

龙迪勇:文学博士、东南大学艺术学院教授,主要从事叙事学、图像学研究,著有《空间叙事学》。

叙事迷宫的另一条秘径

——空间叙事学的基本问题与学术价值

龙迪勇

我们知道,作为一种基本的精神文化活动,“叙事”并不仅限于文学,诸如历史学、艺术学、哲学、传播学、教育学、心理学等学科领域都存在着“叙事”现象。当然,对“叙事”的研究而言,除文学叙事研究之外,其他学科领域却严重滞后。近些年来,这种情况开始有所改变,其他人文社会科学的研究者也逐渐认识到“叙事”的重要性,并开始运用“叙事”的方法去观察问题、解决问题,此之谓人文社会科学的“叙事转向”。

除“叙事转向”之外,人文社会科学领域还存在另一个“转向”,即“空间转向”。所谓“空间转向”就是说各学科的研究者开始重点关注为以往研究所忽视的空间维度,开始有意识地从“空间”的角度提出问题,并运用各种空间理论去分析问题和解决问题。笔者近年来所倡导的“空间叙事学”,即是从“空间”的维度去考察各类

叙事现象,从而在传统研究的基础上努力开辟出一条有别于以往经典叙事学乃至后经典叙事学的新路。

在某种意义上,空间叙事学把“叙事转向”与“空间转向”这两大转向统一在一起,所以自提出以来,空间叙事学就备受关注,成为近年来人文社会科学研究中的一个热点。就拿看似与“叙事”没有多大关系的艺术与设计理论研究来说,空间叙事学就能带来一些新的启示。艺术与设计当然与“空间”有关系,但以前的研究者很少从“叙事”的角度去思考问题,而空间叙事学既注重“空间”也注重“叙事”,这就给从事艺术与设计的人带来新的思路。而一旦传统思维被打破,就必然会带来一些新的发现。比如说,我们不妨思考一下这类问题:中国生产很多玩具,可为什么中国没有芭比娃娃?中国生产很多服装,可为什么没有产生“皮尔·卡丹”这样的品牌?事实上,要产生芭比娃娃和“皮尔·卡丹”,不仅仅关涉玩具和服装,还涉及“叙事”问

题——我们不难发现，在每一个类似这样著名品牌的背后，其实都可以找到一个堪称“原型”的或感人或励志的故事。这样一来，“空间叙事”就不仅关涉艺术与产品设计问题，还和社会经济活动联系紧密。

二

当然，就学术目标而言，空间叙事学重点不在于和现实的社会经济活动产生关联，而在于关注以往叙事学研究忽视的空间维度，从而推动学科的完善与发展。

大家都知道，任何“叙事”要成为一部完整的叙事作品，都必须讲述时间进程中的一个或多个故事。就此而言，“叙事”与“时间”的关系无可置疑，正因为如此，以往的叙事学研究也非常重视“时间”维度。然而，由于种种原因，“叙事”与“空间”的关系却一直处于一种被遮蔽的状态，以至于长期以来“空间”维度的叙事学研究几乎还是一片空白。大约在上个世纪末，我在阅读实践中首先碰到了空间叙事问题，进而开始有意识地思考“叙事”与“空间”之间的相互关联，并最终萌发了建构“空间叙事学”的理论构想。

作为一个叙事学研究者，我需要阅读大量小说，尤其是那些在结构、形式上具有独创性的小说。在长期的阅读实践中，在“时间”之外，我也强烈地感觉到“空间”对于“叙事”的重要性：不仅故事必定发生于某个特定的场所（空间），而且，不少叙事作品在结构上还具有某种“空间”特性。在阅读中产生了这种印象之后，我便开始有意识地思考“叙事”与“空间”的相互关系问题，这就把我带到对相关问题的理论探索之中。

