

# 当代剧情电影存在“幻觉”和“间离”之争吗？

濮波<sup>1</sup>，竺亚珍<sup>2</sup>

(1. 浙江传媒学院华策电影学院, 浙江杭州 310018; 2. 浙江传媒学院图书馆, 浙江杭州 310018)

**摘要：**自从布莱希特倡导叙事剧以来，剧场中的“幻觉”和“间离”孰优孰劣之争，在剧场界似乎已经盖棺定论。然而这个结论，移植到电影中，却产生了不同效果。剧情电影中的叙事构成了丰富的表意网络，乃至在当代剧情电影中的“幻觉”和“间离”之争，也因而成为了一个伪命题。从剧情电影叙事美学的丰富性，我们再审视当代剧场美学的丰富性，也可以重思20世纪戏剧舞台上“间离效果”之于“幻觉剧场”革命的语境和合法性等问题。

**关键词：**剧情电影；幻觉；间离；电影叙事

**中图分类号：**J905

**文献标识码：**A

**文章编号：**2096-8418 (2023) 03-0100-09

## 一、“间离效果”的胜出？

笔者曾经在2018年访问伦敦大学亚非学院，期间去泰晤士河南岸的国家剧院，观摩了两部著名的叙事剧（《雷曼三兄弟》和《上帝的宠儿》）。这两台叙事剧有一个共同点打动了笔者以及在坐的观众，那就是，看似打断表演连续性、有角色言说的“史诗式结构”或剧场的“间离效果”，事实上打开了剧场审美的多重维度。观众由此可以在感性的沉浸体验和理性的观照之间游刃有余，收放自如地欣赏这两台佳作的“内容/形式”。甚至，在沉浸在该剧所展现的人物和故事（内容）之时，也可同时思考“这种内容是如何被表现的”之类的形式美学。

这种当代剧场观众“出入自如”的观摩效果，也被称为与“三一律”“纯戏剧结构”原则对立的“开放式结构”。1956年，布莱希特领衔的柏林剧团受邀在英国皇家宫廷剧院，演出了标志性的“史诗式结构”戏剧（如《高加索灰阑记》《大胆妈妈和她的孩子们》等），大获成功。对于当时尚流行写实戏剧和幻觉剧场作品的英国剧坛，受到观念的冲击。自此英国左翼剧场理论家和实践者，开始奉布氏理论为主臬，也诞生了一代推崇和发展史诗剧的戏剧家。《上帝的宠儿》之编剧——已故著名剧作家彼得·谢弗即是其中一位。

20世纪50年代至今，英国舞台上，传统和新颖的两种美学，一直并行不悖。所谓传统的戏剧美学是自从古希腊时期，亚里士多德在《诗学》中提出再现和模仿生活对象的戏剧美学。其中，亚里士多德提出的“动作的统一”，被后人不断改写和丰满，乃至到了16—17世纪的法国，有了“三一律”之说。而亚里士多德所谓的“悲剧”和“史诗”的区别，为悲剧的“代言”和史诗的长篇大“叙”划定了范畴。其对于“在诗里，一件作品只摹仿一个对象；情节既然是行动的摹仿，它所摹仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节”和“小心不要把悲剧写成史诗的结构”<sup>[3]</sup>的古训成为金科玉律。只有在布莱希特的“叙事体”戏剧出现之后，舞台叙述才成了常态。打破幻觉剧场的戏剧实践，在英国成为一种常态。自此，舞台上的叙事体戏剧（包含从片断式叙事到角色叙述的一整套程式），才成为一种正统的舞台表现样式。

舞台上“叙事体戏剧 (epic theatre)”, 作为一种间离效果的手段, 叙述切断了时间, 却增加了故事的“被看性”和观众对故事的理性认知, 以免进入幻觉剧场的氛围中, 叙述在戏剧中因而成为一种颠覆模仿体制的“非亚里士多德”戏剧手法。在实践中, 更因其强调剧场的认识和教育功能, 对传统的“共鸣式”观演关系提出了质疑, 并且开始在剧场内使用“间离”方法, 拓展了戏剧的表现空间, 这些都对现代戏剧的发展起到了重要的推动作用。

问题是, 戏剧中的叙事所达到的间离效果, 如果放在电影中, 效果会如何呢?

