

复杂性 与 分形叙事

——建构一种新的叙事理论

龙迪勇

摘要: 抽象总是在某种框架之下进行的, 框架不同, 所抽象出的对象的面貌也就不一样, 时间、空间、因果等范畴就是这样的框架。在以往的经典叙事学研究中, “时间”、“因果”范畴占据着支配性地位, 且往往把因果关系简化成一对一的线性关系, 由此形成根深蒂固的因果—线性叙事模式。事实上, 一对一的线性序列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”, 可将建立在此种因果关系基础上的非线性叙事模式命名为“分形叙事”。“分形叙事”包括两种基本类型——“多对一”, 强调的是多因—果, 是一种面向“过去”的分形——“一对多”强调的则是一因多果, 是一种面向“未来”的分形。

关键词: 复杂性; 非线性叙事; 分形叙事; 时间性; 因果性

由于在哲学方面受决定论的影响, 在文艺理论方面受亚里士多德《诗学》的影响, 以往的叙事学在结构或形式方面基本上局限于对因果—线性叙事规律的探讨, 而忽视了对非线性叙事的研究。事实上, 自20世纪以来的很多叙事作品都具有非线性的叙事结构, 如果不对非线性叙事现象进行实践考察和理论概括, 我们就无法解释那些具有复杂结构的现代、后现代叙事作品, 从而使文学研究和文学评论限于“失语”的尴尬境地。有感于此, 笔者近年来聚焦于非线性叙事现象研究, 并将其纳入由笔者首先提出的“空间叙事学”的理论体系之中。《试论作为空间叙事的主题—并置叙事》^①一文, 考察了一种因共同“主题”而把几条并无因果关联、在时间和空间上也可能相距甚远的叙事线索联系在一起的非线性叙事模式——“主题—并置叙事”。本文要考察的则是另一类非线性叙事现象: 事件与事件之间仍然存在因果联系, 但这些事件并不形成一个接一个的线性序列, 而是在某个关节点上叙事的线条会产生“分岔”, 并且“分岔”后的叙事线上还可能发生持续的“分岔”。借助于专门分析复杂性现象的混沌理论和分形几何, 可将这种非线性叙事命名为“分形叙事”。以下即拟对分形叙事这一重要但还没有得到很好研究的叙事模式进行较为全面、深入的考察和分析。

一、世界的复杂性

我们生活在一个高度复杂的世界里。这种复杂性既与世界本身的复杂性有关, 也与我们自身存在的有限性和短暂性有关: 空间是广阔无边的, 而我们却只能生活在一个小小的地方; 时间是绵延不尽的, 而我们的生命却不足百年; 世上的万事万物此消彼长、乱象纷呈, 而我们的知识却总归是有限的……当然, 我们也曾经以为世界是简单的, 它只是受少量基本规则的支配。但事实上, 我们之所以有时会觉得世界是简单的, 并不是世界的复杂性有所减少, 而是我们对复杂的世界作了简单化的理解和处理。

值得指出的是, 我们这里所说的“复杂性”与“简单性”其实并不是截然对立的, 而是相对的、辩证的: 作为一个系统呈现出来的世界确实是复杂的、混沌的, 但构成这一系统的基本元素及其基本规律却又是简单的、明了的。因此, 所谓的“复杂性”并不是空中楼阁, 其说到底是由“简单性”组合或叠加而成的。欧阳莹之说得好: “根据业已在实验上充分证实的物理学理论, 宇宙中所有为人们共知的稳定物质都由三种基本粒子通过四种基本相互作用结合而成。在最基本层次上的这种同质性 (homogeneity) 和

基金项目: 国家社会科学基金项目“叙事的空间维度研究”阶段性成果 (07CWZ007)

作者简介: 龙迪勇, 江西省社会科学院中国叙事学研究中心常务副主任、《鄱阳湖学刊》主编、研究员 (江西 南昌, 330077)。

^①龙迪勇《试论作为空间叙事的主题—并置叙事》, 《江西社会科学》2010年第7期。

简单性 (simplicity) 表明: 我们周围所能看到的事物表现出来的无限多样性 (infinite diversity) 和复杂性 (complexity) 只能是组合的结果。”^① 对一个系统而言, 一般性的组合即可导致复杂性的产生, 而多元素和大尺度的组合则产生高度的复杂性, “大尺度的组合特别能激起人们的兴趣, 因为它产生了高度的复杂性和无限的可能性。亿万原子结合成物质, 在一定的条件下, 这种物质可以从固体转变为液体。数以百万计的人在一个国民经济系统中, 在一定的条件下, 也可以从繁荣走向衰落。更一般地说, 无数的个体组织起来, 形成了一个动态的、易变的、自适应的系统。虽然要对外界环境产生反应, 但该系统的演化主要依照由其组分间的相互关系所产生的复杂的内部结构进行。在大尺度组合所产生的可能性之‘海洋’中, 即使是我们最熟悉的一般理论所涉及的范围也仅仅像一艘‘船’。”^② 正是因为深刻体会到了简单元素的组合可以导致复杂系统的产生, 所以美国作家爱伦·坡特别推崇他所谓的“小诗”, 而认为“长诗”事实上是不存在的。对于像《失乐园》这样篇幅很长的诗歌作品, 爱伦·坡写道 “如果我们认为这部伟大作品是诗的话, 那么就只有把它看成仅仅是一系列的小诗……。”^③ 总之, “没有什么长诗, 所谓长诗就是许多短诗的接续, 然后给人一个整体印象”。^④ 长诗如此, 长篇小说又何尝不是。其实, 一切篇幅较长的、复杂的文学作品的写作秘密就在于“组合”之中。这种组合机制, 就像是中国古代的建筑群落往往是由四合院这一基本的建筑“单元”组合而成的一样。

近几十年来, 复杂性问题日益引起不同学科背景的学者们的关注。在物理学、生物学、数学、心理学乃至建筑学等领域, 都产生了不少讨论复杂性问题的重要成果。但遗憾的是: 复杂性问题却没有引起哲学界的重视。正如法国学者埃德加·莫兰所指出的 “无论在科学思想里, 在认识论思想里, 还是在哲学思想里, 复杂性的问题现在仍然是不受重视的。当你们考察发生于波普尔、库恩、拉卡托斯、费耶阿本德、汉森、霍尔顿之中的盎格鲁-撒克逊的认识论的重大辩论时, 会发现主题都是关系到合理性、科学性、非科学性等等, 而不涉及到复杂性的问题。这些哲学家的出色的法国弟子们, 想到复杂性没有出现

