

北京师范大学博士文库

陌生化诗学

——兼论陌生化研究

完
林 / 著

Banshen Wenku

Boshi Wenku



北京师范大学博士文库

B E I J I N G S H

陌生化诗学

张冰/著

俄国形式主义研究

Koshir Wenko

北京师范大学出版社

F A M D A X U E B O S H I W E N K U

Boskir Wenko



北京师范大学博士文库

陌生化诗学

俄国形式主义研究

张 冰 / 著

北京师范大学出版社

2000·北京

图书在版编目(CIP)数据

陌生化诗学:俄国形式主义研究/张冰著. —北京:北京师范大学出版社,2000.11
(博士文库)
ISBN 7-303-05558-4

I. 陌… II. 张… III. 形式主义-研究-俄罗斯
IV. I512.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 53699 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

出版人:常汝吉

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本:890mm×1 240mm 1/32 印张:10.25 字数:295 千字

2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷

印数:1~2 000 定价:16.00 元

总序

博士研究生教育的规模和质量,是衡量一个国家教育发展水平的重要标志,也是反映一个国家科学研究(包括自然科学和人文、社会科学)水平的重要指标。这个道理同样也适用于一所大学。北京师范大学于1983年开始博士学位授予工作。17年来,先后有839人在我校取得博士学位。他们中的绝大多数都已经成为高等院校、科研机构 and 各级党政机关的业务骨干,其中一部分已成为本学科领域非常知名的学者,一部分同志则担任着非常重要的领导职务。他们都为我国文化教育、科学技术和经济社会的发展,做出了自己应有的贡献。

为了系统展示北京师范大学过去17年间(特别是近几年来)博士研究生培养所取得的成绩,全面总结我校博士研究生教育的经验教训,积极推进研究生教育的改革和发展,同时也为促进我国学术研究的进一步发展,北京师范大学出版社和北京师范大学研究生院决定,从公元2000年起,陆续出版《博士文库》。

2000年出版的《博士文库》除收录1999年获得博士学位的学位论文外,根据专家们的建议,增加了

几部此前已经出版的学位论文，以求较为完整地反映北师大博士研究生培养的发展历程。此后，《博士文库》将主要出版当年在北京师范大学获得博士学位人员的、以博士学位论文为基础而进行研究的成果。

《博士文库》的评审程序是，由本人提出申请、导师推荐，经《博士文库》编辑委员会审议，确定其中优秀的科研成果推荐出版。

我们计划，每年推荐优秀成果陆续出版，经过若干年的积累，不仅能够从一个重要的视角反映北京师范大学博士研究生教育的变迁，同时也有利于新一代学者的培养，有利于学术的积累和发展。我们相信，十年、二十年以后，这项工程的意义将会更加充分地显现出来。到那时，我们每一个参与其中的人，都会为我们曾经做过的工作而感到自豪、骄傲。

在出版业日趋市场化的今天，北京师范大学出版社从中国教育和学术发展的长远需要出发，斥巨资支持出版《博士文库》，表现了出版家的气魄与胆识。在此，我们代表已经或将可能从这项工程中受益的每一位学者对北京师范大学出版社表示崇高的敬意、谢意。

《博士文库》编辑委员会
2000年11月

目 录

绪 论	(1)
第一章 俄国形式主义的历史文化背景	(15)
第一节 俄国现代派文艺概述	(15)
第二节 俄国现代派的哲学美学思想	(28)
第三节 俄国象征派的语言哲学	(37)
第二章 俄国形式主义的产生和发展过程	(55)
第一节 奥波亚兹的历史命运	(55)
第二节 寻找文艺学的“主人公”	(66)
第三节 文艺学本体论价值论证	(80)
第三章 诗歌审美本质探索	(97)
第一节 陌生化与诗语	(97)
第二节 诗语审美三维空间的开拓	(113)
第三节 诗歌格式塔及意义的动态产生机制	(133)
第四章 奥波亚兹——一种审美批评的新尝试	(162)
第一节 陌生化——革新艺术观念的酵母	(162)
第二节 审美接受——隐在的批评主体	(175)
第三节 “创造性的变形”——陌生化审美特征论	(190)

第五章 语义的转移——陌生化审美特征论·····	(202)
第一节 “加秘”：“悬念”、“发现”、“突转”及其他·····	(202)
第二节 “解秘”：“手法的暴露”、“假定性”及“元小说”·····	(216)
第三节 “陌生化”与当代西方文艺理论·····	(228)
第六章 陌生化与小说诗学·····	(241)
第一节 小说诗学结构范畴学·····	(241)
第二节 小说诗学研究当代叙事学·····	(260)
第七章 文体与风格：奥波亚兹的文学史观·····	(272)
第一节 审美意识史中的时空建构问题·····	(272)
第二节 自动化及其消解：文体风格演变的内在动力·····	(285)
第三节 “事实的文学”和“文学的事实”·····	(299)
结 语·····	(314)
参考文献·····	(322)

绪 论

20 世纪的行将结束把我们带到了下一个世纪的门坎。今天，是回顾过去近百年来西方文艺理论发展过程最好的时机。那么，站在今天的立场上，回顾文艺理论在本世纪的西方走过的历史道路，会使我们得到怎样一个景观呢？我们看到：在这近百年中，文艺理论在西方经历了一个从作品本体到读者本体、从“模仿”、“反映”再到“表现”这样一个发展过程。而所有这一切变化，都无不导源于俄国形式主义。可以毫不夸张地说：正是俄国形式主义，标志着西方乃至世界各国文艺理论在 20 世纪的发展走向，起到了一种类似于定向座标的作用，昭示了其在未来的发展趋势。一个毋庸置疑的事实是：20 世纪西方文艺学中先后继起的几乎所有流派——英、美新批评、接受美学和接受理论、读者反应批评、阐释学、结构主义、解构主义，叙事学……等等，都无不奉俄国形式主义为其理论的源头。俄国形式主义在文艺理论史上的地位，可以与一次革命式的巨变媲美，它的巨大影响和能量，已经被东、西方各国文艺理论界所认识，而且，随着时间的推移，必将得到更加广泛的认同、产生更加深刻的影响。俄国形式主义在文艺学史上伟大的革命意义几乎与它的错误同样触目。

这些，都需要做出历史的总结。

本书是国内研究俄国形式主义——文艺学史上第一个以作品本体论为特征的文艺学诗学体系——的一本专著。作者试图根据马克思辩证唯物主义和历史唯物主义的基本原理，运用历史与逻辑统一的方法，予俄国形式主义运动及其学说以科学准确的评述，并结合西方文艺理论在整个 20 世纪的走向，通过比较、历史还原和阐释，予其以恰如其分的、科学准确的历史定位。

对于科学研究来说，准确界定工作对象、内涵、外延及其界线和范围，是成功的前提条件和首要保障；好的开端是成功的一半。

作为一种文学现象的俄国形式主义运动，具有多方面的复杂性。它既是一种文艺理论和美学诗学体系；又是一种独特的审美批评；其中很多著作，更是一种非常特殊的文学作品。这就给我们的工作出了个难题。问题的焦点集中在：究竟从哪个角度切入我们选择的这个课题呢？我们面临三种方法的选择：其一是理论的即艺术哲学的；其二是批评的即实践中的美学的；以及最后，是像评论文学作品那样采用经验描述的方法。这三种方法都是不可或缺的，然而三者之间的关系又当如何呢？

在这个问题上，俄国形式主义学说本身给了我们以有益的启示：即方法的选择很大程度上非取决于研究者个人的意志和决断，而主要是由对象本身的特点所决定的。从这个意义上说，特定方法的选择在很多情况下并不是研究者个人主体意志的结果，是表现为为研究对象所规定的客观必然性，科学的论著尤当如此。对于俄国形式主义这样一个历史跨度长、参加者众多亦且色彩各异的文学批评运动，研究者的首要任务是根据马克思历史唯物主义和辩证唯物主义基本原理，采用历史和逻辑统一的方法，在与产生这一运动的历史文化环境的关联中，揭示它的发展概貌和理论脉络，这也正是我们所说的“历史还原法”。

承认马克思主义作为哲学世界观的一般方法论地位，并不意味着对其它文艺学具体学科方法的排斥和摒弃，相反，唯有在马克思主义哲学世界观的根本指导下，分别隶属于文艺学美学各门具体学科的方法，才能更好地发挥其效用。作为一般哲学方法论的马克思主义原理，它的重要性不是排它的、唯一的，而是与其它方法一起，构成了一个方法论体系，与它们交相为用，各取所长。据此，在本书中，作者将根据各章所涉及对象的特殊性，在马克思主义原理的指导下，分别采用不同的方法展开论述。而由于学识浅陋而导致的误用和误解，概由作者本人承其咎。但作者相信：显微镜唯有同望远镜交相为用，才能发挥其应有的作用。

俄国形式主义运动是本世纪初俄国历史文化客观发展的必然产

物。在此，我们所说的“运动”，依照的是亚理士多德的命意，即指“潜在的可能性变为现实的一种过程”^①。

俄国形式主义的“潜在的可能性”，只能在它由以产生的历史文化环境中寻找。

首先，它不是西欧各国倾向与之相近的同类艺术学现象的简单移植。在俄国，19世纪中叶革命民主主义美学与唯美主义美学之争，19世纪下半叶俄国现代主义美学与批判现实主义美学之争，都是它所以由来的历史远因。

作为一个影响广及世界各国的艺术学美学批评运动，俄国形式主义是俄国现代主义在20世纪发展的必然结果，是对其实践和学说在理论上的一个历史总结。俄国学院派艺术学和语言学，象征派文学艺术和象征主义理论，是俄国形式主义的理论前驱。没有这些先驱者，俄国形式主义就不可能发展，也就谈不到会有后来的“狂飙突进”了。正是它们，为俄国形式主义的发生和发展奠定了基础，寻找到了其赖以建立本体论艺术学的基本课题域——诗语。从这个意义上说，俄国形式主义是俄国文化史的历史发展召唤出来的一个时代的产儿：时代需要总结，于是，便出现了以现代派文学为基点的理论和学说。如果说俄国形式主义是上述所有流派或学派的婚生子，那么，它与俄国未来派则不啻为一对“连体婴儿”：对前者它是一种后先承继的关系；而对后者，则是一种“一体双身”的关系。它是俄国象征派文艺的理论辩护士，是俄国未来派的“难兄难弟”——与其相始终；俄国未来派的发展以20年代的“列夫派”而告终，而俄国形式主义则是其历史命运的共同担承者。俄国形式主义运动随着其理论思维的成熟而逐渐与俄国未来派分道扬镳，但二者之间在精神气质和理论趋向上有着更多的契合。在俄国形式主义运动的发展过程中，一个突出的现象是：它的许多参加者，如什克洛夫斯基，迪尼亚诺夫，不但是文艺理论家，而且，还是卓越的文体家和小说家。他们不但通过理论著作阐述其学理，而且还通过富于感染力的、文彩斐然的小学和散文，既阐述其学说，更

^① 转引自金隽译。上卷。尤里西斯。北京：人民文学出版社。1997.39.2

进一步实践之、实验之。这是使其有别于欧美各国其它类似批评运动的一个显著特点。这在维·什克洛夫斯基的“元小说”^①和迪尼亚诺夫的历史小说中，得到了最为鲜明的体现。

俄国形式主义运动是在第一次世界大战前夕，在俄国学院派文艺学和语言学两大堡垒——莫斯科和圣彼得堡大学——里，从学生自发或半自发组成的讨论小组发展而成，是以反叛封闭僵化的学院派文艺学和语言学的姿态出现的。它试图将语言学与文艺学结合起来，探索建立一种内在论的、科学的诗学体系，奠定本体论文艺学的基础，使文艺学建立在文学本身，而非文学的诸种“建筑材料”上，以此使之与社会学、心理学、人类学、历史学等人文或社会科学相区别。俄国形式主义运动在这一领域里的探索在文艺学史上具有重大意义。整个20世纪文艺理论在西方由作品本体论而读者本体论的历史发展，实际上恰恰肇始于此。诗歌语言同散文和实用语言的区别何在，成为俄国形式主义的理论楔入点，并最终引导他们发展到一种虽不无争议、但不乏创见的科学诗学体系的建立。

俄国形式主义运动经历了如下几个发展阶段^②：从最早的1908年到1920年为发生或早期阶段。该阶段的特点与俄国未来派基本相同，即方法论上具有一定的片面性，立论时带有一定好战、夸张、哗众取宠和偏激的特点。俄国形式主义与它全力为之辩护的未来派一样，在诗歌审美空间的开拓方面，将历来与之相关的各方面见解进一步系统化、有机整体化，为诗学的现代发展开辟了一个全新的疆域，这一点得到了包括早期马克思主义批评家的肯定，也为世界各国文艺学界后来的发展所证实和认同。由于俄国形式主义的发祥地主要是圣彼得堡

① Повесть о прозе, Metafiction. “元小说”。

② 对此，维·厄利希有不同见解。他把俄国形式主义运动的发展过程分为三个阶段，即早期（1915～1920年）；中期（1921～1925年）；晚期（1926～1930年）；其中，第二个阶段是其“狂飙突进”阶段。参见：厄利希：《俄国形式主义：历史与学说》第一卷《历史》第四章：《论战岁月（1916～1920年）》；第五章：《急速发展》；第七章：《危机与衰落》。

大学的“奥波亚兹”^①和“莫斯科语言学小组”^②，所以，文艺学史上一概以“奥波亚兹”代称整个运动。此书作者则同时并用这两个术语。对“无意义语（诗）”的分析和历史探讨在俄国形式主义是一个包含两重性的统一体：它一方面有力地推动了理论诗学向纯诗的偏转，另一方面又引导运动走入脱离意义孤立考察个别艺术要素的死胡同。这种两重性是导致俄国形式主义在早期发生方法论危机的根本原因之所在。

从1921到1930年，是俄国形式主义运动发展的第二个阶段。该阶段的特点在于它是波峰和浪谷的统一——“狂飙突进”与“偃旗息鼓”。俄国形式主义在其鼎盛阶段，成为20年代前苏联文艺界的主导批评流派，可谓风光占尽。其它批评流派一时间都似乎难于与之争锋。它对“谢拉皮翁兄弟”拥有决定性影响，后来绝大多数前苏联大作家都出自该派门下。在此期间，俄国形式主义与后来一度占统治地位的庸俗社会学的斗争，是这段历史中最富有教益的一章。在此所涉及的许多问题和教训，迄今仍不失其科学的警示作用。对自身方法论一定程度上所存在的片面性的反省以及越来越大的外界压力，迫使俄国形式主义运动在20年代末解体。

俄国形式主义之难于就范于任何一种研究模式的另外一个原因，在于它在时限上的可确定性和时效上的不可确定性之间的矛盾。从现象上看，它作为一个团体的消亡的确可以划定在20年代末。而且，它的一支——莫斯科语言学小组——早在1921年，即雅各布逊移居布拉格后便告解体。但实际情况远比表面现象更复杂。俄国形式主义在30年代后结束了它作为“显学”的历史而成为一种“潜学”，而在为数众多的西方各种新潮文艺学美学流派中继续作为一个必要的前题而存在，它所提出的基本假说受到来自各方面的重新探讨、审查和发展。这里的原因，既有明显有迹可寻的影响和借用，也有不同民族文化发展中的相似性。其中，有几种发展潜流和趋向大致可归纳如下：

① 奥波亚兹，是“诗歌语言研究会”的俄文缩写名称的音译，即“ОПОЯЗ”——Общество по изучению стихотворного языка

② 莫斯科语言学小组——“Московский лингвистический круг”。

一、由“显学”而“潜学”而终于复归于“显学”的发展方向。

维·什克洛夫斯基在1930年发表《一个科学错误的纪念碑》后，他和艾亨鲍姆在此后的15年间基本不能发表文章。但实际上二人仅承认自己的一些明显不妥的谬误，而基本上仍然固守原来的观点立场。在此期间，尽管一再受到点名批判，但他们的基本术语、工作假设和概念，却进入前苏联文艺学的常用词库，在众多批评家笔下得到广泛应用。60年代塔尔图大学兴起的洛特曼符号学美学，则是当年奥波亚兹基本观点和立场在新形式下的复活。它是俄国形式主义的继承者，理应纳入这一倾向中予以考查。

二、由俄国形式主义而结构主义再到符号学的发展方向。

雅各布逊移居布拉格以后，直接影响和参与推动了布拉格语言学小组及其研究方向的形成。该小组所探讨的问题，是奥波亚兹所探讨问题的延伸及发展。布拉格学派是俄国形式主义运动的结构主义阶段，塔尔图学派则是雅各布逊符号学美学和布拉格学派的直接继承者。

三、语言系统转换方向。

奥波亚兹的一些重要代表人物，如维·什克洛夫斯基，尤·迪尼亚诺夫，同时又都是才华横溢的、杰出的小说家。他们的小说，其实是在用另外一种语言方式阐述和发展其理论观点和基本假说。将科学和艺术手法统一起来，溶小说和诗学理论于一体，是俄国形式主义的一个显著特点。

综上所述，我们认为：研究俄国形式主义，不能仅以它外在形式上的终结期和空间上的国别范围为限，而应把它同布拉格学派、塔尔图学派结合起来，采用比较方法阐述其理论发展概貌，才符合其作为一个整体的实际。

因此，对俄国形式主义这样一个极端复杂的历史文化现象，仅仅把它作为一种在历史的时空交点上自我封闭的现象本身来研究，是远远不够的。诚如艾亨鲍姆在《论莱蒙托夫》一文中所指出过的那样：“历史地研究一个事件决不意味着将其作为只在其时代环境中才有意义的单一现象来加以描述”。科学的历史主义“不在于对过去的简单投射，而在于理解事件的历史现实性，确定其在历史动力发展中的作用，

这一作用就其实质而言是常在的”^①。

奥波亚兹和未来派一登场就以反对象征主义的超验性、形而上学性和神秘主义为号召，但在理论发展的基本立场上，它却不能不是从象征主义开始的语言学与文艺学合流发展的第二个阶段。诗语在他们看来，不是联结现象界和本体界的桥梁，而是诗歌审美能量的载体。文学性——使文学有别于其它文类的根本特性——集中体现在诗语的本质特征中。探讨诗语与科学及日常实际用语的区别，是奥波亚兹理论学说的基本出发点。诗语的根本特征在于它是以前一般语言为背景、为素材，对于语言的一种特殊用法或态度。因此，讨论诗语的特征，不能脱离语言的功能。诗语就是语言的审美功能居主导地位，而实用和交际功能退居第二位的一种语言。语言审美功能的唯一可能的源泉在于用法，它是使语言具有审美特征、具有诗性和艺术性的根本所在。文学性或艺术性的确定没有一成不变的标准或规范，文学的生命力在于文学规范或标准，或即文学性和艺术性，时时处于变动不居的流动状态。在文学演变过程中，按特定标准即使是最不具有文学性的要素，在特定条件下，也可以成为文学性的载体。这一观点在体裁分类方面也同样有效。以诗为例，诗之所以为诗不在于它是否押韵、分不分行，而在于在特定文本中，是否是节奏居主导要素地位。诗与散文的分别不是绝对的，而常常是你中有我、我中有你、边缘不清、流动不居。诗是一种特殊的语言系统，是一个格式塔，决定特定系统是否为诗，是看节奏在其中是否居主导要素。

早期奥波亚兹的诗语研究，曾陷入单纯研究语言悦耳法则即声音层的迷途，但到成熟期后，这一片面性得到克服。俄国形式主义在诗歌语义问题研究中的正面建树，在于它是一种以揭示诗歌中语义发生为中心，沿着语音和字形两个向度辐射而成的理论体系。他们对诗语三维空间的开拓对于诗学研究具有重大的理论意义。诗歌语义发生的机制决定诗义的含混性、多重性、朦胧性和双关性，这是构成诗语魅

① 艾亨鲍姆，论文学——历年论著选，莫斯科：苏联作家出版社，1987，俄文版。

力的根本原因。在特定诗歌文本系统中，由于主导要素的统辖和辐射作用，被编织进诗歌文本中的语词的一般语义，会发生变形、偏转、遮蔽等异化作用。从这个意义上说，诗歌及一般文学作品，都是“陌生化”了的。

“陌生化”是俄国形式主义的核心概念。其基本意义在于：诗歌或文学作品中的一切表现形式，都不是对现实的严格模仿、正确反映或再现，相反，它是一种有意识的偏离、背反甚或变形、异化。陌生化是艺术的一般手法。从广义上说，文学本身就是对现实生活本然样态的一种陌生化。陌生化乃是与现实主义文学、美学观相对立的现代派文学美学观的根本原则，其意义的确立还在于它是在怎样一种相互对待关系中而被提出来的。这就是说，所谓陌生不是绝对普泛的陌生，而是相对于生活的本然样态、读者的前接受视野、一个时代文学中占统治地位的审美原则……等，在一定背景下而“显得”陌生。因此，陌生化意味着对旧规范旧标准的超越、背反，它是对读者的审美心理定势、惯性和套板反应的公然挑战。从这个意义上说，陌生化永远意味着一种“语义的转移”，或一种与所表现客体拉开而保持的审美距离。经陌生化处理的表现对象能给人以出乎意料、惊奇或“陌生”的感觉，它有助于加深对表现对象的艺术认识，有助于揭示生活某些方面的本质真实。作为一般艺术手法的陌生化，充斥于艺术作品的各个层面——如语言，情节构成或文学史中。

陌生化作为艺术手法之所以必要，在于文学作品是以感受为其存在方式的基础的。离开感受，文学作品也就失去了其所以存在的根本理由。所以，感受，是陌生化理论所以能存在的必要条件，是它的一个潜在前提。感受是文学作品存在方式这一发现，为接受美学和接受理论后来在德国的发生，奠定了基础，它是前者的终点和后者的起点。陌生化的审美效应之所以可能，原因在于它拉开了接受与接受对象的距离这一论述，为后来布莱希特所倡导的“间离效果”说的直接来源。陌生化说系什克洛夫斯基个人对世界文艺学诗学的一大贡献，它不仅获得奥波亚兹多数成员的响应和附合，而且业已成为世界文艺学诗学一个使用频率极高的专门术语。在什克洛夫斯基之前，有关艺术应具

有新奇性的论述，虽亦散见于各国各类作家诗人笔端，但只是到了什克洛夫斯基手中，它才同一种内在论文艺学发生关联，并构成其体系的核心。

如果说“陌生化”是一般文学作品的主导要素，那么，艺术作品中所使用的其它任何手法，都必然是也只能是在它的统帅下发挥其各自功能的。因此，陌生化不能不是我们从艺术的一般特征出发，进而探讨文学作品诗学结构的一个合宜的楔入点。陌生化对于各类艺术手法的整合和统帅作用，在于诗学结构中的一切手法，都是在从属于其整体审美效应这一总目标的前提下得到使用、发挥功能的。对于文学作品来说，重要的不是是否提供现成答案，而是如何制造悬念、布置疑云、安排解题步骤、展现艺术秘宫。如奕棋一样，如果双方步骤皆已预先公之于众，则必定索然无趣。对可读性和趣味的突出和强调，表明奥波亚兹美学是一种与传统现实主义和功利主义美学截然不同的艺术审美论。为了达到这样一种“陌生化”的效果，文学作品广泛采用诸如阶梯式结构、延宕、环形式框架等情节结构手法。这类手法的广泛被使用本身即表明：艺术是创作主体的一种有意识的“操作”，它的最后完成，还有赖于接受意识的最后合成和参与。奥波亚兹对“本事”与“情节”的区分，目的正是要以此说明艺术性的有无全在于创造主体的有意识的“操作”。本事属于艺术的材料范畴，它是事件发生时的本然时序或形态；而情节则是该事件在作品中被表现的时序或形态，它是创造主体创造意志的体现。艾亨鲍姆对自叙体故事诗学特征的解剖，普洛普的神话故事形态学，是俄国形式主义在诗学结构研究方面的重大贡献，它对当代叙事学的发展具有重大影响。巴赫金的小说诗学研究早在 20 年代就已有了超越俄国形式主义本体论域限的倾向而结合意识形态完成诗学体系建构的重大优点，但他的话语理论与奥波亚兹的语词学说实际同出一源，因此，它同样也属于泛形式主义范畴，是俄国形式主义现象的一个变体，有必要在此得到评介。

文学史不能不是体裁和风格的演变史。风格是一种“由内而外”的生发体系，它既体现着创造个性，又是某种时代精神的载体。风格是确定体裁及体裁等级品位表的基础。文学史在历时系列上，必然表现

为由陌生化和陌生化的不断被超越而构成的系列。促使体裁风格嬗变的根本原因在于：文学史中的任何一种形式，都必然经历一条由诞生而鼎盛而逐渐丧失生命力、审美潜能和可感性这样一个辩证发展过程。一种形式或体裁风格的衰落，会在另一此前不登大雅之堂的体裁、风格或形式、由支流一变而为主流这种现象中，表现出来。衰落，意味着一种艺术形式、体裁或风格的构成原则，必须为另一种新原则所取代的历史必然性。从这个意义上说，作为创造主体的作家或诗人，他们对体裁、风格或形式的选择，很大程度上并非能“随心所欲”，纯任自己的精神个体性由内向外自发地表现或投射，而是受着在他们之前文学历史发展的制约。作家或诗人的才能，往往表现在他们是否善于倾听时代的呼声，感知时代的脉搏。一种形式、体裁或风格的衰落往往不是彻底消亡，而是表现在它们由中心到边缘，由主流到支流，由显在到潜在，由前景到背景的转变和位移中，以“不存在”表现它们的存在。衰落了的形式、体裁或风格，在适宜的条件下，往往会通过与新的艺术要素结合的形式，东山再起，再振雄风。艺术发展道路的曲折性表现在：艺术形式、风格和体裁的演变，往往以“隔代传承”形式出现，即一代人不是向他的上一代，而是他的上上一代，汲取艺术创生的养份。对比、讽刺性模拟、悖谬等，则是新艺术形式创生时常用的艺术手法。

如果以为俄国形式主义的文学史观与它在方法论上的借主——索绪尔结构主义语言学——一样，也是一种以共时态为核心，排斥历时态的理论体系的话，那会是一个极大的误解。俄国形式主义的一大特点，就在于它从理论和实践两方面，克服了文学史和文学理论在时空建构方面的外在矛盾。他们的文学观不乏历史主义的深邃感。其批评既是一种理论探讨，也是一种历史考察，具有纵横经纬交错、历时共时统一的特点。当代性及其价值观，乃是奥波亚兹文学史研究的出发点和主要价值参照系，它决定着评价历史现象的标准和根据。作为文艺学史上第一个本体论文学史观体系，俄国形式主义文学史观不同于历史上此前任何一种文学史体系，真正体现了文学史应以文学内在论研究为基础的价值取向。这也正是它在文艺学史上的革新意义之所在。

奥波亚兹执着于自己的基本假设，并坚持将其贯彻到底，发展到极致，虽因时势不济功败垂成，但其精神可感可叹！

研究历史的必要性，往往取决于它对今天的意义。在这方面，探讨俄国形式主义运动在20年代中，与早期马克思主义社会学批评家的那一场争论，探讨这场争论究竟能给我们以何种启示，对于文艺学今后的发展取向问题，无疑具有重大的现实意义。这其实是一场延续了半个世纪之久的旷日持久的争论：因为在30年代后，不仅当时的马克思主义批评界一直未曾稍稍中断其对俄国形式主义的批判和讨伐；而且，反过来，这一运动的参加者们自己，也一刻也未曾中止其对这种批判和讨伐的腹诽、不满、反省和反批判。尽管其中个别代表人物，迫于压力，一度也曾公开认错。总的来说，对俄国形式主义的批判是有益的，因为它能使运动的参加者头脑清醒一些，也有助于帮助他们克服方法论上一定程度上存在的片面性，使其稍稍收敛好战过激的势头。但早期的社会学批评在一定程度上存在着一种庸俗社会学倾向，它在30至50年代达到极致，造成了十分恶劣的影响。

俄国形式主义对庸俗社会学倾向的批判，至今仍不失其现实的战斗意义。他们的主要论题，诸如文艺学的主体性及其存在的权力；马克思主义世界观能领导，但不能取代具体学科方法论；经济基础与上层建筑之间存在有中间环节，并非一个对一个直接决定的思想等等直至今天仍有其意义。俄国形式主义代表人物从真理的相对性原理出发，坚持文艺学作为一个学科有生存和探索真理的权力，不仅对于文艺学和诗学的建设，而且，对于社会主义条件下一般学科的发展，也都具有深远的意义。

科学史上往往有这样的情形：一种起点相同的理论，发展到后来，常常会从中分蘖出两个乃至更多的分支，以致在后人眼中，各分支之间似乎原本没有多少共同点。同样的情形也发生在俄国形式主义理论的发展过程中。早期俄国形式主义往往给人以高度一致的印象，但实际上从一开始，在它的两个发祥地——彼得堡诗语研究会和莫斯科语言学小组——之间，在同样寻求建立科学的语言学诗学的一致前提下，存在着观点和立场的差异：前者将诗学视为文学史和文学理论系统下

的一个分支；而后者则将其视为语言学大系统中的分系统。前者体现了一种历史文化价值取向；而后者则体现了语言学的价值标准。以雅各布逊为代表的莫斯科语言学小组，是俄国形式主义运动中结构主义倾向的代表。布拉格学派、美国符号学、前苏联的塔尔图学派，则是该倾向在新的历史条件下，合乎逻辑的必然发展结果。作为 20 世纪世界范围内结构主义符号学杰出的代表人物，罗曼·雅各布逊对语言学诗学，结构主义诗学美学的发展，作出了举世瞩目的贡献。对音位学的创立和研究，导致雅各布逊一系列科学诗学的重大发现。但它的纯语言学立场，一定程度上也限制了他的视野，并导致了反人文主义和反历史主义的倾向，这一点受到了包括他当年的战友、前奥波亚兹成员的批评。由俄国形式主义发展而来的现代结构主义，构成 20 世纪西方三大思潮之一，雅各布逊在其中所起的作用是不容忽视的。

人类的一切行为，都必然出之并受制于一定的观念体系，以之为根据、为依托。在这方面，一贯号称要摒除一切哲学成见的俄国形式主义，其在理论和实践两方面都无法成为一个例外。以实践经验主义描述学和形态学方法为特点的什克洛夫斯基，他的许多创见和发现，显然受到艺术哲学家克里斯蒂安森的启发，而他的诗学方法，则大致可纳入新实证主义范畴。罗曼·雅各布逊，艾亨鲍姆的批评体系严谨，其哲学基础是德国古典主义美学，其中黑格尔的辩证法的影响更是凿然有据。构成此二人哲学观基础的另一个主要来源是以拜占庭艺术为特点的俄国现代派文学和艺术。

俄国形式主义的诗学探索，基本上是在新实证主义指导下进行的。其总的方法论倾向，与 20 世纪现代派文艺蓬勃兴盛以来，西方哲学美学上所发生的根本变化，在取向上高度一致：那就是自下而上的美学取代历来占统治地位的自上而下的美学，而神话语言学和逻辑实证主义则是其中最引人注目的发展倾向。现有的资料无法使我们断言，俄国形式主义运动与西方这种哲学美学新潮流之间，有否直接影响的痕迹，但二者在发展趋向上是高度一致、契合无间的。有事实表明卡西

尔的神话语言学是奥波亚兹主要发现的灵感来源之一^①。只有弄清俄国形式主义与西方现代哲学美学发展趋向和方法论上的一致性，才能真正理解它所以能获得西方文艺理论界广泛共鸣的根本原因。所以，我们对俄国形式主义的研究，必然只能是始于具体，终于抽象；始于形而下，终于形而上的。

俄国形式主义自其发生和消亡以来，在西方和前苏联，有着截然不同的历史命运。在西方，其中主要是西欧各国，它一直拥有强大的影响力；其论著陆续被译为外文出版，研究它的专著、论文为数众多。美国著名俄国形式主义研究专家维·厄利希的《俄国形式主义：历史与学说》，在西方俄国形式主义研究史中，乃是一部里程碑式的奠基之作。就其科学价值而言，迄今仍不失为一部不可超越的抗鼎之作。它在美国已出了五版。厄利希之所以能取得如此成功，与他曾得到罗曼·雅各布逊的亲炙有很大关系。作为俄国形式主义运动的一个参与者，雅各布逊的陈述及所提供的材料自然是不可多得的、珍贵的第一手资料。对于本书作者来说，厄利希的这部杰作，在他研究工作的前期，乃是一个难得的、不可超越的范本和入门的向导。只是到后来，在掌握了比厄利希当年所能收集到的更多的原始资料后，特别是有关后俄国形式主义的许多资料后，笔者才得以在某些方面，从材料的选择到观点的提炼直到对其理论核心的归纳和概括等等，超越他内心以之为师的维·厄利希先生。威勒克和沃伦所著《文学理论》，对俄国形式主义多所论述，将其作为第一个本体论文艺学流派纳入其体系中，但这一著作本身乃是俄国形式主义在西方发展的产物和必然结果，其作者曾受到罗曼·雅各布逊的深刻影响。

俄国形式主义在前苏联经历了与其在西方截然不同的历史命运。进入七、八十年代以来，前苏联文艺学界出现了回归俄国形式主义传统的倾向；其代表性论著被一版再版，其价值和地位得到较为公正科学的评价。在我国，新时期以来的文学界，随着西方现代文学理论的

^① 维·厄利希，《俄国形式主义：历史与学说》，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1975. 4. 43~44. 47

被引进和介绍，俄国形式主义的基本观点也已为国内文艺学界所熟悉了解。但由于这些观点是通过西方人眼睛折射过来的，受反应主体偏见、成见、学养等因素的影响，其基本观点难免不受到一定程度的歪曲、遮蔽甚至曲解和误解，因此，离对其理论学说及其背景的全面、准确、科学、历史的理解和掌握，仍有不小的差距。本书希望能弥补这一缺陷，但不敢说已达到既定目标，也不认为这就是“盖棺”后的“定论”了。作者以为这本书充其量也只是认识过程中的一个环节，它同样有待后来者的充实、完善和补充。对于作者来说，选择这样一个课题，其难度是相当大的。尽管本书作者在力所能及的范围内，总是力求做到完全彻底占有材料，准确科学评长论短，站在当代的高度和广度上在宏观与微观的结合中把握对象，但他仍然不能不清醒意识到个人力量的有限，而把此书作为“引玉之砖”奉呈读者玉览，并且随时欢迎来自各方面专家学者的批评指正。

第一章 俄国形式主义的 历史文化背景

第一节 俄国现代派文艺概述

当我们探讨促使俄国形式主义产生的社会历史和社会文化背景时，俄国现代派文学（1895～1930年）运动，便理所当然成为我们必须首先予以考察的“史前史”。在此，我们面临的首要问题是：现代派在俄国是如何发生和发展起来的？它有怎样的特点？它经历了几个发展阶段？它与西方同类运动之间有着怎样的关联？

众所周知，如以现代派因素而论，它的起源可以追溯到古希腊罗马时期。在那一时期的西方文学中，可以找到众多后来为现代派有机吸收了的因素。但若作为一个文学运动和流派而言，则现代派的确是近、现代的产物；它与近、现代西方历史文化所发生的一系列变化相关。具体到俄国，19世纪末到20世纪初，出现于欧洲文化中的精神危机，是俄国现代派文学得以生成的深刻的思想根源和背景之一。这一波及各个文化领域的危机，突出表现为知识分子进步的社会理想的破灭及对现行社会制度必然灭亡的灾难性预感。否定进步的社会理想、重估一切道德价值、对科学认识信仰的破灭及对唯心主义哲学的迷恋，深刻反映了这场危机的规模之大、范围之广。在这样一种广泛背景之下，在俄国，民粹主义运动失败后，社会上广泛流行的悲观主义情绪以及自由派知识分子对解放运动的怀疑，便适时地成为俄国象征主义（1895～1910年）——俄国现代派的第一个流派——产生和发展的适宜土壤。

俄国象征派诗人试图通过审美方式逃避现实矛盾，以对永恒、理念、彼岸和绝对真理的追求及遁入纯诗的象牙之塔来逃避现实，表现了贵族知识分子的世纪末情绪。其审美形态与俄国古典文学和革命民主主义美学呈截然对立形态。俄国象征派文学也同样贯穿着社会抗议的主题，但比法国象征派更行激烈尖锐，这是其作品中具有积极性的一面。对资产阶级小市民日常卑俗生活的否定，对无以企及的理想生活的憧憬，对世界的悲观主义感受，对人类生存价值的全盘否定，对社会进步的绝望，对不可避免的灭亡的叹惋、孤独、怀旧、孤芳自赏、和纳西塞斯主义等等，成为象征派诗人笔下最常出现的主题。

俄国文学史上一般把象征派分为三种形态^①，它们同时也是俄国现代派文学发展过程中的三个阶段。第一种以具有寻神论思想为主要特征，其主要代表人物有Н·明斯基(Н. Минский, 1855~1937年)、Л. 梅烈日可夫斯基(Л. С. Мережковский, 1866~1941年)З. 吉皮乌斯(З. Н. Гиппиус, 1869~1945年)等人。当时的批评界鉴于其艺术原则与西欧现代派相近，称之为“颓废派”。传统俄国文学史上，对此派贬多于褒，基本持否定态度。现在的态度有所转变，对其艺术上的优点亦多所肯定。在这里，“颓废”(decandence)一词带有特殊的内涵，并非“不好”的同义词。“它既不排除它所涵盖现象的复杂性和矛盾性，也不排除其中最富有才华作家所取得的艺术成就等，但‘颓废’一词意味着某一种艺术流派与资产阶级的衰落有关，或其哲学基础是唯心主义的；道德基础是个人主义的；美学纲领是自然主义的或形式主义的，等等”^②。第二种一般被认为是纯艺术流派，以纯诗作为自己的价值追求，把象征主义当作语言艺术发展的必然结果。其特征表现在生活感受方面是印象主义的，创作上则试图用纯艺术来拯救俄国诗歌。该派代表人物有勃留索夫(В. Я. Брюсов, 1873~1924年)和巴尔蒙特(К. Д. Бальмонт, 1867~1942年)。批评界一般称此派为老年象征派。

① 俄国文学史，第四卷，列宁格勒：科学出版社，1983。俄文版，420、690、691、692

② 二十世纪文艺流派论文集，莫斯科大学出版社，1966。俄文版，126

第三种形态一般被称为青年象征派，他们是索洛维约夫（В. С. Соловьёв, 1853~1900年）后期思想的忠实信徒。代表人物有亚·勃洛克（А. А. Блок, 1880~1921年），安·别雷（А. Белый, В. Н. Бугаев, 1880~1934年）维亚切斯拉夫·伊万诺夫（В. И. Иванов, 1866~1949年）等人。这三派代表人物尽管在创作方法上常有争执，但在总的审美原则上是基本一致的。俄国象征派出现的标志，一般认为是梅烈日可夫斯基于19世纪末年发表的《论衰落的原因和当代俄国文学中的流派》（1893）一文。在这篇被公认为是俄国象征派美学纲领的文章中，作者表现了他反对革命民主主义“文以载道”美学，反对哲学唯物主义和现实主义文学传统，号召创作“新的理想艺术”即象征主义艺术，以取代“卑俗实用的现实主义”的审美立场。作者还号召从俄国文学传统中汲取印象主义、哲学象征语言和神秘内容，作为创造新艺术的元素。当然，理论从来都是实践的回声：早在梅烈日可夫斯基写作这篇文章以前，诗坛上便已有了后来被或然命名为象征派的这么一种新诗了。

俄国象征派与西欧象征派约略同期，在美学观上受到后者不同程度的影响。法国象征派诗人波德莱尔、魏尔哈伦、马拉美等人诗作的内容与形式，都对俄国象征派产生了不同程度的影响。波德莱尔诗作中有关美的理念与世界之恶不可调和的悲剧性矛盾的理念，反审美主义，恶魔精神；维尔哈伦诗作中对生活瞬间的把握；对感受、印象和情绪变化色彩的捕捉和传达；对生活的不满和对自然美的赞美、“心灵的风景”及其诗作中的音乐美、以及他的“首先是音乐”的主张；马拉美的忧郁感、生活空虚感、孤独感、精致的诗意表达手段、暗示潜在含意的技巧，等等，都对俄国象征派诗人如勃留索夫、巴尔蒙特、安年斯基、索洛古勃、吉皮乌斯等人，有深刻的影响。但正如“共鸣”只能发生在两个振荡频率一样的物体间那样，俄国象征派之所以能对法国象征派起“反应”，恰恰是因为它们相互之间有着共同的思想感情基础，那就是对世界的灾难性预感。

俄国象征派不单是一个诗歌流派，而且还是一种世界观、一种形而上学艺术哲学。它所反映和表现的，基本上是俄国贵族知识分子的

意识危机和精神困境——它的阶级属性是十分鲜明的。俄国象征派诗人力求表现一种“感受世界的新方式”，从而“改变俄国文化的面貌”。“象征主义者力求将这一运动扩展成为一种看待整个世界的方法，并通过象征主义，使其成为一种生活方式，并将客观世界等同于一个虚假的正面，人们必须克服它从而才能占有更高一层的实在”^①。在哲学观上，他们大多是自柏拉图以来西方形而上学传统的信徒，相信在现象界之外及之后，有一个终极真理或本体界存在，它成为他们借以超脱为他们所鄙弃的现实的一个着力点。他们以其对终极真理的热情探索，试图找到一条摆脱世纪末精神困境的出路^②。从“社会气质、精神类型和历史根源”看，俄国象征派诗人多系出身于旧俄贵族的中、上层知识分子^③。他们大多具有高深的文化教养，却发现自己面临着不可避免的厄运。他们已经预感到日益迫近的革命行将危及自己所属的阶级，于是便惶惶不可终日。危机意识及对灾难的预感，渗透他们诗歌的字里行间，使他们的诗歌成为这个阶级灭亡前的天鹅绝唱。他们的诗歌语

① 罗纳尔多·彼特森. 俄国象征派文学史. 约翰·本杰明出版公司, 阿姆斯特丹, 费城, 1993. 英文版. 3

② 洛斯基在其所著《俄国哲学史》(苏联作家出版社, 1991年俄文版)中所记述的一件事, 可以说明此期贵族知识分子的典型心态。在这本书中, 作者对活跃在当时的一位象征主义的领袖人物——维亚·伊万诺夫和另一位知识分子代表, 一个有才华的俄国文化和文学史家米·奥·格尔申宗(Михаил Осипович Гершензон, 1869~1925年)的通信, 以说明这一时期俄国知识分子的心态。1920年, 这两位当时著名的学者一度曾住在同一个疗养院的同一个房间, 其间, 他们进行了多次晤谈。后以此为基础, 出版了《两个角落间的通信》(《Переписка из двух углов》)。在谈话中, 两人涉及到了自己和文化及文明的关系问题。维·伊万诺夫说:“在我身上的一般和宇宙乃是一个‘聪明的客人’, 他对我的造访绝不是偶然的, 如果我不抛弃上帝, 那这位客人就会把我提升, 并赐我以不朽”。格尔申宗则说:他同样也绝不怀疑个人会得到不朽,“但要想得到它, 就必须从自己的心灵中, 将一切宗教和哲学体系, 将一切知识、艺术和诗统统清除出去”。见洛斯基:《俄国哲学史》, 苏联作家出版社, 1991年俄文版, 第389~390页。

③ 托洛茨基. 文学与革命. 外国文学出版社, 1992. 32

言典雅、情致委婉、形式精美，比较更能满足上流社会人们对审美感受的需求。象征派诗歌既以上流社会和贵族知识分子为对象，又以后者为其生存的土壤：特定的艺术培养和创造了特定的公众，而特定的公众则反过来又给其以滋养，这既是俄国象征派的特点，也是它的局限性所在，这里包含着它日后必然随着阶级的消亡而消亡的社会历史原因。俄国贵族在本世纪初所处的历史困境，必然会在其代表人物的精神产品中有所反映。这在象征派诗歌中，表现为一种普遍的悲剧意识和宿命感。诗歌成了象征派诗人逃避现实、麻醉自我意识的精神鸦片。在本世纪末的头十年中，亦即象征派诗歌成为主导艺术形式、独霸文坛的时期中^①，彼得堡和莫斯科文学界、知识界名流，经常在礼拜三晚上聚首沙龙，讨论奥斯卡·王尔德、尼采、新康德主义哲学。从狄奥尼索斯到基督，从索洛维约夫的唯灵论到罗札诺夫的性神秘主义，五花八门、无所不包。在这样一种精神氛围中，象征主义几乎可以说是俄国知识分子的生活方式，他们竭力想要在象征符号的掩蔽下，探寻生存的意义和个体理性的价值。对于当时的时代气氛，俄国著名宗教哲学家尼·别尔嘉耶夫（Н. А. Бердяев, 1874~1948年）是这样写的：

“我沉浸在 20 世纪初异常紧张浓烈的俄国文化复兴的氛围中。（……）现在已很难想象那个时代的气氛了。在那个创造力勃发时代所产生的许多成果，都已纳入了嗣后俄国文化的发展进程中，而且即使现在也有所有俄国文化人的卓越贡献。当时人们都陶醉在创造的热情中，到处是新思想、紧张气氛、斗争和挑战。那些年中俄国产生了许多英才，这是俄国产生独立哲学思想的时代，是诗歌繁荣、审美感受力敏锐

^① 俄国象征主义主要以诗歌为表现手段。“象征主义小说”这种说法听起来未免有些“似是而非”，因为，“确定象征主义者作品中象征主义成分所占比例究竟有多大，几乎是不可能的”。见罗纳尔多·彼特森：《俄国象征派文学史》，约翰·本杰明出版公司，阿姆斯特丹/费城，1993年英文版，第7页。

化的时代，是宗教意识恐慌和宗教探索的时代，也是对神秘事物和通灵术兴趣倍增的时代。出现了新的精神，开辟了创造生命的新源泉，看到了新的朝霞，人们既充满了日落感和灭亡感，又不乏日出感和改进生活的热望。但所有这一切都是在相当封闭的小圈子中进行的，与广泛的社会运动相脱节。起先，一种颓废因素注入这场俄国复兴运动中。有时似乎感觉得到一种温室气息，缺乏一种新鲜空气。我国的文化复兴产生于革命前时代，因而始终伴随着一种旧俄正日渐消亡的尖锐感觉”^①。

西方研究俄国文化的学者，一般把十月革命前本世纪前30年称为“白银时代”，相对于以普希金的名字为标志的“黄金时代”即19世纪俄国文学而言^②。从史的角度看，这个时代与它之前的19世纪俄国文学和它之后的十月革命后文学，都有本质的不同^③。如果说发端于普希金的19世纪俄国文学，到了19世纪末和20世纪初，最后是以托尔斯泰、契诃夫和高尔基的名字为标志的批判现实主义雄居文坛主流地位而作结；而十月革命后文学则是“无产阶级革命文学”为主流的话，那么，在西方学者称之为“白银时代”这一时期中，却是现代派文学及其所从属的现代文化由发端而达到鼎盛的时期。现代派文学和文化所

-
- ① 尼·别尔嘉耶夫，认识自我·哲学自传试稿，莫斯科：外经贸大学出版社，1990。俄文版，129
- ② 关于“黄金时代”的终结期，罗纳尔多·彼得森认为应以19世纪80年代为准，即以陀思妥耶夫斯基（1881）和屠格涅夫（1883）的逝世为标志。
- ③ 对“白银时代”的上下限问题，西方学者之间有分歧。如罗纳尔多·彼得森认为，所谓“白银时代”大约持续了20多年，即从1890到1917年。见其所著《俄国象征派史》，约翰·本杰明出版公司，阿姆斯特丹/费城，1993年英文版，第1页。在一些学者笔下，“白银时代”又被称为“第二个黄金时代”。见上书，第1页。另外一些学者则认为“白银时代”当从1895到1930年止，以卢纳察尔斯基的被免职和马雅可夫斯基的自杀为标志。本书作者持第二种观点。

具有的特质，将这一时代与前后两种文学和文化鲜明地突出出来，这是引导我们概括此期特征的主要思想脉络。从尼·别尔嘉耶夫以上的论述中，所谓“白银时代”不难归纳出这样两个特点：其一，是旧俄贵族文化在此期间呈现出空前活跃的景象，这同该阶级所处的历史地位似乎不相协调。也许，正是因为意识到了旧俄面临毁灭的危机，才给它注入了一针“强心剂”，使得贵族知识分子的探索热情空前高涨。这种探索的内在动因是要通过“革新”来拯救俄国文化，最终目的是拯救风雨飘摇中的俄国。与拯救的同时又时时意识到这种所谓拯救的无益，乃是他们的显著特点。其二，这一运动（如果可以称之为一种“运动”的话）实际上是严格封闭在贵族知识分子圈中进行的，它的阶级属性十分鲜明。所谓“日出感”和“日落感”，正应从这个意义上理解。对于贵族知识分子的这种两重性，列·托洛茨基（Л·Троцкий，1879~1940年）的论述的确是不易之论：他们（即贵族知识分子）一方面“认为推动历史的是意识，是批判的思维，换言之：是知识分子在领导进步”，幻想通过文化振兴来拯救贵族化的、风雨飘摇中的俄国；另一方面，他们又充满了“无可挽回的失败感”，因为“置身于十月革命前景之外”而“完全地和永远地变得精神空虚”^①。

俄国象征派正是在这个意义上堪称俄国贵族阶级灭亡前的“天鹅绝唱”。但抛开象征派诗人所表现的社会生活内容和阶级幻灭意识不论，他们在诗歌形式的典雅精美方面却达到了俄国诗史上空前未有的境地。出于一种象征主义哲学即彼岸哲学的指导，他们对所以达到彼岸的媒介即语言，投入了极大的关注，使俄国诗艺水平达到了一种象征主义的极致。瓦连里·勃留索夫运用诗歌形式的娴熟技巧；康斯坦丁·巴尔蒙特诗歌旋律的悦耳与和谐以及亚历山大·勃洛克诗语的迷人魅力，都是俄国诗史上绝无仅有的成就。俄国象征派不仅是一个诗派，更是一种理论和哲学；不仅是诗艺的探索者，更是诗艺的反思者和象征理论的阐释者。经由他们的努力，诗与语言、诗学和语言学，以一种空前未有的加速度向彼此靠拢与合流，从而为以后的发展，奠定

^① 托洛茨基. 文学与革命. 外国文学出版社, 1992. 3

了基础，清除了障碍，这使他们成为俄国未来派和俄国形式主义的先驱。

象征主义鲜明的阶级属性决定了这一诗派的命运，必然会随着这个阶级的历史命运而转移：贵族以及依附于这个阶级的贵族知识分子消亡之日，也就是象征派诗歌衰落之时。而到了1910年前后，俄国现实生活中发生的种种变化，使得这样一种以对彼岸的向往为根基的诗派，渐渐成为了一种不必要的奢侈。这是因为读者的主体或读书界的成分，已经发生了很大变化。我们知道，从19世纪末到20世纪初，马克思主义开始在工人中间迅速传播。第一次世界大战以后的俄国，沙皇的统治基础进一步动摇。与此同时，工人运动的力量虽经颠簸却终于渐渐壮大，批判的武器一旦为工人所掌握，会立即转变为武器的批判，因此在此期间，在战争的掩盖下，革命的时机也在渐渐成熟。刚刚走上历史舞台的工人、农民和水兵，必然会申张他们对审美的要求。我们认为，对俄国象征派在1910年前后所遇到的危机，其实质正应该从这样一个角度予以揭示。

象征派诗歌封闭的阶级属性，使它渐渐丧失了存在的根据：本体界不是新读者群向往的天堂，工人阶级要的是此岸的真理，而不是虚无飘渺的来世。他们需要的是改造世界的行动，而不是对已在日渐消逝的过去的回忆和追思。革命的前景必然把它必须予以回答的两难抉择摆在象征派诗人面前：对于不可避免的革命，或者接受，或者反对，没有中间道路可走。而对于绝大多数象征派诗人来说，革命的原则和象征派的美学原则是正相对立的，他们的缪斯与时代的呼声极不谐调，时代呼唤能够传达新的时代精神的美学原则。当然，当时还没有这样一种新的美学原则，但它的必要性已愈益成熟。可以说，俄国象征派在1910年前后所发生的危机，正是这样一种危机。正如艾亨鲍姆所说的那样，早在1909年《天平》杂志的倒闭，就已昭示了象征派的衰亡^①。同年某杂志进行的一次读者调查，更明白显示出象征派的衰落。当时，有一位青年在与艾亨鲍姆的谈话中指出，现代诗歌在引人误入歧途。他

^① 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集。苏联作家出版社。1987。俄文版。375

进而直接指认诗人是有罪的，因为正是勃洛克和勃洛克等人的诗，造就了他们这一群“嘲笑社会主义、工作和革命”，而“只生活在诗中”的青年^①。因此，使象征派消亡的根本原因，在于它在文学生活中丧失了存在的根据，其审美原则已经耗尽了它的潜力。说明这一点的有力论据是：象征派的审美把握方式，已经成为连毫无才能的业余爱好者也能轻易模仿的“俗套子”。滥觞背后潜藏着的，就是衰败之兆。

时代已经把革新象征派审美原则的任务提到日程上来。对其审美原则的革新，来自两个方向：一是来自象征派阵营内部，这就是以阿克梅派为标志的革新潮流；二是来自象征派外部，他们就是以来自平民和中、下层知识分子为主体的、以反对象征派为号召的、以俄国未来派为代表的另一个革新潮流。以上两者都以反对象征派的超验神秘主义为号召，它构成了两派的共同基础。

阿克梅派以古米廖夫(Н. С. Гумилев, 1886~1921年)为代表。这是一个有意革新象征派的诗人团体。它成立于1911年。他们为自己所起的名字——“诗人公会”——表明他们对象征主义形而上学美学原则的不满和想要摆脱它而另辟新路的追求。这里的“公会”一词，表明了他们对诗的看法。他们认为诗不是沟通此岸与彼岸的桥梁，而不过是一种手艺。作为一种手艺，诗要求作者必须具备高度的技艺。这样一来，象征派所赋予诗的超验性和神秘性便统统消于无形，诗成了一种完全属于俗世此岸的手艺，任何人都可以通过学习来掌握。因此，他们比象征派更注重研究和分析作诗的技巧，更注重继承和发扬俄国现代派此前所取得的艺术成就。同时，他们也就更进一步把诗歌封闭在狭小的美学范围之内。如果说象征派以对彼岸的向往，传达的是对此岸的否定和厌弃的话；那么，阿克梅派却在号召与现实“妥协”，号召从自己身上寻找和开辟与世界交往的窗口，认为诗不应远离社会生活^②。1912年，古米廖夫在《象征主义的遗产和阿克梅主义》，格罗杰

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集。苏联作家出版社。1987。俄文版。363

② 阿·库兹明。论简洁透明。1910。转引自《俄国文学史》。第四卷。列宁格勒。科学出版社。1983。俄文版。690、691

茨基在《论当代俄国诗中的若干流派》中，进一步阐述了他们的美学纲领，并重申了肯定人类存在价值的美学追求。他们把象征派仅仅当作是本体界的苍白影子的现象界，当作诗的基础——即现实生活，号召全盘接受生活，拥抱现实，包括其“美与丑的总和”^①，充分感受世俗生活的迷人魅力。也是在这里，古米寥夫建议称自己一派为“阿克梅”派或“亚当派”。前者按语源学意为活力、顶峰、繁荣，意在表明他们是象征派发展的最高成就；后者意为“男性坚定的生活观”，意在将原始人的激情和盲目的力量诗意化，张扬人身上的自然本能。

阿克梅派诗乃是对其主张的实践。在摒除了“象征森林的迷雾”以后，他们致力于在诗中再现三维世界，表现物体的质感；热衷于将日常生活的外观诗化，精心刻划物体的细部，表现日常生活的闲散、恬适。他们注重发掘客观对象身上所具有的“表现性”，力求表现这种“表现性”与人的心灵的对应性，如用被海浪抛到岸上的贝壳暗示人物空虚的心灵。仅就这一点就可以看出，阿克梅派其实仍未脱离象征派的“窠臼”，只不过是更广泛的意义上，运用象征主义的美学原则而把象征的基础从天国拉回到人间。表现“天人合一”——人的心灵与自然客体的对应性——恰恰是一切象征派最显著的特征之一。对这一点，阿克梅派自己并不讳言，相反，他们倒是乐于承认自己“师出有自”，承认象征派是“自己可尊敬的父亲”^②。

阿克梅派诗常给人以矫揉造作之感。在他们笔下，就连人类的痛苦似乎也不过是过眼云烟。他们的诗视野狭窄，感受缺乏深度和广度，因而，时代的重大冲突和矛盾，现实社会的主要特征，常常滑出他们的视野。由此可见，它并不能代表真正能取代象征主义美学原则的革新流派，从而无法成为俄国新诗的发展方向。阿克梅派在诗的形式上对于俄国新诗有重大贡献。他们多采用带中间停顿的自由诗体。在对待语言的态度上也与象征派大异其趣。他们把语言当作语言本身，更

① 阿·库兹明，论简洁透明，1910。转引自俄国文学史，第四卷，列宁格勒，科学出版社，1983。俄文版，692

② 转引自什克洛夫斯基：《汉堡账单》文集序。

注重语言的物质性构造本身。曼德尔施塔姆写道：“对阿克梅派诗人而言，语词的意识内容、逻各斯，同时也是一种美丽的形式，正如音乐对象征派诗人那样”^①。在象征派诗中，受总的音乐“调性”的统辖，个别语词的意义总是会多少被遮蔽。而在阿克梅派诗中，其语调则往往更接近于口语语体，语词基本服从它的词义本身。其中，以女诗人安娜·阿赫玛托娃（А. А. Ахматова, 1889~1966年）的诗体革新更重要、也更具有表现力。阿克梅派实际上是俄国象征派危机期中，从该诗派内部分孽出的一个分支，它最多可以被称为革新者，而且是从象征派内部涌现出的诗体革新家。

而对于象征派美学原则的另一个强有力的反抗，来源于在此危机期中，俄国诗坛出现的另一个诗派，那就是俄国未来派。与阿克梅派不同，他们不满足于只对象征派美学原则做修修补补，而是主张彻底摒弃之。他们是名副其实的诗学革命家，即不但反对象征主义美学，而且连一切现实主义美学原则和传统，都一概反对。从其成员的构成来看，他们同样具有鲜明的阶级属性。他们大都来自平民知识分子，代表了小资产阶级对资本主义社会的无政府主义的反抗。唯其如此，他们对一切旧的东西才会如此深恶痛绝，表达了一种朦胧的，以虚幻的未来为指归的革命的强烈愿望。这一流派的出现，表明了从象征派开始的危机进一步加重。诗坛的消长最终须在俄国1905年革命失败后的社会和文化中，寻求解释。1905年革命失败后，俄国知识分子的精神危机进一步加重。这对俄国现代派的历史命运产生了致命影响。由此而开始的两次革命和两次战争，也是俄国现代派由盛而衰，直至彻底消亡的历史时期。第一次世界大战的隆隆炮火，把俄国知识分子对统治欧洲思想界数千年之久的理性所抱的最后一点信仰击得粉碎。随着欧洲大陆现代反理性哲学的进一步涌入，俄国开始有了自己的以反对传统理性精神为特征的思想家——列夫·舍斯托夫（Л. Шестов, 真名Л. П. Шварцман, 1866~1938年）和别尔嘉耶夫等人。这是俄国最黑暗反动的时期，人民的民主情绪受到最严重的压制，社会上普遍笼罩

^① 楚达科夫。汉堡帐单·序。见该书第10页。

惶惶不安、悲观绝望的阴云。人们对社会变革失去信心，开始了所谓对一切价值的重估。工人罢工、农民骚乱、学生闹事，表明贵族知识分子已经退出历史舞台，新的主角该是代表下层的知识分子，因为他们更能体现社会多数阶层人们对民主的愿望。这一倾向在未来派身上找到了最好的代理人：其在政治上的无政府主义；文化上的虚无主义；审美上的野蛮主义；艺术上的未来主义；历史观上的相对主义；哲学观上的非理性主义；最鲜明不过地体现了俄国新出现的这一历史文化倾向。

俄国未来派喜欢称自己为“吉列亚派”。这一名称本身意在强调他们无所依傍，而是出自俄国文化的土壤，出自以拜占庭为代表的斯拉夫文化及其东方性。“吉列亚”系古希腊斯基福地区的古称，是斯拉夫民族的发祥地。未来派喜欢标榜自己出自东方，而对西方则仅只以半只眼睛投之以一瞥。在此，它还从起源学意义上指称未来派诗人布尔柳克一家在道利达省的契尔尼扬卡庄园。未来派的诞生，与这个庄园有直接关系。1911年末，在诗坛和艺术领域革新思潮的影响下，一帮新派艺术家和诗人在此创作了一批以新艺术观为旨归的艺术作品，并将其于翌年展出，引起轰动，从此，批评界便将此派称为“未来派”或“吉列亚派”。未来派是一个包括绘画、音乐及诗歌散文在内的广泛的艺术新流派。其主要代表人物有大卫·布尔柳克（Д. Д. Бурлюк, 1882~1967年）、阿·克鲁乔内赫（А. Кручёных, 1886~1968年）、弗·马雅可夫斯基（В. Маяковский, 1893~1930年）、维·赫列勃尼可夫（В. Хлебников, 1885~1922年）、贝·利夫希茨（Б. Лифшиц, 1886~1938年）等人。维·赫列勃尼可夫是未来派的主将，被称为“俄国未来派之父”和“俄国诗坛的太阳”。但他不幸早逝，后期俄国未来派的杰出代表是马雅可夫斯基。

俄国未来派的诗集有：《给社会趣味一记耳光》（1912, 12），《鉴赏家的陷阱》（1913, 2），《病月》（1913, 8, 第二版, 1914），《塞子》（1914），《马奶》（1914），《哭泣的帕尔纳斯》（1914）。俄国未来派先后有过两个分支，即立体未来派和自我未来派。前者已见前述，而后者则以伊·谢维里亚宁（Северянин, 真名 И. В. Логарев, 1887~1941

年)个人为代表。但后来,他与立体未来派合流。谢维里亚宁标榜要以直觉和利己主义为其理论基础。诗集《百合谷》为他在读书界带来很大声誉,同时也引起较大争议。但这反而起到了一种类似广告宣传的作用,致使他的名气直线上升。由于团体内部产生矛盾,1912年11月23日谢维里亚宁发表声明,宣布脱离团体,自成一派。他声称已完成了自己的使命:“我的全宇宙未来主义是一条自我肯定之路,(……)我已经肯定了我自己”^①。次年,谢维里亚宁发表《雷鸣杯》引起更大轰动。在出版于1914年的《见鬼去吧》中,两派宣布联合,并发表共同宣言:“我们业已抛弃自我和立体这样的偶然性的外号,而联合为一统一的未来主义者的文学创作团体”^②。

如果说自我未来派以公开的自我中心主义为基础,宣布要摒弃传统的话,那么,立体未来派则比他们更激进。他们不但否定现实主义传统,而且,也否定现代主义传统,似乎不如此不足以表现他们的革命色彩。实际上,这是他们在政治上所采取的激进立场的延伸。其最终结果是使他们走向一般地反对任何美学的极左派立场。更有甚者的是,他们对当代作家也持鄙视的态度。

在俄国未来派研究中,它与意大利同名流派的关系,是一个很重要的问题。毫无疑问,当时的批评界在用意大利这个同名流派的名称称呼这一新流派时,一定着眼于两者之间某种共同点。但俄国未来派却绝非意大利同名流派的简单翻版。有关这个问题,1914年,吉列亚派曾借马里内蒂(1876~1944年)^③本人来访之机,向他做过表白^④。事实上,两者之间也很难说有多少共同点。在反传统、关注城市题材、歌颂技术进步和反传统美学方面,两者之间存在着相似之处。但它们

① 俄国文学史。第四卷。列宁格勒科学出版社,1983。俄文版。691

② 俄国文学史。第四卷。列宁格勒科学出版社,1983。俄文版。692

③ 马里内蒂(1876~1944年),意大利作家,未来派代表人物,曾充当意大利法西斯的拥护者。

④ 勃·利夫希茨。一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手。列宁格勒,1933。俄文。201。贝内迪克特·利夫希茨(Бенедикт Лифшиц,1886~1938年),俄国先锋派诗人。1938年被枪毙。

的出发点却各有不同：在意大利，未来派作为资本主义扩张时期的产物，充满了其所特有的侵略精神。他们鼓吹战争是“世界唯一的卫生学”，号召摧毁道德，毁灭图书馆和博物馆，以便使意大利恢复生机。他们号召创造新的美——速度之美。在创作中，他们坚持一种非人文主义立场，甚至号召把心理学驱逐出文学。在诗学领域，他们号召消灭句法，倡导“无电路想象”和“自由的词语”。俄国未来派虽同样反传统，但思想取向与意大利未来派不同。他们反传统不是为了反对人文主义，而是为了建构新的艺术价值。俄国未来派也无法与意大利未来派的资本主义侵略性苟同，因为后者导致为资本主义辩护。俄国未来派是俄国最急进的现代派之一，因此又有人称其为先锋派。它热衷于形式主义的实验，反对艺术对社会承担任何责任，与实用主义和崇拜技术进步格格不入。同时，最主要的是：他们的理论常常与实践脱节，而实践往往突破其在宣言中为自己划定的框框。在对待语言的态度上，俄国未来派与意大利未来派起点相同，即同样号召把语言从语法规则中解放出来，但他们不是诉诸于电报式语言即语言的合理化，而是企图以创造新语言来丰富语言的内涵。他们对都市生活中的新俗语也表现出浓厚的兴趣。

俄国未来派于1915~1916年间解体，革命后，成为为革命摇旗呐喊的“列夫派”。俄国形式主义运动是与未来派同时诞生的，两者在理论主张上有许多相同之处。

第二节 俄国现代派的哲学美学思想

俄国的地理位置处于东、西方之间，历来就受到来自两方面的双重影响。在正统的欧洲人眼里，俄国是一个典型的亚细亚东方专制主义国家。

俄国是西方文明世界的迟到者。直到19世纪初，仍被欧洲人视为不开化的、野蛮封建的帝国。恐怕正是因为这个原因，在俄国19世纪的解放运动中，西欧派与斯拉夫派的斗争，始终不绝如缕。俄国犹如她的国徽——双头鹰——所表明的那样，有两副面孔，一面朝向东方，

一面朝向西方。

俄国又是一个被欧洲大陆文明忽略的角落；她的近、现代文明是彼得大帝用皮鞭和棍棒从西方强行输入的。她没有一种可与欧洲悠久思想史相媲美的哲学传统，更缺乏一种包罗万象的形而上学思辨哲学体系。就连她的文学，在19世纪以前，也是欧洲文学苍白的影子和拙劣的模仿。从普希金开始才有了足以令俄罗斯人自豪的本民族文学。俄国文学由于既要反映社会生活，又要承担本应由哲学承担的对本民族精神的反思及对人类生存之谜的揭发，因而显得特别沉重、深沉。俄罗斯民族的哲学贫血症多少与沙皇政府的高压和迫害政策有关：他们认为哲学有害无益，会动摇其统治的基础。直到1850年，沙皇政府的民众教育部长希林斯基-沙赫马托夫公爵还在写给沙皇的奏折中写道：“哲学是否有益尚未得到证实，但来自它的弊病却很明显”^①。沙皇政府视哲学如“洪水猛兽”，取消了所有大学的哲学教研室。这是统治者“民可使由之，不可使知之”观念使然。直到1860年农奴制改革前夕，才恢复哲学教学。而本世纪初，彼得堡和莫斯科两大学府里的哲学专业，还被归属于语言学系。

从罗蒙诺索夫(М. В. Ломоносов, 1711~1765年)开始，俄国知识界主要向西方借用观念体系。其中，对俄国知识界影响较大的，是德国古典主义哲学，其中主要是黑格尔和康德。在俄国，一个奇特的现象是：思想倾向完全不同的两个流派，其所选择的“借主”竟会是同一个，如别林斯基的革命民主主义美学和大多数俄国现代主义者，其中主要是象征派美学家，竟都选择了黑格尔作为自己的借主。当然，他们从黑格尔体系中，只是汲取了于己有用的那些方面。这是因为，文化交流和影响从来不是单向的，而往往是、并且必然是双向选择的结果；外来影响的接受者从来就不是被动的受体，而是根据自己的主体需求，有所选择甚至有所创造有所“歪曲”地消化和引进外来影响，并在此基础上创造和生成自己的思想成果，以此为世界思想宝库作出自己独特的贡献。在此过程中，接受主体的需求，其所在国家的环境、时

^① 尼·奥·洛斯基，俄国哲学史，苏联作家出版社，1991，俄文版，196

代精神等等，都共同决定着文化交流的结果。

俄国哲学思想是在与欧洲以及东方思想的不断交流中，步履艰难地成长起来的。19世纪末20世纪初，是俄国思想界空前活跃的一个历史时期。在此期间，欧洲思想界也开始了空前未有的大变动。以叔本华、尼采、柏格森、弗洛伊德、德·索绪尔、爱德蒙·胡塞尔等人为代表的近代哲学美学思潮，对传统理性主义占统治地位的欧洲思想界，发生了巨大的冲击。其影响所及，动摇了科学和理性认识的方法论基础。传统的以柏拉图、亚理士多德为代表的形而上学体系受到了前所未有的严重挑战。这一影响迅速波及到世界各国，成为世界范围内现代主义运动的哲学美学思想基础。俄国文化在这一大变动中自然也无法不受到强烈的冲击。

众所周知，以叔本华和尼采为代表的悲观主义哲学对俄国文学文化的影响，不只限于本世纪初，早在19世纪后半叶，其影响便已卓然可见。陀思妥耶夫斯基笔下的拉斯柯尔尼可夫身上，显然带有尼采超人哲学的痕迹^①。在现代派文学中，叔本华和尼采的悲观主义，个人主义与俄国象征派诗人的世界感受，可谓如响斯应，若合符节，两相共鸣，似乎是天底下最自然的事了。

在近代西方哲学中，叔本华（1788~1860年）是张扬非理性主义的第一个唯心主义哲学家。唯我主义的“世界是我的表象”命题，本身就包含着一个潜在前提，即贝克莱的存在就是被感知。“我”既是世界的中心和主体，又是客观存在的先决条件。世界真正内在的本质是意志。意志是自在之物，是人和物共同具有的根本属性。它以具有利己主义为特点，永远趋向于趋利避害。但在人生中，意志往往难以实现，因而人生充满痛苦。人类的痛苦是形而上的：它的不可能被满足乃是绝对的。人类只有依赖艺术才可望超越痛苦，这是因为人泯灭了自我、与物齐一、自失于物、物我两忘。这时人的认识不但能超越主、

^① 按：俄国哲学家列夫·舍斯托夫认为陀思妥耶夫斯基未受尼采影响，而是完全本着其天才的创造性直觉塑造了《罪与罚》主人公拉斯柯尔尼科夫形象的。此说见其所著《悲剧哲学——陀思妥耶夫斯基与尼采》。

客体的对立，而且能超越时空、情感和理性，从而达到对理念、真理和本质的直接把握。艺术是人的拯救之途，也是人的毁灭之路。人的最后出路，只有放弃个人意志，自甘沉沦。

如果说，叔本华是借生命意志之名对理性发难的话，那么，尼采则是用“重估一切价值”和“权力意志”来否定理性。尼采同样认为拯救人类的必经之路只有艺术。人类的两种艺术本能冲动——酒神精神和日神精神，只有经由艺术才能得到升华，以此缓和内心冲突和痛苦。他实际上是承认艺术中两种因素的共存，即属于理性的权力意志和日神精神，以及属于非理性的酒神精神。

叔本华和尼采的非理性主义、悲观主义和虚无主义，对俄国思想界具有很大影响。资料表明：俄国宗教哲学家弗·索洛维约夫（В. С. Соловьев, 1853~1900年），尼·别尔嘉耶夫（Н. А. Бердяев, 1874~1948年）等人，都深受此二人影响。而维亚切斯拉夫·伊万诺夫（Вячеслав·Иванов, 1866~1949年）的艺术哲学，更是直接采用尼采的酒神精神和日神精神说为其体系核心。

俄国思想家中，受此二人影响最大的应当说是列夫·舍斯托夫（Л. Шестов, 1866~1938年）——“俄国现代派精神之父”。列·舍斯托夫的非理性主义、悲观主义和虚无主义倾向，就精神气质而言，可说与此二人如出一辙。舍斯托夫哲学的特点是“极端怀疑主义”，其根源在于“一种无法实现的超逻辑的、绝对认识的理想”，这种理想使他走上否认科学和哲学认识之可能性的地步^①。

俄国哲学当然不是西方同类思想的简单翻版。它的特点不能脱离俄国传统的东正教、皇权与国家三位一体的背景。在这样的一种背景之下，任何思想都不能不染上宗教的色彩，而宗教哲学便顺理成章地成了俄国思想独有的特点。1901年，彼得堡成立了以梅烈日可夫斯基为首的宗教哲学学会，鼓吹新基督教，试图通过宗教意识的革新来复活俄国文化。这样一来，便使得俄国宗教哲学思想自然而然成为俄国象征主义的哲学思想基础。俄国象征主义者几乎无一例外同时也是宗

^① 尼·奥·洛斯基，俄国哲学史，苏联作家出版社，1991，俄文版，379

教哲学家或泛神论者。在选择观念体系的参照物上，他们几乎无须凭借任何外力的援引。在某种意义上我们甚至可以断言：俄国象征派就是俄国宗教哲学在艺术领域的典型表现。俄国宗教哲学是一种客观唯心主义一元论形而上学体系，和新柏拉图主义和新康德主义一样，它的根本前提是肯定在现实和所谓现象界之外，有一个真、善、美及终极真理存在的本体界。人类到达本体界或彼岸的途径，不是科学，也不是理性和逻辑，而是直觉、顿悟、启示（列·舍斯托夫）；或内省及创造活动（尼·别尔嘉耶夫）。例如，别尔嘉耶夫认为，应当把精神与自然的二元对立当作研究世界观的起点。他所理解的精神可以指主体、生命、自由、火焰和创造活动等等；而客体、事物、必然性、确定性、消极的绵延和停滞等等，则属于自然的范畴。上帝即精神。宗教是人走向自由的唯一途径。神性是人性的折射，颂神即颂人：人神是统一的。基督教是深化了的人类中心论。上帝所代表的精神现实地具现于人高尚的精神生活和创造活动之中。神性（即更高的人性）处于自然界之外，只能通过象征来得到显现。象征，实际上是一种从其超自然意义上被理解的自然现实。象征的本质就是从具象和现象的森林中，经由直觉、顿悟、神秘的启示等心理力量的中介，与本体、抽象、永恒达到直接沟通。人类的创造活动与宗教一样，是人神沟通的自由精神的呼吸。

在列·舍斯托夫那里，贬低理性精神和科学认识，标举启示哲学和超验体验的倾向，表现得更为明显。按照舍斯托夫的历史哲学观，历史本无所谓普遍规律。人们企图用习俗、传统、继承性……来将事件之流联系起来的观念，全是约定俗成的、或然的和暂时的。人类理性想要加之于历史的一切图式——进步、逻辑、科学预见——都属于人类自己，而且也仅仅属于人类自己，而非历史所具有的客观本质。在这一点上，《圣经》对各民族与上帝关系史的描述，远比一切历史科学更为精确。人类每一次都不得不一次次站在历史的终结和开端处，如临深渊一般聆听上帝的话语或是沉默。欧洲思想史中贯穿着一种元历史理性的追求，它企图最终取消历史在唯一真理中的不可预见性，使一切服从于非个人的必然性秩序，用伦理法则系统把人与活的上帝隔

绝。舍斯托夫把这称为雅典本质。与之相对，另外一种探索则是诉诸于人的直接经验、感觉、趣味、常识、信仰和对真理的大胆追求，这就是列·舍斯托夫所说之圣经本质。在欧洲哲学和神学史中，始终贯穿着上述两种本质的对立。这种对立同时也就是启示与思辨、耶路撒冷与雅典的对立。舍斯托夫的价值观念则自始至终指向一点，即贬低理性，而崇尚和宣扬超乎于事实和现象之外的瞬间的顿悟和神秘的启示，要人们启灵于信仰，因为只有信仰才能揭示真理。“一切非来自信仰的东西，都是罪孽”^①。人只有通过信仰才能证实自己。知识和思考无助于使人获得真理，只有参与才能做到这一点，知识反而会使人离真理愈来愈远。毫无疑问，这样一种真理的表现形式，必然只能诉诸于暗示、描述和象征。

俄国象征派文学是俄国宗教哲学思想在艺术中的特殊表现形式。像在其它文化领域中的情形一样，文学并不是某种哲学观念的简单反映和单纯模本。作为社会意识的反映的文学，它的内容不可能只是对一定哲学观念的演绎，但却不能不在某种程度上间接表现出一定的社会思潮和时代精神。在俄国象征主义理论家的艺术观中，俄国宗教哲学思想不能不顾强地寻求表现。例如，别雷就是从索洛维约夫的宗教神秘主义出发，将创作与宗教，艺术与神秘现象等同起来，主张诗人应当担当起预言家的角色。诗人既是善于透视彼岸世界的神秘天赋的拥有者，又是新生活的建设者。象征主义就是经由诗化意识折射的哲学。从这个观点看，艺术乃是改造生活的手段，是生命的构建，是从精神上重建生活的一种抽象的乌托邦。“艺术的最高目的是重建生活，这一论断包含着这样一个未曾说出的口号：艺术不仅仅是艺术；艺术中隐含着一种不可言说的宗教本质”^②。

俄国象征派的另一个特征是对直觉的崇拜。艺术从某种意义上是对生活的直觉认识。它突出表现在对“不可言说性”和“不落言筌”的推崇。因为艺术实际上也是一种直觉认识方式，是对世界的一种非理

① 列夫·舍斯托夫文集，第一卷，莫斯科：科学出版社，1993。俄文版，499

② 安·别雷，象征主义，莫斯科，1910。俄文版，10

性方式的发现，其最高意义在于透过现象界和实体界，直观本体界和物自体。而象征主义就是“用形象描绘理念的一种方法”。艺术家所应着力描写的，不是现实世界中的现象，而是对“最高现实”和彼岸世界的直观和超验认识。因为在他们看来，在人的心灵与外部自然和神秘宇宙之间，有一种“异质同构”的和谐联系，诗人的使命就是沟通这两个世界，寻求永恒与瞬间、此岸与彼岸间的和谐、寻求有限中的无限。现实存在本身对诗的价值仅仅在于：它是诗人表现理念时所要用到的必要外壳，诗人借助于这个外壳，在时间和现实中反映虚幻真实及其对彼岸的一瞥。象征主义出于这样一种艺术见解，因而对语言十分关注，因为语言是他们透视彼岸的必要媒介和密码。

如果说在俄国现代派诸流派中，象征派是最“博学”的话，那么，维亚·伊万诺夫便可说是象征主义者中，“最博学的”一位诗人兼哲学家^①。我们以为从他切入象征主义艺术哲学，应当是一个合宜的视点，可以收到窥一斑而收全豹之效。

维亚·伊万诺夫美学思想的核心是这样一种信念：即可以通过艺术对生活所进行的宗教性改造，来达到创造新的理想社会的目的。很明显，这是寻神论思想在他身上的体现。他相信只有同人民的土壤接近，才有可能克服个人主义的局限性。伊万诺夫在其对混乱无序现实生活的批判中，以他所信仰的未来理想社会为潜在的价值参照系。依其之见，一旦到达这个理想社会，个人主义与公众性（*соборность*^②），便会达到完美的统一。人类对理想社会的向往，乃是一种形而上追求：“虽不能至，心向往之”。从这里不难看出他的艺术观与新柏拉图主义的天然渊源。

伊万诺夫美学思想以唯心主义一元论为基本特征。在他看来，所有艺术形式都呈现为一个系列，而静态和动态则为该系列的两极，音乐和建筑即其最极端鲜明的表现。其美学思想的第二个特征是有机关

① 维亚切斯拉夫·伊万诺夫，诗人、批评家和哲学家。纽黑文，1986。英文版。321

② 即社会生活的集体形式。

体观。这就是说，艺术与宗教一样，也是生活的必要功能，是人类及民族精神的有机组成部分之一。艺术作品是一个有机整体，是其创作者精神赖以发挥功能的实体。因而，艺术作品所具有的意义既可以被接受为形而上的，也可以被理解作一种心理现实。诗是直觉认识的一个来源，而诗人则是宇宙灵魂的载体。诗是通向神秘本体界的一种魔法。它通过直觉和顿悟将人引入超现实和超验的理念世界，使之与宇宙精神交通往来。艺术通过超现实体验实施对现象的超越和扬弃。而有待实现的理想则永远是人类体验最公正无私的裁判。创作过程，以及艺术与社会、艺术与历史进程的关系等，同样也展开为一个连续的辩证运动过程。艺术是自由与必然、内容与形式、理性与非理性的辩证统一。

同尼采一样，狄奥尼索斯和阿波罗精神，是伊万诺夫体系中最重要的美学范畴和标准。它是伊万诺夫分析创作过程、艺术类型和历史进程的主要工具。在这一点上，他与其他象征主义哲学美学家有共性：即从一种抽象图式出发对现象进行分析性操作。

他认为艺术和语词是一种形式的力。从存在的意义上，虚无同样可以获得其现实表现。存在（和语词）是分层次和等级的。其最高形式是法术。“纯艺术”创造偶像，它富于生命力，但自身却不具备创造生命的能力。艺术能把基督教与酒神精神结合起来。按他的理解，狄奥尼索斯与阿波罗的二元对立具有多种不同的表现形式。狄奥尼索斯是下降的神；而阿波罗则为上升的神。阿波罗趋向于单子性；而狄奥尼索斯则趋向于双子性。狄奥尼索斯是阴性，而阿波罗则为阳性。伊万诺夫自认为他自己趋向于下降、双子性和阴性。伊万诺夫的阴性与阳性、贫乏与丰富的主体性划分显然也来自尼采。如他认为《麦克白》是贫乏的悲剧；而《李尔王》则是丰富的悲剧；而他自己的悲剧——《代达洛斯》——则是人拒绝接受神的馈赠而想仅仅充当施予者的一种性格悲剧。代达洛斯的骄傲和光荣恰恰在于他什么也不做。

伊万诺夫的美学思想是一个围绕着纵向直立轴心建立起来的唯心主义大厦。直立意象在他的诗学中具有举足轻重的作用。直立意象的作用首先表现在对神话的创造性运用上。以这种观点看上升与下降这

对范畴，则前者是对世俗的超越；后者则意味着回归大地母亲的子宫。在人形而上的不懈追求及对此岸的超越欲中，无不体现了一种向上的精神力量。而圣子、耶稣、基督教的牺牲观和忍从观等，则无一不是下降力量的体现。

真正的艺术都带有宗教性。创造过程由两种倾向融和而成：即对理想的追求（上升），以及这种理想在恰当的艺术形式中的被实现（下降）。艺术作品的创作意味着一次牺牲，因为它代表了一种崇高精神向实在的转化（下降），而通过这种转化过程，理想得以显现。艺术形式本身即意味着下降。所有艺术形式中，唯有抒情诗具有仅凭上升而创作出来的可能性。而其它艺术形式都要求一定程度的下降。伊万诺夫于强调艺术创作中理性因素的重要性的同时，对创作中的非理性因素也试图予以把握。他认为艺术创作是人类智力活动的一个特定阶段，其特点在于创作主体对之并不具有有意识地加以控制的能力。在他看来，在最低级的艺术形式中，艺术家往往热衷于对自己的主观意识进行镜子式的反映。而在现实主义艺术中，艺术家的立足点高于他所表现的现实，并不乏对现实的超验思辨。而“高级的象征主义”则能达到对更高级的现实的直觉把握。

伊万诺夫从其唯心主义一元论出发，把艺术与社会当作一个整体。他认为对于一个真正的艺术家来说，艺术与生活是一回事。艺术家是一个手艺人，他的使命是完成社会的定货。艺术家可以用各种各样的方式来执行自己的职能。其方式可以是加秘式的——即制造障碍、悬念和神秘性；也可以是解秘式的——即揭露生活方式、摘掉面具（如托尔斯泰、塞万提斯和索福克勒斯等）。

按照伊万诺夫的观点，高级艺术往往是一民族或全人类共同灵魂的表达；低级艺术则是社会运动或潮流的表现。崇高艺术则既可如抒情诗那样是私人式的，也可以是僧院性的。艺术家的独创性依据这四种类型而递减其等级。艺术家每上升一步，则其自身作为个体的丰富性便让减一分。在第一阶段中，创造者的“我”沉浸于公众“我”的涅槃中；而到了最后阶段，创造者的“我”则与形而上和宇宙“我”融合为一。艺术家与人民以此达到辩证的统一。

伊万诺夫呼吁复兴古希腊戏剧的合唱队原则，使戏剧艺术成为一件通俗的事情，成为一种宗教仪式，以使公众的感情得以通过它来渲泄。他认为未来的戏剧必然是一种可以允许公众参与的艺术形式，成为“公众舆论”的载体、神话的创造者和法术艺术的媒体。这种戏剧将是一种集语言、音乐和视觉艺术于一身的综合艺术形式。这种新戏剧的演进过程将与民主化的推进呈同步状态。他坚持艺术的有机整体论立场，反对把艺术通过形式主义和主观主义分解为互不相关的断片。他反对心理主义，也反对把戏剧人物个性化，而主张将其符号化，以便使之表现人类本质。他的美学思想与浪漫主义思潮，与柏拉图、歌德、叔本华和尼采有着密切的联系；与黑格尔、谢林的客观主义美学的联系也十分显著。

以上，我们通过对伊万诺夫美学思想的叙述，对整个象征主义理论的概貌作了映射。我们这样做的根据在于：比较起来，除伊万诺夫以外，在俄国象征主义美学思想家中，任何人都不能在理论体系的系统性、完善性方面，与伊万诺夫的思想媲美。对其观点的得与失，我们将在以下几章中，结合对形式主义理论体系的评述来进行。至此，我们已对俄国象征主义的理论概貌有了一个粗浅的认识，而这对我们以后的论述是一个必不可少的前提。

第三节 俄国象征派的语言哲学

俄国象征主义的另外一个显著特征，在于他们对语言问题的极度关注，而这一点对我们的论题具有至关重要的意义。

俄国象征主义在当年那场文化复兴中，所最为关注的另外一个最重要的问题，是语言。综观整个19世纪现实主义文学时期，文学的媒介——语言——还从未被提高到如此至高无上的地位。因为当时的人们普遍认为语言不过是传达思想的媒介、工具、是一个指示物、一个纯粹的符号。“形式”仅仅是“内容”的外衣，它在文学作品中不过起工具的作用。

