

真实受众对叙事进程的介入：探索一种可能的叙事理论

陈 瑜

摘要：实际的叙事活动中存在大量真实受众介入叙事进程的现象。但是，叙事学研究历来都有着“文本中心”和“叙述者中心”倾向；现有关于真实受众的研究大多涉及阅读和观影心理、受众消费调查等方面；以戏剧为代表的演艺类艺术研究也并不注重真实受众与叙事的关系。这导致真实受众被排除在叙事学研究之外。要想把真实受众引入叙事分析，需要实现从“封闭的文本”向“开放的作品”的转变，同时重视真实受众在不同艺术门类中的不同类型及其作用。把真实受众引入叙事分析也就意味着要打破传统的相对封闭的叙事框架，走向“开放的叙事”。引入受众与叙事关系的“剧场性”观念，修正已有的“叙事进程”和“叙事介入”理论，可以将真实受众对叙事进程的介入进一步区分为“真实受众对真实叙事进程的介入”和“真实受众对虚构叙事进程的介入”，并以此来探索建构一种由真实受众来主导的叙事理论。

关键词：真实受众； 叙事进程； 叙事介入； 开放的叙事

作者简介：陈瑜，电影学博士，上海大学上海电影学院副教授，主要研究领域为电影理论和影视文化研究。通讯地址：上海静安区延长路149号，200072。电子邮箱：cyuzjun@163.com。本文系国家自然科学基金艺术学项目“数字时代的电影叙事研究”[项目编号：22BC056]阶段性研究成果。

Title: The Intervention of Real Audiences in the Narrative Process: Exploring a Possible Narrative Theory

Abstract: There is a phenomenon where a significant number of actual audience members actively participate and intervene in the narrative process during narrative activities. It is true that the field of narratology often leans towards a “text-centered” and “narrator-centered” approach, neglecting the examination of the real audience’s role. Existing research on the real audience mainly focuses on areas such as reading and viewing psychology, audience consumption surveys, and similar aspects. Similarly, in the realm of performing arts, particularly drama, the emphasis is often placed on the performance itself rather than exploring the relationship between the real audience and the narrative. This leads to the exclusion of the real audience from the study of narratology. Incorporating the real audience into narrative analysis requires a shift from a “closed text” to an “open work” perspective. It involves recognizing the different types and roles of the real audience in various art forms and moving away from traditional, closed narrative frameworks towards an “open narrative” approach. By incorporating the concept of “theatricality” into the audience-narrative relationship, existing theories of “narrative process” and “narrative intervention” can be reexamined. This allows for a differentiation of the real audience’s intervention in the narrative process into “intervention in the real narrative process” and “intervention in the fictional narrative process”. This perspective opens up possibilities for exploring the development of a narrative theory that is shaped by the active participation of the real audience.

Keywords: real audience; narrative process; narrative intervention; open narrative

Author: Chen Yu, Ph. D. in film science, is an associate professor of Shanghai Film Academy, Shanghai University. Her academic interest includes film theory and film culture. Address: 149 Yanchang Road, Jing'an District, Shanghai 200072, China. Email: cyuzjun@163.com. This article is supported by Chinese National Social Sciences Fund for the Arts (22BC056).

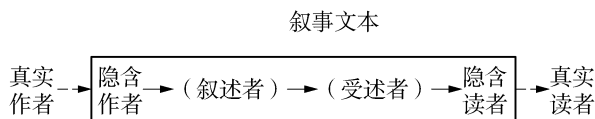
无论是20世纪60年代受结构主义深刻影响的经典叙事学还是20世纪80年代之后出现的各种琳琅满目的新叙事学,真实受众作为虚构叙事作品的接受者,在阅读、看戏和观影过程中一直处于“受述者”的尴尬位置。无论是作家、导演还是演员,甚至虚构叙事作品中的叙述者、人物,都将如何调动受众的兴趣、维持受众的关注、激发受众的反应作为目标。既有的叙事学研究也大多以被动反应作为对受众展开研究的前提和预设。如詹姆斯·费伦(James Phelan)所讨论的“读者参与”(audience engagement)问题并非真实读者的真正参与,而只是受到人物“强烈地感染”而进行的“模仿地参与”(费伦14)。但是,实际的叙事活动中存在大量真实受众的叙事介入现象。比如说,在戏剧和戏曲表演中,台下观众会配合舞台上的表演“叫好”或者“喝倒彩”,从而增强剧场的气氛或者干扰台上的表演;歌舞表演中,台下的观众会伴随着音乐节拍,与台上歌手同声合唱。到了数字新媒介时代,真实观众与虚构叙事作品之间的互动性进一步加强,不仅包括如开关暂停、快进倒退等遥控手段对观影活动产生的影响,而且包括角色扮演、人机互动等进一步渗透进虚构叙事作品的内部,推动剧情走向的改变。在传统的纸质文学阅读过程中,真实读者会以“翻书”的方式加速、跳转、折返或中止叙事的进程;网络文学中,读者的跟帖评论也已经内在地参与了网络写手的创作,并影响到网络文学的叙事、形式与风格;随着触摸屏的兴起,“点”“划”的动作越来越频繁地介入电子阅读的过程之中。因此,如何阐释真实受众在叙事活动中所发挥的作用?如何将真实受众对虚构叙事作品的介入纳入叙事分析的研究框架?是否有可能据此发展出一种全新的叙事理论?成为本文所要探讨的问题。

一、被排除在叙事学研究之外的真实受众

叙事学中与受众有关的概念并不鲜见。如相对于“真实作者”的“真实读者”、相对于“隐含作者”的“隐含读者”、相对于“叙述者”而言的“受述者”等。它们往往是与作者、叙述者、人物等概念相对应而提出的。虽然彼得·J.拉比诺维茨(Peter J. Rabinowitz)在《虚构中的真实:对读者

的重新检验》一文中区分了“实际的或有血有肉的读者”“作者的读者”“叙事读者”和“理想的叙事读者”等四种读者,但是詹姆斯·费伦非常遗憾地发现,当这些看上去“在其自身理论框架内都是自足的”概念进入具体的叙事分析时,往往会出现各类读者概念间互补和重合的问题(费伦114)。他特别引入观看传统戏剧的情景指出:“人们常常谈论的有人跳上舞台、阻止表演的那些例子恰好说明了我们进入叙事读者的位置如此之深以至于未能同时参与作者的读者的情形。”(费伦116)不过,费伦对“同时参与作者的读者”的这一分析仍然只是建立在“叙事认同”的基础之上的。真实观众虽然占据了这几种理论中的受众位置,但对真实观众阻止和干扰舞台上表演这一现象的分析并没有真正展开。电影叙事研究也是如此。在《什么是电影叙事学》一书中,戈德罗和若斯特介绍了阿尔贝·拉费(Albert Renger-Patzsch)写于1961年的《电影逻辑》一书中的观点。拉费将电影的叙事定义建立在与“世界”的对比之上:“1. 世界无始无终,相反,叙事是按照严密的决定论安排的。2. 任何电影叙事具有一个逻辑的情节,这是一种‘话语’。3. 叙事由一个‘画面操纵者’、一个‘大影像师’安排。4. 电影既表现又讲述,与仅仅存在着的世界不同。”(戈德罗 若斯特14)将电影的“叙事”确定为有别于外部“世界”的由“大影像师”有意安排并以“话语”的形式加以展开的一种具有表现性和讲述性的活动,这是拉费为电影叙事确立的与经典叙事学有异曲同工之妙的研究框架。因此,我们有必要暂时搁置不同的叙事艺术类型中真实受众的具体表现,回到既有的叙事学研究传统中,来看看叙事学研究是如何将真实受众排除在外的。只有这样,我们才能重新找到将真实受众引入叙事分析的路径。

