

“写读者” “用户生产者” 与新媒介文艺再生产

单小曦

内容摘要：媒介变革驱动文艺再生产主体经历了从读者到“写读者”再到“用户生产者”的三级迭代。书写—印刷时代的读者再生产，表现为意识层面填补文本空白，缺乏物质性。超文本阶段的写读者叠加多重身份，发挥解释、探索、结构化和重写等多种再生产功能，实现了文艺再生产的物质化，但仍存在着受作者预设框架束缚等缺陷。进入用户生产时代，用户生产者成为了与传统作者平权的共创者，通过解释、延伸、解构、脱轨等再生产形态，推动了跨平台、跨模态、涌动更新的液态“文本宇宙”的现实生成，进而再生产出了新媒介时代的“用户意识形态”和数字化“去中心”权力关系结构。马舍雷所说的“作品只在再生产中才开始存在”的命题在新媒介文艺中得到了充分体现，抑或说新媒介文艺就是再生产性文艺的典范。

关键词：新媒介文艺；写读者；用户生产者；文艺再生产

基金项目：浙江省高质量哲学社会科学重点研究基地重大项目“生成式人工智能（GAI）时代的新媒介文艺批评变革研究”（2025JDKT09Z）

作者简介：单小曦，杭州师范大学人文学院、文艺批评研究院教授，主要从事新媒介文艺研究。

Title: Wreader, User Producers, and the Reproduction of New Media Literature and Art

Abstract: The media revolution has driven the subject of the reproduction of art and literature through three stages of iteration, from readers to “wreader” and then to “user-producers.” The reproduction of readers in the era of writing and printing manifested as consciousness-level gap-filling in texts, lacking materiality. In the hypertext stage, the writing of wreaders involves multiple identities and multiple reproduction functions, including interpretation, exploration, structuring, and rewriting, achieving the materialization of the reproduction of art and literature. However, there are still shortcomings, such as being constrained by the author’s predetermined framework. Entering the era of user-production, user-producers have become co-creators with equal rights to traditional authors. By explaining, extending, deconstructing, and deviating from reproduction forms, they have promoted the realistic generation of a cross-platform, cross-modal, and surging liquid “text universe,” thereby reproducing the “user ideology” and digitalized “decentered” power relationship structure of the new media era. The proposition that “works only begin to exist in reproduction,” proposed by Marcel, has been

fully embodied in new media literature and art, or in other words, new media literature and art exemplify a model of reproductive literature and art.

Key words: new media literature and art; wreader; user-producers; reproduction of art and literature

Project: “A Study on the Transformation of New Media Literary and Art Criticism in the Era of Generative Artificial Intelligence (GAI)” (2025JDKT09Z) sponsored by the Key Research Base of High-Quality Philosophy and Social Sciences in Zhejiang Province

Author: Shan Xiaoxi is a professor at the Humanities College and Institute of Literary and Artistic Criticism, Hangzhou Normal University (Hangzhou 321019, China), specializing in New Media Literature and Art. Email: nnnnooiii@126.com

马克思主义生产理论认为，社会生产同时也必然是一个连续的、无间断的再生产过程。阿尔都塞提出：“生产的最终条件，是各种生产条件的再生产。这种再生产可能是‘简单的’（仅仅对先前的生产条件进行再生产），也可能是‘扩大的’（对那些生产条件进行扩展）”（121）。当文艺生产被当作一个连续关联和无间断更新的流程来看时，就出现了文艺再生产。具体言之，文艺再生产是指对既有文艺作品、文本、文化资本、IP 资源等进行再次创作、开发和利用，以实现价值循环与增值的实践活动。由于任何文学艺术创作都涉及到对传统文艺资源的开发、利用、再造问题，因此文艺创作者的创作本身就是社会生产流程中的广义文艺再生产。而相对于文艺创者的创作（生产），一般而言的读者、欣赏者、消费者在阅读、欣赏、消费过程中或之后，则存在着对创作者提供的文本、作品、材料的能动性加工和再创造，此即狭义文艺再生产。

在传统书写—印刷文艺活动中，读者和其他受众以“参与创作”方式从事一种精神性、意义层面的文艺再生产。显然，这种停留在头脑意识层面的再生产，缺乏直接的物质性，不够典型。建构型数字超文本出现后，从读者中生发出了“写读者”。写读者实现了以超链接出物质性文本为前提的再生产，将文艺再生产推进到了一个新的发展阶段。然而，这种超文本生产和再生产的范围还是有限的。今天除了超本文文艺外，新媒介文艺沿着新媒介前卫艺术、网络大众文艺、自媒体短视频文艺、人工智能文艺等各种流向不断奔涌，全面开花。这些新媒介文艺活动中数量更为庞大的读者、接受者，衍化为了“用户生产者”。用户生产者从事的再生产活动，不仅表现为再生产领域的拓宽，更彰显了新媒介文艺自身再生产属性。讨论从读者到写读者再到用户生产者的发展迭代，分析写读者、用户生产者的新媒介文艺再生产功能及其实践特征，进而抓取出新媒介文艺的再生产特质，无疑构成了新媒介文艺研究的重要课题。

一、读者、“写读者”“用户生产者”的迭代

媒介变革驱动文艺再生产主体经历了从读者到“写读者”再到“用户生产者”的三级迭代，为不同时代的狭义文艺再生产提供了不同的主体条件。

在口传文化中,知识通过布道、讲坛或吟诵传递,只有“听众”(listeners)而无读者。“读者”(readers)作为阅读文字文本的人,是书写—印刷文化的产物。在文学领域,读者长期处于作者和文本权力支配之下,常被传统文学理论定位为文学意义的“接受者”。20世纪后,西方的读者理论兴起。读者理论关注和研究的重点是文学活动中的读者及其行为,读者何以成为读者自然是第一问题。在一些读者理论家看来,“那真实的人,膝上摊开一本书,他的性格像任何一个死去的诗人一样复杂,无法表达”(吉布森 50)。要回答读者何以成为读者,需要超越现实中的读者个体而寻找读者的一般性,即现实读者进入文学阅读活动、阐释文学意义所必须的条件、依据或范型。为此,理论家们企图以五花八门的“假想读者”概念来加以说明。沃克·吉布森的“冒牌读者”(mock reader)典型地体现出了从文本结构中寻找读者存在性的倾向。“冒牌读者是为了小说得以持续而要求真正的读者扮演的一个角色”(汤普金斯 26)。类似还包括米歇尔·里法德尔的“超级读者”(super reader)、艾柯的“标准读者”(model reader)、热拉尔·普兰斯的“叙述接受者”(the narratee)、乔治·布莱的“虚构读者”(virtual reader)、斯坦利·费什的“专业读者”(informed reader)等等。这些“假想读者”的提出有其重要价值,“是突破阻隔文本与其生产者和消费者之间的联系的层层樊篱的第一步”(汤普金斯 25)。它们一定程度上动摇了作者中心论、文本中心论。不过,上述诸多的“假想读者”与现实读者具有实质性区别,它们不过是文本设定的一个结构功能,表现为一个虚无缥缈的虚在,与有血有肉的现实读者根本不同。要说明读者和文艺再生产的性质,必需将目光转向现实中的活生生的、具体的读者。因为他们才是阅读活动的现实主体,才是文学价值的再生产者和最后实现者。相较于种种读者假说,20世纪60年代后出现的接受美学,进一步突破了作者、文本对读者的限定,能够相对独立阐释读者自身性质和文学交流问题,释放了现实读者的意义再生产潜能。不过,尧斯的“理想读者”(ideal reader)、伊瑟尔的“隐含读者”(implied reader)等著名概念,仍是作者在写作中预设的一个接受角色,依然对“抽象的读者”恋恋不舍。

