

# 俄苏形式主义文论选

中国社会科学院 外国文学研究所  
外国文学研究资料丛书编辑委员会编  
法·孟维琪·杜多罗夫编选 蔡鸿仪译



中国社会科学出版社



**B** 592372

责任编辑：谭立德 王中忱  
责任校对：易小放  
封面设计：鹿继世  
版式设计：张汉林

**俄苏形式主义文论选**

〔法〕茨维坦·托多罗夫编选

中国社会科学出版社 出版  
发行

新华书店 经销

太阳宫印刷厂印刷

---

850×1168毫米 32开本 9.125印张 2插页 214千字

1989年3月第1版 1989年3月第1次印刷

印数1—2,600册

ISBN 7-5004-0200-7/I·22 定价：3.35元

---

# 外国文学研究资料丛书编辑委员会

(以姓氏笔划为序)

顾问：冯 至 季羨林  
主编：陈 槃  
编委：王佐良 王道乾 叶水夫 包文棣 刘 宁  
刘颂良 朱 虹 吕同六 吴元迈 陆梅林  
陈冰夷 陈 槃 李 芒 李辉凡 杨周翰  
杨静远 张 羽 张 黎 余顺尧 郝铭鉴  
姚 见 柳鸣九 袁可嘉 郭家申 夏 玫  
夏仲翼 黄宝生 绿 原 董衡巽 韩耀成

---

## 外国文学研究资料丛书

### 编辑说明

本丛书主要编译世界各国古代、中世纪、近代和现代的重要文学资料，以供外国文学、文学理论的研究和教学等工作参考用。选材以有代表性、有重大影响或有较高学术价值者为主，兼收正面和反面材料。分辑出版，每辑有一个或几个中心。一般为资料汇编，个别也选收专著。

丛书的内容包括以下各个方面：（1）马克思主义经典作家文艺思想研究资料，（2）文艺理论问题研究资料，（3）文学史上重要时期、重要流派或思潮研究资料，（4）现代、当代各国文学流派研究资料，（5）重要作家和批评家、重要作品研究资料，（6）其他。

## 目 次

序言：诗学科学的探索·····	罗曼·雅各布森 (1)
编选说明·····	茨·托多罗夫 (5)

### I

“形式方法”的理论·····	鲍·艾亨鲍姆 (19)
艺术作为手法·····	维·什克洛夫斯基 (58)
论艺术的现实主义·····	罗曼·雅各布森 (79)
论风格学的任务·····	维·弗·维诺格拉多夫 (90)
结构的概念·····	尤·迪尼亚诺夫 (95)
论文学的演变·····	尤·迪尼亚诺夫 (100)
文学和语言学的研究问题·····	尤·迪尼亚诺夫 罗曼·雅各布森 (116)

### II

节奏与句法·····	奥·勃里克 (121)
论诗句·····	鲍·托马舍夫斯基 (130)
短篇小说和长篇小说的结构·····	维·什克洛夫斯基 (144)
论散文理论·····	鲍·艾亨鲍姆 (171)
果戈理的《外套》是怎样写成的·····	鲍·艾亨鲍姆 (185)
神奇故事的转化·····	弗·普罗普 (208)
主题·····	鲍·托马舍夫斯基 (234)

参考书目.....	(274)
作者简介.....	(276)
索引.....	(279)
译后记.....	(281)

## 序言：诗学科学的探索

罗曼·雅各布森

那是青年人在艺术和科学领域进行探索的时代。一九一四年到一九一五年冬天，几个大学生在科学院赞助下，建立了莫斯科语言学学会，该学会的组织者在提交给科学院秘书、著名语言学家沙赫马托夫的纲领中说，学会的宗旨是促进语言学和诗学的研究。在奥·勃里克的倡议和一批青年研究人员的支持下，出版了第一本诗歌语言理论研究汇编（彼得格勒，1916年）。随后，一九一七年初，新的“诗歌语言研究会”成立，后来这个学会就简称为“奥波亚兹”（ОПОЯЗ），和莫斯科学会进行密切合作。

所有这些活动都毫不犹豫地强调诗歌的语言问题。在当时，人们正在语言研究方面着手开辟新的途径，而诗歌语言最适合这种情况，因为这个领域一向为传统的语言学所忽视，容易摆脱新语法学家的常规；另外，因为在诗歌话语里，语言的目的与方式的关系以及整体与部分的关系，总而言之，就是语言结构的规律和语言的创造性，比在日常语言里更容易引起人们的注意。另一方面，纯文学的共同点，诗歌的功能在纯文学言语结构中的烙印，为整个文学价值提供了明显的特点，因为文学史具有一条主线，能够把所有研究普遍性规律的科学汇合起来。

诗歌这个词最初在古希腊语中是“创造”的意思，在中国过去的传统中，诗（词语的艺术）和志（目的、意图、目标）这两

个字和概念是紧密联系在一起<sup>①</sup>。俄国青年们力求探索的正是诗歌语言的明显的创造性与目的性。

“形式主义”这种说法造成一种不变的、完美的教条的错觉，这个含糊不清和令人不解的标签，是那些对分析语言的诗歌功能进行诋毁的人提出来的。可是，对于任何文学或科学运动来说，首先应依据创作的作品来评判，而不是根据运动的宣言的华丽词藻来判断，而且鲍·艾亨鲍姆也曾多次重复这一点。然而遗憾的是，人们在讨论“形式主义派”的总结时，总是把这一流派的开拓者们自负而天真的口号与其科学工作者创新的分析和方法混为一谈。

逐步探索诗学的内部规律，并没有把诗学与文化和社会实践其它领域的关系等复杂问题排除在调查研究计划之外。不言而喻，在研究这些内在规律的人当中，谁也没有认真对待那些惋惜诗歌语言研究会内部意见分歧的专栏文章，而且还宣布“在历来独立于生活的艺术领域里，飘扬在堡垒上空的旗帜的颜色是决不可能反映出来的”，使读者为之惊讶。不过，那些与“形式方法”进行论战的人正是紧紧抓住这种一时心血来潮的想法不放。如果把一种新的发现甚至是“形式主义的”思想的实质，和那些关于艺术技巧奥妙的庸俗无味的话等同起来，那也是错误的，那就等于使事物失去自动性并使之离奇惊人(ограничение, 奇特化)，然后向人出示；而实际上，要探索的问题是在诗歌语言中，词音与词意之间以及符号与概念之间的关系的根本变化。

显然，在随后的年月里，国际上语言学和社会科学的结构分析的发展，对起初的种种假设提出过许多纠正，对以前的问题作了许多新的解答，并且也提出了许多没有预计到的问题。然而应该看到，在本世纪最初的十年和在二十年代里，俄国的先驱者在诗

<sup>①</sup> 按《圣经》：“诗言志”。——译者注



学领域里，在发展语言功能多样性的科学思想方面所作出的重大贡献。尤其是通过一九二六年按照莫斯科学会的模式在布拉格创立的俄捷小组，更使这些生气勃勃的思想在世界上广为流传。

我想指出小组中一位最敏锐、最坚定的代表鲍·托马舍夫斯基，一九五六年，我们最后一次在莫斯科会晤的时候，他使我注意到，这一运动的或许是最大胆、最令人鼓舞的思想，仍然无声无息。在参照功能和诗歌功能的类比方面，在共时性和历时性的相互依赖关系上，特别在一般不为人所知的价值等级的变化方面，我们都可以列举出许多精辟的论述。研究内容从句法原则扩大到分析完整的叙述及其对话交流，最后达到俄国诗学中最重要的一个发现，即发现决定民间创作材料布局的规律（普罗普、斯卡夫迪莫夫），或是文学作品材料布局的规律（巴赫金）。

正如他们最初发表的文章的题目所表明的，从一开始，理论问题便引起研究者的注意。但是，尽管曾多次试图把这种理论加以总结（例如安格尔哈尔特酝酿中的著作），不过，还是“形式主义者”口头的和反映在著作里的讨论更有意义。我们可以在这些讨论中从不同的角度看到必要的补充性，例如，把这种补充运用到柏拉图的对话里，在尼埃尔斯·玻尔<sup>①</sup>的基本概念中，这种补充被看作是原则。正是由于诗学分析家及著名诗人之间的会晤对研究进行了检验，并使之得以丰富，因此，在莫斯科语言学学会的诗人会员中，有象马雅可夫斯基、帕斯捷尔纳克、曼德尔施塔姆<sup>②</sup>、阿谢耶夫等人并不是偶然的。在莫斯科学会和诗歌语言研究会长期的讨论中，也许最热烈和最有启发性的讨论，就是关于诗歌的纯语言学特性及其超越语言界限并属于艺术的普通符号学特点之间的关系问题。

① 尼·玻尔（1885—1962），丹麦物理学家，曾获诺贝尔物理学奖金。——译者注

② 曼德尔施塔姆（1891—1938），20世纪初俄国阿克梅派诗人。——译者注

二十年代，俄国在诗学研究方面范围极为广阔。研究工作、教学、作者的人数、出版物、专门从事诗歌和其它艺术研究的研究所、开设课程和学术报告等等，都在不断增加。发展的危机迫在眉睫。诗学的持续发展要求还处于萌芽状态的普通语言学有一个新的飞跃。可是，这种暂时的抑制竟然变成旷日持久的麻木迟钝。

正如苏联科学院最近一本出版物中所说的，

在作为美学现象的纯文学语言方面，研究工作的长期中断，主要是来自对科学思想的外来限制，而不是认识过程的内部逻辑造成的。

杰出的诗人谢·基尔沙诺夫<sup>①</sup>在第一次苏联作家代表大会（莫斯科，1934年）上，清楚地揭示了这些障碍的性质：

只要一接触到诗歌的形式问题，隐喻，诗的或者形容词，就会立即引起反驳，让形式主义者住口！人人都冒着被扣上形式主义罪名的危险。形式主义这个词变成了批评家们练习二头肌的拳击袋。一提到“声音的图形”或是“语义学”，马上就遭到无礼的对待，向形式主义者冲啊！有些残酷的批评家把这个口号当作战斗口号，来掩饰他们在诗学实践和理论上的无知，来惩罚胆敢扰乱他们的蒙昧主义老巢的人。

尽管这些仇恨的态度阴魂不散，但是，现在人们注意到“有一种趋势，要以创造性的新飞跃来重温、重新解释并发展二十年代苏联语言学和美学真正的成就”，把这些成就与现代的语言学和符号学潮流加以对比，并将它们纳入今天的概念体系。在莫斯科、列宁格勒和塔尔图的年轻研究人员引人注目的讨论和研究工作中，这种可喜的趋势已强烈地表现出来。

1965年

<sup>①</sup> 谢·伊·基尔沙诺夫（1906—1972），苏联俄罗斯诗人。——译者注

## 编 选 说 明

茨·托多罗夫

**形式主义**一词从它的对手加给它的贬义来说，指的是一九一五年到一九三〇年期间在俄国出现的一种文学批评潮流。形式主义理论是结构语言学的起始，至少是布拉格语言学学会所代表的潮流的起始。今天，结构主义方法论的结论已涉及到许多领域。形式主义者的观点已在现代科学思想中出现；但是，形式主义者的著作却未能逾越此后出现的重重界限。

奇怪的是，这个运动在开始时是和艺术的先锋派——未来主义合拍的。未来主义诗人（赫列勃尼科夫、马雅可夫斯基、克鲁切内赫）提出他们的口号，得到的慷慨回答是对这些口号的解释和证明。这种亲缘关系把形式主义和当代艺术直接联系起来了；虽然经过几个时期，名称屡有变化，但先锋派的思想却留存下来，而且看来是比较稳定的。

形式主义者为我们提供了经过构思加工的文学理论（这是当时出版的一部著作的题目，本书也借用了这个题目），这种理论与作为人类学组成部分的美学紧密结合在一起。形式主义要揭露一切文学文献用连篇累牍的空话未能掩饰的东西，也就是从文学文献中得出的关于文学艺术固有特性的教益很少，当然这是个难于实现的抱负。因此，当涉及到总结历史的时候，博学者和学者的会议都为此积极努力，而站在第一线的便是形式主义的理论。

我们不准备在这篇前言中系统地阐述形式主义的理论，因为本书中的几篇文章已经讲得十分清楚了。另外，第一篇文章也给我们勾划出形式主义活动最初十年的历史轮廓。把这种理论用现代的语言学词汇表达出来，可能是超出前言范围的企图，而且我们在别处已做过这项工作。这里我们只限于提出几点历史的说明，提出几点比较一般的看法。

现在我们认为，形式主义理论是围绕着几种观点形成的，而这些观点都不在这个理论体系之内。这就是关于感觉的自动性的观点，关于艺术的革新作用的观点。习惯往往使我们看不到、感觉不到各种事物，一定要使这些事物变形，我们才会注意到，因为这就是艺术惯例的目的。艺术风格的变化也经过同样的过程：惯例一旦被接受，它便有助于自动性，而不是破坏自动性。三十年之后，信息理论通过阐明一种现象，即由于信息的可能性不断增加，由传播内容带来的信息也随之减少，从而使什克洛夫斯基的论点复活了。诺伯特·威纳<sup>①</sup>象是一位杰出的形式主义者，他断言：

即使在伟大的文学艺术古典作品中，人们也看不到提供信息的价值了，因为群众已经熟悉了它们的内容。小学生不喜欢莎士比亚的作品，因为他们在他的作品里只看到许多已经知道的引文。

但是，把一部作品的价值和它的新奇同等看待，这肯定是一种简单化，过去形式主义者有时就有这样的倾向。

形式主义者从一开始便采取的另一个原则，就是把作品作为考虑的中心；他们拒绝接受当时支配俄国文学批评的心理学、哲学或社会学的方法。形式主义者特别在这一点上与前人有所区

---

<sup>①</sup> 诺伯特·威纳（1894—1964），美国数学家，以概率论和控制论研究著称。  
——译者注

别：形式主义者认为，不能根据作家生平、也不能根据对当时社会生活的分析来解释一部作品。在第一阶段中，形式主义者的观点得到广泛扩展，在同一时期，几乎整个欧洲都有类似的运动出现。这些肯定的看法是显而易见的，现在已不那么引人注目了。另外，如同一切在否定现存的教条、推翻原有的价值基础上建立起的理论一样，形式主义者的观点也没有脱开被批判的观点的范围。传统的看法一旦被摒弃，就不会给我们留下任何积极的经验了。然而，这些思想在形式主义以后的发展中将具有另外的形式，并且将产生到现在仍有现实意义的理论。

在形式主义的第一阶段中，还有另一个重要的观点，就是维·什克洛夫斯基在一篇文章的标题里所概括的：艺术作为手法。形式主义者试图用技术词语来叙述作品的制作，而抛弃一切神秘主义，因为它只能掩盖创作活动，甚至掩盖作品本身。无疑，和形式主义者最接近的艺术倾向就是最注意自己的方法的倾向。

一九一七年革命之后，“制作”的概念更得到加强，这种思想扩大到整个苏联文化领域。一种崭新的开端使人相信技巧的力量；掌握新术语的研究者想要解释前人曾宣称无法解释的一切东西。但是，到后来形式主义者才从这些实证主义的原则中得出理论上的结论。

随后便是紧张工作的年代。小组的成员根据拟定的原则探讨了大量文学理论问题，以及俄国乃至西方文学史的问题，这些都是一直被人们忽视的问题。这些主要的理论课题包括：情感语言和诗歌语言的关系，诗句的声音结构（罗·雅各布森《俄国现代诗歌》和《论捷克诗歌》），声调作为诗句的结构原则（鲍·艾亨鲍姆《俄国抒情诗的旋律》），诗句和散文的格律、格律标准和节奏（鲍·托马舍夫斯基《论诗句》），诗歌中节奏和语义学的关系，文学研究的方法论（尤·迪尼亚诺夫《诗歌语言问题》），现

实对作品的要求如何与作品本身结构的要素相互影响（瓦·斯卡夫迪莫夫《诗学与叙事史诗的起源》），神话故事的结构（弗·普罗普《童话故事形态学》），叙述形式的类型学（维·什克洛夫斯基《散文论》），等等。

在这个时期，出现了一种极为细微的变化。如同人们所指出的，形式主义在起初是与当时的艺术先锋派密切联系的。这种联系不仅仅表现在理论上，而且象形式主义者最初发表的文章所表明的那样，这种联系也表现在风格上，例如追求反常的手法，常常用抒情的离题内容代替科学论证所特有的有充分理由的论据。因此，这些文章大都发表在艺术刊物上，并且成为热烈讨论的材料，但这种讨论却缺乏学术上的严谨。在以后的年代里发表的著作中，这样的特点消失了，严谨而有逻辑的思想取代了反常的手法和精神上的程式。这种变化部分地取决于人的变化，比如罗·雅各布森本人的变化；另外也归功于参加小组的几个年轻人的著作的重要作用，如尤·迪尼亚诺夫、鲍·托马舍夫斯基、维·维诺格拉多夫。先锋派的精神依然存在，只是把以前那种艺术性的态度努力改变为具有科学性的态度。

如果说前面列举的著作只是阐明了以前制定的原则，那么这些著作就不会促进理论的发展了。不过，其中有一条原则为后来进一步完善开辟了道路，这就是研究本身就应包括方法的原则。我们可以看出，这一原则具有更高的价值，因为它并不排除达到同一目标的各种方法。这种内在的方法照顾到从经过分析的事实中接受启发的可能性。实际上，形式主义者每当遇到与已提出的规律相对立的现象时，总是要修改和改善自己的方法。也正是由于这样无拘束的态度，才得以在起初发表的各种宣言之后的十年作出新的综合概括，而且与第一次的综合是非常不同的。

这种态度加强了形式主义者们的朴素的实证主义，例如他们往

往在自己著作的开头就宣布，科学是不受任何理论制约的。如果相信他们的说法，那么在他们的著作里就不存在任何哲学的或方法论的前提。他们不力求从自己的研究中得出必然的结论，更不寻求将这些结论推而广之，成为人文科学的方法论。因此，这样的声明必然使一些学者感到意外，因为有些学者确是设计出一套最完善的方法论的理论，而拒不承认任何违背他们的方法的价值，现在也许有人还会责备他们过去只想着方法论。这就再一次证明，在科学上，朴素的实证主义始终是一种幻想；这更象在经验论者当中常见的一种现象：对他们自己的方法甚至对他们的行动的本质缺乏认识。

尤·迪尼亚诺夫在他最后的几篇文章中提出一种新的概括看法。我们从中发现好几个重要的思想观点，在以后的年代中，这些思想点的意义得到了证实。其中首先就是文学要素(符号)的形式与功能之间的区别。这两者可以和索绪尔<sup>①</sup>关于能指和所指的两分法相比；但是，因为这里指的是文学，也就是说指的是第二个层次的意义系统，因此，这两个概念不仅是不可分开的，而且也是混在一起的。既然形式是由语言符号构成的，所以形式在共同语言水平上引起的解释便是可以容许的。另外，在不同的时代或不同作家的作品里，也出现同一内容参与符号的正、反两个方面的能力：这样便产生了把形式要素错误地归在意义范畴的混乱情况，或是产生相反的情况。举例来说，“外出旅行去寻求生路”并不是十六世纪骗子浪迹冒险小说的形式要素。但是，到后来它竟成了一种普通的手法，具有各种功能，例如它能使作者把各种不同的情景联系在一起，同时又保留同一个主人公(第一个功能)，表达作者对所到之处的印象(第二个功能)，或是介绍各种

<sup>①</sup> 费迪南·德·索绪尔(1857—1913)，瑞士语言学家，结构主义语言学的创始人。  
——译者注

人物的肖像，否则这些人物就不可能在同一篇叙述里共存（第三个功能），如此等等。文学话语的这两个方面处于复杂的相互依赖的状况。在文学里，功能意义的概念是特别有用的，因为在文学里，我们面对着不同的材料，功能意义使我们把不同的要素同等看待，例如节奏、声音的和音位学的结构、布局的手法、修辞法等等。

迪尼亚诺夫在功能的概念上作了重要的区别：功能的概念可以根据其它能用来代替的类似功能确定其定义，或者根据与之组合的邻近功能来确定。此外，功能还表现在几个层次上，例如在“组合功能”中，第一个层次是“积极功能”，也就是说，把各种符号纳入一篇作品的可能性；下一个层次是“文学功能”，就是把各种作品包括在文学里；最后是由于文学的“语言功能”，把整个文学纳入社会现象的整体中去。因此，描述的顺序或者是程序便具有特别重要的意义，层次的混乱就等于对意义的错误解释。这样便出现等级的概念，它在研究的现象和我们的分析过程中都体现出来。

在每个等级内部，由形式和功能构成各种体系（不是并列现象的一般整体）。每个体系反映现实中同质的一个方面，迪尼亚诺夫称之为“系列”。比如在一个时期里，我们除看到文学系列外，还有音乐系列、戏剧系列等等，同时还有经济、政治和其它现象的系列。各种关系的逻辑顺序在这里再一次发挥主要作用；只有认识这种逻辑顺序，我们才能领会所有的现象。这样一种出发点可以把历史的方面纳入文学的结构研究（或是其它任何社会活动的结构研究）。现在赞成结构主义的人肯定会在这种社会人类学的轮廓中找到与形式主义者相应的观点。

我们很快就发现，这些观点不能自认为是完全新颖独特的东西。把文学作品作为注意的中心，不带偏见地研究文学作品的内



容和结构，各个时期、各个国家的思想家都曾按照这种方法得出与形式主义者相近似的结论。这些人往往是创作者，而不是评论家，比如在法国，马拉梅、安德烈·纪德、马塞尔·普鲁斯特几乎在同一个时期，常常对文学艺术有同样的看法；而瓦莱里的相应看法更为突出，从他的理论见解上看，他就象是一个非常出色的“形式主义者”。那么，形式主义的理论是否有特殊的价值呢？如果有价值的话，这种价值又从何而来呢？因为，使形式主义者的著作持久存在的并不是由于风格的原故……

要对价值问题作出正确的回答，无疑首先应当掌握价值的标准。人们意识到科学研究不能只局限于它得到的最后结果，因为科学研究的真正增殖力在于使它适应现实需要的活动，在于它本身固有的矛盾，它的值得称道的绝境，它的连续设计构思的各个阶段。只有学究才要求有一种论著能描述出完善的公式的尽善尽美的体系；而研究者则相反，他们从前人的约略的结论中为自己的方法找到出发点。一部科学作品的内容和艺术作品的内容一样，跟它的合乎逻辑的启示是不能混为一谈的，作品的内容在其中只不过归纳为少量的命题。越是断言认识的完善性，就越认为可能竭尽全部认识，而不考虑旁观者所提出的实际的感觉。抽象的思想观点还不是科学作品，因为科学作品要求在个人的实验中加以验证才能形成。从那时起，初步形成的概念在经过很长时间之后，并且被一切现存的形式和关系当作论据，它才能得到充分发展。因此，在科学研究中，不是传播已经具有最终形式的认识，而是创作一部著作，写出一本书。形式主义者在他们的著作中留下自己努力的痕迹，我们从中发现的将不仅是结果，而且还有行动；这是一种本身就包括自我变化形象的作品。

因此，我们看到，检验各种理论具有双重危险，或者说要彻底认识各种现象是不切实际的幻想：要证实某些假设，结果这些

假设虽然变得一目了然，但却使之失去积极的思想；而要反驳某些假设，却又使这些假设有幸在思想史上占有一席之地，这两种情况都不能变更科学著作的价值。形式主义的理论从艺术先锋派过渡到科学先锋派，恰恰不是偶然的，也不是不可解释的；在过渡中，这两种方法齐头并进，并且相互结合起来。只有这样，对文学的一切认识才能得到证明，否则，这种认识将永远达不到与分析艺术作品相媲美的质量。

现在，可能有人就形式主义的意义提出疑问。它究竟在多大程度上符合我们对文学的认识的意象？要回答这个问题，我们首先就须要考虑研究方法和研究对象这两方面的情况。指责形式主义者“形式主义”看来是没有根据的，并且由于我们目前的认识水平，我们认为，把这两个方面与文学现象从概念上划分开来，仍然是适用的。如果不把方法问题简化为一系列分解与聚合的技术手法，那么我们会发现，已经宣布的纲领还远远没有实现。肯定会有人提出反对意见说，从这两方面的分析得出的文学意象是比较贫乏的，这样的意象没有超越神话故事的复杂程度。但是，这种结果过于简单化的印象是由于文学作品的结构复杂造成的，而文学作品是我们的文化中特有的高级表达形式。形式主义者正确地把作品内部重叠的几个平面加以区别，但这些重叠的平面依然具有类比的功能，从而各有不同的内容，例如有音素、韵律、节奏、声调等方面的功能。但是，文学分析不能就此止步，因为这种成层的现象不合作品固有的真正多种意义的情况。实际上，由语言要素构成的叙述层次，本身就作为潜在世界、人物特点和抽象价值的能指。创作者也同样落在这个网络之中（并非指具体的人，而是通过与作品紧密结合在一起的形象），他的敏感性就是一种补充的所指。我们的目标并没有局限于所选择的方法，因此我们可以把我们认为有必要分列出来的任何层次

的意文纳入到分析当中，而这正是给我们指出要使用哪些方法或技巧的法则的特点。这也再次证明形式主义者所提出的道路是非常广阔的。

形式主义者的活动延续达十五年之久，在这期间，他们写出了一大批著作。因此，要出一本文选就需要对这些著作有所选择，要选择就难免有主观性，但不应歪曲理论的形象。我们受到了好多种要求的限制，首先是这个选集的题目，文学理论虽是形式主义者研究的主要课题，但并不是唯一的课题，不过我们还是放弃了有关其它艺术或语言学方面的宝贵文章。另一方面，这个集子主要面向那些不一定非常熟悉俄国语言文学的读者。这样便对本书的内容产生两方面的重要影响：首先，在这本书里占第一位的是有关散文的理论，而不是诗歌理论，因为诗歌理论即使不致无法理解，也会在翻译上受到影响。俄语和法语的音位学和韵律学系统大不相同，因此不是内行的读者很难领会。

第二个影响是更有可能歪曲形式主义活动的真实面貌。我们选收的大都是涉及各种问题的理论方面的文章，而没有收进大部分具体分析和评论的文章，以及只对某一种独特的文学史，如俄国文学史或其它文学史有价值的结论。也许读者会认为这是一种脱离科学事实和实践的抽象理论。其实，实际情况恰恰与此相反。形式主义者的研究首先是经验主义的研究，他们缺少的往往正是抽象的结论，明确的理论意识。

最后，我们还要补充一点，我们没有能够找到形式主义者所有的文章，这也使我们的选择受到限制。

我们选入的文章分为两个部分。第一部分是关于文学研究方面的，第二部分是关于文学本身的。当然，在研究目标和研究方法之间划出明确的界限也是一种幻想，因为每一部分都至少部分

地涉及到目标和方法这两个方面。

鲍·艾亨鲍姆的文章《形式方法的理论》，是一篇一九一六年至一九二五年期间形式主义者的工作总结。这篇文章可以作为理论入门，因为它指出了这一时期最重要的研究成果。另外，文章作者是形式主义者小组里最积极的参加者之一，他为我们勾划出形式主义者对自己的研究工作的看法梗概，并且比较概括地指出形式主义者对待科学地位和科学史的态度。

收进这一部分里的其它几篇文章是按年代顺序编排的。头两篇文章是运动创始阶段的作品。第一篇是维·什克洛夫斯基的宣言文章《艺术作为手法》。文章作者在小组的最初阶段起了带头人的作用。罗·雅各布森的文章在形式主义理论发展过程中没有起到同样的作用，因为当时这篇文章是用捷克文发表的，后来又出了乌克兰文本；俄文原本是一九六二年首次发表的。这篇文章介绍了作者最初的观点，在《俄国现代诗歌》一书中，作者也阐述了他的观点。不过，我们还是采用了前一篇文章，评论赫列勃尼科夫的诗歌的论文不大容易翻译。

维·维诺格拉多夫从未参加形式主义小组，他关心的始终是语言学及风格学问题；但是无可否认，他最初的几篇著作是受了形式主义者影响的。选收的摘录论述了共时研究和历时研究之间的关系，是对一篇十六世纪俄国文献的风格学分析的结论。

《结构的概念》也是一篇摘录，摘自尤·迪尼亚诺夫的《诗歌语言问题》一书的第一章。这本书论述了诗歌中的节奏和意义问题，无疑这是形式主义活动的成果。

迪尼亚诺夫主要在运动最后阶段发表的文章中阐述了后来为结构主义所采用的思想观点，其中有些思想观点（在《论文学的演变》一文中）仍有待加工设计并更广泛地运用。这一部分的最后一篇文章是迪尼亚诺夫和雅各布森的论点，这篇文章以那时已

公认的关于语言与其它形式社会活动相类似的原则为依据，使他们的论点具有更为概括的形式。

文集第二部分所收的文章都是按系统的原则编排的。奥·勃里克关于节奏与句法相互影响的文章的几段摘录，清楚地显示出这位形式主义鼓动者的特点，而他本人留下的“科学”著作却寥寥无几。我们从摘自鲍·托马舍夫斯基几篇文章的片断中（我们把其中的例子差不多都删掉了），可以看出他的影响。

接下来的三篇文章涉及的是散文理论，其中最后一篇《果戈理的〈外套〉是怎样写成的》，是唯一的一篇具体分析文章；我们选用这篇文章有两个原因：一是它在形式演变中的重要作用，一是所分析的这部作品是众所周知的。

弗·普罗普的文章《神奇故事的转化》属于运动最后时期的著作，它是对作者另一本关于童话故事形态学的书的宝贵补充。同时，这篇文章也有它本身的价值，因为它提出一个对神话、梦幻等进行结构研究的现实问题。

最后，关于主题的大量摘录都摘自托马舍夫斯基《文学理论》一书。这部以教科书形式写成的书是面向更广泛的读者的，因此其中有些比较一般性的材料。这本书虽然没有追求什么独创性，但它把形式主义者的成就，尤其是散文方面的成就作了系统的归纳，这在当时还是唯一的尝试。

除去第一篇和最后一篇文章介绍了全面的观点之外，读者不难发现个别文章里有些重复或矛盾的地方。存在这种缺陷其原因也很简单，因为这本书并不是一部各方面内容非常协调的研究著作，而是不同的作者在十年期间所写的文章。同时，这样我们也忠实于形式主义者原来的精神，因为他们始终不愿为已取得的成就加上一种最终的、无可置疑的形式。

哈佛大学罗曼·雅各布森教授曾就译文问题给我提出宝贵的建议，并且帮助我找到其中一些文章；密执安大学拉迪斯拉夫·马切卡教授也给我提供好几篇文章；热拉尔·热内特先生建议我编译这个集子，并对我的工作给予最初的鼓励，在这里我一并向他们表示感谢。

我特别要感谢参加法文翻译工作的安妮·拉沃尔小姐，以及德尔菲娜·佩雷小姐，感谢她们忘我的劳动。我的朋友埃莉阿娜·莫雷尔夫人、尼古拉·吕韦先生、乔治·塞巴先生和马克·鲁昂内先生阅读了译稿，并对某些部分作了修改，我也向他们表示深切的谢意。

茨·托多罗夫  
巴黎，1964年11月

I





## “形式方法”的理论

鲍·艾亨鲍姆

我认为最要不得的就是把  
科学描绘成现成的东西。

奥·皮·德康多<sup>①</sup>

所谓“形式方法”，并不是形成某种特殊“方法论的”系统的结果，而是为建立独立和具体的科学而努力的结果。一般说来，过云“方法”这个概念的范围太广了，因此，现在它的含义很广。对于“形式主义者”<sup>②</sup>来说，在文学研究中，主要的不是方法问题，而是作为研究对象的文学问题。

这里我们不谈任何方法论问题，也不进行这方面的讨论。我们只讲几个理论原则，并且也只能讲几个理论原则，这是经过研究具体材料及其特点使我们联想到的原则，而不是由某种完全现成的方法论或美学系统提出的原则。形式主义者关于理论和文学史的研究工作，已经非常明确地表达了这些原则的内容。但是，近十年来，又对这些原则提出一些新的问题，并且旧的误解也未得到澄清，因此，试图作些概括归纳可能不无益处，当然这不是作为教条体系，而是作为历史总结的概括。重要的是要说明形式主义者的研究是怎样开始的，现在进展的情况如何，并在哪些方面有了进展。

<sup>①</sup> 奥·皮·德康多（1778—1841），瑞士植物学家。——译者注

<sup>②</sup> 在本文之中，“形式主义者”是指组成“诗歌语言研究会”，并自1913年以来出版自己的文集的一批理论家。——作者注

发展的因素对形式方法的历史是非常重要的。我们的对手和许多信奉者都没有考虑到这一点。我们周围有些折衷主义者和模仿者，他们把形式方法变成一种静止不动的“形式主义”体系，以便用来设计词语、图样和分类。批判这种体系并不困难，但是它根本不是形式方法的特点。我们过去没有，现在也还没有任何完全现成的理论或体系。在我们的科学研究中，我们只把理论看作是一种工作假设，借助这种假设来指明和理解某些现象，例如我们发现了体系的特点，并借助这些特点使现象变为研究的内容。因此，我们不关心那些模仿者所热衷的定义，也不建立那些折衷主义者感兴趣的普遍理论。我们在制订一些具体原则，因为这些原则可以应用于某种内容，并且我们坚持这些原则。如果内容要求我们的原则更加深化或有所修改，我们就会马上着手去做。从这种意义来说，我们在对待自己的原则上是相当自由的，并且我们认为一切科学都应如此，因为理论和信念是有区别的。没有什么完全现成的科学，科学是在克服错误的过程中存在的，而不是在建立真理时存在的。

这篇文章的目的不是为了展开论战。最初时期的科学讨论和在报刊上笔战已经结束。只有新的科学研究成果才能回答这类论战。《报刊与革命》<sup>①</sup>（1924年第5期）认为我无愧于这场论战。我的主要任务就是要指出，形式方法如何通过自身发展和扩大研究领域，而完全超越人们一般称为方法论的界限，它如何变成一种独立的科学，把被看作是各种现象中特殊系列的文学作为目标。在这种科学的范围内，各种不同的方法只要始终把注意力集中在研究内容的内在特点上，都可以发挥作用。实际上，这是形式主义者从一开始就表示的愿望，他们反对旧传统的斗争意义也就在于此。与这个运动紧密联系的“形式方法”，应当被理解为一种习

<sup>①</sup> 苏联文学和书报评论月刊，1921年创刊，曾开展对形式主义理论的批判。——译者注

惯的叫法，是一个历史性的词，而不应象有根据的定义那样作为依据。表明我们的特点的并不是作为美学理论的“形式主义”，也不是代表一种确立的科学体系的“方法论”，而是希望根据文学材料的内在性质建立一种独立的文学科学。我们唯一的目标就是从理论和历史上认识属于文学艺术本身的各种现象。

—

常常有人从不同角度指责形式方法的代表人物，说他们的理论特点模糊，原则肤浅，对美学、心理学、社会学的普遍问题漠不关心，等等。这些指责尽管性质有别，但在形式主义者与美学和一切已臻完善或自以为完善的理论之间应有的距离方面，还是作了恰当的解释，从这种意义来说，这些指责也是有根据的。特别是这种摆脱美学的现象，或多或少是当代一切艺术研究的特点。这些研究抛开诸如美的问题、艺术感的问题等许多问题，集中探讨艺术作品分析所提出的具体问题（Kunstwissenschaft 艺术科学）。对艺术形式及其发展的理解问题又重新提出疑问，而不顾一般美学所确立的前提。随之而来的还有许多属于艺术史和艺术理论的问题。在这方面出现一些有启发性的口号，类似韦尔夫林<sup>①</sup>的**无名艺术史**（Kunstgeschichte ohne Namen），后来，又出现一些具体分析风格与手法的开创性试图，例如K·福尔的《绘画比较研究漫笔》。在德国，形象艺术理论和形象艺术史是最富有经验和传统的学科，并在艺术研究中占有主要地位，后来还影响到一般艺术理论以及一些专门学科，特别是文学研究<sup>②</sup>。

① 恩·韦尔夫林（1854—1945），瑞士历史学家。——译者注

② 鲁·翁格尔指出韦尔夫林的研究对德国目前文学史研究中美学潮流代表人物奥·瓦尔策尔和弗·斯梯克的决定性影响；参见他的文章《德国文学科学的现代流派》（《文学》，1923年，11月，第2期）。另见奥·瓦尔策尔《艺术作品的内容与形式》（柏林，1923年）。——作者注

俄国由于乡土的历史原因，文学科学居于类似的地位。

形式方法引起人们对它的注意，并且成为一个现实的问题。当然，这并不是因为它具有方法论的特点，而是由于它对解释和研究艺术所持的态度。在形式主义者的研究中，有些原则十分明显，这些原则与乍看起来似乎十分稳定的文学科学和一般美学的传统及原则是背道而驰的。由于这些原则明确具体，使文学科学的特殊性问题和美学的一般性问题之间的距离大大缩小。形式主义者提出的概念和原则是他们研究工作的基础，针对的是艺术的一般理论，同时又保持其具体特点。由于诗学这时已完全失去作用，因此，它的复兴是以蔓延到艺术研究整个领域的形式出现的，而这一领域不仅仅局限于重新考虑某些具体问题。这种状况是由于一连串历史事件造成的，其中最重要的就是哲学美学危机，艺术领域中的突变，在俄国，这种突变选择的最适宜的土壤便是诗歌。美学的外衣被剥得精光，而艺术也甘愿采取朴实无华的形式，不再遵守最起码的常规。形式方法和宗来主义于是便历史地相互联系在一起了。

但是，形式主义的历史价值是另外一个课题；这里我只打算叙述一下形式方法的原则和问题的演变及其目前的状况。

在形式主义者出现时，学院式的科学对理论问题一无所知，仍然在有气无力地运用美学、心理学和历史学的古老原则，对研究对象感觉迟钝，甚至这种对象是否存在也成了虚幻。我们无须和这类科学较量，也不必多此一举。我们遇到的是通行无阻的大道，而不是要塞堡垒。波捷勃尼亚<sup>①</sup>和维谢洛夫斯基<sup>②</sup>的门徒在理论上继承了他们的衣钵，把这些理论遗产当作固定资本，不敢

<sup>①</sup> 亚·阿·波捷勃尼亚（1835—1891），乌克兰、俄罗斯语文学家、斯拉夫语言学家。——译者注

<sup>②</sup> 阿·维谢洛夫斯基（1838—1906），俄国文学史家。——译者注

稍有触动，使之成为失去价值的宝物。权威和影响已不再归于学院式的科学所有，如果我们可以用一个词表达的话，它们已属于报刊科学，属于象征主义的批评家和理论家的研究。实际上，在一九〇七年到一九一二年期间，维·伊凡诺夫、勃留索夫、安·别雷、梅列日科夫斯基、楚科夫斯基等人所发表的著作和文章，其影响远远超过学术性研究和大学里的论文。这种报刊科学尽管带有主观性和倾向性，但都以当时流行的新艺术潮流所支持的某种理论原则和方法为基础。因此，象安德烈·别雷的《象征主义》（1910年）之类的书，当然要比一些文学史专著对青年一代更有意义，而那些专著既没有独特的构思，也没有任何科学特点。

因此，在出现两代人之间极其紧张而重大的历史性会合时，年轻的一代不是站在学院式科学一边，而是站在由象征派理论和印象派批评方法汇合成的报刊科学潮流一边。我们和象征派之间发生了冲突，目的是要从他们手中夺回诗学，使诗学摆脱他们的美学和哲学主观主义理论，使诗学重新回到科学地研究事实的道路上来。未来派（赫列勃尼科夫、克鲁切内赫、马雅可夫斯基）掀起的反对象征主义诗歌体系的革命，对形式主义者是一种支持，因为这种革命使形式主义者的战斗更具有现实意义。

使诗学这个词摆脱在象征派中愈益占有优势的哲学和宗教倾向，成为团结第一批形式主义者的口号。象征派的理论家的分裂（1910年至1911年），阿克梅派的出现，这两者都为决定性的革命准备了条件。必须排除一切妥协折衷。历史要求我们具有真正的革命的夸张，毫不含糊的论点，无情的讽刺，大胆拒绝一切和解精神。在我们的斗争中，重要的是把象征派理论著作中主观的审美原则，与对待各种现象的科学和客观态度的要求相互比较对照；由此产生标志形式主义者特点的科学实证主义的新夸张，例如不承认哲学的前提，不承认心理学和美学的解释，等等。事态

本身也要求我们脱离哲学美学和艺术思想理论。我们必须注重事实，脱离一般的体系和问题，从随意一点开始，接触艺术事实。艺术要求的是就近观察，科学则要变得具体。

## 二

科学的特殊性和具体化的原则就是形式方法的组成原则。我们曾集中全力以结束先前的状况，按照阿·维谢洛夫斯基的话说，那时文学一直是“无主之物”（res nullius）。在这一点上，要使形式主义的观点与其它方法调和一致，并且让折衷主义者接受这一观点，那是不可能的。形式主义者虽然反对其它这些方法，但他们过去和现在都不是否定各种方法，而是否定不负责任地把不同的科学和不同的科学问题混淆起来。我们过去和现在提出的基本主张，都认为文学科学的对象应是研究区别于其它一切材料的文学作品的特殊性，而不考虑这样一种情况，即其它材料可以通过它的次要特点，提出在其它科学中利用它作为补充对象的理由和权利。罗·雅各布森（《现代俄国诗歌》，提纲1，布拉格，1921年，第11页）给这种看法提出一个最后的公式：

文学科学的对象不是文学，而是“文学性”（литературность），也就是说使一部作品成为文学作品的东西。不过，直到现在我们还是可以把文学史家比作一名警察，他要逮捕某个人，可能把凡是在房间里遇到的人，甚至从旁边街上经过的人都抓了起来。文学史家就是这样无所不用，诸如个人生活、心理学、政治、哲学，无一例外。这样便谈成一堆雕虫小技，而不是文学科学，仿佛他们已经忘记，每一种对象都分别属于一门科学，如哲学史、文化史、心理学等等，而这些科学自然也可以使用文学现象作为不完善的二流材料。

为了实现并巩固这一特殊性的原则，而又不借助于思辨美

学，就必须把文学系列和另一种现象系列进行对比，在现有的多种多样的系列中选择一种与文学系列相互重叠但又具有不同功能的系列。把诗歌语言和日常语言相互对照就说明了这种方法论的手段。在诗歌语言研究会最初发表的几本文集中（如雅库宾斯基的文章），这种对照的方法得到了阐述，并且成为形式主义者在诗学基本问题上研究工作的出发点。传统的文学家们习惯于把研究重点放在文化史或社会生活方面，形式主义者则使自己的研究工作面向语言学，因为语言学在研究内容上是一门跨诗学的科学，但是语言学是依据另外的原则探讨诗学的，并且另有其它的目标。另一方面，语言学家也对形式方法感兴趣，因为诗歌语言现象作为语言现象，可以视为属于纯语言学的范畴。在材料的利用和相互区别方面，由此就产生一种类似物理学与化学的关系。不久前由波捷勃尼亚提出并被其门徒全盘接受的问题，又以新的面目出现，并且具有了新的意义。

雅库宾斯基在他的第一篇文章《论诗歌语言的声音》（《诗歌语言理论集》第1册，彼得格勒，1916年）里，曾把诗歌语言和一般形式下的日常语言进行对比。他这样说明两者之间的差别：

语言现象应根据讲话的人在某一具体情况下所针对的目标加以分类。如果他们为了纯属实际交流的目的利用语言现象，那就属于日常语言的系统（即口头思想的系统），在实际交流中，语言学的各种构词因素（语音、形态因素等）没有独立的价值，而只是一种交流手段。但是，我们可以想象还有其它的语言学系统（实际上也是存在的），在这些系统中，实际的目的退居第二位（虽然没有完全消失），而语言学的构词因素获得独立的价值。

看到这种区别不仅对建立一种诗学是重要的，而且对于理解

未来派创造全面揭示词语独立价值的“无意义”<sup>①</sup>语言的倾向也是重要的，从儿语或是教派分子的新语中也部分地看到这类现象。未来派在无意义诗歌方面所作的尝试，从其似乎起了反对象征派理论的示范作用时起，便具有极其重要的意义。象征派理论不敢超越发音伴随着语义的概念，从而降低了声音在诗歌语言中的作用。诗句中的声音问题特别受到人们的重视，与未来派关系密切的形式主义者，正是在这一点上和象征派的理论家发生直接冲突。形式主义者在这方面展开首战是很自然的，因为首先必须重新考虑声音的问题，以便把确切的评论系统与象征主义者的哲学和美学倾向进行对比，然后提出由此产生的科学结论。这样就构成形式主义者的第一本理论集，这个集子完全是探讨诗歌的声音问题和无意义语言问题的。

与雅库宾斯基发表的文章的同时，维·什克洛夫斯基在其《论诗歌和无意义语言》一文中，引用了许多例子说明“有些人使用一些词，但并没有考虑这些词的意义”。无意义的结构表现为一种普遍的语言学现象，一种表明诗歌特点的现象。

诗人不敢说一个无意义的词，而通常在外表迷惑人的、虚构的语义之下，却掩盖着言外之意，迫使诗人们承认不懂自己的诗句的意义。

什克洛夫斯基的文章强调了许多方面，其中之一是发音，同时又脱开纯属语音的方面，而语音提供一种可能，以解释声音和所描写的对象或是以印象派方法表现的情绪之间的对应关系：

对于欣赏一个无意义的词，一个不表示任何意义的词，语言的发音无疑是重要的。可能大部分由诗歌带来的乐趣都包括在发音里，包括在说话器官和谐的运动。

① 我们这样翻译заумный（无意义的，也可译为莫明其妙的）这个词，它指的是假定诗歌中的声音具有某种意义，但又不构成词。——托多罗夫注



因此，对待无意义语言的关系问题就具有了真正的科学问题的重要意义，研究这个问题可能会有助于理解许多诗歌语言的现象。什克洛夫斯基提出一个普遍的问题：

虽然讲到词的意义时，我们要求它必须用以表明某些概念，而无意义的结构仍然是语言之外的东西。但是，在语言之外的东西并不仅是无意义的结构；我们谈到的一些现象也促使我们考虑以下几个问题：在诗歌语言中，是否所有的词都有意义呢（不仅是在无意义的语言里）？或者是否应当认为这种看法是由于我们不注意而产生的空想呢？

所有这些意见和原则都使我们得出这样的结论，即诗歌语言不单单是一种形象的语言，诗句的声音甚至不是外部和谐的因素，声音甚至也不伴随着意义，而是它本身便有独立的意义。重新考虑波捷勃尼亚根据诗歌是形象思维的论断所提出的总的理论，就是这样开展起来的。这种被象征主义理论家接受的诗歌概念，迫使我们把诗句的声音作为处于声音后面的其它东西的表现形式来对待，并且把声音解释为拟声，或是解释为叠韵。安·别雷的研究特别表现出这种倾向。他在普希金的两首诗里，找到把香槟酒从瓶子里倒在酒杯里的意象这样一幅完美的“声音的绘画”，而从勃洛克诗中的И、И、Т音群的重复中看到“醒酒的悲剧<sup>①</sup>”。

这种处于模仿边缘的解释叠韵的企图，自然要引起我们的坚决反对，促使我们根据具体分析指明诗句中的声音与形象毫无关系，并且声音具有独立的语言功能。

列·雅库宾斯基的文章成为肯定声音在诗句中的独立价值的

<sup>①</sup> 参见收在安·别雷的《斯基泰人》（1917年）、《树枝》（1917年）两个集子里的文章，和我在1920年发表的《论诗句中的声音》，该文收入《文学透视》论文集（1924年）。——作者注

语言学基础。奥·勃里克的文章《声音的重复》（《诗歌语言理论集》，第2册，彼得格勒，1917年）引用了原文（普希金和莱蒙托夫的作品片断），并按照不同的类别加以排列。勃里克对当时流行的一种观点即诗歌语言是形象语言的正确性表示怀疑，最后他得出如下结论：

不论怎样看待形象和声音之间的关系，声音和音的组合都不是谐音的纯粹外加部分，而是独立的诗歌构思的结果。诗歌语言的声音不会随着谐音的外来手法而衰竭，它是谐音的各种一般规律相互作用的复杂产物。韵脚、叠韵等等只不过是表面的表现形式，是谐音基本规律的一种特殊情况。

勃里克的文章与安·别雷的研究截然不同，没有对某种叠韵作任何解释。他只是设想声音重复的现象与民间创作中同语反复的手法是相类似的，也就是说，在这种情况下，重复本身就有一种审美作用：

显然，这里指的是诗歌的共同原则的不同表现，也就是一般的组合原则，在这种组合里，或是词的声音，或是词的意义，或是二者兼而有之，它们作为组合的材料，都可以发挥作用。

把一种方法扩展到各个不同的方面，正表明形式主义者的初期研究工作的特点。在勃里克的文章发表后，诗句中声音的问题便失去其特殊的现实意义，而进入诗学问题的总的体系。

### 三

形式主义的研究工作是从研究诗句中的声音问题开始的，在当时，这是个最棘手、最重要的问题。当然，在诗学的这个特殊问题的后面，正在形成一些更为普遍的论点，并在后来公诸于世。从一开始，诗歌语言体系和散文语言体系之间的区别便决定

了形式主义者的研究工作，后来又影响到许多根本问题的讨论。诗歌作为形象思维的概念，以及由此产生的诗歌=形象的公式，显然不符合存在的种种现象，并且和初步形成的普遍原则也是矛盾的。从这个角度来看，节奏、声音、句法都只是次要的东西，并不是诗歌的特点，因而不属于诗歌的体系。象征主义者曾经接受波捷勃尼亚的总的理论，因为这种理论论证了形象-象征的主导作用；但是象征主义者没有能超越形式与内容和谐的突出理论，虽然这种理论与他们试图进行实验的愿望是截然相反的，这样便贬低了他们的实验，使之带有游戏的性质。形式主义者抛开波捷勃尼亚的论点，从传统的形式-内容类比中解脱出来，从形式作为外壳、作为可以倾倒液体（内容）的容器的概念中解脱出来。种种艺术现象表明，艺术的*differentia specifica*（特殊差异）不是在构成作品的要素中表现出来的，而是人们具体利用这些要素时表现出来的。因此，形式的概念便有了另一种意义，它并不要求有其它任何补充的概念，也不要求有任何类比。

一九一四年，在未来主义者公开活动的时期，在诗歌语言研究会成立之前，维·什克洛夫斯基曾发表一个小册子，题为《词的复活》，该书部分地参考了波捷勃尼亚和维谢洛夫斯基的论点（形象问题当时还没有这样重要的意义），他提出对形式的感觉的原则是审美感觉的特征。

常见的东西我们感觉不到，看不到，但我们能意识得到。我们看不见自己房间的墙壁，我们很难看见校样的错排，特别是当这种校样里是非常熟悉的语言的时候，因为我们不能迫使自己去看，去阅读，去意识不到常用的词。如果我们要给诗歌感觉甚至是艺术感觉下一个定义，那么这个定义就必然是这样的，艺术感觉是我们在其中感觉到形式（可能不仅是形式，但至少是形式）的一种感觉。

很清楚，他所说的感觉并不是一个心理学的概念（某某人特

有的感觉)，而是一种艺术的要素，艺术要素在感觉之外是不存在的。形式的概念又得到一个新的意义，它不再是一种外壳，而是有活力的、具体的整体，它本身便具有内容，无须任何类比。形式主义者的理论和象征主义的原则的差别就在于此，象征主义的原则认为，“通过形式”应显露出“内容”的东西。赞美某些故意脱离“内容”的形式要素的唯美主义，同样也得到克服。

但是，这一切对具体的研究工作来说还是不够的。我们在诗歌语言和日常语言之间划出区别，并且发现艺术特点就是具体利用材料，与此同时，还必须使对形式的感觉的原则变得具体，以便能够分析这种被理解为内容的形式本身。必须指出，对形式的感觉是作为某些艺术手法的结果出现的，这些艺术手法的目的就是为了使我们的感觉到形式。维·什克洛夫斯基的文章《艺术作为手法》（《诗歌语言理论集》，第2册，1917年），可以说是形式方法的宣言，它为具体分析形式开辟了道路<sup>①</sup>。在这篇文章里，我们清楚地看到形式主义者和波捷勃尼亚之间的差别，由此也可看到形式主义者的原则与象征主义的原则之间的距离。这篇文章的开头便对波捷勃尼亚关于形象以及形象与其所解释的内容之间的关系的基本原则提出异议。什克洛夫斯基着重指出，形象几乎是没有变化的：

你对某个时代越了解，就越确信你原来认为某个诗人创造的形象，不过是他原封不动地从其它诗人那里借用的。因此，各诗歌流派的全部活动只不过是积累和发现新的手法，以便安排和设计语言材料，而且安排形象远远超过创造形象。形象都是现成的，而且在诗歌里人们回忆起的形象比用来进行思维的形象要多得多。无论如何，形象思维不是联系所有艺术学科甚至是文学艺术各个学科的纽带，形象的变化并不是诗歌发展的本质。

<sup>①</sup> 见本书第57—77页。

在下文，什克洛夫斯基还指出诗歌形象与散文形象之间的区别。诗歌形象是作为诗歌语言的一种手段，是一种手法，这种手法在功能上和诗歌语言的其他手法是同等物，诸如简单类似和消极类似、比较、重复、对称、夸张等等。形象的概念进入诗歌手法的总的系统，而失去它在理论上的主导作用。同时，他也抛弃了艺术经济的原则，这种原则在艺术理论中历来是根深蒂固的。相反，他提出了奇特化<sup>①</sup>的手法，和增加感觉困难程度和感觉时间的困难形式的手法，因为艺术上的感觉过程本身就是目的，因此应当加以延长。艺术应被理解为一种破坏感觉自动性的手段，形象并不寻求使我们便于理解它的意义，而是要创造一种对事物的特殊的感受，创造它的视觉，而不是它的识别。形象与奇特化的通常联系就是由此产生的。

反对波捷勃尼亚的观点最后是由什克洛夫斯基在他的文章《波捷勃尼亚》（《诗学，诗歌语言理论集》，彼得格勒，1919年）中提出的。他再一次提出，形象和象征不是诗歌语言和散文语言（日常语言）的区别所在：

诗歌语言区别于散文语言是由其结构的感受特点决定的。人们可以感受声音的方面，或是发音的方面，或是语义的方面。有时，可以感受的不是词的结构，而是词的组合，词的安排。诗歌形象是一种手段，用来创造人们能够感受到其实体本身的感觉结构，但仅此而已……建立科学的诗学要求我们从一开始便承认存在着诗歌语言和散文语言，两者的规律各不相同，这种看法是经过许多事实证明了的。我们应从分析这些区别开始。

从这几篇文章中，人们大概可以看到形式主义者初期阶段研究工作的总结。这个时期的主要收获就是建立了若干理论原则，这些原则后来都作为研究具体现象的工作假设；同时由于有了这

<sup>①</sup> 俄文是остранение（奇特化）。——法文版编者注

些原则，形式主义者得以克服以波捷勃尼亚的观点为基础的通常的理论障碍。根据引证的这几篇文章，人们可以看到，形式主义者的主要力量不是用在研究所谓的形式上，也不是建立一种特殊的方法，而是要力求奠定一种论点，而人们应当根据这种论点研究文学艺术的特征。为此就必须从诗歌语言和日常语言之间的功能差别开始。至于“形式”这个词，形式主义者必须改变这个含混不清的词的意义，使之不再被通常和“内容”这个词联系在一起所束缚，而“内容”的概念更为混乱，更不科学。必须打破传统的类比，从而使形式的概念具有新的意义。在以后的演变过程中，手法的概念具有更为重要的意义，因为这个概念是直接由建立了诗歌语言和日常语言之间的区别而产生的。

#### 四

理论研究的预备阶段已经过去。理论的一般原则已初步拟定，有了这些原则就可以在众多的现象中确定方向。此后须要对这方面进行仔细的研究，并使各种问题更为具体。在早期研究中只是初步接触到的理论诗学问题，这时已成为我们关注的中心。对诗歌语言和日常语言之间的区别这一总的思想来说，诗句的声音问题只具有说明阐释的意义，必须由此过渡到诗句的一般理论，从一般的手法问题过渡到研究布局的手法、情节问题等等。除了波捷勃尼亚遗留下来的理论所提出的种种问题，还有对阿·维谢洛夫斯基的观点和他关于情节的理论的关系问题。

在这个时期，对于形式主义者来说，各种文学作品不过是检验和证实理论论点的材料，这是很自然的。有关传统、演变等问题还顾及不到。我们必须占有尽可能广泛的材料，建立起规律，对各种现象进行初步的研究。因此，对于形式主义者来说，不必再借助于抽象的前提，另一方面，他们能够承受这样的材料，而

不会陷入种种细枝末节。

在这个时期，维·什克洛夫斯基关于情节和小说理论的研究具有特别重要的意义。什克洛夫斯基根据各种不同的例子，如故事，东方短篇小说，塞万提斯的《堂吉珂德》，托尔斯泰的作品，斯泰恩的《商第传》，论证布局特有手法的存在，以及这些手法与一般风格手法的联系。我不想进入细节，这些将在具体著作里谈到，我也不谈某一篇关于形式方法的一般性文章，我只强调一下具有重要理论意义的几点，这几个问题都超出了情节问题的范围，并且在形式方法后来的演变中留下了痕迹。

这些文章中的第一篇《布局手法和一般风格手法的联系》（《诗学》，1919年）就包括一系列这样的问题。首先，在证明有许多例子说明情节布局手法的存在时，情节的传统形象也发生了变化，情节不再是一系列动机的组合，而且被从主题要素一类转移到加工要素一类里。这样，情节的概念就具有了新的意义，不过它并没有和本事的概念相重叠，情节布局的准则也就必然地进入了作为文学作品内在性质的形式研究范畴。形式的概念增添了新的特点，逐渐摆脱了抽象性，甚至因此失去论战的重要性。显然，对我们来说，形式的概念逐步与文学的概念，与文学现象的概念混合在一起了。后来，在情节布局手法和风格手法之间形成的类似也具有了理论的重要意义。标志着史诗特点的层次结构正好和声音重复、同语重复、同语类似、重复等等处于同一系列之中，这一系列也属于建立在分散、建立在迟延基础上的文学艺术的总原则。

因此，我们把罗兰击石三剑（《罗兰之歌》）和在故事情节中常见的其他类似的三次重复与同样的现象相比较，例如果戈理作品中使用同义词，诸如кудн-муди（音译库其一穆其），плуш-

ки-млушки (音译为普鲁斯基—姆鲁斯基)<sup>①</sup>之类的语言结构等。

所有这些拖延结构、层次结构的情况通常并不是遇到一起的，因此，我们试图给其中每一种作一个单独的解释。

这里，我们清楚地看到要证明关于各种不同材料手法统一的愿望。这样便和维谢洛夫斯基的理论发生不可避免的矛盾，维谢洛夫斯基在类似的情况下借助于历史的和遗传的假设，他用最初的演唱技巧来解释史诗中的重复（无定形的歌）。即使这种起源是确实的，这样的解释也不能说明文学中的现象。什克洛夫斯基并不排除文学与实际生活的一般联系，而维谢洛夫斯基和人种志学派其它代表人物过去是用实际生活来解释故事的动机和情节特点的，可是现在他不再用它来解释文学现象的特点了。起源只说明了来源，并且仅此而已，而对诗学来说，重要的是理解文学的功能。遗传的观点不考虑手法的存在，而手法就是具体地使用素材；持这种观点的人没有考虑如何选择来自生活的材料、材料的变化以及它的结构作用；他们也没有考虑到环境虽然消失了，但是它所产生的文学功能却仍然存在；它不仅作为遗迹留存下来，而且作为一种文学手法留存下来，仍然保留着它与环境毫无关系的意义。人们可能注意到，当维谢洛夫斯基认为希腊小说中的奇遇是纯风格手法时，他自己就是自相矛盾的。

维谢洛夫斯基的人种志说遇到形式主义者理所当然的抵制，他们认为人种志说是对文学手法特殊性的无知，是用遗传的观点代替理论和演变的观点。维谢洛夫斯基认为诸说混合是一种现象，它只属于早期的诗歌，并产生于当时的生活条件，这些观点后来在B.卡赞斯基的研究中受到批判：《历史诗学的思想》（《诗学》，国立艺术史研究所文学系刊物，科学院出版社，1926年）；

<sup>①</sup> 参见法语的结构如pêle-mêle（乱七八糟地）。——托多罗夫注



卡赞斯基指出，每一种艺术的性质本身都包括诸说混合的倾向，这在某些时期表现得特别明显，因此，他不接受人种志学的论点。当维谢洛夫斯基接触到文学演变的普遍问题时，形式主义者自然不可能接受他的观点。他们从与波捷勃尼亚的矛盾开始时便得出理论诗学的根本原则；正是由于与维谢洛夫斯基及其门徒的看法的矛盾，才形成形式主义者关于文学演变的各种观点，因而也就是文学史的地位的观点。

什克洛夫斯基的同一篇文章就包含着这种变化的开端。在讨论维谢洛夫斯基从同一人种志原则得出“新形式的出现是为了解释新的内容”的公式时，什克洛夫斯基提出另一种观点：

艺术作品是在和其它艺术作品的联系并借助与这些作品的组合而被感觉的……不仅是模仿作品，而且一切艺术作品都是和某种原型对照和对立而创造的。新的形式的出现并不是为了表达一种新的内容，而是为了代替已经失去审美特点的旧形式。

为了建立这种论点，什克洛夫斯基参考了布·克利斯季安森<sup>①</sup>关于存在着各种不同的感觉或者说感觉到各种差异的意见；从而证明存在一种活力，它标志着一切艺术的特点，并在不断违反既定的准则中表现出来。什克洛夫斯基在文章的结尾引证了费·布吕纳介<sup>②</sup>的话，在他看来，

“在一种文学历史里产生的各种影响中，主要的是作品对作品的影响”，“不应徒劳地举出许许多多的原因，也不应借口文学是社会的表现而把文学史和风俗史混同起来，这完全是两回事。”

