



展览叙事：从方法到视角

Narrative in Exhibition: Methods and Perspective

许捷

Xu Jie

(浙江大学, 杭州, 310058)

(Zhejiang University, Hangzhou, 310058)

内容提要：当“讲好中国故事”蔚然成风，策展人和设计师都迫切地想找到运用展览讲述故事的方法。然而展览的叙事研究本身并不生产引人入胜的故事，对展览的叙事分析不仅是为了探索展览的故事结构，也是为了探讨展览所呈现的文化现象和讲述视角。同时，作为一种方法的展览叙事，是理解我们所生活世界的视角，也为个体对抗宏大叙事与权威话语提供了新的可能性。

关键词：展览 叙事 讲好中国故事

Abstract: In the trend of “telling China’s stories well”, museums have been embracing narrative, and curators and designers are eager to find a technical way to tell stories in exhibitions. However, the narrative research of the exhibition does not produce fascinating stories. The narrative analysis of the exhibition is not only to explore the story structure of the exhibition, but also to explore the cultural phenomenon and the perspective of the display. Meanwhile, as a method, narrative in exhibition is a perspective to understand the world in which we live, as well as provides new possibilities for individuals to confront grand narratives and authoritative discourse.

Key Words: Exhibition; narrative; telling China’s stories well

1944年，博尔赫斯（Jorge Luis Borges）在《通天塔图书馆》这篇短篇小说中构想了一个故事的宇宙，在这个图书馆里包含了所有的已经存在的故事，也可能包括了尚没有被创作的故事^[1]。

而罗兰·巴特（Roland Barthes）在《叙事作品结构分析导论》中构想了一个叙事的世界，神话、传奇、寓言、传说、短篇小说、史诗、历史、悲剧、悬疑剧、

喜剧、哑剧、绘画、彩窗玻璃、电影、当地新闻、谈话……^[2]叙事以无限的形式处于所有的时间与空间中。

和博尔赫斯的故事宇宙不同的是，巴特的故事是确定的，而博尔赫斯的故事则更像是一个哲学寓言，这个宇宙包含一切，但却是混乱的，就像无限猴子理论中，让猴子在打字机上敲出《哈姆雷特》一样，这只是一种可能性的表达。



罗兰·巴特没有想到的是，结构主义的故事宇宙终于分崩离析，通过分析故事结构，穷尽故事可能性的尝试被发现是徒劳的。但叙事学并没有因为结构主义方法的崩塌而消失。从20世纪90年代开始，各社会学科开始向叙事学张开怀抱，叙事分析已经成为社会人文科学研究中一种普遍的方法^[3]。博物馆也是这场转向中的一员。尽管人们很早就开始用时间线来组织展览，这种展览的组织方法一定程度上受到达尔文生物进化论的影响，其追求的是知识的秩序而不是情节的表达。直到1993年，美国大屠杀纪念博物馆（United States Holocaust Memorial Museum）的开馆策展人约舒华·温伯格（Jeshajahu Weinberg）才第一次用叙事定义展览，他把博物馆的基本陈列称为宏大的三幕剧式的结构^[4]。出于控诉和举证的需要，这一类博物馆往往会在基本陈列中讲述曾经发生的创伤事件。在发现故事讲述远比单纯的展品陈列要拥有更多潜力后，叙事对博物馆来说就像一个简单却又趁手的工具，越来越多的博物馆在展览里不仅只是简单的陈列展品，而开始讲述展品的故事。张婉真把博物馆界这种拥抱故事的趋势称为当代博物馆展览的叙事转向^{[5]223-227}。

由于故事在中文语境中含有虚构意味，中国博物馆界一开始对叙事有相当程度的抗拒，这种顾虑在政策层面出现“讲好中国故事”的提法后迅速消解^[6]。当展览是否是一种叙事媒介已经不再是问题，博物馆界开始积极讨论怎样讲好展品故事，怎样讲好中国故事，而展览作为博物馆面向观众的主要产品，自然成为讨论的焦点。

一、展览叙事的探索，存在优秀故事模板吗？

对于策展人和设计师来说，他们迫切地想找到用展览讲故事的方法，苦苦思索怎样才能用展览讲好故事。遗憾的是，叙事理论本身并不能产生引人入胜的叙事作品。畅销书作家未必懂得叙事焦点的理论，卖座的电影导演也未必知晓真实作者和隐藏作者的区别。同样地，一个做出了精彩叙事展览的策展人未必

真的理解什么是展览叙事。许多在展览的实践领域对叙事的讨论，和叙事理论有着相当大的距离，故事作为一个更为日常的概念被广泛而松散地使用。

在叙事的其他领域中不乏这样探寻讲故事路径的尝试，例如电影编剧布莱克·斯奈德（Blake Snyder）就连续出版了三本《救猫咪》，创造了一套好莱坞剧情片的编剧公式。在经典电影叙事三幕剧形式的节奏基础上，他列出了一份节奏表（Blake Snyder Beat Sheet）来控制剧情的走向，这份节奏表把电影分成15个阶段，每一阶段都具有特定的作用^[7]。某种程度上这种方法成就了好莱坞式的电影叙事套路。有趣的是，这种典型的好莱坞故事生产模式，培养起了观众的观影习惯，不按照这种套路编剧的电影，可能是艺术电影，但更可能是票房毒药。因为观众已经习惯了这种叙事结构，这种能够猜到结局或角色成长过程的观影体验，让观众觉得自己是聪明的，即便是反转也遵循固定模式。

