

巴赫金时空体理论视野下的《基督与反基督》三部曲

张 静

(黑龙江大学, 哈尔滨 150080)

提 要: 初读《基督与反基督》三部曲很难在时间和空间的跳动中掌握作品主旨。巴赫金的时空体理论为这种难度降低了系数,一方面对时空体的理解和掌握可以将文本置于时间和空间的坐标系中进行解读,另一方面利用时间和空间的不可分割性将故事情节放大或缩小,推动情节发展,突出人物形象,提高作品价值和宗教探索意义。

关键词: 《基督与反基督》; 巴赫金; 时空体

中图分类号: I512.07

文献标识码: A

1 引言

梅列日科夫斯基(Д.Мережковский 1865—1941),俄国19世纪末20世纪初最有影响的诗人、作家、剧作家、宗教哲学家、文学评论家之一,俄罗斯白银时代象征派的代表性人物,毕生都在思索着个人的超越和社会的理想归宿。他提出了象征主义的三大要素:神秘的内容、象征和艺术感染力的扩大。这一纲领淋漓尽致地体现在他的《基督与反基督》三部曲(包括《叛教者尤里安》、《列奥纳多·达·芬奇》和《彼得和阿列克塞》三个长篇)中。这三部作品之所以被称为集大成之作,其成功之处也在于它远不是像多数传统小说那样按照时间的自然流淌同相应的空间转换组织情节,顺应开端、发展、高潮、结局四个阶段递进,而是让故事在行进中既具有时间的间断性,亦具有艺术空间的空白性,也有因时空的分离、穿插、交融所产生的瞬间饱满和膨胀,不经意间的缩聚和紧张。

2 时空体理论的来源及功能

恩格斯在《反杜林论》中指出:一切存在的基本形式是空间和时间。同理之下我们也可以用这句话来佐证“小说存在的基本形式是空间和时间”、“故事存在的基本形式是空间和时间”等论断。“时空体”(chronotope)是希腊文chronos(时间)+topos(空间)的合成词。俄文译作“хронотоп”,中文也译作“时空集”、“时空型”、“赫罗诺托普”。在西方哲学史上“如果说柏拉图是第一个专门致力于空间本身研究的古希腊哲学家的话,那么亚里士多德就是第一个系统地研究了几乎全部时空问题,并从多方面进行细致分析和论证的伟大学者。”(李烈炎 1988: 130)而巴赫金则是第一个系统研究小说时间形式的人,他巧妙地将时空体概念移植到文学艺术当中,用时空体来分析文学作品。

对话—复调理论、时空体理论、狂欢化理论是巴赫金学术研究的三大理论贡献,其中,“对话是巴赫金思想的中心主题”,(托多洛夫 1998)关于这一点也是毋庸置疑的。但是时空体理论在我国却很少被学者研究,甚至在白俄罗斯专门研究巴赫金的期刊《对话·狂

欢·时空体》中也很少看到关于时空体的文章，连英国学者也认为，巴赫金的“时空体概念是很少被人探讨的课题”。¹ 摒除掉外界对时空体理论评价，巴赫金本人指出，那些艺术上有意义的（内容本身）因素并不就范于空间—时间上的界定，但与此同时，“任何一次向意义域的进入，只有迈进时空体的门槛才能得以实现。”（哈利泽夫 2006：274）可见时间与空间在文本研究中具有十分重要的意义。

在 20 世纪 30 年代完成的《长篇小说的时间形式和时空体形式》一书中，巴赫金阐述了“时空体”这一术语的理论背景及其含义：文学中已经艺术地把握了时间关系和空间关系之间的重要联系，我们将称之为时空体。这一术语见之于数学科学中，源自爱因斯坦的相对论。我们把时空体借用到文学理论中来，几乎是作为一种比喻。对我们来说，重要的是这个术语表示的空间和时间的不可分割。我们所理解的时空体，是形式兼内容的一个文学范畴（我们不涉及其他文化领域中的时空体）。（巴赫金 1998a：274）

可见，“相对论”是巴赫金时空体理论的重要依据。1905 年，爱因斯坦发表论文《论运动物体的电动力学》，即《特殊相对论》（或称《狭义相对论》）。论文中，爱因斯坦指出：“必须彻底抛弃绝对空间，必须彻底抛弃绝对时间”。阿尔伯特·爱因斯坦通过《相对论》证明：空间是相对的，没有一个绝对的空间；时间是相对的，时间与物质运动不可分离。

