

被遮蔽的布拉格结构主义：文学理论与实践

——以米列娜的研究为例*

余冰清 刘云

摘要：布拉格结构主义在俄国形式主义基础上进行开拓和创新，并启发了后来法国结构主义的诸多理念。但研究者一般认为布拉格结构主义是语言学派，其关于文学艺术的论述长期处于被遮蔽的状态，很少得到合理评价；而且在谈到结构主义时，研究者往往只看到法国结构主义，把布拉格结构主义当作从形式主义到法国结构主义的过渡状态，并且认为结构主义的文本中心论与共时性研究导致其缺乏开放性、历时性的眼光。这种阐述忽略了布拉格结构主义文论对结构系统及其演化过程的讨论，以及在结构间性基础上对艺术社会学的强调。布拉格汉学派践行布拉格结构主义，米列娜的中国文学现代性研究可以作为布拉格结构主义文论的实践范本，深化我们对于这一理论的认识。

关键词：布拉格结构主义；扬·穆卡若夫斯基；布拉格汉学派；米列娜

一、引言

李幼蒸先生在梳理“结构主义”这一术语的内涵时指出，法国结构主义是结构主义众多思潮中最核心和主要的部分。“结构主义”这一术语由罗曼·雅各布森于1929年首先创用，雅各布森本来是俄国形式主义学派中的重要人物。20世纪20年代，俄国形式主义在国内遭到批评，雅各布森移居布拉格，后与马泰修斯等人组成布拉格语言学小组(PLC)，该学派的思想理论被称为捷克结构主义或布拉格结构主义。从雅各布森的学术经历中可以看出，布拉格结构主义与俄国形式主义之间具有承续关系，后者不仅继承前者，更在其基础上有所创新和开拓，启发了后来法国结构主义的诸多理念。

布拉格汉学派代表人物米列娜(Milena Doleželová-Velingerová)的中国文学研究深受布拉格结构主义影响。考察其论著中的文献引用情况可以发现，相比较其他法国结构主义，米列娜

对斯拉夫系结构主义文论，包括俄国形式主义、布拉格结构主义以至于苏联塔尔图—莫斯科符号学派的理论和方法的运用要更加广泛。布拉格结构主义文论与米列娜的文学研究，二者可以互为表里，互相验证。这正是本文写作的基础。

二、布拉格结构主义的生成

当俄国形式主义力求建立科学的文学研究方法，关注文学之所以不同于人类其他活动的特征，即“文学性”，并将之确立为文学研究的对象时，文学研究才得以脱离以往那种日渐机械的社会历史批评模式而转向内部本体论和语言学研究模式。在这个意义上，形式主义文论发起了一场文学批评和理论建构的革命，是现代派文学批评的开端——这一点几乎已成为学界共识。然而加诸形式主义之上的批评也相当多，最典型的看法是认为其专注于对文本内部结构的分析，缺乏历时研究和外部研究。“形式主义”这个名称就带有反对者讽刺形式论学派只关注空洞的形式而

* 本文系国家社科基金一般项目“东欧社会主义运动史视野中的布拉格汉学派文学研究”[项目批准号：17BWW026]的阶段性成果。

① 李幼蒸：《结构与意义：人文科学跨学科认识论研究》，北京：中国社会科学出版社，1996年版，第128页。

忽视文本的外部研究和历时研究的意味。

但事实上,俄国形式主义内部并非铁板一块,莫斯科语言学小组与诗歌语言研究会在研究视角和方向上就存在一定的分歧。佛克马等人在《二十世纪文学理论》中指出,以雅各布森为首的莫斯科语言小组采用严格的语言学观点,认为“文学理论或诗学,是语言学不可分割的一部分”;而什克洛夫斯基与特尼亚诺夫所属的诗歌语言研究会更看重文学史与文学评价问题,而非语言问题。什氏那个著名的关于棉纺厂的比喻,使得形式主义“去社会化”的倾向深入人心;而形式主义所运用的索绪尔语言学模式对系统共时性的强调,也导致历时研究在形式主义文论中隐而不显。此外,形式主义虽然吸收索绪尔语言学和胡塞尔现象学的种种观点,但从诞生之初就带有与传统理论彻底决裂的反叛性,并且与未来派的创作实践关系密切,因此轻视认识论与系统化的定义。这使得形式主义理论难成体系。

不过这不代表形式主义没有对自身的反思,这种反思到特尼亚诺夫那里,已经成为一种整体性和系统性的观念重整。雅各布森与特尼亚诺夫在1928年共同发表的《文学和语言学的研究问题》一文中,提出“文学史(或艺术史)和其它历史系列是密切联系的[……]体系的历史也成为一种体系。纯粹的共时性现在恰恰是一种幻想,因为每个共时性体系都包括它的过去和未来,这两者是体系中不可分离的结构因素”。由此,特尼亚诺夫建立了“诸系统之系统”的理念,特尼亚诺夫与雅各布森这两位形式主义—结构主义者,完善和修正了早期形式主义的不足。而到雅各布森等人将形式主义的火种在捷克重新燃起,转而建构布拉格结构主义,更是积蓄力量之后一个更重

要的转向。

这一转向为布拉格结构主义的代表人物扬·穆卡若夫斯基及其后来者伏迪契卡所吸收,并进一步理论化和系统化。1926年10月布拉格语言小组成立之后,便迅速发展为一个大约50人规模的学术团体,虽然团体内成员经常发表不同的学术意见,但是他们又秉承共同的学术观念做基础。即使这个小组被命名为语言学小组,但是对于文学和美学的研究和讨论,一直都与语言学研究并行不悖且互相促进。穆氏既强调文学结构自身固有的动态张力,也注重建立文学结构与文学之外诸般结构的关联,并将这些结构视为一个更高层次结构中的若干子结构,赋予结构层次性;伏迪契卡在穆氏的基础上进一步关注文学结构的历史性。在文学研究方面,他们以结构主义立场,借鉴语言学、符号学理论,对文学作品做系统研究。

