

试论中国美术电影的三种人称叙述人形式

陈可红

摘要：文章提出中国美术电影人称叙述人有三种典型形式，即教导型旁白叙述人、指引型角色叙述人和论说型合唱队，分析了他们的身份形象、形成原因、功能特征，以及他们沿袭至今存在的问题和如何规避之，研究对于进入全球化语境下的中国动画电影创作和动画电影叙事都具有理论和现实意义。

关键词：美术电影；人称叙述人；真实性

作者简介：陈可红，女，副教授，文学博士。（浙江传媒学院 动画学院，浙江 杭州，310018）

中图分类号：J954

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2018）02-0108-06

新世纪以来，中国动画人受到日本美国等动画大片的浸淫，又有将近20年的动画代工经验积累，对影像叙事有了全新的认识和驾驭，他们开始自觉地与市场接轨，努力迎合当代受众的审美习惯和审美心理。对影像叙述语言，特别是对镜头语言的设计、场面调度的安排、蒙太奇叙事方式和奇观化场面的营造等方面都有了很大的进步，有些中国动画电影的场景设计和调度甚至已经达到日美动画电影的水准。但是，不得不承认我国动画电影在与日美动画的竞争中，叙事的差距仍然是明显的，动画电影叙事是中国动画电影迫切需要解决的难题。当下一些中国动画电影，如《魔比斯环》（2006）、《精灵女孩小卓玛》（2009）、《闯堂兔2·疯狂马戏团》（2015）、《精灵王座》（2016）等，无论是票房还是口碑都不尽如人意，都存在着教化意识鲜明、叙事概念化、角色扁平化、故事缺乏趣味性和艺术性等问题。究其原因，其中最主要的是叙述人的叙述问题。事实上，叙述人叙述问题在中华人民共和国成立之后近40年的中国动画电影中长期存在。这期间，中国动画电影有另外一个名字——中国美术电影。本文论述的中国美术电影特指1950年至1989年之间的中国动画电影，是以上海美术电影制片厂为主体所生产的具有我国民族风格的动画电影。这一时期，中国动画电影的制作自新中国成立起便纳入国家计划经济的文化生产链条，脱离世界动画产业发展生态长达40年。为了方便叙述，本文将1950—1989年间的动画电影称为“美术电影”，1950年前、1990年后的中国动画电影和国外的动画电影统称为“动画电影”。

当下的中国动画电影人称叙述人叙述形式与中国美术电影具有一脉相承的关系，依然深受中国美术电影人称叙述人的叙述牵绊，但有关这方面的研究目前几乎为空白。因此，研究和发现中国美术电影人称叙述人的身份形象、形成原因、功能特征，论述他们沿袭至今存在的问题，以及如何规避之，无论对于当下进入全球化语境的中国动画电影创作，还是动画电影叙事研究都具有理论和现实意义。

一、中国美术电影人称叙述人的身份变化

一般来说，所有属于叙事艺术的作品都有一个叙述人，中国美术电影也不例外。所谓叙述人（或叙事者、叙事人、叙述者）是指一个叙事文本中给被叙述者讲述故事的人。目前，关于中国美术电影人称叙述人的研究，国内外还没有找到相关的研究文献。但是电影叙述人研究早在20世纪80年代就有论述。1985年，戴维·波德维尔采用亚里士多德的区分法，将电影的叙述分为叙述（diegetic）和模仿

(mimetic)两种方式,前者被视为“实际或类比的口语活动,亦即一种叙说”,后者则视叙述为“景观的呈现,亦即一种显现”。虽然,波德维尔用“叙述”和“模仿”回避了叙述人的人称和非人称的划分,但实质上还是分出了叙说叙述人(人称叙述人)和显现叙述人(非人称叙述人)。^[1]1988年,电影叙事理论家安德烈·戈德罗和弗朗索瓦·诺斯特在他们共同的著作《什么是电影叙事学》中,论述了叙述人的两种类型,他们认为像唯一、真正的叙述者是“大叙述者”,即“大影像师”,而影片里出场的所有叙述者是第二叙述者。大影像师能够调节安德烈·加尔迪所指出的3个第二叙述者的声音,分别是“图像的责任人、言语的责任人和音乐的责任人”。^[2]1991年,罗·伯戈因在其论文《电影的叙事者:非人称叙事的逻辑学和语用学》里对非人称叙述人的叙述作了详尽的探讨。类似的还有安德烈·戈德罗的“明显叙述者”(或“代理叙述者”或“第二叙述者”)和“大影像师”(或“大叙述者”),以及国内学者李显杰的“画内或画外的我”和“无所不在的摄影机”等等观点。依据上述电影叙事学家对叙述人的研究成果,又根据戴维·波德维尔对叙说叙述人(即人称叙述人)的论述“诗人是以自己的声音叙说,还是透过一个角色来叙说”,叙说叙述人被分为非剧情声(旁白)叙述人和角色叙述人,本文认为中国美术电影也存在着非剧情声(旁白)叙述人和角色叙述人。

