

# 空间叙事本质上是一种跨媒介叙事<sup>\*</sup>

龙迪勇

(东南大学艺术学院,江苏南京211189)

[摘要]不同性质的媒介具有各自不同的“叙事属性”绘画、雕塑等“空间性媒介”长于表现“在空间中并列的事物”,口语、文字和音符等“时间性媒介”则长于表现“在时间中先后承续的事物”。但在实际创作活动中,存在所谓的“出位之思”现象,即一种媒介欲超越其自身的表现性能而进入另一种媒介擅长表现的状态。跨媒介叙事是一种“出位之思”,即跨越或超出自身作品及其构成媒介的本位,去创造出本非所长而是他种文艺作品特质的叙事形式。“出位之思”构成了“跨媒介叙事”的美学基础。空间叙事本质上是一种跨媒介叙事。“跨媒介”对于空间叙事来说是至关重要的,因为无论是对于文字性(时间性)叙事作品的“空间形式”,还是对于图像性(空间性)叙事作品的时间表现来说,都离不开对本有媒介的“出位”或“越界”,离不开对他种媒介美学效果的主动追求。

[关键词]出位之思;跨媒介叙事;空间叙事

[作者简介]龙迪勇(1972—),男,江西宜春人,东南大学艺术学院教授、博士生导师,主要从事叙事学研究。

[中图分类号]I02 [文献标识码]A [文章编号]1003-7071(2016)06-0086-07 [收稿日期]2016-07-20

十多年前,笔者开始了空间叙事研究,并在《空间叙事学》一书中考察了语词叙事、图像叙事及其相互关系问题,也对建筑空间的叙事问题有所涉猎。如今看来,该书主要还是在跨媒介层面展开研究的。本文试图进一步明确:空间叙事其实就是一种跨媒介叙事。

## 一、媒介的分类及其“叙事属性”

媒介是一个很常见的概念,但由于人们对这一概念的使用非常混乱,故把握起来并不容易。正如玛丽—劳尔·瑞安所说:“倘若要不同学科的专家提供一份媒介列表,将会得到各种令人困惑的答案。社会学家或文化批评家的回答可能是电视、电台、电影、互联网;艺术批评家可能列举音乐、绘画、雕塑、文学、戏剧、歌剧、摄影、建筑;艺术家的清单会以黏土、铜、油彩、水彩、织物开始,以所谓混合媒介作品的奇特物品结束,如草、羽毛、啤酒罐拉环;信息理论家或文字历史学家会想到声波、古本手卷、抄本古籍、浮凸表面(盲文文本)、硅片;现象学派的哲学家会把媒介分成视觉、听觉、言语,抑或是触觉、味觉、嗅觉。”<sup>[1][P16]</sup>由此可见,媒介确实是使用最混乱的概念之一。《韦氏大学词典》“媒介”词条收录了两种定义:(1)通讯、信息、娱乐的渠道或系统;(2)艺术表达的物质或技术手段。<sup>[2][P16]</sup>第一种定义把媒介看作是管道或信息传递方法;第二种定义把媒介

视为“语言”(广义上的语言相当于符号)。也就是说,关于媒介,主要有“管道论”和“符号论”两种定义。第一种定义可称之为传播媒介,第二种定义则可称之为表达媒介。我们认为,第二种定义对我们的研究更为重要,因为“在信息以第一种定义的具体媒介模式编码之前,部分信息已然通过第二种定义的媒介得到了实现。一幅绘画必须先用油彩完成,然后才能数字化并通过互联网发送。音乐作品必须先用乐器演奏,才能用留声机录制和播放。因此,第一种定义的媒介要求将第二种定义所支持的对象翻译成二级代码”;而且,“媒介可以是也可以不是管道,但必须是语言,才能呈现跨媒介叙事学的趣味”<sup>[1][P17]</sup>。对于叙事学来说,主要研究的是“表达”而不是“传播”。所以,跨媒介叙事所指的“媒介”在非特指情况下,一般均指作为表达媒介的“语言”或符号。

对于作为“语言”或符号的媒介,首先应当有一个基本的分类,并在此基础上辨识出不同类型媒介的叙事特性。在《拉奥孔》中,莱辛主要根据表达媒介的不同特性,而把以画为代表的造型艺术称之为空间艺术,把以诗为代表的文学作品称之为时间艺术。据此,我们不妨把绘画、雕塑等图像类媒介称之为“空间性媒介”,它们长于表现“在空间中并列的事物”;而把口语、文字和音符等媒介称之为“时间性媒介”,它们长于表

