

从溢出到融合：叙事学研究的空间性位移考察

王晓旭

摘 要：叙事学从经典叙事到后经典叙事实现了研究领域的两次空间位移。一是从对文学的研究走向其他领域，二是从对文本的研究走向受众研究。随着互联网技术的发展，和媒介形式的多种方式的连接共生，叙事学的研究呈现第三次空间位移，即注重跨媒介叙事的共时性和聚合关系，当下跨媒介叙事不仅是故事文本的衍生，也是媒介层面的交互和叙述主客体的身份转换，扩展着感知主体经验的疆域。与此同时，叙事的追求时尚化的倾向也被裹挟进现代性的进程中，弥漫成社会的某种症候，并获得其历史存在的合法性。

关键词：叙事学；空间位移；跨媒介；媒介融合

作者简介：王晓旭，女，讲师，硕士。（廊坊师范学院 文学院，河北 廊坊，065000）

中图分类号：J901 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418 (2020) 05-0050-07

叙事学自提出以来经历了结构主义（经典叙事）到后结构（后经典）叙事的转变，从封闭的文本研究到考察文本与观众的互动性研究，从对文字媒介的叙事研究到多种媒介的叙事研究。并且，随着技术的发展当下叙事面临着新的问题，与过去单一文本的考察不同，研究领域呈现出交叉融合的特征。

一、文本的溢出：经典叙事学的脉络梳理

经典叙事学旨在建构叙事语法，主要关注基本结构单位（人物、主题、结构、事件等）是如何组合、排列、转换成具体叙事文本的。如罗兰·巴特在《S/Z》中提到，这恰是初期叙事分析家的意图所在：“在单一的结构中，拣出世间的全部故事，我们应该从每个故事中，抽离出它特有的模型，然后经由众模型，导出一个包罗万象的大叙事结构，再反过来，把这种大结构施用于随便哪个叙事。”^[1]叙述概念要比叙事更悠久，古希腊时期柏拉图在《理想国》中曾对纯叙述、模仿做过区分，他认为纯叙述是讲述人以自己的口吻进行讲述，而模仿是化作剧中人，以角色的口吻进行展示。即模仿是扮演的行为，而叙事存在讲述机制。

在叙事学发展过程中，瑞士索绪尔的符号学、20 世纪初的俄国形式主义学派以及俄国普罗普的《民间故事形态学》起到了思想启蒙及奠基的作用，诞生于 20 世纪初的俄国形式主义学派大部分由文学家及语言学家构成，如什克洛夫斯基、雅各布森、艾亨鲍姆、托马舍夫斯基、蒂尼亚诺等，是经典叙事研究的前驱。他们对于故事与情节、“事序结构”与“叙事结构”电影句法进行了划分，并提出陌生化艺术手法，对叙事学内部规律的发掘具有启蒙意义。随后该学派大量著作被翻译，其中有什克洛夫斯基《词的复活》《散文理论》，托马舍夫斯基的《文学理论》，蒂尼亚诺夫等编辑的《电影诗学》等，影响了欧洲的文艺理论的发展。此外，未参加上述学派的普洛普撰写的《民间故事形态学》对经典叙事学的发展有直接的影响。普罗普从上百篇俄国民间童话故事中系统进行研究，按照故事中的人物角色和行动功能来研究民间故事。他发现童话叙事如出一辙，千篇一律。在众多故事中他提取了七种角色和三十一一种行动功能（是人物的某种行动），也就是，在如此多的童话文本中，角色大多数局限

于七种（坏人、施惠者、帮手、公主或要找的人和物、派遣者或发出者、英雄或受害者、假英雄），而且故事的发展有相同的走向。因此普罗普认为就结构而言，所有的童话都属于一种类型。普罗普提炼出的角色和功能体现了故事的共性，对叙事学研究确立了两个基本方法：一是确立了文本的原子化的研究单元，进行文本的拆分；二是提炼出文本的结构与规则，寻找共性。

