

语言的 艺术作品

沃尔夫冈·凯塞尔著



上海译文出版社

语言的艺术作品

——文艺学引论——

〔瑞士〕沃尔夫冈·凯塞尔

陈 铨 译



上海译文出版社

Wolfgang Kayser
DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK
Eine Einführung in die Literaturwissenschaft

本书根据 Francke Verlag Bern 1956 年第四版译出

语言的艺术作品

——文艺学引论——

(瑞士) 沃尔夫冈·凯塞尔 著

陈 铨 译

上海译文出版社出版

上海延安中路 955 弄 14 号

新华书店上海发行所发行

上海译文印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 16.25 插页 2 字数 382,500

1984 年 7 月第 1 版 1984 年 7 月第 1 次印刷

印数: 00,001—17,000 册

书号: 10188·427 定价: (七) 2.10 元

序 言

本书介绍各种工作方式,依靠这些方式的帮助,我们可以把一部文学创作作为语言的艺术作品来加以研究。最近数十年来的研究绝大部分向着另外一个目标进展。这类研究把作品放置在文艺以外的现象的关系之中,并且认为,首先要研究实在的生活。然后再研究生活的反映,即作品。诗人的人格或他的世界观,一个文学运动或一个时代,一个社会集团或一个区域,一种时代精神或一个民族的性格,最后各种问题和各种观念——,这些都是生活的各种力量,人们努力通过文学作品去接近它们。就算这些工作方式今天还是合理的,就算它们的收获是非常之大的,但仍然要产生这样一个问题:语言的艺术作品的本质有没有因此被忽略了?文学研究的真正的任务有没有被轻视了?一个作品不是作为任何别的事物的反映,而是作为作品它本身中就包含不可分离的语言构造而诞生和存在。研究工作最迫切的要求应当是规定各种创造性的语言的力量,理解这些力量的共同作用和透彻阐明个别作品的完整性。

当那些朝着另一个方向进展的工作方式正占优势的时候,并没有缺少仍然忠实于真正的任务的研究工作者。但是自从近十年以来这样的努力才重新在范围和意义方面取得了胜利,这些努力互相联系并且在各种期刊、会议和学校中组织起来,这样从前的预言今天已经成为事实:文学研究史新的一章已经开始了。而且这种期望似乎是合理的:就是从重新恢复的以研究文学和语言为方

向的中心出发，文学史也将要获得新的标准。

所以，现在试图对文学解释的各种问题和工作方式作一些介绍，似乎不是过早。本书的结构是自由结合的：依照语言学的先决问题进行讨论，第一部描述各种基本现象，包括内容、诗句、语言和结构四个方面。在第二部中，这些基本现象从它们的僵硬性和孤立性中解放出来，同内容、节奏、风格和类别等经常综合的力量中心发生关系。随着文章的深入，它们的互相规定也显露出来，一直到最后，在最末一章中，一切力量的共同作用和语言组织不可分割的统一性变得明白清楚。我们在这里采取的工作方式，可能要通过最终的整体的重新建立才能克服那种起初无法避免的个别作品的分解。通过对着这个目标不断的向前运动，也许这个尝试有别于瓦尔泽尔、温克勒尔、艾尔马丁额尔、彼得森等人的与本书主题相同的著作。

同时对读者稍微表演一下理论武器的使用，似乎是必要的。为了这个目的，一系列的解释，有时采取一种余论的形式，附加在正反讨论的后面。为了上述目的和正文中的提示，所用例证采自日耳曼和罗马文学，有时采自希腊和拉丁文学。假如说在这种广泛地引用例证中存在着和其他同类作品更近一步的区别，那么这种区别是从一个信念产生的，就是世界上根本没有民族的文艺学。那些构成文学的语言结构和它们的形式各种力量差不多到处都是一样，认真地在广大园地上博览可以加深对于个别作品的理解。文学史本身教我们越来越清楚地看见欧洲文学的互相交错的情况和它们共同的基础。我们也许正站在观点和工作的一种原则的变化之中。恩斯特·罗伯特·库尔提涅斯曾经在他的著作《欧洲文学与拉丁的中世纪》的《绪论》那一章中，反对“把欧洲文学分成为若干毫无联系的语言学”——而且不仅是对于中世纪——相反地，他要求把“目光”转移到“整体上面去”。他曾经用他的著作替文学

史建立了指路碑，这块指路碑包含在爱弥尔·希台格尔的文艺学著作《作为诗人想象力的时间》中。从上述两个观点出发，因此目光的扩大显然是必需的。创造一些处置方法来达到这个要求是本书的一个次要的目的。

参考书目对这点也有用处，因为它同时可以窥见研究工作的概况。这类参考书目总是不确切的；尤其是现在，它把可靠的书目消息和对新出版物的阅览成为偶然的的游戏。但是恰恰是这些困难又使一种参考书目的附录显得不是没有用处，无论它是怎样的有缺点和不可靠。作者在减少错误的努力中不得不感谢各式各样的帮助。