1998年,保尔·威尔斯在《理解动画》一书中提出,无论是真人电影还是动画电影,可能由以下12种元素组成:(1)旁白[全知全能的叙述人](非剧情声(non-diegetic));(2)角色独白(剧情声(diegetic));(3)角色独白(非剧情声);(4)角色对白(剧情声);(5)角色对白(非剧情声);(6)器乐(剧情声);(7)器乐(非剧情声);(8)音乐[带歌词音乐](剧情声);(9)音乐[带歌词音乐](非剧情声);(10)音响(剧情声);(11)音响(非剧情声);(12)环境音。^[3]人称叙述人叙述故事的载体是声音,依据上述12种元素,中国美术电影人称叙述人的声音元素具有其中的第一种、第二至第五种、第八至第九种。从叙述人分类来说,中国美术电影叙述人相应的有旁白叙述人、角色叙述人和音乐叙述人。

但是,中国美术电影的人称叙述人自第一部《谢谢小花猫》(1950)始,就在身份上呈现出新的特征。影片除了镜头和画面非人称叙述人的展示,除了人物的对话,还有一种声音,就是合唱的声音。“跑得快,跳得高,会捉老鼠,会放哨,他叫小花猫……”一个有别于一般的烘托气氛、调动情绪的音乐叙述人,他/她以合唱的形式,用评论的方式叙述了人物的性格和品质,成为了一种特殊的音乐叙述人。通过对400多部影片的考察,笔者发现中国美术电影人称叙述人除了音乐叙述人的身份转化外,其旁白叙述人、角色叙述人的身份形象都呈现出新的特征。中国美术电影人称叙述人分别转化成新的三种典型形式。这三种典型形式,本文分别给予新的命名和形象识别标识,他们是:教导式旁白叙述人、指引式角色叙述人和论说型合唱队。教导型旁白叙述人是第一种非剧情声叙述人,指引型角色叙述人是排除了第五种非剧情声,包括第二至第四种剧情声的角色叙述人总称,而论说型合唱队则是第八第九种带歌词音乐的剧情或非剧情声。

二、三种人称叙述人的形成原因和叙述功能

中国美术电影人称叙述人的叙述方式与“传统说书艺术中的说书人”^[4]说话叙述传统密切相关,“说书人”是剧场中那个既用全知视角讲述故事背景、介绍主人公、叙述故事内容的实在的人,又是实在的人转换自己的声音音调、音色和音量,潜入到角色中,扮演故事中的角色,以有限的视角来讲述故事的暗含角色。“说书人”是一个以拟想听众为叙述对象的讲故事的人,他往往具有职业化、表演化的特征,这与动画电影的假定性和表演化特征具有亲缘性。“说书人”式的人称叙述人又是艺术形式转换(从文学到电影,中国美术电影的题材大多来自于神话、民间传说、寓言、谚语、成语故事等经典的口头叙事或文字叙事作品)的调和者,架起了其他艺术形式转换成美术电影艺术的桥梁,为新中国

美术电影的叙事带来了很多便利性。对于新中国的美术电影创作,文化部曾明确其制片方针是“为少年儿童服务”^[5],1950年长春电影制片厂美术片组迁往上海,当时的中央宣传部部长陆定一和上海市市长陈毅前往视察,鼓励美术电影工作者为儿童生产更多更好的中国美术电影。“培养下一代革命事业的接班人”的功能性定位规定了中国美术电影作为儿童电影的特殊门类,必然承担起“教育儿童”的使命。这两个方面的原因造成了中国美术电影人称叙述人在故事的讲述、情节的建构、角色性格的刻画和气氛的渲染方面都具有重要的作用,他们分别形成了自身的形象识别系统和功能特征,下面分而述之。