巴赫金的时空体不仅仅源自“相对论”，在小说《小说的时间形式和时空体形式——历史诗学概述》中的注释里巴赫金曾经表示，他的时空体概念的灵感还来自康德和乌赫托姆斯基。康德的时空观认为时空是认识的普遍形式，但时间和空间都要受到经验制约，总是以先验感性作为出发点来认识时空；在《纯粹理性批判》中的《先验美学》里，他指出空间和时间是任何认识都不可或缺的形式，具有“先验的”的特性。巴赫金受乌赫托姆斯基的影响，摒弃了康德的“先验形式”，“巴赫金不同于康德之处在于他强调在时空分析中，时间和空间不是先验的，而是眼前现实的形式。”（Bernhard F.Scholz 2002）

巴赫金认为：文学上的时间和空间是在一个被认知的整体中融合在一起的。这其中有时间空间化，即时间凝聚成空间艺术上可见的东西；也有空间在时间中的体现，即空间由于趋向紧张而卷入历史、时间或者情节当中。时空体的特征就是时间与空间在不同意义和层面上的交叉与融合。（巴赫金 1998：274—275）时空体表示文学作品中时间和空间彼此相互适应所形成的一个统一整体，或者更具体地说是时间和空间相互结合形成的某种相对稳定的模式。（田右英 2008：2）时空体的基本功能有以下几类：决定体裁和体裁类别；刻画人物形象；组织情节；价值意义。

巴赫金曾说过：“时空体在文学中有着重大的体裁意义。可以直接了当地说，体裁和体裁类别恰是由时空体决定的。”（巴赫金 1998：275）他认为，“在文学发展过程中，体裁是创造性记忆的代表”，体裁“是以特定的形式对世界作出的观察和思考”，拥有十分重要的“象征性概括力量”。（巴赫金 1998b：368）作品要架构在一定的体裁上才有存在的价值，可以说，时空体的分析是体裁分析的基础和具体体现，时空体决定了体裁的类型和变体，也主导了作品方向。

时空体在人物形象的刻画上有两方面的内容：一方面是时空体在很大程度上决定着作品中出现的人物形象；另一方面是人物形象通常带有时空化特点，时空与人是相辅相成的关系。（乔小玉 2008：11）“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整体中”。（巴赫金 1998a：274—275）因此，人物形象是在时间和空间的框架下被塑造出来的，“任何一个文学形象，都具有时空体的性质”，（巴赫金 1998a：452）即人物必然带有某种时间属性和空间属性，但也在时间与空间坐标系中占据重要的横向与纵向意义。

在组织情节上,由于文学作品中的事件或者情节的发生离不开时间与空间,故情节事件在时空体中得到具体化。大的时空体可以作为整部作品的结构和内容中心,小的时空体例如“城堡”、“沙龙客厅”、“小省城”又可以成为作品某一部分的主要场景和时段。(乔小玉 2008: 11) 这些大或者小的时空体交错编织在作品中,影响着故事的发展,使时空体也超脱理论本身体现出情节建构意义。

从价值意义上看,“巴赫金把文学作品中的时间与空间作为一个价值层面的整体,凸现的是各个时空环境中人们的价值认同。”(秦勇 2004: 22) 文学作品中主题、人物、情节被安排在不同的时间和空间中体现应有的价值,同一个时间空间中又包含不同的主题、不同的人物、不同的情节,无论包含与被包含的角色如何互换,都要符合历史、文化、习俗、环境等一系列的价值判断,满足人们的价值认同。

巴赫金第一个在文艺学研究领域中引入“时空体”理论,确定了“时空体”理论中时间的主导性地位,并提出了陀思妥耶夫斯基创作中时间“空间化”的特征。(江珊 2003: 39) 透过巴赫金为我们提供的时空体理论视角去分析《基督与反基督》三部曲时,无论时间如何间断或者快进,空间如何切换或者出现空白,由时空理论得到的艺术效果让三部曲结构更加立体、内容更加饱满。

3 对《基督与反基督》三部曲的时空体解读

3.1 教堂时空体

宗教的神秘色彩是俄罗斯文学中象征主义的特色,这种特色在否定资产阶级平庸生活,批判道德原则没落腐朽上反映了末世情绪中的精神危机,体现了历史变革到来前的某些预感,梅列日科夫斯基将这些预感置于教堂时空体中表现,既是对基督教衰落的巧妙嘲讽,也是对探索未来新基督教必要性的衬托。

