

看票房赢家怎样 讲故事

——解码当代华语类型片的
叙事艺术

KAN PIAOFANG
YINGJIA ZENYANG
JIANGGUSHI

陈自强 著



重庆大学出版社

<http://www.cqup.com.cn>

看票房赢家怎样讲故事

——解码当代华语类型片的叙事艺术

陈自强 著

重庆大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

看票房赢家怎样讲故事:解码当代华语类型片的叙事艺术 / 陈自强著. —重庆:重庆大学出版社, 2012. 9
ISBN 978-7-5624-6985-8

I. ①看… II. ①陈… III. ①电影评论—中国—现代
IV. ①J905.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 208721 号

看票房赢家怎样讲故事

——解码当代华语类型片的叙事艺术

陈自强 著

策划编辑:唐启秀

责任编辑:杨敬 邓桂华 版式设计:唐启秀

责任校对:谢芳 责任印制:赵晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:邓晓益

社址:重庆市沙坪坝区大学城西路 21 号

邮编:401331

电话:(023) 88617183 88617185(中小学)

传真:(023) 88617186 88617166

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn(营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:16 字数:252 千

2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5624-6985-8 定价:30.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换
版权所有,请勿擅自翻印和用本书
制作各类出版物及配套用书,违者必究

2002年岁末,一部《英雄》横空出世,票房达到两亿五千万人民币,人们在惊诧之余猛然发现长期以来死气沉沉的中国电影市场其实是一座有待开发的金矿。不过颇具讽刺意味的是,《英雄》的成功其实多少有点无心插柳的意思。如果不是一年前李安的那部《卧虎藏龙》在北美市场赚得一亿多美元并夺得几代中国电影人梦寐以求的奥斯卡奖,像张艺谋这样的艺术电影大师想来也不会屈尊去拍一部向来被认为难登大雅之堂的武侠片。事实上,在《卧虎藏龙》问世之前,中国内地的电影市场一直难成气候。为了能获取更多的资源,像许多第三世界国家的电影工作者一样,大部分有才华的中国电影人不得不把打开国际电影节的大门当作销售作品的重要渠道。而为了能得到那些精英知识分子评委的欣赏,我们的导演们在创作上又几乎别无选择,只能拍曲高和寡的艺术电影,以先夺奖后进海外艺术院线的方式回收资金,虽然绞尽脑汁却收入微薄,影响有限。在这种情形下,《卧虎藏龙》的出现不啻为华语片走向国际踩出了一条新路。电影人恍然大悟:原来只要定位准确,运作恰当,华语商业类型片也可以在国际主流电影市场上占据一席之地!艳羡于《卧虎藏龙》真正走向了世界,一向在华语影坛领风气之先的张艺谋这回心甘情愿地当起了跟风者,同样以古代中国为背景,采用武侠片的类型样式,利用国际资金和一个相对国际化的创作班底拍出了那部《英雄》。虽然《英雄》后来在北美市场收入颇丰,但与《卧虎藏龙》相比,它最大的成就是激活了沉寂已久的中国内地电影市场。从此,中国内地电影市场进入了一个飞速发展的时期。从2003年不足10亿的全国总票房,到2010年突破百亿元大关一跃成为世界第三大电影市场,中国内地电影市场的爆炸式繁荣不但改变了华语影坛的格局,而且让政府因有感于电影产业有可能成为新的经济增长点而加大了扶持力度。在这种情况下,华语电影的生态也在悄然发生变化。

首先,电影人为国人服务的热情增加了。想当年国内市场不景气之时,即使像冯小刚这样的弄潮儿也把赢得海外市场当作终极目标(《大腕》《夜宴》),但现

在,看着国内观众每年送来的红包越来越沉,冯导开始理直气壮地宣称自己只伺候中国人民了。的确,冯导再也不必因为本土电影的“贫穷”而愤愤不平了,他的《唐山大地震》(2010)作为一部纯粹的国产商业大片,投入不但和《卧虎藏龙》不相上下,而且在国内市场的收入也足以与后者在北美市场的业绩媲美了。也许更令冯导骄傲的是,昔日那些让他羡慕的国际级大导演们也开始步他的后尘,把服务国人当作首要目标了。中国最具国际影响力的导演之一的陈凯歌在拍《梅兰芳》(2008)时,就不再像当年在《霸王别姬》(1993)中那样按照西方的意识形态来架构影片,而是自觉地向国内主流意识形态靠拢。虽然影片不出所料地在国际电影节上受到冷遇,但国内一亿五千万的票房足以让陈大导演感到欢欣鼓舞了,要知道,陈导在国际上卖得最好的《霸王别姬》在美国也不过只有区区五百万美元的进账。

