

诗神的沦落

——中俄诗学中的文体流变论

□ 方汉文

一、“文体衰变”与“格以代降”

近两个世纪以来甚至从更早的时代起，一个看似奇怪的诗学命题逾越时空阻隔，在中国与俄国，以至于在更广的范围里流传：包括诗歌在内的文学体裁总是在不断走向通俗化，新的低级文体不断取代传统的高雅文体成为大众的新宠，笔者认为这种现象可以称之为“文体衰变论”，无论是作为一种跨文化的诗学现象，或是作为一种文体流变理论，甚至作为一种文学史观念，都有必要加以讨论，以期引起重视，以弥补前人忽略这一重要观念的不足。从另外一种意义上，可能会对历史上的俄国形式主义甚至中国的“形式主义”诗学有新的理解。

其实这种现象早已经引起中国古代理论家的关注，中国古代伟大的文学理论家刘勰在《文心雕龙》中就曾指出：

容体底颂，勋业垂赞。镂彩摘文，声理有烂。年积愈远，音徽如旦。
降及品物，炫辞作玩。（《文心雕龙·颂赞》）

可见《诗经》中格调高雅、用语典正的雅颂一类文体，到汉代之后已经不再兴盛，世俗化的文体倾向已经使得原本用语清铄的雅颂不能存在，反而如像班固的《北征颂》、傅毅的《西征颂》、马融的《广成颂》、《上林颂》虽然都是当时的名篇，但已经远离了《诗经》中雅颂的文体规范，成为世俗话语的牺牲品，这是令刘勰感慨不

己的。他总结中国文体变化的规律时就指出,商周时代的文体典丽而雅正,到了魏晋时代则变得浅近而绮丽,到齐梁之世就每况愈下,“从质及讹,弥近弥澹。何则,竞今疏古,风味气衰也”。

刘勰之后的唐代,文体变化更加不堪,所以李白也感慨万分地说:“大雅久不作,吾衰竟谁陈。”

如果说中国古代诗论是一种有感而发,是对创作实践的一种直接感觉,那么20世纪的俄国形式主义者就是有意地从理论上探讨这一现象了。

这一理论的提倡人,鲍里斯·托马舍夫斯基(Boris Tomashevsky)与尤里·特尼亚诺夫(Youri Tynianov)在俄国形式主义中并不是像雅各布森或什克洛夫斯基那样声名显赫的代表人物,因此他们的理论学说并没有引起大的重视。特别是20世纪中期之后,原本已经被历史所尘封的俄国形式主义理论突然像出土文物一样被挖掘出来而大放光彩的时候,什克洛夫斯基的“陌生化”、雅各布森的“文学语言论”等学说早已经进入大西洋文化的圈子,经过克里斯特瓦等人的阐释,由于这些观点与西方的结构主义理论同出于索绪尔语言学,所以容易契合,于是这些观点就如同俄罗斯鱼子酱一样成为西方学者的席上珍品。而相形之下,托马舍夫斯基与特尼亚诺夫学说却命中多舛,可能是因其学说的历史文化内容有异于其他学者,容易使有的学者感受到意识形态理论的强大压力,所以如同强壮的北极熊一样难以受到青睐。不过从另一方面来看,考古学的原理(这里不是所谓的“知识考古学”)证明,越是埋在深处的东西,越是后出的文物,其价值则可能更高。

特尼亚诺夫承认,文学体裁是随着时间的推移而产生变化的,但是这种变化的本质却并不是由社会历史所决定的,它遵循着文体内部演变的规律,“文体总是在降级的,并且这种变化是为了迎合不断更新的知觉形式的变化的”^①。从表面上看,这颇为近似于刘勰所谓“风气日衰”的论断,而托马舍夫斯基则进而解释说,这种“衰变”其实无所谓好与坏,它是一种自然现象,因为文体总是在新形式的作品中产生的,产生于新的形式刺激,文体是稳定的传统,但这种传统是建立在摹仿之中的,所以新作品对于“已有的体裁具有依赖性”,但同时又会促进新传统的形成,总体的演变规律是“较高层次的体裁被较通俗的体裁所代替”^②。