\* 2013年度国家社会科学基金项目《图像叙事与文字叙事比较研究》(13BZW008),江苏高校优势学科建设工程资助项目。

现“在时间中先后承续的事物”。对于这两者之间的区别 莱辛有一段经典的论述“既然绘画用来模仿的媒介符号和诗所用的确实完全不同 这就是说 绘画用空间中的形体和颜色而诗却用在时间中发出的声音; 既然符号无可争辩地应该和符号所代表的事物互相协调 那么在空间中并列的符号就只宜于表现那些全体或部分本来也是在空间中并列的事物,而在时间中先后承续的符号也就只宜于表现那些全体或部分本来也是在时间中先后承续的事物。……全体或部分在空间中并列的事物叫作‘物体’。因此 物体连同它们的可以眼见的属性是绘画所特有的题材。……全体或部分在时间中先后承续的事物一般叫做‘动作’(或译为‘情节’)。因此 动作是诗特有的题材。”<sup>[3] P184</sup> 当然 莱辛也认识到“物体”作为绘画所特有的题材,以及“动作”作为诗所特有的题材,都只是相对而言的,决不可绝对化。之所以如此,是因为“一切物体不仅在空间中存在,而且也在时间中存在。物体也持续,在它的持续期内的每一顷刻都可以现出不同的样子,并且和其他事物发生不同的关系。在这些顷刻中各种样子和关系之中,每一种都是以前的样子和关系的结果,都能成为以后的样子和关系的原因,所以它仿佛成为一个动作的中心。因此 绘画也能模仿动作,但是只能通过物体,用暗示的方式去模仿动作;“另一方面 动作并非独立地存在,须依存于人或物。这些人或物既然都是物体,或是当作物体来看待,所以诗也能描绘物体,但是只能通过动作,用暗示的方式去描绘物体”<sup>[3] P185</sup>。在这种认识的基础上 莱辛提出了在创作“画”与“诗”时必须遵循的原则“绘画在它的同时并列的构图里,只能运用动作中的某一顷刻,所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解;‘同理,诗在它的持续性的模仿里,也只能运用物体的某一个属性,而所选择的就应该是,从诗要运用它那个观点去看,能够引起该物体的最生动的感性形象的那个属性”<sup>[3] P185</sup>。总之,“莱辛认为诗(文字)是连续的,是时间的艺术;画是一刻的捕捉,是空间的艺术;文字表现的世界,所呈露的物象是依次进行的,无法像画一样把四五个物象同时呈露。……文字亦有呈露物象的性能(虽然与画中的物象相异),但却受限于时间的因素而不易(在理论上是不能)同时呈露,因为呈露的过程必分先后”<sup>[3] P219—220</sup>。

在莱辛的基础上,玛丽—劳尔·瑞安进一步把作为符号的媒介分为“语言”、“静止图像”、“器乐”以及“没有音轨的活动画面”等四类。关于“语言”的“叙事属性”,瑞安这样概括道“容易做的:表征时间性,变化、因果关系、思想、对话。通过指涉具体对象和属性

提出确定性命题,表征现实性同虚拟性或曰反事实性之间的差异,评估所叙述的事情并对人物作评判。……做起来有点难度的:表征空间关系,并诱导读者创造一幅关于故事世界的精确认知地图。……做不了的:显示人物或环境的外貌,展示美(语言只能告诉读者某个人物是美的;读者不能自行判断,必须相信叙述者)表征连续的过程。(语言能告诉我们:小红帽用了两个钟头才到外婆的家,但不能显示她的进程。语言通常将时间分段成离散的各个时刻。)”<sup>[1] P18</sup> 关于“静止图像”的“叙事属性”,她得出的结论则是“容易做的:将观众沉浸到空间中,描绘故事世界地图,表征人物和环境的视觉外观。通过‘有意味的时刻’技法暗示邻近的过去和未来,通过面部表情表征人物的情绪,表征美。……做不了的:表征明确的命题(如索尔·华斯所说的,‘图画无法说“不是”’)表征时间的流动、思想、内心状态、对话,让因果关系明确,表征可能性、条件制约、反事实性,表征不在场的客体,作评价和判断。……弥补其缺陷的策略:通过标题,利用互文或互媒介指涉来暗示叙事连接,表征故事世界里的有言语铭文的客体,利用多幅帧或将图画分解成不同场景,来暗示时间的流逝、变化、场景之间的因果关系,采用绘画规约(思想标注框),来暗示思想和其他模式的非事实性。”<sup>[1] P18—19</sup> 应该说,瑞安的概括是比较准确和全面的,其看法有助于我们对语词和图像这两种主要叙事媒介基本特性的理解。

