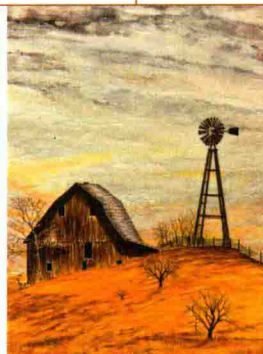


# 西方诗学

## 话语中的 陌生化

杨向荣◎著

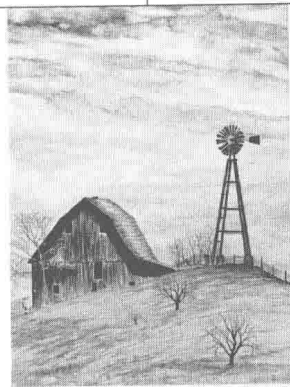


中国社会科学出版社

# 西方诗学

## 话语中的 陌生化

杨向荣◎著



中国社会科学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

西方诗学话语中的陌生化/杨向荣著. —北京: 中国社会科学出版社, 2016. 11

ISBN 978-7-5161-9302-0

I. ①西… II. ①杨… III. ①诗学—研究—西方国家 IV. ①I 106.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 270870 号

---

出 版 人 赵剑英  
责任编辑 郭晓鸿  
特约编辑 席建海  
责任校对 郝阳洋  
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>  
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 2016 年 11 月第 1 版  
印 次 2016 年 11 月第 1 次印刷

---

开 本 710 × 1000 1/16  
印 张 20.5  
插 页 2  
字 数 286 千字  
定 价 76.00 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营销中心联系调换  
电话:010-84083683

版权所有 侵权必究

本著作的出版获得浙江传媒学院“十三五”省一流学科“戏剧影视学”、浙江传媒学院科研处“学术出版资助”、浙江传媒学院省“十二五”重点学科“戏剧戏曲学”、浙江传媒学院重点学科“中国语言文学（文化与传播）”、浙江传媒学院重点专业“汉语言文学”等平台给予的支持和出版资助，在此表示感谢。

## 序

我最初接触俄国形式主义及其“陌生化”理论，是在 20 世纪 80 年代初。当时，西学东渐之风渐劲，时任外文系主任的钱佼汝教授常来中文系小楼参加学术活动，于是得以相识。中文系小楼是美国作家赛珍珠的故居，无形中充盈着畅谈西学的自由气氛。我们曾经一起筹划创办《西风》杂志，拟以评介 20 世纪西方文论为主旨，可惜他后来去联合国教科文组织做了中文主审，当然还有其他一些更重要的原因，使我们的这一计划终成泡影。交往中，我从他那儿学到不少新知，大多是闻所未闻，耳目为之一新。他的渊博学识和流利英文常令我倾慕不已，他的平易近人和富有磁性的语调消弭了我们之间的距离。关于俄国形式主义，就是我在和他的交谈中第一次听说的，然后才去找了一些材料阅读。

创办《西风》失败后，我并不甘心，一直寻思着某种替代物表达我当时的学术兴趣，这就是后来出版的《20 世纪外国美学文艺学名著精义》（江苏文艺出版社 1987 年初版，北京大学出版社 2008 年增订版）。为给《精义》约稿并征询选目意见，我遍访全国各地学者名家。有一次约会中国社科院滕守尧君，他在他的寓所接待了我。他的寓所在一幢筒子楼，只有一间卧室，又是大热天，多有不便，只好搬来两个矮凳在家门口交谈。滕君穿着背心短裤，仍然浑身冒汗，但是谈兴



颇浓。他说他研究生入室之后，李泽厚先生让他们几位同窗做的第一件事就是为《美学译文》翻译文稿。一天，他们拿着译好的稿件来到李宅交差，很是难为情地说：“李老师，您让我们翻译的东西倒是翻译好了，但是，我们都看不懂，不知道他们在说什么。”李说：“正因为看不懂才要翻译，翻译多了就看懂了。”这就是新时期之初西学东渐的真实写照——闭关锁国几十年，刚刚打开门缝朝外看，西方世界对于我们居然如此的陌生！这才是真正的“失语”！

