

# 长镜头中的时间再现与救赎叙事 ——以《路边野餐》荡麦段落为中心

骆卫涵 赵欢

(浙江越秀外国语学院, 浙江绍兴, 312000)

**版权说明:** 本文是根据知识共享署名 - 非商业性使用 4.0 国际许可协议进行发布的开放获取文章。允许以任何方式分享与复制, 只需要注明原作者和文章来源, 并禁止将其用于商业目的。

**摘要:** 毕赣电影《路边野餐》中约 42 分钟的荡麦长镜头, 常被视为华语艺术电影长镜头美学的重要实践。本文以安德烈·巴赞的存在论现实主义和时间现实主义为理论基础, 结合电影时间、电影框架与蒙太奇理论, 对该段落进行场景文本分析。文章将电影时间区分为框架外时间与框架内时间, 并进一步以“戏剧过去—戏剧现在—戏剧未来”为分析维度, 考察演员调度、摄影机运动、空间转换、声音和物件意象如何在连续镜头内共同组织时间。研究认为, 荡麦长镜头并非单纯的技术展示: 它一方面以未被剪辑打断的持续性建构梦境的现实感, 另一方面借由人物、声画和空间的复调关系, 使陈升的记忆、当下行动与对未来的预感叠置于同一观看过程。由此, 长镜头成为连接现实叙事与幻境叙事的枢纽, 也将个体的遗憾、告别与自我和解转化为可感知的时间经验。

**关键词:** 《路边野餐》; 长镜头; 电影时间; 框架; 巴赞

**DOI:** <https://doi.org/10.62177/fapad.v2i5.1625>

## 一、引言

“在长时间持续不间断的镜头下, 电影呈现的时空更加持续, 更加完整, 也更接近真实世界”<sup>[1]</sup>《路边野餐》以非线性叙事、诗性语言和贵州地域空间构成其独特的影像气质。其中, 位于影片中段、时长约 42 分钟的荡麦段落, 以连续移动的一镜到底穿过街巷、渡口、室内与露天空间, 是全片最具辨识度的视听段落。既有接受常将其作为高难度调度和长镜头技术的证明, 但若仅以“完成一次超长拍摄”理解该段落, 便难以解释其何以成为陈升心理变化与影片主题转折的核心。本文关注的问题是: 长镜头如何在没有常规剪辑转换的条件下, 组织不同层次的电影时间, 并使人物的遗憾与救赎获得叙事上的可见形式?

**作者简介:** 骆卫涵 (2006-), 男, 研究方向: 摄影理论与实践, E-mail: 3531738178@qq.com; 赵欢 (1989-), 女, 讲师, 研究方向: 艺术教育、影像传播, E-mail: 522614238@qq.com。

**基金项目:** 无。

为回答这一问题,本文不把荡麦理解为脱离叙事的奇观场面,而将其置于影片前后结构中考察。长镜头之前,陈升经历妻子离世、母亲去世、与侄子卫卫分离等创伤,现实段落多以碎片化的时空关系呈现人物无法安放记忆。长镜头之后,他从旅途与梦境般的经验中返回现实,影片节奏趋于舒缓,人物也逐渐放弃对不可逆过去的执拗。因此,荡麦段落既承接现实中的缺失,又提供一次并不真实却足以改变主体感受的补偿性经验。

## 二、存在论现实主义与框架内时间的三重划分

“摄影影像的本质在于其客观性……它使时间免于腐朽,保存了被摄物的时间延续。”巴赞的电影现实主义理论强调,电影影像的价值不只在于制造意义,更在于保存现实的时空连续性。<sup>[2]</sup>相较于通过镜头切分和重组来引导理解的蒙太奇,长镜头、景深与场面调度能够让事件在相对完整的持续过程中展开,保留观看者自行观察和判断的余地。本文并不把巴赞理论机械地等同于“长镜头必然真实”,而是借其说明:连续拍摄所形成的时间延宕,能够使观众感到影像时间正在与自身的观看时间共同流动。这也证实了巴迪欧所言“电影的独特之处还是在于让人看到时间”。<sup>[3]</sup>

