佩列文后现代主义小说的空间书写

冯 雪

【摘 要】俄罗斯当代著名作家佩列文的后现代主义作品中的空间建构具有强烈的主体性色彩。空间不仅是事件发生的场所,更是人物内心世界的表征。本文以空间中的主体存在为切入,运用叙事学、精神分析等相关理论,分析作家文本中空间建构的方式和空间的存在意蕴,认为作家笔下的空间是一种漂浮的意识空间,是现代人失去存在根基的漂泊命运的隐喻。

【关 键 词】佩列文;后现代主义;空间意识;存在

【作者简介】冯雪,北京外国语大学俄语学院。

【原文出处】《外国文学动态研究》(京),2019.1.84~94

在当代理论研究空间转向的背景下,空间的意义得到不同角度的阐释。对于佩列文(Виктор Олегович Пелевин,1962-)后现代主义小说的空间研究,国内外学者或是将空间的建构视为一种蒙太奇的互文手段,或是从神话性、怪诞性的角度阐释作家的诗学特征,却鲜少从主体存在的角度对空间的意蕴进行探究。而俄罗斯学者M.A.奥列什科从认知语言学角度对佩列文小说空间意义的解读颇有新意。他将佩列文小说中指涉空间的词汇划分为三类,即人物的心理空间,人物现时所处的(多是封闭的)空间和地域空间①,并认为,特定空间的出现都伴随着相应的人物心理活动。而笔者认为,前两者的划分其实可归为一类,因为小说中的空间形态可以对人物心理产生影响,反之,人物心理同样可以将空间重新塑形,空间的封闭性即是一种心理状态的表征。因此,将作家小说文本中指涉的空间划分为实体空间和虚化空间更为合理。本文在此空间二分的基础上,结合叙事学、精神分析的相关理论,在探究作家空间建构特点的同时解析其空间结构所包含的存在意蕴,以此窥探作家诉诸读者的世界观、人生观。

一、实体空间

1.莫斯科:古老与现代的融合

实体空间是确定小说人物活动范围的首要标识,是决定读者对小说人物认同程度的重要因素,古希腊传奇小说中传奇空间的建构与托尔斯泰家庭小说中家园意象的塑造在阅读接受中必然产生不同的空间距离感。

佩列文笔下的故事大都发生在莫斯科,这座古老文明的城市留驻着过往历史的所有印记;同时又是一座现代化国际都市,充斥着消费时代的金钱与罪恶。因此,佩列文笔下的莫斯科相较于俄罗斯经典文学中的描绘是一种既熟悉又陌生的城市形象。

《百事一代》的故事发生在巨变后的莫斯科。在佩列文笔下,莫斯科成为一个古老与现代相结合的典型空间。巨大的社会变革无论在现实生活还是人的心灵世界都产生了深刻的影响,“这个世界非常奇特。表面上看,它变化很小,——也就是大街上多了些乞丐,可是周围的一切——房屋,乡村,大街上的长椅,不知为何却突然之间衰老了,没精打采了”②。这座矗立在历史文化巨变中的城市所建构的其实是一个包裹着宗教性的新的城市空间,“人在这里首次成功地构建起一种纯粹剩余性的也是纯粹宗教性的新生活”③。诺尔曼·布朗的这一论断与巴塔耶的耗费理念有所暗合,即现代都市之中充斥的是一种仪式性的耗费,物质的实用价值被摒弃而成为一种被宗教情感所攫取的物质属性。

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

这在《百事一代》中表现为塔塔尔斯基为众多商品创作的广告词:“议会”牌香烟的广告词为“祖国的烟雾使我们感到甜蜜和愉快”;“雪碧”饮料的广告词为“在春天的森林里畅饮白桦雪碧”等等。通过这些广告词和商品名称可以看出,作家将现代都市中的广告解读为一种纯粹剩余性的、毫无真实性的、甚至是悖论性的语言拟像。正如小说中哈宁所说:“意象无足轻重,渴望才是一切。宣传鼓动是不朽的。只需要换换词。”④也就是说,对广告词做深层的解读是荒谬的,因为它仅仅是表达对金钱和物质的渴望的词语组合。

