

中国传记电影叙述者讲述机制与传主身份建构

樊露露

(长江大学 人文与新媒体学院,湖北 荆州 434023)

摘要:中国传记电影普遍具有叙述者讲述机制,叙述者多采用追忆式的回溯视角,使叙述声音带有情感色彩和叙事张力。传记电影对叙述者的凸显与文学叙事接近,具有元叙事特征。大影像师通过第三人称叙述者或第一人称叙述者之口发声,用腹语术传递叙事价值,对于建构传主身份起到了重要作用。

关键词:中国传记电影;叙述者;讲述机制;身份建构

分类号:J905 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1395(2020)04-0089-06

叙述者及其视点在文本中的存在方式和表现程度能赋予文本以鲜明特征。传记电影通常采用画外音旁白作为叙事手段,即让一个或多个个人格化的叙述者讲述传主的生平故事。叙述者的声音引导观众去探寻传主的生活轨迹和深藏的人生动机,使传记电影具备了元叙事特征。

一、传记电影的叙述者回溯视角

传记电影以真实历史人物的生平业绩为题材,其宗旨在于建构传主身份。传主作为历史中的个体,其一生所有行为轨迹造就其身份的总和,只有当一切行动终止(通常意味着传主的死亡),这个终极结果才得以显现。正如本雅明所言:“讲故事的人所说的一切均得到死亡的批准,他的权威来自死亡。”^{[1](P308)}传记电影的叙述行为总是在被叙述事件之后发生,被叙述内容属于事后追溯,因而在传主的有生之年,无法自我预测,无法通过自我叙述来实现自我建构,而必须依赖场外视角,即他者对传主的盖棺论定。自传性叙述只是为传记提供原始素材,唯有来自他人的传记性叙述才能建构传主的终极身份,因而传记电影通常出于纪念目的为故者拍摄,为生者拍摄的传记电影并不多见。值得注意的是,中国的英模传记片因注重时效性和社会传播价值,会选择在世传主,如《袁隆平》《许海峰的枪》《郭明义》

等。此类影片是对传主已被公认的专业成就和道德境界的重述和颂扬,建构的是其被剥离和提炼的这一个身份,而不是能够呈现人的本质的身份的总和,体现了主流意识形态话语的主导性。

叙述者多采用追忆式的回溯性视角,使叙述声音处于倒叙、追述的语态中,带有特殊的情感色彩。叙述者站在当下回望过去的人生经历,形成了现在与过去之间的叙事张力,介入了主观情绪和观念,成为不可靠叙述者。如传记电影《大唐玄奘》以玄奘的第一人称旁白贯穿始终。他在追述自己的出生时杂糅了两种说法。一种是《西游记》中关于江流儿的传说:“(母亲说)那年发大水,她把我放在一只木盆里,顺流而下,她说担心从此再也见不到我了,不曾想,我却漂进一家寺院,被一老僧救起,我从小就是一个僧人。”一种是遵照史实的记载:“(虽然都说)是哥哥把我带到寺院里。”随后,叙述者做出了一个非常主观的判断:“我却宁愿相信母亲的说法,我是注定要出家的。”历史人物玄奘与文学形象唐僧具有互文性,而观众对唐僧更为熟悉。编导为迎合观众,授权传主在自传性讲述中混淆史实与传说,以刻画其作为宗教英雄和思乡游子的双重身份。“人类的回忆总是受到极端的主观感知和选择以及回忆者当下的行动需要的影响……人类最终回忆起的是他愿意或者必须回忆的东西。”^{[2](P290)}可见,回忆不是对现实

收稿日期:2019-12-22

基金项目:湖北省教育厅哲学社会科学研究一般项目“中国传记电影的文化生成机制研究”(19Y033)

作者简介:樊露露(1978-),女,湖北宜昌人,讲师,博士,主要从事传记电影研究。

客体原封不动的复制,而是与想象结合后,成为一种主观的诗性的建构。回忆经过想象的修辞,创造了另一种真实。“正是讲事实与虚构这截然相反的二者扭结,才构成了自传话语的特征性张力。”^{[3](P182)}传记电影中的回忆,或表现为整体性的回溯框架,或表现为片段性的闪回镜头,它们必然属于特定叙述者的回溯性视角,其叙述话语在真诚性与不可靠性区间内摇摆,形成了特殊的魅力。

