

电影文本内外的叙事交流：建构电影修辞叙事学

Narrative Communication Inside and Outside the Film Text: Constructing Film Rhetorical Narratology

文 郭钟安 /Text/Guo Zhongan

提要：长期以来，电影修辞学聚焦于修辞效果、技巧等表意体系的语体文体修辞学，注重作者与观众之间沟通交流的人文修辞学受到忽视。同样在电影叙事学中，致力于二项对立并在封闭系统中打造通用叙事模型的结构主义理论占据主导地位，电影叙事学并未如文学叙事学一样完成从经典叙事学到后经典叙事学的转向。本文将电影媒介与修辞叙事学相结合，以隐含作者这一理论术语为例，论述建构电影修辞叙事学的意义所在。

关键词：电影修辞叙事学 结构主义电影叙事学 隐含作者 叙事交流

叙事作为一种交流活动，伴随着人类的口头语言和文字记载而具有数千年的历史。申丹曾对叙事作了一个简明扼要的定义：“什么是叙事？顾名思义，就是叙述事情(叙+事)，即通过语言或其他媒介来再现发生在特定时间和空间里的事件。”⁽¹⁾叙事学真正作为一个学科术语被提出则是在1969年法国叙事学家茨维坦·托多罗夫(Tzvetan Todorov)的《〈十日谈〉语法》一书中：“这是一门至今尚未被界定的学科，我们暂且将这门学科取名为叙事学，即关于叙事作品研究的学科。”⁽²⁾1972年，热拉尔·热奈特(Gérard Genette)在《修辞卷三》(Figures III)中以普鲁斯特的《追忆似水年华》为例，总结叙事作品中的叙事顺序、时距、频率、语式、语态等问题，并对故事、叙事、叙述者等概念进行界定，⁽³⁾成为经典叙事学研究的重要理论来源。《修辞卷三》在引起叙事学界的热烈反响之后，其中的部分观点也受到了里蒙-凯南(Shlomith Rimmon-Kena)、米克·巴尔(Mieke Bal)等各国叙事学者的批评。对此，热奈特在其之后出版的《新叙事话语》(Nouveau discours du récit, 1983)一书中对之前的观点进行补充和改进，并对聚焦理论、叙述者与作者、受述者与

读者等进行了细致的阐述。热奈特的研究为以小说文本为研究对象的结构主义叙事学做出了重要贡献。结构主义叙事学研究之风蔓延至欧美各国，出现了一批如罗兰·巴特(Roland Barthes)的《S/Z》(S/Z, 1970, 法国)、杰拉德·普林斯(Gerald Prince)的《故事的语法》(A Grammar of Stories, 1973, 美国)、罗伯特·斯科尔斯(Robert Scholes)的《文学中的结构主义》(Structuralism in Literature, 1974, 美国)、米克·巴尔的《叙述学：叙事理论导论》(Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, 1978, 荷兰)、里蒙-凯南的《叙事虚构作品》(Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983, 以色列)等结构主义叙事学研究成果，在掀起了结构主义叙事学研究高潮的同时，也在客观上促进了结构主义电影叙事学的蓬勃发展。

20世纪70年代末至90年代，是电影叙事学蓬勃发展的时期。安德烈·戈德罗(André Gaudreault)、弗朗索瓦·若斯特(Francois Jost)的《什么是电影叙事学》(El relatocine matográfico: Ciencia y narratología, 1995)借鉴了麦茨、热奈特等人的研

郭钟安，南京艺术学院影视学院讲师

究方法，明确将文学叙事学和电影叙事学区分开来，强调电影作为一种叙事语言的特殊性，将画面 / 声音、时间 / 空间等作为研究范畴进行重点考察，形成了一个较为系统的电影叙事研究体系。另外，这一时期出现的重要电影叙事学代表作还有弗朗西斯·瓦努瓦(Francis Vanoye)的《书面叙事·电影叙事》(*Récit Écrit, Récit Filmique*, 1979)，爱德华·布兰尼根(Edward R. Branigan)的《电影中的视点：叙事理论与古典影片中的主观性》(*Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, 1985)，安德烈·戈德罗的《从文学到影片：叙事体系》(*Du littéraire au filmique*, 1988)等。这些电影叙事学的研究成果，都与结构主义理论紧密相关。

一、结构主义电影叙事学之困局

相比于 20 世纪 80 年电影叙事学的蓬勃发展之势，21 世纪以来电影叙事学研究略显疲态。以斯特劳斯、热奈特、罗兰·巴特、格雷马斯等人为代表的结构主义叙事学研究在 20 世纪六七十年代的集中涌现，促成叙事学研究从原本经验式的感性批评走向了科学模式式的实证研究。叙事学至此被确立为一门独立学科并实现跨越式发展，不可不谓是结构主义叙事学者们的功劳。后世有学者回望叙事学的发展历程并发出“当代叙事学植根于法国结构主义者的论著中”⁽⁴⁾这一感叹，堪称公允。

结构主义叙事学在很长一段时间统治着电影叙事学的发展。以麦茨、艾柯为代表的早期电影符号学研究因与结构主义叙事学同在俄国形式主义及现代语言学中寻找学理支撑并建构各自的理论大厦，被囊括进早期电影叙事学的研究范式自是情理之中。然而，电影叙事学似乎更热衷于从结构主义叙事学中寻找灵感。相比于麦茨的电影句法与“八大组合段”理论，艾柯的影像“十大符码”与“三重分节”理论来说，热奈特的叙述话语、顺序、时距、频率、聚焦及叙述层等理论概念，格雷马斯的符号矩阵模型，罗兰·巴特的“二元对立项”及功能层、行动层、叙述层的深层结构分析理论等早已成为电影叙事学研究绕不开的理论依据。因此，结构主义叙事学也成为电影叙事学的理论基石，甚至由于电影叙事学的断裂式发展，一提