都市的角落在这个充满矛盾冲突的都市空间中也被赋以特殊的内涵。《百事一代》中塔塔尔斯基的老同学吉列耶夫家,可以说是莫斯科郊外居所的缩影:“就屋里陈设的水准来看,他的住处属于乡村和城市之间的一种过渡形式:透过卫生间的一个窟窿,可以看到几根湿乎乎、滑腻腻的管道在污水池的上方横过,但这些管道从哪儿通来,向何处流去,均不得而知。”⑤印有白色爱沙尼亚文字的红铁罐,墙上挂着的写满梵文的字画……吉列耶夫的家因而成了联通虚无的场所,一个依傍城市却指向无限空阔的场所。

俄罗斯学者C.里沙耶夫认为,在俄罗斯的审美视域中,虚空(пустота)一词和空间的开阔性相关:“虚空在很大程度上更加接近空间开阔性意义……而辽阔的空间在俄罗斯文化中是一种美学现象,是一种感性的赐予,与之相伴则是超越感性的,也即灵魂的经验。”⑥而吉列耶夫住所旁那片空旷的森林,就为塔塔尔斯基提供了一个超越感性、触碰心灵的广阔空间。森林在小说中是介于城市与乡村的场所,塔塔尔斯基在这片神秘的森林里完全迷失了方向,学会了巴比伦式的语言混乱,找到了巴比伦塔的入口。可螺旋上升的塔梯将他带向的并不是真理的阁楼,而是灵魂的完全陷落。

塔塔尔斯基就像一个来到新莫斯科城中的异域移民,虽生于斯,长于斯,但他对现实的掌握却是滞后、困惑的,因为他坠入这个新的莫斯科时空是瞬间的,“永恒刚一消失,塔塔尔斯基便落入了现时”。这一“现时”涵盖了他在已然异化的莫斯科城市空间中艰难生存并取得所谓的成功,并最终化为三维影像的悲剧命运的全部写照。

田洪敏认为:“俄罗斯的文化空间并不是基于都市不断扩张的‘生产空间’,而是乡村的存在与延展的空间。在佩列文的小说中,莫斯科作为一个虚幻的空间不过是充斥着百事可乐交易的地方。”⑦是的,佩列文并没有描写这一国际化、现代化都市中的生产活动,即使小说看似是对广告业生产的全面再现,但作家的焦点仍在城市中的人及其虚幻性的存在。在作家笔下,莫斯科是一个充满矛盾对立的都市空间,也是一个既现实又虚幻的精神迷失的空间,是一个充满魔幻现实且等待救赎的城市。

2.火车:现代生活的缩影

人对空间的诉求实质上是对权力、对自由意志的诉求。现代人身体和精神封闭化的生活常态大大限制了自由意志的生长和表达,于是人不断地受挫、不断地失望。这是一种悲剧性的存在状态。

美国戏剧理论家柯列根曾经说:“悲剧人生的显著特征,在于我们深知人类状况的事实,就是我们总是力不从心,终于失败。不管我们怎样艰苦努力,我们的意志、我们的体力、我们的仁爱、我们的想象到头来都没有用处。”⑧柯列根在这里讲述的是一种悲剧的人生观,是对人的存在的悲剧性感知。无论时代如何变化,唯一不变的事实是,人只能继续生活下去,并要面对这样的悖论:最能充分肯定生活的却是死亡,这一悖论昭示着主体存在不可避免的悲剧性。在当代文学中,这种悲剧性的存在状态多以封闭性的空间意象来表达。佩列文笔下的火车就是现代人心灵困境的象征,是一种在封闭空间中沿着同一方向走下去的无意识的生命运动。

在小说《黄色箭头》中,黄色箭头是一列向着断桥开去的火车,时间的流逝与火车的前行融为一体,因而变得不易察觉,日常时间的表征:收音机,茶杯,报纸,脸盆,厕所……这些日常化的物品都显示着人物所处空间的现实性。然而,一种仪式的出现揭示

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

出这一空间的运动将人引向的是死亡的断桥(разрушенный мост)。在这列火车上,每死去一个人,其他人就要一起把他扔出窗外。"透过安德烈跟前的窗户,能看见死者的头和他迎风乱飞的头发……那颗脑袋离开车厢的黄色板壁时,抖了几下,然后慢慢悠悠地落了下去。……再过了一秒钟,枕头和毛巾也飘出窗外——遵循传统,在扔掉死人之后也要扔掉他的枕头和毛巾。"⑨

