

# “出位之思”与跨媒介叙事

龙迪勇

---

**摘要:** 所谓“出位之思”指的是一种表达媒介在保持自身特色的同时,也试图模仿另一种媒介的表达优势或美学效果。就叙事而言,“出位之思”就表现为跨媒介叙事。对于具有“跨媒介叙事”特征的小说,我们除了了解该作品本身的媒介特性之外,对于它“跨”出自身媒介而追求的他种媒介的特性也必须有所了解;只有这样,才能更好、更完整地欣赏其美学特色。最主要的跨媒介叙事发生在时间艺术与空间艺术的相互模仿之中;此外,跨媒介叙事还发生在空间艺术与空间艺术之间,以及时间艺术与时间艺术之间。跨媒介叙事往往会产生仅仅墨守媒介本位的文学艺术所无法达到的神奇的艺术效果,表征出单一媒介所无法表征的丰盈的艺术内涵。“出位之思”及其相应的跨媒介叙事,构成了文学和其他艺术之间进行比较研究的“共同因素”和理论基础。小说的“空间叙事”实际上也是一种典型的跨媒介叙事现象。

**关键词:** 出位之思; 模仿; 跨媒介叙事; 空间叙事; 内部研究

**作者简介:** 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。通讯地址:南京市江宁区东南大学路2号东南大学艺术学院,邮政编码:211189。电子邮箱:ldy7073@126.com 本文系教育部人文社会科学研究项目“文学与艺术中的非线性叙事研究”[项目编号:19YJA751029]、江苏高校哲学社会科学研究重点项目“图像与文字的跨媒介叙事研究”[项目编号:2018SJZDI134]、中央高校基本科研业务费专项资金资助项目“西方浪漫主义文学叙事研究”[项目编号:2242019S20043]的阶段性研究成果。

---

**Title** “Andersstreben” and Cross-media Narrative

**Abstract:** The term “Andersstreben” means that a type of medium seeks to imitate the features of another type while keeping its own characteristics. In terms of narrative, “Andersstreben” means cross-media narrative. Regarding fiction that features cross-media narratives, we need to understand both its own medium particularities and the other media properties that it pursues. Only in this way can we better appreciate its aesthetics. Cross-media narratives primarily originate from the mutual imitations between temporal arts and spatial arts, and often achieve magical artistic effects and rich artistic connotations that are otherwise unattainable for literature and arts by simply sticking to their own media. “Andersstreben” and its corresponding cross-media narratives constitute the “common factors” and theoretical bases for comparative studies between literature and other forms of art. In fact, spatial narrative in fiction is also a typical cross-media narrative.

**Keywords:** Andersstreben; imitation; cross-media narrative; spatial narrative; internal research

**Author:** Long Diyong, Ph. D., is a professor at the School of Arts, Southeast University. His research is mainly focused on narratology and iconology. Address: School of Arts, Southeast University, 2 Southeast University Road, Jiangning District, Nanjing 211189, Jiangsu Province, China. Email: ldy7073@126.com This article is supported by the Ministry of Education Project on Humanities and Social Sciences (19YJA751029), the Major Project on Philosophy and Social Sciences of Universities in Jiangsu Province (2018SJZDI134), and the Fundamental Research Fund for Central Universities (2242019S20043).

文学和其他艺术之间存在着种种复杂的关系,这本应该成为文艺理论研究中的重要问题;但在俄国形式主义、法国结构主义和英美“新批评”等注重“内部研究”的文艺理论家们看来,这类问题因属于“外部研究”而价值有限。如果考虑到上述流派在20世纪以来的文艺理论中所占据的支配性地位,那么,文学和其他艺术之间的关系这一重要问题会受到有意无意地忽视、遮蔽或压制,就是可以想见的了。由勒内·韦勒克和奥斯丁·沃伦合作撰写的堪称“新批评”派理论宝典的《文学理论》一书的第11章,其研究的对象就是“文学和其他艺术”。在由勒内·韦勒克执笔的这一章中,这位学识渊博的批评家这样写道:“迄今为止,我们还没有进行各种艺术间比较的任何工具。这里还有一个困难的问题:各种艺术可以进行比较的共同因素是什么?”(韦勒克 沃伦 121)从韦勒克的这种说法中,我们不难感觉到对文学和其他艺术进行比较研究的困难,以及研究者面对这种状况时的无奈。

对于这个困难的问题,韦勒克在接下来的论述中,认为从克罗齐、杜威、格林(T.M. Greene)、伯克霍夫(G.D. Birkhoff)和施本格勒等人的理论中“找不出什么答案”;至于瓦尔泽尔把艺术史家沃尔弗林《艺术史的原理》中的概念移用到文学研究中的做法,尽管取得了一定的成功,但也留下了不少问题“完全没有解决”(121—25)。因此,韦勒克就此得出结论“艺术史家包括文学史家与音乐史家的任务从广义上讲,就是以各种艺术的独特性质为基础为每种艺术发展出一套描述性的术语来。所以,今天的诗歌需要一种新的诗学、一种新的分析技术,这种新的标准仅仅靠简单地移植和套用美术的术语是不可能取得的。”(126)

对于文学理论自身的完善和自洽来说,韦勒克的上述说法当然不无道理,但文学艺术史上一个不容忽视的事实是:文学确实在不同的历史阶段向各种其他艺术借鉴了创作原则和写作技巧。远的且不说,就拿19世纪的批判现实主义文学来说,就是“通过对现实主义艺术的影响获得了首要地位”,而且,正如著名的比较文学研究者乌·维斯坦因所指出的“这是由荷兰17世纪和英国19世纪初的绘画模式(如J.康士塔伯的画)激发出来的”(163)。至于20世纪的文学,同样也向其他艺术借鉴了许多创作方法或写作技巧“在

决定20世纪艺术的各个分支发展方向的先锋派运动那几十年里,文学求助于造型艺术,从那里借来了很多技巧,特别是电影艺术问世后。‘艺术互通互释’在这种时候作为一门学问出现并非偶然,人们虽然不是普遍,然而却已广泛地把它看作比较文学的一个分支了”(维斯坦因 163—64)。既然如此,文学理论研究者还有什么理由对文学和其他艺术之间相互影响这一明显事实和重要问题继续视而不见呢?

好在近些年来,随着视觉文化及各类图像研究的日渐深入,文学(“诗”)与图像(“画”)的关系问题也引起了很多研究者的高度重视,<sup>①</sup>并成为我国文艺理论界的一个热点话题,<sup>②</sup>这当然是一件值得高兴的事情。然而,对于那些对文学和其他艺术之间的关系这一重要问题感兴趣的人来说,我们认为此类研究仍然存在很大的不足,这主要表现在以下三个方面:首先,目前我们看到的各类比较文学与图像关系的研究成果,在处理“图像”问题时大都不区分“静态图像”(绘画、雕塑等)与“动态图像”(电影、电视、视频等),而且,在处理“静态图像”问题时,也不区分二维平面图像(绘画)与三维立体图像(雕塑),而事实上,作这样的区分对于此类研究来说是非常有必要的,有时候甚至是不可或缺、至关重要的;其次,目前的研究成果几乎都集中在文学与图像的相互关系方面,<sup>③</sup>对于文学与音乐及其他艺术之间的比较研究还难得一见;最后,也是最重要的,对于文学与图像及音乐等其他艺术之间的比较研究,就像韦勒克半个多世纪前所指出的,目前仍然没有找到合适的理论工具和可以“进行比较的共同因素”。