希望本书超过一种介绍的性质，对于某些问题提供一种独立的贡献。在这当中那些对作者有益的鼓励，其价值是不可以衡量的。在我试图作些回顾并作一点说明时，我特别要想到两个阶段：在柏林跟尤利乌斯·彼得森学习的时期和后来在莱比锡作讲师的时期，那时我同安得烈·约尔定期碰头，共同草拟了好些新的方法。

本书同时出版了一种特别在例证方面经过修改的葡萄牙文版本，在这个版本的写作当中作者曾经获得葡萄牙教育部古代文化研究所的一笔慷慨的奖金，在这里也应当表示深切的感谢。

一九四八年七月于里斯本

第二版序言

第二版中所作改动，只限于更正印刷上的一些错误和对附录参考书目作一些补充。除此之外原文没有改动，自己的增订计划没有进行，许多外来的鼓励——作者在这里必须特别感谢一些包

含很有价值的指示性的书评和争论问题的讨论——没有接受采用，一部分是因为在较早的时间就有了一个新版的需要。并且作者也希望还再收集一些从直接观察而得的意见，说明本书作为“引论”在读者中间怎样完成了它的任务。

一九五一年七月于格廷根

第三版序言

这个新版只在个别地方作了改动。特别是在关于“韵脚”各部分和“修辞的形态”的各部分内容有所添加，经过增订的是“时间阶段”、“情节种类”的讨论和后面两章中悲剧和畸形的讨论。此外参考书目也增加了，提出了一系列在过去数年中新出版的资料，它们是我从外国获得的资料中的一个重要部分。笔者必须感谢几位英国同行的友谊，他们通过一些指示来支持我，使我获得我努力想知道的那些常常在类似方向中进行工作的英国研究者的见解。

本书第二版在“文学作品分析解释”的标题下出版了一种西班牙文的课本(Biblioteca románica hispánica, 马德里, 1954年)。

一九五四年五月于格廷根

第四版序言

除了在本文中作过一些细小的改动外，第四版同以前各版的区别只在于增加了一些书目和索引。

一九五六年七月于格廷根

目 录

序 言	I
引 论	1
1. 热情与研究	3
2. 文艺学的对象	4
3. 文艺学的概念与历史	11
准备工作	21
第一章 语言学的先决条件	23
1. 一部作品的精校本	23
2. 关于作者的探求	33
余论：从本文确定作家	39
3. 确定日期的问题	46
4. 辅助的工具	51
第一部 分析的基本概念	57
第二章 内容的基本概念	59
1. 素材	59
2. 动机	64
余论：四首诗中的黑夜的动机	70
3. 主导动机、图样、标志	79
4. 本事	87
第三章 诗的基本概念	92
1. 诗的组织	92
2. 诗的韵脚	96
3. 诗的行列	99
4. 章节	104

5. 诗的形式 ·····	109
6. 韵 ·····	116
7. 韵律与诗的历史 ·····	117
8. 声音的分析 ·····	119
第四章 语言的形式 ·····	121
1. 发音 ·····	122
2. 词的类别 ·····	128
3. 修辞的形象 ·····	136
余论: 形象、比较、比喻、并感 ·····	150
4. “一般通行的”词序 ·····	161
余论: 句法与诗 ·····	166
5. 句法的形式 ·····	172
6. 大前提的形式 ·····	195
余论: 在一篇散文作品(伊麦尔曼)中大前提的形式 ·····	197
7. 言语方式与言语形式 ·····	203
第五章 结构 ·····	206
1. 抒情诗的结构问题 ·····	207
(a) 一个例(魏尔伦) ·····	207
(b) 外在和内在的结构 ·····	216
(c) 诗组的结构 ·····	225
2. 戏剧的结构问题 ·····	227
(a) 场与幕 ·····	227
(b) 情节的结构 ·····	232
3. 史诗的结构问题 ·····	235
(a) 外在的结构形式 ·····	235
(b) 史诗的过程 ·····	237
(c) 史诗的基本形式 ·····	241
中 部 ·····	247
第六章 提供的形式 ·····	249