2022年初, 一部以“剧中人画外音讲述”为主调的日本电影《花束般的恋爱》在中国国内院线上映。这部电影以其新颖的叙事手段, 得到了观众的好评。从情节上看, 这是一部关于倒叙一个结局为分手的爱情故事。叙述的原点, 是2020年疫情来临时刻。观众看到, 在东京都市的一家咖啡馆, 故事中的男女主人公再次相遇。此刻, 他们已经分手。随后, 我们——编年史般地——看到故事回到了2015年。电影因此是以倒叙展开了两人的相识、同居, 继而产生疏离乃至分手。故事的侧重在于展示, 虽然他们最后面临分手, 但冥冥之中的命运, 好像依然将他们维系在一起。该片的美学重点在于, 在电影伊始, 两人分手, 已然毫无悬念。但失落的结局, 乃至回溯性、编年史的结构, 无疑又为影片多了一层仪式感和悲剧感。它让故事升华为一种普遍的(爱情即崇高、即烟花、即花束)意义。事实上, 后来的故事告诉我们, 这种邂逅之后不断出现, 好像被一种魔术给控制了。它另一处的精彩叙述手法包括新颖的影像语言、复调般诗歌的旁白, 令人过目不忘。主人公随着剧情推进的平行蒙太奇般的旁白, 织成了一张声音的“感知画卷”。故事中的2015年, 两人相遇在一个偶然的瞬间(娟由于错过了地铁末班车而与陌生人麦坐在一个咖啡馆里, 而他们两人都不约而同地错过了去天竺鼠现场秀观看演出)。两人此刻的旁白, 既展现了同是文艺青年的相似趣味, 也展现了具有平行蒙太奇美学效果的一种旁白的艺术。复调般在每一个标志性场景中重现的旁白, 经济地勾勒了他们相爱、同居、打工、热爱生活, 由于压力而导致分歧产生, 双双对彼此失去了最初的爱意终于酿成分手的过程。譬如, 在该片第71场戏和第78场戏之间, 旁白以碎片化(流水账)式的呈现方式, 勾勒了这一段时间的两人生活状态。

麦(画外音): 12月29日, 我俩躺在床上, 一边吃零食, 一边看了《宝石之国》。哭得天昏地暗。

娟(画外音): 除夕。我没有回娘家。我们一起做了大扫除, 吃了过年面。

麦(画外音): 然后, 我们一起去附近的神社参拜。在我们同居第一年的年尾, 捡到了一只小猫。

娟(画外音): 我们给猫起了个名字。

麦(画外音): 我们俩都大学毕业, 开始了打工生涯。

娟(画外音): 4月13日, 我读了今村夏子的新作。<sup>[2]</sup>

电影中, 这个虚设的叙事源(旁白)——是否打破叙述本身的透明性和故事的假设的独立性<sup>[3]</sup>——因而成为问题。这个问题也可以是——到底是电影因为叙述增加了整体“沉浸式”的吸引力, 还是因为这种叙述导致了间离效果, 继而令观众的理性意识得到张扬, 即“间离效果是否胜出”?

## 二、电影微观叙述的简史

为了从史学和逻辑的角度剖析这个问题, 为此, 笔者返身到“叙述”(这个泛艺术概念)和“间离”(关于剧场和其他艺术的观众接受)这两个有交叉的场域。

我们先进入第一个问题的场域——叙述的体制。

一般而言, 电影叙述这个概念, 在世界范围内成为被研究的重点, 自然是与这个概念与通常文学理论中的“叙述”同中有异。美国电影理论家大卫·波德维尔区分了两种电影叙述。在《电影艺术: 形式与风格》这本书中, 他定义电影叙述(Narration)即“情节向观众呈现故事内容的过程, 这个过程可

以在限制型或者非限制型之间，或主观与客观之间游移。或者一位叙述者向观众叙说故事的内容。”<sup>[4]</sup>

对于这个模棱两可的定义，笔者这样理解：事实上，大卫·波德维尔把两种叙述（或宏观的叙述和微观的叙述）统筹进类电影的叙述中。第一种宏观叙述，无疑即学界流行的电影叙事。这个定义与法国电影美学家雅克·奥蒙等学者在《现代电影美学》中对电影叙事文本（Narrative Texts）的定义比较接近：“（电影叙事文本即）呈现为具体形态的陈述，是负责讲述故事的叙事文本。……在电影中它包括影像、话语、文字说明、音响和音乐。”<sup>[3]（89）</sup> 两者的差别，无非是动词和名词之间的差异，笔者理解为宏观的叙述或叙事（或文本）。而第二种叙述，笔者理解为微观的叙述（或文本），其主体即“电影中的说话者”，是大卫·波德维尔所言的“说话者可以是故事中的一个角色（如迈克尔·摩尔的纪录片《罗杰与我》），也可以是非片中角色的叙述者，也可以互用角色/非角色叙述者”。<sup>[4]</sup>

无疑，电影中微观的叙述，也相当于戏剧革新中开始发明“叙事体戏剧”（epic theatre）这种体制中的角色叙述。两者在观众接受上的形式相似。

为此，我们先来聚焦电影中的微观叙述。

### （一）电影微观叙述（文本）的简史

谈论剧情电影中的微观叙述，第一个碰到的史学问题就是无声电影和有声电影的分界。好莱坞早期电影属于无声，播放银幕画面的空间类似剧场，一些电影院在电影屏幕旁边配以乐队，用以在电影播放时演奏，给电影画面制造声音效果。世界上第一部有声电影为 1927 年制作的《爵士歌手》。到了 20 世纪 30 年代，大多数美国电影院已经改装为有声电影院。譬如，无声电影中的“辩士”和乐队。无声电影往往真实纪录的影像与字幕结合，一些电影院配备乐队，而在日本，活动电影摄影机一传入日本，上映时就有解说者在旁讲解。且有一个专门称谓：活动辩士。无论在美国、欧洲还是日本，在无声电影放映时，乐队和辩士是不可或缺的存在。

