



研外  
究國  
叢文  
書學

On Isaac Bashevis Singer's Short Stories:  
A Study Based upon Narrative Theory

艾萨克·辛格  
短篇小说的叙事学研究

李乃刚 著  
Li Naigang



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

014005921

1712.074  
74



研外  
究國  
叢文  
書學

On Isaac Bashevis Singer's Short Stories:  
A Study Based upon Narrative Theory

艾萨克·辛格

短篇小说的叙事学研究

李乃刚 著

Li Naigang



北航

C1692838



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS  
浙江大学出版社

I712.074  
74

图书在版编目(CIP)数据

艾萨克·辛格短篇小说的叙事学研究：汉英对照 /  
李乃刚著. —杭州：浙江大学出版社，2013.11

ISBN 978-7-308-12438-6

I. ①艾… II. ①李… III. ①辛格，  
I. B. (1904~1991) —短篇小说—小说研究—汉、英 IV.  
①I712.074

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 255660 号

艾萨克·辛格短篇小说的叙事学研究  
李乃刚 著

---

责任编辑 诸葛勤 (zhugeq@126.com)  
封面设计 俞亚彤  
出版发行 浙江大学出版社  
(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)  
(网址: <http://www.zjupress.com>)  
排 版 浙江时代出版服务有限公司  
印 刷 德清县第二印刷厂  
开 本 710 mm × 1000 mm 1/16  
印 张 11.25  
字 数 195 千  
版 次 2013 年 11 月第 1 版 2013 年 11 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978-7-308-12438-6  
定 价 33.00 元

---

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxcb.tmall.com>

# 最会讲故事的辛格

## (代序)

上海外国语大学教授 乔国强

辛格有个美名是“最会讲故事”的小说家。按理说，小说家会讲故事不算是什么大事。小说家们都会讲故事，写得有趣一些，那也是“分内”的事，不宜过度张扬。文学批评界很少有人热衷说哪个小说家会讲故事。可是，大家偏要张扬辛格会讲故事，这就有点意思了。

辛格会讲故事有天分因素的原因。他从小就喜欢读书，善于观察，二十岁刚出头就开始发表作品。不过，除了天分之外，还应该与他所处的环境和所受到的教养有关系。辛格的父亲是一位笃信哈西德教的犹太拉比。他对外面的世界不闻不问，潜心研习圣书和哈西德教义，而且还十分地迷信。童年时代的辛格在家里常常听父亲讲“死人的鬼魂附着在活着的东西身上，灵魂转生为动物，屋子里栖居着淘气的妖精，地下室里恶魔们经常出没”<sup>1</sup>等。辛格在出入家门、上下楼梯时，似乎都被他父亲讲述的那些妖精、恶魔们所追逐一样，对父亲所讲述的那些有关精灵鬼怪的故事既深信不疑，又深感不安。辛格的母亲睿智、多才。她在婚前就受到过良好的家庭教育，不但能阅读用希伯来文写的《塔木德》，背诵《圣经》，<sup>2</sup>甚至还写了一部自传。辛格家里四个孩子，除了辛格外，还有他的哥哥、姐姐和弟弟。哥哥以斯雷尔·乔舒亚是一位大作家，成名比辛格早多了；姐姐欣德·埃斯特可能是继承了母亲的创作才能，出嫁后也写过一部自传体小说。这家人算起来，六个人当中有四位是作家。生活在这样一个“书香门第”家里，辛格耳濡目染，受益良多，他的文学才华也得到了很好地培养和滋润。他曾承认自己在创作

1 见 Isaac Bashevis Singer 所著 *In My Father's Court: A Memoir* 第 11 页。

2 见 Israel Ch. Biletzky 所著 *God, Jew, Satan in the Works of Isaac Bashevis Singer* 第 7 页。

