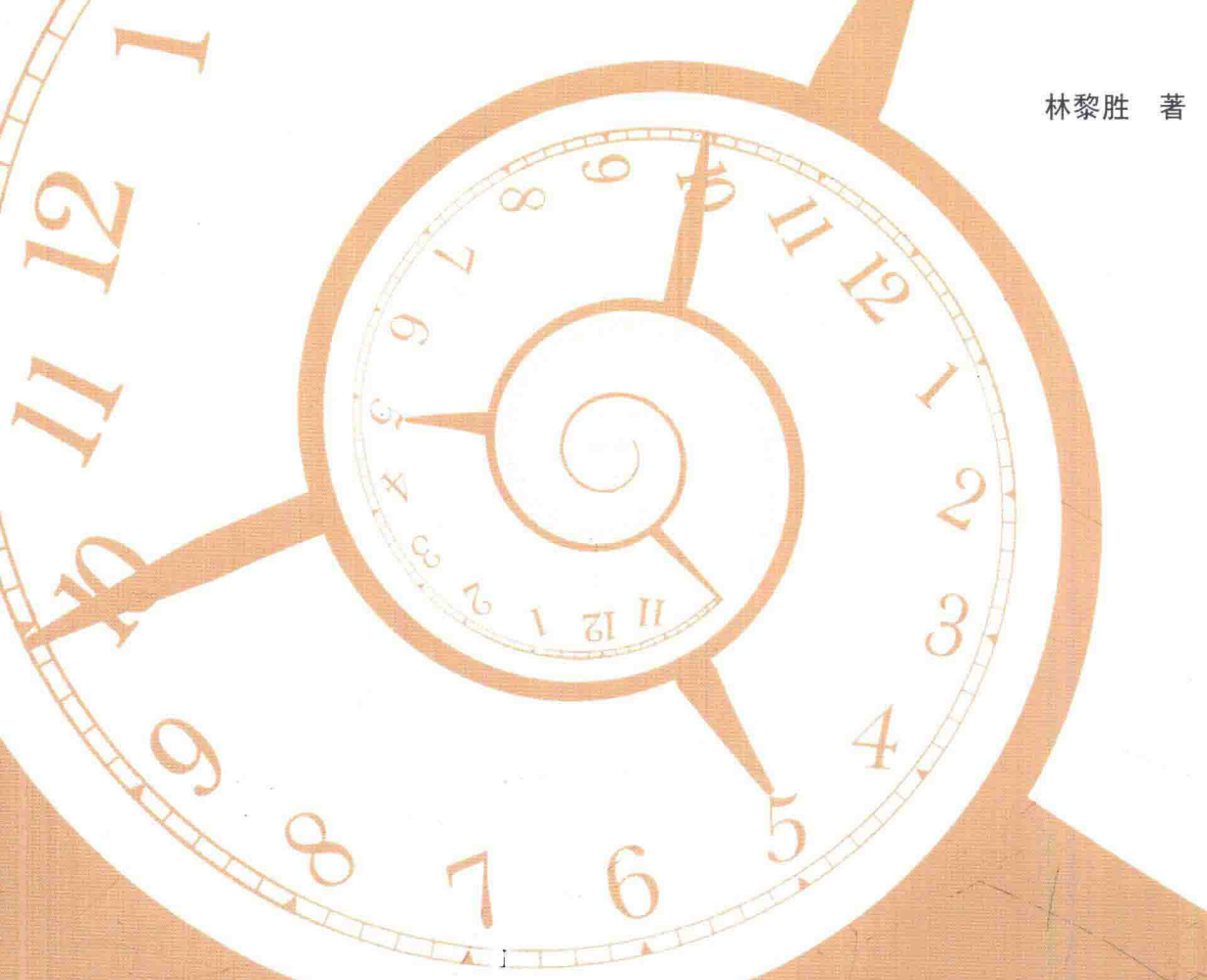


林黎胜 著



时间与视点

——中国电影的叙事研究

中国电影出版社

林黎胜 著



时间与视点

——中国电影的叙事研究

 中国电影出版社

2017·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

时间与视点：中国电影的叙事研究 / 林黎胜著. — 北京：
中国电影出版社，2017.9

ISBN 978-7-106-04777-1

I. ①时… II. ①林… III. ①电影—艺术—中国—文
集 IV. ①J905.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 198799 号

责任编辑：李 静

装帧设计：紫星光

责任校对：李圆圆

责任印制：赵匡京

时间与视点——中国电影的叙事研究

林黎胜 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) E-mail: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2017 年 9 月第 1 版 2017 年 9 月北京第 1 次印刷

规 格 开本 / 710 × 1000 毫米 1/16

印张 / 16.5 字数 / 280 千字

书 号 ISBN 978-7-106-04777-1 / J · 1967

定 价 48.00 元

序

理论到实践的路上

1996年的夏天，五个年轻人从小西天的一个地下室钻出来，他们一脸疲惫，却精神亢奋，他们边走边大声争论着，旁边买菜回来的大妈只隐约听到一个奇怪的词——电视电影。