第一种是教导型旁白叙述人。《小蝌蚪找妈妈》(1960)就是一部带有浓郁的“说书人”痕迹的美术电影。影片第一个镜头是《小蝌蚪找妈妈》这本书的特写,镜头慢慢推进,书名下面写着“根据方慧珍、盛璐德创作的同名童话改编”。显然,故事外层交代了故事的来源和作为美术电影故事的“话本”,故事内层的进入正是以“翻书”这一镜头交代书里每一页的内容,而声音则是采用一个与故事毫无关系的说书人的声音进入故事内层。这个叙述人继承了“说书人”的表演功能、叙事功能和评论功能,成为影片叙事权威形象,笔者称之为教导型旁白叙述人。他/她的叙述主要起着以下几种功能:一是作为“引路人”,把拟想观众从文学带进美术电影。中国美术电影大多数题材都来自童话、神话、民间传说、成语、谚语、典故等文学形式。从文学到电影需要一个“引路人”进行两种艺术样式的转化。二是成为全知全能、讲述故事的叙述人,既承担起交代背景、介绍人物和人物关系的作用,还具备串联情节段落、推动剧情发展的功能。三是运用教导者的语言和语气,表现出一种长辈对晚辈的关怀、爱护、帮助的姿态与拟想观众或者影片中的人物进行交流和对话。四是评论事件的性质、人物的性格和人物的关系。教导型叙述人,其实是一种人格化的人称叙述人,他/她采用非剧情声旁白,即保尔·威尔斯提出的声音的第一种形式,或变形为“幼儿园阿姨”、“小学校长”、“家长”等讲述故事,他们强调自身在意识形态塑造过程中的角色扮演,往往站在一种集体的角度俯视故事,成为一种道德伦理和权威声音的代言人。这种教导型旁白叙述人最早出现在《打猎记》(1958),随后相继出现在《没头脑和不高兴》(1962)、《金色的海螺》(1963)、《黄金梦》(1963)、《狐狸打猎人》(1978)、《猫鸣是谁叫的》(1979)、《愚人买鞋》(1979)、《黑公鸡》(1980)、《小红脸和小蓝脸》(1982)、《三只鸡》(1985)等影片中。

第二种是指引型角色叙述人。角色叙述人在动画电影中并不是一概不用的。角色叙述人是一个画内叙述人,一方面可以通过第一人称叙述人,即画内的“我”来讲述故事;另一方面则可以通过第三人称,即画内的他/她讲述故事。前者在中国美术电影中并不多见,同时期的国外动画电影则有,如迪斯尼的《101忠狗》(1961)就是以“我”(狗)作为第一人称叙述人的。而后者在中国美术电影中非常常见,也明显受到“说书人”艺术形式的影响。如特伟导演的《好朋友》(1954),影片讲述了小鸭子和小鸡闹矛盾又和好的故事。这个故事是通过非人称叙述人演绎、展示出来的,但影片开始部分出现了一个第三人称叙述人:公鸡伯伯。小鸭子和小鸡们在玩耍的时候碰到了公鸡伯伯,它们要求公鸡伯伯给它们讲故事。“公鸡伯伯”现身说法,相当于“说书人”潜入故事中,以角色的身份叙述着小鸡不爱抓虫子的问题。他不但指引影片主要角色的行动,还推动了情节的发展,笔者称之为指引型角色叙述人,即保尔·威尔斯提出声音的第二至第四种形式,叙述人以角色的讲述来叙述故事。指引型角色叙述人的功能表现为:一是情节发展的推动者。影片的冲突是小鸡和小鸭争一条虫子,而“争虫子”事件正是公鸡伯伯“小鸡抓虫子”的叙述促成的。二是帮助者。他帮助小朋友们学习认知、技能。三是评论者。他通过自己讲述的故事来评判事物的好坏。四是声音总是和蔼可亲的。像“公鸡伯伯”这样的指引型角色叙述人在中国美术电影中具有典型性,他会不断地变身为“公公”、“妈妈”、“姐姐”、“伯伯”、“妹妹”等一系列的形象。类似的影片还有“妈妈”(《小猫钓鱼》,1952)、“小胖的姐姐”

(《粗心小胖》，1955)、“奶奶”(《小鲤鱼跳龙门》，1958)、“龙梅”(《草原英雄小姐妹》，1965)、“鸡妈妈”(《好猫咪咪》，1979)、“山羊公公”(《小明星》，1984；《猴子点鞭炮》，1987)等。