其次,曾经傲视亚洲的香港电影业鉴于本港生存空间的狭小,也改变了自视甚高的态度,以前所未有的虔诚融入祖国大家庭。为赢得内地市场,给自己带来更大的发展空间,一方面,现在几乎所有上规模的香港商业片都会安排几个内地明星担任主要角色,哪怕因此有损影片的风格也在所不惜;另一方面,众多身价不菲的港台明星不计报酬地在诸如《建国大业》(2009)、《建党伟业》(2011)这样的献礼片中发光发热,以表达对祖国的忠诚。而在创作理念上,香港电影人也在努力适应内地的思想意识形态和文化特点,像《十月围城》(2009)这样的商业大片就是自觉地贯彻主旋律精神的最好例证。另一个引人注目的现象是内地资金已渐渐成为香港电影工业的主要支撑力量,像华谊兄弟公司投资《狄仁杰之通天帝国》(2010)这样的事在十几年前是不可想象的,当时,连张艺谋这样级别的导演为拍一部按国际标准只能算作低成本的艺术电影都得到香港来找钱,华语影坛沧桑巨变由此可见一斑。

最后,不得不说的是,当年为华语电影赢得国际声誉的艺术片不幸被越来越商业的电影市场边缘化了。当第六代导演贾樟柯凭借《三峡好人》(2006)在威尼斯电影节上夺得金狮奖时,还曾经幻想这部影片在国内能成为一部卖座片,但他忘了现在的国内市场早就不是《红高粱》(1988)的时代了,对于在文化消费方面自主性越来越强的国人,尤其是已成为影院主体的一心想寻求刺激和娱乐的青少年观众来说,那些代表精英知识分子口味的国际大奖早就没有多少光环可言,所以《三峡好人》在国内市场票房惨败几乎就是命中注定的事儿。虽然我们为贾导

所遭遇的市场窘境寄予同情,但不可否认,放眼世界各国,没有哪个国家的电影工业能够靠几部小众的艺术片来支撑,要维持这个产业的生存还得靠大量以满足普通大众欣赏口味为目标的商业类型片。如果想在日益壮大的国内市场有所作为,除了寻求转型外,对于那些艺术电影导演来说,似乎已别无他途。既然前辈张艺谋和陈凯歌已经率先垂范,那么像宁浩这样的晚辈后生放弃对艺术电影的执著自然情有可原,况且随着《疯狂的石头》(2006)票房大赚,他也再用不着为了几十万的小成本电影去跟投资人费尽唇舌了。尽管长期坚持艺术片创作的王小帅抱怨现在的市场正对他这样的导演“赶尽杀绝”,但随着姜文在《让子弹飞》(2010)中真的做到了“站着也能挣钱”,拍商业片就是媚俗的思想在艺术片导演群体中将进一步被淡化。曾经因《图雅的婚事》(2007)擒得柏林“金熊”的王全安在试图继续走电影节路线没能取得明显效果(《纺织姑娘》《团圆》)后,转而接受了他曾经拒绝过的史诗大片《白鹿原》的拍摄任务,而曾经指责一些大导演不关注当下社会的贾樟柯现在也将目光投向了一百多年前的中国,准备以全明星阵容拍摄一部高成本的武侠片《在清朝》。不止大陆如此,就连海峡对岸也在悄然地进行着一场电影商业化的运动。在经过长期的市场低迷后,新生代的导演们不再追随以侯孝贤、杨德昌为代表的国际艺术电影路线,转而用通俗易懂的手法去讲述能让本土观众为之动情的故事,《海角七号》(2007)、《艋舺》(2008)、《赛德克·巴莱》(2011)等类型各异商业片虽然没有在国际上捧得奖杯,但它们取得的票房成功却让台湾电影市场焕发出久违的活力。