二、传记电影讲述机制的文学属性和元叙事特征

传记电影中讲故事的人以明现或隐匿的方式存在。旁白是最清晰可辨的人格化叙述者,通常在传记电影的序幕部分就会出现传主、亲历者或旁观者的旁白。他(她)的声调和情绪为整部电影定下基调,其口头讲述与传主的画面呈现相辅相成,再配以说明性字幕,结合具有感染力的背景音乐,使作品带有回忆的性质,赋予作品特殊的怀旧情调和文学化色彩。

以好莱坞为代表的经典电影传统主张隐藏叙述机制,让事件自我呈现。使用画外音被认为会降低戏剧性效果,不能充分利用故事的视觉资源。查理曼曾分析其原因后指出:“小说一直用外部声音进行叙述。文字媒介的惟文字性使异故事叙事角色能够直接对‘读者’讲话,形成从疏远到严肃到亲近的各种关系……而电影观众不受控制……视觉形象的逼真性起着支配作用……电影中的语言无论是说出的还是写出的(如字幕),通常都处于第二小提琴的位置。”^{[4](P218)}视听媒介特质决定了电影中的视觉呈现往往比语言表述更具权威性和真实性。正因为画外音叙述机制被认为太文学化和缺乏电影特点,不为一般电影所采用,却成为传记电影的鲜明标志。

法国电影理论家阿尔贝·拉费1964年出版的《电影逻辑》一书中提出了一个理论假说,即叙事是由一个画面操纵者,一个大影像师安排的。大影像师是指操作画面的机制,它是一个不可见的叙事策源地,并非指某个具体的人物。“影片叙事的基本机制不是单一性的,因为电影混含多种表现材料,在这样的视角下,我们提出一种模式,即基本叙述者、影片叙事交流的负责人可以被看作是一种机制,它操作各种各样的影片表现材料,对其作出安排,组织其叙述方式,指定其活动策略,以此向观众提供各种叙事信息。”^{[5](P72)}麦茨也认为:“一个影像的存在本身表明它是经过某些叙述人理性的选择与安排的,

无论那是导演的、作为语言客体的电影本身的,还是一种处于影片背后某处的‘潜在语言焦点’的理性。观者在翻阅一本事先安排好的画册,可是翻转每一页的不是他本人,而是某些‘司仪’,一些‘伟大的影像制作者’。”^{[6](P14)}大影像师是一个叙事框架,人格化的叙述者在其委托下进行代理叙述,成为明现叙述者。当一部影片选择一位或几位叙述者作为代理人时,就代表了某种叙述视角。

在叙述者问题上,传记电影采取的叙事手法与文学叙事更接近,表现为叙述者的凸显,即带有元叙事的特征。元叙事是关于叙事的叙事,一种自我意识的叙事。这种叙事方式具有“反叙述倾向,就是尽可能使叙述的人为性暴露出来,不是用自然化来擦抹叙述程式,而是有意把叙述行为作为叙述对象”^{[7](P231~232)}。正如赵毅衡所言:“(元意识)肯定叙述的人造性和假设性,从而把控制叙述的诸种深层规律——叙述程式、前文本、互文性价值体系与释读体系——拉到表层来,暴露之,利用之,把傀儡系的全套牵线板子都推到前台,对叙述机制来个彻底的露迹。”^{[8](P290~291)}

三、中国传记电影的叙述者形态与传主身份建构

在元叙事中,声音扮演了极其重要的角色。传记电影在总体上呈现追述的叙述视角,大影像师通过第三人称叙述者或第一人称叙述者之口发声,用腹语术传达叙事价值,代理叙述者与传主的距离,决定了对待传主的态度,在建构传主身份方面呈现了不同的特点。