相同的是，普罗普的叙事研究与形式主义学派理论具有相似的传播轨迹，即从俄国走向欧美各国。20世纪五六十年代普罗普《民间故事形态学》在欧洲出版，在学术上得到了结构主义者群体的呼应，可以说经典叙事学与结构主义在学术体系上有千丝万缕的关系。在这里有必要提到结构主义，结构主义作为一种研究方法，起源于20世纪初瑞典语言学家索绪尔的结构主义语言学。在创设之初索绪尔就这门学科有过如此设想：“它将告诉我们符号是由什么构成的，受什么规律支配。”^[2]索绪尔还提出语言与言语、历时性与共时性、组合与聚合这几类二元对立的关系。这种强调整体性、闭合性的研究方法对于叙事学有一定影响。普罗普就是在结构主义语言学的基础上进行的民间童话故事研究，列维-斯特劳斯同样以结构主义的方法对神话进行人类学的考究。据此有学者称：“结构主义叙事理论与普罗普的故事形态学密不可分，他的两个源头正是结构主义神话分析和普罗普的民间故事形态学研究，而后者的影响更大一些，奠定了结构主义叙事学在理论和方法上的基础。”^[3]普罗普的研究在法国有更多的呼应，包括学者托多罗夫、克洛德·布雷蒙、格雷马斯、热拉尔·热奈特等，这些学者纷纷从结构主义角度进一步发展了普罗普的研究。格雷马斯在普罗普的七种人物的基础上，提出了行动元模式，托多罗夫在文本分析基础上提出叙事语法，还有热拉尔·热奈特的叙述话语理论。

立陶宛语言学家格雷马斯写的《结构语义学》于1966年出版，研究侧重于封闭的文本中的话语组织。其中，符号矩阵理论对结构主义叙事学具有重要意义，矩阵中的基本要素包括X、反X、非X、非反X，立足这些基本的要素来分析叙事结构，借此提炼出创作者设置的人物关系和故事走向，以及叙事结构隐喻的内涵和故事原型。这种矩阵关系可运用于戏剧性的情节故事，对于反情节式的文本则显得无所适用。尤其是文学、戏剧、电影、音乐等艺术样式与受众、市场、历史、当下环境有着密切的联系，这种抛开各种影响因素，在封闭的文本中寻找的结构关系，使作品缺乏生命活力。

同样，在结构主义蓬勃发展的文化语境下，法国符号学家茨维坦·托多罗夫的《〈十日谈〉语法》于1969年出版，该书首次提到“叙事学”一词，在书中他写道：“这部著作尚属于一门尚未存在的科学，我们暂且将这门科学取名为叙述学，即关于叙事作品的科学。”^[4]并认为叙事学研究的对象是作品本质、形式、功能普遍层面的东西，属于在纷繁复杂的结构中提炼出共性的东西，他提出叙事语法一词，首先区别叙述的3个层次，即语法、句法和词法，又把句法分为命题和序列两个基本单位。例如《十日谈》，第二天到第八天故事是命题讲述，无论故事人物、背景、事件如何变换，都有一个共同的命题。同时，故事在序列走向上也呈现出相似性，所谓的序列类似于普罗普的人物的行动功能。

然而，当叙述框架被建构起来，内部的规律被揭示出来，学科的研究转向就发生了位移，学者不再满足对叙事的语法、句法、结构、行动功能等文本内部的一般性了解，更想探索在文本中为什么会呈现如此的叙述话语，也就是呈现的内容与话语间究竟是一种什么关系？在此阶段，法国文学批评家热拉尔·热奈特吸收了托多罗夫的叙述话语的研究成果，于1972年撰写了《辞格三集》，该书中占据较大比重的是《叙事话语》，在本书中建立了一套对叙事作品的分析的理论，并在1983年回答了读者对第一部著作的疑问，撰写成《新叙事话语》一书。这两部著作从时间、语式、语态等语法范畴出发分析叙事作品的规则。研究的主要问题涉及叙事者（类型、层次），叙事时间（时序、时距、时频），叙事视角（视觉聚焦、听觉聚焦、认知聚焦），叙事声音等。热奈特的叙事话语其全面且精细的研究思路，构建起从理性到感性沟通的桥梁。从理性层面精细阐述了叙事的美感与氛围，尤其是他的《叙事话语》对普鲁斯特的小说《追忆逝水年华》做了精微的分析。普鲁斯特这部小说文风晦涩、气氛暧昧，有较多的个人意识空间的呓语。热奈特研究思路如刻尺一般去度量文本，如手术刀一样来解剖文本，

从时间、叙事者、声音、视角等角度对其精细阐释，把文本美学层面的价值一一罗列眼前。热拉尔·热奈特对深入文本的分析角度为创作者进行作品创作和受众的作品接受提供了学理性的指导，对于文学、小说、戏剧、电影等艺术形式的叙事及类型化方面的探索提供了学术依据。