因此，这篇文章勾划出从理论诗学到文学史的过渡。形式的最初形象增添了演变的动态的新特点，不断变化的新特点。向文学

① 布罗德特·克利斯季安森（1869—1938），德国美学家。——译者注

② 费·布吕纳介（1819—1906），法国文学批评家。——译者注

更过渡是形式的概念演变的结果，而不是研究课题的简单扩大。文学作品恰好不是作为一种孤立现象被感觉的，它的形式是在和其它作品的联系中而不是从它本身被感觉的。因此，形式主义者最终摆脱了被看作是制作图样和分类的形式主义框框（这是不大了解形式方法的评论家们常常提到的形象），摆脱了对一切教条都津津乐道的某些学院派积极奉行的形式主义框框。这种学院式的形式主义在历史上和在实质上都和诗歌语言研究会的研究没有关系，并且我们对此也不能负责；相反，我们与他们是针锋相对，势不两立的。

## 五

我在下文还要详细谈到形式主义者在文学史方面所进行的研究，现在我先结束关于诗歌语言研究会在初期阶段的理论问题和原则的概述。在我谈到的什克洛夫斯基的文章里，还有另外一个在以后的小说研究中起过重要作用的概念，这就是理由的概念。发现在情节结构过程中所使用的各种不同手法（层次结构、类似、“框架”、列举等），使我们想到一部作品的结构要素和形成作品的材料要素之间的区别：本事、动机、人物、思想等等的选择。这种区别在这个时期的研究著作中是很明显的，因为当时的主要任务就是根据各种材料建立这种或那种结构手法的统一。古老的科学只注重材料，把它称之为内容，而把其余的一切都归之为外形，只有爱好者才对外形感兴趣，甚至没有人感兴趣。过去的文学批评家和文学史家的朴素而感人的唯美主义就是由此产生的；他们发现丘特切夫<sup>①</sup>的诗句里忽略了形式，涅克拉索夫和陀思妥耶夫斯基的作品形式蹩脚。的确，由于这些作家的思想或经验的深刻，人们原谅了他们的蹩脚的形式。自然，在反对这类传

<sup>①</sup> 丘特切夫（1803—1873）俄国诗人。——译者注

统的斗争和论战的年代里，形式主义者集中全力指出结构手法的重要意义，并且排除一切只是作为理由留存的东西。当人们谈到形式方法及其演变时，必须时刻考虑到，形式主义者在和对手激烈争论的年代里所假设的许多原则，不仅作为科学的原则，而且作为口号都具有重要的意义，他们为了宣传和对比的目的，甚至把那些口号强调到相互矛盾的地步。不考虑这一事实，把一九一六年到一九二一年诗歌语言研究会的研究当作学术研究，就等于无视历史。

理由的概念给形式主义者提供了进一步接近文学作品的可能，特别是接近短篇小说和长篇小说，提供了观察结构的细节的可能。这就是什克洛夫斯基两篇研究论文的主题，《情节的展开和斯特恩的〈项狄传〉》和《小说理论》（诗歌语言研究会单行本，1921年）。在这两篇研究论文中，什克洛夫斯基观察了手法和理由之间的关系，他认为塞万提斯的《堂吉珂德》和斯泰恩的《商第传》是适合于在文学史问题以外研究短篇和长篇小说结构的材料。《堂吉珂德》被认为是一种中间环节，它介于短篇小说集（如《十日谈》之类）和以旅行说明理由的“穿线”手法创作的单一主人公的长篇小说之间。这部小说被看作是一个例子，因为其中的手法和理由还没有足够地交织在一起，以形成一部完全说明理由的小说，并使小说中各个部分很好地衔接起来。材料常常是简单地增添进去，而没有衔接起来，布局的手法和各种结构的方式都清楚地暴露出来；在这部小说后来的情节展开中，“分散的材料越来越深入地进入小说的主体”。什克洛夫斯基在分析《〈堂吉珂德〉是怎样写成的》时，特别指出主人公摇摆不定的性格，并且得出结论说，“这类人物是小说结构造成的结果”。这样他便强调了情节和结构优先于材料。

显然，一种没有完全说明理由的技巧，或是有意识地破坏理

由和暴露结构的技巧，会提供最适合于说明这类理论问题的材料。被有意暴露结构的作品的存在本身，应作为这些问题的佐证，证实这些问题的存在及其研究的重要性。我们甚至可以说，只有在这些理论与原则的指引下，才能理解这些作品。斯泰恩的《商第传》尤其属于这种情况。由于什克洛夫斯基的研究，这部小说不仅阐明了一些理论原则，而且它本身也获得了新的意义，并且引起了人们对它的注意。由于对结构的普遍兴趣，人们能感觉到斯泰恩的小说是一部当代的作品，甚至引起那些一直认为它是使人厌烦的长篇大论或是轶闻趣事的人的注意，引起那些从十足的感伤主义角度看待它的人的注意，而斯泰恩并不能为这种感伤主义负责，就象果戈理不能为现实主义负责一样。

在观察有意识地暴露结构的手法时，什克洛夫斯基肯定在斯泰恩的作品中，小说的结构本身得到了强调，因为由于形式的变形所得到的形式意识构成了小说的内容。在论文的结尾，什克洛夫斯基这样提出情节和本事之间的区别：

人们常常把情节的概念和对事件的描绘，和我提出的按照习惯称为本事的東西混为一谈。实际上，本事只是组成情节的材料。因此，《叶甫盖尼·奥涅金》的情节不是男主人公和达吉雅娜的恋爱故事，而是由引人插叙而产生的对这一本事的情节加工……艺术形式是审美需要产生的，而不是用从实际生活获得的外来理由解释的。当艺术家把长篇小说的故事情节放慢时，并不是通过引进一些对手的办法，而只是把篇章加以移动，因此它给我们指出审美的规律，而布局的两种手法便以此为基础。

我的文章《果戈理的〈外套〉是怎样写成的》（《诗学》，1919年）<sup>①</sup>，也谈到短篇小说的结构问题。我在情节问题里加进

<sup>①</sup> 见本书第183—205页。

了直接叙述<sup>①</sup>的问题，在直接叙述里，结构是以叙事的笔调为基础的。我在这篇文章里试图说明果戈理的本文“是由言语的生动形象和言语的感情组成的”，词语和句子是果戈理按照有表现力的直接叙述原则选择的，发音、模仿、发音动作等等都起了特别的作用。我从这个角度分析了《外套》的布局，同时指出与小故事、同音异义词的文字游戏等相联系的滑稽直接叙述，和带有感情的、情节剧似的夸张笔调两者相互交替，这样的交替使这篇小说具有一种怪诞的特点。按照这种思路，《外套》的结局被处理成怪诞发展到了顶点，这和《钦差大臣》的哑场是同一类型的。我们看到，关于果戈理的浪漫主义和现实主义的傳統看法都是无济于事的，丝毫无助于理解这部作品。

散文研究的问题就这样走出了死点。情节概念与本事概念之间的区别得以明确，情节的概念指的是一种结构，而本事的概念指的是材料。我们发现了情节布局的特殊手法，从此为小说史和理论的研究开拓了广阔的前景；同时，我们还提出直接叙述作为无情节短篇小说结构原则的问题。这些研究对近几年来发表的大量研究论文产生了影响，虽然这些论文都是些与诗歌语言研究会没有直接联系的人写的。

## 六

我们的研究不仅向扩大和加深所探讨的问题方面发展，同时也朝区分差别的方向发展，尤其是诗歌语言研究会增加了新的成员，直到这时为止，他们都是单独从事研究工作或刚开始研究工作不久的。主要的区分是沿着散文和诗歌之间的界限进行的。这个时期，象征派试图在理论上和实践上消除诗歌与散文的界限，

<sup>①</sup> 俄文的 $\text{описание}$ （第一人称的叙述）一词，我们作此译法。——托多罗夫注

极力在散文中寻找一种格律（如安·别雷），形式主义者与他们相反，强调在这两种文学艺术类别之间有明确的界限。

在前一章里我们曾经指出，散文的研究工作是迅速展开的。如果不把西方的一些研究包括在内，形式主义者在这方面便属于先驱者；西方的研究工作中有些关于材料的意见和我们的看法正好吻合（例如V·迪贝利乌斯的《英国小说艺术》，1910年），但这些意见还远远落后于我们提出的所有理论问题和原则。我们在散文研究中几乎不受传统的约束。在诗歌方面的情况则完全不同。西方和俄国的理论家的许多著作，象征派的理论和实践经验，一九一〇年至一九一七年围绕着节奏和格律概念所展开的讨论，产生了一整套专门的文献，最后还有未来派作品中出现的新的诗歌形式，所有这一切不但没有便利诗句的研究及其问题的讨论，反而使之更加复杂。许多研究者没有回到基本问题上来，而是关注格律方面的一些具体问题，或是试图把积累的意见和体系加以分类。然而，当时并没有一种关于广义的诗句这个词的理论，因此，不论是诗歌的节奏问题，还是节奏与句法之间的联系问题，诗句的声音问题（形式主义者只提出几个语言学的前提），诗歌的词汇和语义学问题，都没有找到理论基础。易言之，诗句的问题实际上还是模糊不清的。因此，必须放弃格律的具体问题，而从更普遍的角度去考虑诗句的问题。必须提出节奏的问题，使得它不致和格律一起衰竭下去，反而把诗歌语言的比较主要的方面结合起来。

因为就诗句问题的讨论曾使我们得出一些关于文学艺术或诗歌语言性质方面的新的理论观点，因此同前一章里一样，我只想在这个范围内谈谈诗体的问题。这个问题的基础是奥·勃里克的著作《节奏与句法》提出的，这是一九二〇年在诗歌语言研究会的一次会议上宣读的，这篇文章不但一直没有发表过，而且似乎

始终没有写成<sup>①</sup>。这篇研究论文表明，在诗句里存在着与节奏紧密联系在一起稳定的句法结构。因此，节奏的概念本身就失去其抽象性，并和诗句的语言实体、语句发生联系。格律退居到第二位，但同时还保持着最低限度的、最基本的诗歌规约价值。这种尝试对于诗句研究和在散文研究中建立情节与结构的联系是同样重要的。揭示节奏和句法的形象，便彻底推翻了节奏作为停留在话语表面的外加部分的概念。诗句理论开始研究节奏问题，它是决定诗句听觉和非听觉要素的结构基础。诗句理论的前景极为广阔，这种理论的水平要高得多，相比之下，格律只处于基础预备阶段。象征派和安·别雷流派的理论家虽然尽了一切努力，仍然未能达到这样的水平，因为他们认为格律问题始终是中心问题。

可是，勃里克的研究只是指出一种新的方法的可能性；研究的本身以及他的第一篇文章（《声音的重复》）只限于举出一些实例，并把这些例子分成若干组。根据这项研究，我们可以侧重于新的问题方面，或侧重于可能一直停留在形式方法之外的材料一般分类或系统化方面。维·日尔蒙斯基<sup>②</sup>的书《抒情诗的布局》（诗歌语言研究会，1921年）中特别提到这类研究。日尔蒙斯基不同意诗歌语言研究会的理论原则，但他对形式方法很感兴趣，把它看作是一个可能的科学课题，一种按组按项排列材料的方式。这种形式方法的概念当然不可能有其它的贡献；作者只是根据外部的标准把材料分组而已。因此，日尔蒙斯基的一切研究都带有教学的性质。这类研究在形式方法总的演变中并没有根本的重要意义，而只是表明力求给形式方法加上一种学院式特点的倾向（从历史上看来，这是不可避免的倾向）。因此，后来日尔蒙斯基完全脱离了诗歌语言研究会，并且多次宣布他不同意形式

<sup>①</sup> 该文也收入本书见第119—127页。——法文版编者注

<sup>②</sup> 维·日尔蒙斯基（1891—1971），苏联语言学家、比较文学理论家。——译者注

主义者的原则（尤其是在奥·瓦尔策尔《诗歌的形式问题》1923年译本序言中所表示的意见），就不足为奇了。

我的《诗的旋律》（诗歌语言研究会，1922年）一书，首先地与勃里克关于节奏和句法形象的研究有所联系，不过，这本书也是由研究诗句听觉方面写的，从这种意义上说，是和西方的许多研究（西弗尔斯、萨朗等）有联系的。我的出发点是风格通常是在词汇的基础上区分的：

因此，我们离开诗句本身，专门考虑一般的诗歌语言……必须找到一种在诗型与语句联系的东西，同时它又不会使我们脱离诗体本身，一种处于语言学 and 语义学界限之间的东西。这种东西便是句法。

这里考虑的并不是节奏和句法现象的本身，而是它们与诗歌声调和推论声调的结构意义的关系。我认为尤其重要的是明确主因素的概念，主因素组成这种或那种诗歌的风格，这种诗歌的风格把旋律的概念看作是音调体系，从而把旋律的概念和诗句的一般和谐的概念区别开来。我根据这些前提提出把抒情诗的三种基本风格加以区别，分成朗诵的（讲演的）、富有旋律的和口述的三种。全书主要是研究富有旋律的风格的声调特征，并引用茹科夫斯基<sup>①</sup>、丘特切夫、莱蒙托夫<sup>②</sup>和费特<sup>③</sup>的抒情诗作例子。我避开预定的图样，在书的结尾提出这样的论断：

我认为在科学研究中，重要的不是制定一些图样，而是提出看到各种现象的可能性。为此，我们就需要理论，因为只有依靠理论，各种现象才能成为感觉得到的东西，也就是说成为真正的现象。但是，各种理论都是要消亡或变化的，而借助理论发现和证实的事实却存留下来。

① 茹科夫斯基（1783—1852），俄国诗人。——译者注

② 莱蒙托夫（1867—1925），俄国诗人。——译者注

③ 费特（1820—1892），俄国诗人。——译者注



关于格律的具体研究的传统，在和象征主义有联系的理论家（安·别雷、瓦·勃留索夫、谢·博布罗夫、B.丘多夫斯基等）当中依然存在；但是，它已逐渐走上准确的统计计算的途径，因而失去根本的重要意义。鲍·托马舍夫斯基著名的教材《俄语诗法》（1924年）中关于格律的研究，在这方面仍起了很大作用。因此，格律退居到第二位，它只是一种辅助的学科，只涉及到很小范围的问题，而一般的诗体的理论占据了首位。形式方法以前的发展曾指出一种倾向，这就是扩大和丰富我们对诗歌节奏的印象，把诗歌节奏和诗歌语言的结构联系起来；这种倾向在托马舍夫斯基的文章《普希金的五音步抑扬格》（1919年，在《普希金的诗学研究》文集中发表，柏林，1923年）中已经很显了。我们在这篇文章中看到有一种要从格律范围过渡到语言范围的试图。由此得出了针对安·别雷及其流派的主要论断：

节奏的目的不是为了观察虚构的三个短音节和一个长音节构成的音步，而是要在唯一的激情范围内即在诗句内分散呼吸的力量。

在托马舍夫斯基的文章《诗歌的节奏问题》（《文学思想》，第2册，1922年）<sup>①</sup>里，非常明确地表达了这种倾向。在这篇文章中，以前的格律和节奏的对立消除了，因为作者把诗歌节奏的概念扩展到一系列参与构成诗句的语言因素：除了来自词的重音节奏外，又出现了来自语句的音调节奏和谐音（叠韵等）节奏。这样，诗句的概念本身就变成特殊话语的概念，它的各种要素都有助于形成诗歌的特点。如果认为这种话语只适应于格律的形式，同时又抵制这种形式并造成一些节奏的距离（维·日尔蒙斯基1925年的新著《韵律学引论》仍然坚持这种观点），那将是错误的。

<sup>①</sup> 见本书第128—135页。

诗歌话语是一种在语音效果上有组织的话语。但是，既然语音效果是一种复杂的现象，因此只有它的一种要素得到确认。例如，在古典韵律学中，被确认的要素是由重音表示的，格律使重音连续交替，并用它的规律加以调节……但是，只要传统形式的权威稍有动摇，就必定出现这种思想：诗句的本质没有由于它最初的特点而衰竭下去，诗句也因其语音效果的次要特点而存在；除了格律之外，还有也能领略得到的节奏；只遵循这些次要的特点也能写出诗句，话语也可以是诗歌的话语，而无须保持格律。

托马舍夫斯基肯定节奏激情的重要意义，在勃里克的著作里已经出现这种说法，节奏激情表明一般的节奏日的特点：

节奏的手法在不同程度上产生审美感，这种或那种手法都可以在不同作品中占主导地位，这种或那种方法都可以担负起主因素的作用。采取某种节奏手法就决定作品的具体性质，根据这种观点，可以把诗句分为有重音的诗句（例如在《波尔塔瓦》中关于战役的描写），音调和旋律的诗句（如茹科夫斯基的诗），和谐的诗句（它标志俄国象征主义最后几年的特点）。

这样理解的诗歌形式与外在的和难于结合的内容不是对立的，而是被当作诗歌话语真正的内容来对待的。这里和前面一样，形式的概念得到了新的整体的意义。

## 七

罗·雅各布森《论捷克诗歌》（《诗歌语言理论集》，第5册，1923年），提出一些属于节奏和诗歌语言一般理论的新问题。雅各布森把由诗歌形式引起的语言“有组织的变形”理论，和诗句绝对符合于语言本意的理论，即不能抵制材料的形式理论加以对比。他对日常语言语言学和诗歌语言语言学之间的差别理论作了非常明显的更正：按照雅库宾斯基的看法，由于诗歌语

言中不存在流音的异化，因此便有诗歌语言和日常语言<sup>①</sup>的对比，而流音异化在这两种情况里看来都是可能的。在日常语言中，流音的异化是各种环境场合所规定的，而在诗歌语言中，它是被有意识地加进去的。因此，这是两种根本不同的现象。他同时也指出诗歌语言和激情语言（雅各布森在他的第一部著作《俄国现代诗歌》中已谈到激情语言）之间的原则区别：

诗歌可以利用激情语言的方法，但这总是带有特定的意图。两种语言系统的相似以及诗歌语言利用激情语言特有的方式，常常使人认为诗歌语言和激情语言是相同的。这种认为相同的看法是错误的，因为它没有考虑到两种语言系统之间基本功能的差别。

在这方面，雅各布森否定了格拉蒙<sup>②</sup>和其他诗歌理论家的企图，他们主张借肋拟声的理论，或是在声音和形象或思想之间建立起激情的联系，以此解释语音的结构：

语音结构并不总是声音意象的结构，声音意象也并不总是利用激情语言的方法。

这样雅各布森就不断超出他的具体专题范围（捷克诗歌的韵律学），并阐明了诗歌语言和诗句的理论问题。在本书的末尾还加上一整篇评论马雅可夫斯基的文章，以补充雅各布森以前关于赫列勃尼科夫的研究。

我在关于安娜·阿赫马托娃的研究论文（1923年）中，也曾试图重新考虑和诗句理论有关的基本理论问题，例如与句法和声调有关的节奏问题，与发音有关的诗句的声音问题，还有诗歌词汇和语义学问题。我参考了迪尼亚诺夫当时正在写的书，指出—

① 当时，列·雅库宾斯基也指出“日常语言”的概念过于简略，并指出必须按照它的功能加以区分（如通俗的、科学的、演讲的功能等；参见他的文章《论对话言语》，载《俄语》文集，1923年）。——作者注

② 莫里斯·格拉蒙（1866—1946），法国语言学家。——译者注

个词由于在诗句里，它就象从一般言语中摘录出来的一样，被新的语义环境所包围，它不是和一般的语言联系在一起被感觉的，而是和诗歌语言联系在一起被感觉的。同时我还指出，诗歌语义学的主要特点在于形成边缘的意义，而这些意义是和习惯的词语组合相违背的。

我所讲的那个时期，形式方法和语言学的初步联系已大大减弱了。各种问题的区别已经非常明显，因此无须再从语言学方面得到特别的支持，特别是带有心理学色彩的语言学。相反，语言学家在诗歌语言风格方面的某些研究，还遭到我们原则上的反对。这时出版的尤·迪尼亚诺夫的《诗歌语言问题》（科学院出版社，1924年<sup>①</sup>），强调指出心理语言学与语言研究和诗歌风格研究之间存在的分歧。这本书发现词的意义和诗歌结构之间的密切一致，从而再一次丰富了诗歌节奏的概念，并把形式方法纳入研究诗歌语言的语义特点的轨道，而不仅仅属于声学或句法的研究范围。迪尼亚诺夫在书的序言中写道：

最近，在诗的研究方面取得了很大成就；无疑这种研究将很快扩展到各个领域，然而，我们依然记得有步骤的研究工作的开端。但是，语言和诗歌风格问题仍然不在这些研究范围之内。这方面的研究是和诗句的研究分开的。人们有一种印象，仿佛语言和诗歌风格与诗句是没有联系的，是独立于诗句的。不久前才提出的诗歌语言的概念现在正经历一次危机，这种危机无疑是由于诗歌语言概念极其模糊的意义引起的，而这种概念又以心理语言学作为依据，并且使用过于广泛。

在这本书所探讨和阐明的诗学普遍问题中，“材料”问题具有极为重要的意义。根深蒂固的习惯总是给这个概念强加上一种

<sup>①</sup> 参见本书第94—98页。

用法，使它与“形式”的概念相对立；因此，这两个概念失去了重要意义，而它们之间的对立成了过去“形式+内容”对立的替换办法。实际上，正如我所说的，形式主义者曾赋予形式概念以完整的意义，从而把形式和艺术作品统一的形象混合在一起，以致除去和其它没有审美的形式特点对比外，它不再需要任何对比。迪尼亚诺夫指出，文学艺术的材料是不同质的，它包括各种不同的意义，

一种要素可以得到提高而损害其它要素，因此，这些要素会被歪曲，有时甚至被贬低价值，直到变成平淡的附属物。

他由此得出一个结论：

“材料”的概念超不出形式的范围，材料也是形式的东西；把材料与外在于结构的要素混同起来是错误的。

另外形式的概念也增添了动态的特点：

作品的统一不是对称的、封闭的整体，而是展开的动态的完整；它的各个要素不是用等号或加号联系起来的，而是用动态的类比和整体化符号联系起来的。文学作品的形式应当被感觉为一种动态的形式。

至于节奏则表现为诗句的基本结构因素，在诗句的各种要素中普遍存在。按照迪尼亚诺夫的说法，诗歌节奏的客观特点是节奏系列的统一和连续，这两者是直接相联系的。他再次强调了诗体和散文之间的根本区别：

把诗和散文进行对照，就要求在一个不寻常的事物上建立统一性和连续性，因此这样并不会抹煞诗的本质，相反会使之得到加强……不论是散文的哪一种要素，一旦纳入诗的系列中，就会以另一种面貌出现，由于它的功能而变得突出，从而产生两种不同的现象：突出强调的结构和不寻常的事物的变形。

接着，他又提出语义学的问题：

在诗句里，难道我们不需要考虑被歪曲的语义学吗？并且正因如此，我们只能把这种语义学和它的结构原则分离开来进行研究。

书的整个第二部分都是回答这个问题的，指出在节奏的诸因素和语义学之间有一种永恒的联系。词语的意象包括在节奏统一里这一事实，对于词语的意象是有决定意义的：

连接各组成部分的纽带有时比在一般语言中连接它们的纽带更为有力和紧密；在散文中不存在的位置关系在词和词之间出现了。

这样，波捷勃尼亚的理论和形式主义者的观点的区别就更有依据了；同时，诗的理论也展现了新的前景。由于迪尼亚诺夫的著作，形式方法就有能力对付新的问题，并更适合于以后的演变。我们的研究工作的实质是研究文学艺术的内在特点，而不在于建立固定不变的“形式方法”，即使对于不熟悉诗歌语言研究会的人来说，这也是非常明显的了；他们意识到这是研究对象的问题，而不是研究方法问题。迪尼亚诺夫再一次提出这样的看法：

一种自称是艺术研究的研究，其对象应是区别艺术和其它智力活动领域的特点，而这些特点只是研究的材料或工具。每一种艺术作品都表现为许多因素的复杂的相互作用；因此研究的日的就是确定这种相互作用的特点。

## 八

我已经指出过，在出现理论问题的同时，还出现了形式的运动和变化问题，也就是文学演变的问题。这个问题是在我们重新研究维谢洛夫斯基关于故事的动机与手法的观点时出现的；问题的答案（“新的形式并不是为了表达新的内容，而是为了代替旧的形式才出现的”）就是新的形式概念的结果。被理解为真正的

内容的形式随着过去的作品不断变化，这样的形式自然要求我们不要依靠一劳永逸地建立起的抽象分类法去对待，而是要考虑它的具体意义和历史的重要性。这样便出现两种前景：一是对某个问题的理论研究的前景（例如什克洛夫斯基的《情节的展开》和我写的《诗句的旋律》），是以非常不同的材料阐明的前景；二是历史研究的前景，也就是对文学演变本身的研究。这两者的配合是形式发展的必然结果，它向我们提出许多复杂的新问题，其中大部分都还没有得到解决，甚至并不十分明确。

形式主义者最初有个愿望，就是要指出种种结构性的手法，并根据广泛的材料建立起它的统一，后来这种愿望变成打算把手法的一般意象加以区别，理解在每一特定情况下手法的具体功能。功能意义的概念逐渐发展成为第一位的，并且包括了手法的最初概念。把我们自己的概念和一般原则加以区别，标志着形式方法整个演变的特点。我们没有那些可能束缚自己和阻止自己接触事实的教条原则。如果有人试图把我们的概括运用于我们不了解的事实，我们也不能保证这些概括是否正确，因为事实可以要求原则有所变化、修改或是变得更加复杂。针对具体材料进行研究迫使我们提出功能的问题，并由此使手法的概念复杂化。理论要求有成为历史的权利。

这里，我们又遇到学院式的科学传统和评论界的各种倾向。在我们进行研究的年代里，学院式的文学史主要局限于孤立的作家（当然只是些“著名的”作家）传记和心理研究。甚至过去那种以写全部俄国文学史为目的并希望把大量历史材料系统化的企图，也已经消失了。不过，这些不朽著作的传统（类似亚·尼·贝平<sup>①</sup>的《俄国文学史》）依然保持很高的科学权威性，特别是因为下一代学者不敢再设想研究如此广泛的课题。可是，在这些巨著

<sup>①</sup> 贝平（1833—1904），俄国史学家。——译者注

中起主要作用的是那些谁也不懂的笼统概念，诸如现实主义或浪漫主义（人们认为现实主义高于浪漫主义）。人们把演变理解为一种不间断的完善，理解为（从浪漫主义到现实主义的）进步，把运动的延续解释成平平静静地显示世代相传的遗产，而文学本身却根本不存在，因为人们用从社会运动史、作家传记等方面借来的材料代替了文学。

这种使我们脱离了文学的原始历史主义、自然招致象征派理论家和一切历史主义文学评论家的拒绝。印象派的研究和作家的专题研究增多了，人们在很大程度上把过去的作家现代化，把他们变成永恒的伙伴<sup>①</sup>。人们暗示（有时是公开宣布）文学史是没有用处的。

我们要摧毁学院式的传统，要摆脱报刊科学的倾向。必须脱离文学运动发展和自然延续的概念，脱离现实主义和浪漫主义的概念，脱离我们认为是一系列特殊现象的文学之外的一切材料，把学院式的传统与文学演变和文学本身的思想加以对照。我们要把报刊科学的倾向与以下几方面加以对比：具体的历史事实，形式的不稳定性和变化性，考虑某种手法具体功能的必要性，也就是说考虑被看作是一定历史事实的文学作品与从当代的要求、文学的趣味和兴趣角度自由解释文学作品这两者之间的区别。因此，我们在文学史研究方面的主要夸张应当是摧毁和否定的夸张；的确，这正是我们在理论活动方面最重要的夸张，只是到了后来，我们的理论活动才具有研究具体问题的平静特点。

因此，我们在文学史方面最初的主张，几乎都是不由自主的论文形式，根据某一个具体内容确定的形式。一个具体问题出乎意料地变成了普遍性的问题，理论和历史结合起来了。从这方面

<sup>①</sup> 象征派诗人德·梅列日科夫斯基的一部文学批评著作的题目。——法文版编者注



来说，尤·迪尼亚诺夫的《陀思妥耶夫斯基和果戈理》（诗歌语言研究会，1921年）和维·什克洛夫斯基的《罗扎诺夫》（诗歌语言研究会，1921年），是非常有意义的两本著作。

迪尼亚诺夫的目的是要证明陀思妥耶夫斯基的《斯捷潘奇科沃村及其居民》是一篇模仿的作品，在近景的后面掩盖着果戈理的个性和他的《与友人书信选集》保持的次要地位。但是，迪尼亚诺夫给这个具体问题加上一整套作为风格手法（滑稽的风格上的仿效）的模仿理论，作为各文学流派之间辩证替代表现的模仿理论，对于文学史来说这是非常重要的替代。这里又出现一个延续和传统的问题，并且在这方面提出文学演变的根本问题：

当人们谈到文学的传统和文学的延续时，一般都想象着有一条直线，把某种文学分支的幼者和长者联系起来。可是，实际情况却要复杂得多。实际上，并不是这条直线在延长，而是人们看到从被摒弃的某一点开始形成的开端……文学上的一切延续首先是一场斗争，也就是摧毁已经存在的一切，并且从旧的因素开始进行新的建设。

文学演变的形象由于揭示它的冲突和周期性的变革，而变得更加复杂，从而失去其原有的平静发展的意义。从这种背景方面看，陀思妥耶夫斯基和果戈理的文学关系就具有一种复杂冲突的形式。

什克洛夫斯基所写的关于罗扎诺夫的著作几乎离开主题而阐述了文学演变的全部理论。这本书反映了诗歌语言研究会当时就这个问题所展开的热烈讨论。什克洛夫斯基指出，文学是沿着断断续续的一条线发展的：

每一个文学时代都包括不只一种而是好几种文学流派。这些流派在文学中同时存在，其中有一种居首，并升为正宗。其它的流派则是没有被承认为正宗而偷偷存在的流派，例如在普希金的时代，在丘赫

尔别凯<sup>①</sup>和格里鲍耶陀夫<sup>②</sup>的诗里有杰尔查文<sup>③</sup>的传统，在布尔加林<sup>④</sup>的作品中有惊险小说的纯粹传统，俄国讽刺民歌的诗歌传统，还有其它的种种传统。

老一辈的传统刚刚被承认为正宗，就从下层冒出新的形式，  
因为年轻的一代

取代了老的一代，讽刺民歌的作者别洛皮亚特金在涅克拉索夫身上再生（奥·勃里克的研究），十八世纪的直接继承人托尔斯泰创造了新小说（鲍·艾亨鲍姆语），勃洛克把茨冈人的抒情歌曲的主题和节奏奉为正宗，契诃夫使《觉醒》<sup>⑤</sup>在俄国文学中获得正式地位。陀思妥耶夫斯基把惊险小说的手法提高到文学准则的地位。每一种新的文学流派都代表一场革命，一种类似出现新的社会阶级的现象。但是，这当然只是一种类似。被击败的支系并没有被消灭，它依然存在。它只是不再成为顶峰，而降为等待时机的境地，但它可以象永远觊觎王位者一样东山再起。实际上，由于居主导地位的新形式不是旧形式的简单复兴，而后起的其它流派和以前的形式遗留下来的特点又使它更加丰富，所以事情就更加复杂，但是这些因素只能起辅助的作用。

作者借此机会也谈到文学类别具有动态的特点，他在罗扎诺夫的书里看到产生一种新的类别、一种新型的小说，它的各个部分并不是由任何理由联系起来的：

它的主题方面表明对新主题的确证，它的布局方面则表现为手法的暴露。

除了这种一般的理论，又引进“新形式的辩证的自我创造”的概

① 丘赫尔别凯（1797—1846），十二月党诗人。——译者注

② 格里鲍耶陀夫（1794—1829），俄国剧作家。——译者注

③ 杰尔查文（1743—1816），俄国诗人。——译者注

④ 布尔加林（1789—1859），俄国记者、作家、批评家。

⑤ 十九世纪末俄国的幽默报纸。——托多罗夫注

念，这一概念本身也包括和其它文化系列发展类似的现象，包括文学演变的独立自主性的论断。这种理论的简化形式得到迅速扩展，它一如旧例，也具有简单和静态的概括形式，这对评论界来说是非常方便的。事实上，这只是演变的一般雏形，是受到许多复杂的保留意见保护的演变。形式主义者把这种一般雏形变成更系统的文学史问题和研究，从而使最初的理论前提更为具体，更为复杂。

## 九

我们在把文学演变设想为形式的辩证延续时，自然不依靠在传统的文学史研究中占有中心地位的材料。我们研究文学史，是因为它有一种特征，并且是在它独立而不直接依赖其它文化系列的范围内进行研究的。换句话说，我们把考虑的因素的数量加以限制，以便不致在泛泛的而又不能解释文学演变本身的众多联系和对应中迷失方向。我们并没有把传记或创作心理学的问题放进我们的研究里，并指出这些向来非常重要而复杂的问题应在其它科学中占有位置。我们认为重要的是要在文学演变中找到历史规律的特点；因此，从这种角度出发，我们把看来与历史无关的偶然性的东西搁在一边。我们关心的是演变的过程本身，文学形式的动态，因为我们可以根据历史事实观察这些过程和动态。我们认为，文学史的主要问题是受人的影响的演变问题，是研究作为独特的社会现象的文学。在这方面，我们特别重视文学类别的形式及其替代；因此，属于第二流的群众文学也受到重视，因为它也参与了这个过程。群众文学为新的类别的形成准备条件，另外一种文学在新的类别解体过程中出现，并且是研究历史惯性现象的可能的材料，这里重要的是把这两者加以区分。

另一方面，我们对于一般的、作为个别历史事实的往事并不

感兴趣，我们不考虑某个时期的单纯的复兴，虽然由于某种原因，这种复兴也使我们感到高兴。历史为我们提供了现实所不能提供的东西：这就是材料的完善。因此，我们是以部分当代文学事实向我们提出的若干理论原则和问题来对待材料的。正因如此，形式主义的特点是与当代文学紧密联系的，是由批评接近科学的（我们与象征派不同，他们使科学接近批判；我们和过去的文学史家也不同，他们大都是脱离现实的）。这样，文学史与理论的区别更多的在于文学研究的具体方法不同，文学研究的观点不同，而不是由于文学史的对象不同。这也说明我们的文学史研究工作的性质，它始终力求得出理论的和历史的结论，讨论新的理论问题并重新考虑旧有的理论。

在一九二二年至一九二四年期间，发表了许多这类研究著作，由于文学市场的现状，另外还有一些一直没有发表，只是通过讲座公诸于世。我举出一些主要的著作：尤·迪尼亚诺夫的《涅克拉索夫的诗歌形式》、《陀思妥耶夫斯基和果戈理》、《丘特切夫问题》、《丘特切夫和海涅》、《仿古者和普希金》、《普希金和丘特切夫》、《史诗作为夸张体裁》；鲍·托马舍夫斯基的《加夫利里亚德》（关于布局和文学类别的章节）、《法国诗歌读者普希金》、《普希金》（文学研究中的现实问题）、《普希金和波瓦洛》、《普希金和拉封丹》；我的著作和文章：《托尔斯泰的青年时代》、《莱蒙托夫》、《普希金的诗学问题》、《普希金的散文道路》、《涅克拉索夫》。此外，还有些文学史方面的著作，这些著作虽然和诗歌语言研究会没有直接关系，但是也遵循研究文学这一特殊系列的演变的同一方针，例如维·维诺格拉多夫的《果戈理的短篇小说〈鼻子〉的情节和结构》、《陀思妥耶夫斯基的小说〈穷人〉的情节和建筑术，与自然派诗学的关系》、《果戈理与朱尔·雅南》、《果戈理与自然

派》、《果戈理风格研究》；维·日尔蒙斯基的《拜伦和普希金》；谢·巴卢哈特的《契诃夫的戏剧艺术》；A.采特林的《陀思妥耶夫斯基关于穷公务员的短篇小说》；K.申克维奇的《涅克拉索夫和普希金》。另外，参加我们组织的科学讨论会（在大学和艺术史研究所）的人，也在《俄国散文》集（科学院出版社，1926年）中发表了许多研究论文，有关于达里、马尔林斯基、森科夫斯基、维亚泽姆斯基、韦特曼、卡拉姆津的研究，关于游记体裁的研究等。

这里不宜详细讲述这些研究论文的内容。我只说一说所有这些著作都关注第二流的或模仿作品的作家，关切传统、类别和风格变化的细致研究等。在这方面，许多被遗忘的名字和事实又重新出现，人们抛弃通常的评价，改变传统的形象，特别是逐步揭示出演变的过程。这方面的研究还处于起始阶段。还有许多新的任务等待我们去完成，例如，以后在文学理论与文学史概念方面的区别，研究新的著作，发现新的问题等等。

最后，我再总结一下。我试图说明的形式方法的演变采取了理论原则陆续展开的形式，而没有考虑我们当中个人的作用。事实上，诗歌语言研究会就是集体研究工作的范例。原因是明显的，因为从一开始我们就把自己的研究理解为一项历史性的工作，而不是我们当中每个人个人的工作。我们和时代的主要接触也就在于此。科学在发展，我们也随之发展。我想简单地说一说最近十年来形式方法演变的主要时刻：

1. 我们从把诗歌语言和日常语言进行粗略的初步对比开始，最后根据日常语言的功能区分出日常语言的概念（列·雅库宾斯基），划定诗歌语言和激情语言方法的内容（罗·雅各布森）。我们联系这种演变，关心演说话语的研究，因为我们觉得

这种话语最接近于日常言语的文学，然而它又具有不同的功能，我们也开始谈到修辞学的必要性，认为它会和诗学一起得到新生（什克洛夫斯基、艾亨鲍姆、迪尼亚诺夫、雅库宾斯基、卡赞斯基和托马舍夫斯基关于列宁的语言的文章，载于《列夫》杂志，1924年第1期〔V〕）。

2. 我们从形式的新含义的一般概念出发，最后得出手法的概念，并由此得出功能的概念。

3. 我们从与格律相对的诗歌节奏出发，从作为诗句统一中的结构因素的节奏概念出发，最后得出诗句是一种具有语言学性质（句法的、词汇的和语义的性质）的话语特殊形式的想法。

4. 我们从作为结构的情节概念出发，最后得出作为理由的材料的概念，从而把材料看成是一种要素，它参与结构，同时又依赖于结构的主因素。

5. 我们从弄清对待各种不同材料的手法特点出发，从根据手法的功能明确手法的区别出发，最后达到形式演变的问题，即文学史研究的各种问题。

因此，我们面临着一系列的新问题。

尤·迪尼亚诺夫最近的一篇文章《文学事实》（《列夫》，1925年第2期〔VI〕）清楚地说明了这一点。文章中提出实际生活与文学之间的关系问题，常常在解决这个问题时表现出对艺术爱好毫不在意的情况。文章作者根据一些实例，说明实际生活中的某些事实进入了文学范畴，反之，文学也可以变成实际生活的要素：

在一种文学类别解体时，它从原来的中心类别变为外围的类别，而由一种来自第二流的文学新现象或是实际生活中的新现象取代它。

我给这篇文章加个《形式方法的理论》的题目，这并非是徒

劳的，当然文章只勾画了演变的梗概。我们现在还没有一套永恒不变的现成体系。在我们的著作里，理论和历史结合为一体，但愿我们能完完整整地坚持这种意见。我们受历史的许多哺育熏陶，因此我们认为不能避免这种结合。等到我们被迫承认我们有一种能解释一切，能对过去和未来的一切情况作出答复的理论，从而这种理论再无须演变并且也不能演变时，我们将同时被迫承认形式理论已经结束它的生命，它已失去科学研究的精神。但是，目前我们还没有达到这一步。

1925年

## 艺术作为手法

维·什克洛夫斯基

“艺术即形象思维。”这句话可以出自一个中学毕业生之口，但也可能是一位语文学者的话，他提出这句话作为某种文艺理论的起点。这种看法在许多人的头脑里根深蒂固；在提出这一论点的人当中，自然应包括波捷勃尼亚，他说：

如果没有形象，就不存在艺术，尤其不会有诗歌（《文学理论札记》，第83页）。

他还说：

诗歌和散文首先是而且主要是一定的思维和认识方法（同书，第97页）。

诗歌是一种特殊的思维方式，即形象思维；这种方式带来一定的精神力量的节约，带来“比较轻快的感觉”，而美感不过是这种节约的反映。科学院院士奥夫夏尼科·库利科夫斯基<sup>①</sup>肯定认真地读过他的老师的著作，因此理解并概括了他的思想（而且确是如实地概括）。波捷勃尼亚和他的许多学生把诗歌看作是一种特殊的思维方式，即通过形象进行思维。他们认为，形象能够把各种不同的事物和行动组合起来，并且通过已知事物来解释未知事物，除此之外，形象并没有其它功能。或者按照波捷勃尼亚

<sup>①</sup> 奥夫夏尼科·库利科夫斯基（1853—1920），俄国文艺学家、语言学家和文学史家。——译者注



的原话来谈：

形象和它所解释的事物的关系可以概括如下：（a）形象是变化的主语的不变谓语，是变化的统觉的不变的吸引方式；（b）形象比它所解释的东西要简单得多，清楚得多（第314页），

也就是说，

形象的目的是帮助我们理解它的意义，如果没有这种性质，形象也就失去意义；因此，形象比它所解释的东西应当更为我们所熟悉（291页）。

把这个规律应用于解释丘特切夫把曙光比作又聋又哑的魔鬼，果戈理把天空比作上帝的祭披，那会是很合适的。

“没有形象，就没有艺术。”“艺术即形象思维。”人们按照这些定义，最后造成莫大的歪曲；有人试图把音乐、建筑、抒情诗理解为形象思维。经过四分之一世纪的努力，奥夫夏尼科·库利科夫斯基院士终于感到不得不把抒情诗、建筑和音乐分列出来，并且把这些看作是独特的艺术形式，没有形象的艺术，肯定它们是直接面向情感的抒情艺术。因此，显然有一个庞大的艺术领域，这个领域不是思维方式，抒情诗（狭义上的）是属于这一领域的一种艺术，但它和形象艺术完全相似，因为抒情诗也以同样的方式运用字句，而人们却不知不觉地从形象艺术过渡到没有形象的艺术，这是由于我们对这两种艺术都有同样的感觉的缘故。

还有许多人所共知的公式，我就不一一列举了；但是“艺术即形象思维”这个定义继这些公式之后又引出一个定义：“艺术首先是象征的创造者”，这个定义在它所依据的理论崩溃之后，能够抵住并留存下来了。它在象征主义流派中特别是在象征派理论家当中，比在其它地方更有活力。

因此，许多人仍然认为形象思维、“道路和阴影”、“田野和园边”是诗歌的主要特点。所以按照这些人的说法，他们仍在期望形象艺术的历史由形象变化的历史构成。但是，形象几乎是静止不动的；形象从一国一隅的、世世代代的诗人依次传留下来，却没有丝毫改变。形象不是从任何地方来的，它是属于上帝的。你对某个时代越了解，就越确信你原来认为是某个诗人创造的形象，不过是它原封不动地从其它诗人那里借用的。因此，各诗歌流派的全部活动不过是积累和发现新的手法，以便安排和设计语言材料，而且安排形象远远超过创造形象。形象都是现成的东西，而且人们在诗歌里回忆起的形象，比用来进行思维的形象要多得多。

形象思维无论如何也不是联系所有艺术学科的纽带，甚至也不是联系文学艺术各个学科的纽带，形象的变化并不是诗歌发展的本质。

我们知道，时常有人把创造出的词组看作是诗歌现象，是为审美的沉思而创造的，而原来人们并没有想使这些词组得到这样的感觉。例如，安年斯基<sup>①</sup>认为斯拉夫语具有特别的诗歌的特点；当安德烈·别雷赞美十八世纪俄国诗人把形容词放在名词后面的手法时，他也有这样的看法。别雷承认这种手法具有艺术价值，或者更确切地说，把这种手法看作是一种艺术现象，把这种手法归结为有意的特点，而实际上，这只不过是语言的一般特征，是受教会使用的斯拉夫语<sup>②</sup>的影响。因此，客体可能是：1. 作为散文的客体创造的，但被感觉为诗歌的客体；2. 作为诗歌的客体创造的，但被感觉为散文客体。这说明客体的审美特点，即把客体和诗歌联系起来的权利，是我们的感觉方式的结果；我们把借助特殊手法创造的客体就叫做本意上的审美表象，其目的就是使这些

<sup>①</sup> 伊·费·安年斯基（1856—1909），俄罗斯诗人、评论家。——译者注

<sup>②</sup> 斯拉夫语系中世纪正教斯拉夫夫人使用的宗教语言。——译者注

客体有一种审美的感觉。

我们可以把波捷勃尼亚的结论简单归纳为这样一个等式：

“诗歌 = 形象”，这个结论曾作为整个一套理论的基石，即肯定形象 = 象征 = 形象成为变化的主语的不变词语的能力。这个结论由于和象征主义者的看法相似，所以吸引了象征派的安德烈·别雷、梅列日科夫斯基（如他的《永恒的伙伴》），并成为象征主义的理论基础。波捷勃尼亚得出这样的结论，其中有一个原因就是他没有把诗歌语言和散文语言加以区别。因此他也没有发现存在着两种形象，一是作为思维的实际方法的形象，即组合各种客体的方法，一是诗歌的形象，是加强印象的方法。我的看法是，比如我上街，看见在我前面走的一个戴帽的人掉在地上一个包。我就叫他：“喂，戴帽子的，你的包掉了。”这是一个形象的例子，或是说是纯散文的比喻的例子。我再举一个例子。有几个士兵排成一列。班长看到其中有个士兵站得不直，就对他说：“唉，饭桶<sup>①</sup>，你是怎么站的？”这个形象就是诗歌的比喻。

（在第一种情况里，帽子这个字是一种借代；在第二种情况里，是一种隐喻。但是我认为最重要的并不在于这种区别。）诗歌形象是创造最大限度的印象的方法之一。作为一种方法，从它的功能上说，它和诗歌语言中其它的手法是一样的，和简单类似、消极类似是一样的，和比较、重复、对称、夸张是一样的，和一切所谓的用词法是一样的，和所有用于加强由表象所造成的感觉的方法是一样的（在一部作品中，字句甚至是声音也可以是表象），但是诗歌形象只和形象-本事、形象-思维有一种外部的相似，有个例子就是一个小姑娘把玻璃球叫做“小西瓜”（奥夫夏尼科·库利科夫斯基《语言和艺术》）。诗歌形象是诗歌语言的方式之一。散文形象是一种抽象的方式。说西瓜而不说圆球，或是说西

<sup>①</sup> 在俄文里，“饭桶”（миска）一词可以作两种意思解释。——法文版编者注

瓜而不说头，这只是表象性质的一种抽象，和火=球，西瓜=球丝毫没有区别。这是一种思维，但是这和诗歌毫不相干。

节约创造力的规律也属于普遍承认的规律之例。斯宾塞<sup>①</sup>写道：

“我们在有关词的选择和使用的一切法则基础上，发现有一个共同的根本要求，这就是节约注意力……通过最简便的途径，把思路引导向所需要的概念，这往往是唯一的目的，并且永远是根本的目的……”（《风格哲学》）。

“如果心灵具有用之不竭的力量，那么它对耗费多少这种源泉肯定是无所谓的，只有需要消耗多少时间才是重要的。但是，由于这种力量是有限度的，那就要预计心灵试图实现尽可能合理的统觉过程，也就是说，消耗最少的力量，或者说取得最大限度的效果，这两者是一样的”（理·阿芬那留斯）<sup>②</sup>。

彼得拉日茨基用一个注释把詹姆斯关于情感的物质基础的理论归入节约心灵力量的一般规律。在考虑节奏时，节约创造力的原则特别具有吸引力，也为阿·维谢洛夫斯基所承认，他把斯宾塞的思想加以延伸：

风格的优点就在于用尽可能少的词构成尽可能多的思想。

安德烈·别雷在其著作的杰出篇章里，列举了许多可以称之为“跳动的”复杂节奏的例子；他在谈到巴拉丁斯基<sup>③</sup>的诗时，指出诗里的形容语晦涩难懂的特点；他也觉得有必要在他的书里讨论节约的规律，他的这本书是艺术理论方面勇敢的尝试，这种理

① 赫·斯宾塞（1820—1903），英国哲学家。——译者注

② 理·阿芬那留斯（1843—1896），德国哲学家，经验批判论创始人之一。——译者注

③ 巴拉丁斯基（1800—1844），俄国诗人。——译者注

论的基础就是从过时的书里摘出些未经核实的事实，对诗歌手法的丰富知识以及科拉耶维奇中学里使用的物理学教科书。

节约力量的思想作为创作的规律和目的，在具体的语言情况下，就是说在日常语言里，可能是最恰当的；由于不了解日常语言和诗歌语言规律的差别，这样一些思想曾扩大到诗歌语言中。一种最初实际说明这两类语言不相吻合的，是指出日本的诗歌语言里有些音是日语口头语言所没有的。列·彼·雅库宾斯基的文章中关于诗歌语言里没有流音异化的规律，以及在诗歌语言中容许堆集有发音难度的类似的音的规律，也是一种抵制科学的批评<sup>①</sup>最初的说明：这种批评论述了诗歌语言规律和日常语言规律的对立<sup>②</sup>（至少在这种情况下暂时可以这样说）。

因此，我们应当在诗歌语言里的耗费与节约的规律范围内讨论这两方面的问题，而不是与散文语言进行类比。

如果我们研究一下感觉的一般规律，我们就会看到，动作一旦成为习惯性的，就会变成自动的动作。这样，我们的所有的习惯就退到无意识和自动的环境里；有谁能够回忆起第一次拿笔时的感觉，或是第一次讲外语时的感觉，并且能够把这种感觉同第一万次做同样的事情时的感觉作一比较，就一定会同意我们的看法。我们的散文话语的规律，以及这种话语里不完整的语句和只念出一半的词，都可以用自动化过程来解释。最理想的表示这种过程的方法就是利用代数，在代数里，事物被象征所代替。在讲得很快日常话语里，词没有都念出来；在意识当中出现的只是每个词的第一个音。波戈金<sup>③</sup>（《语言作为创作》，第42页）举了一个例子，一个小男孩设想一句话：“Les montagnes de la

① 《诗歌语言理论集》，第1册，第48页。——法文版编者注

② 《诗歌语言理论集》，第2册，第13—21页。——法文版编者注

③ 亚·利·波戈金（1872—1947），苏联俄罗斯历史学家、语文学家。——译者注

Suisse sont belles”<sup>①</sup>，就象是L、m、d、l、S、s、b一系列字母的连续。

这种思维的特点不仅提出代数的途径，而且也提出象征的选择，也就是选择字母，特别是一个词开头的字母。按照这种代数的思维方法，事物都是按其数量和总量考虑的，我们看不到事物，而是根据初步的特征识别事物。事物仿佛被包装起来从我们身边经过，我们根据它所占的位置知道它是存在的，不过我们只看到它的表面。在这样的感觉的影响下，事物首先在作为感觉方面减弱了，随后在再现方面也减弱了。正是由于这种对散文词语的感觉说明了对这个词听得不完全（见列·彼·雅库宾斯基的文章），从而出现讲话者的迟疑（由此产生各种口误）。在事物的代数化、自动化的过程中，我们得到感觉力量最大限度的节约：各种事物或是由其一种特点表示出来，例如数量，或者仿佛按照一个公式再现出来，而它们却不一定在意识里出现。

我在房间里擦洗打扫，我转了一圈，走近长沙发，可是我不记得是不是擦过长沙发了。由于这都是些无意识的习惯动作，我就记不得了，并且感到已经不可能记得了。因此，如果我已经擦过，并且已经忘记擦过了，也就是说如果我做了无意识的动作，这正如同我没有做一样。如果有一个有意识的人看见我擦过，他可能把我的动作重复一遍。但是，如果谁也没看见，或是无意识地看见我擦过，如果许多人的复杂的一生都是无意识地匆匆过去，那就如同这一生根本没有存在。（列夫·托尔斯泰1897年2月23日日记，尼科尔斯克，历史出版社，1915年12月，第354页）。

这样生活就消失了，变得什么也不是了。自动化囊括了一切物品、衣服、家俱、女人和对战争的恐惧。

<sup>①</sup> 法文：“瑞士的山很好看”。——译者注

如果许多人的复杂的一生都是无意识地匆匆过去，那就如同这一生根本没有存在。

因此，为了恢复对生活的感觉，为了感觉到事物，为了使石头成为石头，存在着一种名为艺术的东西。艺术的目的是提供作为视觉而不是作为识别的事物的感觉；艺术的手法就是使事物奇特化的手法，是使形式变得模糊、增加感觉的困难和时间的手法，因为艺术中的感觉行为本身就是目的，应该延长；艺术是一种体验事物的制作的方法，而“制作”成功的东西对艺术来说是无关重要的。

诗歌作品（艺术作品）的生命从视觉扩展到识别，从诗歌扩展到散文，从具体到抽象，从无意识地给公爵的宫廷带来屈辱的有学问的穷绅士堂吉诃德，到屠格涅夫的广泛而空洞的堂吉诃德的形象，从查理曼大帝到король这个词<sup>①</sup>，几乎无所不在。随着作品和技巧的消逝，它们包括的范围越来越广；寓言诗比诗歌更有象征性，而格言又比寓言诗更有象征性。波捷勃尼亚的理论在分析寓言诗时矛盾最少，因为他曾对寓言诗作过透彻的研究。波捷勃尼亚的理论并不适合于真正的艺术作品；所以他的书也没有能写完。我们知道，《文学理论札记》是在作者死后十三年于一九〇五年出版的。

在这本书里，波捷勃尼亚从头到尾写全的唯一内容就是关于寓言诗的那一部分<sup>②</sup>。

多次被感觉的事物是从识别开始被感觉的：一个事物处在我们面前，我们知道它，但是我们不再去看它<sup>③</sup>。因此，我们就这

① 俄语中король(国王)一词来源于查理曼大帝的名字(Karolus...)。——法文版编者注

② 《文学理论讲稿。寓言。谚语。俗语》，哈尔科夫，1914年。——法文版编者注

③ 维·什克洛夫斯基，《词的复活》1914年。——法文版编者注

一事物无话可说。在艺术上，使事物摆脱感觉的自动性是通过各种方法进行的。在这篇文章中，我只想说明一种列·托尔斯泰几乎经常使用的方法。只有梅列日科夫斯基认为这位作家似乎是把看到的事物如实介绍出来的，他看到事物的本身，而不歪曲事物。

列·托尔斯泰的作品中的奇特化手法，就是他不直呼事物的名称，而是描绘事物，仿佛他第一次见到这种事物一样；他对待每一事件都仿佛是第一次发生的事件；而且他在描写事物时，不是使用一般用于这一事物各个部分的名称，而是借用描写其它事物相应部分所使用的词。例如，列·尼·托尔斯泰在《何等耻辱》一文中，把“皮鞭”国家这样加以奇特化：

“脱下犯法的人的衣服，将他按倒在地，用笞鞭抽打臀部”；

隔了几行他又写道：

鞭打裸露的屁股。

这段还有个说明：

为什么要用这种让人疼痛的愚蠢而野蛮的办法，而不用别的办法呢？比如用针扎肩膀或身体的其它部位，用钳夹紧双手或双脚，或是其它类似的办法呢？

请原谅我举了这样一个累赘的例子，但是，这个例子很有特点，说明托尔斯泰为达到意识的目的所使用的方法。常见的鞭刑被加以奇特化，这一方面是靠对它的描写，一方面是提出改变形式，但不改变其本质。托尔斯泰经常使用奇特化的方法；例如在《霍斯托密尔》里，故事是假托一匹马而展开的，事物是按这匹牲口的感



觉、而不是根据人的感觉奇特化的。这匹马对所有权是这样看的：

他们谈到犹太和基督教的良心，这些我是很明白的，可是我完全弄不懂“自己的，他的驹子”这一类话的意思，我只看出人们假定我和马夫头子之间有什么特殊关系。究竟是什么关系，我当时可实在弄不懂。直到过了好多时候，把我同其它的马分开养，我才明白它的意思。当时我说什么也不懂，把我说成一个人的私有物，究竟是什么意思。我觉得把我这样一匹活生生的马说成是“我的马”实在别扭，就象说：“我的土地”，“我的空气”，“我的水”一样。

但这些字眼对我的影响可大了。我不停地思考这个问题。直到我同人类发生了种种错综复杂的关系之后，我才懂得人类对这些古怪字眼是怎样解释的。它们的意义就是：在生活中人类不受事业支配，而是受字眼支配的。他们喜欢的，不是尽可能去做些什么或者不做什么，而是尽可能对各种东西使用他们约定的字眼。他们认为非常重要的字眼就是“我的”，“我的”，“我的”，他们用这几个字眼来谈各种东西、各种动物、各种对象，甚至于用来谈土地、人和马。他们规定每一样东西只有一个人可以说“我的”。谁能照他们的花样，把最多的东西说成“我的”，谁就是他们中间最幸福的人。为什么要这样，我不明白，但这是事实。我以前费了好大劲给自己解释这样做的好处，可是事实证明这样做是不合理的。

譬如，把我叫做自己的马的那些人中，有许多人并不驾驭我，驾驭我的完全是另外一些人。喂我的也不是他们，而完全是另外一些人。侍候我的也不是他们，不是那些把我叫作自己的马的人，而是马车夫、马医，总之都是一些旁人。后来，扩大了观察的范围，我相信不仅是我们马，对任何东西使用“我的”这个字眼并没有什么理由，它只是反映人类低级的没有理性的本能——他们把它说成是私有感或私有权。一个人说：“我的房子”，可他从来不在里面住，他只关心房子的建筑和维修。一个商人说：“我的铺子”，譬如说，“我的呢绒铺子”，他却沒有一件衣服是用他铺子里上等料子做的。有些人把土地称为“我的土地”，可是他从来没有看到过这块土地，也没有在上面

走过。有些人把另外一些人称作他们的人，其实从来没有看见过那些人，而且他们总是伤害那些人。

有些人把女人称为“自己的女人”或“妻子”，而这些女人却与别的男人生活在一起。人们在生活中不是争取多做些他们认为好的事情，而是追求把更多的东西称为自己的东西。现在我相信，人类同我们最大的区别就在这里。因此，不说我们比人类优越的其它地方，光凭这一点，我们就可以大胆说一句，在生物等级的分类上，我们比人类更高一级：支配人类活动的，至少就我所接触到的，是一些字眼；而支配我们的活动的，却是事业。<sup>①</sup>

在小说的末尾，马已被杀，但叙事的方式、手法并没有改变：

谢普雷夫斯科依，这个在世上吃喝玩乐了一辈子的人的尸体，被收拾到土里，那可要晚多了。他的皮也罢，肉也罢，骨头也罢，都毫无用处。这个行尸走肉最后的二十年一直是人们沉重的负担，而把这具尸体埋入土里，再一次给人们添了麻烦。早已没有任何人需要他了，人人早就觉得他是个累赘，但埋葬行尸走肉的行尸走肉，总还认为必须把这立刻腐烂肿胀的尸体穿上讲究的礼服、讲究的皮靴，放进讲究的新棺材里，四角还有崭新的缨络，再把这崭新的棺材放到崭新的铅棒里，运到莫斯科，在那里掘掉古人的尸骨，就在这地方把穿着崭新礼服、锃亮皮靴子的腐烂生蛆的尸体埋葬起来，上面再盖上泥土。

这样，我们看到在小说的结尾，所采用的手法是脱离它的偶然的理由的。

托尔斯泰在《战争与和平》里，就是用这种手法来描写每次战役的。所有的战役首先都具有特点。因为这些描写篇幅很长，这里不一一列举，否则就得把这四大巨册的小说抄出很大一部分。托尔斯泰也用同样的方法描写沙龙和剧院：

<sup>①</sup> 列·托尔斯泰《霍斯托密尔——一匹马的身世》，草婴译，《外国中篇小说选》，湖南人民出版社，1982年。——译者注

舞台上有一些平的地板在正中，两边有代表树木的彩色纸板，后边有布幕垂到地板上。舞台的正中坐着几个穿红胸衣白裙子的姑娘们。一个很胖的，穿白绸裙的姑娘，单独坐在一个矮凳上，凳子后面粘了一块绿色纸板。她们都唱着什么。当她们唱歌完毕后，穿白衣的姑娘走到提词人的小棚子那里，一个胖腿上穿了紧绸裤的男子，拿着一根羽毛和一把剑走到她面前，开始唱歌并且摇摇手臂。

穿紧裤子的男子单独先唱，然后她唱。然后两人沉默着，音乐队演奏着，于是男子开始用手指摸白衣姑娘的手，显然是等着拍子，和她一同开唱。他们唱了一个合唱，戏院里所有的人开始拍手喝采，舞台上表演一对情人的男女开始微笑着伸开手臂鞠躬。

(……………)

在第二幕中有代表墓碑的布景，在布幕上有一个代表月亮的圆洞，脚灯上都罩了灯罩，号角和低音弦琴开始奏出低音，左右两边走出了许多穿黑衣的人。这些人开始挥动手臂，他们的手里拿着短刀之类的东西；然后又跑来了几个人，开始拖走那个先前穿白裙，现在穿蓝裙的姑娘。他们没有一下把她拖走，却同她唱了很久，但是后来又拖她，在布景的后边敲了三下金属的东西，于是全都跪下来唱祷文。这些表演被观众热烈的叫声打断了几次。

第三幕也采用了同样的技巧：

但突然起了狂飙，在音乐队里发出了半音阶与降低的七和音，所有的人跑走了，并且又拖着一个演员到台里边，于是幕落下来了。

在第四幕中：

有一个魔鬼，他唱歌，挥着手臂，直到他脚下的板抽开，他跌下去了才停止。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 列·托尔斯泰《战争与和平》，高植译，上海译文出版社，1981年，第二卷。  
——译者注

托尔斯泰在《复活》里也用同样的方法描写城市和法庭。他在《克莱采奏鸣曲》里这样描写结婚：

如果人们心心相印，为什么他们要睡在一起呢？

但是，他运用奇特化的手法不仅仅是为了使人们看到他想否定的事物：

彼埃尔站起来，离开他的新伙伴，从一堆一堆的营火中穿过，走向他听说普通兵士所在的大路的另一边。他愿意跟他们谈一谈。在路上，一个法国哨兵把他拦住，命令他回去。

彼埃尔转回来，不去营火旁边他的伙伴那里，却走向一辆未套起的货车去，那里一个人也没有。他盘着腿，垂着头，靠着一只车轮坐在冰冷的地面上，一动不动地坐了很久，左思右想起来。照这样过了一个多钟头。没有人惊动他。突然间他发出一阵爽朗、和荡的笑声，他的笑声是那么高，使得各方面的人们都惊奇地转过来，看这奇怪的显然是孤零零的笑声会是什么意思。

——哈！哈！哈！彼埃尔笑道。

随后他高声自言自语道：

——那个士兵不让我过去。他们捉住我，把我关起来。他们俘虏了我。什么，我？我？我的不朽的灵魂？哈—哈—哈！

于是他笑到眼里流出泪来。

(.....)