电影史上的这种字幕或者解说员的叙述，是与“客观电影”的叙述原则相违背的。因为，“客观电影”有一条戒律，那就是禁用叙述者。经典好莱坞和传统欧洲电影亦然，其遵循的电影制作和呈现方式均是巴赞所言的标准“大自然剧作”<sup>[5]</sup>。这种电影往往采用演示（类似戏剧的代言体）的方式来呈现故事，很少采用叙述者的叙述来解释场景和人物性格、推动剧情。如被巴赞推荐和赞誉的电影《偷自行车的人》（维托里奥·德·西卡，1948）、《双重保险》（比利·怀尔德，1944）、《卡比利亚的夜》（费德里科·费里尼，1957）、《于洛先生的假期》（雅克·塔蒂，1953）和优秀欧洲电影《伊万的童年》（安德烈·塔可夫斯基等，1962）、《处女泉》（英格玛·伯格曼，1960）、《乡愁》（安德烈·塔可夫斯基，1983）、《四百下》（弗朗索瓦·特吕弗，1959）、《八部半》（费德里科·费里尼，1963）、《单车少年》（达内兄弟，2011）、《毕业会考》（克里斯蒂安·蒙吉，2016）等，基本上采用演示的戏剧性效果（禁用间离效果），在片中基本上不见叙述者。值得一说的是，在经典好莱坞电影中，《公民凯恩》借用记者口吻，第一次为电影转喻意义上的隐性叙述者（角色）提供了电影微观叙述的范本。

电影史中的叙述呈现曲折反复。到了“另一种电影”（alternative film）中，我们又看到了久违的叙述。被经典好莱坞称为“另一种电影”的本意，是与经典好莱坞电影制作风格具有差异性的电影制作技术和呈现方式。比如，20 世纪 20 年代的苏联电影，与同一时代的好莱坞电影相比可以被称为“另一种电影”。当美国电影制作从经典好莱坞朝着新好莱坞过渡，法国新浪潮电影《五至七时的克莱奥》《广岛之恋》《筋疲力尽》的呈现方式也迥异于美国方式，因此也可被称为“另一种电影”。1959 年的《广岛之恋》，可以算作突破经典好莱坞和传统欧洲电影（包括大部分新浪潮和新现实主义电影）“代言体”的一次实验，影片中女主人公和日本建筑师之间的内心独白，以画外音的方式呈现，产生了强烈的梳理于画面的间离效果，在当时耳目一新。

由于“叙述”（脱域者）的存在，导致电影产生一种“余韵缭绕”的观影体验。到了当代，电影



叙述形态日渐多样化。至新好莱坞, 美国电影在表现手法上较之过去更为开放。大卫·波德维尔在《好莱坞的叙事方法》中专门强调了新好莱坞一套“糅合经典和时髦的电影风格”之术。一言蔽之, 新好莱坞强调经典好莱坞时代留下的叙事经验, 也更重视视觉场景的营造。如果说新的电视剧制作往往在强化其连续性上下功夫, 而电影则在加快速度、走向极端、近而再近、潜行的摄影机等表现方法上下功夫。<sup>[6]</sup> 它的叙事核心在于尽可能强化“冲撞美学”的视觉化呈现。<sup>[6](199)</sup> 于是, 镜头快速和叙述在电影中成为常态, 两者之间呈现紧密的逻辑联系。因为时空转换不仅没有削弱故事的可读性, 反而导致增强了观众视觉快感。以时空延续性破裂为基本条件的叙述, 就这样登堂入室。参照克里斯托弗·诺兰的《记忆碎片》, 以及墨西哥籍导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里图的处女作《爱情是狗娘》和其后的《21克》, 就会发现时空裂变的当代电影叙述上的大胆实验已经成为家常便饭。换言之, 当今的电影本质上更像小说(顺序、倒叙、插叙和意识流叙述混合使用), 是一种用丰富镜头语言讲述(叙述)故事的载体, 而戏剧(理所当然地)慢慢回归到了古典的仪式性。这种电影叙事回归小说的现象, 与欧洲叙事传统结合, 开出了电影艺术的绚烂之花。

新好莱坞(所代表的世界性)的综合叙事化倾向, 也为电影吸收其他艺术, 走向更广阔的艺术表现世界之实践提供了强大的理念支撑和美学上的支撑。所谓被观众喜爱的类型和题材, 之所以能定型和不断衍生、发展, 是因为它印证了电影的工业和大众媒介的属性, 即是一个时期大众的品味、认同和愉悦的投射, 它的延续性和利益最大化(同时降低风险)、一整套为观众而定的期待或准则, 以及叙事上的严格架构等一系列程式。<sup>[7]</sup> 如果深入电影叙事和资本主义制度的关联, 还可以从电影制作的多样化和资本实质之间找到关联: 正是以利润最大化和资本流动、周转速度作为社会发展动力的机制一再要求电影叙事引人入胜。可以说, 在这种制度推动下, 好莱坞电影的呈现方式日益多元化, 电影中镜语的拓展(包括叙述手段的更迭)成为必然。叙述在电影中不断丰富其形态(在历史剧、邪典电影、自传电影、新历史主义电影、群体电影、小姐题材、谜题电影等等题材电影中层出不穷, 它们掺和到电影的演示、技术的表演当中, 一同绘制了好莱坞电影的声色光影)。当代好莱坞以叙述为故事讲述框架的著名电影有《阿甘正传》《走出非洲》《肖申克的救赎》《泰坦尼克号》《发条橙》《朱诺》《本杰明·巴顿奇事》《时时刻刻》《布达佩斯大饭店》《绿皮书》等。同时, 数量奇多的欧洲、亚洲电影也使用了叙述(如《猜火车》《英国病人》《布鲁克林》《苏州河》《下妻物语》《情书》《海鸥食堂》《重庆森林》《开往春天的地铁》《2046》《海角七号》《左耳》《大鱼海棠》《七月与安生》等)。

