



中国社会科学院创新工程学术出版资助项目

The Commitment and
Expecting to Art

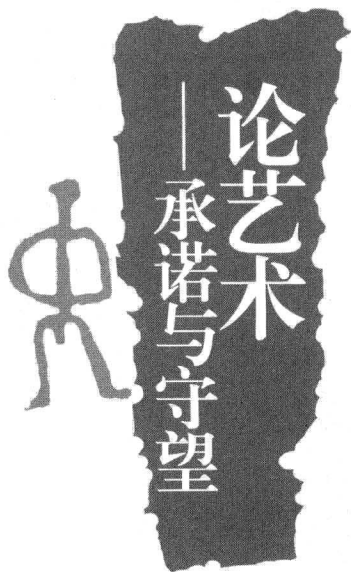
论艺术 ——承诺与守望



丁国旗●著

中国社会科学出版社

The Commitment and
Expecting to Art



丁国旗●著

图书在版编目(CIP)数据

论艺术:承诺与守望/丁国旗著. —北京:中国社会科学出版社, 2012.10

ISBN 978-7-5161-1325-7

I. ①论… II. ①丁… III. ①文艺评论—世界
IV. ①I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 199708 号

出 版 人 赵剑英

选题策划 郭晓鸿

责任编辑 陈肖静

责任校对 高 婷

责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)

网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010-64070619

发 行 部 010-84083685

门 市 部 010-84029450

经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司

装 订 廊坊市广阳区广增装订厂

版 次 2012 年 10 月第 1 版

印 次 2012 年 10 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16

印 张 13.75

插 页 2

字 数 202 千字

定 价 40.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换
电话:010-64009791

版权所有 侵权必究

引言

无论是史前时期的洞穴壁画，还是人类开始发出的“杭育杭育”^①有节奏的劳动号子，艺术与文学似乎伴随着人类同时诞生，并再也没有同人类分离。雕塑、史诗、绘画、音乐、戏剧，这些曾经成就了无数经典艺术作品的艺术形式，在其不断的传承与发展中滋养了一代又一代缪斯的子孙们。透过艺术史、文学史、文艺理论史，我们可以看到这样一条清晰的轨迹，这个轨迹就是艺术不断求真、求美、求变的求索过程。在经历了当代艺术近一个世纪的发展之后，在经历了20世纪两次世界大战的洗礼以及西方工业社会高度发达的阶段之后，今天，“全球化”的钟声似乎已响彻地球的各个角落。世界经济的“一体化”，带来的全球经济、文化、政治、思想等的碰撞与摩擦，并没有让世界各国之间的关系显得陌生而疏远，反而将不同肤色与文化观念的人拉得更近。人们几乎享受着同样的东西：技术的、物质的、文化的。然而，在这个被西方学者同时称之为“消费社会”的“全球化”时代，文学与艺术却也经历着前所未有的冲击与变化。

当然，艺术的没落或许从1917年——杜桑从一家水管装置用品公司买了

^① 鲁迅：《且介亭杂文·门外文谈》，载《鲁迅文集》，黑龙江人民出版社1995年版，第82页。

一个瓷制男性小便器，把它命名为《泉》，并送到纽约独立艺术家协会举办的一个艺术展览会上就已经开始。而文学在走过它的古典时期、中世纪时期、文艺复兴时期、新古典时期、浪漫主义时期、现实主义时期之后，也开始在 20 世纪初期以“达达主义”为代表开始了它的现代主义、后现代主义路程。以“解构主义”为代表的后现代观念的无中心意识和多元价值取向，对启蒙主义发起的总攻，或许更加显现其彻底的人文关怀，也使人的思想得到了从未有过的解放。虽然，解构主义并不是毁灭主义，德里达所反对的并不是思想或者知识本身，而是对思想成为体系，或者集结成为政治力量（例如各种意识形态）的反动。然而，后现代思潮实际所造成的对于以往思想史的颠覆性影响却是巨大的。透过这些思潮的表面，我们看到的更多的是破坏而不是建构。与这种思潮相一致，艺术的发展也在打破传统的道路上走得越来越远。