取代的情况有两种:一种模式是史诗式的灭绝,古代希腊罗马史诗如《荷马史诗》、《埃涅阿斯纪》,两河流域的史诗等无不消亡于历史的尘埃之中,代之而起

的是西方的近代诗。西方史诗其实并不是格律诗,而近代诗则是格律体诗。这种现象也就是所谓“诗亡而春秋作”,后人将这种现象大加扩充,成为“经亡而骚作,骚亡而赋作,赋亡而诗作。秦无经,汉无骚,唐无赋,宋无诗”。简言之,一种文体取代古代文体,这是文体演变之规律。当然这种情况下并不排除偶尔的重现,如弥尔顿的长诗《失乐园》,虽然以典雅的语言来书写,不过已是对史诗文体的一种摹仿了。唐代诗人的古风当然也不可能与先秦的古诗相接,李杜的古风也只能是变古之风,尤其是杜甫只能是歌诗了,不过发思古之幽情罢了。或是传统形式迎合时俗,变为“时文”甚至转入其他文体,如诗入戏剧,特尼亚诺夫称为“写作的蜕皮”,他举的例子是《项狄传》(*Tristram Shandy*)等作品,另外如超现实主义诗歌中有了口号,现代小说中有采访录,通俗歌曲也变成了诗等等。另外的一种模式是,文体虽然仍然存在,但是已经发生了实质性改变,如西方传统戏剧原本是诗剧或是歌剧,现在则逐渐以话剧为主;诗歌中原本是格律诗为主,现代诗中无韵诗却多了起来。

俄国形式主义的“文体衰变论”正好与中国复古派的“格以代降”完全对应,胡应麟《诗薮·内篇》中说:“四言变而《离骚》,《离骚》变而五言,五言变而七言,七言变而律诗,律诗变而绝句,诗之体以代变也。《三百篇》降而《骚》,《骚》降而汉,汉降而魏,魏降而六朝,六朝降而三唐,诗之格以代降也。”诗以历史朝代为变化,诗格越来越低下,一代不如一代。

至此,俄国形式主义的“文体衰变论”与中国明代复古主义理论家的“格以代降”似乎已经尽入了所谓“东海西海,心理攸同;南学北学,道术未裂”的彀中了?

其实,如果仅仅查找形式上的相同之处,则恰恰中了形式主义的“请君入瓮”之计。

二、“通变”还是“新变”

比较文学与比较文明的研究中,最大的危险并不是完全不同的“不可比性”,而恰恰是那种表面相似的“可比性”,从比较文学研究的历史来看,这种“可比性”所造成的错误远远要大于“不可比性”。这种“可比性”犹如西方心理学家们所绘制的鸟兽同形的图像,从一边看来是鸟,从另一边看来是兔子或其他动物,只有图式的相近,没有实质的联系,只不过是在“相似”与“不似”之间求同。比较文学家所要做的事情是从这种表面的类同中进行历史语境的阐释,没有历史的认识永远是一种柏拉图式的岩洞映象,在影影绰绰的图象与模棱两可的概念中进行形式化的类比,就像保龄球或是弹子游戏在狭小的道轨上来回滚动一样,是一种

① *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, ed. Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1965, pp.126—128.

