

西

方 / 现 / 代 / 文 / 艺 / 新 / 潮 / 译 / 丛

思涵 映桥 善江 译

短篇小说

〔美〕伊恩·里德 著



Short Story

北方文艺出版社

Short Story

by Ian Reid

本书根据英国伦敦Methuen & Co Ltd 1977年版译出

责任编辑：方舟

封面设计：甄明舒

短篇小说

Duan Pian Xiao Shuo

〔美〕伊恩·里德 著 思涵 映桥 善江译 仇勇校

北方文艺出版社出版

成都希望书店发行

河北省邢台市彩色印刷厂激光排版

河北元氏绿宝胶印厂印刷

开本787×960毫米 1/32·印张4.375·插页4·字数60,000

1988年8月第1版 1988年8月第1次印刷

ISBN 7—5317—0201—0 / I · 202 定价：2.80元

中译本总序

新时期的文艺理论研究和批评潮头迭起，各种新方法、新观念、新流派、新术语，纷至沓来，使人应接不暇。在经历了一个匆忙、急躁的“拿来”过程之后，我们开始认识到，对西方文学创作和批评中的许多新术语、新概念，我们还缺乏科学的限定和逻辑的归纳、对西方现代化的文艺运动、流派、观念也少有冷静的清理和认真的检讨。在我们的理论著作和批评文章中，特别是涉及到西方现代文学流派、观念和术语的地方，往往语焉不详，概念混乱、意义模糊、张冠李戴的情况很多。

我们知道，概念和术语是任何学科理论大厦的基石，是学科生命体系的细胞，如同黑格尔所说：“真理的要素是概念，真理的真实形态是科学体系”。为了正本清源，重整我们文艺创作和批评中的一些概念和范畴，为我国的文艺事业做一些

踏实的基础工作，我们开始着手组织翻译这套丛书。

这套丛书自70年代在西方出版以来，一直盛销不衰、多次再版，究其原因，主要有二点：

一、丛书所研究的都是文艺创作、批评和理论研究中最常见、最重要而又往往被争论不休的概念和术语。作者并没有对其进行经院式、词典式的诠释而是把它放在生动，繁杂的文艺运动和思潮中去考查，清晰地勾勒出概念内涵的发生、发展和嬗变。因此，一部书的价值就往往超出了术语解释范围，可以当成文艺思潮的描述来读，并且具有了文学史的意义。

二、这套书的作者多是西方功力深厚的文艺批评家和大学教授，他们在写作中参阅了多种文献资料并都尽可能多地援引说服力强的原文段落，因此，不仅具有很高的学术价值而且行文生动、深入浅出，具有极强的可读性。

我们深知，对于“文学”和“翻译”这两个神圣的字眼来说，我们都还是些没有入门的新手，水平有限加上时间仓促、错误和疏忽之处一定在所难免，我们祈请专家和读者的批评。我们没有其他的奢望，如果我们翻译的这些小子能对爱好文学

的青年们朋友们有一定的参考价值，我们就满足了。

西方现代文艺新潮译丛编委会

1987,9,20 于成都

目 录

中译本总序

第一章	定义问题	1
	批评界的忽视	1
	概念的多样化	5
	什么时候一个故事不是故事?	7
	多长才算短?	14
	翻译术语	16
第二章	一种文学种类的成长	23
	从古到今	23
	浪漫主义的冲击	44
第三章	附属形式	48
	素描	48
	传奇	51
	童话	54
	格言和寓言	58
	混合模式	62

第四章	简洁叙述的扩展	69
	中篇小说	69
	故事群	75
	框架杂集	81
第五章	基本属性?	87
	“印象的统一性”	87
	“转折时刻”	90
	“构思的对称性”	95
参考文献		107
英汉译名对照		120