两个月后，《戏剧电影报》（也就是现在的《信报》，总第829期）在电影版上发表了一篇谈话文章，题目叫“电视影片来了”。参与谈话的是几个电影学院的研究生，蒲剑、宁敬武、陈宇、刘汉文还有我。在这篇谈话里，我们疾呼，中国应该大力发展自己的电视电影生产及播放体制。

那篇谈话在当时并没有引起什么人的重视。虽然当时我们一致认为，电视电影体制对年轻人有利，对保持新鲜的创造力大有裨益，对电影深入群众有利。但当时的现实是，电视电影只是我们几个书生的一次纸上谈兵，应者寥寥。但无论如何，这也算是我对电视电影的一次理论自觉，而第一次把电视电影理论付诸实践，是中央电视台影视部拍摄的电视电影《阿里山女儿》，这已是1997年的事了。

中央电视台影视部之前一些年一直在拍摄他们称为单本剧的二集电视剧，由于认识的局限，单本剧确实大多停留在电视剧的水准上。虽然有不少单本剧的创作自觉遵循着电影的创作规律，但创作者大都没有电视电影的理论意识。当时还在电影学院教务处发电影票的姜伟和我一起创作《阿里山女儿》剧本，由于电影的下意识，我们努力把《阿里山女儿》的剧本



电视电影《阿里山女儿》剧照

做得像电影剧本。

当我从电视上看到钱晓鸿导演的《阿里山女儿》成品时，我自己觉得这一作品跟我们在《戏剧电影报》提出的电视电影概念有些靠谱了。到底中国从什么时候开始拍电视电影，谁都说不清。我知道在《阿里山女儿》之前，五个年轻人之一的宁敬武已为中央电视台拍摄了十六毫米《我的长城你的海》，从形式和内容，它更像我们现在所说的电视电影。

《阿里山女儿》给我的经验是，不管是所谓的单本剧还是电视电影，这种九十分钟的东西能实现创作者的电影梦。在没毕业就陷身于电视剧创作的在我看来，电影是一个遥远的梦，而现在这个梦可以在电视电影上实现。受《阿里山女儿》的鼓舞，此后两年我一直在创作九十分钟的剧本。我把它们称为九十分钟剧本，是基于这样的认识，剧本在被拍摄前，你不知道也不能确定它会被拍成电视还是电影，抑或是电视电影的这种杂交品种。