在他们导师的论著中, 因此就断定复杂性的问题是不存在的。”^⑤ 由于没有哲学家的加盟, 所以尽管人文学科领域的学者们也意识到了复杂性问题存在, 却并没有在这方面产生重大的理论成果。

就文学界而言, 自 20 世纪以来, 不少有创造力的作家倒是意识到了复杂性的存在, 也确实写出了一些具有高度复杂性的叙事作品。然而, 由于种种原因, 文学理论界却在这方面基本上没有作为。这种状况与建筑理论界形成了鲜明的对照。建筑一向是各种社会思潮和理论趋势的风向标和晴雨表 (至少在西方如此), 像著名的“现代”、“后现代”思潮, 都是首先在建筑界吹起号角, 然后才逐渐把影响扩展到其他文化领域的。就复杂性现象而言, 建筑界不仅创作出了一系列具有高度复杂性的作品, 而且在理论上也有所阐述。美国建筑师和建筑理论家罗伯特·文丘里在 20 世纪 60 年代就写出了《建筑的复杂性与矛盾性》一书, 提出了他的理论宣言 “我爱建筑的复杂和矛盾。……我说的复杂和矛盾的建筑是以包括艺术固有的经验在内的丰富而不定的现代经验为基础的。除建筑外, 在任何领域中都承认复杂性和矛盾性的存在。如格德尔 (Gödel) 在数学中对极限不一致的证明, 艾略特对‘困难的’诗歌的分析和约瑟夫·亚尔勃斯 (Joseph Albers) 对绘画自相矛盾的性质的定义等”; “我认为意义的简明不如意义的丰富, 功能既要含蓄也要明确。我喜欢‘两者兼顾’超过‘非此即彼’, 我喜欢黑白的或者灰的而不喜欢非黑即白。一座出色的建筑应有多层含意和组合焦点: 它的空间及其建筑要素会一箭双雕地既实用又有趣”。^⑥ 文丘里对建筑复杂性的论述简洁、有力, 且还对相关艺术现象中的复杂性问题有所涉及, 故而《建筑的复杂性与矛盾性》一书在建筑界及相关人文社会科学领域都产生了深远的影响。

复杂性现象不仅在自然科学界和建筑界存在, 在文学艺术创作中也确实明明白白地存在。具体到创作一部叙事作品, 作家们首先需要面对的“世界”, 便是那各种各样不仅数量巨大而且杂乱无章的事件——这些事件既包括个人在日常生活中亲身感觉到、体验到并储存在记忆中的各种事件, 也包括平日里读到、看到、听到的各类

①[美] 欧阳莹之 《复杂系统理论基础》, 田宝国等译, 上海: 上海科技教育出版社, 2002 年, 第 1 页。

②[美] 欧阳莹之 《复杂系统理论基础》, 田宝国等译, 上海: 上海科技教育出版社, 2002 年, 第 1 页。

③[美] 爱伦·坡 《诗的原理》, 杨烈译, 载刘象愚编选《爱伦·坡精选集》, 济南: 山东文艺出版社, 1999 年, 第 635 页。

④[阿根廷] 奥尔兰多·巴罗内整理 《博尔赫斯与萨瓦托对话》, 赵德明译, 昆明: 云南人民出版社, 1999 年, 第 58 页。

⑤[法] 埃德加·莫兰 《复杂思想: 自觉的科学》, 陈一壮译, 北京: 北京大学出版社, 2001 年, 第 137 页。

⑥[美] 罗伯特·文丘里 《建筑的复杂性与矛盾性》, 周卜颐译, 北京: 知识产权出版社、中国水利水电出版社, 2006 年, 第 16 页。

真实或虚构的故事，还包括往日在睡梦或白日梦中产生出来的以及在创作时为了塑造某个人物性格而特意虚构出来的子虚乌有的事件，等等。应该承认，世界的复杂性、事件的多样性足以让每个天才作家殚精竭虑。就算是针对某些部分，我们也无法完整地加以叙述。这恐怕是人类自开始叙事的时候起，便碰上了最大的叙事学难题。《文心雕龙·神思》说得好：“夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚位，刻镂无形。”这就是说，当作家们创作的时候，一旦想象开始活动，各种各样的事件和想法就会纷纷涌现，他们要在混沌的事件之海中选择事件、孕育内容，他们要在没有定形的文思中刻镂形象、组织文本。这何其难哉！写作纪实性的历史著作同样如此。英国历史学家麦考莱曾经以绘画和历史著作进行类比，认为二者都无法绝对完整、绝对准确地再现对象。“当我们谈论美术中的模仿时，我们就发现有一种不完善的依次递进的真理。没有一幅画与原型完全相似；也没有一幅画同样地比例完美。……这一道理同样适合于历史学。历史学不可能完全绝对的真实；因为要成为完全绝对的真实，它必须记录最微不足道的事情的最微不足道的细节——它所讨论的那个时期的全部史实，所说的全部的话。任何形式的疏漏，无论多么微不足道，都是一种缺陷。如果这样来写作历史，那么，牛津大学波德莱图书馆就容纳不下描写一周事件的材料了。最完整准确的编年所记载的与被省略的部分相比，都是九牛一毛。克拉林顿的巨著与歌德斯密对内战的简述的差别可谓大矣，但它们与浩瀚无际的史实相比便不存在了；它们同样什么也没有说。”^①当然，按照麦考莱的说法，绝对完整、绝对准确地再现对象既不可能，也没有必要。对于一个出色的画家和优秀的历史学家来说，关键是要善于选择典型性的事件，从而赋予完成后的作品以一种整体效果，“绘画和历史著作都不可能给我们呈现完全的真理。但是，那些表现了最能造成整体效果的真理部分的绘画和历史著作，乃是最好的绘画和历史著作。不擅长选择的人，尽管他表现的完全是真相，但其效果可能最为虚假”。^②

那么，人们在选择事件并把选择出来的事件编织成具有整体效果的叙事作品时，主要依赖什么样的法则或规律呢？一般而言，我们总是依照时间律和因果律来选择事件，并把这些事件组织成具有情节性的叙事文本，至于不符合时间律和