其一,叙事学研究历来都有着“文本中心”的倾向,即将叙事学研究对象确定为“已完成的”虚构叙事作品。尽管“叙述行为”“叙述活动”包含着实时、动态、未完成性,但它们仍然主要被放在“封闭的文本”的框架中予以解释。无论是小说还是影视,都被视为文本化了的叙事。西摩·查特曼(Seymour Chatman)描绘的叙事交流图即是最好的说明(查特曼135):



无论是“真实作者”还是“真实读者”，都以“隐含作者”和“隐含读者”的形式体现在文本的叙述活动之中。鉴于这一体现既不具有严格的对应性，也不具有可识别的现实性，查特曼用虚线显示真实作者、真实读者与虚构叙事作品的文本内部的叙事交流之间的关系。与之相反，在文本内部的叙事交流则是可识别的、有迹可循的，因而也是可以展开叙事分析的。正是将真实作者和真实读者排除在文本之外，使得叙事成为一个文本范围内的自足的封闭系统。类似理论还有不少。比如说，迈克尔·詹姆斯·图兰（Michael James Toolan）对真实读者予以了高度重视。在他看来，真正参与叙述交际活动的，只有真实作者、叙述者和真实读者。（Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* 77）但是他对真实读者参与叙事的分析仍然停留在“文本如何‘引导’读者？”这一问题上（1）。里蒙-凯南（Rimmon-Kenan）也是一样的。他提出的问题同样是：“自我保存，或本文如何‘引诱’读者继续阅读？”（里蒙-凯南 224）他们分别从叙事和认知的角度分析、讨论了真实读者（受众）的问题。

其二，叙事学研究历来有着“叙述者中心”倾向。从查特曼绘制的叙事交流图也可以看出，“叙述者”是更靠近“隐含作者”和“真实作者”位置的，是叙述活动的施动者。读者和观众则是“被叙述者”，始终处于被动、想象、预设的位置。以叙述者为中心，叙事学研究强调的即是站在创作者、施动者的位置上思考叙述行为的动机、手段及其效果。因此，所谓“叙述者中心”其实仍然是社会历史批评中的“作者中心”在叙事研究中的翻版或投射。

但是在具体的叙事分析中，“实际的或有血有肉的读者”无法被纳入叙事分析。詹姆斯·费伦给予了读者非常重要的位置，甚至直接将“读者参与”作为研究的议题。即便如此，“有血有肉的读者”需要用“作者的读者”（即“理想读者”）加以置换才有可能进入叙事分析。如他分析《海浪》中的读者参与问题时发现：“作为有血有肉的读者，我们当然可以因为奈维尔的不满而对他作

出评价，但伍尔夫从未把那个判断作为促进叙事展开的功能。”（费伦 12）真实读者的评价并不具有叙事展开的功能，这与叙述者评价（即我们即将展开的“叙事介入”问题）的作用相去甚远。再比如在对《名利场》的分析中，费伦明确将“读者的主体性”放在了次要因素上：“我把本章的重点放在文本现象上，以及一个隐含作者对这些现象的构成，而非放在读者的主体性上，尽管一旦转向评价领班的声音时，我作为一个有血有肉的读者的意识形态立场便随之重要起来。”（费伦 18）即便是在对《我的爸爸》的分析中，詹姆斯·费伦明确将“有血有肉的读者对故事中的伦理问题的反应”作为中心议题来展开，也无法真正实现将真实受众纳入叙事交流的体系。一方面，他重视有血有肉的读者的价值，认为“甚至在参与作者的读者和叙事读者的行列时，我们也从未失去作为有血有肉的读者的身份，这个事实为我们的经验增加了另一个层面。正如作者的读者评价叙述者的价值一样，有血有肉的读者也评价作者的价值。加入作者的读者的行列使我们认识到作者的召唤的伦理和意识形态基础”（费伦 72）；但是另一方面，他又不无遗憾地认识到在“有血有肉的读者”与“作者的读者”之间缺乏明确的可以区分的标准，这使得叙事分析“不可能总是明确地划定区别有血有肉的读者与作者的读者之间的界限——或更普遍地说，不可能把读者、文本和作者相互区别开来”（费伦 99）。很显然，詹姆斯·费伦的“读者”仍然受限于“作者的读者”——经由作者所想象和建构的理想读者形象。其“作者中心”的特点也由此得以强化。

其三，现有关于真实读者、真实观众的受众研究大多停留在社会学和心理学领域，主要涉及阅读和观影心理、受众消费调查等方面。受众在文艺研究中主要是作为审美活动的主体受到关注的，在文化研究中则增加了作为消费者的“大众”身份。文艺心理学明确将真实作者和真实读者纳入其研究对象，如童庆炳就认为：“文艺心理学的研究对象是审美主体在一切审美体验中的心理活动。”（童庆炳 程正民 8）读者、观众是文艺接受活动的主体，因此文艺接受的心理规律则是文艺心理学中的读者、观众接受心理要探究的问题。接受美学的代表性学者汉斯·罗伯特·姚斯（Hans Robert Jauss）也高度重视真实读者的作用，

认为“在这个作者、作品和大众的三角形之中,大众并不是被动的部分,并不仅仅作为一种反应,相反,它自身就是历史的一个能动的构成。一部文学作品的历史生命如果没有接受者的积极参与是不可思议的”(姚斯 霍拉勃 24)。不过,姚斯对读者的重视仅仅是将之放在阅读过程中进行考察,并没有逆向讨论读者是否以及如何对叙事活动进行参与。伯明翰学派也高度重视“大众”的积极性。如斯图尔特·霍尔(Stuart Hall)的《编码,解码》理论就是对大众“对抗的符码”的解码方式进行的褒扬,在直接开启了戴维·莫利(David Morley)的“受众研究”之后,进而对约翰·费斯克(John Fiske)“大众的生产力”理论的产生了积极影响。电影研究历来也高度重视研究观众,不仅关心观众个体的观影心理和感受,而且关心观众群体的观影兴趣和偏好,甚至将之量化为电影市场研究中统计的票房。电影观众研究一般分为“观影研究”(spectatorship theory)和“观众研究”(audience research)(陈犀禾 徐红 69),但都较少关注观众对电影叙事本身的影响,而是更多将其作为电影叙事的影响、结果来看待。