恍惚之间 30 年。30 年的西学东渐验证了李泽厚的判断——“翻译多了就看懂了”。现在，我们已经大量译介了 20 世纪西方美学和文学理论，不但消除了当初的陌生感，而且有了相当的发言权，新的研究成果不断面世，当初的“失语症”已经消解。现在，我们所面临的倒是另外一个问题，即如何将西方的东西真正“化”为己有，不再是“谈西方头头是道，论自己另有一套”。例如形式美学，就属此类问题。

形式美学是 20 世纪西方文学理论的主流，尽管这一思潮在 20 世纪下半叶有所减弱。与这一思潮形成鲜明对照的是我国的文学理论，思想史（或称“主题学”）方法是此间中国的主流话语。尽管早在 30 年代就有“新批评”代表人物瑞查兹、燕卜苏等前来清华、北大传道，谱写了中西学术“同步交流”的罕见篇章，也有袁可嘉等人对文学形式的倾情和呼唤，但是毕竟“寡不敌众”，没有人太多注意他们的声音。原因是显而易见的：在“启蒙”“救亡”“革命”等历史责任沉重地赋予文学的时代，文学自身的问题——形式，当然无暇顾及。这也恰恰应和了我们的“文以载道”传统：关心所载之“道”甚于关心载道之“文”，后者只是前者的工具。正是因为这一点，20 世纪的西方同中国形成了截然对反的总体格局——形式美学首先关心的是文学作为语言形式的本体存在，并非“思想”“主题”之类。这当是包括本人在内的“滕守尧辈”，在新时期之初最早接触西学时为什么那样陌生、茫然和“失语”的主要根由。

20 世纪的中国和西方的这一“对反”格局，同时也营造了二者进



行“对话”的可能。而“对话”得以实现的前提是“平等”，其中最重要的是预设对方为“友”，而不是首先将对方视为“夷寇”而整装戒备。但是，纵观新时期以来我们关于20世纪西方形式美学的评介，无不首先为其戴上“形式主义”的大帽子，客气点的批评是“形式主义倾向”。这一先验预设无疑妨碍了学术探讨的客观性，并不符合事实本身。事实是：他们那些激进的“宣言”往往是为了矫枉过正，和他们的批评实践并不完全一致；什克洛夫斯基的“城堡旗帜”说并未贯穿西方形式美学批评实践的始终。这是因为，“纯粹的形式不是艺术”这一问题早在康德那里就已解决了，艺术是“依存美”和“道德的象征”已成学界公理。显然，20世纪西方形式美学并未重犯这一常识性错误。既然如此，我们为什么还要对此纠缠不休呢？在我看来，原因大概有二：一是意识形态的影响使我们无法摆脱“文以载道”的思维惯性；二是对于形式本身的无知和无能从反面激活了我们对形式美学的敌视本能。由此观之，新时期以来我们和20世纪西方形式美学的对话并未真正形成，我们的“文以载道”文学观及其“思想史”研究方法并没有太多的改变，所谓“失语症”的忧患纯系子虚乌有。

如果反其道而行之，将20世纪西方形式美学预设为“朋友”而不是“敌人”，我们就会在文学研究领域发现别样的天地。首先我们会有深刻的自我反省，会发现我们所长期坚守的“思想史”方法含有不少弊端，诸如“超越形式直奔主题”之类，仅仅将文学作为思想的文献和载体；我们还会发现，20世纪西方形式美学的主要优长是对形式本身的精雕细刻，将形式研究的精细性推向了新的高度。如果借人之长以补自己之短，摒弃“超越形式直奔主题”传统路数，改为“通过形式阐发意义”的方法，毫无疑问会使我们的文学研究展现全新的地平线。如是，关于中国文学理论当下困境的哀叹及其各种所谓“转向”的呼唤，就不会像现在这样此起彼伏、喋喋不休了，我们的文学理论就可以免去许多类似“失语症”的无谓争吵，腾出更多的时间去更多、更实在和更有意义的研究了。