语言在俄国象征主义中的这种至高无上的地位，有赖于一种为其

所特有的象征主义语言哲学的支撑。进入 20 世纪以来，西方哲学的面貌发生了巨大变化，其中最显著的倾向之一，是哲学进一步向艺术靠拢，具体说是向语言靠拢。20 世纪哲学从某种意义上说，就是一种语言哲学。卡西尔的著作早在本世纪初就已有了俄文译本，这一点本身就说明了很多问题。西方哲学的这一转向，对俄国的象征主义运动不能不产生巨大影响，从而催生一种俄国象征主义特有的语言哲学。理论往往是实践活动的回声。俄国象征主义对其自身的反思，也正是这样。它恰恰在这一运动开始走向衰微之际到来：安·别雷的巨著《象征主义》出版于 1910 年；维亚·伊万诺夫的《犁沟与田界》（1916 年）；亚·波捷勃尼亚的《艺术心理和理论问题》（1907~1923 年）。所有这些论著都把语言问题，抬高到轴心的地位，使得一切有关诗和诗学的问题，都围绕着语言问题展开。语言成为一个新的战场，各个流派都企图从这里，为自己赢得一个桂冠。

象征主义语言观的核心，是把语言当作一种神秘力量的载体，它在艺术活动中处于中心地位。在别雷看来，艺术创作活动是无法用科学方法加以分析的，它是一种一体化和全能的过程，对这一过程，以精密为特征的科学是无能为力的。分析艺术现象只能通过包裹思想的象征形象，因为符号在艺术这种创造性的象征化过程中，成为现实。语词因与现实联系紧密而能获得一种神秘的魔力。语词是人类本性中最隐秘本质的表现，而由于人类的本性也就是整个自然的本性，所以，语词也就是自然最隐秘本质的表现。“诗同语言创造直接相关，而同神秘创造间接相关，形象的力量与相信这一形象确实存在的信仰（尽管未被意识到）的力量恰成正比”。“诗化语言与神秘的创造直接相关，追求语词的形象性组合是诗的根本特征”^①。伊万诺夫则认为：语词具有一种神奇的力量。因为语言是一种“不可言说性的秘密代码”，在它的音响中，回荡着“来自本真及隐秘源泉的伦音”，因而语词可说是表现

^① 安·别雷，象征主义，莫斯科，1910，俄文版，11

内、外在体验的“象形文字”^①。

这样一来，象征主义其实是用神秘的艺术创作论，将艺术中内容与形式、声音与意义统一了起来。这就不可避免地使它的创作观染上形而上学的神秘色彩，使意义成为虚无缥缈的主观命意。正如什克洛夫斯基指出的那样：并不是任何人都能从“每一行诗中认出‘чело—век’意即‘чело Века’（时代面貌）”^②。

象征主义语言观的第二个特征，来源于整个欧洲浪漫主义思潮中这样一种“天人合一”似的信念：即在人的心灵与自然之间，有一种异质同构关系，即所谓“对应说”（соответствие, correspondances）。这一观点有其深刻的哲学渊源。进入20世纪以来，哲学不仅向自然科学，而且也从语言学、神话学、文化人类学等人文及社会学科汲取创生的营养。现代神话学和语言学揭示出：人类最早的艺术创造是语言创造活动。受万物有灵论影响，原始人认为语言有一种召唤力量，语言中的每个词都与现实中的某一客体对应。而在象征主义者看来，这就意味着：符号不仅与客体同一，而且客体亦与符号同一。语词是一个有待破译的神秘符号，它的本质即是“符号的森林”，其中每棵“树”都包含着最高实在的一个成分。“形式成为内容，内容成为形式”^③。

如果说别雷和伊万诺夫代表了象征主义运动中，神秘主义和形而上学一翼的话，那么，亚·波捷勃尼亚（А. Потебня, 1835~1891年），则代表了其语言学一翼。波捷勃尼亚有关诗语问题的思想，堪称俄国形式主义的理论前驱。他力求用语言学术语定义诗创造的本质，认为诗和散文是语言现象，诗是通过语言认识现实的两种方式之一。他认为在语言与思想之间存在着一种不相适应的关系：一方面语言不是思

① 维亚切斯拉夫·伊万诺夫。诗人、批评家和哲学家。纽黑文，1986。英文版，15

② 什克洛夫斯基。汉堡帐单·文章、回忆、小品文。苏联作家出版社，1990。俄文版。莫斯科。238

③ 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店版。1989。112

维现实化的唯一方式，因为思想还可通过音乐、字形或色彩来表达。思想总是在力求征服语言使其充当它的侍女，力求通过术语与意义间点对点对应关系的建立来简化其功能。语言则相反，它力求取得自己作为语词符号最高本体的地位，通过指意的丰富性实现其语义结构中潜含的全部潜能。语言的这一理想只有在诗中才能实现。在这里，语言最接近彻底摆脱思想的暴虐统治而彻底实现其自身。诗是语言面对敌人的压力维护其本体地位而采取的有力的自卫机制。最根本的是语言，它是最富于创造性的。相反，言语活动的每一种表现，如自造新词，都可视为诗的活动。每个单独的语词，都可被当作诗歌作品。“……语词即艺术，更确切地说，即诗”^①。波捷勃尼亚认为：给不熟悉的现象起名称的过程，是将已有名称的许多事物的共同特征从客体中抽象出来完成的。因此，从发生学观点看，所有语词本质上都是比喻。随着时间的流逝，由于语言和社会变革的影响，语词原来的意义被忘却，或退居背景，它的喻核不再为人所接受。比喻由此变为微弱的暗喻(faded metaphor)，语词渐次“收缩”，从生动的意象变为不过是个“符号”而已。从这种观点出发，诗是一种类型明确的语言活动。“语言的象征主义可以看作即语言的诗的价值”^②。波捷勃尼亚的思想，如诗是一种特殊方式的陈述；语言与诗学有着密切关系；诗创造即解放语词、释放语词所固有的潜在含义等观点，都为诗学和语言学的联姻准备了一块“相会地带”，再加上象征主义运动中，对诗艺的探讨和研究，这一切都似在呼唤一个新学派的到来，以便能把各个流派对诗和语言的研究成果，整合为一个统一的体系。

在这个意义上，俄国象征主义运动，为诗学和语言学的汇通，奠定了基础。俄国象征主义是语言学与诗学汇通的第一个阶段。从1910年起，在俄国，语言学与诗学的碰撞直致最后合流，进入了第二个发

① 转引自维·厄利希。俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙—巴黎—纽约，1985（4），54

② 转引自维·厄利希。俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙—巴黎—纽约，1985（4），55

展阶段。由象征主义对其理论和实践的反思为标志的第一阶段，将文学的“建筑材料”——语言——抬到了至高无上的地位，成为各家各派各种理论所环绕的中心。象征主义对语言本体地位的论证，对语言特别是诗语形而上超验本质的揭示，既表现为该运动的成果，也为嗣后各派理论家提出了问题，它成为第二个阶段各派由以出发的起点。

这个阶段，在其历时性展开层面上，表现为对待语言问题的态度愈益激烈、语言的形而上学性剥离而向其实体性基础还原的演变过程。如前所述，象征主义赋予语言以神秘的本质，透过它，诗人得以窥视永恒的真、善、美处身之所——柏拉图式的理念世界。这种见解使诗语蒙上了一袭主观主义的神秘外衣。它最终会将人导入一座光怪陆离、莫知所以的迷宫。显然，不剥离语言身上的这层象征主义迷雾，语言研究的科学基础，便无法奠定。

值得注意的是，对象征主义的首次发难，来自象征主义阵营内部分化出来的阿克梅派。是阿克梅派第一次不是为了语言的指涉物、而是为了语言自身而关注语言。它把语言从象征主义的天国拉回到人间，还其以世俗的面目。语言、或者说语词本身的特点——感受肌质(sensory texture)和事物的密度(density of things)，受到密切关注。

对象征主义更加猛烈的攻击，来自俄国先锋派代表——俄国未来派。这一艺术中的“波希米亚人”，在一切方面都表现得比它的前驱们更激烈、更偏激，似乎不如此不足以使人震惊。他们登场伊始，便宣称摒弃包括语言在内的一切传统。未来派不单以诗歌为限，而是一个囊括了绘画和音乐在内、影响广泛的艺术革新运动。它多少已经成为当时席卷艺术领域所有新潮流派的代名词。他们公然张扬一种不谐合的声音以表现自己的独特性，并有意使之与象征派的典雅斯文形成强烈反差对比。

不但如此，在对待语言本质及其功能问题上，未来派也持一种与象征主义公然对立的立场。对语词的关注，在象征主义来说，不是为着语词本身的价值，而是为了语词后面所蕴含的有关最高实在的潜在模式。但这样一种建立在人与自然的对应观基础上的理论架构，是未来派不能同意的。在他们看来，语词不是投向彼岸的一瞥，而是“神

话创造者”本身。语词本身就是最高实体，一个自足 (self-sufficient) 事实，一个价值自足 (self-valuable) 主体。诗语以其自身为目的和手段，无须使之成为传达思想感情的工具。甚至附着于语词身上的心理内容，也在未来派排斥之列。诗是否有主题无关紧要。“文学中真正的独特性非取决于内容……将一束新的光投射在旧世界上，就可发出有趣的折射”。“如果有了新形式，就必定会有新内容……新形式决定新内容”^①。

俄国未来派对“传统语言”所实施的这样一种“暴力突破”，使他们走向了另一个极端：诗语的自由创造。他们声称诗人有从事言语创造之特权。在这方面，一个他们集中关注的问题，是语言符号的外形和感受肌质本身，而对其交际价值和指涉功能弃之不顾。将语词从其对意义的传统从属地位中解脱出来，而根据词形及词的语音特征自创新词，就是他们这一主张的具体实践之一。这样一来，传统通用的语词，在他们手中，就被按照其词形和语音，分解为一个个词素，而后将这些词素任意组合起来。不管理论家们对这种实验有何种评价，其主观任意性是十分明显的，难免不使人联想到象征主义所特有的形而上朦胧。如果说它与前者有何不同的话，大概就在于这是一种“形而下的”朦胧吧。但在未来派看来，由这种通过语音的任意组合而构成的语言和诗，其表现性胜过普希金以来的所有诗歌^②。这种语言被他们称作“无意义语 (诗)” (trans-sense language, заумь, заумные слова)。

“无意义语”可说是“价值自足语词”或波捷勃尼亚所谓语言的

-
- ① 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店版。1989。119。
- ② 俄国未来派艺术家和诗人为了表示他们与传统决裂的决心，采取了“标新立异”的行为方式和创造行为。“弗拉基米尔抓起了他的最后一幅画，将它拖到一个雪刚化了的水滩边，扔进了脏兮兮的烂泥里。……弗拉基米尔这样‘加工’自己的作品，这已经不是第一次了。他很快又给画的表面涂了厚厚一层沾了泥巴和沙土的颜料，于是，他的风景画——similia similibus (从血到肉)——都成了名符其实的吉列亚的土了”。见贝·利夫希茨：《一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手》，列宁格勒，1933年俄文版，第40页。

“最高理想”的实现。它把语言符号与其所指的习惯性联系颠倒了过来。在日常语言中，符号从属于它所指代的客体。而在“无意义语”中，客体仅仅是符号苍白的影子，为语词本身怪诞的潜在含义所遮蔽。整首诗的指代物——外部世界——也同样如此。“艺术不是自然的本本，而是按照自然在个别意识中的反映对其实行歪曲的一个决定物”^①。这样一种创造性变形原则不仅渗透未来派诗歌，而且在立体派艺术家及超现实主义绘画中，均有所表现。

未来派的诗歌革新和实验，有正反两方面价值。就正而面言，它是对传统文艺学忽视形式问题的反拨，也是对象征派对诗歌意象的神秘主义解释的一个校正。“价值自足语词”一定程度上突现了对待诗歌的纯主题学方法不尽恰当，表明象征主义的“对应化程度”并非评价诗的唯一标准。

未来派的“语词即语词自身说”进一步提高了人们研究诗语的热情，而他们对文学变革，对新奇性的张扬，则为历史诗学的产生开辟了道路。象征主义强调艺术创造的一体性，认为一切艺术都是象征。而未来主义者则把文学史当作一个不断反抗一切成规的过程，因而强调各发展阶段的特殊性。其极端表现形式是历史相对主义，以致否定过去时代的作品还能为人所欣赏。其次，在否定象征派所加之于诗歌之上的形而上学色彩的同时，他们又不适当地强调了诗的非逻辑性和非理性化，使诗人从神的使者降格为仅仅是一个手艺人。

所有这些象征派也好，未来派也好，尽管他们之间在有关艺术原则的问题上，有这样那样的争论，但在反对现实主义艺术，相信诗语具有至高无上的召唤力这一点上，却是高度一致的。这使他们在探索诗语的奥秘，研究诗语同日常生活用语的区别性特征方面，统一了起来。别雷把“观念语言的僵死符号”与“活泼的诗歌意象”进行了对比；而未来派“诗歌的太阳”——维列米尔·赫列勃尼可夫也对“诗的陈述”与“日常陈述”做了严格区分。如果说，法国象征派诗人马拉

^① 转引自维·厄利希·俄国形式主义。历史与学说。莫顿出版社。海牙—巴黎—纽约。1985（4）。20

美还仅仅是力求用诗的悦耳法则取代逻辑法则的话，那么，俄国未来派则更进一步，号召要“把句法抖开”。

对诗艺所从事的这样一种实证主义的研究，居然会是肇始于象征派理论家之手，这一点多少会使人感到有点奇怪，但这却是历史事实。原来，在象征派看来，相信诗语的彼岸性根本不妨碍对其所做的实验性研究，两者可以并行不悖。安德列·别雷在《作为一种实验的抒情诗》中通过种种实验，力求揭示诗歌结构的经验法则。他对从罗蒙诺索夫以来四音步抑扬格诗歌的演变过程的系列研究，将俄国诗律学的研究推进到了一个新阶段。它对俄国科学诗学的建立具有非常重大的意义，是他的后继者们无论如何也无法绕过的一个里程碑。别雷已经接近其后俄国形式主义的历史相对主义观，即认为任何流派都有其自己的“诗学”和一套独属于自己的手法体系。每一种新流派的产生都要通过修正和反抗为人们所普遍认同的韵律规范来为自己开辟道路。别雷还试图重构个别文学大师或文学流派的“诗学”，并把这种方法应用到小说研究中去。他对果戈理艺术手法的分析就是一个最典型的范例。他在诗律研究中所采用的“统计学方法”，也被后来的俄国形式主义者，如托马舍夫斯基、雅各布逊所沿用。但别雷对他所“发明”的方法似有过分夸大之嫌，对此，日尔蒙斯基指出：别雷似乎忘记了，在诗律研究中，图表和图形法最多不过是辅助方法而已^①。

另一位象征主义诗人勃留索夫，同样认为诗歌创作者欲要研究作诗技巧，不能不研究作诗技巧理论。但他对诗的纯音响研究不以为然，主张诗的语音、语义、语法的三者统一。他的“语流停顿说”(interverbal pause)后来在俄国形式主义那里，发展成为“语词界限说”(word-boundaries)。他的大作《诗体学简明教程》(Краткий курс науки о стихе, 1919)和《诗体学基础》(Основы стиховедения, 1924)，也都是象征主义诗学研究的主要成果之一。

作为俄国现代主义运动中的第一个流派，俄国象征主义的诗学研究，成为俄国形式主义产生以前，最值得借鉴的一个前驱。俄国象征

^① 托洛茨基. 文学与革命. 外国文学出版社. 1992. 83

派所能提供的最大启示是：诗学的发展离不开语言学的指导。向语言学的当代发展借鉴观念体系，是诗学发展的必要前提。而从象征派形而上学本质的逐渐失落过程中，我们不难体察到现代美学在进入 20 世纪以来，由自上而下到自下而上的发展总趋势：从抽象到具象，从超验到实证的转移，恰恰与这一总的趋势同步。这样一种历史性转向，在俄国，开始于象征主义，而最后完成于俄国形式主义。是俄国形式主义出于对这一理论假设的忠诚，而将其贯彻到底、发展到底，最终使之成为一个完整的理论体系，成为文艺学和诗学新流派的。这样，在 1910 年前后，俄国象征派的衰落和未来派的崛起，就构成俄国形式主义运动产生的诗学美学文化背景。

俄国形式主义运动产生的意义在于：它是象征派理论的继承者；同时又是俄国未来派美学诗学思想的阐发者和理论辩护者。总括起来说，俄国形式主义运动是俄国现代派文学及诗学发展的必然结果，也是它的集大成者。俄国形式主义的美学诗学理论体系，是在总结和发展俄国现代派此前所取得的成果的基础上，通过将其系统化体系化而发展起来的。从这个意义上说，俄国形式主义和俄国未来派，都是俄国象征主义的“合法儿子”^①。

科学的嬗变有两种形式：即潜性和隐性、正接与反接。从表面看，俄国形式主义与未来派对他们之前的象征派，似乎只有全面否定，其实，他们反对的，仅仅是象征派美学诗学的形而上神秘主义倾向和它的形象说；而在一切其它方面，它都对俄国象征派有着显著的“依赖性”。从发生学角度看，俄国形式主义与俄国未来派几乎同时登上俄国诗坛和诗学界，这一点本身就是一个不容忽视的时代的征兆。俄国象征派美学原则的衰微，成为俄国诗坛和文艺学界这两个更加激进的流派登场亮相的一个契机。俄国形式主义从其一产生起，就把自己同俄国未来派紧紧地摺在一起，表现为对后者理论创见的全面接受，以致它们的优点和缺点都是共同的。早期俄国未来派和俄国形式主义，可

^① 楚达科夫：《汉堡帐单·序》，见该书，第 10 页。按此说原是指未来派与象征派的关系而言的。——笔者。

以说就是同一个运动的两翼，一个偏重在创作上标新立异，在诗学原则和纲领上领异求新；而另一个则主要致力于对这些创见作理论阐发和说明，充当其在理论上的辩护人角色。前苏联著名文艺理论家米·巴赫金指出：如果仅就早期俄国形式主义而言，那么，俄国形式主义和俄国未来派，其实是“一对孪生子”^①。它们之间是一种你中有我、我中有你、不分彼此、相互呼应的关系。事实上，早期俄国形式主义者多自称为“未来主义者”，这从早期论文中就可以找到许多例证。

俄国形式主义者最初是作为俄国未来派的辩护人登场的。他们宣布自己是象征派的反对者，而公然表明与俄国未来派一致。他们认为：俄国象征主义的危机，其实质在于它的抽象的宗教哲学基础。在1910年前后，在象征派内部，它表现为象征主义哲学家与象征主义美学家的分歧。前者以维亚·伊万诺夫为代表，主张象征主义非仅以艺术为限，它更应是一种哲学；而以瓦·勃留索夫为代表的另一派象征主义者，却主张象征主义“愿意并且永远仅止于是一种艺术”^②。在后者看来，艺术不应向任何外在于艺术的东西，不管它是哲学抑或是宗教、是科学还是社会，承担任何义务、责任或承诺。“艺术是独立的，它有自己的方法和任务……还是还它以自由吧！”^③。在这一点上，俄国形式主义者是与如勃留索夫这样的象征主义者，而不是伊万诺夫这样的宗教哲学家兼诗人，站在一边的。有关这一点，艾亨鲍姆写道：“象征主义者……已经无法把任何人吸引到自己身上来，除了模仿者和效尤者……。应当回到艺术——从这座庞大的、缺乏生气的象征主义‘塔楼’中冲出去。应当改变对诗语的态度，因为它已变成僵死的方言，失去任何生动的发展、活跃的游戏。应当创造一种新的寓言、新的野性语言，或把传统诗语从象征主义束缚下解放出来，使其达到新的平衡。换

① 楚达科夫。汉堡帐单·序。见该书，第10页。

② 别尔嘉耶夫。认识自我·哲学自传试稿。莫斯科：科学出版社，1993。俄文版。129

③ 转引自俄国文学史。第四卷。列宁格勒。科学出版社。1983。俄文版。420

言之，革命或演变的问题产生了”^①。

对于俄国形式主义来说，这一艺术革命的代表，就是伴随大叫大嚷走上文坛的俄国未来派。阿克梅派充其量是一批革新家，他们是将语言从象征主义形而上本质中解放出来的第一步，但在他们那里，诗语尚未取得其作为最高本体的地位。要使它由物自体的奴仆变为现实生活的侍女，还有待进一步解放，以便使之成为它自身。只有未来派的“无意义语”，才是一场真正革命的代表，它把诗语最终从一切束缚下解脱了出来，为科学诗学的发展，奠定了必要的基础。

俄国形式主义为俄国未来派所作辩护的第一步，是从“无意义语”开始的。什克洛夫斯基在其论文——《艺术即手法》^②、《情节结构手法与一般风格手法的关联》——等一系列文章中，引用大量例子论证所谓“无意义语”的合法性。说它体现了诗语的根本特征，奠定了诗学的基础。未来派用无意义语创作的“无意义诗”，更是纯诗的代表。如赫列勃尼科夫的音响实验诗——《笑的魅力》——不仅在艺术上具有成熟水平，而且表明诗作者对语言有着异乎寻常的鉴赏力。他的诗绝非摒除了一切意义，而是一种带有“低调语义学”的诗。在这位被称为“语言的不倦探索者”的笔下所出现的自创新词，绝非没有任何意义，而是蕴意含混、指代模糊、有言外不尽之旨。当然，它们没有指涉客体对象那样一种通常意义上的意义^③。

俄国形式主义对未来派实验诗所做的辩护，是以语言（词）为基础，运用所谓解剖学手法，将语词分为语音、语义和字形三个要素，以语义为中心，向两边衍射演化出来的。他们把诗的审美空间视为由三个向度组成。前面我们介绍的是他们的分析沿时间向度展开的系列，即诗在时间向度上展开的诗的音乐性或旋律性；而在诗的空间性向度上展开的诗的字形或空间布局及其与诗意的关系，则是他们予以发掘的

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集，苏联作家出版社，1987。俄文版。375

② 按：此篇文章在写定发表前，是什克洛夫斯基在一次未来主义者集会上的演讲。题目为：《论未来主义在俄国诗史中的地位》。

③ 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1982。俄文版。443

另一个方面。他们的研究和发现，极大地拓展了诗的审美空间，为一种科学诗学的发展作出了巨大的贡献。

俄国形式主义与俄国未来派的依存关系，远不止于仅仅充当其辩护士角色这样一种地位。不能否认他们是出于一种热情和深刻的信念。其实，他们中间的某些人，原本就是一个未来主义者，如雅各布逊。作为俄国形式主义运动的代表人物之一，罗曼·雅各布逊，终其一身都是一个未来主义的语言学家。早年，他就是一个真正意义上的未来主义者。他不仅运用他丰富的语言学知识，为未来派的诗歌实验辩护；而且，还亲自写作未来派的实验诗——无意义诗。在未来派于1914年出版的一本诗集——《无意义诗》(Заумная Гитика)中，除克鲁乔内赫等人的诗作外，还有雅各布逊以阿利亚格洛夫(Алягров)笔名发表的诗。据雅各布逊的夫人、著名雅各布逊研究专家克里斯蒂娜·帕莫尔斯卡(Krystyna Pomorska)证实：“雅各布逊本人当时也是一位未来派诗人，是俄国未来派在1914~1922年间活动的积极参加者”^①。

雅各布逊在他与帕莫尔斯卡的《对话》中，披露了他的未来派观点形成的过程，这对我们了解俄国未来派与俄国形式主义的关系，是很有助益的。与当代创作界的血肉联系，不但是俄国未来派，也是俄国形式主义者的一个重要特点。无论是未来派还是奥波亚兹成员，都从他们当时艺术领域的现代发展中，汲取了创造的勇气和灵感。雅各布逊出生和生长在艺术家中间，而这里所谓的“艺术家”，其实就指“本世纪十分活跃的先锋派艺术家”^②。早在少年时代，雅各布逊就与这些艺术家有了交往。雅各布逊认为诗学问题“与语言作品的语言底蕴、一般特点和个别特点紧密相联”，还说他之所以能得出这样的认识，是因为他从他那个时代的艺术生活中得到了“有益的启示”。“我对俄国青年象征派诗人，如亚力山大·勃洛克、安德列·别雷作品的熟悉和密切关注，就是在这样一种气氛下进行的”。别雷出版于1910年的巨著《象征主义》，以其将诗本身作为科研对象和课题的尝试本身，对雅

① 罗曼·雅各布逊论著选，第四卷，海牙—巴黎，1966，英文版，455

② 罗曼·雅各布逊论著选，第四卷，海牙—巴黎，1966，英文版，443

各布逊“产生了不可磨灭的印象”^①。

对诗体结构问题的兴趣促使雅各布逊研究法国象征派如马拉美等人的诗歌。从七岁就精通法语无疑给他的研究带来极大便利。马拉美的诗作和论诗警句，提出了有关诗体构造和声音与意义的关系的问题。1912年雅各布逊在就学于古典中学时，他的法语教师亨利希·艾德蒙多维奇·塔斯捷文（Георгий Эдмондович Тастевен）除例行作业外，还特意指定雅各布逊写论述马拉美诗歌的家庭作业。也是在这个时候，俄国未来派或即先锋派诗，开始蓬勃发展。这些被雅各布逊称为“本世纪最伟大的俄国诗人的一系列语词创造新发现”^②，从一开始就引起了雅各布逊的关注。使他“终身入迷”的诗人是维·赫列勃尼科夫。早在未来派诗歌大量问世以前，其绘画就已风行艺坛。“法国后印象派造型艺术及其最终成果的标记——立体主义，广泛渗入战前的莫斯科，它们不仅出现在透视法和出版物的概述中，而且也以原作的面目出现，而原作在莫斯科的展览会及私人画廊中，占有十分显著的位置”。“我是在艺术家中间成长起来的，艺术家对绘画基本要素如空间、色彩、线条特点和绘画布局的热烈讨论，对我来说是那么亲近，就如同诗中的语言材料与日常言语相比较的成熟问题那样。从战前那些年代开始，俄国造型艺术与莫斯科、彼得堡两地的戏剧探索，新的建筑设计，和上面所述文学上相应的探索和成就一起，可以毫不夸张地说，开始具有了世界性意义”^③。无客体绘画和无意义诗，提出了一个尖锐的问题，即什么是诗语和空间图形中区分意义的要素，它的本质和意义又是什么。这些，对于雅各布逊具有不可抗拒的吸引力。对新艺术的这种努力探索，成为先锋派诗人与先锋派学者紧密结合的内在动机。

在此期间，在世界范围内，在一个比俄国范围更大的舞台上，一个影响广泛的新艺术运动，也在蓬蓬勃勃地兴起、发展，开始具有世界性的规模。它们构成了俄国先锋派学术和艺术的背景之一。雅各布

① 罗曼·雅各布逊论著选。第四卷，海牙—巴黎，1966。英文版。441

② 罗曼·雅各布逊论著选。第四卷，海牙—巴黎，1966。英文版。442

③ 罗曼·雅各布逊论著选。第四卷，海牙—巴黎，1966。英文版。443

逊写道：“……对我来说，促使语言和语言学研究方法转移的最强有力的影响，来自 20 年代早期急速发展的艺术运动”^①。雅各布逊指出：许多生于 1880 年的世界级艺术大师，如毕加索（1881~1973 年），乔伊斯（1882~1941 年），斯特拉文斯基（1882~1922 年），赫列勃尼科夫等人，标志着艺术领域中一个影响广泛的新流派。他们具有惊人的创造性，既善于创造性的继承前人的成果，又善于敏锐感受艺术中一切要素，如部分与整体、色彩和线条、表现和被表现的辩证张力，并将它们有机结合起来。雅各布逊写道：“……我们中间那些关注语言问题的学者熟练地把相对论原则应用于语言学的运作中。在这方面，我们受到了现代物理学惊人发展和主体主义绘画实践的强烈影响。在后者看来，一切‘都在相对之中’，其中包括部分和整体、色彩和线条、表现和被表现等的关系”^②。

就是这种对新艺术原则的共同追求，促使未来派诗人与未来派语言学家最广泛地联合起来，构成一个在艺术创作和诗学研究中统一的派别。雅各布逊曾同维·赫列勃尼科夫在一起讨论记录于 18 世纪俄国教徒无声啜嚼的内在法则及与魔力咒语的组合；而阿列克谢·叶利谢耶维奇·克鲁乔内赫（Алексей Елисейевич Крученых，1886~1968 年），则引起了他对传统诗和新诗中理性与无意识相互关系及其组合问题的关注。这两位诗人早在上大学以前就认识。他们都对友谊忠贞不渝。雅各布逊论述赫列勃尼科夫的著名文章《最新俄国诗》，原来是为流产的赫列勃尼科夫选集所写的序言。1914 年，雅各布逊在给克鲁乔内赫的信中，这样写道：“要知道迄今为止，诗不过是一些彩色玻璃……玻璃爆炸了……我们用碎片为了解放而将其组合为花纹。我们从恶魔主义、从零中，创造出任何程序化。在它的密度和力量中，包含着诗中贵族主义的保障”^③。

这段话可说与未来派好战的宣言如出一辙。雅各布逊与克鲁乔内

① 罗曼·雅各布逊论著选，第四卷，海牙—巴黎，1966，英文版，456

② 罗曼·雅各布逊论著选，第四卷，海牙—巴黎，1966，英文版，457

③ 罗曼·雅各布逊论著选，第四卷，海牙—巴黎，1966，英文版，469

赫的友谊，历经岁月的无情洗礼而始终不改。1956年，在距最后一次分手35年以后，在各自都经历了许多漂泊岁月之后，借莫斯科召开一次国际会议之机，两个好友又见面了。尽管经过了那么多年，但在雅各布逊眼中，克鲁乔内赫身上依旧焕发着当年未来派的“精神气质”，就连他的说话也依旧俨然一派未来派“风格”：故意发音不清，ш, ж不分。见到故交和好友，克鲁乔内赫显得很兴奋。他为雅各布逊和他的夫人即兴朗诵了他的诗作，手之舞之，足之蹈之，得意忘形，就好像他们中间并未隔着一道岁月的长河，就好像他们的分手不过是昨天的事。而雅各布逊自己，则更是一个终身的未来派。

与先锋派艺术家的长期交往，是激励雅各布逊科学创造热情的一个动力源。他与巴维尔·菲洛诺夫（Павел Филонов, 1883~1941年），与卡济米尔·马列维奇（Казимир Малевич, 1878~1935年），有长期交往，而且互相引为至交。1914年，他与后者曾拟到巴黎为画家举办个人画展，而雅各布逊的任务是为画展做口译，并向西方介绍新派艺术家的新艺术观念。后虽因战争爆发使这一拟议中的计划泡了汤，但雅各布逊自己认为他同马列维奇的交往，给了他一种非常重要的启示，那就是：在无客体绘画和无意义诗之间，有着深刻的内在关联。而他与后者的通信也处处洋溢着先锋派气息：文本切隔为一个个片段，相互之间用星号隔开而不分段。所有这些都是俄国先锋派的“时代特征”^①。

雅各布逊和马雅科夫斯基的交往要稍晚一些。这位未来派的领袖诗人对诗的语言学研究方法，也有很浓厚的兴趣。他经常参加以雅各布逊为主的莫斯科语言学小组的讨论。在雅各布逊的《语言学与诗学》一文中，转述过诗人某次发言的内容。大意是说任何形容词一旦进入诗，便即成为诗语。他的《论捷克诗》一文的第二主题，就是论述马雅科夫斯基诗学原理问题的。在此文中他还多方面阐述了诗人的革新意义。后来在哈佛大学和莫斯科，他先后两次对诗人诗歌朗诵做了录音，进行研究。他还把《穿裤子的云》的第一部分亲自译成法语；将诗人的《他们什么都不懂》（Ничего не понимают）译成古斯拉夫语。

① 罗曼·雅各布逊论著选。第四卷。海牙—巴黎，1966。英文版。566

马雅科夫斯基也在他的《致涅捷同志》一诗中，用雅各布逊的爱称来称呼这位学者。诗人还把他的一本诗集题献给雅各布逊，称他为“亲爱的罗姆卡”。诗人自杀后，雅各布逊写了悼念文章——《消耗了自己诗人的一代人》，深刻揭示了造成马雅科夫斯基悲剧的根源——一个受难者的神话，一个注定要自愿了结自己的诗人。雅各布逊在此文中，正如帕莫尔斯卡所指出的那样：“首次全面展现了诗人有力的身姿，他在自己短暂的一生中，无畏地与束缚人性的时空斗争，竭力战胜死神而为未来的全人类赢得不朽。雅各布逊以他的文章不仅揭示了马雅科夫斯基，而且揭示了整个俄国未来派的真正面貌：他们充满着普罗米修斯式的乌托邦幻想：冲向宇宙，战胜宇宙”^①。在其一生的研究生涯中，雅各布逊无论走到哪里，都同当地的文学创作界，尤其是先锋派诗人和艺术家，建立和保持密切的联系。如捷克诗人斯坦尼斯拉夫·涅曼(1875~1947年)，维捷斯拉夫·涅兹瓦尔，谢费尔特，弗拉季斯拉夫·万楚拉等，都同他有着多年交往和友谊。在美国期间，雅各布逊与一批波兰流亡诗人和艺术家过从甚密。所有这些都表明：雅各布逊“终其一生都是一个名副其实的未派诗人和理论家”^②。

在启发和引导什克洛夫斯基走向新诗学研究的那些因素中，与未来派艺术家的交往也同样十分醒目、不容忽视。在《感伤的旅行》这部半自传体小说中，什克洛夫斯基指出：正是当代艺术实践，启发他思考艺术的普遍法则问题。他说，“是舍尔伍德和湿粘土，教会了我如何正确理解艺术”。“从未来主义和雕刻中，已经可以明白许多东西。我那时已经懂得，艺术是一个独立系统”^③。

如果说什克洛夫斯基和雅各布逊都是与未来派一起，走向俄国诗学科学的建设之路的话，那么，探讨一下艾亨鲍姆——一个原本与未来派格格不入，但后来却在时代精神的感召下，心悦诚服地归顺于奥

① 罗曼·雅各布逊论著选。第四卷。海牙—巴黎，1966。英文版。581

② 罗曼·雅各布逊论著选。第四卷。海牙—巴黎，1966。英文版。583

③ 转引自拙文《什克洛夫斯基评传》。外国著名美学家评传。安徽教育出版社。1991。下卷。265

波亚兹的大旗之下，并成为它的忠贞不渝的斗士的经历，似乎更能说明我们的主要论题。

当奥波亚兹加盟未来派，并为之大造声势之时，艾亨鲍姆——一个此前一直主张用哲学方法研究文学史的批评家和文学理论家，却与这些未来派闹剧保持一定距离，对它持批评和否定态度。奥波亚兹问世时的第一声“啼叫”、什克洛夫斯基的著名演讲，艾亨鲍姆也是到场听过了的。但他当时的反应是否定加厌恶。在他看来，未来派是一帮“理性主义的机械师”，“无怪乎他们要在机械中寻找灵感”，“这是一帮无神论者。一帮冷血的实验师”。他们竟然当众宣称自己是流氓，仅仅为的是要让“资产阶级感到震惊”。艾亨鲍姆写道，当他听到这里时，忍不住要冲出楼梯，“因为感到再过一会儿，我会忍不住大叫起来，会扑到台上，会破口大骂起来……现在，我知道什么是未来主义了”^①。针对早期奥波亚兹和未来派所鼓吹的“无意义语”，艾亨鲍姆指出：“要将无意义语与诗划等号，只有一个条件：即从创作领域中排除与材料斗争和克服材料的成分”。他写道：“这就是为什么对作者的提问——对此问题作者本人无法给出一个确定的答案——‘真正的艺术作品是否将来有一天会用无意义语写作’——我们认为可以明确的回答，不”^②。

但是，随着未来派和奥波亚兹运动的进展，艾亨鲍姆的态度逐渐转变了。1916年，艾亨鲍姆在《论诗中的语音》中，对奥波亚兹的第一本论文集——《诗语理论文集》——表示了一定程度的同情和理解，表明他对奥波亚兹的实验开始有了兴趣。他写道：这本文集^③理应受到关注。因为“它是向严肃的——可以认为——和富于成果的、关于诗的材料问题研究工作转向的一个标志”^④。此时，他对什克洛夫斯基

① 转引自鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集。苏联作家出版社。1987。俄文版。12

② 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集。苏联作家出版社。1987。俄文版。327

③ 按：指《诗语理论文集》——笔者。

④ 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集。苏联作家出版社。1987。俄文版。328

文中的许多观点仍持否定态度，但后者却已进入他的研究视野。在《老诗人》一文中，艾亨鲍姆写道：“年轻一代应以观照（видение），而不是认知（узнавание）作为其历史文学体系的口号”^①，这表明他对后者“感受说”的认同。他承认“未来主义重新提出了诗创作中的材料问题”。奥波亚兹对艺术与实用语言的区分与他自己的思想也十分吻合。他自己此时所探索的，也正是奥波亚兹以其文集所表明的那样一种“纯语言学方法”。“文学史家应当成为直接意义的语言学家——否则他无法接近材料本身。这就是为什么有关历史-文学和纯语言学研究如何结合的问题使我如此关切的原因”^②。1917年，艾亨鲍姆与此前与他相近的尼科尔斯基分手，而同奥波亚兹成员奥·勃里克过从甚密。到了同年夏，他与奥波亚兹事实上已结为一体，从艾亨鲍姆此期日记可知，此时他已是奥波亚兹成员之一，他和勃里克共同讨论加入该团体所必须履行的条件问题。

使艾亨鲍姆转变的原因有两个：其一，当时他认为美学方法未能涵盖“具体问题”，作品的材料和结构因而未能被把握，也无法从“审美认识”中推导出来，这一结果使得研究者处于哲学和语言学之间而无法归类。这迫使他抛弃自上而下的哲学方法，而改从“纯语言学方法”研究诗学问题。其二，对他来说，这一转变的意义非以学科层面为限，而具有社会文化意义：在革命的背景之下，美学方法与旧文化联系在一起，而艾亨鲍姆则希望挣脱旧文化的惯性。在他看来，新文化和社会制度的建立是两条平行发展的轨道，而他同当时其他奥波亚兹成员一样，把建设新文化视为自己最崇高的历史使命。

这样一来，本世纪初俄国最激进的先锋派艺术便同文艺学领域一种新涌现的潮流历史的结合到了一起。

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集，苏联作家出版社，1987。俄文版，329

② 1915年12月15日给阿·阿·沙赫玛托娃的信。鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论著集，苏联作家出版社，1987。俄文版，14

第二章 俄国形式主义的 产生和发展过程

第一节 奥波亚兹的历史命运

如上所述，在第一次世界大战前后的俄国，一个以未来派和形式主义为两翼的文学先锋派运动，蓬勃兴起。

俄国形式主义运动的发展过程可以分为两个阶段：从1915到1920年为第一阶段；从1921到1930年为第二阶段。

其实，早在1914年第一次世界大战开始以前，伴随着革命时机的日益成熟，一个论意义决不亚于社会革命的文学革命，就已在潜滋暗长之中。甚至连后来的战争在大学院墙之外似乎也是十分遥远的事情。俄罗斯两座最负盛名的高等学府——圣彼得堡和莫斯科大学——仿佛远离尘嚣的孤岛，战火硝烟似乎很少能波及到它们。但这平静只是表面的：一个声势浩大的文学革命，正在暗中酝酿，随时会喷发出炽热的岩浆来。

实际上，早在1908年，彼得堡著名文学教授文格罗夫（С. А. Венгеров, 1855~1920年）就在他的《普希金学家》一文中，说到在他指导的文学讨论课上，有一批在校大学生，以极大热情研究诗歌的所有形式要素。这些还在大学学习的青年学子，就是后来成为“兴风呼啸”者的奥波亚兹成员。“奥波亚兹”（ОПОЯз）是“诗语研究会”（Общество по изучению стихотворного языка）的俄文缩写名称。它正式成立于1916年，比它的姊妹团体——“莫斯科语言学小组”——晚一年。莫斯科语言学小组（Московский лингвистический кружок, Moscow

Linguistic Circle) 不全是由学生的课外讨论会发展而来,而是多少带有半官方性,即由莫斯科大学语言学系资助并指导。两团体中多数成员当时尚不足 20 岁。莫斯科语言学小组主要有布斯拉耶夫(Буслаев,),罗曼·雅各布逊(Роман Якобсон, 1896~1982 年),维诺库尔(Г. О. Винокур, 1896~1947 年)等人。小组成立之初以研究、整理语言学素材为主,后来渐次转入研究诗学和语言学的方法论问题。小组主席罗曼·雅各布逊在其中起着至关重要的作用,是它的核心和动力。雅各布逊精通多门外语,熟谙欧洲哲学,长于思辩,对斯拉夫民间文学和人类学有浓厚兴趣。他是俄国形式主义运动中结构主义倾向的主要代表人物,以对音位学的研究而享誉全球。随着方法论定向的逐渐形成,诗语逐渐成为小组讨论的主要课题。有关文学史和文学理论的探讨和研究,也逐渐占有较大比重。但其固守的语言学方法,一定程度上限制了他们的理论视野,这一点随着运动的发展日益显著。

在彼得堡成立的诗语研究会,成员比莫斯科语言学小组驳杂,基本由两班人马组成,波·德·库尔德内(В. Д. Курдний)学派的职业语言学家和文学理论家。前者有列夫·雅库宾斯基(Лев Якубинский, 1892~1945 年),叶·德·波里瓦诺夫(Е. Д. Поливанов, 1891~1938 年);后者有维克多·什克洛夫斯基(Виктор Шкловский, 1893~1984 年),鲍里斯·艾亨鲍姆(Барис Эйхенбаум, 1886~1959 年),斯·阿·别尔斯坦(Ш. Берштейн)等人。“奥波亚兹”一词,实际上,有时指“诗语研究会”,有时也用来代指“俄国形式主义”。

学会主席和发起人是维·什克洛夫斯基。在他出国之时,则由艾亨鲍姆代行学会理论发言人之职。他俩都来自彼得堡大学,主攻文学史和语言学。什克洛夫斯基从青年时代起就立志钻研小说理论^①,具有强烈的成名欲和成就欲,梦想有朝一日他的画像能入主彼大“名人殿”。他热情奔放、才思敏捷、感情充沛、精力旺盛、创作最丰,是学会、也是整个俄国形式主义运动的领袖人物。早年与未来派诗人的交

① 按:俄文中的“散文”(проза)既指小说,也指一切非诗体文类。多数情况下用前一义,详见下文。

往，启发他对构成文艺形式的普遍法则问题的研究，并使之树立了文艺学主体性的观念。

学会的另一位成员奥西普·勃里克(Осип. Брик)，是未来派诗人马雅可夫斯基的热情崇拜者和朋友，曾与诗人同在《列夫》杂志编辑部共事，嗣后移居西方。在奥波亚兹早期活动中，奥·勃里克起着一种类似于胶黏剂和鼓动者的作用。他长于言谈而拙于写作。但他在朋友相处的场合似乎漫不经心说出的话，却往往一语惊人，为大家认可而成为惯用术语。他缺乏报负和成就欲，著述极少。他不是职业语言学家，但其一篇论述诗歌语音问题的文章，却成了引发奥波亚兹诗体问题大讨论的动因和契机。奥波亚兹就是在勃里克家里的客厅诞生的。勃里克漂亮迷人的妻子利雨娅，在《回忆马雅可夫斯基》中写道：勃里克、什克洛夫斯基等奥波亚兹成员，由自发开始，逐渐转为定期在她家聚会，讨论语言学问题^①。早期奥波亚兹对诗语问题的讨论，最初带有一定欣赏意味。与一帮“业余诗迷”颇有些相似。但他们对诗歌的确都有一种如醉如痴的迷恋。他们的讨论会不拘一格、自由活泼、洋溢着快乐科学的理性愉悦精神和文学咖啡馆特有的轻率放浪气息。一个风靡了整个20年代文坛的批评运动，就是在这样的气氛中产生的。

在1916~1919年间，奥波亚兹出版了文集《诗语理论研究》。此书初版于1916年，翌年出了修订版。1919年，以上两版中的主要篇目，加上勃里克、艾亨鲍姆和什克洛夫斯基的新作，以《诗学》为题再版。这些文集对俄国文艺学界此前所有流派——皮萨列夫的实用主义、象征主义的形而上学和学院派的折衷主义方法，发出了挑战。而对未来派诗人赫列勃尼科夫的“价值自足语词”，对语言符号的外在形式和语音肌体，表现出极大兴趣。什克洛夫斯基进而断言：“无意义语”有着深层的心理依据，根源于一种深层心理的需要。“人需要词不仅是为了表达思想或指称客体……人也需要超越理性的语词”^②。什克洛夫斯基

① 转引自维·厄利希，《俄国形式主义：历史与学说》，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980，英文第四版，25

② 维·什克洛夫斯基，《汉堡帐单》，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，234

的两篇文章——《波捷勃尼亚》(1916)和《艺术即手法》(1917),一般被认为是俄国形式主义的纲领性宣言。他在此文中表述了反对现实主义美学原则的理论命题:艺术不是反映生活,而是对生活、同时也对艺术表现赖以实现的语言,进行创造性的变形。奥波亚兹的早期论文充满夸张和武断,有许多哗众取宠、故作惊人之语的成分,其目的不外乎是与任何一个卖主一样,为了提高其市场价值。

水火交织,急剧变化的战争环境,使心平气和、赅博精深的研究成了无以实现的幻想。社会变动的飞快节奏要求行文简洁,如电报和口号那样。当时的文艺批评几乎都带有强烈的论战色彩。国内战争和新经济政策时期,文坛上团体林立,流派众多,多元鼎立,众声嘈杂,与后来只有一种声音的时代截然不同。未来派、意象派、构成主义者、熔铁炉派、无产阶级文化派、在岗位派等等,为争夺文艺领导权而相互攻讦、争相标榜自己是无产阶级艺术纲领的代表,是马列主义美学的最新成果,而把对方说成是陈腐、反动和机械的。早期马克思主义批评家之间,就马克思主义文艺理论是否能构成一个体系问题而争论不休、莫衷一是。故此,在马克思主义尚未成为一种教条之前,像形式主义这样的异端邪说,还可以争取到相当一部分听众,因为它所探讨的问题,绝大多数群众是感兴趣的。20年代多数文学团体差不多都受到左倾思潮的影响,认为革命形式是革命内容——无产阶级艺术——的先决条件。在一种创造无产阶级艺术的空前热情鼓舞下,求新成为当时的“一时尚尚”:一切新的都受到赞扬和鼓励,而一切旧的则遭到一概贬斥和否定。在这种形势下,列夫派——即以前的未来派——对形式所作的各项实验,如音响诗和字形诗等,也还能在一定程度上被允许,并且一直持续到这个十年的末期。诗歌一直到1922年都是主导艺术形式。枪炮的轰鸣也未能淹没缪斯美妙的伦音。俄国时期的诗歌复兴运动在新的条件下仍得以持续。事件的急剧变化和纸张的短缺,限制了长篇小说的创作和出版。而诗人则可以走向街头直接面向广大群众,具有极大的便利。咖啡馆和群众集会成为诗作传播的主要场所。公众对诗歌表现了空前未有的热情。连饥馑和严寒也未能使之稍稍降温。即便是论述作诗法的枯燥演说,也能吸引到听众。老一代诗学研

究家如勃留索夫和别雷，在公众中尚拥有很大影响。俄国形式主义诗学，也渐渐获得日益广泛的市场。他们所采用的经验描述方法，比象征主义者那种半形而上学、半诗体学研究方法，似乎更对青年语言学家和文学史家们的胃口。

与此同时，面对俄国形式主义在公众中日益广泛的影响，学院派文艺学阵营挂起了“免战牌”，这就从另一方面促使它很快发展成为一个影响广泛的批评运动。它的迅速发展，引起了批评界的关注，在学院派内部也分得了“一席羹”。1920年，彼得堡艺术研究院设立了文学史分部，这标志着奥波亚兹为学院派正式接受。分部主任、文学史家和文学理论家日尔蒙斯基（Виктор Максимович Жирмунский, 1891~1971年）是一个主攻德语语言文学兼治哲学史的著名学者，在此期间也成了一名“准形式主义者”和俄国形式主义的同情者。当得此时，奥波亚兹的队伍也有所扩大，成员中有恩格哈特（Энгельхад, Engehardt），艾亨鲍姆，格·古科夫斯基（Гуковский, 1895~1969年），什克洛夫斯基，尤·迪尼亚诺夫（Ю. Тынянов, 1894~1943年），瓦·托马舍夫斯基（В. Томашевский, 1890~1957年），瓦·维诺格拉多夫（В. Виноградов, 1902~1936年）。其中，托马舍夫斯基和迪尼亚诺夫是什克洛夫斯基和雅各布逊基本学说的热情拥护者，后来在修正俄国形式主义方法论的偏颇上起了重大作用。而维诺格拉多夫则终其一生都是一个处于俄国形式主义运动边缘的学者。

随着组织的扩大，俄国形式主义的地位也有所提高。批评方式也有所改善。1921年后，学会的所有出版物均得到学院的赞助。艾亨鲍姆、迪尼亚诺夫、什克洛夫斯基等都非常活跃，讲课、写书、作演讲、拍电影……。其中，由世界文学出版社开办的翻译讲习班^①，是一个在俄国形式主义的直接影响下成长起来的文学团体，后来前苏联的许多大作家都出自该派门下。《诗学问题》丛书也在这些年中陆续问世。

这是奥波亚兹发展史上的成熟期。早期特有的“狂呼乱喊”不复与闻。宣言和表态热降温。取而代之的是比较严肃的批评和比较科学

^① 按：此即“谢拉皮翁兄弟”的前身。

的研究。发掘了更多的具体材料以证实最初的基本观点。研究领域也相应扩大。对诗歌谐音法的片面强调被整体的文学形式观所取代。语音和语义都是诗语研究不可或缺的同等对象。对语义问题的探讨，进一步引发了对风格和手法、意象与叙事功能的系统研究。继早期探讨小说诗学结构问题的文章之后，什克洛夫斯基和其他奥波亚兹成员，都发表了更多的有关论著。

诗仍是部分形式主义者关注的重心。早期的对“价值自足语词”的研究，让位给词汇句法及其对意义的关系的研究。研究比喻问题也是在其与意义的关系中进行的^①。诗语的有机整体观受到绝大多数参加者的认可。节奏和句法的关系成为诗学研究讨论的重点之一。理论诗学领域重点的转移，自然引导到对文学史问题的讨论。基本理论需要获得更多实证的、具体材料的支持这一点，成为促使奥波亚兹成员广泛转向文学史问题的内在动因。有机整体观（系统、格式塔、动态和主导要素等概念）随着运动的深入，得到参加者的普遍认同。对文学史问题的讨论在逐渐深化，主要论著都出现于1922~1926年间。《陀思妥耶夫斯基和果戈理》（1921），《拟古主义者和普希金》（1926）（以上为迪尼亚诺夫）；《普希金》（1925，托马舍夫斯基），《青年托尔斯泰》（1922），《莱蒙托夫》（1924），《普希金诗学诸问题》，《涅克拉索夫》（艾亨鲍姆），《果戈理和自然派》（列宁格勒，1925），《果戈理风格研究》（列宁格勒，1926，维诺格拉多夫）；《拜伦和普希金，浪漫主义诗歌史》（列宁格勒，1924，日尔蒙斯基）等，都是比较重要的著作。

由于这一批评运动很快从小圈子的局囿中走出来，对社会发生了巨大影响，所以，许多思想与之相近的批评家也很快被吸引进来。其学术素养各异，可谓千人千面，从而使这一运动的成分更形复杂。以致在运动内部发生了谁才是正统形式主义的争执。与此同时，早在运动初期即已初现端倪的奥波亚兹与莫斯科语言学小组的分歧，呈现出愈演愈烈之势。分歧焦点集中在应当如何看待文艺学和语言学的相互

^① 日尔蒙斯基，亚力山大·勃洛克·论勃洛克，转引自维·厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980，英文第四版，55

关系问题上。虽然两者都主张文艺学与语言学的合流，但在如何看待两者的主从关系上意见不一。前者偏重于文学史方法，而后者则偏重于语言学方法。以文学史家为主体的奥波亚兹成员，以为语言学是解决文学理论问题的一套行之有效的观念武器；而以语言学家为主体的莫斯科语言学小组，则惯于把现代诗当作检验其方法论可行性的一个实验场。前者认为语言学是诗学的同族辅助学科；而后者则把诗学当作语言学的组成部分之一，表现为结构主义语言学的方法论取向。

尽管在流派内部存在着这样那样的分歧，但他们的影响空前扩大却是一个不争的事实。就连身为马克思主义批评家的利沃夫·罗加切夫斯基（Львов Рагачевский）也不得不承认：“近三年中，形式主义无疑取得了很大成绩。他们成了街头巷议的话题……今天，俄国难得有一个城镇不至少是一位奥波亚兹成员停泊的港口”^①。

此外，在运动内部，也发生了所谓“激进派”和“稳健派”之争。它表明这一运动在发展过程中的不谐调性。其中，“稳健派”日尔蒙斯基在争论中起了很大作用。他同奥波亚兹的争论，主要集中在如何看待形式主义方法论本身的问题上。他不赞成如形式主义者那样，完全否定时代精神，贬低作家世界观的重要性。认为奥波亚兹的主要错误，是把研究方法和研究领域混为一谈。他主张方法的多元论。他对形式主义学说的片面性；形式主义否定文学与社会关系的重要性；否定文学作品中有非审美因素存在等做法的批评，可谓切中肯綮，鞭辟入里。这一点对纠偏补缺具有巨大意义。在一定程度上，运动内部“反对派”的存在，是有助于学术研究朝着正确方向前进的。

在1921~1925年间，形式主义运动的发展达到了所谓“凯歌行进”的程度，这很快引起了官方马克思主义的关注。对于以历史唯物主义为基础的马克思主义文艺批评来说，形式主义的存在本身就意味着一个挑战。需要指出的一点是：早期前苏联的马克思主义社会学批评，距离真正意义上的马克思主义文艺理论仍有大段距离；其中掺杂

^① 转引自维·厄利希。俄国形式主义：历史与学说。莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980。英文第四版，56

了许多普列汉诺夫加弗里契式的庸俗社会学的东西。它发端于 20 年代，在三四十年代达到了登峰造极的地步。形式主义完全否认文学与社会的关系，与普列汉诺夫的文学是社会的阶级意识的等价物的思想，同为一偏。而前者摒除意识形态于研究视野以外的作法，也很难获得后者的首肯。从 1924 到 1925 年间，俄国形式主义的方法论前提受到马克思主义的严格审查。其中，托洛茨基（Лев Троцкий，1879~1940 年）对形式主义的批评，为其他马克思主义社会学批评家的批评，定下了基调：那就是一般否定，个别肯定。而当时身任第一任人民教育委员的卢纳察尔斯基（Луначарский，1875~1933 年）的批评，则为形式主义敲响了警钟。因为，当时文坛上的新派人物，都习惯于把卢纳察尔斯基视为“新艺术”的庇护人。事实上他的批评也的确成了一个信号：即党终将结束文坛上“群龙无首”的混乱局面，而使思想走向一致和统一。但在 1924 年，党尚未采取行政手段干涉文艺问题，因而，在有关文艺问题的争论中，还没有形成“一言堂”的局面：一定程度上的反批评尚在允许之列。在当时举办的《出版与革命》讨论会上，除声讨奥波亚兹的发言外，艾亨鲍姆为形式主义所作的辩护性发言，也还是允许出现的。他的发言是对马克思主义社会学批评的反批评：辩证唯物主义也许是社会学中很有效的方法，但由于它的外在论本质及构架，其对文艺学本身无所助益。

在这样的形势下，俄国形式主义者被迫对其方法论进行深刻的反思。什克洛夫斯基发表于 1926 年的《第三工厂》，表明了他犹疑于艺术与生活两端之间。他既想跟上时代的步伐，可又颇有点不愿牺牲其理论的首尾一贯性。他试图超越纯形式主义的立场，而与“社会定货”保持谐调一致。

国内战争后纪实文学的迅猛发展，使一种介于政治宣传和新闻报导之间的文体，很快崛起并兴盛起来。什克洛夫斯基等人对这一新现象表示欢迎，认为这是文学危机期中，非审美因素对旧的审美方式的一个冲击，文学革新的动力正寓于此，并称这是文学新起点的标志。他不但对其予以理论上的解释和说明，而且身体力行，亲自实践这种文体，由以创造了后来被西方文艺学家称作是“元小说”的新的体裁样

式。

从《托尔斯泰“战争与和平”的材料和风格》(1928)开始,什克洛夫斯基开始尝试将马克思主义社会学与形式主义基本观点结合起来。从“社会形式方法”以及“阶级”和“体裁”间张力的角度,分析托尔斯泰这部划时代的史诗巨著。但这一“实验”给人以尚不够成熟之感。而到《小说论》,两个因素的结合已经变得比较自然协调了。

1928年,雅各布逊和迪尼亚诺夫联名在《新列夫》杂志发表《语言学研究中的若干问题》一文。这是奥波亚兹成员力求摆脱困境的一次成功的尝试。形式主义固有的经验主义方法论立场,受到了来自内部的严肃反省。但遗憾的是它来得略晚了一点:形势的发展已经不允许他们反思或调整研究方略,其设想在俄国仅停留在草图阶段,只是在国外的布拉格学派^①,在结构主义的理论框架中,付诸实施。此时,前苏联的文艺批评,开始从多元走向一元。20年代末是前苏联文艺理论史上一个重要的转折点。随着第一个五年计划的实施,文学和批评必须履行为“社会主义建设”服务的职能,文学再不能如奥波亚兹所宣扬的那样,独立于一切社会功利主义的目的以外。拉普^②受命将文艺批评统一起来。对马克思主义文艺学方法的一切非正统解释,都只能保持沉默。各种流派团体纷纷解体。非马克思主义的异端学说失去了生存的适宜土壤。形式主义发现自己面临一个两难抉择,不是公开认错,就是保持沉默。

什克洛夫斯基第一个站出来宣布放弃奥波亚兹学说。在《一个科学错误的纪念碑》^③一文中,他对自己的错误做了忏悔,承认自己想使艺术“中立化”并最终使其独立于社会,是一个不可容忍的错误。

但以后的发展表明:这一表白只是一次战略性撤退开始的标志。从此以后,俄国形式主义进入了“隐性”发展阶段。作为一个有组织的

① 按:此派为俄国形式主义的继承者。

② РАПП“俄国无产阶级作家联盟”(Российское ассоциация пролетарских писателей)的简称。

③ 《文学报》,1930年2月。

批评运动的俄国形式主义，由此宣告解体。迪尼亚诺夫从 20 年代中期开始，转入历史题材小说的创作。但实际上这是对其先前所持固有立场和观点的一种具体实践。因而，隐藏在历史人物形象背后的，仍然是那一基本未被触动的观念体系。什克洛夫斯基转而写作纪实电影、剧本、回忆录和报导。他创造了一种非此非彼，融传记、学理和纪实于一体的混合文体。艾亨鲍姆和托马舍夫斯基则从 20 年代末开始，从事 19 世纪经典作家——普希金、莱蒙托夫、果戈理、陀思妥耶夫斯基——文集的校勘、编辑、注释、撰写前言等文本学工作。1947 年，在批判俄国比较文学祖师爷维谢洛夫斯基的运动中，日尔蒙斯基、托马舍夫斯基、艾亨鲍姆被指责鼓吹了“资产阶级的世界主义”^①，理由是他们把俄国文学与东方文学比较。日尔蒙斯基因为曾为 1940 年版的维谢洛夫斯基《历史诗学》一书撰写“前言”，而被迫做公开检讨。他在检讨中承认自己把维谢洛夫斯基的“世界主义”同美帝国主义联系起来，并“感谢党为他指出了改正错误的正确道路”^②。艾亨鲍姆则一来因为他同“反动的”维谢洛夫斯基的联系；二来因为他“不适当地”赞美了安娜·阿赫玛托娃的近作，而被日丹诺夫在其“臭名昭著的”《关于“列宁格勒”和“星”两杂志的决议》中，未点名地作了指责。1949 年 9 月，《星》刊登匿名为帕普科夫斯基的长篇文章《论形式主义和艾亨鲍姆教授的折衷主义》。在前苏联时期，艾亨鲍姆长达 15 年之久，名字不能登诸报端。

后斯大林时期开始后的 10 年中，形式主义开始享有一定自由。受风气影响，什克洛夫斯基出版了《赞成与反对·陀思妥耶夫斯基札记》（1957），《艺术散文·思考与解析》（1959）两著。它们都是研究叙事学的专著。

① 按：此次运动，按安娜·阿赫玛托娃的说法，实际上是一次反犹运动。此说见丽娅娜·楚科美斯卡娅《安娜·阿赫玛托娃札记——1952~1962 年》，青年基督教会出版社，1980。俄文版。第二卷。35

② 转引自维·厄利希《俄国形式主义：历史与学说》，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980。英文第四版。57

艾亨鲍姆从 50 年代后期开始投入紧张的学术研究工作，直到 1959 年猝死。他关于托尔斯泰的极有价值的第三卷巨著《托尔斯泰·70 年代》和《论莱蒙托夫》^①是在死后出版的重要著作。临终前不久，在回答 1958 年在莫斯科召开的国际斯拉夫学学术讨论会记者问时所说的一席话，表明他实际上依然坚持其早年的观点和立场。那就是认为所谓“浪漫主义”和“现实主义”这样一些概念，实际上是密不可分的相关范畴和概念，其中任何一个只有在以它著作背景的情况下，才有意义。判定语词的意义不能脱离具体的语境。他最后重申要重视“艺术和艺术创造的根本特点”^②。

托马舍夫斯基亦如艾亨鲍姆一样，以孜孜不倦地做学问安度晚年。过早去世中断了他正在写作的巨著。他关于普希金的巨著出版于 1956 年。该书的第二卷于他死后的 1962 年出版。文集《诗和语言》(1959)表明他同样回到了自己在 20 年代所持的有关诗体学问题的立场和观点。

俄国形式主义在其“隐性”发展阶段仍具影响力的另外一个显著标志，是在前苏联出版的各类专著中，形式主义所创造的大量专门术语及特殊概念，仍被广泛地、大量地沿用下来。奥波亚兹历时 15 年之久的、在文学史和文学理论方面的许多重要建树，实践证明是难以为官僚主义的行政干预轻易抹杀的。他们对前苏联的马克思主义批评事实上拥有巨大的、不容忽视的影响。

1920 年，雅格布逊应邀到捷克讲学，从此移居布拉格。在他的影响和推动下，很快在布拉格形成了斯拉夫结构主义的又一个中心——布拉格学派，尽管莫斯科语言学小组由于他的离开很快解体，但俄国形式主义的主要观点和假说，却得以在与前苏联截然不同的历史文化环境中，得到延续。关于俄国形式主义的结构主义倾向和雅各布逊的

① 转引自维·厄利希，俄国形式主义，历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980。英文第四版，59

② 转引自维·厄利希，俄国形式主义，历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980。英文第四版，60

符号学美学及其同塔尔图学派的关联问题，我们将在本书最后一章加以讨论。

第二节 寻找文艺学的“主人公”

俄国形式主义在西方文艺理论史上的革命意义，首先在于它为与传统现实主义截然不同的现代主义文艺美学观，奠定了理论基础。西方自柏拉图、亚理士多德以来，数千年一直占主流地位的“模仿说”，由于俄国形式主义的出现，受到了第一次强有力的冲击。艺术的使命不在于毕恭毕敬地模仿自然，而在于对自然（其中也包括现实生活）进行创造性的变形。这一由“模仿”而“创造”、由“反映”而“表现”的根本转变，标志着20世纪西方文论中一系列根本变化的开端。在这方面，俄国形式主义是一个忠实于自己的方法论假说，并将其贯彻到底，发展到极致的第一个文艺学批评流派。

那么，这一切，在俄国，又是怎样发生的呢？

这一问题的提出，使我们对十月革命前俄国文艺学状况的历史性回顾，成为必要。只有以当时俄国文艺学一般状况为背景，奥波亚兹的革命性意义，才能得到鲜明的凸现。

俄国形式主义是在马克思主义社会学尚未在批评界拥有广泛影响的间隙，作为对宗教哲学派和俄国学院派文艺学折衷主义文艺学和文艺批评方法论的一个挑战和反动，在俄国先锋派文学运动的直接影响下，从学院派文艺学和语言学两大营垒——彼得堡和莫斯科大学——内部，分化出来的叛逆倾向的代表。对于它的产生，只有从当时俄国文艺学状况中，才能找到答案。它基本上是一个俄国本土的产物。作为发生学文学研究方法之一的马克思主义社会学，在十月革命以前，尚未在俄国文艺学界树立起威信。普列汉诺夫的马克思主义文艺理论研究，在当时也还没有取得重大成果。弗里契（В. М. Фриче，1870～1929年）通过研究西欧文学，试图确定占统治地位的生产方式与文学创作间的直接制约关系，在当时，也未能为马克思主义批评提供一个方法论前提，从而得到有力的证实。对上述理论探索的“庸俗化”进程，发

端于俄国形式主义由盛而衰的 20 年代中、后期，而到三四十年代，达到极致。弗里契、高尔基（М. Горький，1868～1936 年）、加米涅夫、卢纳察尔斯基等人的文集《文学的堕落》（Литературный распад，彼得堡，1908～1909 年），很难说是一部文学论文集。作者不加分析地把所有俄国现代派文学不是斥为颓废就是反动，距离真正意义上的社会学分析，还很遥远。正如厄利希所说的那样：“十月革命前采用马克思主义文学观的文艺学家寥寥无几”^①。

在这样一个历史“间隙”期中，在俄国文艺学和文艺批评中，占据统治地位的，主要是两个流派，一个是宗教哲学派，一个则是传统的学院派。两派均是俄国形式主义和俄国先锋派在谋求自身发展的道路上，所遇到的首要障碍。

宗教哲学派文艺批评是世纪初俄国末世论哲学——宗教哲学——在文艺领域的延伸和扩展。如前所述，本世纪初，在俄国贵族知识分子圈中，“寻神论”思潮，曾蔚为一时风尚。宗教哲学是俄国象征主义的哲学基础；而宗教哲学派文艺批评则是俄国象征主义在文艺批评中的表现形态。这些批评家多采用形而上学方法为其方法论基础，从抽象的宗教和伦理问题入手切入文学，力求把文学史与文学批评结合起来，从有机整体观出发，用广泛的哲学概括和抽象来把握艺术与现实，把握创作个性和时代精神。

由于此派批评家大多具有较强的思辨能力和比较敏锐的艺术感受力，所以，他们在把握“具体共相”^②上，把握艺术中的一般和个别、本质与现象方面，具有迥异于他人的哲学穿透力。在俄国乃至世界哲学和文艺批评领域，该派批评家是有重大建树的。其主要代表著作有列夫·舍斯托夫的《陀思妥耶夫斯基和尼采·论悲剧哲学》（彼得堡，1909）；尼古拉·别尔嘉耶夫的《论陀思妥耶夫斯基的世界观》（布拉格，1923）和德米特里·梅烈日科夫斯基（Дмитрий. Мережковский，1866

① 转引自维·厄利希·俄国形式主义，历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980，英文第四版，62

② 黑格尔语。

~1941年)的《托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基》(彼得堡,1901~1902年)。

从对文学作品的体验入手,以文艺批评为哲学思想起飞的“跳板”,直接跳跃到纯理念的本体界中,进行“天马行空”般的“灵魂中的漫游”,使哲学家列夫·舍斯托夫,既为世界范围内存在主义哲学,作出了独特的贡献;也为俄国式的宗教哲学文艺批评,树立了杰出的典范。在俄国,列夫·舍斯托夫是深刻揭示19世纪俄国现实主义文学哲学内涵的第一个思想家,也是他第一个指出:在俄国,由于缺乏一种民族哲学思想的强大传统,哲学思想历来是融汇在文学中的。文学哲学化和哲学文学化,乃是俄国哲学和文学,有异于其它各民族文化的一个显著特点。与其他俄国思想家不同,列·舍斯托夫不是从德国古典哲学中,寻求哲学创生的养料(如别尔嘉耶夫),而是把文学当作哲学思辩起飞的“跳板”。对为客观历史进程所抛弃的人、对个体的人、对被遗忘的人、对小人物和多余人的关注和同情;对边缘情境的发现,对个体道德判断超越伦理性的揭示,使他得以跻身于20世纪存在主义哲学思潮中最优秀的思想家之列,也是他对本世纪世界文化的独特贡献。他从俄国文学——普希金、莱蒙托夫、果戈理、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰——等人身上做出的这一发现,使西方思想界受到了强烈震动和深刻影响。这些发现进一步引导他对古典西欧哲学进行价值的重估,从而导致了一种新哲学的诞生,这就是“悲剧哲学”、“苦役哲学”或“20世纪哲学”。融哲学思辩和文学批评为一炉,通过对文学作品和作家的反思阐述自己的哲学思想,成为列夫·舍斯托夫哲学思想发展第一阶段的显著特征^①。

然而,就在宗教哲学派批评家在文艺批评领域迭有创获的同时,其在方法论上的固有缺陷——形而上学主观主义,也便逐渐暴露出来。它的彼岸性、神秘主义和主观主义,与世纪初俄国文艺学中要求革新自身方法论基础的普遍趋向,日益呈二律背反之势。代表其文艺批评负

^① 列夫·舍斯托夫于20年代初移居西欧后,逐渐开始采用“自己的声音”从事独立的哲学研究。

面价值及其对艺术学不适应性的，是德米特里·谢尔盖耶维奇·梅烈日可夫斯基的《托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基》。作者在这部卷帙浩繁的巨著中，从抽象的先验模式出发，试图揭示这两位文学大师的本质。他把他们视为正相对立的两种典型：前者体现了对肉体的宗教直观，而后者则是精神的宗教直观；前者是肉体的预言家，而后者则为精神的预言家。在追溯两位大师的精神本源方面，作者直溯西方在苏格拉底以前的多神教，因为它最理解肉体（плоть）的意义，对之持有一种近于崇拜的敬畏。除精神和肉体外，基督（Христос）和反基督（Антихрист），也是作者采用的另一对二元对立范畴。他把这样一种正反面模式贯穿到对这两位大师的一切研究领域。

这样一种文艺批评，对于以文艺自身价值为旨归的新派文艺学来说，其不适应性是彰明显著的。这首先是因为：第一，作者在这里所讨论的，与其说是托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，而勿宁说是作者自己。作者所陈述的，与其说是这两位世界级文学大师，莫如说是作者自己的宗教哲学观。真正的托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基，仍然“外在于”他的研究，并与之格格不入。实际上，论述这两位文学大师，只是为作者阐述自己的宗教哲学观提供了一个“理由”或“口实”。他是把文学当作了思想的“战场”和“实验场”，根本未曾触及这两位作家的思想内容和艺术创作个性的本质。这样一种以主观思辨为特征的文艺批评，其实是用欣赏取代了客观的科学价值，其结果必然导致文艺批评中客观的科学标准的丧失和主观武断及任意妄为的盛行，对建立科学诗学的有害性是不言自明的。

既然宗教哲学派文艺批评业已成为“使气任性的公主”，那么，以实证主义为方法论基础的俄国学院派文艺学，会不会成为文艺学新流派理想中的“白马王子”呢？结论是：也是也不是。作为俄国学院派文艺学的“传人”，俄国形式主义对其既有继承的一面，也有反抗和反拨的一面。他所承继自学院派的，主要有它的方法论——实证主义及其理论遗产中，有关历史诗学和文艺学主体性的学说；而对俄国学院派“心理主义”则持拒斥的态度。

与19世纪法国丹纳的“艺术哲学”一样，俄国学院派文艺学以实

证主义为方法论基础。他们认为唯有自然科学才是真正的科学探索，因果决定论才是可资参照的逻辑基础。这一派集聚了一大批不乏献身精神的第一流的大学者，也曾在19世纪作出过显著的成绩。他们中间有费·伊·布斯拉耶夫(Ф. И. Буслев, 1818~1897年)、米勒,阿·佩平等,而其中最重要同时也是它的最后一位集大成者,是俄国历史诗学的奠基人、总体文学史的设计者亚历山大·尼古拉耶维奇·维谢洛夫斯基(Александр Николаевич Веселовский, 1838~1936年)。维谢洛夫斯基认为文学史有其自身的客观历史规律。文学史家的任务,就是通过自己的研究来揭示这一规律。他把自己在研究中采用的方法称为“历史归纳法”,即力求让不带任何主观偏见的事实本身,来提供其所实际上已经包含的客观结论。由此出发,他从文学史研究,走向历史诗学的建构。在他看来,文学的发展与社会的发展是密不可分的。文学既然是对社会生活的反映,那么它的规律寓于社会的发展规律之中,便是不言而喻的了。文学史即是“在形象—诗化体验及其表现形式中的社会思想史”,文学的特点盖在于此。诗化意识及其形式的演变,乃是其历史诗学的主要内容。这一“历史诗学”作为一个体系虽未完成,但对其后的俄国形式主义,具有不容置疑的巨大影响。总体而言,他的历史诗学仍未摆脱机械决定论的缺陷,也就是说,它仍把诗的形式仅仅当作上层建筑和内容的副产品,因而,文学演变的动力,来自文学以外的社会因素,来自风俗民情的变迁。这是他与俄国形式主义者的主要分歧点。

维谢洛夫斯基在其未完成的巨著《历史诗学》(1897~1906年)中,对于“母题”(мотив, motif)是“最简单的叙事单位”,而情节(сюжет)则是母题之组合的定义,经俄国形式主义者修改和补充后,得到广泛采用。他关于情节不属于主题范畴,而属于结构范畴的观点,也成为俄国形式主义理论诗学中的重要命题。维谢洛夫斯基在其学术生涯后期,力求予文艺学以一个科学的定位,则更是鼓舞奥波亚兹成员努力探索新文艺学方法论基础的一个动力源。维谢洛夫斯基对他以前,文艺学缺乏自己的课题系列,常常沦为其它学科附庸的状况,十分不满。他把文艺学比作一块“无人之地”(no man's land),即地理学上

为国际法所公认的“无人共管区域”。文化史家、美学家、博物学家和社会思想家，都竞相到那里“猎奇”的一块蛮荒之地^①。维谢洛夫斯基认为，为了确立文艺学的疆界，有必要将富于创造性的文学和一般的写作，加以严格区分。

作为奥波亚兹的先驱者之一，维谢洛夫斯基对新文艺学的意义，绝非仅限于此。他的一系列观点，诸如作者是文学作品的构成成分之一；艺术即手法的组合；文学体裁；他对体裁本身而非诗人的强调；对作品的客观结构而非作品所表现的心理过程的关注；以及他对个人在文学史中地位的贬抑倾向；均在俄国形式主义反心理主义的方法论取向方面，留下了影响的痕迹。在这方面，诚如前苏联文艺理论家楚达可夫指出的那样：俄国形式主义“对前人的依赖性是十分显著的”。他们似乎想以此表明：他们作为一个新批评流派，不是没有来历的。他们是科学史上前人的合法继承者^②。

对于俄国文艺学的发展而言，本世纪第一个十年，是一个极重要的转折点。先锋派文学以其对艺术媒体问题的交叉关注，使得文学技巧、艺术语言问题，上升为所有流派、各门学科所环绕的中心和力量的交点。对蒙在语词身上的象征主义、神秘主义外衣的剥离，丝毫没有使其“近乎于神”的地位稍有下降，而是将其还原到世俗和物质的本质基础上，继续对之烧香祷祝、顶礼膜拜。所有这些显著的变化，都来源于一场危及各门学科方法论基础的精神危机。在这方面，俄国与西欧，可谓如响斯应，彼此呼应。一场“重估一切价值”的强大思潮，深深摇撼了统治欧洲理性舞台数千年之久、曾经是不可动摇的世界观。实证主义的方法论假说，受到了严峻的挑战。修正各门学科方法论基础已成为一种时代的呼声和历史的必然。在这样一种广阔的历史文化背景之下，俄国学院派文艺学后继者们的软弱无力，也便尽显无遗。

① 转引自维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，7

② 见维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版。

俄国学院派艺术学的最大缺陷在于过分崇拜事实而迷失在现象的迷津中不能自拔。他们甘愿放弃批评和判断的权力而拜倒在事实的脚下，甘做一名“蝴蝶的采集者”（什克洛夫斯基语）。牺牲价值判断的结果是使其研究自失于物，缺乏明确的方向感和前景。而现代科学表明：没有理论之光的投射，历史终将只是一个杂乱无章的现象和事实的堆积物。使事物和现象有序化、理性化和具有可说明性的根本原因，端在于观察者是否站在了一个理性的制高点。在第一次世界大战前后的俄国学院派艺术学中，尊重事实恰如法官量罪判刑一般，注重积累各种相互无关的知识，却无意于从事稍有些意义的整合和说明工作。这些人虽多数相当博学，整体上却是一种缺乏想象力的观察家的博学，有书橱般的广博而无批评家的睿智。他们标榜尊重事实，注重研究现象，却无意于、也不屑于揭示事实与现象间的内在关联，缺乏进行广泛哲学概括的能力和物理人情的理性勇气。对于对文学理论和文学史具有重大意义的方法论问题，取规避态度。诚如什克洛夫斯基所说的那样：维谢洛夫斯基早已逝世，他的后继者们都已萎靡不振，“不知道该做些什么、写些什么好了”^①。

心理主义（психологизм）是蛊惑俄国学院派艺术学后继者的症结之一。它主要表现在对俄国经典作家传记心理学的研究中。心理学，尤其是深层心理学，对分析文学作品中人物的精神内涵，已被 20 世纪文艺科学证明是一个行之有效的分析视点。但将其祭为无所不能的法宝，无限制的滥用于作家心理研究中，则必然不能不使人对它的有效性产生怀疑。如果只限于研究作品的成因，揭示促使作家从事创作的内在驱动力和动机，那么，新心理学的应用就不但是必要的，而且也是唯一可行的方法。

然而，末流学院派艺术学家的“心理主义”却不是这样。他们把文学史研究差不多全部等同于作家的传记心理学研究，试图确定的是作家与其作品的同一性。在这样做的时候，他们关注的焦点不是作品本身，而是细致考证诗人生平的琐碎细节，以此而使其研究既回避了

^① 什克洛夫斯基。论马雅可夫斯基。莫斯科，1940。俄文版。15

文学与社会的大问题，也避免了对作品的美学分析。这样一种研究方法的不适当性，主要体现在它的方法论前提本身极不可靠。因为它是以下述假设为前提：既然文学作品是对社会生活的反映，是作家心理个体性外化和物化的产物，那么，结果必然是：有什么样的人格心理结构，便有什么样的文学作品。作家或诗人的人格心理结构与其作品在精神实质上是完全等同和等值的。这样一种假设无疑有其一定的合理性，但对其所能适用的范围，却不能不加以一定限制。而实施限制的标准总括起来不外乎实事求是，分别具体情况而采用相应的方法。

这是因为：作家与其作品的关系，有其完全同一的一面，也有不完全同一、或完全不同一的一面。后一种情形在文学史中是大量的。如钱钟书先生所说：“热中人作冰雪语”^①的情形，可谓比比皆是。什克洛夫斯基对当时心理主义的滥觞，也颇有微词。他指出：作家传记和心理分析，对文学研究决非是必不可少的。比如，据传记材料，歌德曾经患过梅毒，而普希金也写过颇有些不雅的《水银》（《Меркурий》），但这对于研究《叶夫盖尼·奥涅金》和《浮士德》来说，并不具有实质性的意义^②。当然，什克洛夫斯基是站在他所取的作品本体论立场上说这番话的，这一点不可不察。钱钟书先生在谈及《围城》时，也说过类似的话。他说（大意）：你吃了个鸡蛋，觉得好吃，就是了，何必知道它是哪只母鸡下的呢？现代文艺学家则更进一步，他们认为别人写的作家传记，甚至就连作家本人写的自传，也不可以当作具有科学价值的史料加以引用。这是因为：任何传记的写作，都是在作家写作之时的心境支配下进行的，而今天的观点和价值观念体系，必然会有意无意地左右创作过程，造成对历史事实的一定程度上的歪曲，诸如无意识地美化自我、曲解事实、有意“遗忘”不光彩的事情等等，都会违反作家本意地于无意识中自然流露出来。这是意识对记忆的“改写”，是连作家自己有时都难以察觉的。这种种情形表明：以研究作家心理过程为宗旨的传记心理学，未必是文学史理论的可靠基础。所以，

① 钱钟书。谈艺录。中华书局，1984。96

② 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版。220

什克洛夫斯基告诫人们：对诗人的“坦白招供”，切不可轻信^①。

而俄国末流学院派文艺学家们，其所犯错误恰恰在于这一点。在本世纪最初30年中，这派批评家和文艺学家，主要在普希金学中，挥霍滥用其卓越的大脑细胞。当时，普希金研究是文艺学中一个热门话题。大批文学史家围绕着《普希金和他的同时代人》（《Пушкин и его современники》，1~10期，彼得堡，1903~1930年）杂志，埋首在浩如烟海的普希金私人档案材料中，索隐抉微。他们不厌其烦、不惮辛劳地收集和整理有关诗人的各种材料，不管这些材料与诗人或其作品是否有关，关系大小。没有一份留有诗人签名的文件——无论其与诗人的成就是否有关——没有不受到严格稽核的。他们用烦琐的考据学方法，研究诗人生平的每一个细节，如诗人有过多少风流韵事，诗人的财产究竟有多少，诗人孩子的教养问题，诗人是否吸烟，等等，用作家传记学和文学社会学研究，取代了对作品本身及其成分的审美分析。

无论是象征派的宗教哲学文艺批评，还是心理主义的学院派文艺学，在实践中，都表现为用外在于文艺学的、别的学科的价值体系、观念范畴，取代以文学作品本身为主体的、文艺学自身的价值体系和目的论。文艺学界流派的杂多、观念的混乱、方法的驳杂，一定程度上恰恰说明它自身尚需建构。宗教哲学派的彼岸性和学院派的心理传记性，都不是建立科学的文艺学的合理基础。有鉴于这种情况，维谢洛夫斯基在其晚年，针对现状，发出过这样的感慨：俄国文艺学处于迷惘和困惑之中，它不知道什么是它的对象即“主人公”，也不知道应以什么作为自己的方法论，以及这一方法论所能适用的范围^②。

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，230。按：钱钟书先生在《谈艺录》中，也说过类似的话。钱先生写道，“流风结习，于诗则概信为征献之实录，于史则不知有峭空之巧词，只知诗具史笔，不解史蕴诗心”。接下来，先生引用什克洛夫斯基的话道：“希克洛夫斯基论普希金叙事名篇，因笑文学史家误用其心，以诗中角色认作真人实在，而不知其为文词技巧之幻象”——《谈艺录》，第363页。

② 维·厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980。英文第四版，58

这样一来，确立文艺学研究的目的论，寻找摆脱普遍混乱的途径，也便顺理成章成了彼得堡和莫斯科两大学府中，新一代文艺学家和语言学家，自觉遵奉的时代使命。这是些具有明确方法论意识和一定哲学素养的莘莘学子，他们从一开始展开其活动起，就把奠定科学诗学的方法论基础，奉为自己的圭臬。“文学史如欲成为一门科学，就必须找到自己的主人公”^①。

问题就提出来了。原来，“主人公”（репорт）即研究对象问题，在俄国文艺学界，长期以来并未得到解决。维谢洛夫斯基所说的“无人共管地带”，即任何学科都可以“到此一游”的状况，并未改变。混乱的原因找到了，便向问题的解决迈出了一大步。文学史研究必须以理论为先导，不如此，势必会造成“瞎子摸象”的状况。对象确定了才能给文艺学的各种力量以目标、以方向，才能变混乱为有序，变无目的的漫游为目标明确的远征。不然的话，所有的努力，其结果不外乎是制造一堆语言的垃圾。传统学院派文艺学的折衷主义，使其类似于一个“联合国”，其中方法驳杂，如群雄割据，中原逐鹿，而到此狩猎的“高手们”，无论是社会学、历史学、心理学和人类学，都有各自的目的，其中没有一种，是文艺学自身的、为文艺学所特有的、由文艺学的本质所规定的。文艺学摆脱普遍混乱的根本途径，在于自我的更新。必须寻找一种革新的力量，以便把不属于文艺学自身的外在因素，逐出艺术的殿堂，而在新的基础之上，建立具有独立价值的文艺学体系。

俄国形式主义，便是俄国文艺学界这样一种革新力量的代表。相对于它以前的传统文艺学而言，俄国形式主义的革命性意义，是非常显著的。西方文艺理论在这之前，虽已有过数千年的发展历程，但文艺学始终未能很好地解决自身对象的问题。文艺学之所以长期沦为其他学科的附庸和侍女的地位，原因正在于它没有自己明确的对象和研究范畴。亚理士多德的“诗学”，中间经过中世纪和近现代，实际已成

^① 罗曼·雅各布逊，最新俄国诗。见罗曼·雅各布逊，诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1987。俄文版。275

为一种“绝学”。柏拉图、亚理士多德、黑格尔、康德、别林斯基等人代表的“理念说”传统，实际上是造成“内容”与“形式”长期割裂状态的根本原因。别林斯基的革命民主主义美学，实质上是一种社会批评。文艺自身的规律特点，它的美感生成及其发生作用的机制问题，在传统艺术学中，实际上一直是一个“被人遗忘的角落”。事实上，所谓形式——文学之为文学最根本的特征——在传统艺术学中，是一个盲点和永恒的谜。艺术学长期以来的无主体性，是造成它“人尽可夫”的根本原因。俄国形式主义所力求改变的，便是这样一种状况。他们在面对传统艺术学时，不吝于向它们表示其轻蔑和嘲弄。他们笑它是一个松散的“联合企业”，当它想要拘捕某个人时，不惜采用“宁可错杀一千，决不放过一个”的方略^①。他们嘲笑传统艺术学是这样一个笨伯，他原本是想欣赏花的美丽和美丽的花的，却一屁股将花坐扁了，既毁坏了花，也毁坏了美丽^②。