媒介文艺学认为,研究现实读者及其再生产,需要看到不同时代媒介变迁与后果。在口语、书写—印刷、数字不同文化时代的发展过程中,主导性生产符号经历了语音—文字—文字/图像/语音符号的发展历程,主导性生产载体走过了空气、声波—纸张—数字比特的历程,主导性生产技术则呈现为原始性的发音技巧—手工/机械性的印刷技术—数字技术的发展历程(单小曦 120)。此时,文本形式的变化深刻地改变着创作者与接受者之间的关系。口语文本叙述者与文本接受者存在于同一时空,文本接受者可以随时根据自己的审美需要与叙述者进行以语音符号为主的交流,由此参与在场性文本的建构过程。叙述者也会在叙述过程中根据现场文本接受者的反应对文本进行即时性调整。进入书写—印刷文化时代,口语文本接受者参与文本建构过程的自由被新的生产符号和生产技术所切断,文字和印刷术将作者与读者隔绝在不同的时空之下。如此,作者在文字和印刷术创造的“封闭空间”中,逐渐成长为了权威者,文本成为他的独特精神创造,读者则是解读其置于作品中独特含义和获得教益的被动接受者。印刷时代晚期,涌现了一批采用非连续性和非线性的印刷“原型超文本”,比如

18 世纪劳伦斯·斯特恩 (Lawrence Sterne) 的《项狄传》(*Tristram Shandy*)，20 世纪詹姆斯·乔伊斯 (James Joyce) 的《芬尼根的觉醒》(*Finnegans Wake*)，雷蒙·格诺 (Raymond Queneau) 的《一百万亿首诗》(*Cent Mille Milliards de Poèmes*) 等等，但因为技术上的局限，文本权限依然被作者所垄断，读者只能在跳跃的非线性文字中进行有限的文本建构。在计算机技术条件和新的文化语境中超文本的构想变成了现实，作者开始有意识地使用灵活迅捷的数字技术设置多重路径和超链接，以非连续性、非线性、去中心化的方式将不同文本信息组织起来，为读者预留更大的文本建构空间，读者可以根据自己意愿选择路径，甚至可以利用多种生产符号对数字文本进行“重写”。在数字超文本的阅读中，原来的读者仿佛进入了迷宫，可以随意从一个页面进入另一个页面，从一个语境进入另一个语境，在一个由众多“文本块”与分叉路径结构而成的文本矩阵中漫游，同时这种漫游看似散漫无拘，实则具有一定的内在逻辑，正是这种数字超文本实践使读者走向了“写读者”。

“写读者” (wreader) 是“作者” (writer) 与“读者” (reader) 两个词斩头去尾合成的新术语，该词最早是由超文本理论家乔治·兰道 (George P. Landow) 在《超文本 2.0: 当代批判理论与技术的融合》(17) 中创造出来的，与之相类似的说法还有简·Y. 道格拉斯 (Jane Yellowlees Douglas) 提出的“书写者” (scriptor)、莱恩·考斯基马 (Raine Koskimaa) 提出的“共同的叙述者” (co-narrator)、李顺兴提出的“新文学人”等。

建构型超文本的出场为写读者诞生及其新型再生产实践提供了客观条件。美国超文本小说家迈克尔·乔伊斯 (Michael Joyce) 将数字超文本分为第一代“探索型超文本”和第二代“建构型超文本” (37)，正是建构型超文本推动了写读者正式诞生。尽管在面对第一代数字超文本时，读者也可以自由搭建阅读路径，同一超文本在不同的读者那里会呈现出不同的结构面貌。但是所有路径和可能性都是由作者提供的，读者始终在作者的权威控制下进行有限度的探索性选择，无法修改和增减文本集合，所以它依然是以作者为中心的“封闭式超文本” (closed-end hypertext)。相比之下，数字超文本发展到第二阶段出现的建构性超文本，更具突破作者中心和权威性的特点。在这里传统阅读中作者与读者的对立关系转变为了深度合作关系，读者不仅可以自由选择路径，还可以对原文本进行实质性的修改。在有些文本中，读者所留下的足迹会展示在其他读者进入的交互界面上，这种建构型超文本也可以称之为“开放式超文本” (open-end hypertext)。在这类“开放式超文本”中，读者对文本的新建构也被解释为一种“重写”行为 (an act of rewriting)，只要某一“开放式超文本”存在读者的“重写”行为，那么这一文本就一直处于动态生成的过程。不断涌现的“重写”会对文本所蕴藏的艺术价值和潜藏的意识形态进行持续性挖掘，由于这一行为与作品本身共时性地镶嵌在一起，其意义生产也就有别于批评家在文本外的阐释。即严格说来，只有进入了建构型超文本阶段，自由度、能动性进一步提升了的读者，才真正蜕变为了写读者，尽管它最终仍没能完全跳出作者的控制。

不过，写读者还仅仅是一个过渡性概念，是对从书写—印刷文化向数字文化转型的关键时刻，读者依托新型的媒介、新型文本、新型模态话语在接受层面绽放出的临

时花朵。在文艺再生产方面,虽然写读者相较于各种“假想读者”具有重要突破,将读者参与创作从本文功能和作者意识层面推进到文本现实生产层面,但其局限性也很突出。当东西方新媒介文艺不断拓展发展空间,从最初实验性的超文本文艺走向更广阔、更宽泛、全民性生产阶段后,写读者就让位给了“用户生产者”。

立足一个时期以来的新媒介文艺发展现实,按照读者、写读者当代延展的内在逻辑,吸收前人相关研究成果,笔者提出新媒介文艺活动中的“用户生产者”概念。提出用户生产者,在理论上受到了本雅明的生产论及其后继者相关研究的启发。1934年4月在巴黎法兰西主义研究学院的讲话中,本雅明曾借助对苏联报纸的分析论述说:

“我上面提到的那种巨大的重新融合过程不仅不顾传统上对文学体裁之间,作家和诗人之间,学者与通俗读物作者之间的区分,而且甚至对作者与读者的划分也进行了修正”(本雅明, par. 12)。这里“修正”突破了传统作者和读者的关系,指出了在现代复制技术的基础上新的一种文艺生产方式的来临,本雅明对其中作家是“生产者”的问题做了直接分析,其实也暗含着读者也是另一种能动性“生产者”思想。进入60年代,英国伯明翰学派继续了这种思考,认为广播、电视传播活动中的受众已经不完全是被动的接受者。斯图亚特·霍尔早在1973年发表的《电视话语的编码与解码》中就区分出主导型解码、对抗式解码和协商式解码三种较为稳定的受众文本解读模式,后两种解码活动中的接受者已经展现出了强烈的能产性。如果霍尔提出的三种电视解码模式因将受众的能动性归为头脑中的活动而具有局限性,那么戴维·莫利的受众民族志研究则更进一步,分析了现实时间、空间“情境”要素和群体要素在解码过程中的作用,解释了受众能产性的深层成因。90年代后,约翰·菲斯克将罗兰·巴特的“可读性文本”与“可写性文本”嫁接起来,正式提出“生产者式文本”,这一开放式文本更加强调受众的对抗性、生产快感和意义解读的权力,而此时的读者已经成为了生产者。接下来,亨利·詹金斯继承并发展了法国文化研究者米歇尔·德塞都以挪用拼贴作为解读策略的“游牧”“盗猎”思想,结合菲斯克的“生产者式文本”,提出了“参与式文化”的概念。参与式文化的核心在于:“媒介消费的模式因一系列新媒体技术而遭遇了深刻的改变,这些技术使普通公民也能参与媒介内容的存档、评论、挪用、转换和再传播”(107)。詹金斯赋予参与式文化一层政治意涵,粉丝们不只是通过对所喜欢的文本进行批判性的阅读来创造和传播新意义,而且还通过利用新的社会结构即社群、圈子以及新的文化生产模式进行微观政治表达。在这个层面上,新的媒介技术进一步改变了接受者/用户的角色,使之成为文化的再生产者。

宽泛地说,新媒介文艺的用户生产者指使用互联网、大数据、人工智能体等新媒介进行文艺生产的所有用户,既包括传统意义上的作家、编剧、导演、影评人等专业化、精英化作者,还包括对应传统读者以及写读者的范围更广的普通群体。在这个意义上,与写读者相比,用户生产者进一步打破了传统创作者、接受者的对立关系,消弭了两者身份界限。一旦进入网络等新媒介场域,在理论上原来的专业创作者和普通的业余生产者都处于一个相对平等的生产环境之中,都成为了用户生产者。一般而言,用户生产者专指对应于传统读者、写读者的新媒介文艺普通用户群体。其中,在数字超

文本文艺活动中的写读者依然存在,由于这种文艺活动只构成新媒介文艺活动的一个小类,写读者也仅仅是对进入这一小类新媒介文艺活动过程的用户生产者的指称。数量更为庞大的用户生产者则存在于一般而言的网络大众文艺、自媒体短视频文艺、人工智能文艺、新媒介前卫艺术等活动中。这些庞大的用户生产者群体的兴起,得益于便利的新媒介创作工具、充分的媒介技术可供性、较低的创作门槛、可复制的内容模板、可开发的多元“赛道”等众多因素。整体上的新媒介文艺特别是中国新媒介文艺是由用户驱动的文艺形态,以用户生产者替代写读者是新媒介文艺实践和理论双重变革的必然要求。用户生产者的再生产赋予新媒介文艺前所未有的活力与驱动力,彰显了新媒介文艺即再生产性文艺的属性。

二、“写读者”对物质性文艺再生产的开创及其局限

在超文本文艺中,写读者的活动不仅是新媒介文艺物质性再生产的起点,更是技术赋权与文本开放性结合的典范。这一过程通过超链接技术架构和用户的具身性操作,将传统接受美学所强调的精神性、意义再生产转化为可感知、可传播的物质性成果。

写读者叠加了多重身份,在新媒介文艺活动过程多个环节上从事再生产。口语时代的听众尽管也现场性地参与了文本创作,但仅凭表情、体姿语使叙述者调整叙述策略的做法对在场文本的影响是十分有限的,此时听众的身份并未超出单一的接受者范围。书写—印刷时代文艺活动流程完全被切断为生产、传播、接受各自独立的不同环节,作者、传播者、接受者身份和角色界限分明,各司其职地分别承担着创作、传播、接受职责。写读者不归属于上面任何一种角色。最典型的是,写读者一定程度消弭了创作者与接受者之间的界限,实现了双重身份的融合。而当面对复杂且技术性较强的建构型超文本时,写读者甚至身兼编程者、叙述者、管理者等多重身份,与作者共同承担着文本架构的责任。与此同时,写读者还可以邀请潜在写读者共同参与“合作式写作”,从而推动了生产和传播的一体化。除此之外,写读者在接受活动中产生的所思所想可以通过“重写”行为落实于文本中,即“数字写作将原本个体私人性的反思性阅读和写作放置于公共网络”(Heim 215),从而使原本独属于写读者个人的经验为更多写读者所接受。这一过程便鲜明地体现了写读者对生产—传播—接受一体化的促进作用和全面渗透,同时物质性地践行着文艺再生产活动。

在具体活动中,写读者发挥出了解释、探索、结构化和重写等多种再生产功能。按照艾斯本·亚瑟斯(Espen J. Aarseth)的分析,写读者的再生产活动具有典型的“遍历性”。这种遍历性又可以从写读者在建构型超文本中所拥有的多重功能体现出来。亚瑟斯将超文本中所有文本块的总和称为“文本单元”(textons),这是除作者以外的文本参与者介入之前的“基本成分”和“深层结构”,他把“文本单元”经过创造性组合的“可能结合”称为“脚本单元(scriptons)”⁽⁶²⁾。对于写读者来说,综合发挥独特功能——“解释功能”(interpretative function)、“探索功能”(explorative function)、“结构性功能”(configurative function)和“文本单元功能”(textonic function)后,就可以生成属于自己的“脚本单元”。“解释功能”只局限于对文本所

作的语义层次的解释,这是读者和写读者都具备的;“探索功能”是写读者所拥有的典型功能之一,他们可以根据自己的意愿跳转于超链接所衔接的文本块,从而形成自己的“脚本单元”;“结构性功能”“文本单元功能”则是写读者更为特殊的功能,在发挥“结构性功能”时,写读者可以在“探索功能”的基础上对“文本单元”进行修改,从而形成自己的“脚本单元”。在发挥“文本单元功能”时,写读者可以将自己的遍历性修改和构建永远地融入文本中。从“解释功能”到“文本单元功能”,文本逐渐发展为一个开放的、多向度的文本集合,类似于兰道所说的“行动社区(a community of action)”(Landow,“Hypertext”89),不同时空下的写读者可以不断涌入这一活态过程。写读者通过多样的遍历行为将自我与作者的意识、情感聚集于同一活态文本集合中,将自身与作者、文本以及其他写读者紧密联结起来,从而实现传统读者无法完成的再生产。

