



俄罗斯诗学

研 究

ИССЛЕДОВАНИЕ РУССКОЙ ПОЭТИКИ

郭天相 主编

河南大学出版社

华北水利水电学院图书馆



207967556

I512.072

G840

罗斯诗学研究



796755

图书在版编目(CIP)数据

俄罗斯诗学研究/郭天相主编. —开封:河南大学出版社,
1999. 7

ISBN 7-81041-582-4

I. 俄… II. 郭… III. 诗歌-文学理论-文学研究-俄罗斯
IV. I512.072

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 30546 号

河南大学出版社出版

(开封市明伦街 85 号)

河南大学出版社电脑照排

河南第一新华印刷厂印刷 河南省新华书店发行

1999 年 9 月第 1 版 1999 年 9 月第 1 次印刷

开本:850×1168 1/32 印张:11.375

字数:285 千字 印数:1—1000 册

定价:22.00 元

序

河南大学郭天相同志寄来由他主编、七位同志共撰的《俄罗斯诗学研究》一书的书稿，希望我能给予帮助：审阅书稿并写篇序。尽管教学、科研任务繁忙，近期又身体有恙，我还是欣然同意了。

我欣然同意为天相诸同志编著的《俄罗斯诗学研究》作序，除了有求当尽力相助这条做人之道外，我想说说以下几点。

由于国际风云变幻等原因，作为一种外语的俄语在我国中的地位远不如从前，而由于地缘等因素，关内一些高校俄语专业处境比较艰难。但就是在这种不利情势下，河南大学搞俄语的几位老师竟能数年如一日坚持搞科研，而且搞的是难度很大，国内鲜有人涉足的俄罗斯诗学研究，以数年的努力编写出一部近30万字的书，这件事本身就值得称赞和鼓励。其精神可嘉，其成果可贺！

我欣然同意作序的另一原因是我乐意为《俄罗斯诗学研究》这样的课题鼓与呼。我国俄语语言文学界有良好的科研传统，成果累累，引起国际同行们的重视。但涉及俄罗斯诗学的著述却寥寥无几，可谓凤毛麟角。在天相等同志《俄罗斯诗学研究》之前，北京师范大学张学增教授写过一本《俄语诗律浅说》（商务印书馆，1986），此外，刊物上有零星介绍俄语诗律方面知识的文章，如此而已。《俄罗斯诗学研究》这本书除俄语诗法体系、俄诗格律知识外，还包括“俄罗斯诗歌的语言特点”和“俄罗斯现代诗学理论”两大部分。总体上说，《俄罗斯诗学研究》是我国第一部比较全面地阐述俄罗斯诗学问题的书。《俄罗斯诗学研究》一书的价值首先体现于此。顺便说一下，“诗学”（поэтика）一语在俄罗斯和西方学界有两种理解：广义的和狭义的。广义的诗学（从古希腊亚里士多德始）研究文学作品

(包括诗歌)的结构及其审美手段系统(例如巴赫金的名著《陀斯妥耶夫斯基诗学问题》研究的是小说,而不是诗),往往被当作“文学理论”的同义语。狭义的诗学是指对诗的结构和语言艺术的研究。中国文论中的“诗学”向来是用于狭义。《俄罗斯诗学研究》是狭义的诗学研究,其直接客体是诗(СТИХ, СТИХИ)。

《俄罗斯诗学研究》的价值不只在于是国内“第一部”。本书对于了解俄罗斯诗歌的格律、技法和语言特点是很有帮助,很有用处的。俄罗斯诗歌,从普希金到白银时代,到马雅可夫斯基、叶赛宁,到布罗茨基,群星璀璨,创造出许多脍炙人口的名篇华章。俄罗斯诗歌在我国拥有广大的爱好者,我国高校俄语语言文学专业把俄诗作为教学内容的一部分。但以往的语文教学中对俄罗斯诗歌的诗法、语言技巧方面注意不够,很少讲授诗学知识,这在很大程度上影响了对俄诗的认识和审美接受。这种情况应该扭转。只把诗歌当作语言现象,或讲授、接触诗歌时忽略其诗法特征、语言技艺特点,都是不对的。俄语语文工作者(教师和翻译)和俄诗欣赏者,需要有一定的俄罗斯诗学知识。《俄罗斯诗学研究》正好能提供这方面的帮助,是国内俄罗斯诗学方面少有的、有用的参考书。

