论 20 世纪 90 年代以来商业电影的形式自觉与叙事转向

杨鹏鑫

(南京大学文学院, 江苏南京, 210023)

摘要: 在传统的商业电影中, “讲什么故事” 要比 “怎么讲故事” 重要得多, 形式主要被视为内容的附庸和工具, 这种电影可以说是内容主导型的。而 20 世纪 90 年代以来的商业电影, 逐渐打破了线性的内容主导型叙事的统治性地位, 出现了从 “讲什么故事” 到 “怎么讲故事”、从注重内容到注重形式的叙事转向, 显现出了商业电影的形式自觉。而商业电影从 “讲什么故事” 向 “怎么讲故事” 的转向, 其中的重要命题便是为商业电影叙事形态注入新意和活力, 以适应新环境下观众的观影趣味和观影能力。

关键词: 商业电影; 讲什么; 怎么讲; 非线性叙事; 叙事转向

中图分类号: J902

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2017)04-189-07

托马斯·沙茨在《好莱坞类型电影》中有如下论述颇有见解:“在它生命周期的早期阶段, 类型倾向于把电影媒介作为一种媒介来利用, 如果类型是社会集体对它自身的言说, 那么, 任何风格的华丽和形式的自觉都将只会妨碍信息的传达。”^[1]这一观点对商业电影^①同样适用。历史地看, 传统的商业电影是以内容为主导的, 形式主要被视为内容的附庸和工具, “讲什么故事” 要比 “怎么讲故事” 重要得多。然而在经过近百年的发展之后, 商业电影开始出现了比较明显的形式自觉。20 世纪 90 年代以来的商业电影中规模性地出现了注重电影叙事形式的网状叙事、重组式叙事、多视角叙事、不可靠叙事、套层结构叙事、分岔路径叙事等叙事形式^②。商业电影逐渐打破了线性的内容主导型叙事的统治性地位, 出现了从 “讲什么故事” (注重内容) 到 “怎么讲故事” (注重形式) 的转向, 也显现出了商业电影的形式自觉。

一、从 “讲什么故事” 到 “怎么讲故事” 的自觉

实验电影及比较纯粹、小众的艺术电影在电影形式方面的探索由来已久, 让-吕克·戈达尔、阿兰·罗布-格里耶、阿伦·雷乃、迈克·菲吉斯等人都是执着的形式主义爱好者。但在商业电影领域, 自 “吸引力

电影” (cinema of attractions) 在 1906 年、1907 年前后让位给 “叙事整合型电影” (cinema of narrative integration)^③ 后至 20 世纪 80 年代, 商业电影一直是内容主导型的, “讲什么” (内容) 要比 “怎么讲” (形式) 重要太多。在 20 世纪 90 年代以前, 只有《丽人行》(1967) 等极少数商业电影表现出了对叙事形式超过叙事内容的关注, 但它们只是零星出现的个例, 丝毫没有撼动内容主导型电影的绝对统治性地位。

20 世纪 90 年代以来, 商业电影的关注重心逐渐从 “讲什么故事” 向 “怎么讲故事” 有了偏移。昆汀·塔伦蒂诺在 90 年代已经自觉认识到, “形式的快感与一部内容出乎意料的影片所产生的震惊效果是一样的”, 塔伦蒂诺自白说: “《低俗小说》的故事都是你曾经看到过的最古老的故事: 手下人陪着老板的女人出去, 他是不能碰她的——《棉花俱乐部》和《复仇》里都有类似的情况。中间的那个故事, 那位拳手应该输掉比赛, 可他没有那么做——这同样是老掉牙的故事。第三个故事多少有些像《杰克逊行动》或《突击队》”, 但塔伦蒂诺在该片中就是要以新的形式 “讲这老掉牙的故事”^[2]。90 年代以来的电影界, 不只塔伦蒂诺对商业电影的叙事与形式变化有了自觉, 不少重要的电影创作者都有了类似的观念。如大卫·芬奇曾说: “观众们总在期望什么——我的兴趣就是对它进行嘲弄, 这才是我真正的兴趣所在。”^④ 1998 年美国一家媒体对日本著名导演今敏进行访谈, 今敏回应说他在《未麻

收稿日期: 2016-11-24; 修回日期: 2017-05-05

基金项目: 2017 年中国博士后科学基金资助项目(第 61 批面上资助项目)(2017M611769)