那么,在进行此类研究时,有没有可能找到在文学和各部门艺术之间“进行比较的共同因素”呢?我们认为答案是肯定的,而这一因素就是“媒介”。而且,尤为重要的是,从“媒介”(“跨媒介”)这一“共同因素”出发,我们可以建立起分析文学与其他艺术之间关系的有效的理论工具。事实上,无论是像文学、音乐这样的时间艺术,还是像绘画、雕塑这样的空间艺术,抑或是像戏剧这样的综合艺术,都必须使用某种媒介作为表达或书写的“符号”。对于表达媒介在文学或艺术创作中的重要性,韦勒克其实就有很好的论述“一件艺术品的‘媒介’不仅是艺术家要表现自己的个性必须克服的一个技术障碍,而且是由传统预先

形成的一个因素,具有强大而有决定性的作用,可以形成和调节艺术家个人的创作方式和表现手法。艺术家在创作想象中不是采用一般抽象的方式,而是要采用具体的材料;这个具体的媒介有它自己的历史,与别的任何媒介的历史往往有很大的差别”(韦勒克 沃伦 120)。当然,韦勒克这里所强调的是具体媒介自身的本质特色,也就是各类媒介在“本位”方面的差异性,但这只是问题的一个方面;事实上,媒介在保持自身表达特色的同时,往往还具有跨出自身去追求他种媒介表达长处的另一方面——在我们看来,正是这种表达媒介跨出自身界限的所谓“出位之思”及其相应的跨媒介叙事,构成了文学和其他艺术之间进行比较研究的“共同因素”和理论基础。事实上,也正是这种“出位之思”和跨媒介叙事,构成了文学或艺术创作中最富有创造性的一个方面。

### 一、从绘画与雕塑之争说起

考虑到文学(“诗”)与图像(“画”)的关系问题,无论是在中国还是西方都已经产生了堪称汗牛充栋的大量研究成果,所以为了避免重复,更为了凸显本论题的普适性,下面我们拟从不太被一般人所关注的绘画与雕塑之争来开始我们的论述。

众所周知,绘画与雕塑都属于空间艺术或造型艺术,那么,它们在表征事物时孰优孰劣呢?从历史上的实际情况来说,这是造型艺术家或研究造型艺术的学者们都非常关心的问题。意大利文艺复兴时期威尼斯画派的一代宗师乔尔乔内(Giorgione, 1477—1510年,亦译乔尔乔涅)就曾经与一些雕塑家发生过争论,争论的内容恰恰是绘画与雕塑这两种造型艺术在表达方面的优劣问题。对于这一争论,著名的艺术史家乔治·瓦萨里在其《著名画家、雕塑家、建筑家传》一书中有比较完整的记载:“雕塑家们认为,一个人绕着一尊雕塑走一圈,可以看到雕塑的不同方面和姿态,因此,雕塑优于绘画,绘画只向人显示一个面。乔尔乔内却认为,不必绕着走,一眼便能看到一幅图画中的各种姿态所表现的变化,而雕塑却不是这样,观者得改变角度和着眼点才能看到,所以绘画不是只显示一个面,而是显示许多面。再者,他设法在描绘一个人的时候,同时表现其正面、背面和两个侧面,那是对感觉的挑战;他用以下方法来

画。他画一个背过身来的裸体男子,站在清澈见底的水池中,水映出他的正面。在身体的一侧,是他已脱下的铮亮的胸甲,胸甲显示他的左侧,在盔甲光亮的表面上,可以看到所有的东西;另一侧是一面镜子,反映出裸体人像的另一侧。这是异想天开的极为美丽的一张画,他想借此证明:事实上,从一个视角看一个活生生的人,优秀的绘画比雕塑更全面。此作广受赞誉,被视为破天荒的妙作”(瓦萨里 246—47)。显然,在乔尔乔内看来,绘画与雕塑比较起来更具有表达方面的优势,因为雕塑所表现事物的四面需要观者“改变角度和着眼点才能看到”,而优秀的画家通过特殊的处理“从一个视角”就可以看到事物的四面或全貌。

其实,对于绘画与雕塑孰优孰劣的问题,从文艺复兴时期开始,就已经成为艺术创作中的一个非常重要的问题;而且,还不限于创作实践,这个问题在当时还上升到了理论和思想的高度。正如英国思想史研究者彼得·沃森在《思想史:从火到弗洛伊德》一书中所指出的“到底是绘画高于雕塑,还是雕塑高于绘画?这是15世纪的一个重大思想问题,也是阿尔贝蒂、安东尼奥·费拉莱特和列奥纳多等人著述中的中心话题。阿尔贝蒂主张绘画优越论。绘画有色彩,能够描绘雕刻无法描述的许多事物(云、雨、山),并且运用了自由七艺(例如透视法中的数学)。列奥纳多认为浅浮雕介于绘画和雕刻之间,也许比二者更优越。提倡雕塑优越论的人则认为雕塑的三维空间更真实,而画家从雕刻的人物中获得灵感。费拉莱特争辩说,雕塑永远不能逃避这一事实,即它用石头或木头做成,而绘画能够展现皮肤的色彩和金黄色的头发,可以描绘烈火中的城市、美丽的晚霞和波光粼粼的大海。所有这些都优于雕塑。为了说服那些主张雕塑优越论的人,曼提尼亚和提香等画家创作了错视画。绘画能够模仿雕塑,而雕塑不能模仿绘画。”(沃森 582—83)正如彼得·沃森在这里所谈及的,无论是主张雕塑优越论的人还是主张绘画优越论的人,都可以找出很多很多的理由来试图说服对方;但艺术史上一个不容忽视的事实是:画家正是通过模仿雕塑而发明了透视的规律,从而在二维平面上创造出了具有三维立体效果的错视画。

当然,绝对的雕塑优越论和绝对的绘画优越论都是不可取的,因为作为艺术类型或模仿媒介,

雕塑和绘画有着各自的长处和短处,它们并不能彼此取代。在文艺复兴时期的艺术家和艺术理论家中,持绝对观念的当然不在少数,但也有些持辩证看法的通达之士,比如莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂就是这样一位见识卓绝者。总体而言,阿尔贝蒂是主张绘画优越论的,但他认为雕塑也自有其长处。阿尔贝蒂之所以认为绘画要比雕塑优越,是因为平面的绘画在再现立体的外在事物时难度更大。“雕塑和绘画这两种艺术是相连的,而且出自同一种才智。但我总是给予画家的才智以更高的地位,因为他的难度更大”(阿尔贝蒂 31)。是的,阿尔贝蒂确实认为在再现立体事物时难度更大的绘画更为优越;但雕塑和绘画毕竟“出自同一种才智”,而且雕塑在体现明暗、创造立体感等方面也确实有绘画所不及之处,所以阿尔贝蒂也认为绘画并不是在一切方面都胜过雕塑——正因为如此,所以阿尔贝蒂也主张画家应该“学一点雕塑”:“先贤的杰作其实与我们纱屏中的景象一样,皆是大自然美妙而精准的影像。倘若你对人比对天工更有耐心,一定要模仿他人的作品,我宁愿你描摹一座平庸的雕塑,而不是一幅杰出的画作。从画中,你只能学会临摹;而描摹雕塑不仅有助于学习造型,而且有助于掌握明暗。[……]对于画家,也许学一点雕塑比单练素描更有效,因为雕塑比绘画更容易精准。一个不知如何描绘对象立体感的人,鲜能画出好画。而雕塑比绘画的立体感容易把握。我们看到,几乎每个时代都有一些平庸的雕塑家,但笨拙、甚至荒唐的画家总是更为常见”(68—69)。总之,在阿尔贝蒂看来,画家首先需要的当然是好好地向大自然学习,因为一切艺术杰作“皆是大自然美妙而精准的影像”;如果一定要模仿他人所创造的艺术作品,那他宁愿画家去“描摹一座平庸的雕塑,而不是一幅杰出的画作”,因为这更有利于他学习造型、掌握明暗,更能够从中学习精准地描摹外在事物并在画面上创造立体感。