罗·伯戈因认为，“有人称叙事——例如角色作为叙事者的叙事——并不创造故事，而只是以目击者或参与者的方式对故事进行报道。”^[6]指引型叙述人的问题在于他/她首先不需要解释被确立为权威形象，而是通过“指引”的方式参与故事，促成故事情节的发展，指引主要角色的行动，并最终评论和肯定了主要角色的行为。这种概念化、权威化的次要角色设定及其叙述，很容易导致影片中的主要角色的行为在预设好的情节中做出有限的行动，这就大大地削弱了角色设计的丰富性和个性化。我们看到小鸡、小鸭，或是小金鱼，抑或是小鲤鱼等主要角色，都是在大人的指引下，从缺乏认知、不够勇敢的“弱孩子”，或是有缺点的“差孩子”成长为大人认可的“好孩子”。

第三种是论说型合唱队。中国美术电影人称叙述人还存在一类叙述人，即他/她并不是以个体出现的，而是众声集合体，也就是保尔·威尔斯所说的第八第九种形式。除了前面论述的《谢谢小花猫》，《小猫钓鱼》(1952)也存在着一个典型的论说型合唱队。影片开始部分是上海民智小学歌咏队的演唱：“幸福的生活从哪里来……”这相当于说书人叙述故事，并评论故事的背景。这种演唱声，作为一个故事外的声音，类似于旁白，又不是旁白，它是以合唱队的声音进入故事，进而讲述故事，笔者称之为论说型合唱队叙述人。可以说，论说型合唱队叙述人也受到了“说唱艺术”的影响。“说唱艺术”运用到文学中，“唱”的功能隐退了，“说”(主要诉诸文字的口语化特征)的功能加强了。而美术电影作为一种视听艺术，兼有“说”(语言)和“唱”(音乐)的功能，它不但继承了“说书人”的叙述功能，还把“唱”的功能发挥了出来。如《谢谢小花猫》与《铁扇公主》(1941)两部作品都有此特点，开始于众声合唱，但是与《铁扇公主》不同的是，后者把众声合唱(类似于寺庙的唱经)作为一种背景声，而《谢谢小花猫》的“演唱声”却是作为一个叙述人的声音出现的。

论说型合唱队叙述人不单单采用类似旁白的画外叙述人策略，还可以通过角色的演唱、多人的演唱成为画内叙述人。如《小朋友们》(1958)中，小鸡碰到了被遗弃的雨伞，他们一起去旅行，共同唱起了“我们的朋友真整齐……”“我们的朋友真有趣……”“我们都是好朋友，我们手拉手，一起向前走”影片虽然是通过画面中的角色众声合唱，但由于动画的角色并不是真实的、在场的、同期的录音，而是通过“配音”赋予的，所以当众声合唱变成了富有旋律性的音乐时，像是脱离了角色，从而形成了一种看似“旁白式”的画外合唱。不管是画内还是画外的合唱队声音，他们不仅是为了渲染气氛，而且还总是需要通过歌词进行述说和评价。述说和评价的对象或是主题，如“世界上什么最美丽”(《美丽的小金鱼》，1958)等；或是人物：“我们是好孩子，勇敢又机智”(《四只小鸭子》，1958)等；或是某一物件：“红军桥啊，造得好”(《红军桥》1964)等。论说型合唱队叙述人声音是一种集体的声音。特别有意思的是，这种声音既不是隐含作者的代理人，也不是故事的主要叙述人。他们存在着，不但参与故事的叙述，而且还评论着故事中的事件、背景和人物。

三、三种人称叙述人的沿袭问题与叙述的权威

中国美术电影人称叙述人的上述三种形式，是创作者表达主观意识、便利劝诫教化的有效方式。无论在故事开始前、结束后，甚或在故事进行中，随时可以结合对故事缘起的说明，对作品人物、情节的评论或解释，引起大段的评价和议论，适应了当时实用主义的美术电影叙事观念。但是，如今进入全球化语境后，中国动画电影依然还沿袭了中国美术电影的三种人称叙述人形式，如笔者观察到《精灵女孩小卓玛》(2009)的开始部分，教导型旁白叙述人说，“贪婪、邪恶的毒蜘蛛……要统治这个高原”，指引型角色叙述人(鱼王)说，“所有妖魔心中只有两个字：贪婪”，指引型角色叙述人(老羚羊)评价小卓玛，“她一定做许多帮助别人的事情”等等。《喜羊羊与灰太狼》(2011)中指引型角色

