

新闻学与传播学丛书

■ 陈林侠 著

文化视阈中的影像叙事

浙江省社学社会科学规划课题成果



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

新闻学与传播学丛书

文化视阈中的影像叙事

陈林侠 著

武汉大学出版社

目 录

绪 论	1
一、文化观念与影像叙事	1
二、本书结构与写作思路	7
第一章 时空经验中的影像叙事	12
第一节 作为时间艺术的影像叙事	12
1. “曾在”:以某种形式源自将来	13
2. “现在”:虚拟在场与缺席	17
3. “将在”:极端可能性的照面	21
第二节 作为空间艺术的影像叙事	24
1. 空间的传统与现代	25
2. 画外空间与意境	31
3. 地理的轻视与生命空间的关注	35
第二章 人性欲望中的影像叙事	40
第一节 影像叙事的物欲审思	40
1. 世俗生活的物欲存在	42
2. 物欲的世俗消费逻辑	48
3. 物欲与影像之外的意识形态	51
第二节 影像叙事的权欲批判	55
1. 权力的形成机制:从“刺秦”说起	57
2. 顺从的反抗者:权欲的另一种形态	63

文化视阈中的影像叙事

3. 话语的权力颠覆: 启蒙与智识者	69
第三节 影像叙事的情欲书写	74
1. 爱情: 逼问存在的虚无	76
2. 情欲: 他者存在的冷漠	81
3. 色情: 符号交易的身体	87
第三章 历史民俗中的影像叙事	92
第一节 作为修辞的历史叙事	92
1. 替代修辞: 关于透明的历史	93
2. 换喻修辞: 关于共鸣的历史	98
3. 隐喻修辞: 关于惊奇的历史	101
第二节 影像的日常叙事与民俗	106
1. 影像中的新风俗: 启蒙理性的缺席与在场	108
2. 寓言化: 风俗的极端张扬与日常划界	112
3. 商业化操作: 叙事转折与消费民俗	115
第四章 性别意识中的影像叙事	119
第一节 全球化语境中的父亲叙事	119
1. 父亲的传统文化特质	120
2. 父亲的现代文化品性	124
3. 父亲的失落: 代父现象的出现	128
第二节 影像叙事中的女性形象与意识	132
1. 女儿: 被遮蔽的身份	133
2. 妻子: 爱了之后又怎样	137
3. 母亲: 奉献抑或权力	141
第三节 爱情叙事的社会功能与乌托邦意义	146
1. 爱情: 潜在的社会叙事	147
2. 性爱: 显在的本能叙事	151
3. 人性: 乌托邦的纯美叙事	155

第五章 结构艺术中的影像叙事	159
第一节 影像叙事的张力结构	159
1. 叙事的透明与反讽策略	160
2. 叙事的对立与二度创造	164
3. 叙事的反复与声画错位	167
第二节 影像叙事的诗性结构	171
1. 自然的回归与陌生的象征	172
2. 世情的召唤与通感的自然	176
3. 叙事圈套与“后抒情”	179
第三节 影像叙事的主观结构	183
1. 幻觉叙事与镜像指涉	184
2. 主观想象与虚构叙事	188
3. 幻觉的营造与散点透视	191
第六章 现代艺术观中的影像叙事	197
第一节 影像叙事的现代性认知	197
1. 边缘与自律	198
2. 叙述与故事	202
3. 抽象与意义	207
第二节 影像叙事的后现代困境	212
1. 先锋叙事的姿态悖论: 自律与游戏	212
2. 先锋叙事的资源悖论: 情感与传统	216
3. 先锋叙事的策略悖论: 反讽与碎片化	221
第七章 影像叙事的视点与元叙事	227
第一节 影像叙事的视点与声音	227
1. “谁说”: 叙事者与叙事声音	228
2. “谁看”: 叙事视点与叙事本文	232
3. “谁思”: 叙事距离与认同	237

文化视阈中的影像叙事

第二节 影像的元叙事形态·····	241
1. 元叙事的本体: 虚构抑或真实 ·····	243
2. 元叙事的悖论: 消解抑或重建 ·····	246
3. 元叙事的策略: 省略抑或犹豫 ·····	250
第八章 影像叙事的片头与结尾形态·····	254
第一节 影像叙事的片头形态与功能·····	254
1. 侯孝贤: 开拓与多种叙事 ·····	255
2. 李安: 特写与情节叙事 ·····	259
3. 蔡明亮: 消解与意义晦涩 ·····	262
第二节 影像叙事的结尾形态与文化意义 ·····	266
1. 魔幻: 超出情理的意识形态 ·····	268
2. 情感: 超出情理的大众消费 ·····	271
3. 间离: 传统文化的弱势复归 ·····	276
参考书目·····	280
后记·····	285