可事实上,不管怎么说,自然中的事物毕竟是立体的、三维的,它们不限于观者所能看到的一面,而雕塑作为模仿媒介也是立体的、三维的,所以就模仿媒介与被模仿事物的符合度和适应性而言,雕塑确实更适合于表征具有多面性、多维度的自然事物本身,因为这正是雕塑作为模仿媒介的“本位”和长处;而平面的、二维的绘画,如果仅仅

表现自然事物的某一面当然没有问题,也更具有优势,但如果要同时表现出事物的前后左右等四个面,则会有相当的难度,因为这种表现对于绘画这种平面媒介来说正是其短处,而且这种表现已经属于媒介模仿规律中的“越位”现象了——这种跨越本位的高难度表现属于艺术家发挥创造性的特例,只有在一种特定的条件下才可能真正做到,也只有像乔尔乔内这样的具有高超技艺的大画家才能真正做到得心应手。也就是说,作为一种表现媒介的雕塑在表征事物的立体性、三维性方面确实具有毋庸置疑的天然优势,而绘画作为平面性的表现媒介在这方面则具有难以否认的天然劣势,但如果画具有足够的创造性,则可以化劣势为优势,利用平面的、二维的画面来达到雕塑般的立体的、三维的艺术效果。乔尔乔内正是因为在这方面做得非常成功,所以他才能够打破“雕塑优于绘画”的成见,从而充分地证明“优秀的绘画比雕塑更全面”。

## 二、“出位之思”

乔尔乔内的做法其实涉及“跨媒介(体)”问题。所谓“跨媒介”就是一种表达媒介在保持自身表达媒介特性或本质的同时,也不安分地去追求另一种表达媒介的“艺术境界”或美学效果(如著名的“诗中有画,画中有诗”所说的就是这种情况)。对于文学艺术创作中的“跨媒介”现象,著名的比较文学研究者叶维廉先生曾经撰写了《“出位之思”:媒体及超媒体的美学》一文予以专门探讨。在该文中,叶维廉这样写道“现代诗、现代画,甚至现代音乐、舞蹈里有大量的作品,在表现上,往往要求我们除了从其媒体本身的表现性能去看之外,还要求我们从另一媒体表现角度去欣赏,才可以明了其艺术活动的全部意义。事实上,要求达到不同艺术间‘互相认同的质素’的作品太多了。迫使读者或观者,在欣赏的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。”(200)也就是说,对于在美学效果上具有“跨媒介”特征的文学艺术作品,作为读者的我们除了需要了解该作品本身的媒介特性之外,对于它“跨”出自身媒介的本位去追求的他种媒介的美学特性也必须

有所了解;只有这样,我们才能更好、更完整地欣赏此类艺术作品的美学特色或艺术追求。这里所谓的“出位之思”,其实源出德国美学术语 *Andersstreben*,指的是一种艺术媒介欲超越其自身的表现性能或局限,而追求另一种艺术媒介所具有的表达长处或美学特色。其实,在著名的《中国画与中国诗》一文中,钱锺书先生对于这种特殊的美学现象也有很好的论述:“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,大画家偏不刻划迹象而用画来‘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</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”这个美学概念的真正本意。也正是在这个意义上,我们认为“出位之思”可以被视为跨媒介叙事的美学基础(龙迪勇,“空间叙事”87)。

说起“出位之思”,我们当然不会也不应该忘记英国唯美主义运动的理论家和代表人物沃尔特·佩特。事实上,佩特对于“出位之思”这一美学问题的真知灼见,也正是在其著名的《文艺复兴》一书中论及威尼斯画派的著名画家乔尔乔内时提出来的。<sup>⑤</sup>在《乔尔乔涅画派》一文中,沃尔特·佩特这样写道:“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。”(佩特 169)其实,正因为“出位之思”可以为文学艺术创作提供固守单一表达媒介时所不可能具有的新的力量,所以我们在文艺的百花园中,才可以发现那么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花朵。对于这种迷人的美学现象,沃尔特·佩特有

非常精彩的描述:

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。(佩特 169)

在沃尔特·佩特看来,在音乐、绘画、建筑、雕塑与文学(诗歌)之间,往往会发生追求跨媒介效果的“出位之思”,而这会给文学艺术作品带来别样的魅力和独特的美感。正如我们在上文中已经知道的,乔尔乔内通过在平面的、二维的画面中“同时表现其正面、背面和两个侧面”,从而在描绘一个人的时候达到了一种雕塑般的立体的、三维的艺术效果。沃尔特·佩特把乔尔乔内画派这种具有立体效果和丰富表现力的绘画叫做“绘画诗”。沃尔特·佩特认为,艺术家创作这种“绘画诗”,“在很大程度上依赖于主题或是主题阶段的灵活选择;而这种选择是乔尔乔内画派的秘密之一。它是风俗画派,主要创作田园诗画,但是在创作这种绘画诗的过程中,在选择像最迅捷、最完全地适应图画形式,以便通过素描和色彩来完整表达内容等方面,它练就了一种神奇的手法。因为虽然此流派的作品是诗画,却属于一种无需讲述就能展现其中故事的诗歌形式。大师在做决定、把握时机、迅速反应方面是卓越不凡的,借此

他再现了瞬间的动作——披上盔甲,头颅高高地向后扬着——昏倒的女子——拥抱,快如亲吻,与死亡一起从垂死的嘴唇上捕捉到——镜子、光亮盔甲和平静水面的刹那联结使一个立体形象的各个角度同时展现出来,解决了绘画能否像雕塑一样完全展现物体的令人迟疑的问题。突然的动作、思维的快速转变和一瞬即逝的表情——他捕捉到了瓦萨里评价他时所说的那种活泼的线条和鲜明的色彩。[……]它是戏剧性诗歌最高门类的理想部分,给我们展现了一种深刻的、具有重大意义的活生生的瞬间:一个简单手势、一道目光、也可能是一抹微笑——短暂但却具体的瞬间——然而,一段漫长历史的所有主题、所有的趣味和效果都浓缩其中,而且似乎在一种对现在的强烈意识中承载了过去和未来。这些是乔尔乔内画派在掌握了高超手法的同时,从古老的威尼斯市民那个狂热、喧嚣、多姿多彩的世界里选取的理想瞬间——从时间流逝中精致的停顿,我们被吸引于其中,似乎在观看存在那里的所有丰盈内涵,而它们也像是生活的完美精华或典范”(189)。从中我们不难看出,在沃尔特·佩特的笔下,乔尔乔内画派的“绘画诗”魅力是多么的大、表现力是多么的强、艺术性是多么的高——它有限的画面竟然可以同时展现“一个立体形象的各个角度”,它选取的“理想瞬间”竟然可以浓缩“一段漫长历史的所有主题、所有的趣味和效果”——它无愧于“戏剧性诗歌最高门类的理想部分”的美誉,而这正是“出位之思”所带来的神奇的艺术效果。

总之,沃尔特·佩特认为,乔尔乔内画派通过其高超的艺术手法,在空间维度上,以二维的画面达到了立体的效果;在时间维度上,其画作也超出了空间性媒介的界限,达到了像时间性的文学作品那样的叙事效果,其画作是一种“绘画诗”——“属于一种无需讲述就能展现其中故事的诗歌形式”。