② 同上,第302—307页。

游戏性操作,并不具有历史科学的价值。

令人惊讶的是,历史给予我们比较研究的恰恰是互为错位的两种流派。一种是在本土曾经名声欠佳但最终昭雪平反的形式主义,这种批评原本就是俄罗斯诗学中的逆子,与俄罗斯的民主主义批评家别林斯基、车尔尼雪夫斯基和杜波罗留波夫的深厚传统相比,形式主义永远是一种唯美的、格调不高的形式论。中国诗学中的复古主义一直气势极大,早自魏晋时期复古的倾向就开始兴起,以后直到明代从来未曾断绝,而且中国的复古主义所针对的目标正是形式主义。刘勰等人首先是反对六朝的形式主义,主要有三个方面:一是浮靡文风,二是唯形式论,三是形式主义的文学史观,并且提出了自己的文学史观。这时的文学史观分成两大派,一派是以刘勰为代表的“通变”观,《文心雕龙·时序》中所提出的文学史观是最早的文学史观念之一,他所主张的“诗必柱下之旨归,赋乃漆园之义疏。故知文变染乎世情,兴废寄乎时序”,主张文学通变,通变的精神是复古。另一派则是“新变论”,所谓“新变论”出于形式主义理论家梁萧子显在《南齐书·文学传论》中所说:“习玩为理,事久则渎。在乎文章,弥患凡旧;若无新变,不能代雄。”简单说,就是要用新文体来取代旧文体,那么如何才能用新文体取代旧文体呢?形式主义者主张形式革新,特别是语言与声律的变革,齐永明体与宫体就是这种新变的成果,王融、谢朓与沈约等人文章用四声,雕砌词藻,开了形式主义诗学的先河,沈约论文说:

宫商之声有五,文字之别累万。以万累之繁,配五声之约,高下低昂,非思力所举;又非止若斯而已也……此盖曲折声韵之巧,无当于训义,非圣哲立言之所急也。^①

沈约的文学主张可以总结为:① 文章就是声律的差异,文学千变万化,只有声韵是不变的,它是一种共时的因素,决定了历时的变化;② 声韵是一种语言属性,是与外在事实无关的能指,即所谓“无当于训义”的,它是自足的;③ 最重要的是通过声律的变革达到新文体的产生,以适应时代的要求。

一定程度上,中国的形式主义确实是被冤枉了一千多年,如果从文学史而论,他们确实是一批“改革派”呢。只不过这种改革的看法是通过形式改革达到文学进步,《南史·徐摛传》中说“摛属文好为新变,不拘旧体”,完全是一种肯定改革

的立场了,虽然齐梁文风不断受到贬抑,但是这种改革的主张显然不宜全盘否定。沈约的文学形式论完全可以与雅各布森相通约,雅各布森论诗时说:

诗歌的最主要特点就是,言辞就是作为语言产生知觉的,并不是作为所指对象的代表或是感情的宣泄,词与词的排列、词的意义、词的外部 and 内部形态都有其自身的意义和价值。^①

这种宗旨与沈约是一般无二的,中国形式主义将文章与诗定位于声韵的变化,而俄国形式主义则认为诗是语言,他们全都强调语言的自足与内指,不指涉外界,不是情感,也不是文以载道的圣人之训。

如果不避胶柱鼓瑟之嫌,我们可以再指出一点,即俄国形式主义者也并不是没有涉及到诗歌的韵律,相反,他们与中国形式主义者一样,十分重视韵律。雅各布森就曾经指出,诗的格律包括韵与音声是构成诗歌的基本特性,诗就是通过反复的咏吟构成了一种相似性,这种相似性其实成为了诗的形式特色:

相似性是诗的基础原则,诗的格律、分行与音韵的反复就把语义上的相似性和差异性突现了出来。^②

我们看普希金的一首小诗:

Птичка

В чужибине свято наблюдаю
Родной обычай стараны:
На волю птичку выпускаю
При светлом прастник весны.
Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда ходь одному в роенью

^① 《南齐书·文学列传》载《二十五史(百衲本)》,二,浙江古籍出版社,1998年,第672页。

^① Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, The Hague: Mouton 1955, revised edn. 1965, p.183.

^② Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, I, The Hague: Mouton, 1956, p.95.

Я мог свободу даровать.