教堂里时间和空间保持一种紧密的联系,其中的人对时空有固有的依附性、妥协性。教堂里的时间是缓慢、单一流动的,教堂里的空间是局限、单一呈现的,教堂对于来到这里的谦恭的人们有着强大的磁力,缓慢的时间进程和局限的空间使人们身上毫无生机和活力可言,似乎每个人都以自己的方式散发着畏惧感,处处是掩盖不住的压抑,空气中都弥漫着神香、蜡烛、神灯的油烟和病人呼吸的浓重气味。人们认为到达这里就有接近上帝的可能,只要足够虔诚,上帝就会听到自己的声音,帮助苦难的自己达成愿望,或者为疾病缠身的亲友消除魔鬼的折磨重获健康体魄。于是一些瘸子、瞎子、体虚者、像老人一样拄着拐棍的孩子、精神病患者、痴呆者——一个个面色苍白、眼皮红肿、表情麻木、神色绝望、内心驯服的人走进教堂。在教堂这个时空体中尽管时间不是静止的,历史也没有因为这个地点的特殊而停止前进的脚步,但是这个空间中的人物语言,祈求愿望,精神主题常常是循环往复的,在这里人们唯一的行动意识,就是用心和上帝沟通,将一切希望寄托于上帝的恩慈,以谦恭驯服的姿态向上帝哀求以获得怜悯之心,企图在上帝被自己的真诚感化的那一刻消除痛苦和不平等,除此之外的一切行动都是多余的、徒劳的、毫无意义的。

3.1.1 《叛教者尤里安》中的教堂时空体

《叛教者尤里安》中,尤里安在读经台上诵读《启示录》后,“教堂里笼罩一片寂静;被惊呆了的人群里只能听到沉重的叹息、头部磕绊石板的声音和癫僧身上的铁链哗哗声:‘主哇!主哇!给我眼泪吧,给我怜悯吧,给我死亡的记忆吧。’”(梅列日科夫斯基 2002a: 22) 此刻虽然尤里安身在教堂,也履行着教堂的一切要求进行诵读,但是,无论是《启示录》中不断重复的预言,还是眼前的场景,都不被尤里安的内心所接受,这个时间点尤里安的坐标系中对应两个空间体,一个是他身体所处的空间,这里的肢体动作是表演出来的,仅供欣赏;另一个是他的内心空间,是最真实没有戒备的空间:此刻他关注的是一具基督教初期的棺材上面刻着的好牧羊人,他觉得任何人都不知道而且也从来没有见到过好牧羊人,“那

个赤脚少年，好牧羊人的形象向着无限的远方飞去”（梅列日科夫斯基 2002a: 23）尤里安的心随之收缩了，他幼小的心灵中清楚的记得，“弑兄者（君士坦提乌斯大帝——笔者注）为了登上皇帝的宝座而迈过7具尸体，这一切又是以钉在十字架上的人的名义进行的。”（梅列日科夫斯基 2002a: 11）尤里安从那时起便认为基督教不过是替杀人凶手挡除罪恶的盾牌下假仁假义的宗教，好牧羊人早已带着基督的灵魂飞走，眼前剩下的不过是基督教的腐朽残余，尤里安从心里否定基督教，而他作为多神教的酝酿力量，是基督教与多神教在未来融合的暗示，这里为情节的高潮点做下铺垫，使后续发展在跌宕起伏中带着理所应当，情节在行进中带着变化，变化中带着张力。两个空间叠加在尤里安肉体上，此刻尤里安这个人物是承载着两个空间体的第三空间，这个形象在纵向的层次上更加有深度，人物也更加复杂、活灵活现，主人公地位得到时空体理论上的绝对支持和巩固，价值意义不言而喻。

梅列日科夫斯基在《叛教者尤里安》中的教堂时空体里致力于揭露当时社会主流基督教下人们的愚昧、迷信、茫然，对基督教教徒中间的相互污蔑、栽赃、陷害等一系列以基督教名义进行的变态行为进行有力抨击，在憧憬未来新基督教完满幸福时代降临的道路上，选择了尤里安作为唤醒多神教的代表，因为“根据梅列日科夫斯基的观点，基督就隐藏在多神教之中。”（А.В.Лавров 2000: 13）

3.1.2 《列奥纳多·达·芬奇》中的教堂时空体

对大多数人来说，教堂是具有神圣性的空间体，里面分分秒秒都意义非凡，但是对于列奥纳多·达·芬奇来说，教堂就是一个建筑，流动的时间不会因为教堂这个空间而对列奥纳多·达·芬奇产生特别的意义。将时间与空间定格，放大列奥纳多·达·芬奇眼中呈现的教堂不过是由瓦盖的颜色、主体墙面、窗户的位置、门顶的布局、台阶的设计等等构成的一件艺术品，他深知这些砖砖瓦瓦的材质、高度、重量甚至密度，绝不认为这样的一个建筑有丝毫的魔力，也不认为进入这个空间就能更接近上帝，列奥纳多·达·芬奇带着数学的精确性精神是不允许自己犯起这种糊涂的，所以他从来不去教堂进行任何形式的祷告，大家称他为反基督，是与魔鬼签约出卖了灵魂的人。