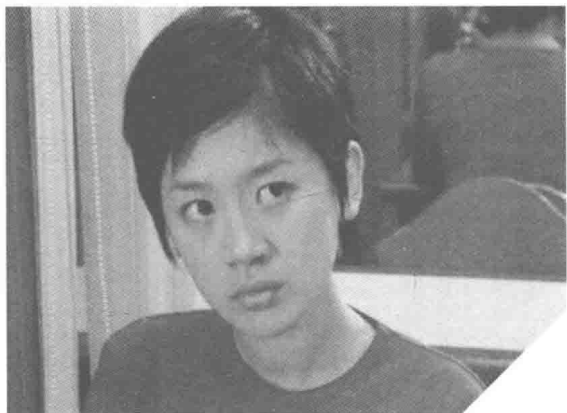
我喜欢用长度来描述我写的东西，长的还是短的。虽然我知道它们拍成电影的可能性很低，但是它们可能被拍成电视。只要在创作上你用上你认为是电影的观念，是电影的叙事手法，它们到底是在电视上播出还是在电影院放映，又有什么重要呢？我不是一个技术迷恋者，电影对我来说，不是它的拍摄条件也不是它的播出地点，而是作品本身是否具有电影的精神，是否为人所喜欢。

1998年年底电影频道终于启动电视电影的运作体制了。当时所有人都不知道电视电影是怎么回事，连当时的电影频道也不知道如何命名他们要运作的东西。当时我有一个九十分钟剧本《我们结婚吧！》，我把它送给剧本中心，因为那里可能被电影厂家相中，同时我把它给了珠江电影制片厂，因为他们说电影频道正准备拍电视电影，这种题材可能被选上。幸运的是《我们结婚吧！》两头都被选中了，一个电影厂想把它拍成电影，而电影频道的也立了项。剧本被拍成电影当然是天上掉馅饼，但是电视电影的吸引力也不小，因为珠江电影制片厂让我来当导演。

是电影还是电视电影，当时我就陷入困惑，虽然这没有哈姆雷特“生还是死”这个问题严酷，但我也思索了一个晚上。最后张建栋的一句话，让我做了决定。张建栋说了：“老林，当然拍电视电影，你当导演，多过瘾啊。”过瘾对一个搞电影理论的人来说，那真是太有诱惑了。对一个电影理论的研究生来说，最过瘾的莫过于把你的理论付诸实践，最可怕的同样也是你把理论付诸实践。因为实践在印证你理论的同时，势必摧毁了你的理论。

虽然如此，我还是为《我们结婚吧！》选择了电视电影。

1999年9月8日，《我爱长发飘飘》开拍了。在理论到实践的路上，我，这个学理论的研究生，跨出了第一步。在电影频道，我们把《我们结婚吧！》改名叫《我爱长发飘飘》，只是大家觉得也许《我爱长发飘飘》比《我们结婚吧！》更俗，更真。电视电影与电影的区别，在这种细微处其实已现形。



《我爱长发飘飘》剧照

电视电影要俗，要有观众，要有收视率。这是电视这种传媒的必然要求，这也是我喜欢的。因为我对电影一直有个看法，电影要俗，要有观众。

到《我爱长发飘飘》拍摄现场探班的人都说，怎么越看越觉得你们这个电视

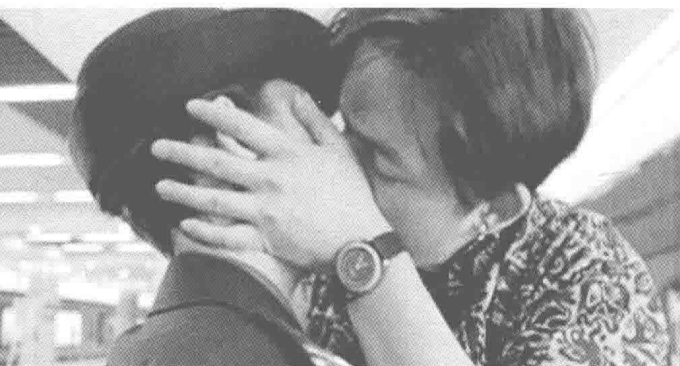
电影像个学生作业。主创都是你们电影学院同学，拍摄地点也是在新（新街口）马（马甸桥）太（北太平庄）一带，整个摄制组也就二十人。也许正是这个学生式的作业体制保持了此片的创造力，我们是把它当作电影在创作，虽然我们整天扛进扛出的只是一台索尼 DVW 摄像机。那时候对于电视电影的认识参差不齐，大多创作人员还认为只是二集电视而已，每天拍摄，我都要反复说这么一句话：“哥儿几个，我们是在拍电影，不是在拍电视，大家认真点行不行。”这么说的目的当然是不让他们在创作上太将就，但是从另一个侧面说明“电视电影”这个概念在当时的不被理解。十八天的拍摄周期以及一千三百分钟的素材说明了我们的认真度，也体现出了电视电影与电视的区别。