小鸟

在遥远的异乡,我依然保持
故国的习俗:
在晴朗的春日里
让小鸟儿恢复自由。

我的心中感到安慰,
何须对天长叹不休。
特别是我能将自由的权力
赐予一个生物的时候。

这首诗有严格的韵律,反复出现的音节 аю-ны-аю-ны; нью-ть-нью-ть 构成了一种对应,使人理会诗中的相同性与差异性。中国诗也同样,《关雎》中的“鸠一洲一女一述”的韵律也相当严整,同时中国诗还有其他多种格律,如《茅苜》之类诗中,同样的诗句反复出现,形成一种低回咏叹的格式。

无论是中国还是俄国的形式主义者,在定义诗的性质之后,都进入了文学史的规律总结。

三、“历史诗学”与“文化历史学派”

在一些俄国形式主义者的文学史观中,文学史观不是孤立的,它是将文学本质质论运用于文学史的实践中所产生的,也就是说有什么文学本质论就有什么文学史观,一般认为,俄国形式主义文学史观产生于其将文学看成是语言的本质,产生于陌生化理论等。但笔者认为,应当说形式主义文学史观主要是树立了一种文学史观的模式,传统文学史只是认为,社会政治历史影响文学史发展,但是这种影响是如何发生的,有什么规律,一直没有也不可能具体的解释。形式主义者将文学形式变化看成是文学史观的推动力,从而为文学的历时性变化提供了一个共时性的解释,为历史提供了一个支点。如果简单地否定形式主义,说他们完全没有历史观是不合乎实际的。甚至可以说,正是形式主义的出现,才使人们真正开始

重视文学史的构成原则是什么,因为在传统观念中,时序与通变是完全自然发生的,是随着时间流失而必然形成的,从来没有人深入研究,将两者分开来考虑,更没有人思考通变的内部推动因素是什么。形式主义者完全有理由像在暴风雨中的李尔王一样,或是身陷囹圄的窦娥一样指着上天控诉世界主者的不公,贤愚不分。

雅各布森在他的《普通语言学论文集》的第一卷《语言学和诗学》中说过:“就像语言史一样,如果历史诗学想被人真正理解,就必须被看成是一种以一系列连贯的共时性描写为基础的上层建筑。”这是一个形式主义文学史的原则,不过遗憾的是,这个原则似乎没有得到实践,形式主义者并没有写出一部有影响的文学史来证明自己观点的可行性,以雅各布森为例,到了布拉格甚至以后再到美国后,他虽然大大改变了自己在莫斯科时的“共时性”至上的文学史观,但却没有实质性的进步。无独有偶,中国文学观念的建立也与形式主义有关,郭绍虞等人都承认,沈约作于齐永明六年(公元488年)的《宋书·谢灵运传论》应当是最早的文学史篇,有评论家认为:“沈约以著名文学家兼史学家的身份,在《宋书·谢灵运传论》中对最早诗体的发展和变革作了宏观的历史描述……他对诗歌发展史的上述概括是符合实际的。沈约可说是中国最早的文学史家。”^①应当说,这一评价基本上是合乎实际的。

不幸的是,一旦名声不好,就易于被人误解,形式主义的文学史观其实经处于这种境地,人们以为它就是用形式主义的嬗变来取代文学的历史的因果性与历史性变化,加上唯美主义、唯形式论等不实之词,往往是攻其一点,不计其余,特别是后现代主义者其实并不真正了解形式主义,反倒是他们先祭起“历史主义”等神器来讨伐形式主义,其实他们自己未必真正懂得历史,相反,形式主义者又何曾否定过历史呢?

