

# 蒂尼亚诺夫的戏仿理论初探

孙 焯

**【提 要】**戏仿理论是尤里·蒂尼亚诺夫学术生涯的起点,也是他早期学术探索的一个重要课题。蒂尼亚诺夫一方面把戏仿看作狭义的文学体裁和独特的文学手法,建立起一套如“二重格局”、“戏仿”、“戏仿性”、“戏仿个性”等关于戏仿的理论话语;另一方面,他把戏仿看作一种广泛的文学现象,结合与戏仿相关的其他文学现象思考文本之间的呼应关系,观察文学史的演变规律。对于蒂尼亚诺夫而言,戏仿已非单纯的风格、手法、体裁之变体,它已然成为集诗学、美学、文学史概念于一体的元概念。

**【关键词】**尤里·蒂尼亚诺夫 戏仿理论 形成 特点

〔中图分类号〕I0〔文献标识码〕A〔文章编号〕1000-2952(2017)01-0089-07

尤里·尼古拉耶维奇·蒂尼亚诺夫(Юрий Николаевич Тынянов, 1894~1943),俄罗斯文艺理论家、文学评论家、作家、翻译家,俄罗斯形式论学派的主要代表人物,与什克洛夫斯基、艾亨鲍姆一并被称为“俄罗斯形式论学派的三驾马车”。1918年,蒂尼亚诺夫正式加入“诗语研究会”(ОПОЯЗ,简称“奥波亚兹”)。这一学会侧重于对诗歌语言和文学形式问题的研究。然而,与该学会的其他代表人物不同,蒂尼亚诺夫的理论探索并未局限在文学的形式研究层面,他的学术思想体系清晰、结构严整、富于动态,从而使他的理论具有开放性和对话性。

其中,戏仿理论就是最为典型的代表。戏仿理论是蒂尼亚诺夫学术生涯的起点,也是他早期学术探索的重要课题。蒂尼亚诺夫一方面把戏仿看作狭义的文学体裁和独特的文学手法,建立起一套关于戏仿的理论话语(如“二

重格局”、“戏仿”、“戏仿性”、“戏仿个性”等);另一方面,他把戏仿看作一种广泛的文学现象,结合与戏仿相关的其他文学现象(如引用、模仿、风格模拟、类似物联想等)思考文本之间的呼应关系,观察文学史的演变规律。弗·诺维科夫曾把蒂尼亚诺夫的戏仿理论比喻成生物遗传学中的果蝇研究,他在《新视野(关于尤里·蒂尼亚诺夫的书)》这本书中介绍了蒂尼亚诺夫的主要学术思想。在谈及蒂尼亚诺夫的戏仿概念时,他这样写道:“其貌不扬的果蝇曾因其成效性和多变性而引发生物遗传学家的兴趣。作为实验性对象,它帮助人类建立起染色体遗传理论,这一理论随后被推广到远为复杂的人体研究中。对于蒂尼亚诺夫而言,戏仿就是果蝇,在戏仿的结构本身发生着文学的世代冲撞。”<sup>①</sup>这样,戏仿在蒂尼亚诺

<sup>①</sup> В. А. Каверин, В. И. Новиков, *Новое зрение*. Москва: Книга, 1988, с. 86.

夫理论视野下就从具体的诗学手法转变为文学演变的基础模式。

由此可见，戏仿理论是蒂尼亚诺夫文学史研究的一个起点和突破口。要想准确地理解和全面地接受蒂尼亚诺夫的文学演变思想，首先需要理解其视野下狭义的戏仿理论，即回溯其戏仿理论的形成过程并梳理蒂尼亚诺夫戏仿理论的主要特点，这是我们走入蒂尼亚诺夫戏仿理论乃至其文学演变理论世界的首要阶段。

