

电影意象的时间性 *

——当代中国艺术电影中的时间意象

The Imagery of Time in Contemporary Chinese Arthouse Films

文 史秀秀 /Text/Shi Xiuxiu

提要: 电影中的意象能够通过特定的形式激发关于时间的想象, 首先, 抒情主体观照下的“时间意象”, 最常见的可以指像钟表一样能明确标识人类活动过程的时间参数的实体装置。其次, “时间意象”更准确地说是指向一种融入主体意识的“时间性”。当代中国艺术电影中的时间意象不仅凝聚着我们民族的文化传统和集体记忆, 也成为揭示经验时间性的媒介, 唤醒了一种“无聊”的情绪状态, 使主体得以在忙碌中抽身, 找到体验时间与存在的入口。

关键词: 电影意象论 时间意象 艺术电影 时空合一

时间和空间是电影构成的两个基本维度, 并且影像的运动极少受物理空间和自然时间的限制, 时空创制的自由给电影本身带来了更多的可能性。经典电影理论时期, 虽然未对电影时间进行系统深入的探讨, 但已经有了普遍性的认识。维尔托夫认为“电影眼睛意味着对时间的征服”。⁽¹⁾ 爱因汉姆提出在电影中“时间和空间的连续并不存在”。⁽²⁾ 而在巴赞看来, “电影的出现使摄影的客观性在时间方面更臻完善……”⁽³⁾ 经典时期的电影本体论主要关注“依存于事象世界的时间流程”, ⁽⁴⁾ 即电影形式能否模拟现实的延续性, 同时电影时间也与物理时间中人的社会生活密切相关。现代电影理论时期, 关于电影时间的讨论已经系统地建基于语言学, 在麦茨的电影符号学中, 电影是一门语言, 时间是不自由的、可被操控的, 它在叙述中发生畸变, 被划分成具有双重性质的被讲述故事的时间(所指时间)和叙述故事的时间(能指时间)。在热奈特的结构主义叙事学中, 电影是叙事艺术, 时间是可知的、可被度量的, 时序、时距、时频三个基本点成为解读电影时间的可信路径。

现代电影理论时期从叙事角度展开的时间研究必然着重于一组有限时序中的人物关系和事件, 循着因

果逻辑追询最终发生了什么, 将时间限制在叙事属类中, 忽略了时间本身的丰富性。

20世纪90年代, 当时间进入以德勒兹为代表的当代电影理论视野后, 时间一跃成为先于叙述、超越影像的存在, 不再是附着于运动的派生物。德勒兹的影像哲学深度参考了柏格森的时间理论, 摒弃钟表规律运动中的空间化的时间, 代之以真实的、经验的时间, 所有的感受都混迹其中, 柏格森将这种时间看作精神真实性的绵延。

在以“时间-影像”为标志的现代电影中, 时间的分体让每一刻既是现在又是过去, 同时是仍然现在和已然过去, 人们得以看见更纯粹状态的时间。在电影现象学领域, 电影的物质身体及其与观众身体的交互关系是理论家们着重讨论的问题, 在这一过程中, 时间性也成为其所要还原的重要对象。从世界电影理论的发展脉络中, 我们可以看到时间问题从常识世界的时间之轴走向对人的内在时间意识的探索, 向接受主体的意向体验、情绪生成转化。