上曾得到哥哥的很大帮助。

辛格十岁的那一年，哥哥乔舒亚送给他一本陀思妥耶夫斯基的小说《罪与罚》。根据辛格的回忆，陀思妥耶夫斯基作品中所表现出来的那种孤独、非理性以及罪恶等情绪，对他产生了极为深刻的影响。这一年，辛格为避战祸，回到家乡毕尔格雷小镇。他在那里结识了一位从俄罗斯回来的名字叫莫泰尔的朋友。莫泰尔的希伯来语十分出色，他经常借一些用希伯来语写成的小说和诗歌给辛格阅读。辛格在莫泰尔的鼓励下，开始学习希伯来语并试用希伯来语创作了几首诗歌。在此后颠沛、纷乱的生活中，辛格开始阅读大量的书籍，如托尔斯泰的小说、斯宾诺莎的著作，以及其他科学和宗教书籍。辛格的创作热情被这些作家及其作品所点燃。

辛格写得好看的小说有许多跟他儿时听来的神怪故事有关。看他的小说会有一种恍如置身其中的感觉，不由得不相信小说里所讲的故事。不仅如此，放下小说，还会感觉到身边有什么精灵鬼怪在游荡或调皮捣乱。他还有一类与伦理道德相关的小说，让人看了之后，不知道该相信故事里的哪一个人物，总觉得好像都对，又好像都不对，很难做出抉择。这类小说在让人为之扼腕的同时，又突然意识到，其实怎样选择关系到的不只是小说中的人物，还有读者本人。原来，读者的理解也是一种道德选择！辛格真的很缠人，甚至很狡黠。

辛格的确是一位会讲故事的小说家。可是，他是怎样做到的呢？这似乎不是一件随便说说就能弄清楚的事情。李乃刚博士的这部研究辛格叙述技巧的书或许能为我们找到理解辛格的路径。他的这部“从经典叙事学的理论出发，从叙事交流、叙事视角、叙事结构、叙事时间和叙事空间诸角度，对辛格的短篇小说进行较为系统和深入的研究”的著作，在分析辛格写作技巧的同时，还展示了其创作魅力。这样的书不仅对研究辛格会有所帮助，对从事创作的朋友来说，也许多少会有点用处。

