

非自然的内容、非自然的形式

——电影叙事的非自然性

刘宏伟 马美

(天津外国语大学 英语学院, 天津 300204)

摘要:后经典叙事学强调理论流派的融合发展,将电影叙事学与非自然叙事学相融合的电影非自然叙事研究成为后经典叙事学领域的一个必要支派。电影叙事中非自然的内容与非自然的形式是电影非自然叙事研究的核心问题。电影叙事内容的非自然性通过世界图式呈现为“不可能”的故事世界,电影叙事形式的非自然性与语篇图式和语言图式中出现的图式干扰相关。语篇图式的非自然性往往源于影片采用的伪线性和反线性的反常规叙事结构,语言图式的非自然性常常表现为视听并行与视听对立的反常规视听互动模式。

关键词:电影非自然叙事;不可能的故事世界;反常规叙事结构;反常规视听互动

中图分类号:I05 **文献标志码:**A **文章编号:**1674-6414(2024)02-0053-12

0 引言

进入新世纪之后,西方后经典叙事学得到前所未有的繁荣与发展,成为当下叙事研究的主流。与经典叙事学单一的结构主义范式形成鲜明的对照,后经典叙事学以“叙事无处不在”的理念为导向,引进新的批评视角和其他学科理论,注重跨学科研究,探讨不同体裁的叙事作品的共有特征,不断创新研究方法,拓宽研究媒介,是多种新叙事理论的“杂合”。跨媒介叙事学、非自然叙事学均具有“后经典”性质的前沿理论派别(尚必武, 2008: 73)。后经典叙事学强调理论流派的融合发展,电影叙事研究是跨媒介叙事学的重要分支,而非自然叙事学家们认为,“非自然无处不在”(Alber et al., 2010: 131);由此,将电影叙事学与非自然叙事学相融合,也就是研究电影叙事中的非自然叙事元素、非自然叙事学与电影叙事学之间的相互关系,成为后经典叙事学领域的必要话题。

收稿日期:2023-12-18

基金项目:国家自然科学基金项目“电影故事交互式智能生成理论与方法”(61877044)的阶段性成果

作者简介:刘宏伟,女,天津外国语大学英语学院教授,博士,主要从事电影叙事学和叙事文体学研究。

马美,女,天津外国语大学英语学院硕士研究生,主要从事叙事文体学研究。

引用格式:刘宏伟,马美.非自然的内容、非自然的形式——电影叙事的非自然性[J].外国语文,2024(2):53-64.

1 电影非自然叙事的提出

1.1 非自然叙事的特征

非自然叙事研究在布莱恩·理查森(Brian Richardson)、扬·阿尔贝(Jan Alber)等学者的推动下,近十年来迅猛发展,目前已成为叙事学的独立分支。理查森认为,非自然叙事的关键特征是“反模仿”(anti-mimetic),即“去除所有现实性”(Richardson, 2006: 60);反模仿叙事的效果是“展示(反模仿叙事)本身的建构性、技巧的人为性和内在的虚拟性”(Richardson, 2011: 37),并进一步明确阐释,反模仿是“违反非虚拟叙述预设、违反模仿规约及现实主义行为、否认现存已有文体规约的叙述”(Richardson, 2015: 34)。尚必武评价道,在理查森的视域中,反模仿几乎成了非自然的同义词(2015: 98);沃伦·巴克兰德(Warren Buckland)(2018: 85)同样指出,理查森非自然叙事的核心属性是“不真实性”(implausibility)。反模仿的概念同样被其他学者用于非自然叙事的定义,阿尔贝与汉森(Per Krogh Hansen)认为,非自然叙事学就是“系统地探查各类叙事中的反模仿性质的理论”(Alber et al., 2014: 2)。从以上表述来看,非自然叙事的本质是反模仿,而反模仿的核心在于违反规约、违反现实。这一点得到了学界的关注。

