

## 什克洛夫斯基与《作为手法的艺术》

### 经典导读

维克托·鲍里索维奇·什克洛夫斯基（Viktor Shklovskij，1893—1984），是俄国形式主义学派的核心人物、代表理论家。1913年，在未来派举行的一次讨论会上，当时还是彼得堡大学语文系一年级大学生的什克洛夫斯基作了题为《未来派在语言史上的地位》的报告，引起轰动，后将报告整理成小册子出版，改名为《词语的复活》（1914）——这成为俄国形式主义运动的开端。此后，他作为“奥波亚兹”的创始人和实际组织者，积极参加文学论战，大力宣传自己的形式主义理论主张，受到当时官方理论家托洛茨基、布哈林的批判。其代表作有《作为手法的艺术》《马步》《罗扎诺夫》《散文理论》《汉堡账单》《伤感的旅行》《动物园》《马可波罗》《往事》《爱森斯坦》等。

作为俄国形式主义学派的标志性人物之一，什克洛夫斯基深受未来主义者（如马雅可夫斯基、赫列勃尼科夫）的影响，表现出比艾亨鲍姆和雅各布森更为坚决、更为激进的一面，具有鲜明热烈的反传统色彩。尽管他后期试图“走出形式主义的牢笼”<sup>①</sup>，但纵观其漫长、曲折而多产的一生，形式主义始终是其诗学思想的主导，

---

<sup>①</sup> 参见丁国旗《走出形式主义的牢笼——什克洛夫斯基后期文艺思想探讨》，《黄河科技大学学报》2000年第4期。

他为俄国形式主义诗学的建立和发展作出了独特而突出的贡献，这主要表现在《作为艺术的手法》这篇文章中，其论点可大致归纳为以下三点。

第一，强调文学艺术的独立自主性，主张文学理论要研究文学的“内部规律”。“艺术永远是独立于生活的，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”这是什克洛夫斯基最著名的一句话，被认为是形式主义学派咄咄逼人的战斗口号而备受批判。在这里，什克洛夫斯基明确表明了文学艺术完全是一个独立、自主、自足的客体，既独立于创造者和接受者之外，也独立于政治、道德和宗教等各种意识形态之外，甚至独立于社会生活之外。这种“文艺自律论”或“形式本体论”即他所说的“走马论”，不仅是对雄霸欧洲两千余年的模仿论及以此为基础的“社会功用论”的质疑，也是对当时俄国盛行的“形象思维论”的批判。在《作为手法的艺术》中，什克洛夫斯基针对波捷勃尼亚“艺术就是用形象来思维”的认识进行了严厉批判。在什克洛夫斯基看来，“形象思维至少不是一切门类的艺术，或者甚至也不是一切种类语言艺术的共同点。形象的变化也不是诗的运动实质所在”。艺术不是作为“形象”的艺术，而是“作为手法的艺术”。正是从文学艺术的独立自主性出发，什克洛夫斯基宣称文学理论要研究的对象不是文学的“外部规律”（模仿者和模仿对象），而是文学的“内部规律”，如其所言：“在文学理论中我从事的是其内部规律的研究。如以工厂生产来类比的话，则我关心的不是世界棉布市场的形势，不是各托拉斯的政策，而是棉纱的标号及其纺织方法。”<sup>①</sup>所谓“内部规律”也就是指“手法”的安排和设计规律。

第二，确立“手法”在文学史科学中的核心地位，提出形式主义诗学的一个崭新的美学观念——“陌生化”，将“文学性”进一步具体化。在什克洛夫斯基看来，“任何一部艺术作品都是作为某一样品的类比和对立而创作的。新形式的出现并非为了表达新的内容，而是为了代替已经失去艺术性的旧形式”<sup>②</sup>，这意味着“形式”是艺术品的艺术性之所在，艺术史（文学史）的演变不依赖于其他历史生活现象，而只在艺术本身发生，归根结底就是“手法”形式的演变，即新手法取代旧手法而占据统治地位，随后，新手法因反复使用而褪变为旧手法，于是又被更新的手法所取代。“手法”也因此形式主义早期阶段一直占据着重要地位，被认为是文学史科学的唯

① [苏]维·什克洛夫斯基：《散文理论》上册，刘宗次译，百花洲文艺出版社2010年版，第3页。

② [苏]维·什克洛夫斯基：《散文理论》上册，刘宗次译，百花洲文艺出版社2010年版，第31页。

一关注对象。

同时，什克洛夫斯基认为，对艺术而言，使用手法就是为了使平常的、已丧失艺术性的旧形式变成反常的、奇特的、能给读者带来全新审美体验的新形式，这便是手法的“陌生化”（Defamiliarization，又译“奇异化”“奇特化”“反常化”等）。“陌生化”理论的源起“与整个西方的诗学传统遥相呼应，尤其是亚里士多德的诗学、康德美学思想、黑格尔美学、浪漫主义诗学等存在密切的联系，它的受孕可以追溯到西方文化艺术哲学的源流之中”<sup>①</sup>；而什克洛夫斯基的“陌生化”理论则成为西方“陌生化”诗学发展史上的重要里程碑。早在《词语的复活》中，他就通过对诗歌语言的分析，强调“内在形式”与“外在形式”的区别，强调“艺术感觉是我们其中感觉到形式的一种感觉”，因为常见的、非常熟悉的东西我们看不到、感觉不到，所以，只有不断地革新艺术形式，才能使我们感觉到艺术（艺术性）。沿此思路，在《作为手法的艺术》中，他主要从文本创作和读者接受的角度阐发了“陌生化”的理论内涵。在“为了使石头成其为石头”这段历来被反复征引的话语中，我们可看出这样两层意思：其一，以艺术（尤其是文学）为本体来看，重要的是怎样对事物（材料等形式）进行加工、制作，使之陌生、奇异、可感，而非制成的艺术品（内容），陌生化手法就是艺术的手法，反之亦然；其二，以读者为本体来看，艺术的目的或价值在于，通过陌生化手法，使读者在有难度、有长度的感受过程中，充分享受到艺术形式的新奇制作带来的奇特的审美体验，摆脱机械的、自动化的认知而体验到生活的新鲜，感觉到事物的质地。