彼埃尔向上看天空和在那边遥远的深处闪烁的星星。“那一切都是我，那一切都在我里边，那也是全部的我！”彼埃尔想道。“他们把那一块捉到，关在一座用板子围起的棚子里！”他笑了笑，然后去他的伙伴们旁边躺下来睡了。（《战争与和平》，第四册）

凡是熟悉托尔斯泰的作品的人，都可以找出成百上千个这类

的例子。这种离开周围环境来看事物的方式，使托尔斯泰在晚期的作品中，在描写宗教教义和仪式时也使用奇特化的手法，用日常常用的词语代替宗教的常用的词语，结果出现奇特的、不可思议的东西，许多人直率地认为这是亵渎宗教，这使他们大为不快。不过托尔斯泰始终是利用这种手法来感觉和叙述周围的一切。托尔斯泰的感觉动摇了他的宗教信仰，触及到长久以来他所忌讳的事物。

这种奇特化的手法也并不是托尔斯泰所特有的。我所以要用他的材料作依据纯系出于实际考虑，因为这些材料是众所周知的。

前面已经说过这种手法的特点，现在我再试着大致确定一下这种手法使用的范围。我个人认为，凡有形象的地方就有奇特化。

换句话说，我们的观点与波捷勃尼亚的观点分歧就在于此：形象并不是变化的主语的不变谓语。形象的目的并不是要使它带有的意义更接近于我们的理解，而是要创造一种对事物的特别的感觉，创造它的视觉，而不是它的识别。

最能使我们观察形象功能的是色情艺术。

色情的事物常常被描写为不曾见过的东西。例如，在果戈理的《圣诞节前夜》里：

于是他走近来，咳嗽着，媚笑着，用长长的手指碰了一下她的裸露的丰满的胳膊，用一种狡猾和满足的神情说：

“您这个是什么呀？美丽的莎洛哈？”说完这句话，往后退几步。

“不知道么？胳膊呀，奥西普·尼基福罗维奇！”莎洛哈回答道。

“胳膊！嘿！嘿！”教会秘书说，非常满意自己的开场白，在房间里踱着方步。

“您这个是什么呀？最高贵的莎洛哈？”他用同样的神情说话，又向她走近来，用手轻轻摸一下她的脖子，随后又往后退了几步。

“您好象没有看见似的，奥西普·尼基福罗维奇？”莎洛哈答道。  
“脖子呀！脖子上戴着颈环。”

“嗯！脖子上戴着颈环！嘿！嘿！嘿！”教会秘书又在房间里踱来踱去，搓着手。

“您这个是什么呀？无可匹敌的莎洛哈？……”不知道教会秘书又该用长长手指去摸哪一部分了……<sup>①</sup>

在汉姆生的《饥饿》<sup>②</sup>中：

从她的衬衣里露出两个令人惊奇的白色的东西。

有时，采取迂回的手法再现色情的事物，其目的显然不是为了使之接近于理解。

人们把性器官的描述就归于这一类，如比作锁和钥匙（例如《俄罗斯民间谜语》И·萨沃德尼科夫，第102至107），织布的工具（同上，第588至591），弓和箭，指环和钉子，如关于斯塔威尔的民间叙事诗（里伯尼科夫，第30）。丈夫认不出化装成勇士的妻子。她打个谜语：

你记得吗，斯塔威尔，你想起来了吗？  
我们小时候一起在街上走，  
我们玩钉子游戏<sup>③</sup>，  
你有一颗银钉子，  
我有个指环是金黄的，  
我有时扔得准，

<sup>①</sup> 果戈理《圣诞节前夜》，《狄康卡近乡夜话》，第二部，满涛译，人民文学出版社，1983年。——译者注

<sup>②</sup> 汉姆生（1859—1952），挪威作家，《饥饿》是作者的自传性小说。——译者注

<sup>③</sup> 钉子游戏：俄国民间游戏，用一个钉子对准放在地上的指环的中心扔下去。——托多罗夫注

你却回回不落空，  
格丁纳的儿子斯塔威尔说，  
可是，我没跟你玩过钉子游戏。  
于是瓦西丽莎·米库里奇娜又说：  
那么，你记得吗？斯塔威尔，你想起来了么？  
我写字是跟你学会的，  
我有个银的墨水壶，  
你有支鹅毛笔是金黄的，  
我有时蘸湿鹅毛笔，  
你却总是把笔蘸得湿湿的。

在这首叙事诗的另外一种本子里，问题得到了解决：

使者瓦西柳赤卡可真了不起，  
把衣服擦得露肚脐，  
格丁纳的儿子，年轻的斯塔威尔，  
这时才认为出指环是金黄的……

（里伯尼科夫，第171）

但是，奇特化并不仅是色情谜语或婉词的一种手法，它也是一切谜语的基础和唯一的意义。每一条谜语都用通常不适用于它的词来描写或说明事物（例如：“两边两个环，钉子在中间”），或是利用变形的重复得到发音的奇特化：Тон да тонок—Пол да потолок<sup>①</sup>（Л. 萨沃德尼科夫，第51），或是Слон да кондрик—заслон и конник<sup>②</sup>（同上，第177）。

有些用奇特化方法的色情形象并不是谜语，比如我们听自编

① пол и потолок（俄文）：地板和天花板。——法文版编者注

② заслон и конник（俄文）：掩体和骑兵。——法文版编者注

自唱的艺人说“木球槌子”、“飞机”、“娃娃”、“小朋友”等等。

艺人创造的这些形象，都和描写同样动作如“践踏青草，砍碎边材”的民间的形象有共同之点。

奇特化手法在描绘色情姿势的普通形象时是很明显的，在这样的形象里，熊和其它动物（或是魔鬼，这是没有识别的另一种理由）辨认不出人来（《勇敢的师傅》，大俄罗斯故事集，俄国皇家地理学会札记，第42卷，第52；《罗曼诺夫白俄罗斯丛刊》，第48期，《正直的士兵》，第344页）。

在德·康·泽列宁<sup>①</sup>的《皮尔姆政府大俄罗斯故事集》中，第七十个故事没有识别，这是个很有特点的情况。

一个庄稼人牵着一匹花斑母马在地里干活。一只熊走近他问道：“喂，朋友，是什么东西使你这匹马有红白两种颜色的？”“是我自己给它弄的。”“你是怎么弄的呢？”“你过来，我也给你弄成这样的颜色。”熊答应了。庄稼汉把熊的爪子用绳子捆上，拿过犁上的铁铤在火上烤得烫烫的，然后就开始往熊的两肋上贴，他用火热的铤把熊的皮毛都烫红了，一直烧到露着了肉，就这样把熊变得红白两种颜色了。然后他解开绳子，熊便走开了。熊走到远一点的地方，卧在一棵树底下，就一动不动了。这时有只喜鹊来到庄稼人身旁，在他的衣服上啄食。庄稼汉抓住了它，弄断它的一条腿。喜鹊飞走了，落在熊在那里卧着的那棵树上。喜鹊飞走之后，又有一只大黑苍蝇来到农夫身旁，落在母马身上开始叮它。庄稼汉捉住苍蝇，把一根小草棍插进它的屁股，让它飞走了。苍蝇飞走了，也落在熊脚。喜鹊已经呆在那儿的树上。熊、喜鹊、苍蝇都在那里。这时庄稼汉的老婆给他往旧里送饭来了。庄稼汉就在露天地跟他妻子吃了饭，然后把她翻倒在地上。熊一

<sup>①</sup> 德·康·泽列宁（1878—1954），苏联俄罗斯民俗学家、人种志学家。——译者注



看这情景，便对喜鹊和苍蝇说：“我的天，这个庄稼汉也要把人弄成红白两种颜色的。”喜鹊说：“不，他要把她的腿弄断。”苍蝇说：“不，他要往她屁股里塞根棍子。”

我觉得人人都可以清楚地看到，这段故事的手法和《霍斯托密尔》的手法是一样的。

在文学作品中，动作本身的奇特化是很常见的。例如，在《十日谈》里的《刮酒桶》、《捕夜莺》、《弹毛人的愉快劳动》，弹毛人的形象并没有作为情节来展开。在表示性器官时也常常采用奇特化的手法。

有整个一系列的情节都是建立在这种缺乏识别基础上的，譬如阿法纳西耶夫的《隐私故事集》中的《胆小的贵妇人》：整个故事的基础就是不以本来的名称称呼事物，用的是没有识别的手法。翁丘科夫的作品《女人的污点》（故事第525）也是同样的情况；在《隐私故事集》中也是这样，如《熊和兔子》。熊和兔子都在医治“伤口”。

“杵和臼”或是“魔鬼和地狱”（《十日谈》）之类的结构也属于同样的奇特化手法。

我在一篇关于情节结构的文章中，谈到心理类似中的奇特化。

不过，我在这里再次说明，在类似中重要的是在相似情况下的不偶合的感觉。类似的目的一般说来和形象的目的一样，标志着把对事物的通常的感觉转移到新的感觉范围，因而就产生一种特殊的语义的变化。

我们在研究诗歌语言的语音构成成分和词汇构成成分、词的排列以及这些词所形成的语义结构时，发现审美的特点总是由同样的符号表示的：这种特点是为使感觉摆脱自动性而有意识地创造的；它的视觉表示创作者的目的，并且是人为构成的，为的是

使感觉停留在视觉上，并使感觉的力量和时间达到最大的限度。事物不是作为空间的一部分被感觉的，可以说是从它的延续性上被感觉的。诗歌语言正符合这些条件。按照亚里士多德的说法，诗歌语言应具有一种独特性，惊奇性；在实践中，这常常是外来语言，如亚述人使用的苏美尔语，南欧使用的拉丁语，波斯人使用阿拉伯语的特殊表达方式，古保加利亚语是俄国文学语言的基础；或是如同接近文学语言的民歌语言的高雅语言。这说明在诗歌语言中存在着广泛流传的古语，“dolce stil nuovo”（优美的新文体）的语言的困难（十二世纪），阿尔诺·达尼埃尔<sup>①</sup>的语言及其晦涩的风格和困难的形式（harte）（困难），还有需要发音吃力的形式（迪茨<sup>②</sup>，《行吟诗人的生活与劳动》，第213页）。列·雅库宾斯基在他的文章中根据同样声音重复的特殊情况，指出诗歌语言中语音模糊不清的规律。所以，诗歌语言是难懂的、晦涩的语言，充满障碍的语言。在某些特殊情况下，诗歌语言和散文语言很接近，但这与困难的规律并不矛盾。普希金写道：

她的姐姐叫做达吉雅娜……  
我们一定要第一次  
用这样温情  
开始小说的爱情故事。

对于普希金同时代的人来说，杰尔查文的高雅风格才是传统的诗歌语言，而普希金的风格的平庸特点（指这一时期）是很难懂的，令人吃惊的。我们还记得，他同时代的人对他使用粗俗的词

<sup>①</sup> 阿尔诺·达尼埃尔（1150—1210），十二、十三世纪法国南方行吟诗人。——译者注

<sup>②</sup> 弗·迪茨（1794—1887），德国语言学家。——译者注

感到多么恐惧。普希金利用人民的语言作为一种手法来吸引人们的注意，这就如同他同时代的人讲话时一般都说法语，但也用上一些俄语的词一样（见托尔斯泰《战争与和平》中的例子）。

现在出现一种更具有特点的现象。俄国的文学语言是俄罗斯的外来语言，它深深渗透到人民群众之中，从而使许多方言的成分都提高到它的水平。相反，文学作品现在又开始表现出一种对方言的偏爱（列米佐夫、克柳耶夫、叶赛宁等等，他们的才能各有上下，但都故意地使用外省语言），对不规范的语言的偏爱（从而使谢韦里亚宁<sup>①</sup>派的出现成为可能）。当代的马克西姆·高尔基也从文学语言转到列斯托夫式的文学方言。因此，民间语言和文学语言换了位置（见维·伊凡诺夫及其它许多作家的作品）。最后，我们看到出现一种强烈的倾向，它力求创造一种特殊的诗歌语言；大家知道，这一派为首的便是市·赫列勃尼科夫。这样，我们就可以给诗歌下个定义，这是一种困难的、扭曲的话语。诗歌的话语是经过加工的话语。散文则一直是普通的、节约的、容易的、正确的话语（散文女神 *Dea prosae* 是容易的、正确的、姿势正常的胎儿分娩之神）。我将在有关情节结构的文章里深入阐述这种作为艺术普遍规律的晦涩、延迟的现象。

那些断言节约力量的概念始终存在于诗歌语言中、并且是诗歌的主因素的人，初看来似乎在关于节奏的问题上也有极其正确的见解。斯宾塞对节奏作用的解释仿佛是无可置疑的：

没有规律地打在我们身上的拳头使我们的肌肉总是保持无效的紧张状态，有时甚至是有害的紧张，因为我们没法预料拳头什么时候再打下来；而打击如果是规律的，我们就可以节约力量。

<sup>①</sup> 伊·谢韦里亚宁（1887—1941），俄国未来主义诗歌流派创始人之一。  
——译者注

乍一看来，这种看法是有说服力的，但它的错误就在于总是把诗歌语言的规律和散文语言的规律混为一谈。斯宾塞的《风格哲学》对这两种规律不加任何区别，然而可能确有两种节奏。散文的节奏，伴随着劳动的歌声的节奏，дубинька（伏尔加船夫曲或类似的歌）<sup>①</sup>的节奏，它一方面代替指挥号令：“一起加油干哪”；另一方面，由于它使劳动成为自动性的，因而使劳动更加容易。的确，随着音乐的声音行进比没有音乐更为容易；但是，当行进的动作脱离我们的意识时，随着热烈谈话的节奏行进同样也比较轻松。因此，散文的节奏作为自动化的因素也是重要的。但是诗歌节奏的情况就不同了。在艺术方面有一种“秩序”，可是，希腊神庙没有一根石柱是完全按照这种秩序的，审美的节奏是一种受到破坏的散文节奏，而且已经有过一些使破坏系统化的尝试。这种尝试就是目前探讨节奏理论的任务。人们可能认为这种系统化是不会成功的；的确，这不是复杂的节奏问题，而是一种对节奏的破坏的问题，并且是人们无法预料的破坏；如果这种破坏变成一种准则，它就会失去原有的作为障碍手法的力量。但是，关于节奏的问题，我不准备详细地谈了，这将另有专著进行探讨。

1917年

---

<sup>①</sup> 在艰难吃力的体力劳动中唱的俄国号子。——托多罗夫注

## 论艺术的现实主义

罗曼·雅各布森

就在不久之前，艺术史尤其是文学史还不是一门科学，而是一种 *causerie*（漫谈）<sup>①</sup>。这种文学史遵循“漫谈”的各种规律，它轻松地从一个主题跳到另一个主题，大量关于形式优雅的热情言词变成取材于艺术家生活中的故事；心理学上显而易见的道理与作品的哲学内容问题和所涉及的社会背景问题相互交叠。这样的工作比起根据文学作品谈论生活和时代要容易而且有利可图！复制一座石膏像比画一幅人体素描更容易而且有利可图。

“漫谈”没有什么确切的术语。相反，词语千变万化，字句模棱两可，正可以做文字游戏，这正是使谈话娓娓动听的便利条件。因此，过去艺术史没有科学的术语，它使用日常语言的词汇，而不经批评的筛选，不加明确的限制，也不考虑一词多义的问题。例如，文学史家肆无忌惮地把哲学世界观的唯心主义和大公无私、不屈从于纯物质动机的理想主义混为一谈。至于安东·马尔蒂<sup>②</sup>在普通语法学著作里出色地揭露出“形式”这个词的混乱，那更是令人失望。但是，最倒霉的还是“现实主义”这个词，胡乱使用这个内容极其含糊不清的词，已经造成无法避免的后果。

艺术理论家所说的现实主义是什么呢？它是一种艺术流派，

<sup>①</sup> 原稿中为法文。——法文版编者注

<sup>②</sup> 安东·马尔蒂（1847—1914），瑞士语言学家。——译者注

其目的是尽可能如实地再现现实，并且渴望最大限度的真实性。人们把那些看来是真实的、忠实于现实的作品称为现实主义的。然而，含糊不清之处已经非常明显：

1. 这是一种愿望，一种倾向，也就是说，把有关作者提出的他认为是真实的作品称为现实主义的（定义A）。

2. 凡是评论作品的人感觉是真实的作品，就称为现实主义的（定义B）。

在第一种情况下，我们只能以内在的方式进行评论；而在第二种情况，我个人的印象是决定性的标准。艺术史令人失望地把“现实主义”这个词的两种意义混淆在一起了。人们把客观的和绝对真实的价值归于个人的看法。人们偷偷摸摸地缩小了我和价值的关系问题。人们不知不觉地用定义B代替了定义A。

古典主义者、感伤主义者、一部分浪漫主义者，甚至十九世纪的“现实主义者”，在很大程度上还有颓废派、未来派、表现派等等，常常坚决断言，忠实于现实、最大限度的真实性，一句话就是现实主义，是他们的美学纲领的根本原则。在十九世纪，这个口号把一种艺术流派称为现实主义的。现在的艺术史，尤其是文学史，主要是这一流派的追随者建立起来的。因此，他们介绍的是一种特殊的情况，把某种艺术流派说成是有关的倾向的完美成就。为了评价以前的和以后的艺术流派的现实主义程度，人们就把它和十九世纪的现实主义进行比较。这样，人们便偷偷摸摸地进行一次新的鉴别，提出“现实主义”这个词的第三种定义（定义C）；也就是说现实主义是十九世纪一种艺术流派的特征和总和。换句话说，文学史家认为最真实的作品是上一世纪的现实主义作品。

现在让我们来分析一下艺术的真实性的概念。如果说在绘画、形象艺术方面，人们还可以幻想有一种客观的、绝对的忠实于现

实，那么言语表达、文学描写的“自然的”（按照柏拉图的用语）真实性显然就没有什么意义了。难道我们能提出诗歌的某种比喻的真实程度问题吗？难道我们能说这种隐喻或换喻从客观上说比另一种隐喻或换喻更为现实吗？即使在绘画方面，现实主义也是传统性的，也就是说形象的东西。在一个平面上的三维空间投影法，再现的物体的颜色、抽象和简化，所表现的线条的选择等，都是传统性的。要欣赏一幅画，就要学会传统的绘画语言，否则，就如同不懂一种语言便不能理解那种话的意思一样。绘画外表的习惯性、传统性在很大程度上决定视觉的行为。随着传统的积累，图画的形象变成一种表意符号，变成一种我们会马上按照接近的组合与物体联系起来的公式。这样便立即形成认识。表意符号应该被变形。革新的画家应当在一个物体中看到昨天还看不到的东西，他应当给感觉强加上一种新的形式。我们用一种不寻常的概括来表现物体。譬如，所谓的俄国现实主义派绘画的奠基人之一克拉姆斯科伊在他的回忆录中谈到，他是怎样最大限度地使学院式的构图变形的，而这种“不规则”是出于接近现实的考虑。这是新艺术流派的Sturm und Drang（狂飙突进运动）的一种特有的理由，也就是说是一种使表意符号变形的理由。

日常语言中有许多婉转的措辞，客套用语，含蓄的说法，影射暗示，约定俗成的表达方式。当我们要求讲话明快、自然、有表现力时，我们就把沙龙里流行的那些陪衬的东西抛开，对各种事物直呼其名，而这些称呼也具有崭新的反响，在这种情况下，我们就说：c'est le mot（正是这个词）<sup>①</sup>。我们一习惯于用一个名字来指一个事物，要想找到一个有表现力的称呼，相反就得利用隐喻、暗示、譬喻。利用比喻使我们感觉事物更为明显，并且帮助我们理解它。换句话说，当我们找一个能够给我们展现事

<sup>①</sup> 原稿中为法文。——法文版编者注

物的准确的词时，我们总是选择一个不太常用的词，至少在那种情况下不常用的词，一个违反常规的词。这个意料之外的词可以是一种形象的称呼，也可以是本来的称呼，因此就需要知道其中哪一种是常用的词。我们可以举出千百个例子，特别是在猥亵词语的故事里更是如此。用本来的名字称呼一种行为，听起来很刺耳。但是在习惯于讲粗话的环境里，比喻、暗喻的作用更强烈，更有力量。俄国的轻骑兵常说“利用”（*утилизировать*）这个词，就属于这种情况。所以，外国字更带有侮辱的意思，人们因而也更愿意用外国字。所以一个奇怪的形容词，如*голландия*（荷兰的）或*морзе*（莫尔斯式的），被讲话粗俗的俄国人用到跟莫尔斯电码和荷兰没有任何关系的事物上，就更加强调这个词的分量。所以俄国农民不说和畜交媾（在一些非常粗野的说法里，而用和灵魂交媾的荒诞形象，并且用否定的类似说法以加强语气（*тлюю душу не мать*）。

这也是文学中变革的现实主义。昨天我们还在故事里使用的词，今天就变得毫无意义。现在我们借助一些特征来描绘事物的特点，而昨天我们还认为这些特征是最没有特点的，最不宜在文学中出现的，并且是人们不注意的特征。“他喜欢注意本质的东西”，历来的保守的评论界都对同时代的革新者沿用这样的判断。我想还是让业余爱好者自己从普希金、果戈理、托尔斯泰、安·别雷等同时代的评论家的作品中去选择适当的引文。新流派的信徒把非主要特征看作是比一成不变的传统所使用的特点更具有现实主义的特点。其他最保守的人则依然以昔日的尺度作为自己的感觉的标准；所以他们觉得新流派所做的变形是拒绝真实性，是偏离现实主义；他们仍死抱着旧的尺度不放，认为只有这些标准才是现实主义的。因为我们在上面谈到现实主义这个词的定义A，也就是说趋于艺术的真实性的倾向，所以我们发现这个定义还有



模棱两可之处：

A<sub>1</sub>：使现在的艺术标准变形的倾向，把这种倾向解释为接近现实；

A<sub>2</sub>：局限在一种艺术传统内部的保守倾向，把这种倾向解释为忠实于现实。

定义B<sub>1</sub>预先假定我对有关艺术现象的主观估计是忠实于现实的；因此，我们在代换已取得的结果时发现：

定义B<sub>1</sub>也就是说，我是现时的艺术习惯的变革者，我感觉艺术习惯的变形是一种和现实的接近。

定义B<sub>2</sub>即我是保守的，我感觉把现在的艺术习惯变形是一种对现实的歪曲。

在这后一种情况下，只能把我认为与现在的艺术习惯不背道而驰的艺术事实称为现实主义的。但是，按照我的看法，既然最现实主义的是我自己的习惯（我所隶属的传统），既然我的习惯在其它传统范围内不能全部实现，即使它们与那些传统不是背道而驰的，我在这些传统中也只能看到部分的、萌芽的现实主义，不发展的或衰落的现实主义；同时，我将宣布，以它的精神培育我的现实主义才是唯一真正的现实主义。相反，在B<sub>1</sub>的情况下，对于我认为不能接受的、违背现在艺术习惯的程式，和在B<sub>2</sub>的情况下，对于不违背艺术习惯的程式，我采取的态度是一样的。这样，我可以很容易地把根本不是原原本本投射出来的形式归于现实主义倾向（这个词的定义A<sub>1</sub>的意义）。因此，人们往往以B<sub>1</sub>的观点来解释一种流派的早期作品。他们马上就会注意到，这些作品与他们的尺度是对立的，于是他们便不再考虑这些作品是否符合传统，是否忠实于他们自己的标准了（他们把A<sub>2</sub>解释为A<sub>1</sub>）。同样，人们把不是诗歌的作品感觉和理解成诗歌的作品。果戈理认为应

把诗歌的才能列入莫斯科的王公们的宝物清册，诺瓦利斯<sup>①</sup>关于字母具有诗歌特点的看法，未来主义者克鲁切内赫宣称洗衣店的帐簿给人留下诗歌的印象，或是诗人赫列勃尼科夫宣布他有时从排印错误的字里发现一种艺术感，这些都是证明。

A<sub>1</sub>、A<sub>2</sub>、B<sub>1</sub>和B<sub>2</sub>的具体内容都是相对的。因此，当代的鉴定家一定会在德拉克鲁瓦的作品而不是在德拉罗什<sup>②</sup>的作品里，在格蕾科和安德烈·鲁布廖夫<sup>③</sup>的作品而不是在圭多·雷尼<sup>④</sup>的作品里，在斯基泰的女人形象而不是在拉奥孔的形象中，发现现实主义的内容。一个上个世纪的学院派信徒也许得出完全相反的判断。感觉拉辛的作品具有真实性的人，在莎士比亚的作品里就看不到这种真实性，反过来也是一样。

十九世纪下半期，在俄国有一批画家为现实主义而奋斗（这是定义C的第一阶段，即A<sub>1</sub>的一种特殊情况）。其中有一个列宾，他画了一幅《伊凡雷帝杀子》。列宾的战友称赞这幅油画是现实主义作品（C，即B<sub>1</sub>的特殊情况）。相反，列宾的美术学院的老师却因这幅画缺乏现实感而感到气愤。他把歪曲真实性的地方一一详细指出，同时将其与学院派的尺度进行对比，他认为只有这种标准才是有道理的（这是从B<sub>2</sub>的角度来看的）。但是，学院派的传统现在已经消失，又给人强加上巡回展览画派<sup>⑤</sup>“现实主义者”的尺度，它已经成为一种社会事实。这时在绘画中又出现了一些新的倾向，一种新的Sturm und Drang又开展起来，或者按照各种宣言的语言说，人们在寻求新的真理。所以，在当代画家看来，

① 诺瓦利斯（1772—1801），德国诗人。——译者注

② 德拉克鲁瓦（1798—1863），法国画家；德拉罗什（1797—1856），法国画家。——译者注

③ 格蕾科（1541—1614），西班牙画家、雕刻家和建筑师；安德烈·鲁布廖夫（1360—1427），俄国画家、僧侣。——译者注

④ 圭多·雷尼（1575—1642），意大利画家。——译者注

⑤ 巡回展览画派是十九、二十世纪俄国画家团体。——托多罗夫注

列宾的画自然是反常的，难以置信的（从B<sub>1</sub>的观点看），只有尊重“现实主义箴言”的保守者才努力用列宾的眼光来看这样的画（C的第二阶段，即B<sub>2</sub>的特殊情况）。反之，德加和塞尚<sup>①</sup>的画，在列宾看来不过是装腔作势，变态反常（从B<sub>2</sub>的观点看）。这些例子使“现实主义”这个概念的全部相对性变得非常明显。不过，正如我们已经说过的，艺术史家大都属于“现实主义”的追随者（C的第二阶段），他们武断地把C和B<sub>2</sub>同等对待，虽然事实上C不过是B的一个特殊情况。正如我们所知，人们不知不觉地用定义B代替了定义A，但是并不深知A<sub>1</sub>和A<sub>2</sub>的原则差别；人们意识到破除表意符号只是作为创造新的表意符号的一种手段；保守者当然感觉不到这种变形的独立的审美价值。因此，艺术史家在A（更确切地说是A<sub>2</sub>）的表面掩盖下，实际上是借助于C。因此，譬如文学史家声称“现实主义是俄国文学的特点”时，这种判断就相当于“二十岁是人的特点”的夸张说法一样。

既然历来都认为现实主义就是C，因此新的现实主义（这个词的A<sub>1</sub>的意义）艺术家只得宣布自己是新现实主义者，是高度意义上的现实主义者、自然主义者，他们不得不把近似的、虚假的现实主义（C）和他们认为是真正的现实主义（也就是他们自己的现实主义）加以区别。陀思妥耶夫斯基就曾宣称，“我是高度意义上的现实主义者”。意大利和俄国的象征派、未来派，德国的表现主义者等等，差不多都重复同样的说法。有时，这些新现实主义者把他们的美学纲领与一般的现实主义完全等同起来，因此他们只好把C的代表人物排除出现实主义。在果戈理、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基死后发表的评论，就曾使我们对他们的现实主义表示怀疑。

<sup>①</sup> 德加（1834—1917）和塞尚（1839—1906）都是法国著名印象派画家。——译者注

另外，艺术史家们（尤其是文学史家们）描绘C的特点时含糊模糊，很不准确，因为他们都是些追随者，这一点也不应忽略。如果进行比较深入的分析，无疑会用一系列具有更具体的内容的价值来代替C，就会发现我们毫无根据地在C上的某些手法，远远不能说明现实主义流派的所有代表人物的特点，相反，还可能发现这些手法与现实主义流派毫无关系。

我们已经指出，进步的现实主义是按照非主要特征来标示它的特点的。流派C的许多代表人物（在俄国就是所谓的果戈理流派）对一种显示特征的手法感兴趣，因此，有人便错误地把这种手法和一般的C等同起来，这就是借助于围绕邻近的主线选择形象而使叙述浓缩，也就是说，是按照本来的词和换喻或提喻之间的界限来浓缩的。这种“浓缩”或者形成于情节之外，或者是排除情节而形成的。我们举文学作品中描写的两个自杀的简单的例子，一个是苦命的丽莎的自杀，一个是安娜·卡列尼娜的自杀。托尔斯泰在描写安娜自杀时，特别在她的皮包上加以铺陈。但是，如果把卡拉姆津<sup>①</sup>的小说和十八世纪的惊险小说比较，这样一个非主要特征在他的作品中可能毫无意义，虽然他的小说也是以一连串非主要特征为依据的。在这部小说里，如果主人公与人相会，那总是和他所需要的人会面，或者至少是和书中情节所需要的人会面；而在果戈理、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰的作品中，主人公首先一定要遇见与小说内容无关的某个人，而且他们之间的谈话也与情节无关。因为人们常说这种方法是现实主义所特有的，我们就用D来表示这种方法，并再一次说明我们常在C里发现D。

有人向一个小男孩提个问题：

小鸟从鸟笼里飞出来。现在知道鸟笼和树林之间的距离，如果小

---

① 瓦·安·卡拉姆津（1766—1826），俄国作家，《苦命的丽莎》是他的代表作。  
——译者注

鸟一分钟飞若干米，那么它需要多少时间飞到树林？

小男孩问道：

那个鸟笼是什么颜色的？

这个小男孩就是现实主义者这个词D意义上的典型代表。  
或者象“亚美尼亚谜语”一类的笑话：

“什么东西是绿色的，并且挂在客厅里？”“喔，是一条鲑鱼。”  
“为什么挂在客厅里呢？”“因为厨房里没有地方。”“那为什么是绿色的呢？”“是染上的颜色。”“那是为什么呢？”“因为这样谜语就更难猜出来。”

这种要使谜语变得更难猜的想法，要使认识放慢的倾向，结果就加强了一个新的特征，就出现一个奇特的形容词。陀思妥耶夫斯基写道，在艺术上为了表现一个事物，就必须加以夸张，要使它以前的外表变形，要涂上颜色，就象把标本切片染上颜色以便在显微镜下观察一样。你把事物涂上不同的颜色，并且想象：事物变得更明显了，更容易看清了，更现实了(A<sub>1</sub>)。立体派画家在画面上表现物体的许多方面，从好几个角度来表现物体，使物体变得更为明显可见。这是绘画的手法。但是，在画面本身也有说明、证实这种手法的理由的可能？比如，因为物体反映在镜子里，它便有了重复。在文学上也是一样的情况。鲑鱼是绿色的，因为那是上了颜色的；这个令人吃惊的形容词是和现实相联系的，这种比喻变成令人难忘的主要内容。每当遇到“为什么要上颜色呢？”的问题时，作者总会找到一种回答，但是只有一个答复是正确的：“因为这样谜语就更难猜出来。”因此，我们可以把一个不相干的词加到一个事物上，或者可以把这个词作为事物的一个特定的方面提出来，否定类似的根据本来的词而摒弃隐喻

的手法。“我不是一棵树，我是一个女人”，捷克诗人斯拉麦克的一首诗中一个年轻姑娘说道。人们可以解释这种文学结构的理由，可以把这种直接叙述的特点改变为情节中的细节。“有的人说这是白融的痕迹；另外有的人反驳说，这不是白融的痕迹，是楚里拉·布朗科维奇从这里经过来着。”否定的类似摒弃本来的词，而肯定隐喻。（在上面引用的斯拉麦克的诗里，那个年轻姑娘说：“我不是一个女人，我是一棵树。”在另一位捷克诗人恰佩克的戏剧里，有这样的话：“这是什么？——是块手帕。这不是手帕。这是个倚靠在窗边的漂亮女人。她穿着白色的衣服，她向往着爱情……”。）

在俄国的爱情故事里，往往用否定的类似表现交媾的形象。在婚礼的歌词里也是一样的，唯一的区别就是这里的隐喻结构不大说明理由，而在爱情故事里，这些隐喻都是说明理由的：这是诡计多端的主人公引诱专心的姑娘的一种办法；或是把表示交媾的隐喻解释为动物对不可理解的人类的动作所作的解释。有时，人们把诗歌结构中一贯的理由和解释称为现实主义。所以捷克小说家察佩克-霍德有点戏谑地把他的书《最西部的斯拉夫》的第一章称为“现实主义的一章”，他在书中用斑疹伤寒引起的呓语来说明“浪漫主义”的新奇别致。

我们用E来表示这种现实主义，即始终一贯的动机的要求。人们往往把这个E和C、B等混淆起来。因为艺术理论家和艺术史家（特别是文学理论家和文学史家）没有把“现实主义”这个词掩盖下的各种不同概念区别开来，他们把这个词当作到处都适用的词来对待，无限制地延伸扩展，因此在任何地方都用。

有人会给我们解释说，并不是任何地方都用。没有人把霍夫曼<sup>①</sup>的荒诞离奇的故事说成是“现实主义的”。因此，“现实主

<sup>①</sup> 恩·霍夫曼（1776—1822），德国作家。——译者注

义”这个词总还是有一定意义的，人们是可以看到一种公因数的。

我要回答说：没有人会用porte（门）这个字来指窗户，但是这并不意味着porte<sup>①</sup>这个字只有一个意义。人们不能把“现实主义”这个词的各种不同意义随意等同起来，也不能把携带的动作和房子的门混同起来，否则就会被看作是精神失常的人。的确，前一种混淆比较容易辨别，因为我们看到“角落”这个词的各种不同概念是界限分明的，可是人们可以设想有些事实，从现实主义这个词的C、B、A<sub>1</sub>等意义上，同时说它们都是“现实主义的”。然而把C、B、A<sub>1</sub>等混同起来，这是不可想象的。无疑，有些流氓恶棍的小名叫朱尔，但是我们不能因此就把凡是叫朱尔的都说成是流氓恶棍。甚至对孩子来说，这个基本道理也是很明显的；然而，那些谈论艺术的现实主义的人，却不断违背这条戒律。

1921年

① 法文porte（名词：门），（动词：携带）。——译者注

## 论风格学的任务

维·弗·维诺格拉多夫

在前几章里，我们曾经介绍过就一篇古代文学作品进行风格学分析的尝试。现在我们需要看看这项工作对风格学方法产生的影响。一般的结论是显而易见的。抛开任何传统，抛开同时代的其它一切作品，从作为语言体系的风格整体上了解一个作家的个人风格，了解美学的结构，这样的任务应在一切历史的研究之前开始。如果不先对风格学的形式及其功能作出充分的描述，如果不把风格的各种要素加以分类，就不能对艺术家与过去文学传统的联系作出确切的说明。当然描述和分类是静态的<sup>①</sup>。但是，必须按照作者的意识的内在方法进行描述和分类，而不能给这种方法强加上任何外部的标准。这就意味着，在这种研究中必须考虑个人风格的动态。一个作家在不同时期写的作品不会立即投射到同一平面上。应当按照作品的年代顺序加以描述。从风格学的角度来看，一个诗人的每一篇作品都应当是“最终感觉的表现机体”（克罗齐<sup>②</sup>），是风格学类比中的个人的独特体系。但是，即使人们仅仅针对风格学分析的这些目标，也不能同意把一个艺术家

<sup>①</sup> 参见谢尔盖·卡尔切夫斯基的文章《关于现代俄语动词体系的研究》（《斯拉夫》杂志，1922年，第2页和第3页）中，对索绪尔关于语言材料“共时”分类和系统化的必要性论点的阐述。——法文版编者注

<sup>②</sup> 柏·克罗齐（1886—1952），意大利哲学家、文艺批评家、历史学家和美学家。——译者注



的一部文学作品同他的其它作品完全隔离开来。一个诗人的所有作品，尽管有其组成中的内部统一性，因此也就有其相对的独立性，但都是一个有机发展过程中的同一创作意识的表现。所以评论家在考虑这个艺术家的其它作品时，会发展潜在的全部内容，也就是一篇文学作品中的具体要素（例如各种象征）在语言意识中所蕴含的潜在内容，因此，评论家也就能更好地说明这些作品的意义。

由于对作家所创造的具体的“审美客体”进行如此详尽的分析，然后能将其归纳成组，这是很自然的。一个作家的不同性质的作品形成的组，其风格又表现为他的所有作品风格手法的共同体系。因此我们就可以理解，内在的描述方法并不忽略个人风格的动态。但是，这种动态应当表现为以一种体系代替另一种体系，或是部分地改变唯一的体系，而其主要功能依然是相对稳定的。我把这种风格学研究方法称为功能的和内在的研究方法。这种方法在语言学中并不陌生。鲍道因·德·库尔特内、谢尔巴、索绪尔、薛施埃，还有最近的梅耶等人，都设计并提出一些方言学研究的类似方法。必须把这些方法运用于风格学，因为俄国在这个问题上的大部分尝试（尤其是鲍·米·艾享鲍姆和维·日尔蒙斯基最近的研究）由于两种观点上的混乱，在方法论上都是不能令人满意的，两种观点中，一是功能的和内在的研究的观点，一是历史研究的观点（我把这两种观点称之为回顾的观点和投射的观点）。

在研究一位当代诗人的作品时，可以最全面、最深入地运用风格学方法。一些类似现代方言学的考虑促使我们运用这种方法。我们非常熟悉在现代方言情况下词的使用和组合的一般标准，因而我们就掌握一种尺度，用以衡量个别诗人的语言特色。当我们研究“诗学”这个词及其变化的途径时，这种生动的研究

就表现出特别明显的优点。在诗歌语言中，词的意义和情感色彩的外围细微差别突出了，从而掩盖了词的语文学核心；这些细微的差别并不是日常语言中常见的情况，因而甚至不被感觉为某种符号的必要属性。因此，要感觉一个诗人在语言上的独特贡献，评论家和作者就必须以同样的方式使用文学语言特有的词义单位。词义单位（与音素和词素类比）是和某个符号（词）相联系的言语的语文学单位，而言语是意义及其细微差别的整体，人们对这个整体至少有一种潜在的意识。波捷勃尼亚斯言对一个词的任何用法都等于创造一个新词，这种看法是没有道理的。实际上，一个词就是一个词义单位的形式，就如同声音是音素的形式一样。词是词义单位的一个方面，是在一个特定的语句里、一种特定的情况下形成的。词义单位的各种意义构成某一特定语言的语文学特点，这些意义可以被讲话的人所感觉，在一个相当局限的潜在整体里组合起来。词义单位的情感音调也是同样的情况。每一个词义单位都是和潜在状态相矛盾的情感价值的混合；但是日常言语把音调的某些细微差别变成情感的主因素。这些细微差别就是在最常见的、最自动的组合中从一个词里出现的差别，或者说是根据接近轴线反映最经常的组合联系的细微差别。这样就产生一种由唯一的、一致的情感色彩掩盖特定的符号的幻觉。

诗歌的习惯在强调细微差别的不同意义的细微差别时，也在改变词义单位，这种不同意义的细微差别是由日常语言为了具有特色而提出的。

当然，对当代艺术家的风格进行这种“符号逻辑”的研究，是比较容易的；为了恢复过去某个作家风格中语言学音素之间及其功能之间的关系，我们应当了解在这个作家所处的时代里某个词的用法的一般标准，应当了解各种句法模式的使用频率。通过对某一特定时期的文章深入理解，通过长时期的语文学研究，就

可以达到这一结果。当然，在这种情况下，不可避免地会出现模式化，出现把具有比较粗略和比较明确轮廓的象征意义的细微差别拉平的情况。

对个人的风格进行功能的和内在的研究，虽然对于解决普通语言学的问题有非常重要的意义，但它并不是风格学的唯一目标。从风格学方面看，作家的语言创造是很重要的，它不仅由于有语言学各种要素之间的关系体系及其彼此之间的联系的规律而成为一个缩影，而且也是连贯的艺术风格总的链条中的一个环节。这种方法把诗人的作品排除于个人意识之外，并将其限定在总的水平上。如果把一部具体的作品和其它艺术家以前的作品进行风格学的对比，不论这些作品属于同一类别或是不同的类别，就可以确定这一具体作品在传统的复杂谱系内的地位，对这一时期的知识界语言习惯的影响。这些作品仿佛是已经消失的语言意识所创造的固定的不朽著作。诗歌风格史学家建立起这些作品与同时代及过去的时代风格的关系，并且观察这些作品对以后的时代投射的变化不定的影子，从而促进创造新的语言形式。这里重要的是决定这些机体化整为零的过程（按照冈察洛夫的话说，就是“把一百万卢布换成十戈比的硬币”），这就是描述机体的各个部分怎样在艺术作品中应用，或是在日常生活中使用。风格史学家通过这些研究，了解“审美客体”怎样成为不同流派中的风格学派别。

我把这些风格学的方法叫做回顾的和投射的方法。这种方法的根本问题就是把各种向外投射的有关风格学现象，从其相似的角度，按照年代的接续，并且为建立表示交替和替换顺序的公式来加以对比。

为了能够比较事实，必须采取某些形态学的原则，这样风格学的手法便失去某个艺术家意识中原有的独特功能理由。把产生

于不同意识的各种同质现象进行比较，就要有一个把各种较为普遍的特点抽象化的过程。但是，作为历史风格学的回顾和投射方法基础的形态学图式化原则应当修改：一方面应该清楚地了解历史背景，另一方面要着重对有关作家的语言活动从功能的和内在的方面进行研究。这种研究把他们的作品看作是风格学手法的完整体系，对每一种要素来说都是一种意义范围，并且明确地说明它们在整体中的作用。这样，在我们过于注意比较次要的相似时，就可以避免忽视主要的相似情况，避免根据外表的类似而把功能内容完全不同的各种现象混为一谈。

1922年

## 结构的概念

尤·迪尼亚诺夫

文学艺术研究涉及到两个方面的困难。第一是文学艺术研究的材料方面的困难，通常我们用语言、词这两个名词来表示；第二是有关这种艺术的结构原则方面的困难。

在第一种情况下，我们的研究对象恰好是和我们的实践意识密切联系的，并且有时只是由于这种联系它才具有意义。我们非常容易忽略存在着这样一种具有许多特点的关系，却根据从实际生活取得的其它关系来进行文学研究，并且引进这些关系也是非常武断的<sup>①</sup>。这样，我们便忽视了材料的不同性质和多义的特点，

<sup>①</sup> 我这样讲当然丝毫不是反对“文学与生活之间的联系”。我只是担心这样的问题提得不妥当。当艺术也是“生活”时，我们也可以说“艺术和生活”。如果我们不要求“生活”具有实用的特点，难道应当要求“艺术”具有这种特点吗？至于在艺术和实际生活、科学等进行比较时，说到艺术的独特性，艺术遵循它的内部规律，这完全是另外一回事。文化史学家滥用过多少由于混淆“艺术事实”和“生活事实”所造成的误解啊！有多少“事实”被当作历史的东西恢复起来，而实际上这不过是些传统的文学事实，却被些无稽之谈加上了历史的名号！凡是生活进入文学之处，它就成为了文学，并且要象文学那样进行评价。在文学改革时期，当一致公认的文学的界限开始解体，文学的要素变得混乱，而新的方向又渺茫无期时，研究一下变革时期的艺术事实的重要性是很有意义的。在这样的时期，艺术生活本身暂时变成文学，并占据了文学的位置。在罗曼诺索夫时代，文学局限在高雅的类型范围内，到卡拉姆津时代，文学衰败了；有些带有文学实际应用特点的雕虫小技，友人之间的来往书信，昙花一现的插科打诨，都被抬高为文学事实。但是这种现象的实质是把实际生活的事实提高到文学事实的高度，而在高雅体裁高了一切的时代，同样的私人书信不过是一种实际生活的艺术，与文学并没有直接联系。——作者注

取决于材料的作用和用途的特点。同时，我们也不考虑在一个词里有些取决于这个词具体功能的不相等的要素。一种要素可以得到提高而损害其它要素，因此这些要素会被歪曲，有时甚至被贬低价值，直到变成平淡的附属物。波捷勃尼亚试图从作为 $\epsilon r$ （在……上，在……里）的词开始直到作为 $\pi \bar{a} v$ （本质）的复杂文学作品，建立起一种文学理论，预先就注定要失败的，因为从 $\epsilon r$ 到 $\pi \bar{a} v$ 的关系的实质就在于不同的性质和这个 $\epsilon r$ 的可以变化的意义。

“材料”的概念超不出形式的范围，材料也是形式的东西；把材料与外在于结构的要素混同起来是错误的。

第二种困难是由于我们通常把结构或构成的原则当作静态的原则来对待。我们举一个例子。有一种批评把小说中的人物作为活着的人来研究和评判，不久前我们才放弃这类批评的做法。谁也不能保证，编写小说中人物的传记和根据这些传记恢复历史真实情况的企图已经彻底消失了。所有这些都是基于静态的主人公这样的公式的。这里有必要指出歌德关于艺术虚构、鲁本斯两面光线的风景画、莎士比亚作品中事实的二重性的话：

但是，在艺术创造的较高境界里，一幅画要真正是一幅画，艺术家就可以挥洒自如，可以求助于虚构，……艺术家要通过一种完整体向世界说话。……但是，如果说这是违反自然的，我同时也要说，这是高于自然的①。

有一次，麦克白夫人说：“我喂过婴儿的奶”②，后来我们知道她根本没有孩子。这个人物也是有解释理由的，因为在莎士比亚看来，

① 参照《歌德谈话录——麦克曼辑录》，朱光潜译，人民文学出版社，1978年。  
——译者注

② 莎士比亚的悲剧《麦克白》中，苏格兰大将麦克白的妻子劝他杀死国王，篡夺王位，说她为了表示毫无犹豫，可以把她自己喂奶的婴儿杀死。——译者注

他要的是加强当时语调的力量。……一般地说，我们都不应把画家的笔墨或诗人的语言看得太死，太狭窄。……诗人每次让他的人物讲对某一时刻适合的、恰当的、得体的话，却不表示担心，也不考虑这些话是否可能跟其它的话有矛盾。

歌德从莎士比亚戏剧的结构原则出发对此加以解释：

况且，莎士比亚也没怎么想过，将来有一天会有人读他的印成书的戏剧，并且字斟句酌，加以对比，列出清单。他写作时，在他眼前只有个舞台；他在自己的戏剧里看到的是某种活动的和生动的东西，它很快要从舞台上进入观众的眼帘，进入观众的耳朵；是人们不可能想到要抓住不放或是要在细节上吹毛求疵的东西，因为这些都只是行动和创造一种现象。

因此，人物的静态的统一（如同文学作品中的任何统一一样）是极其不稳定的；这种统一完全取决于结构的原则，在一部作品里，它可以按照每一具体情况、作品的总的动态所规定的方式变动起伏。只需要有一个符号表示这种统一就够了，因为它所属的类别使最突出的实际破坏的情况成为合理的，并使我们不得不认为这些情况与统一是一致的。

但是，这种统一显然不象人们天真地想象的那样是主人公静态的统一。静态的实体的符号被动态结合和完整性的符号所代替。并没有静态的主人公，而只有动态的主人公。我们只需知道主人公的符号、主人公的名字就够了，而不会去详细探究主人公在每个具体情况下的种种细节。

在人物方面，显示出意识的静态习惯的稳定性和巩固性。我们在文学作品的“形式”问题上也发现同样的情况。不久前我们才放弃那种十足的类比法：形式：内容 = 酒杯：葡萄酒。但是，一切运用于形式概念的空间类比，只有在它是不真实的情况下才

有重要意义。实际上，和空间概念密切联系的静态特点不断地滑入形式的概念里。（我们应当意识到空间的形式是独特的动态的形式。）专门术语的情况也是一样的。我敢肯定地说，“布局”这个词在十之有九的情况下，在研究者的心目中掩盖着一种如同把它运用于静态的形式时一样的想法。“诗句”的概念或是“诗节”的概念，被不知不觉地划到动态系列之外了。人们不再把重复理解为一种根据不同频率和数量而出现的不同强烈程度的事实；人们创造出“布局事实的对称”这样一个危险的概念，它之所以是个危险的概念，因为当加强力量的时候，就谈不上什么对称。

作品的统一不是对称的、封闭的整体，而是展开的动态的完整；它的各个要素不是由等号或加号联系起来的，而是用动态的类比和整体化符号联系起来的。

文学作品的形式应当被感觉为动态的形式。

这种动态表现在结构原则的概念中。在一个词的几个组成部分之间并没有相等的东西；动态的形式既不表现为这些组成部分的汇集，也不是融合（可与通常“相应”的概念比较），而表现为它们彼此间的相互作用，因此，表现为提高一批因素，而牺牲另一批因素。得到提高的因素便使那些从属的因素变形。因此我们可以说，在能属的和结构的因素与从属的因素之间的关系演变过程中，总是感觉到一种形式。我们完全无须把时间尺度引进演变的概念。我们可以把脱离时间的演变、动态的本身看作是纯粹的运动。艺术就是靠这种相互作用和冲突而存在的。脱离开所有因素都服从结构因素、并被结构因素所变形的感觉，便不存在艺术事实（各种因素的配合是结构原则的消极特点——维·什克洛夫斯基）。但是，如果各种因素相互作用的感觉消失了（这种相互作用的感觉意味着必须有两种因素，一是能属因素，一是从属因素），艺术事实也就不存在了，艺术就成为自动性的东西了。



这样，人们便把历史的尺度引进“结构原则”的概念和“材料”的概念里，虽然文学的历史向我们证实了这些基本原则和材料的稳定性。罗蒙诺索夫的诗句格律和重音体系便是一种结构因素，后来，到科斯特罗夫<sup>①</sup>的时代，这种体系又与某种句法和词汇体系结合起来。它的能属、变形的作用削弱了，诗变成自动性的，是由于杰尔查文发起的变革，才打破了这种结合，并使之重新变为相互作用、冲突和形式。这里应当指出，这是一种新的相互作用，而不是简单地引进任何一种因素。例如，当格律与语句的重音体系以及某些词汇成分完全而自然地融合时，它便可能消失。如果我们再使这种格律和一些新的因素接触，我们便使它得到更新，在这种格律中重新产生新的结构的可能性（这是诗歌的模仿作品的历史作用）。引进新的格律模式也有助于恢复格律中的结构原则。

诗歌形式的基本种类一直保持不变：历史的发展并没有把事情搅乱，并没有破坏结构原则和材料之间的差异，相反却使之更为突出。当然，这并不排除每种特殊情况所固有的各种问题，即结构原则和材料之间个别的关系，具体情况中个别的动态形式的问题。

1923年

<sup>①</sup> 叶·伊·科斯特罗夫（1750—1796），俄罗斯诗人、翻译家。——译者注

## 论文学的演变

——献给鲍里斯·艾亨纳姆

尤·迪尼亚诺夫

1. 在所有的文化学科里，文学史现在仍处于殖民领地的地位。一方面，文学史在很大程度上（尤其是在西方）受到个人主义的心理主义的控制，这种心理主义用有关作者的心理问题代替严格意义上的文学问题；用文学现象的起源问题代替文学的演变问题。另一方面，模式化的因果论方法把文学系列与观察者的出发点隔绝开来，这样的出发点可以存在于主要的社会系列中，也可以存在于次要的系列中。如果我们局限在预先隔绝起来的文学系列中研究演变，我们就会随时遇到广义上的文化、社会、存在等邻近系列的问题，因此我们的研究必然是不全面的。文学科学的价值理论把我们引向对主要的但是孤立的现象进行棘手的研究，并且使文学史沦为“将军的历史”。盲目地反对“将军的历史”又引起研究“群众文学”的兴趣，但是这种研究在方法上和意义上都没有达到明确的理论认识。

最后，还有文学史与充满活力的当代文学的联系，这是有利于科学的必要的联系，但是这对于现有的文学并不都是必要的和有利的。这方面的代表人物把文学史看成是确立某种传统的规律和准则，把文学现象的“历史性”和文学现象研究中的“历史主义”混淆起来。研究具体事物及其结构的规律而不考虑历史的方

面（这就等于取消了文学史），这种倾向是前面所说的冲突的恶果。

2. 文学史如果最终要成为一门科学，就应符合真实性的要求。所有关于科学的词语，首先是“文学史”这个词，都应重新加以研究。“文学史”这个词意思非常含糊不清，它既包括确切意义上的文学事实的历史，也包括一切语言学活动的历史；另外，这个词也自命不凡，因为它把“文学史”看作是一门即将列入“文化史”范围的学科，而“文化史”已是具有科学编目分类的系列。可是直到现在，文学史还没有这样的权利。采取什么样的观点决定着历史研究的类型。这可以分为两种主要的类型：一是关于文学现象起源的研究，一是关于文学变化性的研究，也就是这个系列演变的研究。

在研究一种现象时，采取什么观点不仅决定这种现象的意义，而且也决定它的性质，因此在文学演变研究中，起源的意义和性质与研究起源本身的意义和性质当然是不同的。

研究文学的演变和变化性应当与由于观点混乱所造成的幼稚的评价理论决裂，例如以某一种体系（假定每个时期都构成一种特别的体系）特有的标准来判断属于另一种体系的现象。因此，应当消除评价中的一切主观色彩，某种文学现象的“价值”应被看作是“演变的意义和性质”。

我们应当用暂时假定是判断价值的各种词语来进行同一项研究，诸如“模仿者”、“艺术爱好”或是“群众文学”<sup>①</sup>。旧时的文学史的基本概念，也就是所谓的“传统”，只是一种体系中有一

<sup>①</sup> 只要分析一下（十九世纪）二十年代的“群众文学”和三十年代的“群众文学”，就可以发现这两种“群众文学”演变的巨大差别。在三十年代时，以前的传统已变成自动性的东西，人们在积累起来的文学材料上进行研究，“艺术爱好”具有很大的演变的影响。就是靠这种艺术爱好，这种“书页白边上的诗”的气氛，才出现一种新的现象；丘特切夫以他亲切的色调改变了语言和诗歌的类

定用途、起一定作用的一个或几个文学要素的不合理的抽象，是在另一个体系里具有另外用途的同样要素的缩减。这样的结果产生一种只是虚假地统一的系列，它只有实体的外表。

文学演变的根本概念，体系替代的概念以及传统的问题，都应从另一个角度重新考虑。

3. 要分析这个根本问题，就应先承认文学作品是一个体系，文学也是一个体系。只有在这种约定的认识基础上，才能建立起文学科学，这种科学不满足于罗列各种现象和不同性质的系列的纷乱图象，而是准备加以研究。这样做并不排除文学演变中邻近系列的的作用问题，相反是实实在在地提出这样的问题。

过去我们对作品中具体的要素所作的分析研究并不是徒劳无益的，如关于散文中的情节和风格、节奏和句法，诗歌中的节奏和语文学等方面的研究；因为这样我们便发现，作为研究的假设，我们能够在抽象中把这些要素孤立到一定的程度，并且发现这些要素都是互相类比和互相作用的。研究诗句的节奏和散文的节奏就可表明，在不同的体系里，同一种要素可以起到不同的作用。

我把一种要素与同一体系也就是整个体系中其它要素互相类比的可能性，称之为作为体系的文学作品中一种要素的积极功能。

我们在认真研究的过程中发现，这种功能是个复杂的概念。一个要素同时与属于其它作品-体系、甚至属于其它系列的类似

别。对于文学的“亲切”态度，从价值理论的角度来看，似乎是败坏了文学体系，实际上是改变了文学体系。在二十年代，人们把“艺术爱好”和“群众文学”称为“书写爱好”，这是人才辈出的年代，是创造新的诗歌类别的年代。三十年代第一流的诗人（从他们在演变中重要性方面看）开展了斗争，反对根据“艺术爱好者”（丘特切夫、波列扎耶夫）或是“模仿者”（莱蒙托夫）的意愿确立的标准；而在二十年代时，甚至第二流的诗人也被誉为当代的大师。象奥林这样的群众诗人的作品里甚至也体现出“世界性”和“伟大”。很显然，类乎“艺术爱好”、“影响”等这样一些现象的演变意义，是随着时代而变化的。评价这些现象是古代文学史的一宗遗产。——作者注

要素的系列发生关系，另一方面，又与同一体系的其它要素发生关系（自主的功能和共主的功能）。

因此，一部作品的词汇一方面与文学词汇和词汇的整体进行类比，同时另一方面又与这部作品的其它要素进行类比。这两个组成部份，或者说这两种结合的功能，并不是相等的。

例如，古语的功能完全有赖于使用古语的那种体系。在罗蒙诺索夫的体系中，古语引进高雅的风格，因为在这个体系中，词汇的色彩具有主要的作用（作者借助与教会语言的词汇组合使用古语）。在丘特切夫的体系中，古语还有另外一种功能，就是常常用来指抽象的概念：фонтан-водоём<sup>①</sup>有趣的是，使用古语表示讽刺的功能，有个诗人在诗中写了 пушек гром и музыка<sup>②</sup>，他用些象 музыкиский（音乐的）这样的字表示另外的功能。自主的功能不决定什么，它只是提供可能性，它是共主功能的一个条件。因此，在十八世纪和十九世纪直到丘特切夫时期，广泛流行的滑稽模仿的文学得到发展，而古语在其中承担了滑稽的模仿的功能。当然，在所有这些例子中，起决定作用的是作品的语义学和风格学体系，它使这种语言形式与“讽刺的”用法而不是与“高雅的”风格相类比，并且确定语言形式的功能。

从这个体系中提出一些具体的要素，并使之与属于其它体系的类似系列直接对照比较，也就是说不考虑积极功能，这样的做法是不正确的。

4. 对作为一种体系的作品进行所谓的“内在的”研究，而忽略它与文学体系的类比，这样的研究是可能的吗？这种研究脱离开作品，和研究一部作品的某些具体要素一样，都属于同样的抽象。文学批评常常利用这种研究方法来处理当代作品，并且颇有

① 俄文：喷泉、喷水池，第二种形式是古语。——法文版编者注

② 俄文：大炮的轰鸣和乐曲声，музыка的形式是古语。——法文版编者注

成绩，因为一部当代作品的类比是人们一向认为的既定事实。  
(这里就出现作者的一部作品与其它作品的类比，与整个类别的类比，等等。)

但是，即使是对当代文学再也不能进行孤立的研究了。

一种事实如**文学事实**的存在取决于其差别的性质(也就是说它与文学系列的类比，或是与非文学系列的类比)，换句话说，取决于它的功能。

由于“文学事实”所处的文学体系时期不同，某一个时期的“文学事实”，在另一个时期便是属于社会生活的一种语言学现象，反之也是一样。

因此，杰尔查文写给朋友的一封信是社会生活事实；在卡拉姆津和普希金时代，同样一封朋友之间的书信便成为文学事实。在某一文学体系中，回忆录和日记具有文学性质，而在另一种体系中，就有非文学的性质，这就是明证。

孤立地研究一部作品，不能使我们确信能否正确地谈论它的结构，甚至谈论作品的结构本身。

这里还有另外一种情况，就是自主的功能，也就是一个要素与属于其它系列的一连串类似的要素的类比，是自主功能的必要条件，是这个要素的积极功能的必要条件。

所以，某种要素是不是属于“老的”、“陈旧的”要素，并不是无关紧要的。那么，诗句、格律、情节等等“老的”、“陈旧的”特点究竟是什么呢？换句话说，什么是某种要素的“自动化”呢？

我借用语言学里的一个例子：当有涵义的形象失去影响时，表示这个形象的词就变成一种叙述的熟语，变成辅助的工具词。换句话说，就是它的功能改变了。自动化，某个文学要素的“衰退”，也是同样的情况：它不会消失，只是它的功能改变了，变

成了辅助的东西。如果一首诗的格律失去影响，那么它就把自己的作用让给作品中出现的诗句的其它特点，而自己去承担另外的功能。

因此，报纸上连载的诗体作品是根据一种衰退的、平庸的、早就被诗歌抛弃的格律写成的。不会有人把它当作一首“诗”来读，也不会把它记载在“诗歌”之内。在这里，衰退的格律被当作把报纸新闻的社会材料与文学系列联系起来的方法。它的功能与在诗歌作品中的功能完全不同，而成为辅助性的功能。诗体连载作品的模仿都和同一系列的事实有关。只有被模仿的作品有文学活力时，模仿作品才有文学活力。千百次地模仿莱蒙托夫的《金黄的田野波浪起伏的时候》或是普希金的《预言》，又能有什么文学意义呢？然而，诗体连载作品却经常使用这种模仿的方法。这里也是同样的现象：模仿的功能变成了辅助性的，它用于把非文学的事实与文学系列联系起来。

如果说惊险小说的各种手法“衰退”了，本事在作品中担负起新的功能；而假如这些手法在整个文学体系中没有衰退的话，本事就会在作品中负有与此不同的功能。本事可能只是风格的一种理由，或是陈述某种材料的一种手法。

