



Wholly owned by UTAR Education Foundation  
(Co. No. 578227-M)  
DU012(A)

**镜头语言下的叙事结构：以电影《摆渡人》为例**  
**Narrative Structure under the Film - *See You Tomorrow***

林咏馨

LIM YONG SIN

16ALB02614

拉曼大学中文系

荣誉学位论文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN  
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENT FOR  
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES**

**DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES  
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

**DECEMBER 2019**

## 宣誓

谨此宣誓：此毕业论文由本人独立完成，凡文中引用资料或参考他人著作，无论是书面、电子或口述资料，皆已注明具体出处，并详列相关参考书目。

---

姓名：林咏馨 LIM YONG SIN

学号：16ALB02614

日期：2019年11月8日

论文名称：镜头语言下的叙事结构：以电影《摆渡人》为例

学生姓名：林咏馨

指导教师：莫德厚师

校园系：拉曼大学中华研究院中文系

## 摘要

无论是在现实世界抑或是虚拟世界，时间都扮演着重要的角色。电影作为小说叙事后诞生的新的叙事媒介，是按照故事的时间顺序推进事件发展，从而得到线索乃延伸至结局。然而，在这不断创新的时代中，电影最终打破传统的牢笼，不再按照定好的规则前进，选择另辟新径创造更多的可能性，于是非线性的叙事结构开始出现在电影的叙事中。非线性叙事像是一种叙事的狂欢，不再拘泥于条条框框中，成为一种能够挑战创造力与联想力的新叙事结构。电影《摆渡人》上映至今接近三年，哪怕有著名编剧与演员加盟，但观众对于此电影的评价仍然是一面倒。他们普遍认为电影中的叙事太过散乱，使得观众很难甚至无法理解剧情。这也造成本文在撰写此论文的时候面临着所选电影甚少人讨论的难题，且在论述中将本就不熟络的电影理论套用进电影剧情进行分析时难免害怕会过度诠释。本文在研究方法方面采用了文献收集法去尽可能了解研究的历史与现状，从叙事的定义、叙事结构之理论的各个不同角度出发，通过套用理论于电影《摆渡人》作为作品分析，以用来探讨电影所含有的非线性叙事结构，同时也涵盖非线性叙事结构对电影人物角色的性格与形象影响，例

如非线性叙事是如何颠覆与重建剧中人物形象。另，本文也将分析非叙事性结构中的时空因素，并尝试结合理论论述之，讨论电影的剧情如何通过时间与空间的转换来推动。本文目的在于尝试去证明电影《摆渡人》所使用的非叙事性手段是有一定的用处，其在电影中所带出的效果是电影所需要的。

**【关键词】** 电影、非线性叙事、叙事结构、时空、《摆渡人》

## 致谢

“岁月翩跹人知否，花开雪融又一秋。”

一晃四年将逝，中文系篇章竟也到该翻页时刻。

在地面时可看见 360° 的世界，但被弹射起来往上飞时，会产生自己只能按一条路线飞行的感觉，其实这会把自己带到更高角度看更多东西。倘若自己像水桶般只有一面可护住水，那其他几面护不到的地方会令自己失去很多。故希望自己能像气球般鼓得更大、接触更多，沾染的面积也将更广。

感谢在匍匐前行的路上家人未曾放弃我，一直给予最大限度的自由与信任，感谢伴我成长的友人从旁给予许多勇气与鼓励。感谢念书时期有幸遇见良师给予循循善诱，感谢论文导师莫老师不厌其烦耐心指导，师恩深一生。感谢无意间闯入我小小星球种下两朵玫瑰的他们，感谢那些曾路过却又离开的人。

“人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。”时间不曾为谁停下步伐，聚散分离一跃成人生常态，惟有珍惜当下，将遗憾减少——即使遗憾少有人圆满，至少可以自身努力避免遗憾，不是吗？

选择的路上会有路两边的东西影响自己，只要本质的路没有认错就行，哪怕在路上做些设计或停下休息都是自己的决定，千万不要轻易被人影响、走歪。要知道没有任何一个决定会单独形成影响，所有东西皆有连锁反应。离开安全区才会发现新大陆，不停奔跑也许疲惫，相信总有一天会到达岸的那头，看彼岸花开，期光景绵长，盼来日方长。

万物皆有裂痕，那是光照进来的地方。就让那些被隐藏起来的个人情绪成为夜空中的星星点点，可望不可及，只有星辰知晓他们皆有自己的背面，那些不被光照到的地方，布满生活的斑驳。

# 目次

宣誓	ii
摘要	iii
致谢	v
一、绪论	1
(一) 研究动机与目的	1
(二) 研究方法与范围	3
(三) 前人研究回顾	3
(四) 论文架构	5
二、电影之叙事结构	7
(一) 非线性叙事	7
(二) 非线性的颠覆与重建	13
三、电影之叙事时空	18
(一) 时间错乱中的秩序	18
(二) 空间的选择	22
四、结语	27

引用书目 .....29

# 一、绪论

故事来源于生活，电影来源于故事。电影是艺术与科技的结合，为一贯的小说叙事开辟新道路，各式各样的电影争先恐后挤入大众视野，企图在这变幻莫测的社会留下足迹争得一席之地。电影作为新的叙事媒介，赋予人们实现天马行空想象的力量。电影通过画面切换使人们能够自由穿梭于任意时间与空间之中，可以让人提前知道故事的结局、藉机体验不同的人生，电影的世界可说是满足与实现了现实生活中无法改变、扭转时空的可能。本文正是以电影《摆渡人》为例，就电影中使用的叙事模式展开讨论。

## （一）研究动机与目的

《摆渡人》作为中国泽东电影二十五周年的特别献礼，于二零一六年年末走入大众视野，由王家卫助阵编剧与制片，由一众明星如梁朝伟、金城武、陈奕迅等人演出。王家卫作为电影界中有着举足轻重地位的导演，擅长使用缓慢节奏搭配适当音乐烘托电影氛围，加之电影演员阵容的强大，电影在二零一五年宣布开拍时便引来极高的观众呼声。然而，当电影于二零一六年年末在中国各地正式上映后不久，电影所得到的反馈却与之前观众期待值颇高的态度截然不同。中国最大电影分享与评论社区“豆瓣网”名下的“豆瓣电影”讨论

区，在电影上映第一天便涌入许多一星点评，观影过的观众纷纷表示“糟蹋了王家卫”、“特别献礼不太有诚意”、“电影情节凌乱使人晕眩”等，这不禁引人思考：电影《摆渡人》是否真的如此不值一看？

