



艺术学林

艺术活动的功能

[爱沙尼亚] 斯托洛维奇 著 凌继尧 译

学林出版社

“985 工程”“科技伦理与艺术”哲学社会科学创新基地项目

J/4

2008

艺术活动的功能

[爱沙尼亚] 斯托洛维奇 著 凌继尧 译

图书在版编目(CIP)数据

艺术活动的功能/[爱沙尼亚]斯托洛维奇著;凌继尧译.

—上海:学林出版社,2008.7

ISBN 978-7-80730-566-8

I. 艺... II. ①斯...②凌... III. 艺术—活动—研究 IV. J

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 034839 号

艺术活动的功能



作 者——[爱沙尼亚]斯托洛维奇 著

凌继尧 译

责任编辑——薛 仁

封面设计——周剑峰

出 版——上海世纪出版股份有限公司

学林出版社(上海钦州南路81号3楼)

电话:64515005 传真:64515005

发 行——新华书店上海发行所

学林图书发行部(钦州南路81号1楼)

电话:64515012 传真:64844088

印 刷——江苏启东市人民印刷有限公司

开 本——640×965 1/16

印 张——14.75

字 数——21 万

版 次——2008 年 7 月第 1 版

2008 年 7 月第 1 次印刷

印 数——3 300

书 号——ISBN 978-7-80730-566-8/J·58

定 价——23.00 元

(如发生印刷、装订质量问题,读者可向工厂调换。)

致中国读者

斯托洛维奇

《艺术活动的功能》一书最初于1985年在莫斯科由政治书籍出版社出版,列入“哲学家们在研究什么、争论什么”的丛书中。1987年本书的西班牙语译本在乌拉圭出版。(Montevideo, URUGUAY; Ediciones Pueblos Unidos, 1987)我很高兴本书的中译本现在在中国出版。这种喜悦还因为:我有幸于2005年10月访问了你们伟大的国家,结识了许多中国同行,在北京和南京为灵敏的中国学生作过讲座。这使我能够现实地想象本书的读者。

自然而然地产生一个问题:22年前出版的著作,经历如此的时间跨度是否显得陈旧了呢?因为这本书得以问世的国家——苏联不存在了,出版这本书的党中央的出版社也不存在了。在这些岁月里出现了新一代的哲学家和美学家。20世纪50—80年代的理论家们从事的研究还会令人感兴趣吗?从那时起,本书作者也不是固步自封。在《艺术活动的功能》以后,我撰写了《美,善,真:审美价值学史概论》(莫斯科,1994年),《哲学,美学,笑》(圣彼得堡—塔林,1999年),《诗和生活》(塔林,2003年),《哲学中的多元论和多元论哲学》(塔林,2005

年),《俄罗斯哲学史》(莫斯科,2005年)和一系列用俄语与其他语言出版的著作。

读者可以看到,20世纪90年代和21世纪初期我的著作主要是哲学史和美学史方面的。除了研究哲学史和美学史以外,我的任务是以理论史的材料论证自己关于价值、特别是审美价值的社会文化概念。我在《审美价值的本质》一书(中译本由中国社会科学出版社于1984年出版,1985年重印,2007年改版再版)中对这个概念作过理论论证。《艺术活动的功能》一书则把审美价值的社会文化概念运用于艺术家和艺术作品的接受者和体验者的活动功能中。

当然,可以用各种艺术功能表现的新例证来补充这本书,但是书中的基本概念完全符合作者现在的观点。我只想对本书作一点修正:有理由对书中指出的14种艺术功能再补充一种功能:休闲功能,即休息、恢复人的体力和精力的功能(拉丁词语 *resreacio* 表示“恢复”)。在提供审美享受时,艺术作品借助自己的游戏方面不仅能够成为娱乐的手段,而且能够成为休息的手段,从而形成艺术的休闲功能。我在《哲学,美学,笑》一书中首次对自己提出的艺术活动功能系统作出这样的补充。(圣彼得堡-塔尔图,1999年,第206、208页)

我所提出的各种艺术功能,没有一种是我自己构想出来的。所有这些功能或者单独地、或者在某种组合中被美学著作涉及到。艺术结构究竟有哪些方面、艺术究竟有哪些功能意义呢?对于这个问题不同的理论家作出不同的回答。某些理论家认为艺术作品是某种完整的统一体,因而试图把艺术作品归结为它的结构的某种惟一的方面或者惟一的功能。而且,在不同的理论家那里,把艺术的不同方面推上垄断地位。在一种情况下,这是社会经验的浓缩;在另一种情况下,这是认识意义;在第三种情况下,这是人的心理潜能的表现;在第四种情况下,这是形式创造,等等。