种种迹象表明,华语电影将更加大步地迈向商业化。但在一片繁荣的表象之下,我们也会感到担忧:中国电影人已经作好拍出成熟商业片的准备了吗?虽然在目前这个充满投机性的市场中,一部影片在商业上的作为很大程度取决于营销者的手段而非影片本身的质量,但从长远看,能否讲好一个故事,能否熟练操作各种电影类型,仍然是电影人在激烈竞争中取胜的法宝。尤其在好莱坞大片来势汹汹企图占领这个新兴市场时,如何拍出高质量商业类型片不可避免地成为中国电影产业需要认真研究的课题。事实上,这些年来,华语商业类型片在创作水准上有了很大的提升,在笔者看来当务之急是应对其中成功之作的叙事技巧进行研究和总结,唯有这样才能真正完整清晰地把握当前华语商业类型片的创作现状,为其下一步的发展提供可资整合的资源和可以借鉴的经验,这正是写作本书的目的所在。虽然在写作过程中时感力不从心,好在热情始终不减。

第一章 概 述	1
剧作:规矩之中,方圆各异	5
拍摄:紧跟潮流,彰显个性	16
类型:潜心摸索,兼收并蓄	24
第二章 《色·戒》	31
叙事分析 开端:“要不,你嫁给他吧!”	34
铺垫:“你人聪明,赌牌倒不怎么行”	47
第一段进展:“你相不相信,我恨你!”	59
第二段进展:“你要我做你的妓女!”	69
高潮及尾声:“不吃辣,怎么能胡出辣子来呢?”	74
一点思考:《色·戒》的美国梦	78
第三章 《风声》	81
叙事分析 开端:“老鬼就在你们当中”	83
铺垫:“想也知道谁是鬼啊!”	91
进展:“我也不想走到这一步”	98
高潮及尾声:“我们中计了”	105
一点思考:完美的英雄人物与呆板的艺术形象	111

第四章 《狄仁杰之通天帝国》	113
叙事分析 开端：“狄卿还是狄卿啊”	115
铺垫：“你也在推演案情？”	123
进展：“狄仁杰，你真可怜”	132
高潮及尾声：“天地虽不容我，心安即是归处”	141
一个问题：如何让武侠功夫片走向世界？	145
第五章 《让子弹飞》	149
叙事分析 开端：“原来你是想站着挣钱啊？”	151
铺垫：“张麻子，你真是没羞没臊。玩砸了！”	162
进展：“你呀，弄不过黄四郎”	173
高潮及尾声：“没有你，对我很重要”	187
一点启示：他山之石 如何攻玉	196
第六章 《金陵十三钗》	205
叙事分析 开端：“你以为老娘跟你来真的？”	208
铺垫：“现在看来，你得先当神父了”	218
第一段进展：“她骗了他们，我也可以”	225
第二段进展：“你真的会爱上我吗？”	230
高潮及尾声：“一直到现在，我都不晓得那些秦淮河女人最后的结局”	237
一点思考：奥斯卡之累	239
参考文献	243
后 记	245

第一章

概述

当年开始拍摄武侠大片时,张艺谋很清楚自己的主要竞争对手将是那些好莱坞大片。经过近百年的发展和积淀,好莱坞已形成成熟完备的商业片制作体系,无论是对类型的划分,还是对每种类型叙事规律和特点研究,都远非缺乏商业类型片制作传统的中国电影能够相比。有感于这种差距,张艺谋提出了所谓“三分钟高潮”的理念,即在一部影片中创造出一个能给观众留下深刻印象的视觉段落,以期望在和好莱坞大片竞争时赢得优势。^①《英雄》和《十面埋伏》(2004)在海外取得的成功证明张艺谋的策略是正确的,只是对于影片中过分渲染的东方情调没有太多感觉的中国观众来说,他们更容易看到隐藏在那些浪漫华丽影像背后的故事情节的空洞和叙事技巧的薄弱。平心而论,早年的张艺谋是位技艺高超的艺术片导演,但如何讲好一个纯商业片故事,他还真是不够自信。不过,随着那三分钟的创意对外国观众也不再具有那么强的吸引力(《满城尽带黄金甲》在美国的票房就是证明),逐渐把主攻目标转向国内市场的张大导演不得不考虑调整叙事策略,改进叙事技巧的问题了。那么,艺术片和商业片在叙事上究竟有什么重要区别呢?

艺术片和商业片在叙事上的确存在一些不同,这当中最根本的可能是两者在处理作品中各叙事单元关系时的不同理念。我们知道,作为一部长度超过 90 分

^① 张艺谋戛纳谈《十面埋伏》:3 分钟的精彩已经足够. [N/OL]. [2011-05-12]. <http://yule.sohu.com/2004/05/20/07/article200907028.shtml>.