绪 论

一、文化观念与影像叙事

自 20 世纪 90 年代以来，国内电影研究有了突飞猛进的进展。大体说来，目前的电影研究的状况可以分成两个领域：

一块属于影视创作者内部对影视创作经验的总结，在剧本策划、镜头运用、摄影布光、场面调度等技术性运用上津津乐道，尤其是在当下学院派出身的创作者丰富起来的理论素养的表现中，既非常专业，又非常学术；

另一块则完全逃离电影文本的创作实际，在符号学、叙事学、精神分析学、后结构主义、解构主义、消费主义等等西方思潮的奔涌中，电影文本被当做了一种可供无数理论进行操练的试验地，人文学者更乐意在此进行超乎其外的理论思辨，不断地积累权威理论对电影文本的阐释话语，以此形成电影的经典。

尽管两种研究都获得了相当的成果，但是，这两种性质不同的研究群体在学术界中被截然分界，对整个电影学科的发展产生了一定的负面影响。理论研究以立场鲜明的态度对待两种研究，造成电影学研究的生态失衡，甚至从某种程度说，对思辨性理论研究的排斥，反映出电影研究者设立学术研究的壁

垒，回避学术上的人才竞争^①。我们看到，电影创作界以及与创作界有着诸多联系的第一种理论研究者（即所谓“圈内人士”），都对第二种研究存在着贬斥态度，“不懂电影”（谢晋回击朱大可的经典之语）成了最能打击第二种从理论思潮角度研究电影的理论者。应该说，从整个艺术研究领域看，创作者与理论研究者之间存在着某种程度的“隔”，这是很容易理解的，但是，如影视研究领域这样，形成如此不平等的研究群体是少见的。由于在经济的获利，名誉的增加，创作者的艺

① 如首都师范大学的杨乃乔教授在《文艺争鸣》2001年第3期发表长文《批评的职业性与话语的专业意识——论电影批评的文学化倾向及其出路》，认为电影批评目前出现了文学化的不良倾向，将当前影视批评的文学化倾向归咎于学文学出身的影视研究者。他言辞激烈地反对中文系学者因各种原因分流进入影视批评领域，甚至武断地认为学文学出身的影视研究后来者，就是因为难以从事文学专业研究，而进行研究的改行。在这种推断下，他认为，影视研究“并非学术的避难所”，更需要批评的职业性，专业性，尤其语带嘲讽地批判了朱大可对谢晋电影的批评，20世纪80年代“上海某一无名青年学者曾以一种功利性的极端偏激把谢晋的一系列电影文本解释于他所编构的‘谢晋电影模式’中给予批判，企图以一种炮轰名人的批评效应在短时期内摆脱自己想出名却又找不着门的窘境”；而上海的年轻学者杨新宇发表在《艺术广角》2005年第4期《电影批评的人文内涵》则从研究渊源、人文优势以及电影思维与创作的区分等方面对此进行了反驳。有意思的是，站在电影学专业旗帜鲜明地捍卫电影研究的“专业性”的杨乃乔教授，自身的研究专业是世界文学与比较文学，本身并非研究电影学，而从目前所发表的文章来看，杨新宇也是一个文学研究者，显然，这样的一种学术争论似乎有局外人“杞人忧天”之嫌，但也恰恰反映了在目前学术界中，文学研究超乎电影研究的批评敏感与思辨能力，文学研究者进入电影学研究的必要性。

术观念、理性判断可能会发生一种“自我膨胀”的现象^①。尽管电影产业不景气，但导演们的以自我为中心形成之后，极易产生所谓的“艺术新贵”心态，在相当程度上吸引了电影研究的注意力。