与这些概念相对立,20世纪60年代初期开始确证艺术的

多方面性和多功能性。不断提出艺术作品新的方面和新的功能,例如信息论功能,符号学功能,等等。无疑,这是美学研究领域的扩展。不过,这些功能往往被简单地认定,而有时被绝对化,从而形成新的单功能概念。

把艺术活动理解为多功能的,那么,为什么恰恰是艺术的某些方面和某些功能的这种综合、而不是另一种综合形成艺术价值,这个问题仍然是不明朗的。艺术审美本质的概念——我曾经是、现在还是这种概念的支持者——力图说明艺术作品的完整统一性。而且,不是隔绝于艺术的其他功能和意义、而是在和它们的综合中来解释审美。同时,对艺术的审美本质的简单确认还不可能详尽地分析艺术作品的结构。

只有系统方法能够克服对艺术的多方面性、多层面性和多功能性的简单确定,系统方法论证艺术的某些方面和某些功能的必要性和充分性,以确定艺术的特征。20世纪60年代出现的对哲学中系统方法的兴趣促成了这一点。1969年在莫斯科出版了翻译的论文集《一般系统论研究》。70年代初期开始出版年刊《系统研究》和系统方法的专著。

我想告诉读者,本书作者关于艺术活动基本方面和基本功能系统的概念是怎样产生的。1969年秋,文化部全苏艺术学研究所所在莫斯科召开艺术研究方法的会议。我要在会上作运用价值学、价值论方法研究艺术创作的报告。在准备报告时我决定阐明,研究艺术的价值学方法符合艺术的什么方面。

在这次会议上,卡冈第一个作报告,我第二个作报告。我在运用价值学方法研究艺术的报告中,尝试用图表来表示艺术的结构方面和基本功能之间的相互关系。这是在这方面的首次尝试,遗憾的是,会场上没有黑板。我要了一块绘图纸,画了图表。我的示范很有感染力。在我之后,几乎所有的发言人都绘了图。当卡冈作总结时,他幽默地说他最大的错误是没有画图。此后,他首次绘制了艺术结构模型,把它纳入到人类活动模型中。从这时起,运用系统方法研究人类活动、特别是艺术活动成为他的

研究工作的基本方向。^①

在自己作报告以后,我继续研究图表,力图论证图表位于其中的坐标系统。如果卡冈把艺术置于其中的坐标系统是各种人类活动,那么,我的艺术位于其中的坐标系统是主体和客体的相互关系(纵向上)与个性和社会的相互关系(横向上)。这样,在我采用的坐标系统中,在艺术的各种方面和各种功能的模式的基础上,可以以图表提出艺术活动功能的系统,对应于原先得出的模式概念,把各种艺术样式分为再现的和非再现的,以及分为基本的艺术创作类型。1976年在布拉格卡尔洛夫大学的演讲中,我以这种坐标系统为基础,试图构筑价值系统模式,以确定审美价值在这种系统中的地位。那时我懂得了,价值系统的这种模式应该以其他各种艺术模式为基础,各种艺术模式逐渐积累而形成。因此,在阐述审美价值和艺术的模式化尝试时,我开始从价值系统的模式着手,就像在《艺术活动的功能》中所做的那样。

本书1985年出版后获得好评。以本书为基础的艺术功能概念屡次被提及,但是没有引起严重的异议。当然,这并不意味着,所有熟悉这种概念的美学家和文化学家都同意它。他们中的某些人有自己的艺术功能概念,例如对于我来说最权威的理论家卡冈就是这样。这时候已经形成了多元理解,可以有若干种理论模式,它们可以是同样合理的。提请读者注意的审美价值和艺术模式系统并不追求绝对真理。任何一种模式仅仅为认识所研究客体的某一“切面”提供可能性。如果模式完全符合自己的客体,那么,它就不是客体的模式,而是原型。因此,虽然真理只有一个,但是模式可以有多个。与现代科学知识不可