若联系俄国形式主义运动的整体过程来看，先出现的“陌生化”事实上成为对后出现的“文学性”（1919）概念的补充和完善，后者成为前者的解释目标，正如张隆溪所言：“什克洛夫斯基的‘陌生化’概念把‘文学性’更加具体化，既说明单部作品的特点，也说明文学演变的规律。在强调文学增强生活的感受性这一点上，‘陌生化’正确描述了作品的艺术效果，……在说明文学发展、文体演变都是推陈出新这一点上，‘陌生化’正确描述了文学形式的变迁史。”<sup>②</sup>正是“陌生化”手法使一部作品成为文学作品，使文学史真正成为文学的历史，“陌生化”成为比“文学性”这一概念更具体、更普遍的代名词。

① 苍耳：《陌生化理论新探》，中国戏剧出版社2011年版，第5页。

② 张隆溪：《二十世纪西方文论述评》，生活·读书·新知三联书店1986年版，第88页。

第三，积极探索小说理论，“为具体分析形式开辟了道路”<sup>①</sup>。与形式主义者最初关注诗歌不同，什克洛夫斯基在论述过程中着重对托尔斯泰的小说作了精彩辨析，这成为“陌生化”手法运用于小说文本分析的经典案例，为具体形式分析提供了范本，此后，艾亨鲍姆对悲剧（如《哈姆雷特》）的剖析<sup>②</sup>，日尔蒙斯基对普希金诗作《为回到遥远祖国的岸》的细致解析<sup>③</sup>，相继成为“陌生化”理论运用于戏剧、诗歌形式分析的典范之作。在什克洛夫斯基看来，托尔斯泰不愧为使用陌生化手法的艺术大师，比如，他把事物当作第一次看见的事物来描写，叙述一件事则好像它是第一次发生；在《霍尔斯托密尔》中，他从一匹马的角度来观察和叙述人类的私有制，使人类的生活变得陌生，从而让读者感到陌生乃至“震惊”。同时，什克洛夫斯基也认为，陌生化手法并非托尔斯泰所独有，而是艺术的普遍原则。

此外，什克洛夫斯基还将陌生化与形式主义情节观联系起来，对小说的“故事”和“情节”作了细致区分和独到阐释，这一叙事理论“在俄国形式主义中占有突出地位”。在他看来，故事只是等待作家进行组织的原始材料，情节才是严格意义上的文学的。在《斯特恩的〈项狄传〉：风格评论》（1921）一文中，什克洛夫斯基更表明：情节不仅仅是安排故事事件，而且是打断和推迟预期事件的形式安排的陌生化手法，这种手法使读者注意到情节建构本身就是文学的目的，这种形式观就是后来詹姆逊在《语言的牢笼——结构主义及俄国形式主义述评》中所命名的“自我指涉性”。尽管詹姆逊认为不是所有艺术都会像什克洛夫斯基推崇的《项狄传》那样“亮出”自己的“手法”，但也认为什克洛夫斯基对“自我指涉性”的强调提出了一个普遍命题，直接影响了后来结构主义的自我指涉性思想及叙事学（如列维-斯特劳斯、托多罗夫）的发展。<sup>④</sup>

总之，什克洛夫斯基不会想到自己一时的拼写错误（少写了一个“H”）竟创造了形式主义诗学史上的一个具有非凡生命力的术语，不仅启示了巴赫金的“复调”、

① [俄] 鲍·艾亨鲍姆：《“形式方法”的理论》，见 [法] 茨维坦·托多罗夫编选《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，中国社会科学出版社 1989 年版，第 30 页。

② 参见 [俄] 鲍·艾亨鲍姆《论悲剧和悲剧性》，见 [俄] 维克托·什克洛夫斯基等《俄国形式主义文论选》，方珊等译，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 32~40 页。

③ 参见 [俄] 维克托·日尔蒙斯基《抒情诗的结构》，见 [俄] 维克托·什克洛夫斯基等《俄国形式主义文论选》，方珊等译，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 282~284 页。

④ 参见 [美] 弗里德里克·詹姆逊《语言的牢笼——结构主义及俄国形式主义述评》，钱俊汝译，百花洲文艺出版社 1997 年版，第 63~66 页。

布莱希特的“间离效果”及罗兰·巴特的“写作的零度”等理论的诞生，还对德国接受美学思想的形成也产生了直接影响，就连钱锺书也在《谈艺录》中借此来谈“观事物，当以故为新，即熟见生”<sup>①</sup>的中国诗学问题。尽管《作为手法的艺术》只是什克洛夫斯基在 24 岁时所写的“激进”之作，尽管他在晚期著作《散文理论》中对此有所检讨，但不能否认这篇“形式方法的宣言”（艾亨鲍姆语）作为“20 世纪文学理论开端”<sup>②</sup>的重要价值和历史意义。正如什克洛夫斯基所言：“并不是这篇文章多么正确无误，而是犹如我们之用铅笔写作，时代是用我们来写作的。”<sup>③</sup>

