

胡经之 张首映主编

第二卷 ·作品系统·

西方二十世纪文论选

中国社会科学出版社

责任编辑：陈泽镛

责任校对：徐培英

封面设计：葛 骞

版式设计：李玲玲

西方二十世纪文论选

第二卷 作品系统

胡经之 张首映 主编

中国社会科学出版社 出版
发 行
经 销
太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 16.75印张 2插页 415千字

1989年9月第1版 1989年9月第1次印刷

印数 1—3 100册

ISBN 7-5004-0283-9/I·37 定价：6.95元

第二卷 目录

第五编 形式主义

〔俄国〕 维·什克洛夫斯基	
艺术作为程序	2
情节分布的拓展故事小说的建构	11
情节分布构造程序与一般的风格程序的联系	30
〔美国〕 R·雅克布逊	
隐喻和转喻的两极	67
〔俄国〕 维·日尔蒙斯基	
论古典主义和浪漫主义的诗歌	73
〔苏联〕 鲍·托马舍夫斯基	
情节和情节分布	79
主题	95

第六编 新批评

〔英国〕 T·E·休姆	
柏格森的艺术理论	118
〔英国〕 托·史·艾略特	
诗歌的三种声音	132
〔英国〕 艾·阿·瑞恰兹	
语言的两种用法	148
〔美国〕 克·布鲁克斯	
诡论语言	158

〔美国〕 泰特·艾伦	
作为知识的文学	178
美国〕 雷·韦勒克/奥·沃伦	
文学作品的存在方式	208
〔美国〕 罗伯特·佩恩·沃伦	
纯与不纯的诗	226
〔美国〕 维姆萨特/比尔兹利	
意图谬误	251

第七编 结构主义

〔法国〕 罗兰·巴特	
结构主义活动	270
叙事作品结构分析导论	274
〔法国〕 茨·托多洛夫	
结构主义诗学	307
〔法国〕 格雷马斯	
叙述信息	329
〔法国〕 热·热奈特	
叙事的界限	344
〔苏联〕 尤里·劳特曼	
艺术文本的结构	359

第八编 符号学

〔德国〕 厄恩斯特·卡西尔	
艺术	414
〔美国〕 苏珊·朗格	
情感的象征符号	427
艺术符号和艺术中的符号	447

〔法国〕 罗兰·巴特

符号学原理462

第九编 解构主义

〔法国〕 雅克·德里达

系动词的增补：语言学之前的哲学468

〔美国〕 乔约森·卡勒

解构主义487

第五编

形式主义

[俄国] 维·什克洛夫斯基

艺术作为程序

“艺术——就是用形象来思维”。这句话可以从一个中学生那里听到，并且它也是在文学理论方面开始创立某种体系的语言学家的出发点。这个思想已在许多人的意识中生出了根；它的创立者之一应该说是波捷布尼亚。他说道：“没有形象就没有艺术，特别是诗歌”。^①他在另外一个地方说：“诗歌，和散文一样，首先并且主要是一定的思维和认识的方式。”^②

诗歌是一种特殊的思维方式。即用形象来思维的方式。这种方式造成智力的一定节省，造成对“过程的相对灵活性的感觉”，审美感就是这种节省的反射。奥夫相尼科—库里科夫斯基院士这样理解和如此概述，想必是正确的，他必定仔细读过自己导师的著作。波捷布尼亚和他的人数众多的学派都认为，诗是一种特殊类型的思维——借助于形象的思维，而且认为形象的任务就在于借助形象把各种各样的对象和活动归于一类，并通过已知解释未知。或者，用波捷布尼亚的一句话来说：“形象与表达者的关系：a). 形象是变化无常主语的固定谓语，也就是吸引变化无常统觉的固定手段……。b). 形象是一种比表达者简单清楚得多的东西……。”^③亦即“因为形象性的目的，是使形象的意义接近我

