

“世界文论” [7]

# 布拉格学派及其他

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会 编



社会科学文献出版社



世界文论[7]

# 布拉格学派及其他

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会编

社会科学文献出版社

(京)新登字028号

**布拉格学派及其他**

中国社会科学院外国文学研究所

《世界文论》编辑委员会编

---

社会科学文献出版社出版发行

(北京建国门内大街5号 邮政编码: 100732)

新华书店经销 北京密云华都印刷厂印刷

850×1168 1/32开本 8.5印张 216千字

印数0001—1000

1995年12月第一版 1995年12月第一次印刷

ISBN 7-80050-671-1/G·99 定价: 13.60元

---

版权所有 翻印必究

**《世界文论》编辑委员会** (以姓氏笔划为序)

**编 委** 王逢振 吕同六 吴元迈 沈恒炎 张 耳  
张 玲 张 捷 陈 燊 赵一凡 郭宏安  
郭家申 钱善行 盛 宁 黄宝生 章国锋  
董衡巽 谭立德

**主 编** 钱善行

**副主编** 谭立德

## 启 事

由于我国已加入《伯尔尼保护文学艺术作品公约》和《世界版权公约》，本丛书特作如下说明：

一、今后，译者向本丛书投送翻译稿件，请事先征得该作品著作权人的翻译出版授权许可；

二、凡在本丛书译载的外国论著，因种种原因未能与著作权人取得联系的，希望著作权人主动与本丛书联系，以协商解决版权问题。

《世界文论》编辑部

## 告 读 者

《世界文论》改名面世，至今已出版七期。而今，我们却不得不向读者告别，宣布这本历史悠久，颇有学术价值的读物的生命的终止。

《世界文论》的前身是《文艺理论译丛》，创办于1957年，由蔡仪先生主持，它曾陆续刊载过朱光潜、李健吾、冯至等诸多著名学者译介的文论，对外国古典文学理论和当代外国文学文论作了系统的介绍，深受我国理论界、读书界的赞赏。后来，由于历史的、客观的原因，刊物曾两度中止出版。

1988年，在中国社会科学院外国文学研究所领导的支持下，着手《文艺理论译丛》的复刊。1991年，在克服种种困难，历经曲折之后，承蒙中国社会科学文献出版社给予宝贵的支持和合作，《文艺理论译丛》更名为《世界文论》丛书，又与读者见面了。

《世界文论》前六期重点介绍了一些重要的外国文学理论批评和流派：新历史主义、后现代主义、日内瓦学派、古典浪漫主义、文学史论研究、小说创作理论；作家研究方面着重推出了有关普鲁斯特和陀思妥耶夫斯基的文论；同时，我们还以相当的篇幅，陆续刊载了外国重要的马克思主义文艺理论与批评。本期重点介绍在当代西方文论中颇有影响的布拉格学派，以及法国作家斯丹达尔关于艺术的论述和有关斯丹达尔的研究文字。

在《世界文论》第一期《编者的话》中，我们说过：“要建设宏伟的有中国特色的社会主义大厦，不可缺少‘精神文明’的建设，为此就需要开辟各种各样的窗口。”事实证明，读者确实需

要和欢迎这样的窗口。《世界文论》一书得到理论界、读书界的热忱关心和支持。在学术著作出版难的年头，《世界文论》的每一期都很快脱销。因此，当这份全国唯一专门介绍外国文艺理论与批评的学术丛书，由于编辑部无力克服的困难，即将停止出版的时候，我们的心情是难以平静的，但又是无可奈何的。借此告别读者的机会，我们谨向支持过《世界文论》的专家学者、出版社以及读者朋友，由衷地道一声：“谢谢。”