(一)第三人称叙述者

第三人称叙述者不在故事之内,他(她)以局外人的身份讲述传主的故事,其叙事属于热奈特所划分的异故事叙事。编导赋予他(她)极大的自由和绝对的权力去评判是非曲直,替编导陈述价值立场,是一种全知全能的叙述视角。

如《毕昇》《张衡》《李冰》《华佗与曹操》等一批拍摄于上个世纪80年代初,为古代知识分子立传的人文类传记片,就普遍采用了中国传统小说中说书人的开场方式来引导和规训观众。男性叙述者的嗓音厚重深沉,就像一位博物馆讲解员,为观众开启尘封的历史。如《张衡》的开场白:

天路渺渺,地阔无垠,早自洪荒远古,中华民族的智者就去叩动天门和探测地心。我国东汉时代的大思想家和科学巨人张衡便是其中一

个杰出的精英。他在天文、地理、数学、历法、机械、文史等众多领域都做出了杰出的贡献。这里所回忆的是张衡发明候风地动仪的故事,请历史老人让逝川倒流,把我们带回到一千八百年前。

叙述者在貌似平实客观的讲述中,突出了历史的久远、文明的灿烂、传主的功绩,体现了强烈的民族自豪感,旨在向观众传递历史文化价值。这与20世纪80年代思想启蒙、尊重科学的时代思潮是高度一致的。

叙述者理性与感性的分配会受到意识形态的影响。比如电影《二泉映月》(1979)讲述了民间音乐家阿炳在旧社会的悲惨人生。其悲苦的人生遭遇成为他创作的源泉,他的音乐诉说了劳苦大众的心声。影片开头出现如泣如诉的二胡曲《二泉映月》,一个男性叙述者的旁白开始饱含深情地讲述阿炳的故事。他的第一段旁白就将音乐和阿炳的人生联系起来:“那音调像是对美好生活的想往,又像是在倾吐心酸痛苦的遭遇,和对黑暗旧世界的怨恨控诉。”随后阿炳的每一段人生经历和重要人生转折都会有旁白加以介绍。在叙事功能上,旁白完成了叙事的跳跃和连缀,有效缩短了叙事时间。更重要的是,旁白富有悲悯的叙事伦理倾向。其中阿炳失明是全剧最黑暗的时刻,伴着悲愤的乐曲声,影片出现了一段情绪最饱满的旁白:

阿炳遭到毒打,琴妹又不知下落。他焦急,他气愤,他悲伤,他恼恨,这意外的打击和精神上的强刺激,使他的双目突然失明。

“天地怎么这么黑,世界怎么这么黑!”(阿炳独白)

阿炳瞎了,孤苦伶仃,无依无靠,生活比以前更加悲惨艰难,可是他眼睛虽然瞎了,更加看清了这个吃人的黑暗世界,他只有用他的艺术来抒发心头的感情。回忆往事,那吃人社会的恶势力,使人民沉沦在苦难之中,这怎么不激起阿炳心底强烈的回响。听着那清澈的泉水声,他仿佛听到了人民大众凄婉的叹息,又仿佛听到了人民大众呜咽的哭诉。明月呀,你能照亮惠山的葱林泉水,可能够把祖国河山照得无限美好光明。

编导通过这一段旁白,加上音乐的渲染,把影片的情绪推向了高潮,对阿炳给予了无限同情,鞭挞了旧社会的吃人本质。观众很容易被情绪感染,对阿炳产生认同。叙述中的评论,布斯称为作者干预,因

为作者是通过叙述者发声,又可称为叙述者干预。电影中编导的价值观正是通过现身或献声的叙述者传达。其评论不仅提供关于传主生平的背景知识,具有认知功能,更主要的是与观众有着道德判断上的呼应,具有伦理价值。中国传记电影中的第三人称叙述者与中国叙事文学传统中的类史官与说书人叙述者有着密切关联。同样,影片《林则徐》(1959)开头和结尾的两处第三人称旁白起到了告知历史背景,总结历史教训的史论作用,在首尾呼应的叙述框架所构建的历史语境中,传主的功过是非得以裁定。