这本书是天相等同志花费数年心血,参阅众多的俄语诗学著述,经过消化、综合,编写而成的。在充分肯定此书的价值和编写者们工作的同时,我还要指出这本书还存在着一些不足:由于是几位同志合作编写,全书有些内容前后重复,显得文字不够精练,行文、术语、体例不尽统一;在内容上有些地方似可删减,有些则应补充,如“俄罗斯诗歌的语言特点”一篇,缺乏诗歌句法和词法特点这样重要的章节。希望天相诸同志发挥锲而不舍的精神,进一步努力,在俄罗斯诗学研究方面取得更大的成就。

是为序。

张会森

1999年3月31日

前 言

俄罗斯是诗的民族,诗的国度。得天独厚的优越条件,使其诗歌一改原本落后于西欧诗歌许多世纪的局面,在短短的二百多年时间内,就涌现出一代代、一批批蜚声世界诗坛的伟大诗人和无数不朽诗篇,反而后来居上,把西欧诗歌远远抛在了后面。首先,俄罗斯地处欧亚两大洲之间,便于吸收东西方不同文化的精髓;其次,优美而极富表现力的俄罗斯语言,是诗人进行创作的理想的艺术媒介;第三,辽阔、美丽、富饶的大自然,是俄罗斯民族诗歌的天然温床,不但孕育了许多著名诗人,而且也培养了俄罗斯人的丰富感情、诗情性格和对诗歌的酷爱。

俄罗斯书面诗法的迅速发展,始于17世纪,前后共经历了六个时期,确立了三种曾占据绝对统治地位的诗法体系——明显受欧洲诗法影响的音节诗体、符合俄罗斯语言特点的音节声调并重的诗体,以及重音诗体(自由诗体始终未占据统治地位)。

(1) 17世纪时,随着整个俄罗斯文化的发展,书面诗法才迅速发展起来,作诗成为当时文学界的一种时尚,从宗教题材到世俗题材,从抒情作品到戏剧作品,差不多都采用了不匀整的诗行形式,而且,行末大都带有韵脚;民间口头诗法一度成为民间诗法体系的基础;人们先是尝试使用古俄罗斯文学的素有形式(民间口头诗、祈祷弥撒诗、民间歌曲)进行创作,随后又模仿外国诗法进行试验;17世纪70年代起,音节诗在诗歌中所占的比重越来越大;17世纪末,以 Симо́н Полоцкий 为奠基人的标准的音节体诗法得到了巩固,使俄罗斯诗法向前跨出一大步。

(2) Ломоносов 和 Державин 时期,俄罗斯诗歌进入古典主义时期。这一时期,可以说是改革音节诗法、试验并确立音节声调并重体诗法的时期,主要奠基人有 Тредиаковский, Ломоносов 以及 Сумароков 等。自 18 世纪 50 年代起,音节声调并重体诗法彻底占据了统治地位,并一直延续至今;在古典诗歌中,诗节形式仅为抒情诗所有,且大都由偶数诗行组成;押交叉韵的四行诗节,成了 18 世纪和整个以后年代诗节构成的基础;自由抑扬格成为第三种主要格律;起源于意大利的十四行诗,开始在俄罗斯使用。

(3) Жуковский 和 Пушкин 时期,俄罗斯诗歌在浪漫主义旗帜下的发展、广大诗人和读者追求新奇和独特,都为丰富和改进俄罗斯诗法提供了有利条件。这一时期中,不但旧的格律出现了新的变体,而且还创造出一些新的格律;不准确韵脚一度为年轻一代诗人所否定;产生了 Пушкин 的著名的奥涅金诗节;19 世纪初,掌握了抒情叙事诗,实现了三音节格律历史上的真正跃进。

