

封面设计：叶 雨

现代西方学术文库

俄国形式主义文论选

EGUO XINGSHIZHUYI WENLUNXUAN

〔俄〕维克托·什克洛夫斯基等著

方 珊 等译

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新华书店经销

文字六〇三厂印刷

850 × 1168毫米 32开本 12.75印张 285,000字

1989年3月第1版 1989年3月北京第1次印刷

印数 0,001—2,500

定价 6.10元

ISBN7-108-00155-1/I·53

前 言

俄国形式主义一瞥

本世纪二十年代初形成而兴盛的俄国形式主义，虽然作为一个派别的活动时间并不长，却是本世纪最有影响、最富活力的重要文学理论派别之一，而且也是结构主义思潮的真正发源地。

一

俄国形式主义起源和发展于一种庞杂繁复的精神氛围中。形式主义的诞生地是在莫斯科和彼得堡。莫斯科语言学派成立于一九一四年^①，以罗曼·雅可布逊为首，还有维诺库尔、布里克、托马舍夫斯基等人。彼得堡学派也是一九一四年出现的^②，全称是诗歌语言理论研究协会，缩写为《ОПОЯЗ》，即简称为奥波亚兹。它以什克洛夫斯基为首，其著名代表有埃亨巴乌姆、雅库宾斯基、鲍里瓦诺夫、梯尼亚诺夫、日尔蒙斯基、维诺格拉多夫等人。他们大多是莫斯科大学和彼得堡大学的年轻大学生，与未

^① 关于莫斯科语言小组成立的时间，大都说成是一九一五年，而雅可布逊自己回忆是成立于一九一四年。李文以雅氏所说为准。参见《雅可布逊选集》莫斯科进步出版社，1985年，第240页。

^② 对彼得堡小组的出现时间也有不同的说法，一般认为是一九一六年成立的。据什克洛夫斯基晚年回忆，ОПОЯЗ出现于一九一四年。本文以此为准。参见《关于散文的理论》，苏联作家出版社，1984年，第70页。

来派诗人马雅可夫斯基和赫列勃尼可夫过从甚密。

是什么使语言学家博杜恩·德—库尔特内的弟子与那些好发奇谈怪论甚至穿着怪异的未来派们联系起来了呢？这里的原因非常复杂，但至少可以看到有这么几点：

1)对语言艺术，尤其是诗歌艺术都有着非常浓厚的兴趣。俄罗斯本来有着悠久而深厚的诗歌传统。普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫等都是俄罗斯光耀千古的诗人。更何况这批年青的大学生中也搞文艺创作，也写诗，例如雅可布逊、什克洛夫斯基都出过诗集，后者还写过小说，是苏联著名作家。梯尼亚诺夫不仅是苏联的安德列·莫洛亚式的传记作品大师，而且也是优秀的小说家，特别是在历史小说方面。因而对诗歌、对语言艺术的密切关注，使他们紧密联系起来。

2)对艺术技巧的重视。当时对艺术技巧的重视，对新的艺术表达方式的追求，对新艺术实验的爱好是整个社会的普遍崇尚。未来派更是为要寻找自己的新艺术表现手法而标新立异。他们蔑视传统，反抗习俗，革新技巧，视旧迹为污泥，以新颖为时髦，藐视模仿，崇尚创新，斩断过去，迎接未来：“我们在美的各个部门中为了未来的艺术——未来主义者的艺术而开始了大破坏。”^①

诗语研究会的年青学者也是在寻找艺术中的新形式以取代旧形式，因为他们同样认为现在不能再用果戈理、普希金的形式来创作，这些形式已经过时。所谓艺术作品，“就其狭义而言，乃是指那些用特殊的手法创造出来的作品，而这些程序的目的就

