
理论与应用

叙述还是所述？

——作为“风格”的电影蒙太奇

文一茗

摘要：长期以来，蒙太奇被限定为电影叙述的一种构建方式，并因此游离于镜头内部叙述与文本故事之间。本文尝试从符号叙述学角度，将蒙太奇理解为一种风格，进而探究其叙述功能。风格不只是一种叙述方式，也是所述本身，是特定主题的特定表现。根据电影蒙太奇叙述对观影者认知力的作用效果，蒙太奇本身是一种富于诗意的叙述干预，它形成陌生化的效果，带来对电影文本隐含意义的理解。

关键词：风格，电影蒙太奇，叙述

To Narrate or to Be Narrated: Montage as a Style

Wen Yiming

Abstract: For decades, montage has been accepted as a particular type of film narrative, shifting between the technical details of shots and the grand narrative of the plot. This paper approaches montage from a semiotic viewpoint, interpreting it as a particular “style” in the construction of movie text, redefining it as a poetically narrative intrusion that results in defamiliarisation and thereby leads to the implied meaning of the text.

Keywords: style, montage, narrative

DOI:10.13760/b.cnki.sam.201902013

作为最富艺术气息的电影手法，蒙太奇在电影研究中获得关注由来已久。相关的讨论大致分为两个方向。一是关于蒙太奇的构成：普多夫金将蒙太奇界定为一种刻意为之的“组接”，即镜头组合构成新的镜头含义。其中最具有影响力的，是苏联电影理论家爱森斯坦在《电影中的第四维》中集中阐述的“冲突蒙太奇”，即两个单镜头之间形成视觉、情感或语义上的冲撞而组成蒙太奇语段。另一个关于蒙太奇的讨论，关注其作为电影叙述手法的合理性。其中冲击力最强的，是安德烈·巴赞通过对“长镜头”美学的阐发（强调镜头内部的表现力），对蒙太奇发出的质疑。当然，也有不少学者对此种质疑之声复次质疑，比如，以让·米特里等为代表的电影理论家。此外，也多有电影实践者，在积极地探索长镜头与蒙太奇互相支撑的合理与可能。

一直以来，在制片过程中，蒙太奇都被限定为一种电影文本的“构建方式”，并因此游离地存在于镜头内部叙述（如叙述视角）与整体电影故事（如情节、时间等）之间的隐形地带。但同时，我们不得不承认，蒙太奇似乎又浸润着上述所有叙述元素。如果作类比，我们会遇到一个令人尴尬的问题：蒙太奇到底应该落实到传统叙述学研究中的哪一个环节？进而我们可以发问：蒙太奇是否只是一种（属于叙述元层面的）构建方式或纯粹的“形式结构”，还是通过镜头“之间”决定镜头“之内”的被述元素，即内容本身？

笔者并不想卷入这场争论，而是尝试着从符号叙述学角度，将蒙太奇理解为一种风格，进而探究其叙述功能。首先，我们需要对蒙太奇的传统界定做一番新的解读，找出其中的不确定之处与可能由此形成的突破点。笔者所提出的“风格”一说，能否使上述顽题得到新解？接下来，我们首先需要阐明的，是风格的定义。

一、何为风格

风格，似乎应当是任何上乘之作共有的特质。根据皮尔斯对符号的定义，上乘之作应当具备的共同特质，是一种可以使文本接受者面对世界时感到陌生化效果的意义能力。强大的符号不止于再现所指对象，而是令人尽可能越过对象，深入永无止境的意空间。所谓风格，正是这种文本示意的能力，一种特别的情感效力，赋予某种有别于认知常态的接收方式，使人游离于所接受的影像信息（即符号所指对象），从而与符号文本产生最大程度的交汇与碰撞。只有对符号对象的接收被“情绪化”地处理，符号接收者的自我才可