回溯到中西方哲学的起点, 关于时间的观念和呈现形式也有很大差异。古希腊时期, 哲学家赫拉克利特就给出了第一个关于时间的定义, “时间是第一个

史秀秀, 中国传媒大学戏剧影视学院 2021级博士研究生

* 本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号: 19ZDA272)阶段性研究成果。

有形体的本质”，⁽⁵⁾结合他将世界比喻为按照规律燃烧着，按照规律熄灭着的“一团永恒的活火”的说法，“活意味着变化，变化就是时间”。⁽⁶⁾这种“时间即变化”“时间即运动”的观点也一直延续到柏拉图、亚里士多德的讨论中。中世纪以后，“末世论的”⁽⁷⁾和“物理自然的”⁽⁸⁾成为西方占主导的两种时间观念，但无论是朝向上帝的“最后审判”，还是奔向现代社会的精准测算，占主流的还是客观的、接续的、量化的时间观念。不同于西方，中国曾长期处于农业社会，日月运行、寒来暑往、春耕夏耘、秋收冬藏都直接关乎古人的衣食住行。因此，他们倾向于自然万物的荣枯更迭中感知四时变化，形成了十二月建、二十四节气等时间认知，其背后蕴含的是与自然偕行、万物一体的文化观。“四时意味着行进、流转、变化、生生，它是一切存在物的动力”，⁽⁹⁾四时运转既是绵延不绝的，又是循环往复的。《周易·系辞下》言：“日往则月来，月往则日来，日月相推，而明生焉。寒往则暑来，暑往则寒来，寒暑相推，而岁成焉。”⁽¹⁰⁾《易经》中前后相继、首尾相衔的剥复、泰否、既济未济等卦，也是这种循环往复时间观的体现。由此可见，中国文化传统中的占主流的是心理的、流转的、意向性的时间观念，这种对时间的把握似乎能与当代世界电影理论的时间探讨相呼应。

一、时间意象与意象的时间性

真正的时间是看不见，摸不着的，那么，我们如何感知与解读时间？中国人讲求“立象以尽意”，“空间的形式对时间做出反应，时间的形式转化为视觉符号，需要以‘意象’作为中介。由于有了意象的中介，时间在空间上、在视觉上找到了寄居之地”。⁽¹¹⁾意象虽有丰富的表达能力，但并非所有的意象都能带来关于时间的想象，需要赋予特定的形式去激发它。一旦意象具有了时间性，时间意象就能在作品中起到画龙点睛之效。取象思维对后世的艺术创作产生了深刻影响，如屈赋中用“芳草”“晨露”“秋菊”“冬霜”等自然物象的变化暗示时序的交替。“山气日夕佳，飞鸟相与还”“荒城临古渡，落日满秋山”是诗人王维对时间变化的感性体验。李白的《将进酒》取“黄河”之象，“黄河之水天上来，奔流到海不复回”，“黄河”在此与诗人豪迈的心境共同构成亘古流逝的时间意象。通

类达意的意象思维与电影的创作过程类似，电影“经过电影创作者(导演和摄影师)的‘观’和‘取’，拍摄对象由‘眼中之象’变成‘胸中之象’，又化为摄影机记录下来‘镜中之象’”，⁽¹²⁾透过“镜中之象”去触及时间命题构成时间意象。

首先，在电影创作中，抒情主体观照下的“时间意象”，最常见的可以指像钟表一样能明确标识人类活动过程的时间参数的实体装置。“现代工业时代的关键机器不是蒸汽机，而是时钟”。⁽¹³⁾西方社会在19世纪开始广泛普及钟表的使用，基于生产标准化和市场竞争化建立起来的现代时间不断催促着、支配着身处其中的人，“人们在钟楼前抬头仰视的，不只是静默的‘时间’，同时也是现代世界的节奏和秩序”。⁽¹⁴⁾同样是钟表，西方奉其为圭臬，东方却视之为奇技淫巧。尽管明代晚期西洋钟表就已传入中国，但直到20世纪遭遇“三千年未有之大变局”后钟表才得以普及。这就导致人们对“钟表”这一器物裹挟着更矛盾的情感，其中蕴含着传统与现代、落后与先进、蒙昧与文明乃至抵抗与收编间的历史张力。钟表这一意象暗含的现代性的时间悖论在早期中国电影中就得到了呈现，如《劳工之爱情》(1922)、《上海二十四小时》(1933)、《脂粉市场》(1933)、《春蚕》(1933)、《桃李劫》(1934)、《都市风光》(1935)、《新女性》(1935)、《新旧上海》(1936)、《万家灯火》(1948)、《表》(1949)等影片中都出现了钟表的特写镜头，或是象征社会地位的怀表，或是每天早晨6点将工人叫醒的闹钟，或是国际都市地标——海关大钟……钟表作为一个显在的时间意象指向“被空间化的时间”，现前域是时间的中心，过去已然消逝，未来尚未成形，不断进步是永恒的时间逻辑。这种单向的、静态的时间观，在本雅明看来是“资产阶级为了维护其阶级利益而构建出来的”。⁽¹⁵⁾中国早期影像中潜在的时间线索彰显了西方现代性在全球的扩张，主体在现代时间中产生的是焦虑、震惊乃至异化的时间体验。钟表这一时间意象的变体还包括火车、摩天大楼、巨型机器等，它们是现代的注脚，更是时间加速的象征。