1995年3月

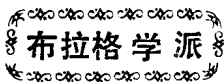
## 目 录

告读者

布拉格学派

- 现代艺术中的辩证矛盾……………〔捷克〕穆卡若夫斯基作  
庄继禹译(1)
- 对话与独白……………〔捷克〕穆卡若夫斯基作 庄继禹译(25)
- 文学作品的接受史……………〔捷克〕沃季奇卡作 章国锋译(57)
- 《意大利绘画史》导言……………〔法国〕斯丹达尔作 王道乾译(70)
- 《吕西安·勒万》序言……………〔法国〕斯丹达尔作 王道乾译(107)
- 亨利·贝尔……………〔法国〕梅里美作 王道乾译(110)
- 《吕西安·勒万》序……………〔法国〕马尔谛诺作 王道乾译(118)
- 戏剧与戏剧艺术的本质……………〔德国〕瓦格纳作 张黎译(150)
- 自杀：文学主题的诸要素……………〔美国〕约斯特作 陈珏译(180)
- 叙事体作品的建构……………〔德国〕德布林作 孙龙生译(209)
- 反映过程中功能性关系的辨析……………〔德国〕施伦施泰特作  
宁瑛译(237)





## 现代艺术<sup>①</sup>中的辩证矛盾 (1935)

[捷克]扬·穆卡若夫斯基 作  
庄继禹 译

在试图对现代艺术作简略的论证之前，必须弄清楚什么是现代艺术。“现代性”这个概念是非常不确定的，有时它被理解为一种价值，有时又回复到最初的理解——仅作为一个时间段。现在我们不再重蹈复辙，既不把它视为一种价值，也不把它当作时间段。我们应该自己负责作出判断，因为每个人觉得有必要作出判断的时候，谁都会为自己划出一个范围，谁都会有自己的理由。

现代艺术——对于我们这些对此有所考虑的人来说——出现于文学中的自然主义——现实主义与象征主义的交接期以及绘画中印象主义<sup>②</sup>与后印象主义<sup>③</sup>的交接期。在这两个交接期间，艺

① 现代艺术是指19世纪末至本世纪30年代中出现的一批不同于传统特点的文艺流派，相当于现在我们称之为现代派的诸文艺流派。

② 印象主义无疑是自然主义—现实主义倾向中的一个极端例子，也是反拨摹仿自然的初级阶段。——原注

③ 印象主义(impressionism)出现于19世纪70—80年代的法国。它反对僵化的学院式绘画，号召艺术进入生活的激流和阳光照耀下的大自然，以捕捉瞬间官感印象来表现个人情绪的变化，以色点、色斑来表现光和空气的流动。印象主义的创作原理很快扩展到雕塑、音乐、诗歌等领域（文学中与此相对应的是自然主义）。后期印象主义逐渐脱离对客观事物的临摹向抽象化过渡，以至到最后成为色点和色斑的无规律的组合。

术发展的共同标志是个性的抑制或者（如果我们愿意这么说）个性的分解。为了把这个问题说得更清楚一些，不妨让我们回溯到上一个世纪的前半叶，即浪漫主义时期。浪漫主义在某些方面与现代艺术之前各个发展阶段的艺术流派（如现实主义、自然主义和印象主义）相比，无疑同今天的艺术更接近些。例证可以举出很多，如当代的捷克诗歌一再向马哈<sup>①</sup>的风格回归，绝非出于对柏拉图的仰慕，而是希求在马哈的诗歌中寻找解决诸多独立的结构问题的方法。浪漫主义与现代艺术有何相通之处呢？要回答这个问题并不困难。在第一个和第二个交接期，艺术作品使人强烈地感觉到仅仅是一种记号，而在这种记号与真实之间并无绝对和必要的一致性。在现实主义与整个此起彼伏的新兴艺术流派的交接期间，处于真实与艺术作品之间的创作主体首先感受到的是主观的压力，然后才是其他，如客观的评价。自然主义诗人希望自己拿出来的作品是一篇科学文献；印象派画家企求对内心中冲动作出直接的等量生理反应之前，即对临摹对象作出艺术阐释之前，能恰如其份地表达出纯粹的感官感受。（我们在此谈论的是倾向性，而非艺术家实现创作的可能性或步骤）。

浪漫主义与现代艺术的共同点是把经验真实及其在艺术中的反映拉开距离，造成经验真实变形的结果。当然，由于每个人的个性不同，其经验真实变形程度也不同。在浪漫主义中，个性对真实的变形是负责任的，因为这是个性对按社会习俗加以修正的真实的反叛。但不知个性在某种情况下是否强大到足以承担经验真实变形的责任（泰坦精神<sup>②</sup>或叛逆精神），或是软弱到不敢承担这种责任（忧郁、消沉）。个性负责的程度有赖于感情色彩的是否浓