按照康德的说法，“时间”和“空间”作为先验的感性形式，是一切我们称之为“现象”的事物的存在方式。在理论上，“时间”只有以“空间”为基准才能考察和测定，正如“空间”只有以“时间”为基准才能考察和测定一样，也就是说，无论是作为一种存在，还是作为一种意识，“时间”和“空间”都是不可分割的统一体。正因为如此，明可夫斯基、爱因斯坦等人有“时空连续统”的说法，而巴赫金则提出“时空体”的概念。而且，在康德看来，“空间”作为“外形式”，规整外物在我们心中的形状以便被直观；“时间”作为“内形式”，将外物的空间规定进一步排列成“先后”或“同时”的序列，由此完成感性认知，并通过图式与想象过渡到知性。如此看来，语言叙事作为时间序列已经内含着被空间规整过的外物；否则，所谓“叙事”也就不可能成为时间序列。就此而言，时间维度只是叙事的表征，空间维度作为时间维度的前提，本来就是叙事表征所内含的维度，是使时间维度成为可能的维度，因此，对它的研究具有更加深层的意义。

无疑，“叙事”作为一种基本的精神文化活动，与“时间”和“空间”的关系均非常密切，也就是说，叙事是具体时空中的现象，超越时间或超越空间的叙事现象和叙事作品都是不可能存在的。可是，在以往的叙事学研究中（无论是经典叙事学还是后经典叙事学），却存在着重“时间”而轻“空间”的现象。如果说，“叙事”与“时间”的关系在传统叙事学中已得到较为充分的研究的话，那么，“叙事”与“空间”的关系则被研究者有意无意地忽视了。而事实上，“叙事”与“空间”的关系在叙事学研究中非常重要，因为“空间”本来就是使时间

维度成为可能的维度,也是构成叙事作品的至关重要的元素。正是基于上述思考,我认为叙事学研究既存在一个时间维度,也存在一个空间维度,也正是考虑到以往叙事学研究中空间维度的缺失,而这一维度对于“叙事”又具有毋庸置疑的重要性,所以我多年以前就在论文中倡导要在叙事学下面建立“空间叙事学”这一分支学科^[1]。应该说,随着2014年拙著《空间叙事研究》的出版^[2]，“空间叙事学”已经具备了初步的理论框架。当然,就像一切新兴学科的发展历程一样,要使“空间叙事学”这一新的分支学科进一步走向成熟和完善,还有很长的路要走。

三

空间叙事学的研究领域是非常宽广的。就学科而言,它既包括文学、历史等传统上以“叙事”见长的学科,也包括哲学、心理学、艺术学、传播学、教育学等以往不太注重“叙事”的学科;就叙事媒介而言,它既包括以语言文字等时间性媒介写成的叙事作品,也包括以绘画、雕塑和建筑等空间性媒介为主的叙事作品。限于篇幅,下面仅对空间叙事学涉及的主要理论问题略作介绍。

(一)空间意识与叙事活动。在传统哲学中,人们对人之存在的“时间性”已做出了较为全面、深入的思考,但对于人之存在的“空间性”问题似乎至今仍未引起人们足够的重视。但存在与空间问题的重要性是毋庸置疑的:空间是人类生存的立基之地,人类每天在空间中呼吸、活动、生活,和空间产生互动。任何的个人思考和群体行为都必须在一个具体的空间中才

能得以进行,空间可以说是我们行动和意识的定位之所;反之,空间也必须被人感知和使用,被人意识到,才能成为活的空间,才能进入意义和情感的领域。因此,人类的叙事活动与人类所处的空间及其对空间的意识有着密切的联系,在某种意义上,人们之所以要“叙事”,是因为想把某些发生在特定空间中的事件在“记忆”中保存下来,以抗拒遗忘并赋予其意义,这就必须通过“叙述”活动赋予事件以一定的秩序和形式。挪威建筑理论家诺伯格·舒尔兹说得好:“人之对空间感兴趣,其根源在于存在。它是由于人抓住了在环境中生活的关系,要为充满事件和行为的世界提出意义或秩序的要求而产生的。”与舒尔兹的“存在空间”类似,日本学者奥野健男则提出了“原风景”的概念。“原风景”是“作家固有的、自己形成的空间”,它们不仅仅是真实的风景,更是文学母体的“原风景”,它们是在作家幼年期形成的,是作家“灵魂的故乡”。确实,不止一个作家在他们的回忆录或创作谈中谈到过这样一种情况:如果没有一个熟悉的、具体的空间,他们就无法进行创作。就拿法国作家巴尔扎克来说,一个具体的、有特征、有个性的空间是其构建小说大厦的基石,故事情节、人物性格等与小说有关的一切都建筑在这一“基石”之上。当然,因为由“存在空间”所构成的“原风景”不同,不同作家的创作特色也就不一样。在这种意义上,作家们的“存在空间”或“原风景”构成了他们创作的“底色”或“无意识”。

