

20世纪
欧美文论
丛书

散文理论

【苏】维·什克洛夫斯基 著



百花洲文艺出版社

20世纪
欧美文论
丛书

散文理论

【苏】维·什克洛夫斯基 著

*

百花洲文艺出版社

元(平)

藏书
图书馆
遵义师范学院

总 序

二十世纪是战争、革命此起彼伏的时代，也是科技、经济突飞猛进的时代。时代的激变给予人们思想意识以巨大震荡，思想意识的震荡又促进了文学艺术和文学理论的千变万化。任何一个世纪没有涌现过如此变化多端的文学流派，任何一个世纪也没有出现过如此层出不穷的文学理论。

现在，二十世纪快要走完它的历程，而对于本世纪如此庞杂的文论派别，我们却所知无多。论者往往以此归咎于解放后文化上的“闭关锁国”。但平心而论，解放以前，这个领域也很少有人问津；而在马克思主义文艺理论的译介上，解放后可说是盛况空前。受冷落的主要是西方现代文论，这确是一个缺陷。它既令人闭目塞聪，难以知己知彼；又造成逆反心理，使人对马克思主义的和现代资产阶级的理论二者之间产生“新”、“旧”颠倒的看法。更何况马克思主义不应固步自封，它必须全面了解、接触全人类所创造的文化，或加以改造，或与之斗争，才能使自身得到丰富和发展。解放后数十年间，我国文艺理论之很少进展，原因之一或在于此。

诚然，与上升期资产阶级思想家、理论家富于思想性的论著不同，当代的西方文论流派有许多消极因素，如宣扬唯心主义、非理性主义、泛性论等等。而且，诸如从新批评以降的当代许多西方文学理论流派，太都是俄苏本世纪的初形式主义的苗裔，一般是偏重形式而忽视内容。不过，它们也未始不能给予马克思主义文艺学以

滋养。众所周知,马克思主义批评家,如梅林、拉法格、普列汉诺夫和卢纳察尔斯基等,都是渊博的通才,是文学艺术的行家里手。只是因为他们以批评活动为思想斗争的手段,往往使美学的批评服从于社会的批评。他们的许多论文虽然闪耀着艺术分析的光辉,却主要侧重于思想分析。因此,西方的一些偏重形式的论著,也不无借鉴作用。当然,这必须经过扬弃,加以消化;而不应囫圇吞枣,全盘接受。

近十年来,我国出版界已开始注意当代外国文论,陆续译介了许多著作。只是选题不够全面系统,译文质量也参差不齐。为了给我国文艺界、理论界和教育界提供一份比较系统比较完善的资料,我们编辑出版这套丛书,精选本世纪以来苏俄、美、英、法、德、意各国具有代表性、有影响、有学术价值的各流派的论著——包括当代马克思主义、西方马克思主义、实证主义、文艺社会学、形式主义、新批评、存在主义、精神分析学、现象学、阐释学、接受美学、结构主义、后结构主义等的重要论著,翻译出版。总数定为三十种,力求以这有限的数量,反映出本世纪欧美各国文论发展的基本轮廓;在译文上也力求完善,以信达雅为努力目标。

编辑这样一套比较系统的当代欧美文论丛书,在我国似属首创。我们经验不足,知识有限,虽然得到有关专家和出版社同志多方协助,选题的挂一漏万和译文的差错失当仍在所难免,望读者和专家不吝指正,以利我们不断改进工作。

本丛书系国家社科基金“七五”计划项目,得到中国社科基金会资助。

中国社会科学院外国文学研究所
《二十世纪欧美文论丛书》编辑委员会

译者前言

从八十年代初开始,我国文艺理论界对二十世纪西方文艺理论表现出一种近乎“发烧友”的热情。稍后,人们发现,本世纪三十年代在西方形成,四、五十年代起在西方盛行的某些理论流派(如“新批评”、“结构主义”)与世纪初滥觞於俄国的形式主义有十分密切、甚至是血缘的关系。于是,了解和研究俄国形式主义自然成为合乎情理的需要,《散文理论》一书的翻译即是因此而引起的。