2013年11月 于上海

# 目 录

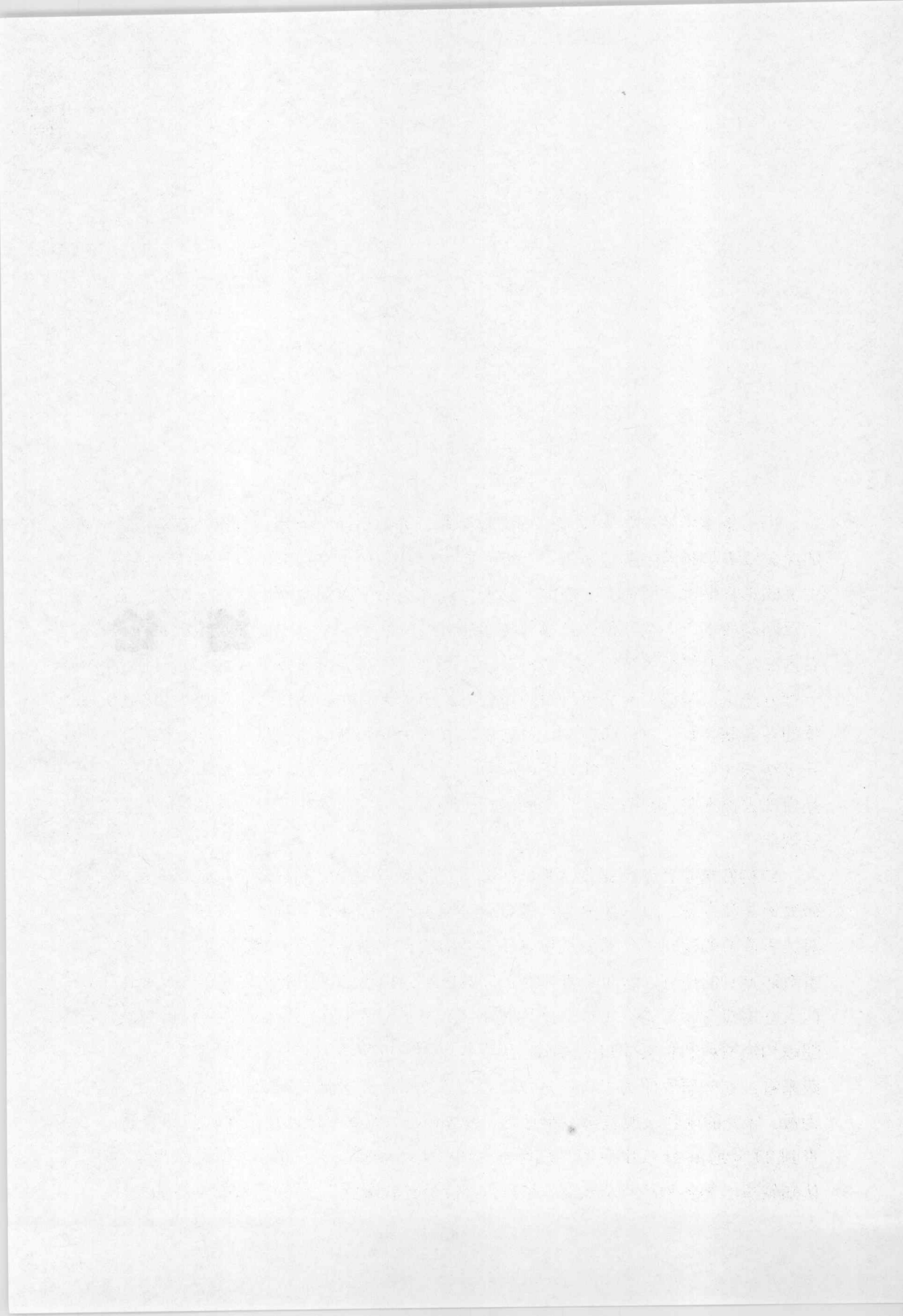
绪 论	1
第一章 辛格与辛格研究	13
第一节 辛格的成长与创作历程	15
第二节 辛格研究综述	21
第二章 辛格短篇小说中的叙事交流	31
第一节 “隐含作者”在叙事交流中的地位与作用	33
第二节 热情的“说书人”与冷眼的“旁观者”	41
第三节 叙述者在《地狱之火海恩》和《胡子》中的交流作用	52
第三章 叙事视角在辛格短篇小说中的灵活运用	59
第一节 “平铺直叙”的全知视角	65
第二节 “跌宕起伏”的第一人称回顾性视角	70
第三节 独特的“魔鬼”视角	75
第四节 视角的转换	79
第四章 辛格短篇小说中的叙事结构	85
第一节 尽显小说形态之美的三种线性结构	88
第二节 “信仰”主题的结构异化	96
第三节 匠心独运：开篇与结尾艺术	102

第五章 辛格短篇小说中的时间叙事艺术 .....	111
第一节 辛格的时间观 .....	114
第二节 时间叙事技巧种种 .....	116
第六章 辛格短篇小说中的空间叙事艺术 .....	127
第一节 “虚无”的现实空间 .....	130
第二节 “真实”的梦幻空间 .....	137
第三节 《旅游巴士》中叙事空间的构建 .....	140
结 语 .....	149
参考文献 .....	157
附 录 .....	167
索 引 .....	171

# 绪 论







西方叙事学的产生和发展过程大致可以分为前后两个阶段，即我们通常所说的经典叙事学和后经典叙事学。经典叙事学就是结构主义叙事学，受到法国结构主义的影响最大，故而有此命名。结构主义理论与一般的文学批评理论不同，它刻意回避故事、人物和创作意图等传统研究对象，将文学文本看作是由一系列具有内在规律的符号系统构成，各种符号之间彼此关联、自成体系。结构主义作为一种方法论，强调在研究事物时，不应该注重因果关系，而应该从构成事物的整体的各关联要素上进行考察。受此影响，结构主义叙事学家巴特（R. Barthes）、托多洛夫（Todorov）和热奈特（Renette）在分析文学作品时，专注于从叙事作品内部去探索关于叙事作品自身的规律，而不是研究叙事作品外在的各种社会心理规律。