### —— 延伸阅读文献

1. Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London: Taylor & Francis e-Library, 2005.
2. [苏] 维·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，南昌：百花洲文艺出版社 2010 年版。
3. [美] 弗里德里克·詹姆逊：《语言的牢笼——结构主义及俄国形式主义述评》，钱校汝译，南昌：百花洲文艺出版社 1997 年版。

（江飞 撰）

### —— 原文：《作为手法的艺术》

---

① 钱锺书：《谈艺录（补订本）》，中华书局 1984 年版，第 320~321 页。

② [英] 特雷·伊格尔顿：《二十世纪西方文学理论·序》，伍晓明译，北京大学出版社 2007 年版，第 5 页。

③ [苏] 维·什克洛夫斯基：《散文理论》上册，刘宗次译，百花洲文艺出版社 2010 年版，第 85 页。

## 经典原文

## 作为手法的艺术

什克洛夫斯基 著 刘宗次 译

“艺术——这就是形象思维。”这句话既可出自一个中学生之口，也是一个在文学理论内着手建立某种体系的语文学学者的出发点。这个想法在许多头脑里根深蒂固，而波捷勃尼亚<sup>①</sup>无论如何该称为具有这种想法的先驱者之一。<sup>②</sup>他说：“没有形象就没有艺术，具体说来，就没有诗。”<sup>③</sup>他在另一个地方又说：“诗，散文亦然，首先是，而且也主要是某种思想和认识方式。”<sup>④</sup>

诗是一种特殊的思维方式，即形象思维方式。这种方式能在某种程度上节约智力，能产生“过程的相对轻松感”。审美感就是这种节约的反射。奥夫相尼科-库里科夫斯基院士的这种理解和归纳大概是正确的，他无疑仔细阅读过他的老师的著作。波捷勃尼亚和他的人数众多的学派认为，诗是一种特殊的思维——即用形象进行的思维，而形象的任务则是把各种不同的事物和动作分门别类，并通过已知之物来解释未知之物。或者，用波捷勃尼亚的话说，“形象与被解释之物的关系是：（1）形象是可变主语的固定谓语——是吸聚多变的统觉经验的固定手段；（2）形象是某种比被解释之物更简单明了得多的事物”<sup>⑤</sup>，也就是说，“既然形象性的目的是使我们更容易理解形象的意义，既然舍此则形象性失去意义，所以，形象应当比它所解释的事物更为我们所熟悉”<sup>⑥</sup>。

用这条规律来看丘特切夫将夜晚的闪光比作聋哑的恶魔，或是果戈理把天空比作上帝的法衣是颇为有趣的。

“没有形象就没有艺术。”“艺术即形象思维。”人们从这些定义出发拉硬

① 亚·波捷勃尼亚，俄国著名斯拉夫学、语文学学者。——译注

② 别林斯基早在1838年就说过：诗歌是“寓于形象的思维”。——译注

③ 亚·波捷勃尼亚：《文学理论札记》，1905年，第83页。（以下只注“波捷勃尼亚”，不再写著作名称，本篇其他论著均依此处理。——译注）

④ 波捷勃尼亚：第97页。

⑤ 波捷勃尼亚：第314页。

⑥ 波捷勃尼亚：第291页。

扯地做出了莫大的荒唐事：竟要把音乐、建筑和抒情诗也理解为形象思维。奥夫相尼科—库里科夫斯基院士经过 1/4 世纪的辛劳之后，终于不得不把抒情诗和音乐划出来，把它们归入一种特殊的新形象艺术——他称它们为直接诉诸情绪的抒情艺术。<sup>①</sup> 结果，存在一个很大的艺术领域并不是一种思维方式，但这一领域中的一种艺术——抒情诗（狭义上的）却又与“形象的”艺术完全相似，因为它同样运用词语；而且更为重要的是，形象的艺术之转化为非形象艺术竟然全然不露形迹，我们对这二者的感受也相同。

“艺术即形象思维”，这意味着（略去这一等式的许多众所周知的中间环节）艺术首先是象征的制造者，这一定义却留存下来，它在它赖以建立的理论崩溃之后仍然留存着。首先，它在象征主义流派中仍有活力，尤其是在它的理论家那里。

所以，许多人仍然认为，形象思维，诸如“道路与阴影”“犁沟与田界”之类，是诗的主要特征。所以这些人理当期望，这个被他们称为“形象的”艺术的历史应该就是形象变化的历史。但事实上，形象几乎固定不变。形象从一个世纪到另一个世纪，从一个国度到另一个国度，从一个诗人到另一个诗人之间流动，毫无变化。形象——“无所归属”，“来自天赐”。你对一个时代知之愈深，就愈加确信，你原来认为系某个诗人独创的形象，实际上取自别人，而且几乎原封不动。各种诗派的全部工作归根到底都是积累和发现运用与加工词语材料的新手法，而且运用形象的工作较之创造新形象要多得多。形象是现成的，在诗歌里，对形象的回忆要大大超过用形象来思维。