### 一、戏仿理论的形成过程

蒂尼亚诺夫从学生时代起就开始关注戏仿现象，他曾在温格罗夫教授的研讨课上写过一篇论普希金戏仿作品（《颂诗——呈德·伊·赫沃斯托夫伯爵阁下》）的报告（1916~1917年）。这篇报告后被蒂尼亚诺夫加以修改并收入《仿古者与普希金》一文中（《仿古者与普希金》，第21节）。随后，蒂尼亚诺夫开始逐渐转向戏仿的理论探索阶段。他在1919~1920年间开设了一系列与戏仿相关的课程。如1919年他在文学家之家讲授“历史与戏仿理论”课程；自1920年10月起，他开始在艺术之家的文学室开设“文学中的戏仿”课程。在此期间，蒂尼亚诺夫不断整理思路。从1919年起，他开始着手写《论戏仿》。虽然这篇文章未能最终完成，但它与蒂尼亚诺夫的课程内容紧密相关，见证了其阶段性的思想成果。在这篇文章中，蒂尼亚诺夫重点考察了戏仿的运作机制，他把文学作品视为有机的统一体，而戏仿则通过破坏这个有机体实现诙谐的目的。不过，在那个阶段，文学作品在蒂尼亚诺夫的观念中仅呈现为一种封闭的、自足的结构，戏仿则作为文学作品内在规律的破坏者出现，戏仿与戏仿物还是两个单独的个体，它们之间千丝万缕的关联性还未能得到揭示。

1921年，蒂尼亚诺夫发表诗学著作《陀思妥耶夫斯基与果戈里（论戏仿理论）》。这是他

加入诗语研究会之后正式发表的第一篇学术著作，它是对该学派（“奥波亚兹”）学术思想的一次补充和丰富。蒂尼亚诺夫在肯定陀思妥耶夫斯基与果戈里在文学风格上具有相似性的前提下，提出了一个新发现：陀思妥耶夫斯基《斯捷潘奇科沃村》中的主人公福马·奥皮斯金是对《与友人书信选》中果戈里形象的模仿——不是简单地模仿，而是隐含着性格微差和作家声音的戏仿，是对前文本的背离，正是这种背离手法催生出新文本的独特性。在这篇文章中，蒂尼亚诺夫不仅重新系统阐述了戏仿的形成机制，还推翻了自己此前在《论戏仿》（1919年）中所作的关于“戏仿具有诙谐性”的论断。从这篇文章的观察视角和论证手法可以看出，蒂尼亚诺夫已经能够把握文本之间、作家之间的关联性。从这个阶段起，蒂尼亚诺夫的戏仿研究开始超越封闭的文学作品观，他的研究视角在多个文本、风格、体裁之间实现自由转换。戏仿在他的研究视野中“活”了起来。

1929年，蒂尼亚诺夫计划与国家出版社（Госиздат）合作出版一本诗歌戏仿文集《虚假的诗歌》，并为该文集撰写序言。遗憾的是，国家出版社后来将这本文集转给“Academia”出版社，而后者又未能与他在经费问题上达成一致。因此文集的出版工作进展缓慢，导致该文集最终仅采用了原序的缩减版。原序则被收入1977年版的蒂尼亚诺夫著作集《诗学·文学史·电影》中，取名《论戏仿》。蒂尼亚诺夫认为，这篇文章是对其戏仿研究成果的一次“总结”和“深化”。<sup>①</sup>文章系统探讨了戏仿的诙谐性、指向性等问题，清理了戏仿与模仿、变体等相关文学现象的具体关系，区分了戏仿与戏仿性的根本差异，提出了“戏仿个性”的概念，最后又将对戏仿的思考上升为对文学演变的思考。

<sup>①</sup> 参见 Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*. Москва: Наука, 1977, с. 540.

## 二、蒂尼亚诺夫戏仿理论的主要特点

蒂尼亚诺夫并没有按照传统模式开始戏仿研究，他也从未对戏仿进行过精确界定。戏仿理论在其观念中并未停留在封闭的、自给自足的状态。需要指出的是，蒂尼亚诺夫的戏仿研究更像瞄枪打靶。他善于在戏仿研究中发现“异类现象”和“边缘现象”，针对学界对戏仿的“自动化”认知进行质疑和反驳。《陀思妥耶夫斯基与果戈里（论戏仿理论）》和《论戏仿》是两篇具有代表性的戏仿研究成果，它们具有相同的阐述方式：先提出论点，然后产生质疑，引发争论，之后援引实例加以反证，最后在例证的基础上提出新的理论观点。可见，蒂尼亚诺夫的戏仿研究具有极强的解构和建构意味，他的理论思想是对话的、假设的、开放的。与其说他是在创建一套新的戏仿理论，不如说他是在检视和清理陈旧的戏仿理论。总的来看，蒂尼亚诺夫的戏仿理论有以下几个主要特点：