结构叙事学在法国诞生之后，掀起了一股研究叙事学的热潮，出现了大量的研究论文和专著。这些研究大致可以分为两大类，一类是故事层次的研究，即针对故事情节的逻辑、句法和结构等要素的研究；二是话语层次的研究，即针对故事叙述方式的研究。这两类研究也正好对应于结构语言学中的“故事”与“话语”两大基本概念。理论上来说，结构叙事学研究的对象几乎不受限制，因为它主张超越构成材料和种类体裁的限制，建立包罗万象的叙事模式。但从具体的研究实践来看，这些研究绝大多数还是以语言叙事作品为主要研究对象，其中尤以小说为最。研究的内容主要包括叙事结构、叙事视角、叙事交流以及叙事时间等方面。直到20世纪80年代中后期，在西方陆续产生了女性主义叙事学、修辞叙事学、认知叙事学等各种跨学科流派，统称为“后经典叙事学”。后经典叙事学更加关注

社会历史语境如何作用于作品的创作和接受，将叙事学与女性主义文学评论、精神分析学、修辞学以及认知理论相结合，拓展了叙事学的研究范畴，丰富了叙事学的研究方法。

## 一、本书的叙事学理论概念梳理

本书拟采用经典叙事学的相关理论作为分析工具，对辛格的短篇小说进行解读。正如张寅德所述，叙事学理论正是叙事文学尤其是小说发展到一定阶段的理论结果，是对传统文学中轻视理论的一种逆袭，叙事学理论与小说研究的结合既是一种本能的选择，也是最恰当的选择。（张寅德，1989：13）只有小说这种情节结构相对复杂、表现形式更为多样的语言形式，才更能体现叙事学理论的精深，也才能更加吸引研究者的兴趣。而在对小说叙事的研究中，经典叙事学理论发挥了更大的作用。它所构建的理论模式，使得研究者和读者可以对叙事作品尤其是现代小说复杂的内部机制进行细致准确的分析，而不是仅仅依赖传统的分析工具对作品的情节和人物进行简单而刻板的描述。本书在经过慎重抉择之后，选取了几组经典叙事理论关系作为研究参照：即叙事与交流、叙事与视角、叙事与结构、叙事与空间。

围绕着叙事交流的过程，国外的学者纷纷提出了各种叙事交流模型（Jacobson, 1974; Chatman, 1978; Rimmon-Kenan, 1983; Toolan, 1988），国内的学者申丹（2005）也在《英美小说叙事理论研究》中提出了自己的叙事交流模型。总体来看，这些学者所提出的模型都倾向于将叙事视作一个单向交流的过程。

叙事交流过程中非常主要的元素是隐含作者和叙述者。对隐含作者的存在，不少学者并不十分认可，而是倾向于否定隐含作者在实现交流意图过程中的作用和意义。荷兰叙事学家米克·巴尔在划定作者和叙述者的界限时，就排除了“隐含作者”在这个过程中的存在和作用，而是把“隐含作者”仅看作是“本书意义的研究结果，而不是那一意义的来源”（米克，2003：18）。法国的叙事学家热奈特也和巴尔的观点基本一致，认为隐含作者这一概念根本没有必要存在，因为对作者和叙述者的讨论就足以解释叙事交流的复杂性。相应地，国内的一些学者也对布思的理论提出质疑。如杨义（1997）就认为，不应该绝对地过河拆桥，将真