形象思维至少不是一切门类的艺术，或者甚至也不是一切种类语言艺术的共同点。形象的变化也不是诗的运动实质所在。

我们知道常常有这种情况：有些词组被当作某种有诗意的东西，是为艺术欣赏而创造的，但实际上它们并非为产生这种感受而创造的。例如，安年斯基关于斯拉夫语言特别有诗意的见解就属于这种情况。安德烈·别雷<sup>②</sup>对俄国 18 世纪诗人置形容词于名词之后的手法的赞赏也是如此。别雷对此大加赞赏，认为这是某种艺术的，或者更准确地说，是有意而为的创作，认为这就是艺术。

---

① 见奥夫相尼科—库里科夫斯基《语言与艺术》，彼得堡，1895年，第35、70页。

② 安德烈·别雷（1880—1934），俄国象征派作家。——译注

实际上，这不过是这种语言的一般特征（斯拉夫教会语的影响）。这样一来，事物可能有两种情况：（1）作为一般事物而创造，但被感受为诗；（2）作为诗而创造，但被感受为一般事物。这说明，这一事物的艺术性，它之归属为诗，是我们感受方式产生的结果。而我们（在狭义上）称为艺术性的事物则是用特殊的手法制作，制作的目的在于力求使之一定被感受为艺术性的事物。

波捷勃尼亚的结论可以表述为：诗 = 形象性，这一结论产生了形象性 = 象征性，即形象成为可变主语的不变谓语的能力的一整套理论。这一结论由于在观念上的血缘相通而深受安德烈·别雷及《永恒的伴侣》的作者梅列日科夫斯基<sup>①</sup>等象征派作家的青睐，并成为象征主义的理论基础。这一结论部分地源出于波捷勃尼亚对诗的语言与一段语言之不加区分。由于这一原因，他未注意到有两种形象：即作为实际的思维手段、把事物进行归类的手段的诗的形象，与作为加强印象的手段的形象。我举个例子来说明。我在街上走，看见走在我前面那个戴帽子的人掉了一个纸袋。于是我叫他：“喂，戴帽子的，你丢了个纸袋。”这是个纯粹一般语言的转喻形象的例子。另外一个例子，队列中站着几个人，其中有一个站立的姿势很不像样，排长见了对他说：“喂，笨蛋<sup>②</sup>，你怎么站的？”这个形象则是诗的语言的转喻。（在前一例中，“*шляпа*”一词是换喻，在后一例中则是隐喻，不过，我在这里并不是要注意这两种转喻之区别。）诗的形象——是产生最强印象的多种方法之一。作为方法，它与诗的语言的其他手法相同，与正反的排比、比较、重复、对称、夸张相同，与一切被称为修辞格的东西相同，与这一切增加事物实感的方法相同（词或作品本身的声音都可以是一种事物）。但诗的形象只是表面上与作为寓言的形象和作为思想的形象相似，譬如，一个小姑娘把一个圆球称为小西瓜就属这种情况。<sup>③</sup>诗的形象是诗的语言手段之一。一般语言的形象是抽象的手段：用小西瓜来代替圆灯罩或用小西瓜代替头只是把事物的诸多品质之一抽象出来，它与头 = 圆球、西瓜 = 圆球的说法毫无二致。这是思维，但与诗毫不相干。

① 季·谢·梅列日科夫斯基（1866—1941），俄国象征派作家及评论家，《永恒的伴侣》（1897）是他的文集。——译注

② 第一例中的“戴帽子的”和第二例中的“笨蛋”，在俄语中都是“*ТДЛЯПА*”这个词的含义。——译注

③ 奥夫相尼科夫—库里科夫斯基：第16页。

节省创造力的规律也是公认的规律之一。斯宾塞写道：“我们发现，决定选词用字的一切规则的基本共同点是：节省注意力……通过最容易的途径把思想引向想要达到的概念，往往是唯一目的，并且永远是主要目的。”<sup>①</sup>“如果心灵拥有的力量不可穷尽，那么，从这永不干涸的源泉中要耗费多少的问题对它当然无关宏旨。重要的看来只是必须耗费多少时间的问题。但是，既然心灵的力量是有限的，所以它力图最合理地完成统觉过程就是顺理成章的事，也就是说，要最少地耗费力量，或者说，要得到最大的效果。”<sup>②</sup>彼特拉日茨基只援引节约精神力量这一普遍规律来摒弃横阻他思路的理论，即詹姆士关于感情冲动的生理基础的理论。创作力节约原则在研究节奏时尤其有诱惑力，亚历山大·维谢洛夫斯基也承认它，并进一步发挥斯宾塞的思想：“高超的文体恰恰就妙在以最少的字数传出最多的思想。”<sup>③</sup>安德烈·别雷在其著作的杰出篇章中举了许多诗律佶屈聱牙的实例，并以巴拉丁斯基的诗句为例，说明诗的形容语的晦涩费解，他也认为有必要在自己的书中论及节约的规律，该书试图依据过时书籍里未经验证的事实，依据对诗歌创作手法的渊博知识及克拉耶维奇按照中学教学大纲编写的物理教科书来建立一套艺术理论，这真堪称一大壮举。

省力是创作的规律和目的，就语言的局部情况，即就“日常”语言而言，这一思想是正确的。但由于不了解日常语言规律与诗歌语言规律的区别，这一思想也被推而广之于后者。最初实际表明这两种语言并不相吻合的是指出日本的诗歌语言中有些声音在日本日常实用语言中并不存在。列·彼·雅库宾斯基有一篇文章讲到诗歌语言中没有流音异化规则，却允许有相同声音的拗口组合，此文实际上是第一次指出（虽然只是针对这一点而言）诗歌语言规律与日常语言规律相悖<sup>④</sup>，这一看法是经得起科学的批评的。

