

跨文化语境中的20世纪俄罗斯诗学*

程正民

摘要：俄罗斯诗学在进入20世纪之初，即处于一种跨文化语境之中，它一方面继承本民族诗学传统，一方面吸纳西方诗学，从而形成了两个基础性开端——马克思主义社会学诗学和俄国形式主义。而此后，它又先后打破形式主义的规范和马克思主义文艺社会学一统天下的局面，涌现出多种诗学流派，形成多元对话的发展态势。由此可见，20世纪俄罗斯诗学的兴盛，同打破封闭、僵化，坚持对话精神有密切关系。认真探讨20世纪俄罗斯诗学如何在跨文化语境中发展，将对我国诗学的发展提供有益的启示。

关键词：跨文化语境 20世纪 俄罗斯诗学 多元对话 创新

世界各国诗学有各自生成的社会文化语境和历史文化传统，在本体论和方法论层面上，也有各自的特性和价值。他们之间不应当是相互对立和相互排斥的，而应当是一种相互对话的关系，相互补充的关系。世界各国诗学，正是在跨文化的语境中，在对话和互补中得到不断发展的。

20世纪俄罗斯诗学，在继承本民族诗学优良传统和向西方诗学开放的基础上，在跨文化的语境中有了重大的发展。它一方面坚持俄罗斯诗学优良的历史主义传统，另一方面打破马克思主义文艺社会学一统天下的局面，出现了各种诗学流派多元对话的发展态势。传统的社会学诗学之外，出现了形式诗学、结构诗学、语言诗学、体裁诗学，

* 此文为教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“俄罗斯文化精神与俄罗斯诗学”的阶段性成果，项目批准号：16JJD750007。

叙事诗学、心理诗学，历史诗学、文化诗学等各种诗学流派，涌现了像巴赫金、普罗普、维戈茨基、什克洛夫斯基、洛特曼等一批具有世界声誉的文学理论家。他们的诗学研究所取得的成就受到世界文论界的高度评价。俄国形式主义被誉为“20世纪文论的开端”，洛特曼的诗学研究被认为是“一场哥白尼的革命”，而巴赫金则被视为20世纪最伟大的思想家和文论家。

20世纪俄罗斯诗学的发展同打破封闭、僵化，走向多元对话有密切关系。认真探讨20世纪俄罗斯诗学如何在跨文化语境中得到发展，也许会对我国诗学的发展提供有益的启示。

跨文化语境与20世纪俄罗斯诗学的两个开端

真正现代意义的俄罗斯诗学是在18世纪形成的，在彼得大帝改革的推动下，随着西欧各种文化思潮，主要是启蒙主义和古典主义在俄国的传播和影响，俄罗斯文学理论批评、俄罗斯诗学才开始形成。到了19世纪，由于俄国社会的发展，俄国文学的发展，俄罗斯诗学开始走向成熟。这时，既出现了我们以往熟知的以别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫为代表的革命民主主义文学理论批评，也出现了我们以往所不太了解的以德鲁日宁等人为代表的“纯艺术论”的文学理论批评，以维谢洛夫斯基等人为代表的学院派的文学理论批评。19世纪俄罗斯文学理论批评的发展，固然同俄国社会的发展、俄国文学的发展紧密联系，有其深厚的民族文化根基，同时也无法否认欧洲思想文化的影响。别林斯基就是在批判地吸收德国批评的历史的辩证的观点，吸收法国批评的实证观点的基础上，根据本民族文化的特点，提出了历史的美学的文艺批评观主张，在肯定文艺是现实的“创造性再现”的基础上，把社会的历史的批评同美学的批评结合起来。19世纪末的俄国学院派文学理论批评也是一方面继承俄国革命民主主义文学理论批评的传统，另一方面又吸收欧洲实证主义哲学等人文科学和

自然科学的新成就，在文学理论批评方面，提出了神话诗学、文化历史诗学、历史诗学、心理诗学等一系列新观点和新方法，体现了多角度、多层次研究文学特征和文学规律的现代意识，为俄罗斯诗学走向世界诗学前沿做出重要的贡献。可以说，俄罗斯诗学从18世纪的形成到19世纪走向成熟，都是与俄罗斯民族文化同欧洲文化的对话密切相关的，都是在跨文化对话中得到发展的。

20世纪的俄罗斯诗学依然是在俄罗斯文化同西方文化的对话中得到发展的。20世纪俄罗斯诗学出现了马克思主义文艺社会学和俄国形式主义两大流派。英国文艺理论家特里·伊格尔顿认为俄国形式主义是20世纪文论的开端，他说：“如果人们想为本世纪文学理论的重大变化确定一个开始的时间，最好是定在1917年，这一年，年轻的俄国形式主义者维克托·什克洛夫斯基发表了她的拓荒性论文《艺术即方法》。自那以后，特别是最近二十年来，文学理论取得了惊人的发展；‘文学’、‘阅读’和‘批评’经历了深刻的变化。”^①伊格尔顿的看法固然有它的道理，如果从俄罗斯诗学的角度看，我认为，俄罗斯的马克思主义社会学诗学和俄国形式主义都是20世纪俄罗斯诗学的重要开端，两者缺一不可，在此后俄罗斯诗学各个流派的身上，我们都可以或隐或现地看到他们的影子，感受到他们的存在，更重要的是，这两个开端都是在跨文化语境中形成的，是在与欧洲文论对话中形成的。