在音乐、舞蹈、戏曲、戏剧等演艺类艺术类型中,对真实观众的关注也是非常常见的。“真实受众”介入叙事进程这个问题早在格特鲁德·斯坦因(Gertrude Stein)提出“景观剧”时就已经被探讨过。在斯坦因看来,20世纪的戏剧不能再依附于小说,不能再像19世纪的戏剧那样“将小说搬上舞台”(Stein 41)。她坚定不移地站在观众的立场,对亚里士多德《诗学》中的“情节”观予以坚决否定,认为舞台上演出的情感与舞台下观众的情感并不具有同时性,“幕布已经让人预感到他无法进入幕布后面的世界。幕布这边你作为观众的情感未必就能与幕布那边的情感合而为一。其中的一种总是超前于或者滞后于另一种情感”(Stein 245)。取“情节”而代之的,在斯坦因看来是“场景”(scenery)。“场景几乎总是来与所有观众发生情感关系。”(Stein 93)而“场景”影响观众、感染观众的手段则是传统情节所没有的视觉形象和声音。基于“场景”与观众的这种情感性关系,斯坦因进一步提出“景观”(landscape)的观点。她强调静止、不动的物体在舞台上的戏剧表现力,主张将每一个瞬间的“景观”加以拼接而构成所谓的“景观剧”。不难发现,虽然斯坦因高

度重视观众的情感反应和戏剧参与,但她对观众的重视恰恰是建立在“反叙事”(反情节、反人物、反连续性)的基础之上的。

由此可见,从经典叙事学到各类新叙事学,都将研究的重点放在小说、电影、电视以及网络游戏等再现性艺术类型上,而且受制于语言学、符号学研究方法,导致演艺类艺术类型相对忽视真实观众基于身体、行为、剧场(空间)的与演员表演的互动性和参与性。随着数字新媒体技术的发展,不同艺术门类之间的界定开始打破,这一问题获得了破解的可能性。正如卡尔·马克思(Karl Marx)所说:“人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙。”(马克思 23)本文以最为晚近的具有增强真实观众介入感的互动性叙事艺术类型(如“网络小说”“游戏电影”或“电影游戏”等)作为研究重点,将传统的文学叙事、戏剧叙事、电影叙事作为可以逆向回归讨论的研究范围,进而探讨如何将“有血有肉的读者”“真实观众”纳入叙事学研究框架,而不是简单地用各种“作者的读者”“理想读者”“隐含读者”等仅仅作“受述者”这一预设和想象出来的概念来分析,成为需要重点克服的问题。

二、引入受众:从封闭的文本到开放的作品

要把真实受众引入叙事分析,就不能仅仅将真实受众定位为对“受述者”的认同与想象,而且还需要打破既有的叙事研究仅仅局限于“文本之内”的封闭状态,实现从“封闭的文本”向“开放的作品”的转变。只有这样,才能重建真实受众对叙事的积极介入关系,明确其在叙事活动中的作用和功能。

受结构主义的影响,叙事学的研究对象从一开始就定位为“文本”(text)而非“作品”(work),而且这一“文本”还是“封闭的文本”。“封闭的文本”是朱丽娅·克里斯蒂娃(Julia Kristeva)从文本的符号学分析角度提出的重要概念。它不仅来源于“对小说范围内的陈述语”所进行的切分分析,而且还与“被具有构建作用的符号意素所规划”的“封闭(闭合)型二元思维方式”有关。它们共同作用的结果,“使得文本形成一个回旋往复的整体,出现一系列围绕着各自中心点而存在的封闭、循环、完整的陈述”(克里斯蒂娃 185—188)。与克里斯蒂娃的观点相似,克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)也将叙事定义为“使诸事件

的一个时间段落非现实化的封闭性表述”(麦茨 27)。这一定义包含几个层次的“界定”或“封闭”:首先是“文本”与“世界”对立起来,即麦茨所说的,“一段叙述有始有讫,这就使它独立于外部世界,对于‘现实’世界”(麦茨 17)。因而,文本内的叙事分析与文本外的外部世界和现实世界并无关联。值得注意的是,这里的“文本”与“世界”对立的表述并非否定虚构叙事作品在内容上(即“所叙之事”)对社会现实的反映,而是强调“文本内的叙事”(即“事之所叙”)不再受外部世界和现实世界的影响而改变的“完成性”。其次,麦茨指出“叙事”的主体性并不一定与作者画等号。他借鉴雅各布森的观点,认为“任何叙事都是一段表述”,因此“必然涉及一个陈述的主体。但是不必急于谈论作者;因为作者概念只是远为普泛地受到文化限制和约束的语源形式之一,基于这个原因,我们更乐于把它命名为‘叙述源’”(麦茨 20)。作为“叙述源”的作者虽然是虚构叙事作品的承担者,但并不意味着一定是其所建构的虚构世界中的叙事主体。相反,根据现实主义文学观念的指引,无论是真实作者的形象(“理想作者”或“作为叙述者/人物的作者”)还是虚构性的作者形象(如以真实作者姓名为姓名的人物),都只是虚构叙事作品中的主体性因素而已。

不过,“封闭的文本”并非克里斯蒂娃意欲论证并筑牢的理论基石,相反,是她尝试消解并破除的理论神话。面对经由结构主义语言学所勾勒出的“封闭言语系统”,克里斯蒂娃提出将“书写”作为变量因素考虑进来的想法。在她看来,

把小说作为故事来结束,这是一个修辞问题,其方式在于重新打开曾经开启小说的封闭性符号意素。把小说作为一种文学事实(作为言语或符号来理解)来结束,这是一个社会实践和文化文本的问题,其方式在于把话语(产品、作品)与话语的终结——书写(文本生产力)进行对照。这里就出现了把书看做一种生产的第三种观念,而不再是现象(故事)或文学(言语)。(克里斯蒂娃 204)