客观地说，两种研究均有重要的意义，尤其是后者，对于电影学的学科建构来说有着举足轻重的意义。首先，只有当理论超越于个体创作而上升至社会思潮的层面后，对个体创作的研究（从创作技法到个体思想）才会有深刻的洞见，对个体创作才能做出准确而恰当的阐释；其次，理论思辨的确不满足于电影文本的技术分析，它以理论的思辨把电影文本提升为社会的文化文本，使之更具社会文化的普遍性，甚至研究社会大众的特定心理，大大拓展了电影的文化意义，增强了电影文本的社会功能；再次，理论的思辨性研究尝试着把各种文化思潮、理论方式运用于电影分析，这是形成经典文本的必经之路，从某种意义上说，经典就是一个永远说不尽的文本。反过来，电影文本如果拒绝、排斥、反感各种理论、思潮对之的各种深浅不一的释读，电影研究如果抵触、否定各种理论、思潮对之进行的精神解释的思路与方法，那么，电影文本怎样走入电影史，怎样形成艺术精品，必将成为一个严重的问题；复次，从20世纪后半叶开始，世界范围内的艺术理论研究，把研究重点从先前的文学研究已经逐渐过渡到了以影视研究为代表的视觉文化研究上，从“语言转向”转移到“视觉转向”。电影无论从观影方式、凝视心理、性感愉悦、精神分析等各方面均是视觉文化研究的代表，其艺术形式要求许多全新的研究

^① 关于这一点，可以适当参考第五代以来的电影导演访谈（《电影艺术》、《当代电影》两种权威电影学研究的学术杂志不乏电影从业者的专业访谈），导演对自己作品的自我评估与电影批评方面有着相当的距离，对自己的艺术发展也是非常的自信与乐观。

方法,理论的先锋性已然超越了文学理论。因此,我国电影研究如果仍然停留在对电影文本具体批评的层面上,那么,也很难获得理论的突破。

从目前电影理论研究的现状看,把电影作为文化读本的研究是匮乏的。此处所谓的文化读本的涵义是多重的,不仅仅包括作为艺术的文化事实。应该说,电影的文化意义远远超出了其艺术的意义,尽管它是以艺术的方式进入人们视野的。如果我们把文化理解为人类社会生存状态与思维方式的话,那么,就能很好地理解影视艺术对当下社会的重要作用了。客观地说,以现代复制性技术为基础的电影自诞生以来,就大规模地、彻底地改变了艺术与接受者之间的关系,也极度增强了艺术参与社会生活的力度。就社会而言,电影始终充满了较强的特定意识形态的整合功能,成为社会生活的一种想象方式;就个体而言,观看电影就是在记忆、现象双重缺失的情况下进行的想象性追问与弥补,在主体意识被麻醉、身心放松的观影语境中,自动呈现的影像以虚拟不在场的方式切入观众的潜在意识,观赏过程中释放着潜意识的利比多。因此,在麦茨、劳拉·穆尔维、詹姆逊等西方理论家看来,不仅带有窥淫欲意味的电影观赏方式,就是普通的看或凝视行为本身都是色情的。因此,在电影文本中运用精神分析就成为必然。以此释读电影,正如弗洛伊德对梦的解析一样,颇具深度感。而在后结构主义的思潮中,拉康的人格理论积极发展了弗洛伊德的精神分析理论,他所谓的无意识的真实界、形象性的想象界以及语言化的象征界相互重叠的界域组成了复杂的人格形象,为语言学、符号学等理论进入精神分析奠定了坚实的基础。因此,缺乏精神分析的电影学阐释,也就意味着电影在参与个体的精神格局、意识构成以及人格成长等方面的匮乏,在个人体验方面的理论话语增殖的匮乏。目前,国内的电影理论更多地从社会文化的层面,强调电影是怎么被主流政治所整合,又是怎么为主流政治进行想象的叙事;强调电影是怎样积极参与政治、经济与

文化的三方共谋的,并由于经济的权力又是怎样迅速地改变自身形象的,如戴锦华的《雾中风景》、尹鸿的《世纪转型时期的影视文化》等学术专著,莫不如此。应该说,当下国内的电影理论借助纵向的电影史学而获得社会文化维度的,而理论话语从具体作品论上升到理论思辨的生产仍然存在着相当的困难;不仅如此,电影的第二个文化维度,即对人类个体的精神分析而言,当下的理论研究更是属于起步阶段,电影到底怎样形成人类精神内部的深层意识,影像到底如何成为人格组成的要素,这些关键的问题都没有得到理论研究者的充分重视以及合理的阐释,也降低了电影形成当下社会的人格形象的重要功能。