先说说俄罗斯马克思主义社会学诗学，如何在跨文化语境中形成。

马克思主义社会学诗学在20世纪俄罗斯诗学中占有主流地位，曾经一统天下，它是世界社会学诗学发展的重要阶段，重要节点，是社会学诗学的重大发展。社会学诗学是在文艺学中一种既传统又现代的理论和方法。它萌芽于古希腊罗马，成熟于19世纪中期，其代表人物是法国的斯达尔夫人和泰纳。他们或者片面强调自然因素和生理因素对文艺发展的影响，或者更多地强调精神文化因素和上层建筑因素对

^① [英]伊格尔顿：《当代西方文学理论》，王逢振译，北京：中国社会科学出版社，1988年，第12页。

文艺发展的影响，没能真正科学地阐明文艺和社会生活的关系以及文艺发展的动力。这一历史重担落在马克思和恩格斯身上，他们运用历史唯物主义的观点考察文艺现象，认为任何文艺现象都是由具体的社会历史条件决定的，文艺是整个社会结构中由经济基础决定的上层建筑，属于上层建筑的社会意识形态。物质生活方式决定和制约着精神生活方式，因此，必须从社会物质生活中去寻找文艺发展的动因。他们科学地阐明了文艺的性质和文艺发展的动力，是社会学诗学的一场革命。20世纪俄罗斯马克思主义社会学诗学直接源于马克思和恩格斯的文艺社会学思想，其代表人物是普列汉诺夫和列宁。在俄国，普列汉诺夫是将马克思主义运用于文艺领域的第一人，他坚持运用唯物史观来考察文艺，但又不把它简单化，他看到文艺和社会生活的复杂关系。在原始社会，文艺和物质生产直接发生关系，文艺起源于劳动；到了阶级社会，两者关系变得模糊了，显得不那么直接了，于是，他提出了著名的“中间环节说”、“五个环节说”。指出，在阶级社会，文艺和社会经济生活之间的关系变得更加复杂、曲折和深入，经济生活往往是通过政治、哲学、心理、道德和宗教等中介因素来影响文艺的发展。他既批判唯心论，也批判机械唯物论，真正坚持和发展了马克思主义社会学诗学。列宁对马克思主义社会学诗学的最大贡献是，运用辩证唯物主义观点科学地阐明了文艺和社会生活的关系，提出了艺术反映论，他强调，生活和实践的观点是艺术反映首要和基本的观点，强调作为反映主体的作家、艺术家的能动作用，强调反映过程的复杂和矛盾，强调文艺对现实巨大的反作用。同时，他也把艺术反映论运用于文学批评领域。在普列汉诺夫和列宁之后，俄国马克思主义社会学诗学也受到庸俗社会学和教条主义的严重挑战，受到很大的挫折。同时，在同它们作斗争中又得到很大的发展，其中巴赫金就提出“文学内在社会性”的思想，认为文学现象是既从外部也从内部被决定的，外部的社会历史文化因素要内化、结晶、折射为文学的形式、语言和结构，强调要从文学的内在形式和内在结构来研究社会历史、文化对

文学的影响因素。

在20世纪世界社会学诗学的大格局中，俄罗斯社会学诗学具有鲜明的特点和独特的价值。除了运用辩证唯物主义和历史唯物主义阐明文艺现象的这个总特点外，它还具有两个鲜明的特点，一是对社会人生的关注和充满革命批判激情，这是西方社会学诗学难以企及的，二是深厚的历史主义精神，随后在坚持历史主义的同时，又走上历史研究和结构研究相结合的道路。

一个国家的先进人物在接受马克思主义时，总是以本民族的进步文化作为桥梁，总是与本民族先进文化相结合。20世纪俄罗斯社会学诗学所走过的道路，它的品格和特征，与马克思恩格斯文艺思想在俄罗斯的传播和影响有直接的关系，但也同俄罗斯的精神文化传统、俄罗斯的传统文论分不开，是两者跨文化对话的结晶。

20世纪俄罗斯社会学诗学首先同以别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫为代表的俄国革命民主主义美学和文学批评有直接的内在的联系。这种联系和影响主要表现在以下几个方面，一是唯物主义的美学观和现实主义的文艺观，二是强调艺术的思想性、政治倾向性和社会教育功能，三是深厚的历史主义精神。

可以看出，20世纪俄罗斯社会学诗学和19世纪革命民主主义美学和文学批评有许多共同点，它们都强调文艺对现实的反映，对人类命运的关怀，都体现出一种道德激情和批判精神，而且两者血脉相连，一以贯之。如果将其与西方诗学作比较，这种诗学的品格和特点就显得更鲜明和突出，对此人们往往难于理解，不知道为什么俄罗斯诗学那么强调与生活的联系，那么强调社会功能。事实上，如果深入到俄罗斯文化的内在精神，俄罗斯诗学固有的品格和特点就可以迎刃而解。这种俄罗斯传统文化精神包括以下几个方面，同农奴制专制压迫长期斗争的、为人生的思想文化传统；俄国村社所体现的重集体、轻个性的民族精神特性；浓厚的宗教情怀所体现的强烈的人道精神和救世思想。

