

叙述者是可选的吗？

申丹

摘要：小说叙事研究界存在一个共识：无论是第一人称还是第三人称叙述，小说文本中都有一个由作者创造出来的虚构叙述者。针对这种“泛叙述者理论”，有些学者提出了与之相异的“叙述者可选理论”，即作者可以选择是否构建叙述者，而只有在作者有意构建一个人物叙述者的情况下，才能谈论独立于作者的叙述者。这派学者的考量范围从小说拓展到了日常交流、电影、连环漫画等，这种宽阔的视野值得称道，但在其观点中也出现了各种偏误。如果我们将小说与其他交流渠道进行对比分析，尤为关注小说的书面虚构叙事规约与其他种类叙事规约的本质差异，就不但可以纠正“叙述者可选理论”的相关偏误，而且可以更好地揭示小说叙事交流的特殊性，以及小说叙事规约的可变性，也可以更好地说明不同交流渠道和不同媒介的不同叙事特点和受众的不同直觉感受，从而丰富和加深对叙事交流多样性的认识。

关键词：叙述者可选理论；泛叙述者理论；叙事规约；不同交流渠道；不同媒介

中图分类号：I044 **文献标识码：**A **文章编号：**1672-0962(2025)03-0022-13

2021年，美国内布拉斯加大学出版社在“叙事前沿”丛书中，推出了国际叙事研究协会前任主席西尔维·佩特伦(Silvie Patron)主编的《叙述者可选理论》(*Optional-Narrator Theory*)，其目的是挑战叙事学界针对小说的一个共识性理论——“泛叙述者理论”(pan-narrator theory)，即无论是小说的第一还是第三人称叙述，都有一个作者创造出来的虚构叙述者(Patron, 2021: 1-2)。布赖恩·博伊德(Brian Boyd)(2017: 285)进行了这样的描述：“现代文学研究倾向于坚信所有叙事作品都必须有一个不同于作者的叙述者，并将之视为叙事批评走向成熟的一个标志。”^①然而，这一信念遇到了包括本文集撰稿者在内的一些学者的挑战。针对“泛叙述者理论”，他们提出了“叙述者可选理论”，认为作者可以选择是否创造叙述者，而只有在作者有意构建出一个人物叙述者的情况下——即采用第一人称

作者简介：申丹，北京大学外国语学院一级教授，博雅讲席教授，研究方向为叙事学、文体学、翻译学。

引用格式：申丹. 2025. 叙述者是可选的吗? [J]. 广东外语外贸大学学报(3): 22-34.

叙述者是可选的吗？

叙述的作品中，才能谈论独立于作者的叙述者。在这派学者看来，在采用第三人称叙述的小说中，作者本人就是讲故事的人，并不存在作者创造出来的虚构叙述者。这派学者的探讨对象不局限于小说，也拓展到了日常交流、电影、连环漫画，以及《圣经》和小说诞生之前的文学叙事作品等。

“叙述者可选理论”以开阔的视野，对叙事现象进行了启发性思考，从而激发读者的批判性思维。然而，这派学者在探讨中也出现了各种偏误。分析这一理论之长短，探究该理论的合理和不合理之处，对于叙事理论的发展不无裨益。

从日常交流角度提出的挑战

从日常交流角度挑战“泛叙述者理论”的代表是博伊德(2021)。其针对第三人称小说举了一个日常交流的例子：假如他以这样的开头编造一个叙事笑话：“一位牧师、一位拉比和一位伊玛目走进了一家酒吧……”，那么，无论是直接向听众讲述还是将笑话发布在纸上或屏幕上供以后的读者阅读，他都无须把笑话交给一个“叙述者”，因为他自己的口头或笔头表达本身就是叙述行为——他本人就是叙述者。对于讲故事而言，仅仅需要“作者、故事、听众”。也就是说，小说的作者就是“讲故事的人”(Boyd, 2021: 53; Andersson, 2021: 152)，就是“真实的叙述者”(Patron, 2021: 11)，除非作者另外创造出一个人物(第一人称叙述者)来讲故事。

然而，小说的虚构性交流不同于日常交流。在日常交流中，无论口头还是笔头，一个人在用第三人称讲笑话或者讲述、评论另一人的经历时，都是其本人在讲述和发表自己的评论。但小说的第三人称叙述则与此不同。我们不妨看看威廉·萨克雷(William Thackeray)《名利场》(*Vanity Fair*)中的一个片段：

哦，这些女人很少行使她们〈诱惑男人〉的权力，这是多么幸运啊！如果她们这么做，我们无法抗拒。只要她们表现出一点点倾向，男人们就会立刻下跪：不管老还是丑，都一样。我认为这是绝对的事实。(Thackeray, 2011: 33-34)

《名利场》是第三人称叙述，叙述者处于故事世界之外。作者萨克雷显然不是会给任何女人下跪的人，也不认为所有男人都会拜倒在任何女人的石榴裙下，也就是说，做出上述评论的第三人称叙述者是独立于萨克雷的存在。我们不妨看看《叙事学手册》(*Handbook of Narratology*)中，对“叙述者”的界定：