作者简介: 杨鹏鑫(1988-), 男, 陕西渭南人, 戏剧与影视学博士, 南京大学文学院助理研究员, 南京大学博士后流动站在站博士后, 《戏剧与影视评论》轮值执行主编, 主要研究方向: 电影理论

的部屋》中有意实践了新颖的形式，因为他认为“不管观众是不是动画迷，他们总是希望看到‘前所未见’的作品”^⑤。墨西哥导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多在《21克》的官方网站上也曾写道：“观看《21克》的过程就是一个解码过程。”^⑥

近二十多年来，商业电影的关注重心从“讲什么故事”向“怎样讲故事”有了转向。其中缘由自然一言难尽^⑦，“影响的焦虑”是其中的重要原因。到了20世纪90年代，电影已经有了近百年的历史，生产的影片不计其数，各种各样的故事几乎都被讲述过了，各种主要的电影类型也已经产生过了。波德维尔就曾指出，西部片、歌舞片和家庭情节剧的衰落，“原因之一可能就是我们的导演和编剧再也难以找到什么新的东西来添加到这些类型的经典叙述之中了。所有最合适的可能已经全部都在考虑之中了”^[3]。而当观众对某种形态的电影见惯不惊甚至因熟视而“无睹”之后，电影也就需要发生点改变了。如执导过《对头冤家》《风月俏佳人》《逃跑新娘》《公主日记》等传统叙事爱情片的导演盖瑞·马歇尔后来就执导了《情人节》和《新年前夜》这两部侧重故事讲法的网状叙事爱情片。利奥·布劳迪曾观察到：“电影问观众：‘你们还相信这个吗？’影片受欢迎即观众在回答‘是的’。当观众说‘我们看到的形式太幼稚了，给我们看些更复杂的东西’时，类型就会发生改变。”^[4]商业电影同样是这样。其从“讲什么故事”向“怎么讲故事”的转向，其中的重要命题便是为商业电影叙事形态注入新意和活力，以适应新的社会、媒介、电影环境下观众的观影趣味和观影能力。

当然，并不是说90年代以来的商业电影不再有新故事可讲，电影自然一直会有新故事，商业电影也不例外。只是说，90年代以来，以往对形式并不那么重视的商业电影开始变得注重形式了，其关注重心逐渐从“讲什么”向“怎么讲”有了偏移，甚至在很多商业电影中，形式变得比内容更重要。还需说明的是，近二十余年来并非所有商业电影都注重形式，也不是说商业电影变得只关注“怎么讲”（形式），本文是说，在商业电影领域，以往很少有影片对叙事形式进行特别关注，近二十余年来的商业电影开始规模性地注重形式，注重“怎么讲”。

不难发现，90年代以来很多大受欢迎且颇具创意的电影，其故事本身并不新奇或特别。譬如，《非常嫌疑犯》的故事是犯罪分子如何欺骗警察；《灵异第六感》的故事是一个人已经死去，但他不知道自己已经死去；

《真爱至上》的故事是多位主人公如何获得爱情；《杀死比尔》的故事是一个女人的复仇杀戮；《时时刻刻》的故事是三个遭遇相似危机的女人的经历；《刺杀据点》的故事是一桩暗杀总统案的来龙去脉；《和莎莫的500天》的故事是一个失恋的男子回忆爱情过往并重获爱情；《美少女特攻队》的故事是一个女孩在失去智力前的幻想……塔伦蒂诺们的自觉在于：既然类似的故事大都被讲述过了，那可以考虑的就是如何为这些“老掉牙的故事”、并不那么新奇的故事赋予新意和活力。

《低俗小说》中的故事虽然老套，但讲故事的方式却颇有创意。该片使用了章节式的叙事架构，将影片临近结尾处的情侣打劫这场戏提前到了影片开场，另将最后发生的第三段故事插入到了第一、二段故事之间，还在影片的第111~112分钟通过转换人物视角式的重述来让观众理清第三段和第二段故事间的时间线。《低俗小说》仅凭850万美元的投资就收获了2亿多美元票房，无疑是大受观众欢迎的，其中精心建构的形式起了很大作用。而《低俗小说》中章节式的非顺序呈现的叙事方式在塔伦蒂诺的《杀死比尔》《杀死比尔2》等影片中也存在着。