第一章 定义问题

批评界的忽视

在过去 150 年间，短篇小说在许多国家的文学中就已经开始引人注目了。短篇小说也许是现代文学中阅读最广的种类，它既出现在各种各样的期刊杂志上，也出现在书本里。在这段时间里，不仅是轻松愉快的畅销书作者，就连许多杰出的小说家也都发现这一创作形式符合自己的创作兴趣。然而，迄今为止，短篇小说仍未得到与其重要性相适应的批评界的重视。直到 1933 年，《牛津英语大辞典增补本》才标明“短篇小说”这个术语是指一种特殊的文学作品，才得到英语作品词汇的正式承认。从早在约 1 世纪前埃得加·爱伦·坡的一些文章中就可略见一斑。但是，有关理论发展较慢，而且仍处于不成熟状态。有关短篇小说地位的许多问题，似乎特别阻碍了其理论批评的发展。

譬如短篇小说的短小精悍性，虽然并不总是由它的简洁性所决定，但一当要使自己符合市场要求时，它往往就会影响短篇故事。杂志的发行量在 19 世纪期间猛增，助长了那些陈规老套、矫揉造作的个人表现手法和花里胡哨之类的东西，如此一来，使得评论家们有时不愿意将短篇小说本身视为一种重要的文学类型。伯纳德·伯尔贡芝就认为：“现代短篇小说作者看世界时都受到了一定的局限。”这是因为他所采用的这种形式会产生一种不知不觉的分解效果；这种形式倾向于“将经验过滤为失败和异化的首要因素。”更有讽刺意味的是，霍华德·内梅罗夫^①用了以下的话来表示他的轻视和责难：

“短篇小说大多描写客厅里耍的戏法，意能使人注意并可重复操演的小玩意儿。如：一个小气筒用来加压，另一个微小的扳机用来减压，在自由状态和必然性的作用下，随着噗的一声和一道闪光，一个用赛璐珞做的洋娃娃从喷口中喷出来，拉着降落伞降至地上。

^① H·内梅罗夫，美国诗人、小说家、评论家。诗作多半吟咏自然，以辛辣和自谦的妙笔著称。著有《形象与法律》，《索尔特花园》等诗集和《通俗剧作家》等小说。——译者

这些事情发生了，但它们并不特别针对某人而发生。”

的确，很多杂志上的短篇小说都可以用这些词来一笔勾销。而且，在描写人物经历的复杂性和广阔性方面，最佳的短篇小说也无法同最优秀的长篇小说相媲美，这样说也并不失准。但是，复杂性和广阔性不总是我们生活中最中心或最能引起兴趣的特征。只有天真的读者才会将真正的重要意义和似乎重要混淆起来。抒情诗内在的力度和含义绝不亚于哲理诗，而短篇小说以其简洁来打动我们，长篇小说则不能。

小型散文体小说应该比以前更多地得到批评界理论上和实践上的重视，然而，它被比它更强大的亲戚——长篇小说、诗歌和戏剧挤出了大学课堂及另外的地方。在各种各样的学术刊物上，也几乎没有给评论这一文学形式的文章以定期的位置。评论长篇小说的好书很多，而评论短篇小说的好书却寥寥无几。即便有英语的，也只是一些专家们副业的产物，比如 H·E·贝茨^①、弗·奥

^① H·E·贝茨，英国著名小说家，著有《勇士是怎样安眠的》、《一路顺风飞法国》、《紫色的平原》等著名作品。——译者

康诺^①和塞恩·奥法兰^②。德国发表了许多研究短篇小说的学术文章，然而常常被过分讲究细节的分类学纯粹派所损害。他们认为短篇小说与中篇小说截然不同，是毫无联系的两种体裁。而在英语中，“短篇小说”这一概念的范围是十分广泛的。繁荣于19世纪20年代的俄国形式主义批评学派就短篇小说和它的先驱（弗拉基米尔·普罗普关于《民间童话的结构》的经典论述）的理论问题，写下了令人信服的文章（著名的有波·艾亨鲍姆和维克多·西克洛夫斯基的文章）。然而，这种类型在前半个世纪中的变化使他们的一些研究成果陈旧过时。形式主义研究近年来因法国结构主义的分析“叙述法”而得到一定程度的发展，如托多罗夫和克劳德·布莱蒙德。然而，他们尚未仔细注意到可以说是区分短篇小说与长篇小说的结构原则。