到电影叙事学，人们便将其与结构主义叙事学相对应。结构主义理论长期以来成为电影叙事学研究方法的代名词。从国外来看，电影叙事学方面的经典著作如爱德华·布兰尼根的《电影中的视点：叙事理论与古典影片中的主观性》、弗朗西斯·瓦努瓦的《书面叙事·电影叙事》、安德烈·戈德罗的《从文学到影片：叙事体系》、安德烈·戈德罗与弗朗索瓦·若斯特合著的《什么是电影叙事学》等，无一不与结构主义叙事学息息相关，即电影叙事学与文学叙事学一样，从一开始便奠定了结构主义叙事学的经典地位。但是，20 世纪 80 年代后，叙事学界普遍认识到结构主义叙事学内在的封闭性与局限性，国外的(文学)叙事学研究学者开始探索新的研究方法，在相互交流、争论与融合中产生了修辞叙事学、认知叙事学、女性主义叙事学、可能世界叙事学、非自然叙事学、心理叙事学等一系列新的叙事学理论。这种百花齐放的理论环境最终促成了(文学)后经典叙事学的形成。

然而，电影叙事学的理论发展趋势却迥异于文学叙事学。由于电影叙事学发展起步较晚，20 世纪 80 年代正是电影叙事学的建构之时。也就是说，当文学叙事学者在早已高屋建瓴的(文学)结构主义叙事学之上开辟新的疆土时，电影叙事学者仍忙碌于为电影叙事学理论添砖加瓦。待以结构主义与符号学为方法论基础的“宏大理论”在西方广受质疑后，文学叙事学已经完成了从经典叙事学到后经典叙事学的转向，得以在各种理论争鸣中蜕变与新生。电影叙事学受时间发展的限制，当一股批驳“宏大理论”之风袭来时，电影叙事学者正致力于构建其理论基石，而他们的研究方法正是处于旋涡之中的结构主义与符号学理论。因此，尚未寻找新的理论出路 的电影叙事学在这次理论转向中逐渐衰落，并未如文学叙事学一样完成从经典叙事学到后经典叙事学的转向。⁽⁵⁾

从国内看，20 世纪 80 年代中后期随着不少国外叙事学及电影叙事学专著的译介，国内也逐渐出现了一批以结构主义叙事学理论为主要研究方法的电影叙事学论著，如代表性论文有张一的《电影叙事学及其批评》(《当代电影》1991 年第 5 期)、戴锦华的《本文的策略：电影叙事研究》(《电影艺术》1994 年第 1 期)、封洪的《视点与电影叙事——一种叙事学理论的探讨》(《当代电影》1994 年第 5 期)等，代表性专著有李显杰的《电影

叙事学：理论和实例》(2000)、吴迎君的《结构主义电影叙述学》(2013)、刘云舟的《电影叙事学研究》(2014)等。在这些研究成果中，叙事学同符号学、精神分析、意识形态、后殖民主义等“宏大理论”一样被广泛运用到电影理论研究当中，电影叙事学呈现一时繁荣之势。

然而，在这股“宏大理论”的热潮逐渐褪去之后，虽然以叙事策略、叙事空间、叙事风格、叙事视角、叙事结构、叙事特征等为议题的电影叙事批评研究依然长期活跃在电影研究场域之中，但是电影叙事理论却几乎长期停滞在以结构主义叙事学为研究方法的节点之上。⁽⁶⁾这种电影叙事批评与电影叙事理论发展的不平衡性，是长期掣肘电影叙事学发展的重要原因。无论是国内还是国外，电影叙事学都亟需询唤新的理论注入，让电影叙事学焕发新的生机。因此，本文引入修辞叙事学这一后经典叙事学的代表性理论并试图初步建构电影修辞叙事学，希冀能够为电影叙事学的未来发展提供新的可能。

二、一种新的理论可能：电影修辞叙事学

修辞叙事学(Rhetoric Narratology)是一门以叙事学(Narratology)研究方法和范式为主，同时对修辞学(Rhetoric)中的部分理论成果进行整合的叙事学分支学科。要想对修辞叙事学的研究范畴做出界定，则首先需要对修辞学有一个大致了解。修辞学最早发端于古希腊时期，亚里士多德的《修辞学》一书可以说是这一门学科的开山之作。他将修辞术定义为“一种能在任何一个问题上找出可能的说服方式的功能”。⁽⁷⁾与其师柏拉图认为修辞术难登大雅之堂的态度相反，亚里士多德不仅视修辞术为一门学科来研究，而且在其根据人类活动的区别将科学划分为理论性科学、实用性科学和创造性科学三大类的划法中，将修辞学与诗学同归属于创造性科学，由此足见亚里士多德对修辞学的重视程度。之后，修辞学沿着文体风格传统和人文传统经历了很长一段时期的古典修辞学发展阶段，并在20世纪60年代因受人文学科理论在西方普遍而广泛的跨学科交流的理论语境影响，从而形成了西方新修辞学。西方新修辞学的研究范围更为宽泛，顾曰国曾将其划分为语体文体修辞学和人文修辞学两大类(见图1)，⁽⁸⁾较为准确地梳理了西方新修辞学的