关于非自然叙事的定义,阿尔贝和海因策(Rüdiger Heinze)列出以下三点:第一,那些具有陌生化效果的叙事,因为它们都是实验性的、极端的、越界的、非规约的、不墨守成规的、非同寻常的;第二,超越自然叙事规约的反模仿文本;第三,就已知统治物理世界的原则和被接受的逻辑原则而言不可能的场景与事件(Alber et al., 2011: 2-5)。在以上三点中,前两点强调的“陌生化”“反模仿”特征与理查森对非自然叙事的理解是基本一致的,其核心是违反现实、不遵循现有规约;在第三点中,阿尔贝对非自然叙事的定义进行了新的表述,提出了一个新观点,即场景与事件的“不可能性”。在《非自然叙事:小说和戏剧中的不可能世界》(*Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*)一书中,阿尔贝再次将“非自然”的用法限定于“物理上、逻辑上及人力上不可能的场景和事件”(Alber, 2016: 14),并作了详细的解释:这些事件在物理世界已知定律、已被接受的逻辑原则(例如不冲突原则)或人类知识和能力标准范围三方面是不可能的(Alber, 2016: 25)。“陌生化”“反模仿”“不可能性”成为阿尔贝和海因策关于非自然叙事定义的核心。

我们将有关非自然叙事的阐释进行对比和整合后认为,经典美学概念“陌生化”“反模仿”强调非自然叙事具有审美价值的叙事方式,即其明显违反标准叙事形式规约(Richardson, 2011: 34)的“反常规”表现手法;而源于逻辑哲学的认知叙事学概念“不可能性”则是非自然叙事达到的效果,即叙事话语中所呈现出来的不可能的场景和事件等“不可能”的故事世界(“impossible” story world)。作为后经典叙事学重要分支的非自然叙事

学兼具经典美学和认知理论属性,其跨学科特征在电影非自然叙事中得到充分体现。

1.2 电影非自然叙事

非自然叙事会在传统的叙事形式如小说中凸显,同样也会出现在诸如电影、图像小说和当代数字媒介这样更新的形式中。理查森对于电影中非自然叙事的研究尤为关注,他提出,许多其他的文类都可以运用非自然叙事来加以分析,首先就是电影(李亚飞等,2021:7)。事实上,理查森之前也提到,非自然叙事学需要分析除小说或超小说之外其他文类的非自然叙事,并在其他领域中应用和发展非自然叙事理论(Richardson,2012:102)。对于理查森提到的“除小说或超小说之外的其他文类”以及“其他领域”,尚必武进行了明确阐述,他认为,随着叙事学发展的“跨文类”态势,“超越文学叙事”的跨媒介态势在未来的非自然叙事研究中也同样值得关注,如研究电影、绘本、电子游戏、口头证词中的非自然等(尚必武,2015:110)。

非自然叙事学作为后经典叙事学的新兴流派,与包括电影叙事学在内的跨媒介叙事学同为后经典叙事学的重要派别,两者的研究对象、研究方法、研究内容,以及其对于叙事学的理解虽有不同,但是有紧密的关联。关于非自然叙事学与跨媒介叙事学之间关系的重要性,尚必武提到,未来的非自然叙事研究需要处理好四对关系:非自然叙事学与经典叙事学、非自然叙事与后现代叙事、非自然叙事学与跨媒介叙事学、非自然叙事学与其他后经典叙事学流派之间的关系(尚必武,2013:44-46),这其中便包括非自然叙事学与跨媒介叙事学的关系。电影非自然叙事关注电影叙事者如何运用“陌生化”“反模仿”等“反常规”手法获得“不可能”的叙事效果,成为跨媒介叙事学和非自然叙事学的重要研究领域。

2 电影叙事内容与形式的非自然

2.1 电影叙事的内容与形式

作为一种跨媒介的叙事理论,电影叙事研究所围绕的核心是叙事内容与形式的互动。内容指的是对情节的直白展示,即“影片讲的是是什么”,而形式则指的是对内容的修饰,与电影技巧紧密相连,即“内容传达的方式方法是什么”(Verstraten,2009:21)。戈德罗和若斯特区别了内容叙事学和表达叙事学,前者关注的是被讲述的故事、人物的行动及作用、“行动元”之间的关系等;后者关注人们讲述所用的表现形式:叙述者的表现形式、作为叙事中介的表现材料(画面、词语、声音等)、叙述层次、叙事的时间性、视点等(安德烈·戈德罗等,2005:10-11)。这与克里斯蒂安·麦茨(1968:144)对叙事性符号学和叙事影片符号学(叙事载体符号学)的区分,热拉尔·热奈特(1983:12)对主题叙事学和语式叙事学差异性的分析是一致的。可以说,电影叙事是叙事内容与叙事形式相互作用的统一体。