^① 马雅可夫斯基《戏剧、电影、未来主义》。转引自《现代西方文论选》，第78页。

是要使作品尽可能被感受为艺术作品。”^①这与关于艺术品的传统观念已相去甚远。他们所提出的形式主义口号也是富于挑衅性的。

3)对象征主义的一种反动。在二十世纪初，俄国的文学运动有史以来第一次发生了最重大的转折，那就是，文学运动中突然冒出了五花八门的新流派。过去，艺术思想上的派别之争只有现实主义与古典主义，或者浪漫主义与现实主义的斗争，而现在，如许众多的新流派，都拉出反传统的旗号，以标新立异自居。它们各派之间争吮不休，有时甚至一派内部也大动干戈，表明出一种鲜明的个性。当自然主义要求科学的确实性、记录生活，陈述现象时，象征主义则百尺竿头更进一步，要深入生活现象的秘密和本质，去探索那不可感知，只可“象征”的永恒绝对，从而揭示生活的神秘性。他们认为，文学作品重要的是在于，它想要描写的不是现象，而是那种从其遮掩中揭示出来的真象，“秘密”不仅是世界之谜，而且也是世界本身和进入世界的入口。因此，他们以揭示生存的秘密和神秘的概念为己任。这恰恰是对自然主义和现实主义的反动。然而，神秘性和非理性都不能挽救社会危机、信仰危机、艺术危机，于是又出现了未来主义。未来主义批评象征主义强调人心所起的作用，过分重视探索整体的本体论新解释，一方面把心的功能只看作是被动的，艺术仅仅是对世界的摹仿，至多也只是有机摹仿，从而否定了人的建设性和创造性能力；另一方面，对存在的非理性和神秘性的解释，也导致主观主义，对文学必然产生一种非科学的形而上学观点。形式主义者则声称“我们决心以对待事实的客观的科学方法，来

^① 什克洛夫斯基，《作为手法的艺术》。以下凡引自本译文集的引文，不加注。

对象征主义的主观主义美学原理。由此产生了形式主义者特有的科学实证主义的新热情；哲学和美学的臆想被抛弃。”^①他们试图在艺术展开的纷繁复杂的现象里揭示出一般规律。他们没有断言存在着另一世界，只是断言存在着诗本身。他们摆脱象征主义的本体论解释，而是去寻找一种科学的方法论。因此反对象征主义是未来主义者和形式主义者的共同任务。在斗争的开始时，二者是携手共进的。但后来他们之间的分歧也愈来愈明显，在有些观点上甚至公然对立了。

二

俄国形式主义思潮曾经深受日内瓦语言学派、胡塞尔现象学、象征主义、未来派、立体主义等等的的影响。

德·索绪尔的《普通语言学教程》是本世纪最有影响的语言学著作之一，有着划时代的意义。他认为，首先应该在言语活动所代表的整个现象分出两个不同的因素：语言和言语，从而区分出语言学的两个不同领域。其次当我们面对语言时，也要注意区分语言的内部要素和外部要素。因为语言的外部要素（诸如语言与政治、民族、各种制度的关系）尽管很重要，但它对语言的内部机构仍然只是影响，还只是外在的，它必须通过语言的内部要素才能对语言本身起作用。因此研究语言的内部因素远为重要，因为语言是一个系统，它只知道自己的固有秩序，而且一切在任何程度上改变系统的东西，都是内部因素。再次语言研

^① 埃亨巴乌姆，转引自布洛克曼著《结构主义、莫斯科—布拉格—巴黎》中文版，第41页。

究必须分出共时性和历时性。共时语言学研究的是，同一个集体意识感觉到的各项同时存在并构成系统的要素间的逻辑关系和心理关系，而历时语言学所研究的各项，不是同一个集体意识所感觉到的相连续要素间的关系，因为这些要素是一个取代另一个，彼此间并不构成系统。因此要更好地研究和理解语言，特别是了解和阐明语言交流的本质，必须把语言研究的重点从历时性转入到共时性上来。这些观点对形式主义者的影响尤为重要。

德·索绪尔还奠定了现代音位学的理论基础。他把音位学与语言学区分开来，认为音位学“系统才是语言学家唯一关心的现实”。^①音位学在语言学中也就日趋重要。

需要指出的是，博杜恩·德·库尔特内教授更明确地从音位学(即根据重音、语音界限和音位结构)上，形态学上，结构学上和语义学上来把词理解为确定的完整结构。

这就使俄国形式主义者把音位学作为语言成分的音素，并用它们来剖析和建造形式结构。虽然由此导向了结构主义语言学，但更重要的是，建立了以音位学为轴心、以语言学为纵轴、文学理论(或称诗学)为横轴的座标系。语言学和诗学不仅不是截然分离的，而且有着广泛的相通领域。在这个相联的领域里，任何一个问题的科学解答都要涉及到二者。诗学与语言结构的联系是如此紧密，正如分析绘画不能忽略对构图的研究一样。既然语言学是关于语言结构的总学问，那么诗学也可以看作是语言学中的一个分支。任何语言文化总必须建立在规范、程序和结构上。诗学的目的首先是要解答如下问题：是什么因素使语

