

當代西方

文藝理論

上冊

潘梓康

解放軍外國語學院

二〇〇三年三月

# 上册目录

## 第一章 俄国形式主义……………1

- 第一节 诗学探索的理论特征
- 第二节 什克洛夫斯基的陌生化理论
- 第三节 雅克布森对文学性的语言学阐释
- 第四节 艾亨鲍姆的科学实证主义文论
- 第五节 《驶向拜占廷》分析

## 第二章 精神分析批评……………24

- 第一节 精神分析批评的一般概念
- 第二节 弗洛伊德的精神分析文论
- 第三节 传统的精神分析文论
- 第四节 霍兰德的读者反应精神
- 第五节 拉康的结构主义精神分析批评
- 第六节 哈姆莱特与俄狄浦斯情结

## 第三章 新批评研究法……………55

- 第一节 新批评方法论原则
- 第二节 文学研究的本体论方法
- 第三节 作品结构的分析方法
- 第四节 分析文学语言的方法
- 第五节 新批评方法的评价
- 第六节 《泪水、无端的泪水》分析

## 第四章 符号研究法……………75

- 第一节 符号学方法论的理论基础
- 第二节 苏珊·朗格的艺术符号学理论
- 第三节 作为情感形式的艺术幻象
- 第四节 《江城子》的符号学分析

## 第五章 原型批评……………87

- 第一节 弗雷泽的人类学理论
- 第二节 荣格的原型理论
- 第三节 弗莱的原型批评理论
- 第四节 原型批评的整体性文化批评倾向
- 第五节 论《呼啸山庄》

第六节 《西游记》的原型分析

## 第六章 结构主义研究法……121

第一节 结构主义的兴起与发展

第二节 结构主义作品分析方法

第三节 结构主义方法的基本特征

第四节 结构主义方法的评价

第五节 《三国演义》分析

第六节 《定婚店》分析分析

## 下 册 目 录

## 第七章 解释学研究法……1

第一节 解释学方法的缘起

第二节 伽达默尔的解释学理论

第三节 审美理解与艺术真理

第四节 艺术作品的本体构成

第五节 解释学美学的方法论意义

## 第八章接受美学研究法 ……26

- 第一节 接受美学方法的缘起
- 第二节 姚斯的接受理论
- 第三节 接受美学方法的基本特征
- 第四节 接受美学的方法论意义
- 第五节 《烦厌》的接受美学分析
- 第六节 《安娜·卡列尼娜》分析

## 第九章 解构主义批评……………73

- 第一节 理论背景和发展概况
- 第二节 德里达的解构理论
- 第三节 耶鲁学派的解构批评理论
- 第四节 文学解构主义
- 第五节 艾伯拉姆斯对解构主义的质疑
- 第六节 福科的后结构主义文论
- 第七节 《儒林外史》的解构分析

## 第十章 女权主义批评……………115

- 第一节 女权主义批评的现实背景和思想来源

第二节 英美派女权主义批评

第三节 法国派女权主义批评

第四节 其他女权主义批评

第五节 丁玲前期创作的女性主义阐释

## 第十一章新历史主义批评……139

第一节 理论背景和发展概况

第二节 格林布拉特的文化诗学

第三节 海登·怀特的元历史构架

第四节 新历史主义的理论特征和走向

## 第十二章后殖民主义批评……156

第一节 后殖民主义思想来源和发展概况

第二节 赛义德对东方主义的透视

第三节 斯皮瓦克对殖民地权力话语的批判

第四节 后殖民主义的当代意义

第五节 《米格尔大街》的后殖民分析

## 第一章 俄国形式主义与布拉格学派

如果说象征主义和表现主义还是把研究集中在创作主体上的话,那么俄国形式主义的布拉格学派则率先把批评的重心由创作移向了文本的形式、结构。这是现代西方文论的一个重要转折,以后英美新批评、法国结构主义都是在此基础上发展起来的。在一定意义上,它们是西方文论思潮的真正发源地。它们对20世纪西方文学批评的演变和发展具有重要的开创意义。

### 第一节 诗学探索的理论特征

19世纪末至20世纪初,俄国文学运动发生了一次史无前例的重大转折。民粹派运动的失败、封建制危机的加深、现代西方社会哲学思潮的冲击,促动着俄罗斯民族现代意识的觉醒。俄罗斯文坛迎来了一个诗歌与批评理论繁荣、小说成就显著、散文和戏剧获得长足发展的新文学时代,后来被称为俄罗斯文学的“白银时代”。俄国形式主义理论正是诞生在这一时代。