值得注意的是,部分形式主义者如诗歌研究会的学者们的文学史观念中其实有一个内核,就是文化内核,所以有的形式主义者被称为“文化历史学派”,从中可以看出真正的内在联系所在,其实这种称呼本身就说明俄国形式主义理论的历史主义倾向,特尼亚诺夫提出的“体系说”就是这方面的一个创见。“据特尼亚诺夫所说,文学系列属于总的文化体系范畴,在这个‘体系之体系’内部,它必然与其他行为领域相互影响,哪怕仅仅是因为社会生活的语言一面。我们的语言行为是由与总的交际结构唇齿相依而发展的言语之形式、模式和方式构成的一个地地道道的复杂的整体。正是由于它与交际活动的大整体的关系,文学才能不

^① 郁沅、张明高选编:《魏晋南北朝文论选》,人民文学出版社,1999年,第307页。

断地用新建构原则丰富自己。”^①如果单独看待这一种文学史观念,绝对不可能想象是出自于一个形式主义者,而更像是一个唯物主义学者的见解。其实俄国历史诗学是一个有深厚基础的学说,只不过形式主义者从一个独特的角度进入了这个领域。为中国比较文学学者们所熟知的维谢洛夫斯基(1838—1906年)、日尔蒙斯基等人与以后的巴赫金之间其实都与俄国形式有着最紧密的联系,虽然他们中某些人是俄国形式主义者的先驱或外围,如果看到了他们之间的联系的思想脉络,就明白其中的深层历史关联了。

维谢洛夫斯基在《历史诗学》中已经指出,要通过文学形式的比较,从中总结诗学体系的发展规律,实际上已经指出了艺术形式对于历史诗学的关键作用。特别重要的,也是与形式主义者所共同的一点在于,这种形式并不是一般意义上的体裁,而是语言和话语。这既与形式主义者相关,又不同于形式主义者,这就是巴赫金超越形式主义者之处。从中也可以看到,虽然巴赫金批判形式主义者极激烈,其实他本人受益于形式主义者远超过其他人。除了广为人知的复调结构理论外,巴赫金的诗学史中心观念之一就是“狂欢化”,这一观念正是来自于文化诗学与形式主义。狂欢诗学的重点在于强调文学史上高雅文体与通俗文体之间的对话,打破高雅诗体的权威地位,使诗神走下奥林匹亚山,来到尘世,加入狂欢,诗神虽然沦落了,但它的精神却再生了。此外,他所强调的反讽等精神就是融入各种文体形式之中的反理性,各种文体与语言(俗语、口头语等)混融在一起,这才是文学史发展的真实规律。

巴赫金在《言辞创造的美学》中曾经表达这样的思想:

语言风格的历史变化不可分割地与话语体裁的变化相联系……在每个时代文学语言的发展中,生活话语不只是给予第二层次的(文学、公共语言与科学语言),同时也给了第一层语言(一定的口语对话类型、沙龙、姓氏的、家庭与日常生活的、社会政治与哲学的等)一定的话语体裁。^②

毫不夸张地说,我们从中可以明显地感觉到,这种观念完全可以与特尼亚诺夫的文化诗学史观念进行对话,因为他们的关注中心都是从话语到形式,并且通过语

言将社会变化与文学史的变化联结起来了。

余论:关于俄国形式主义的补充

关于俄国形式主义流派及其文体流变论,有必要再作以下补充:

第一,俄国形式主义理论并不像西方理论家或是国内的一些介绍那样简单,实际上俄国形式主义虽然存在时间短,但思想流派复杂,再加上经历了学术“迁徙”,更是支离破碎,至少可以说有以下主要分支。其一是1914到1915年的莫斯科语言学小组,除雅各布森外,尚有格里戈理·维诺库尔等人;其二是成立于1914年的彼得堡“诗歌研究会”,除什克洛夫斯基之外,我们上文所重点论述的特尼亚诺夫、托马舍夫斯基其实是这一派的重要人物;其三,1926年雅各布森等人建立的布拉格学派应当说是另一派。至于以后的所谓“巴黎学派”则与俄国形式主义理论已经有相当的时空与理论距离,笔者并不同意所谓“莫斯科—布拉格—巴黎”这样一条路线的划分,至少不是一条直线,更不是一个传统。巴黎学派是当之无愧的结构主义,虽然也受到俄国形式主义影响,但毕竟是相隔甚远了。

