

# 目录

---

摇一摇文摇论 1

韵·酝·勃里克 3

摇<sup>1</sup>摇所谓的“形式主义方法” 3

摇<sup>2</sup>摇语音的重叠 6

摇<sup>3</sup>摇节奏和句法 12

月·月·维诺格拉多夫 44



49	摇 <sup>5</sup> 陀思妥耶夫斯基长篇小说《穷人》的情节 和结构与“自然派”诗学问题的关系	
52	摇 <sup>6</sup> 论阿赫玛托娃作品的象征意义	
56		Г·О·维诺库尔
56	摇 <sup>7</sup> 论象征主义和科学的诗学	
60	摇 <sup>8</sup> 诗学·语言学·社会学	
70	摇 <sup>9</sup> 作为科学问题的传记	
72		月·月·吉皮乌斯
72	摇 <sup>10</sup> 论屠格涅夫长篇小说的结构	
75		月·酝·日尔蒙斯基
75	摇 <sup>11</sup> 诗学的任务	
79	摇 <sup>12</sup> 抒情诗的结构	

	В·Я·普罗普	106
摇 <sup>3</sup>	神话故事的变化	106
	粤·粤·斯米尔诺夫	130
摇 <sup>4</sup>	文学的科学方法和任务	130
	A·Л·斯洛尼姆斯基(原作)	133
	A·B·巴格里(摘述)	
摇 <sup>5</sup>	果戈理的喜剧技巧	133
	Б·В·托马舍夫斯基	139
摇 <sup>6</sup>	形式主义方法	139
摇 <sup>7</sup>	情节的构成	149
摇 <sup>8</sup>	论诗句	175

184		Ю·Н·特尼亚诺夫 Р·О·雅可布松
184	19	语言和文学研究的问题
187		Ю·Н·特尼亚诺夫
187	20	陀思妥耶夫斯基和果戈理
189		摇摇В·Б·什克洛夫斯基
189	21	小说写作秘诀
211	22	作为手法的艺术
231	23	短篇小说和长篇小说的结构
255		В·М·艾兴包姆
255	24	关于“形式主义者”问题的争论

	Б·М·艾兴包姆(原作)	266
	А·В·巴格里(摘述)	
摇 <sup>25</sup>	摇青年托尔斯泰	266
	Б·М·艾兴包姆	271
摇 <sup>26</sup>	摇文学和文学生活	271
摇 <sup>27</sup>	摇果戈理的《外套》是怎样创作的	280
	孕·韵·雅可布松	305
摇 <sup>28</sup>	摇主要成分	305
摇 <sup>29</sup>	摇论艺术现实主义	311
摇 <sup>30</sup>	摇现代俄罗斯诗歌	320
	P·O·雅可布松(原作)	325
	А·В·巴格里(摘述)	
摇 <sup>31</sup>	摇论捷克诗体多半可与俄罗斯诗体比较	325

327		Б·И·亚尔霍
327	摇 <sup>32</sup>	摇位于文本中的主要成分
329		摇一摇资料
331	摇 <sup>33</sup>	摇文学学中的形态学(形式主义)方法
342	摇 <sup>34</sup>	摇一些基本概念的定义
385	摇 <sup>35</sup>	摇本文选使用资料目录
389	摇 <sup>36</sup>	摇部分作者生平及其主要著作目录
407		摇二摇附录
409	摇 <sup>37</sup>	摇中外文人名对照表
415	摇 <sup>38</sup>	摇中俄文人名对照表
427	摇 <sup>39</sup>	摇俄中英术语对照表
437		后摇记

# 一摇文论

摇员

招



## 所谓的“形式主义方法”

“诗歌语言研究会”(Опояз)<sup>①</sup>及其所谓的“形式主义方法”(формальный метод)已变成了大小从事文学工作的牧师们用来吓唬别人的稻草人。企图用科学的观点大胆观察诗学的圣像,竟会引起人们无比的愤怒。这些人成立了所谓的“与形式主义方法斗争同盟”——一个与“取消诗学价值”作正确斗争的组织。

“诗语研究会”<sup>①</sup>认为,没有诗人和文学家,——只有诗歌和文学。凡诗人写作而表示意义的一切,一般说是诗人作品的一部分,——而且正像表示诗人是“我”一样,是完全没有价值的。假若诗歌作品可以被称为“人类的文献”,诸如日记中的记事,则这样的作品除了作者、其妻子、熟人,以及那种怀有强烈愿望寻求回答“普希金抽烟吗?”的考据癖者感兴趣之外,再也没有别人会去阅读它。

诗人是写作能手,不过仅此而已。可是要成为一位优秀的作家,还应该了解你为之写作的人们的需要,应当同他们一起生活,不然的话,你的作品就写不起来,写出来也没有什么用。

单单从分析诗人个人的品质和素养,并不可能了解他的社会作用,必须大量研究具体诗作的创作方法,这些手法与人类劳动相近部门的区别,及其历史发展的规律。普希金并非一个流派的创建者,他只不过是这个流派的首领人物。倘若没有普希金,《叶甫根尼·奥涅金》(Евгений Онегин)<sup>②</sup>终究也会有人写出来。没有哥伦布,美洲也照样会有人发现。

我们没有文学史,只有文学“将军”史。“诗语研究会”有可能写出这样一部文学史。

诗人是语言大师,是为自己的阶级、自己所属社会集团服务的语言

创造者。写什么东西,得由需要者向他提示。诗人们不是虚构主题(тема),他们要从周围人群中获取主题。

诗人的作品从主题加工开始,从寻找对主题相适合的文学形式开始。

研究诗歌——即意指研究这种文学加工的规律。诗歌史乃是文学形成方法的发展史。

为什么诗人正好选取这一类主题而非另一类主题,这可以由诗人属于某一社会集团来说明,而同他们的艺术作品没有任何关系。这一点对诗人的生平经历倒有比较重要的关系。但是诗歌史不是“传记”这一类的书,也不应该是这样一类的书。

为什么诗人在主题加工上恰好运用这一类手法而不是另一类手法,为何会使他产生新的手法,这就要非常仔细地加以研究科学的诗学。

“诗语研究会”将自己的工作与其相近学科的工作区分开来,但它并不是对“现实生活”不闻不问,而是想十分坦率地提出更多人类文学活动中最迫切需要解决的问题。

“诗语研究会”研究诗歌生产的规律,有谁敢在这方面干涉它?

“诗语研究会”对无产阶级文化建设作出过什么贡献呢?

(员)以一个科学的系统代替杂乱无章的事实和个人意见的堆积。

(圆)对创作者个人的社会评估代替盲目崇拜“神明语言”的解释<sup>③</sup>。

(猿)认识作品生产的规律代替神秘观察创作的“奥秘”。

“诗语研究会”是无产阶级文学青年优秀的培养者。

无产阶级诗人仍然因其渴望“自我表现”(самовыявление)而苦恼。他们每时每刻都要想脱离自己的阶级。他们并不想当纯粹的无产阶级诗人。他们在寻找“巨大的”、“具有世界影响的”或“具有深远意义的”主题。他们感到,在主题上诗人应该跳出自己狭小的范围或圈子,——惟有到那个时候他才能显露他自己,创作“永恒的”作品。

“诗语研究会”向他们证明,一切伟大作品的创作眼下所能“永恒”之日有望的问题,那便是目前大众迫切关心的问题,并且告诉他们说,伟大的诗人并不着意显山露水,而只是自己完成社会的订货。

“诗语研究会”还会帮助无产阶级诗人同志们克服资产阶级文学的传统 科学地证明它们的僵化死板和反动性质。

“诗语研究会”要帮助无产阶级在进行创作时不用“无产阶级精神”和“共产主义觉悟”一类含糊不清的空话 而要使用当代诗歌创作方法中正确的技巧知识。

“诗语研究会”是诗歌理想主义的掘墓人。谁跟它作斗争都是徒劳无益的……

注释：

- ①Опояз ,即 Общество по изучению поэтического языка(诗歌语言研究会)的简称或缩写。
- ②《叶甫根尼·奥涅金》:俄国伟大诗人普希金(1799-1837)所作的现实主义社会心理小说。
- ③意指阐述某些大作家即“文学将军”难以被人理解的语言。——译者



## 语音的重叠

语音的重叠<sup>①</sup>按照月·伊万诺夫(月·Иванов)的说法,即各种同一类辅音的重复、呼应和依次发声,也就是将节奏分明的句子或圆周句的语音成分结合起来,语音的重叠可以分成许多类,并令人信服地表现为诗人无意识地运用语音内容而作诗的一种常见的方法[《论新的艺术理论》(О новом теоретическом искусстве)第 152 页]。

不应该有把诗歌创作完全理解为形象创作的传统观点,而应该比较有意识地理解为诗歌言语的语音结构。粤·匀·维谢洛夫斯基(Веселовский)<sup>②</sup>在指出形象的诗歌创作的同时,认为它还具有纯音乐的、节奏语音特征的形式<sup>③</sup>。形象和语音二者创造的成分是同时存在的,以致每一部作品都是这两种不同类的诗歌创作意向的合力。关于形象和语音的相互关系可以作不同的考虑。但是毫无疑问,诗歌作品中的音与和音(созвучие)<sup>④</sup>,不仅是语言修辞的附属物,而且是独立的艺术创作意向的结果。

分析诗歌言语(大部分为普希金和莱蒙托夫<sup>⑤</sup>的作品)的语音结构,可以揭示语音的现象,并在任何一个改变系列中某一类辅音以及伴随而来的元音的不同成分方面,累次发现语音现象的本质。这种现象即称为重叠。由于辅音是保存其语音色彩或是转换为另一类(按语音效果类而言)音(如“р”换成“л”;“ф”转换成“в”),重叠可能在音响效果上是极简单的形式(在第一种情况下),或者是更为复杂的形式。然后,还应当考虑无音类内部有浊辅音和清辅音(б为浊辅音,п为清辅音)与硬元音和软元音之分<sup>⑥</sup>。我们认为音响效果最简单的重叠形式,其条件是辅音的硬和软在其中没有差别,而浊辅音和清辅音却是具有差别的音(在叙述重叠方面,我们一般只利用音响效果上最简单形式的

重叠)。在这种情况下所讲的辅音,应当注意它不是字母,而自然是音。下面我们主要叙述不同类型的重叠。

### 语音重叠的区别

第一类 双音响重叠、三音响重叠和多音响重叠(视构成重叠的辅音数而定);

第二类 简单的重叠(如某类辅音重复一次)和多次的重叠;

第三类 在不同的类别中,重叠可以重复主要的辅音。主要的辅音用代数符号 粤月兑.....表示,我们区别各种类型的重叠用:粤月,月粤,粤月兑,粤月,月粤,月粤兑,悦月粤,悦月.....

因此:

(员)“СоЛЮвей—С ЛаВа”(夜莺—光荣)——是 粤月兑型简单的三音响的重叠;

(圆)“где ВыЛ крутясь сердитый ВаЛ туда ВеЛи ступени скал”(悬崖上层层石级通向那波涛翻滚猛烈咆哮的地方)——这里是“выл - вал - вели”二组二音响的重叠;

(猿)“НаДеЖДы Нет локуДа не падет НаДменный этот русский援 Перед Ним.....”(这个傲慢自负的俄罗斯人,虽未败落,却已然没有希望。他的面前.....)四组二音响(н, д)型的重叠:月粤—月粤—粤月—月粤。

语音的重叠往往同词干一起构成常见的“一般化的”组合。我们通常遇到的组合以语音和形象的不同现象融合为基础:“темно 原гуман”(昏暗—雾)[莱蒙托夫的诗句:“Туманно в поле и темно”(田野上烟雾迷濛,一片昏暗);普希金的诗句“Темно, луна зашла в туманы”(月儿没入浓雾,暗淡无光)];“плач 原печаль”(哭泣—忧伤);“клонить 原колени”(打盹—膝盖).....非音响形象的组合,而纯粹是语音的组合:“без 原боязнь”(不一害怕);“тусклый 原стекло”(不透明的一玻璃).....

自然,协韵词也可以在散文中遇到,不过它们是以特殊方式组织成的,它们在作诗时成为对选音有用的协韵词。而协韵词的安排在这里

起着相当的作用。安排最简单的形式,即将协韵词靠近排列在一起:

摇摇 Бурю Братом назвал я (莱蒙托夫)

(我称呼风暴为兄弟)

Ты быВало М не Внимала (普希金)

(你有时候曾注视着我)

шиПЕНЬе ПЕНИстых Бокалов (普希金)

(香槟酒杯里泛起啦啦声的泡沫)

同义词反复组合的方法与形象创造中的这种形式相符合 [ грусть  
тоска(忧愁 忧郁) , море океан(海洋) ]。

在其他情况下,协韵词在诗行中的排列,是由节奏或逻辑的结构,  
或最后由诗行外部的形式来确定的,诗行以及它的开头和末尾都是诗  
歌作品固定的外部形式,它们通常有下面几种协韵的形式。

环韵<sup>⑦</sup>:词干在诗行的开头,重叠在此诗行的末尾,如下列诗行:

摇摇 Редеет облаков летучая гРада(普希金)

(一排排流动的云彩渐渐稀薄)

На уЗорные шальвары сонный льет гРузиН(莱蒙托夫)

(昏昏欲睡的格鲁吉亚人,口水淌到

缀满花纹的灯笼裤上)

接韵<sup>⑧</sup>:词干在前一诗行的末尾,重叠在下一诗行的开头:

摇摇 И поунительной ЛозоИ

ЗоиЛа хлещет мимоходом(普希金《致格涅季奇》)

(用这根富有教益的荆条

顺便抽打吹毛求疵的批评家)

连韵(头语重复)<sup>⑨</sup>:词干在第一行诗的开头,重叠在第二行诗的开

头：

摇摇Грозой снесенные мосты ,  
Гроба с размытого кладбища援普希金)  
(暴风雨摧毁的桥梁 ,被冲毁的坟墓里露出了棺材)

尾韵<sup>①</sup> :词干在前一诗行的末尾 ,重叠在下一行的末尾：

摇摇авось на память понеВоле ,  
придет вам тот ,кто вас пеВал援普希金)  
(那曾经颂扬过您的人 ,也许您不由得会想起他)

重叠与韵脚相符合乃是尾韵的部分形式[ молВа—гЛаВа(声望—首脑) ;БраТ—Бы рад(兄弟—会高兴) ]。在墨守成规的作诗法理论中 ,所有协韵可能的形式里只提到韵 ,而排列次序的方法中也只提到尾韵(如在 粤·沙雷金 Шальгин ) ,而其他的形式和方法均未提及。

有时形式组合的方法正如简单的组合一样 ,表现为语音形象法形式上的同义词反复的型式：

环韵型：

摇摇“Лобзай меня ,твои лобзанья”(普希金)  
(吻我吧 ,你的吻)

连韵型：

摇摇“Ясны далекие звезды ,  
Ясны как счастье ребенка”(莱蒙托夫)等等。  
(遥远的星星闪烁发光 ,  
像孩子的幸福那般明朗)

在民间诗歌中同义词反复的接韵型使用特别普遍。同义词反复的环韵型作为一种有意强调的方法,常在两韵诗(рондела)和回环体诗中使用。

此外,在诗的语音结构方面,关于词语语音音响效果的意义,词首音节相协(元音重复)、辅音重复法、重叠、韵脚的定义等等,略而不述。

### 注释:

- ①重叠,повтор 或 повторение 为一种修辞法,即同一组音或同一一些词数次出现。
- ②维谢洛夫斯基,亚历山大·尼古拉耶维奇(Веселовский, Александр Николаевич, 1850~1926),俄国文艺学家,文学史家。他是俄国比较文学之父,历史诗学的创始人。《情节诗学》和《历史诗学三章》为其代表作。
- ③参见其论文集第 1 卷,苏联科学院语言文学分部出版(《Собранные сочинения》Том 1, издательство Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук)。
- ④协韵,созвучие 即词语音的相同或近似,亦即和音。
- ⑤莱蒙托夫,米哈伊尔·尤里耶维奇(Лермонтов, Михаил Юрьевич, 1815~1841),俄国诗人。以叙事诗见长,《诗人之死》为揭发、控诉贵族杀害普希金而赢得广大读者。莱氏亦写小说,其《当代英雄》脍炙人口。
- ⑥即浊辅音和硬元音与清辅音和软元音之相互变换关系。
- ⑦环韵(кольцо):与欧洲诗歌的抱韵(尾字重复押韵)相似,不过欧洲诗是以诗段中位置划分:一、四行叶韵,二、三行叶韵。俄罗斯诗则以诗行中位置划分:头、尾词的辅音叶韵。
- ⑧接韵(стык):стык 一词,俄文原意为接合部或衔接,此处讲前一行末尾一词的辅音与后一行开头一词的辅音重叠而造成叶韵效果。

- ⑨连韵(скреп):又称头语重复(анафора),即诗行或诗段开头的词、语句或个别的音是重复的。
- ⑩尾韵(концовка):前一诗行末尾一词的辅音,在下一诗行末尾一词辅音得以重复。有些类似欧洲诗歌的半韵(полуритм):重读音节中最后一个辅音重复出现。



## 节奏和句法

(研究诗歌语言的资料)

### 论节奏(ритм)

在比喻形象意义方面,我们几乎常常使用“节奏”一词,因此将它作为术语运用以前,必须暂时撇开附于其上的艺术层面的解释。

通常人们将节奏理解为“等速”交替的一切事物,而且正因为其相互交替,它们在速度上才是完全相等的。音乐的节奏是声音在时间上的交替,诗歌的节奏是音节(слог)在时间上的交替,舞蹈的节奏则是动作在时间上的交替。

甚至连一些事物邻近的部位或方面,都充满了交替现象:人们常说西装背心上的纽扣是匀称交替(间隔)的;日和夜的匀称交替,冬夏交替。总而言之,凡在时间或空间上可以找到某种周期性重复的因素或成分的地方,都可以说具有节奏。

如果在艺术方面仍旧可以这样使用节奏一词,那么在纯粹形象艺术方面使用该词,也不必担心有何不当之处。但是人们往往试图根据这种艺术外在的形式建构节奏的科学理论。举例而言,这样一来他们就想证明,艺术作品(诗歌、音乐、舞蹈)的节奏,充其量不过是受自然界节奏的影响而造成的,像心律(心跳节律),步行时的脚步交替。

作为科学术语的节奏,意指运动过程的特殊外形。这种假设的外形,同天文学、生物学、机械以及其他方面的运动没有任何共同之处。节奏——这是以一种特殊形式形成的运动。

应该严格区别运动和运动的结果。如果某人在泥泞的道路上跳跃

前进而留下脚印,则这些脚印的交替,无论其距离如何相等,也不能称为节奏。跳跃本身才形成节奏感,而跳跃所产生的足迹,这只是判断该跳跃动作的根据。说足迹的排列称为节奏是不科学的。

印刷在书籍上的诗作,我们看到的正好是运动留下这些痕迹的结构,惟有诗歌言语才能形成节奏,而该言语的结果则无能为力。

弄清这个概念,不但具有学术研究的意义,而且具有巨大的实际意义。所有寻找节奏规律的企图,至今均可归结为研究这种运动的痕迹的组合,而非研究节奏本身形成的运动。

诗歌节奏研究者反复推敲研究诗行(诗句),将诗行分成音节、音步(стопа),并试图借此分析而寻找节奏的规律。但事实上所有这些音步和音节本身并不存在,而只存在某种节奏运动的结果。他们只能对由其结果显示的该节奏过程作一些说明。

节奏运动形成于诗句之前。不可能由诗句了解节奏,相反只可能由节奏运动了解诗句。

普希金有这样一行诗:“微风轻轻地飘”(Легким зефиром летит),这一行诗可以有两种读法:“Легким зѣфиром летит”或“Легким зефіром летит”,无论你将音节、音步、该诗句的音怎样组合、分析,我们始终无从了解怎样去读这行诗。但是我们将这首诗所有诗句从头到尾通读下来,则必然会将这句诗读成“Легким зѣфиром летит”,因为这首扬抑格(хорей)<sup>①</sup>诗整个节奏的冲动(импульс)却是按扬抑抑格(дактиль)诗律安排的。

我们按规范读这句诗,是因为我们知道该诗句显示结果的那种节奏的冲动。这样那个包含在扬抑抑格上下文中的句子,也可以读成“Легким зѣфиром летит”。

在我们读这个句子以前,无论元音“藻”或元音“и”上面都没有重音(重读)符号,但读过该句之后,重音便在“藻”(зѣфиром)上面显示出来,而必要时也可能在“и”上面显示出来。

故此,一般而言,我们要说明白的不是重读和非重读音节,而是被重读音节和非被重读音节,这才是准确的。从理论上说,每一个音节都可能是被重读和非被重读的,——这一切均依节奏的冲动为转移。

为何将音节分为重读、半重读、非重读、轻重读等等，并努力借此方法来理解各种节奏运动的种种尝试竟徒劳无益，其原因盖在此。一切均由诗歌言语的节奏来决定，而这些音节便成了诗歌言语的结果。

每当研究者试图确定每一个音节的重读，而发现在某一诗句里不同的发音会得出不同的结果时，他们经常产生困惑不解，其原因正好可以由节奏的冲动和现成诗句造成的混乱来解释。

倘若我们从节奏运动的主要作用出发，则不同的读法得出不同的结果便不足为奇了。而如果我们按另一种方式读某一首诗而得出另一种交替的重读单位，也没有什么可以奇怪的。

节奏冲动与其在扬抑格中的物质结果的这种相互关系特别明显，虽然在此有人也试图以某些运动的交替和配合来说明节奏问题，但这是无济于事的。

在舞蹈中表现得很明显。全部问题在于某种原初的冲动，某种原初的节奏形式，这种节奏形式就变成了各种各样不相同的运动的結果。

任何人也不会想到说，一个跳华尔兹舞的人将某些固定的周期性重复的动作配合起来。很清楚，这位跳华尔兹舞的人只是完成某种指定他做的舞蹈公式（формула），而这种公式早于其所有公式的具体的体现。因此，华尔兹舞并没有结束，——它可以在任何时候中断。它不会产生舞蹈部分的某种总和。这些部分的总和在舞蹈最初时候是大家所不知道的，因此在空间和时间上便不可能涉及将这些部分均匀分布的问题。

在舞台上表演固定程式的舞蹈，我们看到演员们用舞蹈动作配合代替节奏冲动的尝试。在日常生活中的所谓民间舞蹈，和在舞台上人们称为具有特色的这些同样的舞蹈之间的区别，也就在于前者按纯粹的节奏冲动舞蹈，而后者是按舞蹈原理作品而构成的动作舞蹈。前者具有开端，却没有固定的结尾，而後者的动作从头到尾都是固定不变的。

## 节奏的冲动

什么叫做节奏的冲动？这个概念的准确定义应当是解决所有节奏

的复杂问题的关键。

一切运动都有两个特征,而一切运动均按此特征而完成。运动可以有强有弱,又可以延长和缩短。假如我们用鼓槌打鼓,则我们会打得有重有轻,我们可以持续地打,也可以间断地打。诚如我们所言,则我们可以对个别的音节和词加重发音,或减轻发音,我们可以连续不断地一直说话,也可以断断续续地说话。故此一切运动都具有这两个特征,而运动的形成即这两个特征的形成。

当我们按现有的诗歌研究诗的节奏,那么我们所研究的便是重读和非重读音节的配合,词与词之间或诗句与诗句之间的间断的配合。

重读和间断——这是这两种运动的特征的结果,因此,当我们谈到诗的节奏时,我们应当找到这两种特征在诗歌言语中赖以构成的公式,在口语当中我们看到非常紧凑和若断若续的运动结构。在诗歌言语当中,这些部分的结构则是另一种样子。找到这两种系统之间的差别,就意味着找到了节奏冲动的主要特征。

我们可以按口语方式来朗读诗:一种按词语来读,一种则按句子来读,但效果是不一样的。不同运动的规定的区别是:在一种情况下,即口语中我们看不到口头语言的规定,在另一种情况下,是人为规定的节奏冲动起作用。

“全世界无产阶级联合起来”(Пролетарии всех стран, соединяйтесь)这句话,我们在口语中说出的声调(тон)同我们在塔恩(Тан)一首抑抑扬格的诗中朗诵的声调毫无共同之处。用词和意思完全一样,但两个句子是不同类型的。在第一种情况下,是按口语方式形成的句子,它是一个口号;在第二种情况下,则是节奏运动的产物。

节奏的冲动、运动的节奏规定,还在其每个规定体现之前就存在于人们的意识里,例如抑扬格(ямб)节律早在抑扬格律诗之前便已存在了。

该节奏的冲动的特征是强度和间断的配合。

抑扬格的冲动——这是强度均匀地重复在平均的时间间隔之后的那种冲动,而且强度是递增的。

扬抑格的冲动——这是在强度经过某一定量时间同样重复的那种

冲动,但在这里强度是递减的。

该节奏的系列可以产生不同的间断情况。由此可以得出各种抑扬格和扬抑格的节奏,在具有共同强度特征的情况下,这些节奏还具有不同的间断特征,结果我们便获得各种抑扬格或扬抑格的形式。

如上所述,所有这些形式早在其文字创作形成之前便已存在。这些节奏形式的具体表现便是词语。

上述形式的具体表现可能是不同的。假若节奏曲线的体现是使其每一部分同音节相符,则我们得出以音节为单位的诗歌言语。在以音节为单位的作诗法中,节奏曲线分散而重新由音节划分法联结起来。没有音节,则节奏冲动无从实现,某一个音节脱落,便破坏了整个节律系列。

正是节奏曲线这种音节单位的体现,一般被认为是诗歌言语的必要特征,而且它只是节奏曲线的可能形式之一。有些作诗法,其中节奏曲线不分为个别的音节,而形成一些整个文字创作的总体。这就是俄罗斯民间作诗法,也是马雅可夫斯基(Маяковский)<sup>①</sup>的作诗法。

以音节为单位的作诗法可以同音乐的平均律(темперированный строй)比较,该音律在某种音量上确定音的变音体系。正音律正确的八度音上有12个半音,而这12个变音中包括一切变音的多样性——从低音“嬰”到高音“嬰”。

正是这样,在有一定音节数量的诗句中,便包括一切节奏强度的多样性——从第一个音节到最后一个音节。

未来主义诗歌的革命意义(主要是马雅可夫斯基的诗),在于它从以音节为基础的诗中把节奏曲线解放出来。

象征主义者早已使诗歌脱离音节的基础,加入一些补充的音节,或从以音节为单位的诗句中删去个别的音节;但是放弃个别音节使人觉得还是以作为删除的音节单位系统为基础的。

在马雅可夫斯基的诗里,使节奏运动音节系列已成为一种规则。

以音节为单位的诗的古典作诗法[法国诗和直到罗蒙诺索夫(Ломоносов)<sup>②</sup>时代的俄国诗],只讲究节奏曲线同音节系列的关系,节奏强度系统同词语材料的自然口语强度并不相符。不按节奏冲动读的

一行字(一个句子) ,较之在诗歌言语中所朗诵的同一行字(一行诗) ,具有另外一种言语的重音 ,因此节奏的重读和口语的重读是不一致的。

节奏曲线逐渐演变时 ,也开始在强度这方面接近口语。最终节奏和口语的强度得以一致 ,而以音节为单位的作诗法被音节与声调并重的作诗法所取代。

沿着加强声调因素而削弱音节为单位的因素这方面进一步演变 ,结果得到的是声调诗而非音节诗。

## 论音步

在有关俄罗斯诗歌创作的教科书和研究论著中 ,我们必然会找到论述音步的章节。

这些著作与所有其他作诗法(从希腊时代开始)一样 ,会谈到的俄罗斯诗歌也是由音步组成的 ,音步意指重读和非重读的配合。例如 ,抑扬格音步 ,即由一个非重读音节和一个重读音节组成。扬抑格这个音步 ,则由一个重读和一个非重读音节组成 ,同时其中还有两个重读音节的音步 ,如扬扬格(спондей)音步。

这样一来说明音步最初的定义是不可靠的 ,而且音步没有重读和非重读音节的配合 ,所以人们也不知道什么叫做音步 ,为什么要讲音步。

我们之所以要论述音步 ,是因为不和希腊作诗法相比较 ,便无从了解以音节为单位的诗的音律。而与此同时 ,希腊作诗法的原理和俄罗斯作诗法的原理却迥然不同 ,而且只有外形相近(强度的交替)才使它们看起来近似。假如抑扬格、扬抑格、扬抑抑格及其他的概念在俄罗斯作诗教科书中是作为代表符号来使用的 ,那么这一点还不太要紧。可是问题在于这些代表符号都是作为术语认真使用的 ,而研究者们则想通过分析这些代表符号了解俄罗斯诗的特点。

希腊作诗法所说的音步是什么 ?

希腊诗节奏运动的曲线是在互相以时间长度区分的音节中体现的 ,其音节有长有短。在现在通行的言语中 ,这些长短音节的关系未必

在诗句中达到像数学那么准确的程度，长音节未见得总是同两个短音节的长度相等，但是在诗歌言语中却是这样。在此我们看到口语强度的一般调节音律(темперирование)结果希腊的诗句便分成为长、短音节，同时其长短音节之间的关系在数学上达到 1/2 的准确程度。

希腊诗节奏冲动的多样性，在于其在某一时间部分上开始节奏抑低，在抑扬格中节奏冲动在一时间部分上扬高而在两时间部分(短音节)上抑低，在扬扬抑格中连续两部分扬高，一部分抑低，在扬抑抑格中是连续一部分扬高，两部分抑低，等等。一部分扬高的开始到另一部分扬高的开始的距离称为音步。

这种音步诗的扬高和抑低，同希腊口语中的扬高和抑低并不相符，同法国古典诗中的扬抑情况也同样不一致。我们不知道希腊诗句和散文言语曲线之间的准确的相互关系，但是我们可以想像它们是能够和以音节为单位的诗比较的。

音步的演变就是这样。开始时没有任何相符之处，诗如同歌一样，改变了口语音调的原样。但是有关诗的一些观点逐渐开始确定下来。例如诗句中的节奏强度和口语的强度越来越变得经常符合，最后成为人们必然遵奉的一种规范。这一般是在一句诗停顿之前的诗尾或其中间。

音步理论的形成，是在节奏曲线还完全与口语节奏曲线无关，一些节奏的音调构成整个一首诗的诗发展的初期，而所有节奏形式的多样性都离不开音步的结构。

在初期的希腊诗中不可能有脱离规则的例外情况，即音步的由扬、抑音节——强音节<sup>③</sup>、弱音节构成。缺乏这种特征，则整首诗会遭到破坏。在希腊作诗法中，音步是唯一的因而也是诗的必要的基础。

我们在俄罗斯诗中看到的却完全是另外一种情况。俄罗斯的音节诗保持节奏和口语强度的充分一致，而重读和非重读音节合乎规律的交替却不是它唯一的特征，俄罗斯诗向没有音节单位而纯粹以声调为主的诗的方面演变，便足以证明这一点。如果在音节声调并重的诗里没有克服音节的这种可能性，那么这种演变也是不可能的。

自从音步作用亦即纯节奏现象的节奏和口语曲线的强度一致的因

素减少以来,音步便不是诗的主要特征了。诗保持口语的强度而非纯节奏的强度,因此研究者利用其借自完全是另一种作诗法中的音步概念来研究俄罗斯诗的时候,他无论如何都找不到这种音步应该具有的那些特征。

凡在希腊作诗法中是必要的结构,在俄罗斯诗中却变成了作用很小的部分,充其量指出某种节奏冲动的存在,而该节奏冲动已经有一半遭到破坏,而另一半被新的节奏结构所取代。

理所当然,凡未活到我们这个时代的人,由于其未曾看到音节、声调并重的诗变为声调诗,便不可能了解俄罗斯诗歌的趋向,而只有按与希腊诗和音节诗比较的方法来研究俄罗斯诗。但我们看到并熟悉勃洛克(Блок)<sup>④</sup>、阿赫玛托娃(Ахматова)<sup>⑤</sup>、赫列布尼科夫(Хлебников)<sup>⑥</sup>、马雅可夫斯基的诗的人,很清楚俄罗斯诗歌的趋势,而且我们不必与以往作诗法比较来安排研究俄罗斯诗。

我们可以而且应当从今日诗歌成就的高度了解俄罗斯诗。我们应当对它作动态研究,而非静态研究,而且这种诗歌动态表明,整个俄罗斯音节声调并重的诗的发展过程,乃是为了纯声调诗而反对音节诗的斗争史。

音步是以音节为单位的诗的支柱。研究作为音步配合的俄罗斯诗,这意味着在静态方面研究它。音步和音步理论妨碍我们观察和了解俄罗斯诗歌真正的趋向,应当抛弃音步进行研究。

应当表明和了解下述这一点,作为声调诗系统的俄罗斯诗,尚未完全摆脱音节诗的残余影响。惟有朝这方面进行研究,才可能找到俄罗斯诗歌言语发展的动态原因,而不是静态原因。

### 音节声调并重的俄罗斯诗<sup>⑦</sup>

从罗蒙诺索夫和特列季亚科夫斯基(Тредьяковский)<sup>⑧</sup>时代确立,到近代即马雅可夫斯基以前占主导地位的俄罗斯诗系统,乃是音节声调诗并重的系统。

这个系统具有两个主要特征:第一,节奏曲线表现为言语的音节结

构,第二,节奏强度系列同口语强度相符。因此在研究俄罗斯音节声调并重的系统时,无须涉及纯节奏语,而只要同音节系列中表现出来的某种节奏语的基础接触就行。

上述情况不应使主要原理模糊不清:即音节不是与节奏冲动完全相符的用语,而只是假定的代节奏冲动用语。所有近代的研究者都模糊地感到这种音节与节奏系列不一致的情况,由此产生了将诗律学(метрика)同节律学(ритмика)区别开来的理论。

我们将音节配合的各种方法看作是诗律学,而将某种似乎破坏音节平稳过程和构成诗的本质的因素理解为节律学。不过,应把一切背离诗律的方面理解为节律(节奏)。

由此得出一个奇怪的科学概念:一方面诗按诗的一定格律形成,而另一方面这些诗的格律又时时被破坏,并且在不断的破坏中就包含着诗的真正意义。

当然,这种概念无补于事,也不能解释任何问题,就解释诗歌言语的诗律系统而言,亦深感其不完备。我们应当由成熟的节奏感察觉出诗律亦即音节系列的程式化方面,去寻找解决这个问题方法。

对研究音节声调并重的诗提出上述必要的补充说明,并非根据原有的节奏系列,而是根据它的基础——音节系列。

### 强度曲线

任何一种运动都具有其加强和减弱的属性,这一加强和减弱的诸多形式,归结为通过时间间隔开始加强,而一切强度曲线都具有加强和减弱两种曲线的特征——运动的开始以某一因素即或强或弱的因素为转移。

音节诗所有这种可能产生的多样性,可以归结为几种主要形式:我们看到或通过一个音节或通过二个音节的加强曲线。我们还看到或开始于弱音节的音节系列,或开始于强音节的音节系列。结果我们便有五种诗的音节曲线形式,这些形式通常可以同希腊作诗法比较而命名:抑扬格、扬抑格、扬抑抑格、抑抑扬格(анapest)和抑扬抑格

( амфибрахий )。

如果诗歌言语与不可理解的材料发生关系 ,即如果组成该诗句的这些词汇什么意思也没有说明 ,也不具有自己的强度 ,那么这些最初的曲线就得不到任何进一步的改变。

实际上 ,假若一首习作采用某些没有任何意义的音节 ,试以抑扬格、扬抑格、扬抑抑格、抑抑扬格或抑扬抑格朗诵它们 ,那么结果形成的是一个十分平稳而没有任何变体的音节系统 ,相互之间唯有以重读和非重读的主要的分布来区别。但是 ,我们一开始用这五种可能用的方法中的一种朗诵这一行生动的词句 ,立刻就会发现 ,最初平稳的强度曲线开始复杂起来 :出现了从很弱到很强的整个强度系统。

在研究俄罗斯诗歌的学者们的著述中 ,这种情况尚不能明显觉察出来 ,但是要找出这种特点的原因却毫无希望。研究者们努力想根据音节特点得出这样一个假定的系统 ,并且极力证明在非重读和重读音节之间 ,存在整个一系列或多或少重读的时间间隔音节。但是 ,尽管有这些尝试 ,却并未得出什么结果 ,因为没有按主要规律办事 ,而这个规律认为 ,不存在重读和非重读音节 ,而只存在被重读和非被重读音节。

理所当然 ,由于声调和阅读方法改变 ,整个重读和非重读音节的复杂系统便不可能成立 ,因为某一音节的强度并不是该音节的自然属性 ,而是某些节奏冲动处理的结果。

缺乏语义学和诗歌言语的句法 ,便不可能懂得诗句中节奏强度使用的复杂方法。正因为有这种语义学和句法 ,才使得所谓诗律的强度系统更其难以掌握。

## 节律语义学

有人认为 ,诗句的正确读法在于将它读成散文 ,提高实际言语中的一般声调。他们认为 ,以诗行为基础的节奏系统 ,只是某种提高诗歌言语中情感紧张度的次要的东西 ,而诗句结构中的主要成分 ,则是一般口语的强度系统。

当过分强调突出节奏要求而使诗中的言语变得难以理解时 ,就会

产生上面这种对诗句的读法。要回答节奏和语义系列这种脱节现象的问题,便要求强化口语的声调。

由此可以看到,一切时代历来都存在两类对诗句的关系:一类依靠节奏方面,另一类依靠语义方面。这种矛盾在诗歌技巧水平改变的时候表现得特别突出。

在诗歌技巧方面,占优势的有时是节奏因素,有时则是语义因素,诗句是沿着与占主导地位的形式而发展的。

因此,普希金流派是语义学原理反对杰尔查文(Державин)<sup>⑨</sup>不易理解的节律原理而斗争的结果,涅克拉索夫(Некрасов)<sup>⑩</sup>的诗是在与普希金费解的诗的斗争中表现出来的。象征派诗人的诗则又表现为反对涅克拉索夫后继者的平民诗中那种过分累赘的语义。

同时,赫列布尼科夫和克鲁乔内赫(Крученых)两人的诗,证实了未来派诗歌其为朦胧诗的理由。而从另一方面看,马雅可夫斯基的诗却增强了语义因素。

通常在生活提出新课题,而与其已丧失的语义有密切联系的诗句的陈旧形式不能利用这个新课题时,便要求增强诗的语义内涵。

研究节奏系列和语义系统的关系,最好在感到它们的关系尚未脱节,而当时诗歌技巧完全符合所谓内容和形式统一的要求时着手进行。

就这方面说,普希金时代,首先是普希金本人,在俄罗斯诗歌发展过程中具有典型的意义。

可是普希金在其文学活动的初期,却是美学传统的破坏者,有人说他用粗糙的语义材料贬低了诗歌言语的高雅风格,这倒真是令人莫名其妙。然而在其文学活动的末期,他又被尊奉为纯美学的代表人物,可在这种纯美学中已无语义学可言;其实只是在其文学活动的繁荣时期,普希金才被人们尊称为大师,也惟有他的诗能够将艺术创作的美学要求和语义学富于理性的要求融为一体。

正是这个文学繁荣的时期,才是分析俄罗斯诗的节奏语义学最适合的对象。根据这一点也可以说明,当所有的研究者开始研究俄罗斯诗歌时,为何他们都会不由自主地向往着普希金。

节律学和语义学不可分割的密切关系——一般人们称它为普希金

古典主义的协和。

## 节奏和句法

倘若我们引用下面两节诗：

摇摇(员) “И недоверчиво и жадно ,

Смотрю я на твои цветы。”

(我怀着将信将疑的目光，  
聚精会神地望着你的容颜。)

(圆) “И целомудренно и смело

До чресл сию наготой。”

(我大胆地齐腰裸露着上身，  
闪耀着贞洁无瑕的光芒。)

立刻就明白，这两节诗开始都是用同样的句法短语，而且这两句

摇摇“И недоверчиво и жадно”

摇摇“И целомудренно и смело”

都包括同一个节奏的过程，而该节奏过程也受同一重音和间歇位置、同一句法结构安排的支配。在此我们便看到我称之为节奏句法型的情况。节奏和语义的直接关系应当通过节奏句法型来了解。如果在该句子中我们能够容易用该句子形式中的另一个词代替某一个词，则我们也可以不改变整个节奏而改变语义，而这种节奏句型就构成诗歌言语的基础。

这并不是说语义学不影响节律学。所谓逻辑重音就是增强强度和间歇的方法，但是这种作用可能容易脱离最初节奏句的构型。

## 论无关紧要的形容词

在“美人鱼在碧绿的河水里漫游”(Русалка плыла по реке голубой)这个句子中，“碧绿的”(голубой)这个词感觉不出来：其语义微弱，这个词很容易用其他的形容词来代替。这种现象我称之为无关紧要的形容词。

在诗歌技巧发展水平不同的时代，对形容词使用的态度可能是不大相同的。有个时代是从语义学方面要求形容词的，——当时出现了贝内迪克托夫(Бенедиктов)类型的诗，人们认为这类诗出语惊人，另具一格。也可能要求相反，即使用的形容语朴质无华，要求它在语义上不必凸显，而只要占据节奏句中必要的位置。我们感到这些诗是平稳的、柔和的、音调和谐的。

普希金本人创作繁盛期的诗篇正好就是这一类型的诗。通常人们在谈到普希金和普希金流派的关系方面所指的那种诗的轻快流畅性，恰恰可以用形容语的语义朴质性来说明。

无关紧要的不但有形容语、形容词，而且每一词类：名词、动词、副词，都存在无关紧要的现象。在上述例子中：

摇摇“И недоверчиво и жадно”

摇摇“И целомудренно и смело”

我们并非在每一个别情况下都看到无关紧要的副词，但是在对比这两行诗的情况下，若是语义一词加上括号的话，无关紧要的语义现象便呈现出来。

### 作为节奏句法单位的句子

句法学——这是一般言语中词的组合方法。既然诗歌言语并未离开散文句法的基本规律，那么这些词组的规律亦即节奏的规律。而这些节奏规律使得诗的句法性质更为复杂。

散文语体和诗歌语体外部相同的句法结构,可能在语义上,在本身的意义上,是完全不同的。“Ты хочешь знать, что делал я на воле”(你要知道我不是在班上做的)这句话在散文语体中的读法,可以按另一种诗歌语体的方法朗诵。在散文语体中,声调提升的整个强度在“на воле”这个词组上。在诗歌语体中,这个词组在“знать”、“делал я”、“на воле”这几个词组之间,其声调配置是相等的。

散文语体中词的配置在上述例句中要求某种声调,在诗歌语体节奏中却不容许有这种声调。这就是为何在所谓领会散文的方式阅读诗歌的情况下,其诗的节奏会遭到破坏的缘故。

人们在朗读诗歌时看到一般的散文句法形式,而且在不考虑它们的节奏特点,试图按照一般散文体的念法来朗读诗歌时,结果听到的是具有散文意味的读法,但却缺少诗意的读法。

诗歌不单单按句法规则,而且还要按节奏句法规则创作,即在该句中一般句法规则要受节律要求的制约。

最初的诗歌词组——就是一行诗或一句诗。其中词是按一定的节奏规则组合的。与此同时,这些词亦按散文句法规则组合。

某些数量的词,按两种规则并存的事实本身构成诗歌语言的特点。在一行诗中我们看到的是节奏句法词组的结果。

节奏句法词组之所以与单纯的句法词组不同,是由于这些词包含一定的节奏单位(行或句);节奏句法词组与单纯节奏组合不同之处,是由于这些词不但是按语音特征而且要按语义特征组合的。

诗行乃是最初的节奏句法单位;因此,研究诗的节奏句法构形,应当从节奏句法单位开始。

#### 四重读抑扬格节奏句型

散文句法规则自然对所有诗歌言语是必要的,但是由于诗格的改变,诗的节奏句法构形亦随之变化。

抑扬格与扬抑格不同,二音节诗格的变体与三音节诗格的变体也不同。当然可以找到共同的节奏句型,但是每一种诗格都具有其单

独的特征。因此研究节奏句法构形必须从确定的某一种诗格着手。

为了达到这个目的,四重读的抑扬格是最为适合研究的诗格。绝大部分俄罗斯诗都是用此诗格写成的,可以说从罗蒙诺索夫到我们今天的诗都是如此。对于表现节奏句法形式的多样化而言,这种诗格亦最为适合。

原因在于四重读的抑扬格是非对称的,不分为对称的部分。因此,四重读抑扬格诗行比其他任何一种诗格的诗行有产生大量变体的余地。

二重读和三重读的抑扬格诗行太短,五重读和六重读抑扬格可分为二重读和三重读抑扬格。四重读的抑扬格很容易分为二重读抑扬格。而惟有四重读抑扬格仍旧是一整个诗行。

假若我们引述作为句法单位和节奏句法单位的四重读抑扬格的诗行,则我们会看到,大约一百行诗中有七十行是这种三个词或三个词组合而成的抑扬格诗行。这种四重读抑扬格的节奏性的结果,在百分之七十的情况下,在指定的四重读音节中只重读三个音节。

由于俄国的作诗法中节奏强度曲线和散文强度曲线一致,这三个节奏重读恰好要求三个词的强度,亦即要求三个有意义的词。一方面这三个词就构成该诗行的节奏总体,另一方面也构成句法总体。

这三个词的组合——三个词的诗行——就是四重读的抑扬格的标准构形。由二个、四个和更多个词构成的其他诗行,则似乎是作为三个词组成的诗行的补充。

### 三个词的组合

组成四重读抑扬格标准诗行的这三个词,可能具有不相同的句法性质。它们可能是一个完全结束的句子,可能是一个结束的句法单位,也可能只是词组的片段,而该词组的结尾可能在该诗行之前,也可能在该诗行之后。在第一种情况下,我们将看到这样的诗行,例如:“Богат и славен Кочубей”(一个完全结束的句子)(科丘别伊拥有无上的荣誉)。在第二种情况下,这些诗行是:“Духом смелый и прямой”(一个结束

的句法单位)(勇敢而正直的人充满精神)或“Полон чистою любовью”[(他)充满纯洁的爱情]。在第三种情况下,是像“Он себе на шею чётки”(处于诗行末尾的词组的片段)(他自找麻烦,念珠)。

倘若我们引述任何一首以四重读抑扬格所写的诗,将其分成单独的诗行,则我们看到,在大部分情况下这些诗行属于第二种情况,然后是属于第一种情况,而属于第三种句法构形的诗行的例外情况很少见到。

像“Махнул рукой неторопливой”[(他)从容不迫地挥了挥手],“Гуляют легкими роями”[(它们)一团团的在飞舞],“Поникли юной головою”[(他们)低下了少年头],“Покрыты белой пеленою”(铺上雪白的桌布)这样一些诗行,很容易从一般诗的上下文中抽出来,而不致破坏整首诗的句法关系。有些用这种单独成行写成的整首诗,在不影响整首诗一般节奏句法结构的情况下,不难重新配置、减少、扩充、缩短、变长,惟有韵脚将这些诗行与每一诗节联结在一起。

### 常见的词组

四重读抑扬格诗行的节奏结构预先确定该诗行的词数。正如我们已经指出的,一般这一诗行有三个词,因为四重读抑扬格的节奏结构适合于三重读的音节。而如果要求三个逻辑重音,则这些重音的载体应当是三个词或三个词组。

为什么这种诗行是三个词呢?

在诗歌语义出现多样性的情况下,实际上这三个词易于纳入一些一般词组的范围内。例如,代词性形容词词组、形容词词组和名词词组。如果我们以“а”表示代词性形容词词组,以“б”表示形容词词组,“в”表示名词词组,则可以得出下列各式各样的词组:

摇摇abв摇“Мои студенческие годы”(我们的大学时代)

“Твои лихие непогоды”(你们不济的时运)

“Свои потерянные годы”(自己失去的年华)

бба摇“Ланиты свежие твои”(你那鲜艳的双颊)  
 “Душе неопытной моей”(对我未谙世事的心灵)  
 “Любви возвышенной моей”(我的高尚的爱情)  
 “Любви неконченной моей”(我的尚未了结的爱情)  
 бба摇“Кипучей младости твоей”(你那充满欢乐  
 摇摇的青春时代)  
 “Лихая молодость моя”(我的苦难的青年时代)  
 “Великой Родине своей”(忠于自己伟大的祖国)

及其他的词组。

或者是这样的词组:名词加第二格名词<sup>①</sup>,第三个词则为形容词,与这二个名词中的一个配合即形容该名词。

我们以“粤”表示第一个名词,而以“Б”表示第二个名词,形容词则以“а”或“б”表示,当视其与配合或形容哪一个名词而定。根据这四种因素我们可以得出三个词的下列组合型:

摇摇(员) 粤Б摇“Краса полуночной природы”  
 (夜半的大自然的美景)  
 “Восторги вольного поэта”  
 (自由的诗人的灵感)  
 “Остатки каменной стены”  
 (石砌的墙壁的遗迹)  
 (圆) АаБ摇“Порывы буйные страстей”  
 (炽烈的感情的冲动)  
 “Надежда творческая славы”  
 (创造名声的希望)  
 (猿) БаА摇“Любви могучественный жар”  
 (爱情的强烈的热度)  
 “Дерев безжизненная тень”  
 (树林荒凉阴森的地方)

- “ Озер живые зеркала ”  
(波光粼粼的湖面)
- “ Любви Чарующая сила ”  
(爱情令人神魂颠倒的力量)
- (源) ББА摇“ Восторгов пламенных пор ”  
(热烈的欢欣的时刻)
- “ Безделья вольного сыны ”  
(自由自在的无所事事的儿子们)
- (缘) аАБ摇“ Лихие шалости любви ”  
(爱情的恶劣的游戏)
- “ Железной волею Петра ”  
(彼得的钢铁般的意志)
- (远) БАа摇“ Стихов гармония живая ”  
(诗歌的真正和谐的声音)
- “ Дождя потоки проливные ”  
(倾盆大雨 雨水如注的下)
- “ Реки течение ночное ”  
(河水夜间的流动)
- (宛) АБб摇“ Удары силы непощадной ”  
(毫不留情的大力量的打击)
- “ Порывом страсти молодой ”  
(青年人的热情的冲动)
- (愿) бБА摇“ Минувщих дней воспоминание ”  
(过去的日子的回忆)
- “ Живой мечты очарование ”  
(生动的幻想的诱人)
- (怨) аБА摇“ При ярком месяце сиянии ”  
(在月儿的明亮的光辉下)
- (冤) Аба摇“ И взор филолога угрюмый ”  
(语文学家的忧郁的目光)

( 颯 ) БАБ摇“ Житейских бременем забот ”  
( 生活中各种操心事的重担 )

或者像这样的型式 :名词加二个用“ и ”( 和 )连接词连接名词 :

摇摇“ Певец Руслана и Людмилы ”  
( 《 鲁斯兰和柳德米拉 》 的歌唱者 )  
“ Раздолье Вакха и Свободы ”  
( 瓦克赫和斯沃博达的逍遥自在的生活 )  
“ В садах науки и свободы ”  
( 在科学和自由的花园里 )  
“ Во имя Родины и бога ”  
( 为了祖国和上帝 )

或者像名词加两个用连词“ и ”连接起来的形容词 :

摇摇“ Любви не меткой и не славной ”  
( 既不合适又令人厌恶的爱情 )  
“ Души простой и близорукой ”  
( 头脑简单的和目光短浅的人 )  
“ Богини скромной и веселой ”  
( 朴实的和快乐的女神 )

或者像形容词加两个用连接词“ и ”连接起来的名词 :

摇摇“ Пустые взгляды и слова ”  
( 空洞的观点和言语 )  
“ Мои надежды и мечты ”  
( 我的希望和幻想 )  
“ Мои товарищи и други ”

(我的同志们和朋友们)

“Моя надежда и забава”

(我的希望和娱乐)

或者像第二格名词加两个用连词“и”连接起来的名词：

摇摇“Стихов гармония и сила”

(诗的和諧和力量)

“Любви восторги и жеменство”

(爱情的欣喜和矫揉造作)

或者像动词加两个用连接词“и”连接起来的名词：

摇摇“Валяются всадник и кони”

(骑士和赛马都懒洋洋地躺着)

“Бегут надежды и мечты”

(希望和幻想统统消逝)

上面词组型的主格变为受格,亦即第四格名词：

摇摇“Взрывает воды и леса”

[(它)破坏水域和森林]

“Пугали старцев и младых”

[(他们)恐吓老人们和少年们]

“Я воспевал любовь и радость”

(我歌唱爱情和欢乐)

“Я обожал уста и очи”

(我非常喜欢双唇和眼眶)

分析这些常见的词组表明,它们的语义方面几近于消失,不难由另

一个形容词代替其中的一个形容词,也可以用不同意义的另一个名词代替其中的一个名词,同时这一类代替与其说是按语义方面进行,不如说是在节奏方面进行,这种现象便创造了诗歌固定的模式。

不要认为这些固定的模式只涉及诗歌言语的某一方面。诗的固定模式乃是诗歌言语的节奏、句法和语义各方面全面共生的结果,诗人也想使用这些已形成的常见的词组。

理所当然,这类固定的模式和这类大量常见的词组,可以在那些将此模式视为其诗歌创作发端的各流派的追随者亦即诗人们那里遇到。当前,在俄罗斯节奏声调诗一直存在期间所积累起来的大量诗歌习作中,特别是四重读抑扬格的习作中,使得诗人们比按有现成句子的自修课本学会讲法文的人,更能够驾轻就熟地用抑扬格说话。

四重读抑扬格目前已不是一个诗歌的问题,也不是寻找其表现形式的言语问题,它已变成一种未必能从其中引申出某些多样性的现成的固定模式。之所以如此,是因为现在所有用四重读抑扬格写作的诗人,经常在句法和语义上一味去模仿普希金时期和普希金以后时期的诗人们。

凡用四重读抑扬格写出来的这些诗,无论你用什麼题目,无论你现在用什麼样的词语写的诗,写多少诗,它们听起来必定像一百年以前所写的诗一样。绝不能由节奏句法和语义总体诗句中找出一些个别的成分,并试图把它们同其他与它们不同类型的成分组合起来。这种人为的融合不可能产生任何正面的结果。

## 脏 节奏—句法平行法(Параллелизм)

一行诗中的停顿乃是节奏构成的主要特征之一,停顿法产生节奏形式的多样性。在诗歌言语中,停顿体现为诗节、诗行、停顿和词语的分开。一节的末尾,一行的末尾,半行的末尾,一个词的末尾,这并非这一部分与另一部分划分的静态界限,而是构成节奏运动的动态因素。

这就是为何不能将包括在两部分之间的词汇材料作为单一整体的原因。具有停顿的节奏运动是一个单一的整体,而被这些停顿分开的

词汇材料则不是单一的整体。这可由所谓诗句跨行进行(藻绘自遣那宅藻域)来解释。诗句跨行动作——这是在其他没有料到的地方的突然停顿。

停顿法不但是节奏运动而且也是句法运动的特征。而诗歌言语的原理就体现为这两种停顿法的各种组合。

一般来说,音节一声调诗总是符合节奏句法的停顿,这是类似符合重读的节奏和词汇强度的现象。但是,节奏一句法的平行现象比之节奏一词汇强度的平行现象具有更加复杂的形式。除了相符之处,还有对立的地方,节奏部分与句法部分不一致的地方。而诗句跨行进行的意义即在于此。

但是颇为有趣的是,诗句跨行现象似乎以偶然性和意外性为其特征,且具有其很多的固定模式,亦即不相符之处如同相符之处是按严格的规则来实现的。

停顿对于分析节奏句法平行法具有特殊的意义,停顿在一行诗当中是固定的词的划分。诗行分成两半,同时这两半部的联系在句法上通常证明是正确的。

节奏一句法平行法以句子单独部分平行的形式来表现。例如,在四重读抑扬格中最常见的是将一行诗分成平行的三段,而且这是纯粹句法的平行法:

摇摇“ Без службы без жены без дел ”  
(没有工作 没有妻子 没有事业)  
“ Без слёз без жизни без любви ”  
(没有眼泪 没有生活 没有爱情)  
“ Ни Скотт ни Байрон ни Сенека ”  
(无论司各特 无论拜伦 无论塞尼卡)  
“ И хлеб и финик и оливу ”  
(面包 海枣 油橄榄)

或者分成平行的两段:

摇摇“ Дух отрицания , дух сомнения ”

（否定精神 ,怀疑精神）

“ Без упоений , без желаний ”

（没有欢乐 ,没有希望）

比较复杂的是分为三段的同时 ,只有后二段是平行的 :

摇摇“ Забыл и славу и врагов ”

（我忘记了荣誉、敌人）

“ Забыв и славу и любовь ”

（忘了荣誉、爱情）

“ Забыв и небо и закон ”

（忘了天命、法律）

“ Давно без песен , без рыданий ”

（早已没有歌唱 ,没有哭声）

“ И жил без горя , без забот ”

（我生活中虽无愁闷 ,却缺少关心）

普希金《我记得奇妙的瞬间》用不同的诗行划分 ,饶有兴味 :

摇摇“ Без божества , без вдохновения ,

без слёз , без жизни , без любви ”

（没有上苍 ,没有灵感 ,

没有眼泪 ,没有生命 ,没有爱情）

将五个并行的句法成分安排在两行诗当中 ,其中两部分一行 ,其余三部分一行。

这种节奏—句法平行法已屡屡引起人们注意 ,而对于诗的节奏—句法结构的研究 ,通常也不超出这种事例记载的范围。这一点可由下述情况说明 ,即这种简单的极为显眼的装饰词组 ,通常被认为是富于情

感的运用口语。但是这些实例仅仅是更为深层的节奏—句法结构的外部表现。正如同韵脚(рифма)不是诗的声音结构的唯一特征一样,这些抒情的词组型也完全不是诗歌言语的节奏—句法结构的唯一标志。

### 节奏—句法的固定模式

朴素的观念以下列方式描述诗歌作品:诗人开始时是以散文形式描写他的思想,然后将这些言语重新安排成为具有诗格的形式。如果某些词语不可能进入诗格,则在它们未进入或不能用其他更加合适的词语代替之前,将它们重新配置。因此,所有诗中未曾料到的词语或短语,作为诗中不合规律的现象,为了诗句必然要脱离口语规则,都被认为是一种朴素的认识。有些诗歌爱好者,对诗人写作中这种不合乎规律的现象抱着宽容的态度。他们认为,诗人有理由这样做。另一些爱好者则对此过分曲解,对诗人这种写作理由抱有怀疑态度,认为他们的动机是为了某种抒情作用而以不正确的方式表达语言。批评者们喜欢说,诗之所以完美,正是在于使词语入格而不改变一般语言的结构。

一些非常注意诗歌创作的人,最近形成了一种相反的观念,他们认为,根据最新资料研究的结果,诗歌作品是由逆向的方法创作的。开始时诗人只有一些关于某些抒情的不确定的总体观念,某些关于声音和节奏结构的不确定的观念。而后这种玄妙的结构才由具有意义的词汇或言语来充实。安德烈·别雷(Андрей Белый)<sup>①</sup>曾对此有所论述,勃洛克也谈到这一点,未来主义者(футурист)更不乏谈论这种观点的文字。

按照他们的意见来看,归根结底应当得出某种意义,但这种意义必然会同一般口语的意义符合,问题不在于诗人曲解言语合理不合理,而要看诗人是否以迁就读者的方式向其提供与此意义相同的某种词意。他可以避开某种意义,甚至完全不要这个词的意义,但是他要迁就读者所提出的一些语义问题,将自己的节奏的灵感用共同了解的词语表现出来。

朴素的意识赋予口语一般结构以首位的意义,而且认为诗格是作

为一般口语结构的某种装饰的附加物,别林斯基(Белинский)<sup>⑤</sup>曾写道,要了解诗的好坏,应当用散文来转述这首诗,那样才会立即发觉这首诗的分量。别林斯基还认为,诗歌的形式只不过是一般言语总体的包装材料,当然人们对诗歌首先感兴趣的是这一言语总体的意义,而不是用来装饰它的包装材料。

诗人们和现代研究者们从相反的观念出发,他们把只有天真的人们认为是装饰的附加物作为诗歌言语的基础,相反,却认为节奏总体的语义学意义,如果不是装饰的附加物,那就是对非艺术创作思维的必然的让步。如果所有的人都学会用难以理解的方法思考,则不必要求对诗歌言语作任何语义学的加工处理。

第一种观念取消了诗歌语言的所有意义,使诗歌作品变成了某种不必要的习作,某种言语的戏法。托尔斯泰便据此评定诗歌,按照他的意见,诗人是一些善于找到每句话的韵脚,并将这些词语重新搭配为各种风格不同的诗句的人。萨尔蒂科夫·原谢德林(Салтыков-Щедрин)<sup>⑥</sup>关于这一点说:“我不了解为何要牵着绳子而且还每跨三步一屈膝地弯腰走。”“抛掉这些个装饰的戏法而用一般口语写作”这句话,便成了上面这位大诗人看待诗歌的自然结论。

一些对难以理解的诗歌言语的热烈拥护者,把诗歌言语同一般口语分开,转而将诗歌言语归入某些人为的声音和节奏方法的范围内。如果说诗的语义结构并不重要,如果说诗中的词语表示某种意义也不重要,那么,要是全部的词语都可能是一些简单的音,就更谈不上重要了。如推而论之,则连音也不需要,而且也可能不超出某些引起相应的节奏观念的符号范围。诗人奇切林(Чичерин)<sup>⑦</sup>也曾谈到这一点,不久前他宣称:俄国诗歌最可恼之处就是语言:似乎诗人不应当用言语写作,而应当用某些人为的诗的符号写作。

无论是这种还是另一种观念的错误,均在于人们将统一的节奏—语义作为两种不同的部分的总体来研究,同时又认为一部分从属于另一部分。实际上这两部分分开便不存在,而且他们是同时发生而形成的一种特殊的节奏—语义系统,既有别于一般口语,也不同于不可理解的音列(звукоряд)。

诗行不是无意义的东西与口语语义斗争的结果。诗行有其节奏的语义,它独立存在并按其自身的规律而发展。我们可以将每一诗行都变成不可理解的诗句,如果我们将表现这些有意义的词语的节奏—语音结构的音,代替这些有意义的词语本身的话。但是,取消诗行的语义,我们便已经超出诗歌言语的范围,而且这一诗行往后的变体将不受其言语成分的制约,而受构成该诗行的音的音乐性的制约。特别是重读系统和语调系统将不依靠口语的重读和语调,而会模仿乐句的重音和音调。

换句话说,取消诗行的语义学涵义,我们便会使它脱离语言的要素而使之变成另一种音乐要素,与此同时,诗行便再不成其为词语的事实。

相反,每一诗行我们可以通过重新配置词语的方法取消其诗的外部特征,而将它变成一般的口语句子。如果要用各种意义的词语来代替一些词语,将一般的口语语调引进并使句法结构与之平行,则这一点并不难做到。但是,通过这种做法之后,我们就破坏了作为特殊词语结构的诗行,而这种词语结构,是以在一般语言方面退居第二位的那些特征为基础的。

说的正确些,这些次要的特征(音和节奏)在口语中比在诗歌言语中具有另一种意义,而把这些口语的重音和语调纳入诗歌言语中,我们便反过来使诗行重新获得一般口语的要素。按某一规律建构的诗的词语总体一旦被破坏,为这一总体所取得的材料,反过来便会作为一般的材料库。

如果难以理解的言语的热烈拥护者使诗句脱离语言,则装饰诗句的拥护者并未把诗句从一般的大量词语中分离开。

正确的观点在于,要看到一行诗即诗句中的一定的词语的总体,而非某种别的总体,但这个总体是在与口语规律不符合的一些特殊规律的基础上建构起来的。因此以一般节奏的观念对待诗行,没考虑我们不是同样的材料打交道,而是同人的言语的部分打交道,同样是不正确的,认为我们是同该口语本身而只起外部装饰作用的言语打交道,这种对待诗行的态度也是错误的。

应当了解诗歌言语既与口语有关系也有区别,这需要了解诗歌言语特殊的文学性质。

### 俄罗斯抑扬格的变化进程

在理论上,所谓三重读抑扬格是具有三个节奏重音的抑扬格,因此,它具有三个逻辑上有涵义的词。四重读的抑扬格具有四个节奏的重音,等等。但是由于俄罗斯语重音的特性和节奏曲线可能受变体的制约,于是这种诗行的演变的最初模式便有了大量的变体。

俄语重音具有联结、组织大量非重读音节的特性,例如,像 человеконенавистничество(仇视人类)这一类的词,只有倒数第四个音节(有重音符号)有一个强重音,这在其他任何一种语言中是不可思议的。

法语的重音几乎感觉不出来,它根本谈不上在言语的单词中有什么组织作用。

使人感兴趣的是,当俄罗斯人想要加强法语单词的表现力时,他们总是在法语单词的最后一个音节加强呼气重音,认为法语的重读可能同俄语相似。结果说出来的不是法语,因为法国人在这种情况下是采取另一种方法,即在单词的第一个音节加强呼气,完全不在单词重音一般应在之处。

德语重音按强度不亚于俄语重音,而同时它却不具备俄语重音的组织作用。德语中大量非重读音节的词和构词法,是分成具有其单独重音的单独一类词。因为在俄语中诗行的节奏变体比法语和德语诗行要多得多,这就证明俄语重音所起的组织作用。

形成节奏多样性的德语,早在 18 世纪 70 年代便迫不得已使用三音节诗格的缺抑音律<sup>⑧</sup>,亦即使用节奏变体不可省略重音、而可省略非重读音节的诗格。在俄罗斯诗句中,到 18 世纪末(勃洛克、阿赫玛托娃二位诗人的诗作中)二音节的诗格特别是抑扬格的演变业已完成时,这种缺抑音律的诗格才确定下来。

俄语重音的特性是联结其两旁的大量非重读音节,这便使二音节

诗格变体特别是抑扬格成为作诗法高技巧的手段。该演变过程是加强一些重读因素而减弱另一些非重读因素,同时还有一些同样影响所有抑扬格诗格的规律,也改变了每一个别的诗格。

通常可以确认,抑扬格的演变是力求使强弱二种重读因素互相交替,同时从诗行末尾调整强弱顺序。

由于韵脚的缘故,诗行最后一个音节经常应为强音节,韵脚上具有一个重要意义的词,因此任何诗格的最后音节总是最强的音节。最后音节的强度相应地削减其前一音节的强度,故此,在所有抑扬格诗格中,我们会看到省略最后一个音节前的音节上的重读倾向。自然,最后音节前的音节弱读,往下就引起末尾第二个音节的强读(重读)。

上面引述的这些资料,已足够建构大部分抑扬格的系统。

(㊦)对三重读抑扬格而言,其倾向表现在整个诗行将有二个重音——第一个音节和第三个音节为重读,而与此相应,该诗行将由二个有意义的词组成。

(㊧)由于在六重读抑扬格中的停顿和五重读抑扬格中可能发生的停顿,这些诗格的后半部便显得更加分明。停顿之后,我们可以看到最后一个音节和倒数第三个音节为重读音节,亦即第二个半行将由两个有意义的词组成。

余下尚有五重读和六重读抑扬格的前半行,没有停顿的五重读抑扬格和四重读抑扬格。

六重读抑扬格的前半行乃是一个三重读行,而五重读抑扬格的前半行则为一个二重读行,而如果这些半行是具有韵脚的独立诗行,则其重音方面的分布不可能预先确定。但是因为这只是半行,而且因为停顿之后的一个音节具有强重音,所以在这些半行当中的重音便是另外一种较为自由的分布方法。在六重读抑扬格的三重读半行中,我们可以遇到总共三种可能产生的变体:

㊦重音在第一个和第二个音节上;

㊧重音在第一个和第三个音节上;

㊨重音只在第二个音节上。

在五重读抑扬格中我们看到两个变体:重音在第一个音节或在第

二个音节上。考虑到停顿后的重音的强度,应该认为重音在第一个音节上是比较有其特点的。

这样一来,我们可以综合所得出的结论说,三重读抑扬格的诗行中有二个有意义的词,五重读抑扬格有三个有意义的词,而六重读抑扬格则有四个有意义的词。

余下一种四重读抑扬格,其诗格的特点是在一行诗中能联结极大量的音节。五重读和六重读抑扬格由于停顿而分为十二个半行和八个半行,同时作为四重读抑扬格一行中则有八个或九个音节。

由于音节的这种外部特征和它们非对称的分布情况,四重读抑扬格可能产生极大量的节奏变体,但即使在这种情况下抑扬格诸格(变体)的主要倾向也充分表现出来了。

由于韵脚的缘故,最后一个音节具有百分之百的固定性,与此相应,其前一个音节也是固定的弱音,余下的第一、二个音节也是固定的。

安德烈·别雷在其一篇论文中曾经指出四重读抑扬格非同一般的特征,此即在15世纪时,第一个音节是固定的而第二个音节是不固定的,可到了16世纪,第二个音节变成了固定的,第一个音节反而是不大固定的。

很难说按时间顺序划分的这种事实可信到何种程度,但是这种划分表明,这两个音节实际上总是在固定性方面变化,因而构成一种四重读抑扬格的手法。但是无论如何可以肯定说,有一个强音节必定会有一个弱音节,故此,我们在四重读抑扬格中看到把一行诗减为三个重音,也就意味着减为三个有意义的词的倾向。

至于没有停顿的五重读抑扬格,则已从抑扬格一般演变中消失,并且这种越规现象亦具有其自身的规律。但这是另一种不同于抑扬格一般变化情况的规律,因此只有在其所处的位置上对它进行研究。

分析抑扬格节奏可能产生的变体表明,节奏变体以何种方法预先确定一行诗中有意义的词数,因而也可以确定该诗行的句法结构。详细研究诗行的句法结构适应于这些节奏变体的细节情况,这就意味着揭示诗歌言语的节奏—句法平行法的规律。

## 注释：

- ①马雅可夫斯基,符拉基米尔·符拉基米罗维奇(Маяковский, Владимир Владимирович 弗拉基米尔·弗拉基米罗维奇),苏俄诗人。早年属于未来派,后期成为无产阶级诗人。代表作有《穿裤子的云》,《好》等。
- ②罗蒙诺索夫,米哈伊尔·瓦西里耶维奇(Ломоносов, Михаил Васильевич 米哈伊尔·瓦西里耶维奇),俄国科学家、诗人,近代俄国文学之父。其《论俄语作诗规则书》一书,奠定了俄语诗歌格律的基础,创造了重音音节诗体。
- ③Арсис(阿耳西斯):古典诗指弱音节,英国诗指强音节,盖误解阿耳西斯的希腊文原文而讹传所致。
- ④勃洛克,亚历山大·亚历山大罗维奇(Блок, Александр Александрович 亚历山大·亚历山大罗维奇),苏俄诗人,早年属于象征派,后期转向现实生活,诗中洋溢着浪漫主义激情。有著名长诗《十二个》及《抑扬格诗集》等。
- ⑤阿赫玛托娃(Ахматова)原名安娜·安得列耶芙娜·高连科(Анна Андреевна Горенко 安娜·安得列耶芙娜·高连科),俄国女诗人,早期诗作有与时代脱节倾向,曾受到苏共批评,苏联年代文学评论界为她翻了案。其《念珠集》和《白云集》为世所推崇。
- ⑥赫列布尼科夫(Хлебников, Велимир)原名维克多·符拉基米罗维奇(Виктор Владимирович),俄国诗人,未来派领袖人物。曾被形式主义研究家雅可布松(Якобсон)誉为诗歌语言的改革者,他创造的新的押韵形式,对近代俄国诗人的创作都发生过影响。
- ⑦音节声调并重诗行(Силлаботонический стих):由音节声调并重作诗法(силлабо-тоника)创作的诗,叫音节声调并重诗。该诗体为诗歌节奏类型之一。脱胎于古希腊诗歌的音长—音节体,通行于英、法、德、俄等国。
- ⑧特列季亚科夫斯基,瓦西里·基里洛维奇(Тредьяковский, Василий Кириллович 瓦西里·基里洛维奇),俄国作家,曾著有诗学教

程 强调诗歌结构改造的必要性。晚年从事史学译著,有罗兰的《古代史》(员德恩~员德因)、《罗马史》(员德员~员德动)。

⑨杰尔查文,加夫里拉·罗曼诺维奇(Державин, Гаврила Романович 员德员~员德因),俄国诗人,早年擅长写颂诗、讽刺诗,如《费丽察》和《权贵》。晚年写过悲剧和话剧。其文学活动长达半个世纪,对俄国诗歌产生过很大影响,普希金尊之为“俄罗斯诗人之父”。

⑩涅克拉索夫,尼古拉·阿列克谢耶维奇(Некрасов, Николай Алексеевич 员德员~员德恩),俄国革命民主主义诗人和出版家。以叙事诗见长,长篇叙事诗《谁在俄罗斯能过好日子》为其代表作。其创作使俄国诗歌从内容到形式得到进一步民主化,开创了“公民”诗派。

⑪俄语中名词第二格可以作形容词,如 Река Волги(伏尔加河)中, Волги 即 Волга 的第二格。

⑫司各特,瓦尔特(杂德威宰葬德员德员~员德因),英国诗人,小说家。其历史小说的成就远胜于诗歌作品。

⑬塞尼卡,卢修斯·安纳斯(杂德威葬 德德译员德译约公元前缘~猿园),西班牙历史学家,惜其描述罗马内战史著作未流传下来。

⑭别雷,安得烈(Белый, Андрей 员德员~员德员),原名鲍里斯·尼古拉耶维奇·布加耶夫(Борис Никлаевич Бугаев),俄国诗人、小说家和评论家。第二代象征派,其早期代表作是长篇散文交响诗(《北方交响诗》,《戏剧交响诗》等),流露出浓厚的神秘主义情绪。理论著作有《象征主义》(员德因)。

⑮别林斯基,维萨里昂·格里戈利耶维奇(Белинский, Виссарион Григорьевич 员德员~员德恩),俄国文学批评家和思想家,俄国现实主义美学和文学批评的奠基人,其代表作有《艺术的思想》,《诗的种类》,《员德元年俄国文学一瞥》等。

⑯萨尔蒂科夫,原射德林,米哈伊尔·叶福格拉福维奇(Салтыков 原 Щедрин, Михаи́л Евграфович, 员德员~员德恩),俄国作家,本姓萨

尔蒂科夫,笔名谢德林。他是 19 世纪俄国讽刺文学大师,与果戈理齐名。其特写集《外省散记》曾获得著名文学批评家车尔尼雪夫斯基的高度评价。

⑰奇切林,阿列克谢·符拉基米罗维奇(Чичерин,Алексей Владимирович, 1829~?) 苏俄文艺理论家,长于研究长篇小说体裁史和文学风格理论。

⑱缺抑音律:诗步中两重读音节之间的非重读音节。



## 论风格学的任务

我曾就一篇古代文学作品介绍过我对风格学(стильстика)分析的尝试。现在我们要看看这一工作对风格学方法产生的影响。一般的结论显而易见。抛开任何传统,以及同时代的其他一切作品,从作为语言体系的风格上整体了解一个作家的个人风格及其美学的结构,应当在对一切历史研究之前开始着手这一工作。

如果不先对风格学的形式及其功能作出充分的描述,如果不将风格的各种要素加以分类,就不可能对艺术家与过去文学传统的联系作出确切的说明。自然这种描述和分类是属于静态(статика)的。但是必须依照作者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。这就是说,这种研究必须考虑个人风格的动态(динамика)方面。某一作家在不同时期所写的作品,不可能立即投射到同一个平面上,故应当按照作品的年代顺序加以描述。

从风格学的角度而言,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>①</sup>),这是风格学类比中个人所具有的独特体系。但即使人们仅仅针对风格学分析要达到的上述目标,我们也不可能同意把一个作家的一部文学作品同他的其他作品完全分隔开来研究。一个诗人的所有作品,尽管有其组成中的内部统一性,因而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作家的其他作品时,会展开其潜在的全部内容,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,评论家也才能更好地说明这些作品的意义。

由于对作家所创造的具体“审美客体”进行如此详尽的分析,然后才能将其归类,这便是顺理成章的事。一个作家不同性质的作品形成

的类,其风格又表现为他的所有作品风格手法的共同体系。因而我们便可以理解,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。我将这种风格学研究方法称之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。博杜恩·德·库尔特内<sup>②</sup>、谢尔巴<sup>③</sup>、索绪尔、薛施埃<sup>④</sup>及最近的梅耶<sup>⑤</sup>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,因为俄国学者在这个问题上的大部分尝试[尤其是鲍·米·艾兴包姆(Б·М·Эйхенбаум)和维·米·日尔蒙斯基(В·М·Жирмунский)最近的研究],由于两种观点上的混乱,在方法论上都不能令人满意。这两种观点,一是功能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)。

在研究某一位当代诗人的作品时,可以最全面、最深入地运用风格学的方法。出于对一些类似现代方言学的考虑,我们有必要运用这种方法。我们非常谙熟现代方言中词的使用和组合的一般标准,因而我们就掌握了一种尺度用以衡量个别诗人的语言特色。当我们研究“诗学”这个词及其变化的过程时,这种生动的研究就表现出特别明显的优点。在诗歌语言中,一旦突出了词的意义和情感色彩的外部细微差别(оттенок),从而会掩盖词的语义学(семантика)核心。上述细微的差别在日常言语中并不常见,因而我们甚至感觉不到其为某种符号的必要属性。因此,要认识一个诗人在言语上的独特贡献,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(аллофон)和词素(морфема)类比]是和某个符号(词)相联系的言语的语义学单位,而言语是意义及其细微差别的整体,人们对其至少有一种潜在的意识。

波捷布尼亚<sup>⑥</sup>断言,对一个词的任何用法都等于创造一个新词,这种看法是没有根据的。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义学特点,而这些意义可以被讲话的人感知,并在一个相

当局限的潜在整体里组合起来。词义单位的情感音调具有同样的情况。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。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。

创作诗歌的习惯，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，而这种不同意义的细微差别，是为使日常言语具有特色而提出的。

自然，对当代作家的风格进行这种“符号逻辑”的研究，一般并不太难。为了重新确立过去某个作家风格中语言学音素和语言功能之间的关系，我们应当了解在这个作家所处的时代里某个词用法的一般标准，以及各种句法模式的使用频率。通过对某一特定时期的作家的文本深入理解，及长时期的语文学研究，便可以达到这一结果。当然，在这种情况下，不可避免地会出现模式化，出现将具有比较粗略和比较明确轮廓的象征意义的细微差别弥平的情况。

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具有非常重要的意义，但它并非风格学的唯一目的。就风格学方面而言，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。这种方法将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。如果将一部具体的作品和其他作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，以及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的著作。诗歌风格史学家建立起这些作品与同时代和过去时代的风格的关系，并且观察这些作品对以后时代所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(И·А·Гончаров)<sup>⑦</sup>的说法，就是“把一百万卢布换成十戈比的硬币”]，亦即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。

我将这些风格学的方法叫做回顾和投射的方法。这种方法的根本问题就是把各种向外投射的有关风格学的现象,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(морфология)的原则,这样风格学的手法(приём)便丧失了某个艺术家意识中原有的独特功能的理由。将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,却应当进行修改: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和内在两方面进行研究。这种研究将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点时,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。

注释:

- ① 克罗齐,贝内德托(悦燥燥,月藻藻藻燥,员远~员缘),意大利哲学家、历史学家、文学批评家和美学家。曾主编(员远~员缘)欧洲最具影响力的刊物《批评》,其美学思想在现代西方世界影响极其广泛。
- ② 库尔特内,博杜恩·德(悦燥燥燥燥,允月葬燥燥燥燥,员缘~员圆),波兰、俄国著名语言学家,世纪语言学开拓者之一,普通及历史语言学代表人物。
- ③ 谢尔巴,列夫·符拉基米罗维奇(Щерба,Лев Владимирович,员圆~员圆),苏联俄罗斯语言学家,苏联科学院院士,发展了库尔特内的音位学说,为音位理论的建立者之一。
- ④ 薛施葛,阿尔伯特(燥燥燥燥燥,粤燥燥燥燥燥,员圆~员圆),瑞士语言学家,索绪尔的门生,与索氏另一学生巴利(月葬燥)将其讲课笔记整

理成《普通语言学教程》出版,影响深远。

- ⑤梅耶,安东尼(1869-1956),法国语言学家,法兰西学院院士。一生研究印欧系诸语言,为心理社会学语言学派的代表人之一。
- ⑥波捷布尼亚,亚历山大·阿法纳西耶维奇(Потебня, Александр Афанасьевич, 1835-1920),俄国语言文学家,俄国科学院通讯院士,倡导纯唯理主义的美学。
- ⑦冈察洛夫,伊凡·亚历山大罗维奇(Гончаров, Иван Алесандрович, 1812-1892)俄国作家,自然派文学的重要代表。

# 5

## 陀思妥耶夫斯基小说《穷人》的情节 和结构与“自然派”诗学问题的关系<sup>①</sup>

在文学作品形式的发展过程中,由于美学观点的相互影响,使得一些文学作品联合一起成为一些类型或团体(группа),人们便称之为文学流派(литературная школа)。因此,文学流派这个概念,并不是由某个个别成员,也不是指明由其所包括的诗人的文学作品特征来确定的,而是由区分同一系列在时间上相近的研究对象在作品情节、艺术结构和风格方面的一般特征来确定的。按文学起源演变观点所研究的艺术创作的个性,通常会揭示出各种艺术形式的复杂交织和斗争的状况。因此,艺术创作者个人本身不可以纳入这一或另一流派的范围,在一些流派或其自身连续不断的艺术发展过程中,某一流派有时同这个流派有时又同另一个流派接近,因为各个流派是同时并存的。但是,往往在年代相互接近的文学作品现实网络上,可以发现形式主义美学的结合点,这些结合点好像形成了某一类艺术作品团体的基本核心。对以这种方法而区别开来的文学史分析对象的艺术团体,可以确立一个上述团体向往达到的主要艺术顶峰,包括其反映个人看法和其他影响的复杂情况的美学因素。因此,文学史如要研究流派概念,可以从一系列在时间顺序上混合的、向往一个美学中心的艺术作品中,抽出同类本质特征的方法来确定。

我在此书的前三章中,曾根据自然派(натуральная школа)<sup>②</sup>同时代人的美学认识及该流派对伤感主义(сентиментализм)的态度(“回归到伤感主义形式”)来确定自然派的概念。本书的目的是要建立陀思妥耶夫斯基的小说《穷人》(Бедные люди)和一大串自然派作品的联系,

因为陀氏的同时代人(современник)认为他是自然派,并且确定了他在这一派人当中的特殊地位。为了说明《穷人》的艺术创作法(поэтика)<sup>③</sup>同自然派美学倾向的关系,研究者首先必须分辨出陀思妥耶夫斯基在《穷人》这部作品中发展或模仿自然派的路线原则,并且简要描述与其每一原则相近的一系列密切相连的现象,因为这些现象也可能在个人对这些文学流派的认识和了解中间接反映出来。谈到《穷人》的情节和艺术结构,我认为有三个问题<sup>④</sup>:

(员) 瓦莲卡·多布罗谢洛娃(Варенька Доброселова)书信情节主线的形态学成分,信件的部分来源,把它们变为有机的整体,以及这种行为的目的论问题。

(圆) 马卡尔·杰武什金(Макар Девушкин)书信情节的主线,它与自然主义流派情节理论的关系,以及小说主线的动态发展问题。

(猿) 小说的情节结构,亦即二条情节线索交织的手法,它们的结合点,以及情节线索的中断现象问题。

由于以自然派艺术创作法为背景分析《穷人》,我得出如下的结论:

(员) 必须放弃将“自然派”名称推而论及所有 19世纪 40年代和 50年代热衷于对“现实生活”进行艺术描写的文学作品体裁,而只能将这个名称加诸 50年代的一类作品,惟有这类作品才具有其典范——果戈理作品的影响难以磨灭的特征,而它们在复杂的艺术加工和在特别综合的间接影响方面,往往包含了果戈理的一些手法。

(圆) 19世纪 50年代中期,“自然派”与其先驱者——19世纪 40年代的“果戈理乐队”(оркестр Гоголя)的联系未曾中断,而且从他们当中吸收了许多人,却摆脱了“果戈理方法”(гоголизм)的陈规旧套,而以其自身为主要核心,宣称必须把自然派的形式同伤感主义综合在一起。

(猿) 回归到伤感主义形式,并非让同时代人认识到这是同“果戈理方法作斗争”,恰恰相反,这是要实现果戈理在小说《外套》(Шинель)中坚定不移的传统的追求。

(源) 陀思妥耶夫斯基的小说《穷人》,是自然主义(натурализм)理论家表现其倾向接近果戈理伤感主义形式方面的第一次美学实现的运动(特别在恢复法国“仁爱的”文学伤感主义反映其不同的看法方面)。

(缘)《穷人》其所以具有异乎寻常的独特性,是由于它利用多种综合手法和敢于创新的技巧,陀思妥耶夫斯基运用这种新的技法,既打破了伤感主义的标准,也摒弃了自然主义的陈规。

(远)这些艺术手法上改革的特征之所以格外鲜明,是因为马卡尔·杰武什金这位“人道主义化的”九品文官( титулярный советник )本身就被描写成一位文学家,并且试用他自己的方法去解决自然主义艺术创作法最复杂的问题。

(苑)小说《穷人》在解决 19世纪 40年代艺术创作法最复杂的问题,确定沿着伤感主义轨道的广阔文学路线的活动方法以后,由于它不同寻常的细致的书信体结构,以及体裁结构的艺术线条的错综复杂和完整无缺,致其以出乎程式和超乎同时代人赋予其意义的局限性而声名大噪。

注释:

- ①本文系节译,全文原文载《陀思妥耶夫斯基的创作道路》(Творческий путь Достоевского, Ленинград, 1960)。
- ②自然派(натуральная школа):19世纪 40年代俄国文学中的主要流派,亦即与果戈理传统密切联系的批判现实主义流派,因此又名果戈理派(гоголевская школа)。自然派后期的作品,以社会长篇小说和各种社会讽刺体裁占主导地位。陀思妥耶夫斯基的《穷人》,赫尔岑(А·И·Герцен)的《谁之罪》(Кто виноват?)等,都是俄国社会心理小说发展的重大成就。
- ③艺术创作法:俄文原文为 поэтика,一般译为诗学、作诗法。本文中据上下文及论艺术创作方法的内容,译为艺术创作法。
- ④《穷人》采取伤感主义“市民”小说的传统形式——情人的书信往来,采用各自以前使用过的(增用书信体)便条,且以悲剧结尾。



## 论阿赫玛托娃作品的象征意义<sup>①</sup>

我对象征意义(символика)所下的定义如下:象征意义乃诗歌风格学的一章,为专门研究作家个人创作选择象征的方法,规定出它们的类型和历史继承性,确定象征的意义及其发展的方法,以及按语义学和音韵学(эвфоника)观点分类的方法。

我在引言中对作为诗人之一的 粤·阿赫玛托娃的写作风格(стиль)特征作了综述,指出阿赫玛托娃这类诗人诗歌语言意识的范围极其狭窄,因而他们必定会陷入体现其诗歌意识所有内容的常见象征的狭小范围,而学会感觉损毁其日常生活语言中形象光环的低级用语的魅力。他们使用一些新的结构形式,使得“言语更加鲜明”,使用时不至于千篇一律,转瞬即忘。其所以要证明这种描述作品基本特征的正确方法,是由于全部诗歌词汇学属于语言学范畴。在此我提出下面三个问题:

(员) 在分析好些种象征意义时,要指明阿赫玛托娃诗歌中语义学情况复杂的特点,以及由于这些特定规定的象征意义的个性差别,从而确定诗人语言意识中词的综合的运用方法。

(圆)描写诗人最简单一类句法结构组织方面的风格特点,意在说明第一个问题。其中只有三个语义范畴作为材料,而每一个范畴在阿赫玛托娃意识中都由许多联想堆砌的词作为它的核心,就其情感效果而言非常强烈。这一类词汇特别接近女人型的情感思维,——这就是诗歌、祈祷和爱情。

我在第一章中曾指出,象声词(звукоподражание)和引起新的情感细微差别的联结用韵的表现,一句话,与一系列观念同时发生的那些情感声响效果的词,其语音外表中各种反映的表现,并不是构成阿赫玛托

娃诗歌的主要因素。故此有理由说：阿赫玛托娃诗歌的特征是她幻想世界中的人物(лицо)摆出一副歌唱者的姿态，而同时人物又为女主人公(героиня)内心要吐露的言语伴奏，分析围绕象征即“诗歌”积累起来的一团纠缠不清的词的联想，便可以证实这一点。

从与“诗歌”联想而产生的象征和形象网络中，首先可以看出鸟的形象，而接着是许多为阿赫玛托娃诗歌语言意识最具有特征的隐喻(метафора)和形容词(эпитет)，它们使形象的细微差别具有诗人艺术创作的幻象被人们理解，和语文学上作品片段被体现的特征。

传统的形象(诗—歌，女诗人—鸟)，在阿赫玛托娃意识中一再产生，引起许多由类似观念范畴组成的一群词。象征通过独特的重新分类，由于其与主要形象的功能关系，便具有新的情感和形象的内容。在另外一些情况下，由于习惯的原因，它们开始不知不觉地会深入导致另外许多联想的象征结合中去。利用上述一些方法，在恢复形象的光环和活跃激扬的情绪力量方面，实行改变旧的词和词组。

我在第二章中指出：关于作为女主人公心灵实体(субстанция)基础的诗歌的一般观念，在阿赫玛托娃的诗歌作品中正在逐渐分解。从诗歌混合的面目分化出最具特征的二类诗歌：四句头诗歌和祈祷诗歌<sup>②</sup>。在这些诗歌中，祈祷的形式和教会圣经的象征意义一起，开始以《黄昏集》(Вечера)、《念珠集》(Четок)的创作风格，隐隐约约地出现一些涓涓细流，而后以波澜壮阔的气势，形成了《白色的云朵》(Белая стая)这篇作品的风格。《古书》(Ветхие книги)这篇作品竟成了诗人灵感的源泉：由其中汲取作为艺术创造结构基本因素之一而出现的象征，竟使诗歌常常变成了祈祷文。“祈祷”、“祈求”、“祷告”<sup>③</sup>现在变成了主人公所喜爱的与诗歌不相上下的字眼。在这个基础上便形成了形容词“虔诚的”(богомольный)。女诗人笔下的生活有如祈祷。由于“诗歌”“祈祷文”的复杂内容而改变为观察本性的艺术表现能力所形成的方法，从而可以用来确定和分析所有表现艺术创作意识的新的象征，以及在风格模拟过程中同这些象征联系，而且又和主要的语义范畴有内在联系的一类新观念和形象联系。综上所述，我们可以得出如下结论：在语言意识方面，由于教会—宗教的观念是构成词组的基本因素

之一,故此不可避免地会形成由教会圣经范围接受现成词汇量的表达方式。这些词汇表达方式,不但赋予文体以庄严古老的特征,而且经常会完全充实句子的句法框架,而不至于在此框架之外接触许多种不同的语义,因此也不至于产生新的隐喻。

大家知道,阿赫玛托娃风格中利用俄国东正教的宗教象征意义,只能说是缺乏成为其第一批诗作特别具有的各种各样的隐喻,但并未破坏隐喻的作用;要了解阿赫玛托娃这种风格特点一般形成的原因,在分析一系列围绕“爱情”一词聚集起来的第三类象征词以后,才不难弄清楚。

我在第三章中是分析女诗人意识中的第三种语义范畴——“爱情”的象征,以及与此有关的联想。我的结论是:词的联想如以偏向某一方面的这种象征为根据,会限于一种狭隘的语义学圈子,使绝大多数象征只能在其范围以内发生变化。但是,爱情的象征意义,在叙述诗歌和祈祷文的象征意义的情况下,证实阿赫玛托娃诗歌中词语的复杂使用情况的特点的结果正确时,也就为某些其他的一般风格学结论提供了论据。首先,爱情的象征意义提供了一个典型的例子:即在艺术创作意识中占主导地位的一系列词的发展,可以确定情节构成的主要线索和惯用情节模式的特征。根据这个观点来看,使人非常诧异的是,甚至在爱情抒情诗以外,阿赫玛托娃也利用那些按爱情诗观点而创造的形象和形式。

我们可以说,以阿赫玛托娃个人诗作为中心的方言影响至广,因为所有在阿赫玛托娃艺术影响下的作家(阿赫玛托娃派)使用的方言,都倾向于这个中心。阿赫玛托娃具有其独特的语言意识的类型及其风格特征。在其语言意识中,只有十分有限的一些语义范畴是起作用的。它们同时好像处于纵剖面的变化状态,逐渐一个个让位于最完善的组成部分。其余的语言材料是作为句法形成的手段,而这种句法的形成,将表现最常见的观念的词语限制在句子的框架内。也许因此还觉察到阿赫玛托娃倾向于口语语言的最初模式。可是在作为她风格的组成因素的语义学范畴之内,阿赫玛托娃意识中动用了大量的词语,甚至是所有的象征,这些词语和象征对于人们所提出的普通知识分子的集体语

言意识,可能还保持着充实这些范畴的倾向。

因此,阿赫玛托娃的风格便是由它从属于下述一类语言意识来决定的:其特征是倾向少数语义学的象征意义,可是也能精致地运用它们。语言意识范围的狭窄和密实,如果可以这样说的话,——这就是阿赫玛托娃风格所具有的特征。当然,由于这个原因,其风格中也就缺少各种各样的隐喻。许多象征意义,由于只在结合几种观念范畴形成的狭窄圈子里变化,所以不可能经常遇到。

注释:

- ①本文摘自《诗歌言语的象征意义》作品集,载《文学思想》(Литературная мысль)第 1 集,1956 年。
- ②四句头诗歌( песни 原частушки),为俄罗斯民间短歌;祈祷诗歌( песни 原молитвы),为教会赞美诗歌。
- ③祈祷、祈求、祷告,俄文 молитва(名词)、молись(主动词)、молиться(被动词)均为祈祷、祷告之意,这里分别译之。



## 论象征主义和科学的诗学

在俄国,象征主义的发展及社会对象征主义的确认方面,它本身的科学性(научность)起到了相当大的作用。科学性乃是象征主义者创作最突出的特点。而且,这种科学性不但说明了象征主义诗人的诗歌特征,同时也运用诗学的固定方法即诗歌理论表现出来。诗歌理论负有科学上证明诗歌“自由”(вольность)和“放任”(дерзость)的正确使命,它已为俄罗斯诗人们所掌握,几乎是作为官方的诗歌信条(糟粕)。但是至少应当要揭示出象征主义者(символист)的诗学及其在诗歌科学方面的余毒。那些陈腐的经院哲学家(допотопный схоласт)往往从中摄取营养,科学仅仅在昨天把它送进档案馆的东西,用象征主义的理论却可以将它们结合成非常粗野的形象。上古和中世纪时代的演说术和诗律的缺乏生命的模式,以及威尔格姆·冯·洪堡特<sup>①</sup>和波捷布尼亚紧紧地统治着象征主义者的诗学。难道科学从过去直到目前产生的作用甚微吗?有多少个新问题、新的发现,象征主义者仍旧全然不知道!最后象征主义者违反他们原来承认应当作为出发点的科学语言学而犯了若干错误[请随便参阅别雷《象征主义》(Символизм)或勃柳索夫(В·Я·Брюсов)<sup>②</sup>《诗歌的科学》(Наука о стихе)一书中有关语音的所有论断也可以]。

但是,特别令人诧异的是,无论在文学作品还是在公开的演讲中,上面所指出的他们的一系列错误,象征主义诗学作者们根本闭口不谈。比方说,不考虑从表面上来说明,也不考虑现代的科学文学,竟使得勃柳索夫这个二十几岁的青年人(原文如此)便撰写起《诗歌的科学》这部要求精心论述的著作来。其中决然没有任何一丝新意,反而表现出这样一团混乱不清、使人难以理解、矛盾百出、滞后于时代而且简直

书生气十足的错误，——从旁观者角度审视这部 19 世纪 90 年代的著作，真令人发怵！不久以前，彼得堡出版的《龙》（Дракон）丛刊上曾登载别雷《无声嚶嚶》[Глоссолалия（音的史诗）]<sup>③</sup>的片段，可作为上面指出的科学保守主义的新例证。的确，作者预先谦逊地宣称，他所写的东西是一部长诗，而非学术著作，并且在文章中预先说明他的主观看法。无论如何，在这部长诗中别雷的科学信条也并没有什么表现，因此我们有权批评他。

在《音的史诗》中重新讲述了一般象征主义的作品。史诗是这样开头的：“语言里有深邃的奥秘。”除了把一切变成“神秘”以外，象征主义者再没有任何崇高的任务，在象征主义者看来，诗人不是普通人——他是祭司；他不是在做诗，而是在预言；世界上的一切全凭猜测。对于不知情者……我们可以反驳语言是所谓“神秘”，可我们没有开始反驳，但是别雷不曾将他自己列入不知情者一类：“我不是没教养的不文明的人”，他在史诗的第 5 章中写道。有这种声明就必须干点什么；他们应该首先试图了解被研究对象的“神秘”。别雷此人开始叙述连大学一年级学生都知道并熟背烂记的作品，分析这几种作品因此未必是合适的，而他懂得我们大家都喜欢写《彼得堡》（Петербург）和《科季克·列塔耶夫》（Котик Летаев）这两部作品的才华出众的作家，不过我们坦率地说，……实在太少。哪怕从别雷区别词意开始也好：概念、隐喻、词根（корень）和口腔气流的流动。基本科学将词看作是：意义、内部形式、形式和音。如果轻率地勉强可以将“概念”这个术语同“意义”这个术语混为一谈，如果轻易地把“隐喻”归入“内部形式”的范畴，而把“气流的流动”明确地规定为音，那么“词根”无论如何也不能将它置于“形式”的地位，因为词根首先是不具备形式的音的组合——词根，这是没有形式的词。我们已用不着再提音、词根、意义本身都是按不同的原理而划分的。因此，这是别雷主要的逻辑错误。

往后别雷试图描述词的这些成分的起源。按他的理解开始有音，随后才出现词根，接着是形象，最后是概念。这种思维方法简直是混乱不堪！因为照他的说法便应该得出结论：词根没有意义是可能的，什么东西也没有说明！以此类推，内部的形式在意义发生之前也是可能的。

其实,内部的形式是由意义产生的。比方说,法文词“~~蔡再藻械~~——钱,具有其内部的形式——“银”亦即“~~蔡再藻械~~”一词的最初的意义。而假若我们用俄语说“银”具有一般钱的意义,那么要知道这种形象必须已先有作为付款标志的“银”的意义。这一类十分草率的语言学上的错误,从《无声嗫嚅》篇幅不大的段落中随便举出多少个都有。

然而,我们每一个人都需要回想哪怕自己父亲的声音,以便了解音是词的最大变量。我们不打算把这样的一些例子塞满我们这篇短文。我们只还想指出下面一点。

从前古罗斯有一位半疯癫的语文学家(филолог)马丁诺夫(Мартынов)他设想由一词根“есть”(是、存在)派生出所有的俄文词。这位作者大约以下述方法推论:“душа это дыша(呼吸一词的词根或副动词)(心灵这是出自呼吸),дыша - дышло(呼吸出自单辕杆),дышло 出自 дшло - ~~遭~~шло - ~~遭~~тва,等等。”(最后这三个词根几乎无意义可言——译者)。大家还知道,有一则关于犹太人的笑话,这个犹太人叫科普尔(копл),他根据下面的原理,也称他自己为菲拉列特(филарет):“Копл это гопл(科普尔这是出自戈普尔——这里只能音译——译者),гопл(犹太文) - вилка[戈普尔出自维尔卡(餐叉)],вилка - филка(维尔卡出自菲尔卡),филка - ~~γ~~илка,γилка - ~~γ~~иларет”(此处无法用译文注释,其意为该犹太人的名字由两个词根音变而来,“γ”这一符号是说明可用任一字母代替的意思。——译者)。

别雷竟然离马丁诺夫和科普尔不远了……

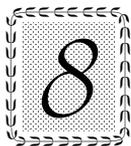
我们认为在述评方面是无需这种词源学的创作的。可能别雷这部史诗有其自己的诗学优点,我们在此无意与之媲美,只想再次说明,象征主义者的“科学的”创作却并非是科学的。

注释:

- ① 洪堡特,威尔格尔姆·冯(匀~~自~~曹~~曹~~械宰~~薄~~奥~~奥~~灾~~灾~~奥~~奥~~员~~员~~范~~范~~员~~员~~奥~~奥~~),德国语言学家,语文学家,哲学家,《论人类语言结构之差异》为其名著。
- ② 勃柳索夫,瓦列里·雅可夫列维奇(Брюсов, Валерий

Яковлевич ~~尼基塔~~ 瓦西里 苏联俄罗斯诗人,象征派代表人物之一,曾出版 猿卷 诗文集《俄国象征派》,上世纪初脱离象征派而面向现实。

- ③Глоссолалия: 无声嗶嘓,指宗教徒在宗教感情支配下嘴唇微微动作,像说话的样子,但不出声,类似佛教徒默念经文。



## 诗学·语言学·社会学

(方法论资料)

—

任何一门科学皆具有其特定的对象(предмет)。而我们的文学史家却漫不经心地将这个公理(аксиома)置诸脑后。他们把自己的学科变成了各种“文化史”、“心理学”、“传记”、“社会学”和某类学科堆积废料的垃圾场,最近几年,人们几乎经常想起这个公理,许多诗学“学派”的理论家不断催促我们注意这个公理,声称要废除农奴制以前的文学科学的许多代表人物,到了老年又重新开始领会这个公理。一句话,诗学,文学史亦复如此,当前正全力以赴地寻找自己所失去的对象。

寻找失去的对象有成效吗?