当时一批莫斯科大学和彼得堡大学的年轻大学生,在“重估一切价值”的社会思潮影响下,既反对传统的重内容研究的现实主义批评,也向象征主义的主观主义美学原理提出了挑战。他们在科学实证义的热情鼓舞下,不顾世界大战和国内革命的动荡,置身于书斋,开始了诗学的探索。

### 俄国形式主义的基本主张

俄国形式主义是1914至1930年在俄罗斯出现的一种文学批评流派。

这一批评流派主要有两个分支:一个是1914至1915年成立的“莫斯科语言学小组”,以罗曼·雅各布森为代表,其主要成员有格里戈里·维诺库尔(1896—1947)等。另一个是“彼得堡小组”,从1916年起称为诗歌语言研究会,主要成员有维克托·什克洛夫斯基、鲍里斯·艾亨鲍姆和维克托·日尔蒙斯基(1891—1971)等。这两个小组都重视从语言学角度研究文学。雅各布森就认为,文学理论或者诗学是语言学不可分割的一部分。诗歌是起美学作用的语言。他们着重探讨文学的艺术形式特征及其发展历史。

俄国形式主义曾深受日内瓦语言学派、胡塞尔现象学、象征主义、未来主义和立体主义等等的影晌。形式主义者接受了瑞士语言学家索绪尔关于语言符号系统、共时性和语言学中各种因素相互类比的结构观点,把音位学作为语言成分的音素用来剖析和建造形式结构。他们反对只根据作家生平、社会环境、哲学、心理学等文学的外部因素去研究文学作品,认为文学研究的对象应该是文学作品本身,文学评论者要去探寻文学自身的特性和规律,也就是说,去研究文学作品的语言、风格和

结构等形式上的特点和功能。他们从自己的文艺观出发，把文艺仅仅看作是手法和技巧，从而也就从根本上改变了俄国传统的现实主义文艺学理论的研究方向和任务。

俄国形式主义的主要理论主张是：

第一，文学作品是“意识之外的现实”。形式主义者指出，他们研究的是作为客观现实的艺术作品，而不管作者和接受者的主观意识和主观心理如何。因为艺术作品中的每一个句子自身不可能是作者个人感情的简单反映，任何时候都只是一种构造和游戏。这就是形式主义对文学作品的客观性、对其脱离主观意识的外在性的理解。

第二，文学创作的根本艺术宗旨不在于审美目的，而在于审美过程。形式主义理论家们分析了审美感知的一般规律。他们认为，人们感知已经熟悉的事物时，往往是自动感知的。这种自动感知是旧形式导致的结果。要使自动感知变为审美感知，就需要采取“陌生化”手段，创造出新的艺术形式，让人们从自动感知中解放出来，重新审美地感知原来的事物。作家应该尽可能地延长人们这种审美感知的过程。所谓“陌生化”就是要使现实中的事物变形。这一概念也是俄国形式主义理论中的一个重要的组成部分。

第三，文学批评的任务是要研究文学之所以成为文学的内部规律，即文学性，也就是要着重研究艺术形式，要深入文学系统内部去研究文学的形式和结构。形式主义者认为，既然文学可以表现各种各样的题材内容，文学作品的特殊性就不在内容，而在语言的使用和技巧的安排组织，因此文学性仅存在于文学的形式。形式主义也由此而得名。

第四，现代语言学的研究方法是文学批评可以运用的主要方法之一。这一方法能够科学地揭示文学作品的形式结构，把握文学创作的规律。形式主义者按照索绪尔的办法，把文学研究也划分为内部研究和外部研究，并着眼于以形式分析为主的内部研究。在他们看来，共时性的语言学研究方法是文学科学化研究的理想方法。

从理论上来说，俄国形式主义者从形式的角度来规定艺术的本质，把文艺创作视为一种表现形式。他们认为，过去把形象思维作为艺术的本质，把反映生活看成文艺的主要任务，是很不科学的。形象思维和反映论归根结蒂是企图给人提供一种认识。然而，文艺创作的目的是给人提供认识，因为给人提供认识不只是文艺创作特有的，哲学、经济学、历史学等都在为人提供认识。文艺创作有自己独特的目的性，即为人提供感受与体验。欣赏文艺的人能直接得到的首先是一种审美感受与审美体验。

从批评实践上来看，俄国形式主义的理论主张与批评实践并不完全一致。就本质而言，它还没有超出唯美主义的范围，是19世纪唯美主义的延续。在具体文学作品的研究中，该派评论家们一边强调唯艺术形式的分析，一边又不得不涉及作品