随着影响力的扩大,布拉格语言小组很快便遭到了来自左右两个学术阵营的批评,左派便是马克思主义者,右派是传统的语言和文学研究者。^③从形式主义对19世纪所流行的从政治史、思想史等角度切入的文学外部研究以及主观、印象式文学批评的批判与反拨开始,形式—结构文论受到“传统”的反击便成为必然,布拉格结构主义也不例外。而马克思主义者对布拉格结构主义的批评情况则更为复杂,其中查维斯·卡兰德拉和库尔特·康拉德的评论具有代表性。他们既肯定了穆氏在文学研究中引入非文学成分、探究文学与社会间动态关系的努力;同时批评其结构主义式整体性观点,认为穆氏缺乏对艺术家主体性以及经济基础对意识形态上层建筑之决定性作用的关注。布拉格结构主义理论对先前的语言

① [荷兰]佛克马、易布思:《二十世纪文学理论》,林书武、陈圣生、施燕等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1988年版,第14页。

[俄]尤·迪尼亚诺夫、罗曼·雅各布森:《文学和语言学的研究问题》,[法]茨维坦·托多罗夫编:《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年版,第116-117页。

Lubomír Doležel, “Structuralism of the Prague School”, in Raman Selden ed., *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 8: From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge: The Press Syndicate of The University of Cambridge, 1995, pp.35-36.

参见杨磊:《布拉格学派和马克思主义的论争及其反思》,《云南大学学报(社会科学版)》2019年第1期;[捷克]彼得·斯泰纳:《马克思主义与结构主义的初遇:布拉格,1934》,《符号与传媒》2018年第1期。

和文学理论造成相当大的冲击。它既承袭又超越了俄国形式主义相关理论,比如穆氏将“形式主义的‘陌生化’概念发展成为一种更为系统的‘前景化’的理论”,为文学文本理论注入新的生命力。布拉格结构主义对文学表达系统这一主客观中介地带的关注具有前瞻性,其对“审美功能”“审美规范”“动态系统”等一系列概念和理论的建构,更是为文学社会学与文学史研究中一些沉痾痼疾的解决带来了全新的视角和方法。

三、被遮蔽的原因

布拉格结构主义的语言学目前仍然具有广泛影响,被称为“布拉格语言学派”,但其关于文学艺术的理论却长期处于被遮蔽的状态,很少得到合理的评价。造成这种现象的原因有多个方面:

第一,由特鲁别茨柯依与雅各布森共同建构的音位学原理颇负盛名,以至于布拉格学派在语言学方面的成就掩盖了其美学与文学理论的重要性。比如李幼蒸先生认为,布拉格学派作为结构主义语言学众学派之一,仅为结构主义哲学和社会学提供方法学工具,属于专科内的结构主义,不能与法国结构主义相混同。^③

第二,布拉格结构主义文论处于俄国形式主义与法国结构主义之间,前者被视为西方现代文论的开端,后者则是结构主义文论集大成者,这使得布拉格结构主义文论仅仅被视为沟通两者的桥梁。朱涛指出,布拉格结构主义这种“过渡性角色也给学者们在对布拉格学派的文论进行定

性带来了不小的困扰”。

第三,布拉格语言小组成员在阐述具体的结构主义文学思想时,不是从一般的、本质的哲学和美学问题出发进行研究理论总结和系统阐述,而是从文学作品中具体的语言材料出发,来进行文学研究。因此,布拉格学派的文学思想和诗学理论,是一种“经验性的理论”。它的范围、问题和理论话语,是在文学分析的具体实践中发展起来的。这也意味着,结构主义更多的是作为一种方法论而不是一种哲学思想参与了布拉格结构主义的研究过程。这或许与从形式主义时期就开始的“原则上对任何认识论标准的轻视”^④有关。尽管穆卡若夫斯基针对布拉格结构主义曾经提出结构主义是一种“认识论立场”,而非一种“理论”或“方法”,“从这一立场中可以得到某些工作规则和信息,但这种立场本身是独立存在的”;然而,无论穆氏将结构主义视为认识论还是方法论,都没有改变他们具体的实践方式。反观后来的法国结构主义,可以看到无论是罗兰·巴特的符号学理论,雅克·拉康的精神分析学说,列维-施特劳斯的“文化人类学”;还是福柯的知识考古学,以及阿尔都塞的马克思主义分析,结构主义思想不仅与具体的研究领域结合紧密,还产生出极具创造性的系统性研究成果。布拉格结构主义基本上都选择了对与语言关系密切的文学作品进行研究,就显得缺乏张力,也缺少了这种与多学科交叉所产生的共鸣。穆氏认为只有母语读者才能完美领悟语言艺术作品的价值,因为他们可以掌握将语言的文字和形式相关联及语言(艺术作品)与现实相关联的全部

① [英]拉曼·塞勒登、彼得·威德森、彼得·布鲁克:《当代文学理论导读》,刘象愚译,北京:北京大学出版社,2006年版,第44页。

周启超:《现代斯拉夫文论导引》,郑州:河南大学出版社,2011年版,第9页。

李幼蒸:《结构与意义:人文科学跨学科认识论研究》,第127-137页。

朱涛:《结构·功能·符号:扬·穆卡若夫斯基文学与美学理论研究》,北京:中国社会科学出版社,2018年版,序言第4页。

Lubomír Doležal, “Structuralism of the Prague School”, in *From Formalism to Poststructuralism*, p.38.