因果律的事件，则只能排除在外了。而事实上，相当多的事件往往是同时性的，它们往往是一个“组群”，而不是一个“序列”；哪怕是一个序列，它们之间也往往不具有一个接一个的线性关系。英国思想家卡莱尔认为，人类的洞察力从来就不是完善的，因此我们观察、体验事件的方式与它们实际发生的方式就有着根本的差异。“最富天才的人也只能看到，因而也就只能记录他自己的印象序列；因此，他的观察（且不说它的其他不足之处）就必定是连续性的。而实际发生的事件常常是同时性的。实际发生的事件不是一个序列，而是一个组群。这个组群并不在已发生的历史之中，正如它并不在书写的历史之中一样：现实事件之间的关系绝不像父子关系那样简单，每个单一事件的原因都不只一个。它是所有其他或更早或同时事件的共同结果，而它又反过来与其他事件结合造成新的事件：这就是存在的亘古常新和永远变动着的混沌状态……就是这个东西，历史学家要通过几根粗略的线条加以描述或科学地测度！……一切叙述就其本性来说都是单面的，它只是一步一步走向一个或一系列的点；叙述是线性的，活动则是立体的。如果整体是一个广大深邃的无限，每一元素都是整体的一环或包含着整体，我们孜孜不倦地在几年或几英里的范围之内追寻因果的‘锁链’又有什么意义呢？”尽管“经验本身需要全知来做记录——因为解释经验的哲学需要有全知来回答各种问题”，但由于这种“全知”在实际上总是难以得到，所以“一般历史学家会降低这种要求”。^③于是，作为“组群”的事件便简化成了“序列”。也正因为如此，所以到目前为止的绝大多数叙事作品，都是以因果—线性模式写作而成的。显然，这种叙事模式与事件世界本身的复杂性是不相符的。因而，我们需要发现一种超越因果—线性形式的叙事模式，并以之来结构事件从而体现出世界的复杂性。

二、因果性与分形叙事

说起因果性，我们总是容易把它和线性叙事联系在一起，而本文论述的分形叙事则是一种非线性叙事，那么，这里是否存在着某种矛盾呢？当然不是。我们之所以总是把因果性和线性叙事联系在一起，是因为我们的思维在以“简化原则”把握复杂世界时，往往会把特殊规律当成

①[英] 麦考莱 《论历史》，刘 鑫译，载何兆武主编《历史理论与史学理论》，北京：商务印书馆，1999年，第264~265页。

②[英] 麦考莱 《论历史》，刘 鑫译，载何兆武主编《历史理论与史学理论》，北京：商务印书馆，1999年，第265页。

③[英] 麦考莱 《论历史》，刘 鑫译，载何兆武主编《历史理论与史学理论》，北京：商务印书馆，1999年，第236~237页。

普遍规律、把相对真理当成绝对真理所致。于此，我们必须从人类认知的基本特性谈起。

如前所述，为了被我们所认知，同时也为了被思考和传达，我们所面对的外在世界必须分解成可把握的元素或单元。也就是说，人类必须给外在世界分节，才能很好地把握这个世界。因此，人类本质上是一种“节段性”的动物，我们关于外在世界的经验和知识在本质上都是“节段性”的。正如哲学家德勒兹和加塔利所指出的“我们到处、在各个方向上被节段化。人就是一种节段性的动物。节段性是所有那些构成我们的层所固有的。居住，往来，工作，娱乐：生活被空间性地、社会性地节段化。房屋根据它的房间的用途而被节段化；街道，则根据城市的秩序；工厂，根据劳动和工序的特性。”^① 总之，我们把外在世界中的物品或事件分节或区分开来，是我们认识这些物品或事件的首要条件；只有在这个基础上，我们才能进一步定义和组织这些物品或事件。而我们之所以能做到这一点，是和我们的抽象能力分不开的。对此，法国科学哲学家皮埃尔·迪昂曾经这样写道“人类思维面临着大量的具体事实，每个事实都纵横交错着大量的、各种各样的细节；谁也不能领悟和记住所有这些事实的知识；没有人能和他的同事交流这些知识。因此，抽象应运而生。”^② “抽象”源于拉丁文“abstrahere”，其本义为“从……中抽出”，也就是说，把某一部分从整体中抽出或使之独立出来。事实上，我们只能“看到”一些位于我们面前的事物，只能“听到”一部分在我们附近的声音，只能“感觉”一小部分我们身体所接触的东西……我们通过其他感官得到的也是如此。在每一种情况下，我们都确立了一个中心，并在我们的感觉中确立了一种把有关的东西同无关的东西区分开来的界限。同样，在思考任何对象的过程中，我们都只关注它的部分性质和关系。总之，在抽象的过程中，很多被我们认为“无关”的东西，都被我们有意无意地忽略或遗漏了。而人类要把握复杂的世界，就必须运用抽象，是抽象决定着我们的认知对象。

应该说，“抽象”过程对于人类的认知活动和创作活动来说都是必不可少的。由于“抽象”符合恩斯特·马赫所说的那种“智力经济”原则，所以它从根本上提升了人类的认知和思维水平。但是，这种水平的提升是以牺牲世界的丰富性和事物的整体性为代价的。首先，外在世界的

具体性和丰富性在抽象过程中被排除掉了，被抽象出的事物成了一种“去语境化”的存在；其次，事物的众多特性在抽象所谓的本质特性过程中失去了，如此一来，事物难免成为一种“单面化”的存在。而且，抽象总是在某种“模子”或“框架”之下进行的，抽象必然涉及一定的范畴和概念，比如时间、空间、数字、因果等。框架不同，所抽象出的对象的面貌也就不一样。

事实上，我们的经验和知识是被范畴和一般概念的框架所建构的。“范畴框架（categorical framework）包含我们对这个可理解世界的最基本的、一般性的预设，以及我们在其中的地位。它不是外界强加的，而是像氧融合在呼吸生物体的血液中那样，已经固化在我们的客观思想之中。”^③ 正因为这种固化，所以我们就会想当然地把某些思想当成客观真理，而忽视或者忘记了它们的建构性特征。殊不知，如果我们换一种范畴框架来观照思想对象，它们马上就会呈现出不同的面貌。进一步地，哪怕是在同一个范畴框架下，我们也会犯想当然的错误，这主要表现在我们往往把特殊性规律当做普适性规律。比如说，牛顿的经典力学在相对论和量子力学产生之后，就只能作为特例了，而在此前的很长一段时间里，人们都把它看作普适性的理论——这显然是不符合事实的。如果说在物理学领域，人们对涉及范畴框架的问题早就开始了反思的话，那么在叙事学领域，类似的反思却基本上还没有开始。笔者近年来从事的空间叙事学及其相关研究，即是进行此种反思的尝试。