能与之对应地在更高的符号层面分化，形成元层次的信息处理，才有足够的认知高度去解释文本。所以，同样的，风格的第一特质，是必须拉长文本的接收过程。

风格不只是一种叙述方式，也是所述本身。格雷厄姆·霍夫曾提出一个发人深省的问题：“每一种不同的言说方式实质上不就是对一个不同事物的言说吗？”对此，纳尔逊·古德曼十分赞赏并补充道：风格，依赖于存在着言说同一个事物的可选择的方式，而风格的不同，完全在于“所言说的东西的不同”。（2008，p. 27）古德曼欲强调的是，所言说的东西有时候就是其言说方式的一个面。并且，他建议我们言说不同的事物，可以“当作谈论包含两者在内的某种更加全面的事物的不同方式”。比如，一个诗人的风格也可能是由他所言说的东西构成的。说到此处，古德曼特别举了惠特曼的例子，他认为这位诗人对细节的挑选，既是他描写人的一种方式，也是他独有的歌颂生命力的方式。（2008，p. 27）由此可见，传统用形式/内容或外在/内在等二分法来界定风格的做法，十分狭隘。正如一枚钱币之两面，风格本身是述与所述的同时展开；从观者的认知角度而言，是方式与对象的总和。

风格，是符号文本的特质与构成，是特定主题的特定表现。如果风格囿于文本特质（正如一道菜的滋味），就剥离了文学文本的基本使命——令人思考。比如，以我们对“一片云”的再现为例，字典为我们提供的是：“在空中悬浮的由水滴、冰晶聚集形成的物体”——急切地将“云”确定为“是什么”。曾有一首歌词中的云，给笔者留下极深的印象，因为它仿佛是极力逃离那种“是什么”的描述，而是将自我带入另一种可能：

如果这个时候 窗外有风
我就有了飞的理由
心中累积的悲伤和快乐
你懂了 所以我自由
你不懂 所以我堕落
如果这个时候 窗外有云
我就有了思念借口
爱引动我飞行中的双翅
你回应 我靠近天堂
你沉默 我成了经过
翅膀的命运是迎风
我的爱 当你把爱转向的时候

我只身飞向孤寂的宇宙
眷恋的命运是寂寞
我的爱 当你人间游倦的时候
我会在天涯与你相逢

(姚谦《飞的理由》，《人间四月天》主题曲)

这是一首歌词，我们很难说这样的叙述风格，只是一种“风味”而已。应该承认：歌词有关“云”的叙述，道出了新的存在维度，其中，“我”与“云”是有关联的，而“云”之于“我”是有意义的。

也就是说，风格不仅是方式问题，而是通过方式进入内容本身，从而拉长文本接收的符号化过程。那么，我们假若认可风格的这一基本特征，又如何理解蒙太奇之作为这一风格说的精彩演绎呢？无疑，我们将蒙太奇视为一种风格，也正是它增强了电影文本的文学性，并且，也更能体现出电影叙述的野心：并不止于去如实再现什么，而是探索另一种再现世界的可能。

二、作为风格的蒙太奇

电影文本要展现的，也包含“展现”本身，其中，蒙太奇是最具意义延展能力的方式与内容，因为它是通过停顿、选择，即一种刻意的片面化而延续整体性的修辞与命题。

首先，蒙太奇本身是一种陌生化效果，它的存在本身所肩负的最大使命是呼吁观影者去“看”。尽管蒙太奇的诞生，最初是由于胶片技术的局限（早期的胶片尺幅太小），但后来经理论与实践的不断拓展，蒙太奇得到淋漓尽致的运用，成为电影文本构建的基本叙述模式。正如话剧可以由多幕戏组成，一部电影平均由 600 多个镜头组接而成，以保证叙述的连贯与统一。对于观者而言，这已是电影文本存在的一种常态。然而，上述理解将蒙太奇抽离出来，作为电影文本元层面的事后操作，即单镜头内容总和之上的叙述干预。除了隐蔽的剪切与拼接之术，我们也可以尝试着将蒙太奇视为赫然在场的修辞风格——其本身，就是极为重要的被述元素。

