

叙事理论的空间转向 ——叙事空间理论概述

■程锡麟等

自约瑟夫·弗兰克的《现代文学中的空间形式》发表以来,空间问题逐步受到批评理论界的重视。自20世纪后期开始,批评理论出现了“空间转向”。现在,空间问题也成为叙事理论关注的焦点之一。本文主要从叙事理论空间转向的学术背景和前期论著、叙事空间理论的概念和基本观点等方面,对过去数十年来的西方叙事空间理论的主要著作进行了梳理和评介,以期引起国内学界的关注,促进我国叙事理论研究的发展。

[关键词]空间形式;空间转向;叙事空间理论

[中图分类号]I206 [文献标识码]A [文章编号]1004-518X(2007)11-0025-11

程锡麟(1947—),男,四川大学外国语学院教授、博士生导师,主要研究方向为比较文学与世界文学。

(四川成都 610064)

本文是四川大学英文系博士课程“叙事空间理论”研讨班的集体成果,除了笔者之外,参与本文写作的博士生有:王安、孙薇、王欣、张新军、秦苏珏、李权文。

长时期里,多数批评理论著作都有着重视时间问题而忽视空间问题的倾向。自约瑟夫·弗兰克的《现代文学中的空间形式》发表以来,空间问题逐步受到批评理论界的重视。自20世纪后期开始,批评理论出现了“空间转向”。现在,空间问题也成为叙事理论关注的焦点之一。下面先就叙事理论空间转向的学术背景和前期论著做一简要介绍,然后将依据国外的相关论著着重对叙事空间理论的主要概念和基本观点分别加以梳理、概述。

一、叙事理论空间转向的前期论著和学术背景

1945年,约瑟夫·弗兰克在《西旺尼评论》上发表了《现代文学中的空间形式》一文。此文结合对现代主义文学作品的讨论,明确地提出了文学中的空间形式问题。此文的基本观点是:现代主义的文学

作品(包括T. S. 艾略特、庞德、乔伊斯和普鲁斯特等人的作品)是“空间的”,它们用“同在下”取代“顺序”。现代主义的作家“试图让读者在时间上的一瞬间从空间上而不是从顺序上理解他们的作品”^[1](P629)。他们通过“并置”这种手段来打破叙事时间顺序,使文学作品取得空间艺术的效果。弗兰克从叙事的三个侧面,即语言的空间形式、故事的物理空间和读者的心理空间分析了现代小说中的空间形式。这篇原创性的论文在批评界引发了长期的争议,也引起了人们对文学作品中空间形式问题的关注。从某种意义上可以说,这篇文章是叙事空间理论的滥觞之作。

西方文论史上一些理论家从不同的侧面对空间问题进行了探索。早期如莱辛的《拉奥孔》,通过比较诗与画的媒介与手法得出美学规律说:“时间上的先后承续属于诗人的领域,而空间则属于画

家的领域。^{[2] (P97)}《拉奥孔》直接启发了弗兰克的“空间形式”概念。近期如弗莱的《批评的剖析》,对四类(喜剧、传奇、悲剧、讽刺)情节模式的讨论就涉及叙事的空间转换及其主题意蕴。如在喜剧程式里,故事的场景从病态(老迈)的城市空间转移到绿色的植物空间,最后置换为新生的青春的社会空间。

从文学角度切入空间问题的还有巴赫金、巴什拉和梅洛-庞蒂(Merleau-Ponty),在英语世界里他们曾一度较少受到关注。

巴赫金的长篇论文《小说中的时间和时空体形式》关注的是历史诗学,是文本及其社会历史语境的联系。于是,他提出“时空体”的概念作为手段,来考察在特定文类或时代中,真实历史时空和人物如何得到表达、小说时空和人物如何关联。在文学时空体中,空间和时间的标记融合成一个构思精细的、具体的整体;时间变得充实,空间也同样饱满,对时间、情节、历史的运动做出反应^{[3] (P84)};小说人物也存在于特定时空体中。时空体是时间在空间中物质化的首要方式,也是表征小说各种主题要素的手段。时空体是区分叙事类型特征的基础,经历了从公共领域(如狂欢广场)到私人领域(如客厅沙龙)的形式演化,能够在文本的形式同一与文本的生产现实之间建立联系。

巴什拉的《空间诗学》追踪读者对空间意象的现象学感知,指出诗歌是心灵而非思维的现象学。思维的理性侧面将现实客观化,而心灵是主观性的,是一种想象官能而非理性官能。心灵世界里没有主体客体对立,面对意象不是观察而是体验其直接性。“只有现象学——就是说,在个体意识中考虑意象的初始——能够帮助我们恢复意象的客体性并衡量他们的充实、力量、跨主体性。^{[4] (PXV)}跨主体性通过原型而实现,原型乃原初的、物质的、人类共有的意象。《空间诗学》深入讨论了空间的原型意象:房屋、巢穴、贝壳等。原型意象是物质性的,具有跨主体性的品质,读者以同样的方式对其物质性及品质做出反应(如房屋意象的温馨安逸感觉)。巴什拉的诗学更像是关于顿悟的诗学。

梅洛-庞蒂的《知觉现象学》可以被看作讨论空间问题的先声。此书强调了“生活的空间”的观念。在梅洛-庞蒂看来,我们对世界的感知与我们的身体意识和意图密不可分,但身体本身拒绝任何精确的概念化分析。我们关于时空和客体的概念都取决于我们在世界中的意图。人类固然享有自由,但必须为自己的选择负责。

需要注意的是,叙事理论的空间转向与在20世纪后期西方批评理论的空间转向有着密切的关系。批评理论的空间转向根源于20世纪下半叶从现代到后现代的文化转型。时间和历史这些困扰现代人的概念受到后现代的空间概念的挑战。对空间理论做出重要贡献的是三位法国思想家:亨利·列斐伏尔、米歇尔·德塞都和米歇尔·福柯。