在这个问题上，什克洛夫斯基的艺术批评，对于整个奥波亚兹批评策略的形成，起了极其重要的作用。西方著名俄国形式主义研究家维·厄利希在他那部赅博精深的专著中写道：说俄国形式主义主流是维·什克洛夫斯基个人脑力的产儿，或干脆否定其在组织俄国形式主义文学研究、酝酿其方法论酵母方面所起的巨大作用，同样是错误的。“在他创建的奥波亚兹的最初时期，维·什克洛夫斯基的文章和演说，对这个运动的观点和战略，有着十分巨大的影响力，恐怕除了罗曼·雅各布逊外，他的影响力超过这个运动的任何一位代表人物”^③。一个更加明显的事实是：1920年维·什克洛夫斯基被迫出国后，奥波亚兹的活动曾在短期内陷于停顿状态。而在20年代中期，当迪尼亚诺夫和

① 罗曼·雅各布逊。最新俄国诗。见罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1987。俄文版。275

② 维·什克洛夫斯基。感伤的旅行——1917~1922年回忆录。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。271

③ 维·厄利希。俄国形式主义：历史与学说。莫顿出版社。海牙、巴黎、纽约。1980。英文第四版。258

罗曼·雅各布逊在柏林酝酿成立“新奥波亚兹”时，也公推什克洛夫斯基为她“当然的主席”。什克洛夫斯基与俄国形式主义的关系，于此可见一斑。

什克洛夫斯基等人所提出的问题，促使我们思考这样一个问题，那就是：俄国形式主义与传统艺术学有何根本差异的问题。这种差异主要表现在：在传统艺术学，艺术学未脱其功利主义目的。奥波亚兹却主张艺术有其独立价值和特有规律，它是一个独立自主的体系，无须为社会承担外在于其自身的许诺。如果说它也有目的性的话，那么，它的唯一目的，就是被欣赏和被感受。从这个意义上说，作家在作品中究竟说了些什么（内容和题材），属于外艺术范畴；其它学科自然也无妨将其作为自己研究的材料之一。然而，决定一部作品艺术价值高低和大小，归根结底，非取决于作品中所表现的社会生活内容，而取决于它的构成方式本身，亦即美感作用方式本身。这也就是爱伦·坡所说之“统一的真实”和“同一的真实”论问题。艺术的其它功能，也只有通过美感作用方式来发挥。因此，艺术学若要成为关于艺术自身规律的一门学科，就必须把研究作品的审美作用方式问题，即如何写的手法问题，当作自己的“主人公”。这一点对传统艺术学的革命意义，是不言而喻的。

将文学作品的美感作用方式问题，置于艺术学的核心地位，自有其合理的意义。这取决于下述一点：即审美是艺术的本质特征。文学作品被作家们呕心沥血，“吟成一个字，拈断三茎须”（贾岛语）地写了出来，不是为了印成书后生火的，那不是它的价值所在。要生火有废纸就够了。文学作品生命力的来源，在于欣赏。欣赏和被感受，才是文学作品的本质属性和它独特的存在方式。离开欣赏或与感受隔离，文学作品只不过是一堆语言的垃圾。正如一个国家必须有立国的基本思想，一本书亦应有它之所以存在的“终极根据”，那就是被欣赏。一部作品只有经了接受意识的“洗礼”，才算完成了它的使命。因此，一部未经接受意识“洗礼”的作品，它的生命力就等于零，就好像它压根就不曾存在过是一样的。在接受意识的视域里，一部作品所负载的内涵，会产生多种多样的反应。内涵小的，会增值放大；内涵大的，反

倒可能招致“不过尔尔”的冷漠。可谓千人千面，因人而异。但总的说来，可以归结为：文学作品的各种功能，诸如社会教育等，只有经由欣赏这一环节，才能发生作用。任何非本质功能，离开欣赏，都无从发挥作用。

对审美作用方式即手法的强调，再次把语言问题，抬高到了文学研究的中心地位。如果说绘画是经由音响、线条和构图的中介、而音乐是经由音响及其组合的中介表现自身的话，那么，对文学作品来说，语言是它赖以发挥作用的唯一媒体。文艺学欲要成为一门科学，就不能不研究文学由以构成和传达的介质——语言。既然文学是一种语言艺术，诗是一种语言现象，那么，一个合乎逻辑的推论，就是新文艺学的建设，应当从语言学的现代发展中，寻求指导。

奥波亚兹在这方面是足够幸运的：语言学家们在此时，恰好也对文艺学有浓厚的兴趣。这是因为：约在同时兴起的欧洲语言哲学和人类学，差不多也在这时发现了语言的诗性本质。这里的诗性本质包含有两重含义：其一，是就发生学而言，诗语的产生先于散文语言。人类最早创造的是诗，而非散文。语言的本质就是原始人诗化意识的一种表现。其二，原始人的语言思维本身，就是一种诗化语言。在万物有灵论时代，语言同一种神秘的魔法相联，原始人都相信，念出一个人或物的名称，便会把那人的灵魂召唤到自己的身边。

这样一来，诗语——文学和语言学的连接界面——理所当然地成为两门学科汇通融合，并相互寻求互补性说明的合宜地点。文学史的“主人公”就是这样被发现的。作为文学作品的唯一媒体的语言，理所当然成为文学史研究的合理对象。

而在当时的语言学界，同样潮涌着一股想要摆脱实证主义的历史性冲动。进一步说，在当时所有人文学科中，对起源学的迷恋正在被考察人类活动的目的所取代。就语言学而言，一种认识越来越为语言学家所认同，即语言是人类的的目的性活动之一。研究语言事实不应当只是在它的历史演变范畴中进行，而更应通过它在当代言语模式中所具有的功能来研究。

在彼得堡大学，“新语法学派”正受到让·博杜恩·德·库尔特内

及其追随者的挑战。列夫·谢尔巴(Лев Щерба, 1880~1944年)——库尔特内最优秀的学生——一方面号召反对片面的历史主义;另一方面,则力主把活生生的口语当作语言研究的真正对象。在莫斯科大学,虽然“功能语法学派”的影响并不大,而“新语法学派”则仍具有很强影响力,但在弗·弗尔图纳托夫教授的主持下,青年语言学家在语言形态学分析研究上表现出极大的创造性。虽然功能和语义问题仍旧未被纳入研究范围,但在时代思潮的感召下,一批青年语言学家渐渐对旧派经验主义方法感到不满,渴望开辟新领域、研究新问题、采用新方法。

德国著名哲学家爱德蒙·胡塞尔的影响,是促使莫斯科语言学小组成员接受功能语法学派的一个潜在因素。其中,爱·胡塞尔划时代的巨著——《逻辑研究》——在此起着尤为巨大的作用。胡塞尔是从一个逻辑学家或说语义学家的立场来看待语言问题的。他认为语言是一个确定的符号系统,其各种表达法的自然原型,都含有意义。以此为出发点,胡塞尔探讨了所有语言所共同具有的基本语法范畴的逻辑功能问题。在超越比较语言学经验材料的基础上,胡塞尔得出了“语言本身”的纯语法概念。尽管一些顽固守旧的教授把胡塞尔思想当作反科学的“异端邪说”,但年轻学者们却把它奉为“圣经”。

胡塞尔的思想是经由他的热情介绍者古斯塔夫·什佩特(Густав Густавович Шпет, 1879~1940年)的努力,渐渐为莫斯科青年语言学家所掌握的^①。诸如“意义”与“形式”,“符号”与“所指”这样一些“形而上学观念”,一经为一些非正统派的语言学家掌握,便会成为他们用以批判起源学谬误的一把利器。他们反对库尔特内从心理学角度研究语言现象的心理起源说,而主张把心理学完全逐出研究领域。交际是一条双行道,是无法单用心理学予以彻底研究和解释的。它是一种社会交际事实。所有表达方式,包括语言,都不单单是心理过程的副产品和感觉征象,而更应是实体本身。这种实体要求对之进行结构描述。从结构观点看,语言学的任务是确定一种表达法及其成分的客

^① 维·什克洛夫斯基. 小说论. 莫斯科: 苏联作家出版社. 1983. 俄文版. 8

观意义或主体间意义，确定各种表达类型的特殊意图。

这样一种方法论定向无疑有助于语言学与诗学的联姻。一个此前未曾涉足的处女地，想必会是检验新方法效应的合宜场所。长期被新语法学派忽略的诗语，其所受的传统限制相对较弱，同样也有利于新派学者一施身手。诗语之所以能有这么大的吸引力，原因在于它所具有的独特本质。诗语中的所有成分都无不从属于这样一个结构原则：即它的陈述是为了达到某一有为之的审美效应而组织起来的。

一般诗语是这样，现代诗语则更其如此。对于奥波亚兹来说，赫列勃尼可夫、克鲁乔内赫和马雅可夫斯基的未来派诗，将手法赤裸裸地呈现出来；而未来派的“无意义语”实验，以突出诗语的审美功能为旨归，更是将诗语同所有交际语言类型明确地划分开来。因此，奥波亚兹对未来派诗歌的关注，绝非出于个人气质或爱好，而是其所持理论观点本身逻辑发展的一种必然要求。

这样一来，对先锋派艺术的迷恋，以及对学院派文艺学陈旧分析过程的摒弃，在本世纪第二个十年中，渐渐汇集为一个影响广泛的运动，便是势所必然的了。

第三节 文艺学本体论价值论证

那么，文艺学的对象究竟是什么呢？

奥波亚兹回答：是文学性（литературность, literaness）。什么是文学性呢？文学性就是“使特定作品成其为文学作品的那一特性”^①。这一特性只有在把文学与非文学文本加以对比时，才能得到有力的凸现。

这样一来，仅仅从都使用语言这一点，显然已经不足以判别文学与非文学的界限。因此，问题便自然转化为：诗语和日常实用语言的区别性、差异性何在？正是根据这个立场，奥波亚兹称自己为“特性

^① 罗曼·雅各布逊，最新俄国诗。见罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987。俄文版，275

论者”^①。

与日常和实用语言相比，诗语即文学语言究竟有哪些突出特征呢？

首先，诗语是这样一种语言，在这种语言中，日常生活和实用语言的交际和传达信息功能，退居第二位，而语言的审美功能被置于首要地位。“诗就是在其审美功能中的语言”^②。使日常和实用语言与诗语所以区别的突出特征，在于交际或语言活动的目的不同：在前者，目的是传达信息，取得谐调彼此行动使之一致和沟通思想的结果；在后者，目的仅仅在于要获得接受意识的青睐，使之被感受、被体验、被欣赏、被品味。而其它目的，对于诗语来说，是可有可无的，或勿宁说是不存在的。诗语乃是一种价值自足的、自我发展的语言，它不对任何外在于它本身的价值，承担任何许诺。文艺学或诗学的主体性价值，就寓于诗语本身的主体性之中。

那么，诗语的审美价值是通过什么方式得以体现的呢？是通过手法或技巧。如果说，在索绪尔来说，语言属于一般语法范畴，它是一种民族共同的交际工具的话，那么，言语，则属于个人创造领域。诗语属之。因此，从这个意义上说，诗是一种个人性的言语创造。“诗是言语创造的实验室”^③。未来派诗人，无论是赫列勃尼科夫，还是克鲁乔内赫，抑或是马雅科夫斯基的诗歌实验，在奥波亚兹看来，就正好鲜明地体现了诗之为诗的最重要的本质。早期俄国形式主义，正是在这一点上，竭力为未来派的实验诗辩护，从语言最基本的单位——语词——的语音和字形两方面，开拓了诗语审美的三维空间。意义是语词审美空间中非常重要的一维，其它两方面无论有怎样的变化，都会最终体现为意义的变化。这样一来，在奥波亚兹的理论中，语言的内涵与传统文艺学中的语言观，便有了实质变化。其实质在于：传统文艺学中的语言，其作为文学作品建筑材料的重要性，主要表现在它的现

① 鲍·艾亨鲍姆。形式主义方法理论。见鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论文集。莫斯科：苏联作家出版社。1987。俄文版。119

② 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社。1987。俄文版。275

③ 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科，科学出版社。1987。俄文版。274

实指涉性、客体象征性。语言不是因为其自身的实体价值而被重视，而是因为它所指代的外在客体或现实。而未来派和奥波亚兹之推重语言，却是为了语言自身。在他们看来，语言本身就是一个实体。它有充分的权力成为诗学研究的主要对象。这样一来，作品是否具有艺术性或文学性，不在于它的语言是否忠实地反映了艺术与生活的对应关系，而在于它是否具有创造性。创造，是赋予作品艺术性的本质根源，它体现了艺术究其本质乃是一种自我表现，而非反映现实。艺术性的第一个也是它的最根本属性，在于它是创作主体对语言的一种个体性操作。这样一来，运用语言的手法和技巧问题，亦即语言功能问题，便成为文学和诗学研究的主要任务。对作品的诗学和审美分析的实质，就是揭示诗人或作家是如何运用语言的。揭示了这一点，也就自然揭示了文学作品美感发生的作用机制。

由于作品本身是诗人精神个体性的物化形式，所以，揭示作家或诗人在作品中所采用的手法或技巧，自然也就是揭示作品美感发生的奥秘。在这一点上，奥波亚兹美学家与传统美学家，构成了又一重对立。在传统美学家看来，文学作品美感的来源，端在于它是“理念的感性显现”（黑格尔语），作品所以能给人以美感，原因在于人的心灵与自然的神秘对应关系。无论美来源于“心”还是“物”，是客体还是主体，反正不会是来自作品本身。所以，传统文艺学尽管有时也强调研究作品的艺术构成要素，但从总体上看，对作品进行美学分析是它始终都无法问津的。而奥波亚兹美学家则把美的来源，归诸于作品本身，既不是来自象征主义的“自然”，也不是黑格尔的“理念”及康德的“本体界”，从而把美的发生学基础，牢牢地奠定在世俗的语言基础之上。这样一种美学可以说把传统美学来了个大颠倒：由自上而下变成了自下而上。把历来是神秘的美的发生学基础，变为可操作、可定性定量分析的一种过程。这就把笼罩在美身上的形而上学迷雾一扫而光，将其还原为可视可感可分析可操作的。美在形式主义者手中，再不是虚无缥缈不可捉摸不可把握的，再不是一种只可意会不可言传的东西，再不是诗人或作家一种神秘主义的主观命意，而是一种可视可感的物质实体。俄国形式主义的这样一种转向，代表了 20 世纪美学发

展的最新趋向，是本世纪西方美学哲学重要流向的一个标志。

诗是一种“用词的艺术”^①这种观点，把历来关于文学是一种语言艺术活动的旧说，大大地向前推进了一步。在西方文论史上，从亚理士多德，中经萨缪尔·泰勒·柯尔律治、格奥尔基·普列汉诺夫、赫伯特·里德、乃至什佩特、波捷勃尼亚等人，都曾有过类似论述。在象征主义理论家那里，有着与奥波亚兹最相近的观点。对他们来说，诗中的语词具有自足价值和结构性能。语词的结构性与思想性紧密相关。但在另一点上，象征派与形式主义有显著差别，那就是在象征派看来，词即象征，它是联结现象界与本体界的一座桥梁。所以，词的作用不是描写，也不是表达，而是表征。语言是表征自外于它本身的某种客观实体的一种约定俗成的符号。总体上说，象征主义者把意象视为语言最突出的特征，正是通过意象，特别是比喻、暗喻等等，诗语与散文和科学陈述语言才有了显著区别。这是奥波亚兹与象征主义的主要分歧点。

什克洛夫斯基在其纲领性论文《艺术即手法》中，表达了这种与象征主义截然对立的立场。他否认运用意象是诗语区别性特征这一说法。因为如果说意象是诗语区别性特征的话，那就必须肯定它有一个假定性潜在前题，那就是有一个外在于诗语本身的参照系存在着。诗语和形象不是一对可扩张概念。一方面，运用比喻的范围远比诗更广，它可以出现在语言的各个层次上。如既可用于描绘性的口语体中，也可运用在演说中，甚至科学和散文语言，也何妨用用比喻来说明抽象的理论问题。所以，“用形象来思维”（мысленные в образах）根本就不是文学作品独有的特点。另一方面，在有的场合，即使完全不用意象，也完全可以写出很好的诗来。运用意象，并非如波捷勃尼亚所说的那样，是诗语和散文及科学语言的区别性所在。例如，什克洛夫斯基断言：普希金的《我爱过你，如果，我的爱……》这首诗，就完全没有

① 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店1989。

用任何意象①。

形象或意象共有两种，一种是作为思维和认识手段的，其作用在认识论方面，目的是通过已知来认识未知，如用西瓜来代指灯罩、脑袋一类圆的东西，就是这样的一些比喻。另一种是诗的意象，它的目的和作用是造成一种强烈印象，加强人们对所表现事物的感受。这种意象和艺术作品中所能用到的其它手法，诸如排比、比较、重复、对仗、夸张等等，在作用或功能上是一样的，都是为了强化作品的可感性。艺术的最高使命正在于此。考察诗和诗的语言，不能离开对诗语功能的探究。语词在诗中的用法本身，恰恰正是使艺术作品具有可感性的奥秘所在。

诗歌或文学作品中运用包括意象在内的一切手法的目的，不外乎提高作品的可感性，使人们感觉到它，而不是仅仅认知它，让它在人的接受视域里，轻轻地、一点痕迹不留地自动滑过。人的日常接受倾向于自动化。一件事情，做得久了，便“熟能生巧”。一个人可以在做着每日重复多次的事情，但却感觉不到自己在“做”，而是在无意识或半意识中，自动地在做着。意象在诗中有着完全不同的功用。那就是它不是像波捷勃尼亚所说，让人们通过已知来认识未知，而是恰恰相反，是使熟悉的事物“陌生化”（остранение）——什克洛夫斯基如是说。文学性或艺术性的要义，可以一言以蔽之，曰：陌生化。奥波亚兹成员，包括艾亨鲍姆和雅各布逊，都爱引用托尔斯泰的这样一段话，那是说一个人如果无意识或半意识地做某些天天在做的事，而却漫不经心、心不在焉的话，则那件事情便不会在此人心中留下任何痕迹，其结果就如同他根本就做这件事是一样的②。而艺术——什克洛夫斯基断言，就是要还给人们对事物的新奇感觉。文学不是对现实的反映，而仅仅是现实符号组织化了的所指。所以，文学文本不但不反映现实，而且倾向于使所表现的现实陌生化，打破我们对现实世界的习惯性知觉方式。文学使其形式陌生化的能力，恰恰是它有别于其它陈述的根

① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。143

② 维·什克洛夫斯基。小说论。莫斯科：苏联作家出版社。1983。俄文版。156

本之点。文学研究的任务就是揭示此种陌生化效果所以能产生的内在机制。

艺术作品中所能采用的任何手法，无不可用陌生化来予以高度概括。这在诗语——艺术性或文学性最鲜明的载体——中，得到了最鲜明的体现。语言——人类最古老的造物——它的起源本身就饱蕴着无穷的诗意。但随着历史文化的变迁，它最原始的诗性本质渐渐脱落了，退缩为一个简单符号和概念。语言即意识的表征，它的变迁史，表现为诗性本质渐次脱落和被遮蔽的过程。到了近现代，人们生存在毫无诗性的语言牢狱中而浑然不觉。陌生化的另一重含义，就是要向语言的诗性本质复归或还原。这种向语言诗性即可感性的还原与复归，可以采用多个方向，即既可以是创造性地活用古旧词，拂去它身上蒙着的尘埃；也可以是“俗语”、口语词的“雅用”——将丑小鸭恭恭敬敬请到艺术殿堂中来；还可以将本不属于同一系列的语词，使用“暴力”，强行捉至一处，使之相形而立。一言以蔽之，艺术的要义，不是使作品逼近或是酷肖本然的“真”，而是恰恰相反，是对现实和自然的创造性变形。这样一种变形方式之所以必要，是为了使我们钝化了的、自动化了的感觉方式活跃起来，提高作品被感受的可能性基质。所以，诗语的功能与其说是表意或传达，倒不如说是为了造成一种特殊的审美效果。诗语是这样，则文学作品的整体结构，就更其如此。

按照什克洛夫斯基的表述，陌生化是艺术的一般特征。如果要用一句话来概括它的性质的话，那就是对现实和自然进行创造性的变形，使之以异于常态方式出现于作品中。在这样做的时候，陌生化的一个最突出的效果，是能够打破人们的接受定式，还人们以对艺术表现方式的新鲜感，让人们充分地感受和体验作品的每一个细部。艺术既然以让人们感受为其存在的第一要义，那么，在创作过程中，作家和诗人首先应当关心的，就是如何提高作品的可感性，如何把读者的审美注意调动起来，共同完成和参与美的创造。

使体验陌生化，是文学作品有别于其它文化形式的根本特点所在。文学研究的主要任务，就是分析作品用以达到预定效果的结构手法。总之，文学性在于文学作品的语言形式本身。文学是一种写作方式，是

艺术手法的集合。艺术性就是这种说话方式、语言形式和写作手法的功能。文学的本质只能在作品发挥其功能的特殊方式中寻找。而只有确立了艺术赖以行使其功能的特殊方式和特殊规律，并以研究和探讨这些特殊方式和特殊规律为基础，才能最终确立文艺学和诗学存在的理由和根据。这样一来，从确定诗语的主体性出发，奥波亚兹最终走向了对文艺学和诗学主体性的确立。什克洛夫斯基写道：“我的文学理论是研究文学的内部规律。如果用工厂方面的情况来打比方，那么，使我感兴趣的，不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯政策，而只是棉纱的只数和纺纱方法”^①。

在奥波亚兹成员中，艾亨鲍姆和日尔蒙斯基都是从哲学研究方法转入语言学诗学研究方法的。在艾亨鲍姆，这种转向最终完成于1918年。在这一年，他最终抛弃了哲学研究方法而加盟奥波亚兹。因为他认为，哲学研究方法最终仍然无法探究文学作品的艺术结构问题，而诗学研究如欲取得科学的结论，最终仍将面对作品的诗学构造问题。不如此，则文艺学终将难以确定自己的地位而漫无边际地漂流。作为一个准形式主义者，日尔蒙斯基则是从另外一个角度论证研究艺术形式问题的必要性的。他提出了这样一个艺术心理学事实，即如果破坏其形式，则艺术作品必将丧失其审美作用。由此可见，艺术作品发生作用的全部力量，只和它的形式有关，“我们在建构诗学时的任务是，从绝无争议的材料出发，不受有关艺术体验的本质问题的牵制，去研究审美对象的结构，具体到文本就是研究艺术语言作品的结构”。“在艺术中任何一种新内容都不可避免地表现为形式，因为，在艺术中不存在没有得到艺术体现的即没有给自己找到表达方式的内容。同理，任何形式上的变化都已是新内容的发掘，因为，既然根据定义来理解，形式是一定内容的表达程序，那么空洞的形式就是不可思议的”^②。如果奥波亚兹把他们的理论假说贯彻到底，那这样一种诗学研究，相对于

① 方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店。1989。18

② 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店。1989。219

先于他们的所有文艺学流派而言，无疑是一个革命。综观在它以前的文艺学，还从来没有过一个流派，能把艺术作品的作用方式问题，提到文艺学本体论地位来加以探讨。奥波亚兹成员经常引用的，还有托尔斯泰的另一段话。他的原意是说：文学作品是不可转述的。作品的内容，就是作品本身。如果我想要告诉你《安娜·卡列尼娜》的内容是什么，我就得把它重写一遍。任何转述都必然是、也只能是对作品艺术结构的一个歪曲或破坏。作品的内容，就是作品的艺术形式本身。文艺学如欲成为一门科学，就必须把别的学科视为是内容的东西，当作形式和内容的统一体本身来加以研究。在这一点上，艾亨鲍姆的事例很有启发性。在还没有加盟奥波亚兹以前，艾亨鲍姆一度受聘给人讲授文学史。这时，一个问题始终困扰着他：那就是讲什么的问题。过去的文学史从来都是把文学发展演变的过程，混同于或等同于社会发展史的副产品。文艺学如欲成为一门科学，就必须确定自己的特殊对象，并由此出发，进一步确定其特有的课题系列和方法论体系。这也正是促使艾亨鲍姆理论转向的原因之一。

从诗的体验和接受角度论证文艺学的独立价值，这只是可能有的论证之一。什克洛夫斯基就是这样做的。而另一位奥波亚兹的代表人物罗曼·雅各布逊，则更多的是从现代语言学和符号学角度，论证文学性。但在对文学性的看法问题上，雅各布逊的着眼点，与什克洛夫斯基略有差异。他认为文学性不在接受主体与接受客体之间的关系，而在符号与其所指的关系中；不在读者对现实的态度中，而在诗人对语言的态度中。文学性更多地寓于诗语和其它语言，如日常生活用语及科学语言的区别性特征中。

如上所述，按照奥波亚兹的观点，诗语是为了达到特定审美功能而有意组织化了的语言表述，而以交际为目的的日常生活语言在审美上却是中性的、非定型化的。在日常生活语言和科学语言中，词语仅承担表意功能；而在诗语中，表意功能退居第二位，而审美功能占居主要地位。因此，在诗语中，语言的语音表现力和情感表现力大大高于日常生活和科学语言。关于这一点，雅各布逊写道：“诗的功能在于指出符号与其所指并不同一”。为什么有必要突出这一点呢？那是因为，

如果不突出这一点，对客体的接受就会自动化，对现实的接受就会消失。艾亨鲍姆也强调指出：“我们应当善于摆脱业已形成的、对语言的实用用法的自动性，以便能‘理解’艺术语言”^①。索绪尔就已有能指和所指的关系是“任意的”的观点。这也就是说，在日常生活和科学语言中，词语多为单义的；而在诗语中，词语则多呈现为多义性和复义性。诗语的作用方式是表明审美功能要远远优于交际功能。在日常生活语言中词语的关涉意义，也即任何所指的关系，到了诗歌中便不复存在了。词语处于意义和意义的相互辉映之中，开始具有它在日常生活语言中所不具有的自足价值。“诗歌的特殊性在于这样一个事实：即词语仅只被当作词语本身被接受，而不是代指它所表示的客体或某种感情的宣泄，因为语词及其措置、意义及其内、外在形式，要求具有自己的分量和价值”^②。

同任何语言表述一样，诗语也有它的目的。由于诗语把达到特定审美意图作为自己的目的，所以，比起其它各类语言表述来，诗语更倾向于情感的表现。这也就是说，在诗语中，语音和意义的关系，比在认识语言中，更具有组织性、更密切。用适当方式组合语音以传达感情的意向，使诗人比他人更密切关注词语的语音肌质。“……诗有别于非诗之处，恰恰在于它的语音系列，而非语义系列……可以断言，在诗语构成中，发声（和语能器官动作）及语音表现具有首要意义。如果事情果真如此，那么，常用语词对诗人来说乃是材料，诗人在其特性中能揭示出在其自动使用中遮蔽了的一面”^③。“诗人应当拥有特殊的听力和特殊的语感”^④。这正是诗语区别于认识陈述方式的主要之

-
- ① 鲍·艾亨鲍姆。形式主义方法理论。见鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论文集。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。336
- ② 罗曼·雅各布逊。转引自维·厄利希。俄国形式主义：历史与学说。莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980。英文第四版。181
- ③ 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论文集。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。335
- ④ 鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论文集。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。336

点。在情感性话语中，人们之所以重视语音的适当组合，原因不在于语音组合自身，而在于它所传达的意义，也就是说，悦耳的语音仅仅是交际的俾女。而在诗语中，为日常生活和情感语言所共同具有的交际功能降到了最次要的地位。作为一种仅以表现方式自身为目的的说话，诗有其自身的法则。对此，托马舍夫斯基的表述更加明确。他说诗是这样一个语音系统，在这个系统中，交际功能退居背景，而语词的构架本身要求具有本体价值。诗是一种以表现方式具有高度感受性为特点的语言活动。语词在诗中并不仅仅是客体的语言阴影，而是客体本身。“但词并非阴影，词是物”^①。这样一来，以确定文学语言及其表现手法的特殊性为基点，奥波亚兹提出了以文学作品及其构造法则为研究对象的艺术本体论，这种理论同以探讨文学作品的起因为目的，以文学的外部研究为主要特征的传统文艺学，具有截然不同的品质。

这一点无疑具有巨大的革命意义。特别是当我们回顾前奥波亚兹时代西方文艺理论的状况时，对这一点就看得更清楚。19世纪以前的西方文艺学，并不是完全不看重形式，而是认为形式同内容相比，处于相对次要和从属的地位。他们一般认为思想是先形式表达而存在的某种实体，而形式不过是体现一定思想内容的物质外壳。然而实际上，正如现代符号学所揭示的那样，形式（能指）和内容（所指）都是统一的符号（作品）的组成部分，它们是既对立又统一的，是互以对方为条件而存在的，犹如一张纸的两面，撕破它，也就等于破坏了内容和形式的统一体。所以，情况正如歌德所说的那样，对于大多数19世纪文艺学家来说，形式始终都是一个谜^②。奥波亚兹的积极意义，就在于他们一反传统文艺学重思想、轻形式；重起因、轻作品的理论偏差，首次把文学作品及其美感作用方式问题，摆在了文艺学中心课题的位置。他们的理论研究和探讨，深刻揭示了诗语的审美潜能，对于文艺学本体论价值的确立和科学诗学的建立和发展，具有不容否认的贡献。他们对文学作品由以产生美感效应的形式机制的研究和探讨，对于补救

① 维·什克洛夫斯基. 小说论. 莫斯科：苏联作家出版社，1983. 俄文版，51

② 歌德谈话录. 朱光潜译. 人民文学出版社，1980. 85

传统艺术学的所失，确立艺术学固有的界限、对象和特点，具有拨乱反正的巨大意义。他们在这一方面的巨大功绩，得到了包括马克思主义文艺批评家在内的各家艺术学流派的赞扬和肯定。

奥波亚兹的理论探索，有助于揭示内容与形式的辩证关系。在文学作品中，内容常常表现为它的形式本身，脱离审美结构一般法则的内容，在作品中是找不到的。形式的变化就是内容的变化。形式并不是诗人理念的包装品或装载内容的某种容器。在文学作品中，内容、无论是情感还是认识，都只能通过形式的中介得到表现。讨论内容，绝不可能脱离其艺术表现的形式来进行。“爱、悲伤、悲剧性的内心冲突、或某种哲理思想等等，不是单独存在于诗中的，而是体现在诗的具体形式中的”^①。“在艺术中不存在没有得到形式体现即没有给自己找到表达方式的内容。同理，任何形式上的变化都已是新内容的发掘，因为，既然根据定义来理解，形式是一定内容的表达程序，那么，空洞的形式就是不可思议的”^②。俄国形式主义正是想从形式入手，探索一条科学分析文学作品内部构造规律和法则的诗学途径。

在这个问题上，奥波亚兹的理论观点，存在着一定的矛盾和分歧。它突出地表现在什克洛夫斯基的理论学说中。一方面，什克洛夫斯基指责“可分离的内容”是一种荒谬的幻想，嘲笑那些弃形式如弃蔽履的批评家。“那些企图把绘画当作一种填字谜游戏来解释的人，总是希望把形式从绘画中剥离出来，以使自己能看得更清楚”^③。另一方面，什克洛夫斯基又把艺术当作一种纯形式，宣称：“最使人困惑不解的是……形式主义方法并不否认艺术的意识形态内容，但它认为所谓内容乃是形式的一个方面”^④。这样一来，什克洛夫斯基实际上等于否定了

① 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店。1989。211

② 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店。1989。219

③ 维·什克洛夫斯基。感伤的旅行——1917~1922年回忆录。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。129

④ 什克洛夫斯基。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店。1989。219

艺术的内容，而把它只看作一种纯形式，从而走上了与传统文艺学相反的另一极端。正如日尔蒙斯基所说的那样：“简言之，如果说形式成分意味着审美成分，那么，艺术中的所有内容事实也都成为形式现象”^①。

为了那怕是暂时回避这一理论困境，奥波亚兹才宁愿称自己为“形态学家”或“特性论者”，并且在研究文学作品的结构及其演变过程时，多采用动态的“手法”和“材料”这一对范畴来代替静态的“形式与内容”的二元对立。

在他们看来，“材料”和“手法”这对概念有其方法论上的优点。因为这样一来，文学作品的有机统一性得以保全了，审美客体中两个同时共存、又可相互分开的成分，被文学进程的两个阶段——前审美的和审美的——所取代。按照形式主义者的解释，“材料”是指粗陋的文学材料，它期待审美效应，也就是说，材料只有经过“手法”的中介和转换，才有资格进入文学作品的结构，成为审美客体。“手法”是艺术的“点金术”。这样一来，在传统文艺学家从中发现深广意识形态内容的作品中，形式主义者所看到的便只有手法。从这样的观点看问题，就必然会无视艺术作品所包含的巨大的社会历史内容。

除“材料”与“手法”外，奥波亚兹还经常采用“形式与材料”这一对概念，来分析作品的诗学结构。他们认为形式“是一种动态组合和支配原则，而不是什么外壳或装饰”^②。那么，材料的本质又是什么呢？材料是作品的题材即作品所表现的现实领域，还是文学的媒介即语言呢？在这个问题上，其成员之间意见并不统一。他们有的主张“材料”是指诗歌交际中非审美剩余物或现实中起支配作用的一部分。有的如什克洛夫斯基则既主张前者，也主张后者。什克洛夫斯基写道：

① 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店。1989。19

② 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。230

“对一位画家来说，外部世界不是他的内容，而只是他绘画的材料”^①。文学作品中所表现的理念、情感和事件，对艺术结构而言，仅仅是一种与词和词组一样的建筑材料。“无论如何对我来说有一点十分明显，那就是对一位艺术家来说，词既不是一种弊病，也不仅仅是想要说什么的一种手段，而是作品的材料本身。文学由语言构成，并由支配语言的同—法则所支配”^②。日尔蒙斯基和雅各布逊也同样把文学的“材料”等同于语言结构。诗人对语言的工作方式和音乐家对旋律及艺术家对色彩的工作方式是一样的。在奥波亚兹看来，“材料”这一概念并未超出形式的界限，把它同非结构要素等同起来，即便不是一种错误，也是一种误解。

这种观点同他们对艺术学主体性的观点是一致的。他们认为创作过程是由日常语言与艺术手法之间的张力形成，这也就是说，文学实质上只是一种语言符号现象。诗人的工作只是一种语言的运作，而不是反映现实。现实乃是文学作品的一种累积性所指，是与文学并列的另一个经验范畴，它享有与文学不同的本体论身份。什克洛夫斯基写道：“艺术基本上是超情感的。诗中的‘血’并不是血淋淋的……而是音型（亦即旋律）或一个意象的成分”^③。

同样，“手法”概念也是奥波亚兹语言学诗学主张的另一种表现形式。“手法”是他们的战斗口号——“艺术即手法”，“陌生化手法”，“纯手法”，“文学作品是其所用手法的总和”等说法，都表明了“手法”在其体系中，特别是在早期，所占地位之重要。总之，“手法”是他们的核心术语，是诗歌形式的基本单位，也是文学性的代名词。这样一来，在用“手法”取代“内容”的同时，奥波亚兹实际上也贬低了传统“内容”概念中所包含的理性和社会道德价值。对于奥波亚兹来

① 什克洛夫斯基，论文学与电影，转引自：维·厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980，英文第四版，174

② 转引自维·厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980，莫文第四版，15

③ 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科：苏联作家出版社，1983，俄文版，192

说，艺术技巧是比创作心理学更为坚实的一块地基。他们认为文学即使不是一种非个人现象，也是一种超个人现象。文学是应用材料的一种技巧，而不是一种自我表现或心灵的坦露。“文学艺术作品永远是一种被制造物、被构成物和被发明物——不仅是艺术的，而且还是充分意义上的具有艺术性的创造物”^①。与传统文艺学重内容轻形式的作法相反，奥波亚兹则以重形式轻内容与之对立。他们首先关心的不是“什么”，而是文学作品是“怎么”构成的？它采用了什么样的艺术手法？

“手法”问题被他们绝对化为文艺学所应探讨的根本问题之一。如果把想象性文学当作一个符号系统，当作一个为了被人们感受而组织起来的文本系统，那么，就有必要确定每一文学时代或文学类型所特有的组织化原则，以及附加于材料之上的整套手法。当奥波亚兹成员面对一部文学作品时，他们急于知道的，不是这部作品是由谁或为了什么原因而写成的，而是它是怎样构成的？他们不是探讨所以形成这部作品的社会原因和心理内驱力，而是特定文学样式所继承的审美规范。这样看来，就俄国形式主义运动的整体状况而言，他们并未在实践中把内容和形式统一起来，而是把内容部分地统一到形式中来了。这一点足以说明，为什么在俄国形式主义运动的早期，对文学作品社会历史内容的考察，相对较为薄弱的原因。

但在文学研究的整个大系统中，在一定限度和条件下，把文学作品当作一个独立自在的系统，研究其内在构造法则和审美作用产生和发挥作用的机制，发掘作品本身所固有的内在价值，这种研究方法有其一定的合理性内核。相对于以前出现的以实证主义为方法论基础的粗俗社会学方法，以俄国形式主义为代表的作品本体论的出现，无疑是文艺学史上的一大进步。前苏联 20 年代著名心理学家维戈茨基写道：“纯料学的艺术社会学是一个数学假设”。“因为艺术是形式，所以艺术社会学只有当它是形式社会学时，最后才能获得这一名称。内容社会学是可能的和必要的，但是它不是本来意义上的艺术社会学。因

^① 艾亨鲍姆。果戈理的“外套”是如何写成的。见鲍·艾亨鲍姆。论文学·历年论文集。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版，443

为按照确切的_{理解}，艺术社会学只能是形式社会学。内容社会学只能是普通社会学，它属于社会的国民史，而不属于社会的美学史。谁从内容社会学的角度探讨德拉克洛瓦的革命绘画，实质上他就是研究七月革命史，而不是研究德拉克洛瓦的伟大名字所标志的形式因素的社会学”^①。传统艺术社会学在探讨作品起因方面是有重大建树的，但起因并不能说明作品本身。作品有其特殊的生命力和特有的生存方式。奥波亚兹的根本出发点便是想要补救传统文艺学的这种弊病，寻找文艺学特有的对象和方法，确立它的本体论地位。这种探索应当说是有其合理性因素的。

因此，为了反对形形色色的“起因谬说”(genetic fallacy)，奥波亚兹力主艺术独立于现实生活说，认为二者都是各自独立的经验体系，艺术的价值在于它自身，而不在它的反映现实性和指涉客体性。这种说法也有其合理的一面。它的积极意义在于为庸俗社会学设置了一道不可逾越的障碍。艺术并不要求把它的作品当作现实。而一切庸俗社会学流派的最大特点，便是把艺术作品当作阶级意识的等价物，以为支配人类社会发展的那一规律，同样也是支配艺术的最高律令了，从而抹杀了艺术自身的特点。歌德指出：“艺术并不服从自然界的必然之理，而是有它自己的规律”^②。而为了寻找艺术自身的规律，在一定限度内把它看作与现实无关联的价值自足的系统，对之进行相对孤立的考察，这在某种意义上是可以的。他们之所以主张艺术独立于生活，目的在于反对对艺术的内容进行社会学、心理学、历史学等的考察，这种思想同他们的“借主”——结构主义语言学 and 现象学——的基本假说是一致的。结构主义的创始人费尔迪南·德·索绪尔的主要论点之一，就是语言与现实没有关系：词的意义是由它与同一系统中其它成分的关系而构成的。语言是一个独立自在的、价值自足的系统。而胡塞尔现象学中的“现象”概念，也是既不完全等同于客体，也非主体的体现，它是一种溶合了主体与客体、心与物的中介体。人并不能直接认识事

① 维茨戈基，艺术心理学，上海文艺出版社，1985，22~23

② 歌德谈话录，朱光潜译，人民文学出版社，1980，136

物的本质，而只能认识介于本质与表象之间的现象。这无疑是鼓舞奥波亚兹力求用“材料”与“手法”来统一内容和形式的思想来源。

但是，在肯定奥波亚兹在确定文艺学主体论地位上所作努力的合理性的同时，还应当看到：目标的合理性还需要合理的方法来予以保证。单纯从语言学和手法角度考察作品，本身就隐藏着对文学作品意识形态内容有所忽略的倾向。看不到文学与社会生活之间千丝万缕的联系，是奥波亚兹前期的主要错误之一。问题在于文学并不仅仅是一种语言现象，它首先也是社会意识形态的一种，是一种文化现象。它同社会生活的关系，首先是一种“源”与“水”的关系。割断社会生活这条脐带，也就根本不会有文学这个胎儿。而文学的内部规律或本体论地位，也只能在与外部规律和社会意识形态及文化大系统的有机联系和辩证关系中，才能真正确立。否认艺术与生活的联系，只能证明这种理论自身的偏狭，而丝毫也无助于文艺学本体论地位的确定。

当然，说奥波亚兹否定艺术与生活的联系，未免失之于蒙浪。诚然，他们中间的许多人，都有过绝决否认艺术与生活有关联的说法，但这仅仅是一种论战时不可避免的偏激，而不是一种审慎的批评方略。正如前苏联著名文艺理论家米·巴赫金所说：“形式主义者从未否认这类因素^①的影响”。而是否认“文学的外在社会因素，能够成为文学自身的内在因素，成为文学内在发展的一个因素”^②。其实，奥波亚兹在其发展的成熟阶段，它的许多代表人物也并未否认社会学方法的合理性。但总的说来，形式主义者并未超越艺术即手法的理论域限。他们认为手法应当成为文艺学关注的对象，而社会学原则则只是一种便利的方法论武器，一种批评家可能有的兴趣，而不是一种美学原则和艺术本质论。

此外，还应指出的一点是：奥波亚兹尽管否认艺术的社会生活内容，但却并不否认生活的存在本身。什克洛夫斯基在《小说论》前言中写道：社会生活条件无疑影响着诗语和日常生活用语，但“在我的

① 按：指“文学发展中的外部因素”。

② 巴赫金，文艺学中的形式主义方法，张捷译，漓江出版社，1989，95

理论著作中，我只关心文学的内部规律”^①。这种说法多少还算比较易于被人所接受。但它同样不是一种能够站得住脚的立场。因为它极大地限制了文学研究的范围，忽略了各种文化领域密切的相互依存性，忽略了托洛茨基所谓的“使用创造出来的东西的那个社会的人的心理统一体”^②。

奥波亚兹这一基本立场的根本转变，发生在它的成熟期，即国内战争时期。纪实文学的迅速崛起为文学理论提出了新问题，不解决它，文学的进一步发展势必受到很大制约。纪实体越来越多地介入传统正宗的文学体裁中，使它的面貌发生了很大变化。如何来解释这种现象呢？社会生活事实越来越多地成为文学表现的题材和内容，它们要求对之作出合理的解释。这时，对文学史的考察给形式主义者以有益的启示：文学性不是一个常驻不变的概念。每个时代有适合每个时代自己的文学性标准和规范，而随着这些标准和规范的不断被突破和超越，文学性也表现为在不同的文学客体间的迁移和转移。那种能够适应时代潮流，响应时代召唤、而此前却被视为前审美系列的社会生活事实，往往会与某种传统文学因素结合起来，代表一种新的文学性而崛起于文坛，由诗界的“丑小鸭”一跃而变成众芳仰慕的“白马王子”。奥波亚兹成员自己的“元小说”就是这样一种理论身体力行的结果，它的成功不仅是一种新型文学体裁成功的标志，更是一种非常有意义的理论假说被证实的标志。

这样一来，在20年代后期，俄国形式主义的观点，已经在朝向马克思主义迅速靠拢。关于这一点，我们在以下的有关章节中还将予以详细探讨。毫无疑问，这样一个理论转向，对于理论的发展具有极其重大的意义。

① 日尔蒙斯基。诗学的任务。见方珊等译，俄国形式主义文论选。三联书店，1989。19

② 托洛茨基。文学与革命。外国文学出版社，1992。159

第三章

诗语审美本质探索

第一节 陌生化与诗语

读过高尔基自传体三部曲——《童年》、《在人间》、《我的大学》——的人，大约都能记起这样一个细节：小小年纪的阿廖沙被文学作品中的人物和故事感动得涕泗滂沱，便油然而生出一个疑问：这些作品动人以情的魅力是从哪儿来的？于是，他对着灯光，一页页地审视着书中的每一张纸，试图发现和找出作品字里行间所包含的那种神秘的“魔力”。

早期奥波亚兹所探讨的问题，与高尔基在这里为自己所提出的任务，大体相仿。

诗语问题，是奥波亚兹美学家早期最为关注的问题之一。同时，诗语研究也是奥波亚兹批评家对俄国乃至世界现代西方文论贡献最大的一个领域。他们在这方面的开创性探索，极大地拓展了诗歌审美研究的空间，确定了诗歌形式的本体论价值，发掘出了诗语为此前所有批评流派都未曾注意到的、潜在的审美和表现功能，从而激发人们重新关注诗歌创作的媒介——语言——本身所固有的价值，关心并注意运用诗歌形式和语言的技巧，这一点得到了包括马克思主义社会学批评家在内的许多文艺学家的肯定。

奥波亚兹是以确定诗语的特殊性质为导向，进而确定其每一成分的构成意义，以此来为文艺学的本体论地位进行论证的。

早期奥波亚兹所最为关注的问题之一，是科学语言、日常生活语

言与诗语之间的区别何在的问题。他们之所以如此关注这个问题，是因为他们认为，弄清使诗语之所以有别于其他语言类型的特征，也就有助于阐明诗或文学的根本属性和特征。

这无疑是一个有价值的假说。如果这一假说能被证实，则无疑有助于确定文艺学的主体地位和主体论价值。

如前所述，奥波亚兹在其发展的早期，曾把自己牢牢地捆绑在未来派的战车上，对一切传统文学和文艺学流派，发出了公然的挑战。在对待语言——文学作品的构成成分——的态度上，它与未来派一样，表现出比此前所有流派都更加激进的态度。如果说象征派关于语言是联结现象界和本体界、此岸世界与彼岸世界的桥梁的说法，尚保留了语言全部的物质具体性，也能在最大程度上充分实现语言的丰富内涵和意义的内涵，那么，奥波亚兹在其发展的早期，却相对忽视了充分实现意义的问题。他们同样也主张“解放语言”，主张把语言从俘虏它的牢笼中解放出来。但在这里，奥波亚兹所说的“牢笼”，与象征派所说的，含义恰恰相反：它所指的，就正是象征派所说的“魔力”、“神话”或“思想性”。艾亨鲍姆就此写道：“使最初俄国形式主义团体集合在一起的重要口号，就是把诗语从越来越束缚着象征主义者的哲学和宗教倾向的枷锁下解放出来”^①。对于奥波亚兹来说，语言就仅仅是语言而已。语言之重要，乃在于它自身的价值，在于其语音经验的物质性和具体性本身，在于其感受肌质本身，而不在于象征派所赋予语言的“崇高”意义和“丰富”内涵。

这样一种立场表明他们是与俄国未来派站在同一条战壕里的。奥波亚兹和俄国未来派都虔诚相信，经由各种方法如语音学、形态学、词汇学和语法学等中介，完全可以创造出一种全新的、为诗所特有的专门语言。这种专门语言将同诗语的特点完全吻合。为此，未来派在诗创作中进行了大量实验。他们提出了许多蛊惑人心的口号，如“把语音的力量释放出来”，“价值自足的语词”，“无意义诗（语）”，等等。未

^① 艾亨鲍姆. 论文学·历年论著选. 莫斯科：苏联作家出版社，1987. 俄文版。

来派诗人中，赫列勃尼科夫是从事实验诗创作最多的一位诗人。而在此期间，奥波亚兹对未来派的探索，取完全赞同的态度，并不遗余力地为之辩护。他们与后者一样，也认为诗人所采用的一切手法，如韵律、谐音、词组和节奏等，都是为了强化语词的肌质和密度。诗中的语词不是客体的所指，而是客体本身。而且，他们还把诗的音乐化当作诗实现其主体地位的最高理想，以此为赫列勃尼科夫的语音实验诗辩护^①。这样一来，他们实际上是把诗等同于纯粹音响效果本身了。如“诗是语能器管的舞蹈”；诗“就是用自由的语音符号填充韵脚之间的空白”^②这类说法，比比皆是。

如果把他们和未来派的主张限制在一定范围之内来探讨，那么，这种主张也不失其一定的积极意义。这是因为他们的主张和实践，实际上从语词的各种成分中，发掘出了为象征派所鄙视、也为其它流派所未曾注意到的审美效果。象征派历来把词的语音、形态和句法结构，鄙薄为粗陋的材料，是语词中次要的、艺术上无关的要素。但形式主义和未来派的实践却令人信服地表明，词的语法单位和无意义音响意象，可以起到具有决定性的审美效果，可以创造新颖的艺术联想。这一点在赫列勃尼科夫的作品中，得到了有力的证实。

我们已经说过，在探讨诗语结构问题的过程中，从成熟期开始，奥波亚兹成员摒弃了未来派诗人单纯注重某一种构词成分的偏差，而开始把意义问题同构词成分联系起来加以考察。这表明他们力求使自己的探索具有科学的品格。启发他们从这个特殊角度探讨这一问题的，是结构主义语言学的开山鼻祖、瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔。索绪尔认为，语言单位是一种由两项要素联合构成的双重的东西。这两项要素——名称和事物——都是心理的事实，它们经由联想的纽带连接在我们的头脑里。因此，语言符号所连接的，不是事物和名称，而是概念和语音意象。后者不是物理的声音和纯粹物理的东西，而是这

① 雅各布逊，最新俄国诗，见罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，277

② 什克洛夫斯基，马步，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923，俄文版，68

声音的心理印迹。它属于感觉，是感觉给我们证明的声音表象。语言符号是一种两面的心理实体，是概念和音响意象的统一，它们构成统一的符号。在一个符号中，概念称作所指，音响形象称作能指；能指和所指的联系是任意的。

能指与所指的关系，是区别科学语言、日常生活语言和诗语的关键。现代符号学表明：在科学和日常生活语言中，能指和所指的关系多少是固定的、单义的、一对一的；而在诗歌语言中，能指的范围和可选择性远远大于所指。换句话说，同一个所指（意义）可以用无数能指（即音响形象）来表达。这一点对我们的讨论有何意义呢？意义在于它告诉我们：诗语中的任何成分，都是语义成分。符号统一体中的任何变化，都会引起语义的变化。

在这方面，俄国形式主义者们并未把俄国诗歌理论中包括象征派在内的传统撇在一边。实际上，在俄国现代派中，象征派差不多是最重视诗的音乐性的一个派别。安德烈·别雷早在他写于1910年的巨著《象征主义》一书中就指出：语言“首先是一种声音的象征主义”^①。他对语言的音乐性的钟情，终其一生都未变丝毫。和叔本华一样，别雷把音乐置于一切艺术的最高点，认为它是“纯粹意志”，“纯运动，纯形式，纯力量”的表现，是所有艺术的“灵魂”。因为音乐对物质的依赖性最少，它差不多是精神的最直接的载体^②。

诗不是纯音乐，但它却是空间与时间的交点。“诗是横跨空间和时间的桥梁”^③。在诗中，和在音乐中一样，种种意象也同样是在时间中连续进行的。而由于语词具有神秘的魔力，所以，诗的魔力要远远优于并高于音乐。别雷相信，凭借语词，诗人可以“创造出一个新的、第三个世界——一个声音符号的世界”，而“由于在语音中，空间和时间开始建立起联系，因此，语音是一切因果关系的根”。别雷和巫师一样，认为语词有一种神秘的力量，通过它，诗人可以“成功地、更

① 安德烈·别雷，象征主义，莫斯科，1910，俄文版，527

② 安德烈·别雷，象征主义，莫斯科，1910，俄文版，152

③ 安德烈·别雷，象征主义，莫斯科，1910，俄文版，154，430~431

深地透视现象的本质，并通过语词控制、征服现象”^①。

什克洛夫斯基则指出：很多诗人都承认，在写诗时，他们常常不是难于根据意义选择语词，而是难在如何选择适当的语音上。诗人席勒说过，“诗在诗人心中是以音乐的形态成熟的”^②。这就像曼德尔施塔姆所说的那样：“还是当你的泡沫吧，阿芙萝狄特。/而，语词，请你回归音乐”。曼德尔施塔姆还说：在俄国，只有他一个人借助声音工作，而周围全都是些涂鸦。^③

当然，诗，毕竟不是音乐，没有音乐那么抽象。诗主要借助于意象，其次才借助于音乐和旋律来表达思想感情。既然如此，音乐性在诗中就不再是无关紧要的了，而是一种必不可少的表现手段。事实上，在某些情况下，音乐性可以说是诗的“灵魂”，有了它，诗可以不胫而走，离开它，诗便如折了翅膀的鹰，寸步难行。诗的不可翻译性也同样说明音乐对它的重要性。一般说，译诗有两种情况：一种是原诗的意象均得以照搬过来，而其固有的音乐美却令人遗憾地“流失”了；另一种是译文以同样优美的语调传达了原诗的意蕴，但它的美却已然不是原文所具有的了，而是译文的美或译者的美了。诗的音乐美来源于语音和语意高度完美的契合，它能够通过语音的种种发声上的变化传达极其微妙的情致，所以，不少诗人认为，诗的音乐美有助于传达一种不受意识制约的、非理性的情绪。这些，都是在翻译过程中最难以译入语予以等值的传达的。所以，弗洛斯特说，“诗就是在翻译过程中流失的东西”（“Poetry is what gets lost in translation”）。为此，克鲁乔内赫主张译诗不应传达原诗的意象或概念，而传达原诗的音响效果。此说虽迹近荒谬，但不无道理。诗的动情力，多数情况下非来源于它的语义或逻辑，而来源于它的音乐美。例如，俄国19世纪的唯美派诗人费特（А. А. Шеншин—Фет，1820~1892年）就认为，诗是非理性的，

① 安德烈·别雷。象征主义。莫斯科，1910。俄文版。430~431

② 维什克洛夫斯基。论诗歌和无意义语。见汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版。306

③ 世界文学。1996（1）。250

它如同音乐一样以语音的变化来表达情绪：“请分享我真正的梦吧，/对我的心细述衷情；/如果难以用言语表达，/就用音对心灵低吟”（1847）^①。歌德尝言：“诗歌正是以其不为我们的有意识关注所捕捉的那些个方面使我们愉悦和赞美的，艺术美伟大的魅力端取决于此，而非取决于我们能够完善地予以分析的那些个方面”^②。在俄国诗史上，费特以重视诗的音乐表现力著称。柴可夫斯基称他是“诗人音乐家”^③。诚如莱蒙托夫所言：“有的语言，其含意/或模糊，或渺小，/你谛听它的倾诉/你不能不心跳”^④。

诗人是其作品的第一位读者。不难想象，在对诗语语音音色有特殊敏锐辨别力的诗人那里，无疑会把诗语语音当作一种重要的成分，而在诗歌结构中予以恰当的应用。这种有意识地选用特定语音以表现思想感情的手法，奥波亚兹称其为“选音法”（инструментовка）。而维亚·伊万诺夫则称其为“音画”（живопись звуков）^⑤；诗人以某个具有特殊调性色彩的音为骨干，制造出与整首诗的情调适相吻合的暗示性、朦胧美。

按照奥波亚兹的观点，选音法主要包括以下几个方面：一、重复的相似性及其密度；二、它们与节奏的关系；三、音响的数目；四、重复性语言成分的性质；五、语音的性质；六、用选音法联结起来的语音的性质。上述六个方面中任何一个方面的变化，都会引起微妙的语义变化。这样一来，如果我们把一首诗视为统一的有机体，那么，决定该有机体的主导性质，便会渗透到诗歌机体的所有层而和成分中。而如果我们能够肯定这一假设，那么，我们就得承认，即使是在诗歌结构最微不足道的语音成分中，也足以发现那决定全诗基调或性质的

① 转引自徐稚芳著。俄国诗歌史。北京大学出版社。1990。299

② 转引自维·什克洛夫斯基。论诗歌和无意义语。见汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。47

③ 转引自徐稚芳著。俄国诗歌史。北京大学出版社。1990。298

④ 乌兰汗译。爱。北京：外国文学出版社。1991。245

⑤ 转引自维·什克洛夫斯基。论诗歌和无意义语。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。47

“分子”因素。

让我们来看看语音和语音重复。奥波亚兹断言，诗语就是一种将语音系统组织化了的语言。惟其如此，在分析诗歌结构的审美功能时，语音层面便成为不可分割的一个方面。诗歌结构中不可能没有语音或语音重复。这种重复成分在形式方面的一个重要作用，便是造成一定的诗歌节奏。重复的成分越接近，节奏作用就越明显。诗歌中每个散在各处，每隔一定距离便重复出现的成分，都可以看作为预备性因素，其目的在于确定一定的语音基点。这种重复可视作诗歌的“动态性预备”或“酝酿”，通过重复成分（不变量）和非重复成分（可变量）的对比，以突出并使人注意其中的某种成分（可变量）。如：“不是一切大树/都被风暴折断；/不是一切种子/都找不到生根的土壤；/不是一切真情/都流失在人心的沙漠里；/不是一切梦想/都甘愿被折断翅膀。/……。”^①

此诗奇数诗句开头的音组重复，在语义方面具有重要意义。在有些诗中，它成为构成全诗音响组织的一个基调，如上面所引的这首诗。读这类诗时，我们往往期待着重复成分后面的每一个新的诗句，而每个重复成分后面的语句却又往往不符合我们的期待。新颖性（意义）和统一性（语音）便这样结合在一起了。这种期待及期待的受挫，便在读者的接受意识中自然形成一种节奏。而期待受挫之时，也正是读者的注意力被调动的那一时刻。

音响表现力的另外一种形式，是音响意象（звуковой образ）又叫语音模拟或语音比喻。这类诗里一般都有一个被什克洛夫斯基称其为“语音原型”（звуковой праобраз）。话语以其发声时语能器官的动作、发声效果等等，模拟一种自然物。茹科夫斯基也称其为“由音响本身构成的图画”（живопись в самых звуках）。如：“И в суму его пустую/Суют грамоту другую”^②。此例中，诗句中不断重复的圆唇音“y”，本来就常

① 舒婷。这也是一切

② 〈译文〉“人们在往他那空荡荡的布袋中，/填塞进另外一种学问”。——普希金，《沙皇萨尔坦的故事》

常给人以一种空洞洞的感觉或联想，而现在一旦被纳入这一特定的诗歌结构，其特殊的联想意义与全诗的基本意义便得到了完美的结合，两者相得益彰，相映成趣。语音模拟或语音比喻这种方法如能恰当运用，并同全诗的情调和意义协调一致起来，便能产生特殊的审美效果。它不是附加于诗歌结构上的某种附属品，更不是浮在水面上的油渍，而是诗语语义的有机组成部分之一。

语音比喻是利用语音特点制造拟声、象声效果的一种技巧。汉语中，往往也有利用语词的谐音来造成一种类似于“比喻”的效果的，如抗战胜利时在重庆出现的一副对联：“普天同庆，当庆当庆当当庆；举国若狂，群狂群狂群群狂”^①。再如钱钟书先生曾引用的苏东坡的诗“塔上一铃独自语，明日颠风当断渡”。钱先生说“颠”和“当断渡”（按此四字为同声母——d——字）很富有音乐性，简直如“叮铛、叮铃”的铃声，以此来说明文学的音乐性（“象声”），妙不可言^②。

再如：“Брожу ли я вдоль улиц шумных/Вхожу ль во многолюдный храм/Сижу ль меж юнашей безумных/я предаюсь моим мечтам”^③

此例中不断重复的元音“y”特有的音色，一经与诗节的语义结合，便为此诗增加了些许忧郁和凄凉的情调和色彩。这是因为“y”音按照俄语的习惯性联想，往往带有“忧郁”色彩。这同全诗的基本意义适相吻合。

从以上两例的对比中，我们可以看出，音响本身可以说几乎是无意义的、中性的，但它们一旦同特定诗歌结构的语义特征相结合，其所具有的发声特点，也便会具有特殊的表现力和难以言喻的韵味。这种现象不光俄语中有。威廉·布莱克名诗《老虎》，同样也由于其发音的雄壮有力而著称：“Tiger, tiger, burning bright, /In the forests of

① 语音比喻：谐锣鼓铙钹的声音。作家文摘，总第133期中缝。

② 孔庆茂。钱钟书传。江苏文艺出版社。1992。150

③（译文：“无论是沿着喧嚷的街衢徜徉，还是走进那人头攒动的教堂，或是坐在疯狂的少年中间，我无时不沉缅于个人的幻想”。）此例引自方珊等译。俄国形式主义文论选。三联书店。1989。221

the night, /What immortal hand or eye/Could frame thy fearful symmetry?" (“老虎!老虎!你金色辉煌, /火似地照亮黑夜的林莽, /什么样超凡的手和眼睛/能塑造你这可怕的匀称?”。还有以音响效果模拟自然现象的,如:

the murmuring of innumerable bees^①.

此例中“m—m”的声音模式,以拟声词(与蜜蜂的声音相近)的方式,与全句的语义紧密结合,而能生成特殊的效果。

Катится эхо по горам, /

Как гром, гремящий по громам^②.

俄语中的“гром”(打雷)本身就是个拟声词,模仿雷的轰鸣声。在此句诗中,它所包含的音素(与由该词词根变化而来的动词连用)被多次变化而重复出现,从而在一定程度上,加强了诗句的语义特征。

这种手法带有一定语言游戏的性质,如能恰当运用,有助于创造一种谐谑、喜剧式的效果。

它如:“Затихла тише тишина^③”

这是一个音响比喻:тих—тиш—тиш。该句中的重复成分,同中有异地重复强调了语词的物质和形式两方面,从而加强了全句的语义特征。

俄语诗中,常常可以通过分解一个语词来押两个韵脚,这样就使韵脚具有了双关语意。例如,“Гарольдом”^④与“со льдом”^⑤押韵,便能产生一种特殊的喜剧性效果。由同一个词分解出来的两个词素的语义化,是产生喜剧性效果的原因之一。再如“порой упрям”^⑥与“порюю

① (译文:“无数蜜蜂的嗡嗡声”),此例选自维勒克·沃伦:《文学理论》,三联书店版,1984年。

② (译文:“山间回荡着雷声, /象轰隆隆滚动着的雷公。”)此例选自迪尼亚诺夫:《诗语问题》,详见该书第124页。

③ (译文:静谧复静谧)(杰尔查文)

④ 专有名词与人名。

⑤ 词组——意为“结着冰的”。

⑥ 意为:“有时固执”

прям”^①。让我们再看两个例子：

A.

Область рифм моя стихия,
И легко пишу стихи я,
без раздумья, без отсрочки,
Я к строке бегу от строки,
Даже к финским скалам бурым,
Обращаюсь с каламбуром^②.

B.

Глазами взвила ввысь стрелу,
Улыбку убери твою
А сердце рвется к выстрелу
А горло бредит бритвою.^③

A. 例中韵脚字上重音位置的变动，既有助于划分词组和语段，又促成了异质言语成分对比的实现。B. 例同样通过语词形式和物质两部分的对立、置换，而造成一种双关效果。这样一种用法，有助于造成一种复义和多义效果，使摇摆不定成为语词的主要特征，从而使语意复杂化、多样化。

需要顺便指出的一点是，类似这样的韵脚双关字，在汉语古诗中也不乏其例。最有名的是有关“竞”、“病”的故事。汉骠骑大将军霍去病某次出征归来，受命限韵作诗。当时，只剩下“竞”、“病”两字。

① 意为：“有时直挺”。两个词组在联读时的语音完全相同而语义不同：“оу”读如“ю”。

② 译文：“我喜欢沉醉在韵律的王国，/我写起诗来轻松又快活，/不用深思更从不延误，/我匆忙地写就一行又一行，/甚至对芬兰的褐色山谷，/我也用俏皮话将它叙述”。此例选自迪尼亚诺夫：《诗语问题》，见该书第78页。

③（译文：“眼睛排空望去，高于火箭，且收起你的笑脸。/心在企求飞翔，而喉咙却在象剃刀一样/喋喋不休地埋怨”。此例同上。见该书第86页。

霍去病竟然不慌不忙，颇不失大将风度地从容吟出一首诗，其诗曰：“去时儿女悲，归来茄鼓竞。借问小儿女，何如霍去病”。

此诗中的尾韵“病”字，就关涉着多层含义。一指“心病”，一指作诗者自己。这是一个十分典型的例子。

韵脚的音乐性。一般人以为，韵脚的音乐性取决于诗的语音。这种看法多少有几分误解。其实，韵脚的音乐性和贫富等，不单单取决于它的语音相似性，而是更多地取决于或有赖于它所包含的信息及意义负荷。姑以同音异义字为例：“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴却有晴”。

此例最后一句连用两个“晴”字，音同意不同（第二个“晴”字影射一个“情”字），因而能给人以音响丰富的感觉。音乐性不光具有物理属性，而且具有功能属性。它与韵脚字中所包含的涵义有关。

韵脚是语音相同而意义不同的、周期性出现的词。韵脚即重复。它的作用是让读者回味刚读过的文本。韵脚字不仅使读者回忆前一韵脚字的音响，而且更是为了让他回忆其含义。为一定信息目标服务的信号语链不是只在时间中延续，而是具有空间意义。使此前所接受过的文本叠印在读者的意识之中。这样一来，语言信号或词语在二次接受中，便开始具有新的含义。

韵脚语义接受的另一个因素，是一个在语法语义方面同韵脚字无任何关联的语词，一旦借助于相似音响与其成为同韵字，便同后者一起组成同一的结构整体。例如：“Твой очерк страстный, очерк дымный, / Сквозь сумрак ложи плыл ко мне, / И тенор пел на сцене гимный / безумным скрипкам и весне. . . ”^①

原文中的“дымный”（冒烟的，朦胧的）和“гимный”（赞美歌的），从语法和词汇上看，是两个不可能形成对比的相互排斥的概念。而在这里，却由统一的“韵律”线条联结在一起。因此，这种韵脚字也就既包含着同一性，也包含对立性。前者以后者为条件。对举是形

① 译文：“你那激情洋溢的身体，朦朦胧胧，/穿过包箱里的昏暗朝我浮动。/舞台上男高音在唱赞美歌，/赞美发疯的提琴和春之神……”（亚·勃洛克）。

式上的，对立则包含内容。同一属表现层，对立属内容层。音响同一是语义对立的基点。一定的表现形式揭示一定的内容。同韵字间在表现层的关联，意味着它们在内容方面有一定关联。这使得二者在语义上相接近。在自然语言中，词是不可分隔的语义单位。而在诗中，音位不仅是区分意义的成分，而且还是词义的载体。韵律的本质就在于使差别趋同，并在相似中揭示区别。

在艺术中，所有具有结构意义的成分，无疑不被语义化。这一审美法则最充分的表现，是重复。诗中不可能有绝对的、无条件的重复。绝对意义上的语义重复在诗中是找不到的。因为词汇或语义单位，当其重复出现时，必定是在另一个结构位置上。因此，它具有新的内涵。这样一来，一定的节奏重复，可以使任何语词都成为任何别的语词的同义词。如元人杂剧中“见了你那可憎的模样，早送了我三分不快”，是正话反说。“可憎”和“不快”，都是“可爱”和“高兴”，“喜悦”的同义词。反之，同一语词的重复，也会成为其自身的反义词。如茨维塔耶娃的诗——“那儿没有你——没有你”的后一个“没有你”，就是前一个“没有你”的反义词。这就是说，诗中的语词具有极大的自由度和灵活性： $h_1 = h_2 + h_3$ 。

如上所述，在诗语的有机整体结构中，一定的语音重复或音组重复，一旦同全诗特定思想内容结合起来，就会使原本不具有独立意义的成分语义化，而这些成分的表意功能又同整首诗作的内容，建立起一种水乳交融、密不可分的联系。语音本身是中性的，赋予它意义的是整体结构。这从另一个方面告诉我们，在诗作中，形式和内容是密不可分的整体。诚如南朝（宋）画家宗炳所说：“心既托声于言，言亦寄形于字，讽颂则绩在宫商，临文则能归字形”。对诗语在“讽颂”方面审美潜能的开掘，是俄国形式主义的功绩之一。

这一点即使是在我国的伟大文学传统中，也不难撷取大量适例。如李清照的《声声慢》：“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚”。诗中连用14个浅齿音叠字，把“这次第，怎一个愁字了得”的意境和内涵，烘托得淋漓尽致。这首诗意境与形式的完美结合，完全可以从它的语

音织体方面予以科学的说明和解释^①。语音的这样一个特点，表明它作为一个非语义成分，在与语境结合后，可以被语义化。因此，此类诗，如不善于读，也就无法再现其中的“味儿”。据说有一次有人朗诵巴尔蒙特的《芦苇》一诗，当读到：“Камыш—ш—ши……ш—ш—шуршат……зачем огоньги между ними горят……”时，台下发出一片惊呼：这是谁写的诗！多么好的一个诗人呐！因为这首诗的语音，以其飒飒的拟音效果，将听众带到了秋风萧瑟、风荡芦花的湖边泽畔，使人有如临其境之感。诗歌作为一种以朗读为主要传达媒介和载体的体裁，其艺术价值的高低，对语音的依赖性尤强。

从以上所作分析，我们可以得出一个重大结论：即语音在诗语中的表现力，一方面永远同诗的含义相关；另一方面，也同语音所固有的差别、音质和音色有关。语音固有的性质和关系因素，是产生声音效果的基础。撇开发声的个别性质不谈，在任何一种语言系统中，一定的声音总是同一定的联想相联系着的。如汉语中的“喜”、“怒”、“哀”三字，人们读它们时，“发音器官的部位和面部肌肉的收缩弛懈，都与我们若真实经验到这些字所代表的情感时，发音器官的部位和面部肌肉的收缩弛懈相符合”^②。这正所谓“声象乎意，以唇，舌，口，气象之，其蕴至精”^③。而且，并非只有拟声词才具有这样的象征和联想意义。语言中的字、词，在长期使用过程中，由于意义的叠加和层积，由于其特殊的音色、音质和发音器官的动作等等，开始具有独特的色彩和联想系列。如诗中的韵脚便是如此。诗一般是要押韵的，押韵是诗语组织化的一种标志。押韵的功能是体现格律，它以信号显示一行诗的终结，或以信号表示自己是诗节模式的组织者，有时甚至是唯一的组织者。有的诗，如果不是因为它有韵律，则全诗便几乎没有什么东西可以标志出它之为诗——因为它通篇全用的是类似大白话似的口语语气。周期性出现的韵脚字，将语言组织成为组织化了的诗语。

① 参见罗音室论学文选，商务印书馆，1956，231

② 罗音室论学文选，商务印书馆，1956，232

③ 同上书，229

押韵在一首诗整个上下文中所起的作用，可说因诗而异。在某些诗中，押韵仅仅是为了填充不足的音节，这也就是我们常说的“凑韵”。而在另一些形式和内容高度统一的诗中，便几乎可以仅仅根据押韵的字来猜测出整首诗的意义和情调。这后一类情况，就是我们在这里所要讨论的问题的核心。这就是一个字、词，它的发音和发音动作，所能给予我们的惯常联想。汉语中的这种现象，可能比任何一种西方语言都多。这是因为汉语是一种象形文字的缘故。早在古代，字音能给人以语义联想的问题，就已引起过当时人们的注意。《宋四家词选》的《序论》中，就曾就词的声韵发表过如下见解：“东真韵宽平，文先韵细腻。渔歌韵缠绵，萧尤韵感慨”。“阳声词多则沉顿。阴声字多则激昂。重阳兼一阴则柔而不靡。重阴间一阳则高而不危”。语音身上往往积淀着历史所赋予它的色彩感和情绪色彩。类似的现象在英语中也同样存在。语言学家奥托·杰斯帕逊就认为，英语中的“u”音有“郁闷沉闷的意境”^①。如英文中的“gloom”（阴暗，阴郁），“glum”（愁闷的），“glumpy”（愁闷的），“moody”（忧郁的），“sullen”（阴沉的），等等。法国的格拉蒙则认为在诗语中，清晰的元音能表达微小、迅速、冲动、优雅之类的性质。韩波（A. Rimbaud）在其名著《元音》中，在每一个元音和每一种颜色之间，建立起一种一对一的关系。如前元音（e, i）与单薄的、迅捷的、清晰的以及明亮的物体；后元音（o, u）与笨重的、缓慢的、模糊的、阴暗的物体间，都有一种基本联系。这类研究也已被现代音响科学实验所证实。实验表明：在声音和颜色这两个系统中间，有一种明白无误的相似性联系。

另外一种语音表现法是雅各布逊在分析未来派诗人赫列勃尼科夫的语音实验诗时，提出的所谓“虚假语源学”方法。这种方法如从另一个角度看，未尝不可以看作也是一种语音重复。俄国未来派诗人常常把“мяч”和“меч”这样一些发音相似的语词并列在一起，使它们听起来像是同一词根的变化形式。这其实是玩味实际上的同族词。运用这种手法最典型的代表作，是赫列勃尼科夫的《笑的魅力》。该诗全部

^① 按大致同俄语中的“y”音相仿，例见上文。

由“смех”（笑）的派生词（生造的）组成。它实际上是一种词形游戏，即通过突出强调周期出现的词干和词缀及其语义差别，来实现词素。试看该诗中的一段：“О, засмейтесь, смехачи, / О, усмейтесь, смехачи, / Что смеются смехами, / Что смеяштвоуют смеяшльно, засмейтесь усмеяшльно, / Смешики, смешики, / Смехушчики, смехушчики, / О, засмейтесь, смехачи, / О, усмейтесь, смехачи”

这类重复，对于强化全诗个别语词的语义，无疑起着一定作用。雅各布逊在他那篇著名的文章中，将其称为“低调语义学”方法，也还不无道理。由于句法的框架作用，语词的形式因素开始在语词词义的区别上，发挥重要作用。

诗人是其作品的第一位读者。不难想象，在对诗语语音音色有特殊敏锐辨别力的诗人那里，无疑会把诗语语音当作一种重要的成分，而在诗歌结构中予以恰当的应用。这就是奥波亚兹所说的“选音法”的实质。当然，声音以及声音模式的象征和联想意义，仅仅是奥波亚兹诗语研究中的一个方面，远非其研究的全部内容。由于篇幅和体例的缘故，我们在这里只介绍和评述了其诗语研究的这一个方面，目的是在有限的篇幅中，使论题相对集中一些而已。无论如何，对诗语语音及其表现力的发现，是奥波亚兹文论的一大贡献之一。借助于这些发现，我们可以从文本角度，揭示诗语在发声—语音层面上，所以会具有无穷感染力和动情力的原因。这就为打开审美心理奥秘中，属审美客体方面的基质问题，得到更进一步的揭示。辛弃疾《破阵子·为陈同甫赋壮词以寄》一首词，语调慷慨激昂，音节错落有致，铿锵有力，字字如有千钧，语调的起伏和语义的转折，结合得是如此美妙，令人一吟三叹。这里面，语音的表现力是如何实现的，就是一个颇值得深思的问题。奥波亚兹给了我们以有益的启示。

传统艺术学在研究诗歌时，主要关注诗歌所表现的内容，这本身并无任何不妥之处。但是，正如许多诗人所指出的那样，在诗歌中，有时，诗的语义和逻辑问题，恰恰是最不重要的。对于诗歌内涵的传达而言，有时，语音起着至关重要的作用，甚至是“诗意”所以寄生之处。诗的那种“言外之意”和无穷的意蕴，往往更多的是通过它那语

音织体表现出来的。从这个意义上说，诗是不可翻译的。诗，就是翻译中流失掉的东西。这是因为，再好的译诗，都无法从语音方面完全等值地再现原诗的音韵美和旋律美。因此，有人甚至提出译诗应当撇开语义，而单纯从语音着手。这种说法未免极端，但不是没有道理。翻译对于诗来说，实在是不得已而为之的权宜之计，诗在这种过程中必然会“流失”，而且，多一层翻译就多一重“流失”。所以，研究诗中语音和语意的关系问题，对于揭示诗歌的意蕴，不是可有可无的，而是至关重要的。

诗歌中语音的表现力，不是一种孤立自为的力，而是唯有与特定语义及语境结合，才得以实现的能量。奥波亚兹认为：在世间万事万物中存在着一种“异质同构”规律，一文学文本的审美效应，是作为整体而发挥作用的，因此，文本中任何因素，都是在同一方向下起作用的。

俄国形式主义在诗语语音方面的发现，为我们从文本角度，揭示诗语在发声—语音层面上，所以会具有无穷感染力和动情力的原因。奥波亚兹对语音无意义诗所作的阐述，表明诗语的语音表现力和情感表现力，远比它们在日常生活和科学语言中大。由于诗语把达到特定审美意图作为自己的目的，所以，比起其它各类语言表述来，诗语更倾向于情感的表现。这也就是说，在诗语中，语音和意义的关系，比在认识语言中，更具有组织性、更密切。用适当方式组合语音以传达感情的意向，使得诗人比他人更密切地关注词语的语音肌质。“……诗之有别于非诗之点，恰恰在于它的语音系列，而非语义系列……可以断言，在诗语构成中，发声（和语能器官动作）及语音表现具有首要意义。如果事情果真如此，那么，常用语词对诗人来说乃是材料，诗人在其特性中能揭示出在其自动使用中被遮蔽了的一面”^①。

① 鲍·艾亨鲍姆. 论文学—历年论著选. 莫斯科：苏联作家出版社，1987. 俄文版. 335~336

第二节 诗语审美三维空间的开拓

如前所述，在奥波亚兹产生的当时，呼吁文学的主体性地位、关注各类艺术的表现介质，差不多已经成为一种不可阻挡的时代潮流，成为俄国现代主义各个流派共同的美学纲领、时代精神和“空气”。别·利夫希茨在其回忆录中指出，那些被奥波亚兹当作诗学新发现而竭力鼓吹的观点，事实上早在1913年就已为未来派所提出过了。他认为不必为此而骄傲，因为“为自己所呼吸的空气而自豪是可笑的”^①。

于是，在本世纪初年，在俄国诗坛，受西欧浪漫主义思潮的影响，一个以探讨本门类艺术表现介质为主体的艺术革新运动，在阿克梅派和未来派迅速取代早已“声嘶力竭”的象征派的喧嚣声中，在构成主义更加变本加厉的纯语言学实验中，在绘画、音乐、诗歌、戏剧等各个艺术门类中“齐头并进”，融汇成为一个堪称“介质革命”的先锋派运动。这个运动也可称作“回到基点”运动，即探讨各门艺术的媒介——语言、色彩和音符——等等。他们，其中包括被“除去冠冕”的象征派诗人，通过艺术沙龙、展览、先锋派戏剧演出、巡回讲演等等，轰轰烈烈、闹闹嚷嚷出现在俄国文艺舞台上。按照罗曼·雅各布逊的归纳，当时至少有这样四条发展线索：其一是正在走向衰落的象征派；其二是作为俄国现代派诗歌运动中“一个独特泛音”的阿克梅派；其三是把未来当作“诗歌创造的家园”的未来派；其四是向往昔投去“抒情的一瞥”的叶赛宁。他们的诗歌表现出这一代人的多样性^②。诚如杰拉尔德·詹尼塞克所指出的那样：在本世纪的前三十年，是“各领域里俄国艺术空前繁荣的时期，其丰富性及所达到的成就、水平均为俄国历史上史无前例的。普希金的黄金时代让位于一个更加伟大的时代——一个如果不是着眼于编年史意义则无法把其称之为白银时代

① 别·利夫希茨，一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手，列宁格勒，1933。俄文版。114

② 罗曼·雅各布逊论著选，莫斯科：科学出版社，1987。387

的时代”^①。

“无意义语(诗)”(заумь, заумные слова, zaum)就是在这样的时代背景下提出来的。这是俄国未来派诗人维列米尔·赫列勃尼科夫(Велемир Хлебников, 1885~1921年)和阿·克鲁乔内赫(Алексей Кручёных)首创的术语。它的首次被提出,是在1913年。在这一年发表的《语词作为语词的声明》(《Слово как таковое》《Declaration of the Word as Such》)中,维列米尔·赫列勃尼科夫和克鲁乔内赫首次提出了这一术语。接着,在亦于同年发表的《语词的新道路》(New Paths of the Word)(1913, 9, 其副标题为《象征主义语言的未来之死》(Language of the Future Death to Symbolism)中,克鲁乔内赫宣称:“一个语词要比它的意义更宽广”。也就是说,“语词作为其语音和字形成分的结果,非止限于它的思想,还要远远超出思维”(заумное),因此,“每个语音和每个字形都是很重要的”。而且,他对语词和字母的、按照新心理学而从事的“无意义”的奇特的“组合”很欣赏。他认为在我们的日常语言中,这类“无意义的”组合是很多的^②。

由此可见,所谓“无意义语”,它的基本含义大致可以归纳为:“超越理性的和处在思维之外的语言”(transrational, beyond-mind language)。在英语中,也有将此词译为“trans-sense”或音译为“zaumnyj jazyk”的。

这样一来,问题就出来了:按照一般人们的理解,语言,作为人类的交际工具,它的不可或缺性,恰恰在于它能表达一定意义,因而能充当理性和思维的工具。我们的日常思维,无不是借助语言来进行,并且也是借助于语言来相互沟通,从而达到交际的目的的。那么,“超越”理性、摒弃思维的语言,又能具有什么意义呢?很明显,答案是现成的:毫无意义可言。

① 杰拉尔德·詹尼塞克. 俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗. 普林斯顿:普林斯顿大学出版社, 1984. 英文版. 4

② 参见杰拉尔德·詹尼塞克. 俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗. 普林斯顿:普林斯顿大学出版社, 1984. 英文版. 87

但是，且慢，让我们还是先别忙着下结论：“一个语词要比它的意义更宽广”，这也就是说，“无意义语”并非真的无意义，而是意义大得很，“比它的意义更宽广”。比字典意义宽，而且，还超出了我们思维的域限，这，会是什么意义呢？

我们的思维，应当说是够宽广的了，不是说：“道通天地有形外，思入风云变幻中”。“静故了群动，空故纳万物”吗？

俄国未来派对象征派的语言工具说持激烈的反对态度。他们主张诗语应以其自身为目的和手段，无须使之成为传达思想感情的工具。他们主张将语词从其对意义的传统从属地位中解脱出来，而根据词形及词的语音特征自创新词。“无意义语”就是他们这一主张的具体实践之一，这一理论为他们解开了手脚，以便对日常生活语言进行大胆的“解构”。

未来派“无意义语（诗）”理论和实践的第一个先驱，是号称“未来派诗歌的太阳”、“诗歌语言的不倦探索者”（雅各布逊语）的诗人赫列勃尼可夫。赫列勃尼可夫认为，诗人写诗与一个婴儿玩弄手中的布团时的心态是一样的。当心中假想的布娃娃“死”了时，婴儿会掉下真诚的眼泪。“语言就是一种玩布娃娃游戏”，在这种游戏中，“诗人用音响这种小布头做成代表世界上各种事物的玩具。采用某一种语言说话的人们，就是这种游戏的参与者”。因此，“语词，就是音响玩具；字典，就是这种玩具的总和”^①。这种观点突现了对待语言的一种非常自由的心态。

赫列勃尼可夫执著于这样一种语言的乌托邦理想：创造一种统一的世界语言，即所谓“星空语言”或“无意义语言”。这种语言与人们日常所用的，只停留在现象表面的语言有着实质性的差异。他力求创造一种精确得有如数学一般的普遍适用的有关言语创造的科学，并使自己成为“一个语言的引路人”^②。

赫列勃尼可夫就以充当这样一位“引路人”角色自居。但赫列勃

① 回忆白银时代。莫斯科：共和国出版社。1993。俄文版。277

② 赫列勃尼可夫全集。第5卷。列宁格勒。1936。俄文版。228

尼科夫无疑是一位很有天才的诗人。在灵感状态下，他常常会有超常甚至超人的发挥或创造。有一次，别·利夫希茨与诗人一起到艺术家普尼家作客。那天，一贯待人热情的漂亮而又大方的艺术家夫人克萨娜，与利夫希茨促膝交谈，显得十分亲密，因此而冷落了自尊心很强的诗人。他也在暗中倾慕着这位美丽而又迷人的夫人。对这件事，别·利夫希茨是这样记述的：

“过了一會兒，赫列勃尼科夫从主人的工作台上，抓起一把大号刮刀，在两手中颠弄着。突然，他转身对利夫希茨说：

“喂，如果我杀了你，那会怎么样了呢？”

正忙于和夫人谈话的利夫希茨给弄了个丈二和尚摸不着头脑。这时，布尔柳克冲上前来，从赫列勃尼科夫手中夺走了刮刀。

屋里一片死寂。

突然，赫列勃尼科夫冲向绷着画布的画架，抓起笔来，疾速而又冲动地在上画起一幅女性的肖像来。他围着画架转来转去，手舞足蹈，一次次地更换着画笔，调和着颜料。他把那些颜料使劲地甩向画布，就好像他手里攥着的是一把雕刀一样。他鼻翼翕动，呼吸急促，而画笔和颜料此时似乎完全都听命于他那无往而不胜的创造意志之下”。

利夫希茨写道：他亲眼目睹了性本能如何在创作活动中得到升华的一个实例。

“维列米尔终于仍掉了画笔，疲惫不堪地倒在了椅子上。

我们走近画架，就好像在走向一扇大敞着的门。

我们面前出现了一张面孔，与克萨娜的脸十分相像。这幅肖像的笔触——在任何条件下——都能令人隐隐想起雷诺阿。除了尚缺乏经验及太过匆忙以外，这幅画出之于原来根本就不会画画的赫列勃尼科夫之手，如果不是亲眼目睹，谁

都不会相信的”。^①

赫列勃尼科夫是根据这样一个前提来建构其全部体系的：即语言中的每一个语音都具有特定意义。但在漫长的时间延续过程中，这种能指与所指的联系失落了。语言中语音与意义的这种古已有之的关联，到了现代日常生活语言中，其联系已不很清晰，而是似乎沉潜在昏睡之中了。语言的“引路人”应当建立或是恢复这一业已失落的联系。因此，赫列勃尼科夫认为若要恢复自我生成的语言的意义，就应转向与古代的魔咒语相近的原始语言。所以，现代语言学家和诗学家之研究语词，其目的不光是为了研究语词本身，而且也是为了更深地认识事物的本质。根据同时代人的回忆，赫列勃尼科夫的诗歌，即具有这样一种特性：它们古朴稚拙得近乎于儿语，好像一个牙牙学语的婴儿，然而，从中却能散发出一种神奇的魅力。未来派诗人鲍利斯·利夫希茨在其所著回忆录中，回忆了他初读赫列勃尼科夫“无意义诗”时心灵所受到的“震撼”：好像亲眼目睹了语词的复活，一股史前语词的气息迎面扑来，“它鞭挞着语词，将已经凝固的语言积淀层连根翻转过来，使我的语言意识顿时变成虚无。”“迄今为止一直以为是全民族集体意识的功能的那一过程，现在在一个人的创作过程中得到了体现”^②。

别·利夫希茨在《一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手》（《Полутораглазый стрелец》）中，生动地记述了他初次阅读赫列勃尼科夫的“无意义诗”时的内心感受。的确，对于非俄国文化研究者来说，这种实验的“意义”也的确是个无法说明的难点。这就如同“痴人说梦”一般。在此，我们权且把他的一段话译出来，以供参考：

“……

要知道，仅就我们已从赫列勃尼科夫泰讯里整理出来的

① 别·利夫希茨。一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手。208~210

② 别·利夫希茨。一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手。列宁格勒。1933。俄文版。45~47

那部分看，已经足以使人头晕目眩了，它们把有关语词本质的通常观念统统颠倒了过来。

.....

