

从《喜福会》到《摘金奇缘》： 当代好莱坞的东方想象及亚裔文化的发展

From *The Joy Luck Club* to *Crazy Rich Asians*: Contemporary Hollywood's Eastern Imagination and Asian Culture Development

文 李晓昀 李晓红 /Text/Li Xiaoyun Li Xiaohong

提要：本文选取《摘金奇缘》作为主要研究对象，并将其与1993年上映的同为全亚裔主导的好莱坞电影《喜福会》做比较分析，从叙事空间、叙事策略、角色塑造等方面切入，探究好莱坞的东方想象及亚裔文化的发展变化，分析其中呈现出的当代好莱坞对于东方世界文化建构的转变、东西异质文化之间存在的差异等。

关键词：《喜福会》 《摘金奇缘》 好莱坞 东方想象 亚裔移民

2018年8月，对于好莱坞和美国亚裔群体来说都具有重要意义——继《喜福会》(*The Joy Luck Club*)之后，首部以亚裔为主导制作及出演现代故事的好莱坞主流电影《摘金奇缘》(*Crazy Rich Asians*)在美国票房和口碑上取得双丰收，正如《时代周刊》(*TIME*)当月封面题词所说，“《摘金奇缘》将给好莱坞带来新的改变，也是时候了”。⁽¹⁾其实，在《喜福会》上映的1993年，《时代周刊》也曾载文惊呼“亚洲人已经登陆好莱坞，中国色彩正在流行”，⁽²⁾然而，亚洲电影并没有真正流行起来。从《喜福会》到《摘金奇缘》的成功整整用了四分之一世纪的时间，在此期间，随着国际形势的不断变化，全球政治、经济及文化力量都在不断重组，如果说《喜福会》呈现的是重组之前好莱坞对于东方的完整想象，《摘金奇缘》则代表了当代好莱坞的东方想象。与《喜福会》相似的情形还有，《摘金奇缘》在北美收获赞誉的同时，在亚洲本地观众中也不乏批评之声，如新型自我“东方化”的刻板印象等。但作为一部现象级的电影，其背后的社会文化意义更值得关注和思考——当非裔及黑人文化在白人占绝对主导的好莱坞及美国社会中逐渐取得话语权时，同为有色族裔、长期被主流社会边缘化的亚裔及东方文化也终于开始被倾听和被重视，这对于建立在多元移民文化基础之上的美利坚合众国也具有重要意义。

一、东方崛起：从叙事空间看 全球化时代的东方城市想象

“让中国沉睡吧，因为当她醒来，世界将为之震惊。”《摘金奇缘》以这句拿破仑名言作为开场，无疑奠定了整部电影想象东方的基调——以中国为代表、曾经“落后、堕落、不开化和迟缓的”⁽³⁾东方已经苏醒，并迅速发展成为可与西方分庭抗礼的强势力量而令世界震动。改编自新加坡出生的美国华裔作家关凯文(Kevin Kwan)的同名畅销小说 *Crazy Rich Asians* (又名《疯狂亚洲富豪》)，仅用标题就简明有力地呈现出影片对于东方崛起这一事实的想象和建构。虽然影片将新加坡作为核心地域坐标，但

正如影片中交代的主角家族是从中国大陆迁移而来，家族成员还遍布台湾、香港、上海等地，因此影片中的“亚洲”其实主要指涉的是以华人社会为代表的亚洲、是以华人为代表的亚洲人及以中华文化为代表的东方文化。电影作为一门以视听语言为基础的时空艺术，其背后所蕴含的文化想象和话语建构也首先可以通过具有视听冲击力的叙事空间来展现。《喜福会》和《摘金奇缘》对于叙事空间的选择和呈现，正反映出好莱坞关于东方沉睡或苏醒的想象与建构。