什克洛夫斯基曾指出：诗人、艺术家需要用某种手法使我们“耳目为之一新，觉得对象进入了新的系列”^[5]。《21克》就使用了精心安排的多线交错的非线性叙事方法，使得一个非常简单的故事具有了非常复杂的叙事形态。而这种形式和叙事形态并非无意为之，而是该片导演亚利桑德罗·冈萨雷斯·伊纳里多和编剧吉勒莫·阿里加所自觉为之的。此二人搭档编导的电影作品——2000年的《爱情是狗娘》、2003年的《21克》、2006年的《巴别塔》——都以对影片叙事形式的精彩营造而名动一时，这种多线交错的复杂叙事形式甚至成为了两人的电影风格标签。阿里加自己在2008年还推出了类似形式的电影《燃烧的平原》。平心而论，《21克》的故事本身并不是多么有创意，其最为人所称道的是构造极为用心的叙事形式，可以说该片对形式（怎么讲故事）的用心是大于对内容（讲什么故事）的用心的。金伯利·丘恩对该片的评论颇为精彩和准确：《21克》的“非线性结构将主人公生活中分离的各种时刻连接到一起，给影片平添了某种诗意、抒情格调，制造出断裂的节奏；否则，影片便会成为平板、直白、沉重的庸俗之作”^[6]。也就是说，如果《21克》按照传统的顺序式故事讲述方式、按照故事本身的次序来讲，恐怕会成为“平板、直白、沉重的庸俗之作”。

再举一个例子，《旅馆大堂对面》(Across the Hall, 2009)乍看之下比较难懂，因为影片中的非顺序呈现的影像片段并不标示时间。但其实该片讲述了一个特别简单的故事：男子特瑞追踪女友琼，发现女友与人偷情，他将偷情的两人堵在了一个酒店房间；而那个与自己女友偷情的男人正是自己最好的朋友朱利安；最终，特瑞杀死了女友琼并嫁祸给了朱利安。有意思的是，通过非线性叙事、通过对叙事形式的精彩安排，该片将这个老套简单的故事讲述得颇具悬念和观影乐趣。影片开场，朱利安去找特瑞，特瑞满身是血。随后是一个黑场，接着观众看到朱利安接到特瑞的电话，特瑞告诉朱利安自己尾随女友琼到了一个酒店，琼就在对面的房间与人偷情；朱利安一遍遍安慰特瑞。之间穿插着琼、朱利安、特瑞等人来酒店的情境；朱利安关掉电话后，观众发现朱利安的床上躺着的就是琼：与琼偷情的男人就是朱利安。之后，影片一面推进剧情，一面通过复杂的插叙揭示琼与朱利安偷情的经过。后来朱利安跑出了房间，而特瑞失手杀了琼。之后，影片的时间线接上了开场的时间，特瑞抹掉了指纹跑出了房间。这时，朱利安(和观众)才发现特瑞早就知道了朱利安就是与琼偷情的男人。此时，警察赶到抓住了朱利安，特瑞成功将凶杀案嫁祸给了朱利安。

20 世纪 90 年代以来，在全球很多重要电影人的电影中都能发现这种商业电影的形式自觉和注重“怎么讲故事”的叙事转向。譬如，英国导演盖·里奇的《两杆大烟枪》(1998)、《偷拐抢骗》(2000)、《摇滚黑帮》(2008)使用了形式繁复的网状犯罪故事；英国导演克里斯托弗·诺兰的《致命魔术》(2006)、《盗梦空间》(2010)使用了非线性叙事；美国导演史蒂文·索德伯格的《视野之外》(1998)、《英国佬》(1999)、《毒品网络》(2000)、《传染病》(2011)、《副作用》(2013)都使用复杂的网状叙事或非顺序讲述的叙事形式；美国导演大卫·芬奇的《七宗罪》(1995)、《心理游戏》(1997)、《搏击俱乐部》(1999)、《十二宫》(2007)、《消失的爱人》(2014)都在使用注重叙事形式的谜题叙事；加拿大导演阿托姆·伊戈扬的《何处寻真相》(2005)、《人质》(2014)都使用非常规的叙事形式；哥伦比亚导演罗德里格·加西亚的《九条命》(2005)、《母与子》(2009)都在实践多故事混合的技法；西班牙导演亚历杭德罗·阿梅纳瓦尔的《睁开你的双眼》(1997)、《小岛惊魂》(2001)、《回到从前》(2015)都在建构复杂费解的叙事形式；日本导演今敏的《未麻的部屋》及《千年女优》(2001)、《红辣椒》(2006)则喜欢用特别的叙事形式将现实和幻想混合起来；日本导演萨布的《弹