其次，“时间意象”更准确地说是指向一种融入主体意识的“时间性”。多数情况下，我们所意识到的时间并非在分、秒等可量化的概念上。“恍如隔世”“度日如年”是对时间的一种感受。胡塞尔将时间性建立

在先验自我的基础上,他用意识的“原初印象—滞留—前摄”的同时性结构来代替“过去—现在—未来的线性时间结构”,这也就是说每一个当下都必然包含了瞻前与顾后。人的意识就是一条体验流,意识的本质就是意向性,“体验流的多样性的综合统一就是时间性,它构成了时间意识存在的形式”。⁽¹⁶⁾无论是注重商业性或是注重艺术性的影片,主体的时间意识都不同程度地存在。即使商业电影难以给人带来深层次的思考与体验,但这并不代表观众无法专注于对时间性的体验。这是缘于在电影中“活的时间”不仅可以被叙事所创造,被具有时间性的意象所唤起,也可以通过运镜、剪辑,甚至色彩、构图等获得。商业片快速的连续剪辑、戏剧化的故事结构所制造的运动感与节奏感可以使观众产生一种被加速的时间性体验。想象一下正在观看《复仇者联盟》的观众,精力集中、心跳加速、来不及思考。这种情绪体验在一定程度上类似于工厂流水线上拧螺母的工人,在社会必要劳动时间的催促下建立起的一种比自然生命更紧张的时间秩序。另一方面,多数好莱坞商业大片的叙事遵循的是因果逻辑和线性推进的方式,观众所意识到的时间结构仍旧是传统的线性时间,主体处于一种被驱使被牵引的状态。

“砸碎钟表”有助于我们理解真正意义上的“时间性”。在柏格森看来,除了“被空间化的时间”,⁽¹⁷⁾还有一种是“被我们的直接经验把握的时间”。⁽¹⁸⁾如果电影可以作为我们感知世界的一个通道,那么它应该要调动起观众强烈的审美体验能力去感知影像,使观众置身于更广阔的时间维度中,返回主体自身。海德格尔曾经讨论过艺术的本源问题,他认为,“作品的存在就是建立一个世界”。电影通过自己的特性建立起一个特殊的世界,一个体验的对象,观影的过程也是人在时间中自我显现的过程。这种具有现象学色彩的时间意识在取材于“二战”史实的电影《敦刻尔克》中得到了具体表现。影片以海陆空三条叙事线索结构故事,循环展现岸上的一周、海上的一天、空中的一小时。尽管从可量化的角度看,三个时间段相差很多,但从不同叙事视角展现的三组人物的处境和导演采用的影像技法来看,三段时间被压缩或伸长,并且在观众的观影体验中,这三段时间实际上是相同的。也就是说,意向性使时间获得意义,而这种隐性的、内在

