

# 论影片《罗曼蒂克消亡史》的叙事艺术

黄娟

(广东技术师范学院,文学与传媒学院,广东广州510665)

[摘要]影片《罗曼蒂克消亡史》利用碎片化的叙事时间与蒙太奇手法浓墨重彩地渲染主题,营造丰富的叙事空间,表达画外之意,并表现人物的性格以及人物之间的关系,利用多方位的叙述视点刻画人物形象,表现了影片精湛的叙事艺术。

[关键词]《罗曼蒂克消亡史》;叙事时间;叙事空间;叙述视点

[中图分类号]J905 [文献标识码]A [文章编号]1674-117X(2018)01-0109-06

## On the Narrative Art of the Film *The Wasted Times*

HUANG Juan

(College of Literature and Media, Guangdong Polytechnic Normal University, Guangzhou 510665, China)

**Abstract:** By using fragmented narrative time and montage techniques to render the theme, *The Wasted Times* creates a rich narrative space, expresses the meaning of the painting, and shows the character of the characters and the relationship between the characters. It also uses multi-dimensional narrative perspective to portray the character image, showing the film's exquisite narrative art.

**Key words:** *The Wasted Times*; narrative time; narrative space; narrative perspective

电影叙事学要证明电影在记录的同时还能够进行叙述,这就意味着,电影不是完全客观地记录,而是包含了叙述者主观解读的转述。关于这一点,电影理论界一直有争论。在这方面,美国著名叙事学者西摩·查特曼的看法影响最大,他认为:“……与文学作品中的情况一样,影片中隐含的作者是故事本身固有的中介者,他的职责是对影片进行宏观设计——包括决定通过一个或多个叙事者把故事情节传出去。影片叙事者是将叙述的内容传出去的中介者,不是叙述内容的创造者。”<sup>[1]</sup>显然,查特曼所说的这个整合甚至是设计了整个影片的内容的隐含的作者即影片的叙述者,它集合了从导演到剪辑的所有工作人员为制作一部影片所做的工作。不管电影理论家们如何讨论,身兼导演、编剧、剪辑三重身份于一身的程耳在他的影片

《罗曼蒂克消亡史》中以令人耳目一新的强势姿态证明了电影叙述者的策划力量。本文就从3个方面论述这部影片精湛的叙事艺术。

### 一 碎片化的叙事时间与蒙太奇效果

在电影中,时间的变形是最容易被观众感觉到的,对于电影手段来说,也是最基本的。伊芙特·皮洛甚至认为“时间的自由化,或者说,使时间摆脱直线的、单向的和单目标流动的束缚,这是认知活动的最高成就”,而“影片的惟一连续性是不连续性元素的组合系列,是对实际过程的任意背离,是对起点和终点的任意确定”。<sup>[2]</sup>这说明电影的叙述者在处理叙事时间上是相当自由的。但是,电影的叙述者并不是随意处理叙事时间,其自由选择的背后往往隐藏着他们的主观思考和美学追求。《罗曼蒂

