

Diegesis, Narration and Narrative in *Saat Po Long 2* (2015): A Discussion Based on the Narrative Theory of Gérard Genette

Qianlan Zhu

Xiamen University, Xiamen Fujian
Email: 516713468@qq.com

Received: Aug. 12th, 2015; accepted: Sep. 1st, 2015; published: Sep. 4th, 2015

Copyright © 2015 by author and Hans Publishers Inc.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial International License (CC BY-NC).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

Abstract

As a brand-new film created by Hong Kong director Pou-Soi Cheang, *Saat Po Long 2: A Time for Consequences* (2015) was released on June 18, 2015, in both continental China and Hong Kong. Independent of its prequel *Saat Po Long* (2005), this action film reveals some impressive narrative methods during its 120-minutes plot. Based on several literary terms in *Figures III: Discours du récit* (1972) of Gérard Genette, a French literary theorist, this present thesis observes the entire narrative structure of *Saat Po Long 2: A Time for Consequences* by analyzing its narrative time, mode, also its narrative instance, in order to clarify its artistic characteristics in a narrative form.

Keywords

Saat Po Long 2, Gérard Genette, Narrative Time, Narrative Mode, Narrative Instance

《杀破狼II》故事、叙述与叙事——从热奈特《叙事话语》展开的讨论

朱倩兰

厦门大学, 福建 厦门
Email: 516713468@qq.com

收稿日期: 2015年8月12日; 录用日期: 2015年9月1日; 发布日期: 2015年9月4日

摘要

《杀破狼II》(*SPL2: A Time for Consequences*, 2015)是香港导演郑保瑞执导作品,于2015年6月18日两岸三地同步公映。此片相对独立于叶伟信执导的前作《杀破狼I》(*Saat Po Long*, 2005),叙事方法尤富特色。本文以法国文论家热奈特(Gérard Genette)《叙事话语》(*Figures III: Discours du récit*, 1972; 王文融中译本, 1990)一书中界定范畴为基准,以叙事时间、语式、语态等要素为线索,梳理《杀破狼II》叙事结构,试图厘清影片叙事脉络,探问导演独运之匠心。

关键词

杀破狼II, 热奈特, 叙事时间, 叙事语态, 叙事语式

1. 引言

法国学人罗兰·巴特 1966 年曾发表名文《叙事结构分析引论》,提出“叙事可以用口头或书面的有声语言、固定或活动的图像、手势以及所有这一切井然有序的混合体来表现,它存在于……电影(等艺术形式)……之中”([1], p. 2),从而广义地将电影文本列入叙事行列。针对电影这一艺术形式的叙事属性,后世学人如罗伯特·斯科尔斯等同样有所阐发,甚至提出诸如“(未来)叙事艺术的主要推动力很可能会从书本走向电影”([2], p. 294)的前卫论点,为我们下文分析电影叙事要素提供了一种导向。

本文探讨的影片《杀破狼 II》(*SPL2: A Time for Consequences*, 2015)由香港导演郑保瑞执导,于 2015 年 6 月 18 日两岸三地同步公映。此片虽冠以续作之名,实则与叶伟信执导前作《杀破狼 I》(*Saat Po Long*, 2005)并无直接关联。前后两部影片,虽在主演、配乐、主题、氛围等方面存有契合之处,叙事方面则分别独立。下文将以法国文论家热奈特(Gérard Genette)在《叙事话语》(*Figures III: Discours du récit*, 王文融译, 1990)中借用托多罗夫 1966 年“时间、语体、语式”叙事问题三分法提出的三大叙事范畴——时间(*temps*)、语式(*mode*)、语态(*instance*)——作为探讨基准([1], p. 9),试图阐明《杀破狼 II》片中所展现的叙事时间、影片三方叙述主体以及电影信息传达的语式特征。