的时间性也是我们讨论的“时间意象”的核心。

二、中国电影中时间意象的发展流变

前文提到,中国早期影像中的时间意象多数指向一种线性时间,这种均质化的时间观将时间等同于空间,强调纯粹的当下在场,所有的事物在这一过程中被加以规定,被赋予一个确定的本质。如电影《新旧上海》中,异己的现代时间不仅操控着根泰、袁先生、陈先生、舞女等人的日常行为,更影响着他们的人际交往和价值观念。丝厂账房袁先生遭逢丝厂停业三月有余,但为了维持体面,仍旧每天6点钟起床出门。相反,舞场上班的两位小姐的作息正相反,晚出早归规定了她们的职业和身份。两位舞女甚至没有名字,只是模糊地作为某个群体的一员或某个阶层的影射。类似以上海为故事背景的早期电影都在刻意强调现代时间观念所制造的对立,也有较少像《小城之春》《早春二月》等影片试图打破线性的时间流程,塑造一个近乎静止的精神空间,驻足凝视知识分子在新旧交替间的困顿与迷茫。饶有趣味的是,三部选取“四时之春”作为时间节点或核心隐喻的影片《春蚕》(程步高,1933)、《一江春水向东流》(蔡楚生,1947)、《枯木逢春》(郑君里,1951)不仅在文本内承续着革命现实主义的叙述,并且在文本外与中国革命历程同力协契,构成了互为因果的合法性论述。新中国成立,1949年作为一个充满政治意味的时间节点,在电影创作中表现为中国革命弃旧更新的话语表达。在《红色娘子军》中,“时间不再意味着焦虑和威胁……而是一个由重构的国家电影机制理性管控和规制的单位,遵循着革命发展的线性逻辑和毋庸置疑的权威及理性”。⁽¹⁹⁾总而言之,1949年前后的中国电影意在通过时间抵达不同的命题,但相同的是,无论是叙事或表意都受到现代西方时间逻辑的深刻影响。

20世纪80年代,围绕着“中国电影民族化”展开的讨论不断提示着中国电影身份的主体性建构的重要性。时至今日,这一问题仍然以各种耳目一新的方式不断占领学术高地。从时间维度来看,四时、节气或蕴含着特殊寓意的时间段在当代中国影像中的呈现几乎成为一种独特的文化策略。它与我们民族的文化传统、集体心理高度相关。如《巴山夜雨》(吴永刚,1980)、《人到中年》(王启民、孙羽,1982)、《光阴的故事》

(杨德昌, 1982)、《城南旧事》(吴贻弓, 1983)、《童年往事》(侯孝贤, 1985)、《本命年》(谢飞, 1990)、《过年》(黄健中, 1991)、《过年回家》(张元, 1999)、《立春》(顾长卫, 2007)、《夏至》(李睿珺, 2007)、《春风沉醉的夜晚》(娄烨, 2009)、《八月》(张大磊, 2016)、《四个春天》(陆庆屹, 2017)、《地球最后的夜晚》(毕赣, 2018)、《春江水暖》(顾晓刚, 2019)、《春潮》(杨荔钠, 2019)、《一秒钟》(张艺谋, 2020)、《小满》(赵禹腾, 2023)等影片, 虽对时间问题的认识不尽相同, 但这些影片在片名中就已经体现出明显的时间意识。除上述影片外, 还有诸多隐含在叙事和影像中的时间性, 如在王家卫的《东邪西毒》《重庆森林》《花样年华》中, 时间不仅成为结构, 而且时间以记忆的形式沉淀在内心深处, 不敢触碰, 又让人神迷。