丸飞人》(1996)、《不幸运英雄》(2003)、《笨贼丧擒救世主》(2005)皆在实践网状叙事；日本导演中岛哲也的《被嫌弃的松子的一生》(2006)、《告白》(2010)都是非线性叙事电影的著名案例；美国的斯蒂芬·加汉编剧或导演的《毒品网络》(2000)、《失魂落魄》(2002)、《辛瑞那》(2005)都使用了复杂的网状叙事或非顺序叙事；美国编剧查理·考夫曼编剧的《改编剧本》(2002)、《美丽心灵的永恒阳光》(2004)皆在尝试非常规的叙事形态……如今看来，注重“怎么讲故事”几乎成为了近些年全球范围内商业电影的一个潮流。

从中国来看，近些年中国大陆不少商业电影中已经显露出了较明显的形式自觉和注重“怎么讲故事”的倾向。其中的代表性影片如《寻枪》(2002)、《疯狂的石头》(2006)、《门》(2007)、《李献计历险记》(2011)、《边境风云》(2012)、《二次曝光》(2012)、《王的盛宴》(2012)、《凶间雪山》(2012)、《女蛹》(2013)、《最佳嫌疑人》(2014)、《催眠大师》(2014)、《暴疯语》(2014)、《心花路放》(2014)、《解救吾先生》(2015)、《追凶者也》(2016)、《罗曼蒂克消亡史》(2016)、《记忆大师》(2017)等。

其中，宁浩的《疯狂的石头》深受盖·里奇、昆汀·塔伦蒂诺等人的影响，开始自觉将复杂的网状叙事形式推向中国商业电影领域。《凶间雪山》应用了循环的环形叙事。《解救吾先生》则通过频繁使用闪回、闪前、闪回中闪回的叙事方案将一个并不新颖的绑架故事铺陈得颇为吸引人。可以说，中国电影已经逐渐摆脱了传统的线性叙事统治性的格局，进入了新的多样化发展阶段。在这个阶段中，从“讲什么故事”到“怎么讲故事”、从透明流畅的故事向兴趣、悬念、趣味、难度的转向，是其中的重要命题。

当代诸多电影简单的故事与复杂新颖的形式之间的双重面貌、其对形式的注重已经被一些电影人和观众所认识到。如中国导演忻钰坤在评论诺兰的电影时说：《盗梦空间》是“一个很简单的故事把它复杂化”^[7]。有网友评论阿托姆·伊戈扬的电影《人质》说：“《人质》里的故事简单到一句话就可以讲清楚。而伊戈扬刻意打乱叙事无非是为了故事能够吸引人。它的妙处不会在这个故事。”^[8]约翰·贝尔顿也指出：在《低俗小说》《穆赫兰道》这样的影片中，“传统的直线性叙事全都让位于一种让人困惑的场与场之间临时关系的重组。它所需要的是主动而又机敏的观众”^[9]。需要注意的是，当代电影观众的受教育水平、文化水平、观影水平日益提高，他们的观影能力不可小觑。

二、内容主导型向形式主导型的转向

马克斯·韦伯曾对艺术与社会观念的关系进行过深刻的剖析：传统的大一统宗教伦理与艺术内在逻辑的变化间天然会形成紧张的关系，前者关注“意义”而贬低“形式”，使得形式被压制为内容与意义的附庸^⑧。按照韦伯的思路，在商业电影过于重视总体性社会理念的时期，电影必然以意义和内容为中心，也就使得内容主导型电影占据绝对主流的地位；而随着社会的发展与大一统的社会理念逐渐式微，更为个性的审美、趣味就逐渐获得了合法性。因而，“艺术的现代发展的必然逻辑”便是“现代艺术必然凸现出审美的风格或形式，更加关注审美形式本身所带来的趣味判断和审美快感”^[10]。

可以说，对形式的发现和关注是整个20世纪文艺的主潮之一。发轫于20世纪初的俄国形式主义理论最重要的命题就是对形式的重视和倡导。什克洛夫斯基提出：“艺术的手法是事物的‘反常化’手法，是复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延。”^[11]^[6]这个观念影响深远。伊纳里多评论《21克》“观看该片的过程就是一个解码过程”，这种“解码过程”无疑“增加了感受的难度和时延”；其潜含的另一层意思是，《21克》的建构是一个编码过程。这与俄国形式主义理论对“syuzhet”（翻译为“情节”或“程序”，或者音译为“休热特”）而非“fabula”（翻译为“故事”或“材料”，或者音译为“法布拉”）的重视不谋而合。什克洛夫斯基提出：“艺术家应当用专门的手法使习惯的或无意识地熟识的东西陌生化，以引起欣赏者强烈的兴趣。”^[12]而这正是《低俗小说》《非常嫌疑犯》《灵异第六感》《刺杀据点》《社交网络》《盗梦空间》这些电影所共同拥有的创新之处。

