



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

赵奎英：从中国古代的宇宙模式看传统叙事结构的时空化倾向

<http://www.fristlight.cn> 2007-08-28

[作者] 赵奎英

[单位]

[摘要] 中国传统的叙事结构与宇宙模式之间存在着深刻的对应关系。中国古代的宇宙模式具有突出的共时性倾向。从静态角度看,就像一个简约的、从“一”到“二”再到“五”分类系统。天人合一的同一性、阴阳对反的两极性、循环往复的圆环性,是这一共时性模式的基本特征。这一共时性模式与古老的空间方位“情结”存在着深刻关联,它在传统文学艺术中获得了审美的感性形式,对传统叙事结构的构成具有直接的意义。它直接影响着中国传统叙事结构整体性的结构寓意,可逆性的两极对反,循环性的首尾照应,类同性的片段缀合以及具有象征意义的空间布局,使得中国叙事传统表现出一种空间化倾向与诗化特质。

[关键词] 山东大学文学院;中国古代;宇宙模式;叙事结构;空间化;共时性

在小说和戏曲之类的叙事性作品中,故事发展和叙述故事都需要时间,时间不仅是描写的对象,而且是一种重要的叙述手段,在这里占突出地位的应该是时间而不是空间。但即使在这类作品中,中国传统文学的空间化倾向也十分明显。如果说中国诗画艺术的空间境界主要体现在意境的创生上,传统叙事文学的空间化则首先表现在对整体性结构的营造上。我国古代小说家对于叙事结构的安排往往十分精心,它也是古代理论家评点家所关注的焦点。结构一词最早是指“构房屋”,后演变成房屋结构,逐渐引申到一切物体的整体性空间框架上。由此可见,结构是一个与“空间”形式相关的概念。但文章结构不是死寂的物理框架,尤其是中国古代一些完美的叙事结构,它充满生命情感又往往“暗藏玄机”,直接体现着作家的宇宙时空意识,它本身就是一个“隐喻体”,具有深刻的宇宙论寓意。因此,从中国古代的宇宙和思维模式入手,观照中国古代的叙事结构具有重要意义。一、天人合一与整体寓意如果要对中国古代的宇宙和思维模式作一最概括的描述的话,从静态角度看,它像一个非常简约的分类系统。首先,是以天人合一的同一性思维,把人与天地万物都看成一体相通、属于一类的事物和现象,不管是相似的还是相反的,都归为“一”。其次,是以阴阳对反的两极性思维,把宇宙总体分成阴阳对反的两大类,即为“两”。进而又把“五行”作为一个更为细致的分类标准,在五行每一“行”的名下都聚集着一些更小的“类聚”。从动态角度来看,它以阴阳两极的相互对立和相互依存为基本关系,通过相克相生、五行制化的循环模式,宇宙万物都经由它的“反”面,“复”归于初,生成始终具有内在“同一性”的动态平衡性整体。而这又是以循环往复的圆环性思维为依据。而这一思维模式,从“一”到“二”再到“五”的逐级分化过程,又可看成中国古代的宇宙论,它隐含着宇宙生成演化的动态图景。“即先把世界看成是混沌未分的世界——太极,再看成混沌中有显隐、动静、刚柔、虚实的差别”的阴阳两极,“再分成四象、五行,变成宇宙发生的图象。”[1]按照结构主义的理论,动态的生成向度,体现的是横向的组合关系,是一个历时性过程。分类系统则是纵向的聚合关系,体现的是共时性结构。一般来说,生成向度作为先后相继的线性序列过程,是单向的、不可逆的,分类系统体现的则是以相似性为基础的空间并存性关系,是可逆的。但我们发现,中国古代的思维结构具有突出的共时性倾向,总体上看都具有可逆性。因为,动态生成是以阴阳五行之间的相克相生、相互转化为基本依据。时间带来的变化也并不能导致同一体的破裂,宇宙万物都经由它的“反”面“复”返于初,复归于大“一”,它突出的始终是一种具有原始的天人合一性质的空间并存性关系,一种空间化的“类聚”。虽然宇宙的逐级生成演化具有历时性,但这个演化的过程,却是以不断“分类”的方式往下延进的,并且这种延进最终也要被亘古不变的循环所淹没。中国古代“这个具有分类作用的系统整个地显示于甚至能够把时间绵延也吸溶在内的同时态中”[2]。根据结构语言学 and 人类学的研究,共时性思维对应于思维和言语上的“隐喻”模式。由此,我们也可以说,中国古代的宇宙和思维模式,从总体上看,可谓是共时性取得了对于历时性的优势,它整个地就像一个可逆性的、共时态的隐喻结构。这一思维模式所理解的时间,与线性时间观那种抽象的不可逆的、意味着差异和区别的线性发展过程不同。从总体上看,它是意象化的、可逆的、追求对称、趋于凝缩的封闭圆环,它意味着反复和同一性,具有非线性发展的同时性结构,是一种空间化了的时间。而时间意识的空间化,也意味着宇宙意识在总体上空间化了[3]。空间化的宇宙意识,把人与天地万物看成同时性存在,看成天人合一的同一性,把“无”和“虚”看成宇宙的本根。空间化的宇宙,无时无刻不在动和变,但这种动和变就是“刚柔相