贝特拉菲奥在大教堂里听着吉罗拉莫·萨沃纳罗拉修士的布道，想起了自己的傲视和世俗哲学，想要离开贝内德托和献身列奥纳多危险的反上帝的愿望。贝特拉菲奥完全融入到了这个空间中的时间里，吉罗拉莫·萨沃纳罗拉修士的每字每句都牵动着他的思想，但是当他抬起泪流满面的脸，看见不远处的达·芬奇，“画家背靠着圆柱站在那里，右手拿着他那本永远不离身的笔记本，左手在画着，有时向布道坛投去一瞥，可能是想要再一次看看布道者的头。”（梅列日科夫斯基 2002b: 30）贝特拉菲奥与列奥纳多·达·芬奇同处一个空间中，听着相同的布道，时间征服了以贝特拉菲奥为代表的几乎整个人群，让他们全身心投入到修士的言论中，人们开始害怕，不停的祈祷，承认自己在天主面前犯了错，祈求上帝的宽恕；而“列奥纳多虽然站在由于惊恐而失去理智的人群中间，却跟所有的人都格格不入，只有他一个人保持着完全的平静。他是一个习惯于专心致志和精确的人，他那双冷漠的浅灰色的眼睛、两片紧闭的薄嘴唇流露出来的不是讥笑，而是一种好奇，跟他用数学器具测量阿佛罗狄忒的躯体时表现出来的一样。”（梅列日科夫斯基 2002b: 30）在教堂这个场景中，列奥纳多·达·芬奇看到的是布道者由于自我折磨表现出的疲惫不堪的脸。

在教堂时空体中，列奥纳多·达·芬奇和周围的人群形成鲜明的对比。达·芬奇善于理智地控制情绪客观地潜心于对事物的研究，他外表沉着，内心清透，不为思想设定边界，不为他人刻意伪装，勇于在精神世界的浩瀚无疆中窥探一切知识的真谛。他有自己的信仰，有自己的基督，便也有自己崇拜的方式，在一切“自己”的形式下，他便成了一个独特的时空体，而且是在时间和空间上都独立于教堂时空体的个体时空体，他的世界里没有别人，所以他从不在意来自外界的捕风捉影式的评论，他的世界别人不愿进入，因为那是反基督的，于是他在自己的世界里以自己的方式接近上帝。

3.1.3 《彼得和阿列克塞》中的教堂时空体

彼得一世在梅列日科夫斯基笔下是“反基督”化身。彼得废除宗主教职务，让圣主教公会来管理宗教事务，就是为了巩固自己在俄国的专制统治地位，实际上是把教会变成了其维护统治的工具，从而大大强化了沙皇专制的国家机器。以皇太子为代表的大众认为彼得践踏了东正教信仰和教会，是彼得使圣地变成一片荒凉，因此是反基督。

“彼得堡地区一座很穷的教堂宣布说，圣母像流出眼泪，这预示着大难临头，甚至新建的城市要彻底毁灭。”（梅列日科夫斯基 2002c: 31）教堂的特殊神圣性决定着其中发生事件的重要性，“彼得从费多斯卡嘴里听到这件事之后，立即就到那座教堂去了”，“察看了圣象，发现了骗局。”（梅列日科夫斯基 2002c: 31）这个教堂时空体中发生的情节极其简单，而主人公在行为上表现的十分与众不同：在世纪末情绪笼罩的氛围下，教堂里圣母像流了眼泪，是圣母对贫困无助的百姓表现出的怜悯之情，这意味着黑暗、毁灭、死亡的即将降临，人们应该匍匐在圣象面前检讨自己在生活中的德行、在思想上的品行和在虔诚度上的修行，祈求上帝的宽恕，赦免一切罪过，免除所有疾苦，重新挽回沉睡的理想天国；但是彼得显然是“站着”走到了圣象面前，对圣象做了仔细的检查，向大家讲解圣象流眼泪的原因，当众做了实验，宣布这是个骗局。彼得平静而大胆的举动让所有人都沉默不语，人人都感到奇怪，几乎是惊恐地望着他。

梅列日科夫斯基否定的显然是基督教中人造神启现象，即基督教发展中出现的片面曲解化，将大众玩弄在个别人手中，混淆真假，利用人们对圣象的崇拜，而故意在圣象上做手脚，以此消除世人对假象的怀疑，借机散布末世谣言，颠覆基督教本真。而彼得身上那股强势力量，不妥协的倔强，使他时刻走在前面占据主导者地位，教会既然是他统治力量的工具，那么教堂这个空间也自然在他力量控制范围内，他以众人皆醉他独醒的姿态拒绝伪上帝现象，“打破”教堂时空体中弥漫的盲信，俨然成为了否定谎言的正面揭穿者。

3.2 宫廷时空体

宫廷是一个气魄宏大的空间，能够进入到宫廷这个空间的人物似乎都具有高贵的气质、卓越的能力、显赫的身份、非凡的功绩，因此单单在空间这一个层面上，宫廷就明显优越于其它地方。有人的地方就有故事，宫廷里也充满着政治大事、生活琐事，如出生与死亡、饮食与装扮、亲情与爱情等等。