发展脉络。

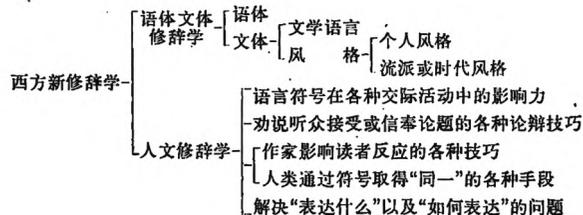


图1. 顾曰国对西方新修辞学的发展脉络划分

俄国学者艾亨鲍姆是最早进行电影修辞学研究的学者。他从电影中的各种物质材料如摄影的机械手段、表演、音乐、字幕、蒙太奇等出发来研究电影中的修辞风格，并提出“在考虑一部影片的修辞风格时，镜头特点(景别、角度、照明、光圈等)与蒙太奇类别具有决定性意义”的观点，⁽⁹⁾从而奠定了后来的相关学者从语体文体修辞学这一脉络研究电影修辞学的研究方向。被电影修辞学者经常提及的麦茨的电影符号学研究便基本集中在这一脉络。麦茨的第一符号学忽略了电影修辞中作者与观众之间的叙事交流关系，在第二符号学中也对这一问题关注不够，而这一电影修辞学研究范畴的部分缺失也一直延续到国内相关学者的论述中。故我们看到国内学者李显杰认为，“电影修辞学在理论取向上，关注的是特殊的‘表意’手法所具有的特殊表意效果”。⁽¹⁰⁾李显杰的电影修辞学研究更多聚焦于电影“辞格”研究，并论述电影修辞格的基本形态、功能特征、修辞策略与文化意义等，隶属于语体文体修辞学。另外，赵斌在其专著《电影语言修辞研究》中从普通语言学(隐喻唤喻的机制和类型)、符号学(电影能指与电影修辞之间的关系)及精神分析学(观影机制及知觉、幻觉等精神分析现象)等角度分析电影修辞中的语义连接、语法结构及符号的表意效果，⁽¹¹⁾虽与李显杰的研究方法有所差异，但从研究路径上来看，仍归属于语体文体修辞学领域，而国内至今尚未出现有一定影响力的从人文修辞学方向研究电影修辞问题的论著。⁽¹²⁾

相比于语体文体修辞学重点关注文本自身修辞效果、修辞技巧及文化表征等表意体系，人文修辞学更多地聚焦于作者与读者/观众之间的沟通交流。人文修辞学者认为，修辞学是“有效沟通交流的艺术或技巧”，⁽¹³⁾是“发生在作者机制、文本现象、读者反应三者之间的协同作用”，⁽¹⁴⁾其“旨在探讨作品的修辞目的和修辞效果，因此注重作者、叙述者、人物与读

者之间的修辞交流关系”。⁽¹⁵⁾处于文本两端的(发送端)作者和(接收端)读者/观众如何通过文本完成沟通交流的行为本身成为人文修辞学研究的中心话题,而修辞叙事学正是人文修辞学与经典叙事学的一次有效结合。修辞叙事学在融入人文修辞学理念之后,更加强调作者与读者/观众之间的修辞交流。著名修辞叙事学者詹姆斯·费伦(James Phelan)曾对叙事做出如此定义:“叙事是某人在某个场合出于某种目的对另一人讲述故事的行为。”⁽¹⁶⁾在这一定义中,我们看到费伦不仅突出了叙述者(某人)和受述者(另一人)的主体性,而且强调了叙事的语境(某个场合)及叙事中暗含着作者的意旨传递功能(出于某种目的),同时将叙事视为一种交流沟通的叙述活动与行为。这一定义较为精炼地概括了修辞叙事学的叙事理念,因此被后来的修辞叙事学者广为引用。

修辞叙事学的发展与芝加哥学派(the Chicago School)的四代学者息息相关。第一代芝加哥学派学者如克莱恩(R. S. Crane)、奥尔森(Elder Olson)等人在继承亚里士多德诗学传统的基础之上,挑战当时批评界重视历史语境而轻视文本的传统,重点关注文学作品中的情节、人物等形式问题,并考察不同形式在艺术作品中所取得的修辞效果。在第一代芝加哥学派与新批评派(The New Criticism)学者的共同推进下,批评界对于文本的关注兴趣日益浓厚,文本之外的作者研究逐渐被冷落。第二代芝加哥学派的领军人物韦恩·布斯于1961年出版《小说修辞学》一书,并在当时重文本而轻作者的学术环境中提出“隐含作者”(implied author)的概念,不可不谓是一次大胆尝试。布斯在该书中重点关注作者与读者之间的种种交流技巧,并以作者能否通过作品影响到读者作为评判修辞效果成功与否的重要依据。布斯虽未明确提出修辞叙事学这一概念,但他在论著中所提出的“隐含作者”“不可靠叙述者”“叙述距离”等核心概念及其所确立的基本研究方法,都为后来的修辞叙事学乃至整个叙事学界所沿用。不过布斯的研究也存在着两个争议之处:第一,布斯过于强调作品的道德问题。他在书中屡次提及作品在道德上的模糊性可能会误导读者的价值判断,“非人格化叙述已经给我们引起了许多道德困境,以致于我们不能把道德问题看成是与技巧无关的东西……艺术家具有道德义务,这种道德义务是‘写好’

一个作品这一美学义务的基本部分,他需要尽一切可能来呈现他创作意图中的文本世界”。⁽¹⁷⁾这种相对保守的观念显然无法被大多数学者和作者所接受。第二,布斯忽略了读者在叙事交流中的主动性。读者在其看来只是一群架空社会历史语境且只能被动接受作者价值灌输的受众,读者对于作者的态度及作品的反应较少顾及。这在接受主义学者诸如姚斯、伊泽尔及后来的认知叙事学者纽宁、雅克比等人看来是不能容忍的一项致命缺陷。

当布斯的修辞叙事学理论在业内引起巨大反响并遭受质疑之时,西摩·查特曼成为布斯的坚定拥护者。查特曼一方面继承了布斯修辞叙事学中的核心理念,他在《故事与话语:小说和电影的叙事结构》中明确将叙事定义为一种位于发送者与接受者之间的交流活动,⁽¹⁸⁾并在之后的《术语评论:小说与电影的叙事修辞学》一书中进一步认为,“存在着两种叙事修辞,一种旨在劝服我接受作品的形式;另一种则旨在劝服我接受对于现实世界里发生的事情的某种看法。文学与电影研究者的一个重大任务就是探讨这两种修辞和它们之间的互动作用”⁽¹⁹⁾;另一方面,查特曼对于布斯研究中存在的问题进行了修正——他不仅完全抛弃了布斯对于作品中道德问题的强调,而且将受众的主动参与视为叙事交流中必不可少的重要环节。查特曼的研究不仅将原本局限于小说文本研究的叙事学理论弥散到电影文本研究之中,而且也使修辞叙事学成为后经典叙事学中的重要一支起到了助力作用。