易”、“周流六虚”。它同样在时间之中，但时间不具有超出空间的独立维度，它在广袤的空间里轮回流转，历时性过程不断凝缩为一个同时性整体。这是一种天人相应、流动圆合、充满动态对称的审美化的宇宙秩序。而中国传统的叙事结构则为这种审美化的宇宙秩序赋予了更为感性直观的审美形式。中国古代的宇宙模式在古代小说中的体现有两个基本层次。古代小说家以天人合一的同一性思维，认为各种事物之间，天道、人道和文道之间都是相通的，认为小说的结构和宇宙的结构是一种同构对应关系，于是古代小说家以“文道”具现“天道”，以小说结构具现宇宙秩序，一篇精心设计的小说就像一个按照共时态模式生成演化的“小宇宙”，使得小说在整体上成为一个大的隐喻结构，这也就是我们所说的叙事作品整体上的宇宙寓意。宇宙寓意既可能体现在中国传统叙事文学的精神境界和整体结构之中，也可能体现在文体层面上的具体的语言修辞之中。作为一种内在的精神境界和总体上的形式结构，它是整体上的“隐喻”或“象征”。作为一种修辞的层次，它是在局部上运用比喻象征和情景交融等的表现方式。这一具体的修辞层次不是我们这里的重点，我们重点要谈的是那种贯通全篇的整体寓意。对于中国古代叙事作品来说，这种整体寓意往往就在体现在作品开头或结尾之中。中国古代叙事作品的开头或结尾，往往与作品内其他部分的故事内容不处于同一个平面上。如章回小说的“引首”或“楔子”等。如果用叙事学上的术语，那作品内其他部分的故事内容属于“内故事层”，而诸如“引首”之类则属于“超故事层”。“超故事层意味着叙述者是处于整个虚构的故事之外叙述整个故事”，它是一种超出主体故事内容之外的叙事，是关于“叙事的叙事”，也可称作“超叙事”。尽管“超叙事”本身仍然具有虚构性，如《红楼梦》开头和结尾介绍写作缘起始末的文字。但“超叙事”有一个基本特点，那就是它具有一个“超出故事”的“视角”，也“即他所知的或所说的要大出故事中发生的内容”[4]，内故事层所发生的一切，都不过是对“他所知和所知的”一种有限的映证而已。它也像是作者站在故事之外对他所讲述的故事进行的一次较为露骨的预言性诠释。当然这种诠释仍然属于一种更大的虚构叙事。正是因为此，“超叙事”往往负载着一部叙事作品的文化隐义。中国古代小说也正是特别擅长运用这种“超叙事”来寄托空间化的宇宙寓意。“超叙事”对宇宙寓意的寄托，不仅通过叙述语言直接进行揭示；而且更是常常通过超叙事的结构来进行暗示性地隐喻。中国古代小说的“超叙事”，往往运用一种“法天则地”、“原始察终”的宇宙视角，进行“宏观的大跨度的时空操作”，从天地生成和历史盛衰的漫长行程中，寄寓一种空间化的宇宙哲学和历史哲学[5]。这种空间化表现在，神话小说开卷总免不了“盘古开天辟地”、“女娲炼石补天”，首先为叙事开创一个宏观的空间框架或者说宇宙空间。历史小说则往往从三皇五帝、夏商周列朝写起，尽可能远地回溯到人类时间的原点或始基，让人在一种宏观的“天道循环”感中把握历史中那些永恒不变的东西，无限漫长的历史也就在这种循环感中“凝缩”为一种空间化的时间性整体。如《西游记》卷首诗云：“混沌未分天地乱，茫茫渺渺无人见。自从盘古破鸿蒙，开辟从兹清浊辨。”《封神演义》开卷诗也写道：“混沌初分盘古先，太极两仪四象悬。子天丑地人寅出，避除兽患有巢贤。”《红楼梦》这部既幻亦真的小说，为了交待通灵宝玉的来历，也要追溯到“女娲炼石补天之时”。《三国演义》写到“周末七国分争”的天下分合；《水浒传》也写到“朱李石刘郭，梁唐晋汉周”的天道循环；就是《金瓶梅》这部公认的市井小说，为了引出对“色情”的劝戒，也要追溯到秦皇项羽汉高祖。这种“返本还原”的时空运作方式，使得一些精心设计的小说从一开始便获得一个宏观的宇宙视角，小说结构的生成和宇宙结构的生成获得了同步性，小说也就像是一个“小宇宙”。在这个“小宇宙”中，中国古代具有共时性倾向的宇宙模式获得了文学审美的感性形式，天道、人道和文道也获得了具体的统一性。不怪乎古代评点家会把那些完美的叙事文称作“字内奇书”、“天地妙文”。在这些“天地妙文”中，“天人合一”、“阴阳对反”、“循环往复”，以及“空间方位情结”，这些中国古代思维方式和宇宙模式的特征，都化为中国古代叙事文学的美学结构和美学精神。

