，而不是因为故事符合一个名叫亚历山大·塞尔科克或另一个人所经历的事实……正是在这一意义上，‘真’才等于‘内在必然性’或正确性。所谓‘真’或‘内在必然’的东西指的是能够完成或能够符合其余的经验的东西，它在引起我们有条理的反应中，不论是美或其他的反应，起着辅助合作的作用。”¹正因为如此，在瑞恰慈看来，艺术创作作为一种具有创造性的文化实践与表意活动，无需从严格的现实逻辑与客观准确性层面，对文本叙述的情节内容予以过度的考证或分析，文本叙述的故事和人物，之所以“可以被我们接受”是因为“合乎情理”，而所谓的“真”则正是基于可接受性的一种“内在必然性”。

事实上瑞恰慈所言，对于创作实践具有极其重要的启示性价值。某种意义上而言，“合乎情理”的“不可能”，恰恰是构成一种戏剧性逻辑之所在。如果有人说，西湖里的一条鱼，死于一场意外的车祸。从惯例思维和既定认知经验的角度，看似是不可能发生的事件，但如果创作者能够合理地运用创造性的思维与艺术想象，予以“合乎情理”的戏剧性建构，“不可能”即可转化为一种极具叙事魅力的，能够为观众所接受、所认同的“可能”。但是

1 [英]艾·阿·瑞恰慈：《语言的两种用法》，转引自：伍鑫甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》（下）[M]，北京：北京大学出版社，1987年版，第68页。

需要指出的是，这样一种戏剧性逻辑，并不排斥叙事进程中各种细节的真实表达。某种意义上而言，电影是细节的艺术，其艺术的“真实性”恰恰在于精致的细节安排。

显然，瑞恰慈有关“真实性”与“内在必然性”，以及其“合乎情理”的“可接受性”的相关阐述，对于叙事作品的意义表达与接受而言，具有其重要的理论价值。但是，不可否认的是，在此过程之中瑞恰慈所忽视的一个重要问题，恰恰是基于受众接受的一种集体无意识的心理机制，即所谓“替代性满足”。实际上，诸如《鲁滨逊漂流记》之类的故事，其可接受性的产生，与人类自身基于替代性满足的深层期待，不可分割。这其中，既蕴含着冒险的期待、情感的期待，同时也包括公平、道德与正义的期待等等。正如电影研究者达德利·安德鲁所言，“吸引我们进入影院的不仅是银幕上的动作，也包括我们内心的动作。”¹而这种基于“内心的动作”在构成一种观影驱力的同时，所蕴含着的正是各种诉求的期待。同样，美国剧作家埃德森（Eric Edson）在谈及人们为什么要去看电影时，也曾经指出，“我们想要体验那些在现实生活中可能永远不会经历的冒险。”并且，诸如此类冒险的经历，对于电影观众而言，“是为了获得深刻的感受”。²

期待的产生，某种意义上而言，与现实生活中的缺失和压抑，密切相关。在《一种幻象的未来：文明及其不满》一书中，西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）曾经引用西奥多·方舟

1 [澳]格雷姆·特纳：《电影作为社会实践（第4版）》[M]，高红岩译，北京：北京大学出版社，2010年版，第159页。

2 [美]Eric Edson：《故事策略：电影剧本必备的23个故事段落》[M]，徐晶晶译，北京：人民邮电出版社，2013年版，第20页。

(Theodor Fontane)的话说:“倘若没有辅助性的建构,我们就无法生活”。可见,“辅助性建构”所具有的社会功能,对于人的社会化生活及其精神的存在状态,可以说是一种不可或缺的重要机制。

弗洛伊德认为有三种缓和方法,可以达到这种辅助性建构的功能,其中包括:“大幅度地转移注意力(powerful deflections),这会使我们对自己的痛苦不以为然;替代性满足(substitutive satisfactions),这可以减少痛苦;迷醉物(intoxicating substances),这可以使我们丧失对痛苦的敏感。”¹在这三种缓和方法之中,“替代性满足”作为弗洛伊德精神分析学的一个重要理论观点,在电影叙事表达与接受的过程之中,具有非常重要的价值和意义。无论是基于创作表达的角度,还是基于接受认同的角度,它不仅能够“替代性”地满足创作者的某种表达欲望,同时,也能够“替代性”地满足电影观众,基于意识或无意识层面的某种期待与快感体验。正因为如此,从艺术存在目的的角度,弗洛伊德曾经明确指出,“艺术的产生并不是为了艺术,它们的主要目的是在于发泄那些在今日大部分已被压抑了的冲动。”²可见,在弗洛伊德的认知与思维观念之中,艺术的表达、传播与交流,在很大程度上是一种对“被压抑了的冲动”的有效“移置”手段,一种通过“替代性满足”而得以“宣泄”(catharsis)的表达主体内在压抑机制与受众体验快感的话语形式。

正是基于此,弗洛伊德认为压抑的有效“移置”与替代性的

1 [奥]弗洛伊德:《一种幻象的未来:文明及其不满》[M],严志军、张沫译,石家庄:河北教育出版社,2003年版,第68页。

2 [奥]弗洛伊德:《图腾与禁忌》[M],杨庸一译,台湾:台湾志文出版社,2007年版,第116页。

“宣泄”本身，在一定程度上构成一种本能的升华。并且，“本能的升华（sublimation of the instincts）起到了辅助作用。如果人们能大量增加从心理活动和智性活动的根源中产生的快乐，他们就能得到最大的收获。”¹而在另一层面，弗洛伊德也同时指出：“可以断言的是，我们当中每个人的行为都使我们在某个方面类似患妄想狂的人，这是因为我们通过建构希望的行为来纠正现实中令人难以忍受的某个方面，并将这种幻想导入现实。”²弗洛伊德将这种“建构希望的行为”及其诉求的基本运作方式，称之为是一种“幻想性的现实再造”。显而易见，弗洛伊德意义上的这种“幻想性的现实再造”，既不是对现实的复制、描摹，同样，也并不是针对现实本身的改造，而是一种幻想化的再造“现实”，此现实非彼现实。

某种意义上，这样一种基于“纠正现实中令人难以忍受的某个方面”的无意识诉求，及其幻想性的现实再造，在很大程度上，与作为“魔法师”的编剧，运用艺术想象去创造一个故事的世界，显然具有某种内在的相似性。并且，在这些故事的世界中，“建构希望的行为”作为一种深层期待，被投射于银幕的角色及其行为之中，既“替代”创作者，也同时“替代”观众，进入到各种冒险的故事旅程之中，去“替代性”的实施各种戏剧性行动，去追逐各种欲望化的目标；去经历人性质变的挣扎和痛苦；去用爱和情感穿透各种心理屏障；去在各种故事的世界之中，获

1 [奥]弗洛伊德：《一种幻想的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社，2003年版，第72页。

2 [奥]弗洛伊德：《一种幻想的未来：文明及其不满》[M]，严志军、张沫译，石家庄：河北教育出版社，2003年版，第73页。