列斐伏尔在《空间的生产》中提出了“社会空间”的概念。他探讨了空间与社会生活的关系问题,目的是构建一个“统一的理论”来联系理论和实践中分离的各个领域,即物理空间(自然)、心理空间(空间的话语建构)和社会空间(体验的、生活的空间)。为此,他提出了“空间是社会产品”之命题,以揭示空间的实际生产过程、空间的商品化、空间在实践中的表意功能。其概念化的结晶就是“空间的实践”、“空间的表征”、“表征的空间”之三合体^{[5] (P38-40)}。列斐伏尔把空间的历史描述为从绝对空间(具有宗教和政治意味的自然场所)经由历史空间(财富与知识积累的城镇),到抽象空间(市场主导的同质性空间)的演化过程。他指出:从根本上讲,空间是由人类活动生产出来的,它不是启蒙时期以来所认为的那种物化的静态结构,而是一种开放的、冲突的和矛盾的动态进程^{[6] (P181-183)}。

德塞都在《日常生活的实践》中认为叙事是“日常生活的实践”。他提出了作为都市生活实践的“空间故事”的概念,强调物质空间与隐喻空间的结合^{[7] (P30)}。他有一句名言:“每一个故事都是旅行故事——一种空间实践。”他还说,“叙事结构具有空间句法的状态”。就像公交车和火车,故事“每天都经过若干地点并把它们组织起来;它们选择

地点并把它们连结起来；它们从这些地点中建构出句子和路线。它们是空间的轨迹。^{[8](P115)}

虽然福柯关于空间问题的专门论著很少，有关论述大多散见于他的多部著作和访谈中，不过却影响巨大。在《规训与惩罚》中他以监狱为例，为读者细致地呈现了一种具体的、仪式化的权力空间变化的谱系史。这部名著本身就可被视为批评理论空间转向的范例。他的《论其他空间》一文明确地宣称：“当下的时代将可能首先是空间的年代。我们处于同在性的时代：我们处于并置、远与近、并排、分散的时代。”^{[9](P22-27)}他认为我们时代的焦虑根本上与空间有关，我们所处的场域由点和因素的邻近关系所界定，这些关系可以在形式上描述为序列、树状、或网格。随后，他以“异位”为例，分析了与之相关的种种空间问题^{[7](P25-26)}。爱德华·W. 苏贾在《后现代地理学》中对福柯的“异位”观念作了这样的评论：“福柯关于异位的异质性和关系性空间，……是另外一种空间，就是勒菲弗所描述的‘实践的空间’，实际上是为人们所实践并由社会创造的空间性，在同一时间内既具体又抽象，是社会诸种实践的习惯。”^{[10](P27)}福柯对我们仍然生活在一个二元对立的时代而耿耿于怀，如私人空间/公共空间、家庭空间/社会空间、文化空间/实用空间、休闲空间/工作空间之间的对立等。他认为，当代人并不只是生活在这种对立的空間里，其实还生活在许多其他的空間里。如想象的空间、感觉的空间、梦的空间、热情的空间，如此等等，不一而足。他的观点在我们的现实生活中进一步得到确证：人类已经从单一的空间中跳脱出来，进入一个令人眼花缭乱的空间时代（如网络空间的产生）。他提出的“其他空间”的概念，不仅纠正了某些单一片面认识空间的错误观念，更重要的是，拓宽了我们对空间认识的视域，为我们了解空间提供了多重选择，因而对我们正确客观地把握空间概念的内涵具有极其重要的现实指导意义。

以上三人中列斐伏尔和福柯的空间理论影响更大一些，对哲学、社会学、地理学、史学和文学批评理论等等都产生了广泛的影响。

詹明信在《后现代主义，或晚期资本主义的文化逻辑》中指出：后现代主义文化已经“日益被空间和空间逻辑所统治”。他以时间的空间化来联系后现代的两个特征（表面和碎片），他宣称“时间已经变为永恒的当下因而成空间的了。我们同过去的关系也是空间的”^{[11](P20-54)}。戴维·哈维的《后现代状况》提出后现代生活中的“时空压缩”，原因在于生产与消费的加速度。他认为，“身体的、意识的和心理的”空间受到“启蒙思想的绝对看法”的压制，这些内在化的空间“只有通过对外在空间和时间的理性组织才可能得到解放”^{[7](P38)}。此书在把空间观念和地理学引入文化和文学研究中起到了关键作用。鲍德里亚的《幻象》则认为：“超现实”概念表明，幻像的空间并置已不再指涉历史本原或实体对象。我们的生存体验与文化实践已经遭遇到全面的空间化倾向，其突出表征正是来势凶猛的全球化以及网络技术所生产的赛博空间。

迈克·克隆的《文化地理学》考察了文化如何塑造日常生活空间。爱德华·W. 苏贾的《后现代地理学》力图补充马克思主义关于资本积累和阶级斗争的地理形式，指出劳动分工作具有鲜明的空间性，资本积累的运作也是通过利润在地区之间转移而实现的。他的《第三空间》汲取了列斐伏尔、福柯、女权主义、后殖民等理论洞见，扩展了空间性的概念，关注空间建构中的权力关系以及社会生活中的阶级、性别、种族等方面的压迫形式。为了彰显思考空间性的新方式，苏贾提出“第三空间”概念，以期把握“思想、事件、表面、意义的不断转移和变换的环境”^{[12](P2)}。在第一空间（物质性）和第二空间（表征性）的纠结与对立中，第三空间作为一种他者形式而出现——一种空间想象的“第三化”产物，从而克服了简单的二元论模式。苏贾将第三空间界定为理解并改变人类生活空间性的他者化方式，一种新模式的批判性空间意识，适应于空间性—历史性—社会性之三元辩证法的范围和意义。