二、阴阳对反与两极可逆清人姚鼐曾说：“吾尝以谓文章之原，本乎天地。天地之道，阴阳刚柔而已。苟有得乎阴阳刚柔之精，皆可以为文章之美。阴阳刚柔并行而不容偏废，有其一端而绝亡其一，刚者至于僨强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽，则必无与于文者矣。”[6]这段话清楚地表明了中国传统的文学之道与阴阳思维之间的关系。中国古代哲人很早就注意到宇宙之间总是充满着相互对立的事物，而任何事物又都包含了相互矛盾和反对的两个方面，古人把这种现象归纳为“阴阳”，并且时时处处不忘从阴阳两极出发思考和研究问题。“三人行则损一人，一人行则得其友。”（《易传·系辞下》）古人表现出对“二”与“对”的极大兴趣。这种两极性思维一经在《周易》中集中表现出来，它就成了中国古代最基本的思维模式之一。对于阴阳观念的起源历来有不同的说法，其中之一就是，人们从“阴”与“阳”代表着“日”与“月”，以及《易传》中有关“日月相推而明生”的有关论述，往往侧重于谈论阴阳与时间的关联。但从《说文解字》“水之南山之北”为“阴”，“阳”为“高明”，阴阳二字偏旁都从“阝”，“阝”为“大陆山无石者象形”的解释来看，阴阳与某一空间方位所能接受的太阳光亮有关。或者说它与太阳所在的地理位置有关。另外，从古人崇拜“东母”和“西母”的传说来看，从表示空间方位的“东西”(east and west)能演变成包含着阴阳对反的各种事物的代称“东西”(thing)来看，不能排除阴阳观念的萌生与远古东西二方位的确立之间的关联。它或许从太阳出于东方没于西方的太阳运动和东西二方位的空间对称共同获得了灵感。《周易》中有“易”以“广大配天地，变通配四时，阴阳之义配日月”的说法，如果说这里的“天地”用以指称具有广延性的