韦恩·布斯的学生,第三代芝加哥学派的代表人物詹姆斯·费伦可以说是修辞叙事学研究的集大成者,先后出版了诸多相关论著,如《阅读人物,阅读情节》(Reading People, Reading Plots, 1989)、《作为修辞的叙事》(Narrative as Rhetoric, 1996)、《某人告诉另一人》(Somebody Telling Somebody Else, 2017)等,影响较大。费伦对于修辞叙事学主要做出了如下三大贡献:其一,费伦进一步深化了叙事中作者、文本、读者三者之间的叙事交流关系,尤其是费伦在受到认知叙事学派相关研究的启发后,再次提高了读者在叙事行为活动中的重要性,并认为叙事是一种“读者参与发展进程”的动态行为。作者通过叙事文本,邀请读者做出多维度(审美、情感、判断、伦理等)的反应。⁽²⁰⁾不过需要声明的是,费伦所说的读者是作者的隐含读

者,即那些积极进入文本中,努力体悟作者的创作意图并主动与作者同频共振的读者,而非处于日常生活中,性别、审美、价值、伦理等各异的一个个无法归类的真实读者。这是费伦与认知叙事学者对于读者理解的不同之处。其二,费伦在文本内部的人物研究方面提出了“三维度”人物观,即文本中的人物由“模仿性”(文本内人物模仿现实生活中的人)、“主题性”(文本内人物服务于主题表达)和“虚构性”(文本内人物是作者虚构的)三种成分构成。⁽²¹⁾费伦的“三维度”人物观既考虑到了读者之所以会对作品中的人物产生共情的原因(“模仿性”),又指出了文本中的人物是作者建构出来的作品中的形象(“虚构性”),同时还从文本中的不同语境问题出发,挑明人物的功能性与类型化问题(“主题性”),这对于如何研究作者、文本中的人物与读者之间的交流关系提供了新的启发。其三,费伦沿用并发展了彼得·拉比诺维茨(Peter Rabinowitz)的“四维度”读者观,⁽²²⁾将读者分为有血有肉的实际读者(即真实读者)、作者的读者(即隐含读者)、叙述读者(即叙述者的受众)和理想的叙述读者(即叙述者的理想受众)。⁽²³⁾这种对于读者细致划分的做法相比于经典叙事学单纯将读者视为被动接受作者反应的一个静态合集来看,能够更加全面地考虑到作者与读者在不同层面的交流情况,也赋予了读者对文本及作者的价值判断予以某种主动回应的权力。这也是以费伦为代表的修辞叙事学者被视为后经典叙事学而非经典叙事学的重要原因。

除去上述提及的布斯、查特曼、费伦三位代表性的修辞叙事学者以外,还有其他一些学者也为修辞叙事学提供了不少创见,如将叙事语境和读者放置于叙事交流中核心地位的科恩斯,⁽²⁴⁾提出在情节发展背后存在着自始至终运行的一股被称之为“隐性进程”(Covert Progression)的叙事暗流的申丹等。中国学者申丹也超脱地域限制,被费伦视为第四代芝加哥学派的代表学者。⁽²⁵⁾质言之,作为后经典叙事学的主流学派之一,修辞叙事学的理论核心是强调作者、文本与读者三者之间的叙事交流,即詹姆斯·费伦在其最新专著中所述的“修辞诗学就是致力于充分了解叙事交流,以及真实的人与真实的他人进行交流的具体细节”。⁽²⁶⁾这一对于叙事交流的理论关注视点,有别于结构主义叙事学聚焦于静态的分析叙事文本的研究

方法,为叙事学的发展提供了新的思路。

结构主义叙事学与修辞叙事学之间的区别,里克特(David H. Richter)认为,前者主要研究“叙事是什么”,而后者主要关注“叙事做什么或如何运作”。⁽²⁷⁾笔者认为这一概括过于笼统,没有涉及二者的核心差异。我们不妨将其修改为:结构主义叙事学主要研究“叙事文本内部的一般构造原理与运作机制”,而修辞叙事学主要关注“叙事文本内外之间的交流运作”。这一修改或将更有助于我们认识到二者之间的差异,并了解建构电影修辞叙事学的研究意义所在。

我们固然无法否定结构主义叙事学为电影叙事研究完成从感性的经验式批评转向理性的系统性实证分析所做出的突破性贡献,但是也要意识到结构主义电影叙事学存在的三大不足之处:第一,缺少开放性。结构主义电影叙事学建构了一个独立却封闭的叙事系统。这个看似工整且被认为充满“几何学想象”⁽²⁸⁾的阐释机制,实际上是一个脱离具体社会历史语境并沉溺于打造万能电影叙事模型的“空中阁楼”,其对内部系统的精雕细琢与对外部环境的漠不关心所形成的极大反差,造成其目前模型化有余而开放性不足的窘境。第二,缺少多元性。结构主义电影叙事学将二元对立作为电影叙事学大厦的基本建筑材料,并为追求工整性而做了过多的二项对立,如能指/所指、语言/言语、X/反X、内聚焦/外聚焦等。这种严丝合缝的工整性也迫使结构主义电影叙事学将过多的精力用于如何将原本变动不居的各种电影叙事文本有条不紊地放置在有限的象限之中,并为了确保电影叙事模型的有效性而时常让人有削足适履之感,以至于形成工整性有余而灵活性不足的局面。第三,缺少交流性。结构主义电影叙事学把文本视为一个无需考虑作者与观众的独立运作机制。这一稳定的文本实体以建置科学而共性的电影叙事机制为目标,并凭借实证性方法试图从不同作者与不同文本中提炼出一套适用度极广的一般叙事规律,而这套叙事规律在结构主义电影叙事学者看来无需考虑具体观众的不同反应,理想的观众需要自行具备从单个文本上升到一般叙事规律的理性意识。这种拒绝交流的态度促使其出现一般性有余而特殊性不足的状况。