也可说有,也可说没有。

形式上寻找对象是有成效的:无论具体寻找何种对象,其结果已比靠单一力量来自己作否定回答重要。由于有了这种寻找工作,我们开始学会哪怕是并非有关文学史的诗学对象的知识。我们开始稍微懂得,各种以朴素实在论(наивный реализм)将艺术作品理解为“生活记录”或“主人公日记”而得出结论的专家,其朴素的社会学和风俗派作家(бытовой писатель)的无效努力,既未获得成功,也令人觉得可笑。当寻找的范围不致使我们产生下面的简单想法:即文学科学乃研究文学本身,而不是研究某种别的东西,文学作品研究者以该作品的结构为对象,而不是以创造该结构在时间或心理学方面同时产生的因素作为自己的对象,惟有在此时,该研究范围才渐渐缩小了。

但是,在此我们要提出一个观点:范围缩小还未达到我们所要求的最后界限,而且,假若我们知道应当研究诗歌或小说的结构,可我们并

不知道,这种结构本身究竟是什么样的,原则上应当如何理解它。正是在这一点上可以明了,诗学的对象实际上还远远不曾确定,也无从界定。正因为如此,我们应该首先注意方法论(методология)。本篇几则札记的目的,虽说只是提供一个粗略的提纲(схема),但借助该提纲,可能勉强达到揭示我们这里获得诗学名称的科学学科的真正内容。

与此同时,这些札记应当大致规定一种方法,按该方法有可能将作为特殊的(泽登莱博)学科的诗学同其他学科区别开来。

## 二

诗歌作品的结构由什么成分构成?

诗歌的材料是语言,这个说法大家都非常了解。但是,语言这个概念本身要求作某些详细说明。我们说“语言”有各种涵义。一方面我们是说“世纪的俄语”,另一方面是说“普希金的语言”。换句话说,当我们说“语言”(我们还不知道)是氏族、社会、阶级、阶层的语言时,我们或者指的只是个人的语言,该说话人群中的某一个或另一个成员的语言。自然,“语言”概念是一个社会概念(социальное понятие):语言不但要求说话的主体运用它,而同时要求听话人理解它。在这个意义上,语言是某一种体系(система),这个体系以及它的个别成分都具有其社会意义,因而应将该体系视为某种人人都要遵守的规范而某些人群不能排除的体系,否则这是不可思议的事。

但是不管这一切,我们还知道这个经验主义(эмпиризм)的规范不但时常存在,而且简直还常常受到破坏。我们知道,没有两种经验的说话者,比方说,他们的某个发音会准确相符而又彼此难以区分。而正是上述情况,几乎成了语言学家研究中一块经常的拦路石。语言学家要和落入其考察范围的个别说话者的个别言语打交道,便不由自主地变成了谬见的牺牲者,并且开始断言,除了个人的语言,任何真正的语言均不存在。自然我们了解,这只是忽视正确意义上的逻辑和现实的笨拙的经验主义。但是,当我们反驳这一点而说语言是一个社会概念,我们仍然没有回答下述问题:有个人越出规范的言语该怎样对待呢?而



的。也就是说,如果我们想要阐明这种参与的程度和份额,那么我们应该较准确地了解清楚,什么是个人说话,它以什么作为其先决条件,以及如何在现实中实现说话。只有在语言本身的基础上才能说话,无论我们在某一个说话者的言语中遇到什么样的个人大量越出规范的地方,我们始终应当知道,这些越出规则之处即是正好偏离规范的,而不是什么毫不受约束的心理生理作用。不熟悉作为集体性能的语言,便不可能懂得个人的说话,而这种说话是一种确定的性能。但是,如果语言本身必须先要求说话者被动地、合乎规律地运用它,那么说话永远是任意和有意识的活动。德·索绪尔说:“在说话中,我们不但应该区别与之同时发生的说话因素(亦即经验上发音的细微差别),而且还要区别说话者借以运用语言规范旨在表达其个人思想的组合因素。”

我们把索绪尔这个最后的原理稍微往下阐明一番,也就不难相信语言本身和说话之间的差别不是什么别的东西,而就是一般语言和风格之间的差别。我们阐述诗歌言语性质的立足点即在于此。事实上,作为社会集体性能的语言的规范,不能对它作过分直率的理解。正如上面所说的,在语言中一切都有双重性(двойственность)和内在关系,其间充满矛盾。当然,无可争辩,俄语语法在其当前发展阶段上具有某种我们大家都应当遵循的规范化的东西:这就是我们在自己的语言活动中遵循的总规则。但这些规则不是凭空抄袭下来的,而是从我们自己的言语活动中运用语法学而获得的。这样,在规定我们的说话时,这些规则本身同时也要受我们说话的规定,亦即归根结底上述规则是由说话最终形成的。

换句话说,语言本身及其语法结构,其作为社会现象,只是由一定范围区分开的我们语言活动的一个领域。这是基础,从这个基础出发,而且仍停留在该基础范围内,我们终究会创造我们的语言,这个规范从说话者个人方面来看属于运用、解释的范围。这也就是语言的创造,在一定目的下解释和运用所规定出的语言体系<sup>③</sup>,并形成索绪尔称之为“言语”(言外之意)的实际内容。如果作为社会的语言科学的语言学者首先必须以交流、交际、互相理解为前提,而有充分理由不考虑甚至实际上是其应负责任的说话时,那么与作为某种构造材料的词极为有关

的,作为以合理被构造的结构为基础因素的语言对之重要的诗学,就自然应该注意说话;说话是已经发生在先而迫使我们接受的语言符号系统的意志的上层建筑。这样所了解的诗学,只是风格学的一部分,风格学则从说话者合理运用语言的观点来研究语言现象。由于以这种说话为研究目的,风格学还要分析个人的说话。因而只有找到那些作为科学的诗学的另外特点,就能使我们在整个风格学对象和该风格学内的一部分的诗学对象之间划分出一条界线。

### 三

如我们假设诗学是在以诗的说话为研究目的的特征的风格学范围内来确定,而有别于其他风格学目的,则更为合理。要知道风格学概念本身在其原理上是与目的概念相联系的:风格学理论就是目的的合理的理论,因而这些理论的各种类型,可以按下述情况互相区别:什么样的目的在某种理论之前讲,在每一个别场合每一种理论的结构任务是怎样的。实际上这也不难使人确信,例如演讲者的演说词,其所以与长诗或诗歌有区别,首先而且最明显的正是它的目的,无论什么样的演说词都与诗歌不同,其追求的第一位即目的。但是这个目的丝毫不应该从心理学方面去了解。该目的不在于演讲者或诗人在现实的日常生活中有何需要,而在于构成该风格学理论的词语成分本身的相互关系。这样,我所理解的风格学的言谈(высказывание)纯粹是结构性的(структурно):该言谈的结构本身,以其部分的相互关系、对比和结构,揭示决定整个言谈的风格学的任务。

因此,揭示这个任务,可能用不着心理学分析,而只需要用解释的方法,也就是说,运用结构批评(критика структуры)方法,采用对文本的语文学批评加附录的方法。正因为如此,我们在对比演讲者的演说词和诗的言语时就应当表明,当演讲者的演说词主要运用语言富于表现力的因素,与未出现而却补充语言的这些因素的内涵直接联系时,诗人的言语可借助对比、冲突,以及利用语言形式与其相符合的逻辑形式对立的那些语言因素而形成。不言而喻,这些细微差别常常几乎纠缠

在一起,一些手法同其他一些手法交织着。但是,正确提出的“结构批评”往往使我们明白,某种风格现象的主要结构意图、构想和任务何在。举例而言,假若我能找到诗歌言语中整个一系列富于表现力的因素,即使如此,正确的分析则仍然会使我们明白这种言语的重点并不在此,而表现力在此不过是进一步使基本结构图式复杂化的手法。在这种手法的掩饰下,归根结底我们还应当找到把语言结构分解为其成分的诗作者的特别意图,随后将这些成分重新组织,使之有别于其中各成分相互关系变更的、混合的语言本身的图式,这样才可以揭示和准确计算出这些组成成分本身的意义、潜在搭配能力和语言学价值。

换句话说,诗歌的创作是一种已非仅仅作为对于符号(знак)而是作为对于具有本身结构的物(вещь)的词语的作业(работа),物的成分在每一次新的诗歌言谈中可以清理出来和重新配置。但这是否说,诗作不是关于涵义的作业?绝非如此。因为涵义在此也可以作为物,作为建筑材料(материал стройки),作为结构的环节之一。此外,拿作为物的词语来说,如果它仅仅是词语,它就继续亲自感到所有那些一般词语的生命力赖以作为先决条件的规律的作用,这些规律把说话方面任何一种上层建筑固定于永恒的语言本身规范的基础上<sup>④</sup>。

因此,作为物的词语,就必须在其中寻找诗的现象和其他风格学现象之间的界线。无论我们从什么风格学理论来看,除了诗学理论之外,其中任何一种理论都要以解释作为特殊对象而非单纯作为形式的词语为其前提。但是,我们一旦提出相当于上述风格学的言谈的目的和任务问题,则我们明显地要同时解决语言中的功能差别问题。事实上与目的的特征一样,同时也与目的本身一样,功能特征也应当有助于我们把风格学范围里的诗学现象这一方面区别开来,获得物的涵义的词语执行功能;另外有一些人把作为非固有特征的词语的任务称之为美学功能(эстетическая функция)。我则认为还是审慎一些比较好,就简称之为诗学功能吧。词语可能是富于诗意的,同时却并不唤起任何情感,包括审美情感。可是如果称之为美学的功能,则必须立即描述它的特征,因为在不了解基本逻辑规定的情况下,你不想受到责难。应当先对这一功能的特点进行描述,其理由很明显,因为上面所说的意图是以各

种诗歌言谈为根据的。换句话说,如果交际功能通过词语使社会交际成为可能,那么诗学功能可使领会者熟悉词语的结构本身,使他明白该结构由之构成的成分,用新的对象即词语的知识来丰富他的意识。诗学功能通过词语向我们讲述这种词语本身,尽管通过词语的其他功能的手段,我们经常会认出以其存在与词语有区别的其他的对象:即其他功能通过词语向我讲述某种其他的东西<sup>⑤</sup>。

这样,诗学的对象就清楚了。当语言学研究同对于作为物的对象的言语方面被理解为诗学的任务,而与诗学功能所决定的说话现象发生冲突时,诗学在任何时候都会充分表现自己的力量。而且由此还可以得出结论,诗学不仅完全以所谓“诗歌作品”为其对象,作品中诗的成分(поэтический момент)就我们来看要超过其他成分。而且正是这些诗的成分,自然不但可能在诗集或小说中遇到,而且与另一类现象混杂在一起时,简直到处可见,甚至就在日常生活言语中也可以遇到。我认为就是在诗歌中,亦即在文学创作中,就我们来看,也并非所有的现象总是富于诗意的,而惟有严格、明确的分析才可能指明何处用语富于诗意,何处用语的出现并非以诗的任务作为其先决条件的。这样,诗学便有作为一般语言科学的语言学的真实基础。因而诗学惟有通过语言学才能建立,因为语言学向诗学指出语言本身何处终止而说话何处开始。研究人员要储备整合任何语言现象中语言生命力的一般语言学规律的知识,并在确定上述特征为基础的修辞现象(亦即说话现象)范围内找到诗歌的实例以后,才开始对这些实例分类、描述、注释、等等。

我还要作一点说明。一开始我就曾解释索绪尔对语言本身和说话所作的区别,即社会现象和个人现象的区别。我预见到一个令人费解的问题:怎么,难道诗歌的实例属于非社会的现象?这种困惑不解之处,也可能是理所当然的,但至少要对提问者的不善领会作出一些说明。当然,单独拿经验具体的说话来看,也包括诗歌中的说话,它是一种非社会的事实。但是,整个问题在于,一般说风格学而特别是诗学,乃研究那些在语言体系本身之上建构而成的作为特殊体系成分的具体的说话。说话是个人创造的意志活动。但是这样一些活动已不仅仅是个人活动的总和,而且它们是一个活动体系,它也具有人人都要遵循的

虽然狭窄但毕竟是社会范围内的意义或涵义。这个诗歌的说话体系不能不从理解作为现象的风格出发,而这些现象是以说话者个人方面掌握强加于他们的语言本身的既定社会规范作为前提的。因此,在这方面可以说,诗学的任务还在于仔细研究个人的说话,如何变成揭示一般语言规范体系的“合乎规范的”新体系的成分。

#### 四

我已提出上述粗略的纲要。可是这里又跑来一位社会学家,比方说他对我们说了下面这番话。

“照我看,任何语言现象,也包括风格学现象,首先是在社会形态发展一定阶段上的社会关系的产物。而且,您好像对这个事实全然忽略了,虽然您并不否认这一点,甚至还特别细心地强调语言是社会现象,社会人群以外,语言现象是不可思议的。您同时肯定这一点,在分析诗的言谈功能和意图的情况下,您以某种难以捉摸的方法竟能对该言谈的某种形式和符合这种言谈的社会结构成分之间的依存关系不置一词。由于这一点,您的理论我们认为不足信的。很明显,既然诗歌的现象是社会现象,那么将它同其他相近的现象加以区别,也应当根据社会学的观点。”

对此,我们可以向我们富于想象力的社会学家回答如下:

倘若语言学家说,他所研究的现象的领域充满社会事实,那么这一点还并不就是说,正是他应当研究属于他所知道的事实的具体的社会性质。就这方面说您是正确的,即社会学家如自己需要思考语言学或风格学的现象,他由于这个缘故应该同时也是语言学家,至少应当懂得语言学家向他讲述的事实。但是无论如何还不能得出结论说,语言学家应当成为社会学家,虽则社会学能够在许多方面帮助他。语言学 and 风格学现象的社会性质和社会意义,惟有在这些现象本身确定之后才能确定。没有内在的语言学的分析,须知社会学在阐述某些语言学现象时,甚至也不能解决它应该利用什么样的事实的问题,因为要做到这一点必须事先掌握事实本身。事实原本不是某种指定的和众所周知的

东西——它们需要寻找和获得。如果您不想利用假象,如果您想根据可靠的材料创建自己的社会学理论,那么在语言学家未完成其语言学分析,而且不曾向您明显地表明您所需要目睹的事实时,请您稍安勿躁。要不然,您不妨模仿所有那些我们学识渊博的文学史家,比方说,他们根据屠格涅夫给维奥多(艾瑟琳<sup>⑥</sup>)的信,或者自然主义地理解其主人公的对白,对屠格涅夫的长篇小说作社会学的分析。

实际上,诗学以及语言学,在其最好的场合,其规则不是阐述性的,而是描述性的,或者就是技术性的<sup>⑦</sup>。语言学理论中的阐述成分极少。语言学家可以“解释”,借助其他形式中的某种改变而发生这种语言的形式,诗学可以“解释”,这种诗的形式取决于其他形式,或以其他形式的历史继承性为前提——但这种情况并不多。自然,对大多数人来说需要用其他的方法。为了真正地阐述这些事实,必须使事实成为相应的解释文本。而只有在这里才轮到社会学家出场。社会学也可以变成这样的解释文本。但是只有在下述情况下,即如果社会学真正去解释已确定的事实才有可能。

至于(特别是)诗学,则社会学家在这门学科方面的任务完全清楚、明了。应该彻底中止社会学家有损科学名誉的主张和无效劳作:评定我国官方文学科学代表人物的多卷本著作。诗歌中的事实,作为反映如此重要的社会活动亦即语言活动的最高成就的事实,自然应当具有其应有的社会学解释。但是必须解释事实,而不是解释缺少任何现实内容的虚构的、幻想的抽象概念。对社会学家极其重要的一点,是要了解什么是文学。他必须把文学形式发展的历史同社会形态发展的历史联系起来。这样,好让他们熟悉什么是合乎科学著作而不合乎下述那些著作的文学史,这些著作既不懂得什么叫任务也没有解决自己本身的任务,同时却预料到他社会学家的任务。如果说,上述合乎科学的文学史著作暂付阙如,那么让社会学家耐心等一等,它们有朝一日定会问世。

注释:

①索绪尔(云译)《普通语言学教程》,商务印书馆,1979年。

心理社会学语言学派的创始人。其理论对结构主义语言学派有重大影响,如索氏1896年发表的《语言学大纲》提出的“共时态”的研究方法等,当今语言学界仍相沿袭。

- ②自然,这种表现方式与“社会契约”理论毫无共同之处——原编者注。
- ③正是在这个意义上应当了解德·索绪尔关于作为“运用”(即掌握)语言规范方法的“总体论述”。——原编者注
- ④而且由此得出结论是,划分实用的言语和诗中言语的区别,并经不住任何批评。诗的言语,这也是实用的言语,也就是说,只不过是借其他名义来表达实用的言语。——原编者注
- ⑤惟不应当忽视,言语虽具有诗学功能,同时并未失去其他的功能,包括交际功能,只有后者才会增添许多新的结构成分。——原编者注
- ⑥维奥多·波琳娜[~~文豪琳琳~~ ~~任原即排音译~~, ~~译音模原音~~~~~原音~~] 法国、西班牙女中音歌唱家、作曲家,其钢琴曾受业于李斯特,作品大部分是声乐,包括小歌剧。屠格涅夫旅居巴黎其间,为其密友和热烈赞誉者之一,且为其提供歌剧脚本,她的歌曲有许多利用俄国诗歌谱曲。
- ⑦如语言学提出技术性的问题,则社会学对它的帮助具有特殊的意义。在这种情况下,相互关系改变,社会学提出任务、问题,语言学随后只要用自己内在的语言学方法解决问题。——原编者注



## 作为科学问题的传记

(报告提纲)

I 援由于传记(биография)要获得独创的科学学科(дисциплина)的意义,所以它应当具有自己的特殊对象,同时摆脱与其无关的相近意义的部分。与一般观点相对立而言,传记不是一个心理学的问题,而是一个文化历史问题,而且以人物特殊生活的历史作为其对象,其研究方面包括所有的特征(признак),有理智的,心理的,心理物理的,等等,通常在文化史中均产生具有这种特征的人物。

II 撰人物的历史展现为各自的形式,科学地描述这些人物的历史,便是传记作者的任务。在一般提纲中,当我们用历史的演变(эволюция)和继承性(преемственность)的观点,以其行为或活动的形式研究人物的历史,当我们按静态的观点对已经发展成熟的现成人物仔细研究时,我们便是以发展的形式理解这些人物的历史。在广泛的文化历史结构范围内研究上述这些问题,乃是以这些形式研究人物的必要条件。“结构的”(структурный)形式是可以与历史人物这些“平面的”(плоскостный)形式比较的,在分析这些结构形式时,传记作者由外在认识的感性材料,到就此观点了解存在于传记中的外部特征下的目的和意义,都应当区别其外在和内在的形式。

III 撰传记按其方法和手法而言接近语文学(филология),因为掌握传记的史料只有通过阐述或解释历史文献的方法。由此便产生区分传记和历史知识相近部分的问题。但是,既然在传记和相近学科之间存在着某些接近点,那么为了文化史的一些其他的问题,便可以由传记范围的问题转而研究传记辅助和附加意义的问题。通常所见的例子,是对作为文学史和历史诗学问题的传记问题特别要加以分析。

IV 传记和文学史[相应的尚有历史诗学(историческая поэтика)]之间的关系可以确定为下述几个主要范围:

(角)文学不但是艺术的“反映”(отражение)或对生活“反映出来的看法”,而且也具有人物经历的生活。首先,它是具体创造活动的产物,而创造活动本身已经是一种人物经历的事实。因此,假若美学上或文学思想上的事实具有不依赖历史人物的独立的生活,那么历史上某个人物总会保存他所留下的内在的历史文物。

(圆)鉴于上述原因,在严格的个人的文学史问题范围方面,亦即在那些与作为特别文化形式的文学史事实的个人经历有联系的问题范围内,传记对科学和文学提供具体和必需的帮助。

(猿)其后文学史和传记意义的重要交点,乃是传记本身这个词所有包含的具体历史内容。按照这一观点,传记(一般历史亦复如此)对文学科学的帮助表现在所谓“真实的评述”(реальный комментарий)方面,评述是从语言及其意义方面来讲述该文学的事实。

(源)最后,文学史家还不得不注意传记语言富于表现力的(表情的)功能,以及言语的表情功能构成语言的客观结构[形象(образ)、情节]的某种主观色彩。文学的表现力是作为传记意义产生的根据,因为传记是作家个人经历和行为的征兆(симптом)或特征。

(缘)至于谈到其原来客观因素(例如形象)的诗歌语言,则不再需要借助传记说明自己的客观因素,因为只有传记在这里才不表现真实的评述的意义。

V 援文学科学和传记之间相悖方面的问题,亦即作为传记史料的文学文献的问题,应当说是无需去解决的问题,因为我们理解的文学不仅仅是历史文献,而且是艺术的美学的对象,由于这个缘故,它具有虚构的假设的生活,所以也不可能作为历史研究的材料。

莫斯科 1949年 12月 15日

论屠格涅夫长篇小说的结构<sup>①</sup>

屠格涅夫<sup>②</sup>作品的结构有静态和动态之分。静态结构在于创造场面( сцена )亦即在空间发展情节,以出场人物充实这个场面,按一定的(随作家主意)顺序相互关系安排出场人物( действующее лицо )。动态结构主要使情节生动的必需动机( пружина )发生作用,从而小说的情节开始在时间上发展,我们所称之为小说的本事( фабула )和复杂情节( интрига )都与此有关。

假定字母 粤指小说主人公

字母 月指女主人公

字母 葵指低一级的争取者<sup>③</sup>

字母 葵指与主人公思想相反的人

字母 葵指思想共同的同志

字母 遭指小说中第二个女性

字母 糟指次要人物:低社会等级的一类人

字母 糟指思想正相反的人

字母 糟指鉴别主人公方面思维薄弱的人

现在将屠格涅夫小说中的出场人物列表于下,我们可以看出这些小说的静态结构千篇一律:

《罗亭》( Рудин )摇摇摇摇摇摇《贵族之家》( Дворянское гнездо )

粤罗亭

拉夫列茨基

葵天伦采夫

潘兴

葵皮加索夫

莱姆

葵列日涅夫 巴西斯托夫	米哈列维奇
月娜塔莉娅	丽莎
遭娜塔莉娅	瓦尔瓦拉·巴甫洛夫娜
《前夜》(Накануне)	《父与子》(Отцы и дети)
粤英萨罗夫	巴扎罗夫
葵库尔纳托夫斯基	巴扎罗夫
葵舒宾 乌瓦尔·伊凡诺维奇	吉尔沙诺夫
葵别尔谢涅夫	阿尔卡吉·吉尔沙诺夫
月叶莲娜	奥金佐娃
遭叶莲娜	费尼奇卡
《烟》(Дым)	《处女地》(Новь)
粤利特维诺夫	涅日丹诺夫
葵拉特米罗夫	科洛梅伊采夫
葵波托金	索洛明
葵——	马尔克洛夫
月伊琳娜	玛丽娅娜
遭塔妮娅	玛舒琳娜

次要人物也可以按上面形式排列。

如果我们分析小说动态的主线,也会得出其为千篇一律的结论。例如,在《罗亭》这部小说中,主人公通过明显怀有敌意或伪装友善的人物,并没有把握最可靠的同盟者,在与小说中心有关的以外的另一个场面,他继续同这些人物作毫无希望的斗争。站在主人公一边的是月糟龆,反对他的是葵葵葵(暂时)糟龆,结局是粤和葵(对立)月和葵。

我所拟定的小说的静态模式和动态主线,有整个一系列要求研究的极其令人感兴趣的细节。研究特征描述的方法:作家本人的说明,情节和谈话的描述;思考中人物形象的描写,独白(монолог)和对白(диалог)、信札、日记、抒情诗——这些都很重要。惟有一切相似的结

构必需与其本人其他的非长篇小说的结构,以及前代和当代的俄国和外国前辈作家的小说结构对比时,屠格涅夫长篇小说的结构才可以被认为是研究的对象。这一切最终会说明,作家的世界观及其创作的个性的体系,才是所有文学史研究的课题。

注释:

- ①本文系节译,原文《О композиции тургеневских романов》载《献给屠格涅夫的花环》文集(В сборнике 《Венок Тургеневу》, Одесса, 1939)。
- ②屠格涅夫,伊凡·谢尔盖耶维奇(Тургенев, Иван Сергеевич, 1818—1882)俄国著名小说家,其长篇小说《罗亭》、《贵族之家》等深刻反映了贵族之家的没落。其作品语言优美,艺术修养很深,标志着俄国小说发展的新阶段。
- ③претендент:原文意为有希望得到者,这里译成争取者,指有可能成为主人公的人物,——如现代戏剧、影视剧中主演人物的角色。

## 诗学的任务

[译者按:本文系节译。原文《Задачи Поэтики》载《方法》(Начала) 1951年第一期,并曾多次转载。文章提供了符合这一领域最近科研著作的流派的诗学纲要和方法论。]

作为系统研究诗歌的手法、手法的比较描述和分类的“理论诗学”(Теоретическая поэтика),使诗体研究者得以从偶然探索的圈子里步入自觉的、方法论上以科学结构为基础的广阔途径。

文艺作品中“形式”(форма)和“内容”(содержание)的传统区分方法,区分“什么”和“怎样”区分,都只能说明假设的抽象概念,它们在科学研究著作中,通常只确定其在美学对象方面的复合(слитность)。像形式一样,一切新的内容不可避免地会在文艺作品中表现出来……正是这样,所有形式的变化同时也就是新的内容的展现。

因此,这种区分的假定性(условность),对于说明文艺作品的艺术结构并没有什么效用。从另一方面来看,这种区分令人产生一种想法,即内容(心理的或思想的事实)以超乎艺术之外的那种形式而存在于艺术之中,它在这里保存着自己以前的特征(心灵的感受或抽象的思维),并且是按经验世界的规律、而不是按特殊的艺术规律构成的。与此同时,在艺术范围内,这些“内容”的事实已经不具有独立存在的意义,它们如同其他的形式的事实一样,是艺术创作的“题材”(例如结构或诗律)参加文艺作品的统一体。这些内容的事实在此也仍然是形式的事实。

与艺术中传统的形式和内容的划分相对照的,是材料(материал)和手法的划分。

任何一种艺术都要利用借自自然界的某种材料,艺术要借助属于该艺术的手法,对这种素材进行特别加工;由于加工的结果,本来的事实(素材)提升为审美事实的优秀品质,便成为艺术作品。

长期间存在着一种至今难以动摇的看法,即认为诗歌材料是一些“形象”。这种超出最初玄妙难解的理由的“形象性”(образность)和“直观性”(наглядность)的理论,今天还继续存在于波捷布尼亚及其学派的学说中,而该学说竟不自觉地吧艺术性(художественность)和形象性混为一谈。

由此可以看出,诗歌的材料既不是形象,也不是情感,而是所谓语言。诗歌是语言的艺术,文字创作的艺术,诗歌的历史就是文学的历史。诗歌可以触及心灵生活的各个方面。

语言和诗歌虽然比概念直观性方面的形象艺术贫乏,它们却比其他艺术具有更为丰富的方面。首先有一类广泛的形式逻辑的联系和关系与此相关。这些联系和关系都可以在言语中得到表现,但是对于言语的情感色彩、思想和意愿评估的各种不同的事实,其他艺术却无能为力。正如任何人类的言语一样,诗歌的言语使人能以理解形象—观念和感觉—情感,理解抽象的思想,甚至自由的志向和评价(即所谓“倾向”)。

语言事实的分类理应作为诗学系统结构的基础,而语言学便能使我们进行这种分类。每一种从属于艺术任务的这样的事实,同时便成了艺术创作的手法。

诗歌语音学(фонетика)或作为诗学部分的音韵学,都与作为语言学部分的语音学相符合。正是在与语音学相符合的部分方面,我们可以将其区分为三类现象。

(员)一方面,按其“强度”各不相同的音节,是经过有条理的安排的,在诗歌中我们看到“强”“弱”音节有规律的交替,亦即在一些语言中是长、短音节,另一些语言中则是重读和非重读音节的交替。上述这些大量交替的现象便组成诗律学的一部分。

(圆)另外,在音质方面,元音和辅音<sup>①</sup>的特别选择和安排,乃是艺术感受的来源——有关文学工具的问题。

(獭)最后,一般言语所固有的声音音调的升高和降低,在诗歌语言中也要由美感欣赏方面进行调整。下面我们就谈谈诗歌语言的旋律。

诗歌语文学(转喻的理论)与语义学的部分是相符合的,随即预定要特别论述诗歌构词法的一章,是与构词(словообразование)和词形变化(словоизменение)的部分相符合的。诗歌的句法是以句法形式研究艺术家创作运用的手法。应当有单独的一章研究古代语言学的问题。

所有上述诗学的各个部分,一起组成按语言或修辞学狭义观点而言的诗歌语言的理论。因此,修辞学也就是诗歌语言学:它研究特殊艺术创作方面的普通语言学的事实(将语言事实运用于艺术方面的任务)。

诗歌中的题材也是为艺术的任务服务的,诗歌题材亦即诗歌创作的手法。关于诗歌题材、选择题材和加工题材的理论,构成诗学的第二部分——选题(тематика)。

在诗学的这一部分中也必须分节论述:①每一句话对于艺术家都是诗歌的题材,并且可以发展成艺术的母题(мотив)。在抒情诗中,其整首诗方面往往大部分由它的文学题材来决定,例如在伤感主义诗人那里便是如此。②与文学题材问题并列的,还有这些题材艺术上分类的问题:平行法(параллелизм)、对比(контраст)、重复(повторение)、比较(сравнение)。③较简单和较复杂叙述单位的母题和情节的理论属于选题范围。④选题的特殊部分构成内部形象的理论(大自然、环境、人物的描述,描写的基本特征等等)。

诗学的第三部分乃是诗歌作品的结构式、架构的理论。实用言语的结构在艺术上是不定型的……在诗歌中言语的结构属于美学的规律,是为实现一般诗歌任务服务的,论述艺术创作体裁(жанр)的理论,是与结构问题紧密联系的;每一种艺术创作的体裁(哀诗和颂诗,短篇小说和长篇小说,喜剧和悲剧),首先是特殊的结构的作业,它们可以与音乐中找到的那些结构形式(奏鸣曲、交响曲、歌曲等等)相比较……

在科学的抽象方面,必须把各种各样的艺术创作手法区分开来,对它们进行单独的研究。在文艺作品生动的统一性(единство)中,作品

之间有着不可分离的联系,正像在每一句话里语音的、形态的、意义的和句法的特性彼此联系着一样。这种诗歌作品手法的统一性也就是风格。[参阅 Л·格罗斯曼:《方法和风格》——抒情诗的范围(Л. Гросман:《Метод и стиль》——Лирический Круг),第 185 页~ 187 页,1954 年。他说:“风格的概念调和着文学研究理论的两种互不相容的原理:该概念同样包括该艺术家常用的形式的规定性和他的创作世界观(творческое мировосприятие)的实质。风格这一概念基本上主要是拟定解决已发生的方法论困难的途径:研究某一作家可以简化为确定的风格,因为在风格当中同样可以区别构思的形象、创作的直觉和艺术的气质。”]

应该把对于该诗人手法的“统一性”或“系统性”(систематичность)理解为列入风格系统中的所有手法内在的相互制约性(обусловленность)。在文艺作品中一种手法要求与它相符合的另一种手法。所有的手法都由该作品的任务的统一性来决定,并在这种艺术任务中获得自己的地位和证明。

惟有将“风格”概念引入诗学,这门科学(素材、手法、风格)的基本概念体系才可以被认为已经完成。艺术创作手法并非某种具有独立意义和自身价值的、如同自然—历史的事实——它乃是由其任务决定的艺术目的论的事实,在这种任务亦即文艺作品风格的统一方面,这一事实获得其审美的证明。这就是为何“风格”这个概念,有可能较为准确地根据“诗学”和“语言学”观点,在该作品研究论著之间划定界线的缘故。雅可布松(Якобсон)曾经指出,按历史语言学方法研究作为特殊“方言”的诗人或古代文献艺术风格的语言学理论,应当把诗学归入语言学的任务。

注释:

①元音和辅音即英语的母音和子音。

## 抒情诗的结构

研究结构的目的在于弄清决定一部艺术作品的外部结构,以及决定该作品中艺术材料的分布或安排的艺术原理。诗歌的材料是语言。因此,其基本任务是弄清语言中那些起结构作用的主要事实。一首诗的结构,其最原始的要素是节律和句法。

所以,我们将在下文中反复引用韵· 馥· 勃里克极为重要的著作《语音的重叠》(《诗学》文集,彼得堡,1909)和《节律—句法的辞格》(同上文集),后者是他在诗语研究会宣读的报告,可惜至今没有出版。与上述著作的作者一样,我们也承认节律与句法现象的平行,并承认他为研究语音的重复及其在诗行中的作用而提出的术语。我们希望根据诗学理论的一般原理,指出结构研究的方法和结构分段的基本类型。在对这些类型进行描述时,我们不企求例证的充分完整,而是尽可能地利用19世纪的俄国抒情诗,让读者易于了解。

关于这一领域的问题,目前尚无任何著作,因此,对材料的描述本身,虽然还不成熟,但无论对于理论家还是对于俄国诗歌史学家,都有所裨益。往下,我们将提出初步的描述和基本的分类法。我们认为,其中最重要的是作为这种分类的基础的一般原理。在一些个别章节里(关于诗歌分段的章节,以及带有规律性反复的诗段的章节)将涉及到大家所熟知并研究过的问题,但我们将联系结构科学的一般课题,力求从新的角度对上述问题加以探讨。

## 一 摇任务和方法

在文学艺术手法的各种分类中,在各种理论诗学中,可以划分出三组现象亦即三个基本部分:①修辞学;②主题学;③结构。修辞学是关于狭义诗歌语言的学说,是特种诗歌语言学,因为它研究语言事实在艺术任务方面的运用。与此相关的是诗歌语音学,或关于谐音(благозвучие)的学说(音韵学),以及作为其基本部分的节律学;诗歌语义学,或关于词义的艺术运用的学说(传统修辞学中的“隐喻学说”);诗歌句法学;此外,还有与艺术地运用语言中的历史质层(наслоение)现象(古词、新词、外来词语、方言词等等)有关的所有问题。

主题学研究诗歌的主题,即研究一首诗所要说的内容。在实用语中,内容是决定性的、唯一重要的东西,词则成为抽象的东西,成为表达概念的代数符号。在诗歌言语里,这种内容就是服从于总的艺术任务的主体。它是诗歌手法之一,同诗歌其他的手法一样,也服从于形成艺术印象这一总的任务。人们所讲的任何话语,就其本身而言都有其主题成分。诗人所运用的每一个词本身就已经包含主题,并且都可能展开为艺术的母题。每一个表达一定内容的句子,都是诗歌情节分布发展的胚胎。很多艺术流派都取决于其主题的特点,取决于“词汇主题”。例如,伤感主义抒情诗的词汇总体(眼泪、叹息、痛苦、朦胧、懒洋洋的、温柔的、暗淡的等等)对该流派区别于其他诗歌流派方面,就比修辞领域出现的其他词汇(情绪洋溢的反复、疑问、感叹等)具有更大的作用。

结构(正像这个词本身所包含的意义表明的)是指艺术材料的建构(分布、安排)。和主题一样,结构植根于言语材料自身的某些属性中。每一种言语材料都按某种连续性来建构,都分布为一定的序列。这种分布的性质,因其所从属的任务来确定而异。我们在语言中可以看到不同的功能,不同的内部目的。让我们来看一看,言语材料的建构是怎样随语言自身功能的变化而变化的。

实用语服从于交际功能,因为它的任务通常是把某一意思尽可能表达得简洁、清楚。在尽快达到目的前提下,节省言语材料是实用语的

决定性因素。在对科学著作或逻辑论证进行分段时,这些功能具有关键性的作用,因为思想内容自身的逻辑分段决定了相应言语材料的分布。在这种纯粹的逻辑分段中,艺术规律仅仅表现为对各部分间最简单的比例对称的一般要求。例如,不能容许开场白占据整个叙述的一半。然而,就连这种要求与其说它以艺术规律为基础,还不如说它以逻辑分段的固有条件为基础,即以各部分在逻辑意义上的相对重要性为基础。

我们来看另一种具有说服功能的话语,它含有向听众施加情绪和意志的影响;要研究这种话语的演说术方法。显然,演说术的辞格(фигура)有时与诗歌作品的修辞手段非常相像。这种相像之处在演说辞的建构中也可以发现。我们可以想像,在演讲者的言语中,有一系列为达到同一结论而引用的论据。上述论据可以按平行的原理(第一方面……第二方面……第三方面……)和增强或高潮(精采)的原理去建构。后一种原理的例子如:“迦太基应当被摧毁”的结论像副歌一样不断反复。这种建构的模拟风格的例子,我们可举安东尼(凯撒)和布鲁特(凯撒)在莎士比亚的《尤利·恺撒》(朱生豪译)中的悼词为例,其中,在安东尼的言语中,重复的结尾与前面出现过的片断内容有着鲜明的具有讽刺意味的对照(但布鲁特说:“他有虚荣心,而布鲁特无疑是个诚实的人”)。

在属于艺术任务的语言中,在文学艺术作品中,结构成为言语材料分布的规律。这种分布便是按美学原理去艺术地分段和组织的整体。言语材料作为诗人支配的材料,服从于各部分规则而匀称地分布这一形式任务。在艺术家面前,杂乱无章地堆积着许多个别的、复杂而矛盾的事实,包括意义上的(主题上的)、发音上的和句法上的事实;其中要加入艺术的对称性(симметрия)、规律性、组织性,因为一切独立的个别的事实都要服从于艺术任务的统一性。要求这种统一性,当然不是像几何图形的对称那样绝对准确;在一切艺术中,都会存在个别的混乱与按规律建构的、和谐地重复的事实之间的斗争。个别和规律同时存在于艺术作品,其中混乱状态须透过作品的表层才能发现。关于这种独立性,在以后讲到诗歌实际节律的个别特殊性与节律任务规律性之

间的冲突时,我们还要加以阐述。

在文学艺术作品中,我们可以讨论内容本身的建构,以及主题结构的问题,当然这在实用语中也是可行的,但其可能性远不如前者来得大。重复、对照、平行、周期性、环形或梯形的结构,可以被认为同言语材料没有任何联系而纯属情节分布结构的某些手段。在富于艺术表现力的散文里,我们通常会满足于这样的分析。然而,在诗歌中,特别是在抒情诗中,不仅有主题的建构,而且在服从于总的结构任务的前提下,还存在言语材料自身的组织问题。试分析下面的例子。在《情节结构的手法与风格的一般手法的联系》(《诗学》,彼得格勒,1939年)一文里,月·Б·什克洛夫斯基(Шкловский)为情节发展的“梯形”建构(按照我们的术语叫“主题的”或“情节发展的”结构)列举了大量的实例。例如,为了一种需要<sup>粤</sup>努力才能建立的功绩,一般(在俄国民间的壮士歌或童话里)首先由年轻的勇士(<sup>粤</sup>愿),然后是中年的勇士(<sup>粤</sup>愿),最后才是年长的勇士(<sup>粤</sup>)出征。但在壮士歌中,这种情节的建构常引起纯粹言语结构中的类比现象,因为在类似的情况里,我们总是看到传统的言语的重复:“年轻的伏尔加·斯维雅托斯拉夫戈维奇(Вольга Святославович)轱立即从自己勇敢的卫队里,轱派出了两三个棒小伙子,轱上他们到地里把用槭树木做的枪架拔出来,轱上他们把草垛里的土抖出来,轱上他们把枪架抛到爆竹柳丛后面去……”等等。最后是“年轻的伏尔加·斯维雅托斯拉夫戈维奇,轱派出自己全部勇敢的卫队……”等等。

在抒情诗里,言语材料本身的这种结构有序性更加显而易见。让我们用一个较为明显的例子,来确定这种有序性的语言学基础。

摇摇当金黄色的庄稼泛起层层波浪,  
葱绿的树林让微风吹得沙沙响,  
瞧花园那万绿丛中的清阴里,  
掩映着深红色李子的闪光。

当银白色的铃兰

洒满露珠的芳香，  
映带着晚霞的红颜、朝霞的金发，  
在草丛间亲切地向我点头顾盼。

当冰冷的泉水沿着山谷欢快地流淌，  
把思绪沉浸到一个朦胧的梦乡，  
潺潺的流水声仿佛把一个神秘的民间故事向我讲，  
说它的发源地在那宁静的边疆。

那时，我内心平息了惊慌，  
那时，我额前布满的皱纹也似愁云消散。  
在人间我可以遇到幸福，  
在天上我要拜见上苍。

在这首诗里，我们看到，材料结构上的分段同时在文艺作品各个方面得以实现。首先是纯粹意义上的分段、内容本身的规律性和结构性：由两部分组成的圆周句（自然界构成 I II III 段——和心灵构成 IV 段），其中第一部分是三部分构成的平行（I II III）。其次是句法的平行：整首诗就是一个扩展的复合句，而且其中第 I II III 诗段在句法上是并列从属句（正是在此意义上的平行：当...，当...，当...），共同从属于作为主句的第 IV 诗段（那时……）。最后，第三方面，只有在语音材料的节律分段（在节律上是一些匀称的诗段，其中的第 I II III 段各为完整的从属句，而第 IV 段是完整的主句）的背景下，意义和句法的分段才能使人们感觉到并对其产生艺术效果。

上述全部因素（意义因素、句法因素、语音因素）的结构分段，由于头语（начальное слово：当—那时）的重复而显得更加明显，这种头语重复对每一个结构单位在语音（特别是节律）、意义和句法上的起头，每次都具有制约作用。

因此，抒情诗的结构，要求对语音、句法和主题材料同时作有规律的分段。节律—句法结构的研究，对于确定诗歌艺术结构的言语的来

源具有特殊的意义。

## 二 摇结构和节律·诗行

在莱蒙托夫诗歌的例子中我们已经看到,诗歌言语材料的句法和主题结构,是以作品的节律结构的调整为背景的。在这种关系中,节律方面的主要结构单位是诗段。但是,每一具体的诗行,作为节律整体的一部分,已经形成了结构。这是因为在诗行里,人们言语的语音材料是经过艺术调整、并适合于一定的节律规律的。

在作为词语艺术的诗歌中,节律规律靠强、弱音节某种划一的交替来实现,这些音节联合为反复不变的语音序列(诗行)。我们可以在确定的节律图式中表现这种交替规律。当然,每一诗行的实际节律与这种图式无关,这就像艺术中的规律性一般无法在任何地方都转换为准确无误的规则一样。但是因节律模式表达的基本任务、基本运动或者“冲动”(按勃里克的术语),我们在许多作为整体的诗行里都能感受到,尽管在其个别的诗行中存在着这样或那样的例外。

首先我们看到,节律仅指以强弱音节(重读和非重读)井然有序的排列为声音方式而构成的语音结构。其实,节律的调整即刻与言语材料中其他因素的分布是密不可分的。这是因为基本节律的冲动或规律,总要在富于艺术表现力的言语的各方面发挥自己的效力,赋予那些无形式的杂乱无章的材料以某种结构的严整性和和谐性。首先,元音和辅音的质的因素(词的选音),要服从节律的分布。重读元音一般在不同程度上得到协调(元音的和声)。如普希金(Пушкин)<sup>①</sup>的诗句: Равнод<sub>1</sub>и<sub>1</sub>но Б<sub>1</sub>и<sub>1</sub> жд<sub>1</sub>и<sub>1</sub> (我平心静气地等待着暴风雨)(以 у 为和声)。莱蒙托夫的诗句: Уст<sub>1</sub>и<sub>1</sub> прилип<sub>1</sub>и<sub>1</sub> к уст<sub>1</sub>и<sub>1</sub> (嘴唇紧贴着嘴唇)(以 а 为和声)。邱特切夫(Тютчев)<sup>②</sup>的诗句: Наш д<sub>1</sub>и<sub>1</sub>в<sub>1</sub>ный мир, лишён<sub>1</sub>ный сил<sub>1</sub> (我们尘世上那软弱无力的和平)(以 о 为和声)。勃柳索夫的诗句: Ют<sub>1</sub>р<sub>1</sub>и<sub>1</sub>ной сл<sub>1</sub>ос<sub>1</sub>тной вошл<sub>1</sub>и<sub>1</sub> (她欢天喜地笑咪咪地走了进来)。Много цв<sub>1</sub>ет<sub>1</sub>ный блещет м<sub>1</sub>и<sub>1</sub> (绚烂多彩的宝剑闪闪发光)。巴尔蒙特(Бальмонт)的诗: Я в этот мир пришёл, чтоб видеть



步抑扬格的二行诗,后来也见于英国的伤感主义诗人,像汤姆逊(裁缝部译)④等人,其中又以不押韵的自由体诗(свободный белый стих)为甚。但是,从历史上看不仅是破坏句子与诗行界限符合习惯的一种手法,而且从理论上讲,每一首诗中个别的跨行(即不符合)现象,不管使用得怎样频繁,在随后的诗行里总要得到解决(作为韵脚不和谐元音),即句子末尾要与诗行末尾相符合。

摇摇Все говорят нет правды на земле 援 潼完整组)

Но правды нет и выше! для меня(跨行)

Так это ясно, как простая гамма 援 潼完整组)

(众口一词,说这世上没有真理。

其实天堂何尝有真理可言!我对

这一点十分清楚,就像那简单的音阶。)

最后一点,在每一个单独的诗行里,句法材料的分布都可能具有重复的形式(据勃里克《节律一句法的辞格》中的术语)。我们这里所指的是节律一句法平行的各种现象,其中最常见的是:一个诗行分作两个半行,这两半个诗行对相应句法因素给予相同的分布,常有重复开头词的情况(头语重复)。普希金的诗句:Дар напрасный, дар случайный 援 В час незабвенный, В час печальный(被闲置的才能,被赏识的才能。永志难忘的时刻,忧伤悲痛的时刻)。费特的诗句:Струйки воются, песни льются(流水曲曲弯弯,歌声到处飞扬)。又如巴利蒙特的诗句:Хочу быть дерзким, хочу быть смелым 援(我要果断,我要勇敢)。再如勃柳索夫的诗句:Это ль пламя? Это ль кровь?(这是火焰?这是热血?)

节律一句法平行的例子极其普遍,其中甚为鲜见的是四环式平行。例如普希金的诗句:В косматой шапке, В бурке черной 援 在毛茸茸的帽子里,在黑色的毡斗篷里)。又如勃柳索夫的诗句:Жуткий шорох, вскрик минутный 援 很可怕的沙沙声,一瞬间的尖叫声)。这种四环式的平行,一般所使用的术语是“交错配位”(хиазм)。运用勃里克所建

议的语音重复记谱手法,我们可以将这种现象看作反转的 ба 型节律——句法平行。

上述全部例子,都说明作为一种组织原理的节律对于单独诗行中词汇材料的意义。这样,我们便接触到结构的初等形式,即接触到词汇材料在单独诗行范围内的艺术分布形式。但我们的任务是:研究整首诗歌的结构,研究材料在宏大而复杂的诗学任务范围内的分布情况。不过,研究工作的原理都是一贯的。在研究节律材料的结构时,我们要把基本的结构单位——诗段作为基点。

### 三摇节律结构·诗段

让我们设想一组结构上不可分段的节律序列或诗行,其中每一个序列都有分布在偶数位置上的五个节律重音。结果,便会看到一个最普通的节律模式,通常见于俄罗斯诗歌中的戏剧无韵自由体诗。

这种不具形式的行群的结构分段肇始于句法的分段。因为在句尾与诗行尾相符合的地方,正是节律一句法圆周句的结束。这些圆周句长短不一(可含两个、三个、四个、五个、六个或更多的诗行)。同时,大的圆周句又可分为规模较小的,但长短不一的若干行群,构成这些行群的各个句子,在意义及句法方面不怎么独立(一般常用的标点符号是分号、冒号、偶尔也有句号),因而相互衔接,圆周句便是由这些句子“合并”而成的较大单位。

在下面一段诗中,我们用“渣”标记一个圆周句,而用“渣”标记较短的行群。诗行内部的句法分段,在跨行的情况下我们暂时不管。因为,在这种情况下,我们是讲节律序列借助于句法分段向单独行群的分段。

摇摇 Не сетуй, брат, что рано грешный свет

Покинул ты, что мало искушений

Послал тебе всевышний **援**Верь ты мне :**渣**

Нас издали пленяет слава, роскошь

И женская лукавая любовь **援****渣**

Я долго жил и многим наслаждался :渣  
Но с той поры лишь ведаю блаженство ,  
Как в монастырь господь меня привел 援渣  
Подумай , сын , ты о царях великих 援查  
Кто выше их ? единый бог 援Кто смеет  
Против них ? Никто 援А что же ? Часто  
Златый венец тяжел им становился :渣  
Они его меняли на клубок 援渣  
Царь иоанн пекал успокоенья  
В подобии монашеских трудов 援查  
Его дворец 援любимцев гордых полный ,  
Монастыря вил новый принимал :渣  
Кромешники в тафьях и власяницах  
Послушными являлись чернецами ,  
А грозный царь — — игумном богомольным 援渣  
(兄弟 ,无须抱怨 ,说罪恶的世界  
过早地将你遗弃 ,说至高无上的神  
没给你什么诱惑。你得相信 :渣  
我们历来被荣誉、富贵  
以及女人狡黠的爱所迷惑。 渣  
我阅历已深且享受颇多 :渣  
但自上帝将我领入修道院始 ,  
我方真正体验了极乐。 渣  
孩子 ,请你想一想伟大的君主们。  
谁高过于他们 ? 只有上帝。谁敢  
反对他们 ? 没有。这又怎么样呢 ? 常常是  
金色的王冠使他们感到沉重 :渣  
他们将它换成了僧帽。 渣  
好像在修行的劳作中  
约翰王寻找过安慰。 渣

他那挤满高傲宠臣的宫廷  
换成了新建的修道院 :渣  
戴着绣花帽垫和穿着粗毛衣服的苦修行者  
都成了恭顺的修道士 ,  
而暴戾的国王是他们虔诚的修道院长。 渣渣

这首充满戏剧性的无韵自由体诗 ,向我们显示出纯粹节律分段的原始状态。十音节或十一音节的诗行交替出现 ,或带阳性词尾 ,或带阴性词尾。乍看它们的排列似无秩序。但稍一细察便会发现节律一句法圆周句( 渣渣 在结尾上具有各种类型。这些结尾的类型为诗人提供了自由的和艺术的选择。我们把它们称为无韵自由体诗的节律行尾。

### I 援Ж撮M<sup>⑤</sup>型行尾( клазула )

Нас издали пленяет слава , роскошь ( Ж )  
И женская лукавая любовь ( М )援  
( 译文见前诗 )

### II 援M撮K型行尾

Да ниспошлет господь любовь и мир ( М )  
Его душе , страдающей и бурной ( Ж )援  
但上帝会将爱  
赋予他 ,让他那颗痛苦、激动的心得以安宁

### III 撮K撮K型行尾 :

Послушными явились чернецами ( Ж ) ,  
А грозный царь — игуменном богомольным ( Ж )援  
( 译文见前 )

#### IV 援M撮I 型行尾：

Своих князей у них довольно ;  
Пусть себе в цари любого изберут援  
他们那儿自己的王公相当多；  
让他自己随便挑选哪个做国王。

在多数情况下,为了区分行尾,行尾下面的一个诗行(新圆周句的首行)采用与上一个圆周句最末行相反的结尾:И женская лукавая любовь (M)援查Я долго жил и многим наслаждался (ж)。在其他方面,戏剧性无韵自由体诗的行尾与圆周句及其集群一样,分布得很自由:或是阳性与阴性结尾的交替,或是阴性结尾的集群联为一体;两个阳性结尾相遇的情况相当少见。因此,无韵自由体诗的结构自由,表现在联为一群或圆周句的诗行的数量上,表现在因句法分段而异的阴性、阳性结尾的集群上,表现在行尾的选择与分布上,最后表现在跨行(即句法的分段与节律的分段不符合)的可能性上。一般说来,英国戏剧中的无韵自由体诗,在分段上并不是那么样式繁多,原因是英语及其诗歌中阳性结尾占绝对优势。在这里,在大型圆周句的末尾,作为行尾的一般是用韵脚相连接的两个诗行。例如,在普希金的一段诗中:Там тяжкие, державные печали святой души его не возмущали援(在那里,他圣徒式的心里不再被沉重的巨大的悲哀压抑。)

在无韵自由体诗结构的相对多样和自由方面,戏剧诗人似乎实现着戏剧语言所特有的、风格独异的自然主义(西班牙悲剧的诗段形式为悲剧带来明显的抒情性质);与戏剧诗人相反,抒情诗人所用节律结构的基础,是诗行那不断回环的、按规律构成的集群—诗段。对于抒情诗段的艺术形成过程,我们可用曼德尔施塔姆(Мандельштам)<sup>⑥</sup>的诗作例子来说明。这首诗是用五音步的抑扬格—普希金戏剧的无韵自由体诗的形式写成的。

摇摇Я не увижу знаменитой федры (ж)

В старинном многоярусном театре (ж)  
 С прокопченной высокой галереи (ж)  
 При свете оплывающих свечей, 渣(м)  
 И равнодушен к суете актеров, (ж)  
 Сбирающих рукоплесканий жатву, (ж)  
 Я не услышу обращенный к рампе (ж)  
 Двойною рифмой оперенный стих 援渣(м)  
 “Как, эти покрывала мне постыли, ...” 渣渣(ж)  
 (在古老的多层剧院,  
 从高高的熏黑的楼座,  
 单凭流泪般的昏暗烛光,  
 我看不清大名鼎鼎的费得拉。  
 演员们在舞台上哗众取宠,  
 对他们的手忙脚乱我却不屑一顾,  
 我也听不清那转向脚灯的  
 大喊大叫的双韵脚剧诗。  
 “这些幕布多么让我讨厌……”)

在这段诗里,抒情诗人将我们常见的戏剧性无韵自由体诗,引入节律序列的规则交替,确切说,是一定类型的结尾的交替(ж,ж,ж,м; ж,ж,ж,м,ж),它在后面的两个诗段中以同样的形式重复。在这种情况下,节律分段无论对句法分段,还是对于主题的分段,都不失为一种组织原理。第一个句法群结束的地方,就是第一个节律群结束的地方(ж,ж,ж,м类型的四个诗行)——这里有停顿,也是完整的句子,完整的主题(я не увижу...);与它衔接的第二个节律一句法群也完全一样(同样类型的四个诗行、一个句子),带有平行的主题(я не увижу...)。圆周句是完整的,但在八个诗行以后,又补充进一个作为独立结尾的第九诗行(ж)。这一行在节律和句法上是独立的,具有独立的主题。

使用同样的方法,通过分析节律序列不可分解的集群,分析该集群的结构分段和节律调整的规律,我们能再现普通的、带有交替韵脚的四

行诗段的艺术形成过程。首先,在整首诗中建立有规律的阴性和阳性结尾的交替。这样,就不会是一个诗行,而是由两个诗行组成的圆周句才能成为准确意义上的节律单位(“Для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой”“你为了回到遥远祖国的故土,便告别了异国他乡”)在九音节的行列(阴性结尾)之后,接八音节的行列(阴性结尾)。只有当我们读完圆周句的全部十七个音节之后,才能重复起节律上具有相同顺序的第二个圆周句的十七个音节。其次,两个圆周句用交叉韵,即语音和谐的尾韵联为一个诗段;交叉韵突出了这两个圆周句在节律上的共同属性。我们可以下这样的定义:诗段是循一定规律而分布并按此顺序重复的若干诗行组成的节律结构。

这种把诗段分作圆周句、把圆周句再分作节律系列(诗行)的方法,最初是由韦斯特法尔(Вестфаль)在其有关节律的专著中提出的。在研究抒情诗段时,韦斯特法尔以其起源为根据,认为书面的抒情诗发源于歌唱的、合唱的抒情诗。一般的四行诗段,每行带有四个重音,使用交叉韵,而且毫无疑问可分解为两个圆周句。四行诗段同歌曲及民间舞蹈(如华尔兹)的旋律,在一般结构上颇为相似。这种结构是四小节[在诗歌里是音步(стопы)]形成一个完整的旋律序列,两个序列组成一个乐段(период),成对组合的四个序列形成一个封闭的旋律环,然后旋律从头重复。由此可见,交叉韵以及不同的结尾(阴性和阳性的)在节律上的交替,借助以词汇材料的节律分段来建立诗段的这种结构运动,只是一种外部的表现。然而,正像我们所列举的曼德尔施塔姆的诗所表明的那样,诗段不仅是节律构造中的一个单位,它同时还是完整的句法和主题整体,因为它以句号收尾,并且包含着独立的思想。同是一个结构运动,它决定了句法和主题材料的节律分段及其分布。从这个意义上说,独立的诗段(станс)属于常规现象,而带有跨行的诗段,则是证实常规的例外现象。诗段鲜见跨行的现象,总是使我们感到它是一种大胆而富于独创的诗歌手法。因为任何一种破坏我们所习见的诗段构成的规范,为了合乎情理,都应当进行精心缜密的处理。例如:

摇摇Теперь мой голос медлен и размерен ,

Я знаю , жизнь не удалась и ты , 渣  
Ты , для кого искал я на леванте  
Нетленный пурпур королевских мантий  
Я , проиграл тебя , как Дамайанти  
Когда 原го проиграл безумный Наль援  
Взлетели кости , звонкие , как сталь ,  
Упали кости — и была печаль !  
(眼下我的嗓音缓慢而从容 ,  
我知道 , 一生很不顺利...连同你 ,  
为了你 ,我在近东地方<sup>⑦</sup>寻找过  
那不朽的紫红色皇袍。  
我失掉了你 就像达马扬季  
从前失掉疯狂的娜莉。  
骸骨飞扬 ,似钢铁铮铮作响 ,  
骸骨落下一只留下一腔悲伤 !)

诗段不同寻常的跨行 ,将人称代词即脱离了谓语及其他句子成分的主语 ,置于诗段的末尾 ,同时又将其置于下一诗段的开头。结果造成极其强烈的旋律上升 ,使该词升到绝对的高度 ,有别于周围所有的词汇 ,只是到了下一诗段 ,它才被华丽奇异的形象和比喻在这个高度上所烘托。无论如何 ,这种手法的显著作用最好不过地证明 ,我们认为它是对斯坦司诗体<sup>⑧</sup>一般结构的封闭性的偏离。

当我们将 葬遭葬遭糟凿糟凿型的八诗行诗段进行研究时 ,主题与句法构造对于诗段结构的意义就表现得尤为明显。从节律的角度看 ,这种诗段分作两个各为四诗行的诗段 ,既然四行诗内部不是由相同的韵脚来联结 ,那么我们就根本无法用纯节律手法来说明八诗行集群而非四诗行集群的分段。不过 ,在杰尔查文、普希金及其他作家的笔下 ,倒常见到这样一些“大型的”诗段。我们在读这些诗段时 ,可以直接地感觉到 ,八诗行的分段并非仅仅是印刷格式的手法 ,也完全符合诗人写诗的节律任务。这种任务在词汇材料中是怎样完成的呢 ?为什么我们

会觉得,节律冲动、节律气息恰恰在这个地方结束,而不是在半诗段的地方结束呢?这个任务得以完成的关键因素是主题和句法的分段。如普希金的诗:

摇摇Для берегов отчизны дальней 渣  
Ты покидала край чужой ;渣  
В час незабвенный , В час печальной  
Я долго плакал пред тобой援渣渣  
Мои хладеющие руки 渣  
Тебя старались удержать ;渣  
Томленья страшного разлуки 渣  
Мой стон молил не прерывать援渣渣

Но ты от горького лобзанья 渣  
Свои уста оторвала ;渣  
Из края мрачного изгнанья 渣  
Ты в край иной меня звала援渣渣  
Ты говорила.....  
(你为了回到遥远祖国的故土  
便告别了异国他乡 ;  
在那难忘的时刻 ,悲伤的时刻 ,  
我久久地对你哭诉。  
我那冷冰冰的双手  
竭力把你拦阻 ;  
我的呻吟声仿佛在乞求 ,  
不要打断这惨别的痛楚。

但你移开自己的双唇  
中断了苦涩的一吻 ;  
你唤我从暗无天日的流放地

奔向那另一处国土。  
你说……)

以上诗中的第一诗段,在对主题与句法材料进行非常和谐的分布上提供了范例,这在普希金的抒情诗里是屡见不鲜的。每一行诗包含独立的、内部相互联系的词群(符号“渣”);每一个圆周句(两个诗行)包含一个完整的句子(符号“渣或“;”)。同时,在上面所引述的诗段中,句法材料在每一圆周句的上、下两诗行之间(缘原诗行除外)的分布,使上一诗行(奇数诗行)包含补语或状语词,而下一诗行包含主语和谓语词,这实际上是一种词序倒装的特定形式,它使词汇本身就具有平行现象。半诗段(两个圆周句、四诗行)包含两个句子构成的集群,它们在主题和句法上互相连接(符号“渣或句点)。这种连接在第一大诗段的第二部分体现尤为明显[平行:“Мои хладеющие руки……старались удержать”,“Мой стон…молил…не прерывать”] (“我那冷冰冰的双手…竭力拦阻”,“我的呻吟声仿佛乞求…不要打断”)]。在第二大诗段的第一部分亦同样体现得明显[平行:“От горького лобзанья…Ты…оторвала”,“Из края мрачного изгнания…Ты…звала”] (“中断了苦涩的一吻…你…移开了”“从暗无天日的流放地…你…唤”)。至于说到大诗段,那么第二和第三诗段都是以转折连词“但是”来与前面诗段相分离的(句法和主题相对比):“Но ты от горького лобзанья”,“Но там, увы, где неба своды…”[“但你(中断了)苦涩的一吻”,“但是在那里啊,苍穹…”]。大诗段的这种独立得力于其内部的主题联系性与句法联系性:第一诗段—我[“Я долго плакал пред тобой, Мои хладеющие руки…Мой стон” (“我久久地对你哭泣,我那冷冰冰的双手…我的呻吟声…”)];第二诗段—你[“Ты…оторвала, Ты звала, “Ты…говорила” (“你…移开”,“你…唤”,“你…说”)。含有八诗行的诗段的统一,就是这样以相应句群的句法和主题的联系性来实现的。

我们的任务不包括研究不同诗段形式的艺术形式过程。但是,我们要指出以下几种可能性。

(员) 诗段的划分,并非总是以不同结尾的节律交替来作为标志。

当一首诗具有纯粹的阴性、或阳性、或扬抑抑格的结尾时，诗段及圆周句的界限就只以句法的分段和韵脚的安排为标志。如邱特切夫的诗：

摇摇Но мне не страшен мрак ночной ,  
Не жаль скудеющего дня , ——  
Лишь ты , волшебный признак мой ,  
Лишь ты не покидай меня !.....  
( 但我不惧怕长夜的黑暗 ,  
也不惋惜白日的短暂 , ——  
只要你 , 我神奇的幽灵 ,  
只要你切莫将我抛弃 !..... )

(圆)诗段的划分，可以以圆周句中前面或后面成分的急剧的大缩减为标志。这时，对于诗行来说，圆周句会具有更为确定的节律封闭性。如巴拉滕斯基(Баратынский)的诗：

摇摇Когда взойдет деница золотая , Горит эфир ,  
И ото сна встает , благоухая ,  
Цветущий мир.....  
( 当金色的朝霞升起 ,  
天空泛起一片红光 ,  
一个鲜花盛开的芬芳世界 ,  
将从梦里醒来..... )

(獭)对于第一圆周句的诗行，第二圆周句的诗行可以用相反的顺序安排。这时的韵脚不是交替而是环绕型(аьба)。这种诗段作为节律整体具有较大的内部封闭性。在常见的阳性和阴性结尾的交替中，重复的单位在准确意义上已经不是圆周句，而是诗段(愿理理理理愿个音节的体系构成准确的节律重复)。如邱特切夫的诗：

摇摇 Молчит сомнительно Восток ,  
Повсюду чуткое молчанье援  
Что это—сон иль ожиданье ,  
И близок день или далек ?  
(东方令人怀疑地沉默着 ,  
到处都感受到的沉默 ,  
这是什么——是梦还是希冀 ,  
日子是临近还是遥远 ?)

(源在诗段中的一个或两个圆周句里 前面的诗行可以成双(类型：  
蔡遭蔡遭—或 蔡遭遭—或 蔡遭蔡遭)。如 Вл·索洛维约夫(Соловьёв)的诗：

摇摇 В тумане утреннем , неверными шагами  
Я шел к таинственным и чудным берегам援  
Боролася заря с последними звездами ,  
Еще летали сны—и , схваченная снами ,  
Душа молилася неведомым богам...  
(晨雾中我拖着摇摇晃晃的脚步  
走向神秘美妙的河岸旁。  
朝霞夺走了天边最后的几颗星光 ,  
魂牵梦绕——被梦境纠缠的心灵 ,  
向着谁也不知的上帝祈祷...)

又如邱特切夫的诗：

摇摇 Сижу задумчив и один ,  
На потухающий камин  
Сковозь слёз гляжу...  
С тоскою мыслью о былом  
И слов в уныним моем

He нахожу...

(我独自沉思地坐着，  
透过涟涟泪眼瞧着  
那灰暗无光的石头...  
回忆往事无限忧愁，  
在寂寞中我一句话  
也没有...)

诗段分解的最后一种类型，即对每一圆周句的最后部分进行常见的缩减，从而突出了结构中的节律清晰度的那种类型，中世纪诗人把它叫做“尾巴诗段”（~~尾脚诗段~~）。韵脚的安排，这里也只是划分诗行和圆周句的外部特征。像通常一样，其特征是与圆周句界限相符合的句法分段。

（缘）一个诗段所包含的圆周句不止两个，也可以是三个，或是更多个。例如，中世纪诗人的“尾巴诗段”，往往可由十二行诗构成，每个圆周句的最后部分都以韵脚来联系（第三、六、九诗行）。有些其他情况都与此相反，诗段由一个圆周句构成，内部没有分解（两诗行和三诗行都以一个韵脚相连）。

当然，诗段的分解，也可能有其它较为复杂的形式。我们只分析一个例子，即可说明句法和主题成分在建构诗段时的意义。有根据三种形式分段而建构成的各种韵脚系统。中世纪的抒情诗（普罗旺斯的、法国的、德国的、英国的）为这种分段形成了一套特殊的术语。头两部分或圆周句（按德国术语是 ~~净脚~~，按但丁的术语是 ~~净脚~~），在节律关系上相互平行，并用韵脚进行联合（如 ~~葬遭渣葬遭~~）。它们一齐组成诗段的上升部分（~~葬肉葬肉~~）。第三部分是下降部分（~~葬遭渣葬~~；按但丁的术语是 ~~糟足葬~~，即“尾”或“加行”），它在韵脚上是独立的，使用新的韵脚，或者至少是在保留旧韵脚的同时包含着新的韵脚。这种三部诗段的最简单的形式，见于《先知奥列格之歌》（Песня о вещем Олеге）（~~葬遭渣葬遭渣糟糟~~）。而比较复杂的结构，则在歌德（~~歌德~~）的《科林斯的新娘》（Коринская невеста）里可以见到，它具有中世纪诗人所常见的加行的

独立发展情形。如[据阿·托尔斯泰(A·Толстой)<sup>①</sup>的译文]:

摇摇Из Афин в коринф многоколонный  
Юный гость приходит не зраком, 渣  
Там когда 原го житель благосклонный  
Хлеб и соль водил с его отцом ;渣  
И детей они  
В их младые дни  
Нарекли невестой с женихом援  
(从雅典到柱廊满目的科林斯,  
来了一位陌生的年轻客人,  
他的父亲曾同这里一个善良的居民  
交谊甚深;  
两家的孩子  
在青梅竹马时  
便订下了终身。)

对于中世纪诗人来说,十分典型的是借助于截短的诗行(按英国术语是 遭遭原原原造),来对加行予以节律的区分。这种加行,正像我们下面所要看到的,似乎已形成了节律的结尾,并能使它从诗段总体中分出来,就像分出单独的副歌一样。

十四行诗是三部分诗段构成的非常典型的形式。只是在意大利的彼特拉克( 孛孛孛孛)<sup>①</sup>派及其在西方其他国家中的摹仿者的抒情诗里,在文艺复兴和浪漫主义时代,才逐渐产生出“十四行诗规则”。十四行诗固定有十四个诗行,它们分作八行和六行两个集群,即上升部分和下降部分( 粤粤粤粤早悠世粤粤粤粤早)。前面的八行诗由节律上平行的两个四行诗( 杂粤粤上, 粤粤粤)组成。四行诗中使用环韵(即两个韵脚——译者),这种环韵贯穿整个八行诗( 孛孛孛孛)。前面我们已说过,环韵赋予四行诗极大的节律封闭性和独立性;同时,相同的韵脚把上升部分中节律平行的两部分,联为某种高级的和独立的统一体。后面下降部分



两个韵处在重唱中上下飘游。渣  
于是相同音的链环就通过两个肢体  
拴住自己,更自由地交换着,三个之中的每一个。  
在这样的秩序中,在这样的数目中,繁茂地成长着  
最温存、最骄傲的歌。渣  
我永远不会给这个人戴上花冠,  
那个让我内心感到是虚浮的游戏者,  
还有固执——人为的法则;  
然而有谁在我内心引起秘密的魔术,  
我祝福他,在狭窄的限界内得到充实,  
还得到了对立的纯粹对称。渣渣)

这样一来,通过十四行诗的举例,节律、句法以及主题材料的结构调整间的深层联系,就变得非常清晰了。

#### 四摇结构重复·术语

我们设想一首结构最简单的诗,它在构成上分解为若干诗段(节律结构)。每一诗段都包含一个独立的句子,而且以句号结束(句法结构)。同时,每一诗段在主题上都是封闭的,具有跨行的(主题结构)手法。假如我们使用的是实用语,那么这些集群之间的联系及其相互间的分布,将会由纯意义的(比如逻辑的)分段来决定。而在文艺作品中则相反,词汇群的相互关系及其艺术分类,应通过自身词汇材料建构的某些特点来实现。作为对词汇材料进行结构的分解与联系的手法,人们运用各种各样的重复。

两个完整的词汇行(两个句子、两个句法集群、两个节律单位)能够通过下列方式,以重复进行联系:

(员)重复的成分安排于每一行之首,即头语重复或首词一致,用勃里克的术语叫做“连接”或连韵(скреп)。

(圆)重复的成分安排于每一行之末,即语尾重复,用勃里克的术语



叫做“复尾”或尾韵(концовка)。

(獠重复的成分安排于第一行之末和第二行之首,称为“对接”(эпанастрофа)。

(源重复的成分安排于第一行之首和第二行之末,称为“环复”(анадиплосис)。

在诗歌中,这类词汇“行”是大大小小的节律单位。譬如,头语重复连接两个半诗行:“我要果断,我要勇敢”;连接两个诗行:“我起誓在创世的第一天,我起誓在创世的最后一天”;连接两个圆周句(每一圆周句由两个诗行组成):“为什么英明话语的意义 辘我如此难于寻觅? 渣为什么连普通的话语, 辘我都讳莫如深?”最后是连接两个诗段:“我爱您那令人伤感的栖身之所,爱那乡村静谧的夜晚,爱那越过森林的祈祷钟声,爱那屋顶和金色的十字架; 渣我爱那未曾踏过的草地上漫向窗口的雾气……”。在个别情况下,节律单位可以包括两个或两个以上的诗段。

如果重复的词对于句子的句法建构非常重要,那么在词汇重复的同时,就多少会出现附着节律平行的句法平行(句法上的平行词,也正好出现在节律平行的位置上)。上面我们已列举过这种节律—句法平行的例子。在半诗行的范围内,它自然比在两个毗邻的诗行内更加完全。因为在半诗行里,在第一个重复的词下,随便安排其它词的余地是相当小的。例如:“我要果断,我要勇敢”(完整平行);“我起誓在创世的第一天,我起誓在创世的最后一天”(非完整平行)。然而,在两个毗邻的诗行中,一些节律—句法的行也很有可能是完全符合的。如费特的诗:“Я Загораюсь и горю 掇I порываюсь и парю...”(我满面红光,阵阵发烧。我迫使自己,沉思遐想……)

建立在或多或少完整平行基础上的两个词汇行的对照,不仅从它的节律方面看,而且从它的纯句法角度看,都是一种重要现象。科学句法问题研究的不彻底性,使得我们只有求助于新的术语。用来研究实用语规则的一般的科学句法,指出了作为句法结构的最高集群,即以并列和从属为基础的混合句和复杂句。然而,那些仿佛以各种形式的平行和重复来相互连接和联系的独立句子集群,由于其在语调关系上的



觉、听觉和嗅觉,他也能看清她了;他就这样死在了夫人的手臂上……”等等。

俄国讲故事的人经常使用这种最简单的句法结构形式。请看 Б·和 Ю·索科洛夫(Соколов)兄弟的《白眼国的故事和歌》(Сказки и песни белозерского края, 莫斯科 1856年):“他们乘船向一座城市去,船停靠了码头。于是这个商人向城里走去。于是他向另一位商人买来一家闲置的商店,他就在这片店里和儿子一起做起生意来。他们的生意越做越好,就这样在这座城市里过了约摸一年的时间。而在家里留下了女儿,而女儿经营得比父亲还要好。于是她开始设宴,邀请当地各行各业的富商来赴宴”等等。

注释:

- ①普希金,亚历山大·谢尔盖耶维奇(Пушкин, Александр Сергеевич, 1799~1837)俄国大诗人,俄罗斯新文学的奠基者。其历史悲剧《鲍里斯·戈东诺夫》和诗体长篇小说《叶甫根尼·奥涅金》标志着现实主义在俄国文学中开始形成。
- ②邱特切夫,费多尔·伊凡诺维奇(Тютчев, Федор Иванович, 1803~1873)俄国诗人,其诗歌多富哲理,技巧娴熟,在俄国诗歌史上占有重要地位。
- ③费特,阿法纳西·阿法纳西耶维奇(Фет, Афанасий Афанасьевич, 1801~1870)俄国诗人,文学上属唯美派。其诗歌内容较狭窄,但技巧纯熟,为人称道。
- ④汤姆逊,詹姆士(Томсон, Джеймс, 1790~1842)苏格兰伤感主义诗人,其代表作有《冬》(1819)、《夏》(1820)、《春》(1821)。
- ⑤俄文 ж(женский)表示阴性,м(мужской)表示阳性。
- ⑥曼德尔施塔姆,奥西普·埃米里耶维奇(Мандельштам, Осип Эмильевич, 1891~1938)苏俄诗人。生于华沙。其前期作品讴歌个性和艺术的绝对意义,在 20 世纪 20 年代的文学派别斗争中保持独立的立场。

- ⑦原文为 Левант,指地中海东部沿岸地区。
- ⑧Стансы 斯坦司体诗,是一种分成几段的诗篇,每一段用完整的复句表达这一段的意思。
- ⑨托尔斯泰,阿列克谢·尼古拉耶维奇(Толстой, Алексей Николаевич, 1828~1910)苏联俄罗斯作家,科学院院士,其历史小说《彼得大帝》和自传体小说《苦难的历程》为世人所称赞。
- ⑩遭憎紧若诗段末尾的短叠句或在押韵诗行后面的短叠句。
- ⑪孛琳孛彼得拉克,意大利诗人,其诗风,特别是抒情诗,为文艺复兴时期欧洲诗人们所崇尚,形成了彼得拉克派(孛琳孛译名)。
- ⑫这首十四行诗,纯属文字游戏,此处译文仅供参考。
- ⑬果戈理,尼古拉·瓦西里耶维奇(Гоголь, Николай Васильевич, 1802~1852)俄国著名作家,他在俄国文学发展中占有重要地位,其名著《死魂灵》、《钦差大臣》对揭露俄国官僚制度、促进人民觉醒有很大作用。

## 神话故事的变化

—

研究神话故事(волшебные сказки)可以在许多方面同研究自然界有机体形成的过程进行比较。不论是自然科学家还是民间文学家,都要同本质上相同的各种各样的现象接触。在我们所研究的领域里,也可以提出达尔文所曾提出过的“物种起源”(происхождение видов)问题。无论是自然界的现象还是神话现象,其相似之处绝不可以直接并完全客观地、绝对可靠地加以解释。相似性本身即是一个问题。无论研究神话或自然界,都可能有两种观点,或者是二种外部不受约束而又无联系的现象的内部相似性(сходство),并非来源于共同的遗传根源——物种单生(源)论(теория самостоятельного зарождения видов),或者这种形态学上的相似性是某种遗传关系的结果——通过某种原因而引起变态(метаморфоза)或变化(трансформация)的起源论。

为了解决这个问题,首先应当阐明神话相似性的问题。迄今为止,这种相似性通常是由故事情节及其不同的表现形式来确定的。惟有按物种单生论的观点人们才认同这种方法。赞成该方法的人不对这类情节作何种比较,因为他们认为这种比较是不可能的,或无论如何是错误的<sup>①</sup>。假若不否认利用情节而来进行研究,而且惟有按情节相似性的观点进行比较,则可能提出另一种方法,另一种比较单位。我们如果从结构角度来比较童话或神话,则其相似性才会获得另一种解释<sup>②</sup>。

我们可以看到,神话故事中的人物,不论其面貌、年龄、性别、职业类别、职称及其静态的本质特征如何,他们都按同一情节过程而行事。

上述情况由常数同变数的关系决定。神话人物的功能是常数,其他所有情况都可以改变。例如:

(员)国王派伊凡去寻找公主。伊凡出发。

(圆)国王派伊凡去寻找奇怪的东西。伊凡出发。

(猿)姐姐派弟弟去寻找药。弟弟出发。

(源)后娘派继女去寻找火种。继女出发。

(缘)铁匠派雇工去寻找牛。雇工出发。

等等。派遣和出发寻找是一种常数。派遣者、出发者、寻找理由及其他情况则是变数。在以后寻找的各个阶段,所遇到的艰险和其他情况,就事情的本质而言,又是互相符合而与其外形不相符合的。人物的功能可以区别开来。神话故事有猿种功能,但并非所有的神话都具有一切功能。不过缺少一种功能不会对其他各种功能的置换方法产生影响。各种功能的综合便成为一个系统、一种结构。这个系统显示其具有极为固定和普遍的品质。研究者有可能十分正确地确定,比方说古埃及两兄弟的故事<sup>③</sup>,火鸟童话,严寒老人的故事,渔夫和金鱼的故事,还有一系列的神话,它们都可能具有共同的主题思想。这一点也可以由分析其细节来确证。猿种功能并不能囊括尽这个系统。像“老妖婆交给伊凡一匹马”这一类母题<sup>④</sup>,便由四种成分构成,其中唯有一种成分具有功能,而其他三种成分只具有静态性质。神话故事所有的成分或组成部分约有员种。其中每一种成分按其情节发展的意义均可冠以标题。那么,在上述例子中老妖婆便是赠与者,“交给”[(他或她)передает]一词是供给成分,伊凡是被赠与者,马则是礼物。假若按神话故事本身所采用的方法,对员种神话成分皆列出标题,则根据这个题目可能写出所有的神话故事。反之,所有按题目表列举的标题都是神话故事,而所有未列举标题的则是另一类结构的神话故事。每一个标题都是故事的组成部分,因而从上至下看题目表便可以得出一系列基本的形式和派生的形式。

这些组成部分也是我们比较的范围。这就好像动物学上脊椎和脊椎,牙齿和牙齿等等可以比较一样。不过有机界和神话故事的形成过程有一个很大的区别,以便于我们来解决问题。有机界的一部分或一

种特征的变化会随之使另外一种特征发生变化,而神话故事里的每一部分,却不论其他部分如何而自身会发生变化。许多研究者都指出了这种现象,虽然到目前为止,还没有人企图由此作出所有方法论和别的一类结论<sup>⑤</sup>。这样,克朗(运)虽然同意施皮斯(奈)对组成部分混合的论点,但终究认为要按神话形成的整个过程来研究神话故事,而不能按其芬兰学派<sup>⑥</sup>代表特有的观点,在未提出充分论证时就某些部分来进行研究。由此我们可以作出如下结论:在不以组成部分构成某一情节为转移时,可以研究神话的组成部分。按上下顺序研究题目栏,可以发现变化的准则和方法。凡对每一单独成分是可靠的情况,由于各组成部分的机械结合,对整个结构的形成也是可靠的。

## 二

本文研究的目的在于解决问题,而只可能提出一些重要阶段,并以此为今后打下更广泛的理论研究基础。

然而,甚至略述这个问题也必须首先着手考虑神话的变化,确定其标准,以便据此将基本形式和派生形式区别开来。

这些标准可以分为两种:一种可以用某些一般原理表达,另一种则以特殊原理表达。

我们首先讨论一般原理。

为了确立一般原理,应当考察神话和它周围的环境,即神话产生地区和流传地区环境的关系。这方面对我们来说,风俗习惯和宗教(就该词的广义而言)具有最重要的意义。变化的原因往往在神话的外部,故此如不从神话周围取用比较材料,我们便不了解神话的演化。

所谓基本形式,可说是一些和故事产生有关的形式。自然,故事由生活中产生。而至于神话故事,则其所反映当前的现实生活微乎其微。一切源于现实生活的东西,只具有第二次形成的品质。为了解决神话产生的来源问题,为了比较,我们应当运用过去时代广泛的文化资料。

这便是说,根据某些原因,神话作为基本的形式,明显和远古的宗教观念有关系。我们可以提出这样的假设,如果这种基本形式既在宗

教文献也在神话故事里都能遇到,那么宗教的形式是原始的,而神话的形式是派生的。就古老的宗教而言,这一点特别可信。一切古老的、目前已经消失的宗教现象,比它在现代童话或神话中的艺术应用要古老得多。自然这里没有必要来证明这一点。而且一般来说,也不可能证明类似的从属关系,惟有根据广泛的资料才可以证实神话故事。这样第一个一般原理还要进一步发展,第二个原理可以用下述方法表达:如果哪一种成分在第二种形式中均可遇到,其中一种起源于宗教形式,另一种起源于生活风习,则宗教形式是原始的,而生活风习形式是派生的。

但是,运用这些原理应当保持相当审慎的态度。如果我们力图证明所有的基本形式来源于宗教,所有的派生形式来源于生活风习,则会酿成错误。为了防止犯类似错误,我们应该稍微广泛地阐述比较研究神话与宗教、神话和生活风习的方法问题。

可以确立神话故事和宗教关系的几种形式。

上述关系的第一种形式,是直接来源的从属关系。该从属关系在某些情况下十分明显,而在其他情况下则要作一些历史性的特别研究探讨。因此,假若蛇在宗教文献和神话里都出现的话,那么蛇是从宗教文献进入神话里,而不是相反。

但是,甚至在二种形式极其相似的情况下,这种关系的存在也并非必然的。惟有我们具备直接的祭祀和宗教仪式的资料,才可能了解是否必然存在这种关系。应当将宗教仪式的资料和宗教史诗性的资料区别开来。在前一种情况下,我们可以提出从上而下的直系同源问题,即类似父子亲缘关系问题;在后一种情况下,我们只能说平行的从属关系,或类似兄弟的亲缘关系。这样一来,萨姆松(Самсон)和达利拉(Далила)的出身经历就不能认为是神话故事的原型;不论是与这一出身经历相似的神话,还是圣经的文本,都可能出自同一来源。

自然,祭祀资料的原始性(первичность),通常只需以某种审慎的方法也可以确定。但是终究尚有一些完全可信地确认这种原始性的情况。事实上问题往往不在文献资料本身,而在于由该资料反映并以神话为根据的观念。但是我们通常只根据文献资料来判断观念。比方



说,还极少被民间文学家研究过的《梨俱吠陀》(Ригвид)①究属于神话中哪一类来源。假若神话有五个组成部分,那么这个神话故事至少包含五个部分。实际上《梨俱吠陀》包含的这些部分并非史诗写作,而是运用抒情诗方法完成的;可是另一方面不要忘记这个作品是祭司的赞歌,而非民间诗歌。毫无疑问,在老百姓当中(牧人和农夫们)这种抒情诗突然变成了史诗。如果赞歌是歌颂战胜蛇妖的勇士因德拉[(Индра)而且其细节有时与神话准确相符],那么人民便会以某些形式来叙述因德拉是如何战胜蛇妖的。

我们可以用更加具体的例子检验一下这个论点。大家不难从下面几句歌词中认识凶恶的老妖婆和她的小农舍。

“林中的老板娘 林中的老板娘,你躲藏在哪里?为何你不打听一下那座村庄?你是否有些恐慌?”