(4) Некрасов 和 Фет 时期,俄罗斯诗歌在散文占统治地位的新形势下缓慢发展,这是俄国批判现实主义的繁荣时期。这个时期中,散文成为直接反映现实的主要文学形式,诗歌退居次要地位,对诗歌的“简单自然、接近散文、服从散文”的要求,导致常用格律范围的明显缩小;1840—1850 年间进行的浪漫主义探索,出现了自由诗;推广了十四行诗;在长诗中试用了新的诗节形式;不完全押韵已成为习惯;1850—1870 年间,近似韵脚的运用,使押韵法又前进了一步;19 世纪后半期,继多韵体抒情诗之后,出现了多韵体叙事诗。

(5) Блок 和 Маяковский 时期,诗法技巧发展、更新的速度之快,超过了已往任何时期,这是诗歌手段极大丰富和全面调整的时期。不准确韵脚终于取代了准确韵脚;掌握并确立了与音节声调并重体诗法具有同等地位、更符合散文节奏和语调的纯重音诗法;自由体诗法先是有所发展,后又落入低谷;Маяковский 在诗歌的内

容、形式、结构、格律、语言等许多方面，都进行了大胆的改革。

(6) 苏联时期，国家的社会主义建设，完全改变了诗歌的生存环境。文化革命也为诗歌造就了一个前所未有的广大读者层；向往简单、自然和古典性，成为读者与诗人追求的目标（诗人们不是直接向其前辈学习，而是向 19 世纪古典作家们学习）；在诗法试验中，出现了一些偏离常规的现象；50 年代中期以后，诗人们的试验兴趣转向严格的十四行诗和不受约束的自由体诗，此后，试验就一直未曾中断。整个苏联时期，三音节格律的变体，几乎处于与传统的音节声调并重格律同等的地位。

在俄罗斯这个诗的国度里，还涌现出一大批从事诗歌理论研究的著名诗学家。其中，不乏从语言学角度研究诗学的语言学家。这并不奇怪，因为，“既然语言学是关于语言结构的总学问，那么，诗学就可以看作是语言学的一个组成部分”（Якобсон 语）。何况无论从广义的诗学定义来看，还是从狭义的诗学定义来看，诗学的确立，都是与语言学理论的影响分不开的。而且，诗学家们也大都借助于语言学的方法，来寻找文学构成上的内在根据的。可见，文学、语言学、诗学等领域的研究，早已形成了学科之间相互交叉、渗透、融合的局面。诗学中的历史诗学、描写诗学、结构诗学、语义诗学、比较诗学等分支学科的产生，也都与语言学向诗学的渗透有直接关系。

俄罗斯诗学是一项不小的研究工程，它包含着广泛的内容，从诗法体系到诗法原理，从诗句的“逻辑—意义”结构到诗人心理情绪的统摄功能，从诗歌的语言特点到信息系统，从诗性哲学的整体视界到诗人营造诗行、结构时空的诗性智慧，从俄罗斯诗歌观到涉及语言学、文艺美学、哲学和心理学的现代诗学理论，从诗歌鉴赏到同其他民族诗歌文化的比较，等等。在我国俄语界，从文学的角度、翻译的角度对俄罗斯诗歌和诗歌史的研究，已经取得了丰硕成果。但是，从语言学、文艺美学、心理学等多学科角度对俄罗斯诗学

的研究,尚属极为薄弱的环节。为了在这方面尽点力,做些尝试,我们花费了数年的时间和精力,紧紧围绕俄罗斯诗学中的诗法体系、诗法原理、诗歌语言特点及现代诗学理论等方面,进行了初步的、粗浅的研究和探讨。同时,从1995年起,我们还在本系俄语专业硕士研究生中开设了俄罗斯诗学的课程,《俄罗斯诗学研究》,就是在我们所编教材蓝本的基础上参阅大量俄罗斯诗学文献编写成的。

