

世界艺术与美学

第十辑



文化艺术出版社

世界艺术与美学

第十辑

中国艺术研究院外国文艺研究所
《世界艺术与美学》编辑委员会编



文化艺术出版社

B 721745

世界艺术与美学

第十辑

*

文化艺术出版社 出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 16.5 字数 378,000
1990年5月北京第1版 1990年5月北京第1次印刷

印数 0,001—1,250 册

ISBN 7-5039-0341-4/J·92

定价: 6.70 元

520

目 录

美学和艺术学研究中的符号学方法·····	[法]路易·马林 (1)
	耿幼壮 译
方法论新探·····	[法]鞠斯特 (25)
——叙事结构源自何处?	笈 芒 译
论研究大众传播媒介的 艺术学方法论·····	[苏]瓦尔坦诺夫 (44)
	李邦媛 译
电视节目的研究方法·····	[苏]巴基洛夫 (63)
	方 苑 译
艺术革命结构·····	[美]雷米·克里耐 (69)
——艺术社会学的源起	齐小新 译
中国电影的空间意识·····	[香港]林年同 (107)
荣格心理学中的文艺问题述评·····	刘韵涵 (138)
心理学家看电视艺术·····	[苏]列昂季耶夫 (158)
	郝一星 译
改编理论初探·····	李邦媛 (172)
用阐释学的眼光看改编·····	耿幼壮 (188)
从名著改编的遗憾谈起·····	齐小新 (206)
陀思妥耶夫斯基 与影片《卡拉玛佐夫兄弟》·····	金铁柳 (219)

演员创作与纪录性·····	[苏]马契列特 (245)	伍菡卿 译
教会, 创造, 培养·····	[苏]尤里涅夫 (283)	伍菡卿 译
电影表演的理论和技巧·····	[美]玛丽·艾伦·奥布莱恩 (324)	纪令仪 译
尤金·奥尼尔, 表现主义和电影·····	[美]爱德华·茂莱 (377)	邵牧君 译
从舞台到银幕·····	[英]曼威尔 (397)	——龙金·奥尼尔《长夜漫漫路迢迢》及其改编 沈 善 译
异彩纷呈的美国戏剧·····	李 醒 (411)	
莱因哈特论戏剧·····	[德]马克斯·莱因哈特 (441)	武成祥 译
演员和演技·····	(443)	
导演和演技·····	(459)	
文学和演技·····	(471)	
空间和演技·····	(476)	
舞台布景与演技·····	(481)	
观众和演技·····	(482)	
现代导演的任务·····	[英]休·莫里森 (490)	聂 晶 译
导演的剧院·····	[美]哈罗德·克勒曼 (506)	田 园 译
编 后·····	(518)	

美学和艺术学研究中的符号学方法*

[法]路易·马林

耿幼壮 译

试图描绘为一种艺术科学，即艺术符号学所采用的方法无疑是一个大胆的计划，到目前为止，艺术符号学并不真正存在，但是它正在摸索着使自己成为一种方法论，并试图独立发展。不过，尽管这一工作是没有希望的，却至少值得一试：在不同的国家里，用“符号学方法”正进行着大量多样的研究，这就使对符号学方法本身的一种总体看法显得更加吸引人，因为它可能有助于明确其作用范围和歧异，其古代或近代观点的不同层次，这鼓舞着那些在这个领域中工作的人一心致力于这种可以导向更深理解的自我检查。

符号学一词可以追溯到古希腊，而斯多噶派哲学家们对符号的探究——一起构成了符号(*sêmeion*)的能指(*sémaion*)概念和所指(*semainomenon*)概念之间的紧密联系——本身就已经完全可以被看作是一种符号学了，因为他们在“可感觉的”能指与“仅能用智力理解的”所指之间，以及所指物与含义之间所引进的两重二