① F·奥康纳，爱尔兰剧作家、小说家、评论家、翻译家。写有《国宾》、《海棠冻》等作品。——译者

② S·奥法兰，爱尔兰小说家、传记作家。著有短篇《仲夏夜的狂欢及其他故事》等短篇及《一群纯朴的人》长篇。——译者

概念的多样化

如果说，一方面短篇小说为赢得更多的读者已趋向于符合廉价的商品准则，那另一方面这种准则有时也促进了短篇小说的多样化。讲故事的冲动太旺盛，不可压抑，不可能限制在任何一种简单的叙述形式中。因此，现代短篇小说的历史接受了各种各样的倾向，有些得到了发展，有些削弱了，有些改变了这种类型属性原有的概念。曾经是关于短篇小说正确结构和素材的权威观念，也需要加以改变适应文学进化的事实。例如，19世纪的批评家常常坚持，一个完整的情节设计是任何“真正的”短篇所必不可少的。这是他们为使这种形式按当时的时尚受人尊敬所作的部分努力，将短篇小说的地位拔高，置其出身的低微于不顾。一些现代作家已逐步破坏了需要完整情节结构的原则，有时是将他们写的小说与各种各样的典型模式相联系，有时则脱离小说中的叙述技巧而采用诗歌（诗歌语言常常比19世纪的散文更有比喻性和节奏性）和戏剧（他们的倾向是排除叙述者的声音而依靠人物和环境的直接展现）的技巧。

这也许是充满活力的标志，但这种多样化的发展并不有助于建立起所有批评家都满意的精确描写词汇。尽管不可能有完美的一致性，然而，准确的、有应用作用的定义是可能获得的，并且也不无裨益。只要人们认识到这些定义必须针对占主导地位规范，而不是包罗万象的类目，必须针对进化的诸多特征，而不是固定与绝对的东西。我们需要以经验为基础，把握短篇散文体小说作为一种严肃的文学创作活动在浪漫主义运动前后得到广泛承认后所经历的变化。如果《新约全书》里的寓言，中世纪法国的小寓言，17世纪中国的平话和19世纪美国的神话，或是最近的实验主义散文诗并不属此范围，它们仍会为我们提供划分短篇小说本身界限的参考。相应地，下面的章节将审查小说的一些“原始”和即将产生的多样性，同时可能寻找某种形式的特性，以它来区分短篇小说（“短篇小说”正如布兰德尔·马休斯和想这么叫的人所称的那样）和一些碰巧篇幅短小的故事。

什么时候一个故事不是故事？

“故事”这个简单的术语本身需要一些预先的注意。怎样严格解释这个词？它是否至少包含一些情节和叙述事件的连续性？或者，一个“故事”是否能固定不变地进行纯粹描绘？

E·M·福斯特^①曾经说过：“用一种萎靡不振的懊悔声说道：‘是的，噢，亲爱的，是的，长篇小说就是讲故事’。”我们也许要认为，如果短篇小说在更小的规模上不是讲故事的话，那么它就几乎不可能证明自己名称的正确性。赫伯特·戈德为《肯扬评论》(XXX·4, 1968)的“短篇小说国际专题论丛”撰稿时宣称，“讲故事的人必须有一个故事讲，而不仅仅是为散步而拿出来的甜蜜散文。”现在看来这似乎有点儿道理。然而还有个根本问题就是：“故事”是什么意思？很少有批评家会屈尊去审查这个基本的概念。众所周知（这