[法]让·贝西埃、[加]伊·库什纳、[比]罗·莫尔捷等编:《诗学史》(下),史忠义译,郑州:河南大学出版社,2010年版,第546页。

Ян Мукаржовский, “Структурализм в эстетике и в науке о литературе”, Ю. М. Лотман, О. М. Малевич, ред., *Ян Мукаржовский: Исследование по эстетике и теории искусства*, Москва: Искусство, 1994, С.254-255.

方式。这一观点无疑体现出穆氏鲜明的民族主义立场。亦有学者指出,穆氏强调艺术自律论,希冀民众从理解本民族的语言和艺术传统出发,建立审美自觉,以语言、文艺传统的共通感作为建构民族国家的基础。穆氏及布拉格结构主义的这种立场有其应对现实的合理性,但也阻碍了其理论传播的全球化进程。

第四,布拉格结构主义文论借鉴了功能语言学思想,把文学也作为社会交流的一种形式。但功能语言学注重的是语言对信息的传递功能,那么作为独特语言形式的文学作品,其审美价值,在功能语言学系统中是无足轻重的。虽然穆卡若夫斯基特地把语言的三项基本功能——表达、构思和指称,扩展为四项,特地加上了审美功能,但其理论影响力不足以与之前的标准语言学相比。另外,受文学交流论影响,布拉格结构主义把文学史也分为三个方面——生产的历史、接受的历史和文学结构的历史,分别对应文学的起源、接受和文学作品本身^①。这三个方面虽然把涉及文学作品的各个方面都纳入研究范畴,但一来布拉格结构主义未能对这三者之间的结构和层次进行具体阐述,使得这个文学史研究模式显得不够系统;二来每个方面所涉问题都很多,他们在具体的研究实践中只是择其一面分别研究,就显得零散不成体系,不能完整地展现其理论模式。这都影响到布拉格结构主义文论的传播与接受。

最后,布拉格结构主义秉承的基本原则是依

循形式主义而来的所谓“文学性”,即文学具有独立于其他外部因素(如政治、经济等)的内在特质和自主性,是具有自身运动规律的自主领域,这就与马克思主义所倡导的经济决定论与文学反映论相龃龉。尽管穆氏曾自觉地在其理论建构中回应马克思主义者的挑战,比如斯拉德克就认为20世纪30年代中期之后穆氏的研究中辩证法与唯物主义逐渐趋同,但穆氏最终在政治压力下走向了教条的意识形态,放弃了结构主义立场与方法,也没有机会实现其编撰一部体系化结构主义理论著作的想法。因此,布拉格结构主义在二战后虽然曾短暂复兴,但也只是昙花一现,在1948年后随着其主要成员的出走或陨落,以及社会政治环境的变化,就骤然终结了。

伴随着忽视与误解,布拉格结构主义被简化为单纯的语言学研究或俄国形式主义的附庸,结构主义的发生则被简化为“索绪尔-施特劳斯”^②的单一路径,亦即结构主义的西欧分支,而中东欧或斯拉夫一脉的结构主义思想与其丰富的文学研究实践没有得到充分的认识。多列采尔曾表示,布拉格学派诗学和美学思想从20世纪结构主义历史中被删除,是一种对结构主义的历史及其成就的歪曲。

四、布拉格结构主义文论核心理念:结构系统及其动态演化

在布拉格结构主义视域中,作为一种符号学

① Jan Mukaovsky, *On Poetic Language*, eds. and trans. J. Burbank and P. Steiner, Lisse: Peter de Ridder Press, 1976. Quote from a secondary source Jiří Veltrusky, “Jan Mukaovsky’s Structural Poetics and Esthetics”, *Poetics Today* 2, no. 1b, (June 2016).p.119.

杨磊:《布拉格学派和马克思主义的论争及其反思》,《云南大学学报(社会科学版)》2019年第1期。

Lubomír Doležel, “Structuralism of the Prague School”, in *From Formalism to Poststructuralism*, pp.40-56.

Ondřej Sládek, “Dialektika-spojnice mezi českým strukturalismem a marxismem? : několik poznámek o dialektice u Jana Mukařovského”, *Bohemica litteraria* 24, no. 1(2021).p.101.

罗曼·雅克布森于1941年即出走美国,马泰修斯于1945年捷克解放前去世,鲍加基廖夫回到了苏联,特鲁别茨科伊1939年就去世了,还有几位在战争中身故。另外,政府当局限制使用结构主义方法。穆卡若夫斯基就宣布放弃1948年以前的观点。参见巴利P.舍尔:《布拉格学派述评》,周启超译,周启超编著:《现代斯拉夫文论导引》,第321-322页。另根据多列采尔的叙述,穆卡若夫斯基和伏迪契卡在1948年发表的结构主义论文和著作,是这一学派最后一次出现的公开发表的作品,1948年12月13日最后一次有关于布拉格结构主义的报告,之后小组活动就戛然而止了。见Lubomír Doležel:“Structuralism of the Prague School”,in *From Formalism to Poststructuralism*, p.36.

朱涛:《结构·功能·符号:扬·穆卡若夫斯基文学与美学理论研究》,序言第3页。

Lubomír Doležel, “Structuralism of the Prague School”, in *From Formalism to Poststructuralism*, p.57.