《喜福会》同样改编自同名畅销小说，原著来自美国华裔作家谭恩美(Amy Tan)。它选取中国和美国两个地域空间作为相互对比的叙事空间，整体上形成以旧中国为代表的东方和以80年代美国为代表的西方之间的对照；在中美两大地域空间中，又各自选取了四个不同的特定场景串联起四对母女、三代女性的人生际遇，以此反映出东西方之间的社会文化差异。就物质空间的选择来说，在美国这一地域空间中，电影版《喜福会》刻意忽略了小说中对于拥挤破旧的美国唐人街这一特定空间的展现，更多地集中于家庭聚会、都市活动等展现美国中产阶级安逸生活的场景空间，呈现出一个民主、文明、发达的西方形象；与之相对的，电影在对故土中国的想象中则多将镜头对准贫瘠落后的萧瑟农村、封建迷信的深宅大院、混乱流离的战争社会等景观，呈现出的是一个与西方截然不同的“沉睡的东方”形象。25年后《摘金奇缘》中的东西方形象则完全不同，影片通过叙事空间的多维度呈现，不仅描摹出了当今世界的全球化特征，更是想象和建构了凭借强大经济实力在全球化格局中逐渐占据领先地位的东方形象。

影片以新加坡作为核心叙事空间，同时辐射了台北、

(1) Karen K. Ho, "Crazy Rich Asians Is Going to Change Hollywood," *Time*, August 27, 2018, Cover.

(2) Richard Corliss "The Asians Are Coming! The Asians Have Landed," *Time*, September 13, 1993, P.68.

(3)[美]爱德华·W·萨义德《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店1999年版，第263页。

香港、上海三座与新加坡国际地位相似的亚洲城市以及伦敦、纽约两座最具有代表性的西方城市。就其展现的景观空间来说，如果不是鱼尾狮、滨海湾偶尔作为空镜头闪现，影片中的新加坡与其他几座东西方国际都市景象并没有明显的区别，高耸入云的摩登大楼、川流不息的高架车流等景观频繁出现，影片中的东方城市显然是一种在全球化和现代化进程推进下高度发展并趋于相似的亚洲现代都市景象。此外，影片在物质空间的选择上突出了被资本和消费架构起来的奢华场景，如豪华炫目的家居环境、珠光宝气的宴会和婚礼等，这所有的物质景观想象无疑正是当今东方世界强大经济实力的投射。以美国最大债权国中国为代表的东方国家在当今以经济为主导的世界格局中占有越来越重要的国际地位，使得西方国家不得不重视全球秩序的颠覆重构及东方世界的强势崛起，影片第一幕便利用1995年的伦敦这一地域空间象征性地展现出这种东西方经济实力的转换。一个大雨滂沱的夜晚，男主角母亲带着孩子来到英国一家老牌酒店，服务生看他们是亚洲面孔直接傲慢地拒绝了他们的入住，随后杨夫人一个电话便将酒店买下，连酒店老板都出面毕恭毕敬地欢迎杨夫人一家，而服务生的震惊和无奈则充分体现了西方世界对于东方崛起的态度：曾经被西方俯视和踏足的东方世界苏醒过来与西方博弈抗衡，原本高高在上的西方世界虽然内心矛盾却必须正视和接受这一事实。然而，作为一部好莱坞制作、美国亚裔主创拍摄的影片，《摘金奇缘》虽然在叙事空间的呈现中不断加入带有东方文化色彩的特定景观，但整体来看其展现出的东方城市形象其实仅是带有混杂性的国际化都市形象，本土性和全球性更多地是一种外在的拼贴和混合，而未能内在地找到、或试图找到本土性在全球化时代如何确立主体身份的有效方式。如杨家现代外观的别墅里全然保留了红木、瓷器、字画等中式装修风格，在杨家聚会上呈现的是亚洲美食、演奏的也是华语歌曲，但聚会上说着各种语言的宾客及其西化的交往方式等却反衬出了东方元素的符号化；而电影中两个推动叙事走向的重要场景空间——包饺子的餐厅和打麻将的棋牌厅——作为东方文化的典型符码的确巧妙地融入了剧情，但对于东方文化的内在展现却并未深入。可以说，这种虽然东西文化混杂、但更趋向于同质化的城市想象，正是成长于美国的第二代亚裔移民对于当今东方世界的想象，更是当下好莱坞对于东方的想象，其立足点是西方而非东方。

二、东西差异：从叙事策略看异质文化差异及移民身份认同

作为“近十年来美国票房收入最成功的好莱坞浪漫喜剧类型电影(Rom-Com)”，⁽⁴⁾《摘金奇缘》在整体情节建构上仍然遵循浪漫喜剧的叙事逻辑，其核心矛盾是阻碍男女主角浪漫关系发展的内外部因素。影片中这一核心因