## 二、“出位之思”:跨媒介叙事的美学基础

我们认为,要真正理解“跨媒介叙事”,必须对“出位之思”这一美学思想有所了解。事实上,“跨媒介叙事”本质上就是一种“出位之思”现象。因此,我们把“出位之思”视为跨媒介叙事的美学基础。所谓“出位之思”,源于德国美学术语 *Andersstreben*,指的是一种媒介欲超越其自身的表现性能而进入另一种媒介擅长表现的状态。钱钟书把这种美学状态称之为“出位之思”。钱钟书在《中国画与中国诗》一文中指出“一切艺术,要用材料来作为表现的媒介。材料固有的性质,一方面可资利用,给表现以便宜,而同时也发生障碍,予表现以限制。于是艺术家总想超过这种限制,不受材料的束缚,强使材料去表现它性质所不容许表现的境界。譬如画的媒介材料是颜色和线条,可以表现具体的迹象,大画家偏不刻画迹象而用画来“写意”。诗的媒介材料是文字,可以抒情达意,大诗人偏不专事“言志”,而用诗兼图画的作用,给读者以色相。诗跟画各有跳出本位的企图。”<sup>[4] P113</sup> 可见,“跳出本位”超出媒介或材料固有性质之限制或束缚,强使它们“去表现

它性质所不容许表现的境界”正是“出位之思”的本意。钱钟书就是在这一思路下写出其《中国画与中国诗》一文的。

对于“出位之思”这一特殊的创作心理现象,心理学家鲁道夫·阿恩海姆亦有深刻的论述“所有的感觉表达媒介都在发生相互的渗透,尽管每一种表达媒介在依靠自身最独特的性质时发挥得最好,它们又都可以通过与自己的邻者偶然联袂为自己灌注新的活力。”<sup>[5] P119</sup>阿恩海姆是在讨论具体诗时得出上述结论的。在他看来,具体诗追求“图像”的效果,注重非时间的联系。在一些较为极端的具体诗中,甚至通过两种手段“取消了语词之间的限定关系”。“首先是它减少或者排除了连接成分,使得诗歌中留下的语词‘凝练如钻石’。‘语词是元素。语词是原料。语词就是物体!’其次,具体诗或者彻底排斥那种从头至尾的顺序,或者以另一种互不支配的顺序有力地与之抗衡。”<sup>[4] P127</sup>“按照具体诗的特有性质,它既无所谓开端,又无所谓结尾。它不但总是回到任何一个故事的发生之先,而且它的探索还超出了结尾从而预测未来。”<sup>[5] P130</sup>总之,阿恩海姆认为具体诗写作的目的不在于提供“信息”,而在于成为像早期文化中的图像那样的“纪念物”(如帕特农神庙中的雕塑、复活节岛上的巨石人像)此类“纪念物”不传达思想,或者说其主要功能不是传达思想,而是“为思想准备的场所”。显然,具体诗即是一种追求图像(空间)效果的文字性(时间性)作品,其创作的内在心理即体现出了“出位之思”的倾向。

其实,早在19世纪,“出位之思”现象曾引起过批评家和理论家的高度关注。但遗憾的是,自20世纪以来,尽管在创作领域出现了很多体现“出位之思”的优秀跨媒介文学艺术作品,但在理论上对这一现象进行探讨的成果却难以看到。

1868年,诗人兼艺术批评家波德莱尔在《哲学的艺术》中曾写道“若干个世纪以来,在艺术史上已经出现了越来越明显的权力分化,有些主题属于绘画,有些主题属于雕塑,有些则属于文学。……今天,每一种艺术都表现出侵犯邻居艺术的欲望,画家把音乐的声音变化引入绘画,雕塑家把色彩引入雕塑,文学家把造型艺术的手段引入文学,而我们今天要谈的一些艺术家则把某种百科全书式的哲学引入造型艺术本身……”<sup>[6] P336</sup>

那么,什么是所谓的“哲学的艺术”呢?按照波德莱尔的说法,哲学的艺术“就是一种企图代替书籍的造型艺术,也就是一种企图和印刷术比赛教授历史、伦理和哲学的造型艺术”,“哲学的艺术是向着人类童年所必须的那种形象化的一种倒退,如果它要严格地忠实