大卫·波德维尔在《电影艺术：形式与风格》提及：“充斥在生活的故事是研究电影叙事的理由”（大卫·波德维尔，1992：89）。电影《摆渡人》是改编自导演张嘉佳所著的短篇小说集《从你的全世界路过》其中一篇，这本小说集收录了人生路上林林总总的故事，十分贴近生活中所曾体会的感悟。张嘉佳甚至把几千字的小小说改编为十几万字数的剧本，前后写了一百一十八稿剧本，只为更打动人心。

选择以电影《摆渡人》作为讨论，除了其自身贴近现实生活故事背景，还因为在电影中所采用的多条叙事线交错方式进行叙事。电影讲述的是一家位于城市中的酒吧里所发生的故事，那些故事就如现实生活中每个人都会面对的事。各样形形色色的故事在酒吧中不断上演，但电影将故事情节的焦点放置在不相同、独立但有交集的三个故事上，以来回交错的“非线性”叙事方式把现实与过去回忆进行链接，将城市人面对的问题带出，企图引起观众共鸣。这看似因自由来回穿梭时间造成混乱的情节安排，其实为电影铺下不错的叙事，加之王家卫擅长的视觉效果，电影无论从画面呈现或是故事叙事安排都让人不知不觉投入剧中，观众能借助电影剧情反思自身。

在论文撰写中所遇见的最大问题是现今关于《摆渡人》电影的讨论并不多，但对于叙事结构的讨论却尤其广泛，于是要将叙事结构的知识理论套用进电影中尤其困难，除了要熟悉理论以免出现误用理论错误的情况发生，更怕的

是对电影剧情的过度解读与诠释。本论文希望通过有关于叙事结构的理论以研究《摆渡人》的相关叙事效果，窥探镜头语言下的故事情节所使用的叙事手法，试图分析叙事结构在电影的运用是如何对电影造成影响。

## （二）研究方法与范围

本文在研究与探讨电影的叙事模式上将采用文献研究法，通过收集、阅读、整理有关论文研究的期刊、学位论文、专书等文献，助于本文尝试了解有关研究课题的历史及现状的全面性，帮助确认相关研究课题是否可行。

本文会以电影的叙事结构为中心点，主要以非线性叙事作为主要视角，探讨电影中的叙事模式之使用，铺以电影所设置的主题是如何利用电影剧情与人物、时间、空间等元素结合，一探电影剧情的究竟。故本文的研究范围将锁定在两小时播放时长的《摆渡人》电影为基础，以电影中出现的人物、形象、时间、空间，抑或是台词等作为研究对象，试图理清这些依据对于剧情的推动与相互关系，再尝试结合相关的电影叙事结构理论，为电影的叙事进行分析，探讨其为所选电影带来的影响与效果。

## （三）前人研究回顾

关于电影《摆渡人》的讨论寥寥无几，仅有几篇关于电影的音乐原理与心理原理的论文。庞洁的〈《摆渡人》：影像艺术与音乐元素的深度交融〉

（庞洁，2017）在于谈论电影《摆渡人》的艺术与音乐，论文中抽取几个重要时间段的背景音乐，探讨多样化的音乐技巧与音乐元素是如何与影像艺术配合去呈现剧中人物与剧情走向。再者，姚振东的〈谈心理咨询的基本理论研究——以电影《摆渡人》为例〉（姚振东，2018）着重分析电影中所运用的心理咨询原理，《摆渡人》作为一部「治愈」类型电影，在心理层面有一定的启发，笔者便利用电影剧情中的个别事件过程配合心理咨询原理逐一剖析。

既然要讨论电影，那么便需要先具备电影的基础理论，路易斯·古奈提所着的《认识电影》便是电影知识层面的简单入门入场券。此书从电影的理论角度针对制作电影的多个基本要素进行罗列，同时分析与解释电影艺术的各个方面，例如摄影、故事、场面调度、剪辑等，为电影理论初学者提供一个简单易懂的学习平台。也许此书的论述有许多不足之处，但对于想要快速掌握有关电影理论的基本技巧与理论的初学者来说是个不错的选择。

电影的叙事结构在一九九二年由大卫·波德维尔所著作的《电影艺术：形式与风格》有基本原则的介绍，其中叙事结构的原则被分为情节与故事、因果关系、时间、空间等几个部分。此书的叙事形式系统与结构原则给予本文最基本的概念理解，尤其是对于电影时间范畴之概念。其对时间范畴进行的划分与阐释使得本文在进行电影时间的探讨时，除了对基本的概念理解，方能将电影中的时间进行更适当的分类以进行分析，对本文关于时间的论述提供很好的基础。书中亦将叙事结构的原则套用于好几部电影中，其中的解释与阐述也相当清晰，容易理解。

了解基本的电影知识理论以后，本文谈论的重点便锁定于叙事结构。光有基本理论知识仍不够，需要更深入挖掘理论的类别及分析。杨世真的《重估线性叙事的价值》（杨世真，2007）中便阐述了“叙事”的由来与相应的概念，也对“线性叙事”提出基本概念及解释。张秀娟的《电影的非线性叙事》（张秀娟，2010）则运用杨世真论文的线性叙事概念进行补充与分析，在这基础上又对非线性叙事概念进行详细的阐述，除了梳理叙事概念的根源，还对非线性叙事的时空、叙事视角、叙事结构与电影非线性的接受度进行逐一分析，为本文提供很好的知识理论切入点。

陈岩《试论电影空间叙事的构成》（陈岩，2015）主要谈论电影的空间问题，论文中将空间与叙事进行链接，认为电影的叙事本质是属于一种空间叙事，电影可以在选择电影的空间基础后对其进行一番创造与加工，以空间自身的作用去推动电影叙事的走向，最终方能构建出电影的叙事。其给予本文基于电影空间的基本认识，此论文的空间理论在运用于《摆渡人》电影的空间叙事谈论之中起到很大的用处。

#### （四）论文架构

本文内容将分成两大部分，依序谈论电影《摆渡人》的叙事结构与叙事时空。

第一章节为绪论，此章内容用以陈述论文的研究动机与目的、研究方法  
与范围、前人的研究成果回顾，及论文架构。

第二章电影的叙事结构，先于第一小节开始对“叙事”与“叙事结构”  
的定义进行理清，列出各类理论如“线性叙事”与“非线性叙事”的阐释后，  
再从中选定适合及符合的定义进行界定以往下论析，于是便可得出电影的非线  
性叙事特点在于“叙事的多线化与时间流的消逝”，《摆渡人》电影恰好符合  
此界定。电影中的多线叙事主线与不断跳跃的时间与非线性叙事吻合，利用时  
间的跳跃将故事剧情的多线性呈现，同时也将电影的主题更好的带出，为电影  
带来扑朔迷离的效果增加观众的期待。此外，第二小节在与谈论非线性叙事为  
人物形象所带来的颠覆与重建，除了分析与论述剧中人物的形象建构与颠覆的  
前因后果，亦将故事情节进行重组与排列的梳理，还原故事的原貌。