以上论著及其他类似著作形成了20世纪后期以来批评理论的空间转向潮流，对叙事空间理

论的出现产生了直接的影响。

二、叙事空间理论的重要著述简介

叙事学专著中对空间问题有专门论述的并不多,西摩·查特曼的《故事与话语》可能是较早的一部。他提出了“故事空间”和“话语空间”的概念。他认为,故事事件的维度是时间,而故事存在物(人物和环境)的维度是空间。电影中的故事空间是“确实实的”,它的客体、尺度和种种关系与真实世界里的情况相似;而在文字叙事中故事空间是抽象的,需要在读者心灵里建构^[13](P96-106)。

米克·巴尔的《叙事学》有专节讨论空间问题。巴尔对空间的表征、内涵、功能、空间与其他因素的关系分别进行了论述^[14](P132-142)。

关于叙事空间理论的文章较多。W. J. T. 米切尔是一位值得关注的学者。他发表了一系列论文:《文学中的空间形式:走向一种总体理论》、《体裁的政治学:莱辛之〈拉奥孔〉中的空间与时间》、《空间、思想与文学表征》等。

加布里尔·佐伦的《走向叙事空间理论》建构了可能是迄今为止最具有实用价值和理论高度的空间理论模型。他对空间问题的讨论建立在文本的虚构世界基础之上,强调了空间是一种读者积极参与的建构过程。他从纵向区分了构成空间的三个层次(地志学、时空体与文本),逻辑清晰,分析细致而严谨,并在横向上提出了空间度量的单位及其各种组合所表现出的不同空间结构。

鲁思·罗依的《小说中的空间》提出了表示空间结构的“框架”的概念。它是一个虚构的地方,指小说中人物、物体和具体地点的实际或者潜在的环境。它们提供了一种地志的界线。文本中的种种框架构成了一个故事空间的总体结构^[15](P421-438)。

韦斯利·A. 科特在《现代小说中的地方和空间》的“导论”中讨论了时间与空间的关系、后现代文化的空间转向问题、空间语言与叙事话语的关系,提出了一种基于“地方关系”的叙事理论。他区分了三类空间:“自然的空间”、“社会政治的空间”、“个人私密的空间”^[16](P1-22)。其后,该书结合

对6位现代小说家的讨论,对“地方关系”的叙事理论做了进一步的阐述。

杰弗里·R. 斯米滕和安·达吉斯坦利合编的文集《叙事中的空间形式》汇集了11位批评家的文章,是一部重要的文集。他们讨论了空间形式与叙事语言、叙事结构、读者感知以及空间形式的理论语境等方面的问题,其中包括约瑟夫·弗兰克写的序言和《空间形式30年之后》的文章。

关于叙事空间理论的文章还有不少,诸如:萨拉·布莱尔的《文化地理学与文学中的场所》、弗朗西斯科·洛里焦的《空间的动力学:文学航行与叙事学》、唐·H. 拜奥罗斯托斯基的《对话、叙事学与话语的虚拟空间》和理查德·古龙的《论小说中的空间》等等。

三、叙事空间理论的概念和基本观点

(一)叙事空间的概念

约瑟夫·弗兰克对叙事空间的分析深深地影响了后来的批评家。自他之后,为数众多的学者继续从故事空间、空间形式和读者感知等方面展开对空间问题的讨论。批评家们对叙事空间的概念界定并不一致,有着多种多样、有时甚至是相互矛盾看法。他们提出的空间有:物理的、抽象的、心理的、地理的、自然的、社会的、文化的、实际的、感知的、存在的、认知的、静态的与动态的、开放的以及封闭的、文本的空间等等。

米切尔最早对文学中的空间形式进行了区分。他借用弗莱《批评的解剖》中有关中世纪讽喻的四层次体系,提出文学空间的四个类型:字面层,即文本的物理存在;描述层,作品中表征、模仿或所指的世界,是文本阅读中的心理建构;文本表现的序列原则,即传统意义上的时间形式;故事背后的形而上空间,可以理解为生成意义的系统^[17](P550-554)。

玛丽-劳尔·瑞安认为:“无论是印刷文本还是数字文本,都涉及以下四种空间类型:(1)文本表征或模拟的虚构世界的物理空间;(2)文本自身的建构或设计;(3)构成文本的符号所占据的物理空间;(4)作为文本语境和容器的空间。”第一种是

故事世界的地志学空间；第二种指文本的拓扑学空间，强调文本单元的位置性，即批评家所谓的“空间形式”；文本符号空间则因媒介而异有口语、文字、雕塑、一维、二维、三维等区分；第四种空间是文本的存储环境，如书架、硬盘或万维网^[18]。

安·达吉斯坦利和约翰逊提出了开放空间与封闭空间的概念。在他们看来，弗兰克的空间形式是封闭的空间形式，在支离破碎的形式后面，弗兰克提供了通过反应参照来揭示中心主题之路。而开放式空间形式，是如罗兰·巴特所说的复义文本，浪漫式反讽就是这样的文本。它是各种意义网络的交织体，是能指的星系，没有所指的结构。文本没有开始与结束，顺序可以颠倒，没有中心意义，文本的阐释具有不确定性，读者应该随时意识到文本自身的文本性。《尤利西斯》里就综合运用了这两种空间形式^{[19](P48-60)}。

大卫·米克尔森采用形式主义的立场，分析了叙事中的三个形式问题：叙事结构、叙事整体及风格。它们都在减缓叙事的纯时序方面发挥着作用。如叙事结构可以空间化（侦探小说经常采用回溯的叙述方法；流浪汉小说则常使用并置；叙事的线索可以多头并进；取消时间标志语等），叙述整体更强调空间效果（空间形式的整体性效果取得的有效手段是主题；叙事不再强调顺序发展的行动而关注同一时间里发生的多个事件），以及叙事语言风格的空间化（文字游戏，复杂的句法结构，意象并置等）^{[20](P63-78)}。