---

① 马哈（Karel Hynek Mácha 1810—1836），捷克浪漫主义诗人，其代表作为抒情叙事长诗《五月》（1836）。他的诗歌语言通俗而优美，极富音乐性，被誉为捷克诗歌中的珍珠。

② 泰坦系希腊神话中的巨神族。是天神乌拉纽斯和地神该亚所生的子女，共

烈，如叙事诗的抒情化或拜伦式的诗体小说。在我们称之为“现代”的时期，叙事的抒情化，尤其在明显的诗化方面的情况有了很大的变化。以理智的确定性作为支点的个性在现实—印象主义时期受到压制，当时个性的唯一使命诚如左拉的名言“透过个人气质看自然”，也就是在百依百顺的真实上面涂第二道釉彩。从文献记录式的一丝不苟演变到它的对立面——浪漫主义，又从浪漫主义再一次转向真实变形的时期已经没有个性的位置，而个性本来可以承担起破坏以经验真实为基础的社会习俗的责任。处于交接期前沿的一个诗歌流派——象征主义已鲜明地证实了自己将艺术表现极端客观化的强烈愿望，亦即将作品“绝对化”，尽可能地远离经验真实，使之尽可能适应同一时代和同一社会范围的人。正因为如此，象征主义作品似乎对所有的人，不分时代、地域和社会环境，具有不变的价值。象征主义追求客观化的努力已经达到窒息诗歌创作才能的地步。象征主义的实验结果可以用马拉梅<sup>①</sup>的一句绝望的话来表明：“骰子一掷绝不会破坏偶然性”（意即不可能创作出一部离开人而独立存在的“绝对”作品来）。他一针见血地指出了深受象征主义浸染从而落入走投无路处境的个人的恐惧感。在象征主义之后，现代艺术不再走与个人尖锐对立的极端。个人在所有艺术发展阶段中直至今日，所受到的压力只不过是作为经验真实变形的责任承担者而已。因此未来主义的创始

12人，六男六女。泰坦之战的故事同巨灵之战神话相似。曾是鲁本斯、费尔巴赫等的绘画作品中的主题。在近代，泰坦神的形象具有新的意义。泰坦一词用来称呼英勇的革命家，为新生活而奋斗的无畏战士，向不合理的罪恶世界提出挑战的天才的独立思想家等等。

① 马拉梅 (Stéphane Mallarmé 1842—1898)，法国象征诗主义人。象征主义者认为现实世界是彼岸世界的反光，后者只有借助艺术家的直觉所创造出来的象征才能近似地再现。马拉梅善于用不平常的艺术手法揭示隐藏在平凡事物背后的“绝对世界”（彼岸世界）。《骰子一掷绝不会破坏偶然性》

人马里内蒂<sup>①</sup>声称“在文字写作中应该废除‘我’字”；而达达主义<sup>②</sup>想在彻底破坏经验真实的同时抹掉创作主体的个人责任。它对经验真实的破坏是如此彻底，以致只留下绝对的偶然。也许有人认为达达主义<sup>③</sup>是以逐渐高涨的情感为基础的表现主义的反动。

是马拉梅逝世前几个月发表的重要诗作。他力图按照乐曲的结构来安排这首“诗”的版面，亲自监智选择字型和排版工作。有的字用大写。他希望通过独特的沟通渠道，来达到“完美的理解”，使诗诗在时间和空间上得到深化，却反而使他的诗非常晦涩难懂。

- ① 马里内蒂 (Filippo Tommaso Marinetti 1876—1944)，意大利文艺理论家，诗人。1909年2月，他在巴黎《费加罗报》发表《未来主义宣言》，提出一整套未来主义的理论主张。他认为，在工业与科技飞速发展的时代，需要摧毁旧的传统来创建未来，歌颂未来时代的主要特征——速度、律动和力量。

未来主义的绘画将立体派“同时展现从不同视点的、观察所得”的创作原理延伸为“同时展现从不同视点、不同时间的观察所得，展现主观和客观的印象和想象。”它将这个创作原理还运用到文学、戏剧等领域。未来主义的文学以违背语言规范的字句、杂乱的音响模拟，甚至使用数字符号、乐谱等组成文字来表达未来的人力图冲破现实牢笼的焦躁心理。而未来主义的戏剧——反传统戏剧常表现为：没有完整的情节，没有戏剧冲突，也没有构成戏剧基础的台词，可谓当代荒诞派戏剧的前身。