第三章便是借由电影的时间与空间之基础理论进行论述，此章节分为两  
小节，第一小节讨论电影时间的划分概念，再套用进《摆渡人》中分析其在剧  
中的叙事时间的安排。由于电影的时间跨度为十年，且电影的放映时间有限，  
于是通过非线性叙事手法将时间进行压缩，以碎片回忆的方式重新呈现，讨论  
在打乱的时间下依然存在的秩序。第二小节则是讨论电影叙事空间，电影叙事  
空间有许多种类的划分，《摆渡人》中使用的是拥有文化属性的地理空间与情  
节性空间，讨论空间选择的重要及其会如何影响剧情的安排。

## 二、电影之叙事结构

叙事（narrative）指的是一连串发生于某段时间、某个（些）地点、具有因果关系的事件，是由某个状况作为引子开启一系列的因果变化，再到故事结尾，通常叙事也可被称为故事（大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森，1992：90）。通过三者呈现，一个完整的电影故事能更具体表达，有助于观众理解与体会电影的正在进行式。

### （一）非线性叙事

在谈非线性叙事以前，我们需要知道何谓线性叙事。对于“线性”一词的最起始概念来源可追溯至数学与物理学，当“线性”被引用在文学范畴后便开始与叙事学相关联，后来就一直被当做是经典的叙事模式。然而仅仅是概念并不足够，后来的“线性叙事”之定义终于在亚里士多德《诗学》里对于悲剧的定义中被定下。《诗学》中提及：

悲剧是对于一个完整而有一定长度的行动模仿。所谓完整，既有开头、中部、结尾。开头是指该事与其他事情没有必然的因承关系，但会自然引起其他事情的发生。结尾恰恰相反，是指该事在必然律和常规作用下，自然承接某事但无他事相继。中部则既承接前事又有后事相继。因此，结构完美的情节不能随意开始和结束，应符合上述规则。（【古希腊】亚里士多德，1996：74）

亚里士多德认为事情的安排是最为重要的，他对悲剧的理论亦适用于小说与电影等叙事性载体，此番论述中的两个关键点在于“完整”和“因承关系”，二者可被称为“线性叙事”的原型（张秀娟，2010：2），于是“线性叙事”的概念定义就此定下。除此之外，“三一律”作为戏剧结构的叙事模式，其同时也是经典戏剧理论的代表。法国诗人、文学理论家布瓦洛对“三一律”解释道：“要求舞台上表演的自始至终，只有一件事在一地一日中完成。”布瓦洛要求剧本的情节、剧本的场景和时间这三者要完全统一，即事情要发生在同个情节、同个场景中，且这期间的种种必须在一天之内完成（【法】尼古拉·布瓦洛，1959：32-33）。布瓦洛的“三一律”中心点与亚里士多德的悲剧论不谋而合，再看杨世真在《重估线性叙事的价值》对线性叙事给予的定义：

线性叙事乃是一种经典的叙事方式，在叙事时注重故事完整性、时间连贯性、情节因果性，在这种许是观念背后包含着对世界的秩序感和确定性信念和诉求。（杨世真，2007：42）

结合以上提出的定义即可知晓，“线性叙事”是一种跟随时间线的叙事模式，采用循序渐进、一条线索贯穿到底的直线模式，即以“开头——发展——高潮——结尾”的固定规则来推动情节走向与发展，故事并不往外延伸，属于单一的叙事。

理清“线性叙事”的基本概念，“非线性叙事”的概念便呼之欲出——即线性叙事的反面。如果说线性叙事是按传统叙事的平铺直叙之惯例进行叙事，那非线性叙事便是一场属于叙事的狂欢。在非线性叙事之下的故事可以被随意打乱时间，且故事无需完整的叙事，当时空的跳跃将故事内容进行拆解，随之而来的影响是人物关系变得更为复杂、故事情节被分裂为多线发展，这些都是构成非线性叙事的结构因素。同样，突破传统叙事惯例的“非线性叙事”会变得多样化，可谈论范围亦变为更广阔，这类叙事中包含倒叙、插叙、闪回、交叉等天马行空的叙事方式，使时空转换的自由度增至最大化。

先给电影的非线性叙事一个界定：叙事多线化与时间流变化。众所皆知，电影的放映时间有限，于是电影的叙事考验在于如何在短时间内将故事情节压缩、呈现，又不会使故事显得支离破碎。在非线性叙事中的时间线已不再是“顺时针”，自然时间、叙事时间、放映时间产生的碰撞使电影叙事节奏快慢不一。因时间的伸缩度因素，多线性叙事便会影响电影中的故事线，故事情节不再是单一叙事而是改为多线性的同时发展，通过画面的颠倒顺序与镜头切换的倒叙与插叙手法，再插入叙述视角多样化与叙事者的多重身份的，使得电影的剧情走向不至于显得凌乱。（张秀娟，2010：4）

有了以上概念与界定，不难发现电影《摆渡人》选择传统线性叙事的同时也使用非线性叙事。首先，电影《摆渡人》无疑属于叙事多线化，其中讲述不同的人物故事，例如陈末、小玉、马力、何木子、管春、毛毛、十三妹等人。对于颠覆传统单线叙事而增至多线叙事的非线性叙事，存在以下说法：

将单一角色扩展为多个角色，各个角色之间并无主次轻重之分，每个角色都形成一条单独的线索，实施各自单独的动作，解决各自独立的冲突。或者，有时这些线索并非始终处于各自独立、平行互不干扰的状态，而是互相之间产生交集，此时，动作与冲突便可以合并在一起，实现动作的升级和冲突的加剧。（陈骁，2013：13）

上文提及多线性的叙事能使角色人物的线索增加，在电影《摆渡人》中可见所用以叙事的故事皆有各自不同的背景，拥有独立成章的可塑性。电影将这些零散的叙事线与“摆渡”主线连接，除了将故事串联变成一个完整的故事，亦是表现电影中“摆渡人”及“被摆渡者”二者所碰撞产生的火花得以加强电影的叙事性。