大体说来，从某种文学体系角度来看，人们可能试图把古代小说里对自然的描写贬到只起辅助的作用，连接或放慢故事情节的作用（因此几乎想要把描写抛掉）；但从另一种文学体系角度来看，描写自然应被看作是一种占主导地位的基本要素，因为本事可能只是理由，是堆集“静态的描写”的借口。

5. 文学类别的问题是最困难的，最缺乏研究的问题，它也是按同样的方式变化的。小说似乎是一种同质的类别，在几个世纪里是完全独立发展的。实际上，小说并不是一成不变的，而是多变的类别，小说的语言学材料，文学之外的材料，以及把这类材

料引进文学的方式，都因不同的文学体系而变化。类别的特点本身也在变化。在二十年代至四十年代的体系里，“故事”和“短篇小说”类别的特征就与当代的类别的特征不同，从它们的名称上也明显地表现出来<sup>①</sup>。我们倾向于根据次要的特征来给各种类别命名，大体上说，是按篇幅长短考虑的。我们认为，故事、短篇小说、长篇小说等名称是与一定数量的印刷页相应的。这并不表明我们的文学体系内各种类别的“自动化”的特点，更确切地说，

<sup>①</sup> 参见1825年《莫斯科电讯》刊登的一篇关于《叶甫盖尼·奥涅金》的文章里“故事”一词的用法：“难道有一个诗人或散文作者会把故事，也就是把解释诗歌作为一部伟大作品的目的吗？在《项狄传》里，故事显然是包罗万象的，但故事本身根本不是目的。”（《莫斯科电讯》，1825年，第15期，增刊专号，第5页）。这就是说，故事这个词在这里显然接近于我们所说的“直接叙事”这个词。这个术语并不是偶然出现的，它存在已经很久了。可以参见1849年德鲁日宁给类别下的定义：“作者自己（扎戈斯金）把这部作品（《十八世纪初的德国人》）叫做‘故事’；目录里说这部作品是‘小说’；但是目前还很难更准确地给这部作品下个定义，因为它还没有写完……我认为，它既不是故事，也不是小说。说它不是故事，因为叙述不是出自作者之口或另一个人物之口，相反，它是‘戏剧化的’（或者说得确切些是‘对话化的’），以致场景和对话不断相互交替；最后，叙述在其中只占最小的一部分。说它不是‘小说’，因为这个词包含有诗歌创作的意思，包含有性格和情景的艺术再现……以后我会把它称为‘小说’，因为它表现出小说的各种意图。”（德鲁日宁，第6卷，第41页，《一个外埠订户的来信》。）这里又提出另一个有趣的问题。

在不同的时期，不同的民族文学中，人们注意到有一类“故事”在开头几行就出现一个讲述者；随后，他在情节中就不再起任何作用，但叙述却以他的口气继续下去（莫泊桑、屠格涅夫）。这个讲述者在情节中的作用就很难解释。如果把介绍这个人物的头几行去掉，情节也不会因此而改变。（这些故事里常见的“开场套话”是：“N. N. 点上一支烟，然后就开始讲述起来”。）我认为人们在这里看到的是属于类别的现象，而不是属于情节的现象。“讲述者”的出现就是一个标志，用以表明这是某一文学体系中的“故事”的类别。

这种特征说明作者用以与其作品进行类比的类别的稳定性。因此，“叙述者”在这里只是过去的类别的痕迹。在列斯科夫的作品中能够出现“直接叙事”就是在这个时期。起初，直接叙事以因向古代类别的“方向”为条件，现在人们则利用这种叙事作为一种“复兴”的手段，革新旧时的类别的手段，并且直到后来它才超出类别所确定的功能。这个问题当然须要进行专门的研究。

——作者注



我们是按照自己的体系独特的特征来确定类别的。对象的范围大小和写成的表面形式并不是无关紧要的。就一部孤立于整个体系的作品来说，我们根本不能确定它的类别，因为在十九世纪二十年代甚至在费特时代时所谓的“颂歌”，在罗蒙诺索夫时代也称为“颂歌”，不过是因为其它的特征才这样称呼的。

因此，我们得出的结论是：如果脱离开文学类别处在其中并与其类比的体系，是不可能研究文学类别的。托尔斯泰的历史小说不仅仅和扎戈斯金的历史小说<sup>①</sup>进行类比，而且和他同时代的散文进行类比。

6. 严格说来，人们从来不脱离开文学现象的类比来考虑文学现象。我们举散文和诗歌作例子。不言而喻，我们都认为有格律的散文仍然是散文，没有格律的自由体诗依然是诗歌，可是我们没有考虑到，在某些文学体系里就很难自圆其说。这是因为散文和诗歌是互相类比的。散文与诗有一种共同的功能（参见散文与诗在发展中的关系，鲍·艾亨鲍姆提出的这两者之间的类比）。在某种文学体系内，承担诗的功能的是格律的形式要素。

但是，散文经受着各种变化，它在演变，与此同时，诗也在演变。与另外一种类型类比的类型的变化，总是导致另外一种类型的变化，或者确切地说与另外一种类型的变化相联系。后来出现了有格律的散文（安德烈·别雷的散文）。同时诗的功能被转移到诗的其它特征上去，这大都是次要的、派生的特征，也就是说转移到划定单位的节奏上，特别的句法上，特别的词汇上。与诗相比，散文的功能仍继续存在，但是标志散文的形式要素变化了。

后来形式的演变或是在几个世纪内可以把诗的功能运用到散文上，并把诗的功能转移到其它若干特征上，或者是违背诗的功

<sup>①</sup> 米·厄·扎戈斯金（1789—1852），俄国作家、剧作家，著名历史小说《尤利·米洛斯拉夫斯基》的作者。——译者注

能，降低它的重要性。如同当代文学毫不重视各种类别的类比（根据次要的特征）一样，也可能出现把作品写成诗体或散文体都无关紧要的时期。

7.功能和形式要素之间的演变关系是一个完全没有探索过的问题。我曾举一个例证说明形式的演变带来功能的演变。我们可以找到许多例子，说明一种功能不明确的形式占有了另一种功能，并且决定这种功能。也有另一类例子，由功能来寻求自己的形式。

我举一个两种情况相结合的例子。

在二十年代，仿古的文学潮流使史诗又风行一时，这种史诗的功能既高雅又大众化。文学和社会系列的类比带来作品的延伸。但是这里缺少形式要素，社会系列的“要求”并不等于文学的“要求”，社会系列的“要求”仍然没有得到答案。于是人们开始寻求形式要素。一八二四年，卡捷宁<sup>①</sup>提出用八行诗作为史诗的形式要素。就八行诗问题进行讨论的热情，从表面看来是无可指责的，它也符合没有形式的功能这座悲惨的孤儿院的情况。仿古者的史诗命运不济。六年之后，舍维廖夫<sup>②</sup>和普希金使用了同样的形式，使之具有另外一种功能：通过使用四音步抑扬格，改变了整个史诗，并创造了一种“通俗”史诗（而不是“高雅”史诗），散文史诗（《科洛姆纳的小屋》）。

功能与形式之间的联系并不是随心所欲的。如果说，某种类型的词汇先在卡捷宁的作品里与某种格律结合起来，二十年、三十年之后，又在涅克拉索夫的作品里与同样的格律结合起来，而涅克拉索夫可能没有吸取卡捷宁的任何见解，这并不是偶然的。

某种形式要素的功能的可变性，某种功能在形式要素中的出

<sup>①</sup> 帕·阿·卡捷宁（1792—1853），俄国浪漫派诗人、评论家。——译者注

<sup>②</sup> 斯·彼·舍维廖夫（1806—1864），俄国诗人、文学史家。——译者注

现，形式要素与功能的结合，这些都是文学演变的重要问题，而目前人们还没有试图解决和研究这些问题。

我只是说明，作为系列、作为体系的文学的全部问题都有赖于未来在这方面的研究。

8. 我们对文学现象类比的方式有一种不完全正确的印象：人们以为文学作品是自行进入共时的文学体系，并在其中获得一种功能的。不断演变的共时体系的概念本身是自相矛盾的。文学系列的体系首先是文学系列的功能的体系，而文学系列是不断地与其它系列类比的。一个系列改变了组成部分，但人类活动的区别却继续存在。文学的演变和其它文化系列的演变一样，在节奏和性质上（由于它所支配的材料特殊性质）和与之类比的系列并不是吻合的。积极功能很快便发生演变，文学功能一个时代一个时代地发生演变，而整个文学系列的功能的演变与其它系列相比，却需要几个世纪。

9. 由于体系不是各种要素在平等基础上的合作，而只是以提出一批要素（“主要因素”）并使另外的要素变形为前提的，作品就靠这种主要因素进入文学并取得文学功能。因此，我们只根据诗句几个方面的特点，就应把它归于诗歌的系列，而不应归于散文的系列。各种文学类别的类比也是同样的情况。现在，一部小说是否归于小说类别，要看这部作品的篇幅长短和情节的展开；而在过去则是根据这部作品是否包括爱情的曲折情节来决定的。

这里我们又碰到另外一个从演变角度看来有趣的事实。我们把一部作品和某一个文学系列进行类比，以衡量这部作品和它所属的这一文学系列之间的差别。例如，确定普希金的诗歌的类别对二十年代的批评家来说是一个极其尖锐的问题；之所以出现这样的问题，是因为普希金的类别是一种混合的、崭新的组合，当

时还没有什么现成的“名称”。与某种文学系列的差别越明显，背离的体系也就越突出。因此自由诗强调**无格律特征**的诗歌特点，而斯特恩的小说则强调与**本事无关**的特征的小说特点（什克洛夫斯基）。语言学也是同样的情况：

由于基础经受着各种变化，因此我们只得赋予它最大限度的表现力，并使它从前缀网系中解脱出来，因为前缀的词形是不变化的”（旺德里耶斯）<sup>①</sup>。

10. 文学和邻近系列的类别包括哪些方面呢？

这些邻近系列指的是什么？

对此我们都有个现成的答案，就是社会生活。

但是，为了解决文学系列和社会生活的类比问题，我们还应提出另外一个问题：社会生活如何并在哪些方面与文学进行类比呢？社会生活具有许多方面的组成部分，只有这些面的功能是社会生活所特有的。社会生活首先通过它的**言语方面**和文学进行类比。与社会生活类比的各种文学系列也是同样的情况。文学系列和社会系列之间的这种类比是通过**语言**的活动建立起来的，文学和社会生活比较起来有一种言语功能。

我们常用“定向”这个词，大致的意思就是“作者的创作意图”。然而也有这样的情况：“意图是好的，但成果不佳”。我们还认为，作者的意图可能只是一种**酵素**。作者运用特殊的文学材料时，受到材料的制约，因而脱离他原来的意图。因此，《智慧的痛苦》（格里鲍耶陀夫）大概是很“强烈的”、“巨大的”（根据作者与我们不同的术语），但是因此也产生一种“仿古”风格的政治抨击喜剧。《叶甫盖尼·奥涅金》起初大概是

<sup>①</sup> 约·旺德里耶斯（1875—1960），法国语言学家。——译者注

“讽刺诗”，作者在这部作品里“可能发泄了愤怒”。但是普希金在写到第四章时，他就已这样说：“我的讽刺跑到哪里去了？在《叶甫盖尼·奥涅金》里看不到它的痕迹。”

积极功能和作品内部各种要素的类比，把“作者的意图”压缩成一种要素，并且仅此而已。“创作自由”成为一句乐观的口号，但是口号与实际情况并不相符，并且服从于“创作的需要”。文学的功能，作品和文学系列的类比使服从的过程臻于完善。

让我们把“定向”这个词里一切目的论的色彩，一切目的和“意图”统统去掉。我们得到的是什么呢？那就是文学作品（和文学系列）的定向将是它的言语功能，它和社会生活的类比。

罗蒙诺索夫的颂歌有一种演说的定向（言语功能）。选词为的是能上口。比较胆怯的社会团体向我们提出，这些词大概能登大雅之堂。在卡拉姆津的时代，颂歌是一种“衰退的”文学类别。定向消失了，它的意义变得偏窄了。定向被属于社会生活的其它形式所利用。赞歌和其它各种颂歌变成了只属于社会生活的夸张诗句。没有一种现成的文学类别能够代替这些颂歌。这时社会生活的语言现象便担负起这种功能。功能、言语定向要寻求一种形式，结果在抒情歌曲、笑话、限韵诗、字谜里找到了这种形式。这时，过去只属于社会生活范畴的起源的时间，某种语言形式的出现，都得到了演变的意义。在卡拉姆津的时代，上流社会的沙龙起了社会系列的作用，它是和这些语言现象邻近的系列。作为社会生活事实的沙龙这时成为一种文学事实。因此，我们认为文学功能具有某些社会形式。

同样，家族的、私人的或群体的语义学一直存在，但只在某些时期内获得文学功能。

当人们承认文学上某些偶然出现的成果时，也出现同样的现

象：普希金的诗稿和他的写作提纲草稿成为他的散文的最后稿本。只有当整个系列在演变、从而它的定向也在演变时，才有可能出现这种现象。

当代文学也给我们提供了两种定向的冲突的例子：以马雅可夫斯基的诗歌（颂歌）为代表的集会诗和以叶赛宁的抒情诗（哀歌）为代表的“室内”诗歌，就是相互对立的。

11. **文学在社会生活中的反向扩展**也促使我们考虑言语的功能。在某些时期，文学的个性和作品中的人物代表文学的言语定向，并由此进入社会生活。拜伦的文学个性，也就是读者从他的诗里推断出来的个性，是与他的作品中满怀激情的人物的个性相配合的，并从而深入到社会生活里。海涅的文学个性和海涅本人是相去甚远的。在某些时期，传记成为一种可信可疑的口头文学。这是在社会生活（言语定向）中由某种文学体系的作用决定的正常现象：比如围绕诸如普希金、托尔斯泰、勃洛克、马雅可夫斯基、叶赛宁等作家所创造的神话，可以和列斯科夫、屠格涅夫、迈科夫、费特、古米廖夫等人没有神话的个性对照；这种没有神话的个性和他们的文学体系没有言语定向是有关系的。文学在社会生活中的扩展当然要求具备某些特殊的社会条件。

12. 这便是文学的**第一社会功能**。只有从研究邻近系列出发，从探讨直接条件出发，而不是从虽属重要却远不可及的因果系列出发，才能确立、研究这种功能。

还需要提出一点：我们是把言语功能的“定向”概念和文学系列或文学体系联系起来，而不是和某一具体作品联系起来。必须先把具体作品和文学系列进行类比，然后才能谈到作品的定向。适用于多数事物的规律并不适用于少数事物。如果我们对每一部具体作品和每个特定作家都立即确立起因果关系的邻近系列，那么，我们研究的便不是文学体系的演变，而是它的变化，

不是和其它系列的变革类比的文学变革，而是由邻近系列在文学上所造成的变形。这个问题也可以作为研究的内容，不过是从另一个角度去研究。

直接研究作者的心理，在他所处的环境、他的生活、社会阶级和他的作品之间建立因果关系，这是一种极不可靠的作法。巴丘什科夫<sup>①</sup>的情诗是他研究诗歌语言的成果（参见他的演讲《论轻佻诗歌对语言的影响》），并且维亚泽姆斯基<sup>②</sup>不从作者的心理中去寻求这种情诗的由来是有道理的。诗人波隆斯基<sup>③</sup>根本不是理论家，但他作为诗人非常熟悉自己的技巧，他评论别涅季克托夫<sup>④</sup>时写道：

很可能严峻的大自然、森林、牧场……影响了未来的诗人敏感的童稚心灵，究竟是怎样影响的呢？这是个困难的问题。没有人能够给以圆满的解决。大自然对每个人来说都是一样的，在这里并不起主要的作用。

有时，我们在艺术家的作品里发现态度转变的情况，这种转变是不能用他的个性的改变来解释的：杰尔查文的转变、涅克拉索夫的转变都是如此，他们在青年时期，既写“高雅的”诗，同时也写“通俗的”和讽刺的诗，但是在特定的条件下，这两类诗歌会混同起来，并产生一些新的现象。显然，问题在于客观条件，而不在于个人的和心理的条件，因为文学系列的功能与邻近的社会系列相比是有了演变。

13. 因此，必须重新考虑文学演变中一个复杂的问题，就是

① 巴丘什科夫（1787—1855），俄国诗人。——译者注

② 维亚泽姆斯基（1792—1878），俄国诗人，普希金的好友。——译者注

③ 波隆斯基（1819—1898），俄国诗人。——译者注

④ 别涅季克托夫（1807—1873），俄国诗人。——译者注

“影响”的问题。有些个人的、心理的或社会的深刻影响在文学方面并没有留下任何痕迹（恰达耶夫<sup>①</sup>和普希金）。有些影响改变了文学作品，但没有演变意义（米哈伊洛夫斯基<sup>②</sup>和格列布·乌斯宾斯基<sup>③</sup>）。但是最明显的情况就是一些外部的迹象仿佛说明有一种影响，而实际上却从来没产生过这样的影响。我举过卡捷宁和涅克拉索夫的例子。这样的例子比比皆是。南美洲的部落创造了普罗米修斯的神话，但是这些部落从未受过古代文化的影响。这是些汇合的事实，偶合的事实。这些事实极为重要，以至完全超出了影响的心理解释。“是谁第一个先说话的？”这个年代学的问题并不是主要的。“影响”的时间和方向完全有赖于某些文学条件的存在。在功能偶合的情况下，受影响的艺术家可能在“模仿的”作品中找到一些形式的要素，这些要素可以用来发展和稳定功能。如果没有这样的“影响”，一种类似的功能也可能单独地引导我们找到类似的形式要素。

14. 现在应该提出文学史使用的主要词语的问题了，也就是“传统”这个词。如果我们承认演变是一个体系中各种词语之间的关系的变化，也就是说，是功能和形式要素的变化，那么这种演变就是各个体系的“替代”。这样的替代在不同时代急缓不一，其前提不是更新或是突然全面代替形式要素，而是创造这些形式要素的新功能。因此，某种文学现象与另外一种文学现象不仅应从形式上进行对比，而且也应从功能上进行对比。有些现象看来彼此截然不同，并且属于不同的功能体系，但在功能上可能是类似的，反之亦然。因为每一文学流派都在一定时间内从以前的体系中寻求支持，这个问题就变得难于理解。可能这就是人

① 恰达耶夫（1794—1856），俄国作家。——译者注

② 米哈伊洛夫斯基（1842—1904），俄国社会学家。——译者注

③ 乌斯宾斯基（1843—1902），俄国作家。——译者注



们所说的“传统主义”。

因此，在普希金的作品中，他的散文的功能可能更接近于托尔斯泰的散文的功能，而他的诗歌的功能可能更接近于三十年代他的模仿者和迈科夫的诗歌的功能，相比之下，前一种情况更为明显。

15.总而言之，只有把文学的演变看作是一个系列，看作是和其它系列或体系进行类比并受其制约的体系，我们才有可能研究文学的演变。要从积极功能到文学功能，从文学功能到言语功能来进行研究。应该澄清功能和形式之间的演变的相互作用。进行演变的研究应从文学系列到类比的邻近系列，而不是到更远的系列，即使这是些重要的系列。文学演变的研究并不摒弃社会主要因素的主导意义，相反，只有在这个范围内才能全面地阐明意义，而直接确立主要社会因素的影响，就是用文学作品的变化及其变形的研究代替文学演变的研究。

1927年

## 文学和语言学的研究问题

尤·迪尼亚诺夫

罗曼·雅各布森

1. 在俄国，文学和语言学的迫切问题要求在稳定的理论基础上提出；这些问题要求彻底抛弃越来越频繁出现的机械安装式的做法，按照这种方法，新方法论的各种方法和贫乏的古老方法被归到一起，在新的术语掩盖下塞进幼稚的心理主义和其它的陈腐观点。

必须与学院式的折衷主义、故弄玄虚的“形式主义”决裂，“形式主义”用堆砌术语代替分析，它只是罗列一大堆现象；把作为系统的科学的文学和语言学科学变成插曲轶事类别的做法一定要停止。

2. 文学史（或艺术史）和其它历史系列是密切联系的；历史系列中的每一种系列都包括一堆特有的复杂结构规律。如果预先没有研究过这些规律，就不可能确立文学史和其它系列之间严格的类比。

3. 由于演变的问题被一些偶而出现并和这一体系无关的问题所掩盖，而这些问题又都属于文学的起源（文学的“影响”）和文学之外的起源问题，因此我们就不可能理解文学的演变。我们只有从功能的角度来考虑文学中所利用的材料，不论是文学的材料或是文学之外的材料，才能把这些材料引进科学研究的领域。

4. 共时方面（稳定的）和历时方面的明显对比，无论对于语言学或是文学史来说，都是丰富的工作假设，因为这种假设表明生活的每一特定时期的语言（或文学）的系统性。今天，我们掌握了共时性的概念，这就迫使我们重新研究历时性的原则。历时性科学也重新提出机械地堆积现象的概念，这种概念被共时性科学用体系、结构的观念所代替。体系的历史也成为一种体系。纯粹的共时性现在恰恰是一种幻想，因为每个共时性体系都包括它的过去和未来，这两者是体系中不可分离的结构因素（A. 古语是一种风格事实；人们感觉语言学和文学的整体是不复存在的，过时的风格；B. 被感觉为体系革新的语言和文学方面的革新趋势）。

共时性与历时性的对立使体系的概念和演变的概念形成对照。由于我们承认每一种体系都必定表现为一种演变，另一方面，演变又不可避免地具有系统性，这种对立也就失去其原则的重要性。

5. 共时的文学体系概念与朴素的时代概念并不是吻合的，因为这个体系不仅包括在时间上接近的艺术作品，而且也包括被吸收到这一体系中的作品和来自外国的或以前时代的作品。把共存的各种现象罗列出来并且同等看待是不够的，重要的是它们对于某一特定时期的不同等次的意义。

6. 确定两个不同的概念——parole（言语）和langue（语言）<sup>①</sup>——并分析它们之间的关系（日内瓦学派），对于语言学来说是富有成果的。把这两个范畴（现有的标准和个别的表述）运用到文学上并研究它们之间的关系，是需要深入探讨的问题。在这个问题上也是一样，如果不把个别的表述和现有的标准整体联系起来，就不可能考虑个别的表述（研究者如果把这两种概念孤立开来，必然会歪曲审美的价值体系，并且也不可能建立起内在的规律）。

<sup>①</sup> 本文中为法文。——法文版编者注

7. 分析语言和文学的结构规律,必然使我们确定真正形成的、数量有限的结构类型(或者在历时性方面确定结构的演变的类型)。

8. 揭示文学史(或语言史)的内在规律,可以使我们确定各种文学体系(或语言学体系)实际替代的特点,但是并不能解释演变的速度,也不可能解释当演变面临几种在理论上可能的演变途径时,究竟选择哪个方向。文学(或语言学)演变的内在规律只能给我们提供一个不定的方程式,这个方程式可能有好几种解法,当然其数量是有限的,但不一定只有唯一的解法。如果不分析文学系列和其它社会系列的类比,就不可能解决方向或至少是主要因素的具体选择问题。这种类比(体系的体系)有它特有的规律,我们应加以研究。从方法学的角度看,脱离每个体系的内在规律来考虑各种体系的类比,是一种有害的做法。

1928年

**II**



## 节奏与句法

奥·勃里克

### 关于节奏

人们常常从隐喻的、形象的意义上使用“节奏”这个词，以致要把它作为科学的词使用，就必须去掉加给它的种种艺术性的意义。

一般说来，凡是有规律的交替就称为节奏；至于交替的东西的性质则无关重要。音乐的节奏是指在一定时间里音的交替。诗歌的节奏是在一定时间里音节的交替。舞蹈的节奏是在一定时间里动作的交替。

人们甚至把节奏的概念扩展到邻近领域，例如，说背心上的纽扣有节奏地交替，日夜冬夏有节奏地交替。总之，凡是在一定的时间、空间里能发现各种因素进行定期重复的地方，都说是节奏。

这种形象的、艺术性的用法如果仅仅限于艺术领域，也许并没有什么害处。但是，人们往往试图根据这种具有诗意的形象建立起有关节奏的科学理论。比如，人们试图证明艺术作品（诗歌、音乐、舞蹈）的节奏无非就是自然节奏的结果，如心脏跳动的节奏，走路时两腿运动的节奏等。我们看到，这是明显地把一种隐喻搬到科学术语里来了。

节奏作为科学词语，意思是指运动过程的一种特殊表现。这是一种合乎规约的表现，与天文学、生物学、机械学等等运动中

的自然交替毫无关系。节奏是以特殊的形式表现的运动。

必须把运动和运动的结果这两者截然分开。如果一个人在低洼潮湿的海绵质土地上跳跃，并且留下脚印，这种脚印的连续尽管是规则的，它也不是节奏。跳跃可以按照节奏进行，但是跳跃时在地上留下的脚印不过是判断跳跃的根据。从科学上讲，不能说脚印的排列构成节奏。

印在书里的诗歌同样也只是提供了运动的痕迹。可以被表现为节奏的只是诗歌言语，而不是其图象的结果。

这种概念上的区别不仅具有学术的重要意义，而且特别具有实际意义。到目前为止，一切想要找到节奏的规律的尝试，都没有探讨以节奏形式表现的运动，而论述的只是这种运动留下的痕迹的组合。

诗歌节奏的专家们陷在诗句里不能自拔，他们把诗句分为音节、音步，并试图从这种分析中找出节奏的规律。实际上，所有这些音步和音节本身是并不存在的，而是作为某种节奏运动的结果存在的。音步和音节只能提供关于它们从中产生的节奏运动的说明。

节奏运动是先于诗句的。不能根据诗行来理解节奏，相反应该根据节奏运动来理解诗句。

在普希金的诗里有这样一句：лёгким зефиром летит（象微风一样飞翔）。这句诗可以按照两种不同的方式来读：лёгким зефиром летит，或是лёгкий зефиром летит。我们可以无休止地组合和分析这句诗的音节、音步和音，但我们永远也不会知道究竟应该怎样读；但是，假如我们读了前面所有的诗句，读到这一句时，我们必然读作лёгкий зефиром летит，因为这首诗的激情是长短格的，而不是扬抑抑格的。

这句诗我们读得正确，因为我们熟悉诗句得以产生的节奏激



情。如果这句诗放在扬抑抑格的上下文里，就会读成：лѣтѣм  
зефѣром летѣт。

在我们读这句诗之前，在e和л上都没有重音。在读过之后，重音落在e上，但重音本来也可以在л上的。

因此，一般说来，说重读音节或非重读音节可能更为正确，而不说强音节或弱音节。从理论上讲，每个音节都可以是重读的或是非重读的，这都取决于节奏的激情。因此，区分强音节、半强音节、微强音节、弱音节等，并由此试图深入了解节奏运动的多样性，这只能是徒劳的事情。一切都取决于诗歌言语的节奏，而节奏分为音节行列只是个结果。

学者们试图确定每个音节的重音，并且不得不承认诗句里各种发音都产生不同的结果。这种长期存在的误解其原因就是把节奏的激情和写成的诗句混淆起来了。

如果一开始我们便强调整节奏运动的重要性，那么从各种读法中得到不同的结果，就丝毫不足为奇了；对从同一首诗的各种读法中得到节奏单位不同的交替，我们也就不会感到惊奇了。

舞蹈使节奏的激情及其具体结果的关系变得特别明显，虽然在这方面也有人试图用某些运动的交替与组合来解释节奏的问题。但是，这是一种毫无希望的尝试。

显然，在舞蹈里，一切都取决于最初的激情，这种激情表现在各种运动的变化中。

谁也不会说一个正在跳华尔兹舞的人是在把定期重复的某些舞步组合起来。很明显，在这种情况下，人们在实现某种先于每种具体体现的程式。所以华尔兹舞是没有尽头的，可以随时使它停下来，它的目的并不是要达到确定的数量的舞蹈要素。在开始跳舞时，这些要素的总量是未知数，所以不能说把这些要素均匀地分配到一定的时间和空间里。

在舞台上表演的舞蹈试图用舞蹈动作的组合代替节奏的感情。我们在日常生活中看到的所谓民间舞蹈和舞台上表演的民间舞蹈，其区别完全在于：跳民间舞蹈是按照纯粹的节奏的激情，而舞台上的演出则是根据舞蹈动作的组合构成的。前者有个开头，但没有预定好的结尾，而后者从头到尾都是固定的。

### 节奏语义学

有些人想象正确地朗读诗句就是读起来象读散文一样，用通俗语言里习惯的语调来朗读。他们认为，诗句所依凭的节奏体系是第二等因素，只是用来提高诗歌语言的情感力量，而日常语言的强度曲线体系才是诗歌结构中的根本。

在强调节奏要求的特殊重要性时，对待诗歌也采取一种类似的态度，这样诗句就很可能变成无意义的言语。这种把节奏系列和语义系列隔离开来的态度，后来引起了反作用，加强了口头语言的语调。

所以，每个时代对待诗歌都有两种可能的态度：有些人强调节奏的一面，另外的人则强调语义的一面。当诗歌文化发生变化时，这种冲突变得尤其尖锐。

这两种因素中的一种不时占据上风。诗歌的演变总是沿着一条与占统治地位的类型相反的路线进行的。

因此，普希金学派支持语义学原则的斗争，反对以杰尔查文为代表的节奏无意义的倾向。涅克拉索夫的诗也加入了争论，反对普希金最后写的意义从属于节奏的诗歌。象征派的诗歌是针对涅克拉索夫的模仿者们充满语义学的“社会”诗的反应。

以赫列勃尼科夫和克鲁切内赫为代表的未来派的诗歌肯定无意义诗歌存在的理由，同时也重视马雅可夫斯基的诗歌里语义学的重要性。

通常在社会生活中出现一种新的主题，并且旧的诗歌形式不能承受这些新的主题时，语义学便受到高度重视。

研究节奏系列和语义系列之间的关系，在开始时最好着重于还没有感觉到这种分离的时期，着重于诗歌文化符合所谓的形式与内容统一的要求的时期。

从这种意义来讲，这就是普希金的时代，尤其是最能代表俄国诗史典范时期的他本人的诗歌。

奇怪的是，在普希金文学活动的初期，他被认为是违背美学传统的人，是给诗歌提出庸俗的语义内容，从而败坏诗歌语言高雅风格的诗人；可是到了晚年，他又以纯美学的代表面目出现，整个语义学都已从美学中消失。只有在他创作生涯的全盛时期，他才被认为是一位大师，在诗歌里善于把诗歌的美学要求和语义结构要求结合起来。

要分析俄国诗歌中的节奏语义学，正是要选择文学充分发展的这一时期。这也说明为什么所有从事俄国诗歌研究的人，都对普希金感到一种不由自主的兴趣。

人们通常所说的普希金作品中典范的和谐，就是指节奏与语义学之间不可分离的联系。

#### 诗句作为节奏和句法单位

句法是在一般言语中词语组合的系统。由于诗歌语言也遵循散文句法的主要规律，因此词语组合的规律也是节奏的规律。这些节奏的规律使诗歌的句法性质复杂化了。

在诗歌言语或是散文言语里，表面上类似的句法结构从语义学的角度看可以完全不同。例如，*Ты хочешь знать, что делал я на воле*（你想知道我在自由的时候都做了些什么）这句诗，在散文语言和诗歌语言里读法完全不同。在散文言语中，语调上

升的全部力量都落在на воле（在自由的时候）这个词上；而在诗歌言语里，这种力量则是均匀地分布在знать（知道），делал（我做了）和на воле（在自由的时候）这些词之间。

在上面这个例子中，散文语言里的词序要求某种语调，而这正是诗歌语言的节奏结构所不能接受的。因此，“用散文的”读法来读诗歌，就会破坏节奏结构。

人们在读诗歌时，感觉到有散文句法的常见形式，并且不考虑这些形式的节奏性，试图象在读散文时一样发音；这样的读法就带有一种散文的意义，而失去其诗歌的意义。

诗句不仅遵循句法的规律，而且也遵循节奏句法的规律，也就是说遵循使它的节奏要求规律得到充实丰富的句法。

在诗歌中，主要的词组是诗句。在诗句中，词组按照散文句法的规律组合起来。

同时存在两种对相同的词起作用的规律，这是诗歌语言的突出特点。诗句表现出的是词的组合的结果，这既是节奏的组合，同时也是句法的组合。

词的节奏和句法组合与仅仅是词的句法组合不同，这种不同表现在词包含在一定的节奏单位（诗句）里；词的节奏和句法组合也与单纯的词的节奏组合不同，这种不同表现在词是按照语义和语音性质组合在一起的。

由于诗句是主要的节奏和句法单位，因此研究节奏和语义的形式应从诗句开始。

### 节奏和句法的模式

有一种朴素的想象这样说明诗歌创作：诗人先把他的想法写成散文，然后把词加以变化，使之符合格律。如果有些词不符合格律的要求，诗人便将这些词移动位置，直到符合要求时为止，

或者用其它更适合的词来代替。因此，这种朴素意识感觉每个意想不到的词或表达法都是诗歌的自由，都是诗句和口头语言规则的差别。有些诗歌爱好者原谅诗人的这种自由，他们认为诗人这样做无可厚非。另外一些人则对这种变化严加指责，怀疑诗人能否随便借口诗歌的激情而损害语言。评论家喜欢说，诗歌艺术的完美就在于把词紧束在格律之中，而不损害语言习惯的结构。

有些人根据已有的结果和现代的观察，更加重视诗歌的创作，并对诗歌创作形成了一种相反的印象。在诗人的作品中，首先出现的是具有语音和节奏结构的抒情情结的不定印象，随后这种无意义的结构才连接成为有意义的词。安德烈·别雷、勃洛克、未来派都曾就这个问题发表过意见，写过文章。

他们认为归根结底还是得到了意义，但是这种意义并不一定与口头语言的通常的意义吻合。问题不在于诗人是否有权损害语言，而是诗人情愿给读者一种意义的幌子，本来他可以完全抛开意义，但由于他同意读者在语义方面的要求，便把他的节奏灵感用词语掩盖起来，而这些词语使他的节奏灵感能为广大读者所接受。

这种朴素意识把口头语言习惯的结构看得高于一切，而把诗歌格律看作是诗歌言语的习惯结构的点缀。别林斯基写道，要想知道诗句的优劣，只要把它变成散文体，那么诗句的价值立刻就显现出来。别林斯基认为，诗歌的形式只不过是常用语言的情结的外部包装，很自然，他首先关心的是情结的意义，而不是它的包装。

现代诗人和研究者从相反的印象出发。他们认为，诗歌语言的实质就是头脑简单的人把它当作外表点缀的东西。相反，节奏情结的语义价值即使不是外表的点缀，至少也是对非诗歌心理不可避免的让步。如果所有的人都学会借助无意义的意象来思考，

那么诗歌语言就无须任何语义上的处理。

第一种意象从诗歌语言中抽掉一切意义，把诗歌创作变成无用的习作，变成玩弄词语的把戏。托尔斯泰是这样看诗歌特点的：他认为诗人就是善于使每个词能够押韵的人，善于以各种方式安排词语的人。萨尔蒂科夫-谢德林在这个问题上说过：“我不明白为什么非得在一条绳上走不可，而且每走三步就要蹲下来。”对待诗歌采取这样一种态度，必然导致抛弃这些装饰的技巧，而只是按照一般的口头语言去写作。

主张无意义的诗歌语言的人把这种语言和口头语言隔离开来，把这种语言移置到习惯的声音和节奏形象领域里。如果说诗句的语义结构无关重要，词的意义不起任何作用，那么就无须运用词语，只有普通的声音就够了。如果更进一步的话，甚至会觉得声音也不必要了，只要使用某些展现相应节奏形象的符号就够了。诗人奇切林甚至到了这种地步，最近他说，诗歌里的一大弊病就是词，诗人应当不用词语写作，而借助某些约定俗成的诗歌符号来写作。

第一种和第二种意象都犯了同样的毛病，这就是两者都认为节奏和句法情结是由两种要素组成的，而其中一种要素服从于另一种要素。实际上，这两种要素并不是单独存在的，而是同时出现的；它们建立起一种特殊的节奏和语义结构，这种结构既和口头语言不同，也和无意义的声音延续不同。

诗句不过是无意义和日常语义学之间冲突的结果，这是一种特殊的语义学，它是独立存在的，并且是按照自身的规律发展的。如果我们用声音来代替有意义的词，而这些声音又能表示有意义的词的节奏和语音结构，那么我们就可以把每句诗变成无意义的诗句。但是，由于我们使诗句失去了语义，我们便超出诗歌语言的范围，以后诗句的种种变化将不由它的语言组成部分决定，而

由构成诗句声调铿锵的声音的音乐性质来决定。尤其是重音系统和音调系统将不受口头语言重音和声调的束缚，它们将模仿音乐短句的重音和声调。

换言之，由于我们使诗句失去其语义价值，我们就使诗句脱离语言要素，并把它移到音乐要素中去，从而使诗句不再是一种语言事实。

相反，我们在移置词语时，可以使诗句失去其诗歌特征，而把它变成口头语言的语句。要做到这一点，只须用几个同义词代替某些词，引进口头语言特有的声调，并使句法结构标准化就够了。但是经过这样的处理之后，诗句就不再是一种以词的某些特征为基础的特殊语言结构，而这些特征在普通语言里是属于第二位的。

更确切地说，这些次要的特征（声音和节奏）在口头语言和诗歌语言里具有不同的意义，在把讲话的声调引进诗歌语言里时，我们便把诗句划入了口头语言的范畴。根据一定规律构成的语言情势被破坏了，它的材料又变成了公共的储备物。

虽然无意义语言的捍卫者把诗句和语言分开，但“装饰诗句”的捍卫者却没有把诗句和共同的言语整体隔离开来。

正确的态度是把诗句看成一种必定是语言的归结，但其根据是与口头语言规律不一致的特殊规律。因此，从节奏的一般形象出发去探讨诗句，意识不到所涉及的不是无关紧要的材料，而是人类语言的要素，这种方法与认为所涉及的是经过乔妆打扮的口头语言一样，都是错误的。

应当从把诗歌语言和口头语言结合起来，又和口头语言有所区别的方面来理解诗歌语言；应当理解诗歌语言的实际的语言性质。

1926—1927年

## 论 诗 句<sup>①</sup>

鲍·托马舍夫斯基

—

诗学以两种不同的方式提出材料的问题。一方面可以把它作为准备研究的材料的总量来探讨，也就是选择作为研究依据的艺术作品的问题。现在我们探讨的不是这方面的问题。

问题的另一方面就是明确我们准备研究的现象的范围。

如果用“节奏”这个词指一切为诗歌目的组成的声音系统，有关的读者能感觉得到的系统，那么，很显然，人的言语的一切创作都将是节律的材料，因为它参与审美的效果，并且以特殊方式组织成诗句。为了使这些特点稍加明确，我们要研究两个概念：即“诗句”和“格律”。

在文学史上，“诗句”和“格律”这两个概念是密切联系在一起的。在某一个诗歌流派范围内，格律表示诗歌语言遵循的准则。与散文比较而言，格律是诗的特征。

但是，格律的标准是变化不定的。从梅列季·斯莫特里茨基到特列季阿科夫斯基，从罗蒙诺索夫到安德烈·别雷，从勃洛克到马雅可夫斯基，我们看到格律标准的变形层出不穷。有些格律的图样被抛弃了，而另外一些格律则升为正宗。可是诗歌仍然保持自己的传统。文学传统把各种言语现象聚集在一个形象里，这

<sup>①</sup> 这一题目中所包括的内容系不同文章的摘录。——法文版编者注



就是诗歌语言的形象。马来人和古希腊人的诗，日本人和罗曼语民族的诗，都以不同的格律原则为基础。然而诗的形象把这些格律原则统一起来。诗歌的翻译者一方面用翻译语言的格律标准代替原文语言特有的格律标准，同时也力求用一句诗再现一句诗。因此，除去短暂的诗歌历史问题之外，还有诗歌形式的普遍问题，这是每一种语言、每一个时代特有的问题。

现代欧洲仍然保持着把诗印成绝对相等的行数的习惯，甚至用大写字母使每一行突出，相反，发表散文时则行行连续不断。尽管书写法和活的语言互不相关，但这个事实却是说明问题的，因为在言语中，某些组合是与书写相联系的。把诗歌语言分成诗句，分成可以比较的、界限相等的声音强度周期，这显然是诗歌语言的特征。这些诗句，或者用一个新的词语来说，这些等势的推论周期，通过它们的连续，使我们感觉到各个类似系列有组织的悦耳的重复，给我们一种“有节奏的”或是“诗歌的”话语特点的印象。我们感觉到一些可以分离的系列（诗句），在把这些系列进行比较时，我们意识到节奏现象的实质。

格律标准的作用是便利对比，揭示特点，我们研究这些特点，便可以估计话语中周期的等势特征；格律标准的目的是指出决定声音现象系统的习惯结构。这种系统对于诗人与读者之间的联系是必不可少的，它能帮助理解作者在诗里安排的节奏意图。

格律标准可以具有不同程度的清晰度，也就是说可以作为“诗句”现象的明确程度不同的符号。另一方面，格律标准还能或多或少地与语言的自然可能性相应，或多或少地阻碍或促进语言的表现力。审美的平衡规律，传统的力量和文学读者的诗歌修养的力量，决定某一特定时期某种格律体系的主导地位。上面所指出的各种因素部分地彼此支持，另一方面也相互矛盾，而格律体系的发展就是随着它们相互支持或矛盾的结果而来的。

支配俄国古典诗句组成的具体格律体系，只限于计算所要求的合乎规范的（格律的）重音。这种方法和一切计算的方法一样，不是在正常的阅读诗句过程中或是在朗读过程中明显出现的，而是在强调重音分布规律的特殊阅读过程中，也就是在格律分析过程中出现的。格律这一得到确认的体系，帮助我们考虑诗句单位特有的声音能力，并以它的各种功能迫使我们强调格律的图样，按照格律来朗读，不过，这种不自然的阅读并不是随心所欲的行为，因为它只是指出在这些诗句中所使用的结构规律。格律分析是必须遵守的。只有诗歌感觉的初步阶段才要求这样的高声朗读。对于有高度诗歌听觉的读者来说，这样的朗读已成为一种自动的、下意识的和不自觉的行为，就象有文化的人书写的习惯一样。这种无声的格律分析由于它的习惯性已成为不可感觉的行为。但是，我们对诗句的感觉必然要随着格律分析，只有格律分析才能使我们认识诗句，给诗歌语言的感觉带来格律分析的色彩。格律分析要求我们以某种方式念出各种不同的诗句，我们把这种方式称为朗读，它与念散文的方式是不同的。

格律总是配合着诗句的阅读和感觉的，或是作为无声的格律分析，或是作为动力的再现。格律的读音法要求我们有顿挫地高声吟诵，并且要求在音节的读音中有强制的等时性，在格律单位（诗句）范围内有重音的周期分布，这种读音法还要求把所读的话语按元音深入地分为基本单位，等势的声音周期。

节奏的范围并不是计数的范围。它不是和人为的格律分析联系在一起的，而是和实际的发音相联系的。我们不能强调节奏，因为节奏与格律不同，它不是积极的，而是消极的东西，它不产生诗句，而是由诗句产生的。我们可以想象有一种抽象的格律，因为它完全存在于我们的意识之中，并由此得出它的规则标准的强制性，格律也借助这些标准把诗人和听者或读者的感觉联系起

来。但是节奏总是具体的，它唯一的根据就是我们能够听到的或是实际考虑的发音的要素，这些要素存在于有节奏的话语里，也存在于无节奏的话语里。我们只能认识和引用格律，但听者即使不知道诗句的深奥的标准，即使感觉不到诗句的格律，也能够听出节奏。因此，往往有些对节奏和诗句的“音乐性”敏感的人，在格律方面却茫然若失，他们区别不出什么是抑扬格，什么是长短格，在阅读时随意歪曲诗句格律的性质。

但是，如果节奏是由实际听到的要素组成的，节奏现象的分类就应以话语的语音分析为基础，这是很明显的。所有发出音的要素都可以是节奏的因素。只有一个必要的条件，这就是诗歌的形式必须将其各种要素组成规则的系列，这些系列以某种方式重复分成诗句的话语的运动，或者使我们感觉到有这种区分。

## 二

十八世纪下半期，在拉丁诗人研究的影响下，人们开始把诗句中声音的质量看作是一个新问题的内容。许多诗人的诗句都表现出这样的考虑，从而导致其中某些人进行脱离常规的创作，例如故意不用某个字母的诗句。在当代，这个问题变得尤为尖锐，例如，对一位诗人的任何研究都提出对他的“配合”、“和谐”、“声音惯性”等常常不一致的估计。可能对这个问题过于简单化的研究反而夸大了它的重要性。但是，当代诗人所接近的人之所以特别注意这个问题，正是因为它在诗歌意识中确实存在。

但是直到目前为止，我们还没有掌握诗歌语言里谐音现象的任何完整的分类法；研究者的注意力主要集中在产生谐音现象的声音质量上，而不是集中在声音在诗句里的功能上。

因此，我们把谐音的元音体系形象与谐音的辅音体系形象大致加以区别。另一方面，使谐音具有表现力目的的概念也在分化，

虽然这种分化还不怎么明确。全部注意力集中关注的是声音的类似的现象，相似的音群的重复，并且人们也在考虑这种重复究竟是由拟声还是其它的音的组合关系造成的<sup>①</sup>。

一般说来，引人注意的主要是分析声音的声学性质，这样便造成对谐音这个词过于从字面上解释。如果在这方面我可以提出一种假设的话，我认为人的言语里所有的音都具有同等的音乐的性质。我们判断某些和谐的或不和谐的音色，不是从声学质量出发，而是从读音的发音质量出发。感觉总是伴随内心的话语，在我们的意识中展现的形象则决定于发音的结果。谐音的话语是一种容易读音而不容易理解的话语；不和谐的话语是使我们想到说话器官部位不当或异常的话语。从这种观点来看，不存在什么国际性的谐音，因为讲不同语言的人都遇到不同的发音困难。诗歌的谐音归结为读音特有的发音现象的系统化，无论我们使读音更困难或更容易，无论把发音保持在同样的部位范围内（单调的谐音），或是使各种不同的发音相互交替，或是把发音组合成遵循同一内部分配规律的类似系列，所有这些情况，结构都是发音性的，而不是声学性的。声学的规律性是发音规律性的不由自主的结果，因为从开音过渡到闭音，由后部发音过渡到前部发音，都引起共鸣器官有规律的变化，引起使言语的单音具有色彩的泛音大致有规律的交替。我们认为，在这方面重要的不是质量类似的音组成的体系类型，而是谐音在诗句里的各种功能。

诗韵是谐音的规范的、格律的形式。今天，人们似乎已经普遍承认诗韵不是诗句的声音的装饰，而是格律的一种组成因素。它不仅用来在构成诗韵的各种声音之间造成相似的印象，而且也用来将话语分成以它标志结尾的诗句。由于诗韵是一种格律的因素，

<sup>①</sup> 我们可以说当代对谐音的研究是“无定形的”，因为这种研究不考虑音在诗句里的地位，而只考虑它的质量。——作者注

不受形成押韵的语音条件的制约，由于它借助音的组合帮助听觉感觉诗歌语言的格律分析，因此谐音现象全都属于诗句的范畴，也就是说属于节奏范畴，因为这些谐音现象证实诗句分析的感觉，证实诗句各个部分之间相互对应的感觉。格拉蒙阐明了关于声音对应的节奏功能的理论，称之为“诗句的和谐”。我们应当保留这个词语，因为它把谐音的（质量的）规律的概念与节奏的对应性的概念统一起来了。但是，它也没有排除一切含糊不清之处，这种含糊不清是由于与这个词在音乐上所指的现象非常类似所造成的，是这个词不可避免的隐喻用法造成的；另一方面，也是由于把这个词分散用于多种现象造成的（例如有时把和谐与配合相对照，前者指的是元音体系，后者指的是辅音体系）。在俄国，勃里克的研究（《音的重复》）便涉及到和谐的问题。

和谐追求两个目的，第一，和谐把话语分成节奏周期（异化），第二，和谐在这样勾划的各部份之间产生类似的印象（同化）。

因此，谐音应以声音连续重复的闭合体系为依据。

这里我们可以看到两种不同的情况。或者声音在每个节奏划分范围内按照最初的划分次序交替，这样我们便看到一种在划分内部的声音交替，但是作为实体的各种划分是相同的（循环的谐音）；或是每个划分遵循它特有的单调（单调对比）。我举几个例子具体说明这些手法，但是这些例子仅供说明问题，可能有些不大自然。

我们以普希金的四音步长短格的关于骑士的抒情诗为例。我们一开始就可以说，这些诗句有一种分为两个部份的趋势，我不把这两个部份称之为半句诗句，因为半句诗句这个词预先就假定要有不断的顿挫。这种情况是由于与第一和第三音步的重音的不稳定性相对的第二和第四音步的稳定性造成的。我们有一种印象，强音步有规律地连接着弱音步，也就是说，“三分之二的音步”

的描写格式产生一种节奏图形的大致形象(молч ливый и про-  
стой) (沉默的和朴素的)。我们可以预计谐音也把诗句分  
为两个部份。这里我们确实看到一些根据循环的谐音原则构成的  
元音体系的例子<sup>①</sup>。

Жил на свете рыцар бедный  
и—е и—е  
Он имеет одно видение  
о—е о—е  
И до гроба ни с одним  
По равнинам Палестины  
э—и э—и

有一个类似的句法结构：

Лумен коелум, саннга роза  
Все влюблённый, все печальный。

很明显，谐音节奏与词汇重音的连续和声调的分解是同样吻合的。

这些现象显然是不足为训的，也就是说这些现象在各种诗句里并不相同，甚至并不是在所有的诗句里都出现。这只是些潜在的现象，它们力求表现出来，在某些时刻也得以实现，支持节奏的普遍惯性。

相反，我们以勃洛克的诗为例：

То был осыпая звездным светом...  
Когда обманет свет вечерний...

这里借助单调对比也得到诗句分解为两个部份的同样效果。

<sup>①</sup> 我引用抒情诗的第一稿。——作者注

м — ш      е — о  
 в — д      с — в

很显然，这两种类型并没有包括和谐的一切手法。和谐的手法与诗节的类似是联系在一起的，它们可以彼此不同，而描写节律学将把和谐的各种手法加以分类。我只举一个例子，在这个例子里，通过诗节押韵的奇数诗句中偶数音步里有重音的元音的类似，得到了这样的效果：

По бреджет за дѣльным полюсом    О — О  
 Солнце сѣрдца моего  
 Лѣдѣним скованное поясом      О — О

Безнащѣлия моего,  
 Так взойдѣж морозном ѣнее      И — И  
 Непомерными свет-заря!  
 Поднимѣ над дѣлью сѣппи      И — И  
 Жѣзл помѣркшго карѣ.

这里，每个诗节的组成由于元音的单调对比而得到加强。

我不再举更多的例子了，我觉得上面这些似乎足以说明我的看法。

这样提出问题，诗句的“和谐”问题就完全融合在节奏的理论里了。

1922年

### 三

我们可以这样表达韵律的问题：首先，句子一般说来是怎样

组成的，也就是说，声调的节作为用以把话语分为诗句的标准是怎样构成的？研究者的第一项任务就是观察诗句的声调。

由于进行这样的观察必须有一种方法学，因此我们的问题的难度便大大增加了。但是，只有诗句的实际发音、实际音调适合于客观的验证，换句话说，只有朗诵能使我们进行实验的分析。但是，我们可以用几种方式朗读同一首诗，而毫不破坏审美的完整性。对于这种现象我们可以部份地用这样的事实加以解释，即念出声调比念出词汇重音有更大的自由。用不同的方式读一个句子可以得到同样的效果，因为富有旋律性的声调是动态声调或节奏声调。我们通过有力的节奏得到停顿的效果。“替代”、声调不同的情况是存在的。另外，对于艺术创作过程来说，并不是所有的语言要素都具有同等的重要性。因此，文学作品并不都包括关于如何发音的完整说明，它的许多特点是可以自由解释的。

朗读者不得不武断地解决作品本身没有给予充分说明的许多问题。因此，应对实际的朗读“加以分析”，以便得到关于审美声调的必要论据，也就是说得到可以有审美感觉的声调。句法分析给我们提供了一条重新构成作品声调的相反的途径。可是，我们在这方面所遇到的困难即使不比实验方法的困难更大，至少也是一样的。然而，我们还是能够重新构成诗句的审美声调，即便这是因为诗歌语言是以审美声调为基础的，因此审美声调确是存在的。在这方面，我们不仅应依靠直接观察诗句的声调节奏，而且应当依靠从句法结构角度考虑的格律形式的研究。

什么是格律呢？如果说诗歌语言是一种可以分为相等的声调节的语言，我们就应掌握这种等量的既明确又明显的尺度。格律给我们提供了这种客观的尺度。因此格律没有独立的价值，而是有一种辅助的价值，它的功能就是便于认出这种尺度（或是幅度）。

格律是一种尺度，因为它提出关于（诗句的）声调节的均匀，



声调节的共同存在<sup>①</sup>说的明。

格律就是据以确定词组在所选定的诗歌形式里是可接受的或不可接受的标准。必须看到，如果不考虑诗句的命题分析，有许多格律结构现象对我们来说就始终无法理解。因此，节奏单位末尾有重音的常数显然是对语句而不是对音节有重要意义，因为在诗句内部，重音节和非重音节是相等的。我们看到在法国和意大利的诗里，一句诗或诗句结尾的音节数目不同，这只有考虑到诗句里把音节感觉变形的最后命题节奏时，才能说明其原因。一般说来，广义的结尾的音调铿锵的现象，只能用诗句组成声调单位即组成语句来解释。

我们举几个俄国的抑扬格的现象为例。正如人们所知道的，非格律重音特别在诗句的开头有可能出现：

Дух отрицания, Дух сомнения...

<sup>①</sup> “共同存在”的原则是我在《俄语诗法》中加进格律定义里的，这个原则引起许多误解，我们应加以澄清。我提出的原则的实质是这样的：例如，任何词组只要被看作是格律一致的一首诗里的诗句，而且我们能够把这个词组与符合同样要求的其它词组组合起来，就应称为“四音步抑扬格”。说是替换可能更为明确，也就是说，在一首诗里，凡是能够代替四音步抑扬格任何诗句的组合，就称为“四音步抑扬格”。换句话说，如果我们习惯地把《叶甫根尼·奥涅金》中的诗句称为“四音步抑扬格”，那么凡是我们的能够用来替换这句诗而又不破坏作品结构原则的词组，也是四音步抑扬格。很明显，这样的替换就等于这句诗与其它诗句的组合，也就是说和所有抑扬格的上下文的组合，这种替换向我们指明以这一格律写成的诗句共同存在的可能性。这并不排除把同一诗里有不同格律的诗句联系起来的可能性，例如在勃留索夫的诗里，三音步短长格是奇数诗句的格律，二音步抑扬格是偶数诗句的格律（“О когда бы я назвал своё — хоть тень твою”），也许我们应当研究这些在正常格律之外的音节数目相同的变形的诗句，把这些诗句作为不沿袭罗蒙诺索夫和普希金建立的结构诗句来研究。

格律特征的数量因各种形式而有所不同：我们可以把一切阳韵的四音步抑扬格都列入《姆苏里》，只把有顿挫但不受韵脚限制的五音步抑扬格归入《鲍里斯·戈都诺夫》；在寓言诗里可以接受不受音步数目束缚的各种抑扬格。换句话说，每一首诗都可以有它的格律特点和组成。——作者注

可是，这些现象在句法的停顿之后也是可能的：

Другой? Нет, никому на свете...  
Как, глядишь? А Глядишь...  
У всехон прѣстает, Дня лѣтъ...