这里简单介绍一下本书作者的情况。

维·什克洛夫斯基(1893—1984)出生于中学数学教师家庭。青年时代曾在彼得堡大学语文系求学,与马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫等未来派诗人交往甚密。一九一三年十二月,在未来派举行的一次讨论会上,当时是一年级大学生的什克洛夫斯基作了题为《未来派在语言史上的地位》的报告,引起轰动。这是什克洛夫斯基登上俄国文坛的第一次洗礼。他后来把报告整理成小册子出版,改名为《词的复活》(1914)。这个小册子和他此后相继发表的几篇文章《马雅可夫斯基的〈穿裤子的云〉》(1915),《论诗与玄奇的语言》(1916)、《作为手法的艺术》(1917)等书问世以及在各种文学聚会上的发言把一批立志“创造”新的诗歌语言的青年人吸引到他周围,他们是:蒂尼亚诺夫、雅库宾斯基、波利万诺夫,稍后加入这个

行列的还有当时已在大学教书的艾亨鲍姆。这就是“诗歌语言研究会”最初的骨干成员，什克洛夫斯基的名字因此与俄国形式主义结下不解之缘，他的《作为手法的艺术》一文也被艾亨鲍姆称为“形式主义学派的宣言。”^①

什克洛夫斯基在一九一四至一九一八年间的文学活动是与积极的社会、政治活动同步进行的。第一次世界大战爆发后他志愿上前线，因父亲是犹太人，他不能升任军官，所以在汽车营服役。直到战争结束前的四年间，他或在装甲兵军校任教官，或在前线服役，或利用休假和作战间歇写文章。他拥护二月革命，是积极护国派，并作为临时政府军事特派员助理被派往西南前线督战。由于作战英勇和受伤，临时政府武装总司令科尔尼洛夫曾亲手授予他四级乔治十字勋章。

什克洛夫斯基对十月革命持反对立场。他回忆起他得知制宪会议被全俄苏维埃中央执行委员会下令解散时说，“我晕倒在地上，像中弹了一样。这是我一生中第一次也是唯一的一次晕倒。”^②一九一八年初，他任社会革命党中央军事委员会委员，并与右派社会革命党党一起，策划在彼得堡举行反对布尔什维克的武装暴乱。阴谋败露后，他逃往基辅。苏联作家布尔加科夫的长篇小说《白卫军》中的人物之一——什波良斯基，就是以逃亡在基辅的什克洛夫斯基为原型。

在基辅什克洛夫斯基很快认识到俄国形势已不可逆转。他在社会革命党人一次集会上说：“我们就承认这万恶不赦的苏维埃政权吧！就像在所罗门的法庭上那样，我们不要求把孩子分成两半，

① 鲍·艾亨鲍姆：《论文学》，莫斯科，1987年，第385页。

② 维·什克洛夫斯基：《感伤的旅行》，莫斯科，1990，第173页。

把他让给那个并非孩子生母的女人吧，只要孩子能活就行。”^①一九一九年初，经高尔基斡旋，什克洛夫斯基及相关一案撤诉，他被赦免，并被允许回彼得堡，继续在已经注册为学术团体的“诗歌语言研究会”里从事著述和出版活动。

一九二二年初，由于在柏林出版的一本原社会革命党人头目之一所写的回忆录透露了该党在一九一七——一九一八年间策划恐怖活动中一些以前不为人所知的内幕，并提到什克洛夫斯基与此事有牵连，于是在彼得堡重提旧案。什克洛夫斯基于同年三月仓忙出逃柏林。不过，他很快对流亡生活感到失望，多次写信给高尔基，表示后悔，因为离开俄国他也就无法从事俄国的文化事业。他想回俄国，又害怕遭到诗人古米廖夫（他因涉嫌参与叛乱被枪决）的命运。几经犹豫之后，他终于下决心致函苏维埃政府，表示“……我举手，并投降。请放我进入俄国。”^②他还在信中请求对投降者给予宽大待遇。经过高尔基和马雅可夫斯基的奔走，什克洛夫斯基于一九二三年底回到苏联，继续从事文学工作，直到逝世。