^① 卡冈著,凌继尧等译:《卡冈美学教程》,北京大学出版社,1990年;卡冈著,凌继尧、金亚娜译:《艺术形态学》,三联书店,1986年;卡冈:《人类活动(系统分析尝试)》,莫斯科,1974年;卡冈:《艺术的社会功能》,载卡冈著,凌继尧译:《美学与系统方法》,中国文联出版公司,1985年。

分割地联系着的模式化方法尽管有其多样性,它对于美学研究仍然是重要的。当然,美学方法论就像人文知识的其他领域、包括一系列文学理论和艺术学学科的方法论一样,并不以模式化方法为限。

我个人没有理由拒绝自己的艺术活动功能概念。而且,在20世纪90年代末期,我研究了“系统多元论”^①的方法论概念,确证自己对艺术功能系统的理解是“系统多元论”的表现之一。实际上,艺术具有一系列不同的方面和功能,而这些方面和功能结合在一起形成完整的系统。

在本书的结束部分,提出了有待解决的有关艺术活动功能研究的问题。根据我的意见,这些问题尚未解决,虽然近20多年来出现了不少美学研究和文化学研究,它们阐明了艺术的历史功能、社会功能、心理学功能和艺术功能的某些方面。在某种程度上,本书作者也从事了这种研究。本书作者研究了艺术创作基本类型的模式,某个时代艺术的功能取决于这种艺术所归属的创作类型。^②

① 斯托洛维奇:《哲学中的“系统多元论”》,《哲学问题》2000年第9期,第46-56页;斯托洛维奇:《审美价值学中的“系统多元论”》,见斯托洛维奇著,凌继尧译:《审美价值的本质》,中国社会科学出版社,2007年,第317-346页;斯托洛维奇:《哲学多元论和多元论哲学》,塔林,2005年。

② 斯托洛维奇:《哲学,美学,笑》,圣彼得堡-塔林,1999年,第215-225页。

目 录

致中国读者 斯托洛维奇/1

第一章 什么是“艺术活动”? /1

- 一 对艺术的本质和结构的探索/3
- 二 构筑艺术活动模式的尝试/9
- 三 艺术的本质毕竟是审美的! /22
- 四 对艺术价值的掌握/36

第二章 艺术的功能系统/49

- 一 研究问题的系统方法/49
- 二 艺术的特殊目的和非特殊目的/57
- 三 艺术功能的相互联系/65

第三章 艺术作为对客观现实的反映/77

- 一 艺术作为认识和艺术认识/79
- 二 “未来的通讯员” 艺术的预测功能/88

第四章 艺术作为人的精神世界的表现者/106

- 一 艺术评价和评价关系/106
- 二 艺术作为暗示/114
- 三 “用寓言喂不饱夜莺”，能喂饱人吗？艺术的补偿功能/126
- 四 卡塔西斯——艺术“净化”/138

第五章 艺术作为游戏和创造的功能/145

- 一 艺术享受/148
- 二 艺术娱乐和娱乐艺术/155

第六章 “赫卡柏对他有什么相干，他对赫卡柏又有什么相干？”艺术交际问题/164

- 一 艺术作为交往/165
- 二 “由于”艺术的交往/182

第七章 “在民众的喜庆和灾难之日，召集市民会议的钟如何轰鸣” 艺术的社会效用问题/190

- 一 艺术的社会组织功能/191
- 二 个性的艺术社会化/197
- 三 艺术——个性教育的综合方法的模式/204

结束语 尚待解决的问题/210

译后记/220

第一章

什么是“艺术活动”？

在论述艺术活动的功能以前，重要的在于阐明“艺术活动是什么”这样一个问题。“艺术活动”的概念往往被等同于“艺术”的概念。严格地讲，这不确切。人们用“艺术”这个词标明活动的过程，由于这种过程，产生出艺术的作品——艺术品，艺术品为了艺术知觉被创作出来，并且以艺术知觉为前提。但是，把艺术知觉包容在艺术本身中（有时候有人这样做^①）是不合理的。这种做法不可避免地导致艺术的主观化，因为对艺术作品的知觉在不同的主体那里不可能是同义的，它只是在某种程度上符合艺术作品的客观意义。而且，知觉作为直接行为，在艺术

^① 在马尔科夫：《艺术作为过程》一书（莫斯科，1970年，第23页）和扎克斯：《艺术的功能结构作为艺术的教育作用的基础》一文（见论文集《艺术作为教育的综合方法的一种因素》，斯维尔德洛夫斯克，1978年，第43页）中，可以看到把艺术知觉包容在艺术本身中的意图。在这些论著中，艺术被看作为“艺术家—作品—知觉者”的系统。

作品存在的某些时刻可能是不存在的。难道当爱尔米达日^①每逢星期一闭馆的时候,艺术就从其中消逝了吗?

