

:: 语用学方面的“视点” //112

作者位里与读者位置的不相一致 //112 反讽与怪诞作品 //113 结构建构的语义学、符号关系学和语用学。 //11

7 ____ 不同种类艺术的结构共性。绘画与文学中作品组织的一般原则 //111

:外部的和内部的视点 //111

在不同分析层次上外部的和内部的视点的表现 //111 ——在意识形态层面上、//118 在话语层面上、//118 在空间—时间特征描写层面上、//118 在心理层面上。//119 外部的和内部的视点的重合（在特定的分析层次上）//111 ——在意识形态层面上、//119 在心理层面上、//119 在空间—时间特征描写层面上 //112 和在话语层面上。 //119 在造型艺术中外部的和内部的视点。 //120

:: 艺术文本的边框 //120

不同的符号学领域中的边框问题。//120 开端和结尾问题。//121 不同种类的艺术中艺术空间的界线。//121 造型艺术作品中的‘边框’。//123 作为文学作品‘边框’标记的形式手法之外部视点和内部视点的替换。 //124 心理层面、//126 空间—时间特征描写层面、//127 话语层面 //127 和意识形态层面的实例（适用于文学） //128 艺术文本的合成性质 //128 叙述的总文本可以分解为越来越小的叙述的总和，其中每一个叙述均按照同一个原则组织而成（也就是说，具有特别的内部边框）在这一方面与绘画作品的组织类似 //130 按照‘作品中的作品’原则的艺术文本的组织。 //131

“背景”描绘的几个原则。//122 在绘画和文学中“背景”组织的一般原则。//134

背景和边框标记原则的统一。 //135

结 语 //147

对艺术作品建构中结构的可能性和规律性加以研究，属于美学分析最为有趣的问题；那时，对结构问题的研究尚非常之少。针对艺术作品的结构方法使得人们在该领域揭示出许多新的内容。这一段时间，常有机会耳闻艺术作品的结构一词。在这种情形下，该词通常并不作为术语被加以使用；这一般不超乎对与“结构”某种可能的类似的权利的诉求，如同它在自然科学的客体中所被理解的那样，然而对这一类似可能是什么则较为模糊。当然，可以存在许多艺术作品结构分解的方法。在本书中，所研究的即是多种可能的方法中的一种，就是与视点定义相联系的方法（由这些视点派生出艺术作品的叙述，或者造型艺术作品的塑造），以及这些视点在不同方面研究的相互作用。

于是，视点问题在该著作中占据了主要的篇幅。它作为艺术作品结构的中心问题出现——这一问题将相距甚远的艺术种类统一起来。可以毫不夸张地说，视点问题与所有种类的艺术有关，而这些艺术种类则直接与语义（也就是说，作为被标记对象出现的现实，其任何片断的代表）联系在一起——譬如文学作品、造型艺术、戏剧、电影——当然，尽管在不同种类的艺术中，这一问题可以获得自身特殊的体现。

换言之，视点问题与那些种类的艺术具有直接关系，这些艺术的作品按照定义则是两个层面的，也就是说，它们具有表达和内容（描写和被描写的对象）；在这种情形下可以对艺术具有代表性的种类加以讨论。^{〔1〕}

那时，在艺术那些领域中（这些领域并不直接与被描写对象的语义联系在一起）视点问题并非如此具有现实意义——甚至可能完全不具差别；试比较这样一些艺术种类，如抽象派绘画、图案装饰、非造型的音乐、建筑，它们主要不与语义发生联系，而是与符号关系学联系在一起（而建筑则还与语用学联系在一起）。

在绘画和其他种类的造型艺术中，视点问题首先作为透视^{〔2〕}问题出现。众所周知，经典的“直的”或“线性的透视”被认为对于文艺复兴以后的欧洲绘画具有规范意义，它须以统一静止的视点为前提，也就是说以严格固定的视觉位置为前提。同时——如同这一点已经不止一次为研究者所指出那样——直的透视几乎从未以绝对的形式被提供出来：在文艺复兴后不同时期的最著名的绘画大师那里，偏离直的透视规则随即可见，这里还包括透视理论创立者本人^{〔3〕}此外，在特定情形下这些偏离甚至可以被推荐给在透视方面持特别准则的画家们——为使绘画获

得更大的自然特性^[4]。在这些情形下,对画家运用的视觉位置的多样性加以讨论,亦即对视点的多样性加以讨论遂成为可能。这一视点的多样性特别明显地表现在中世纪艺术之中,首先是表现在一些现象复杂的综合之中,这些现象与所谓的“逆向透视”联系在一起。^[5]

与造型艺术中视点(视觉位置)问题直接联系的是用透视法缩小绘制和明暗配置问题,以及这样一个问题,如内在观众(他被置于被描写的世界的内部)和画外的观众(外在的观察者)的视觉的结合,还有对语义上重要的和语义上不重要的人物形象所做的不同解释的问题,等等(在该部著作中,我们还将回到这后几个问题上)。

在电影中,十分明确,视点问题首先作为蒙太奇^[6]问题出现。视点(这些视点可以用于建构电影画面)的多样性十分明显。电影镜头形式结构的这种元素,如电影艺术画面的选择和摄影的配景最小法,不同种类的暗箱移动等等,同样明显地与该问题联系在一起。