钟的故事片,为了确保观众能保持对银幕的持续注意力,需要按照一定的形式组织故事材料,其关键就是要在相应的时间点上设置恰当的情节转折,以保证叙事能够不断向前推进,观众不会感到厌倦。这样一来,一部影片就自然地会被划分成几个彼此相关的叙事单元,而这些相互关联的叙事单元以何种方式安排就形成了影片的结构。从这个角度讲,一部影片的叙事其实就是指它的结构方式,即影片中所表现的各个事件是以怎样的因果关系连接在一起的。一般来说,商业片喜欢用常规的、比较简单明了的因果关系来组织情节,较易为大众所理解和接受,而艺术片则倾向于用非常规的、相对比较隐晦的因果关系来组织情节,受众面自然较之商业片要窄。比如,在《三峡好人》中,大多数观众能够理解矿工的故事和护士的故事被以平行的方式组织起来是因为两个人都在寻找自己的配偶,但在情节的进展过程中,为什么要在这个点而不是那个点从矿工的世界突然切换到护士的世界却不是他们都能马上明白的。相比之下,观众在观看《狄仁杰之通天帝国》时就不会对导演突然从狄仁杰与沙陀在浮屠内的打斗场面切换到武则天的登基场面感到困惑,因为两个事件存在更为直接的因果关系:狄仁杰是否胜利将决定武则天的命运。

这并不是说艺术片放弃了对事件之间因果关系的注意,相反,它不满足于揭示事件之间表面的、肤浅的关联,而是试图从独特的视角寻找和挖掘出更为深层次的联系。拥有这种雄心壮志的艺术片导演们一般会主动放弃利用戏剧化的手法来揭示事件之间的因果联系,而是把宝押在一些日常化的细节和有意味的视听设计上。相应地,观众要想看懂不但需要用脑去思考,用眼去发现,而且得具备能与导演进行精神沟通的学识和阅历。不过,这并不意味着在思想境界和创造能力的竞争中,商业片只能甘拜下风,恰恰相反,只要分寸把握得当,它也能探讨一些有深度的主题。比如,在不影响整体风格的情况下,导演在影片的某些段落可以直接采用艺术电影的一些表现手段来揭示人物或事件之间的内在关联。比如,在《色·戒》(2007)中,为了让王佳芝从色诱到真的爱上易先生显得合情合理,导演李安在前面不动声色地设计了两个缺乏戏剧性的生活化场景:先是王佳芝给再婚的父亲写信,然后是她在电影院里独自哭泣。写信和看电影这两件事之间看上去并没有明显的因果联系,但如果你注意到王佳芝对待父亲再婚照片的反常态度(导演用近景镜头强调了她把照片塞进抽屉时的断然态度)和影院所放电影与王佳芝处境的关系(电影讲的是一个有妇之夫摆脱情人诱惑重返家庭的伦理故

事),就会明白这两个场景的内在关联:正是在现实中被父亲抛弃,王佳芝才想在电影中寻求安慰。影片由此揭示了她身上潜藏的恋父情结,从而为她最后作出的违背常理的选择提供了合理性。此外,商业片的导演有时还可以通过在影片中设计一些有意味的视听细节来深化某些戏剧性因果关系的意义。比如,在《让子弹飞》(2010)中,我们知道张牧之想除掉黄四郎是要为义子六子报仇,但这就是他不惜一切代价斗争的全部动机吗?为此,导演姜文在六子被害前设计了一场看似脱离了故事因果链条的戏:张牧之和六子一起听莫扎特的音乐。导演通过赋予莫扎特的音乐以某种象征意义深化了六子对张牧之的重要性:他寄托着张牧之对未来的全部希望。因此,黄四郎害死六子这件事对张牧之的打击实际上超出了亲情的范畴,而变成对他理想的摧残,如此一来,张牧之复仇的动机就超越了一般的俗套而获得了一种思想深度。