电影中“摆渡人”的存在是为了将不慎陷入低潮的人拉出，去面对崭新的生活，这些需要从低潮中被解救的人便是“被摆渡者”。两者的差异在于前者清楚了解人们是因为什么而痛苦，能够从他们心中最在意的那个弱点攻进直抵心房，让他们从悲伤中清醒，可说是为“被摆渡者”而生。后者则是因过度沉浸在悲伤的海中，任由悲痛与遗憾吞噬忘了挣扎，忘了身边还有许多美好事物。于是，观众便可以看见剧中人物在面对人生抉择时首先遵循的是自己内心的想法，在电影后来的情节中因与其他角色产生交集，开始互助彼此走向目的

地，“摆渡人”与“被摆渡者”就此相遇。非线性的叙事能使故事情节的线索增加，就如电影所设置的两种身份“摆渡人”和“被摆渡者”是可以同时出现在同一个人物身上，这样的设置让观众在观看电影时可在两者身上来回切换，对人物与剧情进行深思。

电影是以小玉与偶像马力的故事为主轴，以此为铺垫延伸至酒吧老板陈末的往昔，再插入其他小人物故事。小玉与马力作为电影的主线故事是按传统线性叙事阐述，随着电影时间推进故事便进入高潮，乃至结尾。副线故事中，陈末与管春的爱情故事运用大量的非线性叙事，他们的故事透过闪回、断裂、省略等进行不完整叙事。

《摆渡人》以旁白模式循序渐进还原剧情，陈末作为电影剧情故事主角之一的同时也是电影叙事者，人物的身份叠加使电影叙事视角也随之转换。陈末作为叙事者清楚知晓每个人物的背景故事及内心纠葛，这些故事是观众索要探究的。于是，电影叙事过程中有许多碎片式回忆涌现，观众在初始会感到不知所言，且困惑与费解于电影中出现的回忆情节所要带出的效果是什么。其实，这是在给观众留悬念与谜团以增加对电影的期待，这无非是非线性叙事特点之一：利用情节未知性引发观众好奇心。电影《摆渡人》的发展在陈末叙事中娓娓道来，陈末先是说明“摆渡人酒吧”存在的意义：送失意者上岸，同时留给观众第一个悬念：为什么陈末要经营以「摆渡」为题的酒吧？

在陈末介绍酒吧房东管春后，酒吧外出现一位叫小玉的姑娘带人前来抗议酒吧喧闹，影响市民休息。此情节是为铺垫往后小玉与酒吧的交集，故有管春为息事宁人对小玉说：“改天你带朋友到店里来玩，吃喝全算我的。”电影

继续按时间线发展，另一主角马力与其未婚妻江洁紧接着登场。酒吧内灯红酒绿，江洁以“介绍制作人”为由将马力与一位叫杰克的男人约到“摆渡人酒吧”，却在未婚夫面前与其他男人眉来眼去。马力坐在他们前面喝闷酒，无暇搭理他们。电影快速切换至小玉紧张兮兮拉着陈末、要陈末注意马力那桌情况的画面，两个画面的前后衔接是在给观众预告：马力将是接下来被“摆渡”的对象。这是观众知道的第一件事，同时也设下第二个疑问：为什么小玉会对已有未婚妻的马力如此费心？此外，这一幕承接在这之前酒吧房东管春对小玉说的那句：吃喝全算我的，及陈末“那一桌白吃白喝我得盯着”透露出酒吧对小玉的承诺兑现。

电影画面忽切至陈末被抓至医院的情节，陈末被戴上心脏监测器用以检测血压与心率。透过陈末死党“何木子的事过去那么久了，你是从地狱走回来的人”一番话，观众得以知晓第二件事：陈末有个前女友叫何木子，他们之间发生了一些事。之所以说《摆渡人》电影包含非线性叙事，是因电影采用渐层式的回顾方式，将完整故事拆成片段后以倒叙手法重新叙事。这使电影故事时空是跟随人物的回忆进行随意跳跃与穿插，不完整的故事情节让故事显得更加扑朔迷离。电影中，陈末到医院后的画面又被切至十年前回忆，观众再次知晓原来陈末与女友何木子便是在酒吧认识，何木子号称“一杯倒”王牌酒保，两人从结识到相恋靠的是陈末的不言弃，这段回忆停留在陈末与何木子拼酒、陈末向何木子求婚，陈末说了句话：“何木子像银河、像极光，你很喜欢，但不能拥有。”从这观众得以知晓的第三件事：陈末没能和何木子走到最后。

画面切到管春看到毛毛家的饼、得知毛毛回来后的激动心情，观众被告知管春与毛毛在十年前曾是恋人，毛毛失忆后管春再也没和她见面。此时此刻，第三个疑问浮出水面：毛毛为什么会失忆？毛毛离开去了哪里？于是，在管春得知毛毛再次回来的消息后依然选择勇往直前，冒着被毛毛家人赶走的风险毅然去到毛毛面前，使出浑身解数想让毛毛恢复记忆。管春与毛毛的故事亦是通过非线性叙事呈现，穿插于小玉与马力的故事之后，在管春教失去记忆的毛毛玩游戏机时，电影利用闪回模式交管网春与毛毛之间的纠葛，包括忽然闪回至十年前两人初次见面时刻。那时的管春是游戏高手，也是到处惹事生非的浪子，一次偶然机会下毛毛送饼给管春，两人一见钟情。怎知在两人相约去看电影时遭人暗算，管春仇家找上门来，毛毛为救管春被打伤脑袋导致失忆。画面再次切换至十年后，这时管春仍沉浸在美好的氛围中，却被赶来的毛毛弟弟打至脚骨折，管春回忆就此中断。

由此可见，电影上半部分利用多次闪回带出众人各自的回忆，除了交代各自的人物交集关系以外，同时还埋下几个让人疑惑的要点，这几个疑惑将留在下一章节详细讨论。

## （二）非线性的颠覆与重建

在上一节谈论非线性叙事、列出电影剧情中疑问点、人物身份能够重叠后，这一章节主要谈论电影非线性的颠覆与重建。

先谈小玉与马力的身份重建。在马力第一次出现在“摆渡人酒吧”后，观众对于小玉与马力的关系仍不清不楚，直到马力以醉醺醺状态第二次出现，坐在小玉家门前问小玉能否收留他，答案才迎刃而解。马力对小玉说他与江洁已分手且知晓江洁背叛他一事时，电影画面因小玉心疼马力而插叙小玉十年前的回忆。儿时的小玉因病入院、年轻的马力已是校园人气歌手，马力让小玉千万不要放弃，小玉便靠着听马力的歌成功捱过病痛。这时观众对于小玉与马力的关系有了解答：十年前，年轻的马力在无意间成为小玉的“摆渡人”，帮助她成功战胜病魔，而小玉一直都暗自喜欢着马力。