* 本文译自M·杜夫海纳选编的《美学与艺术科学主流》一书，原标题为“符号学方法”。

分法，明显地早于最近的有关著作。^① 我们不关心符号学史的写作，因为它很难从哲学思考中区分出来。而自古希腊的最早时期起，哲学家们就已经在致力于思考声音与含义之间的关系这样一个语言科学中的基本问题了。我们要注意的是Semiology或Semiotic一词的复活，^② 它是由费尔南德·德·索绪尔在其《普通语言学教程》^③ 的一个著名段落中，和C. S. 皮尔士在他对符号的分类中完成的。^④ 这样，大约是在同时，这个词获得了再生，而有关一种普遍的符号科学的纲要也被草拟了出来。但是，从一开始，关于符号学就存在着某种含混，甚至就是在最近于艺术领域内进行的有关讨论中，也仍然带有这种含混的痕迹。在根据言语活动把语言的性质规定为其社会的、客观的、同质的和具体的部分之后，索绪尔将语言制度的特性规定为：“一种表达观念的符号系统，因而可以比之于文字、聋哑人的字母、象征仪式、礼节形式、军事信号等等。因此，我们可以设想一种研究社会生活中符号生命的科学，这样一种科学将是社会心理学的一部分……我们称这种科学为符号学。它将告诉我们符号是由什么构成的，受什么规律支配。”^⑤ 在皮尔士那里，符号学被等同于逻辑。“在其一般的意义上，逻辑……仅是符号学的一个别名，是符号的带有必然性的或形式的学说……通过一个我并不反对称之为抽象的过程，我们被引向一种陈述……它说明

① 雅可布逊：“寻求语言的本质”（1965）第21、22页。不过，正如在我们的结论中将会看到的，由于一种本身极富意义的反向作用，现在符号学对此是不确定的。

② 根据认识论的观点，对再生概念进行分析将是很有用的，有关这一问题的某些提示可参看乔姆斯基的《笛卡尔主义语言学：理性主义思想史中的一章》（1966）第1—3页。

③ 参看第5版（1955）第32页以下。

④ 见他的《文选》第2卷。

⑤ 所有的语言学符号或超语言学符号实际上都表达了一个概念吗？这是一个非常重要的问题，符号学思想却过于随意地忽略了它。

为一个‘科学的’理解力，即，为一个能够凭借经验获取知识的理解力所使用的全部符号的特征究竟是什么？”^①皮尔士的符号学分为三个主要分支，它们分别与任何一个符号都具有的三个典型组成部分之一相对应。这三个组成部分是：场所、对象和译释。^②第一个分支是纯粹的或纯理论的语法，其任务是确定什么决定了符号的含义。^③第二个分支是严格意义上的逻辑，其任务是确定符号的真实条件，即它们是否适用于它们的对象，或者象皮尔士所说的，它是关于“陈述的真实条件的形式科学”^④。最后，第三个分支。或者说纯粹的修辞学、其任务是确定“一个符号产生另一个符号……的规律”^⑤。在符号学的现代重新发现的一开始，对于索绪尔和皮尔士两人来说，这些参照物便使这一学科处在三极构成的一种典型的力量三角之内了，这三极是：语言学、社会学和逻辑学；也许，这些不同的极——它们通过一种循环发生的认识论“作用”而限定了这一学科——在符号学所包括的领域内引起了张力，而我们所想到的这种张力也许能说明在艺术符号学中所遇到的方法的分歧。

索绪尔所着重强调的语言学之极可以用这一事实加以说明，尽管语言学被假定为和规划为符号学内的一个特殊领域，这是就

① 《皮尔士哲学著作选》，巴特勒选编，(1940)第98页(第7章，作为符号学的逻辑学：符号理论)。

② 就象雅可布逊在我们上面提到的文章中所做的那样，我们也许应该避免将这个词译作索绪尔的用语“所指”，或把它们调换使用。皮尔士把一个给定的符号A的译释看作是另外一个等值的或更为丰富的符号B，它是由符号A在其接受者的头脑中引起的。

③ 这一定义应该和胡塞尔的著作一起看，特别是他的《逻辑研究》第1、2卷(1901、1903，英文版，1970)，在那里他以极为相似的方式重新定义了纯粹的一般语法。

