

“不可靠叙述”：基于近年国产悬疑电影的考察

周碧玉

摘要 | “不可靠叙述”作为当下国产悬疑电影创作的重要策略之一，被嵌构在基于电影叙述者、叙事视角与叙事判断的一整套叙事机制之中，其既在叙事线索与因果关系的构置上，影响着不同叙事视角及其叙述内容的安排，又在基于伦理道德的价值预设上，构成了故事的逻辑起点与内在驱动力，甚至成为唤起观众心理认同机制的关键要素。随着跨媒介叙事的发展，电影的叙事范式被不断革新，其背后所反映的是电影创作观念与美学思想在本体层面的变革。

关键词 | 不可靠叙述；叙事机制；叙事交流；电影叙述者

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



“不可靠叙述”（Unreliable Narration）是韦恩·布斯（Wayne Clayson Booth）在《小说修辞学》中提出的一个叙述概念，即小说中的叙述者的讲述，如果与作品规范保持一致，那么这个叙述者便是“可靠”的。所谓的作品规范是指衡量小说情节中伦理、道德、价值、信仰的标准，这与布斯所提的另一概念“隐含作者”相关。目前对“不可靠叙述”在电影中运用的研究，多集中于根据小说改编的电影叙事文本，但实际上“不可靠叙述”在更广泛的层面上，已成为当下电影

重要的创作策略之一。近年来，国产悬疑电影屡获市场青睐，如《误杀2》（2021）、《扬名立万》（2021）、《满江红》（2023）等影片高潮迭起的情节设置，皆离不开对“不可靠叙述”的运用。“不可靠叙述”作为一种动态的叙事交流，既在叙事线索与因果关系的构置上，影响着不同叙事视角与叙述内容的安排，又在基于伦理道德的价值预设上，构成了故事的逻辑起点与内在驱动力，甚至是能否唤起观众心理认同机制的关键要素。因此，本文在吸收“不可靠叙述”文学

理论资源的基础上，注重电影叙事的独特性，以近年来讨论度较高的国产悬疑电影为例，分析其运用的得与失。

一、概念界定：基于叙事交流的“不可靠叙述”

布斯认为，作者在小说中的“议论”，作为作者影响读者思想的一种修辞手段，从伦理价值的角度而言，有其存在的必要性。也就是说，作者在文本之内提醒读者应遵循何种的价值导向与伦理道德。但作者若以直接、“客观”的方式介入小说，在他看来既是一种不存在的可能，也是表达技巧上的拙劣，因此引出“隐含作者”的概念。“隐含作者”一方面是指日常生活中的作者与写作状态中的作者截然不同，另一方面是指一些小说中作者并非消失了，而是以别样的方式“藏匿”在字里行间中，成为读者书海航行中的灯塔。

在此基础上，“不可靠叙事”主要涉及两种类型：“一种涉及故事事实，另一种涉及价值判断。”^[1]自布斯提出以后，“不可靠叙述”不断被后来的研究者讨论、引用，并修补其理论中的逻辑漏洞。修辞性叙事学家詹姆斯·费伦（James Phelan）将布斯所分的两大类型发展为三大类型，除了“事实/事件轴”与“价值/判断轴”以外，还有“知识/感知轴”，并根据这三大类型区分了六种亚类型。^[2]另外，认知叙事学家塔玛·雅克比（Tamar Yacobi）与安斯加·纽宁（Ansgar Nünning）则试图以认知（建构）的方式，也即是从读者接受的角度研究“不可靠叙述”。应当说，“隐含作者”与“不可靠叙述”的发展、争论的背后，所牵涉是修辞学、叙事学、修辞性叙事学的区分，以及在经典叙事学与后经典叙事学之间立场摇摆不定的问题。

“不可靠叙述”之所以如此富有吸引力，不

仅在于读者从千回百转的文字中，领悟到作者遣词造句的微妙，更关键的本质在于，叙事文本是一个创作者与接受群体，基于故事内容及其价值判断的交流互动系统。作者在假定一个理想读者的基础上，创作了故事内的叙述者以及叙述者所给出的信息，而读者既要解读叙述者的信息，又要根据作者的暗示，超越叙述者去推断故事的原貌。在这样一种隐性解码游戏中，读者将获得无可替代的阅读快感。需要指出的是，叙事交流只是一种相对理想的创作与接受模式。