比如，我们发现，蒙太奇更是一种具有诗意的叙述干预。瓦伊斯·菲尔德曾言：没有艺术家干预的艺术是不存在的，因为干预是创作者的理解；蒙太奇运用得是否成功，关键看为观者的理解留出了多少空间（糟糕的蒙太奇，

会导致如巴赞所抨击的，导演意图对观众理解的强迫)^①。有学者指出，好的蒙太奇，能够反映出在纷乱的世相中寻求内心平衡与安宁的共同经验。（颜纯钧，2013，p. 65）让·米特里在其《蒙太奇形式概论》中曾举影片《母亲》为例，在表现半醉的丈夫回到家中准备取走钟锤换钱买酒时，普多夫金对这场戏进行的分切让我们看到蒙太奇强大的陌生化效果：

从严格的纪实观点来看，这样分解动作纯属多余，它并没有讲述更多内容。为了叙述这样短暂的动作，一个镜头就足够了，至多用两三个镜头来区分主体和客体、原因和结果，再多也无用。因此，我们看到，这里的意图并非分解事件，而是介绍事件的详情，赋予事件一个“思想”的表达方式，把事件分解为最富有含义的各个方面之后，重新组合，加以展现。这根本不是力求删掉对内容表达可有可无的字句，或风格简洁的小说家的语言。恰恰相反，这里好像对每一句话都要多加留意，以便欣赏或吟咏，以至于尽管镜头交换频繁，而节奏却相当缓慢。人们围绕事物琢磨来琢磨去，直至筋疲力尽，却未前进一步。动作在原地踏步。这是一种把较小的事件渲染为一个“主题”的艺术。（米特里，1983，pp. 47-48）

文本的目的，正是指向某个他物，这可视为文艺佳作的衡量标准。我们说“这不只是叙述方式，而是所述内容本身”时，就如同在说：“这不是情节构建，而是A与B之间的冲突之所在。”我们的关注重心已经从符号本身的编码转向符号所指对象，及其可能的意义延伸。那么，我们应该探究的问题似乎应该是：蒙太奇的分类，如何作为风格而显示其叙述的力量？

三、风格视域下的蒙太奇分类

既然确立了风格是文本符号的特质与构成之结合这一基础，接下来，我们不妨试着持风格之镜，重审蒙太奇分类。

^① 巴赞主张电影的纪实美学功能，认为镜头所造成的真实性胜于可能的修辞叙述。他提出长镜头之说，奋起反抗蒙太奇。因为，蒙太奇“不遵守空间的统一性”，会影响观众对真实的感受。在其《什么是电影》中，巴赞特别举了一个案例：《鸢鹰不飞之时》中，当一对夫妇带着一个孩子生活在密林中，不知险情的孩子把一只幼狮带走。当母狮追赶孩子来到宿营地时，父母惊恐万状。此处，令巴赞十分赞赏的是，导演没有采用蒙太奇的镜头分切，而是用一个全景镜头将父母、孩子和狮子处理在同一个空间中，让观众真正看到人与狮子之间的距离是如此之近，处于同一个具有连续性的空间，从而有力地弥补了之前采用的分镜头的缺憾。

(一) 叙述蒙太奇

叙述蒙太奇是为了保证情节展开的连续与逻辑连贯而设置的镜头链接。也就是说,保证影像元素的可述性,并由此进入意义解释,是这一类蒙太奇最主要的叙述功能。解读叙述蒙太奇的关键词是“选择”,选择是传达叙述意图的重要策略。有学者专论“叙述之本质”时曾言:

叙述是对于一段生命的反思性的择取和组织。在此意义上,叙事决不能把握某个个体的生活,因为前反思被经历着的生命并不能全部被安置入一个叙事中,叙事最适合于指向目标的行为。从相反的角度来看,叙事通过它们的选择性而把比生活本身所显现出的更多的统一性强加于其上……我们不当把对一段人生反思的、叙事的把握同对前反思的体验的说明混淆起来,前反思的体验在被组织入叙事的体验之前就组建了生活。(扎哈维,2008,p. 119)

以费穆的《小城之春》为例。影片开头,跟随女主角玉纹的自述,我们和她一起从城墙边回到戴家老院子。该语意段的蒙太奇叙述,使文本呈现的不仅是“玉纹回家”这个事件,而更是“玉纹只有回这个家,并且,只能通过此路”。这一幕,将演员表现与背景设置压缩为一幅极简的水墨画,其中,蒙太奇的运用,使得这一段叙述含义深远且韵味无穷。蒙太奇本身(与单镜头相比)意味着多项选择的可能,并不是指蒙太奇可以通过任意的中断与选择,从而比长镜头企及更大的视觉感知范围,而是说它可以指向范围更大的意义空间。此处,叙述蒙太奇所呈现的“回家”,与单用一个长镜头跟随玉纹相比,似乎更能突出其身体、社会及精神上的孤独与困顿。在此,我们见证了蒙太奇如何绝妙地结合影像元素与影像含义,实现笔者所说的风格。

(二) 修辞蒙太奇

修辞蒙太奇服务于情绪、氛围的渲染,以便更强烈有效地传递影像信息,常见实例有隐喻蒙太奇和抒情蒙太奇。此处的隐喻不仅是一种文本修辞,更是一种主题。简言之,修辞蒙太奇关注的是影像元素的再现方式及其如何将观者引入意义空间。解读这类蒙太奇的关键词是修辞关联的“依据”。

我们可以设想以下两个案例。一例是“探寻拜访久居深山的隐士”。我们不妨在前行探访之人的镜头之后,设置一个场景特写镜头,其中,一股山泉幽幽泻下。不难看出,此例中蒙太奇运用的依据在于所截取的比拟事物之间

那种互为镜像的关联。二例是要展示“一位孤独的老人”。我们可以尝试在空无一人的宅子之后，紧跟独自出门买菜、回家独自做饭、饭桌上摆出的单人碗筷等系列单镜头，以强调其独居的境况。此处并置的镜头运用，依据在于如何将“孤独”这一抽象主题落实于银幕人物的年龄与生活状态的错位，即如此老迈之人，独自完成生活中的这些片段，是令人不安的。

世界之大，人对事物的认知，似乎唯有在片段（文本化，即通过蒙太奇所刻意排列组合的视觉冲击中）的隐喻中，才能得到最好的展开。蒙太奇的运用，不仅是片段化的结构，更是天然地成为延展丰富认知的过程本身。因为，一个文本所言说或表达的东西是文本拥有的性质，而不是其他的东西。另一方面，这个文本所拥有的性质，也不同于文本自身，并且也不是禁闭于文本之内的。正是这些性质，使得这个文本与共享这些性质的其他文本发生了关联。（古德曼，2008，p. 33）古德曼在其著作中专论风格的一章反复强调风格是述说与所述的结合。其中，对隐喻风格，他以忧郁这一常见的艺术特质为例，分享道：

首先，我认为，一首诗或一幅图画自身拥有其所表达出的忧郁，虽然这种忧郁是隐喻地而并非字面地表达出来的；也就是说，这首诗或这幅画对忧郁的表达是（隐喻地）令人忧郁的。其次，我认为，一个作品所谓的内在风格特征绝不仅仅只是其所拥有的属性，而是它拥有的那些被证明、被展示和被例证的性质，就像裁缝以布样为样品所例证的是颜色、质感和编排，而不是形状或大小那类性质那样。（古德曼，2008，p. 33）