实作者看得无足轻重，而应该透过文本和真实作者展开心灵对话。李建军（2003）则提出，由于布思切断了真实作者与隐含作者之间的联系，“隐含作者”这一概念实际上也隔断了真实作者与读者之间的联系，不利于作品的叙事交流。

布思对此深感忧虑，并在80多岁时撰文重申了自己的立场。布思（2007）在文中指出，“隐含作者”的提出是为了批判当时盛行的小说“客观性”、恢复作者在小说中的“主观性”所做的努力，是对作者地位的拯救。更重要的是，“隐含作者”实际上还在更大的范畴内存在现实的意义，那就是它与日常生活之间的密切联系。

总体上来看，国外的许多学者如查特曼、里蒙-凯南等人对布思的“隐含作者”理论还是进行了积极的阐发，使得“隐含作者”在叙事交流中的地位和作用得到了广泛的重视。国内的学者对“隐含作者”也采取了比较积极的态度，如申丹（2000；2008）、乔国强（2008）等人先后都对“隐含作者”进行了较为深入的研究，另有一些学者也提出了富有见地的观点（刘月新，1996；曹禧修，2003；余向军，2004），对“隐含作者”在叙事作品交流中的作用进行了充分的阐释。本书将结合辛格的短篇小说，首先对辛格的“隐含作者”形象进行梳理，然后根据叙事学的相关理论，对“隐含作者”在叙事交流中的作用过程进行破解。

国内外许多叙事学家的论著中都对叙述者在叙事交流中的位置进行了定位。比较来看，布思在这方面的思维更加缜密。他在论述叙述者与作者、读者和故事人物之间的区别时，并没有将叙述者和作者之间建立直接的联系，而是在叙述者和“隐含作者”之间建立了联系。布思提出，“叙述者可以或多或少地离开隐含的作者”。（布思，2009：175）叙述者是隐含的作者创造出来的，必然会受到作者的个人情感、价值观和思维方式的影响，会留下作者的印记。因为任何作品都是作者心血的结晶，都有可能蕴含着作者自身种种的生活体验，有可能包含着作者自身种种复杂而丰富的情感。（谭君强，2008）正如歌德宣称自己的名作《少年维特之烦恼》是“虚构和事实交织起来的”，小说凝结了作者的生活体验和情感经历。在具有自传属性的作品中，这种联系更加密切，如辛格带有自传色彩的小说《在我父亲的法庭》，就体现出叙述者和作者自身经历之间密不可分的联系。

在很多情况下，叙述者和隐含的作者之间存在很大的距离。隐含作者是处于创作状态中的作者，而叙述者是由作者创造出来生活在虚拟世界里的人物。不论在任何情况下，都不能将叙述者和隐含的作者相等同，更不能将叙述者和真实的

作者等同起来，继而从小说中去追寻或印证一个纯粹真实的作者自我。（谭君强，2008）小说的创作者在写作过程中会经常改变初衷，一是因为小说的情节人物有自己的发展逻辑，当这种逻辑与作者的思想情感逻辑不一致时，叙述者就会表现出与作者本意的相背离。二是叙述本身有自己的语言逻辑，当作者的意图与叙述语言逻辑不一致时，叙述者也表现出与作者的相背离。（吴效刚，2000）