空间，“四时”意谓时间的变通，那么“阴阳”则兼具空间对称和时间变通的双重内涵，是一种时间与空间相统一的概念。因此，阴阳不仅隐含着一明一暗、一寒一暑的自然界的时间节奏，包含着相互对立和反对的矛盾，预示着运动和变化，它还包含着一种空间秩序，具有与空间方位相关的对称、均衡的内涵，隐含着一种与数字“二”的神秘关联。因此，古人对于“对反”和“二分”的极大热情，或许正隐含着古人对于“比四方神还要古老的二方神”的崇拜[7]，包含了对于大自然处处存在着对称的神奇造化的感叹，凝聚着人类最古老的有关宇宙动态秩序的审美经验。或许正是这种隐含着空间对称的阴阳思维，才促生了中国古代对于“对偶”的迷恋，并使得律诗能在中国获得高度繁荣和发展。律诗虽然是最能体现阴阳对反的思维特征的，但在中国古代的叙事艺术中也同样表现出以阴阳对反为结构原则的倾向。只是在诗歌中，主要是以词与词、句与句之间的对反组合来体现对反结构的美学特色，而在戏曲和小说之类的叙事艺术中，阴阳对反则表现在场景转换、章回连接、情节安排、人物塑造以及架构全书的基本观念上。在中国戏曲中，场景转换是按照诸如虚实、动静等两极性原则进行的。而阴阳对反的结构在明清章回小说中表现得更为明显。章回小说尤其是“奇书文体”的回目，总是以“对句”形式出现。回目的对联式章法有时仅体现于外表形式，但大多数情况下，则与回内对反性的情节安排和人物塑造密切对应。即使对反仅止于“回目”形式，但这种不管情节上是否存在真正的对立性质，在回目上都使用对句来表达的倾向，实际上是把中国古代偏爱对反的审美心理更极端地彰显出来了。在古代宇宙观看来，“一阴一阳之谓道”。阴阳交合，万物化生，世间的任何变化，莫不来源于阴阳相推。而中国传统叙事正是吸取了这种宇宙创化的动力，以阴阳对反作为结构全书的基本理念。正如《水浒传》引首中所说：“细推治乱兴亡数，尽属阴阳造化功”。治乱兴亡、盛衰消长、离合悲欢、冷暖炎凉等等构成的阴阳对反，成为推动古典叙事的内在动力，也是中国古典小说追求空间对称和动态平衡的哲学依据。《史记》的写作目的是“原始察终，见盛观衰”；《桃花扇》“借离合之情，写兴亡之感”；《金瓶梅》“知盛衰消长之机”，明“世运代谢”之理；《红楼梦》记载了“离合悲欢炎凉世态的一段故事”，都说明了中国古代叙事的这一结构原理。而《三国演义》的“分合”，《水浒传》的“聚散”，《西游记》的“色空”等，也都是从整体上推动叙事发展的阴阳对反观念。据列维-斯特劳斯的人类学研究，二元对立的思维模式在原始初民中是普遍存在的。在葛瑞汉看来，不管所有的思想是否最终都是二元的，在中国文化中二元对立居于中心地位却是没有异议的[8]。其实把中国的阴阳对反理解为简单的二元对立是存在着偏差的。中国古代的阴阳对反由于有天人合一的“同一性”作前提，相似的和相反的都能被视作同一的东西归为“一”，阴阳对反并没有走向完全的对抗和不相容。《易传》中所谓“水火相逮，山泽通气，雷风不相悖”；《老子》的“万物负阴而抱阳，冲气以为和”，即是说明这个道理。因此，阴阳对反是以相互依存和转化的两极性方式隐含着一种同一性整体。它虽然也可以彰显不同事物之间的“对立”，但它更是要消除由单纯“阴”或单纯“阳”造成的界限和差异，去暗示、显现具有混整性的情感和事理。这就是说，中国传统小说的对反结构，并不是水火不容的、静止的二元对立，甚至也不能把它看作简单的“对偶”，而是阴阳交替、异同互渗的“可逆性”结构，它总是把矛盾性置于同一性之中。正是因为有同一性为基础，才造成事物在对立两极之间的来回运动。也才有了所谓“假作真时真亦假，无为有处有还无”，“空即是色，色即是空”，“生者可以死，死可以生”。所有的对立都会在运动中泯灭界限，形成一种可逆性的动态平衡。在这种可逆性结构中，叙事遵循着“阴极而阳，阳极而阴”，“盛极而衰，衰极而盛”规律运动。而当事物遵循着这一规律运动时，运动也就成了一个永无止境的循环往复的过程。“反”和“复”[9]正是中国古代所理解的“运动”和“时间”的根本特征。而这一运动和时间的特征又深刻地影响着中国传统叙事文学的“大结构”和“细结构”的构成。三、循环往复与照应缀合浦安迪在《中国叙事学》中，对总体上的“大型”叙事结构（structure），与文章段落间的“细结构”（texture）进行了区分。前者相当于中国传统评点家所说的“大结构”、“总结构”，它是叙事文的总体结构安排；“细结构”处理的则是“段落”和“段落”之间的“细针密线”问题，也即“纹理”。它也被称之为“局部结构”或“次结构”。浦安迪曾指出，“许多中国传统评点家们视之为是‘结构’的地方，并不就一定相当于西方文学批评中的structure问题。”中国评点家时常强调“针线”在小说结构中的重要意义，“它其实不是结构，而是‘纹理’”[10]。但这并不是说，中国古典小说或传统评点家不重视“大结构”，只重视“细针密线”的“细结构”问题。就像林岗所指出的，“三家评点对于小说的总结构都有很有意思的批评，不过历来少人瞩目罢了。”[11]如毛宗岗批评《三国演义》，正是在不同的语义层面上使用结构一词的。他所说的“《三国》一书，有首尾大照应、中间大关锁处”，“凡若此者，皆天造地设，以成全篇之结构”[12]，谈的正是事关全局的“大结构”。而中国古典小说的空间化倾向正是从“大结构”和“细结构”这两个层次上体现出来的。从“大结构”上来看，中国传统小说较普遍存在着“首尾大照应”，存在着“起结事件单元在性质上的相似性”[13]。如《三国演义》起首时写道“话说天下大事，分久必合，合久必分”，小说临末再次提到“此所谓‘天下大势，合久必分，分久必合。’”毛宗岗在评点时指出，“直应转首卷起语，真一部如一句”[14]。《水浒传》百回本引首诗曰：“纷纷五代乱离间，一旦云开复见天。草木百年新雨露，车书万里旧江山。”渲染了一幅江山依旧，天下太平无事