视点问题同样也在戏剧中出现,尽管较之在其他具有代表性的种类的艺术中,它在此或许不那么具有现实意义。如果将对剧本(譬如,莎士比亚任何一部剧本,它被作为文学作品,也就是说在其戏剧具体体现之外被取来)的印象与对处于戏剧演出中的这一剧本的印象加以比较——换言之,如果将读者的印象与观众的印象加以比较,戏剧的特性在这一方面便明显地表现出来。关于这一方面,П. А. 弗洛连斯基写道:“如果说莎士比亚在《哈姆雷特》中为读者揭示出戏剧概念,那么他将戏剧的空间——国王、王后、哈姆雷特及其他角色提供给我们则是从这部戏剧观众的视点出发的。而他并未为我们听众[或者读者——作者]提出难以胜任的任务。设想《哈姆雷特》的基本行动空间,并且其中存在有划分的、自我封闭的且不属于前者的空间,这一空间即是在那里被表演的剧本的空间。但是,在戏剧演出中,即使仅从这一方面出发——《哈姆雷特》造成了不可克服的困难:剧场大厅的观众从自己的视点出发,不可避免地目睹到场景中的场景,他们并非从这种视点(悲剧剧中人物的视点)出发,他们用自己的眼睛,而不是用譬如国王的眼睛去发现它。”^[7]

因而,转变为另一形象,将自己与主人公等同起来,从他的视点出发即使是时间的接受,这些可能性——在戏剧中,较之在文学作品中要受到大得多的限制。然而,可以认为,在此视点问题原则上可能具有现实意义——即使不与其他种类的艺术处于同等程度。

譬如,只要对现代戏剧与18世纪和19世纪的古典戏剧加以比较便足以说明问题。在现代戏

剧中，演员可以自由地将背朝向观众，而在古典戏剧中，演员则应面向观众——同时该规则如此严格，以致譬如舞台上两个正在 *tête à tête* [面对面地——译者] 交谈的对话者，他们可以完全不看对方，但是应该面对观众（作为古老系统的残余，这一程式化即使在今天也可以遇到）。

这些限制在建构舞台空间的过程中是如此必需和重要，以致它们可能成为 18—19 世纪戏剧中舞台调度整体建构的基础，同时它们也决定了一系列必要的结果。譬如，积极的表演要求右手的运动，因此扮演较为积极的角色的演员在 18 世纪戏剧中，则通常从就观众方来说的右边出场，而扮演相对较为消极的角色的演员则被安排在左边（譬如：公主站在左边，而女奴，她扮演积极人物的对手则从就观众方来说的右边走上舞台）。之后按照这种配置，扮演消极角色的演员则处于更为有利的位置，因为他相对静止的姿势没有必要去转为侧面或背对观众——因此，一些演员占据了这一位置，其角色以更大的功能意义为特征。结果，在 18 世纪歌剧中，剧中人物的配置服从相当明确的规则，当独唱者与舞台前沿栏杆相平行排成队列，同时按照由高而低的等级自左向右（相对于观众），也就是说主人公或情人被安排在譬如从左边数的第一个位置上，而在其之后按照其重要程度下一个人物出场等等。^[9]

与此同时，我们将发现，在某种程度上类似的相对于观众的正面，对于 17—18 世纪源起的戏剧较具代表性，而由于观众相对舞台的位置有异，它对于古代戏剧则不具典型性。

显然，在现代戏剧中，行动参与者的视点则在更大程度被加以考虑，然而在 18—19 世纪的古典戏剧中，被考虑到的首先是观众的视点（试比较上述关于画面中“内部的”和“外部的”视点可能性的讨论）；当然，将这两种视点加以结合则是可能的。

最后，完全具有现实意义的视点问题出现在文学作品之中，而文学将构成我们研究的基本对象。正如在电影中一样，在文学作品中蒙太奇手法得到了广泛的运用；正如在绘画中一样，在此视点的多样性得以表现出来，无论是‘内部的’（相对于作品）视点，还是‘外部的’视点都得

以表达出来；最后，一系列类似（在结构层面）使得文学作品和戏剧相互接近；但是在解决该问题过程中，这里仍存在有自身的特性。关于所有这些更详尽的内容，将在下面论及。

以下结论的得出则是合理的：原则上可以设计出结构总论，这一理论被运用于不同种类的艺术，以研究艺术文本结构组织的规律性。在这种情形下，‘艺术的’和‘文本’两个词在此在最广泛的意义上被理解：特别是对它们的理解并不局限于语词艺术的领域。因此，“艺术的”一词被理解为这样一种意义，它与英语“artistic”一词相符，而“文本”一词——即被理解为任何一种在语义上加以组织的符号的连续性。一般而言，“艺术文本”的表述，如同“艺术作品”一样，无论在该词的广义上，还是狭义上（局限于文学领域）都可以被理解。在上下文无法明确这点时，我们将尽量预先说明这些术语的某种用法。