因此，在论及诗歌语言中的耗费与节约规律时，不应与一般日常生活语言相比，而应根据其自身的规律来探讨。

如果我们来研究感受的一般规律，就会发现，动作一旦成为习惯，就会

---

① 赫·斯宾塞：《风格哲学》第1卷，彼得堡，1866年，第77页。

② 理·阿芬那留斯：《哲学是按最少耗力原则进行的关于世界的思考》，彼得堡，1912年，第10~11页。

③ 《亚·维谢洛夫斯基文集》第1卷，彼得堡：帝国科学院语文部出版，第444页。

④ 《诗歌语言理论论文集》第1期，彼得堡，1917年，第16~23页。

自动完成。譬如，我们的一切熟巧都进入无意识的自动化领域。谁要是记得自己第一次握笔或第一次说外语的感受，并以此与自己后来第一万次做这些事时的感受相比较，就会同意我们的意见。我们的日常言语中有不完全句或只说出一半的词语，这种规律性现象就归因于自动化过程。代数学是这一过程的理想表现，在代数学里一切事物都为符号所代替。在快速的实际言语里，词语并不说出来，只是在意识中隐约出现各词的前几个声音。波果金举过一个例子。一个男孩在想“瑞士的山很美”<sup>①</sup>这句话时，脑子里只有一排字母：I, m, d, l, S, s, b。

思维的这一特性不仅提示了代数学的途径，甚至也提示了象征的选择（字母，而且是词首的字母）。在用这种代数的思维方法时，事物是以数量和空间来把握的，它不能被你看见，但能根据最初的特征被认知。事物似乎是被包装着从我们面前经过，我们从它所占据的位置知道它的存在，但我们只见其表面。在这种感受的影响下，事物会枯萎，起先是作为感受，后来这也在它自身的制作中表现出来。正是由于这种感受，日常语言中的词语不会被全部听见（见列·雅库宾斯基的文章），因而也就不会全部被说出（一切口误失言皆来源于此）。在事物的代数化和自动化过程中感受力量得到最大的节约：事物或只以某一特征（如号码）出现，或如同公式一样导出，甚至都不在意识中出现。

“我在房间里抹擦灰尘，抹了一圈之后走到沙发前，记不起我是否抹过沙发。由于这些动作是无意识的，我不能，而且也觉得不可能把这回忆起来。所以，如果我抹了灰，但又忘记了，也就是说做了无意识的行动，那么这就等于根本没有过这回事。如果哪个有心人看见了，则可以恢复。如果没人看见，或是看见了也是无意识地，如果许多人一辈子的生活都是在无意识中度过，那么这种生活如同没有过一样。”（列夫·托尔斯泰 1897 年 3 月 1 日日记，尼科斯克村）。

生活就是这样化为乌有。自动化吞没事物、衣服、家具、妻子和对战争的恐怖。“如果许多人的全部复杂生活都不自觉地度过，这种生活如同没有过一样。”

---

<sup>①</sup> 此句原为法语。——译注

正是为了恢复对生活的体验，感觉到事物的存在，为了使石头成其为石头，才存在所谓的艺术。艺术的目的是把事物提供为一种可观可见之物，而不是可认可知之物。艺术的手法是将事物“奇异化”的手法，是把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间的手法，因为在艺术中感受过程本身就是目的，应该使之延长。艺术是对事物的制作进行体验的一种方式，而已制成之物在艺术之中并不重要。

诗的（艺术的）作品的生命——是从可见走向可知，从诗走向普通文字，从具体走向一般，从在公爵府邸里半昏半醒地忍受屈辱的迂夫子和穷贵族堂吉诃德发展到屠格涅夫笔下那个虽则豁达然而空虚的堂吉诃德，从查理大帝到“皇帝”的名字。随着作品和艺术的消亡，作品逐渐扩大，寓言比长诗更有象征性，而谚语较之寓言又有过之。所以波捷勃尼亚的理论在研究寓言时最能自圆其说，他正是以自己的观点对寓言进行了透彻的研究。但这一理论并不适用于“实实在在”的艺术作品，正因为如此，波捷勃尼亚的书终未写完。大家都知道，《文学理论札记》一书出版于作者逝世13年后的1905年。该书中也只有有关寓言的一章是由波捷勃尼亚本人最后定稿的。

事物被感受若干次之后开始通过认知来被感受：事物就在我们面前，我们知道这一点，但看不见它。<sup>①</sup>所以，我们关于它无话可说。在艺术中，把事物从感受的自动化里引脱出来是通过各种方式实现的。在本文中我想指出列·托尔斯泰所经常使用的一种方法。这位作家——至少在梅列日科夫斯基看来是如此——似乎总是按自己的所见来呈现事物，他始终用这种眼光去看，不加变化。

列·托尔斯泰的奇异化手法在于他不说出事物的名称，而是把它当作第一次看见的事物来描写，描写一件事则好像它是第一次发生。而且他在描写事物时，对它的各个部分不使用通用的名称，而是使用其他事物中相应部分的名称。我举个例子。在《可耻》一文中，托尔斯泰对鞭笞这一概念是这样奇异化的：“……把那些犯了法的人脱光衣服，推倒在地，并用树条打他们的屁股。”几行以后他又写道：“鞭打脱得光光的屁股。”他还在这里加了一条注解：“为什么一定用这种愚昧、野蛮的方法致人疼痛，而不用别的方法，譬如，用针刺