所谓过犹不及。其实，后现代重视人文与思想解放的出发点，同马克思关于人的“自由”、“解放”的设想，并无实质的区别；而马尔库塞对于艺术审美之维的倚重，也始终没有离开过现实中的人及其走出“单向度”社会的美好前景。或许什克洛夫斯基后期思想的转变、歌德的“世界文学”思想与人自身的解放与人类的未来发展方向关系不大。然而什克洛夫斯基对形式主义本身的反思，却也是以关注人以及在其关系之上所形成的社会生活为前提的；而“世界文学”作为民族文学的“本原”追求，以及将“民族文学”的建构作为提出“世界文学”的最终目的，却也彰显出歌德对于个体与民族关系的一种深入思考与认同。因此，在今天，回到什克洛夫斯基，回到马尔库塞，回到歌德，回到马克思，回到他们的文艺思想中，就不仅仅是笔者简简单单地对于他们的艺术理论的一种关注与研究，而是试图通过对这种艺术思想的关注与研究，给那些过激的对于传统的反动泼一泼冷水。社会或艺术的发展，必然需要与过去的东西告别，但告别过去，是“扬弃”而不是“抛弃”，更不是对于过去一味的全然摧毁。笔者认为，人类的发展必须要以守住过去已有的物质财富、精神财富为前提。马克思也讲过，“人们不能自由选择自己的生产力——这是他们的

全部历史的基础，因为任何生产力都是一种既得的力量，是以往的活动的产物”^①。我们必须铭记这一点。打碎一件物品比造出这件物品要容易得多，建构思想往往也比摧毁思想更困难。何况任何精神与思想的建构都是人类的生存意志与智慧的结晶，因此，回归那些我们必须执守的精神而始终不远离它，这应该是后来者面对人类已有成就时的基本态度。

正是基于这种思考，本书在梳理了什克洛夫斯基后期形式主义文艺思想的意识形态诉求、马尔库塞艺术思想对于真理与幸福的承诺、歌德“世界文学”的民族指向以及马克思关于文艺对解放的期望之后，笔者还专列章节，对影视文化背后的意识形态内容、当代艺术的生存处境与命运，以及网络文学的兴起所带来的文学“终结”论等进行了分析与论证。对于影视艺术的分析，为了便于论述，笔者主要以对美国电影的分析为主。之所以这样做，是因为电影早期产生于美国，而美国的电影又一向以价值中立或其单纯的艺术化或娱乐化而自我夸耀；同时美国电影在世界电影的占有量与影响之巨大，也是笔者考察影视艺术拿美国举例的一个因素。在艺术领域里，今天最被人说三道四，又最炙手可热的当属当代艺术，尤其是我们平时常常提及的“前卫艺术”、“先锋艺术”或“行为艺术”。从严格意义上说，当代艺术并不只是一个时间概念，而更多的是指一种创作风格或创作精神。当代艺术突破传统美术观念、基本知识与技法，突破美术馆围墙的束缚，凸显艺术家个人的情感表达，它可以是一种表演、一种观念、一段影像或者一种新的技术。应该说，当代艺术已经度过了其艰难的生存阶段，开始慢慢被大众所接受、所认可。然而，当代艺术所表现出来的问题也是十分显见的。当当代艺术作品也可以让艺术家成为富翁的时候，当初当代艺术曾经“反传统”的一面，是否还依然存在？当当代艺术把以往艺术的高雅与神圣拉下神坛之后，它不是又建立起了新的关于艺术的神话吗？这