（三）理性蒙太奇

理性蒙太奇又被称为思想蒙太奇（出自爱森斯坦的分类，原指理性反响与思维后良知的主导感染力的结合），有时会被批为最易被导演蒙骗的观念。如贝拉·巴拉兹所言：蒙太奇不仅能造成诗意，它还能比人类其他表现手法更为彻底地杜撰和歪曲事物。（张骏祥，1986，p. 121）应当承认，运用得糟糕的蒙太奇（或者广义上的任何糟糕的镜头运用），都会恶意地扭曲价值的真实感，使人的认知步入危险。但，这个危险或错误本身，并非蒙太奇的叙述本质所致。

这再次引发了那个古老的争论——文学是否应该服务于真实再现对象？从符号学的角度而言，叙述的使命是无限地逼近真实，并且，在意义真实

(truth value) 与经验真实 (facts) 之间, 文学叙述更多应对的是前者。导演阿巴斯在谈及电影本质时有一段话, 或许可以为此纠缠打开一个思路:

电影未必要表现表明的真实。其实, 真实是可以被强调的。它可以通过介入和干涉而变得更明显而精炼, 一切都是谎言, 没有什么是真的, 然而都暗示着真实。我的作品则以那样一种方式说谎, 以使人们相信。我向观众提供谎言, 但我很有说服力地这样做。每个电影人都有自己对于现实的诠释, 这让每个电影人都成了骗子。但这些谎言是用来表达一种深刻的人性真实的。对生活的精确模仿, 就算这样的事是可能的, 也不可能是艺术。某种程度的控制是必需的, 不然导演便无异于房间角落里的监控摄像头, 或固定在横冲直撞的牛角上的盲拍摄影机, 必须进行选择。通过这样做, 本质的真实会显露。

坏电影把你钉在椅子上。它们绑架你。一切都在银幕上, 但一切又囿于诠释, 导演强行规定了你应该如何感受。一部好电影让你无法动弹。它挑衅, 唤醒内在的东西, 在电影结束后很久仍在拷问你。一部好电影需要由你完成, 在你脑海中, 有时很久之后才真正完成。

当我谈论诗意电影时, 我是在思考那种拥有诗歌特质的电影, 它包含了诗性语言的广阔潜力。它有棱角的功能, 它拥有复杂性。它有一种持久的诗性。它像未完成的拼图, 邀请我们来解码信息并以任何一种我们希望的方式把这些碎片拼起来。

真相一直在变, 无法完全在电影中呈现。它一直藏在事物的本质中。导演的工作是以自己特殊的方式暴露被隐藏的东西。(基阿努斯达米, 2017, p. 17)

正如风格是方式与内容的结合, 蒙太奇为观影者所揭示的, 也同样取决于我们“如何寻求”与“寻求什么”。作为风格, 理性蒙太奇无疑正是思维展开并构造对象的符号化过程。一个复杂微妙的风格拒绝被简约为某种文学公式。所以, 古德曼建议, 对风格的识别, 就是对艺术作品及其所表现的世界的理解的一个有机组成部分。(2008, p. 42) 能形成异己风格的蒙太奇叙述, 更有利于形成认知差, 从而促使自我认知丰富, 因为出色的蒙太奇, 总是会迫使我们做出更多的自我调整, 这个过程, 也见证了自我认知的潜能。有学者以电影《城南旧事》中结尾“离别”一幕为例, 分析蒙太奇是如何服务于