## (二) 叙述之源的多样化

由于电影本体不同于戏剧, 因此探讨电影叙述成了一种需要另起炉灶——与戏剧分道扬镳——的活计。只要对上述现象进行综合比较, 我们均会得出粗浅结论: 在美学上, 电影中的叙述, 其风格和意义系统有着与戏剧不一样的地方, 其叙述源异常丰富。哪怕在微观叙述者的层面, 按照大卫·波德维尔的分类, 也存在三类“主体”。

### 1. 角色的叙述者

正如《花束般的恋爱》中的旁白者, 为电影的男女主角所发出的, 观众对之清晰可辨。毋庸置疑, 大部分电影中的叙述者为角色的叙述者, 其功能是推动剧情, 起到剧情方面穿针引线的作用。同样, 美国剧情电影《阿甘正传》的开篇是这样一个镜头: 随着一片羽毛在空中飘舞, 飞落在街边长椅上的阿甘身上, 阿甘开始了他的一生传奇故事讲述: “我, 叫福雷斯特·甘。”整部电影只有主人公福雷斯特在叙述, 其他人则不可以叙述(只可以表演/代言)。在电影中, 叙述和其他成分一起, 组成了一种视听元素的整体表演性。同样, 电影《赎罪》中老年的布里翁妮担任叙述者(借助接受电视台采访说出故事)。电影设置了年少且有才华的布里翁妮因不谙世事造成冤假错案, 其后用一生进行赎罪的主要情感框架和故事脉络。因此, 故事中老年布里翁妮的叙述, 突出了电影回忆性质的叙述效果和其赎罪

主题。

除了推动剧情，角色叙述者在电影中也可以推进观众对于电影整体修辞风格和人物特质的理解。在英国电影《一天》中，下层社会代表艾玛（海瑟薇饰演）的画外音，成为一种展现其叵测命运的暗示和旁注，也是揭示其性格缺陷、暗示其生命结局的媒介。艾玛的叙述部分展示且强化了女主人公的这种随意天性，给观众一种不祥的预感。同样，在电影《时时刻刻》中，一开头便展现女作家伍尔夫的自尽（影片的叙述结构因此是立体回溯式的，电影一开始就展现了1941年女主人公之一弗吉尼亚·伍尔夫的自尽一幕。这一幕之后，占三分之一篇幅的弗吉尼亚·伍尔夫叙述段落结构上是倒叙的。即首先给观众一个关于作家自尽的悬念（观众甚至还不能确认是否就是一次成功的自尽），随后，电影带观众走进了1923年弗吉尼亚·伍尔夫在里士满的霍格思庄园疗养的情境，乃至她如何与丈夫认识、结婚、写作等一系列细节），而在其他的两个与伍尔夫有关的女性故事片段（分别是2001年的克莱丽莎，1951年的罗拉）里，则基本上采取了顺叙的方式。这个电影的时空结构因此非常复杂，在三个不同的时间中，回溯式结构和顺序结构互相交叉，分别串联起动作、对话，并营造声画同步、声画不同步等多种美学联系。与戏剧中叙述带来的间离效果不一样，剧情电影中的叙述，显然还增加了一种（拉观众入某种情境的）沉浸效果。同样产生该类接受效应的电影，还有《英国病人》《走出非洲》。

## 2. 非角色的叙述者

当然，除了角色的叙述者，在当代电影中，尚有大卫·波德维尔所说的许多非角色的叙述者，它们包括歌曲、小说、留言、书信、札记、字条、铭文、广播、收音机、电影院播放的电影声（而不是噪音）等。在非角色叙述中，导演赋予无生命的物件以某种生命的形态，或者模拟故事角色的声调，或者以逻辑性的剧情转喻来替代拟人效果而直接加入“电影镜语的大合唱”，增加了电影故事的表现力。在这类场景中，尚有两个类别：其一，拟人化的书信和日记——突兀成类型戏剧中的一个具有发声功能的非角色生命体，组成一种有效的以转喻手段来达到叙述美学的特殊效果，这个时候往往是煽情的瞬间。在电影的情节桥段中，书信往往由写信主人的声音（或者收信人、旁观者、偷窥者的声音）朗读，配以音乐，组成一种交响乐效果——在电影的叙事时空中，成为构成电影音画系统的立体效应元素。如在日本电影《大鹿村骚动记》中，开篇就是气象预报的声音“台风将于今晚21点到达以菲律宾东北部北纬17.25度、东经131.55度为中心、半径410公里的范围内”。这种电影叙事中掺杂叙述实质内容的桥段非常普遍，如日本电影《夜以继日》里出现的广告桥段、《情书》中出现的读信桥段、中国大陆电影《左耳》中出现的广播和收音机桥段。其二，转喻效果的叙述，丰富了电影情节的复杂维度。譬如，在《阳光姐妹淘》中，关于往事追忆片段的真实事件探索，是借着私家侦探的口吻来说出的。这是一种将本属角色独白性叙述的内容，转化为一种随着情节发展而自然呈现的对话效果。

