

电影时空双重叙述探析

吴迎君

摘要: 本文尝试系统勘察电影叙述不同于文学叙述的时空问题, 探析电影叙述时空多种层面的双重性: 时间和空间的双重性、情节叙述和情结叙述的双重性、时空清晰和非清晰双重性, 并归纳电影叙述的时空体系结构。

关键词: 电影叙述 双重性 情结叙述 非清晰时空 时空结构

当前国内电影叙述学研究, 存在着依循文学叙述研究思维而陷足泥淖的误区^①, 由此导致对于电影视听双重叙述、尤其电影时空双重叙述等重要问题的忽视, 本文即旨在基于影像本体观念, 逐一探析电影叙述时空的双重性、情节叙述和情结叙述双重性、电影非清晰叙述时空、叙述时空结构等问题。

一、电影叙述时空的双重性

电影是时空艺术, 但不是时间+空间的艺术。电影的时空并非独立时间和独立空间的相加, 而是具有渗透融合了时间性和空间性的时空性的独立范畴。^② 正如盐水中的盐是具有水性的盐、水是具有盐性的水, 盐水是同时具有盐性和水性的盐水; 电影的时空是时间性和空间性有机结合的时空, “电影的时间”实质上是具有时空性的电影时空的时间部分, “电影的空间”实质上是具有时空性的电影时空的空间部分。研究电影的时间和电影的空间必须始

^① 参见拙文《反思电影叙述学的研究误区》, 载《电影艺术》, 2007年第4期。

^② 电影的时空性并不等于时间性和空间性的相加, 而毋宁说是时间性和空间性的交织。因而, 可以以电影时间性和空间性作为考察时空性的两个(部分意义上)的维度, 两者的有机统一则是完整意义的时空性。

终伴随其时空性（时间性及空间性维度）加以考察。本文着重强调此点，是因为迄今为止，多数电影理论并未意识到这一点，仍惯于割裂式地对待电影的时间和空间，由此才会有“电影主要是时间艺术”、“电影主要是空间艺术”这样各执一词的两种片面观点，而两种片面都是因为未能把握电影时间和空间都是“时空”有机体的部分而不具有独立性，即两者同时具有时间性和空间性。同样，（有声）电影的视听感知属性亦如此：电影的视听同时具有视觉性和听觉性，包括永不割裂的视觉部分和听觉部分。^①正如布莱松（又译布烈松）所言，画面和声音是有机体，“影像和声音必须远远近近互相维系。没有影像声音是独立的。”^②概而言之，电影叙述所独具的时空双重叙述和视听双重叙述是有机系统内相互依存两个部分的叙述，并非两个独立叙述并列相加的叙述。

由此可见，诸如电影理论家马尔丹所称“无可置疑，电影首先是一种时间的艺术”^③，或如莫里斯·席勒所撰文章标题所主张“电影，空间的艺术”，抑或把电影的空间和时间统称为电影的“四度空间”，实质上都在主张电影不具有时空性、只具有时间性或者空间性的片面观点，从而也就无法把握电影的时间和空间的真正内涵。本文在此探讨的电影的叙述空间，实质上是指电影的叙述时空的空间部分，更确切地说，是指始终具有时空性的空间部分。因而，电影的叙述空间和叙述时间，根本不同于作为时间艺术的文学的叙述空间和叙述时间，对其考察只能借鉴而无法照搬文学叙述学的研究思路和方法论。

电影是运动（动作）的艺术，其运动紧密关联电影的时空性。文艺理论家爱因汉姆（又译阿恩海姆）指出，运动表明空间变化，“运动就意味着周围环境的变化”^④；运动同时表明时间变化，“时间是衡量变化的尺子，如果没

① 有必要说明的是：既不能把电影理论和电影制作技术混为一谈，也不能理论上对电影制作的结果和制作的过程不加区分。电影制作中，可能出现挑选不同的纯视觉素材和纯听觉素材配合形成电影的“视听”，由此看来电影“视听”似乎是视觉和听觉的直接相加。然而，纯视觉素材和纯听觉素材一经制作结合，形成的是视听同一体，视觉和听觉都成为视听同一体的永不割裂的两个部分，根本区别于纯视觉和纯听觉的状态。一旦割裂，视听同一体则不复存在，电影同样不复存在。

② （法）罗贝尔·布烈松：《电影书写札记》，谭家明、徐昌明译，三联书店，2001年，第48页。

③ （法）马赛尔·马尔丹：《电影语言》，何振淦译，中国电影出版社，1980年，第173页。

④ （美）鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社，1998年，第508页。

有变化，也就无所谓时间”^①；另一方面，爱因汉姆指出运动的就是事件。电影是运动的，电影叙述的必然是“事件”，无论是有情节的或“无情节”的“事件”。由此可见，从电影的运动出发研究电影的叙述时间和叙述空间，是一条（未必是唯一）行之有效的路径。同时，有必要指出的是，电影的运动性有其自身特性，譬如，其有别于同被视为时空艺术的舞蹈之运动性。爱因汉姆敏锐地指出：“整个舞蹈编排，甚或是一整场舞蹈表演，都可以无需我们感受到其中具有唯有时间相关才能得到说明的成分，便能够表现出来。我们不过是看到一个在可感觉的序列中打开、伸展的事件。”^②而在电影中，几乎不可避免地涉及镜头转换（如希区柯克《绳索》一样整部电影只用一个单镜头完成的极少数电影，可视作例外），空间和时间随之变化，时间或压缩（省略）或延展或连续或并列，时间性维度是接受过程不可或缺的审美维度。正是在此意义上，电影的时空性“密度”远远大于舞蹈的时空性“密度”。

考察电影的叙述时间和叙述空间，还要认识到叙述时间和叙述空间是电影艺术的“非固有时间”和“非固有空间”。（有声）电影是在“视觉暂留”原理形成的似动现象以及声音幻觉现象的基础上而产生的，银幕画面本身是二维平面，由于立体幻觉作用从而产生了接受效果上的三维空间。电影的空间不是物理的空间，而是视听幻觉的空间，即爱因汉姆所称的“非固有的知觉空间”，“一个特殊空间系统居于其中的综合性的空间系统”^③。电影的时间同样也是一种“非固有时间”系统。由此则有必要用结构主义的系统观点，对叙述空间和叙述时间展开分析，把电影文本中断裂的、甚至抵牾的因素都视作一个自足完美的封闭系统统一体的不可割离的组成部分，强调叙述空间和叙述时间一旦脱离叙述时空总系统则不具有意义。当然，结构主义方法并非万能之术，其自足系统观点有其臆想成分。按照结构主义的观点，一切文本、包括极其拙劣的文本都具有严密自足的内在系统，这显然是站不住脚的。正如赵毅衡所指出：“结构主义—符号学批评实际上有一个逻辑上的陷阱：既然作品总有结构，结构从定义上说是自足的、完美的，那么，难道任何作品都是完美的吗？”^④况且，把所有文本都视为源于一个自足完美的系统，实际

① （美）鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社，1998年，第510页。

② （美）鲁·阿恩海姆：《艺术心理学新论》，郭小平、翟灿译，商务印书馆，1994年，第101~102页。

③ （美）鲁·阿恩海姆：《艺术心理学新论》，郭小平、翟灿译，商务印书馆，1994年，1994年，第108页。

④ 赵毅衡编：《符号学文学论文集》，百花文艺出版社，2004年，前言第42页。

上是把文本视为一个系统的衍生物，不合逻辑；同时又把文本一概视为罗兰·巴特所称的“可读文本”，否定对文本多种读解的可能性，否定了“可写文本”的存在，也是片面的。结构主义认为文本的内在系统是封闭的、隔绝于文本外的一切因素，显然失之偏颇。因此，本文运用结构主义方法论对于电影时间和电影空间的研究并非定论式研究，而是为了建构扬弃了结构主义方法论的更为多元开放的方法论所作的阶段性研究。

戈尔德斯坦和考斯曼主张，电影接受中和日常生活中一样，“我们是直接面对空间的，但是人类的感官却不能觉察时间的稳定流程；所以我们实际上是用种种方法把时间感改变成我们生活在其中的空间维度而加以感知”^①。此说有一定道理，但是忽视了艺术感知和生活感知的根本差异。首先，前文提及的麦茨论述电影中不存在“无为时间”已经说明：静止的空间景物在电影中常常更能有效地使接受者感知时间的流逝。安哲罗普洛斯的《雾中风景》中，小女孩伍拉被司机抓进货车车厢强奸，画面中是黑色车厢挡帘的空镜头，空镜头持续不变，使观者深切感知时间的无情消逝。其次，电影中的静止画面融合着声音，富兰克林·沙夫纳的《巴顿》开头，是一面充满整个画面的静止的美国国旗，窃窃私语声此起彼伏，声音的变化正显示时间的延续。同时，静止画面和静止声音的镜头往往紧张感更强，更能昭示时间的进程。再次，时至今日，必须清楚“电影是摄影机拍摄出来”之说不确切的，准确地说，电影是制作出来的，不仅画面和声音素材都能不通过摄录而创造出来，而且摄影机所拍摄的景象也可以是各种手段加工出来的。考察电影的叙述时空、叙述视角如果立足于经典电影理论的“摄影影像的本体论”^②观点，就无法辨析希区柯克的《眩晕》中探长斯科蒂梦到花开等等幻象的镜头的叙述视角，或者《谁杀了兔子罗杰》中真人和动画形象交谈争斗的镜头的叙述时空，以及其他摄影机无法拍摄出来的各种镜头。电影的叙述者并非摄影机，而是阿尔贝·拉费所称的“大影像师”，即安德烈·戈德罗所称的“大叙述者”。“大影像师”可以控制摄影机，摄影机只是“大影像师”的叙述工具，“大影像师”同样可以运用摄影机之外其他制作工具进行电影叙述。“……影片唯一‘真正的’叙述者，唯一有权享有此称号的，就是那个大影像师……在此视角下，一部影片里出场的所有叙述者其实只是一些代理叙述者，一些