格雷马斯、托多罗夫在一定程度上发展了普罗普的研究，包括热拉尔·热奈特也是在这种思路下进行的叙事学的研究，即注重文本内部结构和关系的组合。法国结构主义人类学家列维-斯特劳斯没有直接受到普罗普的学术影响，对其影响较大的是俄国形式主义学者雅各布森。1945 年斯特劳斯在雅各布森创办的刊物上发表了《语言学与人类学的结构分析》，1958 年他的《结构人类学》出版，他将结构主义方法运用于对神话的研究。他试图从多种多样的神话中提取神话素，从而找出这些神话素之间的关系，探究人类的原始思维和人类恒定的社会关系。故事如何被讲述是人类思维方式在文本上的体现，也是当下社会状况在故事层面的想象性解决。尤其在故事中反复出现的神话素，集中体现了人类的思维运作。斯特劳斯的这种方法可以运用到各类文本与人类心理的研究关系中。每个时代都有代表性的文本类型和类型所彰显的精神集群，恰如有的时代崇尚奢华或简约、崇高或娱乐、高雅或通俗等。艺术创作者在叙事中会融入符合当下社会语境元素以满足受众对当下社会、文化、经济等方面的想象。

随着经典叙事学研究日臻成熟，叙事学则从文学进入到其他领域，像罗兰·巴特认为的那样，任何材料都可以叙事。作为罗兰·巴特的学生，克里斯蒂安·麦茨试图把结构主义的一套理论方法运用到电影叙事中，创立一门科学的电影理论，来取代以往印象式的电影理论，即电影符号学。电影的“八大组合段”理论就是结构主义研究方法在电影叙事领域的尝试，并提出电影的叙事性。叙事既然是一个完成的话语，来自将一个时间性的段落非现实化，那么便存在讲述的机制。麦茨对电影叙事的论述，是经典叙事向其他文本转向的理论证明。当然，电影符号学对一部电影的封闭式的研究隔断了文本与外界的互动联系的这一学术立场，后续遭到很多学者的反对，麦茨从此开始了第二电影符号学，即电影精神分析学的研究。

经典叙事学以结构主义的研究方法确定了其学术地位，在被欧洲代表地区的学者的撰文著书的过程中夯实了学科的地位，从瑞士索绪尔的结构主义语言学为方法开端，到俄国普罗普民间故事的研究，进而在欧美学者的推动下形成了气候。然而，经典叙事学在 20 世纪末期开始走向低落，针对这种情况，荷兰学者米克·巴尔的观点具有代表性，他指出：“与传统的文本批评理论一样，叙述学完全割裂了叙事作品与社会、历史、文化、创作主体的关联，而将叙事作品看作一个独立自主的封闭体系。这自然为理论的应用和发展带来某些弊端。”^[5]

二、维度与投射：后经典叙事学的美学轨迹

20 世纪 80 年代以来，随着解构主义逐渐形成气候，建立在结构主义基础上的叙事学被质疑并走向瓦解。解构主义直指向语言，反对完整闭合的结构、反对理性逻辑斯中心、反对二元对立的语言模式，也就是任何固定的看似理想的模式都是值得人们反思的。因此，解构主义是对学术研究意识的一次警醒，而经典叙事学的模式是封闭的、理想状态的文本分析模式，它呈现出本身的“自律”状态，在此阶段随着精神分析、媒介分析、女性主义分析、意识形态分析、后现代分析、后殖民主义分析等研究方法开始进入到叙事学研究领域，关注作者、文本、读者与社会语境的互动关系的后经典叙事学具备了学术地位的合法性。值得一提的是，后经典叙事学并非完全脱离经典叙事学的发展轨迹，两者之间有继承、互补关系。经典叙事学的研究角度，尤其是热拉尔·热奈特的叙述者、视角、时间、空间等对后者的文本分析提供了学术支撑。

（一）看、注视以及权力

精神分析批评主要是将弗洛伊德和拉康的学说运用到文艺批评中的重要批评方法，研究的主要对象是作者、读者、文本，以及这三者之间的相互关系。具体来讲，精神分析批评研究创作者的创作心