于自己,它就不得不把它想要表达的一句话中的形象——画出来”<sup>[6] P336</sup>。

波德莱尔表示“尽管我把哲学的艺术家视为异端,我仍能出于我自己的理性而常常欣赏他们的努力。”之所以如此,是因为“任何深刻的敏感和对艺术具有天赋的人(不应把想象力的敏感和心的敏感混为一谈)都会像我一样感觉到,任何艺术都应该是自足的,同时应停留在天意的范围内。然而,人具有一种特权,可以在一种虚假的体裁中或者在侵犯艺术的自然肌体时不断地发展巨大的才能。”<sup>[6] P342</sup>波德莱尔的这些话是颇耐寻味的。首先,他认为“任何艺术都应该是自足的”应该发挥自身媒介的优势,承认自身媒介的局限;其次,他认为人有特权在艺术创造中打破自足状态、克服媒介局限,并顺应“出位之思”的冲动去发展自己“巨大的才能”。我们认为,这种“出位之思”的冲动实际上是人类的一种创造性冲动。在《空间叙事学》一书中,笔者曾这样写道“人类的创造性冲动之一,即是要突破媒介表现的天然缺陷,用线性的时间性媒介去表现空间,或者用空间性媒介去表现线性展开的时间。”<sup>[7] P67</sup>美国学者W. J. T. 米歇尔甚至认为这种冲动是“艺术理论和实践中的一种根本冲动”,“艺术家要打破时间艺术和空间艺术之间界限的倾向不是一种边缘的或例外的实践,而是艺术理论和实践中的一种根本冲动,并不局限于任何特定文类或时期的冲动。实际上,这股冲动如此重要,甚至见于康德和莱辛等确立了否定这股冲动的传统的理论家的著述中”<sup>[8] P122</sup>。因此,“出位之思”本质上是一种符合人性、也符合艺术创造规律的创造性冲动,正是这种冲动为跨媒介叙事奠定了坚实的美学基础。

讨论“出位之思”不可不提英国唯美主义运动理论家和代表人物沃尔特·佩特。事实上,在“出位之思”方面发表看法的学者很多,但都不如佩特的观点有影响。佩特对这一问题的看法集中体现在《文艺复兴》一书中。在讨论画家桑德罗·波提切利时,佩特认为这位画家主要是从他同时代的文学作品(如但丁、薄伽丘的著作)和“古典故事”中寻找灵感<sup>[9] P65</sup>;在谈到法国“七星诗社”诗人龙萨的诗歌时,他认为“龙萨的诗歌,其独创性、其精致华丽的外表、其轻盈以及奇妙的韵律组合和位于布尔日的雅克·科尔的住所或者鲁昂法院的窗饰息息相关。”<sup>[9] P197—199</sup>佩特关于“出位之思”的思想,有三点值得注意:首先,艺术家必须认识到,艺术所用的材料或媒介具有自身的特点,对此须有清晰的理解,这是“美学批判的真正起点”,舍此即不可言创造。在《乔尔乔涅画派》中,佩特认为,清晰理解这一原则——“每门艺术中给人美感的材料都带有一种

独特的美,它无法转化成其他任何形式,各自都是一种独特的感受状态’“因为艺术所关注的不是纯粹的理性,更不是纯粹的心智,而是通过感官传递的‘充满想象力的理性’。而美学意义上的美有很多不同的类型,对应不同的感官禀赋。因此,拥有各自独特而不可转化的感官魅力的各门艺术,也有着各自独特的呈现想象的模式,对各自的材料手段负有责任。美学批判的一个任务就是确定这些界限,来评估一个给定艺术品对自己特定材料形式的负责程度;来指出一幅画面的真正魅力所在,它一方面既不单单只是一个富有诗意的构思或情感的表达,另一方面也不仅仅是色彩或构图上的技巧所营造的效果;还有,来界定一首诗真正属于诗歌的特质,这种特质不单纯是描述性或沉思式的,而是来自对韵律语言,即歌唱中的歌曲元素的创造性处理;来指出一首乐曲的音乐魅力,那种不表现为语言、并且与情绪和思想无关、可以从其具体形式中脱离出来的本质音乐的魅力”<sup>[9] P165</sup>。显然,在这方面,佩特与波德莱尔的看法一致,认为“出位之思”的前提即是对自身媒介的深刻把握,那些真正能在跨媒介叙事中成功地创造出伟大作品的人,都是深谙此道的大师,画家如此,作家同样如此。