① (美) 劳伦斯·戈尔德斯坦、杰·考斯曼：《电影的时空结构》，周传基译，载《当代电影》1984年第2期。

② (法) 安德烈·巴赞：《电影是什么？》，崔君衍译，中国电影出版社，1987年，第6页。

第二叙述者，他们所从事的活动都是“次叙述”^①，电影的叙述空间和叙述时间都源于“大叙述者”的叙述。

总体而言，电影的时空性即电影的时空系统性，因为时空性正是系统性赋予电影时空的有机关系。以结构主义角度观之，系统“包含时间和空间、散片和连续、事件细节和事件流程，并且把这些因素融入一个统一整体”^②。电影的时间空间关系基于电影时间空间的系统结构性，电影叙述的时空结构是研究电影时间和电影空间的基本构架。分析电影时空的系统性，其根本特征是“非连续的连续性”。叙述是选择，“非连续”是指一个电影文本通常由多个不同的时空段落结合而成；叙述也是组合，“连续性”是指不同时空段落的衔接融合并非杂乱无序的随意组合，而是内在地具有叙述逻辑赋予的叙述连续性。正如波德威尔所言，叙述逻辑主要是“因果关系”，以及“较为抽象的异同原则”^③。单线结构和多线结构电影文本的叙述逻辑复杂程度各不同，则其“时空连续性”亦不同，对此必须加以区别研究。同时，电影的时空叙述双重性对应着电影的视听叙述双重性，而视觉时空和听觉时空既是一个有机整体的两个部分，又各自具有特殊性。本文将逐一加以论述。

电影作为叙述创作手段并非先验是西方文化本位立场，本文前一章就已指出，电影叙述研究有必要立足于开放性的多元化文化立场，以中国文化视角进行观照，这样才能发现和阐明一些运用西方文化视角难以洞晓的问题域。在此认识上研究电影叙述时空，是有益且必要的。

相较文学叙述，电影叙述在叙述时态上具有新特性：叙述中动作的永远现在时态。正如麦茨所言，“观众看到的永远是此时此刻的现在式动作（即使是过去式动作的再现亦然）”^④，这在某种意义上凸显了空间性。值得指出的是，电影的叙述时态一定程度上和汉字的文学叙述有共通之处，杨义在《中国叙事学》中指出：“中国语言的时间表达形式之所以具有前述的丰富多彩和自由灵便，在很大程度上得益于动词的无时态性，或者说，得益于动词的‘永远现在时’的特征。”^⑤ 欧美主要语言的时态都是原生性的，而汉字语言

① (加)安德烈·戈德罗、(法)弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005年，第64页。

② (匈)伊芙特·皮洛：《世俗神话》，崔君衍译，中国电影出版社，1991年，第64页。

③ David Bordwell：《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第124页。

④ (法)克里斯蒂安·梅茨：《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社，2005年，第8页。

⑤ 杨义：《中国叙事学》，人民出版社，1997年，第178~179页。

的时态是附加性的，“语言时态的非原生性乃是对语言的一种解放”^①。由此中国文学叙述“不必拘束于时态，直接进入临境状态，和历史人物、历史事件进行对话”^②。西方文学叙述学研究颇为注重语言时态和语式的研究，正是基于其语言时态原生性的性质而展开的，其并不完全适用于中国文学叙述研究，同时也不适用于电影叙述研究。论者认为，相比而言，中国文学叙述研究倒是能比西方文学叙述研究给电影叙述研究提供更多富于启发性的学术资源，正基于此，本文主张在开放性视野中同时注重西方叙述学和中国叙述学，从而建构多元格局的叙述学。由此可见，电影叙述过程中，要不断把各种叙述时态变化为现在叙述时态。譬如文本情节叙述按照历时性依次是：顺叙Ⅰ——倒叙Ⅱ——预叙Ⅲ。当顺叙Ⅰ进行时，顺叙Ⅰ即为顺叙Ⅰ；当倒叙Ⅱ进行时，倒叙Ⅱ变为顺叙Ⅱ，顺叙Ⅰ则变为预叙Ⅰ；当预叙Ⅲ进行时，预叙Ⅲ为顺叙Ⅲ，顺叙Ⅰ变为倒叙Ⅰ。在叙述中，顺叙Ⅰ的叙述时态随着电影叙述的永远现在时态而不断变化。结构主义电影叙述研究基于系统观的总体观点，其叙述过程中时态的界定是立足于“完成了的叙述”的基点。正如波德威尔所言，“在剧情片中，叙述……不断提示观众，并引导其从事故事的建构”^③。电影叙述过程进行中的时空不同于叙述完成后根据叙述逻辑推导的电影叙述过程的时空，两者必须加以区分，因为电影“语言”没有原生性时态，迥异于西方主要语言的文学叙述的文字语言时态性，由此更为凸显出电影叙述时空研究的复杂性。

二、情节叙述和情结叙述双重性研究

电影的时空叙述双重性密切关联着电影的情节/情结叙述双重性，深入研究电影的时空叙述，须辨析把握电影的情节/情结双重叙述问题。情节叙述注重历时性（时间部分），侧重叙述元素的组合关系；情结叙述注重共时性（空间部分），侧重叙述元素的聚合关系。麦茨表示，“电影符号学的研究恐怕主要侧重于组合关系，而不是聚合关系”^④。电影理论一直重视对于“组合关系”、情节叙述的研究，与此同时，长期忽视对于“聚合关系”、情结叙述的

① 杨义：《中国叙事学》，人民出版社，1997年，第180页。

② 杨义：《中国叙事学》，人民出版社，1997年，第187页。

③ David Bordwell：《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第127页。

④ 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（修订本），三联书店，2006年，第440页。

研究,使电影研究限于某种片面的学术沼泽。有鉴于此,本文将对电影文本情节/情结双重叙述问题加以分析。

康德指出,空间和时间并非实在实体,而是人的外感官和内感官的形象的形式,“空间和时间是一切感性直观的两个合在一起的纯形式”^①,空间和时间是感性认识成立的前提条件。此处不论康德的物自体和现象界的论断、把空间和时间界定为先验要素所引发的哲学争端^②,仅就康德关于空间和时间的论述赋予电影叙述时空研究的启迪而言,可以从以下几点启示论者:一,研究电影的叙述空间和叙述时间必然要研究电影的叙述形象,“在空间之中,对象的形状、大小以及相互之间的关系是确定的,或是可以被确定的”^③,叙述空间是叙述形象的存在范畴,叙述形象(形状、大小、位置、关系)必然依存于叙述空间。“时间……规定着我们内部状态中诸表象的关系”^④,叙述形象的关系因而必须参照时间的维度加以把握。二,电影的叙述形象并非实体,电影中的石头和花并非实体的石头和花,仅仅是石头和花的形象而已。同时,电影中石头和花的形象也不等同于现实中石头和花的形象,如果把现实中石头和花的形象看做物自体的石头和花的形象表征,电影中石头和花的形象只是创造性地再现物自体的石头和花的形象,只是指涉了物自体的石头和花的形象。物自体的石头和花在电影中是缺席的,但是电影中石头和花的形象可以指涉物自体的石头和花的形象,并最终作为能指指向物自体。简言之,电影的叙述形象存在的时空并非物自体形象存在的范畴,参用爱因汉姆的说法,只是艺术的“非固有时空”。

电影的叙述时空关联着叙述形象,叙述形象则须联系电影视听双重叙述特质加以分析,视觉形象和听觉形象既是有机统一,又须分别讨论以便更好地在总体上把握。事物形象有着不同程度的等级差别,本文试以人与人日常交往不同境况所得形象为例加以阐发。一般而言,人类大体有六类日常交往

① (德)康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译,人民出版社,2004年,第40页。

② 比如英国哲学家罗素就有质疑问道:“这里有一个康德似乎从未觉出来的困难,他的空间与时间的主观性理论从头到尾都有这个困难。是什么促使我把知觉对象照现在这样排列而不照其他方式排列呢?……照康德的说法,眼睛和嘴作为物自体存在着,引起我的个别的知觉表象,但是眼睛和嘴没有任何地方相当于我的知觉中存在的空间排列……康德主张精神整列感觉的原材料,可是他不认为有必要说明,为什么照现在这样排列而不照别的方式排列。”(罗素《西方哲学史》(下卷),何兆武、李约瑟译,商务印书馆,2003年,第258~259页。)

③ (德)康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译,人民出版社,2004年,第27页。

④ (德)康德:《纯粹理性批判》,邓晓芒译,人民出版社,2004年,第36页。

境况下形成的形象：纯文字（分印刷体和手写体，如书信来往）^①、纯图像（可细分为图画和照片）、纯声音（如音频电话交往，布莱松表示“电话，他的声音令他如在眼前”^②）、实体视像（如雕塑）、视听结合（分互动和非互动，如视频电话）、相遇（面对面）。文学叙述基于文字符码生成叙述形象，（有声）电影叙述则是视听结合生成叙述形象^③，二者显然处于不同形象等级。文字叙述形象类同于纯文字形成的想象性形象，电影叙述形象却不类同于视频电话的视听叙述形象。或有必要重申，电影是制作而成，而非摄录加剪辑而成。电影画面并非都是拍摄出来的，技术发展使其可以进行不同形式的加工来创造电影画面，如《谁杀了兔子罗杰》中真人和动画人物交谈的画面，电影特技场面都是制作而成、而非摄录而成。电影的声音可以是（摄录或制作的）同步声，也可以是非同步声。此外，电影通常由多个时空段落组成。以上诸点，是视频电话所不具备的。电影的视听远远比视频电话的视听复杂多变，把握电影的视听形象需要进行多视角的审视。

就艺术形象而言，由上可以总结出五类：纯文字语言形象（如文学形象）、纯图像形象（如绘画形象、摄影照片形象）、纯声音形象（如音乐形象、广播剧形象）、实体视像形象（如雕塑）、视听形象（如电影形象、动画形象）。此处归纳的简明类别是粗略的，同时也是相对而言，比如相声艺术形象，其声音形象是叙述者口头语言叙述的声音形象，并非事物声音形象的直接显现，而现场艺人的身体视觉语言的叙述同样影响着相声艺术形象的建构，是否能将其视为一种视听形象？又比如，五类艺术形象同时可概括为直接形象、间接形象、混合形象，布鲁斯东就指出“词的象征必须通过思考的过程被翻译成物体的形象、感觉的形象、概念的形象。活动电影超过视觉直接到

① 文字形成的想象性形象不同程度受文字（字体、大小、布局、色彩等）视觉形象的影响，手写体（书法）尤为明显，“字如其人”的观点一定程度上受到笔迹学研究的肯定，不同印刷体同样有其不同的视觉形象。但是，结构主义文学叙述学并不考虑文字语言视觉形象问题，将文字“格式化”为统一的、无差别的、无须考虑文字形象的叙述。在此值得加以说明。