^① 《马克思致帕·瓦·安年科夫（1946年12月28日）》，载《马克思恩格斯选集》，人民出版社1995年版，第532页。

样的话，它与它所反抗的东西又有什么区别，它到底是推动了艺术的发展，还是让艺术走了一段弯路。这些都是值得我们认真思考的。当然，值得关注的还有网络文学，这个让文学话题重新成为热点的新的文学创作形式，同时也是“文学终结”论产生的罪魁祸首。今天，由于网络的流行与网民数量的与日俱增，也使通过网络这一新媒介而进行的文学写作变成了一个亟待研究的大课题。网络的到来究竟给文学带来了什么，文学又将迎来一个怎样的前景，这些都是笔者在书中试图予以回答的问题。在对网络文学的分析中，本书还专门对“手机媒体”作了粗浅的梳理，这主要是因为手机媒体作为一种立体的、集以往全部传播方式于一身的新媒体，它将会对文学的创作与接受产生更多新的、尚未被我们发现的影响，由于这种影响主要缘于网络的原因，因此放在这里一并讨论。

为了对全书有一个总结与呼应，在“结语”部分，笔者以自己最为熟悉的文学为主要讨论对象，分别从文学在消费时代的突围之路、文艺作品不可或缺的理想之维、文学经典阅读的价值与意义，以及艺术教育与“生命化”等几个层面，阐述了自己对文学与艺术未来发展及其信仰重建的乐观态度。笔者一向认为，对文艺作品的阅读与欣赏，正如我们必需的一日三餐一样，它构成我们生命中不可或缺的部分。人类在他的幼年、童年时期就已经培养起对于文艺的追求与热爱，绝不会在他的青年、壮年时期丢掉。而文学与艺术作品所记录的人类同自然、社会、自我斗争的历史，也将是一笔宝贵的财富，它永远都会是值得后世子孙珍视的精神食粮以及进一步发展自己的精神武器。热爱艺术及艺术所承诺与守望的精神与价值，就是热爱我们自己，热爱人类美好的过去与未来。

目 录

引言	(1)
第一章 从什克洛夫斯基的转变看文艺的意识形态诉求	(1)
一 对“非审美序列”的重视	(3)
二 “奇异化”与“时间”	(17)
三 “旗帜的颜色意味着一切”	(25)
第二章 马尔库塞艺术对真理与幸福的承诺	(38)
一 “形式的王国”的建立	(38)
二 “艺术革命”论的理论逻辑	(43)
三 艺术对未来社会的可能建构	(49)
第三章 歌德“世界文学”的民族指向	(56)
一 “全球化”与“世界文学”的理论探讨	(56)
二 对歌德“世界文学”的新解读	(71)
三 “民族的”作为文学批评的重要标准	(86)

第四章 马克思的“自由观”与文艺对解放的期望	(90)
一 作为一种理想的“世界文学”	(90)
二 从“现实的、有生命的个人”出发	(95)
三 执著于此岸的“自由”与“幸福”	(97)
第五章 裹着糖衣的影视艺术	(103)
一 美国电影业及其意识形态批判	(103)
二 电视文化及其文化批判	(125)
第六章 当代艺术的生成与命运	(138)
一 当代艺术的处境与反抗	(138)
二 对“反艺术”的分析与批判	(142)
三 当代美学应该处理的几种关系	(150)
第七章 网络文学的兴起与文学“终结”论	(156)
一 对网络文学的传播学思考	(156)
二 “手机媒体”带来的新挑战	(168)
三 新媒介下的文学前景	(180)
结语 消费时代艺术信仰的重建	(190)
一 文学在消费时代的突围	(190)
二 文学艺术不可或缺的理想之维	(194)
三 走进经典寻找家园	(199)
四 艺术教育与“生命化”	(203)
后记	(210)

第一章 从什克洛夫斯基的转变看文艺的意识形态诉求

谈及什克洛夫斯基，人们主要谈他作为主将对俄国形式主义的贡献，国内外学者大抵如此。如特伦斯·霍克斯在《结构主义和符号学》中讲到俄国形式主义学派一节时是以“走马”来论述什克洛夫斯基的理论的，并且他用“走马”作为整个俄国形式主义理论的一种象征。他说：“‘走马’可以作为形式主义那个大前提的合适的象征：规则和现实无关，而是和具体棋赛有关。因此什克洛夫斯基的一本著作以‘走马’为书名，也就不足为怪了。”^① 弗雷德里克·詹姆逊在《语言的牢笼——马克思主义与形式》中对形式主义的批驳，靶子也是建立在什克洛夫斯基的“陌生化”技巧规则等形式主义之上的。他认为，什克洛夫斯基本人的观点是俄国形式主义的出发点，“没有什克洛夫斯基最初的贡献，就不可能出现一个前后连贯的文学理论”^②。而让-伊夫·塔迪埃在《20世纪文学批评》中也认为什克洛夫斯基在形式主义语言学与诗学关系的研究中做出了很大贡献，并且“当诗歌研究取得进展之时，由于什克洛夫