收稿日期:2017-09-04

作者简介:黄娟(1975-),女,湖南长沙人,广东技术师范学院讲师,研究方向为影视与文艺理论。

克消亡史》的叙述者就将这种处理叙事时间的自由发挥到了极致。影片已经不仅仅是打乱叙事顺序的非线性叙事,而是由若干相对完整的时间段撕裂多次后打乱再重组的叙事。

影片中剪切得最多的是日本人渡部送小六去苏州的一段戏,它被切为若干段后再打乱时序播出。这里面包含了叙述者的旨趣与深意。影片一开头就播出渡部回到日本餐厅摘帽、脱长衫的镜头。接着,镜头切换为渡部送小六去苏州的路上,长长的芦苇丛里行驶的汽车,车上的小六一副百无聊赖、生无可恋的样子,正如她曾经对陆先生所说的那样:“我就是个行尸走肉,什么花痴呀、十三点呀,打发时间罢了。”然后,影片打出几行字幕:“他终年质地考究的长衫,说着地道的上海话,跟沪上时髦的中产者一样又是喝茶又是泡澡堂子,经年累月,再看不出日本人的样子。”一个是怀揣阴谋、伪装成上海人的日本男人,一个是没有人生目标、了无生趣、一无所知的中国女人;一个是入侵者,一个是被入侵者。这就是中日之间没有硝烟的战争,渡部和小六就是中日双方的象征。“渡部侵犯绑架乃至让小六沦为性奴的生活就是日本人侵华罪行某一种折射到个体上的隐喻。”<sup>[3]</sup>电影的叙述者要描述的就是日本侵华战争,但是他们没有选择战场,而是选择了战场之外的后方。当战争来临时,没有人可以置身事外,也没有人可以维系曾经的罗曼蒂克。这样的开头和拼接既强调了影片最重要的两个人物,并引导观众去特别关注他们,也起到了直接点题的作用。

影片进入了从1937年上海淞沪会战前夕开始的正叙事。在叙述陆先生一家遭遇谋杀案、童子鸡逃生之后的情节发展停歇期里,影片插入了3年前的往事。这一段往事的末尾就接上了影片开头在芦苇丛中行驶的汽车和车里的小六,所以,这一段才是渡部送小六去苏州这段戏的正时序所在的位置。在这一段叙述里,影片重点刻画了小六在未被渡部侵犯前的生活状态和人物形象。从叙述上来说,这是对开头的展开,也是对小六的注释,还是对情节停歇期很好的弥补与充实。在这里,我们看到了一个喜欢演戏、无所事事、到处调情的交际花,也看到了她带来的丰富的隐喻和预示。她提到总是莫名其妙流眼泪的导演,提到演角色之死时问导演的话:“导演,我是怎么死的呢?自杀呢还是他杀呢?”导演也不知道,但是她似乎历经万千磨难,最

后活了下来。这样的叙述预示了人物的命运。这一个段落送小六去苏州的路上渡部要求司机停车时戛然而止,插入了电影演员吴小姐的一段戏。电影的叙述者想要把渡部塑造出一种隐匿得很深的感觉,这里还不是其浮出水面的时机。服务于同样目的的还有两个日本人泡澡堂子的那场戏和陆先生在餐厅遇枪杀的那场戏,它们也是被电影的叙述者剪开,分别在渡部的真实面目隐匿和浮现阶段进行叙述。让渡部的真实面目从隐匿阶段自然过渡到浮现阶段是插入吴小姐戏的意义之一,但这段戏的拼贴意义更值得关注。正因为吴小姐的出现,才会有1945年8月日本在重庆投降时吴小姐与陆先生共进早餐的情节,吴小姐基于自身的经历和体会对陆先生说了一番话:“喜欢哪个地方,就会喜欢哪个地方的菜。”如果说吴小姐的出现是叙述上的间接过渡,那么她与陆先生共进早餐时的这番话就是叙述上的直接过渡了。这番话让陆先生想起了妹夫渡部在上海开的日本餐厅。从生活、饮食习惯到穿着打扮都活脱脱是一个上海人的渡部为什么会开一个日本餐厅,这是一个意味深长的问题,完全会让陆先生联想到很多事情。于是,这里既构成了对渡部浮出水面的自然过渡,又构成了陆先生于1945年9月迅速回到上海寻找小六的充足理由,因为只有小六才能解开陆先生内心的疑惑。这里的对话有伏线千里、直逼真相和结局的作用。

影片接上渡部要求停车后的内容,渡部的侵略性全面爆发。他粗暴地扯掉小六的耳环、枪杀司机、强奸小六,然后掩埋司机、清扫现场血迹。但是,渡部送小六去苏州的这场戏并没有在这里交待完,它还留下了小六在渡部掩埋司机时递手帕和持枪威胁的两个很矛盾的片断插在渡部囚禁、蹂躏小六数年,在欲撤离上海之前几乎掐死小六的镜头之后。这两个片断表达了小六内心的迷茫,她根本不清楚渡部行为背后的意义,所以才有如此矛盾的行为,即使有枪在手她依旧软弱无力。这两个片段拼贴在小六备受凌辱和几近死亡之后,既构成了一种因果,也构成了一种深深的讽刺,还代表着小六的某种悔恨。茫然不知的幼稚、心怀侥幸的愚蠢带来的是无法抹去的伤痛及最终死亡。紧接着,镜头展现的就是1941年战火肆虐后化为废墟和焦土的海。这种蒙太奇效果极好地深化了主题。幼稚、愚蠢、凌辱、死亡,这是一串多么痛的领悟。拼贴这两个片段也说明了渡部最后没有杀死她的原因:小六