继而，如果蒙太奇——也是在该词的一般意义上（不局限于电影领域，但是原则上属于不同种类的艺术）——可以被设计出以适应艺术文本的产物（综合），那么在艺术文本的结构之下所讨论的是逆向过程——它的分析的结果。^[10]

能够预料到，如果对不同的视点（即作者的位置）加以分解，叙述（描写）则由这些位置开始进行，如果对它们之间的关系加以研究（确定它们的可并存性或不可并存性，由一视点向另一视点可能的过渡，这同样也与对文本中任何视点运用功能的研究联系在一起），则可以对艺术文本的结构进行描写。

一系列著作对文学作品中的视点问题进行了专门研究。在它们中间，M. M. 巴赫金、B. H. 沃洛希诺夫（其思想的形成，直接受到了巴赫金的影响）、B. B. 维诺格拉多夫和 Г. А. 古科夫斯基等人的著作对我们具有特别的意义；在美国学术界中，这一问题主要与“新批评”学派联系在一起，它继承和发展了亨利·詹姆斯的思想。在这些学者和其他学者的著作中，视点问题对于文学作品所具有的现实意义首先得以展示，同样一些研究的途径也被预先指定。与此同时，对某一作家的创作，亦即与其创作相联系诸问题的完整综合进行研究，则是这些研究的目标。因此，对视点问题本身的分析并非他们的专门任务，但却更是手段。运用这一手段，他们逐步接近被研究的作家。正是因为如此，视点的概念通常不可分割地（有时甚至同时在几种不同的意义上）被加以研究，其范围和程度以类似的研究能够被研究材料本身所证明为限（换言之，以相应的分

割不与研究目标相关为限)。

之后,我们将经常引用上述学者的观点。在自己的著作中,我们已经尝试对他们研究的成果进行概括,同时尽可能去加以补充;继而,我们力求展示视点问题对于艺术作品结构专门任务的意义(在这种情况下,努力指出文学作品与其他种类艺术的联系)。

因此,我们认为本书的中心任务是基于视点问题研究结构可能性的类型学。因而,我们感兴趣的是哪些类型的视点在作品中一般而言是可能的,它们彼此之间的可能性关系,它们在作品中的功能如何等等。在这种情形下,所讨论的是在一般层面上对这些问题进行的研究,也就是说,并不取决于任何具体的作家。某一位作家的创作可能仅仅作为例证用的材料引起我们的兴趣,但是它并不构成我们研究的特别对象。

自然,类似分析的结果首先取决于对视点作如何理解和定义。确实,理解视点的不同方法都是可能的:后者特别是在思想—价值层面可以得到研究;在从事事件描写的人物的空间—时间位置层面上(亦即在于空间和时间坐标中他的位置确定的层面上)得到研究;在纯粹语言学的意义上(试比较,譬如“准直接引语”这类现象)得到研究等等。以下,我们立即着手对所有这些方法做详细讨论:也就是说,我们将试图划分出基本范围,在这些范围中,任何视点一般而言都可以表现出来,也就是说划分出一些研究层面,在这些层面上它可以得到规定。这些层面将由我们预先确定。它们分别是“意识形态层面”、“话语层面”、“空间—时间的特征描写层面”和“心理层面”(每一专章,参见第一章至第四章,都将对每一层面进行专门研究)。^[11]

在这种情形下,应该考虑到该分割必须具有某种任意性特征上述提及的研究层面与揭示视点一般而言可能的方法相相应,对于我们来说,在研究我们的问题时它们属于基本的层面,但是无论如何它们也不排除发现任何新的层面的可能性,这一新的层面并未被以下条件所掩盖,正是这样,较之以下提供的详细说明,对这些层面略微不同的详细说明在原则上即是可能的。换言之,层面的该目录既非终极的,也不具绝对的性质。所以,某种程度的任意性在此则是不可避免的。

可以认为,对艺术作品中视点进行分解的不同方法(亦即视点研究的不同层面)与该作品结构分析的不同层次相符。换言之,与对艺术作品中视点进行揭示和确定的不同方法一致,它的结构描写的不同方法则是可能的;因此,在不同的描写层次上,同一个作品的结构可以得到分

解，一般而言，这些结构不必相符（以下，我们将对类似不相符合的一些情况作实例说明，参见第五章）。

于是，以后我们将对文学作品进行集中分析（其中包括一些边缘现象，如报刊特写、笑话等等）。但是在这种情形下，我们将始终进行比较：

a) 一方面，与其他种类的艺术相比较，这些比较将在叙述过程中进行，那时一些概括（建立一般结构合乎规律的尝试）将在最后一章进行（参见第七章）；

b) 另一方面，与日常言语实践相比较：我们将运用一切方法对文学作品与日常生活故事的日常实践、对话言语等等之间的类似予以强调。

应该指出，如果说第一种类似是讨论相应规律性的多方面性，那么第二种类似是证明它们的自然性（这首先可以阐明某些结构原则的进化问题）。

在这种情形下，每当讨论到视点的某种对立时，我们将力求（尽其可能）引用对立视点集中在一个句子中的个例，同时通过这种方式展示作为最小研究对象的句子特别的结构组织的可能性。

根据上述的任务，我们将通过援引最为不同的作家，以实例说明我们的提纲；我们将特别援引托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的作品。那时，我们将有意识地援引同一部作品不同结构手法的个例——以便展示结构最为不同的原则共存的可能性。在我们这里，托尔斯泰的《战争与和平》即可作为这类作品。

文献引用略语表

在未作特别提示的情况下，我们援引的是以下出版物：

《Гоголь》——Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений [в 14 т.] М.: Изд-во АН СССР, 1937—1952.