什克洛夫斯基一生笔耕七十年，经历了苏联社会几次大动荡。他的文学活动大致可分为三个阶段：

第一个阶段从一九一四年到二十年代中期。作为形式主义学派的代表人物，什克洛夫斯基大力宣传自己的文学主张，积极参加文学论战。按照我粗浅的理解，当时他的观点大致有这样一些内容：艺术是纯粹的形式，艺术中的思想、感情与艺术无关，文学也是如此，因此一部文学作品就是种种手法的总和；就是看一幅画也要把它倒过来看，为的是看画家如何运用色彩，而不是他在画里说了什么；作品中的内容取决于形式，甚至内容也只是形式的表现，手

① 维·什克洛夫斯基：《感伤的旅行》，第174页

② 同上，第347页。

法决定材料,而不是相反;手法和语言都要不断更新,文学发展的历史是手法的更迭史,手法的更迭与时代变迁、社会环境、作家个人心理无关(这都属“非审美序列”因素),而是手法和语言本身内部规律决定的,这规律就是它们会自动地老化,久而久之再也不能唤起读者诗的感受;为了使读者觉得新鲜,就必须使手法和语言给人以新奇感,用新眼光去看旧事物,这就叫“奇异化”;作家都是根据已有的形象、情节来创作;古往今来,形象和情节都四处“流浪”,作家的创作就是对原来的情节和人物加以变形(或否定、或讽刺性摹拟,或移位),使之具有新意,所以在“不似之中”总有“相似”。什克洛夫斯基在这个时期的论战姿态总的说来是进攻性的,甚至在受到托洛茨基、布哈林这样一些当时身居高位者的批驳也毫不示弱。他在一九二五年,即距“诗歌语言研究会”行将解体之前,仍斩钉截铁地宣称:“我们对作品的倾向不感兴趣。艺术在自身内部自我定夺,其意义大小不在于社会取向……我们不是马克思主义者,过去从来不是,将来也不会是马克思主义者”^①。当然,这种态度在二十年代的苏联不可能长久保持下去。在此以后他的全部著作中再也读不到如此明确无误表达自己观点的文字了。除上面提到的论文外,这一时期他的主要著作有:《马步》(1919—1923)、《罗扎诺夫》(1921)、《散文理论》(1925)、《汉堡记分法》(1923—1928)。还要提到的是两本回忆录:《伤感的旅行》(1923)、《动物园,或并非情书的信》(1923),它们记录了他一九一八——一九二三年间的经历和心迹,最初在柏林出版,在苏联,不经删节的全文在一九九〇年出版。

第二阶段从二十年代后期至五十年代中期。二十年代初开始

^① 这是什克洛夫斯基在一次有布哈林参加的讨论会上的发言记录,转引自:维·什克洛夫斯基:《汉堡记分法》,莫斯科,1990年,第516页。

的围绕形式主义的讨论逐渐由文学论争演变为思想和政治批判。什克洛夫斯基历史上的政治错误更是一条随时可揪的“大辫子。”他的一篇评论文章(文章中提到向西欧作家学习情节技巧)被当时文学界领导人物之一格隆斯基定性为“阶级敌人在文学中的一次表演”,格隆斯基还指责他居然“……为自己曾反对过自己的人民、反对过工人农民而骄傲……为自己曾服务于敌视进步的力量而骄傲……。”^①在对形式主义一片声讨声中,“诗歌语言研究会”分崩瓦解,什克洛夫斯基本人被调到莫斯科国家第三电影制造厂工作,任务是根据“社会订货”编写“应时”的电影脚本。他此时的心态从下面这段文字不难看出:“我生活得不好。日子过得黯淡无光,像是在避孕套里。……生活得凑凑合合,可能已经毁掉。……没有力量反抗,可能也不应反抗。可能时代是对的。它正按自己的方式改造我。”^②他多次在报刊上公开做自我批评,表示要改悔。他曾试图在《托尔斯泰的长篇小说〈战争与和平〉中的材料与风格》(1928)一书中运用社会学方法,因失之肤浅,受到嘲笑。三十年代起,他参观过“白海—波罗的海斯大林运河”的建设工程,并参加记述这一工程的报告文学作品的编写,但被批评为“对我们的现实持局外态度的旁观者,”因为他所属的社会阶层“注定既看不见钢铁凯旋的轰鸣,也看不见伟大工地上的热气腾腾。”^③他从此转向历史小说,写有《马可·波罗》(1936)、《米宁和波扎尔斯基》(1940)、《画家费多托夫的故事》(1956)。