当鸟雀响亮的叫声和啁啾声一阵阵从树林中发出的时候,这位林中的老板娘觉得自己好像一位公爵,在一片奉承恭维的赞美声中踱来踱去。

那时候开始发现林子里有一群正在放牧的牛,于是你会想起林中出现一座小房子,那儿夜夜仿佛都听到大车吱吱嘎嘎的滚动声。这就是林中的老板娘。

林子里有人在吆喝牛群,有人在砍伐树林,又有人叫了一声,这样便使人觉得有谁在林中老板娘那儿过夜。

这位林中老板娘并不会做伤天害理的事,如果你自己不侵犯她的话。你可以吃甜蜜的水果,睡个安稳的觉,悉听尊便。

我赞美林中老板娘,她浑身散发着芬芳扑鼻的草药味,身边携带着她总是够吃的食物——这野兽的母亲。”

这个故事里的童话成分中有林中小屋(农舍),和打听情况有关的责问声(童话里以婉转形式出现),盛情款待客人住宿(吃饱、喝足、安排就寝),指出林中老板娘可能会伤害人,说她是野兽的母亲(童话里众兽

她一呼百诺) ;小房子没有鸡爪架支撑<sup>⑧</sup> ,也看不见老板娘的面孔 ,以及其他情节。这里有一个极小的细节与另一个童话有惊人的相似之处 :那个在林中小屋过夜的人 ,好像是一个伐木者 ,在阿法纳西耶夫(Афанасьев)编辑的《俄罗斯民间故事集》第 缘篇中 ,描述父亲把女儿撇下在小屋里 ,将刹车块拴在大车上。刹车块发出撞碰声 ,女儿接着就说 :“瞧我的老爹要伐木去了。”

所有上述相符合之处其所以并非偶然 ,是由于它们都不是唯一的情节。这只是许许多多与《梨俱吠陀》确实相同的童话中的几个而已。

自然不能认为这种类似现象证明我们所见到的老妖婆就是来源于《梨俱吠陀》。而只应着重说明 这种相同现象大体说来 ,其发展的线索是由宗教到童话 ,而不是相反 ,而且在这里必须开始进行准确的比较研究。

但是 ,上面所讨论的一切 ,惟有在下列情况下才是可信的 :即如果在宗教和童话之间有很长一段年代距离 ,如果我们所认为的宗教业已消失的话。当我们把同一个民族的现存的宗教和现在的童话加以比较 ,情况就会不同 ,从而可能出现那种相反的从属关系 ,亦即已消失的宗教和现代童话的从属关系。在这里童话中的基督教的成分[使徒(апостол)扮演帮助者的角色 ,魔鬼扮演伤害者的角色 ,等等 ]比童话本身要新近 ,而不是像前面的情况比童话古老。严格地说 ,与前面的情况相比较 ,这里不能说是一种相反的关系。神话故事来源于古代的宗教 ,但是现代的宗教却并非来源于神话。现代宗教也没有产生童话或神话 ,只不过改变它的材料而已。但是 ,也许有几种鲜见的相反的从属关系 ,亦即宗教成分本身来源于神话的情况。有一个非常有趣的例子 ,即西方教会把格奥尔基·波别多诺谢茨(Георгий Победоносец)那条蛇妖奉为神祇的历史。这种把蛇妖奉为神祇的时间比将格奥尔基尊为神祇的时间晚得多 ,而且尊神是在教会方面坚决反对的情况下通过的<sup>⑨</sup>。因为与蛇妖搏斗的情况已成为异教的成分 ,所以这种情节肯定来自异教。可是 ,在 愿世纪时根本不存在这些异教的任何踪迹 ,惟有民间史诗传统起着这种传播者的作用 ,一方面是格奥尔基的声名 ,另一方面是与蛇妖搏斗的声名 ,使得人们把格奥尔基的形象和同蛇妖搏斗混淆在一起 ,

教会才不得不承认这种混合的既成事实并尊其为神祇的。

最后,有童话直接来源于宗教的从属关系,亦有类似和相反的从属关系,尽管两者相似,可能其中还存在完全没有的什么关系。同一现象可能并非由于相互依存而产生,所以神马可以同德国的圣马相比较,也可以和《梨俱吠陀》中阿格尼神祇的大红马比较。法国圣马同灰白色马没有什么相同之处,而大红马却同它的所有的特征相符合。惟有类比或多或少具有其充分的理由,才可以运用类比。异律性(гетерономия)的现象,即使是相似的现象也不应该进行比较。

因此,要研究基本的形式,应当使研究者必须比较神话和宗教。

反之,要研究神话中的派生的形式,则必须同现实生活相联系。整个一系列变化可以用现实生活渗进神话来解释。这一点使我们可以阐明研究神话与生活关系的方法问题。

神话与其他类型的民间故事(趣闻、短篇小说、寓言)不同,它缺乏同生活习俗比较的基础。人们对神话创作中的现实生活所起的作用往往估价过高。如果我们去了解艺术现实主义和生活习俗成分的存在,了解它们是形形色色而且永远不是相互抵补的,惟其在这种情况下,我们才能够解决神话和生活关系的问题,研究者们去寻找现实主义小说的生活根据时,常常会犯一些错误。

举一个例子,且看匀·莱纳(Н·Лернер)在其对普希金(波瓦王子)(Бова)一诗如何解释吧。他引述了下面几句:

摇摇这的确是个卓越非凡的议院,  
达官显贵并没有唠唠叨叨,却在沉思;  
大家都在久久地深思默想,  
经验丰富的开国元勋阿尔扎莫尔  
仿佛想要张嘴(看来  
安邦定国还得靠老臣参谋),  
他响亮地干咯了两声,欲说还休,  
紧咬着舌头到底没有开口。

及其他几行诗(所有到会的成员沉默不语而接二连三地提问)。

莱纳引用Л·迈科夫(Л·Майков)的话写道:描写德高望重的大官们开会,可能想要讽刺莫斯科罗斯(Московская Русь)的政府制度……我们认为,不但可以对古代风习进行讽刺,而且也可以对现行社会进行讽刺。富有才能的青年人,可能不难在他们所生活的现代社会生活中发现所有“富于思考的人们”那种声嘶力竭的大集会,等等,——而且这儿纯粹是故事的母题。在阿法纳西耶夫故事集第~~四~~篇中,我们看到:“第一次提问——大官们默不作声,第二次提问仍无反应,第三次提问连半句话也没有人吭气。”在这个故事里我们看到受苦者请求帮助的一般成分,而且请求通常是一连三次。开始向仆人们请求,第三次才向故事中的主人公请求。这三次中的每一次也可以同样再增加二倍。这样,我们面前所呈现的就不是生活,而是民间创作成分多余的重复和人员一览表(添加名称和其他)。如果我们看过荷马史诗中佩涅洛佩(Пенелопа)和她未婚夫们的行为——符合希腊人的生活,希腊的婚礼习俗,我们就不会犯这一类错误。佩涅洛佩的未婚夫们是一群误以为真实的未婚夫形象,大家都知道,几乎全世界的史诗莫不如此虚构形象。首先应当分清楚这里所说的民间故事,也唯有分清楚之后,才可以提出荷马史诗中的特殊成分与古希腊生活习俗相符合的问题。

这样一来我们便看到,关于神话和生活这个问题绝非一种简单的关系。更不能直接把神话里的情节归结为现实生活的情况。

但是,正如我们在下面可以看到的,生活在神话故事变化中所起的作用是很大的,生活不能破坏故事的共同结构。不过可以从生活中摄取一些更新的素材,以使用各种手法置换陈旧的材料。

### 三

我们可以用以下最主要和更加正确的标准将民间故事成分(意即指神话故事——译者)中的基本形式和派生形式加以区别:

(员)神话故事组成部分的虚构处理,比纯理性主义(Рационализм)的处理方法更为原始、更为古老。



这种方法极为简单,并不要求有特别的文化修养。如果在一个民间故事里伊凡接受了老妖婆的神奇赠品,而另一个故事里是从过路的老太婆那里接受的,则第一个故事发生的情况比第二个故事古老。这个观点的理论基础是民间故事和各种宗教的关系。但是,这种观点就其对另一类故事(寓言和其他)而言,可能是不准确的,因为这一类故事大体上可能比神话故事更为古老,历来具有现实性,而且并不起源于宗教现象。

(圆) 歌颂古代英雄的处理早于幽默(滑稽)作品的处理。

实际上这里常见的现象是前一种情况。这样蛇妖玩牌玩赢的事,比同蛇妖作殊死搏斗的事在时间上就要近一些。

(猿) 合乎逻辑运用的形式比漫无条理运用的形式要早<sup>⑩</sup>。

(源) 国际间通用的形式比民族的形式要早。

因此,如果蛇妖的故事几乎在全世界都能遇到,那么在一些北方的民间故事里就会被熊替换,而在南方则由狮子替换,那么蛇就是主要的形式,而狮和熊则是派生的形式。

在此应该对于国际上研究民间故事的方法说几句话。材料浩如烟海,以致一个研究者要研究全世界民间故事的全部一百五十几种成分是不可能的事。首先应该研究一个民族的民间故事,弄清楚民间故事所有基本的派生的形式,然后再以同样的方法研究其他民族的形式,随之再进行比较。

因此,我们可以按下述方法来讨论和表述世界各民族之间诸种形式的论题:一切共同的民族形式先于地区和省的形式的存在。但是,一旦运用这种方法,就不能不形成下述状况:普遍的形式先于单独遇到的形式。不过从理论上说,有可能正好是旧形式单独保存下来,而所有其他的则是新形成的形式。运用这种数量原则(即统计学)必须格外慎重,也必然要引用有关被研究材料质量的意见。例如,在童话《美丽的瓦西里萨》(Василиса Прекрасная,原译美丽的华西丽莎,阿法纳西耶夫《民间故事集》第 缘 篇)中,和老妖婆形象同时出现的还有三位骑士,他们象征早晨、白天和夜晚。这里不由得会要提出一个问题:我们在这个故事里是否能看到在其他民间故事里为老妖婆所具有的而已经消失的

原有特征。但是 根据整个一系列特殊的看法(在此没有必要引述) ,完全应该否定上述那种意见。

#### 四

由于要仔细研究一种成分的所有改变的情况 ,我们正好要举老妖婆的小屋做例子。按形态学而言 ,小屋乃是赠与人(亦即用神奇的方法给主人公提供赠品的人)的住所 ,因此我们所要比较的 ,就不仅是林中小屋而是赠与者彼此之间所有住所的形式。我们认为树林围绕的鸡爪架支撑的小屋是俄国童话里主要的住所形式。但因为一种成分不能使童话故事里的一切都可能发生变化 ,那么在某一种情况下就要举一些其他的例子。

#### 简化(редукция)

我们可以找到下列几种改变的方法以取代整个形式 :

(1)林中鸡爪架支撑的小屋 ;

(2)鸡爪架支撑的小屋 ;

(3)林中小屋 ;

(4)小屋 ;

(5)树林 ,针叶林(阿法纳西耶夫故事集第 2 篇) ;

(6)未提及的住所。

上面是素材(框架)简化。抛掉了鸡爪架 ,围绕这一内容的叙述 ,林子 ,最后连小屋本身也可能消失。简化是一个不充分的原理 ,自然简化可以用不考虑其他情节来解释 ,可也有其较为复杂的原因。简化是说明所有民间故事环境的生活方式不符合故事内容 ,说明在当前环境、时代中或讲故事者本人所说的民间故事的现实意义很小。

#### 扩大(амплификация)

这是一种相反的现象。在这里素材的扩展补充了一些细节。可以认为扩大的形式是 :

林中鸡爪架支撑的小屋 ,底部用煎饼支垫 ,馅饼做屋顶。

在部分扩大的情况下 ,同时还用简化的方法。抛弃一些特征 ,增加



另一些其他的特征。扩大法可以按童话故事起源的特征分类(这一点正好与下面的置换有关)。一些扩大的内容源于生活,而另一些则是按民间故事标准展开细节描述。这里我们所说的正是后一种情况。研究赠与人便说明,他身上混合着敌意和好客的品质。赠与人常常请伊凡的客,这种请客的形式非常之多(“给喝”、“给吃”。伊凡向小屋那边转悠着时喃喃自语地说:“咱哥们儿闯到你门上来,图你个吃喝招待。”故事主人公见到小屋内桌上铺着桌布,他尝着每一样美味佳肴,或是吃得酒醉饭饱,他亲自动手在小院里替赠与人宰牛、杀鸡,干许多其他的活儿)。赠与人具有的这种品质也在主人公的住所表现出来。在德国童话《汉塞尔和格蕾特》(《童话译丛》)中,整个故事按儿童生活的特点运用这个形式却有些不同。

### 退化(порца)

由于神话故事目前的情况一般在衰退,故此可能会经常遇到退化的情况,而这些退化的形式有时涉及面相当广泛,而且根深蒂固。就小屋方面而言,可以认为围绕小屋这个中心经常考虑问题的观念就是退化。小屋按情节发展的过程具有完全特殊的意义:这是一个小哨卡,在这里主人公经受着考验,视其是否值得接受这件神奇之物。小屋朝伊凡这边是关闭的。由此而有时会给小屋硬加上“没窗户、没门的小屋”一类句子。小屋开着的一边或开着门的一边,总是朝着伊凡来的相反的方向。似乎他可以轻松地从小屋周围转悠,跨过大门进来。可是,伊凡不可能这样做,而且在故事里从未这样做。他不是绕到另一边,而是叫喊里面的人:“起来,到后面林子里来,到我跟前来”,“像妈妈叫你那样快起来”,等等。在故事文本中通常应该是“小屋改变了朝向”。“改变朝向”这个词,变成了“转过去了”<sup>①</sup>;“有必要时就改变朝向”干脆变成了“改变朝向”,以致失去了原有的含义,不过并未失去某种具有特征意义的鲜明性。

### 转化(обращение)

基本形式常常转变为与自己相对立的人或物。例如,女性形象由男性取代,或相反女性变成为男性。小屋也有这种转化现象。我们有时候看到完全敞开着门的小屋代替紧关着门进不去的小屋。

## 缘起强化(Интенсификация)和减弱(ослабление)

惟有民间故事中的人物的行动才具有这种转化的形式。同一种行动可以用各种强化的方式来完成。举例说,强化可以把派遣主人公变成驱赶他。派遣是民间故事常用的成分之一,这一成分表现为非常多的形式,以致可以仔细研究其一切中间阶段。派遣可以出现不同的形式,通常是派人去取某种神奇之物或其他东西的要求,有时候这是委托的任务(“帮我去干一件事”)。而且这经常还是一种命令,同时在未完成的情况下派遣者可以施加威胁,在完成情况下则加以许愿。下面这个因素可以用假装赶走的形式出现:凶恶的姐姐派弟弟去寻找野兽的乳汁,以便把他甩开;主人派仆人到森林中去寻找好像已经失踪的牛;后娘派继女到老妖婆那里去寻找火种。最后,我们甚至还看到直接赶走某人。这是一些主要的阶段,其中每一阶段还有许多变化形式和中间形式,这些形式在研究具有驱赶情节的民间故事时相当重要。可以说命令是派遣的基本形式,同时发生威胁和许诺行为。如果省略许诺,则这种简化同时可以被视为强化——剩下则是具有威胁的派遣。省略威胁情节,可造成软化、弱化这种形式。进一步的弱化一般在于省略派遣这个环节。儿子在威胁父母的同时,要求他们为他祝福。

分析过上述六种变化形式,它们可以解释为某种基本素材的改变。与此同时,还可以遇到两大类变化,这就是置换和同化。不论是这类变化还是那类变化,都可以按其起源进行研究。

## 童话故事内部的置换(замена)

我们往下考察赠与者的住所,便会发现下列形式:

(员)宫殿。

(圆)火焰河畔的山。

这两种情况既不是简化,也不是扩大,等等。一般说这不是改变,而是置换。但是这种形式并非取材于外部,而是取自故事本身蕴藏的成分。这就产生了形式材料的移置、置换。在宫殿(通常是金色的宫殿)里,一般住着一位公主,而这所宫殿属于赠与者。童话里的移置情节起着非常大的作用。每一个成分都具有它的形式。但是这个形式却并不总是严格固定适用于该成分(比方说,公主一般是人们要寻找的女

主人公既可以扮演赠与者角色,也可以扮演助手的角色、等等)。一个民间故事的形象可以取代另一个形象。因此,老妖婆的女儿可以扮成公主这个角色。就此而言,老妖婆本人已经不住在小屋里,而是住在宫殿——属于公主的住所里。于是铜的、银的和金的宫殿都属于这类转换形式。住在这些宫殿里的姑娘们,既是捐赠者,又是公主。而这些宫殿又会发生像金宫殿增加二倍的情况,而发生宫殿成倍增加的现象是一种完全单独的情况。比方说,同有关黄金时代、白银时代、铁器时代的观念没有任何关系,等等。

火焰河畔的山恰好被认为是属于赠与者的蛇妖的住所。

这种移置的情节在造成变化上起着很大的作用。所有大部分的变化,都在民间故事内部置换或移置。

### 愿生活习俗的置换

如果我们看到两种形式:

(员)平常的宅院,

(圆)两层楼的房子,

那么在这里神话中的小屋可以由现实生活中广为人知的住宅形式来置换。这种置换大部分很容易解释,但是有些置换则要求民族学作特别的分析研究。生活习俗的置换可以经常遇到,而且是研究者首先看到的。

### 怨宗教的置换

现代宗教也可以替代旧的形式,用新形式替换它们。有些形式便属于这类替换,如魔鬼作为飞人,天使作为神物的赠与者,困难的任务(赠与人对主人公的考验)以具有宗教惩罚特点的试探来替代。有些传说是以民间故事为基础的,其中所有的成分都可由次要成分加以置换。每一个民族都有自己的宗教内容来置换。基督教、伊斯兰教、佛教都可以在相应的民族的民间故事里得到反映。

### 员迷信的置换

十分明显,迷信和本土观念也可以取代原有的童话故事材料。但是这种转换最初看起来可能比预期碰到的要少而又少(形态学派的错误判断)。普希金在写童话时弄错了:



摇摇那里有奇妙风光 林妖在其间游荡，  
人鱼公主端坐在树桠上。

如果在神话故事里遇到林妖，那么它几乎总是替代老妖婆。人鱼公主在所有阿法纳西耶夫的故事集里就只遇见过一次，即使这样也是在人们怀疑其真实性的童话引子里。而在翁丘科夫(Ончуков)、泽列宁(Зеленин)、索科洛维赫(Соколовых)和其他人的作品中，人鱼公主连一次也未曾见过。林妖惟有真像老妖婆那样作为森林中的生物才能进入童话。童话世界只能吸引那些可以纳入其结构的成分。

### 古代的置换

上面已经指出，民间故事的基本形式来源于已消失的宗教观念。以此为根据，有时可以将基本形式和派生形式区别开来。但是，在一些个别情况下，往往会遇到基本形式(一般或多或少都在民谣集中)由并非古代的而来源于宗教史料的形式所取代，不过，这种形式只有在极个别的情况下才能遇到。因此，我们看到的不是《妖婆和太阳妹妹》童话里与蛇妖搏斗的场面，而是看到蛇妖向王子提议：“让伊凡王子同我一起到天秤座(весах)上去，看谁胜过谁”。天秤星竟把伊凡抛到太阳妹妹的闺房里。这里我们看到精神郁滞的痕迹(考虑精神因素)。这个形式从何而来(这个故事在古埃及很出名)，而且它何以会在童话中保存下来，这一切应当是历史学研究的对象。

古代的置换往往难以同迷信的置换分清楚，因为古代事物和迷信事物两者(有时)都来源于远古时代。但如果某一民间故事的对象同时是新生宗教(живая вера)的对象，则该置换可以看作是相对新的形式的置换(林妖)。异教可以分为两支：一支在民间故事中，一支在宗教信仰或风俗习惯中。在多少世纪当中，我们都可以遇到这两支教派，而且一支可以取代另一支。反之，如果故事的对象不能由新生宗教(天秤星)认证，则这种置换便来源于远古时代，而可以被认为是古代的置换。

## 民间文学的置换

文学作品材料也可揭示作为现存迷信那种非常难以理解的地方。民间故事具有这种易于使人理解的力量,我们可以分成其他的形式来说明它:因为这些形式并不混合在一起。如果说终究会发生交锋的话,民间故事必然胜利。童话总是从其他文学体裁那里吸收壮士歌(былина)<sup>12</sup>和民间传说,而极少由长篇小说中取材置换。不过这里只有骑士小说起着某种置换作用。可是骑士小说往往也有其派生的民间故事。它们的发展阶段如下:民间故事——小说——民间故事。因此,像《叶鲁斯兰·拉扎列维奇》(Еруслан лазаревич)这类作品,按其结构来说,乃是纯粹的民间故事,尽管其个别的成分具有文语的特征。自然,我们这里所说的一切只涉及神话故事。诙谐故事、短篇小说和其他民间散文形式,都是富于情感色彩和具有感染力的作品。

### 置换变体(модификация)

有些置换多少可以按其起源来确定。这往往是一种创造性的置换,其根源简直可以说是讲故事的人虚构的结果,而且按民族风俗或历史观点而言,这些形式也并没有什么特点。不过应该指出,这一类置换在有关动物和其他的童话里比在神话故事里所起的作用要大。这样,我们看到飞行动物有鹰、隼、乌鸦、雁和其他鸟类。一些通常未见的珍奇兽类则有金鬃马、野鸭、金丝鸟、金鬃猪,等等,都可以相互置换。特别常见的那些变体形式,按其对主体的关系而言,属于派生的一类。我们可以用许多形式来比较说明,被寻找的奇物,恰好就是所要寻找的已经变形的金黄色卷发的公主。如果将基本形式和派生形式比较可表明某一个从上至下的系列,那么比较两种派生的形式便可表示某种对比法。神话故事中有一些具有特殊形式多样性的成分,例如困难的任務就属于这一类。既然未掌握任务这个基本形式,那么对神话及其结构的整体性而言,这是一些什么样的任务就相当弄不清楚。

这种现象在比较下列部分时表现更为明显:这些部分整体上从不属于神话故事的基本形式,亦不成其为神话的成分。这些成分只有用理由(мотивировка)来说明。但是,变化有时会造成说明这一或另一行为的理由的必要性。由此而产生了完全相同行为的非常不同的理由。

这样,赶走主人公的理由就可以由非常不同的方式来说明(赶走是派生的特征)。反之,蛇妖抢走姑娘(原始特征的形式)从外部几乎从来没有说明理由,惟有从内部才可以说明理由。

一些小屋的特征也可以产生变体:我们遇到“山羊角、绵羊腿支撑的”小屋代替了鸡爪架支撑的小屋。

### 珍珠知起源的置换

因为置换在此要按其起源的特点来安排,而这些或另一些成分的起源往往并不明显,也不常常是简单的变体,所以就应该创造一类暂时未知其起源的置换。比方可以从阿法纳西耶夫故事集第 52 篇中抽出“太阳妹妹”归入这类形式。“太阳妹妹”扮成赠与人角色,也可以认为是公主发展不成熟的形式。她住在“太阳闺房里”。这里是否反映了某种对太阳的崇拜,或者是说故事的人的创造力在这里起作用,或者是民间故事收集家本人提示说故事的人采用这个形式(这是说故事的人不断提出各种问题时常有的情况,他不知道民间故事会不会讲这种或那种内容,会不会遇到正好某某、某某内容,讲故事的人有时候想朝哪方面考虑、什么内容能使民间故事收集者满意)——这一切都不甚清楚。

置换在这一点上受到限制。当然,在应用于这种或那种个别情况时,人们还可能创造几种置换法,但是目前在这方面却没有必要这样做。上述置换具有民间故事材料的全部意义,在借助上面引述情况下,也可能不难列出并补充运用于个别情况。

我们再谈一谈另一类变化,也就是同化(ассимиляция)。

同化的意思是指一种形式不完全替代另一种形式,而且是两种形式合为一种形式。

因为同化也是按各种同样的置换方法处理,故此同化方式便可以立即简述如下。

### 民间故事同化在内部

这种情况具有两种形式:

(员)金屋顶的小屋。

(圆)火焰河畔的小屋。

在童话中我们经常遇到金屋顶的宫殿。小屋 垣金屋顶的宫殿产生



了金屋顶的小屋。这也可用于火焰河畔的小屋。

在《费奥多尔·沃多维奇和伊凡·沃多维奇》(Федор Водович и Иван Водович)这个故事里,我们看到一个非常有趣的情况(翁丘科夫故事集第源篇)。在这个故事里,主人公奇怪的出生和他那些蛇妖的妻子们(姊妹们)对他的追求,这两种不同的成分同化了。蛇妖妻子们追求主人公,通常会变成一口水井,一朵彩云,一张睡床,在伊凡走过的路上拦住他。如果他尝了水果,喝了点水或其他什么,当时就会把他分裂成几块。为表示奇怪的出生,这个母题用的是下面的方法:公主在她父亲的庭院里散步,看见一口井,井边搁有几只酒杯,还有一张床(忘了苹果)。她喝了几口水,便躺到床上休息。就因为这样她怀孕后生下两个儿子。

### 魔屋生活习俗的同化

有以下两种形式:

(员)村边小屋。

(圆)林中洞穴。

在这里虚构的小屋变成了现实生活中的小屋和洞穴,不过住所位置相同(在同一情况下即树林)。这样,童话与现实产生了生活习俗的同化。

### 魔鬼宗教的同化

用魔鬼替代蛇妖可以作为宗教的同化的例子,但不过魔鬼像蛇一样仍住在湖里。这种关于水中恶怪的观念,与所谓农民的通俗的神话毫无共同之处,而往往只能以一种变化的形式来说明。

### 魔鬼迷信的同化

这种情况很少遇到,只有住在鸡爪架支撑着的小屋(老巫婆住的房子)里的林妖可以作为一个例子。

### 魔鬼民间文学和古代的同化

所遇到的情况更加罕见。就俄罗斯民间故事而言,壮士歌和传说的同化才具有某种意义,但这里通常不是同化,就其本身而言,这是在保存民间故事组成部分情况下一种形式代替另一种形式。至于说宗教的同化,则其任何时候都要求进行特别的分析。可能有这种同化,但惟

有借助非常特别的研究才能发现。

据此,可以结束变化形式的简述。我们不能肯定将所有民间故事的形式完全归入这一个标准表,但是无论如何,绝大多数形式都属于上面所归纳的标准表内。我们还可以确定像特殊化(спецификация)和概念化(обобщение)这样一些形式。在前一种情况下一般现象变成特殊现象(替代几个极远国家的是赫瓦冷斯克城),在后一种情况下,正好相反(把几个极远的国家变成另一个其他的“国家”等等)。不过,所有特殊化的形式也可以认为是置换,而概括化也可以认为是简化。这里还涉及合理化(рационализация),如飞马变马、变成奇闻等等问题。正确合理运用这些变化形式,可以在研究民间故事变化过程中打下一个牢固的基础。

凡涉及民间故事个别成分之处,亦必与整个故事有关。如果加上多余的成分,我们看到的就是扩大,返过来便是简化,等等。将这些方法运用分析整个民间故事,对于研究童话或神话的各种题材之间的关系甚为重要。

我们还有一个非常重要的问题尚未阐明。

如果把一种成分的所有情况(或者众多情况)均列举出来,则并非一种成分的所有形式都可以说它们来源于某一个框架。假使我们用老妖婆作为赠与者的基本形式,那么诸如巫婆、野老太婆、寡妇婆婆、老太婆、老头子、牧人、林妖、天使、鬼魅、三个姑娘、沙皇的女儿等等,都可以改成置换即老妖婆的其他变体。我们不是还看到小指甲一样小的野婆娘,胳膊肘一样的白胡子老头吗!这种赠与者的形式绝非脱胎于老妖婆,如果这种形式在宗教文献里也遇到的话,我们看到的形式就是与老妖婆一样的形式,如果遇不到,我们所看到的就是不明其来源的替身。每一种成分都会有几种基本形式,不过,这些类似的、互相配合的形式究竟有多少,一般说并不重要。

## 五

如果说我们未能以某些更为明显的材料来说明一系列变化,如果



我们不曾运用我们考察的结果来说明一个模式 ,我们的论述就是不充分的。请看下面的形式 :

摇摇蛇妖抢走国王的女儿 ,  
蛇妖折磨国王的女儿 ,  
蛇妖求索国王的女儿。

按童话形态学的观点来看 ,我们在这里看到开始的破坏行为。这种破坏行为一般均用于开始的情节——开端。根据上述原因 ,我们不但应该拿破坏这个情节同其他破坏情况比较 ,而且要把开始的破坏行为的各种形式作为童话故事的一个组成部分。

要仔细把作为互相配合的三种形式加以分析研究。不过我们可以认为 ,第一种形式归根结底是基本的形式。在埃及有一个众所周知的有关死亡的观念 ,关于魔鬼进入身体内部的观念至今尚存在的时候 ,蛇妖偷灵魂的观念就被遗忘了。最后 ,蛇妖要求公主作为赠物这个情节具有古代的生活习俗的色彩 ,同时还出现军队、包围城市以及战争的威胁。但是不能肯定说这一点就是好的。无论如何 ,所有这三种形式都是古老的 ,而每一种皆可以有一系列变体。拿第一种形式来说 :

摇摇蛇妖抢走国王的女儿。

蛇妖作为恶的化身经受锻炼。宗教的影响把蛇妖变成魔鬼。

摇摇众魔鬼抢走国王的女儿。

这种影响又改变着抢走的对象 :

摇摇魔鬼抢走牧师的女儿。

蛇妖的形象已经同乡村不“搭界”了 ,它已被更其为人所共知的附

加上神话性(变体)的危险动物(生活习俗的置换)取代：

摇摇鬃毛熊带走国王的儿女们。

破坏者的形象接近老妖婆。童话故事的一部分影响其他一部分(童话故事内部的置换)。老妖婆是阴性人物,相应地可赋予某个被抢走的对象以阳性(换位)。

摇摇巫婆抢走老头的儿子。

使童话故事复杂化常见形式之一,是弟兄们重新抢走猎获的对象。破坏行为在这里转移到主人公的亲属身上。这是一个使情节复杂化的典型形式：

摇摇弟兄们抢走伊凡的未婚妻。

凶恶的弟兄们被童话后备人物中另一些凶恶的亲属们所替换(童话故事内部的置换)：

摇摇国王(岳父)抢走伊凡的妻子。

公主本人占住这个主人公的位置,故事采取一些更为奇怪可笑的形式。破坏者的形象在这种场合竟还原为：

摇摇公主从丈夫身边飞走了。

在所有这些情况中人们都有抢劫行为。但比方说能否抢走白昼之光(古代的置换)？

摇摇蛇妖窃走国王的光明。



蛇妖被其他奇怪动物取代(变体),抢走的对象与所设想的国王的生活习俗接近:

摇摇野水貂偷走狩猎园林中的野兽。

护身符一类的宝物在童话故事中起着很明显的作用,它们往往是伊凡达到其目的的唯一手段。由此可以了解宝物为何常常变成了偷窃的对象。在童话中间情节复杂的情况下,根据童话故事的创作标准,偷窃或抢劫行为甚至是必不可少的。童话的这一切中间情节因素可以改变到故事的开始部分(又是童话故事内部的置换)。骗子、老爷和其他人经常偷窃宝物(生活习俗的置换):

摇摇棒小伙子偷走伊凡的宝物;  
老爷偷走男佣人的宝物。

神鸟<sup>⑬</sup>这个童话使其他形式有一个过渡阶段,在这个故事里,被偷的金苹果并不是宝物(与新鲜苹果比较)。这里必须补充一点,其实偷宝物只有在宝物已经弄到手而故事中间情节复杂化的情况下才有可能实现,而在故事开头就偷宝物,惟有将所得的宝物设法简略作个交代,说明理由,才有可能这样写。由此我们才会懂得,为何故事开始时所偷的东西通常并非宝物。神鸟从故事中间跳到故事开始部分。鸟是伊凡在极远国家的主要运载体形式之一。金黄色的羽毛和其他的一些描述,则是童话故事中禽兽的普遍标志:

摇摇神鸟偷吃国王的苹果。

偷窃行为在通常情况下总是保留下来。失踪的未婚妻、女儿、妻子等等都可以列入神话故事中的人物。但是这些人物是虚构的,她们与现代的农民生活格格不入。外国传入的神话可以由巫术来替换。于是失踪可以说是恶毒的巫师或巫婆施行巫术的结果。破坏行为的性质改变了,但

是其结局未变 ,而正好是失踪才号召大家去寻找(迷信的置换) :

摇摇巫师抢走国王的女儿 ;

保护人迷惑不解 ,强迫伊凡的未婚妻远走高飞。

接着我们又看到行动转到恶毒的亲属身上 :

姊妹们迫使姑娘的未婚夫远走高飞。

我们回到上面第二个基本的形式变化方面 :

摇摇蛇妖折磨国王的女儿。

变化按同一方法进行 :

摇摇魔鬼折磨国王的女儿。

折磨在此具有使其滞留、摧残肉体的特点 ,而完全可以由民族风俗的观点来说明。我们还看到童话故事中的另一类恶毒人物替代蛇妖和魔鬼 :

摇摇老妖婆折磨骑士的妻子。

第三种形式是以强迫婚姻进行威胁 :

摇摇蛇妖索要国王的女儿。

有一系列变体可以说明这一点 :

摇摇水怪索要国王的儿子。等等。

从这个在形态上已经变化的形式可以说明 ,在不索要国王儿子的



情况下(简化)以战争形式来取得。像这类形式可转用到亲属方面：

摇摇巫婆的妹妹很想吃掉国王的儿子(兄弟)。

最末尾这个故事(阿法纳西耶夫第 24 篇)饶有趣味。故事里公主的妹妹叫做女蛇妖。这样一来,这件事便赋予童话故事内部同化的一种典型模式。这个模式表明,要非常审慎地研究童话故事中的家庭关系,兄弟和姊妹结婚,等等。这些形式完全不是生活风习的残余现象,正像这一点非常明显地表明上述事情一样,而可能是某些变化的结果。

人们可以反驳上面所阐述的一切,你可以不管把什么样的东西放到带有两个补语的句子中去。可是,情况绝不是这样。怎样把“寒冷、太阳和风儿”和其他一些话作为故事的开头写成这样的句子?其次,我们所分析的现象是一种与所有结构有关系的同样的结构成分。往后还可以引出同样的按不同形式形成的情节过程的成分:要求帮助——从屋里出来和赠与者会见,等等。并非一切有偷窃情节的民间故事以后都会出现这种结构,而如果这种结构不随着出现,那就不能将相同的成分进行比较,因为这些成分具有异律性,或者应该设想,神话故事的一部分插进非神话故事结构中去了。因此,我们不是根据外部的相似性,而是根据同样的组成部分重新接着论述比较的重要性。

注释：

- ①亚纳(Аанне)在其《比较童话研究浅说》(《童话研究》增刊)一书中曾警告读者有此错误。——作者原注
- ②《诗学问题》系列丛书有一期曾发表我的一篇论文《童话形态学》即研究该问题。有关该问题的短论,可参阅 1957 年版《全国地理学会神话组著作概述》(Обзор работ Сказочной Комиссии Госгеографического Общества)一书。——作者原注
- ③俄文 сказка 一词,意为民间的神话、童话、故事。本文中用此词时各种含义均有,译者根据上下文有时译为神话、童话,有时译

为故事,读者可自识辨之。

- ④母题(мотив)通常为反复出现在文艺作品中的突出的题目、要素或特点,特指占支配地位的思想或中心题目。小说或作品的本身是母题的体系,主人公是串联母题的手段,亦即用以说明母题的联系的人格化和拟人化的依据。
- ⑤云·潘泽(译)《神话、传说和诗歌》(配)“他的构思有如一种拼凑马赛克的工作,其晶莹闪光的图案,恰像一颗颗划分明显、色彩斑斓的小石子嵌镶而成。而且这些小石子的排列很容易变换,其中的母题,也可以很轻易地变化,以致没有人能够考虑到它们之间的深层联系”。上述这段话是明显否定稳定组合或固定接合的理论,这类思想·斯皮斯(译)表述得更为明白和详尽[见《德国民间童话集》(译)亦可参阅克朗(译)《民间故事的研究方法》]。——作者原注
- ⑥芬兰学派,系民间文学研究中的一个学派。代表人物是芬兰学者克朗父子,他们采用地理历史方法,以达尔文的进化论和斯宾塞的实证主义为理论基础来研究民间文学。
- ⑦《梨俱吠陀》:印度上古时代的诗歌总集,婆罗门教和印度教的圣典,共卷,愿首诗,梨俱意译为赞颂明论。
- ⑧俄罗斯童话里,老巫婆往往住在用鸡爪架支撑的小房子里。
- ⑨奥夫豪泽尔(译)《拯救世人的游龙》(译)格奥尔基出版社、莱比锡,愿年。
- ⑩参见И·月·卡尔瑙霍夫(И·В·Карнаухов)论文中的例子,载《苏联农民的艺术》(Крестьянское искусство СССР),列宁格勒愿年。
- ⑪“改变朝向”俄文原文动词为 повернуться,意为改变方向,“转过去了”原文动词为 вертеться,意为旋转。
- ⑫俄罗斯民间歌颂壮士的民谣、民歌。
- ⑬жар原птица,原意为火鸟,亦可转意为羽毛发光的神鸟。

## 文学的科学方法和任务

文学研究作为一门独立的学科,在我们没有了解要确定其科学对象的基本任务时,并未摆脱其紊乱不清和徒劳无益的状态。在自然科学方面我们提供了对象,在精神创作的科学方面也指定了对象,这是对某些材料进行价值判断的结果,亦即运用价值判断把材料归入这一或另一个范畴来实现的。材料本身尚不能决定它究竟从属于哪门科学,这须视其特殊的目的而定。自然科学便知道它们所要达到的目的,这是由于其价值判断具有其“客观性”。

我们所提出的问题的根本关键,在于区别“文学”和“诗歌”这两个概念。绝不可以把“诗歌的”概念归结为艺术的或美学的概念。在所有的语言作品中,都具有艺术性的因素,因为其中有风格和结构的因素。这一切都是语言的艺术,言语的技巧。演说术(реторика)和清唱剧(оратория)<sup>①</sup>,所有这一切都是文学的部分。倘若我们在诗歌中发现了美学因素,则诗歌中这种美学因素就其本身而言,比之在文学中具有另外一种意义和另外一种性质。“诗意——这就是形象性”,如此等量齐观,也是完全不能令人满意的。甚至如果说这是不正确的话,那也并非按照诗歌本质所下的定义。

诗歌作品的价值分为:①美学成分;②认识成分;③道德成分。每一种成分呈现出为三种形式或三个阶段。在文学中,第一个阶段中只存在美学原理,然亦包含认识的成分和道德的成分,但只有通过外部结合的方法。诗歌在其高级阶段具有“三位一体”(триединство)的特点。第三部分乃中间部分,必定有认识的成分要和这部分的文学作品区分开,缺少道德的成分要和这部分的诗歌作品区分开(可以含有道德成

分,但这是在低级阶段,而且没有内在的有机的融和)。

要确定这一类“文学”的范围是不容易的,它是文学创作的过渡型式。研究人类语言的作品分为三门单独的学科。与我们有关的有二门学科,每一门学科都有其独立的方法学:①作为文学的科学(包括被作为“文学”的诗歌),及②作为诗歌的科学(包括被作为“诗歌的”文学)。

对象内部的统一要求有一个主要目的。应当确定事件的中心环节。要么是认识的成分可能是中心的环节,要么是美学成分可能是中心环节。研究文学(诗歌亦复如此)可以考虑两种方式:一种是作为文学的分析(分析个别作品“本身”或与其紧密相关的一类作品);另一种是作为文学史的分析,研究文学演变的历史只可能以个别的有限的形式做到。

在确定“文学性”本身的情况下,内容(我们非常特殊的完整的感受)的成分基本上来自观察;与此同时,“形式”这一术语便失去了自己主要的最初的意义(共同表现形式的方法和方式的总和)。与其这样,区别无意识的中性材料(情节、情况等)和图式的手法倒是完全合理的。

诗歌中的事件是不容许任何猜想的。但完全拒绝按诗歌本质研究诗歌这种摆脱困难的办法,又是不容许的。充满热情、富有感染力的“印象派”作品是艺术作品,但是这是一种只有在深刻而有系统研究的基础上才能产生的艺术,而且在很大程度上这种艺术是来自于这种研究。不从专门知识贫乏者那里而从真正的学者那里寻找“艺术的”基本特征的描述要可靠得多。解决问题的关键在此。而被认为是这种关键的惟一合乎规律的科学思维方法,在这里却原来是无能为力的,在这种情况下,科学思维可能和应当做到的一切,就是使自己所有的研究工作达到为描述诗歌现象这些艺术的而同时又是科学直觉的本质特征打下基础。这后一种成分可以把它看成是科学的最高和最终的部分,也可以看成在学科范围以外属于“批评”部分的成分——实际上这并没有改变情况。在诗歌科学和文学科学之间,由于其任务从而也是其方法悬殊,故存在着巨大和原则的差别。研究诗歌首要而基本的任务——是使我们有准备可能超越时代、联想、逻辑公式——一句话超越内容本身



而按其本质真正从内部理解作品。但是 ,假如结果是谈论“直觉” ,那么所有的研究只是有准备面向直觉并以直觉为目标的意义 ,而所有的方法不过成了辅助的手段。

在诗歌科学方面 ,“形式”和“内容”两个概念的运用是对立的。诗歌科学因为其具有自己的最终对象正好是“内容” ,故应当只注意所有“形式”的现象中形成所谓形式和内容完全符合的现象。

注释 :

- ①系为合唱团、独唱者而写的一种有剧情的巨型作品 ,供音乐会演出之用。

果戈理的喜剧技巧<sup>①</sup>

斯洛尼姆斯基根据理论观点提出果戈理喜剧手法的理论问题,而有关果戈理手法的起源的文学史问题,作者暂置之不论。该书论述纯属形式主义目的论方法:既然技巧具有目的论的意义,本书才潜心研究“技巧”问题,而各种手法的意义的分量,便被提到了首要地位。

作者着重论述幽默手法和怪诞手法(гротеск)两个方面。

我们在果戈理作品中发觉到“幽默”吗?

何以确定幽默与一般滑稽可笑的不同之处?首先,幽默当中通常含有哲学的因素,普遍性(普遍性)的因素。特奥多尔·利普斯(Теодор Липс)说:“幽默当中是不会出现一桩桩蠢事和一个个蠢人的。幽默当中包含着普遍的蠢事和全部荒谬世界(荒谬世界)<sup>②</sup>……幽默的第二种因素,是其中有严肃的、非喜剧的声调(нотка)——忧愁,这是生活哲学广泛包容的结果。

果戈理本人在《死魂灵》(Мертвые души)中提出的某种说法,对他所谓的幽默准确地作出了界定:

“我久已决定环视整个包容广阔的生活,透过对人生感到的笑和谁也无从知道的无形的眼泪来环视周围的生活……”

幽默要求滑稽和严肃之间有一种密切关系:严肃的事情惟有在它根据滑稽可笑的生动情节造成而表现出喜剧效果(喜剧效果)时,才能发生幽默的作用。例如,在《钦差大臣》(Ревизор)一剧中,严肃产

生于许多滑稽可笑的生动情节。市长那个色彩鲜明的喜剧角色的形象，到终场时已失去其单纯的喜剧意义，由于引起人们同情的情感，反而使这个形象复杂起来。市长的讲话具有动人心弦的色彩。他好像站在作者一边说：

“果然是金玉其外的贵族，粗制滥造的作者，把你放进喜剧里，大家都会咧嘴讪笑，拍掌叫绝……你们笑什么？笑你们自己吧！”

这仿佛是果戈理自己在讲话，而不是市长讲话。因此，不可笑的事便是一种主观的因素。这个主观的方面，在叙事体作品中有自由发展的广阔天地，作者本人也有机会在作品中直接说话。这里严肃和滑稽的关系是通过两种方式来实现的：①转入严肃是通过作者的间断插话，自由变换他的观点，改变对被描写事情的态度而表现的；②事件和人物本身即具有严肃的色彩。

因此，在《死魂灵》这部小说中，严肃的成分主要受到作者言语的主观环境的限制。这就是说，作者的讲话按两个方面进行：紧张的情感高潮和鲜明的喜剧性的粗俗描写。但是，从一种写作风格转入另一种风格，并不需要改变事件的特征，而有其内在的主观原因。[作者本人在第三章谈到科罗博奇科(Коробочко)时曾指出这一点：“但为何长期以来一直研究科罗博奇科这个形象？”等等]。在第七章开头，当作者“环视”书中人物所创造的共同喜剧形象——整个使我们的生活陷入令人震惊和可怕的琐屑小事的泥潭时——他的说法是“眼泪中透出的笑”；而且首次指出今后史诗般的著作应获得庄严流派这个名称。作者这段话提到高雅的风格、直到斯拉夫化的问题。在最后的第十、十一章中已充分揭示出作者的世界观、史诗(即《死魂灵》——译者)的喜剧性进程得以用严肃的方法来解决，——发生了由欢乐到悲哀的结构变化，这种变化也是由或多或少具有相反方面的几个大变化而形成的：不是出于笑，而是表明笑的内涵。

我们感觉有两个相反的方面：紧张的充满热情的高潮和急剧的喜

剧性的中断。这两个方面相互制约：高潮越高，事件急转直下越快，中断越明显。利用鲜明的对比，由于喜剧形象的强烈扭曲，这已经是一种怪诞的手法，因为恰恰是喜剧的怪诞手法，才可以将越出常规的高潮和急剧的喜剧性的中断结合起来。果戈理运用怪诞的手法，是与其道德宗教热情的增长同时进行的。在《外套》（Шнель）和《死魂灵》亦即在最终形成果戈理神秘论的具有罗马时代风格的作品里，怪诞手法表现得淋漓尽致。在稍后时期，大约在 1844~1846 年以后，果戈理的“激情”完全湮没了他以前自然流露的喜剧因素，怪诞手法也就逐步在其作品中弃置不用了。

1846 年以前，果戈理的创作还是沿着加强和凸显喜剧因素方面发展的，以后便出现了相反的方向：快到摒弃没有讽刺或教训特点的笑料的地步。果戈理在“作者自白”中简直说他第一批作品中的“痛快”是“蠢事”。作者对待自己这种笑的态度已到了人所共知的程度，以致影响了同时代人对他的认识。19 世纪 50 年代果戈理被认为是自然学派的首领，说他是“现实主义者”。但是，接受这个见解，就应当步曼德尔施塔姆<sup>③</sup>的后尘，他认为，果戈理幽默的严肃因素如果不同滑稽可笑的手法联系在一起，无论如何也不可能懂得，怎么会引起即便是卡列尼克那种“喀嘣—特喇啦”的呼叫<sup>④</sup>。

从现实主义观点来看，这类滑稽可笑之处原来是毫无意义的、偶然的和不符合艺术要求的。开始是罗扎诺夫（В·В·Розанов），随后是勃柳索夫，他们根据现实主义的观点证明，果戈理的作品中的典型是完全不存在的，“缺少生命的”，而且这些典型人物是“荒谬无比的夸张”和“不足为信的”。对果戈理创作认识这种奇怪的差别（有时是现实主义，有时又“不足为信”），斯洛尼姆斯基用“现实主义”概念不清楚来解释，说批评家没有考虑喜剧艺术的特性，所有指称为现实主义的作品，都是由艺术创作和现实生活中接受到的类似感觉而构成的。

当作品中的行为和事件的理由，由于其自身的复杂、丰富和非理性，同在生活中行为事件的错综复杂的主要内容相似时，作品和现实生活的相似性才是可能的。在喜剧作品中，恰恰是理由的简化，生活的图式化才是必须具备的要素。由此可见：极端滑稽可笑的情节同时

也就是极端扭曲生活,就距离丰富多彩和复杂的生活越远。因此,果戈理作品之“不足为信”,完全不是因为他是位“幻想家”或“神秘论者”,而只是由于他使用滑稽可笑的怪诞手法太离谱了。

是用什么喜剧怪诞手法的形式造成“不足为信”的普遍印象呢?果戈理作品之“不足为信”,是因为其作品结构中毫无意义的滑稽可笑的情节在作怪,它们是借助斯洛尼姆斯基称之为不合逻辑的滑稽可笑的基本喜剧手法来完成的。问题在于这种滑稽可笑破坏了逻辑和因果关系,用荒谬推理的滑稽可笑情节是这种手法最明显的形式。果戈理往往为了加强荒谬结局的效果而利用“拖延”叙述或拉长情节的方法(《钦差大臣》第一幕第二场)。由于荒谬推理的滑稽可笑情节,就出现了滑稽可笑前后不连贯的地方(个别句子的组合缺乏联系,主题时常中断),以及他所偏好的随意联想的滑稽可笑的内容。在回答西西里的农夫耕地或不耕地的问题时,热万金(Жевакин)认为要告诉人们有关闻鼻烟的消息,说西西里的所有居民不但闻鼻烟,甚至还用嘴唇去舔,而且“运输费也很便宜”。博布钦斯基在叙述钦差大臣的故事时,夹杂了一大堆硬塞进去的话题,诸如装法国酒的大圆桶,卖大馅饼的小亭子,彼得·伊凡内奇(Петр Иванович)的胃里晃荡得厉害(形容其饥肠辘辘的样子——译者),小店老板弗拉斯(Влас)的机灵的学徒,等等等等。

在所说的果戈理的喜剧方法中,漫无条理的滑稽可笑的情节还异常突出。在造句时一系列滑稽的语义的混合,说话的句法和涵义的变化不相符合,以及不适当的重复用词方面,都表现这种无条理的现象。绞尽脑汁,搜括枯肠,造句遣词反复无常,乃是果戈理喜剧效果取之不尽的源泉。果戈理言语的语法和意义变化中所包含的语义把戏,占有特殊重要的地位。果戈理在写作对话时也利用逻辑混乱的喜剧手法。在这里我们所遇到的是“聋子谈话”一类的对话[向热万金介绍亚伊奇妮察·热万金娜(Яичница Жевакина)那一幕],还是谈话“相互误解”的理由(赫列斯塔科夫在第二场相遇的那一幕)。

逻辑混乱的喜剧手法,在果戈理作品的结构亦即行为和事件的理由方面,也有所表现,而且这里所应涉及的不是一般喜剧结构简化的理由,而是涉及缺少任何理由和任何依据的问题。

果戈理的全部创作中均贯穿着荒诞手法,说话的内容亦复如此,这种手法决定着人物对话中对白的相互关系,它成为整个喜剧过程的基础,而最终破坏了一场戏的逻辑和因果关系。“正好有某个魔鬼,把整个世界撕成许许多多五光十色的碎片,它把这些个没有意义没有理智的碎片混合在一起”。由于造成一种“雾”状(模糊不清)的气氛,果戈理笔下的人物在其中惘然若失地徘徊,碰撞,争执,彼此间并不了解。“像公羊一般鼓起眼睛,呆呆地站在那里”,如《死魂灵》中的官员们即如此。“雾”(果戈理通常强调逻辑中断方法的用词)里隐藏着果戈理描述事件的规模很大的惊慌失措场面(《死魂灵》第二卷结尾),在“一片模糊不清的雾里”对事物的认识变得十分敏锐,出现了夸张、歪曲和脱离现实的荒诞手法。“他眼前的一切笼罩着一片雾气。人行道在他的脚底下伸展开去,滚滚向前的四轮轿式马车,仿佛一动也不动,漫无尽头的一座桥,在拱门那儿便截断了,房子的屋顶倒过来朝下,一间亭子迎面倒过来,哨兵手执的斧钺,连同街边的金字招牌上面所画的剪刀,仿佛就在眼角眉梢闪闪发光”。前景上冒出一种土拉<sup>⑤</sup>制的带一支青铜手枪的“佩针”。一切东西都变得模糊不清了。一个长长的幽灵,隐隐约约沿着墙壁在马路上游荡,脑袋几乎碰到波利采伊大桥的桥顶……[《涅瓦大街》(Невский Проспект)]广场“看起来像一片大沙漠”(《外套》)。最后在《死魂灵》里,当“客厅里那么一个甚至从未看见过的长而又长的高个子,拖着一只被子弹打穿的手,开始竖立起来时……”所有这一切都变得荒诞离奇、令人毛骨悚然了。

斯洛尼姆斯基说,可以把果戈理的一般作品结构归纳为某种公式:凭空产生变化(枪,科奇卡列夫的怪念头,鼻子的消失,有关钦差大臣“突如其来的消息”,遗失的外套,省长的女儿)和母题其他的内容并未融合在一起,这种情节的急剧发展,变得“骤然摸不清楚”,形成新起的一系列荒诞手法,把所有的人都卷进滑稽可笑的大家庭中去[总是设法使伊凡·伊凡诺维奇(Иван Иванович)和伊凡·尼古拉耶维奇(Иван Николаевич)和解,《钦差大臣》和《死魂灵》中的骚乱场面,由于科瓦廖夫(Ковалев)的鼻子引起全城议论纷纷,寻找外套],以致规模越来越大,房间采用使人恐惧而离奇荒谬的色彩(“那么一个长长的……开始

竖立起来……”)。在《钦差大臣》和《死魂灵》里 结尾都有路边风铃草的铃铛声：“你听眼下一路上都飘荡着风铃悠扬悦耳的铃铛声！”[赫列斯塔科夫(Хлестаков)]，“风铃草奇妙的铃铛声到处飞扬”(乞乞科夫的话)。旅途和四轮轻便马车的情节 结尾飞奔的三套车或《伊凡·伊凡诺维奇吵架的故事》中旅途的结尾部分——所有这些都是急剧兴起的一系列扣人心弦的荒诞手法的形象表现。

注释：

- ① 鲁·Л·斯洛尼姆斯基(Слонимский)原作即题为《果戈理的喜剧技巧》(Техника Комического у Гоголя, Пг. 1914), 布拉格, 1914年。
- ② 这是果戈理在《钦差大臣》中描写的一个情节, 见《钦差大臣》第11幕。
- ③ 见《论果戈理风格的特征》(О характере гоголевского стиля)、赫尔辛基(Гельсингф) 1914年。
- ④ гоп 原为 原为 跳舞时的呼叫声 此处为音译。
- ⑤ 土拉(Тула) 前苏联俄罗斯联邦的一个州。

## 形式主义方法

(代悼词)

形式主义方法消亡了。

各种刊物、杂志和文集的“卷头语”向全世界通告了这个消息。形式主义方法已经枯竭，寿终正寝。在目前的“序言”中我们不提这个题目。让不中用的人来埋葬这个不中用的方法吧！

不过，听到这个突如其来的噩耗，不由得令我要对死者说几句话。

我以为将来撰写它的传记和开列它的书目，需要准确地确定它的生卒年月。我不曾搜集它的家谱作摘记，以便实用主义地阐述其坎坷不平、转瞬即逝的生活中的事件，而只想就形式主义方法谈谈我个人对它的回忆。

死者未必活到成年。它萌芽时期最初发表的作品大约在 19 世纪末年，那个时代象征主义已达到了巅峰，在社会意识中风靡一时，大型期刊上撰文连篇累牍，而且从小市民到个人主义者各个阶层中间，有口皆碑，备受青睐。

粤·别雷撰写了他的《象征主义》，而神秘的无政府主义与瓦列里·勃柳索夫作殊死斗争的场面中所称颂的西欧，正准备理解俄国高峰派(акмеизм)<sup>①</sup>初期的宣言。

在这个充满胜利的象征主义的伟大的沉思时代，社会上出现了追求“纯文学”而非“实用”文学的倾向。

形式主义起源于何处？起源于别雷<sup>②</sup>的论文、文格洛夫研究班(семинарий Венгерова)，还是来源于博杜恩·德·库尔特内主持会议下未来主义者(футурист)吵吵嚷嚷的捷尼舍夫斯基(Тенишевский)大

厅？这要根据这位死者（亦即“形式主义方法”——译者）的传记才能答复。不过毫无疑问，这些年轻人的叫喊声到处都可以听到。

文格洛夫在他主持的研究班里，曾经听见一位年轻人就普希金《秋日》（Осень）一诗“五音步抑扬格”诗行中的停顿（цезура）<sup>③</sup>和环状结构作过专题评介报告。这位年轻先生大喊大叫的声音，使他感到很突然，有点难过地瞧着这位初出茅庐的小伙子，不过，随后又心情激动地对这个年轻人赞不绝口。

在这个时代，形式主义尚未使任何人对它采取对立的态度。这个年代的标志是注重以描写心理为主的诗歌，从诗歌的观念因素转向它的“具体性”方面，无论这是些什么样的具体性。在一部书的封面上，既有有关平民出身的传记作品，又有分析和描述其诗歌中所具有的嗅觉能力，分析他所使用的粗俗词汇等等。

有人曾经对具体性持一种不加区别的看法，而这一点最使形式主义者伤透脑筋、苦不堪言，这“便是逻辑上的矛盾”。1919年，悦·博布罗夫（悦·Бобров）写道：“这种逻辑上的矛盾，诗歌语言研究会往往会遇到一大堆，使得他们在某种程度上要改变他们的方法，并尽量不使用‘具体性’这个有缺陷的词，因为他们恰好连‘具体性’这个最简单的字眼都搞不清楚。”但是，目前这些具体的东西，还未曾由表明这些年所写文章的“具体性”的一般范围定型下来。“普希金抽烟吗？”也是一件具体的事，正如分析“дневнѣе и днѣннѣе”<sup>④</sup>二词的形式，或“普希金描述月亮的修饰语”一样。

形式主义系产生于这种“具体的”文艺短论（эсеизм）<sup>⑤</sup>，小型艺术作品，以及无论描写什么的专著。形式主义利用形式方面的术语，把文学史研究的初级方针——“普希金主义”奉为典范。

但是，这以后便到了自我了解和区分的第二个时期。该时期开始，形式主义……从此才弄清楚人们为何称其为形式主义。要知道所有与“意识形态”方面不相符的东西，皆可以叫做“形式”。很明显，大部分具体的东西，亦即个人经历一类的具体事物之所以迅速丧失它的意义，都与“形式”有关。形式主义其所以获此名称，并非它本身提出了一种新的方法，而是它局限于由“形式”这个旧术语所决定问题的范围（实质

上是带有否定性质的术语)。这个名称不是按方法的特点而是按其材料的特点运用的。

因此,在形式主义生活中的第二个时期开始时,“文学方面的形式主义者”发生了与其他艺术爱好者、首先是造型艺术爱好者接近的过程。在《阿波罗》(Аполлон)杂志编辑部内,及与其同类型的其他杂志内,都有这种接近的行为。

由于艺术理论家的联合,这样便从所有可能发生的具体事物中,逐渐开始延伸出一些异己的成分,而具体事物在特别文学艺术的具体范围内则自成体系。

这个第二时期的结束,其标志是形式主义的革命化。它的先进部分形成《诗学》文集编辑小组,他们与未来主义者接近(高峰派有些落后——未曾跳到未来主义),在什克洛夫斯基<sup>⑥</sup>的宣言中,曾暗示其方法论的意义。从此时开始,形式主义才有其正式的历史。

形式主义的正史惊心动魄,充满不平凡的事件。当然,它是在一千俄里战线上兴登堡(Энгельс)的密集枪炮声下,在推翻一个又一个政府的巷战交织的哒哒机枪声中,在饥肠辘辘的人群排成长龙的呻吟声中发展出来的——当人们在全世界以电报沟通信息、人类的声音仅仅保留着一种嘎嘎的声调(即发电报的响声——译者)时,形式主义便在描写日常生活的夸张风格的情况下发展出来了。

形式主义大喊大叫,热火朝天,甚嚣尘上。甚至找到了自己的芳名:“诗歌语言研究会”。在莫斯科,人们称它为语言学小组(Лингвистический Кружок)(顺便说一句,莫斯科语言学家从未称自己为形式主义者,这是彼得堡对它的称呼)。

对于形式主义这个名称值得谈一谈。是谁将它称之为“形式主义方法”,便应该让他来解决替它撰写未来传记的问题!也许在这些吵吵嚷嚷的年代,形式主义本身由于说了些不吉祥的话才招来这个“美名”,以致使它一直倒霉至今。形式主义者是反对“形式”这个概念本身的,因为把它作为某种与内容对立的東西,仿佛并不完全与这种提法相符合。不过我们也不必为这些话多费唇舌。

在这些年代,诗语研究会的拥护者这个圈子里团结得很紧。谁没

有参加过诗语研究会哩！而眼下许多人又多么想使光阴倒流，把自己的名字从诗语研究会的名册上抹掉！

或许，诗语研究会未来的传记将按照时事述评来描述这个时期，因为时事述评一栏曾经如此描述过诗语研究会的一些会议（在我们杂志的时事栏里连篇累牍地刊载过去五年计划事件的新消息时，这种流行于莫斯科和彼得格勒的时事述评也就应运而生）。因此，这种述评报道了大致如下的消息：诗语研究会成员每周均集会，每位会员按各自研究的专题宣读论文：什克洛夫斯基论情节结构，日尔蒙斯基论作品结构，艾兴包姆论韵律〔有些学会则宣读论“方法学”甚至论“寄生族”（Омелоних）<sup>⑦</sup>的论文〕，维诺格拉多夫论“鼻子学”（Носология）<sup>⑧</sup>，托马舍夫斯基论格律学和特尼亚诺夫论讽刺作品。我不曾参加这样一些许多人朗读论文的会议，所以我必须利用上面所说的时事述评补充我回忆的事情。

不过这种述评却具有重要的意义，它标志着形式主义的声音既在诗语研究会，也在艺术史研究所语文学系汇合成某种整齐一致的合唱曲传送出来。这时诗语研究会已分别出版了一些文集，从朗诵室（уголок）传出来诗歌，以其自己的声调使得一本正经的文学同行们气愤不已。

形式主义方法的正史内容极其丰富。哈尔科夫（Харьков）<sup>⑨</sup>甚至有人撰写论形式主义的文章，而在端庄的庆祝表演会上，一位初出道的青年竟用形式主义方法分析勃柳索夫本人的作品。这个年轻人在某方面不但未赞扬诗语研究会，甚至在某种程度上还引用别雷的文献资料中经过统计（说句不好听的话）整理出来的“棍子”和“攻讦别人的帽子”，破坏诗语研究会的威信。

这些年代有下述事实可以作为标志：形式主义者形成了一个“学派”，创建了文学史派。

形式主义这个阶段，也正好是晚报和大学生课堂讨论中展开辩论“形式主义方法”的时候。

为什么要讨论方法？

也许是因为文学方法论问题已经在形式主义者的论战中由其他人

提出来,人们才听到“方法”这个词和“形式主义者”这个词,于是末了竟成为一般所说的词语的感染错合(контаминация),出现了“形式主义方法”这个拙劣的译名。

诚然,形式主义者提出过方法论问题,不过是以作品中文学史诸方法具体试验的形式提出,而并非以下述方法论的形式提出来的。这种方法论实际上掩饰着一些空谈:什么是文学,文学在哪些方面与精神、认识论和形而上学的一般问题有关。人们责备我们,说我们离开了“什么是文学”这个讨论的本题,而且亦未从世界观方面来阐明文学。

我想打个比方来回答这个问题。人们不知道什么是电,于是去学习电的知识。至于说“什么是电”?这个问题又是什么意思,我可以这样回答:“这就是说,如果你打开电灯,那它就发亮。”在研究现象时,完全无须对本质下先验的定义。重要的是辨别其表现形式,认识它们之间的关系。形式主义者的著作就是专门研究文学的。正是作为研究文学现象而不是研究其“本质”的科学,这些著作才打算研究诗学。

可是这就发生了一个问题:这些作品是否非常需要——因为许多人都转而要去研究社会思潮。但这种对社会思潮的研究也十分需要吗?可能许多人还是需要一磅面包吧!但这并没有偏离所涉及的科学问题。

的确,诗语研究会不是什么方法的团体,而是一个流派,一个联合采用各种方法而行动步调一致者的学派。

诗语研究会从对具体的文学作品产生强烈的兴趣而发展起来,把研究资料的范围限定于研究文学现实。研究文学作品中所提供的东西,假设这种东西就是那种观念因素本身,顺便说一句,无论哪个形式主义者都没有忽视这种观念因素。但是,正是那些文学作品、文学文献和文学特殊方法中所提供的东西,才是联合形式主义者的主要基础。

这个基础要斗争才能取得,辩论时要激昂慷慨,大声疾呼,也许还不能谨小慎微,不过,也绝不要为此而面红耳赤。

这一论战的结果表明了一般文学的某种进展。首先,文学概念和生活与社会的概念,比以前所确定的概念有更为严格的区别。

诚然,甚至目前我们也能遇到将普希金和恰茨基的心境相提并论



一起比较的作品，但这样做越来越成为一些周刊和版本学刊应份之事。

另一方面，根据与文学密切相关的问题而写作的作者，觉得有必要证明他们的著作对于某些方面还是需要的。惟有以形式主义者活动的影响才能解释那些详尽的方法论绪论（实际上谁也不需要这种绪论），因为在当代传记作品中我们俯拾即是。我们不必说世界范围，只说在我们俄国，我们应当感谢的正是形式主义者，是他们提高了对文学史著作的要求，并使他们自己可能科学地研究文学的思想得以普及，我们也应当感谢形式主义者，正是他们才准确地说明和区别历史和诗学领域所产生的科学问题。

但是很清楚，这种准确说明问题和具体提出问题的要求（并非单纯利用尽人皆知的具体性，解释这种具体性形式主义者已胜人一筹），使读者们失去了依靠文学追求时尚、人人得以高谈阔论的机会，并使得文学史方面供普通读者消遣的品克顿侦探案<sup>①</sup>一类小说不再流通。于是普通读者闹腾起来。

他们回想起形式主义在革命年代坚不可摧，而且在庸俗的无名怒火之下，把关于形式主义方法和革命生活的概念汇成一个耸人听闻的字眼——“极端主义”。

形式主义者即极端主义者。的确，也许形式主义方法起着革命的作用，而且我们也用不着为此汗颜，但是要讨论它的革命作用，则不应该用新经济政策<sup>①</sup>时期以前电车上“时行的”闲聊瞎扯的口气。

有人说：“观念”因素取代“形式主义”因素不是革命。但要知道这是纲领性问题。形式主义者事业，形式主义者在科学上所起的作用，才称得上是革命。形式主义方法对当代文学科学所起的推动作用，足可以说意义重大，使得形式主义方法表现出了“革命的”这个术语的特征。

有一位普通读者名叫伊列茨基（Ирецкий），颇为成功地把他自己和契诃夫作品中的助产士作了一番比较。这位助产士曾经叫喊道：“请给我空气吧！”“请向我招手，向我招手！”另一种类型的情感是同形式主义格格不入的。形式主义者使用的方法遇到了苦恼不堪的问题。他们的“办事认真”使他形同太监，而普通读者至少想要读丹隆楚（阅读大慰鄂

探, 则其著作、列米·德·古尔蒙(德名圣蒙, 译名圣蒙)、皮埃尔·路易斯(译名德蒙, 译名德蒙)、戈夫曼斯塔里(Гофмансталь)、普希贝舍夫斯基(Пшибышевский)那种描述情欲、乃至色情的作品。而这种色情狂, 他反对他“看不懂的索然寡味的图式和提纲式的作品”。

不过, 他倒承认“国外的”形式主义者, 他之夸奖贝恩松(译名恩松), 是因为他说明在拉斐尔(译名拉斐尔)的作品中可能找到不熟悉欧洲希腊罗马文化的亚洲民族, 比方说如果他们侵占了欧洲的话。这种“说明”读者是赞同的, 因为根据他的看法, 这里“批评性的学术著作是与哲学有关系的”。

伊列茨基的论据, 由发表其文章的那家机关刊物的编辑部删除了, 而且不合时宜地跟他辩论了一番。由于伊列茨基这个结论, 编辑部借戈恩费尔德(Горнфельд)的口, 决定捎带罗列一些其他的论据。显然, 结论是重要的, 而论据则各有各的。

这些论据也找到了。诗语研究会是一个写作风格不佳的团体。“他们把纯科学方法的问题变成招人耳目的政论作品的题目, 一些早就为西方科学所熟知的方法, 由他们描述成创新的俄罗斯的‘牛顿’(译名牛顿)的发明, 他们把自己小团体的行话说成是科学术语”。这里举出尊敬的作者介绍具有特征的三点, 而且非常准确地说, 即诗语研究会的活动。

诗语研究会确实实用惹人注目的政论文章的口气说话<sup>12</sup>, 它之所以用这种口气说话, 正因为这是一种现代的口气。他们要让读者确信, “国外”到处都是用这种相当大的口气说话。诚然, 诗语研究会不曾把西方科学工作方法冒充为自己的方法, 这一点在西欧诗学著作汇编的《诗歌语言论文集》(Сборники по теории поэтического языка)及附于该文集后的书目索引里的文献摘要可以得到证实。倘若诗语研究会代表人物的思想进程真正与西欧诗学研究者不谋而合, 则何必要指控诗语研究会呢? 须知谁也不曾指控门捷列耶夫(Менделеев), 说他发明的元素周期表同迈尔(译名迈尔)<sup>13</sup>发明的相似。

至于第三点, 则新旧文章的尊敬的作者极其了解, 一切科学的术语都产生于“小团体的行话”。诗语研究会由于这些无关紧要的修正所作

的评述是正确的。它在口气上采取攻势,毫不客气,它不刻意使用和善的口吻,也没有贵族阶级沙龙那套习惯,人们还可以对它提出上面那些指责(亦即对所有科学研究派别的指责)——指责它想捍卫自己的立场,以及保存自己的个性特征。

可是,有人从另外一个阵营又对形式主义者进行指责,说他们怂恿别人干:一批可怜而天真的专家,对现实生活失去了最后一点点敏感!他们怎样知道,他们所希望的消灭(所有不久前到处流行的文学方法,从社会学和文化史到书目学和心理学)惟有在无结果的经院科学已消失的范围内才算完成。各得其所!(~~泽克糟译~~)。谁消灭社会学,谁就消灭鼻子学。

利用拉丁文引文(即~~泽克糟译~~——译者)表明,我们是和斯捷克洛夫(Стеклов)主编的机关刊物的教授们打交道。

没有必要同他争论。科甘(Коган)派操纵“发指示”,也许近期会提出一个阵线口号,并以四种文字宣布,在科学研究的领域里有它的继承性,可未来社会的科学终究是科学,而且某些个传统把这种科学同遵循研究正确事实为目的的经院科学联系起来,而不是把“世界观的”宣言同经院科学联系起来。

对手们都聚集到一处了。形式主义方法认真求实,会出主意。可是另一方面人们也看到它同现实主义的联系,“同充分考虑的无个性领域、统计学、调查表和注册簿的联系”,而当代现实生活的垄断者,在这种联系方面却找不到与其本身相似之处。在某些人的眼光里,形式主义方法同科学传统决裂了,而在另一些人的眼里又责备它保存着传统。

形式主义者无疑想要建构一门特殊的文学学科,在建构与文学有内在联系的人类知识各部门有关系的学科方面,形式主义者称得上是“专家”。文学问题的明细表,文学史问题的区分,用有益的知识观点,其中哪怕是社会学的观点来阐明这些问题,这就是形式主义者的任务。不过,要在科学伴随下认清自己,就应当了解本身是一门独立的学科。

不过,为什么要说这个问题,要知道这一切都是为大家可以接受的相同结论而准备的论据:形式主义应该死亡,形式主义必须处决。

你们推翻一个论据,其他的论据还会产生。否定形式主义成了心

理学的主旨。论战无济于事,关于形式主义者同其对手们论战有人说道:论战缺少“补给”,令我想起德·别尔热拉克(Де́рбержерак)书中的主人公西兰诺(Сирано),他从磁石中熔炼出他的磁性,并借助这种提炼出来的磁体性能而奔向月球。如果形式主义方法中有补给品,那么便不要把它从具体的著作中丢掉。资料以外的补给品——这是其他学派利用的东西。形式主义者对这个要求可能回答说:“你们需要补给,请来找我们的著作吧!”

剩下形式主义者干什么呢?——去死。

形式主义方法于是寿终正寝。

注释:

- ①高峰派(акмеизм) 1929年出现于俄国文坛的艺术流派,宣传为艺术而艺术,鼓吹个人主义。
- ②别雷·安德烈(Белый, Андрей, 1898~1934),原名鲍里斯·尼古拉耶维奇·布加耶夫(Борис Николаевич Бугаев),俄国诗人、小说家和评论家。他属于“第二代”象征派,著有《象征主义》等理论作品。
- ③Цезура:一行诗中间的停顿。排字工和校对者未跟上俄国文学史的演变,打字时经常把“停顿”—Цезура(“形式”的成分)打成“检查”—Цензура(“内容”的成分)。——原注。
- ④дневн 侷 和 дн 侷ный 二词含意均为白天的或一日的,但前者重音在后是新形式,后者重音在前为旧形式。
- ⑤Эссеизм:语出法语 随笔,小品一类文体均是。
- ⑥什克洛夫斯基是俄国形式主义方法发展最初阶段中最著名的理论家,他 1919年发表的第一批宣言式的作品,为以后形式主义方法史的滥觞。
- ⑦омелоних:由 омела—「桤寄生」一词转化而来,一种常绿植物。这里权且转意为寄生族,疑为文学活动中之无根基者。
- ⑧Носология:译为鼻子学或鼻学,最早为一门研究生理学(健康人体科学)的希腊医疗学科。此处借自英国作家劳伦斯·斯特恩

小说《项狄传》中的一种概念,具有某种讽刺意义。

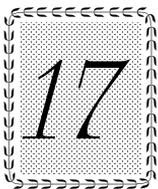
⑨ Харьков,前苏联俄罗斯联邦哈尔科夫州。

⑩此处指粗制滥造的一类小说。

⑪前苏联 1921~1929年实行的新经济政策,暂时容许资本主义存在。

⑫但是,戈恩费尔德引述艾兴包姆(Эйхенбаум)有关大学科研工作的意见,人们认为是否定以往的科学工作,则是毫无道理的。问题只在于,距我们不久以前,大学里一些有关的教研室工作了无起色。非常遗憾,从艾兴包姆论文中引述这一处,使得许多读者迷惑不解。自然,这是很可惜的。——原注

⑬迈尔·尤利乌斯·路太(Мейер Юлиус Рудольф)德国化学家,与门捷列夫同年提出类似的元素周期律。



## 情节的构成

### 一 摇主题(тема)的选择

在艺术用语中 ,具体的句子根据其意义进行组合 ,便产生由思想或主题的共性联结起来的结构。主题(所说的东西)是作品具体成分的意义统一。我们既可以说整个作品的主题 ,也可以说各个部分的主题。任何用具有意义的语言表达的作品都有主题 ,惟有未来派那种无法理解的作品才缺少主题 ,故该类作品最多是某些诗歌流派在实验室里的作业。

为使文字结构表现为一部作品 ,应该有一个贯穿整个作品中心的主题。

读者的态度对主题的选择起着相当重要的作用。一般说我们将相当不固定的一群人称为“读者” ,而作者本人往往也不十分清楚他拥有什么样的读者。其实 ,作家在其构思当中总要考虑读者的偏好。这种对读者偏好的揣测 ,在古典作品的插语中有章可循 ,比如在《叶甫根尼·奥涅金》快结束的一段诗中我们便可以看到 :

摇摇我的读者 ,不论你是谁 ,  
是朋友 ,是敌人 ,我都说声再见 !  
然后让我们友好地分手。  
这些匆匆草就的诗篇 ,  
不论你想从中寻求什么 ,  
是往事的回忆 ,令人心酸 ,

还是一天的辛劳 需要休息，  
寻求俏皮的语句 生动的画面，  
甚至想挑出语法错误，  
上帝保佑 你都能找到一点，  
可以使你驰骋想像，  
陶冶性情 或供您消遣，  
甚至帮助您打笔墨官司。  
让我们就此分手 再见！

这种对抽象读者的揣测 可以概称之为“兴趣”。

作者选择的主题应当是富于兴趣的。但是兴趣 或具有“兴趣性”的形式极其多样 而作者及其最热忱的读者最感兴趣的是他的写作技巧 这种兴趣几乎是文学作品最强大的动力。作家力求在职业和写作上创新 追求新的技巧 这通常是文学中最先进的形式和流派的特征。作家的写作经验亦即“传统”(традиция)呈现为前辈作家遗交的使命的形式 故此作家便倾注全力以完成这种艺术使命。另一方面 纵使是不热衷于写作技巧的客观读者的兴趣 也可以由一般的消遣需求[满足于所谓纳特·平克顿(Нат Пинкертон)到塔尔赞(Тарзан)一派作家庸俗低级趣味的文学作品]转变为文学兴趣同一般文化需求相结合。

在这方面 所谓在当代文化需求范围内起作用而具有现实意义的主题 便可以满足读者。例如 具有特点的是 屠格涅夫每一部小说的发表 都引出连篇累牍的政论性文章 而这些文章认为 屠格涅夫的小说不能作为文艺作品来欣赏 却急切地提出小说中的一般文化(大部分属于社会的)问题。作为对小说家所选择的主题的现实反映 这些政论性文章有其充分发表的理由。

现实性(актуальность)的最基本的形式 就是当前大家关心的事件和日常生活所发生的一些暂时性问题。可是大家迫切关心的作品(文艺短评、词藻华丽的讽刺歌) 正因为其只反映当前发生的重大事件 虽说一时可引起人们的兴趣 其流传却不会太久远。这些主题一般“容量不大” 因之难以适应读者变化无常的日常兴趣。反之 作者所选择的

主题愈有重大意义,其现实性也愈加长久,作品的生命力也愈加有保障。我们这样扩大现实性的范围,便可以在整个人类历史过程中达到基本上不曾改变的“人类共同”感兴趣的爱情、死亡问题。但是,这些“人类共同的”主题应当由某种具体的材料来充实,而倘若这种具体的材料同现实没有联系,则这些问题可能是读者对它们不感“兴趣”。

“现实性”不应当只被理解为描述当代的现实。比如说,目前对革命的兴趣是现实的,那便意味着某一时代革命运动的历史长篇小说,或描写幻想中的革命运动的乌托邦小说,可能是现实的。再比方说,我们可以回想一下混乱时代<sup>①</sup>曾在俄国舞台上上演的时代剧[奥斯特洛夫斯基(Островский)、托尔斯泰、恰耶夫(Чаяв)以及科斯托马罗夫(Костомаров)的作品],它们表明某一时代的历史主题可能是现实的,亦即兴许是较之描写现代生活更受欢迎的主题。最后,从现代生活本身来说,应该知道描写什么。并非所有现代的问题都是现实的,也不是所有的问题都会引起同样的兴趣。

因此,这种对于主题的共同兴趣,是由文学作品产生因素的历史条件来决定的,与此同时,在这些历史条件下,文学传统及其所提出的任务起着重要的作用。

然而,单纯选择有趣的主题是不够的。必须维持这种兴趣,必须促使读者注意这种兴趣,引起兴趣,保持注意。

在维持兴趣方面,主题对比上的情感因素起着很大的作用。预先对大量读者群有直接影响的(戏剧)作品,按悲、喜剧的情感特征分类是不无用意的。由各类作品唤起的情感,则是保持注意力的主要手段。报告人用冷冰冰的声调来确定革命运动的阶段是不够的,其语调应该使人们产生共鸣,愤怒、喜悦、忧伤各具其用。这样一来,作品才能成为正确意义上的现实性作品,因为它影响着读者,唤起他心目中某种引导他意志的情感。

在同情和厌恶方面,以评价所能利用的材料创作大量的诗歌作品。传统善良的[“正面的”(положительный)]人物和邪恶的[“反面”(отрицательный)]人物,便是文艺作品中这种评价因素的直接表现。读者应当与作品发生共鸣,随作品而宣洩自己的情感。

正因为如此,文艺作品的主题通常都是富于情感色彩的,亦能引起读者的憎恶或同情,并对之进行认真负责的评价。

然而,不应当忘记,这种情感因素要融合于作品之中,而不是直接说教式地带给读者。不要就某某主人公[如莱蒙托夫笔下的皮乔林(Печорин)<sup>②</sup>]是否正面人物或反面人物而争论不休,而应当揭示该作品中所蕴藏的对人物的情感态度(尽管这种态度并非作者本人的看法),在简朴的文学体裁中所表现出来的这种直率的情感色彩(例如惊险小说中的奖善惩恶),在高雅作品中可能是非常精细、繁复的,有时纠缠不清,故以致不可能用简单的模式来表明。可是无论怎样,作品是依靠着同情这个主要因素支配着兴趣,维持着注意力,而以主题的发展紧紧扣住读者本人的心弦的。

## 二 摇本事和情节

主题是某种统一体,它由按某种关系安排的小题目的成分构成。安排这些小题目的成分有两种最主要的形式:①所用小题目材料内部的时间因果联系;②所叙述事物的同时性(одновременность),或所叙述事物无内部因果联系的题材的更换。我们所说的第一种情况,是具有小说本事(梗概)的作品(中篇、长篇、史诗);第二种情况则是无小说本事的“描述性的”作品[“描写性和叙述性的诗歌”,抒情诗、“游记”(путешествие):卡拉姆津(Карамзин)的《俄罗斯旅行家书信》(Письма путешественника),冈察洛夫的《战舰巴拉德号》(Фрегат Паллада)等等作品]。

应当强调指出,小说本事不但要求有时间特征,而且要求有因果特征。游记也可以按时间特征叙述,但是,如果该游记只是述说旅行者本人的所见所闻,而非叙述他本人经历的具体惊险情节的故事,则我们看到的还是没有小说本事的故事。

该因果联系愈弱,纯粹的时间联系就愈强。视本事的减弱,具有本事内容的小说可演变成“史事记述”(хроника)——按时间顺序描述的作品[阿克萨科夫(Аксаков)《巴格罗夫孙子的童年时代》(Детские

годы Багрова внука) 》。

现在我们来详细谈谈作品的第一种形式(具有小说本事的作品),因为大部分文艺作品正好属于这类作品,而没有本事的作品则介乎文艺作品(小说)和散文[ (проза)就该词的广义而言]作品之间。

具有小说本事的作品,其主题是某种或多或少的事件的统一系统,其中一个事件引出另一个事件,此一事件与彼一事件相互联系。其内部相互有联系的事件的总体,我们称之为本事。

一般本事的发展是通过几个人物的叙述(“角色”、“主人公”),这些人物彼此之间由于利益或其他关系[如亲缘(родство)]而联系着。人物的相互关系在每时每刻都是一种情境[(ситуация)情况(положение)]。比方说,男主人公爱女主人公,但女主人公却爱男主人公的情敌。于是我们在此看到三个人物:男主人公、情敌、女主人公。其间的关系是:男主人公爱女主人公,女主人公爱情敌。典型环境是具有矛盾关系的情境。例如,男主人公爱女主人公,她也爱他,可是她的父母阻挠这桩婚事。男女主人公渴望早结良缘,双亲却要拆散这对恋人。故事本事由一个情境到另一个情境的中间环节而构成。这些中间环节可以由引进新人物(情境的复杂)排除旧人物(如情敌死亡)或关系的变化来完成。

因此,斗争以一些本事形式的大部分为基础。

本事的发展一般可以表现为一种情境到另一种情境的中间阶段<sup>③</sup>,同时第一种情境均以利益的矛盾——即人物之间的冲突和斗争为其特征。小说本事的辩证发展,类似社会历史过程的发展,在这个过程中,每一个新的历史阶段的特点,都是前一阶段各社会集团斗争的结果,同时也是那些形成现有社会“制度”的新的社会集团进行利益斗争的场所。

这些彼此矛盾的利益和人物之间的斗争,往往伴随着人物的分化、组合和一个人物集团反对另一个人物集团的具有特征的手段。这种斗争的过程通常叫做冲突(在戏剧作品形式中最为常见)。

冲突(或者在人物集团分化——几种冲突并行发展中)的发展,要么导致消除矛盾,要么导致产生新的矛盾。一般而言,在小说本事末尾

我们所看到的是其中所有的矛盾都已调和,利益皆已取得一致。如果说本事包含矛盾的情境能引起本事进一步发展(那是由于斗争双方中有某一方已占上风,而它们不可能长此并存),那么调和的情境恰好相反,它不会引起以后的生动的情节出现,也不会出现读者所预期的情节发展,因此这种情境就是末尾,可称之为结局(развязка)。这样,富于道德说教的旧式小说,其特点是情境并不重要,好人受到压迫,坏人反倒获胜(道德秩序的矛盾),不过其结局仍然是好人获胜、坏人受罚。

这种平衡的情境有时候在小说本事的开端即可看到(其模式是:“主人公们生活平静、安适,情况突然变化”等等),为了推动小说本事的发展,需要引入一些事件到原来平衡的情境中去,以破坏这种平衡。所有这些破坏原来静止的情境而开始展开情节的事件之总和,就叫做开端(завязка)。一般来说,开端确定本事的整个过程,而整个复杂情节的开展,只导致确定引入结局的基本矛盾情节生动的多样化。这种情节的多样化做波折[(перипетие)由一种情境过渡到另一种情境]。

表现情境特征的矛盾越复杂,人物的利益对立越明显,情境也就显得更加紧张。情境的紧张按其接近主要局面的变更而增强。一般这种紧张是通过准备变更情境而达到的。因此,在千篇一律的侦探小说中,谋求致死主人公的敌手们,通常总是占有其自身的优势。他们准备害死主人公,可是在最后一刻,当死亡似乎已成为不可避免的时候,主人公总是突然获得解救,阴谋终于被粉碎。通过这种处理方式,便加强了小说情境的紧张性。

紧张一般在结局之前达到高潮,这种紧张的顶点,德文通常叫做高潮。在小说本事最简单的辩证构成中,高潮恰似一个题(正题是开端,反题是高潮,合题是结局)。

但是,只限于叙述事件的开端和结尾,使之具有引人入胜的事件是不够的,还应当安排这些事件,按一定的顺序构成这些事件,并叙述它们,使小说本事材料成为文学的组合物。作品中的各个事件在艺术结构上的安排,便叫做作品的情节。情节的概念是复杂的,因此要确定这个概念必须引用一些辅助的述语。

首先在安排好主题之前,必须将情节分成为若干部分,“分开”为最

小的叙述单位,以便后来将这些单位流畅连贯地写成为一个叙述的中心环节。

主题的概念是一个联合作品文字材料的综合概念。整个作品可以有其主题,同时作品的每一部分也都具有自己单独的主题。这种由作品划分出用特别题目单位联合着每一部分的各个部分,便称之为作品的开展。比如,普希金的中篇小说《射击》(Выстрел)便展开为小说作者同西里沃(Сильвио)和公爵相遇的故事,以及西里沃和伯爵发生冲突的故事。第一部分又展开分解为团队生活的故事和乡村生活的故事,第二部分则分解为西里沃和伯爵第一次决斗和他们最后一次的相会。

通过这种将作品分为若干题目的部分的方法,最后我们可以达到一些不可分开的部分,达到最小的题材划分单位。“夜幕降临了”,“拉斯科尔尼科夫(Раскольников)杀害了老太婆”,“主人公死了”,“信收到了”等等。作品未被分解开的部分的主题称之为母题。实际上每个句子都含有它自己的母题(主要内容)。

这里应该预先说明,用于历史诗学上的“母题”这个术语,在“到处流传的”情节的比较研究(例如民间故事研究)方面——虽然一般确定为相同,但与这里所采用的母题仍有重要的区别。在比较研究方面,人们称各种作品中所遇到的主题统一为母题。(例如,“抢走未婚妻”,“施魔法助人的动物”——亦即帮助主人公排忧解难的动物,等等)。这些母题完全可以由一种情节结构转向另一种情节结构。至于在比较诗学方面,能否将它们分成为一些比较小的母题,这并不重要。重要的只是在被研究的该体裁范围内所遇到的这些“母题”形式总是完整的。因此,在母题比较研究方面,不说“不可分开的”这个词,而只可以说,由此一作品过渡到彼一作品而保存自己统一的“不可分开的”这个词。但是,比较诗学中的许多母题仍保存着其意义的,正是理论诗学中的母题。

母题之间的结合,构成作品主题的联系。按照这个观点来看,一些母题在其逻辑因果—时间关系上的总和就是小说的本事,而情节则是处于作品所安排的顺序和联系中的这些母题之总和<sup>④</sup>。对本事而言,读

者在作品某一部分了解事件并不重要,该事件是否以提供直接信息的方式让读者知道,抑或与人物的叙述、甚或从旁暗示的方式告诉读者,这些都不重要。在情节方面起作用的恰恰是在读者注意的范围内引入母题。本事也可能是作者不曾虚构的真实的事件,情节却全然是一种艺术结构。

作品的母题是各种各样的。在简单转述作品本事时我们立即发现,在不破坏叙述的连贯方面可以省略什么内容,而什么内容在不破坏事件的因果关系的情况下则又不应该漏掉。常见的未被取消的母题称为有联系的母题,在不破坏事件因果—时间进程完整的情况下可以排除的母题,则称为游离的(свободный)母题。

就本事而言,惟有联系的母题才具有意义。在情节方面,有时则正好只有游离的母题[“插叙”或“离题”(отступление)]起着决定作品结构的主导作用。以艺术结构为目的而引用这些侧面的母题[“细节”(подробность)]具有各种功能,回头我们再谈这个问题。采用相同的母题,在很大程度上取决于文学的传统,而对于每一个流派而言,其运用游离的母题的全部才能则是他们的特征。尽管有联系的母题,在各个不同流派那里都以其“持久性”(живочность)为其特点,亦即我们所遇到的母题皆以同一种形式出现。但是,显然在本事加工方面,连文学的传统都可能起着重要的作用[举例而言,19世纪20年代小说本事的特点是“小官吏的厄运”,果戈理的《外套》(Шинель),陀思妥耶夫斯基的《穷人》(Бедные Люди),19世纪40年代小说的本事则是“欧化的男人对外国女人不幸的恋情”——普希金的《高加索的俘虏》(Кавказский пленник)、《茨冈》(Цыганы)]。

普希金在其中篇小说《棺材匠》(Гробовщик)中正好谈到采用游离母题方面的文学传统问题:

“第二天,十二点整,棺材匠和他的两个女儿从新购置的房舍的便门走了出来,到邻居家去。与当前小说家的习惯用的手法不同,我既未着手描写阿德里安·普罗霍罗维奇(Адриан прохорович)的俄罗斯长衫,也未描述阿库琳娜

(Акулина)和达里娅(Дарья)的欧式打扮,但我认为有必要告诉读者,两位姑娘头戴黄色帽子,足蹬矮靰皮靴,通常她们只有在节日场合才如此穿戴的。”

可以看出描绘两位姑娘服饰是当时(1846年)传统的游离的母题。

在各种母题中应当分出一类主导母题,它们要求用其他的母题作具体的补充。这样,在民间故事里,主人公接受任务的情境是常见的。例如,父亲想娶自己的女儿为妻子,而女儿为了逃避这桩婚事,便交给父亲一项不可能完成的任务。或者是主人公向国王的女儿求婚,公主为了逃避这桩可恨的婚事,交给他一件乍看起来根本无法完成的任务。试看普希金《巴尔达<sup>⑤</sup>的故事》的情节,牧师为了不让他的雇工占便宜,便叫他到魔鬼那里去收租。下达这个任务的母题,要求以叙述任务本身来具体完成。它是导向叙述完成任务的主人公离奇曲折的故事的引子。这就是拖延叙述的母题。比如在《一千零一夜》(1001 ночи)中,山鲁佐德(Шехерезада)用故事来拖延她的死亡。叙述的母题就是引入那些故事本身的手法。惊险小说中追踪等等的母题就是如此。通常引入讲述游离的母题是充实所采用的主导母题,而该母题本身是有联系的,亦即小说本事不可缺少的母题。

另一方面,母题应该根据包含于母题中的客观事件进行分类。

情境发生变化的母题是动态的母题。情境不发生变化的母题则称为静态的母题。我们以普希金的中篇小说《村姑》(Барышня 原 Крестьянка)快结束前的一个情境为例。阿列克谢·别列斯托夫(Алексей Берестов)爱上了阿库琳娜(Акулина)。阿列克谢的父亲却强迫他娶莉扎·穆罗姆斯卡娅(Лиза Муромская)为妻。阿列克谢由于不知道阿库琳娜和莉扎是同一个人,反对父亲强迫她接受的这门婚事。他乘车跑去向穆罗姆斯卡娅解释,一旦知道阿库琳娜就是莉扎时,情境于是骤然改变,婚事的障碍顿时消失,阿列克谢欣然接受。得知莉扎就是阿库琳娜这个母题便是动态母题。

游离的母题通常都是静态的,但并非所有静态的母题都是游离的。假定根据小说本事必须有谋杀行为,那么主人公便需要有一支手枪。

手枪这个母题从读者眼光来看,虽是静态的母题,却是有联系的母题,因为没有手枪便不能完成这桩谋杀案。这个例子可以参见奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》(Бесприданница)。

动态的母题是小说本事主导的母题。相反,在情节形成方面,静态的母题却可能占第一位。

按小说本事的观点,母题易于按它们的重要性进行分布。动态的母题占有首位,其次是它们的预备的母题,最后才是决定情境的母题等等。母题在本事方面孰轻孰重,可以通过对本事的压缩、转述或详细转述加以比较而分清楚。在本事素材构成情节的过程中,应当注意下述的因素:

必须将叙述引入原始的情境。叙述决定人物及其相互关系的原始组成的情况叫做交代(экспозиция)。

并非所有的叙述均由开场白亦即情节或人物的交代开始<sup>⑥</sup>。倘若我们看到作者首先着手向我们介绍小说本事素材的参加者,则我们会看到直接的情节或人物的交代。但是,相当常见的是突然的开场白(экспозиция),这时叙述从已经开展的情节开始,而且作者只是逐渐地向我们介绍主人公的经历或遭遇。在这种情况下,我们看到的是延缓的情节或人物的交代。这种向读者延缓的交代有时候是很长的,这是因为引入组成交代的母题往往是多种多样的。有时候我们是从辅助性的暗喻来了解情况,而要形成有头有尾的印象,归根结底惟有靠搜集那些仿佛顺便发表的一些见解。在这种情况下,我们看到的便不是原来的情节或人物的交代了,即不是集中交代情节或人物的母题的严整叙述部分。

可是,有时作者在向我们描述在一般联系上尚不为我们所知的某一事件后,为了阐明该事件(或纯叙述的形式,或借人物谈话的形式)可提供这种情节或人物的交代——对以前叙述过的事进行再叙述。在这里,我们看到的是重新安排情节或人物的交代,是在本事素材展开过程中时间位移的部分情况。

这种延缓开端的情况可能继续到故事叙述的末尾:在整个叙述过程中,读者有时并不知道为了解发生事件的所必需的一切情况。一般

来说,读者不明真相是作为一群主要人物不知道这些情况而描述的,即只告诉读者某一个人物所知道的情况,直到结局才告诉读者这种不知道的情况。这种结局本身包含情节或人物交代的因素,恰如回过头来审视,说明以前叙述所有已知的变故,这就是回应结局(регрессивная развязка)。我们假设读者并不知道阿库琳娜和莉扎·穆罗姆斯卡娅是同一个人,在结局里告诉读者她们是同一个人则具有回应力,亦即会使读者真正重新了解所有已发生的情境。别尔金(Белкин)所编普希金中篇小说集中《暴风雪》(Метель)的结构亦即如此。

开端的延缓交代,通常在小说中是作为一种保持奥秘的方法引入的。可能还有如下的一些配合的方法:读者知道,主人公却不知道;一些主人公知道,另一些则不知道;读者和一些主人公不知道;谁也不知道——真相偶然大白;主人公全知道,读者一无所知。

这些奥秘可能贯穿于全部故事叙述中,亦可能只包含在一些个别的母题内。在后一种情况下,同一个母题在情节结构方面可以出现好几次。我们举这样一个常见的小说手法为例:有一位主人公,早在故事叙述前尚在孩提时便被人诱拐了(第一母题)。接着出现另一个人物,从其身世我们了解他是被别人抚养长大的,不知道父母是谁(第二母题)。后来发现(一般是对比出生年、月和情况相符的方法,或者藉助“特征”的理由——戒指一类辟邪物、胎记等等)那个被拐走的孩子和刚出场的主人公原来就是同一个人。这样第一母题便和第二母题建立了联系。以不同形式出现的这种母题结构,乃是情节结构的特点,而情节结构中小说本事的因素是不按其原来的时间顺序出现的。重复的母题通常是各情节结构部分之间的本事联系的特征。比方在上面所举“认出已丢失的孩子”这个常见的例子中,如果辟邪物是认出孩子的证据,那么辟邪物这个母题既同第一个孩子失踪的叙述相符合,也同新出现的人物的身世相符合[参阅奥斯特洛夫斯基《无辜的罪人》(Без вины виноватые)]。

借助用母题联系各部分的方法<sup>⑦</sup>在叙述中就可能作一些时间上的重新安排。不但开场白可以重新安排,就连小说情节的各个具体部分,在读者后来已知道发生结果的情况下也可以告诉大家。

对已发生过的事件的重要部分所进行的连贯叙述,称为追述法(增用情节追溯法)<sup>⑧</sup>。追述法的常见形式是延缓情节或人物的交代,或者迟迟不交代被引入新情境的新人物的身世。在屠格涅夫的小说里不乏这类追述法的例子。

倒叙法(增用情节追溯法)<sup>⑨</sup>是一种比较少见的情况,即有关未来发生事件的叙述,这是对尚未来临的会形成将来局面的那些事件的连贯叙述。倒叙法有时以一些预兆吉凶的梦谏、预言或多或少的推测形式出现。

在间接开展小说本事素材的情况下,“叙述者”(作者)起着很大的作用,因为情节的移位通常总是作为叙述故事的特点。

讲述方法有各种各样:或是作者以极平常的报道作客观的叙述,对这些事件产生的来源不加解释(抽象的叙述),或者是讲述者以某个具体人物的名义讲述。有时这位讲述者以别人讲故事的身份[普希金中篇小说《射击》、《驿站长》(Станционный смотритель)中的讲述者],或以稍知内情的目睹者的身份,或以被讲述事件参加者的身份[普希金的《上尉的女儿》(Капитанская дочка)]引入小说。有时候这位目睹者或耳闻者可能并不是讲述者,而只在客观抽象的叙述中报道这位耳闻者所知道或听到的事情,虽然耳闻者在叙述中并不起任何作用[马秋林(Матюрин)的《浪人梅尔莫特》(Мельмот скиталец)]。有时作者采用复杂的叙述故事的方法[如在陀思妥耶夫斯基《卡拉马佐夫兄弟》(Братья Карамазовые)中,讲述者作为目睹者的被引入,可他却不在小说中出现,因此所有的讲述者是作为抽象的故事进行的]。

这样,便有两种主要的叙述方法:抽象的讲述和具体的讲述。在抽象讲述中,作者洞悉一切,直至主人公内心的隐秘。在第一人称的具体讲述中[以致有时用德文术语“原叙述者”我讲]来表示,全部叙述都通过讲故事者(或耳闻者)的心理活动过程来进行,而且每一种报道都具有解释,讲述者(或耳闻者)怎样、何时了解到事情发生的经过。

还可以采用一些混合方法。在抽象叙述中,讲述者一般关心个别人物的命运,因此我们连续不断地了解到这个人物所作所为或所熟悉的事情。随后,撇下这个人物,把注意力转到另一个人物身上——于

是,我们又会重新循序渐进地了解到这个新人物所作所为和熟悉的事物。因此,人物通常是一条叙述的主线,亦即以潜在形式出现的那位讲述者,而作者虽以第一人称讲述,但却关心报道他的主人公可能讲述的事情。有时候唯有把叙述线索交付给某个人物这一因素,才能决定作品的整个结构。这个人物——叙述主导——通常总是作品的主人公。在同样的小说本事的素材中,如果作者所注意的是另一个人物的话,那么主人公也可以改变。

我们分析一下豪夫(Г. Гауф)的童话故事《哈里法<sup>⑩</sup> 鹮》(Калиф 原 аист)。下面是它的简要内容:

有一天,哈西德(Хасид)国王和他的大臣从货郎手里买到一个装神秘药粉的鼻烟壶,上面还贴了一张拉丁文的便条。学者谢利姆(Селим)将这张便条看了一遍,上面说道:“闻过这种药粉,口念‘摩塔波’(Моттапо)一词,便可以变成任何一种动物;不过变成动物不应该笑,不然的话便会忘记这个词,而且从此难以再变回来成为人身。哈里法和大臣都变成了鹮,但他们第一次遇到其他的鹮竟忍不住笑了起来。于是‘摩塔波’这个词儿忘了,这两只鹮——国王和大臣——注定只能永世为鸟类了。它们飞到巴格达上空时,看到街道上人们熙来攘往,听到通知人们的喊声,说哈西德的死敌卡什诺尔(Кашнур)巫师的儿子,名叫米兹拉(Мизра)的,篡夺了巴格达的王位。于是他们想要飞去拜访先知的陵寝,以便从那儿寻求解毒药。途中他们飞下来在某一片废墟上过夜。在那里他们遇到了一只猫头鹰,她会说话,并告诉他们自己的经历。原来她是印度国王的独生女儿,巫师卡什诺尔要她嫁给他的儿子米兹拉,可是遭到了她的拒绝。有一次他扮成黑人混进皇宫,给公主喝了一种神奇的饮料,使她变成了一只猫头鹰,把她带到这片废墟上,告诉她说,如果谁也不答应娶她为妻,她就永远是一只猫头鹰。此外,她在孩提时就听到一则预言,说鹮会给她带来幸福。她同意告诉国王解毒的方法,不过

有一个条件：他要答应娶她为妻。经过反复考虑，国王答应了她的要求，于是猫头鹰把国王领到一间聚集着一群巫师的房子里。哈里法在那儿暗中听到卡什诺尔所讲的如何欺骗他的情节，认出那个卖鼻烟壶的货郎就是卡什诺尔。他还从他们那儿听到他们谈话，重新得知那个被忘掉的词“摩塔波”。哈里法和大臣复现了人形。猫头鹰也变成了人，大家一同回到巴格达，并处死了米兹拉和卡什诺尔。

童话叫做《哈里法鹤》，主人公当然是国王哈西德，因为作者在讲述这个故事时一直关心着他的命运。猫头鹰公主的身世，是她和国王在废墟上相见时作为她向国王讲述的故事。

只要略为改变素材的安排，就不难使猫头鹰公主变成为女主人公：首先讲述她的身世，而后把国王的身世在其从妖术解脱前作为他的故事来讲述。

故事的梗概不变，但是情节实际上已经改变，因为叙述的线索变了。

这里我要指出母题的换位：货郎这个母题和米兹拉父亲卡什诺尔这个母题，在哈里法鹤偷听巫师谈话时原来是同一的。哈里法变成鹤是他的死敌卡什诺尔运用阴谋诡计的结果，这个情节安排在童话的结尾，而不是像有些实用语叙述故事那样安排在开端。

说到这个故事的本事，此处有两条线索：

（员）哈里法被卡什诺尔欺骗中邪变成鹤的遭遇。

（圆）同样，公主被卡什诺尔欺骗中邪变成猫头鹰的遭遇。

这两条平行的本事线在哈里法和公主相遇和彼此承担义务时是交叉着的。往后便只有一条本事情节线的发展——他们的解脱和巫师受到惩罚。

这里的情节结构是根据观察哈里法的命运来安排的。哈里法是以隐蔽形式出现的讲述者，在看似抽象的叙述中，一切内容都根据哈里法知道什么和怎样知道的来说明。这一点须由故事情节的全部结构来决定。这种情况是常见的，而特别主人公是这样一位隐蔽的〔潜在的

(потенциальный)讲述者。由此可见,为何在小说形式上作家特别爱好采用回忆的结构,亦即让主人公本人讲述他自己的经历或故事。正因为如此,人们揭示了跟踪观察主人公的方法,说明正好引用这些资料以及在这一方面被叙述的一些母题的理由。

在分析个别作品情节构成(情节结构)时,应当特别注意在叙述中利用时间和地点。

在文学作品中,应当区别小说本事的时间和叙述的时间。所谓本事的时间,是打算在小说中完成被叙述事件的时间,叙述的时间则是占用读者阅读全部作品(或者是演剧的长短)的时间。这后一类时间与作品的容量概念相同。

小说本事的时间可以有:①绝对确定事件的时刻(单指明发生事件顺序的时刻,如“~~1915~~1915年1月1日 下午二时”或“冬天”);②相对确定的时刻(指出事件的同时性或它们的时间关系:“过两年以后”,等等);③指出故事所占的时间间隔(“谈话进行了半小时”,“旅行历时三个月”,或用间接方式表达:“他们第五天到达目的地”);④造成时间长短的印象:如根据话语的容量或行为的常规时间长短形成,或可以间接的方式确定所叙述的事件应占多长的时间。应当指出,作者利用第三者的形式是自由的,他可以把非常长的一段话挤进几行字内,相反,也可以把短话拉长,把发生短促的事件的时间间隔拉得很长。

在此条件下,叙述的形式通常由故事中连续不断的片段组成(一般有作为叙述主导的人物),该故事由连续不断的时间间隔分开,并由若干事件的大量报道(没有主导人物)来充实该故事,而那些事件或补充那些时间间隔,或超出连续不断叙述的范围之外(发生于叙述开始之前或其结束之后)。

至于说事件发生的地点,则有两种类型:静止型(статичность),即所有主人公都聚集在一个地方(正是为此目的才经常出现提供可能不期而遇的“旅馆”及其他类似的场所);或流动型(кинетичность),即主人公为了必须会面从一地转到另一地(“旅游型”的叙述)。不论是何种类型,所选择的地点必须首先有利于保证为情节发展的主人公的聚会。

### 三摇母题论证

组成一部作品主题的母题系统,应当显示某种艺术的统一。如果母题或母题总体为作品“配置”欠佳,如果读者对母题总体和全部作品之间的联系尚感到不满意,则他们会说该母题总体“脱离”了作品。如果说作品的所有部分彼此一个个均配置得很糟糕,则作品结构便呈现“支离破碎的”状态。

因此,引用每个具体母题或每个母题总体都应当具备其理由(提出论证)。某一母题的出现,都应当使读者觉得在此是出于必要。为具体母题及其总体之引入提供理由的方法系统称之为母题论证。

母题论证的方法有各种各样,性质则不相同,因此有必要对它们予以分类。

#### 情节结构母题论证

其原则是母题的节约性和合理性。具体的母题可以描写引入读者视野的物体(道具 *аксессуар*),或者描写人物的行动[“事件”(эпизод)]。任何道具都应当在小说本事中得到利用,任何一桩事情都应当对小说本事的局势发生影响。契诃夫就谈到过结构的母题论证问题。他曾肯定说,如果在故事的开头谈到把一颗钉子钉到了墙上,那么在故事的结尾主人公应当在这颗钉子上吊死。

我们在奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》有关枪的例子中便看到使用这种道具的场面。第三幕的场景设计中有“沙发上方壁毯上挂着一些武器”。乍一看这是作为布景或道具的细节被引入,可以认为它是说明卡兰达舍夫(Карандышев)生活中的一个普通的具体的特征。但到了第六场,可以注意对白中对这个细节的描写:

摇摇鲁滨逊(Робинзон):瞧了一下壁毯)您这儿是什么东西?