从字面意义上讲，“叙述者”一词指的是文本内部(文本编码)最高级别的语言位置，当前叙述话语整体源于此……叙述者一词随后被用来指代假定的文本投射的这一位置的占有者、当前话语的假设生产者^②，为热奈特的问题“谁在说话？”提供了答案。叙述者是一个严格的文本类别，应该与作者(当然是实际的人)明确区分。(Margolin, 2014: 646)

在阅读《名利场》时，我们会把第三人称叙述者仅仅视为文本中的虚构人物，正如在阅读第一人称小说[譬如查尔斯·狄更斯(Charles Dickens)的《远大前程》(*Great Expectations*)]时，我们知道叙述者(皮普)并非实际的人，而是作者虚构出来的。当我们看到《名利场》中的上引叙述评论时，我们不会认为萨克雷本人品味低下和缺乏意志力，而只会认为他通过第三人称叙述者的不可靠叙述，来加强对无法抵抗任何女人诱惑的那些男人的反讽。

与此相对照，在日常交流中，倘若我们听到一个人发表同样的评论(“如果她们这么做，我们无法抗拒……”)，我们会认为这就是他本人的想法，是他本人意志脆弱所致。这就是日常交流跟文学交流的区别。在日常交流中，即便一个人讲述自己编造的故事，在发表叙述评论时，表达的也只能是自己的想法，因为其本人就是叙述者。而在文学交流中，根据虚构叙事规约，第三人称叙述者是作者创造出来的独立存在，所以萨克雷可以放心大胆地让笔下的第三人称叙述者发表任何俗不可耐的评论，而读者不会将这些评论与萨克雷本人的品质相关联。^③

在西方现代小说理论的影响下，现当代的第三人称叙述者大多是隐身的，基本上不发表评论，或者即便发表评论，也往往是为作者代言。然而，这并未改变虚构叙事规约赋予第三人称叙述者独立存在的地位。也正因为如此，即便第三人称叙述者通常来讲是可靠的，也有一些学者致力于研究第三人称叙述者的不可靠性，聚焦于叙述者与作者之间究竟是否存在距离。如果推断出两者一致，那就会认为叙述者是可靠的；而如果推断出两者不一致，那就会认为叙述者是不可靠的(Cohn, 2000; Behrebdt & Hansen, 2011; Álvarez-Amorós, 2021)。

日常交流与文学叙事交流的本质区别还可以通过第一人称叙述来观察。我们不妨看看丹尼尔·笛福(Daniel Defoe)笔下的《摩尔·弗兰德斯》(*Moll Flanders*)。在这部回忆录式的小说中，作为第一人称叙述者的主人公摩尔·弗兰德斯出生在纽盖特监狱，曾有长达12年的妓女生涯，后来又成了一名盗窃惯犯，而作者笛福则是出生于商人家庭的男性。无论是性别还是生活经历，两者都截然不同。在日常交流中，如果有人对着听众讲述“我的真实姓名在纽盖特监狱和老贝利的记录或登记册中广为人知，而且那里仍记录着一些与我的具体行为有关的重要事项”(《摩尔·弗兰德斯》的开篇句)，听众会认为其在讲述自己的故事，而倘若知道讲述者不是弗兰德斯，且并无她那样的身份和经历，就会认为讲述者在撒谎，这就是因为在日常交流中，讲述者就是叙述者，不存在独立于讲述者的第一人称叙述者。而在文学叙事中，作者只是作品的写作者，叙述者则是独立于作者的存在，因此笛福可以在《摩尔·弗兰德斯》中，采用第一人称“我”来叙述，而读者不会将这个“我”看成笛福本人，也不会认为笛福在撒谎。在日常交流中，如果讲述者要讲述他人经历，就只能采用第三人称，譬如“她的真实姓名……”。

我们不妨比较一下早期英国小说和中国古代小说。在早期英国小说中，不仅出现了《摩尔·弗兰德斯》这样作者与叙述者迥然相异的自传体叙述，而且也出现了

叙述者是可选的吗？

书信体小说和元小说(虚构出来的作者)的第一人称叙述形式。而中国古代小说基本上全是第三人称叙述,一个至关重要的原因在于中国古代小说是由说书人话本发展而来的,与口头叙述传统密切关联。所有的话本讲述的都是别人的故事,因此说书人面对听众讲故事,只能用第三人称。假设采用第一人称,就只能讲述——听众也只会认为其在讲述——自己的亲身经历或者自己的见闻,而不能讲述别人的故事。诚然,在采用第三人称讲故事时,说书人为了增强故事的生动性和感染力,有时会假装自己亲临其境在观察,但听众知道这只是一种扮演而已。也就是说,只要说书人采用“我”“吾”等第一人称代词,那就只能指涉其本人,而在小说中,“我”指涉的则是独立于作者的叙述者。