而赫列勃尼科夫的手稿，将所有这些结构统统推倒了。我很快感觉到自己似乎已经脱离了自己的星球，已经开始从旁来观察这个星球。

在最初一分钟里我所体验到的感觉，完全不像一个坐在正在飞离地面的飞机里的人的那种感觉。

没有任何如生双翼感。

也没有任何自由。

相反，我的全部存在都为一种末世恐惧所攫取。

即便是高加索山脉的所有白云石、斑岩和页岩都在我眼前突然复活，即便是中生代所有植物群落和动物群落都呲牙裂嘴地从四面八方向我扑来，也不会给我造成如此强烈的印象。

因为我亲眼看到了复活了的语言。

史前语词的气息向我扑面而来。

于是，我懂得：我生来就是个哑巴。

整个达里以他那无以穷竭的话语像一座座小岛浮现出奔腾咆哮的自然的海面。

它鞭挺着语词，将已然凝固的语言层面连根翻转过来，而这些层面，我们往往已经习惯于像踩着坚实的地面一样在它上面行走。

无穷无尽的，繁密稠茂的达里^①立刻变得如此之适意，亲近，好像和它可以谈妥：要知道，它和我处于同一历史层面，并且同我的语言意识完全相称。

而这些写在往来帐目纸上的一串玻璃珠儿，将我全部语

① 按：俄语中的“Даль”有“远方”之意，在此是双关语，因“达里”是俄国语言学家的名字，他所主编的俄语词典，一直是最权威的俄语辞典之一。

言技能变成虚无，将我抛进一个没有动词的空间，使我变成了一个哑巴。我体验到一个被剥夺了身份的人的愤怒，出于自我保护的本能，我想要推翻赫列勃尼科夫。

当然，这只是我的第一个冲动。

我面对的是不可思议的一种现象。

洪堡对于语言是一种艺术的理解，在赫列勃尼科夫的作品中得到了最雄辩的证实，只是略有一点令人震惊的保留：即迄今为止一直以为是整个民族集体意识的功能的那一过程，现在在一个人的创作中得到了体现。

这一过程，的确，当然不会是词根的创造，因为在这种情况下，它就会逸出俄语乃至任何其它语言的范围。但这也绝对不仅仅是前缀实验。不，突露词根，就其对使我们惊奇的新词创造现象的关系而言，也仅仅起着一种辅助的作用，它是也只能是而不会是别的什么，是语词中沉睡的意义的再唤醒和新意的诞生。正是由于这个原因，任何想要在赫列勃尼科夫的诗创造和语言探索之间划定界限的企图，都注定失败。

.....

的确，材料本身就是非同寻常的。如果有一天，我们苏醒过来才突然发现：在太阳的由七种基本色彩组成的光谱之上还有七种色彩，那我们的全部绘画会变成什么呢？恐怕那时就连最完美的绘画也会丧失其深度，让我们觉得不过是一幅格拉费卡画罢了。全部绘画法则都得重新创造。

赫列勃尼科夫所初次给我们展示的语词，并不想遵循任何静态的和基本的动态的法则，也无法将它们纳入任何现存的建筑学草图中去，它要求对它使用高级的公式。机械由于生物学而变得复杂化了。而对这一切作出解释的钥匙，就躺在我的写字台的抽屉里，就包含在赫列勃尼科夫的那一卷手稿中”①。

① 别·利夫希茨：一只半眼睛的射手——一本被遗忘的书。47~49

从这样一种语言乌托邦理论出发，为了寻找“自我生成的语词”，赫列勃尼科夫对语言进行了各种各样的实验，试图通过各种方法来创造一种“星空语言”。

既然在语音和语义之间有直接联系，那么，可以设想，利用这种联系，找出它们的规律，自然就可以以此为据来创造一种新的语言。例如，在俄语中，череп、чаша、чулок、чехол 都以字母“ч”打头，而所有这些词又都有一个共同的意义——即表示“外壳”。因此，按照相似性原理，就自然可以以字母“ч”为基础，来创造别的新词。如我们可以不说“обуви”而说“че—ноги”；不说储满水的“сосуда”，而说“че—вода”，等等。

在其它场合下，赫列勃尼科夫采用现代或古罗斯语词，将其分解为个别构词成分，而且常常是把前缀、词根、后缀和词尾相互分开，运用高度的技巧，按照别的语词的模式，将它们组成新词或新的词组。他采用的方法，还包括诸如“时空换位”（временной и пространственной сдвиг），“变形”（деформация），“逆喻”（оксюморон），“音位转移”（синтаксическая метатеза），“玩弄同义词”（игра синонимов），等等。其中，赫列勃尼科夫用作“口实”的理由，往往是把它们说成是“鸟语”或“猴语”^①。

赫列勃尼科夫所创造的“无意义语”可谓多矣。他最得意的是副动词短语“крылышкаю”。他认为这个词之所以漂亮，是因为它里面内含着“ушкуй”（意为“强盗”）这个词。“如果我们拥有这样一对词——“двор”和“твор”，而且我们还知道语词“дворяне”（贵族），那么，我们就可以创造新词——“творяне”，即“творцы жизни”（“生活的创造者”）。

это шествуют творяне,

Заменявши Д и Т.

① 罗曼·雅各布逊. 最新俄国诗. 诗学论著选. 313

(《Ладомир》)

赫列勃尼科夫以此词指革命人民^①。

赫列勃尼科夫最著名的例子是：

бобаоби пелись губы,

Вззоми пелись взоры...

由此可见，所谓“无意义”并非真的无意义，而是某些如果孤立起来看本不具有任何特殊意义的语词，经与一定语境语用结合后，其形式成分开始“表义化了”。在赫列勃尼科夫笔下出现的生造的语词，绝非没有任何意义，而是蕴意含混、指代模糊、有言外不尽之义，而却不具有指涉客体对象那样一种传统的意义。在此，个人“无意义语”的意义，取决于它的语境和语用。因此，以赫列勃尼科夫的语音实验诗而论，基本上可以把它定义为这样一种言语创造，它们表明：“语音想要成为言语”。“无意义音响话语(звукоречь)想要成为语言”^②。

语音实验诗其之所以如此见重于未来派诗人，原因在于它鲜明地突现了诗语的特征，即不是以传达思想或指涉外物为主旨，而是以表现感情或情绪为目的。

俄国未来派诗人在“无意义语(诗)”上的创作实践，得到了俄国学院派语言学的传人——早期奥波亚兹的全力支持。诚如利夫希茨所说的那样：随着什克洛夫斯基的出现，“俄国学院派语言学向我们走来”^③。雅各布逊指出，在许多场合下，使人能从“无意义语”中获得

① 语境—1974。莫斯科：科学出版社，1975。俄文版。238

② 维什克洛夫斯基。论诗歌和无意义语。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版。57

③ 别·利夫希茨。一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手。列宁格勒，1933。俄文版。202

快感的因素，在于“非理性”^①。什克洛夫斯基指出：“很多人都说，某些特殊的、通常不具备确定语义的语音常能在离开其意义的情况下，最好地表达自己的感情”^②，即指此而言。因此，“无意义语（诗）”的意义，比一般所谓的理性语言更大，它深入到了人的潜意识和下意识中，扩大了诗语表达思想感情的可能性。什克洛夫斯基写道：诗人为了复活语言本身所曾蕴藏的“诗性的本质”，常常需要把僵死的语词“打碎并变形”；或是根据旧的词根来创生新词（赫列勃尼科夫、古罗、卡缅斯基、格涅多夫）……，从而促成“一种新的活生生的语词”，唤醒沉睡中的美人，让诗语重新焕发出“它曾经有过的熠熠的、宝石般的光辉”^③。

早期奥波亚兹成员力求给非理性的“无意义语（诗）”以理性的说明和阐释。按照他们的解说，原生态的“无意义语”乃是各民族语言中一种固有的现象。我们在各个民族语言发展史中，都不难找到它的存在，例如某些儿语、某些教派僧侣的符咒语及民间的哭诉语等同源构造物。在一些国家的神秘教派语言中，往往存在着一种纯粹的“无意义语”。一般说，连念此类“咒语”的虔诚信徒自己也不解其意，但却对于他们具有某种舒缓心理紧张的治疗学意义。信徒们往往赋予它们以神秘的力量，或笃信它们来自某个神秘的国度。在现实生活中的个人身上，也可以看到这类现象。狄更斯《大卫·科波菲尔》中的米考伯，在情绪激动之时，往往口若悬河，喋喋不休，胡吽一气，堆砌一大套同义词或反义词，这些语词相互抵消的结果，是使得这一大套话“毫无意义”。在这样的场合，意义为何并不重要，这些话却有助于表现主人公的某种情绪。“无意义语”有的本来是具有一定意义的，但

① 雅各布逊，最新俄国诗。罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，287

② 维·什克洛夫斯基，论诗歌和无意义语，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，46

③ 维·什克洛夫斯基，论诗歌和无意义语，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，54

随着时间的推延，其意义脱落了，不复能为使用者回想得起来，因此而演变为一种单纯的“语能器官的舞蹈”，其作用往往仅在于一种心理上的渲泄。“无意义语”与诗语的共同点在于：它们都以传达或表现说话人的情绪或感情为主旨，其功能与日常生活语言有明显区别。

由于各种原因而脱落了其原初意义的“无意义语”，其在使用中的审美价值，来源于人的无意识心理。实际上，在人们的日常生活中，只要留意，是不难发现许多“无意义语”现象的。这样的“无意义语”，并非“无意义”，而是语意的脱落和转移。基督教徒在祈祷时说的最后一句话——“阿门”（原意“所愿如此！”）——的意义，多数教徒是在并未意识到其真实含义的情况下说的，而在各种具体语境下给其加上各种各样含义的。北京人口语中的“丫挺”（原意：“丫头生的”），随着时代的发展，它的本意已渐次脱落，而在各种各样的语境中具有各种各样的含义，可以表达种种不同的情致（亲昵、戏谑、嘲弄、愤怒等等）。在多数场合下，“无意义语”不是以一种纯粹形态存在的，而是潜在的存在的：即多数情况下未被人们意识到。北京话中这类的例子还有“利格儿楞”、“猫儿腻儿”、“晕菜”、“砍菜”等等。再比方说，儿童甲对儿童乙说：“你要不给我糖，我就不跟你走！”儿童乙则不屑地说：“爱跟不跟——板、蓝、根！”在此，从语词的本意角度看，“跟不跟某人走”和“板蓝根”之间，是没有任何关联的。“板蓝根”之所以能跟“爱跟不跟”连接，仅仅是由于形式上的原因：即“根”字与“跟”字是同韵字。但是，正由于其形式上的原因而跟“跟”字联用，被统一的语境所整合，而使得它的本意发生了“异变”或“转义”，这也就是说，它的本义消失了，而开始具有它本来不具有的意义：“无所谓”，“不希罕”，“不在乎”等等，成了后者的“同义词”。这可以确定为是一种“语意的转移”，它的意义，却要在儿童心理中寻找深刻的根源：可以设想，儿童大抵是厌恶吃药的，在他们的心中，“板蓝根”可以说就是使他们厌恶的一切东西的代名词。所以，在此具体场合下，一句本来是冲口而出的“无意义语”，开始具有了意义，能够明确地表达一定的意义了。

所以，与人们通常的想法不同，“无意义语”并非真的“无意义”，

而是在“已知”为背景的情况下，创生出意义，其意义朦朦胧胧，只可意会，不可言传。在这种场合下，“无意义语”产生语义的条件是必须以“已知”为背景，以“熟”为基础创造“生”，或张岱所谓“涩勒”。武则天生造的“曷”字和鲁迅生造的“獠”（zhá）字之所以可解，就是因为它们是以全民语言为基础构成的，而不是不顾语言自身的规律和法则的生编硬造。所以，雅各布逊指出：“只有以熟悉为背景，不熟悉的才能被理解^①。所谓“熟悉”的，一般即指日常生活中的语言，它往往是构成诗语的原材料。但这种语言容易成为“故套”，因此必须引进新的材料和新的实用语言成分，以便让非理性的诗体结构能重新使人愉悦、使人惊吓，重新打动人的心灵”^②。这也就是“陌生化说”的旨趣。

儿童或诗人对标准语的“误用”也属于“无意义语”的一种，它们的可理解性来源于其与语境构成的关系，而以后者为条件。如“看饱了”，“嘟嘟响”（指“摩托车”），“坚决正确”之类。真正具有独特性的作家，其语言往往是不标准的。在各民族诗歌中，都有所谓“无理而美”的现象——即诗义明显有悖于常理常情，但却能非常贴切地表达诗人某时某刻的情感真实。诗中的夸张多“无理而美”（“燕山雪花大如席”），或违背常识（白雪红梅）。

探讨“无意义语”的审美心理机制，离不开对语音性质的推究。传统语言学以为，语音自身是不包含什么意义的，因为它如果不与词素结合，就无助于区分意义。但一种语言中的每一种音响，都具有一定的音色。在任何一种语言系统中，一定的声音总是同一定的联想相联系着的。各民族语言中的拟声词即其突出例证。而且，并非只有拟声词才具有这样的象征和联想意义。语言中的字、词，在长期使用过程中，由于意义的叠加和层积，由于其特殊的音色、音质和发音器官的

① 雅各布逊. 最新俄国诗. 罗曼·雅各布逊. 诗学论著选. 莫斯科: 科学出版社. 1987. 287

② 雅各布逊. 最新俄国诗. 罗曼·雅各布逊. 诗学论著选. 莫斯科: 科学出版社. 1987. 287

动作等等，开始具有独特的色彩和联想系列。语音在诗语中的表现力，一方面永远同诗的含义相关；另一方面，也同语音所固有的差别、音质和音色，以及语能器官的发声动作——紧张或松弛——有关。语音固有的性质和关系因素，是产生声音效果的基础。例如，汉语中的“辉煌”（双声）“灿烂”（叠韵）总是能给人以某种特殊的感觉。现代使用的“十三韵”，分“响亮级”和“细微级”两种。戏曲唱词中往往精心挑选与剧中人身份吻合的韵脚字来塑造人物的音乐形象。在诗语的有机整体结构中，一定的语音或音组，一旦同全诗特定思想内容结合起来，就会使原本不具有独立意义的成分语义化，而这些成分的表意功能又同整首诗作的内容，建立起一种水乳交融，密不可分的联系。

“无意义语（诗）”的另一个向度，是以语义为轴心，沿着语词在空间展开的视觉意象——外形和图形——向度展开，这就是俄国先锋派的视觉实验诗。它们为我们展示了诗语审美空间的第二个向度。

在语词独立于其意义而为其自身存在的观点系统提出的1913年，也正是俄国先锋派视觉实验诗搞得如火如荼的一年。

此期中，于字形或视觉实验诗创作最力的，当属俄国未来派，这是因为其主体即“吉列亚人”，首次登场是在绘画领域一展其身手的。其中许多人后来即使已成为著名作家，也常常画几笔画。所以，他们固然很容易把文学也作为从事视觉艺术创作的材料。俄国未来派把新颖性视为自己的上帝。在他们看来，新颖本身就是一种价值，而获得新颖的唯一途径就是不断地实验。对他们来说，太阳每天都是新的。重复自己就意味着死亡。他们的视觉实验就是在这样一种时代风气下进行的。

当然，在这方面，他们充分吸收了俄国文化传统中大量可以借鉴的营养。

首先，是极端重视书籍及其杂志外观的俄国象征派传统。此外，至少有下列因素对先锋派的视觉实验形成了巨大的影响，其一是十月革命后由政府颁布并实施的书写改革；其二是俄国文化中的手稿文化和巴洛克图形诗；其三，是俄国民间的木板画传统。

俄国史上第一本有日期可考的印刷书出现在1564年，这是一本使

徒行传，其作者叫伊万·费奥德洛夫（卒于1583年），他被称为俄国印刷业之父。但直到彼得大帝时期，俄国大量的印刷业才开始出现，而在此之前，所印的一般都是手稿。图形诗是一种将文本排列为一种东西的图样的诗。其首次出现在古希腊诗中。首倡者叫 Simias of Rhodes (300 B. C.)。在俄国，首次进行图形诗实践的是谢苗·巴罗茨基(1628~1680年)，他曾是莫斯科公国的御用诗人，但对俄国视觉诗创作最直接的影响来自俄国民间。俄国民间木板画(лубок)历史悠久，现存最早的木板画创作于1619~1624年间。在民间，这一传统一直持续到本世纪初。这类有趣的简陋的书，大都配有粗陋的画和简短的说明。内容有宗教、历史或冒险等。其画作带有“原始”风格，一般都不遵循学院派的透视法、构图法和解剖学特征。这种风格对本世纪俄国艺术家具有很大影响，如大卫·布尔柳克和罗扎诺夫，就从民间文化传统中吸取能使他们摆脱学院派的现实主义规范的艺术材料。

俄国视觉实验诗肇始于安德烈·别雷，他的处女作《交响乐》第一部(1902)，就是俄国第一部俄国视觉实验诗。别雷十分重视诗的视觉成分，认为它们也具有独立价值。别雷认为文学批评应“从对诗作撞击我们眼帘的一切作出顺序描述开始”^①。

在俄国先锋派诗人中，第一个从事手稿诗实验的，是阿·克鲁乔内赫，其处女作发表于1912年，并一直持续到1920年。克鲁乔内赫认为文字的书写体外形，应也能传达作者原有的情绪，并进而“控制读者”^②。因此，作家认为文本的视觉特点应能在不取决于语词本意的条件下，本身也具有表现性和表现力。在俄国未来派诗人中，赫列勃尼科夫在语词字形方面留下的样本不多，原因是他的多数作品是在别

① 杰拉尔德·詹尼塞克，俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗。普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984。英文版，198。按：基里尔字母(Cyrillic alphabet)——九世纪时传教士基里尔发明的字母，系现代俄语等字母的本源。

② 杰拉尔德·詹尼塞克，俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗。普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984。英文版，90~91

的未来派诗人的关照下出版的。但他作为一个“文学的流浪汉”，生前在他所到之处，处处留下了珍贵的手迹。他在理论方面也留有重要建树。

克鲁乔内赫在1930年的作品，数目超过150件。《让我们发发牢骚》、《青年联盟》，《魔鬼与发言者》，《战胜太阳》，《马雅可夫斯基的诗》；《院士神秘的声音》，等等。克鲁乔内赫和赫列勃尼科夫的论题，即认为手稿能将作者的情绪传达给读者，已被现代字体分析家所证实：书写能够反映作者的心情和在写作时的心绪。不但如此，书写与个性也有很微妙的联系。当然，从事这类分析需要经过专门训练。

如果我们把一张纸视作一个如画布表面那样的视觉空间，而把分布在这张纸上的语词当作是在真实的空间存在着的，我们就可以把纸上的字母和语词（即文本）按照其空间关系排列起来。这也就是未来派诗人瓦西里·卡缅斯基（Василий Каменский, 1884~1961年）所从事的“钢筋混凝土诗”实验的实质。

在俄国未来派诗人中，首次使用“钢筋混凝土”一词的是克鲁乔内赫（1913）：“железобетонные”。但诗人原意是指现实生活中的水泥建筑物。而将此词移用来表示一种新的类型的诗的，则是卡缅斯基。而实际上，在俄国先锋派诗人中，卡缅斯基也是唯一创作这类诗的人。“钢筋水泥诗”有如下几个鲜明特点：一、每首诗只有一页长；二、它把整张纸当作分布文本的空间；三、全诗几乎都由名词（独词句）组成；四、全诗一般没有明显的句法结构；五、文本通过语义、语境和视觉将语词组合而成；六、诗的结构是自由的，因此读者可以选择任意方向来解读文本的各个成分。

卡缅斯基的“钢筋水泥诗”保留下来的一共只有九首。其中最有名的是《康斯坦丁诺波尔》（1914）^①。诗人1904年访问了这座著名的城市，原本是为了躲避一件使他不快的爱情纠葛。诗人在毫无任何准备的情况下到了这个中亚城市。他很乐于充分利用这个难得的机会。这

^① Константинополь，按：这是土耳其城市名，即现在的伊斯坦布尔。又称“君士坦丁堡”。此诗是诗人游历此城后写成的。

座城市给诗人留下了很强烈的印象。他既不懂土耳其语，也不懂希腊语，甚至也无法分辨这两种不同的语言。另一种文化以它的声色如一阵风似的向他迎面扑来，他则根据他的俄国文化体验对之作出自己的解释和记录。卡缅斯基这种对待语言的自由态度，曾得到卢纳察尔斯基的赞扬，指出这种言语创造法使得语言更富于“弹性”^①。

卡缅斯基的这首诗，从视觉效果说是很成功的。读这首诗，无论你采用怎样一种读法，都会给你以亲临其境的感觉，好像你就在游览这座城市本身。我们从诗中可以得出一个由联想构成的网，其中各类视觉参数起着很重要的作用。如果说作为一个文本它给人们提供的印象是毫无关联的，那么，作为一个画面它们却能构成一个严密的整体。组块和项目的组合介质可说无处不在。读者可以按自己的方式和路径任意考察这首诗，像一个游客在不需导游的情况下任意游览一座城市那样。

卡缅斯基的“钢筋混凝土诗”缺乏动态性，但在空间的共时性上多有补偿。在俄国未来派诗中，它最接近马里内蒂的“自由的语词”说。可以把这种诗视为从口语体诗向视觉诗转向的一个端点。

除卡缅斯基以外，俄国无意义诗的作者还有伊里亚·兹达诺维奇（1894~1975年）、阿列克谢·尼古拉耶维奇·契切林（1889~1960年）以及马雅科夫斯基（1893~1930年）等人。这些人中，伊里亚·兹达诺维奇的创作，曾得到奥波亚兹领袖人物什克洛夫斯基的关注^②。

伊里亚·兹达诺维奇是俄国印刷诗繁荣期中的杰出人物。其活动中心是1917~1921年的梯弗里斯。但兹达诺维奇的重要性，在于他是把无意义语移用于戏剧、从而扩大了它的表现范围的第一人。在俄国未来派诗人中，兹达诺维奇差不多是第一个认识到有必要在无意义语的书面表现形式中制造一种含糊性的诗人。

“形式构成主义”者契切林以“强化”艺术手段的动作为目的而采

① 杰拉尔德·詹尼塞克，俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗，普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984，英文版，126

② 伊里亚·兹达诺维奇，维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，306~307

用一种口语移植体系来再现诗歌的声音效果。契切林认为在字母表出现以前的“宇宙语言”，即用“图形和行间关系”来表示的语言，应当成为创造新诗的语汇来源。在这种语言中，一个语词往往不是用分解为字母和语音的要素来表示，而是用整个图形表示。他认为书面语文化是从象形文字到表意符号再到表音符号和字母表直线发展进步而来，它们之间的关系不是每一种后起的符号系统取代前一种符号系统，而更多的是共时性地存在于同一个水平面上。每一种系统的采用与否取决于目的和接受手段。在诗的“语言”中，占首要位置的应当是图画表现性，即表意符号和客体中的意象。为此，契切林提出要采用画家画室中所有能用得到的符号源来创作绘画化的和无语词的视觉诗，如标点符号，数学符号，音乐符号，边界等一切具有图形化价值的语符。为此，他甚至提议将文本按照从左到右而后再从右到左排列打印，以便节省读者花在阅读上的时间。

俄国先锋派视觉实验诗的最后位代表，是马雅可夫斯基。他早年曾当过画家，甚至直到1912年他已成为一个诗人以后也仍然不间断地作画。他的画同样以当时“回到根基”去的理论为特点。他同样认为：在诗，则价值自足和生成自足的语词；在绘画则色彩，线条和形式是自足特征^①。对于诗来说，神话、符号、发音和外形就是概念本身^②。他在诗语方面的实验，与赫列勃尼科夫和克鲁乔内赫不同，致力于语词展开的关系结构方面。他的“梯形诗”形式主要体现为一种节奏的切分法。

对梯形诗的发现，使马雅可夫斯基的诗步入了视觉诗的新阶段。梯形排列法是一种间断法。一步向下的阶梯会自动地产生一个间断，这是因为下一个语词的位置，与人们原本期待的相反，有了某种变动。人的眼睛移动到左边界距离要相对短一些，以此而使其它成分成为等

① 杰拉尔德·詹尼塞克. 俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗. 普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984. 英文版. 207

② 杰拉尔德·詹尼塞克. 俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗. 普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984. 英文版. 208

值的，一步向下的台阶形成的间断，自然与一行诗的结尾的间断有所不同。马氏在《怎样写诗》中写道：

“当写出一首准备去付印的诗时，一个人必须考虑到印出的文本大致会怎样被人当作印出的文本而接受的。一个人必须注意到读者的平均水平，一个人必须采用各种方法将读者的接受大致带到它的作者所欲赋予诗行的那一形式中去。我们通常所用的标点符号，诸如句号，逗号，问号和感叹号，变得极度贫乏，与一个复杂的人所赋予诗作的那一感情相比，变得如此缺乏表现力”^①。

马雅可夫斯基的梯形诗是一种朗读指南。他的诗必须大声朗诵才能出效果。而他本人那富于魅力的嗓音，就是他的诗的最好的载体。

“马雅可夫斯基的诗与所有先前的俄国诗人的最主要的区别就在于他的诗是为声音而设计的，是为在大庭广众之下大声朗诵而设计的。而且，马雅可夫斯基的诗最好的载体是他自己的声音，是他自己的朗诵”^②。马雅可夫斯基只有在朗诵自己的诗时，他的自我也才得到了最完美的展现。当时很有些人将马雅可夫斯基的诗歌朗诵录了音以便嗣后研究之用的。但由于当时录音设备尚不够完善，故此录音多有不尽人意之处。

马雅可夫斯基的梯形诗对后来苏联的诗创作具有很大影响。他的“梯形”诗极富于创造性。在《列夫》出版期中（1923~1925年），梯形诗尚未造成很大影响。到了《新列夫》时期（1927~1928年），梯形诗已成为很多人仿效的样本。一种成功了样本固然不难找到知音，但模仿马雅可夫斯基的诗也需具备一定的天才——仿我者死——这是不易之语。一种被诗人当作能较好表达他的感情的形式，可以成为某种定向或风格的符号，成为一切想要像马雅可夫斯基那样征服听众的蹩脚诗人的效仿符号。手法由此而成为一种感情的替代品，而诗也便成

① 杰拉尔德·詹尼塞克。俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗。普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984。英文版。227

② 杰拉尔德·詹尼塞克。俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗。普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984。英文版。236

为了对一种模式的拙劣的效仿。而到了1935年，马雅可夫斯基的诗体已经被规范化为一种体系，一种后代勤于效仿的模式。

俄国先锋派的视觉实验诗创作，的确将诗语的视觉审美潜力大大地发掘尽净，为诗学的研究提出了许多值得进一步深入研究的理论课题。它对后来的诗创作有过很大的影响。正如杰拉尔德·詹尼塞克写道：“马雅可夫斯基的梯形诗也可以说是改变了嗣后几代苏联诗歌的外观，而且它的运行轨迹即使在今天也仍然清晰可见”^①。

俄国形式主义的某些代表人物，如罗曼·雅各布逊不仅也从事诗的书写和视觉实验，而且，还十分关注其他人所从事的实验（如数字诗实验）。在克鲁乔内赫于1915年出版的《无意义诗》（《Заумная Гника》）一书中，就收了雅各布逊以阿里亚格洛夫为笔名的一组“无意义诗”。所以，西方某些学者甚至认为雅各布逊终其一生，都是一位未来派诗人兼学者。

俄国未来派和形式主义对“无意义语（诗）”的创作和实践，一定程度上扩大了诗歌审美研究的空间，有力地论证了诗歌形式的本体论价值，发掘出了诗语为前此所有批评流派都未曾注意到的、潜在的审美和表现功能，从而激发人们重新关注诗歌创作的媒介——语言——本身所固有的价值，关心并注意运用诗歌形式和语言的技巧，这一点对于纠正传统文艺学的偏差，具有一定的意义。

“无意义语（诗）”的提出表明：语词在诗中的作用，不单单是一个外在于内容的中性符号，而且还是一个由于自己的形式——语法结构和语音外壳本身——而具有意义的符号。诗中的语词，不再是一种表现或再现手段，而是表现对象本身。它的意义，可以是在言语之下、或言语之后。

由上所述，我们可以把我们的结论大致归纳如下：

一、俄国未来派及俄国先锋派的“无意义语（诗）”的创作实践和理论建树，以建立艺术和文艺学的主体性为旨归，首次探讨了诗歌语

① 杰拉尔德·詹尼塞克. 俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗. 普林斯顿：普林斯顿大学出版社. 1984. 英文版. 247

言的表现性所可能达到的边界，勘探了它的疆域，为诗和诗学的发展作出了独特的贡献。奥波亚兹对“无意义语（诗）”所作的理论辩护，也有力地证实了诗的形式特征，绝非诗歌表现思想和感情方面的可有可无的因素。他们的理论阐述极大地拓宽了诗语审美的空间。

二、“无意义语（诗）”的创作实践和理论建树，既有力量也有弱点。它的应用是有一定范围和条件的，它的“意义”，取决于它的语境和语用，而一旦脱离具体的语境和语用，以及说话人即授者的目的，“无意义语”便会成为名符其实的“无意义语”。“无意义语”在语音和字形两方面的延伸也面临着同样的问题：真理只要再向前跨进一步，即成为谬误。语音实验诗和字形实验诗有其固有的疆界，而一旦跨越这一边界，一旦完全脱离意义，便会成为“非诗”“非画”亦“非乐”的怪胎。如兹达诺维奇的无意义戏剧即其极端恶劣的表现^①

关于赫列勃尼科夫创造“无意义语”的情形，未来派诗人别·利夫希茨在同一本书（《一只半眼睛的射手》）中，讲述了一个有趣的故事。有一次在一个晚会上，赫列勃尼科夫经利夫希茨介绍，认识了一个在戏剧表演班学习的姑娘，叫廖丽娅·斯卡隆（Скалон），姑娘的丰姿神韵使诗人一见倾心，难以忘怀。从此诗人缠着别·利夫希茨一再要他安排一次约会，以求与这位姑娘再见一面。但诗人当时囊中空空，两袖清风，连请姑娘吃一顿便餐的钱都拿不出来。诗人起先想变卖了利夫希茨的胶布雨衣和礼帽，可这些东西都卖不了几个钱。万般无奈之际，诗人想跟古米廖夫借钱，这使利夫希茨大吃一惊，因为古米廖夫与赫列勃尼科夫诗歌主张不同，为此两人闹到即使是在艺术沙龙“浪狗”见面，都不打招呼的地步。古米廖夫是有钱，但他会借给自己的“敌人”赫列勃尼科夫吗？利夫希茨很犹豫，可赫列勃尼科夫却信心十足。据他说，他去了皇村，见到了古米廖夫，“跟他坦直地陈述了自己对诗歌创作的看法”，居然真的借到了钱。约会安排在一家酒店。诗人终于见到了朝思暮想的姑娘，但他紧张得说不出一句体面像样的

^① 杰拉尔德·詹尼塞克，俄国文学的外观——1900~1930年间的俄国先锋派实验诗。普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1984。英文版，236~247。

话，甚至将所有的钱一古脑都买成了面包，以致没有了钱再买酒水。临了，轮到他向姑娘致词时，他一张口，居然又是他心爱的“把戏”——“无意义语”：

О скал

Оскал

Скал он

Скалон

话未说完，两位姑娘（斯卡隆带了一位女伴）笑得喷饭。临分手时，两人居然不敢让诗人送她们回家，以为这人精神不正常，面倒霉的诗人到了儿没有弄明白自己是在哪里“全军覆没”的。^①

三、在这一统一的运动中，必须指出：即奥波亚兹的观点立场，与全体未来派以及先锋派的观点和立场，是有区别的，其主要区别在于前者以不脱离意义为限，以集体无意识为限，而后者中的某些人，如构成主义者契切林等人，却往往跨越这一疆界。此外，在奥波亚兹内部，正统奥波亚兹成员和以结构主义为主要特色的雅各布逊，也有区别。这主要表现为文学史和语言学两种立场的分野。

第三节 诗歌格式塔及意义的动态产生机制

奥波亚兹在其活动的早期，如其名称所表明的那样，曾倾注大量心力探讨诗语所以有别于日常生活或科学语言的区别性特征问题。在他们看来，弄清这个问题，也就等于弄清了什么是文学性的问题，因为诗语，就是文学性的载体。但由于他们当时多数是采用实证主义描述学方法进行研究的，所以，虽然也做出了许多值得关注的发现，但距离问题的真正解决，尚十分遥远。

奥波亚兹主张语音诗体学。他们竭力使诗歌研究接近语言学，倡导一种语言学诗学的主张。因此，同人们常有的偏见相反，形式主义

^① 别·利夫希茨。一只半眼睛的射手——一本被遗忘的书。列宁格勒。1933。俄文版。210~214

实际上并未抛弃意义问题。他们主张不是从语音，而是从音素，即赖以区分语词意义的语音单位出发，来考察诗的结构问题。所以，诗歌语义问题，也是形式主义诗语研究中的重要课题之一。

“诗即在其审美功能中的语言”（Poetry is the language in its esthetic function）——晚期奥波亚兹的这一基本观点，随着研究的进展，渐渐显示出它的不适应性。这是因为，就学科等级表而言，文学要高于语言。当然，文学是由语言构成的，是离不开语言的，但它却绝不仅等同于语言或它的某一种功能。其次，文学作品中的某些层次，如叙事结构，可以被翻译为诸如电影这样的无动词的符号系统这一点，同样可以证明这一定义的不确切性^①。

雅各布逊和他的布拉格同行穆卡洛夫斯基，依据结构主义语言学在 20 年代的发展成果，对早期奥波亚兹的诗语观，做了重大修正。文学作品并不等同于它的语言基础，也不是文学性的等值概念。穆卡洛夫斯基在《斯克洛夫斯基“散文论”捷译本序言》中，明确指出：散文论作者只关注“纺织方法”的方法论，将文学研究的范围不适当地缩小了。文学研究不应在孤立条件下进行，应当包括文学作品的整体，成为布拉格学派的共识。这就意味着意识形态和感情内容，也是批评和分析的合法内容及合理对象。文学是一个动态有机整体结构或系统。它是人类的一种特定的活动方式，与人类活动息息相关。“文学性”是文学的一个方面，也是文学的一个成分，但作为总的重要特征，作为动态整合的总原则，它决定和制约着整部作品。它的作用犹如一个“格式塔”。这样一来，“时代精神”（ethos）就不是“实际事物”的一个伪现实主义的伪装，而是审美结构的真正功能和文学研究的合法对象。如果研究是以考察“文学性”为出发点，即限定在文学作品本身范围内的话。最后，作品本身不再被当作“手法的集合”，而是一种复杂的、由统一的审美意图整合而成的结构。

实质性的变化发生在 20 年代初期。此时，随着尤·尼·迪尼亚诺夫（Юрий Николаевич Тынянов，1894～1943 年）的加盟，使得局面有

^① 按：雅各布逊的这一观点，后来亦已为他自己所修正。

了根本改观。按照前苏联文学界普遍公认的说法，迪尼亚诺夫是“苏联文学的奠基人之一”，是“一位著名诗人、历史小说家、文艺理论家和文学史家”。天不假年，迪尼亚诺夫只活了51岁，但他在文艺学各个领域留下的遗产，至今在当代文学界拥有广泛影响。迪尼亚诺夫的文艺学名著《诗语问题》（Проблема стихотворного языка, 1924），标志着奥波亚兹诗语研究的新阶段，他把早期奥波亚兹诗语研究，从偏重探讨诗语和谐悦耳法则的陷井里拯救了出来，使之走上了探讨诗歌整体结构及其意义的康庄大道。这部著作从诗的结构入手，探讨诗和艺术作品的构成方式，并由此涉及到一系列一般艺术理论即诗学问题。它超越了诗/散文二分法的思维模式，为历史、辩证地解决这一问题，提供了不容忽视的贡献。

这部著作采用层层剥笋、由浅入深、由表及里的叙述法，引导读者探讨深奥的理论问题。它开宗明义地告诉我们：古典主义美学在诗与小说之间强分畛域，乃是一种误导：在诗和散文之间，并未隔着一条万丈深渊，它们的区别不是绝对的，而是相对的；不是固定不变的，而是可变的。在一定历史条件之下，诗和散文可以相互转化：诗歌散文化，散文诗歌化。区别何为散文，何为诗，主要是看在一部作品中，是什么因素处于主导要素地位。每种体裁都有其自身特有的构成原则，它决定着构思在作品中被实现的方式，从而也就决定着特定作品的结构。构成原则与生活原材料之间关系的性质，决定着一种体裁的根本特点。

文学是一种语言的艺术。因此，文学体裁的特点（即构成原则），归根结底，来源于语言本身。语言又有什么特点呢？语言的特点就在于：它永远都具有两极，一是横组合关系；二是纵组合关系（按即后来雅各布逊的隐喻轴和暗喻轴；洛特曼的音义轴和聚义轴）。诗歌的特点在于它以纵组合关系为其主导要素，因此，这一构成原则向整个文本系统辐射出它的力量，使一切文本要素都服从于它的支配。例如，普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》称“诗体小说”（поэма в романе），但实际上它受诗体结构的影响，因此，小说性极弱，据此可以将其定位为诗。

“主导要素”概念的提出，意味着对奥波亚兹旧有诗学观的超越。

这是因为，单单从诗语本身的特点出发，注定无法确定诗语的本质特征。这种论证其实是一种循环论证，等于在说：诗就是诗，而不是什么别的。无论持论者如何努力，其在逻辑上的软弱无力是不言自明的。我们不难发现：早期奥波亚兹成员宣称的、构成诗语的最显著的特点（诸如押韵等等），究其实并非诗语所独有。散文中，如仔细观察，也有“无意识”押韵的现象，而且，还是大量地存在着的。反之，诗歌中，也有完全不押韵的所谓“素体诗”，因此，押韵与否，决不是判定诗之为诗的根本特征。

迪尼亚诺夫在《诗语问题》一书中，首次提出文学作品乃是动态的有机整体结构或曰系统的观点。

他早在《论文学演变》（1927）中，就把系统定义为一个整体，其各个组成部分之间，具有内在相关性和动态张力，而由统一的审美意图和功能组合在一起。“系统内各成分的构造意义，既存在于它与其它成分的关系之中，也存在于它与整个系统的关联中”^①。

既然文学作品是一个格式塔，那么，“文学性”理应也是一个格式塔性（Gestaltqualität）。迪尼亚诺夫把审美功能界定为主导要素（dominanta），即主导特征。前苏联文艺理论家楚达科夫指出：这个概念“是20年代理论诗学领域最富于成效的范畴之一”。“系统并不意味着它的各个成分之间是平等共存的，而是预先假定一组成分居主导地位，并导致其它成分的变形”^②。

一个或一组主导成分或主导特征，决定着诗的整体特征或文学性的有无。也就是说，可以据此判断作品是否具有文学性，是否是文学现象，换言之，文学的主导特征，也就是文学的特点和文学性的核心。“主导特征”是一个富于成效的概念，它的主要优点在于，超越了纯形式观的界线。迪尼亚诺夫在《诗语问题》中，对这一概念做了充分的阐述。

① 转引自维·厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、伦敦、纽约，1980，英文第四版，251

② 尤·迪尼亚诺夫，诗语问题，列宁格勒：学院出版社，1924，俄文版，23

诗首先是一种结构，该结构中的所有要素都处于相互关联形式之中，因此，对个别风格要素的考察，必须在某种关系中进行。诗是一种动态的统一体，其中每一要素都具有相对性和整一性。诗结构中的所有要素，大而别之，可分为两类，一类是优势或主导结构要素；一类是从属或辅助要素，两者的相互影响、对立、冲突和斗争，是诗体赖以存在的基础和诗体结构的原则。任何诗都是建立在这两种要素之间所形成的张力之上的。因此，与人们惯常的想法相反，形式演变的内在原因，不是对称、和谐、适应，而是对立、冲突、斗争及相互遮掩。

主导要素在诗中的作用非同小可，它是特定诗歌具有文学性的突出标志，在诗体中占有统治一切的地位，而把它的支配性影响投射到一切要素之上，从而使整个作品焕发出诗的光彩。在诗歌中，音响与语义，诗体和语义是相互紧密联系着的。不可能把其中任何一种因素孤立地抽取出来加以考察，而不涉及该因素与其它因素之间既对立又统一的辩证关系。

这，适应于诗或文体的内部，而在文体或诗的外部或相互关系中，主导要素亦即文学性的有无，同样可以由一些具有外部标志的相互关系的性质来决定文体或诗体演变的结果。

在这个意义上，文学可说就是一种变形或语义转移的实践。它把别的文学作品或日常语言所描写的现实作为构成自己的“原始材料”，而且，最妙的是，这种所谓的“原始材料”并非某种自外于作品的实体，而是相反，新的与旧的，陌生化的与非陌生化的因素，就存在于作品本身之中。由此可见，所谓“文学性”这一范畴具有一种相对性和抽象性的品质。由于文学实质上是一种以形式本身为基础进行的语言游戏，所以，“某一特定的、在某一历史情境中被认作是‘文学的’文本，也许在另一个情境中却全然处于等式的另一边。换句话说，文学的‘主导要素’——陌生化——是一个流动中的要素，因此，一个文本是否可以被视作为是‘文学的’，或是在某一方面可以被视作为是

‘文学的’，取决于观察者所站的观点”^①。

文学与非文学的界线是流动不居的。因此，对于是否是‘文学’来说，存在着一些判别要素。“文学不是某种不变的文本实体，而是处在不同情境中的不同文本以各种方式行使的一种功能。实际上，形式主义者根本就没有研究文本，而是研究了一个显然更抽象的——尽管实际上也更具体的范畴——即文本之间的关系系统这一客体”^②。

这也就是后来西方文论家习惯所称的“文本间性”(intertextuality)概念。这就是说，文学——也即特定文本所实施的陌生化功能——不是一个在一切时间中既定的某种客体，而是一种关系，它体现于在某一文学系统内部特定文本与其它文本所构成的那种关系的性质上。一个文本是否是文学，取决于在文学与非文学系列之间所形成的那种关系的“区别性特征”，这种关系就是所谓的“文学系统”。例如，日记是不是一种文学呢？这从日记本身是难以断定的，而取决于它所处的文学系统的性质。在古典主义时期，日记根本就不是一种“纯”文学体裁，但到了浪漫主义时期，日记的用法和功能有了转变。一些浪漫主义作家将日记发展成为一种重要的文学体裁，这在感伤主义作家，如斯特恩、理查逊笔下得到了最鲜明的体现。再比如在各个文学时代都可以看到一种现象，即某一处于文学（传统意义上的，已成某种程式化了的文学）边缘上的“卑下之体”，会“好风凭借力，送我上青云”地“列品入流”，“登堂入室”，成为一时期文学的主流，也说明文学性的相对性及其在一定条件下的“互转性”。这种“互转”一般采取的方式有两种，其一是将某一亚文学体裁中的主题或手法拿来进行新化即陌生化的处理，由于手法的“移位”，即在另一不同语境中有所变化地加以运用，而使得旧的手法能够行使与以前完全不同的功能；其二，是同一种在历史中存在的既定手法，在其不同历史发展阶

① 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 麦休出版有限公司, 1979. 英文版. 112

② 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 麦休出版有限公司, 1979. 英文版. 112

段上的不同用法。这种手法同样为达到陌生化效应所必需。同一种手法既可从中心到边缘，也可从边缘到中心，这种观念本身就排除了古典主义美学僵死固定和绝对不变的体裁和风格观的地位。

从这样一种观点出发来观察任何国家的文学史，都可以使我们做出一系列颇有价值的艺术发现。首先就是文学体裁发展的动态性。在历史上，恐怕只有古典主义是固定不变的体裁观的拥护者。在他们看来，诗不仅是最高的文学体裁，而且，就连构成诗的材料——语言——也是固定不变的。按照他们的观点，构成诗的语言，只能是特定的语言成分——即“崇高语词”。动态性，是文学体裁发展中最具有生命力的观点。例如，当唐诗的潜能已耗尽之时，宋代诗人以议论入诗的风气，使得诗免于衰颓的命运。而当诗在清末衰微之际，小说——一种此前不入流，被贬为“小说家言”的“卑不足道”之体，勃然而兴，取代前此所有体裁而成为文学中的“新贵”；当文言文日益与口语脱节，表明其不适于表达新观念新现实之际，白话文运动勃然而兴，在短短的数年间，摧枯拉朽，风靡天下，成为新文化运动最突出的体现者……所有这些，都极其雄辩地证明俄国形式主义的文学动态观，是符合文艺规律的一种高度概括。

这样一种特异的观点，引导我们以“望远镜”方式观察文学演变的纵深景深。它意味着：文学性的所有者，并非某一个或某几种拥有某种不变形式属性的固定的文本实体，而是一种存在于文本之间的特殊的和不断变化中的关系。这就需要将特定文化和特定社会和历史时期中的文本，结合其所处地位来加以确定。文学性非存在于文本之中，而存在于文本之间和文本内部相互性质（inter-textuality）的关系^①。文学性不是一种东西，也不是文本所拥有的实质，而是文本所实施的一种功能。因此，某一特定文本是否实施这种功能，很大程度上，取决于在文本之间和文本内部，其相互关系是如何确定的。“文学性不是一个抽象的概念，而是一个具体历史的范畴，因此，它决非一个超历

① 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 麦休出版有限公司. 1979. 英文版.

史的、形而上学的、抽象的概念。

“主导要素”概念的出现，使得诗语本身发生了变化。显然，既然文学是一个变化中的系统，那么，以为诗语是某种固定不变的实体的观念，便受到了严重的质疑。诗语和诗体一样，不是一种固定不变的东西，而勿宁说是一种变化中的系统。而且，这是一种开放的系统，它欢迎异质要素的被纳入，以此作为自身生生不已的生命力的源泉。所以，后期奥波亚兹成员多数以为，诗语没有固定的格式和词库，因而划分诗语与科学和日常语言是毫无意义的。马雅可夫斯基在他的诗中，往往采用广告、电报及其它用语，同样也能收到诗的效果。这样一来，就使得文本形而上学成为一种虚设，从而避免了必然会陷入的理论困境。

理解了以上这些论述，就会引导我们进一步理解奥波亚兹的诗体理论了。那么，我们想问的是：在诗中，什么是“主导要素”呢？一个已为多数诗体观察家所注意到的事实是：诗语的魅力，多数情况下来源于诗的多义性和复义性，那么，造成诗语多义性的原因又是什么呢？

在诗体结构奥秘的揭示上，后期奥波亚兹成员迪尼亚诺夫做出了巨大的贡献。他的名著代表了俄国形式主义运动中，结构主义倾向所能贡献的最好的成果之一，并为以后的结构主义者，如雅各布逊、洛特曼开了先河。节奏（Ритм）是诗体结构的主导要素这一发现，对于诗学研究具有重大意义：它一举澄清了聚讼纷纭数百年之久的一个难题，实现了诗体研究上的一大飞跃，超前于它的时代整整 60 年。

我们常说，诗语是一种“组织化语言”，意有何指呢？意思就是：诗语是按语词的形式化特征（语音）“组合而成”，因此，诗中可以没有别的特征，但却不能没有节奏。任何音响效果都是构成节奏的素材，而节奏一旦形成，就会向整个系统辐射出它的势能，因而使得诗中其它一切附属要素，产生相应的变化。这样一来，节奏虽是一种音响现象，但在诗体中却开始具有超音响、超声学的本质。诗歌节奏的奥秘在于：它的性质带有几分强制性，它把诸多异质同构的语言成分，强制性地纳入同一诗歌结构体系中，使其等值词化（即可相互替换），让

它们彼此相互冲突、对立、遮蔽、辉映，使语词的转意与本义共存，产生一种或此或彼、亦此亦彼的复义性、多义性效果；或使语词的本义扭曲、变形，使本义消失、新义产生。诗的魅力即由此而来。

俄国“白银”时代诗人格尔申佐认为：诗歌首句的性质决定着整首诗的性质，其所属意的，也正是节奏。由于诗的首句即已暗示着全诗的节奏型等等，所以迪尼亚诺夫称其为“动机形成”（динамическая подготовка）。

那么，具体到诗，什么是它的主导要素呢？

回答是：节奏。这一观点获得了几乎所有形式主义者的赞同，并且在形式主义的两个支流——布拉格学派和苏联结构主义符号学中，得到了响应。

节奏是诗最重要的形式因素。诗可以不押韵（无韵诗或素体诗），可以不分行，不用对仗，但却不能没有节奏。欧洲古诗的韵律形式，对语言的内容有巨大影响；但在现代，韵律却往往表现为节奏形式。现代诗节奏形式的运动日趋自由，它们往往有助于产生某种效果。诗中由语词的措置而形成的节奏，一般都同语词的思想内容十分谐调。因此，从形式上着眼，诗的节奏和音乐的节奏很相像，二者同样具有某种形式化意义。

诗的节奏由多方面因素构成。从声学角度看，韵律、动态、速度、离拍、语能器官的发声动作、发声、旋律、音高、重音、音值、语段语节的切分等等，都可以形成一定的节奏。

节奏对诗的构成性作用，同音乐相仿。这在诗中最明显。一定现象、要素或成分，在诗或音乐中，交替地、周期性地重复出现，往往能造成一种节奏印象，形成一种节拍倾向或节奏强制。这种倾向一旦形成，便会形成一种节奏需求或强制，使读者或听众形成一种心理定势或强制性期待。他们往往在听了一首诗的前一小节后，便即形成一种印象，此诗节奏成分之间的时间间隔，想必是这么长或那么长。一位有音乐素养的听众往往在听了歌曲的第一个乐句、第一组和弦、节拍甚至第一个动机、音符后，便能大致猜出整首乐曲的调性、色彩、情绪、节奏、速度、调式组织等等。其之所以如此，原因就在于整首乐

曲的特点，往往在歌曲的第一组和弦、动机、乐句中，即已得到充分展示或暗示的缘故。从形式方面，同样可以类比地说明节奏对诗体结构的构成作用。例如，对于一个有古典文学修养的人来说，他只要读了头一句诗——“寒川消积雪”，就可以约略猜测出整首诗的平仄格式大致是：“平平平仄仄，/仄仄仄平平//仄仄平平仄，/平平仄仄平”。

有人也许会说，你这里说的是格律诗，并不足以说明问题。这就好像听一首人所共知的歌曲，只须听了头一句，便能唱出整首歌的曲调一样。其实不然。这条规律对于句式灵活、节奏变化繁多的白话自由诗，也同样适用。读过自由诗的人大抵都有这样的经验，一首诗的节奏形式往往是在第一个诗节中定型化了的。以后诗节的节奏，总不会过于脱离这一已知的节奏模式，虽然一定程度上的离拍倾向，对于打破节奏上人为的自动化倾向、形成对比性来说，是十分重要的。奥波亚兹之所以推重自由诗而轻视格律诗，原因正在于此。

在形式主义看来，韵律及韵律倾向，也属于节奏的形式范畴。散文也有韵律。散文与诗在这一点上，是如何区分开来的呢？按照形式的功能学方法，诗之所以为诗并不在于某种要素，如声音模式及其序列，而在于它的状态。韵律在实用和科学语言中，是一种次要现象，是生理便利或句法便利的副产品。但在诗中，韵律却具有主要的、自足价值的性质。在散文中，“等时性”即“韵律信号”之间等值的时间间隔倾向，与其说是一种规则，勿宁说是一种例外。托马舍夫斯基研究了普希金的《黑桃皇后》以后，指出一段散文中，也可以有清晰的重音和韵律分布。但它在散文中，只是一种偶然现象，不具有结构性。一般可以被别人所发现，但却没有理由让人们去期待它。相反，诗中的韵律却不那么取决于韵律重音的实际分布，而取决于人们对其在一定时间间隔中重复出现的预期。诗语的时间是一种期待时间。韵律是一种形成和弥漫于诗语所有层次中的格式塔。韵律不等于格律。诗可以不要格律，但却不能没有韵律，尤其是作为一种节奏现象的韵律。

理解奥波亚兹关于节奏是诗的主导构或要素的观点，对于我们的讨论究竟具有什么意义呢？它的意义首先在于：它能帮助我们理解诗之所以具有无穷魅力的原因。诗是一个魔力场，任何具有一定含义的

语词，在被纳入诗的整体构架之后，都会发生神奇的“化学变化”：丑小鸭变成了大美人，浑身珠光宝气、琳琅满目、光彩照人、令人目不暇接，目迷五色。这种怪异的变化是如何发生的呢？为什么一个普普通通的字眼，到了诗人笔下，会如经过雕琢的璞玉一般，放射出夺目的光彩来了呢？诗的这种特殊能量（энергия, energy——洛特曼语）、“魔力”由何而来呢？欲要回答这个问题，就必须从一个最基本的语言事实谈起——语词的本义和引伸义。

迪尼亚诺夫是从语词的两个基本特征——主要特征和次要特征——来谈这个问题的。前者是语词的基本意义，大致相当于我们所说的本义；后者则是语词在具体交际场合中，由特定的用法和特定的词汇层所决定的特征，大致相当于我们所说的语词的引伸义、比喻义和用法意义等。让我们先来看看下面这两组句子：

A. 《Природа и охота》（杂志名：《自然与狩猎》）

B. У него хоть природа благородная, да охоты к ученью никакой（他尽管天资聪颖，可对作学问没有任何兴趣）

两例中都用了两对相同的语词——природа 和 охота，但它们在这两个语境中的意义却截然不同。第一句中的“природа”和“охота”意为“自然”和“狩猎”，是这两个词的本义。第二句中的这两个词却分别意为“天资”和“兴趣”，是这两个词的转意或引伸义。它们分别属于不同的语义层。基本特征是词语物质性部分的标志，次要特征则是语词形式特征的标志。有的词次要特征（发音和词形）完全相同，而基本特征（语义）却不同。如：

A. Человек! это звучит гордо!

（人，这个词听起来多么令人骄傲！）

B. Человек, стакан чаю.

（茶房，来杯茶！）

C. Молодой человек остановился у окна магазина

（一位年青人在商店的窗前停了下来。）

D. Молодой человек!（呼语）

（喂，小伙子！）

第一第二两例中，“человек”一词的次要特征完全相同，而基本特征却不同。第三、四两例中的“молодой человек”也如此。但其意义却具有闪烁不定或双关的特点。可以指“一个年青人”，也可以指“侍者”或“茶房”。在散文中，一般只有借助于一定的上下文（语境），才能确定这类语词的意义。

而在诗语中，语词的两特征往往混淆在一起：无论语词的次要特征多么突出和鲜明，但在接受者的意识中，语词的两特征在具体用法上永远是统一的。它们被某种统一化线条联结在一起。迪尼亚诺夫断言，在诗语中，次要特征有时会完全取代主要特征。这一点与汉语诗中的“借意”或所谓“偏义复词”颇接近。例如，“藿”本义指一种草本植物，自身本无趋光性，但在“葵藿向太阳”中，却因与“葵”字连用而与其承担相同的语义功能。这种手法也可以称作交叉换位：“藿”字不是以其物质性部分，而是以其形式部分（语音）与“葵”字联系，目的仅在于补足一个音节，并同“葵”字承担相同的语义功能。这种情形的一个极端例子，便是语言的表现性与其意义完全脱节。如一个人在感情激动的状态下，往往会说出一连串毫无意义的话。这些话的语词意义究竟如何，无关紧要，它们的作用只有一个，即填充语调的空白，补充音节，实现渲泄某种感情的需要。

诗中的语词，往往不是只有一个，而是有两个乃至三个以上的基本意义和次要意义，再加上在特定的诗歌文本中，语词由于其所处的上下文、条件、组合关系等的不同，它的两特征之间的关系，也便具有多重组合特征。因此，诗中的语词同时关涉两种乃至多种基本语义，是造成一种游移不定、闪烁多变效果的根本原因。例如弗罗斯特名诗《雪夜驻马林间》：“…… /The woods are lovely, dark and deep, /But I have promises to keep, / And miles to go before I sleep, /And miles to go before I sleep.”

此诗最末一句中的“sleep”一词，既可解作其本义“睡觉”，同时，也未尝不可以解作它的转义“死”。这样一来，一首看似简单朴素的诗，便具有了双关含义，从而赋予文本以无尽的言外之旨。再如勃洛克的诗：“你走了——而我却留在荒漠，/身体紧贴滚烫的沙砾”。

诗中的“走”字，在原文是“отойти”这个词。此词有两个本意，一是“离开”，二是“死去”。仅凭上面两句，我们无从判断此处所用的，究竟是它的哪个意义。全诗的意义摇摆于两端之间。只是在读了下文以后，我们才得以判定它用的是前一个意义。但在本意判明之后，这种扑朔迷离的效果也依然存在。

诗歌结构的奥秘在于：它的节奏性质带有几分强制性，它把诸多异质同构^①的语言要素强行纳入同一诗歌结构体系中，让它们相互冲突、对立、遮蔽、辉映，使语词的本义发生扭曲和变形，从而产生新意。

诗的魅力来源于它那无穷的意味，来源于意义的含混。

诗的各类构成要素是如何发生“变异”而产生新意的呢？

这是因为节奏在诗中起着一种主导要素的作用，它把许多意义相差何止千里万里的语词，仅仅利用它们在形式上的相似性，而强行捉置一处，从而使本具有不同含义的语词同义化，使其各自的意义由于这种新关系而处于相互辉映和遮蔽之中，这些意义不同而被按照其形式因素的相似性强行捉置一处、行使同一语意功能的语词，就叫“等值成分”（эквивалент）。

等值成分不限于语词。在叙事类作品中，人物、细节、景物等等，也都可以充当等值成分。

按照奥波亚兹的观点，诗是创造意义的一种方法。其中方法之一，便是通过相距较远的语词的并置来创造意义^②。

而这样一种“强行并置”之所以得以实施，是因为语言或诗都是由隐喻和换喻的两极构成。

让我们先来讨论一下这个重要概念。

按照俄国形式主义美学家罗·雅各布逊的见解，文学作品的内在结构由两个轴交叉而成，其一是聚类轴；其二是音义轴。它们构成了文学作品内在结构的两个原则。聚类轴与 h1—h2 的转化相适应，表明

① 按：“质”在此指“语义”；“构”在此则指语词的形式即其物质成分。

② 艾亨鲍姆。论文学·历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社。446~447

诗中的所有成分都是等值成分(эквивалент)。诗歌中所有重复和节奏现象,都属于聚类轴原则的范围。它意味着:语言中所有的非均等成分,如反义词、同音异义词等等,在诗中,都可成为等值成分。而音义轴则与 h_2-h_1 的延伸相吻合,是比喻的原则,它同样将语言中无法组合而又具有相似性的语词组合到一起。

受主导要素即节奏的统辖,语言中各种异质同构成分,均可按照聚类轴原则,被纳入到诗体总结构中来。例如舒婷的《祖国呵,我亲爱的祖国》:“我是你河边上破旧的老水车, / 数百年来纺着疲惫的歌; / 我是你额上熏黑的矿灯, / 照你在历史的隧洞里蜗行摸索; / ……”。

在这首诗中,由于节奏的作用,“破旧的老水车”,“疲惫的歌”,“熏黑的矿灯”,均可视为“等值成分”。在此诗的结构中,它们起着同样一种语义功能,尽管在外形、发音、词组字数的多寡上,各有差异(异质)。“等值成分”的意义,是它们可以被其它成分(只要符合异质同构这一条件)任意替换,而不致改变此诗特有的内涵。如“干瘪的稻穗”,“失修的路基”,“淤滩上的驳船”,等等。它们在节奏上对称排列,而在意义上是等值的。

任何一种语言要素甚至停顿和间隔,都可以由于节奏的“点化”作用,而成为等值成分。在名著《诗语问题》中,迪尼亚诺夫例释等值成分所举的例证,是间隔(пауза)。如普希金《致大海》第13节,原来的形式是:“世界空虚了……哦,海洋, / 现在你还能把我带到哪里? / 到处,人们的命运都是一样, / 哪里只要一丁点儿幸福,那里就必定有守卫/不是教育,就是暴君”。

但在该诗1824年版中及诗人生前所出的最后一版中,该诗却写作:“世界空虚了……………/……………/……………/……………/……………/……………”。

这些省略号本身并不表示任何意义或音响,但这并不妨碍它们充当文本的等值成分。这是因为通过上文,诗人已为读者提供了韵律、诗节位置、句法性质,并暗示了句法单位和韵律节拍的数目。这样,在读或听众的接受意识中,诗歌上文所形成的惯性,在省略号所标志

的时间间隔中，事实上仍在继续。韵律犹如一种符号，犹如一种几乎还未予以揭示的潜力。所以，在这段时间间隔中，诗行仿佛仍在进行。因为上文诗节中的韵律能量传给了这段间隔。由此可见等值成分具有特殊的语意价值。正所谓“此时无声胜有声”——无声之声往往比有声之声更撼人心魄。未知文本的作用远比已知文本大，因为未知成分具有巨大的潜在的张力，而使形式充满动态。等值成分的意义不是弱化，不是降调，更不是形式展开过程中的小憩，而是一种特殊的强化手法。这大概也正是音乐旋律进行的一种规则——将欲扬之，先必抑之——在诗语中的一种表现吧。诗的动态性和生命力，必须满足这样一个条件，即它必须不断改变构成原则和材料之间关系的类型。形式的目的就在于不断确定能加强动态性的等值成分。在这种情况下，材料即语言可以降低到只需标志出构造原则的最低程度。如中世纪的剧院中，如要表示背景中的森林，只需在一块木板上贴以“森林”字样的纸条即可。有的诗用诗节标号来代替被省略掉的诗节，同样会被读者当作诗节本身来接受。如《叶甫盖尼·奥涅金》中，就多有此类现象。这种诗节标号同诗节具有同等意义。因为作为等值成分，它有力地揭示了构造原则，即诗的节奏形式。诗歌文本中，凡能以某种方式代替文本的非语言成分，如部分省略、字形成分等，都叫作等值成分。

诗歌中的主导要素即节奏和韵律（它其实也是一种节奏）的这种“无远弗届”的“美的变异”作用，是使诗具有含混美的根本原因。

如果我们承认诗歌是按照其语词的形式特征而建构起来的话，我们就得承认，依诗语的形式特征为根据而来的节奏，在诗体的整体构架中，具有一种无远弗届的巨大力量。由于节奏的统辖作用和力量，各种各样分属于语言中不同系列的语词，按照什克洛夫斯基的说法，被强行“捉至一处”，而在统一的诗体结构中，处于一种相互对立、冲突、相互辉映、遮蔽、相互揭发这么一种复杂的互文关系之中，因而使得每一个被结合进来的语词的本义，发生了变异或飞跃、扭曲和变形，使得本义消隐，派生义或生发义彰显出来，与本义相互辉映，歧义便由此产生。

诗体中的节奏，究竟是否具有“强制”性力量呢？如果拿汉语中

的“近体诗”为例，则其强制性应当说是不言而喻的。近体诗严格的“四声八病”对写诗人形成了严格的限制，其严峻性不亚于“法律”。那么，对于基本无格律可言的“今体诗”和“自由诗”来说，是不是也可以这样说呢？是的。今体诗和自由诗的节奏是建立在作者个人的情感和情绪状态上的，节奏即为其外在的标志。诗体的节奏一旦形成，它便对作者乃至听者，形成一种带有“强制”意味的力量。这种力量将持续存在，并成为支配整个诗体结构的力量。在读者，它有助于构成一种“预期”；在作者，它为整首诗的节奏模式奠定了“基调”。如所周知，音乐中的第一个乐音、节奏型、和声等，都昭示了音乐以后的发展走向。无论你承认与否，节奏的强制性作用或隐或显总是存在的。写诗人总把诗体节奏的强制性作用视为一种限制，称其为“带着枷锁的跳舞”，但也有更多诗人把在限制中显身手视为一种高度的技艺。而且，节奏的强制性在许多场合下，还能启发诗人的灵感和诗思。这就表明：诗体的结构即形式，并不纯然是个形式因，它往往对内容的表达具有反作用，甚至能起到规定或激发内容的作用。诗的形式即诗的内容。

节奏在诗中的作用，常常表现为一种陌生化手法，即它将日常语言中“异质”（不同语义或不同系列）的语词，强行统辖在一个整体的语义场中，从而使其语义，发生质的“飞跃”，使其成为“同构”的（即形式上相联属的）。语词在诗体整体构架中所发生的语义变化，就是“创造性变形”的一种。这种变形使得日常生活语言中的语词，当其被结合在诗的整体结构中之后，其原本具有的意义，发生了飞跃，开始具有两种乃至多种含义，并且这些个意义本身，即使在可以明确确定一种含义为本义的情况下，其他意义也并非就此隐退或是消失，而是与其它含义一起组成一个多重含义组合的复合体。西方批评家叶卜逊的“复义七型”说，虽也揭示了诗中语词语义的含糊性现象，但在如何解释和说明含糊性由何而来方面，我们认为远不如奥波亚兹有力。

作为俄国形式主义批评家的弟子、苏联文艺理论家米·尤·洛特曼（Михайлович Юрий Лотман, 1922~1993年）可说继承了乃师的衣钵，使奥波亚兹学说中有价值的部分，得以在新的历史条件下发扬光大。当

然，洛特曼为其注入了新鲜血液，即从当代信息论、系统论和结构主义语言学、符号学中，汲取了一瓢清泉，并使其在新科学的基础之上，更加系统化和体系化了。

和俄国形式主义代表人物一样，洛特曼同样认为艺术结构动人以情的魅力，就正是艺术的功能或能量所在。在诗的组织中，有一种引导各种结构原则走向对立、冲突和斗争的动力倾向。这种倾向在它所创造的系统内部是组织因素，而在该系统外部则是破坏因素。于是，词义切分对诗的节律有序性发生着愤怒的冲击，句法语调与节奏形式形成强烈冲突，等等。如果一首诗对立倾向完全吻合，那不是说它没有冲突，而仅只意味着这是一首结构张力等于零的诗。但这种情况是不多见的。

说艺术文本结构是建基在构成它的个别从属结构的冲突之上的，使我们必须注意到一种情况。在诗歌中，由于各种结构的对称交叉，任何语词原则上都会成为任何别的语词的同义词和反义词。

诗歌结构创造着一个接近、相似、对举和对立的特殊世界。这一世界与自然语言的语义网络不但不吻合，反而处于对立和冲突状态。艺术效果正是由对立和冲突形成的。洛特曼举杰尔查文的一首诗为例：“像抛弃雅各比，/全世界都在迫害的人？//像隆金诺夫让他自我辩解，/可他却环佩叮当？”

在杰尔查文的这首诗中，“雅各比”和“隆金诺夫”是以反义词面目出现的。前者是伊尔库茨克总督，以想挑起与中国的武装冲突的罪名被判刑。后者是一位彼得堡商人。两人都曾引起过轰动一时的诉讼案。在杰尔查文的心目中，雅各比是一个“受迫害的有德之士”，而隆金诺夫却是一个“得势的恶人”。但对于此二人一无所知的现代人来说，这两人的名字不具有任何外文本意义。因此，也便没有任何诗歌张力。

在诗歌发展史上，一种诗歌的等值系统，在其产生之初可能具有革新意义，但随后却往往成为模仿效尤的对象。系统取得胜利之时，也是由新奇变为平庸之日。“反系统”停止其抵抗之时，诗的张力也就消于无形。

诗存在的能量因素，在于其内、外从属结构之间的对立和冲突。历

史上一切新鲜比喻和诗语，都是充满内在张力的语言。革新性文本的力量和生命力，很大程度上取决于横亘在其道路上的阻力的大小。

文本超诗句成分的重复，与一般重复的结构原则是一样的。超诗句重复于揭示对立之中的同一、相似之中的差异的同时，相互之间构成一种语义变位表。文本每一组块在进入这一变位表之后，都会获得与其在孤立状态下截然不同的涵义。例如两个主题、两类词汇、两个语义场：中学少年们的世界与可怕的战争、侵略和暴力的世界，一眼看去相距何等遥远，但在图维姆的《课堂》一诗中，却把它们相互对举，这种出乎意料的对举往往能产生新的语义：“你试去学学波兰语，/那你离坟墓就不远，/你瞧墓地这些个十字架，/看见没，孩子，这并不难……”。

在丘特切夫的《去吧，上帝，去寻找你自己的欢情》中，这一现象更为显著：“去吧，上帝，去寻找你自己的欢情，/去吧，那在炎夏中跋涉的旅人，/你就像可怜的乞丐，沿着花园墙外/那滚烫的马路踽踽独行。//他偷偷地透过篱笆了望/谷地上那浓密的树丛和绿阴，/和葱茏而又清新的草地上/那可望而不可即的凉爽//树木，不是为了他/才伸展开好客的绿阴；/喷泉，也不是为了他，/才把烟云般的水雾喷向空中//绿色王国像是从迷雾中/徒劳地把他的目光吸引，/喷泉那露珠般的水雾/也未曾向他的头上播洒甘露//去吧，上帝，去寻找你自己的欢情。/去吧，那走在自己人生小径上的旅人/你像一匹可怜的乞丐，沿着花园墙外/那滚烫的马路踽踽独行”。

此诗首尾两节部分重复。唯一不同的是词组“жизненной тропой”（人生的小径）。这样处理乃是为了有意突出这一表意词组——炎热的中午就是人生。作者采用这样的结构，一方面是为了强调一般语义特征，如艰难人生、时间漫长等等；另一方面，则是为了突出旅行者与生活道路上的旅伴之间的区别。首尾两节第二句之间基本语义差别在于直义与转义的对比。对物质细节的描写与比喻之间存在着一种冲突：读完全文，我们懂得应从比喻角度理解这首诗，而这首诗的结构自身却又在反抗这种解释。这样一来，一种语义张力便由以产生，其特点是包含着双重含义，即既适合于第一、也适合于最后诗节的语义。此

外，首尾两节中“吻合”部分的重复，也完全不是没有条件的。即使不考虑“этойной”代替“жаркой”这种用法，声调上的区别也是显而易见的：末尾诗节的总括性和寓意性与第一诗节形成尖锐对比。一方面，我们所面对的不只是一个部分，在其之后还须有未完待续的内容。这样一来，即使是在超语句重复层次上，我们所看到的，也不是僵死的同一性，而是相似与差异的一种奇妙的游戏。决定语义结构丰富性的，恰恰是这种游戏本身。

诗的美来源于含混，而产生含混美的原因则在于诗歌结构内、外两系统之间的语义张力，这就是奥波亚兹和它的继承者洛特曼所要告诉我们的结论。

奥波亚兹的语义学研究，远不止于这些。对他们来说，更为重要的是这样一个假说，即作为诗语重要组织要素的节奏，在修正和歪曲着词语的意义。“在诗中，词语的意义被声音所修饰；在散文中，声音被意义所修饰”^①。这就是所谓的“变形语义学”。它主要表现在相邻语词的相互关系上。诗歌语音层次的严密组织，即诗行的整合和凝缩，使词语更其紧密地相互靠近，使它们相关、交叠、辉映、互补、对照，以此揭示其“侧翼”的潜在的意义富源。“玩弄和构成这种违反日常语言联想习惯的侧面意义，是诗歌语义学的主要特点”^②。词语的基本特征具有给次要的、闪烁不定的特征让位的倾向。后者由于节奏的优势影响而开始占据显要地位。意外的特征交叉和互换赋予诗语以新的语义色彩，或是复苏该词早已被人所忘却的含义。按照迪尼亚诺夫的理解，诗歌中的词语同科学论文中的不同，它不是只有一个确定的含义，而是具有多重含义和多种解释。这样，奥波亚兹实际上不是否定诗歌的意义，而是肯定诗歌不是只具有一种意义。诗歌中的语词犹如变色龙或一只空筐，由于受到其所处上下文中词汇构造和言语动势等的影响，而每次都会带有特殊的情调、色彩和含义。

① 迪尼亚诺夫。旧词与新词。列宁格勒：学院出版社，1925。俄文版。409

② 艾亨鲍姆。诗的旋律。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。108

其次，诗歌的形式感是一种流动变化感。这种流动感不带有任何时间色彩，而是一种摆脱了时间的纯运动。动态性是诗歌艺术生命赖以生存的基础。没有这种运动，艺术便会消亡，诗歌便会流于自动化，而从接受者的接受视野里消失。诗歌形式的演变永远表现在结构原则与材料之间关系的变化上。这就是说，在每一种诗歌中，结构原则与材料的关系都具有其特有的类型。诗歌形式的僵化意味着它的结构原则与材料的关系，丧失了审美功能，必须用新的形式来取而代之。例如，在19世纪早期的俄国诗坛上，杰尔查文的诗歌，相对于罗蒙诺索夫式的，有着特殊词语和句法的音节重音体系，具有一种革命的力量。这是为什么呢？这是因为在杰尔查文时代，罗蒙诺索夫式的四音步抑扬格诗体，已经丧失了艺术生命力。也就是说，在这类诗中，材料与其结构原则的关系，变得僵化了、静态了、规范化了、自动化了，必须引用一种新的材料，必须用一种与其主导原则处于对立、冲突状态、且具有活力的新形式来取代。于是，1831年，一种从意大利引进的新诗体——八行诗格——开始出现在文坛上。引进者舍维寥夫在《莫斯科观察家》上，对他从事这项实验的动机做了如下解释：“这项实验……不幸出现在一个单调的、和谐的时代。这种单调的诗响彻我们的诗坛，塞满所有人的耳朵，并且已经开始使人生厌了。而这些八行诗格，打破了我们重音法的所有规则，使阳性韵和阴性韵彻底分离，使扬抑格和抑扬格不分轩輊，它把两个元音当作一个音节，他的所有这些新颖性使人震惊。这一切在这样的时代，在我们的听觉习惯于为某种单调音响所抚慰，当思想在这种旋律的伴奏下平静酣睡，语言把词汇变成一种声音的时代，难道是不可能发生的吗？”①

迪尼亚诺夫指出，这段话准确描述了诗怎样由于韵律与语言的习惯性积淀而自动化的过程。八行诗格的引入，目的就是打破“所有规则”，恢复诗的动态性和生命力。普希金把新的八行诗格比作一辆碾着草墩疾驰向前的“颠簸不停的马车”。新的八行诗之所以好，不是因

① 普希金在《卡洛姆纳的小屋》中写到：“四音步抑扬格已让我生厌”，并不屑地把它称作“一个破旧的沙发”。（见《诗歌语言问题》）。

为它更具音乐性或更完善，而是因为它改变了结构原则与从属材料即语言的关系类型，从而挽救了诗的结构作用——审美功能。

主导因素在诗中的作用非同小可，它是特定诗歌具有文学性的突出标志，在诗体中占有统治一切的地位，而把它的支配性影响投射在一切要素之上，从而使得其它要素在它无所不在的统辖之下，发生意义的扭曲和变形，从而使整个作品焕发出诗的光彩。

迪尼亚诺夫改变了旧的奥波亚兹成员如勃里克在诗语诗体问题上的静态观，而把诗体的结构及其法则视为一种动态的组合原则。在迪尼亚诺夫看来，诗体的奥秘在于它是一个完整的结构或系统。该系统的特点在于它有特定的组合规律，而这个规律来源于语言的基本特征。语言中的任何语词，都有本义和转义、主要意义和次要或派生意义之分。词的特点在于它是由两部分因素而合成的，一是物质，一是语义。前者包括语词的发音和书写形式。诗歌结构的法则是建基在语词的形式特征之上的，即以语词的发音和书写方式为根据，而其中最主要的是语词的发音，以及建基在语音规律上的节奏。对于诗来说，节奏是其中最主要的因素，是即主导要素。诗体中的其它要素，诸如韵脚、分行形式等，虽也重要，但却不是构成诗体结构的主导要素。例如诗歌史上不乏没有韵脚的“素体诗”，也有书写不分行的“散文诗”，但却找不到没有节奏的诗。在这一点上，诗的特征与音乐相仿，即它是一种纯形式的艺术，它的内容就是它的形式。而在这一系统中，节奏在其中起着主导要素的作用。诚如涅高兹所说：“音乐家的圣经以这样一句话开始：万物之初先有节奏”。在大多数诗中，被人们认为是诗的最主要特征的韵脚，其实更多的是以节奏的一种形式的面目出现的。一般诗总是要押韵的，押韵是诗语组织化的一种标志。押韵的功能是体现格律，它以信号显示一行诗的终结，或以信号表示自己是诗节模式的组织者，有时甚至是唯一的组织者。有的诗，如果不是因为它有韵律，则全诗便几乎没有什么东西可以标志出它之为诗——因为它通篇全用的是类似大白话似的口语语气。周期性出现的韵脚字，将语言组织成为组织化了的诗语。所以，韵脚是节奏的标志。

肯定节奏的主导要素作用，对于研究诗语和诗体结构的奥秘有何

意义呢？

它的意义在于：它揭示了诗语所以会具有多义性的根本原因。

节奏在诗体中的作用，常常表现为一种陌生化手法，即它将日常语言中“异质”（不同语义或不同系列）的语词，强行统辖在一个整体的语意场中，从而使其语义，发生质的“飞跃”（скачок）——使其成为“同构”的（即形式上相联属的）。语词在诗体整体构架中所发生的语义变化，就是“创造性的变形”的一种。这种变形使得日常生活语言中的语词，当其被结合在诗的整体结构中之后，其原本具有的意义，发生了“飞跃”，开始具有两种乃至多重含义，并且这些个含义本身，即使在可以明确确定某一种含义为本意的情况下，其它意义也并非就此隐退或是消失，而是与其它含意一起组成一个多重含义组合的复合体。

节奏是诗歌的等值化要素。所有比喻，皆源于此。节奏虽不反映作品的内容，但它却把内容包含在自身之中。节奏是打开诗歌艺术奥秘的一把钥匙，它把非等值成分置于假定的等值成分地位之上。

由于节奏在诗中具有点石成金的作用，因此，我们可以说，诗是动态的、产生新义的一种语言系统。这可以在大量各民族诗歌中找到不胜枚举的例证。

让我们看一些具体例证。

反义词变同义词：

如阿赫玛托娃的《二行诗》：“От других мне хвала—— что зюла, / От тебя и хула—— похвала”^①。

这里的对立“хвала—хула”，从自然语言的语义结构和语音对称性——“х—ла”——“х—ла”方面说来，都是反义词。但意义与音韵方向不同：一个支持对立，一个则支持吻合。由此产生张力。“хвала”——“зюла”的句法结构和音响对称确立意义的相似和统一，但它们的一般

①（译文：“别人对我赞扬——我却认为是中伤，/你即使对我毁谤——我也觉得是褒奖”。参见米·尤·洛特曼：《艺术文本的结构》，第93页。译文选自凌继尧著：《当代苏联美学概述》。

语义却证实着相反的事实。一种规律同另一种规律处于对立状态。

再如：“看了你可憎的模样，早送了我三分不快”。（元人杂剧）

同义词变反义词

“温存并不就是体贴”。（流行歌曲）

教育果然“教育”，学生真是“学生”^①。

“我们最甜蜜的希望就是能够无所希望”^②。

“语义的转移”——“摘取招牌”。

“天与天与山与水，上下一白，湖上影子，惟长堤一痕，湖心亭一点，与金舟一芥，舟中人两三粒而已”^③。

“小楼春尽语丝丝，辜负添香对话时。

宝镜有尘难见面，妆台红粉画谁眉”^④。

双关

“捣麝成尘香不灭，拗莲作寸丝难断”（温庭筠：《达摩支四》）

“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”（李商隐：《夜雨寄北》）

祥瑞

“假作真时真亦假，无为有处有还无”。

“假如上帝要毁灭一个人，他必定先让他炙手可热”。

“我们有家却流浪，我们无钱却富有”。

“没有哪一次历史的巨大灾难不是以历史的进步为补偿的”。

“除了上帝以外，属莎士比亚的创造最多”（小仲马语）。

矛盾

“孤舟微雨对枫林，分付鸣笳与客心。岭色千重万重雨，断弦收与

① 黄药眠、动荡：我所经历的半个世纪。上海文艺出版社，1987，21

② 高乃依、熙德：外国著名悲剧选，外国文学出版社，1989，214

③ 张岱：湖心亭看雪

④ 苏曼殊：《代柯子柬少侯》。此诗作于1907年。该年中，同盟会成员孙少侯被捕。曼殊受章士钊委托，写此诗劝其保持革命气节。诗中，作者以“红袖添香”之典故暗示孙要顾念旧情，以免“难见面”。章士钊称此诗“出语殊妙”。见《苏曼殊文集》，下册，花城出版社，1982年版。

泪痕深”（王昌龄：《听流入水调子》）

“越王勾践破吴归，将士还家尽锦衣，宫女如花满春殿，只今惟有鹧鸪飞”（李白：《越中览古》）

“治疗是成功的，只是病人死了”。

通感

“天上垂死的太阳正吐出最后一口粉红色的气息”。

“阳光发出了宏亮的、绯红的叫喊”（丘特切夫）。

使动

“例如直到今日，‘为富不仁’者有之，举止去野人不远的西其装革其履者有之。物质极大丰富而精神极度贫乏者有之”^①。

差群

“三间大学校长高松年是位老科学家，这‘老’字的位置非常为难，可以形容科学也可以形容科学家。不幸的是，科学家跟科学不大相同，科学家像酒，愈老愈可贵，而科学像女人，老了便不值钱”（钱钟书：《围城》）

“瓜洲诸园亭，俱以假山显，胎于石，娠于累石之手，男女于琢磨搜剔之主人，至于园可无憾矣”（张岱：《于园》）

拟人

“闭户欲推愁，愁终不肯去；深藏欲避愁，愁已知人处”（庾信：《愁赋》）

“咫尺长门过万里，恨君心，如危栏，难久倚”（陆游：《夜游宫·宫词》）

“没有实现的会晤，/还躲在墙角哭泣”（阿赫玛托娃^②）

诗，按照奥波亚兹的观点，乃是创造意义的一种方法或结构。其方法之一，便是通过相距较远的语词的并置来创造意义。这里，值得注意的是，西方某些学者，如阿瑞提，也对这种“通过相距较远的语词的并置来创造意义”的方法评价很高。他不仅把它视为比喻产生的

^① 读书，1996（4），129

^② 乌兰汗译，爱，北京，外国文学出版社，1991，90

机制，而且，甚至认为这是“创造性思维”所固有的特征之一^①。

在诗歌的整体结构中，那些意义相差何止千里万里，就用法说至少也非处于同一系列的语词，被人仅仅利用它们在形式上的相似性，强行捉至一处，行使同一语义功能的语词，就叫“等值成分”。

由于诗体结构的整合作用，一些本不相关联的语词，被置于“等值词”地位，从而使得诗句具有了双关意味。“双关语是两个语义层面在同一个语言符号上的交叠。这一游戏取决于对语义不平衡性的感觉”^②。

在另外一些场合，处于等值词地位的两个词各以其意义相互“发明”，而构成一种类似于汉语中“互文”的关系，就使得诗歌的意义有所生发、有所创生，产生意义的飞跃或生华。例如，“这不是头发，而是毛发”^③。诗语中充满了这种被从形式上统一结合在一起，而在意义上却又两不相涉的语词：“这不是阴谋，这是阳谋”；“捧杀”与“棒杀”；“干部干部，就得先干一步！”、“漫话漫画”，等等。以上诸例中的语词，一般都被奥波亚兹视为被从形式上统一起来，但却非属同一系列的语词。

等值成分不限于语词，在叙事类作品中，人物，细节，景物等等，也都可以充当等值成分。它非固定地属于某一类或某几类成分。与“文学性”一样，这同样也是一个变化中的概念。“等值”，意味着语词在意义上、在诗体结构中的作用是相等的，而在所属的系列（惯用法）和语意上，却不必相等、而且多不属于同一系列。

任何一种语言要素都可以由于节奏的“点化”作用，而成为等值成分，甚至停顿和间隔。

如果说迪尼亚诺夫是把文本或诗体结构的原则，确定为是建基在文本系统或语词自身的两种要素——语词的物质和语义要素的对立之上的话，那么，俄国形式主义的另一位代表人物、杰出的符号学美学

① S·阿瑞提，创造的秘密，辽宁人民出版社，1987，129~168

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，143

③ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，242

家罗·雅各布逊，则认为文学作品或语言的内在结构，是由两个轴交叉而成，其一是聚类轴或隐喻；其二是音义轴或暗喻。它们构成了文学作品内在结构的两个轴心，并将它们的力量投射到文本的整个结构中去，以此对文本中的所有要素起一种支配作用。

雅各布逊同样认为在诗体结构中，居主导要素的是节奏，受其统辖，语言中各种异质同构成分，均可按照聚类轴或隐喻轴原则，被纳入到诗体总结构中来。语言艺术的两种主要形式——小说和诗——都以存在于作品中的两个轴为基础，它们存在于作品的各级陈述织体中，共同构成语言的两极。

为什么说聚类轴为诗所特有、而音义轴则为散文即小说所特有呢？这一分别有何作用呢？

这一分别不仅对于区分信息类型有益，而且也有益于分析阅读过程（结构）。例如，在读诗时，我们心中的悬念往往不是“后来发生了什么？”因为诗中并不展现事件链，因此也就没有必要预期将要发生的事。诗，尤其是抒情诗，乃是一个以各种符号形式出现的信息等值词系统，其最显著的特征是节奏。节奏在阅读中的主要特征是它要求我们在接受一行诗时，必须记得起该诗的上一行。节奏是我们接受一首诗时的模型。读者在读诗的末尾时，在其直接的接受视野里，往往又同时呈现出诗的开端。以此之故，在读诗时——不同于读小说——不大容易说放就放下，过一些时候再接着读。产生这种现象的原因在于：在诗中，占主导地位的是共时态力量，它远比历时态更强有力，并且构成这一特殊体裁的一种趋向。而在小说中却恰恰相反，历时态远比共时态具有更大势能。小说的基本要素不是节奏和韵律，而是事件环节在时间中的前进运动，在读诗接受意识中，一个首要问题是：“发生了什么事”？它弥散于小说作品的整个空间。共时态力量趋向于各类等值成分的共存和重复。