何谓“把小说作为故事来结束”?即是指在

结构主义视域下将小说理解为“文本”,“故事”即是由文本之内的各种语言文字符号所建构起的意义世界;而“把小说作为一种文学事实(作为言语或符号来理解)来结束”则是重新恢复小说作为“作品”的意涵,使之重新与“书写”——与“书写”处于同一层面的即为“阅读”——建立起联系。正是在这个层面上,克里斯蒂娃发现:“我们现在面临着一个以不同形式贯穿小说历史的悖论现象:书写过程的贬值,把它划为毫无作用、多此一举、缺乏生气的一类。伴随这个现象的是对作品本身、作者和文学事实(言语)的重视。”这里的“书写过程的贬值”即是指罗兰·巴特(Roland Barthes)所说的“作者之死”,即是将作者因素排除在文本分析的框架之外。在这种观念支配下,叙事分析中最具有理论活力的叙述行为的分析被严格地限定在文本之内,成为由虚构叙事作品中的叙述者所承担的功能。尽管在文本范围之内也包含多个叙述主体所承担的叙述行为的层面,但叙事分析始终无法突破“封闭的文本”的边界,将真实的作者、真实的读者纳入分析。基于这种观念,“使他们把故事中出现的书写机制的干预诠释为文本的‘任意性’(arbitraire)或是所谓作品的‘文字性’(littéralité)”(克里斯蒂娃 205)。^①这一“书写”并非仅仅为“作者”所专有,所有现实世界中的真实作者、真实读者,都拥有“书写”这一能力。由此,克里斯蒂娃提出了打破“封闭的文本”的方法——引入“书写行为的干预”,也就是说要打破结构主义所确立的文本观念,重新引入被抛弃的创作主体和接受主体。

引入“书写”便意味着“文本”从封闭走向了开放,叙事也由限于文本内的行为扩展为能够自由出自文本内外的行为。这便是安伯托·艾柯(Umberto Eco)提出的“开放的作品”理论要解决的问题。“开放的作品”是相对于“封闭的作品”而言的。不过,在艾柯那里并非指世界上存在“开放的作品”和“封闭的作品”两种不同类型的作品:“一件艺术作品,其形式是完成了的,在它的完整的、经过周密考虑的组织形式上是封闭的,尽管这样,它同时又是开放的,是可能以千百种不同的方式来看待和解释的,不可能是只有一种解读,不可能没有替代变换。”(艾柯,《开放的作品》4)相反,如果创作“为的是使观赏者能以惟一可能正确的方式观看形象,即作者(创立观赏技巧)

努力使观赏者在内心与作者取得一致”,那么“这样的信念会走向开放的反面,助长作品的封闭性”(艾柯,《开放的作品》5)。在艾柯看来,所谓“封闭的作品”是指创作者(作家、艺术家等)“以确定的、封闭的形式来组织”作品(艾柯,《开放的作品》3)。这一看法即是从创作与作品的关系角度来讨论的。而“开放的作品”则是“再现欣赏关系的结构”(艾柯,《开放的作品》9),即是从作品与接受者的关系角度来展开的。艾柯提供的“开放性阅读”也正是从“本文的权利与阐释者的权利之间的辩证关系”角度来打开作品的意义空间的(艾柯等,《诠释与过度诠释》27—28)。换言之,作品的开放性是由接受者赋予的,是读者通过阅读、观众通过欣赏来实现对作品意义的理解和阐释。因此,所谓“开放的作品”并非指一部未完成的作品,而是指具有不断可以打开意义阐释空间的作品。即使是形式上已经具有完成性的艺术作品,只要其“可能以千百种不同的方式来看待和解释”,就属于“开放的作品”(艾柯,《开放的作品》4)。

在艾柯那里,决定作品的开放性的因素不只是“读者”(“观众”“听众”等接受者),还包括多个层面的主体因素。首先,当然是受众,如文学的读者、影视的观众、音乐的听众等。不过,艾柯非常明确地将读者作了“模范读者”和“经验读者”的区分。模范读者是“一种理想状态的读者,他既是文本希望得到的合作方,又是文本在试图创造的读者”(艾柯,《悠游小说林》10—11)。“模范读者”并非叙事学中“作者的读者”(理想读者),它不受作者因素的影响,其标准也不由作者来制定。“经验读者”则与叙事学中被排除掉的“有血有肉的真实的读者”相一致。“一个故事的模范读者不是经验读者。经验读者就是你、我,或者任何在读着小说的人。经验读者可以从任何角度去阅读,没有条例能规定他们怎么读,因为他们通常都拿文本做容器来贮藏自己来自文本以外的感情,而阅读中又经常因势利导地产生脱离文本的内容。”(艾柯,《悠游小说林》10)其次,演奏者也是能够创造作品的开放性的重要因素。当代的器乐作品中“容许演奏者在演奏时有特殊的自主性”(艾柯,《开放的作品》1),这种对“即兴表演”的包容也是“开放的作品”的表现;电视直播同样如此,作为“利用现场事件和‘演绎者’(以一

定的自由‘演绎’‘现在——这里——发生了——什么事’的导演)的自主决定的贡献进行的活动”(艾柯,《开放的作品》158)同样也可以被纳入“开放的作品”范围;现在流行的数字技术、人工智能所创造的作品,也被艾柯视为“开放的作品”(艾柯,《开放的作品》126)。^②最后,导演也是促成“开放的作品”的关键性因素之一。不过,艾柯对创作者赋予接受者(读者、观众)阐释的开放性是持保留态度的。在他眼里,只有布莱希特“是惟一一个以思想意识为标准创造出开放的作品典型范例”(艾柯,《开放的作品》“第一版序”7)。布莱希特试图打破“第四堵墙”、破除幻觉,恢复演员与观众之间的沟通,恢复观众思考的能力。因此,艾柯的“开放作品的模式不是再现所谓作品的客观结构,而是再现欣赏关系的结构”(艾柯,《开放的作品》9)，“开放的作品”并非一种结构主义式的文本理论,而是一种作品与受众之间关系的理论。

叙事学研究要实现从克里斯蒂娃的“封闭的文本”向艾柯的“开放的作品”的理论转换,就意味着要摆脱从经典叙事学以来就一直受到的语言学研究范式影响,克服将叙事行为局限在叙述话语的内部不足。本来,罗兰·巴特倡导的“从作品到文本”是想让“文本”摆脱“作品”的物质性、单一性和消费性,而更强调其精神性、多元性和游戏性(巴特 337—343),但是这一“文本”却被困在“语言的牢笼”中,使得叙事分析只能局限在以符号(既包括语言,也包括图像、声音等)为载体的叙述话语范围之内。只有实现从“文本”向“作品”的重新开放,才能将真实作者和真实读者等因素纳入进来;也只有实现从“封闭的作品”到“开放的作品”的二度开放,才能进一步克服真实作者对作品意义阐释的绝对权威,实现真实观众对叙事的真正介入。

与“开放的作品”相关的另一个问题就是“真实受众”问题。在不同艺术门类中,真实受众有着不同的类型和功能,从而会影响到其介入叙事的能力及效果。首先,相对于不同的艺术门类,受众的称谓差异就相当之大。文学中的受众是读者,往往采取个体化阅读的方式进行;戏剧与电影的受众是观众,比较经典的看戏观影方式是一大批真实观众聚集在专门的场所(剧场或影院)观看;随着数字新媒体时代的到来,无论是文学作品