的景象。百回本同样以“梁山泊内，祈风得风，祷雨得雨”，“年年享祭，岁岁朝参”的江山依旧，天下太平的无事景象结束。金圣叹评七十回本《水浒传》，对百回体制作了改动。腰斩七十一回之后，让故事以金圣叹自加的卢俊义的恶梦结束，与宣扬“天道循环”的原作相比，“也提供了足以和第一回对称抗衡的起承转合，给人以强烈的天道循环的结构感受。”[15]清人张书坤在评《西游记》时说过，此书开卷以天地之数起，结尾以经藏之数终。左右回环，前伏后应。其实，“返本还原”、“天道循环”等字眼，在奇书文体的开头或结尾往往都会直接出现。《三国演义》第一百十九回有“魏吞汉室晋吞曹，天运循环不可逃”；百回本《水浒传》引首有“后来感的天道循环，向甲马营中生下太祖武德皇帝来”的话头。《红楼梦》这部伟大的杰作，故事内容从通灵宝玉下凡之前，写到下凡的经历，最终又返回到下凡之前，故事划了一个圈，回到它的起点，是一种故事上的“返本还原”。《红楼梦》第一回讲述《石头记》的由来，提到空空道人路过青埂峰下，“忽见一块大石上字迹分明，编述历历。”最末一回，再次写到：“这一日空空道人又从青埂峰前经过，见那补天未用之石仍在那里，上面的字迹依然如旧。”只是原来“未见返本还原”，现复加了一段“收缘结果”的话头，知道下凡一次，已“磨出光明，修成圆觉”。这样一来，不但故事本身“返本还原”，不但故事的主人公“磨出光明，修成圆觉”，而且对故事本身的叙述也被磨“圆”了。由此可见，中国古典小说整体结构上较普遍存在的“首尾大照应”，“一部如一句”、“一部书总不出开头几句”的现象，都充分体现出古代宇宙观那种循环往复的“圆环性”。在这里，叙事虽经历了一个历时性的发展过程，但总不可避免地要“原始反终”，呈现出非线性发展的同时性特征。同时，由于“天下万物生于有，有生于无”，回到起始之处，也就往往因此导向“无”和“虚空”。

“无”和“虚空”不仅是诗画艺术所追求的境界，它也往往构成古典叙事性文学的内在精神和结构要素。从结构上看，它是在循环往复的圆环性思维制约下，追求首尾照应的叙事结构、在故事发展时所面临的必然归宿。故事从“无”开始，复还于“无”。“无”是一种平和的“无事”状态，叙事的起因在于这种秩序被“有”所破坏，经历一番发展变化，划过一个“圆”，重又回到“无”、“和”的状态。套用《红楼梦》叙事缘起中的话说：叙事乃“静极思动，无中生有之数”。这种“无”、“和”、“圆”的宇宙意识和“无中生有之数”，也是古典戏曲“大团圆”结局的深层心理根据和故事发展的内在运作机制。关于“大团圆”结局，历来有众多的解释，但如果追溯到它的思维根源，它无疑与中国古代循环往复的空间化的宇宙时间意识密切相关。中国古典小说不光从“大结构”上来看，起结事件在性质上具有“相似性”，就是从局部结构来看，即从段落与段落之间的细部关系来看，它也主要是根据“相似性”原则来结构的。在大结构上，它通过循环性的首尾照应来“凝缩”时间，在局部结构上，则以类同性的“片断缀合”体现时间的非线性发展，从而也表现出某种空间化的倾向。如果我们不是把“语词”而是把“事件”甚至把“章回”作为叙事的单位，就会发现中国古代的许多小说，其中一个个的小故事具有较强的独立性，它们之间的关系也不象西方古典小说那样以发展性和连续性取胜，倒更多地体现出一种包含着两极对反的相似性和类同性，具有“同时并置”的特征。《水浒传》中聚结在梁山的好汉，虽身世、性格各不相同，却具有大致相似的道路、命运和归宿。“官逼民反”、“义归山林”、“替天行道”的基本模式，决定了《水浒传》依据类同性原则进行组接的典型的连环结构。《西游记》在上西天取经“走”的过程中，则经历了具有“类同性”的九九八十一难，一路上为非作歹的种种妖魔鬼怪和为孙悟空师徒排忧解难的各方神仙，总是按照一定的路数在大同小异的地点和时机反复出现。《金瓶梅》中循环不息的请酒吃饭，没完没了的偷情事件，周而复始的生日庆典；《三国演义》中各种“计谋”的反复使用；《红楼梦》中许多相似的人物命运和事件活动也都构成了形形色色的重复。浦安迪在《中国叙事学》中，把这种“反复”看成中国古典小说章法的“不二法门”，并把这种行文的重复现象称作“形象重现”

