

“前推”与“主导”：艺术时空体与跨媒介叙事

龙迪勇^①

摘要：在艺术“分立”之后，特定媒介艺术的发展有两种方式：求“纯”或求“异”。求“纯”即通过发挥并强化特定媒介的“本位”特色来发展门类艺术；求“异”其实就是我们所说的跨界融合或跨媒介叙事问题。跨媒介叙事主要有三种基本类型：时间艺术与空间艺术之间的相互模仿；一种空间艺术与另一种空间艺术之间的相互模仿；一种时间艺术与另一种时间艺术之间的相互模仿。其中第一种是最主要的跨媒介叙事类型。无论是对于哪种情况的跨媒介叙事现象，我们都可以运用穆卡洛夫斯基的“前推”思想、雅各布森的“主导”思想，并结合巴赫金的“艺术时空体”理论而进行合理的解释。一切文学艺术作品都是艺术时空体，所谓跨媒介叙事无非是违反或背离艺术媒介的本质特性，在小说等时间艺术叙事中把本来处于“背景”位置的空间元素“前推”为“主导”元素，在绘画等空间艺术叙事中把本来处于“背景”位置的时间元素“前推”为“主导”元素。

关键词：艺术分立；陌生化；前推；主导；艺术时空体；跨媒介叙事

中图分类号：I0 **文献标识码：**A **文章编号：**1001-778X (2024) 04-0117-15

一、艺术“分立”之后的发展路径

人类早期的艺术作品往往是礼仪活动的产物，所以多半是“综合艺术”或“总体艺术”，其中又大体可以分为诗歌、舞蹈和音乐的综合化，以及建筑、雕塑和绘画的一体化两个系列。就前者而言，诗、舞、乐在具体的历史情境中其实是一个统一的综合性的艺术整体，比如就中国的《诗经》而言，目前我们能够看到的并非其全貌，而仅仅是用于特定仪式场合中的乐舞这一“综合艺术”中的“歌词”；就后一个系列来说，建筑往往成为雕塑、绘画等其他造型艺术的“母体”，建筑、雕塑与绘画事实上形成了一个总体性的艺术空间，仅就欧洲的情况而言，正如奥地利学者汉斯·赛德尔迈尔所说“对于欧洲文明的早期阶段而言，主要形式问题是教堂建筑。那时综合艺术作品是最为杰出的艺术形式，它们凝聚并表征了所有艺术创作的上乘手法。在那个时代没有哪一种艺术形式可以与之匹敌，综合艺术作品地位首屈一指，所有其他的艺术形式都要在风格和母题方面以之为借鉴。”^①但自13、14世纪开始，尤其是到了18世纪，欧洲艺术开始出现“分立”的倾向，“综合艺术”开始走向“没落”，“纯粹艺术”开始兴起并力图占据主导地位，就像汉斯·赛德尔迈尔所正确指出的“从十八世纪末开始，各种不同的艺术开始相互分离。每一种艺术都在努力寻求自身的独立、自主、自足；每一种艺术都极力追求（一种带有双重含义的‘绝对性’。每一种艺术，都力图把自己完整的纯粹性展现出来——事实上，它们甚至把这种纯粹性提升到了某种道德假定的高度。”^②也就是说，要迟至13、14世纪，甚至是到了18世纪，欧洲的“综合艺术”一统天下的局面才开始被打破，才出现真正意义上的“纯粹艺术”或单一媒介艺术。

^①基金项目：国家社会科学基金后期资助重点项目“跨媒介叙事研究”阶段性成果（20FZWA001）

作者简介：龙迪勇，东南大学艺术学院、中国故事与艺术媒介实验室教授，博士生导师（江苏南京，211189）。

^①[奥]汉斯·赛德尔迈尔《艺术的危机：中心的丧失》，王艳华译，南京：译林出版社，2020年，第16—17页。

^②[奥]汉斯·赛德尔迈尔《艺术的危机：中心的丧失》，王艳华译，南京：译林出版社，2020年，第125页。

一般来说,在艺术“分立”之后,或者说,在“综合艺术”或“总体艺术”的主导地位被个别或单一艺术取代之后,特定媒介艺术的发展有两种主要方式:求“纯”或求“异”。求“纯”即通过发挥并强化特定媒介的“本位”特色来发展门类艺术,如莱辛在《拉奥孔》中所指出的“画”适合表达空间中并列的事物,“诗”适合表达时间中延续的事物。^①这种发展方式当然可以进一步激发特定艺术的媒介本性和独特个性,使门类艺术获得较大的独立、自足、自主发展;但这种发展模式也要注意把握分寸,不应为了追求所谓的“纯粹”而盲目地走得太远。“布拉格学派”的主将之一扬·穆卡洛夫斯基在《现代艺术中的辩证矛盾》一文中说得好:“一门艺术发挥有别于其他艺术的特色,也可以做到别具一格,独领风骚:如诗歌强化纯语言因素,绘画强调色彩的运用等等。现代艺术在追求‘纯’艺术以及艺术与艺术的交融这两种倾向间往往会走极端(如‘人造语言’诗、至上主义绘画;象征主义的诗与音乐的交融,超现实主义的诗画并重与并举)。”^②在这里,穆卡洛夫斯基其实论及“追求‘纯’艺术”和“艺术与艺术的交融”两种现代艺术的倾向;而不管是哪一种倾向,一旦走向极端就容易来到艺术效果的反面,就前者来说,“走纯艺术道路的艺术走到至上主义和新造型派就算走到了尽头。这些流派不仅无视绘画的具体临摹对象,也不在乎什么造型性、绘画性甚至画框的尺寸大小。对于它们来说颜色是构图的唯一因素。在诗歌领域也有类似的倾向,‘纯’诗歌排斥一切诗的因素,除了语音和音素的组合(所谓‘人造语言’的诗)”。^③对于在艺术“分立”之后盲目追求“自身纯粹化”的过程中所产生的弊端,哲学家尼采亦有深刻的体认:“尼采在很久以前就认识到,要把不同的艺术彼此分立开来,就必然会导致艺术的堕落。事实上,对于他来说,将一种艺术从其他艺术那里分离出来,这是一种野蛮行径。他清楚地看到,各门艺术统一性存在着一种关联,那是关于风格感。当一门艺术衰落时,另一门艺术也会随之消失。”^④

关于艺术中的“纯粹主义者”,我们认为美国现代艺术批评家克莱门特·格林伯格的评述还是比较符合实际情况的“纯粹主义者对艺术提出过分的要求,因为他们一般将艺术看得比其他事物重要得多,出于同样的原因,他们对艺术也更为焦虑。纯粹主义主要是转换一种极端的焦虑,一种对艺术命运的忧虑和对其地位的担心。我们必须尊重这种心态。当纯粹主义者坚持在现在和将来都要把‘文学性’与题材从造型艺术中排除出去的时候,我们大多数人都会立即指责他是一种非历史的观点。”^⑤确实,无论艺术中的“纯粹主义者”提出多么重要的理由来为艺术的纯粹性辩护,如果超出了必要的界限而走极端,其心理的焦虑和非历史观点都值得我们反思。

至于“艺术与艺术的交融”这种现代艺术倾向,即我们所谓的求“异”,其实就是我们经常所说的跨界融合或跨媒介叙事问题。事实上,穆卡洛夫斯基更看重这种现代艺术倾向,所以在求“纯”和求“异”这一对矛盾中,他首先论述的是个别艺术种类之间的矛盾或一种艺术与另一种艺术之间的矛盾“每一种艺术都可能在寻找通向另一种艺术的路,即一方面与另一种艺术求同(如诗歌、戏剧、绘画与电影共有的主题;节奏与声音使诗歌与音乐相通;光与影、轮廓与维度是绘画、雕塑与电影共有的特点),另一方面运用本门艺术的特色手段去同另一种艺术比高下(如诗歌力求胜过绘画给予人们的视觉感受;电影与戏剧之间的竞争等等)。不同艺术种类之间的相互关系从批评家常用的陈词滥调中也可以看得出来:什么诗与画的音乐性啦,音乐或画中的诗意啦,还有什么诗或画的立体感等等。不同艺术种类之间的相互影响导致其间关系的复杂化。

①参见[德]莱辛《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1979年,第82页。

②[捷]扬·穆卡洛夫斯基《现代艺术中的辩证矛盾》,庄继禹译,载中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑委员会编《布拉格学派及其他》,北京:社会科学文献出版社,1995年,第24页。