素来自于男主角的家庭，正如其海报上的宣传语——“唯一比爱情更疯狂的事情是家庭”，就此意义来说，该片则又嵌套了好莱坞另一重要电影类型“家庭情节剧”(Family Melodrama)的叙事模式。这类电影多围绕“家庭生活、女性人物、爱情和激情”展开故事，以“家庭中的两性关系和代际冲突”⁽⁵⁾来设置矛盾，从这一角度看，《摘金奇缘》与讲述华裔母女故事的《喜福会》就更具有可比性。更为重要的是，这两部电影的角色设置都涉及美国亚裔移民，更确切地说是美国华裔移民——《喜福会》开篇便表明了四个家庭的华裔身份，《摘金奇缘》中女主角则是母亲从中国大陆移民至美国后出生的华裔——因此在两部电影用家庭叙事隐喻异质文化冲突的同时，还缝合了移民在异质文化冲突中的身份定位和文化认同问题。

《喜福会》中的四对母女虽然都有各自不同的矛盾和经历，但整体来看她们之间的代际冲突和家庭矛盾实际是东西方之间两种异质文化差异的外化和表现。四位在旧中国历经苦难的母亲作为第一代移民满怀希望来到美国，但“中国的一切”永远跟着她们，如她们对待自己女儿的情感态度和教育方式便有意无意地带着东方传统文化的烙印。母亲们作为第一代移民仍是在东方传统文化中寻得认同；而四位女儿作为“只说英文、喝着可乐却不知哀愁”的第二代华裔移民，则比自己的母亲承受着更多的身份认同上的困境。她们自幼在学校中与其他美国公民接受相同的教育，自然倾向于认同美国的文化和价值观，然而由于生理上的明显区别，无论她们的思想语言、生活方式等各方面与美国主流社会多么相同或相近，主流社会仍将黄皮肤、黑眼睛的她们视为“他者”；与此同时，由于远离母国，第二代华裔移民与中华文化常常只是流于血缘关系上的表层联结，在情感和认同上也与华人社会及中华文化互为“他者”。在这种情形下，第二代华裔移民常常落于东西方文化的夹缝之中，其身份定位的困惑和迷茫更为突出。作为第一代华裔移民的导演王颖在《喜福会》中选择的是女儿一代主动向母亲一代达成和解，并以主叙述者晶美最终回到中国与姐姐相认团聚而结尾，无疑表达出的是对于东方文化及身份的理解、选择和认同。

当25年前《喜福会》中的女儿还在强调自己“I'm American”时，《摘金奇缘》中同为第二代华裔移民的女主角瑞秋却常常将“I'm so Chinese”挂在嘴边。然而，无论是她自己的母亲还是新加坡的亲朋好友，全部都在告诉她，作为一个成长于美国的华裔 Chinese American，“虽然看起来是华人，讲的也是中文，但是内里却是不一样的”，

(4) Pamela McClintock, "'Crazy Rich Asians' Becomes Most Successful Studio Rom-Com in 9 Years at the U.S. Box Office", *The Hollywood Reporter*, September. 3, 2018.

(5) Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, New York: PALGRAVE, 1989, P.40-64.

她是一个“外黄内白”的“香蕉人”。《摘金奇缘》中的矛盾冲突来自于两个不同的家庭，一个是母女两代移民在美国相依为命、家庭关系以情感联结的女主角家庭，一个是新加坡贵族阶层、家庭关系靠血缘维系的男主角家庭。两个家庭分别代表了东西方社会文化及价值观的差异对立，并巧妙地置换为女主角瑞秋和男主角母亲埃莉诺的正面冲突来展现。