第三阶段从五十年代中期至一九八四年。随着苏联社会的巨大变化,文学界对形式主义学派开始重新评价。这个时期一般的看

① 《文学报》,1933年2月28日,第10期。

② 维·什克洛夫斯基:《第三制造厂》,莫斯科,1926年,第93页。

③ 《青年近卫军》,1931,第21—22期合刊,第156—157页。

法是：形式主义在指导思想、基本的世界观上是错误的，但具体研究方法和成果有开拓性。至于这几位学者本人，如什克洛夫斯基、艾亨鲍姆、蒂尼亚诺夫，则以其审美敏感、知识渊博，富有学术个性，颇为人们普遍称道。什克洛夫斯基当初转向电影界本非自愿，但他所写电影评论颇得好评，他的《爱森斯坦》（1973）一书获一九七九年苏联国家奖（在苏联，发奖有时是对“受过委屈的人”的一种补偿）。当然，从此他的主要精力又回到了文学，写有《赞成与反对。陀思妥耶夫斯基札记》（1957）、《列夫·托尔斯泰》（1963）、《弓弦·论似中之不似》（1970）、《迷误的动力——谈情节》（1981）、《关于小说的故事》（1981）、《散文理论》（1982）。此外，还写了一部有关自己童年和少年时代生活的回忆录《往事》（1962）。

当初，在力主把艺术与“非审美序列”因素割离开这一点上，什克洛夫斯基较之蒂尼亚诺夫、艾亨鲍姆要坚决得多。但他在七十一——八十年代的著作里，反复强调说：“放弃艺术中的情绪、或是艺术中的思想意识，我们也就放弃了对形式的认识，放弃了认识的目的，放弃了通过感受去触摸世界的途径。”^①；“艺术的静止性，它的独立自主性，这是我，维克多·什克洛夫斯基的错误。”^②；“我曾说过，艺术是超于情绪之外的，艺术中没有爱，艺术是纯形式。这是错误的。”^③这些话是否系由衷之言，难以一言断定。他于一九八四年为新版《汉堡记分法》（此书1990年出版）所写的前言里，在谈到他第一本书《词的复活》时说：“这本书七十岁了。但我觉得它没有老。它现在比我都更年轻。”^④这篇序言似乎是他学术上最后的遗言，这几句话似乎也颇体现了他的文体风格：“年轻”一词的含意丰富，

① 维·什克洛夫斯基：《弓弦·论似中之不似》，莫斯科，1970年，第12页。

② 维·什克洛夫斯基：两卷集，第1卷，莫斯科，1983年，第3页。

③ 维·什克洛夫斯基：《散文理论》，莫斯科，1983年，第73页。

④ 维·什克洛夫斯基：《汉堡记分法》，莫斯科，1990年，第33页。

是可以作多种引伸的。

什克洛夫斯基七十——八十年代的著作主要研究西欧和俄国古典作家。他并不追求对某一部作品,或某一个作家的艺术风格作总体上的把握,似乎也无意通过漫长过程的逻辑推理构筑一个严谨的理论框架。他喜欢结合某个具体情节、场景或人物的某句对话,就小说技巧的诸多因素(情节编构、描写方式、叙述角度、艺术时间、语言)恣意发挥。其中有许多独具慧眼的观察。他的思想在艺术的迷宫里漫游时,更喜欢不时发出耀眼的闪光,而不愿成为能照亮某种坦途的明灯。他也常常喜欢把时间、空间上相距极远的人物、情节、画面,突然间并列在一起,然后自己马上打住,让读者从他安排的强烈对比中,自己去体会其中奥妙。这种独具一格的论述风格可能和他深知蒙太奇手法三昧有关。

进入九十年代以来,原来的苏联发生了翻天覆地的变化。于是,在那里,什克洛夫斯基当年公开宣称“将来也不会是马克思主义者”被看作先知先觉者大智大勇的壮举。一位权威的学者已经提出了“什克洛夫斯基现象”之说,并认为,不能把这一现象局限于某一种流派、某一种传统、某一种思潮的框框里,因为它标志着一种“新型的眼光和思维,新的语言。”^①相信我国学术界通过研究什克洛夫斯基的生平经历,思想变化和理论著作也会对形式主义学派在苏联的沉浮,取得自己的较深入的认识。

