



文学批评术语丛书

WENXUE PIPING SHUYU CONGSHU

伊恩·里德 著
肖遥 陈依 译

短篇小说

文学批评术语丛书

短篇小说

WENXUE PIPING

SHUYU CONGSHU

伊恩·里德 著

肖遥 陈依 译

昆仑出版社

新登字(京)119 号

书 名：短 篇 小 说

著 者：伊恩·里德

译 者：肖遥 陈依

出版者：昆仑出版社（北京西什库茅屋胡同甲 3 号）
（邮政编码 100034 · 电报挂号 6550）

排版者：北京海淀区海港印刷厂

印装者：华利国际合营印刷有限公司

发行者：昆 仑 出 版 社 总 发 行
新华书店北京发行所经销

开 本：787×960 毫米 1/32

印 张：3.75

字 数：65,000

版 次：1993 年 4 月第 1 版

印 次：1993 年 4 月北京第 1 次印刷

印 数：0,001—3,000

书 号：ISBN 7-80040-232-0/I·208

定 价：2.50 元（膜）

（如有印刷、装订差错，可向本社调换）

短篇小说

伊恩·里德 著
肖遥 陈依 译

 昆仑出版社

目 录

一、定义的问题	(1)
批评的忽视	(1)
变化的多样性	(4)
故事何时不成其为故事?	(6)
多长算是短?	(12)
术语翻译	(15)
二、体裁的发展	(22)
从古代到现代	(22)
浪漫主义的推动	(43)
三、分支的形式	(46)
小品	(46)
奇谈	(49)
童话	(51)
说教性寓言和寓言	(55)
混合模式	(59)
四、扩展了的简洁	(65)

中篇小说	(65)
成套故事	(71)
框架杂录	(76)
五、本质特征?	(82)
“印象的统一”	(82)
“危急时刻”	(84)
“结构的匀称”	(89)
参考书目	(99)

一、定义的问题

批评的忽视

最近一百五十年里，短篇小说在好几个国家的文学中已崭露头角。它出现于各类期刊，也成册出书，在所有现代体裁中，它也许是最广泛地被阅读的作品。不仅是一般的消遣者，而且这一时期许多出色的小说家都与之意趣相投。然而甚至在目前它仍然没有得到与那种重要性相当的严肃批评的关注。直到 1933 年，《牛津大辞典补编》才使“短篇小说”这一表明此种特殊类别文学作品的术语得到正式的接纳，进入英语读者的词汇里。对这一形式理论上的讨论早在将近一个世纪以前就开始了，那时由埃德加·爱伦·坡在一些文章中作出了为时已晚的命名，但其发展依然缓慢并停留在不成熟的阶段。特别是与短篇小说这一体裁相联系的通俗化的问题似乎妨碍了理论探讨的发展。

例如，浅薄和华而不实，这并非是由简短导致的无可避免的结果，但当短篇小说要使自己适应市场需

求时，这确实常影响它。19 世纪杂志出版物大量增长，趋于鼓励僵化、守旧、玩弄技巧等诸如此类的毛病。结果，批评家们有时也不情愿严肃地对待短篇小说，依它自身的权利把它看作一种重要的体裁。以伯纳德·伯格兹 (Bernard Bergonzi) 为例，他就认为，“现代短篇小说作家是在某种方式的束缚下来看世界”，因为他所采用的形式具有不知不觉间加剧简化的效果：它容易“把经验滤掉，只剩下失败和疏离的基本要素”。霍华德·内梅罗夫 (Howard Nemerov) 态度更尖刻，他用了这样一些贬损的责难：

短篇小说大多数都成了哗众取宠、投人所好的东西，它暗置按钮、机关，诱人赏识和造成逆转：一个小泵机用来制造压力，一个小的起动装置引发释放，接着仿佛自由和必然的结合出现一阵喷发，一道闪光；最后一个明胶玩偶从喷口吐出，乘降落伞着地。这些事情发生了，但并不特别针对谁。

确实在许多杂志上发表的故事，我们正可以用这样一些理由来不予考虑，事实也正是如此，甚至短篇小说的巅峰之作也难与最伟大的长篇小说在描写人类许多经验的复杂和广阔性方面相媲美。当然，复杂性和广度并非总是我们生活中最主要或有趣的特征。只有天真的读者才会把重要性和容量混淆起来。抒情诗在其内涵和意味深长方面毫不逊色于一首散漫的诗，短篇