所谓“通过形式阐发意义”，就是首先将文学作为语言形式的存



在物，它和非文学的不同首先在于语言的艺术化。这是亚里士多德早已给定的文学定义，无论后人或国人如何将其演绎或意识形态化，这一论断至今无人可以彻底颠覆。因此，只有通过语言形式的阐发，解读语言被艺术化的过程和状态，其中所蕴含的“意义”（包括可以言说的“思想”和不可言说的“意味”），便可自然彰显，无须另外揭发。否则，脱离语言形式解读的“思想”就不可能是文学本身的思想，尽管这两种思想经常难以解分。

俄国形式主义及其“陌生化”理论的贡献主要就在这里：由于他秉承和接续了亚里士多德以来的西方诗学传统，凸显和强化了其中的“陌生化”规律，因此才深刻地影响了整个 20 世纪的西方文学理论。向荣博士这一研究的意义也在这里：他不仅对这一理论本身的内涵进行了深度剖析，而且追根溯源、梳理流变，描述了陌生化理论的学术史，将一个完整的体貌呈现在我们面前。尽管其中的判读不无商榷之处，但是，面对这本 20 多万字的大作，我仍然禁不住为他的努力而感到欣慰、自豪。

杨向荣博士的为学一直非常勤勉和精诚，相信他会越做越好。

是为序。

赵宪章

2008 年秋

南京草场门寓所



## 解开诗与真之结

(修订版序)

读杨向荣的《西方诗学话语中的陌生化》，在我头脑里，出现的  
是一个“结”的意象。20 世纪的美学和诗学，似乎注定是要从一个理  
论之结开始的，这是诗与真的关系，同时也是艺术与生活的关系。这  
个问题成了“结”，人们“纠结”不已，也由此产生了许多理论。

当然，艺术与生活关系问题的讨论由来已久。自古就有“模仿  
说”，在古希腊时就出现，一直到近代，在理论界都占据着主流的地  
位。模仿者与被模仿者的关系，是相互联系的，也是相互区分的。模  
仿者从被模仿者那里获得某些东西，如柏拉图所说，要模仿外观，但  
模仿者又不是被模仿者。如果模仿者与被模仿者完全一样，那就不是  
模仿，而是再造了。柏拉图提出三张床的理论，即理念的第一张床，  
现实的第二张床，画家的第三张床。这里所说的第二张与第三张床的  
关系，既表明了艺术与现实的区分，也涉及艺术与现实的联系。

在柏拉图那里，模仿是具有否定性的。诗由于是模仿，所包含的  
真理成分要少于被模仿物，并且诗（主要指悲剧）由于专门模仿灵魂  
的低下部分，倾向于以失控的激情来吸引观众、造成围观，因此不利  
于道德教育。他根据这两条理由，要对诗人下逐客令。到了 18 世纪  
时，夏尔·巴托要建立现代艺术体系，将各门艺术归结为单一原理。



他所寻找到的单一原理，仍然是模仿。这时的模仿就具有了正面的、肯定性的意义。艺术通过模仿，获得了现实生活的内容，但同时又因此与现实区分开来，独自构成了一个艺术的世界。论证艺术的自律性，并且为艺术下定义，也只有在这个前提下才有可能。巴托的区分，适应了一个时代的要求，即区分艺术与工艺。工艺是生活的一部分，而艺术是生活的镜像。镜子不能照出镜子本身，只能照出镜子外的世界，正如拍合影照片时，持照相机的人不能被照进去一样。艺术由于不是现实生活的一部分，才能真正地反映现实，因此诗用与日常生活不同的语言，却能更深刻地反映生活的真。由此，诗与真、艺术与生活，就成了解不开的结。

然而，这种模仿的思想，从它形成的开始，就引发了许多争论。古典的争论说来话太长，20 世纪的美学、文学和艺术理论，本身也构成了一个对模仿进行的批评的历史。20 世纪的美学家们的思考，注定是要从对一个新的支点的寻找开始的。理论家们要找到这个支点，并借助这个支点来发力，从而走出模仿论。什么是这个新的理论的支点？争议很多。理论家们各说各话，意图也不尽相同，但都有一个共同点，通过走出模仿论来实现理论的更新。

在 20 世纪初年，有一个流行的词，叫作“距离”。这是一个很好的词，很有用。在爱德华·布洛那里说的是“心理距离”，不是时间与空间的距离，主要指在心理上“去功利”，从而与生活的态度相隔离。他又认为，时间和空间的距离有助于造成心理距离。艺术之所以成其为艺术，是与生活保持一段距离。问题正是从这里出现的。用距离将艺术与生活隔开，或者将诗与真隔开，那么，正像我们在看事物时保持距离一样，保持距离是为了更好地观看现实，还是不去看现实？