电影修辞叙事学可以在一定程度上弥补结构主义电影叙事学的不足之处。电影修辞叙事学既无意于

导演技巧、独特而连续的个人风格以及丰富的内部意义从而具有无可置疑的作者性地位的话，那么每部作品风格大相径庭的库布里克，深谙商业电影拍摄之道且成就卓越的斯皮尔伯格，乃至游走于商业电影与艺术电影之间的中国导演张艺谋等人是否可以被称之为电影作者？显而易见，我们按“作者论”的标准去判断一个导演是否是作者充满着不确定性。第二，导演并非始终是一部电影的主控者，其他创作人员也有可能成为电影创作的主导者并符合“作者论”的基本标准。“一部影片的作者有时可能是它的主要演员，正如在滑稽片或默片中的一些著名影星那样”，⁽³³⁾ 此类演员如金·凯利、周星驰、成龙等，而摄影师贾努兹·卡明斯基、编剧李檣、美术叶锦添、武指袁和平等人也未必不符合电影作者的标准。另外，更多的电影作品并非是由某一个创作者主导，而是集体创作的结晶，“主流电影是由作家、演员、导演、作曲家、摄影师等众多合作者共同制作的，因此这类电影从来不会出现单一作者的情况，我们应该把它们看成是多重作者的产物”。⁽³⁴⁾

基于此类问题，我们发现以导演为中心的“作者论”在进行电影文本分析时并不具备普适性。相对而言，隐含作者是一个应用范围更广且逻辑更为合理的理论术语。虽然隐含作者在过去半个世纪成为“文学批评界中最成功的术语之一”，⁽³⁵⁾ 但目前隐含作者这一提法在电影领域中并未普及。韦恩·布斯在《小说修辞学》中提出隐含作者这一概念。所谓的隐含作者即是一个相对于真实作者的概念，当真实作者开始“创造自己的作品时，他也就创造了一种自己的优越的替身，一个‘第二自我’”。⁽³⁶⁾ 隐含作者一经布斯提出后便迅速在叙事学界引起巨大反响，不过也引起了一些争议与分歧，⁽³⁷⁾ 直至布斯晚年撰写《隐含作者的复活：为何要操心？》一文回溯提出隐含作者这一术语的动因并再次进行阐释时，隐含作者已成为叙事学界普遍认可并被广泛使用的一个概念。⁽³⁸⁾

西摩·查特曼是隐含作者的忠实拥护者并率先将这一术语引入到电影叙事研究中：“隐含作者总是存在，尽管可能不存在一个单独的普通意义上的真实作者：叙事有可能由委员会集体创作(好莱坞电影)，由漫长时期中完全不同的人群创造(很多民歌)，由电脑随机数生成创造，等等”。⁽³⁹⁾ 另外，国内学者赵毅衡也

曾指出，“不仅是小说和电影可以有隐含作者，所有的符号文本，普遍都有一个隐含作者体现其意义与价值观”。⁽⁴⁰⁾ 我们看到，不少叙事学家都致力于扩大隐含作者的应用媒介，并试图将隐含作者的概念移植到电影、新闻等其他艺术媒介中。不过，先前关于电影中的隐含作者研究都缺少将其固定在一个理论体系中的决心，从而导致隐含作者在电影叙事学研究中并未受到应有的重视。

隐含作者虽然同“电影作者”这一术语一样最早起源于文学研究，但前者比后者实际上更适用于电影文本研究中。这是因为导演中心制之下的“电影作者”基本等同于导演本人，即当一位导演具备娴熟的技巧、独特而连续的个人风格及深厚的人文素养时，他便成为他所拍摄的一系列作品的“电影作者”。隐含作者在电影中指的是处于创作状态中的创作部门集体，它指代的是一部电影文本的创作群体。从导演出发并结合导演个人的美学倾向、创作诉求乃至生活经历去研究电影文本的方法，用于少数对作品具备完全掌控能力的艺术导演来说也许尚有可取之处，如罗伯特·布莱松(Robert Bresson)、洪尚秀(Sang-soo Hong)、贾樟柯等作者型导演。但是对于绝大多数电影而言，导演本人并非是电影文本的绝对主导者，其他创作者的艺术选择也会干预乃至影响最终的电影文本。申丹曾指出“集体创作的作品更需要‘隐含作者’这一概念。参加创作的人员往往需要牺牲压抑很多个人兴趣和倾向来服从总体设计的要求，这样创作出来的作品所隐含的作者一般会与真实作者有较大的不同”。⁽⁴¹⁾ 在传统的评判标准中，意大利著名导演赛尔乔·莱昂内(Sergio Leone)可以称得上是一位名副其实的“电影作者”，但众所周知的是，著名作曲家莫里康内(Ennio Morricone)在莱昂内执导的电影作品中起到不可忽视的作用，多部作品甚至让莫里康内先创作出每个人物的主题乐，然后再进行拍摄和剪辑。莱昂内本人也对此直言：“今天，我甚至想说莫里康内不是我的作曲，他是我的编剧。”⁽⁴²⁾ 另外，再如莱昂内执导、莫里康内作曲的《荒野大镖客》(*Per un pugno di dollari*, 1964)改编自黑泽明(Akira Kurosawa)的《用心棒》(编剧为黑泽明与菊岛隆三)。前者整体的人物设定和故事情节走向都与后者大致相同，故我们很难说《荒野大镖客》这部电影的作者是莱昂内个人。