此外,沃尔特·佩特还主张,所有成功的艺术作品都应该尽可能地逼近音乐,从而创造纯粹或尽可能纯粹的形式美。在《乔尔乔涅画派》一文中,佩特这样写道“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。”(169—71)“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,虽然将内容和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[……]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,这种处理的模式应该终结于其自身,应该渗透进内容的每个部分[……]”(171)从这些引文中我们很容易就可以看出:沃尔特·佩特认为音乐般的形式效果是“出位之思”的最终的艺术目标,而音乐之外的所有其他的艺术,其实都难以完全地、百分之百地符合这种纯粹的艺术形式并最终实现这种最高的艺术理想,更具体点说,其他艺术事实上都难以实现音乐般的“形式即内容”的最高的艺术理想;而音乐在这方面则独擅胜场,正如佩特所精彩地指出的“而音乐这门艺术最大程度地实现了这种艺术理想、这种内容和形式的完美统一。在极致完美的时刻,目的和手段、形式和内容、主题和表达并不能截然分开;它们互为对方的有机部分,彼此完全渗透。这是所有艺术都应该不懈向往和追求的——这种完美瞬间的状态。那么不是在诗歌中,而是在音乐里我们将会找到完美艺术的真正类型或标准。”(175)对于沃尔特·佩特的这种带有唯美主义特色的独特的美学观点,尽管曾经遭到了很多创作者和理论家的无情批评,却也得到了很多别具只眼的作家、艺术家和理论家的高度欣赏,极其博学且具有独创性的大作家博尔赫斯就是最为欣赏佩特的人之一。在《长城与书》一文中,博尔赫斯曾经这样写道:“一切形式的特性存在于它们本身,而不在于猜测的‘内容’。[……]而佩特早在1877年就已经指出,一切艺术都力求取得音乐的属性,而音乐的属性就是形式”(5)。我们认为,佩特的观点尽管听起来稍显偏狭,但仔细想来却也不无几分道理,因为创造出完美、纯粹的艺术形式,或者说,把“内容”尽可能有机地融入到“形式”之中去,确实是艺术创造的最高境界或最高理想,而在所有的艺术门类中,只有音乐“最大程度地实现了这种艺术理想”,因此,音乐应是所有艺术“出位之思”所追求的目标。

### 三、跨媒介叙事

在文学艺术中,“出位之思”表现在很多方

面;就叙事而言,“出位之思”实际上就表现为跨媒介叙事。正如笔者在《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》一文中论及这种特殊的美学现象时所指出的“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强项,去创造出本非自身所长而是他种文艺作品或他种媒介特质的叙事形式。”(89)

这里需要强调指出的是“跨媒介”并不是“多媒介”,也并不会在实际上变成另一种媒介,它只是以一种表达媒介(如绘画)去追求另一种表达媒介的美学效果(如乔尔乔内绘画中雕塑般的立体的、三维的艺术效果),其媒介本身自始至终都没有发生改变(如乔尔乔内的绘画并没有因为它具有雕塑般的效果而变成实际的雕塑,它本质上还是一种绘画)。也就是说,体现“出位之思”的跨媒介叙事作品,它们本身在文本形态上仍然是单一媒介,只是在创作或欣赏此类作品时,我们必须“跨”出其本身所采用的媒介,而追求他种媒介的美学效果或形式特征。比如,我们经常可以听到说法国小说家马塞尔·普鲁斯特的《追忆逝水年华》这一文字性叙事作品在结构上体现出了一种“大教堂”般的“空间形式”(这种形式本身是造型艺术所擅长或固有的),但这并不是说《追忆逝水年华》这一小说文本是由文字和图像两种媒介构成,而是说该作品仅以单一的文字为媒介而在很大程度上达到了造型艺术的形式或美学效果。同理,当叙事学家西摩·查特曼以著名的贝叶挂毯及文艺复兴时期佛罗伦萨画派画家贝诺佐·戈佐利(1420—1497年)的画作《莎乐美之舞和施洗者约翰被斩首》为例来说明图画叙事的普遍性,而认为“在其最简单的形式中,图画叙事用清晰的序列表现事件,即从左到右,类似于西文字母表的顺序”(查特曼 20)时,也并不是说这种形式的叙事性画作中有图像和文字(字母)两种表达媒介,而仅仅是说此类画作以图像达到了文字所具有的那种叙事效果,其画面本身仍只有图像这个单一的媒介。当然,我们常常可以在小说中发现增饰或说明性的插图,或者在图像中发现解释或题记性的文字,但这种现象并不是我们这里所说的跨媒介叙事,也许把它们称作“多媒介

叙事”更恰当些。

对于叙事与媒介之间的关系,法国理论家罗兰·巴特在其著名的《叙事作品结构分析导论》一文中有很好的论述。按照这位叙事理论家的说法,可以被人类用来进行叙事活动的表达媒介是非常之多的,正如他在该文中所说“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。”(巴特 2)必须承认,罗兰·巴特的这段文字非常有名,所以经常被研究叙事与媒介关系的学者们所引用,但我们需要在此追问的是:既然我们可以用来叙事的媒介如此之多,那么对于叙事这一特殊的创造性活动来说,何种媒介才堪称是其“本位”,也就是说,何种媒介是最适合用来叙事,或者说,何种媒介在叙事时效果最好呢?显然,由于任何叙事作品均必须涉及或长或短的一段时间,所以像绘画、雕塑、建筑这样在表征时间方面具有天然缺陷的空间性媒介是不太可能很擅长叙事的;而在时间性媒介中,纯粹的音符由于不具备明确的表意功能,所以也不太适合用来叙事。因此,只有既具备时间特性又具有极佳表意功能的语词才是最好的叙事媒介,也就是说,在叙事活动中,语词才可以说是最具有本位性的媒介。正因为如此,当以语词写成的文学作品(时间艺术)在表征时间性的叙事活动中却有意识地去追求某种造型艺术的空间效果的时候,其实就已经在越出本位而进行跨媒介叙事了;相反,本来擅长表现空间中并列性事物的造型艺术(空间艺术)却偏偏喜欢去表征时间性的叙事活动(中外艺术史上存在的大量故事性图像即为明证),这当然也是另一种意义上的跨媒介叙事。

在我们看来,最主要的跨媒介叙事就发生在时间艺术与空间艺术的相互模仿之中:像诗歌、小说这样的时间性叙事作品欲取得造型艺术的“空间形式”,或者像绘画、雕塑这样的空间艺术去创造文学性、叙事性的“绘画诗”的时候,那种最富创意的“出位之思”就出现了。无疑,这种“出位之思”——跨媒介叙事,往往会催生出那些

仅仅墨守媒介本位的文学艺术作品所无法达到的神奇的艺术效果,表征出单一媒介所无法表征的丰盈的艺术内涵。当然,跨媒介叙事不仅仅发生在时间艺术与空间艺术这两种不同的艺术门类之间,还发生在空间艺术内部,也就是说,还发生在一种空间艺术与另一种空间艺术之间,比如,正如我们在前文所指出的,艺术史上的某些叙事性绘画往往会通过二维的平面在讲述故事时通过模仿雕塑的美学意图或艺术效果而力求达到三维的立体效果;此外,跨媒介叙事还发生在时间艺术内部,也就是说,还发生在一种时间艺术与另一种时间艺术之间,比如,某些具有创造性的现代小说往往会极力追求音乐般的叙事效果——弗吉尼亚·伍尔夫的《海浪》就是此类小说中的佼佼者。