2. 叙事时间的调度

较之相对松散的传统文学阅读时间,电影艺术的展演时间与接受时间均受一定限制。电影成片画面顺序有其先后,影院放映时长大多固定,观众自发跟随导演镜头捕捉叙事,并无过多自主思考余地。诚如热奈特所言,“规定阅读的‘正常速度’是根本不可能的”([1], p. 53)。与之相反,电影艺术在导演统驭之下,通常呈现出相对“正常”的叙事速度,即稳定的电影叙事时间(*temps du récit*)。

热奈特在《叙事话语》一书中将叙事时间范畴分为三部分:时序(*ordre*)、时距(或时长、时间跨度, *durée*)与频率(*fréquence*)。故事(或纯叙事, *diégèse*)可以呈现为多维、多面、多方视角,而叙事(*récit*)则区别于故事的多元特质,将事件情节依照一定次序重新进行线性排列。叙事时序常常不同于故事发生的先后时序,由此产生了“时间倒错”(*anachronie*),即“故事时序和叙事时序之间各种不协调的形式”([1], p. 14)。此外,故事时距与叙事时长通常并不一致;叙事节奏常根据语境进行调整,有别于原初故事当中长度恒定、节奏单一的事件展演([1], p. 54)。“非等时性”(*anisochronie*)与“时间倒错”两种特质均服务于叙事,赋予叙事以独到的时间艺术效果。

《杀破狼 II》片中叙事采用预叙、倒叙等不同叙事时序,辅以同时多视点叙述与多重线索伏笔,为观众带去别样悬念。本章针对影片叙事时间进行讨论。

2.1. 预叙

预叙(prolepsis)，或称提前、闪前，是将正常故事时间线中相对靠后的事件提到叙事时间线前方，对未来进行预告，让观众首先知道事件后续乃至终局，因而对其后具体展开的事件本体情节发展产生“注定如此”的宿命之感。《杀破狼 II》片中预叙手法前后出现多次，有些以画面剪辑直观展现，有些则以背景配乐进行暗示，或显白、或含蓄，变化多端。

影片开篇即以背景配乐进入预叙：莫扎特《安魂曲》(Requiem)第二乐章第六节《流泪之日》(Lacrimosa dies illa)配合故事主要人物——香港某人体器官倒卖集团头目洪文刚(Hong)及其手下，香港新界西九龙重案组全体警员，泰国北孔普雷监狱典狱长高晋(Ko)——现身而徐徐奏响。冷色调背景中依序出场的一众人均将跟随电影叙事走向各自的终局。人物命运或有先后，乐曲安魂长眠之意则公平一致地笼在所有人头顶。开篇由此定下凝重基调，为众多人物走入死局做出预告。

其后一段叙事聚焦于泰国北孔普雷监狱狱警、单身父亲阿猜(Chai)同他患白血病晚期的小女儿阿莎(Sa)。阿猜从医院资料库偷拍到与女儿骨髓配型相符的香港骨髓捐赠人陈志杰(Kit)资料，他一次次给陈志杰打电话，希望联系到这人救助他女儿。镜头转至志杰放在座椅上震动响铃却无人接听的手机，作为影片关键道具的手机自此进入观众视野。

病床前阿猜一刻不停拨号等待接听，病床上阿莎做了一个梦，梦见近处有一头狼对她低声咆哮。这头梦中的狼作为死亡与危险的隐喻，将在片尾以真实样貌再次出现在阿莎面前。此处狼的出现同属预叙手法，为观众带去沉重压迫感，制造叙事张力(tension)。

随后画面一转，时间线悄然移至四天后，带领尚不知情的观众再度开启预叙：线索道具志杰的蓝色手机仍在响铃，背景一片暗蓝深水。手机向水下深渊沉坠而去，象征着即将落入牢狱的陈志杰。随后画面中出现一辆囚车，车内坐着典狱长高晋，以及躺在地上不省人事的陈志杰。车辆行经泰国曼谷著名的三象神巨像，佐以尖锐乐声，再度散发压迫意味。狱中陈志杰被高晋扣上“因藏毒拘捕，判无期徒刑”的莫须有罪名。志杰不服，挣扎搏斗，隔壁狱警阿猜闻声跑来，一番苦斗后制服了志杰。志杰走投无路，大声喊叫，表露警察身份，狱中却无人听懂他意思。他精疲力竭，毒瘾又发作，恍惚间仿佛回到四天前同自己小叔、西九龙高级督察陈国华(Wah)共处屋檐下的日子。