从20世纪80年代中后期“回到艺术本身”开始,追求纯艺术的形式主义研究成为时代的精神;而此时,具有相当可操作性的叙事学似乎就成了理论界的宠儿。当然,与文学相比,电影叙事学研究起步已晚,但是,在电影研究领域中,叙事学、符号学、结构主义等更能发挥理论手术刀分解切割的功用;尤其是在后叙事理论中,电影的叙事学研究已经占据了不可替代的一席。如李显杰的《电影修辞学:镜像与话语》对电影语言的整理与归纳,在理论的系统与完整性上,具有一定的代表性。但值得注意的是,国内的电影理论研究对此却有些犹豫不决,不仅对具体文本缺乏严密谨慎的叙事分析、符号分析,对叙事层面上的人称、语调、声音、视点、层次等缺乏广泛的研究考察,在融合如上理论方面存在着相当的弊端;而且对能否运用符号学、结构主义语言学来研究影像语言这一理论思路也存在着相当的质疑(比较典型的北京电影学院毕业、编剧出身的郭小橹,在介入电影批评与理论研究之后,对用自然语言的研究成果来研究影像这一机械语言,表示彻底的不信任^①)。事实上,电影分析引进建立在现代语言学基础上

^① 有关论述,请参见郭小橹的《当代电影理论中的“语言”质疑》,《当代电影》1999年第2期。

的叙事学、符号学、结构主义等理论，是非常必要的。这是因
为影视艺术（尤其是电视剧）对故事的依赖程度，比其他艺
术更为严重^①，自然也就离不开侧重故事层面上的叙事学分
析，对故事进行一种情节编织而建构的梳理，也就涉及到影像
语言的符号学意义上的归纳与整理。而语言学、符号学等理论
所包含的分解思路也与电影研究的极为相似，从一定程度上构
成了运用的基础。我们知道，电影无论是从策划、制作，还是
从艺术构成、影像语言等方面来看都是多种元素组成的综合艺
术。它在接受时综合性的浑然一体，必须在理论分析中得到必
要的符号分解。在电影学研究中，符号分解式的研究存在着相
当的难度，这与影像语言特殊的所指、能指有密切关系。接受
者从文学的哲理沉思的深度模式更换成影像的凝视观看的平面
模式、文学接受过程中，能指与所指形成了任意指涉的关系，
而在影像的一次性观赏中，变成了一种能指与所指透明的感官
愉悦。在这种情况下，影像语言作为技术性艺术元素很难被观
众认同，因而也影响到艺术家在表现风格化的艺术个性的自由
度（这是因为影像媒介在物象的相似性上，使影像语言在所
指与能指方面出现“零距离”现象，它方便了影像媒介日常
性的表意功能，但又限制了影像语言表意的可能性，这种限制
更多地体现在接受者对影像语言个性风格化的抵触）。由此，
著名的电影符号学家麦茨感叹道：“电影太容易理解了，因此
它也太难于分析了。一部电影太难解释了，因为它太容易懂
了。”^②这里，所谓“太容易理解”导致“太难于分析”，实
际上表明电影在所指与能指“短路”的情况下，参与形上的
理论建设的难度（“太容易理解”、“太容易懂了”，也就意味

① 对此问题的论述，可以参见徐岱的《小说形态学》，杭州大学出版社。

② 克里斯蒂安·麦茨《想象的能指：精神分析与电影》，中国广播电视出版社2006年版。

着理论阐释没有必要存在)。从这个角度说,当下的电影研究应该集中力量,克服这样的理论难题。

二、本书结构与写作思路

正如上文所论述的,从文化与叙事的角度研究电影,对当下的电影研究来说显得十分迫切;而在当下的电影研究中,无论是文化研究还是叙事研究都存在着许多不足^①。而把文化研究与叙事研究结合起来,从文化视阈中考察影像叙事,既把横轴上的符号叙事过程加以细化切分,又将叙事意义与功能价值纳入研究视野;既以文化研究的思路,注重考察影像语言在文化领域中形成权力、生产权力的过程与机制,又在经典叙事学所提供的叙事视角、声音、距离、空白等有益的研究模式的基础上,对电影文本进行叙事学意义上的细读(close-reading)。应该说,这种结合的方式更是当下电影理论研究新的增长点。