风格的。该片用九个镜头（形成“整体—局部—整体”的结构）来表达“生离死别的惆怅”。^①

我们说蒙太奇是一种风格，是指它们所强调的、再现的、指示的，不是符号对象本身，如例子中的“别离”（因为，显然长镜头也能表达同样的信息）。蒙太奇刻意的片段化认知、聚焦式手法，对现实进行变形处理，将思维引向别处。蒙太奇通过突破经验世界中的时空限制，实现可能的意义关联。正如爱森斯坦所理解的那样，不仅是感性形象可以直接展现在银幕上，抽象概念、按照逻辑表达的论题和理性现象也可以化为银幕形象。爱森斯坦将蒙太奇定义为“镜头之积”时，曾言：任意两个片段并列在一起必然结合为一个新的概念，作为一种新的质从这一并列中产生出来。这是因为并列的结果在质上永远有别于每一个单独的成分。这导致两个镜头之外产生某种“第三种东西”，并且相互关联。此处的“第三种东西”，很符合皮尔斯符号三分中的第三项——解释项。蒙太奇的本质，正在于通过可视的影像，激发观者内心观念的力量。蒙太奇服务于某种风格的叙述，这一观点早在爱森斯坦对其的界定中就体现出来了：我们的电影所负担的任务，不仅仅是逻辑连贯的叙述，而恰恰是最大限度富于感情的、充满感情的叙述，而蒙太奇是完成这一任务的强有力的手段。

（四）镜头内蒙太奇

长镜头与蒙太奇的结合，对存在矛盾性和认知可能性有着更为深刻甚至真实的反映，并由此能更好地服务于悖论主题本身：镜头内蒙太奇将运动与停滞、局部与整体诗意地整合于一体——这本身，就是自认知的真实写照。

以电影《诺丁山》中的一幕为例。有学者撰文分析其中一段“威廉走过四季”的长镜头：

休·格兰特饰演的男主角威廉爱情失意，郁闷地在街上行走，这是一个跟拍的长镜头，不间断地呈现人物在空间中的运动状态，然而这个镜头同时呈现了人物在时间流转中的状态，就在威廉的行

^① 这九个镜头堪为经典，原文作者整理如下：（1）满山红叶，瑟瑟秋风中英子一家默默地站在父亲墓前默哀；（2）义地门外，宋妈和英子无限伤感地默默地望着，英子走向马车，不时回顾宋妈；（3）宋妈向秋风中的义地投去最后的一瞥；（4）父亲的墓地红叶如织，几个学生前来扫墓；（5）女学生将一束红叶放在墓前，她们默默地致哀；（6）宋妈坐的小毛驴渐渐远去，她不时回头望着；（7）英子趴在马车后座上含泪望着；（8）宋妈的小毛驴远去了；（9）英子还在望着宋妈，马车渐渐远去了，远去了。（邓焯非，1989）。

走中，背景出现了四季的变化，暗示自二人分离后，一年的光阴已经悄然逝去。四个季节的街景随着人物的行走依次出现，此处暗含着蒙太奇，并且实现了对时间的压缩。在这里，长镜头与蒙太奇的结合，形成了独特的符号组合和表意结构。（马睿，吴迎君，2016，p. 142）

长镜头的长度只能相对而言，其真正的生命并不在于其“长”，而在于镜头内的连续运动。蒙太奇和长镜头实际上是相互补充的两种电影表现手法，两者都反映了人们一定的视觉特征。前者反映了人们视觉注意中心的不断转换，后者反映了视觉注意连续运动的状态。（夏志厚，徐海鹰，1981）

有学者指出，长期的观影实践使观众逐渐适应了电影特定的镜头语言。尽管两个镜头的连接没有影像画面或外部动作的连续性，观众仍然会根据经验竭力去探寻镜头之间存在的连续性，甚至不惜把镜头本身所不具备的含义强加于镜头之中，以产生假定性的联系。正因为这样，普多夫金才一再把蒙太奇视作一种揭示联系的方法。（颜纯钧，2013，p. 68）