同样，日本“电影天皇”黑泽明也是一位公认的大师级导演，但从严格意义上说也不能将其本人视为其执导作品的唯一电影作者。如其蜚声国际的作品《罗生门》(1950)根据芥川龙之介的《竹林中》和《罗生门》两篇短篇小说改编，并且黑泽明最早萌生出拍摄《罗生门》这部作品的想法，是因为收到编剧桥本忍最初改编《竹林中》这一部短篇小说的剧本底稿(底稿原名为《雌雄》)，然后提议将《罗生门》的文本融入剧本底稿中，并仍由桥本忍执笔改写。⁽⁴³⁾另外，与黑泽明长期合作的编剧桥本忍也记录下其与黑泽明及另一名编剧小国英雄三人合作写剧本的情景：三人会寻找一幽僻处每天定期工作，一般通常由桥本忍负责写初稿，黑泽明负责修改，小国英雄负责最后定稿。⁽⁴⁴⁾故我们至少在故事层面也很难忽略另外两位编剧对电影所做出的贡献。这种编剧对电影文本最终呈现产生不可忽视的影响的案例并不少见，再如许鞍华导演、李樯编剧的电影《黄金时代》(2014)的叙事手法的设计几乎完全来自于编剧李樯：

(旁白) 编剧用独白设计间离式效果，其中缘由来自李樯个人的历史观……(李樯语)：“历史其实是不能还原的，那我认清这个之后呢，我去写《黄金时代》的时候，我就没有再坚持用以往写人物传记片的一种写法，我希望是把这个历史观带到这个电影里边”。⁽⁴⁵⁾

由此可见，即便在如莱昂内、黑泽明、许鞍华这样的导演所执导的作品中，我们把导演个人称之为该电影的作者并不十分恰当，更何况那些制作成本高昂、分工明确的商业电影了。那么，我们为何不直接对“电影作者”一词进行新的释义，使其指代电影创作部集体，反而要用隐含作者一词呢？这里就涉及到隐含作者与真实作者之间的区别：两者最大的区别在于前者处于“创作状态中”，后者处于“日常状态中”。传统的“电影作者”即导演则是处于日常状态中的创作部门集体所组成的真实作者的成员之一，它与隐含作者之间的含义相差较大(见图3)，故我们选择用隐含作者来指代这个电影创作部门集体，即每个电影文本外的最高操纵者。

之所以在电影中区分真实作者与隐含作者，是因为隐含作者与真实作者在道德观念和价值倾向上并不相同，即一部电影文本所反映出的美学、政治、宗教、文化、道德等层面的态度是处于创作状态中的

创作部门集体所决定的，但它并不能代表这个创作部门集体在日常生活中的真实态度。如《发条橙》(*A Clockwork Orange*, 1971)中听着贝多芬交响曲奸淫女性的不良少年阿利斯，《汉尼拔》(*Hannibal*, 2001)中塑造的极具魅力的“杀人恶魔”汉尼拔博士，《香水》(*Perfume: The Story of a Murderer*, 2006)中通过杀死少女并保存少女体香来制作一款世界上独一无二的香水的主人公格雷诺耶等影片中所透露出的道德观念是隐含作者出于隐喻、反讽等美学诉求而做出的叙事选择，它并不能代表真实作者在日常生活中对于这一类人物的看法。所以，在电影叙事研究中将真实作者与隐含作者区分开，有利于我们辩证地看待创作者本人与电影文本之间的关系，即由处于日常状态中的创作部门集体所构成的真实作者的成长经历、受教育程度及价值观念、生活态度等会影响到最终的电影文本，但这种影响既非直接，也非全部作用于电影文本当中。真实作者在进入创作状态后，其先前所存在的文化印记将会部分地携带到隐含作者身上，如编剧李樯个人的历史观进入创作状态中，从而影响电影《黄金时代》形成了间离式的叙事方式。但是无论是导演许鞍华、编剧李樯还是其他创作者，他们都不能因个人情感来改变电影主人公萧红颠沛流离、红颜薄命的一生，也不能以个人的喜好憎恶来改变萧红与汪恩甲、萧军、端木蕻良等人之间的爱恨情仇。这种真实作者在叙事上的权力收放恰巧形成了创作者本人与电影文本之间若即若离的关系。

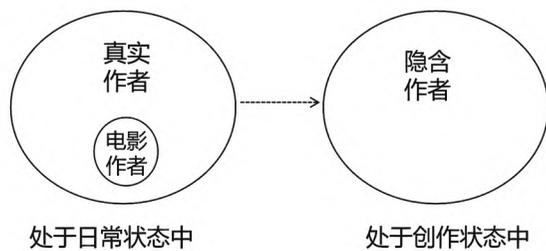


图3. 电影作者、真实作者与隐含作者关系示意图

通过以上论述，我们发现位于电影影像背后的最高权威者与操纵者既不是“电影作者”，也不是真实作者，而是隐含作者。隐含作者的创作意志决定了电影文本的最终呈现效果。值得说明的是，隐含作者始终不会在电影文本中现身，正如吕克·赫尔曼(Luc Herman)和巴特·维瓦克(Bart Vervaeck)所言，“隐含作者并不会真正出现于文本中。隐含作者不会发出

声音，但他仍是形成叙述的一部分。他是构成文本意识形态的规范及观点的集合的来源。换句话说，隐含作者对源自叙事的世界观负责”。⁽⁴⁶⁾ 隐含作者只存在于电影文本之外：在作者创作编码时，隐含作者是信息的权威组织者和发送者；在观众观影解码时，隐含作者是观众根据电影文本推导出的创作者形象。

2020年的一部伪纪录片《吉祥如意》将焦点放置在导演大鹏位于东北农村老家的家族环境之中，姥姥的突然病逝打破了本片原定的拍摄计划——原本应饰演导演大鹏的女演员刘陆临时调整为饰演失智的三舅王吉祥十多年未归的女儿丽丽，王吉祥的赡养问题成为全片的中心话题。⁽⁴⁷⁾ 当“假”丽丽极力进入情境之中并为父亲未来的养老问题而担忧时，大多数观众感知到了“假”丽丽所流露出的自责与愧疚之情，并从情感上原谅了这位十多年未归的女儿。当真正的丽丽面带笑容回乡并充满好奇地看着镜头内的演员如何饰演自己时，真假王丽丽在影片中的态度反差成为本片极具戏剧性与争议性的时刻。虽然导演大鹏本人在专访中解释道：“王丽丽会不会被别人用其它的角度去评判？我要说，我对她没有任何一点偏见。”⁽⁴⁸⁾ 但是我们在影片中却看到诸如真丽丽被“假”丽丽质问“我还是不理解，为什么十年不回来啊？”时的哑口无言，以及“假”丽丽向长辈们叩头谢罪时，镜头记录下一旁的真丽丽正若无其事地刷手机这样的引导性内容(见图4)，由此引发观众对于真丽丽的道德性谴责。