在以往的经典叙事学研究中，“时间”、“因果”范畴占据着支配性的地位。我们知道，任何叙事活动都包括两个主要的步骤：第一，从茫茫的事件之海中选择或虚构出若干有意义的、典型性的事件；第二，对这些事件进行合理的组织和编排，赋予它们特定的秩序以使之情节化。而第二个步骤尤为重要，因为如何叙述往往比叙述什么更为重要。长期以来，作家们总是根据线性时间和因果规律来组织情节，因而文学史上的叙事作品多呈现为因果—线性的情节模式。这种模式既符合思维的“经济性”原则，也符合情节的“完整性”规律，因而长期在叙事活动中大行其道。也正因为如此，因果—线性的情节模式成了叙事活动中根深蒂固的“定见”。德勒兹和迦塔利这样论述“定见”的形成“为了免于陷

①[法] 德勒兹，加塔利《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海：上海书店出版社，2010年，第290页。

②[法] 皮埃尔·迪昂《物理理论的目的和结构》，孙小礼等译，北京：商务印书馆，2005年，第38-39页。

③[美] 欧阳莹之《复杂系统理论基础》，田宝国等译，上海：上海科技教育出版社，2002年，序言第1页。

于混沌，我们只求少许秩序。……我们只要求把我们的观念按照越少越好的若干条稳定的规则串起来；而且观念之间的协调从来不过意味着为我们提供一些保护性规则：相似性、毗邻性、因果关系，以使我们能够对观念加以耙梳清理，能够依照某种时空秩序实现观念之间的过渡，……再者，每当事物和思维相遇的时候，我们都必须再造感觉，以保证或证实两者之间的协调，……如果没有感受到某种跟过去相符的一致性，我们的身体器官便无法感知现在。这是我们为了取得一条定见所要求的全部东西，它就像一把使我们免于陷于混沌的‘保护伞’。”^①可见，作为定见的秩序（抑或作为秩序的定见）是具有两面性的，它一方面使我们在混沌中创造秩序，另一方面也滋长思维的惰性、抑制创造力。因此，一个有创造力的人一方面必须以秩序来对抗混沌，另一方面他必须“对抗那种自称能够保护我们免于陷于混沌的定见”；而且，随着创造活动的深入，第二种对抗会变得“愈来愈重要”。^②笔者以为，因果一线性的叙事模式即是一种作为秩序的定见。首先，它赋予复杂的、混沌的事件以秩序，这是值得肯定的；然而，一旦这种秩序成了根深蒂固的定见，以至于人们再也看不到其他叙事秩序的时候，它就成了桎梏，是每一个有志于创造的叙事艺术家必须予以砸碎或修正的。

正因为定见的根深蒂固和难以超越，所以到目前为止，古今中外留下来的绝大多数叙事作品都是以因果线性模式写成的，而经典叙事学研究的也主要是这种叙事模式及其相关问题。由于以因果线性叙事模式结构而成的叙事作品，只能把广阔无垠的天空简化成一种线性的带状物；而透过此类叙事作品去观察世界，看到的也就只能是窄窄的“一线天”。遗憾的是，总是有不少人会把这“一线天”当做整个天空！当然，文学史上也有不少有创造力的作家以非因果线性模式写成的叙事作品。在笔者看来，只有好好地考察这些叙事作品，总结出它们的叙事规律，才能建构起更为全面、更有解释力的叙事理论。

关于“时间性”与“因果性”，我们常常认为两者间存在着紧密的联系，这样认为当然没有错，但需要记住的是：两者间的联系不是必然存在的。有些时间中的关联并不一定是因果性的，正如有学者所指出的“过去给定的条件或事件

A 与未来的另一组 B 之间的有序关连，并不一定意味着 A 是 B 的原因。反之，它可以含有这样的内容：A 与 B 之所以连结在一起，只是由于它们两者都是某一组共同原因 C 的产物，C 发生于 A 和 B 之先。”^③而且，在时间中除了“先后”关系之外还有“共时”关系，处于“共时”中的两个事件间显然也不存在因果联系。从历史上的实际情况来看，仅有时序联结而无因果关联的叙事作品也是存在的，像历史文本中的“编年史”即是典型的这种类型的叙事作品；在虚构性的叙事作品中，仅以时序而不依因果规律来组织事件的作品也不难找到，如法国作家塞利纳于 1932 年出版的长篇小说《长夜行》（亦译《茫茫黑夜漫游》）。然而，无论是在作品的数量上，还是在人们的观念中，事件与事件之间存在因果关联的叙事作品仍占据着主流地位。一般来说，存在因果关系的叙事作品其中也必然蕴涵着某种时间关系，“分形叙事”当然也不例外。但要在强调这里是“分形叙事”的特质尽管与“时间性”有着毋庸置疑的关联，但这种叙事的“分形”本质主要还是由“因果性”造成的。

“分形”（fractal）一词源于拉丁文“fractura”，它具有“不规则的”、“分数的”、“破碎的”等涵义。数学家曼德布罗特（Benoit B. Mandelbrot）受大自然中许多复杂的不规则现象启发，创造了“分形”一词，并由此创建了一门专门用来描述和解释自然和社会中的复杂现象的全新的数学——分形几何学。^④显然，“分形”涉及的是一种非线性系统。如果说在一个线性系统中，该系统初始状态的变化将导致任何后续状态成比例地变化的话；那么在一个非线性系统中，其初始状态的变化未必会导致后续状态成比例地变化。^⑤由于我们所考察的非线性叙事现象在结构上与曼德布罗特所说的“分形”颇为类似，所以本文借鉴其概念并把此种叙事现象命名为“分形叙事”。

要理解分形现象的结构，必须先了解“分形树”的概念。关于“分形树”，J. 布格里斯和 F. D. 皮特在其《湍流——混沌理论与整体性科学导引》一书中写道“一棵成活的树木的枝杈显然是分形的。树杈上又有小的树杈，细节一直重复到微小的嫩枝上。用计算机模拟树木时，一种