理过程与文本呈现的关系，读者的阅读感受与文本间想象性关系，以及通过对文本的语言构成打通三者之间的联系。由此，可以看出精神批评分析不再局限于封闭的文本结构，而是进入了作者与读者的内在精神世界。心理学家弗洛伊德的重要的研究领域包括本我、自我与超我理论，无意识理论，梦的运作，“力比多”理论，艺术家与白日梦等相关的论述。对于无意识，他谈到那是一种本能，是无理性的冲动，个人无法意识到，但它却深深影响个人的行为。他谈到人受本我、自我与超我的控制，日常呈现的状态是综合性的自我的展现，而在个人深层世界有遵循享乐原则的本我以及受道德制约的超我的束缚。同时，他认为电影是一个想象的王国，遵从着享乐主义的原则，是人们逃避现实的避难所。电影文本与创作者和接受者的心理有紧密的联系，是集体构造的想象世界，电影是白日梦。弗洛伊德对艺术的创作及批评有重要的意义，但其主观性的论断和理论上缺乏逻辑性的论述阻碍了该学科更范围的传播。

此阶段，哲学家拉康从结构主义语言学出发来重新解释弗洛伊德的学说。“弗洛伊德认为无意识是混乱的、任意的、无规律可循的，而拉康则认为无意识是像语言一样有规律或有结构的，这种结构的规律受制于语言的经验。”^[6]语言作为一种中介物打破了无意识不可知的神话，并且语言的存在，使人 与外界处在想象性的关系中。而语言及主体的确立是一个过程，针对此，拉康提出了著名的镜像阶段论和主体结构理论。拉康的镜像阶段对观影过程中主体的认同提供了理论依据。观影的过程是镜像的过程，观众努力向银幕同化，实现了两次同化：影像本身认同、与摄影机视点认同。拉康把银幕称为镜子，推翻了电影是物质现实的复原的传统观念。同镜像一样，银幕充满的幻想、想象、欲望是观众的内心投射，照出自身。因此，与市场、受众联系紧密的商业电影，有其成体系的叙事法则，尤其是好莱坞类型片的创作，西部片、爱情片、黑帮片、喜剧片等类型，能够对于受众的喜好有明确的定位，满足了受众的内心想象。

拉康的精神分析批评对女性主义、意识形态、后殖民等叙事研究，提供了方法论的指导。阿尔都塞的意识形态理论吸取葛兰西的文化领导权学说、拉康精神分析学的镜像理论，构建了意识形态理论。如阿尔都塞所说：“意识形态把个体询唤为主体，意识形态是一种表象，在这种表象中，个体与其实际生存状况的关系是一种想象关系。”^[7]阿尔都塞的意识形态理论透过文本的表象来把握内涵意义，也就是他提到的“症候式阅读”，这对于媒介的叙事研究具有启示性价值。通常，受众通过媒介去认识世界，并认为眼睛所看到的是真实的，其实不然，所接收到的内容实则渗透着传播媒介的意识形态，因此要对文本进行“症候式阅读”，把握媒介的叙事逻辑。意识形态是从封闭的文本走向叙事的发端的研究。

20世纪60年代以降，后现代主义也逐渐浮出了历史的地表，以反抗的姿势冲击着传统、思想、叙事，并波及诗歌、建筑、绘画、电影、小说、舞蹈、摄影、广告学等领域。让-弗朗索瓦·利奥塔在《后现代状况：知识报告》中提到后现代是一种症候，是对元叙事的怀疑，“后现代不再追求形式上的优美愉悦，不再凭借趣闻上的共识，去达成对永恒难以企及之物的缅怀”^[6](313)]，因此在艺术创作中后现代是反抗崇高感的，反抗同一性的。弗雷德里克·杰姆逊在《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》中对资本主义的三个阶段做了分析，他把以科技和信息为基础的后工业社会看作后现代兴起之时，并论述了后现代文化的三种表现：空前的文化扩张、语言和表达的扭曲、以怀疑的态度不断否定。伊哈布·哈桑在《后现代转折》中提出后现代本身就是一个不确定的概念。后现代总是抛弃他人已建构之物，并总结了后现代文化艺术的两个基本特征，即“解构性”与“重构性”（反讽、狂欢、杂烩、内在性）。让-鲍德里亚作为后现代大众传媒理论的集成者，他吸收了利奥塔和哈贝马斯的观点，并以电视作为研究对象，提出“拟像”等概念，认为媒体具有“敞开”与“遮蔽”的双重性，媒体在虚构着事件，制造者谎言，受众看到的景象是电视拼凑而成的“超真实”的图景。然而，我们只能从后现代学者的主要观点中整理出后现代的基本特征，难以确定地给出一个基本概念或审美特征。因为，“对