《雷锋之歌》(1979)中的男性叙述者是故事的局外人,他的旁白频频突出了“你”这个称谓。“你”所指代的到底是谁?序幕中的画面是雷锋背着生病的小孩急匆匆地沿着马路奔向医院,背景音乐是乐观向上的民族器乐合奏,而富有人生启示的旁白使这段生活场景具有了哲理意味:

每个人面前都有一条路,每个人都要度过自己的一生,革命人啊,哪条道路能引你走上最壮丽的人生。

“你”所指代的革命人,既是画面中正在为人民服务的雷锋,也是银幕前正在观影的群众。画面中的雷锋是革命人的象征符号,编导通过叙述者的声音铆定了画面意义,明确直白地询唤观众。同样,影片结尾的旁白引述了《雷锋日记》中的话:

如果你是一滴水,你是否滋润了一寸土地?如果你是一线阳光,你是否照亮了一片黑暗?如果你是一颗小小的螺丝钉,你是否牢固地拧在了自己的岗位上?雷锋啊,我想问你,你为我们的生活带来了什么?你为未来贡献了什么?一个人的生命是有限的,可是,为人民服务是无限的,我要把有限的生命,投入到无限的为人民服务之中去。

此处的“你”指代雷锋,“我”指代影片编导及其代理叙述者和所有在场的观众,在第三人称的总体叙述框架下,突出了你—我关系,形成了主体间的对话。这种带有宣告性、鼓动性和针对性的讲演式旁白,类似于在文献纪录片中的解说词。叙述者的声音庄重严肃,字正腔圆,内容具有高度的概括性和总结性,因而具有不可侵犯的权威性。

(二)第一人称叙述者

从他者到我者叙述,表现了从主流话语向个人话语,从强权话语到自发话语的转向。第一人称叙述者与传主的关系更为紧密,具有切身性和亲历性。马克·柯里这样解释:“当我们对他人的内心生活、

动机、恐惧等有很多了解时,就更能同情他们……在小说中,这种信息通过叙述者而获得。信息既可以源于叙述者的可靠叙述,也可以通过我们直接进入人物的内心世界去获得”^{[9](P23)},”从技术角度来讲,同情的产生和控制是通过进入人物内心及与人物距离的远近调节来实现的”^{[9](P26)}。传记电影借鉴了小说的第一人称叙述者,能更好地邀请观众潜入传主内心,达到价值认同。

传记电影中的我者叙述,分为两种情况。一种是叙述者是传主生平的见证人,比如亲人、同事、朋友等。见证人可以作为剧中角色出现,也可以不现身,这类影片可视为侧传。另一种是叙述者就是传主自己,是一种自传性叙述。但无论是哪种形式,大都采取追忆视角,叙述人“我”是以一种新眼光,带着阅读般的兴趣,以口述历史的方式来追述往事,回忆身世。这样又使得第一人称画外的“我”者叙述,带有第三人称全知叙事所惯用的概括性解说与议论的叙述特色。

其一,侧传性叙述。《相伴永远》(2001)是李富春和蔡畅这对革命伉俪的合传。影片以孙女的口吻追述老奶奶和老爷爷的故事。序幕中首先出现了一幅油画,画中是革命者的群像。少女的旁白与画面同步出现,她就像一个好客的主人,带领参观者进入传主的生活时空:

这幅油画一直就挂在我们家的客厅里,奶奶特别地珍惜它。奶奶对我说:如果没有这些人就没有新中国。你看,这就是我的老爷爷和老奶奶,李富春和蔡畅。一对同年同月生的革命夫妻,他们是在法国勤工俭学的时候认识的。那个时候他们还不到二十岁呢,真的是好浪漫好浪漫哟……

旁白非常口语化,如话家常。其中的“你看”,正是对观众的引导,期待观众的瞩目,形成叙述者与观众的互动交流。“好浪漫”则是孙女对老一辈革命爱情的评价,充满了向往和强烈的主观色彩,也在召唤着观众的认同。随后她的旁白逐渐转化成画中人物的行动,如同播放幻灯片,对传主的行为轨迹进行阐释和注解。