的内容。艾亨鲍姆在论列夫·托尔斯泰的三卷论著中就触及到作家创作的思想内容。只是到了后来的结构主义、符号学派，批评才真正开始摆脱内容，走上了语言学、语义学批评的道路。

俄国形式主义只在20年代初红火过一阵，很快就受到国内文艺学界的批评，到了20年代中期以后，诗歌语言研究会实际上已不存在了。什克洛夫斯基在1930年发表的《给科学上的错误立个纪念碑》一文中迫不得已地宣布：“形式主义对我来说，已经是过去的道路。”在此以后，作为一个理论派别的俄国形式主义便销声匿迹了。然而，形式主义理论并没有结束自己的使命，反而从莫斯科、彼得堡走向了布拉格、巴黎，出现了布拉格学派、结构主义等重要的批评理论流派。

### 布拉格学派的理论特征

1920年，“莫斯科语言学小组”的创始人雅各布森移居捷克。他会同威廉·马捷齐乌斯（1882—1945）等人，于1926年建立了布拉格语言学学会。参加这一学会的俄国学者还有尼古拉·特鲁别兹科依（1890—1938）等。他们对日内瓦语言学派很有研究，一方面肯定了索绪尔提出的共时性语言学研究，另一方面又反对脱离历史发展过程来谈论共时性，以“结构”和“功能”为两个基本点，构建了自己的理论体系。到1935年，该学派便采用了结构主义的名称，这就是通常所说的捷克结构主义。后来捷克结构主义走出语言学研究的门槛，利用语言学理论和研究方法来分析文学作品结构。这一学派的理论家们认为，文学作品不只是言语或文学性的东西，而是一种系列结构，一种与各种社会环境密切相关的系列结构。这样，捷克结构主义为后来法国结构主义文论的发展，开拓了广阔的前景。

### 布拉格学派在理论上如下主要特征：

首先，注重语言的功能研究。布拉格学派从深入剖析各种语言功能入手，指出文学语言的特点是最大限度地偏离日常生活实用语言的指称功能，而把表现功能放到首位。他们认为，文学创作和文学发展史中，存在着既对立又统一的辩证关系，即艺术的自主功能与交际功能的对立与统一。这一思想对后来符号学、结构主义的理论产生重大影响。

其次，类比方法是布拉格学派主要的研究手段之一。他们通过对音位类比的研究，来区分词语和语法的意义，从而达到对语言体系结构，乃至文学作品结构的把握。我们从马捷齐乌斯的《比较音位学任务》、雅各布森的《历史音位学》以及特鲁别兹科依的《音位学基础》等著作中就不难看到这一点。

再次，把共时性语言学研究与历时性语言学研究结合起来。注重探讨共时性语言体系的历史发展过程。布拉格学派认为，揭示语言本质的最佳研究途径是对语言体系作共时性分析。然而，他们在日内瓦学派的基础上又前进了一步，强调共时性

的分析不可能否认历史进程对语言体系的影响，要正确理解语言的结构和功能，就必须深入探讨历史的语言环境。

又次，转向读者。在布拉格学派后期出版的理论著作中，读者在审美活动中的特殊作用已引起关注。穆卡尔茹夫斯基在《作为社会事实的审美作用、标准和价值》一书中指出，一部作品印刷成书，只具有潜在的审美价值。只有在读者阅读的审美活动中，这种价值才能得以实现。由于各个历史时代审美标准的不同，即便是同时代人，也存在着年龄、性别、社会经历等方面的差异，所以审美价值是可变的、不确定的。这无疑已预示出当代接受美学的基本观点。

布拉格学派活动的时间较长，而且非常活跃。到第二次世界大战前，该学派的理论丛刊已出了8期。除此以外，从1935年起，出版定期刊物《词语与词语学家》，这本杂志在战后仍然发行。西方的其他学术流派也与布拉格学派保持着密切的联系。现象学创始人胡塞尔曾于1935年到布拉格作关于“语言现象学”的演讲。胡塞尔的波兰学生英伽登对捷克学者也有影响。可以说，布拉格学派是连接俄国形式主义与英美新批评、法国结构主义的桥梁，对现代西方文论的发展产生了很大影响。