③[捷]扬·穆卡洛夫斯基《现代艺术中的辩证矛盾》,庄继禹译,载中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑委员会编《布拉格学派及其他》,北京:社会科学文献出版社,1995年,第9页。

④[奥]汉斯·赛德尔迈尔《艺术的危机:中心的丧失》,王艳华译,南京:译林出版社,2020年,第126—127页。

⑤[美]克莱门特·格林伯格《走向更新的拉奥孔》,易英译,载易英主编《纽约的没落——〈世界美术〉文选》,石家庄:河北美术出版社,2004年,第27页。

例如瓦格纳的音乐（其富有特色的动机，具权威性的‘导引句’）向诗歌倾斜是显而易见的；小说家托马斯·曼在自己的诗作中有意识地借鉴了瓦格纳谋篇营章的原则。”^① 确实如此，穆卡洛夫斯基所描述的这种“艺术与艺术的交融”现象（无论是所谓的“求同”，还是“比高下”），其实就是我们现在经常所说的艺术“跨媒介”现象，即单一媒介或单一门类的艺术作品经常会有意无意地从其他媒介或其他门类的艺术作品中借鉴修辞技巧、叙述方式或美学效果；只是由于《现代艺术中的辩证矛盾》一文发表于1935年，在当时的语境中尚没有出现“跨媒介”这样的说法而已。当然还需要指出的是“艺术与艺术的交融”或不同艺术之间的“跨媒介”现象，并不仅仅像穆卡洛夫斯基所说的那样是一种“现代”艺术倾向，而是古已有之，只不过在现代艺术“分立”之后，这种“跨媒介”现象越来越普遍、越来越成为现代艺术家们的一种有意识的艺术追求。比如说，早在古希腊时期就普遍存在的“艺格敷词”或“以文述图”现象，就是语词借鉴图像效果的“跨媒介叙事”的典型例子。对此，本人在《从图像到文学——西方古代的“艺格敷词”及其跨媒介叙事》^②一文中，已经作出了比较系统、深入的考察，此不赘述。

近年来，我研究了中西文学史和艺术史上的很多具有典型性的跨媒介叙事现象，并在《“出位之思”与跨媒介叙事》一文中探讨了跨媒介叙事的内在动因问题：从艺术创作心理来说，以某种表达媒介来创作的艺术总想和以其他表达媒介进行创作的艺术“比高下”，此即所谓的“出位之思”，也就是艺术家超出自身所用媒介或材料的固有性质之限制或束缚，跳出自身艺术媒介的“本位”，去追求另一种艺术媒介所具有的表达长处或美学特色，从而达到一种和其他艺术相比既“趋同”（如“诗中有画”或“画中有诗”的诗画互通效果）又“相异”（诗歌再有画意，毕竟还是诗歌；绘画再有诗意，毕竟还是绘画）的“艺术境界”或美学效果。^③ 因为“出位之思”是作家、艺术家进行跨媒介叙事的内在动因，所以我在《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》一文中，甚至认为这种创作心理或媒介效果可以被视为跨媒介叙事的美学基础。^④ 在《“出位之思”与跨媒介叙事》一文中，我还概括出了跨媒介叙事的基本类型：时间艺术与空间艺术之间的跨媒介叙事、空间艺术内部的一种空间艺术与另一种空间艺术之间的跨媒介叙事、时间艺术内部的一种时间艺术与另一种时间艺术之间的跨媒介叙事。^⑤ 也就是说，在以往的研究中，我已经解决了创作者为什么要进行跨媒介叙事，以及跨媒介叙事的基本面貌是什么等基本性问题，但对于如何进行跨媒介叙事或如何真正达到跨媒介叙事的美学效果这个基本问题，到目前为止我还来不及进行深入而系统的思考；而且，学术界也还没有就此问题提出有效、合理且富有说服力的解释。本文即为解决这个基本问题的一种尝试。在我看来，本文论及的主要概念和提出的基本观点，将和“出位之思”一起构成整座跨媒介叙事理论大厦的美学基础。

二、从“陌生化”到“前推”和“主导”

创作者在进行“跨界”创作或跨媒介叙事时，具体是如何进行的呢？或者说，他们到底采用了什么具体的手法，让以某一种媒介创作而成的艺术作品在保留自身媒介特性的同时，又达到了另一种媒介的美学效果。要解决这个问题，我们还得回顾俄国形式主义和捷克结构主义（亦称“布拉格学派”）^⑥的有关思想，尤其是维克托·什克洛夫斯基的“陌生化”（又译“奇异

① [捷] 扬·穆卡洛夫斯基《现代艺术中的辩证矛盾》，庄继禹译，载中国社会科学院外国文学研究所《世界文论》编辑委员会编《布拉格学派及其他》，北京：社会科学文献出版社，1995年，第23页。

② 参见龙迪勇《从图像到文学——西方古代的“艺格敷词”及其跨媒介叙事》，《社会科学研究》2019年第2期。

③ 参见龙迪勇《“出位之思”与跨媒介叙事》，《文艺理论研究》2019年第3期。

④ 参见龙迪勇《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》，《河北学刊》2016年第6期。

⑤ 参见龙迪勇《“出位之思”与跨媒介叙事》，《文艺理论研究》2019年第3期。

⑥ 在文艺理论史上，俄国形式主义和捷克结构主义（“布拉格学派”）其实是两个紧密联系的学派，因为捷克结构主义主要是在俄国形式学派的一些主要成员移居布拉格之后而形成的，比如，罗曼·雅各布森于1920年移居布拉格，从而成为联结两个流派的核心人物。

化”“奇特化”“反常化”等)思想、罗曼·雅各布森的“文学性”和“主导”思想,以及穆卡洛夫斯基的“前推”(亦译“前景化”)思想。

“文学性”问题是雅各布森在研究未来派诗人赫列勃尼科夫的论文《俄国现代诗歌》中首次提出来的一个重要概念:“文学研究的对象不是文学,而是文学性,也就是使一部作品成为文学作品的东西。不过,直到现在我们还是可以把文学史家比作一名警察,他要逮捕某个人时,可能把凡是在房间里遇到的人、甚至从旁边街上经过的人都抓起来。文学史家就是这样无所不用,诸如生平材料、心理学、政治、哲学无一例外。这样便凑成一堆雕虫小技,而不是文学科学,仿佛他们已经忘记每一种对象分别属于一门科学,如哲学史、文化史、心理学等,而这些科学自然也可以利用文学作品作为二流材料。如果文学史想要成为一门科学,它就必须把‘手法’作为它唯一关心的东西。那么,根本问题就是手法的使用和判定。”^①在这段著名的话中,雅各布森首次提出了“文学性”概念,解释了其深刻内涵,也描述了传统研究的不足之处,并指出了文学史科学唯一关注的东西应该是“手法”。对此,我国研究雅各布森的学者江飞指出:“在雅各布森看来,只有‘文学性’才是文学的根本特性,是区分文学与非文学的标准,是文学研究的真正对象。按其当时的本意来说,‘使一部作品成为文学作品’的‘文学性’只可能存在于文本的语言层面,说得更具体些,‘文学性’就在于文学语言(尤其是诗歌语言)对日常语言的变形、强化和扭曲,就在于‘对普通语言有组织的破坏’。”^②既然“文学性”存在于“文本的语言层面”,那么我们就应该不只关注语言所指的对象,而应该重点关注语言自身或语言的文本层面。对此,有学者说得好:“诗学的重要目的是要回答,是什么因素使语言材料转变成了艺术作品,语言艺术的艺术性表现在什么地方,换言之,文学研究的对象不是文学,而是文学性,亦即使某一部书成为文学作品的那种东西。它表现在词使人感觉到词,而不只是当作所指对象的表示者或者一种情绪的表现;它也表现在词和词的序列,词的意义及其外部和内部形式,不是现实世界的冷漠象征,而是具有其自身的分量和独特价值时,文学性或诗学性便得到了表现。所以他们认为,诗的材料不是形象,也不是激情,而是词。诗歌、小说等一切语言艺术都是用词的艺术。”^③是的,我们经常说文学是语词的艺术,但以往我们总是想当然地只关注语词的所指对象,而往往忽视语词自身,现在是到了该重视语词自身的时候了,因为“文学性”固然不能说和所指对象无关,但更息息相关的应该是语词自身。

文学研究的对象不是文学而是“文学性”,这个观点如一声革命性的惊雷,产生了巨大而持续的影响。那么,文学作品表达“文学性”的“手法”是什么呢?俄国形式主义者的回答是:“陌生化”“反常化”或“奇异化”。俄国形式主义者的主将之一什克洛夫斯基在《作为手法的艺术》中说得好:“那种被称为艺术的东西的存在,正是为了唤回人对生活的感受,使人感受到事物,使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样,而不是如同你所认知的那样;艺术的手法是事物的‘反常化’手法,是复杂化形式的手法,它增加了感受的难度和时延,既然艺术中的领悟过程是以自身为目的的,它就理应延长;艺术是一种体验事物之创造的方式,而被创造物在艺术中已无足轻重。”^④确实,人类感知或认识的基本规律是:某种感知或某个动作一旦重复多次而成为习惯后,便成为带有惯性的“自动化”(“程式化”)或“机械性”模式了。对此,什克洛夫斯基正确地指出:“经过数次感受过的事物,人们便开始

^①Roman Jakobson, “Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov”, *Major Soviet Writers: Essays in Criticism*, ed. Edward J. Brown, New York: Oxford University Press, 1973, pp. 62-63.