（“果戈理”——Н.В. 果戈理，全集[14卷]，莫斯科 苏联科学院出版社，1937—1952）

《Достоевский》——Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 т. Л. : Наука, 1972—1990.

(“陀思妥耶夫斯基”——Ф.М. 陀思妥耶夫斯基, 全集 [30卷] , 列宁格勒科学, 1972—1990)

《Лесков》——Н. С. Лесков. Собрание сочинений в 11 т. М.:Гослитиздат,1956—1958.

(“列斯科夫”——Н.С. 列斯科夫, 文集[11卷],莫斯科 国家文献出版社,1956—1958)

《Пушкин》——А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. М.—Л.:Изд-во АН СССР, 1937—1949.

(“普希金”——А. С. 普希金, 全集 [16卷] , 莫斯科—列宁格勒:苏联科学院出版社, 1937—1949)

《Толстой》——Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 т. М.—Л.: Гослитиздат, 1928—1958.

(“托尔斯泰”——Л. Н. 托尔斯泰, 全集[90 卷] , 莫斯科—列宁格勒:国家文献出版社, 1928—1958)

在该情况下,《战争与和平》文本的引文则是根据 1937—1940年版本(增印),该版本与第一次发行的(1930—1933年)版本相同。

在援引这些出版物时,我们提及作者的姓名(或者选集的名称——如果作者刚被提及过),同时在文中直接指出卷册和页码。

在援引引文时,文中的重点每处以稀疏排字方式标出(译本为黑体字),这些重点属于本书的作者,虽然为突出文中的重点已经使用了斜体,这些重点属于被援引的作者所加。在未作预先说明的情况下,引文中省略号均系该著作的作者所加。

「→」注释

[1→我们将发现，由于著名的“陌生化”现象（艺术描写基本手法之一），视点问题可能被提出。（详见下文：“在不同的分析层次上外部的和内部的视点的表现”）。

关于陌生化手法及其意义，参见：Шкловский, 1919。什克洛夫斯基引用的个例仅仅针对文学作品，但是其论点本身具有更为普遍的性质，并且原则上显然应该适合所有具有代表性的艺术种类。

[2→这完全不属于雕塑。在对该问题不作专门详细讨论的同时，我们将发现，在雕塑艺术方面，视点问题并没有失去自身的现实性。

[3→相反，对直接透视准则的严格遵守对于理论著作经常对于具有不高艺术价值的作品来说具有典型意义。

[4→参见,譬如 Рынин, 1918, с. 58, 70, 75—79。

[5→参见 Флоренский, 1967; Жегин, 1970; Успенский, 1970。

[6→参见,爱森斯坦有关蒙太奇的名著：Эйзенштейн, I—VI。

[7→参见 Флоренский, 1993, с. 64—65。试比较在这个方面 М. М. 巴赫金关于戏剧中必需的“独白框子”的评论(Бахтин, 1963, с. 22, 47)。

[8→基于此, П. А. 弗洛连斯基甚至得出这一极端的结论：戏剧一般而言即是一种艺术，这种艺术与其他种类艺术相比原则上属于最低级的艺术。（参见，同上）。

[9→参见 Гвоздев, 1924, с. 119; Лерт, 1921。

试比较，在歌德《演员的准则》一文中：“右面始终站着最受尊敬的人物”（§42, 参见 Гёте, X, с. 293）。在讨论舞台的右面和左面时，歌德考虑到相对于舞台的内部的，而不是外部的（观众的）位置——因此对于观众而言是左面的那一面被认为是右面（关于这一点参见乌斯宾斯基的论文《圣像画中的‘左’与‘右’》和《凡·爱克兄弟所画的〈根特教堂〉基于符号学解释的结构——神和人的透视》）。

[10→语言学家在此发现与语言学中生产（综合）模式和分析模式直接的类似。

[11→对“心理的”、“意识形态的”、“地理的”视点区别的可能性之暗示，在 Г. А. 古科夫斯基处即可遇见，参见 Гуковский, 1959, с. 200。

1 意识形态层面的“视点”

我们将首先对最一般的层次进行研究，在该层次上不同的作者位置（视点）得以表现出来——这一层次可以被约定表示为意识形态的或者评价的层次，同时我们思想世界观的一般系统被理解为“评价”。我们将指出，意识形态层次是形式化的研究最不易接近的：在按照需要对它进行分析时，须在某种程度上运用直觉。

在该情形下，我们感兴趣的是从哪种视点（在结构意义上）出发，作者在作品中评价和在意识形态上接受他所描写的世界。在原则上，这可能是作者本人的视点（它在作品中或隐或显地被提供出来），讲述者的视点（他与作者并非一致），任何一个出场人物的视点等等。因此，所讨论的是可以称之为作品深层结构的东西（这种结构可能与外部的结构手法对立）。