孔普雷监狱预叙部分至此告一段落，穿插有人物打戏、对白交锋，故事时距(durée)约小半日，叙事时距约五分钟。

此段预叙当中，镜头始终以外部视角窥测陈志杰初入孔普雷的惨淡遭遇，因而可以归于外预叙(prolepsis externe)范畴，主要作用在于提挈逻辑。手机作为线索道具，将阿猜与志杰前后两条情节线串连在一起，打通事件逻辑关系。观众虽处于外部观察者视角，亦能对陈志杰这一人物产生好奇与关切，从而紧随叙事节奏，自然过渡至四天前事件这一段倒叙当中。

2.2. 倒叙

上节预叙过后，屏幕上打出“四天前”字样，点明确切叙事时间。观众对志杰冤罪产生的同情、对前期事件的不解，将在以下开启的双线倒叙(analepsis)中得见分解。

四天前陈志杰从戒毒所回家，家中坐着派他去做卧底的小叔陈国华。小叔因侄儿染上毒瘾痛心疾首，却也知这是任务，无可厚非。

洪文刚在医疗中心接受检查，吐露自己稀有血型、换心配型难寻、片头出现的师爷安叔提议说他亲弟洪文标的血型同他一致，不会排异，劝他采用。洪文刚得此建议，独自静默转身，驻足凝望空旷房间陷入沉思。无声留白画面持续数秒，正如热奈特所言之“停顿”，体现人物精神上的紧张(tension)。洪文

刚凝视的空间仿佛“存在一个未曾泄露的秘密，存在着仍然琢磨不透但一再传递的信息，存在着最终顿悟的朦胧的构想和隐晦的承诺” ([1], p. 64)。这引而未发的张力在下一幕洪文刚同弟弟共进晚餐时得以进一步展露。

洪文刚劝弟弟文标更换人工心脏，将同属稀有血型的原生心脏移植给自己。弟媳知悉此事，决定带弟弟乘船出逃。洪文刚委托志杰卧底的走私集团前往码头劫人。期间志杰联系小叔，警方出动阻止劫匪，并在志杰帮助下成功扣留洪弟文标，志杰卧底身份却因此败露、出逃过程中被洪文刚手下截获并击晕，径直运往泰国北孔普雷监狱，高晋的领地。上节预叙中，高晋曾举着囚徒资料卡对志杰说“你整我生意拍档，我没法不整你”，正是出于志杰阻挠洪文刚换心之故。

小叔在医院遇见来为警方扣押的弟弟献血的洪文刚，探听两兄弟关系，几处疑点均被洪文刚巧妙掩饰过去。两人对话后，小叔接到匿名电话，要求他交出洪弟文标，否则就要结束志杰性命。小叔心中焦急，一时却无计可施。

倒叙至此而终。其中故事时间跨度四日，叙事时距约二十分钟。叙述话语半是志杰狱中毒瘾发作而兴起的回忆，半是洪文刚的换心计划。两方叙述交替出现，我们很容易从中发现内倒叙(analepse interne)的痕迹：叙述主体参与进入事件，叙述声音成为故事内的一部分。

此后影片均以正序叙事，仅在叙述主体、叙述语式等层面进行切换。故事中的人物已无力从故事时间中解脱出来，只能跟随情节走向颠簸前行。对他们各自命运了若指掌的不是人物自身，而是洞观事件整体的元叙述者(méta-narrateur)，以及屏幕外不断汲取事件信息的观众。以下两章将就此进行详述。