《我的母亲赵一曼》(2005)也是从赵一曼儿子深情的讲述开始的:

我的母亲赵一曼,出生于四川,长眠于东北。关于母亲,人们有各种各样的叙述,但在这里,我所要讲述的是属于一个儿子的母亲。它可能不是母亲历史的全部,却是母亲历史中最

冰天雪地的段落,是母亲留个一个儿子的心灵史,让我从一个黑暗的夜晚讲起吧,时间时1931年9月8日,地点是沈阳北大营。

旁白交代了叙述者和传主的关系,概括了传主的生平经历。强调其身份不是一个被公众认知和传颂的革命者,而是一位母亲,因此影片将要表现的是一段私人化、心灵化的影像传记。这是开篇对观众的召唤和暗示。旁白是一个青年男性的声音(靳东旁白)。在影片中,成年儿子从未现身,儿子的形象只存在于一张黑白照片——他只有两岁,被母亲抱在怀里。这张母子合影成为重要的通灵媒介,母与子借助它完成了隔空对话。母亲独自对着照片上的儿子说:“宁儿,妈妈好想你。”处于另一个时空叙述层的青年儿子画外音马上越轨回应:“我也想您,妈妈。许多年以后我才知道,我和妈妈一刻也没有分离过。我只要闭上眼睛就能听到妈妈的呼唤。”这是一种主观情绪的表达。贯穿全剧的旁白中,只有零星对时代背景和事件进展的叙述,更多的是大段的主观回忆和猜想,诸如:

妈妈,我在你心里吗?你带着我经历过这些岁月吗?

作为儿子,我知道母亲的疼痛。

妈妈,你深情的目光是全世界最温暖的母性之光。

画外音达到了强烈的抒情效果,使整部剧如同一首赞美诗。对比20世纪50年代拍摄的传记影片《赵一曼》,就会发现叙述者视角和情感表达的变化。《赵一曼》中只有一处男性第三人称旁白,并伴随字幕滚动:“在赵尚志的游击区活动,已经过了一年。”语言文字纯客观地介绍故事背景,省略叙事时间,以说明在革命方针变动下,赵一曼领导工人运动从城市转移到了农村。男声旁白没有流露一丝感情,机械得像一台自动语音识别器,只负责将字幕上的文字转换成语音。《赵一曼》中的叙述者是权威话语的代理人,讲述的目的是彰显赵一曼的革命事业,必然要保证向观众输出整体性、一元化的革命政治史。十七年时期的传记电影被主流意识形态话语垄断,过滤和舍弃了真实而生动的人生世相,使原本丰富复杂的人性变得单一而僵硬。

考察新世纪以来传记电影中叙述者声音的变化趋势,就会发现:长期被遮蔽的小写历史被推向前台,取代了宏大历史的专制和霸权地位。如影片《我最好的朋友江竹筠》(2012)也采取了与《我的母亲赵一曼》一样的修辞手段,本片以江竹筠的生前挚友何

理立老人的回忆为视点,将革命者江姐还原成少女江竹筠,讲述她从年少懵懂到产生革命信仰,经历爱情,建立家庭的人生历程。后现代语境中的史学(包括传记学)倡导公众按照自己的意愿以不同的中心充当历史叙述的主题,并没有哪一种历史叙述就是唯一正确的权威,应当尊重历史的差异性和多样性。在堂而皇之的正史之外,更应注重发掘野史、稗史、家族史、个人史等非官方的私密化的史料,释放那些被湮没和被边缘化的历史真相。将过去所谓单线、大写的历史分解成众多复线、小写的历史,从而撕开权威意识形态话语的遮蔽,消解历史决定论的思想体系,立体性地展现传主的魅力。