### （一）二重格局（двойной план）的提出

蒂尼亚诺夫的“二重格局”指在广义的戏仿现象（或曰模拟现象）中必然存在两种格局：戏仿（模拟）和被戏仿物（被模拟物）。被戏仿物就是戏仿的客体。“二重格局”是戏仿（пародия）和风格模拟（стилизация）的共享机制，“它们二者都具有双重生命：在作品的格局之外伫立着另一个被模拟或被戏仿的格局”。<sup>①</sup>

总的来说，蒂尼亚诺夫借“二重格局”思想解决了与戏仿相关的两大问题。第一，他通过区分两种格局之间的不同关系厘清了戏仿和风格模拟的本质差异。他在《陀思妥耶夫斯基与果戈里（论戏仿理论）》中写道：“戏仿中的两个格局之间必定出现脱节和错位现象……在风格模拟中不存在这种脱节，相反地，两种格局彼此之间存在一致性：风格模拟的一方和透过它显现出的被模拟的另一方。”<sup>②</sup>第二，他注意到第二格局在二重格局机制中意义重大：“只有

当透过作品显现出第二格局、被戏仿的格局时，戏仿才会存在；这个第二格局越是狭窄、确切、有限，作品的一切细节就越是带有明显的双重差异，就越是容易让人以双重视角来接受，戏仿性就越强。如果第二格局放大至‘风格’这一普遍概念，戏仿就会变成流派辩证更替的诸元素之一，就会与风格模拟相交错……如果第二格局——就算甚至是确切——存在，但由于没有进入文学意识之中而未被发现……那么，自然，戏仿会被放在单格局中加以接受，仅从戏仿的构成方面加以接受，就是说，像一切艺术作品那样被加以接受。”<sup>③</sup>因此，脱节与错位是戏仿区别于风格模拟的本质特征，而戏仿性的强度则取决于第二格局的范围。蒂尼亚诺夫在《陀思妥耶夫斯基与果戈里（论戏仿理论）》中援引了陀思妥耶夫斯基的小说《舅舅的梦》中的两处片段，他通过具体的文本分析清晰地展示出风格模拟与戏仿的本质差异以及在它们之间建立过渡关系的可能性：

玛丽雅·亚历克山德罗夫娜·莫斯卡列娃，当然是莫尔达索夫城里的第一夫人，而且这一点是毫无疑问的。她总是摆出那么一副神气，仿佛无求于人，恰恰相反，大家反而有求于她似的……这种需要就是手腕高明的表现……她知道有关莫尔达索夫城某人的这样一些至关重要的丑事，要是她在适当的场合下说出来，并且象她所擅长的那样加以证实，在莫尔达索夫就会发生里斯本地震……譬如，她善于用某一句话置对方于死地，使他痛苦不堪，完全毁灭……大家知道，这种特点已是最上层社会的属性……在某个方面，人们甚至把

① Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 201.

② Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 201.

③ Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 212.

玛丽雅同拿破仑相比。自然，这是她的仇人在揶揄，只是一种讽刺，而不能当真……您还记得吧？在我们这里，大约一年半以前……发生过一桩多么丢丑的事情。<sup>①</sup>

陀思妥耶夫斯基的这段描写在语言风格上具有果戈里式的诙谐风格。陀思妥耶夫斯基在这里再现了果戈里营造诙谐的几种具体手法，如：相邻的两个句子都以同一个词语结尾（“нуждается” — “нуждаются”）、夸张、使用语言色彩递增的同义词（“убить, растерзать, уничтожить”；“замято, затушено”；“ободрил, освежил”，“туманно и неясно”）、用外来语增强诙谐的意味（“капитальные и скандальные вещи”）等。可见，这段描写可被归入典型的风格模拟范畴。尽管陀思妥耶夫斯基的语言风格与果戈里的语言风格形成两种格局，但这两个格局在这段引文中呈现一致关系。