其次,艺术创作中常常会出现“出位之思”现象,其实质不是两种艺术的彼此取代,而是相互提供新的美感和新的“力量”。对此,佩特指出“虽然每门艺术都有着各自特殊的印象风格和无法转换的魅力,而对对这些艺术最终区别的正确理解是美学批评的起点;然而,需要注意的是,我们可能会发现在其对给定材料的特殊处理方式中,每种艺术都会进入到某种其他艺术的状态里。这用德国批评家的术语说就是‘出位之思’——从自身原本的界限中部分偏离出来;通过它,两种艺术其实不是取代彼此,而是为彼此提供新的力量。”<sup>[9] P169</sup>正因为如此,我们能够在艺术百花园中发现了许多因杂交或越位而培育出来的具有别样风姿的动人的艺术之花“一些最美妙的音乐似乎总是近似于图画,接近于对绘画的界定。同样,建筑虽然也有自己的法则——足够深奥,只有真正的建筑师才通晓——但其过程有时似乎像在创作一幅绘画作品,比如阿雷那的小教堂;或是一幅雕塑作品,比如佛罗伦萨乔托高塔的完美统一;它还常常会被解读为一首真正的诗歌,就好像那些卢瓦尔河乡村城堡里奇形怪状的楼梯,好像是特意那样设计,在它们奇怪的转弯之间,人生如戏,生活大舞台上的演员们彼此擦肩而过,却看不见对方。除此之外,还有一首记忆和流逝的时间编织而成的诗歌,建筑常常会从中受益颇多。雕塑也一样渴望走出纯粹形式的森严界限,寻求色彩或具有同等效果的其

他东西;在很多方面,诗歌也从其他艺术里获得指引,一部希腊悲剧和一件希腊雕塑作品之间、一首十四行诗和一幅浮雕之间、法国诗歌常和雕塑艺术之间的类比,不仅仅是一种修辞。”<sup>[9] P169</sup>的确,那些因“出位之思”而创作出来的跨媒介的文艺作品,与那些仅以单一媒介创作出来的文艺作品相比,确实多了几分别样的魅力。

再者,所有文艺“出位之思”的最终目标就是达到音乐的境界,成就一种“内容”与“形式”无法区分的纯粹状态。佩特明确指出,“所有艺术都共同地向往着能契合音乐之律。音乐是典型的、或者说至臻完美的艺术。它是所有艺术、所有具有艺术性的事物‘出位之思’的目标,是艺术特质的代表;‘所有艺术都坚持不懈地追求音乐的状态。因为在其他所有形式的艺术里,虽然将内容与形式区分开来是可能的,通过理解力总是可以进行这种区分,然而艺术不断追求的却是清除这种区分。诗歌的纯内容,例如它的主题,也就是给定的事件或场景——绘画的纯内容,即一个事件的真实情境、一处景观的地形地貌——如果没有创作的形式、没有创作精神与主旨,它们就什么都不是。这种形式,这种处理模式应该终结于其自身,应该渗透进内容的每个部分:这是所有艺术在不断追求、也在不同程度上实现了的东西”<sup>[9] P169-171</sup>。在佩特的眼中,威尼斯画派的风景画具有一种抽象的、纯粹的音乐效果;而诗歌则以好的抒情诗为理想类型,因为此类诗是一种把内容与形式之分“降到最低限度的作品”,这接近音乐的境界。总之,佩特所强调的一切文艺作品都追求达致音乐状态的思想,体现了一种追求纯粹形式的“现代”文艺观,在内在精神上与叙事学存在着某种深刻的契合。众所周知,叙事学本身就是追求“形式”的结构主义产物。此外,我们经常听到“一切艺术最终都通向音乐”这样的说法,佩特即是对这一著名观点最早、最完整、最清晰表述的理论家。

由上可知,所谓“出位之思”之“出位”,即表示某些文艺作品及其构成媒介超越其自身特有的天性或局限,去追求他种文艺作品在形式方面的特性。而跨媒介叙事之“跨”,其实也就是这个意思,即跨越、超出自身作品及其构成媒介的本性或弱项,去创造出本非自身所长而是他种文艺作品特质的叙事形式。我们认为,奠基于“出位之思”思想基础之上的跨媒介叙事,在成功的状态下,创作者可以据此创造出高度复杂并体现极致美感的叙事作品,小说方面如詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》、《芬尼根的守灵夜》和马塞尔·普鲁斯特的《追忆逝水年华》,绘画方面如拉斐尔的《奥狄家族祭坛画》、《基督受难》以及凡·艾克高度复杂的《根特

祭坛画》等。而阅读和欣赏这样的叙事作品,我们也必须“跨”出单一媒介,借助于其他媒介的“眼光”。就像叶维廉所说,我们面对那些高度复杂的跨媒介叙事作品,“在欣赏过程中要不断地求助于其他媒体艺术表现的美学知识。换言之,一个作品的整体美学经验,如果缺乏了其他媒体的‘观赏眼光’,便不得其全”<sup>[10][P200]</sup>。