这种仪式化的死亡在《百事一代》中则体现为塔塔尔斯基成为伟大女神的现世丈夫时经历的一系列仪式,"塔塔尔斯基听话地跪到地上,摘下了脸上的面具。法尔谢伊金在杯中蘸湿一个手指,在塔塔尔斯基的额头上画了一个湿的曲线"⑩。这个曲线就是"M",即message(信息)的首字母。塔塔尔斯基至此成为一种符号化的存在,其人的属性已完全消失,成为一个不具任何意义、可以被无限复制的人影。在这一存在状态下人的实质是死亡。

死亡仪式的存在使空间不再是一个单纯的、客观存在的实体,福柯认为,"空间是任何公共生活形式的基础。空间是任何权力运作的基础"⑪。因此,"黄色箭头"作为人物的存在空间实质上是一种集体无意识的象征,于是"现代的'我'落入一种权力的原初状态;集体无意识攫取了个体意识并对其进行操纵"⑫。火车成为权力运作下一种死亡空间的隐喻。

光线在《黄色箭头》中承担着这一隐喻功能。首先,它是黄色的,和火车名字一致;其次它的形状是箭头,安德烈把它的照射看作一场从宇宙到车厢内的旅行;最后,光线将火车全方位地包围起来,成为那位身穿黑制服、翻领上别着一个银十字架的男子所说的"最高度的和谐之光"。这一概念来自于这位男子发给安德烈的一本名叫《印度铁路指南》的手册。他宣称,这是本宣扬"最高度的和谐之光"的思想指南,能维持车上的秩序,并带给车上的人和平。然而,这种"最高度的和谐之光"带有一层虚伪的面具,在"黄色箭头"上,每个人都过着机械而单调的生活,没有人去质疑为何坐上这列火车,也没有人去思考火车从哪里来,要开到哪里去。除了安德烈。

主人公安德烈是一个不同于他人的个体。这是一个悲剧性的反英雄人物。与亚里士多德强调悲剧人物的高贵出身和性格缺陷正相反,佩列文笔下的安德烈是平凡生活中一个平凡之人,其命运的悲剧性也与性格无关,而是一种集体无意识的结果。安德烈向汗追问火车的名字,并在车厢之间来回穿梭,他的追问和行动与火车行进融为一体,因而火车成为他生命空间的象征。他紧张地探求着离开这列火车的方法,这是他逃离死亡列车、奔往自由空间的愿景,"逃离列车对主人公而言是试图逃离将人们带往死亡的权力的症候"⑬。多重对立的组合构成了这一形象的悖论,从而成为一种反英雄形象。安德烈最终独自一人跳下这列开往死亡的火车,但他的命运还有悲剧式的反转,因为脱离死亡空间的他将要面对的仍是未知的生活,所谓自由不过是把他从一种困境抛向另一种困境。因此,火车内在空间的紧缩、封闭与外在空间的弥散、无界形成一种空间上的悖论,而存在空间的悖论使人物形象的悖论成为必然。

在《夏伯阳与虚空》中,火车同样作为人物意识活动的空间表征,承载着彼得对生活和现实的追问。彼得在去往前线的火车车厢内感慨:"人有点像这列火车。他同样注定要在身后永远拖着一串来自过去、阴森可怖、不知从哪里继承来的车厢。"⑭火车的前进象征着时间的流动和生命的推进,但"运动着"的状态本身就表明"过去""现在"和"未来"界限的模糊,最终使生命成为一场无始无终的循环往复。所以,历经时空的漂泊,彼得感慨道:"要搞清变幻莫测、充满矛盾的内心生活实在太难了",但仍然有人告诉他,可以生活下去,"装模作样地怀疑世界的真实,这是逃避这种真实的最没出息的办法……虽然这个世界看上去很荒唐,很残酷,毫无意义,有它的问题,但它毕竟是存在的,不对吗"⑮。这充满托尔斯泰意味的劝诫是这场思绪遁飞的最后一缕希望,内蒙古的存在使这希望有着可以存在的可能,它那飒飒飞沙声和哗哗瀑布声指引迷失的灵魂继续寻