电影自然不同于小说，文字的意味深长在推与敲中酝酿，影像的摄人心魄在镜框的取舍中显现。如若将“不可靠叙述”用于电影叙事文本的分析，首先应要回答是否存在“隐含导演”这一概念。或许这样的提法易使电影叙事沦为文学叙事附庸，而且也不能忽略“隐含作者”的提出与20世纪60年代结构主义叙事学大行其道的背景有着紧密联系。费伦曾表示“电影和戏剧依然有创作者（某人）、观众（另一人）、交流场合、交流目的，尽管它们可能会以不同的形式出现，它们共同作用的方式也可能不同”^[3]。在摄影机的“聚焦”之处，观众时常能感受到阿尔贝·拉费（Albert Laffay）所言的“画面操纵者”/“大影像师”^[4]，基于某种创作立场对他们的价值判断进行干预。“在构成叙事的事件展开过程中，与戏剧演员相反，电影演员不再是唯一发送‘信号’的人。来自摄影机的其他‘信

[1] 申丹、王亚丽：《西方叙事学：经典与后经典》，北京大学出版社，2010，第82页。

[2] 申丹、王亚丽：《西方叙事学：经典与后经典》，北京大学出版社，2010，第83页。

[3] 申丹：《关于修辞性叙事学的辩论：挑战、修正、捍卫及互补》，《思想战线》2021年第2期。

[4] 安德烈·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005，第14页。

号’是由某个机制发送的，它存在于第一级的机制、即演员们之上的某一地方，电影中这个上一级的机制可以说相当于书写的叙述者。”^[1]这一命名方式，显然更符合电影叙事的特征。

导演以及创作团队作为实际运作层面的“画面操作者”或“大影像师”，时常会“恰到好处”地通过“不可靠叙述”“干预”观众的观影体验，这种“干预”通常有三种情况：其一，导演对其所选择的主流价值体系的暗示，比如在包含犯罪、暴力元素的电影中，影像叙事话语中所暗示的，基于主流价值取向的伦理道德准则，一定程度上可以弱化该类题材在观众心理接受，和社会舆论层面可能产生的消极影响；其二，导演在叙事进程中，将“不可靠叙述”作为情节反转的结构性元素，这是悬疑电影中惯用的叙事手段；其三，通过塑造与现实生活迥然不同的意象，反映人物内在的精神世界，进而凸显影片在视觉造型上独特的创造力与想象力。

二、叙事机制：电影叙事者、叙事视角与叙事判断的协同作用

荷兰文化研究学者彼得·菲尔斯特拉腾（Peter Verstraten）曾用一个公示说明电影叙事机制的存在，“‘A说B看到C正在做某事’。A是文本层面的叙述者，B是故事层面的聚焦者，C是素材层面的行动者。”^[2]他试图以此区分，谁在讲述故事、谁的视角切入故事、谁又是素材的承担者。然而，三者的区分并非绝对，在不同的假定性情境中，三者也会出现嵌合的情况。菲尔斯特拉腾还创造性地提出，是“电影叙述者”（Filmic-narrator）^[3]在调节着视觉轨道上的叙述者和听觉轨道上的叙述者。实际上，无论是“大影像师”，还是“电影叙述者”，都是基于以导演为主导的叙事观念所建构的视听表意系统。

就悬疑电影的创作而言，导演不仅需要考虑人物的动机及其价值取向，还要通过建立具有信息差的叙述视角营造悬念。而不管导演是否赋予观众全知视角，只要基于“不可靠叙述”的“不稳定性环境”得以成功建立，观众便会自觉代入人物命运，进而在情感体验上对角色产生心理认同。另一方面，角色互动之间，对彼此行为的“评价”，又在根本上影响着观众对人物行为的价值判断，以及对故事发展、真相的推断。正是创作者对基于电影叙述者、叙事视角与叙事判断的一整套叙事机制的合理运用，共同构成了“不可靠叙述”推动情节发展所具备的内在动力。进一步来说，创作者通过塑造复杂多变的人物形象，得以深入探讨作品中那些关于情感、信仰、道德、伦理的各种社会问题。