3. 叙事语态的安排

热奈特的叙事语态主要分析叙述主体(区别于故事主人公的叙述者, narrateur)与叙述事件层级两方面, 亦将托多罗夫早年提出的叙事语体范畴, 即叙述主体感知故事的方式函括在内。本章将据此探寻片中叙述主体, 考察叙述时间(temps de la narration)的独特呈现。

3.1. 叙述事件层级与元叙述者

热奈特就叙述事件层级区分提出如下定义：“叙事讲述的任何事件都处于一个故事层，下面紧接着产生该叙事的叙述行为所处的故事层” ([1], p. 158)，将故事(事件)层级与叙述(讲述)层级分离。

古典文学叙述者常与所讲述的故事拉开距离，置身于故事之外，指点人物、发表评论，彰显叙述主体地位与正当性。现代叙述趋势则与之相区别：叙述者所处层级(即元故事层, aspect métadiégétique)常与故事层级产生交集。美国作家菲茨杰拉德小说《了不起的盖茨比》(the Great Gatsby)即开此先河：元叙述者参与事件当中，面向故事人物，又相对超脱其外，面向观众读者；其叙述口吻既贴合故事人物，又不乏客观评议的色彩。

我们很难《杀破狼 II》中找到这样一位置身故事之外的元叙述者。虽说影片临近尾声时分，移植骨髓成功的十六岁阿莎回顾往事，想起父亲阿猜对自己的教诲“(人生在世)要直面恐惧，并心怀希望”，颇为符合叙述者与事件人物合而为一、叙述贴近事件又高于事件的元叙述论点。然而整部影片并非始终以阿莎视角聚焦叙事，阿莎这一人物所参与的事件仅占影片全部事件的较小部分。据此，我们不免质疑阿莎作为元叙述者的正当性。

同前所述，影片叙述视点始终在参与事件的几位主要人物(洪文刚、阿猜、陈志杰)之间变易，他们不知彼此命运走向，叙述话语主要聚焦于个体人物经历，即故事内部，而非面对全体观众。我们更倾向于将元叙述者这一全知角色归于本片编剧黄英、梁礼彦，或掌有摄影镜头调度权与影片叙事决定权的导演郑保瑞本人，而非故事中某个关键人物。镜头之下，冷色调为主，暖色调点染其中，凸显叙述的客观性；

同时又以全知视角俯瞰事件，拉伸叙事距离，渲染凝重肃穆的宿命主题氛围。很难想象参与进入故事层面的单一叙述主体能够操纵叙事全局到如此程度。若非导演或元叙述者调控统合，上述主题式的影片风格势必难以达成。

3.2. 叙述时间类型：同时叙述

承前所述，故事进展近半时，洪文刚前往警方扣押洪文标的医院，要挟小叔陈国华，要求交出弟弟，否则就要结束志杰性命。小叔与志杰分别在港、泰两地开展援救与自救，两方事件借助剪辑得以在同一块屏幕上交错呈现。以下采用并列时间线展示香港泰国行动之同步性(香港泰国相差一时区，因此时刻相差一小时的行动实为同时发生)：

泰国时间 01:13, GMT+7 志杰在监狱自残，趁狱警入内阻止逃出囚室；医院里小叔开枪。

香港时间 02:22, GMT+8 小叔劫持洪文标上车。

泰国时间 01:23, GMT+7 志杰打破孔普雷监控室应急总开关，打开所有牢房门锁。

香港时间 02:30, GMT+8 洪文刚与小叔通话，再度要求交出洪弟文标，以换志杰性命，小叔不退让。

此后长镜头展示监狱集体暴动。志杰拨通小叔手机，小叔查获志杰在泰国的坐标。

泰国时间 19:37, GMT+7 小叔贿赂狱警，潜入孔普雷监狱。

香港时间 21:00, GMT+8 洪文刚贴身打手冚仔尾随西九龙重案组前往弟弟被暂时安置的医馆。

香港时间 21:25, GMT+8 冚仔干掉所有警察，劫走洪文标；小叔和志杰狱中相见，不料被高晋发现。

——参考 DOUWAAH 整理时间线[3]