### 三、空间叙事是一种跨媒介叙事

空间叙事本质上是一种跨媒介叙事。然而,就像空间叙事在经典叙事学阶段几乎无人问津一样,跨媒介叙事起初并未进入研究者的视野。这种状况无论是对于叙事学本身的理论深度还是其完善程度来说,都意味着一种局限性。

在叙事学学科创始之初,罗兰·巴特等曾清醒地认识到了叙事媒介的多样性与丰富性。罗兰·巴特在《叙事作品结构分析导论》一文中写道“世界上叙事作品之多,不计其数;种类繁多,题材各异。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;叙事遍布于神话、传说、寓言、民间故事、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画(请想一想卡帕齐奥的《圣于絮尔》那幅画)、彩绘玻璃窗、电影、连环画、社会杂闻、会话。而且,以这些无限的形式出现的叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。”<sup>[11][P2]</sup>另外,叙事学的另一位缔造者克劳德·布雷蒙在论及“故事”这一叙事要素时曾这样谈到:“(故事)独立于其所伴生的技术。它可以从一种媒介转换到另一种媒介,而不失落其基本特质:一个故事的主题可以成为一部芭蕾舞剧的情节,一部长篇小说的主题可以转换到舞台或者银幕上去,我们可以用文字向没有看过影片的人讲述影片。我们所读到的是文字,看到的是画面,辨识出的是形体姿态。但通过文字、画面和姿态,我们追踪的却是故事,而且这可以是同一个故事。”<sup>[11][P7]</sup>

尽管两位学者的出发点和问题意识不一样,但他们对叙事媒介多样性的看法却毫无二致。按照他们的描述,叙事学的研究对象应该包括以各类媒介表征的一切带有“叙述性”的作品,但此后的叙事学并未出现罗兰·巴特等学科缔造者所设想的那种阔大的理论气象,而是成为一门专门研究文字性叙事虚构作品的学问。就像美国学者玛丽·劳尔·瑞安所指出的“叙事学被其两位缔造者构想为一个超越学科与媒介的研究领域。孰料随后三十年却歧路徘徊:在热奈特的影响下,叙事学衍化成一个专究书面文学虚构的项目。”<sup>[11][P4]</sup>这当然与叙事学倡导者的兴趣转移有关,但

更重要的还在于多媒介、跨媒介、跨学科叙事研究本身的难度:要从涉及语词、图像、音乐、舞蹈等各类叙事媒介并关涉多个学科的无数叙事作品中发现问题、找出规律,从而建构起普适的叙事理论,这谈何容易。在这种状况下,不仅跨媒介叙事未进入叙事学研究者的视野,建立在跨媒介叙事研究基础上的空间叙事更是无人问津。

自1990年代以来,情况开始发生变化。伴随“后经典叙事学”的兴起,研究者对经典叙事学的局限性开始有了深刻的体认,对非语词叙事(如图像、连环漫画、建筑、音乐等)现象的关注度大为提高,相关成果也在稳步增加。随着互联网的发展和各类新兴媒介的出现,媒介研究迅速升温。在这种情况下进行跨媒介叙事研究,可谓恰当其时,它既可以把叙事学研究重新奠定在宏阔、深厚的基础上,又可以为媒介研究拓展新的领域、增加新的维度。在新的研究形势和媒介环境下,跨媒介叙事有望尽快进入研究者的视野,并最终建立起“跨媒介叙事学”。

当然,从目前已有的跨媒介叙事的研究来看,真正具有理论深度的成果还寥若晨星。在已经出版的号称“跨媒介叙事学”的著作中,玛丽·劳尔·瑞安的《故事的变身》是一部较为重要的成果。该书改写或补充了经典叙事学仅仅基于语言而得出的有关“叙事”的概念,并对之作了新的界定;而且还拓展了叙事学研究的空间,即由文字性叙事虚构作品拓展到以其他媒介、尤其是伴随着网络而产生的各种“新媒介”所表征的叙事作品。但是,由于瑞安认为“跨媒介叙事研究所面临的主要问题,是为经典叙事学中的基于语言的正常定义寻找替代”<sup>[11][P7]</sup>,所以《故事的变身》一书还谈不上建构起“跨媒介叙事学”。幸运的是,近些年来“空间叙事学”正蔚成风气,这一新的叙事学分支的勃兴,或许能给“跨媒介叙事”研究开拓出一片新的理论空间。