在小说中，人物本身也可以被用作等值成分。在《叶甫盖尼·奥涅金》中，奥涅金—连斯基、塔姬娅娜—奥莉嘉的对比和反衬，从一开始的细部描写开始，一直贯穿于整部作品。《死魂灵》中，契契河夫漫游中见到的一个个“鬼魂”之间，相似和反衬均达到了完美的均衡。

即使在情节性很强的小说中，也可以有等值成分的戏剧性对比，如斯汤达《巴马修道院》为争夺男主人公心灵而展开斗争的两个女主人公。情节线索本身也常常成为等值成分的对比，设若不了解《安娜·卡列尼娜》中两个家族史故事及其相互关系，就不可能彻底理解它。《战争与和平》中等值成分的对比，不仅体现在它的人物关系上，而且还体现在它那象征符号体系本身中。如贯穿全书的“轮回”观的等值成分对比和呼应，即是。如小说一开始写到的蜘蛛，轮子旋转不已的车床，钟表和找不到路的汽船。其它有关轮回的意象则有四季的交替、橡树、具有相似体验的一代代人，等等。《罗亭》中的主人公开头一出场和结尾时都坐在马车上，这象征着他那飘泊不定、无枝可栖的一生。象征性等值成分的对比有时如用在小说的开头，会起到一种类标记（marked）性质。雅各布逊指出：诗的第一行起着一种类似于定音叉的作用，它昭示了整首诗的节奏型、拍节、音型等。与此相仿，小说开头的第一个人物或第一个场景，往往起着介绍书中人物或主题的作用。理解小说时这类象征性等值成分的“解释”，乃是理解小说真实信息的必要环节。一贯性只能通过偶然来表现自身。在阅读小说中，上述两种组合方式会充斥我们的接受视野。捕捉充斥于小说空间中的这类象征性意象，会加深我们对小说的理解，使我们意外地在“第三个维度”，发现新的含意和新的体系。

雅各布逊小说美学的第二个原则是标记性原则。如果说等值成分是“趋同”——它使各种“异类”成分等同化的话；那么，标记性原则则是“求异”的，它在等值成分之间限定差异性。标记原则的提法首见于写于1920年的《最新俄国诗》。它意味着一种相互关系和等值秩序。两个相互关联的成分按照其所挟带信息的多寡来进行比较，信息量大的为标记成分，小的则为非标记成分。如诗中的标记时值：高音对低音，强对弱，长音节对短音节。小说与诗也可以按照这样一个原则进行符号学的比较。诗与小说比，由于它是高度符号化的，所以是有标记的。小说具有“隐藏”其符号构造法的倾向。我们从中所发现的，多为“伪装”。因此，在小说内部更为详尽的成分分类法就须利用标记原则。

在十九世纪俄国批判现实主义文学中，契诃夫以善于写“无事件”小说著称。一篇很有名的短篇小说^①，写了一位叫奥莉嘉的女人，她的特点是必须时时有一个爱的对象才能成其为人。一旦没有人可让她爱，她就会空虚，即没有任何主见，也就是说，不再成其为人了。这一特殊肖像是由两个可以相互置换的情境构成：

奥莉嘉有对象可爱 / 奥莉嘉无对象可爱

这两个成分构成了一个结构上的不变量成分。可变量——每个男人是如何离开奥莉嘉的，或那些男人是谁，都无关紧要。重要的是奥莉嘉一旦有了对象让她爱着，她的人格便会充满生命的活力。没有男人，她的人格就会成为一个空洞的躯壳。传统小说中典型的有标记成分，如死亡，结婚，在这篇小说中却成了非标记成分，原因在于它们在该系统中，未能成为构成差异的成分之一，因而不具有任何动力因。如奥莉嘉前两位丈夫的死，在小说中都是作为与日常生活中的其它小事同等的成分出现的，甚至有关其中之一的噩耗的出现，都带有幽默的笔调（похороны 被说成 хохороны）。这样一来，通常意义上的有标记情境，即带有额外信息的情境，在小说中往往不见了，我们看到的是一个不间断的生活流。全部小说是由因果链上的两个等值成分的相互交替组成：奥莉嘉找了个男人是因为不这样她就感到空虚 / 奥莉嘉空虚是因为一个男人离开了她。生活便即如此流逝：没有大起大落，大悲大喜，大开大合。小说在两个等值成分之一上结束，意味着它的无谓和无结果：因为读者可以想见，奥莉嘉今后的生活仍将一如既往。

另一方面，契诃夫又故意把传统小说中典型的标记情境中性化，如《马车》一篇中，女主人公玛丽娅·瓦西里耶芙娜在进城路上，意外地碰见了她以前暗暗将其当作潜在的求婚者的某个年轻地主。这一邂逅抓住了读者的注意力，都以为事情肯定会有新的进展。但结局却令他们大失所望：什么也没有发生，两人在十字路口简简单单地分手了。契诃夫是在“戏弄”传统小说中的标记成分，故意使读者的套板期待受

^① 指契诃夫的短篇小说。跳来跳去的女人。《Попрыгунья》。

控，以此体现他迥异于传统的艺术风格和追求。进入 20 世纪以来，这种“零位结局”更多见于作家笔下。传统中的标记成分并不是一种绝对的体现，它只有适应于整个系统的方向时才可能成为标记成分。

雅各布逊的这些观点，为诗歌和小说的研究，提供了十分新颖的视角，因而受到西方符号学者的重视。

俄国形式主义者一般认为，在诗歌中，音响与意义，诗体与语义是相互紧密联系着的。不可能把其中任何一种因素孤立地抽取出来加以考察，而不涉及该因素与其它因素之间既对立又统一的辩证关系。

这，既适应于诗或文体的内部，也适应于文体或诗的外部及其相互关系。从迪尼亚诺夫到雅各布逊再到洛特曼，可以看出一条由奥波亚兹引出的清晰的线索，它们标志着从俄国形式主义运动中分孽出的结构主义倾向的发展过程。

诗的含混美，来源于诗体结构的特点本身，这，就是俄国形式主义者的结论。

第四章

奥波亚兹——一种审美批评的新尝试

第一节 陌生化——革新艺术观念的酵母

“陌生化”一词首见于什克洛夫斯基的纲领性宣言——《语词的复活》(1914)。但早在这之前，什克洛夫斯基已在他于同期所作的多次演讲中，在同样也被视为奥波亚兹和未来派纲领性宣言的一系列论文——《波捷勃尼亚》、《艺术即手法》和《托尔斯泰笔下的二元对立》——等文章中，都曾程度不同地涉及到了这一概念。

“陌生化”(остранение)^①是什克洛夫斯基按照俄文构词法生造的一个新词。它的产生本身就是早期奥波亚兹和未来派崇尚言语创造(речетворчество)、把诗当作一种语言创造活动本身的文艺观的体现。这个词是一个由副词“странно”变化而成的动名词，含有“使之陌生、奇特、不同寻常”等涵义。它的英文译名(Make it strange)^②，就是本着这一命意转达的。由于“陌生化”在具体语境下，常常还带有疏离

① 有时，什克洛夫斯基也用与“остранение”词根相同的动词“остранять”。见维·什克洛夫斯基：《马步》，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923。俄文版，119

② 在介绍俄国形式主义的英语文献中，“陌生化”还有如下几种译法。一、defamiliarization-defamiliarize，见托尼·本奈特：《形式主义与马克思主义》，麦休与辛格出版有限公司，伦敦，1979年英文版，49，50页。二、estrangement 见托尼·本奈特：《形式主义与马克思主义》，麦休与辛格出版有限公司，伦敦，1979年英文版，63

所表现客体之义，所以也有人把它译为“间离化”。德国戏剧美学家和戏剧大师布莱希特根据什克洛夫斯基“陌生化”说创造发展了的“间离化”理论，所根据的就是它的这一命意。但我们认为，无论是译为“奇特化”还是“间离化”，都不如译为比较习见常用的“陌生化”为宜，虽然“奇特”和“间离”也是这一方法在运用中所产生的效应。

在着手考察“陌生化”的本意之前，我们面临的一个首要问题是：“陌生化”是要使谁、使什么“陌生”以及为什么要使之“陌生”？此外就是：所谓“陌生”云尔，是相对什么而言的？“不陌生”又指什么？

显然，“陌生化”所欲使之“陌生”的，首先是艺术表现客体即表现对象，但说到表现对象或表现客体，就离不开其赖以呈现的介质——语言。因此，“陌生化”所欲使之“陌生”的，除客体外，还有语言或语词。而语言的陌生化归根到底也是描写客体的陌生化。

那么，我们生活于其中的、与我们的工作、生活息息相关、如空气一般为我们须臾不可或缺、而又是我们熟悉得有如自己的五官四肢的语言，为什么以及有何必要使之“陌生”了呢？

我们都知道也都承认，一般说，文学首先是一种语言的艺术。但仅仅承认这一点和把这提高到本体论上来认识，是有本质的不同的。在奥波亚兹看来，由于“陌生化”乃是文学语言的本质属性，所以，它又是作为一种语言艺术的文学的最本质特征。这样一来，就首先必须看一看奥波亚兹关于“陌生化”是文学语言或文学最本质特征的论述是否成立的问题。

语言的本质在于它是一种诗性的创造活动。语言本身就是初人想要认识和把握这个世界的冲动中诞生的。众所周知，世界各民族的语言在其产生之初，都是一种象形文字。所以，各民族语言的产生，都根植于初人一种特有的诗化哲学——万物有灵论。对语言诗性本质的揭示，乃是20世纪语言哲学最惊世骇俗的发现。在这方而，奥波亚兹理论的出发点，与本世纪语言哲学发展的走向，并无任何不同。所不同的是，按照奥波亚兹的解释，这种为语言所特有的“诗性的本质”，随着社会历史及文化的发展，渐渐地流失和消退了。语言渐渐失去其表义属性，而堕落成为一种毫无诗意的符号或代码。文学新流派及新

文艺学的任务，就是要重新发掘和揭示语言身上这种诗性的本质，使其熠熠闪光，把这个“睡美人”唤醒。这就需要揭掉蒙在语言身上的概念阴影，使它还原到它本来的地位、即不但是客体的表意符号，而且，还是客体本身；既是媒介，又是主体；既是符号，也是实体本身。诗性的语言在要求还原为主体的地位，这也就是“语词的复活”的真正含义。从这个意义上说，“陌生化”的实质，与其说是“使之陌生”，倒不如说是使之“回归”，即回归其诗性的本体地位。这，恰恰就是文学的本质特征。

当然，在主张文学是语言艺术这一点上，“奥波亚兹”并不是惟一的一个理论流派。实际上，在奥波亚兹之前，新派艺术理论家并未忽视从语言的文学定位角度论述文学的本质问题，只不过其解释与奥波亚兹有所不同。例如，俄国象征主义理论家、文艺心理学派的创始人波捷勃尼亚（Потебня，1835~1891年）早就主张，文学的本质属性在于它是通过形象、并用形象来表达思想。在这一点上，他与俄国文学史上别林斯基等革命民主主义美学家并无任何不同。“艺术即形象思维”，它与科学的不同，仅仅在于一用形象，一用概念，这早就成为文艺理论界的“老生常谈”。由于形象（或意象）是通过语言呈现的，所以，波捷勃尼亚断言：文学是一种语言的艺术。也就是在这种意义上，他讨论比喻在艺术中的目的问题。他根据德国美学家斯宾塞的智能节省说，断言诗歌中使用比喻的目的，在于节省智力，俾使思维过程能稍稍轻松一些。美感就产生于这种相对优裕的情境。诗歌中应用意象的目的，是归类整理各类不同的事物和客体，从而使人通过已知来认识未知，这同修辞学中的“指代”是一样的。毫无疑问，这样一种角度，也未尝不能说明语言艺术的诗性本质。但这对什克洛夫斯基来说，却还不够。他认为仍有必要与这种文学语言观划清界限。在《艺术即手法》这篇文章中，什克洛夫斯基针锋相对地提出了他的反命题，即诗歌中运用比喻的目的，不是通过已知来认识未知，而是为了将“已知”“未知化”，为了强化诗作的审美效应。诗人与其说是在通过已知来认识未知，以增广读者的知识，莫如说是借“新的光照”来表现对象，使人们早以熟稔的客体或事物，在新的语境中显得“陌生”，如初

次见到一般。所以，将斯宾塞的智能节省说移用于文学，这本身就是个错误。

使所表现客体陌生化，这就是“奥波亚兹”理论家的战斗口号。它意味着诗歌研究的重点，实现了由认知到感受、由认识到功能的转移。在波捷勃尼亚看来，诗仍不失为一种认识事物的方式。它同科学的区别仅仅在于一用形象，一用逻辑和抽象范畴而已。而在什克洛夫斯基看来，诗是一种感受方式，其目的在于要我们感觉或体验世界，而不仅仅是认知它。

诗歌或文学作品中运用包括意象在内的一切手法的目的，不外乎提高作品的可感性，使人们感觉到它，而不是仅仅认知它。艺术——什克洛夫斯基断言——就是要还给人们对事物的新奇感觉。文学不是对现实的反映，而仅仅是现实符号组织化了的所指。所以，文学文本不但不反映现实，而且倾向于使所表现的现实陌生化，打破我们对现实世界的习惯性知觉方式。文学使其形式陌生化的能力，恰恰是它有别于其它陈述的根本之点。“文学的特性包含在其使体验‘陌生’的那一倾向之中，因此，文艺学真正应该关注的要点是分析所以能达到如此效应的形式手法”^①。

这样一来，有关“陌生化”的涵义，我们便有了如下几个重要的参数：其一，是现实及现实生活，即文学作品中所表现的人类体验；其二，是艺术家用以传达体验的手段即语言形式。而这两方面的关系又当如何呢？

文学并不是对现实的反映，而是一种被从符号化方面组织起来的对现实的能指系统。文学文本趋向于使现实陌生，趋向于将我们对现实世界的习惯性接受方式打破，使之成为新颖的关注客体。总之，正是这种使通常我们用以接受世界的方式陌生化的能力，使得文学有以别于其它陈述方式。奥波亚兹的大多数著作都是以探讨和揭示这种陌生化效果由以生成的形式机制的。“陌生化说”与俄国未来派的理论观

^① 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦：麦休与辛格出版有限公司. 1979. 英文版. 8

点，也不无联系。未来派诗人别·利夫希茨在其回忆录中指出：什克洛夫斯基的“陌生化说”，在未来派诗人眼里，并非一个全新概念，而是他们早就在主张的一种新的艺术哲学。对于文学手法与其所变形的现实之间的关系问题，俄国未来派是这样看待的。他们断言：他们之所以采用新的手法，目的是将现实从旧的文学形式已将其变了形的形式中解放出来，从而暴露其原始状态，还其以原始的纯洁性。旧艺术同样也在把事实变形，只不过这种变形方式已经陈旧了，所以，使用新方法正是为了重新抓住事实^①。雅各布逊指出：任何艺术形式，都同等地是用以指涉现实的程式化方式，无论它对现实的哪一个方面怀有意识意图。奥波亚兹与未来派唯一不同的一点是：揭露世界的“真实面目”，在他们看来并不是陌生化的功用。陌生化的功用仅仅在于取代诸种认识方式中某一特定的方式。“认知”与“直观”并不是同一个概念。文学与科学和散文语言不同之点在于它仅仅提供一种现实的“假象”或“幻象”，而不是对现实的一种认识。

而且，“现实”在奥波亚兹心目中，也不是固定不变的、在语言之外实存的某种实体，而是经由各种认识方式折射过的观念范畴。文学的特点，恰恰在于它善于将其他认识方式所认识的现实（或体验）加以“陌生化”，以此构成一个特殊的“现实”。这样一来，“文学以此对接受实施着双重的转移。即其所使之显得陌生的不光是被程式化惯例性表现方式所提供的那一“现实”本身，而且也包括惯例性表现方式本身。文学不光提供认识现实的一个新视角，而且还揭示出那一一般被认为是‘现实’的东西其实不过也是一种构成品、是一种形式的运作结果”^②。

什克洛夫斯基写道：“列·托尔斯泰在其作品形式中，如同音乐一样，创造了一种陌生化结构（用异常名称来指称事物）”。他认为，托

① 别·利夫希茨，一本被忘记的书——一只半眼睛的射手。莫斯科：文学艺术出版社，1991。俄文版，157

② 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义。伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979。英文版，54

尔斯基的这种手法，来源于法国作家伏尔泰在其《天真汉》和夏多布里昂通过野人视角描写宫廷生活的手法。他接着写道：“但托尔斯基最常用的手法，是他拒绝认识事物，而是像初次见到那样来描写事物……”^①。这里，所谓“像初次见到那样来描写事物”，就其效应来说，与王国维所说之“不隔”之境颇为相似。所谓“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉造作之态”。“语语如在目前”^②。

那么，如何才能达到这种境界呢？那就是要加大接受者与表现客体之间的距离——即变认识为不认识。什克洛夫斯基写道：托尔斯基在他的作品中，故作愚痴，装作认不出他笔下所描写的对象，以此来达到“语语如在目前”之效。托尔斯基之所以“装出”对所表现对象“一无所知”的样子来表现事物，正是为了以此加大接受者与表现客体间的距离。

这种被什克洛夫斯基称作“陌生化”的手法，作为艺术的一般特征，乃是语言艺术作品最普遍的原则。因为语言艺术作品“本身即手法”^③，所以，语言艺术作品结构的功能，就在于“将其材料转变为可以被艺术地体验到的东西”。“这一结构体现在作品的各种结构性手法之中，体现在作品的节奏、语音、词汇及情节之中。手法是将非审美材料转变为艺术作品、并赋予其以形式的那种东西”^④。

所以，可以说，“陌生化”乃是语言艺术的“根本大法”，是文学语言的本质特征。什克洛夫斯基在阐述“陌生化”理论时，更多的时候喜欢援引比喻为例。所谓比喻，就是从事物的“不相似中的相似性”出发来表现事物，这正是一切“比喻”的原理，也就是别林斯基所说的“熟悉的陌生人”。艺术作为与生活截然不同的另一个经验系列，

① 维·什克洛夫斯基。托尔斯基笔下的二元对立。维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林，1923。俄文版。119

② 转引自人间词语新注。齐鲁书社。1986。21

③ 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。163

④ 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林，1923。俄文版。138

他本身就是“比喻”性的，就是一个“大的比喻”。“一个形容词的历史就是一部缩写版的诗歌风格史”^①。比喻的无所不在，恰恰也就是陌生化无所不在的一个证据。作为艺术的一般风格特征，陌生化乃是统帅艺术作品所用一切手法的总方法。艺术中所要用到的其它一切个别手法，都无一不受这种一般风格手法的笼罩和统辖。既然“艺术即手法”，既然一切手法的运用，其目的都不外乎要使表现客体陌生化，那么，可以设想，无论你从艺术作品中撷取多么微小的一个断片，其中也应含有足以说明陌生化特征的分子。艺术作品中无处不充斥着陌生化的因子，它无处不在，无往不在。“我个人认为，几乎在有形象的地方，就有陌生化”^②。因此，说陌生化就是艺术性或文学性的代名词，恐怕不致有违奥波亚兹理论家的原意。

既然陌生化是艺术的根本使命之所在，既然艺术存在的目的，就是要让表现客体“陌生”，那么，在语言操作的意义上，在语言文学作品中，它又是如何体现或具现自身的呢？它的美感作用、审美效应发生的机制又是什么呢？

让我们还是回到本节开头所涉及到的问题——比喻。在什克洛夫斯基的文章中，对比喻的讨论，有这样一个前提：即比喻仅仅是诗人可能会采用的多种陌生化手法中、较为彰明显著的一种。它体现了诗歌的一个总倾向，那就是将表现客体移置于“新的感受域”中，而这种经由比喻而实施的“语义的转移”，是诗之所以为诗的根本所在。诗或艺术作品，就其整体功能而言，实际上，就是一种大的“比喻”，就是一种“语义的转移”。比喻，按照什克洛夫斯基的解释，就是“将通常用以表达一定概念的语词转用于与之截然不同的另一概念”^③。托尔泰的短篇小说《琉森》和《阿尔别特》，通篇都可以看作是对艺术家

① 维·什克洛夫斯基，维谢洛夫斯基，维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，38

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，345

③ 维·什克洛夫斯基，关于小说的小说，莫斯科：文学艺术出版社，1966，俄文版，下卷，172

在资本主义社会中处境的一种暗喻。此外，如《战争与和平》中的橡树、莫斯科，《哈泽·穆拉特》中的牛蒡等，也都是一种暗喻。

日常生活用语中也要用比喻，但其比喻却并不具有“诗意”，这又是为什么呢？这是因为比喻在日常生活用语中的用法，缺乏一种由“语义的转移”（семантический сдвиг）而来的生发和创造。艾亨鲍姆就此写道：“可以设想，如果步步追溯某一比喻的生命，就会引导我们寻找到它的最简单的形式——即日常语言中比喻的形式，这种形式本身并不具有任何‘诗意’，而只有当它被当做一种风格手法被运用，且其目的是为了达到一种寓意效果时，才会具有‘诗意’”^①。雅各布逊则认为：与日常生活语言相比，诗语语词无论从语音还是从语义讲，“都是解构了的”，即与语言的惯例有所不同的^②。什克洛夫斯基以托尔斯泰作品为例，来说明这种语义转移的普遍性。在这位文学大师笔下，由比喻而实施的这种语义转移，可谓比比皆是。在这种场合下，托尔斯泰故作愚痴，“拒绝认识”本来很熟悉的描写对象。如写舞台演出时，作家说剧场里的座位犹如“一块块彩绘卡片”（《战争与和平》）；在描写群众场面时，用“一块块小面包渣”来指代客人（《复活》）。在小说《量布人》（холстомер）里，这种手法和技巧采取了更加广泛的规模：作家采用了一个特殊的旁观者——即一匹马、一个为人类的言行不一和虚假伪善而感到沮丧万分的动物——的心理视角，来折射和表现由马的主人及其朋友所代表的人类的社会习俗和社会制度。什克洛夫斯基写道：“要让对象成为一件艺术事实，需要把它从生活事实序列中解放出来。为此，首先需要‘摇撼物体’，像伊凡雷帝‘挑人’那样。就必须将事物从其所处的习惯性联想序列中拉拽出来。应当像在火里翻柴一样翻动物体。契诃夫的《创作札记》里有这么一个例子：有个人也不知是15年还是30年连续走同一条胡同，每天都看到同一块招牌：

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。177

② 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1987。俄文版。299

“鲑鱼大拍卖”^①，每天他都想：“谁需要鲑鱼大拍卖呢？”终于有一天不知为什么招牌给什么人给摘掉了，并且给侧靠在了墙上，于是，他读出：“烟卷大拍卖”^②。诗人把所有招牌都从其所处的地方摘下来。艺术家永远都是事物造反的主谋。在诗人笔下，事物在造反，它们将自己身上旧的名称摘下来，安上了新的名称——新的面貌。诗人使用意象——比喻或打比方，他们，比方说，称火是一朵小花，或是给一个旧词附加上一个新的形容词，或是像波德莱尔所说的那样，说死兽摊开两条腿，像一个承欢的女人。诗人以此实施了一种语义的转移，他将概念从其所处的语义系列中拽取出来，通过语词（比喻）的帮助，将其移置于另一语义系列^③。“意象——比喻是事物非同寻常的称名，也就是说，用异乎寻常的名称来指称事物。这种方法的目的是将对象置于新的语义系列或另一概念系列，例如，称星星为眼睛，称姑娘为灰鹤，就中，形象通过对所拟物的描写来加以发展”^④。“所谓明喻（метафора）大约不是什么别的，而是将对象移置于新的系列之中”^⑤。“当作家通常操作其形象时，与之打交道的，不是这些形象的语义系列，而且，在操作中，作家似乎不过是在引用它们，他不是将事物与同一系列的事物进行比较，而是将一事物与另一别的系列的事物进行比较”^⑥。

这里所说的“语意的转移”，可以看作也是一种“错位”：对一事物的描述，所采用的语言非但不属于该事物日常所属的系列，而是恰恰相反，是采用与该事物所处系列相距很远的其他系列语词来描述。这里所说的“错位”，就是通过变换一个语词通常所处的语境，来使受体重新感觉它的含义。“语词以此似乎获得了新的语义特征，其意义出现

① большой выбор сигов

② большой выбор сигар

③ 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。115

④ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。136~137

⑤ 维·什克洛夫斯基。安德烈·别雷。维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。243

⑥ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。242

了摇摆，语词被作为一个突然换了一副面孔的熟人而被接受，或是被作为一个带有几分熟悉味道的陌生人而被接受”^①。经陌生化处理的诗语，就其最基本的单位——语词——而言，其最大的特点，是意义在它们身上，发生了奇异的飞跃（скачок）和变化。具体方法是通过对日常生活用语中的语词，进行系统的歪曲，也就是把概念从其惯常所处的语义联想系列中解放出来，然后将其移置于另一与此完全无关的语义系列。语义经这样处理后，会产生使读者颇感意外的新意，使其在惊奇之余得获顿悟。一般说，“语义的转移”多是通过以上所说的“错位”实现的。它可以采取多个方向，既可以是“雅”代“俗”，或反之——以“俗”代“雅”；也可以是变“白”为“文”、变“文”为“白”。这种场合的审美效应和新奇感，来自“语词”和“语境”（上下文）的不谐调。差异和对比便会自然而然地产生某种风格、笔情墨趣或情调。形式主义美学家肯定差异、对比和不谐调，以此与古典主义美学原则形成对立。他们认为是反讽、悖论、反差、不谐调，而不是平衡、对称、谐调、怡悦等，给文章注入了生气和蓬勃运行的动力。在雅各布逊来说，寻找这种差异感的线索之一，就是文学中的“不变量”与“可变量”——“标记”与“非标记”——因素的相关变异关系。

艺术作品中所能采用的任何手法，无不可用陌生化来予以高度概括。这在诗语——艺术性或文学性最鲜明的载体——中，得到了最鲜明的体现。语言——人类最古老的造物——它的起源本身就饱蕴着无穷的诗意。但随着历史文化的变迁，它最原始的诗性本质渐次脱落了，退缩为一个简单符号和概念。语言即意识的表征，它的变迁史，表现为诗性的本质渐次脱落和被遮蔽的过程。到了近现代，人们生存在毫无诗性的语言牢狱中而浑然不觉。陌生化的另一重含义，就是要向语言的诗性本质复归或还原。这种向语言诗性即可感性的还原与复归，可以采用多个方向，即既可以是创造性地活用古旧词，拂去它身上蒙着的尘埃；也可以是“俗语”、口语词的“雅用”，将丑小鸭恭恭敬敬

^① 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987。俄文版，304

地请到艺术的殿堂中来；还可以将本不属于同一系列的语词，使用“暴力”，强行捉至一处，使之相形而立。一言以蔽之，艺术的要义，不是使作品逼近或是酷肖本然的“真”，而是恰恰相反，是对现实和自然的创造性变形。这样一种变形方式之所以必要，是为了使我们钝化了的、自动化了的感觉方式活跃起来，提高作品被感受的可能性基质。所以，诗语的功能与其说是表意或传达，倒不如说是为了造成一种特殊的审美效果。诗语是这样，文学作品的整体结构，也是这样。

作为艺术作品媒体的单个的语词、形象、比喻、……是这样，语言艺术作品的整体也同样如此。例如文学作品中的“双关语”。什克洛夫斯基写道：“在双关语中，进行着一种在同一个符号（语词）的两种语义（意义）层面上的交叉”。“语词同时构成两种意义的载体。但用以解释同义事实的只有同音事实，我们由此可以看到弱化两个系列的强制性。双关语之所以可笑，以此”^①。再如，还可以借助于“统觉”，来造成陌生化的“语义的转移”：“可与形象比较的，还有混合型形容词，也就是说，这种形容词通过视觉概念来限定音响概念，或反之亦然。例如，马林果般的声音，辉煌的声音。在浪漫派作家笔下，常常可以见到这种手法。在这里，听觉概念与视觉概念混淆在一起，但我认为，这里并无任何混淆，而只是一种将对象移置于新的系列的手法，总之，是将其从特定范畴中拽出来”^②。

此外，陌生化还可以是在两个就语义层面而言有若干“级差”之间的语词中进行：由上而下，或反之，由下而上^③。“有时候，人们给予陌生化的题材以一种否定性的结局”。“这也就是说（用“也就是”来开始一个句子是很惬意的）使作品改观的那一题材是作品之外的因素提供的”。比方说，在描写某个坏人时，“采用一种几乎等于给他辩护的语调”^④。

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，242

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，137

③ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，137

④ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，353

综观什克洛夫斯基有关“陌生化”中对于“语义转移”的诸种说法，被他引以为据的，有意象、比喻、明喻、暗喻、双关、代用语、指代、逆喻……等等，不一而足。总之，“将材料置于一个异乎寻常的位置”。乃是“陌生化说”的基本含义之一。

一般说，诗人苦心孤诣、呕心沥血锤字炼句煮字，唯一目的就是出新，就是使之陌生，使之与“众”不同。诗人的语言永远都是“个人性的”。一般的语言在诗中是没有地位的，除非它是作为一种“陌生化手法”被引入文学。这一点古今中外概莫能外。杜甫自述：“平生性爱耽佳句，语不惊人死不休”。贾岛更是以一句“鸟宿池边树，僧敲月下门”而传为千古佳话。在这一点上，什克洛夫斯基满可以欣慰地高喊：“吾道不孤”！“盖以俗为雅，以故为新，百战百胜，此诗人之奇也”^①。我国大学者钱钟书先生在《谈艺录》中也写道：“近世俄国形式主义文评家希克洛夫斯基 (Victor Shklovsky) 等以为文词最易袭故蹈常，落套刻板 (habitualization, automatization)，故作者手眼须使熟者生 (defamiliarization)，或亦曰使文者野 (rebarbarization)”^②。钱先生进而指出：“抑不独修词为然，选材取境，亦复如是”^③。可见，民族和时代的空间距离，也无法阻断诗心及文理的沟通。尤其值得注意的是，钱先生同样敏锐地发现：陌生化依俄国形式主义者的原意，绝非意止于“修词”而已，而是“选材取境，亦复如是”。

此外，在描写性生活的文学作品中，陌生化要求对之进行“陌生”处理，这就是多以曲笔、借喻、指代、象征甚至伪英雄体等手法，表现不易予以艺术表现的事物，务使描写朦胧含蓄、空灵虚化，使人可以以意度之，而不致字字坐实，如“隔帘看花”，不因语涉微妙而丧失审美分寸感、美感和优雅气度，诚如艾亨鲍姆所说：“色情所以有别于淫秽，就在于它用机智的比喻和双关语来表现最隐秘的情境，以此赋其以文学价值”。“由于一般说诗歌差不多整个就是一种用比喻说话

① 钱钟书。谈艺录。中华书局 1984。320

② 钱钟书。谈艺录。中华书局 1984。320

③ 钱钟书。谈艺录。中华书局 1984。321

的艺术——所谓比喻，就是指要让语言肌体（материя）本身及其所有特征都成为可感的——那么，色情主题，作为一种遭禁的、无合法诗学表现模式的主题，作为一个纯文学与风格问题，能引起诗人的兴趣就是完全可以理解的了”①。

一般说，文学作品中描写性主题时，是否“陌生化”成为划定“艺术”与“非艺术”的一个判别标准。例如，《金瓶梅》中的某些性描写，就与《查泰莱夫人的情人》迥然有别，原因就在于前者重“写实”和生理，而后者则重心理和空灵。多数作品以借喻、象征或所谓“伪英雄体”来间隔之。如最著名的有朱光潜先生引用过的《西厢记》中描写交媾的诗：“软玉温香抱满怀，（呀，阮肇到天台，春至人间花弄色）。将柳腰款摆，花心轻拆，露滴牡丹开”。它如李贺描写女子分婉临摹的《恼公》：“肠攒非束竹，眩急似张弓，古时填渤海，今日凿崆峒”。再如《金瓶梅》中另一段千古绝妙文字——“祭文”（见《金瓶梅词话》，第八十回：“陈经济窃玉偷香，李娇儿盗财归院”）②。

在这段千古绝妙文字中，喜剧性的讽刺意味来源于文本内在的对立、差异及张力：表面上看，这是一篇“祭文”，可是在文本操作中，无名作者使用的“语汇”，却来自另一个系列——隐秘的暗室行为语汇大全。明是写人祭亡之作，暗则写尽主人公一生的行藏。“语义的转移”在此达到了出奇不意的“意外”效果：人物某部的器官行为足以

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。226

② “……”。

维灵生前耿直，秉性坚刚，软的不怕，硬的不降。常济人以点水，容人以沥露，助人精光。囊橐颇厚，气概轩昂。逢药而举，遇阴伏降。锦裆队中居住，团天库里收藏。有八角而不用挠捋，逢鼠虱而痒痒难当。受恩小子，常在胯下随帮。也曾在章台而宿柳，也曾在谢馆而猖狂。正宜撑头活脑，久战熬场，胡何一疾不起之殃。见今你便长伸着脚子去了，丢下子如斑鸠跌蛋，倚靠何方。难上它烟花之寨，难靠他八字红墙。再不得同席而偎软玉，再不得并马而傍温香，撇得人垂头跌脚，闪得人囊温郎当。今特祭兹白浊，次献寸觞。灵其不昧，来格来歌。尚享。”

为其一生行为作注脚。这哪里是写“器官”，分明是写尽了“器官”主人的社会性格。其次，从文本特征看，这又是对“祭文”这一体裁构造原则的一个“反讽”及“解构”，形式上，它遵循了这一文体的构造原则，而所用词汇又同这一原则构成矛盾，以此实施对旧文体的超越。什克洛夫斯基指出：“在诗歌中，有时会用通常表达一定概念的语词来表达与之不同的另一概念，这就叫比喻（троп）。在小说中，通常用来叙述一定事件链的手法，有时却被用来叙述与之根本不同的另外一些事件链。这种方法就叫讽刺性模拟，其目的是研究艺术对象。通过这种方法，艺术可以迫使读者重新思考事件及其因果关联”^①。

有一点需要指出：即在这里，什克洛夫斯基实际上与他公开反对的波捷勃尼亚走到一起来了。出现这样显著的矛盾，在什克洛夫斯基来说，并不惊奇。仔细阅读他的文章便会发现，诸如此类的明显矛盾在他可说随处可见。这是因为作为一个作家，什克洛夫斯基并不以体系性见长，而以提出创见、发明新意见长。所以，在有些地方他既这么说也那么说，我们只有按照他在大多数场合下的说法为准来进行评述才可能比较接近他的实际。

第二节 审美接受——隐在的批评主体

文学或文学语言需要时时克服语言表现形式自身的惯性。那么，什么是语言的惯性及其意义呢？

语言有一个固有的倾向，即它时时都趋向于自动化。因为随着频繁的使用，它日益与某些客体或概念“固着”在一起，以致成为一种“一般化”符号。这里所谓的“自动”，是就其在接受中的情形而言的。“语言像钞票一样，在流通过程中被使用得又脏又旧”^②。正是为此，语言中任何一种有违现行规范的法，在以标准语为背景的情况下，都

① 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科，苏联作家出版社，1983，俄文版，171

② 罗曼·雅各布逊，最新俄国诗，诗学论著选，莫斯科，科学出版社，1987，俄文版，272

会起到更新符号、打破套板反应，迫使人们集中注意力对其加以关注的目的。如以“不相似的相似性”为其原理的比喻，其实质就是将语词的本意改变为另一个意义。诗人常常采用以动写静，化静为动的写法，就是一个证明。“似曾相识燕归来”——文学创造既以一般语言为材料，又必须对“一般语言”进行创造性的反叛。正如阿赫玛托娃所说：一般的俄罗斯文学语言是不存在的，存在的只有普希金的语言、陀思妥耶夫斯基的语言等等。

按照什克洛夫斯基的表述，陌生化即艺术的一般特征，即艺术性本身。如果要用一句话来概括它的性质的话，那就是对现实和自然进行创造性的变形，使之以异于常态方式出现于作品中。在这样做的时候，陌生化的一个最突出的效果，是能够打破人们的接受定式，还人们以对艺术表现方式的新鲜感，让人们充分地感受和体验作品的每一个细部。艺术既然以让人们感受为其存在的第一要义，那么，在创作过程中，作家和诗人首先应当关心的，就是如何提高作品的可感性，如何把读者的审美注意调动起来，共同完成和参与美的创造。艺术的表现方式自身就包含着与其相应的接受方式，而要让人们关注艺术，就必须首先改变旧有的艺术表现方式。

例如在马克·吐温的《哈克贝利·费恩历险记》^①中，作家引入哈克这样一个人物，目的主要是从一个非常态角度，表现蓄奴制度的内里和实质，在让读者惊讶和好奇的同时，揭露这一制度的不合理性和非人道性。在这个例子中，对哈克这个人物心理的描写，为从侧面表现蓄奴制度提供了一个艺术的角度。哈克作为一个“局外人”，他对这一制度的本质，缺乏一种如他的小伙伴吉姆那样的切肤感受。不但如

① 《哈克贝利·芬历险记》书中，哈克和他的小伙伴小黑奴吉姆，坐着木筏，沿密西西比河顺流而下，想要到废奴区去。途中——

“我在心里暗自盘算着的时候，吉姆可老是大声大气地说话。……”

听了他这些话，真叫我心里凉了半截。要是在从前，他一辈子也不敢说这种话。你瞧他刚一觉得快自由了，马上就变得多么厉害。有句老话说的真不错：‘黑奴不知足，得寸又进尺’。……”

此，社会上普遍流行的偏见也同样渗入他的意识中来。这突出地表现在他对吉姆心理活动的不理解和反感上。由于“置身事外”，他的被引入，就给小说对这部分内容的表现提供了一个“中性的”、不动情的角度，使之带上了一种“中性化色彩”。而这种色彩，按照奥波兹的解释，乃是现代艺术的普遍特征之一——即情感的“中性化”（нейтрализация душевных эмоций），同时，也正因为这种“不理解”甚至“反感”，拉开了人物心理（其实也就是接受者心理）与表现对象之间的距离，使得审美活动的发生成为可能。在这里，作家所突出表现的，是奴隶制现实与个人主义思想方式之间的矛盾，使哈克感到异常惊讶的，是吉姆这样一个小黑奴，居然敢于想象自己是一个有自主权力的“我”、是一个生活的主人。而在他看来，吉姆只能是一个供人驱使的奴隶，是属于别人的“财产”，社会是不能允许这个“财产”有自己的想法的。由于文本的操作，奴隶制与个人主义思想方式之间的矛盾和张力，变得一目了然了。

使体验陌生化，是文学作品有别于其它文化形式的根本特点所在。文学研究的主要任务，就是分析作品用以达到预定效果的结构手法。正如雅各布逊所说的：“文学科学的对象，不是文学，而是文学性，也就是使特定作品成其为文学作品的那样一种特性”^①。因此，可以说“陌生化”也就是奥波亚兹所说的“文学性”（литературность）。

而文学性在于文学作品的语言形式本身。

综观俄国形式主义美学家关于陌生化的全部论述，不难使我们发现这样一个潜在前提：即所有有关陌生化——自动化与可感性——的理论学说，都基于这样一个最根本的工作假设：文学作品是为被感受而创作的、是为被感受而存在的。这一点可以说是俄国形式主义美学对文艺理论最主要的贡献之一。因为是他们首次提出了文学作品的存在方式问题，揭示了文学作品生命力的源泉，是感受，从而为后来的接受美学和接受理论，开辟了一个广阔的研究天地——文学作品的美感作用方式。到了60年代，德国接受美学的代表人物进而断言：一部

① 罗曼·雅各布逊. 诗学论著选. 莫斯科：科学出版社. 1987. 俄文版. 272

作品如果不为读者所欣赏，则它的生命便可以认为等于零。在这方面，俄国形式主义是接受美学的真正先驱，它的终点，恰恰是德国接受美学当年所以起步之处。

可感性，是俄国形式主义文学理论和批评隐在的批评主体。作品是否具有艺术性，全取决于它的是否可感。因为，作品的艺术性，无非是由感受方式所产生的一种效果。“感受可以创造出艺术性”。作品是一种具有潜在可感受性质的容器，是艺术家工作过程结晶、物化了的存在方式或物质结构。作品之所以要由特殊的写作手法构成，目的就是要使其尽可能被感受为艺术品。“作家或艺术家全部工作的意义，就在于使作品成为具有丰富可感性内容的物质实体，使所描写的事物以迥异于通常我们接受它们时的形态出现于作品中，借以吸引读者的注意力，延长和增强感受的时值和难度”^①。“感觉之外无艺术，感觉过程本身就是艺术的目的”^②。诗必须要能拥有听众——艾亨鲍姆写道，因为“艺术的生命力在于接受”（искусство живо восприятием）^③。

欲要强化作品潜在的可感受性质，一个必须首先战胜和克服的“敌人”，是自动化接受的习惯及习惯定式，因为它们不但吞噬事物，而且也吞噬和钝化我们的感觉。自动化倾向的克服不仅对于人们的艺术欣赏是必要的，而且对于艺术的创作过程也是必要的。它既是对接受主体的一种预期，也是对创作主体的第一要求。

陌生化理论的提出，很大程度上有赖于心理学的现代发展所揭示的感觉事实，那就是：“我们的一切习惯性体验的自动性”。“一个人们往往习焉不察的事实告诉我们：一种动作，如走路，一旦成为习惯便成了机械性动作，成为一种无意识的举动，而一旦把走路变成舞蹈，脚

① 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社，莫斯科/柏林，1923。俄文版。3

② 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社，莫斯科/柏林，1923。俄文版。8页。
参见拙文《此中有真意，欲辩已忘言》，《苏联文学》，1989（2）。

③ 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。344

的动作便会重新为我们感觉到，从而成为一种艺术”^①。为什么同样都是“脚的动作”，一个是艺术，一个却不是了呢？这是因为：“我们平常的步行是自动的，但在舞蹈中，这种自动性消失了——身体的动作具有了艺术材料的意义”^②。

我们从日常生活经验中，也不难体察到这样一个心理学规律，那就是一定量的外界刺激重复作用的结果，久而久之，非但不能强化感受水平和灵敏度，反而会使接受主体的感觉钝化，使刺激下降到主体的感觉阈限以下。这时，如果有意识地变化一下感觉的方式，则外界刺激便会重新为人所感觉到。生活在前沿战壕里的士兵，甚至能在连天炮火声中沉酣入睡，而炮火一停，却乍然猛醒。“我们生活在喧嚣的寂静之中”。人们通常所说的“如处鲍鱼之肆，久而不闻其臭也”，也是这个道理^③。“对于习见常闻的事物，我们往往习惯于不是体验它，而是认知它。我们看不见我们屋里的墙壁，我们难于发现校样中的印刷错误，尤其是当校样是用我们熟悉的语言写成时，因为我们无法不‘认知’习惯的语词，而强迫自己看见它和审读它”^④。知觉习惯养成之时，往往也正是事物不复为我们所感觉之日。

恐怕谁都无法否认伟大的作家往往同时也是伟大的心理学家，那么，请看大文豪列·托尔斯泰的日记：

“我打扫了屋里的灰尘，转了一圈，走近沙发，却怎么也想不起来，我擦没擦沙发。由于这些动作都习惯了，成了无意识的了，所以我未能感觉到，所以也就回想不起来。因此，如果我擦过却又忘了，这也就是说，我在擦的时候是无意识的，这也就跟没擦过反正一个样儿了。如果有谁有意识地看见了，那他肯定能回想起来。如果谁都没有看见，或是看见

-
- ① 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科，苏联作家出版社，1983，俄文版，8
② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科，苏联作家出版社，1990，俄文版，333
③ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科，苏联作家出版社，1990，俄文版。
④ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科，苏联作家出版社，1990，俄文版，63

了，但却是无意识地看见的；如果许多人整个一生都是无意识地度过的，那这一生就犹如从未有过”^①。

旧艺术和旧的文学语言的命运，就与此相似：它们虽然存在，但却未受到接受的青睐。为此，什克洛夫斯基写道：“今天，旧艺术已经死亡，而新的则尚未诞生，而且，就连事物也都死灭了，——我们失去了对世界的感觉；我们煞像一个已不复能触到琴弓和琴弦的提琴手，在日常生活中，我们已不再是艺术家了，我们不喜欢我们的房屋和我们的衣服，我们轻易地会同已不复为我们所感觉到的生命告别。只有新艺术的创造才能还给人们以对世界的感觉、使事物复活并消灭悲观主义”^②。什克洛夫斯基写道：“艺术中的变化不是日常生活变化的结果，而是事物永恒石化、从可感受到的接受永恒地退入认知的结果”。^③“艺术中新形式的产生乃是为了取代已经不复是艺术的旧形式”^④。

话说得绝了点儿，但想要区分直观和认知的意向还是显而易见的。直观（видение）乃是艺术接受的根本特征，也是艺术最主要的方法——陌生化——的唯一目的，它同认知（узнавание）截然不同。对于客观事物的接受而言，感觉到和认识到是根本不同的两回事。前者诉诸于直观、体验、感情和非理性；而后者则通过抽象概念和逻辑推理而诉诸于人的理性，它与诗的体验和接受风马牛不相干。前者属于“诗”；而后者则属于“散文”。“在认知中，我们诉诸于套板反应（стереотип），诉诸于某种预先设定好的模式（схема）。某种细节或细节的位置充当简单认同的关键”。“认知满足于给所指贴以相应的标签或商标，它为外在于认识活动的目的服务，如经纪人按样品进货一样”^⑤。

① 维·什克洛夫斯基. 小说论. 莫斯科：苏联作家出版社，1983. 俄文版. 62

② 维·什克洛夫斯基. 汉堡帐单. 莫斯科：苏联作家出版社，1990. 俄文版. 40

③ 维·什克洛夫斯基. 马步. 格里康出版社. 莫斯科/柏林，1923. 俄文版. 86

④ 维·什克洛夫斯基. 马步. 格里康出版社. 莫斯科/柏林，1923. 俄文版. 40

⑤ 维·什克洛夫斯基. 关于小说的小说. 莫斯科：文学艺术出版社，1966. 俄文版. 上卷. 5

在现实生活领域里，诗，或即艺术也须承担一般社会产品共有的命运，其深刻的悲剧性意义在于：人们感知觉中的事物和客体无时不随着人的存在而从感觉域退入到认知域；从诗变为散文。“住在海边的人对海浪的喧嚣咆哮如此熟稔，以致于听而不闻”。出于同一缘故，我们鲜有能听到自己说出的话语的时候……，我们相互对视，却看不到对方。我们对世界的感受退化了，剩下的就只有认知”^①。认识每时每刻都在吞噬着事物，使其在我们的感知觉中自动地滑过。“如果我们研究一下感觉的一般规律，我们就会看到，动作一旦成为习惯，就会变成自动的。这样，我们所有的习惯就会退到无意识和自动的环境里；有谁能够回忆起第一次拿笔时的感觉，或是第一次讲外语时的感觉，并且能够把这种感觉同我们第一万次做同样的事情时的感觉做一比较，就一定会同意我们的看法”^②。

这一无可挽回的过程不仅发生在人们对现实生活的体验之中，而且，在人的审美经验中也屡见不鲜。在艺术生活中，同样也无时不在进行着新生与死亡、感觉与认知的逆变过程。一些东西仍被人们热情地欣赏着、体验着；而另一些曾经轰动一时的显赫之作，却渐渐消失，不复能被人记起。有时候，整整一个艺术流派会发现自己不知不觉间步入了死胡同：它们的作品忽然间像是得了麻风病，陈列在书架上尘封土埋无人问津。正如俄国象征派在1909年所面临的困境一样。

当代文学面临着危机、停滞、疲软和衰落！——这就是当年还不过是一个大学低年级生的什克洛夫斯基，刚一登上文坛，便向人们发出的“旷野的呼告”！

那么，如何才能使文学起死回生，挽颓风于既倒呢？如何才能“唤醒沉睡中的美人”，让语言蒙上了尘垢的诗性本质熠熠闪亮、恢复青春呢？什克洛夫斯基的回答是：陌生化。它的要义在于：要让诗所陈述的客体，以异乎寻常的面目呈现于接受者的眼前，从而使读者能

① 转引自维·厄利希·俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1984。英文第四版，179

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，15

真切地感觉、而不是认知它。读者在读作品的时候，都带着自己特有的审美习惯，因而使得接受在某种程度上成为“自动的了”。“自动化的消解”就是要让作品的形式如一道屏障，插入接受主体和所接受客体之间，打破习惯性联想、自动化反应或即套板反应的链，从而使读者能看到而不是仅仅认知到世界。什克洛夫斯基写道：

“艺术之所以存在，就是为了使人感觉到事物，而不是仅仅认知事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感受的难度和时值。因为感觉过程本身就是审美目的，所以必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式，而对象本身并不重要”^①。

使体验陌生化，是文学作品有别于其它文化形式的根本特点所在。文学研究的主要任务，就是分析作品用以达到预定效果的结构手法。什克洛夫斯基写道：“1916年出现了‘陌生化’理论，我力求用它来概括复杂感受和表现现象的方法”^②。

什克洛夫斯基的陌生化理论与感知觉说的联系告诉我们：诗学的发展事实上是离不开心理学的帮助的。形式主义及与其相近的其它艺术理论，都是以一定的心理学前提为基础的。古米廖夫也指出：为了使艺术的交流成为可能、为了使诗人的语言具有效力，诗人必须能看清“说话人与听话人之间的关系”，这也就是诗学心理学的研究对象^③。维戈茨基也指出：“形式主义者事实上不得不是心理学家”^④。这一点同他们自己关于摒除心理学及其它社会科学的视角来独立研究文学现象的主张，构成了显著的矛盾。

但以可感性为基点建立理论大厦，并将作品的是否可感，可感受性的大小强弱，当作从事理论建树和批评活动的潜在价值主体、评价主体和批评标准范畴，是俄国形式主义美学独异于前人的特殊视角和

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，15

② 转引自凯特琳娜·克拉克，麦克·霍奎斯特，米·米·巴赫金，语冰译，中国人民大学出版社，1992年1月版，99

③ 古米廖夫，诗与散文，东西伯利亚出版社，1992。俄文版，392

④ 维戈茨基，艺术心理学，上海文艺出版社，1985，68

出发点。这一点事实上保证了形式主义美学在文学作品审美潜质的发掘方面，在揭示文学作品美感生成方式等一系列方面，做出十分突出而又具有独创性的贡献。从这个意义上可以说，俄国形式主义是一种新的审美批评的尝试。

既然我们已经知道：使文学所以区别于非文学的根本特点，就在于“文学具有一种通过将相邻意识形态和文化的主导体验形式陌生化和变形的倾向”，那么，文学批评的主要任务，就是分析文学所以能取得这种陌生化效果的构成手法。“因此，俄国形式主义者的研究对象，便不是作为客体的具体的文学文本本身，而是把文学文本与非文学文本之间的区别性关系作为一个抽象的对象来研究”^①。

这就是说，文学性的客体，不是某一部具体的作品或手法，而是其与他者的一种关系。手法的“陌生”与否，要在它与他者之间的关系之中来加以判别。

什克洛夫斯基的“陌生化说”，得到了奥波亚兹所有主体成员的认可和赞同，他们不但从诗的体验和接受角度论证之，而且，也从现代语言学 and 符号学角度来论证“陌生化”的必要性和主体性。要使人们能从作品中获得诗意的享受，就必须首先克服接受中的自动化和惯性化这一有害倾向。作为陌生化的主要功能——文学性，既在于接受主体与接受客体之间的关系，也在于符号与其所指的关系中；既在于读者对现实的态度中，也在于诗人对语言的态度中。同时，文学性还更多地寓于诗语和其它语言、如日常生活用语及科学语言的区别性特征中。

“接受在增殖的同时，总是在自动化，实际上没有被接受的对象是以不证自明的方式被接受的。绘画在间接受的自动性斗争，并将对象符号化。但是，旧的艺术形式，其在接受中，也是以不证自明的方式进行的。立体主义和未来主义广泛运用了难以接受的手法，这种手法

① 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，50

与当代批评家在诗歌中所揭示的阶梯式结构是相应的”^①。

现代接受美学和读者反应理论也从接受角度予“陌生化说”以证明。它告诉我们：读者在接受任何一件艺术作品之先，他的头脑里绝非一片空白。一旦进入接受过程，那些他在先前的接受过的文学作品，必然会参与其对此作品的接受，而读者本人的文化素养、文化水平、情、知、意等个人特点，势必会左右其对此作品的接受，而使之成为一种具有支配力量的潜在能量。这就是“前接受视野”对艺术接受的作用。如果说“前接受视野”构成了读者的“已知”，那么，每一现刻接受就构成了所谓“未知”。在这种情况下，读者的期待视野永远指向“未知”。艺术中的陈陈相因，模式化和雷同化，是难以取悦于艺术女神的。我们不妨把艺术女神比做一个水性扬花，喜新厌旧的女人，只有那些善于向她调情，善于讨好她的求爱者，才有望得到她的垂青和青睐。在每一个特定的文学时代，都必然会有一个或数个风格或流派，雄居文坛“霸主”的宝座，受到绝大多数读者的喜爱。一定的、占主流地位的流派或风格，以拥有对之入迷、对之倾倒的多数读者的喜爱为其存在的终极理由或根据。但这并非一成不变的定局。文学的最大特点在于它永远处于流动和变化之中。文学史的经验告诉我们：一种流派或风格风靡天下之时，往往也是其衰落与败亡之机。这时候，往往是就连最没有创造性的平庸写字匠，也能以假乱真地、微妙微妙地成功地模仿文坛上既有的文学“典范”。“今天，普希金已经成为家庭日用品之一了，成了一眼家庭哲学之井。作为一种诗，普希金的诗显然已开始为人们不证自明地接受而石化了，成为崇拜的对象。难怪不久前莱纳和谢格洛夫会上钩，把一个青年诗人的巧妙仿作当成这位大师的真品”^②。这就说明：该风格或流派的艺术原则，已经丧失其内在的张力，其形式已然僵化，其审美潜能亦已耗尽。每逢这样的关头，旧有的“文学性”的标准，便走到了不得不有所改变、有所创新的地步。而“陌生化”在创作上的唯一标准，就是以求新为唯一的价值追求，向既

① 罗曼·雅各布逊. 诗学论著选. 莫斯科：科学出版社. 1987. 俄文版. 416

② 罗曼·雅各布逊. 诗学论著选. 莫斯科：科学出版社. 1987. 俄文版. 416

定审美规范或标准，发出挑战。对文学中既定规范或标准所实施的这样一种“暴力突破”，往往能给人以“新奇”、“陌生”的感觉，从而使已习惯于在传统艺术的“美妙绝伦”中沉醉入睡的读者，于一惊之下猛醒，对新艺术流派籍予全身心的关注和感受。新艺术流派与传统艺术标准之间，在审美上形成的“差异”，在奥波亚兹看来，恰正是使艺术生生不已，永远具有生命力的源泉；也是使文学作品具有“可感性”（чувствуемость）的根本来源。判断一部作品是否具有可感性，是否背离既定的美学或文学标准，是俄国形式主义者在文学批评中所执的第一个、同时也几乎是唯一的标准。从这个意义上说，俄国形式主义美学家是“差异论”美学家。

当代俄国符号学美学代表人物米·尤·洛特曼，则是从信息论角度论述这同一个问题的。洛特曼指出：“为要使文本的整体结构保持其信息性，就必须不断地将其从非艺术结构所固有的自动化状态中拯救出来”。与奥波亚兹略有不同的一点是：奥波亚兹将“已知”和“未知”、将“规范”和“反规范化力量”，当作艺术作品内部的两种结构力量。而在洛特曼来说，此种对立力量的体现者则为两种“机制”。洛特曼写道：“因此，在艺术文本的结构中，有两种相对立的机制在同时作用：一个机制力求使所有文本要素服从系统，将其转变为没有它交际活动就无法进行的自动化了的语法，而另一个机制则力求破坏这种自动化，使结构自身成为信息的载体”^①。在洛特曼，信息，与奥波亚兹所说的“新义”，“新奇性”，是一个概念。从此出发，洛特曼将信息与熵作为与奥波亚兹的自动化及其消解相对应的两个相关变异性要素。

我们看到，其实，从某种意义上说，米·巴赫金也继承了俄国形式主义的“陌生化”说。如果说俄国形式主义者是把文本内、外两种因素的对立、消长当作文本及文体风格演变发展的动力的话，那么，巴赫金也同样以此作为其动力之一。在俄国形式主义者，促使文体风格演变发展的动力因，是自动化及自动化的消解；而在巴赫金，则是对

^① 米·尤·洛特曼. 艺术文本的结构. 莫斯科：艺术出版社，95

话意识：两个乃至多个意识主体在文本内部的存在本身，就意味着一种对立和冲突。在文本外部和文本之间，民间文化与官方文化之间的对立和冲突，同样也是促使文学文体演变发展的重要因素。但在这里，巴赫金似乎对二元对立的后一元——小说性、杂语性、多音齐鸣、复调体、作者笔下人物的主体意识、民间笑文化等等，强调过分，以致丧失了本来都处于矛盾统一体中的对立面，从而使后者成为一种“形而上学的抽象”。这样一来，巴赫金就从两点论走向了一点论，以致使其理论成为一种新的决定论，这与他口口声声向往的文本的开放性、多元性、自我生成性背道而驰。这大概是巴赫金始料未及的吧？

以巴赫金这样一个比大多数形式主义者们都更具有理论素养的学者而论，这样的错误居然能在他身上发生的确有些匪夷所思。我们以为，正如一些西方学者所分析的那样，在此，巴赫金是别有深意焉。所谓项庄舞剑，言在此而意在彼。巴赫金之所以对二元对立中的后一元不遗余力予以强调，以致为此断送理论体系的严整性也不顾，乃是其所生活的时代——泛政治化时期的思想专制——所使然。在沙漠里顶着炎炎烈日长途跋涉的旅人，最向往的也许只是一颗梅子、一块绿洲，甚至只是一小块绿阴；狱中的囚徒隔着铁窗望着天上的飞鸟也会潸然而泪下，巴赫金之所以对一种有如“伊索寓言”式的语言“情有独钟”，恰正是因为思想自由的不可得——他有时不得不用已写满了字的稿纸卷烟抽，显然他对那些稿子能否有得见天日的那一天也心存怀疑。巴赫金之所以对二元对立统一中的后一元不遗余力地强调以致一定程度上牺牲其体系性，正是由于针砭现实生活——文化专制主义——的目的。这是巴赫金著作中深藏不露的“第二主题”。

如果说什克洛夫斯基对“陌生化”的表述，更多地出之于一种直觉性的把握，而且由于执着于经验主义的描述而使他的论述听起来不大像一种理论阐发或表述的话；那么，形式主义的另一位代表人物罗曼·雅各布逊，从现代语言学和符号学角度对陌生化的作用机理所进行的论证，就带有更多的科学的品格。雅各布逊写道：“诗的功能在于指出：符号与其所指并非同一。为什么我们需要这一提示呢？是因为除了了解符号与其能指同一（A 即 A1）以外，我们还需要意识到符号

与其所指的不同一性（A 不是 A1），这一对立十分重要，因为没有这种对立，则符号与其所指的关系就会自动化，而对现实的接受就会因之而减弱”①。

在文学史领域，陌生化表现为文学体裁和风格演变的动力本源。将本体意义上的文学史，看作只是文学体裁、风格和文体的演化变换过程，这在其它文艺学流派看来是不可想象的。显然，如果我们把文学当作文学来研究，采取这样一个角度是无可厚非的。文学中文体、风格和体裁的演变发展过程，当然不仅仅取决于文学内部的原因，社会历史及生活条件的变化，无疑也在其中起着相当重要的作用。否认这一点就不是历史唯物主义的观点。但是，除了在一定条件下制约文学体裁及风格发展的社会历史因素外，在文学内部，可以肯定一定还有制约文体风格演变发展的内在规律。按照俄国形式主义的观点，这一规律就是陌生化。陌生化通过两个相互对立的因素的交互作用，来推动文学中文体、风格及体裁的演变发展。这就是自动化（автоматизация, automatization）及自动化的消解（деавтоматизация）——可感受性（чувствуемость）的二元对立说。俄国形式主义者认为：任何文体或风格，都必然会经历一个从产生到衰落，从感受到认知这样一个生灭过程。一种文体或风格达到鼎盛之时便可见出其衰落之机。文体或风格衰落的突出标志是大批读者的失落：离开接受，文学便失去了所以立身及生存的根基。文学的生命力在于接受。接受，是文学由以达到对象化的唯一的契机。所以，如果我们把这同一问题反转过来看，则文体风格演变发展过程，其实也就是文学感受方式及审美价值观念的嬗变过程。文体和风格嬗变的文学史原因，归根结底，在于与时代同步发展、同步变化的人的审美心理、审美价值观念体系的变化。推究文体风格演变的原因，不能脱离接受及接受主体的状况及其变化发展过程。诚所谓：“……就诗论诗，正当本体裁以划时期，不必尽与朝政国

① 转引自维·厄利希·俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1984。英文第四版，181

事之治乱盛衰吻合”^①。审美接受不仅是文学作品的存在方式和生命力的根源，更是决定文体风格演变发展的主要原因。审美心理的变化，必然引起文体及风格相应地产生变化。在这里，一个时代或时期中接受者的心理构造机制本身，起着至关重要的作用。读者的心理永远趋向于“求新趋异”，“趋奇走怪”，雷同和模仿是读者所不取的。这有点像是“喜新厌旧”，但实情如此。对于接受者来说，永远在前方将他召唤引他奔之如潮的，是那个“x”，是那个未知的“远方”。求新趋异是构成读者“期待视野”的主要因素。作品也只有与接受“交合”，与读者的“期待视野”于对立中求吻合，才能获得生命，才能最终完成一个生命的辉煌，也才能在读者中，在社会上产生巨大影响。离开接受，离开作品的感受方式，文学的所有功能，举凡教育和认识等等，都无法发挥其应有的作用。从这个意义上说，读者真正是文学的“上帝”。这些来自60年代以来在西方，主要是在德国兴起的接受美学的主要观念，其真正的先驱和理论奠基者，是俄国形式主义。这就是为什么西方的接受美学和接受理论，要奉俄国形式主义为其理论的源头的原由。

接受者心理的趋向，从根本上决定着陌生化对于文学的必要性。所谓“陌生”，其实就是“与众不同”、与人们习以为常、见怪不怪的心理定势相背反、相脱离、相悖离。背离的目的，就是要给人一个“惊奇”，让作品如磁石一样，将读者的注意力牢牢吸定在对象身上。文学作为一种个体性的创造，追求个性化色彩差不多是它最高的理想。古往今来的文学作品可谓浩如烟海，真正在历史上站住了脚的，总是那些有独特风格，有独立审美价值的优秀之作。效颦和模仿有时也可以附着在某个流派后“借借光”，荣耀于一时、价高于瞬刻，但总归是要被打扫进历史的故纸堆的，总归是会被“忘川”接纳的。这是因为，借来的光虽也是“光”，但总归是借来的。

接受心理的另外一个最重要的特征，在于它的能动的创造性。什克洛夫斯基指出：我们所谓的“艺术性”，在许多场合下，乃是读者的感受力创造出来的语言幻象。“一幅画是艺术家和观众共同创造出来

^① 钱钟书. 谈艺录. 中华书局. 1984. 1~2

的”^①。什克洛夫斯基写道：“不但如此，对作品的每一次再现都是对它的再创造，这也就是是一次再包装，这一点即使是考察一下从同一件相距——喏，比方说 20 年的作品所作的复本也可以看得很清楚”^②。“音乐理论家汉斯里克引了大量例子证实：同一件音乐作品在接受中，既可以是悲伤的，也可以是欢快的和诙谐的”^③。在这方面，陌生化说非常注重作品在一般文学背景之下的生发和创造。它的第一个要求，就是要使作品与文学的“流”相比，而显得“陌生”。其实，一部文学史也未尝不可以视为同时也是一部读者接受史。读者在接受任何一部文学作品时，他的头脑里都不会是一片真空。在他的精神视野里，既有以往其它作品的印象和痕迹，也有他个人固有的秉性、气质、性情、文化教养、接受习惯和审美趣味等等，这些都在潜意识里左右着他对作品的接受取舍，从而形成一定的期待视野和接受定势。每个读者的心理都是一个有待召唤的结构。艺术形式更新的目的，首先是要打破读者的知觉定势，以难化新颖的形式诱发他的逆反心理，迫使他浸淫于具有丰富可感受内容的艺术世界中，去体验去感受去理解去认同。“盖文体通行日久，染指遂多，自成陈套。豪杰之士也难于中自出新意，故往往遁而作他体，以发表其思想感情。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此”^④。这就是为什么本世纪英国文学中，当柯南·道尔的福尔摩斯探案小说成为滥觞，人们对其一成不变的模式感到有些讨厌、疲劳、厌烦之际，便会有“反侦探小说”应运而生、大行于市的原因。雅各布逊写道：“只有以熟悉之物为背景，陌生物才会引起惊奇、得到理解。传统诗语凝固化、不再被感觉而开始被感觉为过时的服装、感觉为圣书，就连其笔误也被当作圣物的那一刻正在到来。诗语被覆盖了一层干性油——无论是比喻还是诗体的自由，对意识来说，都不再意味着

① 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。128

② 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。147

③ 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。147

④ 王国维。人间词话。转引自人间词话新注。齐鲁书社。1986。26

什么了”^①。

什克洛夫斯基等人的“陌生化”学说，对于说明文学文体与风格演化的内在原因和机理，具有毋庸置疑的一定的合理性内涵。

第三节 “创造性的变形”

——“陌生化”审美特征论

了解了“陌生化”说在俄国形式主义文艺理论体系中所处的地位，是我们进一步探讨其本质特征和基本内涵的一个必要前提。

那么，什么是“陌生化”的本质内涵呢？

无论从何种意义上说，艺术之表现现实生活，无论是作为一种反映还是模仿，抑或是作为一种表现，都不会是对自然原生状态的直接照搬。因此，从这个意义上说，“变形”是必然的。唯其有变形，才能得以表现作者对人生的感悟及理解；唯其变形，艺术才能得以超越现实生活的本然形态，而达到对人生及社会历史的哲学认识。未经“变形”的现实生活在艺术中是不可能立足之地的。因为艺术家不能不表达其对生活的认识，而变形就是代表其认识的最突出的外在标志。因此，“变形”可以说是艺术的“铁律”，无论作者愿意与否，是自觉抑或是非自觉地，一定的“变形”是必然会发生的。这也是为艺术的规律所决定了的，这一规律就是艺术的“假定性”。艺术假定性的第一个也是最根本的要求，是它不要求读者在它的作品里，寻求非艺术的现实根据；或是竟然去对号入座，而要学会从中了悟一种对现实的或然的、哲理的认识。它不要求艺术在真实性上与自然同一，而只满足于它与自然在本质意义上的“酷似”。现实主义艺术是如此，现代主义文学更是如此。而且，在后者那里，对创造性变形的追求更自觉、更主动、也更多见。

^① 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，287

艺术所表现的真实是“第三种真实”，它与科学所揭示的真实截然不同。一种材料一旦被整体艺术结构所吸收和组织进去，就已不是它原本所有的自然形态了。奥波亚兹所说的“材料”和“形式”，是一种融合了艺术的主、客观因素的有机统一体。在前期，艺术的客观生活内容，一度曾受到不应有的忽视；但到后来，开始渐渐地被引入批评视野。后期的“时代呼声说”，则表明俄国形式主义力求使自己与时代合拍，跟上时代的前进步伐的主观愿望。而他们的“文学事实说”，也表明他们开始将现实生活因素引入文学的内在因素范畴的努力。在这里，值得注意的一点，是他们对艺术与其所表现的现实的关系问题的界定。首先，艺术中的血并不是现实生活中的血。艺术并不企求在逼真性上与现实竞争或等同。艺术不要求把它的作品当作现实本身来接受。艺术作品中的符号和艺术作品本身，并不具有与之相对应的客观指涉物。艺术的真实是或然的，而非本然的；是哲学的，而非实证的。艺术中所表现的现实都带有假定性，它的意思是：艺术中的现实只能是，而且必然是或多或少“变形”了的，即经由作者的主观创造意识所折射过的。即使是最貌似“客观”的所谓“全知”小说，如自然主义小说，也必然带有创作主体精神个体性的印迹，而在场面和素材的选择方面留下它在场的“罪证”。问题仅仅在于：这种对本然真实即现实的变形，是创作主体的自觉追求，还是作者面对艺术表现的铁律而迫不得已的“就范”。

俄国形式主义所竭力揄扬的，显然是前者而非后者。如前所述，在什克洛夫斯基等人看来，诗人在艺术作品中对现实实施的创造性变形，可以具有各个不同的方向及维度，并且充斥于作品的各个层面——音响、外形、意象、细节、情节、结构……，会采用多种方法，如头韵法、语音重复、对偶排比、比喻、隐喻、暗喻、反讽、讽刺性模拟、叙述视点……等等，各种方法之间，无轻重之分、大小之别，同等重要。无论采用何种手法，艺术中所要用到的创造性变形，无论其方向如何，其在时间和空间维度上的客观效果，都是或者拉开了欣赏主体与接受客体之间的心理距离；或者在新的、特殊的光束照射下来表现事物，使其本质的方面得到突出，从而引发读者的感受兴趣或激活读者的感受

能力。在这里，陌生化手法的应用，无论其效果为前者抑或是后者，都是为了将表现客体维持在一定的距离之内，而这一点乃是审美心理得以发生的一个必要条件。

什克洛夫斯基写道：“不同时代有不同的感受能力，每个时代都有其特有的接受方式”。文学作品如欲永葆其可感性，就必须不断地变化其表现形式，因为形式的变化也就是感受方式的变化。“对人体的接受从直观退回到了认知领域……。人体，至少是那些未经变化的、未经变形的或未经分解的人体，作为艺术接受的对象是不存在的”^①。

实际上，任何一种形式，都隐含着一种与之相应、与之伴随的感觉方式。所以，艺术形式的变迁，首先意味着感觉方式的变迁。形式的不同，乃是意义的不同的突出表征。当一种形式在以旧形式为背景的情况下被人们感觉到时，其新意——既是新的形式，也是新的内容——也便宣告诞生了。

不言而喻，这一观念显然与索绪尔的结构主义语言学也有着深刻的联系。在回顾直到19世纪末的语言学史时，索绪尔指出：“旧的语言学之所以始终未能确立语言学研究的科学基础，是因为它们从未力求确定其对象的本质。在科学中，不是观念要符合对象或现实的问题，而是观点创造对象”^②。

变形，被视作是诗语所以有别于实用语言的一个根本特征。“然而实际上诗语中的任何语词——与实用语言相比——无论是语音还是语义，都是变形了的”^③。俄国形式主义者将对一些特殊的语句和诗体结构的分子分析当作研究对象，以便揭示其以日常生活语言为基础而实施的那一变形的精确本质”^④。

① 维·什克洛夫斯基，马步，洛里廉出版社，莫斯科/柏林，1923。俄文版，85

② 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979。英文版，47

③ 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987。俄文版，299

④ 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979。英文版，20

因此，在此，所谓“创造性的变形”，可以说也就是未来派诗人——赫列勃尼可夫、克鲁乔内赫、卡缅斯基和马雅可夫斯基在其纲领性宣言中所说的、投在旧世界身上的“那一束光”。它是艺术对现实的审美把握的最根本的特点，是诗人基于对生活的观察思考基础上而作出的一种艺术的发现。诗人与非诗人的根本差异，就在于有没有这样一种发现的能力。诗人借助于“这一束光”来照亮人们习焉不察的现实生活的某些本质方面，通过有意识地选择、提炼或加工，通过对现实生活非本质方面的舍弃，通过一个特殊的“角度”来“照亮”现实，来表现现实的本质真实。所以，从这个意义上说，艺术对现实的关系，既是有指涉的，也是非指涉性的。它不追求在外形上通似现实，而追求对现实本质和哲理真实的规拟。

“既然有了新的形式，也便会有新的内容，因此，形式决定内容。

我们的言语创造(речетворчество)在向一切投射出一束新光。

不是新的创造客体决定着艺术的新意(новизна)

投在旧世界的一束新光，能够成为一种最奇妙无比的游戏”^①。

法国超现实主义诗人兼批评家让·科克托，用一种与什克洛夫斯基相似的语言描述了艺术或即诗的使命：“突然间，仿佛电闪雷鸣一般，我们看见了那条狗，那辆马车，那座房子，仿佛生平第一次见到那样。可顷刻间习惯又把这一强烈意象抹去了。我们抚摸那狗喊叫那辆马车。我们住进了那所房子，于是我们再也看不见它们了。诗歌的作用就是这样。它剥去面纱，让人充分感受这个世界。诗揭示出……我们周围那些通常被我们机械地记录下来的新奇事物。它抓住平凡，洗掉它，擦

^① 克鲁乔内赫、三人、罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，274

抹它，用一种足以震撼我们的新奇方式展现它，展现它那原始的力量，你只有这样才算完成了一个诗人所做的工作”^①。

创造性的变形，在某些层面，有点近似于“人化的自然”和王国维所谓的“有我之境”，即万物皆著我之色彩，受主体情绪色彩的感染而焕发出奇异的光彩。“感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金”，这些经艺术家神来之笔“点化”过的自然，与我们平常所见到的自然和社会现象，有着何等奇妙的不同呀！当诗人感从中来之时，花居然会“溅洒”上诗人的清泪点点；见到飞鸟相与还，也会让诗人吃惊。这都是因为连绵三月之久的战火，使得鸟们儿也找不到安然栖息的静土的缘故呀。“记得绿罗裙，处处怜芳草”（移情）。“江晚正愁余，山深闻鹧鸪”（联想：“不如归去”）。格里高里·麦列霍夫在万念俱灰，失去他心爱的阿克西尼亚之后，来到顿河边，将伴随他征战多年的枪扔进了冰水中。在这个世界上，他孑然一身，所有亲人——父亲、母亲、哥嫂——都去了另一个世界，把他同这苍茫大地联结起来的唯一纽带，就只有他的两个孩子，这时，在他的眼中，“太阳是一轮黑色的盘子”（统觉）。

艺术中的自然永远都是人眼中的自然和人化的自然。受人的情绪点染后的自然，一旦置身于艺术的“语境”，便会产生“向人”的变形。在古希腊诗人萨福笔下，当情人来到诗人身边时，仿佛连青草都变绿了。所以，在这里，自然的风貌，是否具有人化的印迹，很大程度上还取决于感受主体（也即表现主体）。萨福眼中的青草会随着情人的到来而变绿，而对于高尔基笔下的农夫亚科夫来说，大海与美、与无限、永恒这样一些形而上学观念相距是如此之远，以致于在他的眼中，大海只不过是一个空旷的空间，一个巨大的平面。“要是这是一片土地那该多好啊！而且，最好是黑土地！犁一犁真棒”！人类感受美的能力也经历过数千年的变迁、进化，他们经过了数千年，才学会说：“海在

^① 转引自维·厄利希·俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1984，英文第四版，179

笑”①！

马克思这样写道：“艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众，——任何其它产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体”②。

作家或艺术家独异于常人之处，就在于他是一个美的发现者，善于从常人眼中无奇可言的现实生活样态中发掘出美来，并将其通过“创造性的变形”来表现出来。

托尼·本内特指出：“在内容层面，形式主义力求揭示使特定文学作品的整个结构变得陌生，或使之陌生化了的，抑或使之向社会和世界上某一特定观念——意识形态——尽管他们并未使用这个词——发出挑战的那一手法”③。

什克洛夫斯基写道：“这一手法的变体之一是作家记录或是强调画面中的某个细节，以致使通常的比例也发生了改变。例如，托尔斯泰在描写战斗场面时强化了对一张正在大嚼特嚼食物的湿润的嘴的细节。这种将注意力转向细节的方法造成一种独特的转移”④。如前所述，雅各布逊也着重指出，托尔斯泰在描写其心爱的主人公安娜·卡列尼娜时，刻意表现其“袒露的酥胸”。

相当一部分文学作品是通过引入局外人，旁观者或边缘人这样一些“不知情者”的视角，来完成对所表现现实现象的“变形化处理”的。经这样处理之后的现象，自然会给人以“陌生”的感觉。因为作品中的表现，是经由虚拟人物的主导意识折射过了的。唯其有这样一类感觉，经“不知情者”心理折射过的现实生活样态，其内在的不谐调外在化，更加醒目突出。例如，在勒萨日的《吉尔·布拉斯》，阿普列尤

① 维·什克洛夫斯基. 关于小说的小说. 莫斯科: 文学艺术出版社. 1966. 俄文版. 下卷. 16

② 马克思恩格斯论艺术. 第一卷. 人民出版社. 1982. 157~158

③ 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: 麦休与辛格出版有限公司. 1979. 英文版. 20

④ 维·什克洛夫斯基. 情节的展开. 布拉格. 1921. 俄文版. 11

斯的《金驴记》中，“新意全在于主人公的视点（видение）。来自底层的人的视角有助于揭破生活的底蕴”^①。这里的戏剧性在于：读者或接受者并非不知情，而书中人物或叙事人自己却“蒙在鼓里”。常有许多作品，作者“不遗余力”地卖力渲染某种主观情调或色彩，而读者却未必能如作者那样激动、那样动情。在艺术中，最重要的是研究如何使读者“情动于中”。愈是“显得冷漠”的作家，其动情力反而可能愈强。所以，俄国形式主义者认为：在艺术中，重要的是“内心情感的中性化”（нейтрализация душевных эмоций）^②。例如塞万提斯的《堂·吉珂德》本属骑士小说范畴，但作者也利用了骗子小说的成分。“它的实质在于不加粉饰地从骗子观点揭示现实。它不对人物行为作任何道德评价。塞万提斯利用骑士小说来张扬一种高于日常生活的道德理想；利用骗子小说来反映西班牙的现实生活。主人公是疯狂和理智的混合体；他的言论愈荒诞不经，愈接近哲理的真实。两种因素的交替创造了一个高尚的疯子的典型，它们的共同作用揭示了堂·吉珂德的本质”^③。

在普希金的《上尉的女儿》中，主人公格里涅夫——一位上流社会的贵族青年和另一个贵族青年——“从近卫军调到要塞守军”的施瓦布林决斗。“决斗”，这在19世纪俄国的上流社会，是一种极为贵族化的“洋玩意儿”，偏远地区的下层百姓压根就不懂得这是什么玩意儿。在书中人物米罗诺瓦、中尉萨维里奇眼里，那不过是“手舞铁棍，劈呀，刺呀，跺跺脚呀”什么的，“好像跺跺脚，刺那么几下子就能躲避恶人”的一场游戏，殊不知格里涅夫和施瓦布林，原是在进行一场生死之搏：为了争夺同一个女人。决斗的严肃性与旁观的不知情者轻松

① 维·什克洛夫斯基. 关于小说的小说. 莫斯科：文学艺术出版社. 1966. 俄文版. 上卷. 172

② 鲍·艾亨鲍姆. 论文学——历年论著选. 莫斯科：苏联作家出版社. 1987. 俄文版. 246

③ 维·什克洛夫斯基. 关于小说的小说. 莫斯科：文学艺术出版社. 1966. 俄文版. 上卷. 181

而又不以为然的语气之间，形成了表里的不谐调，使一场正剧在喜剧的语调中略带诙谐地进行和上演。有根据推断：作者是有意要造成这样一个效果。早在1830年，普希金就在发表于《文学报》的一篇文章中，表述了如下见解：“上流社会中的人有其独特的思维方式和偏见，对此其它阶层中人是无法理解的。您将如何向一个温顺和平的阿留申群岛居民解释两位军官的决斗呢？军官们那种锱铢必较的样子只会使他们感到奇怪，决斗在他们看来几乎就是不该发生的事儿”^①。可以推断：普希金设计这个情节是有意的。

诸如此类的情节还可以举出许多。充当“不知情者”叙事人角色的，还有《战争与和平》中描写库图佐夫召集军事会议一场中的小女孩；契诃夫《醋栗》中的那只狗；柯罗连科《盲音乐家》里的盲人；卡夫卡《变形记》里的主人公等。当代苏联作家特洛耶波夫的《白比姆黑耳朵》……等等，不胜枚举。应当指出：在上述这类场合中，作品中由场面自然而然流溢而出的批判社会和鞭挞文明一类的意识形态意义，并非形式主义美学家在早期所着意阐发的重点。他们并不是没有意识到这类场面所包含的社会意义，而只是不愿意予以阐发，因为他们认为评价文学作品所表现的内容，乃是社会学家的事，不是文艺学家份内应作的工作。他们不愿意离开作品的诗学体系而充当一个社会学家。早期形式主义者着眼的，不外乎是这种场面所给人的新奇感和陌生感。只是到了后来，当什克洛夫斯基走上了尝试将马克思主义社会学与形式主义结合的道路以后，这一观点才有所修正，开始强调经“陌生化”处理以后的这类场面所能给人的“异化感”，并且将此前为他们所摒弃不顾的文学人物引入批评视野，断言艺术的使命在于描写“不在其位的人”（человек не на своём месте），写失落了精神家园的人、漂泊无主的人……。^②后期什克洛夫斯基的“创造性变形”观，就绝妙

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社。1987。俄文版。247

② 维·什克洛夫斯基。关于小说的小说。莫斯科：文学艺术出版社。1966。俄文版。下卷。189

不过地体现了这一特点。

这样一来，在奥波亚兹对“陌生化说”本质的解说中，便发生了理论的重心转移，即由前期重视由“创造性的变形”和“语义的转移”而来的新奇感和震惊感，而发展到后期对其社会意义的同等关注。这是因为，新奇感并不是一个好的解释策略：新奇并不等于“有趣”即“具有一定意味”。艺术家之所以采用“陌生化”手法，更重要的是要达到对现实的一种发现、顿悟，是为了从一个异乎寻常的角度发现普通事物中所蕴含的真理。什克洛夫斯基写道：“要知道任何语言艺术作品的意义，仅仅在于我们并不是在直接意义上说它是富有教益的，像布道似的，而是说它能为人们打开某种新的东西、以前我并不知道的东西，而且在多数场合下，与读书界的多数人以为是无庸置疑的东西相反的东西”^①。例如，托尔斯泰的意识形态即托尔斯泰主义，乃是这样一种艺术构造，即它与时代所持的见解正好相反”^②

其次，“创造性的变形”所实施的对象，还有既定的文学形式或所谓“程式”。即研究文学作品如何揭示并使附加在现实之上的信码、规范或其它通常为较早的文学形式陌生化的形式机制问题”^③对于后一种层次上的“陌生化”，托尼·本奈特指出：它对后来的文学批评流派的影响“是不容低估的”。它给予了罗兰·巴尔特的理论，斯蒂芬·希斯（Stephen Heath）以及当代先锋派文学，如詹姆斯·乔伊斯、弗兰茨·卡夫卡以及新小说派的代表阿兰·罗勃·格里耶等人以灵感和概念。为他们提供了一种以传统现实主义小说的经典教条为变形对象的革命性观念，即小说形式非但不是对现实的模写，而且，相反，现实在文学形式中“自己书写自己”。新小说以其对传统小说规范的讽刺性模拟或玩味，以达到使之“陌生化”的效果：“揭露它们其实只是一些规范而已，并通过有意不遵从这些规范这种行为表明，它们是如何

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，313

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，313

③ 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，23

限定着我们接受现实的条件的”^①。

在这里，雅各布逊所作的说明，很可以作为一个好的例子。雅各布逊是以所谓“标记成分”和“非标记成分”的“相关变异说”来解释的。在传统现实主义文学作品中的某些因素，往往成为表明特征的“标记成分”，而到了现代小说中，作家们却有意将传统的“标记成分”“陌生化”，从而使“标记”与“非标记”的关系颠倒过来。文学风格的演变和发展就是这样进行的。

从这个观点出发，可以把文学视作一种实践，“它通过种种不同的形式手法，对公认的思想及其表现范畴实施变形”。“通过对日常语言，主导意识形态或其它文学作品代码所加之于现实之上的特定的接受或思维模式的颠覆，来达到使此类形式陌生的目的，并以此来削弱我们在接受世界时所惯用的把握方式。”“文学以此创造出一种有关客体的幻觉，而不是一种简单的认知手段。文学不是如科学那样从概念方面来使世界组织化，而莫如说是将我们通常用来接受世界的那一形式解构，以此打开一道缝隙，好让我们能够透过它来看见世界的某一个新的意想不到的方面”^②。

文学是人学。研究文学，不能离开人，不能离开人类。同样，研究文学，也不能离开语言。语言是人类栖息的“家园”。

对语言的“解构”，最终不能不表现为对人的观念的“解构”。

在这一点上，可以说“陌生化”说与20世纪西方马克思主义和存在主义哲学，发生了强烈的共鸣。审美，是对现实功利世界的一种超越。只有精神上真正处于自由境界的人，只有那些不失一颗赤子之心的人，才懂得欣赏美。美的对象犹如孔雀开屏一般，只对那些能够懂她、理解她的特定的人，充分敞开。

文学欣赏的第一个突出的作用，就在于完成和实现对现实中的、封

① 托尼·本奈特。形式主义与马克思主义。伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979。英文版。24

② 托尼·本奈特。形式主义与马克思主义。伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979。英文版。24~25

闭和狭隘自我的超越，使之升华为具有创造精神的自由的个性。任何人心中都有向善的潜结构，这种向善之心在现实生活中被砥砺被压抑。文学欣赏的作用之一，就是要激活这一潜结构的能量，使之充分发挥其活力，使人成其为人。

人生活在沉沦之中而无时不在企求超越沉沦，超越有限而与永恒和无限相交通往还。处在本然状态中的现实的人，都不免被异化、物化和同化，以致充其量只是一个半人甚至“非人”或“单向度的人”。知识，是使人與人远离的一个原因：人类的始祖亚当和夏娃，恰恰是因为偷食了知善恶树上的果实而被逐出伊甸园，开始了他永恒的漂泊。人类有了“知”，从此便开始了他永恒的劫难——舍斯托夫如是说。“长恨此身非我有，何时忘却营营”？——12世纪的中国大诗人苏东坡发出如此浩叹。现代人把人的本真状态的丢失，当作常态或正常态而浑然不觉，原因在于他们已被生活本身所同化、异化了。现代人虽然可以自诩他征服了广大浩渺的空间，但人性的空间却越来越小、越来越憋屈。他们生活在焦虑、烦闷、恶心、厌烦、浮躁……之中而不自觉。自从人类被逐出伊甸园以来，人类无时不想重返他精神的家园，寻找他那被磨砺得有如顽石一般心灵的另一半，寻找他那早已丢失得干干净净的另一个自我。这是一种形而上的追求，虽不能至，心向望之。人类追逐她，犹如追逐自己的影子，就像那向着太阳飞奔着的邓林……。