^②江飞《文学性:雅各布森语言诗学研究》,北京:人民出版社,2019年,第34页。

^③方珊《前言:俄国形式主义一瞥》,载[俄]维克托·什克洛夫斯基,鲍里斯·埃亨巴乌姆,尤里·梯尼亚诺夫等《俄国形式主义文论选》,方珊,张惠军,丁涛等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1989年,第23页。

^④[俄]维克托·什克洛夫斯基《作为手法的艺术》,方珊译,载[俄]维克托·什克洛夫斯基,鲍里斯·埃亨巴乌姆,尤里·梯尼亚诺夫等《俄国形式主义文论选》,方珊,张惠军,丁涛等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1989年,第6页。

用认知来接受：事物摆在我们面前，我们知道它，但对它却视而不见。因此，关于它，我们说不出什么来。使事物摆脱知觉的机械性，在艺术中是通过各种方法实现的。”^①当然，尽管什克洛夫斯基认为使事物摆脱知觉机械性的“陌生化”艺术手法有多种，但他的考察始终没有超出“言语”或“语言”范围。“研究诗歌言语，在语音和词汇构成、在措词和由词组成的表意结构的特性方面考察诗歌言语，无论在哪个方面，我们都可以发现艺术的特征，即它是专为使感受摆脱机械性而创造的，艺术中的视象是创造者有意为之的，它的‘艺术的’创造，目的就是为了让感受在其身上延长，以尽可能地达到高度的力量和长度，同时一部作品不是在其空间性上，而是在其连续性被感受的。‘诗歌语言’就是为了满足这些条件。按照亚里士多德的说法，诗歌语言应该具有异国的和可惊的性格；而实际上诗语也常常是陌生的。”^②总之，俄国形式主义通过使语词“陌生化”的艺术手法，让平常事物走出了“自动化”或“机械性”的窠臼，从而带来新架构、新面貌、新意义，进而给文艺作品的读者带来新感觉、新启发、新收获，正如方珊所评述的“艺术家总是使事物造反的罪魁祸首。他使事物不断抛弃自己的旧名字，并以新名字向世人展现自己的新颜。他也可把新的形容词加在旧词上，使其意义扩充到新的系列中去，使人们的耳目为之一新，好像使对象穿了件合身的新衣，使人重新感觉到了点什么，也就是感觉事物的不同寻常，从而改变了平常对它的看法。新的用词和新的句型表示出人对现实的新的态度，反常化在艺术中经常更新人对世界的感受，从而在人们眼中展现出一个全新的世界。因此反常化是一种艺术手法，它借用新的艺术形式唤起人的新感觉。”^③

在什克洛夫斯基“陌生化”论的基础上，捷克结构主义者穆卡洛夫斯基进一步提出了更为完备的“前推”（亦译“前景化”）论。俄国形式主义和捷克结构主义之间的思想渊源正如赵毅衡在为穆卡洛夫斯基的《标准语言与诗歌语言》一文所写的“编者按”中所指出的“这两个论点实际上有相当大部分是重合的。‘陌生化’是相对于‘自动化’（或程式化）而言的；而‘前推’，按其发明者穆卡洛夫斯基的说法，也是‘非自动化’‘反自动化’。但是，穆卡洛夫斯基由于对索绪尔语言学和符号学理论更熟悉，他的‘前推’论就更深地植根于系统分析之上。”^④而且，“当我们把一首诗作为一个系统时，诗的某些成分被前推，同时某些成分被后推，成为前推成分的背景，两者的相互关系使诗歌结构成为一个‘不可分割的艺术整体’。”^⑤概括地说，穆卡洛夫斯基的“前推”论较之什克洛夫斯基的“陌生化”论更重视结构分析，从而为此后的法国结构主义诞生准备了条件；而且，“前推”论更具有辩证性（“前推”和“后推”或“前景”和“背景”是相对的，在一定条件下，两者的地位可以互换）和可操作性。当然，尽管对于文学语言和文本分析来说，穆卡洛夫斯基的“前推”思想非常系统且足够完备，但由于这个思想仍然局限于一个系统之内，所以还不足以完美解释“艺术与艺术交融”的“跨界”或跨媒介叙事现象。因此我们认为，要真正从学理上把跨媒介叙事现象合理地解释清楚，最好综合运用穆卡洛夫斯基的“前推”思想、雅各布森的“主导”思想，并结合巴赫金的艺术“时空体”理论进行系统分析。

① [俄] 维克托·什克洛夫斯基《作为手法的艺术》，方珊译，载 [俄] 维克托·什克洛夫斯基，鲍里斯·埃亨巴乌姆，尤里·梯尼亚诺夫等《俄国形式主义文论选》，方珊，张惠军，丁涛等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1989年，第7页。

② [俄] 维克托·什克洛夫斯基《作为手法的艺术》，载 [俄] 维克托·什克洛夫斯基，鲍里斯·埃亨巴乌姆，尤里·梯尼亚诺夫等《俄国形式主义文论选》，方珊，张惠军，丁涛等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1989年，第8页。

③ 方珊《前言：俄国形式主义一瞥》，载 [俄] 维克托·什克洛夫斯基，鲍里斯·埃亨巴乌姆，尤里·梯尼亚诺夫等《俄国形式主义文论选》，方珊，张惠军，丁涛等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1989年，第22页。

④ 赵毅衡《标准语言与诗歌语言》（编者按），载赵毅衡编选《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第15页。

⑤ 赵毅衡《标准语言与诗歌语言》（编者按），载赵毅衡编选《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第15—16页。