^① 德·索绪尔《普通语言学教程》第62页。

言信息转变为艺术作品的?它不仅涉及到各种语言行为,而且涉及到语言艺术与其它语言行为的本质区别,所以诗学不仅在文艺理论研究中占据首要地位,而且就是在语言学中也占有重要地位。由于诗学的许多特征并非单纯地孤立于语言科学的领域,而是整个符号理论的一部分,所以诗学还可以说是从属于符号学的。这不仅适用于语言艺术的研究,而且也适用于对人类语言的各种特点的研究。这样,不仅语言与诗,语言学与诗学是互相密切关联着的,而且诗、语言和符号都是联系着的。这就开辟和决定了本世纪以来一直到当前文学理论研究的新方向,俄国形式主义明确地以这些问题的解决当作自己的任务。

胡塞尔现象学是当代西方最主要的哲学思潮之一。现象学的目的是要摆脱独断主义,刺激一反应心理学,因果律和一切未经考察的假说,强调对待客观事实的一种实证主义态度,探寻直观凭借什么方法才能直接研究和描述意识到的现象。因此,胡塞尔认为,首先要以一种严密的科学精神对待哲学,从而建立起自己的现象学哲学。这种哲学有自己的彻底出发点,它必须审视一切使用的概念;它必须具有一种系统顺序的最大限度的明晰,而不是抄袭科学使用的现成方法;它还必须具有一种彻底性精神,穷究一切认识的开端而达到认识的终极基础。其次,胡塞尔强调新哲学是种唯一正确的科学方法,它不是来自其它任何科学,而是源自哲学本身,因此现象学首先是作为一种新的描述的哲学方法,其后在这个新方法的基础上建立新心理学和新哲学,改造传统哲学,追求“那种超越于一切相对性的绝对终极有效的真理。”^①因此,现象学的描述方法,是一种没有先决条件的研究

^① 胡塞尔《现象学和人类学》,转引自刘放桐《现代西方哲学》,人民出版社,1981年,第510页。

方法。它严密描述现象，抵制各种假定的诱惑；它是先观察后描述。所以现象学不承诺任何理论，它只仔细考察所有现象，并对实际作出承诺。而且它不把任何现象当作是自己熟悉的、理解的东西，而是必须逐一审核和仔细阐明。

俄国形式主义思潮同样要求，在诗学研究上必须抱客观的科学态度，不作任何理论承诺，务必对事实作出观察、描述；他们与其说是在寻找一种新诗歌的表达形式，不如说是在探索诗学新理论，或者毋宁说是开辟诗学研究的新航向。并且首先必须找到关于诗学的新研究方法，而不是某种结论和固定模式。在他们看来，重要的是找到研究文艺问题的新出发点、新方法、新态度。因此，文学科学最感兴趣的对象，不是思辨哲学，不是把文学当作意识形态的反映，或者从文学中找到的作者和其他人的政治、宗教、道德等世界观，也不是作家的传记和历史背景，更不是社会心理与个人心理相互影响的变化，而是诗学，即把文艺作品，尤其是诗歌当作艺术进行研究的科学。

当然，在俄国，历史诗学和理论诗学的问题早已由亚·维谢洛夫斯基和阿·波捷布尼亚提出。前者强调原始诗歌的历史状况，但并未完成根据诗体勾画文学史的设想，后者虽然运用了一种有价值的方法，即把诗学和语言学相结合的方法，但他的整个体系却又建立在诗歌语言和日常语言混为一体的基础上，从而把艺术品解释为形象，使文学的艺术性成为某种次要的东西，好象艺术是艺术之外某种东西的消极反光。

象征主义在俄国形成一个特殊的文学派别，是在十九世纪末康·巴尔蒙特的诗集和瓦·勃留索夫编印《俄国象征主义者》之后。巴尔蒙特和勃留索夫等“老一代”象征主义深受尼采、叔本华影响，并从法国象征派波德莱尔、魏尔伦、马尔美等诗人那