① A.A.波捷布尼亚《语言学理论札记》，哈尔科夫，1905年，第83页。

② A.A.波捷布尼亚的这句话听起来是这样：“如果把诗歌首先并且主要看作是一定思维方式的话，那么，也应该这样来看散文”。同上书，第97页。

③ A.A.波捷布尼亚《语言学理论札记》，哈尔科夫，1905年，第314页。

们的理解，还因为离开这一点，形象性就失去意义，所以形象比形象所表达的东西就更应当为我们所知晓。”^①

把这个规律应用于丘特切夫闪光同既聋又哑的魔鬼的比较，或者应用于果戈理式的天空同老爷们装束的比较，是很有意思的。

“没有形象就没有艺术。”“艺术——就是用形象来思维。”为了这些定义，人们制造了许多奇异的牵强附会的东西；甚至力图把音乐、建筑、抒情诗都理解为用形象来思维。经过了四分之一世纪的努力，奥夫相尼科—库里科夫斯基院士最终不得不把抒情诗、建筑和音乐，划入特殊类型的无形象艺术中去，并把它们定义为直接与情感相关的抒情诗艺术。如此看来，就存在着不是思维方式的广大艺术领域；归在这一领域的艺术之一的抒情诗（从这个词的狭义上说）毕竟完全和“形象的”艺术相似：同样运用语言，更为重要的是——形象的艺术转变为无形象的艺术完全是不知不觉的，我们对它们的感知也是相似的。

然而，艺术——用形象来思维这一定义，也就是说（我省去了众所周知的等式的中间环节）艺术首先是象征的创造者——这一定义是站得住脚的，它经受了它所依据的理论的破灭。这一定义首先在象征主义思潮中活跃起来，特别是在象征主义理论家那里。

所以，许多人依然认为，用形象来思维，“途径和影子”、“梨沟和田界”等等是诗歌的主要特征。因此，这些人似乎应当期望，用他们的话来说，这种“形象”艺术的历史将是由形象的变化历史构成。但是，原来形象几乎是呆滞不动的，尽管它们从这一个世纪到那一个世纪，从这一个地方到那一个地方，从这一个诗人到那一个诗人，然而本身却是不变的。形象是“不属于任何人的”，而是“上帝的”。你们越是认清了时代，就越是相信，你们

^① A.A.波捷布尼亚《语言学理论札记》，哈尔科夫，1905年，第291页。

认为是该诗人创造的形象，正在为该诗人当作从其他诗人那里接受下来，并且几乎不变的东西加以使用。诗歌学派的全部工作可以归结到一点，就是对配置和加工语言材料的新程序进行积累和阐明，其中，对形象的配置比对形象的创造要多得多。形象是被给予的。在诗歌中，对形象的回忆，比用形象思维要多得多。

形象思维至少不是把艺术的一切种类联结起来的东西，或者也不是把语言艺术的一切种类联结起来的东西。形象不是改变用以构成诗歌运动的本质的东西。

我们知道，感知的情形往往是这样的：把没有这种感知念头而创造出来的句子，当作一种为艺术鉴赏而创造的富有诗意的东西，例如，安年斯基关于斯拉夫语言具有特殊诗意的意见就是如此；又如，安德烈·别雷对十八世纪俄罗斯诗人把形容词放在名词之后这一程序的赞颂也是如此。别雷称赞这样做就是艺术之作，或者确切些说——认为这是艺术——是有意之作，然而事实上，这是该语言的一般特点（斯拉夫教会语言的影响）。因此，作品可能是：1）作为散文被创造出来，而作为诗歌被感知；2）作为诗被创造出来，而作为散文被感知。这就说明，该作品的艺术性，即具有诗的属性，乃是我们感知方式的结果；而我们称之为艺术作品的，狭义而言，是那些用特殊程序创造出来的作品，这种程序的目的就在于使这些作品尽可能准确地被作为艺术作品来接受。