④ 《皮尔士哲学著作选》，第99页。

⑤ 同上书。

一个语言学符号群并不能构成全部符号群而言，在认识论和方法论的意义上、语言学仍将是符号学的基本模式。^① 非语言学符号——但是如何去规定符号的性质呢？——将凭借由语言学推导出来的操作过程、方法和概念加以研究。如果符号学想要处理不运用语言的艺术，它就必须从这样一个基本前提出发，即艺术应该被看作是语言，进而它应该把索绪尔的语言和言语的两分法——对于索绪尔来说，没有这一两分法就根本不会有符号学——映现在艺术作品上，并使用得自语言学概念的慎重小心的推断去研究这两个层次之间的复杂关系。不过，下面这一点需要特别加以重申，在对这种类型的符号学的批评中它有时被忽视了：自语言学到一个超语言学领域的概念和方法的推断，以及语言学模式在其自身领域之外的运用，具有在根本不同的领域之间标明差异、对比和不一致性这一基本操作优点，这样的标明具有一种明显可见的启发价值。^② 不过，尽管它考虑到了这些差异，语言学模式——当被运用于超语言学材料时——还是引入了一种看待问题、概念模式和语义结构的态度，这样，即使这种运用意味着引起对原初的语言学模式的怀疑，它可能也会需要它。^③

社会学之极，或用索绪尔的说法，“心理-社会学之极”，出自对语言(*langue*)和言语(*Parole*)的区分。因此，在某种意义上，它

① “语言比任何东西都更适宜使人了解符号学问题的性质。”——索绪尔《普通语言学教程》第34页。

② 关于这一点，参看雅可布逊在“翻译的语言学问题”(1959)和“语言学与诗学”(1960)中的纲领性提示。

③ 关于这个论题，参看德里达的“符号学和语法学”(1968)和沙夫的“读解和图画系统”(1968)，关于音乐符号学，除了列维-斯特劳斯的《神话学：生的和熟的》(1964)第22—38页以外，有关的还有卢威特：“音乐研究和语言学”，莫塔德：“音乐的分节”(1972)，特别还有最近一期的《音乐研究》月刊(巴黎)，题目是《符号学与音乐研究》，由纳蒂埃编辑。

依赖于我们得之于索绪尔的对待问题的推理方法。如果被视作为一个符号系统的语言是一种社会制度，其他社会制度不是也可以被看作是符号系统，而用在细节上已作了必要修正的、相同的分析程序、相同的方法和理论假设来加以对待吗？^① 索绪尔在其著作中关于符号学的一章的结尾处提到了仪式、习俗和礼节形式。我们不是也可以进一步推广我们的社会学观点，把某些最初似乎只与个人首创或某一普遍命名有关的东西理解为一种社会制度并加以概念化吗？我们不是也可以用一种总体的“社会中心的”观点看待运用语言、形象、声音或姿式的诸艺术，并且在所考察的艺术品中——或在一定的社会，或这一社会中一定的阶级或集团对那艺术品的感知过程中——看到一种编码或多种编码吗？它们以其自身不再变化的或还在展开的标准构成了习惯性的制度，这些制度便成为一种或多种符号系统的结构基础。^② 采用这种观点，人们完全可以认为，至少在一定的前提下符号学分析详尽无遗地探讨了正在被加以研究的作品，但是，可以用于获得对于作品的一种深入把握的这样客观、科学和精确的程序却经常使我们想到印象式的或主观的“批评”。这样，所有种类的艺术作品都可能被视为一个时代、一个地区、一个社会或集团的复杂的象征的或征兆的表现形式，视为社会制度或社会符号系统的变异。^③

① 这使人想起在社会学和人种学研究中的结构主义方法的最有成效的假设之一，例如，可参看拉德克利夫-布朗的《原始社会的功能与结构》(1952)，和列维-斯特劳斯的《结构人类学》(1958)第63页以下。