近十年来，一些敏感的电影研究者已经注意到，很多当代电影更关注程序(syuzhet)，而非材料(fabula)。如艾略特·派内克敏锐地发现：对于当代诸多电影而言，“故事如何讲述比是什么故事更为重要”^[13]。玛利亚·普拉琪观察到：具有复杂系统框架的电影“喜欢将程序(syuzhet)而不是材料(fabula)作为其起点”^[14]。在斯派克·李执导的电影《局内人》的开场，克里夫·欧文扮演的劫匪道顿·罗斯说了这样一段话：“我知道我能办到，现在只剩下我是怎样做到的，就像大文豪莎士比亚所言：‘这就是耐人寻味之处。’”有意思的是，包括《局内人》在内的很多当代电影，都将“怎么讲故事”看得比“讲什么故事”更为重要。进而言之，

影片的形式，而非故事内容，在当代很多电影中居于主导地位。

例如，“经典叙事电影常常是在对话中显示不可靠性，也就是说，角色在说谎，而不是叙事在说谎”^[13]。角色说谎与叙事说谎的重要差别在于：当影片只是角色说谎时，可以不需要形式的特别建构，其仍然能被很容易地包容进影片的内容中；而当叙事开始说谎时，其中的形式意味就显现出来了，因为如果不进行特别的形式营造，叙事是不能说谎的。譬如，《灵异第六感》《美丽心灵》《致命ID》《小岛惊魂》《玩尽杀绝》《如月疑云》《暴疯语》《我是谁：没有绝对安全的系统》这样的电影之所以能让叙事说谎，就是因为这样的影片进行了特别的叙事形式建构，影片在形式上刻意营造出不同面貌，其中前面展示的面貌只是假象，最终展示的版本正是要推翻前面的假象。

一般而言，传统的内容主导型的商业电影意在制造流畅的幻觉，所以会尽量掩盖故事和情节之间的差异，断裂、自我暴露被认为是电影应该尽力避免的消极因素；而当代很多电影则将这种自我暴露、断裂视为正面因素和创新的一个出发点。当代不少商业电影对电影自反性(self-reflexivity)都比较重视。所谓自反性，在电影中主要指“电影质疑、认知自身”^[15]。当代商业电影认知并表现自身如何被建构，这自然是电影的一种自觉。损害影片幻觉式的线性进程的因素，几乎都不被内容主导型的传统商业电影所鼓励，而当代商业电影常常凸显种种损害影片线性进程的因素，如间离、重述、频繁闪回、暴露影片如何制作、非线性的时间。举例来说，《最终剪辑》(The Final Cut, 2004)就将暴露电影如何“剪辑”作为影片的核心创意，正是在这个层面上，《最终剪辑》被加勒特·斯图尔特归入“最为叙事自觉的电影”之列^[16]。更有意思的是，苹果公司1999年推出的一款流行的影视剪辑软件，名字就叫“Final Cut”。

对于当代电影从内容主导型向形式主导型的转向，阿伦·卡梅伦专门提出了“模块化叙事”(modular narratives)的概念，即当代诸多电影的故事讲述不再是顺序呈现的，而是模块化的，其情节建构就是将各种故事模块通过特别的方式组装在一起。“模块化叙事将过去、现在、将来的分离置于凸显时间构造的问题之中，创造出了关于持续时间、频率、次序的游戏。这种形式游戏背离了经典叙事形式。”^[17]还有学者将当代电影的形式自觉与新媒体联系起来，认为“在新媒体的联系系统中时间被擦除了，过去、现在、未来变成了互动的关系”^[18]。这种观点也不无道理。

当代商业电影的形式自觉和叙事转向，在很大程

度上是对观众、对观看中的参与性的重视。如波德维尔夫妇所说：《灵异第六感》这样的电影“就是要让我们全神贯注于叙事形式的动态变化”^[19]。有意思的是，2004 年的法国电影《爱情赏味期》有两个版本，除了将故事次序颠倒过来讲述的逆序版《5x2》，还有一个导演剪辑的正序版《2x5》；香港电影《无间道》三部曲则在 2006 年推出了一个按顺序讲述故事的版本《无间道正序版》。显见的是，这些电影的顺序叙事的版本对观众而言失去了很多“悬念”与“难度”，变得比较平庸，非顺序叙事的版本反而更好。也就是说，对于这样的电影而言，怎么讲比讲什么更为重要。