这，就是人类生存的真实处境。作为人学的文学，不能不把人类生存的真实处境和他的悲剧性，当作自己永恒的主题。古往今来的文学主人公，如用一句话来概括其本质，可以说就是一个字，曰：不在其位——什克洛夫斯基如是说。“不在其位的人”（человек не на своём месте, the person who is not in his own place），一句话将古往今来一切文学主人公的本质特征囊括无遗。莱波特·布鲁姆、安娜·卡列尼娜、包法利夫人、于连·索黑尔、哈姆雷特、艾斯米拉达、林黛玉、贾宝玉、艾德蒙·当代斯……他们都不在其位，都在苦苦寻觅着失落的家园、失落和沉沦的自我、本真的自我……。

什克洛夫斯基指出：在《堂·吉珂德》主人公的议论中，有许多

对民间所谓“黄金时代”的回忆和理想。那是一个没有人剥削人，人压迫人的时代。“由于世界渐渐充满了恶，才有必要有一个为人民维护正义的游荡的骑士”。由此开始，“人类为正义而斗争的历史开始了崭新的一章”。^①此外，如陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》（有关章节《魔鬼·伊万·费德洛维奇的噩梦》），也都是“乌托邦小说”。它们既是对现实的否定，又是对理想的张扬。这一小说传统迄今不绝如缕，如鲍里斯·拉夫列涅夫的《第四十一个》，便是利用传统小说形式——沉船和孤岛——来研究新的矛盾冲突的例证。雅各布逊则指出：马雅可夫斯基的自杀，其实也是在以殉身于一个乌托邦理想——未来——的形式，实施对官僚主义现实的超越：文学既创造“神话”，也创造出勇于为这个“神话”而献身的人——生活变为艺术，艺术也在向生活转化。

什克洛夫斯基指出：莎士比亚戏剧中最根本的冲突，是人对自己所处地位不满而奋起抗争的冲突。这里的地位，是指对人性的一种新的理解。莎剧笔下的人物都是狱中囚徒。他们都想要冲出这所监狱——人性的监狱。

“不在其位的人”恰恰正是“创造性的变形”说的“结穴之处”，正是这一学说，将“陌生化说”从其行将“溺毙”的“泥淖”中拯救了出来，它是转向将形式主义与社会学批评结合之路的俄国形式主义最有价值的理论。

由此开辟了形式主义与当代西方马克思主义进行广泛对话的一个窗口。

^① 维·什克洛夫斯基. 关于小说的小说. 莫斯科：文学艺术出版社，1966. 俄文版，上卷，181

第五章

“语义的转移”——陌生化审美特征论

第一节 “加密”：“悬念”、“发现”、“突转”及其他

在诗语方面，艺术也需要实施其对现实的变形。这主要表现在语词在诗中的特殊用法上。诗，就是词的一种用法。这也就是陌生化的表现形态之一。有关诗语，在前面几章中，我们已有论述。这里，我们只想重点探讨一下陌生化是如何通过创造性的变形，来达到使诗语新奇化的机制问题。

语言，是构成文学作品的材料。要探讨文学的特性，就必须从语言的基本特性着手。因为“短篇小说、中篇小说，都是借助于语词写成的、用语词而制成，也是按语词的法则而构成的”^①。

语言的特点和结构，形成了文学作品结构的基础。

在形式主义美学家看来，一种文体或风格一旦变得稳定，谐调，连门外汉的涂鸦之作也轻易便能模仿得唯妙唯肖之时，就意味着它的审美潜能已然耗尽，就意味着它已行将或已然由文学变为非文学。文学性是一个变动不居的概念。文学性永远处于运动之中。文学中的主流与非主流、边缘与中心，也同样总是处在变动中，处于相互转化和换位中。没有一种文体或风格，能专断地、排它地、专横地永久地占有它。“江山代有才人出，各领风骚数百年”（明人赵翼语）。由文体或风

^① 维·什克洛夫斯基，马步，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923。俄文版，171

格所标志的特定规范和标准，同样也是与时而变，不可能“独领风骚”，久盛不衰。什克洛夫斯基写道：“任何艺术形式都经历着一条从诞生到死亡，从可见可感到认知的路。在前一种情况下，事物的每个细部都受到细察和鉴赏。而在后一种情况下，事物和形式变成了粗陋的工件和依据记忆，本着传统进行仿效的模仿者——连买书人也对之视而不见”^①。当然，在一种文体或风格对此前文体或风格的取代过程中，新文体和新风格并不是完全彻底地把旧的清除了事，相反，它总是在一定程度上，将旧文体和风格的某种因素结合到自身中来，对之进行创造性的变形，由此形成新文体和新风格。正如艾亨鲍姆所指出的那样：正题与反题都有其各自的合理性，合题只有充分含纳和吸收正反两题的合理性，它才能成立。在文学进化的全景观中，没有任何文体或风格是所谓“过时的”东西。在现代意义上，文学史上各个时期的文体和风格，均处于同一平面，都会同等地参与新文学的创造。什克洛夫斯基写道：“艺术中的变化不是日常生活变化的结果，而是事物永恒石化，永远在从可感接受退回到认知的结果（узнавание）”^②

“语义的转移”固然以语词在诗中的特殊用法为着眼点，但它的意义，在实际操作中，常常又超出语词意义本身，而上升为整体艺术效应。文学是一种语言的艺术，所以，文学作品中任何“形式”方面的因素，都必然表现为内容性因素。

让我们再次回到比喻上来做一番探讨。如詹姆斯·乔伊斯刻意在《尤里西斯》中实施与荷马史诗《奥德赛》的类比，这本身就也是一种“比喻”性的思维模式。再如，在莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中，对朱丽叶的暗喻也是对过程的暗喻。表面上的离题造成对语词的非自动化接受，使其在新的诗意中实现自身。在你接受第一个暗喻之时，它已转向另一个，使你应接不暇。莎翁笔下的暗喻——星星、太阳、天空、夜——时时都在彼此冲突，因而充满戏剧性。在舞台上，由种种这样的暗喻构成了一个特殊的氛围：它们像一个个台阶，引导观众从

① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科，苏联作家出版社，1990。俄文版。94

② 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。86

日常生活走向全人类性。

从这个意义上说，比喻也可以说是一种歪曲的说法，诗人采用意象的旨趣就恰恰在于这种“语义转移”，即将表现对象移置于另一层面。熟稔的事物经诗的点化而变得陌生，变得有如初次相见一般。诗人之所以惯于采用常人眼中诘屈聱牙，曲里拐弯的语言，目的就是还给我们一个新鲜的有如儿童眼里的世界。诗人这种曲里拐弯、稀奇古怪的陈述方式，妨害了正常交际的进行，迫使读者紧张起自己的注意力来凝注这一艺术世界。什克洛夫斯基写道：“也就是说，可以这样来表述我们和波捷勃尼亚观点的分歧：形象不是不断变更的谓语的常在主语。形象的目的是使其意义逼近我们的理解，而是创造一种对对象的特殊感受，创造对其的‘直观’，而非‘认知’”^①。

所以，在“陌生化”被使用的场合，永远包含着两个因素的潜在对比，这就是“已知”和“未知”。什克洛夫斯基称其为“二元对位”（параллелизм）。“二元对位的目的如一般的形象性（образность）的目的一样，是将对象从其惯常接受中移置于新的接受域，这也就是一种特殊的语义变化”^②。在俄国形式主义眼中，艺术表现性与艺术的接受基质，是同一个东西。他们常常对二者不加区分地使用。“当我们考察诗语的语音、词汇成分及语词措置位置的性质时，我们到处都可以见到这样一个艺术的特征：即艺术是为了把接受从自动化状态中拯救出来而有意创造出来的，以及在艺术中，对艺术的直观乃是其创造者的目的，艺术作品被‘艺术地’如此创造出来，以便让接受能在它之上停留，并尽可能达到其最大力度和长度，而且，在接受过程中，作品不是在其空间性上、而是在其不间断性上被接受的。只有这些才能满足‘诗语’的条件”^③。什克洛夫斯基又写道：列·托尔斯泰笔下的陌

① 维·什克洛夫斯基，艺术即手法。维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，68

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，70

③ 维·什克洛夫斯基，洛扎诺夫。维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，71

生化手法，表现在……在对事物的描写中，他使用的不是该事物某一部分的习用名称，而是使用一些人们在指称其它系列事物时所用的名称”①。

对特定比喻所含意义的转移，仅仅是达到这类审美效应的手法之一，是构成可感和有密度的艺术世界的方式之一。诗语那种将日常用语变得诘屈聱牙的成分，同样也是这种手法的表现形态之一。它们都是陌生化这一总的风格手法在具体场合下的不同用法。

雅各布逊指出：“形式在掌握材料，材料整个被形式所覆盖，而形式一旦成为一种陈套，它也便会死去。必需引入大量新材料和实用语言的新颖成分，以便让非理性化的诗体结构能重新使人愉悦、使人吃惊，能重新打动人的心灵”②。在后期著作——《第三工厂》——中，什克洛夫斯基写道：想要迎合多数读书公众的口味和要求在当前是一种有害的愿望。尤其是因为这样作会预先破坏所有正在写作中的语言作品的任何意义这一点尤为有害。“要知道任何语言作品的意义仅在于：它不是在直接意义上是富有教益的，像布道那样，而在于：它为人们展现出某种新意，某种我或是多数读书公众所不知道的，与多数公众以为是毫无疑义的东西相反的东西”③。例如，托尔斯泰的意识形态，即其托尔斯泰主义，就是一种与当时的时代所认为的完全相反的“艺术建构”④。

对艺术陈规旧习的不断破坏和对新奇性的不懈追求，对旧艺术规范的有意背离，乃是审美接受和艺术价值的核心所在。西方著名学者、俄国形式主义研究专家维·厄利希在其名著《俄国形式主义：历史与学说》中指出：“背离”在形式主义美学家心目中，具有三种含义：“在表现现实层面上，背离主张‘偏离’实际、实有等等，而从事创造

① 维·什克洛夫斯基。艺术即手法。维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。64

② 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社。1987。俄文版。287

③ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。313

④ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。313

性变形。在语言层面上，它意味着偏离语言的日常用法。最后，在文学动态层面上，这一普泛概念意为对流行艺术规范的背反和修正”^①

总之，陌生化的实质是针对读者的逆反心理而发出的一种挑逗。它的基本方法是通过变换表现方式来更新读者的接受意识，借以打破读者的接受定式。譬如路边的果树，假若果子在行人探手可得的枝桠上，便无奇可言。孩子们也未必会对它们生发兴趣。但如果子高悬树梢，常常反倒引得孩子们兴趣勃发，一发不可收拾。于是他们不是上树攀取、便是用石子掷打，长杆探取。这里的问题不在果子本身，而在于难于摘取而我偏要摘到的逆反心理。据说马铃薯刚刚被引种于法国之时，虽经政府下令种植，百姓仍不愿意冒险栽种。后来，有人想了个办法，他们让一些士兵持枪守卫在马铃薯地边，谁想这么一来，反倒勾起了百姓们的无穷好奇心，遂从四面八方蜂拥而来，偷取薯种，不过数年，便使马铃薯大行于法国。艺术中之所以有必要敷设迷宫，布置悬念，目的也正是为了向读者的好奇心，发出挑逗，引他“上钩”。这就是陌生化理论在另一个向度上的表现形态——“加密式”（伊万诺夫语）。例如，前苏联另一位大作家列昂诺夫也说过，小说家应当像一个“聪明”的渔夫，善于引读者上钩。读者一旦“咬钩”，就要“拽”紧不放松，一步步地引他入彀。其实，绝大多数小说和电影都是建基在这一原理之上的。好莱坞的“悬念”大师希区柯克不就是一个明显的例子吗？这就告诉我们，无论艺术为自己确立多少崇高的道德目标，驱使人们欣赏艺术的心理驱力中，是断然少不了猎奇这个因素的。无论现代人怎样抬高莎剧的哲理内涵，在当时和今天，都不能说它们所选择的题材不是通俗剧惯用的题材——报仇和凶杀。同时莎剧也是在马车夫们所出入的大众化的剧场里诞生的，而不是在作家文人的书斋里。

当代心理美学家研究，也进一步证实了我们这里所讨论的原理。本世纪60年代英国行为心理学家的主要代表丹尼尔·E·贝里尼提出了著名的“唤醒理论”（又称“规范与审美愉悦的关系理论”）。依照

^① 维·厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约，1980。英文第四版，252

这种理论，审美愉悦是由于以下两种唤醒而得到的：“一是‘渐进性’唤醒。因为这种唤醒，情感可以达到适当的程度，即紧张的情绪获得适度递增；二是‘亢奋性’唤醒，其中，情感超过可意的程度而剧烈上升，然后在唤醒下退时得到一种解除的愉快。与此相应，艺术中有三种特征可与唤醒相关：（1）心理物理特征，包括光亮度、饱和度、大小、响度和色调等等；（2）生态学特征：它是那些有助或有害于生存的诸种经验（如饮食、战争和死亡等）。再现性艺术尤其突出了这方面的特征；（3）影响唤醒的最重要方式总是通过形式特征的‘相对易变性’而实现的。艺术形式中相对易变性包括奇异性（要素的新奇）；惊讶和复杂程度加以确认时所作的对照或比较。在某种意义上说，形式的相对易变性不失为心理美学的中心问题之一。因为，任何艺术家对形式的经营都或多或少地要顾及两种唤醒方式。渐进性唤醒是依靠人们熟悉的、有规则的样式（如高度匀称的样式）而达到效果的，它所引起的注意时间相对较短，所以不时要佐以亢奋性唤醒。由于后一种唤醒介入了高度奇异、令人有惊讶或复杂之感的样式，它就既有维持、延长审美主体注意的可能性，同时也可能因为这类样式不能很快地使人适应而诱发不确定感。所以，事实上每一个艺术家都需要在这两种唤醒方式之间找到一个明智的交合点”^①。

所谓“加密”（зашифрование）^②，顾名思义，就是增加“难度”，就是让“表现”与其“意义”不是那么直线性的、“一清见底”；就是让接受意识在其身上驻足，来“玩味”或“揣摩”其意义。什克洛夫斯基写道：在艺术中，“重要的任务，是提供解决任务的步骤，而非答案”^③。“离开难度无马戏”。“马戏的手法就是难度”。“马戏整个就建立在难度之上”^④。“要使作品能为人所关注，它的形式就必须具有足够的

① 童庆炳主编，现代心理美学，中国社会科学出版社，1993年版，36

② 此说源于维亚·伊万诺夫。——笔者

③ 维·什克洛夫斯基，马步，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923，俄文版，171

④ 维·什克洛夫斯基，马步，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923，俄文版，140

难度。这幅画是如此不同寻常，如此笨拙，以致散发着天才的气息”^①

艺术性的第一位要求，是克服语言的自动化倾向。可以看出：这里，对“艺术”的理解，非常接近于该词的希腊文本义——“技艺”。不能否认艺术中包含着“技艺”的成分。艺术绝不完全等同于“技艺”，但没有“技艺”是断难成就其为艺术的。陀思妥耶夫斯基的多数作品，无论现代人从中发现多少哲理的内涵，但都无法否认，它们多数是借了通俗侦探小说的成分结构而成的。车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》，也是借了侦探小说的“套子”来表现作者深邃的哲理内容的。

艺术之所以不能缺少这类要素，是因为它要照顾到接受者的水平和期望。正如列昂诺夫所说，首先要引得读者“咬钩”。

为此，作家或艺术家先须以破除读者的自动化接受定势为务。

艺术形式之所以必须具备一定的难度，之所以必须设置减速或制动装置，就是为了“艺术地”延长感受的时值，让人们过细品评艺术的每个细部，使平常在读者或观众意识中自动流过的现象，能吸引接受者的审美关注，从而使作家的艺术发现也能成为接受者的艺术发现。什克洛夫斯基写到：“马戏的难度与结构中一般的制动法则是相似的”^②。自动化，是语言艺术形式固有的倾向。任何一种文学形式都必然经历一个由可感受到自动化这么一个生灭过程。文学形式的生命过程与有机体的生长过程是一样的，都有一个产生——鼎盛——衰亡——的生命历程。雅各布逊写道：“普希金的诗，作为一种诗，如今显然在被人们不加分辩地接受，它们已经在石化了，成为人们对之顶礼膜拜的对象”。“普希金式的诗如今很好发表，就如同十卢布的伪币一样；它们已经失去了独立的价值，只是被当作叮铛响的硬币在流通”^③。

产生此类现象的原因在于：“言语”变成为“语言”。“普希金式的诗”由于在艺术“市场”上日益流通的结果，已不复为普希金的“专

① 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科，苏联作家出版社，1983，俄文版，93

② 维·什克洛夫斯基，马步，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923，俄文版，141

③ 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科，科学出版社，1987，俄文版，273

利”，而成为人人可以欣赏或写作的“熟套子”了。人人可得而模仿、效法；形式一旦平滑，便不复能为人所感知，虽然普希金的诗，在它们最初出现的时候，曾经也是难化了的，是对在它们之前生存过的旧有形式的“解构”和“反处理”。

为要克服这种戕害艺术的自动化倾向，处在文学之流中的每一个作家或诗人，就要另辟蹊径，趋奇走怪，使趋于平滑的形式重新“难化”起来。我们看到，进入20世纪以来，西方现代派文学在形式的创新上，总的趋势是越来越“怪”、越来越“难”，“新小说”，“意识流”，“自动化写作”、“超现实主义”等等等等，不一而足，以致人们普遍把语言形式的趋新求异当作现代派的显著特征之一。而最先预言这样一个倾向的，是奥波亚兹。

奥波亚兹成员认为，难化，是诗语最主要的特征——如果我们刻意要将其同散文或科学语言相区别开来的话。什克洛夫斯基指出：诗是一种“难化的言语”^①。“那时，我们想到，一般说，诗语是有别于散文语言的一个特殊领域，在诗语中，就连嘴唇的动作也很重要；还想到有一个就连肌肉的动作也会给我们以快感的舞蹈的世界；想到有一个通过视觉而给人愉悦的绘画；我们还想到画；我们还想到，艺术是一种被延宕了的快感，或像奥维德·纳索恩在《爱的艺术》里所说的：爱，但不要在快感中急急忙忙”^②。

所以，难化，乃是我们区别艺术语言或诗语时，须最先把握的根本特征。雅各布逊写道：“对我们来说，形式，只有当我们感到它难于接受之时，只有当我们能感觉到材料的抵抗力时，只有当我们踌躇不决：这是什么？是散文？还是诗？只有当我们——按照普希金的说法——像叶尔米洛夫将军那样，读格里鲍耶多夫的诗，感到‘肌肉疼痛’时，形式才是存在的”^③。

什克洛夫斯基在其早期名著《情节结构手法及一般风格手法的关

① 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科：苏联作家出版社，1983，俄文版，72

② 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科：苏联作家出版社，1983，俄文版，72

③ 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，273

联》一文中，对这一问题做了比较充分的论述。在文章开头的题记部分，他劈头盖脑给人们提出了一连串耐人寻味的问题：在莎士比亚的《李尔王》中，为什么李尔王后来认不出肯特？为什么人们不消消停停地走路就是，却偏要跳舞或走钢丝，以致一个古希腊的王子即使失去王位，也不愿失去跳舞的乐趣？什克洛夫斯基回答：这都是为了增加体验作品时的难度和波折，因为体验和感受本身，就是人们所以要创造艺术作品的目的。从说话方式角度比较一下诗语和日常生活用语，也会使我们看得很清楚。从某种意义上说，诗语就是一种被有意难化了的、歪曲变形了的，以致让人以为有些诘曲聱牙的语言。例如平常我们说“鸚鵡在啄食我的大米粒儿”，这是散文句式。而如果我们说：“蹈香啄余鸚鵡粒”，这就是诗。与日常生活用语不同，诗语的意义不是那么“直接了当”、不是那么“直”、“露”、“浅”、“白”，诗有诗特有的陈述方式。诗本身就是一种陈述方式，其突出特征就在于一个“曲”字，或所谓“难”。

诗的这种“曲言式”的陈述方式，与小说中情节结构展开的方式，在原理上是一致的。只不过它们所采用的具体方法，在层次上小有差异罢了。在诗语中，人们多采用倒装、比喻、夸张、怪诞、反讽、象征、隐喻、联想、想象等手法来烘托诗意；而在小说中，却常常采用延宕、阻断、制动、阶梯或框架式等手法，来结构情节。例如，在马克·吐温的《汤姆·索耶历险记》中，有一次，主人公汤姆被他的姑妈关在阁楼里，哈克贝里·费恩——汤姆的好友——来“救”他。本来汤姆抬腿就可以跟小伙伴一走了之，但是孩子们却偏要把整个事情弄得更神秘、更复杂一些。他们假设汤姆被绑在床上……，他们砸断捆绑汤姆的锁链，等等。不难看出，形式主义者在这里的论述，与我国古典小说美学中“文以曲为贵”、“文似看山不喜平”一类的说法，颇有异曲同工之妙。

艺术性，从某种意义说，就是“玩味”或“戏弄”接受者的心理或意识的一种技巧。它的奥秘不外乎：如何来想方设法“延长”感应的时值。什克洛夫斯基指出：“作者在玩弄读者的耐心时，总是不断地向他提醒那个被我们暂时丢弃的人物，但却即使是在插笔之后也不立

即转而叙述那个人物，而提醒在此则仅仅起到一种加强期待的作用”^①。在作品中，一个新引进的人物，一段景物描写，一篇与骨干情节无涉的插笔……等等，都可以起到“制动”（задержки, торможение）行动的作用^②。“每部艺术作品都含有制动的成分。制动手法中的一种就是悬念”^③。

小说的任务，绝不仅仅是“讲一个好的故事”，小说作为一种文体是很“杂”的，它要引进多种因素来构成。所以，小说往往在骨干情节之外，常常故意“节外生枝”，故意要让情节“停一停”，这就需要“制动”。制动是一个复杂概念，它包含多种成分，诸如“悬念”，“离题”，“插笔”等，就都可以归纳在“制动”项下。

让我们看看什克洛夫斯基是怎么说的吧：

“制动，是在奥波亚兹时期很早就开始探讨的一种现象，制动就是分析，就是托尔斯泰本人的一种高度的分析”^④。

小说或诗，绝不等于“猜谜”，但不能否认：它们又都包含有“猜谜”的成分。例如安娜·阿赫玛托娃就认为：对于诗歌来说，重要的因素有两个：一是秘密；一是技巧。

诗中不能没有谜。古希腊神话中人面狮身的怪兽斯芬克斯，将猜不中他的谜的人统统杀死。猜谜的过程，其实也就是认识现象的过程。检验谜语的理智似乎是在通过猜谜来学会接受对象。此外，设置谜语的目的也是为了修正通常人们接受此类客体时的模式，借以强化人的体验。解谜的结果是迫使我们重新审视已知的对象。相当一部分文学作品的情节是建立在人物的“不知情”上，似乎他们全都幼稚已极。如《十日谈》和《一千零一夜》里的许多故事。“每部艺术作品都含有制动的成分。制动手法中的一种就是悬念”^⑤。

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科，苏联作家出版社，1990，俄文版，124

② 同上。

③ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科，苏联作家出版社，1990，俄文版，148

④ 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科，苏联作家出版社，1983，俄文版，104

⑤ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科，苏联作家出版社，1990，俄文版，148

作品中不能缺少使人惊奇的性质。在这方面，“悬念”与“发现”（узнание）和“突转”（перипетия）便常常纠缠在一起。艺术的目的就是锐化人们对生活的感受，在无差异中揭示差异和矛盾。所以，惊奇是认识生活之母。惊奇是对自身与对象之间距离的一种发现，也是对现象的批评和评价。惊奇是艺术作品结构所欲达到的目的之一。菲尔丁的《汤姆·琼斯》是一部杂有神秘小说成分的冒险小说。它的主要之谜是：主人公究竟是谁的儿子？这一谜底始终没被揭破。直到小说临近结尾、主人公被捕以后，读者才得知，原来他犯下了俄狄浦斯式的大罪——乱伦。而在小说中，乱伦的危险乃是为了在真相大白时，造成出乎意料的效果。“发现”一直被作者小心地掩盖在情节进程之后，读者屡屡猜测，而又屡屡猜错。突然间意外地得到了结局，而在这之前，读者已经饱尝了俄狄浦斯式结局所能给予的全部恐惧。菲尔丁笔下的主人公（汤姆·琼斯）不光在经历各种冒险，而且，还展开着一些悬念，其谜底他们直到最后都不知道。奥尔维蒂先生的妹妹之所以喜欢弃儿，是因为他实际上是她的儿子。她的二儿子之所以仇恨弃儿，是因为他是他的竞争者。理发师之所以无私地为弃儿效劳，是因为他以为弃儿是奥尔维蒂的儿子，等等。索福克勒斯的悲剧建立在以发现为基础的突转之上。观众知道事情的原委，但却关注着俄狄浦斯对整个事件各个环节的发现过程。构成这部作品材料的不是事实本身，而是这个事实在人的意识中的折射。古典剧中的“突转”往往表现将发生的事件的不可逆转性，并集中在若干受宿命制约的人的命运上。

作品中永远都有对未来事件的预期。而在叙事中，种种细节又都在强化着这一期待。冒险小说多不写细节，但一个接一个的事件或秘密同样也在对行动起着制动的作用。在读斯特恩的《特里斯坦·香迪》时，读者最关切的是叙事的直接展开，而作者却一再用些离题话（отступление）来打断、并维持读者的这种期待。其重点放在对读者期待的这种玩味上。陀斯妥耶夫斯基的心理小说《罪与罚》本来可以加快节奏，但悬念却在其中起到了制动的作用。此书的谜是：拉斯柯尼科夫为什么要杀死老太婆。只是到了拉斯柯尔尼科夫与侦探谈话后，谜底才揭破。小说中，一般说在“突然”（вдруг）之后，继之而来的便是

结局。

众多欧洲文学作品也可以用作适例。在狄更斯的《奥利佛·退斯特》中，作家有意采用了传统小说中的发现手法。在《博斯日记》中，狄更斯两次采用了“发现”：小主人公由于被诬告参与了盗窃而辗转流落到了他父母的朋友家，并且睡在了与他长得极为相像的亲身母亲的画像下。通过心灵的感应，小孩认出了自己的母亲，因而这里的发现带有神秘性；小退斯特从未见过自己的母亲。在以后的冒险中，小男孩被小偷们塞进一家人家的气窗，而这家人不是别人，正是小退斯特的姑妈。这两次发现所采用的手段都是极传统的：借助于东西或是偷听。狄更斯多数小说的结局都有发现。《尼古拉斯·尼柯尔贝的生平和冒险》有发现，但做出发现的是一个次要人物，而且发现也未能拯救主人公的生命。恶棍的灾难在于：他终于得知他杀死的是自己的亲生儿子。狄更斯笔下的幸福的“大团圆”结局都是缺乏现实生活依据的，它们是建基在奇迹包括发现之上，而非现实的合理性上，因而显得无力。从这个意义上说，狄更斯是一个童话作家。

制造悬念是小说叙事中常用的手法之一。谜底可能有多种。虚假谜面的一个个被揭穿被否定，适与分析的深化同步。直到最后，对真相的认识彻底排除了所有非真的解题答案。如莫泊桑的小说《项链》。假项链被当作真的。年轻的、并不富裕的女人跟女友借了条项链，好在舞会上戴一次。项链丢失了。女人赎帐买了条与之相仿的，还给了女友。她和丈夫耗费了整个青年时期，辛勤劳作，以便还债。过了若干年她又见到了那位有钱的女友。那女人还显得很年青。而穷女人却几乎已是老太婆了。女友问她：你怎么啦？她说：她丢失了项链。还好，换上的那一条未被察觉。有钱的女人说：“那丢失的项链是个假的”。

穷人家想要过得像富人家一样，哪怕只作“一日京兆”。由此产生了导致悲剧冲突的情境，欺骗是欺骗者所难以承受的。小资产阶级的虚荣心使他们向往富人的生活。借项链和补偿所丢失的项链的原因是同样的：穷人为自己的忠诚和正直而自豪，而富人却对他们未必信任。他们徒然承受了牺牲。

什克洛夫斯基指出，还有第二种情况：即真的项链还可以被当作假的。小说《珠宝》中，夫妻二人过着幸福的生活。妻子很善于理家，她只有一个缺点：爱好假珠宝。有时，她会披挂上假珠宝久久地坐在穿衣镜前。妻子要死了，丈夫很悲伤。生活费用陡然上涨了，他感到生活窘迫，便决定把那些假珠宝换成小钱。他将宝石拿给首饰匠，人们仔细端详了那些宝石，并跟他索要文件和地址。他才知道宝石是真的。他大吃一惊，连忙回家，这么说，妻子背叛了他，从什么人那儿接受了礼物。可钱总归是需要的。他又去找首饰匠，从他那儿换了好多钱。他又拿了好多其它的宝石，并且索性做起了宝石生意。随后此人摇身一变成了富人，并娶了个正派女人。可那女人给他带来许多麻烦。这里的情境是：女人背叛了丈夫，向他隐瞒了自己的收入。在这里，“错认”是由行业的奥秘来解释的。冲突：丈夫在妻子死后才知道妻子背叛过他。第二种冲突：不光妻子出卖了自己，丈夫在妻子死后又出卖了妻子，利用妻子作为礼物而收受的宝石来换钱。讽刺性的结局从这样一句话里透出：丈夫与新婚的、忠实的妻子过得很不幸福——这些人没有欺骗和耻辱不可能过得幸福。

与谜语相联的还有阴谋。狄更斯笔下的奥立佛·退斯特之所以流浪和冒险，是因为他有个敌人，他的同父异母兄弟，时时想引他走上犯罪道路，以此使自己不致丧失财产继承权。印度电影《流浪者》中的流浪者拉兹之所以成了流浪汉，是因为他父亲的敌人有意引导他犯罪并促其走向毁灭。该片彻头彻尾是传统的：如法官只是在法庭上才得知，被告是他的儿子。这在一百年前早就被大仲马在《基督山伯爵》中就采用过。坏人引诱小孩犯罪在《奥利佛·退斯特》中也用过。此片阴谋的设置未必恰当，因为即使不设置阴谋，光是饥饿，也足以逼迫小孩偷盗了。影片成功的地方在于将这一普遍手法（общее место）用于等级社会，因为在这种社会里，一个人的出身强烈地决定着他的命运，决定着他是高贵抑或是低贱。而在狄更斯的小说中，迫使穷人从贫穷走向违法犯罪的社会原因：穷人的破产——被针对某个人的阴谋所取代，这不能不说是小说意义的极大削弱。

狄更斯的小说还借助于细节描写以创造一种恐怖气氛，因此而带

有恐怖小说成分。如写萨伊科之死的场面。作家从日常生活中发掘“哥特式”小说的恐怖成分。狄更斯的小说还带有神秘小说的成分。这类小说的奠基人是安娜·拉德克利芙(Анна Радклифф)。她笔下写到的主人公走进了一座城堡,看到一个幕布后有一个半被解体了的死尸,城堡里有幽灵出入;当酗酒的强盗们谈话时,时时有什么人在插话,等等。结尾秘底破解:死尸原来是个蜡象,是城堡主人遵照其牧师的吩咐安放的;神秘的插话声来自一个被关在城堡里到处游荡的俘虏;等等。小说到了后半部才开始交代开头。幻觉虽是早已过时的时髦,但在现代电影中仍常采用。狄更斯则善于使用比哥特式的幽灵更加可怕的秘密来表现生活。在哥特式小说中,时间带有假定性:即实际上事件可以在任何时间或地点发生。狄更斯利用神秘小说的特点来表现生活,神秘在他笔下既是联结情节线索的方法,也是分析人物的手段。《荒凉山庄》中的德洛克小姐的秘密,是她婚前曾跟情人有过孩子。发现的铺垫既出人意外,又很有趣:女人通过经办丈夫委托的事情,认出了情人笔迹,情人沦落后以给人家抄写公文为生。结果使得受托人掌握了小姐的秘密。

狄更斯采用了神秘小说的技巧,也因袭了它的缺点。在这方面,陀思妥耶夫斯基乃是神秘小说技巧的真正继承人。他应用这些技巧目的是对人物行为进行广泛的社会分析。在狄更斯的小说中,神秘技巧包容了作品所有的形式因。有时,一章即以秘密作结。结尾的秘密似在保障情节嗣后的发展能有一个动力。《小杜丽》通篇就充满了这样的不解之“谜”(详见该小说的秘密清单)^①。由此可见,在作品中设置迷宫,布置悬念,是作家们都不可避免的。

由以上的介绍我们至少可以得出如下结论:

一、艺术,无论是现实主义还是现代主义,都离不开一定程度上的“解谜”即“加密”成分。问题仅仅在于,作品是为解谜而解谜,还是通过解谜来发掘某种“新意”。一句话,是纯粹作为“形式”,还是

^① 维·什克洛夫斯基. 关于小说的小说. 莫斯科:苏联作家出版社, 1990. 俄文版. 上卷, 56

作为一种“手段”，使之成为表现作品的艺术思想服务。

二、作品中，“解谜”成分所占的地位如何，可以据以判定其艺术的高下。在通俗小说，解谜占有十分重要的地位，而在严肃文学，则相对较弱一些，但两者都多多少少有这种成分。

这样一来，是不是我们的讨论已经穷尽了陌生化说的所有内涵了呢？不。远不到这一步。可以这样说：陌生化方法在实际应用中，具有两个相关向度：一是趋向于“加密”；一是趋向于“解密”（伊万诺夫语）。而陌生化则是这两个向度上的运动所最终追求的目标。

第二节 “解密”：“手法的暴露”、 “假定性”及“元小说”

有“加密”就有“解密”。

让我们先来看看何谓“解密”。

“解密”与“加密”的功能和作用，恰恰相反，即它不是以制造悬念布设疑云为要务，而是趋向于将作家的“意图”公开暴露给读者，使之处于一种非常微妙的地位。其最主要的功能之一，就是使读者与现象保持一定的审美距离。

如果说前者主要以隐蔽作家的“机关”为旨趣的话，那么，后者却是以暴露或坦承作家的“机关”或“手法”为要务。

所以，“解密”向度上最突出的手法之一，就是“手法的暴露”。这里，所谓“手法的暴露”不是真的不要什克洛夫斯基等人所念念不忘的手法，而是其本身就是一种“手法”——一种“陌生化”的手法。什克洛夫斯基写道：“‘手法的暴露’，已被认识的画面已不再寻求任何解释或说明，而是成为自主的，它要求对自己采用新的构形法和新的材料”^①。作家或诗人在其作品中，非但不刻意“迷惑”读者，反而将一切“机关”坦承出来，以此而使得读者与作品的关系，即说话人与

^① 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1987。俄文版。415

其交谈者的关系发生了质的变化。

在各类文学作品中，“手法的暴露”（обнажение приема），如果细一考察，就会发现，是一种非常普遍的现象。“解密”手法就突出的表现在所谓“手法的暴露”之中。在现代派诗歌中，未来派诗人所孜孜以求，苦苦探索的“无意义诗”实验，便是“暴露手法”的最典型的表现形式之一。它的特征在于：诗人在其作品中，丝毫无意于掩盖或是隐蔽其所采用的方法，相反，却刻意强调诗是一种“有意为之”的制做。正是这样一种对“手法”的“暴露”，才能把诗语的审美功能及潜能发挥得淋漓尽致。在诗歌作品中，经陌生化处理或观照过的客体和对象，与它们在现实生活中的本然样态相比，往往给人以一种“陌生”、“奇特”或“异化”的感觉，这恰恰是艺术手法所要达到的效果之一：即拉开审美主体与审美客体的心理距离，让接受主体时刻不要忘记，他是在观赏艺术品，而不是在参与实际生活中的真实事件。现代心理学美学告诉我们：对接受客体的功利态度的“疏离”，恰恰正是美感所以有可能发生的一个必要条件。一个缺乏审美经验的读者之所以终究无法进入作品所表现的艺术世界，其根本原因在于他无法摆脱功利和实用的束缚和纠缠，无法取一种超然物外的审美态度来观赏艺术的种种表现。这就为成功的艺术作品提出了一个问题：即文学作品要怎样“制作”，才能使其由于不致使读者轻易与作品的“内容”认同，或是“不请自来”地闯进来，去充当其中的某个角色呢？应当说，“手法的暴露”的主要作用，正在于此。由此可见，这是一种与传统的斯坦尼斯拉夫体系绝然不同的审美旨趣。

这一切为什么必要呢？什克洛夫斯基指出：成功的文学作品，都必须具备两重性，即真实与幻觉。艺术的真谛恰恰系于二者之统一，这也就是所谓“在似与不似之间”。他写道：“戏剧需要的是隐隐约约，刚一闪现便又迅速消失的幻觉”^①。在作品中，过于求真或一味追求逼真，幻觉就会被克服，形式感就会遭破坏，严重的甚至会导致认假为真，以假乱真的不良后果。而这恰恰是真正的艺术作品所要求避免的。好

^① 维·什克洛夫斯基，马步，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923，俄文版，78

的艺术作品，必须要使读者保持在某种距离之外，而不是“认假为真”，这与传统看法可谓大异其趣。什克洛夫斯基写道：“但在艺术中，最需要的，乃是保持一种讥讽的态度，不要让作品将自己捆住。必须对自己的材料保持一种讥讽的态度，必须不让材料靠近自己。像在拳击和击剑中那样”^①。

如果不这样会发生什么呢？什克洛夫斯基举了一个发生在德国某一小城中的真事为例，对此作了说明。有一次，在一部悲剧的上演过程中，激动万分的观众居然跳到台上，用暴力制止了舞台上行将发生的流血事件，这就是破坏形式感引致非艺术效果的例子。为了不致引发这种非艺术的效果，作家或艺术家在创作中，有时需要采用“暴露技巧”的手法，借以向观众或读者明白地表示：作品是人为的制作，是有意为之，是“做”出来的，以此来拉开接受者与接受对象间的距离。德国戏剧美学家布莱希特从什克洛夫斯基的“陌生化”发展而来的“间离效果说”，正是属意于这一点而来。这的确是陌生化在应用方面的一个显著功效。

传统小说的创作规范要而言之，不外乎两种，一种要求作者在作品中尽量“不显山不露水”、不露形迹地、“貌似客观地”展示人物情节和故事。什克洛夫斯基在《关于小说的小说》^②中，将这种方法称作“画框法”：作者如一个站在一幅画幅前的解说员，向观众过细讲述画面上一一出现的人物和故事。在这样的作品中，作者的描写愈貌似客观，观点愈隐蔽，愈显得全知、愈好。

而另一种则不然：作者如魔术师一般，任意驱遣笔下的人物，更有甚者的是：作者往往不惜自己“跳”出来，面对观众抖落谜底，以此告诉他们：这一切不过是一场“游戏”罢了，大可不必如此认真。在短篇小说《布拉姆比利公爵夫人》中，作者霍夫曼居然让书中人物说出了这样的话：“我们大家都是写这篇小说的‘卡普里乔’笔下的人

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，218

② 维·什克洛夫斯基，关于小说的小说，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，131

物”。俄国古典文学名著《死魂灵》中，作家果戈理居然现身说法，出面警告读者切勿出声念出乞乞科夫的名字，以免他听了会“抱屈”。在为数众多的戏剧中，剧中人常常会走到舞台一侧，在脚灯的光影里大声坦露自己的内心活动。什克洛夫斯基对作家和艺术家广泛采用的这一手法深为激赏，称之为“手法的暴露”。这是陌生化中较常采用的手法之一。

“现实主义写作方式鼓励读者透过形式方面的艺术手法并在不注意它们的情况下来欣赏隐在其后的故事，而（手法的暴露）作品则在一种暴露的力量之上来进行形式上的操作，将让读者参与艺术的作用当作自己的目标本身”^①。这种方法的实质与“无意义诗”是一致的：“通过对语词及其通用意义的细致的玩味，（无意义诗）旨在创造一种超越理性的（trans-rational language）语言，在这种语言中，语词是在一种纯形式的和艺术的方面发挥其功能的”^②。

实际上，以既定的文学规范为超越对象的当代法国的新小说（nouveau roman），也应从这个意义上来理解。“……它实质上是一个针对巴尔扎克式的小说——即我们惯常用以定义或描写我们的生活的那一形式——的假设问题而进行的一个批评策略。通过拒绝给故事以结局，或是从时间的任意一个点上来开始故事，或是在叙事展开过程中在不同的阶段上常常闪回同样一个事件链，以及拒绝采用任何对人物或物的拟人化描写——在所有这些方式方法中，新小说这些文学形式就其本质来说，不过是些社会的惯例和常规罢了，它们不过是依据惯例和常规来结构其叙事织体罢了”^③。这种现象在现代主义诸流派——新小说、超现实主义等作品中，得到了最广泛的应用。

这也就是在为数众多的文学作品中，什克洛夫斯基对那些世代相

① 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，25

② 同上。

③ 斯蒂芬·希斯语，转引自托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，24

传的经典文学名著不屑一顾，而独独看重斯特恩的《特里斯坦·香迪》这部二、三流作品的缘故。在什克洛夫斯基眼中，《特里斯坦·香迪》这部现代主义的开山之作，是检验小说家艺术技巧的一块试金石。他所看重的是斯特恩对讽刺性模拟（пародия, parody）的巧妙应用。在斯特恩和未来派诗歌之间，就诗学而言，有着深刻的契合点：那就是对文学形式之谜的深刻洞悉。它表现为一种对小说艺术的高度自觉。斯特恩在这部作品中，大量采用了怪诞的、与主旨无关的插笔，或将前言置于作品的中段，以及有意删略作品中间的几个章节。这种做法本身足以证实他对传统小说惯例知之甚深。对小说形式的玩味本身就构成了这部小说的特殊内容。他称誉“《特里斯坦·香迪》是世界文学中最典型的小说”^①。

什克洛夫斯基断言：在世界文学中，像《特里斯坦·香迪》这样纯粹玩味媒介的作品，是一种屡见不鲜的现象，它往往在一种流派的小说发挥效力和普遍发展之前，形成为一个前过程。对形式的高度意识（即形式为形式）往往是审美接受所必不可少的环节。什克洛夫斯基已经证明：在审美接受中，如果没有对形式的整体把握，审美体验就无从发生。“技巧暴露法”（обнажение приема, laying bare the device）能凸现“形式”与“原材料”之间的张力，作为一种文学技巧，它同诗人任意玩弄语言符号这种“语言游戏”，就表现说，是高度一致的。雅各布逊在评论马雅可夫斯基的《悲剧》一诗时也指出：此诗是手法的实现和暴露，作者没有采用任何逻辑化铺垫法^②。

文学演变的原因，更多的时候是靠对某一形式技巧的“玩味”而推动的。艾亨鲍姆指出：作家或艺术家常常采用如讽刺性模拟这一类手法，来嘲弄已行将成为明日黄花的某一类文学惯例，而为新的可感性强的风格，开辟道路。如以武大郎、潘金莲这样的小说人物为主人公的一系列舞台小品，即为采用讽刺性模拟而生成新艺术风格、推陈出新的例证。

① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。193

② 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社。1987。俄文版。278

“技巧暴露法”又称“引号技巧”(quotation mark techniques)。这种方法一般采用讽刺性模拟,来“凸露”艺术意图和技巧,以达到破坏以假乱真幻觉的目的。作家或艺术家不是千方百计来掩盖艺术操作的“痕迹”,而是相反,故意凸现作品的假定性(у́сложно́сть),俾使读者或观众能据以时时意识到他是在观赏与品尝一件“人工制作”的艺术品。在《欧·亨利及短篇小说理论》中,形式主义的另一位代表人物艾亨鲍姆指出:作家在作品中对叙事文学惯例的有意披露,对读者或小说艺术本身的嘲讽态度,在《白菜与国王》中故意采用的松散结构,将无关细节嵌入小说骨干情节框架中的手法,都是运用“技巧暴露法”的结果。所有这些,都表明欧·亨利是一位最具形式意识的作家,说明他对短篇小说的叙事法则可说深得“个中三昧”。欧·亨利的艺术技巧恰恰就建基在对其所用艺术技巧的“坦露直陈”上。“因此,在题材领域,就他们而言,值得注意的是题材的规范化,而在结构领域,对他们而言,则是手法的暴露”^①。

值得注意的是,这里所谓“手法的暴露”,如果套用王国维的说法,应当属于“有我之境”和“不隔”的范畴。它的使命是告诉读者:切莫认真,这些都是“或然的”。实际上,艺术对现实的反映或模仿,其重点并不在于“再造”一个现实,而是在哲理的意义上反映生活的本质真实。艺术之真既是个别的,也是抽象的,是两者的统一。所以,艺术的创造者们,有时并不怕读者“识破机关”,而是相反,恰恰点破这一点。他告诉读者:这一切都是子虚乌有,是太虚幻境、是乌托邦、是痴人说梦、是白日梦、是南柯一梦、是虚无缥缈不着边际的语言的幻象。曹雪芹明明是“字字看来皆是血,十年辛苦不寻常”地写了贾宝玉和林黛玉的一番血泪情史,只写得多情的种子林黛玉“焚稿断痴情,魂归长恨天”;只写得贾宝玉爱又爱不成,恨又恨不得,最后削发为僧,彻底断绝一切世俗的欲念,跟老道人长去不返,只落得“白茫茫大地真干净”的,可作者偏偏要不惮烦地在开卷之初,用如许多的笔墨,将一个爱情的悲剧意味“冲淡”到几至于“虚无”:尽管是“一把心酸

① 维·什克洛夫斯基. 汉堡帐单. 莫斯科:苏联作家出版社,1990. 俄文版. 133

泪”，毕竟是“满纸荒唐言”，是“假语村言”（贾雨村言）。所有这些泪呀情呀，其实不过是一块“无材去补天”的“顽石”，在俗世里走了一个轮回，在“情天恨海”里做了的一段梦罢了，是一棵“仙草”的“太虚幻境”罢了。作者因此显然是在有意模糊小说的现实指向性。

产生这些现象的原因有多种，有的是为了不致引起一些不必要的麻烦；有的是作者实施自我保护的一种策略（如拉伯雷、伊索、巴赫金、但丁……）；还有的纯粹是一种艺术表现的需要使然，对这后一种情况，我们认为有必要加以必要的说明。

作家或艺术家为什么要有意突出作品的“人为性”呢？

如前作述，这首先是为了使读者保持一种为审美所必不可少的“距离”。什克洛夫斯基写道，在艺术中，重要的是要保持一种“有距离的激情”。

现代文艺科学已经证实：艺术的创作过程和艺术的欣赏过程是十分相像的。所以，这里所说的“距离”，对于作家和艺术的接受者来说，都是适用的。

这样提出问题的结果，必然会生发出与之相关的另一个必须回答的问题，即文学是什么，是对现实的反映，还是表现；如果是前者，那应当怎样看待它与现实的关系呢？

这就牵涉到艺术的本质特征问题。

实际上，艺术并不纯然是对现实的反映，如果说它是一种反映的话，那也是一种非常特殊的反映，即一种在假定性的形式中进行的反映。

那么，什么是“假定性”呢（условность）？

在《马步·前言》中，什克洛夫斯基劈头向人们提出了这样一个耐人寻味的问题：象棋中的马为什么只能走“日”字？

他接着写道：

“马的步法所以奇特的原因有多种，而主要在于——艺术的假定性……我所写的，就是关于艺术的假定性问题的”^①。“而第二个原因在于

① 维·什克洛夫斯基，马步，格里康出版社，莫斯科/柏林，1923，俄文版，9

马并不自由——它之所以侧着身子行走，是因为直行在它是不被允许的”^①。其实，什克洛夫斯基在此所说的两个原因，归结起来就是一点：艺术具有“假定性”，它并不自由，它有其自己的法则和规律。

“假定性”也可译作“程式化”，在许多场合，这个词既指前者，也指后者，通用，但意思略有差异。

“假定性”的本义是指艺术掌握现实的一种惯用方式、定式，它强调艺术的反映方式多多少少是一种“约定俗成”的程序、定式。

在《情节结构手法与一般风格手法的关联》题记中，什克洛夫斯基写道：

“为什么走钢丝，每走四步还得蹲一蹲？”萨尔蒂可夫·谢德林关于诗歌曾经这样说过。一切观看艺术的人，除了那些未经周密考虑视韵律为工作的组织因素的理论所毒害的人，都理解这一问题……为什么李尔王认不出肯特？为什么李尔王和肯特认不出爱德蒙？对莎士比亚戏剧的法则所惊讶的托尔斯泰这样问道——而就连善子洞悉事物的伟大的托尔斯泰尚且对此惊叹不已。为什么在米南德·普劳图斯·泰伦提乌斯的戏剧中，发现总是在最后一幕，尽管观众已预感到斗争的双方有血缘关系，而且，作者有时竟也亲自在序幕中预告了这一点？为什么在跳舞中我们会看到允诺后还在恳求？是什么使K·汉姆生《牧羊神》中的格朗和爱德华天各一方，尽管他俩彼此相爱？为什么用爱情创造“爱的艺术”的奥维德劝人不要急于获得快感？

这是一条曲曲弯弯的路，脚在这条路上感觉得到一块块石头，这是一条回头的路——艺术之路。词吻合着词，词感觉着词，如同左脸感觉得到右脸一样。词组被拆散了，取代唯一的组合——不自觉地念出来的、像是从机械人嘴里吐出一整块巧克力糖块一般的词组——诞生了词—音响，亦即语能器官动作发出的词。而舞蹈乃是被感觉到的徒步行走；更确切地说，是为了被感觉得到而结构起来的徒步行走。请看——我们跟在犁铧后面舞蹈；这是因为我们在耕地，——但我们要的不是耕地。

① 维·什克洛夫斯基，马步，洛里廉出版社，莫斯科/柏林，1923，俄文版，10

古希腊书中记载……某王子在自己的婚礼上对跳舞如此入迷，以致完全脱光了衣服，开始单用两只手赤身裸体地跳了起来。被激怒的国王——未婚妻的父亲——对他高喊道：“王子，你把自己的婚事跳砸了！”王子双脚朝天立着答道：“我不希罕这个”，说完继续大跳其舞”^①。

歌德指出：“艺术并不完全服从自然界的必然之理，而是有它自己的规律”^②。艺术的自由精神要高于自然。艺术家既是自然的主宰，又是自然的奴隶。作为主宰，他要使人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务。吕邦斯违反自然地让光从两个相反的方向射来，和莎士比亚《麦克白斯》中麦克白斯夫人和麦克达夫的‘话语’所构成的矛盾，为的只是加强‘当时语调的力量’。“一般地说，我们不应把画家的笔墨或诗人的语言看得太死、太窄狭。一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的，我们也就应该尽可能地用自由大胆的精神去观照和欣赏”^③。

这就是说，艺术并非只是“自然的奴隶”，而在更多场合下，是它的主宰，是自由精神的呼吸。

实际上，一切艺术都是“假定性”的。例如，我们都知道：如果要“画”长城，我们大可不必在外在形态上力图“规拟”现实中“真”的长城的规模，而只需在尺幅之间“传达”出作为中国人精神之象征的长城的神韵、气势和精神就够了。艺术并不要求把它的产品当作现实本身。这是因为，在我们创作有关长城的绘画时，“形似”并不是促使我们动笔写作时悬在心中的目的，而是要从中透视我们民族伟大的精神和伟力。所以，正如雅各布逊在《最新俄国诗》中指出的那样：对于绘画来说，画框本身就是一种假定性^④。

中国戏剧和绘画中，所谓“假定性”或“程式化”，可谓比比皆是，因为中国艺术的精神，是重写意传神，而轻外在的形似。所谓“得意

① 西方 20 世纪文论选，中国社会科学出版社，1989，上卷，30~31

② 歌德谈话录，人民文学出版社，1978，136

③ 歌德谈话录，人民文学出版社，1978，138

④ 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，278

忘言”，“得意忘形”，就是中国艺术精神的绝妙写照。舞台上，人物绕场转几个圈，就是“神行太保”戴宗的“日行千里”；简简单单几张桌椅、便可演出上下几千年、驰骋几万里的史诗性巨作。在中国古典戏曲中，诸如“六月飞雪”（《窦娥冤》）“女扮男装”（《梁山泊与祝英台》）“鬼魂相会”（《聊斋志异》）这样一类非现实而又最现实的表现手法，多得不胜枚举。它们所表现的，都是现实生活中绝对不会有，而在情感的真实性的上却又是必然会有有的“内在倾向性”真实。

艺术中的“偶然”性因素，亦属此例。什克洛夫斯基写道，“不向作品注入偶然性，而只由其它因素构成，却不与非审美事实交合，是创造不出任何东西的”^①。“我们这些理论家们，应当懂得偶然性在艺术中的法则”。“偶然性就属于非审美系列”^②。

在符号学家洛特曼眼中，所谓偶然性，对艺术而言，就是“熵”（энтропия）。“从信息论观点出发，无序、熵、解构对结构和信息领域的侵犯，就是噪声。噪音吞噬信息”^③。艺术的主要功能之一，就是善于将“熵”或“无序”转化为艺术的信息。据说白石老人某次作画时，偶而把一滴墨掉在了画纸上，旁观者大惊失色，谁知老人不慌不忙，细细端详一番后，挥笔将那滴墨点化为几只蝌蚪，竟使得画面凭添许多生气，令人叹为观止。

从总体说，语言艺术本身就是假定性的：因为我们是在以另一种语言方式或经验系列“模拟”现实的“真”，而不是在“复制”一个与其等值的经验系列。所以说，“假定性”是语言艺术作品固有的特征之一，但在作品中，它可以有各种表现。让我们试着去探讨一下。

其一是假定性情境。这在当代电影中已是惯用的手法之一了。多数电影和许多现代小说都是在假定性情境中表现现实中可能会有而又未必真有、不必按图索骥去寻访的“真实”。卡夫卡笔下的格里高尔·萨姆沙一觉醒来，“发现自己在床上变成了一只巨大的甲虫。他朝天躺

① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。313

② 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。314

③ 米·尤·洛特曼。艺术文本的结构。莫斯科：艺术出版社，178

着，他那坚硬的彷彿穿了铠甲的背贴着床，他稍稍抬了抬头，便看见自己那穹顶似的棕色肚子分成了好多弧形的硬片，被子简直盖不住肚子尖，都快滑下来了。他那无数只腿与身躯一比，真是细得可怜，都在他眼前无可奈何地舞动着”^①。但是，主人公恰恰因了自己与人群的“疏离”而得以从旁观察到许多被日常生活所掩盖了的真实：世态的炎凉和人情的虚伪。

其二，是假定性的视点。在方方的小说《风景》中，全部叙事是从死者“八弟”的角度展开的：“……父亲买了木料做了一口小小的棺材把小婴儿埋在了窗下。那就是我。我极其感激父亲给我的这块血肉并让我永远和家人呆在一起。我宁静地看着我的哥哥和姐姐们生活和成长……”。正如这篇小说的点评者写到的那样：“全篇用的是死者的角度进行叙述的，很奇特且很有效用。以生者观生者易陷入窠臼且平淡单纯，从死者谈论阴间静穆安然幸福舒坦来反衬人间生存竞争弱肉强食凶恶阴险，造成一种强烈的陌生化效果”^②。

观剧人大抵都知道：艺术是“假”的，但好的戏剧仍然可以“群”，可以“怨”，可以“感天地，泣鬼神”，让人哭笑无端，让人动情感奋。

这里，包含着戏剧或说艺术深刻的“两重性”（двойственность）：即幻觉与真实的统一。严格地说，二十年代以梅耶荷德和马雅可夫斯基为代表的以“打破第四堵墙”为特征“实验剧”运动，也是在这个方向上展开的。它们的最终意义是强调艺术的开放性，即呼唤观众或受众的参与，使其保持一种清醒的、批判的态度。

陌生化说沿“揭秘”方向发展而衍生出的第三个概念，是“元小说”。“元小说”即“关于小说的小说”。请看当代批评家对“元小说”的定义：“关于小说的小说，首先是谈这篇小說如何成为小说，即自我揭示虚构，自我戏仿，把小说艺术操作的痕迹有意暴露在读者面前”。

……

① 卡夫卡作品集粹，河北教育出版社，1993，2

② 世事如烟：大哥大和煤气罐，北京师范大学出版社，1992，52

小说中有意谈小说是如何写出的，就自我点穿了叙述世界的虚构性，伪造性。小说的基本立足点就不可能再是模仿外部世界或内心世界的制造逼真性。这就好比傀儡戏中的牵线班子，本有一道布帘遮盖，现在撕掉布帘，读者就不再可能把演出当作‘真实的’，这样读者就赢得一个批评的距离”^①。

在同一篇文章中，作者指出：关于小说的小说，也就是“关于先前小说的小说”，也即把前人的小说当作戏仿对象，或可称为“前文本性元小说”。

所谓“元小说”，是奥波亚兹诗学理论发展的必然结果：

什克洛夫斯基就此写道：“我在我的美文学作品中，总是在不断地写自己，并且充当自己书中的主人公。作家常常将自己分解为一个个个人物，并通过人物之口开始讲话。这一点看起来有点像是一次小小的化妆打扮，但它却极大地改变了作品。因为涅赫留道夫和列文，并非托尔斯泰”^②。迪尼亚诺夫则说得更为直截了当：“手法是一个面具”。“果戈理在人物描写中所采用的主要方法是面具法。而刻意描写的外观也可以充当一个面具”^③。

当代西方学者认为，“元小说”中所谓的“元”，乃是与讽刺性模拟一样的“二元对位”中的一元，它指的是“非文学性的语言运用现象”^④。

读过什克洛夫斯基和迪尼亚诺夫作品的人，大都能体会到其作品的自我揭示性。这类“小说”大抵都有两个主题，一是“讲述”或是叙事；二是揭示“讲述”之为“讲述”。作者在阐述其小说理论的同时，更通过精心编织的叙事织体来“现身说法”，为自己的理论作注脚，所以，读者往往能体会到作品始终是由两个视点交织而成的。从这个意

① 赵毅衡。后现代派小说的判别标准。外国文学评论。1993（4）。14

② 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科，苏联作家出版社。1990。俄文版。360

③ 尤·迪尼亚诺夫。陀思妥耶夫斯基与果戈理——兼论讽刺性模拟理论。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版，第11

④ 华莱士·马丁。当代叙事学。北京大学出版社。1990。229

义上说，它们被西方学者定义为“元小说”，也有一定道理。

此外，这一节中所谈的“手法的暴露”、“假定性”和“元小说”，都与后来德国剧作家布莱希特的“间离效果”有着同一性。路·阿尔都塞在其所著《皮科罗剧团，贝尔多拉西和布莱希特》中，就布莱希特的“间离效果”说有这样的评述：“布莱希特想用间离效果在观众和演出之间建立一种新关系：批判的和能动的关系。传统的戏剧形式要求观众把注意力集中在‘主角’的命运上，并把自己的感情力量倾注到戏剧的‘净化’中去。布莱希特却要同这种使观众和剧本达到共鸣的戏剧形式相决裂。他使观众同演出保持一定的距离，但又不是远离剧情或单纯欣赏。总之，他要使观众成为把未演完的戏在真实生活中演完的演员”^①。

路·阿尔都塞指出：其实，在布莱希特戏剧的观众与演出的关系中，其实际情形远较一般人们的想象更为复杂，这就是：观众的意识也是一种不可靠的虚假意识。“观众本身也是按照一种不可靠的虚假意识来观看和体验剧本的。观众同剧中人一样生活在意识形态的神话、幻觉和典型形式之中，观众是剧中人的亲兄弟。虽然观众由于剧本的安排而同剧本保持距离，但这不是为了使观众免受剧中人的命运而成为剧本的裁决者；相反，这正是迫使观众进入到这种表面的间离状态和‘异己’状态之中，使观众成为仅仅起着能动作用的和活生生的批判作用的间离状态本身”^②。

这可以视为对“手法的暴露”、“假定性”和“元小说”最有力的辩护。

第三节 “陌生化”与当代西方文艺理论

诚然，“陌生化”说是奥波亚兹的代表人物维·什克洛夫斯基首先提出，而后又经奥波亚兹所有成员使之系统化、条理化了的；但这并

① 西方马克思主义美学文选，文化艺术出版社，上卷，1989，512

② 西方马克思主义美学文选，文化艺术出版社，上卷，1989，514~515

不等于说，在什克洛夫斯基之前或之后，西方就不曾有过与之类似的思想 and 见解。亚理士多德早在《诗学》中就指出：“完美的诗的措词不能不用异常的语词”。晚近浪漫主义美学家柯尔律治和华兹华斯也宣称“新奇感和新鲜感是真正诗歌的标志之一”^①。对超现实主义来说，艺术基本上就是“惊奇感的复苏”和一种“新生的活动”^②。西方批评家马克·易斯特曼和 T·S·艾略特认为，艺术的治疗学作用，是它赖以抵御日常生活中浅薄的实用主义和习俗的最后一道防线。易斯特曼描述了艺术提高和深化人的认识的功能；艾略特则在《诗歌和批评的作用》中，表达了与什克洛夫斯基大致相近的见解，“诗歌可有助于打破习惯的知觉和评价方式……使人重新看到世界或世界的某一方面。诗歌能帮助我们逐渐地，一点一点地懂得构成我们生存基础的，深层的，无以名状的感情，对这种感情我们几乎无法洞悉；这是因为我们在生活中往往总是在回避我们自己 and 可见可感的世界”^③。歌德，诺瓦利斯，雪莱，狄更斯，福楼拜，尼采，帕斯卡尔等人，也都声称：“观事观物，当以故为新，即熟见生”^④。如华兹华斯就说：“应当从某一异常的方面表现普通事物”^⑤。柯尔律治还说过：“表现熟悉的对象应能唤醒人们对这些对象的感觉的新奇性”^⑥。“柯尔律治（1782~1834 年）还说：诗的任务“是表现日常事物新奇之美和创造一种超自然的感觉，将读者从日常的昏睡中唤醒，以将他心灵的注意力转向我们周围世界奇妙和迷人的一面；在这个世界中，有着许多取之不尽的宝藏，可由于受实际利益和习惯的影响，我们不具有能够接受它们的眼睛，能够聆听他

① 柯尔律治. 抒情民歌存在的理由

② 赫尔伯特·里德. 超现实主义和浪漫主义原则

③ 维·厄利希. 俄国形式主义：历史与学说. 莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约。1980. 英文第四版. 178

④ 钱钟书. 谈艺录. 中华书局. 1984. 320

⑤ 《华兹华斯诗选·序》

⑥ 《柯尔律治全集·总序》

们的耳朵，和能够感觉和理解它们的心灵”^①。雪莱称：“诗歌使熟悉的对象变得似乎很陌生”。狄更斯说：“要抓住一个新的角度，使对象不像它自己。他的任何奇特的不相似性”^②。杜威声称：“当熟悉的旧事物在体验中被更新时，想象便会应运而生”^③。别林斯基早就把艺术描写“熟悉的陌生人”当作典型化的重要特征之一^④。值得注意的是，就连列夫·托洛茨基这样一个早期马克思主义批评家，在评论马雅科夫斯基的诗歌才能时也指出：“他（指马雅科夫斯基）善于把见过多次的事物置于另一角度，使它们看上去似乎是新的”^⑤。到了今天，有人把“Make it new”视为世界范围内现代派的突出特征，把“Make it strange”当作后现代派的突出特征^⑥，这些都说明陌生化说有着广泛的基础。

显然，在这些分散而又零碎的思想之间，是找不到它们相互影响的痕迹的。我们也没有必要孜孜于寻找它们之间的实证联系。但它们的相似性给了我们一个重要的启示，即陌生化说确实抓住了诗的某一个本质方面。但是，将其作为诗的众多特征中的一种来加以强调是一回事，而将其不但作为特征之一，而且作为诗的本质特征，并据以建立一种作品本体论文艺学体系，则又是一回事。纵观整个 20 世纪西方文艺理论和文学发展的历史，“陌生化”这样一个以突出艺术语言的审美特征为主旨的理论，对西方现代诸流派的影响是彰明显著的：几乎所有的现代派，都以强调语言的创新性为识别标记这一事实，雄辩地说明了这一点。所以，在事隔多年以后，当什克洛夫斯基谈及他所“发明”的“陌生化”时，说这一术语“像一条断了尾巴的狗跑遍了全

① 克洛律治，文学自传。转引自米亚斯尼科夫，早期形式主义问题。语境——1974年。科学出版社，1975。俄文版，101

② 希尔·米勒，狄更斯：他的小说世界

③ 杜威，艺术即经验

④ 维·什克洛夫斯基，小说论。莫斯科：苏联作家出版社，1983。俄文版，93

⑤ 托洛茨基，文学与革命。刘文飞等译。外国文学出版社，1992。132

⑥ 外国文学评论，1993（4），16

球”^①，言语之间，掩饰不住自己得意洋洋的心情，这也不是没有理由的。

在前苏联出版的《简明文学百科》的“陌生化”辞条中，这样写道：“如果不把陌生化概念绝对化，则它（和与其有关的自动化概念一样）是富于前景的”^②。

俄国形式主义运动的意义，首先在于它一举扭转了西方文艺理论的走向，把研究作品和文本，置于文艺学关注的焦点位置，从而将以研究作品起源的旧的实证主义摒弃在一边，这既是它的优点，也是它的缺陷，功过是非，历史将给出评价，但它带来的显著变化是不言而喻的。

六十年代在前联邦德国兴起的康斯坦茨学派，以姚斯和伊瑟尔为代表的接受美学与接受理论，被认为是“为文学研究找到了一个新的视点，开辟了一个新的领域”，它标志着文学研究的重心在发生了从作家到作品（俄国形式主义）的转变之后，再次发生了从作品到读者的转移。接受美学为文学研究开辟了一个崭新的天地。

但，接受美学与接受理论起源于俄国形式主义。它的起点，恰恰就正是当年俄国形式主义所以止步的地方。诚如霍拉勃所说：“俄国形式主义大大地促进了接受理论的发展”。

俄国形式主义以隐在读者及其感受力为批评标准和价值中心的理论架构，给了接受美学和接受理论以重大启发。形式、结构或审美系统，其作为一种手法或“设计”的第一要义，是要在读者的感受中，通过制造某种类似于屏障的东西，来打破读者的套板或惯性反应定势，俾使读者更加关注审美对象。在形式主义美学家心目中，感受主体在审美接受过程中，并非只是一个纯粹的、被动的受体，而是积极参与艺术美感构成的一个能动要素。当什克洛夫斯基断言：散文可以被当作诗来感受；或反之，诗亦可被感受为散文时；当他断言情绪色彩亦可因接受主体的感受而有所变化时；当他断言所谓艺术性乃是主体感受

① 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科：苏联作家出版社，1983，俄文版，73

② 转引自语境——1974年，莫斯科：科学出版社，1975，俄文版，100

的一种结果时，整个接受美学的雏形便已寓于其中了。

作为艺术本质特征和总体审美设计的“陌生化”，以及有意将作品“显示”为意在达到某种审美效应的“人工制品”的“手法暴露法”，也对接受美学有着重要启发。作家或艺术家是其作品的第一个读者。在创作过程中，作家或艺术家总是会自觉或不自觉地将读者或接受者可能会有何种反应，作为一个因素纳入自己的创造意识中去。“隐含读者”（implied reader）以此便进入到了作家或艺术家的创造过程中来，并成为左右和支配艺术作品构成方式的一个重要因素。读者或接受者，不仅是作家创造过程的参与者，而且也是文学史形式变迁的具有决定性的要素之一。

综上所述，我们可以将俄国形式主义对接受美学的影响，简单概括为以下两点：一、作品的未完结性和不确定性。由上可知，既然作品的接受可以创造出艺术性，那么，一个必然的结论是：作品的意义非充足给定的、自满的、而是未完成的。这是它隐含的前提。读者在阅读过程中的“具体化”，与作品最后“合成”，才构成“艺术作品”这一整体性概念。这是接受美学“召唤结构”概念的由来之一。二、接受美学的另一个重要概念——“期待视野”——实际上在形式主义理论中亦已具雏形。陌生化之所以须以打破接受者的反应定势为要务，原因就在于任何作品的接受都是在前阅读和前接受视野支配下进行的。这样，作家在创作中的艺术意识定向，其实是给定的，它受制于传统。最后，俄国形式主义者提出的“文学演变”概念，对接受美学文学史观的形成也有重大影响。诚如霍拉勃所说：“文学史的动力概念包含着姚斯的‘期待视野’和伊瑟尔的‘间隙’（gaps）和‘未定性’（indeterminations）思想”。

形式主义与接受美学的关系是一种相互呼应的关系：姚斯和伊瑟尔其实是作了形式主义当年由于某种原因而未能作到底的事。

从发生学看，德国戏剧美学家布赖希特的“间离效果”说，也是从什克洛夫斯基及其他俄国形式主义者的“陌生化”说而来。布莱希特的戏剧美学与以追求逼真而致乱真效果为特征的斯坦尼斯拉夫体系不同，不是以让读者或观众与剧情认同为目的，而是恰恰相反，“观众

应该保持清醒，掌握批评的权力，避免认同的诱惑”^①。显然，这与形式主义者的“手法的暴露”和“艺术假定性说”，是异曲同工的。

“形式主义运动的终点正是布莱希特美学的出发点”^②。经由勃里克、田德亚科夫，布莱希特受形式主义和什克洛夫斯基“陌生化”说的影响，而将他最初使用的“疏离”和“异化”改为“间离”（Verfremdung）或“间离效果”（V-Effekt）。他同样认为这一手法是所有艺术共有的：“间离效果就是要改变我们要让人理解并希望引起别人注意的事物，使日常熟悉的、俯拾皆是的事物成为一种特殊的奇特的意料之外的事物”^③。请看布莱希特关于“陌生化效果”的定义：“把一个事件或者一个人物性格陌生化，首先意味着简单地剥去这一事件或人物性格中理所当然的、众所周知的和显而易见的东西，从而制造出对它的惊愕和新奇感”^④。

必须承认，在艺术的审美接受中，新奇感乃是一必不可少的向导。我们常常说，在对艺术的向往中，那未知的x，永远是召唤我们的一个“遥远的远方”。艺术不断更新的动力，就来源于对新奇感的持之以恒的追求。

但这只是问题的一个方面。什克洛夫斯基指出：使读者惊奇，这并不是艺术的唯一任务。比它更重要的，是简洁。“当代作家（其中包括所有的颓废派）都想要成为独特的、特殊的，都想要使读者吃惊、使之震惊”。“这会排除简洁性。而简洁性乃是美的一个必要条件。简单并没有艺术性的可以是不好的。而不简单而艺术的东西却不可能好的”^⑤。

所以，惊奇感，决不是我们能从艺术作品中得来的全部东西：在惊奇之余，也有理解，认识，有意识活动等的参与。后期的什克洛夫

① 转引自托多洛夫。批评的批评。三联书店。1988。33

② 转引自托多洛夫。批评的批评。三联书店。1988。32

③ 转引自托多洛夫。批评的批评。三联书店。1988。34

④ 转引自外国文学评论。1993（4）。61

⑤ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。294

斯基对此也有一定程度的认识，其突出标志之一，就是在艺术评论中引入意识及意识斗争的概念。他的“不在其位的人”可以说是拯救“陌生化”说于濒毙之虞的“诺亚方舟”。

什克洛夫斯基写道：“……艺术即‘陌生化’”。

“可怜的陌生化。我挖了一个坑，许多不同的孩子都掉了进去。陌生化其实就是将对象从对它的惯常接受中拯救出来，就是使其语意系列膨胀”。“这对艺术是必不可少的，但仅仅这样是不够的”^①。在《致尤·迪尼亚诺夫》中，什克洛夫斯基又写道：“是的，我们证实，对文学作品，只能在不超越文学系列的范围内对之加以分析和评价。我们在自己先前的论文中引用了大量被视为是‘陌生化’的例证，而实际上，乃是一种风格手法”^②。

正是为此，“陌生化”说在其产生的当时和以后，都引来一些来自“左”“右”两个方面的批评。

巴赫金在其写作和发表于20年代末的《文艺学中的形式方法》中，指出什克洛夫斯基的“陌生化”说完全建基在个体感觉心理机制上，因而，对文学史的研究乃是一个并不恰当的基点。巴赫金写道：“实际上，自动化和使人脱离自动化，即具有可感觉性，应在一个个个体内相互关联。只有觉得这个结构是自动化结构的人，才会在它的背景上感觉到另一个按照形式主义的形式更替规律应当取代它的结构。如果对我来说，年长一辈的人（例如普希金）的创作没有达到自动化的话，那么在这个背景上我不会对晚一辈的人（例如别涅季克托夫）的创作有特别的感觉。完全有必要让自动化的普希金和可感觉到的别涅季克托夫在同一个意识、同一个心理物理个体的范围内会合。否则这整个机制就会失去任何意义。

如果普希金的作品对一个人是自动化的，而另一个人却喜欢别涅季克托夫的作品，那么自动化和可感觉性就分属于两个在时间上相互交替的不同主体，它们之间绝对不可能有任何联系，如同一个人的呕

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，294

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，302

吐与另一个人的饮食无度之间没有联系一样”^①。

其实，巴赫金的这一指责，后来是被他自己也已超越了的。所以，这种指责本无必要加以论述。这里有一个原因，即此书究竟是否出于巴赫金之手，尚无定论；其二，即使真的出于巴赫金之手，则当时的环境也不允许他畅所欲言，言不由衷之处当不在少数。尽管如此，这个问题仍有深入探讨一下的必要，因为它涉及到文艺学和文学史的一个根本问题，即群体接受及其标准是否可能的问题。艺术的接受是否永远只是在个体情况下进行的？

我们认为：就接受而言，它是个体和群体的统一。

首先，文学作品的接受，是在个体基础上进行的。由于每个个体作为人格统一体之间的差异，导致在个体接受方面的巨大差异，以致会有“有一千个人，就有一千个林黛玉和哈姆雷特”这样的屡见不鲜的现象。那么，在以个体接受为主要甚至是唯一方式的文学作品的接受过程中，有没有可能形成一个文学时代所特有的、普遍的文学接受标准呢？

我们的回答是肯定的。

对这个问题的答案，应当在艺术心理学在当代的发展中寻找。

当代艺术心理学告诉我们：群体知觉特征是在个体知觉基础上，通过“间接知觉”形成起来的。

在这方面，需要特别介绍的是美国知觉心理学家詹姆士·J·吉布森（James Jerome Gibson）的理论。“虽然，吉布森并没有对视觉艺术中某种个人的风格、样式如何转化成社会的、普遍性的风格、样式的问题展开直接的研究，但是他的有关个体知觉和群体知觉转换过程的描述，其丰富的启示意义是无可限量的。在吉布森看来，所谓的第一手经验是来自直接性知觉的经验，而第二手经验与间接性知觉有关，也就是说，得诸另一个体的知觉活动。后一种经验的主要媒介是语言，其中视觉的艺术语言也充当了相当显要的角色。以再现性的艺术为例，由于受众可以从直接地体会艺术家的知觉，他们的知觉就受到另一个

^① 文艺学中的形式主义方法，张捷译，漓江出版社，1992，203

个体的影响。正是由于个体的知觉可能这样和他人的知觉融汇在一起，最终也就有可能形成一种群体的知觉。不仅受众中的个体如此，而且艺术家本人也可能相仿地接受他人的影响。在这种意义上说，视觉艺术的个人风格、样式与其说是通过模仿的还不如说是通过知觉的‘移植’而达到一种共相的状态。可以想象，非再现性的视觉艺术同时也会产生一种普遍的共相知觉”^①。

所以，群体知觉及其标准不但可能，而且必要。证之以我国，则“子非鱼，安知鱼之乐？”可说是同一个问题最古老的形态，它表明：人们的大多数知觉特征和标准，是通过受众之间的移情而形成起来的。

事实上，俄国形式主义自己，当年也是既谈文学的个体接受、也谈及文学的群体接受特征的。所谓“现实主义”和“浪漫主义”这样一些文学流派特征，孤立起来看，没有任何意义，因为我们缺乏一种据以判定其为“现实主义”或“浪漫主义”的标准。文学史上的各个流派，都以“酷似现实”为自己的追求。问题在于：所谓“现实”，在它们那里，具有各自不同的涵意。雅各布逊在其《论艺术中的现实主义》一文中，开列了三种“现实”的标准，这就足以证实：文学中的“现实主义”是一个极端含糊的概念，它的模糊性使其注定成为艺术分析中最无效的术语”^②。

任何文学形式——无论其为浪漫主义抑或是现实主义——同样都是现实的符号化了了的中介物和能指系统，而非对现实的反映。这样一来，任何文学形式的逼似现实的程度问题，受到了质疑——它们实质上是相对的。每个文学流派都有自己的一套“反映”现实的方式，并且认为自己的方式才是唯一“近似于”现实的。事实上，在多数情况下，“现实主义”这一概念是特指 19 世纪以巴尔扎克为代表的那样一种样式的文学形式。

恐怕只有“19 世纪特定艺术流派属性特征的集合”^③ 这一“现实主

① 重庆炳主编。现代心理美学。中国社会科学出版社，1993。2。34~35

② 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1987。俄文版。387

③ 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1987。俄文版。388

义”术语是唯一有效的一个概念，但即使如此，也须在将其与其它文学史流派相对举的情况下才具有一定意义。实际上，文学史上的所有现象，都离不开这样一种据以判别其特征的相关变异关系，这也就是俄国形式主义所主张的“语境说”。

托尼·本奈特指出：俄国形式主义对传统所谓“文学”这一概念所作的“重新审核”，“恐怕是形式主义最重大的成就”^①。通过给“文学”这一概念赋予高度特殊的含义，俄国形式主义得以在一个具有自我意识的理论基点之上建立其文学批评，并以此确定文学批评的客体——文学陈述中的文学性。这一重大理论行动的第二个意义，是开创了一个科学美学的新方向，从而对反映论提出了质疑”^②。

一个文本的文学性非取决于文本内在的属性，而取决于它于其它文本之间在文学系统中所建立起来的那种关系，取决于它在这一关系中所具有的价值和功能。由于一个系统并不是将其各个要素简单地整合在一起而已，而是其中必有一组要素占据主导地位，它们决定着—系统的性质，此即主导要素。在文学来说，这一主导要素即其所特有的陌生化功能。就其实质而言，陌生化是一个具有相对性的概念。一个文本是否具有陌生化这样一种文学功能端取决于它与其它业已成为规范的已为人们所熟知的文学方式之间的关系。这样一来，陌生化必然是在历史语境下才具有意义的一个概念。从这个观点出发，则19世纪的现实主义文学，也只有在与之相对的18世纪或更早的文学形成对比的情境下，才具有“现实”的意义。而到了现代，先锋派文学则又把19世纪现实主义文学作为一种既定的、已为人所熟知的文学规范来加以超越。而其中每个流派都以“反映”现实作为自己的口号。

每一特定的文学传统，都不是对现实的反映，而是一种能动的构造行为，是从往昔流传下来的特殊的文化形式。因此，在荷马和巴尔

① 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: 麦休与辛格出版有限公司, 1979. 英文版. 65

② 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: 麦休与辛格出版有限公司, 1979. 英文版. 66

扎克，埃斯库罗斯和莎士比亚之间，其文本作为一种历史地形成的一种构造物，它们之间必然会有某种共同性。俄国形式主义以此为传统美学举行了一个“葬礼”^①。俄国形式主义所研究和探讨的，不是固定的和不变的作品本身，而是文本之间一种变化中的功能和关系。在传统文艺学和社会学批评家看来，就起源说，文学文本之间的关系，多少是既定的、不变的，这实质上是一种“文本的形而上学”。而在俄国形式主义心目中，文本是一个时时处于变化中的单元，在其存在的整个历史过程中，由于不同历史观的烛照，而能具有不同的“效应”或“功能”。

从读者接受史的角度看任何一部特定的文学作品，其意义都不是一个封闭的、自为的体系，而是一个不断生发、不断生成的永恒过程。什克洛夫斯基将一部作品比作一座冰山，它飘向南方，进入暖流，暖流融解它的底部，直到“露出水面的上部愈来愈重，冰山终于倾覆。现在它完完全全变了一个样——尖顶变成平顶，体积显得更大、更平滑……”。这就是一部文学作品的命运。理解文学作品的方式也会发生周期性的激变。一度滑稽的变成悲惨的，一度美丽的现在被视为平庸的。这就好像是，一部艺术作品一直在被不断地改写”^②。“对作品的每一次感受，都是对它的一次再创造”^③。

我们可以举一个浅近的例子来说明诗的意义是如何经由历史的演进而不断生成的。陈子昂（656～698年）的《登幽州台歌》，按刘中和先生的解说，原本表现的是一种深沉的“孤独感”。他生当以大诗人杜审言、宋之问、王勃、骆宾王等“浮华诗”主宰文坛的初唐，又作为一个外省青年初到京城，空怀有一身才学和古朴高劲的诗风而不见赏于时人，以致肯于花费一千贯钱买胡琴，以演奏胡琴为名邀集京城贵

① 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: 麦休与辛格出版有限公司, 1979. 英文版. 68

② 华赖士·马丁. 当代叙事学. 北京大学出版社, 1990. 218~219

③ 维·什克洛夫斯基. 再论托尔斯泰. 维·什克洛夫斯基. 马步. 格里康出版社. 莫斯科/柏林, 1923. 俄文版. 128

人名士，借机分发自己的诗文寻找“知音”。在此心境支配下，在“幽州台”写下了千古绝唱《登幽州台歌》。原其本义，只是表达了一种怀才不遇的“士子之悲”而已。而后来随着时代的演进，此诗超越其原来的本义，而开始具有种表现所谓佛家“分段苦”的意境：往者不可见，来者亦不及见，……面对宇宙之大，顿觉在空间时间上自己渺小短促得可怜，能不怆然涕下乎？”的意蕴^①。

如所周知，当代阐释学所研究的主要问题，就是什么是“理解”，以及理解在历史层面的展开过程。释意理解受着从释意者的情境中产生出来的前理解（可与接受美学的“前接受视野”相参）的限制。含义的相加（在历史的接受过程中）是开放性的和漫无边际的。“没有任何一种对于本文的挪用可以称是唯一客观正确的。它只能在特定的时间里为某个特定的目的时才是有用的。换言之，释义是历史的”^②。

这样一种立场把传统的批评家置于一个相对的地位上，使其成为一个观察家，而非审判者或法官。过去那种独断的、排他的立论由此可以休矣。艾亨鲍姆指出：“批评家应当告诉读者：‘理解’作品是不可能的。他应向读者证明，他不理解，他惊奇，他惶惑——那时我们才会理解，批评家在说真话，我们才会聆听他”^③。

但是，俄国形式主义对特定文本意义的这种阐释，仍然带有“相对主义”色彩，即具有一定的抽象性质。“尽管他们认为那一决定任何特定文本价值和功能的文本间关系系统，取决于一种永远都是游移不定的迷宫或万花筒。他们无法说明这种游移不定是何以形成的机制”^④。“实际上，这反映了他们无法解决文学变革问题。这两个缺点都根植于同样一个基本缺陷：即无法将文学内部的变革机制同外部的推

① 梁实秋读书杂记。中国广播电视出版社，1990。120~122

② 鲍艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。330

③ 鲍艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。330

④ 托尼·本奈特。形式主义与马克思主义。伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979。英文版。69

动力量联系起来,尽管形式主义者曾尝试将这两个向度结合起来,但正如上面所说,他们那来自索绪尔的理论遗产妨碍了他们的这样一种努力”^①。

产生这样一种缺陷的原因,在于索绪尔的方法论(也是俄国形式主义的方法论),在一定程度上,将文学和语言的共时态和历时态研究割裂开来了,因此,尽管我们知道“文学系统——以及在文学系统中的特定文本的功能是在变化中的,但形式主义却无法解释这些变化是怎样和如何发生的。在某种意义上,索绪尔的元语言概念和形式主义的文学系统概念,有点像是东方民间文学中的一块飞毯:双双悬浮在空中,这样那样地飘来飘去,而由于从未对它们之所以被推动的机制予以解释,因此,一个人从中所能得出的结论就只有一个,即它们是具有魔法的两个概念”^②。

因此,尽管俄国形式主义将美学问题转化成了文学史问题,但却无法给这一问题以合理的解决方案”^③。

拯救这个行将溺水的孩子的唯一办法,是引入社会学视野。所幸的是,后期奥波亚兹已有了转向的表示,而不幸的是,这种愿望还没有来得及实施,作为一个批评运动的奥波亚兹就不复能存在下去了。而他们所留下的问题,注定只能由后人来探索其解决的途径。

① 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: 麦休与辛格出版有限公司, 1979. 英文版. 69

② 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: 麦休与辛格出版有限公司, 1979. 英文版. 74

③ 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: 麦休与辛格出版有限公司, 1979. 英文版. 75

第六章

陌生化与小说诗学

第一节 小说诗学结构范畴学

如上所述，作为艺术最一般特征的陌生化，既决定着文学的创造、也制约着文学体裁和风格的演变和发展过程；同时，更加重要的是，它还规定着小说或诗的“制作”方式本身，成为小说诗学研究也不可能予以规避的一个主要因素。

陌生化在小说诗学方面的主要旨趣在于：加大作品的密度和可感性基质，增强作品的可感性。自动化及自动化的被消解，乃是文学所以能生生不已，并具有永久生命力的根本动因和发挥功能的两极。艺术就是在这样一种相反相成、矛盾对立中辩证地、蜿蜒曲折地向前延伸和发展的。文学就是在矛盾对立中产生，在矛盾对立中存在、在矛盾对立中发展的。“障碍、巨石、险峻的海岬，使我们的路成为必行不可之路”^①。

按照什克洛夫斯基的解说，艺术思维最大的特点就在于它与科学和实际思维不同，不是趋向于归纳、总结、综合与概括，而是趋向于对具体性和可感受性的强烈追求。这一追求作为一种统一意志，物化和具现于艺术作品的各个层次中，而成为艺术最一般的特征。在这个意义上，我们可以说：小说的诗学结构本身就是一种风格的具现物，而