再说作为20世纪俄罗斯诗学另一个开端的俄国形式主义是如何

在国外文论和本土文论的跨文化对话中形成的。

俄国形式主义在20世纪初登上俄罗斯诗学的舞台时是很有争议的，因为他们的理论主张是同俄罗斯传统的社会学诗学相悖的。如果撇开他们那些夸张的言辞，撇开他们那些片面的不严谨的理论表述，什么艺术与社会生活无关，什么要摧毁语法，我们可以发现，他们绝不是为形式而形式，为艺术而艺术，他们是有宏大志向的，他们把文学的特性、文学研究的特殊对象放在首位，试图建立独立自主的文学科学，使文学科学成为真正的科学。雅科布松说：“文学科学的对象不是文学，而是‘文学性’（литературность），也就是说使一部作品成为文学作品的东西。”^①艾亨鲍姆也说：“表明我们的特点的，并不是作为美学理论的形式主义，也不是代表一种确定的科学体系的方法论，而是希望根据文学材料的内在性质，建立一种独立的文学科学。我们唯一的目标就是从理论和历史上认识属于文学艺术本身的各种现象。”^②从这个角度上看。伊格尔顿把俄国形式主义看作是20世纪文论的开端不无道理。

人们难于理解的是，为什么在马克思主义文艺社会学占主流地位的国度，会蹦出一个只讲形式，只讲语言，只讲手法，不讲社会历史文化语境，不讲创作主体的形式主义流派。对此，美国学者厄利希在《俄国形式主义：历史与学说》一书中有一种看法：“作为一种有组织的运动，俄国形式主义基本上是对本土挑战的本土反应。但作为一个批评思维的主体，俄国形式主义是本世纪头25年期间，欧洲文学那场影响昭著的重新考量文艺学的目的和方法论思潮的一部分或重要部分。”^③厄利希这段话比较客观地谈到俄国形式主义形成的历史背景，

① [俄]艾亨鲍姆：《“形式方法”的理论》，见〔法〕托多罗夫编选：《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，北京：中国社会科学出版社，1989年，第24页。

② 同上书，第21页。

③ Victor Erlich, *Russian formalism: history and doctrine* (The Hague/Paris/New York: Mouton publishers, 1980), p. 274. 中文译文参见：〔美〕厄利希：《俄国形式主义：历史与学说》，张冰译，北京：商务印书馆，2017年，第414页。

指出它是本土诗学和欧洲诗学跨文化对话的结果。

总的来说，俄国形式主义的产生同西方19世纪末20世纪初现代主义文艺的发展，同20世纪西方哲学美学思潮的变化有着密切的关系。西方哲学美学思潮由自上而下走向自下而上，走向实证主义和科学主义，给俄国形式主义重要的影响。索绪尔从外部语言学转向内部语言学，把语言看成是一种自足体，是一种独立的体系和结构的观点，对俄国形式主义的影响十分明显，本奈特就指出，在影响俄国形式主义的种种因素中，索绪尔的语言学无疑是最重要的。^①此外，胡塞尔的现象学反对理论假设，强调对客观事实采取实证的态度，也影响到俄国形式主义的研究策略。

西方哲学美学思潮，对俄国形式主义的影响是毋庸置疑的，但它归根到底是本土挑战的本土反应，它反对俄国文艺学文化历史学派忽视审美特征，将文学史等同于文化史、思想史，反对十月革命后将文学等同于政治、经济，等同于生活的庸俗社会学和教条主义，同时，他与俄罗斯的传统文化和文论，同俄罗斯本土的创作实践，又有着血肉联系。俄国文艺学学院派的思想对俄国形式主义就有很大影响，其中维谢洛夫斯基反对把文学史变成各个学科都去狩猎的“无主之地”，强调文学史要研究“诗的意识及其形式的演变”，历史诗学要通过诗的历史研究诗的本质，他这种对文学史和文艺学疆界的维护，对艺术形式的高度重视，使年轻的俄国形式主义者备受鼓舞。文艺学学院派另一个代表人物，波捷勃尼亚关于思维和语言关系的思想，关于诗歌创作是词语的解放，是词语潜在复杂能量获得解放的观点，都可以说是俄国形式主义思考诗歌语言自主性的前兆。象征主义诗歌流派反对把语言只当成传达思想的工具，关心诗歌语言的词语、韵律、节奏和隐喻，关心诗歌通过“语言的魔力”传达信息的功能，这些思想也给俄国形式主义有益的启示。更值得重视的是，俄国形式主义和未来主义

^① Bennett Tony, *Formalism and Marxism* (London and New York: Routledge, 1979), p.44.

的关系。未来主义认为，诗歌词语本身就是最高的实体，是一个价值自足的主体，他们在宣言中提出，诗人有任意造词的特权，要使语法摇摇欲坠，要取消标点符号，要摧毁韵律。这些主张听来似乎十分荒唐、可笑，但话糙理不糙，其中包含着一些道理。他们讲的实际上是诗歌语言和日常生活语言的区别，诗语中词语的顺序是可以颠倒的，这就是形式主义所说的“使语法摇摇欲坠”。未来主义诗人的“狂言”经形式主义理论家的概括和提升就成了很有理论色彩的名言：“诗歌语言是日常生活语言的有组织的违反。”（雅科布松）从这个角度看，形式主义是未来主义诗歌创作的理论概括，也是未来主义诗学思想的阐发者。