《散文理论》是根据苏联作家出版社一九八三年的版本译出的。它包括使用同一书名、却写于不同时期的两部书。第一部初版于一九二五年,这里用的是一九二九年的再版本,由前言和两篇写于不同时期的论文构成。第二部书则写于一九八二年。作者为一

^① 阿·丘达科夫:《两个最初的十年》,见维·什克洛夫斯基:《汉堡记分法》、论文、回忆、杂文(1919—1933),作家出版社,莫斯科,1900年,第32页。

九八三年版写了一篇总序。第二部《散文理论》写作时，他已近九十岁的高龄。书基本上是口授，由别人笔录。较之以前的著作，思想的跳跃跨度更大，文字也有更大的随意性，有时难免与旧作中说过的话重复。作者想像中的对话者似乎都读过他以前写的书，并对苏联文坛几十年来的风风雨雨和种种“掌故”十分熟悉。这当然为不具备这种“统觉经验”（借用什克洛夫斯基的用语）的读者理解此书带来一定困难。本书书名的翻译颇费斟酌。现译《散文理论》似易引起误解，因我国文学中“散文”一般指不重情节，作者主观色彩较浓的各式文章，而俄语“散文”（проза）一词则泛指非韵文以外的所有文学体裁。有的朋友曾建议译作《小说理论》这样似乎一目了然，亦易与我国散文概念区分开来，我在书中有的地方也用了“小说理论”一词。但以它作为书名，却不能涵盖什克洛夫斯基此书全部内容，因书中虽主要论述小说，但也涉及戏剧、民间故事、神话、圣经。故最后仍回到现在这个比较拘泥于原文的译名上。希望将来能见到有更好的译法。

最后，我不得不请求读者原谅，我是以十分惶恐的心情交出这本译稿的。我的知识、理论修养和俄语水平很难适应什克洛夫斯基的渊博的学识以及他独特的、跳跃性的思路和松散、凌乱的文体。特别是本书第二部分（第70页以后），写作时他已是九十高龄的老人，思维有时难免缺乏逻辑。可以说，此书至今我没有完全读懂，有些地方虽经多方求教，仍只能按字面“硬译”，错误一定不少；而我所加的注释也似乎很不够。希望大家批评、指正。

本书第五章是白春仁同志译的，他的译文比我的强得多，不敢掠美，谨此说明。

译者

1993年8月

引 言

哈姆雷特来到自己的府邸,更正确地说,来到自己的私室(他一般都回到此处,这里可以回忆往事),因为这个地方聚结着他种种甜酸苦辣的回忆。

他此时的心态一言难尽,他翻过了他的生活之书的一页,现在认为,书里只是“空话,空话,空话。”^①

然而,在书本里,在人的口头上和头脑里,词语却有不同的生命。它们时刻都在值班,听候调遣。

彼得的光辉由于一个人的绝望而在伟大诗人的意识中黯然失色,这个人住在“为镇慑傲慢的邻国”而建的城市里^②。于是这些词语——这是命运的词语——在待命出发。

我们对自己生活其中的词语的命运不得而知。

我们也不了解造化,它改变我们的环境,分出一年四季,让我们经受冬天的寒冷与寂寞,并象我想对之进行思考或用以进行思考的词语一样,周而复始。不久前,一篇中国故事中的词语令我惊

① “空话”一语出自《哈姆雷特》第2幕第2场中哈姆雷特的台词。英文原文为“words,俄译本为“слово”。朱生豪中译本则译为“空话”。什克洛夫斯基以后使用“слово”这一词时,都是在“词语”这一意义上,并无“空话”之意,而是反其意而用之。——译注。