本书编写分工情况:郭天相——第1、4、7、8、11、12、13、14章;孙凯——第5、9、10、15、17章;张红——第3、14章;阎吉青——第4、18章;王宏起——第2章;康泽民——第10、16章;王志坚——第6章。主编通阅初稿并提出修改意见,集体讨论、定稿。

在定稿过程中,上海外国语大学戚雨村教授审阅了本书下篇的诗学理论部分,并提出许多极为宝贵的修改意见。全书完成后,我们将书稿寄请黑龙江大学张会森教授审阅并作序。张教授热情作序支持和鼓励我们,同时也提出一些修改意见。我们根据两位教授的意见又进行了修改和加工。在此,谨向他们表示由衷的感谢。

在成书过程中,我们参考并引介了部分国内外有关论著的观点及少量典型例证,在此,谨向原著作者们表示感射。我们还应感谢河南大学外语系主任徐有志教授以及河南大学出版社秦大维、秦守福、王超明、薛巧玲等同志对本书的出版所给予的大力支持。

涉足国内俄语界较少涉及的俄罗斯诗学这个研究领域,对于诗学根基浅薄的我们这个小小的群体来说,难度是可想而知的。因此,我们在书中所论述、探讨的问题,难免有谬误、偏颇和不妥之处。敬希前辈学者、同行专家和广大读者不吝指教。

郭天相

1999年2月于开封

上 篇

俄罗斯诗法体系及诗行世界

目 录

前 言	(1)
-----	-------

上篇 俄罗斯诗法体系及诗行世界

第一章 俄罗斯诗法体系	(1)
第二章 俄罗斯诗歌的格律结构及其历史沿革	(11)
第三章 俄罗斯诗歌的韵脚结构及其历史沿革	(61)
第四章 俄罗斯诗歌的诗节结构	(97)
第五章 马雅可夫斯基对俄罗斯诗歌的改革	(132)

中篇 俄罗斯诗歌的语言特点

第六章 俄罗斯诗歌中的语音问题	(143)
第七章 俄罗斯诗歌语言中的心理语音学因素	(175)
第八章 方音在俄罗斯诗歌韵脚中的运用	(187)
第九章 俄罗斯诗歌中的节律问题	(198)
第十章 俄罗斯诗歌中的词汇问题	(208)
第十一章 俄罗斯诗歌中的成语问题	(235)
第十二章 俄罗斯诗歌中的移行问题	(252)
第十三章 俄罗斯诗歌中的标点符号问题	(262)

下篇 现代诗学理论研究

第十四章	诗学理论中的语义诗学问题·····	(271)
第十五章	诗歌篇章的语义问题·····	(283)
第十六章	关于语言学诗学的研究·····	(299)
第十七章	形式主义学派与诗歌语言研究·····	(305)
第十八章	从历史诗学的观点看诗体语言的某些特点·····	(322)
注 释	·····	(341)
主要参考书目	·····	(344)

第一章 俄罗斯诗法体系

俄罗斯书面诗法的迅速发展,始于17世纪。因此,研究俄罗斯诗法发展的历史,通常也是从17世纪开始的。但这决不意味着,在17世纪以前的俄罗斯根本就不存在诗歌、不存在诗歌的表现力手段——节律和韵脚。它们都存在,只是在人们的头脑里,尚未形成“诗歌”的概念罢了。例如,在《伊戈尔远征记》中,就已经出现了和谐的节奏和韵脚的音响。但是,在当时,这种相对地少见的现象还没有形成作为一种特殊的语言艺术手段——众所公认的“诗法”。也就是说,古代的俄罗斯读者,还不能像我们现在这样,觉察到“诗歌与散文”的明显的对立。不过,在此之后的两个多世纪的时间里,俄罗斯诗法却得到了迅速发展,先后确立了三种诗法体系,终于使俄罗斯诗歌占据了世界诗坛的领先地位。

(一)