我们先来看穆卡洛夫斯基的“前推”理论。

穆卡洛夫斯基的“前推”论，是在诗歌语言与标准语言的比较中形成的，他认为诗歌语言不同于标准语言，“诗歌语言理论，首先对标准语言与诗歌语言的不同之处感兴趣，而标准语言理论则主要对二者的相似之处感兴趣”。^①从词汇、句法、表达方式和语法形式来说，诗歌语言都有其特殊之处，因此，“诗歌语言不是一种标准语言。这样说并不意味着否认二者之间紧密的联系，这种联系表现如下：对诗歌而言，标准语言是一种背景，用以反映因审美原因对作品语言成分的有意扭曲，也就是对标准语言规范的有意违反……正是这种对标准语言准则的违反，这种系统的违反，使诗歌式地使用语言成为可能；没有这种可能性也就没有诗歌可言。在一个特定的语言中，标准规范越固定，对它的违反形式就越复杂，因而该语言中诗歌的可能性也就更多。反之，这个规范的意识越弱，违反的可能性就越少，诗歌的可能性也就越少”。^②在穆卡洛夫斯基看来，诗歌语言就是对标准语言准则的有意歪曲或违反，而这种“歪曲”或“违反”，是通过“前推”某些具有诗性风格或审美特征的语言成分来实现的。当然，并不是诗歌语言的所有成分都能够被“前推”，那些没有被“前推”的语言成分会在一个系统内被作为衬托其他成分的“背景”；但是，文艺创作者要“诗歌式地使用语言”，就必须最大限度地想把突出的诗性话语成分“前推”，以使整部诗歌作品脱离“自动化”而显得新奇化或“陌生化”。正如穆卡洛夫斯基所说的那样“诗歌语言的作用就在于为话语提供最大限度的前推。前推是与自动化相对的，也就是非自动化。一个行为的自动化程度越高，有意识的处理就越少，而其前推程度越高，就越成为完全有意识的行为，客观地说，自动化是对事件的程式化，前推则意味着违反这个程式。最纯粹的标准语言，作为以公式化为目标的科学语言，是避免前推的。所以，一个因新奇而被前推的表达方式在科技论文中会立即被对其含义的确切定义所自动化。当然，在标准语言中前推还是常见的，比如在新闻体作品中。散文则更是如此。但是在这些地方它总是服从于传达，其目的是把读者（听者）的注意力更紧密地吸引到被前推的表达方式所表达的主题内容上来……在诗歌语言中，前推的强度达到了这样的程度：传达作为表达目的的交流被后推，而前推则似乎以它本身为目的；它不服务于传达，而是为了把表达和语言行为本身置于前景……一个成分的前推明确地意味着将其置于前景。然而，这一成分在前景是由于与另一个或一些仍然留在背景的成分相比较所致。因此，同时前推所有成分会把它们置于同一地位，从而形成新的自动化。”^③应该说，穆卡洛夫斯基“前推”理论的核心思想在上面这段话中表达得非常清晰，但最后几句话也暴露了其理论的“盲区”或“短板”：由于其“前推”论局限于一个系统之内，所以在诗歌、小说、戏剧、电影等同一个门类的艺术系统之内具有很强的解释力，但却难以超出系统而对诗画关系等跨媒介叙事问题做出合理的解释。其实，他只要往前再走一小步，把整个综合性的艺术系统看作一个统一的整体，而把某个门类艺术看作其“成分”，便可以很好地解释门类艺术之间的“跨界”或跨媒介叙事问题。比如说，诗人所写的某首诗想要达到“绘画”的效果，他可以把整首诗作为背景，通过语言的造型性把“绘画”的空间性要素“前推”，从而在形式上让读者感受到诗歌的画意。

打破穆卡洛夫斯基“前推”理论之封闭性的是“布拉格学派”的另一位主将雅各布森。雅各布森在“前推”论的基础上适时地提出了他的“主导”论。其实，“主导”思想在穆卡洛夫斯基的相关论述中已经出现，只是让我们略感遗憾的是，这个思想仍然局限于一个艺术系统之内。在《标准语言与诗歌语言》一文中，穆卡洛夫斯基这样写道“一部诗歌作品中各成分的系

① [捷] 扬·穆卡洛夫斯基《标准语言与诗歌语言》，竺稼译，载赵毅衡编选《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第16页。

② [捷] 扬·穆卡洛夫斯基《标准语言与诗歌语言》，竺稼译，载赵毅衡编选《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第17页。

③ [捷] 扬·穆卡洛夫斯基《标准语言与诗歌语言》，竺稼译，载赵毅衡编选《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第18—19页。

统前推存在于这些成分间相互关系的不同层次之中，也就是说存在于它们之间的相互依附与被依附关系之中。处于这些层次最高点的成分便成为主导。所有其他成分及其相互关系，不论前推与否，都依照主导成分的观点来评价。所谓主导成分，就是指作品中驱动并引导其他成分间相互关系的成分。诗歌作品的材料是同各成分间的相互关系交织在一起的，甚至在完全非前推的情况下也是如此。所以，诗歌作品与传达语言一样，总是存在着语调与意义、句法、词序的潜在关系，或者作为意义单位的词与作品的语音结构、词汇选择，以及同一句子中其他作为意义单位的词的关系。可以说，每一个语言学成分都通过这些多边的相互关系直接或间接地与每一个其他成分取得某种联系。在传达性言语中这些关系大都仅是潜在的，因为它们的存在和相互关系并不引人注目。然而，这些潜在关系已足以在某一点打破这个系统的平衡，从而使整个关系网络倾向某个方向，并在内在结构上遵从这个方向：这个网络的一部分（通过始终如一的单向前推）产生张力，而其他部分由于被视为有意安排的背景的自动化而松弛下来。各种关系的这种内在结构会因所涉及的点，也就是因主导成分变更而有所不同。更具体地说，有时语调会（通过各种步骤）被意义所支配，有时反过来意义结构会为语调所决定，又有时一个词与总词汇的关系会被前推，它与全文语音结构的关系也一样会被前推。”^① 必须承认，关于一个艺术系统之内的“主导成分”与其他成分间的相互关系，以及其对整个文本结构所起到的决定性作用，穆卡洛夫斯基的论述已经非常精致、严密和深刻了，只可惜他的思维停留在单一系统或内部“结构”之中，而没有走向更广阔的社会和整个艺术系统，从而把一个极具创意的文艺思想留给了其朋友雅各布森来做最后的拓展、深化和完善。^②

接下来，我们来看雅各布森的“主导”理论。

雅各布森认为：主导成分是“俄国形式主义理论中最关键、最精微、最有成果的概念之一。对主导可以这样下定义：一件艺术品的核心成分，它支配、决定和变更其他成分。正是主导保证了结构的完整性”。^③ 对于诗歌等文学艺术作品的分析，雅各布森认为应该严格区分作品的“美学功能”和“指称功能”，他认为“诗歌作品应被定义为一种其美学功能是它的主导的语言信息……作为一部诗作之主导的美学功能的定义，允许我们规定诗作之内多种多样语言功能的等级。在指称功能中，符号与指示对象具有最小限度的联系，因此，符号自身只具有最小的重要性。另一方面，表现功能要求符号与对象之间有更为直接密切的联系，因此，要求对符号的内在结构多加注意。”^④ 无论如何，在雅各布森看来，如果某一部作品是文艺性的诗性作品，那么其“美学功能”应在作品中占据主导地位，其他功能都只能从属于“美学功能”，并围绕这个主导成分而在特定作品中存在，依照这个主导成分而在不同的作品中发生变更。

除了分析单个文艺作品，“主导”理论还可用来分析诗歌等文艺作品的形式演变，用来分析文学史，正如雅各布森所说“对于形式主义文学演变观来说，探索主导成分具有极大的重要性。诗的形式的演变，与其说是某些因素消长的问题，不如说是系统内种种成分相互关系的转换问题，换句话说，是个主导成分转换的问题。通常在一整套诗的准则中，尤其在对某种诗的类型有效的一套诗的准则中，原来处于次要地位的诸因素成了基本的和主要的因素。另一方面，原来是主导因素的诸因素成了次要的和非强制性的因素。什克洛夫斯基在早期著作中认为，一部诗作仅是它的艺术手法的总和，而诗的演变只不过是某些手法的替换而已。随着形式主义的发展，把

① [捷] 扬·穆卡洛夫斯基 《标准语言与诗歌语言》，竺稼译，载赵毅衡编选 《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第20页。

② 其实，“主导”概念的首创者既非穆卡洛夫斯基，也非雅各布森，而是俄国形式主义的另一位关键人物尤·迪尼亚诺夫，穆卡洛夫斯基和雅各布森都只是这个重要概念的深化者和完善者。参见 [俄] 尤·迪尼亚诺夫：《论文学的演变》，载 [法] 茨维坦·托多洛夫编选 《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，北京：中国社会科学出版社，1989年，第109页。

③ [俄] 罗曼·雅各布森 《主导》，任生名译，载赵毅衡编选 《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第8页。

④ [俄] 罗曼·雅各布森 《主导》，任生名译，载赵毅衡编选 《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第11页。

一部诗作看做是一个结构系统，看做是一套艺术手法的有规则有秩序的等级系统的精确概念产生了。诗的演变是在这个等级系统内的一种转换。艺术手法的等级在某种诗的类型内变化；而且，这变化既影响到诗的类型等级，也影响到各种类型中艺术手法的分类。原来是二流品种以及次要变体的各种类型现在居于前列，而典范的类型则被推到了后面。”^①