① 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社1997年版，第72页。

② 弗雷德里克·詹姆逊：《语言的牢笼——马克思主义与形式》，百花洲文艺出版社1995年版，第39页。

斯基的努力，散文的研究也走出了‘死点’”^①。什克洛夫斯基关于“散文的研究”，也就是指其主要在小说方面的形式主义研究的主要成果集中体现在《作为手法的艺术》、《情节编构手法与一般风格手法的联系》、《故事和小说的构成》等文章中，这些文章均被收入进其1925年出版的《散文理论》中。在这些文章里作者阐述了如下一些观点：“艺术是纯粹的形式，艺术中的思想、感情与艺术无关，文学也是如此，因此一部文学作品就是种种手法的总和，就是看一幅画也要把它倒过来看，为的是看画家如何运用色彩，而不是他在画里说了什么，作品中的内容取决于形式，甚至内容也只是形式的表现，手法决定材料，而不是相反；手法和语言都要不断更新，文学发展的历史是手法的更迭史，手法的更迭与时代变迁、社会环境、作家个人心理无关（这都属‘非审美序列’因素），而是手法和语言本身内部规律决定的，这规律就是它们会自动地老化，久而久之再也不能唤起读者对诗的感受；为了使读者觉得新鲜，就必须使手法和语言给人以新奇感，用新眼光去看旧事物，这就叫‘奇异化’；作家都是根据已有的形象、情节来创作，古往今来，形象和情节都四处‘流浪’，作家的创作就是对原来的情节和人物加以变形（或否定、或讽刺性摹拟、或移位）使之具有新意，所以在‘不似之中’总有‘相似’。”^② 什克洛夫斯基的这些观点奠定了他形式主义理论的开创者地位，作为西方文学史上出现的重要的文艺思潮，俄国形式主义对后来的结构主义与符号学，乃至英美新批评派的形成，都有着重大的影响。然而，什克洛夫斯基的“陌生化”（“奇异化”）理论以及他割裂艺术“非审美序列”因素等形式主义的文论观，几乎就是人们对什克洛夫斯基的全部了解，可事实似乎并非这样，以下本文将对此做出详细的分析与论述。

① 让-伊夫·塔迪埃：《20世纪文学批评》，百花文艺出版社1998年版，第3页。

② 维克多·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社1997年版，“译者前言”，第3—4页。

一 对“非审美序列”的重视

谈到形式主义而谈什克洛夫斯基，这是不错的，他的确是形式主义一位有突出贡献的主将，但谈起什克洛夫斯基而只谈其形式主义就不对了。因为无论什克洛夫斯基对形式主义做出了多大的贡献，在形式主义的道路上走出多远，那也不能代表其一生的文学主张都是如此。正像我们评价一个人，不管他人生的某一阶段多么辉煌，那也只是其人生的一部分，如要全面公允地评判一个人，就必须将其一生的所言所为全部纳入到评判的视野之内。对于什克洛夫斯基就是这样，形式主义只是其早期的文艺主张，他在后期已经走出了形式主义的牢笼，进入到对形式主义的反思与改造之中，而这重要的一点却被人们有意无意地给忽略了。

什克洛夫斯基的文学活动分期大致可以分为三个阶段。1914年至20年代中期为其形式主义阶段；20年代中期至50年代中期为其放弃形式主义转向用社会学方法报告文学和历史小说的阶段；50年代中期至1984年作者逝世，是他重新回到文学理论的研究领域和俄国古典作家的评论上的阶段。在这三个阶段中，由于20年代后期至50年代中期，作者基本上离开了文艺理论研究这个学术舞台，文学活动发生了改向，因此为了论述的方便，笔者认为可以简单地将其文学观点只分为前后两期，而把其中间一段的活动“悬置”起来，避而不谈。