^① 维·什克洛夫斯基. 小说论. 莫斯科：苏联作家出版社，1983. 俄文版. 75

情节就是一种风格现象。

那么，情节的展开方式是如何体现一种特定的风格特征的呢？

在俄国文艺学史上，最先开始讨论“情节诗学”问题的，是俄国科学院派文艺学的代表人物维谢洛夫斯基。但维谢洛夫斯基是把母题（мотив, motif）当作最基本的叙事单位。在他那里，“情节”乃是几个母题的组合。什克洛夫斯基肯定维谢洛夫斯基的创造性贡献，但却不同意维谢洛夫斯基由以得出如上见解的基础——“人种学主义”。这是指维谢洛夫斯基把小说中的情节当作是对社会生活方式的直接反映。尽管维谢洛夫斯基终其一生都在想把情节当作一种纯结构要素，而非属于题材范畴，但在理论和实践上，仍把情节的诸种构造成分，如追赶、回家、抢婚等母题，当作一种非文学的现实。这就妨碍了他的小说诗学观在体系上的连贯性和一致性。

同维谢洛夫斯基一样，什克洛夫斯基也把研究个别作家的创作意志，摒除在小说诗学研究的视野以外。以便为他主要是来源于维谢洛夫斯基的“形态学方法”扫清障碍。俄国形式主义者认为，母题，或文学情境的原型，并不是对现实生活的反映，也不属于体裁范畴，而是对业已沦为一种固定程式或规范的生活原型的创造性的变形。情节不是母题的总和，而是对母题的一种富于艺术性的安排、措置及组合。这样一来，他们便把文学作品的外部“指涉物”与其内在意义明确地区分开来，从而修正了维谢洛夫斯基理论框架中的固有缺陷。过去人们一般认为情节属内容范畴，但实际上它和节奏一样，也是一个形式成分。

在此，弄清何谓“情节”（сюжет Sjuizet）和“本事”（фабула Fable, Fabule），对于了解奥波亚兹的小说诗学，是十分必要的。这是一对相关概念。什克洛夫斯基写道：“不能把情节与本事混为一谈。本事即作品中所讲述的‘内容’；而情节的特点则首先在于它是处理具有意味的材料的一种特殊的结构方式”^①。由于情节是创作者“匠心”或“诗理文心”的体现者，所以，通过分析情节的展开方式来剖析“诗理文

^① 维·什克洛夫斯基，小说论，莫斯科，苏联作家出版社，1983，俄文版，62

心”是如何在作品中被体现出来的，便成为奥波亚兹美学家为自己提出的主要任务。

情节，按传统的理解，与“故事”同义，和风格可谓风马牛不相及。然而，如果我们不是把它理解作“本案事实清楚，该犯情节严重”一句中的“情节”，而是按照奥波亚兹的解释来看它在作品中的功能，便会得出截然不同的观点。问题在于：“情节”一词在奥波亚兹眼中，乃是一个具有特定内涵的诗学术语，它表示“事件在小说中被实际呈现和展开的时序”。与之相对的概念“本事”，则表示小说中事件本然的时间顺序。“本事”的含义略相当于“故事”，指小说中的事件本身，它可以采用转叙手法予以复述。而“情节”则是叙事中事件被安排措置的时序，它表明故事在小说中被实际展开的“方式”。前者的作用略相当于“语言”；而后者的作用则略相当于“言语”；前者代表一般法则范畴，而后者则代表具体应用和实际功能范畴。换句话说，一事物的发生必有开端、发展、高潮和结局四个阶段，这就是“本事”；但在小说叙事中，对本事的展开，可以有多得无以计数的具体“方法”，其繁复多样性几乎是不可穷尽的。小说可以任意打破本事四个阶段的时序排列，而把高潮或结局置于卷首，而后再倒过来补叙事件的前因，等等。在小说诗学中，“本事”是小说中所处理的“原材料”本身，而“情节”则是作者对原材料的加工或操作。

结构或布局，即作家在作品中的艺术安排，或按什克洛夫斯基的说法——艺术家对时间的态度，比题材更重要。奥波亚兹美学家之重视程式，即叙事模式，甚于重视作品所变形或反映的“生活”本身。艺术描写之是否酷似真实生活，这是一个早已被他们撇在一边的问题，因为艺术所表现的，仅仅是生活的一种幻觉，属于社会学和心理学范畴。在艺术作品中，上述两种因素只能充当艺术手法中的“动机”或“铺垫”（мотивировка, motivation）。相对于情节，人物同样也只占从属地位，它起的作用很有限，地位很卑微。人物仅仅是情节结构的一种副产品，因而，与其说他是个心理个体，倒不如说他只是个结构成分。塞万提斯《堂·吉珂德》的同名主人公按照什克洛夫斯基的解释，仅仅是用来串联各类事件的一条“线索”和展开情节的一个适当借口。艺

术的发展与其所反映的生活无关，而是受技巧需要的推动。不仅人物被贬低为借口，行为也同样只是语言材料借以展开的一种口实。与传统小说观不同，小说的任务不是表现人物，也不是讲一个“好故事”，因为小说中没有形形色色独具个性的人物，只有一个个“类型”（тип, type）。“哈姆雷特仅仅是舞台技巧的产物”。在构成文学作品的诸种因素中，什克洛夫斯基独重视的，就只有手法和技巧。

世界文学史上，有一部非情节性小说，因为它的这一特点而受到什克洛夫斯基的激赏。那就是斯特恩的《特里斯坦·香迪》。这其实是一部名不见经传的二、三流小说。按什克洛夫斯基的理解，情节不光指对故事材料的一种艺术布局 and 安排，而且也包括在讲故事过程中采用的所有方法，其中包括与叙事无关的审美结构，如插笔、离题、闪回、回忆……等等。如果说情节是对自然事件序列的一种偏离或错位，如从故事的中段或结尾开始叙事，经常出现的回溯性的闪回，或在行为的若干层次间交替跳跃……等的话，那么，离题、迂回、插笔等手法，则更是对骨干情节的一种偏离。对于如什克洛夫斯基这样一个对所有的“偏离”都情有独钟的批评家来说，偏离和差异差不多就是美感的代名词了。所以，在这个意义上，形式主义者断言，小说是一种很“杂”的体裁，它可以将一切似乎不属于“小说”的成分有机地融合到自身中来，如托尔斯泰在《战争与和平》中，就采用了许多历史纪事及哲理议论等材料。

在这个意义上，小说中所采用的一切手法，无论大小，无分轩輊地都是风格手法。《情节构造手法与一般风格手法的关联》——什克洛夫斯基一本十分重要的美学论著的标题本身，就将作者的观点和盘托出。因此，在形式主义美学家看来，小说中的“阶梯式结构”、延宕、细节重复与诗中的头韵法、同音重复、反讽、讽刺性模拟等等，都同样重要，都是为了实施同样的审美意图——即“分裂化法则”。

“艺术所追求的不是一般化。相反，艺术在它对其具体性的追求中，倾向于把（在实际体验中）表现为一般化和一体化

的东西炸作碎片”^①。在文学作品中，“客体经由复杂反映和并列的媒介而产生分裂”^②。

这就是什克洛夫斯基之所以如此看重斯特恩 (Lawrence Sterne) 的《特里斯坦·香迪》(1767) 的原因。严格地说, 此书甚至可以说没有什么结构, 也没有作为全书支撑骨架的故事, 全书以叙述香迪先生的心理状态为主, 人物除香迪外, 还有他的父亲、叔父、牧师、庸医、风流寡妇等, 对这些人虽也有一些性格刻画, 但全书重心是写香迪坐在长椅上用自由联想方式讲述所有的“病人”。此书写法极怪: 满纸都是括弧、星号、点点、横线、法文或拉丁文断句, 斜体字和大写字母。有的一章只有四行字, 另一章则全是空白, 而且页数也不连贯。唯一显得“统一”的地方, 就是贯穿全书那种幽默讽刺的语调^③。而什克洛夫斯基看重此书的, 恰恰就正是作者斯特恩对传统小说作法的那种肆意“嘲弄”。

托尼·奈乃特指出: 陌生化的另外一个值得注意的方面, 就在于文学作品都具有一种揭露较早的其它文学形式所加之于现实之上的代码或惯例, 并将之陌生化的倾向。什克洛夫斯基对斯特恩的《特里斯坦·香迪》的评述, 就是这样的一个典型范例。斯特恩的《特里斯坦·香迪》之所以通篇都由离题或反溯构成, 以致给人以游移于主人公特里斯坦·香迪的生平和见解之间, 目的正是为了揭露当时所流行的叙事惯例^④。

前期的什克洛夫斯基, 在着力强调情节布局模式重要性的同时, 有时不免对情节的现实生活内容及其心理哲理内涵, 有所忽视。这一点在后期得到了纠正。例如, 如果我们把陀思妥耶夫斯基《罪与罚》中

① 维·什克洛夫斯基, 马步, 格里康出版社, 1923, 俄文版, 56

② 维·什克洛夫斯基, 小说论, 莫斯科: 苏联作家出版社, 1983, 俄文版, 33

③ 西洋文学导读, 世界图书出版公司, 北京、广州、上海、西安, 1989, 802~803

④ 同上书, 23

拉斯柯尔尼科夫和斯维德尔加伊洛夫关于灵魂不朽问题的一段插笔，仅仅解释为是为了迟滞行动而插入叙事结构中的一种手法，则这一具有深刻哲理意味的、极端重要的章节的意义，势必会在某种程度上有所“遮蔽”。在对《小杜丽》的评价中，什克洛夫斯基认为负愤人监狱一场的描写，仅仅是为了迟滞情节所含悬念的破解。尽管连他自己也知道，这一段所包含的社会批判成分，比单纯为了迟滞高潮要重要得多。不但情节是这样，就连环境描写，原本也是为了制动行动的，是情节的紧张度使然，以此而成为艺术作品的一个组成部分。

什克洛夫斯基，埃亨鲍姆，托马舍夫斯基研究个别作品时所持的观点和方法，在他们对体裁的看法中也有所表现。与按作品题材划分体裁的传统方法不同，形式主义划分体裁的主要标准，非题材也非类型，而是如“大小”、“尺寸”这样一些纯建筑学标准。长篇小说（роман, novel）是一种混合体裁，而短篇小说则是一种单一和直线体裁。“长篇小说以历史或旅行为源泉；而短篇小说则源于童话或笑话”^①。

迪尼亚诺夫在谈及当代文学危机时指出：危机的征象在于体裁感的淡漠^②。而体裁感无论对作家还是对读者，都十分重要。当缺乏对整体的知觉时，也就无法评价其各组成部分的相对分量。而若没有对作品整体大小的意识意象，“语词不会引起共鸣，行为会无谓地、盲目地展开”^③。

形式主义者十分重视情节的内在张力和叙事模式。什克洛夫斯基指出：“作品以外的任何力量都无助于提高小说作品的潜能”^④。这无疑是正确的。“信息”，无论它适当与否，都只能阻碍，而不是帮助艺术潜能的发挥。但这一观点后来做了修正。后期奥波亚兹成员肯定：文

① 艾亨鲍姆. 论文学——历年论著选. 莫斯科：苏联作家出版社，1987. 俄文版. 171~172. 又见维·什克洛夫斯基. 马步. 格里康出版社. 莫斯科/柏林. 1923. 俄文版. 46

② ощущение жанра——指对大小体裁的区别感——笔者。

③ 艾亨鲍姆. 论文学——历年论著选. 莫斯科：苏联作家出版社，1987. 俄文版. 171~172

④ 维·什克洛夫斯基. 小说论. 莫斯科：苏联作家出版社，1983. 俄文版. 177

学事实也同样可以成为文学作品的审美因素。这在他们所创作的“元小说”中，得到了具体的体现。

文学作品中的情节发展是靠内在力量推动而进行的，这一点在艾亨鲍姆的《果戈里的外套是如何写成的》中，得到了极为鲜明的例释。艾亨鲍姆认为，《外套》是一篇怪诞风格化的杰作，是一篇富于表现力的故事的典范。吸引艾亨鲍姆的，是这篇小说的叙事语调。他认为：这篇小说通篇都由一种语言游戏“变奏”而成。作者作出这样的推论，想必与他高深的音乐造诣有关。因为他所说的这种方法，恰恰正是音乐作曲法的主要原则：即由一简单动机通过各种手法，诸如旋律、变奏、转调、和声、对位、配器……等等，来深化主题。与此相同，在《外套》中，一个简单的玩笑，被发展“变奏”为发音、表情语和声音姿态等等。叙事人的语调在这篇小说中始终居于一种支配一切的地位。小说情节全部是在语言层次上发展运行，它同时也构成了该小说的风格——即喜剧性叙事与感伤主义的修辞色彩的交替混合。在这个例子中，形式主义者所能证明的最显著的一点，便是文学风格的取得，关键在于“写作”小说的具体的语言操作法。这一点与波兰美学家英伽顿的观点可谓不谋而合。后者认为：同一部音乐作品，在不同的演奏家和指挥家的表演下，或同一些演奏家或指挥家的每一次表演中，都会带有不同的风格。同理，一个表现欢快的乐曲，甚至能被演奏为哀伤、郁闷！艺术家或作家操作其所运用媒介的方式，是艺术品和文学作品风格的来源。

必须在此指出的一点是：在小说诗学研究中，形式主义阵营内部其实并不统一。原因在于所用方法不同。主流形式主义即奥波亚兹，主要采用文学史方法研究小说；而以罗曼·雅各布逊为代表的“莫斯科语言学小组”则采用语言学或符号学方法，尽管在“陌生化”等主要观点上，两者是空前一致的。用语言学方法研究小说一类的想象类文本，在形式主义运动中也卓有建树，其中，值得介绍的，是普洛普。

严格地说，普洛普不属于奥波亚兹的主流作家，在厄里希的《俄国形式主义：历史与学说》中，把他划为奥波亚兹外围作家。但普洛普的研究成果，却无疑属于俄国形式主义小说诗学研究中的重要成果之

一。

普洛普所采用的方法，可以说与什克洛夫斯基大异其趣。如果说后者用的是从“语言”到“言语”的方法，那么，普洛普的方法却恰好是反过来的，即从“言语”到“语言”——他把看似杂乱无章的现象整合成严整的系统，并从中找出支配这一系统的“语法”。

普洛普（Владимир Яковлев Пропп，1895～1970年）的《民间故事形态学》，可说是形式主义批评成功运用结构主义语言学观念，分析自叙体故事各种复杂形态的杰出典范。可以设想，结构主义对“语言”和“言语”，以及俄国形式主义对“本事”和“情节”所作的区分，是普洛普解析其对象的一个灵感来源。在这本书中，普洛普进行了这样一项“元语言”实验：即把形态复杂、历史发展源远流长的民间自叙体故事（言语），还原为种种变化形态所由以生发、生成的原型（语言，语法）。此类故事中人物的类型化，恰恰成了普洛普从事这项实验的一个便利条件：因为繁多多样的个性会给实验带来许多不确定性。他所采用的方法如书名所示，是“形态学方法”，即不是按人物、而是按功能，亦即人物在情节中所扮演的角色，来划分类型。尽管在同一篇童话的诸多变体中，人物的角色总是在不断变化，但他们所行使的功能却始终如一，这就使繁多归于齐一成为可能。换句话说，民间故事功能中的“谓词”，即主人公的“所做”，是经常性的成分；但它的主词，即人物的名字和属性，则是不断变化的。“民间童话往往不会把同一行为分配给不同的人”。根据时代及环境的不同，敌人的角色可以由魔鬼、蛇、狡滑的巨人、鞑靼人酋长来扮演。而巫婆、邪恶的术士、风暴、被俘虏的野兽，则往往充当英雄前进道路上的种种障碍。本着这一基本工作假设，放眼国际民俗学界，普洛普发现一些在迁移童话中常见的情节“越来越小”，而人物“越来越大”的现象。但这些功能的组合却是一致的。换言之，不同国度和时代的民间童话之间，最惊人的相似性不在个别“母题”，而在“情节”，即这些母题的组合方式。构造学范畴的成功运用使普洛普得以“馭繁就简”，“高屋建瓴”，将一片混沌整顿成一个清晰严整的世界。《民间故事形态学》迄今仍是享誉国际学术界的一部名著，它代表了俄国形式主义所能贡献的最好的成果之一。

奥波亚兹在小说诗学领域的主要建树，表现在他们提出了许多新颖的小说诗学研究的范畴和主要概念，成为其后研究者由以进入“迷宫”的阿里阿德涅线。

母题及其组合 (мотив и их связь)

母题的组合构成为情节。“母题”(мотив)有多种，其中，最重要的，是对立风俗母题(противоречие обычаев)。莫泊桑的许多小说就建立在风俗的对立之上。“虚假的不可能性母题”(мотив противоречия ложной невозможности)也属于一种建立在对立之上的母题。俄狄普斯竭力逃脱预言的追逐，但那可怕的预言终究还是应验了。老巫婆预言马克白在森林向他走来之前不会被打败，说他不会被“妇人所生”的人杀死。结果是：士兵们在向马克白的城堡进攻时，为了不暴露自己方面的人数，手举着树枝；而杀死马克白的人不是生下来的，而是剖腹产；不可能的事终究成为可能的现实。母题还可以干脆就建立在对比(контраст)之上。还有就是“丈夫在其妻子的婚礼”上的母题(多见于莫泊桑的小说)。再有就是童话故事中的“抓捕不到的罪犯的”母题。这类母题的展开常给人以“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”之感。以出谜和解谜及其扩展形态——完成一件不易完成的重任——为基础的母题，也属于这一系列。在现代文学中，“无辜的伪罪犯”母题也十分走运。主人公起先被诬陷判刑，后来，或由于有人作了伪证；或由于一个好的证人出场而使主人公得以洗掉罪名。

结局 (концовка, конец)

小说一般说不能没有结局，因为没有结局往往会使人感觉不到情节。在勒萨日的《跛腿魔鬼》中，书中人物看到窗户里有一个老者和一男一女两个年青人。老者在吻着那位青年女子，而那青年女子却把手放在身后让那青年男子吻。人物之一猜测那青年男子是那女的的情人，而另一位知情者却告诉他：恰恰相反，那青年男子是她的丈夫，而那老者才是她的情人。女的爱的是青年男子，而又不得不对老者虚与委蛇，因为他是个官庭显贵。什克洛夫斯基写道：“这里之所以给人以完结感，端赖于此我们先得到的是虚假的认知(ложное узнавание)，

而后来又得以揭破真相，也就是说，公式被实现了”^①。

有时候，在一段描写之后，会继之以一个“虚假的结局”（ложный конец），即一段风景描写，如“严寒更加剧了”等等。对于果戈理来说，“虚假的结局”往往是一段秋景的描写，或是一句感叹：“先生们，活在这个世上是多么乏味呀！”^②这一新的母题与前此的描写两相对比，因而能造成一种完结感。

带有“否定性结局”（отрицательный конец）的短篇小说，则完全是一个特殊的类型。俄语阳性名词复数第二格形式，常被称作是“零位词尾”（нулевое окончание）。与此相仿，短篇小说如莫泊桑的某些短篇小说中，就以具有“零位结局”为特征。这时，构成对比的另一方会可疑地缺席。这主要见之于莫泊桑的小说中。在这里，我们常常找不到“比较方”（即二元对位中的第二元），而且发现小说似乎并未结束，这就是形式主义者所谓的“零位结局”^③。小说的高潮久决未下，小说犹如被吊在空中。如其中一篇小说写道：一位母亲到乡下看望她送给农民抚养的非婚生的孩子。这孩子已经变成了一个粗野的农家野孩子。悲痛欲绝的母亲掉到了河里。而那个什么都不知道的野孩子用长长的棍子将落水的女人拉了上来。小说就此结束。这一结局之所以被当作是有“结局”的，是因为有大量小说作背景，其未完成部分，可以由读者根据自己的经验来补足。福楼拜时代法国小说多数都带有这样的结局。

什克洛夫斯基将这类小说的审美效应归结为小说中实际发生的事与实际上未发生的事之间的对比。而结局如何，对于一个熟知传统小说模式的读者来说，则是可以推知的。能够引起读者关注小说的因素，恰恰在于这种“已知”和“未知”之间形成的对比、差异。“法国读者能比较明显地感觉到对规范（канон）的破坏，或是能较容易地找出二元对位（параллель），这一点比我国读者强，因为他们对什么是标准并

① 维·什克洛夫斯基。情节的展开。布拉格。1921。俄文版。10

② 维·什克洛夫斯基。情节的展开。布拉格。1921。俄文版。8

③ 果戈理。伊万·伊万诺维奇与伊万·尼基福洛维奇吵架的故事

没有一个很清晰的概念”^①。

对位 (параллелизм)

在多数情况下，俄国形式主义者所说的“对位”，与我国古典诗中的“比兴”有几许相像。什克洛夫斯基写道：还有一种方法是“创造一种阶梯形式。事物被对它的反映和对比而分裂并扩展”^②。从什克洛夫斯基所举的例子中，我们不难发现：

哎，苹果你到哪儿去下仔儿？

哎，妈咪妈咪她想嫁人——

什克洛夫斯基对此例的解释有如下述：“这里有两个根本不相吻合的概念，但它们却相互将对方从通常的联想系列中逐出去”^③。

在诗语的各个层次上，都可以见到这种将同一事物一分为二，而后再将二者对立起来，通过两个部分的并置、相形、比较和互补，造成一种新的语义张力的情形。

情节的阶梯式展开不仅意味着一种隐含的对比或对位 (параллелизм)，而且也意味着母题的一种阶梯式累积或生发。什克洛夫斯基认为：所有冒险小说都是按照这一原则而生发展开的，因此，实际上这种展开方式是无穷无尽的。这也就是为什么这一类小说准定会会有一个尾声 (эпилог) 的原因。如大仲马的《十年后》和《二十年后》。

结构比较松散的长篇小说，同样离不开阶梯式展开的对比原则。列·托尔斯泰的长篇小说，无一不在个别人物或一组组人物之间，展开广泛的对比描写。《战争与和平》可以明显区分出两组比较：一、拿破仑与库图佐夫；二、彼埃尔·别祖霍夫与安德烈·保尔康斯基，而尼古拉·罗斯托夫则是这两组人物之外的一个参照视点。《安娜·卡列尼娜》中，则贯穿了渥伦斯基—安娜与列文—吉蒂的对比。不仅如此，实

① 维·什克洛夫斯基。短篇小说和长篇小说的结构

② 维·什克洛夫斯基。马步。格里康出版社。莫斯科/柏林。1923。俄文版。122

③ 维·什克洛夫斯基。情节的展开。布拉格。1921。俄文版。11

际上，按照什克洛夫斯基的解说，在这后一部作品中，按照阶梯方式形成的层层对比，最终形成一个类似于“拱顶”（свод）的建筑，从而造成其意义空间。

这两组人物的并置由亲属关系做了“铺垫”。在此什克洛夫斯基引用了列·托尔斯泰给读者信中的一句话：“我决定让老保尔康斯基成为这个杰出的青年人的父亲，因为引进一个与故事毫无关系的人物是很不合适的”。什克洛夫斯基以此断言：亲属关系在此仅仅是一种叙事策略。“比较组两个人物之间的关联并不重要，也就是说，真正的关键在艺术的必要性，亦即情节的迫切性”^①。

在托尔斯泰的《三死》中，为了探讨死亡主题，托尔斯泰对比了三组死亡场景：太太之死、农夫之死和树木之死。在这篇小说中，作家采用的铺垫法乃是在三者之间建立了如下联系：农夫是太太的车夫，而树木则是被人砍了给农夫做十字架用的。值得注意的是，什克洛夫斯基把晚近民间抒情诗中写恋人的相爱，以致在幽会时将一片草地踏得乱七八糟这样的“隐喻似”的风景描写也纳入“对位”范畴，由此可见这一概念在奥勃兹兹心目中，是很宽泛的，大凡在两组意象间能够形成一种“互文”关系的，皆可纳入。《两个骠骑兵》题目本身就蕴含着对位的关系，这就是在爱情、纸牌和对朋友的关系之间的一种“互文”性说明关系。有时在构成对位关系的二元之中，其中作为“对位”方的另一元并不出现，像在莫泊桑某些小说中所写到的那样。什克洛夫斯基指出：“这一仅被意指到的一元，通常如果不是一种被解构了的短篇小说的传统方式——例如，他^②似乎在写着一种没有结局的短篇小说——，就是只不过表现了一种——比方说——“法国资产阶级对待生活的态度”^③。例如，莫泊桑就常常采用“陌生化”手法写农民的死亡。其中，用作比较方的往往是一个城里人的死，但在小说中，这“后一方”并不出现。有时作为对比方出现的乃是叙事人的一段抒

① 维·什克洛夫斯基，情节的展开，布拉格，1921，俄文版，11

② 按即指莫泊桑——笔者。

③ 维什克洛夫斯基，小说论，莫斯科：苏联作家出版社，1983，俄文版，33

情性的议论。什克洛夫斯基认为，这是因为“法国文学传统与俄国文学传统相比，似更形清晰，法国读书界对于标准的被破坏，感觉更鲜明，而我们的读书界对何谓正常观念模糊”^①。

由以上叙述不难发现，什克洛夫斯基所谓的“对位”，在某些情况下，与我们汉语修辞学中的“比兴”、“对比”相似，有些地方又与“互文”、“互补”、“偏意复词”或“借意”相近。很多文学名著可以被纳入这一项下。如著名小说《蝴蝶梦》（又名《丽贝卡》）中，与女主人公形成对比的前一个已死了的女主人，始终未曾出场，但却如影随形，如鬼魅一般在女主人公的心理场中时隐时现，以此造成一种恐怖神秘的效果。这就是以“不出场”而存在，并与出场人物形成对比的例子。

框架法（обрамление）

现代小说的前驱是一些短篇小说集。这一点，中国与外国相似。被纳入同一小说集的作品，应当在彼此间建立某种联系，哪怕只是形式上的联系也罢。多数这类小说采用框架法将小说联系在一起，即把小说当作一个个部分纳入某一起“框架”作用的小说的“统帅”之下。最著名的这类小说是《一千零一夜》（又名《天方夜谭》）和《十日谈》。

“框架式小说”的联接方法之一是“小说套小说”形式（способ вставлять новеллу в новеллу）。这类小说多采用自叙体讲述方式。讲述者用一个个未完待续的“故事”来拖延死刑——使故事完结的因素——的到来。

“小说套小说”的第二种方式是“故事同的争论方式（прежде сказками）”这种方式既可在故事内部展开，也可在故事之间展开。在前一种情况下，讲述故事原本是为了说明某个思想，可所讲述的故事却与“道德训戒”相抵触。其中的“道德训戒”有时以诗或格言形式出现。这种体裁什克洛夫斯基以为属于自叙体中的书丽语体形式。

其实，在故事之间也可以有“争论”，这一点尽管什克洛夫斯基没有说，但我们认为这种“争论”的例子在《十日谈》中就可以找到。

^① 维·什克洛夫斯基，情节的展开，布拉格，1921，俄文版，13

在欧洲文学史上，起框架作用的短篇小说出现得很早。什克洛夫斯基认为许多来自东方的短篇小说（通过阿拉伯和犹太人）在这方面与来自欧洲的一般无二。在“故事套故事”类型中，纯属欧洲传统的，是“为讲述而讲述的”形式，如《十日谈》。它没有一个贯穿每个故事的中心人物。而且，作者的注意力不是放在人物即行动者身上，而是放在行动本身上。“行动者只是一副纸牌，一种使情节形式得以展开的借口”^①。什克洛夫斯基认为这种情形由来已久，早在勒萨日的《吉尔·布拉斯》中，人物就是如此之缺乏性格，以致有批评家认为作者似乎把描写中间人物（средний человек）当作自己的任务了^②。

“框架式小说”在“骗子小说”中使用得最广泛。在塞万提斯、勒萨日、菲尔丁手中，这种手法得到了发展和继承；而到了斯特恩笔下，它发展成为一种欧洲的新小说形式。

“笑话体短篇小说”（новелла анекдот）

“笑话体短篇小说”多为完结体。小说人物被置于令人难以置信的困难处境中，而人物凭借他的智慧和力量战胜了困难，赢得了胜利。情节呈封闭的环形结构，如《一千零一夜》中被用粉笔涂抹了的房子。此类小说可以成为构成更复杂结构的一个成分，例如，可以将它嵌入某个起“框架”作用的短篇小说中，使其共同构成一个情节簇（сюжетный куст）。

许多小说，如《十日谈》中的许多短篇小说，是由对一个笑话或一句警句的展开形成的。现代小说也有采用这种体裁的，如果戈理和莫泊桑的某些小说。

穿连小说（нанизывание）

在使用这种结构方法的地方，一个个结构完整的故事——母题“鱼贯”地出现，其中，有一中心人物贯穿始终。许多以完成高难度任务为线索的故事，都以穿连法为主要特征。而且，同一母题也可在故事之间传导流转。有的故事则由两个乃至四个小故事组成。冒险小说

① 维·什克洛夫斯基。情节的展开。布拉格。1921。俄文版。13

② 维·什克洛夫斯基。情节的展开。布拉格。1921。俄文版。16

多采用这类形式。主人公被动地经历了许多风险，如被海盗劫持，而劫持他（或她）的海盗也同样经历了更多风险，等等。

充当此类小说铺垫的，有时是超自然的因素，如神的愤怒（《奥德赛》）。有时，穿连小说与框架小说共用。如《金驴记》。在这部小说中，用穿连法的故事有大战皮囊、变形、强盗顶楼上驴子的笑话等。而采用“框架式”的则有巫师的故事等。采用穿连法的故事多数曾经都是独立完整的故事。如顶楼上藏着的金驴却被影子给暴露了，在此之后，作者说，这个故事引出了一句什么什么熟语（поговорка），可见那句熟语在当时是家喻户晓的。

环形结构

在早期小说中，一组短篇小说往往是由一个起框架作用的短篇统领而被嵌进去的，如《天方夜谭》和《十日谈》。马克·吐温在《汤姆·索耶历险记》结尾写的那句话，常被什克洛夫斯基用来以说明小说的结构问题。“写关于大人的小说的时候，作者知道应该在什么地方停笔——那就是，写到结婚为止；可是写起少年人物来，就只好能在哪儿收场就趁早收场”^①。所以，此书以后会有续一续二乃至续三。

能使短篇小说显得似乎完结，最好采用环形结构或环套结构（построение типа кольца или петли）。小说需要一种对主要行动起制动作用甚或“反动”作用的因素。“对于短篇小说的构造，不仅需要行动（действие），而且还需要反行动（противодействие），或某种不谐调”^②。在这一点上，母题与比喻或双关语相近。什克洛夫斯基认为：绝大多数色情陌生化手法（эротическое остраение）都是对一个比喻或双关语的展开或生发。这在《十日谈》中可以找到许多例子。

铺垫（мотивировка, мотивирование）

“铺垫”，或叫“事出有因”，是俄国形式主义批评中的另外一个重要概念。它的意思是用生活习俗来解释说明小说中的情节结构。换句话说，也就是用“生活”的语言来证明某种艺术程式。一般说，他们

① 维·什克洛夫斯基。情节的展开。布拉格。1921。俄文版。17

② 马克·吐温。汤姆·索耶历险记。人民文学出版社。1978。中文版。240

对铺垫的评价极低，以为这是一种次要现象，是一种必不可免的缺陷，不得不如此的抉择，其目的是为头脑简单的读者“预作说明”，吸引他们欣赏作品而假托的一个借口。

在现实主义小说中，铺垫似乎是必不可少的，因为作者必须给人物的行为找出令人信服的理由或根据。

插笔 (отступление)

什克洛夫斯基写道：“插笔的作用一般有三种：第一种其作用是使得向小说引入新材料成为可能。例如，堂·吉诃德的话语使得塞万提斯得以向小说输入各类批评、哲学一类的材料。插笔的第二种作用具有更大意义——制动 (задержание) 和阻滞 (торможение) 行动”^①。“插笔的第三个作用是构成对比 (контраст)”^②。

按照什克洛夫斯基的解释，古希腊戏剧中，人物的独白性话语，往往用以表达一种与主人公身分相符 (索福克勒斯) 或不相符 (欧里庇得斯) 的道德训戒，其目的是为了让人能记得住那些有用且有益的格言和警句。但“人物的话语也可以成为发展情节的方法之一，即往话语中引入新材料”^③。由于人物话语的引入，塞万提斯的小说“像午餐一样扩展了好多”^④。堂·吉诃德的话语的被引进，使得塞万提斯有了一条“联结的线索”，从而将自己的许多思想归入这位可怜的骑士之口，使他的意义增值。在这些场合，塞万提斯得以借堂·吉诃德之口，说出他有关养殖业、学位和军衔等问题的见解。

在《堂·吉诃德》中，作者充分利用了堂·吉诃德的发疯与智慧来创造一种对比。随着小说的发展，作者笔下的人物包括萨丘·潘沙都似乎越来越聪明了似的。在小说的第二部中，人物的话语更加片面化，更像是一种“拼贴” (мозаика)。什克洛夫斯基由此得出的结论是：与海涅和屠格涅夫的看法相反，塑造堂·吉诃德这个人物，并不是塞

① 维·什克洛夫斯基，情节的展开，布拉格，1921，俄文版，4

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，123

③ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，124

④ 维·什克洛夫斯基，情节的展开，布拉格，1921，俄文版，23

万提斯为自己提出的任务。“这一类型是小说行动结构的结果，因为实施机制常常创造出一种新的诗体形式”^①。此外，在小说写到一半的时候，塞万提斯开始意识到他在主人公身上制造出了一种“两重性”，从而开始自觉地利用这种两重性来为艺术目的服务。而在《纨绔少年》中，作者通过对话甚至将《同义词词典》的片断引进剧中。

什克洛夫斯基断言，小说在形式上具有很大自由度，它可以容纳感情分析、描写、旅行记、爱情故事及历史事件等等。而这种种“无关”成分的被引入，全是因为有了“插笔”之故。

“迁移情节” (бродячий сюжет)

在文体演变过程中，总有一些不变因素代代相传。如“迁移情节”。在阿普列尤斯的《金驴记》中，有这样一个“插进”的短篇：一个手艺人出门做买卖，留下妻子一个人在家。妻子请来了情人，丈夫突然回来了，妻子将情人藏在木桶里。丈夫说他真走运，他把木桶卖了5个迪纳尔。妻子说：“你真够精明的！我坐在家里，还卖了7个迪纳尔，你5个迪纳尔就把它给卖了”。丈夫问买桶人现在在哪里？妻子说在桶里，正看桶是不是结实。情人听到这番对话，从桶里钻出来，要丈夫洗一洗桶。手艺人钻进桶里，妻子盖上了盖儿。情人背着丈夫与其妻子成其好事。

而到了薄伽丘笔下，却是截然不同的另一种意趣^②。

关于此二者的不同，什克洛夫斯基写道：在阿普列尤斯笔下，受骗的丈夫是个同性恋者，他最后发现了妻子的情人，便叫手下做工的将他痛打了一顿。显然，在阿普列尤斯眼中，这个受骗的丈夫是对的，错在妻子，她是个坏女人。薄伽丘并未改变故事，但他认为一个人不跟自己的妻子一块生活，却要求妻子忠诚，并且利用发现妻子有情人这一机会，滥施淫威，所以是个十足的恶棍。薄伽丘是站在捍卫女人权利的一边的。

可见，情节的组合方式本身，是作家表现生活，揭示足以显示对

① 维·什克洛夫斯基。情节的展开。布拉格。1921。俄文版。24

② 《十日谈》(第7天第2个故事)。

象本质矛盾的方法。这里面蕴含着意识和时代的冲突和斗争。“迁移情节”的“相似中的不相似性”，往往正是表达作者观念意识与前人相“左”的地方，也是我们在欣赏中所孜孜以求的那个“点穴之处”。

“阶梯式结构” (ступенчатое построение)

这在形式主义批评家心目中，乃是上述所说的“分裂”法则最鲜明的体现。文学作品时刻都在避免直接陈述，而是常常把直接陈述化解为种种叙事策略或技巧。例如列夫·托尔斯泰最喜欢的手法之一，就是一种叫作结构性对比的手法。《量布人》中，是马的宇宙同人的世界的对比。在《三死》中，作家比较了三组有关死亡过程的画面；而在《哈吉·穆拉特》中，则是小说开头一粒掉在地上的牛蒡种子的意象，与主人公的命运形成对比。在短篇小说这种最具有艺术性的体裁中，对比原则的重要性和支配作用愈形显著。其审美效应的产生，更多地取决于对各类对比和不谐调的精心布局。这种手法有的采用对一个玩笑的化解来结构故事，还有的则写由于误会而引致的两种社会习俗之间的冲突。契诃夫的《胖子与瘦子》和列·托尔斯泰的《量布人》，则是其中较为显著的例子。

阶梯式手法多见于民间故事——故事中的英雄总是要一而再、再而三地完成一系列壮举。如“三顾茅庐”，“三打祝家庄”等等。框架式可以《一千零一夜》(又名《天方夜谭》)为例：萨桑国国王山鲁亚尔因痛恨王后与人有私，便将其杀死。嗣后每日娶一少女，翌日凌晨处死。宰相女儿山鲁佐德为拯救无辜的女子，自愿嫁给国王，用每夜讲故事的办法，引起国王的兴趣，俾使自己免遭杀戮。她每次当故事讲到关键时刻，天就亮了，国王只好留她不杀。好听下文。就这样，她的故事一直讲了一千零一夜，终于感动了国王。这是两种手法结合的例子。

结构延宕 (architectonic tautology)

文学作品中常常使用种种“节外生枝”的手法，以迟滞高潮的到来，它们在小说所描写的行动中，起到一种“制动”的作用。“阶梯式手法”以此而同另一种叙事手法——“延宕” (торможение, retardation) 紧密关联。

为了说明这最后一种手法，什克洛夫斯基从《十日谈》和《堂·吉珂德》中，撷取了大量例证来做说明。在塞万提斯小说中，主要情节是如此之灵活，以致于它只是提供了一个框架，以便把一个个故事嵌入进去（вставные новеллы）。小说的第二部只不过是“一组松散笑话的拼贴”。从小说情节和主要故事的观点看，这些在“文学小酒馆”讲述的笑话不过是为了迟滞行动而采用的有效手段之一。

在叙事类文学的另一极——精心编织的叙事类作品中，同样设计了延宕的方略。叙事诗一类的民间文学中，常用的延宕手法有追逐，完成超难的寻宝任务等等，它们都能有效地迟滞高潮的到来。在现代侦探小说如柯南·道尔的小说中，由华生医生提供的虚假的“谜底”，往往会迟滞真正谜底的出现，以此对行动起到一种制动的作用。霍夫曼作品中，层层叠加情节；狄更斯的《小杜丽》中累积谜团的手法，也都是在起延宕作用的。中国传统小说中也不乏延宕的例子。我们古人也很重视这种手法。如清人李渔就说过：“这番情节虽是相连的事，也要略断一断，说来分外好听，就如讲谜一般，若还信口说出，不等人猜，反觉得索然无味也”①。

应当说俄国形式主义的小说诗学研究，既有成绩，也有严重缺陷。两者都来源于它那“片面”的方法。由于“片面”，它能见别人所未见；也由于“片面”，它见不到别人之所见，因而把心理学和社会学批评方法弃之如蔽屣，以致在他们作出伟大发现的地方，也包含了令人不能容忍的谬误。在研究小说诗学时，他们把“手法”当作研究的主要对象，把各个时代，各个作家的各种手法，从其历史语境中剥离开来，放置在一个平面上，对其进行共时态的研究，这是他们的力量，也是他们的弱点。力量表现在他们在揭示文学作品的“建筑学”法则上，超绝前人，独步当时，开一代风气之先，成为整个20世纪西方叙事学真正的开山鼻祖；弱点在于：他们试图把自己封闭在狭小的研究视野内，固守“内在的”、排它的方法论立场，从而极大地缩小了自己的视界，成为巴赫金所讥讽的那种为了要观察树木的年轮，而不惜使自己成为

① 李渔·十二楼·上海古籍出版社·1992·103

近视眼的可笑的批评家①。

但这种倾向，在后期有所克服，这从本节中的个别叙述中也能窥见一二。

第二节 小说诗学研究 with 当代叙事学

陌生化理论，最终仍将通过小说诗学结构的具体分析来进一步检验。一种缺乏具体材料支持的理论，无论如何，充其量也只能称其为一种“假说”而已。对作品诗学结构的“工艺学”解剖，将使我们最终面对陌生化在文学作品内（小说诗学结构）和外（文学史即作品间性）在形式演变方面的作用机理问题。

在这方面，陌生化突出表现在作家的求新意识中。文学是一道长河，任何作家都是在这条河的某一段从事创造的。处在文学之“流”中的作家，他的创造绝不会是在真空中进行的。那些在他之前出现过的所有作品，就构成了他从事新创造的“环境”和“背景”。一方面，即便是最独特最富于创造性的作家或艺术家，也不可能不向他的某一个或某几个前人学习或借鉴一些什么；另一方面，作家或艺术家如若单单只满足于“模仿”或是“效法”他的前人，对之敬若神明，亦步亦趋，不敢或无力去超越他的前人，那么他的作品也就不会有任何价值。作家既是其作品的创作者，同时也是它的第一位读者。在创作中，他既要有意识地与某一种既定风格或流派认同，从其身上汲取从事生发和创造的培养基；又须通过对既定风格风格化模拟来对其实施创造性的变形，使之“陌生化”，从而达到超越既定风格或流派，使读者获得既熟悉又陌生的审美感受的目的。风格化或讽刺性模拟是手段，陌生化和自动化的消解，才是目的。

因此，在小说诗学结构方面，陌生化的第一个含义，是对既定风格和流派的陌生化或“反处理”。它是文学内在生命力的来源。对陌生化在小说诗学结构方面内在机理的分析，从表面上看，似乎是一个静

① 文艺学中的形式主义方法。张捷译。漓江出版社。1992.204

态的、平面的和共时的问题，但在对它的具体分析操作过程中，它又不可能不展开或呈现为一个动态的、纵向的和历时的形态。这样一来，一个静态的、共时态的问题，在具体分析过程中，便成了动态的、充满了辩证运动的历时性过程。小说诗学结构分析，以此而同文学史紧密结合在一起、不分彼此。这正是俄国形式主义小说诗学研究的一个最突出的特征。忽略这一点，便无缘得窥其理论之壶奥；蔑视这一点，便无法最终理解其在小说诗学理论方面的贡献和缺陷。

那么，共时与历时、静态与动态、横向与纵向，是怎样在小说诗学结构分析过程中被统一起来的呢？

要说明这一点，最典型的范例，莫过于“自叙体故事”（сказ, skaz）。纵观奥波亚兹的艺术散文（художественная проза）论，学理分析最透彻的，莫过于他们对自叙体故事的解析。自叙体故事，是俄国形式主义批评家小说诗学研究起步时分析的第一个对象。它之所以能获此“殊荣”，与它的特点不无关联。那就是它形式较简单，是一种最形式化的体裁；其次，是这类体裁心理内容最少。有意规避“心理主义”的奥波亚兹成员，自然会对之投以青睐。其三，是因为“自叙体”本身即一种叙事风格的代名词，它比较注重突出讲故事人个性化的语调，从而使其成为一种最宜于进行风格化（стилизация）模拟的体裁。所有这一切，都说明自叙体最适于说明和例释小说内在的“建筑学”法则。

在奥波亚兹成员中，对“自叙体故事”的工艺学法则及其内在机理分析最力的，是艾亨鲍姆。

自叙体故事在俄国和俄国以外的欧洲文学传统中，都有其历史发展的脉络。按照艾亨鲍姆的观点，小说从来只有两种主要的叙事方式，其一是“故事本身”；其二是“舞台故事”。区别二者的主要根据，是看叙事在其中所起的作用。在第一种方式中，作者或专门的叙事人面对读者讲述。叙事本身成为形式的构成要素之一。在有的作品中，叙事甚至是最主要的要素。在第二种方式中，人物对话被置于前景，叙事围绕对话进行，其作用类似于舞台说明或解释。这种方式与戏剧相仿，因为其中的叙事被代之以表现成分：一切都作为被讲述的故事或

史诗（эпос）展现在舞台上。

叙事方式问题是建构小说理论的基本出发点。

按照俄国形式主义者的观点，叙事成分接近口头讲述的程度如何，是区别小说叙事类型的主要根据之一。由此出发，又可以将包括上述两种叙事方式在内的叙事类型，划分为口头语体叙事和书面语体叙事两种。

小说，往往可以定义为一种混合体裁，或杂交体裁。在文学史上周期性出现的危机期中，“危机”的突出征象，往往表现在体裁之上：人们缺乏对体裁的整体感受能力，体裁之间的界限模糊不清。此外，旧有的、占主流地位的体裁及其所代表的风格，由于其过分为人所熟悉以致变得平滑，易于为人所模仿，以此趋于一般化和自动化。在这里，所谓“自动化”是指它在接受中的情形而言，即读者能“不假思索”地、“成打成批地”接受下来。而每逢这样的时期来临，旧有的、在一般读者群中形成的有关“文学性”的标准，势必会由于它的“不适时性”，而面临着必须加以革新的境地。于是，一种变革旧体裁由以统帅材料的主导原则的历史性需要，便应时而生。这种需要乃是一种“历史的呼声”，或可称为“社会定货”。在这里，后一个概念不仅指社会生活的变化以及伴随这些变化而来的人们的感觉方式的变化；而且，也指文学内部由于危机期的出现而产生的一种内在规律。因为，“社会定货”（социальный заказ）也存在于文学内部”^①。每逢这样的危机期来临，那些敏于感应“时代的呼声”，对“社会定货”感觉敏锐的作家，就会勇于通过对旧体裁及风格的风格化模拟，来大胆引入“异质异类”的风格特征，从而实现旧体裁风格的革命性的超越：文学中的革新，既在传统之中，又超越于传统之上。需要本身并不决定这类变革所采取的方向，是用粗野不文来取代典雅精致；还是用古朴取代新颖，等等。总之，“艺术作品的创作和接受（因接受仍处于艺术的平面）不是以生活，即‘其实际所是的那样’为背景，而是以其它惯用的艺术表现手法

^① 艾亨鲍姆. 论文学——历年论著选. 莫斯科：苏联作家出版社，1987. 俄文版. 97

为背景下进行的”^①。那些在文学史上具有独创性的天才艺术家，无一不既是某一风格流派的继承者，同时又是它的风格规范或程式的解构者和破坏者。

艾亨鲍姆从这一观点出发，把青年托尔斯泰看成是这样一个既定文学规范的破坏者。他依据青年托尔斯泰的日记、书信等第一手材料，进行了细致的比较分析。托尔斯泰的创作手法和风格手法，就表现为他对以谢林、黑格尔和费希特等人为代表的德国古典哲学作为自己基础的俄国浪漫主义文学的传统规范和标准，进行了一系列系统的解构和反处理。这里，所谓解构和反处理，包含着两个含义：其一，是复活已有的、但却为人所忽略或忘却的旧风格手法；其二，是对旧风格手法进行解构和组合。当托尔斯泰以写作《童年》开始其文学生涯之时，在俄国，旧的浪漫主义美学和诗学体系，作为一种体裁规范和形式程序，“开始丧失其效用和可感性”^②。这时，对这一既定规范和标准实施“陌生化”，乃是对其实行“创造性变形”或“反处理”的一个契机。在托尔斯泰创作开始起步时的俄国文坛，就正是这样一个呼唤新风格的危机时期。这一危机的突出征象，表现在传统自叙体小说上。在托尔斯泰之前，自叙体小说在普希金、果戈理、莱蒙托夫、屠格涅夫等作家笔下，亦已将其审美潜能耗费净尽。尔后，随着托尔斯泰的出场，乃退居背景和第二位，成为一种非主流风格，直至契诃夫才再度“东山再起”。

从“自叙体”的风格特征看，托尔斯泰的风格并不“纯”。因为，按照艾亨鲍姆的解释，自叙体小说的突出特点，在于叙事人的口语体风格，占据主导要素地位，并构成了一个意识的焦点。叙事人往往也是书中的人物之一，他的口语体风格（个性化语调、口误、措词特点、民间语源学……等等），往往决定了小说整个体系的风格特征。托尔斯

① 艾亨鲍姆. 论文学——历年论著选. 莫斯科, 苏联作家出版社, 1987. 俄文版. 463

② 艾亨鲍姆. 论文学——历年论著选. 莫斯科, 苏联作家出版社, 1987. 俄文版. 427

泰的风格，是一种杂揉了自叙体风格的混合风格。这是一种特殊的自叙体：叙事人角色往往由作者引进的人物之一来担当。托尔斯泰习惯于以这样一位虚拟的叙事人的感受为中介，来结构他的描写体系。而作者个人的语调则展开为另一条线索，它在所描写的场景之外，构成了一种趋向于一般化、说教和训诫的叙事线索。

与俄国浪漫主义不同的一点，是托尔斯泰所取法的“借主”，不是同一时代的西欧作家，而是其上一世纪即十八世纪的哲学和文学传统。在前者，是它的逻辑化方法；在后者，则为法、英两国的感伤主义文学，如卢梭和斯特恩。从卢梭那里，托尔斯泰学会了忏悔录式的自我观察和自我分析的技巧（如他的日记即有如过失录（кондуит）和缺点簿（журнал слабостей）。斯特恩的非情节性描写技巧（即缺乏作为结构主干的本事）亦为托尔斯泰所激赏。而狄更斯的家族系列小说也是托尔斯泰所有意予以消化和吸收的。在俄国，托尔斯泰所取法的，也不是普希金及其同代作家，而是普希金的上一代作家——卡拉姆津。

托尔斯泰风格的最突出特征，是将一般化和具体化和谐地融为一体。他在“两极”之间寻找到了一个平衡点——中庸（середина）。在《战争与和平》中，托尔斯泰采用了讽刺（сатира）和一般化道德议论，对习以为常的陈腐观念，如浪漫主义的美学程式——英雄主义和爱情——进行了创造性的解构和陌生化的反处理。

在艾亨鲍姆看来，所谓“社会定货”，有两重含义。其一是指作为文学演变之结果的“社会定货”，它受制于文学的内在规律，与受市场（出版家和读者）左右的、作为文学的日常生活（литературный быт）的“社会定货”，有所区别^①。

在一定条件下，文学的日常生活，作为一种外文学因素，可以左右和支配文学的生产，直至文学形式的更新。在这种情况下，文学的日常生活，实际上已经完成了从外文学到内文学的转变，其结果便导致新体裁（与新生活方式相适应的）的诞生，这就是所谓的“纪实文学”（документальная литература）。这样一来，事实上，俄国形式主义

^① 华赖士·马丁，当代叙事学，北京大学出版社，1990，中文版，50

者已经等于有限度地承认了社会生活方式对文学形式更新的影响。

但无庸讳言，语言艺术作品的结构形式问题，即其“工艺学法则”，始终处于奥波亚兹关注的焦点位置。当我们把焦点对准某一客体时，处在焦点前后左右的其它物体，在镜头中，势必会显得模糊不清。奥波亚兹的情形，正是这样。在这个问题上，前、后期俄国形式主义，以及进入“隐性发展”中的前奥波亚兹，比较起来，有显著变化。总的说来，进入“隐性发展”期的奥波亚兹都在艺术与生活的审美关系问题上，向马克思主义社会学靠拢，承认艺术同时也是“意识形态”的冲突和斗争的反映。但与此同时，对语言艺术作品的意识形态内涵的分析，始终是他们的“弱项”，而与其固有的理论体系，无法从逻辑上，天衣无缝地结合在一起，以致成为“两张皮”。

从二十年代起，系统纠正俄国形式主义文艺理论的“偏差”，企图拯救艺术的意识形态内容，并使之同诗学形式结构分析有机结合的，是前苏联著名文艺理论家米·巴赫金（МБактин，1895~1975年）。

在这个问题上，西方学者华莱士·马丁正确地指出：巴赫金“不仅没有拒绝什克洛夫斯基和形式主义者们的理论，反而将他们的理论作为出发点，以建立一种反传统的形式与内容观念的理论”^①。但接下来，在阐述巴赫金与形式主义者，在小说诗学理论上的差异时，马丁认为什克洛夫斯基的陌生化，以世界（亦即现实）为对象；而巴赫金则力主其对象应为“谈论世界的不同方式”说，这却不大确当了。如前所述，形式主义者（包括什克洛夫斯基）所说的“陌生化”，其对象中，既有自然（含现实生活），也有既定文学规范或程式，而这也正是巴赫金所说的“谈论世界的不同方式”^②。

其实，巴赫金的小说诗学研究，就整体而言，并未超出俄国形式主义的理论域限——我们对前者的理解，包含有许多“历史的改写”。他所说的“意识形态”，与马克思主义社会学家对该词的命意，也有区别。在前者，该词指的是“人的意识”，是“一种特定的观察世界的方

① 华莱士·马丁，当代叙事学，北京大学出版社，1990，中文版，51

② 华莱士·马丁，当代叙事学，北京大学出版社，1990，中文版，188

式，一种力求社会意义的方式”^①；而在后者，更多地是指“人的阶级意识”。所以，将巴赫金划归马克思主义社会学范畴，是不确当的。

在巴赫金看来，体裁是体现特殊世界观的 X 射线，是特定社会、社会状况和时代的结晶体。它体现了特定时代有关人的观念的状况。体裁在“品位表”中的地位，不是亘古不变的，而是充满了戏剧性的变化：受人鄙视的体裁常常会“列品入流”；而一度被誉为高级的体裁，却也会被“除去王冠”。巴赫金晚年曾强调说：“体裁具有特别重要的意义。在各种体裁（文学的和言语的）之中，在它们长达数世纪之久的生存过程中，积累了各种观察和思考世界某些侧面的方式”^②。由此可见，他的体裁观如俄国形式主义一样，充满了历史创造感和动态感。

对“小说性”的探求引导巴赫金转而研究小说的历史。小说本身的特点之一，就在于它反对一切规范，它不允许任何体裁占据垄断地位。小说要求在特定文本之间展开对话，要求不符合特定文本体系的反体系文本的存在以为自身存在的条件。小说是消解官方文化规范的“不法之徒”和“绿林好汉”(Robin Hood)。这些说法——如前所述——都与俄国形式主义的說法并无二致。他只不过是把奥波亚兹的陌生化说，与小说本身内容与形式的辩证发展结合起来，并将其用于对文化的分析中而已。

在小说进化史观上，巴赫金实际上也吸取了俄国形式主义小说诗学理论的精髓。小说史，按巴赫金的理解，乃是由低级体裁对高级体裁的不断冲击而构成。纯文学体裁也极易受到小说的反规范力量的影响而被“小说化”。苏格拉底由于善于通过对话情境表达思想而几乎被巴赫金当作第一位小说家。

小说史的意义，在于它是意识史的参照系统。两者都有两个变量值得关注：一是对待时、空的态度；二是对待语言的态度。

在小说的时、空关系问题上，巴赫金与俄国形式主义者有较大差

① 参见米·巴赫金。《话语创作美学》。莫斯科：艺术出版社，1986。俄文版。351

② 凯特琳·克拉克，麦克·霍奎斯特。米·米·巴赫金。哈佛大学贝尔南普出版社。牛津、马萨诸塞、伦敦，英格兰，1984。英文版。85~86

异。产生这一差异的根源，在于他们各自所借用的观念体系不同。前者以爱因斯坦的相对论为根据；后者则以“新康德主义”的“哲学人类学”作为依据。任何时代中的人，都有自己特有的有关人的不同观念。每个时代都有每个时代决定人的观念形态的、不同的时、空范畴。由于小说家无一不力求在作品中模拟整个世界，所以，其所采用的“时空形式”（синхронтоп Chronotopes），便成为考察其差异点的主要依据。巴赫金心目中的时、空范畴，并不带有康德式的超验性和先天性，而是一种最直接的现实形式。人的整体的时、空感，无时不在帮助人形成着有关世界和人的模式。艺术是横架在世界与对世界的表现之间的一座桥梁。语言则是一条运行其间的传送带。不同作家有不同的时、空组合方式。如陀思妥耶夫斯基偏好表现共时态，而托尔斯泰则对历时态“情有独钟”。

由时、空形式的讨论开始，巴赫金走向了小说史的建构。按他的理解，小说史上，共有三种主要的时、空形式各异的小说运动。其一，是“冒险时间”小说。它多见于古希腊传奇，与第二次诡辨主义运动有密切关联。时间大约为公元前二世纪到六世纪。这类小说一般只有两个事情：从相爱到结婚。它们构成情节的两个端点，其间则充满一系列超越于世俗常情之上的事情，它们构成对日常生活的偏离，而逸出了真实时间之外。这其实也正是俄国形式主义者所说的陌生化的第一个含义（对本事的变形）。冒险时间的特点是抽象的或然性或不确定性。

其二，是“日常生活中的冒险时间”，以阿普列尤斯的《金驴记》为代表。它由前一种变化而来，并用社会生活空间取代了前者的自然空间。主角开始表现出主动性和自主性。

其三，是“传记时间”。其中，又可分出“柏拉图时间”——真理探求者的人生历程和“家庭时间”——从公众悼文演变而来的自传体作品。

从对待语言的态度出发，又可把小说史分为三个阶段。

和艾亨鲍姆一样，巴赫金也同样把小说叙事类型分为两种。但他的出发点与艾亨鲍姆不同。他认为小说主要只有两种，一种是“独白

体”；一种是“复调体”。他从历史上对待语言的态度变迁过程来考察这两种类型的起源。也就是说，这两种类型起源于古代社会中实际上存在过的“多语共存”和“唯一语言神话”这样两种现实。

就起源说，“独白体”远远早于“复调体”。它最初出现于古希腊传奇中，与当时“单一语言神话”适相吻合。“单一语言”（*monoglossia*）肯定“唯一语言神话”，以此保障一个社会文化中只有一种声音的“独白”据垄断地位。但在其发展过程中，这一“神话”的权威性受到来自民间的笑文化力量的不断冲击，而渐趋瓦解。笑，特别是它最突出的表现——民间狂欢节形式——通过讽刺性模拟这一有力的工具，对唯一语言神话发出了不断冲击，从而为“多语共存”（*heteroglossia*）开辟了生存之基，为小说这样一类高级体裁的产生奠定了基础。到了古罗马时代，开始出现了“多语共存”的局面，而在当时的南意大利，甚至出现了三种语言混用的环境。数种语言混用的状况急遽地改变了人们对待语言的态度本身。语言，作为任何文化的核心，是文化学者必须加以考察的重点。而语言研究的重点则是探求表达的本质。在对话性多语共存环境中诞生的表达法，具有一种超乎个人的力量；它既是普遍的，又是独特的；是超个人与个人性的统一。文学的诸范畴，如作家、流派、体裁、散文和诗等，均可依据在这一表达法内部离心力与向心力的斗争中，各自偏向于哪一方，来进行划分和归类。如陀思妥耶夫斯基崇尚多样性（异语共存），而托尔斯泰则趋向于一致性（单一语言）。而浪漫主义和古典主义也分别归属于上述两类。

小说是利用异语共存来达到一定效果的工具。理想的小说是体现了小说性的小说。小说史是两条风格线索斗争的结果。在小说史上，除古希腊传奇外，骑士传奇，田园牧歌和19世纪的感伤主义小说等，都属“独白体”。当其存在之时，它们往往以复调体的存在为背景，与之保持一种对话性关系。与此同时，作为背景的“复调体”也拥有十分强烈的影响。

就起源说，“复调体”比“独白体”晚得多。它充分意识到它所使用的媒介——语言——是多语共存的，并力求通过突出这一点来表现多样性和冲突。小说史上，“复调体”多次对代表高雅文风的“独白

体”实施“暴力冲击”，如塞万提斯和拉伯雷即是。小说性表现得最充分的体裁，是复调体。拉伯雷、流浪汉小说、乔伊斯和普鲁斯特，都是“复调体”的代表作家。

这两种类型到了19世纪开始走向融合。但在混合型小说中，复调风格仍占主导地位。由于复调小说对异类呈开放态，故此更易容纳日益增广的自我意识的潮流，易于容纳更多个性和自我。这样一来，实际上，巴赫金通过小说诗学研究，表达了他对语言学、社会学和观念史的理论，这就使小说成为他的一本生活的大书，充分表现了比俄国形式主义更为宽广的视野，以此受到各国文艺学界的普遍关注。

巴赫金在其所著《陀思妥耶夫斯基诗学诸问题》中，完整全面地表述了他的“复调小说”理论。这一理论肯定：在一部文学作品的流行文学风格、日常言语方式之间，存在着一种潜对话关系。而在一部作品内部的不同人物之间以及人物与作者之间，也同样存在着一种潜对话关系。这就把“多语共存”与意识形态问题，在小说诗学结构的解析过程中，统一了起来，从而为其提供了一个远远高于他同时代的形式主义者的视点，成为现代叙事学和小说诗学研究的经典之作。

然而，巴赫金对形式主义的依赖性，也同样是不容否认的事实。严格地说，他属于“泛形式主义”现象之一。对后者，他既有批判的一面，更有继承并进而生发的一面。一个突出的例证是：为了说明小说中人物的“独立性”，巴赫金将其夸大到了这样一个地步，以致使人不免以为人物似乎脱离了其创造者的掌握，开始具有了独立的生命。这一倾向，就实质而言，与俄国形式主义者把“观念形态的造物”当作实体本身，是一样的。托多洛夫指出：“巴赫金似乎混淆了两件事：第一，他以为作者在作品中表现的作者的思想与作品各人物的思想可以分庭抗礼；第二，他以为作者与作品人物可以平起平坐。然而这种混淆是不能允许的，因为，作者既表现自己的思想，又同时表现作品其他人物的思想。我们说，只有当陀思妥耶夫斯基与阿廖沙·卡拉马佐夫合二为一时，巴赫金的结论才可谓正确。人们于是可以说，阿廖沙的声音与伊万的声音处在同等地位上。然而，事实告诉我们，陀思妥耶夫斯基一人创作了《卡拉马佐夫兄弟》，是他表现了阿廖沙，也表

现了伊凡。陀思妥耶夫斯基并不是他作品中许多声音的一种，而是作品唯一权威的创造者，与作品中的所有人物根本不同。因为，这些人物各人只能代表一种声音，而陀思妥耶夫斯基是这些众多声音的唯一的创造者”^①。托多洛夫进而指出：“如果我们重新赋予‘形式’一词以作品不同要素之间完全的相互作用与统一的意义，那么，我们甚至可以说，巴赫金比形式主义更加形式主义”^②。当然，就整体而言，巴赫金是在比俄国形式主义者更高一级的层次上（话语——意识），实施其理论推演的，较之于俄国形式主义的“语词——手法”，显然更灵活也更开放，因而含纳更广。

但是，巴赫金和俄国形式主义是“相互造就”的^③。根据这两个小说诗学理论体系的发展过程看，“形式主义者 and 巴赫金都应为一方给另一方提供了‘另一个’而向对方互致谢意”^④。这里的情形也是一个“扬弃”过程：巴赫金一方面承继了形式主义学说中有价值的核心；另一方面，又在意识论上大大超出于形式主义之上，使之在新的基础上进一步合理化了。巴赫金的《文艺学中的形式主义方法》一书，实际上既批评了形式主义，也批评了托洛茨基等人的社会学批评。在巴赫金看来，社会学的批评，纲领混乱，无原则性。其机械性丝毫不亚于被它批评的形式主义。他们只会重复经典艺术是反映经济基础的上层建筑的老生常谈，因此，他们对形式主义的批评，实质上不是一种对话，“批评‘拒绝在俄国形式主义所提问题的范围内与之相会’”^⑤。

因此，华莱士·马丁在其所著《当代叙事学》中，将普罗普和巴赫金，归诸于受俄国形式主义影响的学者群，说“不应让巴赫金的理

① 凯特琳·克拉克，麦克·霍奎斯特，米·米·巴赫金，哈佛大学贝尔南普出版社，牛津、马萨诸塞、伦敦、英格兰，1984，英文版，76

② 凯特琳·克拉克，麦克·霍奎斯特，米·米·巴赫金，哈佛大学贝尔南普出版社，牛津、马萨诸塞、伦敦、英格兰，1984，英文版，196

③ 凯特琳·克拉克，麦克·霍奎斯特，米·米·巴赫金，哈佛大学贝尔南普出版社，牛津、马萨诸塞、伦敦、英格兰，1984，英文版，190

④ 华赖士·马丁，当代叙事学，北京大学出版社，1990，中文版，14

⑤ 同上。

论的独创性掩盖了他与先前所论批评家的共同之处”。“他反对小说研究中以牺牲社会的和政治的因素为代价而形式主义地强调文学技巧的做法，但他认为形式主义者是不容忽视的对手，并且充分利用了他们的洞见”^①，是颇有见地的。俄国形式主义对当代叙事学的深刻影响，主要有两条途径：一是什克洛夫斯基等人的主要著作，于60年代译为法语后，对托多洛夫结构主义叙事学构成了压倒一切的影响。因为，什克洛夫斯基等人，“几乎讨论到了叙事学的一切方面”^②，是当代叙事学由以起步时，万万不可以轻易绕过去的起点；二是雅各布逊的语言学诗学方法对列维·斯特劳斯“文化人类学”思想形成过程的影响。“这样，俄国思想就从两个方向汇聚在法国批评之中”，而托多洛夫的理论，则是法国和俄国理论的结合体”^③。

俄国形式主义的“陌生化”说，对于西方以后的文学批评，有着重大的影响。托尼·本奈特就此写道：“它为法国罗兰·巴尔特，以及斯蒂芬·希斯(Stephen Heath)，其中包括当代先锋派文学实践——詹姆斯·乔伊斯，弗兰茨·卡夫卡，还有最近的如阿兰·罗勃·格里耶这样的‘新小说’(nouveau roman)的拥护者——的理论，既提供了灵感，也提供了许多概念”^④。

当然，这只适于“幼年期”的俄国形式主义，到得八十年代，由于方法论上的“转向”，部分批评家如什克洛夫斯基、艾亨鲍姆等人已经在尝试将马克思主义社会学和形式主义结合的道路上，走了将近半个世纪，其观点有了新的变化，这给形式主义固有的合理内核注入了新的活力，赋予它以崭新的面貌。

① 同上。

② 华顿士·马丁。当代叙事学。北京大学出版社。1990。中文版。15

③ 维·厄利希。俄国形式主义：理论与学说。莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约。1980。英文第四版。23~24

④ 维·厄利希。俄国形式主义：理论与学说。莫顿出版社，海牙、巴黎、纽约。1980。英文第四版。23~24

第七章

文体与风格： 奥波亚兹的文学史观

第一节 审美意识史中的时空建构问题

任何文艺学流派所必然会面对的最后一个问题，是文学史，奥波亚兹也概莫能外。20年代中期，随着理论诗学领域研究的深入，文学史问题也适时提到日程上来。于是，奥波亚兹理论研究的重心，也就适时地转向文学史领域。促使这一转向的原因之一，是基本理论学说的有效性，迫切需要从具体文学材料中找到切实证明。这样一来，就为我们提出了一个问题：即以探讨文学作品文本结构为特点的俄国形式主义，将怎样面对文学史的挑战呢？这也是当时文艺理论界众所瞩目的问题。这是因为：将结构这样一个共时态问题，转化为历时态并从中得出合理结论，这在某些局外人来说似乎是不可能的。

如上所述，奥波亚兹文学史家对传统文学史颇不以为然，认为它们多数都沦为了社会发展史的附庸，对揭示文学本身的发展规律几乎毫无裨益。那么，按照他们的观点，文学史又该呈现为怎样一个景观呢？

1922~1926年间，是奥波亚兹关于俄国文学史问题的大量论著纷纷面世的一个重要时期。这些论著对俄国文学的“黄金时代”^①许多个别作家和文学流派，进行了大胆而又富于洞见的“价值的重估”。迪尼

^① 西方文学史家一般把19世纪俄国文学称作“黄金时代”，西把19世纪末20世纪初称作俄国文学的“白银时代”。

亚诺夫的《陀思妥耶夫斯基和果戈理》(1921)，《拟古主义者和普希金》(1926)，托马舍夫斯基的《普希金》(1925)，艾亨鲍姆的《青年托尔斯泰》(1922)，《莱蒙托夫》(1924)，《通过文学》(1924)；维诺格拉多夫的《果戈理和自然派》(1925)，日尔蒙斯基的《拜伦和普希金·浪漫主义诗歌史》(1924)等，都是其中重要的成果。

奥波亚兹对文学史问题的探讨，是他们在理论诗学领域所做工作的合乎逻辑的延伸。他们把文学史问题，当作检验其观点是否有效的一个试金石。

在这方而，他们表现了与19世纪传统学院派文学史截然不同的研究旨趣和方法，而体现了文学史须以文学自身为研究对象的理论原则。作为一种本体论文艺学，在奥波亚兹看来，文学史研究应以语词和语词的用法即文体和风格为对象，而不宜把社会历史发展脉络，作为文学史断代的依据，因为文学的发展，有其自身的规律和特点，传统学院派文学史热衷于探讨文学的发生学根源，当它而对一种文学现象时，它为自己提出的问题，首先是它是怎样发生的，而不是它是怎样构成的。奥波亚兹把这种历史主义称之为极端历史主义，认为它并不能代表真正的文艺学，而是一种类似西方后来所说的“起源学谬误”(genetic fallacy)。因此，奥波亚兹在而对文学史问题时，宁愿以文体和风格的演变脉络为依归，而采用一种被称作是纯描述学的方法来进行研究。传统文艺学热衷于探讨特定文学现象的起源和发生问题，而奥波亚兹则只对特定现象的结构和布局问题感兴趣。前者探讨的问题是“文学事实”是如何发生的；而后者则追究特定事实究竟是什么、由什么而构成？而为了解答这个问题，奥波亚兹认为必须把特定的文体和风格现象从历史发展的脉络中抽取出来，将其分解为个别组成成分，然后再逐一各个成分进行检验。

显然，这是一个共时态问题。取这样一个视角的奥波亚兹成员，最终将怎样面对文学史这样一个沿历时性向度展开的系列呢？

奥波亚兹的研究表明，对结构问题的考察，同样也不可能脱离它的历史发展过程。文学史问题，永远都是同文学理论紧密结合在一起的。真正的文学研究，应当是过去、现在和未来三者的统一，应当是

文学理论和文学史的统一，而且，在二者之中，应以文学理论和当代性为旨归，以之作为深入历史隧洞的导航标。因为，没有一定的理论作指导，历史终将止于是一堆散漫无章的现象的堆积物。

但是这一切又如何可能呢？

原来，在文学史和文学理论之间，并未横亘着一条楚河汉界。这首先是因为，任何一部文学史，都不能不是在某种观念体系指导之下，对众多相互纠结矛盾的历史事实的一种选择和说明。这就提示我们：任何时候，“理论”先行于历史叙事。没有理论或观念的烛照，历史学家终将陷身于现象与事实的迷宫而不能自拔。天不生“仲尼”，万古长如夜。经验主义者永远也无法战胜教条主义者，就是这个道理。正是由于有了种种不同的观念，也才会有各种各样的、分属于各不同学科的“史”。“脱离理论就不会有历史系统，因为缺乏一种选择和思考事实的原则”^①。理论对于文学史写作具有统帅作用，对于文学批评也同样具有指导意义。这是因为，对历史的任何一种回顾，都是以当代为基点、以当代的价值观为基础进行的。当代文学生活中的迫切问题，乃是指导我们深入历史隧洞的一个支点。“任何理论都是一种工作假设，它是由对事实本身的兴趣提示的：它之所以必要，乃是为了将所需事实凸现和收集到一个体系中去，仅此而已”^②。

任何文学史家在介入其对象时，都面对着文学史长河的横断面：一时代各呈风华的文学流派、文体风格，共时地呈现于他的工作平台上，而构成种种复杂的相互对待关系。文学中的主流与边缘、经典与非经典，都是相对而言的。不仅文学中一种现象与其他共时现象是相对的，而且，它与文学的“源”相比，也是相对的。当我们说一种现象是主流时，心中已对什么是非主流有了一定的概念。因此，文学史家必须对一时代文学有整体的把握后，才可放言文学，使奥波亚兹成员达到

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科，苏联作家出版社，1987。俄文版，114

② 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科，苏联作家出版社，1987。俄文版，114

如此共识的灵感，直接来源于俄国未来派的部分创见，也来源于本世纪初先锋派鼎盛时期的精神氛围。由于受到爱因斯坦广义相对论的影响，俄国先锋派首次对将艺术中的时空范畴绝对化并分而治之的做法，提出了质疑。罗曼·雅各布逊就曾断言：当代文艺学的最大成就，就在于否定了文学中的绝对理念。波莫斯卡在《对话》中讲述的一件小事，颇能说明问题。1920年，身为奥波亚兹成员之一的彼得·格利戈里耶维奇·博加蒂廖夫（Петр Григорьевич Богатырев）从欧洲返回“围城”莫斯科，在火车上，他对邂逅相遇的马雅科夫斯基讲述了欧洲科学界的新信息——相对论以及围绕这一理论而展开的一场论争。“能量的释放，时间问题，能超过光速的速度是否能在时间中构成一条时间隧道的问题”，这一切使马雅科夫斯基十分入迷。诗人沉思有顷，突然问：这样一来，是否就会有不朽？随即他自言自语地说：“我完全相信，死神子虚乌有。死人也能复活。我要找一个能给我逐条解释爱因斯坦这本书的物理学家，我会酬付给他一份院士的口粮”^①。

相对论对奥波亚兹和未来派的意义，就在于它为他们提供了一种看待文学现象的新视角，促使他们认识到时、空的相对性问题。时空相对性观念必然是对文学中传统所谓“进步”观念的一种否定。黑格尔、维·伊万诺夫等人所说的艺术中的“上升运动”和“下降运动”，以及传统文艺学中的“进步”理念等，在奥波亚兹手中，失去了效应。这样一来，文学史的观念在他们的理论中，第一次发生了根本变化。在他们眼里，世间万物无不处于变动不居之中。“一个人不可能两次踏进同一条河流，因为新的水不断地流过你的身旁”。“太阳每天都是新的”，这样一些最古老的信念在未来派手中重新获得了它的生命力^②。因此，未来派眼中的历史，并非一种具有某种方向性的运动，而是其本质与柏格森所谓的“绵延”十分相近的一种现象。未来派初登文坛

① 罗曼·雅各布逊。论消耗了自己诗人的一代人。维·厄利希编。20世纪俄国文学批评。纽海文，伦敦：耶鲁大学出版社，1975。英文版，150~151。按：此说又见罗曼·雅各布逊论著选。第四卷。海牙—巴黎，1966。英文版，571

② 罗素。西方哲学史。商务印书馆，1991。上卷，74

时在否定传统方面的过激态度，究其实，与这一观念不无联系。文学中没有真正意义上的“永恒价值”，文学史更是一个各类文体和风格时时处于变动之中的价值品位表。“艺术史不是一条后先承继逐渐展开的线索，而是一个围绕着自己的轴心旋转的多面棱镜，它时而将自己的这一面、时而将自己的另一面呈现给人类。艺术中从前没有、现在没有、将来也不会有任何进步”^①。

对人文学科所提出的这样一个假说，如今日益得到文艺学现代发展的证实。对人文学科来说，圣经中的“古训”——“太阳底下没有新东西”——有了一个最有力的注脚。事实上，即以人文学科之一——道德而论，如果跟圣经以来的社会发展史作个对比，则几乎可以说很少明显的变化。文学在本世纪中一切最时髦的“流派”和“学说”，都可以在历史上找到它们的前驱。如果按照欧洲文学的发展模式套，“浪漫主义”是19世纪伴随着德国古典哲学而来的文学思潮，这是公认的事实。然而，若以“浪漫主义因素”而论，则你能说庄子那种汪洋恣肆、天马行空、独来独往、驱使风云雷电以任“自我”高扬的文风；屈原命羲和驾车，让青鸟传书的“不羁精神”，不属“浪漫主义”而属什么呢？

在这个问题上，早期奥波亚兹的观点与俄国未来派有相近之处。而且，这两派的文学史观，又与其对语言艺术作品中时、空关系问题的看法，有着紧密联系。索绪尔的结构主义语言学，相对于它以前的历史比较语言学，无疑是一个巨大的进步。但它仍有一个致命的缺陷，这就是它把语言系统的研究错误地完全归结于静态的共时态层面，从而走上了另一个与历史主义相反的极端。显然，新的文艺学要想获得成功，就必须首先克服结构主义语言学的非历史主义的静态观。

早在发表于1919年的《论未来主义》一文中，罗·雅各布逊就指出，克服传统艺术将“运动分割为彼此孤立的静态成分系列，是当前

^① 鲍·利夫希茨。一本被遗忘的书——一只半眼睛的射手。列宁格勒。莫斯科：文学艺术出版社。1991。俄文版。46

最重要的任务”^①。他写道：“实际上，一切都在动，一切都在疾速地变形。我们面前的侧影从来都不是一动不动的，而是总在不断地出现又消失。由于视网膜中影象的稳定性，对象在迭合、在变形，在一个接着一个地连续进行，像在疾速运动的空间中发生的疾速振动。这也就是为什么疾驰的马不是有四条腿，而是有 20 条腿以及它们的运动呈三角形的缘故”^②。

对于雅各布逊来说，要说明文学的时空范畴，最有效的，是看对文学作品审美接受心理和接受意识。他指出：接受从来都是动态的，所谓静态接受，乃是一个幻觉。他举了这样一个例子。比如说，当你问一个观众：你在刚看过的电影里看见了什么？他对这个问题的回答，可以是共时态的，但却绝不可能是静态的。例如，他可能回答：中弹的马倒在了地上；关云长挥刀斩了颜良的首级；张飞一声怒喝震断了长坂桥……等等。由此可见：所谓“共时态与历时态”，“静态与动态”的对立是个伪命题。“共时态充满动态要素，共时态要求考虑这些动态要素。如果说共时态是动态的，那么，反之，对一个长时段中语言各个发展阶段的考察和比较就不能也不应只局限于语言变化的动态，还必须考虑到静态事实”。社会科学的发展已经证明：“系统概念及其变化不仅可以相容，而且彼此有着不可分隔的关联”^③。

因此，在接受意识的观照下探讨文学史时，是不可能把共时态与历时态截然分开的。雅各布逊接着写道：“每一种变化的开端和结束，在特定集体和特定时段中，永远都是共存的，并且作为共存现象而为人所接受。变化的起点和终点的划分是不一样的：旧形式可以是老一代的特有属性，而同时新形式又充当着年轻一代的区别性特征。或是起先把它们当作两种不同的语言风格；当作统一的、共同代码内部两

① 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，378页。
又见罗曼·雅各布逊论著选，第八卷，柏林/纽约/阿姆斯特丹，1988，英文版，483

② 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，379

③ 罗曼·雅各布逊论著选，第八卷，柏林/纽约/阿姆斯特丹，1988，英文版，571

个不同级次代码的特点。在这种情况下，集体的同样一些成分的两变体不仅有权被接受，而且有权让人在两个变体之间，作出选择”。“共存和变化不仅不相互排斥，而且相反，不可分隔地联系在一起。而由于开端和终结同时都是语言系统的共同代码，因此，必然会发生有关不仅是系统静态成分的意义问题，而且也会发生有关从本源上说（in statu nascendi）经历这些变化的系统的变化的意义问题”^①。

在奥波亚兹成员看来，时间是统一、连续和进行态的。因此，实际上“在我们思考现在时，离不开过去；而思考将来时，离不开现在”^②。

爱因斯坦的广义相对论原理，经俄国未来派和俄国形式主义的创造性发挥，转变成为“相关易变性”原则。此说取自吉布森^③。从理论上说，驱除了艺术观念中的绝对性，自然便把如何看待艺术内、外部诸要素间的关系问题，提到议事日程上来。

雅各布逊在向原拟于1928年在海牙举行的国际语言学大会提交的论文提纲中，以及雅各布逊与尤里·迪尼亚诺夫合著的《文学和语言研究问题》^④中，奥波亚兹的这两位发言人，表述了他们对文学研究中共时态和历时态两种方法之间关系的看法。这一看法归结起来，是以为历史的内在动力是由部分和整体的相互合力、而不是由传统的因果决定模式所决定。生活时刻都在冲破这一模式。历史非表现为因果决定系列，而表现为一种情境偶合法则。诚如帕斯捷尔纳克在《空中路》中所表述的那样：“历史的本质根本就不是什么进步的、上升的、自外于人的因果决定系列，而是情境偶合的一条‘空中路’”^⑤。

其实，早在其活动的前期，什克洛夫斯基就已提出了这个问题：

“文学作品是一种纯形式，它不是东西，也不是材料，而是材料之

① 罗曼·雅各布逊论著选，第八卷，柏林/纽约/阿姆斯特丹，1988，英文版，571

② 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，379

③ 童庆炳主编，现代心理美学，中国社会科学出版社，1993，34

④ 文学与语言研究问题，俄苏形式主义文论选，中国社会科学出版社，1988，78

⑤ 转引自罗曼·雅各布逊论著选，第四卷，海牙—巴黎，1966，英文版，571

间的一种关系。而且，正如一切关系一样，这是一种零向度关系（нулевое измерение）。因此，作品规模的大小、及其分子分母的大小，是无关紧要的，重要的是它们之间的关系。谐谑的、悲剧的、世界性的、室内的作品，以及将世界与世界、石头和猫对比——彼此之间都是同等的”^①。

当代奥波亚兹的“传人”——洛特曼，采用“信息论”语言，也表述了同样的思想：“应当着重指出一点，即在谈论文本的表现性时，我们所指的是这样一个为符号系统所特有的高度专门的特性。即在符号系统中，充当其物质实体的，不是‘物’，而是物的关系”^②。

这样一种文学相对论，不是像人们所认为的那样，是不要历史，而是相反，是一种深刻的历史主义。“艺术作品的接受从来就不是在孤立状态下进行的，它的形式的被接受永远是在以别的作品为背景的情况下进行的”^③。其实，不但文学的接受，文学的创作也同样如此。任何作家在创作之初，都会面对巨大的历史文化遗产而感到无所适从：一切的一切，似乎早已就被前人写尽了、写绝了。据说李白在登临岳阳楼时，曾面对崔颢的题诗慨然而言：“此地有景道不得，崔颢题诗在上面”。未来派诗人别涅吉克特·利夫希茨曾抱怨：正是由于勃洛克的存在，才妨碍了他写诗。而勃洛克则认为列夫·托尔斯泰的存在，成为他写作中的障碍^④。文学中“新”的东西，是以“旧”的为背景被接受的。没有旧，也就无所谓新。新是以旧为条件而存在的，新与旧相辅相成。“文学作品不是作为孤立的现象被接受的，它的形式永远是在以其它作品为背景的情况下被感觉的”^⑤。“因此，应当研究文学作品与其

① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。120

② 米·尤·洛特曼。艺术文本的结构。莫斯科：艺术出版社。32

③ 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社。1987。俄文版。428

④ 乌兰汗编。苏联女诗人抒情诗选。漓江出版社。1985。50~51

⑤ 同上，428

背景的关系的法则，而非某一种特定的历史关联”^①。“这样一种工作想必十分有趣：即研究文学作品的文学背景的变化史。我们可以这样说：即应当研究作为材料的、而非作为历史的传统”^②。

作家或诗人从事创作时所面对的历史文化遗产，即文学的“流”，乃是他取法的“材料”。诗人犹如一位建筑师，他研究旧建筑，把它拆散，充分利用从旧建筑物上拆下来的一块块砖瓦，以之为材料，构成自己的、具有独特风格、体现了他独特构思的新建筑。旧的砖瓦是可以用的，但新建筑的整体构思，则是作家或诗人自己的。

这样一种无所不在的“关系”，不仅存在于语言艺术作品的内部，也存在于它们之间的相互对比关系中。对这里所说的后一种关系，当代学者一般习惯于称之为“文本间性”（contextuality）。就是说，每一个特定的语言艺术作品，都不是在孤立状态下为人们所接受，而是在与其它作品的对比关系中为人们所接受的。而每一部特定作品的是否具有“文学性”，除自身所具备的因素外，还要看它与其它作为其背景的作品所构成的关系如何。一般说，奥波亚兹认为，凡与背景形成鲜明差异的，即可断定其具有“文学性”。

这样一来，文学发展的内在动力究竟从何而来的问题，有了一个答案：它来源于文学中“新”与“旧”的对比和差异。界定一定现象是“新”的抑或是“旧”的，离不开接受这个视点。

这里涉及到奥波亚兹一个非常重要的观点：即从文学史观点看，任何时代的任何作品、文体、风格和流派，都呈现为一种共时态存在，并且以当代为基点，而展开在同一个平面上。文学发展的全景观是一个充满动态的平面。过去时代的任何一种文体、风格和流派，都不会因为“过时”而不存在，而是体现在它们由中心向边缘、由主流而支流、由存在而不存在或非显在存在的变化之中。什克洛夫斯基写道：“文学史是沿着一条断断续续、曲曲弯弯的路线向前运动的。比方说，如果

① 转引自维·厄利希·俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙—巴黎—伦敦—纽约，1965，第四版，150

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，136

把俄国 17~20 世纪所有曾被规范化了的文学杰作排列成一个系列，那么，我们将得不出可以让我们观察文学形式发展史的那样一条线索”^①。所以，文学形式传承的线索，并不与时间连续性相吻合。文学有其自己特殊的继承性关系，这种关系与社会历史的发展，并非同步。

以这样一种观点看文学，则古往今来一切文学风格与流派，都包含同样的“复活”之潜能。在什克洛夫斯基和艾亨鲍姆看来，文学史并不是一个界限分明的研究领域，而勿宁说是研究文学问题的一种方法。由此观之，则安娜·阿赫马托娃、罗蒙诺索夫和果戈理，无论其各自所属的时代多么不同，彼此的时空距离何等遥远，都是从事“历史研究”的绝好的、平等的对象。

在奥波亚兹看来，历史研究的最好对象，是文体和风格。他们喜欢采用这样一种宏阔的视角，来剖析文学史现象。这是一种通过大的时空跨度而进行的风格比较。例如，他们往往把十月革命的吟游诗人马雅可夫斯基，与叶卡捷琳娜女皇宫中的御用诗人杰尔查文相比较，从中确定出乎意料的契合点和相似点，以之建立新的风格系谱表。在这之中，当代和当代性，是奥波亚兹文学史批评的出发点，体现了古为今用的价值观念。所以，他们往往在进行当代文学批评时，时时把 19 世纪文学当作自己的价值参照系，这导致他们得出往往是出人意表的结论。例如，与一般文学史家的看法相反，奥波亚兹认为俄国文学的形成期，非开始于普希金，而是开始于罗蒙诺索夫。后者对语言与风格的关注，以及那种开创者和先驱者的精神，比之于 19 世纪中期平易的散文风格，更对奥波亚兹的脾胃。他们往往不是根据非文化学的特点（如时代的社会历史特征），而是根据文学自身的标准，来从事文学史的价值鉴定和辨析。