由于没有意识到日常交流和文学交流的区别,博伊德(2021: 54)说:“当某人用言语提出论点时,是否必须有另外一个独立的辩论者来提出该论点,而且这位辩论者可能是在与不同于实际听众的受话者进行交流?”答案显然是否定的。在日常交流中,当某人说:“我认为……”,这个“我”就只能是其本人,言语表达的就是他自己的观点,他的交流对象就是其实际受话者。然而,在小说中则不然。譬如,在约瑟夫·康拉德(Joseph Conrad)的《黑暗之心》(*Heart of Darkness*)中,倘若第一人称叙述者马洛对他船上的听众说:“我认为……”,那么,我们就需要区分作者康拉德(写下“我认为……”的人)、叙述者马洛(说出“我认为……”的人)、正在船上听马洛讲故事的人、康拉德小说的读者(后面两者不可等同)。

可以说,无论是在日常交流还是小说虚构交流中,叙述者都是“不可选”的,但“不可选”的含义却迥然相异。就日常交流(以及口头虚构叙事交流)而言,发话者(讲故事的人)就是叙述者,因此不可选择构建一个独立于发话者的叙述者。与此相比,在小说中,作者是创作作品的人(作品外的发话者),叙述者则是作者创作出来的讲故事的人(作品内的发话者)。无论是第一人称还是第三人称叙述,无论叙述者是否可靠,叙述者通常都是独立于作者的存在,这是由迄今为止的小说叙事规约决定的,也不是作者选择的(见下一节的进一步探讨)。

博伊德在《叙述者可选理论》中撰写的文章题为《隐含作者和强加的叙述者——或者真实作者?》(“Implied Authors and Imposed Narrators – or Actual Authors?”),该文挑战“泛叙述者理论”时,也将矛头对准了韦恩·布思(Wayne Booth)在《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*)中提出的“隐含作者”这一概念。虽然对“隐含作者”的质疑在秉持“叙述者可选理论”的学者中有一定的代表性(Pieper, 2021: 72),但博伊德的看法也有其特点。他写道:

为什么有人认为是有必要提出隐含作者,使其与真实作者严格区分,并提出强加的叙述者(imposed narrator)使其与真实作者或隐含作者严格区分?答案部分在于,首先,我们难以了解作者的整个生活或者作者意图的复杂性……我们可能总是会发现我们认为自己熟知的人意想不到的一面,但这并不要求

我们将他们视为“隐含朋友”……其次，提出隐含作者和强加的叙述者的部分目的是为了处理一些问题，诸如作者的反讽、作者在不同小说中的不同讲故事的角色，或作者在讲述虚构故事时的主张与所主张的事物的虚构性之间的所谓矛盾。(Boyd, 2021: 55)

布思在形式主义的高峰期，为了探讨修辞交流所必须关注的作者，而提出了“隐含作者”，并通过比喻的方式，将其伪装成一个基于文本的概念，让人误以为“真实作者”在写作时创造出了文本中的“隐含作者”。而实际上，所谓“真实作者”与“隐含作者”的区分，就是日常生活中的作者与处于某一作品创作过程中的作者的区分。布思(1961, 2005)指出，小说家在创作一个作品时，会以特定的立场和方式进行写作，并将之喻为“戴上了面具”，进行“角色扮演”，以“第二自我”的面目出现。这既不同于作者在日常生活中的面目(真实作者)，也不同于此人在创作其他作品时的面目(其他作品的隐含作者)。读者在一个作品中推导出来的作者形象，就是这个作品创作过程中的形象，因为依据的是作者在这一过程中做出的文本选择——这些选择“隐含”了这一作者形象。对此，笔者已另文详述(Shen, 2011; 申丹, 2019)，在此不赘。值得注意的是，虽然很多西方学者误以为“隐含作者”是“真实作者”在写作时创造出来的，但博伊德认为之所以会提出“隐含作者”，首先是因为读者不可能很好地了解作者本人。这其实与“隐含作者”并不相关，因此博伊德随后的论证：在日常生活中，不会因为不了解自己的朋友，就称之为“隐含朋友”，也是离题之说。

至于博伊德指出的另外三个原因，如果涉及的是隐含作者与不可靠叙述者的关系，那就是相关的：布思提出“隐含作者”的目的之一是为了将作者与叙述者相区分，这样就可以分析隐含作者对不可靠叙述者进行的各种反讽。可是，如果将作者与叙述者相区分，就不会提到“作者在不同小说中的不同讲故事的角色”，也不会提及“作者在讲述”，因为创作作品的是隐含作者，而讲故事的则是叙述者。从博伊德的论证来看，他完全没有抓住作者与叙述者的关系：

我们阐释语言是为了在上下文中理解它，根据的是语言在上下文中的相关性。如果上下文暗示了反讽、对某种态度或另一个人的戏谑模仿、虚构、隐喻，或者以其他方式暗示了字面意思之外的某种东西，我们会很善于推断说话者或作者的语言在上下文中的这些含义。熟练，但不完美：当然，沟通不畅是常有的事。但这并不是设立一个单独的呈现者(叙述者)的理由，因为作者在确定这些语言选择时实际上已经将它们呈现出来，并不需要由另一个呈现者来呈现。(Boyd, 2021: 56)

博伊德此处的论证显然跑题了，因为隐含作者(处于某一作品创作过程中的作者)与真实作者(日常生活中的这个人)的区分，以及隐含作者与叙述者的区分，都与在上下文中理解作者的语言选择没有关联。值得一提的是，布思在论证“隐含作者”这一概念时，将注意力投向了日常交流：“正如某人的私人信件会隐含该人的不同