还是影视戏剧作品,都以数字化的方式加以储存和传播,其阅读和看戏观影活动再度转变为个体化方式。因此,真实受众的个体受众和群体受众之别对于叙事的影响存在巨大的差异。比如1967年由捷克导演拉杜兹·辛瑟拉(Radúz Cincera)制作的《自动电影》就是在电影院中通过观众的集体投票来确定剧情发展方向的;而晚近的《底特律·变人》则是通过玩家在电脑屏幕前的个体性选择遥控来探索剧情分支的。其次,受众的阅读、看戏和观影活动并不能被简化为“纯粹的凝视”,仅仅对其进行审美分析。真实受众有其各自的社会属性,也有其不同的审美趣味,更主要的是当他们展开阅读和观看活动的同时,还兼具着“用户”这一特殊功能。受众的用户性在传统的文学阅读、经典的剧场看戏、影院观影等行为中体现得并不明显,但是在数字新媒体时代,当这种行为通过电视、电脑和手机屏幕得以体现时,受众的用户性就特别突出了。这意味着受众在阅读、看戏和观影过程中,兼具用户的“功能性”(功利性)和读者/观众的“审美性”的双重性。真实受众通过遥控器打开电视,播放影片,并且不断使用开关、进退、暂停等功能键,其实正在通过直接参与、介入、干预影片的播放进程进而形成对电影叙事的干扰和影响。近年来,越来越多的电影开始纳入电子游戏的元素,并出现了以《黑镜:潘达斯奈基》《底特律·变人》等为代表的互动性非常突出的“影游融合”作品。观众可以通过键盘和游戏控制器的操作直接实现角色扮演、视线转移和剧情选择。于是乎,诸如“互动电影”“数据库电影”“桌面电影”“弹幕电影”“谜题电影”“复杂叙事电影”以及各类“穿线结构”“分岔路径叙事”“多稿叙事”“网状叙事”“多线叙事”“模块化叙事”等不断涌现。正因为数字新媒体时代,真实受众从“作品之外”到“作品之内”的叙事介入能力不断加强,所以,受众与叙事的关系就不能仅仅被视为“受述者”,而应该更重视其积极介入、参与、影响叙事进程的生产性。当然,受众在不同艺术类型中的生产性是不同的。在现场性演艺类的艺术中(如戏剧戏曲、音乐会等),“剧情”通过演员的表演与台下真实的观众和听众展开互动。因此,“聚精会神/剧场性”(absorption/theatricality)的矛盾成为影响受众与叙事关系的焦点(弗雷德 60)。贝尔托·布莱希特(Bertolt

Brecht)打破“第四堵墙”的“间离理论”处理的是“表演”与“观看”之间的现场性问题。而在非现场性文本类的艺术中(如美术、文学、影视等),文本化的叙事通过预设“理想读者”(作者的读者)为观众预留一个感知位置,通过认知、理解、认同等心理机制实现其叙事效果。所谓“生产性的受众”,即伯明翰学派提出的“积极受众”。在由真实受众介入的叙事中,受众既叙事的受述者,也是叙事的介入者,甚至直接就是叙述者。它或者以本人形象,或者以角色身份,或者直接占据摄影机镜头提供的全知视角参与叙事活动。

三、开放的叙事:真实受众对叙事进程的介入

如果说克里斯蒂娃设想用“书写”来打开“封闭的文本”的话,那么艾柯则设想用“表演者的临场发挥”“读者/观众的意义阐释”来实现“开放的作品”。他们都有一个共同点,即试图通过“书写/表演、阅读、观看”将真实作者和真实读者重新引入文本或作品的分析。沿着这个逻辑,把真实受众引入叙事分析也就意味着叙事打破了传统的相对封闭的叙事框架,走向“开放的叙事”。

首先,受众与叙事关系的“剧场性”值得特别注意。所谓“开放的叙事”即是将创作者的创作活动、表演者的表演活动、受众的阅读活动和看戏观影活动纳入叙事分析,也即恢复叙事的“剧场性”。这里的“剧场性”是指艺术作品以其物质性存在形态建立起与真实受众之间的关系。在戏剧中,戏剧表演是在剧场中当着观众的面进行的,正如艾·威尔逊(Audrey Wilson)所说,“当一个人扮演另一个人,当他在观众面前‘表演’时[……]戏剧就立即诞生了”(威尔逊 5)。无论是人类文明早期的宗教祭祀还是直到现在还绵延不绝的节庆剧场,剧场都是真实观众的聚焦之地,因而戏剧与政治的关系也就极为紧密。德国戏剧理论家安德烈亚·格尼玛拉(Andrea Gronemeyer)直接就认为:“戏剧从根本上说是一种政治媒介。”(格尼玛拉 101)匈牙利艺术史家阿诺尔德·豪泽尔(Hauser Arnold)也认为:“希腊悲剧是严格意义上的‘政治剧’。”(豪泽尔 49)在20世纪的戏剧革命中,布莱希特倡导的“史诗剧”力主打破“第四堵墙”,破除观众沉浸于剧情的现实主义幻觉;安托南·阿尔托(Antonin Artaud)的“残酷戏剧”也

致力于将文本、场面和演出的表现力发挥至极致,调动各种因素给予观众强烈的刺激和震撼,逼迫观众既无法静观,也无法沉浸。“剧场性”也不仅局限于戏剧,在其他艺术门类中也有所体现。艺术史家弗雷德从“物性”的角度指出,极简主义艺术作品被还原为实在之物,这使得其本身的空洞必须借助外在环境才能得以剧场般的呈现,进而才能使观众产生有意义的审美体验。因此,正是艺术作品之物性使得与观众之间的剧场性得以形成。此后的当代艺术,如各种装置艺术、新媒体艺术,都特别重视真实观众的参与、介入以及所形成的沉浸性体验,正是这种剧场性的体现。^③

“剧场性”所确立的艺术作品与观众之间的关系可以成为我们重建真实受众与叙事之间关系的理论框架。以具有现场表演性的戏剧、戏曲、演艺、电影的放映以及到19世纪达到鼎盛的欧洲沙龙文学等为例,其“所叙之事”是以有“封闭的文本”特征的底本(如剧本、脚本,以及宋元时期的话本)为基础的。其现场的表演行为构成了与“文本之内”的叙事更外围的“叙述层”,这使得前一个叙述层有可能打破第二个叙事层相对封闭的状态,比如演艺表演中演员的临场发挥、民间故事“讲故事的人”的添油加醋、诗朗诵中朗诵者个人风格的演绎等。不难发现,此前的叙事学研究强调得更多的是叙事对受众的影响,即创作者(作家、导演等)通过各种叙事手段调动受众(读者和观众)阅读和观看的兴趣,吸引受众参与。我们可以将之命名为“受众被动参与叙事”。现在要探究的问题则是受众如何以主动积极的姿态对叙事活动施加影响,即受众通过直接或间接的方式介入正在展开的叙事活动,并促使叙事进程发生转变。我们可以将之命名为“受众主动介入叙事”。这也就意味着受众与叙事关系的另一个角度被打开了。