多元对话与20世纪俄罗斯诗学的发展

20世纪俄罗斯诗学的两个开端都很精彩，都有很大理论震撼力，但后来的发展出现了曲折。俄罗斯诗学从19世纪到20世纪初，本来还是存在不同流派的，比如在19世纪，除了别、车、杜的社会学诗学，还有唯美派、根基派、斯拉夫派、民粹派、现代派，在19世纪末20世纪初的俄罗斯文艺学的学院派中，就存在四大学派：神话学派、文化历史学派、比较历史学派和心理学派。即使到了十月革命后的20世纪20年代，也曾经出现过文学艺术流派林立和不同学派相互竞争的局面。可是后来出现的思想一元化、舆论一律造成了社会学诗学一统天下的局面，这就扼杀了不同流派和学派的存在，把不同的创作流派和学术流派当作小团体小集团进行打击，把不同学术观点视为异端，加以批判，其结果是窒息了文学创作和文学研究的生机。如巴赫金所说，俄罗斯文艺学本来有着巨大的潜力和高水平的学术传统，而它没有得到健康发展，主要是缺少真正的问题意识，缺少良性的学术论争。

所幸的是，不少有学识、有见地的文艺学家在政治高压之下，在社会学诗学的高压之下，依然坚持自己的学术信念和自己的学术个性，

不怕打压，不怕批判，艰难地进行学术探索，形成了不同的诗学流派。20世纪俄罗斯诗学得以发展，得以出现一些世界级的大家，就在于20世纪俄罗斯诗学在跨文化语境中开始出现多元对话的新局面。

首先，由一元走向多元。社会学诗学一统天下的局面开始被打破，文学研究逐渐把社会历史研究同形式、语言、结构、体裁叙事、心理文化的研究结合起来，出现了形式诗学、语言诗学、结构诗学、体裁诗学、叙事诗学、心理诗学、历史诗学、文化诗学诸多诗学流派，出现了诗学研究健康发展的局面。

其次，由对立走向对话。十月革命以后一个相当长的时期，文艺界只承认马克思主义社会学诗学，对待19世纪别、车、杜之外的其他诗学遗产，对待国内其他诗学流派，对待国外其他诗学流派，采取偏狭的、对立的态度。他们指责学院派的历史诗学研究是西方实证主义美学的翻版，斥责俄国形式主义是肤浅的，反动的，是同马克思主义相对立的。^①把国外一些美学文艺学流派，如存在主义、心理分析、结构主义等，看成是马克思主义的重要敌人。^②20世纪50至60年代以后，情况开始有了变化，开始改变马克思主义社会学诗学唯我独尊的态度，开始正确评价学院派等俄国诗学遗产，认为“经院派文艺学与马克思主义文艺学的联系问题具有严肃的历史意义”^③，开始科学评价俄国形式主义，科学评价普罗普、巴赫金等人的著作，开始意识到，“要使马克思主义美学得到卓有成效的发展，就需要仔细研究并批判地了解世界美学思想、古典东西与现代东西的全部经验，就要求不仅跟思想的志同道合者而且也跟思想上的对手进行日益广泛的对话”^④。20世纪俄罗斯诗学从一元走向多元，从对立走向对话之后，有了新的发展，出现了新的局面，在全面继承19世纪俄罗斯诗学优秀传统和吸收

① [俄]托洛茨基：《文学与革命》，刘文飞等译，北京：人民文学出版社，1992年，第150—151页。

② [俄]卡冈：《马克思主义美学史》，汤侠生译，北京：北京大学出版社，1987年，第235页。

③ [俄]尼古拉耶夫：《马克思列宁主义文艺学》，李辉凡译，合肥：安徽文艺出版社，1986年，第152页。

④ [俄]卡冈：《马克思主义美学史》，汤侠生译，第281页。

西方诗学有益成分的基础上，终于走上了形式主义研究和内容研究相融合、结构研究和历史研究相结合、内部研究和外部研究相贯通的道路。这种研究既肯定俄罗斯马克思主义社会学诗学对文学社会历史文化语境的关注、对历史主义的坚持，又克服其忽视艺术特征和形式结构的不足；另一方面，继续吸收西方诗学对艺术特征的重视、对形式结构的重视的一面，又纠正其脱离社会历史文化语境的偏颇，这就为诗学的发展找到了新的出路，开拓了新的理论空间。

下面通过几个个案，看看20世纪俄罗斯诗学是如何在多元对话中，在跨文化语境中得到发展的。

普罗普的故事诗学研究。

普罗普是俄罗斯著名的文艺学家、民间文艺学家，他的故事研究具有世界影响。他用十年工夫写成的《故事形态学》（1928）运用结构分析的方法，对大量俄罗斯神奇故事进行内部结构分析，揭示故事的构成要素的关系。以往的故事研究侧重于外部研究，按内容给故事分类，无法说明故事是什么。他的故事形态结构研究的核心概念是故事角色的功能，在他看来，故事研究重要的是故事中的人物做什么，而不是谁做的和怎么做的，也就是说，故事中变化的是人物的名称和行为方式，不变的是人物的行为或功能。在这种思想指导下，他从100个俄罗斯神奇故事分析中归纳出31种功能和7个角色，把故事研究从外部研究转为内部研究，从本质上说明故事是什么。必须看到，普罗普故事研究的创新不是凭空产生的，除了来自实证研究，也是多种思想对话的结果。在国外，他受到歌德运用精确方法进行形态学研究从而达到解释事物内在规律的思想的影响；在国内，他受到学界前辈、俄国文艺学学院代表人物维谢洛夫斯基的影响和同时代的俄国形式主义影响就相当直接和重要。维谢洛夫斯基十分重视艺术形式和艺术形式变化规律的研究，他的关于母题是原生、情节是派生的思想，关于划清母题和情节的界限的看法都给普罗普重要的启示。普罗普在故事形态学的“结语”中明确表明：“我们的看似新颖的理论，有人对其