#### 研究方法的特点

俄国形式主义和布拉格学派在理论研究方法上都直接受到索绪尔语言学的影响。一般说来，索绪尔的学说建立在对19世纪历史比较语言学批判的基础上。他的理论研究往往把事物一分为二，确定其主要方面，明显地具有辩证法的特色。具体说，索绪尔把语言学分成内部语言学和外部语言学，强调内部语言学；在内部语言学中又区分出共时性语言学和历时性语言学，重视共时性语言学；在共时性语言学中又划分出语言和言语，其中又以语言为主，等等。

俄国形式主义和布拉格学派也把这种语言学的研究方法运用到文学研究领域中来。他们把文学区分为两个部分：内容与形式，突出形式的作用。他们把文学定义为形式的艺术。这一定义主要有三层意思：一是内容不能决定形式，内容不能创造形式；二是形式有不受内容支配的独立自主性；三是形式可以决定内容，创造内容。内容是形式的内容。

在对艺术形式的探讨中，他们虽然没有像索绪尔那样继续往下把形式一分为二，但是他们往往在寻找一组组相互对立的关系，由此展开研究，并且侧重其中一个。例如，对语言的分析，他们区分出诗歌语言（文学语言）与实用语言（生活语言），把这两者对立起来，侧重诗歌语言。正如巴赫金所说：“形式主义者的出发点是把语言的两种体系——诗歌语言和生活实用语言、交际语言——对立起来。他们把证明它们的对立作为自己的主要任务。”<sup>1</sup>在形式主义者看来，诗歌语言的特点就

<sup>1</sup> 巴赫金，文艺学中的形式主义方法，漓江出版社，1989年版，第117页。

是能够把语言的构造变得可以感觉到。这一点与形式主义关于文学性的认识是一致的。

在对叙事作品的结构研究中，形式主义文论家也把结构分为两种：情节结构与叙述结构。他们从语言学角度出发，认为情节结构是对事件的描写，是行为依照时间次序和因果关系的发展，纯属语意的。叙述结构是语意材料在特定作品里的表现。情节结构比叙述结构抽象，是一种宏观把握；叙述结构比情节结构具体，是一种微观呈现。以描写爱情故事为例，情节结构是文学史上此类故事共有的情节构成，叙述结构只是单部作品中此类情节的具体描写。形式主义强调的是情节结构。这一点对后来结构主义的形成影响很大。

在方法论上，形式主义和布拉格学派虽然继承了索绪尔的一分为二的辩证方法，但比索绪尔又前进了一大步。索绪尔的研究是基本上排斥社会历史环境对语言学的影响的，他大致把语言的共时性研究放在一个相对静止的情境之中。然而，形式主义和布拉格学派则有所不同。如果说俄国形式主义在研究文学体裁等艺术形式时，已注意到从史的角度去探讨，那么布拉格学派则强调共时性语言学的研究不可能脱离历史的演变。他们的研究，尤其是后者，是一种空间和时间交融在一起的研究。

在对俄国形式主义和布拉格学派的理论特征和研究方法进行概括时，我们应该注意到，这种概括只是从总体上来考察的，其实这两个学派的主要理论家都拥有各自的研究角度和重点，他们的研究是不可能完全相同的。下面我们将对俄国形式主义和布拉格学派的几位主要代表人物作一个初步的介绍。

## 第二节 什克洛夫斯基的陌生化理论

维克托·鲍里索维奇·什克洛夫斯基（1893—1984）是彼得堡诗歌语言研究会的创始人之一，被誉为奥波亚兹<sup>2</sup>的领袖人物，也是俄国形式主义的主要代表之一。

什克洛夫斯基出生在彼得堡的一位普通教师家庭。从小喜爱俄罗斯语言文学，尤其是普希金的抒情诗。后入彼得堡大学历史语言学系学习。1914年完成的第一本著作《词语的复活》，被视为俄国形式主义诞生的宣言。后来，他和一批志同道合的同学创办了诗歌语言研究会，反对象征主义的美学原则。十月革命以后，诗歌语言研究会作为一个学术组织正式登了记。这一时期什克洛夫斯基撰写了《罗扎诺夫》（1921）、《骑士运动》（1923）、《文学与电影》（1923）、《第三种制作》（1926）、《汉堡账户》（1928）、《散文论》（1925）、《托尔斯泰的小说〈战争与和平〉中的材料与风格》（1928）等大量论著，阐述了他的形式主义理论和基本观点。然而，形式主义文论从20年代上半期起，就开始从内