三、“怎么讲”：从方法向本体的偏移

皮特·博格等人曾提出：对于现代主义艺术来说，形式被内容化了，形式变成了一种内容，“艺术中的形式与内容的辩证关系愈来愈转向了形式这一端”^[20]。这种观念也已经渗透到了商业电影领域。当代商业电影不仅有了“怎么讲故事”方面的自觉，且在一定程度上，已使“怎么讲”突破了技法的范畴，从方法论向本体论有了偏移。

举例来说。在《青山翠谷》这样的传统商业电影中，闪回只是作为使用次数较少的辅助技法。而近年来的很多商业电影，如《火星幽灵》《社交网络》《和莎莫的 500 天》《比利·林恩的中场战事》，其中闪回都不再是零星使用的辅助技法，而是变为了影片赖以进行建构的主体形式。1956 年的电影《杀手》仅将较松散的网状人物关系作为故事讲述的辅助技法，而《山谷两日》《毒品网络》《撞车》《辛瑞那》《巴别塔》《猛犸象》《传染病》则将松散的网状人物关系及复杂的叙事形式作为这类影片的本体形态。传统商业电影仅将对真相的延后揭示作为零星出现的辅助技法，而《刺杀据点》《9 路冥婚》《迷幻》都将频繁的延后揭示真相的形式作为影片的主体构造。以往的商业电影将重复的行动作为影片故事讲述的调剂技法，而《恐怖游轮》《凶间雪山》《前目的地》则将重复循环式的环状叙事作为影片的主体形式。1902 年的短片《洗澡速成》通过反向的次序制造喜剧效果，为影片增加趣味，而《5x2》《薄荷糖》则将反向的叙事形态变成这类影片的本体形式。以往的商业电影多将不可靠叙事作为叙事的调剂，而 20 世纪 90 年代以来的不少商业电影，如《非常嫌疑犯》《灵异第六感》《小岛惊魂》《乘客》《穆赫兰道》《美国精神病人》《蕾花，红莲》《秘窗》《致命 ID》《禁闭岛》《梦宅诡影》《暴疯语》，则将不

可靠叙事作为这类电影的主体形态。

正如艾略特·派内克所说：在经典叙事电影中，“事件是连续性现实的一部分，在其中原因导致(也先于)结果……经典叙事让我们相信影片中的一系列事件是同一个连续性现实的一部分”^[13]。传统的电影规范之所以要求实现电影的形式性时间进程(电影放映的时间进程)和内容性时间进程(被叙述的时间)尽量相统一的线性叙事法则，皆因其有较固定的形态构想。这种构想中最重要的思想资源是根深蒂固的“摹仿”观念和对电影本性的特别认识。既然电影是“现实的渐近线”和“物质现实的复原”，那么，电影自然被要求展示先后序列中的“当下”，于是，电影成为了时间进程中的一连串因果相连的行动载体。这种长期作为电影主流叙事形态的实现，是以压制电影的形式性为前提的。格林伯格曾精辟地指出：“写实的幻觉艺术掩盖了艺术媒介，艺术被用来掩盖艺术自身，而现代主义则把艺术用来唤起对艺术自身的注意。”^[21]在电影领域，传统商业电影中的内容(讲什么)是更重要的，“怎么讲”被视为实现内容的技法和工具，为了保证内容的统治性地位，其自然会对形式进行压制，因而传统商业电影中的情节一般是顺序展开的，影片一般会先展示事件的起因和过程，最后揭示事件的结果。其中观众的主要关注点是：接下来会怎样？结局会如何？而当当代商业电影常常反其道而行之，先揭示结果，再渐次展开其原因和过程(但并不像《青山翠谷》那样简单)。其中最明显的例子莫过于《薄荷糖》这样颠倒了故事次序的逆序/反向叙事电影；《火星幽灵》《社交网络》这样的电影则先揭示结果，再经由问询展开事件的原因和过程；另一些电影，如《局内人》《消失的爱人》，则从故事接近结束的地方讲起，影片一面向过去回溯，一面向结局推进。如此一来，观众的关注点就变成了：为什么会这样？是怎样出现这样的结果的？