叙事通过某一中介被赋予不同的形式,中介载体不同,相同的叙事内容会产生不同的

意义。电影艺术是在相对的时空结构中以视听语言为基础建立起来的叙事连续体(戴锦华, 2004: 4), 视听语言由听觉轨道上的声音和视觉轨道上的画面组合而成, 是电影叙事的载体和特有表达方式。声音与画面是相辅相成的, 画面需要声音的配合, 声音也需要画面的支撑, 两者不可或缺。同时, 由于声音和画面各自具有独特的属性, 声画组合具有多种可能性, 这必然带来表意的多元性和丰富性(周振华, 2013: 77), 形成叙事表达的多样性和复杂性。

2.2 内容与形式的非自然

意大利著名电影导演、理论家帕索里尼指出, 电影在本质上是一种新语言(戴锦华, 2004: 3)。电影表现材料的多样性导致或者说允许“叙述情景”多样化, 从某种意义上说, 电影语言的运用始终存在于一种巨大的张力之中。作为一种本质上的“新语言”, 电影要求艺术家需要始终保持新锐的创造力, 这就必然与电影叙事所依托的种种成规和惯例产生内在的紧张与冲突(戴锦华, 2004: 4), 而电影叙事中的非自然性, 就是突破成规的一种表现。研究电影叙事的非自然性, 离不开研究叙事内容与表达形式的非自然性。对叙事内容非自然性的研究需要关注电影的故事世界, 对表达形式非自然性的研究既要围绕电影的叙事顺序和结构, 也要立足于电影中介的特殊性, 也就是视听中介在电影故事建构中的作用。

基于图式理论, 斯托克韦尔(Stockwell, 2002: 80)指出, 在文学研究中, 图式可以分为三类: 世界图式、语篇图式和语言图式。世界图式包括与作品内容相关的图式; 语篇图式和语言图式与作品的形式相关, 前者指世界图式是否按照我们所期待的那些顺序和结构呈现给我们, 后者指某一对象出现时是否按我们期待的语言模式和语言风格被描述。如果语篇图式和语言图式出现了图式干扰(schema disruption), 破坏了我们期待的语篇结构和文体结构就叫作话语变异(Stockwell, 2002: 80; 熊沐清, 2008: 303), 而形式上的变异会影响内容的表达。

作为叙事性文学类型的一种, 电影叙事中同样存在三种图式。在叙事形式上, 语篇图式和语言图式中出现的图式干扰, 通过电影媒介, 产生“电影话语变异”(filmic discourse deviation)。叙事形式上的变异, 会影响叙事内容; “电影话语变异”在叙事形式上表现为“反常规”的叙事结构和“反常规”的视听互动, 并对世界图式产生干扰, 在叙事内容上呈现为“不可能”的故事世界。电影非自然叙事是非自然的叙事形式与非自然的叙事内容相互作用的统一体, 电影叙事的非自然性通过“反常规”的语篇图式和语言图式, 建构出“不可能”的世界图式得以体现。就语篇图式而言, 经典的线性叙事结构是常规叙事形式, 而非自然的电影叙事会违背线性叙事的规约, 变异为“反常规”的伪线性结构和反线性结构; 鉴于电影采用视听语言叙事, 语言图式的非自然性往往表现为视听并行或者视听对立的“反常规”视听互动模式, 违背常规的视听同步关系, 颠覆观众对于现实性的期待, 违反模仿规约;

形式,在叙事主线的线性进程中呈现人物叙事视角的支线内容,叙事以客观呈现的方式按照线性顺序展开,但实际呈现出的是某一(异常)人物视觉范围之内限定的内容。这种全知视角与人物视角交叠,主线与支线融合的叙事结构会颠覆电影叙事逻辑、因果关系,人物视角本就基于人物的主观心理逻辑,异常人物的非理性逻辑尤其会误导观众进入非自然的叙事时空,干扰观众对叙事主线故事内容的判断。