事实的文学作品,与其他符号的不同之处在于它以自我指涉为主要倾向,相同之处在于符号所共有的交际功能。这是一种不同于早期形式主义的文本本位立场,其特点是首先关注文本自身的特征;其次,不将文学悬置于真空,而是在限定有效阐释范围的前提下,将文学现象置于更广阔的社会背景以及文学传统之结构的演变历程中进行讨论。一些语言学家认识到,“构成语言的符号系统,也可以作为一个入口,通向构成历史和文化的更大的符号系统,也嵌入在语言中”。布拉格汉学派“努力解释美学的历史转变”,即“试图将艺术作品的DNA——它们的基本符号系统,与它们在时间中的达尔文式的进化——艺术物种的转变联系起来”,从而赋予结构一种动态、开放的性质。布拉格结构主义重视的是个体间的关系而非个体本身,个体作为传递关系的节点,反而要在关系中才得以观照自身。布拉格结构主义重拾起被索绪尔语言学所放弃的历时研究,修正了早期形式主义的封闭倾向,从而使结构方法变得更为精微和全面。

这种进步反映在布拉格结构主义文论中,就是结构的层次变得更加丰富:文学或艺术结构具有单部文艺作品的结构、生成中的文艺规范或传统的“独立”结构以及存在于某一民族—国家文化结构乃至总体性的社会现实结构中的子结构这三个层面的内涵。^③因为历时结构之间的整体关系也被纳入考量,所以这三个层次的结构也暗示了有关文学演化的内容。穆氏强调“即使在我们关注单一的艺术作品时,它也是作为一个过程出现的”,这既是指单部作品在多数情况下是作为其作者创作链中的一环而存在,也是指作品自

身结构中创新的和“守旧”的部分、主导的和边缘的元素总是处于张力之中。穆氏进一步指出,这种始终处于重新组合过程中的动态结构模型也适用于解释个别艺术流派或某类艺术形式的规范结构的演化,“在这里,各种元素也在不断地重新组合;它们的等级,它们的重要性的梯度,都在不断地变化”。但穆氏所设想的艺术结构并非一种形而上层面的建构,而是始终与社会历史现实密切相关。无论是单一作品的结构还是某一艺术流派或形式的结构,都要纳入艺术社会学的版图之中,继续考察(某一种)艺术结构以及其他结构与其互动的过程。

穆氏对这一宏大议题的讨论有其复杂性。首先,他站在民族主义立场上,从捷克现代文学艺术的实际案例出发,反对比较文学研究中一种片面的影响论,即将某一“弱小”民族文化纯粹视为接受其他“强大”文化影响而形成的产物;穆氏提出,某一特定民族文艺与若干其他民族文艺产生关联时,“会在这些影响之间作出选择”,同时作为接受方的民族其自身原有的艺术和意识形态传统会使这些不同等级的影响“服从于其条件和需要……促成影响之间的辩证张力”。^④

其次,在处理文艺作品与社会现实之间关系的问题时,穆氏认为文学作为社会现象领域的一个成分,与“科学、政治、经济、社会阶层、语言、道德和宗教等”独立发展的系列既有各自的自主性,又互相影响。同时,穆氏强调艺术作品作为一种符号学事实,不仅具有信息传达、交流功能,可以通过其“主题、内容”层面的符号“指向具体的事件、指向某一位人物”,更重要的是艺术作

① Lawrence Lipking, “Lost in Translation: The Prague School and the World of Literature”, Martin Procházka, Markéta Malá and Pavlína Saldová, eds., *The Prague School and Theories of Structure*, Göttingen: V&R Unipress, pp.254–255.

Ibid, 255.

Ян Мукаржовский, “О структурализме”, *Ян Мукаржовский: Исследование по эстетике и теории искусства*, С.276–278.

Ibid.

Ibid, С.277–278.

Ibid, С.279.

[捷克]扬·穆卡洛夫斯基:《什克洛夫斯基〈散文论〉捷译本序言》,佟景韩译,中国艺术研究院外国文艺研究所《世界艺术与美学》编辑委员会编:《世界艺术与美学(第七辑)》,北京:文化艺术出版社,1986年版,第36页。

[捷克]扬·穆卡若夫斯基:《作为符号学事实的艺术》,杜常婧译,《社会科学战线》2019年第11期。

品作为具有审美功能的自主性符号,还能够指向某种不明确的、一般性的现实,即穆氏所言“社会现象的整体语境,比如哲学、政治、宗教、经济等等”。穆氏认为,只有在自主性的意义上,艺术可以实现对某种社会整体语境或风貌的指涉,“艺术作品才能被视为其作者与现实关系的反映,并召唤接受者建立与(作品呈现出的)现实整体的独立关系”。穆氏在这里强调的是艺术作品对现实的“反映”主要是以间接的、审美的方式发生的,并且这种“反映”及其被领会的过程必须经由身处某一具体社会背景下的作者与读者(群体)才能实现。由此可见,文学与社会之间的关系不是相互隔离或单向决定的,而是在各个层面上都处于关联和张力之中。

值得一提的是,穆氏理论中相当重要的“审美客体”概念也可以体现出其结构模型的动态性和生成性。审美客体在穆氏那里并非指纯粹的、静态的物质性作品,而是“作品—物”能够在某一集体成员身上召唤出普遍的主观状态时,其“唤起的意识的个别状态”,只有这样“才能作为审美客体的代表”。^①穆氏认为:

艺术作品本身远远不是一个常量:随着时间、空间或社会环境的每一次变化,当时适用的艺术传统——即感知作品的“棱镜”——也会发生变化,而这些变化的效果也会改变审美客体,在一个特定的集体心目中,它对应于一个物质性人工制品——艺术家所创造的东西。

简言之,在不同的社会历史语境下,文学艺术的规范或传统发生变化,而作为集体意识组成部分的审美客体也会随之改变,这意味着同一部作品在不同现实语境中对应不同的审美客体,也会获得不同的审美评价。从穆氏这一关于审美客