以《巴山夜雨》为代表的“伤痕电影”记录下来的“镜中之象”⁽²⁰⁾ 由于其所担负的历史使命不可避免地承载着特殊时期的集体记忆。《巴山夜雨》的叙述围绕一个短暂的昼夜、一艘驶向武汉的船、一群饱受历史风霜的人展开, 影片中的时间意象共同指向创伤性的主体经验。影片 16 分 7 秒处, 全景固定镜头下, 前景是浩荡的长江水, 中景是两艘逆向航行的客轮, 后景是云雾缭绕、绵延起伏的巫山山脉(见图 1), 导演取象的方式赋予了意象以时间性。静态取景意味着导演把一部分主动权让渡给画面内容和观众。滔滔的长江、氤氲的云雾, 航行的客轮共同赋予画面流动感, 加上故事本身所负载的沉重历史, 对空间的把握变成了对时间的体验。除此之外, 影片中多次出现滚滚长江水的意象, 如伴随着大娘讲述儿子在武斗中牺牲的过程, 镜头不断聚焦汹涌的江水, 在叙述中历史潜文本浮出水面, 赋予长江意象以时间性。从文化角度看, 水同样是《易经》中的原型意象, 就《易经》借卦象、爻辞预测未来、趋吉避凶之功用来看, 观八卦可悟宇宙运转、万物生变, 其中所涉及的时间维度自然不言而喻。程颐曰:“坎为水, 水流仍洊而至, 两坎相习, 水流仍洊之象也。”⁽²¹⁾ 虽然就卜筮决疑而言, 坎卦常被视为凶相, 但“至诚可以通金石、蹈水火, 何险难之不可亨也?”⁽²²⁾ 君子观水之昼夜长流、绵延不止, 可悟恒久修习德行方能保其位。在影片《巴山夜雨》中, 秋实、大娘、杏花等人虽然在“文革”中受到了残酷的迫害, 但是他们的心境犹如江水般奔腾不息, 期待

着光明的到来。



图 1.《巴山夜雨》剧照

进入 21 世纪以来, 中国电影的美学探索更显多元, 其中王家卫的作者电影以其先锋的艺术表达描摹出一个含混破碎的影像时空。在《东邪西毒》中, 王家卫突破传统武侠片的类型范式, 试图创造“武侠人物的片段前史、刹那心史”。抽象化的江湖空间、流动的光影声色、心灵独白式的叙述, 共同瓦解了传统电影叙事和时间两者间的稳定关系, 影片中欧阳锋的叙述是唯一清晰的线索, 其余黄药师、盲人刀客、洪七、慕容燕 / 慕容嫣、穷家女、大嫂等人的故事都穿插着欧阳锋的叙述, 且每个章节伊始都用农历节气提示, 如“初六日, 惊蛰, 每年这个时候都会有一个人来找我喝酒”, “那天是初四, 立春, 黄历上面写着‘东风解冻’, 就是说, 是一个新的开始”。在以古代江湖为背景的武侠故事中, 这种计时方式符合古人对时间的实际把握, 黄历上的每日宜忌更带有宿命论的意味。影片的英文片名 *Ashes of Time*, 意为“时间的灰烬”, 王家卫的江湖中虽少了侠义和洒脱, 却多了人情世态, 每个人都困在情爱的错位和遗憾中醉生梦死, 客观时间一刻不停地流逝, 但深刻的记忆不断将过去融入现在, “记忆是自我关系或自我对自我的情动的真名”, ⁽²³⁾ 欧阳锋最终发现“你越想知道自己是不是忘记的时候, 你反而记得更加清楚”, 因为“与记忆相对立的不是遗忘, 而是遗忘的遗忘”, ⁽²⁴⁾ 逃离与期盼成为他们共同在时间里存在的方式。除了叙述带来的时间感, 王家卫也擅长通过镜语营造时间感, 不同的光线和滤镜下的“沙漠”“鸟笼”“水面”投射出的流动光影不仅赋予物象以生命感, 更赋予画面以时间感, 最终运动—影像成为积淀着记忆和体验的情绪流。同样, 在王家卫的《阿飞正传》《重庆森林》《春光乍泄》《花样年华》

等影片中也有对时间的沉重思考,过期的凤梨罐头、时钟、树洞、灯塔等都是积淀着记忆与情感的时间意象。

简言之,多数中国早期电影中的时间意象都批判性地指向现代时间计程对人性的普遍规制,而1949年之后的电影中所浮现的时间观念往往与革命叙事紧密相关。20世纪80年代以第四代导演为创作主体的“伤痕电影”“反思电影”中的时间意象则不断提示着特定历史时期给主体带来的创伤性体验,影片中,他们不再忙于计量时间,而是倾向于对时间的观念性表达。21世纪以来,电影中对时间问题的探讨逐渐从人的外在回归到人内在的思想意识,观众无需通过运动进入影像时间,而是通过感知与体验进入时间本身。时间问题在不同时期的中国电影中的表达虽不尽相同,但是仍然有一条相对清晰的线索贯穿其间,即对时间的认识关乎中国人的集体记忆与文化认同。

