



维果茨基全集

目 录

1 前言

第一部分 关于问题的方法论

3 第一章 文艺的心理学问题

第二部分 批判

29 第二章 文艺作为认识

59 第三章 文艺作为手法

84 第四章 文艺与心理分析



第三部分 对审美反应的分析

- 109 第五章 对寓言的分析
- 149 第六章 “慢性毒药”和寓言的综合
- 190 第七章 “轻轻的呼吸”
- 219 第八章 丹麦王子哈姆雷特的悲剧

第四部分 文艺心理学

- 265 第九章 文艺作为净化
- 290 第十章 文艺心理学
- 323 第十一章 文艺与生活
- 351 第十二章 关于演员创造心理学的问题

第一部分



关于问题的方法论

第一章

文艺的心理学问题

“自上而下的美学”和“自下而上的美学”。马克思主义的文艺理论和心理学。社会的和个体的文艺心理学。主观的和客观的文艺心理学。客观的分析方法及其应用。

若要把现代美学划分为两大派的话，那么，它们之间的分水岭就是心理学。现代美学的两个领域——心理学美学和非心理学美学——几乎囊括了这门科学的方方面面。费希纳^①恰如其分地把两大派加以区别，称一派为“自上而下的美学”，另一派为“自下而上的美学”。

不言而喻，这里不仅涉及一门科学的两个方面，而且还涉及各有其专门研究对象和研究方法的两门独立学科的形成问题。正当一些人认为美学仍然主要是思辨科学的时候，另一些人，如寇尔帕^②却倾向于认为，“目前美学正处于过渡阶段……康德^③以后的唯心主义的思辨方法

① 费希纳(1801—1887)，德国心理学家，唯心主义哲学家，心理物理学创始人和实验心理学的奠基人。——译者注

② 寇尔帕(1862—1915)，德国心理学家，符兹堡学派创始人之一。——译者注

③ 康德(1724—1804)，德国哲学家，是近代心理学知情意三分法的倡导者，著有《纯粹理性批判》《判断力批判》《实践理性批判》等。——译者注



几乎完全被放弃了。经验的研究……则受到心理学的影响……我们认为,美学是关于审美行为(verhalten)^①的学说,是使人整个为之占据和渗透的、以审美印象为其出发点和集中点的普遍状态的学说……也就是说,应该被看作是审美享受和文艺创作的心理学。”^②

浮尔克特^③持有同样的观点,他认为:“审美客体……只有通过感受主体的知觉、情感和想象才具有审美的性质。”^④

近来,有些研究者,如维谢洛夫斯基^⑤这样的研究者,也开始倾向于心理学主义学说^⑥。浮尔克特说的话相当准确地表达了下述普遍的想法,即:“心理学应当成为美学的基础”^⑦。当前美学最迫切的任务当然不是建立一种形而上学的体系,而是对文艺做出详细的心理学分析。

近十年来,德国哲学中仍很得势的反心理学学派则持相反的观点,这在施匹特^⑧的文章中可见一斑。^⑨两种观点都借助于否定的论据展开争论,利用对方的弱点为自己的思想辩护。这种争论旷日持久,无休无止,拖延了问题的实际解决。

① 非常有趣的是德国心理学家谈的是关于审美行为,而不是审美享受。我们避免使用这一术语,因为在当前客观心理学发展条件下,它尚不能为实际内容所证实。然而心理学家们依然在谈着审美享受,所指的也就是与文艺客观即刺激因素相联系的行为,指出这一点是非常重要的(寇尔帕,弥勒—佛拉因菲尔斯等)。

② 寇尔帕:《哲学引论》,圣彼得堡,1908年,第98页。

③ 浮尔克特(1848—1930),德国唯心主义哲学家、心理学家和美学家。——译者注

④ 浮尔克特:《美学体系》,第1卷,1900年,第5页。

⑤ 维谢洛夫斯基(1838—1906),俄国文学史家,文学历史比较研究的代表,历史诗学的创始人。——译者注

⑥ 恩格尔加尔特:《维谢洛夫斯基》,彼得格勒,1924年,第212页。

⑦ 浮尔克特:《当代美学问题》,圣彼得堡,《教育》杂志社,1900年,第192页,第208页。

⑧ 施匹特(1879—1940),俄国唯心主义哲学家,胡塞尔的追随者。

⑨ 施匹特:《现代美学问题》,《艺术》杂志,1923年第1期。



自上而下的美学从“心灵的本性”，从形而上学的前提或思辨结构中汲取规律和证据，因而把审美的东西只看作是一种特殊存在的范畴，甚至像立普斯这样的大心理学家也未能打破这一常规。与此相反，自下而上的美学则变成一系列十分简单的实验，只顾埋头说明最简单的审美关系，而在这些原始的实际上什么也说明不了的事实面前不敢逾越雷池一步。因此，这两大美学派别之间存在着深刻的危机，这是有目共睹的，不少学者已开始认识到这场危机的内容和性质，认识到这种危机比某些学派中存在的危机要普遍得多。这两派的出发点以及从事研究的科学根据和方法，都是错误的。当经验心理学和近几十年的德国唯心主义哲学都爆发全面危机的时候，这一点就更加一目了然了。

摆脱这一困境的唯一出路就是根本改变研究的基本原则，提出新的研究课题以及采取新的研究方法。

在自上而下的美学方面，人们越来越清楚地认识到，社会学和历史学是建立任何一种美学理论的基础，是非常必要的。人们也越来越清楚地认识到，应该把文艺看作是社会生活功能之一，看到其与社会生活其他领域间的不可分割的联系，看到其具体历史的制约性，只有这样，它才能成为科学研究的对象。在各派社会学文艺理论中，最前卫、最彻底的是历史唯物主义理论，它试图用与研究社会生活一切形态和现象的同样原则来研究文艺。从这一观点出发，文艺通常被看作是一种意识形态，它同意识形态的其他形式一样是一种上层建筑，是在一定经济关系和生产关系基础上产生的。因此，正如自下而上的美学总是采用实验和实证的方法那样，马克思主义的文艺理论也具有把理论美学的问题归结为心理学的明



显倾向。卢那察尔斯基^①认为,美学只不过是心理学的一个分支。“然而,如果认为美学没有自己独有的发展规律,这种观点也是肤浅的。河水时而形成湖泊,时而平静地向前流去;时而汹涌澎湃,撞击乱石激起阵阵浪花;时而一泻千丈,形成瀑布;时而左拐右转,甚至来个向后急转弯——河水的走势是取决于河床和河岸的,这是很明显的;但是河水的流向取决于外部条件这一铁的规律不管多么明显,它终究还是取决于流体动力学的规律,而这一规律从河水的外部条件是无法认识的,只有从水的本身去认识。”^②

对于这一理论来说,原先作为区分自上而下的美学和自下而上的美学的分水岭已失去其原来的作用,它现在区分的是文艺社会学和文艺心理学,并指出这两者对同一研究对象的观察角度各有不同。

普列汉诺夫在自己对艺术的研究中很清楚地区分了这两种观察角度,与此同时他还指出决定人的审美行为的心理机制在其产生作用时总是出于社会学方面的原因。由此可以清楚地看到,研究这些机制的作用就成为心理学的对象,而研究这些机制的制约性就成为社会学研究的对象。“人的本性使其有可能产生审美的趣味和概念。人的周围条件在把这种可能性变为现实性中起着决定的作用;这个社会人(即这个社会、这个民族、这个阶级的人)之所以具有这样而不是那样的审美趣味或概念,其原因是其周围条件有所不同……”^③总而言之,在社会发展的各个时期,人由自然得到各种不同的印象,因为人是从各种不同的角度来观察自然的。

当然,人的心理本性的一般规律任何时代都从未停止过发生作用。

① 卢那察尔斯基(1875—1933),苏联政治家,社会活动家,社会主义文化建设者。——译者注

② 卢那察尔斯基:《实证美学基础》,莫斯科—彼得格勒,1923年,第123—124页。

③ 普列汉诺夫:《艺术论文集》,莫斯科,1922年,第46页。



但是由于不同时代“进入人们头脑的材料完全不同,那么,由这些材料加工出来的结果完全不同也就不足为怪了”^①。“……心理学规律在一定程度上能成为解释一般的意识形态史,其中也包括文艺史的钥匙。对立定律在17世纪人们的心理中所起的作用与在现代人们心理中所起的作用是一样的。可为什么我们的审美趣味与17世纪人们的审美趣味却截然不同呢?这是因为我们的处境完全不同。于是我们得出了大家已经熟知的结论:人的心理本性使他有可能产生审美概念,达尔文的对立定律(黑格尔‘矛盾’)在这些概念的机制中起着非常重要的作用,这种作用至今仍未得到足够的评价。但为什么该社会人会有这样一些趣味,而不是另外一些趣味,为什么该社会人喜欢的正是这些东西,而不是另一些东西呢?这一切都有赖于周围的条件。”^②从来也没有人能像普列汉诺夫那样阐明过心理学研究对于马克思主义文艺理论在理论上和方法论上的必要性。照他的说法,“所有的意识形态都有一个共同的根源,即这个时代心理”^③。

他以雨果、柏辽兹和德拉克罗瓦为例,指出时代的心理浪漫主义如何在三个不同领域——绘画、诗歌和音乐中产生了意识形态浪漫主义的三种不同形式^④。在普列汉诺夫用来说明基础和上层建筑关系的公式中,我们可以理出五个层次的因素:

1. 生产力状况;
2. 经济关系;
3. 社会政治制度;
4. 社会人的心理;

①② 普列汉诺夫:《艺术论文集》,莫斯科,1922年,第46页。

③④ 普列汉诺夫:《马克思主义的基本问题》,莫斯科,1922年,第76页,第75页。



5. 反映这种心理特征的各种意识形态^①。

由此可见,社会人的心理被看作是包括文艺在内的该时代的一切意识形态产生的内在原因。这也就是承认,文艺是最直接地受社会人的心理所决定和制约的。

由此可见,在原先互相对立的地方,我们发现美学中心理学派和反心理学派之间开始出现和解和协调的迹象,发现这两派在马克思主义社会学基础上正在划清各自的研究范围。当然,作为历史唯物主义哲学组成部分的这一社会学体系,在解释事物时决无意于把人的心理作用作为最终原因看待,同样也无意于排斥和忽视人的心理及对其研究的重要性,因为这种体系是经济关系和社会政治制度借以确立各种意识形态的一种中介机制。在考察比较复杂的文艺形式时,这一理论始终坚持心理研究的必要性,因为经济关系和意识形态的形式之间的距离越来越大,文艺已经不可能直接从经济关系中找到解释。普列汉诺夫在比较澳大利亚土著妇女的舞蹈和18世纪法国小步舞时特别指出了这一点。“若想懂得澳大利亚土著妇女的舞蹈,只要知道妇女采集野生植物根茎在澳大利亚部落生活中所起的重要作用就足够了。而想懂得小步舞这类舞蹈的话,只知道18世纪法国的经济是远远不够的。这里我们要研究的舞蹈涉及非生产阶级心理学的研究范围……因而经济的‘因素’不得不让位于‘心理’的因素。但不应忘记,社会中出现的非生产阶级本身也是社会经济发展的产物。”^②

由此可见,马克思主义对文艺,尤其是对最复杂形式文艺的考察,必

^{①②} 普列汉诺夫:《马克思主义的基本问题》,莫斯科,1922年,第76—78页,第65页。



须包括对文艺作品的心理物理学作用的研究^①。

社会学研究的对象可以是意识形态本身,也可以是意识形态所赖以存在的这种或那种社会的发展形式,但是,社会学研究本身,如没有心理学研究作为补充,那么,它就永远无法揭示社会人的心理这一意识形态上最直接的原因。把心理学与意识形态加以区别,弄清这些区别,对确定这两种观察角度之间的方法论界限是非常重要的。

从这一角度来看,文艺作为与人的心理这个独特领域相关的一种非常独特的意识形态形式,它所起的是什么样的特殊作用,是不言而喻的了。若我们想弄清的正是文艺的这种独特性,正是文艺及其作用有别于其他意识形态形式的独特之处,那么我们就必然需要进行心理学分析,这是因为文艺所涉及的是社会人的心理这样一个完全特殊的领域,即人的情感的领域。虽然所有心理领域的产生都有其共同的起因,但是这些共同的起因通过不同的心理行为方式发生作用,便产生了各种不同形式的意识形态。

这样一来,原先在美学中敌对的两派现在已由联合所代替,它们都只有在共同的哲学体系中才有意义。如果说,对自上而下美学的改革已有比较清楚的轮廓,已经有一系列著作勾勒出其大致的情况,至少已经能够按照历史唯物主义精神对这些问题做进一步研究的话,那么,在相邻的领域——文艺心理学研究的领域,情况则完全不同。在文艺心理学研究领域内出现了一系列用原先心理学美学方法论完全无法解决的困难和问题。其中遇到的最大的困难就是如何在研究文艺问题时把社会心理学和

^① 我们技术中的社会机制不会使生物学机制失去其作用,也不会取代它们的位置,而是限制它们,使它们只在某方面起作用,不会替代它们并使其受自己支配。我们机体中的社会的东西是建立在生物学基础之上的,正像生物的东西是建立在力学基础之上的一样。



个体心理学这两种观点区分开来。

显然,从原先的角度看,在这两种心理学观点的区分问题上是不允许有丝毫怀疑的,而现在则完全有必要对原先观点重新加以考虑。我想,如果用新的观点来检验的话,原先那套关于社会心理学的对象和材料的概念是根本不正确的。实际上,按冯特^①的观点所理解的那种社会心理学或民族心理学,是以语言、神话、风俗、文艺、宗教制度、法律规范和道德规范作为自己研究对象的。很明显,根据以上所述观点,这研究的已不是什么心理学,而是意识形态的“凝聚体”“结晶体”。心理学的任务是研究溶液本身,即社会心理本身,而不是意识形态。语言、风俗、神话——这些都是社会心理活动的结果,而不是它的过程。因而,原先的社会心理学在研究这些对象时,对心理学的研究往往为对意识形态的研究所取代了。显然,原先的社会心理学和新产生的集体反射学的一个基本前提就是认为个人心理学不适用于用来解释社会心理学,它可能会被新的方法论假设所动摇。

别赫捷列夫^②肯定地说:“……显然,个人的心理学不适用于阐释社会运动……”^③麦独孤^④、雷朋^⑤和弗洛伊德^⑥等人也持有同样的观点,他们都把社会心理看作是由个体心理派生出来的东西。他们提出一种假设,认为先有一种单独的个体心理,由于这些单独的个体心理的相互作用而派

① 冯特(1832—1920),德国心理学家,实验心理学的创始人,构造心理学派的先驱。——译者注

② 别赫捷列夫(1857—1927),俄国心理学家,反射学的奠基者。——译者注

③ 别赫捷列夫:《集体反射学》,彼得格勒,1921年,第14页。

④ 麦独孤(1871—1938),英国心理学家,著有《社会心理学》《心理学行为的研究》《身体和心灵》《集体心理》等。——译者注

⑤ 雷朋(1841—1931),法国医生和社会心理学家,著有《人类与社会的起源及其历史》《群众心理学》等。——译者注

⑥ 弗洛伊德(1856—1939),奥地利心理学家,精神分析学派的创始人,著有《歇斯底里的病因学》《梦的解释》《日常生活的心理病理学》等。——译者注



生出所有这些个体心理所共有的集体心理。于是,作为由个性集合而成的心理学——社会心理学就产生了,这好比人群尽管是由个人集合而成的,但同时却又有自己的超个性心理一样。因此,非马克思主义的社会心理学必然会把社会的东西纯经验主义地看作是人群、集体及其对其他人的关系。社会被看作是一些人的联合,被看作是某种个人活动的附加条件。这些心理学家不允许存在如下想法:即使在极隐秘的个人思想、情感等活动中,个人的心理仍然是社会的,是受社会制约的。不难指出,个人心理正好是社会心理学的研究对象。切尔班诺夫以及其他一些人经常发表的如下这种意见是完全错误的,他们认为:专门的马克思主义的心理学就是用专门的马克思主义的方法研究意识形态形式起源的社会心理学,而这种马克思主义的方法,也即对意识形态形式起源的研究,取决于对社会经济研究的方法;经验的和实验的心理学不可能成为马克思主义的心理学,正如矿物学、物理学、化学不可能成为马克思主义的矿物学、物理学、化学一样。切尔班诺夫还引述了普列汉诺夫《马克思主义的基本问题》一书第八章中的话来证明自己观点的正确,而这一章所谈的都是意识形态的起源问题,与上述观点完全是风马牛不相及的事。实际上,与之相反的观点才是正确的:只有个体的(即经验的和实验的)心理学才能成为马克思主义的心理学。的确,我们既然否定人民心灵、人民精神等等的存在,怎么还能把社会心理学和个性心理学割裂开来呢?正是个人的心理学所研究的心理,正是这种存在于个人头脑中的心理才是社会心理学应该研究的。任何别的东西,要么是形而上学,要么是意识形态。因而断言个人的心理学不能成为马克思主义的心理学,即社会心理学,就像断言矿物学、化学不能成为马克思主义的矿物学、化等一样,这就意味着不懂得马克思的这



一基本论断：“人是真正的 zoon politicon^①，人不仅具有群居的属性，而且只有在社会中才能生存，而不可能独立于社会之外。”^②认为个人的心理，即实验的和经验的心理学的对象，如同矿物学的对象一样是非社会的，这种观点与马克思主义的立场是完全对立的。当然，更不用说即使物理学、化学和矿物学也可区分为马克思主义的和非马克思主义的，因为我们不是把科学理解为事实的清单和依存关系的目录，而是把它理解为更加系统化地认识整个世界的一个领域。

关于意识形态形式的起源还有最后一个问题。难道社会心理学的研究对象真的就是意识形态形式对社会经济的依赖关系吗？我想，决不是这样。这是作为一般社会学分支的每一个学科的共同任务。宗教史、法律史、文艺史和科学史都在为自己学科完成这一任务。

但是，原先的这种观点不仅从理论上来看是错误的，即使从社会心理学本身的实践经验来看也是非常错误的。冯特为弄清社会创作的起源问题，最后不得不求助于个人的创作^③。他说，某一个人的创作有可能被另一个人认为是与自己的表象和激情完全相符的表现，因此，许多不同的人同样都能成为同一种表象的创造者。在批评冯特时，别赫捷列夫完全正确地指出：“显然，在这种情况下就不可能再有社会心理学了，因为除了完成个人的心理学的任务之外，社会心理学已经没有什么新的任务了。”^④事实上，原先那种认为民间创作和个人创作的过程和结果之间似乎存在根

① 意为“社会动物”（参见：亚里士多德：《政治学》，第1卷，第1章）。

② 《马克思恩格斯全集》，第12卷，人民出版社，1998年，第734页。本书对马列经典著作引文出处做了规范处理，按惯例均采用由人民出版社出版的中央编译局的译文。——译者注

③ 冯特：《民族心理学》，第2卷，第593页。

④ 别赫捷列夫：《集体反射学》，第1册，引论，第15页。



本区别的观点,如今已为大家一致抛弃了。现在,谁也不会再说根据阿尔汉格尔斯克渔民口述记录下来的俄罗斯壮士歌与普希金在草稿中精心修改过的长诗是不同创作过程的结果。事实表明,情况恰好与此相反,经精心的研究查明,两者之间只存在着数量上的差别。一方面,如果壮士歌的说唱者不是完全照传授者的原样进行说唱,而是进行了一些改变、删节和补充,重新安排了词句和段落,那么他就已经是利用民间诗歌的现成公式和样板进行创作的不同样本的民间诗歌的作者了。有一种看法是非常错误的,有人认为民间诗歌是未经加工的,它的作者是全体人民,而不是专业人员——说唱者、唱诗人、说书人以及其他专业文艺创作人员,尽管这些人对自己所从事的行当拥有传统的、极其丰富多彩的专业技巧,而且能与后来的作家一样纯熟地利用这些技巧来进行创作。另一方面,有书面创作成果保留下来的作家也决非是自己作品的唯一创作者,普希金决非是自己长诗的唯一作者。与所有作家一样,普希金并没有发明写诗、押韵和通过一定方式虚构情节等等的方法,他只是同壮士歌说唱者一样,借助于语言、写诗技巧、传统情节、题材、形象、手法、结构等等的发展,才成为巨大文学传统遗产支配者的。

如果我们对每部作品中什么是作者本人创作的,什么是作者通过现成的方式从文学中得来的这两个方面做一统计的话,那么我们就会发现,属于作者本身那部分的只能是对某些要素的选择和搭配,或是在某种大家可接受方式内的变通,以及把一些传统的要素移入另一些系统,等等。换言之,我们在阿尔汉格尔斯克壮士歌的说唱者与普希金之间总能发现这样的两种因素,即:作者个人创作的因素和文学传统的因素。区别仅仅在于这两种因素之间数量对比上的不同。在普希金那里,作者个人创作的因素比例大一些,而在壮士歌说唱者那里,文学传统因素的比例大一



些。对这一点，西尔维尔斯旺曾有过一个很恰当的比喻，他说两者好比是在河里游泳而被河水冲向河的一边的溺水者，其溺水的路线总是有两种力（即溺水者个人用力和河水冲力这两种力）形成的合力在起作用。

我们有足够的根据可以断言，从心理学的角度看，在民间创作和个人创作的过程之间没有什么原则上的区别。既然这样，弗洛伊德断言“个人心理学从一开始同时就应是社会心理学……”^①，这一观点是非常正确的。因而对塔尔德^②的人际心理学也应如对其他作者的社会心理学那样重新做出评价。

我们同意西格列、格拉塞利、罗西等人的看法，认为应把社会心理学和集体心理学这两者加以区别。但区别的标志我认为不应该像他们所说的那样，而应该另有所指。正是因为他们认为区别是基于所研究集体的组织程度，所以这一看法在社会心理学研究中未能被广泛接受。

只要我们注意到社会心理学正是以研究个人心理作为对象这一点，区别的标志就不言而喻了。显然，在这种情况下，原先个体心理学的对象与研究个体差异心理学的对象是一致的，不同于别赫捷列夫集体反射学的所谓普通反射学，也是与此完全一致的。“就这个意义来说，个人反射学与集体反射学之间有着一定的关系，因为个人反射学力求说明个别人的特点，从个体气质中找到差别并指出这些差别的反射学基础；然而，集体反射学是在研究群众或集体相互活动表现，特别想说明的是如何通过个人在社会群众中的相互关系以及消除个体间的相互差别的方法来获取他们相互活动所取得的社会成果。”^③

① 弗洛伊德：《群众心理学和人类“自我”的分析》，莫斯科，1925年，第3页。

② 塔尔德(1843—1940)，法国社会学家，犯罪侦查学家。——译者注

③ 别赫捷列夫：《集体反射学》，第2册，第28页。



由此可以看出,这里谈的恰恰是准确意义上的个体差异心理学。那么,这时对本来意义上的集体心理学的对象还能提出什么呢?这可以通过一个很简单的道理来说明。我们身上的一切都是社会的,但这并不意味着某个人在心理上的一切特性都是他所属群体其他成员所固有的。属于该集体的只能是个人心理的某一部分。集体心理学在从事军事、宗教等方面心理学的研究时,正是研究这部分处于集体表现条件下的个人心理。

正因为如此,这里应加以区别的不是社会心理学和个体心理学,而是社会心理学和集体心理学。在美学中,社会心理学和个体心理学就没有什么区别,正如规范的美学和描述的美学没有区别一样。这是因为,正像闵斯特伯格^①完全正确地指出的那样,历史美学与社会心理学有关^②,而规范美学则与个体心理学有关^③。

尤其重要的是,主观文艺心理学和客观文艺心理学之间存在着差别。从审美体验的某些特性中就可以十分清楚地找到,在采用内省法去研究这些体验时会有些什么不同。审美体验就其本性来说是难以理解的,其本质和过程是主体难以察觉的。我们永远也不会知道,也不会理解,为什么我们会喜欢这部或那部作品。我们在解释作品的作用方面所设想出来的一切只不过是后来的臆断,是无意识过程非常明显的理性化。而体验实质本身对我们来说依然是难以预测的。正如法国谚语所说:艺术是为了掩盖艺术。因此,心理学就试图通过实验来解决问题。但是,所有实验美学的方法,如费希纳所采用的选择、定向和适应的方法和寇尔帕所赞赏

① 闵斯特伯格(1863—1916),美国心理学家、哲学家,创立了有关心理活动性质的学说。——译者注

② 参见:闵斯特伯格:《心理技术学要点》,莱比锡,1920年。

③ 参见:弥勒—佛拉因菲尔斯:《文艺心理学》,第2卷,莱比锡—柏林,1923年。



的选择、逐渐改变和时间变换的方法^①，实质上并没有超越初级和最简单的美学评价的范围。

弗雷贝斯在为这一研究方法的发展做总结时，得出了一个令人悲观的结论^②。哈曼^③和克罗齐^④则对这一研究方法进行了严厉的批判，克罗齐甚至直接把这一方法称为美学中的占星术。

幼稚的反射学在研究文艺时的方法也高明不了多少，它甚至采用类似下面这种测验方法来研究文学艺术家的个性：“若是你的爱人对你变了心，你将怎么办？”^⑤在这时即使把脉搏和呼吸次数记录下来，即使让文学艺术家以春、夏、秋、冬为题做文章，我们依然无法超越幼稚可笑和无助无能的范围。

实验美学的主要错误在于，它是从终点，从审美快感和评价开始的，却忽视过程本身，忘记快感和评价往往只是审美行为偶然的、次要的甚至附带的因素。实验美学的第二个错误在于，它不善于发现审美体验有别于一般体验的那种特殊的东西。实际上，它将注定被永远拒于美学大门之外，因为它所提出的评价对象只不过是简单的颜色、声音和线条等等的组合，而忽略了这些因素根本不能说明审美知觉本身的特征。

最后，实验美学的第三个错误，也可称之为最重要的一个缺陷，是它提出了一个虚假的前提，即：复杂的审美体验似乎只是作为一些零碎的审美快感相加后得出的产物。这些美学家认为，我们任何时候都可以把建

① 参见：寇尔帕：《实验美学的现状》，1906年。——译者注

② 弗雷贝斯：《实验心理学教科书》，第2卷，1922年，第330页。

③ 哈曼：《美学》，莫斯科，1913年。

④ 克罗齐：《美学作为表现的科学和普通语言等》，莫斯科，1920年。

⑤ 别赫捷列夫：《反射学研究中的艺术家个性》，见叶·库兹涅佐夫主编的《戏剧集》中的《舞台》一文，彼得格勒，1924年，第35页。



筑物和交响曲的美感理解成是某些知觉、泛音、和弦以及黄金率等等的综合表现。因此,非常明显,对原先的美学来说,客观和主观无论从非心理学美学还是从心理学美学角度看都是同义词。^① 客观心理学美学这一概念本身就是毫无意义的,只是一些概念和词的自相矛盾的组合。

粗略地说,当前世界心理学所经受的危机是心理学家被分裂成了两大阵营。一方面,有一批心理学家比以前(如狄尔泰^②等人)更深地陷入了主观主义,这种心理学明显地倾向于纯粹的柏格森主义。另一方面,在各国,从美国到西班牙,我们都可看到创建客观心理学的种种尝试。无论美国的行为主义,德国的格式塔心理学,还是反射学,马克思主义的心理学都是在现代心理学走向客观主义这一趋势下所做的种种尝试。很明显的是,在对原先美学的全部方法论作根本上审视的情况下,这种走向客观主义的趋势也波及美学心理学。这样一来,在文艺心理学中采用一种客观的方法和创立一种体系就成为美学心理学的最大课题。能否使心理学成为客观的心理学,对整个这一领域来说,可以说是一个关系到生死存亡的大问题。为着手解决这一问题,先得弄清文艺心理学本身的问题,然后才能着手解决研究它的方法问题。

不难指出的是,对文艺方面的任何研究总不免要利用这些或那些心理学的前提和资料,在缺乏某种合乎规律的文艺心理学理论的情况下,这些研究就会采用庸俗心理学那一套观察方式即婆婆妈妈的观察方式。这一点只要举一个例子就可看清,比如有些洋洋大观的课题和论述著作,一旦开始求助于日常的、庸俗的心理学时就会犯下许多不可饶恕的错误。

① 参见:米伊曼:《美学》第1册,莫斯科,1919年。

② 狄尔泰(1833—1911),德国哲学家和心理学家。——译者注



格里戈里耶夫^①曾在不久前出版的书中说过,通过安德烈·别雷^②为某些诗所记录下的韵律曲线可以弄清楚诗人体验的真实情况。格里戈里耶夫在自己的书中对扬抑格做了如下的描述:“有人发现扬抑格……可以用来表现振奋轻快的心情(如‘乌云在飞驰,乌云在盘旋’)。如果有诗人在这种情况下用扬抑格来表现伤感忧郁的心情,那这种心情显然是不真实的,是凭空臆造出来的。这种用扬抑格来写作伤感忧郁诗歌所做尝试的本身,用诗人鲁卡维什尼科夫^③打的巧妙的比喻来说,就好比是用白色大理石来塑一座黑人雕像一样荒诞无稽。^④”

只要想一下格里戈里耶夫所提到的普希金的那首诗,即使是其中一句(“悲痛的尖叫声和号啕声撕裂着我的心”),就足以令人相信,他所说的那种“振奋轻快”的心情在这里已经不见踪影。与此相反,有人曾非常明显地想把扬抑格用于描写沉痛的、绝望的忧郁感情的抒情诗中。格里戈里耶夫称这种尝试是荒诞无稽的,好比是用白色大理石来塑一座黑人雕像一样。但是如果有一位雕刻家在塑造黑人雕像时把雕像染成黑色,那他就不是一个好的雕刻家。正如心理学违反众所周知的事实,把扬抑格归入振奋轻快的一类诗格,那它就不是一种好的心理学一样。

在雕塑中黑人的雕像可以是白色的,正如在抒情诗中扬抑格可以用来表达忧郁心情一样。当然,这个或那个事实都需要有专门的解释,这类解释只能由文艺心理学才能做出。

① 格里戈里耶夫(1822—1864),俄国文学评论家、诗人。主要代表作有《论我们文学中人民性思想的发展》,组诗《斗争》等。——译者注

② 安德烈·别雷(1880—1934),苏俄作家,文艺理论家,参加过象征派。理论著作有《象征主义》,还有多部长篇小说问世。——译者注

③ 鲁卡维什尼科夫(1877—1930),俄国象征主义诗人,主要诗作有《可恨的家世》等。——译者注

④ 格里戈里耶夫:《诗歌引论》,第1册,莫斯科,1924年,第38页。



这里,我们还可以举出教授对音步所做的类似论述来验证这一点:“在《冬天的道路》这首诗里……诗人在内容令人激奋高昂的诗作中采用了忧郁的抑扬格,用一种使内在的不协调,引起了一种令人隐隐作痛的烦闷的感觉。”^①《冬天的道路》是用纯四步的扬抑格写的,根本不是什么“忧郁的抑扬格”。仅仅上面这一例子就足以驳倒格里戈里耶夫的心理学区断。这样一来,那些试图从抑扬格去理解普希金的忧郁心情,从扬抑格中去理解普希金振奋心情的心理学家们就在这些抑扬格和扬抑格中迷失了方向,弄不清科学早已有定论并由格尔申宗^②明确地说出来的事实:“看来,普希金对采用什么样的诗格是无所谓的,他可用同一种诗格去描写和恋人的离别(《为了遥远祖国的海岸》),描写猫捉老鼠(在《努利伯爵》那首诗里),描写天使与魔鬼的相遇,描写被捉住的小黄雀……”^③

如果没有专门的心理学研究,我们就永远不会知道哪些规律支配着文艺作品的情感,随时都有可能犯严重的错误。在这种情况下,值得注意的是文艺社会学研究不能向我们彻底揭示文艺作品的作用机制本身。这里,“对立定律”能帮我们弄清很多问题。在达尔文之后,普列汉诺夫用这一定律阐明过文艺中的许多现象^④。这一切都说明文艺所受的影响是非常复杂的,任何时候都不应把这些影响归结成一个简单的、同义的反应形式。实际上,这就是马克思提出的上层建筑的复杂影响的问题。马克思是这样说的:“某个时期文艺的繁荣决不是和社会一般的发展成正比例的”,“在文艺领域内,某些有重大意义的文艺形式只有在其发展的不发达阶段

① 叶尔马科夫:《试论普希金创作心理学》(对《科洛姆小屋》《先知》和若干小悲剧进行有机理解的试验),莫斯科—彼得格勒,1923年,第190页。

② 格尔申宗(1869—1925),俄国文学史家和社会思想史家。——译者注

③ 格尔申宗:《诗人的幻觉》,莫斯科,1919年,第37—59页。

④ 普列汉诺夫:《艺术论文集》,第37—59页。



上才是可能的……但是,困难不仅在于对希腊文艺和史诗的理解与一定社会发展形式结合在一起,困难还在于,它们仍然能给我们以享受,而且在一定程度上树立了一种规范和高度完美的范例”^①。

这就是对文艺心理学的最准确的提法。需要说明的不是文艺的起源取决于经济的问题,而是“与文艺生长于其中的那个不发达的社会阶段并不矛盾”^②的魅力的作用和意义。由此可见,文艺与产生文艺的经济关系之间的关系是极其复杂的。

这决不意味着,社会条件不是彻底地和完全地决定着文艺作品的性质和作用,而只是意味着社会条件对文艺作品产生的影响是直接的。实质上,文艺作品所引起的情感是受社会制约的。埃及的绘画是一个极好的例证。在这里,形式(人的形体的风格化)具有非常明显的传达社会情感的功能,这种社会情感是描绘对象本身所没有的,是由艺术所赋予的。为了概略地说明这一问题,我们在此先将文艺与科技这两者的作用做一对比,此外,还得用解决社会学美学问题的方式来解决心理学美学问题。我们要重复的一个说法,只是在理解时得用“心理学”一词代替“社会学”一词。加津斯坦说:“纯科学的文艺社会学是一种数学的虚拟。”^③“因为文艺是形式,因而文艺社会学只有当它是形式社会学的时候才能做到名副其实。内容社会学是可能的和需要的。但是它不是本来意义上的文艺社会学,因为文艺社会学确切地说来,它只能是形式社会学。内容社会学实际上是普通社会学,它属于社会国民史,而不属于社会美学史。谁要是从内容社会学的角度来研究德拉克罗瓦^④的革命绘画,实际上就是研究七月革

①② 《马克思恩格斯全集》,第12卷,人民出版社,1998年,第760—762页。

③ 加津斯坦:《造型艺术社会学试验》,莫斯科,1924年,第28页。

④ 德拉克罗瓦(1798—1863),法国画家。——译者注



命史,而不研究这一画家伟大名字所标志的形式因素的社会学。”^①为此研究的已不是文艺心理学的对象,而是一般心理学的对象。“在任何情况下,风格社会学不能成为文艺材料的社会学……对风格社会学来说,要研究的应该是……对形式的影响。”^②

所以说,问题就在于要确定文艺对人们发生作用的某些心理规律,要确定是可能还是不可能。极端唯心主义对文艺和心理生活中规律性的问题持完全否定的态度。他们说:“不管现在、过去和将来,心灵永远是不可理解的……心灵的规律是无法形诸笔墨的,因而文艺的规律也同样是无法形诸笔墨的。”^③如果我们心理生活中存在着规律性,就应该将它用于解释文艺的作用,因为这种作用总是与我们其他形式的活动相联系的。

所以,根涅肯的感觉心理学方法包括下述正确的思想,即:只有社会心理学才能给文艺研究提供可靠的落脚点和正确的方向。不过这一方法在他所明确划定的社会学和心理学的中间领域内没有被采用。由此可见,文艺心理学首先要对文艺的心理学问题及其范围有一个非常明确的认识。我们完全同意他的说法,他曾指出,任何美学实质上都不可能回避心理学:“要是说美学同心理学之间的这种关系有时会引起争论的话,那也可能是由一些非实质性的分歧而产生的:一些人认为美学的专门任务是用特殊观点来考察心理现象;而另一些人则认为美学的专门任务是考察特殊领域内的事实,它通常是从纯心理学的角度来考察的。在前一种情况下我们得到了心理学事实的美学,在后一情况下,我们得到了美学事实的心理学。”^④

① 加津斯坦:《造型艺术社会学试验》,莫斯科,1924年,第27页。

② 加津斯坦:《艺术和社会》,莫斯科,1923年,第12页。

③ 埃亨瓦尔特:《俄国作家剪影》,第1册,莫斯科,1908年,第7—8页。

④ 寇尔帕:《哲学引论》,第98—99页。



但是,任务在于要完全准确地把艺术的心理学问题和艺术的社会学问题这两者加以区分。根据上述所有论断,我认为,只有利用个人的心理学才能最正确地做到这一点。非常明显,所谓个人体验不能成为研究社会心理学的材料这样一个广泛流行的公式,在这里是不适用的。认为个人艺术体验心理学同矿物或化合物一样会很少受到社会制约,这种看法是不对的。同样显而易见的是,艺术的起源及其对社会经济的依赖关系应由艺术史来专门进行研究。艺术本身作为已经确定的流派,作为现成作品的总和,是一种意识形态,这一点同其他意识形态没有什么不一样。

对客观心理学来说,方法问题是一个生死存亡的问题。迄今为止,对艺术心理学的研究总是不外乎采取这样两种方法:一种是根据某部作品表现出来的心理来研究创作者的心理;另一种是根据观众、读者对这部作品的理解情况来研究他们的体验。显然,这两种方法都不够完善,而且收效甚微。如果考虑到创作过程异常的复杂性和根本不存在指导创作者在作品中的心理表现的任何规律的话,那么,显而易见,也不可能从作品上溯到创作者心理的情况,除非我们不想永远停留在猜测的阶段。此外,正如恩格斯指出的那样,任何意识形态总是有意识地(即通过虚假的意识)或实质上是无意识地实现的。马克思说:“我们判断一个人不能以这个人自己的看法作为依据,同样,我们判断一个变革时代也不能以这个时代本身的意识为依据,这种意识相反地应从物质生活的矛盾中去得到解释。”^①恩格斯还在一封信中谈到这一点:“意识形态的过程是由所谓的思想家有意识地(即通过虚假的意识)来实现的。推动思想家行动的真正动力思想家是不知道的,否则,这个过程就不是意识形态的过程了。因此,思

^① 《马克思恩格斯全集》,第13卷,人民出版社,1998年,第9页。



想家在这里为自己制造出一种虚假的事实上根本不存在的推动力的表象。”^①

对观众体验所做的分析同样是毫无结果的,因为这种分析也暗藏在无意识的心理范围内,所以我认为应该为文艺心理学提出另一种方法,这种方法需要有某种方法论作为依据。人们通常都反对心理学研究无意识的东西,因而也就很容易对这种方法持反对态度。他们指出,无意识的东西就其本意来说往往是我们意识不到或认识不到的东西,因此不能成为科学研究的对象。同时他们还可能从下面的错误前提出发,说什么:“我们只能研究(或者用通常的说法,我们只能知道)我们能直接意识到的东西。”但这个前提是根本站不住脚的,因为我们正研究着的许多东西并不是我们能直接意识到的,只是通过类比、立论、假设、结论、推论等等方法,一般说来,是间接地意识到的。例如,许多关于过去的历史场景都是我们根据同这些场景完全不同的材料,通过种种推导和立论而恢复起来的,“在动物学家根据纯种动物的骸骨测定其尺寸、外形、生活方式时,他们会告诉我们,被测定的动物以什么食物为生,以及其他等等——所有这一切并不是由动物学家直接知道的,而是根据直接了解到的骸骨的某些特征而做出的结论。”^②

根据这些论断,我们可以提出一种研究文艺心理学的新方法,这种新方法在弥勒—佛拉因斐尔斯的方法分类中被称之为“客观分析法”^③。在

① 《马克思恩格斯全集》,第39卷,人民出版社,1976年,第94页。

② 伊万诺夫斯基:《科学和哲学引论的方法论》,1923年,第199页。

③ 弥勒—佛拉因斐尔斯:《文艺心理学》,第1卷,莱比锡—柏林,1922年,第42—43页。客观分析法把审美客体和非审美客体所显现出来的区别作为研究的根据和出发点。艺术作品的要素存在于艺术作品之前,它们的作用都已在一定程度上做过研究。这些要素的构成方法对艺术来说乃是新的事实。因此,解开艺术特征之谜的关键就在于把要素的艺术结构同要素的非审美统一这两者区别开来。研究的基本方法是把同样的要素同非艺术结构相比较。因此,形式是被分析的对象,形式也是区别艺术与非艺术的因素;艺术的全部内容也可能完全是非审美事实。



使用这一方法时,不应把主要的着力点放在作者和观众身上,而应放在文艺作品的本身。是的,作品本身并不是心理学研究的对象,作品本身也不提供任何心理方面的东西。但是,我们若是想起历史学家的状况,比如,他们恰恰是根据那些并未提供或未包括研究对象本身在内的材料来研究法国革命,那么,同样我们也还可以想起地质学家的情况。从各学科研究者的身上,我们都能看到,许多科学在研究之前,先得通过间接的即分析的方法把研究对象设想出来。科学中探索真理的过程酷似审理犯罪案件中查明案件真相的过程那样,办案时犯罪事实本身已成为过去,法官手中掌握的只有罪证、物证、供词等间接证据。在案件审理中,如果法官只根据被告或被害人的陈述就进行宣判的话,他决不会是一个好法官。心理学如果只听读者和观众的陈述,也会是如此。但也决不能由此得出结论说,既然被告和受害人的话都不可信,法官就完全可以不用倾听有关各方的陈述了。同样,心理学家也决不可以拒绝利用这样或那样的材料,尽管事先可能已认定这些材料是不可靠的。法官在把许多情况加以对比,用客观的罪证、物证等进行检验之后才弄清事实真相。历史学家几乎总要利用明明是虚假和偏颇的材料;像历史学家和地质学家要先设想他们的研究对象然后才进行分析一样,心理学家也应该先研究物证,即文艺作品本身,并根据文艺作品本身设想出相应的心理学研究对象,以便研究这种心理学及其主要规律。在这种情况下,任何文艺作品自然都会被心理学家看作是有意识地 and 故意地建立起来以引起审美反应的刺激系统。在这种条件下,当我们对刺激结构做分析时,也能设想出反应的结构。这可以用一个最简单的例子来说明。我们在研究某一文学作品段落的音韵结构时,接触到的始终不是心理事实本身,然而由于我们所分析的这一语言音韵结构,其目的是为了通过各种方式引起相应的功能反应,所以我们可以



根据完全客观的材料,通过这种分析,设想出审美反应的某些特点。十分明显,在这种情况下设想出来的审美反应将是无任何个性的,也就是说,将不属于任何个人,不具体反映任何个人的心理过程,这恰恰正是这种审美反应的优点。这种情况有助于我们去认清纯态中审美反应的本性,不把审美反应与其在个体心理中出现的各种偶然过程混淆起来。

这一方法使我们能够保证自己所取得的成果和整个研究系统具有足够的客观性,因为每次研究都是以可靠的、客观存在的和预先有所估计的事实为依据的。可以用下面的公式来表达这一方法的总的倾向:从作品的形式出发,通过对形式的要素和结构的功能分析来说明美学反应并确定其一般规律。

由于这是一种新的方法,本书的任务和计划只能被看作是比较详细地和有计划地实现这一方法的尝试。十分明显,这一情况不允许我们提出有系统的目标。在研究本身的方法论和批判方面,对研究成果的理论概括及其实用意义等方面,处处都不得不放弃大规模地、有系统地重新审查全部材料的任务,这些任务可能成为许许多多专著的研究对象。

此书的任务不得不集中精力解决最基本的和最简单的问题,为试验这种方法探索道路。因此,我只能先对寓言、小说和悲剧做一些研究,以便更加明确地说明我所采用这些研究方法的具体方式和性质。

如果通过此项研究能够给大家提供文艺心理学所需要的最一般和最初步的一些要点的话,我们所面临的任务也就可以说是完成了。

第二部分



批 判

第二章

文艺作为认识

批判的原则。文艺作为认识。这一公式的唯智论。形象性理论的批判。这一理论的实践结果。对形式心理学的不理解。对联想心理学和感觉论心理学的依赖性。

心理学中曾有过许多各不相同的理论，它们各自以不同方式解释文艺创作或文艺欣赏的过程。但是这类尝试能够进行到底的并不多。我们几乎还没有一套完整的和得到公认的文艺心理学体系。像弥勒—佛拉因斐尔斯这样一些作者，他们曾试图将这一领域内最有价值的理论加以归纳，但实质上，这样做所能得到的结果都注定是对各种观点进行调和的折中主义的大杂烩。大部分心理学家只是断断续续地和零敲碎打地对我们所感兴趣的文艺理论中的某些问题做过一些研究，而这些研究往往是在非常不同和互不相关的范围内进行的，因此，如果没有一个统一的思想和方法论原则，那么，也就很难对心理学在这方面做过的一切做出系统的批判。

这里我们要考察的对象将只限于这样一些文艺心理学理论：首先，这是一些比较完整的有系统的理论；其次，这些理论必须同属于我们所



研究的范围。换句话说,我们将只是批判地触及这样一些心理学理论,它们借助于客观分析法进行研究,也就是说,它们将对文艺作品的客观分析作为考察的着重点,并以这种分析作为依据来建立与之相适应的心理学。根据其他研究方法和方式建立起来的那些体系属于另外的范围,我们也可借助那些体系原先已确定的事实和规律来检验我们的研究结果,但这样做必须等到此书最后做出的结论,因为只有最后做出的结论,才能同以其他方法做出的其他结论相比较。

因此,这里可供批判考察的理论,其范围是很狭窄的。我们可以将其归纳为三个基本的典型的心理学体系,其中每个体系周围都汇合了许多个别局部的研究以及各不相同的观点。

还有一点有必要稍加补充。我们下面将要展开的批判,就其所面临的_{任务本身}的意义来说,必须以纯心理上的正确性和可靠性作为考察每一种理论的出发点。我们所考察的每一种理论,在其各自的专门领域内,如语言学、文学理论等方面所做出的成就,不在我们所考虑的范围之内。

当心理学家开始研究文艺的时候,他们首先遇到的一个最流行的公式是:文艺是一种认识。这一观点是由韩·波尔特^①首先提出的,而在波捷勃尼亚^②及其学派的专著中得以发扬光大,成为一系列有成效的研究的基本原则。只要把这一观点稍为做些改变,它就非常接近于远古传下来的普遍流行的学说:文艺是一种智慧的认识,教育感化是文

① 韩·波尔特(1767—1835),德国语文学家、哲学家,德国古典人道主义最著名的代表人物。——译者注

② 波捷勃尼亚(1835—1891),乌克兰及俄罗斯斯拉夫语文学家,研究语文学理论问题。——译者注



艺的主要任务之一。这一理论的基本观点就是拿语言的活动和发展来同文艺相类比。正像语言学的心理学体系所表明的那样,在每个词里我们可以分出三种要素:一是外部的语音形式,二是形象或内部形式,三是意义。在这种情况下,所谓内部形式就是词的直接的词源学意义,借助于这一意义,词才有可能确定附加于其中的内容。在很多情况下,在日益扩大的词义的影响下,这种内部形式往往被遗忘和代替了。但是也有一些词,其内部形式很容易被发现。词源学的研究已经表明,甚至在只保留外部形式和意义的情况下,内部形式也还是存在的,只是在语言发展过程中被遗忘了。例如,мышь(老鼠)这个词曾一度表示“贼”的意思,只是通过内部形式,这些语音才变成“老鼠”的标志。在“молокосос”(乳臭小儿)、“чернила”(墨水)、“конка”(有轨马车)、“лётчик”(飞行员)等这些词里,内部形式至今仍容易被发现,日益扩大的词的内容逐渐代替形象的过程,词的原来狭窄作用与后来扩大使用之间的冲突也清晰可见。当我们说“паровая конка”(有轨蒸汽马车)或“красные чернила”(红墨水)的时候,更可以明显地感到这一点。为了理解在与文艺进行类比中起着极大作用的内部形式的意义,在这里,我们来谈谈同义词这类现象是大有好处的。两个同义词在内容相同的情况下有不同的语音形式,只是因为每个词的内部形式各不相同。比如,在俄语里“луна”(月亮)和“месяц”(月)这两个词,两者语音形式不同而都表示同一内容,这是因为“луна”在词源上表示变化无常的、瞬息万变的、难以预测的、捉摸不透的东西(暗示月的盈亏),而“месяц”则表示某种可以测量时间的东西(暗示根据月的盈亏来测量时间。)

由此可见,这两个词之间的区别是纯心理上的区别。它们导致同样的结果,但却借助于不同的思维过程。同样,借助于两种不同的暗



示,我们都能准确地猜到同样的东西,而猜测的途径又各不相同。波捷勃尼亚言简意赅地表达了这一点,他说:“这些词中的每个词的内部形式以各自的方式左右着思想……”^①

这些心理学家在文艺中同样发现了我们在词中所发现的三个要素,他们由此断言,文艺作品欣赏和创作中的心理过程与一个词在理解和创造中的心理过程是一致的。波捷勃尼亚说:“文艺作品中同样有这些要素,只要我们用下列方式进行推论的话,这些要素是不难发现的:‘这是一座代表公正裁判(内容)、手持宝剑和杆秤(内部形式)的大理石女雕像(外部形式)。’原来文艺作品中形象和内容的关系,正如词中表象与感觉映象或概念的关系是一样的。我们可以用‘思想’这个较常用的词来代替文艺作品中‘内容’这个词。”^②

因此,从这一类比就可确定与文艺作品相适应的心理过程的机制,并且可确定词的象征性或形象性也就相当于文艺作品中的诗意,即形象性是文艺体验的基础,而智力过程和认识过程则是文艺体验的一般性质。一个男孩见到玻璃球时把它称之为小西瓜,他是借助于原先已有的对西瓜的概念去解释玻璃球给他的新的未知的印象的。原先已有的小西瓜的概念帮助这个男孩统觉新的概念。奥夫夏尼科—库利科夫斯基^③说:“莎士比亚为了统觉嫉妒的思想塑造了奥赛罗的形象,就像这个男孩子统觉玻璃球想起了‘小西瓜’一样……男孩子说:‘玻璃球就是小西瓜。’莎士比亚说:‘嫉妒就是奥赛罗。’男孩子不管解释是好是坏,是给自己解释的;莎

①② 波捷勃尼亚:《思想和语言》,哈尔科夫,1913年,第146页。

③ 奥夫夏尼科—库利科夫斯基(1853—1920),俄国文学理论家、语言学家,著有关于19世纪古典作家的论著,研究创作心理学方面的问题。——译者注



士比亚的解释先是给自己,后来是给全人类。”^①

由此可见,原来诗歌或文艺是一种独特的思维方法,这种思维方法最终能导致与科学认识相同的结果(如莎士比亚对嫉妒所做的解释),只不过途径有所不同。也就是说,在这里两者之间只是在方法上,即在体验方式上,也即在心理学上有所不同。波捷勃尼亚说:“诗歌和散文首先而且主要是‘某种思维和认识方法’……”^②，“没有形象就不可能有文艺,更不可能有诗歌。”^③

为了能言简意赅地把这一理论对文艺理解过程的观点说透,必须指出,根据这一观点,任何艺术作品都能作为谓语用来解释新的未知的现象或观念,并统觉这些现象和观念,就像词的形象有助于统觉新的意义一样。我们不能直接理解的东西,可通过曲折迂回的途径,通过比喻的途径就能理解;艺术作品的心理作用都可归结为这一曲折迂回的途径。

奥夫夏尼科-库利科夫斯基说:“在现代俄语‘мышь’(老鼠)一词里,思想是通过直接的途径走向目标,即走向所表示的概念的,它只走了一步;在梵文‘мыш’一词里,思想则好像走了一段曲折迂回的路,先走向‘вор’(贼)的意义,然后再由‘贼’的意义走向‘老鼠’的意义,因此走了两步。这一运动与第一种直线式的运动相比,显得更富有节奏性……”,“在语言心理学中,也就是说在实际的、现实的(而不是形式逻辑的)思维中,问题的实质根本不在于说什么、想什么,而在于怎样说、怎样想,用什么样的方式来表现某一特定的内容。”^④

因此,十分明显,这里我们涉及的是纯唯智论的问题。文艺只要求智

①④ 奥夫夏尼科-库利科夫斯基:《语言与艺术》,圣彼得堡,1895年,第18—20页,第26、28页。

②③ 波捷勃尼亚:《文学理论札记——诗歌和散文,转喻与比喻,诗歌思维与神话思维》,哈尔科夫,1905年,第97页,第83页。



力的活动,思想的活动;所有其他的東西在文艺心理学中都是偶然的和次要的现象。奥夫夏尼科—库利科夫斯基下定义说:“文艺是一种思想活动。”^①至于谈到在创作过程中还是欣赏过程中文艺都伴随有一定的和极其重要的激情时,则这些作者认为,可以把这类情况看作是偶然的、并非过程本身原来具有的现象。它是作为对劳动的奖赏而产生的,因为理解某种观念所必需的形象,即这种观念的谓语是“由文学艺术家事先赋予我们的,这种赋予是无偿的”^②。这种是由于无偿享用别人劳动而引起的相对的轻松感和寄生的快感,就是艺术享受的源泉。简而言之,莎士比亚为表达嫉妒的观念找到了与之相适应的奥赛罗形象,他为我们付出了劳动。我们从阅读《奥赛罗》所得到的享受完全可以归结为无偿地享受别人的创作成果。饶有兴趣的是,这种片面的唯智论是所有该学派的最著名的代表都公开承认的。比如,龚费尔特曾直言不讳地说,文艺作为认识这一定义“只包括文艺过程的一个方面”^③。他还指出,在对文艺心理学做这样理解的情况下,科学认识过程和文艺认识过程之间的界限就被抹平了,在这一方面“伟大的科学真理和文艺形象相似”,因而,毋庸讳言,“诗歌的这一定义需要有更加细微的 *differentia specifica*(特殊差异),而要找到这种差异并不那么容易”^④。

饶有兴趣的是,上述理论在这方面是和这一问题的整个心理学传统背道而驰的。通常,研究者几乎把智力过程完全排除在审美分析的范围之外。“许多理论家片面地强调说,文艺只不过是欣赏、想象和情感的事。他们把文艺同作为认识领域的科学完全对立起来,以致让人觉得思维活

① 奥夫夏尼科—库利科夫斯基:《语言与艺术》,圣彼得堡,1895年,第63页。

② 亚里士多德:《论诗歌艺术》,莫斯科,1957年,第36页。

③④ 龚费尔特:《对和平论题的战斗反响》,列宁格勒,1924年,第9页,第8页。



动也是文艺享受的一部分,这种看法,同文艺理论几乎是水火不相容的。”^①有一个把思维过程归入对审美享受的分析的作者就曾为自己做过辩护。在这里,在解释文艺现象时,思想被置于头等重要的位置。

这种片面的唯智论很快就使自己的真面目暴露无遗。这一理论的第二代研究者们就不得不对他们老师的理论做出重大的修改,这种修改,严格地说,从心理学观点来看,等于取消了这一论断。不是别人,正是奥夫夏尼科-库利科夫斯基不得不提出这样的学说:抒情诗是创作的一种极其独特的形式^②,它表现出和叙事诗的“原则性的心理差别”。原来,抒情文艺的本质绝不能归结为认识过程和思想活动,在抒情体验中起决定作用的是情绪,这种情绪可以同在科学哲学创作过程中所产生的附带情绪严格区分开来。“人类的所有创作活动中都存在着情绪,比如,在分析数学创作心理时一定会发现一种对于物的‘数学情绪’。然而,数学家、哲学家和自然科学家都不会同意把他们的任务归结为创造与他们专业有关的特殊情绪。无论是科学还是哲学都不能称为是一种情绪性的活动……情绪在文艺创作即形象的创作中起着极其重要的作用。在文艺作品中,情绪是由内容本身引起的,而且什么样的情绪都有,如悲痛、忧郁、怜悯、愤怒、同情、温存、恐惧等等,只是这些情绪本身仍不算是抒情情绪。但如果该艺术作品具有韵律的形式,如诗的形式,或者具有语音节奏的散文形式的话,这种抒情情绪就能从外部,即从形式的方面,渗入到这些情绪内部去。例如赫克托耳和安德洛玛克告别的场面^③,当你读它的时候,会体验到一种

① 梅耶:《诗歌的格律》,莱比锡,1901年,第180页。

② 参见:《奥夫夏尼科-库利科夫斯基文集》,第6卷:《思想和情感心理学》,《艺术创作》,《抒情诗是创作的一种极其独特的形式》,圣彼得堡,1914年。

③ 这是指荷马史诗《伊里亚特》中特洛亚的英雄赫克托耳在出征前与他妻子告别的动人场面。——译者注



极其强烈的情绪,甚至会感动得声泪俱下。毫无疑问,这种情绪只是由动人的场面本身引起的,它不会包含有任何抒情的成分。但是,如果在这种由内容所引起的情绪中加进了平稳的六音步的扬抑格韵律影响的话,你就还会体验到一种轻松的抒情情绪。当荷马史诗尚未成书之前,还是由行吟盲诗人一面弹拨基法拉琴一面演唱的时候,这种抒情情绪要强烈得多。这时演唱、演奏的节奏和诗韵的节奏融合成一体,抒情的成分得到了加强,也许有时还会盖过了由内容引起的情绪。如果你想得到纯粹的即丝毫不带抒情色彩的情绪,你可以把这种场面改成无韵律节奏的散文,你可设想一下皮谢姆斯基所叙述的赫克托耳和安德洛玛克告别的场面,同样能体验到同情、怜悯、惋惜等真实情绪,甚至也会声泪俱下,但这里实质上都没有任何抒情的成分。”^①

这样一来,文艺这个广大领域内的音乐、建筑、诗歌就会完全被排除在把文艺解释为思想活动的理论之外了。音乐、建筑、诗歌这些门类不得被归入文艺领域内部的特殊的几种,甚至同科学和哲学一样,归入与形象艺术格格不入的、毫无关系的一种完全独立的创作形式。但是要想在文艺内部完全划清抒情的和非抒情的界限,实际上是非常困难的。换言之,如果承认抒情文艺要求的不是思想活动,而是别的什么东西,那么随之就得承认,在广大文艺领域中还有许多部分不能简单地归结为思想活动。例如,歌德的《浮士德》、普希金的《石客》《怪吝的骑士》《莫扎特和沙莱里》等作品,我们应该将其归入混合的或‘合成’的文艺作品,或者半形象、半抒情的文艺作品。对这些作品不是总可以像对赫克托耳和安德洛玛克告别的场面那样进行改写。按照奥夫夏尼科—库利科夫斯基本人的学说,在散文和诗歌、有节奏语言和无节奏语言之间没有任何原则性的区

^① 《奥夫夏尼科—库利科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第173—175页。



别,因而无法在外部形式中确定区分形象文艺和抒情文艺有什么特征。“诗歌是比较讲究形式和要求遵守一定格律规则的散文,而散文则是抑扬格、扬抑格等诗格自由交替使用的自由诗,但这并不妨碍有的散文(如屠格涅夫的散文)比诗歌更和谐。”^①

接着,我们可以看到,在赫克托耳和安德洛玛克告别的场面中我们的情绪仿佛表现在以下两个方面:一方面是由内容引起的情绪,如果让皮谢姆斯基把这场面改写成散文的话,这种情绪仍可保存下来;另一方面,是由六音步扬抑格韵律引起的情绪,如果让皮谢姆斯基把这场面改写成散文的话,这种情绪就消失得无影无踪了。但是,我们不禁要问,有没有作品,即使一部作品,其中不存在这种附加情绪呢?换句话说,有没有这样一部作品,一经皮谢姆斯基改写,就任何形式的东西都不存在了,而作品并不因此会受到任何损失。与此相反,通过分析和日常观察,我们确信,在形象作品中形式是不可废除的,在任何抒情作品中都是这样,在这一点上两者是一致的。奥夫夏尼科-库利科夫斯基把托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》归入纯叙事作品。但请看看托尔斯泰本人对他的长篇小说,尤其是关于小说的形式问题是怎样看的:“如果我想用文字写出我打算用这部长篇小说要表达的一切,那就得从头到尾把这部长篇小说照原样重写一遍……如果评论家们现在已经懂得也可以用小品文把我想说的话表达出来,那么我就应该向他们祝贺,并且可以斗胆用法语告诉他们 *qu'ils en savent plus long que moi*(关于这一点他们比我知道得多)。如果近视的评论家们自以为我只想写自己感兴趣的东西,如写奥布朗斯基如何进步啦,安娜·卡列尼娜的肩膀如何令人着迷啦之类的话,那他们就完全错了。在我写的一切或几乎一切的东西中,支配我的是为表现自己而把各种思

^① 奥夫夏尼科-库利科夫斯基:《语言与艺术》,圣彼得堡,1895年,第55页。



想集中并把它们彼此连接起来的需要,但是如果把用文字表现的任何一个思想从其连接起来的整体中单独抽取出来的话,那么,这个思想就失去了它的意义,或者大大减弱了它的意义。这种连接不是由思想,而是由别的什么东西造成的,而这种连接的基础本身是无法直接用文字来表达的,用文字只能间接地描写形象、动作和环境。”^①

托尔斯泰在此非常清楚地指出思想在艺术作品中的辅助作用,以及根本不能像奥夫夏尼科—库利科夫斯基改写赫克托耳同安德洛玛克告别场面那样来处置《安娜·卡列尼娜》。从表面上看,仿佛是可以用自己的话或者用皮谢姆斯基的话来改写《安娜·卡列尼娜》,我们在改写后仍能把它理智上的优点全部保留下来,至于其中附加的抒情情绪,本来也不是它固有的,因为不是用平稳的六音步扬抑格诗格写的,因此,改写后也谈不上在这方面有所损失。然而,事实上改写后,这部长篇小说中的思想连接和文字连接都遭到了破坏,同时也使小说的形式遭到了破坏,结果就会像皮谢姆斯基改写抒情诗那样,毁坏了这部小说本身。奥夫夏尼科—库利科夫斯基提到的其他一些作品,如《上尉的女儿》《战争与和平》,大概也受不了这样的处置。必须指出,这种心理学分析的基本操作过程就是对形式的破坏,也就是对实际的和想象的破坏。对故事情节的最忠实的复述与原著本身所产生的差异成为分析形式的特殊情绪的出发点。在这一体系的唯智论中所表现出来的对艺术作品的形式心理学完全不理解,是最明显不过的了。无论是波捷勃尼亚,还是他的学生,从来也没有说明过,应该用什么去解释艺术形式的非常特殊的作用。波捷勃尼亚在提到这一问题时是这样说的:“为什么语音形式的音乐性,即速度、节拍、和音以及旋律的配合对诗歌的思维(在较为不复杂的形式中)比对散文思维更合适,

^① 《托尔斯泰全集》,第30卷:《什么是艺术》,莫斯科,1951年,第268—269页。



不管这一问题怎么解决,也否定不了这样的正确论点,即诗歌思维可以不具有诗格等形式,而与之相反,散文思维则可以人为地具有诗歌的形式;尽管这样做也许会给这种思维带来某种损害。”^①至于诗歌作品不一定有诗歌的格律,这是显而易见的,正如用诗歌形式写出来的数学规则或语法中的例外情况不能算作诗歌是一样的。但是这诗歌思维能完全独立于任何外部形式,正如上面波捷勃尼亚说的那段话所断言的那样,这同文艺形式心理学的第一原理是根本抵触的,这一原理就是:文艺作品只有在它既有的形式中才能发挥它的心理影响。理智过程在思想和文字的连接上只是局部的、合成的、次要的和辅助的过程,而促成思想和文字的这种连接正是文艺的形式。这种连接的本身,即形式连接的本身,正像托尔斯泰所说的那样,不是由思想促成的,而是由别的什么东西促成的。换句话说,就算文艺心理中包括有思想,但从整体上讲,文艺心理毕竟不是思想活动。托尔斯泰十分正确地指出了文艺形式具有的这种非凡的心理力量,他指出,只要对这种形式因素稍有一点破坏,马上会导致艺术效果的彻底毁灭。托尔斯泰说:“我曾在什么地方引用过俄国画家勃留洛夫^②的一句关于美术的含义极其深刻的名言,在这里我得再引用一下,因为这句名言再好不过地说明了学生在学校里能学什么和不能学什么。勃留洛夫在修改学生习作时只在某些地方改动了那么一点点,那幅原是平淡无奇、毫无生气的习作,马上就变得栩栩如生、跃然纸上了。一位学生说:‘瞧,只动了那么一点点,一切就改观了。’勃留洛夫说:‘艺术就是从这一点点开始的。’他用这句话说明了艺术最大的一个特点。这句话对于一切艺术都是正确的,在音乐表演中表现得尤其明显……我们就拿音高、音的时值和音量这

① 波捷勃尼亚:《文学理论札记》,哈尔科夫,1905年,第97页。

② 勃留洛夫(1799—1852),俄国著名画家。——译者注



三个主要条件来说吧。只有在音不高也不低于它应有的程度，即抓住这一个音符的无限小的分寸时，只有在这一个音符延续长度恰如其分时，只有在音量不强也不弱，达到所需程度时，音乐表演才能成其为艺术，才能感染人。在音高上稍有偏差，在音的时值上稍有延长或缩短，在音量上稍有加强或减弱，都将损害音乐表演的完美程度和音乐作品的感染力。因此，只有当演员找到使音乐达到完美程度所必需的无限小的因素时，我们才能得到看来是如此简单和如此容易引起的音乐艺术的感染力。所有的艺术都是这样：绘画中的稍为明一点，暗一点，高一点，低一点，左一点，右一点；戏剧艺术中的语调稍为强一点，弱一点，或者稍为早一点或晚一点；在诗歌中稍为多说一点，少说一点，或稍为夸张一点——只要有一点点不尽如人意，就会使艺术失去感染力。只有文学艺术家找到构成文艺作品的无限小的因素时，文艺作品才能产生感染力。文艺作品的无限小的因素，若是凭表面的方式教人去找是找不到的，要找只能凭感觉。任何教法也无法使学舞者合上音乐的节拍，使学唱者或学提琴者掌握住音调的极小的分寸，使画画的人从所有可能的线条中画出唯一需要的线条，使学作诗者找到唯一需要的词的搭配。所有这一切只有凭感觉才能找到。”^①

这样一来，不管是抒情作品还是形象作品，任何真正的文艺作品都有其固有的形式，形式的特殊情绪是文艺表现的重要条件，所以奥夫夏尼科—库利科夫斯基所做的区分就站不住脚了。奥夫夏尼科—库利科夫斯基认为，在一些艺术中，审美享受的产生“更像是心灵过程的一种结果，是一种奖赏：对文学艺术家是奖赏他的创作，对文艺欣赏者是奖赏他对别人创作的理解和复制。建筑、抒情诗和音乐则是另一回事。在这些艺术形式

^① 托尔斯泰：《1876年4月23日致斯特拉霍夫的一封信》，见《托尔斯泰全集》第62卷，莫斯科，1953年，第127—128页。



中,情绪不仅有‘结果’或‘奖赏’的意义,而且首先它们是作为基本心灵因素出现的,作品的全部重心也就集中在这些心灵因素之中。我们可以把这些艺术形式称之为情绪艺术,以区别于我们所说的理智艺术或‘形象’艺术……在理智艺术和‘形象’艺术中,心灵过程可以表现为这样的公式:从形象到观念,从观念到情绪。而在情绪艺术中,心灵过程又可表现为另一种公式:由外部形式所产生的情绪到另一种加强了的情绪,后一种情绪的产生是由于外部形式对主体来说成了观念的象征。”^①

这两个公式都是根本不正确的,也许另一种说法要正确些,在欣赏形象文艺和抒情文艺时的心灵过程可以列为下面的公式:从形式情绪到紧随其后的某种东西。在任何情况下,形式情绪是开始和出发的因素,没有这一因素,文艺就无从理解。作者对荷马史诗所做的心理学处置十分清楚地证明了这一点,同样也彻底推翻了文艺是思想活动这一论点。文艺情绪无论如何也不能归结为这样一种情绪,即这种情绪伴随着“任何用谓语表示的动作,特别是用语法谓语表示的动作。问题一得到答案,谓语一被找到,主体就会感到一种理智上的满足。观念一经找到,形象一被创造出来,主体就会感到一种特殊的理智上的喜悦”^②。

正如上述,这样就完全抹杀了由解开数学学习题和欣赏音乐所产生的两种理智上的喜悦的心理差异。龚费尔特说得对:“在整个认识论里回避了文艺的情绪要素,而波捷勃尼亚理论的缺陷也在于此。他感到这一缺陷的存在,如果把研究工作继续下去的话,也许会把这一缺陷弥补起来。”^③

① 奥夫夏尼科-库利科夫斯基:《语言与艺术》,圣彼得堡,1895年,第70—71页。

② 《奥夫夏尼科-库利科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第199页。

③ 龚费尔特:《对和平论题的战斗反响》,列宁格勒,1924年,第63页。



如果波捷勃尼亚把研究工作继续下去,我们不知会得出什么结果,但他的学生始终不渝地制定的体系会得出什么结果,我们可是知道的。这个体系一定会把一大部分文艺门类排除在波捷勃尼亚公式之外,如果还想保留这个公式对另一部分文艺作品的影响,它就必定会与最明显的事实产生矛盾。

我们十分清楚,就字面意义说,借助于文艺作品和由于文艺作品而产生的理智活动并不属于文艺心理学的范围。这仿佛是一种结果、后果和结论,仿佛是文艺作品的副作用,这种副作用必定是由于文艺作品的基本作用才得以实现的。而起因于这一副作用的理论,据什克洛夫斯基^①的俏皮说法,好像一个骑士跃过马背后再准备重新上马那样尴尬。这一理论缺乏针对性,没有对文艺心理学本身做出任何解释。我们只要看看下面最简单的实例,就可确信这一点。例如,瓦列里·勃留索夫^②接受这一观点时曾断言,任何文艺作品都能以其独特的方法导致科学证明过程所导致的认识结果。比如,我们读普希金的《先知》这首诗所体验到的东西,也可以用科学方法得到证实。“普希金用诗的方法,即用综合表象的方法,证明了同一个思想。因为结论是错误的,证明也就必然是错误的。的确,我们很难接受六翼天使的形象,对心脏被煤块所替换这类事我们也难以容忍。虽然普希金的诗歌有很高的艺术价值……但是我们只有站在诗人的角度去欣赏它。普希金的《先知》与原子不可分割的学说一样,仅仅是一个历史事实而已。”^③这里,唯智论达到了荒谬绝顶的程度,因此它在心理学上的怪诞不经也是特别明显的。按照这种理论,其结果必然是:如果文艺

① 什克洛夫斯基(1893—1984),苏俄作家,文艺理论家。——译者注

② 勃留索夫(1873—1924),苏俄作家,文艺理论家。——译者注

③ 勃留索夫:《诗歌综合法》,见《诗歌问题论文集》,莫斯科—列宁格勒,1925年,第19—20页。



作品违背了科学真理,它对我们就像原子不可分割的学说那样,也即与一切被抛弃的错误的科学理论一样完全失去它存在的意义。如果是这样的话,世界上99%的文艺作品付诸东流也将会成为历史事实了。普希金有一首杰作是这样开头的:

地球一动不动:主啊,
但愿你主宰的苍穹,
千万别塌落到地面和水面上,
把我们压得粉身碎骨,——

然而每个小学生都知道地球并非一动不动,而是旋转着的。可见,对有文化的人来说,这几句诗就毫无意义了。那么诗人在这里为什么要表达这种明显不可靠、不正确的思想呢?马克思根本不会同意这种看法,他认为,文艺最重要的课题是阐明为什么早已成为过去的希腊史诗和莎士比亚悲剧迄今仍保持着一种规范和完美无缺的范本的意义,尽管产生它们思想和关系的基础对我们说来早已不复存在。希腊文艺是在希腊神话的基础上产生的,但它至今仍激动我们,虽然这种神话除了历史意义外,对我们来说,已失去任何现实意义。实质上,这一理论引用的是文艺中审美范畴之外的因素,俄国象征主义的命运就是这一点的最好证明。俄国象征主义理论的前提与这种理论的前提是完全吻合的。

象征主义者得出的结论被维亚契斯拉夫·伊万诺夫^①十分恰当地概括为这样一个公式:“象征主义存在于审美范畴之外。”^②这一理论所研究

① 伊万诺夫(1866—1949),俄国诗人、剧作家、历史学家。——译者注

② 伊万诺夫:《沟与界·美学与批评试验》,莫斯科,1916年,第154页。



的思维过程同样是在审美范畴和艺术本身的体验之外的。这些思维过程不仅不能向我们解释文艺心理学,而且对其本身还需要做出解释,然而这种解释也得在科学地研究文艺心理学的基础上才能做到。

但是,判断某种理论是否正确最佳办法就是把这一理论放到一个完全不同的领域中去研究并做出最终结论,因为这种结论使我们有可能用完全不同范畴的事实材料来检验所发现的规律。跟踪考察一下将我们所批判的这种理论将其置于意识形态史领域内去研究,然后做出结论,这是很有意思的。乍看起来,这一理论似乎与社会意识形态随着生产关系的变化而变化的理论如出一辙。它仿佛可清楚地说明,对同一部文艺作品所产生的心理印象是怎样和为什么会不断变化,而作品的形式都始终不变。既然全部问题不在于作者写进作品的内容,而在于读者自行加入的内容,因此显而易见,这部文艺作品的内容取决于社会人心理的因变量和变量即函数。文艺作品的内容随着社会人心理的变化而变化。“文学艺术家的功绩不在于他创作时想到的内容的 minimum(最小量),而在于形象的某种丰富的表现力,在于能引起极其丰富多彩内容的内部形式的力量。”有一则普通的谜语:一个说,“天快亮吧”,另一个说,“天可别亮”,还有一个说,“我无所谓”(谜语本意是窗、门和横梁)。这则谜语可使人想起不同阶层的人对政治、道德和科学思想的繁荣昌盛所持的不同态度。各阶层人持不同态度的这种说法若是从谜语的客观意义角度看是错误的,若是从由谜语到引起的我们个人的心情看则是对的。有一个普通的故事,讲的是一个穷人想从萨沃河取水来稀释奶罐里的一小口牛奶,但水浪卷走了他那一小口牛奶,他就说:“萨沃河啊萨沃河!没有人得罪过你,而你却使我好伤心。”在这个故事里,也许有人会想到洪水的不可抗拒,自然灾害的破坏作用,一些人遭到劫难,一些人由于受到不可挽回、从个人角度



看来不应遭受的损失而从内心发出的阵阵哀号。若是把类似的理解强加于人是容易出错的。但显然,这类故事之所以能世世代代流传下来,并非由于它的直接意义,而是由于不断注入其中的其他意义。这些例子说明了为什么蒙昧时代人们的创作在高度发达的时代仍能保留其艺术意义的缘故;同时也说明了为什么文艺尽管有其臆想的永恒性,也会出现这样的时刻:随着理解上困难的增多,随着内部形式的被遗忘,艺术作品也会失去自己的价值。^①

这样一来,文艺的历史可变性仿佛得到了解释。“列夫·托尔斯泰把艺术作品的作用比拟为传染,比拟在这里很能说明问题:我因受伊万的传染得了伤寒,但这已是我得的伤寒,而不是伊万的伤寒。我有我的哈姆雷特,而不是莎士比亚的哈姆雷特。而这伤寒一般来说就是理论思想所必要的抽象,就是理论思想所创造的抽象。每代人都有自己的哈姆雷特,每个人也都有自己的哈姆雷特。”^②

这里,文艺的历史制约性仿佛也得到了解释,但若与托尔斯泰的公式做比较的话,这种臆想的解释就不攻自破了。实际上,在托尔斯泰看来,只要损坏了文艺的一个最小的要素,只要缺少了其中的“一点点”,文艺就不复存在。对托尔斯泰来说,任何艺术作品可以说完全是一种同语反复,即用同样语言重复同样的内容。“我说了我说的东西”,这是文学艺术家对他想用自己作品说明什么问题的唯一回答。文学艺术家只能用同样的话重复自己的全部小说,而决不会采取另外的方式来检查自己。在波捷勃尼亚看来,艺术作品永远是寓言和比喻:“我说了不是我说的东西,我说了别的什么东西。”——这就是他给艺术作品所定的公式。由此十分清楚,这一

① 波捷勃尼亚:《思想和语言》,哈尔科夫,1913年,第153—154页。

② 龚费尔特:《创作途径》,第114页。



理论不是解释文艺心理学本身的变化,而只是解释用来享受的文艺作品的变化。这一理论指出,每一代人和每个时代都按自己的方式享受文艺作品。然而,为了享受先得检验,每个时代和每一代人如何体验文艺作品,对这个问题它还远远没有做出历史性的回答。例如,奥夫夏尼科-库利科夫斯基在谈到抒情诗的心理学时,指出了抒情诗的特点是,它引起的不是思想活动,而是情感活动。与此同时,他还提出以下几个论点:

“第一,抒情诗心理学与其他各种创作心理学有非常不同的特点……第二,抒情诗心理学特点应该被认为是永久性的:早在抒情风格最古老的可供研究的阶段,这些特点就已显露出来了,而且贯穿于全部抒情风格的历史,在整个演变过程中,它们所经受的所有变化并没有损害其心理学本性,而且反而是促进了这一本性的巩固和充分的表现。”^①

由此可以清楚地看出,若是谈的是本义上的文艺心理学,那它就是永久性的,尽管有着种种的变化,它都充分表现出自己的本性,仿佛不受任何历史发展普遍规律的制约,至少在其主要部分是这样;若是我们记得,对我们作者来说,抒情情绪实质上就是一般的艺术情绪,即形式情绪,那我们就会看到,文艺心理学是形式心理学,它必然是不变的、永久性的;而一代代地发展变化着的只是对它的使用和享受。如果我们亦步亦趋地紧跟波捷勃尼亚,试图往一个简单的谜语中加进重大的意义,那么这是一种非常奇怪的想法,这种想法之所以产生,原因正是始终没有研究谜语本身,而是研究谜语的使用和享受。我们可以毫无例外地使一切事物具有某种意义。在龚费尔特那里我们找到无数这样的例子,可以毫无例外地

^① 《奥夫夏尼科-库利科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第165页。



随意使原先没有任何意义的事物^①具有某种意义。罗夏^②最近用墨迹所做的实验给我们提供的直观证据表明,我们可以往一些杂乱的、毫无意义的形式堆积中加入某种意义、结构和表现。

换句话说,作者本身永远也不能对由它而产生的那些思想负责。即使在那个简单的谜语里,其本身绝没有什么关于政治繁荣昌盛以及不同观点对待政治繁荣昌盛所持不同态度之类的思想。如果我们用寓意来代替谜语的本义(窗、门和横梁),谜语就不再作为艺术作品而存在了。否则,若让谜语、寓言和最复杂的作品一样都表现最宏伟的思想,它们之间就不会有任何区别了。困难不在于说明每个时代享受艺术作品都有其特殊的性质,如《神曲》的社会意义在我们时代就完全不同于但丁那个时代。困难在于说明与我们同时代的读者也和但丁同时代的读者一样受着形式情绪的影响,却以不同的方式使用着同样的心理机制,并以不同的方式体验着《神曲》。

换句话说,任务在于说明我们不仅按不同方式解释艺术作品,我们还按不同方式体验艺术作品。因此,无怪乎龚费尔特把自己关于理解的主观性和可变性的论文称之为《关于艺术作品的诠释》^③。必须强调说明的是,最客观的和似乎是纯形象的文艺,正如居约^④在他的《论风景画》一文中所说的那样,实质上是一种广义的抒情情绪的表现,即艺术形式的特殊情绪的表现。格尔申宗说:“《猎人笔记》描绘的世界是非常逼真的40年代奥尔洛夫省的农民世界;但是,你若是仔细观察一下,就不难发现,这是一个经过乔装打扮的虚有其表的世界,是赋予奥尔洛夫省农民的血肉、身

① 龚费尔特:《创作途径》,第139页。

② 罗夏(1884—1922),瑞士精神病医生。——译者注

③ 参见:龚费尔特:《创作途径》,第95—153页。

④ 居约(1854—1888),法国哲学家、心理学家、美学家。——译者注



躯、生活和心理,还有奥尔洛夫省的景色,但反映的却是屠格涅夫内心状态的一系列文学形象。”^①

还有,最重要的是,由于我们在一定程度上自行加入某种意义,这种理解的主观性决不该是诗歌的特点,而应该是任何理解的一般特征。正如韩·波尔特正确指出的那样:任何的理解都是不理解。这就是说,别人的讲话在我们身上所引起的思想过程和讲话者本身的思想过程不可能完全一致。我们中的任何人,在倾听和理解别人的讲话时,都是按自己的观点来统觉别人的话语及其意义的;讲话者的含义同艺术作品的含义完全一样,对每个人来说都是主观的。

继波捷勃尼亚之后,勃留索夫认为诗歌的特点是它利用与科学的分析判断完全不同的综合判断。“如果‘人是一定会死的’这一判断是通过观察一切人都要死亡这一事实即通过采用归纳法得出来的结论,这一结论实质上属于分析判断的话,那么,诗人(丘特夫)的‘звук уснул’(声音沉睡了)的说法都是综合判断。不管怎么分析‘声音’这个概念,从中是找不到‘沉睡’的;必须从外部向‘声音’加上什么东西,把它与‘声音’联系、综合在一起,才能得出‘声音沉睡了’这样一组词的搭配。”^②然而不幸的是,日常普通老百姓的用语和报章杂志上的事务性用语中都到处充斥着类似的综合判断,从这些判断中我们永远也找不到使文艺心理学区别于其他各种体验的那种特征。如果报上刊载的文章中说“内阁垮台了”,那么,在这一判断中,综合的成分似乎同“声音沉睡了”这一说法一样多。与此相反,我们在诗歌语言里却能找到一系列这样的判断,不过这些判断无论如何也

① 格尔申宗:《诗人的幻觉》,第11页。

② 勃留索夫:《诗歌综合法》,见《诗学问题论文集》,莫斯科—列宁格勒,1925年,第14页。



不能称作上面意义上的综合判断。当普希金说“各种年龄都顺从爱情”的时候，他做出的却完全不是综合判断，而是富有诗意的一行诗。由此可以看到，若是只着重研究艺术作品所引起的理智过程，我们就有可能失去有别于理智过程的确切特征。