然而，两种格局的一致关系却在章节的结尾处被打破，一致性变成风格的错位或位移：

知音的读者所读到的一切，只是我五个来月前由于深受感动而写的……我曾想对这位极好的夫人写一些类似恭维的话，把所有这一切以给朋友的开玩笑的书信形式描述出来，并且拿那些曾在古老的、黄金的——但谢天谢地——一去不复返的时代发表于《北方蜜蜂》和其它定期刊物上的书信为蓝本。<sup>②</sup>

按照蒂尼亚诺夫的“二重格局”思想，陀思妥耶夫斯基在该章末尾对第二格局的范围加以限定，尽管被点明的第二格局是虚假的。<sup>③</sup>“以给朋友的开玩笑的书信形式”这句话则表明陀思妥耶夫斯基有意与果戈里拉开距离、形成对照，第二格局与第一格局的位移关系由此确立。这样，风格模拟就被巧妙地过渡为戏仿。而假使作者没有在最后补充这段“画外音”，那

么读者势必会把有关莫斯卡列娃的描写片段理解为风格模拟现象。因此，第二格局的范围对于读者确定戏仿的存在尤为重要。

另外，如果第二格局被完全忽视，戏仿的机制将不复存在，那么作品就会被作为独立的格局加以接受。倘若读者对果戈里的风格不甚熟悉，他们甚至有可能把陀思妥耶夫斯基的这段描写理解成单个格局，这种理解的后果将使作者的戏仿手法和预期的艺术效果遭到瓦解。

事实上，蒂尼亚诺夫的“二重格局”思想没有局限于封闭的文本理论内部，而是将作者、作品、读者三个方面有机地联系起来：首先，二重格局的机制使作者的艺术手法浮出水面，而“手法”又是作者艺术观的载体，“手法”的裸露使作者视角被间接地展示出来；其次，作品之外的文本（风格、手法、人物形象、作品等一切可被称为“文本”之物）形成第二格局，它与第一格局的结构安排形成对照，两个格局在契合与错位的辩证关系之间形成一种张力，这就使新作品的艺术深度与预期的美学效果得到完美体现；再次，从读者接受的角度来看，“二重格局”呼唤读者的文学经验和联想意识，这种格局使作品带有自动筛选受众的功能，对第二格局意识不足会导致戏仿意味的削弱和作品世界的失落，而对第二格局的无意识则会导致双重视野简化为单一视点，作者的审美趣味和作品的艺术世界会遭到完全遮蔽。

## （二）对于诙谐性的质疑

如果说蒂尼亚诺夫的“二重格局”思想一经提出便得到学界的广泛认可，那么他有关

① 译文出自陀思妥耶夫斯基：《舅舅的梦》，郭奇格译，《陀思妥耶夫斯基中短篇小说选》，人民文学出版社1982年版，第383、384、386页。

② 译文出自《舅舅的梦》，《陀思妥耶夫斯基中短篇小说选》，第388页。

③ 蒂尼亚诺夫在《陀思妥耶夫斯基与果戈里（论戏仿理论）》中写道：“作者给出的戏仿对象是假的：尽管在《北方蜜蜂》上也曾刊登过《致友人的书信》，但这些书信不是以果戈里的笔体写就的。”（参见 Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 211.）

“诙谐性不是戏仿的本质”之论断却招致许多反对的声音。我们在上文中提到，蒂尼亚诺夫曾认为戏仿必然是诙谐性的，在他1919年所著的《论戏仿》中曾记录有以下观点：“戏仿——是以其他作品为客体的诙谐作品或一类作品。”<sup>①</sup>后来，他在《陀思妥耶夫斯基与果戈里（论戏仿理论）》中自觉地批判了自己的早期观点：“诙谐——通常是伴随戏仿的一种色调，但绝不是戏仿性本身的色调。作品的戏仿性可能褪去，但是色调还在。”<sup>②</sup>20世纪20年代末，当蒂尼亚诺夫再次翻阅自己1919年的文章时，他又在文章手稿的最后一页做出更正：“整体的观点是不正确的，例子呢？”<sup>③</sup>《论戏仿》（1929年）这篇文章可以看作是对这个问题的正面回答。蒂尼亚诺夫在这篇文章中援引了许多反驳戏仿诙谐性的例子。研究者在由卡维林保存的蒂尼亚诺夫手稿中找到更加明确的论断：“戏仿的非诙谐性；诙谐性越强，戏仿性越弱。”<sup>④</sup>