图4.《吉祥如意》剧照

从这一话题中我们可以生发出以下几个问题：日常生活中的导演是否等同于创作状态中的导演？电影与日常生活中的真实作者及文本背后的隐含作者之间的关系是怎样的？观众应该相信日常生活中的真实作者对于影片的阐释，还是坚信自己从电影文本信息中得出来的隐含作者态度？电影中的隐含作者、文本与真实观众三者之间有着怎样的叙事交流关系？这些牵涉电影文本内外叙事交流的议题，超出了擅长探寻封

闭文本内部叙事模型与叙事机制的结构主义电影叙事学的研究范畴，但它们却是电影叙事学研究中无法回避又长期被忽视的重要论题之一。

而从电影修辞叙事学来看，无论导演大鹏在电影之外的其他场合如何为真丽丽辩护，他的言论都无法完全代表这部电影中隐含作者的真实意图。如果说“假”丽丽在影片前半部分《吉祥》这一段落中所极力塑造的充满歉疚的女儿形象满足了观众对于这一角色道德想象的话，那么后半部分《如意》段落有说有笑的真丽丽一出场就破坏了观众在这一角色身上一直积累的情感认同，电影在叙事进程中无法避免地赋予了真丽丽某种道德上的原罪。而之后无论是隐含作者对于“假”丽丽质疑真丽丽为何十年不回家看父亲这一段落的保留，并精心地通过多机位重复剪辑来延长真丽丽在面临这一质疑时语塞的叙事策略，还是饭桌之争失控后，即便电影中的导演多次要求停机，摄影机仍然将真假丽丽对于这一事件的不同态度记录下来并最终剪辑进电影文本之中的叙事选择，无疑都透露出隐含作者想要通过电影文本传达给观众其对于真丽丽这一人物的道德态度，从而完成了隐含作者、文本与真实观众三者之间的叙事交流。在这一叙事交流过程中，隐含作者比真实作者拥有更大的话语权与更高的权威性。质言之，隐含作者不仅是电影文本外发送端的中心人物，也是处于文本外另一端的隐含观众/真实观众在观影过程中揣测/解码的核心对象，还是电影文本内由“大影像师”“大声音师”、人物叙述者组成的最高叙述机制背后的权威发话人。因此，对隐含作者做出阐释，是电影修辞叙事学中绕不过的重要议题。

结语

通过将电影叙事中的隐含作者这一电影修辞叙事学关键概念放置具体的电影文本案例之中进行阐释后可以看到，电影修辞叙事学相比于以结构主义为主导的经典电影叙事学来说，能够更好地关注到文本内外的叙事交流问题。另外，位于叙事交流发送端的隐含观众与真实观众的接受问题同样不可忽视。隐含作者通过电影叙述者所掌控的画面、蒙太奇、音乐、音响等多种物质材料传递自身的创作意图，隐含作者心目中的理想观众(即隐含观众)会在观影过程中努力进入

隐含作者预设的观影位置进行信息破译,从而完成作者与观众之间的叙事及审美交流。不过,并非所有的电影叙事交流都如理想般顺畅,电影叙述者对于隐含作者的叙述偏离,电影中的人物对于叙事信息的有意误导所产生的不可靠叙述,以及不同社会历史语境中的真实观众对于同一部电影的解码差异等,都会让这一叙事交流关系变得更为复杂与多义,这些问题都有待电影修辞叙事学研究的进一步深入与展开。总之,如果说以结构主义电影叙事学理论来研究电影叙事问

题,是一次对电影文本内部的叙事进行科学性解剖,并从纵深范围挖掘电影叙事中普遍规律的话,那么运用电影修辞叙事学理论来研究电影叙事问题,则是一次对电影文本内外的叙事交流进行有效性考察,并从横向角度思考作者、文本与观众三者之间的互动关系。二者因理论侧重方向不同,故无法对其进行完美融合,如若在电影叙事研究中综合使用两种方法,将有助于我们更为全面地思考电影叙事问题,并助力电影叙事学这门学科焕发新的生机。

(1) 申丹、王丽亚《西方叙事学:经典与后经典》,北京:北京大学出版社2010年版,第2页。

(2) Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron*, The Hague, 1969, p. 132. 译文参考张寅德编选《叙述学研究》,北京:中国社会科学出版社1989年版,第1—2页。

(3) 热奈特认为“故事”指真实或虚构的事件,“叙事”指讲述这些事件的话语或文本,“叙述”则指产生话语或文本的叙述行为。参见[法]热拉尔·热奈特《叙事话语·新叙事话语》,王文融译,北京:中国社会科学出版社1990年版,第4页。

(4) Luc Herman, Bart Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, 2019, p. 38.

(5) 21世纪以后还出现了沃伦·巴克兰(Warren Buckland)、彼得·F·帕沙尔(Peter F. Parshall)、阿伦·卡梅伦(Allan Cameron)、查尔斯·拉米雷兹·贝尔格(Charles Ramirez Berg)等知名电影叙事学者,但是他们的研究都致力于对晚近电影中出现的叙事机制、叙事现象进行分析阐释,并未有建构新的电影叙事学理论的意图。关于这方面的研究可参考 Warren Buckland ed, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, 2009; Peter F. Parshall, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*, Scarecrow Press, 2012; Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, 2008; Charles Ramirez Berg, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the “Tarantino Effect”, *Film Criticism*, 2006(1): pp. 5-61.