## 3. 混用的叙述者

大卫·波德维尔分类系统中的第三种叙述主体，是混用的叙述者。这种手法在科恩兄弟的电影《老无所依》中得到了体现。电影贯穿始终的叙述者为警官贝尔，从一开始画外音的纯叙述：“我25岁的时候，就是这个县的治安官了。”结局时，贝尔与洛雷塔在家中对白，洛雷塔问贝尔：“现在你都有时间做梦了。梦见什么有趣的事儿了吗？”贝尔回答：“好吧，梦见过两次，都有我父亲……”但是，观众渐渐地感觉到（似乎电影故意抽离了剧中的倾听者），这种对话转换为一种独白效果。这种转换是现实场景和舞台仪式场景的巧妙转换。也可以说电影模拟了舞台呈现，为电影增添了强烈的诗意。

在电影《本杰明·巴顿奇事》中，本杰明的日记牵连三个叙述者，分别是主人公本杰明、女儿卡罗琳和黛西。同样，在电影《布鲁克林》中，加入混用的叙述者序列的还有“显在的歌曲”和“主人公内心的旋律（隐喻）”这样的绵延。在共有153个场景的该电影中，表现了主人公爱丽丝从爱尔兰小镇，来到美国纽约布鲁克林，体验着奋斗、乡愁、陌生感等诸多情绪，脆弱而敏感，直到有一天

弗勒德神父获悉了她的这种情绪, 安排她去教区为无家可归者晚餐会帮忙。爱丽丝通过帮助那些无家可归者, 情感得到了宣泄, 精神境界获得了提升。这一段精彩之笔是爱丽丝的成长转折点。电影这样呈现: 穿棕色外套的男子站了起来, 开始吟唱一首爱尔兰歌曲。角落里的音乐家也加入进来, 给他伴奏。乐声与歌声一开始有些游离, 然后逐渐变得稳定, 最终完美地交融在一处。歌曲曲调缓慢、优美而哀怨。缭绕的青烟、破旧的房间、贫困的食客, 所有一切变得美好起来。在接下来的蒙太奇中, 音乐始终萦绕着……<sup>[8]</sup>

可以说, 正是爱尔兰歌曲的唱词部分, 在这个场合中, 起到了角色/非角色性的叙述者混合使用的角色作用。在这个场合里, 歌曲从转喻(声音源之一)到成为声音主导者(镜语的“主唱”), 从叙述的客体, 过渡到被赋予了象征爱尔兰移民悲剧性集体命运的一种主体功能。

### 三、从微观叙述到电影叙事

上述所举的电影叙述(多元化)之例子, 无疑都是为电影的魅力增色的佐证。问题是, 电影的魅力, 不同于戏剧或者剧场的魅力。当我们谈论电影的意义时, 事实上, 戏剧或者剧场的理论, 也不应该成为我们借鉴的全部。为此, 我们要剖析, 电影的整体意义和戏剧(或者剧场)的意义建构之别, 以此再来回溯本文一开始提出的“间离效果”或者“开放式结构”是否适用于每一部电影的审美之问题。因此我们进入了第二个场域——艺术中的间离体制。

为了充分论证艺术中间离体制与我们当代审美重点的关联性, 我们首先需要了解电影与戏剧在“间离效果”的接受上的差异性。正如我们约定俗成地谈论电影的风格时往往想到的是其戏剧性、史诗性、纪实性、剧情性等风格差异(而其他的诗学风格、民族风格被纳入次要的风格范畴)。前文已述, 法国电影理论家安德烈·巴赞时常提及“电影是大自然的剧作”。因为, 在戏剧中, 人是焦点, 因而演员是在场的(对观众也提出了相应的要求)。而在“银幕上, 人不再是戏剧的焦点, 而可能成为世界的中心。人的动作的冲击力能够在这个世界中激荡起无边的波澜, 人的周围的背景是实实在在的世界一隅。”<sup>[5](168)]</sup> 因此, 角色叙述——在剧场中起到一种布莱希特所言的理性、反身等顿悟效果——被放置在电影叙事的语境中之时, 它在戏剧性、史诗性、纪实性以及剧情性风格中的效果是不一样的。我们只有进入电影叙事的场域, 才能把这个问题说清楚。