由于小说现在已经无可置疑地成了文学体裁中最主要的叙事文体,而“空间叙事”自20世纪以来则构成了小说叙事艺术中最富有创造性的领域,所以,下面我们将通过考察小说的“空间叙事”,来对跨媒介叙事现象做简要的阐述。

小说的“空间叙事”当然是一种跨媒介叙事现象,因为在“空间叙事”中,作为时间艺术的小说偏偏要去追求空间艺术的美学效果。对于这种现象,笔者已在专著《空间叙事学》<sup>⑥</sup>及论文《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》(龙迪勇 86—92)中做过系统的探讨,此不赘述。下面,我们仅从“跨媒介”的角度对其叙事特性作些补充论述。

1972年3月2日,乔·戴维·贝拉米曾对苏珊·桑塔格做过一次访谈,其中就谈到了小说这一叙事文类所受到其他艺术或其他媒介的影响。桑塔格认为,现代小说已经发生了深刻的变化,它们不再像19世纪的小说那样以种种平庸的方式去看待现实了;对于发生这种变化的原因,这位具有创造性的学者亦有极富见地的分析:“这部分地是因为其他形式的影响,部分地又是因为其他形式(比如新闻业,它已经变得更加充满活力)和电视的竞争。[……]正如摄影出现时绘画发生的变化,画家再也无法感到他的工作可以不言而喻地提供一种图像一样,小说在当下与其他形式分享的任务重压下,也已经慢慢地发生了变化。”(4)接下来,访谈者贝拉米谈到“电视已经影响了小说的形式,尤其是因为图像的迅速和场景与人物变化的迅捷。也就是说,即使你看一小时的连续剧,每十分钟你也得看六条广告,于是你被突

然带到了某个遥远的地方。某些实验小说里似乎正在形成的一个惯例是运用多个空间,众多空间之间进行切换,这可以归因于电视里在发生的事情。但是,当然,电视里发生的事情,我认为,要么是偶然的,要么是出于对高端电影技术的模仿。”(5—6)对此,桑塔格给出的回答是“我认为它更多地来自于电影,这是一种老的影响。比如,福克纳和多斯·帕索思都深受电影叙事技巧的影响,《美国三部曲》里的一些招式则是直接对故事片和新闻短片某种剪辑的模仿。人们在学习同时处理更多的信息,似乎某些说明已经没有必要,甚至无趣。大多数年轻读者——中学生和大学生——会告诉你他们发现以前的小说太长了。他们感觉狄更斯、詹姆斯·托尔斯泰或者普鲁斯特看不下去。他们希望读某种节奏更快、描述不那么多的东西。”(6)

应该说,苏珊·桑塔格对于小说所受到其他媒介或其他艺术形式(尤其是电影)影响的看法,是很有道理的。事实也确实如此,随着电影、电视以及其他大众化艺术形式的迅猛发展和普及化,那种传统的小说叙事方式已经不受读者欢迎了,这在某种程度上逼迫着那些以语词为写作工具的作家们去学习和借鉴其他艺术或其他媒介的长处,从而在小说中进行试图达到其他艺术美学效果的跨媒介叙事。就贝拉米和桑塔格所谈到的电影对小说的影响而言,也确实是20世纪以来小说叙事艺术中毋庸置疑的确切事实,爱德华·茂莱说得好:“随着电影在20世纪成了最流行的艺术,在19世纪的许多小说里即已十分明显的偏重视觉效果的倾向,在当代小说里猛然增长了。蒙太奇、平行剪辑、快速剪辑、快速场景变化、声音过渡、特写、化、叠印——这一切都开始被小说家在纸面上进行模仿。”(4)尽管也有人觉得小说家和电影导演所操持的叙事媒介各有特色、互有短长,而语词自有图像所无法比拟的优点,所以作家们没有必要为电影的飞速发展而忧伤,因为“像霍桑这样的作家善于对人物和思想作出深刻的分析,而电影导演则仅限于侍弄平面的画面而已”,那些更为偏激者甚至公开叫嚣“让电影见鬼去吧”(4)。“然而,并非所有的文人[……]都主张让电影‘见鬼去’的。在詹姆斯·乔伊斯的指引下,一代新成长起来的小说作家很快就试图去找出霍桑的艺术在多大程度上能够既吸收进电影的



技巧而又不牺牲它自己的独特力量。1922年而后的小说史,即《尤利西斯》问世后的小说史,在很大程度上是电影化的想象在小说家头脑里发展的历史,是小说家常常怀着既恨又爱的心情努力掌握20世纪的“最生动的艺术”的历史。”(5)尽管有人也许不愿意相信上面的话,但爱德华·茂莱所说的确实是现代小说发展史上确凿无疑的事实。如果我们去考察20世纪以来的小说史,在那些最富有创造性的小说,尤其是那些具有“空间叙事”特征的小说中,我们的确很容易就能够发现来自电影这种“新的”艺术形式的深刻影响。下面,我们就以20世纪以来最具独创性的作家之一詹姆斯·乔伊斯为例,来谈谈现代小说所受到电影实际影响的真实情况。

说起詹姆斯·乔伊斯对电影的喜爱,在小说家中可能无出其右者。除了经常出入影院、入迷地看电影之外,他1909年甚至说服特里斯特的一家电影联营公司到爱尔兰去开设影院线,以都柏林为起点,并雇用他当院线的筹备人;资方还答应给他利润的百分之十作为报酬。在乔伊斯的努力下,位于都柏林玛丽街45号的伏尔塔影院于1909年12月20日正式开张营业。但我们很难想象这种商业行为会让这位大作家真正感兴趣,其结果当然是可以预料的“在很大程度上是由于这位小说家疏于经营,都柏林的这家影院终于关门大吉,乔伊斯在他的影院生意上获利殊微。”(茂莱 130)

然而,乔伊斯小说中的电影技巧却是普遍存在,也是常为评论家所津津乐道的。就拿他的代表作《尤利西斯》来说,像蒙太奇、交叉剪接、特写、切割、叠印、淡入淡出(亦称“渐显渐隐”)、化入化出(亦称“溶入溶出”)等电影技巧简直俯拾皆是,以至于有论者这样宣称“几乎所有的电影技巧都可以在《尤利西斯》里找到其对等物”(133)。事实上,乔伊斯的写作习惯并不是传统的那种线性的、时间性的,而是拼贴的、空间性的,他自己把这种方法称作“镶片”,正如爱德华·茂莱所指出的“乔伊斯有一次在某个地方把《尤利西斯》的长条校样称之为‘镶片’。A.沃尔顿·里兹对乔伊斯在《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》中的结构方法作了系统的研究,指出这位作家使用的‘镶片’一词实在是再准确不过的。乔伊斯不是按先后顺序写作《尤利西斯》的。