小说也能以长篇小说所不能达到的强烈程度感动我们。

小型的散文虚构作品从理论上和实践上都值得比它曾经得到的更为细致严谨的批评。在大学课程和别的地方，它被它的更健壮的亲戚，长篇小说、诗歌和戏剧挤了出去；无数学术刊物也很少定期给出篇幅，发表论述这一被忽视的体裁的文章。关于长篇小说的优秀著作为数众多；关于短篇小说的出色之作则极其稀少。其中大部分用英文写的这类论著都是它的实践者附带地写的，如H·E·贝茨(H·E·Bates)、弗兰克·奥康纳(Frank O' Connor)和肖恩·奥法兰(Sean O' faolain)等人的论著。德国产生了许多关于短篇小说的学术研究，但是这些研究又常常受到过分讲究的分类纯粹性的损害，这种纯粹性的分类要求将中篇小说(Novelle)和短篇小说(Kurzgeschichte)对立起来，把它们各自视为独立的类型，而英语用法的“短篇小说”则是一个范围很广的概念。本世纪20年代流行的俄国形式主义批评学派产生出了强有力的著作，从理论上阐述短篇小说的若干方面（引人注目的文章是鲍里斯·艾享鲍姆^①和维克托·什克洛夫斯基^②的）和

① 鲍里斯·艾享鲍姆(Boris Eichenbaum 1886——1959)，俄苏文学史家。——译注。以下除英文注属原文注外，均系译者所加，不另注明。

② 维克托·什克洛夫斯基(Victor shklovsky, 1893——)，俄苏作家，文学评论家。

它的前身童话 (Märchen) (弗拉迪米尔·普洛普^①《民间故事的形态学》中的经典性论述),但是这一体裁在后半个世纪的变化已经使他们的有些发现显得过时了。这些形式主义的探讨近年来被法国的结构主义者如兹维坦·托多罗夫^②和克劳德·布雷蒙^③的分析“叙事学”在某种程度上予以推进了,但是他们还没有密切关注到使短篇小说从长篇小说中划分出来的任何结构原则。

变化的多样性

如果说,一方面短篇小说的通俗性使它趋于商品的简单化公式,那么,在另一方面,这有时也激励了变化的多样性。讲故事的冲动是如此旺盛而不可扼制,以致于它不可能被限制在任何单一的叙事模式里。因此,现代短篇小说的历史包括多种多样的倾向,这之中的一些倾向扩展了,收缩了或者改变了原先的关于这一体裁特性的种种观念。过去被当作界定性的一些观念,如关于短篇小说的恰当的结构、题材的观念,都需要进行修正以适应文学演进的事实。例如,19世纪

① 弗拉迪米尔·普洛普 (Vladimir Propp, 1895——1970), 俄苏民俗学专家。

② 兹维坦·托多罗夫 (Tzvetan Todorov, 1939——), 生于保加利亚, 现任法国国立科学研究中心研究员。

③ 克劳德·布雷蒙 (Claude Bremond, 1929——), 现任巴黎社会科学高等研究学校研究指导教师, 长期从事民间故事研究。他在叙述学方面的贡献在于首次在法国重新审视了普洛普的民间故事形态研究以后, 用逻辑方法对普洛普的功能线型模式做了改进。

的批评家常常坚持，在任何“真正的”短篇小说中都必须要有确定发展的情节设计；这也是他们依据流行的趣味使这一形式受到尊敬、使它超出自己的卑微出身所作的一部分努力。有些现代作家已暗自放弃了严密的情节构造，他们或者是使自己的小说回到与各种原型模式的联系，或者是远离长篇小说采用的叙事技巧，而接近诗的方法（他们的小说语言，常常比 19 世纪散文通常的语言风格更富于形象性和韵律感）和戏剧的方法（倾向于排除叙事者的声音，而依赖人物和情境的直接呈现）。

这也许是活力充沛的迹象，但这种富于变化的发展却无助于建立起严谨的，令所有的批评家满意的描述词汇。不过，即使没有完全的一致，适当的工作定义仍然是可能的和有帮助的，只要我们承认这些定义与主要的标准而不是与包容一切的范畴、与发展的特征而不是与固定性和明确性有关。冒着完全侵蚀一种基本的普通类型之任何观念的危险，即短篇小说的准柏拉图形式的危险，我们需要以经验为根据注意到短篇散文虚构作品从前经历的变化和它自浪漫主义时期以来作为严肃文学活动的领域被广泛接受的情形。即使《新约》的寓言故事、中世纪法国的韵文故事、17 世纪中国的“评话”、19 世纪美国的夸张故事或近期的实验性散文诗都被看作是超出小说范畴之外的作品，它们仍对我们提供了划定短篇小说自身领地的参考性观点。下面的几章将相应地考察小说的一些“原始”的和近似的变体，探讨可能存在的某些形式特征，这些

特征将短篇小说（“短小说”，正如布兰德·马修斯和其他人这样来称呼它的）与碰巧只是短的故事区别开来。

故事何时不成其为故事？

“故事”（story）这个简单的术语本身需要预先留心考虑。应该怎样严格地解释它？它的含义至少是要有一些情节、一些被叙述的行动的序列、或者一个“故事”可以是以静态的方式作出的纯粹的描述吗？