什克洛夫斯基一生著述丰富，学术思想十分活跃。早在1913年在大学一年级时他就做了题为《未来派在语言史上的地位》的报告，引起轰动。后来他将该报告整理成小册子《词语的复活》于1914年出版，成为形式主义的开山文献。这之后他又相继发表了《马雅可夫斯基的〈穿裤子的云〉》（1915）、《论诗与玄奇的语言》（1916）、《作为手法的艺术》（1917）等文章并将蒂尼亚诺夫、雅库宾斯基、波利万诺夫以及当时在大学教书的艾亨鲍姆等团结在自己的

周围，成立了“诗歌语言研究会”。他们还出版了自己的理论刊物《诗学语言理论文集》，发表了形式派的大量学术论文，形成了形式派重要的理论阵地。这期间他的主要著作还有《马步》（1919—1923）、《罗扎诺夫》（1921）、《散文理论》（1925）、《汉堡记分法》（1923—1928）。另外还有两本回忆录《伤感的旅行》（1923）、《动物园，或并非情书的信》（1923）等。

后期，什克洛夫斯基的著作同样是十分丰富的，主要有《赞成与反对，陀思妥耶夫斯基札记》（1957）、《列夫·托尔斯泰》（1963）、《弓弦·论似中之不似》（1970）、《迷误的动力——谈情节》（1981）、《关于小说的故事》（1961）、《散文理论》（1982）。另有电影评论《爱森斯坦》（1973）及关于自己童年少年时代生活的回忆录《往事》（1962）等。

做出这种前后两期的分法是十分有意义的。它不仅给本文的论述带来方便，更重要的是可以使我们清楚地看到：学界对什克洛夫斯基的认识仅局限于其前期的思想，而对其后期的文学观却谈得不多，知之甚少，隔膜较深。

什克洛夫斯基的后期思想集中体现在其1982年本的《散文理论》中。尽管作者当时已90高龄，写作风稍嫌散乱，个别地方逻辑也不够清晰，但经过深入细致地阅读之后，我们还是能很清楚地从中理出头绪并发现其真实的文艺主张。由于这几乎是作者晚年的封笔之作，因此笔者认为，它可以被视为是作者对自己一生文艺思想的完善和总结。其中凝聚了作者从放弃形式主义至逝世前几十年中对文学的反思和探索，代表着什克洛夫斯基一生主要的文学见解。

首先，作者在1982年本的《散文理论》中对自己早年形式主义的思想进行了反思、反省和批判。

在第一章“词使受挤迫的心灵自由”中，他说：“我说过，艺术是超情绪的，艺术里没有爱，艺术是纯粹的形式。这是个错误。”^①“不向艺术里注入意

① 维克多·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社1997年版，第80页。

义，这是懦弱。”“我曾写过艺术无恻隐之心。此话激烈，但并不正确。”“我限制了运用艺术的范围，重蹈了老唯美派的覆辙。”^①作者在这里是针对自己早年纯艺术的思想而谈的，他采取了批判的立场。在该书第五章他说：“我过去曾说过，艺术无所牵涉，它没有内容。从讲这话到现在，五十周年了，可以庆祝金婚了。但这话不对。提起奇异化，不可忘记它是为什么目的服务的。”^②早年的什克洛夫斯基是反情绪的，否定艺术可以有意义，这一点在1929年版的《散文理论》“前言”中他说的很明显，“在文学理论中我从事的是其内部规律的研究。如以工厂生产来类比的话，则我关心的不是世界棉布市场的形势，不是各托拉斯的政策，而是棉纱的标号及其纺织方法。所以本书全部都是研究文学形式的变化问题”^③。