② （法）罗贝尔·布莱松：《电影书写札记》，谭家雄、徐昌明译，三联书店，2001年，第75页。

③ 一部电影通常有不同的语言版本。因而，一方面，一部电影的字幕有内在“原本”字幕和外在“译本”字幕两种。“原本”字幕即原始语言的字幕，其字体、色彩、大小、布局、运动等形象是内在而有机地统一于电影整体，如胡金铨《空山灵雨》片头的瘦金体，其形象是视觉形象。“译本”字幕是针对不同语言国别观众的“原本”字幕翻译版本。另一方面，一部电影的声音也有内在“原本”声音和外在“译本”声音两种。“原本”声音即和画面融为一体的原始语言声音，不同于针对不同国别语言而配音的“译本”声音。正如《红楼梦》的汉字原本和不同语言译本地位有其根本区别，对此须加以区分，本文研究的电影叙述以“原本”叙述为基准。

达我们”^①，文学形象是想象性建构的间接形象，电影形象则是既有视觉听觉的直接形象又有对叙述空白进行想象性建构的混合形象，同时具有始终运动的特点。一种概括总是基于某种价值立场和学理认知的概括，显然不能穷尽被概括对象的一切，本文把艺术形象大体概括分类，只是出于进行研究的必要，此概括是探讨性质的，而不是裁定性质。分类、分别、分部分研究是为了更细致深入地把握部分，从而更全面深刻地把握部分和总体的关系、进而把握总体，区分并深究局部和全面把握整体是并行不悖的。

形象乃有形之象，爱因汉姆认为：“物体的最终形象，是由物体的形状和光线的相互作用生成的。”^② 此说忽略了声音形象，皮洛提醒：“我们很少想到一个简单的事实，即我们只能借助光观看。”^③ 而听觉形象并非由“形状和光线”作用生成，其具有自身特性，可参阅拙文《电影听觉形象新论》^④。巴拉兹在《电影美学》中已经提出“声音作为剧中人物”^⑤的主张，指出“声音将不仅是画面的必然产物，它将成为主题，成为动作的泉源和成因”^⑥。正如查特曼所言，“文学叙事通过单一的‘磁道’即文字得到实现，而电影是更为复杂的媒介，它有两个信息磁道。20世纪后期录音技术的完善使电影成为一种多媒体的艺术，声音既可以支持视觉形象，也可以独立存在”^⑦。当然，电影视听叙述形象是视觉和听觉共同作用生成，视觉叙述和听觉叙述在建构视听总体叙述形象的相互关系应加以把握。前文已提及，叙述形象必然依存于叙述空间，电影的空间可以按照电影画框划分为画面（画内）空间和画外空间两种^⑧。画面空间和画外空间的重要程度是相对而言的，画面空间并非始终

①（美）乔治·布鲁斯东：《从小说到电影》，高骏千译，中国电影出版社，1981年，第21页。

②（美）鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社，1998年，第444页。

③（匈）伊芙特·皮洛：《世俗神话》，崔君衍译，中国电影出版社，1991年，第53页。

④ 吴迎君：《电影听觉形象新论》，载《电影评介》2006年第11期。

⑤（匈）贝拉·巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社，1978年，第212页。

⑥（匈）贝拉·巴拉兹：《电影美学》，何力译，中国电影出版社，1978年，第209页。

⑦（美）戴卫·赫尔曼主编：《新叙事学》，马海良译，北京大学出版社，2002年，第208页。

⑧ 早期电影理论把电影视为“综合艺术”，套用绘画和摄影静态构图的概念，认为电影摄像是进行画面构图，并提出“电影画框”的概念。此说忽视电影最为根本的运动特征，同时在“电影是视觉艺术”的认知上把声音视为画面的从属。巴赞则把电影银幕比喻成一扇窗户，认为电影摄像是“空间取景”，摒弃了“电影画框”的概念，由此则有“取景框”的概念。本文主张，由于技术的发展，今天无须通过摄像录音也可以根据声画素材制作电影画面和声音，基于“电影是摄影机拍摄出来”产生的“取景框”概念已经过时，本文基于“电影是制作加工出来”的观点使用“电影画框”的概念，是“现代电影理论”意义上的，绝不等同于“经典电影理论”意义上的“电影画框”概念，故此加以说明。

居于首位，电影中“未表现的空间、未展示的空间在很多情况下，会获得几乎与被表现空间同样大的重要性”^①。由此启发论者，电影空间和时间总体上可分为清晰时空、模糊时空、空白时空，或者直接时空、间接时空、混合时空（下文将对此作进一步考察）。在这两种维度上分析电影的叙述时空是值得尝试的研究新思路。

本文前一章已论及“情节”和“无情节”的不同，在此有必要对故事和情节分别加以说明。亚里士多德在《诗学》中指出，“情节是对行动的模仿；这里说的‘情节’指事件的组合”^②。同时“事件的结合要严密到这样一种程度，以至若是挪动或删减其中的任何一部分就会使整体松裂和脱节”^③。由此可见，故事由若干事件组成，情节是对故事事件的艺术安排，是故事事件在文本中的结构或形态。然而，结构主义对于“情节”概念已有不同的认知，申丹总结：“形式主义和结构主义叙述学研究的‘情节’决非一个单一的概念。它或指话语这一层次上的形式技巧，或指故事表层结构中的一连串行为功能、叙述句或序列，或指故事深层结构中的双重对立。”^④站在结构主义叙述学的立场上，情节是位于故事层次而非话语层次，“可以说什克洛夫斯基等仅注重话语技巧而排斥故事事件的情节观无论相对于传统情节研究还是相对于现代情节研究都是一种偏离”^⑤。托马舍夫斯基提出了具有广泛影响的“情节观”，即把故事视为按照实际时间和因果顺序连接的事件，把情节视为按照文本顺序连接的事件，文本“不能只局限于事件的开始和结尾去创造其引人入胜的链条。还须把这些事件加以分布，应当按一定的顺序加以建构和叙述，以便从情节材料中产生文学联合体”^⑥。托马舍夫斯基的“情节观”同样适用于电影叙述，只是虚构电影中的故事，其实是情节按照时间线性发展的顺序加以梳理的结果。比如波德威尔在分析电影叙述时表示：“故事……是一套推论。我主张情节会根据特定的原则组合故事情境与事件。”^⑦另一方面，多结

①（加）安德烈·戈德罗、（法）弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005年，第112页。

②（古希腊）亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，商务印书馆，1996年，第63页。

③（古希腊）亚里士多德：《诗学》，陈中梅译，商务印书馆，1996年，第78页。

④申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京大学出版社，1998年，第45页。

⑤申丹：《叙述学与小说文体学研究》，北京大学出版社，1998年，第48页。

⑥（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第113页。

⑦ David Bordwell：《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第124页。

构电影中可能存在多个故事，最广为人知的是格里菲斯的《党同伐异》中通过平行蒙太奇，叙述了现代篇“母与法”、中世纪篇“圣巴戴莱姆教堂的屠杀”、古代篇“巴比伦的陷落”和“基督受难”四个故事。《党同伐异》尚是无声电影，有声电影的多故事结构则更为丰富复杂，如包括两个故事的《法国中尉的女人》，包括四个故事的侯孝贤作品《最好的时光》等。单线故事结构的电影和多线故事结构的电影既有共通点又有差异性，因为多线故事结果并不等同于若干单线故事结构简单随意的相加，而是多线结构融合在同一整体之中。把握两者时，既要认识到“单线”和“多线”的差异源于故事数目上一和多的不同，又要认识到两者的“单线”和“多线”都是处于一个整体结构中，只是“多线”所处的整体结构有“多线”分支结构，还要认识到“单线”结构某种程度上具有基础作用，不能把握“单线”结构则很难把握“多线”结构。只有同时把握“单线”和“多线”的相同、共通、差异，才有可能全面把握电影多样化的故事结构。

值得一提的是，托马舍夫斯基对“情节”和“无情节”两种类型进行了区分，“情节不仅要有时间的特征，而且要有因果的特征”^①。而“无情节”具有“所述内容的同时性，或脱离内容自身因果联系的主题更迭”^②的特征。他认为作品相应分为两类：“第一类是有情节作品（中篇、长篇、史诗），第二类是无情节的、‘描写的’作品（描写的和醒世的诗歌、抒情诗、游记……）。”^③另一方面，情节是通过叙述形象（人物）不断展开，而“人物之间在每一瞬间所形成的相互关系都是一个情境（状态）”^④。并且“情节的构成依靠一个情境向另一个情境的过渡来实现”^⑤。本文主张，把情节和无情节之分置换为情节和情结之分。因为对于某个事物的界定并不能通过事物不具有何种特征、不是何物而得以确立，譬如把石头仅仅界定为“非花”、“非羊”、“非云”、“非水”等等之一种明显欠失学术严谨性的。亚里士多德也

①（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第111页。

②（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第111页。

③（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第111页。

④（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第111页。

⑤（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第112页。

指出：“凡是以事物的‘如此如此’而认取一事物的人，较之以其‘不如此不如此’而认取事物者，其为认识宜较充分。”^①“无情节”所表明的“不是情节”不能使我们明确界定“无情节”是什么，因而本文主张使用“情结”概念、弃用“无情节”概念。

那么，“情结”的内涵是什么？托马舍夫斯基实际上把诗歌称作情结作品，与之相应，多宾详述“电影中的诗与散文”^②，指出两者的差别是基于叙述因素和隐喻因素的不同（此处“叙述因素”的“叙述”是狭义的，和隐喻手法同属于广义的“叙述”）。皮洛则指出：“形体动作，不论多么自然化，多么依附于躯体动作，它的抽象化作用绝不低于最富分析性的描述，甚至充满象征的诗。”^③不严格地说，狭义之叙述叙述情节，隐喻则叙述情结。多宾归纳出隐喻电影语言的总体特征：“这首先是指转义以及由此产生的、形象的两面性……第二个重要特点，就在于把概括‘压缩’、凝聚到一点上……第三个主要特征，就是加强了情绪性……那些能够最为集中地表现出一个现象的情绪‘面貌’的方面、特质和特点被突现出来。”^④一部电影，不管其文本主导因素是情节性还是情结性，都同样在建构艺术形象，情节性文本的艺术形象侧重于展开情节构造故事，情结性文本的艺术形象则指向超越故事事件的美学境界。托马舍夫斯基则指出，“一般说来，情节是通过若干有着利害关系或其他关系的人物在叙述中的出现而展开的。”^⑤而情节的“目的在于艺术地建构故事”^⑥。此外，托马舍夫斯基正是基于情节统摄情境的立场，把情境仅仅视为情节过渡的桥梁。而实质上，情境并不是情节所能穷尽的，而是包含情节和情结两个方面。