显然，非格律重音一般在起始的声调即在句子的开头是可能的。重音之所以更多地在诗句的开头或中间停顿的开头出现，这是因为一般说来诗句的开头与句子的开头相吻合，因此人们便试图把非格律重音的出现与句法条件联系起来。今后的研究将阐明这种联系的机制，但是从现在起，我们就可以看到这种关系是存在的。

#### 四

必须从三个角度考虑在诗句内产生的现象：第一是单独诗句的个别结构的角（也就是安·别雷所说的“节奏”）；第二是在这一个别事实中，在所选用的形式范围内实现无可置疑的传统格律规律的角度；第三是具体的节奏激情的角度，它决定一个诗人或是一种诗歌风格作品中具体形式的类型选择。节奏激情和格律不同，首先因为它远不如格律那样刻板：它确定的不是具体形式的绝对选择（“抑扬格”——“非抑扬格”，“非抑扬格”在“抑扬格”系列中是严格禁止的），而是和其它形式比较而言对某些形式的偏爱。其次，节奏激情决定的不仅是处于意识明确范围内的现象，以及在传统格律中体现的现象，而且也决定各种现象的整个情结，这些现象虽然被模糊地感觉到，但是具有一种潜在的审美价值。第三，诗人在遵循节奏激情时，不大重视传统的规则，而更力求按照言语的节奏去组织话语，对于观察者来说，这些规律比分析最终确定的和一成不变的格律标准更有意义。

研究节奏激情,归根结底就是在节奏形式相同的作品范围内,观察诗句的有特点的各种异体(例如“三十年代普希金《故事集》中的长短格韵律”);就是确定这些异体的频率的程度;观察这种类型的偏向;观察据以组成所研究的现象中各种发音情况的体系(所谓的诗句的次要特点);说明这些偏向的积极功能(“节奏图象”)并解释这些观察的意义。

由于节奏激情能够更独立、更明显地发挥作用,这样的解释就更富有成果,也就是说格律的影响更为微弱,因为限制诗句自由形式的正是格律。因此,对于诗句的理论来说,不仅需要观察规则的格律诗,而且也特别需要研究所谓的自由格律。

“自由诗”这个词通过它的消极特点把许多不同的具体形式联系在一起。勃洛克的自由诗更接近费特的格律诗,而距离马雅可夫斯基的自由诗比较远。“自由”这个词只是在它的消极特点上才有用处,因为它表示没有刻板的格律传统,因此也就不确切地限制可能的变化数目。但是,在我们探讨的情况里,自由是一个比较相对的概念。因此,与自由诗联系在一起的俄国长短短-长短格六音步诗句仍受到格律传统的严格限制。马雅可夫斯基的诗只受节奏激情的限制,他的诗接受中间类型的明显偏向,而不给这些偏向以确切的限制,尽管这样的情况很少见。

另外,根据决定自由诗的节奏激情的特点,我们可以勾划出整个一系列有关自由诗的泾渭分明的独立范围。因此,自由诗的节奏激情可以是一种规则的形式,其中的音节都有规定的数目。我们可以写出符合短长短格、短长格、长短格声调的自由诗,并且将清楚地听出这种格律的属和弦。因此,我在很久以前的研究中,曾把丘特切夫的诗句:“О как на склоне наших лет”(啊,在我们垂暮之年)和四音步的抑扬格进行对照,把《西俄罗斯诗人

之歌》和五音步的长短格对照，而把大部分所谓的“Долник”<sup>①</sup>诗句和三拍的格律（即主要是短长短格）加以比较。

因此，有几种特殊类型的具有格律属和弦的诗句。除了这些诗句之外，我们知道还有一种“镶嵌画式的”组合（特别是赫列勃尼科夫和尼·吉洪诺夫的诗），在这种组合里，可以自由地接受符合不同格律标准的诗句，但是这些诗句之间的联系能使我们感觉到每个诗句的格律标准。例如，丘特切夫的《沉默》（*Silentium*）的初稿里，就包括音节数目相同的短长格和短长短格。最后，还有一大类自由诗不接受与格律诗的习惯节奏的任何联系，这些自由诗都属于独立结构原则的范围。

遗憾的是我们不了解自由诗的任何科学分类。很显然，这样的分类应建立在诗句中最多的、而不是最少的格律特点基础上。但是旧的格律教科书的传统把研究者引向自由诗的各种变化都遵循的公式。很自然这样一种公式会是无所不包的（因此也是中性的，没有特性的，无定形的），使人们不仅能把自由诗的各种可能情况列进去，并且可以加进从短长格到短短长格的各种格律诗，有时甚至包括散文。这是个错误的公式，因为它没有提出关于所研究的诗句具体节奏的说明。这种公式的普遍性也是虚假的，因为它建立了诗句的普遍规律，同时又无视诗歌的节奏。在大多数情况下，由于这些公式都是象征性的，因此毫无效果，而其书写形式却掩盖了诗句的声音内容。

分析自由诗不应寻求建立普遍的公式，而是要找到特殊的形式。另外，既然自由诗基于违反传统，那么就无须寻找不容许例外情况的僵硬的规律。只应寻求中间的标准，研究每种形式和这一中间标准之间的距离幅度。我们将不再强调在研究诗句中虚幻

<sup>①</sup> 俄文 Долник：重读诗句。——法文版编者注

的“客观主义”所产生的错误，也不强调应从发音而不是从本文里研究诗句的必要性。任何视觉的甚至利用电影技术的研究，都不能为我们阐明由节奏感觉的纯心理行为构成的领域。

1927年

## 短篇小说和长篇小说的结构

维·什克洛夫斯基

—

在开始写这一章时，首先我要说明一点，我还没有找到短篇小说的定义；也就是说，我还说不出动机的特点应具有怎样的性质，也说不出动机应当怎样组合才能构成情节。只有简单的形象，简单的平行类似，甚至对事件的简单描写，还不足以使我们感觉在读一部短篇小说。

在前一章里，我曾试图说明材料布局的手法和一般风格手法之间的联系。我特别指出了一种类型的结构，即动机在其中按相继的层次积累的结构。这种积累实际上是无穷无尽的，就象利用这种积累结构的惊险小说无穷无尽一样。这就说明为什么描写罗康博尔<sup>①</sup>这个人物的小说，大仲马的《二十年後》和《布拉日罗纳子爵》那样卷帙浩繁。这也说明这种类型需要有个尾声。如果不加快叙述的展开，不改变其中的时间尺度，小说就不可能结束。

通常短篇小说整个系列紧束在短篇小说框架范围之内。在惊险小说里，拐劫，相认，以至不顾各种阻挠最后成婚，往往作为短篇小说的主要骨架。所以马克·吐温在《汤姆·索耶历险记》结尾时说，他不知道怎样使自己的故事收尾，因为一个小男孩的

<sup>①</sup> 法国作家松·迪·泰拉伊（1821—1871）的连续小说《巴黎的悲剧》中的主人公。——译者注

故事不能象一部写大人的小说那样通常以成婚收尾。因此，他说什么时候时机到了，他就把书结束。正如我们所知道的，汤姆·索耶的故事又由哈克贝里·费恩（一个次要人物变成了主要人物）的故事延续下去，后来又由另一本以侦探小说手法写的小说接续，最后是第三本小说，它借用了于勒·凡尔纳的《气球上五星期》的手法。

但是，要使我们感觉到是一篇完整的短篇小说，需要有些什么呢？

在分析里很容易看到，层次结构同时也是循环结构，或者更明确地说，是环形结构。描写幸福的相爱不能产生短篇小说，即使写成了，也是和描写受到种种阻挠的爱情的传统小说相违背的。例如，甲爱乙，乙不爱甲，等乙爱上甲的时候，甲又不再爱乙了。叶甫盖尼·奥涅金和达吉耶娜的关系就是根据这个图样写成的；一种复杂的心理理由说明了两个主人公为什么没有同时相互钟情。博亚尔多<sup>①</sup>通过种种魔力说明同一种手法的理由。在他的叙事诗《热恋的罗兰》中，罗兰爱安杰丽嘉，但是他偶然喝了被施过魔法的泉水，一下子忘掉了自己的爱情。这时，安杰丽嘉喝了水质相反的泉水，一反过去的仇怨，又对罗兰产生狂热的爱恋。以后的情景是这样的：罗兰逃避到处追踪他的安杰丽嘉。这样在走遍世界之后，罗兰和安杰丽嘉又在同一处森林里相会，那里面有施过魔法的泉水，两人又一次喝了泉水，结果他们的角色变换过来，安杰丽嘉开始憎恨罗兰，而罗兰又爱上了她。在这种情况下，理由几乎完全暴露了。因此，短篇小说不仅需要故事情节。还需要有对故事情节反应，它需要排除巧合。这样便使动机与比喻和同音异义词的文字游戏接近了。正如我在一篇关于色情的异变手法的文章中所指出的，色情故事的情节常常是发展的隐

<sup>①</sup> 马·玛·博亚尔多（1441—1494），意大利诗人。——译者注

喻，比如薄伽丘把男人和女人的性器官比作桦和白。这种比喻是以整个故事说明理由的，而我们也由此得出一个动机。我们在关于魔鬼与地狱的短篇小说里也看到同样的现象，但是在这种情况下，发展的过程更为明显，因为结局直接告诉我们有这样一种民间的表达方式。短篇小说显然只是这种表达方式的发展。

有许多短篇小说就是同音异义词文字游戏的发展。例如，关于姓氏起源的故事就属于这类短篇小说。我曾亲自听到欧塔郊区一个上了年纪的居民说，欧塔的名字就是从彼得大帝的惊呼“O! Та!”<sup>①</sup>来的。如果名字不适合用同音异义词文字游戏来解释，人们就把它分成几个不存在的专有名词。例如，莫斯科（Москва）是从Моо和Ква两个名字来的，雅乌扎河（Рыза）是从Я和Уза来的（关于莫斯科建城的故事）。

动机并不总是语言程式的发展。习俗的矛盾也可以作为动机。有个军人的民间传说的细节（这里也混杂着语言因素的影响）是这样的：刺刀上的孔叫做铁环，有人说年轻的士兵抱怨：“我把铁环丢了。”不冒烟的光（电）的出现产生了一个类似的动机，这是我们在另一个军人的故事里看到的：几个士兵在营房里吸了烟，他们让中士相信这烟是从电灯泡里出来的。

虚假的不可能的动机也建立在矛盾的基础上。例如在预言里，人物力图想要避开预言和预言终于实现之间出现这种矛盾（俄狄浦斯王的动机）。在虚假的不可能的动机情况下，预言实现了，虽然在我们看来这是不可能的；但是由于文字游戏的原故，预言还是实现了。例如：女巫们告诉麦克白，只要森林不朝他移动，他就不会失败，并且说他不会死在“一个女人生的”人手下。后来当兵士们攻打麦克白的城堡时，他们的手里都拿着树枝作为掩护向前进；杀死麦克白的人不是“生出来的”，而是从他

<sup>①</sup> 俄文Та：那个。——法文版编者注



母亲的腹中挖出来的。同样，在关于亚历山大的小说里，有人预言说，只有遇到骨头的天、铁的地时，他才会死去。后来，他死在一座象牙顶的房子里的一块盾牌上。在莎士比亚的作品中也有同样的情况，有人预言国王死在耶路撒冷，后来他果然死在一座名叫耶路撒冷庙的房子里。

我们还可以找到其它由对照派生出的各种动机，如“父子之战”，“兄弟姐妹成婚”（普希金在他的民歌异文中把这种动机变得更为复杂），“丈夫参加妻子的婚礼”。希罗多德<sup>①</sup>的《历史》中关于“抓不到的罪犯”的动机，依据的也是同样的手法：首先出现的是没有出路的情景，随后又出现神明的解决办法。有些故事里提出并破解一个谜，也属于同样的情况，有的故事里问题得到解决，并且实现了卓越的功绩。后来文学作品对假罪人、无辜的罪犯有一种特别的偏好。这类动机包含着这样的连续情况：无辜者可能遭到控告，果然有人控告了他，最后终于宣告他无罪。有时还依靠假证人的对质得到宣告无罪的结果（例如在苏撒拿<sup>②</sup>的情况里或是卡蒙斯<sup>③</sup>和米纳耶夫<sup>④</sup>的故事里）；还有的时候有个公正的证人出面干预。

如果不告诉我们结局如何，我们就感觉不到面对着一个情节。这种情况在勒萨日<sup>⑤</sup>的《瘸腿魔鬼》里是很容易看到的，其中有些场景就没有情节。下面是这部小说中的一段摘录：

我们到这座新房子来看看，里面有两处单独的住宅。一半是房东住着，他是个上了年纪的骑士，他时而在房子里踱来踱去，时而坐在

① 希罗多德（公元前484—公元前430），希腊历史家。——译者注

② 指《旧约·逸经》中《苏撒拿的历史》里的女主人公。——译者注

③ 卢·卡蒙斯（1524？—1580），葡萄牙诗人、剧作家。——译者注

④ 季·米纳耶夫（1835—1899），俄国诗人。——译者注

⑤ 阿·勒·萨勒日（1668—1747），法国作家，《瘸腿魔鬼》发表于1707年。——译者注

扶手椅里。我猜想，桑布诺说，他一定在盘算着什么宏伟的计划。这个人是谁？按他家里的耀眼的财富来看，他一定是个鼎鼎大名的人物。其实他不过是个歌手，魔鬼回答说。他干了一辈子发财致富的事，如今老了，积下了四百万的家产。因为他积累家财所使用的种种手段，不能不使他感到良心上不安，并且眼看着自己就要到阴间去交代往事，因此变得谨慎起来。他想建一座修道院。他以为自己做这样一桩善事，也就心安理得了。他已经得到建立修道院的许可，但是他只想收些品行端正、作风朴素而且极其仁慈的教徒。如何选人很使他费一番心思。

房子的另一半住着一位俊美的贵妇，她只用牛奶洗过澡，刚刚躺在床上。这个肉感的美人儿是圣雅克一个骑士的遗孀，他给她留下的全部财富就是一个高贵的姓氏。幸好她有两个卡斯蒂利亚市议会的朋友，他们一起负担她家里的开支。

——噢！噢！学生喊道，我听见有人在叫喊，哀号。大概刚发生什么不幸的事了吧？

——是这么回事，魔鬼说，两个年轻的骑士在赌场里一起玩牌，你看那里灯火辉煌，蜡烛高照。玩着玩着他们都激动起来，拿起了剑，两个人都受了致命的重伤。年岁大的一个是成了家的，年纪轻的是独生子。他们快要死了。一个人的妻子和另一个人的父亲得知这不幸的意外事故，刚刚赶来。邻近的人听见他们在哭天喊地。——可怜的孩子，父亲叫着孩子的名字说，可是儿子已经听不见他说话了。我劝过你多少次不要赌钱了？我跟你说过多少次这会要了你的命的？我声明，如果你这样悲惨地丧了命，这不是我的过错。那一边，妻子悲痛欲绝。虽然她丈夫把的她陪嫁输得精光，把她的珠宝卖个干净，连她的衣服也卖了，可是她仍为他的死感到万分悲痛。她咒骂纸牌，说它是不幸的根源，她咒骂发明纸牌的人，她诅咒赌场和那里所有的人。

虽然这几段摘录并不是短篇小说；这种印象并不在于摘录的片段篇幅长短。相反，读了下面这个打断阿斯莫德讲述的短篇小

说的小小场面，人们会感觉它是一个完整的整体：

不管你给我讲的这个故事怎么有趣，我感到有一件事使我不能象原来希望的那样认真地听你讲下去。我发现这座房子里有个女人，她在一个年轻人和一个老头子之间显得很可爱。他们三个人似乎喝的是什么美酒。那个上了年纪的骑士拥抱这个女人的时候，这女骗子却从身后把一只手伸给年轻人去亲吻，他大概就是她的情人。——正好相反，瘸腿魔鬼回答说，他是她的丈夫，而另一个才是她的情夫。这个老头子是个有地位的人物，是卡拉特拉瓦的宪兵队长。他正为这个女人在毁灭自己。女人的丈夫在宫廷里有个不大的差使，她为了金钱跟这个老情人谈情说爱，但在感情上还是向着她的丈夫的。

这种完整的特点是由于用虚假的识别骗过我们之后，又把真实情景揭露出来。因此，这是遵循原来的程式的。

相反，有些相当长的短篇小说可能使我们觉得并没有写完。我们看到第十章的末尾有个类似的半篇短篇小说。小说以叙述一支小夜曲开始，其中还穿插着一些诗句：

咱们别说歌曲了，他接着说。你听听另一种音乐。

你仔细看着在街上突然出现的这四个人。他们过来扑向那几个演奏音乐的。这几个演奏音乐的人拿乐器当盾牌，可是乐器挡不住拳头的力量，都被砸得粉碎。你看，有两个骑士来帮助他们，其中有一个就是主持演奏小夜曲的那个人。他们多么凶猛地向那几个挑衅的人冲过去啊！可是那几个人跟他们一样机智勇猛，从从容容地跟他们较量起来。双方的剑不住地冒火星！你看有一个保护演奏者的人倒下了，就是那个主持演奏小夜曲的。他受了重伤。他的几个伙伴一看就都溜走了；那四个挑衅的人也跑掉了，所有的音乐家也逃散了。那里只剩下一个倒霉的骑士，他主持演奏小夜曲结果送了命。同时你再看看治安法官的女儿。她正在窗帘后面观看，刚才发生的事情她都看见了。

这个女人为自己的美貌感到骄傲和自负，这倒是常见的事，可是这个狠心的女人对这不幸的后果不但不感到惋惜，反而暗自高兴，觉得自己更可爱了。

这还不算完呢，他接着说。你再看另一个骑士，他在街上停下来，站在倒在血泊里那个人的旁身，想要抢救他，也不知道还能不能救活。可是正当他好心救护时，你注意，他突然被巡逻的碰见了。于是他们把他押到监狱里，他在狱里要呆很长时间，比他自己真是杀人凶手付出的代价也不轻。

——这天夜里发生多少不幸的事啊！桑布诺说。

我们有一种印象，好象这篇短篇小说并没有结束。有时，作者还给这些图景-短篇小说加上我所说的虚假的结尾。这通常是对大自然或时间的描写给这种虚假的结尾提供材料，如同我们在《萨蒂利孔》使之变得非常出名的圣诞故事里所看到的：“严寒更加刺骨”。至于勒萨日的摘录片断，我建议读者至少想出一种关于塞维勒之夜的描写，或是关于冷漠的天空的描写，并且加到摘录里去。

在果戈理的《两个伊凡吵架的故事》里，描写秋天和感叹：

生活在这个世界上，真是让人心烦，先生们！

是这种虚假的结尾的典型例子。

这一新的动机和前面的叙述处于平行的地位，由于有了这个动机，短篇小说就显得完整了。

我们把有消极结尾的短篇小说分为单独的一类。我先解释一下消极结尾这个词。在  $\text{CTOAA}$ ,  $\text{CTOAY}$  这两个词里， $\text{a}$  和  $\text{y}$  两个音是词尾， $\text{CTOA}$  是词根。我们看到  $\text{CTOA}$ （桌子）这个词在主格单数时没有词尾，但是，我们是在与其它词形变化的形式比较的情

况下感觉到它没有时间词尾的,没有词尾是一种格的标志。我们可以把它称为消极形式(福尔图纳托夫<sup>①</sup>的说法),或是零词尾(鲍道因·德·库尔特内<sup>②</sup>的术语)。这类消极形式在短篇小说里,特别是在莫泊桑的短篇小说里是相当常见的。

例如,母亲去看望寄养在农家的私生子。那孩子已经变成一个粗俗的农夫。母亲非常失望,便匆匆离去,并跌落在河里,她的儿子并不知道这件事,他用一根长杆在河底下搜寻,正好钩住了她的裙子,他把她拉了上来。小说到此便结束了。读者不自觉地把这篇小说和有“结尾”的传统类型的短篇小说比较。在这方面我们要指出(这并不是断定,而只是一种看法),福楼拜时代的法国风俗小说曾广泛地利用描写从未发生的故事情节的手法(如《情感教育》)。

一般说来,短篇小说是各种环形结构和层次结构的组合,而且还由于不断发展而变得复杂了。

在契诃夫全集里,短篇小说那一卷总是磨损得最利害的。广大读者特别爱读契诃夫的头几篇故事,也就是作者所说的“多种多样的”短篇小说。如果有人试图讲述这些短篇小说,契诃夫作品中的主题似乎非常平淡。作者叙述小职员、小商人的生活。读者对这些风俗习惯都很熟悉。列伊金和戈尔布诺夫<sup>③</sup>也描写过这样的习俗。对于当代的读者来说,这些习俗倒有一股古董店的味道。

我们可以从契诃夫短篇小说的情节结构来说明这些作品的成就。俄国文学研究短篇小说情节的并不多,果戈理要等上几年的时间才搜寻到一些轶事趣闻,把它们扩展成为长篇或是短篇小说。

① 菲·费·福尔图纳托夫(1848—1914),俄国语言学家。——译者注

② 鲍道因·德·库尔特内(1845—1929),波兰语言学家。——译者注

③ 伊·费·戈尔布诺夫(1831—1895),俄国说书者和演员,著有描写小市民和农民生活的《人民生活故事集》。——译者注

从情节的角度看，冈察洛夫作品的结构是相当单薄的。在《奥勃洛莫夫》的情节展开中，冈察洛夫让各种不同的人物去拜访主人公；读者可能认为这个人物过着动荡不安的生活。

塔格涅夫的《罗亭》只不过是一篇短篇小说，只有一条带有罗亭的忏悔的情节线索。

只有普希金的短篇小说具有结构完整的情节。专门描写上流社会的千篇一律的短篇小说，如马尔林斯基、卡拉奇尼科夫、翁利亚尔斯基、索洛古勃、莱蒙托夫的作品，几乎占了十九世纪文学创作的一半。

契诃夫的短篇小说与这种传统断然决裂。虽然他的小说主题并不奇特，但与无数的“生理”研究却显然有别，这种研究只能和描写上流社会的短篇小说争奇制胜。契诃夫根据具体而明确的情节组织他的短篇小说，并且给情节提出出乎意料的解决办法。

果戈理把含糊混淆作为材料布局的基本手法。如果人们了解在旧时的俄国虚无主义者<sup>①</sup>和教士都留着长头发，《在澡堂里》这篇故事就体现出它的特色了。必须排除一切次要的特点，以便能产生含糊混淆的情况。所以故事情节都是在澡堂里展开的。为了加强冲突，作者选择了持斋的时期，这时教士的问题都是最现实的。助祭神甫被当作了虚无主义者，他的辩驳安排得使读者感到吃惊，原来他是助祭神甫，而不是虚无主义者。不过，我觉得这种揭示是合乎情理的，因为它向我们说明了这个神甫的模模糊糊、含混不清的答话。为了把这个结局包括在叙述里，为了强调识别的事实，必须使每个人物都关心这种结局。在我所提到的情况里，理发师受了苦，因为他为了忏悔而遵守斋戒，他骂了一个教士，因为这个教士留着长头发，他认错了人，以为教士有满脑子的危险思想。

<sup>①</sup> 十九世纪下半期，在俄国对激进青年的别称。——法文版编者注

这里，我们看到一个按照规则确立的方程式，其中各个部份都有功能上的联系。

短篇小说《胖子和瘦子》只有两页。小说的情节主要是说社会的不平等使过去的两个同学疏远了。情景极为平常，但是它借助一个出乎意料和恰当的手法而得以展开。首先，两个朋友互相拥抱，互相凝视着，眼睛也湿润了，两个人都是又惊又喜。瘦子匆匆地叙述了自己家里的情况，讲得又友好又絮叨。在小说的中间，也就是到第一页的末尾，瘦子知道胖子已经当了四品文官。于是一道社会不平等的鸿沟便出现了；由于两个朋友脱开了一切背景，仿佛赤裸裸地出现在我们面前，我们更觉得这条鸿沟深不见底。瘦子又谈起自己的家庭，结结巴巴地老是重复那几句话，但是他这时讲话有了分寸。由于作者把这种重复重合在一起，重复的答话也就表明了差别，从而也说明了小说的结构。

整篇小说从头到尾都出现平行的手法，按照面对面的两个朋友各自的感受，平行最后以双重结局结束。胖子几乎为老朋友的客套感到恶心。他转过头去，分别之前他伸出手来。瘦子握了他的三个手指，深深地鞠了一躬，并且象一个中国人那样嘻嘻地笑起来。他的妻子也在微笑，他的儿子纳达尼埃尔并拢脚跟，把帽子也掉在地上了。三个人都是又惊又喜。

契诃夫常常违背一成不变的传统形式。

他的一篇短篇小说《可怕的一夜》<sup>①</sup>，叙述一个人怎样在每个房子里都看见棺材，甚至他自己的房间里也有。

小说一开头就有一种最简单的神秘色彩。讲述者名叫巴尼希金<sup>②</sup>。他住在乌斯贝尼埃<sup>③</sup>，在莫吉尔齐<sup>④</sup>附近的一个文官特鲁

① 俄文 Пепихада；安灵祭。——法文版编者注

② 俄文 Успение；鬼节。——法文版编者注

③ 俄文 Могилы；坟墓。——法文版编者注

波夫<sup>①</sup>的房子里。为了减弱手法的暴露，作者又补充说：“换句话说，他住在阿尔巴特的一个最偏僻的地方。”

作者堆砌了几个常见的可怕字眼，使叙述的结尾变得出人意料之外。结尾用了作为神秘物件、恐怖小说象征的棺材和殡仪馆商人普通财产的棺材之间的矛盾。

殡仪馆的商人为了逃避扣押财产，把棺材都藏在朋友们的家里。

短篇小说《捉摸不透的本性》充满了对模仿世俗小说的嘲讽。为了揭示他的手法，契诃夫让女主人公直接向一个作家讲述她的身世。事情发生在火车的一等车厢里，这是引进上流社会人物的传统的情景：

她对面坐着一位官员，是总督特派员，还是个初露头角的年轻作家，曾在政府的《信使》上发表过几篇小说，或者如同他自己所说的，是上流社会的短篇小说。<sup>②</sup>

这个女人讲她自己的身世，故事的开头完全是传统的内容。从前她家里很穷，后来在一所中学里受的是荒唐的教育，读无聊的小说，年轻人的荒唐事，胆怯的初恋。她爱上一个青年人，她憧憬着幸福。这个开头是心理小说的一种新的模仿。

真是可爱！作家一边吻着这位夫人带着手镯的手，一边喃喃地说。  
我亲吻的不是您这位绝妙的人儿，而是人间的痛苦！

这个年轻的女子嫁给了一个老头子，作者用滑稽的模仿口吻简略地描写了她的生活。老头子死了，她成了富孀。幸福好象来

<sup>①</sup> 俄文Труп：死尸。——法文版编者注

<sup>②</sup> 安·契·诃夫《妻子集》，（全集第4卷），德尼·罗什译，普隆出版社，巴黎，1924年。——法文版编者注



临了，但是又出现了新的障碍。

那么在您的生活道路上又出现什么了？又是一个有钱的老头子。

这种重复使动机失去最初的理由，在这篇普通的卖淫的故事里出现了描写上流社会的小说的主题。

短篇小说《就是她》并不是那么精采。这篇小说用了圣诞故事里惯性的手法，就是主人公遇到一个陌生的女人。讲述者没有肯定说这个女人是陌生人，但是读者或听者可以猜测出来。最后，人们发现原来这个女人就是讲述者的妻子，听众纷纷表示异议，讲述者只好借助于传统的结尾。

契诃夫著名的短篇小说《熟识的男人》以对同一对象的双重关系为基础，这篇小说也利用了同样类型的惯性手法。一个妓女病愈离开医院。她没有了做妓女的穿戴，时髦的短上衣，一顶高女帽，黄铜色女便鞋，感觉自己象赤身露体一样，再也不是妓女万达，而是象她的身份证写的阿娜斯达霞·卡纳甫金娜。她得想法去弄到钱。万达-阿娜斯达霞把最后一枚戒指当了一个卢布，然后象个双重身份的女人，去找牙科医生芬凯尔，这是她的老相识。她一边走，心里一边盘算着：她一阵风似地走进牙科医生的诊所，笑着跟他要二十五个卢布。但是她穿的是件普通的裙子。她走进去，胆怯地问道：“大夫在家吗？”她觉得楼梯富丽堂皇，她看见一面镜子。镜子照出来的形象没戴高女帽，没穿时髦的短上衣，没穿黄铜色的女便鞋。万达走进医生的房里，怯生生地说她牙疼。芬凯尔用纸烟熏黄了的手指头把她的嘴唇和牙床都弄脏了，给把拔下了一颗牙，万达把自己最后一个卢布给了他。

这篇小说的中心思想是说每个人都有自己的双重生活。我们面对着从事不同职业的两个人，妓女和牙科医生，这个女人不是

以妓女的身份去见专职医生的。由于万达的穿着不同，作者不断地告诉我们她的处境有了变化。我们在这一切的深处看到了羞耻之心，羞于说出我们自己的身份，羞耻之心使我们宁肯选择痛苦。整篇小说就归结为这样一个主题。

她走出去，到了街上，感到比以前更加羞臊，不过现在她已经不是为贫穷而羞臊了。她没有戴女高帽，没有穿时髦的短上衣，可是这些她都不再介意了。她在街上走着，吐着带血的唾沫，而每口鲜红的唾沫都在向她述说她的生活，她那不好的而且难堪的生活，述说她过去遭过的种种侮辱，以及明天，下星期，来年，她这一辈子到死为止，还会遭到的侮辱。<sup>①</sup>

契诃夫很少用纯“直接叙述”的方法。但是他写了一篇出色的短篇小说《波琳嘉》，为了材料布局的目的用了不同的话语风格。

一个店员跟女裁缝谈起他对她的爱情，向她解释她爱的那个大学生早晚会欺骗她。谈话是在店员卖给她货物时进行的，在时装商店里谈话的那种语气和发生的戏剧性场面正好相反。买卖被有意地放慢了，因为一个人物表示钟情，而另一个人物感到自己是罪人。

现在顶时新的是真的羽毛。如果您要顶时新的颜色，那就是淡紫的，或者暗红色，那就是大红颜色带点黄底子的，我们有很多的花色可挑。你们那种情形究竟会弄到什么地步呢，我实在不懂！”

那个女人脸色苍白，她哭了，可是还在挑选纽扣。

——是给个老板娘穿的，所以给我找一种颜色很起眼的纽扣吧……

——对了，既是给一个老板娘配的，您还是配一种鲜艳点的好。您

<sup>①</sup> 《契诃夫文集》（1886年），第五卷，汝龙译，上海译文出版社，1985年。  
——译者注

看这种纽扣。小姐，好几种颜色配在一起了，红的、蓝的、还有时髦的金黄底子。很起眼呐。上等社会的太太小姐呢，就喜欢浅黑色的底子外加一道鲜红边的纽扣了。可是我不懂，难道您自己会不明白？这种溜弯儿哪儿会有好下场？

——我不知道，波琳嘉低声说，她弯下腰来凑近那些纽扣。我自己也不知道我自己是怎么回事，尼古拉·季莫菲伊奇。

小说最后以一系列几乎没有意义的缝纫用品的话结束，并且一再被流泪打断。

尼古拉·季莫菲伊奇拿身子挡着波琳嘉，并且极力遮掩她的激动和他自己的激动，皱起脸来硬装出笑容，大声说：

——小姐，有两种花边：棉质的和丝质的。远东货啊、英国货啊、法国货啊、钩针编的啊、细纱的啊全是棉质的。至于细花边、窄花边、坎卜莱货，那全是丝货的……看在老天爷的面上，快擦干您的眼泪！他们上这边来啦！

看见她的眼泪仍旧扑簌簌流下来，他就更加大声地说：

——西班牙货啊、细花边啊、窄花边啊、坎卜莱货啊……袜子啦、线啦、布啦、绸子啦……<sup>①</sup>

契诃夫的短篇小说开始时是文学中的下品，在一些幽默报刊上发表。契诃夫在文学上的巨大荣誉是随着他发表戏剧和中篇小说开始的。今天，我们不仅要重新出版而且要重新研究契诃夫的作品。可能在这样的重新研究中，大家都会承认，最受欢迎的契诃夫的著作，就是契诃夫的形式上完美的作品。

## 二

平行类似是短篇小说结构中使用的另一种手法。我们在托尔

<sup>①</sup> 安·契诃夫《出诊集》，汝龙译，新文艺出版，1957年。——译者注

斯泰的一些作品里可以看到这样的手法。

为了把一种事物变成艺术事实，就必须使它脱出生活事实的系列。为此首先要“使事物移动”，就象伊凡雷帝“检阅”他的队伍一样。必须把事物从它习惯的组合外壳中解脱出来。要把事物翻转过来，就象翻动火中的木柴一样。我们在契诃夫的记事本中发现下面这样的例子：有个人在十五年甚至三十年的时间里总是走同一条路，每天都看到“大量白鲑供挑选”的招牌，并且每天都在想：“有谁需要供挑选的大量白鲑啊？”有一天，招牌被摘掉放在墙边上，于是他又看见“大量雪茄供挑选<sup>①</sup>。”诗人把所有的招牌都从原来的位置上摘掉，艺术家是事物造反的煽动者。在诗人的作品里，事物起来造反，抛弃它们原有的名称，通过新的名称给自己加上额外的意义。诗人使用形象、比喻来作比较；例如，他们把火叫做红色的花朵，或是用一个新的形容词来代替原来的词，或是象波德莱尔<sup>②</sup>一样，说一个下流的人两腿朝天，象个放荡的女人一样。这样诗人使词义转移，把概念从它所处的语义学系列中抽出，并借助于其它的词（借助比喻）把这个概念放到另一个语义学系列里；这样我们便感到新颖，感到事物被置于新的系列里。新词就象是给事物穿上的一件新衣服。招牌被摘掉了。这是使事物能让人感觉得到，并把它变成艺术作品的要素的一种手段。另一种手段是创造层次的形式。一个事物处于自身的投影和对比，就比原来变得多出一倍或两倍。

噢，小苹果，你要流浪到哪里去？

噢，亲爱的妈妈，我想要结婚，

罗斯托夫的流浪乞丐这样唱，他们肯定是继承了这类歌谣的传统：

① 俄文是сигара（雪茄）和 сига́ (白鲑)。——法文版编者按

② 夏·波德莱尔（1821—1867），法国象征派诗人。——译者注

小苹果要从桥上掉下去，  
小卡佳要离席。

这里，我们看到两种互不吻合的概念，而且它们从习惯的组合系列中也相互排斥。

有时人们把事物拆开或分开。亚历山大·勃洛克把“铁路”分成“路的悲伤，铁的悲伤”。列·托尔斯泰在他那些象乐曲形式的作品里，也提出关于奇特化类型的一些例子，这就是用不常见的词来表示一个事物，以及一些关于层次结构类型的例子。

我曾就托尔斯泰作品中的奇特化问题写过文章。这种手法另有一种不同的表现方法，就是在一个图景的细节上耽搁许久，并加以强调，这样便产生常见的比例的变形。例如，在描写一次战役时，托尔斯泰详细地描述了一张嚼着东西的湿漉漉的嘴的细节。强调这个细节就创造一种特别的变形。康斯坦丁·列昂节夫<sup>①</sup>在他写的关于托尔斯泰的书里，并没有弄懂这种手法。

但是，托尔斯泰更经常使用另一种手法，他拒不承认各种事物，他描写这些事物就象第一次看见它们一样，他把勋章说成象一片片着色的硬纸板，盛圣体的圣爵象个小面包，或是肯定地告诉我们，基督徒把他们的上帝吃掉了。我猜想这种手法是来自法国文学的传统，可能来自伏尔泰的〈天真汉〉，或是来自孤僻的夏多布里昂对国王宫廷的描写。不论如何，托尔斯泰使华格纳的作品变得奇异古怪，他从一个聪明的农夫的角度去描写这些作品，也就是说象孤僻的法国人一样，从一个不能参照常见的组合的角度去描写。况且古希腊的小说也有过这种手法，如从一个农民的角度去描写城市（维谢洛夫斯基）。

托尔斯泰以非常独特的方式使用第二种手法，也就是层次结

<sup>①</sup> 康·尼·列昂节夫（1831—1891），俄国作家、哲学家。——译者注

构的手法。

我不准备就托尔斯泰的诗学中的手法进行研究，哪怕是简单的研究也好，我只是指出几个例子。年轻时代的托尔斯泰相当天真地确立了类似对比的手法。他认为要介绍一个主题必须采用三种变化的手法：贵妇人的死，农夫的死和树的死。我想到的是他的短篇小说《三死》。某种理由把故事的这三个部分联系起来：农民是贵妇人的马车夫，树被伐倒给她做十字架。

在最近的民间诗歌中，有时也说明这种类似对比的理由；比如，“爱情践踏青草”这种普遍的类似比较，其原由就是情人们散步时践踏了青草。

下面这几句话加强了《霍斯托密尔》中马和人的类似对比。

谢普霍夫斯科依，这个在世上吃喝玩乐了一辈子的人的尸体，被收拾到土里，那可要晚多了。他的皮也罢，肉也罢，骨头也罢，都毫无用处。

这两个类似对比因素之间的联系是由一个事实说明理由的，从前谢普霍夫斯基是霍斯托密尔的主人。在《两个骠骑兵》里，类似对比是由小说的题目和几个细节来表示的：爱情，纸牌赌，对待朋友的态度。各个部分之间的联系是由人物之间的亲属关系来说明理由的。

如果把托尔斯泰的技巧手法和莫泊桑的手法比较一下，我们就会看到，这位法国大师把类似对比的第二部分省略了。莫泊桑在他的短篇小说里，闭口不谈这第二种因素，仿佛暗示了这一因素。这第二部分可能是短篇小说的传统结构（在莫泊桑的“没有结尾的”短篇小说里变了形的结构），或是法国资产者对待生活的习惯态度。例如，他在好几篇小说中描写农夫的死，这种描写写得很简单，但是非常独特；比较的标准当然是描写一个城里

人的死，但是这样的描写并不在同一篇小说中出现。有时这种补充的因素是以叙述者的动情的转述形式加进来的。我们可以说，从这种角度来看，托尔斯泰的作品比莫泊桑的作品更为粗糙，托尔斯泰需要有一种明显的类似对比；比如在《文明的果实》中，作者使我们看到有厨房和客厅。我认为出现这种现象的原因是由于法国文学特有的传统比俄国文学传统更为明确。法国读者对违反标准的情况更为敏感，他们很容易感觉到类似对比，而我们的读者对准则的形象则相当模糊。

我想顺便指出，我认为不可能把文学传统和一个作家效仿另一个作家同样对待。我设想，对一个作家来说，尊重传统就是依赖于全部的文学标准，这全部标准就象创造发明的传统一样，是由当时的技术条件构成的

在托尔斯泰的长篇小说里，某些人物和某些人物群组之间的对比是一种更为复杂的类似对比的例证。例如在《战争与和平》里，我们明显地感觉到这种对照：1.拿破仑-库图佐夫；2.彼埃尔·别祖霍夫-安德烈·包尔康斯基，同时还有尼古拉·罗斯托夫，他是前两个人对照的参考轴线。在《安娜·卡列尼娜》中，作者把安娜-渥伦斯基和列文-古提加以对照，这两组人物的联系是由亲属关系说明理由的。这是托尔斯泰常用的一种理由，也可能是所有的小说家常用的理由；托尔斯泰自己写道，他使老渥伦斯基成为杰出的青年(安德烈)的父亲”，因此他觉得“描写一个跟小说没有联系的人物是很困难的”。另外还有一种手法，托尔斯泰几乎没有利用过，就是使用一个人物参与不同的组合（英国小说家喜欢用的手法）。在彼得鲁赤卡和拿破仑的插曲中，这种手法有利于奇特化，这是一种例外。不管怎样，在《安娜·卡列尼娜》一书中，类似对比的各个成员之间的联系很少，以致只有审美的需要才能解释这种联系。

托尔斯泰利用亲属关系不仅是为了确立类似对比，而且也是为了奠定层次结构。他向我们介绍罗斯托夫两兄弟和他们的姐妹，他们是同一种类型的不同表现。有时托尔斯泰将他们加以比较，例如彼佳死前的一个片段。尼古拉·罗斯托夫是简化了的、更突出的娜塔莎的写照。司梯瓦·奥勃隆斯基使我们发现安娜·卡列尼娜心理结构的一个方面；安娜随着司梯瓦的声音说“一点点”，这几个字告诉我们存在着一种联系。司梯瓦和他的妹妹比较，是处在处下一个层次上。这里，亲属关系不是用来联系各种性格；托尔斯泰在他的长篇小说里毫无顾忌地使分别构思的人物结成亲属。在这方面，他需要用亲属关系来建立层次。

描写一个高尚的兄弟和另一个罪恶的兄弟这一传统手法表明，在文学传统中，出现亲属并不一定牵涉同一种性格的不同表现。况且有时还会有一种理由：其中有一个是私生子（菲尔丁的作品）。

这一切都不过是技巧准则强加的理由，在艺术上向来如此。

### 三

短篇小说集是当代小说的先导。这样的断定并不涉及两者之间的因果联系，而只是说明时间先后的顺序。

人们往往试图把构成一个集子的各个部分联系起来，即使只是形式上的联系。有人把个别的短篇小说放进另一篇小说里，并且认为是其中的组成部分。《五卷书》<sup>①</sup>、《卡里来和笛乃木》<sup>②</sup>、

① 古印度故事集，全书共五卷，有一基于故事，每一卷也有一基于故事，每个故  
中又穿插若干寓言、童话和小故事。——译者注

② 阿拉伯文学作家伊·穆格法（724—759）的寓言故事集，源于印度《五卷  
书》。——译者注



《嘉言传》<sup>①</sup>、《鸚鵡传》<sup>②</sup>《七个大臣的故事》<sup>③</sup>、《一千零一夜》、作为十八世纪格鲁吉亚短篇小说主体的《明智与谎言书》，以及其它许多小说，都是以同样的方式写成的。

我们可以列出好几种类型的短篇小说，作为其它小说的框架，或是把一篇短篇小说插入另一篇小说的方式。最普遍的方法就是讲述短篇小说或故事以便推迟实现某种故事情节的。七个大臣就是利用讲故事的办法来拖住国王不要处死太子。在《一千零一夜》里，山鲁佐德用讲故事的办法推延自己被处死的时间。在蒙古的佛教故事集《阿尔吉·巴尔吉》中，木佛象就是楼梯的梯级，它们用讲故事的办法阻止国王登上宝座，并且第二个故事里又包括另外两个故事。在《鸚鵡传》里，鸚鵡用故事拉住要背叛丈夫的妻子，一直拉到她丈夫来到。《一千零一夜》里的故事循环也是按照同一种延迟的体系构成的，这就是在处死之前的许多故事。

我们可以把借助故事进行讨论看作是 把一篇短篇小说插入另一篇小说的第二种方式：引用的故事是为了证明一种想法，而新的故事便作为对前一个故事的反驳。这种手法之所以引起我们的注意，是因为它还扩大到其它可以被纳入故事叙述的材料，例如，可以引进一些诗句或格言警句。

还须指出，这些手法纯属书本上的手法，由于本文长度的关系，使口头传说不能用同样的方法把各个部分联系起来。各个部分之间都是形式上的联系，任何一个读者都能感觉得到。所谓的民间创作，也就是不具名的、失去个人意识的创作，只能有一种初步的联系。长篇小说作为一种体裁出现之后，甚至在此之前，

① 古代印度故事集，约为十或十四世纪时的作品，根据《五卷书》改编而成。

——译者注

② 十四世纪时，印度穆斯林作家谢·齐·纳赫夏比根据印度古代文学著作《鸚鵡故事七十则》创作的故事集。——译者注

③ 《一千零一夜》中的故事。——译者注

马上就朝书面表达方式发展了。

在欧洲文学中，我们很早就发现作为整体出现的短篇小说集，这些集子是由作为框架的一篇短篇小说联系起来的。

由阿拉伯人和犹太人流传下来的来自东方的故事集，使欧洲人知道许多外国故事，和本地人写的类似的短篇小说形成对照。

同时，在欧洲也创造了一种给短篇小说作框架的独特方式，在这样的方式里叙事就是目的。

这里我想说的是《十日谈》。

《十日谈》以及以后的文学，与十八世纪、十九世纪的欧洲小说还是很不相同的，因为同样的人物并没有把各个单独的片断联系起来。更明显的是，我们从中看不到主要人物，我们的注意力都集中在故事情节上，而行动者不过是能使情节得以展开的纸牌。

我可以肯定地说，这种状况已经延续了很长时间，不过现在我并不力图证明这种论断：勒萨日写的吉尔·布拉斯这个人物并没有什么特点，以致评论家们认为作者的目的是介绍一个普通平常的人。这种看法是不对的。吉尔·布拉斯不是一个人，而是联系整部小说所有次要情节的一条线索，并且这个线索是阴沉暗淡的。

在《坎特伯雷故事集》<sup>①</sup>里，故事情节和行动者之间的联系要有力得多。

流浪汉小说广泛利用了框架的手法。

在塞万提斯、勒萨日、菲尔丁的作品中，在斯特恩利用这种经过变形之后的手法的作品中，在现代欧洲长篇小说中，仔细观察一下这一手法的命运，那是很有益处的。

《夏梅禄·幸曼太子和白都伦公主的故事》的结构给我们提

<sup>①</sup> 英国诗人乔叟（1343—1400）的代表作。——译者注

供了一个非常奇特的例子。这个故事发生在第一百七十夜，一直延续到第二百四十九夜。整个故事一开始就分为好几个故事：

1. 太子夏梅禄·宰曼（山鲁曼之子）和他的魔鬼助手的故事，其布局非常复杂，最后恋人结了婚，白都伦王后离开她的父亲。

2. 莫谟章笃和艾思武德两太子的故事。这个故事与前一个故事的唯一联系就是两位太子是夏梅禄国王两个妻子的儿子。国王要处死兄弟俩，他们逃出家门并经历了种种奇遇。女王马尔佳娜钟情于艾思武德，艾思武德化名为马麦立克，藏在奴隶当中，被女王发现。他遭到种种艰险，但每次都落在巫师贝赫拉姆手里。最后兄弟两个又得重逢。皈依了伊斯兰教的巫师这时讲了聂尔曼和诺尔娃的故事。这段故事非常复杂，但始终贯穿着两兄弟的故事。“听了这段故事，两位太子非常惊奇。”这时，马尔佳娜女王的队伍来了，她要求把被夺走的年轻的马麦立克还给她。接着，岩尤尔国王的部队也来了，他正是王后白都伦的父亲，白都伦王后又是莫谟章笃的母亲。随后又来了第三支队伍，就是夏梅禄的队伍，他是来寻找两个清白无辜的儿子；后来又来了已被读者完全忘记的山鲁曼的军队，他也是来寻找自己的儿子的。好几个故事就是这样以人为的方式联系在一起的。

民间悲剧故事《马克西姆连国王》的情节也是有趣的一例。这个故事的情节很简单：国王马克西姆连的儿子娶了维纳斯，他不愿崇拜偶像，为此被父亲杀死。后来父亲自己和所有的朝臣也都死去。有人把这一本文作为故事梗概处理，另外加上一些本文之外的动机，为此便采用了各种不同的理由。另外还有其它一些民间悲剧故事，例如《船》、《帮伙》。有时，把这些悲剧故事也引进《马克西姆连国王》里，而没有任何说明理由，就象在《堂吉珂德》中加进田园生活的场面，或是在《一千零一夜》中加进

诗句一样。有时有人这样解释加进这些内容的理由（我认为这是很晚才有的现象）：不屈服的阿道尔夫从父亲那里逃出，加入了帮伙。《阿尼卡和死神》的插曲是比较早地引进本文里的。可能在这本文以异文形式第一次在乡村里出现时，就增加了这些内容，为了简便，我们可以暂时称它为原始本文。安灵祭的一段插曲变得荒唐可笑，它在这篇故事之外也是人们所熟悉的，这是很久以后才加进去的。往往有些新的插曲，特别是一些文字游戏（如由于耳聩所形成的同音字）得到充分展开，以致把马克西姆连也挤出这篇故事。这只不过是开始转为喜剧的一个借口。从最初可能是从南俄的一个悲剧故事演变来的《马克西姆连国王》，到另外的被同声异义词文字游戏所破坏的、并按另一种原则形成新文本，这两者之间的道路，并不比从杰尔查文到安德烈·别雷所经过的道路短。我们要指出，杰尔查文的某些诗句有时就在悲剧故事的本文中出現。在《马克西姆连》的本文中，用以展开故事情节的手法的历史大致就是如此。每出现一种特别的异文，人们就改变一次本文，同时把本地方的材料补充进去。

#### 四

我已经说过，如果我们读一篇有代表性的短篇小说故事，我们会看到，这篇小说有一种完整的特点。如果在一篇短篇小说里，由于顺利地解答一个谜而产生困难的情景，我们就会发现补充要素的情结，这就是这一情景的理由，主人公的解答和某种解决办法：一般说来，就是所谓的“诡计”小说的情况。例如，把犯罪的人的头发剪下一绺，犯人同样也把所有的同伙的头发剪下一绺，这样便保住了他的性命；用白垩在房子上画上記号的类似故事（《一个零一夜》、安徒生童话），采取的也是同样的手法。情节在这里形成一个环，在环上或是点缀一些描写，或是加

上离开主题的心理活动，但是情节本身仍然是完整的事物。正如我在前面所说的，人们可以把几篇短篇小说揉合在更为复杂的结构里，把几篇小说纳入一个框架，或连接在一个基下上。

但是，用“穿线”布局的手法更为普遍。在这种情况下，有好几篇短篇小说，每一篇都构成一个整体，并且彼此连接，由一个共同的人物把它们结合起来。讲述的故事给主人公加上好几个任务，就是已经采用了穿线式的布局。一个故事正是借助穿线的方式把另一个故事的动机归并进去。这样我们便看到有的故事包括两个甚至四个故事。我们马上就能归纳出两种类型的穿线。第一种，主人公扮演一个中性的角色，困扰着他的是各种奇遇，而他自己不去寻求什么意外的收获。我们往往在惊险小说里看到这种现象，在小说里，海盗们抢夺一个姑娘或一个男孩，而他们自己的船因为不能达到目的地，便在这段时间里经历了各种意外事件。其它布局已经试图把故事情节和行动者联系起来，并试图说明种种意外事件的理由。奥德修斯的遭遇是通过诸神愤怒而使主人公不得休息来说明理由的，虽然这样说明理由是相当表面的。奥德修斯的阿拉伯兄弟航海家辛伯达，他为自己的许多奇遇作出了解释：他酷爱旅行，所以他的七次出航便把他的命运和当时有关旅行的传说连接起来了。

在阿普列尤斯的《金驴记》（《变形记》）<sup>①</sup>中，穿线的理由是鲁齐乌斯的好奇心，他把自己的时间都用来在别人的门口窥视和偷听。在这方面，我发现《金驴记》把框架和穿线这两种手法结合起来了。作者用穿线的方法把战斗的插曲和羊皮袋联系起来，和关于变形，强盗的遭遇，驴子在谷仓里的故事等叙述联系起来。作者借助框架引进关于女巫，著名的小爱神和普苏克的故事

<sup>①</sup> 《金驴记》是古罗马作家鲁·阿普列尤斯（124？—175？）的代表作，鲁齐乌斯是书中的主人公。——译者注

事和其它简短的短篇小说。人们往往感到借助穿线方式构成的作品其各个部分以前都是独立存在的。因此，在驴子藏在谷仓里的插曲之后，作者便向读者明确指出，这个故事来源于某一条谚语，作者预先假定读者了解这个故事，或至少知道它的梗概。

但是在很早以前，旅行就已经成为最常见的穿线的理由；特别是出外寻求生路的旅行。西班牙最古老的小说之一《托梅斯河上的小拉撒路》<sup>①</sup>就是这样写成的。拉撒路去寻找职业，并且经历了种种遭遇。有人时常提到，拉撒路的某些插曲、某些语句已成为谚语，我认为这些插曲和谚语在没有写进小说之前就已经是谚语了。小说以惊奇的奇遇和变化收尾：这是一种相当普遍的现象，因为作者大都没有写小说的第二部的构思，而第二部又常常建立在一种崭新的原则基础上：塞万提斯的《堂吉珂德》和斯威夫特的《格利佛游记》就是这样的情况。

有时，作者脱开情节利用穿线的手法。塞万提斯的一篇很短的短篇小说《玻璃硕士》，描写一个离群索居的学者，后来他喝了媚药，变成了疯子，这个神经不正常的人滔滔不绝地自言自语：

他把那些耍木偶戏的人贬得一钱不值，说他们都是些流氓，不敬神物，因为他们用人像在台上表演，把虔诚当成笑料，有时他们把《新约》和《旧约》的图像都塞在口袋里，并且在小酒馆、小饭铺里坐在口袋上大吃大喝。他感到奇怪，人们竟然没有叫他们在自己的小屋子里永远不许出声，或是把他们赶出王国。

有一次，偶然有个穿着打扮象王爷的喜剧演员从他身旁经过。

——唉！他看见这个人走过来便大声喊道，我记得看见他从戏院里出来，脸上涂着白粉，身上反披着皮袄，可是他在台下每走一步都发誓说他是绅士。

<sup>①</sup> 十六世纪西班牙著名流浪汉小说，作者不详。译成《小疯子》，杨绛译，人民文学出版社，1962年。——译者注

——他大概就是绅士，有个人说，因为有许多喜剧演员就出身规矩人家，并且是绅士。

——这是完全可能的，维里埃尔反驳说。可是，闹剧里最不需要的就是那些贵族。如果是些规矩的人，那可太好了！还有些唠唠叨叨，可是讨人喜欢的人。还有的人为了挣钱糊口，头上汗水不停，累得筋疲力尽，随时都得开动脑筋，走村串乡，从旅店到小饭馆，象个马不停蹄的古普赛人，他们用晚上的时间给别人消闲取乐，因为他们从别人的欢乐中得到好处。另外，他们靠的是自己的技艺，不蒙人，不骗人，因为他们要在广场上，在众目睽睽、人人评论之下摆出他们的货色。他们的卖艺人的劳动非常了不起，受苦受累也是令人吃惊的，他们得卖好多好多的座，才不致于到年底又是欠债，又是吃官司。然而在一个共和国里，这种人是必不可少的，就象绿树丛中，林荫小道，供娱乐的花园，以及一切使人赏心悦目的东西一样。

他得到他的一个朋友的看法，说为一个女演员效劳的人，也就是为好几个妇女效劳，因为她演王后、仙女、女神、洗盘子的女人、牧羊女，而且常常机缘凑巧，他还侍候女演员演个跟班的或是仆人的角色。<sup>①</sup>

这些话完全代替了短篇小说里的情节。在小说结尾的时候，硕士的病痊愈了。但是，在这里人们看到一种在艺术上非常普遍的现象：虽然理由消失了，但手法依然存在，硕士即使痊愈了，但谈到宫廷时，他还是说以前那类的话。

同样，在《霍斯托密尔》里，甚至在马死了之后，托尔斯泰继续从马的角度去描写生活；安德烈·别雷在《柯吉克·列达耶夫》<sup>②</sup>里，创造了些变形的形象，并且用孩子的感觉去说明理由，

<sup>①</sup> 米·德·塞万提斯·萨阿维德拉，《奇情异想的绅士堂吉诃德·台·拉·曼却》、《训诫小说》。七星诗社丛书，巴黎，1956年。《玻璃硕士》，让·伽苏译。——法文版编者按

<sup>②</sup> 安·别雷的自传体中篇小说，发表于1922年。——译者注

甚至当他谈到孩子不熟悉的问题时也是这样。

我再回到本题上来。在一般情况下，我们可以说框架的手法和穿线的手法都有助于把长篇小说主体之外的材料越来越纳入小说中去。在《堂吉珂德》的突出例子里，很容易看到这种现象<sup>①</sup>。

---

① 这是什克洛夫斯基的《关于散文的理论》一书中下一章的主题。——法文版编者按



## 论散文理论<sup>①</sup>

奥·艾亨鲍姆

—

奥托·路德维希<sup>②</sup>曾根据叙事的功能，指出两种叙述形式的差别：“严格意义上的叙述”（die eigentliche Erzählung）和“戏剧的叙述”（die Szenische Erzählung）。在第一种情况下，作者或假想的讲述者向听众讲话，这时叙事是决定作品形式的因素之一，有时是主要因素。在第二种情况下，占第一位的是人物的对话，叙事部分简化为围绕对话和解释对话的说明，也就是说，叙事部分实际上仅限于戏剧的说明。这类叙述不仅由于突出对话，而且因为偏重介绍事实而不着重叙事，因此更类似戏剧形式，所以我们感觉的不是讲述出来的故事情节（英雄史诗），而是出现在我们面前的舞台上的故事情节。

只要散文的理论还局限于作品的材料布局问题，那么这种区别就显得没有什么意义。但是，一接触到与文学散文理论必然有联系的某些初步问题，这种区别便具有根本的重要意义。文学散文理论目前还处于萌芽状态，因为人们还没有研究过决定一种叙述的形式的因素。以节奏为基础的诗歌形式和文学类别的理论具有稳定的理论原则，而散文理论却没有这样的理论原则。写出来

① 这一题目中所包括的内容系不同文章中的摘录。——法文版编者按

② 奥托·路德维希（1813—1865），德国作家。——译者注

的叙述和叙述这个词还没有足够的联系，不足以作为分析各种类型的文学散文的出发点。从这种意义上说，我认为只有叙述的形式问题提供了出发点。

在这种情况下，文学叙事和口头叙述之间的关系具有根本的重要意义。始终广泛利用书面传统的各种可能性并创造出各种形式的是文学散文，脱离开书面传统的范围，要创造各种形式是不可想象的。诗歌或多或少总是为了上口的，因此它可以脱离手稿、书本而存在，而大部分散文的形式和文学类别是和说话完全隔离的，并且具有书面语言特有的风格。作者的叙述或是倾向于书信形式，或是回忆录和札记形式，或是描写的研究、连载小说等等。所有这些话形式都明显地接近于书面语言，它们面向的是读者而不是听众，是根据书写符号而不是根据声音构成的。另一方面，如果对话是按照口头交谈的原则构成的，并且带有相应的句法和词汇的色彩，那么对话就会把讲话的要素和口头叙述要素引进散文里，因为讲述者一般不仅限于叙述，他也转述别人的言语<sup>①</sup>。

如果在这样的对话里，其中有一个讲话的人说话更多，这就更接近于口头叙述。有时短篇小说接近于讲话，由此引进某一个讲述者，他的出现是由作者说明理由的，或者不加任何解释。

这样我们便得到关于文学散文中各种形式变化的一种总的印象。这种观点对有关小说的各种问题作了崭新的阐述。十三、十四世纪时，意大利的短篇小说是直接从事和轶闻趣事发展起来的，并且没有和这些叙事的原始形式割断联系。这种短篇小说并不是有意地模仿口头话语，只是服从于朴实的讲述者的讲述方

<sup>①</sup> 参见K·希尔泽尔的著作（《对话，文学史的尝试》，1895年）中关于对话作为散文类别所起的重要作用的说明：对话破坏了文学语言的固定形式，引进了通俗的口头语言的成分。他举了几个例子，如马基雅维里的对话，卡斯蒂利奥内奋起反对当时在意大利文学中占统治地位的托斯卡纳方言的著名对话，反对拉丁语的对话等（第1卷，第87页及后面若干页）。——作者注

式，他力求只用些简单的词语使人们了解一段故事。这种短篇小说里既没有对大自然的过分描绘，没有人物的详细特征，也没有抒情的或哲学的离题空话。在这种小说里看不到对话，至少没有我们在当代短篇、长篇小说里经常看到的那种形式的对话。在过去的惊险小说里，本事罗列的一段段插曲之间的联系，都是借助一个始终出场的主人公来实现的。这类小说是从类乎《十日谈》的短篇小说集发展起来的，因为它着重的是叙述的框架和说明理由的手法（维·什克洛夫斯基）。口头叙事的原则在这时还没有被破坏，与故事和轶事趣闻的联系还没有被完全割断。

从十八世纪中开始，特别是十九世纪，长篇小说具有另外一种特点。书本文化发展了研究、文章、游记、回忆录等文学形式。书信形式能够详细地描述精神生活，所看到的景色，人物等（例如理查逊<sup>①</sup>的作品）。札记和回忆录的文学形式可以更详尽地描写风俗人情、自然景色、习俗等。十九世纪初，风俗研究和连载小说有了广泛的扩展，后来便产生了所谓的“生理”研究的形式，这种研究没有任何说教的特点，集中在描写市民生活以及各式各样的阶级、集团及其行话等。十九世纪，狄更斯、巴尔扎克、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基的小说就是从这种描写和生理研究派生出来的。例如《伦敦生活》（皮·伊根）中的英国研究，法国人对巴黎的描绘（《巴黎魔鬼》、《法国人自画像》等），俄国的“生理研究”，这些都是十九世纪小说的源泉。不过，还有一种小说可以追溯到过去惊险小说的类型，或是采取历史的形式（沃·司各特），或是利用演说的话语，或是变成一种抒情的或富有诗意的叙述（维·雨果）。这时和言语还保持着联系，不过这种言语接近于胡读而不是叙事；纯书本式的描写型和生理型小说甚至丢弃了已经减弱的联系。

<sup>①</sup> 塞·理查逊（1689—1791），英国小说家。——译者注

十九世纪小说的特点就是广泛使用描写、心理肖像和对话的手法。有时这些对话作为普通的谈话出现，它通过人物彼此答话描绘出人物的肖像（托尔斯泰），或者就只是一种掩盖着的叙事形式，因此没有“戏剧性”。但是，有时这些对话采取一种纯戏剧的形式，它推动故事情节展开的功能更多，而通过答对描绘人物特点的功能较少。因此，对话变成了结构的基本要素。小说就这样与叙事形式决裂，变成解释背景、动作、语调等等的戏剧对话和详细说明组合。谈话占据整页整章的篇幅；讲述者仅限于作一些“他说”——“她答道”之类的解释性评注。我们知道，读者在这类小说里寻求戏剧情节的错觉，他们往往只读这些省去一切描写的谈话，或是单纯地把描写视为技巧的表现。有些作家意识到这一点，他们用戏剧形式代替描写。扎戈斯金写道：

当所有的人都讲话时，叙述就被擢到一边。“某人说，某人插话说，另外一个人反驳说，另外一个接着说”这类解释性的言语，只能把读者搞得晕头转向，困惑不解；因此我不揣冒昧，借用了一般的戏剧形式。这样更清楚也更简单（《莫斯科和莫斯科人》）。

他又说：

再现一次特定的谈话，尤其是所有聚拢在一起的人都加入谈话，我们就不得不违背自己的意愿，经常指出谈话人的名字，并且还不得不重复：“某人说，某人回答说……”；为了避免这种无用的重复，除去某些叙述之外，最好采取戏剧的形式。

因此，十九世纪欧洲的小说是一种混合形式，它只包括几种

叙事的要素，有时又和叙事截然分开<sup>①</sup>。

这类小说的发展到十九世纪七十年代左右达到了顶峰；从那以后，我们始终没有摆脱这种根深蒂固的印象，认为在文学散文中没有新的形式或体裁。可是现在我们看到这类小说瓦解了，分化了。一方面，人们培植了接近于叙事的微小形式，另一方面，我们发现有一些回忆录、游记、通信、风俗研究；与此同时，一些属于小说情节安排的要素日益进入电影剧本：这是很能说明问题的现象，因为它证明有可能把这类言语的作品变成“无声的”语言。我们可能还注意到一个事实，就是《安娜·卡列尼娜》发表之后，列·托尔斯泰写了一些戏剧和“民间故事”。十九世纪俄国的散文使我们看到一种更能说明问题、更为明显的现象，就是出现诸如达利、果戈理、列斯科夫这样的作家，象梅利尼·科夫-彼切尔斯基、巴·亚库什金、谢·马克西莫夫这样的人种志作家。这些现象以前被长篇小说的发展及其引起的惯性所掩盖，现在又作为新的传统再度出现。当代散文又使形式问题也就是叙事问题成为现实问题了。在列米佐夫、扎米亚金的中篇和短篇小说里，在高尔基的最后作品中，在普里什文的研究中，在左琴科、弗谢沃洛德·伊凡诺夫、列昂诺夫、费定、尼基钦、巴别尔等人的短篇小说里，我们得到了证实。

## 二

长篇小说和短篇小说并不是同一性质的形式，相反却是彼此

<sup>①</sup> 奇怪的是，过去的评论对小说作为一种混合的形式概念都习以为常。我引斯·舍维廖夫的话为例：“我们认为，小说是所有的诗歌类别在当代的新混合体的结果。它对史诗的、戏剧的和抒情等各种要素一视同仁。占主导地位的因素表明小说的特征，例如我们可以指出哪些是史诗体小说，如歌德的《威廉·迈斯特》或塞万提斯的《堂吉珂德》；还有抒情小说，如歌德的《少年维特之烦恼》；沃尔特·司各特的小说可以称为‘戏剧’小说，因为这些小说都以戏剧为基础，但并不排除其它的要素”。（《莫斯科人》，1843年，第1卷，第574页）——作者注

互不相关的形式。因此，它们不是同时发展的，也不是以同样的强度，在同一种文学中发展的。长篇小说是一种混合的形式（它是否直接从短篇小说集发展起来，是否因此增添了风俗描写而变得复杂，这都无关紧要）；短篇小说是基本、初步的形式（这并不意味着是原始的形式）。长篇小说来源于历史、游记；短篇小说来源于故事和轶事趣闻。实际上，这是原则的区别，是由作品的篇幅长短决定的区别。不同的作家和不同的文学类型致力于创作长篇或短篇小说。

短篇小说是在矛盾、缺少巧合、差错、对照等基础上创作出来的。但是这些还是不够的。在短篇小说中和在轶事趣闻里一样，一切都趋于得出结论。短篇小说要急促地向前冲去，如同从飞机上抛掷炸弹，用它的顶尖和它的全部力量打击瞄准的目标。当然我这里谈的只是有曲折情节的短篇小说，不谈标志俄国文学特征的描写短篇小说以及“直接叙述”。Short story（短篇小说）这个词总是意味着有一个故事，并且要符合两个条件：缩短了篇幅和强调的结论。这两个条件创造出一种形式，它在目的和手法上和长篇小说的形式完全不同。

在长篇小说中起主要作用的是另外一些因素，这就是为放慢故事情节、组合和连接不同性质的要素所利用的技巧，展开和联系各个插曲、创造不同中心主题、驾驭平行的曲折情节等方面所表现出的巧妙。这种结构就要求长篇小说的结尾是减弱的时刻，而不是加强的时刻；主要故事情节最高点应当处于结尾前的某个地方。长篇小说的一个特点是有收尾，这是一个虚假的结论，一个总结，它展示出前景，或是向读者讲述主要人物的Nachgeschichte（逆叙）（参见屠格涅夫的《罗亭》，《战争与和平》）。因此，出乎意料的结尾在长篇小说中自然是很少见的现象（如果有这种的结尾，它只能说明是短篇小说的影响），

因为长篇小说篇幅长，插曲多种多样，不能采取这样的结构方式；而短篇小说正是要力求在前面的情节达到顶点的结尾部分得到出乎意料的结局。在长篇小说里，在最高点之后应当出现某种坡度，而在短篇小说里，在达到的顶点处停下来则更为自然。我们可以把长篇小说比作一次经过不同的几个地方的长途散步，设想要平静地返回原地；短篇小说则可比作攀登一个山岗，目的是从这个高处为我们展现视界。

托尔斯泰没有能够以安娜的死来结束《安娜·卡列尼娜》，所以不得不写了额外增加的一个部份，虽然这样写是很困难的，因为整部小说是以安娜的命运为中心的。小说形式的逻辑要求有一种延伸，否则长篇小说就会象一篇包括许多完全多余的人物和插曲的冗长的短篇小说。这样的结构是一种创举，因为在其他人物的命运尚未确定之前，就使主要人物死去了。如果说主人公通常都要达到长篇小说的结尾，在濒临死亡时又复得救（死去的只是他们的同伴），这并不是偶然的。结构的平行类似帮了托尔斯泰的忙，因为从一开始，列文就和安娜争夺首位。另一方面，普希金在《别尔金小说集》里正是力求使短篇小说的结论和曲折情节的高峰相吻合，以便得到出乎意料的结局的效果（参见《暴风雪》、《棺材商人》）。

短篇小说使人联想到一元方程的问题，而长篇小说则是有多种解法的问题，是可以借助多元方程体系解决的问题，因为中间的结构比最后答案更为重要。短篇小说是个谜语，长篇小说则相当于一种字谜或是画谜。