如果着重研究一下由这一理论作为诗歌的特点提出的诗歌体验的另一特征的话，那就该是形象性或表象的感情直观性了。按照这一理论，作者在读者意识中产生的感性映象和表象越直观、越充分、越清晰，作品就越富有诗意。“例如，我们在思考‘马’这个概念时，在脑子里就会浮现一匹扬起马鬃飞驰的黑马的形象，等等，那么，我的思想必定会成为文艺性思想，必定会成为一次小小的文艺创作活动。”^①

根据这一说法，任何一种直观表象同时也已是一种诗的表象。这里明显地表现出波捷勃尼亚的理论 with 联想主义和感觉主义心理学之间的联系，他的理论的全部学说都是以这种心理学派的观点为基础的。自从将联想主义和感觉主义观点用于思维和想象的高级过程受到严厉批判以来，心理学中发生的巨大变革已彻底摧毁了原先的心理学体系，而波捷勃尼亚建立在这一体系之上的全部论点也随之崩溃了。实际上，新心理学已十分正确地说明了思维本身在高级形式中根本用不着直观表象的帮助。传统的学说宣称思想只不过是反映或表象的联系，在经过比尤列尔^②、梅塞、阿赫^③、约特以及属于符兹堡学派的其他一些心理学家的许多有价值的研究之后，这种学说似乎已被完全抛弃。在其他思维过程中没有直观表象的参与可以被认为是新心理学的一项重大成就，难得寇尔帕

① 奥夫夏尼科—库利科夫斯基：《语言与艺术》，第10页。

② 比尤列尔(1879—1963)，德国心理学家，符兹堡学派代表人物之一。——译者注

③ 阿赫(1871—1946)，德国心理学家，符兹堡学派代表人物之一。——译者注



也试图为美学做出十分重要的结论。他指出,关于诗境直观性质的传统观念由于有了新的发现而完全被抛弃了:“应当对读者和听众多做一些观察。往往是,我们知道所谈的是什么内容,了解人物的地位、行为和性格,但只是偶尔会想起与之相适应的或直观的表象。”^①

叔本华^②说:“难道我们要把所听到的话都翻译成一闪而过的、接连不断的、按照源源涌现的词语及其语法结构而变化着的幻想的形象?如果是这样,我们在听别人说话或读书的时候,脑子里就会乱成一锅粥了。在任何情况下也不应该这样。”实际上很难想象,要是我们把诗人创造的每个形象都通过感性表象体现出来的话,那艺术作品将被歪曲得完全不成样子。比如莱蒙托夫的这段诗:

在空气的海洋里,
一排排星座在云雾间,
静静地漂流,
不用帆也不用舵。

如果直观地想象一下这首诗中所列举的事物,正像奥夫夏尼科-库利科夫斯基建议对马的概念所想象的那样去想象空气、海洋、星座、云雾、帆、舵的具体表象,所得到的必然是一团乱象,而对莱蒙托夫诗歌本身却什么印象也没有了。可以明确地指出,几乎所有的文艺描写都有这样的用意,即不能把每个词语都翻译成直观的表象。下面再来看看对曼德尔

^① 寇尔帕:《现代思维心理学》,见《哲学中的新观念》,文集第16卷:《思维心理学》,圣彼得堡,1914年,第73页。

^② 叔本华(1788—1860),德国哲学家,主要著作有:《作为意志与表象的世界》《论自然中的意志》以及《伦理学的两个基本问题》。——译者注



施塔姆^①这两个行诗该如何想象^[18]：

对斯梯格钟声的记忆，
如黑冰在双唇间燃烧。

对直观表象来说，这纯粹是胡言乱语，什么“如黑冰在燃烧”，用我们这无诗情雅兴的头脑是想象不出来的。旧约圣经《雅歌》^②中有这样的诗句：“你的头发像基列山下来的一群山羊，你的牙齿像剪掉毛又洗得白白净净的绵羊。”如果读者试图用直观想象来体现这两句诗，他就不是一个好读者。这样的读者就会发生像俄国一位幽默家的讽刺模拟诗歌中所描写的那位工匠那样的事情。这篇诗歌描写一名工匠试图铸造一座书拉米女雕像，想以此来表现《雅歌》中的隐喻，结果铸出来的却是“一尊6个胳膊肘高的铜怪物”。

有趣的是，在谜语的使用中，形象与它所表示的东西保持某种距离正是谜语发挥诗歌作用的必要保证。有一则谚语说得对：谜面和谜底，或对或错各7里。两种说法表达的是同一个意思：谜面、谜底之间不管猜对猜错都离谜语本身有7里之遥。如果去掉7里的距离，谜语的全部效果也就丧失殆尽了。有些教师就是把这段距离去掉了，他们试图用合理的、有益于训练孩子思想的谜语来代替费解的和难猜的谜语，于是给他们猜的都是些这样枯燥无味的谜语，如：无事站在墙旮旯，打扫房间得靠它，打一物，回答是笤帚。这样的谜语正是由于容许对它做最充分直观的理解而失去了任何诗歌的作用。什克洛夫斯基正确地指出，形象与它所表示的词之

① 曼德尔施塔姆(1891—1938)，苏联阿克梅派诗人。——译者注

② 《雅歌》为圣经旧约中的一卷，是描写爱情的抒情歌曲集。——译者注



间的关系完全不能证明波捷勃尼亚的这样一个定律，即“形象比它所说明的东西简单明晰得多”，也就是说，“因为形象性的目的是使形象更接近于我们的理解，因为不这样做形象就会失去其意义，所以形象应该比被它说明的东西更为我们所熟悉。”^①什克洛夫斯基还说：“丘特切夫把闪电比作聋哑的恶魔，果戈理把天空比作上帝的法衣，还有莎士比亚的某些牵强附会的比喻都没有尽到这一‘职责’。”^②

这里还要做补充的是，任何真正的谜语，正如上述，都是由简单走向复杂，而不是相反。当谜面说“铁片在肉锅里煮开了”，谜底是“嚼子”，谜面的形象自然比简单的谜底要复杂得多。而且情况总是如此。果戈理在《可怕的复仇》里对第聂伯河所做的美妙无比的描述不仅无助于显现这条河的形象和清晰的直观表象，而且还会形成这是一条与现实中的第聂伯河很不相同的神奇的河的某种幻象，因而很难用直观表象去理解它。当果戈理断言第聂伯河是世界上最大的河流时，实际上它却不是；当果戈理断言“很少有什么鸟能飞越河的中心”时，实际上什么鸟都能飞越河中心，而且可飞好几个来回。果戈理不仅没有让我们对第聂伯河产生直观表象，而且按照《可怕的复仇》这篇以幻想为基础的浪漫主义小说的目的和使命，反而使我们离开了这种直观表象。在构成这篇小说的思想连接中，第聂伯河的确成了一条非同一般的神奇的河。

学校的课本中经常用上面这个例子来说明诗歌描写和散文描写之间的不同，并完全按照波捷勃尼亚的理论断言果戈理的描写与地理课本中的描写不同之处只是：果戈理的描写是关于第聂伯河的形象的、如画的、

① 波捷勃尼亚：《文学理论札记》，哈尔科夫，1905年，第314页。

② 什克洛夫斯基：《波捷勃尼亚》，见《诗歌语言理论集》第3册《诗学》部分，圣彼得堡，第5页。



直观的表象,而地理课本中则是关于这条河的无感情色彩的、确切的概念。然而通过最简单的分析我们就会明白,这一富有节奏感段落的语意形式和它的极度夸张的、不可思议的形象性,其目的是为了创造一种崭新的意义,而这种意义正是整篇小说所要求的。

为了把这个道理说得更透彻,我们不妨再强调一下,词是诗歌创作的真正材料,可它却不一定有直观性,因而心理学中一个根本性的错误就是感觉论心理学用直观形象概念偷换了词的概念。日尔蒙斯基^①说:“诗歌的材料不是形象,不是情绪,而是词。”^②词可能引不起感性形象,或者这些感性形象至多不过是读者对他理解的词义所做的主观补充。“用这些感性形象来创作文艺作品是不可能的。文艺作品要求完整性和准确性,因此,不能听任读者随意去想象,要知道,诗歌创作者是诗人,而不是读者。”^③

这一点不说也容易明白,就词的心理学术本性来说,它与直观表象之间几乎总是相斥的。诗人说到“马”这个词时,既没有扬起的马鬃,也没有马在奔驰等等,所有这一切都是读者随意加上去的。只要拿托尔斯泰的著名的“这一点”与读者的补充做一比较,我们就会明白,这些偶然的、含糊的、不确定的成分是难以成为文艺的对象的。常听人们说,读者或观众常用自己的想象来补充文学艺术家所创造的形象。然而,赫利季安森^④曾清楚地告诉我们,只有在文学艺术家支配我们的想象活动时,只有形式因素完全准确地预先规定我们的想象活动时才会是这样。当在画面上描绘

① 日尔蒙斯基(1891—1971),苏联语文学家,研究普通语言学、方言学,写有文艺理论、诗学、民间文学、西欧和俄国文学史方面的著作。——译者注

②③ 日尔蒙斯基:《诗学的任务》,见《艺术研究的任务和方法》,彼得格勒,1924年,第131页,第130页。

④ 赫利季安森(1869—?),德国哲学家、美学家。——译者注



远景时经常会是这样。但文学艺术家从来不让我们的想象做随意的补充。“版画通过黑白两种颜色来表现所有景物,但是,景物的外观并不是这样;我们在欣赏一幅版画时,得到的绝不是黑白两色的印象,我们不会把树木理解成黑色的,把草地理解成绿色的,而把天空理解成白色的。但这是否像人们认为的那样,取决于我们的想象在形象的表象中补充自然风景的色彩,即凭我们的想象以绿色的草地、树木,彩色的花朵和蔚蓝的天空,以这样的美丽景色形象来代替版画中所表现出来的色彩呢?我想,文学艺术家一定会说,我们非常感谢门外汉们对我们作品进行这样的研究。要知道,补充上去的颜色如果与整幅画不协调,就会把这幅画毁掉。再回头看看我们自己。难道我们真的看到了颜色?当然,完全正常的(即带有自然色彩的)风景画的印象是有的,但我们看不到它,印象依然是非形象的。”^①

西奥多·梅耶在那部使他声誉鹊起的巨著中极其详尽地阐明,诗所使用的材料本身和诗所描写的形象的和直观的表象是相排斥的,他把诗看作是“非直观的词语表象的艺术”^②。

梅耶通过对词语描写和对表象产生的各种形式的分析得出的结论是,造型性和感性直观性不是诗歌体验的心理特征,一切诗歌描写的内容在本质上都是非形象的。赫利斯基安森极其尖锐的批判和分析也同样说明了这一点,他断言说“文艺中所描写的对象不是客体的感性形象,而是对象的无形象的印象”^③。他还有一个特殊贡献,就是把这一论点运用到造型艺术中去,并证明它是正确的,要知道,这一论点在造型艺术中曾遭到最大的异议。“过去曾有过这样一种根深蒂固的看法:造型艺术是一种

①③ 赫利斯基安森:《艺术与哲学》,圣彼得堡,1911年,第95页,第90页。

② 梅耶:《情绪思维心理学》,1908年,第4页。



视觉艺术,其目的是服务于视觉,就是要表现和加强事物的视觉性质。根据这种看法自然会奇怪,难道这种艺术所追求的,不也是客体的感性形象,不也是某种无形象的东西吗?要知道这种艺术创造的是‘画’,它本身就被称之为造型艺术啊!”但通过分析我们知道,“在造型艺术中和诗歌中一样,无形的印象都是对对象描写的最终目的……”^①

“就这样,我们必然会同那种认定艺术以感性内容为自身目的的教条发生抵触。愉悦不是艺术构思的最终目的。音乐中主要的东西是听不见的,雕塑艺术中主要的东西是看不见、摸不着的。”^②在形象有意或偶然产生的地方,形象永远不能成为诗意的特征。在谈到波捷勃尼亚的类似理论时,什克洛夫斯基指出:“该理论所依据的是这样一个等式:形象性等于诗意。实际上这种等式是不存在的。为使这种等式能够存在,就必须接受这种观点:一个词的任何象征性使用都必定是富有诗意的,即使在刚刚具有这种象征意义的时候。其实,按词的间接意义使用词而又不产生富有诗意的形象是不可能的。另一方面,按词的本意使用词并将这些词连接成句而又不产生任何形象,这些词也能够成为富有诗意的作品,如普希金的诗《我曾经爱过你,也许,爱情还会……》。所以,形象性、象征性并不是诗歌语言同散文语言的区别所在。”^③

最近10年来,想象即形象组合的传统理论终于遭到实质性和毁灭性的批判。梅农^④及其他研究学派相当深刻地指出,必须把想象和幻想看作是服务于我们的情绪的一种功能,即使当想象和幻想显示出同思维过程有外部的相似时,情绪也依然将永远是这种思维的根源。梅农等人的论

①② 赫利季安森:《艺术与哲学》,圣彼得堡,1911年,第97页,第109页。

③ 什克洛夫斯基:《波捷勃尼亚》,第3册,第4页。

④ 梅农(1853—1920),奥地利哲学家和心理学家。——译者注



述勾勒出了这种情绪思维的最重要的特点,弄清了情绪思维活动的基本倾向与推论思维活动的基本倾向之间有着根本的区别。在这里,认识过程退居次要位置,受到排挤,变得难以辨认。在意识中发生的是“eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung”(“形成表象,而不是理解”)。尽管外部形式往往相似,过程的基本目的却根本不同。想象的活动是激情的释放,就像情感在表情动作中得到排解一样。在激情表象的影响下,情绪是得到加强还是削弱的问题,在心理学家中间还存在着分歧。冯特断言情绪会受到削弱,而莱曼则相反,认为情绪会得到加强。如果把科尔尼洛夫教授用来解释理智过程的单极能量消耗原则的观点应用于这一问题的话,那么十分明显,在情感活动中,和在思维活动中一样,中枢器官情绪释放的任何加强都会导致外围器官情绪释放的减弱。不管这里或那里,中枢和外围器官的情绪释放都是互成反比的。因而,来自激情表象的任何加强,实质上都是一种情绪活动的过程,这种活动与通过加入选择、识别等理智因素而引起的反应复杂化的活动相似。如同理智只使意志受到抑制一样,想象自然也会使情感受到抑制。但是,同理智过程的明显相似无论怎样也抹杀不了其中存在着的原则性差别。甚至与艺术作品有关并形成 Verstandnis-Urteile(知性判断)的纯认识判断也不是判断,而是思想的情绪激情活动。这样,如果我在欣赏达·芬奇《最后的晚餐》时产生一个想法:“瞧,那儿坐的是犹大,显然,他在惊慌中打翻了盐瓶。”那么,在梅耶看来,无非是:“我所看到的犹大,仅仅由于表象的激情审美方式的缘故他才是犹大。”^①所有这一切都说明,形象性理论,与关于审美反应的理智性质的论断一样,遭到了来自心理学方面的强烈反对。形象性,作为幻想活动的结果,依然在那里发生,它遵循的是另一些规律,而不是通常那样,再现

① 参见:梅耶:《情绪思维心理学》,1908年。



想象和一般逻辑推理思维的规律。文艺创作是一种情绪思维活动,而且还是一种非常特殊的情绪思维活动,即使是做了这样的改动,我们依然没有能够解决摆在我们面前的任务。我们不仅要非常准确地阐明情绪思维的规律,阐明与其他类型的思维过程之间有什么区别,我们还要进一步阐明文艺心理学与其他同样类型的情绪思维之间有什么区别。

唯智论的无能为力最充分地、最明显地表现在这种理论的实践所导致的结果上。任何理论是否正确,归根到底是要通过这种理论产生的实践来检验的,这是一种最简单易行的办法。任何理论对它所研究的现象认识和理解得是否正确,最好的证明就是要看它能否很好地掌握这些现象。如果我们回到事情的实践一面,我们就会非常清楚地看到,唯智论在掌握文艺实际情况上,明显地表现了它的无能为力。无论在文学领域、文学教学领域,或是在社会评论领域还是创作理论和心理学领域,这一理论都没有任何东西可以证明它已掌握了文艺心理学中的任何一条规律。它没有创立文学史,而是创立了俄国知识分子的历史(奥夫夏尼科—库利科夫斯基),社会思想史(伊万诺夫—拉佐姆尼克)^①和社会运动史(贝平)^②。在这些肤浅的、采取错误方法研究的著作中,这种理论同样地既歪曲了为它提供材料的文学,又歪曲了试图借助文学现象去认识的社会史。当人们试图从读《叶夫盖尼·奥涅金》一书得出对20年代知识分子的看法时,便对《叶夫盖尼·奥涅金》一书和20年代知识分子都产生了错误的印象。当然,在《叶夫盖尼·奥涅金》一书中是可以发现20年代俄国知识分子的某些特征的,但这些特征已在某种程度上有所变化,有所改造,已被其他一些特征所补充,已被纳入与各种思想连接起来的崭新的联系之中,因

① 伊万诺夫—拉佐姆尼克(1878—1946),俄国文艺学家和社会学家。——译者注

② 贝平(1833—1904),俄国文艺学家。——译者注



此,就像根据普希金的诗歌语言写不出俄语语法的规则和规律一样,不可能根据这些特征得出 20 年代知识分子的正确概念。

如果研究者根据在《叶夫盖尼·奥涅金》中“对俄语有所反映”的事实材料而得出结论说,俄语中的词都是按照四音步抑扬格排列的,都是像普希金的诗节那样押韵的,那他就是个不合格的研究者。诗人对源自生活的材料用文艺附加手法进行加工,在我们没有学会这些附加手法之前,想通过艺术作品认识某种事物的任何企图,在方法论上说来都是错误的。

最后还想指出一点:这种理论得到实际运用的一个公认的前提是所谓艺术作品的典型性,这种典型性的说法应受到极大的质疑。文学艺术家决不提供生活的集体照,典型性也决不是文学艺术家所追求的品质。因此,谁要是想在文学中处处发掘这种典型性,并根据和毕乔林这类典型去研究俄国知识分子的历史,那他就有可能完全错误地理解所研究的现象。如果恪守这样的宗旨从事科学研究,那么,我们就有可能射击 1000 次而只命中 1 次。这比任何理论设想都能更清楚地说明,我们所说的这种理论是完全站不住脚的。

第三章

文艺作为手法

对唯智论的反动。文艺作为手法。情节、主人公和文学作品中的思想、情感的心理学区。形式主义的心理学矛盾。对材料心理学的不理解。形式主义的实践。低级的享乐主义。

从上述我们已经可以看到，对形式心理学的不理解曾是在我国占统治地位的文艺心理学理论的主要弊端，而错误的唯智论和形象性理论本身又产生了一系列远离真实情况的混乱的概念。作为对这种唯智论所做出的正确的反应，在我国出现了形式学派，这种学派是在反对原先体系的过程中开始形成和确立起来的。这一新的学派试图把过去被忽视的文艺形式置于自己的注意中心，它不仅从过去理解文艺时完全抛开形式而受到挫折这一点出发，而且还从一个基本的心理学事实出发。我们在下面可以看到这个基本心理学事实乃是一切文艺心理学理论的基础。这个事实就是：如果艺术作品的形式遭到破坏，它就会失去自己的审美作用。由此很容易得出这样一个结论：艺术作品所发生的作用只和它的形式有关。新学派的理论家们把自己对艺术的看法归结



为：文艺是纯形式的，它和任何内容无关。文艺被宣布是一种手法，手法本身就是一种目的。在原先研究者看到思想复杂性的地方，新学派的研究者只看到文艺形式的奥妙。在这种情况下，研究者所面对的已经完全不是这门学科原来的那种状况。什克洛夫斯基在叙述这一新观点时这样说：“文学作品是纯形式的，它不是物，不是材料，而是材料的比。正如其他任何比一样，它也是零维比。因此作品的篇幅，作品的分子和分母的算术意义并不重要，重要的是它们之间的比。滑稽的、悲剧的、世界的、室内的作品，世界同世界或猫同石头的对比都是一样的。”^①

由于在观点上产生的这种变化，形式主义者必须放弃形式和内容这两个常用范畴，而代之以形式和材料这两个新的概念。文学艺术家找来用于写作的所有东西，如词、语音、流传的故事情节以及常见的形象等等，直至作品所包含的思想，都可称之为艺术作品的材料。这些材料的安排方式一律统称为这一作品的形式，而不管指的是语音在诗句中的安排，或是事件在短篇小说中的安排，还是思想在独白中的安排。这样一来，通常的形式概念被大幅度地扩大了，这种扩大从心理学角度看也是很有用的和很重要的。原先这门学科中人们对形式的理解与这个词的一般的、日常用法非常接近，即指作品的纯外部的、感官上能知觉到的外形，也即作品的外壳，比如认为形式是诗歌的纯语音因素、绘画的颜色搭配等等；而新的观点却把形式这个词扩大为艺术创作的无所不包的原则，把形式理解为对现成材料的一切能引起一定审美效

^① 什克洛夫斯基：《罗扎诺夫》，见《诗歌语言理论集》第4册第1分册，彼得格勒，1921年，第4页。



果的安排。这也可称之为文艺手法。因此,文艺作品中任何材料的比例关系都将是形式或手法。根据这种观点,诗句不是构成诗句的语音的总和,而是语音对比关系的连续或交替。只要对诗句中的词重新进行安排,构成诗句的语音的总和,即诗句的材料仍然保持不变,但材料的形式,即诗句却将消失。正像音乐中声音的总和不构成旋律,而旋律却是声音的对比关系的结果一样,任何文艺手法归根到底都是现成材料的架构或定形。

形式主义者就是从这个角度来看待被过去的研究者称之为内容的文艺作品的情节。构成诗人所写故事的事件、情节和处境等材料,大多是现成得来的,诗人的创作只是给这些材料定形,安排成文艺作品,这同诗不造词只是把词安排成诗句的情况极为相似。什克洛夫斯基说:“情节安排的方法和手法都是相似的,甚至与语音选择的手法基本上是一样的。作为文字创作的文学作品是语音、语音器官的动作和思想的交织。文学作品中的思想或者是词素的发音和语音方面的材料,或者是这类材料的导体。”^①接着他又说:“童话、短篇小说、长篇小说是故事情节的组合,歌曲是旋律的组合,因此,情节和情节性同韵脚一样是形式的东西,从情节性角度看,文艺作品中用不着‘内容’这个概念。”^②

这样一来,新学派所确定的情节与本事这两者的关系就如同诗句与构成诗句的词的关系,如同旋律与构成旋律的声音的关系,如同形式和材料的关系。“情节与本事是互相对立的:事件还是那些事件,但已是经过叙

^{①②} 什克洛夫斯基:《情节安排的手法和一般风格手法的联系》,见《诗歌语言理论集》的《诗学》部分,第143页,第144页。



述的事件,已是通过作品传达的事件,已是通过作品所传达的联系中的事件……”简单地说,本事是“实际上早已存在的”事件,情节则是“读者后来得知的”^①事件。

什克洛夫斯基说:“……本事只是构成情节的材料,因此,《叶夫盖尼·奥涅金》的情节不是男主人公与达吉雅娜之间的风流韵事,而是由引入插叙而产生的对这一本事的情节加工。”^②

形式主义者也是从这个角度来研究出场人物的心理学的。这种心理学我们只能把它理解为文学艺术家的手法,即由文学艺术家根据他的审美任务对原先已有的心理材料进行人为的和艺术的加工和定形。这样一来,我们就不应在心理学规律中,而应在以作者的任务为前提的审美制约性中寻找人物的心理及其行为的解释。比如说,哈姆雷特为什么迟迟没有去杀死国王,我们不应在哈姆雷特优柔寡断、犹豫不决的心理中去找原因,而应在文艺结构规律中寻找原因。哈姆雷特的拖延只是一种文艺中的悲剧手法,哈姆雷特没有立刻去杀死国王只是因为莎士比亚要按纯形式的规律拖延悲剧动作,就像诗人要给词押韵并不是因为这是语音学规律的需要,而是因为文艺任务的需要。“悲剧之所以拖延,并不是因为席勒需要分析拖延的心理,与此相反,毕伦斯坦之所以拖延,是因为悲剧需要拖延,而且这种拖延还需要掩盖起来。悲剧《哈姆雷特》中也是如此。”^③

这样一来,认为根据《怪吝骑士》可以研究怪吝心理,根据《沙莱里》可

① 托马舍夫斯基:《文学理论》,列宁格勒,1925年,第137页。

② 什克洛夫斯基:《情节安排的手法和一般风格手法的联系》,见《诗歌语言理论集》第3分册《诗学》部分,第39页。

③ 埃亨巴乌姆:《青年托尔斯泰》,彼得格勒—柏林,1922年,第81页。



以研究嫉妒心理的流行观念就完全失去了它的作用,正如其他一些认为普希金的任务似乎是描写愠吝和嫉妒,而读者的任务似乎是认识愠吝和嫉妒的流行的和众所周知的观念失去了它的作用一样。根据新的观点,愠吝和嫉妒只应是文艺结构的材料,正如诗句中的语音和钢琴的音阶一样。

“为什么李尔王不认得肯特?为什么肯特和李尔王不认得埃特加?……为什么在我们舞剧中看到的是答应在前,请求在后?既然汉姆生^①《牧羊神》中的格朗和埃德华彼此相爱,那么他们为什么要选择分手、到处流浪?”^②这些问题,如果我们到心理学中寻找答案,那是十分荒谬的,因为所有这一切都是源于同一理由——文艺手法的理由。谁若不懂得这一点,他就等于不懂得为什么词在诗句中的安排方式不同于词在日常交谈中的安排方式,不懂得这种人为地对材料的安排会产生一种全新的效果。

情感仿佛包含在文艺作品之中——这一通常的观点现在也经历了同样的变化。看来,情感也只是材料或描绘手法。“即使文艺没有内容,感伤也不可能成为文艺的内容。从‘感伤主义角度’描绘事物是一种特殊的描绘方法,这同从马的角度(托尔斯泰:《霍斯托密尔》)或巨人的角度(斯威夫特)描绘事物是一样的。”

“文艺就其本质来说是与情绪无关的……文艺是无怜悯心的或与怜悯心无关的,除非选择了怜悯感作为结构的材料。然而在谈及文艺的时候,也必须从结构的角度去进行考察,如同你了解机器,就必须把传动带看成是机器的零件,而不能像斯特恩所描写的素食主义者那样带着一

① 汉姆生(1859—1952),挪威作家,作品有《牧羊神》《大地的成长》等。——译者注

② 什克洛夫斯基:《情节安排手法和一般风格手法的联系》,第115页。



种感伤主义情绪对待传动带。”^①这样一来，情感只是文艺机器上的一个零件，只是文艺形式中的一条传动带。

十分明显，如果对文艺的根本观点发生这样的变化，那么，就像埃亨巴乌姆所说的那样，“这就不是文学研究的方法问题，而是文学这门学科的建立原则问题了。”^②问题已不是研究方法的改变，而是最基本的解释原则的改变了。与此同时，形式主义者本身是从下面这样一个事实出发的：他们结束了与庸俗的、流行的文艺心理学学说的关系，有意把自己的原则看作实质是反心理学的原则。他们的方法论原理之一就是：在建立文艺理论时摒弃一切心理学理论。他们试图把文艺形式作为完全客观的，对包括其中的思想、情感以及一切其他心理材料没有依赖关系的東西来研究。埃亨巴乌姆说：“文艺创作就其实质来说是超心理的，它被排除在一系列心灵现象之外，它的特点是对心灵经验的克制。在这一意义上，必须把心灵的东西看作是某种消极的、具体的东西，把心灵的东西同精神的东西区别开来，把个人的东西同个性的东西区别开来。”^③

然而，形式主义者同所有试图在社会学和心理学的基础之外建立自己这门学科的文艺理论家们遭到了同样的命运。^④在谈到这些评论家时说得很对：“我们这些评论家与茹尔丹先生一样，我们干的是同样的事。我们‘用散文说话’，也就是说，我们自己还不知道自己是在从事社会学研究。”正如莫里哀的著名主人公只能从教师那里知道他说了一辈子散文那

① 什克洛夫斯基：《斯特恩的〈项狄的生平与见解〉和长篇小说的理论》，见《诗歌语言理论集》第2册第4分册，圣彼得堡，第22—23页。

② 埃亨巴乌姆：《围绕“形式主义者”的问题》，见《报刊与革命》第5分册，1924年，第2页。

③ 埃亨巴乌姆：《青年托尔斯泰》，彼得格林—柏林，1922年，第11页。

④ 朗松(1857—1934)，法国文学史家。——译者注



样,任何一个文艺研究者也是从评论家那里知道,他竟不知不觉地实际上已从事了社会学和心理学研究,因为朗松的话搬到心理学里使用也是非常合适的。

我们不难看出,形式主义理论同所有其他文艺理论一样,都是以一定的心理学前提作为基础的,形式主义者事实上不得不是心理学家,不得不用有时是混乱的但确实确实是心理学的散文说话。比如,根据这一原则从事研究的托马舍夫斯基的著作中一开头就说:“给诗下一个准确的、客观的定义是不可能的,确定诗和散文这两者区别的基本特征也是不可能的。诗歌——我们是靠直接的知觉才把它认出来的。‘诗体’的特征不仅是出于诗歌语言的客观特征,而且也是出于对诗歌语言的艺术欣赏条件,即听众对它的趣味判断。”^①

这岂不等于承认,如果没有心理学的解释,形式主义理论就找不到任何客观材料可以对诗和散文这两种最明显的形式手法的性质下一个基本的定义。只要对形式主义者所指出的公式稍做分析,就可清楚地看到这种情况。在谈到形式主义者的“文艺作为手法”时自然会产生这样一个问题:“什么是手法?”日尔蒙斯基十分正确地指出,为手法而手法,只为自己、不为其他目的的手法不是手法,而是魔法。尽管形式主义者极力回避,不想回答这一问题,但他们和茹尔丹一样,还是回答了这一问题,即使自己并没意识到这一点。这回答就是:文艺手法有它自己的目的,并完全取决于这一目的,这一目的只能用心理学概念来说明。而这一心理学的理论基础就是关于我们一切习惯性体验的无意识性的学说。“如果我们分析一下知觉的一般规律,我们就会看到,动作一旦成为习惯,就成为自动的

^① 托马舍夫斯基:《俄语诗法》,见《诗韵学》,彼得格勒,1923年,第7页。



动作。比如,我们所有的习惯反应都是这样进入无意识自动的范围的。如果谁记起初次握笔或初次说外语时的感觉,并拿这感觉同他第一次做这类事时的感觉做一比较,那他一定会同意我们的看法。我们的散文语言的规律,以及说话中不完整的句子、不完全的词,都可用这种自动化的过程来解释……使用这种代数式的思维方法时,事物只能靠计算和空间来把握,我们无法看到,而是根据其特征来识别。事物在我们面前经过,好像包装过一样,我们凭它所占位置知道它是什么,但我们看到的只是它的外表……为恢复物的生动感,为感觉到事物,为使石头成为石头,存在着一种称之为艺术的东西。艺术的目的是提供对事物的感觉,这种感觉是视觉,而不是识别;艺术的手法就是使事物发生异变的手法,是增加知觉难度和时间长度的使形式更趋复杂化的手法。因为艺术中的知觉过程本身就是目的,所以这个过程应该延长;艺术是体验事物制作过程的方法,而制成的东西在艺术中则是无关紧要的。”^①

由此可见,形成艺术形式的手法有其自己的目的,而在确定这一目的时,形式主义者的理论陷入了极其惊人的自相矛盾中。它以这样的论点开始,即艺术中重要的不是事物,不是材料,不是内容;但它又以这样的论点结束,即艺术形式的目的是“深刻地感受事物”,是“使石头成为石头”,也就是更强烈地、更敏锐地体验开始时所否定的材料本身。由于产生了这样的矛盾,形式主义者所发现的异变规律等等全都失去了它的真正意义,因为异变的目的说到底还是对事物的知觉。形式主义者对材料的心理学意义的理解——这一根本缺陷使它产生了感觉论的片面性,正像对形式的理解,使波捷勃尼亚学派产生唯智论的片面性一样。形式主义认

^① 什克洛夫斯基:《艺术作为手法》,见《诗学》,1919年,第104—105页。



为,材料在文艺中不起任何作用,从诗歌作用的角度来看,描写世界毁灭的长诗同描写猫和石头的长诗之间不存在任何的区别。他们步海涅的后尘,认为“在文艺中,形式就是一切,材料是没有任何意义的,说什么‘裁缝施塔乌勃用自己提供的呢料做燕尾服和用顾客的呢料做燕尾服,索取的报酬是一样的,他只要求为形式付酬,呢料是白送的’”。但是研究者们自己就应该知道,所有的裁缝都不会像施塔乌勃那样;他们也应该知道,在文艺作品中不仅要为形式付酬,而且也应为材料付酬。什克洛夫斯基本人也肯定,材料的选择并不是无关紧要的。他说:“人们都选择有重大价值的题材,每个时代都有因为过时而禁用的题材目录和索引。”^①但是我们同时也确信,每个时代不仅有禁用的题材目录,也有它自己制定的题材目录,因而,题材本身或作品的材料,从整个文艺作品的心理作用的意义上来说,根本不应认为是无关紧要的。

日尔蒙斯基十分正确地把“文艺作为手法”这一公式所具有的意义区分为两种情况。第一种情况就是把文艺作品看作是“受文艺任务的统一性制约的审美系统,即手法系统”。^②

但很明显,在这种情况下,任何手法都不是目的本身,其意义和作用怎样,完全取决于它所执行的总的任务。而如果我们根据第二种情况,把这一公式理解为不是方法,而是研究的最终任务,并断言说:“文艺中的一切只是艺术手法,文艺中除了手法的总和外,实际上什么也没有。”^③这样,我们自然会陷入同最明显的事实的矛盾之中,这些最明显的事实表明,在创作和欣赏过程中存在着许多非审美性质的任务。整个所谓的“实用”艺

① 什克洛夫斯基:《罗札诺夫》,见《诗歌语言理论集》第4册第1分册,彼得格勒,1921年,第8—9页。

②③ 日尔蒙斯基:《文学理论问题》,列宁格勒,1928年,第158页,第159页。



术,一方面它是手法,而另一方面却是实践活动。在这一方面,我们得出的往往不是关于形式的理论,而是“形式主义的原则”,还有那些关于题材、材料和内容在文艺作品中没有什么作用之类的十分错误的观点。日尔蒙斯基正确地指出,诗歌体裁是一种特殊的结构上的统一,这一概念的本身是和题材定义相关联的。颂诗、史诗和悲剧都各有其特定的题材范围。

形式主义者也得出这样的结论,只是他们在自己的理论中是从非造型的、抽象的艺术如音乐或装饰图案出发的,他们通过同花纹类比的方法来解释一切文艺作品。正如装饰图案中除了形式的任务外再没有其他任务一样,形式主义者也否定所有其他作品中的一切非形式的现实因素。日尔蒙斯基说:“由此可见,《叶夫盖尼·奥涅金》中的情节与意大利诗人博亚尔多的长诗《热恋的罗兰》中的里那尔多和安杰丽嘉的爱情是可以等同看待的。全部的区别只在于,普希金是‘以复杂的心理理由说明他们没有同时互相钟情的原因’,而博亚尔多则是‘用魔法来为同一手法说明理由’……我们可以把一篇有关鹤和鹭的著名寓言也归到这里,因为这篇寓言通过‘赤裸裸的’形式体现了同一个情节公式:‘甲爱乙,乙不爱甲;当乙爱上甲的时候,甲已不爱乙。’但是,我们认为这种与寓言的相似点对于《叶夫盖尼·奥涅金》给人产生的艺术印象来说是极其次要的,而显得更为重要的是深刻的质的区别,这一区别是由于题材的区别,即一种情况下是奥涅金和达吉雅娜,另一种情况下是鹤和鹭这样的题材的区别所造成的。”^①

赫利斯季安森的研究表明:“文艺作品的材料参与审美客观的综合”^②,它完全不受同它的各组成部分的绝对值无关的任何比例定律的约

① 赫利斯季安森:《艺术与哲学》,圣彼得堡,1911年,第171—172页。

② 日尔蒙斯基:《文学理论问题》,列宁格勒,1928年,第58页。



束。这一点在保留同一形式而改变材料绝对值情况下是很容易看出来的。“音乐作品看起来同音高无关，雕塑看起来同绝对值无关；只有当这种变化达到极限的时候，审美客体的变形才能被大家看见。”^①

为确认材料的重要性，我们需要做一次测试，这种测试与为确认形式的重要性所做的测试是类似的。在做形式测试时，我们破坏了形式，确认了艺术印象的消灭；如果我们保留形式，把形式移到完全不同的材料上，我们会再一次确认作品心理作用遭到了歪曲。赫利斯基安森指出：我们若是把同一幅版画印在丝绸上、日本纸或荷兰纸上，我们若是用大理石雕刻或用青铜翻铸同一座雕像，我们若是用不同语言翻译同一部长篇小说，我们就会发现，这种歪曲会是多么明显。不仅这样，我们只要把画幅的绝对值稍做缩小或放大，或将旋律的音高稍做改变，我们就会得到明显变形的结果。如果我们注意到赫利斯基安森所说的材料是狭义的，是制造作品的物质本身，注意到他把文艺的题材内容独立区分出来并对这内容得出完全一样的结论的话，这一点将会看得更清楚些。但是，并不是说材料或题材内容，由于它们的非审美性质，比如由于有了青铜或大理石的价值等等才具有意义。“虽然题材的影响不取决于它的非审美价值，但题材毕竟能成为综合客体的重要组成部分……一幅画得很好的以一把萝卜为题材的画，价值会高于一幅画得很糟的以圣母为题材的圣母像……可见在这里，题材是无关紧要的……以‘一把萝卜’为题材画出好画的画家，也可能画不出好的圣母像……尽管题材无关紧要，它还是会影响画家用随便哪种题材都画出好画来。”^②

为弄清材料的作用和影响，必须注意下面两个十分重要的观点：第一

^{①②} 赫利斯基安森：《艺术与哲学》，圣彼得堡，1911年，第176页，第67页。



个观点是,最简单的形式知觉本身还不是审美事实。在我们的日常生活中到处可以碰到形式知觉和比较知觉,正像彪勒^①不久前所做的成功的实验中表明的那样,形式知觉位于动物心理发展阶梯的最低的一个层次。他的实验是训练母鸡的比较知觉和形式知觉。把标有 A、B 的两张纸展示在母鸡面前,A 纸是浅灰色的,B 纸是深灰色的。A 纸上放的谷粒是粘住的,B 纸上的谷粒是不粘住的。经过多次实验,母鸡养成了直接走到深灰色的 B 纸啄食谷粒的习惯。这时我们再来向母鸡展示两张纸:一张是原先深灰色的 B 纸,一张是新的更深灰色的 C 纸。

这样一来,在新的对应的两张纸中只剩下一张是原先的,这张原先的 B 纸扮演的却是原先 A 纸的角色,即浅灰色的角色。母鸡已经养成到 B 纸啄食的习惯,按理它应走到 B 纸旁啄食,因为另一张是不熟悉的。如果训练是按颜色绝对性质进行的话,情况就会是这样。但是,实验表明,母鸡绕过原先的 B 纸而直接走向新的 C 纸,因为它经过训练适应的不是颜色的绝对性质,而是颜色的相对强度。母鸡不是对 B 纸做出反应,而是对相对应的另一张纸,即相对应的颜色更深的 C 纸做出反应;因为 B 纸在新的对应中已起不到原先对应中所起的那种作用,而是起了完全不一样的另一种作用^②。

这些对心理学具有历史意义的实验表明,形式和比较的知觉是相当初级的,甚至是相当原始的动物心理活动。

由此可看得十分清楚,并非任何形式知觉都必然是艺术的行为。

第二个观点也很重要。这观点也是从形式概念本身出发的,它应向

① 彪勒(1879—1963),德国心理学家,符兹堡心理学派代表人物。——译者注

② 彪勒:《儿童的精神发展》,莫斯科,1924年,第203—205页。



我们说明,具体意义上的形式不存在于由形式使之定形的材料之外。比较取决于有对比关系的材料。如果我们用混凝纸浆塑像,得到的是一些比较;如果我们用青铜铸像,得到的完全是另一些比较。混凝纸浆的质地与青铜的质地不可能存在完全一样的对比关系。这同某些语音对比关系只存在于俄语中,而另一些语音对比关系只存在于德语中的情况是完全一样的。同是爱情不和谐的情节对比关系,若拿格朗和埃德加来说是一种情况,若拿奥涅金和达吉雅娜来说又是一种情况,若拿鹤和鹭来说则又有不同的情况。所以说,材料的任何变形同时也是形式本身的变形。这就使我们了解到,为什么当我们把艺术作品的形式移用到另一种材料上去的时候,会使这一作品遭到不可挽回的歪曲的原因。原来,只要把这一种形式移用到别的材料上,它就已经是另一种形式了。

因此,在考察文艺心理学时,要想避开两点论,就会导致攻其一点的时候被保留下来的另一点也会得不到正确的说明。在形式被取消,比如说,情节被叙述得极简单而产生的后果中,我们能最清楚地看到形式对于内容的重要性。在这种情况下,对内容在文艺中的重要性自然也会估计不足。但是是否可以由此得出结论说,形式和内容紧密结合成为一个艺术整体后所产生的效果,仅仅是取决于形式呢?这样的结论显然是错误的。这正好比是:水的全部特征和性质取决于氢对氧的化合,若是把氢去掉,那么在氧中应再也找不到任何一点像水一样的东西了。^①

先不说这一比喻在材料上是否正确,我们也不同意形式和内容结合成一个整体就像氢氧化合成水这种说法,但毕竟不能不同意这种说法在

^① 阿斯科尔多夫:《语言艺术中的形式和内容》,见《文学思想》第3集,列宁格勒,1925年,第312—323页。



揭露形式主义者论点中出现的错误时所表现出来的逻辑上的正确性。“在文艺作品中，形式是十分重要的，没有这种独特的形式，文艺作品就不可能存在，这一点，我想早已为大家所公认，对此并无争议。但这是不是等于说，只靠形式就能创造文艺作品呢？显然不是。要证明这一点，只有拿出一种形式来说明真正的文艺作品是纯粹由它来构成的就够了。但我们可以肯定地说，这一点我们从来没有做到，而且也永远无法做到。”^①

如果按照这个思路下去，我们还可提出以下情况作为补充：这里，我们已经做了只要形式不要任何内容的尝试，但这些尝试就像离开形式创造文艺作品的尝试一样，最后却以心理学上的失败而告终。

第一类尝试就是我们对文艺作品所做的心理学实验，如果改用新材料，我们就能观察到它所发生的变形。

另一类尝试是所谓的物质实验，这一实验的彻底失败比任何理论都更好地驳斥了形式主义者的片面学说。

和往常一样，我们仍用实践来检验一下文艺理论。俄国未来主义的早期思想，如玄妙费解的语言和无情节性等等的说教，就是从形式主义思想的实践中得出的结论。我们知道，未来主义者的实践事实上使他们彻底否定了他们从理论推测出发在自己宣言中所肯定的东西。他们在宣言的第六节中肯定地说：“我们消灭了标点符号，这才使文学的作用第一次被提出，并受到重视。”^②

事实上，未来主义者在自己的诗歌实践中不仅使用了标点符号，而且还采用了许多新的标点符号，例如，马雅可夫斯基还采用梯形诗的形式

① 阿斯科尔多夫：《语言艺术中的形式和内容》，见《文学思想》第3集，列宁格勒，1925年，第327页。

② 《法官的捕兽器》，第2卷，圣彼得堡，1914年，第2页。



写诗。

未来主义者在宣言的第八节中宣称：“我们消灭了韵律。”而帕斯捷尔纳克的诗歌却提供了在俄罗斯诗歌中很久未见到的典雅韵律结构的范例。

未来主义者鼓吹使用玄妙费解的语言，在宣言第五节中断言，使用这种语言能激发和产生创作的幻想，任其自由发挥，不受任何具体内容的约束，说什么“因为有了意义，词语会缩小、抽搐和僵化”。^①而事实上，正当同一个马雅可夫斯基在忙于为莫斯科农产品加工企业联合公司写作广告诗的时候，他们却使文艺中的意义要素达到空前未有的支配地位^②。

未来主义者鼓吹无情节性，而事实上他们却创作出许多情节性很强且含义很深的作品。他们声称拒绝一切旧题材，而马雅可夫斯基却始终都在发掘悲剧性爱情题材，这些悲剧性爱情题材未必都是新题材。因此，俄国未来主义的实践事实上是为形式主义的原则进行了正常的实验，这种实验非常清楚地说明了上述那些观点是错误的。

如果按照这种实验得出的那些结论来实现形式主义原则的话，情况也是一样的。我们已经指出过，在确定文艺作为手法的目的时，形式主义出现了先否定后又肯定的自相矛盾的状况。恢复物的生动感被认为是手法的基本任务，而恢复物的生动感的目的是什么，这一理论未做进一步的

① 克鲁切内赫：《无意义语言的宣言》，巴库，1921年。

② 克鲁切内赫在《无意义的语言》（莫斯科，1925年）一书中谈到无意义语言的命运时恰好得出了相反的结论。他确认了“无意义的语言在各条战线上的胜利”。他在谢芙琳娜、伊万诺夫、列昂节夫、巴别尔、皮里尼亚克、九维肖雷，甚至杰米扬·别德内伊那里找到了这种无意义的语言。果真如此吗？作者列举的事实恰恰使我们确信相反的东西。无意义是在有意义的文稿中取胜的，它从无意义的词所在的那段文稿中充分获得了意义。纯粹的无意义消失了。当作者本人“像弗洛伊德那样搞心理分析”并从事“心理描写”的时候，他并不能证明无意义的胜利，他是用两个词义相去很远的要素组成了意义上非常复杂的词。



解释,因此就自然会得出这样一个结论:进一步的目的是没有的,对事物的这种知觉过程本身就是令人愉快的,就是文艺本身要达到的目的。文艺中的种种标新立异和苦思冥想最终都是为了使我们从给人快感的事物的感知中得到满足。正如什克洛夫斯基所说:“文艺中的知觉过程本身就是目的。”这种把知觉过程看作是目的本身的说法,这种用文艺使我们产生快感来说明文字的价值说法,彻底暴露出形式主义在心理学上的贫乏,并使我们回到康德那里,因为他说过,“喜欢的东西就是美的,它不取决于意义。”按照形式主义者的学说必然会得出这样的结论:对事物的知觉的本身是令人产生快感的,正像鸟的美丽的羽毛、花的色彩和形状、贝壳的耀眼的光泽(这些都是康德举的例子)本身会使人产生快感一样。这是一种原始的享乐主义,这种从直观美的事物获得享受和快感的学说早已过时,是一种倒退,这恐怕是形式主义心理学理论的最致命的弱点了。正像没有心理学的解释就不能给诗歌和散文之间的区别下一个客观的定义一样,如果文艺心理学领域内没有任何明确的观念,也就无法解决整个文艺形式的意义和结构的问题。

主张文艺的任务是创造美的事物和恢复对这些事物的生动感的理论是毫无根据的,心理学已准确无误地用自然科学的真理,甚至用数学的真理揭露了这一点。浮尔克特有一个简单的公式:“文艺的目的就是使被描绘的事物非物化。”^①我认为,这个公式是他所有论断中最无可争辩、最有成效的一个论断。

我们不仅可以举出某些文艺作品的例子,而且还可以举出许多文艺活动领域的例子来说明,形式归根到底是架空所使用的材料,对这种材

^① 浮尔克特:《现代美学问题》,《教育》杂志社,圣彼得堡,1900年,第69页。



料的知觉所给人的快感决不能被看作是文艺赋予的。但若是认为任何一种快感都是心理学的基本的和决定的因素,那就犯下了更大的错误。托尔斯泰说:“只有不再认为美(即享受)是这种活动的目的,只有这样人们才能真正理解文艺的意义。”^①他还举出一个极其浅显的例子,说明本身是美的东西也可制造出俗不可耐的文艺作品来。他说,有一个头脑并不聪明但却很有教养的夫人给他念了一部她写的长篇小说。“这部小说是这样开头的:女主人公穿着富有诗意的白衣裳,披散着富有诗意的长发,在富有诗意的森林里,靠近水边朗诵着诗篇。故事的发生地是俄国,而男主角却戴着羽翎的礼帽 à la Guillaume Tell(小说里就是这样写的),猛然间从树丛后出现了,他的身后紧跟着两只富有诗意的白狗。小说的作者似乎觉得,这一切太富有诗意了。”^②这部长篇小说描写了白狗,描写了许多美好的事物,对这些事物的知觉本可以给我们带来愉快感,但实际情况是,这却是部俗不可耐的、十分低劣的小说,难道这样的后果仅仅是因为作者不善于使人们对这些事物的知觉摆脱无意识性,不善于使石头成为石头,也就是不善于使我们清晰地感觉到富有诗意的白狗,披散的长发和插羽翎的礼帽吗?难道不是相反的情况吗?我们越是清晰地感觉到这些事物,小说就越显得低俗。克罗齐在谈反形式美学,尤其是在批驳费希纳的美学立意要研究美的客观条件时,对美学的享乐主义进行了有力的抨击。“哪些物理事实是美的?哪些物理事实是丑的?这就好像是要从参与交换的那些客体的物理本性中寻找政治经济学的交换规律一样。”^③

关于这个问题,我们还可以在同一作者那里找到两个论点。第一个

①② 《托尔斯泰全集》,第62卷,第61页,第113页。

③ 克罗齐:《美学作为表现的科学和普通语言学》,莫斯科,1920年,第123页。



论点：完全公开地承认，只有在心理学的基础上才能解决文艺中材料和形式的影响问题，甚至其中还包括解决喜剧的、温柔的、幽默的、庄严的、崇高的和丑陋的等等诗歌体裁问题。克罗齐本人并非美学中的心理主义的拥护者，但他认识到哲学和美学对这些问题的解决是完全无能为力的。请问，我们若是连悲剧因素和喜剧因素的问题都弄不清楚，若是连它们之间会有什么区别都不知道，那么，我们还能在文艺心理学中弄清楚多少问题呢？“……因为心理学（在我们时代，它的纯经验的和描述的性质确是越来越明显了）是一门旨在为人的精神生活建立类型和图式的自然科学学科，所以所有上述要解决的问题都不属于美学及普通哲学管辖的范围，应该管辖它们的恰好是心理学。”^①

从形式主义者所举的例子中我们也可以看出，由于他们没有同心理学相结合，所以也就无法正确地评价文艺形式的作用。克罗齐的另一个论点已经直接涉及解决这一问题的心理学方法，他在这里非常正确而又坚决地反对了那种为归纳美学或自下而上的美学所立即接受的形式主张，这正是因为这种美学是从末端，也即从解释清楚快感这个形式主义也难以应付的因素开始的。“这种美学开始有意识地收集美的实物，如信封，各种外形、各种尺寸的信封，然后分清哪些信封产生美的印象，而哪些信封又产生丑的印象……一个粗糙的黄纸信封在写情书人的眼里是最丑的，但它却最适合于由门房在上面盖戳和装有法院传票的公文……可实际上这也不行。他们（归纳派）想出了一个办法，这个办法是否符合自然科学的严格要求都难免会使人怀疑。他们把信封发给大家，进行了一次 referendum（公民投票），要求以简单的多数来确定什么是美，什么是丑……

^① 克罗齐：《美学作为表现的科学和普通语言学》，莫斯科，1920年，第101—102页。



归纳美学尽管十分卖力气,可至今仍没有发现任何一条规律。”^①

实际上,从费希纳以来,形式实验美学就把拥有多数票看作是有利于某一心理规律的有力证明。在进行个人调查时,心理学常常使用这种鉴定标准,至今还有许多作者认为,只要大多数人在同样条件下接受测验而提供了完全相似的情况,这就可以成为他们正确性的证明。对心理学研究来说,再没有什么比这种谬误更危险的了。其实,我们只要设想一下,如果所有参加测试的人,在某种偶然的情况影响下使他们的表决结果受到歪曲,失去了真实性,那么,我们对真理的探索就将一事无成。心理学家知道,每个测试者身上都存在着一些早先已有的歪曲真相的嗜好,都存在着一些普遍的社会偏见和时尚的影响,等等。用这种方法求得真理是很困难的,正像用这种方法让一个人对自己做出正确评价一样难,因为绝大多数受访者都会肯定自己是聪明人,如果心理学家用这种办法做结论,那他必然会归纳出一条奇怪的规律:世界上根本没有蠢人。如果心理学家信赖受测试者关于快感的说法,而事先根本没有估计到这种快感的因素对本人来说是未经解释的因素,是受到本人不可理解的原因所支配的,是要做深刻分析后才能查明事实真相的,那么,就必然会得出同样荒谬的结论。冯特就曾指出过享乐主义的文艺心理学观念的贫乏和错误,他明确地说,我们在文艺心理学中研究的是一种非常复杂的活动,在这种活动中快感的因素起着不固定的、往往是微不足道的作用。冯特大致上采用了费舍尔^②和立普斯所发挥的移情的概念,他认为文艺心理学“用‘移情’一词可得到最好的解释,因为这个说法一方面非常正确地指出情感是这种

① 克罗齐:《美学作为表现的科学和普通语言学》,莫斯科,1920年,第124页。

② 费舍尔(1807—1887),德国美学家,情移论的创始者。



心理过程的基础,另一方面指出在这种情况下,情感是由感受的主体经迁移进入客体的”^①。

但是,冯特并没有把一切体验都归入情感。他给移情的概念下了个非常广泛的、从根本上说至今仍非常正确的定义,在下文分析文艺活动时,我们将从这一意义出发。他说:“客体是作为意志的刺激物而发生作用的,但它并不引起实际的意志活动,而是只引起作为行为发展的意向和阻留;这种意向和阻留移入客体本身,使客体显得像是向四面八方发生作用并受到外力抵抗的对象。意志情感就这样移入对象,仿佛使对象有了生命,因此就用不着观众再有什么行动。”^②

对冯特来说,甚至最初级的审美情感过程也会显得如此复杂。他完全同意这一分析,对朗格^③和其他一些心理学家的研究做出负面的评价,因为这些心理学家断言,“在文学艺术家及其作品的欣赏者的意识中除了快感以外没有其他目的……贝多芬在第九交响乐中用声音倾吐了人类心灵的全部热情,从悲痛欲绝到欢欣鼓舞,他的目的是给自己和别人带来快感吗?”^④冯特这样提出问题,自然是想说明,如果我们可以漫不经心地把从第九交响乐得来的印象称作快感的话,那么,这对心理学家说来却是个不可饶恕的错误。

通过具体例子不难说明,如果没有心理学解释的支持,形式分析方法本身是多么软弱无力,而文艺形式说发展的每一步都会碰到心理学问题,都会暴露出它那原始的享乐主义是完全站不住脚的。我想用形式主义者所发展的关于语音在诗歌中的作用的学说来说明这一点。

①②④ 冯特:《生理心理学基础》,第3卷,圣彼得堡,第226,第223,第245页。

③ 朗格(1834—1900),丹麦心理学家。——译者注



形式主义者是从强调诗歌语音因素的头等重要意义开始的。他们开始断言,诗歌的语音因素有着头等重要意义,甚至“对诗歌的欣赏通常也可以归纳为对诗歌语音原型的知觉……大家知道,我们对一些似乎最容易听懂的诗歌的内容都置若罔闻”。^①

雅库宾斯基^②根据这一完全正确的观察得出完全正确的结论:“在诗歌语言的思维里,语音登上意识的大雅之堂并因此而产生了对语音的情绪关系,这种关系本身又要求弄清诗歌‘内容’和语音间的一定的依赖关系。在弄清这种依赖关系时还得求助于语言器官的表情动作。”^③

因此,若是不求助于心理学,从形式的客观分析中,只能确定语音在诗歌欣赏中起着某种情绪作用,而要确定这种情绪作用,显然,还得求助于心理学对这种作用的解释。从语音对我们产生的直接影响来确定语音的情绪性质,这是极其低俗的尝试,这种尝试是毫无根据的。如果巴尔蒙特^④在确定俄语字母的情绪含义时说,“a”是最明快、最柔润、最亲切的音,“m”是令人痛苦的音,“и”是令人惊恐万状的音等等,他还能举出几个多少有点说服力的例子来证实这些论点。但同样也可举出许多说明相反情况的例子:俄语中有不少带“и”的词根本不表示惊恐万状的含义。这种理论早已过时,曾受到过无数次的严厉的批判。

安德烈·别雷曾对一些语音做过统计,认为在勃洛克的诗歌中,“p”

① 什克洛夫斯基:《论诗歌和无意义语言》,见《诗歌语言理论集》第3册《诗学》部分,第22页。

② 雅库宾斯基(1892—1945),苏联语言学家和文艺理论家。——译者注

③ 雅库宾斯基:《论诗歌的语音》,见《诗歌语言理论集》第3册《诗学》部分,第49页。

④ 巴尔蒙特(1867—1942),俄国象征派诗人。——译者注



“д”“т”等语音有着极其重要的意义^①，但是，他所做的这类统计和巴尔蒙特所发表的见解都缺乏任何科学的说服力。龚费尔特就这一点援引了米哈依洛夫斯基^②的有关类似理论，那种理论指出语音“а”中含有某种命令意味，“值得注意的是，按语言结构，а音化的语音用得较多的是妇女：Я, Анна, была бита палкой(我,安娜,挨了棍子); Я, Варвара заперта была в тереме(我,瓦尔瓦拉,被锁在闺房里),等等。俄罗斯妇女爱用命令式的性格就是这样养成的。”^③

冯特指出，语音的象征意义在语言中是极其罕见的，与没有任何语音含义的词的数量相比，这类词的数量是微不足道的；而尼罗普和格拉蒙等研究者甚至还揭示出某些词的语音表现力的心理学根源。“语言中的所有语音，无论是元音还是辅音，都可能具有表现意义，这种表现意义对其遇到的那个词的意义本身具有促进作用。如果词的意义在这方面不发生作用，那么语音也就失去了表现意义。很清楚，如果在诗歌中聚集了一定的语音现象，那这些语音现象是否具有表现意义，还要取决于其所表现的思想，这些语音现象可能具有表现意义，也可能不具有表现意义。同一个语音能够用来表现截然不同的思想。”^④

尼罗普也举出了大量由同一语音组成的词来证实上述情况，说明这些语音有的具有表现意义，有的则没有。“有过这样的想法，认为在 monotone(单词)中的3个‘о’与这个词的含义之间有一种微妙的联系。其实，

① 安德烈·别雷：《勃洛克的诗》，见《莫斯科作家俱乐部文集》，北方时代出版社，莫斯科，1917年，第282—283页。

② 米哈依洛夫斯基(1842—1904)，俄国政治家、社会学家和文艺评论家。——译者注

③ 龚费尔特：《战斗的反响》，第135—136页。

④ 格拉蒙：《法语诗及其表现方式和谐音》，巴黎，1913年，第206页。



这种微妙的联系根本不存在。在含义不同的其他一些词中可同样看到同一个清化元音的重复现象,如 *protocole*(议定书)、*monopolo*(垄断)、*chromologie*(年代学)、*zoologie*(动物学)等等。”至于涉及那些有表现力的词,为更好地说明我们的想法,我们只得引用沙利·巴里^①的话,此外,没有其他办法。沙利·巴里是这样说的:“如果词的发音能同词的意义相联系,那某些音组就会促进感性知觉,引起具体的表象,但语言本身是不能产生这类作用的。”^②由此可见,语言学家都同意,语音本身是不会有表现力的,我们根本不可能从分析语音本身的性质得出语音对我们有影响的规律。语音只有在词义的帮助下,或者是在诗句的帮助下才能变得有表现力。换句话说,语音在诗句中的本身价值决不像什克洛夫斯基说的那样是欣赏过程的自我目的,而是文学艺术结构的一种复杂的心理学效果。有趣的是,连形式主义者自己也意识到必须提出用音响形象法得出的意义来代替个别语音的情绪作用,他们断言(例如像维果茨基论《巴赫奇萨莱喷泉》这部研究著作所做的那样),这种音响形象法和根据这种方法选择的语音,其目的决不是从语音本身的知觉中得到感官快感,而“此时此刻充满诗人意识的”可以断定是与诗人极其复杂的个人体验相联系的某种主导的意义,——因此,这位研究者断然道出自己的推测,仿佛拉耶夫斯卡娅这个名字就奠定了普希金这部长诗的音响形象法的基础^③

埃亨巴乌姆同样正确地批判了别雷所提出的这样一个论点,即似乎是“诗人的语音选择无意识地通过外部形式来表现对诗歌思想内容的伴

① 沙利·巴里(1865—1947),瑞士日内瓦学派的语言学家。——译者注

② 沙利·巴里:《法语修辞学》,莫斯科,1916年,第75页。

③ 《普希金评论集》,莫斯科—彼得格勒,1922年,第50页及其以后各页。



奏作用”^①。

埃亨巴乌姆还十分正确地指出,无论是拟声或是一般的象征意义都不是诗句中语音所固有的现象^②。由此自然会得出这样一个结论:诗句中语音结构的任务超出了我们从语音中所获得的感官快感的范围。我们在这里用语音学说的一个例子来揭示的东西,从根本上说,可以推广到用形式方法来解决的一切问题上。我们随时随地都可碰到,有人对与研究文艺作品息息相关的心理学采取漠视的态度,因此,这些人只从分析文艺作品外部的和客观的特性出发,从而也不能正确解释文艺作品。

事实上,形式主义的基本原则对揭示和解释历史地变化着的文艺的社会心理内容,对揭示和解释取决于这种社会心理内容的主题、内容或材料的选择是完全无能为力的。托尔斯泰批评冈察洛夫,说他完全是个城里人,所以才说自屠格涅夫之后,民间生活再也没什么可写的了,“富人们的生活,连同他们生活中的爱情纠葛以及自我不满之类,在他看来,仿佛是永远写不完的内容。一位主人公吻了自己夫人的手心,另一位主人公吻了夫人的胳膊肘,第三位又吻了什么另外的部位。有的人因无所事事而烦闷,还有的人因得不到爱情而忧愁。而他觉得这里面真是花样翻新,应有尽有……我们自以为我们的时代和我们圈子的人所体验的感情都很有意义,而且丰富多彩,但实际上我们圈子里这些人的感情简直微不足道,而且不复杂,归纳起来无非是三种:骄纵、淫荡和无聊。这三种感情以及它们的枝枝蔓蔓几乎就是富有阶级文艺的全部内容。”^③

对托尔斯泰把文艺的全部内容只归结为三种情感,我们可以有不同

① 安德烈·别雷:《勃洛克的诗》,第283页。

② 埃亨巴乌姆:《文学透视》,第204页及其以后各页。

③ 《托尔斯泰全集》,第62卷,莫斯科,1953年,第86—87页。



的看法,但是每个时代的文艺都有自己弹拨的心理音阶,这是谁也否定不了的,因为历史研究已充分证明了这一点。

我们可以看到,形式主义学派和波捷勃尼亚学派殊途同归,两者在文艺心理内容变化的观念面前同样显得无能为力,所提出的那些论点不仅没有说明文艺心理学的任何问题,而且这些论点本身还需要文艺心理学方面的解释。俄国的波捷勃尼亚学派和形式主义学派尽管也有些重要的贡献,但总的说来,这两派的理论和实践都是失败的。这种情况反映了一切只从文艺形式或其内容的客观材料出发,而没有用任何文艺心理学理论作为其立论依据的文艺理论的主要问题所在。

第四章

文艺与心理分析*

文艺心理学中的无意识。文艺的心理分析。对文艺社会心理学的理解。对泛性论和幼稚病的批判。意识因素在文艺中的作用。心理分析方法的实际应用。

我们前面考察过的文艺心理学的两种理论足以清楚地说明，如果局限于分析意识所发生的过程，我们未必能够为文艺心理学的那些最基本的问题找到答案。这时，不论对于诗人，抑或对于读者，我们还未能让他们认识到把他们与文艺相联系的那种体验的本质何在；我们也还未能让他们轻易地觉察到，文艺的那些最本质的方面还在于文艺的创作过程和享受过程有时似乎是不可理解、说不清楚的，而且对这些过程有关的人来说是意识不到的。

我们任何时候也不能确切地说出为什么我正好喜欢某某作品；我们几乎不能用语言揭示出这种体验的某些本质的和重要的方面；而且

* 本章为杨成寅教授所译，本卷其余各章均为吴长福教授所译。



正像柏拉图^①所说的，诗人自己很少知道他们是靠什么方法进行创作的。

并不需要什么特殊的心理学方面的洞察力，就能觉察到艺术效果的最直接的原因隐藏在无意识之中，而且深入这一领域，我们就能触及对研究文艺问题富有成果的东西。对文艺中无意识的分析，总的来说，来自把无意识这个概念引入心理学。心理学倾向于确信，就无意识这个词语本来意义来说，无意识是处在我们的意识之外的、潜在的东西，因而就其本性而言，它是没有被认识的。只要我们认识了无意识的本质，它就马上不再是无意识的，而且我们又会把它与我们日常生活中的心理事实挂起钩来。

我们在第一章中已经说过，有一种观点是错误的，而且还有一些由事实明显推翻了的结论，从而表明，科学不仅研究直接的和意识到的现象和事实，而且也研究一系列的可能是间接研究过的现象和事实；这些现象和事实又可能是以某些迹象为手段加以分析，而且这种研究是借助于与被研究的对象完全不搭界的东西，因而常常显然是虚假的，连研究者自己也不信以为真的东西。无意识不仅恰恰是心理学本身的研究对象，而且可以通过间接的途径来研究。要知道，没有一堵走不通的墙壁把无意识与意识隔离开来。无意识的过程一开始就常常在意识中具有自己的延续部分，相反，许多有意识的现象却是被我们从潜意识的领域中抽出来的。在我们意识的两个领域之间，一直存在着往往连一分钟也不间断的生动的动态联系。无意识影响我们的行动，在我们的一举一动中流露出来，顺着这种迹象和表现，我们就能开始认识无意识以

^① 见：《柏拉图全集》，第9卷，《伊安篇》，列宁格勒，1924年。



及它所支配的规律。

有了这种观点,就可以摆脱原先所用的那种解释作家和读者心理活动的方法。以此为基础,所获得的只是客观和可信的事实,对这种事实的分析,就可以获得关于无意识的某种认识。不言而喻,这种无意识在其中表现得最充分的客观实体就是艺术作品。因而艺术作品正好成为我们分析无意识的出发点。

文学艺术家或读者对一些作品所提出的自觉和自作聪明的解说,很可能是最少合理的解释;也就是说,这种解说可能是自我欺骗,可能是自我辩护,可能是事后凭想象所做的一种说明。

由此可见,读者们接连不断地对某些艺术作品所做的解释和批评的全部历史,作为意思明白的历史,不是别的,恰恰是理性解释的历史;这种历史随着文艺理论体系的不同而不断发生变化。这些理论体系能够说明对艺术作品的理解为什么会随着时代的变迁而改变,而在实质上,这些理论体系很少给文艺心理学带来什么有价值的内容:未能成功地说明艺术体验改变的合理性,而体验本身的变化,却是这些文艺理论体系所无力揭示的。

兰克^①和萨克斯说得十分正确,他们说,“至今我们的分析仅仅局限于我们意识的领域所发生的过程……”,因而有些基本美学问题甚至未能解决。他们举例说:“当对艺术创作的享受达到顶点时,我们几乎由于精神紧张而喘不过气来;这时,由于怜悯和同情而不由自主地淌下泪水。所有这些感情,我们在生活中有时可以避开,而在文艺中所有这

^① 兰克(1884—1939),奥地利心理学家,精神分析学派最早和最有影响的信徒之一。——译者注



种感情都极其奇怪地、相当普遍地发生。这种由艺术作品所引起的激情,显然具有另一种性质;而由这种激情所引起的审美感情的变化,由于带来使人痛苦的审美享受就成了一个问题,对这个问题的解决只有借助于对无意识的精神生活的分析才能完成。”^①

心理分析因而乃是这样一种心理学体系,这个心理学体系把无意识的生命活动及其表现选来作为研究对象。十分明白,我们试图改变化解释文艺问题的方法,因而对于心理分析特别感到引人入胜。心理分析至今与无意识表现的两个主要事实相关联:即与做梦和神经官能症相关联。无论是无意识的第一种表现形式还是第二种表现形式,都被心理分析理解为无意识与意识之间的人所共知的融合与冲突。因而试图借助于无意识表现的两种形式来观察文艺,是极其自然的。心理分析家们就以此为出发点,断言文艺居于做梦与神经官能症之间的中心地带,并以此为基础把冲突视为文艺的基础。冲突“对于做梦达于极点,但尚未达到致病的程度”。在文艺中,也像在无意识的两种表现形式中一样,无意识必然表现出来,虽然本质上相同,只是表现方式略有不同。“由此可见,文学艺术家在心理活动方面处在做梦与神经官能症之间;心理过程在它们之中实质上是同样的,只是在程度上有所不同而已……”^②

如果借助这种理论去追踪诗人的创作和读者的感受,那就可以很方便地想象对文艺的心理分析的解释。弗洛伊德曾指出:无意识的两种形式及其在现实中的变化,比梦境和神经官能症的发作更加适合于文艺,因

^{①②} 兰克,萨克斯:《心理分析在精神科学中的意义》,圣彼得堡,1913年,第127—128页。



此称文艺创作作为儿戏和白日梦。他说：“以为儿童对他们创造的世界不严肃认真的想法是偏颇的，恰恰相反，儿童对待游戏是十分严肃认真的，他们往游戏中注入了许多激情。与对游戏不同，儿童对现实中发生的某些事情倒是不太关心的。尽管儿童迷恋他们创造出来的世界，但他们把游戏与现实中发生的事情是区分得清清楚楚的，而且力求为游戏在他接触和看到的现实生活中找到一个支撑点。诗人干着与玩游戏的儿童相同的事情，他在创造一个想象的世界，而且对这个世界严肃认真，也往他们所创造的世界中贯注许多激情，同时也把这个世界与现实截然区别开来。”^①不过，当儿童停止游戏时，就不再处在原先游戏时所获得的那种享受的情态中。他们不在现实中寻找使他在游戏时所获得的满足的源泉。大多数人不玩游戏，却在想象中沉醉于那种白日梦或幻想之中，他们妄想实现性欲或另一种嗜好。“……进行幻想，代替游戏，建立一座空中楼阁，创造人们称之为白日梦的东西。”^②白日梦已经具有以下三个重要因素，这使它与游戏不同，使它与文艺相接近。这三个因素是：第一，在想象中作为能够引起令人痛苦的因素，却能提供精神享受的材料，有时好像能够令人联想到文艺中的激情的变化。兰克说：“白日梦中会出现这样一种情景，这种情景在现实中是极端令人痛苦的，但在想象中却能提供精神享受。这种想象最常见的类型是人类自己的死亡，还有另一些痛苦和灾难，如贫困、疾病和耻辱，这时，痛苦表现得不那么强烈；且在睡梦中，可耻的行为的表现和暴露，却不显得会减少痛苦的强烈程度。”^③

诚然，弗洛伊德在分析儿童游戏时曾经指出，在儿童游戏中常常出现令人痛苦的体验。例如，“当他扮演折磨他的病人的医生时，他就在游戏中

①② 弗洛伊德：《心理学研究》，莫斯科，1912年，第18页，第19页。

③ 兰克，萨克斯：《心理分析在精神科学中的意义》，圣彼得堡，1913年，第131页。



再现出外科医生的同一个动作,这种外科手术在生活中是会让人流泪和痛苦的。”^①可是,在白日梦中,比在儿童游戏中会出现更加无限多样的鲜明而且强烈的形态。

第二,弗洛伊德觉察到白日梦与游戏相比,有一种更重要的区别,就是儿童任何时候也不会认为自己的某种游戏有什么羞耻。有必要指出,有一种与人们所说的相反的情况^②,就是认为儿童也常常对自己的一些游戏感到羞耻,而且瞒着大人去玩,其中哪怕是并没什么不适当之处。特别是,儿童在扮演大人的游戏时,大人在场就会使他们不自在。显然,在带有上述想象的这类情景中,游戏就有深刻的性的根源,而且也因此向成年人隐瞒自己游戏的内容。而成年人,有时则认为自己的某些想象内容是见不得人的,因而对另一些成年人隐瞒自己的想象。他们把这些想象作为自己的隐私而隐藏起来,而且总是尽量在自己的一举一动中不公开暴露自己的这些想象。很可能,他认为自己是一个独立的人,而独立的人都有类似的想象,而且认为在另一些人群中散布这些想象的内容,是不适宜的。

第三,对于理解文艺也是最重要的一个因素,这些想象有其赖以产生的根源。必须指出,有些想象活动绝不是幸福的,而只是令人不满的。得不到满足的愿望,这是引发想象的刺激物。每一种想象都包含重要的愿望,都是对不能令人满意的现实的修正。因此,弗洛伊德认为,诗人在创作时,正如人们在做梦和想象时一样,其中包含有不能满足的愿望,这种愿望常常是这样的,“我们把它们隐藏着,我们必须对自己也隐藏着,因而它

① 弗洛伊德:《快乐原则的来世》,1921年,第2章。

② 有必要指出,有一种与人们所说的相反的情况:他们认为孩子们往往羞于在大人面前做自己的游戏,而是背着大人去做游戏,尽管在游戏中没有任何越轨的行为。特别是儿童假装成大人的时候,有大人的参加会妨碍他们做游戏,会使他们感到很尴尬。显然,游戏与后来的想象力相似的特征及游戏极隐秘的根据就在于此。



们就被排挤到无意识中去”。^①

文艺活动的机制在这方面很像想象的机制。因而想象一般是由强有力的、迫切的愿望所唤起。这种体验“在作家那里由对从前的回忆所唤起，大部分属于儿时的体验，作为愿望的起点，在作品中得以实现……创作，作为白日梦，乃是以往儿童游戏的继续和代用品”^②。

由此可见，文艺作品对于诗人本人，乃是使他得不到满足和未能实现的，而且在现实生活中不可能实现的愿望得到满足的直接手段。

以上所说的情况，可以借助于在心理学中发展的激情理论得到理解。从这种理论观点看来，激情可能是无意识的，在一定的情况下应当是无意识的，而且这些激情绝不会因不知不觉进入意识而丧失其作用。通过这条途径进入意识中的精神愉悦或支配意识的情感，就会与另一些激情或与之相关的表象存在着密切的联系，而且沿着已开辟的道路，把精神满足同其他与之有关的能力交织在一起。如果这种理论是正确的，那么就应当把它运用到我们所研究的问题中来。问题可以这样加以解决：文艺作品除了由有意识的激情所唤起外，无意识的因素在这方面的表现更加强烈，而且常常赋予以矛盾的色调。文艺作品的创造所借助的诸多表象应当是有所选择的。在表象中除了有意识的联想外，还要有足够的与典型的、无意识的激情的综合体。完成文艺作品的这种复杂任务的能力，要全靠文学艺术家在文艺作品构思之初在精神生活中所扮演的角色，要相当于文艺作品将来在群众欣赏文艺作品时所扮演的那个角色。也就是说，文艺作品要能够引导共同具有无意识愿望的、欣赏它的群众在想象中得

^{①②} 弗洛伊德：《心理学研究》，莫斯科，1912年，第20—23页，第26—27页。



到精神的满足。^①

许多研究者在此基础上正在发展诗歌创作的理论。有人把文学艺术家与神经官能症患者做了比较,尽管在施特凯尔^②之后,有人说龙勃罗梭^③的理论体系滑稽可笑,由于他的倡导,人们说天才与精神错乱相近似。有位兼患神经官能症的诗人,对自己的诗歌形式做了心理分析,把不相干的人物形象当成是自己精神生活的镜子。他听任自己粗野的爱好,在他建构出来的想象的形象中引进他心满意足的生活。这些研究者追随海涅^④,主张诗情即人的病态,有争论的只是什么类型的精神病患者和诗人相像。科瓦奇就曾把诗人比作精神错乱者,说诗人喜爱对外人表现自己,而读者则像是瘵病发作者,他们总是把别人的体验主观化为自己的体验。兰克倾向于不把文学艺术家看成是精神错乱者,而把他视为瘵病发作者。在所有这些情况下所有的人都赞同诗人在创作时都是借助于某种传达或替代的机制,发挥无意识的爱好,把先前原有的激情和新的表象结合起来。因此,就像莎士比亚的一个主人公所说的那样,诗人通过另一些人物哭诉自己的悲哀,哈姆雷特的著名发问就是:赫古芭为他或者他为她才那样哭号。兰克是这样解释的:赫古芭通过演员的表演,把他要发泄的激情融在一起,演员在仿佛是赫古芭流出的不幸的泪水中把自己固有的悲哀发泄出来。我们知道,果戈理有一个著名的说法,他承认为了摆脱他自己固有的缺点和另一些不良嗜好,使自己创造出来的那些滑稽可笑的登场人物带有他自己固有的恶习。这类表白曾为一系列其他文学艺术家所确认。

① 兰克,萨克斯:《心理分析在精神科学中的意义》,圣彼得堡,1913年,第132—134页。

② 施特凯尔——文艺评论中的心理分析派的代表人物之一。——译者注

③ 龙勃罗梭(1836—1909),意大利精神病学家,犯罪学派创始人。——译者注

④ 海涅(1797—1856),德国诗人。——译者注



因而兰克指出：这从局部看来完全正确，“如果莎士比亚看透了智者和愚者、圣人和罪人的基本精神，他就不只是全部这样无意识地创作（也可能全部这样创作），可是他还是以他所拥有我们大家所无的另一些天才，能够看到自己固有的无意识，而且凭自己的想象，创造出显然具有独立精神的人物形象。”^①

如弥勒—佛拉因菲尔斯所说，真正严肃的心理学家断言，莎士比亚和陀思妥耶夫斯基^②并没当过罪犯，他们在自己的作品中描写过杀人犯，但他们不会有犯罪的癖性。对于文学艺术家或读者，文艺仿佛是内科医生治病的一种手段，作为一种手段用来调停与无意识的冲突，不会使人陷入神经官能症。但是，这些心理学家却倾心于把所有一切爱好都归结为一个方面，而且兰克甚至选择赫勃尔^③的诗句作为自己研究性论著的书前题词：“真奇怪，竟然可以把所有人的爱好归结为一种爱好。”在这些心理学家那里必定要把所有一切诗意都归结为对性爱的体验，正如把对性爱的体验作为诗创作和读诗时的感受的基础一样。按照这些心理学的学说，正是性爱是无意识的主要储藏器，而在文艺中所完成的精神力量的总体的升华转换就是性的力量升华的可贵之处，也就是把性的精力从直接性欲的目的排挤出来转换到创作中去。他们总是把无意识和被曲解的因素，即不适宜我们道德文化等等的要求、爱好和意愿的因素，作为文艺的基础。正因为这样，被禁止的愿望在文艺的帮助下，就在对艺术形式的愉悦享受中得到满足。

但是，我们所探讨的理论的最软弱的方面——如何理解形式，正是在

① 兰克，萨克斯：《心理分析在精神科学中的意义》，圣彼得堡，1913年，第17页。

② 陀思妥耶夫斯基（1821—1881），俄国作家。——译者注

③ 赫勃尔（1813—1863），德国诗人、剧作家。——译者注



艺术形式的定义中暴露出来。对这个问题,心理分析学家们似乎并不打算提出详尽可靠的回答^①。

他们所做的这种解释显然暴露出其出发点的缺陷。梦境中的有些愿望被唤醒后会使人感到羞惭,他们说这种我们不能直接得到满足的愿望,在文艺中就可得到表现。从这里可以明白,在他们看来文艺总要与犯罪、羞惭以及被人摒弃的事情打交道。正像在睡梦中被抑制的愿望总是以扭曲的形式得以表现一样,在文艺作品中,这种被抑制的愿望也正是以隐蔽伪装的形式得以表现。

弗洛伊德说:“通过科学的考察,就能查明梦的内容。不难看出,梦也就是我们都可以很好地想象出来的愿望的实现。”^②艺术家也正是这样,他们为了满足自己已经产生的愿望,就应当在艺术形式中具体地表现它们,这种艺术形式,用心理分析的观点看来,具有以下两个重要作用:

第一,这种形式应当能够为浅层的感觉提供不怎么深奥的、浅显的、自给自足的娱乐,同时又能作为诱饵、交流手段,或者更确切地说,提供初步的享受,从而吸引那些从事于艰苦劳动的处于无意识状态的人们。

第二,对艺术形式所做的规定,在于制造一种有艺术性的伪装,可以通融的表现形式,或可以允许的和可以表露的愿望,因而正好可以通过意识所发出的检查。

按照这种观点,形式是在执行它的功能,兰克直截了当地说,就是像在梦境中那样去扭曲事实,文学艺术家同样领悟审美享受,也就是心理分

① 如果心理分析学家们(如兰克和萨克斯)是对的,那么,文艺作品的素材总是以全人类的冲突(从麦克佩斯到每个沽名钓誉者)为根据的,其所以成为不可理解是因为各种文艺形式的变化实在太快了。甚至心理分析的观点也把形式,有时是文艺特点归结为修饰、诱惑或 vorlust(预先的喜悦),有时则不管问题的解决与否,干脆跃过它。

② 弗洛伊德:《心理学研究》,莫斯科,1912年,第23—24页。



析所说的遮盖布。这块遮盖布掩盖着享乐的真正的根源，并用以保障和加强享乐的基本效果。形式似乎在引诱读者和观众，引诱他们去推想一切事情全在这里，而被这种形式所欺骗的读者就有可能去排除自己已经产生的爱好。

由此可见，心理分析学家们要求区分对艺术作品享受中的两项契机——初级的享受和另一种真正的享受。分析者们把艺术形式的作用归结为这种初级的享受。要注意的是对艺术形式的心理分析在何等程度上符合事实。弗洛伊德本人问道：“作家在这方面是如何获得成功的？”——这是一个玄奥的秘密；在技术上要克服使我们厌恶的东西……要具有诗意。我们可以假定用两种手段，也就是说，用作家在对自己想象的描写中所提供的纯粹形式的、审美的愉悦去转化和掩盖，从而减轻审美“白日梦”的利己的性质。我以为作家给我们提供的审美享受，要具有“享受入门”的性质。来自富有诗情诗意的作品的真正的享受，可以用解放和加强精神力量来说明。^①