波捷布尼亚的结论可以表述为：诗歌 = 形象性，这个结论建立的全部理论就是：形象性 = 象征性，等于形象成为附属于各种主语的固定谓语的能力（这是象征主义者们——安德烈·别雷、梅列日科夫斯基与其“忠实的伙伴们”，由于思想的亲缘关系而得出的孤芳自赏的结论，这个结论是建立在象征主义理论基础之上的）。这个结论部分地来源于波捷布尼亚没有把诗歌语言与散文

语言加以区分的作法。因此，他没有注意到存在有两种类型的形象：作为思维实践手段，即把事物联结成为类的手段的形象和诗歌形象——加强印象的一种手段。可以用例子来说明。我走在大街上，看见我前面走的一个戴帽子的人失掉了包裹，我大声喊他：“喂！帽子，包裹丢了。”这是一个纯粹散文式的形象比喻的例子。再举一个例子。一些人排成队伍，队长看见其中一个人站得不好，跟别人不一样，于是便对他说：“喂，帽子①！怎么站的。”这是一个诗的形象比喻的例子。（在一种情况下，“帽子”一词是换喻，在另一种情况下，它就是隐喻。但我的注意力不在这一点上。）诗的形象——这是产生最强烈印象的手段之一。作为手段——它在使用上与诗歌语言的其他程序相等，与普通的否定的排偶法相等，与比较、重复、对称、夸张法相等，与一般理应称之为形状的东西相等，与所有这些加强对事物感觉的方式相等（作品本身的语言或者甚至声音，也能成为上述意义的事物），然而，诗的形象只是外表上与寓言形象和思想形象相似，例如，（奥夫相尼科—库里科夫斯基的《语言与艺术》）小姑娘把圆球称之为西瓜就是这样。诗的形象是诗歌语言手段之一。散文形象则是抽象的手段：西瓜代替圆灯罩，或者西瓜代替脑袋，都仅仅是对于对象品格之一的抽象，而和头=球，西瓜=球毫无区别。这是思维，但是这与诗歌毫无共同之处。

创造力的节约规律也是大家所公认的一类规律。斯宾塞写道：“在确定选择和使用词的各项规则的基础上，我们找到了相同的主要要求：珍惜注意力……用最简易的方法使智力达之于所希望的概念上，多半是唯一的，至少是主要的目的……”（《风格的原理》）。“假如心灵具有无穷的力量，那么对于它来说，尽可能地消耗这无穷尽的源泉，当然也是无所谓的。大概，唯一重要的是

① 俄语中帽子一词又可做笨蛋、傻瓜的意思来讲。——译注

时间，因为必然要消耗时间。但是，由于心灵的力量是有限的，所以应当期望，心灵将力求尽可能合适地，即以较小的力量消耗，或者，同样地以较大的成果来完成统觉过程。”（P·阿芬那留斯）佩特拉日茨基只是引证心灵力量的一般节约原则，便把阻碍自己思想的詹姆斯关于激情的肉体原则理论抛弃了。亚历山大·维谢洛夫斯基谈到斯宾塞的思想也承认，创造力的节约原则是诱人的，尤其是在考察节奏时：“风格的长处恰恰在于，要以尽可能少的词来表达尽可能丰富的思想。”安德烈·别雷在其最优秀的篇章中，提出了那么多困难节奏，可以说是遇到挫折的节奏的例子，并且表明（有时用巴拉丁斯基的例子）诗歌形容语的困难之所在，所以他也认为，在自己的书中谈论节约原则是必要的，他这本书乃是一种大胆的尝试，根据旧书中未经检验的事实以及大量的诗歌创作程序知识，根据按旧中学大纲编写的克拉耶维奇物理教科书来创立艺术理论。