(二)创作心理的空间特性。叙事作品的空间特性其实在作家的创作心理中就可以找到深层根源。创作中的主要心理活动是记忆和想象。经过研究可知,记忆和

想象均具有明显的空间特性,而这种空间特性必然会给作家的创作活动带来深刻的影响,从而使他们创造出来的叙事作品从心理来源上就具有某种空间特征。就记忆而言,它不仅和时间有关,其空间特性也非常明显。事实上,早在古希腊的时候,人们就已经发现了记忆的空间特性,并依此发展出一种影响深远的“记忆的艺术”。最早发现记忆之空间特性的,是古希腊著名诗人西蒙尼戴斯,他发展出著名的“位置记忆理论”或“地点记忆法”：“将需要记忆的东西与一些特殊的位置,如房屋的房间餐桌旁的椅子等联系起来,再将其按逻辑顺序组织起来,使它们更利于记忆。”与古希腊人一样,古罗马人也对空间记忆术情有独钟,而且,推陈出新,创建了一些有利于记忆的“建筑物”(这种“建筑物”仅在心理和想象中存在)。在中世纪和文艺复兴时期,空间记忆理论得到进一步的发展。既然记忆具有某种空间性的特征,那么创作中以这种记忆方式来选择并组织事件而写成的叙事虚构作品,也就必然会具有某种空间性的特征。我们发现,记忆的空间性对叙事活动的影响既表现在内容或主题层面,也表现在结构或形式层面。

至于想象,它并不是像我们一般认为的那样具有海阔天空般的自由,而是“有限的”,关于任何事物的想象都总是基于现实空间中的某个地方。正如波兰作家米沃什所指出的:“想象力总是具有空间的属性,指向东西南北,其中心点一定是个非常重要的地方,这也许是孩提时代的某一村庄或者出生地。只要这个作家还呆在自己的国家里,那么以这个中心之地为圆心不断向外延伸,直到在某种程度上等同

于他的国家。”^[3]这就是说,想象力总是把某一个非常重要的地方(比如出生地)作为“中心点”,这个“中心点”既是想象的出发点,也是想象的归宿地。

(三)叙事文本中空间元素的叙事功能。在许多小说、尤其是现代小说中,空间元素具有重要的叙事功能。小说家不仅仅把空间看作故事发生的地点和叙事必不可少的场景,而且利用空间来表现时间、安排小说的结构,甚至推动整个叙事进程。因此,在现代小说中,“空间叙事”已成为一种重要的技巧。《空间叙事研究》一书通过对具体叙事文本的解读,探讨了现代小说中“空间叙事”的类型和特征。首先,通过具体分析俄国作家蒲宁的中篇小说《故园》,探讨了叙述中的“神圣空间”问题。“神圣空间”借自宗教学术语。对于普通人来说,空间意味着无甚差别的“均质”和广延;但对于宗教信徒来说,某些空间由于固有的特殊性而被赋予了“神圣”的特性。苏霍多尔对他人而言是一个普普通通的地方,但对于娜塔莉娅来说,则是生命中特殊的“神圣空间”,成了她个人世界的中心。小说的叙述紧紧围绕苏霍多尔展开,因为只有苏霍多尔,才是娜塔莉娅所有故事的滋生地;因此也只有苏霍多尔,才能赋予这些故事以形式。其次,通过分析福克纳的短篇小说《纪念爱米丽的一朵玫瑰花》,探讨了现代小说叙事中的这样一种重要现象:空间已成为一种时间的标识物,成为一种特殊的时间形式。小说中爱米丽小姐所住的那幢屋子与周边环境的关系,其实也就是爱米丽小姐与镇上其他人的关系,也就是传统与现代的关系。第三,通过考察卡森·麦卡勒斯的中篇小说《伤心咖啡馆之歌》,探讨了现代小说中