说完了这些，我们来到本书的主题：陌生化。这个问题已经讨论一个世纪之久。围绕着这个概念，人们写了大量的论文和书籍，也产生了激烈的争论。心理距离说，只是要在心理上拉开距离。人的心理，不是电灯开关，想开想关都行，也不是汽车换挡，可以动手去



板。相反，总会有种种剪不断、理还乱、拿不起、放不开的情况。陌生化，是要通过客观物造成一种情境，迫使接受者“艺术地”去接受作品。读一首诗，怎样才能将诗当诗来读呢？不是我们事先要摆出一种读诗的态度，更不是沐浴焚香，规定一种读诗的外在形式，而是将诗写成一种样式，使读者不能像读散文那样去读它。

这时，就有了“奇特化”的概念。据本书的作者考证，什克洛夫斯基最初创造“陌生化”这个词的时候，本意是写“奇怪的”，由于笔误才造了一个新词。这一新词就此流行开来了。如果这样的话，我们首先要从“奇”的角度来理解这种“陌生”。“奇”会更新人们的感受，使人们不再视而不见。一物生得“奇”，会使人多看一眼，一人长得“奇”，在街上走会提高回头率。根据这一道理，艺术与生活要不同，诗有自己的语法，要写得似通非通，画要有自己的真实观，贵在似与不似之间。遇到这一类的物，人的阅读和观看的眼光就不同了，从以读到和看到的什么为目的，转向将阅读和观看的过程本身的感受包含进来。

然而，有一个理论上的问题，仍然需要说清楚。当作者追求“奇怪”之时，有两种可能，第一是“为奇而奇”，第二是“为意而奇”。诗与真之间，在这里打出了新的结，而理论家似乎为此一直在纠结着。本来，对于诗人来说，这个结并不难解。诗人总要说一点什么，有感而发；即使无病呻吟，也别有所图。他们换一种方法说，说得与日常语言不一样，无非是想引起人们的注意。诗人要制造奇异，从而产生新奇感，打破日常生活的平庸，使自己的作品得到突出。诗人要写得艰涩难懂，并不是不想让人懂，故意在玩文字游戏。故意炫技，也是想以此来制造某种接受时的效果。无论如何，诗人总是有意要表达。写诗没有任何目的，什么也不表达，什么效果也不想达到，毕竟是少见的现象。

然而，对于理论家来说，情况就不一样。无论是“距离”，还是“陌生化”，在艺术家那里只是手段，到了一些理论家那里，就成了目的。“距离”成了原则，“陌生化”成了本体。作为手段的“陌生化”，



所指向的是感觉更新，而作为目的的“陌生化”，就彻底切断了艺术与生活的联系，并将这种切断宣布为“向内转”。

“陌生化”是形式主义文论的关键词。20世纪初年的俄国形式主义，与历史上的形式主义有一个根本不同。欧洲美学有着悠久的历史形式主义传统。朱光潜将柏拉图的“理念”译成“理式”，就是要突出这种“理念”的“原型”性，是一种规范质料的“形式”。亚里士多德在论述“四因说”时，讲第一因是“形式因”，是强调形式构成了事物的本质。这时，“形式”不是什么外在的东西，万物由神依据形式来塑造，艺术品由艺术家依据形式制成。黑格尔完成了从形式向内容的转向，理念成为万物之本和源。美是理念的感性显现，理念是内容，而感性显现是形式。自从黑格尔以后，由内容决定形式，内容寻找与它适合的形式的思想，占据了主流的地位。形式不再像古希腊那样，被理解成与质料相对，而开始被理解成与内容相对。于是，以形式为中心的欧洲美学的传统，变成了以内容为中心的近代美学传统。

在这种新的语境中，像什克洛夫斯基这样一批诗学研究者重提形式，实际上就是反对内容决定的形式的模式。他们不是反对内容，而是要用与内容构成冲突的新形式激发新的感受经验。“陌生化”所要制造的，就是这样的形式，这与此前的形式主义有着根本的区别。