(6) 近几年,以曲春景、刘晓希为代表的电影学者开始研究电影叙事伦理并试图建构电影叙事伦理学,为国内电影叙事理论研究提供了新的可能性。参见曲春景《中国电影“叙事伦理批评”的电影观及研究方法》,《同济大学学报(社会科学版)》2019年第6期;曲春景,温立江《电影的“叙事伦理批评”与“伦理批评”方法的综合研究》,《电影新作》2019年第4期;刘晓希《电影叙事伦理:理论、实践与意义》,《电影艺术》2019年第3期;刘晓希《论“电影叙事伦理学”建构的逻辑必然性》,《当代文坛》2016年第3期等。

(7) [古希腊]亚里士多德《修辞学》,罗念生译,上海:上海译文出版社2006年版,第23页。

(8) 顾曰国《西方古典修辞学和西方新修辞学》,《外语教学与研究》1990年第2期。

(9) [俄]鲍里斯·艾亨鲍姆《电影修辞问题》,杨远婴译,杨远婴编《电影理论读本》,北京:世界图书出版公司2012年版,第75页。

(10) 李显杰《电影修辞学:镜像与话语》,北京:文化艺术出版社2005年版,第28—29页。

(11) 参见赵斌《电影语言修辞研究》,北京:中国电影出版社2009年版。

(12) 另外,其他电影修辞学代表性论著,如周斌《论电影语言与电影修辞》,《修辞学习》2004年第1期;程波、辛铁钢《作为电影修辞的“凝缩”与“移置”——兼论麦茨电影符号学的精神分析语义学基础》,《上海大学学报(社会科学版)》2011年第6期等,亦是语体文体修辞学研究范畴。

(13) Geoffrey Leech, Michael Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Prose*, Routledge, 2007, p. 170.

(14) James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, The Ohio State University Press, 1996, p. xii.

(15) 申丹《英美小说叙事理论研究》,北京:北京大学出版社2018年版,第241页。

(16) 同(14),第8页。

(17) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction(Second Edition)*, University of Chicago Press, 1983, p. 378, p. 388.

(18) [美]西摩·查特曼《故事与话语——小说和电影的叙事结构》,徐强译,北京:中国人民大学出版社2013年版,第14页。

(19) Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1990, p. 203.

(20) 同(14),第89—90页。

(21) James Phelan, *Reading People, Reading Plots*. University of Chicago Press, 1989, p. 60.

(22) Peter J. Rabinowitz, Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences. *Critical Inquiry*, 1976(4): pp. 121-141.

(23) 同(14),第139—141、215—218页。

(24) Michael Kearns, *Rhetoric Narratology*, University of Nebraska Press, 1999.

(25) Dan Shen, Dual Textual Dynamics and Dual Readerly Dynamics: Double Narrative Movements in Mansfield's “Psychology”, *Style*, 2015(4): pp. 411-438; Dan Shen, Dual Narrative Progression as Dual Authorial Communication: Extending the Rhetorical Model, *Style*,

2018(1-2): pp. 63-66; 申丹《西方文论关键词: 隐性进程》,《外国文学》2019年第1期。

(26) James Phelan, *Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative*, Ohio State University Press, 2017. p. 116.

(27) David H. Richter, Preface, *Narrative/Theory*, Longman, 1996, p. ix.

(28) A. Gibson, *Postmodernity, Ethics, and the Novel*, Routledge, 1999, p. 65.

(29) 郭钟安《电影叙述者的主体性与叙述机制建构》,《北京电影学院学报》2021年第8期。

(30) 蓝凡《“电影作者论”新论》,《上海大学学报(社会科学版)》2015年第3期。

(31) [美]安德鲁·萨里斯《1962年的作者论笔记》,米静译,杨远婴编《电影理论读本》,第234—235页。

(32) [法]安德烈·巴赞《论作者论》,李洋译,《当代电影》2008年第4期。

(33) [法]德米·雷威《作者论质疑》,任友谅译,《当代电影》2003年第4期。

(34) Berys Gaut, *The Philosophy of the Movies: Cinematic Narration*, Peter Kivy ed., *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell Publishing Ltd, 2004, p. 233.

(35) Tom Kindt, Hans-Harald Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, Translated by Alastair Matthews, Walter De Gruyter, 2006, p. 2.

(36) [美]韦恩·布斯《小说修辞学》,华明、胡晓苏、周宪译,北京:北京联合出版公司2017年版,第141页。

(37) 见 Tom Kindt, Hans-Harald Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, DeGruyter, 2017.

(38) Wayne C. Booth, Resurrection of the Implied Author: Why Bother? James Phelan, Peter J. Rabinowitz eds., *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 75-88.

(39) 同(18),第134页。

(40) 赵毅衡《“全文本”与普遍隐含作者》,《甘肃社会科学》2012年第6期。

(41) 申丹《究竟是否需要隐含作者?——叙事学界的分歧与网上的对话》,《国外文学》2000年第3期。

(42) [法]塞尔吉奥·莱昂内, [法]诺埃尔·森索洛《莱昂内往事》,李洋译,广西:广西师范大学出版社2010年版,第117页。

(43) [日]桥本忍《复眼的映像——我与黑泽明》,张嫣雯译,北京:北京联合出版公司2020年版,第55页。

(44) 同(43),第110—111页。黑泽明、桥本忍、小国英雄三人共同合作编剧的作品有《生之欲》(1952)、《七武士》(1954)、《活人的记录》(1955)、《蜘蛛巢城》(1957)等。

(45) 见《黄金时代》电影纪录片《她认出了风暴:萧红和她的黄金时代》(2014)中对编剧李樯的采访记录, <https://www.bilibili.com/video/BV1X741197FA?from=search&seid=1162936894956238117>, 2022年2月23日访问。

(46) 同(4),第15页。

(47) (48) 第一导演《独家专访大鹏:直到此时此刻,我都没有迈过这道坎儿》, <https://movie.douban.com/review/12758206/>, 2022年2月23日访问。