其次,在“虚构叙事进程”之外还有“真实叙事进程”。“叙事进程”(narrative progression)是詹姆斯·费伦提出的概念,用来指涉“一个动力事件,这个事件必须运动,包含讲述与倾听并且贯穿整个时间”(Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* 15)。叙事进程有几个关键性的因素:一是有叙事动力,即克洛德·布雷蒙(Claude Bremond)在《叙述可能之逻辑》中提出的构成“序

列”的最关键因素——“可能性”(布雷蒙 154);詹姆斯·费伦用“不稳定性”和“张力”来描述这一动力机制。二是“运动”,即叙事表现为一个可计算的时间长度,一种由动力支配的运动着的事件。三是与受众密切相关,即叙事既是讲述的进程,也是倾听的进程,是“文本动力与读者动力的综合”(Phelan, *Narrative Inquiry* 88)。在《作为修辞的叙事:技巧、读者、伦理、意识形态》中,詹姆斯·费伦还提出“文本之外的叙事进程”问题。在他看来,“如果我们不把叙事进程仅仅看做内在于文本的东西(人物或说话者在开头和结尾之间往哪‘走’的问题),而且看做与读者对文本的理解相关的东西,那么,故事与静止的格式塔之间的对立也就不那么充分了:阅读的时间进程意味着叙事与抒情诗的效果均部分取决于序列”(费伦 6)。这里的“阅读的时间进程”正是超越于“封闭的文本”的叙事进程之外的全新的叙事进程。“叙事进程”概念有助于我们对“真实受众对叙事的介入”进行更加准确的理论化的表达。观众通过开关、进退、暂停、进度条等功能键实施的是对“电影放映进程”的影响;观众通过镜头控制、角色扮演、视角切换、情节分岔等叙事代理机制所展开的对影片呈现方式及其情节走向的影响则可以被命名为对“影片叙事进程”的改变。真实受众也由此开始拥有更多介入电影叙事的能力和方式。“叙事进程”这一概念具有非常强的理论生长性。詹姆斯·费伦主要还是在“显性情节”(overt plot)这个层面讨论叙事进程的;申丹则明确提出“隐性进程”(covert progression)的新概念,从而发展出“双重叙事进程”(dual narrative progression)的理论(申丹 81—96)。不过,申丹的“隐性进程”一方面仍然受限于“封闭的文本”的叙事,另一方面也存在“神龙见首不见尾”,需要凭借读者的理解阐释和叙事重建的问题。

真实受众从阅读、看戏和观影活动中对叙事进程的介入则是面对“开放的作品”的叙事进程。这一进程可以分为明晰的两个层面:一是处于封闭的文本中的叙事进程,即詹姆斯·费伦和申丹所界定的“显性情节”和“隐性进程”。这里的叙事进程只是被限定在“封闭的文本”之内,而且主要是以文本化、符号化,因而也主要是以想象性的方式被识别和分析的。用热拉尔·热奈特(Gérard Genette)的术语来说,既有叙事学所分析

的都只是在“虚构域”内的叙事进程。因此,我们可以将在虚构叙事作品内部展开的叙事进程命名为“虚构叙事进程”。二是处于开放的作品中的叙事进程,即真实受众在阅读、看戏、观影活动中所经历的叙事进程。叙事学研究曾区分出与叙事时间不同的阅读时间、放映时间(即看戏时间和观影时间),但是并没有真正将它们纳入叙事分析。处于阅读时间、演出时间、放映时间中的叙事进程,可以被命名为“真实叙事进程”。

最后,有了叙事的“剧场性”“真实叙事进程”和“虚构叙事进程”这几个概念,我们就可以来改造“叙事介入”的理论了。“叙事介入”(narrative intervention 或 intrusive narration)并不是新鲜事物。它有时也被译为“叙事干预”或“干预性叙事”,用来描述一种原本自然的、正常的叙事进程受外力因素干扰,甚至中断的现象。从宽泛的意义上看,“叙事介入”可以被视为叙事的根本特征。所谓“介入”首先就是“叙”对“事”的介入,这也正是从“本事”向“叙事”转换的开始。爱德华·摩根·福斯特(Edward Morgan Forster)所说的“因果联系”介入“时间顺序”的“情节”也正是“因果联系”强行“介入”到“时间顺序”的故事之中,从而使之转变成为“情节”。仅就叙事学研究来说,从韦恩·布斯(Wayne Clayson Booth)、热奈特、查特曼直到赵毅衡等,也已经对“叙事介入”展开了比较充分的研究。韦恩·布斯将“叙述者对叙事的介入”确定为“叙事介入”的主要研究对象。在《小说修辞学》中,他将“常常由作者、叙述者、旁观得和其他人物的许多反应”称为“叙事介入”(布斯 178)。查特曼在《故事与话语:小说与电影的叙事结构》中将干预分为两种:对故事的干预和对话语的干预。其中“对故事的干预”又可以分为解释、判断和概括三个方面。“解释”是故事成分的要旨、关联,或意义成分的公开阐述;“判断”表示道德或其他价值看法;“概括”则从小说世界深入真实世界,无论是“普遍的真实”还是实存的历史事实,以作为参照(查特曼 228—253)。赵毅衡将“对叙述形式的干预”称为“指点干预”,将“对叙述内容进行的干预”称为“评论干预”(赵毅衡 33)。传统的“叙事介入”理论包含以下三个要点:其一,承担“叙事介入”功能的主体是作者和叙述者;其二,“叙事介入”的方式主要是作者或叙述者在叙事的故事层或话语层展开

指点或评论;其三,“叙事介入”的叙事效果有积极和消极之别。韦恩·布斯对此曾有过一段非常精彩的看法:“在可靠的叙述中的好与坏的区别,很难用概念说明。一部有见识的作品中的愚蠢介入可以产生出它自己的那种乐趣;一部愚蠢的作品中的愚蠢介入仅仅造成厌烦。”(布斯 260)韦恩·布斯并没有对何谓“愚蠢介入”作任何解释,但从他所举的《香迪传》的例子可以看出,这里的“愚蠢介入”是特别针对“香迪式评论”而言的,即在小说中不断穿插对小说自身的评论、对小说如何写的分析等“元小说”的内容,也即布斯自己所界定的“直接评论作品本身”。