<sup>2</sup> 奥波亚兹是诗歌语言研究会俄文缩写的音译。

部和外部受到不断的批判。到1930年，什克洛夫斯基在《给科学上的错误立个纪念碑》一文中被迫承认：形式主义对我来说，已经是过去的道路。随后，他转而从事历史小说等体裁的文学创作。直到50年代苏联文学的解冻时代，什克洛夫斯基才重新从事文学评论工作，先后出版了《关于俄国古典作家小说的札记》（1955）、《赞成与反对：陀思妥耶夫斯基评论》（1957）、《论散文》（1959）、《托尔斯泰》（1963）、《维克托·什克洛夫斯基文集》（共3卷，1973）等。

### 内部规律和形式

俄国形式主义对长期以来西方流行的文艺模仿说、社会功能说等发起了挑战，鲜明地提出文学的独立自主性。什克洛夫斯基说道：“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。”<sup>3</sup>就是说，文艺不是对外部生活的模仿和反映，文艺有其自身的本质和内部规律。

由此出发，什克洛夫斯基强调文学理论不应只研究文学的外部关系，如文学与生活、自然（现实主义、自然主义）、文学与人心的关系（浪漫主义、象征主义）等，而应重点研究文学作品本身，研究文学的内部规律。他说：“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，而只是棉纱的支数和纺织方法。”而所谓“文学的内部规律”，在他看来，“主要指文学作品的形式结构，是文学形式变化的问题”。<sup>4</sup>

关于文学形式问题，什克洛夫斯基和俄国形式主义者的理解已与传统的内容形式二分法的理解大不相同。他认为，形式不是相对于内容而言的，而是相对于文学的另一种模式而言的。他认为，“所有的艺术品都是作为一个现有模式的比较物和对照物而被创造出来的。一个新的形式不是为了表达一个新内容，而是为了取代已经丧失其艺术性的旧形式。”<sup>5</sup>这样，形式完全是文学作品独立的存在方式，与内容、材料无关。他在另一处说得更清楚：“文学作品是纯形式，它不是物，不是材料，而是材料之比。”<sup>6</sup>

因此，他前期的研究集中在这一意义上的文学形式的探讨。如对小说结构研究，他提出了“梯形结构”、“环形（或圆形）结构”的概念，并概括道：“一般说来，小说乃是由于拓展而变得复杂的环形和梯形结构的组合。”<sup>7</sup>同时，他还提出“小说形成的特殊程序是对称法”的观点，并分析了大量实例，如托尔斯泰年轻时创作的《三死》，探讨死的主题，引申出贵妇人、农夫和树木“三死”的“对称”故事：

<sup>3</sup> 什克洛夫斯基，文艺散论·沉思和分析，莫斯科1961年版，第6页。

<sup>4</sup> 什克洛夫斯基，关于散文的理论，苏联作家出版社1984年版，第8页。

<sup>5</sup> 什克洛夫斯基，关于散文的理论，苏联作家出版社1984年版，第32页。

<sup>6</sup> 什克洛夫斯基，作为“风格”概念的情节分布，彼得格勒1921年版，第4页。

<sup>7</sup> 作为“风格”概念的情节分布，彼得格勒1921年版，第4页。

又如《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》都有两群出场人物彼此对称。这些都是形式探讨的典型例子。应当说，这种研究对于深入揭示文学作品自身的形式特点是有益的。

### 关于陌生化

“陌生化”是俄国形式主义文论的核心概念之一。什克洛夫斯基在《作为技巧的艺术》一文中指出：“艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为使人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式；而对象本身并不重要。”<sup>8</sup>什克洛夫斯基提出的陌生化问题不仅在俄国文艺学界，而且在世界文学论坛产生了很大影响。

什克洛夫斯基认为，文艺创作不能够照搬所描写的对象，而是要对这一对象进行艺术加工和处理。陌生化则是艺术加工和处理的必不可少的方法。这一方法就是要将本来熟悉的对象变得陌生起来，使读者在欣赏过程中感受到艺术的新颖别致，经过一定的审美过程完成审美感受活动。形式主义者的一个重要理论主张就是，文艺创作的根本目的不是要达到一种审美认识，而是要达到审美感受，这种审美感受就是靠陌生化手段在审美过程中加以实现的。

这种从审美认识、审美目的向审美感受和审美过程的转向，实际上是形式主义者把批评由创作为中心转向以文学作品和对文学作品接受为中心的必然结果。什克洛夫斯基研究文学作品价值的重点放在读者的审美感受上。文学艺术作品与政论等其他作品的本质区别就在于有无审美感受。文学的价值就在于让人们通过阅读恢复对生活的感觉，在这一感觉的过程中产生审美快感。如果审美感觉的过程越长，文学作品的艺术感染力就越强。陌生化手段的实质就是要设法增加对艺术形式感受的难度，拉长审美欣赏的时间，从而达到延长审美过程的目的。