埃里克·拉布金则将形式主义与读者反应结合起来考虑，指出情节具有两个方面的意义：历时情节强调叙事的顺序推进，共时情节则强调在一定背景下某个事件是如何被感知的。所有的情节都包含上述两个方面的内容。同时，他区分了两种不同的情节模式：并列结构的情节与主从结构的情节，前者是纯并置的情节安排，如《喧哗与骚动》和《押沙龙，押沙龙》因而具有典型的“空间形式”^{[21](P79-99)}。

凯斯特纳指出小说是时间第一性、空间第二性的艺术，而视觉艺术则相反。小说中的空间形式是一种“第二位幻觉”，它来自三个方面：图像式空

间，如对故事背景和环境的描写；雕塑空间，即小说中的人物与视角等形成的立体空间幻觉；建筑空间，即小说叙事和结构上的节奏、顺序、比例和篇幅大小等^{[22](P105)}。

罗依区分了“框架的空间”和“架构的空间”。她将“背景”视为当前的基本空间框架，等同于戏剧舞台上的空间，是“物体、人物或事件的直接现实环境”。例如，如果基本背景是一间屋子，则它往往是某个“架构的空间”的一部分（一栋房子，一座城市，一个国家或大陆等）。在这一基础上可以进行许多系统的区分：前景与背景、开放与封闭的空间、可进入与不可进入空间、邻近与遥远空间、现实与想象空间、静态与动态空间等。同时，她还提出了叙事作品中空间的三种组织结构形式：连续的空间（文本包含多个毗邻的连续空间，人物可以自由地在多个空间内穿行，彼此中断的不同质空间（在特殊情况下允许跨空间的交流，如《爱丽丝漫游奇境记》），不能彼此沟通的不同质空间（只有通过转喻才能沟通，如嵌入叙事，包括叙事中的梦境、童话故事、书中书等）^{[23](P552)}。

查特曼区分了“故事空间”与“话语空间”。前者指行为或故事发生的当下环境，后者指叙述者的空间，包括叙述者的讲述或写作环境。如现代作家比较喜爱的叙述空间有医院或精神病院等（《麦田里的守望者》，《铁皮鼓》等）。在低一级的层次上，故事空间与叙述空间的原初点分别是“此在故事”和“此在话语”，前者往往指故事空间中的人物所在的物理位置或当时的视角，后者则往往指叙述者当时的视角或物理位置。“此在故事”/“此在话语”与“此时故事”/“此时话语”一道构成了叙事作品的“指示中心”，即叙事时空有机体的本原与出发点。查特曼的模式中，视角与聚焦起着十分关键的作用^{[23](P552)}。

如果说约瑟夫·弗兰克对空间叙事理论做出了伟大的开拓性的贡献，加布里埃尔·佐伦的《建构叙事空间理论》^{[24](P309-335)}一文对于叙事文本中的空间结构讨论则最为复杂，也最为完整。他将“空间”一词严格地限制在虚构世界的具体的空间维度，而用空间模式来指通过联系文本断续单位而获

得对整个文本的共时性感知。空间单位的确定主要依赖读者的阅读解码与回溯综合能力。空间复合体由各种场景连续体构成。这些场景在文本层次上有章节的提示与场景间的相互投射作用为提示。故事层次上的场景主要由人物的视角决定其前景与背景。整体空间是文本间接指涉的空间,可以是地志学、时空体和文本层次上的。它更多地指向文本的外部参照关系,因而不确定的整体,往往高于叙述层。他的论述逻辑清晰,分析细致而严谨。

(二) 叙事空间的再现

佐伦的《迈向叙事空间理论》意在阐明叙述文本中空间结构的一般模型。从他的叙述中我们可以看出他所指涉的空间是一个相对狭义的空间,即模仿真实的空间存在于(文学)作品中重塑的空间维度。这一空间的构成绝不简单地等同于真实世界的空间,也不能完全独立于时间因素之外,它是一种抽象的组成,依赖文本和人们的阅读体验而存在。

在该篇论文中,佐伦首先将叙事的空間看作一个整体,创造性地提出了叙事中空间再现的三个层次:地志的、时空体的和文本的。在垂直维度上,他划分了文本空间结构的三个层次:地志学层次,即作为静态实体的空间;时空体层次,即事件或行动的空间结构;文本层次,即符号文本的空间结构。(1)地志的空间——即作为静态实体的空间,可以是一系列对立的空间概念(如:里与外、村庄和城市),也可以是人/物存在的形式空间(如:神界和人界,现实与梦境)。建构这一空间可以通过直接描写达成(如巴尔扎克的小说开篇一贯直接描述环境、背景),也可以通过叙述、对话或散文式的文本来完成对这一空间的再现。(2)时空体的空间——由事件和运动形成的空间结构,也可以简单称作“时空”。它包括共时和历时两种关系,前者指的是在任一叙述点上或运动、或静止的客体在文本中相互联系构成的空间关系;后者则表示在特定的叙述文本中空间的发展存在一定的方向或运动轨迹,它受作者意向、人物意图与行动、情节阻碍等因素影响。(3)文本的空间——即文本所

表现的空间。它受到三个方面的影响:第一是语言的选择性,由于语言无法表述空间的全部信息,因此,空间的描写往往是含糊的、不具体的,叙述的详略和语言的选择性决定了叙事中空间重现的效果;第二是文本的线性时序,语言及其传达的信息在叙述过程中的先后次序影响了空间运动与变化的方向和轨迹;第三是视角结构,文本的视点会影响叙事中空间的重构,超越文本虚构空间的“彼在”与囿于文本虚构空间的“此在”会形成不同的关注焦点^①,两者在叙述过程中可以相互转化,但不同的聚焦会产生不同的空间效果。