关于节约力量作为创作的规律和目的的思想，在语言的个别场合或许是正确的，即运用于“实用”语言是正确的，——但是在缺乏关于实用语言规则与诗歌语言规则之区别的知识的影 响下，这些思想也波及到诗歌语言规则。指出日本诗歌语言中有日本实用语言中所没有的音，大概是第一次在事实上指出了这两种语言的不相一致。A·И·雅库宾斯基关于诗歌语言中缺少流音异音化规律的文章，以及他还指出的允许诗歌语言中有难于发音的相似声并发，就是最初的一个经得起科学批评的事实上的证明^①，证明诗歌语言规律与实用语言规律的对立（尽管我们暂且仅就这种情况而言）。^②

因此，有必要来谈谈诗歌语言中的浪费与节约规律，然而不是根据与散文语言的类比，而是根据它自身的规律。

① 《诗学》（诗歌语言理论文集）第一册，第38页，彼得格勒，1919年。

② 同上书，第二册，第13—21页。

如身 我们来分析感知的一般规律，那么，我们就可以看到，动作在变为习惯的同时也就成了自动的。例如我们的全部习惯都是这样退入无意识的自动的范围里；如果谁来回味他曾经有过的感觉，即第一次手握钢笔或者第一次讲外语的感觉，并把这一感觉与其后无数次重复体验过的东西相比较，那么，他就会赞同我们的意见。我们的散文言语及其不完整的句子和说出一半的单词的规律，说明了自动化的过程。这是一个以符号代替事物的代数学为其理想表现的过程。在速成的实用语中，单词说不出来，而在意识中勉强能出现名词的第一个音。

〈……〉那种称之为艺术的东西的存在，就是为了要恢复生动感，为了要感觉事物，为了使石头更象石头。艺术的目的就是提供一种对事物的感觉即幻象，而不是认识；事物的“陌生化”程序，以及增加感知的难度和时间造成困难形式的程序，就是艺术的程序，因为艺术中的接受过程是具有自己目的的，而且应当是缓慢的；艺术是一种体验创造物的方式，而在艺术中的创造物并不重要。

诗歌（艺术的）作品的生命——从幻象到认识，从诗歌到散文，从具体到一般，从半有意半无意忍受公爵宫廷侮辱的经院哲学家和贫困贵族的堂·吉珂德到屠格涅夫笔下的既广博又空虚的堂·吉珂德，从查理大帝到“国王”这个名字；随着作品和艺术的更新，它在不断地扩展着。寓言比诗歌更富于象征意义，而谚语又比寓言更富于象征意义。因此，波捷布尼亚的理论用以分析寓言时绝不自相矛盾，因为波捷布尼亚对寓言的探索是自始至终都坚持了自己的观点。但是，理论并没有产生艺术的“物质”作品，所以，波捷布尼亚的书未能写完。众所周知，〈语言学理论札记〉出版于一九〇五年，已经是作者逝世后十三年的事情了。

波捷布尼亚本人对这本书进行充分修改的，也仅仅是关于寓言的部分。^①

① A.A.波捷布尼亚《语文学讲授纲要。寓言、谚语、俗语》。哈尔科夫，1914年。

事物经过数次感知，开始为认识所接受：事物摆在我们面前，我们知道它，但是对它却视而不见。^①因此，关于它，我们不能说出什么来。——事物源自感觉自动论的结论，在艺术中是通过各种方式得出的。在这篇文章中，我想指出列夫·托尔斯泰这位尽管在梅列日科夫斯基看来好象是他本人看透事物，但最终并不改变事物的作家几乎经常使用的方式之一。

列夫·托尔斯泰的反常化程序在于，他不用事物的名字来称呼事物，而是象第一次看到它那样加以描述，就象是第一次发生的偶然事情，并且他用以描述事物的，不是事物那部分已通用的名称，而是用其他事物相应部分的名称来称呼事物。

〈……〉反常化程序不独是托尔斯泰的。我用托尔斯泰的材料这个程序是出于纯粹实际的考虑，完全是因为这一材料是众所周知的。

现在，我们阐明这一程序的性质，是为了大致地确定其使用的范围。我个人认为，反常化几乎到处都存在，只要哪儿有形象。

就是说我们的观点与波捷布尼亚的观点之区别，可以这样来表述：形象不是变化着的谓语之固定主语。形象的目的不是使其意义与我们的理解更加接近，而是创造一种对客体的特殊感知，创造对客体的“幻象”，而不是“认识”。