3.2.1 《叛教者尤里安》中的宫廷时空体

以尤里安的人生为轴线提炼出相应的宫廷空间，不同的宫廷时空体记录的是尤里安不同时期命运的跌落起伏。他出现在宫廷中的每一段时间都在宫廷的空间上凝聚成一点，一个点就是一个转折。

尤里安成为孤儿后被带到马萨鲁姆城堡，这里从前是卡帕多细亚历代国王的宫殿，巨大的寝宫非常的昏暗。这时的尤里安年方十岁，睡觉要睡在硬板床上，光秃秃的木板上也只铺着一张豹皮而已。“漆黑的穹窿里可以听到蝙蝠迅速煽动翅膀的声音”，尤里安喊道“奶娘，我害怕，别把灯拿走。”（梅列日科夫斯基 2002a: 8）处于这个时空中的尤里安是躁动不安的，每天听奶娘讲述当年的宫廷血腥史，不停地在头脑中想象着父亲遇害时宫中种种见不得人的勾当。时间在这样的空间中总是前进的异常缓慢，主人公每天在空旷、阴冷、潮湿的空间中挨着度日如年的日子。

在君士坦提乌斯大帝的皇宫里，“尤里安的堂兄宽宏地把自己的一只手伸到他的嘴边。尤里安触及一下这只手，这只手沾着他父亲的、他哥哥的——所有亲人的鲜血。”（梅列日科夫斯基 2002a: 102）尤里安愤恨这个刽子手，“他紧握着藏在衣服底下的匕首的把柄。”（梅列日科夫斯基 2002a: 102）这个时空之中，对峙着两股强流：一股来自君士坦提乌斯，这股强流拥有绝对的势力，他如今坐在高座之上，内心有高傲、自喜、说不出的得意；另一

股来自尤里安，这股强流的力量来自内心的愤恨，面对这个有不共戴天之仇的堂兄，不仅要对他卑躬屈膝，还要请求他的宽宏大量，“尤里安觉得憎恶这一切。”（梅列日科夫斯基 2002a: 102）这两股强流在空间中周旋、敌对，彼此容不下对方，应该感谢皇后在丈夫耳边为尤里安的求情，尤里安侥幸得生。

宫廷犹如作者借给尤里安的一个背景。从他童年为了求得生存不得已而学习基督教到长大后为了保护自己免于杀害而以信仰基督的方法伪装自己，一路以来，他艰辛地在大家面前迎合着他深深鄙视的基督教，他的迎合顺应了当时的宗教发展大方向，使得他冲破万险，不仅没有被杀害还登上了皇帝的宝座。当尤里安以皇帝的身份在宫廷之中唯我独尊，千万人匍匐在他脚下之时，他想借助自己的地位重新举起多神教的大旗，事实证明这只是一个人的独角戏。梅列日科夫斯基想以此说明的是，中世纪的欧洲已经是基督教大旗当道的时代，古希腊文化的逝去也已经是木已成舟的事实，任何逆历史潮流而动的力量都不足以更改历史发展的必然，时间与空间的盘绕关系决定了空间不可能挣脱时间赋予尤里安逆历史的可能，尤里安没有这个力量，登上皇帝宝座的尤里安也没有这个力量，他注定要扮演一个生不逢时的英雄，他的革新注定是枉然，他的灭亡注定是必然。

3.2.2 《列奥纳多·达·芬奇》中的宫廷时空体

达芬奇是个孤独的人，作品中他活跃的空间有两个：一个是家，另一个是宫廷。家里的人屈指可数，其中尚有怀疑和背叛他的学生，宫廷空间内人山人海，他之所以能够出入，全凭他的才学。《列奥纳多·达·芬奇》中的宫廷作为一个时空体因为主人的不同而变化着，但一切变化在达芬奇眼里都等同于静止，宫廷不过是他用才华兑换生存和创作所需的地方。

“这个奇怪的与大家迥然不同的客人从他们中间穿过去，好像一个幽灵，重新消失在漆黑的如地狱一般的夜幕之中，任何人都不再提他了。”（梅列日科夫斯基 2002b: 496）达芬奇只是宫廷这个空间中的一个过客，来去匆匆，他不主动巴结权贵，也不夺取任何关注，每次进入皇宫，虽然身在其中，心里却属于另一个世界，他凡事追求完美，追求真理，以一位学者的严谨态度对待生活中遇到的各个细节，从不因为宫廷这个时空的存在而出现在这个时空之中，他每次的出现都以一种战斗的姿态表现出与这个时空中人的绝对不同。