雅各布森的“主导”思想中尤为可贵的是，他不仅在纵向上研究了某个单一媒介艺术作品的形式演变，而且在横向上考察了各种不同媒介艺术作品类型之间的“过渡地带”或“边缘地带”，这就为解释不同艺术作品之间的跨媒介影响提供了思路 and 理论准备。雅各布森说得好：“演变问题并不局限于文学史。关于各门艺术之间相互关系中的变化问题也产生了，在这里仔细研究过渡地带特别富有成效。举例来说，可以分析绘画与诗的过渡地带，比如插图，或者可以分析音乐与诗的边缘地带，比如浪漫曲。”^② 总之，“不仅在个别艺术家的诗作中，不仅在诗的法则中，在某个诗派的一套标准中，我们可以找到一种主导，而且在某个时代的艺术（被看做特殊的整体）中，我们也可以找到一种主导成分。譬如，文艺复兴的艺术有这样一种主导，代表这个时期最高美学标准的，显然是视觉艺术。其他的艺术均指向视觉艺术，其价值按照与后者接近的程度来确定。另一方面，在浪漫艺术中，最高价值当定于音乐……它的诗体的核心是音乐性；它的诗体的语调模仿音乐的旋律。这种集中于一个实际上外在于诗歌作品的主导的情况，从本质上改变了依存于声音特征、句法结构和意象的诗的结构；它改变了诗的韵律标准和诗节标准，改变了诗的构成成分。而在现实主义美学中，主导成分是语言艺术，从而改变了诗的价值等级系统”。^③ 因此，我们在研究文学史或艺术史时，确定一个时代的主导艺术就显得非常重要，这不仅可以为研究主导艺术自身，更可以为考察趋同于主导艺术的其他艺术的跨媒介特征提供革命性的可行路径。

雅各布森指出的这种一个时代的艺术模仿主导艺术的情况在20世纪不仅依然存在，而且其程度在加深，有时甚至会达到“被迫否定了自身的性质”的地步，且经常发展成为一种艺术风潮。正如美国批评家克莱门特·格林伯格所深刻指出的“今天，当一门个别的艺术恰巧被赋予支配性作用的时候，它就成为所有艺术的楷模：其他的艺术试图摆脱自己固有的特征而去模仿它的效果。主导艺术也同样试图吸收其他艺术的功能。处于从属地位的艺术通过各种艺术效果的混合而被歪曲和变形；它们在努力获得主导艺术效果的过程中被迫否定了自身的性质。但是，从属性艺术只有在这种方式中才会被歪曲，即当它们达到这样一种技术熟练的程度从而使它们能够假装掩盖其媒介的时候，换句话说，艺术家必须获得这种超越其材质的力量，以便消除它在外表上所热衷的幻象。”^④ 在这段话中，格林伯格其实也指出了从属性艺术在模仿主导艺术时也不应“假装掩盖其媒介”而“被迫否定了自身的性质”，因为如此一来艺术便难免“被歪曲和变形”，从而丧失了现代艺术旨在凸显媒介自身特色的本质。

《主导》篇幅不长，但思想丰富、解释力强，“如果说‘文学性’‘诗性功能’是雅各布森语言诗学体系最核心的范畴，那么，‘主导’正是通往‘诗性功能’和‘文学性’的第一扇门”。^⑤ 雅各布森不仅认为“主导”是一件艺术作品的核心成分，而且指出了“主导”不断变化和转换的动态特性。当然，如果仅止于此，那么其思想也并没有超出穆卡洛夫斯基的“前推”和“主导”思想范畴；事实上，雅各布森“主导”论的重要之处和革命性力量就在于它突破了

① [俄] 罗曼·雅各布森 《主导》，任生名译，载赵毅衡编选 《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第11—12页。

② [俄] 罗曼·雅各布森 《主导》，任生名译，载赵毅衡编选 《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第12页。

③ [俄] 罗曼·雅各布森 《主导》，任生名译，载赵毅衡编选 《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第9—10页。

④ [美] 克莱门特·格林伯格 《走向更新的拉奥孔》，易英译，载易英主编 《纽约的没落——〈世界美术〉文选》，石家庄：河北美术出版社，2004年，第29页。

⑤ 江飞 《雅各布森与〈主导〉》，载高建平主编 《西方文论经典精读》，北京：高等教育出版社，2022年，第54页。

门类艺术的单一系统，而把它放到了整个艺术系统，甚至整个社会历史系统之中进行考察，从而为解释“艺术与艺术的交融”现象的跨媒介叙事理论提供了思路方法和思想资源。在《主导》之后，雅各布森在《语言学与诗学》一文中进一步论及超出单一艺术媒介范围的“跨界”问题：“诗学研究的许多技巧并不限于语言艺术。各种艺术之间是相通的。我们不是可以把《呼啸山庄》转换为一部电影，把中世纪的传奇转换为壁画和袖珍画，把《牧神的下午》改编成音乐、芭蕾和绘画艺术吗？……有人还提出布莱克对于《神曲》的说明是否充分的问题，这样一种提问本身就足以证明，各类艺术之间是可以比较的。所有关于巴洛克或艺术史上其他风格的问题均超出了单一艺术的范围。在我们分析一个超现实主义的隐喻时，就很难仅通过麦克斯·恩斯特斯的绘画或路易斯·布努艾尔的电影《黄金时代》或《安达卢西亚犬》而得到完全阐明。简言之，许多诗的特征不仅属于语言科学的研究范围，而且属于整个符号理论，一般符号学的研究范围。这样一种见解不仅对语言艺术适用，而且适用于各种不同的语言，因为语言的性质同其他一些符号系统的性质，甚至同所有其他符号系统的性质（符号特征），都有着许多类似之处。”^①文学、音乐、芭蕾、绘画、电影或其他艺术之间之所以能够进行跨媒介转化，就在于它们都属于整个艺术符号系统，它们的艺术符号特征之中“有着许多类似之处”。

关于雅各布森在艺术与艺术的相互影响或跨媒介研究方面的重要贡献，有学者这样评价道：“文学系统的演变是在更大的艺术系统中进行的，借用‘主导’概念，雅各布森更深入地解释了艺术系统内部的结构运行规律。在艺术系统中，文学系统与非文学系统之间的关系同样是主导成分与次要成分的转换。比如，当视觉艺术、音乐艺术成为文艺复兴时期的最高美学标准即主导的时候，居于从属地位的语言艺术只能‘为主导是瞻’，趋向主导艺术并受其形式要素的支配性影响；而当语言艺术成为现实主义美学的主导成分的时候，文学又成为整个艺术等级系统中的最高级，现实主义文学成为其他艺术争相仿效的对象。无论如何，文学始终处于不断变动之中，在主导地位和次要地位之间不断转换，尤其是当居于次要地位时，它不得不依据主导艺术的特性来改变自己，而当它成为系统主导的时候，情况则可能发生倒转。”^②应该说，这样的评价是合适的、精当的，也是符合实际情况并具有解释力的。

俄国形式主义及后来的捷克结构主义是一笔无比丰富的文艺理论遗产，但对其核心概念“文学性”“陌生化”“前推”和“主导”等，我们还缺乏系统、深入的研究，尤其是欠缺对于这些概念之间的内在关联和逻辑关系的研究。以上我们对这几个主要概念做了扼要介绍和大致梳理，这里再略作概括：文学研究的对象不是文学，而是“文学性”；同样我们也可以说，艺术研究的对象不是艺术，而是“艺术性”。文艺作品展现“文学性”或“艺术性”的路径是“陌生化”，而“前推”和“主导”则是使文艺作品“陌生化”的具体方式。如果说，穆卡洛夫斯基的“前推”论还局限于门类艺术的单一系统之内的话，那么雅各布森的“主导”论则将其推及整个综合性的跨门类艺术系统中，从而为解释“艺术与艺术的交融”现象及其跨媒介叙事理论提供了思路、方法与理论资源。

无疑，相对于一般叙事而言，跨媒介叙事本身就构成了一种叙事的“陌生化”。既然如此，那么接下来我们就用叙事“陌生化”的具体手段——“前推”和“主导”，并结合巴赫金的艺术“时空体”理论来对跨媒介叙事现象做具体的作品分析。

三、艺术时空体的跨媒介叙事分析

叙事是具体时空中的现象，无论是文学、历史、传记，绘画、雕塑、建筑，还是戏剧、电影、电视、视频，任何一件以任何媒介表达的叙事作品都是时间和空间两个维度结合在一起的特

^① [俄] 罗曼·雅各布森《语言学与诗学》，滕守尧译，载赵毅衡编选《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第171页。