此段故事情节与电影叙事同步展开，叙述视点在香港与泰国两方人物之间双向转移，而元叙述者则将两处叙述合而为一，错中有序。由于元叙述者并不介入，两边事件状似客观呈现，然则画面中连续嵌入事件发生时刻，提醒观众当前的叙述是为达致预期艺术效果而有意造成，一切出自元叙述者的精心安排。况且这段时间线中还穿插一段长达 4 分 30 秒的长镜头，运镜连贯、配乐激荡，展现孔普雷混乱群像。元叙述者并未打破第四面墙现身说法，他的踪迹却无处不在。

港、泰两线并行，采用“同时叙述”手法：故事、叙事彼此契合，叙事时距恰等同于故事时距。与文学中常见的“无时间、无时距”、“挣脱时间束缚”([1], p. 154)的叙述手法不同，“同时叙述”刻意凸显时间维度，提请观众注意事件发展的即时性及其紧凑程度，更凸显出事件本身的内在张力。

4. 叙事语式的勾绘

语式范畴，即叙述者选择使用的话语类型，或叙述表现、展演呈现的形式与程度([1], p. 10)。热奈特引述利特雷针对“语式”(instance)一词阐发的语法含义，称其为“程度不同地肯定有关事物，表现……人们观察存在或行动之不同角度的各种动词形式”([1], p. 107)。概言之，叙事语式涉及叙事角度(声音、视野)与信息传达程度(信息量)。本章据此集中讨论叙述中的复调声部，简析观众接受影片信息的渐进过程。

4.1. 声音与复调

热奈特对传统人称划分(第一人称观察者、第一人称主人公、第三人称全知视角、第三人称有限视角等)提出质疑，认为传统分类法不能厘清故事层中各个声部的叙述者声音。譬如所有叙述者都能说“我如何如何”，容易出现叙述声音来源不确的状况。现当代侦探小说中常见的“叙述诡计”即借助此类手法得以实现。

热奈特提议使用“同故事”与“异故事”两种分类来取代传统叙述基于人称划分的方式范畴，将嵌入故事情节的“故事内”(intradiégétique)声音与跳出故事的“故事外”(extradiégétique)声音加以区分，范畴界定更为明确，子类目无交集，不致混淆([1], p. 171-172) ([2], p. 333-334)。

同前所述，《杀破狼 II》除片尾十六岁的阿莎一段往事回溯之外，影片叙述声音始终嵌于事件当中。洪文刚、阿猜、志杰三人作为关键人物，分别引出各自亲历目睹的一系列事件，依循情节发展，三人视点时有交集。

其中洪文刚偏重陈述自身病情，讲述过去种种际遇，包括早年对高晋的救助，同时也与其他人物多有交流互动，衬出自身作为“故事内”叙述主体的话语正当性。阿猜见证孔普雷典狱长高晋种种行径，自始至终为救女儿性命奔波不已。陈志杰以毒瘾卧底身份亮相，与小叔常有来往，同时因缘巧合，受到获知他港警身份的阿猜照顾乃至搏命相助。片尾阿猜为救志杰而背叛高晋，几乎丧命。志杰随后只身前往洪文刚预备换心手术的康莲(Lotus)医疗中心，挟持洪文刚，以换回落入高晋手中的阿猜性命。主要人物尽数聚于康莲中心，开始最后一遭殊死搏斗。至此三线合为一股，三声部重奏交响，呈现复调式的丰饶景观。而自始至终从“故事外”注视着一切情节发展的，除了元叙述者本人，便是屏幕外的诸位观众。“故事外”无人发声，却是将“故事内”各声部聚拢一处的关键所在，“大音希声”，或能形容这种境况。