三、当代中国艺术电影中的时间意象

以《长江图》《路边野餐》《春江水暖》《隐入尘烟》等为代表的艺术电影在当下中国电影生态中呈现出了与众不同的艺术气质。这些新生代导演们或尝试用电影去“处理时间和人生命的问题”,或着力还原时间的斑斑锈迹。在《长江图》与《路边野餐》中,线性的时间消隐不见,“思维先于动作,时间不再依附于动作,而是作为生成性的力量出现,是一种记忆和未来关系意义上的时间”。⁽²⁵⁾

李睿珺在数次访谈中都提及时间之于他创作的重要性,自2007年起,李睿珺共执导六部长片《夏至》《老驴头》《告诉他们,我乘白鹤去了》《家在水草丰茂的地方》《路过未来》《隐入尘烟》。影片中的屋舍、土地、沙漠、坟墓、仙鹤、骆驼、壁画等蕴含着时间性的意象,不仅融入了导演自觉的生命体验,也呈现出农耕文明与工业文明间固守与变迁、绵延与断裂的张力。

在《隐入尘烟》中,“屋舍”作为一个时间意象,农人在此间“日出而作,日入而息”的活动过程蕴含着农耕文明时代自然、朴素、循环的时间观念。“《淮南子》有‘上下四方曰宇,古往今来曰宙’之说,‘上下四方’是空间状态,‘古往今来’是时间状态,宇宙就是一个时空结合体。”⁽²⁶⁾关于二者之间的关系,《文选》中是这样解释的,“段玉裁曰:‘韋昭曰:天宇

所受曰宙,宙从宀者,宙不出于宇也’。”⁽²⁷⁾意指“宙”(时间)横架于“宇”(空间)之上,“宙”(时间)是在“宇”(空间)中出入往来。宗白华在《中国古代的时空意识》一文中提出,农舍就是中国古代农人的世界,他们从屋宇得到空间观念,从屋宇中出入作息进而得到时间观念。在《隐入尘烟》中,马有铁和曹贵英居住在简陋的屋舍里,日复一日地昼出夜归、耕作劳动,不知是刻意安排还是巧合使然。在以天为单位的故事叙述中,日月星辰的东升西落并没有成为昼夜轮替的标识。当夜幕降临,镜头早已不在屋外逗留,而是转向屋内,昏黄的光线,窗户上映着灰蓝色的光,表明一天的劳作已经结束。颇有意味的是,马有铁的家没有现代时间的计量工具——钟表,只有一本记录着账单的日历。马有铁在经历房屋拆迁后,决定动手修筑自己的房屋,在近景仰拍视角下,观众首先看到的是在日光下辛勤劳动的马有铁,随后镜头缓缓拉远,马有铁的四周被一圈圈的泥砖所包裹,这一造型酷似古代的计时工具——日晷仪(见图2),身处中心的马有铁则像矗立的指示针。导演通过对意象的排列组合使时间从可感变得可观,泥砖本身就凝聚了马有铁劳作的过程,同时又向未来的屋舍敞开,而日晷仪的影像造型进一步指向了影片的时间主题。



图2.《隐入尘烟》剧照

“古旧之物给观者不仅带来形式的丰富性与独特性,更能激发与时间有关的思考。”⁽²⁸⁾“废墟”和“遗迹”都是李睿珺电影中常出现的意象,《老驴头》中一望无际的沙土,《路过未来》《隐入尘烟》中拆迁的房屋,《水草》中古老的壁画、弃置的村庄等。与第六代导演强调对废墟的批判性指认不同,李睿珺电影中的古迹、废墟是存在的物证。那些灰尘、残损、褶皱使观众在时间中反复探寻、发问,追忆着失落的农