曾经有机会杀了他,却没有杀。除此之外,渡部中国妻子的死亡也是值得一提的。她的死亡在陆先生逃离刺杀、回到家里时已经叙述过一次了,那是陆先生眼中倒在血泊里的妹妹。电影的叙述者却在渡部凌辱小六的段落里再次插入了渡部妻子的死亡镜头,不过此次不同于第一次的静态,用的是一个动态的、血液漫过死不瞑目的女人的脸的镜头。两个中国妇女,一个为他生儿育女却惨遭杀害,一个被他囚禁而惨遭凌辱;一个在流血,一个在流泪。不需要直接描绘战场,日本侵华战争的凌辱与杀害就在这种无声的血泪控诉中被描绘得淋漓尽致。这就是瓦解叙事时间,并利用电影蒙太奇手段所带来的让人震撼的效果——浓墨重彩地渲染主题。撕裂的叙事时间让影片看起来有些乱,但各个时间碎片的安排都紧贴影片的主题,服务于某种表达效果。这样的叙述形散而神不散,是一种散文文化的剪辑。这是导演的自觉追求:“要么你去讲述一个故事,要么你去思考一个故事,当我按照顺序,一二三四五说完,这是在讲述一个故事,但是我三二五四一的打乱了顺序之后,当我把生活的横切面罗列在一起给观众看的时候,其实对于我和观众来说,都是在思考这个故事……。”<sup>[4]</sup>

## 二 丰富的叙事空间与画外之义

马塞尔·马尔丹认为:“电影是第一门能够保证十分完整地控制空间的艺术。”<sup>[5]</sup>大卫·波德维尔在《电影艺术:形式与风格》一文中也指出:“有些媒体的叙事只重视因果及时间关系,很多事件并不强调动作发生的地点。然而,在电影中,空间是个相当重要的因素。”<sup>[6]</sup>既然是可以有效控制而又十分重要的因素,电影叙述者当然不会放弃对空间的经营。空间也是电影叙事区别于文学叙事的最重要的特征。在这个可以自由挥洒的领域,《罗曼蒂克消亡史》的叙述者充分调动了空间的叙事功能,从而赋予了影片更为深广的意义。

首先,影片开头切换至1937年的上海这段正叙事之时,电影叙述者采用声画分离的方式,先后并置了渡部和周先生所在的茶室内外空间与大上海的全景空间。观众看不到渡部和周先生所在的茶室,只听到一个男人在讲面包房小伙计的故事,看到的画面先是大上海的俯拍全景,后是茶室外陆先生的3个保镖站着吃早餐的情景。这种空间并置的方式兼顾了观众的眼睛和耳朵,既节省了时

间,又尽可能地丰富了传递的信息。一方面从容地让渡部对周先生讲了一个饱含意味的故事(相当于警示),另一方面既交待了故事发生的大环境——上海,又重点刻画了3个保镖之间的关系,而3个保镖的信息又取决于画面空间的布置。比如3个人在茶室外站立的位置就大有深意。作为陆先生最得力的、身份为车夫的保镖显然是保镖队伍里的老大,所以他站在离另两个保镖稍远而靠门最近、且能察看室内情况的角度。另外两个保镖中资历老点的较靠近门边和老大,新来的那个童子鸡则离门和老大较远,不过,这两个保镖站得比较近,显然关系更亲密一些。如:资历老的保镖见童子鸡挺能吃,便笑着将自己未吃完的早餐塞给了他,在后来的剧情发展中更是直接用身体挡住子弹,在紧急时刻救了童子鸡一命。这些都证明了他们之间更为亲密与友好的关系。影片的空间布置(包括人物站立的空间布置)不仅能传达丰富的信息,而且还能推动或预示情节的发展(可以理解为伏笔)。又如:陆先生在日本餐厅与日本人会谈时,坐在与日本和室风格格格不入的几张中式圈椅里,中间摆着一张中式的方桌。这样的空间描述既说明陆先生有原则、不妥协的性格,也说明在陆先生与渡部的关系里,陆先生处于强势。可见,影片的空间叙事足以表现人物的地位、性格以及人物之间的关系。