瑞秋与埃莉诺之间的文化差异和矛盾冲突在两人首次见面时，便通过人物动作和语言对话充分体现。瑞秋一见到埃莉诺便给了她一个热情拥抱，这自然是典型的美式见面礼，而作为传统贵族太太的埃莉诺脸上却只有惊愕。如果说此举体现出东西方之间行为举止的差异，紧接着两人之间的对话则直接地表明了东西方之间价值观的差异，正如埃莉诺所说，“追求个人理想完全是美国的方式，我们这里（指东方）永远都是以孩子和家庭为中心”。而在接下来全家包饺子这一典型代表东方家庭文化的叙事段落中，不仅三代人的两层婆媳关系被和盘托出，东西方女性在面临相同处境时的态度选择也进一步呈现，以示东西方文化价值观的差异，同时还巧妙地将阶级矛盾缝合在两人的对话中。事实上，作为剑桥大学法律专业高材生，埃莉诺原本也和瑞秋有相同的处境，她选择了放弃自己的理想追求，全心全意照顾家庭，但由于她“没有来自门当户对的家庭”，即使自己已经到了做婆婆的年纪还是无时无刻不在受着婆婆的挑剔和指责。

面对杨家里里外外的威胁和挑战，瑞秋选择积极应对，她在母亲鼓励下向埃莉诺发出麻将邀请，两人在麻将桌上的对决和对话无疑成为解决电影核心矛盾的关键。在这一剧情高潮段落中，不仅东西方文化价值观的差异进一步强化，瑞秋也完成了对自己身份的探寻及认同。正如两人对话中体现的，埃莉诺不接受瑞秋的最主要原因不是阶级和金钱，而是因为瑞秋是一个“美国人”，和他们不是“同一种人”。在埃莉诺看来，西方注重的是追求个人的理想和幸福，东方则是以家庭大局为重，而两种异质文化的差异并非不可调和。正是在这一时刻，瑞秋进一步了解和认识了自己作为生长于美国的第二代华裔移民的身份定位，不再像之前虽然经常挂在嘴边却只是轻描淡写地说自己是中国人，瑞秋在真正回到东方世界之后才愈发感知到自己与土生土长的传统华人的不同。正如她自己所说，“这是我人生中第一次这么清楚地知道了我是谁”，“一个贫穷、单亲、低阶层的美国华裔移民”，而紧接着埃莉诺的主动让步、男女主角携手飞回纽约，不能不说是一种“美国梦”的实现。显然，相较于《喜福会》中四对母女循序渐进地达成行为和内心的和解，《摘金奇缘》的矛盾解决过于仓促，女主角寻得自身身份认同的叙事逻辑也缺乏铺垫，但仍可以感知到，相比第一代华裔移民导演王颖对于东方文化及身份的认同，出生于美国的第二代华裔移民导演朱浩伟在

深刻认识理解自身身份的混杂性的同时，更倾向于对美国文化身份及价值观的认同。

三、文化标识：从角色塑造看东方形象的多元化及亚裔文化发展

事实上，好莱坞从来不缺东方景观，从唐人街移民到功夫明星、从花木兰到功夫熊猫，好莱坞一直热衷于东方景观的发掘和表述。然而，虽然好莱坞电影中的东方形象随时代发展不断丰富，但整体来看，好莱坞东方想象的文化功能主要在于确立一个与西方二元对立的文化“他者”，提供一种以西方为中心的观念秩序的梦想和认同。

就具体形象而言，《喜福会》中的角色塑造仍是曾长期存在的好莱坞东方想象的典型代表，与“东方学”意义上的两类“刻板印象”相契合——“东方要么是给西方带来威胁（黄祸，蒙古游民，棕色危险），要么是为西方所控制（绥靖，研究和开发，可能时直接占领）”。⁽⁶⁾前者有如邪恶阴险的“傅满洲博士”、危险魅惑的“龙女”、潜在威胁的神秘人物等等，后者则有如顺从阴柔的“陈查理”、温顺软弱的“中国娃娃”、优秀从属的“模范少数族裔”以及功夫明星、东方尤物等等。《喜福会》中的华裔母女形象正是美国主流社会自20世纪60年代起塑造的亚裔群体作为“模范少数族裔”的典型形象，她们安分守己、勤奋自律、拥有体面稳定的生活，然而两代移民在美国社会中却都有各自打不破的“玻璃天花板”，“模范少数族裔”形象表面上肯定了亚裔在美国的努力和成就，却也同时将其塑造为“永远的外国人”形象，⁽⁷⁾虽然其背后是更为隐蔽的种族和文化歧视，但相对其他“刻板印象”还是较为正面的。而回到中国叙事段落中的母亲们则又成为了翻版的“中国娃娃”形象，她们都被迫承受着中国旧社会的压迫和折磨，逃往美国成为她们的救赎和希望；中国叙事段落中的其他女性角色则与“龙女”形象并无二致，她们冷漠狠毒地充当着中国封建制度的帮凶。而其他男性角色则要么是如美国叙事段落中默默无闻的父亲们，要么是如中国叙事段落中野蛮残暴的地主或公子，与影片中阳刚自信、文明风趣的美国男性形象形成鲜明对比，都是与西方二元对立的负面“刻板印象”。