这样看来，连弗洛伊德也在标榜一时的艺术享受这个地方被绊住了脚。他在自己晚年的一本著作中解释说：文艺也像一幕悲剧能在我们身上激起一系列的痛苦的体验，还恰恰像是儿童游戏一样，其根本的活动从属于享受的原则。^②

可是，在分析这种享受时，理论陷入料想不到的折中主义。除了我们已经指出的享受的两个根源外，论著者们还提到其他一些根源，例如，兰克和萨克斯就提到激情的节约。对这种说法文学艺术家们一点也不在乎，而是认为激情会慢慢地、按规律不断地升高。这种所谓激情的节约，原

① 弗洛伊德：《心理学研究》，莫斯科，1912年，第28页。

② 弗洛伊德：《愉快原则的来世》，第2章。



来是享受的根源。另一种根源据说是思想的节约,在对艺术作品的感受时保存精力,同时又流露满足感。最后,论著者们又在节奏、韵律和词语的游戏中看到感觉满足的根源,把语言的游戏归为儿童的嬉戏。但这种满足感原来是被分散在一连串的形式中:例如对节奏的满足感被解释为减轻行为的手段,还被理解为性行为最重要的形态,而性行为本身是有节奏的,说是,“通过这种方式,规定的动作借助于节奏而获得与性交过程的相似”。^①

所有这些文献史料胡乱交织在一起,形形色色,毫无内在联系,而且完全无力说明艺术形式的意义和作用。艺术形式只能被充当一座建筑物的门面,在它的背后隐藏着实际的享受,而这种享受行为,最后与其说是被归结为作品的形式,倒不如说是被归结为作品的内容。于是一个毋庸置疑的问题便成为诗人们无法回避的:“‘汉斯能否得到他的赫莱达?’这个问题虽曾争论过无数次,但从来没有一个诗人对这个问题厌倦过。”^②艺术的各种种类之间的区别,最后被心理分析学家们归结为儿童性欲形态的差异。例如造型艺术在这种情况下就被说成和理解为本能的升华,而风景画据说就是从这种对性欲的爱好中产生的。从这些心理分析著作中,我们得知,“……对描绘人体艺术的追求就能代替对母亲人体的爱恋情结,对这种人体爱恋情结的强烈的排斥就使美术家的兴趣由人体转向大自然。而在对自然及自然美不感兴趣的作家那里,我们也会发现对这种人体爱恋情结的强烈排斥”。^③

另一些文艺种类,也被做了近似的解释,即认为完全类似儿童性欲表现的另一一些形态。说儿童的性欲是一切艺术的共同基础,是希腊神话中

①② 兰克,萨克斯:《心理分析在精神科学中的意义》,第139—140页,第141页。

③ 涅斐尔特:《陀思妥耶夫斯基》,弗洛伊德主编《心理分析概念》,1925年,第71页。



的俄狄甫斯王恋母情结的领地，他“被心理分析学派视为艺术的基础。恋母情结在这方面具有特殊的意义，说他那强大的力量是从一切时代和一切民族的形象生动的作品中吸取来的”。^①

性欲是艺术的基础，它决定着文学艺术家的命运和他们的创作的性质。在这种解释的情况下，艺术形式的作用便变得完全不可理解了；艺术形式成为某种无关紧要的附属品。享受只是两种相反意识的同时结合：我们观看并感受悲剧，但我们立刻想到这不是真事，只是一种感觉而已。享受主要来自一种意识向另一种意识的转化。试问，任何别的非艺术性的故事不能起到同样的作用吗？要知道，法院刑讯新闻、桃色案件、流言蜚语、黄色段子也往往能使未得到满足和未实现的愿望得以消释。无怪乎弗洛伊德在证明小说同幻想有相似之处时，老是拿大家公认的坏小说做例子，这些小说的作者为迎合大众的低级趣味，创作了这些坏小说，这些小说与其说是为了引起审美情绪，不如说是完全为了消除深藏于内心的欲念。

这样就很难理解，为什么“诗歌开足马力，动用……各种各样的脉脉温情、情节变化，向对立面转化，使联系弱化，把一个形象分化成许多形象，使故事进程延长，把材料特别是象征诗意化”^②。

如果不采用这些复杂的形式活动，而直截了当地引开和消除相应的欲望，可能会自然和简单得多。但如果这样理解的话，文艺的社会作用就将大大降低，我们就会把文艺看作是一种旨在拯救人类，使其免受恶习之害，但却对于我们心理并不负有任何积极使命的解毒剂。

兰克指出，文学艺术家“属于人类在制服和改造敌对文明的本能的斗

①② 兰克，萨克斯：《心理分析在精神科学中的意义》，第142页，第134页。



争中的领袖”，文学艺术家“使人们免受毒害，同时又使他们获得享受”^①。兰克直截了当地声称：“必须坦率地说，至少在我们的文明中，对整个文艺的评价实在是太高了。”^②演员不过是医生，而文艺也仅仅是使人们不得病。但是，这种态度所暴露出来的对文艺的社会心理学的不理解才是更本质的东西。文艺作品和诗歌创作的作用完全地、毫无保留地被说成是出自整个文明时期始终不变的最古老的本能，文艺的作用完全被限制在个人的狭隘的意识范围之内。不言而喻，这同文艺的实际状况及其实际作用的最简单的事实是根本矛盾的。只要指出下面一点就足以说明：压抑的问题本身——究竟压抑什么和怎样压抑——总是取决于诗人和读者所不得不生活的社会环境。因此，如果从心理分析的角度看文艺，文艺的历史发展和文艺的社会功能都是不可理解的，因为从这一角度看，文艺始终是最古老和最保守的本能的表现。如果文艺有什么不同于梦和神经官能症的地方的话，那么，首先应该说，文艺是社会性的成果，这一点兰克是看得很清楚的。但兰克却不能由这一事实得出某种结论，并对其做出正确评价，他不能说明和解释究竟什么使文艺成为有社会价值的东西，不能说明和解释社会因素是如何通过文艺这种社会价值支配我们的无意识的。诗人原来只不过是个癔病患者，他能把别人许多体验吸收过来，却不能跳出由他自己的幼稚病所造成的狭隘的小圈子。为什么一定要把出场人物看作是文学艺术家本人的某些心理特点的体现呢？^③如果对于神经官能症和做梦，这种说法是可以理解的话，那么，对于像文艺这样的社会无意识症状来说就是完全不可理解的了。心理分析学者们自己都应付不了由他们的学说得出的那个重大的结论，也说不出所以然。实质上对于社

① 兰克，萨克斯：《心理分析在精神科学中的意义》，第147—148页。

②③ 兰克：《艺术家·性心理的附庸》，莱比锡，1918年，第55页，第78页。



会心理学只有一种观念最为重要，就是他们断言文艺就其本性来说乃是把我们的无意识变为某种社会形态，也就是使其具有某种社会意义和功能的行为形态。但是，在社会心理学范围内，对这些形态做出描述和说明，却遭到心理分析学者们的拒绝。显而易见，从社会心理学的观点来看，这种情况之所以发生，是由于心理分析学包含有以下重大的失误。

第一，这种理论企图把人们心理的一切表现，不管三七二个一，全部无条件地归结为性欲。这种泛性论特别用到文艺上，是完全没有根据的。也许对于脱离社会，被锁闭在自己个人本能的狭小范围内的人来说，这种理论是正确的。但也不能同意这种说法，即参与极复杂形式的社会活动的社会人，他们所产生和存在的另一些所有可能有的爱好和追求，难道比性欲更少而能够决定乃至控制其行为吗？只要我们从个人心理转向社会心理学，对性欲作用的过分夸大就特别明显。“按照某些心理分析学者们的论断，画家在描绘自己母亲美丽的肖像，或者以诗的形象体现对母亲的爱恋时，就隐藏着极端隐秘的性爱（恋母情结）。当雕塑家在塑造一个小孩的人体时，或者诗人在赞颂热情洋溢的青少年的人体时，心理分析学者们就立刻会看出其中存在的性恋欲念……在阅读这些分析文字时，就会产生一种印象，似乎所有的精神生活就只在于人类的某种骇人的嗜好；好像所有的观念、意志活动、意识，就只像是一个被极坏的本能牵引着一个没有心肝的木偶。”^①

实际上，心理分析学者们在指点无意识的极为重要的作用时，把无意识归结为没有任何意识。可是正如马克思所说，意识是人与动物的唯一区别：“……人在这里不同于公绵羊，人只在于意识代替了公绵羊的本能，

^① 弥勒—佛拉因斐尔斯：《文艺心理学》，第2卷，莱比锡—柏林，1923年，第183页。



或者说人的本能是有意识的。”^①如果从前心理学者们过分强调了意识的作用,断言意识无所不能,那么心理分析学者们则走向了另一个极端,把意识只作为无意识活动的盲目的工具。可是,哪怕是做最初步的研究,也会表明,在意识中可能发生的一些过程,如拉祖尔斯基关于各种阅读对联想进程的影响所做的实验的研究表明,阅读一篇论文之后,在脑海中会立即出现对读物的片断的琢磨和推论,对其各个不同部分联系着原来脑中原已储存的思想、概念和意愿进行综合判断。^②在这里,我们会有意识地把对读过的文字所做的分析、想象、综合与原先已有的精神、学养联系起来进行全面比较,进而加以类推。文艺体验产生无数有意识的因素,这些因素完全抹去了作为有意义的社会活动的文艺与神经官能症患者的病态症状的无意义形成或人在梦中产生的各种杂乱堆积之间的界限。

以上简短粗略地揭露了所考查的理论的被运用于实践中时存在的根本缺陷,这些缺陷在外国和俄罗斯的文字中都有表现。这种罕见的谬误在这里立刻从社会心理学方面被一一揭穿,表明它们是毫无根据的。弗洛伊德在研究达·芬奇时,企图把达·芬奇的整个命运和他的全部创作归结为产生于他的生活的最初年代——童年时的基本体验。弗洛伊德说他想要说明文艺活动的什么样的形态产生于一个人的最初的爱好。^③当他结束他的研究时,他却说他很害怕听到对他下的评判,他说他只不过写了一本心理小说,并且他意识到他不会过高评价他自己的那些结论的可靠性。

这种可靠性,对于读者简直等于零,因为从头到尾说的都是对创作事

① 《马克思恩格斯全集》,第3卷,人民出版社,2002年,第35页。

② 拉祖尔斯基:《关于各种阅读对联想进程的影响》,《神经学通报》,1900年,第8卷,第3期,第100页。

③ 弗洛伊德:《列奥纳多·达·芬奇和他对童年的一个记忆》,第111页。



实和生平事实的臆测、解释和比拟，其间并无直接的联系。给人这样一种印象：心理分析只是列出一个性象征的一览表，这个一览表对所有时代所有民族都是同样适用的，都像是圆梦者在为这一位或那一位文学艺术家的创作寻找一种相应的象征符号，以便恢复恋母情结，详细审视描写恋母情结的热情。也给人一种特异的印象，似乎每一个人都被锁定在自己的恋母情结上，而我们行为的最复杂和最高的形态，便一次又一次地去体验自己的童年，因而最高的创作就是恢复遥远的过去。一个喜欢自己童年的人，他的全部生活就已经由早年造成的冲突所决定，并且是一定要体验这种冲突的。

弗洛伊德断言列奥纳多，“他的多种多样的精神活动以及他的命运都包含在童年对性行为的想象”^①，而这种想象又转换为性行为的象征性符号语言。这种简单化的解说遭到所有研究者的反对。他们并未看到，列奥纳多的创作中少有与性行为相联系的事件。说实在的，弗洛伊德应该是承认“某一部分带随意性的，是心理分析所不能揭示的”^②。但是，如果除了这一部分，所有其余的生活和其余全部的创作，在弗洛伊德看来就统统是为童年性生活所控制了。

在涅费尔特对陀思妥耶夫斯基的研究中，这一缺点可以说暴露无遗。他说：“不论是陀思妥耶夫斯基的生活还是创作，都藏有奥秘……但是，心理分析的魔钥匙却能打开这些奥秘。心理分析的观点能够揭明其全部矛盾和奥秘，这把钥匙就是永恒的俄狄甫斯王（恋母情结）活在一个人的身上并创造了他的作品。”^③这是真正的天才！不是一把钥匙，而恰恰是这把

①② 弗洛伊德：《列奥纳多·达·芬奇和他对童年的一个记忆》，第118页，第116页。

③ 涅费尔特：《陀思妥耶夫斯基》，弗洛伊德主编《心理分析概论》，第28页，第12页。



百宝匙打开了创作的全部秘密和奥妙。在陀思妥耶夫斯基身上活着永恒的俄狄甫斯王(恋母情结)。但要知道,心理分析的基本规律就是推出一个论断:俄狄甫斯王千真万确活在每一个人身上。这难道就是意味着一提俄狄甫斯王,我们就解开了陀思妥耶夫斯基之谜吗?可为什么我们应当允许童年的性欲冲突,儿童与父亲之纷争在陀思妥耶夫斯基身上所发生的影响,比他后来所经受的全部创伤和体验的影响还要大,成为他创作的最有威力的因素呢?为什么我们不能允许等待死刑、苦役等等成为新的和复杂的折磨人的体验的根源?如果我们也像涅费尔特那样允许“作家对其他什么也不描写,而只描写自己无意识的冲突”,^①那么我们就完全不能理解为什么无意识的冲突只会在童年的冲突中形成。也有人说:“我们认为我们所考察的这位大作家的生活,从心理分析的观点来看,他在双亲影响下所形成的性格,他的生活与命运,取决于并完全决定于他的恋母情结。他的反常和神经官能症,他的病态和创造力——他的性格和特点,我们完全都可以把它们归结到其双亲的复合,也只能归结于此。”此论比涅费尔特所保卫的理论更加容易驳倒。这样说来,与儿童早期相比,一个人的所有生活等于零,而研究者则是从恋母情结中引申出陀思妥耶夫斯基的全部长篇小说。但可以看到此论有一个毛病:在这种情况下,一个作家所写的东西就注定全部相似,因为弗洛伊德说,恋母情结就是一切。看来,只有完全撇开社会心理学并闭上双眼不看现实,才可能断定作家在创作中只是追寻一切无意识的冲突,而全部的有意识的社会责任,就该完全不能由作者在他的创作中担负。这里有一个令人惊异的漏洞:在心理分析中,不知道这种理论什么时候用这种方法并以这种观点在造型艺术中处理整个范围中的某种漏洞。不知道这种理论如何处理音乐、装饰绘画和

^① 涅费尔特:《陀思妥耶夫斯基》,弗洛伊德主编《心理分析概论》,第71—72页。



建筑,在所有这些艺术门类中,很难把单纯直接的形式语言转换成性欲语言?这种张着大口的漏洞,极其明显地在推翻对文艺做心理分析的方法,迫使人们在想:心理分析理论是否真正能够把无疑存在于诗与音乐之中的所有这些构成因素结合起来,而这些因素看起来是艺术形式因素,而心理分析只是把艺术形式因素看作是假面具和文艺的辅助手段。心理分析中的牵强附会再没有比在俄国文艺论著中更惹人瞩目的了。叶尔马科夫教授在自己的论著中分析说:应该把 Домик в Коломне(科洛姆纳的小屋)理解为 доми́к ко́лом мне(小屋是我立锥之地)^①,亚历山大体的诗句表示亚历山大^②,而玛芙鲁莎则表示出身于摩尔人的普希金本人^③,所有这一切除了荒唐的牵强附会和自以为是之外,你就别想再在其中看出些什么。叶尔马科夫接着还对先知和小屋进行了对比。

“先知躺在荒野上像一具死尸;寡妇看见徘徊着的玛芙鲁莎,‘唉,唉’了两声便倒在了地上。”

“受尽折磨的天使倒下了——六翼天使也不见了;寡妇倒下了——玛芙鲁莎也没有了踪影……”

“传来上帝的声音,召唤天使行动起来,号召他‘用言词去燃烧人们的心!’寡妇‘唉,唉’的声音引起玛芙鲁莎可耻的逃跑。”

“先知经过变容,走遍天涯海角来到人间;骗局一经揭穿,玛芙鲁莎只得离开人们,逃之夭夭。”^④

这样一些随心所欲和徒劳无益的对比,当然会引起人们对叶尔马科

①②③④ 叶尔马科夫:《普希金创作心理学研究》,第27页,第33页,第26页,第162页。



夫教授所使用方法的质疑。他解释说：“伊万·尼基福维奇很接近大自然：——正如大自然称呼他的那样，称他为 Довгочхун，也就是说，他是个没完没了打喷嚏的人；伊万、伊万诺维奇是人为的，就称他为 Перерепенко，也许，他这人长得比萝卜要高一点。”^①他的这种做法就使人们对这种方法产生怀疑——就一个姓接近大自然方面，另一个姓接近人为方面做出荒谬的解释。一切的一切都可以用这种方法推论出来。彼列多诺夫在文学课上对普希金的一句诗所做的解释可以永远作为这类解释的一个范例：“一只公狼和一只饥肠辘辘的母狼一起走上大路……”请暂且停下，这句话得好好理解，这里深含有寓意。狼是成双成对走的，一起走着的一只公狼和一只饥肠辘辘的母狼：公狼吃饱了，而母狼却饿着。这是因为妻子总是在丈夫吃饱后她才吃，妻子得处处顺从丈夫。”这一解释的心理学根据同叶尔马科夫的解释是相同的。但是，对形式分析的草率，几乎是所有心理分析著作的共同的缺陷。我们知道，只有一部著作在这方面接近于完善，这就是弗洛伊德的那本《诙谐及其对潜意识的关系》一书，这本著作也是从梦境和诙谐的相似点出发的。这一著作可惜只停留在文艺心理学的边界上，因为它自己的笑话、幽默和诙谐本身，与其说是属于专门的文艺心理学，不如说是属于普通心理学。不过这一著作可以被认为所有心理分析著作中的经典。弗洛伊德从对诙谐的最细密的分析出发，已经可以说是从技术方面，即从形式方面出发，走近与这种诙谐相适应的无个性心理学，他指出，尽管诙谐与梦境具有相似之处，却对于心理学来说它们之间毕竟具有根本的区别。“重要的区别在于：梦境完全是精神联想的产

^① 叶尔马科夫：《果戈理创作分析概论》，莫斯科—彼得格勒，1923年，第111页。



物；它们不可能对另一个人说出点什么……而诙谐却恰恰相反，它在精神活动中乃是最带社会性的，是为了让人获得某种享受。”^①这种细微而精确的区分，使得弗洛伊德不把全部艺术作品混为一谈，甚至对于诙谐、笑话和幽默这三种相近的有价值的形式，他也能指出三种不同的享受的根源。弗洛伊德本人的一个失误，乃是试图把梦境解释为臆造，把文学作品中的主人公看作现实。在这里就表现出对艺术作品的幼稚的看法，暴露出是按照“怪吝骑士”的做法去研究现实的怪吝现象。

看来，心理分析方法的实际运用，还有待于自我完善，我们只是要说，它应当在实践中化为巨大的理论价值，而这种价值就包含在这种理论本身里。这种价值一般来说，可以归结为吸引无意识到艺术研究中，扩大艺术研究的范围，指明无意识在艺术中如何成为社会的因素。

我们希望探讨心理分析的一些积极的方面，并试图找到以艺术心理学为基础的命题体系。然而，这些命题的实际运用要想得到实际的好处，只有在以下的情况下才有可能，这就是：如果这些命题抛弃了理论本身的某些基本的和原始的缺陷；如果这些命题除了与无意识相联系之外，还能顾及意识并非是纯粹消极的而是独立的积极的因素；如果这些命题善于阐释艺术形式的作用，而不只把艺术形式视为门面，而是视为艺术的重要的机制；最后，如果这些命题能够排除泛性论和幼稚病，从而能够把整个人的生活带进自己研究范围中来，而不只是把人的生活的最低级机械的冲突带进自己研究范围中来。

最后，如果这些命题能够对艺术以及对艺术的象征性与历史发展做

^① 弗洛伊德：《诙谐及其对潜意识的关系》，莫斯科，1925年，第241页。



出社会心理学的正确的阐释,那么,就会认识到,单从个人生活的狭小范围内是不可能对文艺做出彻底的阐释的;文艺必然要求从社会生活的广大范围内得到阐释。

文艺作为无意识的表现,只存在一个问题:文艺要对无意识做社会性的阐释,这可能就是对这一问题的最为准确的回答。

第三部分



对审美反应的分析

第五章

对寓言的分析

寓言、短篇小说、悲剧。莱辛和波捷勃尼亚的寓言理论。散文体和诗体寓言。寓言的结构要素：寓意、兽类的运用、道德教训、故事、诗歌的风格和手法。

当此书准备从批判部分转向正面叙述部分时，我们认为，先提出几个局部问题来探讨是较为合适的，这是因为这样做有利于对将要阐明的一些重要观点提供理论上的依据。我们认为，给进一步的概括准备好心理学材料是很有必要的，因此，最便捷的办法就是采取由简及繁的研究步骤。我们打算先粗略地考察一下寓言、短篇小说和悲剧这三种形式，这是按其顺序一个比一个复杂、一个比一个高级的文学形式。我们之所以先从寓言着手考察，这是因为寓言最接近诗歌，一向被研究者看作是最初级的文学形式，通过对它的考察可以最容易、最清楚地发现诗歌的所有特点。可以毫不夸张地说，多数理论工作者对诗歌所做的解释都是从对寓言的某种认识出发的。他们在对寓言进行解释之后，再把各种高级作品作为更复杂的但又基本上与寓言相似的形式来考察。因此，这里可用一句话来表示：如果你了解研究者是怎样解释寓言



的,你就很容易了解这位研究者的一般艺术观了。

实际上,我们只有两种完整的寓言心理学体系,即莱辛的理论和波捷勃尼亚的理论。这两位作者都是把寓言看作是最初级的文学形式,而且,他们对整个文学所做的解释都是从对寓言的某种认识出发的。莱辛经过研究后给寓言下了这样一个定义:如果把一个普遍的道德主张引入对个别的情况的叙述中去,在叙述过程中把这种情况看成是实际存在的,而不是只当作例子或比喻,并在叙述方式上有助于直观认识这个普遍道德主张,这样的作品就是寓言。

我们很容易发现,这种把艺术作品看作是对某个普遍观念图解的观点,正是当前十分流行的对待艺术的态度。读者和观众都试图在每一部长篇小说、每一幅画里找出文学艺术家的主题思想,即作者想通过作品说明什么、表现什么等等。如果按照这种观点来看,寓言就只不过是图解普遍观念的最直观的形式。

波捷勃尼亚对莱辛的上述观点,甚至整个理论体系持批判态度,他根据自己的一般理论得出如下结论:寓言能成为“源于人类生活领域的多变主语的不变谓语”^①。对波捷勃尼亚来说,寓言是对问题的迅速回答,是对复杂的生活关系的合适图解,是一种认识或者说明错综复杂的日常关系、政治关系或其他关系的手段。与此同时,波捷勃尼亚还把寓言看作是能够解开诗歌之谜的一把钥匙。他断定说:“任何一个词,在其存在的某一时刻,都包含着我们在寓言中所见到的相应的成分。在下文中我将力求说明,寓意是诗歌作品中不可缺少的属性。”“……寓言是认识日常生活关系、人的性格,一句话,是认识有关人们生活道德方

^① 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿:寓言、谚语、俗语》,哈尔科夫,1898年,第11页。



面一切事物的方法之一。”^①

有趣的是,尽管形式心理学分析理论的拥护者们强调自己的观点与波捷勃尼亚的观点之间有着很大的差别,但他们仍然很愿意附和波捷勃尼亚的上述说法。他们从其他方面批判波捷勃尼亚,却在这方面承认他是完全正确的。仅这一点就使寓言成为形式心理学分析的一个极其有趣的对象。在一些人看来,寓言仿佛是处在诗歌边缘的一个客体,是一切诗歌作品的原型;而在另一些人看来,寓言却是整个艺术王国中特别明显的一个例外。“……波捷勃尼亚理论,”什克洛夫斯基说,“在对寓言做分析时的确很少有自相矛盾的情况,他根据自己的观点对寓言进行了透彻的研究。他的理论没有涉及艺术的即‘物的’作品,因而他的书未能写完……”^②“波捷勃尼亚的体系只有在很狭窄的诗歌领域,即寓言和谚语中才能站得住脚,因此可以说,波捷勃尼亚著作中的这一部分是经他透彻研究过的。寓言和谚语确实是‘对问题迅速的回答’,其所描述的形象确实是一种‘思维方法’。但是,寓言和谚语的概念,同诗歌的概念是很不一致的。”^③看来,托马舍夫斯基也是坚持这种观点:“寓言是由蕴含道德讽喻意义的动物故事发展而来的,也就是由用实例(轶闻或童话)来说明一般原则的证明系统发展而来的。寓言都有故事情节,赋予故事以某种寓意,并从故事情节中引出一般的结论,即寓言的教训……”^④

这样的定义使我们又回到了莱辛那里,甚至回到了更古老的理论——德·里亚·莫特等人对寓言所下的定义那里。有趣的是,理论美

①② 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿:寓言、谚语、俗语》,哈尔科夫,1898年,第12页,第73页。

③ 什克洛夫斯基:《艺术作为手法》,见《诗歌语言理论集》第3册《诗学》部分,彼得格勒,1919年,第106页。

④ 托马舍夫斯基:《文学理论》,第195页。



学也以同样的观点看待寓言,喜欢把寓言比作宣传艺术。哈曼说:“应当把所有寓言都归入宣传诗的范畴,因为寓言中对引人入胜的故事的审美趣味被非常巧妙地应用在故事的道德教训上;一般说来,整个有倾向性的诗歌领域都属于诗歌美学的范畴;属于这一范畴的还有整个修辞学(即演说术)领域……”^①

继理论家与哲学家之后,评论家与广大舆论界都对寓言的评价很低,认为它是诗歌中难登大雅之堂的作品。很久以前,克雷洛夫就有了道德说教者、平民思想表达者以及处世经验和健全思想的讴歌者等等的名声。对克雷洛夫的这一评价由此也用于他的寓言本身;很多人仿效埃亨瓦尔特,认为熟读这些寓言,“可以较好地去适应现实。然而这并不是伟大的导师教我们这样做,通常他们也没有必要教我们这样做……由此可以说寓言是微不足道的……不过是凑合而已,不过是平面上的一滑罢了。”^②只有果戈理才偶尔于无意之中,顺便提到克雷洛夫寓言的妙不可言的精神实质,尽管谈到克雷洛夫时他也和大家通常的看法一样,即把他看作是智力健全、讲求实际的人。

如果考察一下对寓言做如此理解的寓言理论,再看一下实际存在于寓言和诗歌之间的区别以及寓言中明显缺乏的诗歌特征,那将是很有意义的。但是,如果我们抱着这个目的去考察莱辛和波捷勃尼亚的理论,那将是徒劳的,因为他们两人的基本倾向很不相同。可以明确指出,他们所说的是两种在起源上和艺术功能上完全不同的寓言。历史学和心理学者告诉我们,必须把诗体寓言和散文寓言加以严格地区分。

我们先来谈谈莱辛。莱辛直截了当地指出,在古代,寓言不是归属于

① 哈曼:《美学》,第80—81页。

② 埃亨瓦尔特:《俄国作家剪影》,第1册,第7页。



诗歌领域,而是哲学领域。作为他的研究对象的正是这种哲学寓言。“由于在古代,寓言属于哲学领域,所以修辞学大师们经常借用寓言。亚里士多德并不是在《诗学》里,而是在《修辞学》里分析研究了寓言。阿夫托尼乌斯和亚历山大的提纲也是在修辞学里谈论了寓言。即使在直到拉封丹时代的近代作者那里,要了解有关伊索寓言的情况,也得到修辞学中去。拉封丹使寓言变成了诗歌的玩物……所有人开始把寓言解释成是一种儿戏……在古代寓言中,描写都是平铺直叙的,如果某个古代学派的人读到例如巴特所列出的那一长串寓言故事所必须采用的修饰语清单时,一定会感到莫明其妙,同时会惊奇地问:难道在近代作者那里寓言的实质已发生变化了吗?因为,所有这些修饰语与寓言的实质是相矛盾的。”^①因此,莱辛所指的是拉封丹以前的寓言,即作为哲学和修辞学对象的寓言,而不是作为艺术对象的寓言。

波捷勃尼亚所持的立场与莱辛相似。他说:“了解寓言的构成不能按照它在书本中即寓言集中的样子,甚至不能按照其从书面转为口头时的样子,何况,寓言的这种出现本身,其理由也本不充分。例如,为什么演员要用朗诵以显示自己的朗诵技巧,为什么要让孩子口中一本正经地说出:‘阿谀是卑鄙的,有害的,这已经向世人告诫过多少次了……’这类语句在孩子口中说出来显得是多么滑稽可笑啊!寓言一脱离实际生活,就成了毫无意义的空话。但是,这一诗体形式也会出现在不是玩笑的,而是事关人类和人类社会命运的场合,在那种场合是顾不上开玩笑和说空话的。”^②

波捷勃尼亚直接引用莱辛著作中引用过的话,并且说:“拉封丹采用的种种夸张正是由于人们不想和不善于用寓言而产生的。的确,寓言以

① 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第73—74页。

② 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第4页。



前曾是威力巨大的政治抨击性文章，至少也是有力的政论工具；寓言尽管也有其自己的目的，甚至由于有了这种目的，它成了非常富有诗意的作品；寓言曾在思想界起过显著的作用，可如今却成了微不足道的东西，甚至成了不中用的玩具。”^①

为证实自己的想法，波捷勃尼亚和莱辛都一致否定诗体寓言，否定他们认为只是儿童玩具的寓言集中的寓言；他们处处谈论的实际上并不是寓言，而是带有讽喻意义的说教故事。因此他们所进行的分析，在大部分情况下是属于逻辑思维心理学范畴，而不是文艺心理学范畴。由于弄清了这一点，我们就可以在形式上回避他们的意见，因为他们有意识地不去考察诗体寓言，而只去考察散文体寓言。我们有权对他们说：“你说的所有这一切都没有错，只是你们说的不是诗体寓言，而是演说体和散文体的寓言。”这两位作者认为，拉封丹和克雷洛夫寓言艺术的高度繁荣是寓言艺术的彻底没落。仅仅这一事实就足以证明，他们的理论不是把寓言看作是一种文艺学现象，而是看作是一种证明系统。的确，寓言按其起源来说无疑是双重的。它的说教部分和描写部分，换言之，即它的散文部分和诗歌部分经常会发生冲突，在历史发展进程中时而这部分获胜，时而那部分获胜。寓言几乎完全丧失它的艺术性而超乎常规地几乎变成道德说教作品，这种倾向主要是在拜占庭土壤上发展起来的。与此相反，在拉丁土壤上，寓言却发展成为诗体作品。不过必须说明，寓言中始终存在着两种不同体裁，即诗体寓言和散文体寓言。

应当把伊索、莱辛、托尔斯泰等人的寓言列入散文体寓言，而把拉封丹、克雷洛夫及其学派的寓言列入诗体寓言。单单指出这一点就可驳倒波捷勃尼亚和莱辛的理论，但这是纯形式而不是实质性的论证，这样做更

^① 波捷勃尼亚：《文学理论讲稿》，第25—26页。



像是法律上的回避,而不像是心理学上的研究。与此相反,我们关心的是深入研究这两大体系及其证明过程。也许,他们为反对歪曲寓言所说的那些理由,恰好能用来说明诗体寓言的本性,但这个得靠我们把这些观点由负号变成正号,并将其用之于诗体寓言。波捷勃尼亚和莱辛的主要命题是:长篇小说、长诗、戏剧中所发现的所有心理学规律,都不能推广用于寓言。我们已经知道,为什么会发生这种情况,为什么这两位作者能证明这一点,原来他们所考虑的始终是散文体寓言。

我们的命题恰好与他们的命题相反。我们的任务是要证明:寓言完全属于诗歌,在高级艺术形式中发现的所有比较复杂的文艺心理学规律都适用于寓言。换句话说,我们的途径是相反的,如同我们的目的是相反的一样。如果这些作者在他们议论中所指的途径是由下而上的,由寓言走向高级形式,那么,我们的途径恰好相反,是由上而下,即把对高级的诗歌形式所做的心理观察全部应用于寓言。

为此,我们必须对这两位作者所说的寓言结构要素做一番考察。寓意自然是寓言结构中的第一要素。虽然莱辛对德·里亚·莫特关于寓言即隐藏在寓意下的说教这一看法有过不同意见,但他又重新把寓意用于他自己的解释,只是换用另一种说法而已。应该说,寓意这一概念本身在欧洲理论中是经历了重大变化的。孔提利安^①把寓意看作是倒置,这种倒置能用词本身表达一个意思,用词的含义表达另一个意思,有时甚至表达一个相反的意思。后来又有些作者是用相似这个概念代替相反这个概念。可是,从福西乌斯^②开始又把相反的概念从寓言中排除掉了,成了寓

① 孔提利安(约35—95),古罗马教育家、演说家。——译者注

② 福西乌斯(1577—1649),荷兰语言理论家、历史学家。——译者注



意所表达的“不是词的本身所表示的意思，而是某种与词的含义相似的意思”。^①

在这里，我们已能看到同寓意的真正本性发生的根本性的矛盾。莱辛在寓言中看到的只是某种普遍规则的个别情况，他断言，个别情况与其所服从的普遍规则并不相似，还断言，“寓言，作为单纯意义的寓言，决不可能具有寓意”，^②寓言具有寓意只有在下面情况下才有可能，即把寓言用于另一种场合，并用其中每一个行动和每一个人物来表示另一个行动和另一个人物，只有这样，所有的一切才变得有了寓意。

所以，按照莱辛的意见，寓意并不是寓言的原有属性，而是被应用于实际时所具有的派生的属性。波捷勃尼亚也正是从这一点出发的。他认为，既然寓言是应用于各类事件和关系的一种图解，其目的是要用这种图解说明这些事件和关系，那么在他看来，寓言按其本身实质，自然而然地就有了寓意。然而，他本人所举的例子却从心理学上对他自己做了最有力的驳斥。他引证了普希金《上尉的女儿》中的一个片断，内容是格里涅夫开导普加乔夫，劝他要迷途知返，请求女皇的宽恕。下面是这段引文：

“你好好听我说，”普加乔夫兴致勃勃、激情满怀地说，“请容许我来给你讲个故事，这故事是我小时候听一个卡尔梅克族的老婆婆给我讲的。有一次，老鹰问乌鸦：‘你说说看，乌鸦老兄！为什么你能活300岁，而我总共才能活33岁？’乌鸦紧接着回答说：‘老鹰老兄！这是因为你喝的是鲜血，而我却只吃死尸。’老鹰想了一想说：‘那么，我也来试着吃吃死尸看。’就这样，老鹰和乌鸦一起飞走了。不久，它们看见了一匹死马，便一起落到了死马身上。乌鸦不管三七二十一，张开嘴就吃，吃得津津有味，赞不绝

^{①②} 《莱辛全集》，第4卷，柏林，1955年，第16页，第18页。



口。老鹰啄了一口，再啄一口，拍拍翅膀，停下来对乌鸦说：“不行，乌鸦老兄！与其吃死尸活300年，还不如喝足一次血，然后听任上帝想怎么安排就怎么安排吧！””

根据这个例子，波捷勃尼亚将寓言分成两个部分：“……一部分是收进寓言集的那种形式的寓言，即脱离了根的寓言；另一部分则是属于根本身的寓言。第一部分或者说是虚构的情况（乌鸦和老鹰的对话），或者说是没有任何虚构的情况。那么，在这篇……寓言中，主语在哪里，谓语又在哪儿呢？在这种情况下，主语是普加乔夫为什么宁愿过他所选择的生活，而不愿去过一个普通哥萨克的和平生活这样的问题，谓语则是对这个问题的回答，引述这个寓言作为回答，作为对主语的说明……这个例子清楚地表明，寓意与意愿可以说没有直接的关系。”^①

这样一来，寓言在这里完全被作为寓意来解释了：老鹰是普加乔夫，乌鸦是安分守己的哥萨克，或者是格里涅夫。寓言的情节（故事）完全类似正在进行的谈话。但是，就在普希金如何描写这一事件当中，我们已发现两个心理学上的荒唐之处，使我们不得不考虑上述的解释是否正确。首先，第一个疑点是，为什么普加乔夫会“兴致勃勃、激情满怀地”来讲这个寓言。如果寓言是最平常的思想活动，是主语和谓语的结合，是对某些日常生活关系的说明，那么我们不禁会问：在这里的兴致勃勃、激情满怀还有什么意义？这种情绪岂不是说明，对普加乔夫说来，寓言在这种场合下并不是对他们所提问题的简单的回答，而是意味着还有某种另外的、意义更为重大的什么东西吗？

第二个疑点是这个寓言所产生的效果。按照上面的解释，大家期待

① 波捷勃尼亚：《文学理论讲稿》，第9—11页。



的是,说完寓言后就会停止一切争论。但是,小说中写的却不是这样。格里涅夫听完寓言后,完全按照自己的理解运用了这则寓言,把矛头转向了普加乔夫。他说,吃禽兽的尸体是一种强盗的行为。实质上,也只能是产生如此的效果。的确,从一开始便十分清楚,寓言可以成为演说家发挥自己思想的手段之一,但它不可能成为各种错综复杂关系的合理解释,也不可能成为有重大意义的思想活动。如果寓言能够使人相信什么事情的话,那么,这意味着,在寓言产生之前或消失之后,这种情况仍会自然而然地发生。而如果寓言像在这里这样没有击中目标的话,那就意味着,要借助寓言使人们在思想上放弃一个有重要论据支持的观点,那几乎是不可能的。这倒很像孔提利安对寓意所下的定义:寓言会突然得到与它所用的词表达出的完全相反的意思。如果我们把通常的相似作为寓言的基础,那么我们会确信,这种相似越厉害,寓言本身就越平淡。

我们从莱辛和波捷勃尼亚处借用两个例子:一是伊索寓言中关于母鸡和贪得无厌的女主人的故事。“有个寡妇养了一只母鸡,这只母鸡每天下一个蛋。‘要是我给母鸡多喂些大麦粒,也许一天能下两个蛋。’女主人说着就干起来。可结果母鸡喂肥了,却一天一个蛋也不下了。由于贪得无厌,结果连原有的也失掉了。”^①

另一个例子是费德罗斯^②改写的一篇寓言《狗和肉》:有一只狗在河里游水,嘴里衔着一块肉,猛然,它在水中看到自己的影子,便想抢影子里那只狗衔的肉,结果落得一场空,连自己嘴里衔的那块肉也弄丢了。

这里的寓意教训同上面那篇寓言教训是一样的。因此,这篇寓言中的寓意可适用两种情况,这两种情况完全属于一个范畴。试问,在这两篇

^① 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第12页。

^② 费德罗斯(约前15—约70),古罗马寓言作家。——译者注



寓言中哪一篇更具有寓意性,哪一篇更有诗意呢?我想,大家都会不约而同地说,关于狗和肉的寓言更是有趣和更有诗意,因为再也找不出比前一篇更平淡无味的寓言了。这是一个老生常谈的故事,毫无新鲜的感觉。这类寓言故事数不胜数,而且可赋予每个故事以特殊的寓意。第一篇寓言除母鸡一天下一个蛋,喂肥后就不再下蛋了,还讲了些什么呢?有哪一点会使孩子感兴趣呢?除了必要的寓意教训外,读完这篇寓言后,还能有什么收获呢?但与此同时,无可争辩的事实是,从寓意这一点来看,第一篇寓言却比第二篇高明得多。难怪波捷勃尼亚选择第一篇寓言来说明寓言的基本规律。这是因为第一篇里寓意性范围要大得多,有更多与它所能适用的日常生活情况相似;而第二篇里,老实说,与它所能适用的日常生活情况很少有相似之处。

莱辛批评费德罗斯,说他讲述的狗在河里游水时看到影子是不可能的。莱辛说:“狗在河里游水会激起浪花,这时要在水中看到自己嘴里衔肉的影子是不可能的。”“古希腊的寓言都说:狗衔着肉过河,自然是说,狗是从河上走着过去的。”^①

这种不合乎常理的情节,在莱辛看来,甚至是完全违反寓言规则的。对这种不合常理的情节的实质本身他又能说些什么呢?严格地说,这种情节根本不适用于人的贪得无厌的情况。要知道,这个情节和这个具体讲狗的故事,其要点就是:狗看见自己的影子,就追逐自己嘴里衔着那块肉的影子,因此才把自己嘴里的肉给丢失了。这是这个寓言的要点所在。这个寓言可以换成另一种方式来叙述:一只嘴里衔着一块肉的狗,看见另一只嘴里也衔着一块肉的狗,于是它向那只狗扑去,想抢那只狗嘴里的那块肉,结果落得一无所有,把自己嘴里衔着的那块肉也给丢了。可以看得

^① 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第77—78页。



很清楚,从逻辑结构角度讲,这个现编的故事和原来那篇伊索寓言是相仿的。主人公由于贪心,由于追求的不是一个蛋,一块肉,而是两个蛋,两块肉,结果却一无所得。但也可以看得非常清楚,这样一来,这个故事原有的寓意和诗意则丧失殆尽了,成为一篇淡而无味的寓言了。

这里请允许我用三言两语稍微离题谈一谈我所使用的方法。这是一种实验变形的办法,即改变整个寓言的某种要素,并研究由此产生的后果的方法。这种实验方法是当今心理学上最有效的方法之一,经常为研究者所采用。就其作用来说,这种方法与对比不同作者处理同一寓言题材,研究每个作者对自己作品的修改以及作者对同一篇寓言的各种修改本的方法是类似的。

但是,这一方法比任何其他实验方法的优越之处,就在于它能起到立竿见影的效果。我们将不止一次地借助这种方法来进行实验,借助这种方法来同一篇寓言的形式结构进行比较研究。

仅从这一简单分析已经表明,情节的寓意性和诗意处于直接的冲突之中。应当成为寓意基础的相似越明确,情节本身就越平淡。情节会越来越令人想起极其平淡、毫无风趣的生活实例。可是波捷勃尼亚却认为,正是寓言的这种容量和寓意性才是它的生命力的保证。这种看法是否正确呢?的确,从理论上他对这两者做了严格的区分,但他是不是把研究箴言的心理学方法搬到研究寓言上来了呢?“寓言是怎样具有生命力的呢?为什么寓言能够经历几千年长期流传下来呢?这里因为它在不断地得到一次又一次的使用。”^①

可是十分清楚,上面的论述只是指非诗体寓言或寓言情节而言的。至于诗体寓言,它遵循的是一切文艺作品的通常规则,是不会几千年长期

^① 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第34—35页。



流传下去的。克雷洛夫等人的寓言作品在他们的同代有重大意义，后来则逐渐走向消亡。试问，克雷洛夫寓言之所以会消亡，难道是因为过去的题材没有能得到一次又一次的使用的缘故吗？波捷勃尼亚只是指出了寓言逐渐走向消亡的一个原因，即寓言会因为其中的形象不再被人普遍使用和需要解释而变得不可理解。

但是，克雷洛夫的寓言却是人人都可以理解的，它之所以会走向消亡，显然是另有缘故。毫无疑问，他的寓言，总的说来，与当今的生活和文学已经有些脱节了。而这种诗体寓言的影响和消亡的规律，似乎与波捷勃尼亚所依据的寓意性有着很大的区别。有时寓意性能保存下来，而寓言却消亡了，有时则恰恰相反。况且，如果我们仔细考察一下拉封丹和克雷洛夫的寓言，就会发现，其消亡规律与波捷勃尼亚所说的恰恰相反。

波捷勃尼亚认为，寓言被应用于实际情况是为了解释实际情况。从所谓合成寓言或复杂寓言的例子来说，我们几乎总是可以得出恰恰相反的结论，诗人引用生活中的情况或与生活相似的情况是为了用它来说明自己的寓言。在波捷勃尼亚用作合成寓言范例的伊索和克雷洛夫关于孔雀和乌鸦的寓言中我们可以读到：“我将用一件真事来叙述这个寓言。”从这里可以看到，是用真事来说明寓言，而不是像波捷勃尼亚说的那样用寓言来说明真事。因此，波捷勃尼亚继莱辛之后，始终把合成寓言看成是寓言的一种虚假的不合理的形式。莱辛认为，在这种情况下，寓言便成了寓意性的，由于这种寓意性使寓言所包含的一般观念也因此而变得模糊了。而波捷勃尼亚则认为，寓言由于它的合成部分，其应用范围被大大地局限和缩小了，因为必须把寓言的第二部分只看做是它可能被应用的个别情况。这种合成寓言有点像铭文的性质。“这就好比在语言中，当我们要更



好地表达自己思想时，往往要堆砌许多意义相近的辞藻一样。”^①波捷勃尼亚认为这种重复堆砌的做法完全是多余的，因为这会限制寓言的容量。

波捷勃尼亚把这种寓言的作者贬之为玩具商，“他告诉孩子们这种玩具是怎样玩的……”^②然而，若把合成寓言做一仔细分析，我们就会发现，寓言的第二部分总是带有补充、修饰和说明第一部分的性质，而决不会是相反。换句话说，寓言理论在这里也无法自圆其说。

在寓言结构上，我们要研究的第二个要素是对主人公的选择，这种选择是非同一般的，这一点早就引起了研究者们的注意。的确是这样，为什么寓言中最爱让动物，有时是无生命的物体做主人公，而很少让人做主人公呢？这其中包含有什么意义呢？对这个问题，研究者做出了各种不同的回答。勃莱丁格尔^③认为，这样做是为了引起惊奇：“引起惊奇是寓言中所以让动物和其他低等生物说话的原因。”^④

莱辛又一次对此做出了公正的批评并指出，生活中的惊奇和文学艺术中的惊奇完全不是一回事，如果现实中会说话的动物能使我们惊奇的话，那么，在文学艺术中一切都有赖于这种谈话所采取的形式。这种形式如果显然是作为我们所完全习惯的一种文学手法，即风格的拟人手段而被采用，如果作者像古代理论家断言的那样，尽量做到减少惊奇的效果，那么，我们就是读到最能引起惊奇的事件，也不会比一般日常事件更惊奇。莱辛用一个非常精彩的例子来说明究竟是怎么回事：“我在圣经中读到‘当主打开驴嘴时，驴就对巴兰说起话来……’这时我读到了一件令人惊奇的事情；但当我在伊索寓言中读到：那时野兽会说话哩，绵羊对牧人

①② 波捷勃尼亚：《文学理论讲稿》，第47页，第54页。

③ 勃莱丁格尔(1701—1776)，瑞士屈黎西派文艺评论家。——译者注

④ 《莱辛全集》，第4卷，柏林，1955年，第48页。



说——这时我非常清楚，寓言作者并不想对我说出任何可以令人惊奇的东西，作者想说的也许完全是那时的另外一种东西，就是作者经自己读者同意所允许要说的东西，这一切都是合乎自然规律的。”^①

接着，莱辛非常正确地提出这样一种心理学设想：寓言中使用兽类，起初一两次尚能引起大家的惊奇，但当把这种使用习以为常时，当作者将其作为不言而喻的事情时，就再也引不起人们的惊奇了。然而毫无疑问，这种习以为常中所包含的非常重要的意义仍然需要弄清楚。阿克塞尔的做法很对，他拿寓言做了实验，把寓言中的动物改成人，并指出，这样做后寓言便丧失了任何意义。他说：“由于使用人做主人公，寓言发生了惊人的变化。如果这样来叙述，也像是不坏的寓言：有一个人看见树上长满梨，令人馋涎欲滴，产生了吃梨的想法。他忙乎半天，不得不放弃摘梨的打算。在临离开时说：‘让梨在树上长些时候不是更好嘛，现在还没熟透呢！’但这样一篇小故事对我们没有多大作用，因为它太平淡了。”^②

同样，在一篇关于葡萄的有名寓言故事中，如果把主人公狐狸换成了人，那这篇寓言的意义简直就丧失殆尽了。莱辛认为寓言中使用动物做主人公的原因有两个：第一个原因，动物的性格具有最大的明确性和固定性，当寓言中提到某个动物时，我们会很快想象出它所显示的概念和力量。当寓言作者提到“狼”的时候，我们马上会想到强暴凶狠的人；当寓言作者提出“狐狸”的时候，我们马上会看到面前站着—一个狡猾的家伙。如果寓言作者把寓言中的狼和狐狸换成人，他就得花很大工夫详细说明这个人的性格，否则寓言便会丧失其全部表现力。莱辛认为寓言作者喜欢使用动物是由于“动物的性格有着人所共知的明确性”^③。他直率地对拉封丹的做法提出批评。拉封丹在寓言一开头介绍人物性格，用三句诗介绍

①②③ 《莱辛全集》，第4卷，柏林，1955年，第50页，第52—53页，第50页。



狐狸的性格,莱辛认为这种做法是对寓言诗学的最不可容忍的破坏。他说:“寓言作者使用狐狸是想借助它来塑造机智狡黠的独特的人物形象,诗人则宁愿忘掉这种方便,宁愿拒绝这种方便,其目的只是不愿放过灵活地描写对象,在寓言中唯一优越之处就是它不需要作者对它做任何性格描写。”^①

这里我们还得再顺便提一下莱辛对寓言作家和诗人之间所做的对比,这一对比自然会向我们说明,为什么兽类对于诗体寓言和散文寓言有着完全不同的意义。

波捷勃尼亚与莱辛一样,也倾向于认为寓言中使用兽类形象是由于兽类具有比较确定的性格特征。他说:“由寓言使命所产生的寓言形象,其第三属性是不用费很多笔墨去描写主人公,寓言便挑选了这样一些动物,只要一说到它们的名称,听众就会有明确的认识,因为这些动物形象都有现成的概念。众所周知,寓言就是为此而使用动物形象……寓言由于恪守这一惯例而得到了很多实际好处。我们可以对比下面一些情况:在游戏中,比如下国际象棋,每次棋子都有一定走法,马怎么走,王和王后怎么走;每个下棋的人都知道这一点,这很重要,因为不这样,每次下棋前还得先商量下棋规则,这样棋就下不成了。”^②

莱辛认为寓言中使用兽类形象的另一个同样重要的理由是,兽类可以消除寓言对读者的任何情绪作用。他对自己的说法有一个很好的解释。他说,如果不是受自己情感的驱动使他这样做,单靠结论,他是绝对不会做这种考虑的。“寓言的目的在于清晰和生动地认识道德规则。没有什么比激情更模糊我们的认识,因此寓言作家应当尽量避免引起情绪激动。

^① 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第50页。

^② 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第26—27页。



但是为了避免引起同情之类的情绪激动,除了把叙述对象搞得不怎么完美,把人换成动物或更低等的生物之外,还能有什么办法呢?我们不妨回忆一下前面已经说过的狼和羊的寓言怎样变成了牧师和穷人的寓言。我们同情羊,但这种同情是很微弱的,它不会给我们对道德的直观认识有任何的妨碍。至于穷人则完全是另一回事了。无论所述的事情是想象的或真实的,我们都会对穷人产生很多同情,而对牧师产生很多很多的反感,但这却丝毫也不会影响我们对道德规则的认识,丝毫也不会影响我们对道德规则的认识像前一种情况的认识那样清晰。”^①

这里我们触及了莱辛思想的中心点。他用牧师和穷人代替动物的实验,其目的是要说明,只有在完全丧失主人公性格明确性的情况下,这种替换才会给寓言带来损失。如果我们不是用抽象的人,而是特定的人,例如穷人和牧师(牧师的贪得无厌我们可以从常见的关于僧侣的故事中得知)来代替动物,那么,寓言就不会丧失主人公性格的明确性。但在这种情况下,像莱辛所说的那样,便显示出用动物来做主人公的第二个原因,即寓言将引起我们对故事的过分强烈的反应,从而影响人们对真正意义的理解。由此看来,使用动物形象是为了模糊情绪。在这里,又一次地证明了诗体寓言和散文体寓言之间存在着很大的差别。确实,这两种推断与诗体寓言之间没有任何共同之处。为弄清这一点,最简单的办法还是让我们来看看莱辛和波捷勃尼亚所列举的那些具体例子。波捷勃尼亚说:“如果寓言的主人公能像中篇小说、长篇小说和史诗那样一些鸿篇巨制的作品中的人物那样吸引我们的注意和引起我们的同情和不满的话,寓言也就不成其为寓言了,它就不再是对所提问题的迅速回答了……”

“就以《伊利亚特》这部众所周知的鸿篇巨制的叙事长诗来说,或者不

^① 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第55页。



说这部长诗本身，单说没有写进长诗的那些事件……这些事件都可以作为寓言的主题，而如果从广义上来理解的话，也可说是对主题的回答，这个主题用拉丁谚语来说是‘*Delirant reges, plectuntur Achaei*’，即‘皇上动刀枪，百姓遭了殃’，或者用小俄罗斯（指乌克兰——译者）的谚语来说就是‘老爷打架，奴才遭罪’。”

“但是如果把长诗中描写这些事件时的许多引人入胜的详尽细节都写入寓言，用来解释这些事件，那么，我们的注意力就会处处受到这些详尽细节或其他需要解释形象的牵扯，这样一来，寓言就写不成了。”

“……为了适合其本身的需要，寓言就不应着力于人物性格以及情节和场景的详细描写。”^①

这里波捷勃尼亚非常清楚地告诉我们，他谈寓言总是像谈任何作品的故事梗概那样。如果从《伊里亚特》中分出它的散文部分，即写入长诗的事件进程，如果再撇去这些事件所赖以引人入胜的那些东西，那么我们就得出寓言的主题：老爷打架，奴才遭罪。换句话说，只要去除富有诗意的作品中的诗意，作品便成了寓言。因而很清楚，寓言和散文作品之间常被画上等号。

这里，话题自然而然地从主人公转向寓言构成的另一要素——故事。然而，在考察这一新的要素之前，我们不得不先简略谈一谈在诗体寓言中，而不是散文体寓言中使用动物形象所产生的作用问题。显然，诗人的倾向和散文作家的倾向恰恰相反。从莱辛列举的例子中可看到，诗人所关心的正是把注意力吸引到主人公身上，激起我们对主人公的同情或不满，当然没有达到像长篇小说或长诗中的那样程度。诗人所激起的那种情感同长篇小说、长诗和戏剧中所激起的情感是同样的，只不过是处于萌

^① 波捷勃尼亚：《文学理论讲稿》，第22—24页。



芽状态。

下文我们将力求说明，寓言中孕育着抒情诗、叙事诗和戏剧的种子，而寓言中的主人公，也正和寓言中的其他构成要素一样，就是叙事诗和戏剧中主人公的原型。的确，我们不难看出，克雷洛夫在挑选两只鸽子做主人公并讲述它们的故事时，正是试图激起我们对鸽子不幸的同情。而当他叙述乌鸦的不幸时，则想引起我们的幸灾乐祸。我们看到，这里选择动物与其说是取决于性格，还不如说是取决于它的各自所具的情绪色彩。因此，只要我们仔细读一下拉封丹或克雷洛夫的任何一篇寓言，我们到处都会发现作者和读者对主人公的态度是积极的，并不是漠不关心的。我们会看到，这些动物主人公使我们产生的感情，尽管本质上与人做主人公时不一样，但仍然使我们产生强烈的情绪反应。可以说，使诗人在寓言中描写动物或非动物的原因之一正是因为采取这种办法能在这种虚拟的主人公身上使激情因素加以分隔和集中。

同样，下文中我们还能看到，在最崇高的抒情诗中选用动物或非动物做主人公，也是基于同样的原因。莱蒙托夫的《帆》《群山》《三棵棕榈树》《悬崖》和《乌云》，还有海涅的《松树和棕榈树》都是同一类主人公，是从寓言动物中培育出来的。

寓言中使用动物的另一原因是它们最适宜于做虚拟主人公，最适宜于为审美的需要使自己从现实中分隔出来。哈曼曾指出，这种分隔是审美作用的首要条件。确实是这样，当有人讲一位主妇把母鸡喂得过饱的故事时，我们根本不知道如何看待这个故事，弄不清这是真事还是艺术描写。若是缺乏这种必要的分隔，审美作用便立刻消失不见了。这和以下情况相似：如果墙上的一幅水果静物画没有画框，并使它与周围的环境无区别、无分隔，那观众不能马上弄清，他是看到真的水果呢，还是画中的水



果呢。

所以说,这些主人公的文学性、虚拟性对艺术作用所必需的分隔起着保证作用。这一特性我们也可以从各种文学作品所有其他主人公形象中找到,它同寓言的第三构成要素,即故事本身和故事的性质有着紧密的联系。

在这里,波捷勃尼亚继续着自己有关主人公的思路,直率地指出,关于故事,“存在着两个学派。有一派是我们从小就知道的拉封丹及其追随者,其中也包括克雷洛夫等人。这一派的特点可以用《驴和夜莺》来说明……有不少人……认为采用这种叙述方法,即在寓言中叙述详尽细节的描写方法是十分恰当的和富有诗意的。”^①他还认为,这篇寓言可以成为人们不想也不善于使用寓言的一个证明。按照他的话说,这种叙述详尽细节和使用富有诗意的描写使寓言的最本质的特性都丧失殆尽了。莱辛也持有同样的看法。他把拉封丹比作花钱聘请艺术家在自己弓上镌刻打猎场景的猎人。文学艺术家出色地完成了任务,用高超的技巧在弓上刻画了打猎场面,可是这张弓一拉便折断了^②。因此,莱辛认为,如果柏拉图把荷马从自己的理想园里赶走,而只留下了伊索,没把伊索列入诗人和虚构的创作者的话,那么,看到经拉封丹改头换面的伊索时,他就会说:“朋友,我再也不认识你了,你走自己的路吧!”因此,莱辛认为,寓言的诗意美同实际效用恰成反比。寓言中的描写越富有诗意,越绘声绘色,越精雕细刻,寓言就越不能完成它的使命。诗体寓言和散文体寓言的最大区别正在于此。莱辛批判了里歇,对他所下的寓言即篇幅不大的史诗这一定义表示异议。他说:“如他(里歇)认为诗歌语言及诗歌篇幅的大小是史诗的必要

① 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第24—25页。

② 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第75页。



品格,我就不能同意他的意见。”^①

因此,凡是诗歌所具有的一切特点,在莱辛看来都是与寓言水火不相容的。

促使莱辛不同意里歇上述定义的另一原因是:里歇认为寓言是以情景或形象这种方式来表现自己的规则的,莱辛认为里歇的这一说法是寓言的真正使命也是水火不相容的。他指责里歇,认为巴特“完全混淆了伊索寓言同长篇史诗、同戏剧之间的作用……英雄史诗和戏剧的作者,其最终目的是要唤起激情,可是作者只有模拟激情才能唤起激情;但若是使激情力求接近或避开某种目的,他们就无法模拟激情……与此相反,寓言作家却与我们的激情毫不相干,而只同我们的认识有关。”^②

寓言成了与其他任何作品根本对立的東西,它不属于诗歌领域,通常认为是艺术作品优点的地方一到寓言中就必然成了缺点。与古代人们的观点一样,莱辛认为“简洁扼要是寓言的灵魂”,认为费德罗斯用诗体语言改写伊索寓言是对寓言的首次背叛,认为只是“诗的节奏和诗的体裁使费德罗斯偏离了伊索寓言的规则”^③。依莱辛的意见,“费德罗斯选择了诗体寓言和散文体寓言之间的中间道路,他以罗马人的简洁语言叙述寓言,但用的毕竟还是诗体语言”^④。用莱辛的观点来看,“拉封丹最大的错误莫过于用诗的体裁和诗的形式加工寓言。”“寓言叙述时应尽量简洁扼要,只要满足说清道理这样一个要求就行了,渲染和修饰是最忌讳的。”^⑤

在上述这种主张提出的同时,寓言却完全按照其相反的方向发展起来。诗体寓言逐渐被人们认识并成为诗歌的一种特殊的体裁。它属于诗歌体裁,它与其他种类和形式的诗歌没有任何区别。拉封丹在他的寓言

^{①②③} 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第22页,第35—36页,第70页,第72页。



集序言中曾天真而令人感动地引述了柏拉图的一个故事：苏格拉底临终前曾做了一个梦，梦见诸神让他从事音乐，于是他就把伊索寓言改写成韵文，试图通过音乐的节奏把寓言和诗歌统一起来，换句话说，他已开创了拉封丹、克雷洛夫等诗人所完成的事业。拉封丹说：“伊索所写的寓言一问世，苏格拉底就认为必须给这些寓言披上缪斯的外衣……苏格拉底并不是把诗歌和寓言看作孪生姐妹的唯一的人。费德罗斯宣称，他也持有同样的观点。”

拉封丹接着说，他不能完全有意地、自觉地把他的寓言写得像费德罗斯那样简洁扼要，但为了弥补这个缺陷，他力图把故事写得比费德罗斯的更有趣些。与此同时，他又提出一个很有价值和很有智慧的想法：“我认为，由于这些寓言已为世人所熟悉，如果我不借助于使寓言更有趣味的某些特点而把新的东西赋予这些话，我将一事无成，这就是目前人们所要求的東西。人们要求新颖的愉悦，我称之为愉悦的东西并非是令人发笑的东西，而是一种魅力，一种令人愉悦的形式，这种形式可以赋予任何一种题材，甚至最严肃的题材。”^①

苏格拉底把允许从事音乐错以为是允许写诗，但他害怕写诗，因为写诗就必须虚构，就必定导致不真实。的确，这个意味深长的故事很能说明寓言被分成两类的关键所在：一类寓言彻底变成了诗歌，另一类寓言彻底变成了教训。不难看出，诗体寓言和散文体寓言几乎一开始就分道扬镳，服从各自的规律，其加工也是采取各不相同的心理手法。的确，如果不同意莱辛和波捷勃尼亚的看法，即不同意把在散文体寓言中使用动物做主人公说成主要是为了使其具有明确的性格，使其达到理性和超情感的目的，那么，另一方面也不能看到，在诗体寓言中，这一事实又有了完全不同

^① 拉封丹：《伊索生前的寓言》，图尔，1885年，第12—13页。



的意义和性质。只要问一下自己,寓言作家所描写的天鹅、虾、狗鱼、山雀、仙鹤、马、蚂蚁、狮子、蚊子和母鸡有什么样的明确性格,我们立刻就会看到,不但这些主人公没有什么明确的性格,就连古典寓言中的主人公,如狮子、象和狗等也没有什么明确的性格。显然,完全是由于别的某种原因才使诗人依然用这些动物做寓言的主人公,而决不是由于动物有明确的性格。我们已顺便指出过,情绪的考虑在诗体寓言挑选主人公时有着巨大的作用。那么,诗体寓言使用这些动物做主人公的根据是什么呢?

那么,除了动物外,还有什么东西在寓言中占据主人公的地位呢?要弄清这一点并不难。我们看到,除动物外,在这种寓言中做主人公的还经常有些无生命的东西,其中大部分是工具、家什,如剃刀、木桶、宝剑、纸张、纸鸢、梳子、斧头、馅饼、大炮、船帆、金币和花朵等等;另一方面,还有神话中的英雄人物或古代有名的英雄人物,还有活动范围比较明确的人物,如农民、显贵、哲学家、强盗、长工、商人、作家、车夫、说谎者和好奇者等等。经过这一对比,我们就可对诗体寓言做出如下非常有用的结论:诗体寓言使用动物做主人公,显然不是因为它们具有读者预先熟悉的某种明确的性格(不如说这种性格是派生的,是由读者根据寓言内容推论出来的),而完全是因为别的缘故。动物之所以能成为寓言的主人公,是由于它们代表着人们早先就熟悉的行动和行为的方式,是由于它们生活的一般特性,而并不是由于它们具有这样或那样的性格。为什么剃刀、斧头、木桶能与动物一样成为寓言的主人公,这很好理解,因为这些物件都是动作的承担者,其中大都是波捷勃尼亚所说的那些棋子,只不过它们的明确性不是表现在性格中,而是表现在它们动作的特点中罢了。像农夫、哲学家、显贵、说谎者这样一些人物,以及斧头、剃刀这样一些工具能成功地代替禽兽成为寓言中的主人公,其奥秘就在于此。



曾有一篇关于天鹅、虾和狗鱼的寓言，我们拿这篇有名的寓言作为例子就可清楚地说明这一点。这三个主人公有什么样的性格呢？是它们具有读者早先熟悉的心灵气质特点呢？还是它们能适用于日常生活的什么情况，可用来说明人的性格上的什么特点呢？显然，天鹅、虾和狗鱼并无任何性格上的特点，选用它们做主人公只是因为它们体现了动作，体现了在共同行动时能出现的那种动作。大家都知道，天鹅是在天上飞的，虾是退着走的，狗鱼是在水中游的。因此，这三个主人公就能成为展开某种动作和构成某种情节，特别是成为理想的寓言情节的绝妙材料。但是，大概谁也无法说明像贪婪和凶猛这样的唯独狗鱼才有的特征能在这篇寓言的构成中起什么作用。有趣的是，从诗歌的角度来看，这是一篇非常理想的寓言，却遭到批评家非常严厉的抨击。例如，希罗与拉封丹看法不同，他指出克雷洛夫的寓言中缺乏“寓言中所必需的动作的可信性，没有这一点，欺骗想象就成为不可能”。希罗接着说：“能否让狗鱼和猫在一起捕捉老鼠，让一个农民雇驴子来看守菜园，让另一个农民用蛇来训练孩子，让狗鱼、天鹅、虾一起来驾驶一辆车子？”^①

另一个批评家（好像是意大利人）则指出，让天鹅、虾和狗鱼同驾一辆车的设想是荒唐的，就算它们都是水中动物，设想它们一起驶船倒要真实些。但是，用这种方式讨论问题就意味着他们根本不懂得诗体寓言在此情况下所面临的任務，这些任务使诗人不得不执行从散文体寓言角度来理解会受到严厉抨击的那些原则。

让我们来谈谈这个例子。一开始我们就非常清楚，寓言的任务是说明某种不可能性，即作者所阐明的那一情节中的情景的某些内在的矛盾：“当合作伙伴中意见不一致时，事情就不可能有进展；有时事情没办成，反

^① 凯涅维奇：《克雷洛夫寓言的典籍及史料论注》，圣彼得堡，1868年，第265—266页。



而惹来许多麻烦。”如果从散文体寓言的角度来看，那么说明问题必须挑选这样一些动物，即它们的性格要排除任何一致的可能性，而且要指出由于共同劳动而引起的争吵，总之，寓言应按莱辛提供的办法来写。这样做才不至于存在上面已部分地谈到的、从散文角度来看是不合理的那些现象了。我们还要把凯涅维奇引用的伊兹马伊洛夫的意见补充进来：“伊兹马伊洛夫认为，把这些主人公弄到一起去做同一件事是很不自然的：‘的确，如果车上装载的东西不重的话，天鹅就会让车连同狗鱼和虾一起飞上天。’”^①问题不在于我们评论家的这一最终设想，而在于他们的基本构思：把三个主人公弄到一起去做同一件事是反自然的，因而故事本身说明的不是合作伙伴之间有什么不一致，与此相反，我们在寓言中找不到任何暗示，说明三个主人公之间有什么不一致的地方，它们都是尽心尽力，“使出全身力气”，我们甚至不可能指出，其中谁是谁非。由此可见，寓言根本没有照莱辛的办法，即利用个别情况说明一般道德主张的准确性，而是相反，按照孔提利安的定义，用它的词及意义指出了完全相反的东西。下面我们会看到，这种不可能性和矛盾因素本身是寓言构成的必要条件。如果在图解一般规则时需要一篇好的寓言，那么事情就非常简单，我们可以臆造一个情节，说明两个伙伴或几个伙伴在互相争吵，结果弄得一事无成。诗人却采取了另一办法：一方面，他把完全一致的弦绷得很紧，把坚定的努力做了极度地夸张（“使出全身力气”），排除一切可能妨碍事情成功的外部理由（“车载很轻”）；另一方面，他又把主人公之间动作不协调、向相反方向使劲的那根弦也绷得很紧。我们可以看到，寓言正是靠这种矛盾来维系的。下面我们来说说这种矛盾的意义。这种矛盾不是这一篇寓言所独有，而是我们在下文中将要说明的，是一切诗体寓言得以存在的心理

^① 凯涅维奇：《克雷洛夫寓言的典籍及史料论注》，圣彼得堡，1868年，第144页。



基础。

我们应以同样的方式来理解从寓言动物演变而来的所有的文学主人公。任何一个主人公起初都说不上是什么性格。下文中我们将看到，不知为什么莎士比亚的悲剧大部分被人们认为是性格悲剧，其实，莎士比亚悲剧中的人物也同样没有什么性格。我们处处能看到，主人公只不过是特定动作的一粒棋子，在这方面，寓言主人公也不例外。我们已经从许多例子中看到，与所有其他的事一样，寓言开始处处采取其他文学作品采用的手法；寓言采用了对主人公的描写，违反了备受称赞的简短精练的原则，使用夸张风格，喜用诗句和韵脚等。

莱辛曾对拉封丹和波捷勃尼亚反对克雷洛夫的做法提出过责难，如果把这些责难简要地列举出来，那就可以作为寓言所开始采用的那些诗歌手法的一份切合实际的清单。对我们来说，重要的是确认这些手法的基本倾向，并使这种基本倾向最终定型。散文体寓言总是处于与诗体寓言对立的地位，它拒绝把人们的注意力吸引到自己主人公身上，并不想引起对自己故事的任何情绪态度，而只想用散文语言来表达思想。诗体寓言据苏格拉底时代的传统，则表现出对音乐的相反的倾向。正像我们现在力图指出的那样，它倾向于在使用时把作为其基础的逻辑思想仅仅看成是材料或诗歌手法。

为说明后面这一点，应当再谈一谈寓言结构的下一个要素——道德教训。这个问题已有很长很长的历史，但不知道为什么从头一篇寓言起直至今今天，所有人都持有同样一种想法，认为教训是寓言的一个极其重要的和不可分割的部分。人们把教训比作寓言的灵魂，把故事比作寓言的躯体。例如，莱辛就坚决反对里歇的定义。因为里歇的定义认为，教训应该隐藏在寓意情景的后面。莱辛甚至还反对德·里亚·莫特的想法：教



训应该被故事掩盖起来(穿上故事的外衣)^①。在莱辛看来,教训应该在故事中清清楚楚写明,而不应当隐藏在故事的后面,因为教训是寓言故事的真正的和最终的目的。

然而,我们在这里也能看到,由于寓言表现出成为诗歌体裁的倾向,所以一开始就把教训变得曲折隐晦。如果当代的研究者如托马舍夫斯基,至今仍认为教训是诗体寓言的一个不可分割的部分,这完全是由于他们的无知造成的,是由于没有考虑到寓言的历史发展道路已经把寓言发裂为两种倾向。

莱辛指出,甚至古代作者对教训的处理也不是很妥当的。例如,他引用了伊索寓言中人和萨堤罗斯^②的故事:“有一个人对着自己冰凉的手呵气,想用这呵气来使手温暖,接着他又对着滚烫的粥吹气,想用这办法把粥吹凉。‘怎么,’萨堤罗斯说,‘你一张嘴怎么一会儿吹热气,一会儿吹凉气?去,我和你一刀两断!’这个故事告诉我们,不可和两面派交朋友。”^③

莱辛说,这篇寓言自然是不适合它的任务的,它根本说明不了,一张嘴吹出热气又吹出凉气的人哪一点像两面派和伪君子。这里的教训效果恰好相反,我们倒应该对萨堤罗斯的行为感到惊奇才是。从这里可看出,在一般道德主张和用来说明一般道德主张的故事之间存在着尖锐的矛盾。

莱辛在另一场合曾指出费德罗斯的狼和小羊的那篇寓言中也有同样的不妥之处。他引进了巴特的看法:“他说,这篇寓言给人的教训正好是:弱者常常受到强者的欺压。多么苍白!多么虚伪!如果这篇寓言不能再告诉我们任何别的东西,那么,诗人的努力是完全徒劳的了,他只能是无

①③ 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第22页,第20页。

② 萨堤罗斯是希腊神话中的森林之神,是长有公羊的角、腿和尾巴的半人半仙的怪物,性好欢娱,耽于淫欲。



聊才编造出狼的这样一套‘捏造的理由’。说不定他的寓言说的东西比他想用寓言说出来的东西要多些，一句话，这可算是一篇糟糕的寓言。”^①有趣的是，他的这一判决，就像我们看到的那样，后来竟成了对一切教训的唯一判决。任何寓言说出来的东西总比其在教训中所包含的东西要多些，所以我们会发现这样的教训是一种完全不必要的因素，也像狼所捏造的指控一样，在表现某种思想上完全是多余的。我们已经指出过，在狗从水中看到自己的影子那篇寓言中，这样的因素也是多余的。若我们要在一篇寓言中把道德教训讲透，同时又不愿添油加醋的话，那么，只要写一篇非诗体故事，像最简单的日常生活情况一样，能完全讲透这种现象就行了。难怪莱辛不得不指出古人在道德上的堕落和精神上极度空虚的情况同寓言故事中引出的道德教训之间是多么的不一致，简直令人啼笑皆非。他问道：“难道不是一切都可以像寓意一样明白吗？随便告诉我一篇最干巴巴的寓言，看我能不能借助寓意把教训的意义放进里面去……伊索的伙伴们看中了主人极好的无花果，就偷偷全拿来吃光了，但是，当提审他们的时候，却反诬说是伊索自己吃掉的。为证实自己无罪，伊索喝掉一大杯温水，他的伙伴们也照此办理。温水起了作用，贪食者被彻底揭穿。这篇故事给我们什么教训呢？平心而论，这故事只说明大量饮用温水起了催吐作用，别无其他。但是毕竟有一位波斯诗人把这篇故事的运用水平提得更高。他说：‘在大审之日，将强迫你喝下滚烫沸腾的开水，到那时，你一生中千方百计地想避开世人耳目的丑行将大白于天下，在这里把自己装扮成正人君子的伪善者必将羞愧得无地自容。’”^②

由此可见，莱辛一直试图维护的那些观点是多么脆弱无力。既然任何拙劣的故事在看作寓意时就可塞进任何教训意义，这难道还不能说明

①② 《莱辛全集》，第4卷，柏林，1955年，第33页，第21页。



教训和诗体故事毫不相干吗？因此，莱辛自己确定了诗体寓言应依据以下两项原则，即：一方面，故事永远不只局限于教训，其某些方面对教训来说永远是不必要的；另一方面，教训又可以放进任何故事中去，但决不可说，故事和教训之间存在着必然的联系。

莱辛和波捷勃尼亚都进一步展开对寓言结构要素理论的批判，这一批判使波捷勃尼亚完全放弃了在寓言中写进教训，但又偏到了另一面。例如，这两位作者都举费德罗斯的寓言《小偷和灯》作为例子。作者通过这篇寓言得出三条教训性结论：“由此产生的教训是如此复杂，连作者本人也只好这样说：第一，这常常表明，最凶恶的敌人往往是自己一手培养起来的；第二，罪犯受到惩罚不是在神愤怒的时刻，而是在命中注定的时刻；第三，这篇寓言规劝好人切勿因贪图某种利益而与罪犯同流合污。作者本人找出许多用法，以便读者可以从中找出其中的一种适合的用法来。”^①

波捷勃尼亚从分析费德罗斯的《人和苍蝇》这篇寓言中得出了以上同样的结论。他说：“我们看到寓言有什么样的目的：它应该是多变的主语和不变的谓语。这篇寓言本身包含着各种各样的回答，又怎么能成为对某一特定问题的迅速回答呢？有时寓言作家本人（如费德罗斯）十分天真地指出自己寓言的复杂性，即不切合实际。”^②从分析印度寓言《鹬与大海》中也可得出同样的结论：“这是一篇很有名的寓言，为后世留下了很多的继承者。寓言可分为两个部分。第一部分，大海卷走了母鹬的蛋（还有其他一些不可能与大自然抗争的这样主题的寓言）；第二部分，弱者和强者抗争，并能战胜强者。因此，寓言的前后两部分在内容上并不产生矛盾：大海卷走了母鹬的蛋，公鹬决定向大海报仇，并达到了目的。但如果注意一下作为谓语的寓言能否适合我所说过的多变的主语，你们就会看到，寓言第

①② 波捷勃尼亚：《文学理论讲稿》，第18页，第17页。



一部分与第二部分所述情况在性质上恰恰相反。证明自然力量不可抗拒的情况适合于第一部分；证明个人的力量尽管弱小，但却能战胜自然力量并取得胜利的情况适合于第二部分。因此，在逻辑上这篇寓言是存在缺陷的，它没有我们在其他例子中所能看到的故事的统一。”^①这里，波捷勃尼亚又一次地把诗体寓言的基本特征的东西说成是散文体寓言的缺点：这种对立和矛盾并非存在于内容本身，而是在试图解释这篇寓言时出现的。下文中我们还可以看到，这种矛盾，即一篇寓言可以容纳极其相反的两种情况这一点，恰恰就是寓言真正的本性。的确，任何包含有一个以上行动和一个以上主题的寓言必定会同时得出几个结论，并必定会产生逻辑上的毛病。波捷勃尼亚同莱辛的分歧只在于他否定教训似乎出现在寓言之前。他倾向于认为，寓言只是被适用于生活中的个别情况，而不是运用于思想中的一般道德规则。他认为一般道德规则是对适合于寓言的那些日常生活情况进行概括的结果。但是，他同时也要求寓言结构本身要预先对这些情况划出一定的范围。我们已经看到，如果这种情况很多，或者如果同一篇寓言能运用于截然相反的情况，那它就是一篇不够好的寓言。然而，与这一说法相反，波捷勃尼亚却又自相矛盾地指出，一篇寓言可以拥有不止一个而是几个道德观点，能运用于各种情况，这决不是寓言的毛病。

在对巴布里乌斯^②的寓言《农夫和鹳雀》做分析时波捷勃尼亚指出，对这个问题，即把“怎样的一般原则引入寓言或者从寓言中做出的是怎样的概括，可以回答说，这要视对寓言的运用情况而定。对寓言的概括或者是巴布里乌斯嘴里说出来的这样一个论点：‘落到谁手里就听谁的。’或者

① 波捷勃尼亚：《文学理论讲稿》，第20页。

② 巴布里乌斯（约公元第2世纪），古希腊寓言作家。——译者注



是另外的论点:‘人类的审判是自私的、盲目的’或‘世上无真理’或‘大公无私的情况是有的;但为维护巨大的利益而不必去计较其中的个别邪恶,这也是对的’。总之,想什么就要什么,而要证明所有这些概括是否错误实在太难了”^①。

波捷勃尼亚完全同意这一观点并解释说:“谁若是要用寓言集中通常采取的方式来写抽象的寓言,那他就会给寓言实际上提供不止一种概括,而是多种切近的概括,之所以说切近,这是因为概括是无穷无尽的。”^②

由此自然会得出这样的结论:概括不能先于寓言,因为这样就不可能出现我们在寓言作家那里常见的那种错误的概括,因为“寓言所叙述的……形象是诗,而由寓言作家添加于寓言的概括则是散文。”^③

这种解决问题的方式虽然似乎与莱辛完全相反,但对诗体寓言来说,正像前面所说的那样,也是不正确的。拉封丹就曾指出,虽然他只把形式赋予伊索寓言,但要评价寓言的话,决不能只看这一点,而要看它给人们带来什么益处。对这一点他说:“寓言不仅应合乎道德要求,还要给人们其他许多知识。寓言表现了动物的特性,还表现了动物的不同性格等等。”

只要把有关动物性格的这些自然历史知识同教训做一对比就可看出,这种知识在诗体寓言中占有同样的地位,正如拉封丹所正确指出的那样,或者,换句话说,不占有任何地位。

但是,在做了这一自我辩护和对作为寓言灵魂的教训进行应有评价之后,波捷勃尼亚还不得不承认,自己往往把躯体看得比灵魂还重。当保持灵魂会有损于优雅,或在形式与灵魂发生矛盾时,简而言之,在根本不需要灵魂时,就干脆不要什么灵魂。他承认,这是错误,是违反古人规则的。拉封丹说:“在伊索寓言时代,寓言叙述得很简单,教训是单独分出来

①②③ 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第55页,第58页。



的,而且总是放在寓言故事的后面。费德罗斯一开始便不遵守这套规定,他对故事加以渲染,并把教训从末尾提到开头。”

拉封丹比费德罗斯走得更远,他只是在能够找到教训地位时才保留教训。他引证贺拉斯的话规劝作家不要让自己的精神或自己的对象为难。因此,他认为自己必须放弃不能从中得到好处的东西,换句话说,必须放弃教训。

这是不是就意味着教训真的是属于散文,而在诗体寓言中完全没有它的地位了呢?我们首先得承认,诗体寓言在其逻辑进程和结构中确实不取决于教训,这样我们也许能找到诗体寓言中也常会有的教训所具有的意义。我们已经谈到过《狼和小羊》这篇寓言中提到的教训,这里不妨再提一提拿破仑的意见:“在原则和教训上这篇寓言都是有悖于常理的……说什么 *que la raison du plus forte fût toujours la meilleure*^① 是不对的,如果真发生那样的事,那就是邪恶……是应受到谴责的不法行为。吃小羊的狼应当受到惩罚。”^②

这意见中,多么明确而干脆地表达出这样一种思想:如果寓言故事真的应当服从道德规则,那它永远不可能遵守其自身的规律,寓言中狼吃了小羊,就应当受到惩罚。

但是,若从诗体寓言的角度来考虑,我们就会看到,对寓言的这种添枝加叶会使其中的诗意丧失殆尽。显然,故事有其自身规律,它只能服从这些规律,而不考虑教训的规律。伊兹马伊洛夫在《蜻蜓和蚂蚁》这篇寓言的结尾写了以下诗句:“但蚂蚁向蜻蜓说这番话只是为了告诫,只是出于怜悯才把仅有的一点食物也拿出来招待。”看来,伊兹马伊洛夫真不愧是

① 法语:强者的理由总是最好的理由。

② 凯涅维奇:《克雷洛夫寓言的典籍及史料论注》,第41页。



个好心人,他让蚂蚁按道德规则行事,把仅有的一点食物也拿出来招待。不过,他却是个平庸的寓言作家,他不懂得寓言故事向他提出的要求,其中必有一个得不到满足。而他却为满足结论的需要去选择情节。我们在黑姆尼采尔^①有名的寓言《空想哲学家》的例子中看到同样的情况。在这篇寓言中作者对一个失足跌入坑里的笨头笨脑的哲学家加以嘲笑,并从中得出一个简单的教训,这是大家都知道的。但是,奥陀耶夫斯基^②对这篇寓言则有不同的理解。他说:“黑姆尼采尔……尽管很有才华,但在这篇寓言中却成了那个时代无耻哲学的卑躬屈膝的应声虫……在这篇寓言中受尊敬的人物正是那个空想哲学家,他看不见自己脚下有坑,在跌进齐脖子深的坑里后还坐在那里忘我地问,应用什么器具和在什么时间去抢救垂危者等等诸如此类的问题。”^③

我们可以看到,一篇寓言得出的教训是不确定的,会随我们对它的评价的不同而发生变化。同一情节里完全可以容纳截然不同的两种道德判断。

最后,如果我们再看看诗人在寓言中使用教训较好的例子,我们就可以看到,教训在他们寓言中的表现形式是多种多样的。有的寓言中根本没有单独的教训,教训往往寓于字里行间,或寓于描写日常生活的例子中,或更常见于故事叙述的一般语气和作者的语调中。在这种语调中令人感到,仿佛是一个劝人向善的老人在循循善诱地给大家讲寓言故事。但是,费德罗斯对寓言做了一些改造,他把教训从寓言末尾挪到开头,这使寓言两部分之间的力量对比发生了重大变化。一方面,故事提出了它

① 黑姆尼采尔(1745—1784),俄国诗人。——译者注

② 奥陀耶夫斯基(1803—1869),俄国作家,音乐评论家。——译者注

③ 奥陀耶夫斯基:《俄国之夜》,莫斯科,1913年,第41—42页。



的特殊要求，正如我们看到的那样，使故事与教训脱节；另一方面，教训本身被挪到前面，常常起不到从前那样的作用。而拉封丹和克雷洛夫则把教训完全溶解于富有诗意的故事之中。

不难看出，上述这两位作家所写的故事完全独立于教训，以致像沃多沃佐夫所抱怨的那样，孩子们常常从所谓非道德的意义，即从教训相反的意义上去理解寓言。但更容易看出的是，这两位作家把教训变成一种诗歌手法^①，而确定这种手法和作用的意义并不复杂。在大部分情况下，教训或者起着有趣引子的作用，或者如音乐中的间句、尾声的作用，或者更多的是所谓“文学面具”的作用。这里应理解为讲故事者的特殊口吻——文学中经常有这样的讲故事者，作者往往不是亲自出面，而是用某个虚构人物的名义来进行叙述，通过某种假设的口吻和风格来转述全部事件。例如，普希金在自己中篇小说中是通过别尔金的口来叙述的，在《叶夫盖尼·奥涅金》中则既作为作者本人，又作为诗剧中人物奥涅金的朋友来叙述的。在果戈理的小说中，则往往是借别人的名义来叙述的。在屠格涅夫小说中常用 NN(某某)的名义，抽起烟斗便讲起故事来。寓言中的教训同样起着这种文学面具的作用。寓言作家从来不自己直接出来说话，而是用教诲、开导和劝人向善的老人的名义讲话。寓言作家公然亮明这一手法，仿佛在玩弄这种手法似的。例如，克雷洛夫在《小羊》这篇寓言里，用冗长的说教占了大半篇幅，这种说教像传统的程式化的议论和“民间传说”

① “教训”在许多文学领域中起着作用，普希金的《科洛姆纳的小屋》对说明教训这一要素有着可资借鉴的意义，如：“——莫非你那儿没有教训？——没有……或者是有，稍等，我来给你回答。按我看来，下面就是教训：若是雇厨娘不想花钱，这样做定会有风险；有人生来就是男子汉，却异想天开要把厨娘当。他穿上一身漂亮的裙装，这真叫人心纳闷费思量；不知什么时候他又把满脸胡子刮得精光，可是这样费心也是枉然，他决不会变成女人模样。我的故事只能挤出这一点点教训，再也不会有什么别的花样。”



中的楔子。克雷洛夫进行着同美女们的想象中的谈话,思想上把整个寓言想象成仿佛是说给老是出现在他眼前的那位小姑娘听的。

阿纽托奇卡,我的心肝!
为了你和你的女伴,
我现在再来把故事讲。
尽管你年纪还小,
但要把这故事牢记心上,
不仅现在,而是永远。
快把你的洋娃娃丢到墙角,
来听我把小羊的故事讲,
这故事很短很短,
三言两语就能讲完。
再来看前面这几行诗句:
难道不能看也不能笑?
不,我真的不是这样想。
然而你的举动随时得小心,
免得让人抓住把柄,恶意中伤。

寓言的叙述在这里是通过采用文学面具的手法来实现的,这一点非常清楚。如果说到作者从寓言中所要引出的那个教训,那么我们会看到,这一教训决不是从故事本身产生的,而更像是对整个故事在语气上的一个诙谐的补充。这里再说一下,尽管故事内容是悲剧性的,却显而易见是用喜剧的风格和口吻表达的。所以说,无论故事的内容及其教训都丝



毫不能改变概括的性质,相反,概括却明显地表现在它的面具作用。

再看一下克雷洛夫在另一篇寓言中说的:

亲爱的朋友,让我来打个比方,开导几句吧,

这样做对大人和小孩都会有好处。

你问,难道这是整篇寓言?且慢——

这不过是寓言的开篇,

正文还在后面。

让我先来说几句劝谕的话吧,

从眼神中可看出你还心存疑虑,

先是嫌寓言太短,现在又怕寓言太长。

这有什么办法,亲爱的朋友,只好忍一忍!