叙事视角是经典叙事学理论中非常重要的一个概念，是指叙述时观察故事的角度，在小说中就是叙述者借用谁的眼睛和意识来感知事件。热奈特提出的“聚焦”这一概念，可以充分应用到那些以人物视角展开故事的小说，较之其他视角概念更加形象直观，使得文学作品和视觉叙事作品相比较，甚至可以产生像电影一样的叙事效果。但是这一概念却置叙述者于非常尴尬的地位，尤其是当叙述者为全知叙述者的时候，叙事角度难以确定和描述。尽管热奈特用“零聚焦”和“无聚焦”来描述全知叙述者，但显得非常勉强，暴露出“聚焦”这一术语的局限性。热奈特将故事内的人物视角称作内聚焦，但他同时又承认真正严格意义上的内聚焦只能用在人物的“内心独白”上，因此对内聚焦这个词，只取其不大严格的涵义。（热奈特，1990）热奈特实际上非常担心他所提出的“聚焦”概念让人们混淆了叙述者与聚焦者，比如当以第一人称“我”进行叙述时，如果“我”对过去的事进行回忆性的叙述，则“我”承担的是叙述者的职责；但当以“我”的视角叙述当年亲身经历的情节时，则“我”是聚焦者。因为作为叙述者的“我”对过去的事情十分了解，如果不利用“聚焦”的手段对叙述者加以限制，那么故事的叙述就显得过于平淡了。从这个意义上讲，“聚焦”只是一种叙事手段，或者用热奈特的话来说，是属于“叙述语气”，是为了增加叙事的感染性，让故事变得更加富于悬念而采取的一种技巧。

但遗憾的是，与热奈特的初衷相悖，不少学者都将“聚焦”等同于故事内人物的视角，并以此作为叙事的角度，将聚焦人物甚至是聚焦对象与叙述者混为一谈。其中最有代表性的当属米克·巴尔。她在《叙述学》中深入探讨了“聚焦”的概念，并首次提出了聚焦者和聚焦对象的概念，甚至还试图建立“聚焦层次”的模型。但是，米克·巴尔明确表示：“聚焦属于故事，即属于语言文本与素材之间的层次。”（巴尔，2003：167-192）为此，热奈特在《新叙事话语》中表示出对巴尔的努力不以为然，并对“聚焦”的概念重新进行解释。“对我而言没有聚焦或被聚焦人物：被聚焦只适用于叙事，如果把聚焦用于一个人，那么这只能是

对叙事聚焦的人，即叙述者，而如果离开虚构惯例，这人就是作者，他把聚焦或不聚焦的权利授予（或不授予）叙述者。”（热奈特，1990：233）热奈特对“聚焦”的概念进行重申就是想要说明“聚焦”是一种叙事技巧，任何把它视作一种故事层面的修辞技巧的做法都是与他的想法相悖的，任何试图将视角囿于故事层次的做法都是对视角概念的误解。

实际上，无论是视角还是聚焦，都是属于叙述范畴，是一种非常有效的叙述手段，是展开故事的一种技巧。根据热奈特的观点，聚焦与否的权利在于叙述者，叙述者既可以自己对故事聚焦，也可以通过人物的感知来聚焦。

米克·巴尔对聚焦概念的理解虽然更多体现在故事的讲述方式和效果上，没有给予叙述者以足够的重视，但并不能就此断定她的做法毫无可取之处。本书作者认为，巴尔对热奈特的“聚焦”的理解还是基本正确的，她也一定程度上注意到了“聚焦”的叙述属性，但她试图在热奈特的基础上更进一步，将“聚焦”作为一个有力的叙事学工具应用到具体的文本分析上去，这是她为什么发明“聚焦者”和“聚焦对象”这两个概念的动机。事实上，巴尔所提出的这两个概念在具体的文本分析时的确非常实用，如果像热奈特那样仅仅明确了“聚焦”和“聚焦者”，而不去考虑聚焦之后的事情，又有什么意义呢？其次，巴尔努力创建一种叙述层次，提出了“外在式聚焦者”和“内在式聚焦者”的概念，并且承认视角转换的决定权在外在式聚焦者身上，叙述者可以将聚焦委派给内在式聚焦者，也可以跟随人物观察，而不必完全将聚焦让与人物（内在式聚焦者）。这里，巴尔所提出的“外在式聚焦者”和叙述者的身份非常相似，如果真可以将两者统一起来，那么巴尔和热奈特的思想就是一致的。