② 关于这一点，参看博厄斯的《原始艺术》(1927)、列维-斯特劳斯的《结构人类学》，第269—294页，或参看布尔迪乌的《审美知觉的社会条件》(1968)。

③ 参见潘诺夫斯基在“肖像学和圣像学”(1939, 1955)中对文化“征兆”史的定义：“……这些根本原则显出一个国家，一个时期、一个阶级、一种宗教信仰或哲学信仰的基本倾向……我们把所有这些因素理解为恩斯特·卡西尔所说的‘象征’价值……这就是一般所说的文化征兆史——对卡西尔来说，这就是文化符号史。”(《视觉艺术的含义》第30、31、39页。)

最后，皮尔士的定义清楚地显示出了影响符号学的第三个引力极，即逻辑，它在同时期的胡塞尔的《逻辑研究》中也被涉及到了，尽管事实上“符号学”一词在那里并没有出现。普遍的、抽象的和形式的符号科学，这就是皮尔士眼中的符号学。他的目的是根据符号的不同等级和类型建立起制约着符号的象征功能和相互关系的普遍法则，无论在什么地方，以什么形式，在什么水平上，这些普遍结构本身都可能显示出来。有可能建构起这种形式的符号学模式吗？艺术品事实上可能是它的表面凸现部分，它既复杂又独特，这种既复杂又独特的生殖、选择及结合过程和转换法则可以根据普遍符号学加以描绘和分析吗？^① 我们无须强调运用这样一个操作假设是多么艰巨的工作，它的证实可能就需要大量的研究。正如在一个特定的，但由于其存在和发展而可能处于人类文化中心的制度的有限领域内，即亲族关系中，^② 可能分离出“亲族关系的逻辑原子”，通过转换和结合，它可能给出全部可能的亲族关系系统群一样，我们同样也可以在假定的意义上谈论“一种含义的逻辑原子”，一种普遍的符号学形式，其抽象普遍性决不能阻止它特定地呈现于各种文化产品中。^③

① 这恢复了在语法的可接受性研究和形式逻辑研究之间的联系。对句法进行精确分析的任务是为了确定“一般句法的可能性条件”，这是诸如在17和18世纪发展起来的有关普遍语法观念，即处于任何语言之下的一种自然的通用设计的观念的复活。诺曼·乔姆斯基的目的就是想建构起一种处理实际句法操作的抽象模型。参看乔姆斯基和米勒的“自然语言形式分析引论”（1963）、乔姆斯基的“语言学的解释模型”（1962），当然还有《句法结构》（1957），另外还有哈利戴的“语法理论的范畴”（1961）。

② 参看列维-斯特劳斯的《结构人类学》第56页以下。

③ 用“形式”一词我们确实是指：根据这种观点，如果符号学研究的目的是确在于想设计出一种普遍化的科学的语义学，我们必须十分清楚地认识到，就如罗兰·巴尔特在其《符号学原理》一书中所说的：这个学科将是“对语言所指的形式的分类”（英文版1967、第45页）。或者如果二者择一的话，它是一种被这样看待的能指系统，而不是G, G,

总结一下对于符号学领域的这一初步的总体看法，它基于那些企图预见到符号学所覆盖的范围并为它勾画出了一个纲要的最初的思想家们所做的提示之上，我们应该非常明确地强调指出：这三个认识论之极，就象我们所称呼它们的，语言学之极、社会学之极和逻辑学之极，处于一种严格的相互依存的关系之中。甚至除非是处于与其它二者的联系和区别之中，它们中的任何一个都不可能存在。而事实上，就符号学的产生是由这三种学科之间的不同关系所推动而言，符号学应该把自身定义为处于它们之间的差异、矛盾和关联的相互作用。这种相互作用不排除反馈过程，作为这些反馈过程的结果，在符号学内产生出的某些异议、变化和疑问可能也会影响到那些构成其边缘和交插介入空间的诸门科学。

无论如何，如果这些引导性的提示——它们许多都是艺术和文学表达模式的符号学的必要前提——能够使我们辩认出那证实一门普遍科学的存在权利的“先验性质”的话，我们现在就必须离开在其原初形式中已被我们验明的这一基础层次，牢记着上面提到的认识论张力继续检查符号学研究自身。