支撑蒂尼亚诺夫反驳戏仿之诙谐性的材料主要是语言优美、技艺高超的文学作品，如：阿克萨科夫（Аксаков）在剧本《奥列格在君士坦丁堡城下》（《Олег под Константинополем》）里的诗作《基辅人之歌》（《Песня Киевлян》），还有波列伏依（Полевой）和帕纳耶夫（Панаев）的诗作等。尽管这些诗歌被创作者本人认定为戏仿之笔，但它们节律优美、手法纯熟，读来令人心驰神往，全无诙谐之意味。蒂尼亚诺夫把此类“技艺精湛”的戏仿现象比作剧院里杂耍小丑对杂耍艺人的戏仿：小丑的技艺越是灵活，越是接近被戏仿者的功力，他的表演就越是精彩；同时，与普通艺人相比，小丑需要更加全面和多样化，他一人必须能够胜任多个节目；而与普通艺人的根本差异在于：杂耍小丑总是直到节目尾声才故意“发生失误”，并借此来表明自己的戏仿本质。

蒂尼亚诺夫沿着对戏仿之诙谐问题的探讨展开两点思考：第一，既然我们否定了作为戏仿之绝对特征的诙谐性，那也就等于模糊了模

仿与戏仿的界限，当我们面对你中有我、我中有你的非诙谐的戏仿现象时（某种程度上可以看作高超的模仿现象），应该如何对之加以界定和区分？第二，既然诙谐不是戏仿问题的实质，那么，在具有诙谐色彩的戏仿中（大部分戏仿都具有诙谐色彩），什么才是问题的实质？

针对第一点思考，蒂尼亚诺夫认为，模仿、戏仿等一系列相关的变体现象之间具有十分细微的差别。它们关系微妙，有时可以轻易地完成相互转换。要想对它们加以严格地区分是件很困难的事情。在这种情况下，他提倡使用“перепесень”（旧调重弹）这个词语来涵盖此类现象。“旧调重弹”泛指在戏仿过程中产生的对自己的、对他人的诗歌所作的一切变体。

针对第二点思考，蒂尼亚诺夫认为，相较于诙谐性，戏仿的欺骗性（обманчивость）和指向性（направленность）能够更加鲜明地凸显戏仿的本质特征。欺骗性和指向性其实暗指作品预先被置于某种关联性之中，或是与某一作品，或是与某一文学体系，或是与言语系列，或是与其他社会系列相关。一旦把作品置于这种关联性中，指向性就会显现出来，然而第一眼寻找到的指向性有时会是掩人耳目和错误的，在这一指向性下掩藏着真实的戏仿对象。蒂尼亚诺夫把这类情况称为“戏仿对象的转移问题”（переадресованная пародия）。此时，戏仿作品就表现出它的欺骗性特征。也就是说，在这种情况下，作品的戏仿痕迹被隐藏得很深，不易得到辨识。

（三）戏仿与戏仿性的区分（пародийность и пародичность）

戏仿性（пародичность）是一种与戏仿

① Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 539.

② Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 226.

③ Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 539.

④ Ю. Н. Тынянов, *Поэтика, история литературы, кино*, с. 539.