已有直觉的预见，这不是别人，正是维谢洛夫斯基。”^① 尽管普罗普不承认自己是形式主义者。但他同俄国形式主义的代表人物艾亨鲍姆、什克洛夫斯基、雅科布松都有思想联系，他们都共同致力于艺术形式的研究，都努力将文学的外部研究转向内部研究。虽然受形式主义的影响，但普罗普的研究又不同于形式主义，他更重视故事各个要素和各种功能之间的内在联系，努力揭示故事的深层本质。普罗普故事研究的更大贡献，还在于它受俄罗斯诗学历史主义传统和马克思主义社会学诗学的影响，从故事的形态结构研究又转向故事的历史研究，在用十年完成《故事形态学》之后，又用十年完成《神奇故事的历史根源》，从而在回答故事是什么之后，又回答故事从何而来的问题。他力图通过故事和历史的对比，进一步解答故事的来源。他认为，故事不是反映具体历史事件，而是反映“历史的往昔”，它包括生活、现实和观念现实两个层面，前者包括社会法规、宗教法规、仪式习俗和神话，后者包括原始初民的思维方式，比如故事主人公不在身边，而到远方去寻找未婚妻，就可能是当时存在的外婚制的反映，比如会飞的恶龙、长翅膀的马，就是初民思维形成的折射。故事的历史研究前已有之，普罗普的故事历史研究受到俄罗斯诗学传统和马克思主义社会学诗学的影响，有了许多创新之处，使故事的历史研究达到新的水平，呈现出以下两个特点：第一，他考虑到故事与历史关系的全部复杂性，既不是将故事同历史事实做简单的比附，也不是直接从物质生产方式去寻找故事的历史根源，而是把故事当作一种精神文化现象，侧重从上层建筑的角度，从往昔制度和观念的角度去寻找故事的历史根源。而在这种分析中又反对简单比对、机械对应。他十分重视对问题进行具体的历史的分析，重视历史现实的转化关系，指出其中有直接对应的，有重解的，有转化的。第二，他的故事历史研究是植根于俄罗斯民族文化土壤，同弘扬民族传统文化精神密切联系。在他看来，故事是一

^① [俄] 普罗普：《故事形态学》，贾放译，北京：中华书局，2006年，第113页。

种“精神文化现象”^①，它蕴含着丰富的民族精神文化内涵，它折射古代社会制度、习俗和出名的价值观和思维方式，他认为，“只有在研究了故事的形式系统并确定了它的历史根源之后，才有可能在其历史发展中客观揭示故事中包含的最有意思的、最意味深长的民间哲学和民间道德世界”^②。同时，由于故事的产生和演变始终是在一定的社会历史文化土壤中完成的，它所蕴含的民族文化内涵也是不断变化的，通过故事的历史研究，也可以了解人类社会和人类本身的产生和发展的规律，从这个角度讲故事，历史研究的理论价值和意义大大超过研究对象本身。

洛特曼的结构诗学研究。

洛特曼是俄罗斯20世纪具有世界影响的学者，是俄罗斯结构诗学的奠基人，国际符号学会副主席。他的代表作有《结构诗学讲义》（1964）、《艺术文本的结构》（1970）等，他的研究主要以诗歌为对象，不同于苏联传统文艺社会学的方法，他运用结构主义和符号学的理论，着重研究文学文本的内部结构，后来又进一步将内部的结构研究和外部的社会历史文化语境结合起来，开辟了文学研究的新路。从这个意义上讲，西方有的评论认为“洛特曼的书在文学研究中的确带来了一场哥白尼的革命”^③。洛特曼的结构诗学研究也是国外以索绪尔为代表的结构主义语言学、俄国形式主义和俄罗斯传统的历史主义文学思潮对话的结果。

洛特曼的结构诗学是与文艺学学科的思考相联系的。他认为文艺学要成为一门科学不能只靠艺术感受，而是特别需要科学思维，要“捕捉不可捕捉者”，“挖掘不可挖掘者”，文学形式分析和思想分析不能是两张皮，应当从文学的形式结构中去寻找文学的思想意

① [俄]普罗普：《神奇故事的历史根源》，贾放译，第6页。

② 同上，第195页。

③ [荷]佛克马、易布思：《二十世纪文学理论》，林书武等译，北京：三联书店，1988年，第50页。

义。^①他把文学艺术现象看成是一个语言系统、符号系统，认为文学艺术也像语言一样是一种交际工具，艺术文本就是艺术信息的载体，艺术信息同艺术文本结构有很大关系，艺术文本“结构的复杂性与信息传递的复杂性恰好成正比。信息的性质越复杂，用于传递信息的符号系统也就越复杂”^②。同时他认为，艺术结构中各种成分、各种要素之间的矛盾和冲突、对立和统一，是艺术文本意义生成的重要机制。艺术文本的结构分析就是要分析结构的各个要素及其关系，诗歌的韵律、节奏、词语，以及各部分、各个要素之间的对比、对立、重复，都会传达出丰富的信息和意义，产生感人的艺术效果。他以两句诗为例说明对举与诗歌意义生成的关系。俄罗斯诗人阿赫玛托娃有这样两行诗：“别人对我赞扬——我却认为是中伤，你即使对我毁谤，我也觉得是褒奖。”这里“别人”和“你”构成对举，“赞扬”和“中伤”构成对举，“毁谤”和“褒奖”构成对举。这样的情况在普通语言中是不可能存在的，而在诗歌中却是可能，而且恰恰是对常规的违反产生了新意。通过词语的对举，对立、矛盾、冲突表现了关系的亲疏。