在美国，人们致力于创作短篇小说（Short Story），这在其它地方更为突出。直到十九世纪中期，在作家和读者心目中，美国文学还是和英国文学混同在一起的，美国文学在很大程度上被后者吸收了，而被视为外省文学。华盛顿·欧文在他的关于英

国生活研究的序言里辛酸地写道：

人们非常惊讶，一个来自美洲荒漠的人用英语表达思想，居然还能看得过去。我被看作是文学上的奇特现象，被看作是一种半开化的人，把羽毛拿在手里，而不是戴在头上，而且人们怀着好奇的心情，想要知道这样一类的人能对文明社会有什么可说的。<sup>①</sup>

然而他承认自己是受英国文化和文学思想培养的，他的研究是和英国风俗研究传统密切相连的：

我出生在一个新生的国家，但是从童年起就熟悉一个古老国家的文学，从很早开始，我的头脑里就充满与欧洲的地方、风俗、习惯相联系的历史和诗歌的思想，但是这些思想很少能适合我的祖国的地方、风俗和习惯……对于一个美国人来说，英国就象意大利在一个英国人心目中那样，是一片古老的土地，古老的伦敦和古老的罗马同样都启发了他的历史思想。

的确，在他的第一部研究著作（《见闻札记》，1819年）中，他就试图利用美国的素材，例如在《瑞普·凡·温克尔》、《波康诺凯特的菲利普》里，在后面这部作品里，开头他就写出了惋惜的心情：

过去描写发现美洲和美洲殖民化的作者们，关于在未开化的人当中繁荣起来的独特的习俗方面，没有给我们留下足够细致和客观的描绘。

---

<sup>①</sup> 华·欧文，《布雷斯布里奇田庄》，J·柯安译，巴黎，1822年。——法文版编者按



但是，这些研究的类型在他的手法和风格中却是始终如一的，因为我们在其中没有发现任何现代意义的“美国”的东西。

十九世纪三十年代和四十年代清楚地表明，美国散文趋向于发展短篇小说(Short Story)体裁，而英国文学在这个时期则致力于创作长篇小说。当时期刊(画报)种类繁多，并且在英国和美国开始发挥重要作用；但是必须看到，英国的期刊偏向于刊载布尔沃、狄更斯、撒克里的长篇小说，而美国的期刊则更重视Short Stories(短篇小说)。不过这正好说明一个事实，不能认为短篇小说在美国的发展仅仅是报纸出现的结果，在这方面和其它地方一样，并不存在简单的因果关系。报纸的发展和Short Story体裁的肯定是有联系的，但是报纸的发展并没有产生短篇小说。

这个时期美国评论界对短篇小说特别感兴趣，这是很自然的，并且与明显地蔑视长篇小说也是有联系的。在这方面，埃德加·爱伦·坡<sup>①</sup>的论证特别引人注目，并且也特别具有象征的意义，他的短篇小说也表明肯定这种体裁。他写的有关纳撒尼尔·霍桑<sup>②</sup>的短篇小说的文章，是一篇关于短篇小说结构特点的论文。

在文学中长期存在着一种有害而没有根据的偏见，坡写道，当代的任务就是要抛弃这种偏见，也就是说，在评价一部作品的优点长处时，普通的篇幅长短问题也应予以充分考虑。我不相信一位无论多么平庸的评论家会坚持认为有什么东西必然以一部作品抽象的篇幅长短或总量多少引起我们的赞赏。同样，由于对大自然的伟大的朴素的感觉，认为一座山也会影响我们对雄伟壮丽的感觉。但是，我们不能同意评价《科伦布利亚德》也是同样的情况。

接着坡又阐述了他关于诗歌的独特的理论，他认为从审美角

① 埃德加·爱伦·坡(1809—1849)，美国诗人、小说家、批评家。——译者注

② 纳撒尼尔·霍桑(1804—1864)，美国作家。——译者注

度来看，诗歌是高于其它所有文学类别的（这里指的是篇幅，超过在一小时之内可以读完的诗歌。“效果或印象的统一是一个最重要的问题<sup>①</sup>”。他认为长诗是一种反常现象）。

史诗是不完善的艺术感的结构，它的统治时期已经结束了。

短篇小说最接近诗歌这一最理想的类型；它在自己的散文领域内与诗歌起着同样的作用。坡认为可以把篇幅长度压缩到高声朗读两小时的限度（换句话说，压缩到两个印张）；他认为长篇小说是一种“不适当的”体裁，因为它的篇幅太长：

由于人们不可能不停顿地看一本长篇小说，自然它就失去了全部长篇小说（整体）赋予的巨大力量。

最后，坡指出短篇小说体裁的特点：

一位精明的作家创作了一篇故事。如果他的技巧娴熟，他就不会使自己的思想与各种事件相一致，而是首先认真地、深思熟虑地设计出他准备创造的某种统一的效果，然后去虚构一些事件——他把各种事件组合起来——这些事件使他能够充分地得到预先设计的效果。假如他写的第一句话不力求创造这样的效果，那么他迈出的第一步就失败了。在整个作品中，不应写任何不直接或间接力求实现预定计划的字句。由于这种方面，加上细心和技巧，最后就画出一幅图画，使有类似艺术感的人注视这幅画时，在思想上留下一一种完全满意的感觉。叙述的思想表现得非常纯净，因为其中没有掺杂任何东西；而这正是长篇小说所不能达到的目的。

坡说他象中国人写书时一样，习惯于从短篇小说的结尾开始

<sup>①</sup> 埃·坡《短篇小说选》，奥比埃，蒙田出版社，巴黎，1956年。《塞桑的讲过两遍的故事》，R·阿斯里诺译。——法文版编者按

写起。

因此，坡特别重视所有细节促成位主要效果，同时也重视应当说明前面内容的结尾的部分。在美国短篇小说里，都可以感觉到必须特别重视结尾部分，而在长篇小说里（特别是狄更斯和萨克雷的长篇小说），结尾部分起的与其说是结局的作用，不如说是尾声的作用。一八九一年，斯蒂文森<sup>①</sup>就他的一篇短篇小说写给一个朋友的信中说：

怎么办呢？……编造一种新的结论吗？是的，当然是要编造的，但是我不这样写；这种结论在整篇小说里是不言而喻的；如果我能留下一个效果，必有时能为我引进以后的效果时，我从来不利用这样的效果；短篇小说（a story）的本质就在于此。创造另一个结尾就意味着改变开头。一篇长的短篇小说的结局没有任何价值，它只不过是个结论（coda），它并不是它的节奏中的主要因素；短的短篇小说（short story）的内容和结尾才是开头的血肉的血肉。

这就是美国文学中短篇小说特点的总的形象。所有的美国短篇小说，从埃德加·坡的作品开始，大致都是按这些原则写成的。这就使作者特别细心注意使人惊讶的结尾，按照谜语的模式，或是依据直到结尾一直保持曲折情节里的动力作用的错误来写短篇小说。最初这种短篇小说都自视甚高；后来有些作家以说教或伤感的倾向削弱了惊奇的效果，但是他们始终保持着这种结构的原則。例如，在布雷特·哈特<sup>②</sup>的作品里，谜面一般比谜底更有趣。我们举《女继承人》这篇小说为例。它是根据一个谜甚至两个谜写成的：为什么老人要把他的钱财遗留给这个又丑又笨的女人？为什

① 罗·路·斯蒂文森（1870—1894），英国作家。——译者注

② 布雷特·哈特（1836—1902），美国小说家。——译者注

么这个女人又精打细算地支配这笔钱？但是答案却令人感到失望，第一个谜没有得到回答，而第二个谜的答案又是不充分的、苍白无力的（老人命令不要把钱给那些她爱上的人）。诸如《傻瓜》、《密格尔丝》、《背着沉重包袱的人》这些故事里，说教的和伤感的答案也给人留下同样的印象。有人说，布雷特·哈特担心加强结尾部分会使他放弃标志着讲述者语气特点的朴素感情。

在每种文学类别的演变中，都出现这样的时刻，即一向为了完全严肃或“高雅”目标而利用的体裁退化了，并采取一种滑稽或模仿的形式。史诗、惊险小说、自传体小说等都有过同样的现象。地方或历史条件自然也造成不同的变化，但是进程本身仍保留这种作为演变规律的作用：对认真而详细地说明理由的曲折情节作出严肃的解释，被讽刺、玩笑、模仿所取代，用来说明出现一个场面的理由的种种联系变得更单薄，更能感觉得到了，成为纯粹传统的联系；作者本人居于主要地位，并且常常破坏真实性和严肃性的错觉；情节的结构变成一种利用本事的游戏，而本事变成了谜语或轶事趣闻。这样便产生了体裁的更新，因为它找到了新的可能性和新的形式。

美国短篇小说的第一阶段是由欧文、埃德加·坡、霍桑、布雷特·哈特、亨利·詹姆斯等人的作品形成的；短篇小说改变了风格和结构，但依然是“高雅的”、严肃的体裁。因此，八十年代马克·吐温的有趣的短篇小说的出现，是完全自然的，合乎情理的，因为它使短篇小说和轶事趣闻接近了，并且加强了幽默的讲述者的作用。有时，作者本人指出这种与轶事趣闻的亲缘关系，例如马克·吐温在《关于文学的高尚事件》里说：

在我的一生中，我始终保持着在童年时期养成的习惯，就是阅读故事集……我希望这些动人的故事不要在顺利的结尾时停下来，希望

它们继续讲述那些行善的人和受他们保护的人的欢乐故事。我对这样的可能性是那么执着，到后来我甚至决定自己动手把这些小故事延长，来实现这种可能性。

他就这样给三个小故事写了续篇。

长篇小说居于第二位并继续存在，特别是以侦探小说的形式出现。这样便形成了模仿的风气。在布雷特·哈特的作品中，除去他自己那些失败的长篇小说之外，还可以看到一系列模仿别人的小说作品；这都是些表明不同作家手法的简短的小说梗概（Condensed Novels），如库珀、布拉登小姐、仲马、勃朗特、雨果、布尔沃、狄更斯等。埃德加·坡之所以这样攻击长篇小说，并不是偶然的。他所依据的结构统一的原则使长篇巨幅的形式失去影响，在这种情况下，不可避免地会遇到好几个主题中心，平行的线条，描写等等。从这种意义上说，埃·坡就狄更斯的长篇小说《巴纳比·拉奇》所写的评论文章是很有意义的。除了其它指责外，坡着重批评了狄更斯的小说中的矛盾和技巧错误，并指出其原因在于：

目前为期刊写长篇小说的荒唐作法，作者开始发表小说时，还不知道作品提纲中的所有细节。

另外还出现一些显然在各方面倾向于短篇小说的长篇小说，例如这些长篇小说中人物不多，有一个作为主要效果的谜，等等。霍桑的长篇小说《红字》就是一例，美国文学理论家、文学史家经常引证它作为出色的结构的例子。这部小说只有三个人物，彼此之间被一桩秘密联系起来，到最后一章（《揭露》）才发现这个秘密；小说里没有平行的曲折情节，没有离题的内容，也没有次要的插曲，因此我们看到的是时间、地点、情节的完全统一。这

是一种和巴尔扎克、狄更斯的小说根本不同的现象，巴尔扎克和狄更斯的小说不是来源于短篇小说，而是从风俗研究或所谓的生理研究得到来源的。

因此，美国文学的特点就是短篇小说的发展。这种短篇小说以下述原则作为基础：结构的统一，在故事的中间出现主要效果，以及结尾部分的有力突出。直到八十年代，这种短篇小说一直在不断变化，离报告文学或近或远，但是它始终保持着严肃的特点，即说教的和伤感的特点，心理的或哲学的特点。从这个时期起（马克·吐温），美国的短篇小说朝着故事的方向迈了一大步，强调幽默的讲述者的作用，或是引进一些模仿作品和文学讽刺的因素。甚至结尾的出乎意料也受曲折情节和读者的愿望所左右。结构的手法都被有意地揭示出来，并且只有一种形式上的意义；说明理由被简化了，心理分析消失了。在这个时期，出现欧·亨利<sup>①</sup>的短篇小说，其中故事倾向的表现达到了最高点。

1925年

<sup>①</sup> 欧·亨利（1862—1910），美国短篇小说作家。——译者注

## 果戈理的《外套》是怎样写成的

鲍·艾亨鲍姆

—

短篇小说的布局在很大程度上有赖于作者个人的结构笔调所起的作用。换句话说，这种笔调可能是大致产生直接叙述的组成原则；但是，它也可能是各种事件之间形式上的纽带，只起辅助作用的纽带。最初的短篇小说和惊险小说都没有直接叙述，并且也不需要直接叙述，因为兴趣和曲折都是由事件和情景的迅速而出乎意料连续决定的。动机及其理由的组合就是最初的短篇小说的组成原则。滑稽短篇小说的情况也是一样的：先提出一个与叙述无关的基本的笑话，它本身便富有滑稽的情景。

如果情节、也就是动机和理由的组合不再起组成的作用，就是说如果讲述者只是为了把各个单独的风格手法联系起来，通过利用情节的方式表现自己，那么布局就完全不同了。讲述者把压缩到最低限度的情节重心转移到直接叙述的手法上，使同音异义词文字游戏具有主要的滑稽效果，而这样的文字游戏一直是简单的文字游戏，或是发展成为小故事。滑稽效果取决于进行直接叙述的方式。因此，一些微不足道的“细微末节”在研究这类布局中成为主要的因素，只要把这些因素抛开，短篇小说的结构也就解体了。滑稽的直接叙述可分为两类：一是叙事式的叙述，二是表演式的叙述。第一类只限于一些玩笑、同音异义词文字游戏，

第二类则加进一些模仿和手势之类的手法，编造些滑稽奇特的发音，字母或音节的次序颠倒，古怪的句法安排等等。第一类给人一种无变化的话语的印象；第二类则使我们隐约地感到有个演员在讲话；因此直接叙述就变成一种表演手法，决定布局的不再是玩笑的简单组合，而是各种怪相和奇怪的发音动作体系。

在果戈理的许多短篇小说或某些章节片断里，我们可以找到很丰富的研究“直接叙述”材料。果戈理作品中的布局并不是由情节决定的，因为他的作品中总是情节贫乏，甚至没有情节。果戈理从某种滑稽的情景出发（有时情景本身并不滑稽），这种情景就作为堆集滑稽手法的动力和借口。例如，《鼻子》是从一个笑话展开的；《婚事》、《钦差大臣》也产生在静态的情景之中，《死魂灵》不过是由乞乞科夫的旅行联系起来的不同场面的简单并列。我们知道，果戈理总是为必须给自己的作品安排一个什么情节而感到惶惶不安。巴·瓦·安年科夫<sup>①</sup>转述果戈理的话说：

要想写好一篇小说或故事，作者只要把自己所熟悉的房间或街道描写出来就行了。

果戈理在一八三五年给普希金的一封信中写道：

请您给我提供点情节，不论是滑稽的，还是不滑稽的，一个地道的俄国小故事……请您给我提供个情节吧，我马上就给您写一出五幕喜剧，我可以向您保证，这出喜剧一定是最滑稽的。

他常常要求别人给他提供些小故事；例如在给普罗科波维

<sup>①</sup> 巴·瓦·安年科夫（1813—1887），俄国作家、文学评论家和政论家。——译者注



奇<sup>①</sup>的信（1837年）中说：

特别要让儒勒（即安年科夫）给我写信。他有可写的东西。衙门里肯定发生过什么趣闻。

另一方面，果戈理也以善于朗读自己的作品著称，与他同时代的许多人都是见证。他有两种朗读风格：或是声调优美的感人的朗读，或是有一种特殊的表达方式，有动作和表情的模仿，正如屠格涅夫所指出的，模仿而又不变成简单的舞台上戏剧性的朗读。

根据伊·伊·帕纳耶夫<sup>②</sup>的记叙，我们知道果戈理怎样使满座听众感到惊奇，他直接从谈话转到朗读，以至谁也没弄明白，原来打嗝和一边打嗝一边说的话都是朗读的内容。奥博连斯基亲王<sup>③</sup>提到：

果戈理朗读得精采极了：不仅每个字都能听得清楚，而且他还时常变换声调，使朗读不显得单调，并能让听众领悟到其中最细微的含义。我记得，他是怎样用阴沉而沙哑的声音开始朗读的：“为什么没完没了地描写贫困……于是我们又来到了穷乡僻壤，又碰上一个偏僻的角落。”念完这句话，果戈理仰起头来，甩了一下头发，接着用昂扬的声音大声朗读道：“可这又是怎样的穷乡僻壤和偏僻的角落啊！”接着便是对坚捷特尼科夫的村庄的绝妙描写。听果戈理的朗读，我们感觉这好象是按照规则的格律写成的……使我极为震惊的是语言的非凡和谐。我马上看出来，果戈理如何巧妙地使用了他细致地搜集到的各种花草的当地名称。他有时加进一个音节响亮的词，这只是为了增加语言的和谐。

① 尼·亚·普罗科波维奇（1810—1857），俄国诗人，果戈理的中学同学。——译者注

② 伊·伊·帕纳耶夫（1812—1862），俄国作家。——译者注

③ 德·亚·奥博连斯基（1822—1881），俄国司法部官吏，果戈理的朋友。——译者注

伊·伊·帕纳耶夫这样描写果戈理朗读的方式：

果戈理的朗读是无法模仿的。在当代的作家里，朗读自己的作品最出色的要算奥斯特洛夫斯基和皮谢姆斯基了。奥斯特洛夫斯基朗读得非常朴实，不追求任何戏剧效果，但是他使每个人物的细微差别都恰到好处；皮谢姆斯基朗读时象个演员，可以说，他在朗读自己的作品时就是在演出……果戈理的朗读兼有这两种风格。他朗读时比奥斯特洛夫斯基更有戏剧效果，而比皮谢姆斯基又朴实得多。

甚至果戈理的口授也成为一种朗读。巴·瓦·安年科夫叙述说：

尼古拉·瓦西里耶维奇把笔记本放在面前，全神贯注；他开始有节奏、庄严地口授起来，他口述得那么有感情，有表现力，因此《死魂灵》第一卷的每一章都在我的记忆里留下特殊的韵味。这就象是经过深思熟虑之后有规律地产生的平静的灵感一样。尼古拉·瓦西里耶维奇耐心地等待我写完最后一个字，然后，他又以同样专心致志的声调开始念下一个长句子。当念到波留希金的花园一段时，他口授的“夸张”达到登峰造极的地步，同时又不失其一贯的朴实。果戈理甚至直开扶手椅，一边口授，一边做着高颀和命令的手势。

这些都说明直接叙述是果戈理的作品的基础，这种直接叙述是根据口头语言的生动形象和语言具有的感情组织起来的。更突出的是，他的叙述不是为了单纯的叙述，普通的言语表达，而是通过模仿和发音再现词句。选择和连接句子时不大考虑逻辑话语的原则，而更着重有表现力的话语的原则，在这种话语里，发音、模仿、有声的动作<sup>①</sup>起着特殊的作用。他的语言的发音语义学<sup>②</sup>

① 作者把经过斟酌的不常见的声音组合叫作有声的动作。——托多罗夫注

② 我们保留了本文中作者所使用的词。——托多罗夫注

现象就表现在这里：在果戈理的语言里，一个词的声音外壳、声学特点都变成有含义的东西，不受具体的逻辑意义的约束。在他的作品中，发音和声学效果变成有表现力的重要手法。因此，他很喜欢各种称呼、姓氏、名字等等，他从这里找到发音手法的广阔天地。另外，他的话语还常常伴随着手势（见上面所述），并且采取模仿的形式，这在他的书写形式里甚至是很明显的。与他同时代的人也提到他的这些特点。我们在奥博连斯基的回忆录里看到：

我在驿站上发现一份罚金簿，并读了某位先生写的相当好笑的控诉。果戈理听完之后问我：“您觉得怎么样？这位先生是何许人？他的特点是什么，性格怎么样？”“说实在的，我不知道，”我回答他说。“那好吧，我给您讲一讲，”于是他马上用他特有的滑稽方式描绘起这位先生的外表，然后又给我讲他是怎样步步高升的，甚至给我表演了他生活中的几个片断。我记得当时我笑得前仰后合，但他却一直是一本正经的样子。后来，他告诉我，从前他和尼·米·亚济科夫<sup>①</sup>曾经住在一起，晚上，上床睡觉时，他们常以描写各种人物的性格的方法来取乐，并且给每个人想出一个名字来。

亚·奥·斯米尔诺娃<sup>②</sup>也给我们提供过关于果戈理作品中人名的作用的情况：

他特别重视作品里各种人物的名字；他到处搜寻人的名字，以便使人名都有典型色彩。他在报纸的启事栏找到人物的名字（《死魂灵》第一卷里乞乞科夫的名字就是在一家门口找到的。从前房子没有门牌号数，而是在一块牌子上写着房主人的名字）；在着手写《死魂

<sup>①</sup> 尼·米·亚济科夫（1803—1846），俄国诗人，与果戈理相友善。——译者注

<sup>②</sup> 亚·奥·斯米尔诺娃（1809—1882），俄国宫廷女官，与普希金、莱蒙托夫等著名诗人相识，与果戈理一直保持着友谊。——译者注

灵》第二卷时，他在驿站的登记簿上找到贝特里歌夫将军的名字，后来他告诉一个朋友说，这个名字使他想起这位将军的侧影和白胡子。

果戈理对人物的姓名的独特态度，以及他在这方面表现出的创造性，在文学研究著作中都已提到过，例如H·曼德尔施塔姆教授的书中这样写道：

这种组成人名的形式并不是为了追求‘透过眼泪的笑’，它是和果戈理自我消遣的那个时期有关系的（普博普兹、多夫戈奇霍恩、戈洛普平科、戈洛普兹、斯维尔布古格、古兹亚科鲁平科、佩雷佩尔奇哈、克鲁道利奇琴科、佩奇耶尔里齐亚、扎克鲁迪古巴等等）。果戈理总是善于编造些可笑的名字，例如亚奇尼察<sup>①</sup>（《婚事》）、涅乌瓦贾伊·科里多<sup>②</sup>、别洛勃柳什科娃<sup>③</sup>和巴什马奇金<sup>④</sup>（《外套》）；并且最后这个名字还成了文字游戏的理由。有时，他事先就考虑好选择一些已经有的名字，如阿卡基·阿卡基耶维奇、特里费利、杜拉、瓦拉哈西、巴甫西卡希、瓦赫基西等等。在另外的情况下，他利用人名来作同音异义词文字游戏（所有幽默作家早就熟悉这种手法。莫里哀用类乎浦尔奥雅克、迪阿富瓦乌斯、皮尔贡、马克罗通、德福南代斯、维尔布勒坎这样的名字把观众逗笑。拉伯雷利用古怪的声音组合的例子更多，听见这些不同寻常的声音组合就让人发笑，例如索尔米贡比努瓦、特兰卡梅尔、特鲁伊奥冈等等）。

因此在果戈理的作品中，情节只有次要的重要性，并且实际上是静态的情节。《钦差大臣》最后以哑场结束，这不是没有道理的，哑场前的一切都只是前奏。这些作品真正的动态同时也是作品的布局都包括在叙事的结构、风格的手法里。他的作品的人

① 俄文 Яичница（摊鸡蛋）。——法文版编者注

② 俄文 Неуважай（不尊重），Корыто（洗衣槽）。

③ 俄文 Балобрюшка（肥白的大肚子）。

④ 俄文 Башмак（鞋）。

物只是一种态度的固定投影。这位艺术家同时也是导演和真正的主人公，他轻松愉快、兴致勃勃地支配着这些人物。

从这些关于布局的总的观点出发，并根据刚刚讲过的有关果戈理的种种情况，我们试图阐明《外套》的基本布局的层次。这篇短篇小说对于作这样的分析特别合适，因为纯滑稽的叙事加上果戈理特有的一切风格游戏的手法，是和感人的夸张词句相联系的，而这种夸张构成布局的第二个层次。我们的评论家们曾把这第二个层次当作内容；而一切复杂的“连缀的迷宫”（托尔斯泰语）都被压缩成某种思想，直到今天所有关于果戈理的“研究”仍在不断重复这种思想。果戈理也可能象列·托尔斯泰那样，对类似的评论家和学者作出同样的回答，托尔斯泰对《安娜·卡列尼娜》的评论家们说：

我祝贺他们，并且我可以大胆地告诉人们说qu'ils en savent Plus long que moi<sup>①</sup>（关于这一点他们比我知道得多）。

## 二

我们先仔细地看一看《外套》里叙事的主要手法，然后，我们再研究一下这些手法的组合体系。

各种同音异义词文字游戏起了重要的作用，在小说开头的部分尤为突出。这些同音异义词文字游戏是根据类似的发音，或根据词源的文字游戏，或是暗示的荒诞构成的。在小说的一份草稿里，第一句话就包含着一个同音异义词的文字游戏：

在有时也称为卑鄙和愚蠢司的捐税和税务司里<sup>②</sup>……

① 原文中系法文。——法文版编者注

② 俄文是Подать и сборов（捐税和税收）与Пошлость и вздор（卑鄙的言行和荒诞无稽的话）。——法文版编者注

在第二稿里，作者又加上个评注证实这个文字游戏：

但愿读者不要认为这种称呼确有什么事实根据。不，这只不过是词源上的相似。因为词源上的近似，所以河泊森林司叫作苦咸事务司<sup>①</sup>。官员们有时在办公室和赌桌之间也会有些新发现。

这个同音异义词文字游戏在最后定稿本里没有出现。果戈理特别喜欢词源的文字游戏。例如阿卡基·阿卡基耶维奇这个名字起初是季什基耶维奇，这个名字作为同音异义词文字游戏并不太合适；后来，果戈理在两种形式之间有所犹疑，一是巴什马基耶维奇（请比较索巴基耶维奇），一是巴什马科夫，最后他决定用巴什马奇金这个名字。从季什基耶维奇变成巴什马基耶维奇，自然是因为想要有个同音异义词的文字游戏。后来选择巴什马奇金这个名字，可能是由于果戈理更喜欢小词的后缀，而且也因为这种形式有最强的发音表现力，它创造一种独特的有声的动作。在表面非常严肃的滑稽手法掩盖下，这个由姓氏构成的文字游戏变得更为复杂。

只须看看这几个字就知道此姓本是从 Пашняк（鞋）变来的；但是在什么地方，什么时候，怎么会从鞋子变来的，就不得而知了。父亲、爷爷、甚至妻舅（文字游戏不知不觉地被推到荒诞的地步，这是果戈理作品中常见的手法），以及所有巴什马奇金家的人都穿靴子，每年约换只换两回鞋掌。<sup>②</sup>

文字游戏好象被这样的注解破坏了。尤其是这些注解加进一些完全无关紧要的细节（有关鞋掌的细节）；实际上，这是一种复杂的、双重的文学游戏。我们在果戈理的作品中常常看到一种

<sup>①</sup> 俄文是 Горьких и соляных（苦地和盐的）与 горьких и соленых（苦的和咸的）。——法文版编者注

<sup>②</sup> 果戈理：《外套》，陈思译，〈外国短篇小说选〉，上海文艺出版社，1978年。本文中有关《外套》的引文均采用这个译本。——译者注

手法，就是用严格的逻辑句法掩盖一些词的荒诞和不合逻辑的组合，以致使我们感觉这种用法并非是故意的。例如，有关彼德罗维奇的一段，他

虽然只有一只眼睛，又生了满脸麻子，可是缝补官员们和其他人的裤子和燕尾服却是很出色的。

在这里，合乎逻辑的荒诞被许多转移我们的注意力的细节掩盖了；同音异义词文字游戏并不明显，相反却被隐蔽得十分巧妙，而它的滑稽力量却相应地增加了。我们也多次遇到纯属词源的同音异义词文字游戏，例如：

如果不仅在九品文官，而且在三品、四品、七品以及一切文官的生活道路上，甚至在那些不给任何人出主意，也不接受任何人主意的文官的生活道路上不布满五花八门的灾难的话。

这就是果戈理在《外套》里使用的同音异义词文字游戏的主要形式。在这方面还可以再加上另一种追求语言效果的手法。我们在前面曾谈到果戈理很喜欢没有意义的人名和称呼，这类“乐意义的”词为特殊的发音语义学开辟了广阔的前景<sup>①</sup>。阿卡基·阿卡基耶维奇这个名字是明确地从声音上选择的结果，整个故事里都出现这个称呼，这并不是没有道理的；在几份草稿里，果戈理特别说明：

当然，我本来可以避免总是重复K这个字母，但是由于情况非常特殊，想要避免也不可能。

这个名字的发音语义学是从一系列具有特别声音表现力的其

<sup>①</sup> 请比较《四轮马车》中的普利普提克和莫内穆恩嘉。——作者注

它名字得来的，是作者带着明显的意图“经过斟酌的名字。在草稿里选择稍有不同：

1. Еввул, Мокки, Евлогий; (叶武尔, 莫基亚, 叶夫洛吉)
2. Варассакхи, Дула, Трефили; (瓦拉萨克希, 杜拉, 特里费利) (Варацат, Фармуфий<sup>①</sup>) (瓦拉达特, 法尔穆菲)
3. Павенъахи Фрументи. (巴甫西卡希, 弗鲁缅季)

在最后稿本里是：

1. Моки, Сосси, Коздозат; (莫基亚, 索西亚, 霍兹达扎特)
2. Трефили, Дула, Варассакхи; (特里费利, 杜拉, 瓦拉萨克希) (Варацат, Варух) (瓦拉达特, 瓦鲁赫)
3. Павенъаси, Вахтисни, Авахий.  
(巴甫西卡西, 瓦赫基西和阿卡基)

如果我们把这两个名单比较一下，就会看到在第二个名单里，对发音的选择更为细心，这个名单具有独特的发音体系。这些名字之所以滑稽并不是因为它们有不寻常的特点（不寻常本身不可能是滑稽的），而是由于有些动机使作者选择阿卡基这个名字，并且把它和阿卡基耶维奇这个姓组合起来。由于音节的明显一致，这个名字更象具有发音语义学意义的绰号。产妇给孩子选

<sup>①</sup> 产妇比较喜欢的名字。——作者注



释的名字都是同一个系统的，这也加强了滑稽的印象。由此便产生发音的模仿，发音的动作。在这方面，《外套》中的另一段也是很有趣的，就是描写阿卡基·阿卡基耶维奇的外表那一段：

于是，在某一个司有某一个官员供过职；这个官员不能说是一个才貌出众的人物，而是矮矮的个子，脸上有几粒麻子，头发有点发红，看上去甚至眼睛有点近视，脑门上秃了一小块，两颊布满了皱纹，而灰黄的脸色，叫人怀疑他患有痔疮。

最后这个词是为了得到特别的表现力而加进去的，因此我们感觉象是一种滑稽的有声动作，和词的意思无关。这个词一方面是由节奏的渐进手法产生的，一方面是由押韵的结尾<sup>①</sup>产生的。因此它发音时显得有气派而又不真实，和原来的意义毫无关系。我们看到几份草稿里有一个简单得多的例子：

于是，在这个司里有个相当平凡的官员任职，他身量不高，秃头顶，有点麻子，头发有点发红，乍一看甚至眼睛还有点瞎。

这句话最后的形式不是现实主义的描写，而是模仿的和发音的再现：其中的词是根据发音语义学的原则而不是根据指明特征的原则选择安排的。内在的影象甚至没有触及到（我认为再没有比描绘果戈理的人物更难的了），因为这个句子给我们的印象是声音的连续，它最后以“痔疮”这个词结束，这个词非常滑稽可笑，几乎没有逻辑的意义，但发音的表现力却是很强的。德·亚·奥博连斯基的看法是很恰当的：“果戈理有时用一个音节响亮的词只是为了增加语言的和谐。”整个句子给我们的印象是一个闭合

<sup>①</sup> 俄文是 рубчатый (麻子)，рыжеватый (浅火红色的)，подслеповатый (非常近视的)。——法文版编者注

的实体，是决定词的选择的发音动作体系。因此，几乎感觉不到这些词是逻辑单位，是概念的名称；它们是根据有声的话语原则分解和重新组合的。这是果戈理的语言突出的效果之一。他有些句子产生一种声音上的鲜明生动感，因为发音和语学被提高到首位。作者非常出色地使用最普通的词，以致使词的逻辑意义或具体意义都为之失色；相反，发音语义学表露出来，普通的称呼有了绰号的趋势：

后来，一直到撞上了一名岗警的时候，……那个岗警正把长柄斧搁在身旁，从一只角型烟盒往长满老茧的手心倒鼻烟。

或是：

式样甚至可以做得最时髦，领钩用镀银的。

最后一个例子就是明显的发音的游戏（重复лпк—плк<sup>①</sup>）。

果戈理不用平淡无味的话语，也就是那种按照逻辑分布在正确的语句里的心理的或具体的普通概念。他的有声的话语以发音和模仿原则为基础，和长句特有的紧张声调相互交替。他的作品常常是以这种交替的方式构成的。我们在《外套》里看到一个明显的例子：

甚至在那种时刻，当彼得堡的灰白色的天空完全暗下来，全体官员按照个人的官俸和癖好吃饱喝足的时候——当司里的笔尖沙沙声已经止息，各种的忙碌已经停止，自己的和别人的必须办的事情已经办好，好管闲事的人把不必要揽在自己身上的事办完以后，大家都去休息的时候，……

这个长复合句快到结尾时，带来极度紧张的声调，以一种简练得出人意外的收尾结束：

<sup>①</sup> 俄文是лпкй под аплика（领钩是镀银的）。——法文版编者注

阿卡基·阿卡基耶维奇从不醉心于任何娱乐①。

这使人感到在暗中悄悄开始的句法声调的紧张和它的实际语义之间，有一种滑稽的不协调。在另一个长句中由于词的选择似乎与长句的句法结构不相合拍，而使这种印象更加突出：

哪个女人模样长得漂亮，……颇有几分姿色的姑娘……一边喝茶，  
一边嚼用几戈比买的面包干……

这种矛盾或者说这种不协调，对词的本身也产生作用，以致这些词变得奇特而不寻常，它们的声音出人意料，触动人们的听觉，仿佛这些字是由果戈理第一次使之变形的，或是首次创造出来的。在《外套》里，还有另一种有凄伤色彩、情节剧般的夸张的长句，出乎意料地与同音异义文字游戏总的风格融合到一起；这就是“人道主义”十足的那一段，俄国评论界对这一段文字倍加赞扬，认为这是整篇小说的精华，而忽视了其中次要的艺术手法的作用：

“让我安静一下吧！为什么你们要欺侮我呢？”在这句话里和说这句话的声音里，包含着一种异乎寻常的东西。从这句话里可以听到一种乞求和怜悯，以致一个年轻人……后来在很长一段时间里，在最愉快的时刻，在他的脑海里总会映现出一个脑门上秃了一块、个子矮小的官员……在这句使人心痛的话语里还听到另一句话，于是，这个可怜的年轻人用两只手掩住自己的脸……

在几种稿本里并没有这一段，这是后来才加进去的，无疑是属于第二层次的，也就是使最初草稿里的纯故事风格和感人的夸

① 在法文译本里，没有保留这种节奏结构，按照俄文句子，法文译文相当于四个句子，词的次序也略有变动。——托多罗夫注

张因素相互交替的层次<sup>①</sup>。

在《外套》里，果戈理很少让人物讲话，他们的言语都是以果戈理作品中经常采用的特殊方式表达的，因此尽管每个人物各不相同，这些话语都具有风格，这种话语跟奥斯特洛夫斯基作品中的情况完全不同，使人感觉到它不是通俗的语言（果戈理与奥斯特洛夫斯基的朗读方式不同，这不是没有道理的）。阿卡基·阿卡基耶维奇的言语属于果戈理的有声的话语和模仿发言的总体系，都是经过精心考虑并且带有解释的：

读者务请注意，阿卡基·阿卡基耶维奇说明一件事情总爱使用大量的前置词、副词，最后还有一些不表达任何意义的小品词。

彼得罗维奇的语言和阿卡基·阿卡基耶维奇零碎断续的发音不同，它简洁、干脆而有力，他的语言通过对比产生效果；在他的语言里没有通俗语言的细微差别，日常的声调对它来说是不适用的，他的言语和阿卡基·阿卡基耶维奇的言语同样是“经过斟酌的”，合乎习惯的。象在果戈理的其它作品里一样（《过去的家庭》、《两个伊凡吵架的故事》、《死魂灵》和其它戏剧），这些语句都是超越年代、时间的，是永恒不变、最后定型的，都是本偶人的语言。果戈理特有的言语，他的叙事，都是经过斟酌的。在《外套》里，这种叙事模仿一场随随便便的、朴素自然的闲聊。

<sup>①</sup> 瓦·罗扎诺夫把这一段解释为“艺术家面对自己的创作原则所感到的痛苦，他面对着惊人的画面却不会用另外的画法去回时的哭泣，在画完之后，他又赞美这幅画，或是憎恶它，轻蔑它。”（摘自《大法官的传说》一书中《阿卡基·阿卡基耶维奇的人物是怎样塑造的》，彼得堡，1906年，第278—279页）。他又说：“这时他停止一连串的嘲笑，敲打那只不停地写出这类嘲笑的手，看着后来加的一条边注：‘但是阿卡基·阿卡基耶维奇一声不响……’”。我们不考虑这一段话的哲学和心理学意义问题，这里我们只把它看作是一种艺术手法，我们从布局的角度，把这一段话看作是夸张风格与滑稽叙事系统的结合。  
——作者注

“多余的”细节好象都是无意加进去的：

右首站着教父伊凡·伊凡诺维奇·叶罗什金，他是不可多得的好人，曾在枢密院当股长，还有教母阿丽娜·谢苗诺芙娜·别洛勃柳什科娃，她是巡长的老婆，一个具有超人美德的女人。

他的叙事或是具有亲切的闲谈的特点：

关于这个裁缝，当然不必多费口舌，但是现在有一种习惯，就是小说中的每个人物的性格都得交待清楚，所以毫无办法，也只得在这儿把有关彼得罗维奇的事情交待一番。

他这样讲过之后，把彼得罗维奇的特点说得清清楚楚，指出他每到节日毫无例外地要喝酒，这正是滑稽手法的精华。对于他的妻子也是一样：

既然我们已经提到了他的老婆，那对她也得说上两句，但是很遗憾，有关她的事情我知道不多，只知道彼得罗维奇有一个老婆，戴的还是一顶包发帽，而不是扎的头巾；说到长相，似乎无法夸口；只是那些近卫军士兵碰到她的时候，才对这个戴着包发帽的女人瞟一眼，翘翘胡子，发出一声怪叫。

这种叙事风格以特别尖锐的方式出现在这样的句子里：

那位请客的官员究竟住在哪里，遗憾得很，我们说不上来：我们的记忆力变得越来越坏了，彼得堡的一切，所有的街道和房屋，在我们的脑子里都混杂纠缠在一起了，很难理出个头绪。

如果在这个句子里再加上许多“某一个”，“很遗憾，我不大知道”，“一无所知”，“我不记得了”等等，我们就会看到直接叙述手法的形象，这种手法使整篇小说显得象是一件真事，象是

一件社会新闻式的真事，但是讲述者并不知道其中所有的细节。他有意识地离开主要的故事，并且穿插进去一些离题的细枝末节，例如“听说……”，还有在小说的开头，县警察局长的呈文（“我不记得是哪个县城的”），或是关于巴什马奇金的前辈，关于法尔孔纳纪念碑的马尾巴，关于一个被任命为主任的九品文官给自己隔了一个单间的房子，称为“主任室”等等。我们知道，果戈理写这篇小说的想法来自一个“办公室的笑话”：有个穷公务员丢了一支他多年节衣缩食买来的猎枪；巴·瓦·安年科夫告诉我们：“这个笑话便是他创作卓越的小说《外套》最初的念头”。起初这篇小说的题目叫《一个偷外套的公务员的故事》，在草稿里，叙事就有比较突出的风格因袭的倾向，随便而亲切的闲聊的趋向：“我确是不记得他的名字了”，“其实，他是个老好人”等等。果戈理在最后定稿里稍微减弱了这种手法，加进去一些同音异义词文字游戏和笑话，但也引进了夸张的词句，使布局的第一个层次变得更为复杂。这样便产生一种滑稽的效果，发笑的怪相和痛苦的蹙眉互相交替；两者都具有手势和声调通常接连出现的手法的形式。

### 三

我们现在来研究一下这种相互交替的问题，以便能理解这类特殊手法的组合情况。这些组合、这种安排都出自直接叙述，前面我们已经谈到直接叙述的特点。我们看到，这种叙述是模仿和夸张性的，而不是叙述事件性的；在《外套》本文中出现的果戈理不是讲述者，而是表演者，甚至是个演员。这个角色的脉络是什么？它的轮廓又是怎样的呢？

这篇小说以冲突、中断、笔调的突然变化开始。迅速的引进（“在司里”）突然停止，人们本来期待的叙述者惊人的声调被

挖苦讽刺、怒不可遏的语气所取代。原来的材料布局被某些离题的话所代替，由此产生一种即兴作品的效果。作者什么都还没说，马上就随便给我们讲一个笑话（“我不记得是哪个县城的”，“哪一部小说”）。但是，开始时的语气接着又出现了：“于是，在某一个司有某一个官员供过职”。可是，重新叙述故事马上又被我们在上面说到的那句话代替了，这个句子是经过深思熟虑的，是直接针对听觉效果的，以致无人称的平淡叙事荡然无存了。果戈理进入了角色，并且用一个极其响亮但没有意义的词（“痔疮”）结束这一连串给人以强烈印象和难以预料的词，然后用一个怪相收了尾：“有什么法子呢，这应该归罪于彼得堡的气候！”果戈理的叙事里的个人语气和各种手法最后都用到小说里，并且带有一种可笑的造作或是怪相的特点，这样的特点为转入姓氏的同音异义词文字游戏，为转入阿卡基·阿卡基耶维奇出生和洗礼的笑话作了准备。这个笑话结尾的无人称句子（“这就是这个名字的由来”，“这就是事情的全部经过”）给人一种运用叙事形式手法的印象，所以这里有一个小小的同音异义词文字游戏，使这些句子显出笨拙的重复形式，并不是没有道理的。接着又是一连串的嘲讽，一直到这一句：“但是阿卡基·阿卡基耶维奇一句话也不回答他们”，滑稽的叙事到此突然被带有感伤的、夸张的离题话打断，而感伤风格的手法正表现出这种离题话的特点。这种手法把《外套》的简单故事提高到滑稽体裁的高度。这一段里感伤的和有意描绘的内容（在这方面，滑稽很象是夸张），是用逐渐增强的语调和严肃感人的特点表现出来的（引导句子的几个“于是”以及词的特殊顺序）：

包含着一种异乎寻常的东西……后来在很长一段时间里……在他脑海里总会映现出……在这句使人心痛的话里……于是，这个可怜的年轻人用两只手掩住自己的脸……他总是感到毛骨悚然……。

这种手法使人联想到舞台上的手法，演员脱开角色，直接向观众讲话。（请比较《钦差大臣》的情况：“你嘲笑什么？你嘲笑的是你自己”，或是《两个伊凡吵架的故事》里那句有名的话：“生活在这个世界上真叫人心烦，先生们”。）我们习惯于从字面上理解这种过渡，所以把滑稽短篇小说变为滑稽闹剧，并且制造了“荒诞离奇的”结尾的艺术手法当作作者真诚和确实的介入。如果这种错觉象卡拉姆津所说的是“艺术的胜利”，如果观众的朴实是感人的，那么这样的朴实就不可能说是技巧上的胜利，而可能证明这种技巧的无能。这样的解释破坏了《外套》的整个结构和它的审美意图。一旦接受了这样的基本主张——在文学作品中，任何一个句子本身都不可能是作者个人感情的直接“表现”，而始终是结构的手法——我们就不能，也不应当把这样一个摘录的片断只看作是某种艺术的手法。通常那种把作品中个别判断和假设的作者的感情等同起来的方法，把技巧引进了死胡同。艺术家作为感觉这样或那样情绪的敏感的人，不能也不应该让人们按照他的作品加以再现。艺术作品是已经具体化的、艺术家创造出的完美的东西，它不仅是艺术的作品，而且也是最佳意义上的人为的作品；因此，它不是，也不可能是心理实验的投射。在《外套》的这一段摘录里，果戈理的这种人为的艺术手法的特点，主要是由这一夸张的句子的节奏揭示出来的，这个句子象是朴素的、感伤的警句，由作者用来加强滑稽的气氛：

于是，这个可怜的年轻人用两只手掩住自己的脸；以后，在他的一生中，当他看到一个人身上有那么残酷无情的东西，在温文尔雅、知书达理的士绅中间，天啊，甚至在被公认是品德高尚、心地正直的人中间，隐藏着那么多残忍粗野的东西的时候，他总是感到毛骨悚然。

这种夸张的插曲用来和滑稽的叙事进行对照。同音异义词文



字游戏越是巧妙，打破滑稽技巧的手法就越应感人，并具有朴素的感伤主义的风格。认真思索并不能带来对照，也不会使整个材料布局带有滑稽的特点。因此，从这段插曲之后，果戈理又回到以前的风格，有时是用有意的客观笔法，有时是用爱打趣的、随便闲谈的笔法，并且一再打断同音异义词文字游戏，例如：

那时，他才注意自己不在字里行间，而是走在马路当中。

这就不足为奇了。在叙述过阿卡基·阿卡基耶维奇怎样吃东西，怎样不再吃了，觉得肚子已经发胀之后，果戈理又运用了夸张的词句，但是语气不同了，如“甚至在那种时刻”。为了得到同样的滑稽效果，他在这里用了低沉的、“令人迷惑的”声调，在以非常简洁的笔法结束的一个复合长句中，这种声调慢慢加强：按照复合长句的句法类型所预计的平衡，在很长的渐强（“当……时，当……时，当……时”）的语义力量和节奏之间的平衡，并没有象选择词和词组所预示的那样得以实现。庄重严肃的声调和语义的内容之间的不协调，再次被用来作为滑稽的手法。这篇由演员“虚构的”小说又合乎逻辑地被有关一群文官的新的文字游戏所代替。《外套》的第一幕以这几句话结尾：

……于是人的平静的生活就这样一天一天地过下去……。

在小说的第一部份描绘的图画里，纯故事性的叙事与情节剧式的一本正经的夸张相互交织，使《外套》的整个布局显得很滑稽。滑稽的风格首先要求描写的情景或事件包含在人为的世界里，被压缩到很小很小的范围里（例如在《过去的家庭》和《两个伊凡吵架的故事》里），并且与广阔的现实、丰富的真正内心生活完全隔绝开来；随后，它要求放弃一切说教的或讽刺的目的，以便可以捉弄现实，把这些因素加以分解并随意移动，其唯一目的就

是要使通常的关系和联系（心理的和逻辑的）在再造的世界里显出是不真实的，任何细枝末节都可以具有极大的重要性。真正的感情的一点点闪光都是在类似的风格背景上显出激动人心的色彩的。在这篇描写公务员的故事里，果戈理很重视各种思想、感情和欲望的闭合的和极度压缩的情结；在这狭窄的范围里，艺术家可以夸张细节，并打破通常世界里的各种比例。《外套》的图样就是在这种原则基础上形成的。这里丝毫不是指阿卡基·阿卡基耶维奇的“无能”，也不是劝导对待一个不幸的弟兄要表现出“人道主义”的说教，而是指果戈理得到一种可能，预先把短篇小说的世界与广阔的现实隔离开来，从而使不能连接的东西连接起来，夸大无意义的东西，缩小重要的东西。总之，他可以耍弄实际内心生活的一切准则和规律。果戈理正是这样做的。阿卡基·阿卡基耶维奇的内心世界（假如能用这个说法的话）并不是空荡荡的（如同被别林斯基迷惑的那些朴素和敏感的文学史家告诉我们的那样），他的内心世界是特殊的，与外界完全隔绝的：

就是在抄写工作中，他仿佛看到一个变幻莫测，赏心悦目的世界。  
……除了抄写，对他来说好象什么东西也不存在。

这个世界有它自己的规律和规模。根据这个世界的规律，置一件新外套就成为一件大事，果戈理给我们指出一个滑稽的手法：

然而他有精神食粮，那就是在他脑海里每时每刻都挂著一件未来的外套。

还有：

而是一个称心如意的生活伴侣已经决心跟他生活一辈子，这个伴侣不是别人，就是那件铺着厚棉花，衬着穿不破的结实里子的外套……。

微小的细节起了头等的作⽤，例如彼得罗维奇的指甲：

长得象乌龟甲壳一样，又厚又硬，

还有他的鼻烟壶：

上面画着一个将军，可不知道是谁，因为这个将军的脸孔被手指插了个窟窿，后来在上面贴了一张四方的小纸片①。

象前面的情形一样，这种滑稽的夸张是在滑稽的叙事背景上展开的，并且不时穿插着同音异义词的文字游戏、滑稽的词和词组、笑话等等，例如：

貂皮他们没有买，因为价钱实在太贵。他们选了一张店里绝无仅有的好猫皮，远远看去人家准当它是貂皮，

或者是：

大人物究竟担任什么职务，主管什么事情，直到现在还没有查明白。这里得交待一下，这一位大人物不久前才成为大人物的，

或者是：

甚至听说，有个九品文官，被派到一个小小的办事处当主任，一到任，他就马上给自己隔了一个单间，取名为‘主任室’，并且在门口设了几个穿红领子、镶着金滚边饰制服的听差，他们握着门把，给每一个进去的人开门，虽然在‘主任室’里只勉强摆得下一张普通的写字桌。

同时，作者有时还以一种从开始便采取的漠不关心的语调“讲话”，这种语调似乎掩盖着造作：

而也许他连这个也没想过——可不能钻到别人的心里（如果考虑

① 天真的人会告诉我们说这是“现实主义”，是“描写”等等。无需和他们进行争论，不过但愿他们考虑一个事实，作者给我们讲了很久指甲和鼻烟壶，而对彼得罗维奇这个人，作者只说他到节日就喝酒，关于他的妻子，只是说他有个妻子，她带一顶包发帽。这是滑稽布局的明显的手法：它强调微不足道的细节，而把可能值得更加注意的东西放在后面。——作者注

到对阿卡基·阿卡基耶维奇的形象的总的解释，这也是一种同音异义词的文字游戏），去了解他想些什么（用笑话当游戏，仿佛真有那么回事）。

阿卡基·阿卡基耶维奇的死和他的出生一样，也是用滑稽的笔法叙述的，其中悲惨的和滑稽的细节交替出现，并且被突然打断的

可怜的阿卡基·阿卡基耶维奇终于断了气<sup>①</sup>。

所打断，由此又立即转到各种细节，如列举留下的遗产：

一束鹅毛笔，一刀白公文纸，三双袜子，两三颗从裤子上脱落下来的钮扣和那件已为读者所熟悉的长袍，

最后以一种常见的笔法收尾：

后来谁得了这一切，只有天知道！老实说，讲这个故事的人对此也不感兴趣。

最后，又有一段新的情节剧式的夸张，在描写过如此凄惨的场面之后，这是可以预料到的，它把我们又推回到“人道主义”的那一段：

于是，彼得堡没有了阿卡基·阿卡基耶维奇，仿佛彼得堡从未有过他这个人似的。一个谁都不保护的，谁都不珍惜的，谁都不感兴趣的，甚至连不放过把普通的苍蝇钉在钉子上放在显微镜下仔细观看的自然观察家都不屑一顾的生物，消失了，

<sup>①</sup> 在整个上下文里，甚至“断了气”这个常见的短语也显得不同寻常和奇特，并且象一个同音异义词的文字游戏，这在果戈理的语言中是经常出现的现象。——作者注

等等。

《外套》的结尾是给人以深刻印象的滑稽的顶点，有点象《钦差大臣》里的哑场。天真的学者们曾认为在“人道主义”的这一段里看到小说的妙趣，但是面对着出人意料地、莫名其妙地在“现实主义”里加进“浪漫主义”，他们便不知所措了。果戈理自己向他们提出：

但是谁会想到阿卡基·阿卡基耶维奇的故事到此并未结束，并且注定在死后还得轰动几天，以补偿他那默默无闻的一生呢？可是，事情就是这样发生了，因而我们可怜的故事就出乎意料地得到了一个荒诞离奇的结局。

实际上，结尾并不比整篇小说更荒诞离奇，更具有“浪漫主义”味道。相反，在小说里，有一种表现为嘲弄现实的真正的荒诞离奇的滑稽；而在结尾里，小说却进入一个更为常见的形象和事实的世界，不过一切都继续采取荒诞离奇的手法。这是一篇“虚构的”短篇小说，一种颠倒过来的滑稽的手法：

……这个幽灵回过头，停下来问他：“你想干什么？”并且扬了扬拳头，拳头之大在活人中是找不到的。岗警说：“不干什么”，说完转身就走了。这时幽灵的身躯变得更大了，长着一把大得可怕的胡子，好象迈步向奥布霍夫桥那边走去，终于完全消失在茫茫的黑夜之中。

结尾时出现的笑话使我们离开“蹩脚的故事”和它的情节戏剧式的插曲。这时又回到开头的纯滑稽的叙事和它的一切手法。由于那个留着一把大胡子的幽灵的出现，所有的滑稽都在暗影中消失，在笑声中解体。同样，在《钦差大臣》里，赫列斯达柯夫消失了，哑场使观众又回到这出戏的开头。

1918年

## 神奇故事的转化

弗·普罗普

—

我们可以通过各种方式把故事的研究和自然界有机形态的研究加以比较。民俗学家和博物学家都关心本质上相同的各种现象。达尔文提出的物种起源的问题，同样也可以在我们这个领域提出。在自然王国里跟在我们当中一样，对于各种相似的现象，并没有一种完全客观的、绝对令人信服的直接解释。各种现象的相似使我们面临一个真正的问题。在这些情况里，对每一种情况都有两种可能的观点：或是对于没有、也不可能有任何外部联系的两现象，肯定我们不会因其内在的相似而认为有一种共同的遗传根源，这是独立的物种起源理论；或是把形态的相似解释为某种遗传联系的结果，这是通过一定的原因造成的变化或转化的起源理论。

为了解决这个问题，首先要对各种故事彼此相似的确切性质有个看法。到目前为止，人们要确定这种相似的情况，只是考虑整个故事及其各种异文。只有在采纳独立的物种起源观点的情况下，这种方法才是可行的。主张这种方法的人不愿对各种主题进行任何比较，他们认为这样的比较是错误的，要不就是不可能的<sup>①</sup>。

<sup>①</sup> 阿尔内在他的《童话比较研究入门》里提醒我们不要犯这种错误。——作者注

我们不否认研究各种主题和只根据主题的相似而进行比较的用处，但我们可以提出另一种方法，另一种衡量单位。我们可以从故事的组合、结构的角度进行比较，这样，它们的相似之处将从一种新观点的角度表现出来<sup>①</sup>。

我们可以看到，神奇故事里的人物虽然在表面上非常不同，如年龄、性别、职业、身份以及其它静态的特点和属性，但在整个故事情节过程中都是完成同样的行为的。这就决定了恒定不变的因素和可变的因素之间的关系。人物的功能是恒定不变的因素，而其余的部分都是可以变化的。例如：

- ① 国王派伊凡去寻找公主。伊凡动身出发。
- ② 国王派伊凡去寻找奇物。伊凡动身出发。
- ③ 姐姐派弟弟去寻找药。弟弟动身出发。
- ④ 继母派女儿去寻找火。女儿动身出发。
- ⑤ 铁匠派徒弟去寻找牛。徒弟动身出发。

等等。派遣和动身出发去寻找是恒定不变的因素。谁派遣和谁动身出发，派遣的理由等是可变的因素。后来，寻找的各个阶段，经历的艰难险阻等等，在本质上总可以相互吻合，而在表面上却不相吻合。我们可以把人物的功能逐个加以比较。神奇故事共有三十一项功能。并不是所有的故事都具有全部的功能，但是缺少其中某几项功能并不影响其它功能的延续顺序。全部功能构成一个体系，一个组合。这个体系恰好是极其稳定和广泛的。研究者可以确定，诸如埃及的两兄弟的故事，火鸟的故事，莫罗宏克<sup>②</sup>的故事，渔夫和金鱼的故事等各种故事以及若干神话，都可以作为共同研究的内容。经过分析各种细节，进一步证实了这种假

① 我在《诗学问题》丛书中发表的研究论文《童话故事形态学》，是专门探讨这个问题的。（参见法文译本，巴黎，塞伊出版社，1970年。）——作者注

② 俄国民间故事中代表寒冷的人物。——法文版编者注

设。这个体系不仅限于三十一种功能。例如，“芭芭亚加<sup>①</sup>给伊凡一匹马”这个动机就包括四个因素，其中有一个因素代表功能，其它三个因素都有静态的特点。故事的全部因素，即各个组成部分的总数约为一百五十个。我们可以根据每一种因素在行动展开当中所起的作用，给它定一个名称。比如在上面举的这个例子里，芭芭亚加是馈赠者，“给”这个词表示配备的时刻；伊凡是接受宝物的人物，而马就是宝物。如果我们按照故事要求的顺序，把神奇故事的一百五十种因素的称呼记录下来，就可以把所有的故事都列入这张一览表；反之，凡是能列入这张表里的故事，就是神奇故事，凡是不能列进去的就属于另一类故事。表里的每一栏都把故事的一个组成部分列出来，如果从纵向看这张表，就可以看到一系列的基本形式和一系列的派生形式。

最适合于进行比较的就是这些组成部分。这就相当于动物学方面的脊椎和脊椎、牙齿和牙齿的比较。同时，有机的组成和故事有很大区别，这也使我们的任务更为容易。这样，每一部分或某一特点的变化都带来另一种特点的变化，在故事里，每一部分都可以撇开其它部分而发生变化。许多研究者已注意到这一现象，虽然目前我们还没有看到试图从中得出方法论或其它方面的全部结论<sup>②</sup>。

因此，克罗恩虽然同意施皮斯关于组成部分的活动性的看法，然而他仍然认为必须按照故事的总的构思来进行研究，而不是根据故事的各个部分进行研究，不过，他并没有找到有力的论

① 德国童话故事中的女性神奇人物。——法文版编者注

② 参见F. 潘森尔《童话、传说和诗》，慕尼黑，1905年：“它的结构象是用玛赛克镶嵌的作品，用边缘清晰的小石块拼成闪闪发光的图形。因为无须考虑与深奥的联系，所以这些小石块调换起来就越发容易，各个主题的变换也就更为容易。这里，作者显然否定了稳定组合或恒定联系的理论。K·施皮斯更强调、更详细地表达了同样的看法（《德国民间童话故事》，莱比锡，1917年）。还可参见K·克罗恩的《民俗学的研究方法》，奥斯陆，1926年。——法文版编者注



据为他自己的明显的芬兰学派的立场辩护。

我们由此得出结论，人们可以研究各个组成部分，而不考虑这些部分所形成的主题。研究纵向的各栏目显示出转化的标准和途径。由于各组成部分机械的结合，对于每一特定因素是真实的东西，对总的构思来说一定也是真实的。

## 二

这篇文章不准备详尽地研究这个问题。我只能提出几个主要的标志，今后可以作为更广泛的理论研究的基础。

但是，即使在一篇简短的叙述里，在研究转化之前，也必须确定若干标准，以便能区分基本形式和派生形式。

这些标准可以分为两类：它们可以用某些总的原则来表示，或是用具体的规则来表示。

首先谈谈总的原则。

为了确定这些原则，必须联系故事所处的背景、它得以产生和存在的周围环境来考虑。在这方面，实际生活和广义上的宗教将有最重要的意义。转化的理由是外在于故事的，如果我们不把故事本身和它所处的人类环境作某些对照比较，我们就不能理解其演变情况。

我们把与故事起源有联系的形式称为基本形式。毫无疑问，故事一般都来源于生活。但是故事却很少反映日常生活。一切来自现实的东西都是次要的形式。为了了解故事的真正起源，我们必须在比较当中使用有关这一时代的文化的详细资料。

因此，我们确信，由于某种理由被确定为基本形式的，显然是与古代的宗教表现有联系的形式。我们可以作如下的假设：如果在一篇宗教文献和一个故事里发现同一种形式，那么宗教的形式是原生的，而故事的形式是次生的。特别在涉及到古老的宗教

时，这一点更加肯定。现在已经不复存在的宗教中的一切因素，都是在故事里使用之前就已存在的。当然，这种断定是无法证实的。一般说来，这样的依赖关系是不能得到证实的，而只能根据许多例子进行论证。这是第一条总的原则，我在后面还要加以详细论述。我们可以按照以下方式提出第二条总原则：如果在两种形式中发现同一种因素，其中一种形式可追溯至宗教生活，另一种形式起始于实际生活，那么宗教的形式便是原生的，实际生活的形式是次生的。

可是，在运用这些原则时，也要保持一定的谨慎态度。试图把一切基本形式的起始都追溯到宗教，把所有的派生形式都追溯到实际生活，无疑也是谬误的。为了防止类似的错误，在故事和宗教、故事和实际生活的比较研究中，我们应当进一步阐明需要遵循的方法。

我们可以确定在故事和宗教之间有几种关系。

第一类关系是直接的遗传依赖关系，在某些情况下，这种关系非常明显，而在另外一些情况下，则需要进行专门的历史研究。比如，在宗教和故事中所看到的巨龙无疑都是来源于宗教的。

但是，存在这种联系并不是必然的，甚至在两者极其相似的情况下也是如此。只有在我们接触的材料与宗教信仰和仪式有直接联系时，存在这种联系才有可能。必须把从宗教仪式中得来的材料和宗教史诗所提供的材料加以区别。在第一种情况下，我们可以说是类似父子亲属关系的血统谱系中的直系亲属；而在第二种情况，我们只能说是类似兄弟亲属关系的平行关系。因此，参孙和大利拉的故事<sup>①</sup>不能被认为是故事的原型，因为和这个故事类似的故事和《圣经》的文本都可以追溯到一个共同的来源。