达·芬奇比基督徒表现出了更多的虔诚和专一，只不过他爱的不是宗教信仰而是科学；宫廷中的人比他更表现出对基督的爱，但实际上爱的是基督教带给他们的利益，为他们封官加爵提供的条件。在宫廷这个大的时空之下达芬奇孤军作战着，与周围的人形成强烈对比。在《列奥纳多·达·芬奇》中，梅列日科夫斯基正是借助宫廷时空体，为达·芬奇提供了两个舞台，一个是能将达·芬奇的发明付诸实践的舞台；另一个是芬奇身上对与错、善与恶正面发生碰撞的舞台；虽然宫廷的主人几经更换，但是达·芬奇并不在乎主人的势力立场，他无心作恶，但也从不关心他的发明是否在帮助恶势力纵横。梅列日科夫斯基将自己的宗教哲学思想体现在文本中包括宫廷时空体在内的各个角落，使得宫廷时空体有了某种超越时空体限制的宗教探索意义。

3.2.3 《彼得和阿列克塞》中的宫廷时空体

玛尔法皇后是彼得的同父异母哥哥——前沙皇费奥多尔·阿列克塞耶维奇的寡妻，丈夫死后的三十三年来她一直过着幽禁的生活，闭门不出，不和任何人往来。文中有一段文字这样描写她的寝宫：

“她从自己家的窗中恍惚见到的彼得堡——摸泥的建筑物、按照荷兰和普鲁士风格建造的尖顶教堂、往来航行着快速帆艇的涅瓦河、水渠——这一切，她觉得是一场可怕的荒诞的梦。她想象自己是住在莫斯科克林姆林宫里，住在绣楼里，往窗外一看就能见到钟王“大伊万”。可是她从来也没有往外看过，因为害怕白天的阳光。她的木屋永远是黑暗的，垂挂着窗帘。”（梅列日科夫斯基 2002c: 60）

皇后玛尔法皇后黑木屋中的窗帘，将这里的时间停止，一切都按照沙皇阿列克塞·米哈伊洛维奇的那个年代一动不动地保存下来，窗帘里面是三十多年前的旧俄国记忆，窗帘外面是彼得革新后崭新的俄国。“阿列克塞走进玛尔法皇后的府邸，在黑暗的木质通道、门厅和贮藏室里，在楼梯上走了很长时间。处处散发着焦油、破旧衣服和家什的气味，这些东西好像是长期覆盖着灰尘并已腐烂多年。”（梅列日科夫斯基 2002c: 61）

作者将玛尔法皇后住所与窗外的新气象做对比，利用时间相同的两个空间突出彼得改革后彼得堡的活力景象，暗指旧势力的顽固不化、不肯接受新事物，甚至不愿打开窗向外看一眼。玛尔法皇后可以不接受窗外的光明，但是她无法抵抗强射进来的光线——窗外生机盎然的彼得堡之光，透过玛尔法皇后窗帘的缝隙带给整间黑暗屋子以光明，这里的光象征着革新——必然能够成为穿透旧势力的武器，这样的描写富有深意且韵味无穷。

3.3 《基督与反基督》三部曲之沙龙时空体

巴赫金曾这样论述沙龙时空体：“从情节和布局观点看，在这里实现了人们的相会，故事的纠葛也在这里开始，也时常在这里结束。……在这里出现了对小说具有重要意义的对话，揭示出了主人公的各种性格，思想和欲念。”（巴赫金 1998a: 448）《基督和反基督》三部作品中的叙事展开、人物心理以及作者和主人公思想的呈现都是在一个个人物交汇、思想碰撞的奇异时空中得以完成的。

3.3.1 《叛教者尤里安》中的沙龙时空体

《叛教者尤里安》中沙龙展开地点或是城外海滨、郊区、深秋的树林，或是书房、某个神秘大厅，总之空间无论是开阔的还是封闭的，其统一特点都是安静的，谈话通常是非公开性的，体现出尤里安对宗教信仰的困惑，他曾问马克西穆斯“为什么我的生活不像神祇们那样轻松愉快？那种生活可是让埃拉多斯的男儿各个都那么美丽和快乐！”（梅列日科夫斯基 2002a: 160）尤里安认为多神教那些看得见的雕像更真实，更值得信赖，他似乎能够感受到奥林匹斯众神令人炫目的美和强大的精神活力，马克西穆斯扮演着尤里安导师的角色，“告诉我你要靠着什么战胜那个被钉在十字架上的人？”“诸神的力量——美与欢乐。”（梅列日科夫斯基 2002a: 160）正是在这些神祇身上尤里安找到了反叛力量。