①[法] 吉尔·德勒兹，菲力克斯·迦塔利《什么是哲学》，张祖建译，长沙：湖南文艺出版社，2007年，第495~496页。

②[法] 吉尔·德勒兹，菲力克斯·迦塔利《什么是哲学》，张祖建译，长沙：湖南文艺出版社，2007年，第499页。

③[美] D. 玻姆《现代物理学中的因果性与机遇》，秦克诚等译，北京：商务印书馆，1965年，第12页。

④曼德布罗特的思想集中表现在其《大自然的几何学》一书中，该书由陈守吉、凌复华翻译，上海远东出版社1998年出版。

⑤参见 E. N. 洛伦兹《混沌的本质》一书第201~202页对这两个系统的解释。该书由刘式达、刘式适、严中伟翻译，气象出版社1997年出版。

方法是忽略枝杈的粗细,保持相同的枝杈角度关系,在越来越小的尺度上观察发生了什么。……分形建模者通过改变分形参数,可以生产各种不同的树。”可见,所谓“分形树”就是用来描述事物分形后的树状结构。“分形树描述了这样的观点:分形几何学是对变化的一种量度。树的每一分枝,海岸线的每一曲折,都有一个决折点。决折点可以在越来越精细的尺度上考察,每一尺度下又都进一步有决折点。”^①这里所谓的“决折点”,其实也就是“分岔点”。在分形系统中,“分岔点”是一个关键性的概念。“在普里高津的方案中,分岔——指分枝或分叉处的一个词——是一个根本性概念。当小小单个能量光子、外界温度微微起伏、密度微微改变,或者香港的一只蝴蝶振动翅膀时,通过迭代,可以放大到出现分岔的程度,系统沿一个新的方向发展,所以系统的分岔是至关重要的一刹那。”^②一旦系统进行到“分岔点”处,原有的秩序就会因面临新的选择而受到挑战,或者说,系统的进程就会因出现多种可能性而举棋不定。“在分岔点处,与有能量流通的系统实际上正赋予秩序一次新的‘选择机会’”,“在我们人类系统过去的每个分岔点处,一种能流出现,其中可有许多种未来。”^③而这种新的“选择机会”或“许多种未来”,其实是可以在“因果性”的框架内得到很好的解释的。在“分形叙事”的典型文本中,正是由于处于“分岔点”处的某一个事件,要么作为“前因”而导致了多个作为“后果”的事件,要么就是把把这个事件作为“后果”而可以找出多个作为“前因”的事件。正因为如此,所以“分形叙事”的结构就体现为一种类似“分形树”一样的模式;也正因为如此,我们认为“分形叙事”是一种“空间叙事”。^④

说起“因果性”,人们总是会首先想起一对一的线性序列。可事实上,“更普遍的一类因果关系”是“结果不是惟一地确定的因果关系”,也就是说,因果关系的一般状态是“一对多”与“多对一”,而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。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惟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……。”^⑤与一对多的因果关系相对应的则是多对一的因果关系,即“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”。^⑥当然,在某些限定条件下,我们可以接近这种状态,比如牛顿运动定律。但,严格意义上的一对一的因果关系,无论是在现实中还是在理论上都是难以存在的。

尽管一对一的绝对的线性因果关系在事实上难以存在,但我们在日常生活中乃至在叙事活动中,却经常以之去处理很多问题,从而形成了一对一的线性思维模式。其实,在进行叙事活动时,很多人知道因果之间并不必然构成一对一的线性序列,但一方面出于方便和经济的考虑(同时也是惯性使然),另一方面出于特定解释的需要,他们往往只取符合因果—线性模式的那些事件。如历史叙事,尽管“历史学家研究原因问题的方法的第一个特点便是他通常会在同一事件中找到几个原因”,但其第二个特点则是:“真正的历史学家,当他面对这堆收集的原因时,会有一种职业的冲动,把这些原因归类,并梳理为某种顺序,确定这些原因在这种顺序中的彼此关系,或许也会决定将哪一种或哪一类原因当作主要的原因或全部原因中的原因来‘穷究到底’或‘归根结底’(历史学家所喜爱的词语)。”^⑦如此看来,当历史学家开始写作时,他不仅选择“事实”,而且选择解释这些事实的“原因”,只有符合所谓“主要原因”的事实,才会进入历史学家的视野。这听上去似乎蛮有道理,其实未必然。因为就选择过去的事实而言,正如安德烈·莫洛亚所指出的“不存在什么有特权的过去……有的是数量无限的过去,它们全都一样真实……在无论多么短暂的每一刻,事件之线都像生出双枝的树干一样分着岔。”^⑧就选择解释事件的“原因”而言,“如果我们为每一个结果只寻找一个原因,那么什么都不能解释,因为每一项结果都由许多不同的原因所决定,而每一个原因的背后又有许多原因。因此,每一桩事件(例如罪行),就像是百川纳入的漩涡,每

① [美] J. 布格里斯, F. D. 皮特 《湍流——混沌理论与整体性科学导引》,刘华杰等译,北京:商务印书馆,1998年,第191~192页。

② [美] J. 布格里斯, F. D. 皮特 《湍流——混沌理论与整体性科学导引》,刘华杰等译,北京:商务印书馆,1998年,第263页。

③ [美] J. 布格里斯, F. D. 皮特 《湍流——混沌理论与整体性科学导引》,刘华杰等译,北京:商务印书馆,1998年,第263~264页。

④ 尽管一般的线不构成平面,因而不具备“空间性”,但“分形”状态下的特殊的线则可以构成平面,因而也就具备了“空间性”。

⑤ [美] D. 玻姆 《现代物理学中的因果性与机遇》,秦克诚等译,北京:商务印书馆,1965年,第24页。

⑥ [美] D. 玻姆 《现代物理学中的因果性与机遇》,秦克诚等译,北京:商务印书馆,1965年,第28页。

⑦ [英] E. H. 卡尔 《历史是什么》,陈恒译,北京:商务印书馆,2007年,第188~189页。

⑧ 转引自尼尔·弗格森《未曾发生的历史》一书的“序言”,丁进译,南京:江苏人民出版社,2001年,第1页。

一股水流都由不同的水源所驱动，在追寻真理的过程中，每一项都不能被忽视”。^①而且，也不存在哪一种解释就一定是“合理的解释”，不同的历史学家对同一个历史事件难免会做出不同的解释，哪怕是同一个历史学家在不同的时空条件下也可能会对同一个历史事件做出不同的解释。

正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独断性，一些具有创造力的作家就主动运用“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。以下，将结合具体的叙事文本，对建立在“多对一”或“一对多”因果关系基础上的“分形叙事”，进行较为全面和深入的考察分析。

三、分形叙事的基本类型

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、结构上并无本质差别，它们都呈现出类似“分形树”一样的结构模式，只不过在时间上前者是面向“过去”的分形，而后者则是面向“未来”的分形。当然，严格说起来，“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，而这种差别也就构成了“分形叙事”的两种基本类型。