把握电影叙述的“情结”因素，必须首先认识电影特殊的“非词语思维”，皮洛指出：“电影思维求助于相似手段，把形象化和非形象化的表现方式、动作性和情感性的表现方式结合在一起。电影思维并不遵循那种形成抽象判断和掌握概念真值的思维法则，而是按照自己的扩散性提醒创造出支配

①（古希腊）亚里士多德：《形而上学》，吴寿彭译，商务印书馆，1959年，第40页。

②（苏）多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生、伍刚译，中国电影出版社，1984年，第9页。

③（匈）伊芙特·皮洛：《世俗神话》，崔君衍译，中国电影出版社，1991年，第39页。

④（苏）多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生、伍刚译，中国电影出版社，1984年，第104~106页。

⑤（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第111页。

⑥（俄）维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第115页。

思想展现过程的法则。虽然可见影像的实体性据主导地位，但是，电影思维并不排斥抽象化；它只是隐匿得更深，抽象形式更难言明罢了。”^①托马舍夫斯基认为“情节就是处在逻辑的因果—时间关系中的众多细节之总和”^②，而电影中的细节都是具象的：视觉上的明暗、色彩、形状、运动力度等等，听觉上的音色、音量、音调、节奏、声音环境等等。电影的视听细节具有双重性，一方面，它由不同的部分组成“整体复合形象”，这就是多宾和皮洛都谈及的“部分暗示整体”，情结“始终面对整体，在整体中把握对象”^③。另一方面，细节作为情结，进而作为能指，指向让·米特里所言的建构在整个文本上的想象的“诗意层次”。多宾也指出，“景色的诗意正在于它具有丰富的形象的涵义，在于它与影片主题有着内在的联系……景色具有隐喻性的涵义”^④。正是景色的情结性赋予景色隐喻性，譬如安东尼奥尼的“无情节”电影《夜》中，女主人公丽迪亚无目的地在米兰城四处漫游的情境所表达的幽深的情结，就充分表明情境的情结性。同时，爱森斯坦的“碰撞蒙太奇”观点也启发我们：镜头和镜头“碰撞”也可生成文本情结，情结并非存在于某个孤立情境中。

正如米特里以其博识所总结的，“电影影像最奥妙的特性之一就是动人地反映出事物的整体性（被感知到的事物的独特的和得到基本展示的方面）与它所要求的由相似体暗示的无数‘潜在特性’之间的永恒矛盾。在其他任何地方，本质与表现，具体与抽象，内在与超验之间的双重性都没有如此明显，它们在影像这一形式整体中互补、互映和互证”^⑤。借鉴米特里的影像三层次观点，严格而言，可以把电影情境及电影细节分为三个层次：一是知觉的物象层次，二是逻辑的情节层次，三是抽象的诗意层次。处于第二层次的情节并非先天就是情节，而是逻辑归纳和判断的结果。情结则具有两个层次：“整体复合形象”层次和“诗意”层次，换言之，情境的情结既可暗示物象，又可暗示“诗意意境”。诗意层次有赖于物象层次，而物象层次按传统观点是作为“描述”服务于、归属于情节层次，电影符号学的叙述结构研究也主要基于此点。正是在这个意义上，多宾表示“如果没有叙述，电影中的隐喻因素

① (匈)伊芙特·皮洛：《世俗神话》，崔君衍译，中国电影出版社，1991年，第19页。

② (俄)维克托·什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，三联书店，1989年，第115页。

③ (匈)伊芙特·皮洛：《世俗神话》，崔君衍译，中国电影出版社，1991年，第36页。

④ (苏)多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生、伍刚译，中国电影出版社，1984年，第115页。

⑤ 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》(修订本)，三联书店，2006年，第346页。

是不可想象的。离开叙述的支柱，隐喻的电影形象是不能独立存在的”^①。本文赞成多宾的观点，情节在电影叙述研究中具有核心价值，如果不以情节为核心建构“叙事”，实际就否定了进行电影叙述研究不以学术逻辑为指导，从而自陷于无理性的沼泽。本文主张在“情节中心论”的传统叙述研究基础上，补充对传统研究始终漠视的叙述“情结”的研究，从而更为全面地把握电影叙述。

电影叙述情结并非都能达到诗意层次，许多情节浓度颇高的电影中的叙述情结主要局限于物象层次，“诗意”情结难觅踪影，然而这并不意味着叙述情结的缺席，而仅仅意味着其某种程度上被遮掩、未能充分展开。

概括而言，在电影叙述学研究中，进行“情节”和“情结”的划分，并在此基础上展开对电影叙述结构、电影叙述时空、电影视听叙述等等问题的研究，不仅是有益的，而且是必要的。电影叙述不同于文学叙述，电影的叙述情境永远在场，叙述永远同时伴随描述；而文学叙述是通过文字符号逐一排列，叙述和描述难以同时进行，由此一定程度忽视描述，忽视情境的非情节叙述的情结性，电影叙述研究因此不能套用文学叙述研究的特定思路、方法、程式。另一方面，需要明白情节和情结既有相对、相异的一面，也有相互关联、相互依存的一面。电影中的情境都是处于整体结构中的情境，比如我们把对局部的分析置于广阔的整体世界，必须联系其在文本世界中的坐标才能把握其“隐喻因素”。在结构主义叙述学看来，每一个电影文本都是叙述的文本，情节和情结都是叙述（广义）出来的，情节对应的狭义叙述和情结对应的描述、隐喻共同属于广义的叙述。同时，不存在纯粹的、没有任何情节的情结性电影文本，只有情结性主导的文本；同样，不存在纯粹的、没有任何情结的情节性电影文本，而只有情节性主导的文本。所谓“无情节”电影其实是“弱情节”、“强情结”的电影。任何电影情境都不可能仅仅由纯粹的情节性或情结性形成。因此，一部电影被视为是情节性电影、故事电影或者情结性电影、诗电影，实际上指的是以情节性或情结性为主导因素的电影，即波德威尔所称“‘稀薄’的情节与‘浓重’的情节”^②电影。在这个意义上，本文主张电影叙述是一种情节性兼情结性的双重叙述，只是在具体文本中一般总是侧重于某一方面，因而可以不严格地把电影划分为情节性电影和情结性电影，但是这并不意味着存在完全纯粹情节性或纯粹情结性叙述的电

① （苏）多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生、伍刚译，中国电影出版社，1984年，第190页。

② David Bordwell：《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第129页。

影文本。这里出现了一个问题，情节按照历时性顺序归纳出故事，情结按照历时性顺序归纳出什么？皮洛早就提醒我们把握“情结”主要基于空间意识。时至今日，需要考虑到20世纪中期以来学界“空间转向”思潮的学术语境。福柯指出：“当今的时代或许应是空间的纪元。我们身处同时性的时代中，处在一个并置的年代，这是远近的年代、比肩的年代、星罗散布的年代……结构主义，或至少被归在此略嫌宽泛名称下的学派，作出了连接时间轴的不同元素并建立一个关系整体的努力，以使它们呈现并列、彼此对立、相互纠结——简言之，使它们呈现一种构形。”^①文学叙述学研究基于文学是时间艺术而发展出时间叙述学的研究范式，而电影叙述学必须基于电影是时空艺术，以及“空间转向”的当下语境，注重对空间叙述学的研究，从而建构更为开阔的时空叙述学。本文主张从空间性维度、或曰共时性维度归纳情结，则可把叙述文本的各个情结归纳为“体验境界”，既包括整体物象体验又包括诗意体验。这样有益于在历时性和共时性两个维度进行视野更为开阔的电影叙述研究，在历时性维度侧重情节研究同时在共时性维度侧重情结研究。

三、电影非清晰叙述时空研究

电影时空有清晰时空和非清晰时空之别。任何一个电影文本都是局限叙述若干人物的若干活动片断，其明确叙述展示的清晰故事时空同样是有限的，叙述文本系统的建构必然也有赖于非清晰故事时空的存在，而这一点正是为叙述学研究中所长期忽视的。一直以来，电影叙述理论往往注重甚至局限于电影清晰时空之域，而没有展开对于电影非清晰时空的精细研究。诚然，非清晰时空的研究难度远远超过清晰时空，但是，学术研究不能遇“蜀道之难”便一味回避他处或绕道而行，本文将展开对于电影非清晰时空的研究。

如前所述，电影叙述和汉字叙述具有时态共通性，中国传统文化的时空观念亦有助于把握电影文本的非清晰时空。爱德华·霍尔在《被隐蔽的方面》中区别了西方人和东方人对空间的不同知觉，西方人注重实体而短于认知实体之间的空间。而中国传统文化极为重视于实体间的空间，宗白华指出：“空间随着心中意境可见可放，是流动变化的，是虚灵的。”^②因而“空白在中国画里不复是包举万象位置万物的轮廓，而是融入万物内部，参加万象之动的

① 包亚明主编：《后现代性与地理学的政治》，上海教育出版社，2001年，第18页。

② 宗白华：《艺境》，北京大学出版社，1999年，第325页。

虚灵的“道”^①。中国写意画中可以“计白当黑”。宗白华的阐述可以启发电影叙述学对画外空间和镜头间空间的研究。电影是时空片断的联合体，时间和空间的“空白”可谓不可避免。但是电影文本时空的“空白”并非“真空”，而是作为在文本时空系统的整体框架中有待读者“写入”的开放性因素，海德格尔指出：“尺度并不在无度之物中。”^②此“空白”是根据作为其对立者的“非空白”而界定的，是基于作为文本故事必要因素的、被意识到的“空白”，并非“纯粹空白”，而是一种“模糊”，或者可称之“空白模糊”。譬如陈凯歌的《黄土地》中，八路军战士顾青到陕北搜集民歌，住在翠巧家并向其宣传婚姻自由。其后顾青去延安，翠巧为避娃娃亲驾船渡黄河，终被风浪吞噬。电影随即叙述两个月后，顾青重返陕北。文本跳过的两个月间翠巧家人和顾青的故事是空白，但并非故事“真空”，因为不同的情境和言语指向或指涉了这段时空。我们并非对顾青的“空白时空”一无所知，电影的叙述已经提示顾青的一些活动：顾青到了延安，汇报其民歌采集的成果，我们只是无法知晓具体事件。换言之，只要叙述逻辑能够提示“空白时空”存在的叙述形象或叙述事件，此时空即可视为“模糊时空”，尽管不同“模糊时空”还存在模糊性“浓度”的差异。任何一个叙述文本都存在想象时空，存在模糊时空。模糊时空和清晰时空紧密相连，用结构主义的观点来看，任何一个叙述文本中，清晰时空之外的时空都可以被视为模糊时空。顾青住在翠巧家的日子，电影没有、也不可能把每日24小时的时时刻刻都完整全面地加以叙述。叙述意味着选择，意味着省略，正如波德威尔指出“情节以特定的方式来选取、呈现并组合故事事件，选择便会造成缺陷……情节不会完全呈现所有发生过的故事事件”^③。电影叙述时间往往短于故事所经历的时间，叙述空间往往部分展示故事事件的所有空间，因而电影叙述的“空白时空”不可或缺。