什克洛夫斯基在托尔斯泰的小说中发现了大量运用陌生化手法的例子。如他指出，托尔斯泰小说中常常不用事物原有的名称来指称事物，而像描述第一次看到事物那样去加以描述。比如，《战争与和平》称“点缀”为“一小块绘影纸版”，称“圣餐”为“一小片白面包”。这样，就使读者对已熟悉的事物产生陌生感，从而延长对之关注的的时间和感受的强度，增加审美快感。

什克洛夫斯基还把陌生化理论运用到小说研究中去，提出了两个影响广泛的概念，即“本事”和“情节”。作为素材的一系列事件即“本事”，变成小说“情节”时，必须经过作家的创造性变形，具有陌生的新面貌，作家越自觉地运用这种手法，作品的艺术性就越高。因此，自然主义和写实主义必然让位于现代派小说，因为这

<sup>8</sup> 什克洛夫斯基。作为技巧的艺术。俄国形式主义批评：四篇论文。内布拉斯加1965年版，第12页。

类小说更自觉地运用把现实加以变形的陌生化手法。由此看来，可以说什克洛夫斯基为现代派文学奠定了理论基础。

## 文学语言与日常语言

什克洛夫斯基在谈到陌生化理论时指出，艺术语言是实现陌生化过程的重要保证与条件。或者换句话说，艺术陌生化的前提是语言陌生化。由此什克洛夫斯基引出了一个新的问题：文学语言与日常语言的联系与区别。

什克洛夫斯基认为，在生活实用的交际语言中，说话的意义（内容）是最重要的成分，其他的一切均作为手段为它服务，而文学语言的内容却没有它的语言外壳重要。在文学语言中，表达本身（形式）就是目的，意义要么完全被排除（无意义语言），要么本身只成为手段，成为语言游戏的无关紧要的材料。散文语言的陌生化程度不高，所以，它接近日常语言；诗歌语言的陌生化程度很高，因此，它总是处于文学语言的最高层次上。

什克洛夫斯基对诗歌语言作了如下规定：“无论是从语言和词汇方面，还是从词的排列的性质方面和由词构成的意义结构的性质方面来研究诗歌语言，我们到处都可以遇到艺术的这样一个特征：它是有意地为那种摆脱接受的自动化状态而创作的，在艺术中，引人注意是创作者的目的，因而它‘人为地’创作成这样，使得接受过程受到阻碍，达到尽可能紧张的程度和持续很长时间，同时作品不是在某一空间中一下子被接受，而是不间断地被接受。‘诗歌语言’正好符合这些条件……这样我们就可以把诗歌确定为受阻的、扭曲的语言。”“诗歌语言本身并不创造新的结构，它只是人们在被感觉到时已创造的、在未被感觉到的接受时处于自动化状态的结构。什克洛夫斯基以普希金为例，指出，在他那个时代，人们已习惯于接受杰尔查文情绪激昂的诗歌语言，但普希金却使用俗语来表达并用以吸引人注意，这使当时人感到吃惊，甚至难以接受，而这正是一种陌生化的处理，使诗歌语言受阻、扭曲，延长被接受的时间，打破原有的欣赏习惯。

应该说，在谈论文学语言时，什克洛夫斯基并没有排斥日常语言的作用。他认为，日常语言是文学语言的直接来源，文学语言是在日常语言基础上的一种升华。日常语言要成为文学语言，必须经过艺术家的扭曲、变形或陌生化。这样，陌生化就成了由日常语言向文学语言转化的必不可少的中间环节，或者说是中介。文学语言是陌生化之后的产物。

在什克洛夫斯基看来，经过陌生化处理的文学语言，不负载一般语言的意义，丧失了语言的社会功能，而只有“诗学功能”。如果说，日常语言具有能指（声音、排列组合的意义）和所指功能，而只有“诗学功能”。如果说，日常语言具有能指（声音、排列组合的意义）和所指功能（符号意义），那么文学语言只有能指功能。

<sup>9</sup> 诗学（诗歌语言理论集刊），彼得格勒1919年版，第112页。

文学也就是这种自有价值的语言形式。后来，形式主义者把语言学上的这种“能指”和“所指”关系移植到文学作品上来说明形式与内容的关系时，就确立了形式主宰一切的观念。他们认为，人们欣赏文艺，不是从内容看形式，而是从形式看内容，是从词语上来看内容的。