宁浩导演的《疯狂的石头》（2006）可谓是“不可靠叙述”运用的优秀之作，它反映了中国经济飞速发展下小人物的生存与精神困境。导演在开篇便赋予观众全知视角，使其如上帝，悲悯地注视着主人公如何被命运戏弄。具体而言，导演将谢小盟为追求菁菁偷走真翡翠的言行，作为角色间互动的“不可靠叙述”，由此展开三组人物基于信息不对等、互相猜疑而引发的一场荒诞闹剧。影片“傻人有傻福”式的结局——从始至终都不知道翡翠真假的包世宏，将自以为是假的，却象征着他所有荣誉、尊严的真翡翠送给女友，意味着导演并不是借由“不可靠叙述”凸显故事的悬念感，而是企图在情感体验上，最大限度地激发观众对包世宏悲情人生的同情，这也是

[1] 安德烈·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005，第30页。

[2] 彼得·菲尔斯特拉腾：《电影叙事学》，王浩译，北京师范大学出版社，2000，第12页。

[3] 彼得·菲尔斯特拉腾：《电影叙事学》，王浩译，北京师范大学出版社，2000，第7页。

导演“反其道而行”的智慧所在。并且，这种更为接近个体生命与情感历程的“平视”视角，既与草根叙事的影像气质相吻合，同时借由多元化的人物性格，突破了善恶对立的二元价值体系，赋予影片一种更为真实，也更具有现实温度的生活质感。

《疯狂的石头》的成功说明，“不可靠叙述”需要立足创作全域，将故事的复杂程度与叙述者讲述的信息量纳入考量，其本质则在于，将“不可靠叙述”作为一种情节变量进行合理安排。在曹保平导演的电影《烈日灼心》（2015）中，通过反复运用手持镜头与变焦镜头，自然叙述的同时，还营造了一种基于“不稳定性环境”的悬疑感，共同构建了作为罪犯、协警的辛小丰，和作为警察的伊谷春之间的“不可靠叙述”，强化了辛小丰基于多重身份，而在自我认同上的不确定性，既凸显角色内心的懊悔、纠结与无奈，更令观众难以在道德规约与法律秩序上，对辛小丰的动机与行为予以直接判断。这种不断累积的，交杂着同情与愤恨的复杂情绪，不断被推至结局真相大白时，才能使影片的反讽效果达到最佳。

然而，悬疑电影中对“不可靠叙述”的运用也时常出现失控的情况。如过于突出情节而使人物空泛，会使影片的叙事主旨与文化内涵难以体现；或因过度重视人物形象塑造而使细节铺陈过满，导致悬念预设先破，过早消耗了观众的期待心理。由陈思诚监制、戴墨导演的电影《误杀2》，在原作《迫在眉睫》（*John Q*, 2002）的基础上增添悬疑元素，将叙事重心由医疗制度与伦理道德的冲突，转移到强权与反抗者的博弈层面。编剧林日朗在劫持医院院长，并以急诊室的所有人为人质之后，通过电视台直播，讲述自己救子的前史，并要求警察寻找夺走心脏源的人。而警察一方，既有相信林日朗所言非虚，主张与

其进行谈判的张正义，还有调查过林日朗，知其曾写过绑匪劫持医院的剧本，因此准备随时击毙林日朗的当堪。由于故事前史是以林日朗的视角展开，观众便会自然而然地猜想，林日朗的叙述是否“可靠”？他除了救子以外，是否还别有目的？然而，影片在成功建立起悬念之时，却又过于直白地铺垫林日朗善良、忠厚的性格，比如当孕妇获救离开医院时，不断向围观者大喊“他是好人”。一方面，这不符合曾经生命受到威胁的人质心理，另一方面，严重割裂了前文本对林日朗“不可靠叙述者”的塑造，这不仅提前破除了悬念，更导致“不可靠叙述”未能作用于后半程的“破案”。换言之，林日朗作为“不可靠叙述者”，过早失去了其内在于文本的叙事张力。并且，一些不合时宜的笑点，无疑消解了文本本应具有的严肃性，最终令所谓的复杂人性仅是浮于故事表象的存在。