<sup>①</sup> 参见《圣经·士师记》中记载的故事。——译者注

当然，我们只能有一定保留地肯定宗教材料的原生性。但是在某些情况下，我们可以直接了当地加以肯定。确实，这涉及的往往并不是材料的本身，而是我们从中发现的借以构成故事的各种形象。我们只能依据文献资料来判断这些形象。民俗学家还不大了解的《梨俱吠陀》，就是这样一个源泉。如果故事确是包括大约一百五十个组成部分，那么其中至少有六十个已在《梨俱吠陀》中出现了。的确，在故事里利用这些组成部分是为了抒情的目的，而不是为了史诗的目的，但是不应忘记，这都是些宗教颂歌，而不是民间颂歌。毫无疑问，这种抒情诗歌在人民群众（牧人和农夫）当中变成了史诗。如果颂歌把因陀罗作为巨龙的降服者加以颂扬，人民就可以以任何形式叙述因陀罗是怎样战胜巨龙的。

我们举一个具体的例子来检验一下这种论断。我们在下面一篇颂歌中很容易辨认出芭芭亚加和她的茅屋：

森林的女主人，森林的女主人，你躲到哪里去了？为什么你不问村子里的情况呢？你不害怕吗？

当鸟儿大声啼鸣，啾啾鸣叫的时候，森林的女主人感到自己象个伴着铃声出游的王子。

于是你好象看到母牛在吃草。于是你觉得发现那边有座茅屋。晚上，听见喊叫的声音，仿佛有轻马车经过。这就是森林的女主人。有人在那边喊叫母牛。那里有人在伐树。有人在那里叫喊。在森林的女主人家宿夜的人是这样想的。

如果你不攻击她的话，森林的女主人不会加害你。你可以品尝贵美的果子，并且可以舒舒服服地躺下休息。

我歌颂野兽之母，森林的女主人，她弥漫着绿草的清香，她不播种，却不愁吃喝。

我们在这里可以找到故事的好几个因素：森林里的茅屋，和

问题相联系的责怪（这是按相反的顺序提出的），殷勤款待（她给她吃的东西，喝的东西，给她住处），关于森林的女主人可能怀有敌意的迹象，她是野兽之母的迹象（在故事里，她把野兽召集起来）。其它的因素则没有出现：茅屋的鸡脚架，女主人的外表等等。睡在茅屋里的人想着有人在伐树，这是在一个很小的细节上出现明显的吻合。在阿法纳西耶夫<sup>①</sup>的作品<sup>②</sup>里（第55），父亲把女儿留在茅屋里，把一块木头捆在马车上。木头发出碰撞的声音，女儿便说：“是我父亲在伐树呢。”

由于这样的吻合并不是绝无仅有的，所以就更不是偶然的了。这里举出的不过是故事和《梨俱吠陀》之间许许多多确实吻合的几个例子。

当然我们不能把这种对照看作是证明，证明我国的芭芭亚起源于《梨俱吠陀》。这种对照只是指出，一般说来演变的情况是由宗教到故事，而不是故事到宗教，进行具体的比较研究也应从这里开始。

但是，到目前我们所说的种种情况，只有在下述情况下才是正确的：那就是宗教与故事的出现中间隔着很长一段时间，所指的宗教现在已经绝迹，这种宗教的起始已在史前期消逝。当我们比较同一民族现有的宗教和现存的故事时，情况就完全不同了。这时可能出现相反的依赖关系，在已经消失的宗教和现代的故事之间，这种依赖关系过去是不可能存在的。如同前面所讲的情况，故事中的基督教因素（作为助手的信徒，扮演侵犯者角色的魔鬼等）在这里是后于故事出现的，而不是在它以前出现的。严格说起来，这里说的并不是与前一种情况相反的关系。（神奇）故事来源于古代的宗教，但是现代的宗教并不是来源于故事。现

<sup>①</sup> 亚·尼·阿法纳西耶夫（1826—1871），俄罗斯民间故事搜集家和研究家。  
——译者注

<sup>②</sup> 《俄罗斯民间故事集》，——法文版编者注

代的宗教也不创造故事，而是改变其中的因素。也有少见的几个真正属于相反的依赖关系的情况，也就是说宗教的因素来自故事。西方教会把圣乔治和巨龙的奇迹圣化的历史给我们提供了一个很值得注意的例子。这一奇迹在圣乔治封圣之后许久才得到圣化的，而圣化遭到教会方面的顽强抵制<sup>①</sup>。

由于在好几种异教中都有反抗巨龙的斗争，所以应当承认它的真正来源是这些异教。但是到十三世纪，这些宗教已不复存在时，只有民间史诗的传说起着中间作用。一方面圣乔治的事迹在民间广为流传，一方面反抗巨龙的斗争也广为流传，这两者便把圣乔治的形象和斗争的形象结合起来。教会这时不得不承认所形成的融合，并加以圣化。

最后，除去故事与宗教的直接遗传依赖关系之外，除去类似和相反的依赖关系之外，尽管有各种可能的相似之处，也存在着完全没有联系的情况。有些相似的形象可以彼此独立地出现。例如，神马可以和德国的圣马、《梨俱吠陀》的阿耆尼神祇的马相比较。德国的圣马和我国的灰色马·棕色马毫无关系，而阿耆尼的马在各方面都和它相似。只有在大致全面相似的情况下，才能利用这种相似。有些类似的、但受外界支配的现象应排除在比较之外。

因此，对本形式的研究也促使研究者将故事和宗教加以比较。

相反，研究神奇故事中的派生形式是和现实相联系的。有许多转化就是由于把现实引进故事而产生的。这种情况迫使我们改善用于研究故事和日常生活之间的关系的方法。

神奇故事和其它各类故事（小故事、短篇小说、寓言等）不同，它在现实生活的因素方面是比较贫乏的。人们常常过高地估

<sup>①</sup> G·奥夫豪斯《圣乔治的奇龙》，莱比锡，1912年。——法文版编者注

让现实在故事创作中的作用。我们只有记住艺术的现实主义和来源实际生活的因素之间的区别，才能解决故事和日常生活之间的关系问题。学者们往往由于在实际生活中寻找与现实主义的故事相应的东西而犯错误。

例如，N·莱纳在评论普希金的《波瓦王子》时的意见，他特别注意这几句诗：

这确是个黄金议会。  
这里没有高谈阔论，而是在思考；  
所有的大贵族都认真地考虑，  
德高望重、经验丰富的阿尔扎莫尔，  
就要开口讲话  
（这位灰白头发的老人显然要提出什么建议）。  
他大声咳嗽了一下，随后又改变了主意，  
接着他沉默下来，不当不语。

莱纳在引用列·迈科夫<sup>①</sup>的话时写道：

我们在大胡子元老院的图景里，可以看到对莫斯科的俄罗斯官僚机构陋习的嘲讽……请注意，这种嘲讽可能不仅针对昔日往时，而且也针对当代，现在有才华的青年人会容易地看到浮夸的和“思索的”大人物。

可是，这里涉及的是直接来自故事的情况。我们在阿法纳西耶夫的故事集（如第80）里看到：

他问了一次，大贵族一言不发，问了第二次，没有人答腔，问了第三次，没有人吭声。

<sup>①</sup> 列·尼·迈科夫（1839—1900），俄国文艺学家、人种志学家。——译者注

这里我们看到一种常见的情况，受害者向其他人求救，这样的呼叫一般都重复三次。首先是请女仆人帮助，然后又向贵族求救（向教士、大臣求救），第三次是向故事里的主人公求救。这种三段式里的每个因素也可能再重复三次。因此，这就不是现实了，而是民歌的一个因素的扩大和限定（加上名字，等等）。如果我们认为佩涅洛佩这个人物<sup>①</sup>和向她求婚的人的行动与希腊的实际生活和希腊的婚姻习俗是一致的，我们也会犯同样的错误。佩涅洛佩的未婚夫们都是假的未婚夫，这是全世界的史诗都十分了解的。首先要将民间传说的各种因素分列出来，只有经过这种分列才能使我们提出荷马史诗的特定情况与希腊的实际生活之间一致的问题。

因此我们看到，故事和现实之间的关系问题绝不是一个简单的问题。我们不能根据故事就得出关于生活的直接结论。

但是，正如我们在下面看到的一样，现实在故事的转化中的作用是很重要的。实际生活不能破坏故事的总的结构。人们可以从中提取在以前的图样中产生的各种替代的材料。

### 三

下面是可以用来更确切地区别故事中一种因素的基本形式和派生形式（我指的是神奇故事）的主要标准。

1、对故事的一个部分作超自然的解释是先于理性的解释的。这种情况非常简单，无须加以特别的评述。在一个故事里，如果伊凡接受芭芭亚加给他的一件神奇的赠品，而在另一个故事里，他接受一个过路的老太太的一件神奇的赠品，那么，第一种情景是先于第二种情景的。这种观点的理论基础在于故事和宗教的联系。但是这一规则对其它类别的故事（寓言等）可能是错误的。

<sup>①</sup> 参见荷马史诗《奥德修纪》。——译者注

因为其它类别的故事可能先于神奇故事，并且从宗教现象中找不到来源。

2、英雄的解释先于幽默的解释。实际上，这是前一种现象的特殊情况。因此，“在纸牌上打龙”这一因素是后于“和巨龙展开殊死斗争”的因素的。

3、合乎逻辑的应用形式先于缺乏条理的应用形式。

4、国际的形式先于民族的形式。例如，虽然全世界各国的故事里都有巨龙，但是在北方国家的故事里熊代替了巨龙，在南方国家巨龙为狮子所代替，龙是基本形式，而狮子和熊是龙的派生形式。

这里还需要说一说我们研究各国的故事的方法。要研究的材料非常广泛，一个研究者不可能对故事的一百五十种因素都进行研究，从全世界的民间传说中寻找这些因素。因此首先应研究一个民族的故事，弄清这些故事的各种基本形式和派生形式，对于另外一个民族的故事也作同样的研究，然后再进行对照比较。所以我们可以把国际的形式的论点简化为：每一种民族形式都先于地区形式、省的形式。但是，一旦采取这样的方法，我们就不免提出一个论点：广泛流传的形式先于罕见的形式。不过，从理论上讲，可能在孤立的情况下保存下来的正是古老的形式，而其它所有的形式都是新的。因此，运用这种数量的原则（运用统计的方法）就要求非常慎重，而且要不断考虑所研究的材料的性质。例如，在《美丽的瓦西丽莎》（阿法纳西耶夫故事集，第59）里，芭芭亚加的形象和象征早晨、白天和夜晚的三个骑士同时出现。我们不免会考虑，在这个故事里，是不是有一种芭芭亚加原始的特点，而在其它的故事里是没有的？但是，经过反复的专门考虑（我们在这里不一一列举），应该彻底抛弃这种看法。



#### 四

我们将继续探讨一个因素中各种可能的变化，以作为示例，这就是芭芭亚加的茅屋。从形态学的角度看，茅屋代表馈赠者（即送给主人公宝物的人物）的住处。因此，我们不仅要把各种茅屋加以比较，而且要比馈赠者的各式各样的住处。我们把树林里鸡脚架上能转动的茅屋看作是俄国的基本形式。但是，由于一种因素不能在故事里实现所有的可能的变化，因此在某些情况下，我们将举些其它的例子。

1、**缩减**。我们可以找到下面代替完整形式的一系列变化：

- ①树林里鸡脚架的茅屋。
- ②鸡脚架的茅屋。
- ③树林里的茅屋。
- ④茅屋。
- ⑤树林（阿法纳西耶夫故事集，第52）。
- ⑥不说明什么住处。

在这里，基本形式缩减了。我们去掉鸡脚架，旋转，树林，最后连茅屋也可以消失。缩减表示一种不完全的基本形式。缩减的原因显然是由于遗忘，而遗忘又有更复杂的原因。缩减说明故事和它在其中流传的环境的生活类型之间没有相应之处。缩减说明在一种环境、一个时代或一个讲述者所讲的故事里现实性不多。

2、**扩大**。表示一种相反的现象。在这时有一些细节扩大和补充了基本形式。我们可以把下述形式看作是扩大的形式：

树林里鸡脚架上的茅屋由煎饼支持着，上面盖着奶油水果馅饼。

大多数的扩大都和缩减同时出现。有些特点可以抛弃，同时

加进另外一些特点。可以把扩大按其来源分成几组（如同前面在替代方面的分组一样）。有些扩大来自实际生活，另外一些则是从标准形式中借用的细节的发展。我们在这里看到的是后一种情况。对馈赠者的研究表明，馈赠者兼有敌对和好客的特点。通常伊凡在馈赠者家里享受丰盛的肴饌。这种盛宴的形式是多种多样的（“招待吃喝”。伊凡对茅屋这样说：“我们得进去吃一点东西。”主人公看到茅屋里桌上摆着菜饭，他把每样菜都尝一尝，或是饱餐一顿；他自己在馈赠者的院子里杀牛宰鸡，等等）。住处和馈赠者表示同样的特点。德国童话故事《汉塞尔和格蕾特》就用的是这种形式，不过按照儿童故事的特点，利用的方式稍有不同。

3、**变形**。在当代，我们经常看到变形的情况，因为神奇故事正在衰退。这些没有意义的形式有时还在扩大并且扎下根来。例如茅屋的例子，我们可以认为茅屋围绕着轴不断转动的形象就是一种变形。茅屋对于情节的进展有一种完全特殊的意义，因为它是个前哨，主人公就在这里接受一次考验，看他配不配接受一件宝物。茅屋在伊凡眼前显露出一堵假墙。所以有时把它叫作“没有窗也没有门的茅屋”。但是，门是在和伊凡站的地方相反的那一面。人们也许认为围着茅屋转一圈，从门口进去是很方便的。可是伊凡做不到，并且在所有的故事里他从来没有这样做过。相反，他念一声咒语，“你转个身，把背转到树林那边去，面朝向我”，或是“你母亲让你怎样坐着你就怎样坐着”。一般接着就是：“茅屋转了个身”。后来“转身”这个词变成了“转”；“必要的时候就转”这句话变成了简单的“转”，这是没有什么意义的，但并不因此就失去一定的吸引力。

4、**颠倒**。基本形式常常变成它的对立面。例如，用男性的形象代替女性的形象，或者相反，用女性的形象代替男性的形象。

这种现象也可以涉及到茅屋。有时茅屋的门不是关着的，而是一座房门大开的茅屋。

5和6、**加强和变弱**。这类变化只涉及人物的行动。人可以用不同的强烈程度来完成各种行动。辞退主人公变成驱逐，这可以作为加强的例子。辞退是故事里常见的因素之一；这个因素用许多不同的形式来表示，因而从中可以看到变化的各个阶段。当人们要求达到某种特殊目的时，它便发挥作用；有时这是一种委托（“请帮帮我的忙”），最常见的是命令，如果不执行就带有威胁，相反，便带有许诺。有时这也是一种变相的驱逐；狠毒的姐姐派弟弟去寻找野兽的奶，以便把他摆脱掉；主人派仆人去寻找说是丢失在树林里的母牛；继母派女儿到芭芭亚加家里去找火种。驱逐可能是很简单的。这些只是主要的阶段，其中每个阶段又有好几种中间的变化和形式；这些形式对研究关于被驱逐的人物的故事是特别重要的。

我们可以把带有威胁或许诺的命令看作是辞退的基本形式。如果将许诺去掉，这种缩减同时可以被看作是一种加强，因为剩下的就是辞退和威胁。相反去掉威胁则带来这种形式的减轻、变弱。再往下削弱就连辞退也取消了。比如儿子出发时，请求父母亲为他祝福就是如此。

上面我们所谈到的六种转化可以被理解为基本形式的变化。在同一分析水平上还有另外两大类的转化，这就是替代和同化。我们可以根据其来源把替代和同化加以分类。

7、**内部替代**。我们再看一看住处的情况，我们看到有以下的形式：

①王宫。

②靠近火河边的山。

这类情况既不是缩减，也不是扩大，等等。这些不是变化，

而是替代。这些替代不是来自外部的，而是从故事本身得来的。这里指的是材料的形式移动，移位。公主一般住在王宫里，宫殿大都是用金子造的。这种住处都是属于馈赠者的。这种移动在故事里起很重要的作用。每一种因素都有它特有的形式。不过，这种形式并不总是固定于同一因素（例如，公主是要寻找的人物，她也可以扮演助手、馈赠者的角色）。这便是故事的一个形象代替另一个形象。所以，芭芭亚加的女儿可以扮演公主的角色，于是芭芭亚加便不再住在茅屋里，而是住在王宫里，这是公主的住处。公主的住处还有用铜、银和金子造的王宫。住在这些王宫里的姑娘们是馈赠者同时又是公主。这些王宫可以象金子造的王宫的三重形象一样出现。它们也可以有独立的来源，例如与金、银和铁的时代形象没有任何关系。

同样，火河边上的山只是巨龙的住处，是属于馈赠者的。这些移动以及其它的内部替代在产生各种转化中起着非常重要的作用。

8、现实替代。如果说我们看到的形式是：

①旅店，

②三层楼房，

那么神奇的茅屋是被实际生活里常见的住处形式代替了。大多数这样的替代的原因都很简单，但其中有些则要求进行专门的人种学研究。现实替代是十分明显的，所以研究者往往都很注意。

9、信仰替代。现代宗教也可以用新的形式代替旧的形式。这里我们可以举出几种情况，例如魔鬼扮演空中运送者的角色，天使扮演馈赠宝物者的角色的情况，带有苦修性质的考验的情况。有些传说实际上就是故事，其中各种因素都经受过替代。每个民族都有自己信仰的替代。基督教、伊斯兰教、佛教都在信奉这些宗教的民族的故事中得到反映。

10、**通过迷信的替代。**很显然，各个地区的迷信和宗教信仰也可以改变故事的材料。然而这种替代比初看时可能预料的替代（神话派的错误）要少见得多。普希金关于故事的看法是不对的：

那里边有奇迹，森林之神在那里游荡，  
女水精坐在树枝上……

尽管我们在神怪故事中看到过森林之神，这几乎总不外乎是芭芭亚加的替代。在阿法纳西耶夫的故事集里，女水精只出现过一次，而且这个故事的真实性是否可靠还值得怀疑；在翁丘科夫、泽列宁、索科洛夫的故事集里就没有女水精，森林之神所以进入故事，只是因为也和住在森林里的芭芭亚加相象。故事只是把那些符合其结构形式的东西吸引到它的范围里。

11、**古代替代。**我们曾经指出，故事的基本形式来源于已经消失的宗教形象。有时我们可以根据这个标准区别基本形式和派生形式。可是在有些特殊情况下，基本形式（在故事中或多或少是常见的）被一种来源于宗教的也很古老的形式所代替，但这只是个别现象，并且是很少见的情况。因此，在《女巫和太阳的姐姐》故事里（阿法纳西耶夫故事集，第50），和巨龙的斗争便由下面一个插曲代替了：巨龙的妻子对国王说：

叫伊凡王子跟我一块儿到天平上去，看看我们谁最重。

天平把伊凡抛到太阳的宫殿里。这就是审判灵魂（称量灵魂）的痕迹。这种形式从何而来呢（古埃及有这种形式）？它是怎样在故事中保存下来的呢？这两个问题都是历史研究的内容。我们并不能很容易地区别古代替代和通过信仰或迷信的替代。这两种替代都可追溯到很古老的时期。但是，如果故事的一个因素同

时又是现代的信仰对象，我们就可以认为替代是比较新的（参见引进森林之神的情况）。异教的宗教造成两方面的发展：一是在故事里的发展，一是在信仰和习俗方面的发展。几个世纪以来，这两种发展可以汇合在一起，其中一种发展也能代替另一种发展。相反，如果现代的信仰没有故事的因素（天平）的任何迹象，那么替代便可追溯到非常古老的年代，并且可以被看作是古老替代。

12、**文学替代**。把文学因素和现代迷信纳入故事是同样困难的。故事具有一种顽强的抗力，其它一切形式在这里会碰得粉碎，而不能与之结合。然而，假如出现两者相遇的情况，故事总是占上风的。在各种文学类别中，故事往往吸收叙事史诗和传说，吸收小说的情况却是比较少见的。只有骑士小说在这方面起某种作用。但是骑士小说常常就是故事的产物。发展的各个阶段就是故事、小说、故事。因此，象《叶鲁斯兰·拉扎列维奇》这样的作品就是真正的故事，尽管其中某些因素有些书本的特点。当然，这里涉及的只是故事。韵文故事、短篇小说和其它民间散文体裁都更为灵活，更容易使人接受。

13、**变化**。有些替代的来源无法确切断定。其中大多数是讲述者创造的，这使我们了解到讲述者的想象力。这些形式对于人种学和历史并没有什么意义。可是，我们可以看到，这些替代在动物故事和其它非神奇故事（用狼代替熊，用其它的鸟代替某一种鸟，等等）里有比较重要的作用，并且在神怪故事里出现也是可能的。因此，鹰、鹤、乌鸦、鹅等也能扮演空中运送者的角色。金角鹿、金鬃马、金毛鸭、金鬃猪等等，都可以作为寻觅的对象互相替代。派生形式尤其经常发生变化。通过若干形式的对照比较，我们可以指出，寻觅的对象不过是从公主到金环的转化。如果说基本形式和派生形式的比较说明某种从属关系（血

统)，那么两种派生因素的比较就说明某种类似。故事具有各种形式的因素。例如“困难的任务”就是这种情况。这些任务没有基本形式，因此，整个故事的结构就不大受其影响。

如果我们把从来不属于故事基本形式的各个部分加以对比，这种现象就会更明显地出现。理由就是其中一个例子。转化有时要求说明某种行动的理由。因此，对于某些极其相似的情节，就产生非常不同的理由，例如驱逐主人公（驱逐是一种派生形式）。相反，巨龙夺走年轻的姑娘（这是最初的形式）几乎从来没有说明理由，因为这是从内部说明理由的。

茅屋的某些特点也是变化的，例如我们看到的不是鸡脚架的茅屋，而是“山羊角架的茅屋，绵羊脚架的茅屋”。

**14、来源不明的替代。**由于我们将各种替代按其来源进行分类，并且一种因素的来源并不总是为人所知的，替代也并不总是简单的变化，因此，我们需要建立一种暂时还不知其来源的替代类别。例如，可以把阿法纳西耶夫的故事第五十中的太阳姐姐归入这类形式。太阳的姐姐扮演馈赠者的角色，也可看作是公主的雏形。她住在“太阳的宫殿”里。我们不知道这里指的是对太阳的某种崇拜，还是讲述者凭着想象力的创造（常常有人问讲述者是否知道某一方面的故事，是否故事里有某种东西时，他就随便编造点什么以取悦民俗学家）。

关于替代问题的简要介绍我们就谈到这里。当然，我们还可以通过分析某种具体情况，提出其它的替代，但是就目前来说这是不必要的。前面列举的各种替代在故事的材料里始终具有重要意义，如果把这些替代加以补充，就可以根据已有的分类方便地运用于各种具体情况。

现在我们再谈谈另一类别的变化，这就是同化。

我们把用一种形式部分地代替另一种形式称为同化，经过同

化便出现两种形式合而为一的情况。

我们很简要地列举一下各种同化的情况，因为我们要采取与替代方面同样的分类。

15、内部同化。我们在下面的形式里看到这种同化：

①金顶的茅屋。

②火河边上的茅屋。

我们在故事里常常看到出现金顶的宫殿。茅屋加金顶的宫殿就得出金顶的茅屋。火河边上的茅屋也是同样情况。

我们在《费陀尔·沃多维奇和伊凡·沃多维奇》的故事里（翁丘科夫故事集，第4）发现一个很值得注意的情况。在这个故事里，主人公奇迹般的出生和被巨龙的女人们（姐妹们）追赶这样两个不同的因素结合在一起了。巨龙的女人们在追赶主人公时，通常都变成一口井，变成苹果树，变成床，出现在伊凡经过的路上。如果他尝了果子，喝了水等等，他就会把自己撕碎。在奇迹般的出生方面也利用了同样的内容：公主在父亲的花园里散步，她看见一口井和一个杯子，还有一张床（遗漏了苹果树）。她喝了水，并躺在床上休息，于是她怀了孕，生了两个儿子。

16、我们在下面的形式里看到现实同化的情况：

①村头的茅屋。

②树林里的洞穴。

在这里，神奇的茅屋变成了真正的茅屋和真正的洞穴，但是这个住处还是孤立的（在第三种情况下，洞穴总是在树林里）。这样，故事加现实就产生一种现实同化。

17、巨龙被魔鬼替代可以作为信仰同化的一个例子；魔鬼和巨龙都住在湖里。这两个凶恶水怪的形象和所谓的农民的民间神话故事毫无关系，它常常只被解释成是一种变化。

18、通过迷信的同化是罕见的。住在鸡脚架的茅屋里的森



林之神可以作为例子。

19和20、文学同化和古代同化的情况更为少见。与叙事史诗和传说的同化对于俄罗斯故事有一定的重要意义，但是这往往不是同化，而是一种形式被另一种形式所排斥，这后一种形式依然保持故事的组成部分，没有什么变化。至于古代同化则每次都须进行专门的研究。这种同化是可能的，但只有通过非常专门的研究才能说明是古代同化。

关于转化的概述到此可以结束了。我们不能断言所有的形式一定都能列入所提出的图表，但是，无论如何可以把其中相当多的形式列入进去。我们还可以举出诸如限定和概括之类的变化。在第一种情况里，一般的现象变成特殊的现象（人们可以看到赫瓦棱斯克城的说法，而不说第三十个王国<sup>①</sup>）；相反，在第二种情况下，第三十个王国变成“另一个王国”，等等。但是，几乎每一种限定都可以看作是替代，而每一种概括都可以看作是缩减。合理化（飞马变成马）、转化为小故事等也属于同样的情况。正确地 and 持续地运用上面所列举的各种转化的分类，可以为研究演变中的故事建立更为稳定的基础。

凡涉及故事的特殊因素的东西，也关系到一般的故事。如果增加一个多余的因素，就多出现一个扩大；反之，就多一个缩减，等等。把这些方法运用于全部故事，对于研究各种主题是很重要的。

我们还要澄清一个很重要的问题。如果我们把一种因素的各种形式（或是许多形式）都收集起来，我们就会看到，这些形式不能被压缩成唯一的一种基本形式。假定我们把芭芭亚加作为馈赠者的基本形式，我们就可以把象女巫、外婆、寡妇、小老太婆、老头、牧人、森林之神、天使、魔鬼、三个女儿、国王的女儿等等形

<sup>①</sup> 俄国童话故事里对指带发生地点特有的习惯称呼。——托多罗夫注

式，令人满意地解释为芭芭亚加的替代和其它的转化。但是，我们看到也有“个子只有指甲那么大、胡子有一古尺那么长的庄稼人”。这个馈赠者的形式并不是来自芭芭亚加。如果我们在各种宗教里也遇到这样的形式，那就是与芭芭亚加的形式并列的形式，否则，这便是一种来源不明的替代。每一种因素都可以有好几个基本形式，虽然这些类似、并列的形式的数量通常是很有限制的。

## 五

我们如果不根据比较紧凑的内容指出一系列的转化，不提出运用我们的看法的模式，那么我们的研究就会是不完全的。我们以下面的形式为例：

巨龙劫走国王的女儿  
巨龙拷打国王的女儿  
巨龙逼迫国王的女儿。

从故事形态学的角度看，这里指的是原始的恶行。这种情节通常作为纽结。按照前面谈到的原则，我们不仅应把一种劫掠和另一种劫掠进行比较，而且要把作为故事组成部分之一的原始恶行的不同形式加以比较。

把上面所说的三种形式看作是并列的形式，这是谨慎的态度的要求。但是，我们也可以假设第一种形式仍然是基本形式。古埃及有一种表现死亡的方式，就是由巨龙夺去灵魂。但是这种表现方式已被遗忘，可是把疾病描绘为魔鬼缠身却一直存在。逼迫公主作贡物的巨龙的形象带有古老的现实主义的色彩。随着龙的形象出现的还有军队，围城和战争威胁。可是我们对此不能确切地肯定。这样，三种形式都是很古老的，每一种形式都可以有若干种转化。

我们先看第一种形式：

巨龙劫走国王的女儿。

人们把巨龙理解为邪恶的人格化。宗教信仰的影响把巨龙变成魔鬼：

一群魔鬼劫走国王的女儿。

宗教信仰的影响也改变了劫掠的对象：

魔鬼劫走神庙的女儿。

在农村中，巨龙的形象已变得陌生了，它被一种更常见的，具有超自然属性（变化）的危险动物所代替（现实替代）。

铁毛熊夺走国王的孩子。

侵犯者和芭芭亚加相近似。故事的一个部分影响到另一个部分（内部替代）。芭芭亚加是女性，因此便把被劫掠的对象归于男性（颠倒）。

女巫劫走两位老人的儿子。

故事中常见的错综复杂形式之一是兄弟们得到的东西又被抢去。这便是把原始的恶行转移到主人公的亲属身上。这是使行动复杂化的典型形式。

兄弟们劫走伊凡的未婚妻。

人们从故事的各种保留人物中借用其它凶恶的亲属来代替恶毒的兄弟（内部替代）。

国王（后父）劫走伊凡的妻子。

有时是公主充当这个角色，故事因而也具有有趣的形式。在这些情况下，侵犯者的形象被缩减了。

公主从她丈夫家飞走。

在所有这些情况里，劫走的都是人，但是也可以偷走神灯（古代的替代?）。

巨龙偷走王国里的灯。

人们用另一种怪兽代替巨龙（变化），被劫掠的东西接近于假想的国王的生命。

野貂从国王的动物园里偷走动物。

符咒在故事中起很重要的作用。符咒常常是伊凡达到目的的唯一手段，这说明为什么符咒常常成为偷盗的对象。故事的标准甚至要求必须有这样的偷盗，以便使情节到中间阶段更加复杂。中间的情节可以移至开头（内部替代）。符咒的偷窃者往往是流氓无赖、东家等等（现实替代）。

调皮鬼抢走伊凡的符咒。

东家抢走庄稼汉的符咒。

有关火鸟的故事都处在其它形式之前的中间部分，在这些形式里被偷走的金苹果不是符咒（参见返老还童的苹果）。这里还须补充一点，就是当符咒已经找到时，偷盗符咒只是为了使故事到中间时情节变得复杂。在故事的开头就出现偷盗符咒，只有在以某种方式说明占有符咒的理由时才有可能。这样，我们便明白为什么在大多数情况下在故事开头被偷盗的东西不是符咒。火鸟从故事的中间移到开头。鸟是在第三十个王国里运送伊凡的基本形式之一。金色的羽毛等是神奇动物的常见的属性。

火鸟偷了国王的苹果。

在所有这些情况里，抢掠（偷盗）都被保留着。未婚妻、女儿、妻子等失踪都归咎于一个神话的人物。不过，这种神话的特点不是现代农村生活所固有的。巫术代替了外来的借用的神话。失踪都归罪于巫师和巫婆的妖术。恶行的性质变了，但是它的结果却依然不变，总是失踪引起寻找（通过迷信信仰的替代）。

巫师劫走国王的女儿。

女仆使伊凡的未婚妻中了魔法，并使她飞走。

后来，我们又看到情节向凶恶的亲属转移。

姐妹们让姑娘的未婚夫飞走。

下面我们看看第二种基本形式的转化，即：

巨龙拷打国王的女儿。

这种转化也通过同样的途径。

魔鬼拷打国王的女儿，等等。

拷打在这里也有一种魔鬼缠身、吸血鬼残害的性质，人种志学对此作了令人满意的解释。

我们又看到另一个恶人代替了巨龙和魔鬼。

芭芭亚加拷打勇士们的女主人。

第三种基本形式表现了恐吓逼婚。

巨龙逼迫国王的女儿。

这样就出现一系列的转化。

水精逼迫国王的儿子，

等等。

从形态学方面来看，这种形式里还包括不经过国王的儿子的要求便宣战（缩减）的情况。把类似的形式转移向亲属，其结果就是：

巫婆姐姐要吃掉国王（她的兄弟）的儿子。

最后这种情况（阿法纳西耶夫故事集第50）特别值得注意。在这里，把国王的姐姐叫做“一条巨龙”。因此，这种情况给我们提供了一个内部同化的传统例子。这表明在根据故事研究家族关系时必须非常慎重。兄弟和姐妹结婚以及其它的形式可能根本不是一种习俗的残迹，而是象上面的情况清楚地表明的，是作为某些转化的结果出现的。

人们也许会提出异议说，根据前面所阐述的内容，在一句有两个补语的句子中，可以随便加上什么东西。但这完全是不确实的。怎么能把《寒冷、太阳和风》这个故事以及其它许多故事的纽结放在这样一种形式里呢？其次，上面谈到的各种情况形成一种结构要素，这个要素在与整个组成的关系中始终保持着原状。这些情况引起类似的、然而由不同形式表现的情节；求救表现为

房子的门，与馈赠者会面等等。并不是凡有“偷盗”或“劫掠”因素的故事都一定具备这样的结构；但是，如果没有这样的结构，就不能把同样的时间对照比较，因为这些时间是受外界支配的，或是必须承认神怪故事的一部分已经与另一类结构结合在一起了。因此，我们又回到原来的看法，必须根据同样的组成部分而不是按照外部的相似进行比较。

1928年

## 主 题

鲍·托马舍夫斯基

### 主题的选择

在艺术过程中，各个单独的语句根据各自的意义彼此组合起来，形成一定的结构，在这样的结构里由一种思想或共同主题把语句联系在一起。一部作品中各个具体要素的含义构成一个统一体，这便是主题（就是所说的内容）。可以说整个作品有一个主题，也可以说作品的每一部分各有一个主题。每一部用有意义的语言写成的作品都有一个主题。只有无意义的作品没有主题，因此它只是一种实验，是某些诗歌流派在实验室里作的练习。

当一部文学作品根据其内容所揭示的唯一主题写成时，它便具有统一性。

因此，文学过程是围绕着两个重要时刻组成的，这便是选择主题和设计主题。

主题的选择密切取决于主题在读者中得到的反应。“读者”这个词一般是指范围不太确定的一批人，往往连作家本人对这个范围也不甚了了。

读者的形象即使是抽象的，即使它要求作者尽力使自己成为作品的读者，这种形象也始终出现在作家的意识里。读者的形象可以用传统的致读者的话的形式来表达，就象我们在《叶甫盖



尼·奥涅金》最后一节诗里所看到的，

不论你是谁，我的读者啊，  
友人，仇人，我想和你  
现在象朋友似的分手。  
别了，你在我这里  
在这草率的诗节里，  
不论找的是苦恼的回忆，  
或是工作之后的休憩，  
生动的图画，或是尖锐的字句，  
或是文法的错误，  
但愿的是，在这本小书里  
为了消遣，为了幻想，  
为了心灵，为了杂志上的论战，  
你至少总可以找到一点什么。  
我们就分手吧，别了！<sup>①</sup>

对抽象的读者的这种关注通过“兴趣”的概念表达出来。

一部作品应当有趣。作者在选择主题时就已经受兴趣概念的指引。但是兴趣可以具有极为不同的形式。对技巧的关注是作家和他最亲近的读者习以为常的事，这种关注是文学发展最强有力的动力。渴求技巧新颖，希望独辟蹊径，从来都是最进步的文学方式和流派的明显特点。文学的实验，作家所借鉴的传统，对作家来说都是前人留下来的任务，为实现这个任务，他倾注了自己全部的注意力。另一方面，一个不偏不倚的、对技巧问题陌生的读者，他的兴趣可以具有各种不同的形式，从纯娱乐性的要求

<sup>①</sup> 普希金著《叶甫盖尼·奥涅金》，吕荧译，人民文学出版社，1954年。——译者注

(从“纳特·平克顿”到“泰山”之类的“站台”文学所满足的要求),到文学兴趣与普遍关心的问题的结合,无一不有。

从这种意义上说,现代的主题,也就是探讨当前文化问题的主题,使读者感到满足。

因此,围绕着屠格涅夫的每一部小说积累起大量的报刊文献资料,这种文献资料关心的不是艺术作品,而是普遍的文化问题,尤其是社会问题。这种报刊文献资料作为对小说家所选择的主题的反应是完全合情合理的。

革命、革命生活的主题也是当代的现实主题,它深入到皮利尼亚克、爱伦堡和其它散文作家,诗人马雅可夫斯基、吉洪诺夫、阿谢耶夫的所有作品里。

现实性的基本形式是日常形势提供的。但是现实性作品(“短评专栏”、讽刺歌曲)可以由于一时的兴趣而兴起,但过后就不复存在。这些主题的重要性是有限的,因为它们不适应读者不断变化的日常兴趣。反之,主题越重要,更有持久的兴趣,作品也越具有生命力。如果我们排除现实性的局限,就可以达到普遍的兴趣(爱情问题、生死问题),实际上这种兴趣在整个人类历史进程中是始终不变的。但是,这些普遍的主题也应吸取具体的材料,如果材料脱离了现实性,那么提出这类问题是毫无意义的举动。

不应把现实性理解为当代生活的再现。例如,如果说对革命的兴趣现在是现实性的,这就意味着描述革命运动时期的历史小说,或是描写虚构情景下的乌托邦小说,也可以是现实性的。例如,我们记得在俄国舞台上出现的一系列有关动乱年代的戏剧(奥斯特洛夫斯基、阿列克谢·托尔斯泰、恰耶夫<sup>①</sup>等,同时还有科斯托马罗夫<sup>②</sup>的作品),说明甚至距离遥远的时代的历史主题

<sup>①</sup> 恰耶夫(1824—1914)俄国作家。——译者注

<sup>②</sup> 科斯托马罗夫(1817—1886)俄国政论家、历史家、批评家、作家。

也可能是现实的，可能比再现当代生活引起更大的兴趣。最后，还要了解再现当代生活的哪些方面。并非当代的一切东西都是现实的，并引起同样的兴趣。

因此，产生文学作品的时代特点对于主题的兴趣来说是有决定意义的。我们再补充一点，文学传统和它所提出的任务在这些历史条件里起极其重要的作用。

只选择一个有兴趣的主题是不够的，还应当保持这种兴趣，应当激发起读者的注意力。兴趣吸引读者，读者的注意力也持久不变。

感情的因素大大有助于捕捉注意力。把直接影响广大观众的戏剧按其感情特点分为喜剧和悲剧，并不是没有道理的。激起感情是捕捉注意力的最好方式。

如果观察到革命运动各个阶段的人用冷淡的语气去叙述，那是不够的。必须要表现出同情，愤慨，欢乐，反抗。这样，作品就变成名符其实的现实作品，因为它对读者产生影响，在读者心中唤起支配他的意志的感情。绝大多数诗歌作品都是根据作者所感受的同情或厌恶写成的，根据对引起注意的材料所作的价值判断写成的。正直的（正面的）主人公和坏人（反面人物）就是文学作品的这种评价要素的直接表现形式。读者在同情和感情方面应得到指引。

因此，文学作品的主题通常是具有感情色彩的，从而它唤起愤慨或同情的感情，并将永远使人想起价值判断。

除此之外，也不应忘记感情要素是存在于作品之中的，而不是读者加进去的。一个人物（如莱蒙托夫作品中的毕巧林）的正面或反面性质是不能争论的。必须发现作品中包含的感情关系（即使这不是作者个人的看法）。这种感情色彩在早期的文学类别里始终是很明显的（例如在流浪汉小说中，道德得到褒奖，而罪

恶受到惩罚),在比较成熟完美的作品里,它可能很细腻,很复杂,而有时它又很模糊,无法用简单的公式来表示。然而,总的说来,指引兴趣和吸引住读者注意力,使他参与主题展开的是同情的时刻。

### 本事与情节

主题表现一定的统一性,是由按照一定次序安排的小的主题要素构成的。

主题要素是根据两种主要形式安排的:或是在编年史的一定范围内遵循因果论的原则;或展开主题而不考虑时间,即在不考虑任何内部因果关系的连续情况下展开主题。在第一种情况下,属于“有主题”作品(短篇小说、长篇小说、史诗),在第二种情况下,则属于无主题作品,描写性的作品(描写诗和教喻诗、抒情诗、游记,如卡拉姆津的《一个俄国旅行家的书信》,冈察洛夫的《战舰巴拉达号》等等)。

必须指出,本事不仅要求有时间的标志,而且有因果关系的标志。

旅行可以象年代学的连续那样加以叙述,但是,如果仅限于叙述旅行者的印象,而不介绍他个人的种种奇遇,那只不过是无主题的叙事。

因果的联系越弱,时间的联系就越重要。削弱曲折的情节就把主题小说变成了编年史,变成对过去的描述(如阿克萨科夫的《巴格罗夫孙子的童年》)。

我们仔细地探讨一下本事的概念。在整个一部作品里,我们获知的彼此相互联系的全部事件,就称为本事。本事可以按事实因果关系的方式,按照自然的顺序展开,也就是按照事件的时间顺序和因果顺序展开而不受任何安排事件和写入作品的方式的

制约。

本事和由同样事件构成的情节是对立的，但是情节遵循事件在作品中出现的顺序和表明事件的材料连贯<sup>①</sup>。

主题的概念是指连接作品中言语材料的一种粗略的概念。整部作品可以有它的主题，同时作品的每一部分也有它的主题。把一部作品加以分解就是把作品中带有特定主题单位特点的各部分分列出来。例如，普希金的短篇小说《射击》可以分解为两方面的故事：一是关于讲述者与西尔维涅和伯爵相遇的故事，一是关于西尔维涅和伯爵之间的冲突的故事。第一部分又可分解为部队生活的故事和乡间生活的故事，在第二部分里，又可分为西尔维涅和伯爵的第一次决斗以及他们的第二次相遇。

借助这种把作品分解为几个主题单位的方法，最后我们得出不能再分解的各个部分，得出主题材料的最小粒子：“夜幕降临”，“拉斯科尔尼科夫杀死了老妇人”，“主人公死了”，“来了一封信”等等。作品中这种不可再分解的部分的主题称为动机。实际上，每一语句都有它的动机。

对于“动机”这个词，我们不得不表示某些保留：在历史诗学里，在巡回情节的比较研究里，它的用法和这里采用这个词的用法显然是不同的，虽然这两者一般都具有同样的定义。在比较研究中，把在各种作品中看到的主题单位（例如劫走未婚妻，帮助主人公完成任务的动物，等等）称为动机。这些动机都从一种叙事图样全部被转移到另一种叙事图样里。对于比较诗学来说，能否把动机分解为更小的动机是无关紧要的，重要的是在所研究的类别范围内，总是能看到这些没有起过任何变化的动机。因此，在比较中可以避免“不可分解的”这个词，我们可以说是在

<sup>①</sup> 简单地说，本事就是实际发生过的事情，情节是读者了解这些事情的方式。  
——作者注

文学史过程中始终没有分解过的要素，它们在从一部作品到另一部作品的转移过程中，始终保持着统一性。实际上许多属于比较诗学的动机也是理论诗学观点的动机。

彼此结合起来的动机构成作品的主题支柱。从这个角度来说，本事表现为在年代的连续中、从原因到结果的动机的整体；情节也表现为同样动机的整体，不过是按照它们在作品中所遵循的连续表现的。关于本事，读者是否了解作品中某一部分中的事件，这一事件是作者本人直接传达给读者的，还是通过一个人物的叙述或是借助暗示影射传达给读者的，这些都不大重要。相反，只有介绍各种动机在情节中发挥作用。一桩不是作者编造的社会新闻可以当作本事。情节则完全是艺术性的结构。

一部作品的各种动机具有不同的性质。一般的叙述本事可以使我们看到，某些动机可以省略而又不致破坏叙事的连续，可是另外一些动机却不能省略，否则就会损害联系各种事件因果关系的纽带。不能被排除的动机称为组合动机，而那些可以排除并且不违背事件的因果关系和年代顺序连续的动机，则称为自由动机。

对于本事来说，只有组合动机最重要。但是在情节中，起主导作用并且决定作品结构的主要是自由动机。这些次要的动机（细节等等）是由于作品的艺术结构而引进的，它们具有各种不同的功能，下面我们还要谈到这些功能。引进这些非主要动机在很大程度上是由文学传统决定的，每一流派都以一套自由动机表现出自己的特点，而组合动机一般说来更为活跃，在不同流派的作品中以同样的形式出现。当然，各种文学传统也能够在本事的展开中发挥重要的作用（例如十九世纪四十年代的短篇小说就是以描述小公务员的不幸这一本事为特点的，如果戈理的《外套》，陀思妥耶夫斯基的《穷人》；二十年代的特点是一个欧洲人和一个外国女人的不幸爱情这一常见的本事，如普希金的《高加索的俘

虏》、《茨冈》)。普希金在他的短篇小说《棺材商人》里，在引进自由动机时谈到文学传统：

第二天，正十二点钟，棺材商人和他的女儿们从新居的侧门走出来，到邻人家里去了。我在这里违反一般现代小说家通常的习惯，不来描写阿达烈思·卜洛哈洛维奇的俄罗斯农人长袍，也不描写阿库丽娜和达丽娅的欧洲式服装。不过我认为在这里提到那两个少女穿戴着只有在庄严的场合才戴的黄帽子，穿的红皮鞋，也不是多余的事。<sup>①</sup>

这里，对衣着的描写说明是当时（1830年）传统的自由动机。

在自由动机当中，我们可以区分出特别的一类引进动机，这类动机要求提供补充的动机。交给主人公一项任务的情景是“故事”类别的特点。例如，国王要自己的女儿出嫁，为了逃避这桩婚事，女儿就给他一个无法完成的任务。或者是主人公向国王的女儿求婚，为了避免这桩讨厌的婚事，国王的女儿叫他完成一看便知道无法实现的任务（参见普希金《巴尔达的故事》）。神父为了摆脱他的仆人，就叫他到魔鬼那里去收租。这种交付任务的动机要求对任务本身作具体的叙述，而且他也引进关于执行任务的主人公的叙述。用来放慢故事情节的动机也是这样的情况。在《一千零一夜》里，山鲁佐德用讲故事的方法推迟处死她的威胁。讲故事的动机是一种手法，用来引进新的故事。这些也是惊险小说里追捕的动机。通常在短篇小说中引入自由动机被看作是引进动机的支柱，由于引进的动机是组合动机，因此它与本事是不可分离的。

另一方面，动机的分类还应按其描述的客观故事情节而定。

<sup>①</sup> 参见普希金的《棺材商人》，《别尔金小说集》，肖珊译，新文艺出版社，1958年。  
——译者注

本事通常是由于出现几个人物或主人公而展开的，他们被共同利益或由其它关系（例如亲属关系）联系起来。人物的相互关系在一个特定的时间里构成一种情景。例如，男主人公爱慕女主人公，但是女主人公爱这个人的对手，这里的联系就是男主人公对女主人公的爱情和女主人公对他的对手的爱情。典型的情景是包括对立的联系的情景，也就是各种不同的人物希望以不同的方式改变这种情景。例如，男主人公爱慕女主人公，女主人公也爱他，但是父母阻挠他们的婚姻。男女主人公渴望成婚，父母却希望把他们分开。本事表现从一种情景到另一种情景的过渡。这种过渡可能通过引进新的人物来完成（情景的复杂化），或是通过排除原来的人物（对手死去），或是通过改变联系来完成。

改变情景的动机称为动态的动机，不改变情景的动机称为静态的动机。我们以普希金的短篇小说《村姑小姐》结尾前的情景为例：阿列克西斯·别列斯托夫爱阿库莉娜。阿列克西斯的父亲却强迫他娶丽莎·穆罗姆斯卡娅。阿列克西斯不知道阿库莉娜和丽莎就是同一个人，他抗拒父亲强加给他的婚姻。他去向穆罗姆斯卡娅解释，认出丽莎就是阿库莉娜。这时情景变了：阿列克西斯抗婚的防备消失了。认出丽莎就是阿库莉娜的动机就是动态的动机。

自由动机通常是静态的动机，但是并不是所有的静态的动机都是自由动机。假定主人公需要一枝手枪来完成本事中所必须的凶杀。这枝手枪以及把它引进读者视野的动机就是静态的动机，但同时也是组合动机，因为没有这枝手枪就不可能行凶。我们在奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》里可以看到这样的例子。

对大自然、地点、情景、人物及其性格等等的描写，都是典型的静态的动机，而主人公的事实和行为则是典型的动态的动机。



动态的动机是本事的中心动机或原动动机。相反，有时也在情节中强调静态的动机。

我们可以根据动机对本事的重要性来灵活地安排各种动机。动态的动机占据首位，随后是预备动机，决定情景的动机等等。把故事浓缩的叙述和比较松散的叙述加以比较，就可以说明动机对本事具有的重要性。

我们可以把本事展开的特点看作从一种情景到另一种情景的过渡<sup>①</sup>，因为每一个情景都标志着利害的冲突，人物之间的斗争。本事的辩证发展与社会和历史进程的发展是类似的，社会和历史进程的发展把每一个新的历史阶段都表现为前一阶段里各个社会阶级冲突的结果，同时也表现为构成当时社会制度的各个社会集团利益冲突的场所。

人物之间的利害冲突和斗争都伴随着人物的重新组合，以及每个集团各自对立时的行动策略。故事情节的发展，表明这种发展特点的全部动机，称为曲折情节（曲折情节特别适用于戏剧形式）。

曲折情节的展开（或是在人物的复杂组合情况下，几个平行的曲折情节的展开）或是导致冲突消失，或是产生新的冲突。通常本事的结尾总是出现一种情景，即冲突消除，几种利益得到调和。冲突的情景引起戏剧性的起伏，因为两种对立的原则不可能持久共存，其中一种原则必然要胜过另一种原则。相反，“调和的”情景却不能带来新的起伏，也不能引起读者的期望；因此，这样的情景都是在结尾时出现，它称为结局。例如，过去的伦理道德小说开头的情景都是美德受到压迫，而邪恶占据上风（道德

<sup>①</sup> 心理互篇小说也是同样的情况，其中人物的系列及人物的相互关系都被单一人物的内心的故事所代替。他的行动的心理动机，他的精神生活的各个方面，他的本能、情欲等等，都起着通常的人物的作用。我们可以把凡是已经说过的和将要说的事情都概括到这种意义里。——作者注

的冲突),到结尾时,美德得到奖赏,而邪恶受到惩罚。有时我们看到在本事的开头有一种平衡的情景(如“主人公们过着平静的生活,突然发生了……等等”的类型)。为了使本事得以展开,便引进一些动态的动机,这些动机破坏了初始情景的平衡。破坏初始情景的静止状态并开始故事情节的全部动机称为**纽结**。通常纽结决定本事的全面展开,而曲折情节降低为由纽结引进的主要动机的变化。这种变化称为**突变**(即从一种情景到另一种情景的过渡)。

显示情景特点的冲突越复杂,人物的彼此利益越对立,情景就越紧张。戏剧性的紧张随着情景的逆转临近而加强。这种紧张通常是由准备逆转而出现的。例如,在千篇一律的惊险小说里,想把主人公置于死地的对手总是占上风的。但是到最后时刻,当死亡临近时,主人公突然得到解脱,一切阴谋都垮台了。由于这种准备,紧张便加强了。

在结局之前,紧张达到顶点。这种顶点通常用德语的**Spannung**(紧张或聚精会神)这个词来表示。在最简单的本事的辩证结构里,**Spannung**表现为反命题(纽结是正题,结局是综合)。

本事的材料经过几个阶段形成情节。初始情景要求引进叙事。对于决定人物最初状态及其相互关系的环境的叙述称为展开。叙事不一定非从展开开始不可<sup>①</sup>。

在最简单的情况下,当作者首先告诉我们参与本事的人物时,我们看到的是直接展开。但是起始也常常采取另一种形式,把这种形式叫作**突然的**起始是比较恰当的:叙述以正在展开的故事情节开始,后来作者才告诉我们主人公的初始情景。在这种情况下,我们看到的是延迟的展开。这种展开的延宕有时会持续很长时间,因为引进构成展开的动机变化非常明显。有时我们是从

<sup>①</sup> 从叙事材料的安排的角度来说,叙事的开始叫作起始,结尾叫作尾声。起始可以不包括展开,也不包括纽结。同样,尾声也可以和结局吻合。——作者注

暗示影射中获知情景的。加上这几点次要的意见便使我们得到最后的形象。在这种情况下，我们看到的不是本来意义的展开，因为不存在把展开的动机都汇集在一起的连续不断的叙事作品。

但是，有时作者描写一个事件，而我们不知道它在总的图样里所处的位置，之后作者通过展开的方式加以解释（或是以直接讲话的形式，或是在一个人物的话语里出现），也就是叙述已经讲过的事情。这种展开的移置是在本事的发展中一种暂时变形的特殊情况。

这种展开的迟延可以延长到记叙的结尾，也就是说，在全部叙述里，使读者对于理解故事情节所必须的细节一无所知。通常读者的一无所知和故事里主要人物集团对这些情况的不了解是相应的，也就是说，读者只了解某个人物所知道的东西。这种不了解的情况我们是在结局中才获知的。这里，包括展开的各种要素的结局，反过来阐明以前的记叙中已知的突变的结局，称为逆退的结局。我们假定《村姑小姐》的读者和阿列克西斯·别列斯托夫一样，不知道阿库莉娜和丽莎·穆罗姆斯卡娅是同一个人。在这种情况下，结局向我们提供的关于这种同一性的信息，就可能具有逆退的效力，也就是说，可以对以前的种种情景带来新的、真正的理解。普希金的《别尔金小说集》中的短篇小说《暴风雪》的结构就是这样的。

这种展开的迟延通常是作为复杂的秘密整体引进的。可能出现以下各种组合的情况：读者知道，小说中的人物不知道；书中的一部分人物知道，另一部分人物不知道；读者和一部分人物不知道；谁也不知道等等，真相是偶然发现的；书中的人物知道，读者不知道。

这些秘密可以贯穿于叙事的始终，或是只限于某些动机。在这种情况下，同一个动机可以在情节的结构中多次出现。下面我

们看一看长篇小说里特有的一种手法：在故事情节开始前很久，一个人物的孩子被人拐走（第一个动机）。一个新的人物出现了，我们获知他是在别人家里被抚养大的，他不认识自己的父母（第二个动机）。后来，由于核对日期和情况，或是通过“认记”动机——护身符、黑痣等——我们知道被拐走的孩子和新的主人公就是一个人。这样就清楚了第一和第二两个动机的一致性。以变化的形式重复动机是一种情节结构方式的特点，按照这种方式，本事的各要素不是按照自然的年代顺序引进的。重复的动机通常是本事在布局圈样的各个部分之间所安排的组带的迹象。因此，在上面这个典型例子里，如果说护身符是相认的认记，“认出丢失的孩子”，那么护身符这一动机也和孩子丢失的叙述和新人物的身世同时出现（见奥斯特洛夫斯基的《代人受过》）。

由于动机在各个部分之间建立起的联系，在叙事里出现时间的倒置是可能的<sup>①</sup>。当读者获知后来发生的事情时，他便不仅能够知道情节的展开，而且能知道本事的任何一个部分。

一、连续记叙一大部分事件，这一大部分事件发生在其它事件之前，而在其它事件过程中引进这一记叙，这便称为Vorgeschichte（追叙）。迟延的展开是Vorgeschichte的一种常见的形式，这和新情景下引进的新人物生平是一样的。在屠格涅夫的小说里可以看到许多这样的例子。

还有一种比较少见的情况，即Nachgeschichte（逆叙），也就是叙述以后发生的事情，它是在酝酿这种未来的事件尚未发生之前插入叙事中去的。Nachgeschichte有时采取预言的幻梦、预言、对未来多少有点合理的假设的形式。

<sup>①</sup> 当这种动机或多或少经常出现重复时，尤其是自由动机，也就是外在于本事的动机时，即为主导动机。例如，在叙事中有些人物以不同的名字出现（一个人扮演多种角色），都伴随有固定不变的动机，以便使读者能辨认出来。——作者注

讲述者在本身间接展开的情况下起很重要的作用，因为加进情节的各个部分就来自叙事的特点。

讲述者可因作品不同而有差别：叙事或者以作者的名义客观地提供一般情况，而不是解释如何了解事件（客观的叙述），或是以讲述者、以某个明确指定的人的名义表达出来。有时作者使这个讲述者作为第三者出现，他从其它人物那里了解到叙述的内容（如普希金的短篇小说《射击》、《驿站长》中的讲述者），或者作为见证人，或作为故事情节的参与者之一出现（普希金的《上尉的女儿》中的主人公）。有时，这个见证人或者听讲者可以不是讲述者，而客观的叙述将告知我们这个听讲者所知道的和所听到的事情，虽然他在叙述里不起任何作用（如马图林<sup>①</sup>的《流浪汉梅尔莫特》）。有时作者利用复杂的叙事方法（例如《卡拉马佐夫兄弟》，书中的讲述者是见证人，但是他没有在小说中出现，叙事是作为客观叙述进行的）。

因此，有两种主要类型的叙事：客观叙述和主观叙述。在客观叙述的体系里，作者知道一切，甚至包括每个主人公内心的想法。在主观叙述中，我们通过讲述者（或是一个旁听的第三者）的眼睛了解叙事的内容，我们对每一情况都得到一种解释：讲述者（旁听者）自己是如何和何时了解叙事内容的。

也可能出现体系混合的情况。在客观的叙述里，讲述者通常密切注意一个特定人物的命运，而我们陆续获知这个人物所做的和所了解的事情。随后，我们抛开这个人物，把注意力转移到另一个人物上，我们又陆续获知这个新的人物所做的和所了解的事情。这样主人公便是叙述中的一条主线，也就是说，他也是叙述者；作者以他自己的名义讲话，同时也考虑不要比主人公传达更多的东西。有时主人公作为叙述中的主线就足以决定作品的整个

<sup>①</sup> 查·罗·马图林（1732—1824），爱尔兰小说家、剧作家。——译者注

结构。由于本事的材料保持不变，因此，如果作者注意另一个人物，主人公便可能发生某些变化。

我们分析一下威·豪夫<sup>①</sup>的童话故事《白鹤哈里发》作为例子：

有一天，哈里发卡塞德和他的大臣在一个行商那里买了一个装满神秘粉末的鼻烟壶，上面有用拉丁文写的说明。博学者萨利姆看了说明，上面写着谁吸了这种鼻烟，并且说一声“穆塔保尔”(Mutabor)，他就会变成一个他选定的动物。但是变成动物之后不能笑，否则会把“穆塔保尔”这个词忘掉，那就不能再变成人了。哈里发和他的大臣都变成了鹤，他们第一次和其它的鹤相遇时就笑了起来，结果把那个词忘了。这两只鹤，也就是哈里发和他的大臣，就永远成为鸟类。他们从巴格达上空飞过，看见街上人群熙攘，并且听见有人叫喊，说有一个叫米兹拉的人夺取了政权。米兹拉是巫师卡什努尔的儿子，这个巫师是卡塞德的死敌。于是两只鹤向预言家的坟墓飞去，想在那里找到解除妖术的办法。他们飞到半路，在一片废墟上停下来过夜。他们在那里遇到一只会说话的猫头鹰，猫头鹰跟他们讲述了自己的经历。从前她是印度国王的独生女。巫师卡什努尔曾经为他的儿子米兹拉向她求婚，但是遭到拒绝。后来他变成一个黑人混入王宫，给公主一种神奇的饮料，她喝了之后就变成了猫头鹰，他又把她带到这片废墟的地方，并且对她说，她要永远当猫头鹰，直到有人同意娶她作妻子时为止。另外，她小时候曾听说过一个预言，说鹤会给她带来幸福。她向哈里发提出，如果他答应娶她，她就告诉他用什么办法摆脱妖术。哈里发犹豫了一下就答应了，于是猫头鹰把他带到一间房子里，那里有好多的巫师在聚会。哈里发无意中在那里听到卡什努尔在讲话，并且认出来他就是那个行商，这个行

<sup>①</sup> 威廉·豪夫 (1802—1827)，德国作家、诗人。——译者注

商叙说他怎样骗了哈里发。这段话向哈里发透露出他忘了的“穆塔保尔”那个词。哈里发和他的大臣又变成了人，猫头鹰也变成了人，他们一起回到巴格达，向米兹拉和卡什努尔报仇。

这个童话故事名叫《白鹤哈里发》，就是说主人公是哈里发卡塞德，因为作者在叙事中密切注意的是他的命运。猫头鹰公主的经历是由一段叙述引进的，是她在废墟和哈里发相遇时给他讲述的。

只要把材料的布局稍微变动一下，就可以使猫头鹰公主成为主人公；那就要首先讲述她的经历，然后通过在被除妖术之前出现的一段叙述引进哈里发的经历。

这样一来，本事仍是原来的本事，但是情节会发生明显的变化，因为叙事的主线不再是原来的主线了。

我在这里说明一下动机的移置：行商的动机和米兹拉的父亲卡什努尔的动机，在白鹤哈里发无意中遇到巫师时，正好是同一个动机。把哈里发变成鹤是他的敌人卡什努尔施展阴谋的结果，这一事实我们是在故事的结尾时获知的，而不是象实际的记叙里那样在开始时就告诉我们的。

至于本事则有双重内容：

1. 受卡什努尔蒙骗而中了妖术的哈里发的故事。
2. 也中了卡什努尔的妖术的公主的故事。

本事的这两条平行的线在哈里发和公主相遇并且彼此许下诺言时交叉在一起。随后，本事就沿着唯一的一条线展开，也就是他们的得救和惩罚巫师。

情节的图样和哈里发的命运紧密配合。在这里哈里发是隐秘形式下的讲述者，也就是说表面客观的叙述向我们讲述了哈里发所知道的事情，并且是按照他所获知的事情的顺序叙述的。这一切决定了情节的整个结构。这种情况是很常见的，并且主人公通

常都是隐秘的（潜在的）讲述者。因此短篇小说常常利用回忆录特有的结构，也就是说，它迫使主人公讲述他自己的身世。这样，主人公观察的方式被揭示出来，讲述的动机及其遵循的顺序便得到了理由。

在分析具体作品的材料布局时，要特别注意叙事的时间和地点所起的作用。

在文学作品里，要区别开本事的时间和叙事的时间。本事的时间是假设讲述的事件展开的时间，而叙事的时间则是阅读作品（戏剧演出延续的时间）所需要的时间。叙事的时间与作品的篇幅的概念是相应的。