其次,影片对渡部的日本餐厅的空间描述(包括空间对比)既表现了人物的内心世界,也揭示了人物的真实身份和人物之间的相互关系。在渡部真实面目的隐匿阶段,电影叙述者用一帧帧精致的画面原汁原味地展现了日式空间和日式料理,重播了渡部换衣服的镜头,重点插入了一个托盘里的和服特写镜头。和服、料理、榻榻米,这个空间里充满了各种日式的元素,渡部身心愉悦地享受着这一切,甚至对猫都多了一份耐心和关爱。尤其是当镜头推到渡部的背部大特写时,他看着远方的红霞,配合着日本风格的纯情小调,这样的空间布置传达出渡部深重的乡愁和对故乡由衷的眷恋。既然他如此热爱自己的祖国,为什么会来到中国,为什么会身着长衫仿效中国的生活方式而宛如地道的上海人,穿长衫和穿和服的渡部哪一个才是真实的他。看完这些细腻的空间描述,观众应该会有一个明确的判断。影片有一个细节,渡部的料理做完后出现了两份饭的镜头,渡部拿走一份去吃,那么另一份是谁的,为什么没有和渡部一起出现并吃饭,

这既推动了剧情的发展,也加深了观众对渡部身份的质疑。在渡部真实面目的显露阶段,观众看到了一个隐秘的地下室,答案出来了:在这个隐秘的空间里,不但囚禁着小六,而且有模拟中弹的人体模型,既解释了在日本餐厅对陆先生的谋杀就是渡部主导的,也预示了他在现场的死亡是伪装,后面果然证实了这一点。另外,在小六被囚禁的所有画面里,她和渡部之间没有任何语言上的交流,观众只看到在这个单调的空间里重复着小六吃饭和渡部性侵小六的内容。空间内容的单调说明了小六性奴的身份,但是有一次渡部和小六坐在一起吃饭了。这种单一空间的横向对比也体现了电影叙述者的匠心,它会让人特别关注变化背后所包含的不同寻常的意义,即在凌辱与囚禁之外,渡部对小六还是掺杂了一点儿情感的。这在影片里也是前有照应、后有伏笔的:如陆先生和老大、老二一大家子坐在一起吃饭,渡部把小六掉在地上的手帕捡起来,叠好后再放到她旁边;再如渡部撤离上海之前欲杀死小六,但最后还是放了她一条生路。当然,正如前文所说,放过她也与当年小六有机会杀他而没有杀有关。可是,人的情感不就是在相互之间的牵扯中滋生的吗?毕竟渡部不是一个入侵的符号,而是一个有血有肉的人。这恰恰是影片的深刻之处。

最后,影片对关联同一件事情的不同空间的取舍不但具有特殊的叙事意义,还往往表现了电影叙述者的艺术手法和审美趣味。如陆先生在对周先生不合作的态度极不满意的条件下让保镖去取点心,影片只展现了两个保镖一来一去的外部空间,对周先生太太所在的空间和取点心事件发生的空间却省略了。因为取点心事件的目标人物其实是周先生,且电影受制于放映时间,是追求高度凝炼的艺术,凡是与主题效果无关的内容都将舍弃。又如陆先生在日本餐厅遭遇枪杀时,陆公馆也遭遇了日本人的血洗。但影片并没有采用交替蒙太奇的方式同步上演这一起有计划的大谋杀,而是把空间锁定在日本餐厅,因为这里才是谋杀事件的核心,也是目标人物陆先生所在的空间,陆公馆只是辐射空间。但影片还是用空间布景的方式描述了血洗陆公馆的残酷,这不仅仅是省笔之法,还是补叙。从枪林弹雨中惊险逃生的陆先生回到家,看到的是横七竖八、血流满地的尸体,这既补足了省略的空间叙事,也用视觉冲击力很强的画面直接表现了日