在庸俗的（从结构可能性的视点出发）——因而对我们来说最不具兴趣的情形下——作品中的意识形态评价则由某一个（占主导地位的）视点出发被给出。^[1]这个惟一的视点使得作品中所有其他视点都服从自己——也就是说，如果在这部作品中出现另外一个视点，而它又与前者不相一致，譬如说，从某个人物的视点出发而作的对某些现象的评价，那么这种评价的事实本身首先则要接受源自这一基本视点的评价。换言之，评价的主体（人物）在这种情况下成为由从更为总体视点出发所作评价的对象。

在意识形态层面的其他情形中，作者位置特定的替换可以被观察到；与此相应，那时可以对不同的意识形态的（或价值的）视点进行讨论。譬如作品中的主人公 A 可以由主人公 B 的视点出发被加以评价，反之亦然，并且不同评价在作者的文本中有机地联成一个整体（同时一起加入到某些关系之中）。正是这些情形（如在结构方面更为复杂的情形），将引起我们的主要兴趣。

为了获得个例，我们将转而研究莱蒙托夫的《当代英雄》。不难发现，构成叙述对象的事件和人，在此在对不同世界观的说明中被给出。换言之，在此出现了几个意识形态的视点，它们构成了相当复杂的关系网络。

事实上，毕巧林的个性是通过作者、毕巧林本人和马克西姆·马克西梅奇的眼睛提供给我们的，继而，格鲁希尼茨基则同样通过毕巧林的眼睛被提供出来，等等。在这种情形下，马克西姆·马克西梅奇则是民众的（质朴的）视点的载体；譬如，他的评价系统在与毕巧林的评价系统相对立的同时，就其本质并不与山民的视点发生对立。^[2]毕巧林的评价系统与韦尔纳医生的评价系统具有许多共同之处，在绝大多数情境中简直是与它相互一致；从马克西姆·马克西梅奇视点出发，毕巧林和格鲁希尼茨基也许可以获得部分的相像，对于毕巧林而言，格鲁希尼茨基——即是对立面；梅丽公爵小姐开始将格鲁希尼茨基视作毕巧林在现实中所是的东西；等等。作品中提供的不同的视点（评价系统）因而一起加入到特定的关系之中，同时通过这种方式构成相当

复杂的对比（差别和等同）系统：一些视点彼此一致，同时它们的等同从另外某一个视点出发同样也能够产生；而其他视点则在特定的情境中能够相一致，同时在另一个情境中则存在有差别；最后，任何视点作为对立的（又是与某一个第三视点）视点能够相互对比，等等。在运用某一方法时，类似的关系系统可以被解释为该部作品的结构（它在相应的层次上得到描写）。

在这种情形下，《当代英雄》则是相对简单的情形，这时作品被分解成若干特别的部分，它们中的每一部分由某一特别的视点出发被给出。换言之，在作品的不同部分中，叙述则由不同主人公人称出发来进行，同时，那种与每一个别叙述的对象相一致的东西，发生部分交叉且被共同的主题统一在一起（试比较，类似结构作品还要更为明显的个例——W. 柯林斯的《月亮宝石》）。但是，不难设想一种更为复杂的情形——不同视点类似的交叉点存在于作品之中，而这部作品并没有分解成个别的片断，而却是统一的叙述。

如果不同的视点在这种情形下不相互隶属，而是作为原则上平等的视点被给出，那么我们面前则是一部复调的作品。众所周知，复调的概念是由 M. M. 巴赫金引入文艺学的；^[3]如巴赫金所指出的那样，艺术思维最明晰的复调典型即体现在陀思妥耶夫斯基的作品中。

在引发我们兴趣的方面——视点方面，复调现象似乎可以归结为下述几个基本因素。

A. 几个独立的视点在作品中的存在。这一条件并不需要专门解释：术语本身（复调，亦即字面上的“多声部”）说明了自身。

B. 在这种情形下，这些视点应该直接隶属被叙述的事件（行动）的参与者。换言之，在此不存在有抽象的意识形态位置——超乎某一个主人公的个性之外。^[4]

C. 在这种情形下，这些视点首先在意识形态层面，也就是说，如同作为在意识形态上具有价值的视点表现出来。换言之，视点的差别首先在以下方面表现出来：某一个主人公（视点的载体）如何评价其周围的现实。

巴赫金故而这样写道：“对于陀思妥耶夫斯基而言，重要的并非他的主人公在世界上是什么，而首先是对于主人公来说世界是什么，他本人对于自我是什么。”他接着写道：“因而，并非现实——主人公本人及其日常生活环境的特征，而是对于他本人、对于他的自我意识这些特征的意义是那些由之构成主人公形象的元素。”^[5]

因此，复调则是在意识形态层面上视点表现的情形。

我们将指出，不同意识形态视点的冲突，经常被运用于艺术创作那些特殊的体裁中，如笑话；在这一层面上对笑话进行的分析，一般而言可以取得颇为丰硕的成果，因为笑话可以被视作相对简单的研究对象，而这一对象又具有复杂结构的元素（因而，在某种意义上作为艺术作品的模式，这一模式适合于研究）