^① E·M·福斯特，英国小说家、散文家，小说《印度之行》的作者（根据该小说改编的同名电影获奥斯卡金像奖）。——译者

是理所当然的认为)故事是什么,就是对事件的叙述。但,是什么构成事件?无数事件是怎样构成一个最小的故事?它们是否需要逻辑地联系在一起?杰拉德·曾林斯在他的《故事基础入门》(*A Grammar of Stories*)中研究了这些问题。他采用语言学中的转换原则来解释在各种叙述中所使用的缄默原则的性质。他说,一个事件是可以由简单的一句话就概括出来的一个结构单位,照语言学的说法,即是少于两条无联系的基本线的转换。于是,“亚当说都是夏娃的过错”记录了单一事件,而“亚当责怪夏娃,因为起初是夏娃怂恿他吃的苹果。”就记录了两件事,这就得之于两条无联系的基本线的转换。无论如何,这两个例子严格说来都不叫故事。普林斯说,只有当三个或三个以上的事件联系起来,而且其中至少有两个是发生在不同时间,且有因果联系时,才有故事的存在。另一些理论家也有类似的意见,譬如克劳得·布莱蒙德把三个事件或发展阶段的整体性叫作统一段落的基础。“夏娃咬了一口苹果,然后,在她的怂恿下,亚当也咬了一口,结果他们变得疯狂,互相咬起来了。”暂时的变化以及逻辑的联系足以使之成为一个故事,虽然无疑不够成为一个

令人感兴趣的故事。

我们顺便会问，为什么一个三阶段的情节一般会被接受为故事的基础？普林斯和其他人都没对此作出解释。这是不言而喻的，因为这个问题也许不属于他们严格的客观方法范围（虽然他们并没承认），而属于情感美学。这也许与亚里斯多德的聪明说法一致。在《诗论》第七章中，他说道，一个情节必须有开头，中间和结尾，这样才能成为一个整体。同样的美学模式表明，在许多有感染力的故事中三重情节反复发生。如果穷樵夫只有两个愿望，我们对条理的要求就不会得到满足。或者如果是四只公山羊态度粗暴地经过喜欢恶作剧、但态度友善的侏儒的桥，或者是如果戈尔第劳克斯在熊的木屋中发现了五盘麦片粥，我们也不会感到满意（事实上，后面一个关于熊的故事中，不只是一场戏共有三件事，而且共有三场戏。只有当入侵者吃了东西，打翻了椅子和床时，主人才会回来。）。在《白雪公主》这个童话中，有七个矮人，勇敢的裁缝一下子打死了七只苍蝇。以上这些以及其他数不清的准则属于另一种公式，因为它们并没有创造出增加叙述的结构。除此之外，问题还在于，在简单故事中，三个序列的模式

并不是一成不变的，而是这模式的出现率似乎加强了根深蒂固的、美学对这一模式的偏爱的观点。

我们也可以问，普林斯坚持的暂时序列和因果联系的原则有多么重要或多么狭隘？对这一点固执己见的，并不止他孤立一人，大多数关于叙述性质的概括与见解都与他的观点相类似，并且都运用假定来论证。亚瑟·C·丹托在他的《历史分析哲学》(*Analytical Philosophy of History*) (剑桥，1965) 中提出，“叙述是解释的形式”(233 页)，相应地，“讲故事就是要排斥一些事件……故事之所以成为故事，就必须舍弃一些东西。”(11—12 页)但是可以舍弃多少？对丹托来说，“解释”是指因果关系的轮廓形式。他希冀这能包括一个短时的过程以及情景的变化。是否每个故事都必须照此合理地首尾一致呢？要想解决这个问题，也许只有指望那些当代的语言学家了。他们进行各种各样的论述、分析，或在篇章语言学(Textgrammatik) 转换语言学的标题下从事研究，目的是要鉴别一串清楚明白的句子和一串杂乱无章的句子。但事实证明这种语言学研究固定性太强，不能有效地适用于文学叙述。文学叙述可以让事件并不连贯但同时又可以保持读者对“故事”