更重要的是，洛特曼的结构诗学研究没有局限在文本结构内部，他把艺术文本看成是社会历史文化的存在物，认为文学艺术是在一定的社会历史文化环境中产生的，只有把它放在社会历史文化环境中加以考察，才能对它有真正的理解。为此，他提出了艺术文本结构和艺术外文本结构的概念。他指出，“文本的概念不是绝对的。它与许多伴随的历史、文化和心理结构相互联系”^③。当年的情况是，洛特曼的结构诗学一开始曾被文艺学界的一些权威（如季莫菲耶夫）斥之为“去人文化”和“反历史主义”。对此，他撰文加以反驳，他说：“现在已经很清楚，当我们与复杂结构（艺术就是属于此类结构）打交道时，由

① Лотман Ю. М. Литературоведение должно быть наукой, “Вопросы литературы”, № 1, 1967. 中文译文参见：〔俄〕洛特曼：《文艺学应当成为一门科学》，李默耘译，《文化与诗学》，2010年第1辑，北京：北京大学出版社，2010年，第2页。

② 〔俄〕洛特曼：《艺术文本的结构》，王珅译，广州：中山大学出版社，2003年，第13—14页。

③ 同上，第397页。

于此类结构的多因素性，进行共时态描述一般说是很困难的，了解此结构的先前状态，是对结构进行模式化的一个必要条件。因此，结构主义不是历史主义的敌人，不但如此，懂得将单个艺术结构（作品）当作更复杂的统一体的成分，是当前最为迫切的任务，而这个更为复杂的统一体就是‘文化’，‘历史’。”^①例如他在《〈叶甫盖尼·奥涅金〉的艺术结构》^②中指出，这部长诗的句法旋律和词法旋律之间有一种不对应关系，结果造成“风格断裂”，破坏了传统的诗的结构，其结果是使单一固定的文本变成复杂开放的文本。而文本结构的对立、变化，归根结底又是对俄国现实、社会的深刻变化的反映。对于洛特曼的结构主义和历史主义相结合的观点，老一辈文艺学家利哈乔夫给予充分的肯定，他说：“重要的是在俄罗斯结构研究系统中越来越顽强地流露出历史主义的态度，它归根结底将结构主义变成非结构主义，因为历史主义摧毁着结构主义，同时又允许从中吸收最好的因素。结构主义在形式与内容相关联的形式研究过程中发现了许多新东西。”^③利哈乔夫所说的“将结构主义变成历史主义”，“历史主义摧毁着结构主义”，实际上指的是不同文化语境所产生的两种文学研究方法的对话，这种对话的结果是出现了结构研究和历史研究的结合，推动了文学研究方法的进一步发展和创新。20世纪80年代，我们文艺学界也曾出现“方法论”热，科学主义的方法、系统结构的方法风靡一时，但科学方法未能同历史人文相结合，结果很快就烟消云散，这方面的教训是深刻的，而洛特曼将结构与历史结合起来的探索，却会给我们深刻的启示。

巴赫金的诗学研究。

① Лотман Ю. М. Литературоведение должно быть наукой, “Вопросы литературы”, № 1, 1967. 中文译文参见：〔俄〕洛特曼：《文艺学应当成为一门科学》，李默耘译，《文化与诗学》，2010年第1辑，第6页。

② 〔俄〕洛特曼：《〈叶甫盖尼·奥涅金〉的艺术结构》，刘保静译，见赵毅衡编选：《符号学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第102页。

③ 〔俄〕利哈乔夫：《关于文学研究的思考》，见《解读俄罗斯》，吴晓都等译，北京：北京大学出版社，2003年，第315页。

巴赫金是20世纪俄罗斯诗学中最具有世界影响的思想家和文艺学家，他的代表作是《陀思妥耶夫斯基诗学问题》（1929，1963）、《拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》（1940，1965）。在20世纪俄罗斯诗学研究中，巴赫金可以说是一位集大成的人物，一位总结性的人物。他的诗学研究囊括了语言诗学、体裁诗学、小说诗学、社会学诗学、历史诗学、文化诗学等各个领域。同时，他认为各种诗学流派之间又有深刻的内在联系，他强调应当把各个诗学流派作为一个整体加以综合研究，把诗学研究提高到一个新的阶段。从这个意义上讲，巴赫金的诗学是一种整体诗学。

巴赫金整体诗学研究的提出有其理论依据，考虑的是文学研究对象复杂性和多面性。文学有社会层面、历史层面、文化层面、心理层面、语言层面、形式层面等等，因此诗学研究应当运用多种诗学（社会学诗学、历史诗学、文化诗学、心理诗学、语言诗学、形式诗学等等）进行整体研究，才能全面而深入地把握文学现象。他认为，文学现象极其复杂，因此，在文艺学中不存在什么“灵丹妙药”，采用多种方法就是十分必要的，“只要这些方法是严肃认真的，并且能揭示出新研究的文学现象的某种新东西，有助于对它更加深刻的理解”。^①