什克洛夫斯基在前期很重视情节形式的变化，他分析了感知的一般规律。他认为多次重复的动作在变为习惯的同时，也就成了自动的，而自动的感知正是旧形式导致的结果。什克洛夫斯基还分析了“梯级性式构造与阻缓作用”的规律，并认为“这一现象体现了一条普遍的规律：形式为自己创造内容”^④。在形式派眼中，艺术程序对于艺术研究是异常重要的。雅可布逊也曾断言：“如果文学科学试图成为一门真正的科学，那它就必须认为‘程序’是自己的唯一角色。”^⑤而在《故事和小说的构成》一文中什克洛夫斯基也是着重论述故事的构造及用故事组成小说的各种手法。他认为：“通常故事是由于扩展而变得复杂的环式构造和层递式构造的组合。”^⑥前者又称抽屉型结构，其转变为重复、内部押韵和前后交错，后者给人以已经完成的整体印象。“无论是框套手法还是串联手法，在小说史上不断朝着插入的材料愈来愈紧密地进入

① 维克多·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社1997年版，第82页。

② 同上书，第243页。

③ 同上书，第3页。

④ 同上书，第35页。

⑤ 雅可布逊：《现代俄罗斯诗歌》，布拉格，1921年版，第11页。见胡经之，王岳川主编《文艺学美学方法论》，北京大学出版社1994年版，第184页。

⑥ 乔·艾略特等：《小说的艺术》，社会科学文献出版社1999年版，第93页。

小说体内的方向发展。”^① 这是作者得出的结论。显然，什克洛夫斯基最关心的莫过于描述小说的这种技巧。在形式主义的道路上，什克洛夫斯基走得深入而遥远。

已 90 高龄的什克洛夫斯基敢于如此地检讨自己的过去，修正自己的看法，一方面体现了作者严谨的学术精神和令人钦佩的大家风范，另一方面使我们清晰地看出什克洛夫斯基深刻地意识到除了形式之外，情绪、意义在艺术作品中是万万不可或缺的。其实早在 1970 年他写的《弓弦·论似中之不似》一文中，作者就表达过类似的看法。他说：“放弃艺术中的情绪，或是艺术中的思想意识，我们也就放弃了对形式的认识，放弃了认识的目的，放弃了通过感受去触摸世界的途径。”^② 虽说这里作者的目的似乎仍在说明对形式的认识，但这句话也是对思想意义的实实在在的强调。他对自己的前期是极其不满的，他说：“关于形式，我们随意地讲了许多不必讲的话。”^③ 他对“诗歌语言研究会”这样评价：“散文诗学至今仍不存在，因为诗语会的建树并不精确，不完全。”^④ 由此可见，作者后期已把情绪或思想意识放在了一个非常重要的位置，这是对其早期忽视艺术内容的一种反叛。A. 杰弗逊在《俄国形式主义》一文中提到巴赫金曾以“一切语言的运用，包括文学地运用语言，都既是社会的又是思想意识的”^⑤ 作为论据指责过形式主义理论中没有社会范畴的东西，晚年的什克洛夫斯基显然代表整个形式主义接受了这种批评。

对“奇异化”的反思。作者在 1982 年本的《散文理论》中回顾了“奇异化”（又称“陌生化”、“反常化”）这个给他带来巨大声誉的术语的产生过程。“是我那时创造了‘奇异化’这个术语。我现在已经可以承认这一点，我犯了

① 乔·艾略特等：《小说的艺术》，社会科学文献出版社 1999 年版，第 106 页。

② 维克多·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社 1997 年版，“译者前言”，第 6 页。