其二,自传性叙述。第一人称的自我回顾视角叙述可视为自传性叙述。自传是“一个实有之人以自己的生活为素材用散文体写成的后视性叙事,它强调作者的个人生活,尤其是其人格的历史”^{[10](P101)}。勒热纳认为:“自传写作,就是一种自我建构的努力,这一意义要远远大于认识自我。自传不要揭示一种历史的真相,而是要呈现一种内在的真相,它所追求的是意义和统一性,而不是资料和详尽……自传完全真实地展现了一切人格的自我塑造过程以及作者重温历史、将其化为神话的方式。”^{[10](P77)}自传是传主对自我人生旅程的回顾,并通过回顾与重述,确认自我身份归属。

采用自传性叙述的传记电影可视为自传电影。例如《我的法兰西岁月》(2004)从片名就显现出自传性。故事始于1975年,老年邓小平在飞往法国的飞机上对50年前那段留法岁月的回忆,画面伴随老年邓小平的旁白:“那时候我还是一个16岁的少年。”影片结束于飞机降落于戴高乐机场,邓小平再次踏上这片国土,受到热烈欢迎。这也印证了他50年前与法国的约定:“总有一天,法国人民和政府会铺着红地毯,欢迎中国的友好使者,重访这个美丽的国家。”全剧通过传主的自述,首尾相扣,形成了一个完整的叙述框架,呈现了职业革命家的成长历程。

再比如影片《柳如是》(2012)的开头是一段传主的旁白自述:“作为一个女人我生错了时代,但恰恰我又生对了时代。应该说,我人生的起点,就在这个叫做归家院的地方。”娓娓道来的抒情语调,将一个风尘女子的身世命运嵌入一个动荡的时代中,通过一连串唯美的蒙太奇画面浓缩了她的前半生。影片结尾还是以她的口吻,对她自己的人生经历做了一个总结:

此去柳花如梦里,向来烟月是愁端。自从

赤条条地被抛入红尘,经历了那么多人那么多事,那么多岔路口,那么多无奈,我才明白,我永远无法理解,发生在我们生命当中的所有事。原来,我用尽一生的时间,只为擦尽六根所沾染的尘灰,只为心无挂碍,重返宁静。

随着旁白的声音,画面呈现了柳如是人生各个阶段的背影,她缓缓走向回廊、青石巷的深处,似乎在返回人生的起点,影片构成了首尾呼应的圆形叙事结构,整体风格如同散文诗和回忆录。

同样是具有深厚文化内涵和人文情怀的传记电影,《一轮明月》(2004)全片伴随传主李叔同的旁白,直接讲述他的人生经历,剖析他的内心世界,并且随着他从风流才子到一代高僧的人生转变,旁白的内涵也越来越富有禅意。影片采用首尾呼应的结构:片首是幼年的李叔同在豪门深宅中打陀螺,片尾则是形容枯槁的大德高僧路过灯火阑珊的石桥时,看见一个孩童也在打陀螺,听到孩子的母亲正叫着“三郎,回家吃饭”。因李叔同的乳名也叫三郎,也有一个疼爱他的温柔贤淑的母亲。这个旋转的陀螺又将他的思绪带回出生时的庭院,在人生的暮年回首过往,可谓悲欣交集,让观众在欣赏完全片,了解传主的传奇人生和思想境界之后,才能体会出影片序幕第一段旁白的意味:“岁月荏苒,如梦似幻,人生一世,只在呼吸之间。”同样,王家卫的《一代宗师》(2012)也贯穿着叶问的自述,在平实之中充满了对人生的深刻领悟:

一条腰带一口气。我一生经历光绪、宣统、民国、北伐、抗日、内战,最后来到香港。能够坚持下来,凭的就是这句话。

有人说,咏春因我而起,因我而收。我但愿他们是对的。我一辈子没挂过招牌,对我而言,武术是大同的,千拳归一路。到头来,就两个字:一横一竖。

开启自述模式往往需要一个合理的契机来开启记忆的闸门,传记电影往往采取传主翻看日记、照片或旧物、书写回忆录、接受记者采访、接受公职人员质询等叙述框架,随即“将叙述者在言语层次上用倒叙所讲述的事件与有关的视觉表现相结合”^{[5](P147)}。比如《走出非洲》是老年传主翻看小说回忆往事,《卓别林》《胡佛传》借助撰写回忆录的框架回溯传主生平,《第一夫人》设定了传主接受记者采访的形式,《风雨哈佛路》则是传主接受入学面试时对自己的家庭生活和成长轨迹的陈述。这种手法在中国传记电影中也很常见,比如讲述瞿秋白和杨之华革命爱情