90 年代以来商业电影的形式自觉与叙事转向，对此前主宰商业电影的摹仿观、再现观进行了某种程度的超越，使得形式获得了自律与自由：形式不再是附庸，形式甚至可以成为影片的本体。正如有观众对《低俗小说》的评论：“讲故事的手法本身就是一个故事。”^[22]对于《低俗小说》《21 克》《和莎莫的 500 天》这样的电影来说，与其说“讲什么”是本体，不如说“怎么讲”是影片的本体。从更大的范围来看，“对于形式的关注使艺术摆脱了传统美学的那种把形式作为载体和手段的工具论观念，形式范畴在现代艺术和美学中具有本体论的涵义”^[23]。当代商业电影的形式自觉使得其突破了仅将形式视为工具与技法的观念，形

式成为了一些电影的本体。

对于《低俗小说》《杀死比尔》《局内人》《燃烧的平原》等当代商业电影中的叙事形式,一些传统电影理论表现出了捉襟见肘的尴尬:如何理解、解释这样的电影中断裂、非顺序甚至无逻辑的事件排列形式呢?什克洛夫斯基曾指出:形象的目的“是造成一种对客体的特殊感受,创造对客体的‘视象’”^{[11](18)}。其实不妨从“对客体的特殊感受”这方面出发考量这个问题,这些注重形式的电影正是在一定程度上将形式内容化了,这些影片正是我们这个碎片化、数字化时代的一个个“视象”。

注释:

- ① “商业电影有广义和狭义之分。广义商业电影,是对电影与商业的关系的承认,从对电影商业性的肯定出发,电影被视作一种文化产业,它面向大众,为适应文化消费群体的需要而产生、发展,无论是着眼于反映现实,抑或矢志于艺术探索,都不能完全无视商品生产规律,也就是电影的商业话语。而狭义商业电影则以企业化的电影机构作为经济依托,采取类型化的商业运作手段,努力争取观众,并获利于市场。”(见丁亚平:《镜与真——四十年代正统电影、商业电影及电影文化趋向》,《文艺研究》,2005年第9期,第91页)本文所取的是广义商业电影的意义,需要指出的是,在电影中,艺术性和商业性并不是对立的,很多电影就同时具有商业性和艺术性。举例来说,获得金棕榈奖的《低俗小说》就在全球获得2.14亿美元票房,位列当年全球电影票房第12位。《低俗小说》《穆赫兰道》《21克》《寻枪》这样的电影都可算是偏艺术性的商业片。另,北京电影学院郝建教授在与笔者讨论商业电影与类型电影的关系时指出:一般认为商业电影包括类型电影,大部分商业电影(尤其是商业大片)都是类型电影,商业电影也包括一些非类型化的电影。在此对郝建教授表示感谢。
- ② 对网状叙事、不可靠叙事、重组式叙事、套层结构叙事、分岔路径叙事等叙事形式的阐释详见杨鹏鑫:《论非线性叙事电影的九种叙事模式》,《南大戏剧论丛》,2015年第1期,第119-131页。而关于20世纪90年代以来电影(尤其是大众电影)的叙事复杂化和形式自觉,笔者在另一篇论文中提到过,见杨鹏鑫:《电影中的闪回:历史际遇与叙事嬗变》,《文艺研究》,2017年第2期,第100页。
- ③ 见 Thomas Elsaesser, “The Mind-Game Film”, in Warren Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p.16.而对这一转变最详实、最令人信服的论证来自名满业界的电影学者汤姆·甘宁关于吸引力电影的一系列著作。
- ④ 详见《观众们总在期望什么——我的兴趣就是对它进行嘲弄》, http://blog.sina.com.cn/s/blog_5dbb1f20100diik.html, 2009-06-07/2017-05-02.
- ⑤ 详见《今敏访谈》, <http://i.mtime.com/2016716/blog/4977207/>, 2010-09-19/2017-05-02.
- ⑥ 详见 www.21grams.com, 转引自黎煜:《撕裂时间——论〈21克〉的后现代叙事策略》,《世界电影》,2007年第2期,第97页。
- ⑦ 关于20世纪90年代以来电影的叙事复杂化和注重“怎么讲故事”这一现象的社会、文化、市场、技术、观众诉求等方面的

原因,大卫·波德维尔、托马斯·艾尔塞瑟、查尔斯·拉米雷兹·贝尔格、玛利亚·普拉琪、杨鹏鑫等人已有一些探讨。详见 David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York: Routledge, 2007, pp.194-198; 大卫·波德维尔:《好莱坞的叙事方法》,白可译,南京:南京大学出版社,2009年,第81-85页; Thomas Elsaesser, “The Mind-Game Film”, in Warren Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, pp.13-41; Charles Ramírez Berg, “A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the ‘Tarantino Effect’”, *Film Criticism*, Vol. 31, No. 1-2, 2006, p.6; Maria Poulaki, “Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films”, in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, p.35; 杨鹏鑫:《当代大众电影的叙事复杂化(1990-2015)》,南京大学博士学位论文,2016年。

- ⑧ 详见 Hans Gerth and Charles Mills, eds., *From Max Weber: Essays in Sociology*, Oxford: Oxford University Press, 1946, pp.341-342.