里吸取丰富养料，为艺术寻求新的表达手法和表现技巧，也为认识存在的“本质”寻求新的解释方式。他们讲究诗歌形式，富于节奏，音调铿锵。二十世纪初，“新一代”象征主义者亚·勃洛克、安·别雷、谢·索洛维约夫等则接受斯拉夫主义，对俄国历史和民族性深怀兴趣，并带有强烈的宗教神秘主义。安·别雷的《象征主义》一书，不仅着重指出研究诗歌艺术的必要性，而且也使俄国诗韵学得以发轫。他的“诗韵散文”则在新经济政策时期影响到整个俄国散文。维·伊万诺夫组织了《文学语促进会》即《诗苑》，使许多诗人和语文学家热衷于研究诗歌形式和诗歌原理。

当大战的炮声轰鸣，前线在浴血奋战之时，彼得堡和莫斯科各大学的年青学生同样也情绪高昂，并在各自的小组里与过去的研究方法进行殊死的白刃战，其壮观程度可能丝毫不逊于真刀真枪的大战场。从这里萌发出来的文学研究方向的大转折，对当代文学美学研究的影响和意义恐怕也不次于第一次世界大战对人类历史进程的影响。传统的主题和人物，旧的研究方法象着了魔般开始摇摇欲坠；一切文化和艺术的各种关系曾经象钢铁般地坚不可摧，现在也似乎有所动摇；所有的权威人士，一切曾经为在文艺的汪洋大海里航行指明方向的可靠评论家，也开始黯然失色，甚至惊慌失措而销声匿迹；俄国文苑中所有曾经被世世代代惊叹和无限崇拜的偶像也开始重新受到审视和责难。青年们热血沸腾，气宇轩昂，他们不顾凛冽严寒、忍饥挨饿，怀着青春激情，聚集在一起，开始了形式主义新思潮。正如埃亨巴乌姆在一九二四年说道：“在艺术学领域里，形式主义是革命运动，因为它把这门学科从古老而破旧的传统中解放出来，并迫使它重新检验所有的基本概念和体系。”^①

^① 转引自《苏维埃俄罗斯文学》，马克·斯洛宁著，第105—106页。

由于此派在我国向来介绍不够，我们在介绍他们的观点之前，把本译文集所选人物作一番“亮相”。

维克托·什克洛夫斯基(1893—1984)，他是诗语研究会的创始人之一，被誉为奥波亚兹的领袖人物，也是苏联著名作家、文艺理论家、评论家。当他还是彼得堡大学的学生时，就写了《词的再生》的小册子，已经表达出后来称为“形式主义方法”的原则，奠定了他作为诗语研究会的精神领袖的地位。一九一七年写的《作为程序的艺术》一文，成为形式主义派的重要宣言。后来发表了《情节分布的拓展》(1921)，《艺术的形式和材料》(1923)，《感伤的旅行》(1923)，《关于散文的理论》(1925)，《第三工厂》(1926)，《汉堡纪事》(1928)，《怎样写电影剧本》(1927)，曾与梯尼亚诺夫、埃亨巴乌姆合著《电影诗学》的论文集。三十一—四十年代著有一系列的历史文学著作，五十年代后又回到文艺理论研究和俄国古典作家的评论上：《俄罗斯古典作家散文评论》、《文艺散论：沉思与分析》、《列夫·托尔斯泰》、《赞成和反对；陀斯妥也夫斯基评论》、《四十年内》、《旧和新》以及《六十年内》等等。

鲍里斯·埃亨巴乌姆(1886—1959)，苏联语言学家、文学史家、文艺理论家，是研究列夫·托尔斯泰、茹可夫斯基、列斯可夫、阿赫玛托娃和许多其他俄罗斯和苏维埃作家的专家。二十年代是形式主义派的广为人知的著名代表。他也是彼得堡大学的学生。他的《论悲剧和悲剧性》写于一九一九年，表现出他对美学范畴的兴趣。同年的《果戈理的〈外套〉是怎样写作的》一文，表明他对文学作品实际上是怎样完成的问题的关注。一九二二年发表的专著《诗的旋律构造》，是对俄罗斯抒情诗史进行详尽研究的第一部著作。以后相继发表了《透视文学》(1924)，《形式方法