卡兰达舍夫:雪茄。

鲁滨逊:我问挂在壁毯上的是什么?道具吗?

卡兰达舍夫:哪儿来的道具?那是土耳其武器。

对话继续进行，在场的人都对这种武器冷嘲热讽。这当中武器这个母题成为谈论的焦点，接着是这种武器不中用的对话：

卡兰达舍夫：干吗说没有什么用呢？就拿这支手枪说吧……（从墙上取下手枪）。

帕拉托夫（Паратов）：（从他手上接过手枪）你是说这支手枪？

卡兰达舍夫：哎呀，小心点，上子弹的。

帕拉托夫：您别怕。上不上子弹都不会有危险，反正它开不响。我让您离开我五步远向我开枪。

卡兰达舍夫：不，不必啦。这支枪可能真是派用场的。

帕拉托夫：可不是，用它往墙上钉钉子（把手枪扔到桌子上）。

这一幕末尾时，当卡兰达舍夫跑出去那一刹那，顺手把手枪从桌上拿起来。在第四幕他使用这支手枪向拉莉莎（Лариса）开了枪。

这里引入枪的母题，在结构上是有其母题论证的。这件武器对结局是必需的，它是全剧结果的准备。

上面是结构母题论证的第一种情况。第二种情况则是引入作为描述方法的母题。母题应当同故事情节的进程相符合。比如，同在《没陪嫁的女人》一出戏中，酒商贱价制售“勃艮第”红酒的母题，就说明卡兰达舍夫生活境况的简陋、寒酸，并为拉莉莎的出走作了铺垫。

这些描述性质的细节可以同事件相协调的方法是：①心理类比（富于浪漫色彩的风景描写：为恋爱而设的月夜场面，为死亡和罪恶行为而设的暴风雨或大雷雨场面）；②反衬（“冷淡的”大自然的母题，等等）。在同一出《没有陪嫁的女人》中当拉莉莎快死的时候，饭店门外传来吉普赛人合唱的歌声。

此外，还应当考虑到假母题论证的可能。道具和事件可以将读者的注意力从真实的情境转移开，这种情形在侦探小说中屡见不鲜，其中

有一系列将读者[及主人公,如柯南·道尔(柯南·道尔)《福尔摩斯探案》中的华生和警察]引入虚设途径的细节描述。作者使人猜想不到真实的结局。假母题论证的方法主要见于悠久文学传统的背景上创作出来的作品。读者一般按传统习惯对作品的一处细节进行论证。当迷局在作品末尾真相大白时,读者才相信,上述所有这些细节的引入,都不是为结局使读者出乎意外的一种铺叙。

假母题论证是模拟文学的成分,亦即作者玩弄传统上所稳定形成的众所周知的文学原理,却不按其传统的功能而运用它们。

### 圆环求实母题论证

我们要求每一部作品都要有最必需的“错觉”,即无论作品是如何程式化和艺术化,它们都应当使读者有确实有其事的感觉。幼稚的读者的这种感觉特别强烈。他们会相信所讲述事情的真实性,确信现实生活中存在这类人物。譬如普希金,刚刚发表过《布加乔夫暴动史》(История Пугачевского Бунта),便以格里涅夫(Гринев)回忆录的形式出版了《上尉的女儿》,他在后记中说:“彼得·安德烈耶维奇(Петр Андреевич)·格里涅夫的手稿,是我们从他的一位孙子那里获得的,由于他得悉我们正在从事研究他祖父描述过的那个时代。在征得格里涅夫亲属的同意后,我们决定将该手稿单独付梓。”这样,格里涅夫及其回忆录便给读者一种错觉,以为确有其人其事,而普希金个人生平中那些众所周知的因素(其有关布加乔夫的历史的研究),更强化了上述错觉。此外,这种错觉由于格里涅夫所表示的看法和见解,在许多方面同普希金所表示的观点不一致而更为加深。

求实的错觉在较为有经验的读者那里表现为对“生活性”的要求。读者虽然确信作品是虚构的人和事,但仍然要求它在某些方面与现实生活符合,并以这种符合之标准来评审作品的价值。甚至那些深谙文学作品结构规律的读者,也难以从心理上摆脱这种错觉。

按此意义而言,每个母题都应当作为在一定情境中可信的母题而引入。

可是,因为情节结构规律和可信性之间没有任何共同之处,所以任何一个母题的引入,实际上就是这种客观可信性同文学传统之间的妥

协。由于母题的传统性,我们往往不曾注意到母题的传统引入在现实中的不合理情形。为了揭示母题与求实论证的相悖之处,只要模仿这些母题进行拙劣的写作便一目了然。比如至今还在上演的《哈哈镜》(Кривое зеркало)这个剧目,它就是对闹剧《万布卡》(Вампука)歌剧表演的一种拙劣模仿,该剧表现出一套喜剧思维的传统歌剧原理。

由于我们对惊险小说习以为常,便不曾注意主人公得救往往赶在他尚未死亡前五分钟这种不合理的情况。古典喜剧或莫里哀(莫里哀)喜剧的观众也不曾注意到下面这种不合理的现象,即在最后一幕里所有出场人物突然之间发现彼此成了近亲[认亲的母题可参见莫里哀《悭吝人》(Скупой)的结局。即使在博马舍(博马舍)喜剧《费加罗婚礼》(Женидьба фигара)中也采用这些母题,但却属于闹剧形式,因为到那个时代这种手法早已消失。虽然如此,仍有许多这样的母题在戏剧中被利用而经久不衰,奥斯特洛夫斯基的话剧《无辜的罪人》就证明了这一点,该剧结束时,女主人公了解主人公就是自己所失散的儿子]。这个认亲的母题,恰好是一种非常便利的结局手法(亲属关系可以彼此利益调和,根本上改变情境),因此也形成了牢固的传统。谁要是认为在古代生活中这种失散母子的团圆是司空见惯的事,那真是天大的谬误。惟有在舞台上藉助文学方法的传统表现方法,亲人大团圆的结局才是一种常见的现象。

在诗歌流派发生更替的时代,当用来引入母题的传统方法难乎为继的时候,在旧流派所采用的两种母题论证(传统的和求实的)中,往往是求实的论证代替传统的论证。正是由于这一点,任何一个与旧艺术对立的文学流派,总要在其宣言中塞进“忠实于生活”、“忠实于现实”诸如此类的条文。比如布瓦洛(布瓦洛)在17世纪捍卫青年古典主义反对古代法兰西文学传统时就是这样写的,又如18世纪百科全书派(энциклопедисты)在维护“市民体裁”(мещанские жанры)的“家庭小说”、“戏剧”而反对旧的文学标准时,也是这样做的。再如19世纪浪漫主义作家,在以“生活性”的名义和以忠于“不加渲染的大自然”的名义,起来反对晚期古典主义的文学标准时,同样还是这样做的。一般说,18世纪各种流派林立,其名称暗含方法的求实论证,诸如“现实主

义”、“自然主义”、“写生派”、“风俗派”、“民粹派”等等。在我们这个时代,为了追求某种超自然的自然性[~~崇拜超自然者崇拜超自然~~由现实到更加现实]象征主义者代替现实主义者。其后出现了高峰派,它要求更多地表现实体性和具象性。接着是未来派,它在其开始阶段便抛弃了“唯美主义”(эстетизм),企求在其作品中表现出“真正的”创作过程,但在第二阶段便明显地在创作低级庸俗的即现实母题的作品了。

从一个流派到另一个流派——我们听到的都是“到大自然去”的召唤。为什么就没有建立美轮美奂的“纯自然主义派”呢?为什么每一流派都要冠以“现实主义”的名称(实际上无论对任何流派都不适合,天真的文学史家将这个术语作为对作家的崇高的赞赏:“普希金是现实主义者”——这是典型的文学史套话,它根本没有考虑到普希金时代该词在其当代意义上尚未使用过)。其中的原因可由流派与流派的对立来解释,也可以由非常出名的旧程式被尚未作为文学套语发觉的新程式所替代来说明。可是从另一方面看,这一点尚可由下述情况说明:现实的材料本身并不是提供艺术结构,而要使之成为艺术结构,必须赋予其采用某种艺术构成的特殊规律,从客观现实观点而言,这些规律始终是一些程式。

因此求实母题论证的源泉,或是天真的轻信,或是错觉的要求,这并不会妨碍幻想文学的发展。如果说民间故事一般相信妖婆或家神由现实存在的一群中产生的话,那么它们的继续存在则具有某种有意识的幻想性质。在这种错觉中,神话系统或幻想世界观(实际上容许不可证明的“可能性”)是作为某种错觉的假设而存在的。威尔斯(宰~~宰~~)的幻想小说就是在这些假设基础上构成的,他常常不满足于完整的神话系统,而却热衷于某种一般与自然规律格格不入的假设[对幻想小说中假设的非现实的批评,可参见别列尔曼(Перельман)《星际漫游》(Путешествия на планеты)这部饶有兴味的著作]。

使人觉得有趣的是,在成熟的文学界,幻想小说的叙述,在求实母题论证的要求的影响下,通常对小说本事有两种解释:既可以理解它为现实的事件,也可以理解为幻想的事件。阿·托尔斯泰《吸血鬼》(Упырь)这部小说提供了幻想构成的典范。符拉基米尔·索洛维约夫

(Владимир Соловьев)在该书前言中写道：“诗歌中幻想的本质意义在于坚信世界上、特别是人类生活中所发生的一切事情，除了有其现存的那些不言明的原因以外，还依存于某种更加深刻的和包罗万象但又不甚了然的因果关系。故此，真正幻想突出的特征是：可以说它从来不采取裸露的(обнаженный)形态出现。它给人们的印象是：从来不强迫人们相信生活中发生的事情的神秘意义，毋宁说它只需指出或暗示这种意义。在真正的幻想中，对于现象间的一般经常联系，从外部形式上总可以予以朴素的解释，但这种解释最终缺少内在的可靠性。全部具体的细节应具有日常生活的特征，而惟有整体的联系才指明另外的因果关系。”如果抛开索洛维约夫这番话的哲学唯心主义意蕴，那么按求实母题论证的标准来看，其中倒包含了对幻想叙述技巧非常正确的说法。霍夫曼(亨策译)的中篇小说和雷德克利夫(柯蒂斯译)的长篇小说及其他作家便表现了这种技巧。提出有两种解释的常见的母题有梦、呓语、视错觉或其他错觉等等。大家可以按此观点阅读勃柳索夫的小说集《地轴》(Земная ось)。

按照作品构成的求实母题论证来看，在文学作品中引入文学外的素材，即引入具有现实意义而非艺术虚构的题材就是可以理解的。

比如在历史小说中，历史人物出场引述历史事件的某种解释，就是常有的现象。试看Л·托尔斯泰的长卷《战争与和平》，其中有整篇关于包罗金诺(Бородино)战役和莫斯科大火的军事战略报告，而上述情况都在专业文学研究中引起过争论。在当代作品中，常引述读者所熟悉的生活，指出一些道德、社会、政治等方面的制度问题，一言以蔽之，常引用文学艺术以外经久不衰的活生生的主题。甚至在各种手法“显露”的程式化的模仿作品中，我们最终还是要讨论个别情况下的诗学问题。所谓手法的“裸露”，即采用非传统的带有其母题论证的手法，这就是露出文学作品中的文学性，类似于“剧中之剧”[即戏剧作品中把演剧作为小说本事因素来描写，比如莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》(亨策译)中的话剧演出和亚·仲马(柯蒂斯译)《基恩》(亨策译)一剧的终场，等等]。

## 猿猴艺术母题论证

正如我所说的,母题的引入归根到底是求实错觉和艺术构成要求之间的妥协的结果。并非所有从现实生活中撷取的一切都适用于艺术作品。莱蒙托夫在论述其同时代(1840年)杂志上的散文时,恰好指出了这一点:

摇摇他们的肖像比照何人所画?  
他们又从何处听到这些谈话?  
纵使这些消息确有来源,  
我们也不想听他们究竟讲啥?

布瓦洛也谈过这个问题,他不无卖弄词藻地说:“~~道增怪素~~真实的有时不像真实的)”这句话里“~~增怪~~可理解为求实论证的东西,而“~~增怪素~~则可理解为具有艺术论证的东西。

在求实母题论证方面,我们直接遇到对作品中文学性的否定。否定的一般公式是,“如果小说里发生了一桩事,那我的主人公也要按这种方式表现,可正由于事情发生在现实生活中,那结果也就只能是这样了”等等。可你要知道,使用文学形式事实本身,就已经是确认艺术构成规律了。

每个现实的母题都应在某种程度上植根于叙述结构,并加以特别阐述。选择现实主题本身,也应当从艺术上对其母题进行论证。

环绕艺术的母题论证,通常会产生新旧文学流派的争论。旧的传统文学流派通常会否定新文学形式中艺术性的存在,比如,在诗歌词汇方面就表现出来,它要求具体的词汇使用本身,应当同严格的文学传统相符合(诗歌中犯忌的词汇,通常是无诗意词句的来源)。

我顺便谈谈作为艺术母题论证个别情况的陌生化手法。作品中采用文学以外的材料时,为不使其从文学作品中脱离,应当用说明材料的新奇和个性来证明其正确。应将旧的常见的东西当成新的非常见的东西来读,要将司空见惯的东西当成奇特的东西来谈。这种将常见事物

加以陌生化的手法的母题论证,便在于这些主题由不熟悉该主题的主人公的心理上的主观想法得到论证。

大家都知道列夫·托尔斯泰的陌生化手法,他在《战争与和平》中描写菲里作战会议时,将一位农家姑娘作为出场人物。这位小姑娘按其儿童心理的看法观察这次会议,虽然她不了解举行这次会议的实质,却一直解释所有参加会议的人的行动、举止,评头品足。托尔斯泰的短篇小说《量粗麻布的人》(Холстомер),同样有类似的情形,他在假设马的心理状态方面反映了人际关系。[再看契诃夫的短篇小说《醋栗》(Каштанка),其中也有不少狗的心理状态的假设,也不过是由于事件叙述要求使用陌生化的手法而已。科罗连科(Короленко)《盲音乐家》(Слепой музыкант)这篇小说亦复如此:不瞎的正常人的生活透过盲人的心理假设得到反映]。

斯威夫特(增译)在其《格列弗游记》(原译名《小人国游记》)中,为了讽刺欧洲社会政治制度,大量地运用了这种陌生化手法。格列弗来到了贤马国(有理智的马国),向马女主人讲述了统治人类社会的制度。因为他迫不得已要具体而微地讲述这一切,无形中便剥掉了战争、阶级矛盾、议会的职业政客作风这些现象所披上的用华丽词藻和虚假的传统辩护而织成的外衣。这些陌生化的题材,一旦失去其文词上的辩护理由,便暴露出它们全部的丑恶面目。因此,批评政治制度这种文学外的材料便得到了艺术的母题论证,从而深深地植根于小说的叙述中。

作为这种陌生化的具体例子,我还要对普希金《上尉的女儿》中决斗的题材加以说明。

早在1844年的《文学报》上刊登过普希金这样一种见解:“跻身于上流社会的人,有他们自己的思维方式和偏见,而这些难以为别的等级所理解。您用什么方法向一个生活安宁的阿留申人(алеут)解释两个法国军官的决斗呢?在阿留申人看来,两位军官是非常奇特的,而他几乎又是正确的。”普希金在《上尉的女儿》中也运用了这种见解。在第三章中,格里涅夫在上尉的妻子米罗诺娃(Миронова)的讲述中,得悉施瓦布林(Швабрин)从近卫军换防到城防要塞的原因,请看她讲述的这段措辞:



“阿列克谢·伊万内奇·施瓦布林(Алексей Иванович Швабрин)因为杀人调到咱们这儿有四年多了。天晓得,他怎么会造出这种孽来。你知道吗,他同一个中尉骑马到城外去,两人都带着剑,就这么我刺你、你刺我地斗了起来。阿列克谢·伊万内奇把中尉宰了,而且还有两名证人在场!”

稍后,在第四章中,当施瓦布林提出要同格里涅夫决斗时,后者竟找了一位城防队中尉,请他当双方的证人:

“请问您是说,”他对我说:“您要刺死阿列克谢·伊万内奇,并且希望我在场作证人。胆敢问一声,是这样吗?”

“正是这样。”

“得了吧,彼得·安得烈伊奇(Петр Андреич)!您怎么想干这种勾当!您同阿列克谢·伊万内奇吵架了吗?那有什么了不起!骂语留不长,何必挂心上。他痛骂你一通,您毒骂他一顿;他打您的脸,你掴他的耳光,一下不够,掴它两三下乡——打完了各走各的路,然后我们来为你们调解。”

这一席话遭到了格里涅夫的断然拒绝:

“您请便吧,假如非叫我参与这件事,按照本人的职责,我就得去报告伊万·库兹米奇(Иван Кузьмич),告诉他要塞里有一起预谋破坏国家利益的暴行。”

在第五章里,我们通过萨维里伊奇(Савельич)下面这番话看到击剑决斗的新颖的陌生化手法:

“全部的过错不是我,都是那个该死的法国佬,他教会你用铁叉子刺来刺去,用脚踹来踹去,仿佛刺一刺踹一踹脚,你就能防备坏家伙似的。”

这种喜剧式的陌生化,使决斗的内容呈现出令人一新耳目的非一般的形式。我们在喜剧形式中看到这种陌生化是以词语来强调[“他打你的脸”这句中“嘴脸”(рыло)这个词,是描述中尉打架斗殴时出言不逊的粗俗,而绝不是格里涅夫这个人的相貌粗俗。“您掴他的耳光,两下、三下”这里数字是讲打耳光,可绝不是指两只耳朵。这种自相矛盾的词句冲突便产生了喜剧效果]。不过,陌生化也并非一定要具有喜剧意义不可。

注释:

- ①俄国 19 世纪末 20 世纪初长年战争、变乱迭起的时期。
- ②俄国 19 世纪著名诗人莱蒙托夫的小说《当代英雄》(Современный герой)中的主人公。
- ③倘若我们看到的是心理小说而不是一系列人物,情况也完全是这样的,因为在心理小说中,是叙述某一主人公内部的心理发展过程。主人公的行为的各个具体心理动机及其内心生活的不同侧面、天性、嗜好,等等,几乎都起着一般人物的作用。所有以前发生的事和未来将要发生的事,都可以在这方面加以概括。——作者原注
- ④我得指出,在实际应用上,“本事”(фабула)和“情节”(сюжет)这两个词具有极不相同的意义,在这里比较一下它们的用法有时完全相反。此处所采用的定义具有普遍的意义,但在叙述一般主题问题时却提供了某种方便。——作者原注
- ⑤Балда 一词原意为蠢货。
- ⑥按照安排叙事素材的观点,叙述的开端叫做楔子或开场白,结尾则叫做尾声。楔子可能既不包括情节或人物的交代,也不包括结局。同样尾声在主题意义上也不与结局符合。——作者原注
- ⑦如果这个母题多多少少经常重复,特别如果它是游离母题,亦即不编入整个小说情节的母题,则可称之为主导母题。这样,一些在文中以各种姓名(扮演各种角色)出现的人物,往往总是用某种固定的母题认识他们。——作者原注

- ⑧ 灾祸背景(德文,直译为(某事件)以前发展的情况(来龙)。
- ⑨ 晕轮背景(德文,直译为(某事件)以后发展的情况(去脉)。
- ⑩ Халиф,中世纪伊斯兰教国家的君主。
- ⑪ 阿克梅主义:形式主义的一派。阿克梅派即高峰派,主张脱离意识形态理解文学,强调诗歌的纯文学意义,诗的联想在一定的风格和体裁中的结构地位和构造功能。

## 论诗句

—

诗学材料的问题,可以从两个不同的方面了解,一方面把它作为准备研究的材料的总量,亦即选择作为研究依据的文艺作品的问题来探讨。但现在我们探讨的却不是这方面的问题。这个问题的另一方面,就是搞清楚我们准备研究的一些现象的范围。

如果“节奏”这个词指的就是一切具有诗歌特征而且组成的声音系统,亦即爱好诗歌的读者所能领悟到的系统,那么很明显,人类的言语发出的一切声调都可以作为节律的材料,这是因为声调具有审美的效果,并且以其特殊的方式构成诗句。为了略加明确这些特点,我们须要研究两个概念:即“诗句”和“音步”(метр)<sup>①</sup>。

在文学史方面,“诗句”和“音步”这两个概念是密切联系在一起的。我们拿某一诗歌流派来说,其所采用的音步均表示诗歌语言所遵循的准则。诗与散文不同之处,即音步是诗的特征。

但是,节律的标准是变化无常的。从梅列季·斯莫特里茨基(Мелетий Смотрицкий)到特列季阿科夫斯基(Тредиаковский),从罗蒙诺索夫到安得烈·别雷,从勃洛克到马雅可夫斯基,我们看到节律标准的变化层出不穷。有些音步的模式被抛弃了,而另外一些音步则升为正宗的模式。可是诗歌仍然保持着自己的传统,而文学传统也把某一种诗歌同“诗歌语言”这一概念结合在一起。马来人和古希腊人的诗,日本人和操罗曼语各民族的诗,都以不同的节律原理构成,然而诗的概念却把这些节律原理统一起来。文学作品的翻译者一方面用翻译

语言的节律标准代替原文语言常见的节律标准,同时也力求用译文的一句诗再现原文的一句诗。因此,除了具体的、短暂的每种语言、每个时代特有的诗歌历史问题之外,还有诗歌形式这个更加普遍的问题。

现代欧洲人写诗,仍然保持着绝对相等的行数的习惯,甚至用大写字母使每一行突出,发表散文时则行行连续不断。尽管书写法和活的语言完全互不相关,但这个事实却是能说明问题的,因为言语中的一些的组合是与书写相联系的。把诗歌语言分成“诗句”,分成彼此可以比较的,简言之甚至彼此相等的声音潜力(потенция)周期,这显然是诗歌语言的特征。这些诗句,或者我们称之为这些潜力均势的语言周期,通过它们的交替,从而在我们的感觉中产生各个类似音调行列有组织的悦耳的重复印象,给我们一种具有“节奏性”或“诗歌性”言语特征的印象。在把这些分离的行列(诗句)进行比较时,我们认识到“节奏性”的实质,是在诗句或诗行更替中实现的。

节律标准的宗旨是便于对比,揭示其特征,我们搞清楚这些特征,是为了提供评估言语中周期的潜力均势的材料;而节律标准的目的,是提供决定音调系统的结构中的规定型式或惯例。这种约定的惯例,对于诗人和读者之间是必不可少的联系,有助于读者理解作者在诗中安排的节奏意图。

节律标准可以具有不同程度的清晰度,也就是说,在不同程度上便于了解其“诗歌性”。另一方面,节律标准还能或多或少地符合于语言的自然性能,亦或多或少地会束缚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欣赏诗歌修养的能力,及决定某一特定时期某种节律体系的主导地位。上面所指出的各种因素,部分地彼此依存,另一方面也有相互矛盾之处。而节律体系就是按它们相互依存或矛盾的合成力量而发展的。

调整俄国古典诗句组成的具体节律体系,只限于计算要求合乎规范的(节律的)重音。这种方法和一切计算的方法一样,并非在正常的阅读诗句过程或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、亦即将重音音节读得特别重的过程中出现的。音步这一计算诗句单位声音容量的合乎规范的体系,以其各种功能在人们将

重音音节特别重读时使音步更加清晰。不过,这种不自然的强调重音音节的重读,并非随心所欲的行为,因为它只是找出这些诗句中所使用的结构规律。重音音节的重读是必须遵守的。只有在诗歌朗读培养的初步阶段,才要求这样的重音音节的高声重读。对于有诗歌听觉素养的读者来说,这样的朗读已成为一种自动的、下意识的和不由自主的行为,就像有文化的人不经意的书写习惯一样。这种内在的强调重音音节的默读法,由于其习惯性已难为人们所认识。但是,我们对诗句的认识必须是随重音音节重读产生的,只有这样才能使我们认识何为诗句,使诗歌语言的认识具有特色,规定不同的诗句念出的方法,这样,称之为朗读的这种方法,是与念散文的方法不同的。

音步总是配合着诗句的阅读和认识的,或是作为默读的重音重读,或是声调作为运动的观念,使音步具有实际发音的形式,亦即音步的念法要求我们抑扬顿挫地高声吟诵重音部分,并且要求在音节的读音中有强制的等时格(изохронизм),在节律单位即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语音,按元音深入地分为上述的节律单位的潜力均势的声调周期。

节奏的范围并不是计算的范围,它和人为的强调重音节并无关系,而是和实际的发音联系的。节奏是不可能一目了然的,因为节奏与音步不同,它并非积极而是消极的东西,它本身不产生诗句,反而是由诗句产生的。与此同时,我们可以想像有一种抽象的音步,因为它完全存在于我们的意识之中,也正是由于我们意识到这一点,才采用人人均遵守的规范标准的规则,音步也借助这些标准把诗人和听者或读者的认识联系起来。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。不论这些要素存在于有节奏的或者无节奏的话语里,我们只能认识和采用音步,但听者即使不知道诗句中的内在的节律标准,即使感觉不到诗句中的音步,也能够听出节奏来。因此,往往有些对节奏和诗句的“音乐性”敏感的人,在音步方面却茫然若失,他们区别不出什么是抑扬格,什么是扬抑格,在阅读时随意歪曲诗句节律的性质。

但是,如果节奏是实际听到的情况构成的,那么节奏现象就应根据

言语的语音分析来分类,这是很明显的事。所有发出音调的要素,都可以是节奏的因素。惟一的必要条件,就是在诗歌语言形成的作用下,各种要素本身要构成规则的诗行,这些诗行以某种方式重复分成诗句的言语运动,或者使我们保持这种分行的印象。

## 二

谈到作诗法问题,我们可以表达如下:首先是句子整体上的结构问题,也就是说,声调的分段,作为把言语分为诗句的手段的标准,是怎样构成的?作诗法的首要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,因此我们考察问题的难度便大大增加了。然而,惟有诗句的实际发音、实际音调才可以获得客观的验证,换句话说,只有朗诵才能使我们进行实验的分析。但是,众所周知,我们可以用几种方式朗读同一首诗,而丝毫不会破坏其审美的完整性。这种现象我们可以这样来加以解释,首先在念出声调方面比念出词汇重音方面有更大的自由。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可以通过动作感强的声调或节奏加以补偿。我们通过有力的节奏获得停顿的效果。声调“置换”的各种形式是存在的。另外,就艺术结构的过程而言,并非所有的语言要素都具有同等的重要性。因此,文学作品中并非都包括关于如何发音的完整说明,它的许多特点是可以随便解释的。

朗读者不得不随意地解决作品本身没有给予充分说明的许多问题。因此,必须对实际的朗读“层层分解”(вышелушить),以便获得关于审美声调潜在搭配的必要论据,也就是说,获得可以理解的审美感觉声调的论据。句法分析则可给我们提供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大,至少也并不小。然而,我们还是能够重新构成诗句的审美感觉声调,即便因为诗歌言语是审美声调构成的,因此审美声调是确实存在的。在这方面,我们不仅应依靠直接观察诗句声调的节奏,而且应当依靠从句法结构角度考虑研究节律的形式。



什么是音步呢？如果说诗歌言语是一种可以分为相等的声调段的语言，这种等量声调必须具有既明确又明显的尺度。音步便给我们提供了这种客观的尺度。因此音步不具有自身价值的意义，而只有一种辅助的价值意义，其功能是便于认出诗句的尺度（或幅度）。

就其表明诗句一声调段的相等，声调段的共同存在<sup>①</sup>而言，音步是一种尺度。

音步乃据以评定在所选定的诗歌形式里的词组是可接受的抑或不可接受的标准。应当指出，如果不进行诗句的句子分析，有许多节律结构现象对我们来说就始终无法理解。因此，在音节诗中，节律单位末尾有重音的常数，显然是对语句而不是对音节具有重要意义，因为在诗句内部，重音节和非重音节是相等的。我们在法国和意大利的诗里看到，一句诗或诗句结尾的音节数目不同，这只有考虑到音节感觉变形的诗句最后的句尾时，才能说明其原因。一般说来，广义的结尾的音调极强的现象，只能用诗句构成声调单位即构成语句来解释。

我们举几个俄国的抑扬格的音步为例。众所周知，非节律重音特别在诗句的开头可能大量出现：

摇摇Дух отриц<sup>1</sup>анія , Дух сомн<sup>1</sup>енія...  
(否定神灵，怀疑神灵.....)

可是，这些现象在句法的停顿之后也可能出现：

摇摇Друг<sup>1</sup>и ? Н<sup>1</sup>е , никому на св<sup>1</sup>е.....  
К<sup>1</sup>е , грандис<sup>1</sup>и ? А грандис<sup>1</sup>и.....  
У Н<sup>1</sup>еской пристани , Дни л<sup>1</sup>еа  
(别人吗？不，无论对世界上任何人.....  
多么伟大的梦想？啊，伟大的梦想.....  
在涅瓦河码头旁，岁月的时光.....)

显然，非节律的重音，一般在起头的声调即在句子的开头是可能出

现的。重音之所以更多地在诗句的开头或中间停顿后的开头出现,这是因为诗句的开头与句子的开头一般均相吻合,因此人们有时便把非节律重音的出现与句法规则结合起来。今后的研究将阐明这种结合的机制,但是从现在起,我们就可以确定这种关系的存在。

### 三

必须分三个部分考虑诗句内所产生的现象:第一是从单独诗句的个别结构的角度(也就是别雷所说的“节奏”);第二是在某一个别事实中,在所选用的形式范围内实现无可置疑的传统节律规律(例如一般为四音步抑扬格)的角度;第三是从具体的节律冲动的角度,来调整某一个诗人或某一种诗歌风格作品中一些形式的类型选择。节律(奏)冲动和音步不同,首先因为它远不如音步那样刻板:它确定的不是个别形式的绝对选择(“抑扬格”——“非抑扬格”,“非抑扬格”在“抑扬格”系列中是严格禁止使用的),而是和其他形式比较而言对某些形式的偏爱;其次,节律冲动所调整的不仅是处于意识明确范围内的现象,因之即传统节律中体现的现象,而且也调整诗歌言语各种现象的整体。这些现象虽然只能模糊地感觉到,但无疑却具有一种有效的审美价值。第三,诗人在受节律冲动左右时,与其说是遵守传统的规则,不如说是力求按照言语的节奏规律去组织话语,就考察而言,这些节奏规律比分析最终构成而一成不变的节律标准更有意义。

研究节律冲动,归根结底就是在节律形式被统一为整体的作品范围内,考察诗句具有特点的各种异体(例如19世纪70年代普希金童话中的一些扬抑格诗);确定这些异体所具典型的程度;考察这些类型的偏向;观察据以组成所研究的现象中各种发音情况的系统(所谓的诗句的次要特征),说明这些偏离的结构功能(“有节律的转调”),并解释这些观察的意义。

由于这种节律冲动能够更加独立、更为明显地发挥作用,也就是说音步的影响更为微弱,所以这种解释就更富有成效,因为限制诗句自由形式的在很大程度上即是音步,这就是为什么对于诗句的理论来说,重



要的不仅需要研究节律规则的诗,而且也主要需要研究所谓的“自由体诗格”。

“自由体诗格”这个谜语,通过它的消极特征把绝大多数不同的个别形式联系在一起。勃洛克的自由体诗更接近费特合乎规则的诗,而距马雅可夫斯基的自由体诗较远。“自由体”这个词只是作为其消极特征才加以利用,因为它没有刻板的格律诗传统,因此也就不确切地限制可能出现的变体数目。但是,在我们所探讨的情况下,“自由”一词本身不过是一个比较相对的概念。因此,与自由体诗有关的俄国扬抑抑——扬抑格即六音步扬抑抑格(гекзаметр)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律冲动的限制,他的诗是许可明显偏离中间“类型的”,而并无准确偏离的界限,尽管这种节律转调很少见。

此外,根据调整自由体诗的节律冲动的特点,我们可以指出一系列有关自由体诗的泾渭分明的独立范围。因此,在某些形式方面,自由体诗的节律冲动可以是某一种同样复杂规则的形式,其中的音节都有规定的数目。我们可以写出符合抑扬抑格、抑扬格、扬抑格“声调”的自由体诗,并且可以听出这种格律的属和弦(доминанта)。就这方面而言,在我很久以前所撰写的著作中,曾将邱特切夫的诗句:“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《西斯拉夫人之歌》和五音步扬抑格对照,而把大部分所谓的“дольник”<sup>②</sup>诗句和三音节诗格(即主要是抑扬抑格)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,还有一种“镶嵌画式的”结构[赫列布尼科夫和尼·吉洪诺夫(Н·Тихонов)的诗],而这种结构可以自由地融合符合不同音步标准的诗句,但是这些诗句之间的融合,能使我们感觉到每行诗的音步标准。例如邱特切夫的“沉默”(Земля)的初稿里,就兼有音节数目相同的抑扬格和抑扬抑格。最后还有一大类自由体诗与格律诗的习惯节奏不发生任何联系,这些自由体诗都具有独立结构的原理。

遗憾的是,我们不了解自由体诗的科学分类方法。显然,这种分类应建立在具体诗句中最多的而非最少的节律特征的基础上。但是旧的



节律学教科书的传统,曾将研究者引向自由体诗的各种配合变化,都绝对遵循作为规律的公式。自然这种公式一旦被发现,往往会是无所不包的(因此也是中性的、没有特征的、无定性的),它不仅能包容自由体诗的各种现存的体例,并且可以加进抑扬格到抑抑扬格的各种格律诗,有时甚至包括散文。这个公式表述并不充分,因为它没有提出关于某一诗句节奏具体特性的说明。该公式的普遍性也是不足为训的,因为它虽然建立了诗句的普遍规律,却又无视诗歌的节奏。在大多数情况下,由于这些公式都是象征性的,而其书写形式亦脱离了诗句的具体的内容丰富的声音,因此并无内在的生命力。

分析自由体诗不应寻求建立普遍的公式,而是要找到一些特殊的形式。另外,既然自由体诗基于破坏传统而形成,那么就无须找不容许例外情况的硬性的规律,而只应寻求中间的标准,以及研究背离这一中间标准的幅度(амплитуда)。当然,我们也无须特别坚持在研究自由体诗句中,不应专注于臆想的“客观主义”,也不必强调应从发音而非从文本研究诗句。如不经过体验节律冲动,感受不到诗句的节奏,要把握住节律冲动是不可能的。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统觉的纯心理行为所构成的领域。

注释：

- ①метр 一词,有韵律和音步形式之意义,此处用后一义简为“音步”。
- ②“共同存在”的原理,是我在《俄语诗法》中采用的音步定义,这个原理曾引起许多误解,我在此要加以澄清。我提出该原理的实质是:例如,任何词组只要被看作是节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特征的其它词组结合起来,就应称为“四音步抑扬格”(或其他某些诗格)。称之为置换可能更为明确,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结合,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”,那么凡是我們能够用来置换这句诗而又不破坏作品结构的

词组,也就是四音步抑扬格。很明显,这种置换就等于该诗句与其他诗句的结合,亦即和所有四音步抑扬格的前后关系的结合。这种置换向我们指明以这一音步写成的诗句共同存在的可能性,但这并不排除把同一诗段里不同音步的诗句联系起来的可能性,例如在勃柳索夫的诗里,三音步抑扬抑格(амфибрахий)是奇数诗句的音步,二音步抑扬格是偶数诗句的音步[О когда бы я назвал своею—хоть тень твою啊,我何时能为自己起名字——哪怕叫做你的灵魂)],也许我们应当研究这些通常同样复杂的诗格之外的异形的诗段,将上述诗句作为不沿袭罗蒙诺索夫和普希金所建立的结构诗句来研究。

同时,节律特征的数量亦因各种形式而有所不同:我们可以把一切阳韵(мужское окончание)的四音步抑扬格都归入《姆采里》(Мцыри),而只将诗句中间停顿但不受韵脚限制的五音步抑扬格归入《鲍里斯·戈东诺夫》(Борис Годонов);在寓言诗里可以采用不受音步数目限制的各种抑扬格。换句话说,每一首诗都可以有它的节律特点和结构。——作者原注

- ③Дольник:三音节诗格的变体,即在三音节的音步中省去一、二个不带重音的音节和多加一个不带重音的音节,或者省去一个带重音的音节。

## 语言和文学研究的问题

俄罗斯文学和语言科学当前主要的问题,是要求其具有明确的理论纲领,并坚决地同累次机械地将新方法论和过时的旧方法拼凑的做法区分开来,同在新术语学扉页上偷偷介绍淳朴的心理描写和其他方法论的陈旧货色区分开来。

必须同学院派折衷主义者〔(эkleктизм)日尔蒙斯基和其他人〕用现象的术语和编目代替分析的脱离实际的“形式主义”,并重新将文学和语言科学从系统科学变成不可信的一类次要科学区分开来。

文学史(或艺术史)与其他历史系列发生相互关系时,正像其他每一系列一样,是以具有复杂特殊结构的总体规律为其特征的。如果不阐明这些规律,便不可能科学地确定文学系列和其他历史系列的相互关系。

文学的演变不可能轻易地解释清楚,因为演变问题由于文学问题(所谓诸文学的影响)和非文学的问题混淆不清而难以分辨。惟有根据功能的观点进行分析,文学中所利用的文学材料和非文学材料才可以纳入科学研究的范围。

无论是语言学还是文学史,由于写作设想而日益富有成效,但其研究不久前还明显存在共时性〔(синхрония)静态的〕和历时性(диахрония)这两种彼此对立的观点,因为这种对立观点在生活的每一个别时刻都表明了语言(或文学)的系统特征。当前由于共时性概念的成果,我们不得不重新审查历时性的原则。在共时性科学方面,被系统、结构概念所代替的机械结合现象的概念,在历时性科学方面也可以得到相应的代替。系统的历史也是一个系统。纯粹的共时性现在看来

是一种幻想,因为每一个共时性系统都有自己作为系统不可分割的过去和将来的结构成分(艺术作为文体事实的古词语,被了解为陈旧样式的文体的语言和文学的背景;语言在语言和文学方面被了解为系统创新的革新倾向)。

共时性和历时性的对立,乃是系统概念和演变概念的对立,它已失去了原则的重要意义,因为我们认为,每一个系统必定表现为演变,而从另一方面看,演变亦必不可免地具有系统的性质。

文学共时性系统的概念,与简单设想按时间顺序的时代概念并不一致,因为加入这个时代部分的,不但有时间顺序上相近的艺术作品,而且有从外国文学和古代引进到系统范围内的作品。人们将一些共存现象不加区别地编入目录,并不值得仿效,重要的是它们对于该时代的等级意义。

确定言语和语言这两个不同的概念和它们之间的相互关系(日内瓦学派),对于语言科学是一件极其有益的事。就文学而言,这两种概念(现存的规范和个人的言谈)之间相互关系的问题,应当从原则上加以深入研究。在这里,个人言谈无论其实际的总体规范如何,是不能研究的(使前者从后者得出抽象概念的研究者,不可避免地要改变艺术价值被研究的系统,失去建立其内在规律的可能性)。

分析语言和文学及其演变的结构规律,必然会导致建构该结构一系列有限的切合实际的模式(或演变模式)。

揭示文学史(或语言史)的内在规律,可以描述文学(或语言)系统的每一种具体变换的特征,但在具有几种理论上可能演变的方法的情况下,却不可能阐明演变的速度和选择演变的方法,因为文学(或语言)演变的内在规律,只是一种不固定的平衡现象,虽则留下一些可能有限的解决方法,但却并非是很必要的解决方法。具体方法选择的问题,或至少主要成分具体选择的问题,只能运用分析文学系列和其他历史系列的相互关系才可能解决。这种相互关系(方法的系统)具有其应当研究的结构规律。我们在方法论上的致命之处,是不考虑每个系统的内在规律而一味研究各种方法的相互关系。

根据今后集体研究上述理论问题和具体任务的重要性,以及所产



生出来的这些原则(俄罗斯文学史、俄罗斯语言史、语言和文学结构的类型学,等等)必须恢复维克多·什克洛夫斯基领导下的诗歌语言研究会。





## 陀思妥耶夫斯基和果戈理<sup>①</sup>

(论模仿作品的理论)

我在第一章“风格模拟—模仿”(стилизация 原пародия)中,谈到文学作品的继承性时说过如下的话。

接受文学传统不是单纯的吸收或不加思考的习作,而是一场新的文学流派排挤旧的文学流派的斗争。我认为在模仿作品方面,这一类最明显的同旧文学流派的斗争,确定其表现模仿的形式,就是风格模拟(亦即再现某一作家文学创作方法的自觉目的),但在作品本身的这些方法和结构之间,却必定会产生矛盾(或不协调之处)。我发觉陀思妥耶夫斯基的风格无疑曾受果戈理很大的影响,陀氏的作品风格中既有模拟成分,也有模仿成分。后者可以以陀思妥耶夫斯基对待果戈理的双重态度说明。陀氏不但要向果戈理学习,而且有意要超过他。陀思妥耶夫斯基同果戈理斗争手法表现的重点之一是“类型”<sup>②</sup>,果戈理的主要手法是“伪装”的方法,他创作这样的作品,首先是使读者从外表上对主人公有一个具体的概念;一般使用视觉或声音的方法(描述外貌、具有特点的称呼),而后从这种“伪装”中再发展人物的特征,乃至至于故事的情节。而陀思妥耶夫斯基塑造其小说的典型人物却利用对比的方法。他一方面利用果戈理的“伪装”手法,而另一方面使这些方法更加具体、深化。我在本文中第二部分《福马·奥皮斯金》(Фома Опискин)和《与朋友们通信》(Переписка с друзьями)中,曾谈到《斯捷潘奇科夫村》(Село Степанчиково)就是模仿果戈理时代的《与朋友们通信》这篇作品。

注释：

- ①本文系摘录 原文载《诗歌语言理论文集》(Сборник по теории поэтического языка) 布拉格 1929年。
- ②Тип 指小说中人物的职业、社会阶层等所特有的外貌、样子。



## 小说写作秘诀

一、小说的写作方法,是使读者一读到作品就知道事件如何展开,一件事如何接着一件事地发生,而这个故事通常按时间顺序来叙述,其中没有重大情节的暂时省略。

我们可以举托尔斯泰的《战争与和平》为例。

二、另外一种叙述小说的方法,是故事发生的过程并不清楚,小说中包含有“秘密”,只有到后来才解答这些“秘密”。

我们可以拿屠格涅夫的《咚咚》(Стук 原стук)、狄更斯(阅读译)的长篇小说和侦探小说为例。下面我们就要谈谈这些小说。

第二种情况往往使用临时换叙(перестановка)的方法。临时换叙的方法亦即省略某些事件的描写,而将这一事件挪到事件结局已经显现出来之后叙述,这种叙述方法常常可以使读者产生神秘感(用现代流行的说法即产生一种“悬念”——译者)。这样,我们可以举《罪与罚》(Преступление и наказание)中斯维德里盖洛夫(Свидригайлов)神秘地出现在患病的拉斯科连尼科夫(Раскольников)床前为例。虽然这是有意偶然预先规定的情节:某人暗中偷听地址,但这也是拉斯科连尼科夫梦中似曾感觉到的有些神秘兮兮的事情。

斯维德里盖洛夫所说出来的地址,第二次神秘的会见,一般是无法回忆起来的。

在惊险小说中,故事按一些平行线索叙述,意外事件的效果,可用事件在一条情节线上继续发展,而在另一条线上事件亦可以同时发展,或者也可以用更快的速度发展来达到效果,而且我们可以在保留第一条线索的同时转入另一条线索,亦即无意中碰到我们所不知道的原因

的结果。

唐·吉诃德(《堂吉珂德》)无意中遇到失败中的桑乔(《桑乔》)。

运用这种手法好像是顺理成章的事,而且取得了一定的效果。可是希腊的史诗并不采用这种手法。泽林斯基(Зелинский)曾指出,《奥德赛》(《奥德赛》)中就不容许同时发生的事件,即使也有平行的情节线[奥德赛和特列马克(《特列马克》)],但是事件是在每一条情节线上轮流发生的。

如上所述,临时的换叙可能用来创造“神秘感”,但不应当认为秘密就存在于换叙当中。

举例而言,乞乞可夫(Чичиков)<sup>①</sup>的童年,是作者已经向我们介绍他以后才叙述的;在古典惊险小说中自然是放在开头讲的。但是这种换叙的方法,并未造成对主人公的神秘感。

列夫·托尔斯泰后期的作品,却并不是经常利用这种方法来写作。就是说,临时换叙采用的手法,不过是作者在换叙时分散读者对结局的注意力。

请看《克莱采奏鸣曲》(Крейцерова соната)<sup>②</sup>。

“不错,毫无疑问,在夫妇生活中总会有一些非常困难、棘手的事情发生。”律师说,希望制止这场有失体面的激烈的谈话。

“正如我了解您一样,您也知道我是谁。”头发花白的先生似乎不慌不忙、轻声细语地说。

“不知道,我无此幸会。”

“机会也许不多。敝姓波兹内舍夫(Позднышев),就是您所暗示发生这个非常危急事件中的那位先生。他在这次事件中杀死了他的妻子。”他把我们每一个人迅速地扫了一眼说。

在《哈吉·穆拉特》(Хаджи Мурат)<sup>③</sup>这部作品中,一个哥萨克向布特勒(Бутлер)呈示被砍下的哈吉·穆拉特的头,喝得醉醺醺的军官

们瞪眼瞧着它，还去吻它。

接着，我们面前便出现了哈吉·穆拉特最后的战斗场面。此外，哈吉·穆拉特的命运本身，他整个一生的经历，完全是用一种支离破碎但仍旧向往生活的牛蒡一类带刺植物的形象来描写的。

《伊凡·伊里奇之死》(Смерть Ивана Ильича)<sup>④</sup>是这样开头的：

“在法院大厦内，在梅洛温斯基(Меловинский)一家案件庭审休息期间，陪审员和检查官来到伊凡·伊戈罗维奇·舍别科(Иван Егорович Шебеко)的办公室，便谈起有名的克拉西夫斯基(Красивский)事件……彼得·伊凡诺维奇(Петр Иванович)开始并未争论起来，也不参加这场争论，只是一个劲儿翻阅送来的报纸。

‘先生们，’他说：‘伊凡·伊里奇死啦！’”

在《克莱采奏鸣曲》、《哈吉·穆拉特》和《伊凡·伊里奇之死》最后所引述的事件中，这种叙述手法对于难以展开的小说本事可以较快地克服其展开的障碍。

也许托尔斯泰需要转移人们对作品情节的兴趣，而将所有写作的重点放在分析方面，正如他所说的，注重作品的“细节”。

我们知道伊凡·伊里奇的死期和波兹内舍夫的妻子的命运，甚至法院对他判决的结果，我们也知道哈吉·穆拉特的命运，甚至知道人们对那颗被砍下的头颅说三道四的话。

作品(即《哈吉·穆拉特》)把人们的注意力从这方面引开了。

艺术家需要在这里对作品进行再认识，改变一般思维的次序，于是艺术家要放弃情节，让它起从属的作用。

我想根据这种插叙说明它与临时换叙之间的差异，个别事件的换叙可以用来创造“神秘感”，利用这种“秘密”本身作为叙述某种情节的方法。

我认为在最不注意分析惊险小说的情况下，所有的人都只注意小说中出现的那些“秘密”的数量。

我们看到,带有秘密字眼的书名甚至相当普遍:《马德里宫围秘闻》(Тайны Мадридского двора),《神秘岛》(Таинственный остров)<sup>⑤</sup>,《埃德温·德鲁德秘事》(Тайна Эдвина Друды)等等。

长篇或短篇惊险小说中的秘密,通常是用以增强情节的趣味性,人们可能对情节的意义有两种理解。

侦探小说介绍“犯罪小说”的特殊事件其所以胜过有内容的强盗小说,也许正是因为它具有神秘感这一理由所起的作用。一开始把犯罪当作谜语来猜,然后侦探便成了解密的职业猜谜者。

陀思妥耶夫斯基的《罪与罚》非常广泛地利用拉斯科连尼科夫所教会的手法(用斧头的环扣,换帽子等等,以便使我们知道这些手法所要达到的目的)。这部小说中一些犯罪的母题,要在成为其结局的犯罪之后才出现。

在《亚森·罗苹》(Арсен Люпов)<sup>⑥</sup>这类小说中,主人公并非侦探,而是称为“绅士”的罪犯,但是却被写成揭秘者,只不过使母题延迟出现而已。可是,“亚森·罗苹”这个人也经常干侦探工作。

为了表明以奥秘内容创作短篇小说的具体情节,我们可以举柯南·道尔(Конан Дойл)所写的《舍洛克·福尔摩斯侦探案》(Следствие Шерлока Холмса)这部小说为例。

为便于分析,我们举《彩带》(Полоса)这一篇来说明,主要从其作品集同一卷<sup>⑦</sup>中取几个类似的事件为例,目的是使读者比较容易注意我的分析,如果读者想要手持该书边看边观察的话。

柯南·道尔小说开头多为千篇一律的模式,有时候由福尔摩斯的朋友华生列举他的结论,华生好像是故意找些话来说。

顺便暗示某些事件,说明事件的细节。

案件开始时通常是“当事人”先露面。当事人出现的场面也多半是大同小异的。试举《巧妙的主意》(Хитрая Выдумка)为例:

他(福尔摩斯)从椅子上站起来,走到窗前,把窗帘拉开后,开始眺望阴沉寂寥、单调乏味的伦敦街景。我的目光从他肩边飘过去,看到街对面有一个高个子女人,脖子上缠着个厚

实的毛皮围脖,戴一顶宽边帽子(上面还插着一根长长的红羽毛),俗称“格尔佐金娜·杰万希斯卡娅(Герцогина Девонширская)”式,打扮得花里胡哨,一派不正经的样子。她从这幢大楼下面惶恐不安地不时看看我们的窗口,她的身子一会儿向这边转一下,一会儿又向那边转一下,紧张地拽着手套上面的纽扣,一刹那间活像一个扑通跳下水的游泳者,她急急忙忙地穿过大街,接着我们便听到一阵很急促的门铃声。

“这是我熟悉的征兆”,福尔摩斯一边说,一边把烟蒂扔到火炉里。“她需要别人出主意,可当时她想,这个问题的情况太蹊跷,无论找谁都得商量一下。但是要分清情况就在这里。如果说这个女人遭到她丈夫极其凶狠的凌辱,那么一般的征兆是她会像一株被人勒断的风铃草。眼下这会儿可以假设它是一场爱情纠纷,可是这个女人并不像情场失败或者伤心已极以致怒气冲天的样子。但一看她自己这副样子就是跑来解决我们的疑团的。”

再举一个例子:

一天早晨,我站在窗台边上,瞧着大街说:“福尔摩斯,你看,有个疯子跑出来了,他的亲人怎么会让他一个人……”

这人五十岁上下,高个子,结实的身躯,一脸严肃的神情,面部线条轮廓分明,他举止显得持重,但穿着讲究:上身是黑色粗呢常礼服,戴一顶华丽的大礼帽,脚上是褐色的保暖鞋罩,缝制非常考究的灰呢裤子。不过,他的行为同他那张面孔和所有外表却十分不相称,他竭尽全力地跑,有时像一个很久不习惯走路的人,摇晃着脑袋,并且做出一些不寻常的鬼脸。

福尔摩斯说:“他要到这儿来。”

正像大家看到的,这些故事的开篇差别并不大。可你们别忘了,上面引述的这两段情节都在同一卷书里。

但在进一步指责柯南·道尔以前,我们先稍微留点篇幅,谈谈华生(宰猪)医生这个必要的人物的问题。

华生医生起着一种双重作用:首先,他向我们讲述舍洛克·福尔摩斯,并且向我们转告他自己期待福尔摩斯的决定,他本人不参加舍洛克的思考过程,华生只不过有时同福尔摩斯一道共同决定一些问题。

如此一来,华生就起了阻止事件发展的作用,把事件的主流分成一条条支流。在这种情况下,就可以用故事的特别段落方式将事件分章来描写。

其次,作者是需要华生作为“经常的糊涂人”(这个粗俗的词,也并非我非要把它用到散文理论中不可),而在这种情况下,他还会要谈到官方侦探莱斯特雷德(猪)所遭受的命运。

华生对罪证的意义了解得并不正确,这就有可能让福尔摩斯来纠正他。

华生假装猜中其中的理由。

华生第三个作用在于,他要说话,就要有对象,亦即他仿佛是一个孩子,把球抛出让舍洛克·福尔摩斯打。

华生成为福尔摩斯的人,往往要向福尔摩斯讲述事件所有环境的大量细节。

如果没有这位讲故事者,也就是福尔摩斯有人随叫随走,那么他本人便要向华生讲述他自己破案的细节。

福尔摩斯见多识广,并且喜欢以此炫耀,诘问来访的当事人,弄得他们十分尴尬(他对华生亦复如此)。

分析的方法千篇一律,我从十二篇小说中选了 three 篇,福尔摩斯在这三篇小说中首先注意的是袖子。

他微微一笑说:“这儿没有什么秘密。在您的上衣左袖上面,至少有七点污泥,而且是刚刚溅上的。可能您刚好乘的是四轮马车,又坐在车夫的左手边,泥水才会溅到左边袖子上。”

福尔摩斯接着说:



“凡是女人,我首先看她的袖子。或许男人必需察看他裤子的膝盖部分。正如您所看到的,这个女人上衣的袖口是长毛绒缝制的,上面清晰地留下了痕迹。手腕稍靠上边一点有两条带子的印痕,在用打字机压着桌面的那块地方,描绘的花纹十分漂亮。手工缝纫机也留下这样的痕迹,不过不是在左手上,再往下还可以从大拇指上看到,可是大拇指上这条痕迹是最宽的一道。接着我把她的面孔看了一眼,发现鼻子两侧有夹眼镜的痕迹。于是我打定主意说她是近视眼,干打字员工作,这似乎使她吃了一惊。”

“不错,我就是干这一行的。”

在《红发者同盟》(《福尔摩斯探案全集》)这篇小说里,福尔摩斯也把他的当事人弄得窘态百出,他指出当事人最近写作甚丰。

“您上衣右边袖子上五英寸长的地方磨得锃亮,可左袖上看得出来磨破了一个洞,这儿正好是您撑在书桌上的地方。”

这种雷同的手法,也许只好以小说一本接着一本来说明,因为作者对他已运用过的手法记得并不清楚。但是一般应当说,自我重复比起运用思考而言,乃是文学作品创作中司空见惯的现象。

有时长篇小说本身也运用这种奥秘的手法,如人物说话的方式,以及作者对他们的评论,我常常举狄更斯的小说来说明这一点。

柯南·道尔笔下的福尔摩斯有时候表现得很神秘,这种神秘感往往只要用一句简单的双关语就可以使人们心领神会。

政府的侦探总是问舍洛克·福尔摩斯是否坐车到犯罪现场去。

福尔摩斯回答说:“承蒙贵方盛情邀请,不过一切得看气压而定……”

“我并不完全了解您的意思,”列斯特拉德不无疑惑地说。

气压计升高，福尔摩斯就留在旅馆里（他在旅馆里根本没有什么事情可做）。马上我们便知道谜底了。

“气压计仍旧在升高，”他一边坐下一边说：“不会下雨，这非常重要，我们也不必去视察犯罪现场。”[《博斯科姆茨克山谷的秘密》（Тайна Боскомботской Долины）]

因此，这个双关语即是说：如果不下雨的话。

柯南·道尔插上的这一段似乎相当重要，虽然这个片段对往后情节的发展没有什么意义。

但是为了加入这一段，正如我所说的，福尔摩斯仍旧留在旅馆里，而且比以前有更充足的理由生气。“噢，一切似乎很简单，如果所有的人像一群水牛突然跑来把这儿的门槛都踩破，我会比他们来得更早。”

待在旅馆里一动也不动会令人相当难受，福尔摩斯除了说说俏皮话，讲讲他自己的预见，还有可能利用这种预见而引发一场分析性的谈话。

[《兔唇人》（Человек с уродливой губой），《博斯科姆茨克山谷的秘密》、《灰红石榴》（Голубой карбукул）等。]

在《彩带》这篇小说中，故事分成两段：第一部分叙述犯罪的原因，即所谓综述；第二部分才转入描述犯罪本身，并且十分详细。

我现在从《彩带》这个短篇小说开篇中引述姑娘所说其姊姊之死的故事的几个片段，因为我眼下不是自己根据小说写作秘诀的手法来写所描述的故事，所以我就要先说明一下开场白。

我下面引述的片段将介绍一些情况，其中有些估计可能是制造假谜底。其他一些情况介绍也非直接叙述，而是随便这么说说（用一些附带提议，而讲故事的人并不对提议加以叙述，但提议也有主要的说明内容。因此我预先告诉大家：第一段故事纯属假谜底材料）；第二段是对犯罪手段不准确的说明；第三段开始时在附带的提议中有对故意顺便提供的犯罪环境的重要说明，此外还有谋杀的细节。第四段同第三段

一样。第五段提出被谋杀者的话 ,是要保持假谜底的可能性(仿佛是吉普赛人杀害的)。

在小说的开头就有一些情况表明 ,姑娘的继父算得上是谋杀者。这是理由的部分。且看下面的叙述。

—

他唯一的一帮朋友是流浪的吉普赛人。他容许他们在他自己的地盘上到处设帐篷 ,有时候他还住在他们的帐篷里 ,甚至同他们一出去就是几星期之久。

二

他非常喜欢人们从印度给他送来一些动物。目前他有狒狒和豹子 ,这些家伙到处乱跑 ,使得附近农民们很害怕。

三

三间房子的所有窗户都朝着一片草地。在这个不祥的夜晚 ,罗伊洛特(破译)医生早早就回家了 ,虽然我们知道 ,他尚未就寝 ,因为他妹妹闻到了一股他经常抽的烈性印度雪茄烟的味道 ,她来到我的房间里 ,坐了一会儿 ,闲谈中说起快要结婚的事。十一点钟光景 ,她起身走到门边 ,又突然停下来问我 :

“叶莲娜 ,你晚上从来没有听说过口哨声吗?”

“从未听说过。”我回答说。

“你不可能在梦里吹口哨 ,不是吗?”

“当然不会。你干吗问这个?”

“因为就在好几天以前 ,凌晨三点钟左右 ,我听到轻轻的口哨声。我睡觉非常机警 ,不觉被这种口哨声惊醒了 ,我不知道它来自何方 ,是隔壁房间或者那片林中小草地。我想问问你 ,你听见了这种口哨声吗?”

“没有。想必是对面吉普赛人吹的口哨吧!”

四

我一打开门 ,就听到这种轻轻的口哨声 ,妹妹同我谈起过



这一点 接着仿佛是某种金属东西掉下地的声音。

## 五

开始我考虑了一下 ,她并不了解我。但当我俯身朝着她时 ,她叫了起来 :“啊 ,上帝 ,叶莲娜 ,这是带子 ,一根彩带。”

过了几分钟姑娘死了。她的身上没有留下任何痕迹。

问题在于 ,“带子”这个词在英文(译者译)中是同音异义 ,即该词的音具有“带子”和“匪帮”两个意义。上面两个词有两种谜底的重要意义 ,这可以从下面一段话中看到。

“您怎样考虑能把‘带子’、‘彩带’ ,这些词说明白 ,噢 ?”

“有时候我仿佛觉得纯粹是梦呓 ,有时候我又认为这个词与匪帮有关 ,或许就是那些吉普赛人。只不过我不知道用什么来解释这个奇怪的形容词 :‘彩色的’ ,如果这与吉普赛人有关 ,难道用他们的女人头上戴的彩色头巾来说明。”

福尔摩斯带着根本不同意斯托尼尔(译者译)小姐的结论的神情摇摇头。

柯南·道尔经常这样运用同音异义词 ,《博斯科姆茨克山谷的秘密》这篇小说中有一个片段就是用的这种方法。

侦查员 :“您父亲临死前没跟您说过什么吗 ?”

见证人 :“他含糊说了几句话 ,但是我只记得他提到过老鼠。”

福尔摩斯对这个词另有一番解释。

“喂 ,老鼠这个词究竟是指什么意思 ?”华生问道。

福尔摩斯从衣袋里取出一叠纸 ,把它摊在桌子上。

“这是维多利亚女王时代的地图。”他说 :“昨晚我发了一份电报 ,叫人把这张地图从布里斯托尔(译者译)送到我这儿来。”

他把一只手盖住地图的一部分。

“剩下什么？”他问道。

“‘埃拉特’。”我说。

“那现在呢？”他把手拿开说。

“‘巴勒拉特’。”

“完全正确。请听临死前的人说的那几句话。他的儿子只听到最后两个字。死者竭力要叫出谋杀自己的凶手。‘巴勒拉特的某某。’”

这样的例子从柯南·道尔的书里还可以举出好几个。这种手法已属司空见惯了。比方说，儒尔·凡尔纳在《格兰特船长的儿女》(藤泽汉那译)这部小说中使用两种语言的多义词，其中有一份被水浸湿一半的秘密文件，几次分辨猜测，都是取决于如何确定语言问题，而把这份文件藏入一只细颈玻璃瓶的旅行家曾用这种语言写作。

由于撰写文件者称呼遇难地名是用一个地理上的同音异义词(塔坡尔<sup>®</sup>岛)，因而真正的谜底更加难猜。

对问题感兴趣的人自己能够分清这些同音异义词。

正如你们所见，就是说主要问题是可能由一点到一条线画出的两条垂直线。作家要寻找使两种具有同一特征但不相符合的事物成为一致的机会。自然，就是在侦探小说里，这种相符合的特征往往根本不是词语，切斯特顿(柯南·道尔)在其《老实巴交的布劳恩老爹》(藤泽汉那译)这部作品中，利用绅士昔日的上衣与其仆人上衣形式一致而创作过同类结构的小说。

我们撇开侦探小说不谈，可以举契诃夫的小说为例。

“社会主义者”和神甫人员在俄国都留有长发，当然他们的上衣也有区别。契诃夫早期短篇小说之一，就是根据理发师把助祭(Диакон)同社会主义者相提并论而写成的。事情发生的地点是洗澡堂，在里面洗澡的人并无衣着区别。

但我们不会离开本题谈下去。

这些预告谜底的暗示，以及谜底出现时使它愈加像真实的情况，在

“长篇小说写作秘诀”中是屡见不鲜的。

柯南·道尔那篇叫《兔唇人》的小说,是根据一个人装扮成穷人去要饭而写成的。一系列结构并不很复杂的情节,造成悦·克莱尔(译音)因冒充穷人会被当局逮捕,并以自戕而起诉问罪。

舍洛克·福尔摩斯对此案进行侦破,并设置了假谜底。问题在于找不到悦·克莱尔,可是在假想其不幸自杀地点附近的山沟里,却找到一件口袋里装满铜币的上衣。

舍洛克又提出了一个新的假设:

不,先生,但下面这一点可以说明问题。我们设想布恩是从克莱尔房间的窗口扔出去的,以致谁也没有看见这件上衣。下一步该怎样呢?也许他脑子里想,应该摆脱罪证。他拿起上衣,正准备要从窗口扔出去,突然之间想起上衣如掉不到街上,反而会暴露出来。时间已经来不及,因为他听到楼梯口有一阵慌忙的声音,只听到克莱尔的妻子要求让她上她丈夫的房间去,而且也许就是他的同谋那个马来人,已经在通知他警察快来了。一定要分秒必争。他跑到一个偏僻的角落,那儿藏着他的存款,他把伸手抓得到的铜钱,一把一把塞到上衣口袋里,接着把上衣摔出窗口,并且想依次把其余的东西处理掉,可是却听到楼梯上蹬蹬的脚步声,等警察进到房间里时,他刚刚来得及关上窗子。

这是一个假谜底。

当时把克莱尔和布恩混为一人时,已给人们一个暗示。

在搜查布恩房间时找到了血迹。

在检查窗台时也发现了血迹;房间的木板地上同样看得出有滴血的痕迹。

克莱尔太太一看到血迹立刻吓得人事不省,于是警察用马车把她送回家,因为她在场的话无助于侦查工作。侦查员

巴顿(月期操)仔细搜查了所有的房间,但是一无所获。有人错误判断,警方并未马上逮捕布恩,使他有可能会同马来人交谈,但是他们立刻想起来要纠正这个错误。警方逮捕了他并进行了搜查,却并未找到有关他的任何罪证。不错,在他衬衫的右边袖子上有几处血迹,可他出示一只手指头,上面看得出有一道伤口,而且他解释窗台上的血迹大约都是这道伤口留下的,因为他是伤口一边流血一边走到窗口去的。

我们看见,布恩手上的这道伤口只能间接判明真相,窗台上的血迹才是主要的依据。

克莱尔太太一边讲述她和丈夫之间的恩恩爱爱,一边说:  
“唯其我们之间存在这种相亲相爱的关系,如果说他发生了什么事,也只有我才会感觉到。就在我最后一次看到他的那一天,他在卧室中划破了手指,当时我正好在餐厅里,便立刻跑上楼去,这样我才相信他发生了什么事。”

这一段话当中的关键在于,克莱尔太太感到她丈夫把自己的指头弄破了,而并非事实上受了伤。当时判明事实相同这个母题可以成立(克莱尔也好,布恩也好,都划破了指头)。

不过,符合的因素却以不符合的形式描述。

这里的目的在于使人了解,而是要使目的以后变得近乎真实。契诃夫说,如果小说里面说墙上挂着一支枪,那么后来就应当要有人使枪。

这个据理力求描述的母题,会转到称为“失败”的结局(易卜生),而这个规则在其一般形式上,是与一般艺术方法的规则相符合的,可是在小说写作秘诀中,挂在墙上的枪不使,却使另外一支枪。

我们十分有趣地看到,艺术家怎样渐渐在准备破这个谜底的材料。举一个较早的例子,陀思妥耶夫斯基《罪与罚》中的斯维德利盖洛夫偷听到拉斯科连尼科夫的自供,但他未去告发。

斯维德利盖洛夫所起的威胁作用却是另外一种。

但是我们不便把论述陀思妥耶夫斯基的作品作为讨论柯南·道尔小说的注释。

谈到插叙,我已经指出,“带子”一词(英语)有两个涵义,而且对吉普赛人的说明已提供了假谜底。舍洛克·福尔摩斯说:

如果把夜里的口哨声,林中小草地吉普赛人的宿营地,吉普赛人利用老医生的特殊心情所有这几件事比较一下,那么根据老医生对前妻之女未出嫁这件事很感兴趣,她临死前讲出“匪帮”(这个词的另一意义——译者)这个词,最后是埃琳娜·斯托尼尔(小姐听到的金属声(也许是关百叶窗时窗门发出的响声)等等事实,就有充分的理由设想,正是在这些问题上应该寻找神秘的谜底。

正如你们所见,在这种情况下“假谜底”的创造者是福尔摩斯本人。其所以发生这个过程,是由于在《彩带》这篇小说中没有一般制造假谜底的官方侦探参加破案(这样华生才常常对细节提出不正确的解释)。但因为没有官方侦探,福尔摩斯才必须自己来设置迷魂阵。

我们在《兔唇人》这篇小说中看到的也是如此。

有位批评家曾解释官方侦探破案经常不成功,而柯南·道尔笔下的私人侦探总是旗开得胜,马到成功,这里的根本原因是私人财产同国家财产是对立的。

我不知道柯南·道尔是否有把按其阶级特征纯属资产阶级的英国国家同英国资产阶级对立的根据,但是我认为,如果无产阶级国家某人本人是无产阶级作家,他创作了这类侦探小说,那么终究也还是有破案不成功的侦探。也许政府的侦探破案成功,而私人侦探白费心血,反而弄得一团糟。也可能会发生下面的事:舍洛克·福尔摩斯变成了国家侦探,而列斯特拉德倒成了志愿侦查员。可是小说的创作(使我们现在感到饶有兴味的问题)并不会改变。

让我们回过头来谈谈这篇小说。

福尔摩斯同他的朋友一起乘车赶到预计的犯罪地点,环视了那所房子的四周。

仔细察看了已死姑娘的房间，眼下死者的妹妹害怕遭此厄运而住进了这间房。

“这个铃子牵到哪儿？”他一边说，一边指着一根挂在床头上的粗线绳，看到那线端还拖在枕头上。

“牵到女管家的房间。”

“这个铃子在这间房里是不是比所有其他的东西要添置得最迟？”

“不错，这个铃子两年以前才安上。”

“也许是您姐姐要求装的？”

“不会，她从来不用这个铃子。一切我们都习惯自己动手做。”

“原来如此，那为什么要装这个铃子呢？让我仔细看看地板。”

他迅速扑到地板上，开始前前后后爬来爬去，在地板中间仔细察看一块很大的玻璃。他还检查了护墙板，然后走到床边，细致地打量了一番床和墙壁。最后，他猛然拉了一下线绳。

“铃子不响。”他说。

“怎么不响？”

“线绳同电线甚至未曾连接。这太有趣了。您看，线绳上端固定在通风洞上面的门钩上。”

“我怎么这样笨，连这个都没有发觉。”

“真叫人纳闷。”福尔摩斯拉着线绳喃喃自语：“在这间房间里一般说总令人有点觉得蹊跷。比方说，谁干那种蠢事去开个通风口，如果可以造个向外开的通风口，为什么非要从一间房开个洞通向另一间房！？”

“通风口也是不久以前才开的。”斯托尼尔小姐说。

“跟装铃子同一个时候开的吗？”福尔摩斯问道。

“是的，一般说当时还有一些麻烦事。”

“非常有趣：铃子，铃子不响；通风口，通风口不通风。”

我归纳一下有三件东西：①铃子，②地板，③通风口。我注意到福尔摩斯目前只谈到①和③这两件东西，而第三件东西是采用暗示的方式。请看有关犯罪的第一个故事——第一点的附加提议。

接下去是查看医生住的隔壁房间。

福尔摩斯仔细察看了房间，指着保险柜提出了一些问题。

“那儿干吗看不见猫？”

“没有猫呀！这是什么奇怪的想法？”

“你们看看。”

他从保险柜上面拿下一只盛着牛奶的盆子。

“不，我们没有抓过猫。不过我们有豹子和狒狒。”

“啊，是这样！当然豹子不是别的，正是大猫。不过我有点怀疑，这豹子喝这一小盆牛奶够吗？”

这当口福尔摩斯注意到有一根短鞭子拴在门扣上。他接着说。

“我想要弄清楚一个情况。”

他在一张木椅子前面盘腿坐下，仔细察看这张医生的坐椅。

“谢谢您，这足够了。”他说，把一只放大镜拿起来放入衣袋里。

正如你们看到的，观察的结果没有宣布，我们看到他察看床的情形也一样。

查看的结果同样未立即说出来，要注意一个细节是首先秘而不宣。我还想起一点：

他还检查过护墙板，然后走到床前，细致地打量了一番床和墙壁。

接下去是福尔摩斯和华生之间进行的一场对话。

舍洛克所强调的不是一开始的通风口的细节，而这里所说的是前面不曾说过的那张床是固定的问题。

“除了系在铃子上的线绳,我没看到什么特别的地方,我也不能假设,为什么要安这个铃子。”华生说。

“我们还看到通风洞。”

“不错,可通风洞上面也看不出什么名堂。那个洞小得一只老鼠刚刚能爬过去。”

“我知道有通风洞,我们在斯托克原莫利(杂稂原云案)未来以前就知道。”

“噢,亲爱的福尔摩斯。”

“的确,我知道有。您记得斯托尼尔小姐说过,她姐姐闻到罗伊洛特医生雪茄烟的味道。这点自然立刻会使我想到,两间房之间一定应该有什么样的通道。洞这么小,不然的话,侦查员也会发觉它。我确定这应当是通风口。”

“但这里究竟有什么名堂呢?”

“嗯,至少有一个奇怪的巧合。搞个风洞,挂上一根粗绳,躺在床上的姑娘就死了。”

“我看不出这中间有什么必然的联系。”

“难道您在床上没有看出什么破绽吗?”

“没有。”

“床被固定在地板上,您难道没有看过这张床?”

“没有。”

“那姑娘不能移动这张床,她只能老是躺在同一个位置上对着通风洞和绳子……还是叫它做线绳为好,因为它根本不是用来拉铃的。”

这样一来,新的细节开始是以暗示出现的,然后才与其他细节发生关系。于是出现一系列事物。

通风洞,铃子,被固定的床。

剩下没有说出来的,就是福尔摩斯在椅子上看出来以及椅子与短鞭子有关的问题。

华生猜不出来,仍旧丈二和尚摸不着头脑。福尔摩斯没有向他讲,因而也没有向我们这些因为转述者在场而同他不在一起的人讲述。

福尔摩斯一般不作说明,而问题便水落石出。不过只有等待结果出现。

侦探和他的朋友坐在房间里,这几将发生一场未遂的犯罪案。他们等待了很久。

“我永远不会忘记这个恐怖的夜晚,我没有听到一点点声音,甚至一丝呼吸声,可当时我知道,福尔摩斯呆在离我只有几步远的地方,像我一样体验这样一个令人神经紧张的时刻,没有任何一丝光线透过关得严实的百叶窗,我们蹲在漆黑一团的房间里。窗外偶尔传来夜鸟的叫声,有一次靠我们窗口外边还听到某种像猫咪咪叫的哀号声,很清楚,这是豹子在自由自在地踱步。远处传来教堂钟楼敲响一刻的悠长凄凉的钟声。这一次次钟声之间的时间是多么漫长啊!十一点钟敲过了,接着是一点、两点、三点,可我们一直是默默无言地坐着,等待着下面会发生什么事。突然间通风洞出现一道光线。”

我不是批评柯南·道尔,可是我应当指出他在技巧上犯有重复的毛病,不但在情节模式方面有,而且在情节模式充满的这些因素中也有。

我从《红发者同盟》那本书中举出一个同样的例子。

“多么漫长的时间呀。后来才发觉,我们只等了一小时一刻钟,可那时我仿佛觉得,黑夜已快过去,黎明马上就要开始了。我的四肢麻木已极,因为我怕改变自己的姿势,而神经也紧张到了极点,可声音越来越大,以致我不但能听出同事们的呼吸声,甚至还能分辨出琼斯(先)沉重的大口大口的出气声同银行行长轻轻的像鼻息般的呼吸声。我从篮子后面我

蹲的地方看得见地板上的平台，忽然我发现上面有一线光。”

在上述两种情况下，等待（运用制止方法的机会已很明显露出来）由于企图谋杀的行为而告终。

犯罪者放出一条蛇，蛇沿着线绳从通风洞里爬出来，福尔摩斯打那条蛇，传来一阵叫喊声。福尔摩斯和他的助手们向隔壁房间跑去。

房间里出现了一个恐怖的场面……医生坐在桌子旁边，他的双膝上放着那条我们早晨看见的短鞭子……

医生额头上有一条可怕的带褐色斑点的黄色带子，紧紧缠住头部。我们走进房间时，他连一动也不动。

“带子，彩带。”福尔摩斯喃喃地说。突然间老医生那顶奇怪的帽子微微动起来，一条蛇从头发中伸出来。

正如大家所看到的，我们面前展示了全部材料的综述情况。带子实际上就是有，最后安排了曾利用过的有环扣的短鞭子。下面我们引用一段福尔摩斯的分析：

“我可能得出完全假的结论，亲爱的华生。”他说。

“您要明白，如果没有充分根据的材料，要作出假设是何等危险。吉普赛人靠着这所房子居住，这不幸的年轻姑娘说出‘匪帮’这个词，以及我将这个词领会成别的意思，都使得我沿着不符合实际的线索侦破。很明显，火柴划着出现光线时，她恰好来得及一眼看出她觉得像带子一样的什么东西。为自己辩解的话我可以说，排除我自己最初的假设，我刚好看到对隔壁房间的姑娘威胁的危险，既不可能来自旁边的窗户，也不可能来自旁边的门。离开铃子的通风洞和线绳马上引起了我的注意。我发现铃子不响，而床又固定在地板上，这引起我怀疑线绳是作为通过通风洞而落到床上的某种东西的必经之地，我脑子里立刻产生了蛇的想法，特别是我回忆起医生从印度带回了各种各样的动物和爬虫。正是这个长期在东方居住、聪明而又没有良心的人，脑子才会想到要用它来制造不容

许作为化学分析的毒药。这类毒药的速效是它的特点,惟有观察入微的侦察员才能在被蛇咬的地方发现两个小黑点。随后我想起口哨声,这是医生为了不让人们看见蛇而叫它天亮前回到他所住的房间去。

大概,他是用牛奶喂蛇的方法教会它回到他所住的卧室去的。他发觉让蛇爬到通风洞这个方法很方便,并确信蛇会沿着线绳爬到床上去。也许蛇在咬年轻姑娘之前,已过了整整一个星期,但是姑娘迟早必定会成为这种可怕主意的牺牲品。早在我走进罗伊洛特医生房间之前,就已经得出了全部结论。当我检查椅子后,我坚信他常常站到椅子上去,其目的明显是想够到通风洞。保险柜、牛奶盆和短鞭子上的环扣最后解开了我所有的疑团。很清楚,之所以发生斯托尼尔小姐听到的金属声,是姑娘的继父关闭保险柜时撞碰发出的。”

自然,所有这些方法外表上多多少少是看不出来的,人所共知,所有已问世的长篇小说都使我们相信其真实性。每一位作家一般都要把自己叙述的故事同“文学”相比较。柳德米拉[普希金作品《鲁斯兰与柳德米拉》(Руслан и Людмила)中的主人公]不只吃切尔诺莫尔(Черномор)果园中的水果,而在破坏文学传统时,日常也还需要吃喝。

“她考虑了一下便开始用餐。”

这种方法用于假借以文献为根据的侦探小说更多。

华生说：

“我送他们到车站,在这个小城的街道上散了一会儿步,然后回到旅馆,往沙发上一躺,开始读一本黄色封面的长篇小说。但是,这本小说同我们竭力想识破其深邃的奥秘相比,真不够味,而我的思想就这样脱离开虚构的情节回到现实中来。最后不得不把这本书扔到一边,一门心思去考虑今天所发生的事情了。”

作为一种化装的手法,还可相应引用其他的事件(不是指短篇小说所描写的事件)和说明,使这本小说有可能问世,因为这样一个女子死了,等等。

可是,柯南·道尔小说的模式单一,格局非常小,如果按作家的世界成就评论而言,则显然没有这个必要。从技术观点来看,柯南·道尔小说描写的手法,当然比英国奥秘的长篇小说的手法要简单得多,但为何他的小说写得那么凝练而引人入胜呢?

柯南·道尔小说中除了犯罪案件和侦破方法,并无其他东西,而我们读雷德克利夫(硬壳怪)和狄更斯的小说,经常可以发现自然风景的描写,心理分析及其他东西。柯南·道尔对景物的描述很少。他的描写多半作为提醒别人回忆和强调自然景致的美好,而人是险恶的。

柯南·道尔侦探小说的普遍模式可归结为:强调小说中最紧要关头的招数。

(员)等待,有关以前事情的谈话、分析。

(圆)当事人出场。

小说的事实部分。

(猿)小说中举出的罪证。次要材料最为重要,而他如此道来读者并不注意。这里就提供了假谜底的材料。

(源)华生对罪证作不足征信的说明。

(缘)出发至犯罪地点,而且往往在还未来得及完全实际叙述犯罪情况以前,并且把有罪犯的小说运用到有侦探的小说中。

(远)官方的侦探提供假谜底,如果没有官方侦探,那么假谜底便由报纸公诸于世,由受害人或福尔摩斯讲出来。

(苑)故事讲述间歇,充满华生对不知道的事情底细的思考。福尔摩斯抽着烟,或者听音乐。有时他把事情归成几类,却不下最后的结论。

(愿)绝大部分的结局是意想不到的。结局最通常的手法是一桩未遂的犯罪案。

(怨)舍洛克·福尔摩斯作事实分析。

这个模式纵然不是柯南·道尔剽窃别人得来,却也不是他的创造。这个模式是由其本质引发出来的,我们拿它和粤·波的小说《金龟子》

(Э·По : Золотой Жук) 简略比较一下(我以为后者是大家所熟悉的 ; 如果没有看过这本书 , 那么我希望他以愉快的心情把这本出色的小说好好读一遍)。我个人认为您如读它至少不会使您败兴。

(员) 人物交代 描述朋友。

(圆) 偶然拾到一份文件。朋友注意到它的反面(这也是福尔摩斯常用的手法)。

(猿) 朋友未曾说明的行为由一个黑人来讲述(华生)。

(源) 找寻珍宝。由于黑人判断错误未获成功(比较一下假谜底 , 这是一般拖延破底的方法)。

(缘) 找到珍宝。

每一位想要从事创作俄国情节文学作品的作家 , 应当注意运用柯南·道尔所惯用的暗示 , 并从中得出结论。

注释 :

- ① 乞乞科夫(现译奇奇可夫) : 果戈理长篇小说《死魂灵》中的主人公 , 一个贪婪的地主典型人物。
- ② 《克莱采奏鸣曲》 : 列·托尔斯泰一部反映其地主生活矛盾心理的小说。
- ③ 《哈吉·穆拉特》 : 列·托尔斯泰富有浪漫主义色彩的中篇小说。
- ④ 《伊凡·伊里奇之死》 : 列·托尔斯泰描写旧式官僚官场失意之作。
- ⑤ 《神秘岛》 : 法国作家凡尔纳以科幻和冒险为题材的著名三部曲小说的最后一部。
- ⑥ 《亚森·罗苹》 : 一部颇为流行的上世纪二三十年代的英国侦探小说。
- ⑦ 即从《福尔摩斯侦探案》这部多卷本小说中取材为例。
- ⑧ 塔波尔 : Табор 一词意指吉普赛人的宿营地 , 这里与小说中所说的地名同音。



## 作为手法的艺术

“艺术即用形象来思维”，这句话就是从一个中学生嘴里也可以听到，它同时也是语言学家开始在文学领域中创建某种体系的出发点。这一思想已在许多人的意识中生根，必须将波捷布尼亚也作为这一思想的创立者之一，因为他说过“没有形象就没有艺术，包括诗歌”<sup>①</sup>。他曾在另外一个场合说：“诗歌和散文一样，首先并主要是思维和认识的一定方式。”<sup>②</sup>

诗歌是思维的一种特殊方式，亦即形象思维的方式，这种方式能在一定程度上节省智力，使你“感到过程相对而言是轻松的”，审美感就是这种节省的反映。奥夫相尼科·原库利科夫斯基（Овсяннико·Куликовский）院士就是这样理解和归纳的，而且他的理解想必也是正确的，因为他无疑仔细阅读过自己导师的著作。波捷布尼亚及其人数众多的整个学派都认为，诗歌是一种特殊的思维方式，即藉助于形象思维，而形象的任务即藉助于其能以将各种各样的对象和活动归组分类，并通过已知的事物来说明未知的事物。用波捷布尼亚的话来说，即：“形象对被说明者的关系是：形象是可变主语的固定谓语，也就是吸引可变被统觉的东西的固定手段……。形象是比被说明者更简单更清晰的某种东西……。”<sup>③</sup>也就是说：“既然形象化的目的在于使形象的意义接近于我们的理解，又因为离开这一目的则形象化就失去了意义，所以，形象应当比它所说明的东西更为我们所了解。”<sup>④</sup>

应用这个规律来看邱特切夫把闪电比作聋哑的魔鬼，或果戈理把天空比作上帝的衣饰，是饶有趣味的。

“没有形象就没有艺术”。“艺术即用形象来思维”。为了附和这



二个定义,人们不惜生拉硬拽、牵强附会;有些人甚至力图把音乐、建筑、抒情诗都理解为用形象来思维。经过四分之一世纪的努力,奥夫相尼科·原库里科夫斯基院士终于不得不把抒情诗、建筑和音乐划为一种特殊的无形象艺术。如此看来,有些具有广阔领域的艺术,并不是一种思维方式,然而属于这一领域的艺术之一的抒情诗(就该词的狭义而言)却又与“形象艺术”完全相像:它们要运用语言,而尤为重要是,形象艺术向无形象艺术的转变完全是不知不觉的,而我们对它们的感受也颇为相似。

然而,“艺术即用形象来思维”这一定义,意味着(我省去了众所周知的这一等式的中间环节)艺术首先是象征的创造者,这一定义一旦被行内所公认,即使在它引以为基础的理论破产之后,也就被保存了下来。这一定义首先在象征主义流派、特别是该派理论家那里发挥得相当完美。

所以,许多人依旧认为,用形象来思维,“道路和阴影”、“垄沟和田界”都是诗歌的主要特点。因此,这些人本来设想这一(用他们的话来说)“形象”艺术的历史,将由形象的变化史构成。但实际上,形象几乎是停滞不动的;它们从一个世纪向另一个世纪,从一个地方向另一个地方,从一个诗人向另一个诗人流传,毫无变化。形象“不属于任何人”,“只属于上帝”。你们对时代的认识越清楚,就越会相信,你们以为是某个诗人所创造的形象,其实不过是几乎原封不动地从其他诗人那里拿来运用罢了。诗歌派别的全部工作在于,积累和阐明语言材料,包括与其说是形象的创造,不如说是形象的配置、加工的新手法。形象是现成的,而在诗歌中,对形象的回忆远胜于用形象来思维。

形象思维无论如何不能概括艺术的所有种类,甚至不能概括语言艺术的所有种类。形象也并非凭借其改变便构成诗歌发展的本质的某种东西。

我们知道,有些表达方式在创造时无意寻求诗意,却常常被感受为有诗意的、为艺术欣赏而创造的东西,例如,安年斯基(Анненский)关于斯拉夫语言具有特殊诗意的见解;再如,别雷对19世纪俄罗斯诗人把形容词置于名词之后这种手法的赞美亦复如此。别雷赞美这种手法

是由于其具有艺术性,或者确切些说,认为这才是有为之艺术,而实际上,这是该语言的一般特点(教会斯拉夫语的一种影响)。因此,作品可能出现下述情形:一、创作时为散文,而被感受为诗;二、创作时为诗,而被感受为散文。这就表明,赋予该作品以诗意的艺术性,乃是我们感受方式所产生的结果,而我们所要指的具有艺术性的作品,就其狭义而言,乃是那些用特殊手法创造出来的作品,而这些手法的目的是要使上述作品尽可能被感受为艺术作品。

波捷布尼亚的结论可以表述为:诗歌越形象性。这一结论创造了关于“形象性越象征性”、关于形象能够成为任何主语的不变谓语的全部理论[由于思想相近,这个结论使象征主义者——别雷、梅列日科夫斯基(Мережковский)及其“忠实的同伴们”——如醉如痴,并成为象征主义的理论基础]。产生这个结论的部分原因,在于波捷布尼亚没有分辨出诗歌语言与散文语言的差别。由于这个原因,他也没有注意到有两种类型的形象之存在:一是作为思维实践手段,和把事物联系成为类的手段形象,二是作为加强印象手段之一的诗意形象。

试举例说明:我走在街上看见我前面走着一个人戴帽子的人的包裹掉了,我向他喊道:“喂!戴帽子的,包裹掉了。”这是纯粹散文式的形象比喻的例子。再举一例,几个士兵在站队,排长看见其中一个站得不好,站没个站相,便对他说:“喂,帽子!你是怎么站的。”这是一个具有诗意的形象比喻。(在前一种场合下,“帽子”一词用于借喻,而在后一种场合下,则用于隐喻,但我在此不是指这一点)。

诗意性形象是造成最强烈印象的手段之一。作为一种手段,它所承担的任务与其他诗语手段相等,与普通的否定的平行法相等,也与比较、重复、对称、夸张法相等,总之与一切被作修辞格的手段相等,与所有夸大对事物的感受的手段相等(这里所说的事物是可以指作品的语言甚或指作品的音响本身)。但诗意形象与寓言形象及思维形象仅有外表上的相似,例如[在奥夫相尼科·原库利科夫斯基的《语言与艺术》(Язык и искусство)中],小姑娘把圆球称为西瓜就是这样。诗意形象是诗歌语言的手段之一。散文式形象则是一种抽象的手段:用小西瓜来代称灯罩,或代称脑袋,这仅仅是对其中一种事物属性的一种抽象,

而与用脑袋代称圆球,或用西瓜代称圆球毫无区别。这就是思维,它与诗歌毫无共同之处。

节约创作力规则也属于大家公认的一类公理。斯宾塞(译)写道:“决定造词和用词的一切规则的基础,我们认为是这样一个主要的要求,即珍惜你的注意力……用最灵巧的方式使智力达于你所希望的概念,是你在许多场合下唯一的和在一切方面都要遵循的主要目的……。”

“如果你的心灵拥有用之不竭的力量,那么对于它来说,即使从这一眼泉水中耗费了多少水,当然它也会无所谓。也许,重要的仅仅是必然要消耗掉的时间。但既然心灵的力量是有限的,所以理所当然,心灵要力求尽可能更合乎目的性,亦即比较而言,用最小的力量消耗而达到以最大的效果来完成统觉过程。”孕·阿芬那留斯(译)、彼得拉日茨基(Петражцкий)只是用了一下节约心灵力量的一般原则,便把有碍自己思路的詹姆斯(译)关于激情的肉体原则理论排斥了。就连亚历山大·维谢洛夫斯基在谈到斯宾塞的思想时,也承认节约创作力的原则是诱人的,尤其是在考察节奏时他说:“风格的优点恰恰在于它能以尽可能最少量的词,来表达尽可能丰富的思想。”别雷在其最优秀的篇章中,举出了相当多难以上口的、不妨说念来结结巴巴的节奏的例子[多半引巴拉滕斯基(Баратынский)的诗句为例],并指明诗歌用语的难处所在。他还认为,有必要在自己的书中谈论节约原则。他的这本书,乃是从关于诗歌创作手法的大量旧书中,以及克拉耶维奇(Краевич)按古典中学大纲编写的物理教科书中搜罗未经检验的事实,而据此创立艺术理论的英勇尝试。

关于力量节约亦即创作规则和目的思想,在语言的个别场合中或许是正确的,也就是说在语言的“实际应用”方面是正确的,由于人们不懂得实用语言和诗歌语言规则的差别,因而使得这一思想对后者也有影响。有人指出日本诗歌语言中有一些音是日本实用语言中没有的,这几乎是第一次实际指明了两种语言的差别。Л·П·雅库宾斯基(Якубинский)关于诗歌语言中没有平稳语音的异读(расподобление плавных звуков)规则,及诗歌语言中允许有难发语音的组的类似现

象 就是最初的一种经得起的科学批评<sup>⑤</sup> ,并在事实上指明了诗歌语言规律与实用语言相对立的观点(尽管我们暂时仅就这一情况而言)<sup>⑥</sup>。

因此 ,不是在与散文语言的相似性上 ,而是在诗歌语言自身的规律上 ,有必要来谈谈诗歌语言中的浪费与节约规则。

如果我们对感受的一般规律作一分析 ,那么 ,我们就可以看到 ,动作一旦成为习惯性的 ,便变得不由自主了。例如 ,我们所有熟悉的动作都进入了无意识的、自动的领域。如果有谁回忆起他第一次手握钢笔或第一次讲外语时的感觉 ,并把这种感觉同他经上千次重复后所体验的感觉作比较 ,他便赞同我们的意见。我们的散文语言 ,其所特有的建构不完整的句子 ,话说一半即止的规则 ,其原因就在于这一自动化的过程。这一过程最理想的表现方式是代数 ,因为代数中的一切事物均被符号所取代了。在语速很快的实用言语中 ,话并不说出口 ,在意识中出现的只是名词的头几个音节。波戈金(Погодин)《作为创作的语言》举了一个例子 ,一个小男孩想起一句话 :“~~蕴皂 凿造 杂泽 遭~~蕴皂 凿造 杂泽 遭”<sup>⑦</sup> 就像 蕴皂 凿造 杂泽 遭一系列字母的连续。

这种思维的特点不仅提出了代数的方法 ,而且甚至提出了符号的选择 ,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来考虑的。我们看不到事物 ,而是根据初步的特征去识别事物。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才知道它的存在 ,不过我们只看到它的表面。在这种感觉的影响下 ,事物首先在作为感觉方面减弱了 ,随后在其再现方面也减弱了。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 ,感觉力量得到最大限度的节约 :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 ,转了一圈 ,走到长沙发跟前 ,可是不记得是不是擦过长沙发了。由于这都是一些无意识的习惯动作 ,我也不可能感到 ,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,这正如同我没有做过一样。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 1889年 8月 18日日记,尼科尔斯克,年鉴出版社 1953年 8月,第 140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、家具、女人和对战争的恐惧。

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。

那种被称为艺术的东西的存在,正是为了唤回人们对生活的感受,使人感受到事物,使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样,而不是如同你所认知的那样;艺术的手法是事物的“陌生化”(остранение)手法,是复杂化形式的手法,它增加了感受的难度和时间长度,既然艺术中的领悟过程是以自身为目的,它就理应延长;艺术是一种体验事物之创作的方式,而被创作物在艺术中已无足轻重。

诗歌(艺术)作品的生命即从视象到认知,从诗歌到散文,从具体到一般,从有意无意在公爵宫廷里忍受侮辱的经院哲学家和贫穷贵族的堂吉诃德,到屠格涅夫笔下的广泛却又空洞的堂吉诃德,从查理大帝到“国王”这一名称,作品和艺术随着自身的消亡而扩展,寓言比长诗更富于象征性,而谚语比寓言更富于象征性。因此,波捷尼布亚在分析寓言时,他的理论更少一些自相矛盾的地方,波氏从自己的观点出发对寓言彻底地作了分析。但他并未运用他的理论去分析艺术上“有分量”的作品,所以他的书并未写完。众所周知,《语言学理论札记》(Записки по теории словесности)出版于 1936年,这已是在作者逝世 1961年以后了。

波捷尼布亚对此书作了充分修改的,也仅仅是其中关于寓言的那部分<sup>⑧</sup>。

经过数次感受过的事物，人们便开始用认知来接受：事物摆在我们面前，我们知道它，但对它却视而不见<sup>⑨</sup>。因此，关于它我们说不出什么来。使事物摆出知觉的自动性，在艺术中是通过各种方法实现的。在这篇文章中，我想指出列夫·托尔斯泰几乎总爱使用的一种方法，就连梅列日科夫斯基也认为列夫·托尔斯泰只写其所见，洞察秋毫，而于写作中从不改变什么的。

列夫·托尔斯泰的陌生化手法在于，他不用事物的名称来指称事物，而是像描述第一次看到的事物那样去加以描述，就像是初次发生的事物，同时，他在描述事物所使用的名称，不是该事物中已通用的那部分名称，而是像称呼其它事物中相应部分那样来称呼。例如，列夫·托尔斯泰在《何等无耻》（Стыдно）一文中，把“鞭打”概念这样加以陌生化：

“脱下犯人的衣服，将他按倒在地，用鞭子抽打他的臀部；”

隔了几行他又写道：

摇摇“抽打赤裸裸的屁股。”

这一段还有一个说明：

为什么要用这种令人剧痛的愚蠢而又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他部位，用钳子夹紧双手或双脚，或是其他类似的办法呢？

请原谅我举了这样一个令人感到心情沉重的例子，但是，这个例子很具有典型性，它是托尔斯泰使天良不易泯灭所使用的方法。常见的鞭刑被加以陌生化，这一方面是靠对它的描写，另一方面是提出改变它的形式，但不改变其本质。托翁经常使用陌生化的方法：例如在《霍斯托密尔》（Холстомер）里，故事是假托一匹马而展开的，事物是按这匹牲口的感受、而非根据人的感受以陌生化手法来处理的。请看这匹马对

所有权的看法：

他们谈到鞭笞和基督教的良心，这些我都很明白，可是我完全弄不懂“自己的、我的驹子”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，我当时实在搞不清楚。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。当时我说什么也弄不懂，为何说我是某人的私有财产，这究竟作何解释。我觉得把我这样一匹活生生的马说成是“我的马”实在别扭，就像有人常说“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的支配，而只受字眼的支配。他们喜欢的，不是尽可能去做什么或者不做什么，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。至于为什么要这样，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，有许多人并不骑我，骑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，不是那些把我叫做自己的马的人，而是马车夫、马医，总之都是一些旁的人。后来，由于我扩大了观察的范围，我才相信不仅是我们的这些马，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——他们认为“我的”这个词含有私有感或私有权。比如有人说：“我的房子”，可他从来不住



在里面 ,而只关心房子的建筑和维修。比如有个商人说 :“ 我的铺子 ”、“ 我的呢绒商店 ” ,可他穿的衣服没有一件是用他店里上等料子做的。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做他们的人 ,其实他从来也没有看见过那些人 ,而且他们总是去伤害那些人。

有些人把女人称为“ 自己的女人 ”或“ 妻子 ” ,可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的好事 ,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 ,不说我们有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>⑩</sup>。

临到小说的末尾 ,马已被杀 ,但叙事的方式、手法并没有改变 :

谢普霍夫斯基(Серпуховский) ,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 四年 ,一直是人们沉重的负担 ,而把这具尸体埋入土里 ,还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一点的衣服、时髦一些的皮靴 ,放进考究得很的棺材里 ,四角还缀上崭新的璁珞 ,再把这考究的棺材放进华丽的铅槨里 ,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衣服、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 ,我们在小说的结尾便看到 托翁所采用的手法确有其必然的理由。

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。首先 ,他将所有的战役都描写成使人感到陌生的。因为这些描写篇幅很长 ,这里就不一一列举了 ,否则便得把这四大巨册的小说抄出很大一部分。托翁也用同样的方法描写沙龙和剧院 :

舞台上有一些平整的地板在正中间 ,两边有代表树木的彩色纸板 靠后边布幕垂到地板上。舞台中央坐着几个穿红胸衣白裙子的姑娘们。一个胖胖的、穿着白绸裙的姑娘 ,单独坐在一张矮凳上 ,凳子后面粘了一块绿色纸板。她们都在唱着什么。当她们唱完歌之后 ,穿白衣的姑娘走到提词人的小棚子那里 ,一个胖腿上穿着紧绸裤的男子 ,拿着一根羽毛和一把剑走到她面前 ,开始唱歌并摇摆手臂。

穿紧腿裤的男子单独先唱 ,接着是白衣姑娘唱。然后两人沉默下来 ,音乐队开始演奏 ,于是男子用手指摸着白衣姑娘的手 ,显然是等着拍子 ,和她一同唱起来。他们唱的是一首二重唱的歌 ,戏院里所有的人开始拍手喝彩 ,舞台上表演一对情人的男女开始微笑着伸开手臂鞠躬。

(.....)