诺埃尔·伯奇提醒道，“要了解电影的空间，那么把它看做实际上包括两类不同的空间，或许会有所裨益，这也就是画框内的空间和画框外的空间”^④。此处所指的画内空间和画外空间，确切地说，是画内时空和画外时空。同时，伯奇把电影时空限于画内时空和画外时空之和，是基于叙述过程

① 宗白华：《艺境》，北京大学出版社，1999年，第105页。

② 孙周兴选编：《海德格尔选集》，上海三联书店，1996年，第318页。

③ David Bordwell：《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第130页。

④（美）诺埃尔·伯奇：《电影实践理论》，周传基译，中国电影出版社，1992年，第15页。

中画面时空及其延伸、暗示时空，没有从叙述文本总体上把握叙述时空。而立足于结构主义的系统总体观点，则能在电影叙述逻辑中把握波德威尔所称的时空“缺陷”（空白）。就单线结构的电影叙述而言，故事人物（或拟人化的事物）有主要人物和次要人物之别，如《黄土地》中有四个主要人物：顾青、翠巧、憨憨、翠巧爹，其他人物皆为次要人物，情节分析一般基于主要人物，（借鉴罗兰·巴特的“核心事件”之说，或可称之“核心人物”）。由此可知，叙述逻辑总体上把握情节时空是以主要人物活动为基准，进而界定叙述的“空白时空”。但是，次要人物（借鉴巴特的“卫星事件”之说，或可称之“卫星人物”）的故事——没有和主要人物交叉的故事，是不是也是电影叙述的“空白时空”？譬如《黄土地》中舞动腰鼓的群体情境中的农民们，每个人都有其个体经历，但是情节设置并不引导接受者推想卫星人物各个不同的个体生活，而是引导其向基于主要人物的情节解读。根据结构主义的文本内在自足观点，卫星人物服务于总体的文本故事系统，服务于核心人物，其活动中和故事毫无联系的事件及事件时空是必然为文本系统所排斥的，因为如果每个卫星人物的自身事件展开，则可生成纷繁众多的故事系统，远非一个故事系统所能容纳。正如布莱松指出电影书写时，“不要展示事物的每一面。为不确定的留以空白”^①。所谓完整的电影文本都是时空片断的组合，必然有赖于众多非清晰时空的存在。当然，如果把非清晰时空一概视为“空白时空”则太过粗略，如前所述，本文主张把非清晰时空分为“模糊时空”和“空白时空”。模糊时空是具有视听暗示或提示，以及叙述逻辑提示的非清晰叙述时空。由此则可细分为五种类别：视听模糊时空、视觉模糊时空、听觉模糊时空、言语模糊时空及叙述逻辑模糊时空。前四类是叙述过程中体现出来的，对其进行分析则可采纳伯奇的观点，分画内和画外时空逐一研究。另一方面，归根结底，视觉模糊时空和听觉模糊时空其实都属于视听模糊时空，不过是视听的视觉部分或听觉部分主导时空模糊性而已，本文对其进行划分是基于研究的细致深入的需要，而视听模糊时空则是视觉部分和听觉部分共同主导时空模糊性。此外，叙述逻辑模糊时空则属于叙述完成后的整体推衍所知，则需从叙述情节总体进行把握。需要指出的是，对于“模糊”的界定本身就存在众多模糊之处，五种类别的划分只是相对而言。同时，深入把握包括模糊时空的电影时空，须要结合电影的视听叙述视角进行细致研究，本文将于

①（法）罗贝尔·布莱松：《电影书写札记》，谭家雄、徐昌明译，三联书店，2001年，第62页。

下一章较为全面地总结电影的视听叙述视角问题。

电影视觉模糊时空有画内和画外两种，画内视觉模糊时空主要有：一、景深镜头造成的视像模糊，电影文本中极为常见。二、彩色电影中局部运用单色（如黑色、红色、黄色等）及彩色或光线变形。三、画面景别变化而场景变化不协调，如威廉·惠勒的《红衫泪痕》中，朱莉和普列斯顿相见，中景镜头中朱莉下巴没有普列斯顿肩膀高，而下个近景镜头已经高过其肩膀。四、画面叠交形成的不确定时空，如田壮壮的《盗马贼》中，罗尔布独身上路，朝拜途中不同景别镜头相互叠交而成的画面。五、隐喻式指涉事件时空，如昆汀·塔伦蒂洛的《杀死比尔》中，动画展现的女杀手“水蝮蛇”的幼年目睹亲人被杀场景；或如刘家良的《螳螂》中，韦风杀死田老太爷场面用制作的阴影动作呈现；或如武侠电影中迷踪拳般虚影和“真身”同时呈现，如楚原的《书剑恩仇录》中陈家洛使出“百花错拳”的场面，都属画内视觉模糊时空。^①关于画外视觉模糊时空，伯奇归纳指出三种界定画外空间的类型：画内不完整的人和物、空画面、人物视线投向画外，对此可作补充：画外某物闯入画内也能凸显画外时空的存在（可参见拙文《电影空间新探》^②），而画内的光线阴影（如果光源不在画面出现）也能提示画外时空的存在。进一步而言，任何电影叙述画面都可视为不完整的，都可视为暗示着画外时空的存在，上述五种画外视觉时空实际是指电影叙述中，画内空间必须借助画外空间方能具有相对完整性的情况。

电影听觉模糊时空一方面可根据声音和画框关系分为画内和画外听觉模糊时空，另一方面可根据声音和事件叙述关系分为同步声和非同步声模糊时空。画内音和画外音是根据声音声源所在而划分，同步声和非同步声是根据声源和画面有关时空（包括画内、画外时空）是否同步一致而划分，两者是对于电影声音的不同角度的划分，因而既有区别又有联系。由此，电影听觉模糊时空有如下三种：

首先是画内同步声听觉模糊时空，主要有：一、无声画面中声音缺席造成模糊时空——布莱松提醒我们“有声电影发明了静”^③。二、声音层次时空

① 一个电影文本如果其时空背景没有清楚交待，如众多中国武侠电影往往不说明事件发生朝代，但不能由此断言整个文本时空都是模糊时空。本文重申，清晰时空和非清晰时空是相对而言，分析不同的文本各有尺度标准的不同弹性度。

② 吴迎君：《电影空间新探》，载《四川戏剧》2007年第1期。

③ （法）罗贝尔·布莱松：《电影书写札记》，谭家雄、徐昌明译，三联书店，2001年，第26页。

感“失真”造成模糊时空，有画面使用变焦镜头、但是声音没有随之变化造成的模糊时空；有制作的“同步声”空间层次失衡情况，如《黄土地》中集体腰鼓戏，腰鼓声音始终是同等音高及音量，没有立体真实感的声音，其听觉时空可视为画内同步声模糊时空；还有多个层次造成的模糊时空，如李翰祥的《风流韵事》开头，王羲之兰亭作序场面声音音量较低，而对此画面评述的声音音量更高，同样是某种意义的声音“失真”。三、某事物发出不相符的声音，如克莱尔德的《百万法郎》中，盘子摔落却听到铜钹撞击声，可视为“盘子发出铜钹声”，造成模糊时空。或如甄子丹的《战狼传说》中，冯文轩和七狼党头目二狼激战时，打斗声音远远快过画面拳脚速度，也是一种不相符，造成模糊时空。四、画外音作为画内音运用，如钟盛远的《打雀英雄传》开头，葛和青和三名外国人打牌，他们同时用话语和“内心独白”对话，造成画内同步声听觉模糊时空。五、译制电影的“翻译式配音”，可使美国人说流利普通话，结果“配音之幼稚野蛮。声音缺乏现实，不对嘴形”^①也造成画内同步声听觉模糊时空。

其次是画内非同步声听觉模糊时空，主要有：一、画内事物发出不同步的声音造成的模糊时空，如孟京辉的《像鸡毛一样飞》中人物说话而声音滞后的模糊时空。二、快镜头或慢镜头中声音却没有压缩或拉长造成的模糊时空。三、镜头和镜头连接，连续的声音在不同画面切换时形成声画不同步，造成模糊时空。四、译制电影中配音无法对上嘴形的情况，造成某种意义上的模糊时空。

最后是听觉模糊时空，即画外音听觉模糊时空，声源不在画内的声音都是画外音，电影中的声音大致有三种可互换的形式：话语（对白、独白、旁白、解说）、音响（自然音响、效果音响）和音乐，此外还有它们结合的混合音，这些都可作为画外音的形式。值得强调的是，画外音听觉模糊时空和画面时空并非处于同一时空（相对而言），否则就是视听而非听觉模糊时空了，从这个意义上说，画外音听觉模糊时空的画外音和画面时空都是非同步的，不存在同步关系。因而，画外音听觉模糊时空就是画外非同步声听觉模糊时空，如戈达尔的《男性女性》中，画面是保罗在街上行走，声音则是与此无关的两位女伴的谈话声。