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

找精神的家园。

实际上,火车的意象在现代文学中有着重要的历史和文化内涵。作为十九世纪改变人们出行方式的重要交通工具,火车的影响超出了日常生活的范围,成为现代性的标志。福柯认为,火车是一个容纳各种关系的存在空间,因为通过它我们才可以经过事物,也是通过它我们才能够从一点到另一点,因而火车本身"成为我们经过的事物的集合"[16]。火车以其流动性打破了阶层和地域的界限,在象征自由和进步的同时,也成为漂泊和追寻的标志。《黄色箭头》中,帕斯捷尔纳克诗作《在早班车上》的出现并非偶然,诗作有着俄罗斯文学中火车形象隐含的道路主题。在帕斯捷尔纳克的火车上,诗人看到的是战争年代俄罗斯人民的坚忍,看到的是俄罗斯那有着希望的未来。因此,彼得·谢尔盖耶维奇说这是一本关于生活的书。但显然,诗作在小说中的引入是对"黄色箭头"的对照和反讽,因为生活在这里已无法称其为生活。

因此,火车在佩列文笔下是道路时空体的一种变形。在《黄色箭头》和《夏伯阳与虚空》的叙述中,火车与外在世界的联系都减少到最低,而成为人物意识流动的场所和空间,人物的行动和位置的变化并没有切断意识的流动,相反,人物行为是意识活动的结果和空间性表征。人物的存在使火车在空间上占据着位置,其运动又暗含着时间的流逝,因而火车是一个包含运动与静止、时间与空间双重对立的意象,它象征的是生命存在的悲剧性。

二、虚化空间

1.聚焦:空间的显现

文学作品的本质是一种虚构,而文本内虚构行为的主体是叙述者。视角规定了叙述声音的范围和内容,是建构文本不同叙事层次的重要手段。但是以人进行叙述的事件必然会染上人的主观感情色彩,从而使叙述空间成为一种心理空间。

内聚焦型的叙述视角由于可以全面且深入地表达人物情感,因此在佩列文作品中得到最为频繁的运用。这首先表现在佩列文以第一人称有限视角叙述的小说中视角空间的建构。这种叙述方式可以产生一种主观情感向外在空间移就的效果,从而使空间成为人物心理状态的表征。下面以小说《夏伯阳与虚空》为例:

房间的中央摆着一张圆桌,桌上的物品——可能是靠近十字架的缘故——我觉得就像是一幅以秘传基督教为主题的静物画:一个一公升的伏特加酒瓶,一只心形的装酥糖的洋铁罐,一条由三片黑面包叠成的通向虚空的阶梯,三个带棱的玻璃杯和一把十字形的罐头刀。[17]

这一段1919年时间层的空间描写是主人公透过内聚焦视角得到的空间印象。值得注意的是,物品的形状和摆放在彼得看来具有宗教神秘意味,这是因为在以秘传基督教为主题的静物画的平面范围内出现了散置的、无序的日常事物,也就是说,"基督被偶然性所包围,甚至取代"[18],因而在这一平面中的形,即具有形状的物,总是有坠落的危险,于是,三片面包叠成的"通向虚空的阶梯"在空间的构成中增加的是一个坠落的、指向虚空的维度。德勒兹认为,这源于一种偶然性的时间意识,人们不再将自己视为一种本质,而是一种偶然性的存在。由此可见,佩列文对物的描写之中蕴含其用"虚空"意识对西方本质思想的消解。

而在1990年时间层,空间的显现同样因内聚焦的视角而变得神秘而不确定:

这间屋子里透出一股捉摸不定的气氛……

这是一大块硬纸板,上面的一幅招贴画纯粹是用俄罗斯国旗的三种颜色绘成的。画面上有一个蓝色的人,长着一张寻常俄罗斯人的脸,胸膛被剖开,头顶盖被锯掉,颅腔里露出通红的脑髓。尽管他的内脏从肚子里取了出来,并用罗马数字编了号,但他的眼里却流露出毫不在乎的神色,而脸上凝结着平静的似笑非笑的表情。[19]

显然,结合1990年故事发生的地点,即莫斯科的一家精神病院,可以轻易地理解这里描写的是医生办公室里悬挂的人体解剖图,但在深陷伪人格病症中的彼得看来,这块硬纸板却如此可怖而荒诞。这