我也生怕惹人讨厌。

可有什么办法?我已是这把年纪,

像是秋天里阴雨绵绵,

我也会像其他老人那样

禁不住絮絮叨叨,说个不停。

这是公然玩弄这一文学面具手法的一个例子,同时也又一次地使人们清楚地看到,寓言故事在风格、语调、观点上存在着一定的文学假定性。在莱辛的理论中寓言构成的最后一个要素是寓言的故事特性,说得确切些即故事叙述的是个别的情况,而不是一般的情况。与前述各种要素一样,从这一要素中也可看到我们讨论对象的双重性。在诗体寓言中和散文体寓言中对这一要素有着完全不同的解释。



莱辛和波捷勃尼亚都强调这样一个要求,即寓言故事叙述的必须是唯一的情况或个别的情况。波捷勃尼亚指出:“回忆一个纳方的寓言,注意一下我们所说的故事特性。纳方说‘一个人’。为什么他不能说‘一些人’或‘所有人’呢?如果按照寓言的特性,他真不能那样说的话,这就证实寓言的形象应该是唯一的形象。”^①

波捷勃尼亚清楚地指出,他很难解释和论证这一要求,因为“这里我们已越出所考察的范围,即诗歌的范围,我们所遇到的是那些被称为散文的作品……”^②

换言之,按波捷勃尼亚的意见,这一要求之所以被提出,是在于我们的逻辑思维的特性,是任何概括都把我们引向包含在概括中的个别,而不是引向属于其他范围的个别。莱辛对这一情况的解释也未能令人满意。他说,亚里士多德选举执政官的有名例子,就像船长选任舵手一样,和寓言的区别仅仅在于:他说的是,这个事情如果发生的话,是作为可能的情况来看待的,而在寓言里,事情却具有了现实性。在这里,事情是由一个特定的人,即那个船主做出来的。所以说:“事情的实质就在于:寓言中构成的唯一情况应该作为现实情况提出来,如果仅仅满足于它的可能性,就成了例子和比喻了。”^③

因而,寓言的实质就在于,应该把它作为某个个别情况来叙述。“寓言要求反映现实中的情况,因为只有反映现实中的情况才能更好、更清楚地区别行为的原则,因为现实中的情况比可能发生的情况能提供更生动的证明。”^④这一论断缺乏根据是不言而喻的。这里不存在唯一情况和普遍情况之间有什么根本性的和原则性的区别,我们完全可以肯定,用来作为

①② 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第28页。

③④ 《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第39页,第43页。



寓言叙述的任何一个一般自然科学论点都可以成为引出某种道德原则的绝好材料。更令我们不解的是,为什么现实性一定应该属于寓言故事,所谓寓言的现实性究竟是,还是不是确切意义上的现实性。实际上则相反,许多情况下我们不难看到,寓言所说的现实性是特殊的现实性,因而常有“寓言里是怎样讲的”这种说法,一般说来,寓言对现实情况的描写不见得比故事本身更具有现实性。

记不清是在哪条小河旁,
那是横行水乡泽国的渔夫们得以栖身的地方。

作者常常用对事发地的这种神奇性的描写来提醒读者,引起读者的注意,同时还把这种神奇性拿来与现实性进行直接的对比:

弱者在强者面前总是有罪过,
这种事例在历史上很多很多。
但我们这里并不是在写历史,
且看看寓言里对此怎么叙述。

这里把寓言的历史同现实的历史进行了直接的对比,不过在莱辛和波捷勃尼亚的论断中包含有一个确凿而毋庸置疑的真理:寓言总是同唯一情况打交道,而且经常把这种情况作为现实情况来叙述。

但是,莱辛和波捷勃尼亚看来都无法解释这一事实的原因。其实只要看到诗体寓言所固有的全部艺术特点,我们也就能完全理解寓言的这一要素或特性了。这里就拿上述两位作者曾用过的例子来说,那是被公



认为伊索写的一篇寓言：“据说，猴子生下了两个宝宝；母猴喜欢其中的一个而讨厌另一个。结果受宠的那个宝宝被母猴搂在怀里憋死了，不受宠的那个却反而生存下来。”为了使这篇寓言从自然科学历史故事改写成寓言，这故事应该这样来叙述：有一只母猴，生下了两个宝宝，它喜欢其中的一个，等等。试问，为什么这样一改动，寓言就变成了真正的寓言，我们在做这样改动时，把什么新的东西赋予了寓言呢？根据波捷勃尼亚的观点，“从这个关于猴子的故事中，对我来说可以直接得出这样的结论：如果一般叙述猴子就不会有任何思想上的冲动，就不会使人离开猴子再想到别的什么上去，那么就应该把上文中一般叙述猴子改为个别叙述猴子的方式说出来，因为，我们在寓言中所需要的正是这一点。”^①

然而，这篇作为叙述个别情况的寓言，会使大家自然而然地联想到人类，联想到父母过分溺爱自己孩子的行为。按莱辛的说法，这样把一般变成个别之后，比喻就变成了寓言。

我们来看一下是不是这样。这一变化对莱辛来说，当然只不过是故事清晰度的变化；对波捷勃尼亚来说则是逻辑顺序的变化。然而十分明显，故事的单一性和简洁性这一作为寓言的特性在诗体寓言中却具有完全不同的意义和作用。这一特性的最直接意义就在于：它使整个富有诗意的故事有了完全不同的倾向性和意向性，并保证我们达到审美反应所必需的同现实刺激因素的分隔，关于这些刺激因素在上文中我们已涉及过了。事实上，当有人向我们叙述关于猴子的一般故事时，我们的思想自然而然地会落到现实上，我们会从是非的角度评判这个故事，并凭借自己的智力器官来加工这个故事，而通过智力器官的活动我们就能掌握任何新的思想。当有人向我叙述某一只猴子的情况时，我们的知觉立刻就会

^① 波捷勃尼亚：《文学理论讲稿》，第31页。



改变方向,就会把这一情况同我们所考虑的一切分隔开来,往往会使我们同所述的这一情况处于一种可能做出审美反应的关系中。这种个别性还有另一个非直接的意义,这就是像我们已看到的那样,富有诗意的故事总是力求加强寓言的肉体或躯壳,如拉封丹所说,还以削弱寓言的灵魂为代价,并因此竭力强调和加强所描述内容的具体性和现实性,因为只有这样寓言对我们才具有激情作用。但是,决不能把寓言故事的这种现实性或具体性同一般意义上的现实性混为一谈。这可说是一种特殊的、纯假定性的,让读者自愿陷入其中的幻觉的现实性。

第六章

“慢性毒药”和寓言的综合

他在自己的创作中 注入了“慢性毒药”

寓言中的抒情诗、叙事诗和戏剧的种子。克雷洛夫寓言。寓言的综合。激情矛盾作为寓言的心理基础。寓言的逆转。

现在让我们对所有上述情况做一个总结。当我们对寓言构成的每一个要素进行单独考察时，有时不由得会与原先理论中对这些要素所做的解释产生矛盾。我们曾试图指出，寓言就其历史发展和心理实质来说，可划分为两种完全不同的体裁；我们也曾试图指出，莱辛的所有论述所涉及的都是散文体寓言，因此，他对诗体寓言的攻击恰好说明诗体寓言具有哪些最基本的特征。但所有这些都只是些分散的要素，我们曾试图分别说明每种要素的意义和性质，而对其总的意义，如同对诗体寓言的本质一样，仍然没有真正的理解。谈到诗体寓言，当然不能脱离诗体寓言的那些要素，因此我们必须从分析转入综合，研究几个典型的寓言，然后才从整体的角度解释各个部分的意义。我们仍会碰到原先曾提到的那些要素，但每一个要素的意义和作用将取决于整个寓言的结构。

前面我们曾对克雷洛夫的寓言做过一些研究，本章将对这些寓言进



一步做一些综合性的剖析。

《乌鸦和狐狸》

沃多沃佐夫指出，孩子们读到这篇寓言时决不会同意它的道德说教：^①

尽管阿谀者的行径多么卑劣，
为此已向世人做过无数次告诫；
但阿谀者总能在人们心中，
找到钻空子的缝隙。

其实，这一出自伊索、费德罗斯和拉封丹的道德教训，实质上同克雷洛夫写在前面的那个寓言故事完全不符。克雷洛夫在谈到他同赫沃斯托夫伯爵关系时曾把自己比作狐狸，因为他曾长时地、很有耐心地听着伯爵朗读自己写的诗，并对之频频点头表示赞赏，然后向这位心满意足的伯爵伸手借钱。这是曾经有过的传闻，我们听到这样的传闻不禁会感到奇怪^②。

这一传闻的真假与否我们暂且不去谈它，但只要有这种可能就足以说明问题。由此可见，寓言未必把狐狸的作为看作是卑劣行径。否则的话，克雷洛夫怎么也不会把自己比作是一只狐狸。的确，只要仔细阅读寓言就可看出，对阿谀者的手法刻画得既活泼又调皮；相反，乌鸦却被描写

① 沃多沃佐夫：《论克雷洛夫寓言的教育意义》，《国民教育部杂志》，1862年，第12期，第72—73页。

② 凯涅维奇：《克雷洛夫寓言的典籍及史料诠注》，圣彼得堡，第19页。



得极其愚蠢,而且对乌鸦的嘲弄则是异常直言不讳而恶毒刻薄,给读者产生的印象同道德教训所要产生的印象有着天壤之别^①。读者决不会相信阿谀是一种卑劣行径,寓言倒使他们相信,更确切些说,使他们不得不感到,乌鸦是活该倒霉,而狐狸却是异常机智地教训了它。这种意义上的改变是由什么造成的呢?当然是由于诗体语言的叙述。如果我们按照莱辛的方法用散文体语言来叙述,如果没有狐狸在寓言中所说的那些话,如果没有作者告诉我们的乌鸦乐得喘不过气来的那些话,我们的感情评价就会完全是另一回事。正是寓言中绘声绘色的描写和对人物性格的刻画,正是莱辛和波捷勃尼亚所排斥的一切,形成了一种结构,借助这一结构,我们的感情才不是从纯道德的角度去判断那只是抽象地向其叙述的事件,而是服从于出自每一行诗句的声调、每一韵脚和每一词句的富有诗意的暗示。苏马罗科夫把原先寓言作家所写的渡鸦改写成乌鸦,这一小小的改动促成了风格的完全改变,但主人公的性格并不会因一个词的改动而发生根本性的改变。现在,这篇寓言之所以能打动我们的感情,是因

^① 值得特别注意的是,从相反的观点来看待寓言的人们也碰到类似的事实。参见沃多沃佐夫的论述:寓言《乌鸦和狐狸》描写了狐狸的机智和随机应变,从愚蠢的乌鸦嘴里骗得一块奶酪。寓言的教训意义在于,爱听奉承话往往会受到惩罚,这个教训对那些没有经验的人是非常实际而有益的。但是,另一方面,阿谀者的技巧被说得如此俏皮,以致搞点欺骗也不使人感到有什么卑鄙。狐狸欺骗乌鸦仿佛不存在有什么过错,这个小滑头只不过是耍了点心眼,凭自己的机智跟你开开心,怪只怪乌鸦自己太愚蠢,所以你丝毫也不会感到这种阿谀中有什么卑劣。愚蠢的乌鸦引起的笑声在某种情况下不见得完全合乎道德要求。如果小孩本身就喜欢搞个欺骗、耍个滑头,他们也嘲笑乌鸦的愚蠢的话,那么,寓言的预期目的未必就能达到。表面上看来,寓言《特里什卡的外套》是一个极其简单而又滑稽可笑的故事。特里什卡先是把袖管截下来补外套胳膊肘上的破孔,继而又裁下后襟和下摆,把它接在短了一截的袖管上。但是如果你想正确地理解这篇寓言的意义,还得求助于儿童怎样理解这个故事。儿童一看这故事,马上认为特里什卡是个机灵的裁缝;把这个故事应用于儿童生活,马上失去其原有的讽刺意味(参见:《论克雷洛夫寓言的教育意义》,《国民教育部杂志》,1862年12月,第74页)。



为故事的发展迫使我们的感情产生两个方面的明显的对立。一方面，我们会立刻想到，阿谀是卑劣的行径，我们看到阿谀者在我们面前得到最充分的体现；另一方面，我们对依从者、失败者和央求者的阿谀已司空见惯，因此，我们的感情又转向另一方面，正好是相反的方面：我们总是看到，狐狸实际上不是在阿谀，而是在嘲弄对方，它是主宰者，所说的每句奉承的话都包含有两层意思：既是阿谀，又是嘲弄。

亲爱的，你太美了！
多漂亮的脖子，多迷人的眼睛！
多艳丽的翎毛，多性感的嘴唇！
.....

寓言一直都在利用我们理解上的这种双重性。这种双重性时刻都在增强寓言的韵味和俏皮，可以说，没有这种双重性，寓言就会失去其全部魅力。所有其他的艺术创作手法，如遣字造句等都将服从于这一基本目的。因此，苏马罗科夫以如下的方式引述狐狸的话时，就打动不了我们的感情。

鸚鵡在你面前算什么，我的心肝宝贝；
你的羽毛比孔雀的羽毛要漂亮一百倍^①
.....

还要补充一点，就是词的搭配本身，姿态的描写本身和主人公的语调

^① 《18—19世纪俄国寓言》，列宁格勒，1919年，第54页。



都只是为了强调寓言的这一基本目的。所以克雷洛夫大胆地摒弃了寓言的结尾部分,即狐狸跑开时对乌鸦说的那句话:“啊,渡鸦,要是你能长点脑子就好了。”

这里嘲弄的两个特点中的一个特点突然占据了明显的优势,两种感情间的对立斗争骤然停止了。拉封丹的寓言就是这样结尾的:狐狸边跑开边嘲笑渡鸦,说渡鸦真笨,它不该轻信阿谀者的话;渡鸦发誓今后再也不会轻信阿谀者的话了。又是一种感情占据了明显的优势,这样一来,寓言也就不成其为寓言了。

拉封丹对狐狸的阿谀的描写也不同于克雷洛夫:“你太美了,我真觉得你太美了。”在谈到狐狸说的话时,拉封丹写道:“狐狸大致说了下面一些话。”所有这一切都使寓言大大失去了构成寓言效果基础的感情对立,这样一来,作为诗歌作品的寓言也就不再存在了。

《狼和小羊》

我们曾经指出,这篇寓言一开始,克雷洛夫就把自己的寓言和真实的历史做对照。这样一来,他的道德教训与这首诗头一句的道德教训“弱者在强者面前总是有罪”的精神就不相吻合了。

我们已经引证过莱辛的话:有了这样的道德教训,故事中的最重要部分,即狼对羊的指控部分,反而成了不必要的了。这里又很容易看出,寓言总是分两个方向进行的。如果寓言真的只要指出,强者常常压迫弱者,那就只需描写狼是如何把小羊撕烂这样一个简单的场面就行了。显然,故事的意义恰恰在于狼所提出的那些虚伪的指控。的确,寓言总是在两个方向上展开的:一个方向是法律上的争辩,另一个方向是斗争越来越有利于小羊。小羊显得越来越有理,使狼的每一个指控都归于失败。小羊仿佛



每次出牌都赢了对方。最后，在小羊理直气壮地把狼批驳得体无完肤、理屈词穷的时候，狼终于不得不承认自己在争论中吃了败仗，小羊获得了全胜。

但与此同时，这一斗争又不断地在另一方向上进行着：我们记得，狼想撕烂小羊，可我们也了解，这些指控只不过是找茬，这场游戏本身恰恰存在着一股逆流。狼每提出一个新的理由，也就越向小羊逼近一步；小羊每做出一个新的回答，就越说明自己有理，也就越使自己走向灭亡。在狼理屈词穷达到极点的时候，两条线便汇合在一起——一方胜利的时候就是另一方失败的时刻。我们再一次看到有计划、有步骤地展开的要素体系，其中一个要素所引起的感情与另一要素所引起的感情完全不同，两者之间始终是对立的。寓言仿佛总是在利用我们的感情，小羊每提出一个新的论据，乍看起来会延缓小羊灭亡的时候，而实际上却拉近了小羊灭亡的时刻。我们同时意识到这两点，同时对这两点产生着感情，寓言加工的整个结构依然存在于这两种感情的矛盾之中。当小羊最终驳倒狼的论据，似乎将免于不死的时候，死亡却突然降临到它的头上。

只要在作者采用的手法中任意举出一个例子，就足以说明这一点。例如，小羊对狼说的一席话，听起来是多么义正词严：

狼大王若允许我就斗胆禀报实情，
我喝水是在离大王百步之遥的下游，
大王犯不着为此大发雷霆……

这里把存在于小羊的卑贱和狼的威严之间的距离感表现得很充分，在感情上极具说服力。接着，狼每提出一个新论据时都变得越来越怒气



冲冲,而小羊每提出一个论据时却变得越来越彬彬有礼——这出小剧一下子引起完全相反的感情,它匆匆走向结局,同时又放慢每一步,始终都在利用这种感情对立。

《山雀》

这篇故事恰恰是以波捷勃尼亚著作中提到过的关于鹬的寓言作为基础写出来的。我们记得,波捷勃尼亚在那篇著作里已经指出了这篇寓言中存在着矛盾,它同时表达了两种截然相反的思想:第一种思想是弱者无法同自然抗争;另一种思想是弱者有时也可能战胜自然。基尔皮奇科夫对两篇寓言的相似点做了比较^①。在克雷洛夫寓言中也留有这种矛盾的痕迹。这篇故事的夸张和不真实可能让一些评论家找到借口,以指责克雷洛夫在自己寓言情节中存在有令人难以置信的违反自然规律的错误。的确,寓言结尾的道德说教部分与整篇内容显得很不调和:

并非为惹什么人,
只是想要进一言:
事情未干完,
先莫夸海口。

实际上,从寓言里根本得不出这个意思来。山雀准备做的事非但不会有任何结果,连开始都不会有。显然,山雀想燃烧大海这一形象的意义完全不在于事情未完就夸下海口,而是在于山雀想干的事根本不可能做到。

^① 基尔皮奇科夫:《俄国近代文学史概论》,圣彼得堡,1896年,第194页。



这一点从最后被删掉的一句诗中可清楚地看到：

这篇寓言要说明什么？——

力不胜任的事咱们别去干……

因而，寓言所说的确是一桩力不胜任的事。只要看一下故事本身就能发现：寓言的巧妙就在于，一方面着重强调要做的这桩事是非常切合实际的；另一方面，又使读者时刻感觉到，这桩事是根本不可能实现的。“燃烧大海”——这句话的本身就指出了这篇寓言所包含的内在矛盾。尽管克雷洛夫写的这句话多么荒谬绝伦，但仍使读者期待着奇迹即将出现，使读者相信这句话是真实可信的。

下面让我们来看看克雷洛夫如何描写似乎与故事完全无关的兽类们的活动：

一群群鸟儿在天空翱翔；
一批批野兽急急忙忙跑出森林，
来观看大海怎么熊熊燃烧。
据说，这些好事者都听到了传言，
首先来到熙熙攘攘的海边；
他们自带汤匙来赴宴，
想把那鲜美的鱼汤尝个遍。
这样好喝的鱼汤，
连慷慨大方的包税商，也舍不得让他的手下来分享。
大家纷至沓来，麇集于此，



争先恐后地把奇迹来看，
两眼直盯着大海默默地等待；
只是偶尔有人悄声说：
“瞧，海水沸腾了，马上燃烧起来了！”
不，大海没有燃烧。
至少海水沸腾起来了？
不，沸腾也无从谈起……

从这些描写中可清楚地看到，克雷洛夫在寓言中所写的原本是件极其荒唐的事，可经他这一安排，却变得是件极其平常和自然的事了。这又是描写和事情本身之间的极不协调，使我们感情上产生一种完全对立的关系，这种关系以令人奇怪的结局而告终。我们所嘲弄的闪电被一根无形的避雷针从山雀身上引开了，这闪电又击中了谁呢？当然是窃窃私语的兽类们。这从结尾的一句诗中可以令人信服地看出来，作者用这句诗郑重声明：

山雀闹得满城风雨，
可大海却并没有燃烧起来。

仿佛作者要告诉我们的是山雀的奇思妙想未曾实现，而在前面的诗中却对这一奇思妙想做出了如此逼真的描写。当然，这篇寓言的对象是“奇思妙想如此蔚为壮观”，而决不是要阐明一个简单的道理：事情未干完，莫先夸海口。



《两只鸽子》

这篇寓言可以作为我们所能见到的寓言中不同体裁的一个例子。这是一篇很难得的用充满同情心笔法描写主人公的寓言。通常，在道德说教的同时，总伴随有古典式的幸灾乐祸，而在这篇寓言中在进行道德说教时，却充满着温情、怜悯和忧伤的情绪。在叙述故事时，作者始终力图使读者对小鸽子所经受的风险抱有同情的态度。实际上，这是一个用寓言方式叙述的独一无二的爱情故事。只要读一读这篇寓言，就不难看到，它是用那种描写两颗相爱的心难舍难分的感伤主义小说的风格来再现这一故事的。

等到春天再出远门吧，
到时我决不再阻挠。
现在，干粮已很少很少；
听，乌鸦在嘎嘎叫，
定是没好兆。

难怪有研究者说，这篇寓言是拉封丹从古代一篇故事中移植过来的。那篇故事中，有位大臣向国王讲了这个寓言，因为国王准备远行去寻找他梦见的金银财宝。所以，这篇寓言的浪漫主义和感伤主义基调十分明显，这又使我们看到，在这篇寓言中萌发了感伤主义小说的种子。如，这篇寓言的头几行诗句是这样写的：



一对鸽子形影不离；
同甘共苦生活在一起。
时光在不知不觉中流过；
虽有忧愁，但不寂寞。
两相厮守，其乐无穷，
谁还愿意出门远行？

这几行诗写得多像一篇感伤主义诗体小说的开头！茹科夫斯基说得很对，他说，这些诗句“因其表现天真无邪的柔情而令人喜爱”。^①

——这里没有专属于寓言的东西，难怪茹科夫斯基把“它下面是青青的草原，犹如茫茫的火海”这样的诗句看作绘声绘色地描写暴风雨的典范。这种描写从莱辛角度看来则完全是寓言中有害和多余的东西。

《蜻蜓和蚂蚁》

上面已提到过的沃多沃佐夫又指出，孩子们觉得《蜻蜓和蚂蚁》中蚂蚁的道德说教既生硬又乏味，他们全都同情蜻蜓，感到蜻蜓在夏天的日子过得逍遥自在，有滋有味；他们并不同情蚂蚁，觉得蚂蚁的日子过得庸庸碌碌，令人讨厌。或许，孩子们对寓言的这个评价并非那么不对。的确，如果说克雷洛夫寓言的力量是在蚂蚁的说教上，那么，为什么整篇寓言全是描写蜻蜓的生活，而完全不提聪明行事的蚂蚁的生活呢？或许，孩子们的感情是由寓言的结构造成的。孩子们感觉到，这一篇幅不大的故事，其真正的主人公是蜻蜓，而不是蚂蚁。确实，只是提一提下面的情况也足以令人相信：克雷洛夫写寓言诗通常总是用抑扬格，而写这篇寓言却用了扬抑

^① 凯涅维奇：《克雷洛夫寓言的典籍及史科论注》，第56页。



格,这种诗格比较适合用来写蜻蜓,而不适合于用来写蚂蚁。格里戈里耶夫写道:“用了扬抑格,诗句本身仿佛在跳跃,这样,自然就能把喜欢跳跳蹦蹦的蜻蜓写得绘声绘色、栩栩如生了。”^①

这篇寓言的全部力量还在于用对比手法作为它的基调:一方面是蜻蜓原先快快乐乐、无忧无虑的情景,另一方面又是蜻蜓现在所面临的悲悲惨惨、凄凄切切的情景,这两种情景互成对照,不断穿插。我们可以按原先那样说,我们总是从两方面来领会寓言的:蜻蜓一会儿用这张脸朝向我们,一会儿又用另一张脸朝向我们;寓言中的愁眉不展一下子又可能转变为欢蹦乱跳。由于这个原因,作为寓言基调的感情对立才能得到发展。可以说,只要其中有一种情景加强了,另一种情景就会随之加强。蚂蚁提的每一个关于蜻蜓目前遭受苦难的问题,都被蜻蜓正好与此相反的兴高采烈的陈述所打断。当然,这使蚂蚁不得不把这种双重性推向极点,并用绝妙的双关语把这种双重性传达出来。

“啊,那你就……”(蚂蚁打算重重地数落它几句。)

“我忘情地唱啊,跳啊,蹦啊,玩了整整一个夏天。”(蜻蜓答非所问,依然沉醉在夏天的回忆里。)

“你忘情地蹦跶来着,你真行!那你就蹦跶去吧!”

这里,由于用了双关词“蹦”而使这种双重性推向了极点,使寓言中发展到此时的两个方面统一起来。就原意说,“蹦”有“欢蹦乱跳”的意思,与“唱”一样,是玩的一种方式,这是可以很清楚地看到的。可是“蹦”还有“蹦

^① 普里卢科—普里卢茨基主编:《克雷洛夫的生平和创作》,圣彼得堡—华沙,第131页。



蹠”的意思,也就是“挣扎”的意思,这就与“死亡”有了关系,这样,就把这个双关词暗含的第二层意思揭示出来了。由于寓言的结果,当“蹠”这个双关词同时表示“玩儿”和“死亡”这两层意思时,被巧妙地用一个词所表达出来的两方面的感情就是寓言的真正的实质。

《毛驴和夜莺》

在这篇寓言里,克雷洛夫对夜莺的歌声做了细腻而生动的描写。许多评论家认为这是俄罗斯诗歌中前所未有的堪称典范的描写。难怪波捷勃尼亚引用这篇寓言来作为例证,以说明什么是拉封丹和克雷洛夫的所谓新派的创作手法。波捷勃尼亚认为对人物的细致刻画、对动作的详尽描写等等是寓言创作的大忌,而这却是诗体寓言的实质所在。洛巴诺夫说:“只有克雷洛夫这样的人的头脑中才会产生类似的幻想。他的描写具有巨大的魅力,几乎没有可再补充的了,但我们的这位诗人可是一位色彩写生画家。”^①不言而喻,由于做如此的细致的描写,这篇寓言的道德说教不得不退到次要地位,而被传统的理解掩蔽起来。若按传统的理解,这篇寓言仿佛除了揭露毛驴的愚蠢外再也没有任何其他目的了。但若是这篇寓言真的没有其他目的,那又何必再这样细致地描写夜莺的歌唱呢?若是寓言作者只简单叙述一下毛驴听了夜莺歌唱后很不满意,这样,寓言不是更具有表现力了吗?然而克雷洛夫却反而采取了细致入微地描写夜莺歌唱的手法,按茹科夫斯基的话来说,是要给我们造成身临其境的效果,使我们了解到夜莺歌唱得好,而且通过一定的感情色彩了解到夜莺歌喉的甜美悦耳。这种对夜莺歌喉甜美悦耳的描写完全采取了感伤的牧歌情调的方式,把一个闲散逍遥的田园情景夸张到无以复加的地步。的确,当

^① 凯涅维奇:《克雷洛夫寓言的典籍及史料论注》,圣彼得堡,1868年,第82页。



我们读到，在夜莺的阵阵歌声中“一群群羊儿纷纷躺下”时，对于克雷洛夫给这段懒洋洋的牧笛的描写注入不易觉察的慢性毒药——啾啾唧唧、叽叽喳喳，我们不得不为此拍案叫绝。有趣的是，连原先的评论家也对克雷洛夫描写牧男牧女诗句评头品足。加拉霍夫认为，由于对夜莺歌唱这个画面的描写，“克雷洛夫破坏了整个画面及其所产生的印象”。且看下面这段诗句：

牧人轻轻喘着气，
只是偶尔把那歌声来欣赏：
一边听着夜莺动听的歌声，
一边对着牧女频频地微笑。

加拉霍夫指出：“倘若之前那段把夜莺的歌声渲染得那么神奇的诗句尚可容忍的话，那么，上面引述的这段诗句则更令人扫兴了，因为这段诗句把读者从俄罗斯的环境赶到丰特内尔^①及德祖尔埃尔夫人的田园牧歌世界中去了。”对加拉霍夫的这种观点，我们当然是不能不认同的^②。

的确，评论家在这里发现了这一画面的真正意义。他说得对，克雷洛夫把田园景色描写得太逼真了，以致当毛驴把公鸡的啼声与夜莺的歌声相对照的时候，我们会感觉到，仿佛一曲优美的乐章中突然跳出一个刺耳的不和谐音，我们根本不会感觉到这一对照是对毛驴无知的证明。斯托尤宁^③基本上赞同对这篇寓言的传统解释，但同时又尖锐地指出：这里选

① 丰特内尔(1657—1757)，法国作家，诗人，普及读物的作者。——译者注

② 凯涅维奇：《克雷洛夫寓言的典籍及史料论注》，第83页。

③ 斯托尤宁(1826—1888)，俄国文艺评论家，俄国文学史家。——译者注



用公鸡是为了不费笔墨地描绘出毛驴的脾性，还有什么能比夜莺的歌声和公鸡的啼鸣形成更强烈的对照呢？“寓言作者的讽刺意味主要集中在这一描绘之中。”^①

的确，甚至稍加分析就能得出这样一个简单的想法：克雷洛夫在这篇寓言中不只是一要揭露毛驴的无知，还要说明更多的东西。当毛驴以对歌声赞赏的语言作为伪装突然提到公鸡时，情况起了急剧的变化，如果注意到这一点，就能看出问题了。斯托尤宁说得很对，在极其对立的情况下提到公鸡，其意就是进行对比，再也没有比这两者之间的对比更强烈的了。是的，在这篇寓言中我们也看到了前面所曾提到过的许多寓言中都发现的两个方面的感情。在我们面前展现出一片广阔无垠的田园景色。可是，在寓言结尾处我们突然看到整个情景来了个大转折，不得不用另一种完全相反的眼光看它。我们所得到的印象是：仿佛是真的听见了公鸡的一声刺耳的啼鸣闯进了安闲宁静的田园，这一情景使我们比较容易地看到第二方面，即原先暂时没有注意到，但实际上从一开始已被夜莺的夸大其词的称呼——“朋友”“伟大的歌手”以及毛驴的提问“你的本事真有那么大吗”——所准备好了的第二方面。这第二方面的公鸡的刺耳的啼鸣和夜莺的愉快甜美的歌声立刻形成了鲜明的对照。这第二方面原先只是暂时退出我们的视野，以便在寓言末尾时以炸弹爆炸那样的效果表现出来。必须指出，夜莺的歌唱和毛驴的回答一样，都是被极度夸张了的。毛驴并不单纯是表现出对夜莺的歌声不理解，而是装出充分理解的样子，只是在末尾几句诗行中再一次渲染田园景色一面时，突然被另一相反的一面破坏了。

^① 普里卢科—普里卢茨基主编：《克雷洛夫生平和创作》，圣彼得堡—华沙，1901年，第83页。



如果研究一下有关夜莺和公鸡的诗歌以及世界文学中对这两个形象的运用情况,我们就能看到,这两个形象经常是对立的,这种对立就是事情的实质所在。而毛驴在这里只不过是个陪衬,装作是蠢货来说出作者要说的话。在这里我们只想稍带提一下,在像彼得否认与耶稣相识的新的故事那样的崇高风格的作品中就曾提到过公鸡的啼鸣,^①在像《哈姆雷特》这样的最崇高的悲剧中也不拒绝在它的最有分量的场景中运用公鸡啼鸣的这一写法。从风格角度讲,在这个新的故事和《哈姆雷特》故事的场景里突然出现夜莺的啼鸣是不可思议的,而出现公鸡的啼鸣则是最合适不过了。这是因为公鸡的啼鸣,就其情绪作用来讲,同这些事件及其客观情调是非常一致的。

还要提及的是,有人不久前曾试图在俄语中把勃洛克长诗《夜莺的花园》里的两个形象加以对比。在这首长诗里,用夜莺的形象比拟幸福美满的爱情,用毛驴的形象比拟冷漠无情和平淡无味的生活。当然,我们并不打算把克雷洛夫寓言与勃洛克的长诗混为一谈,但我们想指出,这篇寓言的真正意义并不在于描写无知的评判,而在于寓言中展开的两个方面的对抗和对比,在于其中一个方面发展和增强的同时又加强另一方面的效果。对夜莺歌声描写得越细致、越动听,公鸡在寓言末尾所发出的啼鸣就越响亮、越刺耳。

感情对立依然是这篇寓言的基调,不同的只是在进行的方法和最后激化的形式上略有不同而已。

^① 见马太福音第 26 章第 27 节:“彼得就发咒起誓地说,我不认得那个人,立时鸡就叫了。”——译者注



《杰米扬的鱼汤》

这篇寓言是克雷洛夫所热情提倡的纯讽喻范例之一，很值得提一提。但是这篇寓言同其他寓言一样，也明显地表现出同样的心理结构。寓言的情节是从两个方面展开的：赫赫有名的杰米扬特别好客，在一次宴请中他越来越殷勤地招待他的客人，但是，正如读者了解的那样，他每上一道菜，就是对客人的一次折磨，他越殷勤，对客人的折磨便越厉害。因此，他的对话就具有完全相反的心理意义，同时也表示两种完全相反的意思。他的每次“请吃完”的敬客话，既表现出夸张的和热情的好意，又透露出令人心悸的折磨。寓言之所以具有强烈的讽喻性只能归功于这两个主题的迥非寻常的结合和交错，只能归功于在读者面前所发生的好意变成折磨的情景。这种强烈的讽喻性就是这篇寓言的真正实质。在这篇寓言的结尾，当客人拼着命离开做客的地方跑回家去的时候，两个方面又重新汇合在一起，从而极其尖锐地强调了由两个主题构成的这一篇寓言的全部不合理性和矛盾性。

《特里什卡的外套》

沃多沃佐夫也曾对这篇寓言有过一些怨言。他指出，孩子们怎么也无法理解作者似乎想在这篇寓言中描写的是倒霉的地主和笨手笨脚的老爷的形象；与此相反，孩子们倒反而把特里什卡看作是英雄，是神奇而又机灵的裁缝，尽管他碰到一件又一件的倒霉事儿，每次都能用更机灵和巧妙的办法摆脱自己所遭遇的困境。^① 我们经常谈论的寓言的两个方面在

^① 沃多沃佐夫：《论克雷洛夫寓言的教育意义》，《国民教育部杂志》，1862年，第12期，第74页。



这里表现得十分清楚，因为它们就包括在故事主题本身之中。特里什卡每打一个补丁，同时就新添一个破孔，两者刚好成正比，出现了真正神奇的对外套乱剪乱补的交替现象。外套在我们眼前经受着两种完全相反的手术，这两种手术不可分割地交织在一起，具有完全相反的意义。特里什卡把袖子接长了，但他又把后襟和下摆裁短了，我们对他的机灵表示高兴，同时又对他的苦恼表示同情。

最后的场景在强调指出两个方面之间不合理和无法结合的同时，它们又结合在一起了。虽然两者之间存在矛盾，但表面上仍达成一致：“我们的特里什卡高兴极了，虽然他穿的外套不比坎肩长多少。”

这样一来，我们立刻知道，外套是彻底补好了，但同时又彻底地剪坏了，这两种手术一直进行到最后。

《大火和金刚钻》

在这篇寓言里克雷洛夫把大火的有害光焰同金刚钻的有益光焰进行了对比，寓言的意义自然是在于歌颂美德，指出柔和而无害的光焰的优越之处。但我们在这篇寓言的注释中就可发现使心理学家产生疑问的资料：“众所周知，克雷洛夫很喜欢大火，因而大火的描写给人留下特别深刻的印象。”“这里我们顺便提一下，大火是克雷洛夫最喜欢写的场面，他对任何一场大火都留下了极生动的回忆。”“毫无疑问，普列特涅夫指出，正是由于他的这种奇怪的好奇心的驱使，他在寓言里对大火的描写才能做到如此的准确和逼真。”^①

看来，克雷洛夫是喜欢写大火的，他个人的这种癖好是与他赋予寓言的那种总的意义背道而驰的。仅仅这一点就使我们考虑到，克雷洛夫在

^① 凯涅维奇：《克雷洛夫寓言的典籍及史料论注》，第139页。



表现这种意义上是要了一点滑头的，也许在这个基本意义下面还隐藏着另一个将其直接消除的意义。的确，只要粗略阅读一下克雷洛夫对大火的描写，你就会感觉到大火的场面是多么宏伟壮观，这一描写所固有的兴高采烈的感情色彩丝毫也没有被后来金刚钻的议论所消除。在这里特别引人注目的是，寓言的气氛始终十分紧张，仿佛大火和金刚钻在进行一场激烈的争辩和角力：

大火说：

“不管你耍什么花招，
在我面前你总是渺小……”

而金刚钻则对大火说：

“……你烧得越猛烈，
或许完蛋得也越快……”

最后这两行诗句不仅说出了这篇寓言的意义，也说出了情节同时向两个对立方面发展的寓言所有其他方面的意义。在寓言中，一个方面，烧得越猛烈，大火就完蛋得越快；而另一方面，烧得越猛烈，大火就越能充分显示出其本身的力量。

《兽 疫》

克雷洛夫几乎把这篇精彩的寓言提升到了史诗般的水平。茹科夫斯基对瘟疫场面的议论适用于整篇寓言。他说：“这是对瘟疫的绝妙的描写……克雷洛夫从拉封丹那里借用了把真正诗歌般的场景与简洁易懂的叙述融合为一体的艺术手法。”



死神搜索着原野、沟壑和山顶，
由于它的猖獗尸体漫山遍野。

这两句诗行即使出现在史诗对瘟疫的描写中也毫不逊色。”^①

的确，寓言在这里已被提升到了史诗般的高度。这篇寓言的真正意义是在其中展开的极其严肃的场景中显现出来的，而且不难看出，这篇寓言确实像一首不长的史诗，只是在收尾时加了一点点道德说教，其意义当然不仅仅是如下两句说教所能说完的：

人群中也有这样的传言：
谁温顺谁就有罪。

这个寓言的两个方面从心理上讲是极其复杂的。开始是死神猖獗的情景，这给后来发生的事件定下了深深的悲剧性的调子：野兽们开始一个个忏悔，狮子的发言听起来那么伪善狡诈，群兽们的发言都在昧着良心为自己开脱罪责，这些发言都有着迥非寻常的客观意义，如：

“……再说吧，亲爱的父王！
你肯赏脸吃掉小羊，
这是小羊的无上荣光……”

再来看狮子的忏悔：

^① 参见：《茹科夫斯基全集》，莫斯科，1954年，第513页。



“……朋友们，大家来忏悔吧！

唉，我也得承认——

一提起这件事就让我痛心，

有件事我做得实在不应该！

可怜的小羊啊，平白无故地

被我撕烂吃光！

有时——谁能不犯错误呢？——

牧羊人也成了我的佳肴美餐……”

这里，深重的罪恶与为自己开脱罪责所做的假惺惺的悔过和伪善的辩白之间的对立是十分明显的。与此相对照的是犍牛的精彩发言——俄国诗歌中至今仍未发现能与之相比的第二个例子。请看——

温顺的犍牛哞哞地叫着说：

“我们也有罪：

五年前的一个冬天，

我们都饿得气息奄奄；

恶魔使我起了歹念：

因为求借无门，

不得不偷吃牧师的干草一点点。”

这个“我们也有罪”自然与前面所说的忏悔也形成了鲜明的对照。如果说，深重的罪恶在上面是以自我辩解的方式表达出来的，那么，轻微的过错在这里则以感人肺腑的自我谴责的方式表达出来的。因此，从以上



这两种表达方式中读者就可清楚地看到，仿佛犍牛的心肠已在它的绝长的哞哞声中表露无遗。

我们学校的教科书里早就援引过这些诗句，并肯定克雷洛夫通过这些诗句创造出拟声的奇迹，但拟声自然不是克雷洛夫在这种场合下的任务，而完全是另一种情况。从克雷洛夫对拉封丹的寓言所做的一个极其有意思的风格替换中使我们确信，寓言确实已把它的全部意义都包含在两个方面的这种对比之中了。这两个方面都受到认真对待，而且是在上面我们随处能找到的成反比的情况下展开的。在拉封丹的寓言里，毛驴扮演了犍牛的角色。毛驴的发言仿佛是出自一个傻里傻气的只图好吃好喝的人之口，这一点同不可分解的诗意赋予克雷洛夫诗句的那种史诗般的严肃性和深度是格格不入的，这种诗意甚至从犍牛开始说话时使用人称复数这一点都能流露出来。

洛巴诺夫也提到了这一点：“在拉封丹那里，毛驴也用优美的诗句忏悔自己的罪恶。但克雷洛夫则用犍牛替换了毛驴，他的犍牛不像毛驴那样傻里傻气，而是心地善良的动物。这一替换由于下面的情况而更加完美：在犍牛的发言中我们听到它的哞哞之声，这哞哞声是如此的自然，以致无法用其他声音来代替它的说话的声音；我们的诗人处处都有分寸地运用着这种美，它处处给读者带来真正的满足。”^①

下面是拉封丹诗句的准确翻译：毛驴也说：“我记得有一年闹饥荒，一个偶然的机，我路过一片青草地，由于魔鬼的驱使，我啃了一口青草。我无权这样做，就向大家坦白交代。”从这一对照中可清楚地看出，克雷洛夫在自己寓言中所做的替换是多么深刻和认真，这一替换使整篇寓言的情绪结构出现了微妙的变化。在这篇寓言中有我们在史诗中通常都能找到

^① 凯涅维奇：《克雷洛夫寓言的典籍及史料论注》，第65页。



的东西，即：总的情绪结构和语言的崇高性、庄重性以及与对立面相对照的真正英雄主义精神。最后，在寓言结局的转折中两个方面又重新统一起来。结束语恰到好处地表达了两种完全相反的意义：

于是，犍牛被判了极刑，
它被扔进了火堆。

这既表现了犍牛高贵的自我牺牲的英雄主义精神，同时也揭露了其他野兽的伪善面孔。

这篇寓言的特别精彩之处是：寓言中的矛盾被巧妙而机智地掩盖起来。从外表看，仿佛不存在矛盾，犍牛用自己的话判了自己死刑，其他野兽只不过是证实它的话罢了。这样一来，犍牛与其他野兽之间仿佛就不再存在矛盾。但这种表面上的一致只是掩盖了更加令人揪心的矛盾，这一矛盾构成了两个完全对立的心理方面：一些野兽因渴望自救而设法保全自己的生命；而另一些野兽则因满怀建立功勋的愿望而英勇献身。

《狼落狗舍》

这是克雷洛夫寓言中最出色的一篇。无论从它所产生的—般情绪印象还是从它所属的外部结构来看，都是无可比拟的。寓言中完全没有说教和结论；在其严肃的诗句里几乎找不到嬉笑嘲弄的痕迹。只有一次猎狗总管的话中露出了一点点戏谑的意味，但这种意味中却含有如此相反的辛辣的含义，以致根本不像是在嬉笑嘲弄了。

其实，我们读到的这篇寓言更像是一出微型剧，别林斯基有时就是这样称呼克雷洛夫寓言的。或者，如果不能更好地确定它的心理含义的话，



那么可以说，我们在《狼落狗舍》这篇寓言中能够看到真正的悲剧的种子。

沃多沃佐夫的看法是正确的：“《狼落狗舍》是克雷洛夫寓言中的一篇令人叫绝的杰作。这样的稀世珍品在我们当中可谓少之又少。即使把《狼落狗舍》这篇寓言称作文学领域的天才之作也不算过分。无论国内或国外的寓言作家都没有写出他这样的作品。”^①

沃多沃佐夫做出这样的评价是完全有道理的，他的结论也是很对的。但是假如你想想，为什么评论家对这篇寓言做出如此高的评价，那你就一定会明白，其实沃多沃佐夫对这篇寓言的理解与其他一些评论家的理解之间也没有多大的差别。“如果你想弄清楚克雷洛夫这篇寓言的全部深刻意义和真实感人之处的话，那就请把它与1812年的战争史放到一起来读。”^②用这句话可以说明一切。很久以来，对这篇寓言的解释和理解都必然与它似乎应该描写的那些历史事件联系起来。据说，库图佐夫曾指着自已，说自己就是寓言中说的那个猎狗总管。他摘掉帽子，用手捋捋一头白发，背诵这篇寓言中的诗句说：“而我，朋友，已是白发苍苍了。”这里的狼自然是指拿破仑了，寓言中的整个局面仿佛是再现了拿破仑在博罗季诺被打败后从此一蹶不振陷入困境的状况。

我不想探究这一错综复杂的问题，不想弄清实际情况是否真的这样，我只想弄清这篇寓言在什么样的程度上体现了它对历史现实的依赖关系。可以坦率地说，历史的理由永远也不能给我们解释清楚寓言中的问题。一篇寓言，不管是根据什么理由产生的，都会像任何文艺作品那样受到自身发展规律的制约，因此当然不能从历史现实这面镜子的简单反映中得到解释。这个理由最多也只能作为我们猜测的一个出发点，帮助我

^{①②} 波克罗夫斯基主编：《克雷洛夫的生平和创作》，《历史文学论文集》，第3版，莫斯科，1911年，第129页。



们找到解释的线索,甚至在最好的情况下,它也只是对我们做出一个暗示,除此以外,再也不会有其他什么的了。

然而,我们却要利用一下这个暗示。正是这个暗示本身,正是通过寓言同拿破仑在博罗季诺被打败后从此一蹶不振陷入悲惨困境对照的本身,向我们指出了严肃的、主要是双重的性质,指出了作为寓言基础的那种情节内容的矛盾结构。让我们来看看寓言本身。我们就来揭示寓言中所具有的情感对立,把寓言向相反方向展开的两个方面区别开来。首先进入我们视域的是很不一般的接近于惊慌失措的骚动,寓言的第一部分对此做了最巧妙的描写。令人惊奇的是,狼落狗舍的景象不是狼本身的惊慌,而是狗舍中的一片异乎寻常的骚动。

整个狗舍突然起了一阵骚动,
猎狗们嗅到大灰狼的气味,
判定它就在自己的身旁。
猎狗们一边大声吠叫,
一边就冲上去撕咬。
猎狗总管喊道:
“不好啦,伙计们,有贼!”
刹那间大门上了锁,
狗舍立刻变成了地狱。
大家都蜂拥冲了过来,
有的拿木棍,
有的拿猎枪。
有的喊着:
“快拿灯来,快!”



有的就提着灯跑了过来。

这里好像每个字都是一座监狱。这里，每个诗节都充满喧闹、动荡、碰撞、慌乱的情绪，都像狂澜似的向着灰狼袭去，但寓言一写到灰狼，却全都变了样，诗节立刻变得冗长和平缓了。

灰狼蜷缩着身子，蹲在墙旮旯里，
牙齿磨得咔咔响，狼毛竖得笔笔直，
眼睛瞪得滚圆，好像要把大家
生吞活剥、一口吃掉！
可是看到在它面前的并非羊群，
弄不好还得为过去吃下去的绵羊
付出沉重的代价，——
因而这个狡猾的家伙，
不得不请求谈判！……

狗舍里猎狗们的行动和蹲在墙旮旯里的灰狼形成非同寻常的对比，这情况对我们产生了一定的影响，我们看到灰狼已处于重重包围之中，它已岌岌可危，死亡就在眼前。但在我们面前出现的不是它的慌张，不是它的绝望，不是它的求饶，而是听到它说出的仿佛皇帝老子在说出他的金口玉言似的一连串冠冕堂皇的话。“它的话是这样开始的：‘朋友们，为啥总是吵吵嚷嚷的？’”这里不仅“它的话是这样开始的”是那么冠冕堂皇，宛若说起一桩非常平和而隆重的事情那样，而且对那些舞棍弄棒大叫大嚷的猎狗们用“朋友们”这一称呼，尤其是“为啥总是吵吵嚷嚷的”这句带有讽刺



意味的话同上述的情况相比,不由得使所有在场的都不得不对它肃然起敬了。把前面所描写的地狱气氛称之为吵吵嚷嚷,还问“为啥总是吵吵嚷嚷的?”这意味着以诗人的非凡的勇气,用一种轻蔑的腔调使与灰狼之间对立的一切东西瞬间烟消云散,一笔勾销!因而,这种创作胆略,这种创作手法,在俄国诗歌中很难找到第二个人。单单这一点就与造成这种局面的真正意义产生了很大的矛盾,单单这一点就根本扭曲了读者一开始就知道的情况,只用三言两语明显地建立了闯进了寓言流程的第二个方面,这第二个方面同样是寓言的发展所必需的。灰狼在下面说的话中继续发展着这个新的、具有非凡创作胆略的第二个方面:

……我是来讲和的,不是来吵架的,
让我们忘掉过去、重归于好吧!
今后我不仅不会再来欺侮这里的羊群,
我还很乐意帮你们保护羊群,
为它们的安全我乐意同别的狼去撕咬。
我用狼的誓言保证:
我……

这些话都是用庄严的语调说的,可一切又都是与真实情况相矛盾的:事实是狼的眼睛瞪得滚圆滚圆,恨不得生吞活剥把大家一口吃掉,可它说出来的却是要保护它们;事实是狼蜷缩着身子、蹲在墙旮旯里,可它说出来的却是来同猎狗们讲和,慈祥地表示今后不再欺侮羊群;事实是猎狗们随时都准备把灰狼撕个粉碎,可灰狼却反说自己答应要保护它们;事实是在我们面前出现的明明是一个贼,可它说出来的却是用狼的誓言保证,还



拖腔带调地说出它那个自命不凡的“我”字。这里，狼的本身体验的两个方面以及真假情景之间的全部矛盾仍在继续发展。猎狗总管打断了狼的话，分明是用另一种风格和腔调回答了狼的话。如果说有一位评论家把狼的语言称之为就某种意义上说是不可模仿的崇高的民间方言，那么猎狗总管的语言却与此相反，显然是处理事务的语言。他的不拘礼节的“邻居”“朋友”“本性”等等用词同狼的庄严的用词形成强烈的对比。但就这些用词的含义来说双方是在继续进行谈判，猎狗总管同意和解，他很干脆地回答狼想缔结和约的建议。但他说话中的用词除了本义之外，同时还有完全相反的含义。在“Ты сер, а я, приятель, сед”(“你是灰毛的，而我，朋友，已是白发苍苍了”)的绝妙的对比中，响音“р”和钝音“д”之间的差别从来没有像在这里那样同如此丰富的意义联想结合在一起。我们曾经说过，音的情感色彩总是取决于音所加入的那个意境。音从它们在其中所扮演角色的整体意义中得到情感表现力，因此，包含着所有上述对比关系的这种音之间的不一致仿佛给这两种不同的意义设定了一个语音公式。

从根本上说，寓言的逆转又把两个方面统一在一起了，这两个方面同时在猎狗总管的话里显露出来。

“……所以我的习惯是：
同狼讲和嘛没有别的办法，
只有剥下它的皮。”
刚说完就放出一群猎狗
向灰狼猛扑过去。

谈判以和解结束，围捕以死亡告终。一节诗同时交代了两件事。



因此,我们可以把自己的想法大致做如下的表述:我们的寓言,同所有其他寓言一样,是在两个相反的情绪方面展开的。从一开始,我们就看到了必将置狼于死地的那种猛烈攻势。这种猛烈攻势一刻也没有停止,贯穿着寓言的全过程。但与这种攻势相平行的,仿佛在上方的寓言还有一个相反的方面——和谈,也在发展着。一场和谈开始了,一方要求缔结和约,另一方面则表示同意对方的要求。在这里,主人公的角色发生了惊人的变化,狼答应要保护羊群,还立下了狼的誓言。这两方面在寓言中表现出极富有诗意的现实感。如果稍为注意一下作者是那样自然地做出了对每个主人公的双重评价的话,那么,对这一点必然会深信不疑的。难道有谁还会说,在这一庄严的谈判中,在这种非同寻常的胆略和全然无事的平静中,狼是令人可怜的。惊慌不安不是用来写狼,而是用来写猎狗,这写法难道不令人叫绝吗?如果看看传统评论把卡卢加贵族和商人比作克雷洛夫寓言中的猎狗总管和猎狗,这难道不是语意双关的一种表现吗?引述一下沃多沃佐夫的话:“卡卢加的商人在两昼夜里募集了15万卢布,卡卢加的贵族们在一个月内派出15000名民兵。”这样,克雷洛夫写的这几行诗的意思也好理解了:

狗舍立刻变成了监狱。
大家都蜂拥冲了过来,
有的拿木棍,
有的拿猎枪。

这里写出了全民武装的情景:



有的拿权，有的拿斧、棍、矛的镰。

如果同意《狼落狗舍》这篇寓言在我们面前艺术地再现拿破仑的入侵俄国和俄国人民同他进行的伟大斗争，那么当然，这丝毫也不会消除我们在上面试图说明的寓言十分明显的英雄主义情调。

我们认为，这篇寓言给人的印象可以毫不夸张地说是悲剧性的，因为正如上面已谈到过的那样，两个方面的结合形成悲剧特有的体验。我们知道，在悲剧中，两个发展着的方面结合在一个共同的逆转之中，这个逆转同时标志着主人公的覆灭顶点和胜利顶点。心理学家和美学家正是把这种我们在情感上达到胜利顶点的同时又达到覆灭顶点的最后时刻所得到的双重矛盾的印象称之为悲剧印象。这种印象席勒用一位悲剧主人公的名言来表示，这句名言就是：“你把我打倒的同时却振奋了我的精神。”这句话很适用于说明我们的寓言。难道有谁能说，这篇寓言中嘲笑的锋芒仅仅是针对灰狼的？恰好相反，寓言对我们情感的组织 and 引导，足以使我们理解一位评论家所说的这样一番话：克雷洛夫把灰狼引向死亡时完全可以模仿圣经中的说法和逃避杀害耶稣罪责的彼拉多总督的那句话：“Ecce lupus。”^①

我们已经对上述各篇寓言做了系统的分析，现在要对此做一总结。这个总结自然要分为三个阶段：首先，我们想对克雷洛夫的诗在总体上给我们留下什么印象做一总结，以便了解诗的性质及其一般意义；其次，根据这些初步总结，我们要概括一下我们对寓言本身实质的一些想法；最后，我们还要对以下几个问题做一些心理学上的结论。这几个问题就是：什么是我们用来感应诗体寓言的审美反应结构；什么是被寓言的车轮所

① 拉丁文，意为：你们瞧这只狼。——译者注



带动的社会人的心理机制；什么是人们借助于寓言在自己身上所实现的作用。

首先，我们会发现本章开头提到的关于克雷洛夫及其诗歌的那些流行观点的平淡无奇和不足为据。就连对克雷洛夫的恶意非难者也不得不承认，在克雷洛夫寓言中有“充满诗意的美景的描写”，有“不可模仿的形式和闪光的幽默”^①。

然而，我们的作者一点也不能理解，为什么把诗歌的个别特征放进根据他们的观点说是短小的散文体寓言里。果戈理对克雷洛夫的诗句做了绝妙的描写，他说：“克雷洛夫的描写对象发出清脆的响声，他的诗句也发出清脆的响声；克雷洛夫的描写对象在运动，他的诗句也在运动；克雷洛夫的思想在加强，他的诗句也在加强；而当他一旦描写超傻瓜的轻佻的闲话来，他的诗句马上也就变得轻松起来。”即使最刁难他的评论家也不会把下面这样复杂的诗句看作是平浅无奇的诗句：

毛驴称赞毛驴，用的是
编造得漂亮而又巧妙的话……

只是评论家解释不了克雷洛夫上面这句诗句和他的其他一些诗句的意义，他们称赞克雷洛夫文字的诗意和他的寓言的深刻的无韵本性，并往往为此陷入矛盾而不能自拔。是否正如他的一个传记作家所说的那样，在克雷洛夫身上有一个至今未被研究者们理解并解开的谜呢？正如不止一次地被证实的那样，克雷洛夫对寓言中的说教本性有一种由衷的反感，他的生活同一般人的处世哲学和道德规范截然相反，这一事实难道不显

^① 埃亨瓦尔特：《俄国作家剪影》，第1册，莫斯科，1908年，第10页。



得令人奇怪吗？从各方面——包括他的激情、懒散和疑心来说，都说明他是一位不同凡响的人，按埃亨瓦尔特的说法，他居然成了公众的老爷爷，独占了幼儿室，以其见多识广和讲究实际而受到大家的喜爱，这一事实难道不令人奇怪吗？“从讽刺作家变成为语言作家是一个痛苦的过程。熟悉克雷洛夫的作家普列特涅夫曾在这位寓言作家生前就说过：‘由于刚起步时难以预见到广阔天地，也许就是这种狭隘的思想视野使他对寓言说教诗产生反感，并且至今也未能忘记。’听听这位寓言作家自己的回忆是很有意思的，他说他的前辈，另一位著名的语言作家德米特里耶夫在读完他抽空译出的拉封丹的3篇寓言后，就首先劝他自己从事寓言创作。克雷洛夫在克服了自己对这类作品的说教本性的反感和抑制了早年对戏剧诗的狂热之后，曾有相当一段时间仅仅局限于模仿和改写一些有名的寓言作品。”^①

这种原先存在的对说教本性的反感和被抑制的对戏剧诗的狂热难道在他的寓言中没有任何表现吗？怎么能够设想，这种寓言作家的痛苦过程在他的诗歌中没有留下任何痕迹呢？要是这样的话，那就首先必须设定，诗歌与生活甚或创作与心理是互不沟通的两个领域，这自然是同任何事实相矛盾的。显然，在克雷洛夫寓言中这两者都是有其反映和表现的。也许我们假定说，克雷洛夫对寓言的说教本性和对戏剧诗的狂热必然会在寓言的第二层含义中表现出来，对此我们也不会惊讶，因为我们随时随地都在竭力把这一层含义发掘出来。也许我们的假定不无心理学的根据，正是他的寓言的第二层含义突破了使他反感的散文体寓言，进入真正实质的戏剧诗的广阔天地。在任何情况下，我们都可以把他谈论作家的

^① 卡拉什：《克雷洛夫的抒情诗和寓言》，《克雷洛夫全集》，第4卷，圣彼得堡，1905年，第12页。



一句有名的诗句用在他自己身上：

他在自己的创作中注入了“慢性的毒药”。

这慢性的毒药就是我们到处在发掘的存在于他的每篇寓言的第二层含义，这一层含义使寓言具有真正的诗句的作用，并深化和强化了这种作用。

但是，我们并不坚持认为克雷洛夫本人果真如此。我们缺乏足够资料，因而不敢妄下断言。但我们可以确有把握地说，寓言的本性确是如此。茹科夫斯基早就清楚诗体寓言与散文体寓言之间的对立，这里来引证一下他的话是很有意思的：“大概，从前写寓言的不是诗人，而是演说家和哲学家……在寓言史上可分为三个主要时期：第一个时期，寓言无非是一种演说上的修辞方法，是举例，是比喻；第二个时期，寓言获得独立，成为演说家或道德哲学家提出道德真理的一种最有效的方法，属于这类寓言的，在古代有我们众所周知的伊索寓言和费德罗斯寓言，在当代有莱辛寓言；第三个时期，寓言由演说术转入诗歌领域，即获得了当代应归功于拉封丹、古代应归功于贺拉斯的那种形式。”^①

茹科夫斯基一针见血地指出：古代预言家通常都是单纯的道德家，而不是诗人。“但寓言成为诗歌作者的所有物后也改变了形式：从前曾是次要的东西（我在这里指的是故事情节），现在变成了主要的……我对诗人会有什么要求呢？要求用任务的忠实刻画迷惑我的想象；要求用故事吸引我，使我从中获得切身的体验；要求使我的注意力和情感跟着作者所提的道德属性去行动；要求用诗的魅力把我带入作者的虚构世界，使之——时

^① 参见：《茹科夫斯基文集》，莫斯科，1954年，第509页。



成为这个虚构世界的一分子。”如果把这些富有诗意的比喻翻译成普通的寓言，有一点将会非常清楚：那就是寓言中的故事情节应该控制情感和注意力，作者应该使读者对蜻蜓的欢乐和忧伤以及对狼的灭亡和尊严有切身体验。“综上所述，可见寓言……自然能成为：或者是散文体寓言——其中虚构不加任何修饰，只局限于讲一个简单的故事，只是作为道德真理的一层透明的外罩；或者是诗体寓言——其中虚构被诗打扮得如花似锦、光彩夺目，诗人的主要目标是在人们的头脑里刻下道德真理的印证，以此取悦想象，触动情感。”^①

因此，散文体寓言和诗体寓言之间的区别已是人们共知的真理，适用于散文体寓言的规律和适用于诗体寓言的规律是完全相反的。茹科夫斯基继续说，诗人应该“用诗的语言来叙述，也就是说，应该丝毫不勉强地用华丽的辞藻、用诗的虚构、用画面感来装饰平常的故事，使故事丰富多彩，引人注目”^②。他说得非常精彩：“在《鹞鹰和鸽子》这篇寓言中你可找到……对战斗的描写；读这段描写时你能想象到这是在说罗马人和日耳曼人的事；这段描写很富诗意，但你一点也不会感到诗人的写作风格不适合他所描写的对象。这是为什么？这是因为他以想象参与了他所描写的事件，他首先相信所描写事件的重要性，他不想骗你，却骗了自己。”^③在这里，把诗的风格用于寓言这一任务交代得一清二楚。我们看到，寓言的描写也能在我们身上引起同样的情感，如我们读了鹞鹰与鸽子打仗的场面，就仿佛目睹了日耳曼人和罗马人的战斗一样。寓言能够引起郑重的、强烈的情感，作家的所有诗歌表达手段都是用来达到这样的目的。“读者仿佛身临其境，亲身参加到诗人所描写的事件中去了。”^④

从这个角度看，下面的情况是显而易见的，这就是如果我们一直读到

^{①②③④} 参见：《茹科夫斯基文集》，莫斯科，1954年，第510—512页。



的寓言中的两个方面受到诗歌手法的刻画和支持,也即这两个方面不仅作为逻辑上的矛盾而且更重要的是作为激情上的矛盾存在的话,那么,寓言读者的体验基本上就是以同等的力量但却完全在一起发展着的两种对立情感的体验。茹科夫斯基以及所有其他人对克雷洛夫诗歌的种种溢美之词对心理学家来说,其实只表明了一点:这种体验是以克雷洛夫诗句的力量为其充分的保证的,是由诗歌材料的组织本身必然地引起的。茹科夫斯基引述了克雷洛夫的诗句并得出结论说:“音中有画!两个多音节词——ходенем(晃动)和 Тряспнно(颠簸)绝妙地刻画了沼泽的震荡……相反,在最后的一句诗中,美就在于单音节词的巧妙的结合,这些单音节词和谐地表现出跳跃和奔驰……”^①他在谈到另一篇寓言时说:“诗句和苍蝇在一起飞。接着,立刻转向描写另一些完全相反的东西,描写狗熊的迟钝,这里用的都是多音节词,句子拖得很长很长……所有这些词……绝妙地刻画出狗熊的迟钝和小翼翼:在5个长长的、给人以沉重感的诗句后面立刻接上了半行诗:‘用石块敲打朋友的脑门’。这是闪电,是电击!这是真实的写生画,前后两幅竟会如此的对立。”^②

从上述这一切中只能得出这样一个结论:在阅读诗体寓言时,我们丝毫没有受到波捷勃尼亚所说的规则的支配。波捷勃尼亚认为:“如果我们所面对的寓言不是我所说的那种具体形式的寓言,而是抽象的寓言集里的寓言,那么,就要有个理解的过程,就要求听众或读者在自己的回忆中找到一定数量的与此相应的情况。不这样做就不可能做到理解。但要在自己回忆中找到相应的情况需要时间。正因为如此,屠格涅夫规劝……大家要慢慢地读寓言……”“问题不仅在于慢慢地阅读,而且还在于挑选

^{①②} 参见:《茹科夫斯基文集》,莫斯科,1954年,第510—512页,第514页。



出我刚才提到过的这篇寓言所适用的相应的情况。”^①

问题根本不在于上面所述规则。如果要求读者在阅读寓言集里的一篇寓言时,还要慢慢回忆这篇寓言所适用的相应的日常生活的情况,那是完全错误的。相反,可以有把握地说,读者阅读寓言时必须全神贯注于寓言故事本身,决不应分心去考虑别的事情。这时读者应完全沉浸在寓言所引起的情感之中,决不应再去回忆任何别的什么相应的情况。我们所考察的每一篇寓言的结论都是如此。

由此可见,在寓言中不仅没有莱辛和波捷勃尼亚所始终坚持的同其他一切类型的诗歌相对立的东西,并把这种对立的東西看作是寓言的特征;而且,事实恰恰与此相反,寓言作为一种原始形式的诗歌,其中包含有抒情诗、叙事诗和戏剧的某种种子。无怪乎别林斯基把克雷洛夫的某些寓言称作是微型戏剧。这不仅准确地说明了寓言的对白外表,而且也说明了寓言的心理本质。不少人把寓言称作微型史诗,我们看到不是别人,正是茹科夫斯基指出了寓言与史诗非常相似。如果认为,寓言一定与嘲笑、讽刺或戏谑结缘,那就大错特错了。寓言按其心理学分类是多种多样的,它确实包含着各类诗歌的种子。我们不妨回忆一下克罗齐的看法,他说,体裁分类的问题,其实就是心理学问题。除了像《猫和夜莺》《鱼的跳舞》这样一些寓言可以称作是最辛辣的社会讽刺作品甚至是最辛辣的政治讽刺作品外,我们在克雷洛夫那里还看到了《狼落狗舍》中的悲剧的心理种子,《兽疫》中的英雄史诗的心理种子,以及《蜻蜓和蚂蚁》中的抒情诗的心理种子。我们已经说过一次,像莱蒙托夫的《帆》《乌云》这些以无生物为题材的抒情诗,无疑都是从寓言发展而来的。波捷勃尼亚在自己书中唯一说得对的一处是他把这些抒情诗拿来同寓言相比,尽管相比中做出

^① 波捷勃尼亚:《文学理论讲稿》,第81—82页。



的解释是错误的。其实,我们不用费什么力气就可得出百科辞典中关于寓言本性所做的那种干巴巴的结论。辞典中说,寓言“可以具有叙事诗、抒情诗或讽刺诗的风格特点”。^① 同仿佛已为众所周知的这一真理相比,似乎什么新的东西也没有发现。但是,如果我们想到,我们由此得出多么重要的结论,我们怎样成功地使寓言的本性处于对诗歌的共同规律的依存地位,我们曾与莱辛和波捷勃尼亚所发挥的传统学说发生过多大矛盾,也许,我们就应该承认,我们的分析用全新的内容丰富了这一真理。只举一个小小的例子就足以说明这一点。莱辛引用了关于渔夫的寓言。他说:“渔夫从大海里拽起渔网,抓住了落入渔网内的大鱼,而小鱼却从网眼里溜走了,幸运地回到了大海……这篇故事源出伊索寓言,但它根本不能算是寓言,或者,充其量不过是一篇质量不高的寓言,因为它缺乏情节。它所叙述的是一个极其简单的事实。如果用一些其他情节来补充这一唯一的事实——大鱼落网,小鱼溜走,那么,道德说教依然还是寓于这一唯一事实之中,而不是寓于其他的情节之中。”^②

如果从那个我们提出的观点来考察这篇寓言本身,我们有可能得出完全相反的结论。我们会看到,这个故事拥有极好的、很容易在两方面展开的寓言情节。当然,我们都期待着大鱼比同样不幸地落入网里的小鱼有更多得救的机会,相反,小鱼在不幸中却似乎是束手无策的。如果故事情节这样展开,即随着这一方面的加强,使相反的方面也随之加强,也就是使大鱼束手无策和小鱼得救的机会增长,那么,这就将是一篇不坏的寓言了。

这样,通过实践我们可以看到,对寓言可能有两种多么对立的心理学

① 《布罗克豪斯—艾弗隆百科词典》,第3卷,圣彼得堡,1891年,第150页。

② 参见:《莱辛全集》,第4卷,柏林,1955年,第26页。



观点。不仅如此，我们还倾向于认为，这样的寓言也还不是诗体寓言。要成为诗体寓言只有在这种情况下才有可能，即诗人能够展开寓言中所包含的矛盾，而且实际上能迫使我们在仿佛思想上参与这两方面发展的故事情节之中，他能够用诗句和一切有影响风格手法引起我们在风格上方向和色彩完全对立的情感，然后在寓言的仿佛有两股电流短路相接似的逆转中将这种情感消灭。

关于对寓言的审美反应问题我们已经接近于做出心理学概括，现在需要做的只剩下怎么说出和表述这一概括了。我可以将它做如下的表述：任何寓言以及我们对寓言的反应，始终是沿着两个方面发展着的，而且这两个方面同时在不断增长着，在不断激化和提高着，因此实质上这两个方面是组成一体、联合在一个故事情节之中，而且是始终具有双重作用的。

在《乌鸦和狐狸》中，阿谀越起劲，嘲弄就越厉害；阿谀和嘲弄包含在同一个句子中，这个句子既是阿谀又是嘲弄，两个对立的意思组成一体，合二为一。

在《狼和小羊》中，似乎应该推迟小羊死亡的理由越充分，小羊的死期就越近。在《蜻蜓和蚂蚁》中，生活越无忧无虑，死期就越接近。用这一例子最容易说明问题。这里所说的不是事实本身和蜻蜓叙述材料本身简单的时间顺序的问题，即先是歌唱、后是陷入困境，先是夏天、后是冬天的问题，而是说的问题的全部实质是两部分在形式上相互依赖的问题。寓言的结构是这样的：蜻蜓在夏天越是无忧无虑，越是欢蹦乱跳，它所面临的灾难就越可怕，越明显。它同蚂蚁说的每句话在完全相同的程度上发展着情景的两个方面。“我忘乎所以地唱了整整一夏天”这句话继续发展着玩耍的情景，同时也意味着死亡已经正在威胁着蜻蜓。《狼落狗舍》也是如



此,谈判进行得越平静,越庄重,随之而来的死亡就越残忍,越可怕,和约一签订,围捕就开始。《特里什卡的外套》和所有其他寓言均是如此。我们可以说,寓言的这两个方面所引起的激情矛盾是审美反应的真正的心理基础。

然而,问题远不限于我们反应的这种双重性。每篇寓言还必定包含一个特殊的因素,我们始终假定地把它称之为类似于相应的悲剧因素的寓言的逆转。也许,按短篇小说的理论类推,把它称之为 *pointe* (按勃里克^①的说法是顶点)更正确些。*pointe*——短篇小说的重点,通常是一个短句,标志着尖锐性和突然性。从情节节奏的角度看,*pointe* 是“不稳定点上的终止,正如音乐中的属和弦上的终止一样”。^②

寓言的这种逆转或顶点就是它的收尾,那里,两个方面统一在一个动作、情节或句子中,充分暴露出它们之间的对立,使矛盾达到顶点,也使一直随着寓言进程不断增大的情感上的双重性得以缓解。仿佛这两股相反的电流发生短路一样,矛盾的本身就在这短路中爆炸、燃烧以至被消除。我们反应中的激情矛盾也是这样得以缓解的。我们已经指出寓言中的许多地方,其中的这种逆转和它的心理作用都是毋庸置疑的。在逆转中,寓言仿佛汇集到一点,使其达到顶峰,然后就一下子解决了作为寓言基础的情感冲突。我们不妨回忆一下这些逆转,回忆一下寓言中的这些情感的“短路”：“你有罪是因为我想吃你。”狼最后对小羊说。其实,这是无稽之谈,因为这个句子是由寓言的两个相反方面组成的,这两个相反的方面到现在为止都是单独地进行的。一方面是同小羊进行法律上的争辩和对小羊提出指控的方面,就原义来说,这个句子表示小羊完全有理,打赢了官

① 勃里克(1888—1945),苏联作家,文学理论家。——译者注

② 莱福尔马茨基:《短篇小说结构分析试验》,莫斯科,1922年,第11页。



司,同时也表示狼遭到彻底的失败;另一方面则表示小羊被狼吃掉,最后死亡。两方面汇合在一起,从本义上说是荒谬的,而从寓言发展上说则是我们上面所说的逆转。这里寓言借以展开的内在矛盾:一方面小羊有理可免于—死,或推迟死亡,如果小羊能为自己辩护,它就能得救,因此小羊坦然地为自己做了辩护,狼不得不承认自己指控无理,小羊得救了;另一方面小羊越辩护得有理,离死亡也就越近,也就是说,狼越承认自己的指控无理,就越暴露出作为死亡根据的真正原因,因而意味着死亡的几率就更得以增长。

《乌鸦和狐狸》也是这种情况。我们在这篇寓言的逆转中读到:“乌鸦放开喉咙大声地哑哑叫”——这是阿谀达到了顶点。但是同一个动作当然也是嘲弄的顶点,由于这一叫声使乌鸦失去了奶酪,狐狸获得了胜利。在逆转即“短路”中阿谀和嘲弄发生爆炸并得以消除。

寓言《蜻蜓和蚂蚁》中也不例外。在“那你就蹦跶去吧”这一结束语中这蹦蹦跳跳似乎非常开心,在诗句中表现为无忧无虑的玩乐同彻底灭亡在这里再一次发生了“短路”。我们已经说过,“那你就蹦跶去吧”这句话在这里既表示“你死去吧”,也表示“你玩儿去吧”,这就是我们一直说的逆转或情感“短路”。

因此,经过总结我们发现:慢性毒药大概就是克雷洛夫寓言的真正本性;寓言是抒情诗、叙事诗和戏剧的种子,它所拥有的力量迫使我们对它所展开的故事情节做出情感上的反应。而且,我们还发现,激情矛盾及其在对立情感的“短路”中得以缓解是我们对审美反应的真正本性。这是我们的研究的第一步。但是我们不得不再向前看,也不得不指出,我们发现的心理规律同那些早已为许多诗歌研究工作者指出过的诗歌高级形式的规律之间有着惊人的一致。



席勒在讨论悲剧时曾说过,文学艺术家的真正秘密在于形式消灭内容,难道他指的不正是这一点吗?难道诗人不是在寓言里用艺术形式,用他的材料安排消灭由他的寓言内容所引起的情感吗?我们认为,这种意味深长的一致仿佛充满着心理学的含义。关于这一点下文我们还要多次谈到。

第七章

“轻轻的呼吸”

小说的“解剖学”和“生理学”。配置和布局。材料的性质。布局的功能意义。辅助手法。激情矛盾和形式消灭内容。

现在我们要马上由寓言转入对短篇小说的分析。在这种高级而复杂得多的艺术肌体中，我们所遇到的是真正意义上的材料布局问题，这比我们讨论寓言问题时所处的条件的确是好得多了。

近几十年来欧洲诗学以及俄国诗学所进行的形态研究，可以说在很大程度上已经阐明了一切近代短篇小说的基本构成要素。当我们分析各种短篇小说结构时，都离不开这样两个基本概念——为了方便，姑且把这两个概念按惯例称之为小说的材料和形式。我们已经提到过，所谓材料是指现在得到的一切东西——日常生活上的种种关系、历史、事件、生活、环境、典型人物，即所有存在于小说之前、存在和独立于小说之外而且能用自己的话清清楚楚、有条有理地复述出来的一切东西。而从这个词的确切意义来说，应该把按照艺术构成的规律对这种材料所做的安排，称之为这一作品的形式。

我们已经弄清楚，无论如何也不该把这两个词理解为仅仅是外部的、



听觉的、视觉的或者开启我们知觉的任何其他感性形式。我们所理解的形式与所谓外壳(包在果实外层的皮)完全不同。恰好相反,形式在这里应该作为改造和克服材料的最保守和最基本特性的积极因素来对待。就小说(和短篇小说)来说,形式和材料通常都来自人的关系、事件或事变的领域。这里,如果我们所谈的只是作为某一小说基础的事件本身,那就是这一小说的材料。如果我们所谈的是如何把这一材料的各个部分以某种顺序、某种安排呈现给读者,即如何叙述这一事件,那就是这一作品的形式。应该说,在学术专著中对这一问题至今还没有一致的看法,也没有通用的术语。例如,什克洛夫斯基和托马舍夫斯基等人把取自日常生活事件的材料称之为本事,而把对短篇小说形式上的加工称之为情节。另一些作者,如彼得罗夫斯基则与此恰恰相反,他们把作为小说根据的事件称之为情节,而把对这一事件的艺术加工称之为本事。彼得罗夫斯基说:“我倾向于在文艺作品的素材意义上使用‘情节’这个术语。情节似乎就是摆在诗人面前的一系列事件和行为(或简繁不一的单个事件),它们处于这种或那种组合之中,但这种组合不是诗人个人诗歌创作劳动的结果。只有经过诗歌创作艺术加工过的情节,我才同意称之为‘本事’。”^①

无论对这个词怎么理解,在任何情况下都必须分清这么两个概念。下面我们将采用形式主义者的术语,因为他们正是把作为作品根据的材料称为本事,这一点与文学传统做法是一致的。小说中的材料和形式的关系自然也就是本事和情节的关系。如果我们想知道表现在小说写作上的诗人创作是怎样进行的,我们就必须研究,诗人以什么样的手法和带着什么样的任务对小说中的这一本事进行加工,使之组合成为这一诗篇的