在影片《美丽心灵》中,全知叙事者刻意回避或省略“特殊镜头”——能体现主人公纳什主观视角的镜头,在纳什为妄想型精神分裂症患者这个“前因”被揭示前,将纳什的心理幻象不露任何痕迹地植入正常线性叙事进程之中:纳什大学室友查尔斯的入住、国防部帕彻尔布置神秘任务等大量纳什幻想世界的故事均呈现为自然的主线故事。影片《搏击俱乐部》中,泰勒是主人公杰克分裂出的另外一个人格,影片多次呈现出两个人物出现在同一画面,或者在认识上作为两个个体同时存在的场景,通过各种被误以为是客观陈述的手段展示杰克人物视角的叙事内容,将源自人物视角的支线叙事内容融入叙事主线,令受众难以剥离主线与支线叙事,无法理清线性叙事内容的真伪。

全知视角叙事表述涉及两种活动,它既创造或建构故事,同时又暗示它好像是先于语内表现行为活动而自主存在的(罗·伯戈因,1991:10)。两部影片最令人震撼的部分都在于后半段叙事对前半段线性叙事的重新建构,能产生这样的效果,在于前半段客观可靠的主线叙事实则为纳什和杰克“人物视角”的支线叙事。由于经典的线性叙事进程掺杂进异常人物叙事视角下虚幻、非客观实在的内容,受众需要将表象为线性结构的全知叙事,按照人物视角的走向重构叙事逻辑和因果关系。伪线性叙事使得非自然人物的心理叙事线索和故事线性叙事进程重叠,颠覆了正常的语篇图式。伪线性叙事中因果关系错位的语篇图式使得非自然人物被误以为是正常人物,非自然事件被臆断为真实事件,非自然世界被幻化为现实世界。

3.3 反线性结构与超现实故事世界

不同于伪线性结构,反线性结构是对线性叙事的背反和颠覆,游飞(2010)界定的后现代超验结构电影属于本文中的这一类。游飞认为:后现代电影的超验结构消解线性,也消解事理的或心理的逻辑关系,只留下超验的、反逻辑的、反戏剧性的叙事结构。这里所谓的超验,不仅代表了对理性主义的反叛和唾弃,同时也意味着对感官知性的超越,进而追求一种超越的通感和悟性(游飞,2010:79)。我们提出反线性是从叙事顺序角度而言,反线性叙事往往无视线性时间。在电影故事世界里,时间被颠覆或扭曲,成为情节的附庸,为了适配情节而随之变换。由此也导致了世界图式中逻辑次序的不确定性和实验性,超越了自然叙事的逻辑规则。

事件在时间轴线上循环往复发生的环形叙事结构是一类典型的反线性结构。影片《十

《二只猴子》围绕男主角科尔为拯救人类,从2035年穿越回过去的故事内容,建构出沿着时间逆序,试图以未来改变过去的世界图式,与理性逻辑相互对立。电影中,科尔的每一次时空跨越都间接促成致命病毒的爆发,故事从终点回到起点,首尾相接,进行着无止境的时空循环,完全打破了线性结构,与现实世界的时空规则相违背。

影片《盗梦空间》的故事背景虽然是现实世界,但是却加入了一个超现实的设定:现实中的人物可以进入他人的梦境和思维,并通过梦境完成故事现实中的任务。在虚幻的梦境和故事现实之间任意穿梭的设定,显然背离了理性和现实。故事将现实时空和梦境时空统一为电影时空,扩展了电影在时空上的叙述范围,事件发生发展所遵循的逻辑也随之被扩展。除了自然的因果关系以外,多重梦境空间的展开和结束依照故事自定义的一套新逻辑规则,电影叙事因而呈现出不可能的事实,矛盾而又合理的存在。

反线性结构是对现实层面的叙事电影三要素:时间、空间、因果关系的反叛,将时空、逻辑转化为适配特定故事内容的工具,跨越现实时空叙述的范围,无视理性逻辑和自然叙事的范式。反线性叙事中,时空范围的进一步扩展使得人物、事件具有超自然的特点;在逻辑关系上,自然的因果关系被扭曲或改写,表现为“非自然”的逻辑关系。反线性叙事的语篇图式建立在超越传统模仿叙事的基础上,颠覆了正常的语篇图式,建构出超现实的“不可能”故事世界。