耕文明,关切着人的精神困境。《水草》中裕固族的源流可以追溯至公元9世纪前后的甘州回鹘汗国。电影开篇用数字特效呈现回鹘壁画缓慢剥落的过程,漫长又真实的岁月仿佛被压缩处理,但观众仍然可以从感受到一个从历史深处走来的民族,一段曾辗转忧患的动荡历史,产生驹过隙、沧海桑田的时间性体验。在阿迪克尔与巴特尔的“寻根之旅”中,兄弟两人一路上所途经的干涸的水道、荒漠化的草原、破败的寺庙、荒废的城镇,无一不在诉说着现代工业文明的侵蚀。途中,哥哥巴特尔走进一处洞窟,借着手电筒的微弱光芒,从一个天真孩童的视角,瞥见了石壁上张骞出使西域、玄奘取经的壁画和“大跃进”、人民公社化运动时期的报纸。他不由自主地沉浸其中,既有无知的茫然也有本能的敬畏。刘勰云:“状溢目前曰秀,情在词外曰隐”,显现在眼前的是壁画,而隐藏在壁画背后的却是遥远的历史。斑驳的画面诉说着时间流逝的痕迹,汇聚成一个承载着浓密记忆的场所,在这些“遗迹”面前,个体与民族,当下与历史,有限与无限顷刻间相遇。一个尚未被现代化制度完全规训的孩童象征着人最本真的状态,他逸出日常生活的空间,在一种“惊异”的心境中超越了主客二分的状态,跃入壁画身后久远而沧桑的历史中,正如海德格尔所说:“在神庙的矗立中发生着真理。”⁽²⁹⁾

如果说李睿珺的电影还在借时间意象或意象所蕴含的时间性回溯一个民族的生命历程,那么,《长江图》《路边野餐》《地球最后的夜晚》《春江水暖》等已经趋近时间-影像,无论是影像还是叙事都着意“朝向时间性的广度漫溯,向精神的无垠纬度敞开”。⁽³⁰⁾以影片《长江图》为例,它的故事发生在每一个中国人都非常熟悉的长江上,但导演却将那些古往今来与之相关的政治、经济、社会等外在的因素一一忽略,在他的摄影机-自来水笔下,长江是一条精神的河流、时间的河流,这样一个由实入虚的过程给想象提供了更大的可能。影片中男主角高淳从长江源头出发逆流而上,女主角安陆则是从长江末尾出发顺流而下,沿途两人几次相遇又继续前行。高淳在长江这条时间

河流上遭遇的是两种不同的时间尺度,一种是现实界的顺时序,一种是超现实的逆时序,他一路航行至长江源头,不断与过去的安陆相遇,在他们相遇的每个瞬间都是过去、当下、未来不同时间维度的共存。观众也得以从各个层面上捕捉到人物的状态。“安陆”不仅是一个女人的名字,也是一个长江支流所在的地名,她不仅是长江的幻化,亦是时间的化身。时间的含混、情节的断裂、旅途的不可知迫使观众无法以常规的现实逻辑去解读这部影片,在传统的观影法则失效的同时,一个引导观众向感性无限敞开的契机随之到来。《长江图》之所以被奉为艺术电影,不是缘于导演传递了某种形而上学的哲思,更深刻的原因在于影片本身的自律性,并具备某些被德勒兹标记为现代电影的影像语法逻辑,充分调动起了观众“刻意识别”的能力,“形成了一次次发散的、不可穷尽的、反复重启的感知体验”。⁽³¹⁾

结语

与注重变化、间断、求异的空间型思维模式的西方相比,东方文化更注重稳定、合一、求同的时间型思维模式,研究时间意象和意象的时间性对寻找拥有东方美学特质的电影来说具有重要价值。当代中国电影中的时间意象不仅凝聚着我们民族的文化传统和集体记忆,也成为揭示存在之经验时间性的媒介,唤醒了一种“无聊”的情绪状态,使观众得以在忙碌中抽身,“找到体验时间与存在的入口”。⁽³²⁾