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

种内聚焦的叙述方式让人物对空间有着一以贯之的注视，并使其对空间产生的情感显得真实而强烈，相应地，人物穿梭其中的多个空间的存在在读者看来也显得异常真实。

内聚焦的运用使佩列文小说中的人物深陷一种意识的“困兽”状态，也正因此，彼得久久不能参透何为真实，何为虚幻，从而产生极大的焦虑，因为他在任何一个现实中都无法找到自己的位置，只能在多重空间的不断压迫下发出“我在哪里”的诘问。

内聚焦在小说《T》第三人称的部分叙述中也有所体现。[20]小说中这一视点聚焦方式使空间的显现有一个从模糊到清晰的过程，而这一过程的实现借助的是光线对视觉作用程度的不断加深。

这种空间显现的过程实则是人物心理对空间接受的过程。而文中所说的“他”是小说中的另一个人物——费德尔·库兹米奇，是引领T继续探索托尔斯泰庄园未知空间的向导。T的注视对于费德尔·库兹米奇而言又成为一种外聚焦，并使他的形象陌生化，即以物写人。O. A.波鲁特契克认为，这种以物写人的手法表明，“当代人对世界的理解是表面化的，世界就像一堆概念和形象的总和。人的目光滑过现实，却不会深入进去，其结果是拟像的产生——没有原型的模仿，意识经过镜像般的现实折射后变得扭曲”[21]。这种叙述视角的切换使空间的呈现和人物的相对位置变得神秘而不确定。视角的局限加上意识的变动使空间成为一种悬置、漂移的结构。

值得注意的是，在佩列文的作品中，还有一种看与被看的相互注视关系。这在《夏伯阳与虚空》文本中表现为“第四个人”的隐匿与显现，其实质是脱离身体的人物意识对其内心世界的审视，第四个人的出现使平行世界的产生成为可能。有学者指出，荣格伦男爵就是沃洛金在后文中苦苦思索的第四个人，但笔者认为还有另一种诠释。在平行世界的相交中，彼得、黑男爵与沃洛金实现了一次会面，其实现的原因在于荣格伦男爵运用通灵术，打破了空间之间的界限，通过人物视线完成了不同空间的对接。这说明，在任何一个空间之外还有其他空间存在的可能，这种情况在佩列文文本中的存在是“绝对肯定”的，因为作家正是通过幻觉建构起平行世界，造成主体在多种可能的现实中漂移的存在状态。然而，无论是黑男爵，还是彼得和沃洛金，“看见”的主体并没有改变。可以这样推论：荣格伦在文中是一个统管冥界的灵魂，因而具有虚幻性；而沃洛金同样是彼得幻觉中的人物，因此在这次会面中，三个人物都是彼得，或者说都是彼得的一种质问存在、追寻身份的意识，这才是真正的“第四个人”，而这种漂移的意识形象正是佩列文在小说中建构多重时空、塑造圆形人物的目的。

作家用幻觉的方式使人物具有了多重身份，并使其所处的多重空间得以贯通，从而使漂移的意识可以寄居在不同的身份空间，为人物建立起一座“意识剧院”：编剧、导演、舞美、灯光、演员都是“我”，是既作为代理者又作为观察者的自我。

2.镜像：空间的隔离与映照

Г.穆里科夫在论述二十一世纪俄罗斯后现代主义文学的美学特征时就重点阐述了并置空间的意义。他认为后现代主义不是一个流派，也不是一股思潮，而是特定精神气质的表现，是战后世界人理解和感受现实的方式。他认为，作家在解构之后有着强烈的重构欲望，即重构理想世界，而这种重构有着浪漫主义意味。这在《夏伯阳与虚空》中已有所体现。

佩列文笔下看似并置、隔离的故事空间，其象征意义是联通的。作家小说中的并置空间并非平行的并列，而更接近于晶体模式。这是一种透明且坚硬的多面体形式，由原子、离子或分子按一定的空间次序有规律地排列延展而成。这样的结构在佩列文作品中表现为镜像形象的使用，表达了人物自我形象的映照以及自我与世界的关系。

镜像空间的建构是佩列文艺术世界的特征之一。佩列文倾向于建构多重世界并将人物置于特殊的境地，他们总是处于双重或者多重世界的临界地带，处于行动最为积极的地带。A. Г.科瓦连科指出，