- ② 达达主义的个性疏离有别于象征主义，后者以规律的名义排斥偶然，而前者却以偶然的名义排斥规律。——原注
- ③ 达达主义 (dadaism) 为1916—22年间出现在苏黎世、纽约、巴黎与德国的一个文艺流派，其宗旨是反对一切有意义的事物，反对一切传统和常规，包括文学、艺术甚至达达主义本身在内，为后继的事物扫清道路。它在艺术实践上力求以原始主义的手段表达对社会的最直率的反抗。

达达主义的造型艺术主要运用剪贴法（如剪贴报纸来强调事物的抽象性质以及事物之间关系的偶然性）。它对偶然性的强调为超现实主义准备了土壤。达达主义虽然曾经一度引起人们的注意，但有如昙花一现。1921年，巴黎大学生抬着象征达达的纸人，把它扔进塞纳河“淹死”。超现实主义诞生后，达达即为超现实主义所代替。

但我们认为表现主义<sup>①</sup>就其本身的特性及其四分五裂状态而言恰恰提供了一个相反的例证。“过度的情感”（das maßlose Gefühl）——从艾什米德<sup>②</sup>所说的这个视角观察表现主义艺术流派的事实将导致本体论的客观性。表现主义的本意是要创建一种艺术的形而上学，正因为客观性之不可得，才造成自身的分崩离析。豪森斯坦因<sup>③</sup>在抨击表现主义的文章中写道：“事到如今，我们不得不这样认为：表现主义不但远不能奉献出世界的客观性，恰好相反，它是一种与生俱来的极度主观。”确实如此，表现主义在一步一步地向客观性迈进的同时，却一步一步事与愿违地崩溃着。在这样的情况下，根本顾不上个人（创作主体）的理智责任的问题，表现主义终于走向全面瓦解。“个性的旧概念发生了危机。当一切都在流动与变异之中，到处是不连续性和不协调时，人就逐渐丧失自我，并在一系列的激烈反映与爆炸之中，一系列互不关联、无目的、无序的事物之中走向崩溃。”（F. X. 沙

① 表现主义（expressionism）为20世纪初至30年代盛行于欧美一些国家的文学艺术流派。它首先出现于绘画界，后来在音乐、文学、戏剧以及电影等领域得到重大发展。

表现主义的绘画由后期印象主义演变而来，它比印象主义更强调反映“艺术家的内心”，往往以夸张和歪曲现实形象（这也是一种经验真实变形）的方法表现心理和心灵的真实。在色彩的运用和构图上不讲究“美”，而重视表现“力”与“激情”。

表现主义作为一种运动存在的时间不长，由于参加这个运动的人在政治信仰和哲学观点上存在着很大差异，因此它从来不是一个统一协调的运动，几乎一直处于四分五裂的状态。但他们有一些共同目的思想倾向和艺术特点，即要求改革。要求“革命”。因此，这一运动的反叛精神对现代文学、戏剧、电影、音乐、美术以及其他领域的艺术都产生了直接而深远的影响。