---

① 维·什克洛夫斯基：《词的复活》，彼得堡，1914年。

肩膀或身体其他部分，把手或脚夹在钳子里，或是某种其他类似的方法？”恕我举这个令人难受的例子，但这是托尔斯泰为触动良心所使用的典型方法。他通过描写，通过建议改变其形式，但不改变其实质而把司空见惯的鞭刑奇异化了。托尔斯泰经常运用奇异化手法：有一次（《霍尔斯托密尔》）由一匹马出面来讲故事，于是事物被不是我们的而是马的感受所奇异化了。

这就是马对私有制的感受。

他们关于鞭笞和基督教的谈论我都十分明白，但有些话的意思一点也搞不懂，譬如：自己的，他的小马驹。从这些话里我看出人们认为在我和饲马总管之间有某种联系，但这到底是种什么关系，我那时怎么也搞不清。只是在很久以后，在把我和其他马分开饲养之后，我才懂这是什么意思。但在当时，我怎么也不懂，把我称为某人的所有物是什么意思。“我的”这几个词是针对我，一匹活生生的马说的。在我看来，这几个词和“我的土地”“我的空气”“我的水”这些词一样奇怪。

但这几个词对我产生了巨大影响。我对这件事日思夜想，只是在和人们发生各种不同的关系很久以后，我才终于明白人们赋予这些奇怪字眼的含义。这些词的意思是这样的：人们在生活中不是以做的事，而是以说的话为依据的。他们所热衷的与其说是能做或不能做什么事，不如说是能就各种东西讲一些他们之间约定的一些话。像“我的这，我的那”就属于这种词，他们用这些词来说种种不同的事物、物件和东西，甚至用来说土地、人和马。他们约定，关于某一件事物只有一个人能够说：我的。谁按照他们之间规定的这种游戏能够把最多数量的东西称为“我的”，谁就被他们认为是最幸福的人。为什么要这样，我不知道，但事情就是这样。原来在很长时间里我努力以有某种直接的好处来解释这件事，结果这并不正确。

譬如，许多把我叫作他们的马的人并没骑过我，骑过我的完全是另外一些人。喂养我的也不是他们，而完全是另一些人。为我做好事的也不是那些把我叫成他们的马的那些人，而是车夫、兽医。总而言之，是那些不相干的人。后来，在我的观察扩大之后，我认识到，除被人们称为私有感或私有权的这种低级的动物本能之外，“我的”这个概念毫无道理，不仅就对我们这些马而言是如此。一个人说“我的房子”，却从不在里面住，而只关心房

子的建造和维修。又譬如，商人说“我的店铺”，“我的呢料店”，可他没有用他店里的好呢料缝制的衣服。有人把一块土地称作他自己的，可从未见过这块地，也没在上面走过。有人把另一些人称作自己的，可也从未见过这些人，他们与这些人的全部关系就是对他们作恶。

有一些人把一些女人称作自己的女人或妻子，可是这些女人却和别的男人住在一起。人们在生活中追求的不是去做他们认为是好的事，而是尽可能把更多的东西称作自己的。

我现在确信，这就是人们与我们之间的根本区别。因此，仅根据这一点，我们就可以大胆地说，在生物的阶梯上我们比人站得更高，更不必说我们胜过人的其他优点了。人的活动，至少就我与之有关的那些人而言，是受字眼支配的，而我们的活动则受事支配。

在小说结束时，马已被宰杀，但叙述的方式和手法未变：

在人间行走过、吃过、喝过的谢尔普霍夫斯基的躯体在很久以后才埋进土里。无论是他的皮，还是肉和骨头，都毫无用处。

他在人间来回走动的行尸走肉般的躯体 20 年来一直是一切人的大累赘，所以，把这副躯体埋进土里也不过是又给人增添一次麻烦。他早已对任何人都没有用处，早已成为大家的负担。尽管如此，那些埋葬行尸走肉的行尸走肉们认为有必要给这具立刻烂掉的肥胖的身躯穿上好制服、好靴子，把它放进四角挂着新缨串子的又新又好的棺材里，然后又把这具棺材放进另外一具铅制棺材里，运往莫斯科，在那里掘开那些早就埋在地里的人的骸骨，并把这具正在腐烂，长满蛆虫和穿着崭新制服与锃亮皮靴的肉体掩埋在这里，然后用土把一切埋上。

由此我们可以看到，在故事的结尾，虽然脱离了那个偶然的动机，采用的仍是这一手法。

托尔斯泰用这种手法描写了《战争与和平》中的所有战斗，它们首先被描写为奇异的事物。我不援引这些描写，因为它们太长，那样的话我就得把小说第四卷的很大部分抄下来。他用同样的手法描写沙龙和剧院。

舞台中间是整齐的木板，两边立着涂颜色的表示树木的纸板，后面是在木板上拉着一块布。舞台中心坐着穿红胸衣和白裙子的女郎，其中有一个穿白绸衣的长得特别胖，坐在矮板凳上的姿势很特别，板凳后面粘着一张绿色硬纸板。她们都在唱着什么。唱完之后，穿白绸衣的女郎走到提台词的小室前，一个大腿粗壮、穿绸紧身裤的男子走到她旁边，张开双手唱了起来。穿紧身长裤的男子一个人唱完之后她再唱。然后，两人都不作声，响起了音乐。男子开始用几个手指头摸弄白衣女郎的手，显然是在等着和她一起再唱一曲。两人一起唱完后，剧场里的人都拍巴掌和叫喊起来，台上那些装成恋人的男男女女也微笑着张开双手鞠起躬来。