在第二幕中有画着墓碑的布景 ,在布幕上有一个表示月亮的圆洞 ,脚灯上都罩了灯罩 ,小号 and 低音提琴开始奏出低沉的调子 ,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。他们没有一下子把她拖走 ,却同她一起唱了很久 ,但随后又拖她 ,在布景后边敲了三下金属的东西 ,于是全体都跪下来唱祈祷文。表演被观众热烈的欢呼声打断了好几次。

在第三幕中也采用了同样的技巧 :

……但突然间起了一种狂风暴雨，在乐队里听到了半音阶与降低的七和弦音，所有的人都跑起来，并且又拖走一个演员到台后边，于是幕徐徐落了下来。

在第四幕中：

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

托尔斯泰在《复活》(Воскрешение)中也是用同样的手法描写城市和法庭的。他在《克莱采奏鸣曲》中是这样描写结婚的：

摇摇如果人们心心相印，为什么他们要睡在一起呢？

但是，他运用陌生化的手法不仅仅是为了使人们看到他想否定的事物：

皮埃尔站起来，离开他的新伙伴，从一堆堆的营火中穿过，走向有人告诉他被俘士兵所站的大路的另一边。他愿意跟他们谈一谈。在路上，一个法国哨兵把他拦住，命令他转回去。

皮埃尔转回来，没到营火旁边他的伙伴们那里，却向一辆未套起的货车走去，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，一动也不动地坐了很久，左思右想起来。照这样过了一个多钟头，也没有人惊动他。突然间他发出一阵爽朗、和蔼的笑声，那笑声特别高，以致四面八方的人都惊奇地转过头来，瞧着这奇怪的显然是孤零零的笑声究竟是什么意思。

“哈！哈！哈！”皮埃尔又发出一串哈哈声。

随后他高声自言自语道：

“那个士兵不让我过去。他们抓住我，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！”

接着他笑得眼泪都流了出来。

(……)

皮埃尔往天空望了一眼，那遥远的天边群星闪烁。“这一切都是我的，这一切都在我里边，这也是全部的我！”皮埃尔想到。“他们把这一切都捉起来，关在一座用板子围起来的棚子里！”他笑了笑，然后走到他的伙伴们旁边躺下来睡了。（《战争与和平》第四卷）

凡是熟悉托尔斯泰作品的人，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，在描写宗教教义时也使用陌生化的手法，用平时常用的词语代替宗教上常用的词语，结果出现意想不到的、不可思议的东西，许多人径直认为这是亵渎宗教，也使他们大为不快。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事物。托尔斯泰的感受动摇了他的宗教信仰，触及到长久以来他所忌讳的事物。

这种陌生化的手法也并非托尔斯泰所特有。我所以要用他所写的材料作依据，纯系出于实际的考虑，因为他的小说尽人皆知。

前已述及这种手法的特点，现在我尽可能大致确定一下这种手法使用的范围。我个人认为，几乎有形象的地方就有陌生化的描述。

换句话说，我们的观点与波捷布尼亚的观点分歧便在于此：形象并不是变化的主语的不变的谓语。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成不曾见过的东西。例如，在果戈理的《圣诞节前夜》（Накануне Рождества）：

于是他走近她的身旁,咳了一声嗽,冷冷一笑,用长长的手指碰了一下她那裸露而丰满的胳膊,带着一种狡黠和洋洋自得的神情说:

“您这个是什么呀?美人儿索洛哈?”说完这句话往后退了几步。

“不知道吗?胳膊呀,奥西普·尼基福洛维奇!”索洛哈回答道。

“胳膊!嘿!嘿!”教会执事说,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?亲爱的索洛哈?”他用同样的神情说,又向她走近来,用手轻轻摸了一下她的脖子,接着又往后退了几步。

“您好像没有看见似的,奥西普·尼基福洛维奇?”索洛哈答道,“脖子上呀!脖子上戴着项链。”

“嗯!脖子上戴着项链!嘿!嘿!嘿!”教会执事又在房间里踱来踱去,一个劲儿搓着手。

“您这个是什么呀?我的小亲亲索洛哈……”不知道教会执事又该用长长的手指去摸她的哪一部分了……<sup>⑫</sup>

在汉姆生(亨里克)的《饥饿》(亨里克)<sup>⑬</sup>中:

摇摇从她的衬衣里露出两个令人十分耀眼而发呆的白色的东西。

有时候,作者会采取隐晦曲折的手法描绘色情的事物,其目的显然不是为了使之“接近于理解”。

人们对性器官的描述就属于这一类,例如比如锁和钥匙(《俄罗斯民间谜语》Д·萨沃德尼科夫[Саводников]第 574 页至第 575 页),织布的工具(同上第 575 页至 576 页),弓和箭,指环和钉子,如关于斯塔威尔(Ставер)的民间叙事诗(雷布尼科夫[Рыбников]第 140 页),丈夫认不

出化装成勇士的妻子 她打了个谜语：

摇摇你记得吗？斯塔威尔 你想起来了吗？

我们小时候一起在街上溜达，  
我们一同玩钉子游戏<sup>①</sup>，  
你有一颗银钉子，  
我有一个金黄的戒指，  
有时我扔得很准，  
你倒也回回不落空。  
戈金诺夫的儿子斯塔威尔说，  
可是 我怎么没跟你玩过钉子游戏！

接着瓦西丽莎·米库利奇娜又说：

摇摇那么 你记得吗？斯塔威尔 你想起来了吗？

我写字是跟你学会的，  
我有个银色的墨水壶，  
你有支金黄的鹅毛笔，  
我有时蘸湿鹅毛笔，  
你也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：

摇摇使者瓦西柳施卡可令人害怕，  
她把衣服撩得露齐肚脐，  
戈金诺夫的儿子、年轻的斯塔威尔  
这会儿才认出戒指是金黄的……

（雷布尼科夫 Рыбников 第 45 页）

但是 陌生化并不仅仅是色情谜语或委婉语的一种手法 它也是一

切谜语的基础和唯一的意义。每一条谜语都使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,钉子在中问”)或是利用变形的重复得到发音的陌生化:Тон да тонок—пол и потолок<sup>15</sup>(Д·萨沃德尼科夫[Саводников]第 缘页),或是 Слон да Кондрик—заслон и конник<sup>16</sup>(同上,第 页)。

摇摇这时有只喜鹊来到庄稼人身旁,在他的衬衫上啄食。庄稼汉抓住了它,弄断它的一条腿。喜鹊飞走了,落在熊在那边躺着的那棵树上。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,也落在熊跟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田里送饭来了。庄稼汉就在露天地里跟他老婆一起吃了饭,然后把她翻倒在地上。熊一看这情景,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,动作本身的陌生化是屡见不鲜的。例如,在《十日谈》里的《刮酒桶》、《捕夜莺》、《弹毛人的愉快劳动》,弹毛人的形象并未作为情节来展开。在表示性器官时也常常采用陌生化的手法。

有整个一系列的情节都是建立在这种缺乏识别基础上的,例如阿法纳西耶夫的《隐私故事集》(Заветные сказки)中的《胆小的贵妇人》(Стыдливая барыня)整个故事的基础就是不以本来的名称称呼事物,而用的是没有识别的手法。翁丘科夫(Ончуков)的作品《女人的污点》[(Бабое пятно),故事集第 缘页]也是同样的手法。在《隐私故事集》中的《熊和兔子》(Медведь и заяц)也是这样,熊和兔子都在医治伤口。

《杵和臼》(Пест и ступка)或是《魔鬼和地狱》(Дьявол и



对于普希金同时代人来说,杰尔查文的高雅风格才是传统的诗歌语言,而普希金风格的那种平庸特点(指这一时期)是出乎意料的难懂的。我们还记得,他同时代的人对他使用俚俗的词语感到吃惊不已。普希金利用俚俗词语作为一种特别的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汇一样(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。俄国文学语言就其起源而言,乃是俄罗斯的外来语言,可是它如此深深渗透到人民群众之中,从而使许多方言的成分都提升到它的水平,后来文学作品竟开始表现一种对方言的偏爱[列米佐夫(Ремизов)、克柳耶夫(Клюев)、叶赛宁(Есенин)等人,他们的才能各有上下,但都有意使用外省语言],对不规范的语言的偏爱,从而使谢韦里亚宁<sup>②</sup>派有可能出现。当代的马克西姆·高尔基也从文学语言转到使用列斯科夫(Лесков)式的方言。因此,民间语言和文学语言换了位置(见维·伊凡诺夫及其他许多作家的作品)。最后,我们看到出现创造一种特殊的诗歌语言的强烈倾向;大家知道这一诗语流派为首的便是赫列布尼科夫。这样,我们就可以给诗歌下一个定义:这是一种困难的、扭曲的言语。诗歌的言语是经过加工的言语。散文则一直是普通的、节约的、容易的、正确的言语(散文女神阅读时总是容易的、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。

那些断言节约创作力的概念,始终存在于诗歌语言中,并且是诗歌的主因素的人,初看起来似乎在关于节奏的问题上也有极其擅长的见解。斯宾塞对节奏作用的解释仿佛是无可疑的:

没有规律地打在我们身上的拳头,使我们的肌肉总是保持一种过分的紧张,有时甚至是不必要的紧张状,因为我们没法预料拳头什么时候再打下来,而打击如果是有规律的,我们就可以节约力量。

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》(杂著)对这两种规律不加任何区别,然而可能确实有两种节奏。散文的节奏,伴随着劳动的歌声的节奏,дубиношка(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:“一起加油干啦”;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、轻松。的确,随着音乐的声音行进比没有音乐轻快,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“柱型”(ордер),可是希腊神庙没有一根石柱是完全按照这种柱型排列的。审美的节奏是一种受到破坏的散文的节奏,而且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。人们认为这种系统化是难以奏效的,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到的破坏。如果这种破坏变成一种准则,它就会失去原有的作为难懂手法的力量。但是有关节奏的问题,我不准备详细谈了,这将另写专著进行探讨。

注释:

① 粤· 粤· 波捷布尼亚:《语言学理论札记》(Записки по теории языкознания),哈尔科夫,1959年,第 108 页。

② 波氏在其书中此处是这样表述的:“如果把诗歌首先并且主要看作是一定的思维方式的话,那么对散文也应该这样来看待。”(同上书第 108 页)

③ 同上书,第 108 页。

④ 同上书,第 108 页。

⑤ 《诗学语言理论集刊》:第 1 册,彼得格勒,1959 年第 108 页 (Сборник по теории поэтического языка; Выпуск первый, Петроград, 1959, стр. 108)。

⑥ 同上书,第 1 册,第 108-109 页。

- ⑦法文：“瑞士的山很好看”。
- ⑧波捷布尼亚：《语言学理论讲授纲要·寓言·谚语·俗语》哈尔科夫，1959年（Из лекций по теории словесности 援 Басня 援 Пословица 援 Поговорка 援 Харьков 援）
- ⑨月·什克洛夫斯基：《词语的复活》，圣彼得堡，1959年（Воскрешение слова，Петербург）。
- ⑩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，1984年。
- ⑪托尔斯泰：《战争与和平》，高植译，上海译文出版社，1956年，第Ⅷ卷。
- ⑫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，1958年。
- ⑬汉姆生（亨里克·易卜生，1872-1952）挪威作家，《饥饿》是作者的自传性小说。
- ⑭钉子游戏：俄民间游戏，用一个钉子对准放在地上的指环的中心扔下去。
- ⑮тон да тонок？（外表和清秀）—пол и потолок（地板和天花板），后者为前者变形发音的陌生化。
- ⑯слон да кондрик？（大象和糖果厂）—заслон и конник（掩体和骑兵），后者为前者变形发音的陌生化。
- ⑰泽列宁，德米特里·康士坦丁诺维奇（Зеленин，Дмитрий Костатинович，1878-1950），苏联俄罗斯民俗学家，人种志学家。
- ⑱达尼埃尔·阿诺（阿诺，1873-1954），19世纪法国南方行吟诗人。
- ⑲迪茨，费里德里克·克里斯琴（阿诺，1873-1954），19世纪德国语言学家，罗曼语文学创始人，业余从事法国普罗旺斯语抒情诗写作，著有《罗曼语语法》三卷（1897-1904）。
- ⑳谢韦里亚宁，伊戈尔〔Северьянин，Игорь，1897-1954〕原名 Игорь Васильевич Лотарев（伊戈尔·瓦西里耶维奇·罗塔列

夫) 俄国未来主义诗歌流派创始人之一。  
②在极其吃力的体力劳动中唱的俄国号子。



## 短篇小说和长篇小说的结构

—

在动手写这篇文章时，我首先应当说明，并没有一个关于小说的定义，也就是说，我不知道母题应当具有什么样的特性，或者说，应当怎样安排母题，以便形成情节；只有单纯的形象和简单的罗列，甚或对事件的简单的描写，都还不足以构成小说。

在前面的一篇文章里<sup>①</sup>，我试图说明情节构成和一般风格手法的联系。特别是我已指出了母题层次展开的典型。这种展开按其实质而言是无限的，正如在此基础上创作的惊险小说是无限的一样。由此产生了罗堪博尔（~~阿莫尼·莫尔~~）<sup>②</sup>为主人公的多卷本以及大仲马（~~阿莫尼·莫尔~~）的《十年后》（Десять лет спустя）和《二十年后》（Двадцать лет спустя）一类卷帙浩繁的部头。由此也使这种小说必须有一个尾声。只有通过改变小说的时间范围而“草率了结”的故事，才能结束这种小说。

然而，短篇小说的一切内容堆砌，通常都是由某种框架式短篇故事造成的。在惊险小说里，除了盗窃和侦破之外，人们还常常把历经艰辛而终于实现的婚姻的细节作为母题。因此，当马克·吐温写完《汤姆·索耶历险记》（~~阿莫尼·莫尔~~）<sup>③</sup>时，曾在结尾宣称，他不知道在哪里结束自己的故事，因为在儿童故事中没有描写成人小说通常作为结尾的结婚情节。所以，他预先说，只要有这种机会出现就结束自己的小说。众所周知，汤姆·索耶的故事有自己的续篇，即哈克·芬恩（~~阿莫尼·莫尔~~）<sup>④</sup>的故事（前篇的配角作为主角登场），然后又有续篇，不过采取了演绎小说的手法，最后则是采取儒尔·凡尔纳的长篇小说《海

峡游记》(На Шаге)<sup>③</sup>手法的第三续篇。

然而,小说究竟需要些什么,才能令人感觉到它是一种有结束的内容呢?

只要分析一下便不难看到,除层次结构外,还有环形结构,或者最好说是圆形结构。描写幸福的互爱情节创作不出小说,或者即使创作出来,那也只是以描写艰难曲折的爱情为传统背景的东西。小说需要离奇曲折的爱情。例如甲爱乙,而乙不爱甲;当乙爱上甲时,甲却已经不爱乙了。叶甫根尼·奥涅金和塔季扬娜的关系就是按照这个公式建立起来的,而且他们相互间非同时热恋的原因只有用复杂的心理动机来说明。

博亚尔多(月琴和)④的相同手法却是靠魔力来推动的。在他的《热恋的罗兰》(韵)中,里纳尔德(Ринальд)钟情于安杰丽嘉(Анджелика),但是他偶然喝了迷魂泉的泉水,突然忘记了自己的爱情。然而安杰丽嘉由于喝够了具有相反性质的另一种泉水,则一反从前憎恨里纳尔德而对他表示出炽热的爱情。于是出现了下述这样的场面:里纳尔德逃避到处追踪他的安杰丽嘉,而后者却从一个地方到另一个地方对他穷追不舍。后来,被安杰丽嘉追逐的里纳尔德跑遍天涯海角,又来到有迷魂泉的那座森林,他们又喝了泉水,于是角色骤然改变,安杰丽嘉又开始憎恨里纳尔德,而里纳尔德却开始爱上了她。在这里,动机几乎是暴露无遗的。

因此,构成一部小说不仅需要情节,而且需要阻挠情节的反作用,即某种不一致的东西。这一点便使母题同比喻和双关语相近了。正如我在论述情欲陌生化的章节中已讲述过的<sup>⑤</sup>,色情故事的情节就是比喻的展开。例如,薄伽丘(月琴和)把男人和女人的性器官比作杵和白。这种比喻由整个故事来表现就是“母题”。我们在描写“魔鬼和地狱”的小说中看到了同样的情形,不过,这里所展开的环节要更为鲜明,因为小说的结尾直接指出民间便有这种词语。显而易见,小说就是这种词语的扩展。

许多故事都是双关语的扩展,例如关于名称的起源的故事就属于这种类型。我曾亲自从一位老年奥赫塔人那里听到,Охра(奥赫塔)这

一名称出自彼得大帝的呼喊 :Ох ! та ! 如果名称不提供双关意义的可能 人们就把它拆成并不存在的专有名词。例如 ,Москва(莫斯科)出自 Мос ,Ква ,Яуза 出自 Я 和 Уза<sup>⑥</sup>(关于莫斯科传说的故事)。

母题远非总是语言材料的拓展。例如 ,风俗的矛盾也可以被加工为母题。士兵口头创作的一个细节(其中就有语言因素的影响)饶有趣味 刺刀上的窟窿被称为准星口 ,这里讲的是年轻士兵的故事 ,他们抱怨道 :“我丢了准星口。”相同的一个情节是根据不冒烟的火(电)编造的 ,讲的是下级准尉的故事 ,兵营里抽烟的士兵要他相信此乃“不冒烟的灯”。

虚假不可能性的母题也是建立在矛盾之上的。在“预言”的故事里 ,我们会发现人物意图上的矛盾 ,他们力图逃避预言 ,同时预言却在虚假不可信的情节下实现了[俄狄浦斯(俄狄浦斯)情结] ;通常 ,令人感到不可能实现的预言实现了 ,然而是在一语双关的情况下实现的。举几个例子 ,巫婆向马克白(Макбет)许诺 ,他不会在看到森林之前被战胜 ,他不会“女人所生的人”杀害。在进攻马克白城堡时 ,士兵们为了隐藏自己的人数 ,手里举着树枝 ,而杀害马克白的凶手不是顺产出生的 ,而是剖腹产的。在讲述亚历山大(Александр)的小说里也有这种情形 :有人告知亚历山大 ,说他将在光天化日之下死于坚硬的土地上。他是在用象牙做成的天花板下死于盾牌的。莎士比亚剧中也有同样的例子 ,有人预言国王将死于耶路撒冷 ,结果他死于以耶路撒冷命名的寺院 的房间里。

以对比感为基础的母题 :“父亲同儿子打仗”、“兄弟是自己姊妹的丈夫”。(在普希金整理的民歌中 ,母题复杂化了)以及“丈夫参加妻子的婚礼”的母题。载入希罗多德(希罗多德)<sup>⑦</sup> 历史的故事中的“神秘莫测的罪犯”的母题 ,同样也采取这种手法 ,在此我们看到的是进退维谷的窘境 ,然后是摆脱困境的机警出路。属于这类的母题还有出谜和猜谜 ,或者广而言之 ,具有解决任务的决心——建立功勋的母题。在晚近的文学中 ,“假罪犯”——无辜罪犯的母题大行其道。在这种母题里 ,我们看到的首先是可能归罪于无辜 ,其次是控告 ,最终是宣告无罪。宣告无罪的实现 ,有时是假证词对照[在米那耶夫(Минаев)的故事里的苏

珊珊(Сусанна)类型的结果,有时则是善良证人干预的结果。

如果我们不知道有结尾,那么也就不会感觉到有情节。在勒萨日(莱萨日的《跛足魔鬼》(莱萨日的《跛足魔鬼》)里很容易捉摸到这一层意思,因为我们所见到的仿佛是没有情节结构的画面。例如,下面就是这部小说的片段。

我们现在转到这座新楼前,这里有两个单独的房间:一间住着主人,他是一位上了年纪的绅士,他一会儿在房间里踱步,一会儿坐在沙发上。

桑布洛(桑布洛)说:“我认为,他在思考一件重要的事情。他是一个什么样的人?从他房间里的摆设可以断定,他一定是西班牙的头等贵族。”

魔鬼回答道:“其实,他出身寒微,可是在担任有利可图的职务时变老了,他有四百万财产。由于他对用以敛聚这笔财产的手段并非完全心安理得,很快就要在阴间醒悟而认清自己的所作所为,所以内心感到忐忑不安;他想建一座修道院,自以为在如此行善积德以后,就能心安理得一些。他已获准修建这所修道院,但是他希望在那里修行的全是品德出众、性格淡泊而又十分谦逊的人。要选择这样的人谈何容易!漂亮的太太住在第二间房里,她刚刚用牛奶洗完澡,躺在被窝里。这位娇嫩的女人是圣雅各(圣雅各)®勋章获得者的遗孀,他给她留下了遗产仅仅是漂亮的名字,不过幸运的是,她有两个朋友,卡斯提尔国王属下的两个谋士,他们共同为她支付房租费。”

大学生高声说:“哎,哎!我听到喊叫声和抱怨的一些语气,别是发生了什么不幸?”

魔鬼说:“是这么回事。两个年轻的骑士在你看到的灯火辉煌的赌场里赌博,他们为一次赌注而动起手来,操起利剑就拼刺,彼此都受了重伤。年纪大的那个已结了婚,年轻的是个独生子。他们快要死了。其中一个的妻子和另一个的父亲

获知这一悲惨事件 ,都来到了出事地点。他们呼天抢地 ,放声痛哭。‘我可怜的儿呀!’那父亲一边转向再也听不到他讲话的儿子 ,一边说:‘我劝你多少次 ,叫你不要再赌!我告诫你多少次 ,你会丢掉性命!我表白过了 ,这不是我的过错 :你竟如此不幸一命呜呼了。’那妻子这边厢也陷入绝望之中 ,尽管她的丈夫输掉了她的全部嫁妆 ,卖掉了她所有的珠宝甚至衣物 ,然而她却得不到一点安慰。她诅咒纸牌 ,因为它是这悲剧的根源。她咒骂发明纸牌的人 ,咒骂赌场和聚赌的人。”

上述这个片段显然不是小说 ,因为这不取决于它的长短。我们从阿斯莫德(Асмодей)所描述的故事截取不太长的一个场面 ,却令人感到这故事有结尾 :

尽管你给我讲的故事非常有趣 ,但是我之所见却使我不像我们所愿意的那样专心听你讲。我看到一所房子里有一位妙龄女郎 ,她坐在一个年轻人和一个老头子之间 ,显然他们在开怀畅饮。当老头子拥抱这位年轻太太时 ,这个女骗子却背着他把自己的手让年轻人去吻 ,大概这个年轻人该是她的情人吧。

恰恰相反 ,瘸子解释说 ,年轻人才是她的丈夫 ,而老头子却是她的情人。这个老头子是个很有地位的绅士 ,他是获得卡拉特拉夫(Калатрав)军功章的骑士团长。他为这位太太破了产 ,而她的丈夫却在宫廷里担任卑职。她极为热烈地抚爱老头子 ,目的是出于还账 ,哄骗他是由于对丈夫的爱。

这种对于故事完整感觉的产生 ,是由于我们在这里首先对情节有一个虚假的认识 ,然后才揭示真实情况 ,模式也就实现了。

然而 ,一些篇幅相当长的故事 ,却让人感到没有完结 ,我们觉得它言犹未尽。这种半拉子故事出现在第十章的结尾。它是从描写带有插入诗的夜间情歌开始的 :



我们朗诵几节诗 ,你们立刻就会听到另一种音乐。你们会注视到突然出现在大街上的四个男人 ,他们向我们的音乐家猛扑过去 ,音乐家用自己的乐器作为盾牌(不堪一击 ,被打得粉碎)来掩护自己。请看 ,有两个骑士跑过来帮助音乐家 ,其中之一就是创作夜间情歌的主角。他们极为狂怒地奔向进攻者 !但是 ,进攻者也像他们一样机智勇敢 ,情愿对付他们。只见他们双方刺剑下火星飞溅。看 ,夜间情歌的保护者之一倒下了 ,他是创作夜间情歌的人 ,他受了重伤 ,他的同伴见到此情景却逃之夭夭。罪魁祸首这一方也得以解脱 ,所有的音乐家都无影无踪了。留在原地的只有那个不幸的骑士 ,他为夜间情歌赌上了性命。与此同时 ,请你们注意一位法官的女儿 ,她站在百叶窗后 ,清楚地看到了这里所发生的一切。这位小姐如此自傲 ,讲究虚荣 ,成天幻想着自己如何漂亮 ,尽管她自己长相平平。她并未为这一不幸事件而悲痛 ,她是个冷酷的人 ,只会幸灾乐祸 ,愈发骄横自大。

这还不是全部问题之所在。他补充说 ,请看 ,大街上还有另一个人 ,他站在倒在血泊中的人的旁边 ,为的是给倒下去的人以尽可能的帮助。正好巡逻队碰见了她 ,并把他投入监狱 ,长期囚禁 ,假如他是真正的杀人犯 ,其所受到的待遇也不会比这更糟。

桑布洛觉得 ,这个晚上发生了多少桩不幸的事啊 !

小说似乎并没有完结。有时给这种“插图”小说添了个我称之为“虚假结尾”(ложный)的东西 ,通常用作“虚假结尾”的是对自然风光或天气的描写 ,就像靠《讽刺杂志》(Сатирикон)<sup>①</sup>而闻名的圣诞节故事的结尾 ,只用一句话 :“寒气袭人”。在这种场合 ,我建议读者杜撰譬如说对塞维利亚(塞维利亚)<sup>②</sup>夜色或者“冷漠的天空”的描写 ,附在勒萨日写的片段之后。

用描写秋天或发出几声感叹作为虚假的结尾 ,是非常典型的手法。

“诸位先生，生活在这个世界上真是寂寞无聊啊！”果戈理在《伊凡·伊凡诺维奇和伊凡·尼基福罗维奇吵架的故事》(Повесть о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович)里就这样写道。

这个新母题是与前面的素材相并列而形成的，故事看起来是结束了。

带有“否定结尾”(Отрицательный конец)的故事是十分特殊形式的小说。先来解释这个术语。стол 原<sub>а</sub>、стол 原<sub>у</sub> 单词中的元音 а、у 是词尾，而词根 стол 是基础。我们看到单数第一格是没有词尾的 стол，但这种以其他格的词尾变化为反衬的没有结尾的现象，我们把它当作格的特征，并称之为“否定形式”[福尔图纳托夫<sup>①</sup>的术语；按博杜恩·德·库尔特内的术语是“零点结尾”(Нулевое окончание)]。这种否定形式经常在小说里遇到，尤其是在莫泊桑(莫泊桑译)的小说里。

例如，母亲去看望寄放在农村受教育的私生子。他已变成一个粗鲁的农民。母亲在山冈上跑，跌落在河里。儿子对于母亲一无所知，他却用长杆子沿着河底去捞寻，终于钩住衣服把她拖出水面。小说到此结束。这种小说要以具有“结尾”的普通小说为背景来领会。顺便说说(我说的并非定论，至多是一种意见)，福楼拜(福楼拜译)时代法国的社会小说，也广泛地使用未竟行为的手法[《情感教育》(Сентиментальное Воспитание)]。

一般说来，小说乃是由于拓展而变得复杂的环形结构和层次结构的组合。

在契诃夫全集里，短篇小说那一卷往往磨损得面目全非。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，则契诃夫作品中的主题似乎非常平淡。作者叙述的通常是官吏、小商人的生活。读者对这些人周围的风俗习惯都很熟悉。莱伊金(Лейкин)和戈尔布诺夫(Горбунов)<sup>②</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，把它们扩展成为短篇或是中篇小说。

从情节的角度来看，冈察洛夫作品的结构是相当单薄的。在《奥勃洛莫夫》(Обломов, 冈氏的名著)的情节展开中，冈察洛夫让各种不同的人去拜访主人公，读者可能判断这个人物过着动荡不安的生活。

屠格涅夫的《罗亭》(Рудин)不过是一个短篇，只有一条带有罗亭忏悔的情节线索构成的小说。

惟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(Марлинский)、卡拉什尼科夫(Калашников)、翁利亚尔斯基(Вонярский)、索洛古勃(Сологуб)、莱蒙托夫的作品，几乎占了19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。虽然他的小说按素材而言相当一般，但与无数的日常生活的一类随笔却显然有别，这类随笔只能和描写上流社会的故事争奇制胜，而契诃夫则根据具体而明确的情节组织他的短篇小说，并且给情节发展设定一个出乎意料的结局。

果戈理把含糊混淆作为材料布局的基本手法，如果人们了解俄国旧时的虚无主义者(Нигилист)<sup>⑬</sup>和教士都留着长头发，那么《在澡堂里》(В бане)这篇故事就体现了它的特色。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。为了加强冲突因素，作者选择了斋戒的时期，这时神职人员的问题都是最现实的。助祭神甫被当作了虚无主义者，他的对话安排得使读者感到有点吃惊，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，因为他向我们说明了这个神甫的模模糊糊、含混不清的答话。为了把这个结局显现出来，必须使每个人物都关心这种结局，以便更加敏锐地认清某种事实。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，他侮辱了一位教士，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激进思想。

这里，我们看到一个按照规则确立的方程式，其中各个部分都有功能上的联系。

短篇小说《胖子和瘦子》(Толстый и тонкий)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构思得以展开。首先,两个朋友互相拥抱,彼此凝视着,眼睛充满泪水,两个人又惊又喜,瘦子匆匆地叙述了自己家里的情况,讲得又友善又絮叨,在小说的中间,也就是到了第一页的末尾,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。瘦子又谈起了自己的家庭,结结巴巴地老是重复那几句话,但他这时讲话便有了分寸。由于作者把这些话结合在一起,重复的对话也就表明了差别,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。瘦子握着他的三个手指,深深地鞠了一躬,并且像一个中国人那样嘻嘻地笑起来。他的妻子也在一旁微笑,他的独生子纳法纳伊尔(Нафанаил)并拢了双脚跟,把帽子也掉在地上了。三个人都表现出又惊又喜。

契诃夫常常违背一成不变的传统形式来写作。

他有一篇短篇小说《可怕的一夜》(Страшная Ночь),叙述一个人怎样在每一个房间里都看见棺材,甚至在他自己的房间里也有。

小说一开头就有一种原始的神秘色彩。讲述者名叫巴尼希金<sup>⑭</sup>。他住在莫吉里尼察<sup>⑮</sup>附近乌斯贝尼埃<sup>⑯</sup>的一个文官特鲁波夫<sup>⑰</sup>的房子里。为了冲淡手法过于暴露的弱点,作者又补充道“换句话说,他住在阿尔巴特(Арбат)的一个最偏僻的地方”。

作者用了一大堆常见的可怕的字眼,使叙述的结尾变得出人意料之外。结尾利用了作为神秘物件、恐怖小说象征的棺材和棺材匠部分家业的棺材之间的矛盾。

棺材匠为了逃避别人清查他的财产,把棺材都藏在他朋友们的家里。

短篇小说《捉摸不透的本性》(Загадная натура)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。事情发生在一等车厢里,为了引进女主人公,这里表现了上流社会人物的传统的情景:

她对面座位上坐着的一位官员，是省长特派员，还是个崭露头角的年轻作家，曾在政府办的报纸上发表过几篇小说，或者如同他自己所说的，是上流社会的短篇小说<sup>⑧</sup>。

故事的开头完全是传统的内容，这个女人讲述她的身世。从前她家里很穷，后来在一所贵族女子中学里受的是不正规的教育，读了一些粗俗无聊的小说，年轻人的荒唐事，胆怯的初恋。她爱上了一个青年人，她憧憬着幸福。这个开头是对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戴着手镯的手，一边喃喃地说。我吻的不是您这位绝色的美人儿，而是人间的痛苦！

这个年轻女子嫁给了一个老头子，作者以讽刺性的模仿口吻用三、五行描写了她的生活。老头子死了，她成了富婆。幸福好像来临了，但是面前又出现了新的障碍。

那么在您的生活道路上又出现了什么？又是一个有钱的老头子。

这种重复使母题的最初理由变得毫无意义，这篇普通的卖淫的小说里出现了描写上流社会的素材。

短篇小说《就是她》(То была она)格调并非那么高超。这篇小说用了圣诞故事里惯用的手法，即主人公遇到了一个陌生的女人。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是讲述者的妻子，听众纷纷表示异议，讲述者最后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》(Знакомый Мужчина)以对同一对象的双重关系为基础，也利用了同类风格的惯用手法。一个妓女病愈离开医院。她再没有做妓女时的穿戴，也再没有时髦的上衣，高顶女帽，黄铜色的女便鞋，感觉她自己像赤身露体一样，再也不是妓女万达(Ванда)，而是像她身份证上写的娜斯达西娅·卡纳芙金娜

(Настасья Канавкина) ,她得想法把钱弄到手。万达·娜斯达西娅把最后一只戒指当了一个卢布 ,然后像个双重身份的女人去找牙科医生芬凯尔(Финкель) ,他是她的老相识。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 5 个卢布。但是她穿的是条普通的裙子。她走进去 ,胆怯地问道 :“大夫在家吗?”她觉得楼梯富丽堂皇 ,正对面有一面镜子。镜子照出来的形象没戴高顶女帽 ,没穿时髦的短上衣 ,也没穿黄铜色的女便鞋。万达走进医生的房间里 ,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。他给她拔下了一颗牙 ,万达把最后的一个卢布给了他。

这篇小说中的中心思想是说每个人都有自己的双重生活境况。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。我们在这一切情况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 ,感到比以前更加害臊 ,不过她现在已经不是为贫穷而羞涩了。她没有戴高顶女帽 ,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 ,那每况愈下负担沉重的生活 ,述说她过去遭受过的各种侮辱 ,以及明天、下星期、来年 ,甚至她这一辈子到死为止还会遭受到的侮辱<sup>⑩</sup>。

契诃夫很少用非同一般的素材 ,但是他写过一篇出色的短篇小说《波琳卡》(Полинька) ,为了结构的目的他用了非同一般的素材。

一个男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。谈话是在男店员卖给她辅料时进行的 ,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，因为一个人表示钟情，而另一个则感到自己是罪人。

现在顶行的是真的羽毛。如果您要最流行的颜色，那是淡紫色的，或者暗红色，那种是大红色带点黄底子的，我们有很多的花色可挑。您这件事究竟会弄到什么地步呢，我实在弄不懂！

那个女人脸色苍白，她哭了，可是还在挑选纽扣。

是给老板娘缝的，请给我找一种颜色很起眼的纽扣吧

……

对了，既然是给老板娘配的，您还是拣一种鲜艳点的好。您看这种纽扣，小姐，好几种颜色掺杂在一起，红的、蓝的、还有时髦的金黄底子，很起眼哪！上等社会的太太小姐呢，就喜欢浅黑色的底子外加一道发亮镶边的纽扣了。可是我不懂，难道您自己挑不中意？这种溜弯儿哪儿会有好结果？

“我不知道。”波琳卡低声说，她弯下腰来凑近那些纽扣。“我也不知道我自己是怎么回事，尼古拉·季莫菲伊奇（Николай Тимофеевич）。”

小说最后以一系列几乎没有意义的有关缝纫用品的话结束，并且一再被流泪所打断。

尼古拉·季莫菲伊奇拿身子挡着波琳卡，并且极力掩盖他们之间的激动，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，细纱编的啊，全是棉质的。至于细花边、窄花边一类的坎卜莱货，那全是丝质的……看在老天爷面上，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地往下流，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>②</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。契诃夫在文学上获得巨大的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。可能在重新研究当中,大家都会承认,最受欢迎的契诃夫的作品,应当是契诃夫那种形式上完美的作品。

## 二

中、长篇小说形成的特殊手法是平行法。我们拿托尔斯泰用过的素材来分析一下。

为了把对象变成艺术事实,就应该从生活事实中抽取对象。为此首先需要“触动事物”,正像伊凡雷帝“挑选”人物一样,应当从寓于事物的一系列习惯联想中抽取事物,应当拨动物物,就像拨动火中之薪一样。契诃夫的《记事本》(Книжка)中就有这样的例子:某人沿着一条胡同,走了不知是**鼠年**,还是**猴年**,每天都看到这样的招牌:“Сиг 品种俱全”<sup>①</sup>,并且每天都在想:“谁需要 Сиг 品种俱全呢?”后来,终于不知怎的取下了招牌,把它挂在墙的侧面,于是他看到的是:“Сигар 品种俱全”<sup>②</sup>。诗人从自己的位置上摘除一切招牌,艺术家永远是挑起事物暴动的祸首。事物抛弃自己的旧名称,以新名字展现新颜,便在诗人那里暴动起来。诗人使用的是各种形象——譬喻、对比。他大概把火叫做红颜色,或者把新的形容词加在旧词上,抑或像波德莱尔(月夜淫靡<sup>③</sup>)那样,说兽尸像卖笑的娼妓一样抬起了腿。诗人以此实现语义学的发展,他把概念从它所寓的意义系列中抽取出来,并借助于词(比喻)把它掺杂到另一个意义系列中去,使我们的耳目为之一新,觉得对象进入了新的系列。新词像新衣服一样,对象穿着很合身。招牌被摘了下来。这是把对象变成某种感觉到的东西,某种可以成为艺术作品素材的东西的方式之一。另一种方式是创造层次形式。事物藉自身的反映和对照而一分为二、一分为三。

摇摇啊呀 ,你要上哪儿去生小苹果 ?

哦 原来大嫂想出嫁 ——

罗斯托夫的流浪汉大约继承典型歌曲的传统 ,如此唱道 :

小苹果从桥那边滚下去 ,

小卡佳闹着要离开筵席。

在这里我们看到两个完全不吻合的、而以一系列习惯联想中互相衍生的概念。

有时候 事物加倍增长或分解开来。亚历山大·勃洛克就把“铁路”( Железнодорожная )一词分解为几个词,“令人厌倦的东西( тоска)、道路的( дорожная)、铁的( Железная)”。列夫·托尔斯泰作品中的形式化事物,如同音乐一样,既有陌生化类型(用不寻常的名称称呼事物)的结构,又有层次型结构的例子。

关于托尔斯泰的陌生化手法,我已论述过。这种手法的一种变型就在于,作家在画面上固定某一个细节并着重加以渲染,从而改变了通常的比例。例如,托尔斯泰在描写战斗的画面里,渲染了湿润嘴唇的生动细节。这种把注意力放在细节上的做法,创造了独特的动态。康斯坦丁·列昂节夫( Константин Леонтьев )在其论托尔斯泰的书中并没有理解这种手法。

然而,托尔斯泰最通常的手法是,当他拒绝认知事物,描述事物如同第一次见到一样时,便称装饰品(《战争与和平》中的描绘)为小块小块绘彩纸板,称圣餐为一小片白面包,或者相信基督徒责备自己的上帝。我认为,托尔斯泰这一手法的传统来自法国文学,也许来自伏尔泰(伏尔泰的《天真汉》(《天真汉》),也许来自对夏多布里昂(夏多布里昂的《阿达拉》)笔下野蛮人所建造的法兰西宫殿的描写。无论如何,托尔斯泰至少是把瓦格纳的事物“陌生化”了。他正是从聪慧农民的观点,也就是从不具习惯联想的人的观点,按照“法兰西野蛮人”的典型来描写事物。然而,这种从乡民的观点描写城市的手法,在古希腊的小说中就已经使用过了(维谢洛夫斯基)。

列夫·托尔斯泰所锤炼的第二种手法,即层次结构的手法,完全是

别出心裁的。

我不想哪怕是概要地来谈谈托尔斯泰在创立其与众不同的诗学过程中对这一手法的发展,现在能举上几个例子也就心满意足了。年轻的托尔斯泰相当简朴地创立了平行法,特别是为了探讨死的主题而表明这个主题。托尔斯泰认为有必要提出三个主题:贵夫人之死、农夫之死和树木之死的主题。我说的是《三死》(Три смерти)的故事。这一故事的各个部分是由一定理由联结起来的:农夫是贵夫人的车夫,而树木被农夫砍断做了十字架。

在后来的民间抒情诗里,平行法也时有表现的理由。例如,“爱—踏青”这一通常的对照现象,是由情人们边交谈边踏青的情节表现的。

在《霍尔斯托密尔》中,“人与马”的平行法是用下面这几句话来铺垫的:“谢尔普霍夫斯基(Серпуховский)那走遍天涯、又吃又喝的躯体很晚才被埋入地下。无论他的皮肤,还是他的骨头,都完全没有用处。”在这个故事里,平行法要素的联系可以由下述一点来表现:谢尔普霍夫斯基曾经有一段时间是霍尔斯托密尔的主人。在《两个骠骑兵》(Два рысара)中平行法从标题本身中就可以看出,并通过细节表现出来。爱情、玩牌、对朋友的态度。各个部分联结的理由,是书中人物的亲属关系。

如果把托尔斯泰的技巧手法与莫泊桑的手法加以比较的话,那么就可以发现,从平行法来看,法国文学巨匠似乎忽略了平行法的第二部分。当莫泊桑写自己的小说时,他通常似乎在暗示,却又不说出平行的第二部分。这第二个被暗示的部分,往往是他破坏故事的传统的方式(例如他写小说好像没有结尾),或者不妨说通常是通行的法国资产阶级生活态度。例如,莫泊桑的许多小说描写农民之死虽然简单,但却十分“陌生化”,其中对市民之死的文学性描写当然是作为一种比较尺度的,然而在这部小说中却没有这种描写。有时这种描写也用作讲故事者的热情评价。从这个观点来看,可以说托尔斯泰的描写比莫泊桑简单得多,他需要的是明显的对比,如《教育的果实》(Плоды просвещения)里的厨房和客厅。我认为,这是因为法国文学传统与俄国文学传统相比更具鲜明性的缘故。法国读者比我们正常观念模糊的

读者,更能明显地感到规范的破坏,或者说更容易地看到对比。

我想顺便指出,谈到文学传统,应视其对文学规范的某种共同的方式而定。这一方式如同发明者的传统一样,是由他那个时代技术条件的总和构成的。

托尔斯泰的平行法较为复杂的情况乃是其小说里的出场人物彼此对比,或者一群出场人物同另一群人物对比。例如在长篇小说《战争与和平》里,明显地看到以下这样的一些对比:①拿破仑—库图佐夫(Кутузов)。②皮埃尔·别祖霍夫(Пьер Безухов)—安德烈·博尔孔斯基(Андрей Болконский)以及好像是双方的坐标(尺度)的尼古拉·罗斯托夫(Николай Ростов)。在《安娜·卡列尼娜》这部长篇小说里,安娜(Анна)—弗龙斯基(Вронский)—群与列文(Левин)—吉蒂(Китти)一群的对比,这两群人所以有联系是由于他们有亲属关系。在托尔斯泰的小说里,这是一种通常的理由,或许也是小说家共同的理由。托尔斯泰写道:“他使‘老博尔孔斯基成了出众的年轻人的父亲’(安德烈),‘因为描写与小说没有任何关系的人是不合适的’”。托尔斯泰几乎没有使用过另一种方式,即同一登场人物参与各种联合的方式(英国小说家惯用的),除非是在描写彼得鲁什卡<sup>⑤</sup>——拿破仑的片段里,作为陌生化他使用了这种方式。总之,在《安娜·卡列尼娜》里对比的双方由于理由的联系得不够充分,以致可以说这一联系的理由仅仅是出于艺术上的需要。

饶有趣味的是,托尔斯泰使用“亲属关系”已经不是为了说明联系,而是为了层次结构。我们看到罗斯托夫家族的二个兄弟和一个姊妹,他们好像代表了一种类型的发展。例如,有时在佩季(Петя)之死以前的片段里,托尔斯泰对他们进行了比较。尼古拉·罗斯托夫—娜塔莎变得单纯,“变得粗俗”。斯季瓦·奥布龙斯基(Стива Облонский)揭示安娜·卡列尼娜心灵结构的一个方面,通过安娜以斯季瓦的口音说出“略微”一词揭示了家庭的联系。斯季瓦是接近妹妹的层级。这里并非用亲属关系来说明性格联系,托尔斯泰也并非硬要在这部长篇小说里将分别构思出来的主人公结成眷属,在这里需要亲属关系是为了建立层次结构。

文学传统中对亲属们的描绘与显示同一性格的主观想法的必要性全然无关,出生于同一个家庭中的兄弟既有品德高尚的,也有作奸犯科的,这种传统的描绘手法便表明了这一点。不过,有时这里会出现这样的理由:非婚生子(菲尔丁)。

我们看到这一切都不过是技巧规则所强加的理由,在艺术上向来如此。

### 三

可以说,短篇小说集是现代长篇小说的前驱,尽管并未确定它们之间的因果联系,而只是确定了时间先后顺序的事实。

短篇小说集通常都要使收入集中的各篇哪怕在形式上互相有联系。这就使每篇短篇小说作为它的各个部分,都嵌入该集子的一个框架里。这样的集子有《五卷书》(Панчатантра)、《卡里来和笛木乃》(Калилай и димнай)、《益世嘉言集》(Хидо падеша)、《鹦鹉故事集》(Рассказы попугая)、《七位大臣》(Семь Визирей)、《一千零一夜》(Тысяча одна ночь)、文艺复兴世纪格鲁吉亚短篇小说集锦《智慧和谎言》(Книга Мудрости и лжи)等等。

可以确定短篇小说的框架的几个模式,或者确切地说,确定小说套小说的几种方式。最通常的方式是旨在阻止某种行为实现的叙事体故事小说:例如,《七位大臣》里的大臣们用故事来劝阻皇帝执行儿子的死刑;《一千零一夜》里的山鲁佐德用故事拖延自己死刑执行的时间;蒙古阿尔扎·巴尔扎(Арджа Барджа)佛教起源故事集里的组成阶梯的木雕群,用一些故事阻止皇帝登基,并且在第二个故事里播放第三、第四个故事,《鹦鹉的故事》中的鹦鹉也是这样,它用故事劝阻想要背叛自己丈夫的妻子,并使事情拖延到丈夫的到来。《一千零一夜》也是采用这种延缓的办法,创造出一集集故事来,而且这都是描述面临死刑的故事。

小说套小说的第二种方式,可以认为是用故事进行争辩,用故事来证明某种思想,并且故事还可以用来反驳故事。我们对于这种方式其

所以感兴趣,是因为它还可以向其他展开的素材扩展。例如,插入一些诗和格言。

这种手法即行文手法、素材的大量堆砌,致使人们不能把这种联结各部分的方式应用到口述的传统中去,而指出这一点是非常重要的。部分间的联结如此徒有其表,可以发现这些联结的只有读者,而不是听众。在所谓民间创作,即只是处于萌芽状态的匿名创作和个人无意识的创作中,才可以看到拟定的小说的联结的方式。长篇小说从它产生的那天起,甚至在它产生之日以前,就倾向于成书了。

在欧洲文学里,老早就出现了短篇小说集,这是由某一种起着框架作用的小说形成的完整集子。

由东方经阿拉伯和犹太人传来的具有东方渊源的文集,把许多外国故事带到欧洲人的日常生活中来,毫无疑问,在欧洲也有许多与它们相似的当地的故事。

与此同时,也创立了欧洲式的框架,即带有为叙述而叙述的理由的框架。

我来说说《十日谈》(II 阅读者译本<sup>②</sup>)。

《十日谈》及其后继者同欧洲文艺复兴世纪长篇小说非常明显的区别在于,文集的各个片段不是由出场人物的统一体联结起来的。不仅如此,我们在这里还没有看到出场人物,全部注意力的目标在于行为,而行为者仅仅是情节安排的形式表现成为可能的一张纸牌。

现在我暂且假定说,这个过程极其漫长,早在勒萨日的《吉尔·布拉斯》(即译本<sup>②</sup>)中,主人公如此缺乏性格,以致令批评家认为描写中间人物正是作者的任务。这是不正确的。吉尔·布拉斯完全不是一个人物,而是一条缝合情节的线——这是一条苍白无力的线。

在《坎特伯雷故事集》(Кентерберийские рассказы)里,行为和行为者的联系要紧密得多。

在描写驴子活动的小说里,框架被广泛利用。

在塞万提斯(即译本)、勒萨日、菲尔丁(即译本)的创作里,这一手法使用的机缘非常有趣,并且通过斯特恩(即译本)在新欧洲小说中有所改变。

《卡马尔 原埃斯 原泽曼王子和布湖公主的故事》(История Царевича Камар 原Эс 原Земан и Царевны Бухур)的结构是非常奇特的。这个故事从第 14 夜一直讲到第 100 夜。它分为几个故事：一、卡马尔 原埃斯赫 原泽扎姆(Камар 原Эсх 原Зезам)王子(泽曼的儿子)与魔鬼帮凶的故事。它的结构非常复杂,结尾是一对恋人的婚礼,而且布杜尔(Будур)女皇抛弃了自己的父亲。二、埃利 原阿姆贾德和埃利 原阿萨德(Эль 原Амджад и Аль Асад)两个王子的故事。它与第一个故事的联系仅仅在于王子们是卡马尔皇帝的两个妻子的儿子。皇帝想惩罚他们,而他们则逃避皇帝并经历了各种奇遇。埃利—阿萨德钟情于马尔卡涅哈(Марганеха)公主,成了她的马木留克兵<sup>②</sup>一样的奴隶。他经历了一次又一次的奇遇,一直未能跳出同一个魔术师巴格拉姆(Баграм)的手心。后来他们团结起来。由于这种情况,悔过并皈依伊斯兰教的魔术师给他们讲述了《涅哈麦哈和霍尔马》(Неамеха и Ноама)的故事。这一故事非常复杂并且丝毫未被两兄弟的故事所打断。“听完这一故事,王子们甚为惊讶”。就在这个时刻,马尔卡涅哈公主的军队来了,她要求归还从她那里掠去的没有胡须的马木留克兵。后来埃利 原加涅尔(Эль Ганер)皇帝,布杜尔女皇、埃利 原阿姆贾德的母亲的父亲的军队也来了,因为卡马尔知道孩子们是无辜的。最后,沙赫 原泽曼皇帝的军队也来了,我们已经完全忘记了他,可是他也出现在儿子的后面。以上几个故事就用这种人为的方式贯穿起来。

饶有趣味的是,诸如民间戏剧《马克西米利安皇帝》(Царь Максимилиан)的情节是怎样展开的。该剧情节非常简单:同维纳斯结婚的马克西米利安皇帝的儿子,不愿崇拜伊斯兰教,因此死于父亲之手。而父亲本人由于受到死神的打击,与自己的宫殿同归于尽。后来,这一文本被当作剧本接受下来,这段文本以外展开的母题,利用种种理由便加进文本中的不同地方。

例如,有的民间戏剧《小舟》(Лодка)和另外一部《匪帮》(Шайка),它们有时毫无理由而插入马克西米利安皇帝的戏剧中,就像《堂吉珂德》的田园诗般的场景或者《一千零一夜》里的宗教诗歌一样。它们有时——我想这是较晚的现象——以不驯服的阿道夫(Адольф)离开父

亲而加入匪帮为理由插了进来。《阿尼卡和死神》(Аника и смерть)的片段插入文本比较早。这可能发生在最初散落于乡村、我们可能为了简易起见而错误地称之为原始的文本之中。滑稽可笑的葬礼的片段插入文本就晚得多了,这一段在这出滑稽剧以外同样是有名的。有许多时候,新的片段,尤其是口头玩艺儿,即以装聋作哑为理由的匿名作品层出不穷,蓬勃发展,以致完全离开了“马克西米利安”这个本子。他只不过成了喜剧的开场的借口而已。这里从原初的马克西米利安皇帝(或许近似于南俄流派剧),到由破坏双关语并完全按照另一种原则发展起来的后期文本的道路,并不比杰尔查文到安德烈·别雷的道路短。顺便说一句,有时杰尔查文的诗歌也成了戏剧文本。马克西米利安皇帝文本里的情节发展手段的变化史大致就是这样。显然,每部作品的文本都在发生变化,并根据当地的素材加工而得到了发展。

#### 四

我已经说过,如果我们列举任何一类的奇闻小说,都可以看到它是一种完整的东西。例如,如果说素材提供了使人摆脱困境的成功答案,那么我们就看到说明主人公陷入困境的理由,看到它的答案和明确的结果。具有“狡诈”内容的故事的结构一般也是这样的。例如,犯罪后发现被剪掉一绺头发的人,剪掉了自己所有同伙的一绺头发用以自救,在白粉标记的房屋的同类故事里也是这样(《一千零一夜》,安徒生)。在这里我们看见确定而完整的情节环,它有时为描绘所铺陈,有时又为评述所展开,但它本身却是一种具有促成结局作用的东西。正如我在以前短评中所说的那样,若干这样的小说能构成比较复杂的结构而成为纳入一种框架的东西,可以说组合成一个情节的联合体。

然而,另一种更为广泛流传的情节结构的手法,就是串连手法。从这种构成方式来看,一种完整的母题小说形成于另一种完整的母题小说之后,它们由人物的统一连结起来。具有主人公提出任务的普通类型的极为复杂的故事,就是通过串连办法而构成。通过一个故事领会另一个故事的母题,用的就是串连的办法。结果就变成了由两个或甚

至四个故事组成的故事。并且我们立刻就能确定两类串连办法。一种类型中的主人公是中立的,他屡遭惊险变故,但他在变故的发生方面是无辜的,这种现象在惊险小说里屡见不鲜,小说中海盗们相互偷走少女或小伙子,而这些海盗船无论如何也不能进入指定的地点,所以总是在经受着种种惊险变故。在另一些结构中,我们已经看到把行为和行为者联系起来,试图说明惊险变故的理由。奥季塞(Одиссей)的惊险变故有其理由,然而完全是外在的,是不给主人公以喘息之机的上帝的愤怒。奥季塞的阿拉伯兄弟辛巴德·原莫利霍德(Синбад Мореход)对于他所经历的许多奇遇已经作出恰如其分的解释:他酷爱游历,因此他七次登程,人们把他同时代旅行者的全部民间创作都与他旅游的命运串连在一起。

阿普列伊(Апрей)的《金驴记》(Золотой осел)中,柳齐(Люций)的好奇心就是串连的理由,因为他窃听和窥探一切事情。顺便指出,《金驴记》是两种手法即框架和串连手法的组合。用串连的办法,插入了与皮筏搏斗的片段,变幻的故事,海盗们的惊险变故,阁楼上驴子的趣谈,等等,用框架的办法引申出女巫的故事,著名的《阿穆尔和普西赫伊》(Амур и Психей)故事以及许多短篇小说。用串连的方式构成作品中的组成部分,我们常常感觉到它们某个时候具有独立的生命力。例如,在《金驴记》中,在描写隐匿于阁楼并按影子认识出驴子的片段之后,接着指出某一俗语由此而来,这也是说,小说预料到听众完全或基本上是熟悉的。

然而,游历,特别是寻找某个地方的游历,早已成为人人皆知的串连的理由。最古老的西班牙~~孛孛孛孛孛~~小说《托梅斯河上的拿撒路》(Лазарильо из Тормес)<sup>⑧</sup>具有这种结构,它描写的是寻找地方因而碰到各种奇遇的小男孩。应当指出《小拿撒路》的一些片段,它的某些句子成了西班牙市场上的俏皮话,我认为,这些片段和句子在小说写成之前已经流行于西班牙市场了。小说的结尾很奇特,以荒诞无稽、变幻无穷的奇闻轶事作结尾,这是相当普遍的现象,因为正在形成的思想在小说第二部分中很不够用,所以第二部分往往要在全新的原则上建立起来。塞万提斯的《堂吉诃德》和斯威夫特的《格列佛游记》就是这样。

有时我们遇到串连的手法,不是运用在构成情节的素材上。塞万提斯的《玻璃硕士》(Лисензиат Стекланный)描写的是一位来自民间,后来由于喝了爱情迷魂汤而神魂颠倒的学者,在这个短篇小说里,整段整段地插入,或者确切些说,融入了狂人的箴言:

他对一些木偶剧院的主管们评价不好,称他们为无所事事的人,因为他们在演出中亵渎嘲弄了笃信宗教者心目中的圣物。他们把旧约和新约全书的圣像装进麻袋并安然坐在麻袋上,随随便便在小酒馆、小饭馆里吃喝喝。维德里耶拉(Видриера)表示惊讶,有权势的人们竟然不禁止这种演出,也不把他们驱逐出国境。

有一天,一位公爵打扮的演员走过,维德里耶拉看了他一眼,说道:

“记得我看见他在舞台上,脸上涂脂抹粉,身穿翻面皮袄,而在生活中,他每一步都以贵族的荣誉赌咒发誓。”

“这究竟是怎么回事?”有人提出异议:“难道有这么多出身显贵、名门的演员。”

“这是对的。”维德里耶拉回答说:“尽管剧院完全不需要高贵门第出身的人,但却要求演员敏捷灵活、举止文雅和有雄辩的口才。应当说他们汗流浃背地用自己孜孜不倦的劳动和博闻强记而挣得面包。他们不得不从一个地方跑到另一个地方,从这个小酒馆走到另一个小酒馆,力图使广大观众开心;因为个人的温饱仰仗于观众,所以需要投其所好。他们不必偷偷地欺骗任何人,而是把自己的表演搬到广场上来,在这里,人们可以观看他们的表演,对他们评头品足。他们要竭尽全力来表现作者的意图。演员不得不去大量赚钱,为的是在年底不使债主依仗法庭罚他们的款。尽管如此,演员还是国家所必需的,正如丛林、林荫道、绚丽多彩的风景画以及一切使人赏心悦目的东西一样。”

维德里耶拉赞同自己好朋友的意见,他说一个向女演员

献殷勤的人,也会立刻向众多妇女献殷勤;向皇后、仙女、女神、洗碗碟的女工、牧女,甚至经常向侍童或仆役献殷勤,因为女演员必须扮演所有这些角色。

这些箴言并没有使小说产生效果。在小说的尾声,硕士正在康复。然而,这是艺术中的一种极为寻常的现象,而且决不因终止其存在的理由而有所改变,硕士正在讲述自己的箴言并逐渐康复起来,——他关于宫廷的演说和以前的一些箴言同属一个类型。

例如,在托尔斯泰的《霍尔斯托密尔》里,从马的角度继续对生活作独特的描写的,在马死后已经是作者本人了,而在安德烈·别雷的《柯季克·列塔耶夫》(Котик Летаев)中,由稚子的知觉世界表现出来的双关语结构,在其发展中运用的显然是为稚子所不知的素材。

我们现在回到主题上来。总而言之,在小说发展史中,无论框架手法,还是串连手法,都是向日益密切地把附加性素材插入长篇小说本身之中的方向发展的。我们可以在《堂吉诃德》中非常清楚地看到这些耳熟能详的素材。

注释：

- ①《诗学·情节构成手法与一般风格手法的联系》。
- ②罗堪博尔,法国作家彭桑·杜·特里尔(莱蒙托夫)创作的侦探长篇小说的主人公。
- ③俄文原译系意译,此书法文为“海底两万里”,中译文应为《海底两万里》。
- ④博亚尔多(博亚尔多)意大利诗人,著有《爱情三卷》。
- ⑤同①。
- ⑥Москва(莫斯科),俄罗斯首都。Яуза(雅乌扎),莫斯科河在城内最大支流。
- ⑦希罗德德(约公元前)希腊历史学家。
- ⑧雅各·耶稣十二门徒中的四大使徒之一。
- ⑨《讽刺杂志》:俄国自由资产阶级杂志,1858年出版。



## 关于“形式主义者”问题的争论

—

最近两年来,在书刊上发表的论文、绪论、评论和艺坛短评中,对所谓“形式主义方法”问题极其关注。没有一家文学杂志不在抱着或大或小的热情认真讨论这个问题。虽然,仿佛这个问题的提出,几乎是目前大家都关心的,但距“迫切需要”探讨该问题却相去甚远。不但是杂志[《红色处女地》(Красная Новь)、《出版和革命》(Печать и Революция)、《书籍和革命》(Книга и Революция)、《文学论丛》(Литературные Записки)、《艺术生活》(Жизнь Искусства)、《思想》(Мысль)、《起点》(Начала)、《文学思想》(Литературная Мысль)、《艺术》(Искусство)等等]而且还有一些报纸也时刻在提出“形式主义方法”、“形式主义者”和“诗歌语言研究会”的问题。形形色色的作者——从备受尊敬的文艺理论家和学者到笔锋犀利的女作家,在批评或讨论“形式主义方法”上,有人言词出奇尖锐,有人则表现出思想深邃,颇具见地。这个问题从文学领域后来又转到教育领域,以致引起高等学校广大师生们的兴趣,最后变成了方法论问题……

论述形式主义方法(我未用引号,但其意不言自明),在各种各样这类文献的历史上,大致可以确定为两个时期:庸俗的嘲讽时期和学术讨论时期。当初,形式主义方法正如“诗歌语言研究会”成员的著作中所突出表明的那样,好像是一种胆大狂妄的行为,而每一位惯于撰写大众关注问题的文艺短评家,总认为自己有权有势,可以肆无忌惮地写文章挖苦讥笑形式主义者。曾几何时,时过境迁,这些短评家们除了抛出几

篇讽刺挖苦的小品文,什么有分量的文章也没有写出来。倒是形式主义者有大量著作源源不断地问世,这就值得我们认真考虑。阅历深广的批评家和经验丰富的教授焦躁不安起来。即使出于策略上的考虑,但冷眼旁观、三缄其口已不可能了。必须迅速地形成自己的立场,把老一辈和新手们联合起来,哪怕是名义上的联合也好。

各学派开始确定自己的立场,其内部亦分化为小集团,正如历史上每次运动所固有的情况那样,出现了折衷派修正主义者(Эклектики 原 ревизионисты),他们从事解释、修正、调和这个方法及其他的工作。大家都谈起“手段”和“方法”来了,甚至连那些以前从未考虑过这个问题的人,也在唠叨个不停。这个过程自然还在继续深化下去,但看来最初的派别分立已经水到渠成。当时曾经冒出过一批“形式主义社会学者”,他们并不知道在历史支配下自己所扮演的是喜剧角色,却按照最不费力气的方法去做,想把形式主义和社会学这两种“方法”结合在一起,最近又轮到年轻一代登台表演了。无论这一代人怎样做,都要帮助他们弄清楚整个形式主义这一段混乱的“历史”。

## 二

当然,首先我们得肯定没有任何一种“形式主义方法”。究意是谁想出来这个名称,一时还难以回忆起来。但是所想出来的这个名称并不见得十分恰当,也许它作为一个简单的战斗口号倒是合适的,而作为一个确定“诗歌语言研究会”和艺术史研究所文学部活动的客观的术语,则是不适用的。当然名称本身是次要的事,可是如果它引起人们的误解,毫无道理的争论,则必须认真对待这个问题。

问题不在于文学研究的方法,而在于建构文学科学的原则,亦即该学科的内容,研究的主要对象,以及建构作为特殊科学的文学的问题。最后我们便可以明白,由于文学这门科学不仅是文化史的一部分,因此它是具有其具体问题范围的一门独立而特殊的学科。十分清楚,强行将各种文化(它们的“互相适合”)的历史平行现象变成功能的(因果的)关系,是不会产生有益的结果的。同时被迫作出选择一种产生其他

文化的文化也不是科学的。这不过是出于世界观的需要,而赋予该学科一种带有倾向性的前提。人们对诸现象之所以简化、公式化,正是由于丧失了将它们与其他现象区别开来的东西。

要使文学科学特殊化,首先表现在于声称“形式”为研究的主要问题,像某种正好是缺少它便不存在艺术的特殊的事物一样。“形式”一词具有许多意义,这正如通常所存在的类似情况一样,也会产生整整一系列误解之处。我们应当懂得,我们使用该词是具有特殊意义的,并非有某种相对于“内容”的概念(顺便说一下,即使是相对的概念,也是不符合实际的,因为“内容”这个概念事实上是相对于“范围”而非“形式”而言的),而是作为艺术现象的主要东西,某种构成艺术现象的原则的。我们认为重要的不是“形式”这个词,而是它的特殊的词义的差别。我们不是“形式主义者”,而如果适合的话,可称之为材料鉴定家。

上面所谈的是“形式主义”一词,现在谈谈“方法”这个词。承认文学作品的特殊形式,是文学科学的主要问题,承认所有构成形式的成分具有作为结构成分的功能,当然是一个原则而非方法的问题。近几年来,人们不恰当地扩大了“方法”这个概念的范围——所有的事物都开始称为“方法”(“形式主义方法”正如“历史唯物主义方法”这个短语不表示一定意义一样,也是这样——不表达一定意义的词组。事实发展到方法论占据了学科本身——旧文学史将我们引进了死胡同)。应当把“方法”一词变为其以前研究某个具体问题的简单的方法意义。研究形式的方法,由于其主题、材料和问题的提法,可能是极不相同的。研究文本的方法,研究诗句的方法,研究某一位作家、某一时代的方法,等等,这就是正常运用“方法”这个词;传记方法,社会学方法,心理学方法,美学方法——所有这些都不能叫做方法,而只是对于某一学科甚或各种学科的不同观点。十分清楚,惟有学科本身的存在和正常发展时,真正的“方法学”(即研究具体问题的方法学)才能存在和正常发展,否则只会得到“方法学的方法学”结果。“形式主义方法”的问题其所以成为当前大家关心的突出问题,正是因为形式主义者要申述他们的原则。如果说问题只涉及方法,那么这种激动的心情并不值得大惊小怪。人们势必要想到,俄罗斯多半成了“方法论”的国家了。但事实

上自然并非如此。

因此 我们就不是什么形式主义者 ,也谈不上什么形式主义“方法”。根据上面所说的 ,我要赶快使自己从与那些以狭隘、偏执和其他态度谴责我们的人的论战中解脱出来。他们说 ,倘若形式主义方法也有用的话 ,那么它为何要排斥其他不少有用的方法呢?为什么在这门学科(文学——译者)之内必定只应该存在一种方法?这些调和的或者无原则的折衷主义者开始从中间立场讨论问题了。尊敬的同行们 ,你们要知道 ,问题不在于方法 ,而在于原则。随便你们想出多少种方法——所谓好的方法只是比所有方法可靠而达到目的的那种方法 ,我们这里随便你要多少个都有 ,但是不可能有几十种原则和平共处 ,连两种原则并存的局面也不可能。确定内容或某一科学对象的原则应当只有一个。我们的原则是研究作为一类特殊现象的文学。不言而喻 ,不可能有另一个原则与之并列 ,即认为文学应当作为心理学或传记文献 ,作为诗人心灵的放射(Эманация)来研究 ,认为文学是“生活的反映”等等(当然 ,我并非说在其他学科中辅助地利用文学 ,而是说作为文学科学的内容)。如果说我们有相同的原则而和平共处可能的话 ,则必然也可以说 ,俄罗斯多半是一个无原则的国家。看来这一点也不完全正确。

### 三

可是有关形式主义方法究竟撰写过一些什么作品呢?著作汗牛充栋 ,但我只能就其最具特色的几部谈谈。1914年以前 ,几乎没有什么作品 ,虽然 1912年“诗语研究会”出过第一本集子。革命(指俄国 1917年十月革命——译者)使得许多文学理论家和学者的著述中断了。形式主义者在这几年的写作非常活跃、积极 ,不遗余力 ,采取攻势。在 1917年至 1919年间 ,“诗语研究会”的创始人(什克洛夫斯基、O·勃里克、Л·雅库宾斯基等)有几本书出版和论文发表。研究会里当时有许多学派 ,在“艺术宫”(Дом искусства)和“文学家之家”(Дом Литературы)发表演讲 ,开讨论会。1919年 ,月·日尔蒙斯基在《艺术生活》上发表了他的论文《诗学的任务》(Задачи поэтики) ,他在文章中阐述了《诗学》(“诗

语研究会”文集)作者们的主要原理,坚持他自己的中派立场。该文所显示的征兆,乃是企图消除问题的尖锐性。

从1934年开始,与该时期某些出版物活跃情况的同时,出现了有关形式主义者的一些论文和评论。具有不同传统的各代人,从各自不同的方面都有所表现。波捷布尼亚的门徒 粤· 戈尔恩费尔德,马克思主义者 П· 科甘,别雷的学生、离心主义分子 С· 博布罗夫(Бобров),研究普希金作品的专家 馥· 戈夫曼[像 В· 伊列茨基(Ирецкий)这类文艺短评家我置之不提]。大部分作者对于事情的底蕴知道得非常少,他们的论文因此也就显得满纸扑朔迷离,令人费解,而且可笑。

博布罗夫和科甘认为日尔蒙斯基是主要的形式主义者,而《诗学的任务》一文(载《起点》第 1 期),则被尊为形式主义方法的典范;可是正如上面所指出的,实际上这篇论文是对于形式主义者著作的答复,其意在于否定形式主义者的主要原理。博布罗夫称什克洛夫斯基为“日尔蒙斯基的志同道合者”,科甘则认为形式主义方法“是以日尔蒙斯基及其同道者的理论为科学根据的”。

博布罗夫除缺乏常识以外,还表现出把整个问题简单化的倾向,他采取仲裁人的傲慢姿态,竟把形式主义者视为一帮无知的小笨蛋,说什么“‘诗学’小组的活动家们是一群极其天真的现实主义者,而其辩论的一般过程只不过是利用同音异义词所做的文字游戏:诗歌是一系列相互之间具体联系的词,里面再没有别的什么内容”(《红色处女地》,1934年第 1 期)。他在评判日尔蒙斯基时,突然之间暴露出他是日尔蒙斯基反对什克洛夫斯基和雅可布松的同道,同意“手法的暴露”是问题的焦点。

科甘表现出更加无知,他非常激动,焦躁不安(虽然难以理解究竟是什么原因),以致不无忧伤地宣布 运· 丘科夫斯基(Чуковский)为伟大的学者和形式主义的创始人:“邱科夫斯基比当代有学问的‘形式主义者’资格都要老,其评论的鉴别力和艺术的鉴赏力有助于他预先作出许多现在各种语言学小组和‘诗语研究会’得出的结论(?)。他实际上是要使诗人们(?)运用那种当前以日尔蒙斯基及其同道者的理论为科学根据的评论方法。他不但比他们资格老,而且比他们知识渊博得多”

(《出版和革命》, 1917年第 10 卷)。在另一篇文章[载《全俄中央执行委员会通报》(Известия ВЦИКА) 1917年, 第 15 期]中, 他采取革命专政的态度, 气势汹汹地指着我们的鼻子口出狂言说, “你们这群可怜而天真的专家们, 连最后一点点现代生活情趣也丧失了”, 还补上其他一些不堪入耳的话。这一点已用不着再费笔墨, 因为所有这些话早已就是陈词滥调。

戈夫曼所表现出来的缺乏知识和轻率态度, 简直令人咋舌。要按他的说法, 形式主义者早已被消灭了。“历史比较诗学( историко-сравнительская поэтика)和文学史……除了研究文学流派和文学传统的变换和发展, 除了解决该诗学如何以现成的诗学学派和诗学传统, 以及以往的诗学经验在创作上创造新形式和新诗学传统这类问题之外, 怎样设想来建构诗学?”[阿特涅(Атней)编:《普希金》专刊, 1917年]戈夫曼开始反驳且醉心于他本人的能言善辩。但他却未曾注意到, 他无论怎样用他所特有的激昂慷慨的笨拙腔调, 只不过在歪曲地重复形式主义者的话。

A·戈尔恩费尔德的论文[《形式主义者及其敌人》(формалисты и их противники), 《文学论丛》(Литературные Записки), 1917年第 1 期]则具有另一种特征。该文对伊列茨基那则毫无道理的短评[《极端主义者》(Максималисты), 同上述刊期]作了文字上的修正。戈尔恩费尔德本人对伊列茨基倒没有说什么, 他在充分纠正伊列茨基的文字时宣称: “科学能让其本身不计较伊列茨基这些激动言词就太好了。”但是, 戈尔恩费尔德站在伊列茨基和形式主义者之间的公断人立场, 决定利用富有经验的老一辈文学理论家的理由和资格, 对形式主义者进行一番教训。他指责他们有三点错误: “1. 他们把纯属科学的方法问题变成了引人注目的政论文章的题目; 2. 把早已为西方科学所知道的手法描述为勇敢的俄罗斯牛顿( 彗星)的发明; 3. 他们把自己圈子里的行话说成是科学术语。”对于第一点我在上面已做了回答: 问题不在于“纯粹的科学方法”, 而在于原则。“到街头去”(意指文学作品的通俗化倾向——译者)已是一种完全正常的自然现象, 正如这以前未来主义者走上街头一样。

戈尔恩费尔德应当承认,科学或艺术存在的问题已超出了学术和研究问题的范围,须知他本人一生也从未在学术“通报”而只在一般报刊和杂志上发表过文章。第二点简直是错误的。我建议戈尔恩费尔德读一读《诗歌语言论文集》上论述尼罗普(Н. П. Соловьев)①、格拉蒙(Г. П. Соловьев)②和西韦尔斯(С. П. Соловьев)③著作的文章,还有《诗学》丛刊上外国作家论述诗歌的著作简介等等(这些著作以前他本人、别雷和勃柳索夫都不曾介绍过)。西韦尔斯、萨兰(С. П. Соловьев)和迪别利乌斯(Д. П. Соловьев)④等人的名字以形式主义者忝列为俄国科学中的一员,事实本身就足以说明问题,——我下面还要谈。

戈尔恩费尔德曾写过一本有关新词的书,从他那张嘴里可以听到论述“圈子里行话”的奇谈怪论。那该怎么办——单独发明一些术语或请求巴黎科学院恩准?整个问题在于戈尔恩费尔德惯于采取“两条路线斗争”的立场[见1914年《创作道路》(Пути творчества)论文集前言中讲述他自己的话]。上面所说的内容,由于戈尔恩费尔德想到某某人而有所变化。在上述已非针对形式主义者而是针对读者的前言中,戈尔恩费尔德说了某些其他的话:“有个时候好像这种研究(即研究诗歌形式)最好不要越出熟练艺术家和风格学、版本史、语言学等专业很窄的专家研究的范围。”现在已十分清楚,新的诗学——不管其独立的科学意义如何,乃是最普通的学科及其他的学科之一。这里所说的“一个时候”和“现在”是什么意思呢?前言写于1914年11月1日,而《文学论丛》则是同年11月1日出版的,正如我们所看到的,戈尔恩费尔德的心情过分激动了。不管他本人所了解的情况如何(他第一个宣布形式主义者有各种各样,并且把日尔蒙斯基列为“谨慎的折衷派”),原来他是一位不合适的裁判。

当粤·特尼亚诺夫歇斯底里地大喊大叫,说形式主义者“以傲慢无知的态度、极端笨拙粗鲁的语言”大声疾呼,怂恿一大群青年,数说、嘟囔、竹筒倒豆似地讲述他们的“无可争辩的结论”,于是他们周围产生着大量枯燥无味、毫无真正价值的作品,出现着一些自命不凡、写作狂、咬文嚼字和舍本逐末的现象[《最新消息》(Последние Новости)1914年第1期]。而且发表这种长篇大论,宣布他们“热烈同情”戈尔恩费尔德

的文章[《艺术语言和科学数字》(Художественное слово и научная цифра)载《文学思想》第1期] ,也许戈尔恩费尔德后来自己倒为此有些惋惜了。不错 ,历史有时会把一些名字突如其来地组合在一起 :科甘—邱科夫斯基—戈尔恩费尔德—季尼亚科夫……

#### 四

接下来我要谈谈 1926 年的文学。我们面前出现了某种新的现象 :别列茨基(А·Берецкий)教授[为 Р·米勒原费赖恩费尔斯(馮維廉原译)《诗学》译本所写的序言] ,粤·斯米尔诺夫教授[《文学科学的道路和任务》(Пути и задачи науки о литературе) ,载《文学思想》] , П·萨库林(Сакулин)<sup>⑤</sup> 教授[《论建构诗学问题》(К вопросу о построении поэтики) ,载《艺术》第1期] , Н·皮克萨诺夫(Пиксанов)教授[《文学科学的新道路》(Новый путь литературной науки)同上刊、期] ,等等。正如我们所看到的 ,当前的学者都在论述形式主义方法的问题。一旦“诗语研究会”将来有自己的杂志时 ,我们要详细谈谈这些论文(如果这些文章在刊物出版前尚未落后于时代的话) ,因为它们是值得谈的 ,这里我只须说一说最主要的情况 ,而且要谨慎一点 ,因为我是在一些陌生人当中讲话。

这些文章的主旨 ,不外乎是要缓和方法的尖锐性。这些尊敬的学者们 ,在确信决不能轻视形式主义者之后 ,决定要用另外一种方法清除“诗语研究会”的坏影响 ,宣布他自己也是“形式主义者” ,或者至少是这个青年人运动的深切同情者。而与此同时 ,却把事情翻过来说成形式主义方法什么东西也没有留下。这种巧妙精致的手法 ,我们在另外一类运动的历史中并不感到陌生 ,每一位文学史家哪怕有时也要同“形式”打交道——为何没有称他为形式主义者 ,如果时代是这样变化无常?可以保留旧的习惯和原则 ,但要称之为“诗学” ,原来“诗语研究会”大声抱怨 ,激动不安完全是不必要的——所有这些学者早就知道这一点 ,而且对事情的底蕴了解非常透彻。

例如 ,别列茨基通常总是对“形式主义风格学的研究”抱着同情的

态度。但是像“诗语研究会”的活动家一样，“惟独他们无论如何不想在任何人也未分析研究的众多领域接受先行者的证书，建构自己的系统，也不怀疑或不想怀疑其他通常极为牢固的系统的存在”，等等。为了提供样板，别列茨基曾利用一本米勒·费赖恩费尔斯所写的书，该书以毫无希望的折衷主义方法写作，不过却充满德国人的深刻思想，他将这本书介绍给读者以代替什克洛夫斯基那些“文字生动活泼而满怀激情的论文”。

斯米尔诺夫对形式主义方法抱着十分善良的态度，但好像他认为应该把文学作品中的诗歌区别开来。儒尔·凡尔纳或仲马的作品是文学，莎士比亚的则是诗。一个问题是文学的科学，另一个则是诗歌的科学。真、善、美只存在于诗歌中，而在文学作品中，这种非常完美的三位一体的统一是没有的。在研究文学时形式主义方法是完全合理的，而对于研究诗歌则需要直觉。有一种变成大学科学语言的“格尔舍索恩的智慧”（Мудрость Гершензона）具有这种淳朴温良的形式。

萨库林（Сакулин）也全心全意拥护诗学，支持研究风格、结构、手法，不过他觉得此外还应该增加一些社会学、美学和作者生平等等研究，那么这一切就会显得完美无缺，无懈可击：“作品的结构要表现生活，因为诗人的心灵是活跃的。”作者用这一句极其富于表现力的话结束了本文。

皮可萨诺夫好像老是只研究“诗学”，不过他研究得比较深，不像有的诗学只注意“定型版本的描述”（一般形式主义者即如此研究），他按另一种方法研究，主要任务是建立各家“代表作的创作史”。这里意思是说，要根据作者的传记、社会学、心理学，如果需要的话，还有心理病理学的资料，来研究作家的手稿，过去这通常只叫做研究文本或版本，现在可以称为“诗学”（广义而言这里应理解为文学创作法——译者），或者“形式主义方法”。原来皮克萨诺夫（并非科甘所说的邱科夫斯基）是形式主义的真正创始人。皮克萨诺夫在指出目的论的方法问题的争论时声明说：“我高兴地指出，诗歌理论家这个年轻而富有生气的团体，支持诗歌目的论的思想和模式，而它们是我根据分析《聪明误》<sup>⑥</sup>的创作过程确定下来的。”至于说我们这一方面，已愉快地看到，皮克萨

诺夫教授对这种巧合这么高兴(顺便说一下,这种巧合对于形式主义方法根本不重要);关于该问题的最后结论却涉及他答应出版的著作方面去了。这些著作中的详细情况还会经常见到,用他的话来说,他会举许多“实例”来充实说明。

至于说日尔蒙斯基,则其在为 韵·沃尔泽(宰葵葵<sup>⑦</sup>)一书[《诗歌中的形式问题》(Проблема формы в поэзии)]所写序言中已非常明显地指出,当然不能认为他是形式主义方法的创始人和该方法的主要理论家。不用说日尔蒙斯基是我们的同时代人,他对形式主义方法的问题亦深感兴趣。照他的话说,“诗学”这个词,使人感到它并不像时髦的标签,而是一个真正的术语。但是,当它超出建构文学史和文学理论的个别题目而达到其一般原理方面,我们认为他便是一个典型的折衷论者和极端的调和论者。实际上是完全无可争辩的,只要“提出关于运用‘形式主义方法’界限的问题,以及形式主义美学与其他文学学科可能产生的相互关系问题就行了”。原来和“诗语研究会”的模式(作为手法的技巧)一起,还可能融洽地存在其他“平行合理的模式中,例如作为心灵活动产品的技巧,以及作为道德、宗教、认识事实的技巧,等等”。事实上,在研究诗人涅克拉索夫时要根据他受别林斯基(Белинский)及其他圈内人物的思想影响,这不但是“合理的”,而且也是“正确的”。风格的演变与“时代的处世态度”等等也有密切的关系(?)正如我们所看到的,日尔蒙斯基没有那种观察问题的敏感和阐明问题的热情。他死板地重复陈旧的学术“见解”,可仍旧是不甚了然,在他提出这些见解根本不具备足够的探讨理论问题的气质时,何以他非要涉及这些问题。他(正如戈尔恩费尔德一样)指责形式主义者在大小的辩论会上“发表一些思考不够成熟的讲话”,看来是不够明智的。即算如此,我们倒要指责日尔蒙斯基那篇序言考虑过分周到因而失去了所有的原则。让历史来评论我们之中谁做得更正确吧!……

## 五

人们在谈论形式主义者的“胜利”。问题在于是谁取胜了,——得



青年托尔斯泰<sup>①</sup>

本书分为三章。在第一章“日记”中,作者谈到对待日记和书信的态度,在方法论上要谨慎小心。在这些日记和书信中,我可能早就料到要弄清楚为自己写作而同时又歪曲直接的心灵生活的作品,因为一切自己心灵生活的形成,要用文学作品来表达,都必不可免地会歪曲心灵生活,因为只有某些方面的心灵生活才能记录下来,亦即自我观察过程中突出意识到的一些事情。分析 1852~1856 年的日记,艾兴包姆得出的结论是,托翁“在日记中注意思想的形成,建立生活的规则”。因此,哲学思考本身,是基于“对思维过程本身,按照逻辑公式发展的理性活动本身,以及作为培养理性方法的理论化本身的兴趣”。所有上述论断及其句法、言语的说法和一般风格,便产生了十八世纪托尔斯泰的作品及其哲学,最后事实的规律性和有机性特别引人注目的是,“十八世纪英国和法国文学作品是托尔斯泰爱好的主要读物。其中包含有他的许多手法和形式借鉴的传统”。

1852~1856 年的日记,按其结构原理也具有以前那种同样的特征,作者指出托尔斯泰对心灵“变化”作出的结论和描写(这是他最后一部作品),因为心灵生活的阴暗面,无论他将其分成为某些成分,“也会发现它们并非中间的模糊不清的状态,而是结果”。托翁所描写的心灵生活,是由一些周期性的模式形成的,其中的特征每一次都是明显确定的,我们以后在他的文学作品中也看不到某种相类似的东西,托翁笔下的人物[皮埃尔(Пьер)、弗龙斯基(Вронский)、列文(Левин)]<sup>②</sup>,都周期性地经历过这种生活中的“停顿”状态,在停顿期间,所有过去的都受到批判,随之制订出新的行动计划。

随着托尔斯泰迁移到高加索,其日记的特征也发生了变化:“出现添加事物描写的内容,文学思考,等等。”<sup>①</sup>1854年曾提到第一部文学作品的构思,按照比留可夫(П·Бирюков)的说法,托翁拟作中篇小说《窗口》(Из окна)的构思即属于那个时代,这种构思,或许较准确地说方法,在《少年》(Отрочество)第一章 短途旅行<sup>②</sup>中当有迹可循。艾兴包姆认为,托尔斯泰说明他在写《童年》(Детство)这部作品的时期曾受斯特恩<sup>③</sup>和笛福(阅读<sup>④</sup>)的影响,这一点具有重大的意义。因为托尔斯泰初期作品的构思,正如其后期一些作品一样,同任何一种题材的模式都没有关系,而属于一种叙述性文体。

“小说的形式就其本身而言,同托尔斯泰的旨趣并不吻合。看来,正如经过加工而富于情节又具有主要人物及其他等等的一般长篇小说样式一样,也不符合其写作的要求”。在托尔斯泰作品中,我们一方面看到通过分解和混合而产生的形式,另一方面通过恢复旧形式的方法,又产生了使这些奉为典范的形式重新陷入困境的过程。往下艾兴包姆还指出,托尔斯泰对文学创作方法的思考,写“文章的艰苦”及有关笔法的练习、研究描写问题和寻求非陈旧不堪的新的文学创作手段。

接着艾兴包姆概述托翁最初的素描和试作,他判明:

(员)托尔斯泰的风景描写在其小说结构上一般并不起主要作用,这一点正如在屠格涅夫的《猎人日记》里一样,那种披上情感色彩的风光描写,好像是向往一种前途:“托尔斯泰不需要这种风景描写,正如他不需要戏剧般的生动对话一样。托翁作品之所以立于不败之地,是由于其作品中的描写和对话都具有自身的价值。”

(圆)描写人物肖像如克诺林格(Кноринг),用三种方法来完成:①在这种情况下是通过兄弟的心理描写,②描写他的外表,③简要的对话。同时托尔斯泰还特别注意手势和姿态,它们在绝大多数情况下都具有一定的内涵和心理学方面的论据。但在有些场合下,这些手势和姿态出现时,也并没有什么特定的含义[日记中的哥萨克马尔克(Марк)的肖像描绘]。

(猿)“心理状态的描写在其作品中并不是用混合一起的现成形式,而是用思想和情感合乎逻辑的形式,而且一般利用矛盾、对比甚或反常

的说法”。在第二章“长篇小说部分的试作”中,艾兴包姆谈到由描写四个时代(童年、少年、青少年和青年)<sup>⑥</sup>和与主要艺术倾向有着有机联系而组成的自传体“小说”的最初构思时,指明了斯特恩、卢梭(Иван Пестель)、特普弗尔(Тепфер)、狄更斯对托尔斯泰写作《童年》(Детство)时的影响,这种影响表现在创作上是青年托尔斯泰积极掌握整个接近自己意向的方法的文学流派,他力求打破长篇小说的所有风格和题材的艺术创作结构。艾兴包姆认为,就俄国文学史范围本身而言,托尔斯泰的《童年》同卡拉姆津的《我们的骑士》(Рыцарь нашего времени)和尼古拉·馮 П·А·Кулиш(库里什)的中篇小说《雅可夫·雅可夫里奇》(Яков Яковлич)和《乌里扬娜·捷连季耶夫娜的故事》(История Ульяны Терентьевны)有关系。分析童年之后,作者得出一个结论:尼科连卡(Николенька)只是一个“窗口”,我们通过它会看到一系列改变的场景(сцена)和人物。

托尔斯泰在这里注重的“描写和细节,为儿童认识细节具体而清晰地提供了论据”。场景完全是外部的联系,场景发展直到最后结束,机械地让位于下面的场景;托尔斯泰在《童年》中有时使用的一般特征描述是与其他作家不同的:其中仿佛没有什么特别的结构和内在的联系,它只告诉读者一系列被描写人物本身的一系列特征,而“联系这些特征的主要内容好像并未谈到”。艾兴包姆进一步指明,托尔斯泰在写作《童年》、《少年》、《青年》以后,以规模更大的形式来创作的内心欲求已日趋成熟,但却遇到缺少艺术观点的问题。“因而,托尔斯泰由《童年》转到习作和即使在朝写大部头(长篇小说)背景下加工的特写(очерк),便是他的一个特点”。“富于戏剧性或令人感动的短篇小说,托尔斯泰是无意去写作的。他不写短篇小说,自然而然《高加索随笔》的庞大计划便应运而生,这个计划以后是分成《袭击》(Набег)、《伐木》(Рубка леса)、《哥萨克》(Казачи)几部作品完成的……”,“由此而产生了另一个非常具有特色的公式化长篇小说的”构思。对四个生活时代的这部小说的失望,使他产生了写作有关‘俄罗斯地主’长篇小说的思想。在这部小说中,他设想其不受自传体形式的约束,并且要以双重规模即全面铺开和小题大做(专重琐事)的方式来写作”。可是,他的长篇

小说没有写成,只产生了一个片段《地主的早晨》(Утро помещика),它是属于未来长篇小说有关“地主”几章中的一种习作。作者指出这个片段形式的特点是,托尔斯泰从开始描写涅赫柳多夫(Неклюдов)的心灵生活(而且这里是用自身心灵的经验作素材)进一步使用生活的材料——农民生活的情景。“有些像屠格涅夫笔下的猎人,托尔斯泰笔下的主人公也开始扮演次要的角色”。这些力量(小说“主人公”心灵生活的历史,以及不依靠心灵生活而展开的生活材料)的内部交锋,在《哥萨克》这个作品中也可窥见一斑。

在第三章“同浪漫主义作品斗争”中,作者又着手研究《高加索随笔》(Кавказские очерки)和《塞瓦斯托波尔随笔》(Севастопольские очерки)。根据艾兴包姆的看法,《高加索随笔》的构想,看来是托尔斯泰竭力想克服描写高加索和死板描写战争主题的浪漫主义创作传统;以这种题材所描写的人物,都是精神失常的勇士,或者是靠蔑视和复仇的情感而生活的“拜伦式的”忧郁型的人物。这样,早在《袭击》这篇随笔作品中,就有描写战争题材和对浪漫情调的勇士作滑稽漫画式描绘的“意外情节”(Остранение)<sup>①</sup>,作者认为《袭击》这部作品的结构(力求赋予其内容狭小的小说特征,抒情景物描写的框架)是受屠格涅夫的影响。

艾兴包姆进一步指出,一开始所查明托尔斯泰阅读的作家还有斯丹达尔(司丹达朗),斯氏在法国浪漫主义作品中所处的地位与托尔斯泰在俄国的地位不相伯仲。艾兴包姆在说明两位作家的共同背景(浪漫主义作品的艺术创作法)时,指出两位艺术家一系列共同的创作手法:详细的心理分析,内心独白和“内心发展辩证过程”的方法,缺少情节结构,喜好分章标题,全面铺叙,偏重理性的风格,探索理论问题,破坏浪漫主义描写战争的标准,对“勇士们”作滑稽漫画式的描绘。作者注意到上述分析短篇小说《伐木》和《哥萨克》的方法,并指出托尔斯泰暂时放弃写大规模战争的形式,转而写战争“论文”时,开始分析《塞瓦斯托波尔随笔》,特别突出其中所使用的新的手法。比如,在第一篇随笔《~~1855年~~1855年10月的塞瓦斯托波尔》中,可以看出托尔斯泰本人的写作风格,总是具有一种在所描写的情节以外展开叙述的倾向,往往以全面铺



## 文学和文学生活

—

我们一下子看到的不是所有的事实,也并非总是看到同样的一些事实,而且没有必要经常揭示同样一些事实的相互关系。并不是我们所知道或者可能知道的一切事物,都同我们观念中的不管哪一些意义符号发生联系,从偶然的事情变为具有一定意义的事实。以文献和各种学术论文为依据的大量过去的材料,却常常会成为专著(也并非总是同一种)的内容,因为理论使人们有权利和机会利用不管哪一些意义符号,且将其一部分内容变成一个系统。没有理论也就没有历史的系统,因为没有选择和认识事实的原则。