我们必须要从两个前言开始：

1. 关于艺术和文学的表达模式，我们碰到了高度发展和整合的要素群，严格说来，它们不属于我们至此所达到的逻辑层次。文学作品或艺术作品存在于一个等级系列的更高层面上，即富有意

(接上页) 格兰格所正确指出的那种所指系统，这种所指系统“既构成了对象自身，一种第一级科学而不是语言科学（我们也许应该说表达模式的科学）的主题，同时作为意义又归属于一种用哲学解释的整体化经验。”——《文体哲学论集》(1968) 第127页。由于这个原因，符号学分析常常处于以能指研究滑向所指研究一边的危险中。人们必须把科学的语义学规定为词汇模式的理论，并同时认识到它与文化现象学——即与对所指实体的解释——的紧密联系。区分出研究的各个区域和层次并不意味着把它们互相孤立起来。

义的整体层面上。因此，如果不能将这样的整体分解为它们的构成要素，符号学分析就将是无效的和无用的。但是，除非每一个组成要素都能从这一整体内完成的整合功能中被辨别出来，这一过程是不能实现其目的的。概括说，分析必须“通过粘合诸要素的关系来划定诸要素”。这样，每一符号都处于一种就其它符号而言的和就整体而言的双重关系中，即，构成关系和整合关系。处于形式和感觉的接合点上的符号，凭借其“分解为更低层次的构成的能力”和“整合一个更高层次的整体的能力”^①，既是符号学分析的对象，同时又为这种分析所构成，这是就其赖以确定其形式和感觉的更低层次和更高层次并不外在于分析，而是象其操作者一样，^②处于分析自身之中而言的。但是，用语言学的表达方式来说，符号学对象——艺术和文学的表达模式——是由句子为一方面，话语为另一方面构成其等级分析层次的符号群。在符号和符号群之间有任何中断吗？符号学分析在由符号的结构和系统移向那些呈现于活生生的交流之中的符号群时必须从根本上改变其程序吗？^③

2. 第二个前言恰是首要的：至少，如果我们要使分析尽可能可靠，在运用语言的艺术表达模式，或者说文学模式与其它不运用语言的和与非语言学实体有关的艺术表达模式之间做出区别无疑是必要的。这并不是说要求我们把非语言学表达对象视作符号这一前提是不能接受的；自从人类开始关于符号的思考以来，就始终在坚持自然符号和约定符号——其典型例证是图画和语词——之间的区分的正当性，而且我们在符号的有理据性和任意性概念中再

① 本维尼斯特：“语言学分析的标准”（1962），见其《普通语言学问题》（1966）第126—127页。

② 同上书，第122页。

③ 同上书，第129—130页。

次看到了这一区分。^① 无论如何,正是在这里语言学完全成为符号学的模式,而且可以肯定的是,由于文学表达模式具有原初语言性质,它可以将语言学程序直接运用于自身,而被看作为符号的形象、姿式和声音,由于它们的自主性和纯粹性,将是更为复杂的、也许最终仍是难解的研究课题,除非物体、形象和行爲模式永远不能自主地意指什么东西,除非“一切符号系统都(拥有)它的语言成分”。也许,非语言学实体的命运是由这一事实所决定的,即:“不存在不能说出的含义”,“所指世界就是语言世界”。不过,这也是一个优点,由于物体、声音或形象在话语中是被重置和重新接合的,这话语无疑可以用与第一级语言有关的非语言学分析进行分析;这另一种分析形式可能会以语言学分析为基础,但又可能会发展它和超越它。^②

语言学之极在符号学中所占有的这种优势的一个值得注意的例证是由罗兰·巴尔特在其《符号学原理》中给出的。“例如,视觉实体的含义一般都是通过被复制成一种语言信息而得到确认的(在电影、广告、连环漫画和新闻照片等等中),结果,在结构关系上,至少一部分肖似信息或是成为冗余的,或是被语言系统所吸收……用更为一般的语言来说,简直很难再设想有什么形象或物