作为意识形态视点可能的载体的作者、
讲述者和主人公（人物）。作品中意识
形态视点载体——主人公的功能

在对被研究方面的视点问题加以分析时，具有本质意义的是：意识形态评价的是由某些抽象的位置（相对于该作品原则上是外部的的位置）^[6]出发，还是由某一个直接被分析作品中被提供的人物的位置出发来进行。在这种情形下，我们将发现在第一种和第二种情况中，在作品中，无论是一个位置，还是几个位置其存在都是可能的；与此同时，可能存在有特定人物的视点与抽象的作者视点的交替现象。

在此，应做一项重要的预先说明。无论是在此，还是在以下的叙述中，当我们论及作者的视点时，我们所说的并非一般而言的作者和世界观系统（超乎对该作品的依存），而是那样一种视点，这一视点是他在某部具体的作品中组织叙述时所运用的。在这种情形下，作者可以明显地不以自己的人称去说话（试比较“民间故事”问题），^[7]他可以改变自己的视点，他的视点可以是双重的，也就是说，他可以当即从几个不同的位置出发去看（或者看和评价）等等。所有这些可能性将在以下做更为详尽的研究。

当作品中的评价由某一个具体人称（它正是在这部作品中被提供出来，亦即人物）的视点出发被给出时，在这种情形下，这一人称在作品中可以作为主人公（中心人物）或者作为次要人物，甚至是插曲人物出现。

第一种情况相当明显：一般而言，应该说主人公在作品中可以或者作为评价的对象（譬如，普希金《叶甫盖尼·奥涅金》中的奥涅金，屠格涅夫《父与子》中的巴扎罗夫）或者作为它的载体（陀思妥耶夫斯基《卡拉玛佐夫兄弟》中的阿廖沙、格里鲍耶陀夫《智慧的痛苦》中的恰茨基则在更大程度上属于此列）出现。

但是，当某一个次要的——几乎是插曲人物（他仅仅间接属于行动）作为作者视点的载体出现时，建构作品的第二种方法则非常普遍。譬如，这种手法经常被用于电影艺术：由其视点出发产生陌生化的人物，实际上，亦即那个为之展开行动的观众——正是在这幅画面上被给出，同时他作为相当偶然的人物，且在画面的周边出现。在这一方面，同样可以回忆起——当已经转入造型艺术领域——一些古代画家，他们有时将自己的肖像置于画框旁边，亦即置于画面的周边。^[8]

在所有这些情形下，由其视点出发产生行动陌生化的人物，本质上亦即画的观众即在它自身中——作为行动周边偶然的人物被给出。

在文学作品方面，在此只要援引古典主义作品便足以说明问题。事实上，发表议论的角色（如同在希腊戏剧中的合唱队）通常较少参与行动，他们将行动的参与者和接受、评价该行动的

观众结合于自身。^[9]

我们对其一般情形已作过讨论：该部作品的某一人物（无论是作为主人公，还是作为插曲人物）作为意识形态观点的载体出现。但是应该指出，实际上所讨论的并非以下事实：整个行动是通过该人物的接受或评价被现实地给出。这个人物实际上可以没有参与行动（譬如，特别是当它发生在以下情形下：该人物作为插曲人物出现），因而他不再有必要去对被描写的事件作现实的评价：我们（读者）所目睹的一切不同于该人物（在被描写的世界中）所发现的一切。^[10]在这种情形下，如果说作品由特定人物的视点出发得以建构，那么所指的是：假如该人物参与了行动，那么他阐明（评价）它时运用的方式，正如作品的作者的一样。

一般而言，可以对意识形态观点现实的和潜在的载体加以区别。正如作者或讲述者的视点可以在一些情形下直接在作品中给出（当作者或者讲述者由自己的人物出发进行叙述），而在另外一些情形下，由于专门的分析，它则可以得到分解^[11]——作为意识形态观点载体的人物即是如此，在一些情形下，他对被描写的行动进行现实的接受和评价，然而在另外一些情形下，他的参与则是潜在的：仿佛是由该主人公的视点出发，行动得到描写，亦即行动得以评价所采用的方式，就如同它的这一主人公进行评价的方式一样。

在这一层面上，G. K. 切斯特顿^①这类作家则较为有趣。如果对抽象的世界观层次上的视点加以讨论，那么在切斯特顿那里几乎始终存在一个人物，由他的视点出发，世界得到了评价——这个人作为该书中的一个人物出现。换言之，几乎在切斯特顿的每部书中都存在一个人物，他能够完成该书的写作（其世界观反映在书中）。可以说，在切斯特顿那里，世界被描写为从内部潜在地被提供出来的东西。

在此，我们涉及到内部的和外部的视点的区别问题；这一区别刚才在意识形态层次上已经指出，我们以后将在其他层次对之进行考察，以便以后（在第七章中）有可能进行某些概括。

意识形态视点的表达方法

在意识形态层面上，如前所述，视点问题的研究最少受到形式化的影响。

存在有意识形态位置表达上的一些特别手段。譬如，民间文学中所谓的“固定修饰语”则属于这类手段；确实，它们的出现超乎了对具体情境的依存，同时首先证明了作者与被描写对象之间某种特定的关系。

^①— 切斯特顿 (1874~1936)，英国作家，著有诗集；侦探小说集（如《布朗神父的纯朴》等）；长篇小说（《诺丁山上的拿破仑》、《一个名叫礼拜四的人》）

譬如：

狗皇帝卡林说出下面这样一段话来：

“听我说,老哥萨克人伊利亚·穆罗梅茨!”