在文艺发展史上,相较于传统读者在头脑意识中的意义再生产,写读者开辟了文艺物质性再生产的先河。首先,读写者的再生产实现了从“想象填充”到“代码干预”的物质性转变。传统时代的文艺接受,依赖于读者个体意识的内在活动,即读者通过想象等意识活动填充作者留在文本中的“空白”。而写读者的再生产以促发超链接机制为前提。此过程中,写读者的意图需要被转化为机器可读取、可存储和可传播的代码指令。具体言之,写读者每一次点击都触发数据库中的代码调用,由此可能生成不同的文本路径和结局。这已不再是纯粹的精神活动,而是通过HTML、CSS、JavaScript等数字符号实现的物质性操作。此时,写读者的操作直接改变诸如节点的激活、链的连接方式等物理存在形态,最终形成物质载体承托的复合符号文本(文字、图像、音频的综合体)。其次,写读者再生产的物质性体现在作为物质系统的开放文本的搭建上。传统文艺作品也包括载体媒介、制品媒介等物质因素,但读者的意义再生产是在不能改变这些物质因素前提下进行的。而写读者建构的超文本是动态生成的物质系统,具体包括:第一,节点(node)的物质性聚合,即超文本中的每个节点都可以是多媒介符号的物质集合体,它们通过数字技术被固化为可编辑的文件包,成为物质性再生产的基础单元;第二,链(link)的物理性连接,即当读者选择不同分支时,作为数据指针的链被激活,它就会调用存储在服务器或本地的不同文件路径,使文本结构突破线性限制,形成多向连接;第三,网络(network)的实体化延伸,即超链技术将写读者再生产的内容与原文本共同连接为可扩展的物质性网络。写读者的每一次操作都在物理层面生产着、改变着这种物质文本的存在方式。再次,正是在上述物质性再生产中,写读者进行着新媒介文艺的独特审美创造。即在上述现场链接出作者尚未呈现出的新物质性文本基础上,写读者再以头脑意识填补新创造出的文本“空白”。更为重要的是,写读者在链接出新的文本同时,也在文本中设置新的“空白”“不确定点”,等待着其他写读者来填补。当然,他也要对其他写读者所设计的“空白”“不确定点”进行填补,从而进一步释放出自身的创造力和文本活力,形成不同于传统读者那种审美创造。在被称为世界上第一部建构型超文本小说的《阳光69》(Sunshine'69,1996)开篇处,作者雷比德(Bobby Rabyd)就说,这里的写读者可以“做一只鸟”,可以自由地行使他们的文本单元功能,他们可以向现实中真实的邮箱发送邮件,还可以

在“69 故事留言簿”留下自己旅行冒险的经历，并且写读者的留言还可以改变过去在文本中留下的足迹，写读者对文本中“空白”“不确定点”的填补可以实质性地呈现于“留言簿”上。后来，有的建构型超文本允许写读者自行添加或删除文本块并创造性地输入内容，与其他写读者共同建构这一活态文本。在这一过程中，写读者不断将个人情绪状态、心理构成、人生体验、自我审视填补在显性的“空白”“不确定点”当中，写读者眼前的文本不再仅仅是一个需要自我对象化的客体，而是一个可以和自我联结在一起的弹性文本。根据西尔维奥·盖吉（Silvio Gaggi）的观点：数字媒介创造了航行于文本的多重可能性之外，还“消解了故事作为一个对象的物质性，使它作为一个物理事物的存在变得更加难以捉摸”（126），也可以说使文本变得更有弹性了。这种弹性文本明显可以为写读者带来更多融入式体验。较为优秀的建构型超文本，比如杰森·马拉贝德（Jason Malabed）的《路》（*The Road*, 2014）和阿塞尼·克里辛（Arseniy Klishin）与劳拉·格雷（Laura Gray）的《从头到脚》（*From Head to Toe*, 2019），都是可以引导写读者书写创造性内容、给予写读者融入式体验的互动交流系统。正是以这种方式，写读者将文艺再生产推进到了新的发展阶段。

“写读者”在展现独特魅力的同时，也引发了诸多争议。更重要的是，这一过渡性概念在阐释 21 世纪以后更为普泛化的新媒介文艺生产活动时，也遭遇了困境。

从根本上写读者仍未脱离作者权力支配。写读者的出现引起了学界对作者与读者的关系问题的争论。一种观点认为，传统时代“个人文本的固定性质使每个作者产生一些独特的、可识别的属性”（Landow, “Hypertext” 93），浪漫主义将作者个人属性放大到了极致，读者被置于从属地位，这是印刷文化时代发展的必然结果。而作为特殊主体的写读者可以通过超链接进入“超阅读”（hyper-reading）领域，进而摆脱了较之于传统任何时代读者无法摆脱的层级制约束，获得了广阔而自由的创造空间。按兰道说法，“互联性质的超文本系统明显创造了被授予权力的读者”，写读者的出现“意味着民主的提升和权力的分化”（Landow, “Hypertext 3.0” 335）。亚瑟斯则持不同态度，他分析说，尽管进入数字文化时代后，越来越多声音表示应该将读者提升为生产者，但“对超文本结构副本进行注释或重新链接”的读者，依然“与小说创建者所掌握的话语权力不在同一水平”“即使是在舞台上或电影中诠释戏剧角色的演员，也比超文本读者更接近创造者的地位”（167）。因此，亚瑟斯依然将跨入写读者范畴的参与者称为“读者”。考斯基马也认为，写读者虽然能在有限范围内行使作者的权力，但仍然没有获得与作者同等地位，充其量只是一个“共同的叙述者”（292）。对照写读者参与的超文本文艺实践，不难看出，亚瑟斯、考斯基马等人的说法更为客观。必须承认，即使是在建构型超文本中，我们无法抹杀作者为写读者的行动预先提供生产条件这一事实。即使是引导型作者，至少也需要拟定某个主题、框定大致范围，然后再邀请写读者共建文本。即超文本环境中的写读者无法取代作者，它依然在作者设定框架下发挥各种再生产功能。