笔者十多年来的“空间叙事”的研究,实际上也是一种跨媒介叙事研究。比如,笔者2007年刊发的《时间性叙事媒介的空间表现》一文,尽管没有冠以“跨媒介叙事”之名,但从研究思路、理论观点和精神实质来看,却是一篇典型的关于“跨媒介叙事”研究的论文,主要考察了语言文字这一时间性媒介是如何在叙事时表征空间的,并从“所指”层面研究了古老的“诗中有画”问题,还从“能指”层面研究了叙事文本的“空间形式”问题。首先,从心理层面考察了“万象齐临”的意识状态,以及像语词这种线性的时间性媒介在表现这一复杂意识状态时的局限性与无奈感,认为正是这种“局限性”和“无奈感”,促成了跨越或突破单一媒介限制的“出位之思”问题。在研究这一问题的过程中,笔者已

大体认识到了跨媒介叙事与空间叙事的内在关联。于是在2008年筹备召开了“跨媒介叙事”学术研讨会,与会学者公认“跨媒介叙事”是一个很有学术魅力和研究前景的话题。会后由于笔者忙于建构“空间叙事学”的理论体系,还顾不上梳理“跨媒介叙事”的内在理路、心理动因及美学基础。2014年笔者出版了《空间叙事研究》一书,其中每一章研究的问题都既是“空间叙事”也是“跨媒介叙事”。此后,笔者还完成了《建筑空间与中国文学叙事传统》与《世系、宗庙与中国历史叙事传统》两篇论文。明眼人不难看出,这两篇涉及“建筑”与“叙事”关系的文章仍然是在不同媒介之间的跨界研究。也就是说,它们其实也是一种跨媒介叙事研究。因此,笔者在此得出结论:空间叙事就是一种跨媒介叙事,空间叙事研究也就是跨媒介叙事研究。

需要注意的是,因为空间叙事仅仅是“一种”跨媒介叙事,所以不能反过来说跨媒介叙事就是空间叙事,跨媒介叙事研究也就是空间叙事研究。之所以如此,是因为除了存在时间性叙事媒介与空间性叙事媒介之间(如创造“空间形式”的小说作品或追求文学效果的“连续性”叙事画),以及空间性叙事媒介自身之间(如追求雕塑般立体效果的叙事画)的“出位”或“越界”之外,还存在着时间性叙事媒介自身之间(如文字性叙事作品追求音乐或口头叙事的那种特殊效果)的“出位”或“越界”。

就大的方面而言,“空间叙事学”的问题域含有两大部分:(1)由时间性叙事媒介(主要是文字)所建构的叙事文本所关涉的“内容”层面的“空间叙事”,以及结构层面的“空间形式”问题。(2)由空间性叙事媒介(绘画、雕塑、建筑等)所建构的叙事图像或叙事空间,在表征故事、延续时间、建构秩序时所产生的种种问题。事实上,这两方面的内容都涉及媒介的“出位”或“越界”问题,所以,空间叙事研究必然就是跨媒介叙事研究。至于笔者所说的这些“空间叙事学”的内容与跨媒介叙事的关系,其实都已经体现在《空间叙事学》一书中了。下面仅在这两大问题域中各选一个有代表性的问题略加探讨。

首先是小说的“空间形式”问题。这一问题虽由美国批评家约瑟夫·弗兰克于1945年肇其端,但一直未能很好地解决。因此,笔者撰写了《空间形式:现代小说的叙事结构》一文,意在深化对“空间形式”问题的讨论。文章先由博尔赫斯的短篇小说《阿莱夫》出发,分析了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》,探讨了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要表现这种更深层的“本质”。为了达到表现生活的复杂性和多个“未来”目的,现代小说家在努力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”或终止,代之而起的是空间的同时性和事件的“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。叙事作品的空间形式包括“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物件或场所那样的空间,而是一种抽象空间、知觉空间、图式空间。这种“空间”只有在完全弄清小说的时间线索,并对整部小说的结构有了整体把握之后,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,与人们的阅读方式息息相关。

显然,所谓“抛弃”或终止时间的序列性,追求“空间的同时性”,以取得图像那样的“空间化效果”,正是基于“出位之思”思想之上的跨媒介叙事。小说家创作此类作品时,要从“文字”这一叙事媒介越位到他种媒介——“图像”中去;要不然,就不可能达到“空间化效果”,也不可能使小说这种以时间性媒介(文字)写成的叙事作品具有图像那样的“空间形式”。同样,读者阅读这样的叙事作品,也必须超越文字这一媒介本身,而像读“图”那样去阅读这类作品;要不然,他很可能看不懂像詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》或克洛德·西蒙的《植物园》这种具有“空间形式”的小说作品。正如戴维·米切尔森所指出的“读者面临的是一系列无尽头的在主题上相互联系的因素,他必须把这些因素连接成一幅图画——一个‘空间形式’。”<sup>[12] P168</sup>