的空间变易与叙事进程问题。在这部小说中,麦卡勒斯通过同一个空间的几经变易来讲述有关故事。空间在整个叙述进程中,可谓起着非常重要的作用。第四,通过分析弗吉尼亚·伍尔夫的短篇意识流小说《墙上的斑点》,考察意识的流动与叙事的支点问题。作家只要找准了一个“支点”——一个小小的空间,就不仅可以支撑像《墙上的斑点》这样只有短短几千字的叙事“单间”,甚至可以构建像《追忆似水年华》那样洋洋二百余万言的叙事大厦。

(四)叙事作品的空间形式。叙事作品的空间形式问题虽然曾由美国批评家约瑟夫·弗兰克肇其端,但一直没有得到很好的解决。《空间叙事研究》先由博尔赫斯的短篇小说《阿莱夫》出发,分析小说叙事的困境问题。接下来,则通过分析博尔赫斯的另一篇小说《曲径分岔的花园》,探讨现代小说家试图摆脱“叙事困境”的努力。时间是《曲径分岔的花园》的主题。事实上,时间也正是20世纪以来许多现代或后现代小说的主题。然而,“时间总是不间断地分岔为无数个未来”。如果我们只是选择其中的一种,显然就把其他的可能性人为地否定掉了,在现代小说家看来,这并不符合时间或生活的本质。现代小说的目的,就是表现这种更深层的“本质”。为了达到表现生活的复杂性和多个“未来”的目的,现代小说家在寻找一种新的结构方式。于是,时间的序列性和事件的因果律被大多数现代小说家抛弃了,代之而起的是空间的的同时性和事件的“偶合律”。与传统小说相比,现代小说运用时空交叉和时空并置的叙述方法,打破了传统的单一时间顺序,展露出一一种追求空间化效果的趋势。因此,在结构上,现代小说总是呈现

出某种空间形式。叙事中的空间形式包括“中国套盒”“圆圈式”“链条式”“桔瓣式”“拼图式”等。当然,这里所说的“空间”并不是日常生活经验中具体的场所,而是一种抽象空间、知觉空间。这种“空间”只有在完全弄清楚小说的时间线索,并对整部小说的结构有整体的把握之后,才能在读者的意识中呈现出来。也就是说,“空间形式”是读者接受反应的产物,它和我们的阅读方式息息相关。

此外,《空间叙事研究》一书还根据大量的叙事文本,概括出了主题—并置叙事和分形叙事这两种非常特殊、也非常重要的空间叙事形式。主题—并置叙事,是其构成文本的所有故事或情节线索都围绕着一个确定的主题或观念展开,这些故事或情节线索之间既没有特定的因果关联,也没有明确的时间顺序,它们之所以被罗列或并置在一起,仅仅因为它们共同说明同一个主题或观念。概括起来,主题—并置叙事一般有四个特征:首先,主题是此类叙事作品的灵魂或联系纽带,不少此类叙事作品甚至往往是主题先行。其次,在文本的形式或结构上,往往是多个故事或多条情节线索的并置。再次,构成文本的故事或情节线索之间既没有特定的因果关联,也没有明确的时间顺序。当然,这里值得注意的是,我们所说的是构成文本的各个“子叙事”之间既没有特定的因果关联,也没有明确的时间顺序;而作为叙事线索的这些“子叙事”本身往往也是由多个事件组合而成的,构成“子叙事”的这些事件间往往是既有因果关联,也体现出一定的时间顺序。最后,构成文本的各条情节线索或各个“子叙事”之间的顺序可以互换,互换后的文本与原本文本并没有本质

性的差异。通过考察词源可以知道：“主题”(topic)这个概念其实是由“场所”(topos)发展而来的。而“场所”正是一种“空间”，所以主题一并置叙事其实是一种空间叙事。