(figural recurrence)。这种形象重现，包括反复出现的人物、事件、意象、地点，既能够“让错综复杂的叙事因素，取得前后一贯的照应”[16]，具有相当丰富的内涵，它同时也使得故事事件的因果关系线和历时性发展过程不明显，具有“片断缀合”或称“缀段性”的情节特点。亚里斯多德在他的《诗学》中曾指出：“缀段性的情节是所有情节和行动中最坏的一种。我们所谓缀段性的情节，是指前后缺乏或然或必然关系而串接成的情节。”[17]不少现代的西方批评家也认为中国的长篇小说偏向于“缀段性”(episodic)结构，缺乏“艺术的统一性”。中国古典小说从细结构上看，的确具有片断缀合的特征，但不能说它缺乏“艺术的统一性”。就像浦安迪所说的，“我们应该先对‘缀段形式’与‘统一形式’作一根本的分辨，以便阐明中国叙事文学结构的全面问题。”[18]“所谓‘艺术的统一性’在西方文学中本是指故事情节(plot)的‘因果律’(causal relations)而言的。”而“因果律”是以时间为基础的线性关系。人的经验的“模仿”(mimesis)有时是循着时间性的形态，有时却是遵照某种空间性的形态，“但由于古代神话在西方文学史上占有的崇高地位，一般文学理论家很自然就会以为小说体的基本素质必多多少少由‘时间性的模子’表出。”[19]由此亦可看出，所谓“缀段性”是与西方古典叙事理论所强调的以“时间性”为基本框架的叙事结构相对立的，它是用来描述那种在情节组合上不强调时间连续性的“空间化”的结构特征的。如果说西方传统文学主要遵循“时间性的模子”，中国古典小说则多采用“空间性的形态”，趋向于一种“空间化的统一”。这种“空间化统一”的印象不是来源于情节间的因果关系和“起”、“中”、“结”的直线式发展，而是来自于大结构上循环时间的整体性

和细结构上重现时间的类同性。如果单从细结构上来看,也可以说,正是“反复重现”所蕴含的内在相似性、类同性,让看似没有多少因果关系的情节片断或者说“缀段性”结构获得了一种“艺术的统一性”。这种细结构上的“片断缀合”与大结构上的“首尾照应”,都在中国古代以循环往复为特征的思维方式中有其根源,都与那种空间化的宇宙意识密切相关。就像空间对称是人类最初的对于宇宙秩序的审美发现一样,时间的反复则是人类怀着无限惊喜之情把握到的有关宇宙运动的规律。而时间与空间的联姻,对称与反复的结合,使得宇宙万物既处在时间过程之中而又保持着亘古不变的“同一”,成为一种审美化的动态平衡性整体。在这一宇宙模式影响下的传统叙事结构,既以“相似性”保证了艺术的“空间化统一”,也打破了情节直线式发展的连续性进程,从而造成叙事类似于徘徊不进的共时性特征。但这种徘徊不进并非静止。中国古典叙事结构中的“相似性”是一种包含着两极对反的相似性,它是以“反复”模式呈现出来的永恒不竭的“阴阳相推”的过程。四、方位“情结”与空间布局根据我国考古学和文化人类学的研究成果,人类早期的时空意识总是受到神话隐喻思维的渗透,在时空意识发生、发展的漫长过程中,始终伴随着方位崇拜问题。甲骨文中有用牛、豕或犬燎祭“东母”和“西母”的记载,根据叶舒宪的考证读解,这可能正是对“东西二方神”崇拜的见证。而在商代甲骨卜辞中有“四方名”却无四季专名,殷人对于“四方神”和“四方风”的崇拜,更是暗示出中国古代空间方位“情结”的存在。空间方位与早期人类的生活切身相关,殷人把崇拜方神放在极其重要的地位,并赋予方位超出物理空间的象征意义。它意味着一种“位次”、一种“秩序”。正是中国古代思维方式中的这一空间方位“情结”,暗中模塑着中国古代宇宙意识的空间化倾向[20],并对于传统叙事结构具有直接的意义。它使得传统小说家特别重视叙事结构的