体及审美评价的分析中,可以看出其结构主义理论的层次性、丰富性和开放性。下面将以布拉格汉学派米列娜的研究实践为例,分析其是如何将布拉格结构主义理论合理地运用于中国文学研究中,从而得出诸多创见的。

如穆卡若夫斯基所言,“审美价值是一个过程,其运动一方面是由艺术结构本身的内在发展决定的……另一方面是由社会共存结构的运动和转变决定的”。而将“艺术只看做是社会发展的直接结果”,正是以往学界对晚清文学做出不公正评价的原因之一。尽管晚清一代知识分子也有着满腔的救国热情,试图改良腐朽的封建制度,更新国民思想与文学观念,但他们的种种努力及成果往往被五四新文化运动的干将们视若无睹。然而,对中国文学现代性发生过程的分析不能完全依赖外在的社会历史批评方式,不能将对文学发展的判断全然附着于革命成功与否的“成王败寇”式的逻辑。布拉格结构主义提供给米列娜的不止是一种具体的方法,更是一种具有指导性的结构系统动态演化的观念。

五、布拉格结构主义文学研究实践——以米列娜为例

(一)对单部作品文本结构的剖析

雅各布森与特尼亚诺夫在《文学和语言学的研究问题》中提出:“直接研究作者的心理,在他所处的环境、他的生活、社会阶级和他的作品之间确立因果关系,这是一种极不可靠的做法。”^②米列娜认为作者对作品结构的独特组织方式才是作品的艺术价值所在,是研究者首先需要关注的。

比如《浮生六记》中,米列娜就发现,这部作

① [捷克]扬·穆卡若夫斯基:《作为符号学事实的艺术》,杜常婧译,《社会科学战线》2019年第11期。

Ян Мукаржовский, “О структурализме”, Ян Мукаржовский: Исследование по эстетике и теории искусства, С.280.

[捷克]扬·穆卡若夫斯基:《作为符号学事实的艺术》,杜常婧译,《社会科学战线》2019年第11期。

Jan Mukaovsky, “Aesthetic function, norm and value as social facts (excerpts)”, trans. David Short, *Art in Translation* 7, no. 2 (August 2015). p.295.

Ibid, p.299.

[俄]尤·迪尼亚诺夫、罗曼·雅各布森:《文学和语言学的研究问题》,《俄苏形式主义文论选》,第113页。

品以情绪基调作为划分章节的标准,每一个情节都与其他情节互为参照,形成一种双向的、高度系统化的情节结构,极具审美价值。对于鲁迅的《怀旧》一文,米列娜从符号学角度来考察,运用了里法泰尔分析象征主义诗歌时提出的高级与低级语义层的概念,类似于什克洛夫斯基对“情节”与“故事”的区分。不同的是,米列娜站在结构主义立场上,关注从低级语义层到高级语义层这一过程中的结构转化,以及高级语义层内部复杂的结构关系。如此一来,什氏所说的从“故事”到“情节”所需要的“艺术处理或形式上的加工”,在米列娜的论述中被具化为文本的组成单元之间关系和结构的生成。在对《药》的分析中,米列娜发现小说中“小栓的命运”和“夏瑜的命运”这个表层语义,通过黑暗与光明的“动态对比原则”^③建立起一种深层语义关系。

由于《浮生六记》带有浓厚的自传文学色彩,而鲁迅作为伟大的思想家、文学家,评论家们不可避免地试图巨细无遗地从其作品中了解他们的生平经历,加之文学批评中由来已久的作家中心倾向,导致上述三部作品在被诠释的过程中其本体意义往往被忽视。米列娜针对这三部作品所作的结构主义分析,将研究目光从作品中所描写的个人经历转移到文本的内在结构,关注文本的“自我指涉性”。但关注文本结构不意味着将作者或现实排除在外,而是将之视为被文本结构所制约的若干要素之一,探究作者将材料编织进语义整体的方式。在米列娜看来,作品的意义来源于艺术结构,即作品中所有成分间的关系,而非作者的经历或真实事件。

(二)对艺术规范结构的梳理

布拉格结构主义所说的艺术规范,是指从某

一系列的文学作品中抽象出来的一种文学传统或规范的总和。穆卡若夫斯基认为个别的物质性艺术成品不是最重要的,因为“艺术的直接存在不是靠创作支持的,而是靠‘活的传统’,即整个社会的遗产,它超越了个人创作的框架……是艺术技能和规范的综合体,是具有超个人、社会性质的艺术结构”。个别作品与文学艺术规范之间的关系,可以类比形式主义和结构主义的方法学基础——索绪尔语言学模式中言语行动和语言系统之间的关系,前者是后者的一种事实性的实现,或演化过程中的一个瞬间;前者需要受到后者的制约,才能确认自身从属于后者而非其他抽象结构。而对于这种非物质的文学艺术规范的研究,需要从具体的一组或多组作品入手,由此又会发现,文学作品的结构总是“部分与过去的艺术规范重合,部分与之矛盾”,这种“背离”是促成文学艺术传统或规范演化的重要因素。所以,对个别作品的价值研究,也需要将之置入其所相关的文学结构传统规范之中,看其是否突破原有的艺术规范,创造出新的结构,而不能孤立地、片面地对之进行评估。

布拉格结构主义对于具体作品和文学传统规范间关系的讨论,为文学的类型学研究提供了理论资源。类型批评并不是新近产物,最早可以追溯到古希腊时代的哲学家们对种属问题的思考。^④而在“天才”和独创性概念被神圣化的浪漫主义时期,“类型”对个体的包容性与时代思潮格格不入。直到形式主义、结构主义兴起,类型研究又体现出其重要性。日本美学家竹内敏雄认为,类型可以作为普遍与个别之间的媒介,对艺术学的认识具有方法论意义。这与布拉格结构主义

① Milena Doležlová-Velingerová and Lubomír Doležel, “An Early Chinese Confessional Prose: Shen Fu’s Six Chapters of a Floating Life”, *T’oung Pao* 58, no. 1 (January 1972). pp.149–152.