1. 抒情诗的提供问题 ·····	251
2. 戏剧的提供问题 ·····	257
3. 史诗的提供问题 ·····	262
第二部 综合的基本概念 ·····	281
第七章 内容 ·····	283
1. 通过作家的解释 ·····	283
2. 狄尔泰的发动 ·····	291
3. 荷尔德林的《致青年作家书》 ·····	296
4. 方法的界限 ·····	304
第八章 节奏 ·····	313
1. 韵律与节奏 ·····	313
2. 诗的节奏 ·····	320
3. 两个例(朗费罗、勃伦塔诺) ·····	330
4. 节奏与诗的语言 ·····	337
5. 散文中的节奏 ·····	346
(a) 条款 ·····	347
(b) 节奏方面有限制的改变 ·····	349
(c) 斯特恩的散文节奏 ·····	354
第九章 风格 ·····	357
A. 风格的概念 ·····	357
1. 陈旧的和标准的风格学 ·····	358
2. 语言科学的风格学 ·····	359
3. 风格就是本人 ·····	361
4. 在艺术科学影响下的风格研究 ·····	364
5. 利用情况标志的表现研究 ·····	368
6. 作为工作风格的风格 ·····	379
7. 客观性, 语言与风格 ·····	383
B. 风格的研究 ·····	393
1. 散文作品的风格规定 ·····	394

(a) 破坏了的风格 ·····	394
(b) 统一的风格(奥夫特丁根) ·····	398
2. 诗的风格规定 ·····	407
(a) 霍夫曼斯塔尔:“许多人自然……” ·····	407
(b) 马利奥·德·萨·卡纳伊罗:《虚伪的立像》 ·····	418
(c) 马拉美:《出现》 ·····	426
3. 风格研究的方法问题 ·····	434
第十章 种类的组织 ·····	437
1. 问题 ·····	437
2. 抒情诗——史诗——戏剧与抒情诗——史诗—— 戏剧的成分 ·····	440
3. 抒情作品的态度与形式 ·····	448
(a) 态度 ·····	448
(b) 内在的形式 ·····	454
(c) 三首诗中的态度与形式 ·····	458
4. 史诗作品的态度与形式 ·····	462
(a) 史诗世界的构造元素 ·····	462
(b) 史诗 ·····	470
(c) 长篇小说 ·····	473
(d) 短篇小说 ·····	482
5. 戏剧作品的种类 ·····	483
(a) 戏剧的成分 ·····	483
(b) 人物戏剧, 空间戏剧, 情节戏剧 ·····	485
(c) 加雷特《路易士·德索萨教士》的解释 ·····	492
(d) 喜剧和笑剧 ·····	502
译后记 ·····	511

引 论

1. 热情与研究

文学的研究，在研究者方面事先要假定具有某种理论的才能。如果没有本领把理论问题作为从事工作的科学方法来理解，并用来解决新的问题，那么文艺学的大门是永远关闭着的。但是就象每门科学一样，它还要求超出这种本领以外的一种对于研究对象的特别的才能。对于文学现象要是缺乏任何特别的感受性，文艺学的一切概念就永远是空洞的而且在运用中不能正确地掌握它们。这种达到专门的文学经验的本领，通常表现为热情，而在严肃地献身于文学研究的青年学生身上，大部分是理论的兴趣盖过了热情。这种热情常常不仅只是艺术感受性的象征，而且同时是一种特有的潜伏的创造力的标志，它的觉醒是文学理论工作所非常盼望的。

但是对文学的热情越大，在研究开始时的失望常常因此也更深。因为这种研究首先对于传达和深入感情经验并没有什么贡献，它似乎毫不关心这类事情。理论的处理所开辟的各种道路远远地离开文学的本质。大家不欣赏一首诗的美，而必须计算音节和重音，考察和学习押韵的形式，或者停留在个别的词儿上面，这些词儿看来是容易理解的，但因下述原因而变得复杂起来，因为大家喜欢研究这些词在同一诗人的其他著作中或者在他同时代人的著作中的出现和使用。人们不会注重一本戏剧的分量，而必须分析它和解剖它，直到这个剧本在外表上生意全无为止。失望常常上升为责难，认为艺术科学削弱或者甚至毁坏了艺术的感受性。在进一步研究当中，人们才认识到自己对于文学事物的接受能力和理

解能力已经变得更深刻了。正如一个受过音乐训练的人比一个毫无经验的、把一支复杂的曲子只听作一连串声音的人,更理解这支曲子,同样,一个受过文学训练的人也比一个只把一部文学作品作为一种刺激来经验的人,更理解这部作品。因为在这种情况下,我们仍然完全站在主观事物的范围之内,每个人就象维特^①读“他的荷马”那样,理解本身正在努力进入到作品中去。

这儿肯定地要涉及一个深入作品的问题。解释作品的人决不能脱离他的个性、他的时代和民族。莎士比亚作品解释的历史是西方精神历史富有教育意义的一章。但是这一切并不违背对于文学著作的一种可能实事求是的理解的权利和必要性,而且不可能压制这种冲动。一切文学理论工作首先是帮助人们正确地阅读伟大的和难解的艺术作品。只有能够正确阅读一个作品的人,才能够跟人正确地谈论它,也就是正确地解释它。只有能够正确地阅读作品的人,才能满足文艺学提出的进一步的各种要求。