但是一切理论都是由于对事实本身产生兴趣所提出的假设:理论之所以必要,是为了将需要的事实分类而使之成为系统,惟其如此,才能构成系统。究竟最需要哪样一些事实,最需要哪样一些意义符号,这须视现实情况亦即按问题的先后次序来决定。实际上历史乃是一门复杂的类比的科学,双重观点的科学,通常我们不可避免地要根据当前问题的表现,将它们分成为具有不同意义的事实,并构成一个系统。这样一来,一些问题会变为另一些问题,一些事实也会变为另一些事实。在这个意义上,历史便是借助过去的事实研究现实的特殊方法。

问题和意义符号的变换,变更了传统的材料,由于过去系统原来的局限性而使之成为源于该系统的新事实。加入一系列新的事实(利用某一种相关的符号)就如同发现了事实,因为没有系统(“偶然的事情”)的存在,按科学观点而言等于虚无(небытие)。

目前对于文学这门科学(而特别是对于文学批评,因为理论使之与前者有密切关系)恰恰提出了下面这样一个问题:现代文学生活提供了一系列需要认识和列入系统的事实。换句话说,需要提出新问题,建立新的理论假设,从问题和假设的角度来看,这些由生活所提供的事实就是具有意义的。

研究文学和文学批评的人,近几年来,其注意力主要集中在文学作品“创作法”(технология)这类问题,和阐述文学演变的特征亦即风格和体裁的内部辩证过程方面。这是我们所经历的文学革命(象征主义和未来主义)所完成的文学高潮的自然结果。这个高潮也由于近十五年期间出现的文学理论蓬勃发展而得以持续下去。具有重要意义和特点的是,可以不提就该词本意所说的文学史,而且文学史的科学价值也足以令人怀疑。如果我们注意到需要分析和综合的最具有现实意义的问题,是“一般怎样写作”和“接着写什么”,也就不难懂得上面这个道理。文学自身的现状显示了文学这个学科的写作和理论意向(在研究作品的意向发展本身方面):应当对我们所经历的高潮作出总结,并且阐明新文学一代人所面临的问题。研究文学作品“怎样写作”或可能怎样写作,是我们应当回答的第一个问题;确定文学发展自身具体的“规律”(закон),则是第二个问题。

这两个问题都需要十年以前进入文学生活的一代人来回答,而且在很大程度上已成为大学文学学科的财富、“学习”的课程。历史将这些问题(正如通常所遇到的)交付给特别热心于研究这些问题的后学们(往往能写出最优秀的论文)来回答,可是他们的禀赋不佳,惟有杜撰一些名称来炫耀自己的才学。

我们当代文学生活的状况提供了一些新的问题和新的事实。

不久以前,以生动的形式和风格非常鲜明地表现出来的文学发展进程,似乎已经中断,停滞不前。文学生活中的斗争已经失去其从前的特点,已非昔日纯文学的争论,没有明确的刊物联盟,缺乏旗帜鲜明的文学派别,最后是缺少有指导的文学批评和稳定的读者。每一位作家仿佛都是为自己写作,而那些文学团体,如果它们还存在的话,则是按某种“非文学的”特征,亦即按可以称之为文学生活风习的特征而形成

的。与此同时,写作法问题明显已经让位于其他问题,其中心是文学职业即“文学事业”(дело литературы)本身的问题。关于“怎样写作”的问题已经变成其他的问题,或至少使这些问题更加复杂了,例如“怎样成为作家”。换言之,文学问题就其本身而言,已为作家问题所取代。

可以肯定地说,眼下经历这场危机的并非文学本身,而是文学的社会存在。作家的职业地位改变了,作家和读者的相互关系改变了——在文学生活本身方面发生了明显的改进,它揭示出一系列文学依存的事实,以及不再受其形成条件约束的文学本身的进展。由于革命而发生的社会重新改组,并过渡到新的经济制度,剥夺了作家整个一系列赖以生的职业(至少在过去)的因素(稳定的高水平的读者层,各种各样的杂志社和出版机构等等)。与此同时,又使得作家在比以前更加需要的程度上变成了职业作家。作家的地位近似墨守成规的匠人的地位,他们是做订货(заказ)的劳动者,或是受雇于人的仆从。其实,文学“订货”这个概念本身仍然是不确定的,或者是与作家关于自己文学的义务和权利的观念有矛盾的。写作知识浅薄的作家,他们成了一类特别的职业作家,在考虑问题的实质及其作品本身的命运时,对于订货“粗制滥造”。文学生活中两代人的交锋使得情况复杂起来,比较老一代的人,对其职业的意义和任务的看法,与比较年轻的一代迥然不同。其中发生的某些事,就可使我们回想起 1917 年代初期俄国文学和俄国作家的情况,不过是以极其复杂和鲜为人知的形式出现的。

自然,在这种情况下,恰恰是某些文学生活特征的问题,具有其鲜明性和迫切性,而作家集团本身便按这一系列特征发展起来。具有重要意义的事实,主要不是集团的演变,而是集团的起源(至少按以前我们所了解的该词的意义而言),而且,文学科学面临着一个新的理论问题,亦即文学演变的事实和文学生活的事实之间的相互关系问题。其所以这个问题未列入建构以前的文学史的系统,只是因为文学本身的情况未曾提供这些事实。现在科学地阐明这些问题已成为当务之急,因为不然的话,文学演变过程本身,如我们眼见所完成的形式,是无法理解的。

换句话说,我们面前会重新出现一个“什么是文学史事实”的问题。



文学史应当会重新出现一个“什么是文学史事实”的问题。文学史应当重新证实其为—门科学的学科,而必须用来阐释当代的一些文学问题。今日的文学批评苍白无力,甚至部分批评退回到利用陈词滥调的原理,在很大程度上惟有以对文学史缺乏认识来说明。

## 二

在没有演变和起源这类概念的原则区别的情况下,形成了传统的文学史系统,而把这些概念当成同义语,在未确定什么是文学史事实的情况下,这些概念也足以应付了。由此产生了“继承性”、“影响”这类朴素的理论,也产生了注重个人心理描写的朴素的传记文学。

由于掌握着这个系统,近几年的研究者放弃了传统文学史的材料(也包括传记材料),而集中注意文学演变的一般问题。无论哪一种文学史的事实,主要是用以说明一般的理论原理。文学史的一些课题,就其本身而言,已退居次要地位。如果旧的文学史著作通常的特点,乃是各种未知其为何相互之间有联系的事实的无原则的混合,则我们所看到的新文学史的现象恰恰相反:原则上摒弃了所有就其本身而言对文学演变问题没有直接关系的内容。这不但是一场争论,而且是一种需要,此外也是一种历史的使命:它应当是走过象征主义到未来主义之路的新一代的科学热情。

不但文学会演变,而同时文学这门学科也会演变。科学热情之改变其方向,具有现实意义的文学事实和问题的相互关系本身也会相应改变。科学热情的趋向改变旧的材料使之成为新事实的文学史系统的时刻,总有一天会到来。文学史不仅仅是作为主题而且是作为科学原理而重新出现的。

诉诸文学生活素材,像它所表现的某些情况那样,完全不背离文学事实或文学演变问题。当起源事实的理论演变系统最近几年已经形成——至少是那些可能和应当被认为同演变和历史的事实有关的史实——这只是表明它已经列入该系统。为了研究文学演变的一般规律,在其应用于写作法问题上,其各种各样的联系和相互关系的问题就是次

要的,甚或是与事实本身无关的。目前正是这个问题显得极为重要。

我们今天所感觉到的文学生活材料那么多,却并未完全利用,虽然也许正是这些材料大概奠定了现代文学社会学的基础。问题在于在这些著作中,至今犹未提出文学史事实本身的问题,而且既未变更旧的材料,也未形成新的材料。我们的文学社会学家,不凭借新的意义符号运用以前对文学演变特征所观察的结果(这些观察结果,不但与真正的社会学观点不相矛盾,而且赞成社会学家的观点),反而用形而上学方法探索文学演变和文学形式本身的起因。在他们面前有两种可能的选择已由他们充分利用,可是他们并不曾建立任何新的文学史系统,却去按作家阶级的意识形态的观点分析作品[这种纯粹心理学的方法认为,艺术(指创作方法、技巧——译者)是最不适合的、最无特征的材料],并从时代的一般社会经济形态和生产方式推断出文学形式和风格的因果关系(例如 1844 年莱蒙托夫的诗歌和粮食出口),如果利用这种方法分析作品,不可避免地会取消文学的科学性,根本不可能称之为“唯物主义方法”。

恩格斯还在 1844 年所写的一封信中就告诫作家切勿使用该方法,对企图使用该方法的人很不满意,这决非枉然。他写道:“唯物主义地理解历史,目前确有不少这样的朋友,可对他们来说,却变成了不研究历史的借口……历史唯物主义的用语(而一切皆可以造成句子)之所以为许多青年一代的德国人利用,只是为了能迅速形成其本身范围极其有限的历史知识,并且进一步勇敢地向前推进……如果这些先生们有什么不足之处,那就是辩证法。他们在这里看到的因——那里就是果。而他们却不曾看到,这是一种空洞的现象,不曾看到这些现实中形而上学的极端对立的矛盾,惟有在整个伟大的过程中以相互影响的形式产生的转折时期才存在。”

近年来文学社会学的一些企图,不但没有产生任何一种新的结果,甚而至于有后退之势——回到文学史的印象主义道路上去,这是不足为怪的。任何起源的研究,无论其有多么久远,如果只注意科学问题而不注意宗教问题,均不可能使我们达到了解始因的地步。一般来说,科学不是解释,而仅仅是确定现象的特殊性质和相互关系。历史不可能

对一个“为什么”也不回答,但只回答“这是什么意思”的问题。

文学也像任何其他特殊系列的现象一样,并不是由其他系列的事实产生的,因此也不能归结为这些事实。文学系列的事实和非文学系列的事实之间的关系,不可能单纯的是因果关系,而只可能是互相适应、互相影响、依赖或互相制约的各种关系。以上这些关系由于文学事实本身的改变而改变(见特尼亚诺夫的论文),有时插入一些演变而积极地确定文学史本身的过程,有时具有比较被动的特点,在这种被动的状态下,文学起源的系列仍然是“非文学的系列”,而且就其本身而言,应归入一般历史文化因素的范围(互相适应或互相影响)。这样,在一些时代,杂志和编辑生活本身就具有文学事实的意义,而在其他一些时代,社会、集团、沙龙也具有文学事实的意义。因此选择文学生活材料本身和其编入刊物的原因,应当由其联系和相互关系的特点来确定,在这些联系和相互关系的表现的影响下完成该时代的文学演变。

### 三

由于文学不能归结为另一个系列,就不可能只是该系列简单的产物,绝不要以为所有文学的结构成分在其起源上都是可以相互制约的。文学史事实是一个复杂的构成,在这个构成过程中,文学本身起着主要的作用,——这个成分非常特殊,以致其研究只可能限于演变本身方具有成效。例如,普希金的诗为四音步抑扬格(不但在因果方面,而且在互相制约方面),它既不可能同尼古拉时代的一般社会经济条件相联系,甚至也不可能同这个时代文学生活的特点相联系,然而由普希金的诗过渡到他在文学刊物上发表的散文,这样一来,普希金的创作的演变,在这个时期就以1840年代初文学创作一般职业化和作为文学事实的期刊的新作用为其先决条件。当然这种关系并不是因果关系,这是利用以前没有的新的文学生活条件:在宫廷和贵族生活圈子之外扩大读者层面,随着书商的兴起而出现了特殊的职业出版家[像斯米尔金(Смирдин)],由具有“业余爱好”性质的丛刊变为营业性的期刊[先科夫斯基(Сенковский)的“读物丛书”]等等。



因此,围绕作家职业和“我们的新文学的商业倾向”这类问题的激烈争论[著名的论文是舍维廖夫(Шевырев)的《文学和商业》(Словесность и торговля),其中按我们现代的术语来表达,谈到了“订货”和“粗制滥造”之作)亦具有文学史的影响。这些事实可使我们上溯到较早时期——《北极星》(Полярная звезда)丛刊(1891年)和普希金的长诗《瓜棚喷泉》(Бахчисарайский фонтан),1891年],使得书商获得了令人意想不到的利益。围绕这个诗篇甚至引发了整整一场“与文学无关的”争论,当时的作家[布尔加林(Бургарин)、维亚泽姆斯基(Вяземский)]和书商都参加了。早在1891年,杂志刊物的稿酬几乎没有不发的。布尔加林了解到《莫斯科信使》(Московский Вестник)编辑波戈金(Вогодин)准备付稿酬以后,他向后者写信说:“您的通知上说您准备付一百卢布一页,这是办不到的事。”1891年普希金写信给巴兰特(Барант)时,准确地描绘了文学和作家地位的变化,他说:“文学成为我们低贱职业的重要部门总共有二十年左右了。至今她仍只被视为是美文学和贵族文学的职业……”

与这种通往“低贱职业”出路的同时,上世纪(19世纪——译者)70年代的作家纷纷从以前依附统治阶级才具有相当价值的人的地位摆脱出来,变成了职业作家。1870年至1890年代的刊物,是职业作家机构的固定出版形式,对文学本身的演变具有相当的影响。期刊杂志成了文学生活的中心,作家本人变成了刊物的编辑者——出版者,对于文学商业化问题的态度具有原则的意义。这一事实使一些作家集团与其他的作家集团有所区别。目前在文学方面有一个相反的过程,显示出其特点和重要性:摆脱文学家职业而走进“第二职业”,正如托尔斯泰和费特所做的那样。列夫·托尔斯泰蛰居于与世隔绝的亚斯纳亚·波利亚纳(Ясная Поляна),当时这个地方同《现代人》(Современник)编辑部遥相对立,这里有沸腾的文学生活,与后者形成鲜明的生活对比,它召唤地主作家当职业作家、“文学家”(例如萨尔蒂科夫便成了这样的文学家)。可以说,《战争与和平》这部小说,不但是对那个时代从事刊物小说写作,而且是对“刊物专制垄断”的挑战。1859年И·阿克萨科夫向列斯科夫抱怨说:“我认为一开始创作,通过刊物发表只让读者熟悉就

够了。然后应当让作家单独写他的书，正如托尔斯泰伯爵写他自己的小说一样。”

以上就是我对文学生活观念和它同演变事实相互关系的问题的某些阐述。文学创作作为一种职业，其创作形式和机会的变化取决于该时代的社会条件。成为职业的文学创作，使得作家脱离了社会生产，因为使他必须依赖需求者才靠别人“订货”。

1840年代时，各类小刊物蓬勃发展，刊登的均属讽刺小品之类的文章，而体裁高雅的文字变得日益简鄙、粗俗。文学对此的反应是，按自己演变的辩证运动过程的规律，作了一次迂回运动；与萨尔蒂科夫一起的有费特，后者所标榜的“阶级性”乃是同刊物上所载诗歌作文学斗争的手段；与萨尔蒂科夫或陀思妥耶夫斯基一起的还有托尔斯泰，1840年代初，费特证明托翁的“阶级性”说：“贵族文学本身在其追求方面已达到反对贵族根本利益的地步，列夫·托尔斯泰那种纯真而自然的天性对此却愤愤不平。”“就文学史而言，‘阶级’概念的重要并不在其本身，如在经济科学方面，而且也不是为了确定作家的意识形态”，因为意识形态往往没有任何文学方面的意义，阶级概念的重要性在于其文学和文学生活的功能，因此也在于“阶级性”本身突出其这一功能的时刻。

从19世纪俄国全部职业作家的诗歌来看，作家的“阶级性”并不突出，从另一方面说，这正如19世纪末在“知识分子”团体中发展起来的俄国文学，其阶级性也不突出或者说模糊不清。正如社会上的商业订货不总是同文学作品的订货相符一样，阶级斗争本来也就不总是同文学上的斗争和文学集团相符合的。使用别的哪怕是相近的学科上的术语和概念，应当抱着慎重和老实的态度。文学这门科学花了那么大的气力从文化、哲学、心理学等学科的历史服务地位中摆脱出来，并不是为了成为法律学和经济学的附庸，过着补充政论作品的极其可怜的生活。

现实使我们使用文学生活的材料，但是目的不是叫我们摆脱文学，并认为最近几年已创作出来的作品毫无可取之处（我是指文学这个学科），而是要重新提出建立文学史系统的问题，并了解我们所看到的已完成的演变过程具有何种意义。作家眼下探索到他们的职业机会，这

些机会之所以不甚固定,是由于文学功能本身在错综复杂的症结部分理不清头绪,问题很尖锐:同引导作家投稿小刊小报及“从事翻译”而作为一种特别职业一起,出现了发展“第二职业”而从前一职业摆脱出来的趋向,这不但是要赚面包,而且是感到自己应具有职业的独立意识。我们文学研究者和文学评论家应该帮助作家解开这个复杂的结子,而不是把这个结子系得更紧,虚构一些艺术派别,对回答“意识形态”问题折腾个没完没了,并强迫其接受写政论作品的要求。只要这种文学批评的方法和手段得以解决,便该开始说说文学问题了。

## 果戈理的《外套》是怎样创作的

—

短篇小说的结构在很大程度上须仰仗作者个人在小说结构笔调方面所起的作用。换言之,这种笔调可能大致上是产生故事虚构的组成原理,但它也可能是各种事件之间形式上的纽带,因而是只起辅助作用的纽带。最初的短篇小说和惊险小说都没有虚构的故事,而且也不需要,因为小说的趣味和生动情节,都是由事件和情景迅速而出乎意料的交替决定的。母题及其理由的交织,就是结构最简单的小说的组成原理。滑稽短篇小说的情况大致也是如此:先提出一个与故事基本无关的笑话,它本身便具有滑稽的情景。

如果情节本身、亦即母题和借助其理由的交织不再起组成的作用,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充分表现自己的手法,那么结构就会完全不同了。讲述者把压缩到最低限度的情节重心,转移到自述体叙述风格的手法上,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,或是限于单纯的文字游戏,或是发展成为奇闻轶事。滑稽效果是采取自述体叙事的手法来达到的。因此,正是一些微不足道的夹杂在叙述中的“细微末节”,在研究这类结构中成为主要的因素,只要把这些因素抛开,短篇小说的结构也就解体了。滑稽的故事可分为两类:一是叙事式的故事,二是描绘式的故事。第一类只限于一些玩笑,同音异义词的文字游戏,第二类则引进一些文字描述面部表情和手势的手法,编造一些滑稽奇特的发音,字母或音节次序颠倒,古怪的句法安排等等。第一类给人

一种平淡的话语的印象,第二类则使我们隐约地感到有个演员在讲话,因此故事叙述便有一种表演的特点,决定结构的不再是玩笑的简单的组合,而是各种面部表情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段里,我们可以找到很丰富的研究“故事叙述”的材料。果戈理作品中的结构并不是由情节决定的,因为他的作品中情节总是贫乏的,甚至没有情节。果戈理从某种滑稽的情景出发(有时情节本身并不滑稽),这种情景就作为堆积滑稽手法的动力和理由。例如,《鼻子》(Нос)是从一个笑话展开的;《婚事》(Женитьба)、《钦差大臣》(Ревизор)也产生在某种静态的情景之中,《死魂灵》不过是由乞乞科夫的旅行联系起来的各个不同场面的简单加长。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(П·В·Анненков)<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 1836 年给普希金的一封信中写道:

请费神给我提供点情节,不论是滑稽的,还是不滑稽的,只要是一个地道的俄国小故事……请费心给我提供个情节吧,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奇(Прокопович)<sup>②</sup>的信(1837年)中说:

特别要让茹列(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可作为见证。同时,他的朗读有两种风格:或是声调感人的朗读,或是一种有动作和面部表情的特殊表演方式,正如屠格涅夫所指出的,既表演而又不会变成简单的舞台上戏剧性的朗读。

根据伊·伊·帕纳耶夫(И·И·Панаев)<sup>③</sup>的记述,我们知道果戈理怎样使满座听众感到惊奇,他直接从谈话转到表演,以致谁也没有弄明白,原来打嗝和一边打嗝一边说的话都是表演的内容。奥博连斯基(Д·А·Оболенский)亲王<sup>④</sup>提到:

果戈理朗读得精彩极了,不仅每个字都能听得清楚,而且他常常变换声调,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,又碰上了一个偏僻的角落。”念完这句话,果戈理仰起头来,甩了一下头发,接着用昂扬的声调大声朗道:“可这又是怎样的穷乡僻壤和偏僻的角落啊!”往下便是对捷特尼科夫(Тентетников)的村庄的绝妙的描写。听果戈理的朗读,我们感觉这好像是按照规则的格律写成的……使我极为震惊的是语言非凡的和谐。我马上看出来,果戈理如何巧妙地使用了他细致地搜集到当地各种花草的名称。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。

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(Писемский)了。奥斯特洛夫斯基朗读得非常朴实,不追求任何戏剧效果,但是他使每一个人物的细微差别都恰到好处;皮谢姆斯基朗读像个演员,可以说,他在朗读自己的作品时就是在表演……果戈理的朗读则兼有这两种风格。他的朗读比

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。安年科夫叙述说：

尼古拉·瓦西里耶维奇[ Николай Васильевич (果戈理的名字和父名)——译者 ]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了特殊的韵味。这就是像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·瓦西里耶维奇耐心等待我耐心地写完最后一个字，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(Плюшкин)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。果戈理甚至离开扶手椅，一边口授，一边做着高傲和命令的某种手势。

这些都说明自述体叙事风格是果戈理的作品的基础，这种叙事风格是根据口头语言的生动形象和语言具有感情而组织起来的。更为突出的是，他的叙事风格不是为了单纯的叙述，普遍的言语表达，而是通过面部表情和发音再现词句。选择和连接句子时不大考虑逻辑话语的原理，而更着重有表现力的话语的原理，在这种话语里，发音、面部表情、有声的动作<sup>⑤</sup>等等起着特殊的作用。果戈理语言中发音语义学<sup>⑥</sup>的现象就表现在这里：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，不受具体的逻辑或词汇意义的约束。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，他的话还常常伴随着手势（见前面所述），并且采取面部表情的形式，这在他的书写形式里甚至也是很明显的。与他同时代的人也都提到他的这些特点。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,并读到了某位先生写的令人相当好笑的控诉。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段。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(Н·М·Языков)<sup>⑦</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,并且给每一个想出一个合适的名字来。

亚·奥·斯米尔诺娃(О·Н·Смирнова)<sup>⑧</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,使人名都具有典型的色彩。他在报纸上的启事栏找到人物的名字(《死魂灵》第一卷里主人公乞乞科夫的名字就是在一家门口找到的。从前的房子没有门牌号数,而只是在一块牌子上写着房主人的名字);在着手写《死魂灵》第二卷时,他在驿站的登记簿上找到贝特里歇夫(Бетрищев)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特别关注的态度,以及他在这方面表现出来的创造性,在文学研究著作中都已提到过,例如И·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追求“含泪的笑”,而是和果戈理自我消遣的那个时期有关的(普博普兹、多夫戈奇霍恩、戈罗普平科、戈洛普兹、斯维尔贝古兹、基贾科鲁平科、佩雷佩

尔奇哈、克鲁托特雷先科、佩切雷齐亚、扎克鲁特古巴等等)。果戈理总是善于编造一些可笑的名字,例如亚伊奇尼察<sup>⑨</sup>(《婚事》)、涅乌瓦扎伊·科雷多<sup>⑩</sup>、别洛勃柳什科娃<sup>⑪</sup>和巴什马奇金<sup>⑫</sup>(《外套》);并且最后这个名字还成了玩文字游戏的理由,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、瓦赫季西等等。在另外的情况下,他利用人名来作同音异义词的文字游戏[所有幽默作家早就熟悉这种手法。莫里哀用类乎浦尔斐雅克(Ройгсеи 早ас)、迪阿富瓦乌斯(阅读稿音)、皮尔贡(有稿音)、马克罗通(配舞稿音)、德福南代斯(阅读稿音)、维尔布勒坎(灾祸稿音)]这样的名字把观众逗笑。拉伯雷(砸稿音)用古怪的声音组合的例子更多,听见这些声音组合就让人发笑,例如索尔米贡比努瓦(杂走稿音)、特兰卡梅尔(裁理稿音)、特鲁伊奥冈(裁稿音)等等]。

因此在果戈理的作品中,情节只有外在的意义,并且本身是静态的情节。《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结构,都包括在叙事的体系、用语的手法里。他作品中的人物都是一种固定的姿态。这位艺术家身兼导演和真正的主人公,可以轻松、自如地摆弄这些人物。

从这些关于结构的一般原理出发,并根据刚刚讲述的有关果戈理的种种资料,我们试图阐明《外套》的基本结构的层次。这个中篇小说对于我们作这样的分析特别有趣,因为纯滑稽的叙事加上果戈理特有的一切摆弄语言的手法,是和动人心弦的夸张词句相联系的,而这种夸张似乎构成结构的第二个层次。我们的评论家们曾把这第二个层次当作基础,而一切复杂的“迷宫似的连结”(托尔斯泰语)都被归结为某种思想。果戈理也可能像托尔斯泰那样,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,并且可以大胆地告诉他们说 择' 卷藻

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连结体系。

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发音的类似,或根据词源的文字游戏,或是暗示的奇谈怪论构成的。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>⑭</sup>……

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样称呼有什么事实根据。不,这只不过是词源上的相似。因为词源上的近似,所以岩盐司叫做苦咸事务司<sup>⑮</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(Акакий Акакиевич)这个名字起初是季什克维奇(Тишкевич),这个名字作为同音异义词文字游戏并无根据;后来果戈理在两种形式作选择时犹疑不决,一是巴什马克维奇[Башмакевич,请比较索巴克维奇(Собакевич)],一是巴什马科夫(Башмаков),最后他决定用巴什马奇金(Башмачкин)这个名字。从季什克维奇变成巴什马克维奇,自然是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,可能是由于果戈理风格更喜欢词的小后缀,而且也因为这种形式具有最强的发音(面部表情——发音)表现力,它创造一种独特的发音的动作。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。

只需看看这几个字就知道此姓本是从 башмак(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,每年约摸只换两三回鞋掌<sup>16</sup>。

文字游戏好像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、双重的文字游戏。我们在果戈理的作品中常常看到一种手法,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,有关彼得罗维奇(Петрович)的一段:

他虽然是个独眼龙,又生了一脸麻子,可是要缝补官员们和其它人的裤子和燕尾服,却干得非常出色。

在这里,合乎逻辑的荒诞被许多转移我们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,而它的喜剧作用却相应地增加了。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、四名、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音效果的手法。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“不可理解的”词为特殊的发音语义学开辟了广阔的前景<sup>17</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种称呼,这并不是没有道理的,在草稿里果戈理作了特别说明:

当然,我本来可以避免总是重复“运”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它名字得来的,是作者带着明显的意图“经过斟酌的”一些名字,在草稿里选择则稍有不同:

(㊟)Еввул, Моккий, Евлогий(叶武尔·莫基·叶夫洛吉);

(㊟)Варахасий, Дула, Трефилий(瓦拉哈希·杜拉·特里摇摇摇摇·菲利)·Варадат, Фармуфий<sup>®</sup>(瓦拉达特·法尔穆菲);

(猯)Павсикахий, Фрументий(巴甫西卡希·弗鲁缅季)。

在最后稿本里是:

(㊟)Мокий, Соссий, Хоздазат(莫基·索西·霍兹达扎特);

(㊟)Трефилий, Дула, Варахасий(特里菲利·杜拉·瓦拉哈摇摇摇摇·希)·Варадат·Варух(瓦拉达特·瓦鲁赫);

(猯)Павсикахий, Вахтисий и Акакий(巴甫西卡希·瓦赫摇摇摇摇·季西和阿卡基)。

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,因为这个名单具有独特的发音系统。这些名字之所以滑稽,并非因为他们有不寻常的特点(不寻常本身并不意味着滑稽),而是因为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,这个名字更像具有发音语义学的意义的绰号。产妇给孩子选择名字都是同一个系统的,这也使人们对名字的滑稽印象更深。大体上便产生独特的发音的面部表情和发音的动作。在这方面,《外套》中的另一段,即描写阿卡基·阿卡基耶维奇外表的那一段,别有一番风趣:

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 ,他矮矮的个子 ,脸上有几粒麻子 ,头发有点发红 ,看上去眼睛略为有些近视 ,脑门上秃了一小块 ,两颊布满皱纹 ,而灰黄的脸色 ,叫人怀疑他患有痔疮。

最后这个词其所以加进去 ,是其发音形式具有特别的情感表现力 ,因此我们感觉像是一种滑稽的和词的意思无关的有声动作。这个词一方面是由节奏的增强手法产生的 ,另一方面是由几个词押韵的结尾<sup>⑨</sup>产生的 ,而这几个词的结尾使人听起来觉得发音相同。因此 ,它发音时虽显得有气派但并不真实 ,和原来的意义毫无关系。我们看他的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 ,他身材不高 ,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对人外表的描写 ,而是外表的面部表情和发音的再现 ;其中的用词 ,是按某种方式根据发音语义学的原理而不是根据指明其特征的原理来选择安排的。此人实际是个什么模样 ,甚至根本没有触及到(我认为没有比描绘果戈理的人物更难的了) ,因为整个句子给我们的印象是一种音列(звукоряд) ,它最后以“痔疮”(раскатист)这个滑稽而又可笑的词结束 ,几乎没有什么逻辑上的意义 ,只不过发音的表现力是很强的。奥博连斯基的看法是比较中肯的 :“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的效果。”这个句子给我们的印象是一个闭合的实体 ,是实现词的选择的发音的动作系统。因此我们几乎感觉不到这些词是逻辑单位 ,是概念的符号 ;它们是根据有声的话语原理分解和重新组合的。这是果戈理语言的突出效果之一。他有些句子会产生一种声音上的鲜明生动感 ,因为发音和声学效果被提到了首位。作者非常出色地使用最普通的词 ,以致使词

的逻辑意义或词汇意义都为之失色,相反,发音语义学却表现出来,普通的名称却变成了绰号的形式:

后来,一直到撞上了一名岗警的时候……那个岗警正把一把长柄斧搁在身旁,从一只角型烟盒里往长满老茧的手心倒鼻烟。

或是:

摇摇式样甚至可以做得最时髦,领钩用的是镀银的。

最后一个例子就是明显的发音的游戏(重复  $\text{лпк}$  原 $\text{лпк}$ <sup>②</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或实体的普通概念。他的有声的话语以发音和面部表情原理为基础,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》里看到这样一个动人心弦的夸张长句的明显的例子:

甚至在那种时刻,当彼得堡阴沉的天空完全暗下来,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停止,各种忙忙碌碌的工作已经结束,自己和别人必须办的一些事情已经办好,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……

这个长长的复合句快到结尾时,带来的极度紧张的声调,以一种简练得出人意外的收尾结束:

一句话,甚至当所有的人都沉醉于娱乐的时候,阿卡基·阿卡基耶维奇却从不醉心于任何娱乐<sup>②</sup>。

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结尾之间,有一种滑稽的不协调。在另一个长句中,由于词的选择似乎有意与长句的句法结构不相符合,故此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,一边啃着几戈比买来的面包干……

这种矛盾或者说这种不协调,对词的本身也会产生作用,以致使这些词变得奇特而不寻常,难以理解的发音出人意料,听起来令人吃惊,仿佛这些字是由果戈理使之变形的,或是首次臆造出来的。在《外套》里,还有另一种带有伤感色彩、矫揉造作的夸张的长句,出乎意料地与同音异义文字游戏的一般风格融合到一起,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,在他的脑海里总会出现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……等等。

在几种稿本里并没有这一段,这是后来才加进去而无疑属于第二层次的,也就是使最初草稿里的纯趣事风格和动人心弦的夸张因素相互交替的层次<sup>②</sup>。

在《外套》里,果戈理很少让小说中的人物讲话,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,这些话语始终具有同一风格,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(果戈理与奥氏的朗读方

式之所以不同,并非没有道理)。阿卡基·阿卡基耶维奇的言语属于果戈理的有声话语和面部表情发音的总系统,都是经过精心考虑并且带有解释的:

请务必注意,阿卡基·阿卡基耶维奇说明一件事情总要用大量的前置词、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·阿卡基耶维奇断断续续的发音不同,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,日常生活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。像在果戈理的其它作品里一样[《旧式地主》(Старосветский помещик)、《两个伊凡吵架的故事》、《死魂灵》和他的戏剧],这些语句都是超越年代、时间,而且是永恒不变的、最后定型的,都是木偶人的语言。果戈理特有的言语,他的叙事风格,都是经过斟酌的。在《外套》里,这种叙事形成一种漫不经心的、朴素自然的闲聊风格。“多余的”细节好像都是无意加进去的:

右手边站着教父伊凡·伊凡诺维奇·叶罗什金(Иван Иванович Ерошкин),他是一个不可多得的好人,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(Арина Семеновна Белоблюшкова),她是巡长的老婆,一个具有超人美德的女人。

他的叙事有时具有亲切的闲聊的特点:

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，而指出他每到节日毫无例外地要喝酒，这正是他惯用的滑稽手法。对于他的妻子也是一样：

既然我们已经提到了他的老婆，那对她也是得说上两句，但是很遗憾，有关她的事情我知道也不多，只晓得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膘上一眼，翘翘胡子，发出一两声怪叫。

这种叙事风格以特别明显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，我们就会看到叙事手法的观念，这种手法使整篇小说具有虚构真事的性质，像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事件，并穿插进去一些离题的细微末节，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，关于法利科涅托夫（Фальконетов）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“办公室”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，安年科夫告诉我们：“这个笑话便是他创作出名的小说《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,叙事就有非常突出的风格因袭的一般倾向,随便而亲切的闲聊的味道:“我确实不记得他的名字了”,“其实,他是个老好人”等等。果戈理在最后的定稿里淡化了这种手法,加进去一些同音异义词的文字游戏和笑话,但也引进了夸张的词句,使结构的第一个层次变得更为复杂。这样便产生一种滑稽的效果,发笑的面部表情和痛苦的蹙眉挤眼互相交替,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,以便能理解这类个别手法的组合形式本身。这些组合、这种安排都出自叙事风格,前面我们已经谈到自述体的风格特点。我们看到,这种叙述是表演和夸张性的,而不是叙述事件性的:在《外套》文本中出现的果戈理不是讲述者,而是表演者,甚至是个演员。这个角色的出场次序如何?它的图式又是怎样的呢?

这篇小说以冲突、中断、笔调的突然变化开始。公务刚开始[《在司里》(В департаменте)]便突然停止,人们本来以为叙述者会以平淡的声调说,不料却是一种挖苦讽刺、怒不可遏的语气。原来的结构立即换成了某些离题的话,由此使人产生一种即兴的印象。作者什么都还没有说,马上就随便给我们讲了一个笑话(“我不记得是哪个县城的”,“哪一部小说”?)。可是,看来开始打算说话的语气接着又出现了:“于是,在某个司有某一个官员供过职。”不过,重新平淡地叙述故事马上又被我们上面所说到的那句话代替了。而这个句子是经过深思熟虑直接针对听觉效果的,以致公务方面的平淡叙事荡然无存了。果戈理进入了角色,并且用一个极响亮但并没有意义的词(“痔疮”)结束了这一连串给人以强烈印象和难以淘汰的词,然后用一个面部表情的动作收了尾:“有什么法子呢,这要归罪于彼得堡的气候!”果戈理叙事时的个人语气和各种手法最后都用到了小说里,并且带有一种矫揉造作或是装腔作势的特点,而这一点便为转入姓氏的同音异义词文字游戏,以及阿

卡基·阿卡基耶维奇出生的洗礼的笑话作了铺垫。

这个笑话结尾适用的句子(“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”,一直到下面这一句:“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伤感的、夸张的离题话所打断,而伤感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“怪诞作品”的高度。这一段里所包含的伤感的和有意极简单描绘的内容(在这方面,怪诞手法很像是夸张),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一只手掩住自己的脸……他总是  
感到毛骨悚然……。

这种手法使人联想到有些像舞台上表演魔术节目的手法,演员脱开角色,直接向观众讲话。(请比较《钦差大臣》的情况:“你们笑什么?笑你们自己吧!”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之处,即把滑稽短篇小说变为荒诞作品,并且把制造了“荒诞离奇的”结尾的艺术手法当作者真实的介入。如果这种错觉像卡拉姆津所说的是“艺术的胜利”,如果观众的淳朴是可爱的,那么这种观众的淳朴就不可以认为是作者技巧上的胜利,而只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情感的直接“表现”,而始终是结构和手法的表现——我们就不可能,也不应当把这样一个摘录的片段只看作是某种艺术的手法。

通常那种把作品中个别判断和作者的人物心理内容等同起来的方

法,会把技巧引进死胡同。就此而言,作为感受这样或那样情绪的人的艺术家,其心灵不可能也不应该让人们按照他的作品加以再现。艺术作品总是已经具体化的、艺术家创造出完美的东西,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,作品中没有、也不可能没有心理经验的反映的地方。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,主要是由这一明显夸张句子的节奏显示出来的,这个句子像是纯朴的、伤感的警句,由作者用来确立荒诞作品的气氛:

于是,这个可怜的年轻人用一只手掩住自己的脸;以后,在他的一生中,当他看到一个人身上有那么多残酷无情的东西,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。

这种夸张的片段可以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当感人,并具有纯朴的伤感主义的风格,认真思考并不能进行对照,也不会使整个结构立即具有荒诞的特点。因此,在这一片段之后,果戈理又回到以前的风格,有时是用客观认真的笔法,有时是用爱打趣的、随便闲谈的笔法,好像仍在玩弄同音异义词的文字游戏,例如:

那时,他才注意自己不在字里行间,而是匆忙地在马路当中走<sup>23</sup>。

也就不足为奇了。

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”等等。为了得到同样的荒诞手法的效果,他在这里用了“低沉的”、令人迷惑不解的声调,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

衡来看,一个很长的加强(“当……时,当……时,当……时”)的语义力量和节奏之间的平衡,并没有像选择词和词组本身所预示的那样得以实现。庄严的声调和语义的内容之间的本身不协调,再次被用来作为荒诞的手法。这篇由演员重新虚构的“谎言”,自然又被讲述一群文官的新的文字游戏所代替。《外套》的第一幕便以这句话结尾:

……于是人们的平静生活就这样一天一天地过下去

……。

在小说的第一部分描绘的图画里,纯故事性的叙事与矫揉造作的一本正经的夸张相互交织,使《外套》的整个结构显得很怪诞。怪诞的风格首先要求描写的情景或事件包容在人为的、很小的荒诞不经的范围里(例如在《旧式地主》和《两个伊凡吵架的故事》里),并且与广阔的现实、丰富的真正的内心生活完全隔绝开来<sup>21</sup>。随后,它要求放弃一切说教的或讽刺的目的,以便可以随心所欲地玩弄现实,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相互关系和联系(心理的和逻辑的)在这个再造的世界里显得并不真实,以致任何细微末节都可以扩张到无以复加的程度。真正情感的一点点闪光只是在这种风格的背景上,才具有某种激动人心的形式。在这个描写公务员的故事里,果戈理所重视的,正是各种思想、感情和欲望的这种局限于怪诞的闭塞的内容,在这个狭窄的范围里,艺术家可以任意夸张细节,并打破通常领域里的各种比例。

《外套》的图样就是在这种原理基础上形成的。这里丝毫不是指阿卡基·阿卡基耶维奇的“卑微”,也不是劝导人们对待一个可怜的老弟兄要进行“人道主义”的说教,而是指果戈理设想有一种可能,预先把这篇小说的范围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<sup>22</sup>。总之,他可以耍弄真实的内心生活的一切准则和规律。果戈理独行其是。阿卡基·阿卡基耶维奇的内心世界(假如能用这个说法的话)并不是卑微的(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

充满幻想的 ,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 ,对他来说好像什么东西也不存在<sup>26</sup>。

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 ,果戈理对这个世界有一个奇怪的描述手法 :

然而他有精神食粮 ,那就是在他脑海里每时每刻都挂着一件未来的外套<sup>27</sup>。

还有 :

仿佛他不是一个人单身汉 ,而是有一个称心如意的生活女伴已经决心跟他生活一辈子 ,这个女伴不是什么别人 ,就是那件铺着厚棉花、衬着穿不破的结实里子的外套……

这些微小细节起到了显著的作用 ,例如彼得罗维奇的指甲 :

摇摇长得像乌龟壳一样 ,又厚又硬 ,

还有他的鼻烟壶 :

上面画着一位将军 ,可不知道是谁 ,因为这个将军的面孔被手指捅了一个窟窿 ,后来在上面贴了一张四方的小纸片<sup>28</sup>。

像前面的情形一样 ,这种古怪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 ,令人发笑的字眼和语句、趣事等等 ,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 ,这一位大人物是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个单间 ,命名为“办公室” ,并且在门口设了几个穿红领子、镶着金银边饰制服的听差 ,他们握着门把 ,给每一个进去的人开门 ,虽然在“办公室”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装模作样 :

而也许他连这个也没有想过——他可不能钻到别人的心里去(如果指出对阿卡基·阿卡基耶维奇这个形象的一般说明 ,这也是同音异义词的文字游戏) ,去了解从未想的一切事情(随随便便说笑话 ,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 ,也是用奇怪的笔法叙述的 ,其中悲惨和滑稽的细节是交替描绘的 :

可怜的阿卡基·阿卡基耶维奇终于断了气<sup>②</sup>。

这句话突然被打断，由此又立即转到叙述各种细节，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纽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：

后来谁得到了这一切，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笔法，在描写过如此凄惨的场面之后，自然这是可能预料到的，它把我们又带回到“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，从此消失了，

等等。

《外套》的结尾是给人以深刻印象的怪诞的顶点，有点像《钦差大臣》里的哑场。天真的学者们曾认为在“人道主义”的这一段里看到了小说的妙趣，但是面对着出人意料地、莫名其妙地将“浪漫主义”植入“现实主义”，他们便莫名其妙了。果戈理自己向他们提示道：

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,这个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,有一种表现为玩弄现实的真正荒诞离奇的脱离现实的生活,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,不过一切仍继续玩弄荒诞离奇的手法。这是一篇“虚构的”短篇小说,一种颠倒过来的荒诞手法。

……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,”说完立刻就转身走了。这时幽灵的身躯变得更大了,长着一把大得可怕的胡子,好像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。

结尾时出现的这段奇谈,使我们离开“蹩脚的故事”和故事中过分夸张情节的片段。这时又回到开头所用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,所有的荒诞离奇都在黑暗中消失,在笑声中解体。这样,在《钦差大臣》里赫列斯达科夫消失了,接着哑场使观众又回到这出戏的开头。

注释:

- ① 安年科夫,巴维尔·瓦西里耶维奇(Анненков, Павел Васильевич 1824~1894),俄国作家、文学评论家和政论家。
- ② 普罗科波维奇,尼古拉·雅科夫列维奇(Прокопович, Николай Яковлевич 1824~1894),俄国诗人,果戈理的中学同学。有《Н·Я·普罗科波维奇诗集》问世。
- ③ 帕纳耶夫,伊凡·伊凡诺维奇(Панаев, Иван Иванович, 1824~1891),俄国作家。
- ④ 德·亚·奥博连斯基(Д·Я·Оболенский, 1824~1891),俄国司法部官吏,果戈理的朋友。



- ⑤作者把经过斟酌的不常见的声音组合叫做有声的动作。
- ⑥我们保留了文本中作者所使用的词。
- ⑦尼·米·亚济科夫(Н·М·Языков ~~尼·米·亚济科夫~~ ~~尼·米·亚济科夫~~) ,俄国诗人 ,与果戈理相友善。
- ⑧亚·奥·斯米尔诺娃(Я·О·Смирнова ~~亚·奥·斯米尔诺娃~~ ~~亚·奥·斯米尔诺娃~~) ,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。
- ⑨原文 Яицница(摊鸡蛋)。
- ⑩原文 Неуважай(不尊重) Корыто(洗衣槽)。
- ⑪ 原文 Белобрюшкова(肥白的大肚子)。
- ⑫ 原文 Башмак(鞋)。
- ⑬ 原文中系法文 ,意为“关于这一点他们比我知道得多”。
- ⑭ 原文是 Подати и сборов(捐税和税收)与 подлостей и вздоров(卑鄙的言行和荒诞无稽的话) ,这两组词的主要发音均有相近或相似之处。
- ⑮原文是 горних и соляних(岩的和盐的)与 горьких и солёных(苦的和咸的)。
- ⑯果戈理 :《外套》,陈恩冬译,《外国短篇小说选》,上海文艺出版社, ~~1978~~年。文本中有关《外套》的引文 ,除个别地方有改正外 ,均采用此译本。
- ⑰请比较《四轮马车》(Коляска)中普利普季克(Пульпутик)和穆尼穆尼亚(Моньмуня)。
- ⑱产妇比较喜欢的名字。
- ⑲ 原文是 рябозатый(麻子) , рыжеватый(浅火红色的) , подслеповатый(非常近视的)。
- ⑳原文 лапки под аплике(领钩是镀银的)。
- ㉑原来译文缺前面两句话 ,今补上。
- ㉒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画时的啜泣 ,在画完之后 ,他又赞美这幅画 ,要不然就憎恶它 ,轻蔑

它。”(摘自《大法官的传说》一书中《阿卡基·阿卡基耶维奇这个人物是如何塑造的》,彼得堡,1849年,第108页(原图原页))。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·阿卡基耶维奇却一声不响……”等等。我们不考虑这一段话的哲学和心理学的意义问题,这里我们只把它看作是一种艺术手法,我们从结构的角度出发,把这一段话看成是夸张风格与滑稽故事系统的结合。——作者原注

- ②3这一整句的原文是:Тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы。按此句中前一“на середине”词组表示字里行间,后一个则表示马路中间。
- ②4我有时候眼看就会堕入这种极其孤独无聊的生活氛围里,在此一点也没有一种飞越包围一座小小庭院的栅栏的希望,等等(《老式地主》[Старосветские помещики])。果戈理早在《施波尼卡》(Шпонька)中便拟定了自己的怪诞手法。世界城是一座与整个世界隔绝的虚构的离奇荒诞的城市。——作者原注
- ②5不过,按照过去老的作品创作方法,总是微不足道的一些理由便产生出轰动一时的大事件,而相反,许多惊天动地的大事件,其结局倒是默默无闻、不值一提的。——作者原注
- ②6他们那些温文尔雅的主人们的生活是非常平静、非常安详的。你立刻就会忘记,而以为恶魔令世界愤怒的那些热情、期望和不平静的产物,统统是不存在的,而你只是在五彩缤纷、光辉灿烂的梦境中才能见到他们。——作者原注
- ②7在草稿里尚未发展成离奇古怪的形式,而是“在自己的思想里三番五次地穿着那件未来的外衣”。——作者原注
- ②8天真的人会告诉我们说这是“现实主义”,是“生活习惯”等等。无须和他们进行争论,不过但愿他们考虑一个事实:作者给我们把指甲和鼻烟壶唠叨一通,而对彼得罗维奇这个人,作者只说他到节日就喝酒,谈到他的妻子,只是说他有个妻子,甚至戴一顶包发帽。这是运用离奇古怪结构的明显的手法:它强调微不足

道的琐屑细节,而把可能值得更加注意的情节放在后面去展开。——作者原注

- ⑳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,并且像一个同音异义词的文字游戏,这在果戈理的言语中是经常出现的现象。——作者原注

## 主要成分

形式主义者从事著述最初分为三个阶段,它们各具其特征:①分析文学作品的语音方面,②意义词问题乃诗学的任务,③将语音和意义统一为整体。在最后一个阶段确定主要成分的概念特别富于成效。俄国形式主义理论经过大家仔细研究认为,它是最具规定性而具有构词能力的概念之一。我们可以将主要成分确定为文学作品的核心成分:它们支配、规定其他成分,并使之产生变化。主要成分保证结构的整体化。

主要成分确定文学作品的特点。语音的超音质(просодия)结构(重音、音长、语调等)及其诗的形式,无疑是受约束的语音特征。“诗句就是诗句”这个论点,只可能表现为同义语的反复。但是,我们应当经常指出,使该诗句的语言具有特征的成分,居于整个结构的主要地位,因此它们作为必要和不可分割的组成部分,处于所有其余成分之上,并对它们发生直接的影响。但是,诗句不是一个简单的概念,因此它就不是不可分割的统一体。诗句本身是一个价值系统,而作为任何价值系统,它亦具有高价值和低价值的本身的等级和占首位的等级——即主要成分,诗句如缺少主要成分(在该文学史时期和该艺术流派范围内),人们就不可能了解这些诗句,也不可能将其作为诗句来评价。例如,19世纪的捷克诗歌,其诗句不可分割的标志,并非由音节模式而是由韵脚模式构成的,因为该时期的韵文作品同音节不相等的诗句[被确定为“无韵诗”(стих без размера)]是并存的,但人们仍称它们为诗。可是,这个时期诗歌中的无韵诗是完全不允许的。

另一方面,在19世纪下半期捷克现实主义诗歌中,韵脚并非一种

必要的运用手段,而构成音节的模式倒是必要和不可分割的成分,缺少这一成分的诗句,就不成其为诗句。该学派的观点认为,自由体诗被认为是不能容许的“无节律诗”(аритмия)。在捷克现代自由体诗句基础上发展起来的诗,都不必用韵和构成音节的模式;其必要的成分倒是音调的统一,亦即音调成了诗的主要成分。假若我们将古捷克亚历山大里亚德(Александариада)时代的有韵律的诗(与~~有韵律的诗~~同)同现实主义时期有韵的诗进行比较,并将这种有韵且经过格律化的诗同现代诗比较,则无论如何我们会要同下述三种成分发生关系:韵、构成音节的模式和音调的统一,而这是同各种价值等级发生关系,亦即同各种必需和必要的成分发生关系,但正是这些特殊的成分,决定着其他成分的作用和结构。

我们不但能在各个文学家的诗作和某一诗歌流派的总规范中,而且能在某一整个研究时代的文学作品中找到这些主要成分。例如,大家都很清楚,在文艺复兴时代的文学作品中,这种主要成分,以该时代美学的最高标准而言,便表现为视觉艺术(Визуальные искусства)。其他艺术作品多多少少皆由视觉艺术来决定,而且是按接近后者的水准来评价的。另一方面,在浪漫主义的艺术中,音乐具有很高的价值,因此浪漫主义诗歌便朝音乐方面发展:其诗句具有强烈的音乐感,诗句的音调亦模仿音乐的曲调。这种实际上对于艺术作品外部主要成分的集中表现,本质上便改变着语音结构、句法结构和形象性方面的诗歌文本的结构,也导致改变诗律和诗节结构的标准和诗歌文本的结构。

在现实主义美学中,文学作品是主要成分,而诗歌的(艺术的)价值等级也会相应改变。而且,一旦主要成分的概念成为研究的出发点,与文化的其他价值相比较,给文学作品本身下定义实际上就得改变。比方说,要求更准确地确定诗歌作品和其他文学专题报告的相互关系。把诗歌作品和美学的、或者更准确地说诗学的功能相提并论(如果只限于词汇材料范围而言),这是宣称自足自给的艺术(~~自足自给的艺术~~)的那个时代的特征。

在形式主义学派发展早期阶段,可以看到这种相提并论的特点。但是这种等同的做法无疑是错误的:诗歌作品不能简单归结为美学功

能,因为它们还具有其他许多功能。确实,诗歌作品的构思经常同哲学、社会教育作用等等有密切关系。正如文学作品不仅仅限于美学功能一样,美学功能也不能简单归结为诗歌作品。演说家的演讲词,日常生活中的会话,报纸上的论文,广告上的说明文,科学论著——所有这些语文学作品都包含有美学观点,表现各自的美学功能,并且运用“对”(в)本身和“为”(для)本身(按这两个前置词的内在意义而言),这些词常常不单单是作为介绍的手段(即不是指出对象的介词)。

与严格的一元论观点直接对立的是机械论观点,它承认诗歌作品的多种功能,并自觉或不自觉地将文学作品视为机械功能的凝聚。由于诗歌作品也具有介绍的功能,后一种观点的代表便将文学作品视为文化史、社会关系或传记的直接文献。与单方面的一元论和多元论对立的尚有下述这种观点:把认识诗歌作品的多种功能和了解其一致性统一起来,即统一和确定文学作品的那种功能。根据这一观点,诗歌作品决不能单纯确定为体现美学功能,或体现美学和其他的功能;宁可说诗歌作品可以确定为文学的专题著作,其主要成分是美学功能。自然,说明实现美学功能的符号,并非总是一模一样的或一成不变的。每种诗歌标准,每种时代诗歌的规则的和,形成各种各样必要的成分,缺少上述成分,该作品便不可能被认为是诗作。

确定审美功能为诗歌作品的主要成分,可以使我们确定诗歌作品范围内的各种语言的功能的等级。在介绍功能方面,符号与被指明的客体只具有极少的内部联系,因此它本身只起很小的作用;另一方面,富于表现力的功能应以符号和被指明客体之间的相互关系为前提。因此,要更加注重符号的内部结构。与评介性的语言相比,对于表情的语言来说,富于表现力的功能具有示范性,通常这种表情语言接近诗歌语言,它往往是指符号本身。诗歌语言和表情语言常常交叉使用,由此有人把这两类语言经常完全错误地等同起来。如果美学功能是文学专题著作的主要成分,则在该专题著作里可以运用许多富于表现力的语言的方法,但是在这种情况下,这些方法应服从于确定作品的功能,即主要成分使上述方法发生变化。

研究主要成分的概念,对于形成形式主义者对文学发展的观点具

有重要的影响。在诗歌形式发展方面,与其说一些形式的消失和另一些形式的出现是主要现象,不如说是在系统的各种成分间的相互的接近,换句话说,是主要成分互相移近的问题。在整个诗歌规则的综合范围内,特别在该诗歌体裁最重要的那些规则的连贯性方面,过去开始属于次要的成分,以后变成了重要和首要的成分。而另一方面,开始构成主要成分的因素,反而成为辅助的和非必要的成分。在什克洛夫斯基早期的著作中,文学作品简单地定义为艺术方法的总和,而诗歌的发展简单地被视为替代艺术方法。在形式主义进一步的发展过程中,人们曾经提出文学作品是形成一定结构的系统这个更为正确的观念,把文学作品作为艺术方法按规律调整的各种等级。诗歌的发展在这种等级方面起了推动的作用。艺术方法的等级在某一诗歌体裁范围内是经常改变的,此外,这种改进的本身,影响艺术体裁的等级,同时也影响何种体裁以何种艺术方法去写作。以前是构成第二系列的过去属于非主要形式的体裁,现在可以被提到前面来,而典型的体裁却被挤到旁边去了。

在形式主义者的许多著作中,俄国文学史的具体时期都按这一观点来研究。古科夫斯基(Гуковский)分析19世纪诗歌的发展,特尼亚诺夫和艾兴包姆及许多学者研究19世纪上半叶俄国诗歌和散文的发展,维诺格拉多夫研究果戈理以来的散文的发展,艾兴包姆在现代俄国和欧洲散文的背景下详细研究了托尔斯泰的散文。俄国文学史的研究方法有极其重要的改变,它比以前文学理论方面所有的片断(包括文学史)要丰富得多,而且更具有固定性,亦富于综合性和条理性。

但是发展问题不仅仅限于文学史范围内,与此同时,还有关于某些艺术之间相互关系变化的问题,而在此详尽研究其中间领域是特别有益的:例如,比较分析绘画和文学(小说插图)的中间领域,或者分析音乐和诗歌的相近的领域——抒情歌曲。

最后,在艺术和文化密切联系的其他领域之间,特别是文学和其他文学专题著作之间,还有一个相互关系变化的问题。在这里,某些领域的内容和大小变化的界限的不固定性特别显著。研究者特别感兴趣的是中间的体裁。在文学发展的某些时期,人们评价这些体裁为非文学

和非诗歌的体裁,而在另一些时期,它们却能完成重要的文学功能,因为它们包含该时期文学作品加强表情的一些因素,而同时一些纯粹的典范的文学样式却缺乏这些因素。例如,各种包含亲切感的文学作品(包括非诗歌体裁样式:书信、日记、札记、游记等等)就是这样的中间体裁,它们在各个时期(例如19世纪上半叶的俄国文学),在所有的艺术综合价值中都起着重要的作用。

换句话说,艺术价值系统方面的不断改进,即意味着对各种艺术现象要经常重新评估。按旧系统的观点来说,被人们讥笑和指责为不完善的、知识浅陋的、偏离本题或纯属错误的艺术现象,或者说人们认为属于离经叛道的、颓废派的、毫无意义的文艺现象,如按新系统的观点来说,则可以认为它们具有正面的价值。

俄国后期浪漫主义作家邱特切夫和费特的那些诗篇,由于其错误百出,引人注目的疏忽大意及其他缘故,受到现实主义文艺理论家的批评,可是屠格涅夫却发表了这些诗篇,并细致地改正了它们的韵律和诗体方面的缺点,使它们更臻于完美并合乎现行的诗歌规则。不久以前屠格涅夫校勘的这些诗篇仍旧是具有典范性的作品,而最初出版的文本并未得到修改或恢复其原有的文采,但人们承认它们是向采取新的诗歌形式方法上迈出的第一步。

捷克语文学家И·克拉利(沃特利)赞扬了埃尔本(契尔本)和切拉科夫斯基(Челаковский)的诗,他认为这些诗篇如按现实主义观点评判是错误和拙劣的,而且是要加以批驳的。在新时代,这些诗歌之所以受到高度评价,正是由于它们在当时根据现实主义文学标准受到批评的缘故。

伟大的俄国作曲家穆索尔斯基(Мусорский)的作品未遵循19世纪末配器法的规则,经这一时期作曲法大师里姆斯基·原科萨科夫(Римский Корсаков)修改充实后,使它们符合当代最时兴的乐曲风格。但是新一代的作曲家则称赞穆氏奠基作品的价值,因为上述价值是穆索尔斯基本人未曾受过“作曲法训练”时所应该创作出来的作品价值,而里姆斯基·原科萨科夫修改后的作品价值,只是暂时优于原来的技法的作品,自然新一代的作曲家要消除像《鲍里斯·戈杜诺夫》(Борис

Годунов)①那些作品的加工痕迹。

一些艺术成分之间的关系和改进和变化,已成了研究形式主义者  
的中心课题。形式主义分析诗歌语言的这个观点,对所有语言学家具  
有开拓者的意义,因为这个观点是克服历时的历史方法和断代历史的  
共时方法之间脱节现象的重要推动因素。正是形式主义者的论著清晰  
地表明,改进和变化不但是历史的因素(原来的粤被粤所取代),而且  
改进是一种直接观察的共时现象,一种相关的艺术的价值。诗歌的读  
者和观众经常注意两类现象:传统的规则和作为越出传统规则的艺术  
创新。但革新唯有以过去的传统为背景才会被人们承认。形式主义者  
的著作充分说明,保存传统和拒绝传统形式,构成了每种新艺术作品的  
本质。

注释:

- ①《鲍里斯·戈杜诺夫》:为穆索尔斯基 1869年创作的一部非常优  
秀的钢琴独奏曲,里姆斯基-科萨科夫也对此曲作过“修正”。



## 论艺术现实主义

不久以前,艺术史特别是文学史尚不成其为一门学科,而只能称为一种随笔(糟粕)。它遵循所有的随笔规则。其题目可以灵活变动,从讨论艺术形式的优美性而离题万里的夸夸其谈到艺术家的生活轶事,从注重心理描写的陈词滥调到讨论哲学内容和社会环境问题,皆可以信手拈来,任意发挥。以文学作品为基础谈论生活和时代——这是一个颇见成效和容易解决的问题;复制一尊石膏像比之描绘人体较为容易收效。随笔之类的文体,一般不遵循正确的术语来写作。反之,各种各样的名称,使人们有根据玩弄同音异义词一类文字游戏的双关语,这一切却可以使我们的谈话妙趣横生。

正是这样,艺术史就不遵循科学的术语而利用日常生活用语来写作,既不对上述用语严格仔细审查,也不准确加以限制使用,并且还不考虑某一用语的多义性。例如,文学史把唯心主义荒诞无稽地胡说一通,将它作为某一哲学世界观的标志,同作为无私的、不想狭隘地遵循物质动机的理想主义混为一谈。对“形式”这个术语混乱的看法还要糟糕,这在安东·马尔季(Антон Мартъ)有关基本语法的著作中显得十分突出。但是在这方面却幸好不曾提到“现实主义”这个术语。由于不加分辨地运用该词,特别是就其本身内涵的不确定性而言,已经造成致命的后果。

什么是艺术理论家所了解的现实主义?现实主义可称为一个艺术流派,其目标是尽可能近似地反映现实,力求最大限度地接近真实。我们将下述作品解释为现实主义作品:它们让我们看起来是反映现实生活的,接近真实的。于是就有两种使我们要特别加以注意的现实主义

的涵义：

(㊟) 问题是说意向、倾向的话,即该作者所构思的作为接近真实的作品,可以认为是现实主义作品(涵义 粤)。

(㊿) 我可能评论它,认为它是接近真实的这种作品,可以称为现实主义作品(涵义 月)。

在第一种情况下,我们必须对作品的内在性来评价;而在第二种情况下,则我们的印象就是标准。可是艺术史却将“现实主义”这两种意义极其糟糕地混淆在一起。客观的、绝对可靠的意义,可以认为是我个人部分的观点,问题在于,这些或另一些艺术创作是现实主义或非现实主义,能否同我对它们的看法不谋而合。涵义 粤不知不觉地被涵义 月所置换(подменяться)。

古典派作家,伤感主义作家,特别是浪漫派,甚至是 19 世纪的现实主义作家,最后是未来主义者、表现主义者,等等,累次宣称他们忠实于现实,极其接近真实,宣布现实主义为其艺术纲领中的主要口号。在 19 世纪,该口号即奠定了这一艺术流派的基础。现代艺术史特别是文学史,均按这个流派的绝大多数追随者来撰写。因此,个别的情况,个别的艺术派别,就被理解为完全实现所研究的倾向,并且同该艺术派别相比较,来评价以前和稍后的艺术流派所达到的现实主义的程 度。这样一来,无形中又发生新的混淆概念的情况,出现了“现实主义”一词的第三种涵义(涵义 悦),而这正是 19 世纪某一艺术流派具有典型特征的总和。换句话说,上 世纪 的现实主义作品,文学史家觉得是最接近真实的。

我们试对艺术作品接近真实这个概念加以分析。如果说在写生画和造型艺术中可能有某种客观本身固有的可能忠于现实的幻想,则有关文学用语、文学描写“自然的”[(природный)按柏拉图的术语]。接近真实的问题就明显失去了意义。能否出现某一类诗歌隐喻多半接近真实的问题,能否说某个隐喻或转喻(метонимия)客观上是真实的?连写生画也只具有相对的真实 性,可以说它是形象的。三维空间的投影面(проекция трехмерного пространства)方法具有一定的条件,它所表现对象的色彩、抽象、简化,选择被反映对象的特征,都是受条件限制

的。必须学会受制约的(写生法)绘画语言,以便看到一幅画时,无须懂得这种语言就好像使再了解所表现的内容没有了,这种富于形象描绘的条件性、传统性,是我们视觉行为本身的先决条件。传统日积月累,绘画形象顺理成章而成为表意符号,成为对象与之立即紧密相连的公式。认知变成了一瞬间的行为。我们不再去看绘画作品。表意符号应该是变形的,我们在作品中看到的,并非以往所看见的事物,而是创新画家强迫我们认知的形式。画家以异常缩小的方法描绘对象,前人奉为圭臬的文艺作品结构被破坏了。因此,号称俄国绘画现实主义学派奠基人之一的克拉姆斯科伊(Крамской),在其回忆录中说道,他怎样致力于最大限度地改变学院派文艺作品结构的形式,认为这种“无序状况”(беспорядок)是接近现实的论据。这是新艺术流派倡导“狂飙突进”( Sturm und Drang)的典型论据,亦即表演符号变形的根据。

我们知道,在应用语言中有许多委婉语(эвфемизм),如礼貌的说法,双关语、暗语、行话等等。如果我们要求说话符合事实,合乎情况,表意明白,我们便要抛弃通常那种沙龙式的言语的成分,用事物的本名来称呼它们,因为这些名称富于表现力,给人们以新鲜感,我们说它们:就是这话(精雕细琢)。而这就是在词语方面,名称同它所说明的对象要彼此极其相近,名副其实,而如果我们要求表意明白的名称,却使用隐喻、暗示、意义隐晦的话,则情况适得其反。表意明白的名称使人明显感到能说明问题。

换句话说,我们要竭力找到对象可能呈现在我们面前的真实词语的同位语,利用迫不得已要用的词语。体现对象原有形象的名称,也可能是这类突然想到的词语——这取决于个人习惯而定。这样的例子不胜枚举,特别是使用猥亵词语时,把一种行为冠上自己的名字,这是俏皮而具有低级趣味的话,但如果在当前的环境里骂人的话已司空见惯,则隐语、委婉语更具有感染力和说服力。俄国骠骑兵就是非常“有效地利用这些言语的”。外国也有一些侮辱人的话,为此俄国人乐意借用过来,因此,难以想象的形容词——荷兰的或者海象的(голландский или моржовый)可使词语的有效作用大大加强,其实俄国人骂人,是把这两个形容词用来修饰对象的名称,而对象跟“海象”或“荷兰人”毫无关



系。故此，男人总认为同灵魂交媾这种幻想的形象，比起通常提到的同母亲交媾要文雅得多，为了强调这一点，还可以利用反比法的形式（你的灵魂并非母亲）。

文学中的革命现实主义亦复如此。以往故事中的词语再也没有说明什么。而对象正是按特征来描述的，这引起以往被认为极少描述而很少值得表现的特征，人们都未曾注意。“他喜欢叙述无关紧要的东西”，这是一切时代保守派批评家对现代革新家的典型评论。我要介绍自己喜欢引用当代人对普希金、果戈理、托尔斯泰、别雷的批评意见，其中我要选择一些合适的材料加以介绍，新流派的信徒将这种对无关紧要的特征的描述，想像为比他们以前的僵化死板的传统更为现实。另一些最保守的人，他们的认识仍然是旧的艺术准则决定的，故此这种由新流派实行的变形的准则，他们认为是放弃接近真实、偏离现实主义的，他们继续完善和充实旧的准则，认为唯有它们才是现实主义的准则。这样，由于我们谈到现实主义术语涵义，即艺术接近真实的倾向，我们就看到该定义可以有两种涵义的解释：

粤<sub>1</sub>——该艺术准则变形的倾向，可以被认为是接近现实。

粤<sub>2</sub>——该艺术传统范围内的保守倾向，可以被认为是忠实于现实。

涵义 月<sub>1</sub>已有我对该忠于现实的艺术现象的主观评价，这样，代入已获得结论，我们便发现：

涵义 月<sub>1</sub>——即我对于该艺术技巧是一个创新者，我认为上述艺术技巧的变形就是接近现实的。

涵义 月<sub>2</sub>——即我是保守者，我认为该艺术技巧的变形就是歪曲现实的。

根据我的观点，在后一种情况下，唯有不与该艺术技巧相矛盾的艺术事实，才能称得上是现实主义的。但是，按照我的看法，正是我们的技巧（我所属于的这种传统）是最富于现实主义的，则我考虑到，在上述甚至同我的技巧并不矛盾的传统范围内，后者（涵义 月<sub>2</sub>）也是不会充分实现的，我认为这些传统不外乎是局部的、处于萌芽状态而发展不完善的或衰落的现实主义，其实，我所获得技巧的现实主义，才是唯一真正的现实主义。在涵义 月<sub>1</sub>的情况下，反过来我对待所有那些与我不能接

受的上述艺术技巧相矛盾的艺术形式,正如在涵义 月<sub>月</sub>情况下所对待不相矛盾的形式一样。在这种情况下,我可以很容易认为现实主义倾向(指的是该词涵义 粤<sub>粤</sub>)本身完全是非选定的形式。这样,初期的艺术作品往往可以根据 月的观点来解释。这些作品与我们所获得技巧的准则有十分明显的矛盾,然而这些作品忠实于其本身的准则和传统则被忽略了(粤<sub>粤</sub>被解释为 粤<sub>粤</sub>)。恰恰是像艺术创作一样的非选定的这种描述本身,能够使人们领会和解释。比较一下果戈理讲述莫斯科沙皇们珍贵物品的清单的那种诗意,贺加斯(刁<sub>刁</sub>译<sub>译</sub>)评论字母课本的诗情画意,克鲁乔内赫(Кручёных)这位未来主义者说明洗衣店账目所富有的艺术创作意义,或者是诗人赫列布尼科夫论述印刷中的错字有时在艺术上会曲解词语的含义。

粤<sub>粤</sub> 粤<sub>粤</sub> 月<sub>月</sub>及 月<sub>月</sub>的具体内容是非常有关的。因此现代评论家认为德拉克罗瓦(刁<sub>刁</sub>译<sub>译</sub>)的作品是现实主义,但德拉罗虚(刁<sub>刁</sub>译<sub>译</sub>)作品中没有,埃尔·格列科(Эль греко)和安德烈·鲁布廖夫(Андрей Рублёв)作品中有,而格维多·列尼(Гвидо Рени)就没有,斯基泰<sup>①</sup>村妇中有,而拉奥孔<sup>②</sup>这位阿波罗祭司身上就没有。19世纪受学院教育熏陶的人评论恰恰相反。觉得拉辛接近真实的人,不会觉得莎士比亚的作品接近真实,而往往正好相悖。

19世纪下半叶,有一群艺术家在俄国为现实主义而奋斗(现实主义涵义 悦的第一阶段,即涵义 粤<sub>粤</sub>的部分情况)。其中之一是列宾(Репин),他的名画《伊凡雷帝杀死了儿子》[(Иван Грозный убил сына)]有人把这幅名画叫做《伊凡雷帝和他的儿子伊凡》,与列宾志同道合的人称赞他这幅画是现实主义作品(现实主义涵义 悦——月<sub>月</sub>的部分情况)。相反,列宾所在学院的导师却因为这幅画的非现实性而感到气愤,与他认为唯一真实的学院派标准比较,这位导师对列宾歪曲历史真实的种种情况尽情数落了一番(即根据涵义 月<sub>月</sub>的看法)。但是,这正是人们要铲除的学院派传统,巡回展览派(передвижники)这群“现实主义艺术家”所掌握的这个标准,已成为社会公认的事实,于是产生了一些新的绘画倾向,开始了新的“狂飙突进”,翻译成纲领性的宣言,就是找寻新的真实。自然,列宾的画因此对当代艺术家就成了不符合

常规和真实的艺术作品(根据 月<sub>原</sub>的看法),于是只有保守派画家崇奉“现实主义遗教”,竭力把眼睛盯住列宾(涵义 悦的第二阶段,即 月<sub>原</sub>的部分情况)。列宾也并不认为德加(阅<sub>原</sub>)和塞尚(悦<sub>原</sub>)除矫揉造作和歪曲现实之外什么也没有做(根据 月<sub>原</sub>的看法)。在上述例子中可以明显看出“现实主义”概念的全部相对性。其实,艺术史家按其审美素养,正如我们已预先说明的那样,大部分都属于“现实主义”的追随者(现实主义涵义 悦的第二阶段)随心所欲地在 悦和 月<sub>原</sub>之间画上了等号,虽然在现实中涵义 悦仅仅是 月<sub>原</sub>的部分情况。正如我们所了解的,粤<sub>原</sub>暗中被 月的涵义所替换,同时我们却未感到 粤<sub>原</sub>和 粤<sub>原</sub>之间的原则区别。只有作为创造新涵义的手段,才可以了解为破坏了表意符号,自然,保守的艺术家是不承认艺术准则变形中具有独立意义的审美因素的。因此,所指的似乎是 粤<sub>原</sub>(特别是 粤<sub>原</sub>),艺术史家在现实中往往却诉诸 悦。故此,当文学史家大致宣称“现实主义是俄国文学所具有的特点”时,无异于说下述格言与其意义相同:“做 圆<sub>原</sub>世纪的人是人所具有的特点。”

因为传统确认现实主义就是涵义 悦,新现实主义艺术家(指的是该术语涵义 粤<sub>原</sub>)不得不说明自己是新现实主义者,自诩为这个词最高涵义上的现实主义者,自然主义者,并规定近似虚构的现实主义(悦)和按其观点属于真正的(即自己的)现实主义之间的区别。陀思妥耶夫斯基早已宣称:我是现实主义者,但仅仅是这个词的最高涵义上的现实主义者。而几乎是同样这句话,象征主义者,意大利和俄国的未来主义者,德国表现主义者,以及其他文学流派,都在三番五次不厌其烦地重复。有时这些新现实主义者最终还会把自己的美学立场同一般现实主义混为一谈,因此他们在评价持涵义 悦的一派代表人物时,不得已要把他们排斥于现实主义之外。这样,果戈理、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基的现实主义遭到死后的批评就值得怀疑了。

艺术史家(特别是文学史家)说明涵义 悦本身的特点是极不确定和近似的,切不可忘记这是该派一般追随者所说明的特点。最近的分析无疑提出了较为正确的内容以代替涵义 悦,揭示出我们笼统将其归之于涵义 悦的某些方法,其特点远非所谓现实主义学派所有代表人物认同,而相反该派别以外的认同者却大有人在。

我们已谈过进步的、作为非重要特征描述的现实主义。顺便说一句 这种描述手法之一是许多涵义 悦派的代表人的逐步使之趋于完善的 因此有时就不正确地把它和涵义 悦相提并论 这就是充分利用互相接近的一些方法来叙述 亦即从原来的术语到转喻和提喻(синекдха)的方法。充分利用互相接近的方法 是违背使用错综复杂的情节而实现的 或许是完全取消这些复杂的小说情节。我们举一个不大切题的例子 有两本小说中都有自杀的情节 :别德纳娅·莉扎(Бедная Лиза)和安娜·卡列尼娜(Анна Каренина)。托尔斯泰描述安娜自杀时主要是突出她的小手提包。可这个无关紧要的特征 ,卡拉姆津好像觉得并无多大意义 虽然同 18 世纪的惊险小说相比 ,卡拉姆津的短篇小说也有一连串的无关紧要的特征。如果在 18 世纪惊险小说中主人公遇到一名过路人 那么这个人正是作者所要写的一个人 或者至少是复杂情节所需要写的人物。但在果戈理、托尔斯泰或陀思妥耶夫斯基的小说中 ,主人公一开始遇到的过路人 ,并不一定是非写不可的人物 ,从小说本事的角度来看 ,他是一个可有可无的人 ,而且从小说本事发展来看 ,同他谈话一点也没有必要 因为这种手法很少将其解释为现实主义 ,我们只有藉助涵义 阅来说明。在此我不妨重复一句 ,涵义 阅常常被说成涵义 悦

有人向一个小孩提了一个问题 :一只鸟从巢里飞出去了 ,假设这只鸟每分钟可飞多少路程 ,它何时会飞到树林里 ,那么鸟巢和树林之间的距离有多远。小孩反问道 :那鸟巢是什么颜色 ?这个小孩子可说是这个词在涵义 阅上的典型的现实主义者。

我再举一则笑话 ,它是一个“美国谜语” ,旅馆里挂着绿色的。这是什么意思 ?原来是鲑鱼(селедка)。为什么挂在旅馆里 ?可人们不能不挂上它呀 ?干么是绿色的 ?涂上去的。但干吗要涂上去 ?使你难得猜出来。这是使人难猜出谜底的一种意向。这种使人慢慢了解事物的趋势 ,导致强调新的特征 ,产生新吸取过来的修饰语。陀思妥耶夫斯基认为 ,文艺作品免不了使用夸张手法 ,要说明一件事物 ,应当变换其昔日的外貌或外形 ,赋予该事物某种特色 ,正像在显微镜下观察切片要着色一样。你按照新方法将描述的对象着色、修饰 ,你认为变得更加可以

感觉,更加鲜明,更加真实(涵义 粵)。立体派艺术家在画面上把对象的色彩加浓,从某些观点来描绘他的对象,是使人们对于对象的感觉更加明显。这是绘画的手法。但是还有一种可能就画的本身提出论据,来证明这种方法有效。举例而言,可以模拟该对象,在镜子中反映出来。文学作品中正好是这样做的。鲑鱼是绿色的,因为着了色——这个使人诧异的形容词便得以实现——隐喻变成直叙母题。为什么要着色,答案可在作者那里找到,不过事实上有一种回答是正确的:使别人难以猜到。这样,非原来的术语可能强加于对象,或者该术语可以作为这一对象的部分概念提出来。为了原来的术语,反平行法弃用隐喻。

捷克诗人斯姆雷克(杂 粵)的一首诗中有个姑娘说:“我不是木头,我是女人。”对这种文学作品的结构可以提出论据,一些叙事诗的特征就可以成为文学作品结构情节发展的细节。例如,一些人说这是白鼬的脚印,这是丘里拉·普连科维奇(Чулира Пленкович)走过的足迹。倾向于反对平行法的一派人,为了隐喻弃用原来的术语(上面引用斯姆雷克的诗:我不是女人,我是木头;或者在另一位捷克诗人恰佩克[Чарек]的诗剧中说:这是什么? 轱 帕,轱 不是手帕。轱 是一位漂亮的女郎,轱 伫立在窗旁。轱 着一件洁白的衣裳,轱 爱情产生了遐想……)。

在俄罗斯爱情童话故事中,结婚的方法往往采用一些平行法的术语来描写,就像在婚礼曲中所唱的一模一样,其中隐喻的结构一般找不到什么可以证明的事实,同时其与上述婚礼曲的区别却在于,童话中的这些隐喻却可以提出证据,如童话中狡猾的男主人公常常采用勾引姑娘的方式,或者说了这些描写结婚的隐喻可以提出证据,如像野兽解释野兽所不懂得的人的行为。诗歌中合乎逻辑的论据、理由,有时也称为现实主义。捷克浪漫派作家恰佩克 原却得(Чарек 原 粵)通过《最西边的斯拉夫人》(Самый западный славянин)这部小说第一章“浪漫主义幻想”中伤寒病人的梦呓,半开玩笑地称这种证据为“现实主义的脑袋”。

我们通过涵义 耘来说明这样的现实主义,即要求合乎逻辑的证据,一切艺术创作方法均得以实现。这个涵义 耘往往同悦月及其他涵义混



合在一起,因为文艺理论家和艺术史家(特别是文学史家)没有把隐藏在“现实主义”术语下的各种各样的概念区别开来。所以他们要求助于这只伸缩余地非常大的口袋,那里面可以储藏一切合适的概念。

有人反驳道:不,并非一切概念都合适,戈夫曼(Гофман)的幻想作品谁也不会称它为现实主义。也就是说,“现实主义”一词毕竟具有某一种单独的意义,有某种可以加括号的地方。

我回答,谁也不会把铁锹叫做镰刀,但这并不是说“镰刀”一词总共只有一个涵义<sup>③</sup>。决不可漫无边际地把“现实主义”一词的各种意义混淆一起,正如不会有人甘冒被人视为疯子之险,把女人的辫子同镰刀混为一谈。的确,第一种情况混淆尚不算深,因为包含在一个“关键”术语里面的各种概念之间有明显的区别,其实可以同时说明这些可能有的事实,指出现实主义这个词,悦月<sup>粤</sup>等等的涵义。但是,悦月<sup>粤</sup>等等涵义仍然是不容许混淆的。大概,非洲有黑人,黑人中也有赌博。毫无疑问,面首一词是由于阿方索(粤<sup>译</sup>)教名而来,但这并不能作为理由,把每一个教名叫阿方索的人都称为面首,也没有理由得出结论说,赌博者皆为黑人。戒律竟然不言自明,然而说明艺术现实主义的人,却一再违反艺术现实主义。

注释:

- ①斯基泰人(Скифы):公元前 苑世纪居住于黑海北岸的部落。
- ②拉奥孔(Лаокоон)特洛伊城的阿波罗祭司,他因劝告特洛伊人警惕木马,雅典娜震怒,使两条蛇将他弄死。
- ③Коса 一词共有三个含义:辫子,镰刀,浅沙滩。

## 现代俄罗斯诗歌<sup>①</sup>

由于研究脱离实际的陈旧语言不能满足我们的需要,语言学才极其坚决地提出研究现代的各种方言。惟有对于现代语言才能无条件地采用时间上分段的方法,即所谓静态的方法。斯托格拉夫(Стоглав)的语言和普希金诗句中明白易懂的今日市井口语,作为诗作的实例,现在却不比马雅可夫斯基或赫列布尼科夫的诗句好懂,也难于理解。

我们认为,每一种现代诗歌语言的事实,必不可免地要和三种因素,即现存的诗歌传统,当前实用的语言,以及即将到来的诗歌倾向的表现进行对照。要利用过去时代的因素,我们便应该考虑恢复联系这三种因素。

类似普希金的诗作现在比较容易发表,可是这些模仿作品丧失了其独特的价值。技巧之如普希金,其特点轻松与不易为人察觉,这从展望诗坛而言是不正确的。因为对我们来说,普希金的诗已成了刻板的模式。但对于普希金的同时代人则不然。只有到我们难以理解的形式而存在材料抗力(сопротивляемость материала)时,形式对我们来说才是存在的。过去的诗歌研究者,将自己的审美熟练技巧强加于形式,把过去的东西根据现代的眼光分析,甚至评价。但是科学的诗学如果拒绝任何评价则不成其为科学。诗歌语言的理论,惟有诗歌作为社会的事实来论述,建构一门诗歌方言学(диалектология)才可能得到发展。普希金在某一方面乃是诗歌技巧水平的中心,具有一定的影响范围。诗歌中的方言类似实用语言中的方言,可以将其分为由影响中心学会一系列规范的过渡方言;由影响中心学会某种诗歌倾向的预定为过渡性的方言;以及掌握个别异类的事实和方法的混合方言;最后,必须注

意古代方言的存在,它带有保守的倾向,有几种方言的影响中心属于过去的时代。

未来主义是欧洲艺术的一个运动。任何先验的说法,其毛病在于教条性(догматичность)。新的事实和新的概念在意大利未来主义者(据其宣称)诗歌中引起方法的革新,艺术形式的革新。这种改革在报导方面,而在诗歌语言方面。俄国未来主义者曾经提出一个完全另外的命题:“既然有新的形式,因此也就有新的内容。”俄国的未来主义者是使用“游刃有余而具有自身价值的”语言的诗歌奠基者,而这种语言一向是被奉为典范的袒露的材料。在马林涅特(Маринетти)宣言中,印象主义崇奉的语言学方法并非诗歌方法,而是矫揉造作的发泄情感的方法。事实上这些方法有其相似的一面。不论在此一或彼一方法中,语言的概念大都集中注意比较革命的语言,因为新增加的联想都已退居次要的地位,但近似富于情感的语言却只限于这一点。诗歌是具有表现目的的言谈(высказывание);交际的功能变得微乎其微。诗歌对于言谈的对象并没有什么吸引力,反之,按照萨兰的说法,例如实用的更加实际对象的(译音译音)散文,在节奏方面却令人颇感兴趣。诗歌为了它的目的,可以利用作为相似的富于情感的语言的方法。

假若描写的艺术是在观念上明显具有自身价值的材料的样式,假若音乐是声音材料的样式,而舞蹈具有自身价值的材料则是姿势,那么诗歌就是具有自身价值的使用游刃有余的一种语言的样式;文学性是文学的科学对象,亦即使该作品成其为文学作品的那种内涵。各种科学也都可以利用作为有缺陷的第二手资料的文学文献,但是文学科学必须认定“手法”是它研究惟一的“主角”(герой)。下面我们要谈的主要问题,是论述手法的运用和证据:情感世界是一个积存货品的地方,那里所突然出现的东 西,不可能全是合理的。例如,现代人所想到的浪漫主义,只是对形式的革新和破坏古典主义的统一。

指控诗人作品中表达的思想是荒谬的。我们在文艺作品中大部分不是用思想而是用语言事实来作业。

变形乃是文学作品结构的实现,一般是转变为平行法(排偶法)时展开的。如果反平行法为了现实的系列而否认隐喻的系列,则已转变

成的平行法,为了隐喻的系列便会否认现实的系列。平行法、隐喻、夸张法(гипербола)、矛盾修饰法(оксиморон)各部分的实现,即取消现实和形象意义之间的差别,它是诗歌语言的一种特殊现象。诗歌经常利用作为文学形象的现实形象(现实化相反的手法),例如同音异义词的文字游戏便是这样。作为诗歌流派的象征主义,就是以转向现实形象的转喻及其隐喻为基础的。

科学避开作为诗歌语言的形式时空问题,将语言强制使用于文学作品的空间,当空间共同存在的部分按时间序列排列时,以描述为例便显得更加清楚。研究的广阔视野,要求我们使用时差的手法。

唯有在熟悉的背景下,人们对不熟悉的事物才能理解,模仿。如果传统的诗歌语言停止发展,人们觉得它正在消失,那么作为习惯的样式、作为崇尚文本的开始丧失作用的时刻便会到来,形式支配材料。材料全部被形式所掩盖,形式成了刻板的模式,停止不发展了。必须增加新的材料,增加实用语言的新鲜成分,艺术形式的消失并非诗歌单独固有的现象。

俄罗斯实用语言中的词类几乎不是形式意义的载体(носитель)。在实用言语音调变形的诗歌语言中,还有另外一些情况。赫列布尼科夫的诗歌言语,由于在创作方面广泛的运用,其机械的附加语从而消失,但突出了语法的主体即主语。诗歌言语的特征常常是没有动词。

比较是将一系列未曾被故事逻辑进程引起的事实用于诗歌短语的方法之一。

在诗歌中,机械的联想极为少见,而与此同时,文学成分的联想虽然散漫却具有特别的意义。

只要不是某种特别的艺术作用致使节省用词,诗歌是不会吝惜词语的。

新词语丰富着诗歌的内容:①形成明显的语言修辞点;②对新词语形式的新的理解;③新词语的意义由上下文确定,并要求在词法运用上多加思索。

词法在诗歌中起着很大的作用:①使词义翻新(例如 тучные тучи<sup>②</sup>乌云密布);②诗歌词法与民间实用语言的词法是并行不悖的。

诗歌中语义变化的形式五花八门,极不相似,与诗歌对照,是词的语音变形。诗歌新词语极其可能的是缺少对象。

在诗歌语言中有某种主要的方法,亦即使两个单位近似的方法。词的形式为我们所认识,只有它的同一形式在该语言系统中重复而消失的时候。正是这样,诗歌中的语言组合成的“音响的形象”<sup>③</sup>,只是由于其重复使用才为人们所认识。

使用同义词也就是从意义中部分解脱出来,亦即新词并未产生新的意义;另一方面,语义可能有新的细微的差别。现代诗人们惯用的手法,是同时使用一个词的字面上的意义和隐喻的意义。外来语突然以自己的语音的成分出现时,在意义不太明显的情况下,在诗歌中可以大量的利用。

关于诗韵:①在现代用韵学中,辅音的潜在搭配能力比元音要大;②硬辅音的差别在很大程度上是不太明显的;③普希金流派在诗韵上使末尾的音得以完善,现代的诗歌则是完善韵脚元音前的音,而末尾的音可能并不一致;④辅音可能不相同,而惟有声响效果相似;⑤辅音“м”“б”的种类不同;⑥重音在押韵的词上可能并不一致。揭示诗韵是使韵的语言潜在搭配能力从意义方面解放出来,也就是强调用韵。

从揭示语音重叠<sup>④</sup>(意义减弱一些,语言修辞结构却具有自身的价值)到任意运用语言仅一步之差。这种任意创造的新词,可能在形式上与俄语有联系,也可能与该实用语言无论作任何配合都不行。

赫列布尼科夫诗中的词语往后失去了内部的具体内容,最后甚至是外部的形式。其诗歌语言力求要达到语言修辞、表音词以及难以捉摸的言语的高峰。

注释:

①本文系摘自《现代俄罗斯诗歌》,纲要,维克多·赫列布尼科夫编,布拉格,1951年(Новейшая русская поэзия, набросок первый, Виктор Хлебников, Прага, 1951)。

②тучные 俄语原意为茂盛的,лучи 意为乌云,此处 тучные 转意为浓密的,故二词合译为乌云密布。

- ③文艺作品中的一种选词法,能使人发生幻觉,感到词句的发音与意义具有一定的关系。
- ④这是一种修辞方法:同一组音或同一些词数次重复出现。

## 论捷克诗体多半可与俄罗斯诗体比较

《论捷克诗体多半可与俄罗斯诗体比较》<sup>①</sup>是一部比较诗律学的专著。作者将实用语言和诗歌语言区别开来,他认为只有节奏或节律才是诗歌语言所具有的特征。实用语言之所以具有动感强的节奏,这只是一—种说话时呼气的自动化过程。相反,诗歌的节奏是言语脱离自动化状态的方法之一。诗歌节奏是确定言语时间、时间上的感受(指那遣遗留)的前提,在实用语言中这一切都不具有,时间上也是无感受的。

诗歌的时间——是由作者延续的,也就是常见的猜测时间(读增那赋与译译),亦即过一段一定期限后我们所期待的某种信息。这种言语被加长的时间,主观上是可以使言语起变化的。成为诗律构成部分的语言成分要受到相当的强制。

作为按其在作诗法中起作用为特点而言的言语的语音研究,韵律学(просодия)也以解释这些强制性作为自己的对象。

与撰写逻辑、运动和音响效果的诗律学相反[西弗斯(奈译译)、维利尔斯(灾译译)、萨兰],作者提出了音位(фонология)诗律学。其所以将语音归入音位系统,是由于这些语音具有意义,其内部是互为条件并有语源的,它们与语法以外的语音现象相对立,并履行一定的语义学功能。这两类语音现象的区分,则是音位诗律学的基础。

作者描述韵律学问题的特征应区分如下:①节奏的音位基础,②同时发生的语法以外的成分,以及,③独立的音位成分,亦即那些在该诗歌语言中不成其为韵律情性(иненция)因素的成分。

该书提出比较俄罗斯语言和捷克语言中的诗律成分的几种不同韵律系统的分类(及俄罗斯韵律系统与捷克的不同之处)。随后作者研究

了捷克诗的不同流派,说明捷克诗歌中未增加作诗法数量的原因,并且得出作诗法从来不可能完全脱离现存语言的结论。“从许多可能的解决方法中作出历史的选择。可以用处于该语言的语音学范围以外的现象,确切些说,也就是用现存的美学传统,该诗学流派对于这一传统的关系和文化的影响来说明”。

注释:

- ①孕·韵·雅可布松著《论捷克诗体多半可与俄罗斯诗体比较》(О чешской стихе преимущественно в составлении с русским 援 Берлин, 员圆精。俄罗斯诗体,亦称亚历山大诗体 (Александрйский стих)为六音步抑扬格,每隔三音步有一停顿。

## 位于文本中的主要成分

为了阐明某些真实而非虚构的关系,我要求将文本叙述限于严格的范围内。

### 一、前提

(员)思想(理念)在一般总体结构中并非必然是主要的特征[主要成分(доминанта)]。

(圆)如果思想按其所包含的形象材料的数量超过该总体的其他思想,则该思想可以称之为“概念”。

(猿)倘若思想涵盖整个词汇材料(以某一容量分母数表现)缘以上,该思想便是主要成分。

(源)概念可能是一种复杂的具有思想情感的,亦即既可以表现思想也可以表现情感的材料。而且连情感本身也可能是复杂的(忧伤的爱情,愤怒的嘲笑,等等)。由此便产生富有教育意义的讽刺性作品,喜剧性的色情(комико 原эротический)作品,以及悲剧性的歌颂(трагико 原панегирический)作品,等等。

(缘)思想应当在作品文本中表现为富于表情的语言(藻物察音增那遭)惟有如此,那才可以说思想存在于作品中。若要用任意诠释(экзегеза)<sup>①</sup>的方法推断出思想,这只是一件徒劳无益的事。

### 二、方法

(员)只有在充分详细分析该作品的艺术创作法(形象、主题、情节)之后才可以考虑概念。

(圆)应当考虑的不是一种思想,而是在被研究作品的文本中已明显形成的所有思想。倘若某种思想明显无关紧要,亦即它只与极少量

的词汇材料有关[偶尔引述的谚语(пословица),次要人物在后文中什么也没有得到证实的意见,等等]则可以略去不提。

(獭) 惟有作者在那些语句中所表现的思想才应当采用。无论在何种情况下,绝不要不加思索地改变句子或套用此句子,但是可以用其他在该文中有的样句补充该语句。绝不可以无条件地将同一作者的某一作品中的思想移到另一部作品中去。

(源) 只有在作品的上下文中才采用思想。例如,如果同作者意见完全相反者所表达的思想,经常被其他人物的行为过程和对话所推翻,则显然对该思想持否定观点的就是主要的成分,而该思想本身是非主要成分。

(缘) 斟酌情况,应当根据在文本第 远节 圆 中所叙述的原则,统计属于思想的词汇和不可分开的语句。

(远) 与情节无关的属于思想的母题(即包含动词的语句正像名词和形容词一样),都包括在一般主题当中,并且可以将具有补语或副词的动词作为一个整体。例如,“积蓄(нажил——动词)钱财(богатство——名词)”,“会(сумел——助动词)发财(разбогатеть——动词)”,“出卖(продал——动词)有利可图地(выгодно——副词)”,都可以作为属于“财富是最高利益”[богатства(名词)——вышее(形容词)благо(名词)]的思想的一些单位。

(苑) 情节的母题可以个别统计。大部分形象可能表现出属于同一个概念(例如属于歌颂军人的英勇精神),而情节的进程则属于另一种概念(如命运的力量),那么在综合法中则具有两种主要成分:思想意识(Эйдология)是一种主要成分,题目则是另一种主要成分。

(愿) 应该根据某种容量的分母考虑可获得的个数。

注释:

- ①Экзегеза(экзегетика)源于希腊文 ἐξηγοῦμαι,研究和诠释古代文献中意义难懂的字句,相当于我们中国考证、疏义的古义钩沉学。

# 二摇资料





## 文艺学中的形态学(形式主义)方法

(书目史资料)

苏俄文艺学史中有一个极为重要的现象,人们已习惯确称其为“形式主义方法”。我们现在必须论述的正是“确称”这个词义,因为该流派的代表人物自己从未曾使用过这个术语,而且还竭力拒绝使用它。他们称自己为“形态学家”(морфолог),甚至还经常称自己为“材料鉴定家”(спецификатор)。上面这两个名称无疑要准确得多。而更为重要的一点是,人们对他们的评价明显失之偏颇,即未就其作品本身的性质、而却按人文学思维中近乎科学的意义进行评价(举例而言,“形式主义”这一术语在数理思维方面应用广泛,但并不能唤起人们不断涌现的情感,而只能纯粹用于事务和工作方面)。

另一方面,正如我们同时代人已经指出的,“几个最不相同的流派在‘形式主义概念’下联合起来”(В·М·日尔蒙斯基)。形式主义方法不但代表相当庞大的一群研究人员,而且是(20世纪——译者注)20年代一个相当浩大的文学文化运动。形式主义由何处发展而来?由别雷的论文,由文格洛夫(Венгеров)研究班,还是博杜恩·德·库尔特内主持会议的未来主义者吵吵嚷嚷的捷尼舍夫斯基(Тенешевский)大厅?这要从一位死者的传记才能找到答案。但是可以肯定说“年轻人的叫喊声到处都可以听到”(Б·托马舍夫斯基)。我们虽然不准备充当“传主”角色,但必须指出,要非常准确地确定这个科学学派“生活年代”的日期并不容易。充其量可以将上述年代同В·Б·什克洛夫斯基的《词语的复活》(1925年)和《科学谬误纪念碑》(Памятник Научной Ошибке,《文学报》1925年11月10日)这两篇文章联系起来。

正如一切事情均有其限度一样,形式主义形成的日期亦有其时限。形式主义者并未从哪里来参加这个流派,而且他们什么事情也未曾干过。崇奉这个方法的大部分代表人物,即使在1937年以后,仍继续在本学科方面积极地从事自己的写作;他们在这些年代酝酿和开始撰写的许多论著,多年以后才得以完成,而参加该创作过程的许多学者的意义,直到今天才开始为人们所了解。

在俄国文艺学史上,该学派曾引起过不少人激烈的辩论,并产生了截然分歧的评价。该流派的存在时断时续,后来从组织上便解体了。在文学理论史的许多论著中,对这个学派的评价极为刻薄,也很不公允,往往把它和某些艺术流派混为一谈。迄今为止,尚无人撰写一部俄国形式主义方法史及概述其理论的著作,虽然形式主义是最初的科学方法之一,它本身不但创造了描写客体的语言,而且还提出了有关这些方法和这种科学语言本身的特点。因此,分析形式主义方法概念的注释资料,无疑就是研究该方法的首要任务之一。