写读者中的“写”与“读”实践仍对应着书写—印刷时代的文字符号，与今天新媒介文艺“文”与“艺”交融的多模态话语存在龃龉。新媒介文艺并不是将书写—印

刷文学原封不动地搬至新媒介环境下，之所以能够成为独立的文艺范式，是因为它是由文学与图像、声音、视频等符号表意的艺术类别交织、融合、互渗而成的一个新文艺类别，在根本上它不等于“新媒介文学”。实际上，探索型超文本文学已经开始了多模态融合，在建构型超文本中表现得愈加充分。这种多模态融合、多元空间开拓也才能更好地满足用户对拥有更多权限、更具行动力、释放更多创造活力、追求更深度的融入式体验的需要。而随着图像制作、播放技术、叙事实时编辑器的发展，特别是生成式人工智能的助推下，写读者可以在虚拟世界甚至“元宇宙”中享受自由畅行。从数字超文本文艺走出来，放眼更为广阔的新媒介文艺，可以发现以这样的复合符号、多模态方式进行的再生产，已然成为普遍性的文化现象，延续读者概念的写读者，已经不适应于这种文艺新变。

写读者仍囿于文艺自律性观念，无法适应新媒介文艺的外部环境和受资本、市场等他律性法则制约的情况。写读者所依托的超文本文艺还属于传统实验性、前卫性文艺范畴，以艺术自律为基本实践法则。今天更为广泛的新媒介文艺，既有受文艺自律性法则约束的文艺类型，也有受他律性约束的文艺类型，总体上则处于自律性和他律性相博弈的张力之中。当前资本平台垒起的“围墙花园”彼此隔绝、相互竞争，构成新媒介文艺用户生产的外部环境。外部竞争延伸至单个平台内部就形成了不同领域的金字塔式竞争模型。网文写手、短视频创作者需要在经历重重“厮杀”后仍保持突破重围的竞争力，才有可能像网文金字塔尖上的“大神”和头部网红那样修成正果。而大多数的用户则自觉不自觉地成为了“免费劳工”。肖萨娜·祖博夫（Shoshana Zuboff）认为，互联网平台商业模式依托算法不断收集用户的“行为化据”以喂养庞大的平台，人的行为作为一种新的商品会在“行为期货市场”上进行交易和买卖，但新的资本积累方式却不会允许用户拥有数据使用权^{〔45〕}。处于文艺自律法则下进行再生产的写读者，无论在身份地位还是内涵上，都无法对这种受资本、市场、消费意识形态和其他外部环境等他律法则深刻影响的新媒介文艺生产，做出充分解释。

三、“用户生产者”的再生产实践

用户生产者的再生产从生产主体、生产形态、生产文本、文化属性等各个方面进一步推动了新媒介文艺再生产的革新，也充分揭示了新媒介文艺本身必然是“自我再生产”的这一根本属性。

从生产主体来看，用户生产者实现了从有限参与到平权共创的身份革命。无论传统读者的精神性、意义性再生产，还是写读者的物质性再生产，始终未能摆脱作者中心的隐性枷锁。即读者、写读者根本上还只是“被授权的参与者”。如上，读者通过以头脑意识填充文本意义，却无法改变作者创作文本的物质形态；写读者依托超链接技术进行再生产，仍受制于作者预设的原始框架。而通过数字技术新赋能（不同于超文本时代），当前的用户生产者基本实现了与传统作者的平等身份，完成了从受制于作者权威的参与者到“共创者”的主体构建，具体体现在狭义再生产和广义再生产两大方面。在狭义文艺再生产活动中，用户生产者获得了独立生产的自主权。当已经跳

出超文本文件限制的用户生产者，面对初始创作的作品、文本时，既不必屈从于传统作者的权威，也无需依从文本内部被设定的叙事路线，只要能够达到自己创作的目的，可以采取任何方式为我所需地处置原作。例如，抖音博主“芝士多布丁”以电视剧《红楼梦》中“宝玉摔玉”“刘姥姥进大观园”“黛玉葬花”等经典片段为基础材料，加工出了当代打工人拒绝“996 福报说”、公司老板对入职新人“画大饼”“脆皮打工人”命运等台词和场面，在严肃与搞笑张力中实现了对当代社会现象的揭示和讽刺。这些处理脱离曹雪芹和电视剧原作的叙事语境和叙事逻辑，原作、原剧与其说是再生产的依据和规定，不如说是创作素材，用户生产者凭借个人对职场生活的观察，重新加工了这些材料，以重构方式实现了自主性再生产。更为重要的是，今天的用户生产者完全可以脱离狭义再生产范围，获得了和传统文学艺术家一样的主体地位，和他们一起开展广义文艺再生产活动。半个世纪前就有人提出，当代社会中“人人都是艺术家”，但在前用户生产时代这一提法或者仅仅是个口号，或者只能有限地实现。而用户生产者的再生产实践才真正将之落到了实处。这种广义文艺再生产活动的特别之处，在于用户生产者直接从个体经验、生活场景、社会现实中挖掘创作主题、选择表现形式、搭建叙事框架，最终产出具有独立性和原创性的文艺作品。例如，B 站“朱一旦的枯燥生活”团队的创作，既不改编自任何经典文本，也不依赖某部作品的原始叙事，而是直接取材于当代社会的职场生态、阶层差异、人情世故等现实题材，以原创脚本、固定角色、黑色幽默的叙事风格，构建了一个围绕“枯燥生活”“劳力士”“非洲警告”等展开的荒诞故事世界。短视频《一块劳力士的回家路》通过手表的流转，揭示了资本对人性的侵蚀；《朱一旦的慈善事业》以夸张手法，揭露了当代社会中某些慈善行为的虚假性。这些作品现实关怀强烈，叙事视角独特，深得广大粉丝的喜爱，同时引发了关于社会公平、价值观念、商业伦理等方面的广泛讨论。再如，抖音音乐人“等什么君”（邓寓君）从普通用户成长为全网知名的音乐人，她以现代编曲手法融合古风意象，创作出既严肃又符合当代青年审美趣味的原创歌曲《天圆地方》等作品。其创作从歌词撰写、旋律构思到编曲制作，都表现出了不受限制的生产独立性。此时的用户生产者，不再是站在巨人肩膀上的改编者，已经获得了与传统文艺创作者一样的身份地位、主体性和能动性（Galuszka 25），他们的广义文艺再生产构成了当前新媒介生产的绝大部分板块。

从生产形态来看，用户生产者的再生产展现出了从解释、延伸、解构、脱轨等多种丰富多彩类型，大大拓展了文艺再生产的路径和维度。从解释性再生产，到延伸性再生产，到解构性再生产，再到脱轨性再生产，表明的是用户再生产逐渐脱离原作者和原作品限制、不断走向自主化的过程，也覆盖了上述用户生产者从狭义再生产到广义再生产的全部实践领域。第一，解释性再生产，是与原作距离最近的再生产，“二创”解说是代表形态。这类再生产通过用户生产者的视角，对原作的叙事逻辑、人物关系、主题思想进行拆解与阐释，帮助其他用户更深入地理解和接受作品。它们既可能是对剧情的线性梳理，也可能是对隐藏细节的深度挖掘，在保留了原作的核心精神基础上，也常常展现用户生产者个人风格。B 站 UP 主“电影最 TOP”制作的《霸王别姬》系列解