事实上,这也是叙事学理论在当下发展的趋势。当影视艺术被纳入叙事艺术之后,意味着叙述构成了影像叙事的核心,

^① 文化研究在研究对象泛化后,并没有真正地把握住电影作为大众媒介的区别。电影更多地成为与家居、花园、超市、城市景观等类似的日常性审美的一分子,而文化研究中福柯意义上的权力话语与权力生产机制也没有得到国内从事文化研究的学者应有的关注。事实上,在以伯明翰大学的大众文化研究以及以阿多诺为代表的法兰克福学派的西方学术界中,其研究重点与其说是电影,毋宁说是电视;也就是说,电影研究以何种方式进入文化研究的视野,是一个值得当下学者思考的问题。应该说,电影叙事学的研究远远走在了电视/电视剧叙事学的前面,但是,叙事学的惟技术主义,注重已有的电影文本中影像符号的分解与组合,但排斥了叙事意义的思辨,因而以一种冷漠冰冷的符号操练取代了人文思考,而且,这种符号的分析也并没有对电影创作给予提示与启迪,因此,这在很大程度上降低了叙事学研究的价值。

经典叙事学理论在阐释“谁”在叙述，“怎样”叙述，叙述“谁”等关乎影像语言叙述主体、叙述策略、叙述客体方面具有得天独厚的优势。从某种程度上说，经典叙事学成为解决影像叙事的重要的理论武器。但是，随着影视艺术参与社会的程度日益增强，经典叙事学割裂文本外部的文化思潮的封闭性、纯粹技术操作性、狭隘的批评立场等缺陷也暴露得日益清晰。对影视艺术来说，这种文本内部的纯粹符号游戏尤其不符合创作现实，影视艺术所特有的大众媒介，从根本上决定了它与当下声势浩大的文化研究思潮有着千丝万缕的联系。而且，从叙事学近年的发展考察，叙事学研究与文化研究已经出现了某种交叉融合的倾向。继20世纪80年代经典叙事学衰落之后，后现代叙事学在90年代已出现了复兴。申丹归纳道“有以下三个特点：其一，目前叙事学家们在分析文本时，一般较为注意读者和社会历史语境的作用。其二，重新审视或者解构经典叙事学的一些理论概念……其三，注重叙事学的跨学科研究，越来越多的叙事理论家有意识地从其他流派吸取有益的理论概念、批评视角和分析模式，以求扩展研究范畴，克服自身的局限性。”^①应该说，当摆脱文本内部的符号操练、注重跨学科研究、注重社会历史语境的后现代叙事理论出现后，与研究幅员广阔的文化研究的融合也是必然之事。

因此，在文化的视阈中考察影像叙事，在目前的研究中具有一定的前沿性。说到文化，首先就有时空文化中的经验构成，这是一个组建民族本土意识的重要内容，在影像叙事中，物理时间质变为价值时间，尤其能够顺应叙事的变化而有所改变，叙事时间的变化实际上有着时间哲学的支持，无论是海德格尔还是萨特都把物理时间当作是人类内在的时间经验，这给

^① 申丹：《新叙事理论译丛·总序》，见詹姆斯·费伦《作为修辞的叙事》，北京大学出版社2002年版，第2页。

影像叙事的时间性提供了新的理解思路；而空间经验在以视觉感官为主的影像叙事中更显重要，我国五四运动以来的新文艺与传统文艺之间的空间体验已然发生了根本的改变，这也使得我国内地电影在空间经验的表达上陷入了现代性影像语言与传统空间经验的一种错位。

如果说时空经验是人类存在的外部环境，那么人性欲望就是人类存在的内部结构；如果作为具像艺术的电影不可避免地涉及到对人类生存的时空基本的定位，那么电影之所以成为艺术的根源在于探索人类的内心世界。因此，人性欲望成为电影艺术中的一个黑洞，其中，物欲、权欲、情欲构成了欲望的内核。从相当程度上说，对人性欲望的勘探，已经成为衡量一门艺术承载怎样的精神意义的标准，而用精神含量极强的文学比照电影，更能凸显当下影像叙事的优长与缺陷。人性欲望无疑是作为共时态中欲望层次的空间意义而存在，第三章所探讨的在历史民俗中的人类存在，则是另一种纵向维度。在全球化语境中，追求差异性的多元文化与同质化的文化想象形成一对矛盾，但是，电影作为一种文化工业而存在，借助跨国资本的同质化想象对本土历史构成了相当的冲击，民族历史演变成一道淡淡的风景^①，成了影像叙事的修辞策略；相应的，先前在大陆电影中指涉启蒙理性的民风民俗也在不同的历史境域中发生了叙事裂变，尤其是在身处不同文化语境中的两岸三地电影中，风俗所承担的叙事功能有着根本的区别。显然，用文化研究的思路考察影像叙事，性别意识是一个绕不过去的话题。在