《我爱长发飘飘》播出后，我接到各式各样的电话，有专业人员，有电影发烧友，还有我二十年未联系的小学同学。片子的受欢迎程度让我认识到电视这个媒介的巨大威力。据我所知，电影频道的收视率一个百分点，代表着一千万的观众。而《我爱长发飘飘》大约有三四个百分点的收视率，那就代表着中国有三四千万的观众看到我的作品。这还不算上到现在为止十来次的重播。这个统计数字让我吃惊之余，也让我鼓舞。这个剧本如果

做成电影，电影院的观众超不过三十万，而做成电视电影，它马上有了数以千万计的观众。电视电影在影响力方面的威力显示无疑。当然有人在遗憾这么好的一个题材，怎么就拍成了电视电影，多可惜啊。有电影人找我问能不能把这片子重拍成电影，我也欣然鼓舞，但是回家想想，却发现不对。我为什么鼓舞，既然这个故事已叙述出来了，为什么还要拍成电影？这么说骨子里我也跟许多电影人一样，认为电视这个媒介不值得一晒？我也跟许多电影人一样，认为故事一定得以胶片最好还得三十五毫米胶片拍摄制作出来，才算得上电影。我为自己有这种念头而感到可耻。

许多电影人的这种胶片情结其实是反电影本性的。经过一百年的发展，现在的我们离电影本身精神越来越远。电影是以杂耍面目出现的，本质只是一种游戏，只不过在它的百年生涯中，各种大师给它灌注了太多非电影的东西。哲学家往电影里灌哲学，诗人在电影里写诗，而政治家往电影里兑意识形态。现代的中国电影可以是意识形态的宣传载体，可以是导演宣泄个人情怀的工具，也可以是电影人的秀场，但是电影的本质精神，电影的娱乐大众本性，电影的游戏性质一直被电影人忽略。许多电影人都忘了，电影没有那么严重，也没有那么严肃，电影只是这万千世界无数交流工具的一种，只是一种玩意儿。你们电影人没有电影会死掉，老百姓没有电影照样可以过得欢天喜地。电影到了21世纪的中国，越来越是贵族们的自说自话的所谓艺术品。不仅电影的形式与内容有贵族化倾向，而且电影的观摩体制也是如此。以北京为例，一部电影的票价动辄四五十块，一个普通收入者要花上月收入的百分之五至百分之十来观摩一部电影，得有一定的决心。更不用说，现在中国电影的形式与内容还在打击普通观众的决心。近几年的票房和观影人数说明，电影离观众越来越远，电影正越来越变成了阳春白雪。把观众拉回到电影院去，事实上变成所有电影人的不可及的梦想。

电视电影实际上在帮助电影人实现他的观众梦。2001年《情不自禁》



《情不自禁》剧照

再次让我认识到电视电影的定义——为电视制作的电影！这部拥有无数年轻观众的电视电影不仅获得大学生电影节最佳电视电影奖，而且第一次向那些专业电影人证明，电视电影是集中电视与电影双重优势的艺术存在

形式。它拥有电影的叙事特征，同时它具有电视那无所不在的覆盖面。

《情不自禁》最早是陆川要拍。陆川找到我修改剧本的时候，那剧本一点也不成形。此剧本的责任编辑张卫平说，剧本随便改，只保留两处就行，一是剧本中一个女巡警在街头被人强吻这个情节，二是片名。可是在我差不多改定剧本之后，陆川因为有了《寻枪》这个好果子，走了。接手陆川导演此片的是他的研究生同学——方刚亮。

