

北京师范大学博士文库 3

# 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

Bo Shi Wenku



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、科研机构和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 世纪西方文学艺术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摈弃，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”<sup>①</sup>。

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文艺学现象的简单移植。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文艺学美学批评运动，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。俄国学院派文艺学和语言学，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文艺学的基本课题域——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、文彩斐然的小说和散文，既阐述其学说，更

<sup>①</sup> 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”<sup>①</sup>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<sup>②</sup>：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：《急遽发展》；第七章：《危机与衰落》。

大学的“奥波亚兹”<sup>①</sup>和“莫斯科语言学小组”<sup>②</sup>，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”<sup>①</sup>。

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幅射作用，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。