这种故事生产模式适用于展览吗？怎样判定一个叙事展览的故事讲述是成功的？展览并没有一套像商业电影这样能够通过票房和电影节奖项来评判故事内容和讲述方法的机制。当电影可以用不同的方式讲述同一个故事，也可以对同一个故事反复翻拍，其故事内核和人物原型，甚至可以追溯到古希腊的戏剧或者莎士比亚的戏剧，博物馆却常因“千展一面”而被人诟病。

对博物馆展览来说，可能并不存在所谓的优秀故事模板，但这并不妨碍我们继续探索展览叙事的可能性。这种可能性的探索，建立在展览叙事媒介差异性的基础上。展览处在连续变化的实体空间中，策展人不能强求观众在展览参观中的行为^[8]。电影、小说等其他虚构叙事作品的剧情发展主要由角色来带动，而展览中的展品可以与角色直接对应吗？随着博物馆化的拓展，博物馆的收藏对象从物质文化遗产向非物质文化遗产拓展，非物质文化遗产本质上是以人的文化行为为载体的过程性现象^[9]。展览所讲述的故事，并不是单纯只围绕着文物，而是物质文化与非物质文化遗产，自然遗产和文化遗产共同钩织出的意义网络。不论展览要讲述人类的故事



还是地球的故事，都需要这些不同类型的博物馆物共同出演不同的角色。可以说，在展览的故事体系中，不同类型的博物馆物就是角色本身。但不得不承认，在很长的一段时间里，文物仍旧是展览故事的绝对主角。在不成文的展品等级体系中，自然遗产、非物质文化遗产，位于等级体系的下端。不少博物馆，按照物质的、非物质的、文化的、自然的形成了以展厅为单位的区隔。从这个角度来说，展览新故事的产生，首先需要破除博物馆现在对展厅主题与内容的常规分类。人类世的概念虽然还没有获得地质史学界的广泛认可，却提醒了我们人类在整个地质年代中的位置。仅仅把展览故事聚焦于文物的现象背后，隐约可见人类中心主义的身影。

二、结构主义与后结构主义并存，作为分析方法的叙事

尽管亚里士多德在《诗学》中就已经开始了对故事本质的分析，但经典叙事学是在俄国形式主义和法国结构主义的影响下诞生的。弗拉基米尔·普洛普（Vladimir Propp）试图建立的神奇故事公式可以看作是布莱克电影编剧节奏表的原型^[10]。叙事学是直接采用结构主义的方式来研究叙事作品的学科。与传统小说批评理论相对照，结构主义叙事学将注意力从探讨作者的生平、挖掘作者的意图等转向文本的内部，着力探讨叙事作品内部的结构规律和各种要素之间的关联^[11]。在结构主义叙事学中，热拉尔·热奈特（Gérard Genette）把故事时间和话语时间的关系分为顺序、时长和频率三种类型^[12]。西摩·查特曼（Seymour Chatman）用符号学的方法，将叙事结构按照表达的形式与质料、内容的形式与质料形成四分阵列来进行解释，并突破了叙事学用宏观结构和情节类型学来表达叙事结构的限制，发展出叙事传播结构的示意图^[13]。结构主义的式微以及后结构主义的兴起，很大程度上是由于结构主义学者希望寻找一种普遍存在于任何叙事作品中的固有关系，这一尝试的失败并非宣告了叙事结构不存在，而是承认了不同的叙事媒介具有不同的内在结构。统一结构的存在否认了故事的多样性^{[8]24}。

结构主义叙事学也许因为其明显的局限性而不再流行，但其作为一套叙事分析方法依旧有着强大的生命力。张婉真在对“文学拿破仑——巴尔扎克特展”进行结构分析的时候，就采用了结构主义的方法，把展览作为一个叙事文本，从故事和话语两个层面来检视每一个展区的词汇、命题、序列、策展意图、述说及交流方式^{[5]71-74}。同时，我们需要意识到，同一个展览的叙事结构存在多个层次，将其作为叙事文本的分析所能够得到的往往只有情节的结构和话语的结构。

后结构主义推翻了结构主义学者所追寻的故事宇宙中的普遍结构，并且否认了文本之外中立全知观点的存在。如果说结构主义提供了展览叙事的结构分析框架，那么后结构主义则是展览叙事文化分析的原点。米克·巴尔（Mieke Bal）早在1992年就开始使用叙事理论中的叙事声音、叙事聚焦与叙事时间等概念分析美国自然历史博物馆（American Museum of Natural History）的展览，从展览中标本陈列的前后位置看到了策展思路中的后殖民主义思想^[14]。当今天的我们用批判遗产研究的理论框架来检视展览时，同样可以发现后结构主义与批判理论千丝万缕的关联。