不过,反对把艺术知觉包容在艺术本身中,这并不意味着知觉不归属于艺术活动。艺术活动不仅说明创作艺术作品的过程,而且说明个人和社会知觉它、掌握它的过程。因此,更好地、更确切地是说艺术活动的功能,而不单是艺术的功能,这首先因为艺术的功能既表现在它的创作者的活动中,又表现在它的消费者的活动中。这种方法有可能提出艺术对于创作它的艺术家的功能、以及对于知觉它的受众的功能问题。虽然这里存在着某种对称,但是毕竟不会出现完全的吻合。众所周知,创作的动机可能远未被充分理解,而像一位诗人所指出的那样:“构思——还不是句号”。艺术家“以身自试时”,就把他的作品的影响投射到其他人身。但是,他的预测远不总是能够实现的,而有时候,作者的期待与对观众的实际影响截然对立。

但是,难道我们所称的艺术活动功能,不就是艺术功能吗?也可以既在艺术家方面、又在艺术作品所诉诸的受众方面考察艺术功能。然而,艺术的外部功能仅仅潜在地出现在艺术作品中。这些功能只有在知觉、掌握这些作品的过程中,也就是说,在艺术活动的最终环节中,才能够实现,变成现实。

那么,把艺术活动理解为“艺术创作——艺术作品——艺术把握”的系统,这种活动的功能究竟怎样呢?为了回答这个问题,必须确定艺术活动的本质,力图阐明它的结构。当然,艺术活动自它诞生之日起,发生了不少变化。它的功能的发展和改变也是不容置疑的。不过,无数变化都以某种不变性为前提,我们在铭记著名的方法论原则——“人体解剖对于猴体解剖是一把钥匙”^②的时候,力图首先在现代艺术文化中发现这种不

① 爱尔米达日:圣彼得堡美术博物馆,一百多年前成立,是世界著名的美术博物馆之一。——译注

② 《马克思恩格斯全集》第46卷上册,人民出版社,1979年,第43页。

变性。

一 对艺术的本质和结构的探索

艺术活动的系统本身也被纳入社会艺术文化的系统中,社会艺术文化不仅包括艺术活动本身,而且包括一切这样的机构、设置和现象,它们组成艺术文化发挥功能的必要条件,形成艺术文化诸要素之间的直接联系和反馈联系。^①但是,艺术创作及其结构无疑组成艺术文化和艺术生活的核心。^②

艺术创作问题很久以来就引起美学理论和心理学的注意,取决于某个研究者的方法论立场而得到各种各样的解释。1980年8月在杜布罗夫尼克市(南斯拉夫)举行的第九届国际美学会议的议题是“创作和人的世界”,这就证明了艺术创作问题的重要性和现实性。我们准备详细研究在一些文献中得到阐述的艺术创作的许多方面,^③而只是涉及这样一些方面,不考察它们就不可能理解艺术活动的功能。

众所周知,系统方法要求:如果要研究一个系统是如何发挥功能的,以及这个系统所具有的功能,那么,应该先研究该系统所组成的诸要素和这些要素在结构上的相互联系。相应于艺术,这意味着必须在艺术创作基本要素的结构相互关系中确定

① 关于艺术文化的本质和结构请见别尔恩施泰因:《艺术批评作为艺术文化的一种成分》,载《苏联艺术学(1976年)》,第1辑;莫斯科,1976年;卡冈:《艺术文化作为一种系统》,载卡冈著,凌继尧译:《美学和系统方法》,中国文联出版公司,1985年。

② 按照彼罗夫的定义,“社会艺术生活是社会生活的这样一种领域,生产和掌握艺术意识的活动连同相应的关系和设置,组成这种领域的基础”(彼罗夫:《社会艺术生活作为艺术社会学的客体》,列宁格勒,1980年,第44页)。