我们通过以下方式获知本事的时间：

1. 通过戏剧情节的日期，或是通过绝对的方式获知（把事件限定在一定的时间里，例如“18……年1月8日下午2时”，或是“在冬天”），或是相对的方式获知（通过指出几个事件同时发生，或是指出事件的时间关系，如“两年之后”等等）。

2. 指明事件所占用的时间（“谈了半个小时”，“旅行了三个月”，或是间接地指明：“第五天，他们到达了目的地”）。

3. 造成时间延续的印象：我们按照话语的长短或是情节正常延续的时间，或是按照其它次要的迹象，约略地估计出所讲述的事件占用的时间。必须指出，作家利用第三种形式时是相当自由的，可以在比较短的时间内加进长时间的话语，相反，把简短的言语和快速的情节延伸很长的时间。

至于选择情节的地点，有两种有特点的情况：当所有的主人公聚集在同一地点时，是静态的情况（因此，旅馆和类似的场所提供出乎意料的会面的可能性是很常见的），当主人公们变换地点去进行必要的会面时（游记类型的叙事）是动态的情况。



## 理 由

构成一部作品主题的动机体系应体现审美的统一性。如果各个动机或是动机情结在作品中没有足够的协调，如果读者对这种情结与整个作品之间的联系始终感到不满足，那么这种情结就没有与作品结合起来。如果作品的各个部分互不协调，作品也就解体了。

因此，引进任何具体的动机或是每个动机整体，都应有所解释（即说明理由）。解释为什么要引进具体动机和动机整体的方法体系称为理由。

理由的各种手法在性质上和特点上是非常不同的。因此必须把各种理由加以分类。

1. 布景的理由。其原则是动机的节约和用途。具体动机可以说明置于读者视野里的事物的特点（陪衬部分），或是人物的故事情节里的特点（插曲）。任何一个陪衬部分在本事里都不应是多余无用的。契诃夫说，如果在一篇短篇小说开头时说墙上有一颗钉子，那么到结尾时，主人公就应吊死在这颗钉子上，契诃夫这样说就是想到了布局的理由。

我们看到在奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》里，在枪支方面也有类似的利用陪衬部分的情况。在第三幕的演出说明中包括：“长沙发上部有一幅壁毯，壁毯上挂着各种枪支。”开始时，这种说明只是布景的一个细节，用以表示卡兰迪舍夫的习惯。在第六场里，作者用下面的对话引起对这一细节的注意：

鲁滨逊（看着壁毯）：你这是些什么东西？

卡兰迪舍夫：雪茄烟。

鲁滨逊：不，我说的是上面挂着的東西。是假的，还是仿造的？

卡兰迪舍夫：什么假的，仿造的？那是土耳其造的枪。

对话继续下去，在场的人都嘲笑这些枪。这时，枪支这一动机便明确了；有人说这些枪是些破烂货，结果马上遭到反驳：

卡兰迪舍夫：怎么是破烂货呢？比如说这支手枪……（他从桌上摘下来手枪。）

帕拉托夫（接选手枪）：这把手枪吗？

卡兰迪舍夫：噢！当心，里面有子弹！

帕拉托夫：别害怕。不管有子弹没有，一样都有危险。反正子弹打不出来。你离五步远，朝我开枪吧，我允许你开枪。

卡兰迪舍夫：噢，不！这支手枪还用得着呢。

帕拉托夫：是的，可以往墙上钉钉子（他把枪扔在桌子上）。

在这一幕结束时，卡兰迪舍夫逃跑时从桌子上拿起这支手枪。在第四幕里，他用它朝拉里莎开了枪。

引进手枪这个动机在这里有一种布局的理由。这支手枪就是结局所必需的。

这是布局的理由的第一种情况。第二种情况是引进作为描绘特征的手法的动机。动机应与本事的动态和谐一致。仍以《没有陪嫁的女人》为例，一个造假酒的商人酿制的勃艮第葡萄酒售价低廉，这个动机说明卡兰迪舍夫生活潦倒的特点，并且准备了拉里莎的出走。

这些具有特点的细节可按以下方式与情节和谐一致：

1. 根据心理上的类似（富有浪漫主义色彩的景色，如谈情说爱的场面的月光，死亡或犯罪的场面的狂风暴雨）。

2. 通过对照（不同性质的动机，等等）。

在《没有陪嫁的女人》里，在拉里莎死去时，人们听见饭馆的门口有一伙茨冈人的合唱声。

还必须考虑到可能出现的虚假的理由。可能引进一些陪衬部

分和插曲以转移读者对真正的曲折情节的注意力。这种手法在侦探小说里经常出现，侦探小说里有些细节是为了把读者（和小说中的一部分人物，例如何南道尔小说中的华生或警察）引到错误的线索上去。作者让我们设想有一种不符合实际的结局。在以悠久的文学传统为基础的作品中，虚假的理由的手法尤为常见。读者习惯于以传统的方式解释作品中的每个细节。最后花招被揭穿，读者恍然大悟，原来加进所有这些细节只是为了安排一个出乎意料的结局。

虚假的理由是模仿文学作品的一个要素，也就是根据熟悉的文学情景所采用的表现手法，而这些情景都属于牢固的传统，但被作家按非传统的功能加以利用。

2. 现实的理由。我们要求每一部作品都包含有起码的错觉，即使这种错觉是极为常见的，人为制造的，我们也会感到情节象是真实的。这种真实感在朴素的读者心目中特别强烈，这样的读者会相信叙述的真实性，他会相信人物是确实存在的。例如，普希金刚写完《普加乔夫起义史》之后，便以格利尼奥夫回忆录的形式发表了《上尉的女儿》，并且写了一段后记：

彼得·安得烈耶维奇·格利尼奥夫的手稿，是我们从他的一个孙子那里得到的，他知道我们正在研究他的祖父所描写的那一时代的事情。在获得了亲属的许可之后，我们决定将这份手稿分别印出来。<sup>①</sup>

作者给我们造成一种错觉，仿佛格利尼奥夫和他的回忆录都是真的，特别是其中包括公众所熟悉的普希金个人生活中的某些特点（他对布加乔夫的历史的研究）更使这种错觉为人们所相信；另外，格利尼奥夫所标榜的主张和信念并不都和普希金本人的意见吻合，这也使错觉为人们所相信。

<sup>①</sup> 见普希金《上尉的女儿》，孙用译，人民文学出版社，1957年。——译者注

在富有经验的读者看来，现实的错觉具有真实性要求的形式。读者虽然明知作品有虚构的性质，但仍然要求和现实有一定的对应，并且根据这种对应判断一部作品的价值。甚至熟谙艺术布局规律的读者在心理上也不能摆脱这种幻觉。

从这种意义上说，引进的每一个动机都应当是一定情景的可能的动机。

但是，由于情节布局的规律和可能性毫无共同之处，因此每次引进动机都是客观的可能性与文学传统之间的妥协。由于现实主义的荒诞具有传统性，我们并不感觉传统的引进动机有什么荒诞之处。为了表明这些动机与现实的理由是不可调和的，就必须把它变成模仿。大家都记得“哈哈镜”剧院<sup>①</sup>现在仍上演的话剧《讽刺歌剧》<sup>②</sup>里的模仿，它表演了一出滑稽地集中话剧里传统情景的保留剧目。

由于我们已习惯于惊险小说的技巧，所以看不出主人公总是在临死前五分钟得救有什么不合逻辑之处。古代喜剧或莫里哀的喜剧的观众，也没有注意到在最后一幕出场的所有人物恰好都是近亲有什么荒诞之处（认出亲属的动机，参看莫里哀《悭吝人》的结局。在博马舍的喜剧《费加罗的婚礼》里也有同样的手法，不过已经采取了模仿的形式，因为这种手法在当时已处于衰亡中。在奥斯特洛夫斯基的戏剧《代人受过》里，最后女主人公认出男主角就是她丢失了的儿子，表明这种动机在戏剧里仍然存在）。这种认出亲属的动机使结局非常方便（亲属关系调和了各种利益，从而根本改变了情景），因此它牢固地列入传统里。有一种解释认为，在古代文学里儿子和堕落的母亲重逢是很常见的内

① 列宁格勒的讽刺剧院。——法文版编者注

② 《讽刺歌剧》是从一九〇八年起的彼得堡“哈哈镜”剧院演出的歌剧，剧中嘲讽无谓的客套和墨守成规的旧习。——译者注

容，这样的解释根本没有达到目的。母子重逢只是由于文学传统的力量才在舞台上经常出现。

当一种诗歌流派为另一种流派所代替时，新的流派破坏了传统，从而保存了引进动机的现实的理由。因此，凡是反对以前的手法的文学流派不论采取什么方式，总要在其宣言中加上忠实于生活，忠实于现实的声明。十七世纪，布瓦洛在保卫新兴的古典主义反对法国古代文学传统时；十八世纪，百科全书派维护资产阶级的文学类别（家庭小说、戏剧）反对旧的标准时；十九世纪，浪漫派以充满生机和忠于毫无粉饰的大自然的名义奋起反对落后的古典主义标准时，都是这样写的。后来取代这些流派的一个流派甚至取名为自然主义流派。一般说来，十九世纪时流派繁多，而它们的名称都包括各种手法现实的理由的含义；如现实主义、自然主义、自然派、风俗小说、民粹派文学等等。在当代，象征主义者以超自然的朴素自然（*de realibus ad realiora*从现实到更进一步的现实）代替了现实主义者，但这并没有能阻挡阿克梅派的出现，它要求诗歌具有更充实、更具体的特点；也没有能阻挡未来主义的出现，未来派在开始时便摒弃唯美主义，并要重新创造“真实的”创作过程，后来又毫不犹豫追求所谓“通俗的”即现实主义的动机。

从一种流派到另一种流派，崇尚自然的劝勉不绝于耳。为什么没有建立使其它任何自然派都无立足之地的“真正的”自然派呢？为什么能把现实主义这个修饰语用到每个流派上呢（同时又没有运用到其中任何一个流派上）？（天真的文学史家把这个词当作对作家的最高赞扬：“普希金是现实主义者”是文学史里典型的陈词滥调，他们没有考虑到在普希金时代，这个词并没有现在我们所赋予它的那种含义。）出现这种现象的原因都是由于新旧流派的对立，也就是说，用还没有被理解为文学标准的惯例代替已经被

看作是过时的旧的惯例。另外，现实主义的材料本身并不是一种艺术结构，而要成为艺术结构，就必须对它运用艺术结构的特殊的规律，从现实的角度来看，这些规律将永远是惯例。

因此，现实的理由或是来源于盲目相信，或是来源于错觉要求。这种情况并不妨碍神怪文学的发展。民间故事虽然通常在相信真有巫婆和家神的群众当中出现，但民间故事后来能够存在却是由于有意识的幻想，在这里神话体系或者说空想的世界观，或者说承认无法真正证实的种种可能性，只不过是一种有意识的假设。威尔斯<sup>①</sup>的神怪小说就是根据这样的假设写成的；这位作者通常不是满足于整个的神话体系，而是孤立的，与自然规律不调和的承认（佩雷尔曼在他那有趣的作品《星球旅行》里批评神怪小说的前提不真实）。

值得提出的是，在演变的文学环境里，按照现实的理由的要求，神怪故事提供两种解释本事的可能性：我们可以把这些神怪故事理解为真实的事件，也可以理解为神怪的事件。阿列克谢·托尔斯泰的小说《吸血鬼》是神怪作品的一个很好的例子，弗拉基米尔·索洛维约夫<sup>②</sup>在为这本小说写的序言中说：

诗歌中幻想作品的意义的主要趣味，就在于确信世界上尤其是人类生活中发生的一切事情，除了有其目前的明显原因之外，还有赖于更为深刻和普遍的但不太明显的因果关系。真正的幻想作品的特点就是它从来不以毫无掩盖的形式出现。幻想作品里的事件绝不应强迫人们相信生活中的事件也有神秘的含义，而应给予暗示和影射。在真正的幻想作品里，人们始终掌握着从外部和形式上简单地解释各种现象的可能性，同

① 赫·乔·威尔斯（1866—1966），英国作家，早年曾写过许多科学幻想小说。——译者注

② 弗·谢·索洛维约夫（1853—1900），俄国哲学家、政论家、象征派诗人。——译者注

时这种解释又完全没有内部的可能性。所有的具体细节都应带有日常的特点,但从整体上看,这种细节又应指出另外的因果关系。

如果我们从这些话中去掉索洛维约夫的哲学的唯心主义色彩,就会从中发现从现实的理由标准的角度对神话故事技巧的相当准确的提法。霍夫曼<sup>①</sup>的短篇小说,拉德克利夫<sup>②</sup>的长篇小说等,使用的就是这种技巧。提供双重解释可能性的常见动机是幻梦、呓语、视觉的或其它的错觉(从这个角度参看勃留索夫的短篇小说集《地轴》)。

把文学之外的材料引进文学作品,也就是说引进脱离艺术目的而具有实际意义的主题,从作品结构的现实的理由角度来说,是容易理解的。

例如在历史小说中,作者让一些历史人物登场,对事件作出这样或那样的解释。在列·托尔斯泰的《战争与和平》里,看到全面转述鲍罗金诺会战和莫斯科大火战略,便在文学界引起一场论战。当代作品描绘读者熟悉的习俗,提出道德、社会、政治等方面的问题,总之,这些作品引进了文学范围之外的各种主题。甚至在我们看到表现各种手法的传统模仿作品里,归根结底也涉及到在一个具体情况上对诗学问题的争论。手法的暴露,即在传统的理由之外利用手法,也是属于“舞台上的舞台”之类的表现作品的文学特点(例如莎士比亚的《哈姆雷特》中的演戏,大仲马的《基恩》的结尾)。

3. 审美<sup>的</sup>理由。正如我所说过的,引进动机是现实主义的幻想和审美结构要求之间妥协的结果。一切从现实中借用来的东西并不一定都适合于文学作品。当莱蒙托夫论述当时的新闻体散文

<sup>①</sup> 恩·特·霍夫曼(1776—1822),德国作家。——译者注

<sup>②</sup> 安·沃·拉德克利夫(1764—1823),英国女小说家。——译者注

时，他就强调这一点（1840年），

他们画的是谁的肖像？  
他们是从哪里听来的这些谈话？  
即使他们听见了，  
我们也不愿意听它。

布瓦洛已经以玩弄字句的方式谈到这个问题：有时真实的事演出来可能并不逼真，他用“真实的事”表示有现实理由的东西，而用“逼真”表示有审美理由的东西。

在作品本身之内否定作品的文学特点，是我们常常遇到的一种现实的理性的表现。我们都很熟悉这个公式：

如果这件事发生在一本小说里，我的主人公也会这样行事，但是，既然我们处于现实当中，所以就出现这样的事，等等。

但是，借助于文学形式这一事实已能证实审美结构的规律。

每一种真实的动机都应按一定的方式进到叙述结构里，并且得到具体的解释。选择现实主题本身也应从审美的角度加以解释。

新旧文学流派在审美的理由方面出现了争论。旧的、传统的流派否认新文学形式的审美特点。例如，诗歌词汇应与坚实的文学传统和谐一致，在这方面就出现了争论（缺乏诗意的源泉，诗歌中禁用的词语）。

我们把奇特化手法作为审美的理由的一个特殊情况加以强调。把文学之外的材料引进作品，应当具有新颖和独特的特点，这样才不致与文学作品的其它组成部分互不调和。旧的和惯用的材料与新的和不常见的材料应当同样对待。通常的与异常的材料应



当同样看待。

这种使通常的事物变得奇特的手法，一般是由主人公不了解的问题在他心理上的折射来自行说明理由的。我们都熟悉列·托尔斯泰的作品中奇特化的手法，为了描写菲利普的军事会议（《战争与和平》），便引进农村小姑娘这个人物，她以自己幼稚的方式来观察和解释与会者所说的和所做的一切，但根本不懂得其中的重要内容。同样，在托尔斯泰的短篇小说《霍斯托密尔》里，我们通过马的假设的心理看到人与人之间的关系（参见契诃夫的短篇小说《卡什坦卡》，我们看到其中一只小狗的心理也完全是假设的，这样的手法只是用来使记叙出现奇特化。在柯罗连柯的中篇小说《盲音乐家》里，那些眼睛能够看得见的人的生活是通过一个盲人的理解表现出来的，这也属于同一类型）。

斯威夫特在《格利佛游记》中广泛利用了奇特化的手法，用以描绘出一幅关于欧洲社会和政治制度的讽刺画。格利佛来到贤马国（有理性的马），向主人贤马描绘了人类社会的种种习俗。他的叙述必须非常具体，因此他抛去华丽的词藻，关于某些现象的虚构的传统解释，诸如战争、阶级矛盾、职业议员的政治手腕等等。这些主题被剥去常见的语言外衣，就变得奇特了，显示出整个令人厌恶的一面。以这样的方式批判政治制度，这一文学之外的材料就获得了理由，并和作品紧密结合起来。

在《上尉的女儿》里，对决斗这一主题的解释也提供了同样的异变的例子。

一八三〇年，普希金在《文学报》上发表过这样的意见：

上流社会的人有他们特有的思想方式，为另一等级的人所不能理解的偏见。怎样解释两个法国军官和个性情温和的阿柳京的决斗呢？他觉得他们的敏感易怒是非常奇怪的，他说的还是有道理的。

普希金在《上尉的女儿》里利用了这种看法。在第三章里，格利尼奥夫通过米罗诺夫上尉的妻子的叙述，得知上伐勃林被从近卫军调到驻防军：

阿力克舍·伊凡尼奇·士伐勃林因为杀人调到 我们这儿已经第五个年头了。天晓得，他怎么犯了这样的罪；你知道，他和一个中尉跑到城外，两个人都带了剑，两人就彼此砍杀起来了；而阿力克舍·伊凡尼奇把中尉刺死了，况且还有两个证人在场！

随后，在第四章里，当士伐勃林向格利尼奥夫提出决斗时，格利尼奥夫告诉了军营的中尉，请他做见证人。

“您是说，”他对我说，“您要刺杀阿力克舍·伊凡尼奇，并且要我作这事的证人？是这样吗，不敢动问？”

——正是这样。

——天啊，彼得·安得烈伊奇！您怎么想起干这种勾当来了？您跟阿力克舍·伊凡尼奇闹翻了吗？那有什么要紧！谩骂过去也就算了。他骂了您几句，您就骂他几句；他冲着您骂您，您就冲着耳朵骂他，骂两句，骂三句——你们就走散了，我们再来给你们讲和，不就得了。

谈话结束了，格利尼奥夫遭到坚决拒绝：

您请便好了，如果一定要我参加这件事，也许我得到伊凡·库兹米奇那里报告一下，尽我的职务的本份，说明在要塞里企图进行违反公家利益的恶行。

在第五章里，萨威里奇描绘的挥剑交手变得非常奇怪：

到处都对不起人的是我，实在是那个该死的臭屑；都是他教会了你

用铁签子刺来刺去，又用脚踏来踏去，好象这样刺来刺去和踏来踏去就能够防备恶人似的！①

这种滑稽的看法使决斗的念头显得新奇异常。奇特化在这里采取了滑稽的形式，所用的词汇又使之更加突出（“他冲着您脸骂”——“脸”这个粗俗的词在中尉的言语里表示的不是格利尼奥夫的脸上粗糙，而是表示殴斗的激烈。“冲着耳朵骂他，骂两句，骂三句”这里指的是骂的次数，而不是说有几个耳朵：把几个词矛盾地连在一起便产生一种滑稽的效果）。当然，奇特化并不总是产生滑稽的效果的。

## 主 人 公

人物是各种动机的有生命的载体，介绍人物是把他们集中和联系起来而常用的一种手法。把某一动机运用于某一人物，有助于使读者的注意力集中。人物起一种导线的作用，它可以指引搜集动机的方向；人物还起一种辅助手段的作用，用来把具体的动机加以分类和排列顺序。另一方面，有一些手法我们可以用来弄清许多人物的情况，并找出他们彼此之间的复杂关系。必须能分辨出人物，人物也要大致使我们的注意力集中。

描写一个人物的特点是用以辨认这个人物的手法。与人物密不可分地联系在一起的动机体系称为人物的特征。从更窄的意义上说，特征就是指决定人物的心理、性格的动机。

用一个专有的名字称呼主人公是说明其特征的最简单的要素。在叙述中，为了把人物和本事的展开所需要的情节联系起来，有时基本的形式只限于给主人公起一个名字，而没有其它任何特征（“抽象的主人公”）。比较复杂的结构则要求主人公的行动

① 普希金《上尉的女儿》，孙用译，人民文学出版社，1957年。——译者注

需出于心理上的某种统一，要求主人公的行动从其心理上来说是可能的（行动的心理的理由）。在这种情况下，就赋予人物某些个性的特点。

可以直接地显示主人公的特点，也就是说，我们获悉有关主人公的特点的情况，这些情况或是来自作者，或是来自其他的人物，或是来自主人公的自我描述（自白）。我们也常常看到间接地显示人物的特点，比如从主人公的行动和表现体现出他的特点。有时，在叙述的开头便出现这些不在本事图样之内的行动，其唯一目的就是描述主人公的特点。因此这些外在于本事的行动就表现为情节展开的一部分。例如，在费定的短篇小说《安娜·季莫菲耶夫娜》中，第一章里关于雅科夫列夫和他女的故事只是为了描绘人物的特点。

伪装的手法，就是说设计和人物心理相应的具体动机，是间接描绘特点的一种特殊情况。例如描写人物的外表，他的衣着，住室（例如果戈理作品中的波留希金）也可以归在伪装范围之内。不仅对于事物、对于呈现在人们眼前的东西的描写属于伪装，而且其它任何描写都可以作为伪装，甚至主人公的名字也可以有这样的功能。在这方面，喜剧里特有的人名伪装的传统也是有意义的。从最简单的普拉夫金、米隆、斯塔罗杜姆，直到亚伊奇尼察、斯卡洛祖博、格拉多博耶夫<sup>①</sup>等等，几乎喜剧中所有的人名都表示人物的突出特点。在这方面，只要看看奥斯特洛夫斯基作品中人物的名字就够了。

在描绘人物特点的手法中必须区别两种主要情况，这就是在本事过程中始终如一的固定特点和随着情节展开而发展的变化特

<sup>①</sup> 俄文 правда (真理); милый (亲爱的); старое луку (旧思想); ащипца (炒鸡蛋); (скалить зубы (咧着嘴笑); градобои (冰雹)。这些人名都出现在俄国的冯维津、格里鲍耶陀夫、奥斯特洛夫斯基、果戈理的戏剧里。  
——法文版编者注

点。在后一种情况里，特点的要素和本事密切相联系，特点的中断（例如恶人的悔恨）已是一种戏剧情景的变化。

另外一方面，人物所使用的词汇，言语的风格，谈话中所涉及的话题，也可以作为主人公的伪装。

但是，只根据主人公独具的特点将他们加以区别，把他们从所有的人物中分离出来，这还是不够的，还必须使读者的注意力集中，唤起读者对每个人物的命运的关注。在这方面，最根本的方法就是引起读者对所描写的情节同情。人物一般都具有感情色彩。我们在最初形式里常常遇到的是好人和恶人。在这里，对主人公的情感关系（同情或反感）是从道德基础上显示出来的。正面的和反面的典型是本事的结构中必要的因素。吸引读者对其某些主人公的同情，对另外一些主人公的厌恶，必然会引起他在情感上参与叙述的事件和对主人公的命运的关注。

接受最强烈、最突出的情感色彩的人物称为主人公。主人公是读者最关注的人物。主人公能激起读者的同情、好感、喜悦和悲伤。

不应忘记，作品里已经包含了对主人公的情感关系。作者可以引起读者对一个人物的好感，而在现实生活中，这个人物的特点可能激起读者的反感和厌恶。对主人公的情感关系属于作品的审美结构，而只有在最初形式里，情感关系才必定与传统的道德和社会生活规范相吻合。

在十九世纪六十年代，报刊上的评论常常忽视问题的这一方面，那时报刊的评论在评价主人公时，是从他们的特点和思想的社会效果角度出发的，而把他们和文学作品隔离开来。例如，被奥斯特洛夫斯基描绘成正面主人公的俄国商人瓦西里科夫（《来得容易去得快》），是反对没落贵族的，而我们的评论家们，民粹派知识分子中的评论家们，则把他看成是地位显赫的剥削资本家的反面典型，因为他们认为这类人在生活中是引人反感的。这种受

读者思想支配的对文学作品的再解释，根据读者日常的或政治的情感检验作品的情感体系，可能在读者和作品之间筑起一道不可逾越的高墙。必须老老实实地阅读作品，遵照作者提出的指点。作者的才能越突出，就越难于违悖他的情感指示，作品也就越有说服力。这种说服力是教诲和说服的一种手段，是我们对于作品的向往的根源。

主人公对于本事并不是十分重要的。本事作为动机体系，完全可以不需要主人公和他的种种特点。主人公是材料变为情节的结果，一方面他是连接动机的手段，另一方面也是动机之间联系纽带人格化的理由。这在小故事这种最简单的叙述形式里表现得最为明显。小故事一般是本事的压缩、含混和变动的形式。在很多情况下，甚至简化到只是两个动机的交叉（其它的动机都属于必要的理由，如周围的人物，引进，等等）。动机交叉时产生一种特殊的模棱两可的效果，用法语说就是“*bon mot*”（风趣话，机智的话）和“*pointe*”（讽刺话，刻薄话）的对比效果（意大利语 *concetti* 的概念，即很有风趣的警句部分地跟这个词相吻合）。

有一个小故事，是按两种动机在一个格式（同音异义词的文字游戏）里巧合的方法编成的。一个布道士来到一个村庄，信徒们都等着他讲道。他一开始就问：“你们知道我要给你们讲什么吗？”——“我们不知道。”——“既然你们不知道，我能给你们讲什么呢？”结果讲道没有进行。这个小故事有个延长，它突出“知道”这个词的模棱两可的用法。下一次，信徒在回答同样的问题时就说：“我们知道。”——“既然不用我讲你们就知道，那么就用不着我给你们讲了<sup>①</sup>……”。

<sup>①</sup> 这个小故事在某些异文里还有延长。一部分信徒回答布道士的问题时说：“我们知道。”另一部分人说：“我们不知道。”接着的回答是：“那就让那些知道的人给那些不知道的人讲讲吧。”——作者注

这个小故事仅仅是根据一个字的两种解释编成的，而且不论放在什么情况下都可以讲得通。但在具体表达的时候，对话总是集中在某一个主人公（通常是布道士）。这样便得到本事的情景：一个机灵同时又不善于讲道的布道士和受骗的信徒。为了把小故事与主人公联系起来，这个主人公就是必要的。

英国民间故事里有一个更巧妙的小故事的例子。故事中的人物是一个英国人、一个爱尔兰人（在英国民间故事里，爱尔兰人是反应迟钝、七颠八倒的人物）。这两个人走在通往伦敦的大道上，他们走到一个十字路口，看见一块牌子上写着：“这是通往伦敦的大道。凡不识字者请向住在拐角的铁匠询问。”英国人一看就笑了起来，但爱尔兰人却没有吭声。晚上，他们到达伦敦，住在一家旅馆里过夜。半夜里，英国人被爱尔兰人抑制不住的笑声吵醒了。“出什么事了？”——“现在我明白了你看大道上那块牌子的时候为什么笑了。”——“怎么啦？”——“那个铁匠可能不在家。”这里也是两个动机相互交叉，一是那块牌子满是滑稽可笑，一是爱尔兰人的奇怪的解释，他跟写布告的人一样，都认为不识字的人也知道写的是什么。

但是，这个小故事的展开遵照一种手法，即把这些动机和根据民族特点选定的某个主人公联系起来（同样，在法国有许多关于加斯科尼人的故事，我国也有许多各地区或外国的主人公）。另外，还有一种简略地描绘故事的主人公特点的方法，就是把动机集中到一个有名的历史人物（如法国的罗克洛尔子爵，德国的梯尔·欧伦施皮格尔，俄国的小丑巴拉基列夫。关于历史人物的小故事也归在这类故事里，如关于拿破仑、第欧根尼、普希金等人的故事）。故事的类型是随着陆续把动机归入同一个人名下而逐渐形成的。意大利的喜剧人物就是自身同一来源（阿尔勃根、皮埃罗、庞达罗纳）。

### 情节手法的生命力

虽然在所有国家和各个民族中材料布局的手法极为相似，可以说这是情节结构的一种特殊逻辑，但是在整个文学历史过程中，具体和独特的手法、手法的组合、应用及其部分功能却有很大变化。每一个文学时期，每一种文学流派，都有自己特有的手法体系，代表文学类别或文学潮流的风格（广义上的风格）。在这方面，必须区别标准手法和自由手法。一定的类别在一定时期所必须遵循的手法，称为标准手法。例如，十七世纪法国古典主义的特点是戏剧的三一律和每种文学形式的详尽规定，这是最明显的标准手法体系。一种文学流派的作品的基本特点就是这个流派所采取的标准手法。十七世纪的每一出悲剧，情节都发生在同一地点，时间限在二十四小时之内。所有的喜剧的结局都是有情人结成良缘，悲剧都是以主要人物死去告终。每一种标准的规则都用以确定一种手法，从这种意义来说，文学的各个方面，从选择主题材料、具体动机，从材料、动机的分布直到叙述的体系、语言、词汇等等，都可以或为标准手法。对于使用某些词，禁用另外一些词，选择某些动机，舍弃其它一些动机等等，都须照章行事。由于技巧上的方便，标准手法得以存在；这些手法因为反复使用，就成为传统的手法，并且一旦纳入规范的诗学范畴，就被视为必须遵守的规则。但是，任何一种准则也不能无所不包，不能预见创作整个一部作品所必需的各种手法。除去标准手法之外，总还有些属于非硬性规定的自由手法，这种手法是某些作品、某些作家、某些流派等所特有的。

标准手法通常是自我淘汰的。文学的价值在于新颖和独特性。更新的愿望一般都要触及到传统的、刻板的标准手法，把它们从必须遵循的手法范围移置到被禁的手法范围中去。人们创造



出新的传统和新的手法。但这并不妨碍不久前被禁的手法在文学领域的两三代人之后再度出现。根据文学环境对各种手法的判断，可以把这些手法分为可感觉的或不可感觉的两类。

一种手法能够成为可感觉的，原因有二：或因其源远流长，或因其异常新颖。陈旧的、古老的、过时的手法是可以感觉的；它们被感觉为一种使人厌烦的残迹，是一种毫无意义但因惯性力而继续存在的现象，是生物当中的死去的躯体。相反，新的手法以其不同寻常的特点使我们感到惊奇，特别是从一直被禁的宝库中汲取的手法，例如高雅诗歌中的粗俗词语。要知道一种手法是可感觉的还是不可感觉的，决不能忘记历史的观点。现在我们觉得普希金的语言平易流畅，而且几乎没有发现它的特色，但在当时却由于它把斯拉夫语特有的表达方式和民间表达方法奇妙地混合起来，使同时代的人感到惊异，他们认为普希金的语言变化无常，花里胡哨。只有同时代的人才能判断某种手法是否可以感觉。直到一九〇八年，象征派作品中出乎意料的结构还使文学上的保守派感到不快，而我们却丝毫感觉不到这样的结构有什么出乎意料之处，我们甚至在巴尔蒙特<sup>①</sup>和勃留索夫早期的诗句中发现有刻板平淡的形式。

对于所使用的手法的可感觉性，有两种不同的文学态度。一种是标志着十九世纪作家特点的态度，它力求掩盖手法。整个的理由体系都极力使文学手法变得模糊不清，以最自然的方式，也就是不可感觉的方式展开文学材料。但是，这是一种态度，而不是普遍的审美规律。另外一种态度与之相反，它不试图掩盖手法，甚至力求使之一目了然。如果作家曾在前一页里告知我们主人公内心的想法，然后使话语中断，他解释说因为他没有听到主人公内心想法的结尾，这不是现实的理由，而是手法的表现，或者

<sup>①</sup> 康·德·巴尔蒙特（1867—1912），苏联俄罗斯诗人。——译者注

更明确地说是手法的暴露。普希金在《叶甫根尼·奥涅金》的第四章里写道：

于是寒冷这就酷烈起来  
并且在田野里发出银光，  
(读者已经等着玫瑰<sup>①</sup>来押韵了，  
好，那就快些把它拿去吧。)

这里我们看到的是明显的、有意识的暴露“韵脚”手法。

最初阶段的未来主义(赫列勃尼科夫)和当代文学都把暴露手法变成传统的手法(参见卡维林的短篇小说中暴露情节结构的许多例子)。

在暴露手法的作品中，对那些揭示不是作品固有的手法的作品，不论揭示的是传统的手法，还是另一作家所特有的手法，应该分列出来。如果从文学手法的暴露中得出滑稽的效果，这就属于模仿。模仿的功能是多种多样的。通常是要极力丑化对立的文学流派，摧毁它的创作体系，将它“揭露”。

滑稽的模仿文学范围是很广的。从传统上说，它属于戏剧类别，其中每一部多少有些成就的作品都会立即引起许许多多的模仿。任何模仿作品的深处都有另一部文学作品(或是一整套的作品)的影子，模仿作品就是根据这部作品的内容脱胎而来的。在契诃夫的短篇小说里，可以看到许多的文学模仿作品。有时模仿作品没有讽刺的目的，它象是一种暴露的手法的自由艺术一样发展。例如，十九世纪初斯特恩的模仿者就是把模仿作品当作独立的类别培植的流派。在当代文学中，斯特恩的手法再度出现，并且获得很大成功(章节颠倒，稍有托词便离题万里，拖延情节等等)。

<sup>①</sup> 俄文是холод(寒冷)和роза(玫瑰)。——法文版编者注

为什么会有手法的暴露呢？可以感觉的手法只有在被故意变成可以感觉的手法时，才能从审美的角度得到证实。一种被作者掩盖起来的手法会产生滑稽可笑的现象（而有损于作品）。因为要防止产生这种现象，作者便揭露出手法。

因此，手法经历产生、存在、衰老和死亡的过程。随着手法的运用，它们变成机械式的，失去自己的功能，不再是活跃有生命的东西了。为了反对手法的机械化，便借助于新的功能，或是借助新的意义使手法得到更新。手法的更新与在新的环境下以新的意义引用古代作者的话是相类似的。

### 文学类别

我们从现代文学中看到手法在不断组合；这些手法组成若干同时并存的体系，但在各种不同的作品中运用。根据作品里所利用的手法，可以将作品大致加以区别。手法的区分可以有不同的来源：当各种单独的手法彼此之间有一定的能使之易于组合的内部类似时，按这种类似进行区分便称为自然的区分；如果区分产生于具体作品的目的，创作的背景，作品的对象，对作品的反应等，就称为文学和社会的区分；如果区分来源于模仿古代作品或文学传统，就称为历史的区分。结构的手法围绕几种可感觉的手法组合起来。这样便产生了特殊的作品分类（类别），其特点是围绕几种可感觉的手法的手法组合，我们称之为类别的特征。

这些特征可以非常不同，也可以和文学作品的任何一方面有联系。只要发表一篇受到一定欢迎的短篇小说（例如侦探小说），立刻就会出现各种模仿的作品，于是人们创造出一种短篇小说的类别，其根本特征就是侦探侦察犯罪行为，即某一个主题。在情节曲折的文学作品中，主题的类别是很丰富的。另一方面，我们在抒情诗里看到有些类别，其主题是以书面的致意（书信体）说明

理由的，这就是书信类别，它的特点不是主题，而是这种致意的理由。最后，区别使用散文语言或诗歌语言便产生诗歌或散文类别；根据作品供阅读或在舞台上演出的不同，可以分为戏剧类别或叙事类别，等等。

类别的特征，即组织作品的结构的手法，是主要的手法，也就是说，创作艺术整体所必需的其它一切手法都从属于它。主要的手法称为dominante（主因素）。全部主因素是决定形成类别的要素。

这些特征是多性能的，它们相互交叉，不容许按照唯一的标准对各种类别进行必然的分类。

各种类别都在存在和发展。有一个首要的原因促使一系列作品形成特殊的类别。我们在后来出现的作品中看到有一种与一定类别的作品相似的倾向，或是与之不同的倾向。新的作品和一定类别已有的作品联系在一起，从而使这一类别得到丰富扩充。促进一种类别的原因可能不再起作用；类别的基本特征变化可能很缓慢，但是类别作为一个种类，也就是说通过经常有新的作品归入已有的类别而继续存在。类别经历着演变，有时也经受突然的变革。然而，由于经常有新的作品归入已经确立的类别，类别的名称便得以留存下来，虽然属于这种类别的作品在结构上产生了根本的变化。中世纪的骑士小说和安德烈·别雷或皮利尼亚克的当代小说可以毫无共同特征，但是当代小说看来仍然是最初的小说在几个世纪当中缓慢演变的结果。茹科夫斯基的叙事诗和吉洪诺夫的叙事诗是截然不同的，但在它们之间有一种遗传上的联系，可以用表明从一种形式逐步过渡到另一种形式的中间环节联系起来。

有时类别也会解体。例如十八世纪的戏剧文学，喜剧分成纯喜剧和悲喜剧，悲喜剧又产生了当代的悲剧。另一方面，我们也

不断看到从解体的旧类别中产生新的类别。例如十九世纪初，在十八世纪英雄史诗和描写诗的废墟上出现了抒情诗或浪漫主义（拜伦的）诗歌的新类别。不构成一个体系的独立的手法也可能找到同一个“中心”，找到把它们联系在一起的新手法，使之聚拢成一个体系，这种起统一作用的手法也可以变成可感觉的特征，在它周围组织起一个新的类别。

这里需要指出在类别延续过程中出现的一种奇怪现象：一般说来，我们按照类别的高雅程度，按照类别在文学和文化当中的重要性进行分类。在十八世纪，颂扬重大政治事件的庄严颂歌属于高雅的类别，而朴实无华，有时甚至略嫌粗糙的有趣的故事则属于通俗的类别。

高雅的类别经常为通俗的类别所代替，这属于类别延续的过程。我们也可以把这种代替与社会的演变相比较，在社会演变过程中，高贵的统治阶级逐步被民主阶层所取代，例如封建等级被小官僚贵族代替，整个贵族被资产阶级取代，等等。通俗的类别采取两种形式取代高贵的类别：

①高贵的类别完全消失。例如，在十九世纪，颂歌消失了，在十八世纪，英雄史诗消失了。

另外一种形式是通俗的类别渗透到高贵的类别里。例如，滑稽和讽刺诗的要索渗透到十八世纪的史诗中去，最后产生类似普希金的《鲁斯兰和柳德米拉》的一些形式。同样，在法国，十九世纪二十年代时，滑稽的手法渗透到高雅的古典主义悲剧中，结果产生了浪漫主义的戏剧；在当代的未来主义中，通俗的（幽默的）抒情诗手法渗透到高雅的抒情诗里，这种现象就产生使颂歌和史诗的高雅形式重现的可能（如马雅可夫斯基的作品）。在契诃夫的散文里也可以看到同样的情况，他的散文是在幽默小报中发展起来的。通俗类别的一个突出特点就是手法的滑稽功能。

通俗类别特有的手法渗透进高雅类别的一个标志，就是迄今为滑稽目的所使用的手法取得了和滑稽无关的新的功能。手法更新的实质也就在于此。

根据一八一七年沃斯特科夫<sup>①</sup>的证明，和他同时代的人“只是在有机会使我们发笑的逗乐的作品里”遵循扬抑抑格的韵脚，而二十年后，出现莱蒙托夫的诗《一生中的困难时刻》，谁也没有注意其中最细小的玩笑和逗乐。在米纳耶夫<sup>②</sup>的作品中有滑稽功能的同音异义词文字游戏的韵脚在马雅可夫斯基的诗中便失去滑稽色彩。

有些手法也是同样的情况。如果说在斯特恩的作品中，材料布局的暴露还是一种滑稽的手法，或者至少是可以感觉其滑稽来源的手法，而在斯特恩的模仿者的作品里这些就已不存在了，手法的暴露已经成为一种完全合情合理的情节结构的方式。

通俗喜剧升为正宗的过程并不是普遍的规律，但却是极为常见的现象，以致文学史家在探索某种重要文学现象的根源时，不得不借助那些微不足道的现象，而不是追溯以前的重要文学现象。有名望的作家获取了这些属于通俗类别的现象，把它们树立为高雅类别的标准，这些现象也就成为出乎意料和完全独特的审美效果的源泉。文学创作蓬勃发展的时期，其前奏总是在文学的下层缓慢地积累尚未成为正宗的手段，而这些手段注定以后将更新整个文学。天才的出现相当于一场文学革命，它把占统治地位的标准打翻在地，而使一直处于从属地位的手法取而代之。相反，高雅文学潮流的后继者秉承名家大师的手法，一般说来都是些平庸的模仿者。模仿者重复使用老一套的手法，这些手法从前还是独特的，变革的，这时已变成刻板的、传统的東西了。因

① 亚·沃斯特科夫(1781—1864)，俄国语言学家。——译者注

② 季·米纳耶夫(1835—1899)，俄国诗人。——译者注

此，模仿者有时在长时间内扼杀同时代人的能力，使之感觉不到模仿者效法的范例的审美力量，这样他们也就败坏了大师的名声。例如，我们看到的十九世纪时对拉辛戏剧艺术的抨击，其唯一原因就是拉辛的手法已使所有读者感到腻烦厌恶，而这都是后来那些蹩脚的古典派模仿文学依样画葫芦模仿造成的。

如果我们回顾一下在历史上由共同的手法体系联系在一起而独树一帜的全部文学作品，在这些作品中有的手法占主导地位并统一其它的手法，我们就会看到，不可能建立任何必然的、固定不变的类别分类。各种类别的区别永远是历史性的，也就是说，它只是在某一个特定的时期是合理的；另外，这种区别在好几个特征上同时表现出来，一种类别的特征在性质上可能与另一种类别的特征完全不同。同时，这些类别彼此也必然可以调和共存，因为它们分布只遵循审美布局的内部规律。

在类别的研究中，应当只根据在确定范围内的材料分布情况，作到采用描述的方法，用实际而有用的分类代替必然的分类。

还应当看到，类别的分类是复杂的。作品都分布在广泛的门类里，各种门类又在类型和种类上彼此不同。从这种意义上说，如果我们抛开类别，我们就将从抽象的门类达到具体的历史区别（拜伦的诗，契诃夫的短篇小说，巴尔扎克的长篇小说，宗教颂歌，无产阶级的诗歌），甚至接触到具体的作品。

1925年

## 参 考 书 目

本书收集的文章摘自下列著作：

**鲍·米·艾亨鲍姆：**《形式方法的理论》，《文学，理论，批评，论战》，列宁格勒，1927年，第116—148页。

**维·什克洛夫斯基：**《艺术作为手法》，《散文论》，莫斯科，1929年，（第一版，1925年），第7—23页。

**罗·雅各布森：**《论艺术的现实主义》，第一次发表为捷克文译本，载于《Cerven》第4期，1921年第300—304页。本书文章摘自安·阿伯《俄国诗歌读本》，《密执安斯拉夫语资料汇编》，第2期，1962年，第30—36页（俄文）。

**维·弗·维诺格拉多夫：**《论风格学的任务》（结论），《俄语》I，1923年，第286—293页。

**尤·迪尼亚诺夫：**《结构的概念》，

《诗歌语言问题》，列宁格勒，1924年，第7—11页，1963年姆东公司再版。

**尤·迪尼亚诺夫：**《论文学的演变》，《仿古者和革新者》，列宁格勒，1929年，第30—47页。

**尤·迪尼亚诺夫、罗·雅各布森：**《文学与语言学的研究问题》，《新列夫》第12期，1928年，第36—37页，摘自《俄国诗歌读本》，第101—102页。

**奥·勃里克：**《节奏与句法》，同名文章摘录，《新列夫》，第3至6期，1927年。本书文章摘自《关于诗歌语言的两篇论文》，密执安斯拉夫语资料汇编，第5期，安·阿伯主编，1964年。

**鲍·托马舍夫斯基：**《论诗句》，《论诗句》（О стихе）一书摘录，列宁格勒，1920年。第1节为原文的第3章《诗歌的节奏问题》（第10—13页），第2节为原文



的第6章(第20—24页),第3节为《诗歌与节奏》一文的第4章(第35—48页),第1节为同文的第8章(第58—61页)。

**维·什克洛夫斯基:**《短篇和长篇小说的结构》,《散文论》,莫斯科,1929年,第68—90页。

**鲍·艾亨鲍姆:**《论散文理论》,《文学,理论,批评,论战》一书的摘录,列宁格勒,1927年。第1节为《列斯科夫和当代散文》一文的第1章(第210—214页)第2节为《欧·亨利和短篇小说理论》一文的第2章(第171—177页)。

**鲍·艾亨鲍姆:**《果戈理的〈外套〉是怎样写成的》,原载《文学,理论,批评,论战》,列宁格勒,1927年,第149—165页。

**弗·普罗普:**《神奇故事的转化》,原载《诗学,文学艺术期刊》,第4期,1928年,第70—89页。

**鲍·托马舍夫斯基:**《主题》为《文学理论(诗学)》一书的摘

录,列宁格勒,1925年,第132—165页。

另外还有其它几篇形式主义者的文章译文:

**鲍·托马舍夫斯基:**《俄国文学史的新学派》,《斯拉夫研究杂志》,第8期,1928年,第226—240页。

**弗·普罗普:**《童话故事形态学》,布卢明顿,印第安纳,1933年。

到目前为止,关于形式主义者的最完整的资料来源是维埃利希的《俄国的形式主义,历史和理论》一书,海牙,1955年。

另外,还有两套用俄文重印的形式主义者文章的丛刊,《斯拉夫语出版物部再版书》,远东出版社,海牙(第26、31、17、48期)《密执安斯拉夫语资料辑》,密执安大学斯拉夫语言文学系,安·阿伯(第2、3、5期)。

## · 作者简介 ·

**奥·马·勃里克** (1888—1945)，记者。很早便与马雅可夫斯基结成深厚的友谊，从未来主义时期起即与诗人共命运。与(马雅可夫斯基)一起主编《公社艺术报》(1918年)、《列夫》(1923至1925年)、《新列夫》(1927至1928年)。形式主义运动的组织者和鼓动者，不过他本人并未留下任何关于文学理论的著作。三十年代时，他提出文学上的“社会需求”的理论。他还写过一些电影剧本，(如普多夫金导演的《亚洲风暴》)。

**维·鲍·什克洛夫斯基** (1893— ) 作家、文学评论家。在语言学上师承扬·鲍道因·德·库尔特内，在他的影响下，写了第一本著作《词的复活》(1914年)。诗歌语言研究会的组织者，形式主义运动的核心人物。他的观点大都在短篇论战评论文集中阐述，如《罗扎

诺夫》(1921年)，《骑士运动》(1923年)，《文学与电影》(1923年)，《第三种制作》(1926年)，《汉堡的帐户》(1928年)另外也在几部文学专著中阐述，如《散文论》(1925年)，《托尔斯泰的小说《战争与和平》中的材料与风格》(1928年)等。后来他专心从事小说创作，写了历史小说《马可波罗》(1936年)，《米宁和波亚尔斯基》(1940年)。五十年代时，又重新从事文学评论工作，写了《关于俄国古典作家小说的札记》(1955年)，《赞成与反对，陀思妥耶夫斯基札记》(1957年)，《论文学散文》(1959年)，《托尔斯泰》(1963年)。他在二十年代写的两本书：《感情漫游记》和《动物园》最近译成法文：(伽里玛出版社)。

**鲍·米·艾亨鲍姆** (1886—1959)，文学史家。一九一八至一九

四九年在列宁格勒大学教授俄国文学史。他在形式主义运动时期的主要著作有《俄国抒情诗的旋律》

(1922年)，《安娜·阿赫马托娃》(1923年)，《文学透视》(1924年)，《文学》(1927年)，《我的期刊》(1929年)。他在这一时期还在列宁格勒艺术史研究所任教。三十年代时，他主要从事俄国古典作品的出版工作。一九四九年离开大学，一九五六年重新在俄国文学研究所任教。他多年专门从事莱蒙托夫和托尔斯泰两个俄国作家的研究(《托尔斯泰》卷1, 1928年, 卷2, 1931年, 卷3, 1960年；《莱蒙托夫》，1924年，《莱蒙托夫研究》，1960年)。

罗·雅各布森(1896— )。莫斯科语言学学会的创建人(1915—1920年)，后来在形式主义运动中该学会与诗歌语言研究会合并。雅各布森于一九二〇年至一九三九年住在捷克斯洛伐克，是布拉格语言学小组最积极的成员之一。他最初的两本著作《俄国现代诗歌》(1921年)和《论捷克诗歌》(1923年)是形式主义者遗产的一部分。第二次世界大战期间，他流亡美国，目前在哈佛大学和麻省理工

学院教授普通语言学 and 斯拉夫语言文学。他的《普通语言学论文集》法文译本于一九六三年出版。在这个时期，他发表过一些有关诗学的文章，特别是关于诗律学、语法意义、形式结构等方面的研究文章。

弗·普罗普(1895—1970)，民俗学专家。他的第一本书《童话故事形态学》发表于一九二八年。曾在列宁格勒大学教授人种学。后来发表的著作有《神奇故事的历史根源》(1946年)，《俄国史诗》(1955年)，《俄国农民的节日》(1963年)。

鲍·经·托马舍夫斯基(1890—1957)，从普希金的诗歌格律统计分析开始文学研究工作，后来研究论文都收在他的《论诗句》(1929年)中。另外两本书也属于形式主义时期的著作：《俄国诗法》(1923年)和《文学理论》(1925年)。后来专门从事俄国古典作品的评论出版工作(他留下一本版本学教科书《作家与书》(1928年)；起初曾讲授统计学，后来又讲授诗歌和风格研究。他一生中都对普希金的作品感兴趣，曾参加普希金作品的出版工作，并写了几本关于普希金的专著，如《普希金》

(1925年),《普希金,1813—1824》  
(1956年),《普希金,1824—1837》  
(1961年,遗著),《普希金和法国》  
(1960年)。他因意外事故逝世,最后几本著作由他的学生整理出版:《诗歌与语言》(1958年),《文体学和诗法》(1959年)。

尤·迪尼亚诺夫(1894—1943),作家和文学史家。一九二〇至一九三一年期间在列宁格勒艺术史研究所教授俄国文学史。形式主义时期的著作有《陀思妥耶夫斯基和果戈理》(1921年),《诗歌语言问题》(1924年),《仿古者和革新者》(1929年)。三十年代,他写了与普希金同时代的诗人和普希金本人的传记小说(第1、2两卷发表于1936年,第3卷发表于1943年,未完成)。

维·弗·维诺格拉多夫(1895

—1963),他的著作主要是关于风格和俄国语言研究方面的。二十年代时,他受到鲍道因·德·库尔特内和索绪尔的影响,以新的方法进行风格方面的探索。当时最重要的著作有《果戈理和“自然派”》

(1925年),《俄国自然主义的演变》(1929年),《论文学散文》(1930年)。后来,他通过作家的作品研究语言史(《普希金的语言》,1935年,《普希金的风格》,1941年,等等)。一九四六年起为科学院院士。后又专门写了几本关于文学语言研究的专著,如《论文学语言》(1959年),《作者和风格理论的另一问题》(1961年),《诗学、诗歌语言理论、风格学》(1943年),《主题与风格》(1963年)。

## 索引

- 动态 Dynamisme  
历史的研究 Etude historique  
内在的研究 Etude immanante  
演变 Evolution  
本字 Fable  
功能 Fonction  
文学类别 Genres Littéraires  
形象 Image  
文学影响 Influence Littéraire  
诗歌语言 Langue poétique  
群众文学 Littérature de masse  
材料 Matériau  
格律 Mètre  
旋律 (和音调) Mélodie  
动机 Motif  
理由 Motivation  
短篇小说 Nouvelle  
模仿作品 Pastiche  
人物 Personnage  
文学手法 Procédé Littéraire  
• 环形结构手法 de construction en boucle  
• 层次结构手法 de construction en paliers  
• 穿线手法 d'enfilage  
• 框架手法 d'encadrement  
• 困难形式手法 de la forme difficile  
• 奇特化手法 de singularisation  
• 手法的暴露 dénudation du procédé
- 现实主义 Réalisme  
直接叙述 Récit direct  
长篇小说 Roman  
节奏 Rythme  
系列 Série  
声音 (本意) Sons (valeur propre)  
情节 Sujet  
句法 Syntaxe  
体系 Système  
传统 Tradition

转化 Transformation  
叙事形式的类型  
Typologie des formes  
narratives

自由诗 Vers Libre  
真实性 Vraisemblance

## 译 后 记

形式主义文学理论是一九一九至一九三〇年在苏联出现的一种文学批评流派。

早在俄国十月革命之前，一批致力于文学和文学史研究的青年学者先后创立了莫斯科语言学学会（1914—1915）和彼得堡诗歌语言研究会（1917初），从探讨诗歌语言和日常语言的区别、类比着手，建立起形式主义方法的若干理论原则，这些原则后来便成为形式主义文学批评发展的工作假设。十月革命后，尤其是二十年代时，苏联文艺生活空前活跃，出现各种各样的流派和理论；莫斯科和彼得堡的这两个研究团体密切合作，经过理论的准备阶段，这时也扩展了研究的范围，从诗歌及于散文和小说理论，后来又涉及到文学史、文学的演变问题。

这一流派起初并没有打出形式主义的旗号，也没有提出一套完整的理论，在他们的观点中不难看出前后矛盾、不够协调之处，参加和拥护这一流派的人当中观点也不尽一致。但是，正如形式主义者自己所说的，他们研究的中心并不是所谓的形式，也不谋求建立一种独特的方法论，而是要探索一些论点，根据这些论点去研究文学艺术作品的特征。形式主义者接受了瑞士语言学家索绪尔关于语言符号系统、共时性和语言学中各种因素相互类比的结构观点，试图以此在文学批评中寻求新的途径。他们反对因循、陈旧刻板的框框，反对依据作家生平、社会环境、哲学、心理学等文学以外的因素去研究文学作品，认为文学科学的对象

应当是文学作品本身，是文学性，强调文学作品的语言、风格和结构等形式上的特点和功能。因此，在二十年代初，这一流派被论争对手加上贬义的形式主义称号，成为众矢之的，受到严厉的批判；当时托洛斯基、卢那察尔斯基等都参与了这场论争，并起了重要的作用。面对论敌的猛烈抨击，形式主义者意识到自己论点中存在的缺陷，作了些补苴罅漏的工作，阐述了文学与实际生活、历史的关系，提出在形式主义方法与社会学因素之间实现某种结合的愿望。尽管如此，由于理论本身的弱点以及客观环境的气氛，形式主义逐渐趋于瓦解并被人遗忘，到了一九三〇年之后便从苏联文学批评舞台上消失了。

莫斯科语言学学会的创始人罗曼·雅各布森深感形式主义的称呼太不光彩，于一九二〇年移居捷克，并按照莫斯科语言学学会的模式于一九二六年建立了布拉格语言学学会，主要从事语言现象及结构的研究，形成布拉格学派。布拉格学派虽然和俄国形式主义者保持着联系，继续传播俄国形式主义理论观点，但并不赞成昔日的伙伴过分强调形式，也不承认自己是形式主义者；到一九三五年便采用了结构主义的名称，这就是通常所说的捷克结构主义。

后来捷克结构主义超出语言学研究范围，利用语言研究的理论和方法分析文学作品的结构，认为文学作品不只是言语或文学性的东西，而是一种系列，因此分析的对象不在作品本身，而在于系列的构造，要把文学作品置于整个社会环境的各种系列当中。这样捷克结构主义便摆脱了故弄玄虚的形式主义，从而开拓了结构主义文学评论的前景。第二次世界大战期间，雅各布森避居美国，继续从事语言学、音位学研究，成为结构主义语言学的权威。结构主义为科学研究提供了包罗万象的多功能的方法论，使科学研究的道路更为广阔。到五十年代，结构主义理论已进入



人文科学的许多领域，形成一种社会思潮，因此可以说布拉格是结构主义理论的发源地。二次大战后，捷克结构主义者与当年俄国形式主义者的处境颇为相似，有些人甚至移居国外，使捷克结构主义未能得到进一步发展。

形式主义理论经过四分之一世纪的沉寂之后又重见世面。一九五五年，美国耶鲁大学教授维克多·埃利希首次把俄国形式主义理论介绍到西方，将形式主义者部分重要论述译成英文，并发表《俄国形式主义，历史和理论》一书，这是一部比较系统地介绍形式主义的著作（后来这本书曾经两次修订，到1981年出了第3版），不过，形式主义并未因此引起人们的重视。

六十年代时，法国在文学研究方面出现新的热潮，法国结构主义便应运而生。

一般说来，法国文学批评对结构主义的影响反应比较迟缓。长期以来，在文学批评中仍是学院式的实证主义批评占据主要地位。二次大战后，在法国出现了反对这种旧传统的存在主义批评、精神分析学批评、社会学批评、形式主义批评等所谓的“新批评”，到了六十年代，新批评达到了高潮。一九六五年，保加利亚裔法国文学史家、文学理论家茨·托多罗夫编译了《俄苏形式主义文论选》这本书，使法国文学批评比较全面地看到俄国形式主义的遗产，于是形式主义文论才引起广泛的反响。这本书里的许多理论原则与法国新批评的某些著作中的论点都有些共同之处，如语言学、文学的美学在文学研究中的作用等。新批评中的代表人物之一符号学家、文学理论家罗兰·巴尔特吸取了索绪尔语言学、法国人类学家莱维-斯特劳斯结构主义人类学和俄国形式主义批评家普罗普叙事学的结构观点，把法国结构主义文学批评推进到一个综合概括的阶段，为法国结构主义的形成和发展作出了贡献，从而使法国成为结构主义的活跃的中心，法国结构

主义在文学研究方面虽与捷克结构主义有类似之处，但与人文科学的联系更加深入，如语言学、社会学、精神分析学、符号学、阐释学等，而且也探讨某些哲学的内容。这样，法国结构主义文学批评理论较之俄国形式主义和捷克结构主义更加丰富，并对当代文学批评产生了重要的影响。

以上便是俄国形式主义理论产生、发展、沉沦、再度出现并产生影响的简单的来龙去脉。从这一扼要的回顾也可以看出，虽然索绪尔在语言学研究中并没有直接提出结构的观念，但是整个结构主义理论的形成和发展都是从此一基本观点起始的，是建立在俄国形式主义主要理论原则之上的。如果把俄国形式主义——捷克结构主义——法国结构主义，也就是常说的莫斯科——布拉格——巴黎看作是一脉相承的延续，未免失之偏颇，过于简单，但是，法国结构主义确是从俄国形式主义理论中找到了思想根源，吸收了俄国形式主义和捷克结构主义的主要原理而更加充实丰富的。从这种意义来说，俄国形式主义对当代文学批评的演变和发展具有重要的意义。

苏联在六十年代时也开始对形式主义理论进行了重新评价，肯定了形式主义理论中的积极内容和科学意义以及在文学研究中的作用，当年的一些主要著作又得以重新出版问世。

近年来，形式主义理论在我国也有陆续介绍，引起文学理论研究、文学创作和评论界的关注。关于形式主义理论中可以借鉴的合理因素以及应当摒弃和避免的错误，也有不少精辟的论述评价，这对于我们贯彻洋为中用的原则都是很有益处的。

正如托多罗夫在本书“编选说明”中指出的，这本书是不同作者在十年时间里发表的文章，内容并不严谨协调。译者限于水平，在理解和翻译中难免有不妥之处，恳切希望专家和读者不吝批评指正。

在翻译本书过程中，蒙中国社会科学院外国文学研究所谭立德同志大力帮助，并承陈棨同志拨冗审阅补充了俄语译文部分，谨向他们表示诚挚的谢意。

译者

一九八七年四月

## 《外国文学研究资料丛书》已出、即出目录

马克思恩格斯和文学问题	[苏]弗里德连杰尔著 多人译	漓江
马克思主义和美学	[德]科赫著 佟景韩译	漓江
列宁和俄国文学问题	[苏]梅拉赫著 臧仲伦 张耳译	社科
列宁文艺思想研究	董立武 张耳编选	社科
艺术心理学	[苏]维戈斯基著 周新译	上文
艺术中的现实主义	[美]芬克斯坦著 赵澧译	上文
外国理论家作家论形象思维		社科
欧美古典作家论现实主义和浪漫主义(一、二)		社科
外国现代剧作家论剧作		社科
俄苏形式主义文学论文选(即出)		
	[法]托多罗夫著 蔡鸿滨译	社科
“拉普”资料汇编(一)	张秋华等编选	社科
无产阶级文化派资料选编	白嗣宏编选	社科
拉丁美洲当代文学论集(即出)	陈光孚编选	漓江
继往开来——论苏联文学发展中的几个问题	[苏]梅特琴科著 石田 白堤译	社科
新批评文集(即出)	赵毅衡编选	社科
卢卡契文学论文选(一、二)		社科
无边的现实主义	[法]加洛蒂著 吴岳添译	上文
弗洛伊德主义剖析	[苏]巴赫金著 佟景韩译	上文
印度两大史诗研究	季羨林 刘安武编选	社科
印度现代文学研究	刘安武编选	社科
泰戈尔评传	[印度]克里巴拉尼著 倪培耕译	漓江
希腊三大悲剧家研究	陈洪文 永建魏编选	社科
莎士比亚评论汇编(上、下)	杨周翰编选	社科

司各特研究	文美惠 编选	外语
奥斯丁研究	朱虹 编选	文联
狄更斯评论集	罗经国 编选	译文
勃朗特姊妹研究	杨静远 编选	社科
海明威研究 (增订本)	董衡巽 编选	社科
福克纳评论集	李文俊 编选	社科
巴尔扎克评传 [苏]奥勃洛米耶夫斯基著	刘伦敦等译	社科
认识罗曼·罗兰 (即出)	罗大冈 编选	社科
布莱希特研究	张黎 编选	社科
论卡夫卡 (即出)	叶廷芳 编选	社科
易卜生研究	高中甫 编选	外语
俄国作家论列夫·托尔斯泰	倪蕊琴 编选	社科
欧美作家论列夫·托尔斯泰	陈桑 编选	社科
肖洛霍夫研究	孙美玲 编选	外语