俄国形式主义这种对于文学语言的研究，对后来英美新批评派、结构主义、符号学都产生了一定的影响。

### 第二节 雅各布森对文学性的语言学阐释

罗曼·奥西波维奇·雅各布森（1896— ）是莫斯科语言学小组的创始人之一，捷克布拉格学派和美国纽约语言学小组的发起人之一，结构主义的奠基人，也是俄国形式主义的核心人物之一。

雅各布森早在中学时代就注意收集民间文学语言材料，1914年他完成了在拉扎列夫东方语言学院的学习，转入莫斯科大学，1918年毕业。在莫斯科大学学习期间，他创建了莫斯科语言学小组，后来在形式主义运动中该小组与诗歌语言研究会合并。

1921年至1939年雅各布森移居捷克斯洛伐克，成为布拉格语言学小组最活跃的成员之一。在布拉格期间，雅各布森完成了自己最初的两本论著《俄国现代诗歌》（1921）和《论捷克诗歌》（1923）。第二次世界大战期间，雅各布森流亡美国，在纽约创建了语言学小组，目前在哈佛大学和麻省理工学院教授普通语言学 and 斯拉夫语言文学。他著的《普通语言学论文集》法语译本于1963年出版。他发表过一些有关诗学、语言学的论文，尤其是关于诗律学、语法意义、形式结构等方面的研究文章。

#### 文艺学研究的对象：文学性

俄国形式主义要创建新的文艺学体系，就必须对文学研究的对象、任务作出新的解释。

从俄国19世纪现实主义文学发展的传统来看，无论是革命民主主义批评家，还是学院派的批评家，都从文学与其他科学的共同点着眼，主张文学是社会生活的反映，文学的任务是为社会的民众服务。因此他们在研究文学创作时，虽不忽视形式问题，却更重视思想内容。雅各布森等形式主义理论家则相反，他们注重探索文学区别于其他科学的独特性。他们强调，任何一种文化形态都有自己的具体特性，比如，科学有科学性，艺术有艺术性，文学也同样有文学性。文学性就是文学的性质和文学的趣味。文学性就在文学语言的联系与构造之中。

早在1921年，雅各布森就十分明确地指出：“文学科学的对象不是文学，而是‘文学性’，也就是使一部作品成为文学作品的东西。不过，直到现在我们还

是可以把文学史家比作一名警察，他要逮捕某个人，可能把凡是在房间里遇到的人，甚至从旁边街上经过的人都抓了起来。文学史家就是这样无所不用，诸如个人生活、心理学、政治哲学，无一例外，这样便凑成一堆雕虫小技，而不是文学科学，仿佛他们已经忘记，每一种对象都分别属于一门科学，如哲学史、文化史、心理学等等，而这些科学自然也可以使用文学现象作为不完善的二流材料。”<sup>10</sup>雅各布森批评当时的许多文学史家把文学作品只当成“文献”，结果使自己的研究滑入了哲学史、文化史和心理学史等别的学科之中。

在形式主义理论家们看来，不能从社会生活方面、作品的内容方面去探讨文学性，而只能从作品的艺术形式中去找。雅各布森则更进一步说明，不能从单部的文学作品中去寻找。他认为，文学性不存在于某一部文学作品中，它是一种同类文学作品普遍运用的构造原则和表现手段。文学研究者不必为研究作品而研究作品，更不应从作品的思想内容和艺术形式方面来肢解作品。文艺学的任务就是需要集中研究文学的构造原则、手段、元素等等。文学研究者应该从具体的文学作品中，把它们抽象出来。

例如，在评论托尔斯泰的长篇小说《复活》时，研究者不必对小说内容加以概括，或者从某个固定的原则出发在小说中寻找证据，也无须从形式的角度，根据小说的上下文来研究《复活》自身的结构和语言特色，而是需要在深入分析小说文本的基础上，从语言学的方位探讨《复活》的内在构造原则与同类叙事作品的构造原则之间的联系，把《复活》变成一种传达语意的手段。

雅各布森等形式主义者如此看重文学性的探讨，强调艺术形式的分析，其重要原因之一就是他们认为，文艺学只有从形式分析入手，才能达到科学的高度。因为对作品的结构原则、构造方式、韵律、节奏和语言材料进行语言学的归类和分析，就如同自然科学一样，较为可靠和稳定，很少受社会政治环境等因素的影响。相反，如果从作品的内容展开研究的话，很容易受政治形势等外部因素的左右，文艺学很可能成为社会学、政治学、历史学、思想史等学科的阐释者。艺术内容是不定的、可变的，随着阐释者不同的解释而赋予不同的意义，艺术形式则是固定的、不变的、可以而且容易成为科学研究的对象。