电影视听模糊时空可以由上述视觉模糊时空和听觉模糊时空共同作用而

^①（法）罗贝尔·布莱松：《电影书写札记》，谭家雄、徐昌明译，三联书店，2001年，第31页。

成,形成画内同步声视听模糊时空、画内非同步声视听模糊时空、画外非同步声视听模糊时空,此外还有画外音同步声视听模糊时空。具体而言主要有:一、画外同步话语视听模糊时空,其中话语性质又可分为故事人物话语和非故事人物(即前述大叙述者)话语,如两人交谈画外传来的招呼声或评判声等。二、画外同步音响模糊时空,如画外传来的雷电声、战争中画外传来的炮声等等。三、画外同步音乐模糊时空,如画外音乐对画面进行渲染或呼应。四、画外同步混合声视听模糊时空,如不同时空画外音混合在一起形成多重视听模糊时空。五、全黑或全白画面和各种画外话语、音响、音乐、混合声共同形成视听模糊时空。不仅如此,电影视听模糊时空还可以基于分割式电影画面或是多重声源声音造成,比如朴赞旭的《老男孩》中,吴大洙被禁闭时练身,为复仇做准备,电影画面分割为左右两个画面,左画面是吴大洙练拳,右画面是历史重大事件记录影像,形成了多重模糊视听模糊时空。

电影言语模糊时空主要指大叙述者或故事人物言语叙述中呈现的时空,如电影中人物回忆往事,并不由此进行视听倒叙,则为言语模糊时空,因为没有呈现清晰的视听时空。把言语模糊时空特别指出,是出于全面研究电影时空叙述的需要。电影叙述不同于文学叙述,文学叙述时空的建构依赖于书面文字,而电影叙述时空则由视听元素建构,但是由大叙述者或故事人物言语表述出的故事时空尽管不同于视听时空,且属模糊时空,仍然会影响一个文本的情节时空,进而影响整体叙述时空的基本构架,因此对电影言语时空加以研究具有一定的必要性。

电影逻辑模糊时空是基于对整个文本叙述时空的把握,对于单镜头、段落镜头、事件镜头、故事镜头叙述造成的非清晰时空进行总体性把握。波德威尔指出电影叙述通过叙述逻辑及时间空间建构故事,林格伦则表示:“人们在电影中所能做的不过是把片断的活动形象和片断的音响按照某种次序排列起来,从而产生某种关系而已。”^①换言之,因果逻辑关系和平行对照关系是把电影文本中事件序列化的根据,另一方面,也是建构电影文本逻辑时空的根据。电影逻辑时空是基于对视听时空和言语时空的具体把握,从总体性格局进行整体时空把握,由此涉及镜头间时空和镜头总体时空两个方面。本文认为,以事件时空为时空单位衡量逻辑时空是一条切实有效的路径,一方面,情节和故事都以事件为组合单位,情节时空和故事时空同样以事件时空为单

^① (英)欧纳斯特·林格伦:《论电影艺术》,何力、李庄藩、刘芸译,中国电影出版社,1993年,第216页。

位；另一方面，因果关系和平行对照关系正是基于对事件的解读，因而分析电影逻辑时空可以以事件时空为基本单位；此外，电影镜头有蒙太奇和长镜头之分，米特里指出这两种电影单镜头类型可以进行统一，“……分镜头和蒙太奇都是同一事物的互为补充的两个方面……唯一的区别在于，分镜头不仅是一种‘前蒙太奇’和‘前场面调度’，它的任务还在于设计人物和情境的演变，安排故事的结构”^①。所以长镜头又被称为段落内蒙太奇，若干蒙太奇组合片断又被称为蒙太奇句子，而在电影文本中，事件某种意义上等于句子。以事件为镜头逻辑单位，既可以把若干单画面镜头视为一个单位（如中国武侠电影中多镜头组合出某个打斗片断），又可以把长镜头视为一个或若干个单位（如索科洛夫的《俄罗斯方舟》整部电影尽管只有一个单镜头，但应看做由多个单位逻辑镜头组成）。

所以，电影叙述逻辑模糊时空即事件为单位组合时空的模糊部分，并产生视听叙述省略的推导故事时空。同时，有必要补充以情境时空分析，因为电影镜头叙述的文本事件是以视听叙述为基础，但是更准确地说，是以视听的选择性叙述、非完整叙述为基础的。譬如电影镜头中出现一个男孩哭泣的影像，其画面必然是能够形成三维画面的二维平面，如果是正面就看不到其背面（现实中我们接受的是真实的立体景象，同时可以通过自我行动看到背面），因此由事件情境分析必然存在时空模糊。梭罗门指出：“……电影创作者在描绘人类的任何活动时可以有两种做法。他可以记录下整个事件、运动或手势，也可以采用暗示的办法，只描绘其中某些经过选择的片断。绝大多数电影创作者在同一部影片中多次重复使用这两种方法。”^②叙述本身就意味着选择，叙述的“整个事件”也是在某个视角下进行的，并非囊括所有视角的“整个事件”的一切。我们需要在对电影艺术特质进行理解的前提下进行模糊时空分析，如电影画面本身就是限制，不能否定其限制，不能把一切影视视听影像都置于模糊时空，因为那样实际上是以模糊性为基础分析视听影像的模糊程度；相反，需要以清晰性为基础、为标尺分析视听影像的模糊状况，才能切实有效地推进研究的深入。根据心理学研究，“我们‘认识’世界的结构遵循着简化、完整连续等等法则，因此，没有任何图像能够用透视主义假设的实证方式，忠实地复制自然……安海姆（注：即爱因汉姆）将此假

① 李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（修订本），三联书店，2006年，第350页。

② （美）斯坦利·梭罗门：《电影的观念》，齐宇译，中国电影出版社，1983年，第11页。

设应用至电影，显示“机械复制不及之处，即是艺术展开之所”^①。电影是运动影像，接受者在接受过程持续关注视听叙述的清晰时空，如果始终以哲学反思式批判分析影像非清晰部分，则无法对整个电影文本形成正常的接受过程。

电影叙述逻辑并非否定或忽略接受过程的感知心理，而是在总体层次梳理建立在感知心理上的镜头内和镜头间叙述的事件形成的电影文本。如前所述，《黄土地》中顾青返回延安和重来陕北两个事件间的故事时空，电影视听叙述将其跳过，故事人物言语叙述在顾青走前简要提及，而电影叙述逻辑则可推导出顾青在延安一定会和同志们见面、整理民歌等事件，即分析出视听叙述事件间跳跃过的（推导事件）模糊时空。在侦探电影和悬疑电影中，电影叙述逻辑产生的推导事件时空在文本中的重要价值更为明显。波德威尔指出，“在建构故事的过程中，观众运用图模和接踵而至的提示来制造假定，他们会对目前的故事进行推论，并对先前和未来的事件拟定和测试假设”^②。因此，有必要展开对电影叙述研究所忽视的推导事件及其叙述时空的研究，而推导事件模糊时空必然建立在电影叙述逻辑模糊时空的基础上。

此外，电影叙述逻辑也是分析电影文本矛盾时空的基础，电影矛盾时空是指文本中各个事件分别位于两个或两个以上的时空坐标体系，或者相对隔离和断裂的若干时空区域。前者如文德斯的《柏林苍穹下》中，天使和人类处于彼此相对两种时空体系中，大卫·哈维指出《柏林苍穹下》里“天使生活在持久、永恒的时间之中，而人类则生活在他们自己的社会性时间里”^③。确切地说，天使和人类是生活在两种时空中，其所处空间也是截然不同的。中国神话题材中，神仙和凡人的时空是另一种矛盾关系：往往遵循“天上一日，地上一年的时间频率倍数关系，如王晶的《运财至叻星》中，神仙人物成为人间人物即是按此对照关系进行时空转换。后者如埃里克·布雷斯的《蝴蝶效应》中，主人公埃文多次回到过去时空，而现在时空和过去时空都是基于同一个时空坐标体系，并非属于两种时空系统。又如王晶的《上海滩赌圣》中，周星祖由20世纪90年代的香港意外到达1937年的上海，两个矛盾时空都是按照同一个时空坐标体系所界定的。由于绝大多数电影文

① David Bordwell:《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第222页。

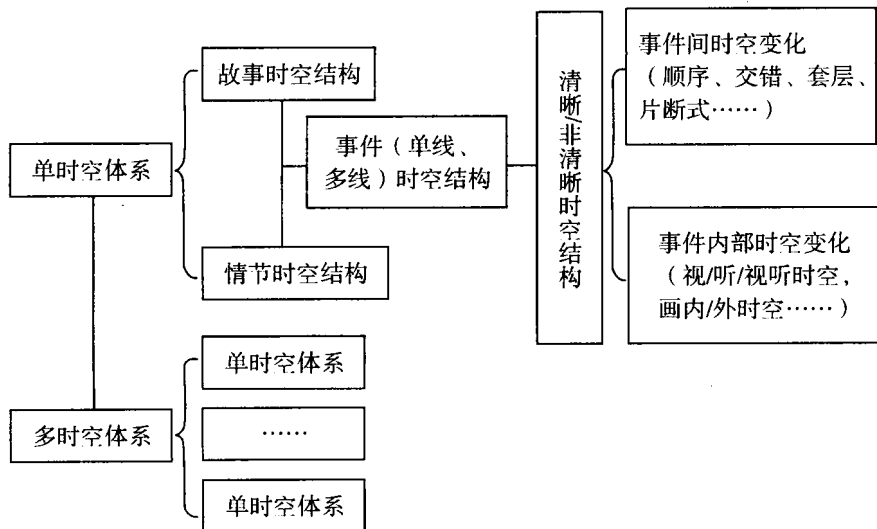
② David Bordwell:《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第96页。

③ 罗刚、顾铮主编：《视觉文化读本》，广西师范大学出版社，2004年，第220页。

本中只有一个时空坐标体系，电影叙述时空研究如时空结构研究往往建立在单个时空坐标体系中，或多或少忽视了多个时空体系的电影文本的时空结构研究。本文接下来就对电影叙述的时空结构展开分析。

四、电影叙述时空结构研究

电影文本时空系统的结构分析涉及多重叙述问题，须沿循切实可行的研究路径，本文所主张的研究路径粗略示图如下：



由于单时空体系居于主导地位，本文将首先对此类电影文本重点分析，同时简要分析多时空体系。上图中，多时空体系电影的文本内部各个单时空体系可以借鉴单时空体系文本的研究框架，在此作补充说明。此外，多时空体系涉及独有的多个时空体系关系问题，本文将对其加以粗略分析。同时，如前所述，绝大多数电影属于单线故事结构，也有少数为多线故事结构（如前文所列举的《法国中尉的女人》），本文以单线故事结构研究为主，多线故事结构研究为辅。