“你别为弗拉德米尔大公效力。”

“你为狗皇帝卡米效力吧!” [12]

对在较晚时期的文本中运用固定修饰语的个例加以援引则较为有趣。譬如,如同 19 世纪对维格河流域旧礼仪派教徒进行历史研究的作者在《基辅教会学院著作》中所写的那样——自然,是从官方东正教会的位置出发的：

……首领安德烈死后,所有的维格人……都聚集到西笛翁·季奥尼谢维奇那里,开始央求他——让他代替自己兄弟去辅佐丹尼尔,处理伪教会的事务。[13]

因此,作者转达维格人的言语,但是却将修饰语(“伪的”)置入到他们的口中,当然它并非与他们的视点,而是与他自己的视点相符,同时表达出他自己的意识形态位置。这无非是那种固定的修饰语,我们在民间文学作品中具有这种修饰语。

在这一方面,同样试比较在古代正字法中“上帝”一词的书写形式,该词在所有场合都以大写字母开头——并不取决于该词在何种文本中出现(譬如,在无神论者、教派信徒或异教徒的言语中)。在古俄罗斯文本中也存在类似现象,该词可以冠以略语符号(“БГЪ”)被书写出来,一般而言就如同书写 *nomina sacra* [神圣的名称——译者]那样,也就是说,甚至在那种情形下,当言及异教的神,而非基督教的上帝的时候,语词也具有神圣的意义。

在被进行特征描写的人物本人的直接引语中,固定修饰语是可以实现的,同时它不属于说话人的言语特征描写,但却直接是作者意识形态位置的标记。

然而,意识形态视点表达的特别手段自然极为有限。

意识形态、视点经常以某种言语的(修辞的)特征描写的形式,亦即通过话语手段被表达出来。然而原则上它完全没有被归结为这种特征描写。

在与 M. M. 巴赫金的理论(他确认陀思妥耶夫斯基作品的“复调”性质)进行辩论时,一些研究者反驳道,陀思妥耶夫斯基的世界正好相反,它“具有惊人的划一特性”。[14] 一种观点认为,这种意见分歧其可能性的本身则由以下事实决定:研究者是在不同方面对视点问题(亦即

作品的结构)进行研究。不同的意识形态视点存在于陀思妥耶夫斯基作品中,一般而言这是毋庸置疑的(这一点巴赫金已经作过令人信服的指证)——然而,这种视点的差别几乎无论如何也没有在话语特征描写方面表现出来。陀思妥耶夫斯基的主人公(如同这一点不止一次为研究者所指出的那样),说话非常单调,并且他们与作者本人或讲述者通常都使用一种语言,处于共同的层面。

当不同的意识形态视点通过话语手段被表达出来时,在那种情形下,便产生出一个问题,即意识形态层面与话语层面的相互关系问题。〔15〕

意识形态层面与话语层面的相互关系

不同的“话语的”标记,亦即视点表达直接的语言学手段,可以在两种功能之中被运用。首先,它们可以被用于对一个人物进行特征描写,而这些标记均属于他;譬如某个人物的世界观(无论是人物还是作者本人)可以通过对其言语进行修辞分析而被确定。其次,它们可以被用于在文本中具体针对某一作者运用的视点提出问题,也就是说,用于指出某种具体的位置,而作者在进行叙述时则运用这种位置;试比较,譬如作者文本中的准直接引语情形,它们对作者运用某一人物视点进行十分明确的指证(详见以下内容)。

在第一种情况中,所讨论的是意识形态层面,亦即通过话语特征描写对特定的意识形态位置(视点)所进行的表达。在第二种情况中,所讨论的是话语层面,亦即话语视点本身(在下一章中,我们将对这后一个层面作详细研究)。

我们将指出,第一种情况可以存在于所有那些种类的艺术之中,后者以不同方式都与语词联系在一起。其实,在文学、戏剧和电影中,对说话人物的位置进行言语的(修辞的)特征描写较为通用;一般而言,意识形态层面本身对于所有这些种类的艺术来说则是共同的。同时,第二种情况对于文学作品来说则是特殊的;因此话语层面受到文学领域特别的限定。

借助言语的(特别是修辞的)特征描写,对比较具体的个体的或社会的位置所进行的援引则可以产生。〔16〕但是,另一方面,对某种世界观亦即某种相当抽象的意识形态的位置的援引,〔17〕通过这种方式即可产生。譬如,修辞分析允许在《叶甫盖尼·奥涅金》中划分出两个一般的层面(其中每一个层面都与特别的意识形态位置相一致):“平凡的”(日常生活的)和“浪漫的”,或者更准确地说是“浪漫的”和“不浪漫的”。〔18〕在《大祭司阿瓦库姆行传》中,正是通过这种方式划分出两个层面:“圣经的”和“日常生活的”(“非圣经的”)。〔19〕在每种情况中,划分出来的层面在作品中则是平行的(但是如果说在《叶甫盖尼·奥涅金》中这种平行性被用于抑制浪漫的层面,那么在《阿瓦库姆行传》中它则正好相反,被用于提升日常生活的层面)。