至于分形叙事，则是一种打破因果—线性叙事模式的树状叙事结构。在以往的经典叙事学研究中，研究者往往把因果关系简化成一对一的线性关系，这就形成了根深蒂固的因果—线性叙事模式。可事实上，一对一的线性序列只不过是因果关系的理想状态或特殊范例，其更为一般的状态是“多对一”与“一对多”的关系。正如科学哲学家和物理学家玻姆所说：“因果关系在现实中不能唯一地确定未来的结果，这是因果关系的一个普遍特性。因果关系只能在原因与结果之间建立一对多的对应。”与一对多的因果关系相对应的则是多对一的因果关系，“所谓多对一的因果关系是这样一种因果关系：许多不同种类的原因能产生实质相同的结果。”因此，“一对一的因果关系，只是一对多和多对一因果关系的普遍结构中的一个永远不会完全实现的理想化了的东西。”正是因为体会到建立在一对一因果关系基础上的线性叙事模式的虚假性和垄断性，所以一些有创造力的作家就运用“一对多”与“多对一”的因果关系来创作非线性模式的分形叙事作品。建立在“多对一”或“一对多”因果关系基础上的“分形叙事”，在形式上、结构上并没有本质的差别，只不过前者是面向“过去”的分形，而后者则是面向“未来”的分形。^[4]当然，“多对一”强调的是多因一果，而“一对多”强调的则是一因多果，就这一点来说两者又是不相同的，而这构成了“分形叙事”的两种

基本类型。

(五)叙事作品中的空间书写与人物塑造。人物形象是构成小说的主要要素之一。塑造成功的人物形象也是小说叙事的主要任务或目的。塑造人物形象当然有许多方法，如展示行动法、直接描写法、专名暗示法等。根据《空间叙事研究》，通过在叙事作品中书写一个特定的空间并使之成为人物性格的形象的、具体的表征，则是塑造人物形象的一种新方法——“空间表征法”。在不少优秀的叙事作品中，我们确实可以看到作家通过书写一个特殊的空间去表征人物性格特征的手法，比如，一个偏远的西部小镇、一栋处于繁华楼市包围中的破旧的老式别墅、一个充满恐怖感和神秘感的教堂、一个偏离正常秩序的私家花园……这些特定的空间都是某一类人物性格的空间性表征物。而且，无论是性格单一的“扁平人物”，还是性格复杂的“圆形人物”，作家们都可以通过创造一个特殊的空间，而把人物的性格特征形象、具体地揭示出来。巴尔扎克、狄更斯、普鲁斯特、福克纳等人，都是善于利用“空间意象”来塑造人物形象的行家里手。而在各式各样的空间中，住宅与人的关系最为密切，常常成为作者用来表征人物形象的“空间意象”。比如说，在福克纳的经典短篇小说《纪念爱米丽的一朵玫瑰花》中，我们就可以发现利用一个特殊的空间——一个古老、封闭、破败的老宅子来塑造人物性格的经典例子。小说这样写道：“那是一幢过去漆成白色的四方形大木屋，坐落在当年一条最考究的街道上，还装点着有十九世纪七十年代风格的圆形屋顶、尖塔和涡形花纹的阳台，带有浓重的轻盈气息。可是汽车间和轧棉机之类

的东西侵犯了这一带庄严的名字,把它们涂抹得干干净净。只有爱米丽小姐的屋子岿然独存,四周簇拥着棉花车和汽油泵。房子虽已破败,却还是桀骜不驯,装模作样,真是丑中之丑。”^[9]可以说,这幢屋子与周边环境的关系,其实也就是爱米丽小姐与镇上其他人的关系,也就是“过去”与“现在”或传统与现代的关系。而这幢四方形大木屋,也正是爱米丽小姐这个特定人物性格特征的空间表征物。总之,“空间表征法”在人物形象的塑造中确实可以发挥很大的作用,收到很好的效果。但是,有这么一个问题也不容忽视:对于那些尽管生活在同一个空间、但性格特征却并不一样的人物,我们该如何用“空间表征法”来合理、清晰地加以表现呢?对此,我的回答是:在多人生活的集体大空间中再创造一些与个别人物性格特征相符的小空间进行个性化的书写。这样一来,性格特征的“空间”便成了一种多重空间,也就是“空间中的空间”——前一个“空间”往往是全家人或一群人生活在一起的公共空间,而后一个“空间”才是属于自己、反映个性特征的私人空间。显然,如果作家运用得法的话,前一个“空间”可以用来表征某些人物的共性或集体性格,而后一个“空间”则可以用来表征单个人物的独特个性。

(六)跨媒介、跨学科叙事中的空间问题。叙事的媒介远远不止文字,正如罗兰·巴特所指出的:“对人类来说,似乎任何材料都适宜于叙事,叙事承载物可以是口头或书面的有声语言是固定的或活动的画面,是手势,以及所有这些材料的有机混合。”^[10]无论是跨媒介叙事还是跨学科叙事,都与空间问题息息相关。在跨媒介叙事领域,我选择了图像叙事问题进行考