③ 同上书，第 92 页。

④ 同上书，第 95 页。

⑤ A. 杰弗逊、D. 罗比等：《现代西方文学理论流派》，北京大学出版社 1992 年版，第 44 页。

语法错误，只写了一个‘H’，应该写‘СТПаННблй’（奇怪的）。结果，这个只有一个‘H’的词就传开了，像只被割掉耳朵的狗，到处乱窜。”^① 这里作者诚恳地恢复了“奇异化”的本来面目，一定程度上消解了“奇异化”的价值和至高无上的地位。这无疑也是作者对自己早年形式主义文学理论的一种思索和批判。“奇异化”是作者早期形式主义理论的一大支柱，他曾论述道：“艺术的目的是为了把事物提供为一种可观可见之物，而不是可认可知之物。艺术的手法是将事物‘奇异化’的手法，是把形式艰深化，从而增加感受的难度和时间的手法，因为在艺术中感受过程本身就是目的，应该使之延长。艺术是对事物的制作进行体验的一种方式，而已制成之物在艺术中并不重要。”^② 显然，“奇异化”在作者艺术观中占有非同寻常的地位，而后期对这一术语的正名，一定程度上显示了什克洛夫斯基思想上的某种转变。

尽管同结构主义创始人之一的雅各布森曾是俄国形式主义战壕里协同作战的朋友，但什克洛夫斯基晚年也毫不留情地对结构主义不重思想内容的弊端进行了批评。他一针见血地指出“结构主义者们制造了大量术语，从而产生一种幻觉似乎分析很精确。但这种不考虑意义对比关系的分析建树不多”^③。什克洛夫斯基的批判是击中要害的，他说：“结构派滋生了许多术语，并自以为创造了新理论。换言之，他们研究的是事物的包装，而不是事物本身。”^④ 他深表惋惜地对结构主义者说：“你为什么把艺术变成一种见解，把戏剧、散文和诗的艺术变成语言学？”^⑤ 他深刻地指出：“问题不仅在于韵脚，而在于韵脚把什么紧紧联结起来。事情涉及心灵。农村如今变成了集体农庄，但在农村里过去和现在都一样唱四句头的短歌，只是短歌里理解的客体发生了变化和位移。”^⑥ 作

① 维克多·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社1997年版，第80—81页。

② 同上书，第10页。

③ 同上书，第153页。

④ 同上书，第148页。

⑤ 同上书，第132页。

⑥ 同上。

者因此立誓要同结构主义划清界限。“老朋友，你为什么不变？我们本来可以像荷马笔下的英雄们那样，交换盔甲，而不计较其价值。但我们被分开。被命运，大洋和不同的艺术目的分开。别了，朋友。我们将不再相见。”^① 俄国形式主义同结构主义在不重视意义这一层上几乎犯了同样的毛病，因此什克洛夫斯基此处所作的批评一方面是针对结构主义的，另一方面显然也把手术刀对准了自己早期形式主义的思想。

其次，通过对自己早期思想的批判和解剖，什克洛夫斯基明确地表明了词语是应当被赋予意义的这一看法。

什克洛夫斯基早期的思想中，词语只是其进行“奇异化”的一个筹码、一个因素，其所含的意义是无需被作者注意的。他曾经说：“我们处处都能见到艺术具有同一的标志，即它是为使感受摆脱自动化而特意创作的，而且，创造者的目的是为了提供视感，它的制作是‘人为的’，以便对它的感受能够留住，达到最大的强度和尽可能持久。”^② “真正的词语是不死的。它会变化。它换个方式说出来。”^③ 他在《词语的复活》中也从词语这一重点入手谈形式主义理论，“在柔情或者愤恨发作时，我们便想去抚慰或凌辱人，这时，对我们来说，陈词滥调是不够用的，于是我们会急得吐字不清，并且破坏词语，为的是使这些词能变得刺耳，使人能看见这些词，而不是知道它们”^④。这正如同时代的其他形式主义者对词语所强调的，如日尔蒙斯基说：“诗歌的材料既不是意象也不是感情，而是文字……诗歌是语言的艺术。”^⑤ 美国新批评的代表人物韦勒克和沃伦也说：“语言是文学艺术的材料。我们可以说，每一件文学作品都只是一种特定语言中文字

① 维克多·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译，百花洲文艺出版社1997年版，第133页。

② 同上书，第20页。

③ 同上书，第301页。

④ 什克洛夫斯基：《词语的复活》，《外国文学评论》1993年第2期。

⑤ 钱佼汝：《“文学性”和“陌生化”——俄国形式主义早期的两大理论支柱》，见《外国文学评论》1989年第1期。