佐伦认为相对于上述空间的纵向划分,对空间的讨论还应该横向进行,结合垂直的空间层次和水平的空间幅度来分析空间结构的范围。在水平维度上,他也区分了三个层次的空间结构:总体空间、空间复合体与空间单位。假设我们能对空间进行解剖,场景便是构成空间复合体的一个基本单位,如果把它进行更细微的划分,与地志层面相关的场景就成为地点,和时空层面相关的场景就成为行动域,而文本层面的场景则成为视场。地点是空间中可以被度量的一点(如:房子、城市、山林或河流);行动域可以容纳多个事件在同一地点发生,也可以包含同一事件连续经历的空间,它是事件发生的场所,但没有清晰的地理界线;视场是其中最复杂也是最抽象的一个概念,涉及到读者的阅读解码和心理感知。佐伦在解释的时候说,“它(视场)是重构世界中的一个空间单位,它由语言传达出的感知而不是由‘这一世界’的特性来决定”^{[24] (P326)},因此,它是读者阅读时对文本的理解以及个人记忆回溯的综合体验,是读者感受身处虚构世界之中“眼前”所见和所感知的空间。当然,这一空间单位也与文本有关。文本为构成空间框架提供了若干信息,并为读者的综合感知提供连贯的言语/文字基础。

视场不总是一个完整、封闭的体系,而在阅读的过程中读者视场的转换是一个自然、流动的过程,不受制于段落或章节,因此空间的再现并不是众多单独场景的组合,而是由一系列流动场景建构

的复杂、精细的空间复合体组成,涵盖了地志的、时空的和文本的多种因素,包括地点、行动域和视场。不过在佐伦看来,所有这些因素的总和也不足以概括和形容叙述过程中再现的总体空间。“总体空间是一种连接不同本体区域的无人之境。它不仅是文本中重塑世界的直接延续,也是读者真实世界、外部参照体系、叙述行为本身和更多其它领域的延续。”^{[24](P332)}这一空间具有一种不透明的特征,尽管读者可以根据地名或者零散的片断进行推断,但由于语言的选择性和叙述的时序等原因,总体空间所呈现出的状态总是不完整的,缺乏细节的、完备的信息,例如:故事中一扇从未开启的门后到底是怎样的呢?类似的不确定信息往往创造了超越读者视场的物理空间,使总体空间相对于空间复合体而言,成为一个结构更复杂、范围更广泛的概念,它不仅只是文学文本对现实世界空间模糊的复制,还是一种有着自身存在模式和机能的空間組成,指涉了空間再現中的方方面面。

(三) 叙事空间与时间的关系

人类对所生存的世界的理解包括空间和时间两个方面,而在艺术方面,则传统地把以诗为代表的文学称为时间艺术,将以画为代表的造型艺术称为空间艺术,按此分类,叙事作品当然是属于时间艺术的。传统的小说理论认为,在以文字语言的排列为特征的文学文本中,空间附属于时间,并最终指向时间。而20世纪小说及小说理论的发展,改变了这一观念,正如约瑟夫·弗兰克所指出的,20世纪作家表现出了对时间和顺序的摒弃,对空间和结构的偏爱。然而,无论在哪一种形态的小说中,时间与空间并不能截然分开,彼此之间存在着交叉和相互转化的关系。

审美的空间性,多指具体作品的表现空间,而且常与艺术作品的时间性一起论述。小说不仅虚构出一个空间,并且要用文字传达出一个世界,而语言文字在叙事时,一个根本无法改变的特征便是信息的线性陈列。正如巴赫金在《小说的时间形式和时空体形式》一文中所说:“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

的具体的整体中。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。”^{[25](P274-275)}这里的时空体承担着组织情节的基本作用,情节事件在时空体中得到具体化,可以确切指出事件发生的时间和地点,并提供重要的基础来展现和描绘事件。巴赫金认为,任何文学作品都面向自身之外的读者听者,并在某种程度上预料到读者听者可能的反应^{[25](P459)}。因此,以时间形式展开的叙述常常成为小说表达的核心,而以空间形式构成的描写虽然不可缺少,却不被推崇。“叙述总是把往事作为对象,从而在一种时间距离之中逐渐显露叙事者的基本动机,因此,叙述是一种时间形式,而描写的对象则是无差别的眼前的一切,于是描写把‘时间的现场性’偷换成‘空间的现场性’,是空间形式。”^[26]

随着20世纪人类对思想和意识形态研究的深入发展,对个人内心世界和潜意识的表现成为文学的重要内容,对眼前瞬间的纯粹直觉的展现使客观时间成为虚无,空间形式作为一种重要的体现人的价值尺度的文学形式得到了人们的推崇。“小说家都把他们的对象当作一个整体来表现,其对象的统一性不是存在于时间关系中,而是存在于空间关系中,正是这种统一的空间关系导致了空间形式的发生。”^[27]^(P60-61)弗兰克认为,在许多现代小说中,由于过去与现在的并置,历史变成了无历史,时间已不再是客观的、因果的进程,无法在时段上划分出明确的差别;时间已变成消除了过去与现在区别的连续统一体。过去和现在更多地是在空间上的感知。在一个无时间的统一体中,并置已消除了所有时序的感受。这个没有时间的现代神话,成为很多现代文学的内容,而能找到的恰当的美学表达就是空间形式^{[27](P63-64)}。例如普鲁斯特的《追忆似水年华》中破碎、混乱、谜团般的时间交错就被看作是一种空间感知。普鲁斯特认为,要感受时间的流逝,就不得不超越时间,在一个“纯粹的时刻”抓住过去与现在。而弗兰克认为这一