在异质文化的交往和交流中，“刻板印象”是“自我”对“他者”认识过程中难以避免的存在，其消极之处不仅在于“刻板印象”内容本身，更在于其总是笼统片面且单一维度的认识和表述。在好莱坞电影中，东方形象即使作为相对正面的“模范少数族裔”形象出现，也常仅仅是流于表面的、模糊从属的角色形象。在此意义上，《摘金奇缘》

(6) 同(3)，第385页。

(7) Frank H. Wu, *Yellow: Race in America Beyond Black and White*, New York: Basic Books, 2003, P.76-77.

正显现出其独特之处，它讲述的是作为黄色人种的亚裔美国人和亚洲人的日常生活故事，塑造的是不同文化背景、不同时代、不同阶级的东方角色形象，正如女主角吴怡敏所说，“《摘金奇缘》并不是要打破好莱坞对于亚裔群体的‘刻板印象’，而是讲述曾经作为‘刻板印象’人的完整故事，展现他们故事的深度和广度”。⁽⁸⁾

就女性角色形象来说，不再如《喜福会》中展现华裔移民作为“模范少数族裔”的生活及困境，影片主要突出了女主角及母亲积极追求“美国梦”的人格魅力；作为女主角对立面的“准婆婆”也并没有被刻板丑化为“龙女”般的“恶婆婆”形象，其教育背景及高贵优雅正代表了东方高知女性的形象；而女主角闺蜜作为新加坡新贵阶层以夸张幽默的形象承担了影片的笑点，又是年轻一代东方时尚女性的形象；此外，影片中也不乏金钱至上、热衷八卦的阔太太形象及争奇斗艳、勾心斗角的心机女形象等等，这些女性配角形象显然与当下现实生活中在欧美各大商场血拼的亚洲土豪形象相似，虽然有一定程度的丑化色彩，却也是东方形象的一种表现维度。相较于女性形象来说，其男性角色形象如《喜福会》一样，仍存在着单薄和简单化的问题，男女主角父亲形象皆没有出现在银幕上，男主角虽然身材外貌、职业家庭都完美无缺，却缺乏动作和性格。不过，虽然男性个体角色的塑造都过于扁平，但相较于好莱坞对于亚洲男性形象塑造的单一性，整体来看仍是设置了形形色色、个性不一的多元化的男性形象，有年轻有为的青年才俊，有浮夸媚俗的纨绔公子，有幽默风趣的长辈亲戚，当然也依旧有木讷羞涩的呆板青年，虽然不乏有些负面刻板的角色形象，但其角色群像的多样性和丰富性仍值得肯定。

《摘金奇缘》对于东方形象的多元呈现，不仅在于影片对于作为黄色人种的亚裔美国人和亚洲人角色设置的多样性，还在于影片中的角色全部由多元化的亚裔阵容出演并取得美国票房上的巨大成功。正如同样身为亚裔美国人的导演朱浩伟所说，“这是一次美国亚裔演员的‘复仇者联盟’”，⁽⁹⁾例如，女主角吴怡敏是台湾地区华裔，男主角亨利·戈尔丁是英国马来西亚裔，饰演男主角家人的国际影星卢燕和杨紫琼是大陆及马来西亚华裔，饰演新加坡新贵父女的喜剧演员郑肯及嘻哈艺人奥卡菲娜是韩国裔、水野索诺亚是日本裔，欧阳万成是香港移民，等等。这些活跃于好莱坞及世界影坛的亚裔演员来自亚洲不同国家和地区，也有着不同的文化背景，但却因为同样的黑眼睛、黄皮肤而在职业生涯中被边缘化、定型化和符号化，时常出现在银幕上却往往只能担任次要角色，而这无疑是长期以来有色族裔演员在好莱坞发展的普遍状态。