镜头之间不只是连接，而是要通过连接来实现整部影片的构成。所以，电影“必定”是蒙太奇，是同时性与连续性的统一。爱森斯坦曾表明，蒙太奇不仅是一组镜头的连续组接，而且这组镜头还存在着一种整体的结构关系，它们作为整体的部分是具有同时性的，“即各个元素同时既被看作是各个独立的单元，又被看作是一个整体的不可分割的各部分（或一个整体内部的各个组合）”（颜纯钧，2013，p. 69）。所以，爱森斯坦认为：蒙太奇贯穿于电影作品的一切层次，从最基本的电影现象，经过“本义上的蒙太奇”，直到作品的整体结构。（颜纯钧，2013，p. 70）

颜纯钧在《长镜头美学新论》中指出：连续摄影提供的是时间的连续性，景深镜头提供的是空间的连续性（2013，p. 212）。另一处，作者补充道：

在巴赞看来，景深镜头的空间连续性，为镜头内部的表现力提供了基础。巴赞之所以主张景深镜头与连续摄影，原因在于看重电影中时间和空间的连续性，以便体现出与现实世界的同构关系。长镜头的连续摄影导致了时间的连续性，景深镜头充分利用纵深空间又导致了空间的连续性。所以，颜认为：当蒙太奇以中断时空的连续性作为艺术的契机，把电影看作主观的表现而发展到某种极致时，巴赞的理论重新把电影拉回到尊重客观现实的轨道上来。（2013，p. 214）

长镜头与景深，尽可能地去文本化，克服文本聚焦对象的片面性。

单镜头段落（即长镜头）是在镜头的连续拍摄中实现的，而蒙太奇是在镜头的中断与连续中实现的。（2013，p. 215）蒙太奇是冲突、是撞击的观点，也就不仅体现在镜头之间，也体现在镜头内部。用巴赞的话来讲，“否定蒙太奇的使用带给电影语言的决定性显然是荒谬的”。应当说，蒙太奇并非只讲究镜头的中断，长镜头也并非只是讲究镜头的连续；毋宁说，这两种电影观念存在着明显的互补性。电影史上的蒙太奇时期强调镜头的中断，却又通过镜头的连接提供连续的幻象；长镜头时期强调镜头的连续，却又通过场面调度和变焦镜头来造成空间的隔断或转换。（2013，p. 215）

从其本质而言，蒙太奇是一种运动中的停滞、连续中的切割，从而是实现文本构成的过程。米特里在总结蒙太奇的构成方式与叙述意义之间的关联时，也指出：事物之间的关系归根结底比事物本身更重要，一个整体必然高于各部分之和，我们看到，为什么同样的一些元素，有多少排列方式，就有多少含义。（米特里，1983，pp. 47-48）正如笔者前文所强调，文学叙述的目的，也正是指向某个他物，这可视为文艺佳作的共性。

引用文献：

- 邓焯非（1989）. 蒙太奇理论研究中的若干问题. 当代电影, 3, 38-47.
- 古德曼, 纳尔逊 (2008). 构造世界的多种方式 (姬志闯, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 基阿努斯达米, 阿巴斯 (2017). 樱桃的滋味: 阿巴斯谈电影 (btr, 译). 北京: 中信出版集团.
- 马睿, 吴迎君 (2016). 电影符号学教程. 重庆: 重庆大学出版社.
- 米特里, 让 (1983). 蒙太奇形式概论 (崔君衍, 译). 世界电影, 1, 47-48.
- 夏志厚, 徐海鹰 (1981). 也谈电影“蒙太奇”. 电影艺术, 10, 30, 60-63.
- 颜纯钧 (2013). 蒙太奇美学新论. 现代传播, (35) 7, 65-71.
- 扎哈维, 丹 (2008). 主体性和自身性: 对第一人称视角的探究 (蔡文菁, 译). 上海: 上海译文出版社.
- 张骏祥 (1986). 蒙太奇浅说. 当代电影, (5), 120-130.

作者简介：

文一茗，四川外国语大学英语学院教授、硕士生导师，主要从事符号叙述学研究。

Author:

Wen Yiming, professor of English College, Sichuan International Studies University. Her research field is semiotic narratology.

E-mail: wym1023@163.com