值得注意的是,时间与空间的关系并不是互相外在的,尤其是在中国传统哲学的语境中,时间问题即空间问题。《乾·彖传》曰:“大明终始,六位时成,时乘六龙以御天”,⁽³³⁾“六位”是卦之六爻指向空间,六爻从上到下,既包含时间,也有其空间,“时”在空间中流动和显现。“所谓‘易’就表现在‘变易’和‘不易’的对立统一之中,‘变易’就是‘时’,‘不易’就是‘位’”,⁽³⁴⁾可以说,时空合一的整体性思维观念才是中国哲学的重要体现。

(1) 杨远婴主编《电影理论读本》,北京:北京联合出版公司2017年版,第130页。

(2) [德]鲁道夫·爱因汉姆《电影作为艺术》,杨跃译,北京:中国电影出版社1981年版,第18页。

(3) [法]安德烈·巴赞《电影是什么?》,崔君衍译,北京:文化艺术出版社2008年版,第11页。

- (4) 赵仲牧《时间观念的解析及中西方传统时间观的比较》，《思想战线》2002年第5期。
- (5) [德]黑格尔《哲学史讲演录(第1卷)》，贺麟、王太庆译，北京：商务印书馆2009年版，第336页。
- (6) 陆杰荣、张伟《从“时间”问题发展的内在逻辑透视哲学的精神旨归》，《学术研究》2009年第1期。
- (7) (8) 张祥龙《中国古代思想中的天时观》，《社会科学战线》1999年第2期。
- (9) 朱良志《中国艺术的生命精神》，合肥：安徽教育出版社1995年版，第47页。
- (10) 冯友兰《中国哲学史(上)》，苏州：古吴轩出版社2021年版，第328页。
- (11) 占跃海《绘画中的时间意象》，《艺术百家》2008年第4期。
- (12) (20) (28) 张宗伟《〈周易〉美学与中国特色电影美学的建构》，《当代电影》2020年第8期。
- (13) [美]刘易斯·芒福德《技术与文明》，陈允明、王克仁、李华山译，北京：中国建筑工业出版社2009年版，第15页。
- (14) 胡翌霖《人的延伸 技术通史》，上海：上海教育出版社2020年版，第35页。
- (15) 王成《进步观念》，北京：光明日报出版社2019年版，第42页。
- (16) 何林《许茨的生活世界现象学理论研究》，长春：吉林人民出版社2017年版，第27页。
- (17) (18) 兰友利《绘画的时间性》，杭州：浙江人民美术出版社2019年版，第12页。
- (19) 孙绍谊《二十一世纪西方电影思潮》，上海：复旦大学出版社2018年版，第193页。
- (21) 杨军、王成玉编译《程颐讲周易 白话伊川易传》，长春：长春出版社2010年版，第160页。
- (22) 同(21)，第159页。
- (23) [法]吉尔·德勒兹《莱布尼茨与巴洛克风格 褶子》，杨洁译，上海：上海人民出版社2021年版，第116页。
- (24) 同(23)，第117页。
- (25) 赵斌、徐博文《数据库电影的概念及其哲学意涵》，《贵州大学学报(艺术版)》2021年第5期。
- (26) 刘可钦《中国古代审美观念中的时空意识》，《江海学刊》1996年第5期。
- (27) 林同华主编《宗白华全集(第2卷)》，合肥：安徽教育出版社2008年版，第476页。
- (29) [德]马丁·海德格尔《林中路》，孙周兴译，北京：商务印书馆2018年版，第46页。
- (30) 周佳鹍《生成的两重面向：德勒兹影像理论研究》，杭州：中国美术学院出版社2019年版，第129页。
- (31) 同(30)，第128页。
- (32) [挪威]拉斯·史文德森《无聊的哲学》，范晶晶译，北京：北京大学出版社2010年版，第119页。
- (33) 黄寿祺、张善文《周易译注》，上海：上海古籍出版社2004年版，第5页。
- (34) 张二平作，吉宏忠、袁志鸿、盖建民、罗中枢总主编《王弼易学研究》，成都：巴蜀书社2019年版，第85页。