叙述者是可选的吗？

形象(这取决于跟通信对象的不同关系和每封信的不同目的),作者会根据具体作品的特定需要而以不同的面目出现”(Booth, 1961: 71)。在日常交流中,一个人在面对不同的收信人时,往往会以不同的面目出现。如果一个人在给老板或者上司写信时,戴上面具,以不同于日常生活中的面目出现,那我们也可以说这封信的“隐含作者”(在这封信写作过程中的人)不同于“真实作者”(日常生活中的同一人)。就这一点而言,日常交流和文学交流确实是相通的。然而,如前文所述,日常交流中的发话者与小说作者有着本质不同。在日常交流中,写信的人“我”就是叙述者,但在文学交流中,(隐含)作者则会创造出不同于自己的第一人称叙述者“我”;即便在第三人称小说中,叙述者“我”也往往不能视为作者本人(见上引《名利场》那一片段)。正因为如此,在日常交流中,我们仅仅能分析发话者(写信人)自己的叙述究竟是否可靠,但在小说中,我们则可以分析可靠的隐含作者与不可靠的叙述者之间的距离(Shen, 2014)。

乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)(2021: 43-44)也从日常交流的角度进行了挑战。他认为:“如果我们将小说视为对现实世界言语行为的虚构模仿,那么这立即引发了一个问题,即它可能是一种什么样的行为:非虚构叙事的作者、传记作家或历史学家为读者撰写文本,但难道我们应该想象小说的叙述者为听众撰写文本吗?……有人应该连续多个小时对听众讲话吗?”令笔者感到困惑的是,卡勒似乎在此忘却了虚构叙事规约的作用。在日常交流中,一个人不可能连续多个小时讲故事,而狄更斯的《远大前程》中的第一人称叙述者则可以“从头讲到尾”,而不用中间吃饭、休息等。这是虚构叙事规约使然,小说中的叙述者是作者构建出来的,是文本中虚拟的存在,不受现实世界的制约(详见笔者另文Shen, 2001)。

卡勒(2021: 44)还针对全知叙述模式提出了这样的问题,“当第三人称叙事中设定叙述者时,他们通常不会表现得像人(behave like persons),而是讲述一个人(a person)无法知道的事情,如小说中人物的内心想法或在没有观察者在场的情况下发生的事情。因此,这些所谓的叙述者似乎是相当奇幻的人物。然而,正如肯德尔·沃尔顿(Kendall Walton)指出的那样,在现实主义小说中,叙述者拥有全知超能力的说法在虚构中并不真实。也就是说,虚构世界并不能包括这样一个拥有全知超能力的人——否则就成了科幻小说”。因此,“事实上,要解释对人物思想的呈现、对无人观察到的事件的描述等等,人们要求助于制定(stipulates)这些细节的作者”。不难看出,卡勒似乎忘却了作者也是“人”(a person),也不能超越人的认知局限。现实主义作者在创作时,之所以能构建超越人之局限的全知叙述者,是因为虚构叙事规约赋予了他们这种能力。卡勒(2021: 44)还这样问道,“为什么叙述者告诉我们一些事情,而不告诉我们其他事情?……作者会出于艺术原因做出这些选择,但这位叙述者显然不是作者,因此我们必须为叙述者的选择找到其他原因:例如,他或她痴迷于服装,但对家具漠不关心,因此详细描述了人物的穿着,但没有描述他们经过的房间”。显然,卡勒误解了

“叙述者是独立于作者的存在”这一观点。秉持“泛叙述者理论”的学者认为不能把小说中的“我”视为作者本人，而是小说家创造出来的叙述者，但并没有把叙述者视为一个跟作者并列的主体。从上引《叙事学手册》对叙述者的定义就可看到，叙述者是作者构建的文本话语的“假设生产者”。文本中的所有选择（包括构建什么样的叙述者）都是作者做出的，不存在叙述者独立做出选择这一问题。

卡勒和博伊德的切入角度不同，但有一个共同点，忽略了小说虚构叙事规约作用，而小说之所以有别于日常交流，可以享有独立于作者的叙述者，恰恰在于这种规约的作用（见下文）。

从跨媒介的角度提出的挑战

另有一些学者从电影与文学的关系这一角度，对“泛叙述者理论”提出挑战。如弗兰克·齐普费尔(Frank Zipfel)(2015: 45 - 46)指出：“由于故事片中的故事呈现方式与第三人称文字叙述中的故事呈现方式存在相似性，而大多数电影理论家认为，假定每部故事片都有叙述者是不明智的，因此，似乎有充分的理由假设存在没有叙述者的虚构叙述(文字叙述和其他叙述)。”然而，电影和小说有着不容忽略的本质差异。不同于小说的文字叙述，电影是通过连续的影像画面和对话、外化的心声、音乐、动作和物体的声响等声音来“叙述”故事或传达信息。如果电影中出现了具有叙述功能的旁白或解说，我们就会认为那些流动的画面和声音是旁白者或者解说者叙述出来的^④。而倘若电影中没有叙述性旁白和解说，仅有观众能直接看到和听到的画面和声音，那我们就难以找到讲故事的人。这不仅因为电影利用流动的画面和声音来直观地呈现故事，也因为电影是一种集体创作的艺术形式，它涉及编剧(有时由一个创作团队构成)、制片人、导演、摄影师、剪辑师、作曲家等。虽然导演在电影创作中起着至关重要的作用，但也需要根据编剧的剧本来导演(剧本本身也常常改编自小说等)，无论是导演还是编剧和制片人，都无法被看成是讲故事的人，遑论摄影师、剪辑师、作曲家了。