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

文本中现实空间与想象空间的并置是佩列文整个艺术世界中“最中心的二律背反体”。佩列文对镜像空间的建构可以说是一种主体对世界多重理解的空间化表征，表明意识发展的多重可能，因此其实质是一种意识空间，一种存在空间。镜像空间的对立不仅是现实与想象的对立，更是意识与意识的对立(包括人物自身意识的对立)，因为在作家笔下，现实也是意识的产物，是想象的产物[22]。因此，佩列文作品中的镜像空间相互之间不是隔绝的，而是彼此映照，通过人物意识或幻觉连通起来，使空间不断拓展。

镜喻(зеркальность)在俄罗斯现代主义和后现代主义文学中有着重要作用和意义。A.兹洛切夫斯卡娅认为：“镜喻是浪漫主义双重世界的构成因素，并在之后二十世纪的神秘现实主义中得到同样的应用。”[23]镜子在空间形式中隐含的临界性赋予其某种神秘意味，使在其映照下的人物和现实都有某种程度的失真，正如热奈特所说“镜子是一种陌生化的现代性象征，因此真理只能在幻象、阴影和梦想中显现”[24]。

在小说《妖怪传说》中的阿狐狸看来，现代人的个性中没有真实的存在，人只是内在和外在的单纯组合，外貌只是心灵的一种拟像，这种镜像式的对立消解了真实的人，“镜像本身也成为了一种主体(同时也是客体)，并可以获得不同的形态”[25]。

在小说《黄色箭头》中有这样一个场景：安德烈捧着那本《印度铁路指南》，站在车窗边，他的姿势与手册中所写的情形惊人地一致，从而构成一种“以我观我”的镜像般的映照。实际上，安德烈在火车上的生活正是对手册中内容的践行，即他的生活不是一种有意识的、积极的生活，而是无意识的、幻象的、虚无的生活。

而在小说《百事一代》中，镜像表现为自我与其三维影像的对照，这时自我的镜像不是一对一，而是一对多。塔塔尔斯基在阿扎多夫斯基之后成为伟大女神在现世的丈夫，其结果是他的形象被扫描成三维影像，并出现在各类电视节目和广告之中，他曾经以广告创作为生的日子成了一场梦，留给他的只有那几个他出演的影像片子。由此，电视或广告在佩列文笔下成为一种人物存在的映照，揭示了现实的幻象化和幻象的现实化，正如鲍德里亚所说，“影像不再能让人想象现实，因为它就是现实。影像也不再能让人幻想实在的东西，因为它就是其虚拟的实在”[26]。

此外，小说中人物所处的空间同样具有镜像的特征。在小说《童年本体论》中，世界以包含多个空间的镜像的形态出现，每一个空间都有其自身的运行规律。同样的，在小说《地平线之光》中，作家首先混淆了空间的方位感，“世界由两个构成直角的平面组成，一开始并不清楚，哪一个平面是垂直的，哪一个平面是水平的”。而后，空间之中出现了人物——甲壳虫和螟蛾，因此前者所在的位置为平地，后者所在的位置为墙壁，空间关系由此定型。空间上处于优越地位的螟蛾透过甲壳虫头上的“小镜子”(即虫眼)可以了解其生活和习性，“现在他正想着挂在他女儿房间里那个棕榈叶做的帽子。他出于某种原因深陷于对帽子的想象，因而我能看清那顶帽子的所有细节，就像看一张像素很高的照片”[27]。因此，在三维的交错空间中还包含着人物自身所框定的空间，从而形成一种多角度的晶体结构。

镜像空间的构筑使上与下、大与小、开与合等多种对立的空间单位融合在一起，从而使空间成为包纳一切真实与荒诞的地方，A.阿尔汉格尔斯基将佩列文的镜喻称为“以反社会主义现实主义的方式建立起的佩列文式的意识形态和语言的讽拟印章，这种印章下的现实无疑类似于一种嘉年华会，它只能和笑话相接壤”[28]。然而在玩味现实的过程中，佩列文的空间之中始终有着人(即使是人影)的存在，他始终关注着人的存在状态。他作为一个全知全能的叙述视角占据者，冷静地审视着他笔下的人物，而在他冷峻的注视之下，现实成为可以生发出多种存在可能的镜像的意识空间。