本人的心狠手辣,间接表现了陆先生震惊而无法置信的心理。从上面两个例子可见,不管是一条时间线上的空间选择,还是一个时间点上的空间选择,都包含了电影叙述者的艺术考量和叙事目的。除了有省笔,影片还有闲笔。比如在日本人枪杀陆先生和血洗陆公馆之后,接下来的发展应该是陆先生避居香港和上海的纷飞战火。但是,影片却表现其跟随童子鸡与妓女生活在一起的生活空间。这是离主要人物有些遥远的空间,是闲笔。不过,闲笔也并非是有可无的。电影叙述者此处的闲笔就有避重就轻的效果,妓女的一句“外面都打成这个样子了”就是侧面对战争的描绘,从而避免了正面叙述战争。毕竟正面表现抗日战争的作品非常多,电影叙述者要追求一种更新颖的表达,这种表达显然与整部影片的格调更加一致。这样的表达还丰富了对上海各阶层人们生活状态和当时社会风貌的刻画。比如妓女房间墙上挂着的十字架说明她信仰基督教,这让我们联想到那个时代外来宗教思想对人们生活的影响,也让我们理解了她擦干童子鸡脸上的血迹的从容与淡定。又比如似乎横空插入的吴小姐的生命空间离主要人物和中心情节比较遥远,也是闲笔,但是闲笔不闲。吴小姐虽然是电影明星,但她不是长袖善舞的交际花,而是重视家庭生活的贤妻,这从她家里温馨的布置和桌上精致的菜肴等的空间描述上可以得到印证。然而,她终究摆脱不了被权贵左右的命运,婚姻的瓦解让她零落成乱世里一朵心碎的玫瑰。可见,省笔也好,闲笔也罢,都服务于电影叙述者的艺术目的和表现方式,都是基于主题的选择。《罗曼蒂克消亡史》的叙述者似乎特别喜欢侧面描写,这和中国传统艺术里留白的精神是一致的,当然,此种方式很依赖受众的积极参与其想象力。

### 三 叙述视点的选择与人物刻画

广义上的叙述“焦点”包括叙述人称范畴意义上的聚焦方式,如托多罗夫所描述的3种叙述视角,或热奈特所说的5种聚焦方式。狭义上的叙述“焦点”的含义则是华莱士·马丁所描述的作为“叙事表现结构”的焦点。所谓“叙事表现结构”意义上的焦点,可以理解为与“叙事组织结构”的焦点(总体意义上的叙述角度)相区别的镜语操作意义上的视点运用。<sup>[7]</sup>米特里在《影像结构概论》中说:“我们把摄影机拍摄任何一组事物的角度称为视

角。同一场面不仅可以从正面、侧面、上面或下面看到,人物也可以是侧身、背影或大背影。”“当观众从不同的视点把握事物时,他对事物的感知确实近似于他身居其中时的感觉。因此,空间真实感是被体验的事实。”<sup>[8]</sup>可见,镜头的运动与视点的变换是营造叙事情境、让观众获得真实感受与体验的重要手段。不过,电影叙述者并不是随意地变换叙述视点,他们的选择往往是基于自己的叙事目的而圈定观众的感受范围,从而体现他们的艺术匠心。作为情节性并不强的影片,《罗曼蒂克消亡史》的叙述者基本上是围绕着对人物心理的深度刻画来选择叙述视点的。