南帆:《二十世纪中国文学批评99个词》,杭州:浙江文艺出版社,2003年版,第289页。

[捷克]米列娜:《鲁迅的〈药〉》,乐黛云译,乐黛云编:《国外鲁迅研究论集(1960–1980)》,北京:北京大学出版社,1981年版,第499页。

Ян Мукаржовский, “К терминологии чехословацкой теории искусства”, *Ян Мукаржовский: Исследование по эстетике и теории искусства*, С.294–295.

Ян Мукаржовский, “О структурализме”, *Ян Мукаржовский: Исследование по эстетике и теории искусства*, С.276.

葛红兵:《小说类型学的基本理论问题》,上海:上海大学出版社,2012年版,第13页。

[日]竹内敏雄:《艺术理论》,卞崇道等译,北京:中国人民大学出版社,1990年版,第76页。

对个别作品和文学规范的论述不谋而合。需要注意的是,文学艺术规范与文学类型这两个概念并不能完全等同,毕竟结构主义和类型学研究各自有其发展轨迹;我们关注的是米列娜在其小说类型学分析中所体现的结构主义思维方式。

米列娜对《浮生六记》以及晚清通俗小说都作了类型学分析。在确认《浮生六记》的类型时,米列娜提出“文学类型的主要特征是对母题的特定选择,以及将它们组织成一个结构整体的独特模式”。其中特定的母题应当属于内容层面,对母题的独特组织模式则属于形式层面。作者将一个或若干母题充实、组织成为一部作品的具体方法,可能才更是其作品创新意义和演化价值的来源——这往往体现为对原有的类型成规、文学艺术规范的反叛。

米列娜发现《浮生六记》的中心主题和情节结构模式都与典型的自传文学不符。它放弃了传统的“家庭”这一母题,代之以个人的私密爱情主题,并通过精心结撰,形成了系统化、结构化的情节模式。托马舍夫斯基就认为,“类别的特征,即组织作品的结构的手法”,是作品的主因素。捕捉到这个主因素的流转变动,就可以了解文学结构的演化;也就是穆氏所说的在历时的层面上,随着一系列作品的出现,结构内元素相对联系和相对重要性的不断变化。^③米列娜在追溯《浮生六记》创新动力来源时,分析了自传、笔记以及唐、宋诗等传统文学体裁与《浮生六记》的渊源。这已经是在历时的文学结构框架中评估《浮生六记》的演化审美价值,体现出布拉格结构主义对文学结构的历时性变化的关注。

米列娜还从语义类型分析出发,以什克洛夫斯基在分析 19 世纪以前的欧洲小说时所总结出的“串联”情节模式为理论基础,对晚清小说进行

结构分析,证明“插曲式”中国小说与西方前现代时期的作品一样,在看似松散的插曲下有一潜在的结构;通过特殊的统一原则组织为一个整体,从而扭转了以往学界以“插曲式”断定中国传统小说艺术水平低下的观点。米列娜以什氏针对西方小说现象所归纳出的理论,揭示出中西方小说在诗学品格上的相通性,从而打破了以往以西方文学为中心的一元价值取向,对晚清小说做出了更合理的评价。

(三)对文化结构的整合和对“结构间性”的发掘

陈国球教授认为,穆卡若夫斯基对文学演化中普遍存在的内有质性的阐释只是理论的初阶,其最终目的是“建立诗歌的结构与文学以外的现象的关联”。但这种关联的建立必须立足于文学结构自身,而不是在诸如社会思潮、经济状况等文学外现象与文学现象之间任意地建立联结关系,默认文学结构被动地接受影响而发生变化。传统的外部研究方法,往往将社会发展情况、作家生平经历等与作品分析生硬地糅合到一起,似乎可以自然而然地由此及彼,而不需要对这些现象之间的关系进行谨慎分析。布拉格结构主义对结构间关系的重视在此处体现出优势。穆氏将文学与其他文化结构纳入一个较高层次的结构,这一高层结构中的子结构的演化受到其他子结构的影响,结构内外的不同层次的各种因素的变动和位移,都有可能引发结构内秩序的变化,但“任何一个系列的特殊功能都不是由它对其他系列的影响所决定的,而是相反,由这个系列本身力求保持自主的倾向所决定”。^⑥穆氏对于文学结构演化与文学外结构影响之间关系的论述,既摒弃了传统社会历史批评对“文学自主发展的否定”,又修正了早期形式主义“把文学过程置于真空之

① Milena Doleželová-Velingerová and Lubomír Doležel, “An Early Chinese Confessional Prose”, p.139.

[俄]鲍·托马舍夫斯基:《主题》,《俄苏形式主义文论选》,第 270 页。

Ян Мукаржовский, “Структурализм в эстетике и в науке о литературе”, Ян Мукаржовский: Исследование по эстетике и теории искусства, С.259.