商业片和艺术片对人物的设计和塑造也具有不同的理念。比如,在商业片中,主人公通常会为一个明确而实际的目标去奋斗,而情节设计往往紧密围绕主人公在实现目标过程中如何克服遭遇到的种种障碍来进行,在叙事上注重的是情节有序有效地向前推进。而艺术片的创作理念则不然。在艺术片中,主人公或许有一个明确而实际的目标(比如《三峡好人》中矿工想寻找前妻,护士想寻找丈夫),但创作者感兴趣的往往不在于他们是如何实现目标的,而是他们遭遇的一系列情境和事件本身。这些经常以插曲形式被放入影片的情境和事件被导演详加描写,在弱化主情节的节奏和延缓其发展进度的同时,造成了叙事重心的偏移。但需要指出的是,这种拿常规电影标准衡量显得节奏推沓,结构松散的效果却是艺术片导演有意为之的。擅长拍摄艺术电影的侯孝贤导演就表示过他的电影着力于呈现活生生的人物,对戏剧性和结构的关注则在其次。^①的确,由于情节设计的方法有限,商业片在设计人物和情节时容易陷入公式化的泥潭,而通过公式化情节导出的主题会显得简单肤浅。艺术片导演正是为了避免落入俗套,才有意插入经过观察和提炼后的生活化场景来让作品获得一种新鲜感,并从中挖掘出受既定的条条框框束缚的商业片所无力或无法进行的对人性和生活的研究。不过,艺术片的这种思路在某些特定的情况下也会被商业片借鉴,不过,后者想达到的目的可能完全不同。比如,像《非诚勿扰》(2008)这样的纯商业片就采用了一种与

① 卓伯棠. 侯孝贤电影讲座[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2009:83.

艺术片颇为相似的松散的叙事结构,不过这在某种程度上是由于喜剧片场景意识大于叙事意识的类型特点决定的。虽然主人公秦奋有欲望目标(寻找一个理想的女朋友),但这只是将影片中各个彼此关联并不紧密的段落串联起来的线索,导演叙事的重心就是那些以插曲形式出现的喜剧性事件和场景本身,但这样做的主要目的却不是为了从生活中发现什么新颖的主题,而是为葛优尽情展现其喜剧才华提供足够的空间。

有的时候,艺术片导演会做得更加大胆,连一个简单的欲望目标也不给他们的主人公,这让他们的主人公不再成为一个主动的行动者,而成为外来事件的被动的承受者。在这样的影片中,主人公无法预期的外来事件和他们对此的反应是创作者叙事的重点,这样做可以打破多数商业片奉行的人定胜天的刻板模式,强调现实的复杂多变及人的无力与无奈。还有的艺术片导演喜欢让他们的主人公不断地改变行动目标以表现人物心理性格的复杂性。这些做法都拓展了电影作为一门艺术媒介在真实反映现实世界,探索人性的复杂微妙方面的可能性。不可否认,这对有追求的导演具有不可抗拒的诱惑力,但对于缺乏相应训练的观众来说,就会因无法把握片中主人公的所思所想而感到困惑不已。那么,商业片的导演们在更真实、更有创造性地反映人性和社会方面就难有作为吗?答案是否定的。虽然商业片中的主人公必须得有一个欲望目标,但这个目标并非不可改变。比如,在《赵氏孤儿》(2010)中,程婴抚养赵孤的目的本来是为了替妻儿复仇,但到后来,父子之情让他放弃了这个目标;在《色·戒》中,王佳芝参加刺杀行动主要是为得到邝裕民的爱,但当易先生满足了她的恋父情结时,她转而保护易先生免遭刺杀。正是通过这种目标转换,两部影片主人公的性格心理得以充分发展,人性的复杂得到了充分尊重。不过,与一些艺术片不同的是,商业片中主人公目标的改变必须出于可以解释的原因(艺术片有时会强调人性中的不可知因素),而且原因应该是较为固定和单一的,一般被人物的主要性格特征所决定(在艺术片中往往是多种因素的综合结果),并且主人公目标改变的次数也不亦过多(一些欧洲艺术片在这方面曾作过极端的尝试)。另外,在某些类型的商业片中,对主人公目标的确立本身就可以成为一种叙事策略。比如,在《狄仁杰之通天帝国》中,导演在影片的开端部分对狄仁杰侦办焚尸案的目的故意不交代清楚,观众不知道他是真想惩办凶手,还是借此摆脱牢狱之灾并继续反对武则天,这样使得狄仁杰的每一步行动都充满不确定性,而观众在观看探案过程的同时也在观察和分

析主人公的思想和性格,这让影片的艺术性大为增强。此外,由于喜欢探讨独特并富有深度的人性和社会问题,艺术片导演给主人公设置的那个具体的欲望目标往往是个表象,是主人公真正欲望的象征物或替代品。这样的设计在某些情况下也适用于商业片。不过,在艺术片中,主人公浅层的欲望目标与深层的欲望目标往往需要通过不同的甚至是相互冲突的途径来实现,这样常常会使主人公陷入精神上的挣扎和行动上的犹疑状态,而这时也最容易让观众感到困惑不解。相反,在大多数商业片中,浅层和深层欲望目标的实现方式则通常是一致的。比如,在《让子弹飞》中,无论是为了浅层的目的(为义子报仇),还是深层的目的(实现从土匪到英雄的回归),张牧之都必须除掉黄四郎。观众即使无法读解出他的深层目的,但一目了然的浅层目的保证了他们不会对张牧之的行为感到困惑。