〈……〉研究诗歌言语，不论是在发音和词汇构成上，还是在词的搭配性质上，在由它的单词构成的词义结构性质上，我们到处都可发现艺术的特征：词是由自动论引伸出的感知而有意识创造的，其中对它的幻象是创作者的目的，它是如此“人为地”被创造出来，致使感知停留于其上并精疲力竭，无力延伸，同时事物不是在其空间性上，而可以说是在自己的连续性上被感知的。“诗歌语言”适合于这些条件。按照亚里士多德的说法，诗歌

① 维·什克洛夫斯基《词的再生》，圣彼得堡，1914年。

语言应具有异国的、令人惊异的性质；实际上它又往往是异己的。

〈……〉对于普希金的同代人来说，杰尔查文的令人振奋的风格是习惯的诗歌语言。而普希金的风格按其（当时的）平凡程度来说，是他们出乎意外的困难。我们回想起普希金同代人对他的言词如此不体面所表现出来的恐惧。普希金使用了作为中断注意力的特殊程序的俗语，正如他的同代人在自己日常所说的法语中，使用一般俄语单词一样（参见托尔斯泰的《战争与和平》中的例子）。

现在，出现了一种更有代表性的现象。俄罗斯的文学语言按其起源是异种的语言，可是它在人民中是如此广泛使用，以致可以把它和大量民间方言同等看待。然而，文学开始表现出对方言（列米佐夫、克柳耶夫、叶赛宁等人，按才能来说是如此悬殊，而按熟悉的地方语言来说又是如此接近）和不纯正语言（北方学派出现的可能性）的迷恋。现在，就连马克西姆·高尔基也从文学语言转到文学“列斯科夫”方言方面来。这样一来，俗语和文学语言互换了各自的位置（维亚切斯拉夫·伊万诺夫和其他许多人）。终于出现了创立新的专门诗歌语言的强烈趋势；众所周知，领导这个学派的是维列米尔·赫列勃尼科夫。所以，我们便得出诗的定义，诗就是受阻的、变形的言语。诗歌言语是建构言语，而散文是普通言语：节约的、灵活的、合理的（*de a Prosae*——合理的、不费力的类型的仙女）。较详细地论述受阻和延缓，就象论述艺术一般规律一样，我已在论述情节分布结构的文章中谈到。

然而，人们提出节约力量的概念，认为它是存在于诗歌语言中，甚至决定诗歌语言的一种东西，这些人的观点，在节奏问题上，初看起来似乎是强有力的。斯宾塞提出的对节奏作用的那种解释，好象是完全无可争议的：“对我们不规则的打击使我们的肌

肉处于过分的、有时是不需要的紧张状态。因为重复的打击是我们不曾料到的；而有规则的打击可使我们节约力量。”看来，这令人信服的说法却犯了一个普通的错误——把诗歌语言规律和散文语言规律混淆起来。斯宾塞在其《风格的原理》一书中，对这两种规律根本没有加以区分，其实，有两种类型节奏的存在是可能的。散文节奏即工人歌曲的节奏，如船夫卸货歌，一方面，可在必要时代替口令：“一下子发出吭唷声音”；另一方面，也可减轻劳动，并使劳动自动化。确实，在音乐声中步行比没有音乐要轻松些，但是，由于兴奋的交谈忘记了我们是在步行，走得也会轻松些。由此可见，散文节奏作为自动化的因素是重要的。但诗歌的节奏却不是这样。在艺术中有“柱式建筑”，然而，希腊庙宇中的无论哪一个圆柱，都没有精确地完成“柱式建筑”。所以，艺术节奏就是散文式的——被破坏的节奏，试图使这一破坏活动系统化已经开始了。这就是当今节奏理论的任务。可以设想，这一系统化的工作是不会得以成功的，因为，事实上问题原本不在于复杂的节奏，而在于节奏的破坏，并且是不可能预料的破坏。如果这一破坏变成为规范，那么，它就失去其造成困难程序的作用。然而，我不准备较详细地论述节奏问题：将用专文来谈它。