纯粹的时刻,就是某时的空间感知。普鲁斯特通过对人物的不连贯展现,强迫读者在空间上将完全不同的人物并置,这样时间在这一人物身上的流逝就被直接感知了。

一些钟情于现象学的哲学家们认为,文学作品作为一个图式结构,读者可以从不同的角度产生具体化的解读,但最终头脑中留下的不是一个具体的文本或细读的文本中的某一个完整的部分,而是一个浓缩的格式塔。空间形式就能与这一主观想象所产生的形态相对应。而扭曲的时序与意象一样,可以为读者的主观知觉的刻意建构提供更广阔的自由空间。由于叙事声音打断或扭曲了连续的叙述,故事内的时间就不是一个自然时序的延续,而是一个读者意识的感知过程。因此,读者是在隐含作者、或几个叙事者、或一个人物化的叙事者刻意组织而非自发关联的媒介中感知故事。从接受理论来说,就是依赖读者对文本的格式塔思维,读者通过反映参照、补充想象对小说文本作整体的理解,使无序的形式成为内容,从而达到内容与形式的统一。

伊沃·维丹在《空间小说的时序》^[28](P131-157)一文中,对小说的时间与空间的关系作了很好的梳理。俄国形式主义文学家如维克多·什克洛夫斯基曾谈到叙事建构中自然时序的畸变(扭曲),以客观地、科学地研究“文学性”为目的的形式主义学者们更多关注的是能产生“文学性”的诸要素,时间作为感知的媒介,没有引发他们的兴趣,但空间形式则曾经引起过他们的关注,如通过精细的描写来延缓甚至中断情节的推进以有意破坏故事历时性的顺序发展,从而达到一种时间停顿和共时性的“陌生化”效果等。弗兰克等强调了小说的主题组织和反映参照与并置的作用,因此,维丹提出故事的序列因素能否产生空间形式,是否是一个至关重要的因素这一问题。与传统小说的叙事特点不同,现当代的一些作品中,一方面不仅有年月的进展轨迹,另一方面故事又是由一些意象的组合和并置而形成,因此,读者就必须在松散的组成要素中建构意义,这与传统叙事有很大差

别。以康拉德的《吉姆爷》为例,故事有三个层面的时间:一是马洛的叙事时间,二是他与吉姆及其他人物相遇、相交往的时间,三是马洛及其他人物在交谈中所提及的时间。马洛的叙事时间是一个连续的时间,吉姆的个人经历是随着马洛的叙述逐渐展现的,与叙事时间同步。但马洛讲述时头脑中意识的游移不定——闪回、跳跃、省略等则造成了时序的混乱。因此,要按照时序完整地讲述是不可能的,片段、细节、反思性回顾的并置成了共时的关联,顺序也就被共存所替换。康拉德的艺术特点就存在于这样的同发性、共存和故事中各种微妙细节间相互关联的同在性之中。事情发生的自然时序变为人物境况的同时并存,这样,时序间的阶段联系已没有意义,时间已被空间所取代。

小说从历时性走向空间化,是与小说的涵义不确定性、小说结构的开放性以及小说的阐释由作者到读者的转移相一致的。同时,小说的叙事技巧方面也有了创新,以获得相应的“空间”效果,如叙事并置、情节终止等,由此所创造的空间感必须依靠读者的感觉和想象来完成。其他如意识流小说,或由几个相对独立的部分而组合成的叙事(如《喧哗与骚动》)以及受法国技巧革新的影响而产生的新小说等,都有突出的空间型特征,如明显的时间碎片、特定情境的反复闪回和并置等,其特别的文学效果都需要读者的主观解读^[28](P131-157)。小说中的时空关系除了作为叙事方法拓展了小说的表现手法外,还蕴含着更多的意义,因为读者的介入使这一时空成为认识、感知历史及作者的一种有效方式,从而肯定并激发了文学作品的价值和意义^[29]。

(四)空间形式与情节的关系

拉布金在他的《空间形式与情节》^[21](P79-99)一文里,一方面把结构与读者感知联系起来。尽管他首先关注的是形式主义并聚焦于叙事结构,但是他清楚地意识到结构对读者在感知上产生的效用。另一方面他发展了对叙事的语言和风格的讨论。他援引俄苏形式主义者的概念,详尽地考察了语言影响叙事进程的方式。但是他关注的核心却是情节,它主要有两个维度:同时具有历时性和共

时性的特点。前者是线性的、依次地向前推进 ;后者则是在情节中特定事件得以感知的语境。所有情节都兼具历时和共时的维度 ,他们的关系随着不同的叙述方式而发生变化。

在此文中 ,他区分了情节的历时性和共时性变动不居的关系 ,以及永恒的知觉与读者的关系。他认为 ,无论是民间故事、中世纪的传奇故事 ,还是18世纪的小说 (如《狄狄传》)和现代小说 (如福克纳的《喧哗与骚动》) ,其最佳的叙述方式都是空间性的 ,而不是时间性的。在论述过程中 ,拉布金引出了另外一对关于情节类型的区分 ,他认为这一区分具有典型的空形式特征 ,即主从结构情节和并列结构情节 ,而后者更具有空间特性 ,它是纯并置的情节安排。空形式与纯粹的并置法联系紧密 ,它在《喧哗与骚动》和《押沙龙 ,押沙龙 !》里比比皆是。当然那些运用倒叙、片段故事和母题的叙事 ,尽管背离了时间上的平铺直叙 ,但是仍然可以归类为主从结构情节。这一结论并不是说 ,空形式只是用在20世纪有限的书面叙事中的隐喻。拉布金在文尾总结道 :“伴随着20世纪叙事实验应运而生的空形式隐喻 ,可以帮助我们认识贯穿文学史的专业问题提供洞见。”^{[30] (P27)}