后现代的任何概括,也许都只能采取后现代的游戏方式,任何以一驭万和追根究底的企图都将落空”^[6](319)]。但是,不难发现后现代思维拼贴、碎片化、怀旧、狂欢、戏谑等风格特征在电影文本中较为突出。

后殖民主义理论在 20 世纪 90 年代成了显学,它呼应了后现代多元性倡导以及消解中心、权威的潮流,同时吸收了葛兰西“文化领导权”“文化霸权”的理论,和福科的“话语理论”,揭露了昔日的宗主国(欧洲帝国)与各殖民地国家的文化话语权力的关系。该领域代表性研究者有赛义德、斯皮瓦克、霍米·巴巴、霍尔等,以 1978 年《东方学》的出版为其理论成熟的标志。在西方的文艺作品中,殖民地国家总是以被征服、被审视的形象出现在受众面前,而西方则是拯救者和救赎的形象,在各方面占据主导地位。而该理论是站在东方的立场来反观西方思想,颠覆西方文化的权威。赛义德将理论引申到文学艺术创作中,即一些文艺作品在叙事层面存在的东西方二元对立“话语结构”,满足了西方对东方的支配与被支配关系的想象。

(二) 全感、体验与互动

进入 21 世纪互联网时代,随着科技信息的发展,数字技术的运用,文本新样态的产生促使叙事的研究发生再次转向。在此阶段,与后经典叙事兴起的前二三十年关注电影及其他领域视觉的“看”,以及创作者、接受者、文本间的相互关系不同,互联网时代已从单纯的“看”位移到全感的体触体验,里面涉及视觉、听觉、触觉等五感的互动叙事研究。还有,随着媒介融合的加剧,跨媒介叙事成为叙事新样态。

孙绍谊在《二十一世纪西方电影思潮》一书中总结了西方 21 世纪以来的理论,并列举了西方理论思潮的八大走向,其中包括新媒体文化与银幕/屏幕研究、后人类文化与电影思潮、大脑科学与神经—影像。认为:“在漫长的历史进程中,人的感觉样式随着人类存在的完整样式的变化而变化。电影呼应了统觉机制的深刻变化。”^[8]八大走向中大部分课题很具备未来感,是在技术的发展对人类影响的语境下,学者试图从人类的感觉机制出发,研究当下文本叙事样态与观影主体心理的关系,和创作者与新技术如何融入叙事中的路径探析。这种变化在影视文本中有明显的体现。当下的叙事研究从理论关照空间走向当下社会文化空间,更关注技术的发展对文本及观影主体心理的作用,人类的认知具有时代性,每个历史阶段由于社会语境的不同,都会产生与之呼应的叙事样态,这也是叙事学向前发展的动力,当下以人类感觉机制出发研究可叙事样态,提供了一种研究视角和对实践的引导。拿影视来说,VR 电影、“监控电影”、互动剧、短视频的发展,媒介融合的加快,都使叙事学研究呈现出多方面的特点:

(1) 电影生产机制发生变革,在互动叙事影响下观影主体会以创造者的身份出现在电影生产环节中。

(2) 观影空间中布尔迪厄说的电影院“场域”逐渐被个人化的观影空间所替代。观影空间不再是电影院专有的场域,各种终端设备逐渐将空间引向原子化场域。

(3) 受众主体地位逐渐加强,受众群体的审美品位及感官体验成为叙事的主要动力,尤其是在海量的视频中受众的瞬间感受影响了持续观看的判断,因此在时长、信息量、节奏、风格等方面对叙事提出更高的要求,目前一些网站用小视频带动大视频的模式也是值得探讨的。

(4) 叙事的时间和空间需重新界定,叙事时间与观影时间以及叙事空间与观影空间在时空上呈现某种一致性。麦茨曾说,叙事是一个完成的话语,是对一个时间性的段落非现实化。而当下的互动剧或是 VR 电影的叙事时空与观影时空是一致的,可以说是自导自演的“精神分裂式”的叙事图景。除此,还有直播视频,这种即时性的“真人秀”与受众的窥视欲在时空层面实现了耦合。