察;在跨学科叙事领域,则选择了历史叙事问题进行研究。

图像是一种空间形态的叙事媒介,空间叙事学理应将它纳入研究的视野。我首先探讨了图像叙事的本质问题,并在此基础上总结出了单幅图像叙事的三种模式。“严格说来,讲故事是时间里的事,图画是空间里的”,那么,脱离了事件的时间进程,以空间的形式表现出来的图像如何才能达到叙事的目的呢?答曰:给它恢复或重建一个语境。我们知道,现实生活中的事件总是在一定的语境中发生的,都发生在特定的空间中,都有着一定的时间脉络。要不然,事件就只是进入不了人类认知视野的“自在之物”。但摄影家、画家等将事物以图像的形式从生活之流中移出,这就造成了图像的“去语境化”存在。由于去语境化(失去了和上下文中其他事件的联系),由于在时间链条中的断裂,图像的意义开始变得漂浮和不确定起来。我们只有给图像恢复或重建一个语境,只有把空间性的图像重新纳入到时间的流程之中,才能达到“摹仿”动作,也即达到叙事的目的。因此,我们说空间的时间化正是图像叙事的本质。概括起来,在图像叙事中,主要有两种使空间时间化的方式:利用“错觉”或“期待视野”而诉诸观者的反应;利用其他图像来组成图像系列,从而重建事件的形象流或时间流。对于单幅图像叙事,我们根据其各自对时间的处理方式,概括出了它的三种叙述模式:单一场景叙述、纲要式叙述与循环式叙述。所谓“单一场景叙述”,就是要求艺术家在其创造的图像作品中,把“最富于孕育性的顷刻”通过某个单一场景表现出来,暗示事件的前因后果,从而让观者在意识中完成一个叙

事过程。所谓“纲要式叙述”,也叫“综合性叙述”,即把不同时间点上的场景或事件要素挑取重要者“并置”在同一个画幅上。由于这种做法改变了事物的原始语境或自然状态,带有某种“综合”的特征,故又称“综合性叙述”。所谓“循环式叙述”,就是把一系列情节融合在一起的一种叙述模式,这种模式“消解”了时间逻辑,它遵循的是空间逻辑。

长期以来,历史仅仅被看成是一种时间维度上的叙事文本,似乎历史是与空间并不相涉的一种抽象性、孤立性存在。可事实上,空间不是历史的可有可无的要素,而是构成整个历史叙事的必不可少的基础。《空间叙事研究》一书从叙事的动机、历史的证据、历史的场所、历史的结构等四个方面,探讨了史学研究中非常重要却又长期为人们忽视的历史叙事的空间基础问题。首先,古物、废墟和图像之类的空间性存在物很容易引发史学家的历史意识,进而成为他们进行历史叙事的空间性触发物,或者说,这些物件因其特殊的性质而给史学家的历史叙事行为提供了动机。其次,古物、废墟和图像之类东西还可以成为历史书写的证据。比如,瑞士著名的文化史大师布克哈特的史学著作就大大得益于他的古文物爱好和艺术史修养,温克尔曼在撰写《古代艺术史》时,也多次写到各种古代的器物。再次,所有的历史事件都必然发生在具体的空间里,因此,那些承载着各类历史事件、集体记忆、民族认同的空间或地点便成了特殊的景观,成了历史的场所。生命可以终止,事件可以完结,时间可以流逝,但只要历史发生的场所还在,只要储藏记忆的空间还在,就能唤起后人对往昔的鲜活感觉。最

后,历史学家可以在空间的维度上对历史事件进行编排和组织,从而赋予其空间性结构。

显然,作为一门新学科,空间叙事学还应该涵盖很多问题,但上述问题无疑是最为基本的。

四

空间叙事学究竟能够为叙事学研究带来哪些革新?这些革新又具有什么样的学术价值呢?