第二幕的布景表示一些纪念碑，幕上有些小洞表示月亮。灯框上的灯罩被掀起，奏起低音号和低音提琴，从左右两边出来许多穿黑斗篷的人。人们开始挥动双臂，他们手里握着类似剑一样的东西。后来又跑来些人，他们拉拽那个原来穿白衣的女郎，现在她穿天蓝色衣服了。他们没把她马上拉走，而是和她一起唱了很久，然后才拉走。后台有人在一个金属东西上敲了三下。于是所有的人都跪下，唱起祷诗。在这中间所有这些动作被观众欣喜若狂的喊叫打断过好几次。

第三幕也是这样描写的：

……突然，狂风暴雨大作，乐队里起半音阶和低七音度和弦，所有的人都跑动起来，并把台上一个人拉到后台去了，然后落幕。

第四幕是这样：

有个魔鬼，他一面唱，一面晃动着两臂，直到他脚下的板子被抽掉，他才掉下去。<sup>①</sup>

托尔斯泰在《复活》里对城市和法庭的描写也是这样的。他也在《克莱采

---

① 以上引文均出自《战争与和平》第2卷。——译注

奏鸣曲》里这样描写婚姻：“为什么人们心灵相亲就应该一起睡觉。”但他运用奇异化手法的目的并不仅限于使人们看见他为之持否定态度的事物。

——彼埃尔从他的新朋友身边站起来，穿过篝火走到路对面去。他听说被俘虏的士兵在那里，想和他们谈谈。一个法国哨兵拦住他，叫他回去。彼埃尔往回走，不过没回到篝火旁他的朋友们那里，而是走到一辆卸了套的马旁，车上一个人都没有。他盘起腿，垂下头，坐在车轮旁冰冷的地上，而且很久都坐在那里想心事。过了一个多小时，没有人来打扰他。忽然，他憨厚地哈哈大笑起来，笑的声音很大，周围的人都惊讶地回过头来看这个显然笑得十分奇怪的人。

哈，哈，哈，彼埃尔笑着。他还自言自语地说：那个士兵不让我走。他们抓住了我，把我关起来。把我，我……我的不朽的灵魂。哈，哈，哈，他笑着，眼里涌出了泪水。……

彼埃尔仰望天空，仰望那闪烁远逝的星星的深处。“这一切都是我的，这一切都在我身内，这一切也就是我，”彼埃尔想道，“他们把这一切都捕捉住并且关进这个木板棚。”他笑了，走到他的朋友们身边躺下睡觉。

任何一个很熟悉托尔斯泰作品的人都能找出几百个上述类型的句子。这种把事物从其环境中抽离出来看的方式，使托尔斯泰在晚期作品中剖析种种教规和仪式时，也对之采用奇异化的描写方法。他不使用习惯的宗教用语，而是用普通含义的词，于是产生某种奇怪的荒诞不经的效果，被许多人真诚地看成对神的亵渎，刺痛了許多人。这其实是托尔斯泰感受和叙述周围事物的一贯的同一手法。托尔斯泰式的感受动摇了托尔斯泰的信仰，触及了他久久不愿触及的事物。

奇异化手法并非托尔斯泰所专有。我之所以用托尔斯泰的材料来描述这一手法，纯系出于实际的考虑：这些材料大家都很熟悉。

在弄清这一手法的性质之后，我们现在来大致界定一下它的运用范围。我个人认为，几乎是哪里有形象，那里就有奇异化。

换言之，我们的观点与波捷勃尼亚的观点的区别可以表述如下：形象不是可变谓语的不变主语。形象的目的不是使其意义易于为我们理解，而是制造一

种对事物的特殊感受，即产生“视觉”，而非“认知”。

形象性的目的在色情艺术中可以观察得最清楚。

这里通常都把色情客体表现为某种第一次见到的事物。譬如在果戈理的《圣诞节前夜》里：

这时他更接近她身边，清了清嗓子，用手指碰碰她裸露而丰满的胳膊，满脸狡谲而又得意地问道：

“好漂亮的索洛哈，您这是什么东西？”说完他又倒退了几步。

“怎么什么东西？这是胳膊，奥希普·尼基福格维奇！”索洛哈回答道。

“喂，是胳膊，嘿，嘿，嘿！”执事因为自己上了手，打心眼里得意。他在房间里踱了几步。

“您这又是什么，最亲爱的索洛哈？”他还带着那种表情说，重又凑近她身旁，用一只手轻轻地搂了搂她的颈脖，然后又像原来那样后蹦了几步。

“您难道看不见吗？奥希普·尼基福洛维奇，”索洛哈回答道，“这是脖子，脖子上有一串项链。”