(5) 随着媒介融合的加快,跳出单一文本的跨媒介叙事成为当下课题。

三、融合抑或悬置：跨媒介的叙事考察

经典叙事学研究实现了第一次空间的转向，即从对文学的研究走向其他文化领域，后经典叙事研究实现了第二次空间的转向，即从文本的研究走向受众的研究。随着互联网技术的发展和媒介形式的多种方式的连接共生，叙事学的研究范畴则注重跨媒介叙事的共时性和聚合关系，此时空间已没有明确的界限。对于跨媒介叙事，不仅包括文本之间的衍生，也是媒介层面的交互与渗透。

首先，故事及媒介的融合。跨媒介叙事实现了文本的融合及多次消费，跨媒介叙事（transmedia storytelling）一词由麻省理工学院亨利·詹金斯（Henry Jenkins）提出。跨媒介叙事是内容通过文学、电影、漫画、戏剧、网络、游戏等媒介进行的传播，并生产出互文性的文本。从中可以得出跨媒介叙事涉及两方面的内容，即故事延展及媒介延展，“故事延展指增加故事支线拓展，转述经典语句、转化关键角色、再诠释图像、再制作场景及道具；媒介延展如多模组呈现，运用媒介类型之叙事资源而再述原作”^[9]。在文本的层面，当下的故事已经打破了各自的壁垒，呈现出溢出与融合的趋势，以致故事中的某个小的元素也能够成为跨媒介传播中的元故事。当下的影视剧的改编、主题公园、游戏创意、文化产品衍生等，这种文本的融合在影视剧的传播中尤为明显，如《三生三世十里桃花》《盗墓笔记》《何以笙箫默》《微微一笑很倾城》《全职高手》《将夜》《秦时明月》《鹤唳华亭》《北京女子图鉴》等影视剧，大部分是根据网络小说改编，并在播出后具有一定的话题度后进行游戏开发或是其他衍生品的研发。这具有故事的内爆特性，即一个故事不再皈依于一种文本，文本在互联网的传播下失去了元故事的永久恒定性，“通过超文本和后设语言的形构，历史上首度将人类沟通的书写、口语和视听模态整合到一个系统里”^[10]。与此同时，媒介也不局限于报纸、广播、电视等传统的媒介中，移动设备、互联网的加入实现了信息的更迭与互通，形成了互动性的沟通模式。一个文本的产生在媒介的延伸下带动多个文本的生产，最大程度上实现文本的曝光率和传播度。IP（Intellectual Property）正是对这一跨媒介现象的概括。为了创造完整的叙事体验，借助多种传播平台进行故事生产与创作。理想情况下，每种媒介都可以通过其独特的优势对叙事做出贡献。技术的发展为文本的跨媒介传播提供了保障，而原文本的受众群体的培养是跨媒介传播的动力，尤其是在消费主义影响下，原始受众群体是文本多次衍生且能够进入市场、产生效益的物质基础。

其次，经验感知疆域的拓展。媒介不断拓展着受众的经验感知疆域，科技在此起到关键作用。从1G到5G经历了40年，4G时代是社交时代（弹幕、评论），大屏幕互联网时代（手机投屏），短视频时代（抖音、快手），随着5G时代的到来，联结数据密度和传送信息的速度在技术的推动下实现了巨大的突破，万物之间实现了联结的多种方式和被监控的全息程度的最大化。5G时代，注重体感沉浸（VR设备）、互动性（互动综艺互动剧）、VR电影、点播系统（电影院线）、高宽带多终端链接、多台摄像机切换剪辑。因此，当下叙事所介入的不再局限于视听层面，更注重受众五感的综合体验，新环境下培养的受众的口味更有挑剔性。叙事者要研究设计参与式、沉浸式的故事，与受众的“心流”保持一致性。需要满足两个元素，即技术的运用和受众文本的记忆。技术是打通观众“五感”的重要途径，电影中可体现在叙述者技术的运用和受众观影的过程中。而文本的编码与解码的过程则是受众对文本产生认同的一个重要环节，因此，“跨媒介叙事者可臆想阅听人可能熟悉的角色、情节、符码等跨媒介记忆，串联跨媒介文本线索”^[11]，以此召唤受众参与到故事进程中。

最后，叙述主体与接受主体的融合。叙述主体的地位受到挑战，人人皆可叙事。“5G时代的万物皆媒，带来的冲击不仅是大众传播层面的，它也带来了人与物、物与物之间新的传播关系，也可能带来新的传播形态。”^[12]新的传播关系也是对叙述主体与接收主体关系的一次转变。叙述主体与接收主体是结构主义和后结构主义叙事学中研究的两个重要范畴，虽然后结构主义对于结构主义有拆解的作用，但基本上保持了叙述主体和接受主体的相对独立性。而在智能时代科技的便利赋能各个行业的当下，