（一）多因一果与面向“过去”的分形叙事

在因果关系中，总是原因在前而结果在后的，所以因果关系之中往往潜藏着时间关系。在回溯性的分形叙事类型中，如果我们以作为“后果”的事件为观照基点的话，那么作为“原因”的多个事件或事件链条总是发生在“过去”的。当然，作者在叙述故事时，既可以从“过去”作为“原因”的多个事件或事件链条写起，最后写到这些事件所共同导致的“结果”事件，也可以从“现在”作为“结果”的事件写起，而进一步回溯至导致此一事件的多个作为“原因”的事件或事件链条。显然，前一种写法是顺叙，而后一种写法则是倒叙。

关于多对一的因果关系，无论是作为叙事文本的局部构成还是整体结构，我们都可以在不少叙事作品中找到。比如英国小说家大卫·米切尔的《幽灵代笔》。在该小说中，日本地铁恐怖袭击者的内心独白，困居香港的堕落英国律师发出的濒死哀鸣，四川圣山上的老妇人变幻莫测的一生，圣彼得堡艺术窃贼精心策划的阴谋，女孩物理学家返回爱尔兰的旅程……在世界的9个角

落，9个角色朝着一个共同的命运飞驰，全然意识不到各自的生命正以一种迷人的方式彼此交错、相互影响。此外，还有美国作家桑顿·怀尔德的小说《圣路易斯雷大桥》。在《圣路易斯雷大桥》中，5名毫不相关的旅人，却仿佛是经过命运的安排，在1714年7月20日这一天的中午时分，由各自的旅程汇聚到秘鲁的圣路易斯雷大桥上。就在5人过桥时，大桥突然崩塌，5人坠落深谷而丧生。这互不相关的5个人，是纯粹意外地同时遭遇不幸？还是一切都是神意的安排？亦或是圣路易斯雷大桥的崩塌和这5个人有关系？刚好目睹惨剧发生的裘纳普修士要去解开此中的原因，由此倒映出5人生前的故事……。

为了更好地理解“多对一”分形叙事的结构，我们再来看看博尔赫斯的《赫伯特·奎因作品分析》。在这篇小说中，博尔赫斯具体分析了一篇题为《四月三月》的所谓“逆行枝蔓”的小说。“《四月三月》里的世界不是倒退的；倒退的只是叙事的方式。正如我上面说过的，逆行枝蔓。全书共十六章。第一章讲的是几个互不认识的人在人行道上的含糊不清的交谈。第二章讲的是第一章前夕的事情。第三章也是逆行的，讲的是第一章另一个可能的前夕的事情；第四章再讲另一个前夕。三个前夕中的每一个（它们严格地互相排斥）分为另外三个前夕，性质迥然不同。（不言而喻，第一章统辖九部。）那些小说中间，有象征主义，有超现实主义，有侦探小说，有心理小说，有共产主义，有反共产主义，等等。”^②为了有助于了解这部小说的结构，博尔赫斯还列出了这样一个图解（图1）：

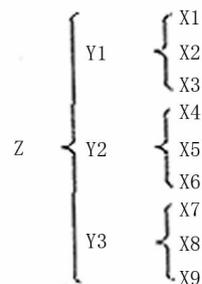


图1:《四月三月》结构图解

在图解中，Z代表最后的故事，Y1、Y2、Y3分别代表Z的三个前夕发生的故事，X1至X9则分别代表Y1、Y2、Y3的前夕发生的小故事。在列出这个图解后，博尔赫斯接下来写道“这个

①[意]伊塔洛·卡尔维诺《加达〈梅鲁拉纳大街上的惨案〉》，载《为什么读经典》，黄灿然等译，南京：译林出版社，2006年，第233页。

②[阿根廷]豪·路·博尔赫斯《赫伯特·奎因作品分析》，王永年译，载《博尔赫斯全集》（小说卷），杭州：浙江文艺出版社，1999年，第111~112页。

结构不禁让人想起叔本华的有关康德十二范畴的评论:为了求得对称,不惜牺牲一切。可以预见,九个故事中间,有的和奎因的才华并不相称;最好的一个不是他最初构思的X4;而是属于幻想类型的X9。另外一些则由于索然无味的玩笑,或者毫无价值的貌似严谨而逊色不少。如果按时间前后次序来读(例如:X3,Y1,Z),这本奇书的特色就丧失殆尽。X7和X8两个故事分开来看意义不大,合在一起才有价值……我不知道是否应该补充一句,《四月三月》出版后,奎因后悔不该用三元次序,他预言说仿效他的人会用二元次序……。”^①

可见,尽管那些富有创造力的作家们总是试图像上帝那样在他们的叙事作品中再现生活和世界的复杂性,但人类的“天才”毕竟是有限度的,而这种限度必然会限制他们的想象力与创造力。因此,我们看到的分形叙事多为二元或三元次序的,而且分形的层级也不会太多。

(二) 一因多果与面向“未来”的分形叙事

这种分形叙事最基本的特征就是:一个作为“原因”的事件不是产生一个而是产生多个作为“结果”的事件或事件链条。正如前面所分析的,这种分形叙事体现的是一种“一对多”因果关系。由于作为“结果”的事件或事件链条总是发生在作为“原因”的事件之后,因此从时间的角度来看,这本质上是一种面向“未来”的分形叙事。因为这种叙事模式符合我们习惯上的前因后果式的思维定势,所以此类分形叙事文本在数量上占据着优势。

谈论一因多果因而有多重“未来”的分形叙事,必然要提到博尔赫斯的著名小说《小径分岔的花园》。博尔赫斯的这个小说文本中,还存在一个也题为《小径分岔的花园》的小说文本,这后一个文本是前一个文本中的人物兼叙述者“我”的曾祖彭最所写。在博尔赫斯的小说中,汉学家斯蒂芬·艾伯特对“我”说起彭最花了13年时间写成的那个复杂的叙事文本:

在所有的虚构小说中,每逢一个人面临几种不同的选择时,总是选择一种可能,排除其他;在彭最的错综复杂的小说中,主人公却选择了所有的可能性。这一来,就产生

了许多不同的后世,许多不同的时间,衍生不已,枝叶纷披。小说的矛盾就由此而起。比如说,方君有个秘密;一个陌生人找上门来;方君决心杀掉他。很自然,有几个可能的结局:方君可能杀死不速之客,可能被他杀死,两人可能都安然无恙,也可能都死,等等。在彭最的作品里,各种结局都有;每一种结局是另一些分岔的起点。有时候,迷宫的小径汇合了:比如说,您来到这里,但是某一个可能的过去,您是我的敌人,在另一个过去的时期,您又是我的朋友。^②