他先设计好全书的总提纲,然后时而写作品的这一部分,时而写另一半部分,最后以粗略的初稿形式实现全部计划。这正是一个电影导演在拍摄一部影片时所用的方法。在某一外景地拍摄的一些场面,在完成片里被交叉剪接进另一些在异时异地拍摄的一些场面;换句话说,即在拍摄工作全部告竣后,由导演和(或)剪辑师把‘镶片’收集起来,按适当的顺序进行组合”(132)。因此,正如我们最后在小说中看到的“《尤利西斯》有18个部分,每个部分都有自己的风格和独特的节奏,它们被‘剪辑’在一起,就如同一部爱森斯坦的影片用各种不同的活动画面来创造出丰富多彩的外部形式一样。”(132)除了像“镶片”这样整体意义上的电影化的写作技巧之外,乔伊斯对一些具体的电影技巧也通过文字模仿影像的跨媒介叙事而在小说中用得出神入化。爱德华·茂莱就曾对乔伊斯使用“空间蒙太奇”的一个卓越范例——“游荡的岩石”插曲做过出色的分析。茂莱认为,所谓“空间蒙太奇”,“那就是一种时间不变而空间元素有变的蒙太奇,或者说,它同空间不变而内心独自在时间上自由流动的‘时间蒙太奇’正好相反”(136)。“游荡的岩石”这一特别的叙事插曲在整部《尤利西斯》中的篇幅并不太长,但在结构上却被分割成了分散的19个场景。乔伊斯之所以要在这个“插曲”中使用“空间蒙太奇”手法,是想赋予其中的19个场景以某种统一性,并清楚地表明这些场景所叙述的各种事件在时间上是同时发生的(均发生在下午三至四点之间)。正如爱德华·茂莱的分析结果所显示的,乔伊斯通过使用“空间蒙太奇”这一特殊的电影技巧,在“游荡的岩石”这一小说插曲中完全达到了赋予场景以统一性的艺术效果;而这种艺术效果的取得,当然是通过“出位之思”即跨媒介叙事来实现的。

对于詹姆斯·乔伊斯小说中的电影蒙太奇技巧,加拿大媒介理论家马歇尔·麦克卢汉亦有非常精彩的论述“随着分光镜的发明,一旦图像艺术打破了线性艺术和叙述的连续体,电影的蒙太奇手法立刻就要冒出来了。蒙太奇必须要推前和闪回。一推前,它就产生叙述。一闪回,它就产生重建。一定格,它就产生报纸的静态风景,就产生社区生活各个方面的共存。这就是《尤利西斯》表现的都市形象”(“乔伊斯、马拉美和报纸”110)。确实,要表现出现代都市生活中的那种高

度复杂性的“共时性”状态,继续沿用传统小说的那种线性叙事模式显然是难以达到目的的;而电影所惯用的蒙太奇技巧,正好可以给乔伊斯这样的小说家提供叙事技巧方面的借鉴。当然,从上面的引文我们也知道:除了电影的蒙太奇手法,麦克卢汉认为乔伊斯的小说在叙事技巧上还受到了另一种媒介——报纸排版的“空间形式”的影响。<sup>⑦</sup>限于篇幅,对于乔伊斯小说所受到的这方面的深刻影响,本文就不展开来谈了。

我们认为,小说的“空间叙事”其实就是对图像(空间)艺术的模仿,既包括对绘画式的静态平面图像的模仿(这一类“空间叙事”的小说较多,写作起来也相对容易些),也包括对电影这样的动态平面图像的模仿。而且,有些具有“空间叙事”特征的小说并不满足于模仿二维平面图像,它们甚至还试图模仿像雕塑、建筑那样的三维立体空间艺术形式,从而使语词这样的时间性媒介能够在很大程度上实现立体性的空间叙事。比如说,日本作家芥川龙之介的短篇小说《竹林中》<sup>⑧</sup>与美国作家威廉·福克纳的长篇小说《喧哗与骚动》的叙事模式,就是具有雕塑意味的立体空间叙事。就《竹林中》而言,围绕一桩杀人事件,七个人的讲述各不相同,同一个事实,根据人们看问题的角度以及目的和情感的不同,可以呈现出不同的面貌。将这些各不相同的讲述置于同一个小说文本之中,就叙事效果来说,就如同用语词构造了一个雕塑(圆雕)作品……

总之,像小说这样的语词叙事艺术要获得发展,就必须抛弃成见、与时俱进,就必须不断地借鉴其他艺术形式或其他表达媒介的长处,以发展、丰富和完善自身的艺术技巧和叙事能力。早在20世纪70年代,苏珊·桑塔格曾经这样断言:“散文体小说会越来越受到其他媒介的影响,不管这些媒介是新闻、平面、歌曲还是绘画。小说很难保持其纯洁性——也没有理由要它保持。”(桑塔格6)时至今日,随着数字摄影以及电脑与网络技术的飞速发展,随着各类新媒介的不断出现,能给小说叙事带来影响的媒介当然远不止是桑塔格所提到的那些,而所谓的数字媒介就是其中最具有活力、也最具有创造性的一种。作为一种“新媒介”,数字媒介所创造的各类数字文本不仅在传统的叙事范畴方面有所创新,而且也开辟了许多新的叙事领域——这尤其值得我们重

视,就像美国叙事理论家玛丽·劳尔·瑞安所深刻地指出的“虽然数字文本在表现传统叙事范畴如人物、事件、时间、空间等方面创造了新颖的变体,然而,它们真正开辟的叙事学探究的新领地,却是在文本架构和用户参与方面。各种架构包括网络、树状、流程、迷宫、侧枝矢量、海葵、转轨系统,[……]覆盖这些架构的是四个基本的用户参与模式,来自两对二元对立的交叉分类——内在参与和外在参与、探索和本体。每个参与模式都将被展示为与特定架构和特定主题的搭配,以产生互动叙事的各种文类。”(13—14)正如我们在如今的现实中所看到的,数字媒介确实已经在很多方面为叙事艺术打开了新的视域,在这种情况下,小说家需要做的不是消极地逃避、排斥或非难,而是积极地去了解这种媒介、熟悉这种媒介,并创造性地运用“出位之思”,以把这种新媒介的本质特性融入到语词叙事的跨媒介实践当中去。

## 结 语

就像某些生物经过杂交后可以产生优良品种一样,一种媒介与另一种媒介杂交后也会产生巨大的艺术能量。对于文学艺术中的“出位之思”或跨媒介叙事的能量和魅力,马歇尔·麦克卢汉有非常深刻的洞悉。这位不仅对新闻传播学而且对其他人文社会科学也产生了重要影响的媒介理论家认为,当一种表达媒介跨出“本位”去追求另一种媒介的“境界”或美学效果的时候,两种媒介间就存在着一种“危险的关系”,但这种关系却孕育着巨大的“杂交能量”。<sup>⑨</sup>麦克卢汉说得好:“两种媒介杂交或交汇的时刻,是发现真理和给人启示的时刻,由此而产生新的媒介形式。因为两种媒介的相似性,使我们停留在两种媒介的边界上。这使我们从自恋和麻木的状态中惊醒过来。媒介交汇的时刻,是我们从平常的恍惚和麻木状态中获得解放的时刻,这种恍惚麻木状态是感知强加在我们身上的。”(《理解媒介》91)在此基础上,麦克卢汉进一步认为,那些真正创造出了伟大作品的“我们的时代”的作家与艺术家,都借用了“另一种媒介的威力”,正如这位富有原创性的媒介理论家所说“像叶芝这样一位诗人在创造文学效果时就充分运用了农民的口头文化。很早的时候,艾略特就精心利用了爵士乐和电影的形式

来创作诗歌,造成了极大的影响。[……]正如肖邦成功地使钢琴适应芭蕾舞的风格一样,卓别林匠心独运,将芭蕾舞和电影媒介美妙地糅合起来,发展出一套似巴甫洛娃狂热与摇摆交替的舞姿。卓别林把古典芭蕾舞运用于电影表演中。他的表演恰到好处地糅合了抒情和讽刺。这种糅合也反映在艾略特的诗作《普鲁夫洛克情歌》和乔伊斯的小说《尤利西斯》之中。各种门类的艺术家总是首先发现,如何使一种媒介去利用或释放另一种媒介的威力”(88—89)。是的,那些真正具有独创性的现代作家与艺术家们,总是会有意无意地去进行“出位之思”,也就是说,它们在保持自身媒介本色的同时也会利用或释放“另一种媒介的威力”而进行跨媒介叙事。在我们看来,这其实也正是现代文学、现代艺术之所以有别于传统文学、传统艺术而独具魅力的根本原因所在。