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/

结语

空间在佩列文笔下遭到了肆意的消解，徒留一种形式，即人物漂移的轨迹。因此，佩列文小说中的空间更多的是一种意识空间、知觉空间，是人物为确定自我存在而圈定的具有相对性的空间范围。相对性是因为作家通过聚焦、镜像等方式打破了空间的绝对界限，使不同的空间层级融为一体，意识的作用更使对现实空间或虚化空间的区分只具有形式上的意义。然而作家在意识空间的结构中始终留有一丝空隙，从而使现实因素的进入成为可能。这可以是莫斯科的特维尔花园，地下酒吧和咖啡馆，也可以是更为细小的事物：一幅基督画像，一块黑色的面包圈……当代俄罗斯人正是在这狭小的空间缝隙之中生存，因为现代都市使他们无论从物质层面还是精神层面都被排挤得几无立身之地，漂泊便成了他们必然的命运。

注释：

①M. A. Орешко, Лексическая репрезентация художественной концептосферы Виктора Пелевина(концепты《Человек》《Пространство》《Время》), Диссертация... канд. филол.наук, СПб, 2007.

②佩列文《百事一代》，刘文飞译，人民文学出版社，2001年，第9页。

③诺尔曼·布朗《生与死的对抗》，冯川等译，贵州人民出版社，1994年，第300页。

④佩列文《百事一代》，第131页。

⑤佩列文《百事一代》，第38页。

⑥С. Лишаев. Эстетика простора(простота, пустота,чистота, воля)// Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия《Философия. Фолология》. 2007.№2.С.136-138.

⑦田洪敏《维·佩列文的虚空观念与跨国主义写作》，载《都市文化研究》2016年第2期，第66页。

⑧转引自陈瘦竹、沈蔚德《论悲剧与喜剧》，上海文艺出版社，1983年，第36页。

⑨佩列文《黄色箭头》，陈方译，载《世界文学》2000年第5期，第89页。

⑩佩列文《百事一代》，第290页。

⑪米歇尔·福柯《后现代性与地理学的政治》，包亚明主编，上海教育出版社，2001年，第13、14页。

⑫Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык.- СПб.: Невский Простор, 2001. С.356.

⑬Порутчик О.А. Мир как иллюзия в произведениях Виктора Пелевина. Вестник РУДН, сер. Литературоведение. Журналистика, 2008, №.1, с.54.

⑭佩列文《夏伯阳与虚空》，郑体武译，上海译文出版社，2004年，第107页。

⑮佩列文《夏伯阳与虚空》，第395页。

⑯米歇尔·福柯《另类空间》，王喆译，载《世界哲学》2006年第6期，第54页。

⑰佩列文《夏伯阳与虚空》，第6页。

⑱吉尔·德勒兹、弗兰西斯·培根《感觉的逻辑》，董强译，广西师范大学出版社，2017年，第158页。

⑲佩列文《夏伯阳与虚空》，第40—41页。

⑳Пелевин В. О. Т. - М.: Изд-во Эксмо, 2009. С. 327.

㉑Порутчик О. А. Мир как иллюзия в произведениях Виктора Пелевина// Вестник РУДН, сер. Литературоведение. Журналистика, 2008, №.1, с.53.

㉒Архангельский А. Обстоятельства места и времени.// Дружба народов, 1997, №5.

㉓Злочевская А. Парадоксы зазеркалья в романах Г.Гессе, В.Набокова и М.Булгакова// Вопросы литературы. 2008. №.2. С.203.

㉔Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т.1.М., 1998. с.68.

㉕Мельникова А. Ю. Художественный мир В. Пелевина: Пространственно-временной аспект. Диссертация ... канд. Филол. наук. Иваново, 2012. с.51.

㉖鲍德里亚《完美的罪行》，王为民译，商务印书馆，2000年，第8页。

㉗Пелевин В. О. Жизнь насекомых: Избранные произведения.-М.: Изд-во Эксмо, 2004. с.254.

㉘转引自郑永旺等《俄罗斯后现代主义文学研究》，人民文学出版社，2016年，第328页。

China Social Science Excellence .All rights reserved. https://www.rdfybk.com/