^② 江飞《雅各布森与〈主导〉》，载高建平主编《西方文论经典精读》，北京：高等教育出版社，2022年，第55—56页。

殊存在物，并以时空两个维度留存于世界。无论是哲学的思考还是物理的描述，我们对任何一个物体、任何一个事件的分析和研究都应该兼顾时空两个维度，才能得以周全，避免片面性，对叙事作品的考察当然也不能例外。物理学家阿尔伯特·爱因斯坦说得好：“空间（位置）和时间在应用时总是一道出现的。世界上发生的每一事件都是由空间坐标 X, Y, Z 和时间坐标 T 来确定。因此，物理的描述一开头就一直是四维的。但是这个四维连续区似乎分解为空间的三维连续区和时间的一维连续区。这种明显的分解，其根源在于一种错觉，认为‘同时性’这概念的意义是自明的，而这种错觉来自这样的事实：由于光的作用，我们收到附近事件的信息几乎是即时的。”^① 总而言之，爱因斯坦站在相对论的立场把世界上的万事万物看成时空交融的“四维连续区”，正如他所指出的“空间和时间融合成为一个均匀的四维连续区。”^②

对于文艺作品的时空统一性，20世纪以来的研究者也有了更为深刻的体认。波兰的现象学哲学家罗曼·英伽登认为“文学作品实际上拥有‘两个维度’：在一个维度中所有层次的总体贮存同时展开，在第二个维度中各部分相继展开。”^③ 法国学者让-伊夫·塔迪埃在研究马塞尔·普鲁斯特的小说《追忆似水年华》时也深刻地认识到“小说既是空间结构也是时间结构。说它是空间结构是因为在它并排展开的书页中出现了在我们的目光下静止不动的形式的组织和体系；说它是时间结构是因为不存在瞬间阅读，因为一生的经历总是在时间中展开的。”^④ 当然，对文学的时空一体属性认识最深刻、研究最具体且最具有解释力和可操作性的还是苏联著名文艺理论家米哈伊尔·巴赫金，他在借鉴爱因斯坦的相对论思想和闵可夫斯基的相关概念基础上，提出了著名的文学“时空体”理论。关于文学“时空体”，巴赫金是这样论述的“文学中已经艺术地把握了的时间关系和空间关系相互间的重要联系，我们将称之为时空体。这个术语见之于数学科学中，源自相对论，以相对论（爱因斯坦）为依据。它在相对论中具有的特殊含义，对我们来说并无关紧要；我们把它借用到文学理论中来，几乎是作为一种比喻（说几乎而并非完全）。对我们来说，重要的是这个术语表示着空间和时间的不可分割（时间是空间的第四维）。我们所理解的时空体，是形式兼内容的一个文学范畴（这里我们不涉及其他文化领域中的时空体）。”^⑤ 对于文学或艺术时空体这个概念，巴赫金特别强调的是其“空间和时间的不可分割”；而且强调这是“形式兼内容的一个文学范畴”。当然，考虑到我们的研究对象的性质，这里需要特别说明的是：为了考察不同文艺作品之间的跨媒介现象，我们也把巴赫金的文学“时空体”概念扩大延伸到整个艺术领域，既涉及小说、音乐等所谓的“时间艺术”，也涉及绘画、雕塑等所谓的“空间艺术”。

那么，艺术时空体具有哪些特征呢？对此，巴赫金是这样描述的“在文学中的艺术时空体里，空间和时间标志融合在一个被认识了的具体整体中。时间在这里浓缩、凝聚，变成艺术上可见的东西；空间则趋向紧张，被卷入时间、情节、历史的运动之中。时间的标志要展现在空间里，而空间则要通过时间来理解和衡量。这种不同系列的交叉和不同标志的融合，正是艺术时空体的特征所在。”^⑥ 不难看出，在巴赫金所描述的“艺术时空体”里，他强调的仍然是时间和空间的“交叉”和“融合”。而且，巴赫金还认为“艺术时空体”具有特别重要的体裁意义：“时空体在文学中有着重大的体裁意义。可以直截了当地说，体裁和体裁类别恰是由时空体决定的；

① [美] 阿耳伯特·爱因斯坦《空间—时间》，载许良英，范岱年编译《爱因斯坦文集》第1卷，北京：商务印书馆，1976年，第251页。

② [美] 阿耳伯特·爱因斯坦《空间—时间》，载许良英，范岱年编译《爱因斯坦文集》第1卷，北京：商务印书馆，1976年，第256页。

③ [波] 罗曼·英伽登《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷，晓未译，北京：中国文联出版公司，1988年，第11页。

④ [法] 让-伊夫·塔迪埃《普鲁斯特和小说》，桂裕芳，王森译，上海：上海译文出版社，1992年，第224页。

⑤ [苏] M. 巴赫金《小说的时间形式和时空体形式——历史诗学概述》，白春仁译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第274页。

⑥ [苏] M. 巴赫金《小说的时间形式和时空体形式——历史诗学概述》，白春仁译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第274—275页。

而且在文学中，时空体里的主导因素是时间。作为形式兼内容的范畴，时空体还决定着（在颇大程度上）文学中人的形象。这个人的形象，总是在很大程度上时空化了的。”^①应该承认，巴赫金认为时空体具有重要的体裁意义，可谓别具慧眼，而且他正确地认识到了文学时空体的“主导因素是时间”；当然，巴赫金的理论并没有涉及造型艺术，但我们完全可以顺着他的逻辑认为，绘画、雕塑等造型艺术时空体的主导因素是“空间”。事实上，正是时间因素或空间因素在不同艺术类型中的“前推”（凸显）或“后推”（背景化），才带来了它们在各自艺术类型中的“主导”或“背景”地位，因而造就了不同的文艺体裁类型，并形成了不同类型的艺术特征。

总之，一切文学艺术作品都是时空体，只是由于特定作品中的“主导因素”是时间还是空间的这种区别决定了它们属于时间艺术或空间艺术。而且，我们一般所说的“时间艺术”并不是说其中只存在时间因素而没有空间因素，其实质只是时间因素成了作品中的“主导因素”，空间因素则退居为“背景”而已；反之，我们一般所说的“空间艺术”也不是说其中只存在空间因素而没有时间因素，其实质只是空间因素成了作品中的“主导因素”，时间因素则退居为“背景”而已。就此而言，所谓跨媒介叙事无非就是违反或背离艺术媒介的本质特性，在小说等时间艺术叙事中把本来处于“背景”位置的空间元素“前推”为“主导”元素，在绘画等空间艺术叙事中把本来处于“背景”位置的时间元素“前推”为“主导”元素。明白了这一点，我们便可以很好地用“艺术时空体”概念来分析跨媒介叙事这种特殊的叙事现象了。

一般的艺术分类学往往把文学、音乐、传记等艺术作品称作“时间艺术”，把绘画、雕塑、建筑等艺术作品称作“空间艺术”，把戏剧、电影、电视等艺术作品称作“时空艺术”（在具体作品中可能趋向或偏重时间维度或空间维度）。在《“出位之思”与跨媒介叙事》一文中，我认为跨媒介叙事主要有三种基本类型：（1）时间艺术与空间艺术之间的相互模仿；（2）一种空间艺术与另一种空间艺术之间的相互模仿；（3）一种时间艺术与另一种时间艺术之间的相互模仿。^②其中第一种是最主要的跨媒介叙事类型，接下来我们就主要分析这种类型的跨媒介叙事。

文学的表达媒介是语词，因而本质上是一种时间艺术；但一切艺术作品本质上都是艺术时空体，文学当然也不例外。就其媒介本身的特征而言，文学的时间特性自然而然地被“前推”成为作品的“主导”因素，而其空间特性则被“后推”成为作品中隐而不显的“背景”；但当文学叙事追求违逆其媒介时间本性的空间效果时，究其实无非是创作者通过艺术手段“前推”本身已成为“背景”的空间因素，让空间因素突显出来而成为作品的“主导”因素，而时间因素则被有意“后推”为“背景”。文学在时间维度上进行叙事，符合其媒介——语词的本性，因而成为常规化的；而文学在空间维度上进行叙事，则有违其语词媒介的时间本性，本质上是一种“跨界”行为，所以是一种跨媒介叙事。正是在这个意义上，我把小说的空间叙事界定为一种跨媒介叙事。^③而小说突显空间因素进行空间叙事的方式主要有两种：在“内容”层面强化“故事空间”的书写；在“形式”层面创造叙事的“空间形式”。^④