这一点倒令人不由想起大学者钱钟书先生在《管锥编》和《谈艺录》中所采用的方法，即对各类文学现象进行超越时空和国界的大跨度、大范围的、广泛的平行比较，融古今中外于一炉。其中，作者始终关注的焦点，乃是能够将古今中外、才分各异的作家联系起来的一

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，133

条统一线索——“诗理”和“文心”。这样一来，在历史研究中，贯穿了理论诗学的视角；而在诗学研究中，又结合了历史的探索，从而使前此被视为是两相分离的理论与历史，紧密地结合在一起。

早期奥波亚兹的研究兴趣，更多的不是文学的“过去”、文学的历史过程、文学潮流的历史嬗变或文学运动本身，而是构成特定文学事件后面所隐藏的那种力量。诗人或文学流派，不是被当作一种历史事实，而是一种因素。他们对在特定文学环境中发挥作用的推动力的兴趣，远远超过由这一推动力所造成的文学事实本身。由此引发出他们对创作主体的看法，即认为真正的创作主体，不是个人，而是体现了时代精神的集体。在创作动力学上，他们只承认流派的力量、风格的流变，而否认个人的创造。作家或诗人的意义，在于他们响应历史的召唤、体现时代精神的能力，而不在于他或她的个性。他们认为，构成文学事件的推动因素，不是创作个性，而是创作主体的历史作用及其在文学演变模式中所占的地位。作家或诗人的创作生活不是进行起源学研究的起点，而是说明文学机制一般法则的根据。每位作家或诗人在创作时，都处于历史的十字路口上，他的成功，是新旧风格组合的成功，而不是个人创造力的体现。实际上，按奥波亚兹的观点，不是作家或诗人在写书，而是时代或历史通过作家或诗人之手在写书：真正的创作主体，是集体而非个人。所以说，在他们看来，对于作家何为的问题，其答案是：作家无为。

奥波亚兹的文学史研究是一种排除了创作主体的理论探讨。研究历史，往往不过是为奥波亚兹重新表述其理论见解提供了另一个机会。这样一来，奥波亚兹在批评实践中所表现出的一个鲜明特点，便是常常从具体分析上升到一般理论概括，使文学理论和文学史问题在批评实践中达到高度统一。正如艾亨鲍姆在《莱蒙托夫》中所说的那样，“我们关于文学演变的观点常常出之于一种从具体材料出发而生发的零散见解的形式。一个特殊问题以此突然转变成一般问题”^①。

^① 鲍·艾亨鲍姆，论文学——历年论著选，莫斯科，苏联作家出版社，1987，俄文版，116

迪尼亚诺夫的即兴议论，什克洛夫斯基的分析性页边加注式点评，就是明显的例子。在什克洛夫斯基的《罗扎诺夫》一文中，关于文学演变动力的一般观点，以及对文学手法的具体讨论交织在一起，使其论文具有一种双主题的复调式风格。同样的特点在雅各布逊的《论捷克诗》中也有所表现。这就是文章探讨的实际范围，远远超出了文章标题的限定。捷克诗体学与俄国诗体学的比较，以及比较韵律学中的“音位学新方法”，成为该文的复调式主题。

奥波亚兹文学史家给传统俄国文学史带来的最大变动，是关于普希金在俄国文学史中的地位问题。传统文学史认为普希金是俄国浪漫主义的代表，是19世纪俄国诗歌之父。形式主义文学史家则从这位伟大诗人的语言观、风格和体裁观入手，摒弃了传统生命哲学的观点，得出结论：普希金基本上是古典主义时期的继承人，而非一个浪漫主义的先驱。罗蒙诺索夫和杰尔查文的诗歌成就，在普希金那里结出了硕果。使他得以应付裕如地掌握语言媒介，使诗和语言达到了理想的均衡。在此，普希金对古典主义遗产亦并非亦步亦趋，而是多所革新和超越。如他把罗蒙诺索夫传统“轻诗”^①复杂而又严格的韵律打破，同时又从古典主义中汲取了许多主题和手法。但普希金创作的核心仍然是古典主义的。“普希金抒情诗的审美基础是古典主义，但这却是一种充满浪漫主义的古典主义”。同样，如波德莱尔、陀思妥耶夫斯基这样一些现实主义作家，身上也带有后期浪漫主义的特点^②。

迪尼亚诺夫则在《拟古主义者和革新者》中，对古典主义和浪漫主义这样一种二元对立法是否可以应用到俄国文学史本身，提出了疑问。西欧文学流派对俄国文学具有影响，这一点无可置疑。问题在于，古典主义和浪漫主义之争，在普希金时代，压根就不是中心问题。在俄国，这两种派别因素混在了一起，以致两者间的界线模糊不清，这同它们在法国的情形截然不同。19世纪俄国文学中的斗争是围绕着纯

① 轻诗——即“Легкая поэзия”，俄国诗体之一，又有译作“琴诗”的。

② 迪尼亚诺夫语。转引自鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。553

俄国文学问题展开的。所谓拟古主义者和革新者的斗争，主要焦点集中在俄国语言文学的语言织体问题上。拟古主义者主张回归罗蒙诺索夫传统：体裁之间有严格界限，语体分等级，渗透教会斯拉夫语词的崇高语体占主导地位。革新派则以卡拉姆津的都市小说为据，主张“中庸风格”和有教养阶层的口语语体，并摒弃生硬不自然的古奥语词。拟古派的代表人物主要有格里鲍耶多夫、希斯科夫、丘赫尔柏凯、维亚泽姆斯基等不大有名的人物。他们中间又可分为“老年派”和“青年派”两派。

关于普希金在其时代文学生活中的地位问题，形式主义文学史家意见并不统一。迪尼亚诺夫认为普希金接近青年拟古派。托马舍夫斯基则强调普希金与左翼革新派过从甚密。但他们都同意普希金是个十分复杂、不易对之进行明确归类的文学现象。普希金诚然超然于他那个时代的各个流派，但这并不是说他远离其时代的文学斗争。在他的文学生涯中，他跨越了许多个文学派别，吸收了多种时髦观点，但又未同其中任何一种最终合流。因此，迪尼亚诺夫认为，普希金的历史作用设若抛开他的时代的各种文学潮流以及他同时代人的活动，就无法理解。这一切归结为一点：研究任何古典作家，都不能脱离他生活的时代这一语境（контекст, context）。对于普希金的成就，以及他在俄国文学总体图景中所占的地位，都应本着历史主义的观点进行研究。

否定文学创作的主体性，必然导致否定文学中的“英雄史观”。奥波亚兹文学史家反对梅烈日柯夫斯基等人印象主义的非历史主义观及其“英雄崇拜观”——即认为文学大师巨擘是“永恒的伴侣”（вечные спутники）。这样一种文学史观也与勃兰克斯的文学史（《19世纪文学主流》）形成鲜明对照。“现在是抛弃普希金研究中传统的救世主义的时候了，因为它把普希金肢解为旧的（前普希金）和新的（后普希金）两部分”^①。形式主义史学家同意普希金是一个分水岭说，是19世纪俄国诗歌的奠基者这种普遍观点。他们承认普希金对现代俄国文学具有极其重要的影响，承认普希金在他的作品中涉及到一系列在

① 同上。

他之后的作家仍在孜孜以求的问题。但普希金的风格和诗体结构，则除了极个别的模仿者以外，已无人效法，这不光是因为它们已经臻于完善，而且也因为在普希金诗作中，那些前普希金时代的文学传统已达到登峰造极的地步。由于普希金已充分利用了他的前人所积累的资源，所以，在他死后，沿着这条路线创作已经不可能写出任何有价值有新意的东西了。文学必须寻找新的起点。这一点果然发生了。一般认为，莱蒙托夫和丘特切夫，是比普希金年青的同时代人中，采用普希金诗体写作的后继者。迪尼亚诺夫则认为此二人很难说是普希金的学生。他写道：“普希金逝世后，诗歌既未向前也未向后，而是往一旁走去，走向了新的复杂诗体的创造，走向了莱蒙托夫、丘特切夫和别涅季克托夫”^①。

这样一来，通过大范围大跨度的风格比较，形式主义的确给传统文学史带来了很大改变，这种别开生面的观点，即使不无商榷之处，也能给人以丰富的启示。而事实上，自1920年以来，除俄国形式主义外，还没有关于上述作家的稍有些份量的专著，而此后的所有著述，都须以它们为起点。

第二节 自动化及其消解：文体风格演变的内在动力

按照奥波亚兹文学史家的观点，批评家的首要任务，乃是确定和描述某种特定的“结构性手法”，“确定艺术手法在每一特定场合下的特殊功能”^②。每一种手法的功能都不是一成不变的，而是随着其赖以发挥作用的审美情境的不同，而各有不同。决定特定手法审美功能的，是语境及其在作品内外与它者的关系。由于其所处的语境，不同手法的功能会发生相应变化，这就是相关易变性原理。我们认为，奥波亚

① 转引自维厄利希。《俄国形式主义：历史与学说》。莫顿出版社，海牙—巴黎—伦敦—纽约，1965。第四版。283

② 维·什克洛夫斯基。《汉堡帐单》。莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版。220

兹的这一观念，可以断定是受了音乐理论的影响。我们知道，奥波亚兹成员中，颇有一些人对音乐并不陌生，其中有些人，如雅各布逊和艾亨鲍姆，早年甚至向往当一个音乐家：在音乐方面颇有造诣。

相关易变性与音乐中的相关异调概念很相近。这是指在某一调的属音上构成的另一调，而在两者之间形成的关系。熟悉乐理的人都知道，这样的两个调之间是极易互转的，即从某一调的属和弦过渡到下一调的主和弦，或反之。

文学中也存在着类似的现象。如托马舍夫斯基所考察的那样，即以怪诞手法而论，它在古典主义和浪漫主义诗歌中，便具有截然不同的旨趣。在古典时期，怪诞是一种喜剧性手法；而在浪漫主义时期中，它却被当作构成悲剧的一个因素。《水浒传》和《金瓶梅词话》中的武大郎，在上述两部小说中，作为一个无能、软弱的矮丈夫形象（“三寸丁，谷树皮”），乃是一个悲剧性人物；但在现代舞台剧小品中出现的武大郎，却一变而为一个滑稽突梯、“怕老婆”而却又偏偏爱好吹牛、好虚荣好摆架子的小男人形象，带有鲜明的喜剧色彩。“一个最初具有幽默效应的意象，其后在另一个不同的语境中，却会丧失其喜剧效应，或相反，一个庄严展开的母题却会在一种田园情调中被重复。这并不意味着旧日的信仰必须受到嘲弄，而意味着每一个符号系统，像在中世纪戏剧中那样，都有两个层面——悲剧和喜剧层面。而支配整个符号系统的只有一个清晰的意图。‘我们将对世界宣告一个新神话的诞生’”^①。

文学的构成要素及其功能，就是这样处于不断的“推陈出新”之中。

在特定语境中行使功能的艺术文本，其特征取决于在其系统中居主导要素的要素，文学作品的整体效果，端取决于这一主导要素的性质。

既然文学作品的整体审美效果，是由在其中起统帅作用的主导要素的性质决定的；那么，感受性，亦即一部作品之所以被感受为文学

^① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，22

作品的那种性质，便同样也是由主导要素的性质决定的。文学的主导要素即主要特征，也正是“文学性”的核心。

文学性同样也是一个变动不居的格式塔系统。每个时期都有每个时期特定的文学性标准。文学演变的一个直接结果，首先是使文学与其它相关文化领域中其它学科，如科学、哲学和历史学之间相互关系的体裁等级表，发生相应变化。与之相应，文学的主导特征或文学的特点，也会随之发生变化。而唯一不变的，就只有文学与非文学之间的距离——它依然如故。这样一来，理论的发展就又把我们将带到了先前已经探讨过的问题：即艺术（其中也包括艺术批评和文艺学）的独立自主性问题上。我们可以发现：奥波亚兹在这个问题上前后有过显著变化，即从主张艺术的独立自主性走向了艺术的相对独立自主性。雅各布逊写道：

“无论是迪尼亚诺夫还是穆卡洛夫斯基，也无论是什克洛夫斯基或我，都从未宣扬过艺术是独立自足的；而是恰恰相反，我们认为艺术是社会大厦的一个部分，是一个与其它部分相关的成分，而且这是一个在不断变化中的成分，因为艺术领域及其与社会结构其它部分之间的关系，一直都处于不断的、辩证的变化之中。我们所强调的不是艺术的分离性，而是审美功能的独立自主性”^①。

后期奥波亚兹的“审美功能说”^②，可以说在一定程度上拯救了孤立的手法这个“将被溺死的婴儿”。特定手法是否具有审美功能，端在于它所处的“语境”，这样一来，“手法”就不但不会成为某种新的“形而上学的概念”，而成为一个具有活跃生命力的辩证发展概念。文学之所以能生生不息，全在于它是一个在历史中不断发展的开放体系。这样一来，随着研究向纵深发展，什克洛夫斯基在《罗扎诺夫》（1921）一文中所提出的“文学作品即其所用各种风格手法的总和”的说法，渐渐显示出其不适应性。这一点，什克洛夫斯基自己也是意识

① 罗曼·雅各布逊。论消耗了自己诗人的一代人。维·厄利希编。20世纪俄国文学批评。纽海文。伦敦：耶鲁大学出版社，1975。英文版，156

② 罗曼·雅各布逊。诗学论著选。莫斯科：科学出版社，1987。俄文版，571

到了的。他写道：“文学史在于，诗人在将文学规范化的同时，给文学注入一些新的形式，而这些新形式则早已便是一般诗歌语言思维的成就了”^①。

在俄国小说史上，奥波亚兹的观点同样具有震聋发聩的效果。单个手法被统一的审美效应组织在一起，发挥各自的功能。零零散散互不相关的各种手法，由此而被整合为一个有机的整体。这样就把什克洛夫斯基在某些地方表述的静态的手法观，发展成为一种具有统一风格的动态整合原则。“文学作品的整体不是一种对称紧密的整体……而是一种动态整合的整体……必须把文学作品的形式描述为一种动态”。“我们论证过，作品是完整地结构而成的。在作品中没有游离于组织之外的材料。但文学的概念本身却总是在变化”^②，这里所说的“文学的概念”，其实也就是他们所说的“文学性”或“主导要素”。

这样，理论的走向将我们又带到了什克洛夫斯基在《艺术即手法》(1919)即已表述过的差异说。对不断在被变得僵化的程式或文学标准所实施的“暴力突破”——这种由强烈的求新意识和反程式化意识所造成的结果——成为使文学生生不已、具有永恒生命力的动力源及审美接受之所以可能的原因和艺术价值的来源。什克洛夫斯基就此写道：“每一个文学新流派都是一次革命，这有点像是一个新阶级的诞生”^③。“我已经多次讲过，在文学史的一般进程中，大型作品一般说不是经由复活旧的样板而来，而是通过对小品种艺术的规范化而来”^④。“在分析文学作品时，我们应当关注那一与文学的规范相联系，同时又相对立的小的文学线索”^⑤。文学史上任何一个新流派，都既是其前面某一流派的直接继承人，也是它的“持不同政见者”。未来派在他们初

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，145

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，302

③ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，283、287、302、267

④ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，283、287

⑤ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，302

登文坛所发表的宣言中一再声称，他们的诗歌与前此一切诗歌都绝然不同，是它们的反题。但事实上，“在其宇宙计划（cosmic plan）方面，俄国未来主义者马雅可夫斯基与被他百般诋毁的象征派前驱之间的共同点，比诗人自己愿意承认的要多得多”^①。文学中不会有真正意义上的新起点。即使是最激进的革新者也不可能彻底抛弃传统。未来主义运动最好不过地说明了文学演变的一条法则：即反抗父辈的结果是使其部分地走向“祖辈”。

从文学动态观看，一种新手法并不能“永葆其美妙青春”，它同样很快会程式化，这一点使奥波亚兹的文学史观具有了历史的深度。无论他们对于新奇感的界说适当与否，这种观念使他们在揭示文学演变法则方面取得了令人瞩目的成功。将文学史视为一个动态的、自我推动的自律过程，意味着它隐含着这样一个前提：即文学进程是一个合乎规律的演进过程，是一个以特定目的为指向的历史运动，这就赋予杂乱无章、一盘散沙般的文学史研究以一定的方向，使揭示规律成为可能。这样，他们也就把自己同文学的静态观以及未来派的“绵延”论划清了界线。

托尼·本乃特在其所著《形式主义与马克思主义》中指出：俄国形式主义最重大的贡献之一，恐怕就是他们所说的“文学性”概念了。“文学性”在此与“文学”相近，而和“感受性”可谓同义词关系。他们以此将文学批评置于一种具有自我意识的理论基点之上：文学批评的对象就是文学性陈述中所体现出来的“文学性”。

奥波亚兹采用功能观点考察文学史问题，证明是一个适宜的角度。文学的连续性既不是从大师到学生的一种平稳过渡，也不是一种激烈的对立。文学运动的动力固然在于冲突，但冲突的实质是改变而不是破坏旧形式，是审美手法功能的转移，而不是淘汰。文学中固然不能没有传承，但这种传承更多地不是以直线方式，而是以曲线方式发展的。揭示其传承线索的工作，要比人们通常所设想的复杂得多。

欲要确定手法的各种用法之间的区别性特征，判明它在一部作品，

^① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，207

一位作家的全部作品中，或整个文学运动中的作用和价值，就必须对奥波亚兹的文学演变观和“文学事实”观，结合历史发展的脉络作一番探索。

由功能和语境出发考察俄国文学在整个19世纪走过的历程，其所得景观可说与传统教科书观点大异其趣。文学史乃是一种体裁与风格的演变史，而不是传统文学史所提供的创作个性史，或社会思想发展史的一个分支或副产品。

例如，众所周知，涅克拉索夫的主题和韵律来源于莱蒙托夫，但另一方面，涅克拉索夫的诗又在许多方面背离了浪漫主义传统模式。讽刺性模拟的应用，揭示了文学连续性中所包含的双重性。文学的演变，是在“新”与“旧”的对立统一中进行的。如涅克拉索夫对莱蒙托夫脍炙人口的摇篮曲：“睡吧，我的小宝宝”做了滑稽模拟，从而扬弃了浪漫主义的陈词滥调(cliche)。正如艾亨鲍姆所指出的那样，处于俄国文学另一与普希金时代有所不同时期的涅克拉索夫，作为一位杰出的诗人，并非不懂或不会写普希金式的高雅典范的诗。对涅克拉索夫早期诗歌习作的研究表明，涅克拉索夫能写出当时已成为一种诗体“定式”的普希金式的诗，但他却几乎是“肆意”对普希金式的文体风格，作了大规模的“颠覆”。这就是涅克拉索夫的创作在当时的意义。

对涅克拉索夫的重评，是奥波亚兹语境主义的一个绝妙范例。涅克拉索夫是一位生前死后在俄国批评家中争议颇大的诗人。这位“俄国公民诗之父”，常常被革命民主主义者赞扬，而受到唯美主义者的批评。有一点是他的崇拜者和批评者都同意的：涅克拉索夫不是一个玩弄形式的奇才。社会批评家以为形式不值得注重，而唯美主义批评家却抓住形式不放。形式主义批评家从这样一个前提出发。他们认为那种以为涅克拉索夫是一个公民诗人，因而不注意他作为一位艺术家的声誉的传统观念是错误的。当屠格涅夫抱怨涅克拉索夫的诗笨拙、太散文化时，他明显根据的是浪漫主义的诗歌标准。但这一标准却明显是一个误置：从一个诗人有意反对的规范出发来评定诗人的作品是不公正、亦且错误的。涅克拉索夫之所以写笨拙的诗，并不是因为他不会写平滑的诗，不会模仿普希金和莱蒙托夫的模式，而是因为他不

愿意这样写。他关于丘特切夫的文章，已经证明他深悉形式的奥妙。他早期的诗作也证明他能写普希金和莱蒙托夫一类的诗。但沿着这条路走是不会有什麼成就的。因为大师所确定的规范业已成为一种陈腐的东西了。为了重振俄国诗语，涅克拉索夫不得不勇敢地超越传统。他把普希金和莱蒙托夫诗中的某些成分与轻歌剧、民歌、小册子中的母题和韵律混合，创造出一种新风格，使屠格涅夫不满的就正是这一点。就连许多具有形式意识的俄国批评家也拾屠格涅夫的牙慧。而艾亨鲍姆和迪尼亚诺夫却不带任何偏见地看待涅克拉索夫的诗，并因为它们是一种“混合体裁”而甚至有些偏爱。他们认为好诗都不纯，而且，在动态的诗的语境中，“散文主义”可以被成功地同化。正如日常语言中的任何其它成分均可被从审美上很好地加以利用一样。他们断言，根据涅克拉索夫的诗学本质，涅克拉索夫是一个技巧娴熟的作家，是一个不但是“适当的”，而且在审美上是有效的诗人。他们赞扬涅克拉索夫对诗语能纯熟掌握，并善于在其混合体裁诗中充分利用各类语言层次中所内含的风格潜力。

新的批评气候的另一个主要受益者，是中世纪艺术。因为不合19世纪现实主义的标准，它一直受到冷落。值得指出的是：雅各布逊和特鲁别兹科伊都曾激烈地反对这样一种反历史主义的谬误。雅各布逊指出：中世纪艺术为一些后来被贬绌到背景去的重要形式问题提供了成功的解决办法。它的是否成功取决于它是如何解决自己的问题的，而非取决于它对我们是否适当。“没有比这样一种普遍流行的观点更错误的了：即以现代诗与中世纪诗之间的关系，与机关枪和弓箭之间的关系一样”^①。艺术即使是在技术退步和政治反动时期也可繁荣，相反，社会进步从来都与艺术上的平庸并肩而行。雅各布逊以此表述了奥波亚兹的两个重要信念：即艺术是一个独立的系统，审美规范具有相对性。即以中国文学史而论，唐人诗风并未随着唐朝的湮灭而成为一页历史，而在宋人诗中的某些流派中找到后继者。

文学的时代是这样，体裁也如此。这种评论方法很值得我们借鉴。

^① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科，苏联作家出版社，1990。俄文版。287

从当代众多艺术创作实践中，我们也不难有类似的经验：即散文和诗并非如人们通常所设想的那样水火不容。在有些“语境”中，溶散文性于诗中，也能达到“诗化”的目的。例如宋人以议论入诗，就并未因之而牺牲诗性。今人诗中，也不乏这样的例子。如启功先生以当代口语为材料写的《自撰墓志铭》：“中学生，副教授。博不精，专不透。名虽扬，实不够。高不成，低不就。瘫趋左，派曾右。面微圆，皮欠厚。妻已亡，并无后。丧犹新，病照旧。六十六，非不寿。八宝山，渐相凑。计平生，谥曰陋。身与名，一齐臭”^①，并未因通篇洋溢的口语语气而有损其艺术效果。由此可见，在考察作品时，除语境外，还应结合作者的意图来评价其艺术成就。

求新意识是作家超越前人的契机，尽管任何作家都是在传统中从事创作的——他离不开传统犹如人的生存离不开空气。如艾亨鲍姆在《青年托尔斯泰》中指出：早期托尔斯泰的叙事风格，以细腻的心理分析、理性化的议论和本土性的简洁为特点，这是对浪漫主义规范的一个挑战。托尔斯泰也是一个具有革新精神的艺术家，一个试图摆脱小说艺术危机的探索者。

但是问题在于：在文学文体与风格的演变过程中，“继承”与“革新”是如何统一在同一个“文本策略”中的呢？

让我们先来回顾一下所谓“艺术相对性”原理。

在俄国文艺学史上，首先对艺术的相对性原理进行归纳的，是安·别雷。别雷已经接近其后奥波亚兹的历史相对主义观，即认为任何流派都有其自己的“诗学”和一套独属于自己的手法体系。每一种新流派的产生都要通过修正和反抗为人们所普遍认同的规范来为自己开辟道路。

文学中的这类创新，在在都具有一种革命的“爆炸性”意义。这是因为，时间的流逝和文学审美习惯的养成，无时不在剥夺和消蚀着文学作品的生命力，使得文学性的迁移成为历史向文学提出的最严峻的课题。实现文学性迁移的唯一途径，就是反抗这种吞噬文学的历史

^① 转引自张中行，负喧三话，三联书店，1994，7~8

惰性。反抗文学既有的程式化和审美规范。从这个意义上说，文学演变的意义不亚于一场社会革命。“革命的价值在于新奇和独特。根据评论文学的公众的注意力是否对特定手法起反应这一点，可以确定该手法是可接受的抑或是不可接受的。为使之成为可接受的，手法就必须成是非常古老，或是非常新颖”^①。我国近代文学中，一九一九年“五四”运动期间席卷全国的“白话文运动”，就是类似于一场革命的文学革命。

作为文学手法的功能和效应，文学体裁和风格演变的勃勃生机，来源于传统与革新的永恒对立和统一。而各种文学流派之间在文学发展的各个历史时期中，对特定文学程式的这种不断背离和背反，就构成了文学体裁和风格演变的运动过程。程式化——背离——程式化，或背离——程式化——背离，便成为文学演变的基本图式。文学史上相继迭起的各种艺术形式，都经历了一个诞生——发展——鼎盛——消亡的过程（如我国文学史上的唐诗、宋词、元曲、京剧）。这一过程与文学形式的内在演变图式是正相吻合的：一种形式一旦达到鼎盛期，便会被程式化而走向衰落（危机）。危机期的到来标志着时代对艺术新形式的一种历史的呼唤（如唐诗便走过了初唐四杰、盛唐时的四声八病即程式化一直到晚唐的历史过程）。这一图式作为文学演变的内在动力机制，对文学史的进程和发展起着决定性的作用。文学史的延续性即表现为程式化及程式化的不断被克服的延续性中^②。

文学演变中出现的新形式，其唯一的价值中心就在于新奇性和独特性。它们来源于对日常语言用法的偏离，来源于对现实的创造性变形，也来源于对既定审美标准和套板反应模式（亦即既定手法）的背离和反拨。变形、偏离和背反，正是读者从文学中获得审美感受的一个必要来源。在这当中，新形式的产生往往是在旧形式基础上，通过“模拟”一类手法，生发和产生出来的。而且，在新旧间种形式的对立

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社。1987。俄文版。46

② 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。45

和冲突中，旧形式不是被任意破坏或解构，不是彻底消亡，而是从中心变为边缘，从主流变为支流，从前景退到背景，从显在过渡到潜在。新旧两种形式的交替，不是一个取代、淘汰另一个，而是审美功能（亦即文学性）在两者间的一种转移和交替。如格律诗和京剧在新诗产生后，并不是彻底消亡，而是不再为绝大多数人所欣赏和写作，但它在总的文化格局中，仍占有一个虽不很醒目，但仍有其位置的地位。

然而，在这里，值得注意的一点是，奥波亚兹所说的“暴力突破”和俄国未来派在他们的宣言中所表述的彻底的反传统的态度，绝不是一回事。实际上，俄国未来派（其中也包括形式主义）在实践和理论中，并非如他们在宣言中表达的那样，是彻底的反传统主义者。文学史告诉我们：只要文学仍然还是以语言为媒介进行的一种精神活动，那么，文学中的一切创新和革命，无论它如何标榜自己的新奇独特，仅就其仍旧使用语言这一点看，就只能是、而且必然是对传统的某种新发展，它始终没有也不可能真正离开传统。即使是最极端的革新家，也无法真正抛弃传统。在奥波亚兹理论家看来，未来派运动本身就是文学革新法则的一个最好的说明。有关这一点，雅各布逊有过一段精辟的论述。他指出：“俄国未来派相信他们已同‘经典大师’决裂了，但实际上，他们同俄国文学传统有着活生生地联系。”“他们的那些个非常激进的口号（“我们为什么不能向普希金发起进攻？”），其实是一个“战术口号”^①，也就是说，是一种旨在引人注意的写作策略。

什克洛夫斯基也写道：“我想顺便指出一点，在谈论文学传统时，在我的心目中，传统并非某一作家向另一作家借用什么的那样一种形态。作家的传统在我看来，乃是他对于某一文学规范整个库藏的一种依赖性，这种依赖性如一个发明家的传统一样，是由他所以生活的那个时代所有技术可能性的总合构成的”^②。

那么，这样一种见解，是否有其科学的根据呢？

① 罗曼·雅各布逊，论消耗了自己诗人的一代人。维·厄利希编，20世纪俄国文学批评，纽海文，伦敦：耶鲁大学出版社，1975，英文版，163

② 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科：苏联作家出版社，1990，俄文版，125

我们认为：当代英国心理美学家贡布里希为此提供了合适的答案。他认为：支配艺术家创作的，是一种存在于其头脑中的“预定的图式”。这种图式“是艺术家在学习和经验中所体会和接受的前辈艺术大师的风格样式。正是这种渗透到主体内部的观念化了的风格样式，形成每一个艺术家特定的心理定向，制约着他的知觉的选择性”。这就是为什么当我们读某部作品时，常常会由此作家联想到彼作家的笔法或风格、或“从一幅风景画中瞥见柯罗的影子”的原因^①。但是，“后代的画家”，其全部主体承诺的独特规定性要求他不可能与他人重复，甚至“也不可能和自己的视觉选择完全同一”，作为具有艺术创造意识的主体，“他不可能不希图在既定风格样式的影响圈子外留下自己的创造的痕迹，因此，他要超越内心固有的心理定向，走向一种新的视觉语言的感召，最终贡献出不同凡响的艺术作品。个人如此，群体亦然”^②。

这可以解释为什么几乎任何作家都会从“模仿”或从风格上模拟某位前辈作家入手来开始其创作的原因。而且，事实上，古今中外文学史上众多作家艺术家，在他们创作起步之时，几乎无一不是从模仿某一位或某几位前辈作家的风格开始的。这种在创作起步阶段出现的现象，被奥波亚兹称作“风格化模拟”（стилізація），是指作家有意识以某位前人为模仿对象这种现象。

但，一个只满足于模仿前人的作家，是注定无法真正独立的。他必须超越他的前人，这样，作家就必须诉诸于“讽刺性模拟”。

这一切是如何发生的呢？为说明这一点，我们认为有必要在这里对奥波亚兹的“风格化”（стилізація）和“讽刺性模拟”观念，作一个评述。

奥波亚兹文学史家对“讽刺性模拟”的考察，可以说是他们说明文学变革机制的一个好例子。迪尼亚诺夫在《陀思妥耶夫斯基和果戈理》中，指出两位作家的关系远较人们所想象的复杂。不容否认，陀思妥耶夫斯基的确借用了果戈理的某些手法，在陀思妥耶夫斯基早期

^① 童庆炳主编。现代心理美学。中国社会科学出版社。1993。47~48

^② 同上。

长篇小说如《穷人》,《双重人格》中,都可以找到果戈理影响的痕迹。但另一方面,却是多数文学史家所未曾发现的,那就是在《斯捷潘尼科沃村》中,陀思妥耶夫斯基对果戈理《与友人书信选》的冗长雄辩风格进行了讽刺性模拟。这里的讽刺性模拟,既是解放的信号,也是一种文学战略行动。如果说《穷人》和《双重人格》证明陀思妥耶夫斯基来源于果戈理,那么,《斯捷潘尼科沃村》则表明陀思妥耶夫斯基超越了果戈理。陀思妥耶夫斯基的小说艺术,既来源于果戈理,又是对果戈理自然派小说的一个挑战。

“风格化与讽刺性模拟相近。前者与后者都过着一种双重生活:在作品层次之后有着另外一个层次,这就是被风格化和被模拟化层次。但在讽刺性模拟中,两层次之间必须是无关联的;对悲剧的讽刺性模拟必是喜剧(无论是通过突出悲剧性还是通过对喜剧性的相应铺垫,其结果都一样),而对喜剧的讽刺性模拟则兴许是悲剧。而在风格化中却不存在这种无关联性,相反,这两个层次之间是相互适应的:在风格化中贯穿着被风格化。但风格化和讽刺性模拟之间仍然只有一步;从喜剧方面加以铺垫或强调的风格化往往会变成讽刺性模拟”^①。

“讽刺性模拟的实质是对特定手法的机械化,当然,这只有当被机械化的特定手法为人所知时,对它的机械化才能被受体所感觉到。这样一来,讽刺性模拟的任务是双重的:(1)对特定手法加以机械化;(2)组合新材料,其中,这一新材料就是被风格化了的旧手法”。

“对语言手法的讽刺性模拟可以通过对它的与其结构层次不相适应的重复来实现,这类重复可以通过部分的位移(如从后往前读一首诗便是通常的讽刺性模拟法之一),也可以通过双关性地混淆意义来进行”^②。

如果说“风格化”是作家艺术家向前人学习所必经的阶段的话,那么,“讽刺性模拟”就是作家艺术家走向艺术创造的独特性的必由之路。

① 迪尼亚诺夫,陀思妥耶夫斯基与果戈理——兼论讽刺性模拟理论。莫斯科、柏林:格里康出版社,1923。俄文版,9~11

② 同上。

“风格化”是模仿和学习；而“讽刺性”则是超越和升华。仅仅有了第一个阶段，对于作家或艺术家来说，是远远不够的——“仿我者死”——这是艺术的铁律。但在这里，所谓作家或艺术家的“独特性”，在奥波亚兹成员心目中，是一个很复杂的概念，我们将在下一节中予以专门讨论。

文学变革就是这样进行的。用一种新的语调来再现旧的方法。旧手法不是被推翻，而是被放在一种新的、与之不谐调的语境中加以再现。经由机械化使用来突出其荒谬性，使其重新成为可感受到的。换言之，新艺术不是前艺术的反题，而是对前艺术手法的重建，“是对旧要素的一种重新组合”。在文学领域这场“父与子”的斗争中，子辈们从来不是一概否定拒绝“父辈”的遗产，而是常常把被“父辈们”琢磨精致的某些技巧和手法纳入自己的武库。文学演变轨迹不是单线条的过程，而是一条蜿蜒的、充满曲折交叉的路。每一种文学潮流都是一个十字交叉点，其中传统和创新相互交流。

我们可以援引王朔为例来说明这个道理。从整体来说，不管对王朔的作品如何评价，其最主要的成功“秘诀”就在于对旧的文学（即十年浩劫期间的“假、大、空”和“高、大、全”文学的系统的颠覆和解构。读王朔，人们所感受到的“快感”多来源于此，来源于这种与特定文学背景之间形成的这种显著的差异。他笔下的赵尧舜这个人物（《顽主》）就是对“假大空话满嘴的”“文革文学人物”的一个精心设计的“解构”和“颠覆性”人物^①。

这就是奥波亚兹所说的“讽刺性模拟”。文本以淡淡的“嘲讽”实施了对一个旧的文学“模式”的超越和新的文学模式的诞生。我们也可以把这种模仿和超越视为言语对语言的超越。

文学演变进程不是单一线索的延伸，而是一条充满了交叉和曲折的、蜿蜒曲折的路。每一种文学新流派都是在传统和创新的双重影响下所形成的混合体。文学进程中充满各种各样的亲和和相关现象。文学冲突如政治斗争那样，往往云诡雨奇，昨日的伙伴会成为明天的敌

^① 王朔，顽主

人、陌路人。即使是文学大家也难免不从那怕是二、三流作家那里借用些什么，或是受到后者的某些影响。新形式在背离既定程式，选择新的媒体中，可能采取各种方向，如它可以向后反溯，也可以向旁边迂回。向后即向过去学习，即回到古老的文学文化传统中，进行“古为今用”的创新。迂回，即文学形式从次文学文化文体中汲取母题或手法，来完成形式的自我更新。这时，过去处于文学主流之外，在文学性边缘的大众文化风格的载体，或民间文学风格的载体，便会“列品入流”（钱钟书语），获准进入艺术沙龙和缪斯的殿堂，披金挂银，成为艺术中的“新贵”（如唐七言诗的前身——隋末唐初的民间竹枝词）。这就是奥波亚兹所说的两条“法则”：“在同父辈的斗争中，孙子转向了他的祖父”和“遗产不是从父亲到儿子，而是从叔伯到侄子”。

什克洛夫斯基的下述话，就是对这一法则的理论表述：

“不，问题在于，在文学流派交替演变的过程中，遗产不是从父亲转给儿子，而是从叔叔转给侄子。在每一个文学时代中，都存在着不是一个、而是好几个文学流派。它们都共时地存在于文学中，其中，只有一个是当时规范化了的主流文学的代表。其它流派虽也存在，但却是非规范化的、冷僻的存在着的。例如，在普希金的时代，在丘赫尔柏凯和格里鲍耶多夫的诗中，就曾有杰尔查文传统；同时存在的还有俄国轻松喜剧诗传统，以及一系列其它传统，如布尔加林的纯冒险小说传统”①。

迪尼亚诺夫写道：“当谈及‘文学传统’和‘继承性’问题时，人们一般总以为它们乃是一条将某一文学支流的二、三流代表与一流代表联系起来的直线。其实这个问题很复杂。问题在于直线连续性是根本没有的，有的只是从某一点出发而作的探索、拒斥——即斗争。而在对其它支流及其它传统的代表的态度方面，却没有这样的斗争：人

① 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单，莫斯科，苏联作家出版社，1990，俄文版，121

们只不过绕过他们，或是否定，或是对之表示敬意，但却以自己存在的这一事实本身来与之斗争。在对待普希金的态度方面，整个19世纪俄国文学几乎就正是在这样一种默默无闻的斗争中过去的，人们在对他表示敬意的同时，悄悄地从他身边绕过去……任何一种文学中的继承性联系，都首先是一场斗争，是对旧的整体破坏，和以旧因素为基础的新的建设”^①。

但正如本奈特所指出的那样，尽管这样作可以表明革新性作家所用方式的来源，但却显然无法解释文学发展之路的方向及其历史的曲率。相反，文学演变被视为是一种纯粹抽象的‘否定之否定’的辩证法，它只是说明新的代码和手法是如何出现以便取代先前已有的代码和手法，因为它们已然耗尽了自己的潜力而退化成为一种形式上的‘陈词滥调’”^②。

所以，俄国形式主义的文学史观，尚需在社会学与形式主义的结合部上，多作开掘。

第三节 “事实的文学”和“文学的事实”

如前所述，文学性（литературность）或“文学的概念”本身，并非某种固定的实体，谁一旦拥有它，便拥有了占有文学殿堂的入场券，并且永远不可动摇、不可改变。不，恰恰相反，“文学概念时刻处在变动不居之中”^③。从某种意义上说，勿宁说文学性是一个系统、一个格式塔。在每种文学体裁或风格中，都有一种组织其材料的、起整合和统辖作用的“主导要素原则”，它将分散的各种要素整合在一起，使其在统一的审美功能中共同发挥各自的作用和功能。就中，原则和材料

① 迪尼亚诺夫，陀思妥耶夫斯基与果戈理——兼论讽刺性模拟理论。莫斯科，柏林：格里康出版社，1923。俄文版，12

② 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义。伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979。英文版，64~65

③ 维·什克洛夫斯基，汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社，1990。俄文版，64

都不是固定不变的，而是时刻在与时变迁。“……从莎士比亚的诗学不同于托尔斯泰的诗学这一点，是得不出别的什么来的，能得出的结论只有一个，不同的时代有各自不同的有关艺术性的观念”^①。每个文学时代、每个文学流派，都有独属于自己的有关“文学性”的标准。前面，我们已经介绍过奥波亚兹的这样一个观念：即文学手法本身同时也表现为不同的接受方式。一种风格或体裁本身就是一种接受方式。所以，风格和体裁的每一种变化，实际上，都首先是读者或观众审美接受方式变化的结果所促成的。作家或艺术家感应时代召唤的能力，是促使文学文体和风格演变发展的社会心理动因。

这样一来，文学形式变迁的社会心理因素便展开来了。但在许多情况下，对这一点，奥波亚兹总是将它作为自明公理，因而很少对之作出必要的说明。其实，按照其理论体系的客观走向，作家或艺术家在创作过程中的风格或手法策略选择，并非如评论家们所以为的那样，是盲目的，而是相反，在绝大多数情况下是为社会接受心理的预期决定的。

那么，奥波亚兹是如何看待创作者在文学史中的作用问题的呢？

我们认为：奥波亚兹并不能真正面对和解决创作个性问题。实际上，严格地说，奥波亚兹也并未给自己提出这样的问题。这个问题与他们对创作来源和创造主体问题的观点有着内在的联系。同时，这一问题又同他们如何看待写作的问题相关。早期对传记学视角的摒弃，便已昭示他们拒绝探讨文学作品的起因问题。什克洛夫斯基认为研究文学作品时，应当摒除以“其它定向为旨归而创作出的作品”，因为它会将研究者导入“创作心理学”，而“创作心理学”对研究者来说是不必要的^②。

如前所述，奥波亚兹文学史观，与19世纪以前的文学史观有明显不同。其差异在于：在后者，文学史往往是一种“杰出创作个性史”，

① 维·什克洛夫斯基. 汉堡帐单. 莫斯科: 苏联作家出版社. 1990. 俄文版. 384

② 维·什克洛夫斯基. 汉堡帐单. 莫斯科: 苏联作家出版社. 1990. 俄文版. 213.

或叫“英雄的历史”。如波兰克斯的《19世纪文学主流》，就是典型的传统文学史的样版。而奥波亚兹的文学史，则是一种“没有英雄的历史”，或叫“非主流文学史”。在探讨文学史问题时，奥波亚兹所瞩目的，是一种或数种风格、流派或是文体，是如何从文学的支流或边缘经由分化和组合而形成的动态过程，而不是杰出的创作个性如何以其创作推动了文学的发展。文体、风格和体裁的演变和发展，更多地不是作为过程，而是作为一个展开的风格线索平面图呈现在文学史家的面前的。

从某种意义上说，奥波亚兹的“历史诗学”是维谢洛夫斯基“历史诗学”在新的历史条件下的继续。后者的某些缺陷并未得到克服，如他们都把创作主体摒除在研究视野以外，而把文学体裁和风格（即手法的用法和功能）当作文学研究的主要的甚至是唯一的对象。天才，创作中的主体，在奥波亚兹的文学史模式中，是没有地位的，创作主体仅仅只是某种非人格力量的代言人。“艺术非由个人的意志和天才所创造。创造者仅仅只是在他身外作用的那些力量的一个几何交点”^①。在论及象征派诗人安德烈·别雷时，什克洛夫斯基进而写道：“……一个人是写不了书的，是时代在写书，是学派集体在写书”^②。

关于创作主体观的见解，是我们用以理解奥波亚兹文学史观的一把钥匙。他们认为诗人并不是一个自由的创造主体，他必须服从时代对文学提出的要求。诗人在诗中所处理的问题，乃是时代给他提出的。同样，他寻求解决这类问题的途径本身，也不是由他的个人的感受力和气质，而是或由他处身其中的文学传统、或是由修正这一传统的迫切需要所决定。

我们认为，在有关创造主体的问题上，奥波亚兹事实上是回到了维亚·伊万诺夫的观点，甚至部分地与荣格的“集体的人”观点认同了。

① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。213、157

② 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。157

首先，这种观念来自维亚·伊万诺夫。

按照西方最古老的形而上学美学传统的始作俑者——柏拉图的观点，雕刻实际上是早已就内存于一块大理石之中了，而雕刻家的任务仅仅是从这块石头里，将雕像解放出来^①。俄国象征主义理论家维亚·伊万诺夫等人心目中的诗人，更像是个预言家，他能凭着独特的秉赋窥见到本体界的秘密，而将它们用象征符号表现出来。创作主体并非自由的主体，而勿宁说是略优于读者大众的一个神秘的受体。应当指出，这种观点对俄国诗人有很大影响，其中最显著的，是安娜·阿赫玛托娃（1898~1966年）。这位著名女诗人终其一生都信奉这样的创作观。

在这方面，奥波亚兹的大量论述，堪作此说之注脚。

实际上，在奥波亚兹心目中，创作主体其实是一个“集体的人”。“个别作家的自由在于他倾听历史呼声的能力”，但也仅此而已。“创作是一种历史的自我认识活动，是一种把自己放置在历史潮流中去的活动”^②。作家的创作个性、创作意志和创作风格，往往被形式主义美学家当作诗学课题系列外的问题摒除于他们的研究视野。严格地说，形式主义者由于其方法论的限制，注定无法面对和解答创作个性和创作动力的问题。这是因为，真正意义上的创作个性在他们的理论中是没有地位的。他们所说的作家和艺术家，并不是一个真正自由的个体，而是某种社会力量或超文学力量的一个几何交点。他们所说的创作主体，实际上是一个与荣格的“集体的人”相近的“集体意识”的代表。创作，实际上是一种集体无意识的产物，是集体意识的原型（пробраз）通过作家或艺术家之手在自我完成和自我实现。它不仅决定着文学的创作过程，而且还决定着文学的构成方式及迁徙演变过程。作家充其量只是一个组织者或编导，他将文学中业已存在着的风格文体打乱重组

① 转引自维·厄利希·俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙—巴黎—伦敦—纽约，1965，第四版，69

② 鲍·艾亨鲍姆，论文学——历年论著选，莫斯科：苏联作家出版社，1987，俄文版，87

以形成新的风格或文体。

什克洛夫斯基写道：“我说过同一位作家不会有双重心灵，但他却可以同时属于若干种文学线索”^①。所以，一般所谓的“创作心理学”或“创作实验室”研究，是为奥波亚兹所摒斥的。“作家专著是一件不可能完成的任务。此外，日记也会将我们导向创作心理学天才实验室问题。而我們所需要的就只是作品而已。作品与创作者之间的关系也是没有意义的。在对待作家方面，艺术所拥有的自由有三种：一、不掌握其个性的自由；二、从其个性中任意选择的自由；三、选择任何其它材料的自由。应当研究的不是尚有问题的关联，而是事实。应当写的不是关于托尔斯泰的什么，而是关于《战争与和平》……”^②。

作品是天然浑成的。创作者谦卑的任务，只是将它“写”出来，但实际上，不是作者在写书，而是书在书写自己——通过作家之手。什克洛夫斯基在谈及他写作《感伤的旅行》时的情形说，他写作这本书，大约只用了十天时间，“这并不说明我有能力在每十天写一本书，面显然是在说明，那本书其实是早就或熟了，只不过是在十天中苏醒了过来”^③。他自述，他的另一本书——《第三工厂》，对他来说，“完全是一本不可思议的书”。因为书“将其作者引离开他的意图”^④。作品，有其内在的生命。创作者的全部工作，只是将这一内在的生命力释放出来，将其物质化。形式主义者之所以如此注重艺术创作过程中“无意识”和“集体无意识”的作用，以此，“在此隐藏着一个隐蔽的谎言，似乎是自己一个人在创作和写作的，而不是跟自己的文体一起，跟全部文学一起，跟自己所属的整个文学流派一起”^⑤。

形式主义者以此而剥夺了诗人在浪漫主义和现实主义美学中崇高的主体地位。在他们看来，诗人，如阿克梅派所认为的那样，只是一

① 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。382

② 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。385

③ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。107

④ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。64

⑤ 维·什克洛夫斯基。汉堡帐单。莫斯科：苏联作家出版社。1990。俄文版。386

个匠人、一个“鞋匠”，他的全部工作，只是处理现有的语言材料，对它进行文字匠人式的操作。不言而喻，这是否定文学的现实针对性、否定象征主义形而上学性的必然结果。但在形式主义者中，其观点并不统一。例如，雅各布逊在其对马雅可夫斯基“诗人观”的分析中，就指出：在马雅可夫斯基，诗人并非历史运动中一个被动的客体，而是一个生动的主体，他甚至拥有征服时间的能力，将时代远远地抛在自己的身后。他应该成为伊万诺夫所说的“预言家”，能够向人们通告未来美好的前景。我们不难从中发现他与什克洛夫斯基等人之间的差异。

那么，所谓“在作家身外发挥作用的”文学史动力究竟是什么呢？文学演变是一个自我推动，还是为外在因素所决定的过程，抑或两者都是呢？在这个问题上，形式主义者出于对艺术材料本身所内含基质的尊重，而走到了纯客观决定论的立场上来。创作者的任务只是对现有的艺术进行改造。如同任何事物一样，艺术同样会陈腐。艺术一旦陈腐便丧失了存在的理由，实际上，陈腐艺术根本不可能生存。“在已经发现的形式内是不可能有所创造的，因为创造意味着变化……所谓旧艺术并不存在，实际上是不存在的，因此不可能根据旧艺术的法则创作作品”^①。僵化的艺术形式往往会被新艺术形式所取代，因为新形式以其绝对的新奇性而能恢复我们感觉的新颖性，直到这种新形式也走向衰退，在另一次文学革新中自己也被取代为止。

可以断定，这里所说的“历史的呼声”和作家身外的文学史动力，是指诗人对其时代和阶级需求做出及时反应的能力^②。研究艺术问题不能把它同其所属的社会语境分开，但也不能把艺术流派简单地贬低为其它文学系列的材料。文学进程有其自身的内在规律，但也绝非一种纯粹靠自我推动的，与其他大文化环境无任何关系的封闭的自足系统。

“因此，艺术仍然是一个‘手法’；与原初形式主义对其的阐释相

① 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社。1923。俄文版。37

② 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社。1987。俄文版。66

比，变化了的就只是手法的应用问题。强调的重点从手法的审美功能转移到了它服务于‘社会定货’的用途上了。所有有关手法的宣言，其中也包括“无意义诗”中关于“手法的暴露”这一极端的提法，都被置于其潜在的社会用途这一道光线之下来加以审察：“不是审美目标自身，而是一种以达到对今天事实的最好表现为目的的实验”^①。

这样一来，形式主义者就表明他们实际上已从早期的否定社会生活对艺术的影响走向承认现实生活反过来也决定艺术的生产的立场上来。正如雅各布逊所说的那样，艺术与生活的关系，是一种双向交流的关系。

实际上，纯审美说即使是在形式主义阵营内部，也招来了异议。准形式主义者日尔蒙斯基指出，什克洛夫斯基的自动化说是正确的，但对解释文学流派的更迭来说，却不尽恰当。因为文学与其它人类活动紧密关联，因此，它的演变就不能完全归诸于纯粹是由于文学内部的原因。艺术形式的演变与其它文化领域的相互关系是一个不容忽视的问题。而且，对比或审美背离原则是一个否定的因素，不能用来彻底解释文学的发展。艺术形式逐渐衰退的理论可以作为反抗旧形式的原因，但却无法说明新形式的本质；可以说明变化的必要性，但却无法说明变化所采取的方向。后者是由一定时期中整个文化环境和时代特征决定的。它们不但在文学，而且也在其它文化领域中有所表现。例如，十八世纪末古典主义风格的僵化，确实是反抗古典主义的原因，但这种反抗采取浪漫主义形式却要归结于艺术及其它文化领域中要求表达的新的世界观的崛起^②。恩格哈特则明确指出：“自动化理论仅仅可以用来解释文学运动事实、文学变革的内在必要性，但却无法说明这

① 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，37

② 维·厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙—巴黎—伦敦—纽约，1965，第四版，45

一发展的性质和形式”^①。

文学演变当然不能仅仅归之于文学的内在论原因。但日尔蒙斯基的模式同样也非无隙可击。为什么内在发展为变化提供了动机，而对变化的反应却取决于外在因素。文学与其时代哲学思潮的关系的确是不容忽视的，但艺术与哲学的关系，并非一种一一对应的和谐关系，文学不会仅仅是哲学思潮、时代精神的影子。而且，既然我们承认文学有其内在的动态机制，那么，我们就没有理由断定一旦危机发生，解决危机的办法就只能从外部“借用”。

艾亨鲍姆的观点与上述见解略有不同。在论阿赫玛托娃的文章中，他指出从象征主义到阿克梅主义再到未来派的转变，原因在于语言的用法，而不是生活的外观。“诗语已然蜕变为没有生命力的惯用语，无法向前发展或进行自由的游戏，因此，必须改变对诗语的态度，将传统的诗语从象征主义的束缚中解放出来，以此恢复诗与语言之间的均衡状态”^②。雅各布逊也指出：本世纪初流行一时的对实证主义的反动，反映到艺术中则在无客体象征主义这一方面表现出来，这一事实不仅仅只是理性气质的一个副产品。这种想要“将符号从其客体中解放出来”的意向，无疑是总的文化环境的一个部分，但对诗人与其媒介更切当，而不是与普遍的思想状况更确当”^③。

布拉格学派的另外一个代表人物穆卡洛夫斯基，则表述了与日尔蒙斯基不同的观点：“艺术结构中的每一个变化，都是由外部原因导致的。外部原因分直接和间接两种。直接：社会变革的直接影响；间接：受某一平行文化领域如科学、经济、政治、语言等的影响。但是，至于特定外来影响之被接受的方式以及它所促成的形式的产生途径，却

① 维厄利希，俄国形式主义：历史与学说，莫顿出版社，海牙—巴黎—伦敦—纽约，1965，第四版，45

② 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，569

③ 罗曼·雅各布逊，诗学论著选，莫斯科：科学出版社，1987，俄文版，572

取决于艺术结构本身所含的因素”①。

布拉格结构主义与日尔蒙斯基的一致点在于：他们都强调文学及其与其它人类文化部门的有机联系；强调文化是一个整体。确认艺术与社会之间的辩证关系，既可避免分离主义，也可防止生成主义。穆卡洛夫斯基和雅各布逊的理论预示了一种更为成熟的艺术社会学的诞生。但遗憾的是，确立艺术与社会变革间的有机联系问题，在布拉格结构主义中，始终停留在蓝图阶段，终止于只是一个方法论定向。而且，欲要解决这个问题，单只依靠文艺学这一个部门的力量，是远远不够的。它需要若干有关部门的通力合作。

这样一来，在奥波亚兹的后期，其观点已经有了实质性的变化。显然，文学演变的原因，不能仅仅归结为文学内部，必须找到推动文学演变与社会生活变化之间的联结界面。显然，文学演变的过程，并非是一个纯粹由文学内部（创作与欣赏）力量所推动的自我推进、自我演变过程。文学中周期性发生的危机，往往会使对新形式的历史性呼唤变得极为迫切，使时代的需要上升为文学中的主要矛盾。当此关头，以向作家“译释历史意志”为己任的批评家的任务，便是“发现而不是发明必须创造的形式”（должествующая форма）②。

这样一来，文学革新的动力，就不是仅仅和只能来源于文学内部，而是与非文学即现实生活，发生了紧密关联。成为文学形式演变革新除内在原因外的第三种但却又是更重要的一个动力源。如上所述，在奥波亚兹美学家看来，文学性不是某种绝对的实体，更不是永不改变的本质。迪尼亚诺夫在《文学事实》一文中，反对把文学定义为一种关于文学现象的某种不变的、静态的特征，认为在每个特定的时代，在文学与非文学之间都有着明确的分野，但与此同时，文学的观念却无时不处在变化之中。文学与生活的交界线是变动不居的，每个时期都

① 转引自维·厄利希，《俄国形式主义：历史与学说》，莫顿出版社，海牙—巴黎—伦敦—纽约，1965，第四版，199

② 鲍·艾亨鲍姆，《论文学——历年论著选》，莫斯科：苏联作家出版社，1987，俄文版，85

各有不同。“文学从未反映生活，但却常与生活相重叠”^①。

但在奥波亚兹心目中，所谓“生活”，是具有特定含义的。它更多地是指“文学的日常生活”^②。在这个问题上，奥波亚兹所谓的“文学的日常生活”，可以理解作文学环境的社会心理因素。

迪尼亚诺夫从过去的俄国文学中举出大量例子来说明文学与日常生活（быт）交叉重叠和互补现象。他指出：有时一种文学现象会成为一种“生活的边缘事实”。如19世纪俄国文学中的一种“颂诗”（ода）常常退化成为一种所谓的“синелные стихи, sinelnye stixi”——即一种致达官贵人的、具有伪崇高和古旧语体风格的诗体请愿书。相反，某种以记录实际事物为主的文件，有时却会被提升为文学。如感伤主义文学时期中，如回忆和日记这样的“亚文学”体裁。甚至连书信写作也会受到文学规范的影响：如卡拉姆津——一位生活在当时的历史学家和散文作家——也开始采用一种古旧的书信体风格写信。

文学体裁风格中的“卑下之体”（钱钟书先生语），经由这种革新力量的推动，被提升为一种正统，而正统很快又会走到僵化的程式化和规范化，以此丧失其审美潜力，而被新的卑俗之体所取代。“江山代有才人出，各领风骚数百年”。文学作为一种生活现象，它与后者之间的界限，并不是固定不变的，而是永远处于变动之中。

文学的日常生活中屡屡发生的“危机”，就是生活向文学发出的“预警”。它提醒人们：文学的形式在召唤改革。按照奥波亚兹的观点，二十年代初期，俄国文学就处于这样一种危机时期。时代呼唤着文学寻找自己的新起点。什克洛夫斯基在对高尔基《克里姆·萨姆金的一生》的评论中，对书中乏味的社会全景扫描做了猛烈的抨击。俄国老式的问题小说，以其节奏缓慢的内省回溯，已经无可挽回的脱离了革

① 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。87

② 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社，1987。俄文版。89

命年代的飞跃步伐^①。什克洛夫斯基写道：“我相信文学是在不断变化中的，明天将会出现自己的文学形式，而今天就正在为它们做准备”^②。“兴许，报纸会成为一种新的文学形式，而成为一个艺术性的整体；兴许，会出现一种纪实性散文，这一点从对回忆录和旅行记入迷这一现象中似乎已经能看出来。旧的、以主人公命运为情节骨干的情节体形式，已不再使作者满意了”^③。在另一处地方，他写得更明确：“我们已经证实：作品是完整地结构起来的。在它里面没有游离于其组织之外的东西。但文学概念本身却总是在变化。文学是以其边缘发展的，在这过程中，它把非审美材料不断纳入进来”^④。

迪尼亚诺夫则在《今日之文学》中写道：“小说发现自己已步入了死胡同，今天所需要的乃是一种新的体裁感，即对文学中决定性新奇感的一种敏感。除此之外，任何办法都仅仅是一种姑息手段”^⑤。

摆脱危机的出路在于“事实文学”（литература факта），即一种半虚构、半纪实的文学体裁，或西欧浪漫传奇小说——一种情节曲折的惊险小说类型。什克洛夫斯基自己在创作中所进行的实验，就是说明这一潮流特征的一个范例。他的《感伤的旅行》、《动物园，或非关爱情的书简》、《第三工厂》就是一种融美文学（беллетристика, belles lettres）、论文、回忆、日记和书信为一体的文体风格。

“文学靠其边缘来发展，在这过程中，它将非审美材料纳入自身。对于这个被纳入的材料及其在与已经被从审美上加以构造过的材料的接触中所经历的变化，应当予以注意。文学生存着，但却是在向非文学的扩展中生存的。而艺术形式

① 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社。1923。俄文版。367

② 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社。1923。俄文版。345

③ 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社。1923。俄文版。331

④ 鲍·艾亨鲍姆。论文学——历年论著选。莫斯科：苏联作家出版社。1987。俄文版。451

⑤ 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社。1923。俄文版。28

所作的事，有类于抢劫萨宾女人。材料不再认得自己的主人了。它已被艺术的法则加工过了，已经可以不论及它的出身而被接受了。如果仍不明白，那我现在再做些解释。说到艺术的日常生活，那么，它拥有若干种自由：即不认得的自由，选择的自由和体验的自由（一个事实在生活中消失，但却在艺术中得以保存）艺术利用对象的性质来制造对形式的体验。无产阶级作家处境的困难在于：他们想在不改变一件东西的量的情况下将它拖进银幕”。

当然，在这之中，文学所追求的，也仍然是我们所熟知的新奇性。在这一次奥波亚兹们自己也不惜破门而出、现身说法的文学“暴动”中，他们所竭力突出的，就正是所谓“新奇性”（изобретательство, novelty）。这一口号不啻是为文坛上种种非正统的、“难化的”表达方式，对文学独特性的追求所做的一种辩护。在这期间，奥波亚兹一度曾经以“创作自由”为理论基地，针对政治对文学的干涉，做了抨击。如迪尼亚诺夫就曾清醒地指出：在资本主义社会中，“社会指令”“赋予文学以各种任务，但却徒劳无益。你要一个作家到印度，他却会发现美洲”^①。什克洛夫斯基则在《马步》中写道：“革命的同志们，战争的伙伴们，请给艺术以自由，不是为了艺术自身，而是因为我们不能管理自己并不知道的东西”。“俄国艺术的最大不幸是它的发展受到了限定，不是像一个人的心脏那样有机地跳动，而是像管理火车的运行那样”^②。而到了《第三工厂》（1926），却流露出了一种矛盾重重的心理。产生这种现象的原因，一是迫于外界的压力；一是对其主张的是否“适时”心存怀疑，以此在个人的创作自由和历史必要性所限定的不自由中，反复徘徊。批评家一方面企望跟上时代的步伐，另一方面又想保持其在创作和批评观念体系上的完整统一性。他想超越“纯”形式

① 转引自转引自维厄利希。俄国形式主义：历史与学说。莫顿出版社。海牙—巴黎—伦敦—纽约。1965。第四版。200

② 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社。1923。俄文版。369

主义方法论立场，而建立一种更具有包容性、与时代的“社会定货”（социальный заказ, social command,）更谐调一致的观点。什克洛夫斯基忏悔自己错误地忽视了“超审美系列”（рыл）的错误。“艺术中的变化是超审美因素而引起的，这既是因为特定语言受它种语言的影响，也因为一种新的社会定货被提了出来”^①。在文学与“生活”之间、审美和非审美之间，并不存在一条不可逾越的鸿沟。这一命题同样具有两个向度，即一方面为在批评分析中求助于某种非审美批评标准提供了口实；另一方面，则为当代文学中一种什克洛夫斯基与之合流的潮流做了合理化表述^②。

这样一来，也就等于说，奥波亚兹开始以“事实的文学”为由，打开了一道通向生活的艺术之门。生活中的事实，完全可以被整合到艺术结构中去而成为艺术的成分。而这样的艺术即为“事实的文学”。“事实的文学”本自来源于“文学的事实”，后者的非审美性一旦被纳入文学系统，便会使系统的主导性质即文学性发生变化，以此成为推动文学革新的一种动力。在这方面，奥波亚兹美学家，作为俄国先锋派的代言人，屡屡指出革新的方向在于以新奇性为旨归，对陈腐的艺术教条实施“暴力突破”。审美接受的核心和艺术价值的来源，即在于新旧之间的这种差异的性质（качество разницы, quality of divergence）。新奇的目的在于激活感受力。文学之所以要加工再现生活中的事实，正是为了以此革新已经在感受中变得自动化了的旧形式，对之进行改造。自动化与感受性，便是文学由以向前延伸时须臾不可或离的两条平行线。文学创作不受时代和习惯的影响几乎是不可能的。艺术的使命就是反抗死亡的影响，与习惯和教条对抗。

早期阶段的奥波亚兹文学史研究，对非文学的文学定义表示轻蔑，而对文学的内在因素极为关注。他们将文学研究的范围扩大到了二、三流作家、大众文化产品和亚文学体裁这样一些边缘现象。文学不是杰作更替史。不了解二、三流作家作品，就无法理解文学的演变或评价

① 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社，1923。俄文版。370

② 维·什克洛夫斯基。马步。莫斯科/柏林：格里康出版社，1923。俄文版。369

文学史的某个时期。文学杰作之所以被认为是杰作，是因为有大量平庸之作充当它的背景（语境）。此外，失败之作在文学动态过程中，有时会和成功之作一样，成为一个重要因素。在方向正确的情况下从事的流产的或不成功的尝试，就其自身而言无可足取，但却往往充当了成功之作的先声，因此，对文学史家具有十分巨大的意义。

但是，革命年代的“历史的呼声”，使他们逐渐意识到：文学要想获得永恒的生命力，就必须向“非文学”汲取创作的营养。这一“转机”很快就得到了应有的征兆。

这就是所谓“纪实文学”的兴起。叙事类小说，在经过短期停滞以后，开始走向繁荣。但距产生史诗性全景之作的时代，仍很遥远。飞速发展变化的事件进程要求的是简洁明快的节奏。急剧变化的现实生活使得任何发明苍白无力，而鼓励着一种“直接报告体文学”。随着报纸成为文学交流的主渠道和政治宣传的媒介，一种半新闻体裁，一种既像报导和小品文或小品文式的短篇小说文体，日益成为一种时行的文体。什克洛夫斯基对此持大力赞扬的态度。

但是，奥波亚兹对特定文本意义的这种阐释，仍然带有“相对主义”色彩，即具有一定的抽象性质。正如托尼·本奈特所指出的那样，“他们认为那一决定任何特定文本价值和功能的文本间关系系统，取决于一种永远都是游移不定的迷宫或万花筒。他们无法说明这种游移不定是何以形成的机制”。^①“实际上，这反映了他们无法解决文学变革问题。这两个缺点都根植于同样一个基本缺陷：即无法将文学内部的变革机制同外部的推动力量联系起来，尽管形式主义者曾尝试将这两个向度结合起来，但正如上面所说，他们那来自索绪尔的理论遗产妨碍了他们的这样一种努力”。

产生这样一种缺陷的原因，在于索绪尔的方法论（也是俄国形式主义的方法论），在一定程度上，将文学和语言的共时态和历时态研究割裂开来了，因此，“尽管我们知道‘文学系统——以及在文学系统中

^① 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，69

的特定文本的功能是在变化中的，但形式主义却无法解释这些变化是怎样和如何发生的。在某种意义上，索绪尔的元语言概念和形式主义的文学系统概念，有点像是东方民间文学中的一块飞毯：双双悬浮在空中，这样那样地飘来飘去，而由于从未对它们之所以被推动的机制予以解释，因此，一个人从中所能得出的结论就只有一个，即它们是具有魔法的两个概念”^①。

因此，尽管俄国形式主义将美学问题转化成了文学史问题，但却无法给这一问题以合理的解决方案”^②。

① 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，74

② 托尼·本奈特，形式主义与马克思主义，伦敦：麦休与辛格出版有限公司，1979，英文版，75

结 语

俄国形式主义——一个前后延续了大约十五年的、有组织的批评运动，其理论观点的大致走向，即有如上述。

俄国形式主义自从“走出国门”，进入西方文化语境后，便开始同西方文化进行广泛对话，以此参与了文艺学在当代西方的发展。今天，当代西方文艺学中先后继起的各个流派，都无不奉俄国形式主义为其理论的源头。诚如佛克马所说：“欧洲各种新流派的文艺理论中，几乎每一流派都从这一‘形式主义’传统中得到启示，都在强调俄国形式主义传统中的不同趋向，并竭力把自己对它的解释，说成是唯一正确的看法”^①。这其中，有的或是与其同出一源，在思想上具有广泛“互补”的基础；有的或是以其终点作为自己的起点，继续沿同一方向深入探索，从而蔚为另一“洋洋大国”。总之，可以毫不夸张地说，如果说从作家本体到作品本体然后再到读者本体即为20世纪西方文艺学一系列变革最突出的标志的话，那么，站在这一系列革命性变革的源头的，就是俄国形式主义。由俄国形式主义肇其端的所有这一切变化，直到今天也处于发展过程中，因此，从某种意义上说，俄国形式主义在当代西方文艺学中所起的作用，类似于一个定向座标，它昭示了西

① 俄国形式主义的理论学说，早在20年代中期，即传到欧洲。根据迪尼亚诺夫和雅各布逊及什克洛夫斯基三人的通信可知，在当时的德国，大学里有以俄国形式主义为题写作博士学位论文的，甚至有人为了能从俄文读懂奥波亚兹的著作而专门学习俄文。在捷克斯洛伐克的布拉格，扬·穆卡洛夫斯基则是奥波亚兹理论的继承者（经由罗曼·雅各布逊的活动）。“三巨头”甚至讥讽后者为“拾其牙慧者”。参见拙著：《白银悲歌》中《谁将拾起这只钱包》和《尤里·迪尼亚诺夫论》。

方文艺理论在当代的发展走向。

俄国形式主义之所以能对西方文论产生如此巨大的影响，根本原因当然是西方文艺理论本身在其发展过程中所产生的需要使然，这是影响和借用所以会发生的一个必要的先决条件。这是问题的一个方面。另一方面，俄国形式主义文论自身，想必也须具有某种价值，才能使“借用者”与其认同，并在此基础上展开“对话”。“对话”从来都是双声道的，它的进行，必须满足这样一个先决条件：即交流双方都遵循某种能为双方所认可的“语法”，采用双方都认可的“语言系统”。只有具备这样的“语法”和“语言系统”，交流和对话才有可能进行。巴比伦塔之所以终究未能建起来，不就是因为建塔人之间“语言不通”造成的吗？

这样一来，问题就提出来了：在这场打破东、西方铁幕进行的对话中，双方共同遵循的“元语言”法则又是什么呢？在这里，我们所说的“元语言”法则，即指俄国形式主义的哲学基础，如果确有这么一个基础的话，那它与西方当代文艺理论各流派的哲学基础是否有某种关联呢？

如前所述，人类任何一种行为，都必然要以一定的哲学观念为根据、以一定的世界观为依托。俄国形式主义者理论上不可能、而实际上也未能构成一个例外。正如巴赫金所说：形式主义者只是不懂得他们自己的哲学^①。

俄国形式主义的哲学基础，是欧洲浪漫主义和德国古典哲学，其中，尤以黑格尔的哲学思想对他们的影响最大，它成为他们对作品进行逻辑分析的最合宜的工具。但在认识论取向方面，俄国形式主义美学家是与20世纪新旧哲学变革以来，西方走向科学主义的美学（托马斯·门罗等人）是一致的。俄国形式主义之所以能同西方同类文论流派发生广泛对话和交流，其源概在于此。哲学和文艺学、美学和诗学之间的关系，类似于波峰和浪谷，它们都是同一潮涌的不同表现形式。因此，要比较俄国形式主义与西方各个新文艺学流派之间的异同，必

^① 托多洛夫。批评的批评。三联书店。1988。77

须首先从作为两者背景的哲学观的异同比较开始。

进入 20 世纪以来,在欧洲发生于上一世纪末的对传统理性精神的冲击,也开始在俄国产生巨大影响。革新各门学科方法论基础,业已成为一种时代的呼声。尼采、柏格森、弗洛伊德、索绪尔等人的思想,于进入俄国历史文化语境后,与俄国本土因素相互激荡、碰撞,从而大大激发了新思潮的崛起。对于发生于 20 世纪初的俄国形式主义,正应在此基础上予以了解。

在对俄国形式主义运动发生巨大影响的西方思潮中,最主要的有如下几种:一、结构主义。索绪尔对俄国形式主义的影响是十分巨大的。本奈特指出:在参与促成俄国形式主义形成的那些影响因素中,索绪尔及一般语言学对其的影响,“无疑是最重要的”^①。二、胡塞尔的现象学。西方学者认为雅各布逊的符号学,是“现象学结构主义”^②。三、科学主义。俄国形式主义是继安·别雷采用诸如统计学这样一些数学化方法来描述诗中的语音模式及其表现力实验之后,在俄国,试图通过采用数学化方法(塔尔图学派),以此奠定科学诗学体系的第一个文艺批评流派。四、相对主义。五、弗洛伊德的无意识心理学和荣格的集体无意识心理学。

当然,很显然,如要论述俄国形式主义与当代西方哲学思潮的联系,那不是区区一本小书所能解决的。在此,我们仅限于提供一些线索,以为今后研究的方向和新的起点。

综上所述,我们认为:要对俄国形式主义获得真正理解,就应当将其放在整个西方当代哲学美学发展的背景和前景中去,而不是仅仅局限于俄苏历史文化一隅。正如厄利希所说的那样:“作为一个有组织的运动,俄国形式主义基本上是对本土挑战的本土性反应,但是,作为一个批评思想的整体,它却又是 20 世纪第一个四分之一中,欧洲文

① 托尼·本奈特. 形式主义与马克思主义. 麦休与辛格出版有限公司, 1979. 英文版. 伦敦. 44

② 罗曼·雅各布逊论著选. 柏林、纽约、阿姆斯特丹, 第八卷, 1988. 英文版.

艺学中重审艺术学目的和方法那一思潮的一部分和一个分支”^①。

因此，我们认为：俄国形式主义之所以能如此见重于西方，能在西方文艺学界引起如此大的反响，其根本原因，在于它们之间在方法论上、在艺术学的对象和目标等问题上，有着深刻的契合。这一点乃是当我们分析比较它们之间异同时的一个必要的基点。

过去是今天的一部分。俄国形式主义运动虽然在前苏联解体，但却在西方觅到许多“知音”和“同道”。

这就是 60 年代以来兴起的英、美新批评 (Anglo-American “new criticism”)。

这两个批评运动之间，有着惊人的契合。没有任何证据表明两者之间有过“互补”或其它形式的交流。由于语言的障碍和冷战的铁幕，西方学界直到 60 年代以前，对俄国形式主义知之不多不确。

在美国，曼弗雷德·克里德 (Manfred Kridl) 是向学界介绍俄国形式主义的第一篇文章的作者^②。稍后，威廉·哈金斯 (William E Harkins) 亦有专文论及^③。

维勒克和沃伦合著之《文学理论》(Theory of Literature) 是一个富于征象的事件，它表明：两个运动之间实质相同，观点基本一致。这本书是两位学术背景各异的学者通力合作的成果。雷纳·维勒克是一个深受俄国形式主义影响的布拉格结构主义学者，而沃伦则是美国新批评的代表人物之一。此二人在 1939 年初次相会，就感到彼此之间“在文学理论和文学研究方法上有着广泛的一致性”^④。

总的说来，新批评派将文学研究的重心从诗人转向诗作 (爱略特)；对文学作品审美价值的关注 (兰色姆)；他们的“细读批评” (close

① 维·厄利希. 俄国形式主义：历史与学说. 莫顿出版社. 海牙/巴黎/纽约. 1980. 英文第四版. 274

② 曼弗雷德·克里德. 俄国形式主义. 美国学者. 第一卷. 1944. 19~30

③ 威廉·哈金斯. 文艺学中的斯拉夫形式主义. 世界. 第七卷. 1951. 177~185

④ 维·厄利希. 俄国形式主义：历史与学说. 莫顿出版社. 海牙/巴黎/纽约. 1980. 英文第四版. 273

reading) (布鲁克斯、瑞恰兹)等,都与俄国形式主义若合符节。其次,俄国形式主义代表人物迪尼亚诺夫、艾亨鲍姆和新批评代表人物克林思·布鲁克思(Cleanth Brooks)、维廉·K·维姆萨特(W·K·Wimsatt Jr)之间,无论在研究方法和理论表述上,都有十分相近之处。

新批评内部又可以按照思想倾向分成若干流派。其中,与俄国形式主义—结构主义方法论最为接近的,是以克林思·布鲁克斯和罗伯特·潘·沃伦为代表的“有机整体论”派别。

在这方面,两者之间主要在下述问题上十分接近:一、文学作品是一个有机整体;二、由于含混(ambiguity)(因反讽(irony)和悖谬(paradox)而导致的等,使诗和诗语成为一个“矛盾—架构”(conflict-structures)。他们都以此为据劝告人们切勿陷入“释义谬误”(heresy of paraphrase),亦即诗不可转述和“诗无达诂”。

但在对分析过程观点的同一中,也包含一些相异点。这主要表现在:布鲁克斯和沃伦认为可以针对各个时代的诗提出一些绝对可以适用的标准;而形式主义却主张批评标准的相对主义。新批评寻求规范;而形式主义却认为对规范的背离是审美价值的来源。

在基本理论观点方面,两者之间也有重大区别,这主要是:

新批评以新康德主义的实证主义批评为主导倾向,主张采用在性质上与社会科学所用方法完全不同的方法来研究人文科学;而俄国形式主义则赞同新实证主义意识形态,认为只有用经验主义和科学主义方法才能解决并确定文学的特殊性。

新批评认为对文学特殊性的研究,可以揭示出人类天性中某种永恒和实质的东西,并赞成一种人文主义的意识形态,而这一点与俄国形式主义(至少是它的早期)是格格不入的。

新批评具有一种强调诗语和文学陈述的与认识功能相对的召唤和感情功能的倾向^①。

其次,由于这两个运动产生和发展的环境(社会、哲学、文化)各

① 托尼·本奈特,形式主义与马克思主义。伦敦,麦休与辛格出版有限公司,1979。英文版,178注3

不相同，因而导致在意识形态倾向上的差异。典型的形式主义者是典型的波希米亚人，与先锋派艺术家的密切交往，赋予他们的批评以好战、激进、偏激和夸大其词的气质。他们只愿与新制度部分认同，而绝决地摒弃旧制度；而新批评家则多系一些保守的知识分子、大学教授，他们不信任群众，厌弃工业文明，对一个较为稳定的社会和较有约束力的价值观体系有念旧之情。奥波亚兹的战斗口号是创新，而沃伦·退特（Allan Tate）和兰色姆（Ransom）的口号则是传统。奥波亚兹以反对学院派为号召，而兰色姆则幻想将职业批评限制在“学院”的四堵墙内。未来派的眼光是向前的，向着未来的；而新批评则眷恋过去，眼睛向后看。这些都是考察和比较这两个运动中须首先把握的要点。

但这是另一本书的任务了。

这两个互不相属的运动，“不期然而然的”同一性，足以给我们以某种有益的启示。

而从俄国形式主义到布拉格结构主义再到美国符号学，这是另一条十分清晰的发展线索。

俄国形式主义是本世纪西方三大思潮之一——结构主义——发展过程中，十分重要的一环。综观结构主义在西方的发展，可以看到如下一个清晰脉络：莫基于费尔迪南·德·索绪尔，成形于莫斯科语言学小组、布拉格学派。再到法国符号学（罗兰·巴尔特）、结构人类学（列维·斯特劳斯）；而在俄国本土，60年代以来则有俄国形式主义的及门弟子——尤里·洛特曼为代表的塔尔图学派和美国符号学（罗曼·雅各布逊），遂成为本世纪西方影响最大的思潮之一。

莫斯科语言学小组是俄国形式主义运动内部，走向结构主义的发展倾向的代表；而布拉格语言学小组，则是俄国形式主义走向结构主义的第二个发展阶段，是同一个运动在新的文化环境下的发展。

雅各布逊在莫斯科大学就学于语言学系。当时，“哲学”（философия）仍在被禁之列，故称“语文”（филология）。雅各布逊学的专业是俄语。在此期间，语言学与诗学在雅各布逊的研究中开始结下了“不解之缘”，成为须臾不可分开的双生子。雅各布逊始终认为，对

诗学类型各异的文学作品缺乏理解，便终将无法理解在其功能和历史中的语言本身，因此，诗学始终是他从事语言学的一个试验场。在各类艺术和各门学科之间，存在着一种异质同构规律。就此而言，语言学不仅是研究诗学的一个工具，而且，诗歌本身也是语言学知识的一个重要来源。在雅各布逊的语言学诗学研究中，诗歌及其特殊形态乃是科学元语言的一个部分。雅各布逊所主张的，乃是“语法的诗和诗的语法”这样一种反馈系统，而非“语言学与诗”、“学者与诗人”这样一些直线型二元对立。一方面语言应是一个能产生一定意义的装置，它的工作使得具体文本之产生成为可能。另一方面，在语言的每一种用法中，都可以发现说话人巨大的创造潜能。

1918年，雅各布逊从莫斯科大学毕业后任莫斯科戏剧学院俄语教授。1921年受聘并移居布拉格，参与并成为布拉格语言学小组的实际创始人和积极活动家之一。罗兰·巴尔特（Roland Barthes）指出：“罗曼·雅各布逊给了我们一个奇妙的礼物：他把语言学交给了艺术家。正是他开辟了有关人的最精密的学科之一与创造性世界之间生动可感的关联域。在他的理论思考和实际成就中，他代表了科学思维与创造精神的结合”^①。雅各布逊的出发点是瑞士语言学家费尔迪南·德·索绪尔的普通语言学教程。该书由索绪尔的弟子沙·巴利（1865～1947年）和阿·薛施蔼整理出版。雅各布逊不同意索绪尔的语言符号的任意性和符号形式的直线性观点。索绪尔的“对位”乃是语言系统基础的学说对雅各布逊很有启发。他早在20年代初在布拉格时，就经由与薛施蔼通讯，而接触到索绪尔普通语言学教程中有关二元对立的思想。本世纪40年代，雅各布逊先后在美国哥伦比亚大学、哈佛大学和麻省理工学院任教，与美国语言学家进行了更加广泛的学术交流。在此期间，雅各布逊发现他的理论不是与当时风靡美国的行为主义理论、也不是与风行欧陆的现象学，而是与格式塔心理学，有着更多的契合点。雅各布逊认为布卢姆菲尔德（Bloomfield）的观点，在语言的意识

^① 罗兰·巴尔特，语言艺术、语言符号及语言时间。伦敦，巴西尔·布兰克维尔出版有限公司，1985。英文版，553

形态基础和方法论之间的二重性，导致其音位学本身的矛盾，尽管他的理论遗产即使在语音学方面也表现出过人的语言敏感。

在美国时期，雅各布逊仍把主要注意力放在音位学中的语义问题上。任何语言符号在其任何一个层次上，都表现为所指与能指的统一。索绪尔这一来自古希腊斯多葛派的思想，也是指导雅各布逊语言学研究的原则。符号内部这两个方面的对位本身，充斥于语言的各种成分和级次之中，只是在语言层次的，属于能指范畴；而在语法范畴的，则属所指范畴。

而到今天，结构主义的设问方式，受到了质疑：欲要说明整体功能，就必须首先判明组成整体的各个部分及其相互之间的关联；而欲了解各个部分的作用及功能，又必须先对整体的功能有所了解——这是一个相对主义的怪圈、一个循环论证模式，一个被美国学者霍埃所著《批评的循环》中指出的“困境”或“死胡同”。

显然，文学不是纯语言或纯形式，而是一种意识，一种文化，还是一种人类的精神。单单只在“语言”或“形式”内打圈圈，势必会成为现代版的“盲人摸象”。这就是说，唯有将文本与人的体验，世界，作家和读者等有机地结合起来，才有可能稍稍得窥艺术的奥秘。

因此，形式主义理论遗产同样面临着一个走出“语言的陷阱”，与社会学，与东方传统诗学开展对话，并在此基础上，推陈出新，继往开来的大问题。

未来属于永远的探索者！

写于 1995 年 9 月 7 日

改于 1999 年 7 月 7 日

参 考 文 献

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 汉堡帐单. 莫斯科: 苏联作家出版社, 1990年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 关于小说的小说. 第一、二卷. 莫斯科: 苏联作家出版社, 1966年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 感伤的旅行——1917至1922年回忆录. 莫斯科/柏林: 格尔康出版社, 1923年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 马步. 莫斯科/柏林: 格尔康出版社, 1923年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 动物园或非关爱情的书简. 柏林/格尔康出版社, 1923年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 文集. 第一二三卷. 莫斯科: 文学艺术出版社, 1983年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 选集二卷集. 莫斯科: 文学艺术出版社, 1983年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 俄国经典小说札记. 莫斯科: 苏联作家出版社, 1955年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 小说论. 莫斯科: 苏联作家出版社, 1983年俄文版

[俄苏] 维什克洛夫斯基. 情节的展开. 布拉格: 奥波亚兹, 1921年俄文版

[俄苏] 鲍艾亨鲍姆. 论小说. 论诗. 列宁格勒: 文学艺术出版社, 1986年俄文版

[俄苏] 鲍艾亨鲍姆. 论文学. 莫斯科: 苏联作家出版社, 1987年俄文版

[俄苏] 鲍艾亨鲍姆. 文学. 理论. 批评. 论争. 伊利诺斯, 芝加哥 80,

1969年俄文版

[俄苏] 鲍艾亨鲍姆. 勃洛克的命运. Letchworth—Herts—England, Prideaux Press, 1921年俄文版

[俄苏] 尤迪尼亚诺夫. 陀斯妥耶夫斯基与果戈理. Letchworth—Herts—England; Prideaux Press, 1975年; 布拉格; 奥波亚兹, 1921年俄文版

[俄苏] 尤迪尼亚诺夫. 屈谢利亚. 莫斯科: 苏联作家出版社, 1975年俄文版

[俄苏] 尤迪尼亚诺夫. 诗语问题. Letchworth—Herts—England; Prideaux Press, 1979年俄文版; 列宁格勒: 列宁格勒出版社, 1924年俄文版

[俄苏] 尤迪尼亚诺夫. 普希金. 明斯克: 科学与技术出版社, 1979年俄文版

[美] 罗雅各布逊. 诗学论著选. 莫斯科: 科学出版社, 1987年俄文版

[美] 罗雅各布逊. 论文选集. 莫斯科: 进步出版社, 1985年俄文版

[美] 罗雅各布逊. 论文选. 柏林/纽约/阿姆斯特丹: 默顿出版公司, 第一第八卷. 1987年英文版

[俄苏] 鲍托马舍夫斯基. 普希金. 第一卷. 1813~1824年. 莫斯科/列宁格勒: 苏联科学院出版社, 1956年俄文版

[俄苏] 鲍托马舍夫斯基. 诗和语言. 莫斯科/列宁格勒: 国家文学出版社, 1959年俄文版

[俄苏] 亚普洛普. 俄国英雄史诗. 第二版. 莫斯科: 国家文学出版社, 1959年俄文版

[俄苏] 瓦维诺格拉多夫. 论安娜阿赫玛托娃的诗歌. 列宁格勒, 列宁格勒出版社, 1925年俄文版

[俄苏] 瓦维诺格拉多夫. 论艺术散文. 莫斯科/列宁格勒: 国家文学出版社, 1930年俄文版

[俄苏] 阿波捷勃尼亚. 美学与诗学. 莫斯科: 艺术出版社, 1976年俄文版

[俄] 亚 维谢洛夫斯基. 历史诗学. 莫斯科: 国家文学出版社, 1940 年俄文版

[俄苏] 米 巴赫金. 拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化. 莫斯科: 文学艺术出版社, 1965 年俄文版

[俄苏] 米 巴赫金. 语言创作的美学. 莫斯科: 艺术出版社, 1986 年俄文版

[俄苏] 弗 卡维林 弗 诺维克夫. 新视角. 莫斯科: 书籍出版社, 1988 年俄文版

[俄苏] 米 洛特曼. 艺术文本的结构. 莫斯科: 艺术出版社, 1970 年俄文版

[美] 维 厄利希. 俄国形式主义: 历史与学说. 第四版. 海牙—巴黎—纽约: 默顿出版公司, 1980 年英文版

[英] 托 本奈特. 形式主义与马克思主义. 伦敦: Methuen and Co Ltd, 1979 年英文版

BELONS SHIFAN DÄLE ÇUBAŖIŖE BEGHDA ROSH WËZÛ



Booki Wendi

ISBN 978-9953-0-4000-4



9 789953 040004 >

ISBN 978-9953-0-4000-4
\$ 14.95