说视频,逐段解析电影的时代背景、人物命运、镜头语言、色彩隐喻等,通过程蝶衣的“不疯魔不成活”与张国荣的表演细节结合等精彩内容的讲解,让观众理解电影的深层美学。第二,延伸性再生产,指的是从原作品中延伸出新的故事,最典型的就是“同人”创作。这类再生产一般不改变原作的核心设定与人物关系,而是基于原作的“留白”进行创造性补充,构建出与原作世界相融的支线叙事。用户生产者通过挖掘角色未被展现的过往、想象平行时空中可能剧情、补充配角的内心活动,让原作的叙事宇宙更加丰满。例如,围绕《盗墓笔记》“十年之约”情节的同人创作,创作者紧扣原作中吴邪与张起灵的人物关系,或描绘吴邪穿梭于古董市场探寻青铜门的秘密;或呈现张起灵凭借过往回忆,坚守承诺,回归平静的内心世界,从而填补原作中十年间的叙事空白。这些创作贴合角色性格,丰富了原作,在网文平台广受粉丝认可。第三,解构性再生产,指的是把原作视为批判讽刺对象,往往带有强烈的反叛精神,以戏仿、拼贴、恶搞等手法颠覆原作的叙事逻辑、价值立场或审美风格,或对社会现象、文化观念予以深度反思,或在反差张力中揭示被遮蔽的矛盾。2005年胡戈制作的《一个馒头引发的血案》是这类再生产的鼻祖。作品将陈凯歌电影《无极》的画面与新闻、广告等拼贴在一起,把原作的奇幻史诗改编为荒诞的“刑事调查案件”,用“馒头引发的爱恨情仇”讽刺了商业大片的空洞叙事。解构性再生产的价值不在于否定原作,而让受众跳出原作的叙事陷阱,直面和反思更深层的社会问题。第四,脱轨性再生产,指的是上文分析的用户主体不再受限于某一既定作品和文本,像传统创作者一样从现实生活中汲取灵感,自主创作具有独立审美价值的原创作品。除了上面提到的典型案例外,今天这类再生产形态非常普遍,遍布从现实题材到幻想题材乃至超现实主义等各类创作。抖音博主“张同学”拍摄的《农村小伙的一天》系列短视频,没有剧本、没有台词,而是以灵活镜头、快节奏剪辑等手法记录起床、做饭、干农活的生活场景。视频中“铁锅炖菜”的蒸汽、“土炕被窝”的温度、“田间劳作”的汗水,构成了一幅生动的乡村生活画卷,以真实的人间烟火气打动了千万粉丝,其艺术价值也不亚于专业导演制作的纪录片。在网易开发的科幻生存游戏《代号:降临》玩家社区中,自发聚集于此的普通用户,摒弃打斗和闯关,通过游戏内的文字和符号系统,共同创建了一个基于集体想象和虚构叙事的平行宇宙。这一行为完全脱离了游戏预设的生存竞争逻辑,成为玩家抵抗游戏机制同质化的代表性“脱轨”实践。脱轨性再生产是与传统文艺创作平等对话的独立再生产形态,它起到了重塑新媒介文艺生态格局的作用。

从生产文本来看,用户再生产所依托和建构的是可付诸现实的液态化数字超文本系统或“文本宇宙”。早在印刷文化时代,西方文本理论研究中就提出了处于连绵不断“编织”状态的文本观念。结构主义阶段的罗兰·巴特先区分了“引人阅读之文”和“引人写作之文”。进入后结构主义时期,巴特又将“引人写作之文”发展为了“理想之文”：“在这理想之文内,网络系统触目皆是,且交互作用,每一系统,均无等级;这类文乃是能指的银河系,而非所指的结构;无始;可逆;门道纵横,随处可入”(7)。克里斯蒂娃则提出了无所不在的互文本,即文本可以看作是由纵横两轴组成的坐标系,在横轴上,通过文本将作者和读者有机的地连接起来;在纵轴上,将每一文本与外部文

本联系起来,从而实现了作者、读者、文本之间的良性循环运动。一个文本可以通过与其他文本相连接而实现扩张,并且这样的扩张是无限的,文本之间没有等级之分,也没有先后顺序。这种文本观念在书写—印刷语境中具有观念革新意义,但远远超前于文化生产实践。即是说,在书写—印刷时代的文学艺术活动中,“理想之文”或互文本只能停留于人们的观念意识之中,却难以呈现为现实存在。这也与那个时代读者只能在头脑意识中进行精神性、意义再生产形成了呼应关系。是数字技术将之从观念变成了现实,其现实形态即数字超文本。正像延森(K. B. Jensen)说的那样,“在数字技术的影响下,互文性成为一系列明确的、可操作的结构——即超文本性(hypertextuality)——其典型代表就是我们所熟悉的超链接”(96)。这种超文本特别是建构型超文本正是写读者投入再生产时的语境,也是其实践成果。应该承认,写读者深陷其中的数字超文本较之于传统封闭性的书写—印刷文本,具有相当程度的开放性,但也需看到的是,上面提到的超文本文艺作品,除了上述《阳光 69》这样少数走出固定超文本文件的作品外,绝大多数各种自由多向链接和叙事情节搭建,都是在超文本文件内部实现的,其本身仍是有头有尾有身的完结性“成品”。换言之,作为写读者再生产环境和成果的数字超文本,常被局囿于超文本文件内部,“理想之文”仍未完全实现。而用户再生产实践依托的不再是有边界的超文本文件,而是互联网、移动互联网、物联网、大数据、人工智能、虚拟现实等数字媒介作用的数字超文本系统。相对于超文本文件,数字超文本系统是一个真正液态化的广义超文本或“文本宇宙”,它真正把“理想之文”那种非完成性、流动性、无限延展性的理念变成了现实。第一,在时间层面,用户生产者可以使这种文本处于永远的进行时状态:一条抖音短视频发布后,会不断被其他用户翻拍、剪辑、二次配音,形成“母文本—子文本—孙文本……”的链式衍生。《甄嬛传》中“臣妾做不到啊”的台词,从电视剧片段逐渐演变为表情包、职场吐槽短片、鬼畜视频等,随着时间发展不断叠加出新的意义内涵。第二,在空间层面,用户生产者打破了传统叙事的边界与媒介限制,以跨平台、跨模态方式开拓出了“游牧式叙事”。具体言之,用户生产者不再依赖单一平台完成统一叙事,而是拆解故事元素,将之置于不同媒介空间,最终跨空间地超链接出新的世界背景、人物形象和故事形态。例如,在《哈利·波特》再生产实践中,专业网站出现了融入中国元素的同人文写作,塑造中国留学生巫师角色,讲述其在霍格沃茨的独特经历;抖音有用 AI 技术生成带水墨元素背景中身着汉服的“中国风巫师”形象;小红书上则有“魔法学院入学指南”类图文,结合线下魔法主题活动,连接虚拟与现实。这些跨平台、多模态创作相互呼应,每个平台上都可能呈现出故事的一个节点或部分,同时又通过超链接系统相互关联,一个超越任何有边界作品和超文本文件的“文本宇宙”形成了。