《情不自禁》的收视率惊人，受欢迎程度也是惊人的。我个人也喜欢这部影片，网上有人评论说《情不自禁》不比当年的任何影片差，我不认为这是谬奖。因为在这里面，我们看不到与传统意义上的电影有什么差距。这部影片的叙事、表演、摄影还有里面流淌出来的电影娱乐态度让我欢欣鼓舞。《情不自禁》让你看到电视电影的许多可能。如果哪位对电视电影这种形式还有什么不明白的话，请你看一遍《情不自禁》！

我觉得拍一部有收视率的电视电影远远比拍许多没有观众看到的电影有意思。观众是我衡量一部电影好坏的最主要标准，电影的本性是娱乐大众的，如果大众不想看还是看不到你的影片，那么你的一切都是徒劳。你在电影里想要表述的思想也好意识形态也好，都是胡扯。观众进电影院，是去娱乐的，是去被感动的，是去忘记现实的。如果观众在电影院里，是

被说教的，无论是意识形态的还是艺术的，观众都会抛弃你的。理由很简单，没有观众会想着花钱去买教训。再说了，作为电影创作者，你又有什么资格去教训来电影院的观众，教训你的衣食父母呢？我讨厌那些高高在上的创作者。方刚亮在《情不自禁》里流露出的对电影的态度最为不易。中国电影在“第五代”和“第六代”的沉重思索以及地下电影的狂躁之后，电影人变得越来越离弃普通观众。电影在这些电影人手里，从来就是表达个人内心的一种工具。他们从来不对观众负责也不想对观众负责，电影对他们来说，只存在于小规模放映还有电影节。在《情不自禁》里，我们看到虚构的力量。虽然中国的主流创作界一直奉行“革命现实主义与革命浪漫主义”相结合的创作路线，但是我以为，浪漫主义在中国电影中越来越荒芜。自张艺谋的《红高粱》之后，浪漫主义几近绝迹，电影的超现实功能被我们的现实主义磨平了所有的棱角。我喜欢方刚亮在《情不自禁》里所体现出来的超现实态度，因为电影从叙事学意义上说，首先是叙事虚构作品。有人批评说，《情不自禁》胡编乱造，没有那样的卧底警察，甚至没有那样能强吻定情的爱情，因为这在真实中是不可能存在的。这样的事在真实中是不可能存在的，但是电影为什么只要表现真实中可能存在的东西呢？难道拍现代题材，只有一个完全现实主义可遵循吗？巴赞都承认，电影永远只能是“现实的渐近线”，完全真实的电影是不可能的。所谓的现实主义，也只不过是与现实像而已，没有完全的现实主义。真实只存在于现实生活中，不存在艺术作品里面。不能用现实生活的标准来衡量电影的真实与否。电影是在虚构真实，什么主义的电影都一样。

《情不自禁》蔑视所谓现实真实的态度让我们感到导演的想象力和摆脱现实主义的欲望。我认为现在中国电影缺乏的是想象力，超出现实的想象力。因为相当一些创作者的无能，所以只有抱死现实主义这根柱子不放。电影从诞生开始，就是奇思妙想的产物，如果电影失去了想象，那么电影

还有存在的必要吗？

《情不自禁》的出世让我蠢蠢欲动。张建栋“多过瘾啊”的话还在耳边回荡着。2002年，我经历太多。8月份我身心疲惫地回到北京，电影频道给我一个剧本，叫《太阳月亮星星》，想让我拍。因为不知道从何时起，在他们那里，认为我能拍青春片。这是一个高二女生的故事，让我导演的前提是我必须把剧本改到他们满意。我害怕改剧本，因为那意味着你得重写每一个字，没有多少钱，还得跟别的编剧研究署名问题。但是为了自己能再实践一回，再过瘾一回，我接手了。还好这回允许我改片名，我做的第一件事就是把《太阳月亮星星》这个挑不起胃口的片名改为《麻辣女生》。