在《路边野餐》中,这种连续性尤其重要。荡麦本是一个介于现实与梦境之间的“不存在之地”,但镜头持续行进、人物动作连续发生、环境声不断延续,又使这个不稳定的空间具有切身可感的现实质地。换言之,影片不是通过剪辑说明梦境如何发生,而是让观众在近乎实时的观看中进入梦境。长镜头由此构成一种“时间现实主义”:它不保证故事世界的客观真实性,却使主观幻境具有经验上的可信度。

“安德烈·巴赞的电影时间理论以现实主义美学为依托,以主体的防腐渴望及客观的摄影机制为理论出发点,包含“主体”和“客观时间”的分析视角,表现为电影时间的镜头语言、存在形式和主体体验三种理论维度……”<sup>[4]</sup>。因此,电影时间可初步区分为框架外时间与框架内时间。前者包括影片的放映持续与观众的体验时间;后者则是被影像、声音和叙事组织起来的戏剧时间。本文沿用并调整电影时间研究中的这一思路,进一步将荡麦段落的框架内时间划分为三类:戏剧过去,指由照片、人物相似性、记忆性话语等召回的既往经验;戏剧现在,指人物当下的行动、移动、对话与环境声所构成的进行时;戏剧未来,指愿望、离别、预示性话语及人物命运所开启的尚未到来之时间。

这三个层次并非按先后顺序依次出现,而是在长镜头的移动过程中相互叠置。由此,本文的分析重点不在于为每个画面确定唯一的时间归属,而在于辨析摄影机、人物、空间、物件与声音如何成为不同时间的触发装置。与蒙太奇通过镜头并置压缩、跳跃时间不同,荡麦段落尝试在同一持续的框架中保留时间之间的缝隙,使过去、现在和未来处于可被同时感知的关系中。

## 三、荡麦长镜头的时间组织

### (一) 连续空间与戏剧现在:行走中的现实感

荡麦段落以陈升抵达小镇后的行走为基本动力。摄影机并不急于将人物导向明确的戏剧冲突,而是随着他进入街巷、室内、渡口和露天空间,允许偶发的交谈、等待、乘车和停留占据时长。人物动作与镜头移动形成相互牵引的关系:陈升走到哪里,观众的视线便被带到哪里;新的空间不是被剪辑突然置换,而是从既有空间中逐渐显现。

这种空间连续性构成戏剧现在的基础。演员的步行、停顿、转身和对话,环境中的人声、车声、水声与风声,都提示事件正在发生。长镜头没有将日常动作压缩为叙事信息,而让其保持必要的持续,因此观众获得与人物近似的时间感。需要指出的是,影片中的时间并不等同于钟表时间:镜头虽以连续拍摄维持“现在”的稳定,却也在人物相遇和空间转换中不断松动现实的因果秩序,为其他时间层的介入留

出位置。

## （二）替身、照片与戏剧过去：记忆的视觉化

“影像还可以将镜头对准主体过去意识的对象，采取一个新的视点来表现滞留的变异，这一新的视点蕴含着电影作者的意图，是作者为主体赋予的意志。”<sup>[5]</sup>洋洋与陈升亡妻张夕之间的外貌关联，以及卫卫以少年形态出现的设置，使荡麦并非单纯的陌生小镇。它首先是一处由记忆渗透的空间。陈升面对洋洋时的照料、梳头、交谈和歌唱，并不是对现实关系的简单复制，而是过去情感借由“相似者”重新得到表达的机会。尤其在露天舞台演唱《小茉莉》的段落中，歌声、面容与告别话语共同将缺席的妻子带入当下。

此处的戏剧过去并不依赖传统闪回。影片没有切回陈升与张夕共同生活的历史画面，而是让过去以残片形式附着在当下的人物、动作和情感反应之中。这样的处理避免了回忆段落与现实段落之间的明确边界：过去不是被完整复原的事实，而是一个持续影响主体感受的在场痕迹。照片及其他带有生活痕迹的物件也发挥类似作用，它们把不可回返的时间转化为可被凝视的视觉表面。