[加]米列娜:《晚清小说情节结构的类型研究》,[加]米列娜编:《从传统到现代:19 至 20 世纪转折时期的中国小说》,伍晓明译,北京:北京大学出版社,1991 年版,第 34-37 页。

陈国球:《结构中国文学传统》,第 5 页。

[捷克]扬·穆卡洛夫斯基:《什克洛夫斯基〈散文论〉捷译本序言》,《世界艺术与美学(第七辑)》,第 36 页。

中”的片面性,将文学事实的生成视为“结构内部运动和外部干涉”共同作用的结果,强调一种动态的平衡。

如前所述,穆氏在讨论文学与社会中其他现象结构的关系时,认为文学与“科学、政治、经济、社会阶层、语言、道德和宗教等”独立发展的系列既有各自的自主性,又互相影响。穆氏所列举的诸多文学外结构与文学结构的关系的紧密程度显然不是相同且一成不变的,试图全面而详尽地描述每一种关系的演变也难度过大,这就需要研究者根据研究对象的具体发展情况和研究现状的不足,在众多结构中选择若干种,探究其与文学结构的互动过程。

米列娜认为文学研究中的历史与社会方法“与时刻变迁的政治环境联系得太紧密了”,因此对之保持警惕,而将研究范围主要限定于社会文化背景因素,并注重论述这些因素与文学现象的联系。米列娜坚信,文学研究“应该从对个别作品的文本分析开始,如此方能为社会历史方面的研究打下坚实的基础”^③。文学研究一旦脱离文本,或是不以科学的方法对文本进行客观、严密的分析,那么所得结论的可靠性和全面性会大大降低。因此,米列娜以文学结构为中心,根据其内部的形式与结构转换情况,由内而外追溯至文化因素在转换过程中起到的作用,最后揭示新的文学结构的形成过程。

在讨论中国现代白话文学的发展时,米列娜首先梳理了白话文成长为民族语言的过程,又比较了晚清时期同样面临巨大转折和挑战的“新诗”“新剧”和“新小说”在语言、形式、风格等方面发展情况的差异,指出白话小说自身在18世纪时已经成长为一种较成熟的文学类型,且与西方小说在主题

方面共通性较强。因此,无论是白话小说的“西化”还是域外小说的“本土化”(如“林译”系列作品)都不同于诗歌、戏剧的艰难处境。

值得注意的是,在中国文学现代化进程中,中国与日本或西方各国的密切互动是不可忽略的事实,如何在近现代以来复杂的国际背景下定义中国文学与域外文学的关系就成了至关重要的问题。米列娜在这一问题上也与穆卡若夫斯基采取了相近的立场,即强调来自结构外部的多重影响在进入结构内部的过程中也会受到结构自身能动性的作用。如果与原本结构相适应,就能对原有结构产生强烈冲击,并融入原有结构从而产生新的结构,反之则无法改变原有结构的本质。这一观点在米列娜对晚清诗歌、戏剧和小说发展情况的对比分析中体现得相当明显。正如穆卡若夫斯基所言,即使坚持结构发展动力内在性的假设,也需要考虑结构与其他结构的联系;但结构自身的内在惯性与外部影响之间始终存在对抗与张力。

此外,米列娜在分析西方现实主义创作原则进入中国的历程时指出:

中国现代现实主义文本被大量地主观化了,沿着突出的传统平行原则组织起来,并被一些表面上在中西方文化中相同,但在两种文化的符号系统中具有不同意义的符号所浸透。因此,最终的结果是(创作出)具有深刻象征意义的艺术文本,但同时又能以现实主义的姿态示人。不同的意义是由读者解读文本的方式产生的;如果读者熟悉中国文化体系的符号学,那么文本就是多义性的;如果读者不熟悉,那么文本只揭示了部分信息,显得“现实”。^⑥

① [捷克]扬·穆卡洛夫斯基:《什克洛夫斯基〈散文论〉捷译本序言》,《世界艺术与美学(第七辑)》,第36页。

张丽华:《文本世界的探寻者——专访米列娜教授》,郑文惠、颜建富主编:《革命·启蒙·抒情:中国近现代文学与文化研究学》,北京:生活·读书·新知三联书店,2014年,第147页。

同上。

Milena Doleželová-Velingerová, "The Origins of Modern Chinese Literature", in Merle Goldman, ed., *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge: Harvard University Press, 1977, pp.24-26.

Jan Mukařovský, "Aesthetic function, norm and value as social facts (excerpts)", p.285.

Milena Doleželová-Velingerová, "Editorial: The Geopolitics of Signs", *The Semiotic Review of Books* 2, no.3 (1991). pp.1-2.

米列娜在此强调了中国文学结构固有的传统对外来元素的改造能力,进一步突出了结构自身的能动性,并且从接受的角度指明身处不同文化传统或规范背景下的读者群体,会在所谓的“现实主义”作品中召唤出不同的审美客体,对作品的类型定位也会有所差异。

无论是强调要在中西比较文学研究中合理地安排比较的对象,还是对近现代以来中外文学结构互动中“结构间性”的发掘,可以说,在米列娜的中国文学研究中,始终可见布拉格汉学派一向秉持的“以中国为中心”的文学观。这使得米列娜的汉学研究路径不同于西方中心主义模式下的“冲击—反应”论,而是能够恰到好处地运用布拉格结构主义理论,探究中国本土文学传统与外来文学传统之间的互动与张力关系。

从单部作品的内部结构分析,到对文学传统结构演化的阐述,再到对文学作品产生的文化结构的整合研究,米列娜贯彻了布拉格结构主义的文学研究理念,从纵横不同的维度和内外兼修的视角,对中国现代文学的发生做出了精彩的论述,得出了令人信服的结论。布拉格结构主义赋予了米列娜宽广的研究视野、独特的研究角度,使她的研究在当时欧美中国文学研究领域别开生面;同时,她的研究也可以作为布拉格结构主义文论的实践范本,深化我们对于这一理论的认识。米列娜能在纷繁错杂的文学现象中,寻找到具有价值又长期被忽视的研究对象,在对中国文学的现代性研究这一领域中开辟若干新方向并取得一定的成果,并为后来者提供了一条可资借