的理论》(1925),《文学》(1927),他一生对托尔斯泰作了精心研究,三卷本的《列夫·托尔斯泰》一直到逝世才出齐。《论诗歌》和《论散文》也是逝世后才发表的。

尤里·梯尼亚诺夫(1894—1943),苏联作家、文艺研究家、批评家。他于一九一八年在彼得堡大学语言学史系毕业,积极参加了当时的文学辩论,是诗语研究会的著名代表。他的《诗歌语言问题》(1924)是把语言学与诗学结合研究文艺的典范。他的《拟古者和革新者》(1929)一书从纯文体学的观点来分析俄国诗人普希金和丘特切夫等人,并对传统的种种准则提出了挑战。他和雅可布逊于一九二八年在《新艺术左翼战线》杂志上发表的著名论文,既是俄国形式主义的理论总结,又是形成后来捷克结构主义的主要原动力,可以看作是布拉格学派的重要经典文献。

鲍里斯·托马舍夫斯基(1890—1957),苏联最出色的语言学、文艺研究家之一。他在比利时列日大学受高等教育。一九一五年从事文学研究,第一批作品发展在《阿波罗》杂志和《普希金及其同时代人》(1917),的文集上。一九一九年加入诗语研究会,成为它的重要代表。著有《俄罗斯作诗法·韵律学》(1923),《文学理论》(1925),《论诗歌》(1929),《诗学简明教程》(1928),《普希金》(1956),《普希金创作中的语言问题》(1953),《作家和书本》、《诗和语言》、《修辞学》和《普希金(研究创作发展的经验)》。其中《文学理论》在二、三十年代曾出过六版,以后又多次再版。他对普希金研究了近四十年,是普希金的权威研究家,也是《普希金语言词典》的编辑者。他作为语言学家,还是乌沙可夫主编的《俄语详解辞典》的编辑之一。

维克托·日尔蒙斯基(1891—1971),是苏联文艺学家、语言学家民俗学家。早年从事德国浪漫派研究,著有《德国浪漫主

义与现代神秘主义》(1914),《浪漫主义历史中的宗教弃绝》(1919)。后来他转入文学理论研究,尤其是诗歌和散文的诗学问题研究,是诗语研究会的著名代表。代表作有《抒情诗的结构》(1921),《韵脚,它的历史和理论》(1923),《艺术研究的任务和方法》(1923),《诗韵学导言。风格理论》(1925),《文学理论问题》(1928)。他的论韵脚的大作详尽地探讨了押韵效果的类别,并论述韵脚在俄国和主要欧洲国家的历史,是其他语言中还没有与之相提并论的专著。他还注重于比较文学的研究,是比较文学苏联派的重要代表,写有《拜伦和普希金。浪漫主义诗歌史片断》(1924),《歌德对俄国文学的影响》(1937)等。

三

下面我们简要地阐述俄国形式主义文学理论家们的几个主要看法,以使大家翻阅本文选时有一个初步轮廓。

1. 文学的独立自主性

他们认为,文学是一个独立有序的自足体。这表现在两方面:一方面文学艺术作为客体是独立于创造者和欣赏者之外的;另一方面它也是独立于政治、道德和宗教等各种意识形态及上层建筑,甚至还独立于社会生活。什克洛夫斯基的一句名言:“艺术永远是独立于生活的,它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”^①就曾一度成为形式主义派咄咄逼人的战斗口号。理解这一点,对于把握他们整个理论构架至为重要,因为这

^① 什克洛夫斯基《文艺散论·沉思和分析》,莫斯科,1961年,第6页。

是他们的理论基础和研究文学的出发点。

传统观点认为，文学是艺术家对自然、人类和社会生活的一种摹仿。这种观点在西方源远流长，从文字记载可追溯到古希腊时期。如赫拉克利特就认为艺术是对自然的摹仿。^①柏拉图则更进一步，把艺术的基本特征看作是摹仿，他说：“从荷马起，一切诗人都只是摹仿者，无论是摹仿德行，或是摹仿他们所写的一切题材，都只得到影像，并不曾抓住真理。”^②这样，在他看来，艺术就象是一面静止的镜子，它只是消极地照出事物的外形映像，对事物本身并无深知，因为它实际等于“影子的影子”，与事物本身“隔了三层”。如果说苏格拉底和柏拉图更多地是从伦理和政治角度看待艺术的话，那么亚里士多德或许应当作为西方力图探讨艺术本身规律的开创者。尽管他有对艺术与人类其它活动的种种区分，也有关于艺术理论的专著，甚至还有对摹仿说的超越，但是摹仿说仍是他文艺理论体系的基石。他在《诗学》开首谈原理时，就说：