我们知道,整个世界——大到宇宙的天体运动,小到我们体内的血液循环,构成了一个复杂的节律体系。而有节奏地组织起来的俄罗斯诗歌语言,在世界的这个节律体系中,占有着特殊的地位。当然,由人所创造的诗歌节律,不同于自然界天然产生的节律。在人类的活动中占重要地位的劳动节奏,产生在人类与自然界交往的过程之中,而诗歌仅仅在人与人的彼此交往中才是必要的。因此,为使语言适于表现充满感情和意义的特殊内容而必须有节奏地组织起来的语流,便是俄罗斯诗歌产生的基础。而为了使语言更

富于表现力,这种语流又被切分为若干片断,这就产生了诗行。“诗行”这个概念对于俄罗斯诗法来说,是十分重要的。首先,它能根据一定的特征,将由古代、中世纪直至当代的各种不同的诗法体系联结起来;其次,它不仅有助于作为词汇的艺术来理解诗歌,而且还可以揭示出俄罗斯诗歌语言的句法关系的特点。这一切都是音步所无法代替的。

此外,诗行同散文语言的组成单位也不一样。由于诗行是带感情的语言体系和带感情的句法体系中的单位,这就会在一定程度上导致对逻辑的破坏。可以说,这也正是诗行不同于散文语言组成单位的特点之一。但这并不意味着,诗人们是在创造俄罗斯民族语言所不具有的某些语言手段,因为俄罗斯诗歌语言的一切特点和手段,都离不开用来创作诗歌的民族语言的手段和特点。不同之处仅在于,在口头语言和散文语言中很少遇到的那些情况,在诗歌语言中,却恰恰得到了发展。这样就创造出具有很高表现力手段的语言体系。在这种情况下,节奏本身自然体现出了俄罗斯诗歌语言体系产生的条件。

由于诗歌的节奏是人创造的,是次生的,所以,它不同于俄罗斯民族语言所固有的节奏,而且,诗歌语言同民族语言在节奏、语调、句法等方面的特点的联系,也不是静止不变的。随着诗歌形式的逐步复杂化,语言的一切基本性能均受到节律结构的影响和制约,这种新的因素在量上的积累,最终导致了质的转变,产生了新的更高层次的诗法体系。早期的有节奏的语言,似乎是通过语流切分为可以比量的片断而形成的。这一时期的诗歌,仅存在于同音调组成的混合体中,而且多半为即兴之作。在包孕着同音乐的混合的俄罗斯民间口头诗歌中,至今仍可看到古代语流中产生诗歌节奏的那些特点。

俄罗斯的民间口头诗歌包括壮士歌、民间故事诗及民间歌谣等形式。这些都是在远古时期就已经形成的。其中,壮士歌具有三

个明显的特点：

(1) 可以用来歌唱，而且曲调决定着壮士歌的节奏。但是，并不是每首壮士歌词都有与之相对应的曲调。换句话说，不同的壮士歌，可以配以相同的曲调来歌唱；

(2) 壮士歌没有音步之分。诗行通常带有三个重音（偶尔也能遇到两个重音的情况），且在重音的排列上，没有一定的规律；

(3) 壮士歌的诗行都以扬抑抑格结尾，即诗行最后一个重音落在倒数第 3 个音节上。例如：

А подъехал как ко силушке великой,
Он как стал то ту силушку великую,
Стал конем топтать, да копьём колоть.
Ай побил он эту силушку великую.

随着时间的推移和社会的进步，这种由词句与曲调、旋律共同构成的俄罗斯民间诗歌形式，逐渐失去了自己的音乐成分，开始建立在纯语言的基础上。这样一来，原先那种因可以歌唱而不必追求押韵的形式，就需要用另一种成分来替代了。于是，在纯粹的语言节奏的基础上，逐渐发展成一种押韵的诗歌形式。

(二)

在把诗歌从混合体中分离出来，使之成为一种独立的语言艺术形式的进程中，人们曾做过种种尝试。其中最有成效的，还是以音节数目和特点为依据的所谓“音节诗”。

音节诗以诗行中的音节数量相同为基础，与重音的位置没有关系。这种诗体同波兰诗歌一样，诗行一般也都由 11 或 13 个音节构成，而且也是押双重韵。此外，俄语音节诗的重音落在诗行中的