③ 叶尔马什:《艺术的创造本质》,莫斯科,1977年;《艺术和创造活动》,基辅,1979年;列夫丘克:《心理分析和艺术创作》,基辅,1980年;《科学技术革命和艺术创作的发展》,列宁格勒,1980年;以及利洛夫:《论艺术创作的本质》,索非亚,1979年。

这些要素,以揭示艺术创作产品的功能意义。但要知道,我们是按照艺术作品对我们产生的影响来评判这种作品的:按照我们从它那里获得的知识来评判它的认识意义;根据我们在知觉它时的感受来评判它的情感潜力;按照在它的影响下我们的意识中所产生的评价,来评判其中所包含的价值表象;等等。恩格斯指出,在形态学的现象和生理学的现象中“形态和机能是互相制约的”。^①这也适用于艺术。我们记起,艺术的产生是由人的特殊需要制约的。无论怎样确定这些需要,^②显然,引起艺术活动的需要规定它的某些功能意义,表现对这些功能意义的期待。在这种涵义上,艺术的功能就像对艺术的需要本身一样,是先于艺术而存在的。但是,在艺术发展的过程中,艺术需要由满足、丰富这种需要的艺术而形成。艺术活动的结构和功能就这样发生相互作用。

艺术结构和艺术功能的相互制约性能够按照功能确定艺术作品的某些特征。例如:在解决艺术的特征(它的对象、内容和形式)这个有争议的问题时,我们觉得,许多研究者正确地依据了这样一个概念:要求艺术在人的生活和社会生活中起到特殊作用。正是为了发挥这种作用,艺术反映自己的对象,获得相应的内容和形式。而另一方面,在揭示艺术创作结果的具体功能时,美学不可能不表明艺术作品结构的某些方面对这些功能的制约性。

让我们看一下,在现代美学理论中是怎样理解艺术的本质、结构的,哪些功能为艺术所固有。确定艺术本质的尝试具有悠久的传统。但是,艺术好像日光点一样,每一次都似乎从它的研究者手中滑脱出去。往往是这样:这种“光点”落到科学研究的

^① 《马克思恩格斯全集》第20卷,人民出版社,1971年,第650页。

^② 例如,叶列梅耶夫对艺术需要的理解(见《伦理学问题和美学问题》第3辑,列宁格勒,1976年,第67-68页),或者吉达里杨:《审美需要》一书(莫斯科,1976年,第41-64页)中对艺术需要的理解。

棱镜中,分解成各种光谱颜色。这导致一些书籍和论文的出现,它们以自己的标题就已经在互相进行论战:《艺术的审美本质》,《文学和艺术的认识论本质》,《形象作为信息》或者《艺术活动作为信息系统》,《艺术作为社会学现象》,《艺术作为价值》,《艺术作为符号学系统》,《艺术和控制论》,《艺术作为过程》,《艺术的社会交际本质》……

艺术作品作为艺术价值和某种整体,是某种统一体。但是,究竟是什么形成艺术创作产品的各个方面的这种统一呢?某些美学家在力图回答这个问题时,尝试把艺术的统一性归结为它的某个方面的惟一性,同时归结为它的某种功能的惟一性。但这时候,在不同的理论家那里——无论过去还是现在,艺术的各个方面都觊觎艺术的垄断权。在一些情况下,这是社会经验的凝结;在另一些情况下,这是认识因素;在第三种情况下,这是艺术家的心理能力的表现;在第四种情况下,这是形式的创造,如此等等。

同这种单一性概念相对立的是这样一些观点:艺术创作不是单维的和单功能的。如果说在20世纪20年代,优先从社会组织方面解释艺术的观点占据统治地位,而在30—40年代,主要强调的是艺术的反映本质和认识意义,那么,与此同时,在对艺术的理解中产生了把反映认识方面与社会教育方面相结合的意图,而在50年代,对此又补充了一个方面——把艺术理解为审美作用的一种手段。诚然,把这两个方面结合起来的意图还没有导致它们的真正综合。

提出艺术的第三个方面——审美方面,而相应地提出艺术的审美功能,这无疑同对审美关系问题的详细研究有关,这种研究开始于20世纪50年代中期,并且产生了关于审美本质的人所共知的争论。不过,虽然“审美”这个概念在学术界很通用,然而在各种观点中它具有不同的涵义。以艺术的审美方面和审美功能补充认识方面和教育方面、认识功能和教育功能的那些作者,实质上把审美同认识和教育相对立,把审美归结为产生快

感、享受的那种东西。实际上,如果审美是对认识 and 教育的补充,那么,审美本身就既没有认识,又没有教育!