空间布局,往往直接以具有象征意义的空间地域作为结构方式。如《三国演义》、《水浒传》,其书名本身就体现出鲜明的以空间地域为主要结构方式的特征,从《西游记》的“西”字上也同样可以看出某种空间定向性。《红楼梦》就像一个“空间隐喻”,所有的悲欢离合都在一个虚幻的空间中生灭凝聚。“大观园的空间布局,为《红楼梦》设定了一个特定的空间环境。怡红院、潇湘馆、梨香院、稻香村、栊翠庵等等的布置,在小说的每一步发展中都有空间上的意义。”[21]《金瓶梅》书名虽然没有直接出现空间方域名称,但把三个具有相似性的人物名字比并在一起,与西方不胜枚举的以一个人物的命运为主题的小说相比,也同样体现出鲜明的共时性倾向和空间化意味。尽管这也是一部家族盛衰史,但它不是对人物命运的直线性演示。在这里我们看到的与其说是时间的推演,不如说是空间位置的轮流转换。因为在西门庆的众妻妾之间,始终存在着一种性权力的分配问题,而这种权力的大小,不是以过门时间的先后为顺序,而是随着西门庆宿住位置的变化不断转移。这里的所有女性都被纳入到一个特定的空间位置之中,她们位次身份的高低,正取决于她们所居住的地方是否能够引起西门庆前去过夜的兴趣。这里的“上房”、“堂屋”,“前院”、“后院”,“东厢房”、“西厢房”都具有文化上和结构上的特有含义。因此,张竹坡评点《金瓶梅》,特别重视西门庆家的房屋布局,以至于在《金瓶梅》的正文前专门开列了一个“房屋回”。并提示人们“读《金瓶梅》,须看其大间架处。其大间架处,则分金、梅在一处,分瓶儿在一处,又必合金、瓶、梅在前院一处。金、梅合而瓶儿孤,前院近而金、瓶妒,月娘远而敬济得以下手也。”同时,作者也为勾画人物居处布局、描写空间背景花费了大量笔墨,“以至于小说可以作为研究明代都市设计、房屋建筑以及室内装饰的文献资料。”[22]在这里,五光十色的空间背景也都具有结构的意义。在中国传统叙事中,就是像《儒林外史》这种名之曰“史”的小说,也“名为长篇,实为短制”(鲁迅语),并没有体现出清晰的历史时间线索。《聊斋志异》更是把众多的发生在不同地点的具有类似性的小故事“汇编”在一起,这倒与古典诗歌中的“意象并置”相类似。当然,这并不是说,中国古典叙事文学,从来不运用时间结构布局故事,不重视对时间的处理或者缺乏时间主题。实际上,别说是以叙事为主的小说,就是以抒情为主的诗歌,它作为语言艺术,也不能完全摆脱与时间的关系。我们这里的意思是说,中国传统叙事特别重视空间在叙事结构中的意义,即使它们在运用时间结构时,时间框架也总是与空间框架结合在一起。并且传统小说在处理时间时,总是倾向于把冷热交替、盛衰消长、周而复始的季节循环作为结构框架,这里的时间往往“虽行犹止”,并没有获得多少积极发展的意义。像在《西游记》这种最适宜于采用时间性的“直线追寻模式”的小说里,也是把季节循环作为小说的框架,“春去秋来”、“遍历寒暑”,“时序易迁”、“历经夏秋”,成为在描述时间流动时最经常使用的词语。并且小说还时常有意地淡化时间意识,如《西游记》赋予孙悟空以“不生不灭”之体、“与天齐寿”之躯,也就赋予了书中主要人物以超越时间的象征意义。而孙悟空也自称“弟子本来懵懂,不知多少时节”,只知“吃了七次饱桃矣”。对时间的流逝不觉不知,表现出佛家那种“但知旦暮,不辨何时”的时间意识。而第八回那首歌颂如来的诗:“去来自在任优游,也无恐怖也无愁。极乐场中俱坦荡,大千之处没春秋”,则表现出佛家时间意识的彻底寂灭。与这种对时间的淡化截然相反,《西游记》表现出一种深厚的空间方位“情结”。小说开卷从“鸿蒙初开”、“四洲方立”写起,一上来先为人物活动开辟出广大浩渺的宇宙空间。它由“洲”写到“国”,由“国”写到“海”,由“海”写到“山”,层层推进,步步为营,首先为这一神话性叙事确立一个空间性起点。在以后的言语行程中,作者不放过任何一次极尽展现宇宙广大、山高路远的机会,上至天宫,下至冥