4 “反常规”视听互动与“不可能”的故事世界

4.1 视听互动的类型

叙事模式和风格通过语言图式彰显,语言图式的非自然性表现为“反常规”的视听互动关系。电影语言为视听语言,声音和画面是视听语言的两个组成部分。电影中的视听互动类型,亦即声画关系,一般分为三种情况:声画同步、声画并行以及声画对立。声画同步,是指声音与画面紧密结合,声音同画面的内容或人物的动作、情绪、节奏相一致的视听统一,它使画面显得更真实、自然,是影片中常用的方法(封敏,1991:25)。我们将视听统一视作自然的视听互动关系,则声画并行和声画对立是自然的视听关系的变形,是语言图式中出现了“图式干扰”。声画并行时,视听觉轨道相对独立,声音不具体解释画面内容;声画对立,具体表现为听觉轨道的声音与视觉轨道的画面在情绪、气氛、节奏以及内容等方面的对立(封敏,1991:25),这两类视听关系均为电影形式上非自然性的表征,并因而在电影内容上建构出“不可能”的世界图式。

4.2 视听并行与跨时空故事世界

视听并行是介于视听统一与对立之间的视听互动关系,通常表现为:视觉轨道插入闪回或想象等其他支线中缺乏表层衔接的断点式画面,但是,画面中内部叙述者静默,导致视

觉轨道表意不充分、不清晰;听觉轨道上延续叙事主线的声音,通过叙事主线的声音协助支线的画面表意,从而建构出影片叙事主线呈现的现实世界与支线中回忆或幻想世界同时并存的“不可能”世界。

电影《禁闭岛》中,主人公“莱蒂斯”过往的参战经历主要由瞬时化的回忆片段构成。这些闪回片段分六次再现了“泰德”战时在集中营的经历。闪回来自“泰德”的视角,但听觉轨道上或者是来自叙事主线的故事内音乐,或者是受电影叙述者操控的故事外音乐,画面内部叙述者的旁白完全停止活动,造成了视觉轨道意义模糊,打破了常规叙事范式。在《搏击俱乐部》中,为了暗示杰克的精神分裂,影片插入了他的分裂人格“泰勒”的四个闪切镜头,表现出杰克在精神状况波动时,内心对于另外一个人格的呼唤。这四个镜头插入时,叙事主线场景的声音没有任何中断,影片通过实时的声音将不同时空的画面连接起来。在这些场景中,声音和画面相对独立,一方面,用一帧画面表现杰克分裂的两种人格,受众会产生视觉上的疑惑;另一方面,声音的连贯又减少了叙事的断裂感。

视听并行常常用于连接叙事中的两个时空或两个世界。画面和声音并行叙事,为影片增加了信息含量,受众可以同时接收视听轨道的两条叙事线索;此外,画面和声音双重叙事是“不可能”的故事世界建构中的必要因子。视听并行必然会造成视觉或听觉轨道一方延续主线的时空叙事,另一方将受众引入另一个时空,从而,两个时空通过声音和画面交织在一起,通过非自然的形式表达含蓄或含混的叙事意义,构建出不同时空或者人物的复杂故事世界,产生“不可能”的叙事效果。

4.3 视听对立与颠覆性故事世界

视听对立在电影中通常表现为视觉和听觉在细节上的指向完全不一致,或相互矛盾,这样的组合方式增强了影片的叙事张力,颠覆电影的世界图式,呈现电影叙事内容和形式上更高程度但又更加隐晦的非自然性。

电影《禁闭岛》中,“泰德”和“查克”在前往禁闭岛的船上的对话明确了其警官身份,然而,进岛前缴纳枪支时,“查克”迟迟解不下枪的特写镜头凸显出视听矛盾,因为一名警官不可能不熟悉枪支的佩戴;另一个典型的细节是,考利医生介绍说失踪的病人“瑞秋”为女性;然而,在“瑞秋”房中取证时,特写镜头显示“瑞秋”的鞋是男式鞋,“瑞秋”居住的病区大厅里全是男性病人。当听觉轨道上的叙事与视觉轨道上的叙事相冲突时,事件的正常逻辑就遭到破坏,从而呈现出逻辑上不可能的场景与事件,建构出“不可能”的故事世界。