首先,影片采用不同视点叙述同一类型的事件,充分揭示了人物的心理与思想认识的变化。比如渡部性侵小六的3场戏,影片就采用了不同的视点来表现。第一场性侵发生在去苏州的车上,影片采用中景平视的方式拍摄,主要通过动作表现渡部欲火焚身、急不可耐的心理和小六恐慌、震惊的心理。一方面因为车上的空间很狭窄,另一方面因为渡部当时只是暴露了一个男人的欲望而并未暴露他日本间谍的身份,作为交际花的小六自然没有意识到事情的严重性,所以这种方式既符合当时的情境,又说明了两人仍是对等的关系。因此,这一场性侵交待了后文:渡部一本正经地戴上了帽子,小六不慌不忙地拉上了裤子。第二场和第三场性侵则都发生在渡部囚禁小六的地下室中,但是它们的叙述视点不同。第二场性侵,影片采用了仰拍的方式叙述:渡部把伤痕累累的小六压在身下疯狂而猛烈地撞击。这样的角度明显强化了压迫与被压迫的感觉,渡部的肆虐与小六的痛苦不言而喻。第三场性侵,影片采用了俯拍与全景相结合的方式叙述(全景交待情节、俯拍交待细节),焦点先后集中在小六和渡部的脸部表情上:小六的眼泪与渡部的笑容。这样的角度放大了人物心灵深处的细微感受——深受伤害而屈辱的小六,能让人感受到她灵魂的战栗;恣意玩弄的渡部,能让人感受到他内心的享受与畅快。所以,虽然是小六在上、渡部在下的姿势,却丝毫没有改变控制与被控制的关系。可以说,这3场性侵分别表现了小六对此事件不同的心理状态与思想认识层次的变化,从而丰富了对人物形象的刻画。

其次,大量运用近景、特写的脸部正面视点刻画人物的心理,利用同一人物的同角度画面之间的

巨大差异构成一种意义张力,生动地展现人物的心理历程,从而完成对人物的深度塑造。如电影叙述者对小六叙述视点的选择就充满匠心。小六是上海滩上的知名交际花,黑帮老大王老板的新任太太,她不愁吃穿、也没有人生目标,所以变着法子地打发时间:不是跟小白脸跳热舞,就是与电影明星调情。她对自己的评价就是“行尸走肉”。这一时期她的醉生梦死、轻浮浪荡在影片的特写镜头下得到了表现,但她本质上是单纯、幼稚而向往自由与爱情的。在她被打发去苏州的车上,电影叙述者用了很长、也很频繁的正面特写镜头着力表现了她那种所谓的“行尸走肉”的生存状态和心理世界:人生没有目标,活着没有什么意义。她不需要操心什么,这个世界似乎与她无关,她只是百无聊赖地磋砣度日而已。她向往自由与爱情,但又舍不得离开花花世界。当渡部扯下她的耳环、击毙司机、强奸她以后,她的人生就开始拐向另一条轨迹。于是,影片采用一系列正面特写镜头记录了之后小六心理上所产生的种种变化。影片中的正面特写镜头并不是越多越好,什么时候必须有,可以达到什么效果是电影叙述者必须认真考虑的。小六的变化是从地下室开始的,因为在这里渡部才暴露了他作为日本间谍的真实身份,小六才开始了被囚禁的生活。与以前百无聊赖、无所事事相反,被性侵时的痛苦和屈辱,像木偶一样伺候日本人时的麻木,都在正面特写镜头下——呈现出来。虽然没有语言,却可以让观众感受到她内心的坚强与隐忍,跨越这些苦难活下去已然成了她的人生目标。此时此地,那些曾经向往的自由与爱情是多么的可笑。而且,活着并非没有意义,世界也并非与她无关。所以,当她听到渡部策划谋杀陆先生、在地下室演练枪法时,特写镜头下的小六脸上多了一份凝重与愁苦。国难当头,她终于懂得了上海滩上的风花雪月必然化为泡影,而她也在苦难中成长了。战争结束了,陆先生在上海战后临时收容所找到了小六。特写镜头下的她喜悦而卑微,她早已不是那个言轻语笑、任性妖娆的交际花。漫长的囚禁与战火磨去了她的无知与任性,让她变得冷静而深沉。最后,陆先生带她去菲律宾找到了渡部复仇。她在亲手枪杀了渡部以后,影片用特写镜头再次记录了她的眼泪。这是终于讨回了尊严的眼泪,也是五味杂陈的眼泪。她不再是“行尸走肉”,而是有生命诉求、有尊严的中国女人。这一系列的特写镜头串起了小