① 或者用E·伯伊森的术语来说则是义素的内在性质和外在性质。见《交流与语言的分节》(1967),第63—64页,及他的另一部著作《语言和话语:符号学中的语言功能》(1943)。关于在符号学分析中由于有理据的符号和任意的符号的区分而引起的问题的讨论,可参看蒙尼:“人的语言交流和动物的非语言交流”(1960、1970)和“非语言交流在二十世纪生活中的作用”(1959、1970),及巴尔特《符号学原理》英文版第51—54页。

② “一切符号系统都和语言相联系……所指的世界就是语言的世界”——巴尔特《符号学原理》引言,英文版第10页。(注意,这部著作的英译者阿奈特·雷沃斯和柯林·史密斯解释说:“在翻译signifiant和signifie时,我们宁可选择英文而不选择拉丁文,甚至去掉了生硬的、复数的‘signifieds’。”)

体系统的所指可以独立于语言而存在：理解某一实体能指什么，不可避免地要求助于语言的个别特性。”不过，巴尔特在非语言学实体的替代语言和作为语言学的研究对象的语言之间作了区分，“它是一种第二级的语言，它的单位已不再是词素和音素，而是涉及到物体或事件的话语的更大段落。这些物体或事件的意义支撑着语言，但又永远不可能独立于语言而存在。因此，符号学也许注定要归入‘变态语言学’，成为其中研究话语的大能指单位的那一部分。”^①这就是罗兰·巴尔特在其《时装系统》中，或在他关于建筑、家具、汽车和招贴广告的创新发现中所使用的有效假设。这里的关键问题如下：当能指处于一种与所指相似的关系中时，即当能指涉及到内在的义素时，有可能用非连续性方式切分它们——既然意义必然是离散性的——然后再建构起由几个有限的词项所组成的聚合体系列吗？在这种情况下，能指和所指之间的关系密切到“没有将所指本身切碎为同态的片断（就似乎不可能）肢解能指，因此，二次分节是不可能的”^②。

① 巴尔特：《符号学原理》第10—11页。

② 麦茨：“电影、语言还是言语？”（1964）。克里斯蒂安·麦茨的著作包含有对电影符号学——在其与语言学模型的关系上——的理论问题和方法论问题的中肯有力的思考。麦茨写道：“语言和语法现象是无限广阔的，而且涉及到用于任何信息传达的最为根本的修词元，只有一般语言学 and 一般符号学……才能为电影语言提供恰当的方法论模式。”（“电影叙事的大组合段问题”《交流》1966年第8期，第124页）他关于双重分节概念的讨论是非常精细的：“我们必须非常仔细地区别两种主张：第一种主张……是电影语言本身与语言的双重分节没有任何相似之处。对于第二种我们根本不想赞同，它主张‘电影没有分节’。”接着麦茨在电影信息中区分出五种主要的编码层面，它们每一种都构成了一种分节形式。（同上，第2期，第67页）。还可参看艾柯的：“关于视觉交流的符号学”（1967、1968）第139—152页，或列维-斯特劳斯《生的与熟的》（1964）第31页（英文版，第22页以下）；参看马林论列维-斯特劳斯：“神话故事，绘画故事——，关于普桑”（1968，发表于1969）。有关艺术符号学的可能性和局限，可参看杜夫海纳：“艺术与符号学”（1967）和本维尼斯特：“语言符号学”（1969），特别是关于同源和译释问题。