从再生产的文化属性来看,通过新媒介文艺,用户再生产出了新媒介时代的“用户意识形态”和数字化“去中心”权力关系结构。任何文化再生产都蕴含着意识形态、文化权力结构再生产问题。布尔迪厄和帕斯隆曾分析说,“教育行动的目的是再生产统治阶级或被统治阶级的文化专断”(13),最终“促进权力关系结构的再生产”(14)。此处存在着“统治阶级”与“被统治阶级”二元对立和“不是东风压倒西风就是西风压

倒东风”的对抗逻辑。这在传统精英文艺再生产中是客观存在的。即无论是书写—印刷范式的还是数字超文本范式的，无论是来自创作者的广义再生产，还是来自读者、写读者的狭义再生产，总体上都在不断强化着一种精英意识形态，不断再生产着文艺精英统治普通受众的等级制权力关系结构。在文学领域，学者、评论家等精英群体主导着什么是好文学的话语生产，支配着出版机构的选题策划、文学评奖标准制定等，大众读者的阅读偏好难以进入文学制度中发挥作用；模拟电子时代的电影产业中，以导演为中心的创作团队具有绝对权威性，尽管观众反馈也有一定的制约力，但由于发生在创作完成后非即时性的独立接受这环节，最终无法撼动主创者的权威。这种文艺机制和意识形态观念通过学院教育、权威媒体等不断被强化，最终塑造出了“精英生产—大众消费”的单向权力结构。20世纪80至90年代的“大众”再生产，试图突破精英垄断，却始终未能摆脱依附性，也并未建构起可以和精英意识形态相抗衡的大众意识形态。关键原因是，此时依托机械印刷、模拟性电子媒介、Web 1.0时代互联网的“大众”，始终未能获得独立的意义编码权。相对而言，当前用户生产者再生产出了“用户意识形态”，即在数智社会环境中由广大普通用户在日常实践、互动与意义生产中逐渐形成并传播的一套共享观念、价值取向和行为逻辑。其核心特质在于对传统精英主导的知识生产、文化规范和行为准则的普遍性质疑与疏离，表现为“不必相信精英、不必按精英规定行动”的集体意识。也需看到，用户意识形态内部蕴含着复杂性与张力：消费主义逻辑驱动着用户对符号价值的追逐与个性化表达；娱乐至上的倾向则可能消解深度思考，将公共议题转化为轻松戏谑的素材；而民族主义情感的动员又能迅速集结用户力量，形成强大的舆论声势。消费主义、娱乐化、民族主义等相互交织、渗透，时而协同共振，时而矛盾抵牾。在新媒介文艺再生产中，“用户意识形态”并不主张对抗和颠覆精英文化，而是绕过精英话语体系，以虚拟空间中的“新集体主义”和文化平权思想为核心，主张在用户群体内部形成自洽的价值判断标准。抖音上，“太阳出来晒被子”“傍晚的菜市场烟火气”等日常生活细节，被加工为值得珍视的诗意片段，构成“生活小确幸”系列短视频文艺的有机内容。这里不必顾忌专业的表现手段，信手拈来，原汁原味，彻底破除了生活和艺术的界限。在艺术认定上，不必顾忌精英的眼光，仅通过用户间的点赞、评论形成共识。这种再生产既以“用户意识形态”为依据，又再次建构和延伸着这种意识形态，充分彰显着用户自赋意义的文化属性。与此同时，用户也再生产出了可以进一步瓦解传统“中心/边缘”关系的“去中心”权力结构。在传统文艺体系中，出版社、影视公司、美术馆掌握着内容审批、资源分配、渠道控制的权力，即占据着传播过程的“中心”。新媒介文艺的“围墙花园”平台兴起后，平台似乎大有接管这一传播“中心”的趋势。但上面分析的各种案例已经表明，用户生产者并不像签约作者等各类创作者那样容易被禁锢在“围墙花园”之内，他们的再生产实践恰恰构成了一种“逃逸”方式，他们通过大规模、自发的创作与互动，构成了对“围墙花园”平台垄断格局的实质性质疑与冲击。比如没有任何平台能垄断《红楼梦》《三国演义》《哈利·波特》等衍生故事的著作权，用户生产者可随时在不同平台发布新的叙事分支和衍化故事，如此才形成了上述“游牧式叙事”。B站的“弹幕文化”更

凸显了这一特征。弹幕的“民主化潜力”（Foxman 4）将用户从传统边缘地位解救了出来，通过对视频文本的解码、解构和批判，培养了普通青年用户政治表达能力（Literat and Kligler-Vilenchik 10）。正是弹幕的独特设置，强化了 B 站成为用户群体参与性别政治、版权等社会问题辩论“准公共领域”的可能（Shao and Wang 694）。当然，复杂的一面在于，随之而来的算法控制如影随形，通过推荐逻辑算法深度塑造了用户的生产偏好，并将所有行为数据转化为优化自身控制效能的资源。因此，用户生产者的去中心化实践，实际上是在一个表面开放、底层却高度算法化的场域中展开的。如何实现真正的去中心化，还是一个有待破解的难题。总之，用户再生产既不迎合精英标准，也不刻意对抗传统，而是在跨平台、跨群体的互动中不断生成新的意义，这种“共生性”的文化再生产属性，体现了当前新媒介文艺再生产最深刻的变革，同时也使新媒介文艺的再生产属性得到了最充分的展现。