放眼20世纪以来文学中的跨媒介叙事作品,在艺术效果上借鉴了图像(造型艺术)的小说作品,我们随便就可以举出格特鲁德·斯坦因的《三个女人》、伊塔洛·卡尔维诺的《命运交叉的城堡》、乔治·佩雷克的《人生拼图版》、米洛拉德·帕维奇的《君士坦丁堡最后之恋》和《茶绘风景画》,以及法国“新小说”派作家的几乎所有叙事作品;借鉴了音乐主题或音乐结构的著名小说作品,则包括罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》、托马斯·曼的《浮士德博士》、弗吉尼亚·伍尔夫的《海浪》、威廉·福克纳的《野棕榈》以及米兰·昆德拉的几乎所有小说作品;至于马塞尔·普鲁斯特的《追忆逝水年华》、詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》、罗伯特·穆齐尔的《没有个性的人》等高度复杂的叙事作品,则借鉴了绘画、音乐、电影等多种艺术作品(龙迪勇,“文学艺术化”108)。

论文的最后,我们还想从“出位之思”或跨媒介叙事的角度再简单地谈谈文学的“内部研究”与“外部研究”问题。勒内·韦勒克和奥斯丁·沃伦在他们合写的《文学理论》一书中,把考察“文学和其他艺术”的第11章放到了该书的第三部“文学的外部研究”中。其实,这种安排只是考虑到了“文学和其他艺术”比较研究中的表层关系,也就是说,他们认为文学和其他艺术之间存在的无非是一种简单的“平行”关系。而事实上,正如本文的研究所表明的:文学在向其他艺术借鉴写作技巧、叙事结构或美学效果的时候,其实就已

经进入到“影响”层面,也就是说,其他艺术的某些长处、效果或“威力”已经深入到文学的“内部”,表现在语词、话语以及结构或形式等各个层面。比如,当我们说马塞尔·普鲁斯特《追忆逝水年华》的叙事结构是“大教堂”的时候,说格特鲁德·斯坦因的《三个女人》的叙事结构是“三联画”的时候,或者说石黑一雄的《小夜曲——音乐与黄昏五故事集》的叙事结构是“奏鸣曲”的时候,所指的并不是这几篇小说的叙事结构与外在的建筑(“大教堂”)、绘画(“三联画”)或乐曲(“奏鸣曲”)的平行关系,而是小说的叙事结构本身。也就是说,通过“出位之思”或跨媒介叙事,“文学和其他艺术”的比较已经不再仅仅属于“外部研究”,而恰恰已经成为结构主义或“新批评”意义上的名副其实的“内部研究”了。遗憾的是,韦勒克和沃伦们并不明白这一点,所以他们把“文学和其他艺术”的比较完全视为“文学的外部研究”,而“外部研究”在他们的研究中仅仅具有“次要地位”,<sup>①</sup>所以“文学和其他艺术”的比较研究长期以来得不到应有的重视——现在该是到了改变这种状况的时候了。

#### 注释[Notes]

① 如赵宪章先生的“文学图像论”及其相关研究,见赵宪章“‘文学图像论’之可能与不可能”,《山东师范大学学报》5(2012):20—28,衣若芬女士的“文图学”,见衣若芬“文图学:学术升级新视界”,《当代文坛》4(2018):118—24,与笔者的“图像叙事学”,见龙迪勇“图像叙事:空间的时间化”,《江西社会科学》9(2007):39—53,及“图像叙事与文字叙事比较研究”,见龙迪勇“图像叙事与文字叙事——故事画中的图像与文本”,《江西社会科学》3(2008):28—43,等等。

② 当然,如果追根溯源起来,这个话题其实并不新鲜,因为无论是对于西方还是中国来说,这都是一个源远流长的老问题:在西方,对这个问题发表过看法并对后来发生了重要影响的著名人物,我们就可以追踪到古希腊的西摩尼德斯(“画是一种无声的诗,诗是一种有声的画”)和古罗马的贺拉斯(“诗如画”);而在中国,哪怕是排除传说中的“河图洛书”,我们亦可以早在东汉王充的《论衡》中找到“图”“文”关系的比较性论述:“人好观图画者,图上所画,古之列人也。见列人之面,孰与观其言行?置之空壁,形容具存,人不激劝者,不见言行也。古贤之遗文,竹帛之所载,然则,岂徒墙壁之画哉?”(《论衡·别通》)

③ 当然,在文学和艺术的比较研究中,把重点放在文学与图像(视觉艺术)的比较研究上,在某种意义上有其内在

的合理性。正如维斯坦因所指出的“比较艺术在其婴儿和幼儿时期便对视觉现象,而不是听觉现象,表示出了决定性的偏爱。[……]在学术界里,人们一直感觉到视觉艺术与文学之间的共同点多于音乐与文学之间的共同点。因为二者在根本上来说都属于摹仿艺术,因此,将它们之间的平行发展放在精神史的背景之中去进行研究,这会获得更大的成果。”(乌·维斯坦因《文学与视觉艺术》孙景尧选编《新概念 新方法 新探索——当代西方比较危险论文选》桂林:漓江出版社,1987年版,第164页)但我们也必须明确的是:文学与图像的比较研究,并不能涵括文学与艺术比较研究的全部内容,比如德国浪漫派文学受到音乐的影响,就是一个众所周知的事实;此外,文学受到图像、音乐之外艺术的影响,在文学史上也不乏其例,比如,“斯宾塞就从挂毯的图案设计和露天演出获得过某些诗的灵感与素材。”(勒内·韦勒克、奥斯丁·沃伦《文学理论》,刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译 杭州:浙江人民出版社,2017年版,第116页)

④ 据日本学者浅见洋二,此处所引《中国画与中国诗》一文中的这段文字见于《开明书店二十周年纪念文集》(开明书店,1947年版)所收该文的初版。后来,钱钟书对《中国画与中国诗》一文进行过大幅度修改,此段文字不见其《旧文四篇》(上海古籍出版社,1979年版)和《七缀集》(上海古籍出版社,1985年版)所收该文。《开明书店二十周年纪念文集》1985年由中华书局重版,但所收的该文是修改后的版本。(参见浅见洋二《距离与想象——中国诗学的唐宋转型》,金程宇、冈田千穗译(上海:上海古籍出版社,2005年)第113页)至于钱钟书在《中国画与中国诗》一文的定稿中为什么删除讨论“出位之思”的文字,现在当然难以知道确切的原因,但窃以为这除了问题本身的难度(钱先生该段文字并没有涉及任何“出位之思”的学术谱系,而且出现在讨论“中国画与中国诗”的论述脉络中略显突兀)之外,当与后来的文艺、学术语境有关:在《中国画与中国诗》一文初版刊发之后的几十年里,中国的文艺政策、文艺理论都倡导能直接、迅速地反映生活的“反映论”,而带有唯美主义色彩、主张为文艺而文艺的“出位之思”思想,在这种语境下当然显得有点“不合时宜”。

⑤ 乔尔乔内之所以被沃尔特·佩特视为一个体现了“出位之思”的“跨媒介”艺术家,除了上文提及的其绘画可以很好地达到雕塑般的立体效果之外,还表现在这一点上:其画作具有浓郁的诗意和音乐感。而之所以会有这种效果,是因为乔尔乔内本身就是一个出色的诗琴演奏者和歌手。对此,乔治·瓦萨里在《著名画家、雕塑家、建筑家传》一书中有这样的记载“他酷爱诗琴,在他的时代里是一个出色的诗琴演奏者和歌手,因而常常受雇在各种音乐聚会和达官贵人的宴会上表演。他学习绘画,觉得十分合意;在这方面他是大自然的宠儿,他亦酷爱大自然之