这么比较下来,我们是不是可以得出一个结论:艺术片可以标新立异,自由发挥,而商业片只能是一种有限制的创造。这种限制来自于它所服务的在一定社会文化价值形态影响下的广大非专业观众的审美水准。正是这种限制决定了商业片在创作上需要遵循更多的规矩。的确,这可能导致影片在表现手段上趋向标准化和保守化,而优秀商业片需要做到的正是在种种限制中做到最大限度的艺术创造,这样才能既顺应观众的审美习惯,又给予他们新鲜的审美感受。想想看,这还真不是件容易做到的事情。事实上,经过这几年的历练,华语电影人靠着不懈的努力已经在商业片创作上取得了显著的进步,也积累了不少有益的经验。下面就让我们从剧作、拍摄、类型三个方面梳理一下华语商业片叙事的现状。

剧作:规矩之中,方圆各异

有一句老话说,在莎士比亚之后已经没有故事,有的只是不同的嘴唇。的确,对于今天的电影编剧来说,写出别人从没写过的故事是越来越难了,要想独占鳌头恐怕只能绞尽脑汁在故事的讲述方法上花样翻新。可我们知道,为了适应广大观众的欣赏习惯,商业片在叙事上又需要遵循一定的规则,那么在这种情况下,花样翻新的空间又有多大呢?要解答这个问题,首先我们应该了解一下编剧们在创作一个商业片剧本时到底需要遵循哪些规则。

在前面我们已经说过,一部影片的叙事在某种意义上就是指它的结构方式,

而商业片与艺术片在叙事上最根本的区别在于对各结构单元之间关系的不同处理上。与艺术片相比,商业片喜欢为各叙事单元设计更直接、更明确的联系,以便在不使观众感到拖沓的情况下推动情节向前发展,并最终在高潮部分导出一个不可逆转的结果。如果说艺术片可以有意识地打破各个叙事单元之间的因果链条,将结果变成一种偶然出现的状况,那么商业片对各部分的精心组织编排就是为了强调结果的必然性。在这种情况下,对情节材料的组织是否有序,能否赋予各叙事单元之间无懈可击的逻辑关系就成为考察商业片叙事成败的关键。那么,商业片在叙事结构上又有何规律可循呢?

关于主流电影(商业片)叙事结构的划分,从理论界到创作界的说法可谓五花八门。虽然论述各不相同,但在有一点上大家是达成一致的,即一部影片可以粗略地分为开端、发展、高潮三个部分。开端部分负责交代人物、事件背景等因素,并导出主要问题和冲突;进展部分讲述主人公如何采取措施解决问题,是冲突的深化和发展;高潮部分讲述主人公是否解决问题,冲突在这部分将发展到顶点。从实际操作角度看,这种划分虽然具有普遍适用性,但是仍有进一步细化的必要。我们知道,从担负的功能来看,一部影片的开端和高潮部分在全片的时间分配中都不可能或不应该占据太多的篇幅,这样一来,处于承前启后地位的发展部分就成为影片的主体部分。这部分不但时间长,而且作用很大。它不但要对开端部分交代的各条线索给予合理的发展和调整,还要为高潮的到来进行恰如其分的铺垫。不过,虽然作用挺大,但和开端与高潮部分相比,它却存在着先天不足。与交代众多信息的开端相比,它的新鲜感不够;而与让冲突达至顶点并昭示结局的高潮相比,它的力道不够。这种先天不足导致它在对观众的吸引度上存在劣势,而在结构中占据的显著地位又使其关乎全片的成败,因而在实践中对创作者技巧的要求也更高。中外的许多编剧都承认这部分是最难写的,美国著名的编剧教练罗伯特·麦基更是形象地将其比作人体的腹部,认为一不小心就会变成松松垮垮、累赘难看的软肚子。^①那么发展部分的写作有规律可循吗?对于这点,众多的编剧和剧作研究者都提出过自己的看法,而其中美国电影学者克莉丝汀·汤普森的研究成果值得重视。^②她认为,在实际操作中,大多数影片(一个半小时以上)其实

① 罗伯特·麦基. 故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理[M]. 北京:中国电影出版社,2001:256-257.