E·M·福斯特（E·M·Forster）曾以这样的说法来表白自己：以“一种低沉的遗憾的调子，‘是的，天哪——小说讲述一个故事’。”而我们也可以认为，短篇小说如果不是在较小的规模上做着同样的事，就不能算是名符其实了。赫伯特·戈尔德（Herbert Gold）在《短篇小说国际专题论丛》撰文（发表在《凯尼恩评论》第30期，1968年4月），^①他指出，“故事讲述者必须有一个要讲的故事，它不仅是一些带出去散步的好看的散文”。就目前情况来说，这好像是有道理的。然而，这里还有一个基本的问题：“故事”意味着什么？很少有批评家肯屈尊去考察这个起码的概念。我们都知道，（作为一般假设）故事就是：诸事件的叙述。但是构成一个事件的是什么？多少事件可以组成一个最小的故事？它们都必须在逻辑上相互联系吗？杰拉尔

^① ‘International Symposium on the Short Story’ in the Kenyon Review (×××. 4, 1968)。——原注。

德·普林斯 (Gerald Prince) 在他最近的研究《故事的语法》(A Grammar of Stories) 中探讨了这些问题, 他采用了取自语言学的转换原则来说明在各种叙事中起作用的那些不言而喻的规则的本质。一个事件, 他评论说, 是一个可以用一个简单句来总结的结构单位。这用语言学的术语来说, 是不到两个的分离的基本线索的转化。因此, “亚当说这全是夏娃的错” 记录了一个单独的事件, 而 “亚当指责夏娃, 她最初鼓励他吃了那苹果” 记录了两个事件, 这两个事件出自两个互相分离的基本线索的转化。无论如何, 这两个例子都不是一个适当意义上的故事。不存在故事, 普林斯说, 除非有三个或更多的事件连在一起, 其中至少有两个发生在不同的时间并且有着因果联系。其他理论家得出了同样的看法: 例如克劳德·布雷蒙就把必不可少的三个事件或发展阶段的组合称为一个基本序列。“夏娃咬了一口苹果, 接着亚当也咬了一口”, 这都还算不上一个有基本轮廓的故事。但是下面这个就是了: “夏娃咬了一口苹果, 在她的促请下, 亚当也这么做了, 这事的结果是他们发了疯, 彼此打起来。” 暂时的动作和逻辑的联系刚好足以构成一个故事, 尽管要构成一个有趣的故事这无疑还是不够的。

顺便我们会问道, 为什么三阶段的行动一般来说是作为基础被接受的。普林斯和其他人对此没有作出解释; 它是作为公理被引证的, 因为它也许 (虽然他们没有同样承认这一点) 是外在于他们严格的客观方法, 而处于情感美学的范畴。这很可能与亚理士多德

明智的意见有联系，在《诗学》第七章，他指出，情节必须有开头、中间和结尾，以构成一个整体。同样的美学模式在许多经久不衰的动人故事中显示出来，其中发生的行动都是三倍增加了的。如果可怜的伐木人只有两个奇妙的愿望，或者四只公羊声音粗哑地叫着跨过了洞穴巨人的桥，或者戈尔迪洛克斯（Goldilocks）在熊的别墅里发现了五盘粥，我们的匀称美的意识就不会得到满足。（确实，在后一个故事中，不仅每一个熊的场景中都有三个项目而且还有三个场景：恰好在闯入者试过了食物、椅子和床以后，它的主人们就及时地赶了回来。）白雪公主的故事中有七个小矮人，勇敢裁缝一下子杀了七只苍蝇——这些和其它的数字公式是不同的类型，因为它们并不产生出一个增大的叙事结构。除此之外还需知道，问题并不在于三个一组的序列在简单故事中一成不变，而是在于它的经常出现似乎支持着这一观念，即在它后面有着根深蒂固的美学偏好。

我们也可以问道，普林斯所坚持的暂时的顺序和因果关系联结这些原则究竟如何重要和严谨。坚持这些的还不仅只有他一人；大多数关于叙事本质的概括其结论都一样，也回避了同样的问题。阿瑟·C·丹特（Arthur C·Danto）在他的《历史的分析哲学》（Analytical Philosophy of History）（剑桥，1965年）中，提出：“叙事是解释的诸形式”（第233页）；据此，“讲故事就是排除一些事件……故事，要成其为故事，必须去掉一些事”（第11至12页）。但是去掉多少呢？丹