视听对立呈现出画面和声音相互对立的信息。刘宏伟、张馨雨(2022: 25)认为,电影中视听背离多表现为视觉叙述者通过特别的视觉手段凸显画面细节,与听觉轨道上内部叙述者的表述形成相互驳斥;但是,由于视觉叙事本身包含过多的视觉细节,在叙事功能上倾向于保持含蓄(Verstraten, 2009: 55),同时,在视听对立情况下,画面细节往往是不易被察

觉的碎片信息,所以,即使是明显与听觉表述相背离的非常态视觉设置也未必能唤起观众的注意。也就是说,视听对立形成的非自然故事世界往往是隐晦的,其所表征的往往是异于叙事主线故事世界的更深层次的隐含叙事意义,会颠覆受众对于叙事主线故事世界的认知,成为与主线故事世界并行的“颠覆性”故事世界。

5 电影非自然叙事的建构和认知

5.1 电影非自然叙事的建构路径

在常规叙事进程中,电影会采用受众普遍认同并接受的语篇图式和语言图式,故事情节按照正常叙事时序发展、视觉和听觉轨道完全同步,建构出符合成规的世界图式,形成电影自然叙事。具有非自然性特征的电影叙事通常包含常规、反常规混合式叙事进程,呈现出自然叙事与非自然叙事交织的叙事模式。

通常,电影叙事先是建立起观众认为“正常”的叙事范式,展开常规的自然叙事。当叙事过程呈现常规模式的时候,一般不会产生特殊的意义,只有当叙事过程中变式产生时,才会有特殊的蕴意出现(刘宏伟,2012:18)。这里的“变式”,相当于Van Dijk(1980:131)叙述性语篇的超结构图示中提出的叙事情节在发生过程(happening)中出现的“复杂化进展(complication)”,即一些打破既定范式、常规、预期或正常计划、目标的情况。在电影自然叙事进程中,故事情节同样会发生转折和演变,出现“复杂化进展”,并产生特殊的蕴意,这样的影片屡见不鲜。在包含非自然叙事元素的影片中,“复杂化进展”往往以非自然叙事的形式与自然叙事进程并行或交织出现。电影叙述者会通过“反常规”的叙事结构干扰“正常”的语篇图式,通过“反常规”的视听互动模式干扰“正常”的语言图式,形成幻化、超现实、跨时空、颠覆性的故事世界,建构出变异的世界图式。这是电影非自然叙事建构的基本路径。

5.2 电影非自然叙事的认知理解

Stockwell(2002:80)提出,在文学作品中,世界图式结构与现实感的偏离程度可以基于三阶信息度(three orders of informativity),通过信息度量级衡量:

一阶信息度——(文学作品中)正常的、司空见惯的事物,(其作用)为图式维护或图式强化(schema preserving or reinforcing)。

二阶信息度——文学世界中出现的不寻常或不太可能发生的事物,通过累积(accretion)而起到拓展图式知识的作用。

三阶信息度——不可能或极不可能发生的事情通过图式干扰对图式知识构成挑战。如果这种挑战必然伴随大规模的范式转变或世界观变化,就会导致图式更新(schema refreshment)或彻底的知识重组(radical knowledge restructuring)。

在电影非自然叙事中,变异的世界图式与现实世界的偏离程度表现为二阶信息度和三阶信息度。二、三阶信息度的事件要通过“降级”(downgrading)为一阶信息度,被同化为现有知识,才能获得正常的认知理解。“降级”可以借助“向后”(回忆以往的文本)、“向前”(预判未来的情形)或“向外”(发现另类文学图式世界)的方式完成(Stockwell, 2002: 80-81; 2003: 259)。