《电影艺术词典》（修订版）中总结出一系列纷繁的电影结构：时空顺序式结构、时空交错式结构、传统式结构、非传统式结构、戏剧式结构、套层式结构、小说式结构、散文式结构、心理式结构、综合式结构。这些关于结构的术语处于不同层次，同时相互交叠，有必要稍加梳理后再加以参照：时空顺序式、交错式、套层式结构是基于事件时空变化而言，传统式、非传统

式、综合式结构是基于事件冲突性质而言，传统式结构即戏剧式结构，非传统结构则包括小说式、散文式、心理式结构，综合式结构则介于传统式和非传统式结构之间。

对照之下，美国著名电影剧作家罗伯特·麦基的结构分析更显清晰明了，他在《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》中，把电影的事件组合结构总括为三种类别：大情节（经典设计）、小情节（最小主义）、反情节（反结构）。根据麦基故事三角结构图谱，大情节特点有：因果关系、线性时间、外在冲突、连贯现实、封闭式结局、单一主人公、主动主人公；小情节特点有：线性时间、内在冲突、开放式结局、多重主人公、被动主人公；反情节特点有：非线性时间、巧合、非连贯现实。麦基指出：“大情节是世界电影的主菜。过去一百年来，它滋养着绝大多数备受世界观众欢迎的影片……小情节尽管变化不如大情节多，但却具有同等的国际性……反情节的例子不太普遍，其中主要为欧洲片和二战之后的影片。”^①就单时空坐标体系电影文本而言，将其分为大情节、小情节、反情节三类是简明有效的。当然三种类别是相对而言，麦基表示：“所有讲故事的可能性都分布于这一故事设计的三角图内，但是很少有影片形式纯粹到可以固定于某一角端的某点上。”^②他在大情节和小情节之间补充提出“多情节”类别，在小情节和反情节之间补充提出“非情节”类别，同时表示“像《巴顿·芬克》这样的影片居于故事三角的中央，兼有其他三个极端的特质”^③。

此外，波德威尔提醒道：“形式往往取决于格式，规模大小于是决定故事结构。”^④由此指出香港 90~100 分钟时长电影独有的九本片断式叙述结构，一般运用线性时间，但是不同于大情节和小情节电影。通常虚构电影时长 90~100 分钟左右，同时不少艺术电影时长约 120 分钟甚至更长。电影文本不同于文学文本，一般一次性看完，不同接受者的“阅读”速度相同，都受制于电影的机械放映时间（即叙述时间），而接受者阅读文学文本时并不限定一次性读完全文（某些鸿篇巨制甚至不可能一次读完），并且各有不同的阅读速

①（美）罗伯特·麦基：《故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，中国电影出版社，2001年版，第55~56页。

②（美）罗伯特·麦基：《故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，中国电影出版社，2001年版，第65页。

③（美）罗伯特·麦基：《故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，中国电影出版社，2001年版，第67页。

④（美）大卫·波德威尔：《香港电影的秘密：娱乐的艺术》，何慧玲译，海南出版社，2003年，第221页。

度。本文在此研究的是不同时长电影的共通元素，比如邦达尔丘克导演的时长约七小时的《战争与和平》和金·维多导演的约三个半小时的《战争与和平》，尽管两者时长相差一倍左右，但是都有类似的事件组合结构。而九本式叙事结构既可用于90分钟时长的电影文本，同样也可用于120分钟或其他时长的电影文本，其“逐本铺陈剧情的方法”^①具有广泛的适用性，可概括出九本式、八本式、七本式等等所有数本式片断叙述结构。

麦茨在《故事片外延问题》（又译《剧情片中指示意义的问题》）中提出了著名的八大独立性组合段概念，分别是：时序性和非时序性组合段，描述性组合段、交替组合段、插曲式段落、普通段落（属于时序性组合段），平行和括入组合段（属于非时序性组合段）以及镜头。麦茨指出八大组合段即电影叙事结构类别：“这个（组合段）图表像一个影像的深层结构。”^②但是麦茨的研究是基于电影符号学的立场，八大组合段的分析并非以事件为单位，麦茨自己也承认：“……可以有两种运作方法，两者缺一不可：一方面是叙述电影的符号学，此即我汲汲想研究者；另一方面是实际叙述的结构分析，也就是说，独立的叙述研究。”^③本文所持的是叙述学的学术立场，不同于麦茨的符号学立场，因此对其八大组合段概念需要批判地加以吸收。

根据文本中事件时间空间组合关系，本文主张把单时空坐标体系电影粗略分为：线性（时序性）时间和非线性（非时序性）时间叙述（事件历时性上时空连接）两种类型的电影（更进一步可以按照单线和多线故事结构的不同分为四种类型），其中事件共时性上时空比较关系则有同一性区域空间和相异性区域空间两种类型，这样就在历时性和共时性双重维度上，同时考虑了时间性和空间性因素，进而有效建构电影叙述时空结构。

总体而言，大情节、小情节、九本式电影都可归入线性时间类型，时空顺序式、套层式结构也可归入线性时间电影结构，反情节则可归入非线性时间类型，时空交错式结构一般可归入非线性时间电影结构。另一方面，线性和非线性时间电影的事件对应关系可以是同一性和相异性区域空间关系，是本文参照爱因汉姆所言“地点相同（虽然时间不同）……地点在改变”^④，以

①（美）大卫·波德威尔：《香港电影的秘密：娱乐的艺术》，何慧玲译，海南出版社，2003年，第223页。

②（法）克里斯蒂安·梅茨：《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社，2005年，第108页。

③（法）克里斯蒂安·梅茨：《电影的意义》，刘森尧译，江苏教育出版社，2005年，第126页。

④（德）鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，中国电影出版社，2003年，第75页。

及戈德罗和若斯特所称“空间的‘同一性’”^①和“空间的相异性”^②，根据事件活动时空对应关系而提出。以具体文本为例，例如悉尼·卢曼特的《十二怒汉》中，同一性区域空间居于主导，事件集中发生于12名陪审员进行讨论的房间；如大卫·林奇的《我心狂野》中，男女主人公一路逃亡，则是相异性区域空间居于主导；如胡金铨的《龙门客栈》中，以龙门客栈为中心的同一性区域空间和客栈外不同时空的相异性区域空间比例相近（自然可以进一步细分），还有更多电影文本是同一性和差异性区域空间按照不同比例相组合。戈德罗和若斯特界定空间同一性和相异性是就镜头关系而言，譬如指出“空间同一性的最明显的情形……即同一空间从全景到近景（特写）的衔接”^③。而本文所指同一性和相异性区域空间是就事件所处时空关系而言，更具广泛性和概括性，如《龙门客栈》有楼上楼下多个房间，客栈入口处有招客旗，房和旗可以是相异性镜头空间，但是同属同一性事件区域（客栈区域）空间，文本由此“制作一个相关区域的‘认知地图’”^④。概括而言，电影文本的区域空间组合关系有三类：同一性区域空间为主，相异性区域空间为主，同一性与相异性区域空间比例相近。此三种区域时空组合关系同时适用于单时空/多时空坐标体系、线性/非线性时间、单故事/多故事结构的电影文本。

此外，同一性和相异性区域空间对应着同时性和相异性区域时间，由此组成完整的事件时空对应关系。但是故事和情节本身就是按照历时性对事件进行序列梳理的结果，已经涵盖对同时性和相异性时间区域的处理，因而本文将其纳入历时性情节时空研究。同时性区域时间事件一般运用交替平行叙述、连续叙述（顺序式）、片段式叙述组合方式，相异性区域时间事件一般运用顺序式和套层式时间叙述，即顺叙、倒叙、预叙、片段式叙述组合方式。

行文至此，本文先把以上所述简要小结图示如下：

①（加）安德烈·戈德罗、（法）弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005年，第124页。

②（加）安德烈·戈德罗、（法）弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005年，第126页。

③（加）安德烈·戈德罗、（法）弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005年，第126页。

④ David Bordwell：《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第254页。

单时空坐标体系电影	线性时间电影	单故事结构电影	三种区域时空组合电影
		多故事结构电影	三种区域时空组合电影
	非线性时间电影	单故事结构电影	三种区域时空组合电影
		多故事结构电影	三种区域时空组合电影

由此可见，单时空和多时空坐标电影各有 12 种叙述文本类型（还可按照视听同步和视听非同步进一步细分），但是重要程度各不相同，比如经典电影中，线性时间单故事结构同一性为主和混合比例区域空间文本类型最为常见，后现代电影中，非线性时间多故事结构相异性为主和混合比例区域空间文本类型更为普遍，有必要区别对待。

为了深入把握电影文本的时空结构，有必要对于其事件时空叙述浓度、跨度、重复度以及时序关系进一步加以研究。时空叙述浓度可从时间浓度和空间浓度两个方面分析，时间浓度指叙述时间和事件发生时间的时长比例关系，空间浓度指视听叙述出的同一性区域空间和相异性区域空间的时长比例关系。同样，时空叙述跨度也可从时间跨度和空间跨度两个方面分析，时间跨度指连续叙述的事件和事件之间跳跃的时间时长，空间跨度指连续叙述的事件和事件之间跳跃的距离远近。同理，时空叙述重复度也可从时间重复度和空间重复度两个方面分析，时间重复度指文本中某段落时间（相同或不同事件）的重复叙述（复叙）次数，空间重复度即本文所称同一性区域空间的重复叙述次数。同时有必要对时空叙述时序关系（如顺叙、倒叙、预叙、平行叙述等）略加梳理。

文本中各个事件时间浓度大致有三种类型：叙述时间和事件时间两者时间等同（时间浓度=1），时间缩短（时间浓度<1），时间拉伸（时间浓度>1）。本文认为，对时间浓度的界定不能如科学的时间精确统计般严格，如《巴顿》开头巴顿对士兵的演讲，我们并没有确切获知演讲持续的时间是多少秒，同时也没有计时器计算电影叙述时间是多少秒，无法按照“两者相差超过一秒就不属于时间等同”来界定，但是这个演讲事件镜头切换时声音是连续的，波德威尔提醒“剧情世界发出的连续声音是传统提示故事长度未中断的线索”^①，叙述没有运用跳剪、快镜头和慢镜头，因而可以不严格地视为不是时间缩短和时间拉伸的时间等同。时间压缩情况极为普遍，如果没有快镜