特认为，“解释”意味着勾画因果关系模式的轮廓，他希望这会包括一个时间过程，一种情境的变化。每一个故事都必须在这些方面合乎情理地连贯一致吗？也许可以指望当代的语言学家来协助解决问题，他们在话语分析或文本语法（Text grammatik）或转换语言学（translanguistique）种种旗帜下寻求一连串清晰地连结起来的句子和一连串随意地混杂在一起的句子之间的区别。但是，实际上这种语言学的探讨结果是过于僵化了，无法运用到文学叙事中去，因为文学叙事有时允许事件是无拘无束的，与此同时仍然使读者对“故事”保持兴趣。小说可以像一个离奇的梦一样既跳跃分离又激动人心；不让小说描述这种情形会使这一种类更受限制，这当然不是那些现代小说家所希望的。当定义的界线在实践中已向外移动时，必须采取一个包涵广泛的理论观点。首先，至少让我们把几乎任何一篇简短的虚构散文作品作为短篇小说来看待，前提是它也许缺乏连贯一致的情节，但只要保持了作为情节化故事的某些明显的形式关系就可以。例如，对于任何因果关系的素材组织来说，它可以显现为一种超现实主义的变体，如西尔维亚·普拉思^①的《约翰尼·潘尼克和梦的圣经》（Johnny Panic and the Bible of Dreams）、简·格哈特·图恩德（Jan Gerhard

^① 西尔维亚·普拉思（Sylvia Plath, 1932——1963），美国女诗人。

Toonder)的《蜘蛛》(The Spider)或弗兰茨·卡夫卡^①的《乡村医生》(Einlandarzt)。或者也可以让读者从没有联系的事实中引出一个情节;罗伯特·库弗(Robert Coover)的《看孩子的人》(The babysitter)就从最初的情境中提供了各种不同的变化发展,这里的每一变化都或多或少地完成了人物头脑中的幻想。在《看孩子的人》中没有那种正统的明确故事,没有单一的事件安排,作者也不要求我们对其事件现实性的习惯信任。但是心理活动确实存在着,如果我们愿意我们可以从现有的可能性中选择故事。更具颠覆性、同时也是以滑稽模仿的方式与情节化的故事传统相关的是豪尔赫·路易斯·博尔赫斯^②的《交叉小径的花园》(El Jardín de los senderos que se bifurcan),它使真实和虚构之间的正常区别崩溃,而它自身也分裂为几个互相矛盾的情节岔路,从而暗中破坏了叙事通常所赖以进行的因果前提。如果愿意,我们可以把这些称之为“反小说”,但那不过是默认它们应该被看作与主流有关的作品。外表相反的发展常常也达致被一般的传统所吸收的结果。

在某些方面扩展了“短篇小说”的概念之后,让我们冒昧提出一些限定性的意见。因为严谨的规范性定义行不通,很清楚,这一体裁并没有单一的纯粹性;

① 弗兰茨·卡夫卡(Franz Kafka, 1883—1924),奥地利小说家。

② 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯(Jorge Luis Borges, 1899—)享有世界声誉的阿根廷小说作家。

但走向不拘泥形式的极端，在短篇小说中包括各种简短的散文虚构作品，这也是无济于事的。例如，正像艾尔弗雷德·G·恩斯特龙(Alfred G· Engstrom)所指出的，“魔鬼、圣徒、神仙之类的传说和纯属妖术的故事等”罕有权力被认为是短篇小说。通常它们并不集中注意于人类的事务，而且无论如何，它们原本就并不意在小说。这样我们可以把叶芝^①的《凯尔特的曙光》(The Celtic Twilight)中记述的那种东西排除在外，那不过是一本当地迷信和鬼怪闲话的拼缀；或者像马丁·布贝尔^②收集的《哈希丁姆故事》(Tales of the Hasidim)，其中多是逸闻掌故，也属此类。但是强调这一点很重要，使这样一些作品失去资格的并非题材本身，因为这类题材也能产生合格的故事，如福楼拜^③的《圣·玉连外传》(La Légende de Saint Julien L' Hospitalier)，它是经过了艺术加工而形成的作品，为的是传达丰富广阔的人性。要点在于，除非有超过一个片段或插曲式结构的东西，有更甚于虔诚的或轻信的语调的东西，否则，人物在行动中的潜在兴趣就很难实现。这与前面的观点并不矛盾，前面认为某些

① 叶芝(William Butler Yeats, 1865——1939)，爱尔兰诗人、剧作家，1923年获诺贝尔文学奖。

② 马丁·布贝尔(Martin Buber, 1878——1965)，犹太宗教思想家。

③ 福楼拜(Gustave Flaubert, 1821——1880)法国作家。《圣·玉连外传》是一个中世纪民间传说，有些类似古希腊的俄狄浦斯杀父娶母的故事样式。福楼拜把玉连一生分为武士和教士前后两期，他先嗜杀成性，最后误杀了他日夜思念的父母，变成忏悔的罪人。