伪线性叙事和视听并行叙事在形式上的变异均涉及主线叙事与支线叙事的交叠或融合,由此产生的碎片化叙事、幻化叙事导致电影叙事内容中出现“不寻常”和“不太可能”的事件,不符合观众的固有认知结构,但与故事中的现实世界并无明显矛盾或冲突,属于二阶信息度。“不寻常”和“不太可能”的叙事内容作为新信息经过不断累积(accretion),能够拓展现有图式知识。对二阶信息度叙事内容的理解可以通过正向还原式思维(刘宏伟等, 2022: 27)进行“降级”。“正向”是指叙事内容虽然“不寻常”“不太可能”,但并未完全歪曲或者颠覆事实;“还原”指的是,观众需要基于认知,在形式上合理补全或串联“不寻常”“不太可能”的内容,进行合乎逻辑的修正,以复原完整真实的故事。观众需要通过“向后”回忆以往的文本,“向前”预判未来的情形,理清支线叙事和主线叙事,借助上下文的信息和已知信息,将碎片化、幻化的内容调整、归置、重组,纳入图式知识范围之内,恢复现实中的叙事结构,达到信息度降级的效果。

反线性叙事和视听对立叙事呈现的叙事内容与故事中现实世界的偏离程度更高,属于三阶信息度;其中反线性结构涉及对现实世界中线性时间的挑战,视听对立则呈现了与现实世界有明显矛盾的叙事内容。也就是说,这两种叙事形式导致叙事内容与故事现实发生明显冲突,无法被纳入现有图式,需要进行图式更新或彻底的知识重组。对三阶信息度叙事内容的降级具有反向发散式思维特征(刘宏伟等, 2022: 27),这里的“反向”,指电影中所呈现的叙事内容与故事中的现实世界是对立的、逆向的,观众需要“大规模的范式转变或世界观变化”;“发散”指的是,观众需要“向外”沿着不同的认知途径和方向进行多维思考,以推导出故事真相。对于反线性结构的影片,因其叙事时间与现实时间相矛盾,观众需要颠覆原有图式和固有的思维定式,“向外”引入平行世界等另类图式,从而合理解读影片中科幻世界或梦境时空的信息;对于因视听对立产生的叙事内容上的矛盾,观众需要排除图式干扰的误导,在相互冲突的叙事内容中对故事真相进行理性判断,修正认知错觉,跳脱到现有图式之外,按照另外的认知图式重组故事现实。这一判断、修正和重组的路径实际上就是通过反向发散式思维对三阶信息度叙事内容“降级”的过程。

6 结语

电影非自然叙事研究基于电影叙事学与非自然叙事理论的融合与互鉴,是后经典叙事

学的一个新兴支派。作为跨媒介叙事,电影的语篇图式和语言图式的非自然性分别通过“反常规”叙事结构和“反常规”视听互动模式表征,构建“不可能”的故事世界。电影非自然叙事的建构和认知理解涉及主体心智与客观对象之间的关系。主观物理主义认为,心智是架构于身体之上的,心—身是随附在一起的,心智的变化建立在身体对事物的感受之上,心理事件和物理事件之间既依赖又独立,既有决定性的一面,又有心理自主考虑的一面(徐盛桓, 2015: 4)。主观物理主义强调的“主观的方面”,指的是“属性进入特定的现象学关系时所表现出来的只能有此经验的人才能接近和把握的东西”(高新民等, 2017: 47),即人们在某种主观状态下认识事物的心理现象,就是将客观事物主观化地呈现。电影非自然叙事作为一种语言运用过程和认知过程,受到人的生理条件和心理因素的限制,受到交际时空的限制,也受到语言系统编码的限制(刘宏伟等, 2015: 14),是对物理事实主体性认识的再现;它依赖于物理事件,又带有语言主体的主观性认识。对于电影非自然叙事的研究,未来我们需要纳入更多的视角与维度,包括从主观物理主义的角度进行更深层次的探究,从跨学科的路径寻求创新思路。

参考文献:

- Alber J, Iversen S, Nielsen H S, et al. 2010. Unnatural Narratives, *Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models* [J]. *Narrative*(2): 113-136.
- Alber, J. & R. Heinze. 2011. Introduction[G]//J. Alber & R. Heinze. *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 1-19.
- Alber, J. & P. K. Hansen. 2014. Introduction; Transmedial and Unnatural Narratology [G] // J. Alber & P. K. Hansen. *Beyond Classical Narration*. Berlin: de Gruyter, 1-14.
- Alber, J. 2016. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama* [M]. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Buckland, W. 2018. The unnatural and impossible storyworlds of Michel Gondry's music videos: The mise en abyme of "Bachelorette" [J]. *Volume!* (1): 83a-96a.
- Richardson, B. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* [M]. Columbus: The Ohio State University Press.
- Richardson, B. 2011. What is Unnatural Narrative Theory [G] // J. Alber & R. Heinze. *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 23-40.
- Richardson, B. 2012. Unnatural narratology: Basic concepts and recent work [J]. *Diegesis*(1): 95-102.
- Richardson, B. 2015. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice* [M]. Columbus: The Ohio State University Press.
- Stockwell, P. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction* [M]. London and New York: Routledge.
- Stockwell, P. 2003. Schema Poetics and Speculative Cosmology [J]. *Language and Literature*(3): 252-271.
- van Dijk, T. 1980. *Macrostructures: An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition* [M]. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Verstraten, P. 2009. *Film Narratology* [M]. Toronto: University of Toronto Press.

- 安德烈·戈德罗, 弗朗索瓦·若斯特. 2005. 什么是电影叙事学[M]. 刘云舟, 译. 北京: 商务印书馆.
- 戴锦华. 2004. 电影批评[M]. 北京: 北京大学出版社.
- 封敏. 1991. 声音与画面的关系[J]. 电影评介(7): 25.
- 高新民, 傅利华. 2017. 主观物理主义: 物理主义形态的又一创新[J]. 学术月刊(2): 44-53.
- 克里斯蒂安·麦茨. 1968. 电影表意散论第一卷[M]. 巴黎: 克兰克西埃克出版社.
- 李亚飞, 布莱恩·理查森. 2021. 非自然叙事学的核心概念与批评争议——布莱恩·理查森教授访谈录[J]. 山东外语教学(5): 3-8.
- 刘宏伟. 2012. 转喻与寓言故事格局[J]. 外语与外语教学(4): 16-19.
- 刘宏伟, 徐盛桓. 2015. 小说语篇生成的双重结构——以伊丽莎白·乔利小说三部曲的语篇建构为例[J]. 外语教学(3): 13-16.
- 刘宏伟, 张馨雨. 2022. 多模态互动下的电影双重叙事模式[J]. 西安外国语大学学报(3): 23-27.
- 罗·伯戈因. 1991. 电影的叙事者: 非人称叙事的逻辑学和语用学[J]. 王义国, 译. 世界电影(3): 4-25.
- 热拉尔·热奈特. 1983. 再论叙事话语[M]. 巴黎: 瑟伊出版社.
- 尚必武. 2008. 当代西方叙事学前沿理论的翻译与研究[J]. 山东外语教学(6): 73-74.
- 尚必武. 2013. 当代西方后经典叙事学研究[M]. 北京: 人民文学出版社.
- 尚必武. 2015. 非自然叙事学[J]. 外国文学(2): 95-111.
- 熊沐清. 2008. 语言学与文学研究的新界面——两本认知诗学著作述评[J]. 外语教学与研究(4): 299-305.
- 徐盛桓. 2015. 隐喻研究的心物随附性维度[J]. 外国语(4): 2-11.
- 游飞. 2010. 电影叙事结构: 线性与逻辑[J]. 北京电影学院学报(2): 75-81.
- 周振华. 2013. 视听语言[M]. 北京: 中国传媒大学出版社.

Unnatural Content, Unnatural Form: The Unnaturalness in Film Narrative

LIU Hongwei MA Mei

Abstract: Postclassical narratology is characterized by and values the integrated development of theoretical schools. The study of the unnaturalness in film narrative, an interface of film narratology and unnatural narratology, constitutes an indispensable sub-strand in the field of postclassical narratology. Therein lie the core issues on the unnatural content and unnatural form of film narrative. The unnaturalness of narrative content is displayed in the world schemas building of impossible story worlds; the unnaturalness of narrative form is related to the disruptions of text schemas and language schemas. Defamiliarized pseudo-linear and anti-linear narrative structures often contribute to the unnaturalness of text schemas, and the unnaturalness of language schemas is often manifested in such unconventional audio-visual interaction modes as audio-visual parallelism and audio-visual opposition.

Key words: unnatural film narrative; impossible story world; unconventional narrative structure; unconventional audio-visual interaction

责任编辑:冯革