就小说的第三人称叙述而言，“选择性叙述者理论”和“泛叙述者理论”的分歧仅仅在于究竟作者本人就是讲故事的人/叙述者，还是另有一个独立于作者的叙述者。与此相比，在电影中，倘若没有叙述性的旁白和解说，那就可以说这一电影仅有集体创作者，而没有讲故事的人/叙述者——画面和声音自己在“叙述”故事，除非我们采用“讲故事的人”或者“叙述者”来比喻画面和声音后面的集体创作团队。也就是说，在电影中，叙述者确实是可选的，即选择是否采用叙述性旁白或解说。而在小说中则不然，在小说的第三人称叙述中，如前所述，虚构叙事规约为叙述者的独立存在留下了余地，这样才会出现《名利场》中那样俗不可耐的第三人称叙述者，也才会在有些其他作品中出现不太可靠的第三人称叙述者，学者们也才会注意探讨第三人称叙述者与作者之间究竟是否存在距离。像欧内斯特·

叙述者是可选的吗？

海明威(Ernest Hemingway)的《杀人者》(*The Killers*)、《白象似的群山》(*Hills Like White Elephants*)这样的第三人称小说采用了模仿电影的摄像式聚焦。笔者认为,倘若小说第三人称叙述全部都采用这样的摄像式聚焦,读者看到的都是文字呈现类似于影像的客观画面和用直接引语展示的人物对话,那么,也就不会有独立于作者的第三人称叙述者了,因为在那种情况下,小说叙事规约就会改变——就会仅仅允许客观展示场景和对话,不会再出现作者和第三人称叙述者之间的距离。换个角度来看,倘若根据小说叙事规约,作者在采用第三人称叙述进行创作时,必须从自身立场出发,表达自己观点,那么即便出现叙述评论和总结概述等叙述干预行为,也不会出现独立于作者的第三人称叙述者(请对比 Phelan & Booth, 2005: 388 - 389)。在那种情况下,笔者就会赞同“叙述者可选理论”的这一观点:在第三人称叙述中,“作者就是讲故事的人”。然而,这种情况究竟是否会出现,则取决于未来的创作走向。我们不妨用下面这一直观比较,来说明迄今为止,日常交流叙述、小说叙述和电影叙述之间的区别:

日常交流叙述:“我”仅能指涉发话者(讲故事的人)本人,不可能出现独立于发话者的叙述者“我”。

小说叙述:“我”指涉独立于作者的叙述者,无论“我”是故事世界中的人物叙述者,元小说的虚构作者,还是故事世界之外的第三人称叙述者。

故事影片叙述:有叙述性的旁白和解说才有讲故事的人/叙述者,旁白中的“我”仅能指涉充当叙述者的故事中的一个人物。

现在,让我们集中关注电影叙述本身。《叙述者可选理论》一书的第13章题为《电影叙述的悖论》(“A Paradox of Cinematic Narration”),出自佩斯利·利文斯顿(Paisley Livingston)(2021: 259 - 272)之手。他举出了以下三个命题来说明在关于电影叙述的探讨中出现的悖论:

1) 一些电影作品是叙述作品(Some cinematic works are narrations)。

2) 一部作品只有当它有一个或多个叙述者时才是叙述作品(A work is a narration only if it has one or more narrators)。

3) 一些电影叙述作品没有叙述者(Some of the cinematic works that are narrations have no narrator)。

不难看出,这三个命题之间存在矛盾冲突。身为哲学教授的利文斯顿进行了复杂的推理,力求解决这一悖论,但因为其擅长的是哲学论辩而非文学分析,不少论证显得冗余,且也跑题。譬如,他用超过一页的篇幅来论证,萨克雷的第一人称小说《巴里·林登的运气》(*The Luck of Barry Lyndon*)中“实际的作者叙述者‘萨克雷’和虚构的叙述者‘巴里·林登’之间存在显著差异”(2021: 261 - 262),而这在小说研究界是不证自明的。利文斯顿列出的三个命题中的“narration”一词也说明了他的外行——更为内行的用词是“narrative”,例如“Some cinematic works are narratives”(一些电影作品是叙事作品)。

其实,要解决关于电影叙述的以上悖论,关键是要看到第二个命题仅适用于文字/文学作品,而不适用于电影作品。就前者而言,“只有当它有一个或多个叙述者时才是叙述作品”,而后者则不然。如前所述,电影故事片的叙述并不依赖于讲故事的人的存在,而是有赖于流动的影像和人物对话等声音来直接呈现(叙述)故事。也就是说,没有叙述者的电影依然可以是叙述/叙事作品。我们不妨看看修订了第二个命题之后,三个命题之间的关系:

- 1) 一些电影是叙事作品。
- 2) 没有叙述者的影片依然可以是叙事作品。
- 3) 一些电影叙事作品没有叙述者。

如果这样提出命题,悖论也就迎刃而解了。除了电影,还有学者从连环漫画的角度挑战了“泛叙述者理论”。如凯·米科宁(Kai Mikkonen)在《叙述者可选理论》中单辟一节,集中反驳连环漫画中存在“图像叙述者”(the graphic narrator)的观点。他给出的一个实例是改编自小说的连环漫画《塔拉斯孔人塔塔兰的惊奇历险记》(*Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*),出自伊莎贝尔·默莱特(Isabelle Merlet)和让·雅克·鲁热(Jean-Jacques Rouger)之手。这部漫画书的叙事主要依赖于图像和对话/思维气泡,还有少量第三人称的说明文字(例如,“随着时间的推移,国王仍然留在他的王国里”)。这些说明文字往往非常简单,没有语调,且均出现在米色背景色中,表明其源于图像(包括对话/思维气泡)建构的虚构世界之外。米科宁(2021: 247)指出:将这些第三人称的说明文字“归于叙述者有违读者的直觉”,因为“漫画书并没有暗示持续的叙述声音或叙述者持续的意识框架是这些说明文字的来源,也不可能想象同一个叙述主体会监督图像部分”,因为这些说明文字仅对图像起到辅助作用。米科宁强调的是读者的“直觉”“想象”和漫画书的“暗示”。既然是“暗示”,所依赖的也是读者的直觉性和想象性推断。那么,为何读者会有这样的感受呢?米科宁未加解释。至于采用第一人称叙述,从同一部小说到另一连环漫画书的改编,米科宁(2021: 249)指出,在出现了第一人称叙述者说明文字的部分,读者能感受到叙述者的存在,然而,在没有说明文字的那些部分,图像和人物对话本身推动情节的发展,若将之归于一个“图像叙述者”,那会是“违反直觉的”,但米科宁依然没有解释为何这样做会有违读者的直觉。

我们不妨从米科宁反复采用的“持续的”(continuing)这一修饰词入手,来看漫画书与电影的区别,从中找到通往漫画读者相关直觉的钥匙。电影通过连续的影像流来呈现故事情节,电影镜头之间的转换是动态的,这种转换方式使得观众能够沉浸在电影的世界中,随着镜头的切换感受到强烈的连贯性。如果描述一个人成长的电影的前面某处出现了叙述性旁白,例如“他当时只有五岁”或者“我当时只有五岁……”,观众会把整个电影都视为由旁白者叙述出来的。连环漫画则通过一页接一页静态的画面来呈现故事情节。读者需要根据漫画格的排列和内容的

叙述者是可选的吗？

提示来理解和想象故事情节的发展。由于漫画格之间界限清晰，各自相对独立，相互间的转换呈跳跃性，如果一个漫画格的上方或下方出现了说明文字“当时我只有五岁……”，观众一般不会把整个作品视为是由“我”叙述出来的，除非不断地在其他画面上看到“我”的说明文字。第三人称叙述也是如此。值得注意的是，在有第一人称说明文字的漫画书中，那些出现在画面上方或下方的说明文字往往仅占页面十分之一左右的篇幅，与画面界限清晰，显得边缘化，跟小说中第一人称叙述者遍布作品的声音给读者的感觉很不一样——没有那么强的控制权，这可能也是读者将没有文字说明的部分与第一人称叙述相剥离的一个原因。

就漫画中的第三人称说明文字而言，漫画媒介和电影媒介还有一个不容忽视的重要区别：与电影的集体创作（因而难以找到“讲故事的人”）不同，漫画书往往是由画家个人创作的，封面上会署有画家的名字。在仅有画面（含有对话和思维气泡），而没有说明文字的漫画作品中，以及在含有第三人称说明文字的漫画作品中，我们会把署名的画家视为讲故事的人/叙述者——将画家视为说明文字和图像的共同来源。这不仅与电影形成了对照，也与小说形成了对照：画家难以像萨克雷那样，写下俗不可耐的评论，因为读者会将评论归于画家本人，而不是一个独立于作者的第三人称叙述者。从根本上说，这是小说叙事规约与漫画叙事规约的不同。

值得一提的是，主张“叙述者可选理论”的学者还从其他一些角度挑战了“泛叙述者理论”，包括从《圣经》叙事的角度（Kawashima, 2021; Andersson, 2021），指出《圣经》含有多种叙事类型和框架，其中一些可以视为“无叙述者讲故事”（narratorless storytelling）；或者从文学史的角度，指出“泛叙述者理论”对于有的早期叙事作品（例如中世纪的叙事作品）不适用（Patron, 2021: 5; Spearing, 2021）；或者从语言学的角度，认为第三人称叙述是对语言的“非交流性使用”（a non-communicative use of language）（Patron, 2021: 3-5）等。因篇幅所限，本文无法对这些角度展开讨论。