^① David Bordwell:《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第186页。

头，则必然包括时间（空间）省略。多镜头组成的一个事件，镜头间往往进行时空省略，譬如镜头中人物出门去商场，开门镜头的下个镜头即人物已在商场。可以说，时间缩短是最主要的时间浓度类别，因为绝大多数电影叙述的故事长度都超过 100 分钟，甚至横跨若干年，其中事件叙述时长往往比事件时长缩短。如安东尼奥尼的《夜》中，吉奥瓦尼和丽迪亚参加宴会，从夜晚活动到清晨，而叙述时间并无如此时长，应视为时间缩短。时间拉伸主要运用多视角叙述、慢镜头和插叙实现：如爱森斯坦的《战舰波将金》中著名的“奥萨德阶梯”段落就是运用多视角叙述拉伸叙述时间。如王家卫的《阿飞正传》中阿飞离开母亲庄园的奔跑慢镜头拉伸了叙述时间。但是，要区别对待慢镜头，因为一个事件很少自始至终运用慢镜头，慢镜头多和其他镜头组合完成对一个事件的叙述，则事件叙述运用了慢镜头未必属于时间拉伸。此外，如王家卫的《东邪西毒》中运用“抽格加印”制作“慢镜头”，即平均去除一部分画格而不压缩镜头时间，这种“慢镜头”其实是慢镜头效果的跳剪镜头。关于插叙拉伸时间，波德威尔谈到了《泉溪桥事变》的著名例子：“数秒钟的内容——一个人即将吊死前的最后时刻——插入了冗长的主观段落，而拉长成半小时的银幕时间。”^①

文本中各个事件空间浓度对应着前文所述区域空间的三种组合关系：同一性区域空间为主、相异性区域空间为主、同一性和相异性区域空间相近，不再赘述。因而电影文本叙述事件的时空浓度有三种时间浓度和三种空间浓度组合的九种类型。

不严格地说，文本中事件之间的时间跨度可以是零到趋向无限大（ $0 \rightarrow \infty$ ），趋向无穷大不等于无穷大，例如库布里克的《太空漫游记》开头，猿人扔骨头事件和太空船遨游太空事件横跨数百万年，可以不严格地认为是趋向无穷大。时间跨度为零即指事件和事件发生在同时（确切地说是同一时间段落），如希区柯克的《火车怪客》结尾，布鲁诺打网球和海恩斯到游乐园发生在同一时间段，两个事件的时间跨度是零。绝大部分电影文本的时间跨度适合以年月日时刻计量，因而可以粗略分为年跨度类型，如邦达尔丘克的《战争与和平》，或某些人物传记电影；月跨度类型，如帕特·奥康纳的《甜蜜的十一月》；日跨度类型，如格利高里·丘赫莱依的《士兵之歌》；刻跨度类型，如希区柯克的《救生艇》。需要说明的是，上述四种时间跨度类型是相对而

^① David Bordwell:《电影叙事：剧情片中的叙述活动》，李显立等译，中国台北：远流出版事业股份有限公司，1999年，第187页。

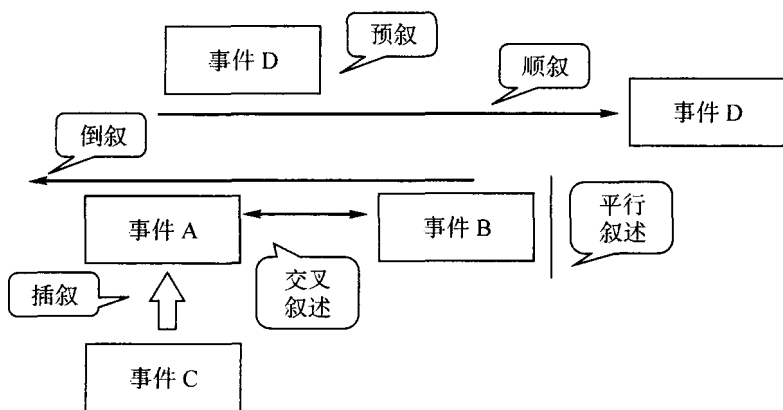
言,更多的电影是混合式的,如阿尔莫多瓦的《不良教育》,开头大致是刻跨度类型,其后主人公由童年进入青年,事件间进行年跨度,其后又回到日、刻跨度类型。即使如《太空漫游记》大部分事件跨度也是以日、刻为准。概括而言,日、刻跨度类型较为普遍,所以可以把零和趋向无穷的电影文本时间跨度粗略划分为大于日、日、刻、小于刻四种时间跨度。因此,总体而言,文本事件之间时间跨度有六种类型:零、趋向无限大、日、大于日、刻、小于刻。

文本中事件之间的空间跨度可以按照戈德罗和若斯特的说法,分为“近距分离”和“远距分离”,但这两个概念含义显得模糊,需要循此思路进一步界定。按照空间跨度关系,本文把所有电影粗略分为两类:迁徙式空间转换和圆周式空间转换类型。总体的故事结构除此之外,还有两种方式混合的空间类型。迁徙式(或称流浪式,或称游记式)空间转换类型是指文本主人公的主要活动性质是:不重复地发生空间变化(共时性角度上)的活动,即事件之间空间上互为相异性区域空间,还可进一步把相异性分为邻近和非邻近相异性。临近相异性指两个事件跨越的模糊空间,根据文本提示可以不影响事件空间的连续性。非邻近相异性则是破坏了事件空间的连续性。迁徙式空间转换类型包括公路电影、流浪题材电影、(争夺土地)战争电影等等,再如安哲罗普洛斯的《雾中风景》中,伍拉和亚历山大姐弟俩一路寻父,流浪般走过不同地方。圆周式空间转换类型是指文本主人公的主要活动性质:重复在若干个同一性(或邻近性)区域空间活动(共时性角度上),主要人物的“游走”活动会返回到出发地,即事件之间空间上同属同一性区域空间。例如宁浩的《疯狂的石头》中,主要人物的主要活动都围绕工艺品厂和“夜巴黎招待所”两个同一性区域空间。又如贾樟柯的《世界》中,主要人物赵小涛和成太生的活动主要发生在世界公园,除此也有赵小涛到夜总会,成太生到温州,但都返回世界公园。当然,迁徙式和圆周式空间转换类型都是在严格意义上界定的,不能将其绝对化。此外,两者混合空间类型的故事结构也是富于弹性的,如库斯图里卡的《茨冈人时代》,主人公佩勒开始生活在村子里,活动性质是圆周式类型,接着跟着阿默德流浪,活动性质是迁徙式类型,而后到城市中重新开始圆周式活动,然后出走进行迁徙式活动……迁徙式和圆周式空间转换都占有重要地位,共同组合形成故事结构。综上所述,电影文本叙述事件之间的时空跨度有12种类型。

文本中事件的时间重复度包括同一时间段落中相同事件或不同事件的叙述次数,简而言之,有三种情况:叙述次数等于零、一、多(大于一)。叙述

次数为零即“空白”，也即前述的“空白模糊”。叙述次数为一即单次叙述，叙述次数大于一即多次叙述（复叙）。文本中事件的空间重复度是指同一性区域空间的叙述次数，也有三种情况：叙述次数等于零、一、多。需要说明的是，事件多次发生在同一性区域空间里，可以时间长短不同，但都同样是重复。总结而言，事件的时空叙述重复度有五种。

电影文本事件之间的叙述时序关系有线性和非线性两种，仅就单个事件之间叙述时序关系而言，示图如下：



由图可知，事件 C 插入事件 A 是插叙，如果事件 A 接着插入事件 C 则是交叉叙述，事件 A 和事件 B 如果是共时性关系，则是平行叙述。同时可知，非线性叙述主要是从故事整体上确定的，正如麦基所言，“如果一个故事在时间中随意跳跃，从而模糊了时间的连续性，以致观众无从判定什么发生在前什么发生在后，那么这个故事便是按照非线性时间来讲述的”^①。换言之，是多个事件之间的线性时间关系发生冲突造成非线性时间关系，因而本图所示的单个事件之间关系既适用于线性时序故事结构，也适用于非线性时序故事结构。此外，在非线性时序故事结构中，事件 A 和事件 B 可能是一种悬置和模糊的时间关系。除此之外，事件 A 和事件 B 的空间对应关系可以是同一性或相异性区域空间对应关系。

如前所述，电影文本结构有单故事结构和多故事结构之分，以上主要研究单故事结构，但也适用于多故事结构。当然多故事结构更为复杂，事件 A 和事件 B 可能各自属于不同故事，例如贾樟柯的《三峡好人》，男主角韩三

^①（美）罗伯特·麦基：《故事：材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，中国电影出版社，2001年版，第60页。

明和女主角沈红存在于两个同时发生的故事中，两者生活并无交叉，连接两个故事的是其相近的主旨（关于选择），亦即时空的相近（都发生在拆迁中的奉节）。塔伦蒂诺的《低俗小说》的四段故事也有相近的主旨（关于偶然事件的影响），而其情节结构是圆形结构，如按事件发生顺序四个故事是接连发生。概括而言，多故事结构中属于不同故事的事件之间有三种关系类型，即人物相关（指不同事件有同一个核心或卫星人物）时空相关类型（如《低俗小说》）、人物不相关时空相关（如《三峡好人》）、人物不相关时空不相关（如《最好的时光》）。在此基础上可以参照单故事结构的事件时空关系进一步分析，限于篇幅，本文不再详述。

此外，对于多时空坐标体系电影中不同单时空体系的关系略加阐明：多时空体系电影文本人物往往包括人类和非人类。单时空体系电影文本人物一般是人类，因此即使时空浓度和跨度千差万别，却都归属于人类共通的同一时空坐标体系。而电影文本中的非人类“人物”可能归属不同的坐标体系，例如《柏林苍穹下》中的天使、《运财至叻星》中的神仙、徐克的《蜀山剑侠传》中的剑仙、蒂姆·伯顿的《人猿星球》中的人猿等等。多时空体系中的非人类单时空坐标体系主要类别有：永恒、无量度的时空，如《柏林苍穹下》天使所处时空，无始无终，和人类时空没有交界；永恒、有量度的时空，如《运财至叻星》中的神仙世界，位于人类时空上方，所处时间可以折算成人类时间单位；不永恒，有量度的时空，如《人猿星球》中人猿所处时间。以上三种时空体系和人类时空体系形成至少三种多时空坐标体系，可以在参照单时空体系研究的基础上展开深入研究。

作者简介：

吴迎君，广西大学。

Email: oldsuner@163.com