叙事学理论主张的一个主要观点是强调研究对象的抽象性，“即叙事学研究的对象与其是叙事作品，不如说是叙事作品的结构规律。它分析描写的并不是个别的、具体的叙事作品，而是存在于这些作品之中的抽象的叙述结构”（张寅德，1989：6）。如热奈特的《叙事话语》（*Narrative Discourse*, 1980）虽是以普鲁斯特的著名小说《追忆似水年华》为研究对象，但热奈特本人却称其为一篇研究方法论的著作，他在对这部作品的叙事机制进行精细入微的分析的同时，不断地拿普鲁斯特的叙事和叙事可能性的总体进行比较，从特殊到一般，试图概括出一套既适用于这部作品，又适用于其他作品的理论。（Genette, 1980）世上存在的叙事作品是种类繁多、数不胜数的，叙事学研究只有将对象确定为“实际作品的

抽象”，才有可能从中发现叙事作品的共同语言和规律。

我国学者胡亚敏在她的《叙事学》一书中对叙事学的研究内容也进行了界定。她提出“叙事学研究的是叙事文的共时状态，而不研究叙事文的演变”（胡亚敏，2004：12）。叙事学重视的是叙事文本本身的结构和关系，把叙事文中的各种因素作为同时存在并构成有机整体的结构加以研究。“叙事学也不研究叙事文的创作过程”，而是尽量避免利用作家的因素来阐释叙事文本，因为叙事学家认为对创作者的过度关注实际上会冲淡作品本身的价值。因此，叙事学研究者从不热衷于搜寻作者生平、个性，或是探究作者的创作环境和创作动机，抑或是考证作者的真伪等等。

无论是法国的叙述学家和国内的叙事学家，他们共同认可的一点就是：叙述（事）学作为一门学科，其最核心的目标就是发现存在于所有叙事作品中的共有结构，即普遍语法。尽管这种设想是美好的，但这种“精妙”的语法实际上是不存在的，目前的研究实际上证明了这一点。当然，这也并不意味着叙事学对叙事作品语法结构的探求是毫无意义的。事实恰恰相反，正是因为叙事学理论对故事结构的强调和重视，才让人们不再一味地关注作者的创作思想、历史背景等作品之外的因素，而是将注意力真正集中于叙事作品本身。

本书对辛格短篇小说的研究正是以此为出发点的。从叙事结构的角度来研究辛格的短篇小说，目的就是发现和挖掘存在于辛格诸多短篇小说中的普遍结构规律，尽量减少对辛格创作背景的关注。但是，本书对叙事结构的研究需要作出两点说明：一、本书中的叙事结构研究是一种针对具体作品结构进行定量分析的尝试，最终的研究结果只能用来描写辛格短篇小说的内部结构，不能作为一种普遍规律应用到所有的叙事作品中。二、本书中所采用的“叙事结构”是一种狭义的概念，主要指作品篇章的安排和事件的组合，与叙事学理论广义的“结构”概念不同。

尽管存在这样的限制和差异，这种尝试仍然是有一定意义的，因为它有助于理解单个作品或单个作家的系列作品在谋局布篇上的技巧。如果在任何情况下都将叙事结构的概念上升为“抽象”的普遍规律，那么对单个作品的结构美学赏析则反而变得没有意义了，叙事结构的研究本身也将失去实践基础，变成空洞而抽象的理论概念了。本书研究辛格的短篇小说，并未试图从中发掘适用于一切叙事作品的普遍法则，而只是从形态和功能两个角度，对辛格作品的表层结构进行

概括和归纳，帮助读者更好地理解辛格在作品结构安排上的精巧用心。

在叙事学的经典论著中，很难发现与“空间”有关的论述。大多数的叙事学家都认为时间是一种必不可少的叙事因素，很少论及空间问题。对文字媒介来说，情况更是如此。如里蒙-凯南在她的《叙事虚构作品》(*Narrative Fictions*, 1983)中就将时间单列一章进行论述，而仅在论述人物刻画的时候，以极小的篇幅论及空间(环境)问题。在个别论述空间问题的叙事学家中，查特曼是较早的一位。他在《故事与话语》中提出了“故事空间”和“话语空间”的概念，并提出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。文字叙事中故事空间是抽象的，需要读者参与构建。(程锡麟，2007)米克·巴尔也在《叙事学导论》(*Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 1997)中专辟一节讨论空间的表征、内涵和功能，并分别论述了空间与其他因素的关系(巴尔，2003)。