结 语

就倡导“叙述者可选理论”的研究而言，从日常交流和跨媒介这两个角度切入的探讨很有代表性。通过上文对这两个角度的分析，就可以得出一些具有普遍意义的结论。第一，我们不仅需要关注日常交流与文学虚构交流的不同，还需要关注口头虚构交流与书面虚构交流的不同。这些不同的交流渠道和交流方式对于叙述者究竟是否可选，在何种意义上可选或不可选，有着不同的答案。第二，我们不可忽略叙事规约至关重要的作用。不同交流渠道和交流方式都有各自的叙事规约。在每一种渠道和方式中，叙事规约与交流实践是相互制约的。小说书面虚构叙事规约不仅使独立于作者的第一人称叙述者得以存在，也使独立于作者的第三人称

叙述者成为可能。由于小说虚构叙事规约的作用，即便第三人称叙述者不显身，不发表评论，我们也认为其是独立于作者的存在。然而，如果小说创作实践发生变化，所有作者在创作第三人称写小说时，都采用电影式的摄像式聚焦，或者都直接表达自己的立场态度，那么小说叙事规约也会改变，仅允许作者在第三人称作品中客观展示，或者仅表达自己的立场态度，那么，也就不会再有独立于作者的第三人称叙述者。第三，不同媒介具有不同的媒介特质。适用于小说这种书面虚构媒介的理论对于其他媒介的叙事，很有可能并不适用。“泛叙述者理论”是针对小说这种书面虚构媒介提出的，它不适用于电影和连环漫画。而就电影和连环漫画而言，在叙述者究竟是否可选这一问题上，答案也有所不同。其实，不同文学体裁也有不同特点。“泛叙述者理论”显然对戏剧不适用。第四，既然不同交流渠道、不同媒介、不同体裁都有其自身的交流渠道、叙事规约和媒介特质，就不能因为“泛叙述者理论”在日常交流、电影、连环漫画中不适用，而证明其在小说中不适用；也不能因为“泛叙述者理论”在《圣经》叙事、中世纪叙事作品和戏剧中不适用，而证明其在小说中不适用；如此等等。第五，持“泛叙述者理论”的学者尽管是针对小说提出的这一理论，但并未明确指出该理论的适用范围。这很可能是因为他们对这一理论的适用范围缺乏清醒的认识，有的学者还误以为该理论适用于任何媒介的叙事作品（见注释^①）。若要减少批评争议，就需要划分界限，指出“泛叙述者理论”对于日常交流、电影、戏剧、哑剧和连环漫画等并不适用。尽管秉持“叙述者可选理论”的学者在挑战“泛叙事者理论”时，出现了不少问题，但这种挑战不仅有利于激发批判性思维，还使笔者得以从叙述者究竟是否可选这一新的角度切入，在与其他交流渠道和方式的对比中，揭示小说虚构叙事的特殊性，指出小说叙事规约的可变性，也得以更好地说明不同交流渠道、不同媒介、不同体裁的不同叙事规约、不同叙事特点，以及读者的不同直觉感受，从而加深对叙事交流多样性的认识。

注释：

- ① 从这样的描述中，我们无法看出“泛叙述者理论”考虑的是小说这一叙事类别。这并不奇怪，因为秉持“泛叙述者理论”的学者自己没有明确划分范围，但对于熟悉小说叙事学的人来说，这是一个不争的事实（当然，也有例外，譬如 Seymour Chatman(1990: 113 - 115)就提出，“泛叙述者理论”对于小说、电影、戏剧和哑剧等都适用）。《叙述者可选理论》的第一章出自乔纳森·卡勒之手，其开篇语为：“每一个叙事都有一位独立于作者的叙述者，无论是明确的还是隐含的，这已经成为叙事学甚至小说理论的信条……在诗歌方面，我们发现了一种似乎类似的情况。”卡勒之所以说“甚至小说理论”，是因为至少就第三人称作品而言，传统小说理论倾向于把叙述者视为小说家本人，在叙事学兴起之后，才将小说家与叙述者加以区分，这也被当代小说理论界接受。从卡勒的这一开头语就可见出，除了例外情况，“泛叙述者理论”是叙事学界针对小说提出来的。
- ② 文中多处着重号为引者所加。

叙述者是可选的吗?

- ③ 在第三人称叙述中，若叙述者没有提到受话者或受述者(narratee)，那么，听他讲故事的人就是阅读小说的读者。在《名利场》中，第三人称叙述者有时针对故事世界之外的特定读者群讲故事，例如“女士们”(Ladies)、“任何受人尊敬的单身汉”(any respected bachelor)、“漂亮的年轻读者”(fair young reader)等，而由于这些受述者并非故事世界中的人物，因此也可以与读者中相应的群体相等同。
- ④ 电影故事片里也经常出现用旁白或画外音(人物自己的声音)向观众透露的人物的内心想法。这种人物心声的外化相当于文学文本中人物思想的表达或戏剧中的内心独白，不具备叙述功能。

参考文献:

- 申丹. 2019. “隐含作者”: 中国的研究及对西方的影响[J]. 国外文学(3): 18 - 29.
- Álvarez-Amorós J A. 2021. Revisiting “Third-Person” Narrative Unreliability; Wayne C. Booth and the Bases for an Inclusive Approach to Unreliable Narration[J]. Poetica (52): 361 - 386.
- Andersson G. 2021. The Narrator in Biblical Narratives [C] // Patron S (ed.). Optional-Narrator Theory. Lincoln: University of Nebraska Press; 150 - 165.
- Behrebdt P, Hansen P K. 2011. The Fifth Mode of Representation: Ambiguous Voices in Unreliable Third-Person Narration [C] // Hansen P K, et al. (eds.). Strange Voices in Narrative Fiction. Berlin: Walter de Gruyter; 219 - 251.
- Booth W C. 1961. The Rhetoric of Fiction [M]. Chicago: The University of Chicago Press.
- Booth W C. 2005. Resurrection of the Implied Author: Why Bother? [C] // Phelan J, Rabinowitz P (eds.). A Companion to Narrative Theory. Oxford: Blackwell; 75 - 88.
- Boyd B. 2017. Does Austen Need Narrators? Does Anyone? [J]. New Literary History, 48(2): 285 - 308.
- Boyd B. 2021. Implied Authors and Imposed Narrators-or Actual Authors? [C] // Patron S (ed.). Optional-Narrator Theory. Lincoln: University of Nebraska Press; 53 - 71.
- Chatman S. 1990. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film [M]. Ithaca: Cornell University Press.
- Cohn D. 2000. Discordant Narration [J]. Style, 34(2): 307 - 316.
- Culler J. 2021. Some Problems Concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems [C] // Patron S (ed.). Optional-Narrator Theory. Lincoln: University of Nebraska Press; 37 - 52.
- Kawashima R S. 2021. Biblical Narrative and the Death of the Narrator [C] // Patron S (ed.). Optional-Narrator Theory. Lincoln: University of Nebraska Press; 131 - 149.
- Livingston P. 2021. A Paradox of Cinematic Narration [C] // Patron S (ed.). Optional-Narrator Theory. Lincoln: University of Nebraska Press; 259 - 272.
- Margolin U. 2014. Narrator [C] // Hühn P, et al. (eds.). Handbook of Narratology (2nd Edition). Berlin: Walter de Gruyter; 646 - 666.
- Merlet I, Rouger J J. 2009. Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon (Volume II) [M]. Paris: Delcourt.
- Mikkonen K. 2021. The Vanishing Narrator Meets the Fundamental Narrator: On the Literary Historical and Transmedial Limitations of the Narrator Concept [C] // Patron S (ed.). Optional-Narrator Theory. Lincoln: University of Nebraska Press; 238 - 258.

- Patron S. 2021. Introduction[C]//Patron S (ed.). *Optional-Narrator Theory*. Lincoln: University of Nebraska Press; 1 – 34.
- Phelan J, Booth W. 2005. Narrator[C]//Herman D, et al. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge; 388 – 392.
- Pieper V. 2021. Real Authors, Real Narrators, and the Rhetoric of Fiction[C]//Patron S (ed.). *Optional-Narrator Theory*. Lincoln: University of Nebraska Press; 72 – 88.
- Shen D. 2001. Narrative, Reality, and Narrator as Construct; Reflections on Genette's Narration[J] *Narrative*, 9(2): 123 – 129.
- Shen D. 2011. What Is the Implied Author? [J]. *Style*, 45(1): 80 – 98.
- Shen D. 2014. Unreliability[C]//Hühn P, et al. (eds.). *Handbook of Narratology* (2nd Edition). Berlin: Walter de Gruyter; 896 – 909.
- Spearing A C. 2015. What Is a Narrator? Narrator Theory and Medieval Narratives[J]. *Digital Philology*, 4(1): 59 – 105.
- Thackeray W. 2011. *Vanity Fair*[M]. London: Harper Press.
- Zipfel F. 2015. Narratorless Narration? Some Reflections on the Arguments for and Against the Ubiquity of Narrators in Fictional Narratives[C]//Birke D, Koppe T (eds.). *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin: Walter de Gruyter; 45 – 80.

Is Narrator Optional?

SHEN Dan

Abstract: There is a consensus in the field of narratology focusing on the novel; whether in first-person or third-person narration, there is a fictional narrator created by the author. In response to this “pan-narrator theory”, some scholars have proposed “optional-narrator theory”, arguing that the author can choose whether to create a narrator, and only when the author intentionally constructs a character narrator, can we talk about a narrator independent of the author. Scholars advocating “optional-narrator theory” extend attention to daily communication, movies, comics, etc. This broad perspective is commendable, but there have emerged various misconceptions in their arguments. This essay joins in the discussion. Through comparing prose fiction with other communication channels and paying particular attention to the essential difference between written fictional narrative conventions and other types of narrative conventions, it not only redresses the relevant misconceptions of “optional-narrator theory”, but also reveals, from a fresh angle, the peculiarity of fictional narrative communication and the variability of fictional narrative conventions. In addition, the essay brings to light, from a fresh angle, the different narrative characteristics and audiences' different intuitive feelings in terms of different communication channels and different media, thereby enriching and deepening the understanding of the diversity of narrative communication.

Key words: optional-narrator theory; pan-narrator theory; narrative convention; different channels of communication; different media