不过，在有关文学表达的研究中可以最强烈地感到语言学之极的吸引力则是很自然的，特别是在对于诗歌过程中的文体问题的态度中更是如此，它构成了文学中的符号学分析的原型模式，并因而开辟了通向一种严格的语言美学的道路。在这里我们也许应该回想一下关于语言美学的一个合理定义；G.-G. 格兰格写道：“只要将对象视为一个可以沉思的对象，我们就可以把任何与其结构和内容之间的关系有关的事物称为审美的。”而且，在这个意义上，他正确地指出：“文体概念最初并不是一个美学范畴。”^① 在一部集体著作——这部著作标志着、特别是在俄国形式主义者的疏远的、但是决定性的影响之下，^② 美国结构语言学对诗歌语言的兴趣的觉醒——的一章中，^③ R. 雅可布逊区分了包含在言语交流中的六个因素，它们每一个都决定着语言的一种不同功能：诗歌功能是由其对与代码截然不同的信息的专注，信息发出者与接收者之间的联系和信息涉及的语境所界定的。^④ 但是，在我们谈及这一“规范”的分析之前，我们应该注意到作为其基础的一般模式是一个信息自发出者到接收者的交流和传达模式。由此而得出的结论是，任何信息都以代码和语境为先决条件。关于代码雅可布逊发现：“对于任何语言群体和语言个人来说，都存在有一个语言整体，而这一总体的代码体现为一个相互连接的子码系统；每一种语言

① 格兰格：《文体哲学论集》（1968）第188页。

② 在《文学理论》（托多罗夫编，1965）中收有一组俄国形式主义者的原文。关于我们正在考虑的问题，我们特别推荐埃亨鲍姆的《形式方法的理论》（1925），尤其是第38—40页；什克洛夫斯基：“艺术作为技巧”（1967），泰恩雅诺夫：“构成概念”（1923），和泰恩雅诺夫和雅可布逊：“文学和语言学问题”（1928）。关于俄国形式主义，参看厄利奇的《俄国形式主义》（1955）。

③ “语言学与诗学”，收在塞比奥克编《语言的文体》中（1960）。

④ “语言的诗歌功能是为了信息而专注于信息本身”。——雅可布逊，见塞比奥克编《语言的文体》，第356页。

都包含有几个由不同功能决定其特性的共存模式。”^①在这个意义上，语言的任何运用都意味着在这总体代码内的诸代码的多重复合使用，这种接合的多重性本身就是一种文体现象。

但确切说，语言的诗歌功能是什么呢？这种诗歌功能的经验主义的语言学标准是什么呢？回想到用于言语行为中的两种基本排列模式：选择和组合，它们本身被归回到语言的隐喻极和换喻极，^②雅可布逊声称：“诗歌功能把对应原则从选择轴投射到组合轴。”^③罗兰·巴尔特在谈到通常的组合段 / 系统划分时发挥了同样的观点：聚合体（选择轴）伸展到组合关系层面（组合轴）；^④根据雅可布逊的看法，“对等引起次序的组成设计。”^⑤正是通过对“结合”概念中的组合段和聚合体之间的这种双重相互影响的探讨，S. R. 列文设法更确切地界定诗歌创造过程，同时将文体概念本身等同于精确：对于他来说，诗歌结构是“这样一种结构，在其中语义的和语音的对等形式出现在对等的组合关系状态中，这样出现的形式便构成了特殊的聚合体类型。”^⑥这些组合段 / 系统的创造性转换出现在一直被称作语言的含蓄代码，或后在代码类型中，^⑦这也就是说，那种在诗歌作品中于自身的实际作用过程中被消耗完的代码。列文对诗歌代码下了这样一个出色的定义：“在读解一首诗时，我们发现组合段产生出特定的聚合体，而这些聚合体反过来又

① “语言的诗歌功能是为了信息而专注于信息本身”。——雅可布逊，见塞比奥克编《语言的文体》，第356页。

② 雅可布逊：“语言的两个方面和失语症障碍的两种类型”（1956）第60、70页。

③ 雅可布逊：“语言学 and 诗学”，塞比奥克编《语言的文体》第358页。

④ 巴尔特：《符号学原理》（1964），英文版第86页。

⑤ 雅可布逊：“语言学 and 诗学”，塞比奥克编《语言的文体》第358页。

⑥ S. R. 列文：《诗歌中的语言结构》（1962），第18页，又参看卢威特的文章：“诗歌的结构分析”（1963），第38页以下，和他的“法国诗歌的结构分析”（1964）。

⑦ 格兰格：《文体哲学论集》（1968）第191页。