但是,对审美的这种解释并不是惟一的一种方案。在一系列著作中确认,艺术具有审美本质或者审美实质,由此产生出艺术的艺术特征。^① 在讨论过程中,这些著作受到批评,其中也因为这些著作忽视了艺术的认识方面和教育方面,既然肯定的是艺术的审美——艺术本质。按照批评者的逻辑结果是:审美在这种情况下处在认识和教育之外。不过,艺术审美本质的拥护者们不是这样考虑的。虽然他们有时候按照不同的方式理解审美关系的某些问题,但是,对“审美”概念作综合解释的意图把他们联合起来,这种综合解释认为“审美”概念中恰恰融会了艺术的认识因素和教育因素。

当然,可以争论“审美”概念的这种广义是否合理,但是,如果认为这种概念的拥护者是单功能主义者,那是无论如何也不公正的。因为不管这种概念的拥护者实际上是否正确,他们都不是把艺术的审美本质看作为艺术创作的单维特征和惟一功能,而恰恰是看作为综合、联合艺术创作的所有其他方面和所有其他功能的一种因素。可以说,这是对待艺术的综合方法的尝试之一,在这种方法中,艺术诸方面的多样性形成审美的统一性。

当然,从美学思想现今状况的高度来看,显而易见的是,对待艺术的综合方法的这种尝试还远未结束。问题在于,简单地确认艺术的审美——艺术本质,还不能导致对艺术作品的结构和多种多样的功能意义进行详尽分析,而这样做的需要程度一直在增长。

① 斯托洛维奇:《艺术的审美本质的若干问题》,列宁格勒,1955年;斯托洛维奇著,凌继尧、金亚娜译:《现实中和艺术中的审美》,三联书店,1985年;布罗夫著,高叔眉、冯申译:《艺术的审美实质》,上海译文出版社,1985年;万斯洛夫:《美的问题》,莫斯科,1957年;包列夫:《基本的审美范畴》,莫斯科,1960年。

自 60 年代初期起,美学家们开始集中注意艺术的多面性和多功能性问题。例如:保加利亚研究者阿塔纳斯·纳捷夫坚决反对解决艺术特征问题中的任何一种单面性做法,支持“对艺术的多面性确定”,^①按照他的意见,艺术的特征“在于它的全部特点的辩证统一中,在于这些特点的独特‘融合’中”。^②

在美学中积极研究艺术创作的各个方面,发现了新的方面,对旧的方面也加以重新理解。按照万斯洛夫的意见,“艺术形象是创造、认识 and 游戏的有机统一。”^③在对艺术形象的统一性作这种理解的基础上,他构筑了自己关于艺术样式的系统,各种艺术样式分布在“劳动——认识——游戏”这根“轴线”上:实用艺术——(“劳动”艺术)——造型艺术——文学——音乐——游艺艺术(“游戏”艺术)。

在洛特曼的著作中,艺术被看作为“第二性模拟系统”,即这样一种符号学系统,它模拟世界,并且按照自然语言——第一性符号学系统——的类型构筑起来。在这种情况下,艺术创作作为模拟现实的过程的一种变体而出现,而艺术作品同时作为两种客体——现实现象和作者个性——的模式而出现。此外,艺术作为符号学系统,具有符号交际本质。这样,艺术创作及其结果同时从认识论观点和符号学观点得到研究。与此相适应,指出了艺术的认识功能和交际功能。交际功能是艺术的社会本质、宣传本质的基础(艺术家把自“我”结构变成读者“我”的结构^④)。

达维多夫在研究艺术时利用了社会学方法。这种方法的名声在某种程度上由于 20 世纪 20 年代的“庸俗社会学”而受到损

① 纳捷夫:《艺术和社会》,莫斯科,1966 年,第 18 页。

② 同上,第 10 页。

③ 万斯洛夫:《论架上制作的艺术及其命运》,莫斯科,1972 年,见他的《个性的全面发展和艺术样式》,莫斯科,1963 年,第 102-103 页。

④ 洛特曼:《结构主义诗学教程》第 1 册,塔尔图,1964 年,第 29、33-34、39 页;他的《艺术本文的结构》,莫斯科,1970 年,第 16 页。