此外, 我们还需要引证文学中的普遍性“叙事”(Narrative)的概念。这个概念, 我们借鉴著名的叙事学家热拉尔·热奈特的定义:“(叙事即)借助语言, 尤其书面语言再现一个或一系列真实或虚构事件”。<sup>[9]</sup> 无独有偶, 《牛津文学学术语词典》也为所列词条 Narrative 和 Narration 做了区别。“Narrative”, 是“通过讲述再现事件”, 包含了叙事过程中按特定次序对事件的安排, 而“Narration”则一般指一个讲述事件的过程。<sup>[10]</sup>

从叙事到电影叙事, 从作为动词的叙事到作为文本(名词)的叙事, 其间的内蕴发生了多少变异, 以及这种变异对于观众的接受而言, 到底起到了何种程度的审美差异。对这些问题的探讨在电影理论中实属罕见。原因很简单, 正如英国学者苏珊娜·斯派德尔多说的:“电影叙事大概是所有叙事媒体中最复杂的了, 因为它是多轨的, 既是可视的, 又是可听的。这使得电影能把许多其他媒体和形式的沟通能力都集于一身。”<sup>[11]</sup>

既然电影叙事与文学叙事不可同日而语, 定义电影叙事, 也实属一项艰巨的工作。这里, 笔者援引的另一个(证实电影叙事暧昧性的)文献是法国理论家弗朗西斯·瓦努瓦的《书面叙事·电影叙事》。弗朗西斯·瓦努瓦把叙事的构成要素分成五个部分: ①一个或一系列事件(一连串的行动); ②一个或多个施动者和被动者; ③一个环境; ④一个时间顺序; ⑤一个陈述者、一个陈述、一个或多个视点、一个叙事接受者(观众)。<sup>[15]</sup> 在这五个要素中, 笔者认为, 正是第一个要素“一个或一系列事件”(陈



述活动)最为吊诡。因为,这意味着,由于电影本体的特殊性,组成陈述的,既可以是人性的,也可以是去人性化的事物。甚至,它也意味着另外一种可能性——在叙事作品中,叙事的文本可以以一个单纯的文章(小说、散文和诗歌)构成,也可以以多声部的声画关系构成电影文本。弗朗西斯·瓦努瓦更是讨论了陈述活动中“叙事者和叙事源”的复杂性,提出,既然叙事是一种综合的活动,所以叙事者和叙事源也是多维的。<sup>[16]</sup> 笔者理解,它包括电影制作过程中的每一位工作人员。比如,化妆师给演员的化妆突出了某种效果,使得电影的叙事产生了一种意义,这位化妆师当然也是该电影的叙事者之一。同样,轨道铺设者、灯光师等,均是电影的叙事者。

顺着弗朗西斯·瓦努瓦对于叙事要素的分类和归纳,在当代电影中,确实充溢着如下陈述活动:①叙述源的多元;②叙述源关于时序、频率性的多元配置;③其他各种不同元素组合而产生的诗意。这种叙述活动的复杂性和多维性,组成了电影表意的复杂性。譬如,在一部电影中,叙事源时序和频率,与叙述源内容的巧妙匹配,就可以达到出奇制胜的效果。剧情电影《布鲁克林》就充满了这种崭新的诗意。在该片的第118场戏中,爱丽丝在爱尔兰读到托尼寄自布鲁克林的信件,可想而知她的情感冲突,电影采用蒙太奇的方式,切断了这个动作,镜头只表现她有点不知所措,没有展现爱丽丝读信的动作和信的内容。信的内容,在第126场戏中,爱丽丝、吉姆与好友(南希和乔治夫妇)一起在海滩的时候,采用画外音的方式以托尼的声音读出。托尼用犹豫、不自信的声音说道:亲爱的爱丽丝,我希望你在爱尔兰一切都好。我希望,你母亲现在不那么伤心了。我也希望,你的朋友,很快就会完婚。这样你就可以回来。<sup>[12]</sup> 在这个过程中,还插入了托尼在布鲁克林的场景(第124场),以及他怎样让他家里唯一识字的弟弟弗兰基代为写信的对话。从对话中,我们知道,托尼已经让弟弟写了5封信之多(一个无意中的感动瞬间)。现在,观众在这个象征着爱丽丝和吉姆关系进一步发展的场景中听到了托尼的声音,这种转喻效果和拟人效果的混合运用,造成了具有感染效果的画内动作和故意延迟的画外音并置现象,既显示了托尼爱的坚信,又表现了爱丽丝此刻渴望回归丈夫身边的内心呼唤(注意,电影展示的是爱丽丝在回想)。电影中这种延缓美学的频繁使用,成为融入电影大表意范畴的一个显著特征,也增加了一种感性和理性兼具的新沉浸(幻觉剧场)效果。