所谓故事空间，就是叙事作品中事件发生的地点或场所。无疑，叙事作品中的故事空间必定具有某种“可视性”或“时间视觉”的特征。在这方面，巴赫金所论及的德国大作家歌德就具有典型性。巴赫金认为，“首先我们要强调的（这是众所周知的），是可视性对歌德所具有的特殊意义。其余一切的外部感觉、内心感受、种种思考和抽象概念，都聚合在作为自身中心、作为原始级也是终极级的可见之目。一切重要的东西，都能够而且应该是可视的；一切不可视的东西也是不重要的。众所周知，歌德赋予了目视文化以巨大的意义；他对这一文化的理解是那么深刻、那么广阔。在理解目视和可视性方面，他距离粗陋原始的感觉论和狭隘的唯美主义是同样的

① [苏] M. 巴赫金 《小说的时间形式和时空体形式——历史诗学概述》，白春仁译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第275页。

② 参见龙迪勇 《“出位之思”与跨媒介叙事》，《文艺理论研究》2019年第3期。

③ 参见龙迪勇 《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》，《河北学刊》2016年第6期。

④ 参见龙迪勇 《空间叙事学》，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年。

遥远。可视性对他来说，不仅是原始级，而且是终极级，在这里可视的东西因其涵义和认识的全部复杂性而丰富而充实。”^①对于歌德来说，不仅绘画、雕塑等造型艺术具有“可视性”，作为词语作品的文学同样具有“可视性”，正如巴赫金所说“对歌德来说，语言文字能兼容着最明显的可视性。他在《诗与真》中告诉我们他往往使用一种‘相当奇特的方法’。他在纸上画上几条线，勾勒出他感兴趣的物体或地方，细节则以词语来补充，写到这张草图上。这些令人惊异的艺术混杂体，帮助他准确地回忆起逗留过的任何地方，这对他诗歌或小说的创作大有益处。”^②正因为歌德具有这种特殊的观照特点或思维方式，所以，“那些在他之前似乎无处不表现为任何运动和变化的牢固不变的背景的东西，在歌德看来，却进入生成过程之中，完全为时间所渗透，甚至恰恰成为创作上最重要的活力。在分析《威廉·麦斯特》时我们将会看到，小说中那些通常用作情节运动的牢固的背景、不变的常数、静态的前提的东西，在这里恰好变成了运动的主要载体、运动的肇始者，成为情节运动的组织中心；小说的情节本身就发生了根本的变化”。^③

巴赫金所提到的《威廉·麦斯特》其实包括德国大文豪歌德的两部小说——《威廉·麦斯特的学习时代》与《威廉·麦斯特的漫游时代》，其性质属于富有德国特色和时代特征的“教育小说”或“发展小说”，其中《威廉·麦斯特的学习时代》更有着德国“教育小说”最重要的经典之称。《威廉·麦斯特的学习时代》的中译者杨武能先生把小说的主题精当地概括为“逃避庸俗”，他认为这既是主人公威廉·麦斯特初次登上人生舞台之后就长期在外漂泊的初衷，也是他进入上流社会圈子、参加秘密会社的深层动因。“逃避庸俗，是脱离了蒙昧状态的新人进一步自我完善的要求。逃避庸俗的结果，使威廉认识了社会、人生，经受了磨炼，完成了‘学业’。尽管演员生涯的自由，贵族社会的高雅，塔楼兄弟会的积极有为，都是与商贾的孜孜为利、庸俗狭隘相对而言，各自都难免有很大的局限；但是，经过了它们的熏染、洗礼，年轻的主人公确实洗心革面，成了高尚的人。也就难怪，在小说的最后一部，威廉青年时代的好友和妹夫威尔纳在与他重逢时大发感慨，说他‘已完全变成了另一个人’。这一对出身和生长环境完全相同的青年，由于分道扬镳，迷恋经商的威尔纳变得越来越庸俗、越来越浑身铜臭味，与逃脱了庸俗、提高了修养、完善了自我的威廉，恰成鲜明对照。”^④其实在我看来，威廉和威尔纳两人的出身和生长环境并不完全相同，而是同中有异、异中有同，在小说第十一章的关于这对朋友的父亲的有关文字中，作者这样写道“这两个人思维方式迥然不同，但在有一点上却志同道合，那就是视经商为最高尚的事情，都一个心眼儿抓住任何的机会投机捞钱。老迈斯特在自己父亲死后，立即将家里收藏的所有珍贵油画、素描画、铜刻画和古董通通换成现钱，把住宅按照最时髦的式样彻底改建和装修一通，让其他财产尽可能以各种方式发挥了效益……他尽管对华丽的东西，对炫目耀眼的东西，有着特殊的喜好，但这些东西同时还要有内在的价值，并且经久耐用。所以他家里的一切都必须结实而又粗壮，储备必须丰富，银制器皿必须是沉甸甸的，餐具必须很值钱；另一方面，家中却人客稀少，因为每一次聚餐都将是节日盛宴，不但花费大，而且也叫人感觉不舒服，没法子经常反复进行。”^⑤而老威尔纳所住的宅子及其对器物 and 聚餐的爱好却和老麦斯特的大为不同，正如歌德在小说中所描绘的“老威尔纳住在一幢阴暗的宅子里，生活方式跟老迈斯特迥然不同。在狭窄的账房间里，他伏在古老的写字台旁做完了商务，就希望吃好吃和尽可能地喝好，而且还不愿独自进行这样的享受：席间，在自己的家人身边，他总得看见坐着他的朋友，坐

①[苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编 《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第237页。

②[苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编 《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第238页。

③[苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编 《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第241页。

④杨武能 《〈威廉·麦斯特的学习时代〉：逃避庸俗》（代译序），载[德]歌德 《威廉·麦斯特的学习时代》，杨武能译，成都：四川文艺出版社，2017年，第9页。此处的“威廉·麦斯特”杨武能译为“威廉·迈斯特”。本文中，除引自杨武能译本的文字及其所对应的脚注外，统一使用“威廉·麦斯特”。

⑤[德]歌德 《威廉·麦斯特的学习时代》，杨武能译，成都：四川文艺出版社，2017年，第35页。

着所有与他家哪怕只是关系一般的外人；他的那些座椅已很古老，应邀而来的座上客却日新月异。美味佳肴使客人只顾饱口福，谁也不注意它们是用粗陋的餐具端上来的。他的地窖藏酒不多，但喝光之后总有更可口的来充实顶替。”^① 我们认为，这两段文字对和老威尔纳及老麦斯特有关的空间性物事的描写，已经预示了《威廉·麦斯特的学习时代》整部小说的发展趋势和情节走向，体现出了“歌德具有空间中看出时间的非凡能力”“这样的时间观照（其实十八世纪的作家都是这样，对他们来说，时间仿佛全是初次揭示出来的）十分新颖而鲜明，令人叹为观止；尽管这种新颖而鲜明性，相对地说尚属简单而肤浅，因而却具有更强烈的感性直观效果”。^②

歌德不仅有一双对大自然中一切可见事物的时间特征明察秋毫的眼睛，而且对已经逝去的历史时间有着高度的敏感，能够一眼就看穿“历史时间视觉的结构”。这种“历史时间视觉所具有的非常重要的特征，即过去本身应是有创造力的，应是在现在中起着积极作用的（哪怕对现在起着消极作用的、不希望出现的作用的）。这种积极的、有创造力的过去决定着现在，并与现在一起给未来指明了一定的方向，在一定程度上预先决定着未来。对时间的观照由此而变得圆满，而且是明显可见的充分圆满”。^③ 歌德认为罗马就是人类历史的一个“伟大时空体”，之所以如此，是因为其“共时性、不同时代在一个空间点上、罗马的空间点上的共存，为歌德揭示出‘时间的完整性’”。^④ 当然，限于篇幅，我们不拟结合具体的叙事作品对歌德的“历史时间视觉”进行详尽的文本分析，这里仅引用巴赫金对其视觉特征的概括和总结略作阐明“不同时间（过去和现在）的融合，空间中时间的视度所具有的完整性和鲜明性，事件时间与完成这一事件的具体地点的密不可分性，不同时间（现在和过去）之间有目共睹的重要联系，时间（存在于现在中的过去和现在本身）所具有的积极创造性品格，贯穿于时间之中的、连接时间与空间、连接不同时间的那种必然性，最后，以贯穿着局部时间的必然性为基础，还必然包括将来时间，这样就在歌德笔下的形象身上实现了完整的时间。”^⑤