2. 文艺学的对象

有若干门科学毫不含糊地给自己安排了一定的对象范围。一切构成声音世界的东西因此都属于音乐科学。但是也有一些对象,同时属于多门科学的研究范围。一个森林可能同是植物学、地理学和国民经济学的对象;这种间或有的科学,对同一对象的研究就要通过一个特殊的观察方向去提供。

文艺学似乎可以用文学这个名词来提供它特殊的对象。但是什么是文学呢?依照这个名词的意义它包括一切通过文学固定下来的语言的东西。现在我们不能否认,有些其他的科学完全地或

^① 歌德著作《少年维特之烦恼》中的主角。

者主要地把“文学的东西”作为它们的对象。一本法律或宗教书，一部词典，一封商业信件——，它们明显地不属于文艺学的对象。假如文艺学一般地具有自己的对象而且不仅通过一个特殊的、统一的观察方向来规定，那么这些对象必然在“文学”内部构成相当狭窄的一群。十八世纪围绕着这样一个叫做“诗”的区域划出一条清楚的界限，诗构成这个界限，谁作诗谁就是一个诗人。就是席勒也还把小说家称为诗人的“异父母兄弟”。但是在十八世纪也逐渐积累起一些怀疑，诗是否真正地代表这样一个标准，诗是否具有区分文学与非文学的力量。对于德国的浪漫主义者来说，童话和小说是“最富于诗意的”种类，同时雪莱说了这样一句话：“诗人和散文作家的区别是一个庸俗的谬误。”实际上今天在我们看来，象福楼拜、狄更斯、凯勒、施蒂夫特等等散文作家，本质上和诗人站在同一的阶段上。一个剧本到底是用诗还是用散文来写，我们有理由觉得，这对于剧本的文学本质毫无关系。假如我们只承认歌德的《伊菲格尼》的最后定本才具有文学的特质，或者永远排斥葡萄牙文学中最有名的戏剧，阿尔梅达·加雷特的《路易士·德索萨教士》，原因是它的作者在几次动摇之后最后决定采用散文写作，那将是可笑的。难道我们可以把莫利哀用诗写的一部分喜剧算做文学，其他不用诗写的喜剧就不算做文学？难道我们可以把他的《埃利德公主》分割开来，认为它的第一幕是用诗写的，因此是文学，但是其余的两幕——正如莫利哀所解释的，由于时间不够——没有用诗来写，因此就不是文学吗？我们最后谈莎士比亚的作品，难道我们可以肢解他作品中的个别场面吗？大部分的剧院观众从不去听一部戏剧用诗或是用散文来演出（这是听众的过失，同样也是说话的人的过失）。另一方面，那些用诗的体裁，用鲁克雷茨的《论自卫》的方式来写的教育诗、中世纪的押韵的编年记录和用诗写的论文，都还没有被公认为真正的文学。自从浪漫主义运动以来，文学和

诗人这类名词的涵义已经有了变化，这个过程在日耳曼语言中比在罗马语言中演变得更为迅速。

散文和诗的文学是这样密切地接近，它们给我们的感觉又是这样明显地同科学、法律等著作有距离。要是我们说前一类是从作者的幻想产生，后一类则不是，这也很难划清两者的界限。英国的浪漫主义者曾经在这种意义之下企图在幻想中看见一种构成文学的现象。但是就是科学家也需要幻想，谁愿意断定一位历史家，甚或一位古代历史家的幻想是否就跟一位写历史剧的或者一位把一种已经经过多次处理的文学资料重新加工的作家的幻想本质不同或较少一些。无论如何从这里得不出一个容许划出一个比较狭隘的“文学”区域的标准。

为了要说明上述观点，我们必须从这样一点出发，那就是每一个在广义上属于文学的著作都是一种通过符号而固定下来的句的组合。在一本语法书的练习题中，一些并列的演习某个规则的句子不是句的组合，一本文学著作却总是句的组合。句的组合是一种有意义的结构。语言的本质中包含着词和句要“表现意义”。但是在这里我们达到了指明文学艺术著作有别于他种著作特性的地方。“阴暗的云”，“秋天的空气”——这两个短语我们可以当作两人之间谈到天气和季节时记录下来的部分日常用语。这些短语所包含的意义牵涉到一些离开说话的人而存在于现实中的事实（现实在这里不仅包含可以感性察觉的各种对象，同时也包含各种“抽象的”对象，也包含数学语言中的各种理想的对象，如象点，线，三角等等）。在我们的例证中对象是十分确定的现实中的事物：现在天上有阴暗的云，空气是秋意盎然的。但是假如我们在它们真正的出处，就是在尼可劳斯·伦劳的诗《秋天的决定》的第一行读到它们，那么我们就得完全不同地对待它们，否则我们就会完全失掉了它们的“意义”。在这里它们的意义再也不牵涉到现实的事实。