第6或第7个音节上。只有落在押韵词上的重音是固定的——在倒数第二个音节上,即押阴性韵(波兰语的词重音都在倒数第二音节)。

在俄罗斯,第一批音节诗的试验,是在1654年前后进行的。试验作品有歌曲《О взятии Смоленска》和歌颂乌克兰与白俄罗斯重新联合的三首歌曲。音节诗法的奠基人是诗人、剧作家、博学多才的修道士 Симеон Полоцкий。

由于音节诗诗行的音节数量相同、诗行中间和末尾有重音、押双重韵,所以,这种诗体具有鲜明的节奏。正因为如此,从1670至1740年间,音节诗在俄罗斯诗歌中一直占据着统治地位,成为俄罗斯书面诗体发展中的一个重要阶段。

虽然音节诗实现了以纯粹的语言为基础的语流的节律化,但它仍有一些明显的缺陷:第一,音节诗不适合重音不固定的俄语语音体系的特点;第二,未能触及到语言表现力的可能性。这就提出了进一步改革俄罗斯诗法的新的任务。于是,人们便开始在音节诗的诗行里探索俄罗斯诗歌同散文对立的补充手段:有试验倒句法的,有采用一行诗中间停顿的,也有索性移行的。而移行的出现,可以说是俄罗斯诗歌形式发展及诗歌语言形成的最关键的一步。因为,诗行从此不再等同于散文语言中的句子或者语段,它变成了只有诗歌语言才具有的那种特殊类型的语调—句法单位。

(三)

新的俄罗斯诗法体系——音节声调并重的诗法(又称音节重音诗法),是以俄罗斯民间诗法的原则为基础的。在音节诗中,诗行中长短音节的数量是衡量节奏单位的标准,而在音节声调并重的诗歌中,诗行内既要有一定数量的音节,又要有一定数量的重音以及重音的合理布局。这就可以根据重音的布局规律而将诗行划分

成决定诗行节奏单位的各种音步。例如,当重音落在诗行的偶数音节(2,4,6,8...)时,可构成抑扬格;重音在奇数音节(1,3,5,7...)时,构成扬抑格;重音在第1、4、7、10等音节时,构成扬抑抑格;重音在第2、5、8、11等音节时,构成抑扬抑格;重音在第3、6、9、12等音节时,构成抑抑扬格。当然,在具体的诗歌创作实践中,也常会出现重音脱落(本该有重音的地方却没有重音)和超格律重音(不该有重音的地方却多出一个重音来)的情况。不过,这些情况的出现,不会破坏诗行的格律。另外,在这种音节声调并重的诗歌中,同一种格律可以不同的形式表现出来,使其语调节奏的音响显得异常丰富,格律显得生动、多样化。这样,音节声调并重的诗法,就使得语言节奏本身的表现力活跃起来了。

在确立音节声调并重的诗法体系的过程中,首先进行这种格律试验的,实际上,是一些用俄语进行诗歌创作并引入日耳曼语的音节重音格律的外国人。

在俄罗斯诗人中,最早进行音节声调并重诗体改革尝试的,是Тредиаковский。他不但受过欧洲教育、具有丰富的音节格律知识,而且对俄罗斯民间诗法有着浓厚的兴趣。他早已意识到,音节诗体不适合俄语语音的特点,无法把诗行切分成按一定音长来衡量的音节单位。他认为,没有音长的俄语语音的抑扬顿挫,应该制约俄罗斯的诗法体系;只有阴性韵脚的11或13音节的格律,应该成为俄罗斯诗歌的基本格律形式;只有重音原则才适合俄语语音的性质。为此,他率先进行了相应的试验,既保持了以前的诗行的固定音节数量(11或13个音节)和不可缺少的押双重韵方式,又特意在诗行中加进了排列匀整的重音。

如果说,Тредиаковский在改革俄罗斯音节诗法的进程中,迈出了可喜的第一步的话,那么,最关键的一步则是Ломоносов迈出的,而且,也是由他完成的。

Ломоносов的出发点在于,既然是俄罗斯诗歌,就应该按照俄