鉴的研究思路。这足以反映出其所运用的布拉格结构主义研究方法及其研究路径的科学性、适应性,而这种适应性就来源于布拉格结构主义所倡导的开放的、动态的系统和结构观念。在此背景下,米列娜深刻认识到“文学”之“文”这一概念在传统中国所具有的丰富内涵——包括“所有书面文本,如历史、哲学,尤其是儒家经典”,从而关注到清末民初的学者对文学史书和百科辞书的编撰。米列娜从具体的文学史和百科全书文本入手,探索其体现出的现代性特征,由此展开对国人于传统到现代的转折时期对启蒙知识的接受和思维方式的转型情况的勾勒,丰富了其文化结构层面的研究。^③

六、结语

尽管有学者认为,布拉格结构主义方法虽然预设了结构的存在,但对结构如何形成的问题往往无能为力;同时,在系统观念的主导下,布拉格结构主义更重视语境而非具体的美学作品,以至于将作品视为一种理论性的存在忽视了其现实性。这些评价的着眼点在于布拉格结构主义作为一种理论资源,与批评实践的脱节。公平地说,在广阔的文化系统中考察作为“诸系统之系统”的文学结构的形成与演变,想要做到“算无遗策”,将每一种可能影响到结构变动的因素都纳入考量;哪怕只是聚焦于一个时期,也实在是一项太过巨大的工程,这或许需要穷数代学者之力才能相对圆满地完成。理论与实践的紧密结合,

① 参见张勇:《以中国为中心的文学观——布拉格汉学派的中国现代文学研究》,《兰州学刊》2016年第8期。

Milena Doleželová-Velingerová, “Understanding Chinese Fiction 1900–1949”, in Milena Doleželová–Velingerová ed., *A Selective Guide to Chinese Literature 1900–1949. Vol. 1. The Novel*, Leiden: E.J. Brill, 1988, p.7.

参见 Milena Doleželová–Velingerová, “Literary Historiography in Early Twentieth–Century China (1904–1928): Constructions of Cultural Memory”, in Milena Doleželová–Velingerová and Oldřich Král eds., *The Appropriation of Cultural Capital: China’s May Fourth Project*, Cambridge: The Harvard University Asia Center, 2001, p123–166. Milena Doleželová–Velingerová and Rudolf G. Wagner, “Chinese Encyclopaedias of New Global Knowledge(1870–1930): Changing Ways of Thought”, in Milena Doleželová–Velingerová and Rudolf G. Wagner eds., *Chinese Encyclopaedias of New Global Knowledge (1870–1930): Changing Ways of Thought*, Berlin and Heidelberg: Springer–Verlag, 2014, pp.1–28.

张勇:《以中国为中心的文学观——布拉格汉学派的中国现代文学研究》,《兰州学刊》2016年第8期。

[美]巴利 P. 舍尔:《布拉格学派述评》,《现代斯拉夫文论导引》,第330–331页。

离不开批评家对理论的具体运用。继普实克之后,米列娜成为布拉格汉学派的中坚力量,他们的研究都未堪称完美,甚至饱受争议。尤其是普实克,学界无论是批评其对于“抒情”的定义过于“疏阔”、对于文学从传统到现代的动态转化过程的论述较为“简单化”,还是在论述那场著名的“普夏之争”时指责普实克的左翼立场使之模糊理想与现实的界限,而普实克所论述的“文学结构”亦只存在于想象之中难以实证,^③都是质疑的成分居多。但是从另一个角度来看,布拉格汉学派当时之所以能够引领欧美中国现代文学研究的浪潮,并初步建立这一学科的基本框架,就得益于他们在坚持布拉格结构主义文学思想过程中所展现出来的学术视野和思想光芒。20世纪60年代以后,法国结构主义开始兴盛,结构主义研究的重心从布拉格转移到巴黎。没有致力于形成完整文学理论框架的布拉格结构主义作为结构主义发展史上的重要一环逐渐被忽

略。20世纪70年代开始,布拉格汉学派也遭受重创,普实克及一众研究者被驱离捷克东方研究所,再难回复当年辉煌。而与此同时,西方文艺理论却如大江浪潮,新见层出不穷。这些都成为布拉格结构主义渐被遗忘的重要原因。如今,当我们重新梳理结构主义的发展谱系,布拉格结构主义的科学性仍然显而易见,其理论思想对法国结构主义的启示作用,对文学作品和文学现象的强大阐释能力,尤其是其结构性的文学史观对文学史研究和写作的启示,至今都仍然值得我们学习和重视。布拉格结构主义在一定程度上呼应了马克思主义理论及其文学发展观,关于这一点,将另外撰文讨论。但不可否认的是,布拉格结构主义文论与马克思主义一定程度上的契合,可以成为我们建构当代中国马克思主义文艺理论的有效资源,具有深入研究的价值和意义。

作者简介:余冰清,安徽大学文学院文艺学专业在读博士生,主要研究方向为比较诗学;刘云,安徽大学文学院博士生导师,主要研究方向为比较诗学。

① [美]王德威:《抒情传统与中国现代性:在北大的八堂课》,北京:生活·读书·新知三联书店,2018年版,第15页。
陈平原:《小说史:理论与实践》,北京:北京大学出版社,1993年版,第51页。
陈国球:《“文学批评”与“文学科学”——夏志清与普实克的“文学史”辩论》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》2011年第1期。