这里,就产生了一个电影和剧场美学的分歧之处。即,之所以在电影叙事中,叙述者的出现,反而增加了幻觉剧场效果,是因为当代剧情电影的美学发展存在着多维发散的特征。叙述者的出现,只有在之前所述的不同风格电影(譬如戏剧性、史诗性、纪实性、剧情性等)以及不同类型(譬如西部片、黑色片、惊悚片、喜剧片、科幻片、战争片、音乐片、家庭情节剧)的“戏剧性”电影,或者以情节整一性为主要情节特色的上述类型电影中,打破幻觉剧场才会显现其效果。而在一般的史诗性、纪实性、剧情性等情节整一性不作为主要要素和特征的电影中,叙述反而失去了其在纯粹戏剧舞台上曾经达到的间离效果。在后三种电影的叙事中,不同于戏剧舞台上的叙述——布莱希特所谓的(由叙述而带来的)间离效果,反而具有一种弥合主观视野和客观视野的整体性“表演功能”。就是说,不同于戏剧,电影中的这个叙述桥段——非但没有削弱感染力,反而增强了“沉浸剧场”般的感染力。两者的叙述功能不可同日而语。换言之,在戏剧中被理解为间离效果的手段的叙述,在电影中成为整体“电影表演”的一部分。

以剧情电影(melodrama films)为例,准确地说,它是一种基于戏剧电影的亚类型,因为其剧情明显地以一种导向观众的情感高潮为标签,它是戏剧和音乐的混合物,蕴含“随着音乐的节奏表演”之内涵。按照约定俗成的定义,剧情电影,是戏剧和情节剧(音乐)的结合,字面意思是“用音乐演奏”。<sup>[13]</sup> 它也可被理解为戏剧电影的一个子类型,其特点是通过情节来引发观众的高强度情感体验。笔者以为,剧情电影具有一种合法的混杂性。而这种合法的混杂性,也决定了其审美体制与传统戏剧(剧场)审美体制的差异。这种差异,导致在剧情电影的叙述活动中,电影制作者往往增加一种抵达观

众感性和理性交杂的(混杂性)认知效果。这种混杂性认知,与亚里士多德《诗学》中界定的一种单线戏剧所具有的纯粹的净化效果(或者哪怕是双线剧情所具有的审美效果)不一样,而是混合了现代社会人们感应世界的敞开性、感应系统主体的内在性、随着时代不断调整的认知性等各种特征。基于此,剧情电影恰好指向观众体验的丰富性、多样性和暧昧性,而不是单一性和纯净性。也因此,剧情电影中的叙述,因而可以——也仅仅可能——成为电影众多的叙述源中的一种。

针对当代电影中丰富的叙事机制内在元素之间的协调和平衡,雅克·奥蒙等学者早有预见——论及一部影片时更恰当的用语似乎是叙事源。因为,叙事源包括拍摄影片时的社会时期和全部电影语言,也包括叙述的类型。研究它,既包括各协作因素的叙事功能,也包括这些功能得以实现的条件。<sup>[3](94)</sup>这种研究因而更能抵达电影叙事的整体性美学的敞开性。

#### 四、回到幻觉剧场,一个悬而未决的问题,兼做结论

本文的论述至此,针对当代大多数剧情电影中存在的叙述上的混杂性,笔者的观点显然已经十分清晰,即电影本体决定叙述(叙事)和叙事源的多维性,谈论电影可以成为一种更接近谈论音乐或者美术的方式,并不一定需要沿用戏剧或者文学的方式。

笔者引出两重思考。

第一重思考。既然前文中当代电影叙事学理论和案例表明,剧情电影中的“幻觉”和“间离”之争因而成为一个伪命题,那么,在电影的场域中,叙事源协作因素的叙事功能,也因而成为可以讨论的重点对象。以下话题因而可能成为敞开的知识资源:

探讨之一:当代剧情电影,由于类型和文本所属的政治属性需要,其意义建构中,未必不需要传统戏剧舞台中的“幻觉”效应,这种效应可以凝聚人心,构建荣格所谓的集体无意识。而观众接受之中的这个共同体建设,本身是电影传播的一种常态和诉求。这种意义,我们在奉俊昊的《寄生虫》等当代优秀剧情片中,都可以得到真切的体验和印证。

探讨之二:由于观影(接受)媒介的不同,观众坐在剧场欣赏戏剧,与欣赏电影之间,存在着本质性的差异(20世纪30年代,巴拉兹早在一篇名为《一种新形式和新语言》的论文里探寻电影的“本义”。巴拉兹发现,电影的本性具有“改变观众与银幕之间的距离、把完整的场景分割成几个部分,或几个镜头”<sup>[14]</sup>以及具有纵深感的焦距和蒙太奇的特性。这种可以将不同景别自由剪辑而构成的一种叙事的艺术,等同于“视点游戏”<sup>[14]</sup>。这就从本体论的角度阐明了电影与文学及其他艺术的观看、阅读方式的差异性所在)。与戏剧作品追求的仪式性意义不同,当代剧情电影叙事中的诉求,除了戏剧性的诉求,还有剧场性、空间性、装置性等多种其他艺术成分所期待达到的诉求。这种诉求比起戏剧性的诉求,更蔚为壮观。于是,我们看到更多的具有剧场性叙述魅力的作品(除了前文所列电影《花束般的恋爱》《布鲁克林》等之外,尚有无以计数的优秀电影案例),包含了音乐性(如安东尼奥尼《云上的日子》)、装置性(如蔡明亮的《郊游》、罗伊·安德森的《寒枝雀静》)等其他叙事魅力。