叙述人慢羊羊村长说“我爷爷的爷爷讲过一个传说，……住着慈祥、善良、正义的羊神，守护羊族的图腾，只要解开它的秘密，就可以天下无敌”。《闯堂兔2·疯狂马戏团》（2015）教导型旁白叙述人出现了两次，他是一个全知全能者，在影片最初就指出了影片的主题，即愿望和欲望混淆不清所带来的危险。

事实上，在动画电影中，“说书人”在声音上的表演或者文学中“说书人”的讲述不再是拟想观众关注的焦点，观众更喜欢关注人称叙述人所讲述故事在剧情中的地位 and 它与整个影片的故事是否有机融合，以及他/她的叙述真实性问题。任何一个故事，无论是现实的还是虚构的，关键在于其真实性。罗·伯戈因认为，“不管是人称叙述还是非人称叙述人都要建立一种叙述权威”。人称叙述人的叙述权威又是如何建立的？意大利著名电影学家弗朗西斯科·卡塞蒂认为，“要使角色的叙述者的表述被理解为真实的，资格、执行、命令、认可四种功能必须同时出现。”^①也就是说，人称叙述人的权威除了需要在具备了资格、命令，以及演出故事（执行）的能力中确立外，还需要大影像师叙述的认可。大影像师的叙述能力表现在：通过画内、画外蒙太奇既虚构世界又反映世界，既暗示虚构世界的独立存在，又创造虚构世界，肯定或否定故事中虚构人物的见解。当大影像师认可了人称叙述人的叙述和见解，人称叙述人就获得了一种举证性的权威。比如美国梦工厂动画出品的《功夫熊猫》（2008），影片甫开始，一个看似教导型叙述人即声情并茂地讲述着传奇大侠的英雄故事，他说“从来没有哪个熊猫这么威风过，这么受崇拜，就连盖世豪杰威猛五侠也对这位大师顶礼膜拜”，但很快，随着画外音“阿宝，起床”的声音响起，人称叙述人的声音消失了，一个右摇的主观镜头展示了绢画上的动物造型和偶型，都是梦中出现的角色，大影像师有意的“反讽”叙述解构了旁白叙述人叙述的不可信，他所叙述的只是主人公的一个“梦”。相反的，国产动画《魔比斯环》（2006）影片开场也出现了一个教导型旁白叙述人，“当人类抵达第一批生命星球，时间与空间将被迫分离……一个永恒的问题将被提出，人类这个名词所代表的……是什么？”但这个叙述视角却是高瞻远瞩、俯视人类的，提出了人类存在的意义问题。然而影片最终也无法通过大影像师的叙述揭示“人类到底是什么？”的终极答案。

中国动画电影故事版的设计往往重点突出听觉上的“对白”内容，这会误导创作者们过度重视“对白”。“银幕对白的精髓就是古希腊戏剧中被称为‘stikomythia’的东西——简短对白的快速交流。大段对白和电影美学是对立的。”^[7]对白是刻画角色性格的重要元素，半遮半掩的对白也是推动故事情节发展、引起观者好奇心的诱因。比如美国福克斯出品的《森林战士》（2013）中的皇后有一句对白“带她去安全处，我要引开敌人远离人群”就表现出她无畏爱民的高贵品质；一句对白“带花苞去找尼姆，它是森林的命脉”就把托付重任完成了，却推动了故事向前发展；一句对白“太严肃了”就把劝告爱人不要太悲伤的想法以幽默的方式表露出来。相反，我国的《精灵王座》（2016）中的玫尔女王却像“公鸡伯伯”一样，作为一个指引型角色叙述人，她时时在场，向莉雅讲述责任担当的重要性，强化了影片“说教”的意味。同时，大影像师的叙述恰恰是莉雅在小鱼的帮助下，最后打败了黑暗精灵玫拉，这反而使得玫尔女王啰嗦无趣，没有权威性。综上，在全球化的视听语境中，中国动画电影需要重新审视人称叙述人的叙述魅力，提高叙事的能力，笔者认为也许可以通过如下途径：

第一，运用普通的旁白叙述人。普通的旁白叙述人在动画电影中也是一个很重要的设定，往往承担着故事引路人的作用。教导型旁白叙述人与普通旁白叙述人是有鲜明区别的。如1995年荣获俄罗斯“艺术与文学最高成就奖”独立成就奖的尤里·诺斯坦因在上世纪70年代创作的三部影片《狐狸和兔子》（1973）、《苍鹭与鹤》（1974）、《雾中刺猬》（1975），就都是采用了旁白叙述人模式。三部影片

① 弗朗西斯科·卡塞蒂的观点转引自[美]罗·伯戈因. 电影的叙事者：非人称叙事的逻辑学和语用学[J]. 世界电影, 1991(3): 4-25.