剧本改得意外的顺利，9月份我们就建组准备开拍。一切仿佛回到了三年前，一个理论者又站在摄像机的后面。机器还是索尼摄像机，但这回是高清晰度摄像机。这里有必要回顾一下电影频道三年期间在摄制器材上的历程：1999年刚开始的时候，用索尼数字摄像；到2000年有部分重点片用十六毫米胶片，《情不自禁》就是一部；到了2002年开始用了高清晰度摄像机。《老马和一个背影》（曾晓欣导演）是电影频道的第一部高清晰度电视电影。因为高清晰度电视为以后的播出系统提供了多种可能，可以直接在电视播出，也可以在数字影院播放，还可以转为三十五毫米胶片。高清晰度摄像机好像是专门为拍电视电影而产生的，虽然我跟许多电影人一样，也迷恋胶片，不管它是十六毫米的还是三十五毫米的。为了《麻辣女生》的这许多可能，我们采用电影定焦镜头，因为有先行者告诫我们，高清晰度电视如果转成胶片，会有焦点软及颗粒粗的弱点。录音用上了纳格拉，为以后立体声做准备。除了影像记录在录像带而不是胶片上外，一切都很“电影”。而且经过三年以来媒介对“电视电影”这个词的反复释解，我已经不用跟其他创作者解释什么是电视电影，我们该用什么态度来拍电视电影。社会就是这样在进步的。也许明年后年，电影频道会做出决定，



生产那种电视电影——用三十五毫米胶片拍摄只为在电视上播放的电影。

在《麻辣女生》里，我又一次试图用实践阐释理论，电影要吸引得住观众。我喜欢那些不让你喘一口气的叙事，电视电影的观众都是在家里看着电视，他们同时还有许多频道可以选择，许多家务要做。他们随时可能背叛你，这样的观众对片子的要求比电影观众还高。电影观众从某种意义上来说，是被半禁闭的状态下完成观影的。所以电视电影的叙事比电影的叙事更需要情节量更需要吸引力。

之后几年，我又拍了《一半一半》《消失的村庄》《百万巨鳄》等电影，其中有胶片，也有高清。从理论者到实践者，从编剧到导演的过程，让我对电影多了一层认识。不论电影、电视还是电视电影，都是一种交流媒介。许多导演拍电影是想表达自己对世界的思索，常常因为这种思索具有浓重的个人意志，而不能为普通观众所理解。我尊重导演的这种个人思索，但是我反对电影中过多的思索。电影的个人化必然影响到交流。而电影作为公众媒介，只有在交流发生后才存在。拍电影在我看来，不是创作者自私的个人行为，而是一次集体的狂欢。无论是创作者还是普通观众，他们都有权利在狂欢中找到电影的乐趣，这样电影对所有人才是公平，这样电影才真正地平民化。

如今是互联网时代，电影又以网络大电影的形式出现在网络上。中国每年都生产出成千上万部良莠不齐的网络电影，质量和数量都在奋进中。

这只能说明一句话，电影终究是从人民中来，又回到人民中去的一门艺术形式。

目 录

序 理论到实践的路上	1
第一章 电影理论概述	1
第一节 电影叙事研究与电影叙事学	2
第二节 “视点镜头”——电影叙事的立足点	17
第二章 视点中的中国电影	35
第一节 视点中的历史：全知与限制	40
第二节 视点中的现实：回避与直视	69
第三节 视点中的女性：“男性凝视”与“东窗视角”	102
第四节 视点中的民族：“他者”与“我性”	124
第五节 《本命年》：1990年前后中国电影的象征	147
第三章 中国电影的叙事时间研究	159
第一节 中国电影中的时序	160
第二节 中国电影的时距	179
第三节 中国电影的时间特质	195