美,因而他作品中的一切都是写生的;……好的作品总是打动他的心,他博采众长,把能发现的不同寻常的美和丰富多彩的变化融入他的画中。”(乔治·瓦萨里《著名画家、雕塑家、建筑家传》,第242—43页)

⑥ 龙迪勇《空间叙事学》(北京:生活·读书·新知三联书店,2015年),具体可参考其中的第1至第7章。

⑦ 正如麦克卢汉所指出的“对乔伊斯而言,报纸是人的世界观的‘微型’表现。报纸的栏目,是全人类悠久激情和兴趣的不变的里程碑。报纸的出版和发行,是整个‘政体’的手脚和器官都要参与的戏剧。如果把它当作报纸来分析,由于《尤利西斯》表现的日期是1904年6月16日,它就是用一小段时间来表示整个浓缩的空间。《芬尼根的觉醒》也是一样,它把时间压缩成一小块空间,即‘豪斯城堡和环境’,‘不过,《觉醒》的手法显然是‘远程动态式’的,广播、电话、新闻纪录片和人物说话的结巴;而马拉美却认为,给《尤利西斯》提供大多数印象派风景的是报纸。作为人日常活动和冲动的样品,报纸是一个无所不包的形象,提供了各种协调组合的可能性。”(麦克卢汉《乔伊斯、马拉美和报纸》,第106页)

⑧ 《竹林中》后来因被日本著名导演黑泽明改编成电影《罗生门》而广为人知,《罗生门》获得了威尼斯电影节金狮奖,是日本第一部获此殊荣的影片。

⑨ 马歇尔·麦克卢汉的经典著作《理解媒介——论人的延伸》第一部第五章的标题就叫做“杂交能量——危险的关系”。

⑩ 在其影响深远的《文学理论》一书中,韦勒克和沃伦这样写道“除非我们集中研究艺术品本身,而把对读者(观众)或作家(艺术家)的心理研究以及对艺术品的文化和社会背景的研究降到次要地位,无论这些研究本身是如何有意义,否则,我们就不可能有一部好的艺术史,更谈不上比较艺术史了。遗憾的是,迄今为止,我们还没有进行各种艺术间比较的任何工具。这里还有一个困难的问题:各种艺术可以进行比较的共同因素是什么?”(勒内·韦勒克、奥斯丁·沃伦《文学理论》,第121页)

#### 引用作品 [Works Cited]

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂《论绘画》,胡珺、辛尘译。南京:江苏教育出版社,2012年。

[Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Trans. Hu Jun and Xin Chen. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2012.]

罗兰·巴特“叙事作品结构分析导论”,张寅德译,张寅德编选《叙述学研究》。北京:中国社会科学出版社,1989年。第2—42页。

[Barthes, Roland. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative.” Trans. Zhang Yinde. *Narratological Study*. Ed. Zhang Yinde. Beijing: China Social Sci-

- ences Press, 1989.2-42.]
- 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯“长城与书”王永年译,《探讨别集》王永年、黄锦炎等译。上海:上海译文出版社,2015年。第1—5页。
- [Borges, Jorge Luis. “The Great Wall and Books.” Trans. Wang Yongnian. *An Anthology of Investigations*. Trans. Wang Yongnian, Huang Jinyan, et al. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2015.1-5.]
- 西摩·查特曼《故事与话语——小说和电影的叙事结构》徐强译。北京:中国人民大学出版社,2013年。
- [Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Trans. Xu Qiang. Beijing: China Renmin University Press, 2013.]
- 龙迪勇“文学艺术化:德国浪漫主义文学的跨媒介叙事”,《思想战线》6(2018):98—109。
- [Long, Diyong. “Making Literature Artistic: Cross-media Narrative in German Romantic Literature.” *Thinking* 6 (2018): 98-109.]
- :“空间叙事本质上是一种跨媒介叙事”,《河北学刊》6(2016):86—92。
- [——. “Spatial Narrative Is Essentially Cross-media Narrative.” *Hebei Academic Journal* 6(2016): 86-92.]
- 马歇尔·麦克卢汉“乔伊斯、马拉美和报纸”,埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦龙格编《麦克卢汉精粹》。南京:南京大学出版社,2000年。第94—114页。
- [McLuhan, Marshall. “Joyce, Mallarme and Newspaper.” *Essential McLuhan*. Eds. Eric McLuhan and Frank Zingrone. Nanjing: Nanjing University Press, 2000. 94-114.]
- :《理解媒介——论人的延伸》,何道宽译。北京:商务印书馆,2000年。
- [——. *Understanding Media: The Extensions of Men*. Trans. He Daokuan. Beijing: The Commercial Press, 2000.]
- 爱德华·茂莱《电影化的想象——作家与电影》,邵牧君译。北京:中国电影出版社,1989年。
- [Murray, Edward. *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Picture*. Trans. Shao Mujun. Beijing: China Film Press, 1989.]
- 沃尔特·佩特《文艺复兴》李丽译。北京:外语教学与研究出版社,2010年。
- [Pater, Water. *The Renaissance*. Trans. Li Li. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2010.]
- 玛丽·劳尔·瑞安《故事的变身》,张新军译。南京:译林出版社,2014年。
- [Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Trans. Zhang Xinjun. Nanjing: Yilin Press, 2014.]
- 苏珊·桑塔格“现代小说的风格”,利兰·波格编《苏珊·桑塔格谈话录》,姚君伟译。南京:译林出版社,2015年。第1—23页。
- [Sontag, Susan. “The Style of Modern Novels.” *Conversation with Susan Sontag*. Ed. Leland Poague. Trans. Yao Junwei. Nanjing: Yinlin Press, 2015.1-23.]
- 乔治·瓦萨里《著名画家、雕塑家、建筑家传》,刘明毅译。北京:中国人民大学出版社,2004年。
- [Vasari, Giorgio. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*. Trans. Liu Mingyi. Beijing: China Renmin University Press, 2004.]
- 彼得·沃森《思想史:从火到弗洛伊德》,胡翠娥译。南京:译林出版社,2018年。
- [Watson, Peter. *Ideas: A History from Fire to Freud*. Trans. Hu Cuie. Nanjing: Yilin Press, 2018.]
- 乌·维斯坦因“文学与视觉艺术”,孙景尧选编《新概念 新方法 新探索——当代西方比较文学论文选》。桂林:漓江出版社,1987年。第156—83页。
- [Weisstein, Ulrich. “Literary and Visual Arts.” *New Concept, New Method and New Exploration: Selected Contemporary Western Articles on Comparative Literature*. Ed. Sun Jingyao. Guilin: Lijiang Publishing House, 1987.156-83.]
- 勒内·韦勒克 奥斯丁·沃伦《文学理论》,刘象愚等译。杭州:浙江人民出版社,2017年。
- [Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. Trans. Liu Xiangyu, et al. Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House, 2017.]
- 叶维廉“‘出位之思’:媒体及超媒体的美学”,《中国诗学》(增订版)。北京:人民文学出版社,2006年。第199—234页。
- [Ye, Weilian. “‘Andersstreben’: Aesthetics of Media and Hypermedia.” *Chinese Poetics*. Beijing: People's Literature Publishing House, 2006.199-234.]

(责任编辑:王嘉军)