画面再次切回十年后，马力与小玉的身份进行对调：因爱慕马力，小玉自愿成为马力的“摆渡人”。小玉为让马力重拾对音乐的热爱为他办了一场复出演唱会。演唱会很成功，马力一改之前颓靡形象在舞台上发光发热，成功签约国际唱片公司并重拾对音乐的热忱。剧情高潮落在众人为马力庆祝、马力前女友江洁出现之时。江洁与小玉原是两条不相交的线，却因为马力而交织在一起，于是二者开始产生交集，江洁不甘心小玉陪在马力身边便发起“九洞高尔夫”游戏。江洁向来酒量甚好，小玉滴酒不沾却为马力选择乘风破浪，此时小玉勇敢追求爱情、无所畏惧的形象得以塑造。

小玉在电影中扮演的一直都是马力的“摆渡人”，在小玉为马力拼命的同时竟也无意间“摆渡”了两人：陈末与江洁，小玉的拼命与锲而不舍让陈末想起过往、让江洁终于明白自己的内心。游戏结束后马力越过小玉扶起江洁，游戏结果不言而喻：即便小玉赢得那场游戏，却依然无法赢取马力的心。小玉最终去到另座城市并与马力成为好友，小玉在争取爱情失败后的释怀使之人物形象更为饱满，洒脱的性格得以重建与释放。再看最后仍孤单一人的马力，他

既没选择江洁也没选择小玉，而是一心朝着音乐之路发展，马力最终如愿成为一名国际歌手。在这里，马力的形象从一开始的颓废至振作、再到开演唱会的意气风发，最后成为国际歌手的马力也成功放下与前女友江洁的遗憾，这些皆离不开「摆渡人」小玉的功劳。

关于陈末，电影若只让观众知晓陈末有个前女友叫何木子是不够的，于是电影中部分率先揭示电影开头不久陈末被押送至医院的原因：陈末的血压与心率不稳定，之所以会不稳定的根本原因便是观众所接收到的信息：这种情况是由陈末前女友所引起。简而言之，何木子是陈末的心病。这也是为什么陈末要创设“摆渡人酒吧”的缘由——他想成为一位“摆渡人”，帮助那些像他一样被困于过去无法走出的人。陈末前前后后成功帮助不少人，电影前半部分可见许多人经由陈末开解后走出伤痛，例如被初恋情人伤害后一蹶不振的十三妹在陈末以亲情为引线进行开导，最终十三妹放下伤害去拥抱一直担心及关心自己的哥哥，这里首先重建陈末“摆渡人”形象，

小玉与马力前女友江洁的正面对抗中，陈末在小玉身上看见自己曾经拼命的影子才恍然发觉：原以为已经放下的过往，从始至终都从未解脱。“九洞高尔夫”游戏进行时，回忆碎片再次插入，陈末想起自己曾为了向何木子靠近也曾无数次的跌倒又爬起，最终却无法把何木子留在身边。成为“摆渡人”已久的陈末在帮助小玉的路上竟渐渐成为“被摆渡者”，致使陈末开始直视自己因女友离开而封闭的内心、重新思考过去抉择的是非对错。画面在小玉离开城市后再次切换为陈末回忆，此时何木子躺在陈末怀里感叹“日出好美啊，幸亏没死在昨天晚上”后就缓缓闭上眼睛，这时便可百分百确定何木子已经逝世，这成为陈末这些年的过不去的坎。上节提及陈末向何木子求婚时说：“何木子

像银河、像极光，你很喜欢，但不能拥有”，此话在此得到解答：陈末的确无法拥有和木子。电影最后陈末选择将过往遗憾放下，将何木子所有遗物留在他们初次相遇的酒吧，如他所说：“我依然怀念过去，可是不再留念”。电影最后，陈末继续成为致力于帮助世界上同样需要从过往走出的“摆渡人”。

管春的人物形象具有颠覆性，观众首先看见“痴情”的管春：在知道毛毛回来后便试图唤醒失忆的毛毛，透过非线性叙事观众在后来才知晓原来十年前的管春是个名副其实的“浪子”——性格暴躁、到处与人打游戏结怨，却不慎导致女朋友毛毛失去记忆的人。尽管管春亦是“摆渡人”之一，却终究摆渡不了自己。后来毛毛的大伯在与陈末见面中道出毛毛是故意被送去台湾，只因毛家做饼有个传统：必须清心寡欲，于是毛家便藉由毛毛因管春失忆一事将身为毛家饼店继承人的毛毛送走，故毛毛自然记不起管春。观众这才知晓：原来毛毛当初离开是毛家想要切断她与管春的关系，毛毛与管春分开多年的原因终于解开。十年前，在毛毛离开后管春再也没交过女朋友，一心一意等着毛毛回来。管春之所以从十年前的“浪子”颠覆为追寻毛毛到海角天涯的执着痴情男子，是经过毛毛的间接“摆渡”：她的出现使管春收敛坏脾气，教会他坚持与等待。管春的故事停留在他收到毛毛寄给他的一盒饼，饼是管春熟悉的味道——意味着毛毛终于记起管春，连同过去的爱恋一同记起并延续下去。整部电影中只有管春的故事算得上圆满结局，十年后的管春可以为毛毛做亏本生意、并在毛毛第二次离开被送走后仍穷追不舍跟着去了南美国家，管春后期从“浪子”形象颠覆为“执着”的人物形象被发挥得淋漓尽致。

由此可见，透过放置多个故事线于电影之中可给予观众更多元的电影信息，带动观众对电影情节的思考，当创作者的理念“摆渡”被融入电影时，透

过引起共鸣的方式使观众的观影体验整体性被提高。非线性的使用能致使人物形象的颠覆与重建，在人物回忆不断涌现之下，观众也能以零碎画面拼凑出人物形象，在这些碎片之中亦能同时让观众有更多的联想空间，更使原本扁平的人物形象显为饱满丰富（聂慧敏，2017：2），这般先果后因的叙事给予观众一种时过境迁的恍然大悟。

### 三、电影之叙事时空

电影作为一种创造性的艺术活动，是借助时间和空间反映世界，人们可以从电影中发现新的生活感悟与未知世界的探索，体验不一样的人生（徐萌，1992：6-7）。时间是很抽象的概念，不能以肉眼看见也不能听见，但在电影中又能确切感受时间的流逝。空间在电影中无法像现实空间般给人宏观感受，却能透过片段的画面所呈现的空间，能够让观众对于情节的背景与主题有所思考。电影中的时间与空间存在一定的相对性，电影中的空间可以来回切换、时间可以来回跳跃，但如果剧情一直发生在单一的空间里头，那么时间的流逝又是很难发觉的，这样的问题很是考验电影在空间与时间的搭配配合，以下主要探讨电影中是时间线与空间转变。