「→」 注释

[1→按照巴赫金的说法独白建构的情形 Бахтин, 1963)。

[2→参见 Лотман, 1965, с. 31—32。

[3→参见 Бахтин, 1963。

[4→详见 Бахтин, 1963, с. 105, 128, 130—131。

[5→参见 Бахтин, 1963, с. 63, 试比较 с. 110—113, 55, 30。

那时我们将发现, 自身内部的自我意识因素、目的性对于陀思妥耶夫斯基的主人公来说如此具有典型意义 (试比较 Бахтин, 1963, с. 64—67, 103), 以致为我们显示出一般而言与其说是复调音乐的特征, 不如说正是陀思妥耶夫斯基创作的独特特征。

[6→这样的评价, 如同已经讨论过的一样, 在复调音乐作品中原则上是不可能的。

[7→在这一方面, 试比较陀思妥耶夫斯基就针对《穷人》的批评写给其兄的信: “在一切方面他们 [批评家——作者→习惯于看见写作者的面孔; 我却没有展示我的面孔。他们未料到是杰符什金, 而不是我在说话, 杰符什金不可能用另一种方式说话” (Достоевский, т. XXVIII, Кн. 1, с. 117)。这里所说的正是关于意识形态的位置, 也就是说关于与周围的 (被描写的) 世界的关系。

关于“民间故事”参见第二章注 2。

[8→试比较, 譬如丢勒的《念珠的节日》(图 1), 在那里, 画家在画面右边缘的人群中画出自己, 或者波提切利的《魔法师的顶礼》(图 2), 在那里正好也存在有这种现象。因此, 画家在此处于观众的角色之中, 这个观众正观察画家所描绘的世界; 但是这个观众本人又处于画面的内部。

[9→在这种情形下, 一种意识形态的视点在此具有强制性。除地点、时间和行动的统一以外 (众所周知, 它们对于古典主义戏剧、对于古典主义具有典型性), 意识形态的位置的统一无疑也具有典型性。试比较, 在 Ю. М. 洛特曼那里对古典主义艺术这一方面非常明确的定义: “对于普希金以前时期的俄国诗歌来说, 文本中所有被表达的主客观关系汇集于一个固定的焦点, 这具有典型性。在传统上被定义为古典主义的 18 世纪的艺术中, 这一统一的焦点超越出作者个性范围, 与真理的概念结合在一起, 而艺术文本则以这一真理的名义进行言说。真理与被描写的世界的关系成为艺术的视点。这些关系的固定性和单义性, 它们朝向统一的中心的径向汇集, 与真理永恒性、统一性和静止性观念相符。作为统一的、不变的真理, 它同时又具有等级性, 在不同程度上对不同的意识开放” (Лотман, 1966, с. 7—8)。

[10→以下我们将能够把这种建构作为意识形态的视点与空间——时间的视点不相一致的情形加以阐释。

[11→参见以下 (“同一层次上的视点重合”及后面内容) 关于这一问题的详细讨论。

[12→参见 Гильфердинг, II, с. 33 (No. 75)。

[13→参见 Барсов, 1866, с. 230。

[14→参见 Волошин, 1933, с. 171。

[15→关于借助时间的特征描写对意识形态的视点进行的表达, 以及相应层面的相互关系, 参见第三章的“作品中时间位置的多样性。重合的视点”。

[16→ 在这一方面，对报纸固定栏目的标题进行研究（所讨论的是以下类型的标准预告：苏联报纸中的“给我们的来信”、“令人称奇！”、“好家伙……”“咄咄怪事”“他们的风尚”等等），亦即对由哪种社会类型（知识分子，威武的军人，老工人，退休人员等等）角度它们被给出这一问题进行研究则较为有趣；这种研究对于该社会生活中某一时期的特征描写可能相当能够说明问题。同样，试比较饭店有关吸烟布告的不同文本在“我们这里不吸烟”、“不准吸烟”、“禁止吸烟”以及对不同视点相应的援引，这些视点在这种情形下并不出现（无人称的行政人员、警察、餐厅主管等等的视点）。

[17→ 在世界观与话语相互关系的层面上，以下事实则很能说明问题：革命后与一系列语词（这些语词与反动的意识形态之间能够发生联想）的斗争，（参见 Селищев, 1928），或者另一方面，保罗一世与他认为是革命象征的语词的斗争（参见 Виноградов, 1938, с.193—194; Скабичевский, 1982; П. А. 维亚泽姆斯基的一则历史笑话具有典型性，御前大臣涅列金斯基因其在谈话中使用了“代表”一词而被革职——参见 Вяземский, 1929, с. 79）。试比较在这一方面各种专门限制的禁忌语。

[18→ 参见 Лотман, 1966, с.13, *passim*。

[19→ 参见 Виноградов, 1923, с. 211—214。