在死亡即将到来之际，梅列日科夫斯基为尤里安组织了一场自白式的沙龙，这场时空体中，尤里安是看得见的参与者，同时参与的还有看不见的加利利人和诸神，这样的安排符合人与神的差异性、疏离性、地理空间有别性、交流方式特殊性，“我要弃绝你们，就像你们弃绝我一样……我独自一人反对你们，奥林匹斯的阴魂”（梅列日科夫斯基 2002a: 217）对基督教的无奈和复杂的感情折磨着他，在濒死的呓语中他叨念着：“……加利利人，我关你什么事？你的爱——比死亡还可怕。你的担子是最沉重的担子，我曾经多么爱你，好牧羊人，只爱你……不，不对！”（梅列日科夫斯基 2002a: 288）空间像是突然做出了短暂的静止一般，时间虽然一如既往的行进着但却剧烈浓缩，这场沙龙进行的时间很短，却总结了尤里安的一生：尤里安的痛苦和毁灭是因为他苦苦追寻，却没有真正领会宗教的奥秘，他毁灭了，成了大家眼中的反基督。在这个时候，他似乎对那模糊的神秘力量有所领悟。梅列日科夫斯基作品中的对话艺术被放大，主人公聚焦在时间细化空间不变的时空体中，时间的行进展示的是潜藏的主人公内心世界和精神活动，可惜，这一刻开始尤里安时空坐标系出现的是再无起伏的直线，犹如失去体征的心电图一样，生命随之终结。

3.3.2 《列奥纳多·达芬奇》中的沙龙时空体

乔万尼在进入达芬奇画室作学徒后，经常与塞萨尔偷偷去小酒馆议论老师，乔万尼的精神本来就因为达芬奇的同貌人而愈加痛苦，几乎被撕裂，而塞萨尔对老师的谩骂，甚至是诽谤中伤又一次次地加剧乔万尼的精神压力，“塞萨尔的这番话使我的心灵充满惊恐不安”（梅列日科夫斯基 2002b: 31）他开始对这些明显夸大的恶意语言半信半疑起来。

——“安东尼奥，”他终于说道，“我听说，您的堂兄列奥纳多·达·芬奇先生好像是有时招收徒弟进入自己的画室。我早就想要……”

——“既然你愿意，”安东尼奥打断他的话头，不高兴地说，“乔万尼，既然你愿意毁掉自己的灵魂，那你就去找列奥纳多吧。”

他朝着天上仰起脸来，引用了萨沃纳罗拉最近一次布道时说的话：

“时代的智慧，在主看来是愚蠢。我们了解这些学者：他们都将要住进撒旦的房子里去！”
(梅列日科夫斯基 2002b: 7)

安东尼奥似乎在用萨沃纳罗拉的话来提升自己的一切真理了如指掌的程度，可是圣经上耶稣曾经教训门徒——“无论何事，你们愿意人怎样待你们，你们也要怎样待人”。(摩根 2001) 安东尼奥显然忘记了这句话，没有按照圣经上耶稣的教诲规范自己的行为。

通过沙龙时空体，时间的推进与空间中人物产生的变化，透过语言的面纱作者清楚的将沙龙参与者的宗教信仰和他们谈及的、他们眼中的达芬奇呈现在读者面前，从外围视角看达·芬奇的亲人、学生对达·芬奇的评价和怀疑，试着了解人们推开达·芬奇的理由。

3.3.3 《彼得和阿列克塞》中的沙龙时空体

《彼得和阿列克塞》中以沙龙形式出现的时空体并不少见，维护真理的争论、对利益的诡辩、父与子的对话等等，最有新意的当属彼得饮宴会上的沙龙时空体。

英明狡猾的彼得喜欢将皇太子和各级大臣、元老召集在一起，举行大型的宴会，宴会开始前，每个人要轮流向他行大鞠躬礼，吻他的手，一口喝掉一大勺胡椒酒。宴会开始后被偷偷掺了伏特加的葡萄酒使人们醉的更快了，一些人开始拥抱亲吻，另一些人开始争吵，一些首席大臣和元老院成员们相互揭发贪污受贿、营私舞弊和弄虚作假的勾当。

“彼得有一个习惯：当大家已经喝醉的时候，便下令在门前设双岗，不准放任何人出去；”
(梅列日科夫斯基 2002c: 82) 宴会被人为地设置成了封闭的与外界想隔绝的空间，“沙皇海量，不管喝多少，从来不醉，这时故意和自己的近臣争吵，挑逗他们；从醉汉们的对话中往往能了解到用别的方式所无法了解的事情。”(梅列日科夫斯基 2002c: 82) 彼得有意地制造氛围，为大家安排这种宴会，其目的就是坐山观虎斗，看着这些大大小小的人物在酒精的麻痹下蜕去虚伪、不真实的面纱，相互辱骂、厮打、拆穿阴谋，俨然形成了一个醉酒沙龙，在这个密闭空间中不自觉地进行着真心话大冒险的游戏，他们彼此攻击的语言或者那些见不得人勾当后的窃喜都被彼得仔细度量着，“谚云：小偷吵架，农民见到赃物。宴会成了审讯会。”(梅列日科夫斯基 2002c: 82) 彼得用这种方式检验身边的人，让他们自我审讯给彼得看。而这场你一言我一语，多人杂语，彼此独立，互无关联、七嘴八舌的混论对话，就是我们所指的沙龙时空体。