美国虽是由多元移民组成的国家，但由于移民踏上北美大陆的时间先后及政治、历史原因，美国社会一直是以白色人种为主的盎格鲁-撒克逊新教文化作为其主流文

化，其他有色族裔则长期或隐或显地遭受歧视、无视或区别对待，处于主流社会的边缘地位。因此，作为美国主流文化代表的好莱坞电影自然也长期存在种族主义话语。根据美国南加州大学2018年7月出版的《1,100部电影中的不平等现象》调查报告所述，“在2007—2017年这十一年间每年票房最高的前100部电影中，从可确定族裔的角色形象来看，白人占70.7%、有色族裔占29.3%（其中非裔占12.1%、西班牙/拉丁裔占6.2%、亚裔占4.8%、其他族裔占6.3%），相比占美国总人口数量38.7%的有色族裔群体购买了美国45%的电影票来说，电影行业在种族平等方面仍然远远落后”。⁽¹⁰⁾

而就有色族裔内部而言，不同族裔在好莱坞的发展也并不相同。由于移民历史、政治政策及社会结构等因素的不同，非裔群体经过长期抗争较之其他少数族裔来说取得了更为显著的成效，非裔群体在美国社会逐渐取得话语权的同时，非裔演员及黑人文化也在好莱坞电影中占有更为重要的位置。特别是近两年，从首部全部由非裔演员出演的电影《月光男孩》(Moonlight, 2016)到首部全部由非裔美国人制作的黑人女性喜剧电影《闺蜜假期》(Girls Trip, 2017)再到首部黑人超级英雄电影《黑豹》(Black Panther, 2018)，这些美国非裔电影在票房和口碑上皆获得好评，标志着非裔群体在好莱坞电影中取得的阶段性胜利，同时也使得好莱坞逐渐意识到，不同族裔的演员和文化元素同样可以获得成功。与此同时，美国社会的族裔结构及政治经济文化环境都在发生深刻变化。根据美国人口调查局调查数据显示，至2044年有色族裔人口将超过人口总数的一半并在2060年达到56.4%，其中，拉丁裔将超过非裔成为美国最大的少数族裔，亚裔则成为美国人口增长速度最快的少数族裔。⁽¹¹⁾随着亚裔、拉丁裔群体的人口规模不断扩大，亚裔、拉丁裔群体的社会经济地位、政治参与度、社会文化融入等各方面都得到显著提升，在这些内外部因素的综合影响下，亚裔、拉丁裔等有色族裔的角色及其文化更需要好莱坞电影中得到关注和呈现。正如最新出版的《2018年好莱坞多样性报告》指出的，“美国电影电视行业终于接受了这一事实——美国越来越多元化的观众需要在电影和电视上看到与他们面孔相似、经验

(8) Hoai -Tran Bui, “‘Crazy Rich Asians’ Doesn’t Try to Break Stereotypes—And That’s Good”, *Film*, August 20, 2018.

(9) Rebecca Sun and Rebecca Ford, “The Stakes Are High for ‘Crazy Rich Asians’—And That’s the Point”, *The Hollywood Report*, August 01, 2018.

(10) Stacy L. Smith, Marc Choueiti, Katherine Pieper, Ariana Case, and Angel Choi, *Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017*, USC Annenberg Inclusion Initiative, 2018, P.15.

(11) Sandra L. Colby and Jennifer M. Ortman, *Projections of the Size and Composition of the U.S. Population: 2014 to 2060, Current Population Reports, Report Number P25-1143*, U.S. Census Bureau, Washington DC, 2014, P8-12.

相同、有直接关系的角色和内容”。⁽¹²⁾《摘金奇缘》在此时应运而生并取得成功，正是好莱坞亚裔、拉丁裔等有色族裔文化发展的重要标识。

从《喜福会》的上映到《摘金奇缘》的成功，好莱坞时隔 25 年才再次出现一部以亚裔主导的主流电影。作为一部好莱坞浪漫喜剧类型电影，《摘金奇缘》仍是以经典爱情喜剧模式来架构故事，并夸张铺陈了对于东方上流社会的奢华想象，而未能能在东方文化主体性表达层面有更为深入的探究和呈现。它所展现的也只是亚洲社会及东方文化的众多维度之一，并且是好莱坞主流电影体制下亚裔美国人对于东方世界的想象，体现出的是对于美国文化价值观的认同。但它无疑还是促进了好莱坞东方叙事的丰富性及多元化发展，并为亚裔群体在好莱坞主流叙事中寻得自身位置提供可能。正如导演朱浩伟所说，“这不只是一部电影，更是一场运动”。⁽¹³⁾ 作为一个由多种族及多元文化组成的移民国家，非裔、拉丁裔、亚裔等少数族裔的发展对于美国社会的影响越来越重要，美国社会对此也已经