(五)空形式与空艺术 (含人物)的关系

凯斯特纳在其论文《第二位的幻觉 :小说与空形式艺术》中指出小说是时间第一性、空形式第二性的艺术 ,而视觉艺术则相反。但是小说与绘画艺术、雕塑艺术以及建筑艺术有着密切联系。空形式艺术的基本元素是同在性 ,而时间艺术的元素则是其连续性。显而易见 ,绘画、雕塑以及建筑应该归属于空形式艺术。他承认 ,空形式的同在性隐含了时间关系 ,时间艺术的连续性也暗含了空形式关系。因此 ,在空形式艺术中 ,时间成为第二位幻觉 ,反之在时间艺术里 ,空形式则成为第二位幻觉。如此一来 ,小说中的空形式幻觉来自三个方面 :图像空形式、雕塑空形式以及建筑空形式。凯斯特纳进一步分析说 ,跟音乐、舞蹈和电影等时间艺术如出一辙 ,小说在传统上都有自己的空形式第二位幻觉。根据其具体的特点 ,每一种空形式艺术都对应小说创作的第二位幻

觉。

具体而言 ,从图像艺术那里 (通常具有绘画功能) ,小说借用了背景和场景 ,它们在任何视角所必须的第三个地点。“场景”概念就是小说理论的图像观念。在小说理论中 ,场景有两种表现形式 :一是地点 ;二是在特定地点或场所戏剧化的瞬间。作为图像空形式幻觉的小说中的地点既是固定不变的 ,又是流动的。如巴尔扎克小说里的房屋、格里耶《嫉妒》中实际的地图等。小说中的人物塑造体现在雕塑艺术中 ,即人物塑造是小说中空形式雕塑第二位幻觉的结果。人物塑造如外表与内心、个体与“他的环境”、视角和环境的距离的关系都被定位在雕塑空形式的第二位幻觉那里 ,小说中的主角和他的环境具有典型的雕塑特征。康拉德在评论《吉姆爷》的主角时形象地说 :“他就像在垫座上竖起的一尊雕像。”^{[22] (P119)}凯斯特纳指出 ,正如建筑空形式一样 ,一本小说一定程度上就是一座大厦、“一栋房屋” ,小说里的字词、句子和段落构成这些虚构的“房屋”的各部分 ,小说中体现建筑特征的技巧有并置、反复和矛盾修辞。书本的三维空形式通过两种模式实现 :每行字的长度和书本的厚度。另外 ,书页的设计可以是垂直的、横向的 ,也可以是倾斜的 ,并有不同的正文类型和页边空白。其实 ,小说章节的安排、结构的布局、文字风格以及如何排版都与雕塑空形式有着千丝万缕的联系。简言之 ,小说中的场景、人物塑造和布局与空形式艺术中图像空形式、雕塑空形式以及建筑空形式的对位关系 ,为读者有效解读现代小说文本、探询文本意义提供了形象化的感知空形式和思维空形式。同时 ,读者在阅读过程中可以自由穿行于小说文本和空形式艺术之间 ,感悟两者联系的内在机制。

(六)空形式与小说其他叙事要素 (语言、结构和读者)的关系

杰弗里·R. 斯米滕在其选编的《叙事的空间形式》论文集集中指出 ,汇集这些论文的目的在于 :阐发空形式与叙事小说的密切联系 ,探讨在叙事中空形式与语言、结构和读者感知的关系 ,空形式与故事情节以及与其它批评理论的关联。

弗兰克的《现代文学的空间形式》认为,空间形式与语言、结构和读者感知都有着紧密的联系。弗兰克受到莱辛的《拉奥孔》的启发,提出现代美学理论源于艺术品和人类感知条件的关系,知觉与美学形式互为补充,空间形式以语言为基础,语言犹如文学作品的建筑材料。弗兰克开篇讨论了现代诗歌(主要是意象派诗歌)的语言,把它作为叙事范式。他体察到众多的现代诗歌,如艾略特和庞德的诗歌,削弱了语言的内在连续性,这使读者去感知那些以空间形式并置而非以时间顺序展开的诗歌元素。因此,读者必须面临两个方面的新任务:(1)面对复杂难懂的文本。由于传统的时间联结词被压缩,读者无法在空间和时间里对人物定位。(2)必须解读出文本的句法特征。由于传统的联结成分不复存在,读者要在理解文本的基础上在那些看似不连贯的词和词组之间去探寻出联结成份,读者在这些内在关系中发现的文本意义就是文本的句法所在。空间形式打破传统的时间叙述形式,让读者阅读更加艰难,读者惟有凭借自己的感知能力方能顺利有效地探测出空间形式下的文本意义。

斯米滕在此延伸了弗兰克的观点,他认为诗歌语言的特征同样适用于小说叙事。一旦小说家压缩了联结词或者无论其作品具有反映参照特点与否,他就促使读者特别注意这些看似不连贯的词组之间的共时关系,以期发现作品的句法特征。而确立这种语言模式后,弗兰克继续探讨叙事结构:在诗歌里词和词组的原则同样适用于小说的段落和章节。时间转换再次成为难题,因为它们要求确立叙事的线性脉络,便于阅读。可是弗兰克发现,传统句法可以通过几种方式被瓦解:在同在性行为之间(如《包法利夫人》)、发散式说明(如《犹利西斯》)以及非连续性地呈现人物和事件(如《追忆逝水年华》)。在结构上,这些方式背离了传统的线性叙述结构,无疑也增加了阅读难度。