方 珊 译 张惠君 校

译自《1917—1932苏联美学思想史文选》莫斯科
科艺术出版社1980年版。

[俄国] 维·什克洛夫斯基

情节分布的拓展 故事小说的建构

I

在这篇文章开始之前，我首先应当声明，我并没有一个短篇小说的定义，也就是说，我还不知道，情节应具有什么样的性质，或者说，怎样形成情节以得到情节分布。单纯的形象和简单的比较，或者甚而对事件的简洁描写，也仍然不会提供短篇小说的感觉。

在以前的许多著作里^①，我试图说明情节分布构造程序和一般的风格程序的联系。特别是，我指出了情节阶梯式展开的典型。这种展开按其本质是无限的，正象在此基础上创造的惊险小说是无止境的一样。由此才产生了数不清卷数的罗堪博尔^②，以及亚历山大·仲马的《十年后》和《二十年后》。由此也产生了这种小说结束的必要。只是由于改变故事的时间范围而“草率了结”故事，才能结束这种小说。

然而，短篇小说之所以有堆砌，通常是由于某种有框架的短篇小说所把握的。在惊险小说里，除了窃取和探查外，还拿倍受艰难而终究实现的婚姻情节作为基本的短篇小说，这是经常可见

① 见《情节分布构造程序与一般的风格程序的联系》，该文已收入本书。——编者

② 罗堪博尔是法国作家彭·杜·特里尔（1829—1871）创作的侦探长篇小说中的主人公。——译者注

的。因此，当马克·吐温写完《汤姆·索亚历险记》时，曾在结尾宣称，他不知道在哪里结束自己的故事，因为在儿童故事中是没有结婚情节的，而描写成人的小说通常以它为结尾。所以，他预先说我将出现机会的地方结束自己的小说。众所周知，汤姆·索亚的故事有自己的续编，即哈克贝里·费恩的故事（前编的次要角色作为主角登场），然后又有续编，不过采取了演绎小说的程序，最后是采取尤利·魏恩^①的长篇小说《海峡游记》的程序的第三续编。

然而，小说究竟需要些什么，才能令人感觉到它是一种完美的东西呢？

如果分析一下便容易看到，除阶段式的结构外，还有环形结构（或者最好说是线圈结构）。描写幸福的互爱不会创作出小说，或者即使创作出，那也只是以描写带有阻碍爱情的传统为反衬，才能被感知。小说需要的是有带障碍性的爱情。例如甲爱乙，而乙不爱甲；当乙爱上甲时，甲却已经不爱乙了。叶甫盖尼·奥涅金和塔吉雅娜的关系就是按照这个图式建立的，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^②的那种程序是由魔力说明理由的。在其《热恋的罗兰》中里纳尔德钟情于安德热利卡，但是他偶然喝了鬼迷泉里的水，突然就忘记了自己的爱情。然而安德热利卡由于喝够具有相反性质的泉水，则一反从前的憎恨而对里纳尔德表示炽热的爱情。于是出现了这种场面：里纳尔德躲避安德热利卡。而安德热利卡却浪迹江湖，对他穷追不舍。后来，被安德热利卡追逐的里纳尔德跑遍天涯海角，又重新来到有魔力泉水的那座森林，他们再次喝水并改变他们各自的角色：安德热利卡开始憎恶里纳尔德，而里纳尔德却开始爱她。在这里，动机几乎是赤裸裸的。因此，构成一部小说所

① 尤利·魏恩（1828—1905），法国作家。——译者注

② 博亚尔多（1434—1494），意大利诗人。——译者注