“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。”^③

他不仅以摹仿的媒介、对象、方式来对艺术进行分类并把艺术本身的原理建立在摹仿说的基础上，而且他还把人的天性和创作活动本身看作是摹仿，因此他又可以说是古希腊摹仿论的理论完成者和集大成者。他与柏氏不同在于，柏氏把艺术当作

① 赫拉克利特原话为：“艺术也是这样造成和谐的，显然是由于摹仿自然。”见《西方美学家论美和美感》第15页。

② 《柏拉图文艺对话集》第76页。

③ 亚里士多德《诗学·诗艺》第3页。

是对虚幻的现象界事物的摹仿，而亚氏则认为艺术能揭示事物的必然性和普遍性，因而可以把现实理想化，他的摹仿包含再现的意思。如果把柏拉图的摹仿说看作是一种消极摹仿论，那么亚氏的摹仿说可当作是一种积极摹仿论。这种见解肯定了文艺的真实性(对现实所作的真实摹仿)和认识价值(使人学习和领会事物的意义)，对西方文论影响至深，在欧洲雄霸了二千余年。象古典主义就强调要忠实于现实和如实地表现作者的人格；文艺复兴对“艺术摹仿自然”的信条坚信不移。其后的再现说和典型论都是在古希腊的摹仿论上产生和发展起来的。俄国十九世纪的革命民主主义者对文艺的基本看法就是认为，艺术是现实生活的再现。如果说别林斯基虽然认为人的灵魂象一面镜子，自然依镜子的反射程度不同而有不同的景象，但他也强调不是抄袭自然，而是对自然进行再创造，因而可归于积极摹仿论，那么车尔尼雪夫斯基的基本看法又回到消极摹仿论上，他认为艺术是对现实的摹仿，而摹本总比蓝本稍逊一筹，因而艺术只是现实生活的某种代用品，它决不能和活生生的现实相提并论。

以摹仿论为中心，辐射出来的有关文艺的看法，基本上是围绕作者(摹仿者)和自然与社会(摹仿对象)二者，其理论中心问题是文艺与社会的关系问题。例如围绕作者的就有消极摹仿(柏拉图、车尔尼雪夫斯基等)和积极摹仿(亚里士多德、别林斯基等)或介于二者之间(文艺复兴等)；强调作者的主观性，或情感表现的有浪漫主义、表现主义等，强调对摹仿对象描绘的真实性上有自然主义、现实主义等等。围绕人类与社会，就容易导致社会功用论，或者把文艺当作认识社会的工具，或者把文艺当作评价社会的工具，总之是把文艺当作一种必须于社会有用、有益、有利的实用品。它既可以是政治思想的斗争工具，又可以是改革社

会的锐利武器，也可以是宣传教育的标语广告，还可以是劝善惩恶的形象福音书。因此，柏拉图从国家政治的角度否定文艺，认为文艺有伤风化，有害国家，不利统治；俄国革命民主主义者则从文艺为批判社会的强有力的斗争武器出发，要求文艺真实地揭示沙皇制度的黑暗和不合理，积极地干预生活，唤起民众以改变社会。尽管二者的角度和立场不同，但理论的出发点和结论却极为相似。

由于重摹仿，自然就强调形象。波捷布尼亚就认为，“艺术就是用形象来思维”。这种把艺术看作是一种思维和认识方式的想法，在俄国别林斯基早就有过。他曾说：“诗人用形象来思维，他不是论证真理，而是显示真理。”^①在他们看来，艺术与科学、哲学在内容上一样，主要是揭示和显示真理，它们之间的区别是在方式和手段上：科学、哲学是用概念或概念体系，用的是抽象思维来认识真理；艺术是种特殊的思维方式，即借助于形象的思维。这样借助形象思维可把各种复杂的对象和活动归为一类，从而形象就是一种比所要解释的东西更为简单清楚，更易于为我们所理解所接受的东西，因此艺术也可通过已知解释未知，也是一种认识事物的方式。