② 艾什米德（Kasimir Edschmid 1890—1966），德国表现主义作家、文艺理论家。

③ 豪森斯坦因（W. Hausenstein 1882—1957），德国著名艺术史家，电影评论家。

尔达<sup>①</sup>：《笔记》现代艺术正在两种相互对立的倾向间摇摆。一种倾向是使经验真实变形或撕裂它，另一种倾向则是以个人的理智责任作为衡量一切事物的尺度，使得经验真实的变形成为不可能。这样的摇摆封闭了（艺术）通向物质真实的道路；而物质真实正是使人通过感官活动产生创作冲动的根本。所以说物质真实是独立于人而存在的，人只是物质真实的组成部分。浪漫主义在反叛经验真实这一点上与现代艺术相似，但二者的分歧在于对待独立于人而存在的真实，即对待世界的态度上。通过主体的不受社会习俗约束的自由意志去改变经验真实，这似乎已直接证明了人是作为客观实在的组成部分而存在的。现实主义则反其道而行之，放弃主体作为经验真实存在的保证，却在经验真实与物质真实的严格平行性中发现了新的保证。现代艺术虽然接过了现实主义对浪漫主义保证的不信任，却在本身发展的矛盾中拒绝为现实主义所接受的第二种保证。我们当然不应该把各不相同的事物错位或混为一谈，倘若现代艺术的创作主体能解脱理智责任，作为作品构成要素的艺术家个性绝不会因此而消失。在理智责任解脱以后，艺术家的个性非但没有减弱，反而增强了。因此今天比以往任何时候更多应用这种（解脱理智责任）手段；批评界与公众也是如此，要求艺术作品有更多的个人色彩和个人特点。于是同一个艺术家的作品，甚至同一个艺术家在同一个特定时期的作品也一个比一个地增强了个人特色，以致结构上的个人色彩与独特性到头来竟成为衡量作品价值的必不可少的标准。再补充一点：近年来出现的艺术流派越来越呈现出循序渐进的倾向，创作主体成为艺术与物质真实相交的支点。超现实主义<sup>②</sup>即是如此。将经

---

① 沙尔达 (František Xauer Šalda 1867—1937)，捷克文艺评论家，诗人。他是捷克现代派文艺的代言人，也是“捷克现代”宣言的发起人。《笔记》收集了他在1928—1937年期间发表在报刊杂志上的文章。

验真实变形是现代艺术演变中的一个必要环节，达达主义在其中留下的印迹尤其明显。在理智方面，现代艺术力求通过创作主体（个性）再次与物质真实保持联系，但它并未试图对浪漫主义的创作主体进行心理重构（因为浪漫主义者的理性控制力是以清醒的意志为基础的），而是转向了个性的生物性构成。在超现实主义看来，个性是一种自然现象。艺术创作从作为自然现象的个性出发，力求尽可能深入到精神生活的层面，也就是深入到形形色色的精神自动反应的层面，如梦幻。超现实主义认为人的精神生活离开它的生物学基础只有咫尺之距。藉生物性个性之助，超现实主义从各种社会关系中解脱出来，决心与以新的面貌呈现在人类面前的物质真实建立直接的联系。此外，若说浪漫主义创作主体最终要与其他人拉开距离，超现实主义则期望生物性个性（尽管在气质上千差万别）的种种特点足以获得公众或超个人的理解<sup>①</sup>。然而浪漫主义与超现实主义的差别用类比法是不大容易区分的。例如超现实主义作品中表现的梦与浪漫主义作品中的梦

---

② 超现实主义（surrealism）兴起于第一次世界大战后的法国。当时的法国青年目睹战争的荒谬与破坏，对以理性为核心的传统理想、文化与道德产生怀疑，他们需要有一种新的理想来代替。超现实主义者为打破一切传统，追求“纯精神的自动反应”，强调潜意识、梦幻以及偶合情况下的思维活动，他们认为只有这些才是未受外界干扰的“纯精神”。超现实主义在文艺创作方法上有两种倾向：一是采用浪漫主义或现实主义的形式去表现奔放的想象；二是采用表现主义或真实主义的手法表现梦幻、下意识；二者共同的艺术特征是自由联想和时间倒错（anachronism）。主要代表人物有勃勒东、苏波、阿拉贡、艾吕雅等。但随着形式的变化，超现实主义逐渐分化。超现实主义为现代派文学开创了道路，其影响十分深远。

① 超现实主义的自由联想（生物性个性特征之一）是通过自觉运用时间倒错法或时空理想化的办法来实现的。当代的历史文学愈来愈经常地运用这样的创作方法。其运用方式之一，用当代人的观点和语言去解释或解决历史上未曾解决或未解释清楚的问题；运用方式之二，是把历史场景放到现代环境来演出，以加深当代人对历史基本价值的认识。

境就不大好区分：在捷克的诸多浪漫主义者中不单单是马哈用诗歌形式记录了梦，即使在不久以前发表的有关格隆德姆<sup>①</sup>以及爱尔本<sup>②</sup>的资料中也是如此。最后还应该提一下，以上几节我们试图描述的仅仅是简而又简的梗概，切勿以为浪漫主义、现实主义等概念可以涵盖全部真实的多样性。我们对已知的这些流派所作的区分也是极其粗浅的。我们不应忘记，即使在上一世纪的七十年代，即自然主义—现实主义时期已经出现了一个迳直奔向现代艺术的诗人群体（如兰波、洛特雷亚蒙<sup>③</sup>等）