在弗兰克的讨论中,小说没有绝对意义上的时间性或者空间性,盖因小说都牵涉到同在性、倒叙或者时间的跳跃以及绝对不会完全消除的时间。空间

概念关注的是对纯粹时间性和时间顺序的背离。一旦严重背离,小说传统的时间句法便会土崩瓦解,读者就得在瞬间从整体上把握小说,寻找到新的句法特征。也就是说,由于读者面对的是崭新的空间性文本,需要汇集局部的碎片来把握全局。读者必须在自己的脑海里绘制出内在的指涉与关系系统以便理解任何单一时间的意义。可见读者在弗兰克那里起到关键作用,弗兰克把对语言和结构的考虑与读者的知觉联系起来,他把读者归结为空间形式(即反映参照)的关键因素,因为反映参照成为每个读者理解叙事的一部分^{[30](P16-20)}。

这种观点与伊沃·维丹的主张不谋而合,他认为,在现代文学作品中,对读者要求很高,他的任务就是在松散的文本要素中,而非传统的叙事形式里,通过主观建构(主要是对作品中某些相关的要素进行主观评价)才能确定特定的意义。其实,英伽登对此的论述要深刻得多,他指出,每个人的每一次阅读都要把建构过程具体化,因为它是在读者脑海里浓缩的格式塔模式,即读者的总体感知。由此凸显了读者对语言以及作品结构的感知能力和感知活动本身在阅读现代作品过程中的不可替代的地位。

以上仅是关于叙事空间理论问题主要论述的简要介绍。这方面的论著甚多,难免挂一漏万。2007年7月10日笔者在号称世界上最大的在线图书馆“探寻公司”中输入“space in narratology”(叙事学中的空间),得到的结果是,相关的书497部、学术期刊文章134篇;输入“spatial form”(空间形式)查到相关的书有18,110部、学术期刊文章8,120篇。虽然其中不少著作与叙事理论的关系并不紧密,但是除去它们之外,余下的书和文章的数量仍然很多。这说明空间问题的确是国外学界关注的一个热点。目前国内学界除了个别学者和少量文章外,对叙事空间理论的研究还有很多问题需要去探索,有很长的路要走。本文仅是对国外叙事空间理论主要论著的一次粗略梳理和介绍,期望能引起国内学界的注意,促进国内叙事理论研究的发展。

注释：

①笔者认为,所谓“彼在”是指叙事层,身处故事虚构空间外的一个维度;而“此在”则指故事虚构空间本身。佐伦虽然在“总体空间”(见后文)等概念的解释中简略提及了涉及叙事行为的空间领域、故事的空间领域(都属于文本实体的空间)和读者的想象域,但并没能清楚地划分。

[参考文献]

- [1] Irena R. Makaryk, gen. ed., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1993. [2] 莱辛·拉奥孔[M]. 朱光潜译. 北京:人民文学出版社,1979. [3] Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981. [4] Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: The Orion Press, 1964. [5] Henri Lefebvre, *The Production of Space*. Trans. by Donald Nicholson Smith, Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd., 1991. [6] Philip E. Wagner, "Spatial Criticism: Critical Geography, Space, place and Textuality," in Julian Wolfreys, ed. *Introducing Criticism at the 21st Century*. Edinburgh University Press, China Ocean University Press, 2006. [7] Andrew Thacker. *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester: Manchester UP, 2003. [8] Susan Stanford Friedman, *Spatial Poetics and Arundhati Roy's The God of Small Things*. in James Phelan & Peter J. Rabinowitz, eds. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell, 2005. [9] Michel Foucault. *Of Other Spaces*. trans. by Jay Miskowiec, in *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, 1986. [10] 爱德华·W. 苏贾. 后现代地理学[M]. 王文斌译. 北京:商务印书馆,2004. [11] Anders Stephanson, *Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson*. *Social Text* 1987, (17). [12] Edward W. Soja, *Thirdspace*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996. [13] Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978. [14] Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. [15] Ruth Ronen. *Space in Fiction*. *Poetics Today* 7: 3(1986). [16] Wesley A. Kort, *Place and Space in Modern Fiction*. University Press of Florida, 2004. [17] W. J. T. Mitchell. *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*. *Critical Inquiry*, 6 (Spring, 1980). [18] Marie-Laure Ryan. *Cyberspace. Cybertexts. Cybermaps* [EB/OL]. <http://www.dichtung-digital.org/2004/1-Ryan.htm>. 2005-05-21. [19] Ann Daghistany and J. J. Johnson. *Romantic Irony, Spatial Form, and Joyce's Ulysses*. *Spatial Form in Narrative*. eds. Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany. Ithaca: Cornell University Press, 1981. [20] David Mickelsen. *Types of Spatial Structure in Narrative*. *Spatial Form in Narrative*. eds. Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany. Ithaca: Cornell University Press, 1981. [21] Eric Rabkin. *Spatial Form and Plot*. *Spatial Form in Narrative*. eds. Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany. Ithaca: Cornell University Press, 1981. [22] Joseph Kestner. *Secondary Illusion: The Novel and the Spatial Arts*. *Spatial Form in Narrative*. eds. Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany. Ithaca: Cornell University Press, 1981. [23] David Herman et al. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2005. [24] Gabriel Zoran. *Towards a Theory of Space in Narrative*. *Poetics Today*, Vol. 5: 2(1984). [25] 巴赫金. 小说理论[M]. 白春仁, 晓河译. 石家庄:河北教育出版社,1998. [26] 周新民. 文学现代性的时间形式与空间形式[J]. 学术研究,2007,(4). [27] Joseph Frank. *The Idea of Spatial Form*. London: Rutgers University Press. [28] Ivo Vidan, *Time Sequence in Spatial Fiction*. *Spatial Form in Narrative*. eds. Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany. Ithaca: Cornell University Press, 1981. [29] 赵冬梅. 现代小说中的时空关系[J]. 河北学刊,2003,(2). [30] Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany, eds. *Spatial Form in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

责任编辑 龙迪勇