其次,再来看图像叙事中的时间表现问题。众所周知,图像是一种空间性的叙事媒介,而任何叙事活动都必然涉及一个时间进程。正是在这个意义上,莱辛认为图像只能表现时间进程中的某个“顷刻”,因而是一种不能或不擅长叙事的媒介;如果实在需要用绘画、雕塑这类空间性媒介来叙事的话,则必须选择“最富于孕育性的瞬间”,以暗示这一“顷刻”前后的那些时间。显然,莱辛是立于图像这一时间性叙事媒介的本位上立论的。

莱辛的观点尽管不能说错,但至少是片面的。为了对莱辛的观点有所补充,更为了对图像叙事的本质

与基本模式有一个较为全面、科学的了解。笔者撰写了《图像叙事：空间的时间化》一文。文章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。在笔者看来，所谓图像叙事，无非是要用图像这种空间性媒介去表征叙事所必须的时间进程，所以图像的本质就是“空间的时间化”。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；利用图像系列来重建事件的形象流或时间流。对于单幅图像叙事，笔者根据其时间处理方式，概括出三种叙事模式：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，以暗示出事件的前因后果，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选取重要者“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，遵循的是空间逻辑。在这三种图像叙事模式中，单一场景叙述其实就是莱辛所说的选取“最富于孕育性的顷刻”来表征故事，这是一种符合图像这一空间性媒介本性的叙事模式；而纲要式叙述与循环式叙述，其实都已经由仅适合于表征一个时间点（也就是一个所谓的“顷刻”）的空间性媒介“出位”或“越界”了，它们在单一的画幅中“并置”或“融合”了多个时间点上发生的事件，从而构成一个较为完整的时间系列——这不就“跨”到像文字这样的时间性媒介所擅长的叙事领域中去了吗？

无疑，“跨媒介”对于空间叙事来说是至关重要的，

## Space Narrative Is a Kind of Cross – Media Narrative

LONG Di – yong

( School of Arts , Southeast University , Nanjing 211189 , China )

**Abstract:** Different media have different narrative spaces. Paintings and sculptures focus on space , and oral language , character and musical notes focus on the continuous things in time. However , in reality some changes often appear , namely , one medium goes beyond itself into another medium , creating a narrative form which it does not focus on. “Consideration beyond itself” has formed the basis of cross – media narrative. Space narrative belongs to cross – media narrative that is very important , because space form in narrative works of characters in time or time in narrative works of picture ( space) can not do without the media out of bounds or active pursuit of aesthetical effect.

**Key Words:** consideration beyond itself; cross – media narrative; space narrative

因为无论是对于文字性(时间性)叙事作品的“空间形式”还是对于图像性(空间性)叙事作品的时间表现来说，都离不开对本有媒介的“出位”或“越界”，离不开对他种媒介美学效果的主动追求。如果一切媒介都死守自身的界线，如果叙事活动中不存在“跨媒介”现象，那就根本不会有空间叙事，当然也就不会有人类精神园地中那些摇曳生姿、散发着独特魅力的跨媒介叙事作品了。总之一句话：空间叙事本质上就是一种跨媒介叙事。

### [参考文献]

- [1] 玛丽—劳尔·瑞安. 故事的变身[M]. 南京: 译林出版社, 2014.
- [2] 韦氏大学词典[Z]. 北京: 世界图书出版公司北京公司, 1994.
- [3] 莱辛. 拉奥孔[M]. 北京: 人民文学出版社, 1979.
- [4] 叶维廉文集: 第1卷[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2002.
- [5] 鲁·阿恩海姆. 语言、形象与具体诗[A]. 艺术心理学新论[C]. 北京: 商务印书馆, 1994.
- [6] 1846年的沙龙——波德莱尔美学论文选[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002.
- [7] 龙道勇. 空间叙事学[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2015.
- [8] W. J. T. 米歇尔. 图像学: 形象、文本、意识形态[M]. 北京: 北京大学出版社, 2012.
- [9] 沃尔特·佩特. 文艺复兴[M]. 北京: 外语教学与研究出版社, 2010.
- [10] 叶维廉. “出位之思”: 媒体及超媒体的美学[A]. 中国诗学(增订版)[C]. 北京: 人民文学出版社, 2006.
- [11] 西摩·查特曼. 故事与话语——小说和电影的叙事结构[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2013.
- [12] 戴维·米切尔森. 叙述中的空间结构类型[A]. 秦林芳. 现代小说中的空间形式[C]. 北京: 北京大学出版社, 1991.

[责任编辑、校对: 王维国]