三、类型延展：基于交互电影与“剧本杀”电影的反思

戈德罗与若斯特提出电影叙事机制有两种研究方案，一种是从观众体验的角度分析叙述者是何种存在，“它考虑的是一个影像师作为影片陈述的负责人或者作为不同叙述者的组织者，其在场是怎样或多或少可感知和可辨认的”；另一种则是从“大影像师”的角度分析它是如何组织素材使之成为一个完整的故事，也就是“先验地提出影片叙述运作的必要机制，把理解事物本身的建构形态当作自己的任务，把观众的印象排除在外”^[1]。实际上，这两种方案所关涉的都是电影创作者与观众，基于文本信息产生的交流互动。而随着交互电影（Interactive Movie）《黑

[1] 安德烈·戈德罗、弗朗索瓦·若斯特：《什么是电影叙事学》，刘云舟译，商务印书馆，2005，第49页。

镜：潘达斯奈基》（*Black Mirror: Bandersnatch*，2018）的出现，一种更为显在的互动形式已经成为新的讨论热点。

《黑镜：潘达斯奈基》中的不同选项，无疑是将文本的编码权与参与权更多地让渡给了观众。交互电影与游戏选择机制的融合，打破了传统电影观看与互动方式。从观众接受层面来说，他们既需要基于“不可靠叙述”的情节反转获得观影快感，又或多或少地希望通过判断哪些选择更“可靠”，从而享受完满的游戏体验。换言之，在观众接收叙事素材的感知上，交互电影一反传统电影叙事中，那种具有连续性与统一性的接受方式——观众所看都是电影叙述者的安排，他们只是据此推导人物命运与故事走向。然而，新的交互模式，也在一定程度上破坏了叙事交流中，那早已建立起来的，具有某种约定性的叙事范式，以及基于此而形成的创作惯例与观影习惯。无法判断的“可靠”或“不可靠”，将导致电影的逻辑性与完整性被大大削弱。

“剧本杀”电影的创作同样反映了该问题，为了保证足够信息量实现情节反转，创作者往往在一定程度上，忽略了人物欲望、动机与行为的合理性塑造，进而导致故事表达欠缺一定的说服力。“剧本杀”电影是一种杂糅了剧本杀特征与各种商业元素，集发生在封闭空间的悬疑案件、多视点叙事与层层反转的推理过程于一体的叙事模式。近年来，因《扬名立万》《满江红》等电影的高票房而成为一个备受关注的创作热点。尽管“剧本杀”电影与交互电影在观看方式上并不相同，但它们有着基于游戏基因的内在一致性，即就观众的代入体验而言，他们都是将自己代入进了文本中那个可以“游戏的人”。在交互电影中，观众是那个可以操纵各种选择的主人公，在“剧本杀”电影中，观众则将自己视为“侦探”一角，根据各种信息展开推理。其中，其他

角色的故事和选择，对观众来说可能都是“不可靠”的。

刘循子墨导演的《扬名立万》，通过摄影机的在场，展现“三老案”改编电影的诞生过程，既巧妙勾连起文本内外互为指涉的关系，还隐喻了名利场中各式人物光鲜的躯壳之下，趋利、虚伪的人性本能，也由此构建“扬名立万”的双重意义——最开始众人指望拍一部电影，打一场漂亮的翻身仗，最后却以虚构的方式，留下了一部“揭露”真相的电影，在自我救赎、彰显正义、维护价值秩序层面实现一次“扬名立万”。为了完成影片中的四次反转，导演在叙事进程中多次运用“不可靠叙述”，尽管情节节点得以成功设置，然而部分逻辑却经不起推敲，比如摄影中的录像没有后文，以及李家辉讥讽苏梦蝶演技浮夸，后者愤怒离场，众人追去安慰，“以便”留下齐乐山独自一人，根据已掌握信息编织一个足以唬人、真假难辨的故事“真相”。显然，这并非出于人物行为合理性的设计。整体来看，《扬名立万》选择的民国时代与演艺圈背景，在成就了影片传奇色彩的同时，也使它无限远离现实生活，未能在现实指涉上产生更多的延伸。