巴赫金整体诗学研究的思考除了有理论依据，还有历史针对性。20世纪20年代，当巴赫金在文论界出场时，面对的是庸俗社会学和形式主义两种思潮，正是在同它们的交锋和对话中，他开始了诗学研究方法的思考，庸俗社会学是学术界把马克思主义运用于学术领域的不成熟的阶段的，他忽视文学的特点和规律，直接用经济因素和阶级因素去解释文学现象，把文学变成社会学的形象图解，巴赫金称之为非诗学的社会学。形式主义力图从文学自身的形式来理解文学，提出文学的自主性问题，巴赫金肯定其富有积极意义的方面，又指出其封闭于文本之中，忽视社会历史文化语境，把它称之为非社会学的诗学。

① [俄]巴赫金：《答〈新世界〉编辑部问》，晓河译，《巴赫金全集》第4卷，白春仁、晓河等译，石家庄：河北教育出版社，1998年，第365—366页。

正是在同这两种思潮的对话中，巴赫金提出了“文学内在社会性”的思想，建立了自己的社会学诗学，试图阐明文学现象如何既从外部也从内部被决定，文学外部的社会历史文化语境如何内化到文学作品之中，如何结晶、如何折射为文学的语言和结构。他强调从文学的内在形式和内在结构出发来研究社会历史文化因素对文学的影响。

巴赫金正是在其社会学诗学思想的统领下，在同各种诗学的对话中，逐渐形成具有自己特色的整体诗学体系，在这个体系中，他首先强调诗学研究应从形式出发，从体裁出发，而形式主义不重视体裁，把它仅仅看成是各种手法的结合。他认为，体裁是作品存在的形式，是已完成的整体，更为重要的是，体裁不仅是外在的形式，也是作家观察和思考世界的形式，是富有潜在意义的，陀思妥耶夫斯基正式通过复调小说这种新体裁来表现现实生活的对话性。在以体裁研究作为诗学研究的出发点之后，巴赫金把文化诗学作为诗学研究的中心，他既反对过分强调文学特性，把文学同文化割裂开来，又反对越过文化，把文学直接同社会经济因素联系起来，把文化作为文学与社会政治经济的中介，是因为文化蕴含着和折射着种种社会因素，文化本身也同文学最为贴近。根据这种看法，巴赫金提出，“文艺学应与文化史建立更紧密的联系”，“力求在一个时代整个文化有区分的统一体中来理解文学现象”，深入揭示“那些真正决定作家创作的强大而深刻的文化潮流（特别是底层的民间的潮流）”。^①从这种文化诗学思想出发，巴赫金深刻揭示了陀思妥耶夫斯基的复调小说同民间狂欢文化的内在联系，拉伯雷的怪诞现实主义同民间诙谐文化的内在联系。巴赫金既把体裁诗学同文化诗学相联系，又把体裁诗学同历史诗学相联系，为了更深入把握复调小说的本质和特征，他还力求对这种小说体裁的形式做历史分析，指出复调小说是源于狂欢体小说。

巴赫金在20世纪俄罗斯诗学研究中能够达到如此高度和成就，是

^① [俄]巴赫金：《答〈新世界〉编辑部问》，晓河译，《巴赫金全集》第4卷，白春仁、晓河等译，第364—365页。

同他广阔的文化视野、深厚的哲学及文学素养分不开的，是同他与国内外众多思想文化流派、文学艺术流派展开积极的跨文化对话分不开的。

巴赫金从小受到欧洲思想文化的熏陶，他的诗学思想深受西方哲学文化、文学、诗学的影响，他认为新康德主义、马堡学派的哲人柯亨对他影响巨大。例如，他的语言诗学就是同以索绪尔为代表的客观主义语言学 and 以洪堡为代表的主观主义语言学对话的产物，他认为，前者把语言看成抽象规则，后者把语言看成个人的心理行为，两者都是把语言从社会历史、现实生活割裂开来，为此他提出，语言是社会历史现象，语言的本质是对话。就国内而言，巴赫金非常重视以“才华出众”的维谢洛夫斯基为代表的俄国文艺学学院派的高水平的学术传统，他非常欣赏维谢洛夫斯基等人“那种广阔的文化视野”，提出文艺学研究要同文化史研究相结合，维谢洛夫斯基对艺术形式及其演变的重视，对文学研究、文化背景的关注以及他在文学研究中所体现的实证主义精神和历史主义精神，都对巴赫金的诗学研究产生了非常深刻的影响。巴赫金的诗学研究可以说是维谢洛夫斯基优秀学术传统的继承和超越，同时，巴赫金20年代走上文艺学舞台，也同马克思主义艺术社会学以及它的对立面——形式主义和庸俗社会学展开对话，吸收其中有益的成分，抛弃其中消极的成分。

俄罗斯诗学跨文化对话的启示

20世纪俄罗斯诗学走过了复杂曲折的道路，不过，通过各种诗学流派的艰难探索，通过国内外诗学流派在跨文化语境中的积极对话，俄罗斯诗学又有了新的发展，他们的经验为我国诗学的发展提供了有益的启示。