当“陌生化”成为本体，形式获得独立性，引导理论家们开始思考这样的问题：使文学成为文学的，是什么东西？这也就是说，诗与散文的区别究竟在哪里？这种思路从文学语言与非文学语言的差异开始进行对比研究。陌生化，即诗与日常语言的差异，成为诗之所以是诗的根本原因。

从俄国形式主义开始的20世纪西方文学批评，具有重大的功绩。它运用了当代语言学的研究成果，开始了对文学作品本身的语言、结构和各种表现手法和技巧的研究，将研究者的注意力引导到文本研究上来。如果说，鲍姆加登曾将美学的研究对象规定为“感性的完善”，并且以诗为例，认为诗的完善在于这种节奏和韵律，说了这方面的意思的话，那么，俄国形式主义者将一百多年前德国人所做过的事再做



一遍。但是，他们所做的与鲍姆加登不一样，鲍姆加登要“感性的完善”与“理性的完善”相结合，或者如鲍姆加登之后的一位美学家所说的那样，审美需要多种“完善”的结合的话，那么，俄国形式主义所要的只是这种“感性的完善”，并用这种“感性的完善”来排斥其他一切“完善”。

当“陌生化”成为一种诗学研究的、具有本体论意义的概念之时，就出现了新的问题。从艺术与日常生活、诗与散文的区分处来寻找艺术与诗的根本特性，正像从一物与他物的不同之处论证此物的本质一样，是一种静态的看事物方法。用这种方法来寻找艺术的本质，建立“文学的科学”，是行不通的。一些试图建立“文学学”的人所走的路，正是这条死胡同。

有人将诗与艺术比喻成佳美的菜肴。它们与鸡肉鱼蛋和各种蔬菜这些来自生活的原料的区别在于，有人用油盐酱醋对它们进行了烹调。我们能否将这些作料看成文学性或艺术性，认为正是它们，完成了从生活到诗，从生活到艺术的转变？当然不能。美味佳肴的形成，不仅在于运用食材，辅以作料，而且，更重要的是，厨师恰当地使用食材和作料，掌握火候，把握时间和顺序，展示烹调才华，经过一个复杂的经验性的过程，最后才形成美味佳肴。先将肉鱼菜蛋说成现实生活，再将作料抽取出来，说这代表了其中的文学性或艺术性，是完全错误的。这么做的结果，就是将文学艺术的本质看成烹调中的油盐酱醋，认为它们放到哪儿，哪儿的生活就变成了艺术。这种调料的美学，是注定要破产的。

当爱德华·布洛说距离时，曾详细论证过距离多大最合适的问题。他的观点是，距离越小越好，但不能失去。艺术与生活之间，总是要隔着一层膜，膜破了，就不再是艺术，而是生活了。他进一步论证说，许多不把艺术当作艺术来看的现象，都是这么产生的。这种观点背后的理论根据，仍是模仿说。艺术是镜中的形象，凑近一点看，可看得更清，但是，底线不能突破，艺术的形象是镜中的，是假的，不是生活中的，不是真的。



20 世纪的先锋派艺术，依据比格尔的分析，就是有突破这个底线的意图。前面说过，工艺是生活中的一部分，艺术处于生活之外。先锋派艺术想实现一种回归，使艺术回归生活，参与生活，但这种努力的结果，恰恰是失去了镜像的逼真性。这在美术中确实是如此，当现成物、工业制成品进入到艺术之中时，一个古老的，原本就存在的，关于艺术边界的问题，在这时凸显出来。

对此，布莱希特通过戏剧作出了有益的尝试。戏剧都是在舞台上演的，那个台和幕，都给人们以心理暗示，要人们将戏当作戏来看待。舞台有三堵墙，挡住了生活中的各种干扰，使观众的注意力集中到演出之中，但台上与台下之间，仍有着一堵看不见的墙。过去认为，这第四堵墙不可少，没有这一堵墙，就不能把戏当作戏，就不是艺术。布莱希特所做的事，与造型艺术中的先锋派艺术一样，要拆这堵墙。他所讲的“间离效果”和“陌生化”，是将观众不再当作旁观者，而要将他们引入到戏剧之中。观众不是化身为一个戏剧角色，而是作为他们自身而进入戏剧。布莱希特的试验不管本身是否成功，对此后的艺术理论和实践都是影响深远的。戏剧与观众的关系变了，舞台的形式变了，更重要的是，一种艺术自律的预设被打破了。