如果换上“真实受众对叙事进程的介入”,将会在以下几个方面实现对“叙事介入”的改造。其一,真实受众成为叙事介入的主体。不过,受众介入叙事进程的层面不同,受众的身份和功能也是有区别的。真实受众在阅读和观看过程中,既有美学意义上的理想读者、理想观众的身份,也有日常意义上的买家、用户和消费者的角色。前者可以进行审美分析,后者则往往成为消费研究的对象。因此,真实受众主体往往是“观者”(viewer)、观者(spectator)和观众(audience)三种身份的组合物(陈瑜 160—172),表现为美学意义上的“观者”和消费活动中的“用户”的结合。而真实受众对阅读、看戏和观影进程的干预和影响与普通用户并无二致。当真实受众进入虚构作品的叙事活动之中,其“用户”身份转变为“玩家”(player),通过角色选择和遥控操作实现对虚拟叙事作品中的人物角色的认同性控制,此时真实受众拥有了有别于真实身体之外的具体性体验,拥有了全新的“化身”(avatar)。“化身”占据了此前的叙述者位置,以能动的方式展开行动,进而推动“虚构叙事进程”的发展。特别值得注意的是,在“化身叙事”中,真实受众的“化身”是与叙述者同一的,同时仍然兼具受述者的功能。也就是说,真实受众其实也是“化身叙事”的“受述者”。因此,“化身叙事”表现为叙述者与受述者合一的自我反馈的叙事回路。其二,“受众主动介入叙事”还意味着真实受众对“叙”的介入(以此有别于传统的“介入叙事”主要是“叙”对“事”的介入)。不仅如此,这一对“叙”的介入还可以分为“真实受众对真实叙事进程的介入”和“真实受众对虚构叙事进程的介入”两个层面。真实受众对真实

叙事进程的介入是一种与阅读、看戏、观影活动相伴生的剧场性活动,是真实受众通过对阅读时间、放映时间、看戏时间、观影时间的干预实现对“虚构域”内的叙事时间的影响。具体来说,如一名观众使用遥控器在录像机中选择播放一部时长一个半小时的电影。这里的一个半小时就是这部电影的放映时间;影片中所讲述故事的时间可能会是上下五千年,也可能只是惊魂60分。观众在观看影片过程中可以选择暂停键,然后过一段时间回来再接着放映,这就是放映时间的“中断”。观众还可以选择快进(如现在的播放器已经能够按1.2倍、1.5倍甚至2倍以上的倍速来播放了),这样放映时间被压缩,但“虚构域”内的叙事时间保持不变。如果一位观众在网上观看《底特律·变人》,他可以选择扮演卡拉,也可以选择扮演康纳,或者选择扮演马库斯,并且在不同的选择中决定剧情的走向。网上流传的所谓“100%完成的全分支、全结局攻略”版的视频居然可以长达30小时6分49秒。^④显示出“真实受众对虚构叙事进程的介入”所具有的叙事生成和涌现能力。其三,真实受众对叙事进程的介入是否意味着“观众的解放”?朗西埃曾分析过戏剧中的观众行为(spectatorship)的各种悖论,并认为“观看行为是个坏东西”,“剧场对观众的被动负有责任”(朗西埃82—87)。不过,在数字新媒体时代获得了介入叙事进程能力的真实受众是否实现了朗西埃认为的理想的观众的解放,还是仍然只是“被解放的观众”?其实,真实观众的身份进入电影虚构性叙事之中的这种互动性也只是虚拟性介入,仍然只是一种参与叙事的幻觉。如《底特律·变人》的互动性已经很强了,但仍然只能设定玩家选择其中的三个主要角色来扮演。这使得剧情的线程分支仍然是有限的,作为个体的观众仍然被“困在算法中”,享受着由程序设定好的选择权。真实受众通过遥控器对“真实叙事进程”的介入从某种意义上说,也只是米歇尔·德赛都(Michel De Certeau)的“权且利用”和约翰·费斯克抵抗的“游击战术”(费斯克25)。真实受众对叙事进程的介入要摆脱韦恩·布斯的“愚蠢介入”的窘境,成为真正具有创造力的“智慧介入”,可能还有很长的一段路要走。

总的说来,经由从“封闭的文本”向“开放的作品”转变,真实受众便可以凭借其阅读、看戏、

观影的活动展开对叙事的介入了。有了“真实受众”“剧场性”“真实虚构进程/虚构叙事进程”以及“真实观众对真实虚构进程的介入”和“真实观众对虚构叙事进程的介入”等一批概念,我们便可以来推进一种由真实受众来主导的叙事理论了。

注释[Notes]

① 值得注意的是,这里“书写机制的干预”的翻译并不太准确,法文原文是“l'intervention de l'instance de l'écriture”,“instance”有恳求、迫切请求、坚决要求的意思。翻译为“书写过程的干预”可能更符合作者的原意。

② 虽然艾柯的《开放的作品》初版于1962年,但他已关注到了维纳的《控制论》,通过信息理论来理解电脑交流,凭借电子计算器的发明以及科幻小说的想象,艾柯也预言了“(电脑)程序流派”的出现。(艾柯,《开放的作品》126)

③ 不过,弗雷德是站在现代主义艺术的立场来批判极简主义的“剧场性”的。在他那里,“对剧场的克服”成为现代主义感性中“最令人激动的东西”;而且还认为电影是“完全避免剧场的”(弗雷德173)。如果站在后现代主义之后,以当代艺术所呈现的全新的艺术景观及其艺术观念来看,这些看法已经显得有些“过时”了。因而,他所提炼出的“剧场性与反剧场性之间的斗争”也存在简单化之嫌(弗雷德54)。

④ Bilibili. Detroit: Changing People: 100% Complete Full Branch and Full End Strategy. May 28th, 2018 <https://www.bilibili.com/video/BV1op411R7xX? p = 1&share_medium = android&share_plat = android&share_session_id = 9feb3e38-603b-4717-a45c-550165758e37&share_source = WEIXIN&share_tag = s_i×tamp = 1649551966&unique_k = mK0eK1e>

引用作品[Works Cited]

罗兰·巴特:《从作品到文本》,杨庭曦译,《外国美学》(第二十辑)。南京:江苏教育出版社,2012年。337—343。

[Barthes, Roland. “From Work to Text.” Trans. Yang Tingxi. Foreign Aesthetics. Vol. 20. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2012. 337—343.]

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。

[Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Trans. Hua Ming, Hu Xiaosu and Zhou Xian. Beijing: Peking University Press, 1987.]