总之，歌德具有特殊而高超的时间视觉，能够一眼洞悉世界上万事万物（无论是现实中的、历史上的、还是虚构中的）的时空体特征。在他已完成的作品乃至一些他没有最终完成的创作构思中，都包含明显的“时空体性”。正如巴赫金所深刻地指出的“所有这些构思具有深刻的时空体性。在这里，时间和空间无论在情节本身还是在各个形象中，都融合为一个不可分割的整体。在大多数情况下，创作想象的一个基本出发点便是确定一个完全具体的地方。不过，这不是贯穿了观察者情绪的一种抽象的景观，绝对不是。这是人类历史的一隅，是浓缩在空间中的历史时间。所以，情节（所写事件的总和）与人物不是从外部进入场景的，不是凭空硬加上去的，而是原本就在其中而随后渐渐展开的。这是一种创造力，能赋予景致以形态和人格，使场景成为历史（历史时间）运动会说话的见证，并在一定程度上决定历史的未来进程；或者，情节和人物是这一地方所需要的一种创造力，是体现在这一地方上的历史进程的组织者和承续者。”^⑥ 事实上，巴赫金正是从歌德创作的这个本质特征出发，从而发展出了他那充满原创性的艺术时空体理论。当然，考虑到小说叙事本身的时间特性，当作为“故事空间”的地点或景观成为创作者有意强调的因素而被“前推”（创作想象的一个基本出发点便是确定一个完整具体的地方），并成为叙事中的“主导”因素时，其跨媒介性的空间叙事特征便得以凸显。

① [德] 歌德 《威廉·迈斯特的学习时代》，杨武能译，成都：四川文艺出版社，2017年，第35—36页。

② [苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第241页。

③ [苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第246页。

④ [苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第255页。

⑤ [苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第257页。

⑥ [苏] M. 巴赫金 《教育小说及其在现实主义历史中的意义》，晓河译，载钱中文主编《巴赫金全集》第3卷，白春仁，晓河译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第267页。

小说的空间叙事在“形式”层面的表现即在叙事结构上模仿空间艺术而创造出一种特殊的“空间形式”。这种空间形式可以是嵌套式(“中国套盒”式)、圆圈式、链条式、桔瓣式、拼图式、词典式、迷宫式、主题一并置式、分形式等等。对此,我在《空间叙事学》一书中有详细论述,^①此不赘述。这里只想补充的是:这种作为“时间艺术”而存在的小说偏偏要去追求空间艺术的表现特征或美学效果的跨媒介叙事,无非是把本非小说所长的空间要素在艺术时空体中“前推”为“主导”,而以语词为媒介的小说的时间—线性特性则被“后推”为艺术时空体的“背景”。就拿我曾经重点探讨过的主题一并置叙事这种特殊的空间叙事形式来说,其结构特征无非是围绕一个“主题”而“并置”若干个作为“子叙事”的单元故事而已。并置或并列当然是绘画等空间艺术的主要特征,就像莱辛在《拉奥孔》一书中所说“既然绘画用来摹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。”^②在这种主题一并置的叙事模式中,情节并置或并列的“空间性”是其主要形式特征,是一种“前景化”的“主导”因素,而小说的时间因素本身也并没有消失不见,而是作为“背景”存在于小说构成单元的“子叙事”之中。比如说,法国作家左拉的小说《人是怎样结婚的》的主题是19世纪资本主义社会“讲究实利的爱情”,小说围绕这个主题并置了四个相互之间没有因果关联的故事,形成了整部小说情节结构中的四个“子叙事”单元情节。小说的总体叙事呈现出并置或并列的“空间”特征,而四个“子叙事”情节本身则完全遵循语词这一表达媒介的时间—线性叙事规律。

正如本文前面所指出的,跨媒介叙事最主要的类型是时间艺术与空间艺术之间的相互模仿。刚刚用穆卡洛夫斯基的“前推”论、雅各布森的“主导”论,并结合巴赫金的艺术“时空体”理论,对时间艺术模仿空间艺术的“空间叙事”现象做了比较具体的分析。其实,对于反向模仿即空间艺术模仿时间艺术的跨媒介叙事情况,同样可以用这套理论做出具有说服力的分析。对于绘画、雕塑等空间艺术来说,其艺术时空体本身是空间要素居于“前景”之中而成为“主导”因素,按照莱辛等理论家所阐述的媒介特性来看,图像本身不适合作为叙事的媒介,因为任何叙事都必然涉及一个时间进程。当图像这种空间性媒介进行叙事的时候,其实就是在“跨界”,是一种典型的跨媒介叙事。在《图像叙事:空间的时间化》一文中我认为,所谓的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经历的时间进程,因而图像叙事的本质就是“空间的时间化”。在此基础上,我还总结出了单幅图像叙事的三种模式:单一场景叙述、纲要式叙述(综合性叙述)与循环式叙述。^③在这三种叙事模式中,第二种即纲要式叙述或综合性叙述的时间特征最明显,因而其跨媒介叙事特征最强。这种模式要求选取不同时间点上的叙事场景或事件要素重要者且“并置”在同一个画幅上,而时间涉及一个进程,其实是很难并置在单一画面之内的,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”。这种叙事模式为了展示叙事的时间进程,有时会让同一个主人公在画面上出现多次。这些显然都是为了实现叙事目的,而把图像这一艺术时空体的时间性一面尽量“前推”成为整个作品的“主导”因素。当然,由于图像本身具有的空间“可见性”和时间的抽象性特征,所以,其时间性因素的“主导”地位其实并不十分明显,要通过逻辑严密的跨媒介叙事分析,才能让观者真正明白叙事性图像中的时间特色及其内在奥秘。

上文对时间艺术与空间艺术之间的跨媒介叙事进行了理论阐释和作品分析。关于一种时间艺术与另一种时间艺术之间的跨媒介叙事,我在《“出位之思”:试论西方小说的音乐叙事》^④一

①参见龙迪勇《空间叙事学》,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年。

②[德]莱辛《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1979年,第82页。

③参见龙迪勇《图像叙事:空间的时间化》,《江西社会科学》2007年第9期。

④参见龙迪勇《“出位之思”:试论西方小说的音乐叙事》,《外国文学研究》2018年第6期。

文中已做过详细研究，有兴趣者可以参阅。至于一种空间艺术与另一种空间艺术之间的跨媒介叙事，我在《“出位之思”与跨媒介叙事》^①一文的第一部分“绘画与雕塑之争”的话题中也已简要论及。考虑到“空间艺术”因其媒介特性本就不适合用来叙事，两种空间艺术之间的相互模仿在叙事方面的研究空间不大，这里就不再细说了。当然，跨媒介叙事还涉及戏剧、电影、电视等“时空艺术”与时间艺术、空间艺术之间的相互模仿，我仅在《从戏剧表演到图像再现——试论汉画像的跨媒介叙事》^②一文中做了分析，关于小说与戏剧、小说与电影、戏剧与电影、绘画与电影、电影与电视等更多的跨媒介叙事现象，只能留待未来继续研究。但我相信，无论是哪种情况的跨媒介叙事现象，我们都可以运用“前推”和“主导”理论，并通过对它们的艺术时空体分析而得到合理的解释。

“Foregrounding” and “Dominant”: Chronotope and Cross-media Narrative

LONG Diyong

Abstract: After the “separation” of the arts, there are two ways to develop the arts of a particular medium: to seek “purity” or to seek “differences”. The so-called “purity” means to bring into play and strengthen the characteristics of a specific medium to develop the art as a category; the so-called “difference” is what we call cross-border integration or cross-media narrative. There are three basic types of cross-media narratives: the mutual imitation between temporal art and spatial art; the mutual imitation between one spatial art and another spatial art; and the mutual imitation between one temporal art and another temporal art. The first of the above three is the most dominant type of cross-media narrative. In any case, we can apply Mukarovsky’s concept of “foregrounding” and Jakobson’s concept of “dominant” and combine them with Bakhtin’s theory of chronotope to get a reasonable explanation. All literary and artistic works are chronotope, the so-called cross-media narrative is nothing but violating or deviating from the essential characteristics of the artistic medium, and the spatial element, originally in the “background” position, is foregrounded to become the “dominant” element, and in paintings and other spatial art narratives, the temporal element, originally in the “background” position, is foregrounded to become the “dominant” element.

Keywords “separation” of the arts, defamiliarization, foregrounding, dominant, chronotope, cross-media narrative

(责任编辑 甘震浩)

①参见龙迪勇 《“出位之思”与跨媒介叙事》，《文艺理论研究》2019年第3期。

②参见龙迪勇 《从戏剧表演到图像再现——试论汉画像的跨媒介叙事》，《学术研究》2018年第11期。