六丰富的心理变化和成长历程,展现了一个交际花的蜕变史,也呼应了罗曼蒂克的消亡史这一主题。

此外,影片还运用主客观视点结合的方式刻画人物的内心世界和表现人物之间的相互关系,让场面描写充满了艺术张力。如陆先生遭遇枪杀后撤离的场面,影片先用了客观视点,既展现了他从容而淡定的步伐,与他一贯的不慌不忙的绅士态度一致,又展现了他回头看到渡部中弹时的表情:虽然依旧是面不改色,但是嘴巴明显地微微张开了。这是陆先生在整部影片中唯一表现出一反常态的地方。接着,镜头就顺着他的目光展现了他眼中的渡部之死,这是一个主观视点。然后影片又回到了客观视点,陆先生和车夫越门而出。从客观视点到主观视点再到客观视点,影片自然地交待了陆先生一反常态的原因就是渡部之死,虽然只是一瞬间就恢复了常态,但也足以表达陆先生此时此刻内心的震惊和冲击。这说明他与渡部的关系确实非同一般,感情之深厚堪比父兄了。为什么渡部囚禁小六多年而未被发现,为什么渡部从苏州回来后交待的说法禁不住推敲而未让身为黑帮头目的陆先生警觉,为什么陆先生从未怀疑过渡部的真实身份,为什么在渡部假死之后陆先生一直被蒙蔽,这都是因为他对妹夫渡部已经有了基于血脉相连之上的信任。只要他动念怀疑,其实是可以查得清的。所以,陆先生那一瞬间的反常是意味深长的。又如在渡部送小六去苏州的车上,先是用客观视点展现了小六一无所知地望着前方、渡部侧过脸望向她。此时,镜头转为渡部的主观视点,他看到的是小六明艳的脸、性感的唇,还有那耀眼而精致的耳环。然后镜头有些晃动、整个画面有一种暧昧的感觉,在这个主观视点下的画面显然表达的是渡部内心的欲望与迷醉。这两种视点的结合也揭示了两个人之间是一种觊觎与被觊觎的关系。正因为如此,接下来的扯耳环和性侵就可以理解了。小六正如这只耳环,一直在渡部的眼前晃荡,耀眼得太久了,当机会来临,这只潜伏的狼就兽性大发了。这应该就是渡

部扯下小六耳环的心理动因。被人觊觎了这么久而浑然不觉,这样的无知是十分危险的,没有警惕性的小六也要为自己的遭遇负责。这些画面之意足以让观众深思。主客观视点的结合始终是影片刻画人物和深化主题的有效方式。

综上所述,《罗曼蒂克消亡史》是一部很讲究个性化表现的优秀影片,也是一部从侧面展现日本侵华战争的优秀影片,它营造了很多令人回味、发人深思的空间,在叙事艺术方面的成就值得肯定。它节奏舒缓而忧伤,风格独特,宛如一首情味隽永的散文诗。在商业片云集的今天,《罗曼蒂克消亡史》是值得珍视的当代电影人追求艺术品味的诚意之作。

#### 参考文献:

- [1] 大卫·鲍德维尔,诺埃尔·卡罗尔.后理论:重建电影研究[M].麦永雄,柏敬泽,译.北京:中国社会科学出版社,2000:350.
- [2] 伊芙特·皮洛.世俗神话:电影的野性思维[M].崔君衍,译.北京:中国电影出版社,2003:149-150.
- [3] 程波.《罗曼蒂克消亡史》:在虚构的消亡中进行美学建构[J].电影新作,2017(2):68.
- [4] 程耳,谢晓晶.和银幕之间的一种“凝望”:《罗曼蒂克消亡史》导演创作交流[J].北京电影学院学报,2017(2):36.
- [5] 马塞尔·马尔丹.电影语言[M].何振淦,译.北京:中国电影出版社,1992:169.
- [6] 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:世界图书出版公司,2008:102.
- [7] 李显杰.电影叙事学(理论与实例)[M].北京:中国电影出版社,2000:241-242.
- [8] 让·米特里.影像结构概论之一:镜头与视角[J].崔君衍,译.世界电影,1988(3):34-56.

责任编辑:蔡燕飞