克洛德·布雷蒙:《叙述可能之逻辑》,《叙述学研究》,张寅德编选。北京:中国社会科学出版社,1989年。

- 153—176。
- [Bremond, Claude. "The Logic of Narrative Possibility." Narrative Studies. Ed. Zhang Yinde. Beijing: China Social Sciences Press, 1989. 153 - 176.]
- 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。
- [Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Trans. Xu Qiang. Beijing: China Renmin University Press, 2013.]
- 陈犀禾 徐红编译:《西方当代电影理论思潮系列连载六:观众研究》,《当代电影》7(2008):69—75。
- [Chen, Xihe and Xu Hong, eds. and trans. "Contemporary Western Film Theory and Thoughts 6: Audience Research." Contemporary Film 7 (2008): 69 - 75.]
- 陈瑜:《后电影观众:媒介视域下的电影观众问题》,《上海交通大学学报》4(2022):160—172。
- [Chen, Yu. "Post-Cinema Audience: The Problem of Movie Audience from the Perspective of Media." Journal of Shanghai Jiao Tong University 4 (2022): 160 - 172.]
- 安伯托·艾柯:《开放的作品》,刘儒庭译。北京:新星出版社,2005年。
- [Eco, Umberto. The Open Work. Trans. Liu Ruting. Beijing: New Star Press, 2005.]
- :《悠游小说林》,俞冰夏译。北京:生活·读书·新知三联书店,2005年。
- [——. Six Walks in the Fictional Woods. Trans. Yu Bingxia. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2005.]
- 安伯托·艾柯等:《诠释与过度诠释》,王宇根译。北京:生活·读书·新知三联书店,1997年。
- [Eco, Umberto, et al. Interpretation and Overinterpretation. Trans. Wang Yugen. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1997.]
- 约翰·费斯克:《理解大众文化》,王晓珏、宋伟杰译。北京:中央编译出版社,2006年。
- [Fiske, John. Understanding Popular Culture. Trans. Wang Xiaojue and Song Weijie. Beijing: Central Compilation and Translation Press, 2006.]
- 迈克尔·弗雷德:《艺术与物性:论文与评论集》,张晓剑、沈语冰译。南京:江苏美术出版社,2013年。
- [Fried, Michael. Art and Objecthood: Essays and Reviews. Trans. Zhang Xiaojian and Shen Yubing. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2013.]
- 安德烈·格尼玛拉:《戏剧》,焦洱译。哈尔滨:黑龙江美术出版社,2001年。
- [Gronemeyer, Andrea. Schnellkurs Theater. Trans. Jiao Er. Harbin: Heilongjiang Fine Arts Press, 2001.]
- 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。北京:商务印书馆,2005年。
- [Gaudreault, André, and François Jost. Cinematic Narrative. Trans. Liu Yunzhou. Beijing: The Commercial Press, 2005.]
- 阿诺尔德·豪泽尔:《艺术社会史》,黄燎宇译。北京:商务印书馆,2015年。
- [Hauser, Arnold. The Social History of Art. Trans. Huang Liaoyu. Beijing: The Commercial Press, 2015.]
- 汉斯·罗伯特·姚斯 罗伯特·查尔斯·霍拉勃:《接受美学与接受理论》,周宁、金元浦译。沈阳:辽宁人民出版社,1987年。
- [Jauss, Hans Robert, and Robert Charles Holub. Reception Aesthetics and Reception Theory. Trans. Zhou Ning and Jin Yuanpu. Shenyang: Liaoning People's Publishing House, 1987.]
- 朱丽娅·克里斯蒂娃:《封闭的文本》,车琳译,《思想与诗学》,史忠义等编。开封:河南大学出版社,2011年。183—205。
- [Kristeva, Julia. "Closed Text." Trans. Che Lin. Thought and Poetics. Eds. Shi Zhongyi, et al. Kaifeng: Henan University Press, 2011. 183 - 205.]
- 卡尔·马克思 弗里德里希·恩格斯:《马克思恩格斯选集》第2卷。北京:人民出版社,1995年。
- [Marx, Karl, and Friedrich Engels. Selected Works of Marx and Engels. Volume 2. Beijing: People's Publishing House, 1995.]
- 克里斯蒂安·麦茨:《电影表意泛论》,崔君衍译。北京:商务印书馆,2018年。
- [Metz, Christian. Film Language: A Semiotics of the Cinema. Trans. Cui Junyan. Beijing: The Commercial Press, 2018.]
- 詹姆斯·费伦:《作为修辞的叙事:技巧、读者、伦理、意识形态》,陈永国译。北京:北京大学出版社,2002年。
- [Phelan, James. Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Trans. Chen Yongguo. Beijing: Peking University Press, 2002.]
- . "Rhetorical Aesthetics and Other Issues in the Study of Literary Narrative." Narrative Inquiry 16. 1 (2006): 85 - 93.
- . Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- 雅克·朗西埃:《被解放的观众》,张春艳译,《当代艺术与投资》2(2011):82—87。
- [Rancière, Jacques. "The Emancipated Spectator." Trans. Zhang Chunyan. Contemporary Art and Investment 2

- (2011): 82-87.]
- 施洛米丝·里蒙-凯南:《叙事虚构作品》,姚锦清等译。北京:生活·读书·新知三联书店,1989 年。
- [Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. Trans. Yao Jinqing, et al. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 1989.]
- 申丹:《西方文论关键词 隐性进程》,《外国文学》1 (2019): 81—96。
- [Shen, Dan. “Key Words in Western Literary Theory: Covert Progression.” Foreign Literature 1 (2019): 81-96.]
- Stein, Gertrude. Lecture in America. Michigan: UMI Research Press, 1984.
- 童庆炳 程正民:《文艺心理学教程》。北京:高等教育出版社,2001 年。
- [Tong, Qingbing, and Cheng Zhengmin. A Course in Literary Psychology. Beijing: Higher Education Press, 2001.]
- Toolan, Michael James. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London and New York: Routledge, 2001.
- . Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2009.
- 艾·威尔逊:《论观众》,《论观众》,艾·威尔逊等著,李醒等译。北京:文化艺术出版社,1986 年。3—40。
- [Wilson, Audrey. “On the Audience.” On the Audience. Trans. Li Xing, et al. Beijing: Culture and Art Publishing House, 1986. 3-40.]
- 赵毅衡:《当说者被说的時候 比较叙述学导论》。成都:四川文艺出版社,2013 年。
- [Zhao, Yiheng. Introduction to Comparative Narrative Studies: When Speakers Are Speaking. Chengdu: Sichuan Literature and Art Publishing House, 2013.]

(责任编辑:王嘉军)

· 书讯 ·



《西方前沿文论阐释与批判》(上下卷)

作者:朱国华等

出版社:科学出版社

出版时间:2023 年 6 月

《西方前沿文论阐释与批判》旨在以文明互鉴为指导原则,对当代西方文论进行全面而系统的考察,为中西之间的即时平等学术对话寻求支撑。全书有选择地呈现了西方近 30 年的重要前沿文论,并进行了具有批判性和学理性的阐释。全书分上、下两卷,上卷展现了当代西方文论最重要的分支——批判理论的发展动向和代表性理论,下卷从“伦理转向”“实证主义转向”“后人类转向”三个方向,呈现了西方文论近 30 年的主要变革。本书既注重“新”,致力于呈现和阐释西方当代文论的新发展,更新当代中国文艺学研究的理论话语;也注重“融”,致力于对当代西方文论进行跨学科审视和探究,也致力于通过中国视角、中国经验、中国学术话语来批判性地转化和融合其中的优秀部分,并以之来分析文学文本和文化现实。