^① 彼得罗夫斯基:《普希金〈射击〉的形态学》,见勃留索夫主编的论文集《诗学问题》,第197页。

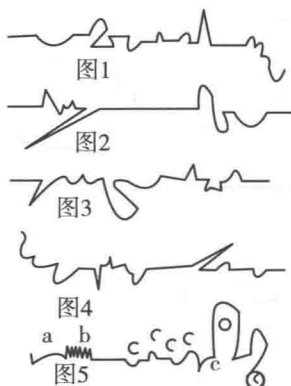


情节。所以，我们有理由把本事和文艺中的各种构成材料看作是一样的东西。本事与小说的关系，正如词与诗句、音阶与音乐、颜色与彩画、线条与白描画等等的关系是一样的；而情节与小说则正如诗句与诗、旋律与音乐、景物与绘画、素描与版画的关系是一样的。换句话说，我们在这里总是同材料各个部分的对比关系打交道，因此我们有理由说，情节对小说本事的的关系，正如诗句与组成诗句的词的关系，旋律与组成旋律的音的关系，即形式与材料的关系一样。

可以说，这样的理解是历尽千辛万苦才得出来的，这是因为文艺有一条奇怪的规律，即诗人总是在尽量使读者看不见的情况下对材料进行形式加工，所以在很长的时间里研究者怎么也区分不开小说的这两个方面，当他们试图弄清小说的创作和欣赏的这些或那些规律时，结果总是让人一头雾水，混淆不清。然而，诗人实际上早就知道小说各个事件的配置，向读者介绍本事的方式和作品的布局是语言艺术的极其重要的课题。布局一直是诗人和小说家自觉或不自觉地最关注的对象，但只是在无疑由故事演变而来的短篇小说中才得到了真正的发展。我们可以把短篇小说看作是一种纯粹的情节创作，它的主要任务就是对本事进行形式加工，把本事变为诗的情节。诗歌形成了一系列非常巧妙而复杂的对本事的组织和加工的形式，有些作家清楚地意识到其中每一种手法的作用和意义。正如什克洛夫斯基所指出的那样，斯特恩是这方面做得最自觉的一个作家，他向大家公开了情节安排的各种手法，并在他的长篇小说《项狄传》（即《特·项狄的生平与见解》）的末尾画了张写这部小说的本事进程图。斯特恩说：“现在我正仔细地着手做一件事情。我不怀疑……我能把托比叔叔的故事像写我自己的故事一样直线式地继续写下去。”“这就是我在第一、二、三、四卷中逐步推进的4条线（图见斯特恩小说《项狄传》第一至五卷情



节进程曲线图的图1至图4)。在第五卷中,我的行为很是得体:我画了一条准确的线(见图5)。”



斯特恩小说《项狄传》第一至五卷情节进程曲线图

“从这个准确的曲线图中可以看出,在曲线 a 段上,我顺便去了一趟纳瓦拉;锯齿形曲线 b 段上表示我和波涅尔女士及其少年随从一起做了一次短暂休息;除了这两段曲线,一直到约翰·德拉卡斯的魔鬼们把我引到用 c 表示的圈子以前,我未敢有丝毫的偏离;因为那些((((只是些括弧,表示忽而转向这里,忽而转向那里的闲逛,这种闲逛甚至在极其显赫的国家公仆生活中也是极为寻常。如果同其他一些人相比,哪怕同我自己那些以 a、b、c 字母为标志的失检行为相比,这种闲逛都算不了什么。”^①作者本人就这样把情节的展开画成了曲线图。如果按年代顺序去表现一个生活事件,我们就可以用直线来表示事件的展开,这里的事情前后相承、顺序交替,正像我们可以用直线在图上画出组成音阶的音的次序以及根据一般句法把词在句中按顺序排列等等一样。换句话说,可以把自然地展开的材料用直线来表示。反之,对词的人工配置可以使其变成诗句并改变

① 什克洛夫斯基:《斯特恩的〈项狄的生平与见解〉和长篇小说理论》,第38—39页。



其句法展开的正常顺序；使简单系列的音成为音乐旋律的音的人工配置能改变音的前后出现的顺序；使事件变成艺术情节的人工配置则改变年代的顺序。——所有这一切，我们可以用这条直线外接曲线表示出来。诗句、旋律或情节的这种曲线也就是艺术形式的曲线。按斯特恩的说法，那些表示各卷小说情节发展的曲线是这一想法的最好说明。当然，这里还有一个问题是一开始就要解释清楚的。这个问题如果是指像旋律或诗句这样为我们习以为常的明显的艺术形式，那就一目了然，但如果是指短篇小说，那就麻烦得多。这个问题可以用以下的话来表达：为什么文学家在叙述事件时总是不满足于简单地按年代顺序叙述，不是直线式地展开小说，不是按两点之间最近的距离向前推进，而是选择用曲线方式来描写事件。这做法很容易被认为是作家毫无根据和毫无意义的执拗和任性。的确，如果我们研究一下对情节布局的传统理解和解释，我们就会看到，这些情节曲线总是会引来评论家们的不理解和错误解释。例如，在俄国诗学中早就有一些这样固定的看法，认为《叶夫盖尼·奥涅金》是一部包含有大量抒情插叙的史诗作品，而且认为这些插叙离开了作者叙述的主题，尽管这些插叙作为非常抒情的片断插入史诗的整体，但它们都是独立存在于史诗整体中，同史诗内容并无有机的联系，只起着幕间剧的作用和两个事件之间的抒情间歇的作用。实际上，没有比这样理解更错误的了，因为这种看法完全不顾这些“插叙”所引起的纯史诗的作用。如认真研究一下整部小说惜墨如金的情况，我们就不难发现，这些插叙正是展开和揭示情节的极其重要的手段。认为这些插叙离开了主题，正如认为旋律中音的升降离开了音阶正常进行一样的荒谬，因为对旋律来说，音的升降就是一切。同样，《叶夫盖尼·奥涅金》中的所谓插叙自然就是小说的本质所在，是整部小说结构的基本风格手法，是小说的情节旋律。什克洛夫斯基



指出：“有一位很俏皮的画家(弗拉基米尔·米克拉舍夫斯基)曾建议要专门为这部长篇诗体小说的插叙(例如‘小脚’这一段插叙)作插图，这从布局的角度来说是正确的。”^①举一个例子就足以说明这种情节曲线具有什么意义。我们已经了解，组成旋律的音的动态对比乃是旋律的基础。同样，诗句也不简简单单是组成它的音的总和，而是音的动态的连续，音与音之间的一定的对比关系。正像两个音结合在一起，或两个词安排在一起形成完全取决于各个要素的前后顺序的某种对比关系一样，两个事件或动作结合在一起，也会产生某种新的、完全取决于这些事件的顺序和配置的动态对比关系。例如，a、b、c三个音，或a、b、c三个词，或a、b、c三个事件，如果把它们的顺序改动一下，如改为b、c、a或b、a、c，那么，它们的意义和情绪作用也会因为顺序的改动而发生变化。请您想象一下，这里要讲的是一件主人公面临威胁并最后被杀害的事。如果我们事先让读者知道主人公面临威胁，然后让读者处于一种情绪紧张状态，让他担心主人公的命运，直至最后才讲到主人公被害，这样造成的是一种印象。如果我们的故事从发现一具尸体开始，然后以倒叙的形式讲述故事的主人公被害的经过，那么造成的完全是另外一种印象。因此，小说中事件的配置，句子、表象、形象、动作、行为和插话的结合，如同音与音之结合为旋律、词与词之结合为诗句一样，所依据的是同样的规律。为了转入短篇小说的分析，有必要再谈一点对次要方法方面的看法。正如有些作者所做的那样，将似乎是小说解剖学的小说布局的静态图与似乎是小说生理学的小说布局的动态图这两者加以区别是大有好处的。我们已经说过，任何小说都有自己的独特的结构，它不同于作为小说基础的材料的结构。但十分明显，每篇诗的材料组合手法都是有特定目的的，或者说都是有明确方向的；这种手

^① 什克洛夫斯基：《斯特恩的〈项狄的生平与见解〉和长篇小说理论》，第38—39页。



法的采用都符合一定的目的，都符合小说整体中某种功能需要。因而对手法目的论的研究，即对每个风格要素功能的研究，对每一组成部分的合理性和目的论意义的研究，都能向我们揭示小说的鲜活的生命，把小说的僵死的结构变成鲜活的肌体。

让我们来研究布宁的短篇小说《轻轻的呼吸》。

由于种种原因，这篇短篇小说很宜于用来作为分析材料。首先大家可以把它看作是古典的和现代的短篇小说的典范之作，它充分体现了短篇小说这一体裁所固有的所有基本风格特征。其次，就艺术价值来说，这篇短篇小说不愧为叙述体艺术的最优秀的成果，无怪乎所有评论过它的人都一致承认它是文艺小说的范本。最后一个好处就是它从未受到过社会上十分流行的唯理论观点的分析，即未受到过那种屡见不鲜、千篇一律的陈词滥调的解释。我们在研究克雷洛夫寓言和莎士比亚悲剧这样一些名著时总要同这种千篇一律的陈词滥调的解释做斗争。我们认为，把那些还没有形成某种成见，也没有做过老生常谈式的评论的文艺作品列入我们的研究范围也是极为重要的，因为我们希望找到能够给我们崭新感觉的所谓文学刺激物，它还没有成为我们习惯的东西，它也还不能如我们对自幼就熟悉的寓言和悲剧的反应那样立刻会完全自动地引起我们现成的审美反应。

现在，让我们来研究一下这篇小说本身。

对这篇小说的分析自然应从研究旋律曲线开始，这条曲线存在于小说文本的字里行间。为省事起见，最简单的办法就是将小说所根据的真实事件（或者，至少是现实中可能有的或曾经有过范例的事件），即所谓这篇小说的材料以及这一材料的艺术形式做一对比。诗句的研究者为弄清韵律的规律，弄清这些规律如何在词序组成中得以体现，就曾采用这种对



比的手法。现在,在分析这篇小说时,我们也将照此办理。这篇小说所依据的真实事件大致是这样的:小说讲的是一个外省的女中学生奥莉娅·梅谢尔斯卡娅是如何走完了她的人生道路的。在她尚未遇到多少有些不寻常的生活事件之前,她的人生道路同其他漂亮、富裕、幸福的姑娘没有什么两样。她同她父亲的朋友,一个名叫马柳京的老地主有爱情纠葛,她同被她勾引并已答应娶她的哥萨克军官的关系,所有这一切“使她误入了歧途”,并导致爱她而受她欺骗的哥萨克军官在车站上,在刚刚下火车的人群中开枪打死了她。小说接着讲述,奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的女级任老师常常去墓地看她,把她看作是自己热烈幻想和崇拜的对象。这就是小说的所谓全部内容。我们把小说中所写的所有事件按生活中实际发生或可能发生的时间顺序一一列出,在列出时得把所有事件分为两组,其中一组与奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的生活有关,另一组与级任老师有关(见配置提纲)。把构成小说配置提纲的各个事件按时间顺序排列,再用拉丁字母连续地标示出来,这就是诗学中通常所说的故事配置状况,即事件的自然排列,也就是我们用直线在提纲中标示的事件。

配置提纲

I. 奥莉娅·梅谢尔斯卡娅

- A. 童年
- B. 少年
- C. 与申欣有关的片段
- D. 有关“轻轻的呼吸”的谈话
- E. 马柳京的到来
- F. 同马柳京的关系



G. 日记的内容

H. 最后一个冬天

I. 与军官有关的片段

K. 同女校长的谈话

L. 被枪杀

M. 安葬

N. 侦察员的侦讯

O. 坟墓

II. 女级任老师

a. 女级任老师

b. 对兄弟的幻想

c. 臆想成为一个有思想追求的女人

d. 有关“轻轻的呼吸”的谈话

e. 对奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的幻想

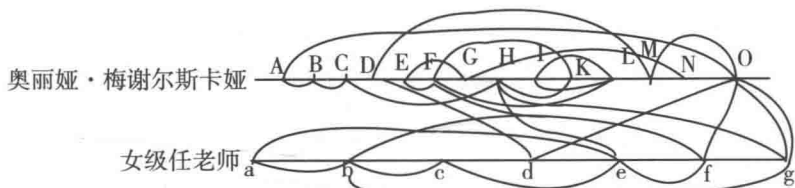
f. 游墓地

g. 在墓旁

如果我们再进一步研究小说中是按怎样的顺序写出这些事件的话，那么我们得出的将不是故事的配置，而是小说的布局。我们只要看一下就会立即发现，如果在故事配置时事件是按字母的顺序即时间的顺序进行的话，那么在这里，这种时间顺序就被彻底打乱了。字母仿佛完全没有秩序地被排成新的人为的序列，这当然就是说，我们用这些字母标示的这些事件被排在这一新的人为序列之中。如果我们用两条并列的线标出故事配置状况，按先后交替顺序把奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的故事配置状况



逐条用一直线连接,把女级任老师的配置状况逐条用另一直线连接,我们就将得出共同象征我们故事配置状况的两条直线。



短篇小说《轻轻的呼吸》的配置和布局曲线图

现在我们试图用线路图的形式来标出作者把艺术形式赋予材料后对材料所做的处理,也就是说,我们问问自己,在我们的线路图中将如何标出这篇小说的布局状况呢?为此,我们把两条直线上的各个点按照事件在小说中的实际先后顺序在线路图中用线连接起来。所有这一切都可以在线路图上标出来(参见短篇小说《轻轻的呼吸》的配置和布局曲线图)。如果我们用上凸曲线标出时间顺序上自后往前的事件的任何过渡,即作者的一切倒叙,用下凸曲线标出时间顺序上的自前往后的任何过渡,即故事的一切跳跃,那么我们将会得出两个曲线图。曲线图中那条乍一看来复杂而紊乱的曲线说明了什么呢?说明的仅仅是一点,即小说中的事件不是如日常生活中本来那样直线地展开的,而是跳跃式地展开的。小说中的事件时而往后跳,时而往前跳,把相隔很远的叙述点连接起来,加以对比,往往从一个点过渡到另一个点都是非常突然的。换句话说,这些曲线直观地表示了对这篇小说的本事和情节的分析,如果按配置提纲看一下各条内容的先后次序,我们就可以看到这条曲线自始至终正是这篇小说的旋律。例如,作者不是按时间顺序叙述上面我们所列举的内容,不是写奥莉娅·梅谢尔斯卡娅如何做一个中学生,如何成长,如何成为一个美人儿,后来又如何走向堕落,如何与军官开始交朋友并发生性关系,她被杀的起因及凶杀的突然发生,大家如何将她下葬以及她的坟墓的情况,等



等。作者没有这样写，而是一开始就写她的坟墓，然后过渡到写她的童年，接着又突然说到她的最后一个冬天，在这之后，才在同女校长的一次谈话中得知去年夏天发生的她的堕落，随后我们又知道她的被杀，几乎在小说的末尾我们才知道很久以前她的中学时代的一段似乎并不重要的经历。这条曲线表示的也就是这些插叙。这样一来，我们的线路图用线表示的就是我们上面所说的小说静态结构或小说的解剖学。下面我们还要提示的是它的动态结构或者它的生理学。这就是说，我们必须问问自己，为什么作者如此组合这一材料，为什么要从结尾开始讲，把结尾当作开头，为什么把所有事件的位置进行对换，作者这样做的目的是什么？

我们必须确定这种对换位置的功能是什么，也就是说，我们必须找出那条象征小说布局的仿佛是毫无意义、紊乱的曲线的目的性和指向性。为此，我们必须从分析跃进到综合，并试图从小说的整个肌体的意义和生命来探究小说的生理学。

这篇小说的内容或小说的实际材料是什么呢？从这篇小说，从作为小说显而易见是从本事分蘖出来的那么多的情节和事件向我们说明了什么呢？恐怕只有用“生活的迷茫”这几个字才足以说明所有这一切的性质。在这篇小说的本事中绝对没有一条明确的主线，如果从生活和一般处世角度来看这些事件，出现在我们面前的不过是一个外省中学生平淡无奇、微不足道和毫无意义的生活，这种生活显然是从一块烂根上长出来的，如果从生活评价的角度来看，这显然是一朵结不了果子的烂花。也许，这种生活，这种生活的迷茫在小说中多少有些被粉饰和理想化了？也许，生活的阴暗面被冲淡了？也许，生活被看作是“造物的杰作”了？也许，作者确实把生活描绘成像通常人们所说的那样完美无缺？也许，作者本人就是在这种生活中长大的，因而在这些事件中甚至发现了什么特别的魅力和



迷人的东西？也许，我们的评价同作者对自己主人公的评价确实存在着什么分歧？

我们应当直率地说，如果对小说进行一些研究的话，我们就可以发现，所有上述这些问题没有一个可以得到证实。相反，作者不仅不想掩盖这种生活的迷茫，而且处处在暴露它，对它做了如此赤裸裸的描绘，仿佛使我们用感官就可触到它、摸到它、感觉到它，让我们目睹、触摸到这种生活的溃疡处。不难指出，在小说中作者非常明显地强调了这种生活的空虚无聊、毫无意义和微不足道。请看作者是如何谈到他的女主人公的：“……她不知不觉地成了姑娘；不知不觉地在中学出了名；于是绯闻四起，人们说她轻狂，说她没有崇拜者便活不下去，说中学生申欣痴狂地爱上了她，似乎她也爱他，只是对他的态度反复无常，弄得他寻死觅活……”或者，请看作者在叙述她与军官纠葛时用的是何等刺耳而尖刻的语句，直言不讳地道破了生活的真实：“梅谢尔斯卡娅勾引了他，同他发生过性关系，她曾发誓做他的妻子，而在火车站上，在她被害的那一天，在送他去新切尔卡斯克的时候，却突然对他说，她从来连想都没有想到过要爱他，所以这些关于结婚的甜言蜜语只不过是拿他开开心罢了……”或者，请看在描写同马柳京亲密场景的日记中又一次多么无情地表现了同样的生活真实：“他虽然已56岁了，但依然很漂亮，总是衣冠楚楚的（我只是不喜欢他来会面时穿斗篷），浑身上下散发着一股英国香水味，黑溜溜的眼睛，显然还是非常年轻，长长的银白色的胡子分成两络，显然十分优雅。”

小说中的整个场面与女主人公在日记中所写的一模一样，其中没有掺杂一丝一毫的作者感情；没有试图在读者所看到的这幅阴沉灰暗的画面上增添一丝一毫的亮彩。甚至连爱情这个词都没有提，似乎再也没有比这个词同小说中描写的这些事情更加格格不入了。对周围环境、世态



人情,对这种生活的观点、体验和生活中发生的种种事件都保持着浑浑沌沌的状态,作者不做任何修饰。因此,可以说,作者并没有掩饰真实,而是让小说所根据的真实彻底暴露,使我们实实在在地去感受这一真实。我们再重复一遍:从这个角度看,可以说故事的实质就是生活的迷茫,就是一潭生活的浑水。但整篇小说给人们造成的印象却又完全不同。

无怪乎短篇小说的标题被称之为《轻轻的呼吸》,用不着长时间地仔细琢磨,就可以发现,当我们读完这篇小说时会产生什么样的印象。这篇小说同本事所产生的印象截然相反。作者想要达到的恰恰是相反的效果;他的小说的真正主题当然是轻轻的呼吸,而不是外省女中学生的一些乱七八糟的生活故事。这不是一篇写奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的小说,而是一篇写轻轻的呼吸的小说。它的主线是生活中的解脱、轻松、超然和毫不掩饰的感觉,而这种感觉从作为小说基础的事件本身是根本不可能得出来的。在整篇小说中,作为奥莉娅·梅谢尔斯卡娅陪衬的女级任老师的故事最明显地表现出小说的这种两重性。这位女级任老师见到奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的坟墓时几乎惊得发呆,她情愿献出一半生命,也不愿看见眼前这个死气沉沉的花圈;她像所有热恋着的、对爱情忠贞不贰的人们一样,在心灵深处感到了无比的幸福。女级任老师的想法一下子给整篇小说增添了不少崭新的意义和情调。这位女级任老师早已用臆想代替了现实生活。布宁以一位真正诗人的冷漠尖刻和无所顾忌的笔调十分清楚地告诉我们,他的小说给人们的这种轻轻的呼吸的印象是取代现实生活的一种臆想。的确,作者在这里所运用的大胆的排比是惊人的。他一连三次提到这位女级任老师用臆想代替生活:第一次是对她的兄弟抱有一种期待,指望有朝一日她的命运是因为这位兄弟而出现奇迹般的变化。后来,她又幻想自己是一个有思想追求的女子,这依然是一个代替现实的臆



想。作者说：“奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的死使她沉醉于新的幻想。”把这个新的臆想同原先的两个臆想紧密地联系起来。他用这一手法再一次使我们的印象一分为二，使整个故事仿佛在镜中似的折射和反应在这新的女主人公的感觉中，使整个故事像光谱一样把光分解成各个组成部分。我们可以非常清楚地感觉和体验到这篇小说被劈成两半的生活：属于现实的生活和属于幻想的生活。由此我们就很容易想到我们上面已做过的结构分析。直线是包括在这篇小说里的现实，而我们用来表示短篇小说结构的那条重新组合这一现实的复杂的曲线就是它的“轻轻的呼吸”。我们可以看出，事件通过这样的贯穿和连接，就失去了原有的那种生活的沉重感和迷茫感，而是用旋律把它们互相连接起来，并通过自己的成长、缓解和转折，仿佛挣脱了紧捆自身的绳索。它们摆脱了我们在生活和生活中印象中所赋予的通常的联系，从现象中脱离出来，像词与词结合为诗句那样重新结合在一起。现在我们已经可以把我们的猜想清楚地表述出来，那就是：作者之所以在他的小说中画出一条复杂的曲线，是为了消除“生活的迷茫”，为了把它变得透明，把它从现实中剥离出来，所谓剥离，就如文艺作品一向所做的那样，把清水变成美酒。小说或诗句中的词包含有它的普遍的含义，即是它的清水，而布局则超越这些词来创造出新的含义，完全从另一角度安排所有这一切，使其成美酒。一个放荡的女中学生的生活故事在这里便变成了布宁小说的轻轻的呼吸。

只要列举一些具体客观和毫无意义的对这篇小说本身的说明和引文就不难证实这一点。拿这篇小说布局的主要手法来看，我们立刻就能发现作者采取的第一个跳跃——为什么从描写坟墓开始，是出于什么目的。如果把问题说得简单一些，把复杂的感情说得浅显一些，大致可以做如下的说明：如果我们按时间顺序从头到尾来叙述奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的



生活故事，那么，当我们得知她突然被害时，这一消息将会造成我们心理的异常紧张！诗人会给我们制造出一种特殊的紧张，在我们面前筑起一道关注的堤坝，即按德国心理学家立普斯等人提出的所谓堤坝规律以及一些文学理论家所说的术语“Spannung”（意为紧张或聚精会神）行事。这一规律和这一术语仅仅表示，若是某种心理活动遇到障碍，我们的紧张就会在遇到紧张的地方聚焦起来，而由于故事的每一个段落都把这种紧张逐步加剧并拖延到下一步去解决，于是我们关注的这种紧张就会自然而然地在整个故事中泛滥开来。整个故事就会充满异常的紧张。我们大致会按照这样的顺序得知：奥莉娅·梅谢尔斯卡娅如何勾引军官，她如何同他发生恋爱关系，这一关系又如何几经波折，她如何发誓做他的妻子并谈论婚嫁的事，后来又如何用一些不三不四的话戏弄他，我们就会与主人公们一起经历火车站的整个场面和这一场面的最后解决，我们就会带着紧张和不安的心情注视那短短几秒钟的场面，看到军官手捧她的日记，在读完与马柳京关系的那段记载后步上月台，突然用枪打死了她。这一结局就会在故事的配置中造成这样的印象，认为这一结局就是故事的发展达到了真正的最高潮，所有其他的情节都是围绕着它的。但是，如果作者一开始就把我们领到女主人公的墓前，如果我们要知道的始终是一个死者生前的历史，如果我们往下读时知道她已经被打死，仅仅是这以后才得知事情是怎样发生的，那么，我们会明白，这一布局本身就会使事件所固有的紧张得以缓解，因此，我们会带着完全另一种感情去读枪杀和日记中记载的场景，同这些事件在我们面前按直线展开的情况下去读这篇小说时很不一样。我们完全可以这样一步一步地、从一个段落到另一个段落、从一个句子到另一个句子来说明：所有事件被以这种方式组织和连接起来以后，它们本身所包含的一切紧张、一切沉重而迷茫的感觉也在这样



的关系中被缓解和摆脱了,因此,给人的印象也完全不是这些事件按时间顺序叙述时产生的印象了。

根据我们线路图中标示的形式结构,可以一步步地说明,小说所有精心安排的跳跃归根到底只是为了一个目的——打消和消除这些事件给我们的直接印象,使之变成与前者对立的、完全相反的另一印象。

形式消灭内容这一规律甚至可以用个别场景、个别段落、个别情节的结构来说明。例如,我们是在多么奇妙的连接中得知奥莉娅·梅谢尔斯卡娅被杀的。我们曾经与作者一起到过她的墓地,我们刚刚从女校长的谈话中得知她的堕落,我们还刚刚第一次提到过马柳京的名字,就这样,“在这次谈话后过了一个月,一个并不漂亮的、同奥莉娅·梅谢尔斯卡娅周围圈子毫无共同之处的平民模样的哥萨克军官来到车站的月台上,在刚下火车的人群中间开枪打死了她。”只要看一看句子的结构,就可发现这篇小说的风格的全部目的。请看那个最主要的词如何被堆积在周围的各种各样仿佛局外的、次要的、无关紧要的描写所掩盖,“开枪”不仅是这个句子中,而且也是整篇小说最可怕、最惊心动魄的一个词,却完全被对哥萨克军官的一长串平心静气的描写和对月台、刚刚下火车的大批人群的描写所掩盖了。如果我们说,这个句子的结构本身压倒了可怕的枪声,使枪声失去穿透力,使它几乎变成了某种虚拟的记号,变成了某种勉强可以察觉到的思想活动,使这一事件的全部情绪色彩都被掩盖、被排除和消灭了,如果我们这样说,那是决没有错的。让我们再来看看我们是怎样第一次得知奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的堕落情况的:那是在一个舒适的办公室里,在漂亮的荷兰式火炉散发着热气和铃兰花散发着诱人清香的办公室里,正当女校长因她穿昂贵的鞋子和梳妇人发式而训斥她的时候,我们才从她的供认中得知的。而对可怕的,或者象征作者本人所说的,“不可思议



的、使女校长大吃一惊的供认”，则又是这样描写的：听到这里，奥莉娅·梅谢尔斯卡娅突然彬彬有礼地打断她的话，态度还是那么平常、坦然：

“对不起，madame(法语：夫人)，您错了：我已是个妇人了。而您知道这是谁的错吗？我爸爸的朋友和邻居，您的兄弟，阿列克谢·米哈伊维奇·马柳京。事情发生在去年夏天，在乡下……”

开枪是夹杂在对刚进站的一列火车的描写的一个细节中来叙述的，而令人吃惊的供认则是夹杂在关于鞋子和发式的谈话的一个细节中才说出来。“我爸爸的朋友和邻居，您的兄弟阿列克谢·米哈伊维奇·马柳京”——这一大半详尽冗长的定语，当然没有什么别的意义，只是为了打消和消除这一供认中令人惊讶和令人不可思议之处。与此同时，作者也强调了开枪和供认的实际过程。在墓地的场景中作者又实实在在地把这些事件的生活意义和女级任老师的惊讶都说了出来，女级任老师怎么也不能理解，“现在同奥莉娅·梅谢尔斯卡娅这个名字联系在一起的那个可怕的事件怎么能同如此清澈的目光联系起来呢？”同奥莉娅·梅谢尔斯卡娅这个名字联系在一起的那个可怕的事件一直在小说中不断出现，一步紧接一步，它的可怕性丝毫没有减少，但是小说并没有形成可怕的形象，这种可怕的事件是在完全另一种情感中被我们体验到的。这篇描写可怕事件的小说本身都偏偏冠以“轻轻的呼吸”这样一个标题，偏偏浸透了乍暖犹寒的、沁人心脾的春天的气息。

现在让我们再来谈谈名称问题。这篇小说的标题当然不是随随便便确定的，它揭示了一个最重要的主题，它指出决定小说整个结构的主导因素(相当于音乐中属和弦的作用)。由赫利斯基安森引入美学的这一概念



是很有成效的,对任何作品进行分析时都离不开这个概念。的确,任何小说、绘画、诗歌都是一个复杂的整体,是由各自完全不同的因素组成的,这些因素又是以各种不同等级的主从关系和联系组织起来的。在这样一个极其复杂的整体中总有一个主导的、占支配地位的因素,决定着小说结构中所有其余的因素,决定它们每个部分的意义和名称。这篇小说支配全局的主导因素当然是“轻轻的呼吸”。不过,它是以前女级任老师回忆过去,回忆一次无意中听到奥莉娅·梅谢尔斯卡娅同她的女友谈话的形式出现在故事的末尾的。这次关于女性美的谈话是以《古代笑林》中的半开玩笑的方式来叙述的,它是整篇小说的支撑点,是揭示出这篇小说真正含义的一个逆转。《古代笑林》把“轻轻的呼吸”看作是整个人性美的最重要的一点。“轻轻的呼吸!我就是这样的,——你听我怎么喘气,——是这样吧?”我们仿佛亲耳听到了这喘气声,当我们读到作者最后那句逆转式的话时,我们从这段听来滑稽可笑和用开玩笑方式叙述的话中,忽然又发现了它的完全另外一种意义:“如今,这轻轻的呼吸重又消散在世上,消散在这云天里,消散在这陡峭的春风里……”这句话仿佛画完一个圆圈,使开头和末尾的两端连接了起来。在一个巧妙地构成的句子里,一个小小的词有时能表达出重大的意义。比如就拿这个句子里“轻轻的呼吸”前面的“这”字来说,就是这样一个在全篇小说中造成逆转的词。这,是指刚才说到的喘气,是奥莉娅·梅谢尔斯卡娅要她的女友听的轻轻的呼吸,接下去又接连用了两个“这”字:“……在这云天里,在这陡峭的春风里……”用三个“这”字把小说从云天和陡峭春风的描写的全部思想具体化并统一起来。作者在总括整篇小说时仿佛用这几个词来说明已经发生的一切,说明奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的生活、爱情、被杀和死亡等等所有的一切,其实只不过是一件事——这轻轻的呼吸重又消散在世上,消散在这云天里,消散



在这陡峭的春风里。所有前面被作者描写过的坟墓、四月的天气、灰暗的日子的寒风的描写，所有这一切描写都一下子统一起来，仿佛都集中到一个点，都包括和归结到故事中来，故事忽然获得了一种新的含义和新的表情意义——这已经不单纯是俄罗斯一个小县城的风景画，已经不单纯是空旷的小县城的一处墓地，不单纯是风吹瓷花园发出的响声，这是消散在世上的轻轻的呼吸，而从实际生活来说，这就是枪杀，就是同马柳京，同奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的名字联系在一起的可怕的事件。无怪乎一些理论家把支撑点说成是不稳定因素上的终止或音乐中属和弦上的终止。在这篇小说的结尾处，当我们已知道了一切，已知道了奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的整个生死历程，已知道了有关女级任老师的种种情况，这段叙述以令人意想不到的巧妙手法对我们所听到的一切做出了全新的解释，短篇小说从坟墓到这段轻轻的呼吸的叙述这一跳跃，对其整体布局来说是一次决定性的飞跃，它突然从对我们说是全新的角度说明了这一整体。

我们在上面那句起逆转作用的收尾的话缓解了属和弦上的这一不稳定的终止，说到轻轻的呼吸的这段突然的可笑的自白把故事的两个方面合成为一体了。这里作者丝毫没有掩饰现实，也没有把现实和臆想糅合在一起。奥莉娅·梅谢尔斯卡娅对自己女友所说的话可是千真万确的，她复述《古代笑林》中的话——“……比如说，要有油油亮亮的眼睛，——真是这样写的：油亮油亮的眼睛！还有漆黑漆黑的睫毛……”等等，这一切也确实很可笑。就连喘气的动作——“你听听我怎么喘气”，作为真正的现实，也只不过是这场令人奇怪的谈话的一个滑稽的细节而已。但若从另一个角度看，它却立刻帮助作者把小说的各个分散部分统一了起来，使整篇小说从这轻轻的呼吸到这坟墓上料峭的春风，通过逆转式的句子突然在我们面前同时非常迅速地闪过，并使我们确实实地体会到这是一篇



关于轻轻的呼吸的小说。

作者使用了一系列的辅助手段来达到同样的目的，这是我们本来就想详细探讨的问题。上面我们只指出了个最明显、最引人注目的艺术组合手法，即情节布局。但我们认为，文艺对我们的作用的实质本身就在于改造我们得自事件本身的印象，而在对事件本身的印象的改造中起作用的自然不仅有情节布局，而还有其他一系列因素。作者如何叙述事件、用什么样的语言、用什么样的语调、如何遣词造句、是详细地描述事件发生的情景还是扼要地叙述事件最后的结局、是直接引用主人公的日记和对话还是简单地介绍事件的经过，所有这一切也都表现出对题材的艺术加工，这种加工同我们已经指出过和分析过的手法具有同样的意义。

这上面所列的加工手法中，对事实材料的取舍具有最重大的意义。为便于讨论，我们曾把配置和布局这两者作为自然的因素和人为的因素加以对应，并以此作为讨论的出发点，但却忽略了配置就是对应加以组织的事实进行选择，这本身就是一种创作活动。在奥莉娅·梅谢尔斯卡娅一生中有过上千次事件，上千次谈话，同军官的纠葛中也有过几十次波折，在学校里迷恋过她的不止申欣一人，她同女校长也不止一次谈过马柳京的事，但作者偏偏只选择这些片断，而放弃千百个其他片断，这种选择、挑战、取舍、淘汰的活动无疑应当算作是一种创作活动。好比画家画树，他不可能什么都画下来，也不可能把每片叶子都画得一清二楚，他只能斑斑点点画出总的印象。作家写作也是如此。当他挑选需要的事件片断时，他就已经在大刀阔斧地改造和重组生活材料了。实际上，当我们把对生活的评价加在这一材料上的时候，我们就已经开始超越选择材料的范围了。

勃洛克在他的长诗中恰当地概括了这一创作规则，他作了这样一个对比，也就是说一方面是：



生活——无穷无尽。

偶发事件窥视着每个人……

另一方面则是：

把偶发事件的特征抹去——

你将会看到：世界美丽无比。

其中尤其值得我们注意的是作家如何对待语言的组织、故事的结构以及韵律和旋律的问题。布宁为小说展开所采用的那个非常平静和很有分量的经典的句子，其中显然含有题材艺术加工所必需的一切要素和力量。

下面我们要着重谈到作家的言语结构对我们的呼吸所起的头等重要的作用。我们曾结合阅读各种不同结构的散文和诗歌片断对我们的呼吸的影响做了一系列实验记录，特别是结合阅读这篇小说对呼吸的影响做了全面实验记录。勃伦斯基说得很对，他说，我们怎样呼吸，其实也就是怎样产生情感，对于每一件作品对人的情绪的作用来说，与这一件作品相应的呼吸方法是非常能说明问题的。作者若是要我们轻轻地、慢慢地、一小口一小口地呼吸，自然就会为我们的反应形成一个总的情绪背景，即哀而不露的情绪背景。反之，诗人若是要我们一下子呼出胸中所有空气，然后又大口吸入满胸的空气，就自然会为我们的反应形成完全另一种情绪背景。

我们还有机会专门谈到这些呼吸曲线记录所具有的意义以及我们从这些记录中能学到些什么。但是我们认为把下面这一事实在这里提一下是恰当的和有意义的。这一事实是：在阅读这篇小说时，正如呼吸描记器



的记录所表明的那样,我们的呼吸是轻轻的呼吸,尽管我们读到的是有关凶杀、死亡、迷茫以及各种与奥莉娅·梅谢尔斯卡娅名字有关的可怕的事,但这时我们的呼吸运动却暗含着这些信息,仿佛我们读到的不是可怕的事,仿佛每一个新的句子都包含着这种可怕的事的说明和缓解。我们感受到的几乎是一种病态的轻松,而不是痛苦的紧张。由此可以看出,在任何情况下,激情的矛盾、两种对应情感的冲突显然就是文艺小说的一条令人惊讶的心理学规律。我之所以说这条规律令人惊讶,这是因为整个传统美学让我们树立了与此完全相反的一种文艺观:几千年来,美学家们一直在强调形式和内容的和谐一致,强调形式只能用来说明、补充和配合内容;而现在我们却突然发现,这是一个极大的错误,发现形式是在同内容作战,同内容斗争,形式要克服内容,形式和内容的这一辩证关系似乎正是我们审美反应的真正的心理学内涵。的确,在我们看来,布宁想要描写轻轻的呼吸,他就应该挑选日常事件、变故和人物中最抒情、最令人平心静气、一目了然的东西。既然他想展开轻轻的呼吸这个主题,为什么他不向我们讲述像空气那样透明、纯净和清澈的初恋?为什么他选择了最可怕、最刺耳、最沉重、最令人迷茫的情节?

我们似乎可以得出结论说,在文艺作品中总是存在着材料和形式之间的某种矛盾和某种内在的不一致,作者好像故意挑选难以驾驭的、对抗的材料,这种材料以它本身固有的特性对抗着作者说出他想说的东西的一切努力。仿佛材料本身越是不易克服,越是顽抗,越是敌对,对作者就越是适用。作者把形式赋予这一材料,目的不是为了提示材料本身的特性,不是为了彻底地、在它的全部的典型性和深度上暴露一个俄国女中学生的生活,不是为了分析和浏览一下事件的真正本质,而是恰恰相反,是为了克服这些特性,是为了把可怕的东西用轻轻的呼吸的语言说出来,是为



了使生活的迷茫像料峭的春风那样发出悦耳的声响。

附

轻轻的呼吸

伊·布宁

墓园里堆起了一座新坟，坟头上竖着一个新的橡木十字架，它坚固、厚实、光滑，令人一看就觉得舒服。

已是4月份了，可天色却是阴沉沉的；透过稀疏的树林看过去，老远就可看到这片空旷的、像模像样的县城墓园里的一排排墓碑；阵阵寒风袭来，吹得十字架下的瓷花圈簌簌作响。

在那十字架上嵌有一个相当大的铜相框，相框里装着一张女中学生的相片，她穿着时髦，姿色迷人，有一对欢快而水灵灵的大眼睛。

这是奥莉娅·梅谢尔斯卡娅。

在她还是一个小姑娘的时候，在那群穿着褐色连衣裙、在走廊和教室里吵吵嚷嚷、有说有笑的女孩子中间，她一点也没有显出有什么出众的地方；她只不过是许多漂亮、阔气和幸福的女孩子中间的一个，虽有点儿天分，但很调皮，把班级女训导员的训导当作耳旁风，此外，还能说些什么呢？后来，她突然像鲜花盛开那样发育起来，发育之快简直不能以日计而只能以時計。在14岁那年，她拥有了苗条的身材和一双匀称的嫩脚，同时还显出了她的丰满的乳房和难以言表的各种迷人的身姿；15岁时，她就成了有名的美人。她的一些女友总是那么精心梳妆打扮，素性好洁，一举一动都非常讲究！而她却什么也不怕——不怕墨水弄脏手指，不怕面孔涨得通红，不怕头发蓬乱如鸟窝，也不怕跑步跌倒裸露了膝盖。美丽、时髦、灵巧，以及那忽闪忽闪的机灵的目光，使她在自己就读的中学大出风头，而这一



切仿佛都是不知不觉地、不费吹灰之力得来的。跳舞、溜冰谁也比不上她，在舞会上，没有一个人能像她那样受到那么多人的殷勤邀请，而且不知是什么缘故，连低年级的同学也喜欢上了她。她不知不觉长成了大姑娘，不知不觉在全校出了名。于是，流言四起，有的说她风骚，有的说她没有追求者就活不下去，有的还说中学生申欣正在疯狂地追求她，如痴如醉地迷上了她，似乎她也爱他，只是对他的态度反复无常，弄得他神魂颠倒、寻死觅活……

最后一个冬天，像中学里有人说的那样，奥莉娅·梅谢尔斯卡娅简直乐得快发疯了。这是一个多雪的、晴朗的严寒冬日，校园里白雪皑皑，太阳早早地落到那棵高大的云杉树后面，但天色依旧是那样清澈明亮，预示着明天将是一个阳光明媚的大冷天，人们可以在教堂大街闲逛，去市立公园溜冰，去参加交谊晚会和音乐会，还会碰到一群游来逛去的人群，而在这人群中，要数奥莉娅·梅谢尔斯卡娅显得最时髦、最无忧无虑、最幸福的了。有一次课间休息，她正在大厅旋风般地来回奔跑，躲闪着追赶她的大声欢叫的一年级女生们。正在这个时候，突然有人叫她，让她马上去校长办公室。她应声站住，深深吸了口气，迅速以习惯动作整了整头发，把围裙背带往肩上拉了拉，然后神采飞扬地向楼上跑去。

女校长个儿不高，看样子还年轻，但头发已经花白；她手里拿着毛线活，在办公桌前安详地坐着，背后墙上挂着一幅沙皇的肖像。

“您好，梅谢尔斯卡娅小姐。”她用法语招呼着，眼睛抬也没抬，依旧织着毛线。“很遗憾，为了要同您谈谈您的操行问题，我不得不请您到这里来，这已经不是头一回了。”

“我知道，madame^①。”梅谢尔斯卡娅边回答边走近办公桌，用明亮动

① 法语，意为夫人。



人的目光望着女校长，但脸上没有任何表情；她以自己特有的方式坐了下来，姿态轻盈而潇洒。

“很遗憾，您是不会好好听我话的，我深信这一点。”女校长说着，拉了拉毛线，线团在油漆地板上滚动起来，梅谢尔斯卡娅好奇地看了看滚动的线团；女校长抬了抬眼睛接着说：“已经说过的我不想再说了，也不想扯得太远。”

梅谢尔斯卡娅很喜欢这间干净而又宽敞的办公室，在这寒冬季节，办公室里散发着豪华的荷兰式火炉的热气和办公桌上铃兰花的清香。她看了看金碧辉煌的大厅中间直挺挺地站着的年轻沙皇的像，看了看女校长乳白色的、梳理得整整齐齐的波浪形头发，然后一声不响地等待着。

“您已经不是小姑娘了。”女校长意味深长地说着，心里暗暗开始生气。

“是的，madame。”梅谢尔斯卡娅简单甚至有些高兴地回答说。

“但也不该是已婚的女人。”女校长更加意味深长地说，苍白无光的脸上微微泛起红晕。“首先，——这是什么发式？这是已婚的女人才梳的发式！”

“我有一头浓密好看的头发，madame，这不是我的错。”梅谢尔斯卡娅用两手轻轻托了托自己梳理得很漂亮的头发回答说。

“噢，原来是这么回事！您居然没有错！”女校长说。“您在发式上没有错！您买贵重的梳子没有错！但我再给您说一遍，您别忘记您现在只是一个中学生……”

听到这里，梅谢尔斯卡娅突然彬彬有礼地打断她的话，态度仍然是那样平常和坦然。她说：

“对不起，madame，您错了，我已不是一个处女了。您知道这是谁的错吗？是我爸爸的朋友和邻居、您的兄弟阿列克谢·米哈伊洛维奇·马



柳京的错。这事发生在去年夏天，在乡下……”

这次谈话后一个月，一个长相并不漂亮的、平民模样的，同奥莉娅·梅谢尔斯卡娅所属圈子毫无共同之处的哥萨克军官，在车站的月台上，在刚下火车的拥护的人群中，开枪打死了她。奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的自我表白曾使女校长难以置信和大吃一惊，但她的表白却被后来的事实证明了：哥萨克军官向法院侦查员声明，梅谢尔斯卡娅曾和他发生过性关系，发誓要做他的妻子；而在火车站，在她被杀的那一天，在送她去新切尔斯克的时候，她却突然对他说，她从来没想过要爱他，所以要和他结婚的话只不过是拿他取笑取笑而已，接着就让他读了自己的一页日记，其中提到有关马柳京的事。

“我匆匆读了几行，就来到月台上，这时她正在月台上散步，等我一读完日记，便向她开了枪，”哥萨克军官说，“日记还在我军大衣口袋里装着，您可以查看一下去年7月10日她记的内容。”

于是，侦查员便读了她日记里的如下内容：

“现在是深夜一点多钟了。我正睡得香，但立刻又醒了……如今我已不是处女啦！爸爸、妈妈和托里亚，他们都进城去了，家里只留下我一个人。一个人留在这里，真有说不出的幸福！早晨，我一个人在花园和田野散步，还进了树林里，我仿佛觉得世界上只剩下我一个人，我想生活从来没有像现在这样美好。我吃饭也是一个人，吃了饭后玩了足足有一个小时，在音乐声中我有这样一种感觉：我将永远永远地活下去，我将比谁都幸福！然后我在爸爸的书房里睡着了。4点钟时，卡佳把我从睡梦中叫醒，她告诉我，说是阿列克谢·米哈伊洛维奇来了。我非常欢迎他的到来，十分热情地接待了他。他是坐双套马车来的，那两匹维亚特卡马真够漂亮的。马车一直停在门廊旁，但他没有急着走，因为刚才下了雨，他想等傍



晚路干了再走。我爸爸不在家他很惋惜。他见了我兴致很高，对我大献殷勤，不断给我说笑话，甚至说他早就爱上了我。上茶之前，我们在花园里散步，天气转晴，阳光洒向整个湿润的花园，闪光耀眼。天气很冷，他挽着我的手，说他是和玛格丽特在一起的浮士德^①。他已56岁了，但依然很漂亮，总是衣冠楚楚，只是他穿的那身斗篷我有些不喜欢。他浑身上下散发着一股英国香水的味道，那黑溜溜的眼睛显得非常年轻；他那银白色的胡子，优雅地分成长长的两络。喝茶时，我们坐在玻璃凉台里；我感到有些不舒服，便躺在沙发床上；他抽着烟，后来把身子一点点向我身边挪动，越来越靠近，又开始说起恭维话来；接着端详着我一阵并开始吻起我的手来。我用丝巾蒙在脸上，他好几次隔着丝巾吻我的嘴唇……我不明白，怎么竟会发生这样的事，我简直疯了，我从来也没有想到我会是这样一个人！现在我面前只有一条出路……我对他厌恶极了，简直无法忍受！……”

4月以来，城市变得洁净、干燥了，石砌路面也是洁白的，走在上面感到又轻松又舒服。每逢礼拜天，做完礼拜后，总可以看到一个小个子女人穿着丧服，戴着黑色软羊皮手套，带着一把黑柄雨伞，沿着教学大街向城外走去。她走过消防队大院，沿着公路穿过泥泞的广场，广场旁开着好几家铁匠铺，弄得周围乌烟瘴气，因而，当呼吸到一股从田野吹来的风时，就更觉空气的清新。往前，在男修道院和监狱之间是白茫茫的云天和灰蒙蒙的春野；再往前，小心地绕过男修道院墙脚下的一处处水洼再往左一拐，就能看见一座花园，这花园仿佛很大，建在一片低洼地上，四周是白色围墙，大门上方写着“圣母升天”4个大字。小个子女人轻轻划了个十字，

^① 浮士德是歌德诗剧《浮士德》中的主人公。诗剧中，描写浮士德唱了魔汤后返老还童，恢复了青春，接着与市民出身的少女玛格丽特相爱，生下私生子，结果引起了一场悲剧。这里暗示他们俩之间已是一种情人关系。



又习惯地沿林荫道走去。她走到橡木十字架对面的长凳那里，在春天料峭的寒风里坐上一个小时、两个小时，直到穿轻便皮鞋的脚和戴羊皮手套的手完全冻僵为止。听着春鸟在寒风中在不停地欢唱，听着瓷花圈被寒风吹得簌簌作响，她有时不禁会想，她情愿献出自己的半条生命，也不愿看到眼前这个死气沉沉的花圈。一想到奥莉娅·梅谢尔斯卡娅就埋在这堆黄土底下，她就讶异不已，几乎惊得发呆了。这土丘，这橡木十字架，怎么能和一个16岁的女中学生联系在一起呢？要知道，两三个月以前，她还是朝气蓬勃、妩媚动人、活泼可爱的姑娘，这里埋着的怎么会是她呢？相片上这目光炯炯的姑娘会是她吗？同奥莉娅·梅谢尔斯卡娅这个名字结合在一起的那件可怕的事怎么能同如此清澈的目光联系起来呢？但是，这个小个子女人，像所有恋人或热衷于某种幻想的人们那样，在心灵深处感到了莫大的幸福。

这女人就是奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的班级女训导员，年过30的老处女，她早已靠幻想生活，用幻想代替了她的现实生活。她的弟弟，一个毫不出众的穷准尉，是她第一个幻想对象。她把自己的整个心灵都同他的前程联系在一起；不知为什么，她感到他将大有作为，前途无量；她生活在一种奇怪的期待中，期待有朝一日她的命运会因他而发生奇迹般的变化。后来，当她的弟弟去中国作战死在沈阳城下时，她又使自己相信，这仿佛是最大的幸福，因为她同别的女人不一样，在她身上，智慧和高尚的情趣代替了女性的美貌和温柔，她是个有思想追求的女人。奥莉娅·梅谢尔斯卡娅的死使她沉湎于新的幻想。现在奥莉娅·梅谢尔斯卡娅成为她想念、赞美和欣赏的对象。每逢节日，她都要来到她的坟前。——自从弟弟亡故以后，她就养成这种穿着丧服到坟前凭吊亡人的习惯。——几个小时目不转睛地凝视着橡木十字架，回忆着躺在堆着鲜花的棺材里的奥



莉娅·梅谢尔斯卡娅苍白的脸蛋，回忆有一次课间休息校园散步时无意中听到的奥莉娅·梅谢尔斯卡娅对她的好友——胖胖的、高高的苏博金娜滔滔不绝的谈话：

“我爸爸房间里有许多古代说笑的书，我在其中一本书里读到，女人怎样才算美……你知道，那里说了很多很多，要全记住根本不可能，我只记得，比如说，要有黑亮黑亮的眼睛！还要有漆黑如夜的睫毛，柔嫩红润的脸蛋，苗条的身材，比常人稍长的胳膊，懂吗？比常人稍长的胳膊！小脚，小脚，适度耸起的乳房，丰满匀称的双腿，浅褐色的膝盖，高高的溜肩膀。——许多条我几乎都能背下来了，说得对！——但你可知道，其中最重要的一条是什么吗？——轻轻的呼吸！我就是这样的！你听听，我是怎样呼吸的，是这样吧？”

如今，这轻轻的呼吸又重新在四处消散，消散在世上，在这云天里，在这料峭的春风里……

第八章

丹麦王子哈姆雷特的悲剧

哈姆雷特之谜。“主观的”答案和“客观的”答案。哈姆雷特的性格问题。悲剧的结构：本事和情节。对主人公的认同作用。逆转。

所有的人一致认为哈姆雷特的悲剧是个谜，所有的人都觉得，这出悲剧与莎士比亚的其他悲剧不同，与其他作者的悲剧也不同，其不同之处首先表现在剧情的展开必然会引起观念的某种不理解和惊讶。因此，有关此剧的研究著作和评论文章几乎总是带有解释的性质，仿佛都套用一种模式，都是试图解开莎士比亚设下的这个谜。这个谜的谜面可用这样的话来表述，即：哈姆雷特跟鬼魂交谈之后本该马上杀死国王，可为什么他没有这样做，为什么整个悲剧写的都是他无所作为的进程？任何读者都会想到这个问题，因为莎士比亚在剧本里始终没有对哈姆雷特的拖延做出直接和明确的解释。为揭开这个谜的谜底，评论家们不外乎从这样两个方面，即从哈姆雷特本人的性格和体验方面，或者是从客观条件方面进行分析。一派评论家把拖延的原因归结为哈姆雷特的性格问题，他们力图指出，哈姆雷特没有立即复仇是因为他的道德观念不容许他采取复仇行动，或者是因为他的天性犹豫和优柔寡断，或者是因为——像歌德所说



的那样在他软弱的双肩承受着一项过于重大的任务。由于上述哪一种解释都没有把悲剧说透，所以可以确有把握地说，所有这些解释都不具有任何科学意义，因为与之相反的解释同样也可以被认为言之有理。有一些持相反观点的研究者则对艺术作品采取了轻信和幼稚的态度，他们把哈姆雷特看作仿佛是一个活生生的真人，试图从内心生活气质的角度去理解他的拖延。总之，他们的论据，就本质上说，几乎都是从生活、从人的本性的意义方面，而不是从剧本的艺术结构方面得出的。这些评论家甚至断定说，莎士比亚的目的是表现一个优柔寡断的人，是展示一个重任在身而又力不胜任的人的心灵中的悲剧。他们中的大多数把《哈姆雷特》看作是一出表现软弱无力和优柔寡断的悲剧。与此同时，他们完全不顾其中有好几场戏说明哈姆雷特身上有着完全相反的性格，说明哈姆雷特是一个异常坚毅，有魄力和勇敢的人，决不会因道德上的考虑而摇摆不定，等等。

另一派评论家把拖延的原因归结为哈姆雷特在实现他的既定目标时所遇到的客观障碍方面。他们指出，国王和朝臣们给哈姆雷特制造了严重的障碍，他之所以没有立即杀死国王，是因为他杀不了国王。这些评论家附和维尔杰尔的观点，断言，哈姆雷特的使命根本不是为了杀死国王，而是为了揭露国王，把他的罪行公之于众，只有在这之后才去惩办他。可以找出许多理由来为这种论点辩护，可是在这出悲剧中也很容易地找出同样多的理由来驳斥这种看法。这些评论家没有注意到自己犯了如下两方面的严重错误：他们的第一方面的错误在于，我们在整个悲剧中，无论是直接地还是间接地都意识不到他们所说的使命。他们替莎士比亚为哈姆雷特杜撰了新的更复杂化的使命，并且更多的是从常理和符合生活真实的理由，而不是悲剧的美学方面的理由。他们的第二方面的错误在于



忽略了剧中大量的插叙和独白,这些插叙和独白非常清楚地告诉我们,哈姆雷特本人是意识到自己拖延的主观性质的,但他却不清楚什么东西迫使他拖延,他举出完全不同的几个原因,但这些原因都不足以说明他之所以拖延的理由。

这两派评论家都一致认为这出悲剧是个难解之谜,仅仅这一承认就使他们上述种种理由完全失去说服力。

如果认为他们的上述观点都正确的话,那么,这出悲剧中就不会有什么谜语了。如果莎士比亚明明描写的是一个摇摆不定和优柔寡断的人,那么,也就用不着猜谜了。如果是那样的话,我们一开始就应明白,拖延是由摇摆不定造成的。如果优柔寡断本身藏在含有谜语的剧本里,如果第二派评论家所说的困难在于外部障碍的观点是正确的话,那么,一部以优柔寡断为主题的剧本就自然是一部坏剧本了;此时应该说哈姆雷特是莎士比亚剧本创作上的一个错误了,因为莎士比亚没能清晰地表现作为悲剧真谛的同外部障碍的斗争,连这种斗争也隐藏在谜里边了。评论家们从外部加进某些悲剧本身原来没有的看法和思想,借这个办法解开哈姆雷特之谜;他们对这出悲剧,正像对待一个只要按照常理就能解释清楚的生活事件一样。伯尔纳^①有个非常精辟的说法,他说:这好比画面上蒙上一层纱,为看清这幅画我们试图揭掉这层薄纱,结果这层薄纱却无法揭去,因为薄纱是画上去的。这个比喻说得完全正确。不难指出,像薄纱画在画面上一样,哈姆雷特之谜也是与悲剧本身结合成一体的,悲剧是有意安排成谜的,因此必须把它作为一个不能从逻辑上解释清楚的谜去体会和理解才行。如果评论家想把谜从悲剧中揭去,他们就使这出悲剧本身失掉它的最重要部分。

^① 伯尔纳,原名洛普·巴拉赫(1786—1837),德国作家、政治家。——译者注



让我们就剧本之谜本身来谈谈看法吧。评论界的见解尽管各不相同,但他们都众口一词地认为剧本是暧昧不明、不可思议和难以理解的。格斯纳说,《哈姆雷特》是一出戴面具的悲剧。按库诺·费舍对格斯纳这一看法的解释,我们站在哈姆雷特和他的悲剧前面,好像是站在帷幕前面一样。我们总想着帷幕后面会有一个什么形象,但直到最后才确信,这个形象不是别的,正是帷幕本身。按伯尔纳的话说,哈姆雷特是一个不合情理的现象,比说一个人没有出生就已经死了还要不合情理。歌德在涉及这一悲剧时论述了隐晦问题。施莱格尔^①把它比作无理方程。鲍姆嘉尔特谈到这出悲剧的本事错综复杂,包含有一系列形形色色和出乎意料的事件。库诺·费舍表示同意说:“《哈姆雷特》这出悲剧的确像一座迷宫。”勃兰兑斯则说:“在《哈姆雷特》中,‘普遍意义’或整体观念没有光顾剧本。明确性不是莎士比亚内心本来的理论……这剧本里存在着不少谜和矛盾,而剧本的吸引力在很大程度上取决于它暧昧不明的本身。”^②在谈及一些“暧昧不明的”书时,勃兰兑斯认为《哈姆雷特》就是其中的一本,他说,“剧本的许多地方显露出仿佛在剧情的外壳和内核之间有一条鸿沟。”^③滕·布林克^④说:“哈姆雷特是一个秘密,是一个非常诱人的秘密,这是由于我们已意识到这秘密不是杜撰的,而是来源于事物的本性。”^⑤道顿说:“但莎士比亚制造了一个秘密,这个秘密成为人们思考的一个对象,成为永远不断地激发人们去思考而又永远也无法通过思考解释清楚的一个对象。因此不应预期,某个观念或某个有特别吸引力的句子能够解开剧本所提出的难题,或者能够突然说清剧本中所有暧昧不明的东西。含混不清是文

① 施莱格尔(1767—1845),德国文学评论家,语言学家,翻译家。——译者注

②③ 勃兰兑斯:《莎士比亚的生平与创作》,第2卷,莫斯科,1901年,第38页,第31页。

④ 滕·布林克(1841—1892),德国语言学家。——译者注

⑤ 滕·布林克:《莎士比亚讲座》,圣彼得堡,1898年,第142页。



艺作品固有的现象,因为文艺作品注意的不是某个课题,而是生活;而在生活的长河里,在这个穿越黑夜和白昼的朦胧边界的心灵的历程中,有着……许多令人无法研究和即使研究也研究不清的东西。”^①

这样的摘录可以一直继续下去,因为除了个别人之外,所有的评论家都曾谈到过这一点。莎士比亚的非难者,如托尔斯泰、伏尔泰等也曾谈到这一点。伏尔泰在悲剧《谢米拉米达》的序言中说,“《哈姆雷特》这一悲剧中所表现的事件进程出现了极大的混乱。”留梅林说:“整体说来,剧本是难以理解的。”^②

但所有这些评论都认为暧昧不明是隐藏内核的外壳,是隐藏形象的帷幕,是使人看不清画面的薄纱。如果莎士比亚的《哈姆雷特》真像评论家们所说的那样完全不可理解,那么,它为什么如此高深莫测和令人难解呢?应该说,这种高深莫测常常被无限扩大,往往是因为误解造成的。梅列日科夫斯基的意见就属于这种情况,他说:“父亲的鬼魂是在雷声隆隆和地动山摇这样庄重肃穆而又充满浪漫主义色彩的环境中出现在哈姆雷特面前的……父亲的鬼魂向哈姆雷特讲述阴间的秘密,讲述上帝、复仇和流血。”^③除了歌剧的歌词之外,还有什么地方能读到这样的内容?真是令人百思不得其解。用不着多说,在《哈姆雷特》剧本里是找不到这些内容的。

因此,我们可以撇开试图把谜和悲剧本身分开、把薄纱从画面上取下来的全部评论。不过,要是来看一看这种评论对哈姆雷特性格和行为之谜作何反应,倒是很有意思的。伯纳尔说:“莎士比亚是一个无法无天的国

① 道顿:《莎士比亚思想和创作的批评研究》,圣彼得堡,1880年,第131页。

② 留梅林:《莎士比亚研究》,什图加特,1866年,第74页、97页。

③ 《梅列日科夫斯基全集》,第10卷,莫斯科,1914年,第141页。



王。如果说他和任何人一样的话,那么就可以说:哈姆雷特具有抒情性格,并且这种性格不容许任何戏剧加工。”^①勃兰兑斯也指出了这种矛盾。他说:“不应忘记,主人公在复仇上无所作为,这在一定程度上是这出戏的技术所要求的。在戏剧中,这是少有的现象。如果哈姆雷特得到鬼魂的启示后立即杀死国王,那么剧本只要一幕就够了。因此拖延是绝对必要的。”^②但如果真是这样,那就等于说情节不适合此悲剧,莎士比亚人为拖延了本该马上结束的故事,把独幕剧就可容纳得下的剧本多写了四幕。蒙太居^③也说到这一点,他有个很巧妙的说法:“无作为就是前3幕的作为。”贝克^④也有类似的看法。他从剧本的本事和主人公的性格矛盾来解释一切。本事即剧情,它属于莎士比亚为之注入情节的史实,而哈姆雷特的性格却属于莎士比亚。这两者之间存在着不可调和的矛盾。莎士比亚并非自己剧本的完全的主人,他不能十分自由地支配剧本的各个部分,只有史实才能做到这一点。但是问题也就在这里,这是无可辩驳的事实,因此无须去寻找其他无关的解释。所以,我们应来谈谈另一派评论家的看法,这派评论家想按勃兰兑斯所粗略表述的那样,通过戏剧创作的技术条件方面来解开哈姆雷特之谜,或者通过产生这出悲剧的文学历史根据方面来解开这个谜。但是十分明显,在这种情况下,这样做就意味着技术规则战胜了作家的才能,或者情节的历史性质胜过情节的艺术加工。这两种情况,不管哪一种都意味着莎士比亚犯了错误,因为这证明他不善于为自己的悲剧选择合适的情节。从这个角度看,茹科夫斯基是十分对的,他说:“我觉得莎士比亚的代表作《哈姆雷特》仿佛是个‘怪物’,我弄不清它的意义。在哈

① 《伯尔纳全集》,第2—3卷,圣彼得堡,1899年,第404页。

② 勃兰兑斯:《莎士比亚的生平和创作》,第37页。

③ 蒙太居(1825—1885),法国文学评论家。——译者注

④ 贝克(1837—1899),法国剧作家,文学评论家。——译者注



姆雷特身上发现那么多东西的人,与其说是证明哈姆雷特的优越,不如说是证明这些人的思想和想象力的丰富。我不能够相信,莎士比亚写出这出悲剧时的想法竟会与蒂克^①和施莱克尔读这出悲剧时的想法完全一样:他们在悲剧和悲剧的许多咄咄怪事中看到了整个人生及其不解之谜……我曾请他们把剧本给我通读一遍,然后再详细告诉我读完此书后有些什么想法。”

冈察洛夫^②也有类似看法,他认为,哈姆雷特是不容易演好的一个角色,他说:“哈姆雷特不是典型的角色,扮演这个角色很不容易,从来没有一个演员能演好这个角色……这个角色要求演员全身心投入,献出毕生精力,像一个犹太人浪迹天涯、耗尽终生一样……哈姆雷特的特性,这是在通常的正常精神状态下难以捉摸的现象。”^③但是,如果认为,只从技术或历史层面去寻找哈姆雷特拖延的原因,只从文学史和形式方面做出解释,并从而一定会得出莎士比亚写了一部蹩脚剧本的结论,那就大错特错了。许多研究者曾指出,对这种必要的拖延的运用有其积极的审美意义。比如海涅、伯尔纳、屠格涅夫等人认为,哈姆雷特本身就是一个优柔寡断的人,而沃尔肯斯坦^④则与这些人的意见完全不同。赫勃尔的话生动地表达了这些人的意见,他说:“哈姆雷特——在悲剧开始前就是一具僵尸,我们所看到的就是这具僵尸身上长出来的玫瑰和刺。”沃尔肯斯坦认为,包括悲剧在内的戏剧作品的真正本性就在于激情的不同寻常的紧张,并且总是以主人公的内心力量为基础的。因此,他认为,把哈姆雷特看作是意志

① 蒂克(1773—1853),德国作家,曾同施莱格尔合作翻译莎士比亚的剧本。——译者注

② 冈察洛夫(1812—1891),俄国作家,著有《奥勃洛莫夫》《悬崖》等长篇小说。

③ 《冈察洛夫文集》,第8卷,莫斯科,第202—204页。

④ 沃尔肯斯坦(1883—?),苏联剧作家和戏剧活动家。——译者注



薄弱者的这种看法是基于……对文字创作材料的盲目相信，就连最有洞察力的文字评论，有时也有这个问题……不能只相信剧中主人公的话，应该看他如何行动。哈姆雷特的行动是坚决果断的，他和国王以及整个丹麦王宫进行了长期浴血战斗。他在自己恢复正义的悲剧性追求过程中，曾有3次向国王发起坚决的进攻：第一次，他杀了波隆尼亚斯；第二次，是祷告救了国王的命；第三次，在悲剧的末尾，哈姆雷特杀死了国王。哈姆雷特别出心裁地排演了“捕鼠器”这场戏，来检验鬼魂的供述是不是事实；哈姆雷特极其利落地除掉了挡道的罗森克兰茨和吉尔登斯特恩。他进行了真正巨人式的斗争……他的体质适合他刚柔并济的性格：“雷阿提斯是法国最佳的击剑手，而哈姆雷特却在决斗中战胜了他，看来，他是个更机灵的斗士（这同屠格涅夫说他体胖虚弱可有天壤之别！），悲剧主人公的意志达到了 maximum（最大限度）……如是主人公优柔寡断，我们也就感觉不到悲剧的效果了。”^①这一看法的有趣之处根本不在于它指出了哈姆雷特的强有力和勇敢。有人曾多次这样做过，正像有人曾多次强调指出过哈姆雷特所面临的障碍一样。这一看法的精到之处在于它对说明哈姆雷特优柔寡断的整个悲剧材料做了新的解释。沃尔肯斯坦把哈姆雷特责备自己不够坚决果断的独白看作是对意志的自我鞭策，并说，这些独白根本不能证明哈姆雷特意志软弱，恰好相反，倒能证明他的意志坚强。

因此，根据这一观点，哈姆雷特对优柔寡断的所有的自我谴责，正好是他意志坚强的又一证明。他进行了巨人式的斗争，表现出有极大的力量和毅力，但他仍不满足，仍向自己提出更多更高的要求。所以，这一解释表明，矛盾不是无缘无故就加进戏剧中去的，这种矛盾不是表象，从而摆脱了困境。必须把主人公优柔寡断的自白理解为他意志坚强的最有力的

^① 沃尔肯斯坦：《戏剧艺术·戏剧作品的研究方法》，莫斯科，1923年，第137—138页。



证明。但这一尝试仍没有解决问题。实际上,这一尝试解决的只是表面上的一些问题,只是重复原先关于哈姆雷特的观点,并没有说明为什么哈姆雷特拖延,为什么没有像勃兰克斯说的那样,在鬼魂告诉他实情后立即在第一幕里就动手杀死国王,为什么悲剧不在第一幕结束。持这种观点的人不管心里愿不愿意,他们只得迎合维尔杰尔这一派的观点,这一派指出,外部障碍是使哈姆雷特拖延的真正原因。但这种观点明显与剧本的直接意义有矛盾。哈姆雷特进行巨人式的斗争,如果从哈姆雷特本身的性格出发,这点倒还是可以同意的。可以设想,他身上确实蕴藏着巨大的力量。但是,他是在同谁进行这场斗争呢?斗争的矛头是指向什么呢?斗争又具体表现在哪儿呢?只要提出这些问题,你立即就可以发现,哈姆雷特的敌人是微不足道的,阻止他杀人的原因也是微不足道的,敌人对他施展种种阴谋诡计,他只采取了盲目顺从的态度。的确,连评论家本人也指出是祷告救了国王的命。但是,从悲剧中什么地方可以看出哈姆雷特曾经是个虔诚的信徒,而这个原因又怎么是属于强有力的心灵活动呢?相反,原因的出现是纯偶然的,而且仿佛是令人难以理解的。如果说,由于极其偶然的原因他杀死了波隆尼亚斯,而没能杀死国王,这就意味着,在演完戏中戏以后他终于下定了杀死国王的决心。试问,为什么一直到悲剧的结尾他才把剑刺向国王?另外,他所进行的斗争尽管有条不紊、随机应变、偶发性强,而且只限于局部,但其大部分只能算是对别人挑衅的回击,而不是进攻。杀死吉尔登斯特恩等人只能算是自卫,显然这种自卫行动,当然也不能称之为巨人式的斗争。我们还可以指出,沃尔肯斯坦常常援引哈姆雷特三次试图杀死国王这事,但三次试图杀死国王所说明的问题正好与评论家所指出的情况相反。莫斯科第二艺术剧院演出的《哈姆雷特》尽管同这种解释的意义有些相近,却同样也说明不了什么问题。这是



试图在舞台实践上实现原先仅仅在理论上了解的东西。导演们是从两种类型的人性冲突及其相互间斗争的开展出发的。“其中一种是反抗的、英雄的、为求得生存而斗争的类型。这就是我们的哈姆雷特。为了更好地突出和强调他在剧中的主导作用，我们不得不大大压缩悲剧的台词，去掉其中一切有碍于急转直下的东西……从第二幕的中间开始，他就手握利剑直到剧终；哈姆雷特的积极性我们也是通过他在前进道路上遇到越来越多的障碍这种办法才得以加强的。对国王及其心腹的处理也由此可以得到解释。国王克劳迪阿斯是英勇的哈姆雷特前进道路上一切障碍的体现……我们的哈姆雷特同国王这一切障碍的体现不断进行着自发的、激烈的斗争……为了在这一悲剧中加上浓浓的一笔色彩，我们觉得有必要让这个故事发生在中世纪。”

此剧的导演们在为这次演出所发表的艺术宣言中就是这么说的。他们非常坦然地指出，为此悲剧在舞台上得到体现和理解，他们不得不对剧本做了三项处理：首先从剧本中删去一切有碍于这种理解的东西；其次，使同哈姆雷特对抗的障碍得到加强；再次，加上浓浓一笔色彩，把哈姆雷特的故事改到中世纪，尽管大家认为该剧所体现的应是文艺复兴时期的生活。十分明显，做了这三项处理，怎么解释都能说通了，但同样也十分明显，这三项处理把剧本搞得矛盾百出，结果与原作效果恰好其反。为实现这种理解就得对剧本做如此重大的改变，这种情况充分证明，历史上的真实意义和用这种方式解释的意义之间存在着重大的分歧。为说明剧院在剧本方面存在的巨大矛盾，只要援引一个实例就足够了：国王在剧中担任的本来是个并不起眼的角色，若按上面的理解，他却成了哈姆雷特本人英勇斗争的对立面。如果哈姆雷特成了英雄的、光辉的意志一极，国王则成了与之相反的一极。把国王的角色归结为全部黑暗的化身，为此就得写



一部与莎士比亚所面临的使命完全相反的新悲剧。

另有一些对哈姆雷特拖延所做的解释则要合情合理得多,这些解释也是从形式的考虑出发的,对解开哈姆雷特之谜的确很有启发,但对悲剧的台词都没有做任何修改。比如,根据莎士比亚的舞台技术和结构来说明《哈姆雷特》的布局就属于这一类尝试。这种对舞台技术和结构的依从关系无论如何是不能否认的,对其进行研究是很有必要的,以便对悲剧做出正确的理解和分析。比如,由普列尔斯所确定的莎士比亚剧中的时间连续性规律就具有这样的意义,这一规律要求于观众和作者的是完全不同于现代舞台技术的另一种舞台的假定性,现代的剧本要求分成几幕:每幕只表示按假定性要求所描写的一小段时间的事件。长时间的事件及其变化发生在各幕之间,而且观众是后来才得知的。一幕和另一幕之间,时间上可以相隔好几年。这一切所要求的只是用文字交代的手法。在莎士比亚时代,则完全是另一种情况。当时,剧情是连续不断的,不分幕,没有幕间休息,一切都发生在观众面前。十分明显,这样重要的审美假定性对于剧本的任何结构都有巨大的布局意义,因此,如果对莎士比亚时代的舞台技术和美学有所了解,我们就能说明很多问题。但是,如果越出界限,并开始认为,弄清某种手法在技术上的必要性就能解决问题,那我们就犯了严重的错误。必须指出,每一种手法运用到什么程度取决于当时的舞台技术,但这样还远远不够,还应该再指出这一手法在心理学上的意义,指出莎士比亚为什么在许多类似手法中单单挑选这一手法。不能容许某些手法仅仅通过其技术的必要性得到完全说明,因为这就意味着容许技术本身在文艺中拥有支配权。实际上,技术当然无可置疑地决定着剧本结构,但是在技术可能性的范围内,每一种技术手法和事实都仿佛会上升到审美事实的高度。现在举一个简单的例子。西里维尔斯万说:“一定的舞



台的配置使诗人受到了约束。比如在演出过程中在舞台上出现了尸体，但又无法令其自动退场，出场人物都必须退场，因为任何一组人物都不可能始终在舞台上直到剧终。”尸体是不可能自己站起来退场的，于是就出现了谁都不需要的小福廷布拉斯和一些闲杂人等，他们的出现只是为了宣布：

快把尸体抬走！

这种惨状战场上能够看到，

可这里不是互相厮杀的战场。

（第五幕第二场）

于是众人把尸体抬着下场。

“读者只要把莎士比亚的作品仔仔细细通读一遍，就不难发现有许多这样的例子。”^①这是仅仅从技术角度考虑做出对《哈姆雷特》最后一场戏的错误解释的一个例子。十分明显，即使不落幕，戏一直在观众面前演下去，剧作家也得设法安排出场人物把尸体抬下去。从这个意义上说，戏剧技术无疑使莎士比亚受到约束。他得设法在《哈姆雷特》最后一场戏里把尸体抬走，但他想做到这一点可以采取不同的方式：或者让留在台上的朝臣们抬走尸体，或者让丹麦警卫军抬走尸体。但我们任何时候也不应由于技术上的这一必要性而得出结论说，小福廷布拉斯的出场只是为把尸体抬走，除此之外，谁也不需要他。只要看一下比如库诺·费舍对剧本所做的解释就足以说明这一问题：他认为哈姆雷特、雷阿提斯和小福廷布拉斯这三个不同形象的身上都体现着一个主题——为父亲报仇。在这里我

① 《莎士比亚时代的戏剧和舞台》，《戏剧史研究丛刊》，1918年，第30页。



们可以看到,这一主题的深刻的艺术含义所在,看到在小福廷布拉斯出场的情况下,这一主题得到了最充分的表现,得胜的福廷布拉斯在另两个复仇者尸体中间走着,其意义是很深刻的,因为这两个复仇者的形象始终和这第三者的形象进行着对比。这样,我们就不难发现技术规律的审美意义。我们不得不一次又一次地求助于这样的研究,以便弄清哈姆雷特拖延复仇的原因,尤其是弄清普列尔斯所确立的规律对我们有多大的帮助。但这仅仅是研究的开始,而不是全部。我们的任务往往是在弄清某种手法在技术上的必要性之后,还得理解它的审美的合理性。否则我们就会像勃兰兑斯那样做出结论,技术完全支配着诗人,而不是诗人支配着技术,为什么哈姆雷特拖延了四幕戏,这是因为剧本写成了五幕而不是独幕。这样我们永远也无法理解,为什么约束着莎士比亚和其他作家的同一种技术在莎士比亚的悲剧中创造出来的是一种美学,在他的同时代的悲剧中创造出的却是另一类美学;不仅如此,为什么同一种技术使莎士比亚对《奥赛罗》《李尔王》《麦克佩斯》和《哈姆雷特》做出了完全不同的安排。显然,诗人即使在技术所划定的范围内,也还是有布局方面的创作自由。我们根据艺术形式的要求,即根据能确立为理解悲剧所必需的、却对解释悲剧显得很不够的正确规律的要求,也能在那些对《哈姆雷特》做出解释的前提中找到同样的什么问题也说明不了的缺点。艾亨巴乌姆在顺便提及哈姆雷特时这样说过:“其实,悲剧之所以拖延并非因为席勒需要研究拖延的心理,与此恰好相反,华伦斯坦之所以拖延,是因为需要使悲剧拖延,并把这种拖延掩盖起来。”《哈姆雷特》也是如此。难怪对哈姆雷特个性问题上存在着各种截然不同的解释,这些解释似乎是各说各有自己的道理,但实际上都是错误的。无论哈姆雷特还是华伦斯坦,都是从形成悲剧形式所必需的两个方面展开的——一方面是推动力,另一方面是制



动力。不是按情节需要的方式简单地向前运动，而是按带有复杂动作的舞蹈那样运动。这样说，从心理学角度看来有些矛盾……是的，说得完全正确，因为心理学只能提供一个理由：主人公不是一个人，而实际上是一个面具。

“莎士比亚把哈姆雷特父亲的鬼魂写入悲剧，并把哈姆雷特描写成哲学家，这就为运动和拖延提供了一个理由。席勒几乎是违反自己意愿，把华伦斯坦描写成是一个叛徒，以此造成悲剧的运动，他引入星相术的因素，以此来说明拖延的理由。”^①

这里有一系列令人难以理解的问题，形成艺术形式的确有必要使主人公同时既展开剧情又拖延剧情，我们对艾亨巴乌姆的这一看法暂时可以表示同意。但是，这在《哈姆雷特》中能向我们说明什么呢？最多不过以在剧终时抬走尸体的必要性来说明小福丁布拉斯有必要出场而已。所以说，最多不过说明这是因为舞台技术和形式技术会使诗人受到约束。但是这两种技术约束莎士比亚和约束席勒是一样的。那么，为什么他们两人，一个写了华伦斯坦，而另一个却写了哈姆雷特呢？为什么形成艺术形式的同样的技术和同样的要求，这一次使莎士比亚创作了《麦克佩斯》，而另一次却使他创作了《哈姆雷特》，尽管这两个剧本在布局上完全不同？我们暂且假定，主人公的心理只是观众的幻觉，只是作者所选用的一个理由。那么试问，作者所选用的理由对悲剧来说是毫无关系的吗？它是偶然的吗？如果说，所选用的理由本身能说明什么问题，或者悲剧规律的作用完全相同，那么，这两个剧本可以通过什么样的理由和具体形式表现出来呢？它们能像代数公式始终是正确的那样而不管用什么样的算术值代入这一公式吗？

^① 艾亨巴乌姆：《文学透视》，第81页。



因此,从一开始就非常重视具体形式的形式主义便逐渐蜕变为把个别形式归结为某种代数公式的纯形式主义了。当席勒说,悲剧诗人“应该拖延情感的折磨”时,谁也不会因这点同他争辩。但是,即使知道这一规律,我们永远也不会理解,为什么在《麦克佩斯》中这种情感的折磨是在剧情急速发展的情况下被拖延下来的,而在《哈姆雷特》中则是在完全相反的情况下拖延下来的。艾亨巴乌姆认为,我们已经借助于这一规律,把哈姆雷特完全解释清楚了。我们知道,莎士比亚把哈姆雷特父亲的鬼魂写入悲剧是出于运动的理由;他把哈姆雷特变成一个哲学家是出于拖延的理由。而席勒采取的则是另一些理由,即:用星相术因素代替哲学,用变节代替鬼魂。试问:基于同一个原因,为什么得到两种完全不同的结果?或者我们应该承认,这里所指的并非是真正的原因,确切些说,并非能把一切都说清楚的充分的原因,更确切些说,甚至连最主要的东西也解释不了的原因。这里举一个最简单的例子。艾亨巴乌姆说:“不知什么原因,我们都非常喜欢‘心理’和‘性格’的描写。我们天真地认为,艺术家创作就是为了‘描写’心理和性格。我们在哈姆雷特的问题上伤透脑筋——莎士比亚‘是否想’在哈姆雷特身上描写拖延或者别的什么?其实文学艺术家并没有描写这类东西,因为他们对心理问题完全没有兴趣,我们观看《哈姆雷特》一剧的演出也不是为了研究心理学。”^①

这些都是非常正确的,但是否就可以由此得出结论说,对主人公性格和心理的选择就与作者毫无关系了呢?我们观看《哈姆雷特》一剧的演出不是为了研究拖延的心理,这样说是正确的;但另一种说法同样正确,要是赋予哈姆雷特另一种性格,剧本的效果就会完全丧失。当然,文学艺术家并不是想在自己的悲剧中阐明心理学或者做出性格鉴定,但是,对主人

^① 艾亨巴乌姆:《文学透视》,第78页。



公心理和性格的描写也不是无关紧要的、偶然的和随意的因素，而是在审美上很有意义的东西。因此，艾亨巴乌姆在同一句话中对哈姆雷特所做的解释是很糟糕的。说《哈姆雷特》一剧中动作的拖延是由于哈姆雷特是个哲学家，这就等于相信并重复那些曾遭艾亨巴乌姆驳斥过的极无聊的书籍和文章的意见。正是对心理和性格的传统观点才断言，哈姆雷特不杀国王是由于他是哲学家。也正是这种平庸的观点才认为，为迫使哈姆雷特采取行动，必须借助于鬼魂。但是要知道，哈姆雷特通过其他渠道也能得知真实的情况，而只要看一下悲剧就可发现，拖延采取行动的不是哈姆雷特的哲学，而完全是另外的什么东西。

谁想把哈姆雷特作为心理学问题来研究，他就得把评论完全搁置一边。我们在上文中曾试图从总的方面说明，这类评论很少可能把研究者引上正确的方向，而是把他们引入歧途。因此，心理学研究的出发点应该落在把哈姆雷特从1万1千卷的诠释中解脱出来，这1万1千卷诠释重重压在哈姆雷特的头上，以致托尔斯泰在说到这点时都感到害怕。应该按悲剧的本来面目来对待悲剧，要看一看它向人们叙述些什么，它不是像自以为是的解释者所看到的那样，而是像实实在在的研究者所看到的那样；应该通过未经别人解释的方式选择悲剧，也就是说，看悲剧要看它的本来面目。否则我们会陷入释梦的泥潭，而不是研究梦的本身了。据我们所知，这样看待哈姆雷特的尝试只有过一次。托尔斯泰在一篇关于莎士比亚的出色论文中对此做了大胆的尝试，不知为什么这篇论文至今都被认为是缺乏真知灼见和平淡乏味的东西。托尔斯泰说：“但是，没有任何一个莎士比亚剧中人物像哈姆雷特那样令人吃惊地表现出他对人物性格塑造的漠不关心（这里我不说他不善于塑造），也没有任何一部他的剧本像《哈姆雷特》那样令人惊奇地显示出人们对他的那种盲目崇拜和疯狂着迷，以



致人们都来不及想一想,莎士比亚的某部作品可能不是天才之作,他剧中的某个主要人物可能不是塑造了一个新的和被深刻理解的性格。

“莎士比亚选择了一个就某种意义而言是很不错的古老故事……或者说是选择了比他早15年已经用这一题材写成的一出戏剧作品,借用这一情节写成了自己的戏剧作品,并通过主要出场人物说出一些极不适当的话(他常常采取这种做法),以表达他认为值得引起注意的种种思想。他在通过主要出场人物说出自己的想法时……一点也不注意说这些话的场合,这样做的结果自然会使说出这些想法的人物成为莎士比亚的传声筒,失去了任何性格特征,因而使人物的言行也显得不一致了。

“在传说中,哈姆雷特的个性是完全可理解的:他被叔父和母亲的行为所激怒,决心要复仇,但又担心叔父会像杀他父亲那样把他杀掉,只得装疯卖傻……

“这一切都是可以理解的,是由哈姆雷特的性格和处境决定的。但莎士比亚却通过哈姆雷特这个人物说出自己想说的话,强迫哈姆雷特做出作者为取得戏剧效果所需要的行动,这样做的结果彻底毁掉了传说中哈姆雷特性格中本来具有的一切。哈姆雷特在剧中不是做他可能会做的事,而是做作者要求他做的事:他忽而在父亲的鬼魂面前吓得要死,忽而又嘲笑鬼魂,称鬼魂为鼯鼠;忽而又爱奥费莉亚,忽而又揶揄她,等等。对哈姆雷特的言行不可能做出任何合理的解释,因而也不可能说出他的性格怎样。

“但由于许多学者都认为莎士比亚是一个天才,他不会写出任何不好的作品,所以他们千方百计从显而易见的特别是表现在哈姆雷特身上的主要人物没有任何性格这一缺点中发掘迥非寻常的美。于是,这些深思熟虑的评论家们竟然声称,在这出戏里,在哈姆雷特身上异常强烈地表现



出崭新的和深刻的性格，这一人物的性格恰恰就在于他没有性格，而通过没有性格塑造意义深刻的性格，这正好是莎士比亚天才之所在。这样解决问题之后，这些学贯古今的评论家们便写出了一卷又一卷的论著，宣扬和阐述塑造没有性格的人的性格是何等伟大，何等了不起，等等。这些论著洋洋洒洒，越积越多，逐渐集成了丛书。虽然其中有些评论家有时也会怯生生地发表一些这样的想法，说什么哈姆雷特这个人物身上存在着一些令人奇怪的东西，认为是个不解之谜，但谁也不敢公开站出来说国王身上没穿衣服，说国王赤裸着身子，谁也不敢一针见血地把这点戳破，谁也不敢说莎士比亚不善于也不想赋予哈姆雷特以任何性格，甚至谁要这样做，他们还会表示不理解。这些学识渊博的评论家至今仍在继续研究和宣扬这部谜一样的剧作……”^①

我们看重托尔斯泰的这一意见，不是因为我们认为他的最终结论是正确的，是完全可靠的。任何读者都明白，托尔斯泰指责莎士比亚，归根结底是从非艺术的因素出发的；他对莎士比亚所做的道德判决在他的评论中起着决定作用，他认为莎士比亚的道德同他自己的道德是水火不相容的。我们不会忘记，托尔斯泰的道德观点不仅导致他对莎士比亚采取否定态度，甚至几乎否定了整个文学。他在晚年时认为自己的作品是有害的和毫无价值的，因此这种道德观点，笼统说来不属于文艺管辖范围，它过于广泛和包罗万象，往往会忽略局部，因而，在对文艺进行心理学考察时不用去读它。但全部问题在于，为了做出道德方面的结论，托尔斯泰提出了纯艺术的理由，而我们觉得这些理由又很有说服力，因此确实摧毁了对莎士比亚的疯狂的着迷。托尔斯泰用安徒生童话中孩子的眼光去看哈

^① 托尔斯泰：《论莎士比亚及其戏剧》，《托尔斯泰全集》，第35卷，1950年，第247—249页。



姆雷特,首先说出国王是赤裸着身子的,引用这个例子来说明:所有那些优点,即所谓思想深刻、性格刻画得准确、人的心理描绘得深入,等等,这些只不过是存在于读者中的一些想象罢了。托尔斯泰的最大功绩在于说出国王的身子是赤裸的,与其说他揭露了莎士比亚本人,不如说他揭露了关于莎士比亚的极其荒谬和错误的观念,他提出自己的意见来与这种观念相抗衡,无怪乎他称自己的观点同整个欧洲所确立的观点是完全对立的。这样一来,在走向道德目标道路上,托尔斯泰清除了文学史上最严重的一个偏见,第一个大胆地说出了已在一系列研究和著作中得到肯定的见解;也就是说,从心理学角度看,并非莎士比亚的情节和剧情都有完全令人信服的理由,他塑造的性格简直经不起评论,他的主人公的性格和行为之间往往存在着难以容忍、荒谬不经和违反情理的地方。比如,托尔斯泰曾直截了当地断言,莎士比亚在《哈姆雷特》中对情境的兴趣大于对性格的兴趣,应该把此剧看作是错综复杂的情节悲剧,其中起决定作用的不是对主人公性格的发掘,而是对事件的联系和连接。鲁格也持有同样的见解。他认为,莎士比亚并不是为了使性格复杂化而把剧情弄乱,而是为了使性格更加接近于他按传统得来的那种戏剧创作的本来概念而把哈姆雷特的性格复杂化。这些研究者的见解并不是孤立的。他们在涉及其他剧本时,也举出了大量事例,无可反驳地证明托尔斯泰的论点是完全正确的。我们还有机会说明,托尔斯泰的意见用来说明《奥赛罗》和《李尔王》等悲剧时也是正确的,他令人信服地指出了莎士比亚剧作中缺乏性格和性格的毫无意义,他也正确而确切地理解了莎士比亚剧作中语言的审美意义及其内涵。

现在我们就把这一无可争议的见解作为进一步讨论的出发点,即:不可能赋予哈姆雷特以任何性格,这一性格是由完全相反的特点形成的,所



以,也不可能对其言行做出合情合理的解释。但是我们与托尔斯泰由此做出的结论存在争议,托尔斯泰认为这完全是由于莎士比亚的缺点,纯粹是由于莎士比亚不善于描写和艺术地展开剧情。托尔斯泰不理解,更确切地说,是不愿意接受莎士比亚的美学。他在用简单的复述方式讲述了莎士比亚的艺术手法之后,把这些手法从诗歌语言译成了散文语言,而根本不顾这些手法在戏剧中所执行的审美功能,这样做的结果必然是非常荒谬的。如果我们用同样的方法来对付任何一个诗人,用这种简单复述的方法使他的诗失去了原来的意义,同样也是非常荒谬的。托尔斯泰一场接一场地复述《李尔王》这出戏,并指出各场戏之间的连接和联系,这本身就是一件极其荒谬的事。如果对《安娜·卡列尼娜》我们也照此办理,逐字逐句复述托尔斯泰这部长篇小说,同样会导致这种荒诞不经的结果。如果想起托尔斯泰关于自己这部长篇小说所说过话,我们同样也可以把这些话用之于《李尔王》。用复述的方法来表述长篇小说和悲剧都同样是不可能的,因为问题的全部实质在于思想的连接,而这种连接的本身,正如托尔斯泰所说,不是由思想,而是由别的什么东西形成的。这种连接是不能用言语来表达的,它只能通过对形象、场景和所处环境的直接描写才能传达出来。《李尔王》同样不能复述,正如不能用自己的话来复述音乐一样。因此,复述的方法在艺术评论中是最缺乏说服力的方法。但我们还要重复说一遍:这一主要错误并没有成为托尔斯泰做出一系列重大发现的障碍。这些发现,在此后的许多年内,使莎士比亚的研究取得很大成效,解决了许多问题,当然,对这些问题的阐述与托尔斯泰所阐述的已有很大的不同。特别是针对哈姆雷特的情况,我们应该同意托尔斯泰的说法,哈姆雷特没有性格,但我们有权进一步提出这样的问题,即:在缺乏性格中是否包含有某种艺术任务,其中是否具有某种意义,或者干脆就是一种错



误。有人认为,性格的深度就在于描写的是一个无性格的人,托尔斯泰指出,这种人所说的理由是极其荒谬的。但是,也许悲剧的目的一般说来不是揭示性格本身?也许悲剧一般说来对性格描写总是漠不关心的?也许悲剧也有意识地使用与事件完全不相适应的性格,以便取得特殊的艺术效果?