另外还有一些单独论及空间问题的学术文章，如加布里尔·佐伦的《走向空间叙事理论》(1984)，构建了具有较高实用价值的空间理论模型。鲁斯·罗农则在《小说的空间》将“空间”视作小说中人物、物体和具体地点的实际或者潜在的环境。罗农对空间的诠释为国内一些学者的研究提供了有益的借鉴，如张世君对《红楼梦》“香气”空间的研究，将“空间”概念从人物活动的物理空间延伸至非物质的空间存在。总之，空间研究在叙事理论研究中变得越来越突出，已经逐渐成为叙事理论关注的焦点之一。

弗兰克提出从三个方面来分析小说的空间形式，即语言的空间形式、故事的物理空间和读者的心理空间。(程锡麟，2007)所谓语言的空间形式属于形式主义范畴，它可以通过文字游戏、复杂的句法结构以及意象并置，减缓叙事的时序，表现出形式上的空间特征，也可以用蒙太奇、碎片、多情节等手段，突出叙述整体上的空间效果。而故事的物理空间即故事内人物生活和运动的场所，它可以是实实在在的真实场景，也可以是虚幻的空间。读者的心理空间主要涉及读者在阅读过程中对空间形式进行解读的技巧。(Frank, 1991)弗兰克对叙事空间的分析影响了几乎所有批评家对空间的认知，之后很多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。(程锡麟，2007)

本书作者认为，叙事空间的研究应该集中于如何通过叙事手段展现故事空间。至于语言的空间形式，则纯粹是从语言文本的形态上构建空间，与故事空间



几乎没有任何联系。而读者的空间感知则注重文本与读者之间的联系，可以视作叙事空间研究的目的和结果，而非内容，把它和故事空间列为同等的研究对象略显牵强。但我们在研究如何通过叙事手段展示故事空间的过程中，必然会涉及对读者心理感知的分析。本书将从以上的理论分析出发，分别从物理空间形式、语言的空间形式以及非物质的空间形式三个方面，分析辛格短篇小说中的空间形式，在分析过程中同时注重引入读者的心理感知。

需要说明的是，本书除了参照以上几组叙事理论概念之外，还从叙事时间的角度进行了分析。只是因为作者在看来，叙事时间的概念相对较为清晰，故而在此不做较多评论和解释。除此之外，还需要说明的一点是：尽管本书的理论分析主要运用经典叙事理论，但绝不排斥其他相关文学批评理论。这是因为，叙事理论的发展和界定仍然是一个争议颇多的话题，它只是众多文学批评理论中的一种，有些研究内容不可避免地和其他文学批评理论如文体学和小说修辞学等有重叠的地方。张寅德也曾评价说：

由于受到结构主义思潮以及“文学性”学说的影响，又出于对传统文学批评的反动，叙述学强调叙事作品的内在性，将其看成一个独立运转、与外界截然隔绝的封闭体系。然而这种观点在理论上无以自圆其说，在实践上又为叙述学理论自身的发展所否定。叙事作品作为一种文学产品，显然是与其生产和接受过程紧密联系在一起的一部作品不可能离开创作主体、离开它与其他作品的参照关系而存在，同样一部作品的接受也并不能完全归为作品的外部因素而被束之高阁，因为作品的内部结构形式的安排不同程度地受到读者要求的制约。（张寅德，1989：20）

## 二、本书主要的研究内容

美籍犹太作家艾萨克·巴什维斯·辛格是1978年诺贝尔文学奖的获得者，被誉为“当代最会讲故事的小说大师”。他用一种濒临消失的语言——意第绪语，记叙了特定历史时期犹太人对宗教、伦理以及生命的思考。他的作品深深扎根于