有敏锐的察觉，如美国政治学家约瑟夫·耐尔所说，“长期来看，(少数族裔)移民对于美国经济的增长、创新能力的发展、文化软实力的维系都具有不可替代的作用，是未来美国实力增长的重要内容”。⁽¹⁴⁾ 正是在这一意义上，全亚裔制作并出演的好莱坞主流电影《摘金奇缘》正向积极的方向迈出重要一步，在好莱坞电影史上具有里程碑式意义。

(李晓昀，厦门大学人文学院 2016 级博士研究生；李晓红，厦门大学人文学院教授，361005)

(12) Darnell Hunt and Ana-Christina Ramon, *Hollywood Diversity Report 2018: Five Years of Progress and Missed Opportunities*, Los Angeles: The Institute for Research on Labor and Employment in UCLA College Social Sciences, 2018, P.75.

(13) Jen Yamato, "Why 'Crazy Rich Asians' Marks An Emotional Moment—And A Movement—For Underrepresented Voices in Hollywood", *Los Angeles Times*, August 10, 2018.

(14) Joseph S. Nye, Jr., "The Future of American Power: Dominance and Decline in Perspective", *Foreign Affairs*, Vol.89, No.6, November/December 2010, P.5-6.

论悬疑片中不可靠叙述者的悬念作用

On Cliffhanger Function of Unreliable Narrator in Suspense Film

文 付梦然 /Text/Fu Mengran

提要：不可靠叙述者作为叙事现象在具体作品中广泛存在，尤其在以悬念为叙事重心的悬疑片中，叙述者的言行对作品规范的偏离往往引发悬念。因此，从叙事学角度入手，分析不可靠叙述者在悬疑片中对悬念建置的效用是一个值得探讨的问题。

关键词：不可靠叙述者 不可靠叙述 悬疑片 悬念

“不可靠叙述者”作为叙事现象早在 18 世纪的文学作品中就已经产生，在 20 世纪以来的中外文学作品中大量涌现了以“疯子、白痴、儿童”等特殊身份的叙述者形象，以此类现象为研究对象的理论探讨始于布斯(W.C.Booth)1961 年的著作《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*)，他在其中首次提出“不可靠叙述”(unreliable narration)的概念，将该问题聚焦于叙述者，较为系统地阐述了文学作品中叙述者的不可靠性问题，对不可靠叙述者的研究成为叙事学的一个重要领域。相较于文学叙事，电影叙述方式的综合性和叙事意义的多样性都值得探讨，而电影文本中也存在着大量不可靠叙述者。不可靠叙述者的叙述往往令人疑窦丛生，由此引发悬念。从类型角度来说，悬疑片是将悬念作为整个叙事的核心，引起观众种种疑问，悬疑片的叙事目的是阐述一个或多个完整悬念，悬念设置直接影响整部电影叙述的成败，所以在

悬疑片中出现的不可靠叙述者更为普遍和典型。悬疑片常常以患有各种精神病症的人为主要人物，或在一个人的谎言和虚构中展开故事……可见，悬疑片中不可靠叙述者对悬念的建置起到重要作用。

一、不可靠叙述者的概念

不可靠叙述(不可靠叙述者)的概念来自叙事学，布斯在《小说修辞学》中首次提出“当叙述者的讲述或行动与作品的规范(也即隐含作者的规范)相一致时，我将其称为可靠叙述者，反之则称为不可靠叙述者”。⁽¹⁾ 在理解文本中叙述者的言行与隐含作者规范的差异时，首先要明确何为“隐含作者”，“‘隐含作者’和‘真实作者’的区分

(1)[美]韦恩·布斯《小说修辞学》，华明、胡晓苏、周宪译，北京：北京大学出版社 1987 年版，第 178 页。