下面我们还要进一步指出,有人认为莎士比亚的悲剧是性格悲剧,这种看法实质上是大大错误的。现在我们先来个假设,缺乏性格不仅可能是由于作者明显的意图,作者还可能用它来达到某种特定的艺术目的,我们力求通过《哈姆雷特》这个例子把这种意图和目的揭示出来。为此,我们得先分析一下这部悲剧的结构。

我们立刻能发现这部悲剧有三个要素,我们的分析就从这三个要素出发。第一个要素是莎士比亚所利用的史料,即同样材料所获得的最初加工;第二个要素是我们所面对的悲剧本身的本事和情节;最后一个要素是新的更复杂的艺术构成——出场人物。我们来看一下,这三个要素在悲剧中相互间各处于什么关系。

托尔斯泰通过对哈姆雷特民间史诗和莎士比亚悲剧的对比进行考察,这种做法是对的。在民间史诗中一切是明白易懂的。王子行为的动因被非常清楚地揭示出来。一切都协调得很好,其中每一步骤都得到心理上和逻辑上的证实。这一点我们暂且不去谈它,因为这方面已有一系列的研究做了充分的揭示。如果只同这些古代史料或存在于莎士比亚之前的有关哈姆雷特的旧剧本打交道,未必就会出现哈姆雷特之谜的问题,在所有这些作品中都没有谜一样猜不透的东西。我们从这一事实就有权得出与托尔斯泰完全相反的结论。托尔斯泰的推论是这样的:在民间史诗中一切是明白易懂的,而在《哈姆雷特》中一切都不合情理,因而,是莎士比



亚糟蹋了这些民间史诗。然而，相反的思路恰好比这种推论要正确得多。在民间史诗中，一切都是合乎逻辑和明白易懂的，因此，在莎士比亚手上就有现成的材料，完全有可能提出逻辑上和心理上的合理论证，如果他在悲剧中对这些材料进行加工时放弃了与民间史诗间保持连接的所有这些明显的环节，那么，恐怕他是会有自己的特别意图的。我们更愿意假设，莎士比亚制造了哈姆雷特之谜是出于某些风格方面的需要，而不是由于他的无能。仅仅是这一比较就使我们必须从完全不同的角度来看哈姆雷特之谜的问题；对我们来说，这已不是非要解开不可的谜，也不是非要回避不可的困难，而是需要理解的一种艺术手法。不要问哈姆雷特为什么要拖延，而是问莎士比亚为什么要使哈姆雷特拖延，这种提问的方式也许更正确些。因为任何一种艺术手法，都更多要从它的目的指向、从它所执行的心理功能来着眼，而不应从因果关系的论证来着眼，因为这种论证本身向历史学家解释的只是文学事实，而不是审美事实。为了回答莎士比亚为什么使哈姆雷特拖延的问题，我们就应转入第二个要素的比较，即对《哈姆雷特》的本事和情节做一对比。这里有必要说明一下，上面提到的那个时代必须执行的戏剧布局规律，即所谓的时间连续性规律乃是情节组合的基础。这一规律的实质在于，舞台上的剧情是随时间的流动不断发展的，因此，当时的剧本和我们现在的剧本不一样，完全是另一种时间概念。当时的舞台上一刻也不能空场，台上几句台词的工夫，台后已发生了许多事件，往往需要经历好几天，这些事件我们要看完几场戏后才得以知道。这样一来，观众所知道的不是真实的时间，而剧作家掌握的总是假定的舞台时间，其时间的比例尺和比例同现实时间是完全不同的。因此，莎士比亚的悲剧中的时间与现实中的时间有很大不同，发生了巨大的变形。通常一件事情延续的时间，日常生活所必需的期限，每个行为和动作的时



间长度——这一切都完全失真了，仿佛几个分母不同的分数化成分母相同的分数：被舞台时间这个共同的分母通了分。由此可见，从现实时间的角度提出哈姆雷特拖延的问题是多么荒谬。哈姆雷特拖延多久，我们用现实时间单位能测量出来吗？可以说，悲剧的现实期限是十分矛盾的，不可能用现实时间单位去测量，我们无法断定，从鬼魂出现到国王被杀之间相隔多长时间，是一天，一个月，还是一年。由此可见，从心理学角度解决哈姆雷特拖延问题是根本不可能的。如果隔几天杀死国王，从日常生活角度看，说不上是拖延。如果拖得很久，那么，不同的期限可以有不同的心理解释：一个月是一种解释，一年则又是另一种解释。悲剧中的哈姆雷特与这些现实时间单位之间可以说没什么关系，是风马牛不相及的，悲剧的全部事件是用假定的舞台时间来计算的，并且是用这种时间来确定其对应关系的。但这是否等于说，哈姆雷特拖延的问题就根本不存在呢？也许在这种假定的舞台时间里，某些评论家所说的那种拖延问题已经不复存在；也许，作者划给剧本的时间做得恰到好处，正好是剧本需要的时间，一切都是如期发生的？然而，我们很容易发现，事实并非如此，因为，哈姆雷特那些有名的独白里就曾谴责自己拖延了复仇的时间。剧中非常强调主人公的拖延，有意思的是，剧中还对拖延做了种种解释。我们不妨来观察一下悲剧的这条基本线索。当秘密被揭出之后，哈姆雷特马上想到自己身负复仇的重任，他说，他要鼓起敏捷的翅膀，向复仇的目标飞去，他要像抹去对爱情的思念一样，从记忆中抹去一切思想和情感，抛弃一切生活和理想，心里只留下一个秘而不宣的念头。在第一幕的结尾，他在这种突如其来的发现所带来的不堪忍受的重压下高呼：在这是非颠倒的时代，天生让我负起重整乾坤的责任。在同戏子们交谈后，哈姆雷特第一次谴责自己无所作为。令他感到吃惊的是，戏子们仅靠一丝热情，仅靠一点虚构，就



会如此慷慨激昂、义愤填膺；而自己明知叔父的罪恶毁了伟大父王的生命并篡夺了他的王位不敢吭声。在这段有名的独白中，最精彩的地方是，哈姆雷特自己还不知道拖延的原因，他谴责自己可耻，但他内心知道，自己不是懦夫。这里第一次说明所以拖延杀死国王的理由。这理由是：也许鬼魂的话不值得相信，也许只是幻影，对幻影所供述的言辞应该验证。哈姆雷特搞起了他那有名的“捕鼠器”，这消除了他所有的疑惑。国王露了马脚，哈姆雷特相信了鬼魂供述的言辞。有人叫他去见母亲，他发誓不打算刺杀母亲。

现在正是施展妖术的黑夜时分，
坟墓咧开大嘴，地狱喷出毒气；
现在我可狂饮人血，干那白天
不敢干的残忍勾当。且慢，得
先去找母亲。我的心哪！千万
别迷失你的天性，不要让尼禄
的灵魂钻进你的胸怀。

我要无情地向她揭露全部真相，
要用利剑般语言猛刺她的心，
但我决不做逆子，决不允许
剑锋伤她的身体一毫一分。

（第三幕第二场）

杀死国王的时机已经成熟，而哈姆雷特担心他的剑会刺伤母亲；最精彩之处是紧接着的另一场戏——祈祷。哈姆雷特上场，拔剑，站在后面，他



立刻能杀死国王。你们一定还会记得哈姆雷特刚才的情况，他发誓饶恕他的母亲，你们以为他会立刻杀死国王，可是他没有动手，相反，你们却听到下面的话：

现在他在祷告，正是
干掉他的好时机！
只要我拔剑一刺，
他就一命归天……
(第三幕第三场)

但是，哈姆雷特在说完这几句之后就将剑插入鞘内，对自己的拖延给出了一个全新的理由。他不想在国王祈祷、忏悔的时刻把他杀死。

收起来吧，我的剑，等一个他正作恶
的时机，当他酗酒、暴怒或乱伦纵欲
的时候，当他狂赌恶骂、满口脏话或者
干其他罪恶勾当不能自拔的时候，
我才猛一下砍倒他，让他四脚朝天，
让他带上肮脏的灵魂
滚进漆黑的地狱，永世不得翻身。
现在母亲在等我。
暂且饶你一命，但你也苟延残喘
不了几时。
(第三幕第三场)



就在下一场戏里，哈姆雷特杀死了躲在壁毯后偷听的波隆尼亚斯，他突然用长剑刺向壁毯，并高声喊叫：“老鼠！”从这喊声里，从他对波隆尼亚斯尸体所说的话里我们可以进一步弄清他本打算杀掉国王，因为正是国王才是落进捕鼠器的老鼠，也正是国王才是比波隆尼亚斯“更重要一些”的人物。这样对哈姆雷特在上一场戏中不举剑杀掉国王的理由也就无话可说了。上一场戏同这一场戏在逻辑上说来似乎毫无联系，因而，这两场戏中必有一场戏存在着明显的矛盾。正像库诺·费舍所解释的那样，几乎所有评论家都一致认为，波隆尼亚斯被杀这场戏证明哈姆雷特的行为方式是缺乏目的性的，丝毫不假思索和没有计划的，难怪几乎所有剧院和评论家都用沉默来避开国王祈祷这场戏，完全放过去不提，因为他们不想理解，拖延复仇的理由竟会是如此不成熟。无论在悲剧以前或以后的任何地方，都不再有哈姆雷特自己提出的处死国王的新条件：一定要在国王作恶的现场将其处死，让他死有余辜，死无葬身之地。在同母亲谈话的那场戏里，鬼魂再次出现，但哈姆雷特以为鬼魂是来谴责儿子迟迟没有采取复仇行动；然而，当决定让他去英国的时候，又是没有反抗的表示；在同小福廷布拉斯那场戏之后的独白中，他拿自己同这位英勇的领袖进行比较后，再次谴责了自己的优柔寡断。他仍认为自己拖延复仇是卑鄙无耻的，并在独白末尾斩钉截铁地说：

啊，从今以后，

我脑子里，只许有流血的念头！

（第四幕第四场）

后来我们是在墓地上，然后在他与霍雷肖交谈的时候，最后是在他决



斗的时候见到哈姆雷特的。但是，一直到整出戏结束，复仇的事一次也没有提起，哈姆雷特刚才许下的“从今后，我脑子里只许有流血的念头”的这语言在随后的任何一句诗里都没有得到印证。在决斗开始前，他为预兆而忧愁万分：

千万别不去，预感吓不倒我们；

即使一只麻雀，不是命中注定，

也不会随便死去。

如果命中注定今天死，

那么就不会等到明天，

只要时刻准备着，

这就是一切。

（第五章第二场）

他预感到自己将死，观众也有此同感。直到决斗结束，他都没有想到复仇；最值得注意的是，逆转发生的本身使我们感觉到仿佛是另一条错综复杂的情节线索埋下的伏笔；哈姆雷特不会再为实现鬼魂的遗言去杀死国王了，观众已事先知道，哈姆雷特要死了，毒药已进入他的血液了，他已活不到半个时辰了；只是在这样的时刻，在他奄奄一息、一只脚已踏进坟墓的时刻，在死神已经降临的时刻，他才杀死国王。

这场戏的安排本身使人们丝毫不用怀疑，哈姆雷特杀死国王是由于国王犯下最后的罪行——毒死了王后，谋杀雷阿提斯和他哈姆雷特。这里对他父亲只字未提，观众似乎完全把这事给忘了。《哈姆雷特》的这一结局使大家感到诧异，也使大家感到难以理解。几乎所有的评论家都同意



这样的观点,认为这样杀死国王使人们依然留下履行职责的印象,或者即使履行了职责也是由于完全偶然的原因促成的。

看来,由于哈姆雷特没有杀死国王,剧本一直是个谜,最后,终于杀死了国王,这谜该有谜底了吧,但是不,这谜才刚刚开始呢。梅兹耶尔^①说得非常正确:“真的,最后一场戏令人非常诧异,戏的从头到尾都出乎人们预料。”我们对全剧所期待的是哈姆雷特将杀死国王,最后,果然是他杀死了国王,那我们的诧异和不解是由何而来呢?索科洛夫斯基说:“最后一场戏是建立在以突然和意外相结合的偶然性的基础之上的,以致持原先观点的评述者们也一本正经地指责莎士比亚这出戏的结尾是不成功的……应该考虑有外力的干涉……对国王的这一致命一击纯属偶然,使人觉得哈姆雷特手中的利剑就是人们有时把剑交到孩子手里同时又由别人操纵着这把剑的剑柄一样……”^②

伯尔纳也说得对,哈姆雷特杀死国王,不仅为父亲报了仇,同时也为母亲和自己报了仇。约翰逊指责莎士比亚,说杀死国王不是按周密的计划行事,纯属偶然突发的行为。阿尔丰索说:“国王被杀不是哈姆雷特周密筹划的结果(也许,国王永远也不会由于这一筹划而被杀死),而是不以哈姆雷特为转移的突发事件的结果。”对《哈姆雷特》这一基本情节线索进行考察能说明什么问题呢?我们看到,莎士比亚在自己的假定的舞台时间里强调哈姆雷特的特征;时而掩饰它,在好多场戏里写的都不是王子所面临的使命;时而突然暴露它,在主人公的独白中使这种拖延暴露无遗。因此,我们可以非常准确地说,观众不是经常地、平稳地,而是爆发式地感受到这种拖延的。拖延一经掩饰,独白就突然爆发;观众一回顾,就能特别敏

① 梅兹耶尔(1869—1935),苏联书志学家。——译者注

② 《索科洛夫斯基的莎士比亚译文和解释》,第2卷,圣彼得堡,1909年,第42—43页。



锐地发现这一拖延,然后这一拖延又被掩饰起来,直到新的爆发。这样一来,观众的意识里总是同时存在着两种格格不入的思想:一方面,他看到哈姆雷特应该复仇,看到没有任何内部和外部的原因可以阻止他做到这一点;不仅如此,作者还利用他的急不可耐的心情,故意挑逗他,使他亲眼看到,当哈姆雷特正要举剑刺向国王时,突然令人意外地放下了剑;而另一方面,他看到哈姆雷特在拖延,但弄不清拖延的原因,总是看到,戏在某种内在矛盾中展开,当目标总是清晰地呈现在它面前的时候,而观众却清楚地意识到悲剧在其发展过程中发生了偏离直线的倾向。

我们现在有理由把这种情节安排看作是我们情节形式的曲线。我们的本事是按直线展开的,如果哈姆雷特在鬼魂揭露真相之后立刻杀死国王,那么他走的是两点之间最近的距离。但作者采取了另一种做法:他始终让我们非常清楚地意识到剧情走的应该是那条直线,为的是使我们更加清楚地感觉到剧情实际上出现了偏差和迂回。

这样一来,在这里我们可以看到,情节的使命就在于使本事偏离直线,迫使它走曲线,也许,在这种剧情发展的这一曲折中,我们会找到那些为悲剧所需要的事实之间的连接,剧本就是为这些事实的连接而形成了一条自己的曲线轨道。

为了解这一点,必须再次求助于综合,求助于悲剧心理学,必须从整体上考虑这条曲线的功能,为什么作者要独出心裁,不让悲剧走直线。

现在我们从结尾,从逆转开始。这里有两种现象很容易引起研究者的注意:首先,引导悲剧发展的基本线索,正像上文中提到的那样,在这里弄得含混不清了,被掩盖起来了。国王是在互相斗殴中被杀死的,他的死只不过是4个被杀人中的1个,所有这些人的死亡像龙卷风一样突然发生;在发生这一事件之前一分钟,观众也完全没有料到会发生这样的事



件，而决定国王被杀的近因已在最后一场戏里表露得如此明显，以致观众会忘记他终于已达到了悲剧引导他去追求的但却始终达不到的终点。哈姆雷特得知王后被毒死时立即高喊：

哦，阴谋！

是谁干的？把他找出来！

（第五幕第二场）

雷阿提斯告诉哈姆雷特，说这都是国王捣的鬼。哈姆雷特高喊：

怎么，剑刃上还涂了毒药！

好，就让毒药发挥作用吧！

（第五幕第二场）

最后，哈姆雷特把那杯毒酒递给国王说：

好，你这个乱了伦的、双手沾满鲜血的魔王，

喝掉这杯毒酒吧，吞下你的毒珍珠吧，

快追我母亲去吧！

（第五幕第二场）

没有一次提到父亲，所有的原因都同最后一场戏中发生的事件相汇合。悲剧已走到终点，观众还丝毫没有察觉，不知道这正是我们一直想达到的终点。但是除了这种直接的掩饰外，不难发现与之完全相反的另一



种现象,我们很容易指出,国王被杀这场戏正好是从两个相反的心理方面处理的:一方面,国王的死被许多近因和同时出现的其他几个人的死亡弄得含混不清;另一方面,国王的被杀在一连几个人的死亡中又被突现出来,而这种突现程度在其他悲剧中似乎还没有见过。不难指出,所有其他几个人的死亡都好像是不知不觉发生的;王后一死,很快就再也没有人提到她,哈姆雷特也只说了句告别的话:“不幸的王后,永别了。”哈姆雷特的死同样被弄得模糊不清,像是盖了一层阴影。在一次提到哈姆雷特的死之后,同样没有人再提到他了。雷阿提斯也是不引人注目地死去了,最重要的是,他临死前请求哈姆雷特相互宽恕:他为自己和自己父亲的死宽恕了哈姆雷特,同时也为自己杀害哈姆雷特而请求其宽恕。雷阿提斯原先一直燃烧着复仇的怒火,突然性格上出现这种不寻常的变化,这在悲剧中是说不出道理的。这一变化清楚地告诉我们,之所以需要这样做,仅仅是为了打消这些死亡所产生的印象,以及在这背景上再一次把国王的死突现出来。在任何其他悲剧中很难找到同样的手法。在这一场戏里迥非寻常的是哈姆雷特为什么要两次杀死国王:头一次用毒剑,第二次强迫国王喝下毒酒。为什么需要这样呢?当然,根据剧情进程是不该发生这种情况的,因为我们已看到雷阿提斯和哈姆雷特都一样由于剑毒而濒临死亡。这里,杀死国王这样一个行动似乎被分解成两个部分,似乎被加倍,被特别强调和突现出来,以此使观众更加清晰和敏锐地感觉到悲剧已临近终点。但这种加倍杀死国王的举动在方法上是不得当的,在心理上也是无必要的,也许是另有什么情节上的意义?

其实,这是不难发现的。我们会想到整个逆转具有什么样的意义:我们达到了从第一幕开始就期待着杀死国王这样一个终点,但这一终点完全是通过另一途径达到的,是作为一个全新的情节系列的结果而产生的,



当我们进入这个终点时，我们仍不能马上意识到，这正是悲剧始终在力求达到的那个终点。

这样一来，十分明显，在我们面前一直分开的两个系列、剧情的两条线索在这点上汇合在一起了，而再次杀死国王自然也和这两条不同的线索相适应，加倍杀死国王仿佛把两条线索都给了结了。诗人马上又对两股电流在逆转中发生的这一短路现象做了掩盖，在悲剧简短的收场白中，霍雷肖按照莎士比亚主人公的惯例，把悲剧的全部内容做了简短的叙述，他再次含混不清地说到国王的被杀，他说：

让我向那至今不明真相的世人

报告事情的经过。

在我的报告中，你们将会听到

惨无人道、血腥残杀的行为，

听到偶然的惩治、意外的杀人，

以及施诡计谋害别人

最后反害了自己的结局。

我要把这一切，

都确实实地向世人报告。

（第五幕第二场）

悲剧的逆转点又消散和淹没在这一大堆死亡和血腥的事件之中。在逆转这场戏里，我们可以非常清楚地看到，莎士比亚在情节的艺术加工方面具有何等巨大的力量，并从其加工中取得多么巨大的效果。如果看一下这些人死亡的顺序我们就能知道，莎士比亚改变死亡发生的正常顺序，



完全是为了把死亡变成艺术的系列。死亡被像声音一样组合成旋律,实际上国王死在哈姆雷特之前,而情节中关于国王的死还什么也没有听到,而这时已经知道哈姆雷特要死了,他活不到半个小时,虽然知道哈姆雷特要死了,而且受伤最早,但他却比其余3个快死的人活得还久。所有这些基本事件的重新组合仅仅出于一个要求——必要的心理效果的要求。当我们得知哈姆雷特死亡时,我们就对悲剧何时能达到它所期望的终点彻底失望了,我们不得不感到,悲剧的结尾仿佛采取了完全相反的方向:恰恰是在我们最没有希望、最没有可能达到悲剧所期望的终点时,偏偏在这时却达到了。哈姆雷特临终的那一段话里请求霍雷肖向在世者转告事件的始末,他的最后一句话是:“从此以后啊,只有沉默”,这样,哈姆雷特也就直接指出了所有发生的事件所包含的某种隐秘的含义。对观众来说,所留下的确实只有沉默了,这一奇特结构的剧本没有能说完的剩余部分确实只有包含在沉默之中了。近代的研究者们非常乐意强调过去作者们无法企及的纯外部的复杂性。“在这里,我们看到有几条平行的情节线索:哈姆雷特父亲的被害和哈姆雷特的复仇;波隆尼亚斯之死和雷阿提斯的复仇;奥费莉娅的故事;小福廷布拉斯的故事;还有戏中戏的演出和哈姆雷特出走英国这些插曲的展开。在整个悲剧的演出过程中,场景随着剧情的发展变换了20次。我们还在每场戏里看到主题、人物的迅速更替。表演的要素非常丰富……有许多与情节的主题无关的对话……还有打断剧情的种种插曲的展开……”^①

但是很容易看到,这里问题决不在于,像作者所认为的那样,是主题的纷繁多样,插曲和基本情节是有紧密联系的,如演戏的那段插曲,如一次又一次地以玩笑的方式讲到奥费莉娅之死的掘墓人的谈话,如波隆尼

^① 托马金夫斯基:《文学理论》,第182页。



亚斯的被杀等等就是这样。悲剧的情节最终是这样展现在我们面前的：一开始保留了作为民间诗歌基础的全部本事，观众总是能看到清晰的剧情骨架和剧情发展的准则和路线。但是剧情总是不断偏离本事所规定的路线，转向了另外的路线，画出了一条复杂的曲线；在某些最高点上，在哈姆雷特的独白中，读者仿佛像一声惊雷一样突然得知悲剧已经脱离了原先的路线。这些对拖延进行自我谴责的独白有以下两种用途：一是使我们清楚地感觉到有哪些已经做过的事是不该做的，二是再一次使我们意识到剧情要把我们导向一个什么样的终点。每一次这样的独白以后，我们又开始认为，剧情要走直线了，这样一直到新的一次独白，这新的独白告诉我们，剧情走的仍是曲线。其实这部悲剧的结构可以用一个很简单的公式来表示。本事的公式是：哈姆雷特为报杀父之仇杀死了国王。情节的公式是：哈姆雷特不杀国王。如果悲剧的内容、悲剧的材料讲的是为报杀父之仇哈姆雷特杀死了国王，那么，悲剧的情节告诉我们的是他如何不杀国王；而他杀国王时，却并不是为报杀父之仇。这样一来，本事和情节之间就具有了两重性，剧情分两头进行，对悲剧应走路线的始终清醒的意识和对路线的偏离，这一对内在矛盾便成了这个剧本的基础。莎士比亚仿佛挑选了最合适的事件来表现他需要表现的东西，他挑选的材料最终会奔向结局，同时又使他痛苦地偏离这一结局。这里他所使用的心理学方法，就是彼得拉日茨基所说的逗弄情感的方法，彼得拉日茨基曾想用它作为研究的实验方法。实际上，悲剧始终都在逗弄我们的情感，它向我们许诺实现一开始就呈现在我们面前的目标，可总是使我们偏离这一目标，它使我们力求达到这一目标，可又使我们痛苦地一步步离开这一目标。最后，当我们将要达到目标时才发现，原来我们走的完全是另一条路线，我们是通过另一条路线达到目标的；我们以为两条路线走的是相反的方向，



在悲剧发展中始终是对立的方向，这两条路线最后都突然相遇在一个共同点上，相遇在国王两次被杀这场戏上。最后导致杀死国王的因素是始终推迟杀死国王的因素，这样，逆转又重新达到矛盾的最高点，达到两股相反方向上的电流发生短路。对此还得做一点补充的是，在剧情发展的整个过程中，总是不断受到与其毫不相干的插曲所打断，这使我们明白，令人费解的效果完全是由作者任务本身所决定的。我们不妨回忆一下奥费莉娅的发疯，回忆一下哈姆雷特的反复发疯，回忆一下怎样戏弄波隆尼亚斯和朝臣们，回忆一下戏子过分夸张的朗诵，回忆一下哈姆雷特对奥费莉娅所说的至今也难译成俄语的那些下流猥亵的话，回忆一下挖墓小丑逗乐的话。我们随时随地都能看到，所有这些插曲就像梦一样改造着剧中刚刚出现的那些事件，但又加浓、加强和强调了它们的无意义，这样我们也就理解所有这些东西真正的作用和意义了。这些无意义的东西仿佛是一枚枚避雷针，作者非常巧妙地把它们放置在悲剧中最危险的地方，以便尽量把事情进行到底，使不可思议的东西成为可以设想的东西，因为哈姆雷特这出悲剧本身就像莎士比亚对这出悲剧的安排一样不可思议；但整个悲剧的任务，如同文艺的任务一样，就在于使我们体验到不可思议的东西，以便对我们的情感进行一次非同寻常的手术。为此，诗人们通常采用两种很有意思的手法：第一种手法就是把无意义的东西用做避雷针，正像我们已提到过的《哈姆雷特》的所有那些不相干的插曲一样。剧情完全令人不可思议地向前发展，给我们一种荒诞不经的印象，内部矛盾的尖锐程度达到了极点，两条路线的分歧也达到了极点，眼看着绷紧得马上要断了，悲剧的剧情简直无法继续了——在这时，在这千钧一发之际，剧情突然达到了高潮，台词一下子毫不掩饰地都变成了胡言乱语，疯言疯语，夸张的朗诵，说下流话和肆无忌惮的逗笑。在这毫不掩饰的疯狂的同时，



剧本的不可思议性反而开始变得逼真和现实了。剧本如此接连不断地描写疯狂,就是为了挽救剧本的意义。这些无意义的词语像雷电遇到了避雷针那样,每当剧情受到中断的威胁时,就用这些词语把受到的威胁引开,并延缓眼看着随时都会发生的逆转。莎士比亚为了使我们把情感注入不可思议的悲剧而使用的第二种手法是:莎士比亚仿佛采用了加倍的假定性,戏中加戏,让他的主人公把自己同戏子比较;把同一事件表演两次,头一次作为真事,第二次则作为戏子的表演;把剧情分为两个方面,并用虚构的、臆想的部分,即第二方面的假定性来冲突和掩饰第二方面的不可思议。

这里让我们来举一个最简单的例子。戏子朗诵关于披勒斯的那段动人心弦的独白,戏子激动得哭泣起来,而哈姆雷特看到后,马上在自己独白中强调指出,这是戏子的眼泪,戏子在为与他毫不相干的希古芭在哭泣,指出这些眼泪和热情都是假模假样装出来的。当他把自己的热情与戏子佯装出来的热情相比较时,我们已感到他的热情不是假的而是真的了,我们就会强烈地感到他的这一热情。在“捕鼠器”这场有名的戏里,也完全采用了把剧情分为两个方面和在剧情中加入假的成分的手法。舞台上的国王和王后表演着虚拟的谋害王后前夫的情景,而作为观众的国王和王后则被这场虚拟的表演吓得六神无主。这种把剧情分为两个方面,把戏子同观众相比照的手法使我们强烈地感觉到国王的惴惴不安是真实的。这样一来,作为悲剧基础的不可思议性得救了,因为它得到了自两个方面的可靠的保护:一方面有毫不掩饰的胡言乱语这样的避雷针,在避雷针保护下悲剧获得了明显的意义;另一方面是有毫不掩饰的虚构、佯装,即第二方面的假定性这样的避雷针,在这避雷针的保护下使第一方面也显得真实了。这就使人想起了画中有画这句话。但是,不仅是这一矛盾奠



定了悲剧的基础,奠定悲剧基础的还有另一个对于艺术效果同样重要的矛盾。这第二个矛盾在于,莎士比亚挑选的出场人物与他拟定的剧情进程之间似乎有点不太合辙。有一种流行的偏见认为,仿佛出场人物的性格应该决定主人公的动作和行为,莎士比亚以他的剧本为示范对这种偏见进行了有力的批驳。但是,如果莎士比亚想描写一场无法立刻实现的凶杀,那么,他可以或者按维尔杰尔的办法来做,即在主人公执行这一任务的道路上设置来自外部的尽可能复杂的障碍,以阻挡主人公达到目的;或者按照歌德的办法来做,即表明这一任务对主人公来说是力不胜任的,是不可能完成的,也是与他的本性不相容的。此外,作者还有第三条出路——他可以按照伯尔纳的办法去做,把哈姆雷特描写成一个优柔寡断、贪生怕死、泣涕涟涟的人。但作者不仅没有按照第一种、第二种或第三种办法来做,与这三种办法完全相反,他从自己主人公道路上搬掉了一切客观的障碍;悲剧中并没有表现出,听了鬼魂的话还有什么障碍使哈姆雷特不能立即去杀死国王,后来剧情的发展说明,作者向哈姆雷特提出的杀死国王的任务是哈姆雷特最能胜任的任务,因为在剧中哈姆雷特在几场作为插曲的偶然的戏里曾有三次想杀死国王。

最后我们可以说,莎士比亚把哈姆雷特描写成一个坚毅刚强的人,他所挑选的主人公恰恰是不符合原先在本事中所要求的那种主人公。

正因为如此,评论家们为摆脱窘境而不得不做出上述种种修正,或者使本事迁就主人公,或者使主人公迁就本事,因为他们总是从一个错误观念出发,认为在主人公和本事之间应存在一种直接的依存关系,本事应该从主人公的性格中推定出来,正如主人公的性格应该根据本事来理解一样。

但是,这一切都遭到莎士比亚的有力批驳。他正好是从主人公和本



事的完全不符,性格和事件的根本对立这一点出发的。我们已经知道,情节的组合也是从其与本事之间的矛盾出发的,因此,我们也很容易发现和了解出现在悲剧中的这一矛盾的意义。问题在于,就戏剧结构本身来说,除了事情的自然连续性外,剧中还会出现一种统一性,就是出场人物或主人公的统一性。在下文中,我们将有机会来说明,主人公性格这个概念是如何发展起来的,但现在我们就可以假定,既然诗人总是要利用情节和本事之间存在的内部矛盾,他自然很容易利用第二个矛盾,即主人公的性格和剧情发展之间的矛盾。当心理分析家们认定悲剧的心理作用本质就在于我们把自己认同为主人公时,他们是完全正确的。之所以说他们完全正确,是因为主人公是悲剧中的一个着重点,作者迫使我们从这个着重点出发去观察其他出场人物和一切发生的事件。正是这个着重点把我们的注意力集中在一起,它是我们情感的支撑点,如果失去它,我们的情感就失去了依托,就会经常在自己的评价上出现偏差,就会为每个出场人物而忐忑不安。如果我们对国王的不安和哈姆雷特的不安,对波隆尼亚斯的期望和对哈姆雷特的期望做出同样的评价,我们的情感就会在这些经常不断的摇摆中迷失方向,同一个事件就会对我们表现出完全对立的意义。然而悲剧不是这样的,它把我们的情感统一起来,使它始终伴随着主人公,并通过主人公去理解其他东西。只要看一下任何一部悲剧都足以证明这一点。在《哈姆雷特》这部悲剧中,所有出场人物都是按照哈姆雷特的看法去描写的。一切事件都通过他的心灵的三棱镜折射出来。作者对悲剧的观察是通过如下两个方面来实现的:一方面用哈姆雷特的视角来看一切,另一方面则用自己的视角来看哈姆雷特,悲剧的每一个观众既是哈姆雷特,又是观察者。悲剧中的出场人物,尤其是悲剧中的主人公所起的巨大作用由此也是可以理解的了。我们在这里发现一个全新的心理方



面。如果我们在寓言中发现的是在同一个动作内部的两个方面,在小说中发现的是本事一个方面和情节一个方面,那么我们在悲剧中又发现一个新的方面,即:我们先理解悲剧的事件,它的材料,然后理解这一材料的情节组合,最后,我们又理解第三方面,也就是新发现的方面——主人公的心理和体验。因为所有这三个方面归根到底都属于同一事实,只不过是三种不同关系的角度来看,所以其中自然应该存在内部矛盾,至少应能看出其中的分歧。为了理解悲剧性格是怎样形成的,可以利用一种类比,这种类比就是赫利斯基安森所提出的肖像画的心理学理论。赫利斯基安森认为,肖像画的问题首先就是:肖像画家如何在画面上表现生命,如何使画中的面部充满生气,如何达到只有肖像画才能达到的固有的效果,即把一个活生生的有生命的人描绘出来。实际上,如果要找肖像画和主题画之间的区别,只从各种外形特征和材料特征上去找,那是永远也找不到的。我们知道,主题画可能只画一个人物,而肖像画则可能同时画几个人物,肖像画中还可能包括风景和静物。肖像画的根本是生命,不抓住这个根本,我们就永远发现不了肖像画和主题画之间的差别。赫利斯基安森把这样一个事实作为研究的出发点:“无生命的东西同空间尺寸有相互的关系。随着肖像画画幅尺寸的增大,不但它的生命会更充分,而且其强度也会增加,首先其进程也会更平稳。肖像画家凭经验知道,头部越大越容易表现。”^①

这样做的结果是:在看肖像画时,目光可以不停留在一个点上,肖像画失去它固定不动的构图中心,目光可以在画面上到处移动,“从眼到嘴,从这一只眼到另一只眼,直到面部表情的一切因素。”^②

目光在画面上移动,从停留的不同点上吸纳不同的面部表情和不同

^{①②} 赫利斯基安森:《艺术与哲学》,圣彼得堡,1911年,第283页,第284页。



的情绪,并由此产生生命、运动不同状态的连续交替,构成了与静止呆板相反的肖像画的特点。一幅主题画总是在画成时是什么样子就是什么样子,而肖像画则是不断变化的,它的生命就是由此产生的。赫利斯基安森通过下面这个公式来表述肖像画的心理生命,他说:“这是各种不同面部表情因素表现在外貌上的不吻合。”

“当然,如果抽象地说,也可以让嘴角、眼睛和脸上的其他部分都表现同样的内心情绪,似乎这样做也会更自然些……这样做也会显得调子比较统一……但它却成了一件缺乏生命力的作品。因此,画家才把内心表情加以细分,让一只眼睛同另一只眼睛的表情稍微有些差别,让嘴角又是一个样子,处处都是如此。但光有这些差别还不够,这些差别间还得互相协调……眼和嘴相互关系形成面部的主旋律:嘴会说话,眼会回话——嘴唇集中体现意志的兴奋和紧张,两眼充分显示头脑的冷静和沉着……嘴唇显露出人的天性和想要达到的一切,两眼显露出一个人在一帆风顺或疲于奔命时的样子……”^①

在这一理论中,赫利斯基安森把肖像画作为戏剧来解释。肖像画向我们传达的不单单是面容和面容中所凝固的内心表情,而是要比这多得多的东西:它向我们传达的还有内心情绪的更替、心灵的整个历程及其生命力。我们认为,观众在看待悲剧性格问题时与这种观点极其相似。性格这一词的准确意义只有在史诗中才能保持,正如精神生活只有在肖像画中才能保持一样。至于悲剧性格,为了使它有生命,就得由矛盾的特点构成,它应当使我们从一种内心活动转向另一种内心活动。正如肖像画中各种面部表情因素表现在外貌上的不吻合是我们的体验的基础一样,在悲剧中各种性格的表现因素在心理上的不吻合是悲剧情感的基础。悲剧

^① 赫利斯基安森:《艺术与哲学》,圣彼得堡,1911年,第284—285页。



之所以能对我们的情感产生令人难以置信的效果，就是因为它使我们的情感不断向相反方向转变，使我们的情感在期待中上当受骗，遇上矛盾，分裂为两个方面。当我们体验《哈姆雷特》的时候，我们仿佛自己一晚上就体验了成千上万次人生，比我们多年日常生活中体验到的要多得多。当我们与主人公一起开始感受到他越来越不属于自己，感受到他做的事不是他应该做的事时，这时悲剧才真正发挥了自己的效力。在给奥费莉娅的信中，哈姆雷特向她发誓说，只要“这台机器”属于他，他将永远爱她。这个说法很可能说明这种效力。俄译者通常都把“机器”一词译成“身体”，他们不明白：这个词正是悲剧的实质所在。^①冈察洛夫说得很对，哈姆雷特的悲剧就在于，他不是机器，而是人。

的确，我们与悲剧主人公一起开始感受到自己是悲剧中的一台情感机器，这台机器是受悲剧本身操纵的，悲剧因此也对我们具有非常特殊的和绝对的权力。

让我们来对上述情况做几点总结。现在我们可以把已经发现的东西称之为奠定悲剧基础的三重矛盾：本事、情节、出场人物的矛盾。这是悲剧的三个要素，这三个要素中的每一个似乎都指向完全不同的方向，而且我们完全明白，悲剧还带来下面这样一个新的要素。在短篇小说中已经涉及分成两个方面的问题，我们要同时在两个相反的方向上去体验所发生的事件：一是本事所提供的方向，一是所发生事件在情节中具有的方向。悲剧中也保留了这两个相反的方面。我们曾不止一次地指出，在阅读《哈姆雷特》时，我们是在两个方面推动我们的情感：一方面，我们越来越清楚地意识到悲剧正在走向它要达到的目标；另一方面，我们同样清楚地看到

^① 帕斯捷尔纳克的译文是：“最尊贵的小姐，只要这个庞然大物还属于他，他就永远是你的。”（中译本译为：“……只要我一息尚存……”）——译者注



悲剧正在偏离它要达到的目标。悲剧的主人公带来了什么新的东西呢？显而易见，在每一时刻，他都在把两个方面统一起来，他是悲剧中矛盾的最高的和始终存在的统一。我们已经指出，整个悲剧始终是从主人公的角度来安排的，也就是说，主人公是把两股相反方向流动的电流合二为一的力量，这一力量总是把两种相反的情感集合成一种体验，并把它赋予主人公。悲剧的两个相反的方面以这种方式使我们感觉到始终是一个统一体，因为它们是统一在我们都认同的主人公身上。我们在小说中发现的那个简单的两重性在悲剧中被锋芒毕露的更高层次的两重性所代替，这种两重性的产生是由于一方面我们用主人公的眼光看待整个悲剧，而另一方面我们还用自己的眼光看待悲剧。通过上面逆转这场戏所做的综合和分析使我们相信情况确实如此，对《哈姆雷特》也应做这样理解。我们曾指出过，悲剧的两个方面会在一点上相遇。悲剧发展的两条线索，原以为会把我们引到完全相反的方向，而现在，它们的意外的吻合突然使整个悲剧以完全特殊的方式折射出来，使过去所有的事件都为之改观。于是，观众受骗了。观众认为，偏离路线的种种表现正好把他引到自己期望的终点，而当他到达终点时，却没有意识到这就是他所期望达到的目标。矛盾不仅相遇在一起，而且互换了角色。矛盾的这种逆转性的暴露，对观众来说，便在主人公的体验中得到统一，因为归根到底，观众在接受这些体验时仅仅看作是自己的体验。观众并不会因为国王被杀而感到满足和轻松，被悲剧所引起的紧张情感并没有一下子全部消解。国王被杀后，观众的注意力马上像闪电一样迅速地转移到随之而来的主人公死亡的事件上，观众在这新出现的死亡中感觉和体验到在观看悲剧过程中一直折磨着他的有意识和无意识的种种难解难分的矛盾。

当悲剧在哈姆雷特临终前的话中和霍雷肖的话中把已演过的事情再



重述一遍时,观众才完全清楚地感觉到作为悲剧结构基础的两重性。霍雷肖的陈述使观众的思想回到悲剧以外方面去,回到它的“空话、空话、空话”中去。而从此以后嘛,只有沉默。

第四部分



文艺心理学

第九章

文艺作为净化

情绪和幻想的理论。节约力量的原则。情绪色调说和移情说理论。“情绪双重表现”的规律和“情绪实在性”的规律。情绪在中枢和外围的释放。激情矛盾和对立定律。净化。形式消灭内容。

在理论心理学中，有两章甚至三章要涉及文艺心理学。任何文艺理论都有赖于知觉学说、情感学说、想象或幻想学说中所确定的观点。在心理学课程中，文艺通常只讲三章中的一章，或者三章一起讲。但是，对文艺心理学来说，这三个问题之间的关系并不是同等重要的。十分明显，同其他两个问题相比，知觉心理学只起到某些辅助和从属性质的作用，因为所有理论家都已经放弃朴素的感觉论。按照这种理论，文艺仅仅具有使人们从美的事物中获取愉悦的功能。理论家们早已把审美反应，甚至把最简单的审美反应同在接受色、香、味时的一般反应区别开来。知觉的问题属于文艺心理学中最重要的问题之一，但它不该是中心问题，因为它本身还取决于我们将提出的处于我们问题中心的另一问题的解决。在文艺中，反应仅仅以感性知觉活动开始，但是当然不是以它来结束。所以，文艺心理学不能从通常研究初级审美体验的那一章开始，而必须从另外两个



问题,即情感和想象问题开始。甚至干脆可以说,文艺心理学的正确观点只能在这两个问题的交叉点上才能建立起来。所有试图对文艺做出解释的心理学体系,从本质上说,都是某种想象和情感学说的复合物。可是,应该说在心理学中这两章是最模糊不清的,最近以来,也正是对这两章做了最多的修改和审查,但遗憾的是,我们至今还没有一套多少被公认的和比较完备的有关情感和想象学说的体系。客观心理学的情况则更糟,它比较容易发展以前心理学中与意志过程以及部分地与理智过程相适应的那些行为形式的公式,但正是这两个领域是客观心理学几乎没有深入研究过的。铁钦纳^①说:“情感心理学在很大程度上还是个人意见和个人信念的心理学。”^②“想象”也是如此。正如泽尼科夫斯基教授说的那样:“心理学向来就是一桩极其糟糕的事。”这一领域同情感领域一样还是很少有人研究,对现代心理学来说,情绪事实同幻想领域的联系仍存在着很多问题,仍有许多未曾解开的谜。促成这种情况出现的部分原因是情感具有一系列的特点,其中第一条就是铁钦纳所正确指出的:模糊不清。正是这种情况使情感与感觉有所区别:“情感没有清晰的特性。快感和不快感可能是强烈的和持续的,但它从来都不是清晰的。如果我们改用通俗心理学的语言来说的话,就是在情感上不可能集中注意力。我们越是注意感觉,感觉就越是清晰,我们就记得越牢、越清楚。但我们根本没有可能把注意力集中在情感上;如果我们试图这样做,那么,快感和不快感会马上消失,会离我们面前跑掉,我们就会发现自己在观察我们根本不想观察的无关紧要的感觉或映象。如果我们希望从一场音乐会或一幅画中获得快感,我们就应该注意领会我们听到或看到的東西;但是刚一试图把注意力

① 铁钦纳(1867—1927),构造心理学派的主要代表人物之一。——译者注

② 铁钦纳:《心理学教科书》,第1册,莫斯科,1914年,第190页。



转向快感本身,快感就马上消失。”^①

可见,对经验心理学来说,情感是处于意识领域以外的东西,因为所有不能集中在注意力焦点之内的东西,对经验心理学来说,都退至意识领域以外了。然而,也有许多心理学家指出,情感恰恰具有相反的特点。他们认为,情感总是有意识的,情感无意识的说法是自相矛盾的。比如,几乎可以说是无意识的最主要的维护者的弗洛伊德曾说过:“要知道,情感的实质就在于它是可以被感觉到的,也就是说,可以为意识所察觉的。因此,对情感、感觉和激情来说,无意识是根本没有可能存在的。”^②的确,弗洛伊德反对这种简单的说法,他还试图阐明诸如反常的和无意识的恐惧之类的说法是否有意义。继而他还进一步阐明,虽然心理分析也说无意识的激情,但激情的无意识并不等于表象的无意识,因为与无意识的激情相适应的只是作为可能性的激情萌芽,而且这种可能性还未得到进一步的发展。“严格说来……只有无意识表象,没有无意识的激情。”^③

持这种意见的文艺心理学家有奥夫夏尼科—库利科夫斯基,他把情感和思想对立起来,部分地是因为情感不能是无意识的。他对这一问题的看法与詹姆斯的看法接近,而与芮波^④的看法不同。正是他断言,我们这里不存在情感记忆。他说:“首先必须解决是否可能有无意识的情感,正如完全可能有无意识的思想那样。我想,回答必然是否定的。要知道,本色的情感只有当它在意识中被感觉到和表现出来时才是情感……据我所能了解到的,‘无意识的情感’这个说法是一个 contradiction in adjecto(拉丁语,意为:自相矛盾的形容词),就像黑的白色这类说法一样;在情感的心

① 铁钦纳:《心理学教科书》,第1册,第194—195页。

②③ 弗洛伊德:《心理分析学的基本心理学理论》,《论文集》,莫斯科,1923年,第135页,第136页。

④ 芮波(1839—1916),法国心理学家。——译者注



灵中是没有无意识的领域的。”^①

这样一来，我们似乎是碰到一个矛盾：一方面，情感必然是缺乏意识的清晰性；另一方面，情感又决不可能是无意识的。这个经验心理学所确定的矛盾我们觉得非常接近实际，但是还必须将其放到客观心理学中加以研究，并设法找出它的真正含义。为做到这一点，我们不妨先来回答一下这样的问题：作为神经过程的情感是什么，这一过程具有哪些客观特性。

许多作者都同意，从神经机制的角度看，应该把情感归入神经能量的消耗、耗费和释放的过程。奥尔尚斯基教授指出，通常我们的心理能量的消耗有三种形式：“第一种是运动神经分布，以运动表象或意志为其形式，这是最高级的心理活动。第二种，一部分心理能量消耗于内部释放。就这种扩散具有心理波扩散或传播的性质而言，这是表象联想的基础；就这种扩散在其他神经波中引起积极心理能量进一步释放而言，它是情感的源泉。第三种，一部分积极心理能量通过压制而变为隐蔽的状态，变为无意识的状态……因此，通过压制而变为隐蔽状态的能量便是逻辑活动的基本条件。因此，心理能量或心理活动的三个部分与三种神经活动相适应；情感与释放相适应，意志与能量活动部分相适应，而能量的理智部分，特别是抽象，则与神经力和心理力的压制或节省有关系……在高级心理活动中占优势的不是释放，而是把积极心理能量转变为储存的心理能量。”^②

各学派的学者在某种程度上都同意把情感看作是能量消耗这一观点。弗洛伊德的主张也是如此。他说，激情和情感与能量消耗过程相适应，其最终表现是作为感觉而被知觉。“激情状态实质上是在能量运动的

^① 《奥夫夏尼科—库利科夫斯基文集》，第6卷：《思想和情感心理学》，《艺术创作》，《俄国思想体系的危机》，圣彼得堡，1914年，第24—26页。

^② 奥尔尚斯基：《神经过程机制》，圣彼得堡，1893年，第536—537页。



(分泌的、调节血液循环系统的)回流中表现出来的,这种回流导致本身的即内部的变化,这种变化与外部世界无关;运动作用是在活动中表现出来的,其目的在于以此引起外部世界的变化。”^①

包括奥夫夏尼科—库利科夫斯基在内的许多文艺心理学家都采纳了这一观点。尽管奥夫夏尼科—库利科夫斯基在一些基本观点上都是从力量节约原则出发的,但是在情感问题上他却不得不破一次例。据他的说法,“公平地说,我们的情感心灵可以被比作常言所说的火车,从这列车上掉下去什么东西,就再也无法找回来。与此相反,我们的思想心灵却是列什么也不会掉下去的火车。车上的货物都完好无损,而且深藏在无意识领域里……如果我们所体验的情感能保存和活动在无意识领域里,能随时转入意识(像思想能做到的那样),那么,我们的心灵生活就会成为天堂和地狱的混合物,以致最结实的身体也经受不住愉快、忧伤、懊恼、愤恨、爱恋、羡慕、嫉妒、惋惜、谴责、恐惧和期望等各种情感的不断积聚。不,情感一经体验和消失,就不再进入无意识领域,在情感心灵里也没有这样一个领域。情感大都是有意识的心理过程,与其说情感是积聚心灵的力量,不如说是消耗心灵的力量。情感生活是心灵的消耗。”^②

为了证实这一想法,奥夫夏尼科—库利科夫斯基更加详尽地指出,在我们思想中占主导作用的是记忆规律,而在我们情感中占主导作用的是遗忘规律,他把最明显、最高级的情感表现——激情和热情作为自己考察分析的基础……激情和热情是心灵力量的消耗,这是不容置疑的,正如在一定时间内所有激情和热情的总和必将是巨大的消耗一样。在这种消耗中,有哪些方面被认为是有益的和有效的,这已是另一个问题了。但是不

① 弗洛伊德:《心理分析学的基本心理学理论》,第137页。

② 《奥夫夏尼科—库利科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第24—26页。



容置疑的是,许多热情和激情是真正的浪费,是导致心理破产的挥霍行为。

“于是,如果我们注意到这两个方面,即一方面是概括的思想——科学和哲学思想的高级过程,另一方面则是最强烈、最明显的激情和热情。那么,我们会清楚地看到两种心灵,即思想心灵和情感心灵的根本对立。我们将会确信,这‘两种心灵’确实是不能和睦相处的,由这两者组成的人的心理是组织程度很差的、不稳定的、充满矛盾的。”^①

的确,这是文艺心理学的一个基本问题:我们应该怎么看待情感问题,是仅仅把它看作是心理能量的消耗呢,还是认为它在心理生活的节约方面也有节省和储存作用呢?我之所以把这个问题称之为情感心理学的一个中心的、重要的问题,完全是因为这个问题对心理学美学的另一个中心问题,即力量节约原则问题的回答将取决于对这个问题的回答。从斯宾塞时代以来,我们都已习惯于把对心灵力量节约规律的解释^②当作文艺的基础,斯宾塞和阿芬那留斯几乎把这一规律看作是心灵活动的万能原则。这个原则曾经被文学艺术家们借用,在俄国学术界中对这一原则表述最充分的是维谢洛夫斯基,他曾提出一个有名的公式,他说:“风格的优点就在于用尽可能少的词表达出尽可能多的思想。”这一观点受到整个波捷勃尼亚学派的支持,而奥夫夏尼科—库利科夫斯基甚至倾向于把艺术感归入节约感,以示与审美感之间的区别。形式主义者反对这种做法,他们列出了许多与这一原则相矛盾的极有说服力的理由。比如,雅库宾斯

① 《奥夫夏尼科—库利科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第27—28页。

② 近来,又有一位心理学教授博尔苏克出来捍卫力量节约原则。“审美体验仅仅局限于按照力量最少消耗原则实现的定向过程为前提的那些体验。”(按照生物心理学的说明是“美感的東西”和“美的東西”。参见:《正常儿童的缺陷儿童的教育问题》一书,莫斯科—彼得格勒,1924年,第31页)但此时,几何学原理已经给我们带来了高度的审美享受,更不用说非常适合办事需要的电报了,那么,为什么审美体验居然会引起如此的激动?



基指出,在诗歌语言中就没有流音辅音异化规律;他在另一部著作中还指出,诗歌语言的特点恰好是难发音的语音的集合;艺术手法就是增加知觉难度,使知觉摆脱习惯的无意识性的手法;诗歌语言是服从亚里士多德的这一规则的:它应该念出来像是外语。这一原则同情感即心灵能量消耗的理论存在着矛盾是显而易见的。这一矛盾实际上导致打算在自己理论中同时保留这两个规律的奥夫夏尼科—库利科夫斯基不得不把文艺分成完全不同的两个领域:形象的文艺和抒情的文艺。奥夫夏尼科—库利科夫斯基把艺术感同其他一般审美感加以区别是完全正确的,但他所指的艺术情绪主要是指思想情绪,即以力量节约为根本的快感情绪。与此相反,他把抒情情绪看作是完全不同于第一种情绪的理智情绪。其不同之处是,抒情诗能引起有真情实感的真正的情绪,所以应将其列入特殊的心理群体。但是我们记得,情绪是能量的消耗,所以这种抒情情绪的理论怎么能使之与力量节约原则相一致呢?于是,奥夫夏尼科—库利科夫斯基又把抒情情绪同由这种情绪引起的所有实用情绪区别开来,这也是非常正确的。彼得拉日茨基认为,比如说,创作战斗音乐是为了引起我们的战斗情绪,教堂音乐是为了引起宗教情绪。和彼得拉日茨基不同,奥夫夏尼科—库得科夫斯基指出,情况不完全是这样,把这些情绪混为一谈完全是不可能的,因为“如果是这样的话,那么许多情诗的目的就是为了引起性感了,《慳吝的骑士》的主题思想和目的就是为了证明慳吝是恶习了……这样的例子举不胜举”。^①

如果我们同意艺术的直接效果和艺术的派生或实用的效果,即艺术的作用和影响这两者之间的区别的话,我们就必须提出有关力量节约的两个完全不同的问题:被许多人认为是对文艺体验十分必要的这种力量

^① 《奥夫夏尼科—库得科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第191—192页。



节约存在于何处，即表现在何处——是存在于艺术的派生效果中呢，还是存在于艺术的初生效果中呢？在前几章中已经做过批判和实际研究之后，我们认为这些问题的答案是非常清楚的。我们看到，在艺术的初生的和直接的效果中，同非艺术活动相比，大家指出的更多的是困难，因此，如果利用力量节约原则，看来，只能将其运用于艺术的派生效果，运用于艺术所产生的影响，而决不能运用于对艺术作品的审美反应。

弗洛伊德就是在这个意义上解释力量节约原则的，他指出，这种力量节约同斯宾塞所做的那种幼稚的理解完全不是一回事儿。按照弗洛伊德的说法，这种力量节约很像一个家庭主妇所做的那种节约，是微不足道的；她为了买到便宜1分钱的菜，不惜绕远路去几里外的菜市场，为了节省那么一点点钱。弗洛伊德说：“我们早已摆脱了对这种节约的直接的同时又是幼稚的理解，即希望完全避免心理消耗，而且是要尽量通过限制用词和限制建立思维联系来取得节约。我们那时已对自己说过：简洁、洗练还不就是机智。机智的简洁是一种特殊的简洁，恰恰是我们所要的‘机智的’简洁。我们当然不妨把心理节约比作一家企业。当企业的周转额非常小的时候，消耗当然也不会多，管理费当然也很有限，但在绝对消耗额上却还要精打细算。后来企业扩大了，管理费就不怎么重要了。现在，只要周转额和收入大大提高，花费多大已无关紧要了。节约开支对企业来说是微不足道的事，甚至干脆是亏本的事了。”^①

的确，正如诗人维谢洛夫斯基所说，以尽量少的词告诉我们尽量多的思想所做出的节约，在我们看来是微不足道的。甚至可以指出，有时情况恰恰相反：如果我们把一部悲剧作品的内容像写戏剧说明书那样，尽量节省地和简短地加以转述的话，我们所取得的节约，即如维谢洛夫斯基所说

① 弗洛伊德：《机智及其对无意识的关系》，第210—211页。



的那样幼稚意义上的节约,其注意力就会节省得多;反之,如果诗人巧妙地使剧情节外生枝,引起我们的好奇,使我们扑朔迷离,使我们注意力一分为二,我们就会看到,他是很不节省地消耗着我们的精力的。

如果我们把陀思妥耶夫斯基的长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》或莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》同它们的内容平铺直叙的转述做一比较的话,我们就能看到,最节约注意力的正是平铺直叙的转述。为什么陀思妥耶夫斯基要在大家最关注的地方用省略号,以此来掩盖究竟谁是杀害费多尔·卡拉马佐夫的凶手?为什么他要使我们在各种相互对立的线索中不知所措、徘徊不定、找不到正确的出路?若是采取相反的做法,像在法院笔录官方公文和科学报道那样,一下子把事件交代得明明白白,我们的注意力便会节省得多。因此,斯宾塞所说的那种力量节约原则不适用于艺术形式,斯宾塞在这里所说的不切合实际。斯宾塞认为,力的保存可用这样一个说法来表示:比如在英语中我们把形容词放在被修饰的名词之前,当我们说“黑马”时,比起说“马是黑的”来注意力要节省得多,因为在后一种情况下,当我们没有听到描写马的颜色的这个定语时,要去想象马是什么样子的定会有些困难。这一论点,从心理学的角度来看是极为幼稚的,也许将其应用于表述各种思想的散文句法的顺序上是正确的,虽然,即使在那里,这一论点也将在更严肃的事实上表现出来。至于谈到文艺,在这一领域里占主导地位的恰恰是相反的原则,即神经能量释放中的消耗和损失原则。我们知道释放和消耗越多,文艺就越使人感到惊心动魄。如果我们想起那个基本事实,即任何情感都是心灵的消耗,而文艺是必然与唤起复杂的情感活动相联系,那么我们立刻就会明白,文艺在其直接作用上是违反力量节约原则的,而在艺术形式的构成上恰好是服从相反原则的。我们的审美反应,首先不是作为保存而是消耗我们的神经能量的反应向我



们显示出来，它使我们想到的不是能量的节约，而是能量的集中爆发。

然而，力量节约原则也许会适用于文艺，但采用的方式将完全不同，为了弄清这一点，必须对审美反应的本性有一种确切的认识。在这个问题上众说纷纭，观点极多，甚至很难分辨哪些观点是互相一致的，哪些观点是互相冲突的，因为每个研究者通常只研究一个局部问题，我们现在几乎还没有能够充分揭示审美反应或审美行为的心理学体系。在通常情况下，理论向我们说明的只是审美反应的局部，因此往往很难确定这种理论到底正确还是不正确，因为有时它所解决的问题从未有过完整的表述。弥勒—佛拉因斐尔斯在他自成体系的文艺心理学中，在为审美反应理论做总结时，非常正确地指出，心理学家在这种情况下的处境很像是一些这样的生物学家，他们能够很好地把有机物分解成各种化学成分，却不能把各种化学成分再恢复成原来的有机物^①。

的确，心理学家充其量只能进行分析，而决没有可能对他所发现的审美反应的各个部分进行综合，而这位作者本人想对文艺心理学进行综合的尝试正好证明了这一些。他发现了审美反应中的感觉的、无意识的、联想的、理智的、情绪的因素，但这些因素相互之间有什么联系，如何根据文艺领域之外也能遇到的因素来说明整个文艺心理学，对此作者什么也说不上来，尽管他在为自己著作所做的总结比起旧美学的“抽象概念的一潭死水”（如德苏瓦尔的中肯说法）来是前进了一步，但对客观心理学家来说几乎没有提供什么。

这个总结归纳起来只有几句话，这就是作者坚定地认为艺术享受不是纯粹的师承因袭，而是要求最高级的心理活动。用心灵来接受艺术体验，不是像一堆粮食，可以用麻袋来装，艺术体验要求像种子落在肥沃的

^① 参见：弥勒—佛拉因斐尔斯：《文艺心理学》，第1卷，第242页。



土地上那样,能发芽生长,因而,心理学家的研究工作在这里只能揭示这种发芽生长所需要的辅助手段,就像种子发芽生长需要一定温度、湿度和某些化学成分等一样^①。对发芽生长本身,心理学家在研究之后和在研究以前一样,仍然一无所知。

现在,我们要尝试的是,把系统分析和审美反应的面面俱到的各个组成部分都撇在一边,直指其中最主要和最核心的东西;用弥勒的话来说就是单单研究发芽生长的本身,而不研究助它生长的条件。如果探讨一下这种综合的审美理论,则我们可以把迄今已发表的所有关于这一问题的解答分成两种基本类型,其中第一种类型由来已久,并在赫利斯基安森的理论中表达得一清二楚,甚至已达到极庸俗的程度。赫利斯基安森的艺术情感的概念非常简单和清楚,他认为,外部世界的一切决定性影响都有自己独特的感情道德作用,按照歌德的说法,即印象、心情或情绪印象、心情差异,后者曾被过去的心理学家非常简单和清楚地称之为感觉的情感色调。比如,天蓝色使人平静,与此相反,黄色使人兴奋。按照赫利斯基安森的观点,这种心情差异就奠定了文艺的基础,根据这一观点,整个审美反应可用下面的话来描述,即文艺的客体或审美客体是由不同的部分组成的,其中包括材料、对象和形式的印象,这些印象各不相同,但又有其共同点,即每个要素都有一定的色调与之相适应,而“对象的材料和形式不是直接地,而是作为由它们带来的情绪要素进入了审美客体”^②,这些要素也能融合在一起,并在不断融合,更确切些说是在共生中成为称之为审美客体的东西。因此,审美反应很像是弹钢琴,作为文艺作品组成部分的每个要素,就像是肌体相应的情感之键,一经按动,就会响起情感的音

① 参见:弥勒—佛拉因斐尔斯:《文艺心理学》,第1卷,第248页。

② 赫利斯基安森:《艺术与哲学》,圣彼得堡,1911年,第111页。



调或声音，整个审美反应就是这种回应击键的情绪印象。

因此，在文艺作品中，仿佛是任何一个要素本身都无关紧要，这些要素只起着钢琴上键的作用。重要的是这些键在我们身上所引起的情绪反应。这种十分机械的概念自然是根本无力解决艺术反应问题的，其原因就在于，哪怕同那些显然是属于审美反应的成分的非常强烈的激情相比，任何印象的情绪奥秘显然要微弱得多。除了情绪印象之外，在审美反应中可以把决不能归属于这种心情差异的完全特定的情绪体验同单独存在的文艺要素区别开来，这是不容置疑的。诚然，赫利斯基安森本人要求把自己的理论同把文艺归结为心情的庸俗理论加以区别，但是可以说，这种区别只是在程度上的区别，只是量上而非质上的区别，因而，区别的结果依然是文艺是作为心情产生某些差异的这样一个概念。我们怎么也弄不清楚，在文艺体验和我们日常生活的整个进程之间究竟存在着什么样的联系，为什么文艺对我们每个人竟会如此重要，如此接近，如此不可或缺。赫利斯基安森一旦要把文艺作为欲望和最重要生命活动的体现，他必然就同自己的理论发生矛盾。他的心理学理论马上就不能自圆其说，解释不了为什么文艺能通过要素的情绪格调来实现，哪怕表面地实现我们心理的最重要的欲望。如果持这样的心理学观点，文艺将永远只停留在心理的浅滩上，几乎是停留在我们心理的表面，因为情感格调是同感觉本身不能分开的，虽然这种理论处处都把自己同感觉论对立起来，并指出文艺所带来的喜悦不是发生在眼睛和耳朵里，但是这一理论还是不能准确地指出喜悦究竟发生在什么地方，而只是把它放在比眼睛和耳朵稍深一些的地方，认为它是与我们的感受器官活动不可分离的一种活动。

因此，另一种与此恰恰相反的理论要有影响和深刻得多，这一理论在心理学的文献中是以移情说的名称而著称的。



这一理论开始于赫尔德,并在立普斯著作中获得高度的发展。这一理论恰恰是从相反的情感概念出发的。根据这一理论,情感不是像钢琴的键击出音那样由文艺作品引起的,文艺的每一个要素并不向我们灌注它的情绪格调,情况恰恰与此相反,是我们把自身的东西灌注于文艺作品,把自身这样那样的情感移入文艺作品,这些情感都发自我们内心深处,当然不会处在我们感受器官的表面上,它们是同人体最复杂的活动联系在一起。库诺·费舍说:“我们心灵的本性就是如此,它可整个地注入外部自然现象或人所创造的形式,把一定的心情赋予同任何表情都毫无共同之处的这些现象上,借助于本能的和无意识的动作移入对象。这一借给、这一注入、这一心灵移入无生命形式的现象正是美学中主要应探讨的问题。”

立普斯正是这样处理问题的,他把精辟的移情说发展成为线型形式和空间形式。他妙不可言地指出,我们如何随着升高的线一起升高,又如何随着下降的线一起下降,我们随着圆形想到滚支架,随着矩形感到安稳。如果去除立普斯理论中那些带有纯形而上学的论点和原则,只保留他所揭示的那些经验过的事实,那么就可以说,这一理论显然是极有成效的,它的某些部分一定可以成为未来的客观心理学理论的组成部分。从客观的角度来看,所谓移情就是反应,就是对刺激的回答,当立普斯坚持说我们把自己的反应灌注于艺术客体时,这比赫利斯基安森所说的审美客体把它的情绪品质灌注于我们要正确得多。然而,立普斯的这一理论中存在的缺点也不比赫利斯基安森的少。其主要缺点是,它实质上没有提出审美反应同所有与文艺无关的一般知觉之间区分的标准。这一点梅伊曼说的是对的。他说:“移情是我们一切感性知觉共同的、任何时候也不



可缺少的组成部分，因此不可能具有任何特殊的审美意义……”^①

他的另外两个不同观点也很有说服力，现在就具体来看一下。比如说：浮士德的自由诗所引起的移情，有时表现得很明显，有时却完全为内容所产生的印象所覆盖，在对浮士德的理解过程中，整个说来，移情只是审美反应的一个从属因素，而不是审美反应的核心。他的另一个观点也很正确。他说，如果我们来看一部比较复杂的文艺作品，如一部长篇小说，一座建筑物等等，我们会发现，它们的主要影响有赖于另一些非常复杂的过程，有赖于下述情况，即我们要领会对象整个的联系，要进行复杂的理智活动等。

在对这两种理论进行评论时，注意一下弥勒—佛拉因斐尔斯对激情所做的区分是很有好处的。按照他的看法，文艺作品能引起的激情可分作两类。如果观众和奥赛罗一起体验他的痛苦、嫉妒和磨难，或者是观众和麦克佩斯一起体验他看到班科灵魂时的恐惧，那么，这就是共同激情；如果在苔丝德蒙娜还没有意识到大难临头的时候，观众已在为她担惊受怕，这就是观众自己的激情。这种激情同观众与主人公之间共同的激情是两种类型的激情，必须加以区分^②。

十分明显，赫利斯基安森的理论向我们阐明的仅仅是观众自己的激情，而没有注意到共同的激情，因为任何一个心理学家都不会把对麦克佩斯的恐惧和奥赛罗的痛苦这类共同激情称之为这两个形象的情绪色调——这两个形象的情绪色调完全是另一回事，因而，这一理论忽视了一切共同激情。与此相反，立普斯的理论专门对共同激情加以阐释，这可以有助于我们了解，我们如何通过共同激情、移情与奥赛罗或麦克佩斯一起

^① 米伊曼：《美学》，第2册：《美学体系》，第149页。

^② 参见：弥勒—佛拉因斐尔斯：《文艺心理学》，第1卷，第207—208页。



体验他们的激情,但在苔丝德蒙娜无忧无虑、丝毫没有意识到会大难临头的时候,我们通过什么办法为她担惊受怕,这一点移情说是无法向我们说清楚的。弥勒—佛拉因斐尔斯对我们说:现在人们所津津乐道的移情说解释不了这些不同类型的激情。它至多只能用于共同激情,对观众自己的激情它是无能为力的。观众在剧场里只有一部分情感和激情是和出场人物一起体验的,而在大部分情况下,他们不是同出场人物一起,而是为了出场人物才有这种情感和激情的体验的。比如,共同痛苦这种说法是不可取的,我们只是在少数情况下才和别人一起共同痛苦,更经常的是由于别人的痛苦而痛苦^①。立普斯所发展的悲剧印象的理论就可证明这些看法是非常正确的。立普斯用他所提出的心理堤坝的定律来解释这一点,他说,“如果心理事件,比如表象的联系在自然的进程中被滞留下来的话,心理运动就形成一座堤坝”,也就是说,它正是在出现滞留、障碍和中断的地方才停顿下来并得到提高的。这样,由于悲剧的滞留,痛苦的主人公的价值便得到提高,而由于移情,使观众的价值也同时得到提高。立普斯说:“当看到心灵的痛苦时得以提高的不是别的,正是客观化了的自身价值感,我通过别人在更高一级上感觉到自己和作为一个人的价值,在更高一级上体验到自己做一个人意味着是什么……痛苦是达到这一点的手段……”因此,对悲剧因素的全部理解,其出发点都是共同激情,在这种情况下,观众自己的激情依然没有得到解释。

我们看到,这样一来,现有的这两种审美情感理论都不能解释情感同我们的知觉的客体之间的内在联系;要做到这一点,我们就必须依靠把幻想和情感的联系作为解释依据的心理学体系。我这里所指的是最近几十年来由梅农及其学派,策烈尔、梅耶等心理学家对幻想问题研究得出的最

^① 参见:弥勒—佛拉因斐尔斯:《文艺心理学》,第1卷,第208—209页。



新的一些观点。

如果不谈那些细节问题,最新的观点大致可以归结如下:这些心理学家在自己的研究中,是从情绪和幻想之间存在着必然联系这一点出发的。正像这些研究所表明的那样,我们的一切情绪不仅在肉体上而且也在心灵上表现出来,换句话说,正像芮波所表述的那样,任何一种情感都“体现和集中在某种思想上,这一点在遭受迫害而出现妄想时表现得最为明显”。因此,情绪不单是在我们肌体的面部表情、形体动作、分泌系统、体觉系统的反应中表现出来,而且需要借助幻想才能表现出来。所谓无对象情绪就是这一点的最好证明。恐怖症、强迫性恐惧症等等病理现象必定同大部分是绝对错误的和歪曲现实的某些表象联系在一起,并从而获得其“心灵”表现的。比如,患强迫性恐惧症的病人实质上得的是一种情感病,他的恐惧是没有来由的,因为他的幻想不断提示,大家都在追逐他、迫害他。我们发现这种病人对事件的序列正好与正常人相反。正常的人通常是首先感到迫害,然后才产生恐惧,而这种病人则首先感到恐惧,然后再臆想出迫害。泽尼科夫斯基教授很好地表述了这种现象,把它称之为情感双重表现规律。几乎所有当代的心理学家都赞同这一规律,如果这一规律指的是这样一个事实,即任何情绪都将受到思想的控制,任何情绪都会在一系列仿佛是第二种表现形式的幻想表象和映象之中表现出来,那么我们就有很充足的理由说,情绪除了外围的作用外,还有其中枢的作用,下面我们要探讨的正是后者。梅农的研究就是以此为根据的。梅农提出要凭我们是否相信这一行动的正确性来区分判断和假定。如果我们把碰到的陌生人错认为是熟人,而自己却不知道出了差错,那么,这就是判断;如果我们明明知道他不是熟人,而仍然要坚持错误,把碰到的陌生人看作是熟人,那么,这就是假定。按照梅农的观点,假定是儿童游戏和审美



幻觉的基础,是伴随着这两种活动的“情感和幻想”的源泉。有些作者,如维塔塞克依然把这些虚幻的情感看作是真实的情感。他说,“也许,在实验中发现的真实的情感之间的差别完全可以归结为:前者的前提是判断,后者的前提则是假定。”这一思想可以称之为情感真实性规律,对这一规律大致可做如下表述:如果我在黑夜里把在房间里挂着的一件大衣误认为是一个站着的人,则我的谬误是显而易见的,因为我的体验是错误的,它不符合任何现实的内容。但这时我感受到的害怕却完全是真实的。因此,我们所有想象的和非现实的体验,实质上都是在完全真实的情绪基础上发生的。因此,我们可以看出,情感和幻想不是两个互相隔绝的过程,其实它们是同一个过程,我们有充分理由把幻想看作是情绪反应中枢的表现。由此可以得出对我们理论来说非常重要的一个结论。在以前的心理学中就曾有人提出过这样的问题:情绪的中枢表现和外围表现相互之间是一种什么关系?在幻想活动的影响下,情感的外部关系是得到加强了,还是与此相反,是削弱了?冯特和莱曼对以上问题得出了完全相反的答案。迈耶认为,他们两人的答案都可能是可取的。显然,这里可能有两种情况:一种情况是,在幻想或表象的映象是我们新的反应的内在刺激物的时候,那时它们无疑会使主要反应得到加强。比如,清晰的表象能使我们对爱情的兴奋得到加强,但在这种情况下,幻想显然不是它所加强的那种情绪的表现,而是在此之前的那种情绪的释放。凡是情绪通过幻想的映象得到舒缓的地方,这种幻想活动自然就会削弱情绪的现实表现;如果我们在幻想中使我们的愤怒消失,那么,愤怒的外部表现就会大大减弱。我们认为,凡是与任何简单的感觉运动反应相适应的普通心理学规律,都会与情绪反应相适应。如果我们注意到这一个确定无疑的事实,即我们的任何一种反应,只要其中所包括的中枢因素复杂化,反应就会延缓起来,并失去



它的强度,那么,在这时,我们立刻就会发现,这种情况与我们考察的情况之间有某些相似。我们还会看到,随着作为情绪反应的中枢因素的幻想的加强,情绪反应的外围方面也会在时间上延缓起来,强度也会随之削弱。在这里,冯特学派在时间方面和科尔尼洛夫教授在反应进程方面所确立的这一规律也是适用的。这一能量单极消耗定律可用下面的话来描述:神经能量有消耗于一极(或者在中枢,或者在外围)的倾向,一极能量消耗的任何加强必然会立即引起另一极能量消耗的相应减弱。许多学者根据自己对情绪所做的研究也都各自发现了同样的情况。对这一问题的理解上我们想加入的新的东西就是把这些分散的想法加以收集和归纳,使其成为反应的一般规律。按照格罗斯^①的意见,无论在游戏或审美活动中都只能说是反应的延缓,而不能说是反应的抑制。他说,“按照我的越来越坚定的信念,就情绪这个词本义上说,它同身体的感觉是紧密联系着的。作为心灵运动基础的身体内部的状态,看来也会被最初表象持续倾向延缓到一定程度,就像儿童玩格斗游戏时准备出击的手延缓一下一样。”^②