中，普通旁白叙述人与教导型旁白叙述人的叙述不同，主要在于不具备后者的第三、第四种功能，即教导的语言或语气和评论的功能。两者最大的区别在于视角和声质，前者是一个客观的视角，与所叙述的故事处于对等的位置；后者则是全知全能视角，主观性强，总是一种成人声音，音色是甜美或慈祥的，要表现出一种关怀、亲切感，意欲拉近自己与被叙人（小孩）的关系。

第二，启用非全知全能视角的角色叙述人。第一人称叙述人本身就是非全知全能的，在影片中出现并没有太大的问题，只是需要注意在全片故事讲述中的统一性和叙述内容与大影像师叙述的协调性。有时候，通过第一人称角色叙述人可以起到自传性质的临场感，如现代主义电影开山之作《野草莓》，就是通过“我”来讲述他一生的故事；也可以通过不同的第三人称角色叙述人的多角度叙述，获得一种“多声部”的作用，不但增强了影片的不确定性和多义性，而且还产生了一种丰富性的真实效果，如《公民凯恩》（1940）、《罗生门》（1950）、《至爱梵高 星空之谜》（2017）。

第三，少用论说型合唱队叙述人。论说型合唱队叙述人更多的是借助“说”和“唱”（确定性的歌词）的叙述向受叙者灌输一种观念和思想，往往带有很强的论说性色彩，更多的是创作人价值观念的传声筒。新世纪以来国产动画电影论说型合唱队叙述人已不多见，但偶尔也会存在，如《小门神》（2016）中，一个酷似马云的主持人领着众路神仙在神仙培训所跳起了“我爱变化”操，音乐是众声合唱，呼吁人们要转变观念，在市场经济时代下，努力迎合时代、受众的审美需求。笔者认为想要改变消减论说型合唱队叙述人的弊端，有效的方法是启用不具有语义性的音乐叙述人。因为后者不能直接表述思想内容，难以直接用具体的形象来反映，人们通过听觉感受音乐的情绪和氛围。这种不确定为影片带来了一种“含蓄”的美。

四、结 语

中国美术电影习惯沿用“说书人讲故事的叙述模式”，倾向于通过人称叙述人而非画面来建构故事、推动剧情发展，这直接导致了教导型旁白叙述人、指引型角色叙述人和论说型合唱队等三种典型叙事方式的形成。虽然，中国美术电影这种诉诸“听觉”的人称叙述人的直接诉说，在传达影片的主题思想、价值观念方面有其便利性，但会导致影片叙述直白单一，偏向概念化和说教性，缺乏丰富性和多义性。在如今电影市场日趋全球化的语境下，如果中国动画电影人称叙述人继续沿袭“说书人”的表演、用词和评论功能，继续出现上述三种叙述人形式，就会阻隔观众进入剧情，从而导致叙事的间离，削弱故事的趣味性和艺术性，最终也会失去观众。动画电影不是文学，也不是美术，而是视听艺术。听觉层面的人称叙述人的可信叙述，需要视觉层面的可信性论证。如果两者发生了偏离，则需要减少人称叙述人言语的量化叙述，增强大影像的叙述能力，从而获得叙述接受者的信任，真正建立故事的真实性和可靠性。

参考文献：

- [1] 戴维·波德维尔. 电影叙事——剧情片中的叙述活动 [M]. 台湾：远流出版事业股份有限公司，1999：25.
- [2] [加] 安德烈·戈德罗，[法] 弗朗索瓦·诺斯特. 什么是电影的叙事学 [M]. 北京：商务印书馆，2005：64-73.
- [3] Paul Wells. (1998) *understanding animation*. New York: Routledge, 97-98.
- [4] 黄苏瑾. 中国动画剧作的民族化研究 [D]. 南京：南京师范大学，2007.
- [5] 《上海电影史料》编辑组. 上海美术电影制片厂大事记 1946-1994 [A]. 上海电影史料 (6) [C]. 上海：上海市电影局史志办公室，1995：327.
- [6] [美] 罗·伯戈因. 电影的叙事者：非人称叙事的逻辑学和语用学 [J]. 世界电影，1991 (3)：10-11.
- [7] [美] 罗伯特·麦基. 故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理 [M]. 天津：天津人民出版社，2014：454.