界，放眼一望就少不了“东西南北”。“上天入地”，“四海八方”，“四洲八水”，每个方位都有每个方位的神祇，天宫玉帝，冥界阎王，南海观音，西天如来，东南西北四海龙王。他们权力不等，法力不同，各有特定的居住方位。书中主要人物也按照五行的属性进行排列，进行大致的方位定位，从而使得全书最终构成一种按照“空间方位”和“季节轮回”组成的总布局。“寻穷天下无名水，历遍人间不到山。”“求经脱障向西游，无数名山不尽休。兔走乌飞催昼夜，鸟啼花落自春秋。”这里既有时间不知不觉的流动（“自春秋”），又有高度自觉的空间延展（“寻”、“求”），空间与时间凝聚于具有象征意义的去西天取经的“道路”，形成了一种特殊的“道路时空体”（巴赫金语）。由此，我们可以充分体会“空间方位”在中国传统小说结构布局中的意义。中国古代小说注重空间化的结构方式，可以追溯到叙事性文学的源头，中国第一部神话奇书也被称作“地理学巫书”的《山海经》。《山海经》一书正是以空间地理物象命名，以山川走向、海陆位置这些地理方位为作结构神话幻想的方式。地理方位成为《山海经》神话思维的核心，这本身也是中国古代早期“空间隐喻思维”和“方位情结”的某种映证。尽管文明人的思维和神话思维不能同日而语，但神话作为小说的源头，作为中华民族深层心理和一切文化形态的共同原型，它的影响是潜在而深刻的。美国著名汉学家浦安迪，在中西叙事模式的比较研究中指出，作为叙事源头的中西神话一个重大区别在于，希腊神话可归入“叙述性”原型，而中国神话则属于“非叙述性”原型，“前者以时间性（temporal）为架构的原则，后者以空间化（spatial）为经营的中心”[23]。而造成这种差别的根源正在于中西思维方式的不同。中国古代的宇宙和思维模式具有一种空间化倾向和诗化特征。注释 [1] 成中英：《中国语言与中国传统思维方式》，见成中英、张岱年编《中国思维偏向》，中国社会科学出版社1991年版，第198页。 [2] 列维-斯特劳斯：《野性的思维》，商务印书馆1987年版，第275页。 [3] [20] 详见赵奎英《中国古代时间意识的空间化及其对艺术的影响》，载《文史哲》2000年第4期。 [4] 参见童庆炳主编《文学理论基本教程》，高等教育出版社1992年版，第340页。 [5] 参见《中国叙事学》，《杨义文存》第一卷，人民出版社1997年版，第131-132页。 [6] 《海愚诗钞序》，《惜抱轩文集》卷四。见郭绍虞编《中国历代文论选》第三册，上海古籍出版社1980年版，第515-516页。 [7] 参见叶舒宪《中国神话哲学》，中国社会科学出版社1992年版，第205—207页。 [8] 葛瑞汉《阴阳与关联思维的本质》，见江涛、艾兰等主编《中国古代思维模式与阴阳思维探源》，江苏古籍出版社1998年版，第22页。 [9] “循环往复”细分起来有“开放的”和“封闭的”两种存在形态。开放的反复是指在时间的发展过程中某一种现象反复出现；封闭的反复则是指事物的运动从一个更大的时间段上复返于初，回到原点。我们把前者称为“反复重现”，后者称为“反复循环”。前者影响了大结构上的首尾照应，后者影响了细结构上的片断缀合。 [10][15][16][21][22][23] 浦安迪：《中国叙事学》，北京大学出版社1996年版，第87、88页，第80页，第90页，第87页，第85页，第39页。 [11][13] 林岗：《叙事文结构的美学观念》，载《文学评论》1999年第2期。 [12][14] 毛宗岗批评《三国演义》，《读三国志法》，齐鲁书社1991年版，第22页，第1478页。 [17] 见张中载编《西方古典文论选读》（Selected Readings in Classical Western Critical Theory），外语教学与研究出版社2002年版，第45页。 [18][19] 浦安迪《谈中国长篇小说的结构问题》，见《中外比较文学的里程碑》，第334页，第333-334页。

[我要入编](#) | [本站介绍](#) | [网站地图](#) | [京ICP证030426号](#) | [公司介绍](#) | [联系方式](#) | [我要投稿](#)

北京雷速科技有限公司 Copyright © 2003-2008 Email: leisun@firstlight.cn