② “伟大诗人”指普希金,“一个人的绝望”指长诗《青铜骑士》中叶甫盖尼的悲剧。——译注

叹不已。一个人梦见一只蝴蝶，梦醒之后，他在思忖：究竟是他梦见了蝴蝶，还是蝴蝶梦见了它^①。

他只不过是那个未知之邦的生活的一部分，而蝴蝶翩翩地飞开了。

词语究竟是什么？

词语千差万别，视谁是它们的负荷者而定。

词语来来往往，它们宛如从思想之林折下的根茎，而思想之林就是它们栖息并冲撞之所。

关于建设者的胆略的争论转为对河水的思考。河水流入微微倾斜的毫无障碍的河岸，流入由雄才大略建成的城市。这时似乎并未道出，长诗的主要人物并非彼得一世，而是彼得一世梦里都不会见到过的那个在爱恋一个女人的人，这女人住在由的一座世界大都会装点得妩媚多姿的平坦岛岸边。

思绪回到长诗

正象一个含冤莫诉的人

在法官的门外，没人理睬。”^②

似乎最年轻和最调皮(如果这个词可用于此种场合)的圣徒说过：“太初有道。”^③

这就是对词的溯本求源。词是什么？

我们都是从小学一年级，即从开始向我们提问、而我们要寻找

① 这个故事出自中国的《庄子》内篇。——译注

② 出自长诗《青铜骑士》。——译注

③ 此语出自《圣经·新约》约翰福音第一章第一节。圣经中文译本中的“道”，在圣经俄文本中为“слово”(即“词”)，英文本中是“word”(也是“词”)。什克洛夫斯基从此出发，对“слово”(“词”)的意义作多种发挥。——译注

此时此地正需要的词的时刻开始思考的。我们这时似乎开始把我们并不完美的存在，把一架并没有臻于至善至美的机器想得更加完善。

有各种思想和词，但最初涌进脑子里的词总是不完美的，错误的。

词不孤零零地存在，它的生命有赖于种种重复。

那位伟大的诗人对此知之甚深，他也就是这座耸立在大河之滨敞开胸怀迎接八面来风的城市的建设者的伟大邻人。

种种计划蓝图都产生于已经产生的事物。

托尔斯泰开始写《战争与和平》时，要确定各种人物对拿破仑的态度。拿破仑是个大人物，托尔斯泰与之争论，似乎拿破仑是一种天气，是建设城市的地点，是构成世界、构成战争与和平的一种方式。

但词的最主要的命运在于它是存活于句子之中。而且它的生命有赖于种种重复。

脑海里思潮起伏，汹涌澎湃，

一个个诗韵翩然竞起相迎，

于是，手急命笔，笔扑向纸，

顿时间——诗句源源落笔端。^①

这是对诗之船的构造蓝图的描述。

词使受挤迫的心灵自由。

这里说的是已经开始和未受到抑制的自然运动。为什么韵脚在这里要这样安排和突出，象建筑工地上的旗帜和路标？

① 出自普希金抒情诗《秋天》——译注。

这并非因为韵脚是谐音，而是因为韵脚是对前面已说出的词的重复和回归，韵脚似乎是在为词之不同义而同音感到惊诧。

长诗里各种意义(通过声音的搭配)的交错与回荡是通过韵脚、通过诗节的结构来实现的。

散文作家如何呢？

散文中的停顿如何实现？

陀思妥耶夫斯基或托尔斯泰写的是不分行的无韵散文，一行行普普通通的词语，词语之间的联系似乎也很普通。他们如何进行重复？

这里重复的是情境。散文恢复事件的原因。它重构历史。

故事继续进行，对这些情境以不同的方式进行研究，从其发展中来研究。这些重复(与在诗中一样)产生成果丰硕的延宕，是散文的深耕细作。

散文中的片断就是这样似乎在重复，如同一个人踏着自己人生的阶梯归来。片断的这种重复性使所谓的情节与所谓的韵脚相近。

在诗之船的近旁进行着战斗。

散文与诗，所谓转喻，以及所谓隐喻，还有各种意义组块的主要重复都聚集在一起，似乎果真是大船要启程远航，它将遇到闪电、风暴、礁石和种种尚未展现的图景。

艺术的步态——就是意欲理解我们称之为现实之物的人们的步态，但他们并未注意到，诗本身也是现实，而且是很坚固的现实，这种现实似乎被排除于时间之外，因为，在产生诗的事物应该被干脆忘掉的时候它才重又复活。

不久前，我案头放着一本小书，好像在我之前还没有人翻开过它。