文字写作、视频编制作、绘画、游戏等都有相关的且具备可操作性的软件，每个人每时每刻都可能是故事的生产者和接收者，甚至在多种身份中转变。这转变的内在逻辑是权力关系的此消彼长，从过去媒体主导话语生产，开始向民众转变。抖音、快手等类似的视频制作软件，人人皆可叙事，这类媒介对于影视的生产和消费有深远影响，改变了原有的传—受关系、叙事形态、媒介需求，出现了新的叙事局面，即受众对于社交需求增强、视频制作周期缩短、短视频带动长视频、叙事风格界定困难、人人都想发声。

四、叙事反思

通过梳理叙事学发展脉络可以发现，叙事学的发展受时代文艺思潮的影响颇大，经典叙事学受结构主义影响研究封闭文本的结构，后经典叙事受到精神分析、存在主义、解构主义思潮的影响，研究受众与文本的关系。一个时代是需要有宏观的思想作为指导的，是一个时代的精神症候的体现，是历史性的文化心理和审美倾向的凝结。当下科技的快速进步，为叙事学的研究提出了诸多问题，叙事学应当是什么，叙事学建设性的指导思想是什么，以及叙事学未来的出路是什么，在科技进步迅速、消费主义盛行的时代，这些问题的答案尤为重要。

在文化层面上叙事呈现出追求时尚化以博人眼球的媚俗倾向，商业逻辑成为叙事的动力，例如公众号等文字生产平台的标题为了赢得点击率和商业效益，标题和内容不符，甚至可以不对内容负责任，文本的生产围绕着商业逻辑进行，是为了推广某一产品，或追求 10 万+的点击率。在视频生产领域，直播、短视频、网络剧等视频形式，求赞赏性质的话语表述，满足受众“偷窥”欲的自我暴露式的叙事呈现等裹挟进大众文化的娱乐浪潮中。过去我们对于《楚门的世界》中媒体通过对个体隐私的暴露来实现其利益追求的这一行为，是持批评态度的。当下随着自媒体的发展，叙述者为了刷新浏览量而自愿暴露自身，不愿做那个极力逃脱的楚门了。这种叙事对某一个人、某一类群体的迎合并不加反思，会形成社会的精神症候。在影视行业中靠明星效应及市场运作而谋求高票房的影像也是背离好剧本好故事的影像叙事初衷的，仅是将文化作为一种产业的叙事。当下，文学、影视、音乐、戏剧等文艺样式在互联网的推动下逐渐实现融合，然而，艺术在任何时代都应该保有其自律性，与追求时尚化叙事保持一定距离。

参考文献：

- [1] [法] 罗兰·巴特.S/Z [M]. 屠友祥译. 上海：上海人民出版社，2012：55.
- [2] [瑞士] 索绪尔. 普通语言学教程 [M]. 高名凯译. 北京：商务印书馆，1999：38.
- [3] 程锡麟. 叙事理论概述 [J]. 外语研究，2002（3）.
- [4] 张寅德. 叙述学研究 [M]. 北京：中国社会科学出版社，1989：1-2.
- [5] [荷] 米克·巴尔. 叙述学：叙事理论导论 [M]. 谭君强译. 北京：中国社会科学出版社，1995：3.
- [6] 朱立元. 当代西方文艺理论 [M]. 上海：华东师范大学出版社，2019：53.
- [7] 张一兵. 问题式、症候阅读与意识形态——关于阿尔都塞的一种文本解读 [M]. 北京：中央编译出版社，2003：168.
- [8] 孙绍谊. 二十一世纪西方电影思潮 [M]. 上海：复旦大学出版社，2018：9.
- [9] Dowd, T., Fry, M., Niederman, M., &Steiff, J. (2013). Storytelling across worlds: Transmedia for creatives and producers. Burlington, MA: Focal Press.
- [10] [美] 曼纽尔·卡斯特. 网络社会的崛起 [M]. 夏铸久，王志弘等译. 北京：社会科学文献出版社，2001：406.
- [11] Gordon, I & Lim S. S. (2016). Introduction to the special issue “cultural industries and transmedia in a time of convergence: Modes of engagement and participation”. *The Information Society*, 32 (5), 301-305.
- [12] 彭兰. 5G 时代“物”对传播的再塑造 [J]. 探索与争鸣，2019（9）.