#### （一）时间错乱中的秩序

电影中的时间可被分为时间顺序、时间长度与时间频率。电影可将时间顺序打乱，让观众以呈现出的电影情节去重塑故事的时间，而打乱的时间顺序则会影响时间长度，故电影一般会选择人物重大或有意义的事件进行叙事，毕竟一部电影的放映时间有限，并不能像小说般将事件来龙去脉完整呈现，所以

才有非线性叙事的模式。时间频率指的是故事重复发生的频率，在这节就不谈论之。（大卫·波德维尔、克里斯汀·汤普森，1992：97）

电影的放映时长为一百二十八分钟，故事情节涉及的时间线却长达十年之久。要在这有限时间内尽可能还原故事原貌，电影《摆渡人》的非线性模式致使许多剧情故事只能以碎片化模式进行拼贴：以回忆手法走入过去。虽然这样使得电影的时间线变得杂乱无章，很有可能也令人头昏眼花，其实在这时间被打乱的一片错乱中，时间还是有一定的秩序。

电影从进行时到过往的回忆之间的差距有十年，这十年将是电影剧情人物的一个转折点，那么就先来梳理十年前到底发生了什么事：

第一，十年前的某个晚上，陈末在酒吧遇见了何木子，两人因酒结缘后相恋。陈末与何木子其实已到了准备结婚的阶段，怎知命运弄人，何木子没得与陈末执子之手，与子偕老，她永远离开了陈末，让陈末成为漂浮于喧哗城市中无处落脚的人。

第二，十年前在游戏厅结识的管春与毛毛一拍即合，两人很快进入热恋中，怎知在后来的一起意外中毛毛竟失忆，被家人强行带离那座城市，管春致此失去毛毛的消息。相较起陈末，管春还是幸运的，至少毛毛不像何木子那般永远的离开人间，管春还能依靠爱恋毛毛的意志力去等待毛毛再次回来的那天，可陈末却不能。何木子从此只能活在陈末的心中，陈末在想起何木子时也只能依靠回忆来缅怀她。

第三，当十年前的小玉还是个小姑娘的时候，她无意间知晓少年时的马力并开始暗恋他。那时候的小玉因病住院，靠着马力的歌声才得以坚持与病魔对抗。在一次的电台连线中，马力得知小玉生病一事后告诉小玉：千万不要放弃，并邀请她去自己的演唱会。十年前马力的出现给予小玉精神上的支持，促使暗恋的萌芽，使之成为小玉勇敢活下去的信念。

第四，十年前热爱唱歌的马力已是位校园人气歌手，那时候的他便已经站在舞台上发光发热，梦想正闪闪发亮。

怎知十年后，依然生活在那座城市中的他们却各自都活成了不一样的样子。陈末因何木子的逝世造成的打击而立志成为城市中的「摆渡人」，他想要帮助那些执着于过往、放不下伤痛的人们走出阴影，却没发现自己一直都带着心病往前走。管春在十年后终于等到毛毛再度归来，又燃起希望的管春开始对毛毛进行穷追不舍的追逐，在电影的最终成功抱得美人归。从小暗恋马力的小玉终于长大了，只是十年后的马力已有了未婚妻，哪怕马力与其分手了，小玉最终也没能和马力在一起。十年后的马力竟没法成为著名歌手，在遭遇未婚妻的背叛后开始变得一蹶不振，对于热爱的歌唱事业也可以视若无睹，开始酗酒的生活。所幸这时候仍有小玉陪在马力身边，陪他捱过艰难的那段日子帮助马力再次找回梦想，可惜电影的最后两人没有在一起，马力终于成功成为著名歌手，继续往国际歌手的更远路途奔去。

这四个故事皆有着前后十年的对比，虽然这十年的时光是透过凌乱的方式呈现，但其中不同的故事层面也通过同个时间线形成一种层次分明的时间秩序：从陈末与何木子的相恋至永别、管春与毛毛的热恋至分离、小玉与马力的

相遇至错过的遗憾、马力从颓废至成功实现梦想，人生几个必经阶段都出现在这些人物身上——相遇、相识、相恋、成功、分离、遗憾、逝去。时间再怎么被打乱却还是遵循着惯例的秩序，没有人可以避免路上发生的事。也许过去十年的时间会不小心牵绊着一些人，但时间一直在往前走，不同的选择终究会带来十年后不一样的转变及改变。

电影《摆渡人》也利用了这十年的时光消逝去抒发人物内心的情感，例如小玉的痴情，她一直保留着小时候马力为她开演唱会的那张卡片，用来度过那十年的时光。十年前的小玉可以从医院逃出去看马力校园演唱会，十年后她依然可以花光所有积蓄只为了让马力实现开演唱会的梦想。十年并没有消磨掉小玉对马力的爱恋，反而越发浓烈。管春的执着众所皆知，十年间一心一意向着毛毛。再看陈末，十年过去了，即使陈末已成为那座城市的“摆渡人”、成为许多人眼中的“英雄”，自己却依然无法走出阴影，一直放不下失去何木子的遗憾。尽管有着十年时间的前后对比，但现实生活中的生活规律与秩序也一直处在进行时。时间的流逝最终还是让陈末解开心结，放下心中的遗憾与过去道别。尽管小玉从小就爱慕马力，却也在追求爱情失败后毅然选择转身离开，继续热爱生活。管春呢，十年时间也没有消耗他对毛毛的痴情，十年后的他变得更为执着。

电影的时间即使错乱，但电影的结局却也依然是按照时间秩序叙事。就如管春与陈末两人，他们看似一直被过往所羁绊导致原地踏步，可是当蓦然回想起时，会发现事情已经过去那么久了，自己一直都在按照时间定下的秩序往前走，原来自己也没有想象中那么难过与脆弱。在跟随时间前进的同时，伤痛

也能够慢慢被抚平。由此可见，人物的成长、回忆的久远，无论怎样打乱时间线依然可以形成排列组合，在混乱中寻找秩序，在秩序中聆听故事。

## （二）空间的选择

广义上的电影空间，包括能被视觉、听觉等感官感知的空间，包括反映在脑海中非可见空间；狭义上的电影空间指投射在银幕上形成的活动视觉幻象。电影空间的划分可分为好几种类：