展览批评的方法固然不止叙事理论一种，批评本身也不提供故事。但就像艺术批评对艺术博物馆的推动一样，广泛且深刻的展览批评同样可以对博物馆展览的发展产生积极的影响。

三、对抗权威话语，展览故事讲述的新视角

作为一种传播手段，叙事在博物馆界受到欢迎，然而展览在讲述故事的同时，博物馆并不愿意放弃权威的身份。当个体化、私人化的叙事在博物馆中出现，事实上反映了观众对宏大叙事的厌倦。这种宏大叙事经常出现在博物馆的通史陈列中，它就好像穿越历史到达现代的一条小径。时间线将历史是线性的这一假定很好地隐藏了起来，因此看起来非常自然^[15]。造成这种叙事霸权的是博物馆的话语权威，它决定了哪些东西可以成为博物馆物，博物馆性怎样阐释，在博物馆还不习惯于讲述故事的



时候，这套话语的权威性通过对藏品的甄别、定级、分类体现。而当展览开始讲故事，权威话语决定了博物馆讲述谁的故事以及怎样讲述。

在个体化的展览叙事中，并不要求叙事主体的权威性。在参观美国大屠杀纪念博物馆时，每个观众都会领到一张身份卡片，在展览的最后，观众可以查询这一身份的命运结局。这种与观众身份相近的普通人的故事，更容易引发观众的共情，而情感的共振正是展览与观众产生意义联结的关键。在反宏大叙事、去权威化的展览中，个体口述的故事或民族志式的记录正在扮演越来越重要的角色。在国内一些近现代史主题展览中，也开始关注不同年龄或不同身份的叙事主体。

然而宏大叙事在博物馆权威话语的保护下，仍然牢牢地根植于展览的深层次结构中，个体化的叙事为展览带来了新的视角和反思的机会，却也容易沦为宏大叙事的一部分。如何保持并呈现展览中叙事的多样性，仍是一个值得思考的问题。

四、后真相时代的展览故事

叙事从来不是展览唯一的或最好的方法，展览叙事的本质是博物馆从对“物”的关注持续转向对“人”的关注。开始讲述故事远不是展览叙事的终点，赫克托·麦克唐纳（Hector MacDonald）认为，我们正处在后真相时代，一件事情通常不止有一种真实的表述方式，日益复杂的个性化大众传媒技术让真相竞争变得更为激烈^[16]。算法决定了我们可以看到的故事以及故事版本，博物馆面临着观众对展览故事进行再理解、再表达的挑战。

展览叙事给予人们对抗被遗忘恐惧的武器，让历史成为一个整体被叙述。然而我们也要看到但凡在博物馆中被叙述的，都是被选择的。展览叙事的未来，在于让更多不同的人讲述自己的故事，更在于超越叙事形成对话。在混沌的事件之海中，让叙事成为展览中意义生产的方法，也是理解我们所生活的世界的方法。

参考文献

- [1] 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，《通天塔图书馆》[M]//博尔赫斯全集. 王永生, 译. 上海: 上海世纪出版股份有限公司, 2015.
- [2] BARTHES R, DUISIT. An introduction to the structural analysis of narrative[J]. New Literary History, 1975, 6(2): 237-272.
- [3] 芭芭拉·查尔尼娅维斯卡. 社会科学研究中的叙事[M]. 鞠玉翠, 译. 北京: 北京师范大学出版社, 2010: 2-4.
- [4] WEINBERG J. A narrative history museum[J]. Curator: The Museum Journal, 1994, 37(4): 231-239.
- [5] 张婉真. 当代博物馆展览的叙事转向[M]. 台北: 台北艺术大学, 2014.
- [6] 习近平关于讲好中国故事重要论述摘编[J]. 党的文献, 2020(1): 3-11.
- [7] 布莱克·斯奈德. 救猫咪: 电影编剧宝典[M]. 王旭峰, 译. 杭州: 浙江大学出版社, 2011: 57-73.
- [8] 许捷. 叙事展览的结构与建构研究[D]. 杭州: 浙江大学, 2018: 97.
- [9] 严建强, 毛若寒. 博物馆化的拓展: 原因、进程与后果[J]. 东南文化, 2020(2): 135-142, 191-192.
- [10] 弗拉基米尔·雅可夫列维奇·普洛普. 故事形态学[M]. 贾放, 译. 北京: 中华书局, 2006: 7-8.
- [11] 申丹, 王丽亚. 西方叙事学[M]. 北京: 北京大学出版社, 2010: 2-3.
- [12] 热拉尔·热奈特. 叙事话语 新叙事话语[M]. 王文融, 译. 北京: 中国社会科学出版社, 1990: 12-103.
- [13] CHATMAN S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film[M]. New York: Cornell University Press, 1980: 24.
- [14] BAL M. Telling, showing, showing off[J]. Critical Inquiry, 1992, 18(3): 556-594.
- [15] LUBAR S. Timelines in exhibitions[J]. Curator: The Museum Journal, 2013, 56(2): 169-188.
- [16] 赫克托·麦克唐纳. 后真相时代[M]. 刘青山, 译. 北京: 民主与建设出版社, 2019: 321-324.