我们已经指出，现代艺术的共同标志是个性的抑制，尤其是复杂个性的抑制，因此也表现为对鲜明独特的心理性格的抑制；此种受抑制的心理性格始终贯串在现代艺术的作品中。这样在我们的眼前就呈现出一个明晰可感的客观艺术结构，其中交织着无数的辩证矛盾。艺术理论和现代艺术平行地、殊途同归地形成了艺术结构这个概念绝非偶然。这是存在于集体意识中不断地发展着的规律，也是在其所包容的诸多矛盾的影响下逐渐发展起来的规律。结构似乎是不依赖创作主体和物质真实而独立存在的，因此它无法保持自己的平衡。原先在艺术中暗地里起作用的“二律背反”（或对立的矛盾），如今浮现在表面。艺术作品看上去好像是许多对立物的集合体。每个构成成分既代表它自己又代表它的比照物。整个作品也是如此，它同自身以外的事物始终处于对立或比照的关系之中。现代艺术往往由于强调了“二律背反”中之一律而强化了矛盾的张力或紧张度：例如艺术的美学功能与其他次要

① 格隆德姆（Grundem），生平及有关情况不详。

② 爱尔本（Karel Jaromir Erben 1811—1870），捷克作家。诗人的仿民谣诗集《花束》以浓厚的浪漫主义笔触描绘了捷克乡村清丽动人的画卷。

③ 兰波（A. Rimbaud 1854—1891），法国诗人，他的诗歌充满不满现实的反抗激情。洛特雷亚蒙（Lautreamont 1846—1870），法国诗人，其诗作深刻地表达了人生的悲哀。



功能之间的矛盾,有时把美学功能强调到极端(“为艺术而艺术”诸流派曾几度如是宣布自己的纲领),有时(现代建筑学)又完全否定它。追求(艺术的)最后效果,即追求艺术实验的快乐,又是一种带有明显自相矛盾色彩的艺术倾向。这涉及纯绘画还是非绘画方法的问题。走纯艺术道路的艺术走到至上主义和新造型派<sup>①</sup>就算走到了尽头。这些流派不仅无视绘画的具体临摹对象,也不在乎什么造型性、绘画性甚至画框的尺寸大小。对于它们来说颜色是构图的唯一因素。在诗歌领域也有类似的倾向,“纯”诗歌排斥一切诗的因素,除了语音和音素的组合(所谓“人造语言”的诗)。还必须指出,在辩证性增强了的现代艺术中有时它并不强调相悖两极中的一极,反而强调它在两极之间的摇摆。关于这方面的实例将在下面讨论双重真实性,即主题的虚构性与表现的主观性——艺术作品符号的客观性问题时加以援引。

现在我们开始探讨艺术与社会之间的辩证矛盾。艺术与社会这两大领域在任何时代都保持着直接与肯定的关系,唯有如此,艺术作为一个整体才可能表现出某种“时代精神”。这是因为社会本身总是分为阶层的,并且从未超脱过它的各个组成部分之间的张力和互动。艺术也是此种张力和互动的一部分,因为艺术通常同一定的社会阶层有密切联系,于是该阶层成为艺术的载体。也可以这么说,各种种类的艺术甚至同一种类的艺术的不同样式的载体都隶属于特定的时代以及特定的多阶层社会。然而经过整整一个世纪的消损,今日的艺术同一定社会阶层密切联的坚实社会基础已荡然无存。艺术家与(艺术作品)订货人之间不再是单一的关系。艺术家创作自己的作品多半是为了未

---

<sup>①</sup> 至上主义(suprematism)是1913年由卡·马列维奇在莫斯科创立的一个造型艺术流派,主张艺术应摆脱传统表现派的窠臼。他用平面几何图形来描绘现实世界。这个画派对日后欧洲的建筑与技术美学产生深刻的影响。新造型派(neoplasticism)将至上主义创作原理运用于雕塑领域。