的影片《秋之白华》(2011),以杨之华编著的回忆录《回忆秋白》这本书的翻动作为序幕,随着封面和扉页缓缓打开,出现二人的合影,以及秋之白华的印章,并化作片名,意蕴深远。《袁隆平》(2009)设定袁隆平接受西方女记者采访的叙述框架,他讲述自己的经历和理想,并与结尾处袁隆平本人出场接受采访形成呼应。《毒·诫》(2017)第一幕便是黑帮大佬茅冠华改邪归正后参与“香港十大杰出青年”的评选,全片以他向审核官讲述自己跌宕起伏的人生作为叙述机制。

四、结语

随着中国传记电影叙述者讲述机制的不断创新发展,更多大影像师尝试突破单一叙述者的局限,通过多个叙述者的视角转换完成对传主多重身份的建构。如《蒋筑英》分别从传主的妻子、儿女、父亲、同事和学生的视角展开叙述;《秋之白华》采取两个传主第一人称轮流叙述的方式,突出了你中有我我中有你的爱情主题;《昨天》以采访的形式进行段落式讲述,借不同人物的视点,多侧面、多角度、多层次地建构传主身份,再现了贾宏声真实而又迷乱的内心世界,具有后现代主义影片拼贴式的特点;《黄金时代》参与讲述的叙述者多达 14 人,他们的声音敞开了萧红不同的人生面向。

传记电影对传主身份的塑造离不开他者视角,单一视角会造成片面独断的印象,多重视角更能真实还原人物,充分体现传主与他人的社会关联,使传主的身份更具真实性和完整性。

参考文献:

- [1](德)瓦尔特·本雅明.讲故事的人[M].陈永国,编.北京:中国社会科学出版社,1999.
- [2](德)阿斯特莉特·埃尔,冯亚琳.文化记忆理论读本[M].北京:北京大学出版社,2012.
- [3](美)保罗·让·埃金.自传的指涉美学[A].梁庆标.传记家的报复——新近西方传记研究译文集[C].桂林:广西师范大学出版社,2015.
- [4](美)西摩·查理曼.用声音叙述的电影的新动向[A].(美)戴卫·赫尔曼.新叙事学[C].马海良,译.北京:北京大学出版社,2002.
- [5](加)安德烈·戈德罗,(法)弗朗索瓦·若斯特.什么是电影叙事学[M].刘云舟,译.北京:商务印书馆,2010.
- [6](美)布·F·卡文.思想的眼睛[J].张学采,译.世界电影,1990(2).
- [7]罗钢.叙事学导论[M].昆明:云南人民出版社,1994.
- [8]赵毅衡.当说者被说的时候:比较叙述学导论[M].成都:四川文艺出版社,2013.
- [9](美)马克·柯里.后现代叙事理论[M].宁一中,译.北京:北京大学出版社,2003.
- [10](法)菲利普·勒热纳.自传契约[M].杨国政,译.北京:北京大学出版社,2013.

责任编辑 韩玺吾 E-mail:shekeban@163.com

Narrator's Narrative Mechanism and Biographee's Identity Construction of Chinese Biographical Films

Fan Lulu

(School of Humanities and New Media, Yangtze University, Jingzhou 434023, Hubei)

Abstract: Chinese biographical films generally have a narrator's narrative mechanism, and the narrator usually adopts a retrospective perspective of "recall", which makes the narrative sound with emotional color and narrative tension. The prominence of the narrator in biopic films is similar to that of literary narratives and has the characteristics of meta-narration. The great image technician uses ventriloquism to convey the narrative value through the voice of the third person or the first person narrator, which plays an important role in constructing the identity of the biographee.

Key words: Chinese biographical film; narrator; narrative mechanism; identity construction