首先,从空间维度探索叙事学,避免了以往叙事学研究仅仅从时间层面考察的单一化弊端。由于时间和空间是万事万物最基本的存在方式,因而也是我们考察它们最基本、最重要的维度。有时候,为了理论上的方便,我们会对事物或现象作出分类,比如,在文艺理论中,我们就经常把文学、音乐等艺术形式定义为“时间艺术”,而把建筑、绘画、雕塑等艺术门类定义为“空间艺术”。这种分类尽管不尽合理,但在实际使用中比较方便,也就渐渐地被研究者接受下来,并被不少人视为理所当然。但如果过分拘泥于这种分类的话,就可能遮蔽我们探究的目光,从而使我们的研究停留在“常识”或“定见”的层面上而难以推进。比如说,如果我们要研究绘画、雕塑等图像艺术的叙事问题,就不能满足于一般性的分类,而恰恰需要考察被划归为“空间艺术”的图像的“时间性”特征;同理,我们研究以语词写成的小说、史诗、传记等所谓“时间艺术”类叙事作品,如果不考察故事发生的场所(空间)以及某些文本在结构上的空间特性,那我们的研究就是残缺的、不完整

的,因而也是没有生命力的。空间叙事学比较关注“时间艺术”的空间维度和“空间艺术”的时间维度,试图在“时间”和“空间”的双重维度中比较全面地把握研究对象,力图把常见分类所遮蔽的那些特征展示出来。

其次,从空间维度探索叙事学,打破了经典叙事学(结构主义叙事学)封闭僵化的理论体系。众所周知,经典叙事学是结构主义的产物,其基本思路就是悬置“作者”“世界”“读者”等要素,而把叙事作品(文本)作为一个封闭的体系进行去语境化的抽象性研究。这种研究方式最初也许有其合理性,但弊端也非常明显。“空间叙事学”则打破了这种封闭性。在《空间叙事研究》一书中,我把“叙事”所涉及的“空间”分为四类,即故事空间、形式空间、心理空间和存在空间。所谓故事空间,就是故事发生的场所或地点。所谓形式空间,就是叙事作品整体的结构性安排(相当于绘画的“构图”),呈现为某种空间形式(套盒、圆圈、链条等)。所谓心理空间,就是作家在创作一部叙事作品时,其心理活动(如记忆、想象等)所呈现出来的某种空间特性。所谓存在空间,则是叙事作品存在的场所,也就是讲述故事的具体空间。显然,这四种空间既涉及叙事文本,也涉及生产和接受文本的语境,这就打破了经典叙事学的封闭性,从而使空间叙事理论避免僵化。

我们认为,空间叙事学的理论革新,其学术价值主要体现在三个方面:首先是理论上的价值。正如前面所谈到的,空间叙事学有效地避免了以往叙事学研究的

单一化和封闭性弊端,从而使整个叙事理论更为完整、系统、自洽。其次是批评方面的价值。空间叙事学可以为文学艺术批评提供新的理论武器,提供新的理论视角。第三是对文学艺术创作的价值。毋庸讳言,中外文学艺术史上,只有少数具有创造性的艺术家才会有意识地在作品中运用“空间”元素,并在叙事中采用非线性的“空间”结构,大多数人则没有这种意识。我相信,随着空间叙事理论的提出并逐渐为作家艺术家所熟悉,它必将开辟叙事迷宫的另一条秘径,为我们的文学艺术创作注入新的活力。

注释:

[1]在拙文《叙事学研究的空间转向》(《江西社会科学》2006年第10期)中,本人曾表达这样的观点:“我想通过对叙事与空间问题的全面、深入探讨,在解决理论和创作实践问题的基础上,力求建立一门空间叙事学。”本人另一篇论文《空间叙事学:叙事学研究的新领域》(《天津师范大学学报》社会科学版2008年第6期,2009年第1期连载),更是较为明确和全面地阐述了对“空间叙事学”的理论构想。

[2]龙迪勇:《空间叙事研究》,生活·读书·新知三联书店2014年版。三联书店于2015年8月推出该书的新版,正式更名为《空间叙事学》。

[3]米沃什《米沃什散文三篇·流亡注解》,《世界文学》2009年第1期。

[4]龙迪勇:《复杂性与分形叙事——建构一种新的叙事理论》,《思想战线》2012年第5期。

[5]威廉·福克纳:《纪念爱米丽的一朵玫瑰花》,斯通贝克编选《福克纳中短篇小说选》,中国文联出版公司1985年版,第99页。

[6]罗兰·巴特:《叙事作品结构分析导论》,张寅德编选《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第2页。