一，跨文化对话是文化发展的动力，诗学的多元对话为诗学的发展带来生机。

20世纪俄罗斯诗学走过了从一元走向多元、从对立走向对话的曲

折道路。在思想专制的年代，社会学诗学独霸天下，其他诗学流派统统受到排斥，拒绝了国内除别、车、杜之外的诗学遗产，把西方的诗学视为敌人。这种偏狭的、对立的态度，使俄罗斯诗学变得教条、僵化，严重堵塞了诗学发展的道路。后来，由于社会政治和文化思想领域的“解冻”，俄罗斯诗学才逐渐走向多元对话的道路，才得到健康的发展。事实证明，诗学的发展不能只有一种声音，一种理论，一种流派，不能排斥所谓的“异类”和“异端”，而要提倡多种声音，多种理论，多种流派，要宽容所谓的“异类”和“异端”。扼杀多元，扼杀流派，扼杀“异端”，就是扼杀诗学发展的生机。多元局面的形成，流派意识的形成，对所谓“异类”和“异端”的宽容，是诗学发展和成熟的标志。

二，民族主体性是跨文化对话的前提和立场，诗学对话要以民族本土为基础，坚持民族主体性。

跨文化对话是两个主体，而不是只有一个主体，对话的双方是平等的，都应当受到尊重。巴赫金认为，以往在文化对话中存在一种错误的观念，以为要为了理解别人的文化，似乎就应当融于其中，他指出：“创造性的理解不排斥自身，不排斥自己在时间中所占的位置，不摒弃自己的文化，也不忘记任何东西。理解者针对他想创造性地加以理解的东西而保持外位性，时间上、空间上、文化上的外位性，对理解来说是件了不起的事。”^① 外位性是一种超视，从根本上讲也是一种对话，也就是说，理解别人的文化要保持自己文化的主体性，要创造性加以理解，而不是丢掉自己，通过这种保持主体性的对话，才能显现出不同文化的深层底蕴，才能使不同文化得到相互充实。

民族文化精神是文学和文论的根基、血脉和灵魂。20世纪俄罗斯诗学得以发展，原因是对外来文化和文论改变了以往封闭的、僵化的立场，采取开放的、灵活的立场。但20世纪俄罗斯诗学在开放的同

^① [俄]巴赫金：《答〈新世界〉编辑部问》，晓河译，《巴赫金全集》第4卷，白春仁、晓河等译，第370页。

时，始终坚持本民族的文化传统立场和文论特色，而不是机械地照搬外国的文化和文论。马克思主义在俄国传播和发展，是以俄国民族进步文化作为基础和桥梁的，20世纪俄罗斯诗学在吸收外国诗学时，也是以俄罗斯民族诗学传统作为基础和桥梁的，20世纪俄罗斯社会学诗学在吸收马克思主义社会学诗学之后得到了很大发展，但始终保持俄罗斯诗学的批判激情、人道情怀和历史主义精神，20世纪俄罗斯的结构诗学明显是从西方的语言学 and 结构主义吸收养分，但又充分关注社会历史文化语境。

苏联解体之后，俄罗斯文化界、文学界、文论界在一个时期，在一些人身上，完全倒向西方，机械照搬西方文化、文学、文论，丢掉了俄罗斯传统精神文化的灵魂。韦勒克在《近代文学批评史》中评论别林斯基时说过，在讲究修辞和篇章结构方面，“别林斯基跟圣伯夫一类侪辈评家相形见绌，后者能够做到简要入微，精深而优美”，而别林斯基的文字拖沓，东拉西扯，“但他具有一种令人瞩目的博大格局，献身于本国文学和国家的社会进步事业的激情，这在西方是难以比肩的”。^①当代俄罗斯文学和文论如果丢掉“博大的格局”，丢掉社会的激情，抛弃俄罗斯民族文化精神，完全钻到形式和技巧之中，那它的前景是令人担忧的，也会因为丧失其民族特色而难以同其他国家和民族的文学、文论相比肩。

三，跨文化对话的目的是文化的创新，诗学跨文化对话的目的，也是诗学的创新。

如果说主体性是跨文化对话的前提，那么创新便是跨文化对话的目的，跨文化对话不是为了对话而对话，也不是为了照搬别人的文化，把自己完全融于别人文化之中，跨文化研究是要通过文化对话，承认各自文化的差别，承认各自文化的价值，是要通过对话各自向对方文化学习，以本民族文论为根基，创造出新的文化。

^① [美]韦勒克：《近代文学批评史》第三卷，杨自伍译，上海：上海译文出版社，1991年，第317页。

从19世纪俄罗斯诗学到20世纪俄罗斯诗学有两种倾向、两种流派一直并存，一种是更多地强调文学同社会历史文化语境的关系和文学的社会功能，一种是更多地强调文学的形式结构和文学的审美功能，前者如别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫，马克思主义艺术社会学，后者如唯美派、俄国形式主义，这两种倾向、两种流派在历史上显得是对立的，而实际上也有相互渗透的一面。20世纪以后，情况有了变化，一些受主流压抑的文艺学家开始进行历史反思，他们顶住巨大压力，经过艰难的探索，既向民族传统文论，也向西方文论展开积极的对话，在这个过程中，既克服自己的不足，也从对方吸收有价值的成分，这种跨文化对话的结果，使20世纪俄罗斯诗学达到一种综合，走上一条新的道路。他们突破了以往把内容和形式、历史和结构、外部和内部看成两张皮的理论范式和研究套路，而把两者看成一张皮，是一个整体，这就开始逐步走上形式研究和内容研究相融合、结构研究和历史研究相结合、内部研究和外部研究相贯通的道路，这是诗学跨文化对话带来的诗学理论的重要突破，是诗学理论的创新。