形式主义派对摹仿说和社会功用论以及思维论进行尖锐、激烈的批评。但他们主要是针对社会功用论和形象思维论。

什克洛夫斯基宣称：“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作比喻，那么，我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而只是棉纱的只数和纺织方法。”^②他们从作品入手，研究的是文艺本身的内部规律，排

^① 转引自《西方美学史》下卷，第526页。

^② 什克洛夫斯基，《关于散文的理论》，苏联作家出版社，1984年，第8页。

除摹仿者和摹仿对象二种文艺的外部因素，强调的是文艺的自主性。什克洛夫斯基在《作为程序的艺术》一文中详细地批判了形象思维论。他说，“艺术就是用形象来思维”的说法之所以显得牵强附会、漏洞百出，是因为从艺术分类看，如果说绘画、雕塑等是有形象的，那么就很难把音乐、建筑、抒情诗等理解为用形象来思维，也就是说很难把它们划入有形象的艺术门类中去。如果说这些艺术门类是无形象的艺术，它们又与有形象的艺术相似；同样需要运用艺术媒介，同样要产生审美感知。因此在他看来，形象思维既不能说明艺术的一切种类，也不能说明语言艺术的一切种类。

从认识论方面看，形象可分二种，一种是作为思维手段，即把事物联结成类的手段形象，这是一种抽象手段，诸如用西瓜代替圆灯罩，或者西瓜代替脑袋，都是对对象（西瓜、圆灯罩、脑袋）的品格之一——球形的抽象，因而和脑袋 = 球 = 西瓜的等式几乎毫无区别。而另一种是诗歌形象，它是一种产生强烈印象的手段，在使用上与排偶法、比较、重复、对称、夸张法等其他艺术程序是相等的，它们都是为了加强对事物感觉的方式。所以他说：

“那种被称为艺术的东西之存在，就是为了唤回人对生活的感受，使人感觉到事物，使石头作为石头被感受。艺术的目的就是把对事物的感觉作为视象，而不是作为认识提供出来；艺术的手法是事物的“反常化”手法，和予其复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延，因为艺术中的接受过程是以自身为目的，所以它理应延长；艺术是一种体验事物创造之方式，而被造物在艺术中已无足轻重。”
艺术提供的只是事物的视象，而不是认识；是为了加强印

象,加强对事物的感觉。因而它不能作为思维或认识的方式,也不是形象思维。艺术品作为客体,它的艺术性是与主体的感知能力相对应的。有些无意识而创造出来的东西往往会当作一种为审美而创造的东西,被人们作为艺术品来看待。因此,他说:

“因此,作品可能有下述情形:1)即作为散文被创造而被感受为诗,2)即作为诗被创造而被感受为散文。这表明取决于该作品所具诗意的艺术性,乃是我们感受方式所产生的结果;而我们所指的有艺术性的作品,就其狭义而言,乃是指那些用特殊的手法创造出来的作品,而这些手法的目的就是要使作品尽可能被感受为艺术作品。”

这样,他虽然是从艺术品的独立自足体出发,但也看到艺术品要作为审美对象,又必须与主体的感知能力相对应。强调艺术的自主性,是为了摆脱传统的艺术与社会的关系问题,也是为了不致使对艺术的外部关系因素研究淹没或吞并了艺术的内部构成因素的研究,而且还是为了说明艺术既不是一种思维和认识方式,又不是形象思维,因为如果把艺术当作思维和认识的一种方式,就容易导致工具论(摹仿工具、认识工具和思维工具等等),从而忽视或者看不到艺术品本身的价值和意义。对此,托马舍夫斯基也批评道:

“然而,十九世纪六十年代的批评家却常常忽略了这一点,他们不顾作品对主人公的既定的情感态度,总是把主人公从艺术作品中硬拖出来,以主人公的性格和思想是否有益于社会为准绳来大加臧否。……显然,如果读者都用自己的生活或政治情感去揣摩作品的情感系统,那么这种对艺术的以己度人的妄断,就会在读者与作品之间筑起无法逾越的鸿沟。”