## （三）离别、愿望与戏剧未来：未完成的开放性

长镜头中的人物并非只沉入旧日记忆，而是“使摄影的客观性在时间方面更臻完善”<sup>[6]</sup>。洋洋对远方、成长和未来生活的想象，陈升与卫卫之间未能真正弥合的关系，以及旅人上船、人物不断离开与再相遇的动作，均在镜头内部打开未来维度。未来在此并非能够被确证的结果，而是以愿望、选择和离别的形式出现。它使荡麦段落不止于回到过去，更指向陈升离开幻境之后必须面对的现实。

因此，戏剧未来具有预示性而非预言性。陈升在荡麦获得的不是改变既成事实的能力，而是重新理解自己与过去关系的可能。镜头持续向前，人物却无法回到刚刚经过的地点；这一不可逆的移动，正与影片关于时间流逝的主题形成形式上的呼应。幻境提供了短暂的停驻和补偿，却从未取消告别的必然性。

## （四）三种时间的同框：从叙事转折到情感救赎

在荡麦段落中，过去、现在与未来并不是彼此分离的三段叙事。陈升当下的行动构成现在；洋洋、卫卫以及带有生活痕迹的物件召回过去；不断发生的离别与愿望又指向未来。毕赣在影片伊始打出了《金刚经》里的三句话，“过去心不可得，现在心不可得，未来心不可得。”长镜头的价值正在于，它让这些时间在同一持续过程中彼此渗透：观众不必先看完回忆、再接受现实、最后等待预示，而是在跟随人物行进时同时感受记忆的牵引、当下的温度与未来的不确定。长镜头可以被理解为镜头内部时间与空间的“绵延”。<sup>[7]</sup>这也解释了长镜头在影片整体结构中的枢纽作用。前半部的碎片化现实强调创伤经验的断裂，后半部回归现实后的舒缓节奏则显示人物态度的改变；荡麦段落则以连续镜头暂时缝合这种断裂。它没有消除失去，也没有给人物一个圆满的现实结局，而是使陈升能够在幻境中完成对爱、亲情与自我的再一次回应。救赎由此不是“挽回过去”，而是承认过去不可挽回之后的情感松动。

## 四、结论

本文以巴赞现实主义与电影时间理论为基础，对《路边野餐》荡麦长镜头进行了文本分析。研究表明，该段落的意义不能归结为超长一镜到底的技术难度。通过连续的空间移动、演员调度和环境声，影片建立了稳定的戏剧现在；通过人物相似性、歌声和物件意象，过去以记忆痕迹的形式介入；通过离别、愿望和不可逆的镜头运动，未来则以开放而不确定的方式被提示。三种时间在同一框架内交叠，使梦境空间同时具有现实感与虚幻感。

从叙事层面看，长镜头承担了现实创伤与人物释然之间的过渡功能；从美学层面看，它以持续性替代快速剪辑，以场面调度替代因果解释，将“时间不可逆”这一抽象主题转化为观众能够在观看中体验的

节奏。由此,《路边野餐》的荡麦段落提示我们:长镜头并非天然高于或反对蒙太奇的形式,而是一种特别适合表现时间延宕、记忆回返与情感和解的电影风格工具。后续研究还可结合镜头分段、声音轨分析和观众接受研究,进一步检验不同观众如何感知该段落中的时间层次。

## 利益冲突

作者声明,在发表本文方面不存在任何利益冲突。

## 参考文献

- [1] 秦国防.从长镜头理论看超长镜头的发展及实践[J].电影文学,2024,(21):65-68.
- [2] 巴赞.电影是什么?[M].崔君衍,译.北京:中国电影出版社,1987.
- [3][法]阿兰·巴迪欧.论电影[M].李洋,许珍,译.上海:华东师范大学出版社,2019:300.
- [4] 梁晓静.安德烈·巴赞的电影时间理论研究[D].河北大学,2023.DOI:10.27103/d.cnki.ghebu.2023.000489.
- [5] 谢诗思.电影绵延:观众注意对电影时间的知觉建构[J].上海大学学报(社会科学版),2024,41(2):40-52.
- [6] 杨远樱主编.电影理论读本[M].北京:北京联合出版公司,2017:189
- [7] 赵榕.毕赣电影中的时间观念探析[J].文学艺术周刊,2025,(17):28-30.