早在 20 世纪 60 年代，针对传统书写—印刷文学，皮埃尔·马舍雷就提出了所有的文学都是“自我再生产”（se reproduire）的观点，他说：“作品，以及与之相连的意义和效果，严格地说并不仅仅是一种生产（production）的结果，而是其再生产（reproduction）的结果。后者建立在支撑它的话语之偶然事件的基础上。如果人们认真考虑这一假设，那么人们就甚至会说作品根本不是被‘生产’为那样的，而是从它们被‘再生产’那一刻才开始存在的”（331）。如果局限在传统书写—印刷时代，这一理论洞见的现实性显得十分有限。在书写—印刷文艺生产实践中，文本的封闭性把再生产压抑为读者头脑意识中的想象和意义填充，再生产始终无法真正脱离“原稿”幽灵，作品的动态存在状态无法得以充分展现。新媒介文艺在物质实践上成为“典型的再生产性文艺”。新媒介文艺中的写读者、用户生产者的再生产不再是纯粹的精神复现，而是文本得以现身的唯一方式。写读者以多重身份调动超文本中的节点、链接、网络等物质因素，对文本进行解释、探索、结构化、重写，使其成为了物质性的连续性存在。而用户生产者以更为独立性的主体姿态、以阐释、延伸、解构和脱轨等多种形态、以跨平台、跨模态的“游牧叙事”方式，从事狭义再生产和广义再生产。在这里，先于再生产的“原作”已不重要，它不断被召唤出来的“母文本—子文本—孙文本……”链条所淹没，高频次的再生产不断激活着作品的流动速度和存在密度。与此同时，再生产的主体同时承担着马舍雷意义上的“批评者”与“生产者”双重职能：在点赞、弹幕评论、同人创作、AI 续写中，用户生产者把原作的沉默、裂缝与意识形态盲区挖掘展露出来，进而完成新的符号编织。正是在永不停歇的用户再生产中，新媒介文艺实现了对自身再生产条件的不断更新，也正是在这个意义上，它成为马舍雷理论最鲜活、最典型的当代注脚：新媒介文艺的存在从未完成，它只在再生产的链条中持续生成自己。

引用文献【Works Cited】

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins UP, 1997.

路易·阿尔都塞：《论再生产》，吴子枫译，西北大学出版社，2019年。

[Althusse, Louis. *Sur la reproduction*. Translated by Wu Zifeng, Northwest UP, 2019.]

巴特：《S/Z》，屠友祥译，上海人民出版社，2012年。

[Barthes, Roland. *S/Z*. Translated by Tu Youxiang, Shanghai People's Publishing House, 2012.]

沃尔特·本雅明：《作为生产者的作家——1934年4月在巴黎法兰西主义研究学院的讲话》，南京大学马克思主义社会理论研究中心，ptext.nju.edu.cn/info/1186/3071.htm。

[Benjamin, Walter. *As a Producer Writer: Speech at the Institut de France in Paris in April 1934*, Center for Studies of Marxist Social Theory at Nanjing University, ptext.nju.edu.cn/info/1186/3071.htm.]

P. 布迪厄、J.-C. 帕斯隆：《再生产——一种教育系统理论的要点》，邢克超译，商务印书馆，2002年。

[Bourdieu, Pierre, and Jean-Claude Passeron. *Reproduction: Key Points of an Educational System Theory*, translated by Xing Kechao, The Commercial Press, 2002.]

Foxman, Maxwell. "United We Stand: Platforms, Tools, and Innovation with the Unity Game Engine." *Social Media + Society*, vol. 5, no. 4, 2019.

Gaggi, Silvio. *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*. U of Pennsylvania P, 1997.

Galuszka, Patryk. "New Economy of Fandom." *Popular Music and Society*, vol. 38, 2015, pp. 25-43.

沃克·吉布森：《作者、说话者、读者和冒牌读者》，《读者反应批评》，中国艺术研究院编译，文化艺术出版社，1989年，第49—56页。

[Gibson, Walker. "Author, Speaker, Reader, and Mock Reader." *Reader-Response Criticism*, edited and translated by the Chinese Academy of Art, Culture and Art Publishing Press, 1989, pp. 49-56.]

Heim, Michael. *Electric Language: A Philosophical Study of Word Processing*. Yale UP, 1987.

亨利·詹金斯：《昆汀·塔伦蒂诺的星球大战——数码电影、媒介融合和参与性文化》，《粉丝文化读本》，陶东风主编，北京大学出版社，2009年，第101—113页。

[Jenkins, Henry. "Quentin Tarantino's Star Wars: Digital Cinema, Media Fusion, and Participatory Culture." *Fan Cultures: A Reader*, edited by Tao Dongfeng, Peking UP, 2009, pp. 101-13.]

克劳斯·布鲁恩·延森：《媒介融合：网络传播、大众传播和人际传播的三重维度》，刘君译，复旦大学出版社，2015年。

[Jensen, Bruhn. *Media Convergence: The Three Degrees of Network, Mass, and Interpersonal communication*. Translated by Liu Jun, Fudan UP, 2015.]

Joyce, Michael. "Siren Shapes: Exploratory and Constructive Hypertexts." *Academic Computing*, vol. 3, no. 4, 1988, pp. 37-42.

莱恩·考斯基马：《数字文学——从文本到超文本极其超越》，单小曦、陈后亮、聂春华译，广西师范大学出版社，2011年。

[Koskimaa, Raine. *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond*. Translated by Shan Xiaoxi, Chen Houliang, and Nie Chunhua, Guangxi Normal UP, 2011.]

Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The Johns Hopkins UP, 1992.

- . *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The Johns Hopkins UP, 1997.
- . *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. The Johns Hopkins UP, 2006.
- Literat, Ioana, and Neta Kligler-Vilenchik. "How popular culture prompts youth collective political expression and cross-cutting political talk on social media: a cross-platform analysis." *Social Media + Society*, vol. 7, no. 2, 2021.
- 皮埃尔·马舍雷:《为了一种文学再生产的理论》,高薪译,《文字即垃圾——危机之后的文学》,白轻主编,重庆大学出版社,2016年,第323—339页。
- [Macherey, Pierre. "A Theory of Literary Production." Translated by Gao Xin, *Literature: Crisis after Literature*, edited by Bai Qing, Chongqing UP, 2016, pp. 323-39.]
- 单小曦:《媒介生产视域下的文艺生产力研究》,《南京社会科学》第9期,2019年9月,第118—126页。
- [Shan, Xiaoxi. "Research on Literary Art Productivity in the Perspective of Media Production." *Social Sciences in Nanjing*, no. 9, Sept. 2019, pp. 118-26.]
- Shao, Peiren, and Wang Yun. "How Does Social Media Change Chinese Political Culture? The Formation of Fragmentized Public Sphere." *Telematics and Informatics*, vol. 34, no. 3, 2017, pp. 694-704.
- 简·汤普金斯:《读者反应批评引论》,《读者反应批评》,中国艺术研究院编译,文化艺术出版社,1989年,第23—48页。
- [Tompkins, Jane. "The Introduction of Reader-Response Criticism." *Reader-Response Criticism*, edited and translated by the Chinese Academy of Art, Culture and Art Publishing Press, 1989, pp. 23-48.]
- 肖莎娜·祖博夫等:《大他者:监控资本主义和信息文明的前景》,《国外社会科学前沿》第4期,2023年4月,第28—47页。
- [Zuboff, Shoshana, et al. "Big Other: Surveillance Capitalism and the Prospects of an Information Civilization, Journal of Information Technology." *Journal of International Social Sciences*, no. 4, Apr. 2023, pp. 28-47.]

责任编辑:黎杨全