情绪在身体内部和外部表现的这种延缓和减弱,我感到应该被看作是能量单极消耗这个一般规律在情绪中发生作用的一个例证,其实质在于,情绪能量消耗主要发生在两极中的一极(或者在中枢,或者在外围),其中一极活动的加强必然会立刻引起另一极活动的减弱。

我想,这个观点也可用于考察文艺。文艺似乎能在我们身上引起非常强烈的情感,但与此同时,这些情感丝毫也不会直接表现出来。艺术情感和一般情感的这种奥妙的区别,应该这样去理解:这是同一种情感,但已被大大加强了幻想活动所缓解。这样,我们就找到了能构成任何艺

① 格罗斯(1861—1946),德国心理学家、美学家。——译者注

② 格罗斯:《儿童的心灵生活》,基辅,1916年,第184—185页。



术反应的各个分散要素之间的统一。心理学家们始终没有把直觉和情感这两者互相联系起来,始终没有指出每一个要素在艺术体验的组成中所占的位置和意义。最彻底的一位作者弥勒—佛拉因斐尔斯用这种方式解决问题,那就是认为存在着两种类型的文艺和两种类型的观众。对有些文艺和有些观众来说,直觉具有主要的意义,对另一些文艺和另一些观众来说,情感具有主要的意义,或者与此相反。

情况的确如此。我们认为这种情况的出现,很有可能是由于心理学家们至今仍无法指出文艺中的情感和现实中的情感之间存在着什么差别的缘故。弥勒—佛拉因斐尔斯把这种差别归结为纯粹是数量上的变化,认为:“……审美激情是部分的,也就是说,并不力图变为激情行动,但尽管如此,这些激情仍能达到情感的最高强度。”^①这与我们刚才说过的情况完全一致。闵斯特伯格^②和哈曼等人都提到过心理学家们关于分隔是审美体验必要条件的学说,这个学说与刚才说的情况也很接近。这种分隔就其实质来说是要把审美刺激物同所有其他刺激物隔开,这样隔开是完全必要的。当然,这只是因为它能保证文艺引起的激情得到纯中枢的缓解,并保证这些激情不通过任何的外部动作表现出来。根涅肯认为现实情感同艺术情感的区别就在于情绪本身并不会直接导致任何动作这一事实。他说:“所有文学作品的目的都是引起某种不能由动作直接表现出来的情绪……”^③

因此,正是外部表现的阻滞,才是艺术情绪保持住其无可比拟的力量
的突出征兆。我们能够说明,文艺是中枢情绪或主要是在大脑皮层得到

① 弥勒—佛拉因斐尔斯:《文艺心理学》,第1卷,第203—209页。

② 闵斯特伯格(1863—1916),德国心理学家、唯心主义哲学家。——译者注

③ 根涅肯:《建立科学批评的实验》,第15页。



缓解的情绪。艺术情绪是一种智慧情绪，它不是表现在紧握拳头和浑身颤抖上，它主要是通过幻想的映象才得以缓解的。狄德罗说得对，他说，演员的眼泪是真实的眼泪，但他的眼泪是从脑子里流出来的。他这话一语中的，道出了艺术反应的实质。然而，仅仅凭发现这一点，问题还远远没有解决，因为在一般情感过程中我们也可以看到类似的中枢缓解。因此，我们不能仅仅凭发现一个征兆就认为它是审美情绪的特殊差异。

让我们继续往下说。我们很容易碰到心理学家一个常有的论点，即存在着混合的情感活动。虽然某些作者，如铁钦纳，倾向于否定这种混合情感的存在，但文艺研究者总是指出，正是混合情感与文艺息息相关。笼统说来，情绪具有某种一般肌体的性质。所以说，难怪许多研究者认为情绪是一种体内反应，我们的肌体同某一器官发出的反应是否一致似乎就在体内反应上表现出来。通过情绪仿佛能表现出我们肌体的真正的一致性。铁钦纳说得很对：“奥赛罗对苔丝德蒙娜很严厉，但苔丝德蒙娜因为奥赛罗是为国家大事而心绪不佳，就原谅了他。她说：‘如果手指烧伤了，我们整个健康的肢体也会感到疼痛的。’”^①这里情绪正是作为一般肌体的反应和作为整个肌体对某一器官发生意外事故的反应显示出来的。由此可见，既然文艺具有情绪的这种一般肌体的性质，文艺就不会把我们与自己身边推开，而是把我们吸引到自己身边。但它毕竟包含有不快的情感，因而，必定会同混合情感发生关系。弥勒—佛拉因斐尔斯援引柏拉图转述的苏格拉底的意见来证实这一点，苏格拉底认为，写喜剧和悲剧应是同一个人的使命^②。由此可见，他认为情感对立必定是审美印象所固有的。弥勒—佛拉因斐尔斯在分析悲剧情感时曾直截了当地指出两重性是悲剧情

① 铁钦纳：《心理学教科书》，第1册，第198页。

② 参见：弥勒—佛拉因斐尔斯：《文艺心理学》，第1卷，第203页。



感的基础^①，并且表明，如果只是客观地提出问题，而不给以心理学的论证，悲剧因素就是个不可能的问题，因为抑制和兴奋这两重性正是悲剧因素的基础。虽然悲剧印象具有压抑的性质，但“整个说来，悲剧印象是人的本性所能产生的最高昂的情绪之一，因为最深重的痛苦经心灵克服后会产生一种胜利感，这种胜利感是无与伦比的”^②。

希尔德也曾经指出，悲剧印象的两重性是这一体验的基础^③。在悲剧中总会遇到两种对立的情感在增强，任何作者都无法用沉默来回避这一事实，他只能对这一问题回答是或者不是。普列汉诺夫援引了达尔文关于我们的表情运动中的对立定律的看法，并试图将其应用于文艺。达尔文说：“某些心情会引起……一定的习惯性动作，这些习惯性动作当其一出现时甚至直到现在都是有益的动作；我们还会看到，如果有一种与此引起完全相反动作的思想情绪，就会产生一种强烈地、不由自主地做出来的性质完全相反的动作，尽管这些动作从来不会带来任何益处。”^④“显然，这就在于，我们全部生活中随意地做出的任何动作，总要求一定的肌肉发生作用；而在做完相反的动作时，我们就使一组引起完全相反动作的肌肉发生作用，如向左转或向右转，把一件东西推开或拉近，把一件重物举起或放下……因为在相反的冲动下做出相反的动作已成为我们和低等动物一样的习惯性动作，所以，当某种动作同某些感觉或情感活动紧密联系并产生联想的时候，自然完全可以设想，在完全相反的感觉或情感活动的影响下，由于惯性联想的作用，完全相反性质的动作就会不由自主地发生。”^⑤

达尔文所发现的这一绝妙规律，可以肯定地说，对文艺也是适用的。

①② 参见：弥勒—佛拉因斐尔斯：《文艺心理学》，第1卷，第227页，第229页。

③ 参见：希尔德：《医生和心理学家的医学心理学》，柏林，1924年，第320页。

④⑤ 达尔文：《关于人和动物的感觉表情》，圣彼得堡，第26—27页。



现在看来,下面的情况大概已不再是个谜:悲剧同时引起我们两种对立性质的激情,看来就是按照对立定律发生作用的,它把相互对立的冲动送到相互对立的各组肌肉中去。悲剧仿佛在迫使我们同时向左转又向右转,同时举起又放下重物,同时刺激肌肉及其对抗体。正因为如此,我们在文艺中所具有的那种激情的外部表现中的阻滞现象又一次得到了说明。我们认为,审美反应的特殊差异就在于此。

我们从以上的所有研究中看到,任何文艺作品,其中包括寓言、短篇小说、悲剧,都包含有激情矛盾,都引起相互对立的情感系列,并使这些对立的情感系列发生短路而同归于尽。这也可以称之为文艺作品的真正效果,在这种情况下,我们同净化这个概念就非常接近了。亚里士多德曾把净化的概念作为解释悲剧的基础,在谈及其他文艺形式时也不止一次地提到这一概念。亚里士多德在《诗学》中说:“悲剧是对于严肃、完整和具有一定规模的动作的一种模仿;它借助于言语,借助于用在剧中不同部分的具有各种不同语言的言语,还通过动作而不是通过叙述,引起对痛苦和恐惧的共鸣,并最终导致激情的净化。”^①

不管我们怎样解释“净化”这个费解的词,我们仍然不能确定,亚里士多德使用这个词时所应理解的正好是我们所解释的含义。但是,这一点对我们来说并不重要。不管我们是否同莱辛一起把净理解成是悲剧的道德作用,理解成是热情“转化”为高尚的意向,或是我们是否同埃·弥勒一起认为净化是由不快感转为快感,或者是否采用贝尔纳斯的说法,认为这个词就是医学意义上的治愈和洗净的意思,或者是否采取策烈尔的意见,说净化是对激情的安抚——反正都一样,所有上述看法都不足以确切而完整地表达出我们在这里想赋予“净化”这个词的含义。虽然这个词的

^① 亚里士多德:《论诗歌艺术》,莫斯科,1957年,第56页。



词义中所包含的内容很不明确,而且我们也不想弄清亚里士多德使用这个词到底有什么含义,但是我们依然认为,心理学所使用的任何其他术语都不能如此充分地表达出审美反应的这一主要事实,即使痛苦和不快的激情得到一定的释放,消灭并转化为相反的激情。审美反应本身实质上就可归结为这种净化,也即复杂的情感转化。现在,我们对净化过程还未达到足够的了解,但我们已经知道它的一些最实质性的东西:作为任何情感实质的神经能量的释放,与通常的释放是不同的,这种释放是在与通常释放是向相反方向的发展中完成的,因而文艺就成为用来进行神经能量最合适和最重要释放的最有力的手段。我们认为,一切艺术作品结构中所包含的那种矛盾性就是这一过程的基础。我们已经引用过奥夫夏尼科—库利科夫斯基的话,他指出,赫克托耳告别的场景,在我们身上激起的其实是两种完全不同的情绪。一种是这一场景假定由皮谢姆斯基来叙述时所引起的情绪,按照作者的观点,这根本不是抒情情绪,但是如果加上六音步诗的作用而激起了另一种情绪,那么,这第二种情绪才是真正的抒情情绪。我们可以从更广的层面上提出问题,我们不仅谈抒情情绪,而且要在一切文艺作品中区分出由材料引起的情绪和由形式引起的情绪,而且要提出这两种情绪互相处于一种什么关系的问题。我们已经有了这个问题的答案,这个答案来自上述所做的议论。对这个问题的答案是:这两种情绪经常处于对抗之中,它们各指向相反的方向,从寓言直到悲剧,其审美反应的规律只有一个,即:审美反应包括向两个相反方向发展的激情,这种激情消失在一个终点上,像消失在“短路”中一样。这个答案应该被认为是正确的。

我们就是想用“净化”这个词来表示这一过程。我们能够说明,为什么文学艺术家总是用形式克服自己的内容,在寓言的结构和悲剧的结构中



我们都可以为此找到生动的证明。只要对某些形式因素的心理作用做些考察,我们就马上能看到,这些形式因素仿佛是故意用来适应这一任务的。比如,冯特曾相当清楚地指出,节奏本身只是表示“情感表现的时间方式”,个别的节奏形式是对情感过程的描写,但因为情感进行的时间方式是激情本身的一部分,因而这一方式通过节奏的描写恰好能引起激情本身。对此,冯特曾用下面一些话来表述:“总之,节奏的审美意义就在于,它能引起显现其过程的那些激情,或者,换句话说,由于情绪过程的心理规律,节奏成为激情的组成部分,它继而又反过来引起这种激情。”^①

这样一来,我们就看到,节奏本身作为形式要素之一,能引起它所描写的激情。我们只要假定,诗人所选择的节奏,其产生的效果将与内容本身的效果相反,我们就能得到我们一直在谈论的东西。布宁就是用冷漠平静的节奏来叙述凶杀、枪杀和情欲的。他的节奏所引起的效果同他的短篇小说中描写对象所引起的效果完全相反。因而,审美反应便成为净化,我们经历了复杂的情感释放,经历了情感的相互转化,我们得到的是高尚、清醒的轻轻呼吸的感觉,而不是由短篇小说的内容所引起的痛苦的体验。寓言和悲剧的情况也是如此。我们决不是想以此来说明,节奏必定具有这种净化情感的作用,我们只是想以节奏的例子来说明,这种清醒的作用是能够发生的。毫无疑问,在奥夫夏尼科-库利科夫斯基说的那种情况中也恰好存在着这种情感的对立。如果要问六音步诗有什么必要的话,如果要问荷马比皮谢姆斯基有什么高明之处的话,回答无疑就是由于六音步诗的作用,这种诗能清醒和净化由场景的内容所引起的情绪。我们在艺术形式结构和内容中所发现的对立,正好就是审美反应的净化作用的基础。席勒关于悲剧形式的作用所说的话恰好说明了这一点。他

^① 冯特:《生理心理学原理》,第3卷,莱比锡,1874年,第209页。



说：“因此，大师在文艺中所拥有的真正秘密就在于用形式消灭内容；内容本身越丰富多彩越有吸引力，越引人入胜，内容及其作用越突出，或者说，观众对内容越是百依百顺，听任摆布，那么，这种文艺一旦摆脱内容，不受内容控制以后，其取得成功的系数就会更大。”^①

这里，通过审美规律的形式得出这样一个考察结论，即：任何文艺作品都隐含有内容和形式间的不协调，文学艺术家正是用形式像灭火一样达到消灭内容的效果。

现在我们可以来对上面的议论做一总结，并列出的公式。我们可以说，文艺所引起的激情是审美反应的基础，现在我们已完全地、现实地、强烈地体验这些激情，但这些激情又将在每次文艺欣赏中所必然要求于我们的幻想活动中获得释放。由于这种中枢的释放，使激情的外部运动方面受到极大的阻滞和抑制，使我们仿佛觉得，我们体验到的只是虚幻的情感。任何文艺都是以情感和幻想这两者的统一为基础的。文艺的最明显的特点是：它在我们身上引起相反方向的激情，只是由于对立定律而使情绪的运动表现受到阻滞，并使其与相反的冲动发生冲突，使内容的激情和形式的激情同归于尽，以致最后导致神经能量的爆炸和释放。

审美反应的净化作用就在于激情的这一转化，就在于激情的自燃，就在于导致此刻被唤起的情绪得以释放的爆炸性反应。

^① 《席勒选集》，第6卷，莫斯科，1957年，第326页。

第十章

文艺心理学

公式的检查。诗句心理学。抒情诗、叙事诗。主人公和出场人物。戏剧。喜剧和悲剧。戏剧表演。绘画、版画、雕塑、建筑。

在上文中我们已经提到过，矛盾是艺术形式和材料的最主要的特征，并在研究后发现，激情矛盾的优势是审美反应的最主要的、最决定性的部分。我们用了净化这个没有确定意义的词来称呼这种矛盾。

在各种不同的文学艺术中如何实现这种净化，这种净化有哪些明显的特点，有哪些辅助的过程和机制参与其中，对这些问题有必要做进一步的说明，这当然是非常重要的。但是我们不打算在这里揭示文艺即净化这一公式的内容，因为这应该是文艺各领域做进一步专门研究的对象。对于我们重要的是应把注意力放在审美反应这一中心点上，指出审美反应在心理学研究方面的侧重点，以便将其作为一切进一步研究的基本解释原则。我们现在要做的唯一的一件事情就是：尽快检查一下我们已发现的公式的容量，确定一下它所能包括和解释的现象的范围。严格地讲，无论是对我们已发现公式的容量的检查，还是找出由这一检查所自然产生的各种修正，都需要我们去做大量的和逐个研究的工作。然而，我们仍



试图再大致地检查一下,这一公式能在多大程度上经得住“事实的检验”。自然,我们只能通过某些偶然的現象进行一些研究,而不能设想通过事实系统地检查我们的公式。为此,我们试图从各个文艺领域举出一些典型例子来看一看我们的公式能否在现实中得到证实。这里,我们先来谈谈诗歌的作用问题。

如果看一看不是由心理学家,而是由文艺学家对作为审美事实的诗句进行的研究,那么就会立即发现,以文艺学家为一方和以心理学家为另一方进行的研究所得出的两种结论出奇的相似。两种事实——心理事实和审美事实之间显出惊人的一致,这种一致,我们可以将其看作是对我们提出的公式的证实和确认。这就是近代诗学中的韵律概念。幼稚地解释韵律的时代早已成为过去,在那时,韵律仅仅被理解为简单的节拍,也就是简单的诗格。俄国的安德烈·别雷和国外的萨朗,他们在研究中都已指出,韵律是一个复杂的文艺事实,这一事实同我们所提出的作为文艺反应基础的矛盾是完全一致的。俄语诗句的抑扬交替体系是以重读音节和非重读音节的正确交替为基础的,如果我们把诗歌称为四音步抑扬格,这就意味着在这一句中必须有4个重读音节,4个重读音节都落在音步的第二个位置上,前面隔有一个非重读音节。显而易见,这种四音步抑扬格几乎任何时候也不可能真正实现,因为这种诗格要求每句诗行由4个双音节词组成,而俄语中每个词只有1个重音。实际上,我们看到的完全是另一情况。用这种诗格写的诗句中,我们碰到的总是3个词、5个词或6个词,也即总是多于或少于诗格所要求的重音。学校的文学理论课告诉我们,诗格的要求与诗句的实际重音数量上的不一致,可以用以下办法来弥补,即我们把多余的重音轻读,或者与此相反,自行添加新的人为的重音,使我们的发音符合诗歌写作公式的要求。学校里的孩子们就是这样朗读诗



歌的，他们特别容易接受这种朗读方式，他们把诗句人为地切分成音步来读，如：“При—бе—жали В избу дети……”（“孩子们跑进了木屋……”）。可是，事实上却完全不是这么回事。我们的发音保留词的自然重音，因而诗句就常常违反韵律学公式，别雷正是把这种违反韵律学公式的全部事实称之为韵律。按照他的说法，韵律就是不遵守格律、违反格律和破坏格律。用一个很简单的道理就可说清楚：如果诗句的韵律的确就是保留简单节拍的正确交替，那就非常明显，第一，用同一格律写的诗就会千篇一律；第二，这种节拍至多不过像一串哗唧板或一面响鼓，起不到任何激发情感的作用。音乐中的节拍也是如此。音乐的节奏当然不是用脚就可以打出来的那种拍子，而是用不同等的和不一样的音填满这些相同的间隙，以造成复杂的节奏运动的感受。这种违反韵律学公式的现象，显示出一定的正确性，形成一定的配合，别雷就是把这种违例现象的体系作为韵律概念的基础的。^① 别雷的研究在最主要的方面已被证实，目前在任何一本韵律学教科书中都能找到格律和节奏这两个概念的确切区分。这种区分是必要的，这是由于我们使用的词会抵制把它们纳入诗句的格律。日尔蒙斯基说：“……借助单词创造在声音方面完全依赖音乐结构规律的文艺作品，同时又不曲解文字材料的本性，就如同用人体制作图案又要充分保留其实物意义一样，是不可能的。因此，在诗歌中不存在纯粹的韵律，就像在绘画中不存在纯粹的对称一样。韵律是作为言语材料的自然特性和由于材料的抵制而不能充分实现交替的结构规律这两者的相互作用而存在的。”^②

因此，实际情况是这样的：我们既能体会到单词中含有的自然重音数

① 安德烈·别雷：《象征主义》，《论文集》，莫斯科，1910年。

② 日尔蒙斯基：《韵律学引论·诗句理论》，列宁格勒，1925年，第16—17页。



量,同时也能体会到这一句诗所力求达到,然而却永远也达不到的规律和规范。这种格律同词与词之间的角力以及它们之间的纷争、分歧、违例和矛盾的感觉就成为韵律的基础。由此可见,在结构上这一现象同上面所做的分析完全一致。我们可以看到上面已经谈过的审美反应的所有三个部分:两种矛盾的激情及其在韵律学所规定的诗句三个因素中达到终点的净化。日尔蒙斯基为此提出这样三个概念:“一是语言材料的自然语音特性……二是作为诗句中支配强弱音交替的理想规律的节拍;三是作为言语材料的自然特性和节律规律的相互作用而产生的强弱音的实际交替的韵律。”^①萨朗也持同样的观点,他说:“任何诗句的形式都是语言所固有的语音形式和音乐节拍这两个要素内在结合或妥协的结果……永不停息的和在很多情况下已为历史所证实的互相对抗就是这样发生的,同一诗句形式的不同‘风格’就是这种互相对抗的结果。”^②这里还必须指出的是,诗学在诗句中发现的三个要素,就其心理学意义来说,同我们总是谈到的审美反应的三个要素是完全一致的。为此必须确定,前面两个要素是互相不协调的,是矛盾的,是会引起相反性质的激情的,而第三个要素——韵律则是前面两个要素的净化解决。应该说,这样的理解也已被最近的研究证实,这些研究提出完全相反的原则,即用某些要素互相对抗和矛盾对立的原则来代替原先艺术作品的要素和谐一致的原则。如果我们不是在静态中来考察形式,如果我们只进行笼统的类比,摒弃把形式和内容的关系比作酒杯和酒的关系,那么,我们必须像特尼亚诺夫所说的那样,把结构的原则作为研究的根据,并把形式理解为动态的形式。这就意味着,我们不应该在静态的结构中,而应该在动态的过程中去考察艺术作

① 日尔蒙斯基:《韵律学引论·诗句理论》,列宁格勒,1925年,第18页。

② 根据伊万诺夫斯基《科学和哲学引论的方法论》的引文,第265页。



品的各种构成要素。这时我们就会看到，“作品的统一不是封闭的对称的完整性，而是展开的动态的完整性。这种完整性的各要素之间没有静止的等号和加号，而永远只有动态的相互关联和整体化的记号。”^①在文艺作品中，并非一切因素都具有同等价值。形式不是由各因素融合成一体，而是通过一些因素在结构上服从另一些因素而形成的。“在这种情况下，形成的感觉永远是流动（也即变动）的感觉，这种流动感觉中存在着支配的结构性因素与被支配的各种因素之间的对立关系。不一定要把时间上的细微差别纳入这一流动、这一‘展开’的概念中。流动—变动可以是就其本身，在时间之外，作为纯运动来把握的。文艺是依靠这种相互作用、这种相互角力而求得生存的。没有起结构作用的因素对一切因素的支配、变形的感觉，就不会有文艺这一事实。”^②

因此，近代的研究者摒弃所谓诗句的韵律与意义的一致性的传统学说，指出诗歌的结构基础不是什么韵律与意义的一致性，也不是诗歌各因素相互一致的倾向，而恰恰是其相互对立的倾向。梅伊曼曾把诗歌朗诵中的两种相互对立的倾向，即节拍式的倾向和句读式的倾向加以区分。他只是认为，这两种倾向属于不同的人，实际上这两种倾向都包含于诗句本身之中，因而，诗句中同时具有两种相反的倾向。“这里，诗句表现为复杂的相互作用的体系，而不是联合的体系，用一种比喻的说法就是：诗句表现为各个因素之间的互相对抗，而不是各个因素之间的互相配合。显然，诗歌特有的长处就在这一相互作用的领域，韵律的结构意义及其对另一系列各因素的变形作用便是这一相互作用的基础……因此，从诗歌音响学的研究中发现了看似平稳的诗歌作品的矛盾对立。”^③从各种因素

①②③ 特尼亚诺夫：《诗歌语言问题》，列宁格勒，1924年，第70页，第10页，第10—21页。



的这对抗和矛盾出发,研究者得以明确指出,诗句和其中某些词的意义本身是怎样改变的,在作为诗句的结构因素的韵律的影响下,情节的发展、形象的选择等等是怎样变化的。如果从纯语音结构的事实转向意义的系列,我们也会发现同样的情况。特尼亚诺夫在他的论著临近结尾时想起了歌德的话:“强烈的印象神秘莫测地取决于各种不同的诗歌形式。如果用拜伦在《唐璜》中所采用的写作风格和格律来改写许多《罗马悲歌》的内容,那么,看来这内容也许会是引人入胜的。”^①可以举出一些例子来说明,诗句的意义结构在我们通常认为是配合、和谐的地方,其中也必然包含着内在的对立。莱蒙托夫的评论者之一——罗津,在提到他的《圣母啊,现在我站在你的圣像前……》这首优秀的诗歌时说:“这些华丽的诗句既缺乏崇高的质朴,也缺乏由衷的真诚——这两个祈祷中的主要属性在这首诗里都没有。在为无辜的少女祈祷时提到想把她交给冷酷世界的热情维护者,提到她的晚年甚至死亡,这种提法岂非为时太早?请特别注意:想把她交给冷酷世界的热情维护者——这是多么冷酷的对立。”的确,只要稍加留意,就不难发现组成这首诗的各要素间存在着的这种内在意义上的矛盾,叶夫拉霍夫说:“莱蒙托夫不仅发现动物王国里的新品种,还塑造出‘前额满是蓬乱鬃毛的母狮’作为阿那克雷翁的扁角鹿的补充,而且在《当那金黄色的麦浪在随风起伏》这首诗里完全按自己的方式改造了这大地上的整个大自然。格列勃·乌斯宾斯基在写到这一点时指出:‘为了语出惊人,他在这里把气候和季节都搞乱,这使人不由得对诗人的真诚产生怀疑……’这一见解就其本质来说是正确的,可是,就其结论来说又是

① 特尼亚诺夫:《诗歌语言问题》,列宁格勒,1924年,第120页。



多么糊涂。”^①

可以举普希金的任何一首诗来说明，他的诗的主题结构总是包含两种相反的情感。作为例子，我们来谈谈《每当我在热闹的大街上漫步》这首诗。按照传统的说法，这首诗应当理解为：周围的环境处处都使诗人产生死的念头，他为此而非常忧郁，但人是必然会死的，不顺从是不行的。最后一节赞美了年轻的生命。如果这种理解是对的话，那么，最后一节诗便与全诗相对立了。很容易看出，这样的理解是完全不对的。实际上，如果诗人想说明，周围的环境处处使他产生死的念头，那他自然就应该选择最能使他产生这一念头的的环境。像所有的感伤诗人那样，他会千方百计地把我们领到墓地，领到医院里病危者或自杀者跟前。只要留意一下使普希金产生这一念头的的环境，就能看到他的每一节诗都是建立在极其尖锐的矛盾之上的。他在热闹的大街上，在人多嘈杂的教堂里产生死的念头，这些似乎很少可能使人想到死的念头的地方，没有任何东西会让人想到死。看见孤立的老橡树——树木的老祖宗，看到新生的婴儿都使他想到死，这里已经显露出包含在这两个形象的结合本身之中的矛盾。老橡树和初生儿似乎很难使人想到死，但是，只要认真看一下整篇诗的上下文，意思就会十分清楚。这首诗是建立在两个极端的对立面——生和死的结合上的；在每一节诗中都把这一对矛盾展现在我们面前，然后从各个不同侧面反复渲染这两个念头。例如，诗人在第五节诗里透过每天的生活预见到死，但这不是死，是死的周年祭，即死在生中留下的痕迹；因此，当诗人在诗接近末尾时说出，甚至无知觉的尸体也愿意安息在离故乡近的地方，我们并不感到惊奇。最后一节诗不是同整篇诗形成对立，而是形成这两种对

^① 叶夫拉霍夫：《文艺创作哲学概论·试论文学史方法论》，第1卷，华沙，1910年，第262—263页。



立思想的净化,并从一个新的角度展示它们:前面是年轻的生命处处引起死的映象,这里却是年轻的生命嬉戏在墓前。这两个主题的这种尖锐的结合,在普希金的诗作中还可以找到很多很多。例如他的《埃及之夜》和《瘟疫流行时的盛宴》等等就是建立在这一基础上的,在这些诗篇里这种矛盾都达到了极限。他的抒情诗都显示出这一规律,即一分为二的规律;他的用词含义简单,他的诗句把简单的含义变成抒情情绪。如果我们稍微多留意一下的话,我们就可以在他的叙事作品中发现有同样的情况。在这方面要举一个最明显的例子——《别尔金小说集》。人们早已把这些中篇小说看作是极其平常的、惬意的、田园式的作品。然而经过一番研究之后我们仍可发现,这里同样包含着两种激情之间相互的对抗,而表面的平稳和惬意只是隐藏着悲剧实质的外壳。这部小说集的艺术魅力就是建立在小说的外壳和内核之间的这一对矛盾的基础之上的。乌津曾说:“小说中事件的整个外部进程以读者不易觉察的方式使事件得到和平和顺利的解决。错综复杂地交织在一起的死结似乎被一下子解决了。但是,叙述过程本身就包含着对立的因素。若是我们仔细研究一下《别尔金小说集》复杂的纹理,我们就不禁要问,难道我们不会觉得这是唯一的结局吗?是否可能还有其他出路呢?……”^①“生活现象本身和生活的奥秘在这里已经融合在一起,以致很难把它们分开。一些平常的事实由于有一股无形的力量在它们旁边或它们本身中发生作用而在悲剧的伴随下凸显出来。别尔金的隐秘含义,由匿名传记作者的序言所精心掩饰了的唯一含义就在于此,在这一小说集中所描写的外衣下面深藏着导致毁灭的可能性……但愿表面上一切都会有个好收场,至少这样的收场可以安慰一下米

^① 乌津:《论别尔金小说集·读者译论》,彼得格勒,1924年,第15页。



特罗芳奴什卡；^①但只要还存在另一种收场的可能性，就会使我们感到恐惧。”^②

这位研究者的功绩就在于他十分清楚地指出，在这些小说中，在那些显然能导向令人满意结果的线索中还有另一个方向；他还成功地指出，正是同样的那些线索的这两种方向的变化形成了我们在文艺的净化中寻求缓解的两个要素。“别尔金的每篇小说都以迥非寻常的、无与伦比的技艺把这两个要素编织在一起了，只要稍微加强这一要素而减弱另一要素，就会导致这些奇妙的创造性安排全部丧失价值。引言的作用就是为了确立这两种因素之间的平衡。”^③

就拿较为复杂的叙事作品来说，我们也能说明，即使在这里，同一个规律也支配着这些作品的安排。试以诗体长篇小说《叶夫盖尼·奥涅金》为例。这部作品通常都被解释成是描写 19 世纪 20 年代的一个男人和一个理想的俄罗斯少女的故事。这种解释不仅对主人公只是从生活故事的角度去理解，而且最重要的是把他们静态地理解为是某种固定的本质，这种本质贯穿小说始终，一直没有任何改变。

其实，只要研究一下这部诗体长篇小说本身就可看出，普希金是动态地解释主人公的，他这部小说的结构原则就在于，展示的是小说的动态而不是主人公的凝固形象。特尼亚诺夫说得对：“我们只是在不久前才放弃把主人公当活着的人来讨论（谴责）的那种批评……所有这一切都是建立在静态的主人公这一前提之上的。”“……主人公的静态的统一（以及文学作品中的任何静态的统一）是非常不稳固的；它完全取决于结构的原则，

^① 米特罗芳奴什卡是俄国作家冯维辛（1745—1792）的喜剧《纨绔子弟》中的一位主人公，此剧抨击了俄国当时腐朽的农奴制度。——译者注

^{②③} 乌津：《论别尔金小说集·读者译论》，彼得格勒，1924 年，第 18 页，第 19 页。



它会在作品发展进程中摇摆不定,在每种具体情况下都会随作品的一般动态,即随作品的发展进程而摇摆不定。只要有个统一的标志、统一的范畴就足够了,这个统一的范畴把实际破坏统一的种种突发情况合法化,迫使人们觉得这些情况与统一等值就足够了。但是这样的统一显然已经不是人们天真地设想的那种主人公的静态的统一;支配它的不是静态完整性的统一,而是动态的主人公。只要有主人公的标志,即主人公的名字,我们就在每种情况下都看到主人公本身。”^①

普希金的诗体长篇小说《叶夫盖尼·奥涅金》最有力地说明了这一原理的正确。这里恰恰很容易看出,奥涅金这个名字在什么样的程度上只是主人公的一个记号,主人公在什么样程度上是动态的主人公,是随着小说结构性因素的变化而变化的。这部小说的所有研究者直到现在都是从作品的主人公是静态的这样一个错误假设出发,指出奥涅金性格中那些为生活原型所固有的特点,但与此同时,他们却忽略了原型与文艺之间的特殊差异。特尼亚诺夫说:“作为文艺研究的对象,应该属于那种特殊的、不同于其他智力活动领域的东西,这种研究应该使所有智力活动领域的东西成为自己的材料或工具。每部艺术作品都是许多因素的相互作用的结果。因此,这种研究的任务是要确定这种相互作用的特殊性质。”^②这里说得很清楚,研究的材料必须是文艺中尚未说明理由的东西,也即某种只属于文艺的东西。现在,就让我们来研究这部诗体小说。

关于奥涅金和达吉雅娜的性格特征,按“通常”的说法,都是以这部诗体小说的第一部分为根据的,这种说法完全是由于不顾这些性格的发展进程,不顾主人公在诗体小说的最后部分所陷入的惊人的自相矛盾造成的,因而对这部长篇诗体小说的理解上就出现了一系列的错误。首先,让

^{①②} 特尼亚诺夫:《诗歌语言问题》,第8—9页,第13页。



我们来谈谈奥涅金本身的性格。可以很容易看出，普希金之所以把一些典型的、经过精心安排的静态要素写入奥涅金，是为了让这些要素在这部诗体小说的最后部分成为人们反感的对象。归根到底，小说描写的是奥涅金毫无出路和震撼人心的爱情，它最后不得不以悲剧结束。按照和谐和一致的配方，作者本应选择相应的、仿佛天生就是扮演爱情角色的主人公。然而，我们看到普希金从一开始就强调指出了奥涅金身上的那些特点，这些特点正好说明他不可能成为悲剧性爱情的主人公。普希金在诗体小说第一章中详细地描写了奥涅金很有一套讨好女人的本事（第十、十一、十二节），这里，奥涅金的形象使读者确信，他是上流社会中的情场老手；读者读完开始的几节诗就会下结论说，在奥涅金身上什么事都可能发生，但他决不会死于无可指望的爱情。值得注意的是，就是在这一章加进了议论小脚的插叙，还议论了无望的爱情极其巨大的威力，这仿佛是在勾勒出第一方面的同时又勾勒出与此完全对立的另一方面。在插叙之后紧接着又说到奥涅金对爱情早已是麻木不仁（第三十七、四十二、四十三节）。

不！他已经无心去追逐女人，
上流社会的喧闹已令他生厌；
即使美人的容颜，
也不能拨动他的心弦……
（第一章第二十七节）

但当小说沿着错误的路线向前发展，当达吉雅娜向他表白爱情之后我们完全明白奥涅金心中的爱情早已枯竭，他和达吉雅娜的爱情已经没有指望的时候，我们才完全相信奥涅金永远不会成为悲剧性爱情的主人



公。奥涅金得知连斯基爱上了达吉雅娜的妹妹时对他说：“诗人，我要是你的话，就选另一位。”只是在这时，诗体小说的另一条线通过一个小小的暗示重又活跃起来。但是，没有任何东西像奥涅金和达吉雅娜的对照那样有力地显示出了真正的结局：达吉雅娜的爱情处处被描绘成是想象中的爱情，处处都强调达吉雅娜爱的不是奥涅金，而是她从奥涅金身上想象出来的小说里的一个主人公。

“她自幼爱读小说”——普希金用这句诗直截了当地点出了她的爱情的臆想和想象的性质。其实，按这部小说的立意看，达吉雅娜不爱奥涅金，更确切些说，爱的不是奥涅金；在小说中提到，从前曾有过流言，说要把她嫁给奥涅金，她暗中也听到过这些流言。

她不由得想起自己，
已是情窦初开的年纪；
内心里不禁暗暗盘算，
恋爱已是刻不容缓的事情。
这念头犹如一颗种子落地，
春日融融使它获得了生机。
少女的内心想象着爱情的甜蜜，
千种柔情，百般思念，
折磨着她年轻的胸臆，
她渴望着……心上人，
快点来到她的面前！

（第三章第七节）



在这节诗里说得很清楚，奥涅金只是达吉雅娜想象中所期待的那个人，后来我们可看到，她的爱情完全是在想象中展开的（第十节）。她把自己想象成克拉莉莎、尤丽娅、黛尔菲娜，请看：

她边读边叹息，
分享着书的欢乐和悲戚；
读到忘情处，就不由得
把书中主人公的情书，
暗暗背诵，细细琢磨。
(第三章第十节)

因此，她那封著名的信早已有了腹稿，只是后来才写了下来，我们可以看到，这封信确实保存了自己原先具有的全部特征。同样值得注意的是，普希金正是在这里，在第十五节里给自己长诗提供了一个错误的方向，他为达吉雅娜流泪，因为达吉雅娜把命运交到一个追求时髦的暴君手里，她这样做会毁了自己。而实际上，因爱情毁了自己的却是奥涅金。在奥涅金同达吉雅娜会面之前，普希金再一次提到：

如今美人儿也不能使他动心，
追逐女人对他只是逢场作戏；
求欢遭拒他满不在乎，
对方变心他就乐得休息。
(第四章第十节)



普希金把奥涅金的谈恋爱比作是一个对什么都满不在乎的客人跑来打惠斯特桥牌：

清早起来连自己也不知道，

晚上该到何处去消遣。

（第四章第十节）

在向达吉雅娜表白时，奥涅金立刻谈到结婚问题，还描述了不幸家庭生活的情景，在这里，我们很难想象出比这谈话更乏味、更令人生厌以及同他们所谈话题更截然相反的东西了。当达吉雅娜拜访奥涅金住处，翻阅他的藏书，了解到他的怪僻性格时，达吉雅娜的爱情性质便暴露无遗，在这里，从理智上和感情上折磨她的那个谜也就解开了。如果我们把奥涅金的信同达吉雅娜的信做一比较的话，奥涅金最后一次爱情的那种突如其来的热情奔放的性质就更加可以感觉到了。在达吉雅娜信中，普希金特别突出和加强其中表现出来的法国小说的因素。为了表达这封信的内容，他需要表达柔情蜜意的帕尔尼^①的文笔，他请来这位善于歌唱盛宴和无限忧愁的歌手，因为只有他能够表达出这封信的迷人的情调。普希金把自己的表达称作是不充分的、不合要求的翻译；值得注意的是，他在奥涅金的信的前面说：“这是他的原信，一字不差。”在达吉雅娜的信中仿佛是笼罩着一层飘摇不定、混沌不清的浪漫主义烟雾，而在奥涅金的信中却是一切都清清楚楚和明明白白的，是一字不差的。值得注意之处还有，当达吉雅娜在信中提到自己会“成为贤妻良母”时，她再次暴露了自己爱情所追求的目标。同这种殷勤的有失检点和谄媚的胡言乱语相比，奥涅金

^① 帕尔尼(1753—1814)，法国诗人。——译者注



信中的情真意切，正像普希金所说，是震撼人心的。

我知道我将不久于人世，
但只要我还能苟延残喘一天，
清早起来我仍坚信不疑，
白天定能和你见面……
(第八章第三十二节)

原先竟没有人发现，整篇小说结尾，直到最后一行都充满了如下的暗示：奥涅金将要毁灭，他的生命即将终结，他无法再活下去了。普希金半开玩笑半严肃地多次提到这一点。但是以惊人的力量把这一点揭示出来的地方，就是两人的重逢突然被马刺声打断的那个著名的场合。

在这里我亲爱的读者，
在主人公倒霉的时刻，
让我们同他长久地……
永远永远地……分手。
(第八章第四十八节)

普希金仿佛在一个偶然的地点突然停住，但这种来自外界的对读者来说非常意外的偶然事件更加强了这部小说在艺术上的完整性。一切到此为止。当普希金在小说收尾的一节诗中提到什么是无上幸福时说：谁如果还没有把满杯的美酒喝完就早早地告别了人生的欢乐，他就是个幸福的人；谁如果还没有把人生的小说读完，读者就不清楚，小说中说的幸



福的人是指谁,是指小说的主人公还是小说的作者。

连斯基和奥丽加的爱情是奥涅金和达吉雅娜的悲剧性爱情的一个简单的对照。关于奥丽加,普希金直截了当地说,任何一部小说中都能见到与她一模一样的身影。这就充分说明,这一性格仿佛生来就是小说中的女主人公似的。对连斯基也是一样,总说他是为爱情而生的,但他竟死于决斗之中。由此读者仿佛看到了这部小说结构基础上的十分反常的现象。读者期待,在女主人公是小说的完美女主人公,在男主人公也是扮演罗密欧角色的地方,会发生一场真正的爱情戏剧,而使这场爱情中断的那一枪也将是会富有戏剧性的。但是读者的全部期待都破灭了,他们都受了骗,普希金在写自己的这部诗体小说时,克服了材料的自然属性,把奥丽加和连斯基的爱情写成了庸俗的爱情,请看关于连斯基所期待的命运的那段著名的议论:“在乡下,即使戴绿帽子、爱穿绗制棉袍的人也会感到幸福”,而真正的灾难却安排在最出乎意料、最不可能出现的地方。只要稍微浏览一下这部诗体小说就能看到,整部小说的结构都是建立在不可能的基础上的。第一部分和第二部分的完全一致是在含义完全相反情况下彻底地表现出来的:达吉雅娜的信和奥涅金的信,还有在凉亭里的表白和在达吉雅娜家里的表白。受此欺骗的读者甚至没有发觉男女主人公已经发生了根本性的变化,小说结尾时的奥涅金已经完全不是小说开头时的那个奥涅金,而且正好与其相反,正如结尾时的情节与小说开头时的情节正好相反一样。

正如小说的进程发生了很大变化一样,主人公的性格也发生了很大的变化。最重要的是,正是性格的这种变化成了展开情节的最重要手段之一。读者一直认为,奥涅金决不可能成为悲剧性爱情的主人公,但正是这种爱情把他变成了精神空虚的人。就这个意义上来说,有一位研究者



把艺术作品比作两种类型的飞行器是对的。他说，有两种艺术作品，就像有两种飞行器一样，一种是重于空气的飞行器，一种是轻于空气的飞行器。气球之所以能上升，是因为它轻于空气，其实这并不意味着它已取得了大自然的胜利，它只不过是空气中浮动罢了。气球没有制服空气，它不是靠自己的力量升向高空，而是靠空气的浮动把它带向高空。反之，飞机是重于空气的飞行器，在升空过程中每时每刻都在向下坠，遇到空气的阻力时就制服这一阻力，摆脱这一阻力，并借助下坠的力量使自己腾空而起。真正的艺术作品就像飞机一样，总是选择重于空气的物质做材料，由于材料的这一特性与飞行相抵触，使飞机往下坠，只有克服了这种抵触才能产生真正的飞行。

我们在《叶甫盖尼·奥涅金》这部诗体小说中遇到的情况也是如此。如果在奥涅金位置上出现另一个人，我们一开始就知道他命中注定要遇到不幸的爱情，那小说的结构就会司空见惯、平淡无奇，充其量只能作为一部伤感主义小说的情节。然而，当悲剧性爱情落到奥涅金身上，当我们亲眼见到重于空气的材料使飞机下坠的力量被制服后，我们便感受到飞行即文艺净化产生的振奋所赋予的真正的喜悦。

如果说在叙事诗中我们面临的是动态的主人公，那么，在戏剧中将更是如此。一般说来，戏剧本身的特点使其成为更难以理解的一种文艺形式。这个特点就是通常戏剧总是选择矛盾冲突作为自己的材料；而主要材料中原来所包含的矛盾冲突则在一定程度上冲淡了凌驾于一般戏剧矛盾冲突之上的文艺要素的冲突。如果我们注意到任何戏剧实质上都是不完整的文艺作品，都只是舞台演出的材料，那是很好理解的。因此，在戏剧中我们很难把内容和形式这两者区分开来，这对戏剧的理解多少增加了一些困难。但是，只要稍微仔细探讨一下这个问题，把这两个要素区分开



来还是不难做到的。为此,我们必须首先把上面谈到的动态主人公这一概念扩大到戏剧上去。有一种偏见认为,戏剧是刻画性格的,这就是戏剧要达到的目标。如果研究者以应有的客观态度对待莎士比亚的戏剧,那么,这种偏见早就应该抛弃了。叶夫拉霍夫早就一针见血地把所谓莎士比亚描写性格令人叫绝这种看法称之为过时的童话。浮尔克特曾就此指出:“莎士比亚在很多方面敢于比心理学家走得更远。”但是谁也没有像托尔斯泰那样说得如此透彻,在谈论哈姆雷特时我们已经引证过他的话。正因为如此,托尔斯泰才说,他的看法与欧洲通常的看法是截然相反的。托尔斯泰非常正确地指出,李尔王的语言是过分庄重的、缺乏性格的,莎士比亚剧中的国王们使用的都是这种语言,他逐步地加以说明,《李尔王》这出悲剧中的语言和事件是非常不自然和不可思议的,以致读者都对此难以相信。“不管这出悲剧在我的复述中显得多么荒谬……但我敢说,这些话在原著中会显得更荒谬。”^①托尔斯泰用了下面这段话作为莎士比亚剧本缺乏人物性格的主要证明,他说:“莎士比亚笔下的人物不是用自己的语言,而是用一种莎士比亚式、过分雕琢的、非常不自然的语言来说话,不仅是剧中人物不应用这种语言,就是现实中的人在任何时候、任何地方也不应用这种语言说话。”^②他认为正是语言才是刻画人物性格的最重要手段。关于托尔斯泰的这一观点,沃尔肯斯坦也说得对,认为:“……这是现实主义小说家的批评。”^③但是,他又认为,就悲剧的实质而言,人物的语言不可能有性格,“悲剧主人公的语言是作者心目中最响亮、最鲜明的语言,除此以外,根本没有使语言性格细化的余地”,^④这就更加强了托尔斯泰所坚持的观点。沃尔肯斯坦是想以此强调,悲剧中无所谓性格,因

①② 《托尔斯泰全集》,第35卷,第236页,第239页。

③④ 沃尔肯斯坦:《戏剧艺术》,第114页。



为悲剧总是把人写得非常极端，而性格却总是建立在各种特征的一定比例和对比上的。因此，托尔斯泰指出下面这一点是完全正确的：“莎士比亚笔下的人物不仅被置于不可能的、不是由事件进程所产生的、没有特定时间地点的悲剧环境里，并且这些人物也不是按特定的性格行动，而是随心所欲的。”^①这样，托尔斯泰有了一项重大的发现，他所指出的正好是作为文艺特征的尚未说明理由的领域；他用一句话指出了莎士比亚研究中的真正问题，他说：“莎士比亚笔下的人物，其言行常常不符合他们的特征，而且他们的言行往往是完全不必要的。”^②

我们以奥赛罗为例，来谈谈这一分析是多么正确，对我们阐明莎士比亚的缺点和各种优点究竟有多少用处。托尔斯泰说，莎士比亚剧本中的情节是从以前戏剧和小说中借用来的，他不仅没有使主人公的性格变得更真实，与此相反，他总是削弱或甚至是消灭这些性格。“比如在《奥赛罗》中……莎士比亚笔下的奥赛罗、雅戈、凯西奥和爱米莉娅的性格比意大利小说中的这些性格来要不自然和不真实得多……莎士比亚剧中的奥赛罗嫉妒的理由比意大利小说中的也要不自然得多……莎士比亚笔下的雅戈是个彻头彻尾的恶棍、骗子、窃贼、贪婪之徒……他作恶的理由按莎士比亚的说法，一是受委屈……二是……三是……总之，理由很多很多，就是说不清。小说中只有一个简单的理由，一说就清楚：他对苔丝德蒙娜有强烈的爱情，自从苔丝德蒙娜选中摩尔人而坚决拒绝他之后，他的这种强烈的爱情就变成了对她和对奥赛罗的仇恨。”^③

托尔斯泰认为莎士比亚是完全故意忽略和消灭小说所刻画的性格，这一说法是很正确的。通过这出悲剧可以说明，悲剧中主人公性格的本身，只是把两种相反的激情统一起来的因素。情况确实如此。让我们来看

①②③ 《托尔斯泰全集》，第35卷，第114页，第251页，第244—246页。



看这出悲剧的主人公：如果莎士比亚写一出关于嫉妒的悲剧，看来，就得选择爱嫉妒和好疑心的人物作主人公，让他同最容易引人嫉妒的女人纠缠在一起。最后，还应该在他们两者间确定这样一种关系，使嫉妒成为他们爱情的不可避免的伴侣。莎士比亚采取的恰恰是完全相反的处理方法，他为悲剧选用的材料与便于他完成任务的材料是完全相反的。普希金非常正确地说明这一点：“奥赛罗不是个天生嫉妒的人，恰好相反，他是个轻信的人。”^①奥赛罗的轻信是悲剧的主要动机之一，剧中的一切都是由奥赛罗轻信引起的，他身上丝毫也看不到一点嫉妒者的特点。可以说，奥赛罗的整个性格都是作为同嫉妒者完全相反的性格安排出来的。莎士比亚按照同样的处理方法做出对苔丝德蒙娜的性格安排。这个女人同那些给人提供嫉妒借口的女人是截然不同的。许多评论家甚至在这个形象身上找到不少理想的和圣洁的品质。此外，最重要的是，奥赛罗和苔丝德蒙娜的爱情被想象成柏拉图式的、完美无缺的爱情，有一位评论家甚至把剧中的某些暗示解释为奥赛罗和苔丝德蒙娜之间并不存在的婚姻。当并不嫉妒的奥赛罗由于嫉妒的理由杀死不应受到嫉妒的苔丝德蒙娜的时候，悲剧效果正是在这里达到了顶点。如果莎士比亚按第一种处理方法去做的话，他的剧本就会与阿尔齐巴舍夫^②的《嫉妒》一样庸俗不堪。阿尔齐巴舍夫剧本中写了这样一个故事：一个爱猜忌的丈夫发现自己妻子愿意与任何男人交往并欣然委身于他们，他为妻子的不忠而非常恼火，醋性大发。而且对夫妻之间的关系是完全从一个共用卧室的角度去描述的。研究者用来比喻艺术作品“重于空气”的飞行在《奥赛罗》中完完全全地顺利实现了，因为我们看到，这出悲剧是由两个相反要素编织起来的，悲剧

① 《普希金全集》，第12卷，1949年，第157页。

② 阿尔齐巴舍夫(1878—1927)，俄国作家。——译者注



在我们身上产生两种截然相反的效果，剧中的每一句台词、每一个动作一方面把我们深深地引入卑鄙变节的气氛中，另一方面又把我们抬高到理想性格的境界，正是这两种相反激情的冲突和净化才构成了这出悲剧的基础。托尔斯泰十分正确地指出，由于莎士比亚有这样一个特点，所以他才具有刻画性格的高超本领。他说：“他的这个特点就是善于安排表现情感运动的场面。这种安排就是不管他使人物所处的状况多么不自然，不管他使人物说的话多么不合他们的身份，也不管人物有没有个性，在莎士比亚的一些戏剧里却往往能正确地、有力地表现出情感的运动，表现出情感的增强、变化和许多相反的情感的结合。”^①这种善于表现情感变化的能力正是刚才所说的对那种动态的主人公理解的基础。麦克佩斯夫人有一次说：“我曾用自己的乳汁喂养过孩子。”后来又有人在另一个场合说：“她从没有过孩子。”歌德在对比前后这两句话时说这是艺术上的假定性，莎士比亚“关心的总是这一句话的力量……诗人使他的人物在这里说出要说的话，这话正是在这里给人们产生了深刻的印象，诗人并不关心，也从来不考虑这一句话和那一句话会不会发生明显的抵触”^②。如果考虑语言在逻辑上的矛盾，歌德是完全正确的。这一点可以从莎士比亚的悲剧和喜剧中举出大量实例，这些实例足以清楚地说明，戏中的人物性格总是受制于剧本的结构而动态地展开的，这些性格完全可以证实亚里士多德的规则：“……本事是悲剧的基础，仿佛是悲剧的灵魂，其次才是性格。”^③在说到这一点时曾指出，莎士比亚的喜剧不同于描写那些逢场必到的吃白食者、好吹牛的武士、拉皮条的女人等等的戴着固定假面具演出的古罗马

① 《托尔斯泰全集》，第35卷，第249页。

② 《歌德同艾克曼的谈话》（1827年4月28日），柏林，1955年，第320—321页。

③ 亚里士多德：《论诗歌艺术》，第60页。



喜剧,这是非常正确的;但是他却没有考虑到,被普希金称之为莎士比亚一大功绩的广阔而且自由的性格描写,其目的并不是为了使主人公接近现实中的人和丰满的现实生活,而是为了使动作的发展和悲剧的纹理更加丰富,更加多彩。其实,任何性格都是静止的。普希金在谈到莫里哀时说,在他笔下的“伪君子假仁假义地追求恩人的妻子,假仁假义地接受领地,假仁假义地讨杯水喝”,通过这种描写道出了一切性格悲剧的实质。因此,当弥勒去进一步揭示英国戏剧中性格和本事的相互关系问题时,他就必须承认错综复杂的情节是决定性的因素,而性格是“创作过程中的从属的、派生的因素。对莎士比亚来说,这听起来仿佛是无稽之谈……但更有意思的是,正是用莎士比亚的例子可以说明,连他自己至少有时候也使性格服从了本事”^①。当弥勒继罗利之后试图以技术上的必要性来理解,为什么科迪莉娅向父亲表白自己的爱时,他就陷入了我们上面提到过的那种矛盾。我们曾提到,有人试图从技术上去解释文艺中某些尚未说明理由的现象,而实际上这些现象的产生不仅是由于技术所引起的可悲的必要性,而且也是由于形式所赋予的可喜的优越性的缘故。如果我们注意到这样一个事实,即莎士比亚笔下的疯子说的是通常的散文,写信用的也是散文,麦克佩斯夫人说梦话也同样用的是散文,那么,我们就可看到,出场人物的语言和性格之间的联系完全是偶然的。

这里很有必要说明一下长篇小说和悲剧在这一方面存在的一个实质性的区别。在长篇小说中我们往往会看到,出场人物的性格是动态性地展开的,是充满矛盾的。出场人物的性格或者是作为使一切事件变形的结构性因素,或者与此相反,是作为被另一主导因素变形的因素而展开的。这种内在的矛盾我们在陀思妥耶夫斯基的长篇小说中能够找到。他

^① 弥勒:《莎士比亚时代的戏剧和剧院》,列宁格勒,1925年,第45页。



的小说是在两个方面，即在最卑贱的方面和最崇高的方面同时展开的，如：凶手在高谈阔论哲学问题，圣徒在大街上出卖自己肉体，弑父者在拯救人类，等等。但这一现象在悲剧中却具有完全不同的含义。为了分析和理解悲剧主人公的结构特点，必须注意到上面关于戏剧所说的一般性的东西。任何戏剧都是以矛盾冲突为基础的。就拿悲剧或讽刺喜剧来说吧，我们总能看到其形式结构是相同的，处处都有一定的手法，一定的法则，有与主人公相抗衡的某种势力；我们只能根据对这些手法选择的情况来区分各种不同的戏剧。如果悲剧主人公用极大的力量来反抗绝对的和不可动摇的法则，那么，喜剧主人公通常反对的是社会法则，而讽刺喜剧主人公反对的则是生理法则。“喜剧主人公违反社会心理的规范，违反风俗习惯。讽刺喜剧主人公……违反社会生活的社会物理规范。”^①因此，在讽刺喜剧的领域内，例如在阿里斯托芬的《吕斯忒拉忒》中，很容易也很乐意描写色情和饮食之类的事情。人的兽性是讽刺喜剧爱拨弄的东西，但这种形式按其本质仍然是戏剧性的。因此，我们在任何戏剧中都可以感到一定的规范和对规范的违反；在这一点上，戏剧的结构使人想起诗句的结构，诗句的结构既有一定的规范和格律，也有违反格律的地方。所以戏剧的主人公仿佛总是综合着两种相反的激情，即规范的激情和违反规范的激情的戏剧性格。因此，我们总是从动态的角度理解主人公，不是把他看作是一种不变的过程和事件，而是看作是变化着的过程或事件。如果我们考察一下某些剧种，这一点就会更加清楚。沃尔肯斯坦是正确的，他认为悲剧的特征是主人公具有最大限度的力量，这使人想起古人把悲剧主人公称作某种精神上的最大限度。因此，最大限度是悲剧的突出特点，即以英勇反抗的绝对力量来破坏法则。悲剧刚一离开这些高度，刚放弃这

^① 沃尔肯斯坦：《戏剧艺术》，第156页。



最大限度,就立刻会变成正剧,从而丧失它自己的特点。赫勃尔是完全不对的,他把悲剧逆转的积极作用解释成是:“当一个人遍体鳞伤、皮开肉绽时,把他杀死就意味着给他治好了伤。”如果照此办理,那么也可以说,当悲剧诗人让他的主人公去死时反而会使我们得到了满足,正如一头受了致命伤的动物因为伤后痛苦万分把它射杀一样。这种看法是很不对的。我们意识到主人公的死并不是不可避免的,我们仿佛觉得在逆转时主人公并不是一个遍体鳞伤、皮开肉绽的人。悲剧能引起惊人的净化,这种净化所产生的效果同悲剧内容所包含的效果是截然相反的。

在悲剧中,观众最紧张的时刻和最喜悦的时刻同主人公死亡过程中的最紧张的时刻是吻合的。这就清楚地告诉我们,观众不仅能领会到主人公领会到的东西,而且还领会到超越这一点之外的什么东西。因此,赫勃尔指出这一点是非常对的,悲剧中的净化只对观众来说才是必要的,而“完全没有必要……使悲剧主人公自己达到内心的妥协”。我们在莎士比亚悲剧的终场中能够找到这一点的非常好的例证,这些悲剧几乎都是以同一种方式结束的:逆转一旦发生,主人公一旦威武不屈地牺牲,马上会有某个出场人物站在尸体旁边,与观众一起简要地回顾悲剧所经历的一系列事件,仿佛在收集净化中烧焦了的悲剧的灰烬。当观众在霍雷肖的简要叙述中听到所列举的刚从他们面前一幕幕地演过去的那些可怕的事件和死亡时,他们仿佛又一次看到同一个悲剧,只不过这悲剧中已没有了毒和刺;当他们把自己对终场中出现的悲剧的态度同刚才所体验到的对整个悲剧的印象进行对比时,上面的这一缓解使他们有时间和理由来体会自己的净化了。“悲剧是人所拥有的最大限度力量的狂暴的表现,因而是令人兴奋的。在规模宏大的矛盾冲突场景中,恐惧感被达到狂喜程度的振奋感所代替,悲剧要求助于藏在我们心灵深处的下意识的、自发的神



秘力量，只有通过悲剧才能使这些力量都充分发挥出来。仿佛是剧作家在对我们说：你们胆小怕事，迟疑不决，在社会和国家面前唯命是从；请看看吧，强者是怎样行动的；如果你们沽名钓誉、骄奢淫逸，或者目空一切、盛气凌人等等，一定不会有什好下场，请你们想象一下，怎么去效仿我们的主人公吧，让你们的热血沸腾起来吧，这是多么令人神往的情景啊！”^①这里把事情说得未免有些过于简单，但其中无疑也包含着部分真理，因为悲剧的确能激起深藏我们内心深处的热情，然而又使这种热情在堤岸由花岗岩砌成的完全相反的情感河流内奔流，并用缓解一切的净化来结束这一斗争。

喜剧也有类似的结构，它的净化包含在观众对喜剧主人公发出的笑声中。在这里，观众和喜剧主人公是分得十分清楚的：喜剧主人公没有笑，他是在哭，而观众却在笑。出现了明显的两重性。在喜剧中，主人公在伤心，而观众却感到好笑，或者与此相反。在喜剧中，可能正面人物遇到可悲的结局，而观众却依旧欣喜若狂。在舞台上取得胜利的是法穆索夫，而在观众的体验中取得胜利的却是恰茨基。我们现在还不想去寻找区别悲剧和喜剧、正剧和喜剧的那些特点。许多作者肯定这些范畴实质上不是美学范畴，在文艺之外也可能存在喜剧因素和悲剧因素（哈曼、克罗齐），这是很有道理的。现在对我们来说，重要的只是指出，既然文艺使用悲剧因素、喜剧因素和正剧因素，那它就得处处都要受到我们现在正检查着的净化公式的支配。柏格森^②非常准确地确定了喜剧的任务，他说，喜剧中描写的“出场人物违反社会生活的传统的规范”。按照他的意见，“可笑的只能是人。如果我们觉得可笑的是一件东西或一头野兽，这是因为我们把

^① 沃尔肯斯坦：《戏剧艺术》，第155—156页。

^② 柏格森（1859—1941），法国唯心主义哲学家。——译者注



它当作人来看待,使它具有人的属性。”笑必定要有社会前景,笑不可能超然独立于社会之外,因此,喜剧还是作为遵守一定的规范和违反一定的规范这样两重感觉展现在我们面前的。沃尔肯斯坦正确地指出了这种两重性,他说:“当一个可笑的人物说出可笑的、俏皮的对白时,这样的对白就会产生非常强烈的效果。莎士比亚所塑造的福尔斯泰夫这一人物的魅力就在于把懦夫、馋嘴和色鬼等等同一个出色的笑星结合在一起。”^①这是非常容易理解的,因为福尔斯泰夫的任何笑谈都在笑的净化中消除他的天性中的整个庸俗方面。柏格森总是把自动性,把有生命的东西违反一定的规范看作是产生可笑东西的起因;当有生命的东西像机械一样动作时就能使人觉得好笑。

弗洛伊德对诙谐、幽默和滑稽的研究成果则更有意思。不过,他对这三种体验的能量所做的解释,我们觉得未免有些武断,因为这一解释归根结底是把它们归结于能量的某种节约和消耗。但是,如果撇开这种对能量的解释不谈,就不能不同意弗洛伊德的分析是很准确的。我们认为特别值得注意的是,这一分析完全符合我们所发现的作为审美反应基础的净化公式。对弗洛伊德来说,诙谐好比是向两个相反方向同时进行思考的两面神伊阿诺斯。他发觉在幽默和滑稽中我们的情感和知觉同样有这种分歧现象。由于类似活动所引发的笑便是诙谐对我们产生解除作用的最好证明。^②哈曼也注意到同样的情况:“对喜剧因素和诙谐来说,首要的任务是要求新颖别致。几乎任何时候都不会把同一句俏皮话拿来说两遍的。所谓有独创的人我们特别指的是那些善于说话诙谐的人,因为从紧张到缓和的飞跃常常是突如其来的,是无法估计的。简洁是诙谐的灵魂,

① 沃尔肯斯坦:《戏剧艺术》,第153—154页。

② 弗洛伊德:《诙谐及其对潜意识的关系》,1925年。



诙谐的实质就在于从紧张突然转化为缓和。”^①

由《丑的美学》一书的作者罗生克兰茨引入科学美学的整个情况同样也是如此。作为黑格尔的学生，他把丑的作用归结为是突出正面因素或命题的一种对比。但这样说是完全不正确的，因为像拉洛正确地指出的那样，丑和美进入艺术领域的理由是完全一样的。艺术作品所描写和再现的对象，其本身，也即在它被作品表现之前可能是丑的；在某种情况下甚至必须如此。所有的肖像画和一般现实主义作品就是典型的例子。这是大家都熟知的事实，不是什么新观点。拉洛引用布瓦洛^②的话说：“任何一条蛇，任何一个丑陋的怪物，只要得到艺术的再现，就可能博得人们的喜欢。”^③弗农·李^④也同样证实这样一点：对象的美往往不能直接移入艺术，她说：“最伟大的艺术，例如米开朗琪罗的艺术常常表现一些结构虽美但却带有显著缺陷的人体……与此相反，任何一个展览会和最平常不过的收藏品都会给我们提供成打的相反的例证。也就是说，在这些作品中，我们能够很容易和肯定地得知：模特儿本身是美的，然而作品却是一些平庸而拙劣的绘画或雕像。”造成这种情况的原因，正如她完全正确地指出的那样，就在于真正的艺术对其所感受的对象在移入作品之前先得进行一番改造。再也没有比丑的美学更适合我们公式的例子了。

整个丑的美学对净化问题说得清清楚楚，如果没有净化，对丑的美学的欣赏就成为不可能。对通常称之为剧的中间型的戏剧作品如何适合我们的公式的问题，要说明则困难得多。但是，在这里以契诃夫的话剧为例，就能证实这一规律是完全正确的。

① 哈曼：《美学》，第124页。

② 布瓦洛(1636—1711)，法国诗人，评论家。——译者注

③ 拉洛：《美学引论》，莫斯科，第83页。

④ 弗农·李(1856—1935)，英国评论家、美学家。——译者注



我们来谈谈《三姐妹》和《樱桃园》这两出话剧。在这两出话剧中,《三姐妹》通常被错误地说成是描写外省的姑娘们对首都美满幸福生活的苦苦追求。^①实际上与此相反,在契诃夫这一话剧中,没有任何可以合理地和有根据地说明三姐妹之所以向往莫斯科的理由,正是因为这一点,莫斯科对三姐妹来说只不过是一个结构性的艺术因素,而不是她们真正实现愿望的对象,所以剧本产生的不是喜剧的印象,而是完完全全的正剧的印象。此剧上演后第二天,评论家们便评论说,剧本多少有些引人发笑,因为一连四幕戏中三姐妹老是哼哼着说:去莫斯科,去莫斯科,去莫斯科。其实事情很简单,她们很容易就可买张火车票,去一趟莫斯科就是了,只不过看来她们并不需要去莫斯科。有一位评论家干脆把这出戏称之为火车票戏。比起伊兹马伊洛夫这样一些评论家来,他的说法还算有些道理。的确,作者既然使莫斯科成为吸引三姐妹的中心,他似乎应该说明一下她们向往去莫斯科的理由。是的,她们在那里度过了童年,但是,似乎她们当中谁也记不清莫斯科是什么样了。也许,她们不能去莫斯科是因为她们遇到了什么困难,然而事实并非如此。我们一点也看不出有什么原因,为什么三姐妹一直举棋不定,始终没有迈出这一步。也许就像评论家说的那样,莫斯科在她们心目中是理性和文明生活的体现,但也不是这么回事,因为剧本里一点也没有提这方面的事。相反,为了与此相对照,对她们的一个兄弟去莫斯科的渴望写得却非常现实和真切,因为对他来说,去莫斯科并不是幻想,而是非常现实的事。他回忆大学的生活,很想在吉斯托夫饭店坐上一会儿。但三姐妹的莫斯科同安德列的这个现实的莫斯科是完全对立的。三姐妹的莫斯科是未说明理由的莫斯科,正像她们不能去莫

^① 见伊兹马伊洛夫的论文,载《契诃夫全集》,第22卷,彼得格勒,1918年,第264—265页。



斯科始终未说明理由一样。剧本的整个效果当然正是靠这一点来维系的。

《樱桃园》这出戏同样如此。我们怎么也不能理解,为什么出卖樱桃园对拉涅夫斯卡娅竟会带来这么大的不幸,也许是她常住在这樱桃园内的缘故。但据我们所知,她一生浪迹天涯,一直也无法回庄园来往。也许,出卖樱桃园意味着她的破产,但这理由也不能成立,因为并非物质上的贫乏使她处于极度悲惨的境地。对于拉涅夫斯卡娅,就像对于观众一样,樱桃园始终是一个未说明理由的要素,这一点同三姐妹与莫斯科之间的关系一样。整个戏剧结构的特点在于,在非常现实和日常生活的关系中织进了一个非理性的理由,我们同样开始把它当作心理上完全现实的理由来看,于是,这两个互不相容的理由之间便展开了冲突,便产生了必须在净化中加以解决的矛盾,没有这一矛盾,文艺也就不可能存在。

最后,我们需要很扼要地用一些信手拈来的例子说明,这一公式不仅适用于诗歌,而且也完全适用于其他艺术形式。我们的议论总是从一些文学的具体实例出发,但最后得出的结论总是要推广到所有其他艺术领域。这里最合适的对象是戏剧表演,因为对它的考察中只有一半是属于文学领域。然而很容易指出,除文学这一半外,戏剧表演的另一半——演员的演技和演出,也能完全证实这一公式的正确。狄德罗在著名的《关于演员的奇谈》一文中,在分析演员的演技时为此勾画出了一个大概轮廓。他非常清楚地指出了演员不仅要体验和刻画出场人物所体验的情感,而且要利用艺术形式扩大这些情感。“但是对不起!——有人对我上面的话表示异议——母亲发自肺腑的这些充满哀怨和悲痛的呼喊声如此强烈地震撼着我的心灵,难道这些声音不是由真正的情感所产生、真正的绝望所引起的吗?绝对不是。现在来证实一下:这些声音是有节奏的,它们都是一个朗诵体系的组成部分,只要把它们声调哪怕降低或提高四度音程



的1/20,它们就变成虚假的了。这些声音都受某种统一律的支配,以一定的方式被挑选出来,并给以和谐的安排,使其有助于既定任务的解决……演员丝毫不差地知道,什么时候该掏出手绢,什么时候该掉下眼泪;不早也不晚,恰好在他说出一个固定的词、固定的音节的时候潸然泪下。”^①狄德罗把演员的创作称作是充满激情的装模作样和堂而皇之的盲目模仿。这个论点只是在一个地方有些离奇,但如果我们说,母亲在舞台上绝望的呼喊声当然也表现了真正的绝望,那它就是正确的了。然而,演员的成功并不在于此,而是在于他赋予这一绝望的节奏上。这里,问题根本不在于像托尔斯泰所戏言的那样,美学的任务要求人们“像写鲜花那样去写死刑”,舞台上的死刑依旧是死刑,而不是鲜花,舞台上的绝望也依旧是绝望,但它能通过艺术形式的作用而得到缓解,因此,演员很可能没有彻底地、充分地体验到他所刻画的人物所体验的那些情感。狄德罗讲了一个很有意思的故事:“这里我很想对你们讲一讲——对反目成仇的演员夫妻如何同台扮演一对温柔多情的恋人的故事。这一对演员从来没有把角色演得如此有声有色,使得全场观众长时间地向他们鼓掌致意,掌声和喝彩声此起彼伏,曾有10次打断演员的演出。”^②接下去狄德罗引出了一大段对话,在对话中,两位演员按照剧本规定的台词在谈情说爱,而与此同时,又自言自语地小声责骂着对方。正如意大利谚语所说:虽然做得不对,但想得不错。这对文艺心理学来说有极其重要的意义,它指出了任何演员的情绪都具有两重性。因此狄德罗的主张是十分正确的,他说,一演完戏,演员的心里就不再保留对他所刻画人物的任何一点情感,这些情感都让观众带走了。遗憾的是,至今还有人把这一看法称为奇谈怪论,至今还没有一部翔实的研究著作论述过演员表演的心理学,尽管在这一领域里,文艺心

①② 狄德罗:《演员的矛盾》,莫斯科,1922年,第9页,第18页。



理学比起所有其他领域来更容易胜任这一任务。但是有一切根据可以预言,不管这种研究的结果怎样,它必定能证实狄德罗所指出的演员情绪基本上具有的两重性。我们认为,这种两重性使我们有理由把净化的公式推广到戏剧表演上去。

在绘画领域,用本义上的油画同素描或版画艺术之间在风格方面的差别来说明这一规律的作用是最方便的。自从克林格尔的研究著作出版以来,这种差别已为大家所广泛认同。继赫利斯季安森之后,我们倾向于认为这一差别就在于油画和版画对空间所做的不同解释:油画消除画面的平面性质,并使我们以重新解释空间的方式去领会摆在平面上的一切东西,而素描则甚至在描绘三维空间时仍保留其页面的平面性质。因此,我们对素描的印象总是双重的,即一方面,我们把素描所画的东西看作是三维空间的,另一方面,我们还欣赏线条在平面上的种种变化。版画作为艺术的特点也包括在两重性之中。克林格尔曾指出,版画与油画相反,很喜欢利用不协调、恐惧和厌恶等等印象,这些印象对于版画有着积极的意义。他指出,在诗歌、戏剧和音乐中,这些因素是允许的,甚至是必不可缺的。赫利斯季安森非常正确地指出,之所以造成这些印象可能是由于被画对象所产生的恐惧在形式的净化中得到缓解。“必须克服不协调,必须使其缓解和调和。我们本想说净化这个词,若是亚里士多德这个绝妙的词还没有让各种各样的解释弄得不可理解的话。可怕东西造成的印象应该在狂欢高潮时刻得到缓解和净化,不是为恐惧而描写恐惧,恐惧是作为克服恐惧的推动因素来描写的……这个转移性的因素应该同时既表示克服,又表示净化。”^①

^① 赫利斯季安森:《艺术与哲学》,圣彼得堡,1911年,第249页。



形式价值中的这样净化的可能性可以通过帕拉伊奥洛^①的《男人们的格斗》这幅素描来说明，“这里死的恐怖完全被战胜了，完全被融化在有节奏的线条的狂欢之中了。”^②

最后，让我们极其粗略地谈一下雕塑和建筑。我们很容易看到，这里，材料和形式的对比常常是艺术效果的出发点。我们可以回忆一下，雕塑几乎只采用金属和大理石这两种材料来塑造人体和动物，而这两种材料最不宜于塑造有生命的东西，不像那些可塑和柔软的材料能更好地表现有生命的东西。雕塑家把材料的这种稳定性看作是创造有生命形体并与之保持一定距离的最佳条件。

大声呼喊着的、着色的著名的拉奥孔雕像是雕塑把形式和材料对比作为出发点的最好的例证。

我们还可以拿哥特式的建筑作为例子来说明同样的情况。有一个事实很值得我们注意：当艺术家把石头凿成植物的形状，添上枝叶和玫瑰花；在哥特式教堂中令人叫绝的是材料的厚重感发挥到最大的限度，而艺术家却创造出气势非凡的垂直线，达到了使教堂向上挺拔，营造出一种振奋人心和向上腾飞的惊人效果。看来在哥特式建筑中，建筑艺术从笨重的石头中取得轻盈、缥缈和清澈的效果，也是上述思想的最好例证。

研究者在写到科隆教堂时，他说的是完全正确的：“尖形拱券像蛛网似的交织成高高的拱顶，在拱顶的这种匀称的分割中可以看出骑士们在建立丰功伟绩中所表现出来令我们惊叹的勇气。在这些尖形拱券的轮廓中有着骑士情歌所给予的那种温柔而亲切的情感。”艺术家从石头中取得的这种勇气和温柔所遵循的是同样的规律，这一规律使艺术家让下沉的

① 帕拉伊奥洛(1433—1493)，意大利画家。——译者注

② 赫利斯基安森：《艺术与哲学》，圣彼得堡，1911年，第249页。



石头上升,并在哥特式建筑的大教堂里创造直线升天的印象。

这一规律的称呼叫做净化,不是别的什么,正是净化使古代的巨匠把丑陋可怕的怪物雕像和光彩夺目的狮头羊身蛇尾饰件放置在巴黎圣母院顶上,如果没有这些雕像饰件,巴黎圣母院就不可能成为现在这个样子了。

第十一章

文艺与生活

感染说。文艺的生活意义。文艺的社会意义。文艺评论。文艺与教育学。未来的文艺。

如果上面我们对文艺所做的解释是正确的话，那么，在这里仍有必要再来考察一下文艺因此而具有的意义的问题。在这种情况下，审美反应同人的其他各种反应之间存在着什么关系呢？如何按照对文艺所做的这种解释来阐明文艺在人的行为的总系统中的作用和意义呢？

我们知道，对上述问题至今还存在着截然不同的答案，对文艺的作用有着完全不同的评价，有些作者把文艺的作用抬得很高，而另一些作者却又把文艺看作是一般的娱乐和消遣。

显而易见，每一次对文艺的评价都直接取决于我们对文艺心理学的理解。若是我们想解决文艺与生活处于什么样的关系的问题，若是我们想从实用心理学方面提出文艺问题，我们就得有某种基本理论观点来武装我们的头脑，以便使我们在解决这一具体问题时有一个坚实的理论基础。

在这里，研究者首先必然会碰到的是当前最流行的一个看法。这看



法就是：文艺似乎在用某种情感来感染我们，文艺就是以这种感染作为它的基础的。托尔斯泰说过：“文艺活动就是建立在人们具有接受其他人的情感感染能力的基础上的……情感千差万别，有非常强烈的也有非常微弱的；有重大意义的也有微不足道的；有不好的也有好的。只要这些情感能感染读者、观众、听众，它们就是文艺的对象。”^①

因此，这一观点就把文艺归结为一种普通的情绪，并且断言，在普通的情感和文艺所引起的情感之间没有任何本质的差别，所以说，文艺是感染情感的简单的共振器、放大器和传送器。由于文艺不具有任何特殊的差异，因而对文艺的评价同样应根据我们评价任何情感时所使用的标准。如果文艺用坏的或是好的情感感染我们，那它就可能是坏的或好的文艺，文艺本身说不上是好是坏，只有通过情感语言表现出来才能评价它的好坏。托尔斯泰由此十分自然地得出结论，必须从一般道德的观点去评价文艺，凡在道德上得到他的赞同，就被认为是高尚的和优秀的文艺；凡从他的观点看来反映不道德行为的文艺，他便一律反对。许多评论家都从他的理论中得出同样的结论，而且通常是从作品中所具有的明显的内容的角度来评价文艺作品的。如果这部作品的内容得到他们的赞同，他们就称赞这位文学家或艺术家，否则就加以反对。有什么样的伦理学，就有什么样的美学——这就是这种理论的口号。

当托尔斯泰试图把自己的结论始终不渝地付诸实施的时候，他本人就发现自己的这一理论是十分不正确的。作为自己理论的说明，他对比了两种艺术印象：一种是对村妇们为祝贺他女儿出嫁时表演的大型圆圈歌舞所留下的印象，另一种是对杰出的音乐家演奏贝多芬第 101 号奏鸣曲所留下的印象。村妇们的歌声表现欢快、振奋和精力充沛这样明确的情

^① 《托尔斯泰全集》，第 30 卷，第 64—65 页。



感,托尔斯泰情不自禁地受到它的感染,他回家时精神振奋,心情愉快。从这一观点出发,村妇们的歌声对他来说是真正的艺术,它表现出明确而强烈的情感。而第二种印象则全然不包括这样明显的表达,所以他甚至认为贝多芬的奏鸣曲只是不成功的艺术尝试,它没有任何明确的情感,称不上是什么杰出的作品。从这个例子可以十分清楚地看出,如果作者把感染力的标准作为解释艺术的依据,他必将得出多么荒谬的结论。从这个角度看,贝多芬的音乐不包含有任何明确的情感,而村妇们的歌声却是人人都听得懂的,容易使人们受到愉快的感染。叶夫拉霍夫是完全正确的,他说,如果这样,“那么军乐和舞曲便是最‘真实’、最‘地道’的艺术了,因为它们更能感染人。”^①因此,托尔斯泰在始终不渝地贯彻他的主张时,除了民歌外,他真的只能承认“不同作曲家的进行曲和舞曲”是音乐作品中“接近于世界艺术要求”的作品。托尔斯泰论文的评论者瓦尔特正确地指出:“倘若托尔斯泰说过,村妇们的欢乐使他心情愉快,那么,对这一论点是无法反驳的。”“这就是说,借助于村妇们歌声中所表达的情感语言(这种情感语言也可由大喊大叫来表达,可能情况果然如此),托尔斯泰受到她们欢乐的感染。但是这和文艺有什么关系?托尔斯泰没有说村妇唱得好不好,如果她们不是歌唱,而是大喊大叫,敲击镰刀,她们的欢乐不是同样会富有感染力吗?这种感染力不见得会减弱,特别是在女儿出嫁这样的喜庆日子里。”

我们认为,若是根据感染程度把平日里里恐怖的呼救声同最感人的小说或悲剧做一个比较的话,那么,艺术作品会经不起这种比较的。显而易见,为了解什么是文艺,必须给简单的感染力注入点其他什么东西。显

① 叶夫拉霍夫:《艺术创作哲学引论》,第1卷,第439页。



然,文艺产生的是另一种印象,从这意义上说,郎吉弩斯^①是很正确的,他说:“你必须知道,演说家的描写同诗人的描写完全不同,诗歌中描写的目的是惊心动魄,而散文中描写的目的是表达能力。”正是因为诗歌中描写的目的——惊心动魄,完全不同于散文中描写的目的——表达能力,所以在托尔斯泰的公式中完全没有涉及惊心动魄这一点。然而,为了更好地认识托尔斯泰公式的错误,我们还必须研究一下他所找出的舞曲和军乐,来看看这种艺术的目的是否只是简单的有感染作用。彼得拉日茨基认为,如果美学把激起审美情感作为艺术的唯一目的,那就完全错了。他认为,文艺会引起一系列一般的情绪,而审美情绪则只起陪衬的作用。“例如,尚武时期的文艺往往主要是用来激起英勇善战的情绪和心情。例如,现在的军乐就决不是要给士兵们在战场上带来审美快感,而是为了激发和加强战斗的情绪。中世纪文艺(包括雕塑和建筑)的意义主要是激发崇高的宗教情绪。抒情诗适合的是一种情绪,讽刺诗适合的是另一种情绪,正剧和悲剧则又适合于我们情绪心理的其他一些方面,以及诸如此类等等……”^②

别说军乐在战场上冲锋陷阵时激不起任何战斗情绪,就是整个问题的提法在这里是否正确都是个疑问。奥夫夏尼科—库利科夫斯基的意见则要正确得多,他认为,“军事抒情诗和军乐能使部队‘提高士气’,能‘鼓舞’部队去建立功勋,但要知道,它们引起的结果并不是战斗的情绪或战斗的激情。它们引起的结果至多是使战斗的热情得到缓和并受到约束,还有,就是安抚紧张的神经系统,驱除恐惧。振作精神,安抚不安的心灵,

① 郎吉弩斯(213—273),古罗马文艺理论家,《论崇高》一书的作者。——译者注

② 彼得拉日茨基:《法和道德研究绪论·情绪心理学基础》,圣彼得堡,1907年,第293页。



驱除恐惧心理——这可以说是‘抒情诗’出自其心理本性的最重要的实际着力点之一。”^①

因此,认为音乐能直接激发战斗情绪的想法是错误的,音乐只能更迅速地缓解恐惧、浮躁和精神紧张的情绪,只能提供一种可能,促使战斗情绪表现出来,但它本身却不能直接激发这种情绪。这一点在情诗中表现得尤为明显,按照托尔斯泰的说法,情诗的唯一目的就在于激起我们的情欲,然而谁要是懂得抒情情绪的真正本性,那他就会明白,抒情情绪是会以完全相反的方式发生作用的。“毋庸置疑,抒情情绪对所有其他的情绪(和激情)起缓和的作用,甚至起麻痹的作用。首先,它对性感及其各种情绪和激情就是这样发生作用的。只要情诗是真正的抒情作品,那么,情诗中抒情情绪的诱惑力比那些形象艺术作品中的诱惑力要小得多,尽管在形象艺术作品中对爱情问题和所谓性的问题的解释是为了对读者产生道德的影响。”^②若是奥夫夏尼科—库利科夫斯基认为,形象和表象的东西最容易在情绪上兴奋起来时激起性欲,而这些形象和表象的危害却被在抒情诗中的抒情情绪所消除,在克制性本能和预防性本能问题方面,人类受益于抒情诗的地方,若是不多于伦理学的话,至少也不少于伦理学,那么,他的这种见解可以说只对了一半。而且他还低估了被他称之为形象艺术的其他各类艺术的意义,他没有注意到,由形象所引起的情绪也被艺术情绪所麻痹,即使这种情绪不是抒情情绪。因此,我们发现,托尔斯泰的理论即使在实用美术这样他认为最适合他的理论的地方,也不能得到证实。至少大型艺术——贝多芬和莎士比亚的艺术,托尔斯泰本人也都认为其理论在那里不适用。实际上,如果文艺的意义和作用只是为了以一个人的情感去感染许多人,除此以外就无其他任务了,那么,这种生活将是多

^{①②} 《奥夫夏尼科—库利科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第192—193页。



么单调无趣。在这种情况下,文艺的意义和作用便无关紧要了,因为归根到底,除了个人情感在数量上的扩大之外,我们在文艺中决不会有超出这种情感范围的任何可能。如果这样,文艺所创造的就会是福音书上说的那个毫无趣味的奇迹:五六个面包和 12 条鱼供 1000 人吃,人人都吃,而且吃饱了,吃剩的鱼刺足足装了有 12 箩筐。这里仅仅是数量上的奇迹——吃到和吃饱的有 1000 人,但每个人吃的不是鱼和面包,就是面包和鱼。其实不创造这个奇迹,他们每个人每天在家里不也是吃这些东西吗?