艺术与生活之间，还有另一种关系，这就是 20 世纪后期流行的批判理论所建构的一种“救赎”观。艺术本来是生活中的精神营养，但批判理论家们面对当代的社会和艺术状况，要将艺术变成治疗社会疾病的药品。于是，重要的，不是艺术再现了什么，说了什么人的故事，说得怎样，而是经过诊断，发现了社会的问题，通过艺术提供某种东西。

作者谈到了齐美尔而不是布洛的“距离”。这个“距离”，不再是审美欣赏与日常生活之间的距离，而更像一位医生与他的病人的“距离”。医生需要对病人理解，对他的痛苦感同身受，但光做到这一点，绝不是一个合格的医生。医生要找到病因，对症下药，以治好病为目的。当然，没有包治百病的医生，病能不能治好，医生也有无奈之时。但是，治病决定了一种立场，一种看问题的角度，一种言说的方



式。从齐美尔到阿多诺，许多德国人在谈到艺术时，都这么看。艺术要针对现实发言，它不是模仿现实，也不在于对现实生活美化或丑化，而在于为现实生活提供某种治疗。如果这样的话，似乎艺术重回自律又是可能的了。用自律的艺术，来医治人们心灵的创伤，也用自律的艺术，使当代躁动的心灵重回宁静。但是，艺术是药吗？如果是药的话，重病要下猛药，只有生逢衰世，艺术才可能繁荣昌盛。这似乎在用归谬法说话了。当代艺术的发展，被证明没有走这一条路。

说到底，诗与真，艺术与生活之结，许多人都试图解过。时至今日，旧的解开了，新的结却正在形成，理论家们也开始以新的方式纠结不已。理论研究的宿命本来就是：永远在路上。杨向荣的这本书，展示了他对“陌生化”概念的喜爱。正像他所说，“陌生化”是为了更新感觉，强化过程。希望读者在读了这本书后，感受力更新了，也在艺术与生活的关系的理解上向前走了一步。

高建平

2016年4月29日

## 目 录

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| 导 论 .....                 | 1   |
| 第一章 西方古典诗学中的陌生化观念 .....   | 9   |
| 第一节 亚里士多德的陌生化观念 .....     | 10  |
| 第二节 从古罗马到浪漫主义的陌生化观念 ..... | 15  |
| 第三节 黑格尔的陌生化观念 .....       | 22  |
| 第二章 俄国形式主义的陌生化诗学 .....    | 28  |
| 第一节 陌生化诗学的语境 .....        | 29  |
| 第二节 陌生化诗学的建构 .....        | 43  |
| 第三节 陌生化诗学的内涵 .....        | 68  |
| 第四节 陌生化诗学的反思 .....        | 100 |
| 第五节 陌生化诗学的批判超越 .....      | 116 |





|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 第三章 布莱希特的陌生化理论 .....     | 135 |
| 第一节 陌生化理论的溯源 .....       | 135 |
| 第二节 陌生化理论的内涵 .....       | 146 |
| 第三节 陌生化理论的反思 .....       | 177 |
| 第四节 陌生化理论的批判超越 .....     | 193 |
| 第四章 陌生化的现代性审美之维 .....    | 210 |
| 第一节 审美距离与陌生化 .....       | 211 |
| 第二节 艺术的非人化与陌生化 .....     | 222 |
| 第三节 新感性形式与陌生化 .....      | 228 |
| 第四节 艺术否定社会与陌生化 .....     | 236 |
| 第五章 陌生化视域下的艺术与生存体验 ..... | 245 |
| 第一节 艺术自主性的陌生化诉求 .....    | 246 |
| 第二节 先锋派艺术的陌生化策略 .....    | 260 |
| 第三节 现代性生存的陌生化体验 .....    | 267 |
| 结 语 .....                | 286 |
| 参考文献 .....               | 295 |
| 后 记 .....                | 309 |
| 修订版后记 .....              | 311 |