参考文献	199
------	-----

附 录	219
-----	-----

父亲大人：四部中国电影中的父子（女）讨论	220
----------------------	-----

90年代中国电影的经济变更和艺术分野	228
--------------------	-----

“研究生代”导演研究总述	240
--------------	-----

后 记	247
-----	-----

第

一

章

电影理论概述

第一节

电影叙事研究与电影叙事学

电影叙事学 (narratology), 以叙事电影为研究文本, 探讨叙事电影中的叙述者与接受者、时间与空间、故事与情节、视点与结构等叙事问题。它立足于这样的一对假定矛盾, 即叙述者和接受者的矛盾。叙事就是叙述者与接受者做斗争的过程, 在这个过程中, 叙述者总是利用各种可能性来控制 and 影响接受者。而接受者又总是对叙述者所叙述的一切将信将疑, 接受者总是想找出文本背后的叙述者, 而叙述者要做的最重要的事, 就是把接受者缝合在故事当中。

对于叙事学, 罗兰·巴特 (Roland Barthes) 指出, 叙述是在人类启蒙, 发明语言之后, 才出现的一种超越历史、超越文化的古老现象。叙述的媒介并不局限在语言, 也可以是电影、绘画、雕塑、幻灯、哑剧等, 叙述可以说包括一切。他认为人类只要有信息交流, 就有叙述的存在。所以可以说关于叙事的研究涉及人类社会生活的各个方面。

电影学作为一种学科, 在理论及研究方法上一直受着文学理论, 特别是小说理论的影响。电影叙事学自产生到发展, 从它的理论术语的建立到研究范畴的确定, 一直受着文学叙事学的深刻影响。在亚里士多德的《诗学》中就有关于叙事学的古典论述, 亚里士多德认为, 诗歌的目的就是模仿人类的行为, 同时他认为这种模拟是一种创造性的模拟, 模拟是虚构, 也是对现实的一种再现。到了19世纪末20世纪初, 叙事学才有了发展,



福克纳在研究小说时，已经提出要研究小说的叙事人称问题，也就是叙事学上的视角问题，而视角问题是现代叙事学的一个主要研究范畴。

无论亚里士多德也好，福克纳也好，他们关于叙述的理论都是我们上面所说的经验性的，也是片断性的，而真正系统性地对叙述进行定义和全景研究，是在现代叙事学出现之后。现代叙事学的理论起源我们可以追溯到20世纪初的俄国形式主义。一般认为，1914年问世的什克洛夫斯基的论文《词语的复活》是俄国形式主义的第一个文献。什克洛夫斯基在论文中提出了文学的语言性，他认为词语的意义在反复利用后会退化的，词语在日常生活中会逐渐失去原生态的意义，所以为表达意义，必须反复用修饰语来加强。

俄国形式主义强调文学是语言的艺术，认为诗歌要有生命必须改变诗歌的语言形式，他们对文学的科学性进行了论证，反对把文学放在社会科学里进行验证。他们认为，文学创作应取工艺学的态度。

普洛普（Vladimir Propp）于1928年出版的《民间故事形态学》是形式主义在叙事学研究中的一个胜利，普洛普的叙事研究在形式上指出了意义产生的过程，他像化学家分析化学元素一样把故事当成叙事元素的组合。普洛普的整个研究，就是试图抽出民间故事中的共性。他认为在俄国民间故事中，人物的行为是不变的，他把他称为“功能”。他认为角色的功能可细分为三十一一种，这些功能是按一定的顺序排列下来的。而这些功能经常是纠缠在一起的，形成了“角色”，他认为角色共有七个：反面角色、协助者、救援者、公主和她的父亲、送信人、英雄、假英雄。而角色和功能是故事的两个基本元素。

普洛普的叙事研究已经形成现代叙事学的基本框架。当他的理论在20世纪60年代被译介给西方时，对西方现代叙事学的影响是巨大的。他用角色和功能研究民间故事的方法也被电影学者搬到电影分析中，比如彼得·沃伦（Peter Wollen）对希区柯克《西北偏北》的分析，就完全照搬普洛普的理论来对好莱坞情节电影进行分析。

俄国形式主义可以说是现代叙事学的源头，结构主义人类学的影响使现代叙事学的研究在西方崛起。结构主义的代表人物列维-斯特劳斯在