自然,在形式主义的遗产中,并非其所有的作品至今仍旧正确可信,也并非他们的理论观点都已经为人们所承认。从该学派产生之日直到今天,对来自“左”“右”两方面批评其代表人物的学术著作一直有人追踪研究,从未间断。多年来关于这个团体的观念的批评、讨论,学者们发表了许多极其尖锐而并不公正的意见。但是这个科学流派代表人物的主要贡献,即完善具体分析文艺作品的研究方法,已为世人所公认,以致许多当代学者累累加以标榜。

要熟悉所提供讨论的文本,就离不开分析批评这些文本。在以后出版的各卷中,读者们可以找到月·匀·沃洛希诺夫(Волошинов)、馥·馥·巴赫金(Бахтин)、П·Н·梅德韦杰夫(Медведев)、А·В·卢那察尔斯基(Луначарский)的著作及其他苏俄文艺理论家在1937~1938年代批评“形式主义”流派的作品。要了解当代评价“形式主义文艺理论”的著作,最好读一读С·马申斯基(Машинский)的《同苏联评论家们和文艺学方面的形式主义及庸俗社会学斗争》[Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и лит.援载《苏联美学思想史》(История советской эстетической мысли)一书,

1929年莫斯科版]Д·Д·伊夫列夫(Ивлев)的《形式主义学派和唯一完整分析文艺作品的问题》[Формальная школа и проблема единого анализа художественного произведения,载《二十世纪文学理论和文学史的现实问题》(Актуальные проблемы теории и истории литературы XX в. М., 1971);М·Б·赫拉普琴科(Храпченко)的《论文学理论研究方面的一些主要流派》[О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований,载《俄罗斯文学》(Русская литература)1937年第1期]。

在文学理论上,“形式主义学派”、“形式主义方法”、“形式主义者”等概念,是表示一群不同类型的文艺学家,在革命的最初年代注重研究作为独立客体的文艺作品。

上述概念在绝大部分情况下,是表示团结在诗歌语言研究会(ОПОЯЗ)国立艺术史研究所(ГИИИ)和莫斯科语言学小组(МЛК)周围的一群青年文艺理论家。诗语研究会成立于革命前的年代,人们通常认为В·Б·什克洛夫斯基1929年的小册子《词语的复活》是其出版的第一部著作(不过诗语研究会还有第二个诞生日期,即更加可靠的“再生”日——1932年10月10日,据1932年10月10日《艺术生活》报第104期报导的消息)。加入该会的成员有维克多·鲍里索维奇和符拉奇米尔·鲍里索维奇·什克洛夫斯基(Владимир Борисович Шкловский)兄弟,Е·Д·波利瓦诺夫(Поливанов),Л·П·雅库宾斯基,韵·馥·勃里克。1932年В·М·艾兴包姆也参加了该会。大部分参加者都曾在彼得堡(彼得格勒)大学悦·粤·文格洛夫普希金研究班学习。莫斯科语言学小组成立于1932年,参加该小组工作的有:С·И·伯恩斯坦(Бернштейн)、П·Г·博加特廖夫(Богатрев),韵·馥·勃里克,Г·О·维诺库尔(Винокур),月·馥·日尔蒙斯基,粤·馥·佩什科夫斯基(Пешковский),Е·Д·波利瓦洛夫,Ю·М·索科洛夫(Соколов),В·В·托马舍夫斯基(Томашевский),В·Б·什克洛夫斯基,Г·Г·施佩特(Шпет),孕·韵·雅可布松,及其他许多人。经常参加小组会议的还有月·月·马雅可夫斯基和其他作家及诗人。

上述年代的学术团体和组织有如雨后春笋,大量冒出,自然一些年

轻的成员同时会参加其中好几个社团。因此,紧接着成立的布拉格语言学小组(ПЛК)也吸收了过去(且不仅仅是过去)的莫斯科语言学小组和诗语研究会的成员加入该小组并担任报告人。

1924年国立艺术史研究所(Государственный институт истории искусства)成立,就有许多既是诗语研究会又是莫斯科语言学小组的成员,诸如Б·М·恩格尔哈特、Ю·Н·特尼亚诺夫、Б·М·艾兴包姆、В·М·日尔蒙斯基、Б·月·托马舍夫斯基、В·В·维诺格拉多夫、С·Д·巴卢哈特(Балухатый)、Г·А·古科夫斯基等,均积极参加该所的工作,成了该所的“青年派”。同他们一起工作的还有老一辈的代表人物,如月·匀·佩列特茨(Перетц)和Л·В·谢尔巴院士。

赞同形式主义方法的还有其他高等院校和科研机构的代表人物。另一方面,又很难说有某种团结这种方法的拥护者的统一组织。无论如何,如果说在广泛范围内的参加者常常感到它是一个统一体,与这个统一体的方法论学术活动有关系,则决不表明他们之间在统一方法内部不存在分歧和争论,有时甚至是非常激烈的辩论。

按今天的观点来看,他们之间的统一性可能表现更加明显、清楚,而个别代表人物之间的差别,反而不像过去这个活动的参加者有时所表现出来的那么突出。在才华横溢的研究者以及他们在科学和艺术领域都称得上天才的著作中,诞生了一门文学的新学科。其中许多人既是一年级学生,又是大艺术家。其实艺术家本人并不曾回避科学问题。初期是诗人的马雅可夫斯基和曼德尔施塔姆(Мандельштам),稍后是粤·粤·阿赫玛托娃和悦·酝·艾森施泰因,他们不但注意文学艺术问题的理论思维,而且在这方面撰写了许多著名的作品。这个由象征主义者(首先是勃柳索夫和别雷)早就发端的传统,不但在20世纪20年代没有中断,并且获得了强大的动力。而且,正因为有未来主义者的艺术实践,才对概括形式主义方法代表人物的作品提供了完整的材料[详见列举的К·Ю·波莫尔斯卡娅(Поморская)的专著]。

## 主要研究文献资料

### 书目

悦·巴卢哈特:《文学理论》(Теория литературы),《书刊述评》(Аннотированная библиография)第 1 卷,“一般问题”,1953 年列宁格勒版。实际上这是唯一的一份俄文文学理论书目。资料登记末尾注明 1953 年 1 月 1 日。补充论著查明截止日期为 1953 年 12 月 1 日。这本有价值的刊物的第 2 卷,本来准备付印,可惜以后未曾出版。有关它的结构在列于第 1 卷第 1 页的分栏内可窥见其轮廓。目前手册第二部分原稿藏于巴卢哈特文献室。

悦·巴卢哈特:《现代诗学文献选目录》(Указатель новейшей избранной литературы по поэтике),载 Б·托马舍夫斯基《文学理论·诗学》(Поэтика)第 1 卷(修订版)莫斯科—列宁格勒,1954 年,第 106~111 页。(该文献选目录为已往手册最简略的异本,但文献登记截止日期为 1953 年 12 月 1 日,以前手册中所缺某些栏目均已收入,共计 111 页)

М·П·施托克马尔(Штокмар):《作诗法著作目录》(Библиография работ по стихосложению),莫斯科,1953 年[该手册只涉及与作诗法有关的著作。资料登记末尾注明为 1953 年 1 月 1 日。许多补充书目包括在《斯拉夫》(Славяне)杂志,第 1 卷第 1 期,1953~1954 年]雅可布松的书评,及施氏本人发表于《文学批评》(Литературный критик)杂志(1953 年第 1 期,第 106~111 页,1953 年第 2 期,第 106~111 页)的书评内。手册部分附有书目简介。施托克马尔逝世后,留下该手册新本至 1953 年的手稿。在不久的将来,拟以补充和扩大篇幅的形式出版。

И·Я·艾森施托克(Айзеншток)И·Я·卡冈诺夫(Каганов):《俄语诗学著作索引》(Указатель работ по поэтике на русском языке, 1953 年至 1954 年书目),载 孕·米勒·弗赖恩费里斯(孕·米勒)原云(米勒)《诗学》(Поэтика),哈尔科夫,1954 年(本索引篇幅不大,无简介,摘录上述时期主要文献题录 111 篇)。

粤·月·巴格里(Багрий):《文学中的形式主义方法》(Формальный метод в литературе,书目)符拉基高加索,1946年;第1版,巴库,1946年(该书介乎书目索引和历史文献简评之间,有复述、大量引文和评论说明。可惜非常缺乏系统,虽然如此,在某些方面还不失为有用的参考书)。

月·罗戈温(Роговин):《1940年代美学思想讨论》(Идейно эстетические дискуссии 1940-х годов,书目资料),摘自《苏联美学思想史》(История советской эстетической мысли),莫斯科,1956年,第1卷,第1期(据“一般美学问题”、“围绕左派艺术”的美学观点及其他问题所选择的资料,按时间先后顺序摘录编入书目)。

1954年出版的《苏联文学理论和文学批评》,《俄罗斯苏联文学》(一般著作),《1954-1956年的著作和论文》,《书目索引》,有助于对该问题的书目研究(可惜该索引极不完备,且不包括本书论述专题的书目,但其中可以按人名的索引和相近栏目找到某些所需要的书目)。

从下列著作的附注和后记中可以获得大量的文献信息。

粤·莫利(Моль):《信息论和审美感觉》(Теория информации и эстетическое восприятие),莫斯科,1954年版,该书文章由孕·载·扎里波夫(Заринов)和 Вяч·Вс·伊凡诺夫编辑,并附有他对Л·С·维戈茨基(Выготский)《艺术心理学》(Психология искусства 第1版,莫斯科,1954年)一书的评论。

月·П·格里戈里耶夫(Григорьев):《俄罗斯苏联诗歌语言辞典》(Словарь языка русской советской поэзии)的概要(莫斯科,1954,《引言》部分),内容丰富。

《诗人和词语》(Поэт и слова,莫斯科,1954年)及其他一些著作均可以提供许多有用的信息。

为了研究主要概念的进一步发展,宜注意《结构主义:前置词“ за ”和“ против ”》(Структурализм:“ за ” и “ против ”,莫斯科,1954年);特别注意И·П·伊利英(Ильин)的评论和《法国结构主义术语词典》(Словарь терминов французского структурализма)。在本书中就有孕·韵·雅可布松和Я·穆卡尔若夫斯基(Мукаржовский)的论文,其中

表明了这些著名学者对他们 1940 年代开始研究的问题的后期观点。

## 资料

《诗学语言论文集》(Сборники по теории поэтического языка) 第 1 辑 彼得格勒 1957 年。

《诗学语言论文集》第 2 辑 彼得格勒 1957 年。

诗学 (Поэтика):《诗学语言论文集》彼得格勒 1957 年。

《俄语》(Русская речь) 论文集 Л·В·谢尔巴主编 1958 年。

《左翼文艺阵线》(Левый фронт искусства) 第 1 卷第 1 期——分析列宁语言及其风格专辑。

《俄语》近代卷 第 1 集 谢尔巴主编 列宁格勒 1958 年。

《诗学》国立艺术史研究所文艺学部学报 第 1—2 卷 列宁格勒 1958—1959 年。

《诗学》(粤译苏联文学) 论文集第 1 卷 酝·粤·彼得罗夫斯基 (Петровский) 主编 国家美术科学研究所 莫斯科 1959 年。

《艺术形式》(Художественная форма) 论文集 粤·裁·齐列斯 (Цирес) 主编 (《国家美术学院丛刊》哲学部 第 1 卷) 莫斯科 1959 年。

《俄罗斯散文》(Русская проза) 论文集 艾兴包姆和特尼亚诺夫主编 列宁格勒 1959 年。

《诗学》(粤译苏联文学) 无产阶级思想出版社 1959 年 酝·粤·彼得罗夫斯基和亚尔霍 (Ярхо) 编。

## 再版书 (俄文)

《俄国诗学读本》(俄国诗学译丛) 密歇根斯拉夫语资料 (酝译苏联文学) 第 1 期 安·阿伯公司 1960 年。

《俄国形式主义教科书》(俄国诗学译丛) 第 1—2 卷 慕尼黑 1962 年。

译著

《俄国形式主义学派 文献源- 文献流》( 俄罗斯科学院文学研究所编, 北京人民文学出版社, 1985年)。

馥·巴科斯( 月) 编译:《文学理论》( 北京人民文学出版社, 1985年)。

李·莱蒙( 蕴) 译、马里恩·赖斯( 馥) 译合编:《俄国形式主义批判》( 北京人民文学出版社, 1985年), 含四篇论文, 内布拉斯加大学出版社, 1985年。

《文学理论》( 北京人民文学出版社, 1985年) ;《俄国形式主义文献》( 北京人民文学出版社, 1985年), 由查维坦·托多罗夫( 裁) 编译、评介、翻译;罗曼·雅可布松作序言, 巴黎, 1985年。

《诗学·节奏·诗体》( 冯) 译、( 冯) 译, 论及巴赫金、雅可布松、普罗普、托马舍夫斯基、特纳诺夫、维诺格拉多夫、维诺库尔、布拉格, 1985年。

陨 切尔诺夫( 陨) 译:《蕴》( 北京人民文学出版社, 1985年) ;“蕴” ( 蕴) 译, 载《左翼文艺阵线列宁专号》( 翻译与分析)。

蕴·马特契卡( 馥) 译、运·波穆尔斯卡( 馥) 译合编:《俄国诗学读本:形式主义和结构主义观点》, 麻省理工学院出版社, 1985年( 北京人民文学出版社, 1985年) ;《蕴》( 北京人民文学出版社, 1985年)。

馥·砸·玛耶诺娃( 馥) 译、在·萨洛尼( 馥) 译合编:《俄罗斯学派文体论》( 北京人民文学出版社, 1985年), 华沙, 1985年。

### 形式主义方法主要著作简介

П·博加特廖夫、Р·雅可布松:《战争和革命年代俄国斯拉夫语文学》( Славянская филология в России за годы войны и революции ), 柏林, 1985年。

В·日尔蒙斯基:论文《关于“诗语研究会”的诗学》( Вокруг поэтики “ОПОЯЗа”) 和《论形式主义方法问题》( К вопросу о формальном методе ), 载其所著《文学理论问题》, 列宁格勒, 1985年。



《形式主义方法的争论》(К спорам о формальном методе)载《出版和革命》, 1924年, 第 5 期[Б·М·艾兴包姆、П·Н·萨库林、悦·博布罗夫、粤·月·卢那察尔斯基、П·С·科甘、月·波利亚姆斯基(Полюмский)的论文]。

《形式主义方法辩论会》(Диспут о формальном методе)载《新左翼文艺阵线》(Новый Леф), 1924年第 1 期, 第 1-2 页[Б·В·托马舍夫斯基、Г·Е·戈尔巴乔夫(Горбачев)、В·Б·什克洛夫斯基、Б·М·艾兴包姆、Ю·Н·特尼亚诺夫等的报告提纲]。

Б·М·艾兴包姆:《形式主义方法理论》(Теория формального метода)载其所著《文学》(Литература), 列宁格勒, 1924年。

Л·С·维戈茨基:《作为手法的艺术》(Искусство как приём), 载其所著《艺术心理学》(Психология искусства), 第 1 版, 莫斯科, 1924年。

## 形式主义方法的主要著作

Б·М·恩格尔哈特:《文学史中的形式主义方法》(Формальный метод в истории литературы), 列宁格勒, 1924年。

П·Н·梅德韦杰夫:《文艺学中的形式主义方法》(Формальный метод в литературоведении), 载《社会学诗学批判导言》(Критическое введение в социологическую поэтику), 列宁格勒, 1924年。

灾·埃利希(劫匪):《俄国形式主义》(Искусство в России), 载《历史—学说》(История—учение), 第 1 版, 海牙—巴黎, 1924年。

运·波莫尔斯卡(孕息):《俄国形式主义及其诗意的气氛》(Искусство в России), 海牙—巴黎, 1924年。

云·詹姆森(危老):《语言的牢房:结构主义和俄国形式主义的重要价值》(Искусство в России), 纽约, 1924年。

## 摘自现代文献

Г·米列欣娜(Милехина):《Ю·Н·特尼亚诺夫和 1924 年代文学中的形式主义流派》(Ю·Н·Тынянов и формальная школа в литературоведении 1924-1930 годов)载《莫斯科州立克鲁普斯卡娅教育学院学报》(Ученые записки московского областного педагогического института имени Крупской)莫斯科 1937 年。

Д·伊夫列夫(Ивлев):《形式主义学派和全面分析文艺作品的问题》(Формальная школа и проблема единого анализа художественного произведения)载《拉脱维亚国立 П·斯图奇卡大学研究生学报》(Ученые записки аспирантов латвийского государственного университета имени П.Стучки)第 3 卷,《二十世纪文学理论和文学史的现实问题》(Актуальные проблемы теории и истории литературы XX в.)里加 1927 年。

粤·若尔科夫斯基(Жолковский)、Ю·谢格洛夫(Щеглов):《苏联结构诗学以前经过史》(Из предыстории советских работ по структурной поэтике)载《符号系统丛刊》(Труды по знаковым системам)第 3 卷 塔尔图 1927 年。

粤·列昂季耶夫(Леонтьев):《诗歌语体研究》(Исследование поэтической речи)载《苏联语言学理论问题》(Теоретические проблемы советского языкознания)莫斯科 1928 年。

悦·苏希赫(Сухих):《论俄国形式主义的命运》(О судьбах русского формализма)国外评论家评论俄国形式主义载《国立高尔基大学学报》(Ученые записки Горьковского госуниверситета)第 3 卷 1928 年。

Ю·洛特曼(Лотман):《列宁文体研究史摘录》(Из истории изучения стиля Ленина)载《塔尔图大学学报》(Ученые записки Тартуского Университета)第 3 卷,《俄罗斯和斯拉夫语文学丛刊》(Труды по русской и славянской филологии)第 3 集 塔尔图 1929 年。

Б·帕斯特纳克(Пастернак):《形式主义方法的批评家》(Критик формального метода) Г·苏佩尔芬发表的文章,载《符号系统丛刊》第缘卷,塔尔图,1976年。

月·科日诺夫(Кожнов):《诗歌语言研究会作品中的文学史》(История литературы в работах ОПОЯЗа),载《文学问题》(Вопросы литературы)1976年,第苑期。

匀·季普辛(Типсин):《1940年代苏联美学中的形式主义倾向批判》(Критика формалистических тенденций в советской эстетике 1940-х гг.),载诗语研究会所编《美学》(Эстетика),列宁格勒,1976年。

月·维诺格拉多夫:《(1940年代)美学研究史摘录》[Из истории изучения эстетики (1940-е годы)],载《苏联科学院通报》(Известия АН СССР),文学和语言分册,第7卷,1976年第7期,第103-104页。

## 一些基本概念的定义

(词汇汇编)

形式主义方法在原理方面并不复杂:回到技巧问题上去。形式主义方法最值得注意的,是它否认艺术的思想内容,而认为所谓内容乃形式的现象之一。正如词与词、形象与形象可以对比一样,思想(МЫСЛЬ)与思想也可以对比。

月·什克洛夫斯基

谈到形式主义方法和它的演变,总是应当注意许多形式主义者与其对手们在紧张斗争年代中所提出来的原理,为了宣传和对抗,它们不但具有科学原理的意义,而且具有异常激烈的口号意义。

Б·艾兴包姆

这一名称在该派人物演说时曾作为战斗的口号……因此该名称企求得到我们怀有对战斗中曾经高举过这一旗帜的尊敬。但是,由于这一名称的片面性,它使我们的事业本身遭到过不应有的损失——特别在我们舆论界的心目中……故此必须揭示“形式主义方法”不过是一个用词的问题,而且应该指出,即使在这个名称被认为是一种纲领的表达方式时,它也是同事情的真实情况不符合的。

Я·穆卡尔若夫斯基

编辑一个科学流派特别是像文艺学知识这方面的语汇,由于其非累积和非整体化的特点,确实是一个很重要而且相当复杂的任务。在这一方面,表现在本文论选科学流派词汇的编辑工作,也许是特别具有现实意义的,因为被这个流派引用过的许多术语具有创新的特点,大部分术语在该派代表人物本身的著作中是逐步演变的。同时代人及最近的批评家们,并非总是注意到编辑词汇是一件发展的极其细致的工作。但是,下面我们所选择出来的术语论述,只有一个极为微不足道的目的,即帮助读者弄清楚附录术语的解释,但要想在词汇篇幅不大的范围内解决比较重大的问题也是不可能的。在我们的词汇表中,既包括形式主义方法代表人物自己所下的定义,也包括与他们周围最接近的学者所提出的定义。为了仔细研究某一定义今后发展的情况,我们尽可能选用这一科学流派的直接继承者——布拉格语言学小组代表人物所下的定义。可是这一切并不表示我们企望编出某种形式主义方法的完整词汇表,因此,该词汇表只起辅助作用便是相当明显的。

形式主义者文艺学史方面至多也许是初次特别研究术语学问题。但是,这并未使编辑这个派别科学语言的词汇的任务显得轻松一些,因为要挑选词典中的词条是非常困难的事,如若挑选个别简单的概念这一点做起来相当容易,那么对于极重要的概念就相当困难了。定义本身在许多方面具有其复杂性,而且对于词典中个别重要术语的解释,又势必重复提到其他一些定义。由于本文论选篇幅不大,且具有教学性质,因此只能将这个任务留待未来去解决。

在目前这一版中,我们着重研究概念题目分类的原则,共将它们合为五大项目。在涉及多方面的复杂项目中,我们想必须补充一些分目。为了便于使用该词汇表,我们把一些构成更为广义的定义成分,或不在其项目内的潜在术语,放到该目录栏内。这样,要寻找你所感兴趣的定义,就应当找本项目栏内的目录。该目录可帮助你发现某一术语或定义,如果该定义由于某种原因在另一项目内以另一个定义的成分能找到的话。

我们力求把此文论选题所收论文中缺少的定义,大部分都收入到本词汇表内。在这方面,这个词汇表是靠编入 IO·H·特尼亚诺夫、月

· 月· 维诺格拉多夫、悦· И· 伯恩斯坦、Л· Я· 金斯堡等人的资料补充本文论选的文本的。以题类排列资料,按我们的观点而言,可以利用现在所选择的方法,而另一方面阅读起来可以连贯。这个小词汇表的框架,能使我们获得对主要概念的认识,看到某些研究者立场观点的差别(因为可能会以作者引用的形式遇到某些定义),在某些场合还会看到概念以后的发展;为此,在每一项目末尾,我们安排了从形式主义方法直接继承者,即从布拉格语言学小组的概念系统中挑选出来的那些要领的定义。布拉格语言学小组代表人物及其前辈 粤· 匀· 韦谢洛夫斯基分析主题理论的著作,在编号上用字母<sub>a</sub> 标出(例如 员<sub>22a</sub> 穆卡尔夫若夫斯基,数字表示页数)。

资料介绍了一些词汇的特征。通常我们力求直接遵照采用定义的文本。虽说经常需要删节一些,但我们亦根据情况,并将删节部分以虚线标出。

## 词汇主要项目

(括号内表示定义编号)

### I 援摇文艺学的方法论(员<sub>1</sub>—员<sub>10</sub>)

### II 援摇艺术作品的概念(员<sub>11</sub>—员<sub>15</sub>)

### III 援摇文学材料的概念(猿<sub>1</sub>—猿<sub>10</sub>)

摇材料:诗歌和散文的共同性(猿<sub>1</sub>—源<sub>1</sub>)

摇材料:语义学问题(源<sub>1</sub>—源<sub>2</sub>)

摇材料:文学极异常的现象(远<sub>1</sub>—远<sub>2</sub>)

摇材料:语用学(远<sub>3</sub>—远<sub>4</sub>)

摇材料:形式的概念(远<sub>5</sub>—远<sub>6</sub>)

摇材料:布拉格语言学小组有关概念以后的发展(苑<sub>1</sub>—苑<sub>2</sub>)

### IV 援摇分析基本概念(怨<sub>1</sub>—员<sub>10</sub>)

摇功能(функция)(怨<sub>1</sub>—怨<sub>2</sub>)

摇主要成分(доминанта)(员<sub>11</sub>—员<sub>12</sub>)

摇陌生化(остранение)(员苑—员园)

摇目的(установка)(员员—员圆)

摇自动化(автоматизация)(员苑—员园)

摇手法(прием)(员园—员员)

摇论据(мотивировка)(员缘—员苑)

摇母题(мотив)(员缘—员苑)

摇情节(сюжет)(员园—员员)

摇形象(образ)(员缘—员苑)

摇等值部分(эквивалент)(员苑)

## V 援摇文学演变的概念

摇一般特征(员员—员圆)

摇时代的文学意义(员猿—员肆)

摇文学流派(员愿—员怨)

## I 摇文艺学的方法论

(员)“文学的科学对象不是文学而是文学性,亦即使该作品成为文学作品的那种东西。然而,迄今为止,文学史家们多半像个警察,他的目的是以防万一,要把住宅中的、甚至偶尔从旁边经过的一切人和物统统抓起来。文学史家就是这样无所不用——将日常生活、心理学、政治、哲学统统囊括起来。故此他们所建立的不是文学科学,而是一些不够格的学科的大杂烩。”[雅可布松:《现代俄罗斯诗歌》(Новейшая русская поэзия) II]

(圆)“特尼亚诺夫、什克洛夫斯基、穆卡尔若夫斯基和我,从来没有宣布艺术的封闭状态,而只说明艺术是社会大厦的一部分,与其他一些易变化的部分具有联系的部分,因为我们经常研究艺术对于其他社会结构方面的辩证过程。我们其所以强调这一点,——这并非说艺术的分离,而是突出美学功能的独立性。”[雅可布松:《什么是诗歌》(Что такое поэзия)]

(猿)“语文学严格地说并不是一门特殊的学科,——它只不过是一

种以批评和解释为基础的特殊的方法。但是显而易见,在每一种语文学科的对象中,有某种为该对象恰好必须利用的语文学方法,因此也可能提供说明如不是作为单独学科就是作为各门学科综述的语文学的‘某种东西’。这一‘某种东西’,即每一种语文学科研究历史中的自己的对象。语文学家常常是历史学家,只不过其次我们才会问他研究什么样的历史:法律史、语言史或个人生平的历史。这样,大体上语文学终究只有一种对象——历史,亦即我们只从这一包罗万象的有条理的前后文中,抽取我们那些从来未丧失其起源同一性的单独的部分历史。……由此懂得,每次理论家企图在某些语文学问题之间划上一条不可动摇的界限,用一堵石墙把一种语文学科的对象与其邻近的对象隔绝开来时,便会发生一些常见的困难。”[维诺库尔:《传记和文化》(Биография и культура)第 76~78 页,莫斯科,1967 年]

(源)“言语形式的结构系统理论和艺术文学统一的结构之间存在一种原则差别,它规定了文学作品言语学科的两部分之间极其明显的界限。”[维诺格拉多夫:《论诗歌语言的理论结构》(К построению теории поэтического языка)第 104 页;《文学作品言语系统的理论》(Учение о системах речи литературных произведений)载《诗学》第 7 卷,列宁格勒,1967 年]

(缘)“言语形式的联系和相互关系的系统理论,自然还只能是‘形态学’。可是惟有通过形态学可以提升到下一个阶段——‘结构理论’(теория о структурах)阶段。这里是用的另一种方法:由作为‘象征’的文艺作品的唯一完整意义,到作品象征单位的语义,呈现为它们结构统一的复杂形式。艺术单位的类型和‘象征的’改变的类型,是一个规定的对象。诗歌语言理论的关键即在于这一个阶段。”(维诺格拉多夫:前引书,第 104 页)

(远)“文学艺术作品言语的学科,只是关于诗歌语言或言语的艺术形式的一个科学阶段,诗歌的言语是一个未知数,文艺作品的言语是客观的现实。也惟有通过研究文学作品的文学结构的手法,才可以接近揭示一般诗歌语言的形式,以便限于诗歌言语这一特殊学科内,将形式的性质原则上解释清楚”(维诺格拉多夫:前引书,第 104 页)。

(苑) 例如在诗学中,对抒情诗语言手段的特别兴趣,或对惟一的诗歌语义的特别兴趣(无论语义的音的成分如何),都不会产生语义的结构理论,而只成为分析者的经验[拉林:《论作为艺术言语之一的抒情诗》(Ларин:О лирике как разновидности художественной речи),第苑愿-苑怨页]。

(愿)“既然艺术作品的因素不能通过机械分割的方法分离出来,也许惟一的方法就是规定这些因素只限于确定该对象容许的,或准确地说由该对象所要求的一些观点。对象要求的观点的总和,确定对象的结构。这样的划分,并未将对象变成一些分散的部分,可是也考虑到它的整体性。由于这种加工而被发觉的方面,就是结构的因素。在符合材料对象的概念结构的情况下,材料基础因素的相同,显示出一种结构因素的特点。在论述作为对象结构的因素的观点时,绝不要忘记对象本身是由观点形成的:《韶华易逝的故事》(Повесть временных лет)既是历史资料、文学作品,又是语言文献,它们是三种不同的对象。”[伯恩斯坦:《朗诵理论的审美前提》(Бернштейн:Эстетические предпосылки теории декламации),第愿愿页]

(怨)“‘体裁’和‘流派’(направление)二词具有双重的意义。……在研究体裁类型方面,其所提出的定义是先验的。在研究由荷马到马雅可夫斯基的略具轮廓的事实时,可以说明一般的悲剧(трагедия)和喜剧(комедия)以及可以说‘一般的浪漫主义(романтизм)’和‘一般的古典主义(классицизм)’;‘口语的抒情诗’和‘音调和谐的’抒情诗,等等。但是,在这方面要预先决定什么是悲剧和喜剧,什么是古典主义和浪漫主义,等等,这将是一些抽象的、理论的、辅助的概念[在二律背反(антиномий)的情况下],——而对引用概念的研究者,可能只要求概念抓住本质的特征,并容易解释具体的材料。在作历史分析时,还有另一件事。在这里,体裁是由历史本身的界限决定的,而只有同时代人的意识可以正确无误地证实具体作品需要某种体裁。体裁和流派会以某种界限所规定出的研究范围呈现在研究者的面前,而说明体裁的特征是通过选择描述处于体裁范围以内的事件来决定的。在这一理论基础上,体裁便不是抽象的科学范畴,而是活生生的历史发展阶段的结

构，——要组成具体作品的体裁便以该现实的范畴为目标。可以认为处理文学事实的两种途径是遵循同一个规律，但是必须严格区别历史的研究和类型的研究。如果混淆这两种概念，可能使研究本身遭到难以挽回的损失。”[托马舍夫斯基：《十九世纪初的法国乐剧》（Французская мелодрама начала XIX века）第187页]

（170）“诗句仅仅作为作品中一般原理的例证材料的时代已经过去了。现在我们的原理业已超过对材料的研究，该是用材料本身开始检验这些原理的时候了。”[托马舍夫斯基：《诗句和节奏·方法论批评》（Стих и ритм: методологические замечания）第187页]

（171）“由于在这个领域里几乎一切问题均有争议，因此就要乐意研究诗句”（同上引书，第187页）。

（172）“如果我们说明意识形态的批评，即说明不是以美学方法而是以社会学方法或哲学方法最常见的标准所进行的批评，那么这并不意味着我们不要求它包含纯文学的意义。首先，每一种研究文学材料的方法，不论其文学意识的程度如何，必然是具有历史特征的因素之一，而该因素的总体则形成时代的文学背景。其次，意识形态批评亦具有其自己的诗学，只不过诗学的实用性较少，而综合性较强，要将这一点解释清楚有很大的困难。”[金兹堡：《贝内迪克托夫文学史的观点》（Гинзбург Из литературной истории Бенедиктова）第187页]

（173）“研究者应该避免自我中心主义，亦即用所受教育使其习惯的个人特殊的诗学素养和艺术标准的观点，来分析和评估过去的诗歌现象或其他民族的诗歌现象。……每一个时代应当具有属于本时代的特殊诗学功能的分类法，亦即艺术创作体裁的目录。”[布拉格语言学小组《提纲》（Тезисы）第187页]。

## II 撰述艺术作品的概念

（174）“利用文学基本特征的文学定义，会遇到生动的文学事实。然而，明确的文学定义越来越难于界定，任何一个同时代人都可以用手向我们指出什么是文学的事实。”[特尼亚诺夫：《文学的事实》

(Тынянов Литературный факт) 第 愿- 怨页 ]

(员) “我们将特殊手法创作的作品 称之为狭义的文艺作品 这些手法的目的 在于使这些作品尽可能确实作为文艺作品而为人们所接受。”[ 什克洛夫斯基 :《论散文理论》(О теории прозы) 第 远页 ]

(员) “由于各种方言(диалект)观点而迅速出现的一个人们活动的领域 ,有一种风格体系即由艺术家创作愿望的那些方言构成 ,——这是一个复杂层面反映的领域 这不是一个用语言直接感受的‘客观的’领域 ,而是由一个艺术创作内部形式充满光芒的领域。作家将许多生疏的语言意识、许多讲故事的人吸收过来 ,这些讲故事的人便组合成像列斯可夫《描绘出来的天使》(Лесков Запечатленный ангел)中由古代人物构成的书面的叙事系统 ,或组合成 Л·列昂诺夫(Леонов)、巴贝里(Бабель)、奥格涅夫(Огнев)等人小说中口头方言构成的叙事系统。……风格的变化限于被呈现出社会生活条件控制的语言意识的狭窄范围内。同时由作者‘我’展开的叙事却不受什么约束。作者的‘我’不是‘名词’ ,而是‘代词’。因此代词可以随便包含什么 ,它能蒙上由各种书面体裁和故事方言成分组合成的语体形式。完整的心理学——对于作家还是一种多余的负担。要承认艺术家经常有再现新形象的广泛权利。在文学的伪装中 ,作家可以伸展自如 ,在一种文艺作品中改变其风格的假面具。为此 ,作家只需要各种各样不相同的语言产业(хозяйство)。”[ 维诺格拉多夫 :《风格学中的自述体叙事问题》(Проблема сказа в стилистике) 第 獭- 獭页 ]

(员) “文学作品是一种纯粹的形式 ,它不是作品 ,不是材料 ,而是各种材料的关系”(什克洛夫斯基 :《论散文理论》 第 员圆页)。

(员) “应当事先约定文学作品是一个系统 ,文学也是一个系统。惟有在这种基本约定的情况下 ,才可能有文学科学的架构 ;文学不是辨认出各种混杂不堪的现象和系列 ,而是要研究它们。这并未取消文学演变中相邻系列的作用的问题 ,而相反却提出了这个问题。完成对一些作品成分诸如散文中的情节和风格、节奏和句法 ,诗句中的节律和语义等等的分析工作 要确信这些成分作为作业假设的抽象概念 在某种范围内是容许的 ,但所有这些成分是彼此有关系而且处于相互作用之

中的。”[特尼亚诺夫：《论文学的演变》(О литературной эволюции)，第 147 页]。

(147) “艺术作品根据其不容许实际分成部分或成分(элемент)而具有整体的特征。无论我们建立何种美学概念的系统，总是会发现与其相符合的材料现象，作为成分彼此是不可能分开的，而艺术的整体便由成分形成：在艺术作品中，我们不是同成分发生关系，而是同因素(фактор)发生关系，而在作品中所利用材料的每一部分，则把因素的相互作用集中在自己身上”(伯恩斯坦：《朗诵理论的审美前提》，第 147 页)。

(148) “在作为艺术统一体的文学作品中，为一类或几类语体所固有的那些潜力，是以其相互作用的各种形式实现的。但是，从这个文学储备中经常吸收的，只是解决由相近的艺术到文学问题的方法，在这种或那种条件的影响下，文学作品就会同相近的艺术发生相互关系”(维诺格拉多夫：《论诗歌语言的理论结构》，第 148 页)。

(149) “作品的统一不是一个封闭的对称的整体，而是一个展开的动态的整体，而且永远是相互联系和统一的标志”(特尼亚诺夫：《风格学中的自述体叙事问题》，第 149 页)。

(150) “作品是各种因素相互之间有关系的因素系统。每一种因素和其他因素的相互关系，乃是该因素对于整个系统的功能。十分清楚，每一种文学系统并非由所有因素和平的相互作用，而是由那一种(或那一类)功能上使其他因素从属于它和赋予其他因素特色的因素的主导地位形成的。这种因素在俄罗斯科学的文学方面，已具有主要成分这个惯用的名称。”[特尼亚诺夫：《作为演说体裁的颂歌》(Ода как ораторский жанр)，第 150 页]。

(151) “每一部艺术作品都是许多因素复杂的相互作用，因此确定这种相互作用的特征便是研究的任务”(特尼亚诺夫：《风格学中的自述体叙事问题》，第 151-152 页)。

(152) “结构原理不是根据赋予它的最高条件，而是根据赋予它的最低条件去了解的；显然，因为最低的条件同该结构最容易发生关系，这么说来，我们在最低条件下应当找到有关结构特征的答案。就我们

重视结构因素,且就其概念不符合系统的概念而言,由这个系统可能过大的事实,显然可以看出在系统中所采用的结构因素。最简单的例子是偶然使用的韵脚”(特尼亚诺夫:前引书,第獭页)。

(圖)“作为某种受限制的意义载体的语言特性,必然会给艺术作品带来对象的内容,而这种内容是作为多少并不依赖于词汇材料的情节、本事而被找到的。这种因素的结构与艺术作品的结构相似:在该作品中我们可以找到被考虑到作为某种综合意义的材料,而不是作为词汇的材料,接着我们还可以找到结构的情感色彩。……我们把结构定义为一种在有机性、合理性以及脱离材料和情感色彩各方面的艺术形式。如上所述,审美对象的结构的特点,是其动态的性质,而在审美对象中,体现各种有明确方向而无对象情感的该动态的结构,便导致紧张与缓和的主要感情的变换。由上述情况可以看出文学作品结构中的结构作用,材料不过是结构组织的必要基础;从一方面看,情感色彩仅仅是材料必不可免的附加因素;从另一方面看,也是作为组织情感成分的结构附加因素”(伯恩斯坦:《朗诵理论的审美前提》,第獭~獭页)。

(圖)“艺术作品的结构在时间的艺术层面上,呈现为一种连续不断的动态、某种运动的形象。……显而易见,诗歌的结构分析,应当规定诗歌分成为哪些部分,在诗歌分成部分时,一些材料的(语音的、句法的、语义的)因素起着何种作用,用什么方法分清部分,并将它们结合为一个艺术整体。通常应当把有关诗歌的动态问题,体现于诗中紧张与缓和情绪的变换问题置于重要的地位”(伯恩斯坦:前引书,第獭页~獭页)。

(圖)“艺术作品首先是符号。符号是为了意识而作为代替概念的某种系统的对象,该系统乃是符号的意义(значение)。符号的实质在于用理性的、固定的、简单的事物代替非理性的、不固定的、复杂的事物。因此,符号永远是可感觉的客观现实。这么说来,艺术作品作为符号应当具有可感觉的基础;所谓可感觉的基础,按照通俗的术语我们称之为材料。艺术作品中的材料只作为一种基础,而通常被称为艺术形式的某种组织便赖此基础得以实现。……材料和形式——这种由文学作品的定义所提出的二个基本观点——是艺术结构的主要因素”(伯恩

斯坦·前引书,第 100 页)。

(105) “我们把艺术作品视为富于表情的特有的(杂音或噪音)系统,亦即导致无对象情绪的超感觉成分的情感动态系统的外部符号。对于语言非理性的(因为问题是非审美功能的语言)、构成审美对象(美学认识和美学评价的对象)的某种内容,是借助外部符号——艺术作品提供,并在这种符号基础上使认识得以恢复的。这种内容的综合,换句话说,艺术作品所起的符号作用,是由其结构决定的。按该艺术范围内结构的一般特征和某些类型描述这种结构,便构成特殊的美学任务。上面所说的内容也决定研究艺术作品的方法——亦即可感觉的客观现实作为表情手段来研究时,现实才成为恢复审美对象的手段”(伯恩斯坦:前引书,第 100 页)。

(106) “通过分解艺术结构的概念,结果我们获得如下三种主要的因素:材料、结构和情感色彩(伯恩斯坦·前引书,第 100 页)。

(107) “诗歌作品——这是一种功能结构,而且其各个部分如果不同整体联系是不可能理解的。客观上相同的部分,在不同的结构中可能具有完全不同的功能”(《布拉格语言学小组提纲》,第 100 页)。

(108) “诗歌作品形成成为一种结构,亦即其各种不同的组成部分具有同一意义的整体,只同其他部分发生关系,因此,所有的整体是不可分割的,而且其中所有的部分,不是作为死板的建构材料,而是作为相互经常处于对立方面作用的力量的意义上,整体才是动态的。正因为如此,在论及诗歌作品的语言时,就不可能不考虑到作品的情节,或者在分析诗歌艺术创作结构的同时而又忽视其语言的结构。”[瓦赫克:《提纲·布拉格学派语言学词典》(Тезисы·Лингвистический словарь пражской школы),第 100 页]

(109) “诗歌作品中具有现实意义的和未具有现实意义的成分的相互关系,构成该作品的结构,按其性质[包括趋同(конвергенция)和趋异(дивергенция)]而言,结构是动态的,而且作为艺术的事实是不可分割的,因为结构的每一部分惟有其对整体才具有意义。”[穆卡尔若夫斯基:《文学语言和诗的语言》(Литературный язык и поэтический язык),第 100 页]

(猿)“文学作品不但是符号,而且也是作品(вещь)<sup>①</sup>,它直接影响人们的精神生活,引起人们直接的或自发的兴趣,并以其影响渗透到接受该作品的个人最深层的内心中去。正是作为物的作品,才能影响一切人的共同的东西,其实作品在其符号方面,归根到底总是诉诸下述规律:即人本身是受社会因素和时代制约的。意图让人感觉到作为符号的作品,非意图则让人感觉到作为物的作品,……意图和非意图,乃是语义学的现象,而非心理学的现象:其实质是将作品结合为某种有意义的整体又破坏它的统一。因此,文学作品的真正结构分析,具有语义学的特点,同时语义的分析又涉及作为‘内容’和‘形式’的作品所有部分。决不能单单注意一般意义上作品各个部分的结合倾向,还应当看到导致破坏作品统一的倾向。”[穆卡尔若夫斯基:《艺术中的意图和非意图》(Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве),第 猿猿~ 猿圆页]

(猿)“自然,艺术方面的美学评价,在包含于作品中的评价等级上占有非常高的地位,可是超乎艺术范围之外,美学评价的地位是不稳固的,因而美学评价通常是依赖艺术本身的。此外,在艺术方面,我们用每一部分对该作品结构的关系的观点来评价这一部分,同时,这一结构中的部分的功能,乃是在每一个具体情况下的评价标准”(穆卡尔若夫斯基:前引书,第 猿猿~ 猿圆页)。

### III 文学材料的概念

材料:诗歌和散文的共同性

(猿)文学乃是言语的结构,它正是作为结构而被感觉的,亦即文学是动态的言语结构(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 猿页)。

(猿)“诗歌是具有审美功能的语言”(雅可布松:《现代俄罗斯诗歌》,第二章)。

(猿)“有艺术表现力的散文,表现为根据说话而形成的言语,按其语言学解释来说,它是与该客观的书面语有区别的”(维诺格拉多夫:《风格学中的自述体叙事问题》,第 猿页)。

(猿) “在富于情感的诗歌语言方面,语言的概念(无论是语音的还是语义的)大多集中注意力于本身,音和语义方面之间的关系比较密切,因此语言是变革的,因为常见的接近的联想都退居到次要地位上去了。例如,试比较富于语音和构词变化的呼吁语的活力,而一般人物专有名称富于变化的活力亦由此可见。富于情感的语言和诗歌的语言其所以同源也在于此。如果在富于情感的语言中,情感冲动向大量词汇提出了规律,如果正好是‘强烈激动猛烈的时刻破坏了圆周句的端底(труба периода)’那么正是作为以表情为目的的言谈的诗歌,是由所谓内在规律支配的,既为实用语言又为富于情感的语言所固有的交际功能在这里缩减到最低限度了。按照萨兰的说法,就言谈对象的关系方面而言,诗歌是不可能引起人们的兴趣的,这正如较有准确对象的(非普通)适用的散文,大约在韵律方面也吸引不了人一样”(雅可布松:《现代俄罗斯诗歌》第 507 页)。

(猿) “利用意义的作用使音变形,乃是散文的结构原理;利用音的作用使意义变形,乃是诗歌的结构原理。这两个部分相互关系的局部变换,是散文和诗歌共同具有的主导因素。”[特尼亚诺夫:《论叶甫根尼·奥涅金的结构》(О композиции 《Евгеия Онегина》),第 104 页]

(猿) “诗歌与散文的主要区别在于手法的大部分几何性(геометричность)方面,亦即可能在于整个一系列意义的偶然解决方法被纯形式的几何学解决方法所代替;手法的韵律化(метрзация)就这样发生了。”[什克洛夫斯基:《四十年间·电影论文集》(За сорок лет, Статьи о кино),第 207 页]

(猿) “美感是借助其形成叙述的特殊手法,注意这一手法的一系列差异,并通过一个又一个情节的陌生化而构成的”(什克洛夫斯基:前引书,第 207 页)。

(猿) “不受逻辑支配的词汇系列,具有突变和中断的变化,不厌其烦地重复同一些词语,经常无意中說错话,模仿言语功能失常的各种形式方面有缺点的特征——这一切都用来作为美学手法的材料”(维诺格拉多夫:《风格学中的自述体叙事问题》,第 207 页)。

(猿) “诗歌言语的主要特征,乃是按语音作业而组成的音的言语,

说得准确些：诗中的语音作业高于意义的作业。”[托马舍夫斯基：《俄罗斯作诗法·诗律学》（Русское стихосложение 援 Метрика）第 187 页]

（源）“用散文改写的自由体诗 [伊戈尔·切尔诺夫（Игорь Чернов）] 是我们破坏诗行的统一；但与统一一起被破坏的还有另外一种特征——诗的统一使其中结合的词语产生的紧密联系——诗行的密集性（теснота）被破坏了。而诗句的统一和密集性正是诗的节奏的客观特征，这两种特征处于互相紧密联系的状态，密集这个概念必须以统一概念为前提，但是统一也依靠一系列言语材料的密集，此即为何诗的含量是有限制的，诗含量太大的统一体，要么失去其范围，要么本身分为几个统一的单元，亦即在两种情况下都不再是统一体了。不过，这两种特征——诗行的统一和密集性——构成它的第三个突出的特征——言语材料的动态化。统一的密集的语言行列在这里比在口语中更加统一和紧密。诗歌在展开时必定分出诗的单位……因此，在系统的诗行时，我们看到词汇的动态化……而在自由体诗（~~灾难性~~）时，一般我们看到词组的动态化。……诗行的意向和语法的统一，诗节和语法整体，谈话的言语和节奏的言语，其意向之间相互作用的系统具有决定性的作用。言语呈现为妥协状态，亦即两个系列的结式（результанта）<sup>②</sup>，该结式也就是句子。结果——语言是难以解决问题的，言语的进程是演替（сукцессия）的”（特尼亚诺夫：《风格学中的自述体叙事问题》第 127-128 页）。

（源）“诗的节律因素包含：①诗行统一的因素；②诗行密集的因素；③言语材料的动态化因素及④诗行中言语材料的演替性因素”（特尼亚诺夫：前引书，第 128 页）。

（源）“一格胶（底）片（кадр）是像照片、封闭的诗行一样的统一体。[按：我在此处和别处都使用常用的‘一格胶片’一词，意思是指被同一缩影或光接续联合成的一段胶片。实际上，一格胶片对于一段胶片就相当于诗步（音步）对于一行诗。一行诗中的音步的概念大都是练习用的，无论如何只对于较少的节律方法才是适用的，而现代诗的理论同作为节律行列的诗行发生关系，并不是同作为模式的音步发生关系。其实，在胶片理论方面，一格胶片的技术概念也并不存在，这个概念已

完全被一段胶片长度的问题所代替。]在一行诗中 ,按此规则 ,所有构成诗行的词语 都处于一种特殊的相互关系和比较紧密的相互作用之中 ;因此 ,不但和所有类型的实用语言相比 ,而且同散文相比 ,诗歌语言的意义都是一样的。同时 ,我们说话中所有的辅助语 ,所有不明显的次要用语 ,在诗句中就成为非常明显的 ,有意义的言语了。”[特尼亚诺夫 :《论电影原理》(О основах кино) ,第 200 页 ]

### 材料 :语义学问题

(源) “语言中由于其各种功能而有不平等的成分 ,一种成分可能依靠其余成分突显出来 ,因此这些其余的成分变了形 ,而有时甚至降到中性要素的程度”(特尼亚诺夫 :《风格学中的自述体叙事问题》 ,第 158 页)。

(源) “一下子成为二个系列成分的诗歌语言是演替的。诗歌中的‘材料的展开’也是通过演替的方法进行的 ,而且在这里 ,运用本身脱离具体内容 ,而靠主要特征发生的不稳定特征 ,以及这种语义复杂的因素所进行的方式 ,乃是诗歌材料展开的特殊形式”(特尼亚诺夫 :前引书 ,第 152-153 页)。

(源) “语言是作为诗歌中的材料的——首先是作为语言符号和意义的统一体的。……作为诗歌材料的语言 ,乃是被赋予语音(包括重音)、形态、句法(синтаксис)、词汇和语义诸特征的语言”(伯恩斯坦 :《朗诵理论的审美前提》 ,第 140 页)。

(缘) “据文本等效部分的事实可以确信 ,由作为文学艺术的一种不可分部分的语言为出发点 ,将其视为构成大厦的砖 ,是毫无必要的。这种部分可被分开为极其精细的‘词的成分’”(特尼亚诺夫 :前引书 ,第 157 页)。

(缘) “在文艺作品的言语中出现复杂结构混合的形式 ,一方面交叉着口头语和书面语知识的原理 ,另一方面交叉着独白(монолог)和对白(диалог)相连的原理 ,三方面交叉着诗歌或散文结构的原理。各种各样的相互作用……首先要分类。分清独白和对白的各种类型 ,将这些结构运用于诗歌和散文之间的语言区分的另外一方面 ,亦即阐明诗的

和‘非诗的’言语形式之间相互关系的原理——就是这种分类的首要标准。……要知道语言是以前两种主要表现形式呈现在一切艺术家面前的。首先，这是适合于揭露‘精神’的有理性意义的范围。……这就是就该词广义方面而说的。在另一方面，语言作为表情的符号系统而保存着积存于符号中的一股股富于表情的表现力，它是在运动的词汇系列——即富于情感的‘用某种语调发声’的形式的句法上被观察的，但是这个符号系统可以从语言的具体情况，及其与诸如面部表情、手势、姿势优美的动作等精神揭示方面的联系中抽象出来，而终于达到了完善的境地”（维诺格拉多夫：《论诗歌语言的理论结构》，第 170~171 页）。

（缘）“正如节奏的分段是抒情诗符号方面明显公认的原理一样，相重性（кратность）、复杂性则是抒情诗语义方面的极其重要的特征。诗人们在美学上找到利用实际生活中口头语言难以容忍而尽量避免的双重意义和多重意义，在抒情诗的言语中恰恰就需要作为双重意义的隐喻（二种意义同时发生的概念）。……抒情诗在大部分场合所产生的不单单是双重的效果，而是多列的（相重的）意义效果，这些意义的系列并不是同样明显、也不是同样固定的。”[拉林：《论作为艺术语体之一的抒情诗》（О лирике разновидности художественной речи），第 127 页]

（缘）“既可以在抒情诗言语的符号性质方面[这里是指节奏、韵脚、音响表现法（звукопись）、旋律作法（мелодика）]，也可以在固定的主题部分方面找到抒情诗的特征。抒情诗的符号—言语部分，整个是由该文化素养的非诗歌语言的性质决定的（在其功能对立和性质相似方面）。这是艺术大量依赖传统因素的最为明显而俯拾即是例子”（拉林：前引书，第 170 页）。

（缘）“可以认为，在世界文学中，其抒情诗最普遍和固定的特性，就是语义的复杂性。我们知道，有非常不同的各种各样的手法，都是为了实现语义的复杂性：选择多义‘词’、相同意义的（同义的）言语单元的赘语结合、相同语音的（同音异义的）‘词’的对比，言语的中断，纯粹语义的对比，某种结构的手法；最后，有时候在没有符号展示的情况下，抒情诗剧的创作功能，亦即诗剧与文学传统的对立性，都能引起意义的多列性（многорядность）。抒情诗剧的语义并不混乱，而也像其符号成

分一样,同样是合理的、严格组成的。要了解诗歌全部是由:①传统,②期待新发现,③语义的联系(‘上下文’),④构成言语的进程所事先规定的”(拉林:前引书,第 152 页)。

(缘)“说话的言语的语义,在很大程度上是由词汇系列以外的因素决定的”(维诺格拉多夫:《风格学中的自述体叙事问题》,第 150 页)。

(缘)“如何事先规定猜测多义的抒情诗言语的方法?首先是词的用法和一般诗歌风格的传统程式;其次是运用上下文(该言语部分总和的必需的重要意义,词的相互作用);最后——至少利用期待的某些新发现,追求与某种常见概念对立的概念可能产生的方法的思想意向;换句话说,第三方面是与第一方面密不可分的,我们只有在理论上把它们分开,没有新发现——无论是符号的还是语义的——诗歌言语的效用便无从感觉”(拉林:《论作为艺术语体之一的抒情诗》,第 154 页)。

(缘)“如果认为思想的回声(语义的复杂性)是抒情诗感受的条件,则应该要求这种感染力激发出某些词汇。应当认为同义语的赘语的(плеонастическое)组成,是抒情诗最常见的固定言语的现象。同义惯用语合理的积累,集中注意一个思想中心,唤起听众(读者)——发挥该主题的一切可能的想象力,焕发精神上的情绪——发觉各种不同的言语说法中未曾预料到的相似的意义”(拉林:前引书,第 155 页)。

(缘)“十分明显,可以把诗歌语言的任一部分作为两方面的审美因素来叙述,为了某种艺术目的,我们正是要研究符号和意义两方面一起配合的作用”(拉林:前引书,第 155 页)。

(缘)“文学作品的文本或故事,预先要引起人们的注意力,便要使认识从直接理解的局限中摆脱出来。现实的被动性和忽视现实(首先是关于艺术的材料),乃是一般的美学的特征。在诗歌中这种特征可以称为现实的神话(сказочность):亦即词汇实用的正常概念意义削弱情况下的特征。……诗歌感受的激情在两方面是与任何一种激情不同的:读诗时往往有一种主要的情感,它是一种无法归纳为其他东西而可称之为抒情诗变化紧张的情感。……言语之具有自身价值:①在于它不是多次存在的永远可能发生而被人感受到的,而是仅有一次存在而

被感受到的 ;②在于它的特殊的感染力——语义作用的非同一般的动态性和复杂性 ;③而且在于它非任意的而是预先规定的某种理解的严整性。这样 ,请看其所具自身价值的特性 :好像曾在文中仅出现一次的词或语形( ~~深奥费解~~ )的非重复性 ,作为新的大容量直觉动机的象征性 ,最后是言语作用(思想的节奏、规则、固有本性、整体的统一)的动态丰富的感觉。”[拉林 :《论各种艺术语体 :语义学评论》(О разновидностях художественной речи 援 Семантические этюды) ,第 源缘~ 源页 ]

### 材料 极端现象

(远圆) 自述体叙事 :“自述体叙事——这是以一类讲述者的口头独白为文学艺术的特别对象 ,也是独白言语的一种艺术模仿 ,它在体现叙述的本事时 ,仿佛是按照本事中的直接说话而形成的。……自述体叙事对各种辩证发展过程的范围与各种书面语体裁别出心裁的混合 ,开辟了广阔的道路”(维诺格拉多夫 :《风格学中的自述体叙事问题》 ,第 猿猿页)。

(远园) “‘不可理解的’词语打开了音的特殊语义的自由发展余地。”[艾兴包姆 :《果戈理的 外套 》是怎样创作的》(Как сделана 《Шнель》 Гоголя ) ,第 猿猿页 ]

(远圆) “‘深奥费解的’作品中经常出现儿童、宗派主义者等等一些人的语言 ,但惟有在我们这个时代 ,这些作品中的语言才能成其为文学的事实”(特尼亚诺夫 :《文学的事实》 ,第 怨页)。

(远圆) “‘深奥费解的’作品……所有这些现象都是在特殊的文学材料上形成的 ;它们在文学演变中具有重大的意义 ,但是又是溯源于文学事实的静态定义的”(特尼亚诺夫 :前引书 ,第 源页)。

(远圆) “诗歌中的语言随之丧失了它所有内部的具体内容 ,最后甚至连外部的形式也失去了 ,而只追求语音悦耳的词语 ,奥妙而不可理解的言语 ,——诗人们只重视声音(特列季亚科夫斯基)”(雅可布松 :《现代俄罗斯诗歌》 ,第 远愿页)。

## 材料 :语用学

(透) “诗歌的事实发端于当前故事过程的本身,不过惟有确定其与特殊的具体原理的关系,才能成为诗歌的事实(例如挑选作为诗歌或小说的主题),也正好在这一方面才获得它真正的内容……恰恰是在这个阶段,传记的事实和诗歌的事实才分成为两个不同的方面。它们产生于同一个来源,但是只有我们将其理解为与完全不同的对象有关的部分时,它们才成其为特殊的事实,才具有本身的内容。作为事物经历着的个人和作为事物的诗歌主题,简直是完全不同的一回事”(维诺库尔:《传记和文化》,第 292~293页)。

(透) “为了在诗歌语言的结构中找到与一般‘真实的’——甚至我们可以在此说——读者对作者个人感兴趣的这种本体论的相关概念,从传记观点来看,只要记住史诗不但是文化的特殊现象,而且多少还是作者的某种行为,他的行为的形式——这就是我们的出发点。……语言不但是某种意义的内容的表现,而且还是某人所说出的某种特别的心理活动。因此,语言不但以其谓语的形式向我们传达思想和形象,而且还向我们以表情的形式提示某人实现句子成分之间谓语关系的本身活动,是什么样的姿态、举止和行为”(维诺库尔:前引书,第 292~293页)。

(透) “但是,史诗不单单在历史中存在,而且是文化的一种特殊的对象:它正是作为史诗存在于历史中。因此我们应当在作为独特的历史对象的史诗结构中,发现可以说恰恰是使史诗成其为史诗,而使史诗具有其一切特性的那些特征。这种诗歌结构的特征(泽泽泽泽),乃是作为特殊的诗歌语言意义载体的诗的内部形式、语言的形象性和象征性的基础。因此,在这里实现了这种由单纯的历史语言到诗歌语言本身的过渡,这里还有那种‘难以达到的特征’,而当前社会现实中具此特征的、形形色色五花八门的材料,能以其创造力提升到诗歌存在特有的(泽泽泽泽)程度”(维诺库尔:前引书,第 292页)。

(透) “作者行为的常见形式,在作为会使史诗具有其‘本来面貌’的特殊质层的史诗结构中积淀起来;史诗的本来面貌也使其成为常见的与其他面貌不相似的富有特殊意义的史诗。……在这种同时具有作

者行为的风格和方法的作者个人手法中,我也发现有传记和诗歌兴趣相互联系的最重要的一点……诗歌的风格形式又是个人生活的风格形式”(维诺库尔·前引书,第 181~182 页)。

### 材料 形式的概念

(181) “我们把那些能以影响美感的作品各个部分的总和,称之为文学作品的形式(无论正面的或负面的美感,这都没有差别)。”[亚尔霍:《形式分析最简单的原理》(Ярхо:Простейшие основания формального анализа),第 182 页]

(182) “材料之成为形式的从属部分,是靠突出的结构因素。这些核心的结构因素在诗中就是节奏,广义而言,各种语义群便是材料;在散文中,语义群(情节)便是材料,广义而言,语言的节奏部分都可称之为材料”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 183 页)。

(183) “这样一来,尽管‘结构因素’和‘材料’是某些结构的固定概念,结构原理却总是一个变化复杂的演变概念。‘新的形式’的整个实质在于新的结构原理,在于重新利用结构因素和材料的次要因素方面”(特尼亚诺夫·前引书,第 183 页)。

(184) “以词汇意义为基础的语义形式,乃是最经常利用的主要形式,而艺术语言在此只等于一个概念。在文学作品的其他形式中,语义的因素不是同语言发生关系,而是同以词汇表现的情况发生关系,同时这种材料的部分也可以用无意义的形式来表现”(什克洛夫斯基:《四十年间》,第 184 页)。

(185) “艺术作品的形式是由对其以前存在的其他各种形式的关系来确定的。必须强调艺术作品的材料,也就是说突出‘材料’、‘竭力说出’(выголошен)<sup>③</sup>材料。不但是模拟作品,而且一般说无论哪一种艺术作品,都可以作为模拟作品和与某种模式对比及对立而创作。新的形式并不是为了要表现新的内容,而是为了要取代失去其艺术性的旧的形式。”[什克洛夫斯基:《论散文的理论》(О теории прозы),第 184~185 页]

(186) “‘材料’根本不是同‘形式’对立的,它也是具其形式的,因

为不存在超结构的材料”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 152 页)。

(殉)“文学作品的形式应当了解为动态的。这一动态表现在:①结构原理的概念方面;不是所有的语言因素都是等值的(равноценные)动态的形式也并非由这些因素的结合或融合而构成的(试比较经常利用‘相符合’这个概念),而是由它们的相互作用构成的,因而也就是一组因素靠另一组因素的推出而构成的。同时被推出的因素使次要的因素变了形。②而且形式的感觉永远是支配的结构因素与从属因素相互关系的已往的(因而就是改变的)感觉。……艺术靠这一相互作用的这种斗争而生存。没有主从关系感,没有由起结构作用的因素引起所有因素的变形,就没有艺术的事实。……但是假若各因素的相互作用感消失(它是支配因素和从属因素必定存在的前提),那么艺术的事实也会消失;这种相互作用便自动化(автоматизироваться)了”(特尼亚诺夫·前引书,第 152~153 页)。

(殉)“形式的动态是不断破坏自动化,不断推出结构因素和使从属或次要因素变形的。这一情况下的形式的二律背反性在于,在相互作用(越斗争)千篇一律进行的情况下,相互作用的连续性本身使形式自动化了。因此,结构因素和其余因素之间相互关系的变化,就是动态因素毋庸置疑的要求之一。从这一观点看,形式乃是提升动态的各种等值物的目的。同时材料可以改变为结构原理的符号所需要的最低限度。……与此同时,通过本质上变化的材料的等值物,几乎总是竭力揭示结构原理的”(特尼亚诺夫:《风格学中的自述体叙事问题》,第 152~153 页)。

(殉)“‘材料’的概念不会超出形式范围以外,它同样是具形式的;把材料同非结构因素混为一谈是错误的”(特尼亚诺夫·前引书,第 152 页)。

(殉)“诗歌的材料按其性质而言是非物质的:词汇符号的性质方面原则上没有区别;语言在消除符号的物质性的同时,可能只利用极少的一点物质性”(伯恩斯坦:《朗诵理论的审美前提》,第 152 页)。

材料:布拉格语言学小组有关概念以后的发展

(愿)葬“诗歌言语的活动,从共时性观点看具有言语的形式,亦即个人创作活动的形式,个人创作活动一方面具有其以现代诗歌传统(诗歌语言)为基础的意义;另一方面具有其现代语言交际的意义。……诗歌创作活动的特性是脱离规范表现出来的,而且这种脱离的特征、意向和范围是非常不同的”(《布拉格语言学小组提纲》,第 愿页)。

(愿)葬按照诗歌创作力求依靠语言符号的独立价值的情况,则语言学系统在交际语言上只起辅助作用,而该系统的所有方面在诗歌言语活动中已经具有独立的意义。在这方面已分类的表现手段,及其在交际语言中力求自动化的相互关系,相反在诗歌语言中却是趋向现实化的”(前引文,第 愿页)。

(愿)葬艺术的组织特征,艺术以该特征而有别于其他的符号学结构,这并不是“所指的”(означаеmое)<sup>④</sup>趋向,而是符号本身的趋向。恰恰是文学表现的趋向作为诗歌组织的特征。符号是艺术系统中的主要成分,而如果文学史家具有的研究对象不是符号,而是符号所表示的那种东西,如果文学史家研究作为独立本质的文学作品的思想方面,那么同时他就破坏了他所研究结构的价值等级(前引文,第 愿页)。

(愿)葬所有在交际语言中只起辅助作用的语言系统级(уровень)在诗歌语言中都具有或多或少重要的独立意义。与各种语言级有关的表情手段(也如同它们之间存在的相互关系一样)在交际语言方面竭力要成为自动化的手段,尽管在诗歌语言方面上述手段却相反倾向于现代化。”[《布拉格语言学小组提纲》,瓦赫克(Вахек),第 愿页]

(愿)葬由于语言的社会作用,必须考虑其功能与语言和非语言现实之间关系相结合的差别。有对‘所指’目的明确的语言的交际功能,亦有对符号本身目的明确的艺术创作功能”(前引书,第 愿页)。

(愿)葬惟有按音位学的观点才能揭示诗歌结构的语音原理。根据诗歌音位,可以了解与交际语言相比时利用音位工具的特点,组成音位的原理[特别在词素(葬葬葬葬)方面],音位的重复组合、节奏和旋律。诗歌语言的特征是特殊的价值等级;节奏乃是组织的基础,诗句的其他

音位成分都与这一基础紧密相关,如旋律结构、音位的重复和音位群等”(《布拉格语言学小组提纲》,第 103 页)。

(愿) 诗歌言语达到最大限度的现实化所借助的一些手段,不当在具有现实意义的成分中寻求,而由现实化的连续性和系统性方面获得。……诗歌作品中各成分的现实化的系统性,在于成分的相互关系是分段式的,亦即各种成分彼此之间互相受支配。所有具有现实意义和未具有现实意义的其余成分以及它们的相互关系,都按主要成分的观点进行评价”(穆卡尔若夫斯基:《文学语言和诗的语言》,第 104 页)。

(愿) 文学语言是作为诗歌语言的底子,而被审美意图提示的作品语言部分故意的变形,换句话说,故意破坏语言的规范,便在文学语言的底子上反映出来”(穆卡尔若夫斯基:前引书,第 104 页)。

(愿) 文学语言规范的状态之所以对于诗歌创作具有意义,乃因为文学规范是诗歌作品结构所投影的底子,对于底子而言,结构是作为变形而被感觉的,如果作品经过其出版后某段时间而投影到已经改变了的文学规范面上,则诗歌作品的结构可能完全改变”(穆卡尔若夫斯基:前引书,第 104-105 页)。

(愿) “诗歌语言的功能在于语言表现出最大限度的现实化,现实化是与自动化对立的,因此它是某种行为的非自动化:行为的自动化程度越大,其行为所伴随的意识越小;行为的现实化程度越强,其意识也越加充分。客观上这种情况可以由下列方式来表达:藉助自动化现象可以抽象图式化,现实化就是表示破坏图式。文学语言……避免现实化。……在诗歌语言中,现实化具有极大的强度,亦即具有那种足以使作为言谈目的的信息退居次要地位而成为目的本身;现实化之实现,并非为了信息的目的服务,而是为了把语句、说话的行为本身提到首要地位。……某种成分的现实化必定伴随着一种或几种成分的自动化”(穆卡尔若夫斯基:前引书,第 103-104 页)。

(愿) 诗意表现在何处呢?表现在语言可以作为语言被感觉,而不仅仅是作为所指对象的代表物或作为情感的并发被感觉。表现在词汇及其结构,它们的意义,它们的外部 and 内部形式,并非只是不加区别

的引用非现实的情况 ,而且具有其自身的分量和意义”(雅可布拉 :《什么是诗歌》)。

注释 :

- ①Вещь :一般意义为事物 ,此处指科学、文学和艺术的作品 ,即符号的具体化。
- ②结式 数学用语 ,亦称消元式。此处指互相对抗及合作因素的产物。
- ③Выголошен :原形动词为 Выголосить ,意为大声喊叫 ,此处转意为竭尽全力说出来。
- ④Означаемое :所指(杂字)系结构主义术语 ,它由能指来传达符号意义 ,是能指的意念相等物。

#### IV 援分析基本概念

##### 功能

(28) “如果我们肯定演变是系统中各部分相互关系的改变,亦即功能和形式部分的改变,则演变就是系统中的变换(смена)。这些变换随着时代的更替具有或是比较缓慢或是突变的性质,而不要求突然完全更新和变换形式的部分。但是它们要求这些形式部分具有新的功能。因此,这些或那些文学现象本身,应按功能而不仅仅是形式来进行对比,而恰恰相反……惟有在作为系列、系统的文学与其他具有彼此相互制约的系列、系统发生相互关系的这种情况下,才可能研究文学的演变。应当从结构功能到文学功能,从文学功能到言语功能进行研究,并且应当阐明功能和形式演变的相互作用。”[特尼亚诺夫:《论文学的演变》(О литературной эволюции)第 28~29 页]

(29) “作为文学事实的存在,是由其具有差别的性质(亦即由与文学系列或与非文学系列的相互关系)所决定的,换句话说,是由文学的功能决定的”(特尼亚诺夫:前引书,第 28 页)。

(30) “手法的涵义是由其功能决定的。”[艾兴包姆:《电影风格学问题》(Проблема киностилистики)第 28 页]

(31) “每一种文学成分的功能,乃其与其他功能以及整体结构原理的相互关系。……每一部作品的功能乃其与其他功能的相互关系(像整个‘文学’的功能在于其与其他文化系列的功能的相互关系一样)。功能是差别(дифференция)的标志,而差别的标志就是演变的标志。”[特尼亚诺夫:《俄罗斯散文·前言》(Предисловие·Русская проза),第 28 页]

(32) “自身功能(автофункция)即某种成分与其他系统和其他系列许多相似成分的相互关系,乃是该成分的共功能(син.原функция)、结构功能的条件”(特尼亚诺夫:《论文学的演变》,第 28 页)。

(33) “作为系统的文学作品的每一种成分与其他成分,也许是与整个系统的相互关系,我称之为该成分的结构功能。在仔细研究的情况下,我们会发现这种功能是一个复杂的概念。这一成分一方面同其他

作品一系统甚或其他系列许多相似的成分,另一方面同该系统的其他成分立即发生相互关系(自身功能和共功能)”(特尼亚诺夫:前引书,第 186 页)。

(28)“文学系列的系统,首先是与其他系列不断发生相互关系的文学系列的功能系统。各系列按组成部分而改变,但是各种人类活动的差别性依然存在。文学演变像其他文化系列一样,既不同与其发生相互关系的系列演变的速度,也不同它的特征相符合(由于文学运用材料的特殊性);其结构功能的演变完成得相当快,文学功能的演变代代相因,延续不断,整个文学系列对于其相近系列的功能的演变已有几百年了”(特尼亚诺夫:前引书,第 186-187 页)。

(29)“文学像任何其他特殊系列的现象一样,并不是由其他系列的事实产生的,因此也不能归结为这些事实。文学系列的事实和非文学系列的事实之间的关系,不可能是单纯的因果关系,而只可能是互相适应、互相影响、依赖或互相制约的各种关系。以上这些关系,由于文学事实本身的改变而改变,有时插入一些演变而积极地确定文学史本身的过程[依赖性(зависимость)或制约性(обсловленность)]有时具有比较被动的特点,在这种状态下,文学起源的系列仍然是‘非文学的系列’,且就其本身而言,可归入一般历史文化因素的范围。”[艾兴包姆:《文学和文学生活》(Литература и литературный выт),第 188 页]

(30)“我们将人物行为过程的意义所决定的人物的行为理解为功能……①人物的功能不管其由何人和如何完成,它们都是民间故事经常固定的成分,并形成民间故事的基本组成部分。②已知的神话故事的功能是很有限的……③功能的逻辑关系总是一样的……④所有的神话故事按其结构都是同一类型的。”[普罗普:《民间故事的形态学》(Морфология сказки),第 189-190 页]

(31)“考虑到系统没有成分意义相同的相互影响,故要有几组突出的成分(‘主要成分’)和其余成分的变形(деформация),作品才会成为文学,正是利用这种主要成分,作品才具有自己的文学功能”(特尼亚诺夫:《论文学的演变》,第 189 页)。

## 主要成分

(页四)“任何材料的成分都可以提出作为构形的主要成分,并且作为情节或者结构的基础。本事是结构的一部分。由叙事将之推到第一位的是语调、语义(民族词源学,一语双关的俏皮话)及词汇等语言成分,后者自然会以情节性的体裁或描绘性的体裁而退居第二位。这就是为何在小说大部分形式因某种缘故而毫无生气时,却正好出现民间故事形式发展的原因。”[艾兴包姆:《列斯科夫和近代散文》(Лесков и современная проза),第 四四一~四四二页]

(页四)“形成作品结构的体裁特征的是手法,这是占主要地位亦即支配所有其他手法而为创作艺术整体必要的手法。这一占主要地位或首位的手法,有时可称之为主要成分,主要成分的总和也是形成体裁的决定因素。”[托马舍夫斯基:《文学理论》(Теория литературы),第 四四二页]

(页四)“艺术作品通常是各种形成的成分的复杂斗争的结果,而且往往是一种妥协的结果。各种成分并非单纯地共存,也不是单纯地互相‘适合’。这种或另一种成分,在处于其他成分之上并支配它们时,由于其一般风格特征而具有形成主要成分的意义。”[艾兴包姆:《俄罗斯抒情诗的旋律》(Мелодия русского лирического стиха),第 四四三页]

(页四)“在某一个范围实行的结构原理,会亟力扩展为尽可能更广泛的范围。这可以称之为结构原理的‘帝国主义’。……结构原理亟力要超越对它而言的通常的范围,结构原理会很快地发生自动化的状态,这一点可由诗人的主题的变换来说明”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 四四四页)。

(页四)“凡作品中使所有其他成分发生作用,并决定它们关系的这种成分,就是主要成分。诗歌作品的素材,甚至在它尚处于完全未具现实意义的状态下,就贯穿着各种各样成分的相互关系。……但是,即使根据在某个明显的方面集中而因此在内部形成关系网(系统)的某一点上,也足以使这个系统失去平衡。”[穆卡尔若夫斯基:《文学语言和诗的语言》(Литературный язык и поэтический язык),第 四四五页]

(页四)“换句话说,在这些条件下,风格的一部分发生集中状态

(在一方面实现系统化)而同时要削弱其他部分(这种自动化被认为是有意形成的背景)。在每种情况下,这种内部关系的组织,由于其表现出作用这一点,亦即由于其为主要成分而将成为另一种组织”(穆卡尔若夫斯基·前引文,第 594~595 页)。

(594)“主要成分使文学作品具有统一性。但是这种特有的(杂音与噪音)统一性的美学特征,可以确定为‘各种各样的统一性’;有一种动作感强的统一性,我们在其中会同时感到和谐又感到缺乏和谐,正像一方面趋同另一方面又趋异一样。趋同由达到主要成分的意向来决定,趋异则由与此相反的意向来决定,这种意向在未具现实意义的成分的静止背景上可能看出来”(穆卡尔若夫斯基·前引文,第 594 页)。

## 陌生化

(595)“赋予作品视觉感觉而不是认知的感觉,乃是艺术的目的;作品‘陌生化’的手法和造成障碍的形式的手法,即增加认知的难度和时间长度的手法,亦即为艺术的手法。因为艺术的认识过程具有自身的价值,而且应当是延续的过程;艺术是体验作品创作的手段,而艺术创作出来的作品并不重要”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 595 页)。

(596)“列夫·托尔斯泰运用陌生化的手法在于他不是给事物起名字,而是描述第一次看到的事物,和描述第一次发生过的情况,同时在描述事物时所用的不是那些事物部分被采纳的名字,而是按在其他事物中有相符合的部分名称那样称呼它们”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 595 页)。

(597)“陌生化:①认为作品乃其上下文(контекст)中描写的内容”(什克洛夫斯基·前引文,第 595 页)。②“凡有形象之处,几乎无不存在陌生化”(同上)。③“形象的陌生化,越视觉的(‘非认知’)手法”(前引文,第 595 页)。

(598)“作品中引用非文学的素材而不致使其从艺术作品中消失,应当保证阐明素材的新奇和独特性。叙述旧的常见的素材应该像叙述新的不常见的素材一样——叙述平常的事物要像叙述新奇的事物一样。一般作品的这些手法和陌生化,通常本身是通过不熟悉它们的人

物心理方面突然变化这些话题来说明理由的”(托马舍夫斯基 :《文学理论》第 152-153 页)。

## 目的

(152)“每一个结构原理规定这些结构系列内部的这些或那些具体的关系,规定结构因素对受其支配的因素的这种或那种关系(而且结构的这种或那种用途或运用的明显目的,也可以成为结构原理;最简单的例子是:说话等等的目的成为演说家的演说词,甚或演说词抒情风格的结构原理)”(特尼亚诺夫 :《文学的事实》第 152 页)。

(153)“我们所说的‘目的’这个词,大致是指‘作者的创作意图’。可往往会有这种情况:‘意图不错,但完成得很糟!’补充说一下:作者的意图只可能是一种催化剂,作者在使用特殊的文学素材时,一方面受其意图的支配,另一方面又会背离其初衷。……文学作品(系列)的‘目的’可说是它的言语的功能,是作品与日常生活的关系。

罗蒙诺索夫的‘颂诗’的目的,它的言语的功能——是演说家言语的功能。演说词‘确定’为在宫廷大厅里说话。到卡拉姆津时期,‘颂诗’在文学作品方面‘已经式微’,其目的意义已消失或缩小,颂诗已成为其他日常生活的形式,祝贺的颂诗和其他所有的颂诗都成了‘军大衣诗’<sup>①</sup>,只是描写生活琐事的诗。没有现代的文学体裁,而你一看到它们的位置都被生活言语的现象占据了。言语的功能亦即目的,在抒情诗、笑话、韵脚游戏、限韵写打油诗游戏、字谜等等中,均可找到它们的表现形式。可正是在这一点上,起源的因素,这些或那些生活言语的形式的存在,才具有其演变意义;卡拉姆津时代这些言语现象,以后在日常生活中的系列表现就是沙龙。沙龙这个日常生活中的事实,当时已成为文学生活中的事实,而且人们确认其具有文学的功能”(特尼亚诺夫《论文学的演变》,第 153-154 页)。

(154)“言语、语调、声音,即使是在书面语的变化中也有其目的……这是叙述性散文正常和必要的基础。民间故事之所以出色,就在于如何表现这个原则,如何摆脱旧的混合状态<sup>②</sup>。叙述性散文的基础就在于这种列斯科夫所说的特别的‘声音安排’,无论在叙述者的话语还

是在人物的对白中 都可以使人们感觉出来”(艾兴包姆 :《列斯可夫和现代散文》,第 144 页)。

(来源)“文学系统同最接近的非文学的系列—言语,同邻近的言语技巧和生活言语的素材有关系。怎样彼此有关呢?换句话说,文学系列最主要的社会功能在哪里呢?目的这一术语具有它的意义。目的不但有在功能上赋予被支配因素特色的作品(或体裁)的主要成分,而且有作品(或体裁)对于最接近的非文学的言语系列的功能。由此可见文学的言语目的的重要意义”(特尼亚诺夫 :《作为演说体裁的颂诗》,第 152 页)。

(来源)“言语功能的‘目的’概念属于文学系列,或文学系统,但不属于个别作品。个别作品应当同文学系列发生关系,首先是说明它的目的与其有关。大多数的规律不适用于小范围。在迅速确定个别作品和个别作者进一步的因果系列时,我们要研究的不是文学的演变,而是文学的变体,不是文学在与其他系列的相互关系中如何变化、演变,而是相近的系列如何使文学变化它的形式,——这个问题也应当研究,不过已完全是另一层面上的研究”(特尼亚诺夫 :《论文学的演变》,第 153 页)。

(来源)“话语乃是包含于其中的交往的不可分割部分。这种对于话语注意力的提升,称之为话语的目的。在领会这种话语时,我们不由自主地感觉到话语,亦即注意进入话语的词句和这些词句的顺序。话语在某种程度上自身就具有其价值。有话语目的的言语,与没有这一目的的应用言语不同,而被称为艺术的言语”(托马舍夫斯基《文学理论》,第 154 页)。

(来源)“已形成习惯的行为,却变成了不由自主的行为。……以符号代替事物的代数,是这种过程的观念的表现。……利用这种思维的代数方法,事物按数和面积来对待,我们看不到它们,而按最初的特征识别它们。事物在我们面前通过好像是包装起来,我们知道事物的存在,它所占的位置,但是我们只见到它的表面。在这种认识的作用下,最初所认识的事物是干巴巴的,而以后才在事物的动作中表现出来。……生活就这样被看作任何东西也不是而消失了,自动化吞噬了事物、

衣服、家具、妻子和战争的恐怖。……而眼下为了要转变生活的感受，要感觉事物，为了要使石头成为坚硬的东西，还其本来面目，就要有称之为艺术的东西”（什克洛夫斯基：《论散文理论》，第 154-155 页）。

（154）“模拟作品的本质是某种手法的机械呆板的运用，自然，这种机械呆板的手法，惟有在使一种手法变成机械呆板而为人所知的情境下才能感觉到，因此，模拟作品要实现双重任务：（1）使某种手法成为机械呆板的（2）组织新的素材，而且这种机械呆板的手法会利用这些新的素材。文学手法的机械呆板化，可以通过与结构不相符合的手法的重复运用，通过重新安排情节的部分（通常的模拟作品手法是由下向上阅读诗歌），通过不太成熟的混淆意义（书呆子似的模仿古典诗歌），加上双重意思的叠句：[阿里斯托凡（Аристофан）在《青蛙》（Лягушки）一诗中模仿叶夫里皮德（Еврипид）的诗：‘高水罐丢失了’的那种叠句，是特别喜爱的猎奇手法]最后是通过脱离相同的手法而联合相反的手法来实行的。”[特尼亚诺夫：《陀思妥耶夫斯基和果戈理：论模拟作品的理论》（Достоевский и Гоголь · К теории пародий），第 154 页]

（155）“每一种艺术创作的作品，都应当在某种传统、亦即在某种自动化标准的背景下认识它们，作品对于这种标准是一种变形。这种外部的自动化在表面上表现出来，可以由表面符合标准的模式，急切模仿别人的写作风格，爱用远离文学层次的陈旧艺术创作方法进行创作”（穆卡尔若夫斯基：《文学语言和诗的语言》，第 155 页）。

（156）“当有助于构形的标准由于其目的是强调形式而开始不得 not 受到破坏和突破，以致由于已掌握的构形方法和新构形方法之间的紧张而产生不断变化形式的感觉时，‘变形’概念才开始再度同艺术本身的发展发生关系，并在‘模仿风格’概念之后成为占主导地位的概念”（穆卡尔若夫斯基：《艺术中的意图和非意图》，第 156 页）。

## 手法

（157）“如果文学这个学科要成其为科学，它必须承认‘手法’是自己唯一的‘主角’（герой）”（雅可布松：《现代俄罗斯诗歌》，原始提纲，布拉格，1929）。

(194)“每一部作品都有意识地分成为它的组成部分,在作品结构中相同的结构手法,亦即把文学素材联合成艺术整体的方法,一般都有区别。这些手法就是诗学的直接对象”(托马舍夫斯基:《文学理论》,第 27 页)。

(195)“我们看到,凡在散文中通过‘a’表明的,在艺术作品<sup>③</sup>中,则通过‘粤粤’来表明(例如同语反复),或者是通过‘粤粤’来表明(例如心理对比法)。这是一切手法的灵魂。按照这种方法,如果要实现某种任务要求增加相当‘粤’次方,则增加可以‘粤<sup>M</sup>’、‘粤<sup>M</sup>’、‘粤<sup>M</sup>’的形式出现”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 27 页)。

(196)“没有这种演变因素便不会产生文学作品,而手法即使可以掌握,但我们只可能在其功能以外了解它们,因为新的结构的整个要点,可以在于重新利用旧的手法,在于新的结构意义,而某种新的结构意义在‘静态’研究时也会从视野里消失”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 27 页)。

## 论据

(197)“说明某一因素的结构功能较为方便的,是利用已经提出或变动的系列(无论据的)的文学素材;有论据的形式对于这一点是不适合的,这正如在词语或具有负面形式的特征的情况下,词语形式成分的功能比较难以发现一样。”[特尼亚诺夫:《诗歌语言问题》(Проблема стихотворного языка),第 27 页]

(198)“艺术中的论据,是证明所有其他事物方面的某一种因素,以及这一因素同所有其他事物配合一致的合理性(月·什克洛夫斯基,Б·艾兴包姆);每一种因素之所以有证据,是因为它同其他事物的联系”(特尼亚诺夫:《诗歌语言问题》,第 27 页)。

(199)“诗人的任务在于创作作为某种理想的句子,具有特殊审美意义、亦即无需逻辑论据的句子的诗句。言语分成等值的诗句的明显结构原理,是其首要的条件。……在一行诗中,我们看到分成部分的有机等级(例如半行、一行、半节、一节)和相应单位实际上互相适合,而又各自分立,彼此确实可以比较。至于无论据,即这种分成部分的结构价

值 在诗句的限度同句法上的一小节<sup>④</sup>的限度不符合跨行的情况下,会明显表现出来。”[托马舍夫斯基:《诗句和节奏》(Стих и ритм),第 160 页]

(160)“像通常在艺术的情况下一样,这里一切都是技巧的证据”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 159 页)。

(161)“证明采用个别母题和综合母题的正确手法系统,可称之为有论据的系统”(托马舍夫斯基:前引书,第 159 页)。

(162)“母题及其理由的交织,就是结构最简单的小说的组成原理。……如果情节本身,也就是母题借助其理由的交织,不再起组成的作用,这就是说,如果讲述者为了把各种风格的手法联系起来,通过利用情节的方式充分表现自己的手法,那么结构就完全不同了。讲述者把压缩到最低限度的情节重心,转移到自述体叙事风格的手法上,使同音异义词的文字游戏具有主要的滑稽效果,而这样的文字游戏,或是限于单纯的文字游戏,或是发展成为奇闻轶事。滑稽效果是采取自述体叙事手法来达到的”(艾兴包姆:《果戈理的外套是怎样创作的》,第 162 页)。

(163)“艺术的形式可以由艺术的规律来说明,而不由生活的论据来解决。例如,艺术家阻止小说情节的发展不是采用隐喻的手法,而是采用单纯中止某一章节的方法,他利用这种方法向我们表明两种结构手法以外的美学规律”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 163 页)。

(164)“如果所谓有情节的散文<sup>⑤</sup>‘没有特色’,那么本事比起在文学系统中‘有情节的’散文‘没有特色’的情况下,却在作品中具有另一些功能。本事只可能是风格的论据或者详尽描述素材的手段”(特尼亚诺夫:《论文学的演变》,第 164 页)。

(165)“论据是两种概念的结合——一个符号的语言的统一”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 165 页)。

(166)“用日常生活说明情节结构我称之为论据。我们的学派(形态学派)在广义上指‘论据’一词为艺术结构的一切涵义的定义。艺术结构中的论据是派生的(вторичное)”(什克洛夫斯基:《四十年间》,第 166 页)。

## 母题

(员)“作品不可分割的题目称为母题。其实每一个句子都具有它的母题……每个母题互相结合一起而构成作品主题的关系。按照这个观点,在逻辑因果—时间关系上的主要内容的总体是本事,在作品中以其顺序和关系出现的这些母题的总体便是情节”(托马舍夫斯基:《文学理论》,第 页)。

(员)“民间故事、短篇小说、长篇小说乃是各个母题的配合;诗歌则是各种风格的母题的配合;因此,情节和‘情节性’(сюжетность)是像韵脚这样的一种形式”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 页)。

(员)“要构成一个短篇小说不但需要情节,而且需要反情节,即某种不符合情节的东西。这就产生了具有隐喻和同音异义词所做文字游戏一类的‘母题’”(什克洛夫斯基:前引书,第 页)。

(员)“我所指的母题是最简单的叙述单位,它形象地回答最初的理性和日常生活观察所提出的各种询问。在人类发展最初阶段的生活和心理条件相同或统一的情况下,这些母题可能单独产生,同时表示出相似的特征。……我所指的情节即题材,其中产生各种情况——母题。”[韦谢洛夫斯基:《历史诗学》(Историческая поэтика),第 页]

(员)“母题的特征乃其形象的、单成分的模式化;下面是通俗的神话和童话未进一步展开的部分:某某人把太阳吃了(日食),鸟儿从天上带来电—火,鲑鱼有一条断尾巴:它受伤了,等等。……最简单的一种母题可以用 a 垣 b 的公式表现:凶恶的老太婆不喜欢美丽的姑娘,于是交给她一个对她生命有危险的任务。这个公式的每一部分形式上都可以改变,特别是属于加接部分的 b”(韦谢洛夫斯基:前引书,第 页)。

## 情节

(员)“情节构成的方法和手法是相同的,原则上同即使是作诗时的选音的手段也是一样的。文学作品是发音器官的动听的思维—声音拼凑(плетение)出来的。文学作品中的思想或者是作为词素的发音和

音的方面这样一种材料,或者就是一种异物”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 52 页)。

(1917)“情节的主要结构属于思想范围的设计”(什克洛夫斯基:《四十年间》,第 37 页)。

(1918)“我之这样称有论据的思维(常常为日常生活的)因素的结构为情节,是首先要感觉这些因素的结构是不均衡的,然后才达到平衡或者不平衡。”[什克洛夫斯基:《论电影的规律》(О законах кино),第 10 页]

(1918)“所有的谓语产生故事的结构,所有的主语、补语和句子的其他部分决定情节。换句话说,这样一种结构可能是以各种情节为基础的”(普罗普:《民间故事的形态学》,第 10 页)。

(1918)“情节本身是语义的结构,故所以情节结构问题不可能离开艺术创作语言的研究”(《布拉格语言学小组提纲》,第 1 页)。

## 形象

(1917)“我们的观点与波捷布尼亚的观点之区别,可能是由下述情况造成的:在改变着谓语的情况下,形象不是固定不变的主语。形象的目的并非接近于我们了解它的意义,而是特殊认识对象的形成,即形象‘视觉’的形成,并不是‘知觉’的形成”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 15-16 页)。

(1918)“形象—转喻(троп)具有特别的对象名称,亦即用不同于一般的名字来称呼它。这种手法的目的在于将对象置于新语义的系列,置于另一类概念系列,例如星星—眼睛,姑娘—灰小鸭,而且形象通常由叙述被描写的对象而展开”(什克洛夫斯基:前引书,第 10 页)。

(1918)“艺术创作的形象是造成最大印象的方法之一。作为一种方法,艺术创作形象的任务与艺术创作语言的其他手法相同,与比较、重复、对称、夸张法相同,与通常被称之为形状的东西相同,也与所有增加、感觉事物的方法相同(事物可能是语音、甚或是话语本身产生出来的声音)。……艺术创作的形象是艺术创作语言的手段之一。散文作品的形象是一种抽象的手段:小西瓜代替圆形的灯罩,或者西瓜代替脑

袋,这仅仅是从性质方面对一种事物的抽象,而不是说脑袋越球(状),西瓜越球(状),什么区别也没有。这是一种思维,但是这同诗歌毫无共同之处”(什克洛夫斯基·前引书,第 37 页)。

(198)“文学作品中的形象具有引起感知观念的那些语言的意义”(雅尔霍:《形式主义分析最普通的原理》,第 17 页)。

(199)“我把所有以这种或那种方式代替作品非文字的部分,首先是文字的省略部分,而后是用线条即省略号等等代替的部分,称之为艺术创作正文的等效部分。……等效部分这种现象表明不是降低、削弱,而相反是强调、集中注意作品中未曾消耗殆尽的动作感强烈的部分。同时,明显与停顿(пауза)不同:停顿是言语的同质成分,除了本身它不代替任何位置,而与此同时,我们在作品等效部分中看到是与一种异质的成分发生关系,按其本身功能而言,该成分与其所运用的同质成分是有区别的。……我们所表达的不是音响效果上的等效部分,而只是表明停顿(即说话方面的停顿——译者)”(特尼亚诺夫:《诗歌语言问题》,第 147-148 页)。

(200)“艺术创作的作品的主题,不能根据其作品中反映的非语言的实际情况的关系来评价,主题是作品内容的组成部分(当然我们并不想以此说明,例如在现实主义方面,作品对于现实的关系不可能是艺术作品的结构的因素)。主题的语义学是研究所谓艺术创作作品内容的唯一的学科。我们可以利用广泛的材料说明这个定义的正确性;我们在这里只涉及一个主要的原理:要求真实性并非对艺术作品的主题进行详尽的描写,而且这一般也没有任何意义。……因此,艺术作品的主题乃是作品内容的最高标准。其意义可归结为某些唯独不受语言符号限制的品质,但它们同作为符号学事实的符号有关系(特别重要的是要依靠这些一定的符号或一定系列的符号,由此,同样的一类主题,在没有本质差别的情况下,可能是由各种评语的手段来表现,甚至一般还可转到另外的符号系列;试比较主题从一种艺术形式转移到另一种艺术形式),但是这些不同的品质并不涉及主题内容的性质。因此,对于以主题为主要成分的艺术创作的作品和它们的变体,可以应用下述原理:主题不是‘现实情况’的等效部分,现实应当在作品中尽可能合乎目的

地(例如尽可能正确地)反映;反之,主题是结构的组成部分,它受结构规则的支配,并根据其与结构的关系对它进行评价”(穆卡尔若夫斯基:《文学语言和诗的语言》,第 194页- 195页)。

## V 文学演变的概念

### 一般特征

(151)“很明显,就整个文学而言不存在单独的作品,因为单独的作品归入文学系统,它们各以其体裁和风格(在系统内部有区别)与该系统发生关系,而且具有该时代文学系统中的作品功能。离开该文学系统上下的关系而转到另一系统的作品,它们具有另一种特色,出现其他的特征,而归入其他一类,则丧失了原来体裁的特征,换句话说,即它的功能转移了。这也会引起该作品内部功能的转移,亦即原先作为次要的因素,在该时代则表现为主要成分”(特尼亚诺夫:《作为演说体裁的颂诗》,第 194页- 195页)。

(152)“文学时代、文学的现实生活,完全不是一个静止的、与活动的、演变的历史系列相反的系统;在现代生活中,也像在不同时代历史系列中一样,会进行各种层面的文化层次的历史的斗争”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 II 节)。

(153)“文学现象演变和变换的问题,已变成了每种现象的心理起源的问题,从而提出研究‘作家个人’以代替研究文学。显然,每一种现象的起源是一个特殊的问题,而其演变和意义,其在演变系列中的地位,也仍然是一个特殊的问题”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 194页- 195页)。

(154)“在没有演变和起源这类概念本身的原则区别的情况下,形成了传统的文学史系统,而把这些概念当成同义语,在未确定什么是文学史事实的情况下,这些概念也足以应付了。由此产生了‘继承性’、‘影响’这类朴素的理论,也产生了朴素的注意个人心理描写的传记文学”(艾兴包姆:《文学和文学生活》,第 76页)。

(155)“文学的演变是‘风格和体裁的内部辩证发展过程’”(艾兴

包姆·前引文,第 152 页)。

(152)“在分析文学的演变时,我们会遇到下列一些阶段:①对自动化原理辩证地确定其对立的结构原理;②自动化原理的应用——谋求结构原理最容易的运用方法;③自动化原理扩大为最大量的现象;④该原理成为自动化写作原理,会引起对立的结构原理”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 152 页)。

(153)“体裁的这种价值意识,在文学中是决定性的意识,与其他各种抒情诗与颂诗的共存并无妨碍,因为这种抒情诗被认为是低级的。颂诗这种旧的体裁,不是以完整的、独自封闭的体裁而存在,却是作为某种结构倾向而存在”(特尼亚诺夫:《作为演说体裁的颂诗》,第 153 页)。

(154)“在文学流派嬗递的情况下,继承(наследование)不是按父子关系进行,而是按叔侄关系进行。……在每一个文学时代所有存在的文学流派不止一个,而是好几个。它们在文学生活中同时存在,并且其中有一个表现为各流派奉为圭臬的派别,而其他一些流派并未尊为典范,负有盛名。例如在普希金时代,在丘赫里贝克尔(Кюхельбеккер)和格里鲍耶多夫的诗中的杰尔查文的传统与俄罗斯轻松喜剧的传统,以及许多其他的传统,例如布尔加林地道的惊险小说的传统,都可以同时并存。可是普希金的传统并非继承杰尔查文,亦即发生了下面这种现象:天才门下并未出天才或才华横溢的传人。但是与此同时,在低层次上形成一些新的形式以代替明显陈旧的艺术形式,这些旧艺术形式不比由艺术规定成分而成为次要现象的语法形式多。幼系代替长系的地位,轻松喜剧作家别洛皮亚特金(Белопяткин)成为涅克拉索夫(参见奥西普·勃里克的论著),19 世纪的直接继承者列夫·托尔斯泰创作出新的长篇小说(参见月·艾兴包姆的论著),勃洛克将‘热情的抒情诗’尊为典范,而契诃夫把《闹钟》(Будильник)这类作品引进俄罗斯文学。陀思妥耶夫斯基把低级趣味小说的手法奉为文学写作准则。每一个新的文学流派脱颖而出,都是一场革命,都是新等级出现的系列中的某种事物。但自然这仅仅是一种类比。被战胜的‘系’并未消灭,它仍旧存在,只不过从高峰跌落下来,在雾气笼罩中游荡,它可能重新活跃