“嗯！脖子上是串项链！嘿，喂，嘿！”执事又在房间里踱起方步来，一面搓着两手。

“无与伦比的索洛哈，您这又是什么？”执事长长的手指现在都不知道要摸到什么地方去了……

又如在汉姆松的《饥饿》里：

她衬衫下露出两个白白的妙物。

有时色情的事物被以影射的方式描绘出来，这种描绘的目的显然也不是“使之易于理解”。

用锁和钥匙、织布工具、弓与箭，环与钉（如关于斯达维尔的民间壮士歌中）来表示性器官也属于这种情况。

……

有关心理排比中的奇异化问题我将在关于情节编构一文中论及。

这里我要再次重申：在排比中重要的是感觉出同中有异。

排比的目的一般说来与形象性的目的相同，是把事物从它通常的感受领域转移到一个新的感受领域，也就是说，是某种特殊的语义变化。

在研究诗歌言语时，无论研究它的语音和词汇构成，还是研究它的词语位置的性质以及由词语组成的意义结构的性质，我们处处都能见到艺术具有同一的标志：即它是为使感受摆脱自动化而特意创作的，而且，创造者的目的是提供视感，它的制作是“人为的”，以便对它的感受能够留住，达到最大的强度和尽可能持久。同时，事物不是在空间上，而是在不间断的延续中被感受的。诗歌语言正符合这些特点。在亚里士多德看来，诗的语言应具有异域的、奇特的性质<sup>①</sup>，事实上它也常常是异域的：如苏美尔语之于亚速利亚人，拉丁语之于中世纪欧洲，阿拉伯语之于波斯人，古保加利亚语之作为俄罗斯标准语的基础；或者它也常常是一种被提高的语言，如与标准语相近的民歌语言。诗歌中古词语的广泛运用、“doicestillnuovo”（悦耳新文体）语言的艰深化、阿尔诺·丹尼埃尔<sup>②</sup>的晦涩文体，以及造成发音困难的种种形式（迪埃菲<sup>③</sup>，《行吟诗人的生活与劳动》，第213页），都属这种情况。列·雅库宾斯基在他的论文里阐明诗歌语言中的一种规律，即有时通过重复相同的声音以造成语音上的困难。所以，诗歌语言是一种困难的、艰深化的、障碍重重的语言。有时诗歌语言与散文语言相近，但这并不与艰深化的规律相悖。普希金写道：

她的名字叫塔季雅娜……  
我们第一次用这样的名字  
让充满柔情的篇章生辉，  
这样做真有几分散漫。<sup>④</sup>

普希金的同代人习惯于杰尔查文那种文体高昂的诗歌语言，而普希金那

① 亚里士多德：《诗学》第22章，莫斯科，1957年，第113~117页。

② 阿尔诺·丹尼埃尔（1150—1210），法国行吟诗人。——译注

③ 弗·迪埃菲（1794—1867），法国语言学家。——译注

④ 这是《叶甫盖尼·奥涅金》中的诗句，“塔季雅娜”是农家少女常用的名字，略有几分“土气”。——译注

种（在当时看来）低俗的文体倒是显得出乎意料地难以理解。我们都记得，普希金的同代人当初都因他用语粗俗而大惊失色。普希金把使用民间俗语作为一种引起注意的特殊手段，正如他的同时代人平常说法语时也总是用俄语词一样（见托尔斯泰《战争与和平》中的例子）。

现在正发生一种更为典型的现象。俄罗斯标准语的根源本出自俄国的异邦，它已深深渗入人民底层，使许多民间俗语为之同化。但文学开始热衷于方言（列米佐夫、克柳约夫、叶赛宁和其他一些作家，他们彼此才华迥异，而语言却相近，都有意追求一种外省语言）和外来语（因此才可能出现谢维利雅宁诗派）。马克西姆·高尔基现在也从标准语转到标准的“列斯科夫腔”。这样一来，民间俗语与标准语交换了位置（维亚切斯拉夫和其他许多作家）。终于出现了要创造新的、专门的诗歌语言的强烈倾向。大家都知道，这一派的首领就是维利密尔·赫列勃尼科夫。所以，我们给诗歌下定义：它是一种障碍重重的、扭曲的言语。诗歌言语——是一种言语结构。散文——则是普通言语：节约、易懂、正确的语言（散文女神是正确的、易产的女神，婴儿“胎位正常”的女神）。关于阻滞和延缓是艺术的普遍规律问题，我将在谈情节编构一文中更详细地加以论述。

初看起来，那些提出节约力量是诗歌语言某种本质特征，甚至是其决定性特征这一概念的人们，他们的立场在节奏问题上是十分有力的。斯宾塞对节奏作用的解释看来也完全不容置疑，他说：“如果我们经受的拳击不均匀，我们就不得不使肌肉保持多余的，有时是不必要的紧张，因为我们不能预计到下一拳何时出来。如果打击均匀，我们就能省力。”这个见解似乎很有说服力，却犯了一个通病——混淆诗的语言与日常语言的不同规律。斯宾塞在其《风格哲学》一书中对这二者完全不加区别，而实际上可能存在两种节奏。一般语言的（散文的）节奏、劳动歌和劳动号子的节奏，后者一方面能够代替在必要时喊一声“吭唷，加油”的口令，另一方面能够减轻劳动，使之自动化。的确，在音乐伴奏下走路要比没音乐时轻松；但一面走一面进行活泼热闹的谈话同样轻松，因为此时走路的动作我们并没有意识到。所以一般语言节奏作为产生自动化的因素是重要的。但诗的节奏则与此不同。在艺术中有“建筑柱型”，但希腊神庙中的圆柱没有一根是精确地立在建筑柱型规定的位置上的。艺术节奏存在于对一般语言节奏的破坏之中。对这种种破坏规律的现象人们已经在试图

加以系统化，这正是节奏理论今天面临的任务。可以预料，这一进行系统化的努力将不会取得成功。因为这不是节奏复杂化的问题，而是打乱节奏的问题，这种打乱是无法预测的。如果这种打乱成为一种范式，它就失去其艰深化手法的功用。不过，与节奏有关的诸多问题我不在此详谈，将在另一本书中专门论述。

（选自〔俄〕维克多·什克洛夫斯基《散文理论》，刘宗次译，  
百花洲文艺出版社2010年版）