参考文献:

- [1] 托马斯·沙茨. 好莱坞类型电影[M]. 冯欣译. 上海: 上海人民出版社, 2009: 44.
- [2] G·史密斯. 昆廷·塔伦蒂诺访谈记[J]. 世界电影, 1998(2): 123-141.
- [3] 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: 55-56.
- [4] Leo Braudy. *The world in a frame: What we see in films*[M]. New York: Doubleday Anchor Press, 1976: 179.
- [5] 维克托·什克洛夫斯基. 故事和小说的结构[C]//俄国形式主义文论选. 北京: 三联书店, 1989: 19-20.
- [6] 金伯利·丘恩. 评《21克》[J]. 世界电影, 2007(2): 87-91.
- [7] 忻钰坤. 檀秋文. 青年导演起步要稳[J]. 当代电影, 2015(5): 82-85.
- [8] 把噗. 虚假, 作为更真实的体验[EB/OL]. <http://movie.douban.com/review/7456349>, 2015-04-27/2017-05-02.
- [9] 约翰·贝尔顿. 美国电影美国文化[M]. 米静, 等, 译. 上海: 上海人民出版社, 2010: 51.
- [10] 周宪. 视觉文化: 从传统到现代[J]. 文学评论, 2003(6): 147-155.
- [11] 维克托·什克洛夫斯基. 作为手法的艺术[C]//俄国形式主义文论选. 北京: 三联书店, 1989.
- [12] 维克托·什克洛夫斯基. 散文理论[M]. 南昌: 百花洲文艺出版社, 2010: 183.
- [13] Elliot Panek. The poet and the detective: Defining the psychological puzzle film[J]. *Film Criticism*, 2006, 31(1-2): 62-88.
- [14] Maria Poulaki. Before or beyond narrative? Towards a complex systems theory of contemporary films[D]. Amsterdam: University of Amsterdam, 2011.
- [15] Stanley Cavell. *The world viewed: Reflections on the ontology of film*[M]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979:

123. University of Nebraska Press, 1992: 19.
- [16] Garrett Stewart. Vitagraphic time[J]. *Biography*, 2006, 29(1): 159-192.
- [17] Allan Cameron. *Modular narratives in contemporary cinema*[M]. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008: 3.
- [18] Manuel Castells. *The rise of the network society*[M]. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000: 406.
- [19] 大卫·波德维尔, 克里斯汀·汤普森. 电影艺术: 形式与风格[M]. 曾伟祯译. 北京: 世界图书出版社, 2008: 102.
- [20] Peter Burger and Christa Burger. *Institutions of Art*[M]. London: University of Nebraska Press, 1992: 19.
- [21] 克莱门特·格林伯格. 现代主义绘画[J]. *世界美术*, 1992(3): 50-52.
- [22] 江寒园. 昆汀《低俗小说》: 讲故事的手法本身就是一个故事[EB/OL]. <http://mt.sohu.com/20150701/n416015858.shtml>, 2015-07-01/2017-05-03.
- [23] 周宪. 艺术的自主性: 一个现代性问题[J]. *外国文学评论*, 2004(2): 5-15.

Self-consciousness of the form and narrative turn in commercial cinema since the 1990s

YANG Pengxin

(College of Liberal Arts, Nanjing University, Nanjing 210023, China)

Abstract: In traditional commercial cinema, “what to tell” is much more important than “how to tell,” and the form of film is considered as a dependent tool of content. This kind of movie is content-oriented. Since the 1990s, commercial cinema has gradually broken out of the dominance of content-oriented narrative, and hence emerged a turn from “what to tell” to “how to tell,” from emphasizing the content to emphasizing the form, which presents a kind of self-consciousness of the form in commercial cinema. An important issue in the shift from “what to tell” to “how to tell” of commercial cinema, is adding new elements and vitalities to commercial cinema in order to adapt itself to the viewing tastes and viewing ability of audiences in the new environment.

Key Words: commercial cinema; what to tell; how to tell; nonlinear narratives; narrative turn

[编辑: 苏慧]