② 克莉丝汀·汤普森. 好莱坞怎样讲故事——新好莱坞电影叙事技巧探索[M]. 北京:新星出版社,2009:27-36.

是分为五个部分的。她把这五部分分别命名为开端、铺垫、进展、高潮及尾声,每个部分的时长大约在 20 到 30 分钟左右。开端部分除了交代环境和人物外,最重要的是打破影片的平衡状态,导出主人公的行动目标并引出贯穿全片的主要矛盾。接下来的铺垫部分将开端设置的矛盾进一步深化,从而让主人公实现目标变得更加困难。再下来的进展部分中,主人公将全力向着目标前进,情节在这部分将有力地向前推进。主人公的行动将在最后导致一个高潮,在这部分里,观众将看到主人公是否达成目标,矛盾是否得以解决。紧随其后的是一个通常很短暂的尾声,它负责降低高潮部分创造的情绪高点,并使局面重新达到一个相对平衡的状态。汤普森同时还指出,对于一部时长更短影片(一个半小时以内),通常铺垫部分或进展部分可以省略,叙事也因而变得更加简练集中。而对于一些更长的影片来说(比如两个半小时或更长),则可以设置两个铺垫部分或两个进展部分,以扩展叙事容量。

与其他研究者相比,汤普森理论中最为亮眼的地方是将过去那个较为笼统的发展部分划分为铺垫和进展两个部分,从而揭示了影片主体部分的创作规律。根据她的考察,铺垫部分和进展部分的分节点大致在影片时长的中间点上,以一个重大的情节转折作为标志。对于铺垫部分的作用,汤普森认为,它主要是增加主人公实现目标的障碍和难度,即让主人公遭遇的情境复杂化。这里需要注意两点,一是铺垫部分仍担负着一定的交代功能。通常地,这部分会引入新的人物或情节线索,而且这些不断引入的新人物和新线索对主人公达成目标的影响力也是逐渐加大的。在这方面,《狄仁杰之通天帝国》是个很好的案例。在影片的开端部分,创作者暗示了上官静儿可能与案件有关。进入铺垫部分,影片一方面引入新人物李宵,另一方面将怀疑的矛头指向武则天,从而暗示这起刑事案件背后有着复杂的政治原因。这样一来,从怀疑上官静儿到李宵和武则天都成为嫌疑人,案件变得越发复杂。同时,无论是李宵还是武则天,都是比上官静儿更有分量的权势人物,狄仁杰要想对付他们要比对付上官静儿难得多,自己面临的危险也越来越大。第二点主人公在铺垫部分是要有所行动的。事实上,在许多情况下,正是他(她)的行动导致了更复杂的局面出现,迫使他(她)不得不改变行动方向,调整行动策略。在《赵氏孤儿》的铺垫部分,程婴为了救自己的儿子,只好假意去向屠岸贾出首。但他的行动却导致妻儿的惨死,为了给亲人报仇,他由不想要赵孤转而决定把他抚养成人。

或许对于铺垫部分最大胆的设计就是对主人公在开端部分设定的目标提出质疑甚至给予颠覆了。在这方面,《色·戒》提供了一个并不常见的例子。在影片的铺垫部分,王佳芝想通过参加刺杀行动赢得邝裕民爱情的目标失败了。由于对邝裕民感到失望,在这部分结束时,她离开了邝裕民。不过,创作者在接下来的进展部分并没有让她设立新的目标,而是让她旧梦重温,从而让主人公似乎又回到了原来的起点。表面上看,这样做的结果使铺垫部分没有为情节向前推进作出实质性贡献,但它却为王佳芝在进展部分中再次放弃原来的目标提供了合理性。这样处理铺垫部分的前提条件是主人公几乎是在进展部分的中段才确立了最终的行动目标,而且影片的时长也明显超过常规影片,否则这样做还是颇为冒险的。