斯蒂芬·艾伯特(也就是博尔赫斯)是从时间的维度分析这部错综复杂的叙事文本的,他认为彭最小说所说的迷宫其实就是小说本身,也就是说,小说的复杂结构就像是一个复杂的由时间构筑而成的迷宫:

小径分岔的花园是一个庞大的谜语,或者是寓言故事,谜底是时间;这一隐秘的原因不允许手稿中出现“时间”这个词。……您的祖先和牛顿、叔本华不同的地方是他认为时间没有同一性和绝对性。他认为时间有无数系列,背离的、汇合的和平行的时间织成一张不断增长、错综复杂的网。由相互靠拢、分歧、交错或者永远互不干扰的时间织成的网络包含了所有的可能性。在大部分时间里,我们并不存在;在某些时间,有你而没有我;在另一些时间里,有我而没有你;再有一些时间,你我都存在。^③

值得指出的是《小径分岔的花园》中彭最所写的那种包含“所有的可能性”的小说,只可能在理论上存在,实际上是无法写出的。事实上,博尔赫斯也只是就他心目中的理想小说写了一个分析或评论。在《小径分岔的花园》这部小说集的“序言”中,博尔赫斯曾有这样的夫子自道“编写篇幅浩繁的书籍是吃力不讨好的谵妄;是把几分钟就能讲清楚的事情硬抻到五百页。比较好的做法是伪托一些早已有之的书,搞一个缩写和评论。……我认为最合理、最无能、最偷懒的做法是写假想书的注释。《特隆、乌克巴尔、奥比斯·特蒂乌斯》和《赫伯特·奎因作品分析》便是这类作品。”^④《小径分岔的花

①[阿根廷]豪·路·博尔赫斯《赫伯特·奎因作品分析》,王永年译,载《博尔赫斯全集》(小说卷),杭州:浙江文艺出版社,1999年,第113页。

②[阿根廷]豪·路·博尔赫斯《小径分岔的花园》,王永年译,载《博尔赫斯全集》(小说卷),杭州:浙江文艺出版社,1999年,第130页。

③[阿根廷]豪·路·博尔赫斯《小径分岔的花园》,王永年译,载《博尔赫斯全集》(小说卷),杭州:浙江文艺出版社,1999年,第132页。

④[阿根廷]豪·路·博尔赫斯《赫伯特·奎因作品分析》,王永年译,载《博尔赫斯全集》(小说卷),杭州:浙江文艺出版社,1999年,第71页。

园》当然也是这类作品，只不过博尔赫斯在其中增加了一个“书中书”的花招。笔者以为，这种写法有点投机取巧的味道，用这种方法写成的“小说”严格说来还算不上是真正的小说。

我们目前所能找到的可以称得上是真正小说的最复杂的分形叙事，也许要算是詹姆斯·乔伊斯的长篇小说《芬尼根的守灵》。根据学者戴从容的研究，《芬尼根的守灵》的“分岔”表现在三个层面：①首先是词语层面。“虽然在语言学上，多数词语包含不止一个含义，但在使用时，人们一般只选择其中的一个含义。《芬尼根的守灵》的不同之处在于它打开了词语的所有可能性。它不仅打开已有的所有可能性，而且还创造出新的可能性，并且新的可能性还可以无限增加。”其次是事件层面。“如果说词语的分岔组成局部的花园，事件的分岔则组成整体的花园。《芬尼根的守灵》中的主要事件——HCE的罪、那封神秘的信、两兄弟的斗争、少女的诱惑等等，在书中的不同部分都有不同的说法”，比如说对那封信，“书中不同地方有不同的说法，而且没有一种说法能够被证明最终正确，换句话说，乔伊斯在这里‘选择了所有可能性’，而且这些可能性也可以根据组合情况画一个网状图”。最后是人物层面。“《芬尼根的守灵》中人物的身份也被赋予了小径分岔般的多种可能性，这主要体现为在不同的时空中，人物也以不同的名称出现。”总之，《芬尼根的守灵》中的分形叙事具有无限的复杂性，比较起来，“博尔赫斯的《小径分岔的花园》只是《芬尼根的守灵》这个迷宫的一份说明书”。②然而，正如《芬尼根的守灵》的阅读史所告诉我们的：如此复杂的叙事作品是没有几个人读得懂，也是没有几个人有耐心读完的。正因为如此，《芬尼根的守灵》一向以“天书”著称。

无疑，包含“所有的可能性”的分形叙事作品，由于其叙事的高度复杂性，在某些情况下会挣脱因果规律的束缚，或者会让因果关联变得非常淡薄和隐秘，尤其是当它们涉及多个平行宇宙的时候。对于这类高度复杂的分形叙事作品，除了因果规律，我们还必须结合其他理论（如混沌理论、平行宇宙理论、多重时间理论以及非欧几何等），才能对它们做出合理的解释，可这样的情况毕竟是少之又少。正因为如此，那些有着多重“未来”的分形叙事，大都可以在一因

多果的框架下得到合理的解释。

我们所能看到的一因多果式的分形叙事，一般都只给“未来”提供两到三个选择。在中篇小说《圣诞欢歌》中，狄更斯只给吝啬鬼斯克撻奇的未来提供两种选择：要么继续吝啬、苛刻下去而走向悲惨的人生终点，要么一改吝啬的本性而走向新生。在欧·亨利的短篇小说《命运之路》中，作家也仅仅让主人公面临三种可选择的未来：走左面的路，走右面的路，或者沿原路返回城镇。除了小说，在电影中此类提供两到三个不同选择的分形叙事也是占绝大多数，如彼得·霍维特的《滑动门》（Sliding Doors, 1998）与韦家辉的《一个字头的诞生》（Too Many Ways to Be No. 1, 1997）都仅提供最少的两个选择，而克日什托夫·基耶斯洛夫斯基的《盲打误撞》（Blind Chance, 亦译《机遇之歌》，1981）与汤姆·提克威的《罗拉快跑》（Run Lola Run, 1998）则提供了三个选择。而且，尤为重要是：除了选择的数目较少，这些分形叙事作品在层级上也只分岔一至两次。就拿电影中的分形叙事来说，“每一条路径在其分岔之后，都坚守一条严格的因果线。在第一次分岔之后通常也没有后续的分支，绝没有博尔赫斯所称的‘进一步的分岔’。……叙事假定，一个时刻的选择或机遇决定了所有后续发生的事情”。③之所以如此，说到底还是出于人类崇尚简单的内在心理需求，正如大卫·波德维尔所指出的“跟平行宇宙观所唤起的无限的、完全不同的选择不一样，我们所得到的在数量和核心条件上都是有限的。这些情节都没有遭遇选择性世界中那些终极性的同时也更令人困惑的要求……我们得到的是简单得多的东西……它却符合了一种在认知上更易于控制观念，即在我们自己的生活中分岔路径应该是什么样的”，“叙事不是建立在哲学或物理学的基础之上，它建立的基础是常识心理学，是我们用以把握这个世界的常规过程”。④