所以，俄国形式主义者坚信，文学研究者只有把握文艺的本质，从事形式分析，才能达到科学的境地。雅各布森干脆声称，现代文艺学必须让形式从内容中解放出来，使词语从意义中解放出来。文艺是形式的艺术。

### 文学性：诗性功能

雅各布森作为一位语言学家，在早期活动中提出“文学性”这一概念之后，始终努力从语言学的角度来说明文学性。从他对文学性的解释中我们不难看出，雅各

<sup>10</sup> 雅各布森。最近的俄罗斯诗歌。布拉格1921年版，第11页。

布森由俄国形式主义经布拉格学派，最终到现代结构主义所留下的探索的足迹。

雅各布森指出，文学性存在于文学作品的语言形式之中。他从分析诗歌语言入手，把诗歌放置在语言的交际环境中加以探讨，试图从语言功能上来阐释文学性，说明诗歌语言的特征。雅各布森认为，如果说，造型艺术是具有独立价值的视觉表现材料的形式显现，音乐是具有独立价值的音响材料的形式显现，舞蹈是具有独立价值的动作材料的形式显现，那么，诗便是具有独立价值的词的形式显现。他的意思是，诗的本质不在指称、叙述外在世界的事物，而在具有表达目的的诗歌语言（词）的形式显现。换言之，“诗的功能在于指出符号和指称不能合一”<sup>11</sup>，即诗歌（文学）语言往往打破符号与指称的稳固的逻辑联系，而为能指与所指的其他新的关系和功能（如审美）的实现提供可能。在此意义上，他认为“一部诗作应该界定为其美学功能是它的主导的一种文字信息”<sup>12</sup>，就是说，诗歌语言虽有提供信息的功能，但应以“自指”的审美功能为主。在美国期间，雅各布森发表了《结束语：语言学和诗学》一文，进一步提出著名的语言六要素、六功能说，认为任何言语交际都包含说话者、听话者、语境、信息、接触、代码六个要素，与之相应，言语体现出六种功能，如交际侧重于语境，就突出了指称功能；如侧重于说话者，就强调了情感功能；如侧重于听话者，意动功能就突现了；如侧重于接触，交际功能就占支配地位；如侧重于代码，无语言功能就上升到显著位置；只有言语交际侧重于信息本身，诗的功能（审美）才占主导地位。这里“信息”指言语本身，当言语突出指向自身时，其诗性功能才突现出来，其他实用功能才降到最低限度。

他在研究过程中发现，诗歌的诗性功能越强，语言就越少指向外在现实环境，越偏离实用目的，而指向自身，指向语言本身的形式因素，如音韵、词语和句法等。他在《隐喻和转喻的两极》一文中，把诗歌分为两类：隐喻与转喻。他认为，在一般的现实主义作品中，转喻结构居支配地位。这类作品注重情节的叙述，环境的描写，通过转喻来表现人物与环境的关系，主要是指向环境。如俄罗斯的英雄史诗中转喻方式占优势。而浪漫主义的作品则以隐喻为主导。它们一般很少通过清楚地描写事物的外在具体特征，来直接表述某种意义，而是尽可能地把要表述的意义隐含在诗的字里行间，让读者自己去品味，去赏析。这类作品有俄国的抒情诗等。雅各布森认为，在隐喻类的文学作品中，诗性功能强，因而文学性也就较强。

在具体分析诗性功能时，雅各布森仍然以索绪尔语言学为依据，把语句的构成放在选择和组合这两根纵横交错的轴上来加以分析。选择轴近似于索绪尔语言学的纵组合概念，即语句中排列的词是从众多能够替换的对等词语中选择出来的。组合轴则基本等于索绪尔语言学的横组合概念，也就是上下文之间的联系。雅各布森指出，诗性功能就是要将对等原则由选择轴引到组合轴，形成诗句的对偶。其实若用中国文学的话来说，就是对仗。

雅各布森分析诗的语言，目的在于探索诗性功能所赖以生存的诗的结构。他努

<sup>11</sup> 转引自赵毅衡，文学符号学，中国文联出版公司1990年版，第106页。

<sup>12</sup> 转引自文艺理论研究，1992年第2期，第93页。