4.2. 视点聚焦与观众信息接收

承前所述，片中三位关键线索人物，即三位“故事内”叙述主体，其聚焦视点相对外向(指向自身之外)，均局限于人物自身所知范畴，大体符合热内特对内聚焦(focalisation interne)所作定义。然三人内里心绪不时经由面部特写画面，以表情神色、语气语调等言语或非言语形式予以展露。如志杰暴动后重新被捕、见小叔被高晋残忍对待后满眼绝望；再如洪文刚前期数次劫持弟弟不成，愤恨恼怒，击打玻璃壁墙；又如阿猜无力救幼女摆脱恶疾，面上常常显出悲观颓丧。这类特写镜头从外部勾勒人物，有益于观众走近人物内心，但都或多或少偏离了严格独立的“内聚焦”范畴。我们认为，应将其划为“不定式内聚焦”范畴，即叙述视点在几位人物之间不断更变，呈现的信息限于人物所知所感，但并不拘泥于单一人物。

另一方面，影片全部镜头始终由导演操控，元叙述者采用外聚焦视点(focalisation externe)俯瞰一切，无所不知，无形间过滤信息，将安排好的内容依序呈现在观众眼前。此时电影艺术的摹仿属性(mimesis)盖过其纯叙事属性(diégèse)，信息供应渐趋丰富，叙述主体介入极少([1], p. 111)。观众若留心注意，仍能察觉镜头的存在，反之则很容易沉浸于电影视听整体当中，追随元叙述者意图，亦步亦趋。

随着情节发展、叙事推进，观众渐渐掌握比故事中任一人物都要更多的信息量，并即时自行统合，从中窥见人物内心，乃至关联自身，联想内省，明心见性([1], p. 185)。及至影片结束，观众的认知已无限趋近于元叙述者有意提供的信息全貌。当然，电影公映的部分只是导演整合确定的一种版本，更有花絮与删减片段隐于台后幕下。正如小说等文学作品中，故事人物不等同于叙述者，更不等同于小说家，电影观众在信息认知层面将永远逊于信息提供者，某些时刻或可趋近元叙述者，更多时候可以超越单一人物的知觉所知、直觉所感。此外，观众认知通常基于观影前经验(早先积累的世界知识)而进一步生发，观影时的不同语境——譬如独自观看、集体观看、心绪不平地看、心情平静地看——均会影响观众信息接收、认知生成的速度、程度与精确度。

5. 结语

前文以热奈特《叙事话语》著作一系列维度为基准，依次梳理《杀破狼 II》片中时间、语态、句式等叙事要素，借以讨论故事、叙述、叙事三者相互呼应又彼此有别的结构关系，考察影片叙事属性及其信息分布特征，阐述导演作为元叙述者的信息统领身份。

影片灵活调配叙事时间，采用多种时序时距与线索伏笔，三方叙述主体不定式变换内聚焦视点。又以导演这位潜形无声的元叙事者掌控全局，统领叙事逻辑、整合多重叙述声音。最终呈现在观众面前的成片，即符合导演创作意图的信息综合体。观众借由电影叙事汲取信息生成认知，亦能悟得影片故事、叙述与叙事趣味所在。

“对我们而言，故事和叙述只通过叙事存在。反之亦然，叙事、叙述话语之所以成其为叙事、叙述话语，是因为它讲述故事，不然就没有叙述性，还因为有人把它讲了出来，不然它……就不是话语([1], p. 9)。”故事、叙述、叙事三者关联，热奈特始终予以殷勤观照。本文相关讨论虽不免粗浅，仍期冀不违先学探索初衷。不足之处，祈请指正。

参考文献 (References)

- [1] 热拉尔·热奈特 (1990) 叙事话语, 新叙事话语. 王文融, 译. 中国社会科学出版社, 北京.
- [2] 罗伯特·斯科尔斯, 詹姆斯·费伦, 罗伯特·凯洛格 (2015) 叙事的本质. 南京大学出版社, 南京.
- [3] DOUHUAWW (2015) 杀破狼 II 时间线. <http://weibo.com/1764847040/CpCfbgd3U>