起来,成为永久的王位的觊觎者。此外,现实生活中的事情其所以复杂,是因为新的文坛霸主一般并不是纯粹的以前形式的恢复者,而且由于有其他年轻流派的特征,以及有其占据王位的前辈们继承而来但已只起次要作用的特征,事情便显得更加复杂”(什克洛夫斯基:《论散文理论》,第 126 页)。

(127) “文学演变的规律即功能和准则变换的规律”[特尼亚诺夫:《俄罗斯散文》前言(Русская проза·Предисловие),第 127 页]。

(128) “对文学系列采取最简单的因果论方法,会使观察文学系列所依据的关键观点之间脱节,而主要的也是以后的一些社会系列,常常就成了文学系列本身。建立与外界隔绝的文学系列,研究其内部的演变,时时会遇到文化的、生活的、广义上说即相近的社会系列。因此,单单建立并研究文学系列注定是不完善的”(特尼亚诺夫:《论文学的演变》,第 128 页)。

(129) “文学与相近的系列的相互关系何在?其次,这些相近的系列是什么?我们全部都有一个现成的答案:生活。但为了解决文学系列与生活的相互关系问题,我们要提出生活怎样和为什么同文学发生相互关系,须知生活按其组成是多方面的,而惟有生活组成各方面的功能特别的。生活首先以其言语方面同文学发生相互关系。这就是文学系列同生活的相互关系。文学系列同生活的相互关系是以言语系统实现的,故此文学对于生活具有言语的功能”(特尼亚诺夫:《论文学的演变》,第 129 页)。

(130) “生活中充满着各种精神活动的遗迹。生活按组成而言是一种不成熟的科学,发展不完全的艺术和技术;生活和科学、艺术及技术的发展,在于对待它们的方法不同。因此,‘艺术生活’由于艺术在生活中的功能作用,就同艺术有某种差别,但是由于表现形式它们又有共同之处。对待同样一类形象采取不同的方法,使所选择的这些现象亦不相同,因此,艺术生活形式本身与艺术是不同的”(特尼亚诺夫:《文学的事实》,第 130 页)。

## 时代的文学意识

(页~~104~~) “如果要撰述一部有关‘文学意识’形式的演变,以及各个不同团体中的作家和读者相互关系的历史的‘作家史’,那么某一时代文学作品归类的问题便成了历史研究的主要问题。在时代的‘文学意识’方面,文学作品可以集结归类。‘归类’这种方法至少可以同艺术流派系统的概念合在一起使用。归类按某些‘具有特征的’题目进行,该题目也表明为同时代的人对现有文学作品分类的标准。作家在其创作中总是用各种方式以这些分类的形式为目标,有时则故意破坏这些形式。本来文学作品的分类,只要有为数不多的极其明显相同的结构成分决定;一般来说,一类文学作品范围内的风格形式可能是矛盾和对立的。……归类在不同的时代有不同的标准,并且还会改变。通常这是文学‘现实’的某种模式,是文学‘作品’范围及其关系的某种形式与事件预先决定的方向的一部分。……请看当时(页~~104~~~页~~105~~年——伊·切尔诺夫)报纸杂志上所述渲染暴力的长中篇小说归类的某些原则:这里‘暴行、谋杀、玷污妇女名声、乱伦都是作家说教的主要题目’……同样的表现可以举出几百种,他们用充分的规定性描述那些确定作为渲染暴力文学实体梗概的‘恐怖实景’的标准和倾向。”[维诺格拉多夫:《论“文学作品的归类”》(О Литературной циклизации),第页~~104~~~页~~105~~]

(页~~105~~) “不修正时代的文学意识,便不可能区别历史资料。紧接着是产生于同一派别内部的作品,我们对上述作品看起来不同,而倒认为敌对派别代表人物的作品极为相似。这是因为直到最晚一代的作品才会达到反映出该派方面的水平。所有的特征仿佛都是同样重要的,因为目的形成成分的结构等级的秘诀已经丧失,而目的不总是能找到客观的(正文里)提供的资料的。我们恢复作为系统形成的类意识(групповое сознание)而突出的特征,就可以避免将事实无休止地条分缕析。……只要用具有普遍倾向的(体裁的、题材的、风格的)概念代替作品文本相似的概念……我们便有可能确定在同代人的意识中为何终究还存在(页~~105~~年代(页~~105~~世纪——编者注)唯一流派的概念。”[金兹堡:《抒情哲理诗的试作》(Опыт философской лирики),第页~~105~~]



(1875)“在具有文学一类特征的‘特殊’范围内……规定‘文学作品’的一些相关的共同形式,文学人物‘传记’的共同标准。这类作品完全可以说是集体创作的作品。对于这类作品提出所谓个人的‘影响’是不合适的。同一个时代两部作品之间在这方面具有共同的成分,这是它们属于同一类作品的特征,或者至少它们在同类作品的范围里是相像的”(维诺格拉多夫:《论文学作品的归类》,第1875-1876页)。

(1876)“了解题材的总体对于了解词汇是次要的因素,每一段引文[韦涅维季诺夫(Веневицинов)—伊·切尔诺夫]都有哀诗传统中大家所熟悉的丰富的词汇和词组……每一种坚实的文艺创作素养都有形成相同认识的可能性”(金兹堡:《抒情哲理诗的试作》,第1876页)。

(1877)“正是在这种历史方面,可以在‘形式主义’的几个时期里,完全拥护文学创作的主题依然存在,而按某些内在的规律却在发生变化,也可以说在意识形态的几个时期里,由不属于规定的系列提供主题,并按这些系列的规律讨论和评价”(金兹堡:前引书,第1877页)。

## 文学流派

(1878)“作为大量文学史概念之一的文学流派这个概念,其特点是非常不同的。当人们在一间实在的房间里,集合在一张实在的桌子旁边,桌子上摆着友谊的晚宴[德国浪漫主义作家、阿尔扎马斯(Арзамас)<sup>⑥</sup>及诗人小团体等]的时候,这个术语便适用于这样一些小组交流的形式;当在俄罗斯描写心理小说这个流派内部托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基在生活中没有一次不互相遇见的时候,这个术语也适用于那些即使是属于19世纪后半期俄国文学交流的形式或缺乏交流(并非不够重要)的形式。文学流派的概念虽不是确定的,但是却需要确定。缺少这个概念……文学斗争的事实便不可能得到说明;与此同时,这个概念直到人们企图以其相同的特征作为它存在的根据才站得住脚。每一个研究文学集团个别代表人物著作的研究者,都有必要将他与周围作家的著作分开(因为只有这一流派的追随者的作品往往相似)。每一个以该时间为研究的范围,均被认为是可变动的,而由于惟有对于不变动的观点才可能确定变动的观点,团体结合的相对静止状态才被认为

是未进入该研究范围的其他流派的代表。当前的研究推动着其他阶段的研究,逐渐发现这一或另一团体的代表人物原来都不相同。在尚不能拿文学意识的目的作为团体普遍化的根据以代替作品相似和观点统一以前,文学史必定会陷入许多个别无法归纳而因此也是无法解释的事实当中”(金兹堡:《前引书》,第 285-286 页)。

(员29)“在自我区分和自我决定观点的同时,产生本身观点的能力也是流派的本质特征。就是这样的过程,也只能由其受制于读者的方面发展。流派教会人们应该怎样读书,给你打开书本的钥匙。高峰派分子断言,在他们的诗歌里,言语并没有失去其实体的意义,这个论点同时把他们同象征主义作家分开了,并全面推广了他们品质不同的作品……这种文本和目的之间的相互关系,因诺肯季·安年斯基(Инокентий Анненский)也曾表述过,他写道:‘高峰派分子老是那么几句话(象征主义作家亦复如此),可现在看来只不过是一些空话’,这一点也说明,高峰派分子在某种程度上已经退出来了”(金兹堡:《前引书》,第 286-287 页)。

(员30)“具有更加广泛意义的发展的辩证观念,使我们了解到,每一次演变的改变,应当在其所有的范围和一切内部和外部关系上进行研究。这决不表明否认作为内在有规律的继续不断的的过程的发展观念,这个观念是具有科学价值的成果,未来文学史应当研究的并不是非文学现象演变的零碎的评论文章,而应当研究完整的流派,因为这样一个流派正好比一条巨川顺其河道奔流,它亦随着社会发展的方向前进”(穆卡尔若夫斯基,瓦赫克编:《布拉格学派语言学词典》,第 526 页)。

注释:

- ①原文为 шинельный стих,言其通俗、鄙陋而已无昔日的高雅风格。
- ②意指原始艺术的混合。
- ③原文为 искусство,意指艺术,这里引申为艺术作品,即具有情节、人物的小说。
- ④原文为 колон,古希腊诗行中的一小节,包括 圆- 远音步,有一个

主要重音。

⑤有情节的散文，一般即指各种样式的故事或小说。

⑥Арзамас：“阿尔查马斯”系 1829-1830年彼得堡的一个文学小组，因布卢多夫(Блудов)讽刺诙谐作品《阿尔查马斯小饭馆见闻》而得名，其宗旨为抗衡另一《俄文爱好者座谈会》文学社。

## 本文选使用资料目录

悦·伯恩斯坦：《朗诵理论的美学前提》，载《诗学》（Поэтика）第猿期，列宁格勒，1954年。

粤·匀·维谢洛夫斯基：《历史诗学》（Историческая поэтика），列宁格勒，1954年。

月·月·维诺格拉多夫：《论诗歌语言的理论结构》，关于文学作品语体系统的学说，载《诗学》第猿期，列宁格勒，1954年。

月·月·维诺格拉多夫：《论文学作品的归类》，《诗学》第源期，列宁格勒，1955年。

月·月·维诺格拉多夫：《风格学中的自述体叙事问题》，《诗学》第5期，列宁格勒，1955年。

Г·维诺库尔：《传记和文化》，莫斯科，1954年。

Л·金兹堡：《贝内迪克托夫文学史摘记》，载《诗学》，第6期，列宁格勒，1954年。

Л·金兹堡：《哲理抒情诗的试作》（韦涅维季诺夫），载《诗学》第7期，1954年。

Б·А·拉林：《论作为艺术语体之一的抒情诗》，载其所著：《言语美学和作家的语言》（Эстетика слова и язык писателя），列宁格勒，1954年。

Я·穆卡尔若夫斯基 И·瓦赫克编著《布拉格学派语言学词典》，莫斯科，1954年。

Я·穆卡尔若夫斯基：《论什克洛夫斯基 散文理论 捷文译本》（К чешскому переводу Теории прозы Шкловского），载《结构主义：前置

词 за 和 против》(Структурализм：“за”и“против”)莫斯科 1957年。

Я·穆卡尔若夫斯基：《文学语言和诗歌语言》，载《布拉格语言学小组》(Пражский лингвистический Кружок)莫斯科 1957年。

Я·穆卡尔若夫斯基：《艺术中的意图和非意图》，载《结构主义：前置词“за”和“против”》莫斯科 1957年。

В·Я·普罗普：《民间故事形态学》，第 2 版 莫斯科 1958年。

提纲：《布拉格语言学小组提纲》，载《布拉格语言学小组》，莫斯科 1957年。

И·瓦赫克提纲 载《布拉格学派语言学词典》，莫斯科 1959年。

Б·В·托马舍夫斯基：《俄罗斯作诗法—节律学》，布拉格 1958年。

Б·В·托马舍夫斯基：《诗句和节奏》—方法论评论 载《诗学》第 1 期 1955年。

Б·В·托马舍夫斯基：《文学理论—诗学》，莫斯科—列宁格勒，1957年。

Б·В·托马舍夫斯基：《十九世纪的法国乐剧》(Французкая мелодрама XIX Века) 载《诗学》第 2 期 1957年。

Ю·特尼亚诺夫：《陀思妥耶夫斯基和果戈理(论模拟作品理论)》，载其所著：《仿古者和革新者》列宁格勒 1958年。

Ю·特尼亚诺夫：《论电影原理》，载《电影艺术创作法》，莫斯科—列宁格勒 1957年。

Ю·特尼亚诺夫：《作为演说体裁的颂诗》，载其所著《仿古者和革新者》，列宁格勒 1958年。

Ю·特尼亚诺夫：《论 叶甫根尼·奥涅金 的结构》，载《文化的丰碑·新发现》莫斯科 1957年。

Ю·特尼亚诺夫：《前言》(Предисловие)，载《俄罗斯散文》，列宁格勒 1957年。

Ю·特尼亚诺夫：《诗歌语言问题》—论文集 莫斯科 1957年。

Ю·特尼亚诺夫：《文学的事实》，载其所著《仿古者和革新者》，列宁格勒 1958年。

月·什克洛夫斯基：《四十年间》—电影论文集，莫斯科，1957年。

月·什克洛夫斯基：《论散文理论》，莫斯科，1957年。

月·什克洛夫斯基：《论电影规律》，载《俄罗斯同时代人》，1956年  
第1期。

Б·艾兴包姆：《文学和文学生活》，载《在文学岗位上》，1956年第  
9期[摘自《现代文选》(Цит. по настоящей Хрестоматию)]。

Б·艾兴包姆：《电影风格学问题》，载《电影艺术创作法》，莫斯  
科—列宁格勒，1956年。

Б·艾兴包姆：《列斯科夫和现代散文》，载其所著《文学》  
(Литература)，列宁格勒，1956年。

Б·艾兴包姆：《俄罗斯抒情诗的旋律学》，布拉格，1956年。

Б·艾兴包姆：《果戈理的外套是怎样创作的》，载其所著：《论散  
文》(О прозе)，列宁格勒，1956年。

孕·雅可布松：《现代俄罗斯诗歌》：初稿，《维克多·赫列布尼科  
夫》布拉格，1956年。

孕·雅可布松：《什么是诗歌》，摘自《结构主义：前置词 за 和  
против》，莫斯科，1956年，第147页。

### 本文选部分论文发表出处

Б·М·艾兴包姆：《关于形式主义者的问题》(Вокруг вопроса о  
“формалистах”)，载《报刊和革命》，1956年第1期。

Б·В·托马舍夫斯基：《形式主义方法》(Формальный метод)，载  
《现代文学》(Современная литература)论文集，莫斯科，1956年。

О·М·勃里克：《所谓“形式主义方法”》(Так называемый  
“формальный метод”)，载《左翼文艺阵线》，1956年第1期。

Г·О·维诺库尔：《诗学·语言学·社会学》(Поэтика·  
Лингвистика·Социология)，载《左翼文艺阵线》，1956年第1期。

Ю·Н·特尼亚诺夫、Р·О·雅可布松：《语言和文学研究的问  
题》(Проблемы изучения языка и литературы)，载《新左翼文艺阵

线》1951年第18期。

Р·О·雅可布松：《主要成分》(Доминанта)——编译自《俄罗斯诗歌读本》(俄罗斯文学出版社译)马特吉卡(配)、运·波莫斯卡(孕)合编，麻省理工学院出版社(裁)1951年。

Б·И·雅尔霍：《文本中主要成分的地位》(Нахождение Доминант в тексте)，手稿：前苏联中央国家文学艺术档案馆，全宗：1000，目录：1存储单元：1，页数：1页。М·Л·加斯帕罗夫论Б·И·雅尔霍的论文中有删节，载《符号系统丛刊》第9集，塔尔图，1952年。

孕·韵·雅可布松：《论艺术现实主义》(О художественном реализме)，载《六月》(1951年)第1期，源集，1951年(注意此文曾相继转载)。

韵·酝·勃里克：《节奏和句法》(Ритм и синтаксис)，载《新左翼文艺阵线》1950年，第18-20期。

В·Б·什克洛夫斯基：《小说写作秘诀》(Новелла таин)，载其所著《论散文理论》，莫斯科，1950年。

В·Я·普罗普：《神话故事的变化》(Трансформации волшебной сказки)，载《诗学》，第1期，列宁格勒，1951年。

Б·В·托马舍夫斯基：《情节的构成》(Сюжетное построение)，载其所著《文学理论—诗学》，莫斯科—列宁格勒，1951年。

Б·М·艾兴包姆：《文学和文学生活》(Литература и литературный быт)，载《在文学岗位上》，1950年第1期。

Г·О·维诺库尔：《作为科学问题的传记》(Биография как научная проблема)，手稿：前苏联中央国家文学艺术档案馆，全宗：1000，目录：1存储单元：1，页数：1页。

Г·О·维诺库尔：《论象征主义和科学的诗学》(О символизме и научной поэтике)，手稿：前苏联中央国家艺术档案馆，全宗：1000，目录：1存储单元：1，页数：1页。

粤·月·巴格里：《文学中的形式主义方法》(Формальный метод в литературе)，载其所著：《文学中的形式主义方法》第1卷，符拉迪高加索，1950年。



## 部分作者生平及其主要著作目录

奥西普·马克西莫维奇·勃里克

[Осип Максимович Брик, 1891—1978]

韵·酝·勃里克系 20 世纪 20—30 年代文学和文化生活中卓越的人物之一。他早年研习法律,俄国革命前便已经开始研究文学问题。他是莫斯科语言学小组和诗歌语言研究会的创始人之一,出版过《诗歌语言理论文集》(Сборник теории поэтического языка) 1—2 卷,与其友人月·月·马雅可夫斯基一起编辑出版过《公社艺术》(Искусство коммуны, 1928) 稍后还出版过《左翼文艺阵线》(1928—1930) 和《新左翼文艺阵线》(1930—1935) 等杂志。

勃里克主要以二篇创新的著作而载入文艺理论研究的史册,一为《语音的重叠》(Звуковые повторы, 首次载于《诗歌语言理论文集》第 1—2 卷, 1928 年彼得堡、布拉格版,重刊于《诗学》第 1—2 卷, 1930 年布拉格); 一为《节奏和句法》(Ритм и синтаксис, 研究诗语资料,载 1928 年第 1—2 期《新左翼文艺阵线》)。上述两篇论文 1930 年曾收入美国安·阿伯出版社编辑的《密西根斯拉夫资料》(1930 年第 1 卷, 有孕·韵·雅可布松所作的“后记”。

勃里克对其回忆录作者和科研论著作者本人累次提到的那个时代的许多作品,产生过很大的影响。可惜的是,勃里克本人却极其乐意口头上发表演说,阐述他的见解,而不太愿意出版著作[其特别著名的报告有:《论普希金的形容语》(Об опитете Пушкина),《谈具有扬抑抑格诗行行尾的俄罗斯扬抑格四音步诗句》(О русском трохаическом

тетраметре с дактилическими клаузулами) ,《评贝内迪克托夫的诗学》(О поэтике Бенедиктова) ,《论屠格涅夫的父与子》(Об 《Отцах и детях》) 等等]。他是以社会学研究艺术的首创者之一,且特别是发表详尽论述“社会订货”的第一批演说者之一。

他在生活的晚年主要从事文学写作活动,其创作有戏剧、歌剧和电影剧本。当时的优秀无声影片之一《成吉思汗的子孙》,即根据其剧本拍摄[1925年,导演普多夫金(В·Пудовкин)]。

## 格里戈里·奥西波维奇·维诺库尔

[Григорий Осипович Винокур, 1878—1957]

著作目录 Г·О·维诺库尔已发表的著作目录,载孕·馥·蔡特林(Цейтлин)著《格里戈里·奥西波维奇·维诺库尔》,第1-10页,莫斯科,1957年版。

### 文艺理论主要著作

(1)《诗学新文献(简评)》(Новая литература по поэтике):载1924年第1期《左翼文艺阵线》。

(2)《诗学·语言学·社会学》(Поэтика·Лингвистика·Социология)形态学资料,载1924年第1期《左翼文艺阵线》。

(3)《论纯语主义》(О пуризме):载1924年第1期《左翼文艺阵线》。

(4)《诗歌和科学》(Поэзия и наука)载《偶奇数》(Чет и нечет),莫斯科,1924年。

(5)《传记和文化》(Биография и культура),莫斯科,1924年。

(6)《诗歌文本评论》(Критика поэтического текста),莫斯科,1924年。

(7)《语言素养》(Культура языка),第1版,补充修订本,莫斯科,1924年。

(愿)《普希金诗的自由体扬抑格》(Вольные ямбы Пушкина):载《普希金与其同时代人》(Пушкин и его современники),第 猿卷-猿分册,列宁格勒,员974年。

(怨)《叶甫根尼·奥涅金 的语言和诗句》(Слово и стих в Евгении Онегине)载《普希金论文集》(《莫斯科车尔尼雪夫斯基文史哲研究所丛刊》第 苑卷,员975年)。

(员0)《马雅可夫斯基——语言的创新者》(Маяковский—новатор языка),莫斯科,员975年。

(员1)《诗歌语言的概念》(Понятие поэтического языка),载其本人所著《俄罗斯语言论文选》(Избранные работы по русскому языку),莫斯科,员975年。

维诺库尔是文学和语言史专家,在诗学方面富于独创的见解。他参加了两次大战期间几乎所有辞典的编辑工作,他是苏联版本学(текстология)的奠基人之一。

维氏 员949年毕业于国立莫斯科大学,他是 Д·Н·乌沙可夫(Ушаков)和 甄·匀·彼得松(Петерсон)的学生,多年来他担任莫斯科车尔尼雪夫斯基文史哲研究所(МИФЛИ)、国立莫斯科大学(МГУ)、莫斯科市波将金师范学院(МГИИ им. Потемкина)教授,积极地参加了左翼文艺阵线刊物的出版工作,曾发表见解独到的著作,以及大量评论当时科学、文学的作品。

维诺库尔是向俄罗斯语文学读者介绍 云·索绪尔学说的第一批学者之一。在 员949年代,他主张语言学家和文艺理论家密切合作,因此维诺库尔的大部分著作都倾向于研究风格学范围的问题。他十分注意与其同时代的作家在语言学方面的活动。由于讨论传记的方法,他试图建构传记的哲学理论,其中他特别注意研究安排生活的语言学问题。这些思想在符号学概念和行为理论方面得到了进一步的详细分析。本文论选中引用的一些概念的扼要陈述,即为维诺库尔所研究的成果。他对诗歌语言理论方面的一些见解,在其后来的著作《诗歌语言的概念》中作了总括的论述。

维克多·马克西莫维奇·日尔蒙斯基  
(Виктор Максимович Жирмунский, 1891—?)

В·М·日尔蒙斯基是苏俄著名语文学家,他1919年起即任彼得堡(列宁格勒)大学教授,1929年任苏联科学院通讯院士,柏林大学荣誉博士。他的第一批科研著作是研究德国浪漫主义,著有《德国浪漫主义和现代神秘主义》(Немецкий романтизм и современная мистика, 1925)。20世纪40年代初,他从事分析象征主义诗歌及其与俄国传统诗的关系,其主要作品有《亚历山大·勃洛克的诗歌》(Поэзия Александра Блока, 1941)。此外他还研究作诗法问题和其他诗学理论问题,著有《诗韵及其历史和理论》(Рифма, её история и теория, 1944),《文学理论问题》(Вопросы теории литературы, 1948)。此后,他参加形式主义问题研究,在《拜伦与普希金》(Байрон и Пушкин)一书中,他竭力确定了普希金运用拜伦抒情诗的区别和形式,强调了俄国诗人的创作特征。《俄国文学中的歌德》(Гете в русской литературе, 1949)探讨了文学相互影响的问题。50年代以后,日氏转为研究斯拉夫各民族的神话故事、英雄史诗、壮士歌等形成的问题。晚年研究德国语言,著有《德国语言史》(История немецкого языка)及《德国方言学》(Немецкая Диалектология)。

符拉基米尔·雅可夫列维奇·普罗普

[ (Владимир Яковлевич Пропп, 1897—1972) ]

著作目录:В·Я·普罗普民间文学方面已发表著作的目录,М·Я·梅尔茨(Мельц)编,载《俄罗斯民间文学》(Русский фольклор)第40集,莫斯科,1957年。

В·Я·普罗普著作目录,普季洛夫(Путилов)编,载《民间文学类型学研究》(Типологические исследования по фольклору),普罗普纪念论文集,莫斯科,1957年。

## 普罗普主要理论著作

(员)《民间故事形态学》(Морфология сказки),列宁格勒,员愿年  
第圆版,莫斯科,员愿版。

(圆)《神话故事的变化》(Трансформация волшебных сказок),载  
《诗学》第远期,列宁格勒,员愿年。

(猿)《笑与幽默问题》,载《莫斯科大学学报》,第猿期。

(源)《语言科学丛书》,第苑卷,员愿年。

В·Я·普罗普是民间文学结构研究的先驱。但是,他的著作《民间故事形态学》和《神话故事的变化》远远超出了民俗学的范围:在这两本著作中,首次在世界科学中提出了深入研究体裁的语法问题,以及不变量和变形的概念,功能成为分析文本的主要概念。《民间故事形态学》一书的创新意义,只是在该书发表以后许多年才得到正确评价,因为其中的思想超过了现代科学的发展水平。近年来普罗普的著作几乎翻译成了所有欧洲的文字。

在《神话故事的变化》这篇论文中,他详细分析了历时性问题,对其第一本论著《民间故事形态学》的共时性不失为一种补充。他连续进行这两种研究,表明了选择功能概念作为主要分析概念的前景,使人们了解到作为一种特别文本的民间故事的统一性,表现出历史发展过程中主要的共同表现形式(不变量)。这些理论的探索后来在历史语义学方面,首先在《神话故事的历史根源》(Исторические корни волшебной сказки)这部书(列宁格勒,员愿年)中所做的研究作了补充。大体上普罗普的研究思想和具体成果,在当代民间文学结构符号学(Структурная семантика)的著作中得到了进一步的发展。

员愿年普罗普毕业于彼得堡大学斯拉夫语文专业级。在各中学和列宁格勒大学教授德文,以后在列宁格勒大学俄罗斯文学教研室长期工作(直到员愿年)。员愿年开始任教授,员愿年获语文科学博士学位。

## 鲍里斯·维克托罗维奇·托马舍夫斯基

[ Борис Викторович Томашевский, 1894—1952 ]

著作目录 Б·月·托马舍夫斯基已发表著作目录[月·月·扎伊采夫(Зайцев)编]载《列宁格勒大学学报》(Ученые Записки ЛГУ)第 100 期,语文科学丛书(Серия филологических наук)第 100 卷,列宁格勒,1952 年,第 100—100 页(查人名索引)。

托马舍夫斯基有关语言和风格的著作简介:载其所著《诗歌和语言》—语文学论文集,莫斯科·列宁格勒,1952 年版,第 100—100 页。

### 托马舍夫斯基文学理论的主要著作

(1)《俄罗斯作诗法—节律学》(Русское Стихосложение · Метрика)布拉格,1928 年。

(2)《文学和传记》(Литература и биография):载《书籍和革命》,1928 年,第 100 卷第 100 期,第 100—100 页。

(3)《提纲结构(列宁的语言)》[Конструкция тезисов (Язык Ленина)]载《左翼文艺阵线》1929 年第 100 卷第 100 期,第 100—100 页。

(4)《文学理论—诗学》(Теория Литературы · Поэтика),列宁格勒,1929 年;列宁格勒,第 100 版,1952 年。

(5)《形式主义方法(代悼词)》[Формальный метод (Вместо некролога)]载《现代文学》论文集,列宁格勒,1929 年。

(6)《诗学简明教程》(Краткий курс поэтики),莫斯科—列宁格勒,1929 年,第 100 版,1952 年。

(7)《作家和书籍》(Писатель и книга):载《校勘学概要》(Очерк текстологии),列宁格勒,1929 年,第 100 版,1952 年。

(8)《论诗句》(О стихе),论文集,列宁格勒,1929 年。

(9)《诗句和语言》(Стих и язык),语文学论文集,莫斯科—列宁格勒,1929 年。

(1914)《风格学和作诗法》(Стилистика и стихосложение),列宁格勒 1929年。

Б·В·托马舍夫斯基教授是一位研究普希金作品最杰出的专家,苏联校勘学奠基人之一,19世纪俄国—法国文学关系的专家,卓越的诗学家和文学理论家。他长期在国立列宁格勒大学教书。

在文学理论方面,托马舍夫斯基主要研究作诗法、诗学和风格学问题,就上述每门学科而言,他的著作直到今天仍称得上是经典作品。

在作诗法方面,他对俄罗斯诗律学进行了独创性的深入研究(1926年有书出版)。具体描述诗格的大量论著汇编成《论诗句》一书出版。在广泛统计分析有关普希金四音步和五音步抑扬格的大量资料基础上,该书载有所做的优秀的作诗法研究,有关散文节奏的论文,以及《诗歌节奏问题》(Проблема стихотворного ритма)和《诗句和节奏》(Стих и ритм)等具有普遍价值的著作。以后的著作收入其《诗句和语言》等文集,并在《风格学和作诗法》这部至今堪称同类出版物方面最完整和具有权威的大学教程中有系统的论述。

在诗学方面,托马舍夫斯基的作品既有《文学理论—诗学》(在许多方面,特别是选题、结构、论据等问题上至今是必不可少的一部书),也有一系列例如具体分析列宁提纲结构的作品。在关于普希金、格里鲍耶多夫及其他作家的历史题材的著作中,还有许多对具体作品所作的重要论述。

托氏死后出版的《诗句和语言》(其中收有各个年代发表的作品)和《风格学和作诗法》,提供了作者对风格学方面作诗法概念的最完整的认识。

在当时,托马舍夫斯基几乎评论了其同时代作家有关文艺理论和作诗法理论的所有著作[勃柳索夫、雅可布松、什克洛夫斯基、日尔蒙斯基、艾兴包姆、申格利(Шенгели)、特尼亚诺夫、季莫费耶夫(Тимофеев)、温别加温(Унбегаун)]。

## 尤里·尼古拉耶维奇·特尼亚诺夫

[ Юрий Николаевич Тынянов, 苏联科学院(苏联)科学院院士 ]

著作目录 :Ю·Н·特尼亚诺夫—载《俄苏散文作家—书目索引》  
(Русские советские писатели 原 прозаики) 第 缘卷 莫斯科 员956年。

《尤里·特尼亚诺夫 :作家和学者》(Ю·Тынянов·Писатель и учёный) 莫斯科 员956年(《名人生平丛书[ ЖЗЛ ]》)。

### 文学理论主要著作

(员)《陀思妥耶夫斯基和果戈理》(Достоевский и Гоголь) :论模拟作品的理论(К теории пародии) 布拉格 员956年。

(圆)《诗歌语言问题》(Проблема стихотворного языка) ,列宁格勒 员956年。

(猿)《论电影原理》(Об основах кино) ,载《诗学和电影》(Поэтика и кино) 莫斯科—列宁格勒 员956年。

(源)《语言和文学研究的问题》(Проблемы изучения языка и литературы) ,与雅可布松合作 :《新左翼文艺阵线》 员956年第 员期。

(缘)《仿古者和革新者》(Архаисты п новаторы) ,列宁格勒 员956年。

(远)《诗歌语言问题》(Проблема стихотворного языка) ,论文集 ,莫斯科 员956年。

(苑)《普希金和他的同时代人》(Пушкин и его современники) ,莫斯科 员956年。

(愿)《论 叶甫根尼·奥涅金 的结构》(О Композиции 《Евгения Онегина》) ,载《文化文献—新发现》(Памятники Культуры · Новые открытия) 员956年年鉴 莫斯科 员956年。

Ю·Н·特尼亚诺夫是 20 世纪文学理论和文学史发展起决定作用的人物之一。在为数不多的著作(基本上收入其《仿古者和革新者》文

集中),首先在《文学的事实》(Литературный Факт)、《论文学演变》(О Литературной эволюции)二篇论文以及《诗歌语言》这部书中,他阐明了文学语言性质的一系列基本特点、文艺作品的结构原理和文学发展的原理。

特尼亚诺夫也正像所谓形式主义方法大多数其他代表人物一样,毕业于彼得堡大学,在著名的文格洛夫研究班学习,该研究班培育了诗歌语言研究会最有名的代表人物。1925年大学毕业后,他留校工作。从1925年到1934年他一直是艺术史研究所的正式成员和教授,培养了一大批从事科研工作有天才的青年。从1928年起他开始成为历史小说的作者。在1934~1936年,他从事电影方面的工作,首先任编剧和研究电影理论。他在晚年主要从事科学艺术工作。

在文艺理论领域,研究诗歌语言的语义问题(研究诗句结构因素、主要成分的概念)、诗行的紧凑原理、诗句的等效部分,作为语义因素及其他许多因素的节奏的作用等等概念和文学演变的普通概念问题(研究文学事实的动态问题,文学演变的结构原理问题,等等),通常都是同他的名字分不开的。特尼亚诺夫理论主张的重要部分,我们在本文论集所附录的词汇表中均已引述。

## 维克多·鲍里索维奇·什克洛夫斯基

[ Виктор Борисович Шкловский, 1893年1月10(18)日生 ]

著作目录 В·Б·什克洛夫斯基—载《俄苏散文作家》,第2卷第1部分,莫斯科,1952年。

### 文学理论主要著作

(1)《词语的复活》(Воскрешение слова),布拉格,1925年。

(2)《论诗歌和难以理解的语言》(О поэзии и заумном языке)载《诗学》,布拉格,1925年。

(3)《情节的展开》(Развертывание сюжета),布拉格,1925年。

(源)《斯特恩的 特里斯川·项狄 (Тристрам Шенди Стерна и теория романа)》,布拉格, 1916年。

(缘)《罗扎洛夫》(Розанов) ,布拉格, 1916年。

(远)《文学和电影》(Литература и кинематограф) ,柏林, 1916年。

(苑)《论散文理论》(О теории прозы) ,莫斯科, 1916年;第 1 版,莫斯科, 1916年。

(愿)《维护社会学方法》(В защиту социологического метода) ,载《新左翼文艺阵线》, 1916年第 1 期。

(怨)《托尔斯泰 战争与和平 中的素材和风格》(Материал и стиль в романе Л·Н·Толстого《Война и Мир》) ,莫斯科, 1916年。

(员)《科学谬误纪念碑》(Памятник научной ошибке) ,载《文学报》, 1916年 1 月 10 日。

(员)《艺术性的散文:思考和选择》(Художественная проза·Размышления и разборы) ,莫斯科, 1916年,第二版, 1916年。

(员)《四十年间》(За сорок лет) ,电影论文集,莫斯科, 1916年。

(员)《散文纪事》(Повести о прозе) ,第 1 卷,莫斯科, 1916年。

(员)《弦:论相似中的不相似》(Тетива: о несходстве сходного) ,莫斯科, 1916年。

(员)《作品集》(Собрание сочинений) ,三卷本,莫斯科, 1916-1917年。

В·Б·什克洛夫斯基是俄国形式主义方法发展最初阶段最著名的散文理论家。他就读于彼得堡大学语文系, 1910年发表了第一批作品。从某方面说,形式主义方法史即肇始于上述著作。散文理论的主要著作汇编为《论散文理论》论文集。1916年他任艺术史研究所教授,在文学研究所讲课。作为理论家和编剧,他为电影艺术撰稿,编写剧本。

在一般艺术理论和散文理论方面,研究陌生化概念(参见词汇表),文学材料的自动化理论,凡研究分析情节和结构的原理,通常都与什克洛夫斯基的名字有关。什克洛夫斯基科研著作的主要热情在于,他采用“工艺学”(технология)方法——亦即共时分析文艺作品的内部结

构,他的作为手法即艺术作品结构方法的艺术概念是与此有关的。研究某一作品“如何创作”的问题暂时压倒了文本的语义学研究。艺术文本的句法学研究著作给什克洛夫斯基带来了世界性的荣誉。他在这方面是普罗普的直接先驱者。

在1924年,什克洛夫斯基明显地离开了他原先的立场,在《文学报》(Литературная газета)上发表了自我批评的文章,往后他又多次发表批判形式主义方法和他自己在这时期的科学遗产。他出版了诗歌语言研究会和形式主义方法一些代表人物的回忆录。

### 鲍里斯·米哈伊洛维奇·艾兴包姆

[ Борис Михайлович Эйхенбаум, 1897—1979 ]

著作目录:Ю·别列日诺娃撰:《Б·М·艾兴包姆论诗歌著作目录》(Библиография работ Б·М·Эйхенбаума о поэзии)——载艾兴包姆《论诗歌》(О поэзии),列宁格勒,1952年(第15号)。

孕·韵·雅可布松:《鲍里斯·米哈伊洛维奇·艾兴包姆》——载《国际斯拉夫语言学和诗学杂志》(Журнал славянской филологии),布拉格,1952年(第1期),第10—12页。

### 文学理论主要著作

(1)《杰尔查文的诗体》(Поэтика Державина),载《阿波罗》(Аполлон)杂志,1924年第1期。

(2)《果戈理的外套是怎样创作的》(Как сделана «Шинель» Гоголя),载《诗学》,布拉格,1924年。

(3)《俄罗斯抒情诗的旋律》(Мелодика русского лирического стиха),布拉格,1924年。

(4)《青年托尔斯泰》(Молодой Толстой),布拉格—柏林,1924年。

(5)《安娜·阿赫玛托娃》——分析试作,布拉格,1924年。

(远)《莱蒙托夫》—文学史试评,列宁格勒,1949年。

(苑)《关于形式主义者的问题》(Вокруг вопроса о формалистах): 载《出版与图书》,1949年第 缘期。

(愿)《透视文学》(Сквозь Литературу),论文集,列宁格勒,1949年。

(怨)《O·亨利和小说理论》(О Генри и теория новеллы),载《星》(Звезда)杂志,1949年第 远期。

(10)《文学·理论·批评·论战》(Литература·Теория·Критика·Полемика),列宁格勒,1949年。

(11)《电影风格学问题》(Проблемы киностилистики),载《电影艺术创作》(Поэтика кино),莫斯科—列宁格勒,1949年。

(12)《文学和作家》(Литература и писатель),载《星》杂志,1949年第 缘期。

(13)《文学和文学生活》(Литература и литературный быт),载《在文学岗位上》,1949年第 怨期。

(14)《自撰年谱》(Мой временник),列宁格勒,1949年。

(15)《论诗歌》(О поэзии),列宁格勒,1949年。

(16)《论散文》(О прозе),列宁格勒,1949年。

(17)《诗歌和散文》(Поэзия и проза),载《符号系统丛刊》(Труды по знаковым системам),第 缘集,塔尔图,1949年。

Б·М·艾兴包姆是前苏联文艺学著作极其丰富的代表人物之一。他是文学史家和文学理论家,杰出的短评家和艺术评论家。1949年毕业于彼得堡大学,这之前他已发表了几十篇重要作品。从 1945年到 1949年他都在列宁格勒大学讲课。作者的著述有三百多篇、部。

用艾兴包姆的话来说:“俄罗斯要用艺术语言的新学科来摆脱革命,这是毋庸置疑的。”他本人亦注定要成为这个新学科的倡导者和领袖。在其早期的著作中,他已经意识到要有对文学作方法论反省的必要(如果未来从属于文学史,那么惟有以哲学态度对待自己学科的必要性对研究者们毫不怀疑的时候,未来才会显露出来)。他对其本人这一

科学研究活动的早期阶段,自己确定为以“认识论上有充分分析的美学”为目的。《果戈理的外套是怎样创作的》这篇文章,标志着他向新的科学立场的过渡,其研究对象为“形态美学”(Эстетика морфологическая)。他用下面一段话说明了他那个时代文学科学发展的特点:“不是从‘内容到形式’,而是从怀疑和无原则的‘客观主义’到阐明诗学的主要问题——这就是现代语文科学本身所固有的运动。”

在艾兴包姆的科学创作中,历史和理论问题以其本身缜密的形式交织在一起。在形态学框架内制定的一般原理中,艾兴包姆研究主要成分和诗句旋律问题的理论,采用作为故事特殊样式的童话的概念,详细分析文学和环境(第二系列的“日常生活”)的相互关系问题,其功不可没。

正因为如此,“官方”理论家这类角色便落到了艾兴包姆身上,极其简明地阐述《形式主义方法的理论》(Теория формального метода)这种文章便由他执笔,可惜我们没能把这篇文章收入本文论选,通常他在所有重要的辩论会和讨论会上都充当形式主义者的人物。

艾兴包姆在文学史方面的主要兴趣,是与Л·Н·托尔斯泰和М·Ю·莱蒙托夫的创作生活相关的,他有几本专著就是研究莱蒙托夫的。

### 罗曼·奥西波维奇·雅可布松

[ Роман Осипович Якобсон, 苏联语言学家(苏联) — 苏联 ]

著作目录:《罗曼·雅可布松—雅氏著作目录》(Исследования по лингвистике и языковедению), 海牙—巴黎, 1961年。

作品:《著作选集》(Избранные труды), 第1卷, 第1版, 海牙—巴黎, 1961年; 第2卷, 海牙—巴黎, 1961年; 第3卷, 海牙—巴黎, 1961年。

#### 文学理论主要著作

(1)《现代俄罗斯诗歌》(Новейшая русская поэзия)——提纲初稿,



维克多·赫列布尼科夫编,布拉格,1946年。

(10)《战争和革命年代俄罗斯的斯拉夫语文学》(Славянская филология в россии за годы войны и революции),与П·Г·博加特廖夫合作,柏林,1946年。

(11)《勃柳索夫的作诗法和诗句的技巧》(Брюсовская стихология и наука о стихе),载《学术通报》(Научные известия),布拉格,1946年。

(12)《论捷克诗体多半可与俄罗斯诗体比较》(О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским),柏林,1946年。

(13)《语言和文学研究的问题》(Проблемы изучения языка и литературы),与Ю·Н·特尼亚诺夫合作,载《左翼文艺阵线》,1946年第10期。

(14)《作为创作特殊形式的民间故事》(Фольклор как особая форма творчества),与博加特廖夫合作,重新刊载于博氏所著《民间艺术的理论问题》(Вопросы теории народного искусства),莫斯科,1946年。

(15)《论民俗学和文艺学的界限问题》(К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения),与博加特廖夫合作,巴德·斯洛维昂斯基(月当译著社译,第10卷,第10辑,月·克拉科夫(运耀噪)编,1946年重刊载于作品选第10卷。

(16)《语法的诗歌和诗歌的语法》(Поэзия грамматики и грамматика поэзии),载《诗学·诗学·诗学》<sup>②</sup>,华沙,1946年。

(17)《论艺术现实主义》(О художественном реализме),俄罗斯诗学读物(砾基译社译,砾基译社译),载《密西根斯拉夫语论文选》(砾基译社译,砾基译社译),1946年。

(18)《论视觉和听觉符号问题》(К вопросу о зрительных и слуховых знаках),载《符号学和艺术节律学》(Семиотика и искусство метрия),莫斯科,1946年。

(19)《语言学和诗学》(Лингвистика и поэтика),载《结构主义：“ за ”和“ против ”》<sup>③</sup>,莫斯科,1946年。

(图)《沙利·博登列尔的“猫”》(《Кошки》Шария Бодлера)与运·莱维—斯特罗斯(运·Леви 原Стросс)合作,同前引书。

法文版诗学主要著作:《诗学问题》(原译著)巴黎,1957年。

现代杰出的语文学家和语义学家雅可布松,是莫斯科、布拉格和纽约语言学小组的创始人之一。

雅可布松对于语文学各方面贡献之大,怎么估计也不会过高。

雅可布松 1919年毕业于拉扎列夫东方语言学院,1951年又毕业于莫斯科大学。他曾任教于莫斯科、布尔诺(捷克)、哥本哈根、奥斯陆、乌普萨拉(瑞典)、纽约各大专院校。目前(1970年代中期)任美国哈佛大学(原增补)斯拉夫语言文学和普通语言学塞缪尔·哈泽德(原译著)④交换教授和麻省理工学院讲座教授,在全世界多所大学讲课。

雅可布松科研工作的一般评述,请参阅《简明文学百科全书》(Краткая литературная энциклопедия)中的第 18 卷(莫斯科版,1957年)月·匀·托波罗夫(Топоров)的文章。

### 鲍里斯·伊萨科维奇·亚尔霍

[Борис Исакович Ярхо, 原译著(图)——原译著]

#### 文学理论主要著作

(图)《科学文艺学的范围》(Границы научного литературоведения)载《艺术》(Искусство) 1957年,第 10 期,1957年,第 1 期。

(图)《青年罗兰》(Юный Роланд),列宁格勒,1957年。

(猴)《形式主义分析最普通的原理》(Простейшие основания формального анализа):载《诗学》(原译著)第 1 集,莫斯科,1957年。

(源)《普希金诗节律手册》(Метрический справочник к



стихотворениям Пушкина)与匀·拉普申(Лапшин)和И·罗曼诺维奇(Романович)合作 莫斯科—列宁格勒 1957年。

(缘)《精密文艺学方法论》(Методология точного литературоведения)(计划纲要)一摘录 载《符号系统丛刊》,第 源集,塔尔图 1957年[M·Л·加斯帕罗夫(Гаспаров)撰文]。

论述亚氏的文章:M·Л·加斯帕罗夫《亚尔霍文学理论著作》(Работы Б·И·Ярхо по теории литературы) 载前引书。

在 20 世纪 50—60 年代杰出的一批文学理论家当中,Б·И·亚尔霍的著作不但以其积极的方法论,而且以其令人惊异的系统性著称于世,他不仅是新思想的“发生器”(генератор),而且系统地、连续不断地深入研究这些思想,为了鞭辟入里,他引用了极其广泛的欧洲民间创作和文学的材料。加斯帕罗夫在其论文中充分揭示了亚尔霍创作理论原理和普通模式。我们特别要强调他的科研著作的方法论倾向,这实际上是在许多同时代理论家中的一个独到之处。在《精密文艺学方法论》这篇内容丰富的论文中,亚尔霍本人的方法论成就显得更为丰硕,不过该作品只发表了一些片段。

亚氏方法论研究著作的特点,表现在他后期的著作和方法论的专著方面(《形式主义分析最普通的原理》、《科学文艺学的范围》),特别有趣的是还表现在他的历史论著中。因此,《青年罗兰》这部文学史论著至今几乎仍然是文学史方法论作品的唯一试作。作者提出一个假设,明显地列出解决问题的方案(“解决问题的进程”),并进行自己的科学研究,最后以分析得出的结论而结束。在这方面,材料的概念和运用该方法的方法,甚至按文学理论而言,比传统文艺学的研究更加像现代自然科学工作。但是这样利用材料,这种作业的结构形式,对亚尔霍来说并非外部的某种东西。在其《精密文艺学方法论》这篇总结性的文章中,他提出了整个一系列理论和方法论问题。同时,无论是就“方法论”还是就“精密”而言,对他来说都十分重要。精确性是亚尔霍科学著作的主要方针之一(“美感的量化”——一切文学著作的热情均表现于此——酝·粤·加斯帕罗夫)。而在这条道路上,他终于达到了极其重





# 三摇附录





## 中外文人名对照表

(人名前为其所属文本编号)

粤

- ① 阿芬那留斯, 理查德 (粤译) 德国主观唯心主义哲学家  
 亚里士多德 (粤译) 公元前 古希腊著名哲学家, 文艺理论家

月

- ② 贝恩松 (月译) 美国艺术史家, 写生画技巧风格创始人  
 ③ 博马舍, 皮埃尔 原奥古斯丁·卡隆·德 (月译) 法国喜剧作家  
 原 法国喜剧作家  
 布瓦洛, 尼古拉 (月译) 法国文艺理论家, 诗人  
 ④ 博亚尔多, 马里奥·马利亚 (月译) 意大利诗人  
 薄伽丘, 乔万尼 (月译) 意大利作家  
 波德莱尔, 夏尔 (月译) 法国象征派诗人

悦

- ⑤ 克罗齐, 贝内德托 (悦译) 意大利文学批评家



德拉罗虚, 保罗 (阅读书籍, 孕育灵感) 法国十九世纪学院派画家

德加, 埃德加 (阅读书籍, 培养灵感) 法国著名印象派画家

耘

圆摇 爱尔本, 卡莱尔·雅罗米尔 (耕耘, 孕育灵感) 捷克诗人, 民间文学研究家

猿摇 埃利希 (耕耘) 疑为美国研究俄罗斯形式主义学派的文学史家

云

圆摇 福楼拜, 居斯塔夫 (云彩, 孕育灵感) 法国作家  
菲尔丁, 亨利 (云彩, 孕育灵感) 英国小说家

邸

员摇 哥德, 约翰·沃尔夫冈 (邸, 孕育灵感) 德国诗人, 思想家

圆摇 格拉蒙, 莫里斯 (邸, 孕育灵感) 法国语言学家

圆摇 格雷戈, 埃尔 (邸, 孕育灵感) 文艺复兴晚期西班牙画家

匀

苑摇 洪堡特, 威尔格尔夫·冯 (匀, 孕育灵感) 德国语文学家, 哲学家

员摇 豪夫, 威廉 (匀, 孕育灵感) 德国作家  
霍夫曼·冯·法莱斯雷本, 奥古斯特·亨利希 (匀, 孕育灵感)  
云摇 诺瓦利斯, 乔治 (匀, 孕育灵感) 德国诗人和语文学家

圆摇 希罗多德 (匀, 孕育灵感) 古希腊历史学家, 有希腊历史学之父之称。

圆摇 贺加斯, 威廉 (匀, 孕育灵感) 英国杰出画家, 艺术理论家



允

猿瑶强生·本杰明(先译译,月译译,员猿猿~员远猿)英国戏剧家,诗人

运

源瑶科尔内克·约瑟夫·米洛斯拉夫(运译译,先译译,译译译,员愿愿~员愿愿)捷克语言学家,布拉格学派代表人物

员瑶克朗·卡尔·莱波尔德(运译译,运译译,译译译,员愿愿~员猿猿)芬兰民间文学家,芬兰学派首领

圆瑶克拉尔·弗兰(运译译,译译译,员愿愿~员猿猿)捷克作家

蕴

员瑶吕代尔·约福勒(砸译译,先译译,生卒年不详)法国十二世纪南方行吟诗人

圆瑶勒萨日·阿莱恩·勒内(蕴译译,粤译译,砸译译,员愿愿~员源源)法国作家

酝

源瑶梅耶·安东尼(酝译译,粤译译,员愿愿~员猿猿)法国语言学家

员瑶莫里哀(酝译译)原名让·巴蒂斯特·波克兰(先译译,月译译,译译译,员愿愿~员猿猿)法国喜剧作家,戏剧活动家

圆瑶莫泊桑·居伊·德(酝译译,译译译,员愿愿~员愿愿)法国作家

莫莱·亨利(酝译译,译译译,员愿愿~员愿愿)英国传记作家,评论家

圆瑶米勒·原弗赖恩费尔斯(酝译译,原译译,译译译,生卒年月不详)德国文艺理论家

猿瑶穆卡尔若夫斯基·扬(酝译译,译译译,再译译,员愿愿~?)捷克语文学家,文艺学家

晕

圆瑶尼罗普·克里斯托弗尔(晕译译,悦译译,译译译,员愿愿~员猿猿)丹麦语言学家,法语历史语法学作者

孕

圆瑶柏拉图(孕译)公元前源苑~猿苑)古希腊唯心主义哲学家  
猿瑶波穆尔斯卡(孕译)疑为波兰裔美国学者,文艺理论家

砸

员瑶雷德克利夫·安(砸译)粤灶,员源源~员源苑)英国女小说家  
圆瑶卢梭,让·雅克(砸译)分译:让·雅克,员源圆~员苑苑)法国  
启蒙思想家,作家

圆瑶热朗·格维多(砸译)赠译:热朗,员苑源~员苑苑)法国画家

杂

猿瑶司各特,瓦尔特(杂译)宰译:司各特,员苑员~员苑苑)英国小说家,诗人  
源瑶薛施蔼·阿伯特(杂译)粤译:阿伯特,员苑园~员苑源)瑞士语言学家

索绪尔,费尔南德·德(杂译)云译:索绪尔,员苑苑~员苑苑)瑞士语言学家

员瑶施莱格尔,奥古斯特·威廉(杂译)粤译:施莱格尔,员苑苑~员苑苑)德国文学批评家,语言学家

员瑶斯威夫特,乔纳桑(杂译)允译:斯威夫特,员苑苑~员苑苑)英国作家

圆瑶斯宾塞,埃德蒙(杂译)耘译:斯宾塞,员苑苑~员苑苑)英国诗人

圆瑶斯特恩,劳伦斯(杂译)蕴译:斯特恩,员苑员~员苑苑)英国作家

圆瑶西弗斯,爱德华(杂译)耘译:西弗斯,员苑苑~员苑苑)德国语言学家  
萨兰(杂译)疑为法国文艺学家,社会学形式主义代表人物

圆瑶斯丹达尔(杂译)粤译:斯丹达尔,原名亨利·贝尔(匀译)员苑苑~员苑苑)法国作家

圆瑶斯姆雷克(杂译)原名扬·契耶台克(粤译)员苑苑~?)斯洛瓦克诗人

栽

员瑶汤姆逊,詹姆士(栽译)允译:汤姆逊,员苑园~员苑苑)英国苏格兰诗人

灾

圆瑶凡尔纳,儒勒(灾译)允译:凡尔纳,员苑苑~员苑苑)法国科幻冒险小说

家

伏尔泰(灾~~德~~译)原名弗朗索瓦·阿鲁埃(云~~德~~译,粤~~德~~译)  
员~~德~~译~员~~德~~译)法国启蒙思想家,文学家

猿~~德~~译 维里耶,德·李勒·亚当(灾~~德~~译,粤~~德~~译)  
员~~德~~译~员~~德~~译)法国作家,象征主义先驱

宰

员~~德~~译 威尔斯,赫伯特·乔治(宰~~德~~译,匀~~德~~译)员~~德~~译~员~~德~~译  
英国作家

圆~~德~~译 沃尔泽,奥斯卡(宰~~德~~译,韵~~德~~译)员~~德~~译~员~~德~~译)德国文学理论  
家,文学史家

猿~~德~~译 维戈茨基,斯坦尼斯拉夫(宰~~德~~译,杂~~德~~译)员~~德~~译~员~~德~~译)波兰  
语言学家

## 中俄文人名对照表

(人名前为其所属文本编号)

## 粤

- 猿摇 阿赫玛托娃 轶Ахматова, 员猿怨- 员猿远轶原名安娜·安得烈耶夫娜·高连科 轶Анна Андреевна Горенко 轶我国女诗人
- 猿摇 阿法纳西耶夫, 亚历山大·尼古拉耶维奇 轶Афанасьев, Александр николаевич, 员圆- 员圆轶我国文艺理论家, 民间文学家
- 圆摇 安年斯基, 因诺肯季·费奥多罗维奇 轶Анненский, Инокентий Фёдорович, 员缘- 员圆轶我国诗人
- 圆摇 阿克萨科夫, 谢尔盖·齐莫菲耶维奇 轶Аксаков, Сергей Тимофеевич, 员怨- 员缘轶我国作家
- 圆摇 安年科夫, 巴维尔·瓦西里耶维奇 轶Анненков, Павел Васильевич, 员圆- 员圆轶我国文学批评家

## Б

- 猿摇 勃洛克, 亚历山大·亚历山大罗维奇 轶Блок, Александр Александрович, 员圆- 员圆轶苏联俄罗斯诗人
- 贝内迪克托夫 符拉基米尔·格里戈利耶维奇 轶Бенедиктов, Владимир Григорьевич, 员圆- 员圆轶我国诗人
- 别雷 安德烈 轶Белый, Андрей, 员圆- 员圆轶原名鲍里斯·尼古拉耶维奇·布加耶夫 轶Борис николаевич Бугаев 轶我国诗人, 评论家

- 苑瑶 勃柳索夫,瓦列里·雅可夫列维奇 轶Брюсов, Валерий Яковлевич, 员愿猿~ 员愿圆 轶苏联俄罗斯诗人
- 圆瑶 巴利蒙特,康士坦丁·德米特里耶维奇 轶Бальмонт, Константин Дмитриевич, 员愿苑~ 员愿圆 轶我国诗人
- 巴拉滕斯基,叶甫根尼·阿勃拉莫维奇 轶Баратынский, Евгений Абрамович, 员愿圆~ 员愿源 轶我国诗人
- 员瑶 巴格里,亚历山大·瓦西里耶维奇 轶Багриий, Александр Васильевич, 员愿员~ 员愿源 轶苏俄文艺学家
- 圆瑶 勃里克 奥西普·马克西莫维奇 轶Брик, Осип Максимович, 员愿愿~ 员愿缘 轶我国文学理论家
- 博布罗夫,谢尔盖·巴甫洛维奇 轶Бобров, Сергей Павлович, 员愿怨~ ? 轶苏俄作家 翻译家
- 别林斯基,维萨里昂·格里戈利耶维奇 轶Белинский, Виссарион Григорьевич, 员愿员~ 员愿愿 轶我国文学批评家
- 圆瑶 比留可夫,巴维尔·伊凡诺维奇 轶Бирюков, Павел Иванович, 员愿圆~ 员愿员 轶我国传记作家
- 圆瑶 布尔加林,法捷伊·维涅季克托维奇 轶Бургарин, Фадей Венедиктович, 员愿怨~ 员愿怨 轶我国作家
- 猿瑶 巴赫金,米哈伊尔·米哈伊洛维奇 轶Бахтин, Михаил Михайлович, 员愿缘~ 员愿缘 轶前苏联文学理论家
- 伯恩斯坦,谢尔盖·伊格拉契耶维奇 轶Бернштейн, Сергей Игнатъевич, 员愿圆~ ? 轶苏俄语文学家
- 博加特廖夫,彼得·格里戈利耶维奇 轶Богатырев, Петр Григорьевич, 员愿猿~ ? 轶苏俄民间文学家 戏剧理论家
- 巴卢哈特,谢尔盖·德米特里耶维奇 轶Балухатый, Сергей Дмитриевич, 员愿圆~ 员愿缘 轶苏俄文艺理论家 传记作家
- 巴贝尔,伊萨克·埃曼卢伊洛维奇 轶Бабель, Исаак Эммануилович, 员愿源~ 员愿员 轶苏俄作家

B

- 圆瑶 维谢洛夫斯基,亚历山大·尼古拉耶维奇 轶Веселовский,

Александр Николаевич, 员愿愿~ 员愿愿 转我国文艺学家、文学史家

员愿瑶 韦斯特法尔 转Вестфаль 转疑为俄国诗人、批评家

员愿瑶 维诺格拉多夫, 维克多·符拉基米罗维奇 转Виноградов, Викгор Владимирович, 员愿缘~ ? 转苏俄语文学家、科学院院士

员愿瑶 维亚泽姆斯基, 彼得·安德烈耶维奇 转Вяземский, Петер Андреевич, 员愿愿~ 员愿愿 转我国诗人、批评家

猿愿瑶 维诺库尔, 格里戈里·奥西波维奇 转Винокур, Григорий Осипович, 员愿愿~ 员愿愿 转苏俄文学语言学家

猿愿瑶 韦涅维季诺夫, 德米特里·符拉基米罗维奇 转Веневитинов, Дмитрий Владимирович, 员愿缘~ 员愿愿 转我国诗人、批评家

Г

源瑶 冈察洛夫, 伊凡·亚历山大罗维奇 转Гончаров, Иван Александрович, 员愿愿~ 员愿愿 转我国作家

缘瑶 赫尔岑, 亚历山大·伊凡诺维奇 转Герцен, Александр Иванович, 员愿愿~ 员愿愿 转我国作家

员愿瑶 果戈理, 尼古拉·瓦西里耶维奇 转Гоголь, Николай Васильевич, 员愿愿~ 员愿愿 转我国作家

员愿瑶 戈恩费尔德, 阿尔卡基·格奥尔基耶维奇 转Горнфельд, Аркадий Георгиевич, 员愿愿~ 员愿愿 转苏俄文艺理论家

员愿瑶 戈尔布诺夫, 伊凡·费多罗维奇 转Горбунов, Иван Федорович, 员愿愿~ 员愿愿 转我国作家、演员

员愿瑶 古科夫斯基, 格里戈里·亚历山大罗维奇 转Гуковский, Григорий Александрович, 员愿愿~ 员愿愿 转苏俄文艺理论家

猿愿瑶 格里戈里耶夫, 阿波隆·亚历山大罗维奇 转Григорьев, Аполлон Александрович, 员愿愿~ 员愿愿 转我国批评家、诗人  
戈尔巴乔夫, 格奥尔基·叶菲莫维奇 转Горбачев, Георгий Ефимович, 员愿愿~ 员愿愿 转苏俄批评家、文艺学家

猿愿瑶 金兹堡, 莉迪亚·雅可夫列芙娜 转Гинзбург, Лидия

Яковлевна, 员圆园~ ? 轱苏联文艺学家

Д

猿瑶 杰尔查文, 加夫里拉·罗曼诺维奇 轱Державин, Гаврила  
Ромарович, 员圆猿~ 员圆远轱我国早期诗人

圆瑶 陀思妥耶夫斯基, 费多尔·米哈伊洛维奇 轱Достоевский,  
Федор Михайлович, 员圆员~ 员圆员轱我国作家

Е

圆瑶 叶赛宁, 谢尔盖·亚历山大罗维奇 轱Есенин, Сергей  
Александрович, 员圆缘~ 员圆缘轱苏联俄罗斯诗人

Ж

员瑶 日尔蒙斯基, 维克多·马克西莫维奇 轱Жирмунский, Виктор  
Максимович, 员圆员~ ? 轱苏联语文学家

猿瑶 茹可夫斯基, 瓦西里·安德烈耶维奇 轱Жуковский, Василий  
Андреевич, 员圆猿~ 员圆圆轱我国诗人

З

圆瑶 泽列宁, 德米特里·康士坦丁诺维奇 轱Зеленин, Дмитрий  
Константинович, 员圆愿~ 员圆缘轱苏联俄罗斯民俗学家

员瑶 泽林斯基, 法捷伊·福兰采维奇 轱Зелинский, Фадей  
Францевич, 员圆怨~ 员圆源轱我国、波兰古典语文学家

И

圆瑶 伊凡诺夫, 维雅切斯拉夫·伊凡诺维奇 轱Иванов, Вячеслав  
Иванович, 员圆远~ 员圆圆轱我国诗人、剧作家

猿瑶 伊林 轱Ильин, М援员圆远~ 员圆猿轱原姓马尔沙克 轱I援援  
Маршак 轱苏俄作家

К

猿瑶 克鲁乔内赫, 阿列克谢·叶里谢耶维奇 轱Крученых, Алексей  
Елисеевич, 员圆远~ ? 轱苏俄诗人

员瑶 科甘, 彼得·谢苗诺维奇 轱Коган, Петр Семенович, 员圆圆~  
员圆圆轱我苏文学史家、批评家

员瑶 科斯托马罗夫, 尼古拉·伊凡诺维奇 轱Костомаров, Николай

- Иванович, 员愿苑~ 员愿缘 轱乌克兰、俄罗斯作家、批评家  
 卡拉姆津, 尼古拉·米哈伊诺维奇 轱Карамзин, Николай  
 Михайлович, 员愿苑~ 员愿苑 轱我国作家、历史学家  
 柯罗连科, 符拉基米尔·迦拉克切昂诺维奇 轱Короленко,  
 Владимир Галактионович, 员愿猿~ 员愿员 轱我国作家  
 圆瑶 克柳耶夫, 尼古拉·阿列克谢耶维奇 轱Клюев, Николай  
 Алексеевич, 员愿苑~ 员愿苑 轱苏俄诗人  
 圆瑶 卡拉什尼科娃, 叶甫根尼娅·达韦多芙娜 轱Калашникова,  
 Евгения Давыдовна, 员愿苑~ ? 轱苏联俄罗斯翻译家  
 圆瑶 库里什, 潘捷列蒙·亚历山大罗维奇 轱Кулиш, Пантелимон  
 Александрович, 员愿怨~ 员愿苑 轱乌克兰作家、学者  
 圆瑶 克拉姆斯科伊, 伊凡·尼古拉耶维奇 轱Крамской, Иван  
 Николаевич, 员愿苑~ 员愿苑 轱我国现实主义画家, 长于肖像风  
 景画  
 克诺林格, 伊琳娜·尼古拉耶芙娜 轱Кноринг, Ирина  
 Николаевна, 员愿苑~ 员愿猿 轱我国女诗人  
 猿瑶 科热诺夫, 瓦吉姆·瓦列利亚诺维奇 轱Кожинов, Вадим  
 Валеирианович, 员愿园~ 轱前苏联文艺学家  
 猿瑶 丘赫里贝克尔, 威廉·卡尔洛维奇 轱Кюхельбекер, Вильгельм  
 Карлович, 员愿苑~ 员愿苑 轱德裔俄国诗人
- Л
- 圆瑶 莱蒙托夫, 米哈伊尔·尤里耶维奇 轱Лермонтов, Михаил  
 Юрьевич, 员愿源~ 员愿员 轱我国诗人  
 猿瑶 罗蒙诺索夫, 米哈伊尔·瓦西里耶维奇 轱Ломоносов,  
 Михаил Васильевич, 员愿员~ 员愿缘 轱我国科学家、诗人  
 员瑶 莱纳, 尼古拉·阿西波维奇 轱Лернер, Николай Осипович,  
 员愿苑~ 员愿源 轱苏俄文艺学家  
 列昂诺夫, 列昂尼德·马克西莫维奇 轱Леонов, Леонид  
 Максимович, 员愿怨~ ? 轱苏俄作家  
 圆瑶 列斯科夫, 尼古拉·谢苗诺维奇 轱Лесков, Николай

Семенович, 员恩员~ 员恩缘 轱我国作家  
 圆瑶 莱伊金, 尼古拉·亚历山大罗维奇 轱Лейкин, Николай  
 Александрович, 员恩员~ 员恩远 轱我国作家 新闻记者  
 列昂季耶夫, 康士坦丁·尼古拉耶维奇 轱Леонтьев,  
 Константин Николаевич, 员恩员~ 员恩员 轱我国作家  
 猿瑶 卢纳察尔斯基, 阿纳托利·瓦西里耶维奇 轱Луначарский,  
 Анаторий Васильевич, 员恩缘~ 员恩缘 轱前苏联文艺批评家  
 洛特曼, 尤里·米哈伊洛维奇 轱Лотман, Юрий Михайлович,  
 员恩圆~ 轱前苏联文艺学家

M

猿瑶 马雅可夫斯基, 符拉基米尔·符拉基米罗维奇 轱Маяковский,  
 Владимир Владимирович, 员恩缘~ 员恩圆 轱苏联俄罗斯诗人  
 苑瑶 马丁诺夫, 列昂尼德·尼古拉耶维奇 轱Мартынов, Леонид  
 Николаевич, 员恩缘~ 员恩圆 轱苏俄诗人  
 员瑶 曼德尔施塔姆, 罗查·谢苗诺维奇 轱Мандельштам, Роза  
 Семенович, 员恩缘~ 员恩缘 轱我国传记作家  
 员瑶 迈科夫, 列昂尼德·尼古拉耶维奇 轱Майков, Леонид  
 Николаевич, 员恩员~ 员恩圆 轱我国文学家  
 圆瑶 梅列日科夫斯基, 德米特里·谢尔盖耶维奇 轱Мережковский,  
 Дмитрий Сергеевич, 员恩远~ 员恩员 轱我国作家, 文学研究家  
 圆瑶 米纳耶夫, 德米特里·德米特里耶维奇 轱Минаев, Дмитрий  
 Дмитриевич, 员恩缘~ 员恩员 轱我国诗人, 以韵律之王著称  
 马尔林斯基 轱Марлинский 轱原名别斯土舍夫, 亚历山大罗维  
 奇 轱Бестужев, Александр Александрович, 员恩员~ 员恩员 轱俄  
 国作家  
 圆瑶 穆索尔斯基, 莫杰斯特·彼得罗维奇 轱Мусоргский, Модест  
 Петрович, 员恩员~ 员恩员 轱我国作曲家  
 猿瑶 梅德韦杰夫, 巴维尔·尼古拉耶维奇 轱Медведев, Павел  
 Николаевич, 员恩员~ 员恩员 轱苏俄批评家, 文艺学家  
 马申斯基, 谢苗·约西福维奇 轱Машинский, Семен



Иосифович, 员颉源~ 轱前苏联文艺学家

Н

猿瑶 涅克拉索夫, 尼古拉·阿列克谢耶维奇 轱 Некрасов, Николай  
Алсеевич, 员颉园~ 员颉愿 轱 我国诗人

О

员颉瑶 翁丘科夫, 尼古拉·叶甫根尼耶维奇 轱 Ончуков, Николай  
Евгеньевич, 员颉园~ 员颉园 轱 苏俄民间文学家

员颉瑶 奥斯特洛夫斯基, 亚历山大·尼古拉耶维奇 轱 Островский,  
Александр Николаевич, 员颉猿~ 员颉远 轱 我国剧作家  
奥甫相尼科 原库里科夫斯基, 德米特里·尼古拉耶维奇 轱  
Овсянко 原 Куликовский, Дмитрий Николаевич, 员颉猿~  
员颉园 轱 我国文艺学家

猿瑶 奥格涅夫, 恩 轱 Огинев, Эн 轱 原名罗查诺夫, 米哈伊尔·格里  
戈利耶维奇 轱 Озанов, Михаил Григорьевич, 员颉愿~ 员颉愿 轱  
苏俄作家

П

源瑶 波捷布尼亚, 亚历山大·阿法纳西耶维奇 轱 Потебня,  
Александр Афанасьевич, 员颉猿~ 员颉员 轱 我国语言文学家

员颉瑶 普希金, 亚历山大·谢尔盖耶维奇 轱 Пушкин, Александр  
Сергеевич, 员颉怨~ 员颉苑 轱 我国诗人, 新文学奠基人

员颉瑶 普罗普, 符拉基米尔·雅可夫列维奇 轱 Пропп, Владимир  
Яковлевич, 员颉猿~ 员颉园 轱 前苏联民间文学研究家

员颉瑶 皮克萨诺夫, 尼古拉·基利扬科维奇 轱 Пиксанов, Николай  
Кирьякович, 员颉愿~ ? 轱 苏俄文艺学家

波戈廷, 尼古拉·费多罗维奇 轱 Погодин, Николай  
Федорович, 员颉园~ 员颉园 轱 苏俄剧作家

员颉瑶 帕纳耶夫, 伊凡·伊凡诺维奇 轱 Панаев, Иван Иванович,  
员颉员~ 员颉园 轱 我国作家

皮谢姆斯基, 阿列克赛·费奥菲拉克托维奇 轱 Писемский,  
Алексей Феофилактович, 员颉园~ 员颉员 轱 我国作家

猿摇波里瓦诺夫,叶甫根尼·德米特利耶维奇 猿(Поливанов, Евгений, Дмитриевич, 员猿猿~ 员怨怨) 猿(苏俄学者,东方学家 佩列特茨 符拉基米尔·尼古拉耶维奇 猿(Перетц, Владимир Николаевич, 员怨园~ 员怨缘) 猿(我、乌、苏联文艺学家 彼得罗夫斯基,米哈伊尔·亚历山大罗维奇 猿(Петровский, Михаил Александрович, 员愿苑~ 员怨圆) 猿(苏俄文艺学家,翻译家 帕斯捷尔纳克 鲍里斯·列昂尼多维奇 猿(Пастернак, Борис Леонидович, 员怨园~ 员怨圆) 猿(苏联俄罗斯作家 猿摇彼得松,克里契扬·约克 猿(Петерсон, Кретьян Яак, 员愿员~ 员愿圆) 猿(爱沙尼亚诗人

P

员猿摇罗扎诺夫,瓦西里·瓦西里耶维奇 猿(Розанов, Василий Васильевич, 员愿苑~ 员怨圆) 猿(我国作家,批评家 圆园摇雷布尼科夫,巴维尔·尼古拉耶维奇 猿(Рыбников, Павел Николаевич, 员愿苑~ 员愿缘) 猿(我国民间文学家 列米佐夫,阿列克谢·米哈伊洛维奇 猿(Ремизов, Алексей Михайлович, 员愿苑~ 员缘苑) 猿(我国作家 圆园摇里姆斯基~科尔萨科夫,尼古拉·安德烈耶维奇 猿(Римский Корсаков, Николай Андреевич, 员愿源~ 员怨圆) 猿(我国作曲家 圆园摇鲁布廖夫,安德烈 猿(Рублев, Андрей, около [约] 员圆园~ 苑园 до [至] 员圆园) 猿(古罗斯画家,其作品为宝贵文化遗产 列宾,伊利亚·叶菲莫维奇 猿(Репин, Илья Ефимович, 员愿源~ 员怨圆) 猿(我国画家,巡回展览画派代表人物之一

C

猿摇萨尔蒂科夫,米哈伊尔·叶甫格拉福维奇 猿(Салтыков, Михаил Евграфович, 员愿苑~ 员怨圆) 猿(笔名谢德林 猿(Щедрин 猿(俄国讽刺作家 员猿摇索科洛夫,亚历山大·尼古拉耶维奇 猿(Соколов, Александр Николаевич, 员愿缘~ 员怨圆) 猿(苏俄文艺学家

索洛维约夫,符拉基米尔·谢尔盖耶维奇 轶Соловьев, Владимир Сергеевич, 员缘表-员圆国轶我国批评家、诗人  
员瑶索科洛韦赫,马特韦耶维奇 轶Соколовых, Матвеевич 苏俄民间文学家、文艺学家

员瑶斯洛尼姆斯基,亚历山大·列昂尼多维奇 轶Слонимский, Александр Леонидович, 员缘表-员圆国轶苏俄作家、文艺学家

员瑶斯莫特里茨基,盖纳西姆·达尼洛维奇 轶Смотрицкий, Герасим Данилович, ? ~ 员缘表轶白俄罗斯、乌克兰作家  
谢韦里亚宁 轶Северянин 轶原名洛塔列夫,伊戈尔·瓦西里耶维奇 轶Тотарев, Игорь Васильевич, 员缘表-员圆国轶我国诗人,未来派创始者之一

员瑶萨沃得尼科夫,符拉基米尔·费多罗维奇 轶Саводников, Владимир Федорович, 员缘表-员圆国轶苏俄文学史家

员瑶索洛古勃 轶Сологуб 轶原名捷捷尔尼科夫,费多尔·库兹米奇 轶Петерников, Федор Кузьмич, 员缘表-员圆国轶我国作家

员瑶萨库林,巴维尔·尼基契奇 轶Сакулин, Павел Никитич, 员缘表-员圆国轶苏俄文艺学家、院士

斯米尔诺夫,亚历山大·亚历山大罗维奇 轶Смирнов, Александр Александрович, 员缘表-员圆国轶苏俄文艺学家、翻译家

员瑶先科夫斯基,奥西普·伊凡诺维奇 轶Сенковский, Осип Иванович, 员缘表-员圆国轶我国作家、东方学家

斯米尔金,亚历山大·菲利波维奇 轶Смирдин, Александр Филиппович, 员缘表-员圆国轶我国作家、出版家

员瑶斯米尔诺娃,亚历山德拉·奥西波芙娜 轶Смирнова, Александра Осиповна, 员缘表-员圆国轶我国回忆录女作家

T

员瑶特列季亚科夫斯基,瓦西里·基里洛维奇 轶Гредьяковский, Василий Киллилович, 员缘表-员圆国轶我国作家

员瑶托尔斯泰,阿列克塞·尼古拉耶维奇 轶Голстой, Алексей



Николаевич, 尼·科·维·转苏联俄罗斯作家  
 尼·托·马·舍·夫·斯·基, 鲍·里·斯··维·克·多·罗·维·奇 转 Гомашевский, Борис Викторович, 尼·科·维·转苏联俄罗斯文艺学家  
 特·尼·扬·诺·夫, 尤·里··尼·古·拉·耶·维·奇 转 Тынянов, Юрий Николаевич, 尼·科·维·转苏联俄罗斯作家, 文学研究家  
 屠·格·涅·夫, 伊·凡··谢·尔·盖·耶·维·奇 转 Тургенев, Иван Сергеевич, 尼·科·维·转我国作家  
 吉·洪·诺·夫, 尼·古·拉··谢·苗·诺·维·奇 转 Тихонов, Николай Семенович, 尼·科·维·转苏联俄罗斯诗人  
 托·尔·斯·泰··列·夫··尼·古·拉·耶·维·奇 转 Толстой, Лев Николаевич, 尼·科·维·转我国作家  
 邱·特·切·夫, 费·多·尔··伊·凡·诺·维·奇 转 Гютчев, Федор Иванович, 尼·科·维·转我国诗人  
 季·莫·菲·耶·夫, 列·昂·尼·德··伊·凡·诺·维·奇 转 Гимофеев, Леонид Иванович, 尼·科·维·转苏联俄罗斯文艺学家, 文史学家

У

乌·沙·科·夫, 德·米·特·里··尼·古·拉·耶·维·奇 转 Ушаков, Дмитрий Николаевич, 尼·科·维·转苏联俄罗斯语文学家  
 温·别·加·温, 鲍·里·斯 转 Унбегаун, Борис, 尼·科·维·转即 温·别·加·温 转 苏俄语文学家, 历史比较语言学家

Ф

费·特, 阿·法·纳·西··阿·法·纳·西·耶·维·奇 转 Фет, Афанасий Афанасьевич, 尼·科·维·转我国诗人  
 福·尔·图·纳·托·夫, 菲·利·普··费·多·罗·维·奇 转 Фортунатов, Филипп Федорович, 尼·科·维·转我国语言学家, 莫斯科语言学派创始人

Х

赫·列·布·尼·科·夫, 维·里·米·尔 转 Хлебников, Велимир 转 原名维克多·符·拉·基·米·诺·维·奇 转 Виктор Владимирович, 尼·科·维·转我国诗人, 未来派主要人物

猿瑶赫拉普钦科,米哈伊尔·鲍里索维奇 辕Храпченко, Михаил  
Борисович, 员源原? 辕前苏联文艺理论家

Ч

猿瑶奇切林,阿列克谢·符拉基米罗维奇 辕Чичерин, Алексей  
Владимирович, 员源原? 辕苏联俄罗斯文艺理论家  
契诃夫,安东·巴甫洛维奇 辕Чехов, Антон Павлович,  
员源原 员源原 辕我国小说家,剧作家

员瑶恰耶夫,尼古拉·亚历山大罗维奇 辕Чаев, Николай  
Александрович, 员源原 员源原 辕我国作家

圆瑶丘科夫斯基,科尔涅伊·伊凡诺维奇 辕Чуковский, Корней  
Иванович, 员源原 员源原 辕苏俄作家,批评家

Ш

员瑶什克洛夫斯基,维克多·鲍里索维奇 辕Шкловский, Виктор  
Борисович, 员源原 员源原 辕苏联文艺理论家,批评家

圆瑶舍维廖夫,斯捷潘·彼得诺罗维奇 辕Шевырев, Степан  
Петрович, 员源原 员源原 辕我国文学批评家,诗人

猿瑶施佩特,古斯塔夫·古斯塔沃维奇 辕Шпет, Густав  
Густавович, 员源原 员源原 辕苏俄语文学家,翻译家

施托克马尔,米哈伊尔·彼得罗维奇 辕Штокмар, Михаил  
Петрович, 员源原 员源原 辕苏俄文艺学家

猿瑶申格利,格奥尔基·阿尔卡基耶维奇 辕Шенгели, Георгий  
Аркадьевич, 员源原 员源原 辕苏联俄罗斯诗人,诗学家

Щ

源瑶谢尔巴,列夫·符拉基米罗维奇 辕Щерба, Лев  
Владимирович, 员源原 员源原 辕苏联俄罗斯语言学家,科学院  
院士

舍格洛夫,伊凡·列昂契耶维奇 辕Щеглов, Иван  
Леонтьевич, 员源原 员源原 辕我国作家,戏剧家

Э

员瑶艾兴包姆,鲍里斯·米哈伊洛维奇 辕Эйхенбаум, Борис



Я

- Михайлович, 员愿远~员愿怨 苏联俄罗斯文学理论家  
艾森施泰因, 谢尔盖·米哈伊洛维奇 辕Эйзенштейн, Сергей  
Михайлович, 员愿怨~员愿愿 前苏联电影剧作家, 艺术理论家  
猿猿 恩格尔哈特, 尼古拉·亚历山大罗维奇 辕Энгельгардт,  
Николай Александрович, 员愿苑~员愿圆 苏俄作家、文学史家
- 雅可布松, 罗曼·奥西波维奇 辕Якобсон, Роман Осипович,  
员愿苑~员愿圆 美籍俄国语言学家, 文艺学家  
圆 雅库宾斯基, 列夫·彼得罗维奇 辕Якубинский, Лев  
Петрович, 员愿圆~员愿缘 苏俄语言学家, 文艺理论家  
圆 亚济科夫, 尼古拉·米哈伊洛维奇 辕Языков, Николай  
Михаилович, 员愿猿~员愿远 我国诗人  
猿 亚尔霍, 鲍里斯·伊萨科维奇 辕Ярхо, Борис Исаакович,  
员愿怨~员愿圆 前苏联文艺理论家, 翻译家

## 俄中英术语对照表

粤

автоматизация	自动化	葵燥手葵皂
автономность	独立性	葵燥燥皂
автофункция	自身功能	葵燥燥土葵燥土
аксессуар	道具, 衬托部分	葵燥葵, 葵燥
аксиома	公理	葵燥皂
актуализация	现实化	葵燥葵燥葵燥土
актуальность	现实性	葵燥葵燥葵燥
аллофон	音素	葵燥葵燥葵燥
амплификация	扩大	葵燥葵燥葵燥土
амфибрахий	抑扬抑格	葵燥葵燥葵燥葵燥
анапест	抑抑扬格	葵燥葵燥葵燥葵燥
антиномий	二律背反	葵燥葵燥葵燥
арсис	弱音节	葵燥葵燥
архитектоника	结构	葵燥葵燥葵燥葵燥葵燥
ассимиляция	同化	葵燥葵燥葵燥葵燥土

Б

биография	传记	葵燥葵燥葵燥葵燥
благозвучие	谐音	葵燥葵燥葵燥葵燥
быт	日常生活	葵燥葵燥

月

вещь	事物 作品	噐器品, 憎器品
вольность	自由	违器制器
воля	意志	憎器造
высказывание	言谈	薄器别器器器

## Г

генезис	起源 形成过程	早器原器器
геометричность	几何性	早器器器器器器器
герой	男主角(主角)	薄器器
героиня	女主角	薄器器器器
гетерономия	异律性	葬器器器器器器
гипербола	夸张法	薄器器器器器器器
гротеск	怪诞手法	憎器器器器器器器
группа	类型 团体	早器器

## Д

дактиль	扬抑抑格	薄器器器
двойственность	双重性	薄器器器器, 薄器器器器
действие	事件 情节	葬器器 责器器
действующее лицо	出场人物	精器器器器器器
дерзость	放任	蚤器器器器器器
деформация	变形	薄器器器器器器器
диалект	方言	薄器器器器
диалог	对白	薄器器器器器
диахрония	历时性	薄器器器器器器器
дивергенция	趋异 音位变异	薄器器器器器器器 责器器器器器器器 增器器器器器器
динамика	动态	薄器器器器器器
доминанта	主要成分	薄器器器器器器器
	属和弦	薄器器器器器器器器器器
дисциплина	学科	薄器器器器器器器
дифференция	差别	薄器器器器器器器

Ж

жанр 体裁 早藻何藻  
живость 生动性 增藻何藻, 葵藻何藻, 录土

З

зависимость 依赖性 当藻藻性何藻何藻  
завязка 结局 藻苗  
замена 置换 则藻藻何藻藻何藻  
затрудность 障碍 当藻藻何藻藻  
заумь 玄妙费解(未来派作品) 燥藻何藻藻藻何藻  
звукопись 音响表现法 藻藻性何藻早藻藻  
звукоподражание 象声词 拟声(法)构词 燥藻何藻藻藻, 燥藻何藻藻藻  
звукоряд 音列 奏藻何藻藻藻何藻  
знак 符号 标志 藻土  
знаковая природа 符号性质 燥藻何藻藻藻何藻  
значение 意义 皂藻藻何藻

И

игра эстетическая 审美变化 奏藻何藻藻藻藻藻何藻  
иерархия 等级 燥燥  
изохронизм 等时格 藻藻藻何藻何藻  
импульс 冲动 蚤藻藻藻  
инеция 惰性 蚤藻何藻  
интенсификация 强化 蚤藻藻何藻土  
интрига 复杂情节 冲突 蚤何藻藻藻, 燥藻何藻藻

К

кадр 胶片(卷) 藻藻藻何藻藻  
канон 标准 准则 藻藻何藻藻  
каузальный подход 因果方法 燥藻何藻藻藻藻藻藻藻  
кинокадр 电影胶片 燥藻

кинети́чность	流动型	唎名动唎唎唎唎
клазула	行尾	唎唎唎唎唎唎唎唎唎
классици́зм	古典主义	唎唎唎唎唎唎
коме́дия	喜剧	唎唎唎唎唎
компози́ция	结构	唎唎唎唎唎唎唎唎唎
конверген́ция	趋同	唎唎唎唎唎唎唎唎唎
консерватизм	保守主义	唎唎唎唎唎唎唎
контaminaция	混淆致误	唎唎唎唎唎唎唎唎唎
контекст	上下文	唎唎唎唎唎唎
контраст	对比	唎唎唎唎唎唎
концовка	复尾 尾片	唎唎唎唎唎唎唎唎唎 唎唎唎唎唎唎唎
корень	词根	唎唎唎唎
кратно́сть	相重性	唎唎唎唎唎唎唎唎
критика	批评 评论	唎唎唎唎唎唎 唎唎唎唎唎唎
культура	文化 素养	唎唎唎唎唎

Л

литературное сознание	文学意识	唎唎唎唎唎唎唎唎唎唎唎
литературность	文学性	唎唎唎唎唎唎
лицо	人物	唎唎唎唎唎唎唎

М

материал	素材 材料	唎唎唎唎唎唎
мелодика	旋律 作法	唎唎唎唎唎唎唎
метаморфоза	变态	唎唎唎唎唎唎唎唎唎
методология	方法论	唎唎唎唎唎唎唎唎唎
метонимия	转喻 换喻	唎唎唎唎唎唎唎唎
метафо́за	隐喻	唎唎唎唎唎唎唎
метриза́ция	韵律化	唎唎唎唎唎唎唎
метрика	诗律 诗律学	唎唎唎唎唎唎
многорядно́сть	系列性	唎唎唎唎唎唎唎



модификация	变体	皂隸變體辭類
монолог	独白	皂隸獨白辭類
морфема	词素	皂隸詞素辭類
морфолог	形态学家	皂隸形态学家辭類
морфология	形态学	皂隸形态学辭類
мотив	母题	皂隸母題
мотивировка	理由 论据	皂隸理由
мысль	思想	燥隸思想

## Н

наглядность	直观性	增隸直观性辭類
наивный реализм	朴素实在论	燥隸朴素实在论辭類
направление	流派	燥隸流派, 洋隸流派
нарастание	高潮	糟隸高潮
наследование	继承	皂隸继承辭類
наслоение	质层	洋隸质层
натуализм	自然主义	燥隸自然主义辭類
научность	科学性	洋隸科学性辭類
небытие	虚无	燥隸虚无
норма	规范	燥隸规范
носитель	载体	糟隸载体
нотка	声调	燥隸声调

## О

обобщение	概括化	皂隸概括化辭類
образ	形象	皂隸形象
образность	形象性	糟隸形象性
обращение	转化	糟隸转化辭類
обусловленность	制约性	糟隸制约性
одновременность	同时性	糟隸同时性
оксиморон	修饰法	皂隸修饰法辭類
ослабление	减弱	憎隸减弱

остранение	陌生化	悖论(反常)修辞
отражение	反映	照应(映照)
оттенок	细微差别	差异(差别)对比
оценка	评价	评述(评论)
очерк	特写 随笔	特写(特写), 杂感(杂感)
объект	对象	对象(对象)

## П

параллелизм	平行(法)	对比(对比)
породия	讽刺性模拟作品	讽刺(讽刺)
пауза	停顿	停顿(停顿)
первичность	原始性	原始(原始)
перестановка	换叙	倒叙(倒叙)
перипетия	波折	曲折(曲折)
повторение	重复	重复(重复)
подробность	细节	细节(细节)
порча	退化	退化(退化)
поговорка	谚语	谚语(谚语)
потенция	潜力	潜力(潜力)
поэтика	诗学 作诗法	诗学(诗学)
поэтичность	诗意	诗意(诗意)
предмет	对象	对象(对象)
преемственность	继承性	继承(继承)
прием	手法	手法(手法)
признак	特征	特征(特征)
просодия	诗律学 超音质	诗律(诗律)
пружина	动机	动机(动机)

## Р

развертывание	展开 详细描述	展开(展开)
разум	理性	理性(理性)
рационализация	合理化	合理(合理)

рационализм  
 редукция  
 результата  
 речь  
 ритм  
 ритмика  
 рифма  
 романтизм  
 ряд

纯理性主义  
 简化  
 结式  
 言语,语体  
 节奏  
 节律学,韵律学  
 韵脚  
 浪漫主义  
 系列,行

唯理主義  
 簡化  
 結式  
 言語,語體  
 節奏  
 節律學,韻律學  
 韻腳  
 浪漫主義  
 逢莫,漢譯

C

самовыявление  
 самооценность  
 свободный  
 семантика  
 сентиментализм  
 символ  
 символизм  
 символика  
 символист  
 симметрия  
 симптом  
 синекдуха  
 синхрония  
 синтаксис  
 система  
 систематичность  
 ситуация  
 сказ  
 сказочность

自我表现  
 自身价值  
 游离的  
 语义学,语义  
 伤感主义  
 象征  
 象征主义  
 象征意义  
 象征主义者  
 对称性  
 征兆  
 提喻  
 共时性  
 句法  
 体系,系统  
 系统性  
 情境  
 故事,自述体叙  
 事风格  
 神话

自我表現  
 自身價值  
 遊離的  
 語義學,語義  
 傷感主義  
 象徵  
 象徵主義  
 象徵意義  
 象徵主義者  
 對稱性  
 徵兆  
 提喻  
 共時性  
 句法  
 體系,系統  
 系統性  
 情境  
 故事,自述體敘  
 事風格  
 神話



T

тема	主题	赋彙 彙
тематика	主题学	赋彙 彙 彙 彙
	选题	添 遣 彙 彙 彙
темперирование	调节音律	赋彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
темперированный строй	平均律	赋彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
теснота	密集性, 紧凑	赋彙 彙 彙 彙 彙
технология	创作法	赋彙 彙 彙 彙 彙
типология	类型学	赋彙 彙 彙 彙 彙
тон	声调	赋彙 彙
трагедия	悲剧	赋彙 彙 彙 彙
традиция	传统	赋彙 彙 彙 彙 彙
трансформация	变化	赋彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
троп	转喻	赋彙 彙

У

узнавание темы	主题发现	添 遣 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
уровень	级	早 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
условность	假定性	彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
установка	目的	彙 彙 彙 彙 彙

Ф

фабула	本事	添 彙 彙
фактор	因素	彙 彙 彙 彙
фигура	(修辞)格	彙 彙 彙 彙
филолог	语文学家	彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
филология	语文学	彙 彙 彙 彙 彙
фон	背景	遣 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙
фонетика	语音学	彙 彙 彙 彙 彙 彙
фонология	音位学	彙 彙 彙 彙 彙 彙
форма	形式	彙 彙 彙
формальный метод	形式主义方法	彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙 彙

	функция	功能	态功能录士
Х	хиазм	交错配列	燥混错圣的响译录士
	хозяйство	产业	蚤世忘录赠
	хорей	抑扬格	精燥录藻
	художественность	艺术性	葬燥录赠
Ц	целое	整体	憎录藻
	циклизация	归类	精燥译录赠录士
Ч	чувство	感觉	森燥译早
Э	эвфемизм	委婉语	藻录藻皂皂皂
	эвфоника 转 фония 转	音韵(位)学	录燥燥录赠
	эквивалент	等效(部分)	藻录译录藻录
	эклeктик	折衷主义者	藻录录录赠
	экспозиция	交代	藻录录录录士
	элемент	成分	藻录皂录录
	эманация	放射	燥录录录录士
	эмпиризм	经验主义	藻录录录录皂
	эпизод	事件	藻录录录藻
	эпитет	形容词	藻录录录录
	эстетизм	唯美主义	葬录录录录皂
Я	ямб	抑扬格	蚤录皂
	языковое сознание	语言意识	逢皂皂录录藻录藻

## 摇摇 摇后摇摇记

### 摇摇

---

本文论选的初稿，乃因上世纪 80 年代初家父王梦鸥（台湾政治大学教授、文学史家、文艺理论家）欲参考俄国形式主义学派的基本论述，后蒙东南大学教授（原任教南京大学中文系）林继尧先生提供原著，于 1981—1983 年期间利用余暇翻译。其后断断续续修改七次，至 1987 年正式脱稿。

本文论选的主体结构《文艺理论文选》（Хрестоматия по Теористическому Литературоведению I），系前苏联（今爱沙尼亚共和国）塔尔图大学内部出版物，其责任编辑者为该校俄国文学教研室主任扎娜·格里戈里耶夫娜·明茨教授（1994 年去世），出版策划人伊戈尔·切尔诺夫讲师。该书共收形式主义学派代表人物文章 105 篇，大部分为作品全文，小部分为节录。后有行家建议，将某几篇节录文字补充成整篇，另增加两三篇该流派作家的名作。于是我乃托南京师范大学外国语学院院长张杰教授，于莫斯科任访问学者期间代为搜索，共得原文五篇；台湾时报文化出版公司吴昌杰资深编辑为我托法国朋友于巴黎寻获原文一篇。这样，为充实本书内容，我于近年又增译或补译六篇

文章。其中《论诗句》、《果戈里的“外套”是怎样创作的》二文，曾参照中国社会科学出版社《俄苏形式主义文论选》译文校译（法文译者蔡鸿滨先生）；《作为手法的艺术》、《短篇小说和长篇小说的结构》、《抒情诗的结构》三文，则参照 1957 年三联书店《俄国形式主义文论选》译文校译（译者方珊女士等）。窃以为尺有所短，寸有所长，于不足之处我做了认真负责的补苴罅漏工作。然未敢掠美，在此一并致意。

翻译本书，其间所历艰辛，诚一言难尽。举例而言，原书虽系俄文，但其中涉及其他捷、波、法、德语的名词、术语、人名，甚难查找。有时为一术语或人名，竟日穿行于图书馆书架间而不可得。又如，为制作俄中英文学术语等三种对照表，于各大图书馆及坊间遍寻各类文学或文学家大辞典、大百科全书及其他参考书，先后历时两载，溽暑寒冬，焚膏继晷，锲而不舍，惟求准确无误。此外，有些疑难问题，除请教同行学者，更不惜远道求助于外国学者，如爱沙尼亚塔尔图大学俄国文学教研室主任柳波芙·基谢列娃教授，俄罗斯科学院西伯利亚分院塔季娅娜·扎亚茨教授，与她们数度通信往来，蒙其不吝赐教，为我解惑释疑不少。在此特向她们两位致以衷心的感谢。

本书翻译过程中，东南大学林继尧教授，南京大学余一中、徐竹生教授，郑州大学叶芳来教授，以及上海法国文学翻译家唐祖论先生，有的帮助我解决疑难问题，有的为我寻觅出版途径，有的鼓励我再接再厉，使此书早日问世。对于他们的帮助、关怀和鼓励，在此表示我诚挚的感谢。

最后说几句题外之话。我于 1957 年毕业于南京大学俄罗斯语言文学系，留任助教。1959 年被错划为“右派分子”，后升格为“反革命分子”，至罹缧绁之灾，历尽人间苦难，坎坷半世，几与学术绝缘 12 年。迨至 1979 年 10 月，多蒙中央主事领导重新解放知识分子，本人始得脱离苦海，重返社会。平反回校后，在南大待业一年半，后毛遂自荐调入江苏省社会科学院，乃得重操旧业。然业务荒疏已久，只得重整旗鼓，刻苦钻研，十年以还，始入佳境。

我之有此一点成绩，抚今思昔，饮水思源，应当感谢已故恩师陆丰、音德善、吕同仑三位教授。没有他们的谆谆教诲、悉心栽培，谈何传承

薪火 继往开来。谨以此书献给他们在天之灵！

我于外国文艺理论涉猎有限 ,虽不揣谫陋 ,勉力译出此书 ,然仍不免挂一漏万 ,讹误之处在所难免。切盼同行学者 ,读者诸君 ,不吝指正为感。

王薇生识于石头城畔之陋室

二〇〇九年 八月