第二重思考。从剧场“间离”和“幻觉”之争——这个似乎已经水落石出的话题,再次审视其因“叙事源”的多样性而导致的审美价值的重建。从剧情电影叙事美学的丰富性,我们再返身戏剧舞台上的几乎已经定论产生间离效果的“叙述”,也可以找到审美的松动之处。理由有二:

理由之一:在安托南·阿尔托(1896—1948)过世后的1964年,以法文首版的《戏剧及其重影》中,控告了传统戏剧舞台上的幻觉剧场的“专制性”。在学界,幻觉剧场还因此获得一个臭名昭著的代名词:沉浸剧场。两者形同过街老鼠,被戏剧的改良者唾弃。但这似乎更多地存在于假设和革命性的理想主义言说文本(中如布莱希特的文本)。在现实中,未必如此。原因是,任何一种美学样式,从发明、落地、(被作者的母体社会群体)接受到移植、再度被(不同文化群体)接受之过程,也是一个不断拿来和批判甚至包含扬弃的辩证过程。哪怕在1956年(皇家宫廷剧场邀请布莱希特的柏林剧团),



英国剧场界开始引入布莱希特的“打破幻觉剧场”的思想，在真正实践的过程中，也是喜忧参半的。当时的真实情况是，英国左翼剧作家和社会主义者，对此大为欢迎；但叙事剧场进军英国的写实主义剧场，并没有想象当中的那么简单。因为叙事剧场的构作——所有剧情在不变的白光下呈现，并没有通过灯光的变化将观众卷入剧情或者引起共鸣的尝试；所有的剧情都是片断式的；观众可以自由地走动，甚至可以抽烟。<sup>[15]</sup>对当时已经习惯幻觉剧场的英国观众来说，这种带有无政府主义、大革命色彩的剧场模式，确实带来了全新的观剧体验。从接受的效果上看，这种体验除了被接受，也受到了尖锐的批评和质疑。

理由之二：在当代，哪怕是弘扬戏剧性的传统剧场（过去一直被标签为“受传统思维束缚”“僵化”的幻觉剧场），也并没有走出观众的接受领域。在剧场多元的意义建构中，幻觉剧场的沉浸效果，也依然具有广大的拓展理性思维的功能。对于 20 世纪被阿尔托和布莱希特所批判的幻觉剧场的“功能重审”这样的疑问，伴随布莱希特是否就是剧场革新的唯一线索这样的怀疑，幻觉剧场和观众的直觉、感知和理性思维之间的关系探讨成为今日可以重启的美学话题。

## 参考文献：

- [1] [古希腊] 亚里士多德. [古罗马] 贺拉斯. 诗学·诗艺 [M]. 郝新久, 译, 北京: 九州出版社, 2007: 20, 71.
- [2] [日] 坂元裕二. 花束般的恋爱 [J]. 徐怡秋, 译, 世界电影, 2022 (1): 162-163.
- [3] [法] 雅克·奥蒙, 米歇尔·玛利, 马克·雅尔内, 阿兰·内尔卡拉. 现代电影美学 (第三版) [M]. 崔君衍, 译, 北京: 中国电影出版社, 2016: 95.
- [4] [美] 大卫·波德维尔. 电影艺术: 形式与风格 [M]. 曾伟祯, 译, 北京: 北京联合出版公司, 2015: 110-111.
- [5] [法] 安德烈·巴赞. 电影是什么? [M]. 崔君衍, 译, 北京: 中国电影出版社, 1987: 173.
- [6] [美] 大卫·波德维尔. 好莱坞的叙事方法 [M]. 白可, 译, 南京: 南京大学出版社, 2009: 148-172.
- [7] [英] 保罗·沃森. 类型理论与好莱坞电影 [A]. [美] 吉尔·内尔姆斯. 电影研究导论 [C]. 李小刚, 译, 北京: 世界图书出版公司, 2013: 139.
- [8] [美] 尼克·霍恩比, 科尔姆·托宾. 布鲁克林 [J]. 艺馨, 译, 世界电影, 2016 (4): 43-44.
- [9] [法] 弗朗西斯·瓦努瓦. 书面叙事·电影叙事 [M]. 王文融, 译, 北京: 北京大学出版社, 2012: 3.
- [10] Baldick, C. (2015). *The Oxford dictionary of literary term*, Oxford: Oxford University Press.
- [11] [英] 苏珊娜·斯派德尔. 电影形式与叙事 [A]. [美] 吉尔·内尔姆斯. 电影研究导论 [M]. 李小刚, 译, 北京: 世界图书出版公司, 2013: 77.
- [12] [美] 尼克·霍恩比, 科尔姆·托宾. 布鲁克林 [J]. 艺馨, 译, 世界电影, 2016 (4): 28-77, 2.
- [13] Melodrama Films. Retrieved January 30, 2023 from. <https://www.filmsite.org/melodramafilms.html>.
- [14] [美] 托马斯·沙兹. 旧好莱坞, 新好莱坞: 仪式、艺术与工业 [M]. 周传基, 周欢, 译, 北京: 北京大学出版社, 2013: 56-57.
- [15] 郑悦, 王君. 布莱希特与英国当代的两次戏剧浪潮 [J]. 吉林艺术学院学报, 2016 (5): 36.

[责任编辑: 华晓红]