按照汤普森的理论,进展部分与铺垫部分有着显著的不同。如果说在铺垫部分,影片侧重于交代种种前提、目标和障碍的话,那么到了进展部分,主人公就应该为实现目标作出切实的努力了。我们前面分析过,主人公在铺垫部分也是要有行动的,否则有可能造成情节发展停止或者因主人公被动化而减弱观众的观影热情。不过,与在铺垫部分的行动相比,主人公在这部分的行动应该更加主动,更有力度,对实现目标产生的效果也应该更大,而开端和铺垫部分所设置的种种障碍和困难在这部分也应发挥最大作用。但在这部分写作中,编剧需要处理解决好一对矛盾:一方面,需要让主人公的行动取得进展,让其不断靠近欲望目标;另一方面,为了让高潮能够达到惊心动魄的效果,又得想办法在这部分快结束时设置一个逆转式的情节,让主人公因为自己的行动反而陷入一个极其被动的境地,从而为高潮部分实现一个更大的逆转创造条件。这样做的困难在于:既然主人公在进展部分得展开自觉的行动,那么如果最后主人公还是陷入了一个困境,那他(她)的能力岂不是太差?如果影片要将主人公设计为正面英雄人物,那么该如何处理呢?在近年来取得成功的华语片中,创作者通常采用的方法有以下几种:

①把主人公陷入困境的原因归结为某种无法控制的因素。比如,《让子弹飞》的进展部分结束于马邦德被炸死,张牧之不但失去了左膀右臂,而且被诱出鹅城,失却了天时地利之便。但由于马邦德之死超出张牧之的控制能力之外(他是擅作主张要回山西才出事的),而且张牧之在他出事后马上开枪打死了埋炸弹的假张麻子,从而使他的英雄形象在这次重大损失面前得到了最大限度的保留。

②以主人公遭受重大挫折来强调其人格优势。在《狄仁杰之通天帝国》的进展部分快结束时,狄仁杰身受重伤,这让焚尸案的侦破变得愈发困难。但狄仁杰的这次受伤却

不是敌人的成功,恰恰相反,正是他挺身为上官静儿挡剑的行动感化了这个曾经冷酷的女人,从而为案件的告破提供了新的线索。③采用欲扬先抑的手法,通过让主人公犯下可控制的错误,为其显示更高超的智慧和胆识创造条件。比如在《风声》的进展部分快结束时,顾小梦故意让李宁玉猜出自己的真实身份,正是这个可控的错误给了她实施更大胆行动计划的可能。

对于高潮部分,汤普森认为是动作转向直达最终解决方式的直接进展,尤其是稳定地建立起一个走向动作高峰的集中序列。而其要解决的核心问题是主人公的目标是否得以实现。在大多数商业类型片中,高潮部分往往集中了全片动作强烈度最大的场景,但需要指出的是,恰恰是那些从视觉角度看较为平庸的高潮往往会使影片具有更高的艺术质量。比如,《让子弹飞》动作性最强烈的部分是在进展部分,而高潮部分反而显得相对文气。创作者把笔墨聚焦于张牧之和黄四郎的心理较量上,这反而让影片比那些满足于在高潮部分一味拼勇斗狠的作品更具知性魅力。此外,在有的影片中,进展部分结束时实际上已经解决了主人公目标是否实现的问题。也就是说,关于叙事的最大悬念其实已不复存在,在这种情况下,高潮部分就主要通过对主人公情感 and 精神的刻画来达到表现主题的目的。比如,在《金陵十三钗》(2011)的进展部分结束时,妓女们通过作出为国献身的承诺获得了精神上的某种救赎,这就意味着女学生是否获救的问题已经得以解决,高潮部分已不可能就这个问题上再制造多少悬念。于是,创作者把主要精力用于表现妓女们与约翰的告别上,这种铺陈性的描写并无推进情节发展的作用,只是为了歌颂这些女性的高尚情操。有意思的是,这种现象多出现在一些带有主旋律气质的影片中,可能出于教育观众的目的,这些影片往往既不愿意在高潮部分让主人公处于是否坚守正面价值的内心挣扎中,也不想强调他们面临失败的可能性,于是就很自然地淡化这部分敌我冲突的强度和由此产生的胜负的不确定性,而选择用抒情式手法歌颂英雄人物的高风亮节以期望唤起观众对他们的崇敬和认同。此外需要注意的是,一部影片的高潮部分应该是主要矛盾和动作线的高潮,因而在架构上要尽量简练集中,塞入过多的情节和无限制地拉长时间只会削弱高潮的效果。以《鸿门宴》(2011)为例,在鸿门宴结束时,按照影片的时长(135分钟),影片其实已经进入了高潮部分。但创作者显然没有意识到他们在这部分应该尽快地找到主要矛盾的最终解决方式,而是继续编织更多的故事线索和人物关系,可由于囿于常规电影的时长要求,这些情节不但没有被有效地展开,而