一、影像采集方式：再现性空间、构成性空间、虚拟性空间

二、文化属性：地理空间、历史空间、社会空间、精神空间

三、运动特征：内部运动空间、外部运动空间、综合运动空间

四、叙事功能：环境性空间、情节性空间、展示性空间、过渡性空间

（陈岩，2015：10）

本小节主要在于谈论电影的叙事，故这一小节采用的是拥有叙事功能的电影空间进行分析，辅以拥有文化属性的地理空间叙事，先来谈论电影中的地理空间。

电影中以酒吧为剧情的连接点，除了扮演着社会空间载体的重要角色，也是剧情叙事发展的主要空间。社会空间是种由各种人际关系凝结成的空间结构，可以成为各样人物关系发生冲突的一个空间（陈岩，2015：14）。如电影开头所说，“每座城市都有属于自己的传奇，摆渡人酒吧就是其中一个”，酒吧俨然已是种社会文化。电影中酒吧外看似平静、与普通建筑并无太大区别，然而当人们推开“摆渡人酒吧”那扇挂有救生圈的门——跃入眼帘的是摆满酒柜的各样酒类、震耳欲聋的音乐、不分身份地位在舞池痴迷摆动舞步的魅影……加上酒吧绚烂的灯光与装潢，形成一个与世隔绝供人宣泄的世界。这让城市中的人们开始聚集到酒吧中酒吧可以是生意人谈生意的地方、可以是失意的人买醉的地方、可以是孤单的人寻找欢乐的地方，当各式各样的人们相聚，酒吧渐渐成为社会关系变得纵横交错的空间载体，让不同身份的人物有了链接点，电影《摆渡人》的情节便建立在这人际关系复杂的酒吧基础上。

再谈空间的叙事性功能，首先，环境性的空间为电影提供故事发生的环境，承载着电影的主要空间。环境性的空间地点设置并没有要求，只要空间相似的地方便能实现叙事，例如每座城市都有的商场、办公楼等，环境性的空间叙事主要在于空间的氛围，不在于空间的地理位置。第二，情节性空间是勾勒电影情节的主要方法，此空间叙事决定了电影情节中的起承转合——即剧情的开始、过程、发展、结束，如果电影剧情离开了这个空间那么接下来的剧情设置会出现重大转折与影响。第三，展示性的空间对于叙事并无起到太多帮助，但是在描写细节方面能起到铺叙叙事的作用，这一点在小说中比较常见。第四，过渡性的空间顾名思义便是在电影镜头切换时为避免镜头出现断层而使用的手法，在电影中可以使用淡出或是淡入的效果承上解下、或是以天空的变化

来表现时间的流逝，过渡性的空间主要在于将一个个情节串联起来，形成一个完整的整体。（陈岩，2015：14-16）

电影《摆渡人》中采用的叙事空间是情节性空间。故事开始于酒吧老板陈末浑身湿透地走入酒吧，那是个纸醉金迷的世界，酒吧里头有着不同的故事正在上演——失意、失恋、失业、失常、失心疯，陈末以“摆渡”作为酒吧主题，有故事的人来到这里不一定要以酒精麻痹自己，而是可以找酒吧老板谈心，他可以帮助失意的人们缩短痛苦的过程尽早，从痛苦的深海中抽离。当人们被治愈、成功摆脱伤痛，他们便可以在酒吧留下属于自己的漂流瓶，承载着各自故事的漂流瓶寓意着他们已将伤痛放下。于是电影的情节就从这间酒吧开始，从酒吧老板到酒吧客户，他们的故事都是围绕着酒吧展开。

就如陈末在女友何木子逝世后便把自己锁进封闭的酒吧空间中，长达十年之久，他在酒吧里彷彿看尽人生百态、世事流转，他看着进来的人们诉说自己的疲惫、把他们于痛苦中解救出来、看他们成功走出伤痛、迎接美好的人生，这是陈末在酒吧每天都要经历的事。何木子与陈末的故事开始于酒吧，陈末每天都会在何木子工作的酒吧等她下班，而他与何木子求婚的地点也在酒吧。何木子逝世后陈末将自己关进他所经营的酒吧，也曾以“九洞高尔夫”游戏麻痹自己，后来选择躲在酒吧帮助他人放下执着。酒吧是陈末放置心事的一个地方，有关何木子的回忆都在酒吧中，也是陈末用来逃避内心遗憾的地方。最后陈末回到他十年前接何木子下班的酒吧，对于过去有所释怀，将有关何木子的回忆都放在初次相遇的酒吧中，不再留恋。由此可见，陈末与酒吧间有着割不断的羁绊，如将陈末从酒吧抽离，陈末身上的故事与形象便无法叙事得如此淋漓尽致。

再看小玉与马力，他们亦是从小酒吧开始有更进一步的交集。马力去到酒吧谈生意，未婚妻江洁在酒吧与其他男人暧昧不清，这是他们之间的导火线。马力开始酗酒，一蹶不振。后来小玉为让马力重新振作起来所办的“马力复出演唱会”也是在酒吧举行，在酒吧的这场演唱会可说是马力生命的转折点——他成功签约国际唱片公司。小玉与马力等人回到酒吧庆祝，接着有了江洁挑衅小玉而发出的“九洞高尔夫”游戏，这场电影的高潮亦是在城市的酒吧中展开，从“摆渡人酒吧”为起始站，途经其他七个酒吧，再回到“摆渡人酒吧”，算是有始有终。情节性的空间由此彰显，倘若这电影情节离开酒吧从而放置在其他场所上——例如办公室、餐厅、百货公司等，那么剧情便无法像电影般扣人心弦。

各式各样的人进入酒吧后又走出，电影中的人物也不例外，剧中人最后都从酒吧走了出去。陈末在封闭自己已久后，因帮助小玉间接打开心房、放下过往，于是有电影最后陈末从酒吧走出迎向阳光的一幕。小玉在“九洞高尔夫”游戏结束后终于接受自己与马力没有未来的事实，她哭着离开酒吧、离开那座城市承载她十年爱慕的城市，将她与马力的那段故事永远留在“摆渡人酒吧”。马力从颓废地进入酒吧买醉、到最后成功签约国际唱片公司从酒吧走出，他在电影最后画面是停留于他在机场的回眸一笑，去往另一片天空。管春在酒吧等了毛毛十年，最后也毅然走出酒吧到南美国家找毛毛。经历十年的时间，剧中人物有所成长，卸下以酒吧作为心理宣泄的空间，成功从酒吧封闭的世界走出，奔向更好的明天。