当然，“常规”难免形成“定见”。所以，作为一个崇尚复杂性的研究者，笔者还是希望能看到复杂程度更高一些的分形叙事作品。斯汶·艾吉·麦德森（Svend Aage Madsen）的小说《和迪恩在一起的日子》（Days with Diam）尽管只是采用二元次序的“未来”分形模式，但在经过5次分岔之后，一共可以读出32个故事。正如有学者所分析的“《和迪恩在一起的日子》

①戴从容《自由之书〈芬尼根的守灵〉解读》，上海：华东师范大学出版社，2007年，第103~106页。

②戴从容《自由之书〈芬尼根的守灵〉解读》，上海：华东师范大学出版社，2007年，第108页。

③[美]大卫·波德维尔《电影诗学》，张锦译，桂林：广西师范大学出版社，2010年，第198页。

④[美]大卫·波德维尔《电影诗学》，张锦译，桂林：广西师范大学出版社，2010年，第196页。

是那种‘分岔的小径’的小说类型。它的故事由标题为‘S’的一章开始——之后读者可以在两个章节间进行选择，他可以选择阅读章节‘SA’或章节‘ST’——选择章节‘SA’后又继续选择章节‘SAL’或‘SAN’，选择章节‘ST’后也可以继续选择章节‘STO’或章节‘STR’，依次类推。每一章后面都会有两个后续的可能选择。”^①在电影中，我们也可以找到像阿仑·雷乃的《吸烟/不吸烟》(Smoking/No Smoking, 1993) 这样的情节复杂而又分岔较多的“未来”分形叙事。这部电影以吸烟(Teasdale 夫妇) 和不吸烟(Coombes 夫妇) 的两对夫妇的双联故事展开叙述，其中每个故事以3个时间点标示出4个段落，而每个段落中的情节线索则由偶然瞬间引发截然不同的命运发展，从而达至不同的人生结局——共有12种不同的结局。当然，在《吸烟/不吸烟》中，尽管提供了多重可供选择的“未来”，但在每一个电影场景中都只有两个人物——一个男人和一个女人。

此外，还需要强调指出的是：我们所能看到的绝大多数分形叙事作品，都是文本自身就清晰地揭示了“分形”的若干种可能性。“未来”的具体走向，往往决定于某个“分岔点”上主人公所做出的选择。因此，在某个关键性的“分岔点”上，作家们一般会设置一段重复性的文字，以作为分形的标识。在电影中，也有在“分岔点”处设置类似作为分形标识的文字的，如《罗拉快跑》中的字幕“于是接下来……”，但电影更多的是通过重放某一个镜头而以影像来达到同样的效果。无疑，这些“重复”或“重放”的文字和影像，给了叙事中的分形以明显的标识，并赋予整个叙事文本以清晰的结构。然而，也有少数分形叙事作品，文本中并没有明显的结构图示或分形标识，其不同的可能性要诉诸读者的解释，如前述《芬尼根的守灵》，以及美国作家罗伯特·库弗的短篇小说《昆比与奥拉，瑞典人与卡尔》。后者极为晦涩，不易看懂，根据布莱恩·麦克黑尔的概述，它叙述的是这样一些事“卡尔是一位商人，正在度假钓鱼，他可能与其导游的女人上了床，也可能没有；如果他和她们中的一个上了床，那她或者是瑞典人的妻子昆比，或者是他的女儿奥拉；无论他与谁上了床（如果他确实和其中的一位上了床的话），瑞典人要么发现了这件事，要么没有。所以这些可

能性都在库弗的文本中实现了。”^②根据这些可能性，读者可以从中读出几个完全不同的故事，但由于文本自身提供的线索非常隐秘，所以需要依赖于读者的解释。

四、结 语

为了理解混沌的世界与复杂的事实，我们建构起了各式各样的理论，以使混沌的世界变得有秩序，并使复杂的事实变得可以理解。卡尔·波普尔(Karl Popper) 说得好“理论是我们撒出去抓住‘世界’的网：使得世界合理化，说明它，并且支配它。我们尽力使得这个网的网眼越来越小。”^③无疑，网眼越小，抓住的事实也就必然会越多。无论是“一对一”还是“多对一”、“一对多”的因果理论，都是我们撒出去抓住“事件世界”的网，而后者显然是网眼更小的网，因此它抓住的事实肯定比前者更多。如此看来，“多对一”、“一对多”的因果理论是一种与世界的复杂性本质更为切合的理论，而建立在其基础上的“分形叙事”也就必然是一种能更好地体现事件世界复杂性的叙事模式。

但必须明白的是：无论是以何种理论整理出来的经验都不是经验本身，其中从理论网眼中漏掉的事实都远远超过留在网中并被秩序化了的事实。一件作品的完成，既意味着一个世界的诞生，也意味着一个更大世界的失去。也就是说，写作是一种遗憾的艺术：无论写作者的艺术手段多么高明，相对于完整的经验和记忆而言，失去的东西总是比表现出来的东西多。于是，像卡尔维诺、乔伊斯、博尔赫斯这样的既洞悉了写作的本质又具有巨大的创作才能的作家，总是梦想创作出一部包含所有可能性的叙事作品，写出一部包含所有文本的叙事文本。无疑，分形叙事由于在叙事文本中提供了关于事件发展的多种可能性，因而给我们的思维开辟了一条通达“可能世界”的路径。如此看来，尽管再复杂的“分形叙事”也不可能表现世界的所有复杂性，不可能提供一个包含所有世界的终极世界，但它毕竟走出了线性世界的单调和机械，毕竟提供了一个超越单一世界的多重世界，而这也正是它充满叙事魅力的根本原因所在。

(责任编辑 洪 颖)

①[芬兰] 莱恩·考斯基马《数字文学：从文本到超文本及其超越》，单小曦等译，桂林：广西师范大学出版社，2011年，第93页。

②转引自[芬兰] 莱恩·考斯基马《数字文学：从文本到超文本及其超越》，单小曦等译，桂林：广西师范大学出版社，2011年，第65页。

③Karl Popper《科学发现的逻辑》，查汝强等译，北京：科学出版社，1986年，第31页。