与《扬名立万》的“小格局”不同，《满江红》立足民族气节与家国想象，在荡气回肠的反转与壮士断腕的悲壮中，追溯一种极具现实指向意义的爱国主义精神与集体主义精神。由于反转甚多，《满江红》的“不可靠叙述”需要建立在众多人物及其错综复杂的关系之上。从人物塑造上来看，人物目标与性格设置得都较为合理，但是为了完成反转，角色在具体事件中的行动，又与前文本的塑造十分割裂，如一向冷静、狠辣、擅权谋、又早早获知张大真实身份的何立，却在关键时刻放松警惕，将匕首递给瑶琴，将生死置之他人之手；同时，愿为秦桧卖命，视个人利益高于一切的孙均，在看不出家国大义对其成长影

响的情况下，仅凭“精忠报国”四字，便决定反水刺杀秦桧的设计，显然缺乏足够的可信度。实际上，张大集团在这一个时辰中，有无数机会要挟秦桧，逼出岳飞遗言。而众多人物的牺牲，实际上是为了塑造孙均的成长弧光——由一个岳飞事件外的个体，受到家国与忠义的感召，忘却个人私欲，进入还未结束的历史现场，既是还岳飞，也是还诸多如岳飞一样的慷慨悲歌之士一个公道，更是在文本外，阐释了何种精神品质与价值取向应该被历史铭记。然而，强刺激的视听表达，与喜剧演员的表演魅力，也难以掩盖叙事逻辑的薄弱，最终导致“不可靠的叙述者”在观众接受层面的不可信，也使关于家国大义宏大叙事仅是一个概念化的符号。归根结底，电影是关于人的故事，人的合理，是推动情节发展的重要基础。无论运用何种叙述策略，电影在本质上寻求的都是发现人与人性的过程。

更为重要的是，为了完成大体量的文本编码，创作者已然在实践层面，改变了以往电影剧本创作的常规形式，“从更为显在的技术层面来看，《黑镜：潘达斯奈基》的情节架构与计算机数据库间的内在关联尤为明显。作为一部交互长片，其复杂的情节分岔已经超越了传统编剧的心理承受范围，因而需借助编程软件，通过人—机协作的方式才能顺利实现”^[1]。这意味着，在未来的电影创作中，不仅是在影像制作上需要充

分运用数字虚拟技术，同时也需要在文本创作层面做好迎接新挑战的准备——基于计算机强大的数据储存、运算的文本编码能力，与人类艺术想象力之间的博弈，这在本质上，涉及的是未来电影的创作观念与美学思想在本体层面变革。

四、结语

“不可靠叙述”是一个发生在电影叙述者与观众的互动交流之中，有关意图意义的建构与阐释的结构性要素。“不可靠叙述”作为一种被国产悬疑电影广泛采用的叙述策略，通过不断地实践，已经积累了一定可复制的成功经验。然而，一方面，由于忽略了人物行为的合乎情理，难免产生为了反转而反转之嫌，因此在运用方法上还有较大的进步空间。另一方面，以“不可靠叙述”为切口，思考交互电影与“剧本杀”电影，对传统叙事范式造成的冲击，清晰可见“不可靠叙述”的内涵与价值在数字技术时代的改变。随着跨媒介叙事的发展，在催生出电影叙事新形态可能性的同时，创作者与观众之间关于电影叙事与影像表达的共享经验，也在持续地生成与革新，进而不断解构与重构着电影的创作方式与美学形态。

[周碧玉 中国艺术研究院]

[1] 张书瑞、孙星宇：《媒介间性视阈下交互电影的审美之思——以〈黑镜：潘达斯奈基〉为中心的考察》，《电影新作》2021年第4期。