如上所述，电影情节多数围绕着酒吧展开，尽管电影使用非线性叙事，空间的固定还是不容易让人察觉时间的流逝。于是电影加入十年前的人物对

比，在回忆的来回切换中，人物的形象转变以同个空间搭配不同的时间表达时光的流逝，例如以同个场景的闪回回忆进行时间带来的改变产生的对比性，就好比在十年前陈末每天在酒吧楼下等何木子下班，十年后他依然在那里等，只是他永远都等不到他想等的人了。

## 四、结语

电影《摆渡人》就像是一个写好的故事提前将结局释出，再辅以非线性的叙事来进行多线性发展，将电影中的各个单独故事切割成支离破碎，随意的往电影世界所架构出的时空撒剧情碎片。这样的电影便需要让观众靠自身的联想力、推理能力等方式结合，将电影情节释出的重要信息重新拼凑再排列组合。这样的多线性叙事发展致使电影情节不再单一化，转而变为更多样性。多线性发展不仅为叙事提供了更广阔的叙事空间，且这能让观众对剧中人物形象的了解迈向更全面性发展，抑或是当电影某些部分情节具有渲染性的效果，在产生共鸣之际使观众会主动将自身带入电影之中，与剧中人物重叠。无可否认，看似杂乱无章的非线性叙事其实还是拥有一定的线性。

电影中采用的颠倒故事情节模式能为部分电影情节预留悬念，而这些疑惑与问题可选在电影发展中途或接近尾声才将原因释出，这除了能够引起观众对接下来剧情所产生的好奇心，也能使结局由单一的既定变为暧昧不清的朦胧状态，将电影结局交由观众自行诠释，使观影体验有所升华。

对于非线性叙事会通过颠倒画面的顺序、镜头来回切换的倒序与插叙手法，可以使电影情节更为丰富化，且角色可以由此变得多面性与丰富化。除此之外，空间的使用对于电影的叙事起到很大的用处。如果电影《摆渡人》换了一个空间讲述，那么许多情节例如电影的高潮部分：两个女人为了一个男人拼酒的剧情便无法体现出来，这样故事会变得扁平，或者说根本无法接下去叙事。电影的空间除了为故事提供剧情行的空间，对于观众的体验也是非常重要

的。非线性叙事能使观众对于空间感的灵敏反应增强，因为人只有在身处于感同身受的状态中才能使最真实的情感流露，在《摆渡人》中的空间叙事便能够给予观众真实的反馈，同时在这般的时空流转间带来美好的享受。

讨论至此，对于《摆渡人》差评如潮一事，其实并不完全是电影剧本与叙事结构运用与处理的问题。只要理清电影中所运用的叙事概念，那么对于电影的情节其实也已经握在掌心之中，不至于看得头昏眼花、不知所以然。至于观众为什么对《摆渡人》电影提出那么多质疑，除了观众对于电影叙事结果运用的不理解及缺乏这类知识理论外，电影自身亦可以在叙事方面继续加强，将累赘的叙事情节扫去。

## 引用书目

1. 【法】尼古拉·布瓦洛 Nicolas Boileau-Despréaux 着（1959），任典译，《诗的艺术》，北京：人民文学出版社。
2. 陈骁（2013），《非线性叙事——当代好莱坞的叙事变化》，未出版硕士论文，河北大学，河北。
3. 陈岩（2015），《试论电影空间叙事的构成》，未出版博士论文，南京艺术学院，南京。
4. 【美】大卫·波德维尔 David Bordwell、克里斯汀·汤普森 Kristin Thompson 着（1992），曾伟祯译，《电影艺术：形式与风格》（*Film Art: An Introduction*），台北：远流出版事业。
5. 顾秋佳（2007），〈试论电影时间的特性〉，《天津市工会管理干部学院学报》，2007年03期，页63-64。
6. 黄怡（2014），〈论古典主义时期的“三一律”〉，《西昌学院学报》，2014年03期，页62-64。
7. 江伟（2018），〈论时间性在电影中的运用〉，《传媒论坛》，2018年08期，页148-149。

8. 江怡平（2004），〈交织与凸显的时间——谈世纪之交内地城市电影中的时间形态〉，《艺术广角》，2004年06期，页13-17。
9. 李森（2011），《小说叙事空间论》，未出版研究生论文，南京大学，南京。
10. 李显杰（2000），《电影叙事学：理论和实例》，北京：中国电影出版社。
11. 【美】路易斯·古奈提 Louis Giannetti 着，焦雄屏译（2005），《认识电影》（*Understanding Movies*），台北：远流出版事业。
12. 聂慧敏（2017），《剧情电影中板块式叙事结构的艺术》，未出版硕士论文，河北大学，河北。
13. 庞洁（2017），〈《摆渡人》：影像艺术与音乐元素的深度交融〉，《电影评介》，2017年03期，页15-17。
14. 【法】热拉尔·热奈特 Gérard Genette 着，王文荣译（1990），《叙事话语、新叙事话语》，北京：中国社会科学出版社。
15. 谢鑫（2018），〈电影《罗曼蒂克消亡史》中的非线性叙事分析〉，《戏剧之家》，2018年36期，页90-91。
16. 徐萌（1992），《电影的时间及其超越》，未出版研究生论文，北京电影学院，北京。

17. 徐增敏（1990），〈论电影的相对性时空〉，《徐州师范学院学报》，1990年01期，页98-103。
18. 【古希腊】亚里士多德 Aristotle 着，陈中梅译注（1996），《诗学》（*Poetics*），北京：商务印书馆。
19. 杨义（1997），《中国叙事学》，北京：人民出版社。
20. 杨世真（2007），《重估线性叙事的价值》，未出版博士论文，浙江大学，浙江。
21. 姚振东（2018），〈谈心理咨询的基本理论研究——以电影《摆渡人》为例〉，《校园心理》，2018年03期，页214-215。
22. 袁玉琴（2001），〈从三维空间到四维复合——论电影时间〉，《文艺理论研究》，2001年04期，页65-74。
23. 张嘉佳（2013），《从你的全世界路过》，长沙：湖南文艺出版社。
24. 张鹏、魏渲（2008），〈非线性叙事的电影时空相对论——《失忆》、《21克》叙事结构比较研究〉，《当代电影》，2008年10期，73-77。
25. 张瑞（2011），〈电影非线性叙事的结构分析〉，《电影文学》，2011年20期，页20-21。

26. 张秀娟（2010），《电影的非线性叙事》，未出版硕士论文，兰州大学，兰州。
27. 张寅德（1989），《叙述学研究》，北京：中国社会科学出版社。
28. 张智佗（2017），《时间在电影叙事结构中的作用》，未出版硕士论文，西安美术学院，西安。