对于彼得来说，沙龙时空体中丰富的语言较量、肢体冲突、忧伤哀怨、喜极而泣、哈哈大笑是各色人物心理的折射，有助于彼得了解身边人的真面目；对于作者来说，将各色人物聚集在同一个时间与空间中，据理力争，相互倾诉自己的苦衷，强调不被别人认可的理由，有利于通过最真实的生活场景摸索矛盾、争辩的根源；对于读者来说，孰是孰非，在时间与空间的视听盛宴中去分辨无疑是生动、可靠的。

4 结束语

巴赫金的时空体理论为《基督与反基督》三部曲的研究提供了一个很好视角。三部作品之间、章节之间时间距离长短不一，使读者产生强烈的时间立体感，为小说注入了活力，时间的截点又将叙事在穿插和迂回中保持完整，时间的弹性节奏使文本的叙事进度收放自如，文本结构松弛有度。在三部长篇小说时间和空间的环扣中，不同时空体架构在一定的生活背景上，主人公在相应不同的时空体中得到背景氛围的衬托，强烈凸显了文本的内涵。三部小

说文本中的时间与空间不再是简单的叠加，而是交错缠绕形成一种新的维度。梅列日科夫斯基在准确把握作品结构中心的同时，又灵巧利落地完成了时空转换，空间犹如一颗颗棋子，看似零乱，却遵循着一定的逻辑规则分布着，空间立体感油然而生。

附注：

1 肯赫希科普、谢波德主编. 巴赫金与文化理论[M], 曼彻斯特, 1989.转引自瓦利涅茨基. 《反巴赫金》——一本研究弗拉基米尔·纳博科夫的佳作. 圣彼得堡. 1994.第5页。

参考文献

- [1]A.В.Лавров: История как мистерия — Египетская диалогия Д. С. Мережковского (предисловие)//Д. Мережковский: Мессия. СПб., Изд. Ивана Лимбаха. 2000.
- [2]Bernhard F.Scholz, Bakhtin's Concept of "Chronotope": The Kantian Connection, David Shepherd, The contexts of Bakhtin:Philosophy, Authorship, Aesthetics, Harwood Academic Publisher.2002.
- [3]巴赫金. 巴赫金全集·小说理论(白春仁, 晓河译)[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998a.
- [4]巴赫金. 巴赫金全集 文本、对话与人文[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998b.
- [5]茨维坦托多洛夫.巴赫金思想的三大主题(唐建清译)[N]. 载文论报, 1998年6月4日第3版
- [6]哈利泽夫著. 文学学导论(周启超等译)[M]. 北京: 北京大学出版社, 2006.
- [7]江珊. 巴赫金时空体理论研究[D]. 西安: 西北大学, 2003.
- [8]李烈炎. 时空学说史[M]. 武汉: 湖北人民出版社, 1988.
- [9]梅列日科夫斯基. 诸神之死: 叛教者尤里安(刁绍华, 赵静男译)[M]. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2002a.
- [10]梅列日科夫斯基. 诸神的复活: 列奥纳多·达芬奇(刁绍华, 赵静男译)[M]. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2002b.
- [11]梅列日科夫斯基. 反基督: 彼得和阿列克塞(刁绍华, 赵静男译)[M]. 哈尔滨: 北方文艺出版社, 2002c.
- [12]摩根. 马太福音(张竹君译)[M]. 上海: 上海三联出版社, 2001.
- [13]乔小玉. 巴赫金时空体理论与“人”的凸显[D]. 北京: 首都师范大学, 2008.
- [14]秦勇. 论巴赫金的躯体理论[D]. 北京: 中国人民大学, 2004.
- [15]田右英. 巴赫金的小说时空体理论研究[D]. 桂林: 广西师范大学, 2008.

Christ and Antichrist Trilogy in the View of Bakhtin's Chronotope

Zhang Jing

(Heilongjiang University, Harbin 150080, China)

Abstract: It is difficult to get the gist of the trilogy *Christ and Antichrist* at first, because of the irregular form of time and space. The theory of Bakhtin's chronotope helps us understand: on the one hand, the grasp of time-space theory can put the text into time-space coordinate system; on the other hand, the indivisibility of time and space makes it easy to enlarge or lessen the story, drive the plot to advance, highlight characters, and improve both the value of works and the significance of religious exploration.

Key words: *Christ and Antichrist Trilogy*; Bakhtin; chronotope

作者简介: 张静（1989—），黑龙江大学俄语学院研究生，硕士学位。研究方向：俄罗斯文学。

收稿日期: 2015-08-30

[责任编辑: 刘 锴]