① 这在当下的新世纪武侠电影如《英雄》、《天地英雄》、《十面埋伏》、《七剑》以及《无极》中表现得十分明显。历史仅是一种提供武侠存在、古装饰、古代建筑等奇观风景的时间借口。本民族的历史已经淡化到一种背景与氛围。详情可以参见拙文《新世纪武侠电影：西方文化冲击下的精神嬗变》，《理论与创作》2006年第2期。

社会日益发达、公共领域日益开放的情况下，女性主义很快就成了当下学术界中的热门思潮，第四章就在性别意识的框架中讨论当下的影像叙事。首先选择的是男性意识，而最能体现男性意识的就是父亲形象，传统文化象征权力的父亲在当下的全球化语境中，在消费主义的思潮中，已经陷入到一个难以摆脱的悖论中，业务能力与人间温情成为悖反的两极；而女性形象在作为大众娱乐的影像叙事中似乎魅力无限，但是，只要仔细分辨，就可以发现，表面的女性主义背后，却也隐藏着挥之不去的男权阴影。尤其在爱情叙事中，当下电影围绕着爱情（如好莱坞式的爱情类型片）、性爱（如折显西方文化的文艺片）、人性（如体现传统文化的文艺片），性别意识的差异、大众媒介的限定，令表面看来是永恒主题的爱情出现了抽空文化的痕迹。

从整体上说，叙事学的思路主要体现在第五章到第八章。第五章从叙事结构的角度对影像做了详细分析，张力结构（在分裂的前提下影像语言充斥着张力）、诗性结构（影像语言在体现优美自然与人情方面）、主观结构（影像语言具有真实客观的视觉效果，因而主观性在构成影像叙事方面更显关键）对于影像叙事来说，均是非常重要的。影像叙事在不同的思潮中发生变化，这是应有之义，而其中，也许要以在现代艺术与后现代艺术观念的落差为最。如果说现代主义艺术观给先锋电影提供了一个存在的理由，在审美自律支持下获得虚妄的勇气，在自我封闭的呓语获得无谓的灵感，那么，后现代主义艺术观在很大程度上打击了如此先锋的电影，强调游戏与娱乐、泯灭精英与大众之间的鸿沟的电影成为主流。因此，第六章所论述的影像叙事在现代艺术观中的差异就显得非常必要了。第七章从叙事视点切入的分析内容从表面看来，似乎已成老生常谈。的确，在经典叙事学理论中，论及叙事视点是最常见的，而叙事视点所包含的叙事声音、视角、人称等尽管在当

下的叙事理论中受到一定的质疑^①，其视点的叙事意义不容否认，在此基础上，更引出了“谁思”即怎样认同的叙事问题。从叙事视点来说，后现代叙事策略的“元叙事”具有相当的特殊性，超越文本的封闭性、并且把观众也积极纳入叙事的视野，这在以前的叙事中难以想象。因此专门辟出一节讨论影像叙事中的元叙事形态。第八章则把重心放在了影片的片头与结尾上。如果说前面所论及的叙事结构、叙事观念、叙事视点等都是属于叙事主体的部分，那么，作为完整的叙事学考察，片头与片尾就显得必不可少。而且，在目前的电影学研究中，片头的创作与研究都在一定程度上被忽视了，而结尾作为一个叙事难题，在当下的电影创作中，一直都缺乏令人满意的答案。应该说，最后一章的写作也是有意义的。

^① 如布斯的《小说修辞学》、徐岱的《小说叙事学》不约而同地对叙事人称均做了一定的否定。的确，说出某部艺术作品是什么人称所写并未解决任何实际问题；但是，叙事人称、声音背后的叙事视点对揭示文本的叙事视野、过程、策略、动机、意图等均具有相当的帮助。