如果写悲伤情绪的诗,除了以作者的悲伤情绪感染我们以外,再无别的任何任务,那么,对这种文艺来说岂不是太可悲了吗?文艺所创造的应该像福音书上说的另一个奇迹:把清水变成佳酿。因此,文艺的真正本性总是包含有某种可以改变和克服普通情感的东西,由文艺所引起的同样的恐惧、痛苦和不安,除了它们本身所含有的东西外,还含有超出其自身的别的东西。这超出其自身的别的东西能克服由文艺引起的那些情感,使其精神焕发起来,也即把它们由清水变成了佳酿,文艺的最重要的使命就是通过这种方式实现的。一位思想家说,文艺同生活的关系,正好比葡萄酒和葡萄的关系。他这样说是很对的,因为他指的文艺取材于生活,但除了来自生活的素材外,文艺还提供素材本身特性中尚未含有的某种东西。

由此可见,情感本来是个人的,而现在,通过艺术作品把个人的情感变成了社会的情感,或者说,通过艺术的概括变成了社会的情感。从这一过程来看,文艺好像并没有把什么东西加入这一情感,因此,如果只承认文艺有感染作用的话,我们就会完全无法理解这一事实:为什么应该把文艺看作是一种创作活动,文艺同一般的喊叫和演说家的演说有什么区别,朗吉弩斯所说的“惊心动魄”又在哪里?我们应当承认,就是科学也不是简



单地用一个人的思想去感染全社会，就是技术也不是简单地延长一个人的手，正是由于这样，文艺也如同延长的“社会情感”，或“情感技术”，这一点我们将尽可能在下面加以说明。普列汉诺夫说得很对，文艺和生活的关系很复杂。他举了丹纳^①说的一个例子。丹纳研究过一个有趣的问题：为什么风景画只在城市里获得发展。看来，如果文艺只用生活赋予我们的情感来感染我们，那风景画应该在城市中完全消失，然而历史告诉我们的是截然相反的情况。丹纳说：“我们欣赏荒野的景色是很有道理的，就像有人对这种景色感到无聊也是有道理的一样。对17世纪的人们来说，没有什么比真山真水更会引起他们很多不愉快的想象的了，他们对野蛮感到厌倦，正像我们现在对文明感到厌倦一样。这些真山真水能够使我们有可能避开人行道、办公室、小店铺而得到休息，只是因为这样一个原因我们才喜欢欣赏荒野的景色。”^②

普列汉诺夫曾经指出，文艺有时不是生活的直接表现，而是生活的对立。问题当然不单单是丹纳所说的消遣，而是某种对立，也即当我们在日常生活中找不到出路时，通过文艺使其某个方面得以消除。所以这里无论如何也谈不上简单的感染。显然，文艺的作用要更复杂和多样，不管我们给文艺下什么样的定义，我们总能看到，文艺本身包含有某种不同于简单地传达情感的东西。不管是否同意卢那察尔斯基关于文艺是生活的浓缩这一观点^③，我们都应看到，文艺虽来自生活情感，但这些情感必须接受文艺对它的某种改造，而托尔斯泰却没有考虑到这一点。我们已经看到，这种所谓改造就是净化，就是把这些情感变为相反的情感，即缓解这些情

① 丹纳(1828—1893)，法国哲学家、美学家和史学家。——译者注

② 丹纳：《论艺术》，1922年。

③ 卢那察尔斯基：《艺术问题评论集》，莫斯科—彼得格勒，1922年，第29页。



感,这和普列汉诺夫所说的文艺中的对立原则恰好完全一致。只要 we 着重探讨一下文艺的生物学问题,只要我们知道文艺不仅是感染的手段,而且对人来说还是一种比感染重要得多的手段,那我们就会容易确信这一点。维谢洛夫斯基在《历史诗学三章》中曾一针见血地指出,最古老的歌唱和游戏是由一种复杂的净化需要而产生的,在令人疲乏的繁重劳动中,合唱能以自己的节拍协调肌肉交替活动的紧张度,表面上无目的性的游戏符合锻炼和调节臂力和脑力的无意识的生理需要。这就是亚里士多德为戏剧所提出的那种心理生理净化的需要,毛利族妇女技艺高超的哭泣天赋和 18 世纪遍及各地的爱哭现象也表现出这种需要。这都是同一种现象,只是说法和理解上的差别而已。要知道,在我们感到诗歌中的韵律原则也是艺术原则的同时,却忘记了它的最简单的心理生理的起因。^① 揭示出这些作为文艺基础的心理生理起因,指出文艺的生物学意义,就是对感染说的最好驳斥。看来,文艺能够缓解和改造肌体中某些极其复杂的意向。我们的观点同毕歇尔对文艺起源问题的研究是完全一致的,并且对理解文艺的真正作用和意义也很有帮助,我们认为,这一事实更进一步证明了我们观点的正确。众所周知,毕歇尔认为音乐和诗歌的起因相同,都产生于繁重的体力劳动,其任务是以净化的方式使难以忍受的劳动带来的紧张得以缓解。他对劳动歌曲的一般内容做了如下几方面的表述:

1. 随劳动进程发出同时用力的信号。
2. 用开玩笑、说粗话或引用旁人的话力求激发伙伴们的干劲。
3. 表现出劳动者对劳动、劳动进程和劳动工具的思考,歌唱欢乐,宣泄不满,抱怨劳多酬少。

^① 参见:维谢洛夫斯基:《历史诗学三章》,《维谢洛夫全集》,第 1 卷,圣彼得堡,1906 年。



4. 向企业主本人、监工或旁人提出请求。^①

在这里,文艺的两个要素及其缓解都能找到自己的反映;这些歌曲的唯一特点是,文艺应该缓解的痛苦和困难就包含在劳动本身之中。后来,文艺脱离了劳动,并开始作为独立的活动而存在,它把原先构成劳动的那种要素引入文艺作品本身;那种需要缓解的痛苦情感现在开始由文艺本身所引起,但文艺的本性并未因此而改变。毕歇尔把一句很平常的话说得很有意思:“古代民族认为在进行繁重劳动时必须有歌曲伴唱。”^②由此我们已经看到:第一,歌曲组织了集体劳动;第二,使繁重劳动的紧张情绪得以宣泄。我们还可看到,文艺即使在它的最高阶段,在明显脱离了劳动,与劳动失去直接联系之后,仍保持了它的同样的职能,因为它还应该把社会情感整合分类,使繁重劳动的紧张情绪得以宣泄和缓解。孔提利安表达了同样的看法:“看来,大自然把音乐交给我们,好像是想让我们更容易忍受劳动的痛苦。例如,歌曲能激励一个划船的人,它不仅有助于协调许多人的划船动作,使其一致,而且一个人的疲劳也可因粗声粗气的歌唱而得到减轻。”

由此可见,文艺最初是作为生存斗争最强有力的工具而产生的,因而当然不能认为,文艺的作用仅仅是为了沟通情感;当然也不能认为,文艺没有任何支配情感的权力。如果文艺像托尔斯泰说的村妇们那样只能引起我们的欢乐和忧伤,它就决不可能一直保留下来,并且像现在那样得到广泛的承认。尼采在《快乐的科学》中就清楚地表达了这一看法,他指出在节奏中包含有动机:“节奏使人产生一种不可抑止的欲望,不仅使人的脚步保持一致,而且心灵也紧随节拍……对古代迷信部落来说,还有什么比节奏更有用的东西呢?当时,借助节奏什么事都能做,节奏能神奇地帮助

^{①②} 毕歇尔:《劳动和节奏》,莫斯科,1923年,第173页,第299页。



劳动,能使上帝显身倾听人们的诉说,能按自己的意愿改变未来,能使自己的心灵摆脱杂念,不仅使自己的心灵也使恶人的心灵摆脱恶魔的纠缠。没有诗,人就什么也不是;有了诗,人就几乎成了上帝。”“在心情失常和精神失调时,就要合着歌唱者的节拍跳舞,这就是给人治病的处方……首先是要把人弄得如醉如狂,把激情充分发作出来,也就是使鬼魂附体者疯狂,以致使复仇的鬼魂感到厌烦,不再采取复仇行动。”在正常生活中发泄不出来的无比强烈的激情在文艺中得到消耗,这种可能性看来就是文艺生物学领域的基础。我们的所有行为无非是我们的肌体同环境保持平衡的过程。我们和环境的关系越简单、越初级,我们的行为就越简单。肌体和环境的相互作用越复杂、越微妙,这种平衡的过程就越曲折、越紊乱。决不能认为这种平衡的过程永远是和谐、顺利的,其中总会出现一些摇摆,优势总是不在环境方面,而在肌体方面。任何机器在工作中都不能够自始至终把所有能量全部用在有益的活动上,总有一部分能量不能在有益的活动中找到出路。因此必然会不断地把没有用完的能量释放出来,给它以出路,以便最终能保持同世界之间的平衡。奥尔尚斯基教授说得很对,他说,情感本身“是我们平衡中的加号和减号”。^①我们平衡中的这些加号和减号,这些没有用完能量的缓解和消耗,就属于文艺的生物学功能。

只要对儿童稍作观察就能发现,在儿童身上,生命可能性未实现的部分比已实现的部分要大得多。弗朗克说,如果儿童玩假扮士兵、强盗和骑马游戏,那是因为实际上他们心目中已有士兵和强盗的概念。谢灵顿所确立的原则,即争取一般运动区原则中清楚地指出,我们的肌体的构成情况是这样的,即肌体的神经感受区超过它的效应执行神经元好多倍,因此我们肌体所感受的欲望和刺激大大多于它能实现的欲望和刺激。我们的

^① 奥尔尚斯基:《艺术创作》,莫斯科,1907年,第102页。



神经系统像一个火车站,有5条线路进入这个火车站,但从那里出来的线路却只有1条。这样,到站的5列火车中只有1列能从这车站开出去,而且是在经过一番残酷斗争之后才冲出去的,结果留在站上的还有4列火车。我们的神经系统又像一个永久的、分秒不停的角力场,而我们已实现的行为只是作为可能性现实地存在于我们的神经系统内行为的很小的一部分,这种作为可能性的行为已经出现,但还没有为自己找到出路。就像整个自然界中已经存在的生命只是可能出生的生命的很小的一部分,就像每个已诞生的生命是以千百万尚未诞生的生命为代价一样,在神经系统中实现了的那一部分生命也是现实地存在于我们身上生命的很小的一部分。谢灵顿把我们的神经系统比作大口朝世界、小口朝行动的漏斗。世界通过漏斗的大口向人注入成千个呼唤、欲望和刺激,只有其中很小一部分得到实现,也就是仿佛通过小口流到了外面。显然,没有得到实现的这一部分生命,没有通过小口流出去的这一部分行为,必须以这种或那种方式消除。肌体和环境之间保持着某种平衡,必须协调好这种平衡,就像气压超过炉体安全值时必须打开锅炉阀门排气一样。文艺看来就是在我们行为反应的临界点上同环境取得这种突发性平衡的手段。早就有人发表过这样的观点:文艺仿佛是生命的补充和扩大。比如朗格^①就说过:“当代文明人和家畜有同样的可悲之处:由于有规律的资产阶级生活已形成固定的社会模式,每个人的生活都过得非常狭隘和单调,这种狭隘和单调导致所有的人——穷人和富人,强者和弱者,走运的人和不走运的人——都过着空虚的和不够完美的生活。真正令人惊讶的是,当代人所能体验和实现的表象、情感和行为的数量竟是如此有限。”^②

① 朗格:《艺术的实质》,第2卷,1901年,第53页。

② 拉祖尔斯基:《普通心理和实验心理学》,列宁格勒,1925年,第240页。



拉祖尔斯基用托尔斯泰长篇小说来说明移情理论时也曾指出过这一点。“托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》有一处谈到安娜·卡列尼娜在读一本小说，她非常想做小说主人公所做的事，同他们一起斗争，一起胜利，还同小说的一位主人公一起去他的庄园，等等。”^①

弗洛伊德基本上也持同样的观点，他把艺术看作是对两个对立原则——快乐原则和现实原则进行调和的手段。

至于谈到生活意义问题，所有这些作者无疑比格伦特—艾伦之类的人要正确得多，他们认为，“不受实际利害关系约束的情感才是审美情感。”这很像斯宾塞的公式：从前曾经有用而现在已经无用的东西才是美的。这种观点发展到极限便会导致游戏说，这是许多哲学家坚持的理论，而席勒则使这一理论达到从未有过的高度。艺术即游戏这一理论之所以遭到坚决反对，是因为它无助于我们理解作为创作活动的艺术，是因为它把艺术归结为锻炼器官的生物学功能，即归根到底把艺术归结为成年人的一种无足轻重的活动这样一个事实。而所有主张艺术是神经能量必要的释放，是肌体和环境在我们的行为的临界点上保持平衡的复杂手段的理论，则比游戏说更具有说服力。我们只是在我们道路的临界点上才诉诸艺术，这一点很有助于我们理解为什么我们所提出的公式总是把艺术作为创作活动来揭示。如果我们把艺术看作是净化，我们就会非常清楚，艺术不可能仅仅发生在有真切和强烈情感的地方。即使最真实的情感本身也不可能创造出艺术。为了创造艺术，缺少的不仅仅是技术和技巧，因为甚至通过技术表现出来的情感，也永远创作不了抒情诗和交响曲。要创作抒情诗和交响曲，还得有克制、缓解和战胜这样情感的创作活动，只有出现了这种活动，艺术才得以体现。因此，艺术欣赏也需要创造，因为对艺术

^① 弗洛伊德：《心理分析学的基本心理学理论》，第87—88页。



欣赏来说,仅仅靠真实地体验作者的情感,分析作品本身的结构是不够的,还要创造性地克制自己的情感,使它得以净化,只有这样,文艺的作用才能充分显示出来。因此,我们完全理解奥夫夏尼科—库利科夫斯基这一非常正确的观点:军乐的作用决不是为了激起战斗的情绪,而是为了使整个肌体在紧急时刻同环境保持平衡,约束和调整肌体的活动,使它的情感得到释放,驱除恐惧,仿佛为壮胆开辟了一条自由之路。由此可见,文艺从来不会从自身直接产生任何实际行为,它只是使肌体去准备实现这一行为。弗洛伊德风趣地说,受惊吓的人一看到危险就恐惧,就跑;他说,有用的是跑,而不是恐惧。在文艺中恰好相反,有用的是恐惧本身,是人的情感释放的本身,它为正确的逃跑或进攻创造了条件。这当然也就是奥夫夏尼科—库利科夫斯基所说的我们的情感的节约化:“抒情诗的和谐韵律所产生的情绪,与其他大部分情绪的不同之处就在于,这些‘抒情情绪’能使心理的力量节约化,能给‘心灵节约’建立一套协调的制度。”^①

这已不是开始时说的那种节约,这也已不单纯是避免任何心理消耗的意向,就这个意义上来说,文艺不受力量节约原则的支配,相反,文艺是对力量的疾风暴雨式的、爆炸式的消耗,这是心灵的消耗,也是能量的释放。同样一件文艺作品,如果冷漠地、平淡地去欣赏,或者将其改造使其成为最容易理解的东西后再去欣赏,那就要比同艺术形式的作用结合在一起欣赏要节省力量得多。文艺本身尽管是爆炸和释放,但它终究要切切实实地给我们的心灵消耗、我们的情感建立起一套制度和秩序。因此,安娜·卡列尼娜同小说主人公一起体验他们的情感时所产生的能量消耗,要是同实际和真实的情感体验相比,那当然是一种心灵力量的节约化。

如果我们欲弄清文艺的社会意义,那么,这个情感节约化原则的意

^① 《奥夫夏尼科—库利科夫斯基文集》,第6卷,圣彼得堡,1914年,第194页。



义,比斯宾塞所说的意义要更加复杂、更加深刻就不言而喻了。文艺是进入我们身上的社会的东西,如果说文艺的作用是通过个别人来实现的,那决不是说,文艺的根源和实质是个人的。把社会的仅仅理解为是集体的,理解为是许多人的存在,这是一种很幼稚的看法。即使在只有一个人时,或者只有个人体验的场合中,也有社会的东西。因此,当文艺实现净化,把个人心灵最隐秘和最重要的激情都投入到这净化的火焰中去的时候,文艺的作用也就是社会的作用。实际情况并不像感染说所说的那样,即情感先在一个人身上产生,然后去感染一切人,并从而成为社会的情感。实际情况恰恰与此相反。情感的再熔炼是在我们的身外进行的,并且是由于社会情感的作用才发生的,而社会情感也是在我们身外客观化后形成的,是在成为社会工具的文艺之外在对象中物质化后巩固的。人与动物不同,其最重要的一个特点是能从其自身移出和分出技术器官和科学认识器官,使之仿佛成为社会工具。与此完全相同,文艺也是社会的情感技术,社会的工具,社会借助这一工具把我们人的最隐秘、最个人的方面吸引到社会生活的圈子里来。更确切地说,当我们每个人体验文艺作品的时候,情感已不单单是社会的情感,而是成为个人的情感,只是在成为个人情感的同时依然是社会情感。居约说:“……文艺是现实的凝聚,它在较大压力下向我们展示人这台机器,它力求让我们看到比我们实际生活中更生动的现象。”这种被凝聚在文艺中的生活当然不仅影响我们的情感,而且也影响我们的意志,“因为情感包含有意志的萌芽”。^①居约认为文艺在社会中所起的作用具有非常大的意义,这一点他是正确的。文艺越来越多地发挥着激情的作用,它在新的意义上使内心平衡被打破,使意志被改变,它仿佛在理智地表述和情感地再现这样一些情绪、激情和恶习,这

^① 居约:《从社会学角度看艺术》,第56—57页。



些情绪、激情和恶习如果没有它便会停留在模糊不清、停滞不前的状态。它“说出我们想说的话,使刚刚上紧的、发不出声的弦发出声来。文艺作品是引力的中心,正如最有才能的人会对人的意志有较大影响一样。如果拿破仑能够对人的意志产生影响,那么高乃伊和维克多·雨果同样会对人的意志产生影响,尽管方式不同……谁知道过去和现在有多少人受凶杀小说的教唆而犯了罪?谁知道有多少淫乱放荡的行为是由于对淫乱放荡行为的描述而引起的?”^①这里居约把问题提得太原始、太简单了,他以为文艺能直接对这些或那些情绪产生影响。其实,这样的事情从来没有发生过。对凶杀的描述并不会引起凶杀,通奸的场景并不会促使人们去腐化堕落。文艺和生活的关系极其复杂,下面就这一问题大致说明一下。

根涅肯认为审美情绪和现实情绪的区别在于,审美情绪不会立即表现为动作。然而,他说,通过多次重复,这些情绪便会成为个人行为的基础;他还说,选择哪种读物能影响一个人的品性。“由文艺作品传输的情绪不能立刻地、直接地变成行动,在这方面,审美情感同现实情感是截然不同的。审美情绪自身就是目的,它在自身中得到证实。虽不立刻表现为实际行动,但是经过积累和重复,它能导致重要的实际的结果。这种结果既取决于审美情绪的一般特性,也取决于它的个别特性。在虚构、非现实情绪和一般不能引起动作的种种原因的影响下,在使一个人戒除积极表现的同时,某种特定情感的多次练习,无疑会削弱现实情绪的一般特性,即力求表现为动作的意向……”^②根涅肯对问题做了两个极其重要的改正,但对问题的解决依然非常原始。他正确地指出,审美情绪不能立刻引起动作,审美行为表现为定向的改变;他还正确地指出,审美情绪不仅不能

① 居约:《从社会学角度看艺术》,第349页。

② 根涅肯:《建立科学批评的试验》,第110—111页。



立刻引起他所说的那些动作,而且会使人戒除那些动作。如果引用居约的例子,也可以说,阅读描写凶杀的小说,不仅不会教唆人去凶杀,相反,还能使人戒除凶杀。根涅肯的这一观点,虽然比前一观点更正确,但这个观点与文艺所担负的极其微妙的功能相比,仍是原始的和粗糙的。这里,对理论家们的思想采取了非常简单的二者必择其一的解决办法;或者教唆或者戒除。文艺作用于我们的激情的实际情况比这两种情况要复杂得多,远远超出了这两种最简单的可能性的范围。安德烈·别雷曾经说过,当我们欣赏音乐时,我们体验的是伟人们应有的情感。在托尔斯泰的《克莱采尔奏鸣曲》里透彻地说出了艺术的这种高度紧张感。请看讲述者是怎样谈这首乐曲的。“你知道第一急板乐章吗?知道吗?!——他突然大叫了一声,——嘿!……这奏鸣曲可真是了不得。尤其是这个乐章。总而言之,这音乐可真是了不得。这是怎么回事呢?我弄不明白,音乐是怎么回事呢?音乐能起什么作用呢?它为什么要起这种作用呢?有人说,音乐能使你的心灵高尚,这是胡说,音乐哪有这样的作用。音乐是有作用,它的作用要大得多,这是我自己的体验,它起的作用根本不是什么使心灵高尚。它既不会使心灵高尚,也不会使心灵卑劣,它只会刺激心灵。怎么对你说呢?音乐使我忘记了自己,忘记了自己真实的处境,它把我带到了不是我自己的另一个处境中去。我觉得,在音乐的影响下,我感觉到了自己实际上从未感觉到过的东西,我懂得了从来不懂得的东西,我能做成从未做到过的事情……”“正是音乐,正是它立刻把我直接地带到了乐曲作者的内心境界中去了。我的心灵与乐曲作者的心灵融为一体,我的心情随着作者心情的变化而变化。但是为什么我会这样做呢?我却不知道。可是写《克莱采尔奏鸣曲》的作者贝多芬肯定会知道自己为什么是这种心情,这种心情使他采取了某种行动,这种心情对他是有意义的,而对我则



丝毫没有用处。所以，音乐只是刺激，使人情不自禁。比如说，战斗进行曲一演奏起来，士兵们便合着进行曲的拍子行进，这是受音乐的刺激；舞曲一演奏起来，大家便合着舞曲的拍子跳舞，这是受音乐的刺激；弥撒曲一唱起来我们就进圣餐，这也是受音乐刺激；但有时只是刺激，不必跟着刺激去做什么。所以，音乐的作用实在太大了，真是了不得。在中国，音乐是国家管理的，就是应该这样……”“不然的话，这么了不得的手段落到有些人手里就会用得不是地方。比如，就《克莱采尔奏鸣曲》第一急板乐章来说，有人用在客厅里，在袒胸裸背的女士们中间演奏，这难道会合适吗？演奏完了，鼓一通掌，然后吃冰淇淋，再扯些刚刚听来的流言蜚语，这很不合体统。这些作品应该在严肃、隆重的场合演奏，应该在举办与它相称的大事时演奏。演奏完了，就得去做它需要你做的事。只凭心血来潮，不分时间场合去蛮干，是必然会坏事的。”^①

托尔斯泰有关《克莱采尔奏鸣曲》的这一论断，用一个普通听众的语言真实地叙述了音乐的不易弄明白的和了不起的作用。这里显现出审美反应的一个新的方面，即审美反应不仅仅是徒劳无益的释放，不仅仅是放空炮，而是作为对艺术作品的一种回应，是引起进一步行动的一种新的极其强有力的刺激。文艺要求回应，激发人去进行一定的行为和举动，所以托尔斯泰把贝多芬音乐的作用同舞曲或进行曲的作用相提并论，这是正确的。贝多芬的音乐所激起的兴奋因通过某种反应动作而得到缓解，于是就会出现一种满足感和安宁感；他的音乐使我们进入极度紧张和不安的状态，因为它能唤起和激发不可抑止的向往，这种向往只有通过非常重大和英勇的行动才能得到缓解。如果在这种音乐演奏之后随之而来的就是在袒胸裸背的女士们中间闲扯的流言蜚语，就是吃冰淇淋，那么，音乐

① 《托尔斯泰全集》，第27卷，莫斯科，1936年，第60—62页。



就会在人们心灵上留下那种极度不安、紧张甚至慌乱的状态。托尔斯泰笔下主人公的错误仅仅在于，他们把贝多芬音乐的刺激作用看得与战斗进行曲的作用几乎一样。他们不了解，音乐的作用表现得极其微妙和复杂，可以说是通过像地震，通过我们的定向的变形这样的方式表现出来的。这种作用虽然不会立即见之于行动，可随时都能不寻常地表现出来。但是，这段描写极其准确地指出了两个特点：一是音乐能激发我们去做什么，它对我们有刺激作用，但这种刺激作用是很不确定的，它不是必然同任何具体的反应、动作和行为有直接联系的。我们认为，这可以证明音乐是完全以净化的方式发生作用的，也就是说，它舒缓和净化我们的心理，它揭示和唤起在此以前被压抑和束缚的巨大力量。但这已经是艺术的后果，而不是艺术的作用，与其说是留下了印象，不如说是留下了痕迹。二是承认音乐具有一种强制性的支配力，所以，作者指出音乐是该由国家来管理的事，这是对的。他只是想以此来说明音乐是社会的事。有一位研究者说得好：当我们欣赏一件艺术作品时，我们以为这似乎只是我个人的反应，只与我个人有关，似乎这一活动与社会心理没有任何关系，但这是一种误解，就像一个向国家纳税的人，如果他只从个人经济的角度去考虑和讨论这一行动，那么他便不懂得他已不知不觉地参与了复杂的国家经济活动，在纳税这一行动上他已参与了甚至自己也曾料到的最复杂的国家事业。所以说，弗洛伊德是不正确的，因为他认为人是直接同自然界打交道的，认为既有我们欲望追求快感的原则，又有现实迫使我们欲望放弃快感的原则，而艺术则要使我们从这两个原则之间的纯生物学差别中摆脱出来。可是，在人和自然界之间还存在着一个社会环境，它按自己的方式折射并调整外界对人的一切刺激和人对外界的一切反应。在这种情况下，对实用心理学来说，下面的事实就特别重要：在一个普通听众的体验



中,正如托尔斯泰所证实的那样,音乐是伟大的和了不得的事情。它能激发人去行动。如果战斗进行曲的作用在士兵合着节拍雄赳赳气昂昂地行进中得到缓解的话,那么,贝多芬的音乐又该在什么样特殊而宏伟的行动中得以体现。再重复一遍:直接来看,音乐本身似乎与我们日常行为是隔绝的,它并不直接吸引我们去做什么,它只是使我们虽不明确但又强烈地感到有必要去做什么,它为我们深藏着的力量开辟道路和扫除障碍,它发生的作用犹如发生一场地震,在地震后暴露出新的岩层。因此,根涅肯等人的主张当然是不对的,他们断言,文艺整个说来不是指引我们前进,而是使我们倒退。如果音乐不能指使我们听完音乐后应该立即采取什么行动,那么,音乐赋予生活以什么样的力量,它提倡什么和排斥什么,毕竟都还是取决于它的基本作用,取决于它给心理净化所规定的方向。文艺主要是组织我们未来的行为,是前进的定向,是一种也许永远不会实现的要求,可是这种要求却迫使我们去追求生活表面以外的东西。

因此,文艺可以说主要是一种延缓执行的反应,因为在文艺的作用和文艺的实现之间总有一段比较长的间隔时间。但是,不能由此认为文艺的作用多少有些神秘和不可知,或者认为对它的解释必然提出新的概念和定律,而不能采用心理学家在分析通常行为时已确立的那些概念和定律。文艺所做的一切都是在我们身体上和通过我们身体进行的,因此有一个事实很值得引起我们的注意。像鲁茨和西韦尔斯这样一些研究者,虽然研究的主要是文艺的欣赏过程,而不是文艺作用的影响,但他们却提到文艺欣赏对身体肌肉组织具有某种定向的依赖性。鲁茨最先提出了这样一种思想,即文艺的任何作用必然与肌肉组织的某种定向有联系。西尔韦斯继承了这一思想,并将其推广到造型艺术作品的研究上。其他一些研究者指出,在作者主要肌体的定向和表现于该作者作品中的定向之



间存在着一种联系。难怪自古至今,文艺一直被看作是教育的一个部门和一种手段。所谓教育就是对我们的行为和肌体的相当长期的一种改变。这一章所谈的一切,即文艺的全部实用意义,归根到底也就是文艺的教育作用。所有看到教育学和文艺之间存在亲缘关系的作者都能从心理学方面得到对自己思想的意想不到的证明。这样一来,我们便直接转入了我们所关心的最后一个问题——关于文艺在实际生活中的作用问题,即文艺的教育意义问题。

文艺的教育意义以及与其有关的实践自然而然地可分成两个方面:一方面是对作为基本社会力量的文艺作品的评论,这种评论既为文艺开辟道路,又对文艺做出评价。它的使命似乎是在文艺和社会之间起传动机的作用。可以说,从心理学角度看,这种评论的作用就在于对文艺所产生的种种后果做组织工作。评论给文艺的作用提出一定的教育方向,但它本身无力干预文艺的基本效果,它处于这种文艺效果本身同这一效果应该在其中得以缓解的那些行为之间。

因此,从我们的观点看,这种评论根本不是通常所说的那种任务。它的任务和宗旨不是为了阐释文艺作品,也不是为了培养观众或读者来欣赏文艺作品。可以直截了当地说,从来还没有一个人是读了许多关于某位作家的评论之后才学会怎样读这位作家作品的。文艺评论的任务只有一半属于美学,另一半则属于社会教育学和社会政论。文艺评论家所要开导的对象是文艺的普通读者、听众和观众,比如托尔斯泰《克莱采尔奏鸣曲》中的主人公,在音乐的不易理解和强大的支配作用下感到激动不安、不知道音乐将转化为什么、不知道音乐会有什么样的结果、会转动哪些车轮时,文艺评论家便会采取这类行动。只有当文艺已占据人们心灵,当人们心灵寻找自己行动的推动力和方向时,文艺评论家才显示和发挥



自己的组织作用。评论的两重性自然也形成了它所面临的任務的两重性。这种评论在弄清文艺的社会根源、指出文章事实和一般生活事实之间存在着的社会生活联系,并引导我们自觉地以某种方式抵制或者促进文艺所产生冲动的同时,却明确地和有意识地把文艺变得平淡无奇了。这种评论显然是从文艺领域一跃而进入了对文艺来说是彼岸的社会生活领域,但目前只是为了把文艺所唤起的力量引入社会需要的轨道。谁都知道这样一个简单的事实,就是文艺作品对不同的人会起完全不同的作用,并能导致完全不同的后果。如同刀子和其他任何工具一样,文艺本身无所谓是好的或者是坏的,确切点说,文艺本身就包含着好的和坏的这两种可能,一切取决于我们如何使用它,赋予它什么样的使命。正如一个老生常谈的、人人皆知的例子所说的那样,外科医生手里做手术的刀子和孩子手里玩耍的刀子意义是完全不同的。但这在评论中只占一半的任务。其另一半是要保持文艺作为文艺的作用,即不让读者把文艺所唤起的力量泼洒出去,不让读者用平淡乏味的新教徒式的道德理性说教偷换强有力的艺术冲动。有人往往不理解,为什么不仅需要让文艺充分发挥作用,让文艺来引起人们激动,而且需要解释这种作用,尽可能不要让解释来扼杀这种激动。但是不难指出,解释之所以需要,是因为我们的行为是按统一的原则组织起来的,而这种统一主要是靠我们的意识来实现的。任何一种寻找出路的激动都必然会以某种方式在我们意识中显现出来。否则对我们很可能造成冲突,这样,文艺作品给我们带来的就将不是净化,而是损害了,就会使人像托尔斯泰所说的那样,在内心体验到莫名其妙的不安和难以理解的激动时,会感到压抑、无力和惶惑。但决不是说,这种解释会扼杀郎吉弩斯所说的诗歌中的那种惊心动魄。那种惊心动魄与我们这里说的完全是两回事。这第二个因素,即保留文艺印象的因素,虽然总是被理论家们认为是评论的一个十分重要的因素,但我们的评论实际上却



总是忽略这一因素。我们的评论看待文艺就像看待议会演说和一切非审美事物一样,以为评论的任务就是消除文艺的作用,这样才能揭示文艺的意义。普列汉诺夫非常清楚地意识到,寻找文艺作品的社会等价物是评论的前一半的任务。他在解释别林斯基观点时说:“这就意味着在对文艺作品的主题思想做出评价后,紧接着就得分析作品的艺术价值。哲学没有清除美学,相反,它为美学开辟道路,力求为美学找到坚实的基础。关于唯物主义的评论也同样应该这样说。在力求找到某一文学现象的社会等价物时,如果不了解事情不能只限于找到这一等价物,如果不了解社会学不仅不会在美学面前关闭大门,相反,一定会为美学敞开大门,那么,在这种情况下,这种评论就会违背自己的本性。正像唯心主义评论家做过的那样,唯物主义评论的第二种活动应该是评判所分析作品的审美价值……如果评论家回避对作品艺术价值做出评价,那么,对任何一部文艺作品的社会等价物的鉴别也不会是全面的,因而也不会是准确的。换句话说,唯物主义评论的第一种活动不仅不排除第二种活动,而且必须以第二种活动作为自己的必要的补充。”^①

教育中的文艺问题情况也是如此,它明显地分为两种活动,这两种活动是相互依存的。直到现在,在我们学校里,像在评论界一样,对文艺的政论观点占据着统治地位。学生们死记硬背一些论述这部或那部文艺作品的错误的社会学公式。格尔申宗说:“现在把孩子像赶牲口去饮水一样赶到普希金那里,但让他们喝的不是活水,而是经过化学分解的 H_2O (水)。”^②不过,作者却由此得出一个完全错误的结论,认为整个学校文艺教学体系自始至终是错误的。在文学反映社会思想史的托词下,我们的

① 普列汉诺夫:《文学与美学》,第1卷,莫斯科,1958年,第128—129页。

② 格尔申宗:《诗人的幻觉》,第46页。



学生掌握的却是伪文学和伪社会学。但这是否意味着,文艺教学已经不需要任何社会学基础,或者可以单凭个人的任性要求从一个概念转向另一个概念,从伊利亚特转向马雅可夫斯基。埃亨瓦尔特大致上就得出这样的结论,他断言学校里不可能也不必要讲授文学。他说:“……一般说来,讲授文学是否可能,是否必要呢?同其他艺术科目一样,文学这门课并非必修不可。文学是一种游戏,是盛开的精神之花……达吉亚娜爱上奥涅金,或者莱蒙托夫的苦闷、惆怅和爱情的不专一,难道这些能作为功课来学习吗?……”^①

依据作者的想法可以得出这样的结论:文学是不能讲授的,必须将其取消,不再作为学校课程,因为它不同于学校其他课程,它要求某种创造性活动。但是,作者所依据的是自己少得可怜的美学知识,我们只要研究一下他的基本论点,他的全部结论的弱点就暴露无遗。他的基本论点是:“阅读是一种享受,那么,是否可以让别人代我来享受呢?”如果阅读真的是一种享受,文学当然也就不好讲了,它在学校也就难以落脚了,虽然也有人说,享受文艺的能力是可以培养的。当然,若是学校的文学课不讲文学,这所学校就不会是好学校了。“现在讲读课的主要任务是讲解所阅读材料的内容。但若是这样理解讲读课的任务,诗歌这种东西在课堂上就见不到了,例如,克雷洛夫寓言和对寓言内容平铺直叙的讲述就完全没有差别了。”^②格尔申宗由于反对这种状况而得出结论说:“诗歌不能也不可能成为必须讲授的课程;在古代,作诗曾是下凡人间做客而非常受人爱戴的天仙的事情,现在该恢复天仙的这种地位了,使其重新成为广大民众的真正导师。”^③这种观点的基本根据是十分清楚的,作诗曾是下凡人间做客的

① 埃亨瓦尔特:《悠闲赞·论文集》,莫斯科,1922年,第103页。

② 布隆斯基:《教育学》,莫斯科,1922年,第160—161页。

③ 格尔申宗:《诗人的幻觉》,第47页。



天仙的事情，必须将其作用还原为古代时所起的作用。但是，古代已一去不复返，今天已没有一部作品起着它古代所起的作用，格尔申宗之所以没有察觉这一点，正是因为他认为文艺同人的其他活动有着原则的区别。在他看来，文艺是一种神秘的精神活动，永远不可能通过研究现实心理来再现。按照他的观点，诗歌根本不会接受科学研究的支配。他说：“现代文明的一个严重的错误是把科学的方法，更确切些说是把自然科学的方法推广到诗歌的研究中去。”^①当代研究者认为是正确地解开文艺之谜的唯一可能性的东西，在格尔申宗看来却是现代文明的最大的错误。

大概，未来的研究必将指出，文艺活动不是我们心灵的神秘而超凡的活动，而是像人类一切其他活动一样，是一种现实的活动，只不过比其他活动更复杂些罢了。正像上面我们已经说到过的那样，我们的研究已经发现，文艺活动是一种创造性活动，不可能通过纯意识处置的方式来再现。但如果把文艺中最重要的东西归结为无意识的和创造性的东西，这是否意味着，文艺就根本排除任何意识的因素和作用呢？的确，文艺的创造性活动是无法教会的，但这并不是说，教师就不可能促进这一活动的形成和出现。我们能够通过有意识深入到无意识，我们能够以一定的方式来组织有意识的过程，并通过有意识的过程引起无意识的过程。大家都知道，任何文艺活动都必然是以先于它的理性认识、理解、识辨和联想等活动为其必要条件的。如果以为后来的无意识过程不取决于我们赋予有意识过程所确定的方向，那就错了。我们以一定的方式组织意识去迎接文艺，从而事先就能保证所着手的这部文艺作品的成功或失败。因此，莫洛扎维是正确的，他说，文艺活动是“我们对现象的反应已经实现了的过程，尽管尚未导致行动的产生。这一过程……通过新的途径来增强个性

^① 格尔申宗：《诗人的幻觉》，第41页。



和丰富个性,预先规定着对现象的完整反应,也就是说,它具有教育意义……波捷勃尼亚把艺术形象解释成思想的凝聚物是不对的。对现象来说,思想和形象都是意识定向的凝聚物,或者都是心理定向,这种定向出自对这一立场具有准备意义的一系列立场……但这并没有使我们有理由,例如,根据思想和艺术形象都是创作活动这样不确定的理由去把两种生物途径、两种心理过程混为一谈;相反,必须把各自的特点充分揭示出来,以便充分看到它们各自的全部情况。艺术形象取决于产生艺术形象的心理生活途径的特殊性,艺术形象的具体性是它点燃情感、唤起意志、增强毅力并预先规定和准备行动的巨大力量之所在”^①。

当我们从普通心理学领域转入儿童心理学时,只要对这些论点做一个重要更正就够了。这里,在确定文艺对生活的作用和影响时,必须考虑到研究者在观察儿童时所遇到的那些特征。当然,这是一个应该特别加以研究的课题,因为儿童文艺的领域和儿童对这一领域的反应同成人文艺有本质上的不同。但还是可以用三言两语极其简略地勾勒出这一问题的基本脉络,并指出如何将其贯穿于儿童心理学。儿童文艺中有两件事是令人惊奇的:一是文艺所要求的特殊定向早已存在,它无疑说明了儿童文艺和游戏在心理学上的亲缘关系。比累尔说:“首先,重要的是这样一个事实,儿童很早就运用童话所要求的那种没有现实性的正确定向,他们能够全神贯注于别人的丰功伟绩并随着童话本身的各种形象的变换而变换。我觉得,这种能力在他们进入实际的发育时期后就丧失了,直到晚年又重新恢复……”^②但是,在儿童那里,文艺所执行的功能显然不是它在成年人的行为中所执行的那种功能。丝毫没有进入文艺创作领域的儿童画

① 莫洛扎维,希姆凯特维奇:《从马克思主义观点看劳动教育问题》,莫斯科,1924年,第78、80—81页。

② 彪勒:《儿童的精神发展》,第369页。



便能很好地证实这一点。儿童根本不知道这样一个重要概念，即线条单凭其结构性质就能成为心情和心灵激动的直接表现。由于各种不同的原因，在儿童身上，用姿态和手势传达人和动物表情活动的的能力发展得特别缓慢，其中首要原因是这样一个基本事实：“儿童画不是现象，而是公式。”^①如果谢利和其他一些作者做出了相反的论断，那显然是他们错误地解释某些事实，却没有发现一个简单的事实，即对儿童来说，儿童画还不是艺术。儿童艺术是一种独特的艺术，它与成人艺术是有区别的，但儿童和成人有一个极为有趣的特征是相似的，这在艺术中是一个最重要的特征，在本文结尾将对此加以说明。在不久前研究者们才注意到，在儿童诗中把一些描写常见生活现象的词句出乎寻常地配置在一起，以此造成“荒唐”和“可笑”，这种做法在儿童艺术中起着巨大的作用。“在儿歌中，常把甲物不可分割的功能强加于乙物，而又把乙物的功能强加于甲物，以此来制造荒唐和可笑……”

“一位隐士问我，海底长着多少草莓？”

“我回答他：就像森林里长着的红鲱鱼那么多。”

“为了读懂这些玩笑的诗句，儿童必须有扎实的生活知识：鲱鱼只生长在海里，草莓只生长在森林里。只有当他们对这些生活知识确信无疑时，他们才会对这些不合乎生活常理的诗句感兴趣。”^②我们认为这个推测是很正确的：这类常见的儿童文艺形式同游戏很相近，它能很恰当地说明文艺在儿童生活中的作用和意义。“总之，并非所有人都理解儿童诗和儿童游戏之间存在着这么密切的关系。例如，评论家们在论及为幼儿所写的图书时，经常忘了把游戏的标准用于这些图书，而大部分保存于民间的

^① 彪勒：《儿童的精神发展》，第321—322页。

^② 楚科夫斯基：《荒诞话》，《当代俄罗斯人》，1924年，第4期，第180—181页。



儿歌不仅产生于游戏,而且本身就是游戏——文字游戏、韵律游戏或者语音游戏……实际上,所有这些颠倒错乱都保持着合乎理想的秩序。这种混乱是有章法可循的。我们把儿童引入 topsy-turvy world,即颠倒的世界,不但不会损害儿童的智力,而且还会促进儿童的智力,因为力求创造这种颠倒世界,以便更好地掌握支配现实世界的规律。如果这些谬误掩盖了事物的真正的、现实的相互联系,那对儿童是有害的。这些谬误不仅没有掩盖这些相互联系,而且突出这些联系,渲染和强调这些联系。这些谬误反而加强了(而不是削弱了)儿童对现实事物的感觉。”^①

是的,在这里我们也可看到,文艺确是一分为二的,为了解文艺,必须同时看到事物的正反两面,即事物的真实的一面和背离真实的一面,文艺的效果就是从这种相互矛盾的理解中产生的。如果谬误甚至对儿童来说都是掌握现实的工具,那我们也确实开始理解了为什么我国文艺界的极左派提出了文艺即建设生活的方法这一公式。他们说,文艺所以是建设生活,这是因为“现实是由揭露和消除矛盾铸成的”^②。当他们评论文艺即生活认识这一公式,并提出代之以通过唯物辩证地体验世界这一观念时,他们在这一点上同心理学所揭示的文艺规律是完全一致的。“在大部分情况下,文艺是建设生活的一种特殊的、情绪性的……辩证的方法。”^③

未来的文艺将发挥什么样的作用,由此也就非常清楚了。对这种从未有过的未来生活将是怎样的进行猜测是困难的,对未来生活中文艺将占有何种地位进行猜测则将是更加困难的。但有一点是清楚的:文艺是产生于现实并面向现实的,因而,未来的文艺必然与未来生活采取什么样的基本体制有关,这两者之间有着紧密的联系。

① 楚科夫斯基:《荒诞话》,《当代俄罗斯人》,1924年,第4期,第188页。

②③ 楚扎克:《在建设生活的标志下》,《左翼文艺阵线》,1923年,第1期,第35页,第36页。



弗里契说：“文艺在未来的地位和作用与现在相比，未必有多大的变化，在这一点上，社会主义社会不应该是资本主义社会的对立面，而应该是它的有机的延续。”^①

如果把文艺看作是生活的点缀，这样的观点当然是完全容许的，但它与心理学研究的文艺规律是根本矛盾的。心理学研究表明，文艺是个人在社会中的全部生物过程和社会过程的最重要的焦点，文艺是一个人在生活最紧要、最严重的关头与世界之间保持平衡的一种方法。这就从根本上驳斥了文艺是点缀的观点，并使人怀疑刚才所引的那个推测是否正确。因为在未来的计划中，不仅要在崭新的基础上改造整个人类，不仅要掌握社会过程和经济过程，而且要“重新铸造人”，所以文艺的作用一定会发生变化。

现在还无法想象，文艺在重新铸造人的过程中将会起什么样的作用，它是否将会调动起已经在我们肌体中存在但尚未发挥作用的力量去形成新人。但有一点是毋庸置疑的，即文艺在这过程中将会起非常重要的作用。没有新文艺便没有新人。未来的前景对文艺和生活来说都将是不可预料和无法估量的，就像斯宾诺莎所说：“人的身体能做什么，至今谁也没有做出过规定。”

^① 弗里契：《社会文艺史概论》，莫斯科，1924年，第211页。

第十二章

关于演员创造心理学的问题*

关于演员心理学和戏剧表演创造的问题，即可以说是一个非常古老的问题，也可以说是一个全新的问题。

在过去，似乎从来没有一个有影响的戏剧教育家或者评论家，甚至普通的戏剧工作者以这样或那样的方式提出过这一问题，在实践活动中，在表演、教学和评价中，也从来没有从演员心理学的某种观点中去寻找过什么根据。诚然，曾有许多戏剧活动家建立过非常复杂的演员表演体系，在那些体系中，我们不仅可以找到作者纯艺术意向的具体表现，可以找到各种风格的规范，而且还可以找到演员创造的实用心理学体系。比如，有名的斯坦尼斯拉夫斯基体系就是这样，可惜的是，这一体系至今也还没有形成一套完整的理论。

如果要仔细考察戏剧心理学的起源，那就得追溯到很久很久以前，我们将会发现这个领域内存在着大量的难以解决的问题，千百年来，这些问题曾以各种不同的方式受到过戏剧艺术代表人物的关注。狄德罗^①在他

* 本文原并不在此论著内，为方便读者，将此文收入本论著，列为其中的第十二章。——编者注

① 狄德罗(1713—1784)，法国唯物主义哲学家、思想家和作家。——译者注



的举世闻名的专论《关于演员的奇谈》中所提出的问题，已经预见到当今时代各种戏剧体系之间所爆发的非常激烈的争论。同样，早在狄德罗之前很久就曾有许多戏剧艺术家从同样的角度和以同样的方式提出过后来狄德罗提出的问题。

如果说，在这一问题的提出中有什么主要东西的话，那么，当你开始细心研究这一问题提出中的历史发展进程时，想必你也会发现这一发展进程始终是植根于演员创造的实质之中的，正如人们在新的心理学现象面前还完全陷于迷惑不解、少见多怪状态时那样，这种创造已为阐明直接理解创造了条件。

因此，如果说，在过去，演员心理学在戏剧体系中、在发生种种改变情况下，仍把关于演员情绪的奇谈作为主要的东西保留下来的话，那么，在现今时代则已经开辟了从另一种典型的考察研究出发通向同一个问题得以解决的途径。新的研究开始把演员职业心理研究吸引到通常的职业心理研究的范围内，把对演员行当的心理技术方法提到了首位。问题关注的中心通常是如何发挥人的天赋的某些品质和特点，以便使这些素质和特点的体现者能在戏剧创作方面取得成功。开展对演员的想象思考能力、动作敏捷能力、词语记忆和应激反应能力的测试和研究，并在此基础上完全按照其他任何专业在制定类似心理图示时应遵守的原则，制定演员专业工作的心理图示，然后按图示要求挑选适合组成演员专业队伍的人员。

只是在最近一个时期，我们才对上述所关注问题的两种处理方法采取措施，试图克服其中的缺点，以新的方式重新提出这一问题。就这一意义来说，我们把现在所做的工作看作是全新的工作；也正是就这一意义来说，我们把演员的心理学问题称之为全新的、几乎从未有人考察研究过的问题。



通过对原先研究中曾出现的两种倾向进行对比的方法,我们就能比较容易地找到解决这一古老问题的新方法了。这两种倾向除了存在各自的根本性的方法论缺点外,还有一个共同的缺点,这缺点在两种倾向中有各自的表现,在两个研究系统中这些表现甚至在某种程度上是互相对立的。

原先研究中曾出现的两种倾向,其共同的缺点是彻头彻尾的经验主义,试图从表面上存在的东西出发,来确定直接掌握的事实,并把这些事实看作是科学地揭示出来的规律。尽管戏剧从业者与之打交道的纯经验的东西都是文化生活共同环境中非常独特和非常重要的现象,尽管在这些纯经验的见解中引述的都是大师们进行舞台塑造的重要事实材料,但这些材料的科学意义并没有超出收集事实材料和对问题提出做一般思考的范围。这种最激进的经验论的特点就是对演员工作所做的应用心理学的研究,这些研究同样不会超出直接事实材料的界限,同样不会使这些材料发展成为普遍的、事先提出的对象的方法上和理论上的观点。

除以上所说的共同缺点外,这两种倾向还有各自的缺点。

来自演员、来自戏剧教育家、来自演出排练中得来的观察结论的演员表演体系通常是把导演或演员经验进行高度概括,把专业的、与众不同的、只是演员所固有的体验特点提到首要地位,而完全忘记了把这些体验特点放在普通心理学规律的背景中去理解,忘记了演员心理学只不过是普通心理学的一部分,忘记了不论是从抽象科学意义,或者是具体生活意义上来讲,对这个词都应做这样的理解。当这些体系试图依靠普通心理学的时候,在某种程度上,这些尝试只是依照存在于斯坦尼斯拉夫斯基体系和里博^①心理学体系之间的那种偶然的联系。

^① 里博(1839—1916),法国心理学和精神病理学家,高级心理活动实验研究的创始人。



与此相反,应用心理学研究却忽略演员心理学的特殊性,看到的只是演员创作中最具心理特性的融合,这种心理特性则同样也可以在任何其他职业中碰到。应用心理学的研究者忘记了演员活动本身就是一种心理生理状态的独特的创作,对其心理本质的丰富多样的的这些特殊状态不加分析,而把演员创作问题融入普通的并且是庸俗的测试心理学里,对演员及其心理学的整个独特性却不予注意。

对演员创造心理学进行研究的新方法,其特点首先是试图克服某种理论的激进的经验论,了解演员心理学,应通过其本性的各方面的特点,而不是通过更加普遍的心理学规律。与此同时,问题的实际方面则具有完全另一种性质——从抽象走向具体。

如果说,以前总是从戏剧表演的永恒不变的角度来分析研究某一时代、某一演员的证言的话,那么现在,研究者首先应当把这种事实看作是正在实现的历史事实来对待,并且应当首先通过错综复杂的历史局限性去理解这些历史事实。

演员心理学是作为一种具体的心理学的问题提出来的,许多形式逻辑中不可调和的观点,同样被实际材料所充实的各种体系的抽象的矛盾,在这里都被解释成为随着不同时代、不同剧院不断变化着的演员创造的各种形式的生动而具体的历史矛盾。

比如,狄德罗的关于演员的奇谈怪论中指出:演员在舞台上刻画强烈的内心情感和激情,使整个剧场情绪激昂,受到震荡,而自己却显得无动于衷,丝毫没有受到自己所刻画的且使观众震撼的这种激情的影响。狄德罗断然提出了这样的问题:演员是否应该体验他所刻画的东西?或者说他的表演是最高级的“盲目模仿”,即对理想范本的模仿。对演员在舞台表演时的内心状态问题是整个问题的关键。演员应不应该体验角色?这



一问题得到认真的讨论,并且这一问题提出的本身是以其允许统一解决为前提。其实,狄德罗在拿克莱朗^①和迪梅尼尔^②的表演进行对比时,已经知道她们是两种不同类型的、尽管是对立的但在某种意义上说来又是相同的演员表演体系的代表。

在我们所说的这一问题的全新提法中,找到了通过演员心理学的历史方法来解决奇谈怪论及其中所包含的矛盾的途径。

按狄德罗的精彩说法,“在念出:‘查伊尔,你哭了!’或者‘你会做到的,我的女儿’^③之前,演员已经长时间地反复倾听自己的声音,他在使你心情激动的时候,也在倾听自己的声音;他的全部才能并不如你想象的那样在于易动感情,而在于丝毫不差地表现感情的外在标志,使你信以为真。他发出的惨叫是清晰地记录在他的耳朵里的。他的绝望的姿态是凭他的记忆做出来的,曾经面对着镜子不止一次地演习过。他准确地知道,什么时机该掏出手绢,流出眼泪;不早也不晚,你定能在他念到这个词和这个音节的瞬间等到他的眼泪。他的嗓音发抖,欲言又止,压低或者拖长腔调,浑身颤抖,双膝晃动,有时昏厥过去,有时暴跳如雷,——所有这些表演纯属模仿,都是事先记录下来的功课,虽然造作却悲怆动人,尽管虚假却达到崇高的境界。”^④

正如狄德罗说的那样,演员的所有这些激情,他们的所有这些表现都是一种朗诵体系的组成部分,都受着统一法则的支配,都如同演奏和声,经一定程序选择和配置好的。

其实,在狄德罗的奇谈怪论中混淆了两种相互非常接近而又不能完

① 克莱朗(1723—1803),法国女演员,启蒙运动中的古典主义代表。——译者注

② 迪梅尼尔(1713—1802),法国女演员,在古典剧目中饰演悲剧角色。——译者注

③ 参见:伏尔泰:《查伊尔》第4幕第2场。

④ 参见:《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社,1984年,第286页。



全融合的东西。首先,狄德罗是指演员从舞台上传达的那些激情的超个人的、理想的性质。这是理想化了的激情和内心活动,这种激情和内心活动不是某个演员的天然的、真实的体验,而是人为的体验,是通过人的创造力量创作出来的,应该像小说、奏鸣曲和雕像一样被看作是一种人工制品。因此,按内容,这种激情和内心活动与演员本身相应的情感是完全不同的。狄德罗说:“古代的角斗士和演艺高超的演员一样,演艺高超的演员也和古代的角斗士一样,都不会像芸芸众生那样在床上平平常常地死去,他们有义务表演另一种死法以取悦我们。而敏感的观众也会感到,赤裸裸的真相、不加任何修饰的动作总是平庸的,与整出诗剧是十分不协调的。”^①

演员的情感不仅从内容的角度,而且从决定进程的形式联系和连接的角度来说,都是与现实生活中的真实情感有区别的。狄德罗说:“但是我很想为你讲一讲由一位男演员和他妻子同台演出的一场戏,这两口子本是冤家对头,却扮演一对温柔多情的情侣。他们在舞台上的公开表演如同我将要为你描写的那样,可能比我描写的还要精彩。这场戏里两位演员似乎完全进入自己的角色,他们获得池座和包厢连续不断的掌声,观众的掌声和喝彩声曾数十次地打断他们的演出。我们说的是莫里哀^②的《情仇》第四幕第三场,这是他们的拿手好戏。”^③接着他还援引了这一对既是情人又是夫妻——一身兼二职的男女演员的对话。这里情人表白爱情的场景与夫妻在家里口角的场景交替出现,在这种交替出现中狄德罗看到了自己正确的最好证据。^④

^{①③④} 参见:《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社,1984年,第292页,第297页,第297—299页。

^② 莫里哀(1622—1673),法国喜剧作家,演员,戏剧活动家,舞台艺术革新家。——译者注



正如上述,狄德罗的观点是以事实为依据的,它的力量、它对未来演员创造的科学理论的不朽意义就在于此。但也还存在相反性质的事实,不过,这些事实也不可能驳倒狄德罗的观点。这些事实就是:实际上存在着另一种表演体系和另一种演员在舞台上的艺术体验实质。如果举一个最近的例子,那么,斯坦尼斯拉夫斯基派的全部舞台实践就是一个明证。

形而上学地提出问题的抽象心理学没能解决这一矛盾,而如果以辩证的观点来对待它的话,就有可能得到解决。

我们已经说过,新的学派把演员心理学问题看作是具体心理学的问题。在此情况下,成为原则性指示的不是演员舞台体验实质的永恒不变的规律,而是各种形式和体系的戏剧表演的历史规律。因此,在我们从许多心理学家那里找到的对狄德罗奇谈怪论的批驳中,依然表现出有用绝对方式解决问题的企图,而不管我们考察的戏剧心理学的具体历史条件。然而,演员心理学所表达的它的时代的社会心理学的观念是任何历史地在这一领域进行研究的基本前提,这一观念同样地在人的历史发展进程中会发生变化,正如戏剧的外部形式及其风格和内容会发生变化一样。若拿斯坦尼斯拉夫斯基剧院的演员心理与索福克勒斯时代的演员心理相比,那么,它们之间的区别要比现代高楼大厦与古希腊罗马露天剧场相比的区别大得多。

演员心理学是历史的和阶级的范畴,而不是生物学的范畴。仅仅这一情况就表现出所有新的研究著作的基本思想,这种思想决定了演员具体心理学的研究方法。由此可见,决定演员舞台性质的首先不是生物学规律。这些体验成为文艺创作复杂活动的一部分,具有一定社会的、阶级的功能,这种功能是历史地以时代和阶级的精神发展的整个状态为前提的。使舞台情感的连接和折射规律首先必须从历史心理学方面,而不是



从自然主义(即生物)心理学方面去揭示。演员的情感表现只有在把它纳入更广泛的社会心理体系时才能实现交流,才能被人们所理解;也只有在这一体系中文艺才能实现自己的功能。

因此,不是人的情感的性质直接决定演员的舞台体验,它只能促成艺术形象舞台体现的种种千变万化形式的产生。

在承认我们所关注问题的历史本质的同时,我们得出的结论是:摆在我们面前的是戏剧研究中如何依靠以社会学为前提的双重关系的问题。

第一,作为任何具体心理现象的演员的表演是社会心理现实的一部分,这种现实首先应该在它所属的那个整体的组成部分中来加以研究和确定。必须弄清当代舞台表演对该阶级的作用、演员对观众的影响所依赖的主要倾向;因此,也必须确定那种戏剧形式的社会学本质,这种舞台体验通过戏剧形成的成分获得具体的解释。

第二,在承认这一问题历史性质的同时,我们还接触到演员的体验,开始谈论与其说是关于个体心理学情境,不如说是包括在体验中的社会心理学情境。演员的体验,按德国人的精彩说法,这与其说是“我”的情感,不如说是“我们”的情感。演员在舞台上创造了无个性的体验,即感悟或情绪,这种情绪立刻变成为整个戏场情绪。在成为演员体现对象之前,这种情绪得到了文学加工,并可在人民情绪中、在社会意识中感觉到。

艺术剧院的演员们在舞台上再现了契诃夫《三姐妹》的忧郁,使其成为整个剧院大厅的观众的情绪,因为这种忧郁在很大程度上是社会各界情绪的一种定形。对社会各界说来,这种忧郁的舞台表现形式仿佛是他们本身的意识和艺术折射的一种手段。

根据上述原则,演员对自己表演的表白,其意义是十分明显的。

首先要弄清的是,表白这类材料的意义是有局限的。的确,演员对自



己体验的表白,演员在自我观察和自我感觉中得到的材料,从这一角度看,不会失去其在演员心理学研究中的巨大意义,但这些材料也不是议论演员心理学本质的唯一的和包罗万象的源泉。这些材料指出,演员应该认清自身的情绪,它们同演员的个人情绪处于什么关系,但它们并没有真正彻底地向我们揭示这些情感的本质。在我们面前的,仅仅是能从一个角度,即演员自我意识的角度说明问题的部分事实材料。为了从这种材料中找出其全部科学意义,我们应该弄懂其中在整个体系中有代表性的那部分材料。我们还应该通过这些材料的具体历史和社会条件了解某个演员的心理,到那时我们将会明白这一舞台体验形式与那一社会内容之间的规律性联系,并使这种内容通过演员的体验传到观众大厅。

不能忘记演员的情感由于成为艺术事实,它们就超出了演员个人的界限,从而变成了演员同观众之间的情感对话的一部分。演员的情感受到被波兰恰当地称之为“成功的情感变形”的考验。这种情感是可以理解的,只是列入更广泛的社会心理学系统中,成为该系统的一部分。就这个意义来说,不能使演员从形式方面取得的舞台经验的性质脱离具体的内容。这具体内容是指舞台形象,对待这种形象的态度和兴趣,社会心理学意义以及在此情况下演员体验所起的作用。我们说,那些对心理和日常生活方式的某种制度持嘲讽态度的演员的体验同那些对同样制度持赞扬态度的演员的体验,自然是很不相同的。

在这里,我们要特别认真地对待一个非常重要的心理学因素,这一因素的模糊性,在我们看来,是我们所关注的问题之所以产生一系列误解的原因。比如,许多谈论斯坦尼斯拉夫斯基体系的人把这一体系的心理学部分与这一体系原先服务的那些风格任务混为一谈,换句话说,就是把斯坦尼斯拉夫斯基体系与他的戏剧艺术实践混为一谈。诚然,任何戏剧艺



术实践都是该体系的具体表现,但这些具体表现并不是体系的全部内容,该体系还可以有许多其他的具体表现。戏剧艺术实践并不能涵盖体系的各个方面。瓦赫坦戈夫向体系与它的具体表现的分离迈出了一大步。他的风格意向是如此明显地区别于艺术剧院原先的自然主义,然而他依然认为自己的体系是与斯坦尼斯拉夫斯基基本观念的新的风格任务相适应的。

这一点可以通过瓦赫坦戈夫排演《图兰朵公主》工作的例子来加以说明。由于希望舞台上表达的不仅仅是童话故事的内容,而且还表达自己对这一童话故事的现实态度、讽刺和带有“针对童话故事悲剧内容”的笑容,瓦赫坦戈夫创造了剧本的新的内容。

瓦赫坦戈夫在谈到这一剧本排演情况时提到一件引人注目的事情:“在瓦赫坦戈夫最初几次排演中采用了如下的手法。他提议扮演者不要扮演剧本中指定的角色,而是去扮演担任剧本中指定角色的意大利演员……他提议,比如向扮演阿捷尔玛这一角色的女演员提议,要她不去扮演阿捷尔玛,而去扮演曾担任阿捷尔玛这一角色的意大利女演员。他杜撰的主题是:仿佛她是剧团老板的妻子,主演的情人。她穿一双破鞋,鞋太大,走路时一掉一掉的,走在地板上啪嗒啪嗒地响,等等。另一个担任泽莉玛角色的女演员则是个懒女人,她什么角色也不想担任,不想在观众面前抛头露面(她只想睡觉)。”

因此,我们看到,瓦赫坦戈夫改变直接赋予他的剧本内容,但在其表现形式中他依靠斯坦尼斯拉夫斯基体系中打好的同样的基础:斯坦尼斯拉夫斯基教我们在舞台上寻找情感的真实,寻找行为的任何舞台形式内部表达的理由。

扎哈瓦说:“内部表白的理由这一斯坦尼斯拉夫斯基的基本要求依然按原先一样是瓦赫坦戈夫的基本要求之一,但比起斯坦尼斯拉夫斯基来,瓦赫



坦戈夫的这些情感仅仅是内容本身完全不同……即使现在情感成为另外的，即使情感要求另外的戏剧表现手段，但这些情感的真实仍和以前一样，将成为土壤的基土，并永远不变，在这土壤上将盛开当代大艺术的花朵。”

我们看到，斯坦尼斯拉夫斯基的内部技术、他的内心的自然主义纯粹是为另一些风格服务，而且在某种意义上与发展开始时它们所服务的那些风格任务是相对立的。我们看到，一定的内容迫使接受新的戏剧形式，体系比起新的戏剧形式的具体采用所赋予的要广泛得多。因此，演员对自己表演的表白，特别是对亲历的经验和各种各样经验中概括出来的笼统的表白，并不能单独地用来说明自己的性质和特点，这种表白根本不考虑以演员的情绪作为体现形式的全部内容。要解释，就得超出演员直接的体验的范围。令人遗憾的是，整个心理学的这种真正的、引人注目的奇谈怪论，至今还没有完全被许多学派所掌握。为了解释和领会体验，必须超出它的范围，必须暂且忘掉它，暂且抛弃它。

在演员心理学方面，这一点同样是对的。如果演员的体验是与周围世界完全隔绝和封闭的话，那么，支配它的规律自然只能从它的周围环境中去找，只能通过对这种体验的详情细节的精心分析中去找。但如果以此来对每天的日常生活的体验加以区别，那么必须通过后者的结构规律来寻找对演员体验的解释。

我们想在这篇论文行将结束的时候，简要地指出这样一种突变，即在新心理学中感受到古代关于演员的奇谈怪论的突变。在我们学科当前所处的条件下，我们离这一奇谈怪论所提问题的解决还很遥远，但离它为真正科学问题的合理提出却已经很近。正如我们所看到的，这一问题之所以被谈到它的人称之为奇谈怪论，其实质就在于人为地制造角色情绪与扮演角色演员的现实的、真实的、天然的情绪之间的关系。我们认为，这一



问题的解决,只有在考虑到对它的正确的解释来说同样重要的两个因素的情况下才有可能。

第一个因素,即什么是斯坦尼斯拉夫斯基在关于情感下意识的著名原创中所表述的内容。斯坦尼斯拉夫斯基说,情感是不可以简单地通过下命令获得的。我们没有能够像支配动作或联想过程那样直接支配情感。但如果情感“不能随意地和直接地召之即来……那么,也可以将其诱骗出来,然后使之变成比较易受我们权力支配的情感,使之变成种种表象。”的确,对情感的所有现代的心理生理学研究表明,控制情绪的办法,以至随意召唤和人为制造新情绪的办法,不是像思维和动作领域内那样是由我们意志直接干预情感领域才形成的。

正如斯坦尼斯拉夫斯基所正确地指出的那样,这办法比起直接召唤我们需要的情感的办法要曲折得多,更像是一种诱骗的办法。只有在形成表象、概念和形象的复杂体系有某种情绪间接地加入其中时,我们才能引出自己需要的情感,并从而赋予整个系统及其外部表现以特殊的心理学色彩。斯坦尼斯拉夫斯基说:“这些情感并不完全是演员生活中体验的情感。”这更像是去除了一切多余东西的情感与观念,是经过概括和失去自己无对象性质的情感与观念。

按古列维奇的正确说法,如果这些情感经过艺术加工的过程,那么,按其一系列特征,与相对应的日常生活的情感之间就会有很大不同。从这个意义上讲,我们同意古列维奇的看法,认为长期以来经常引起激烈争论的这一问题,其解决办法“不是存在于两端之间,而是存在于新观点观察的另一范围之中”。

但这只是问题的一个方面,还有另外一个方面,那就是演员的奇谈怪论刚一转向具体心理学观点时,原先构成它内容的一系列难以解决的问



题就都不复存在,而代之以虽是新出现的但已富有成果的、能解决问题和促使研究走上新道路的东西。从这一观点看,每个特定的演员表演的体系不是属于生物美学的和一劳永逸的那种解释,而是属于具体心理学的和历史地不断变化的解释。所以,从历史的角度看,原先那种各时代和各民族的关于演员的一劳永逸的奇谈怪论已经过时,代之而起的是,在我们面前出现了一系列当时当地关于演员的奇谈怪论。

关于演员的奇谈怪论正在转化为人类情绪历史发展及其在社会生活各阶段具体表现的研究成果。

心理学指出,情绪并不排斥我们内心生活的其他各种表现。与其他心理功能一样,情绪已不是依旧停留在心理生物组织最初赋予的那种联系之中。在情感的社会生活的进程中,这些原有的联系有的增强了,而有的则消失了;情感与其他内心生活因素发生了新的联系,从而产生了种种心理学功能方面新的体系,产生了更高一级的统一体,在这一统一体中起支配作用的是特殊的规律性和相互的依存性,是特殊的联系和运动形式。

研究激情的类型和联系是科学心理学的主要任务,这是因为关于演员奇谈怪论的谜底不是存在于以孤立的形式获得的情绪之中,而是存在于情绪与比较复杂的心理学体系统一起来的联系之中。这一谜底,正如现在已能预见到的那样,会使研究人员得出对整个演员心理学具有重大意义的结论。演员的体验及其情绪不是表现为演员个人内心生活的功能,而是表现为具有客观社会意义和作用的现象,这种客观的社会意义和作用是从心理向意识形态过渡的一个阶段。



国家出版基金资助项目
国家重点出版规划项目
浙江大学钱穆浩然维果茨基研究出版

维果茨基全集



第8卷 文艺心理学

[苏联] 列·谢·维果茨基 著

吴长福 杨成寅 译



时代出版传媒股份有限公司
安徽教育出版社



国家出版基金资助项目

国家重点出版规划项目

浙江大学龚浩然维果茨基研究出版基金资助项目

维果茨基 全集

Полное собрание сочинений
Л. С. Выготского



第8卷

文艺心理学

[苏联] 列·谢·维果茨基 著



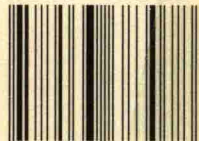
时代出版传媒股份有限公司
安徽教育出版社



列·谢·维果茨基(1896—1934)是苏联杰出的心理学家,著名的社会文化历史学派创始人。在世界心理学界,维果茨基的学说独树一帜,他以辩证唯物主义为指导,在心理学方法论、心理学史、普通心理学、发展心理学、教育心理学、艺术心理学、儿童缺陷学、临床神经学以及其他人文科学(符号学、语言学、文化学等)的广阔领域进行了卓有成效的研究。他不仅是苏俄心理学的奠基人之一,也是20世纪世界范围内最有影响力的心理学家之一。在过去20多年中,西方兴起“维果茨基研究热”绝非偶然。

策划编辑 杨多文 徐宝妹
责任编辑 杨多文
技术编辑 李 松
装帧设计 张鑫坤

ISBN 978-7-5336-8307-8



9 787533 683078 >

定价: 120.00元

前 言

此书是我在文艺和心理学领域所取得的一些大小不等的研究成果的总结。三部文学论著，即关于克雷洛夫、关于哈姆雷特、关于短篇小说结构的论著，以及一些在杂志上发表的论文和短评^①，奠定了我在此书中所做的许多分析的基础。在此书的相应章节中只是对这些科研成果做了归纳、概括和综合，因为在一个章节里是不可能对哈姆雷特做出详尽分析的，这种详尽分析的任务得由单独的专著来完成。为突破主观主义旧框框而做的努力，决定了这些年俄国文艺学和心理学的命运。这两个研究领域中的这种追求客观主义的、追求在唯物主义看来符合实际的自然科学知识的倾向，导致了此书的生产。

一方面，文艺学越来越多地需要得到心理学方面的论证；另一方面，心理学在力求解释整体上的行为时，又不得不涉及审美反应的复杂的问题。如果再把这两门学科当前所取得的进展及所经历的客观主义的危机也包括在内，那么，我们这一论题的尖锐性就更是不言而喻了。的确，在传统的文艺学中总是有意识地或无意识地把心理学的前提作为自己的基

^① 在杂志上发表的论文和短评有：1916—1917年在高尔基的《年鉴》上发表的论新戏剧、论别雷的长篇小说、论梅列日科夫斯基、论维·伊万佐夫的论文；1922年在《艺术生活》上发表的关于莎士比亚的论文；1917年在《新生活》上发表的关于埃亨瓦尔特特文章；1915—1917年在《新路》上发表的其他文章。



础,但是旧的流行的心理学总是不能令人满意,其中有两个原因:一是它只适宜于为美学中形形色色的主观主义提供营养,而客观的学派却需要客观的前提;二是新的心理学已经产生,它改造着所有旧的称之为“精神科学”的基础。此书的任务就是重新检讨传统的文艺心理学,并试图为客观心理学大致确定一个新的研究领域——提出问题、提供方法和提供心理学的基本解释原则,等等。

尽管把此书所述的内容称之为“文艺心理学”,但作者并不想以此说明,书中将会对要解决的问题提出一整套体系,并对其中包括的各种问题和因素做出全面的论述。我们的目的恰好相反,不是提出一整套体系,而是提出一个纲要;不是把问题全面铺开,而只是说明其中一个中心问题。我们所追求的目标始终如此。

我们因此把美学中的心理主义,把关于区分美学和纯文艺学的界限的争论先撇在一边不谈。我们和立普斯^①都认为,可以把美学确定为一门实用心理学学科,但是总的说来,我们在任何地方都没有全面地提出过这个问题。我们仅仅限于同所有其他人一起为对文艺的心理学考察在方法论和原则性上的合法性做辩护,指出这种考察的极端重要性^②,探寻它在马克思主义文艺学科体系中的地位。在这方面,我们的指导路线就是人所共知的马克思主义原理,即对文艺的社会学考察丝毫也不会取消对文艺的美学考察,反而还为它敞开大门,用普列汉诺夫^③的话来说,把它看作

① 立普斯(1851—1914),德国心理学家,移情说的主要代表。——译者注

② 请参考:叶夫拉霍夫:《文艺创作哲学概论》,第3卷,顿河畔罗斯托夫,1917年。作者用“美学心理学前提的必要性”这一具有结论性的小标题来结束对每个体系的考察并结束全书6章中的每一章。

③ 普列汉诺夫(1856—1918),俄国和国际社会民主主义运动活动家、哲学家,对历史唯物主义和美学问题做过一些研究,是俄国社会民主工党和《火星报》创建者之一。



对自己的一种补充。对文艺的美学探讨只要不想与马克思主义的社会学断绝联系,它就一定得在社会心理学上得到论证。不难指出,即使那些把自己的领域非常正确地同美学领域区分开来的文艺学家,也很难避免把一些未加批判的、主观随意的、不甚可靠的心理学定理引进对文艺学的基本概念和问题的研究。我们同意乌季茨^①的观点,他认为文艺超出美学的范围,甚至有着与审美价值完全不同的特点,它起源于审美领域,但不完全溶解于审美领域之中。因此,我们明白,文艺心理学应该同美学结缘,但也不应忽略这两者之间是有界限的。

应该说,在新文艺学和客观心理学这两个领域,暂且还正在拟定基本概念和基本原则,还是处于刚刚起步的阶段。因此,有关这两门学科相交点上的研究工作,即想用客观心理学的语言来说明文艺客观事实的工作,便必定要被拒在问题的大门之外而不能广泛深入地开展。

我们只是想发挥文艺心理学研究的特点,提出它的中心思想、研究方法和问题的内容。如果一门客观的文艺心理学将会在这三种想法的相交点中产生,那么,此书必将能从中萌发出客观文艺心理学的一粒芥籽。

我们认为,文艺心理学的中心思想是承认材料被艺术形式所克服,即承认文艺是情感的一种社会技术。我们认为,这一问题的研究方法应该是根据艺术分析做出心理学综合的客观分析法,也就是分析艺术的刺激因素的系统的方法。我们与根涅肯^②一样,把艺术作品看作“旨在激发人

① 乌季茨(1883—?),德国哲学家,文艺理论家。——译者注

② 根涅肯:《建立科学批评的试验(感觉心理学)》,圣彼得堡,《俄国财富》出版社,1892年,第114页。



们情绪的审美符号的总和”^①，并试图在分析这些符号的基础上来说明与之相适应的情绪。但我们的方法和感受心理学的方法不同之处在于，我们不是把这些符号解释为作者或读者心灵组织的表现。我们不从文艺去推论作者或读者的心理，因为我们知道仅仅在解释符号的基础上是做不到这一点的。

我们试图研究与作者和读者无关的纯粹的、无个性的文艺心理学，我们只着重于研究文艺的形式和材料。我们很清楚，仅仅根据克雷洛夫的寓言永远也恢复不了他写作时的心理。他的读者都是19世纪、20世纪的人，他们来自不同集团、不同阶级，年龄与身份也不尽相同，因而他们的心理也各不相同。但是，我们在分析寓言时能把作为寓言基础的心理规律以及寓言借以发挥作用的机制揭示出来，我们就把这种规律和机制称之为寓言心理学。实际上，这种规律和机制在任何地方都不是以纯粹的形式发挥作用的，而是在成为它们组成部分的一系列现象和过程中被复杂化了。但我们仍然有理由把寓言心理学从它的具体作用中分离出来，就像心理学家把纯粹反应（感觉反应或运动反应、选择反应或辨别反应）分离出来，而只研究无个性反应一样。

最后，我们认为问题在于理论的和实用的文艺心理学能否把促进文艺发展的所有机制揭示出来，并使其与文艺社会学一起为所有涉及文艺的专门学科奠定基础。

^① 弗洛伊德在其《俏皮话及其无意识的关系》一书（当代问题出版社，莫斯科，1925年）中以类似方法说明了机智心理学。泽林斯基教授也以类似的方法作为依据去研究艺术语言的韵律——从形式分析进而说明形式的无个性心理学。见：泽林斯基：《艺术语言的韵律学及其心理学依据》，载《心理学通报》第2、4分册，1906年，这两分册上刊载有关于心理学研究成果的综合报告。



本书的任务实质上是综合性的。弥勒—佛拉因斐尔斯^①说得很正确，文艺心理学家很像一个生物学家，他会对一个活的实体进行全面分析，把它分解成各个组成部分，但却不会用这些组成部分再现整体，揭示出这个整体的规律。有许多著作对文艺心理学问题做了系统性的分析，但我不知道有哪一部著作对文艺心理学问题做了综合性的归纳。从这个意义上说，我想我们的尝试可以说是已经迈出了新的一步，并敢于把一些新的、一些以前从没有人提出过的思想提供给学术界讨论。作者在此书中提出的这些新的观点自然应该受到检验和批判，还应该受到思想和事实的考验。作者之所以敢于把这些新观点公之于众，是因为呈现在他面前的这些观点是可靠的，是经过深思熟虑的。

本书总的倾向是在文艺心理学(这一心理学中最思辨、最玄妙的学科)的研究中应尽量采取冷静、客观的科学态度。我的上述观点是受到斯宾诺莎^②著作中的一段话^③的启发而形成的。在叙述自己的观点时，我力求要像斯宾诺莎那样，不受这种那种情绪的影响，而力求把道理讲透说清楚^④。

① 弥勒—佛拉因斐尔斯(1882—1949)，德国文艺心理学家。——译者注

② 斯宾诺莎(1632—1677)，荷兰哲学家，主要著作有《伦理学》。——译者注

③ 参见：斯宾诺莎：《伦理学》第3部分，公设2，附释。斯宾诺莎指出：“……人的身体能做什么，至今谁也没有做出过规定……但也有人会说，不能只从自然规律、只从自然是广延概念上的事物这一点就推断出建筑、绘画或类似此类事物产生的原因，这是因为这些事物纯粹是人为的艺术，而人的身体除了为心灵所决定、所指导外，并不能建造任何圣殿。但我已经指出，他们不知道人的身体能做什么，也不知道仅仅从考察人的身体的本质上能推断出一些什么来……”

④ 参见：斯宾诺莎：《政治论文》，第1章，第4节。

图书在版编目(CIP)数据

文艺心理学 / (苏)列·谢·维果茨基著;吴长福,
杨成寅译. —合肥:安徽教育出版社,2016
(维果茨基全集 / 龚浩然主编;8)
ISBN 978-7-5336-8307-8

I. ①文… II. ①列… ②吴… ③杨… III. ①文艺心理学
IV. ①I0-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第135058号

维果茨基全集

第8卷 文艺心理学

WEIGUOCIJI QUANJI

DI BA JUAN WENYI XINLIXUE

出版人:郑可
质量总监:张丹飞
策划编辑:杨多文 徐宝妹
责任编辑:杨多文
技术编辑:李松
装帧设计:张鑫坤

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 安徽教育出版社
地 址:合肥市经开区繁华大道西路398号 邮编:230601
网 址:<http://www.ahep.com.cn>
营销电话:(0551)63683011,63683013
排 版:安徽创艺彩色制版有限责任公司
印 刷:安徽新华印刷股份有限公司

开 本:650×960 1/16
印 张:23.25
字 数:280千
版 次:2016年6月第1版 2016年6月第1次印刷
定 价:120.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与本社营销部联系调换)