第二,与莫斯科语言学小组相比,诗歌研究会的理论家们重视文学史,他们努力建构一种以形式演变为中心的文学模式,这是本文所阐发的要点。除了以上论述之外,这个学派中另一个著名学者艾亨鲍姆(1886—1959年),在《莱蒙托夫:文学史评价的经验》中有一句经典名言:“新艺术形式之创造,并非一种具体的描写行为,而是一种形式本身的再发现,其实这种形式早已经存在于先前的历史阶段之中。”^③这就是说,文学史不过是一种形式的“再现”,当然这种再现不是模仿,而是创造性的。为了说明自己的观点,他在三卷本的《列夫·托尔斯泰》中认为,托尔斯泰的小说并不是所谓的批判现实主义,而是18世纪俄国小说艺术形式的再现。

第三,关于形式主义的文学史观,虽然存在普遍的误读现象,但学术研究中独具慧眼,能披沙淘金者亦大有人在。众所周知,钱钟书先生所关注俄国形式主义者正是其文学史观念,他在《谈艺录》中指出:“俄国形式论宗什克洛夫斯基论文谓:百凡新体,只是向来卑不足道之体忽然列品入流。诚哉斯言,不可复易。”^④在1980年对《谈艺录》进行校订时,他再次借题发挥,指出“文章之革故鼎新,道无它,曰以不文为文,以文为诗而已”^⑤。从《谈艺录》引文来看,钱先生是从英文读

① [法]让·贝西埃、[加]伊·库什纳、[比]罗·莫尔捷、[比]让·韦斯伯格主编:《诗学史》,下册,史忠义译,百花文艺出版社,2002年,第742页。

② М.М.Бактин, “Эстетика Словесного Творчества”, Москва, 1986, стр.256.

③ Борис Михайлович Эйхенбам, *Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*, Ленинград, 1924, стр.12.

④ 钱钟书:《谈艺录》,中华书局,1984年,第35页。

⑤ 同上,第29—30页。

到什克洛夫斯基,并且从“陌生化”观念生发开来的,笔者认为,如果钱先生能读到上文中艾亨鲍姆的那段名言,可能我们今天就能读到钱先生更为精辟的分析。因为艾亨鲍姆的观念比起什克洛夫斯基来说,更为接近钱先生的议论,所引《司空表圣集》卷八《诗赋》“知非诗诗,未为奇奇”之论,也正可以与艾亨鲍姆作一次超越时空的对话。当然这里毫无责怪钱先生没有读艾亨鲍姆俄文原著之意,其实,即就是当代俄国学者,又有几人能深入研究艾亨鲍姆的文学史观呢?遑论英美的文学理论家们了。

最后笔者还要提到:如果注意观察必然会发现,刘勰等人的文学史观与俄国形式主义的文学史观都带有一种忧郁的色彩,刘勰在《文心雕龙》中不止一次地感慨于“德音大坏,空戏滑稽”的形势,他与钟嵘其实都不是坚定的复古主义者,所以也没有力挽颓势的宏图。同时,正如我们上文所看到的,俄国形式主义者对于文学史发展前景也并不乐观,文体的衰变同样使他们焦虑。其实,这对于西方来说并不是偶然的,黑格尔的《美学》中也有过一个不祥的预言:资本主义时代中,诗将会走向消亡。

这种预言,可能是西方文化模式的一种表征,基督教的观念中,末日审判是不可避免的,那么,诗格代降之说,是否可以看做基于这种“具有悲剧意识”的文化土壤(以尼采《悲剧的起源》中的说法,只有西方民族才有所谓的“悲剧意识”)上的一种忧郁的文化诗学呢?

2006年5月于苏州大学牧鱼楼

2006年9月修改于台湾东吴大学