(пародийность) 极为接近、也极易与之发生混淆的现象。它是一种非常普遍的现象。戏仿性通常以某部作品为模板塑造新的作品。许多讽刺诗的作者喜欢借用普希金或莱蒙托夫的诗歌为模板表达自己的个人情感和社会诉求, 这就是典型的戏仿性现象。这些作者之所以选取名家的作品为模板, 不外乎是因为这些作品已经成为独特的文学符号, 而在这些文学典范的形式上进行再创作势必会借助典范的力量增强新作的影响力和传播力。同时, 这还是一种营造幽默的便捷方式, 而幽默又是讽刺诗常见的附带功能。不过, 在以戏仿性为主导的现象中, 对某部作品的具体指向性是缺失的, 戏仿形式被用于非戏仿功能。因此, 戏仿性现象(пародичность) 不可被归入戏仿(пародия) 的范畴。

与戏仿性相对的是戏仿(пародийность), 特指戏仿的功能。功能是区分戏仿和戏仿性的本质特征。如果说戏仿性(пародичность) 倾向选取符号化的文学典范, 以它们的形式为套式, 但在艺术手法和作品意义上没有与之建立任何联系, 空有戏仿的形式而没有戏仿的功能, 那么戏仿(пародийность) 在特定的文学体系下必然与被戏仿的文本具有某种紧密的联系。被戏仿的文本在二重格局中意义重大, 即使这个文本本身没有价值, 但在戏仿二重格局的烛照下, 这一文本却能充分体现出自己的特点和利用价值。

戏仿与戏仿性是两个体系概念, 跳出文学体系便无法理解这二者的含义。随着它们在体系中位置的改变, 它们具有相互转变的可能性; 如果戏仿作品与被戏仿作品之间的关系呈现契合与对立的辩证统一关系, 那么戏仿就和戏仿性完美地结合起来, 戏仿功能也不会转变成辅助性的戏仿形式。

#### (四) “戏仿个性”(пародическая личность)

戏仿个性是蒂尼亚诺夫在探讨戏仿理论时涉及到的又一个有趣现象。它指文学家的生动

个性在进入文学体系的进程中、在文学斗争的冲刷下不断变形, 最后成为一种特殊的文学现象——被普遍戏仿的对象。戏仿个性是介于文学主人公和现实人物之间的交叉现象。从一方面来看, 它源于生活中的真实人物而不忠实于这个人物的本源特点; 从另一方面来看, 他近似艺术世界中的主人公而又绝不是一种现成的、静态的形象。戏仿个性是文学体系多方力量共同作用的结果, 它与文学体系一样是变动不居的, 它是一个流动的概念, 是一个动态的过程。

蒂尼亚诺夫以赫瓦斯托夫公爵(Д. И. Хвостов) 为例阐释了“戏仿个性”的概念。赫瓦斯托夫公爵是19世纪初“俄语爱好者协会”的成员, 属于那个年代的三流诗人, 但他对自己的诗极为自信, 遇到任何事情总要发表一番言论, 始终积极地活跃在俄国诗坛上。事实上, 赫瓦斯托夫公爵只是“俄语爱好者协会”中受到文学攻击的众多代表之一, 他作为“戏仿个性”“脱颖而出”是由其特殊的社会地位和个性特点所致。不同的文学家把他作为戏仿的主人公从一个文学体系移入另一个文学体系。在文学体系(文学时代)的“孵化”下, 赫瓦斯托夫公爵的本真形象变得面目全非, 他逐渐成为一种具有特定形象的主人公, 逐渐成为某类戏仿作品的中心, 他开始代表一种独特的戏仿风格体系。

遗憾的是, 蒂尼亚诺夫在后期的研究中没有继续深入探讨“戏仿个性”这个课题。其实, 在他的许多理论著述中经常出现像“文学个性”、“受排挤的人物”这样的主题。这些主题和“戏仿个性”有许多共通之处。它们是作家生平研究与诗学研究的交合地带, 它们位于作品研究与作者研究的边界位置, 此类主题研究最能鲜明地体现出文学系列和文学外系列的相互作用关系。这些主题在蒂尼亚诺夫的研究视野中不是单纯的诗学问题, 它们还具有史学和人类学意义; 它们与具体的文学作品、风格、流派等概念具有同等重要的地位, 对于我们反

思文学史的演变规律具有宝贵的参考价值。这是蒂尼亚诺夫开启的一条新的研究传统，它尚待后人去延续、发展和丰富。

### 三、结语

纵观戏仿理论在蒂尼亚诺夫思想体系中的形成过程可以发现，随着研究的逐步推进，戏仿理论之内涵在不断地得到更正和细化，而其外延也在不断扩展。蒂尼亚诺夫的研究视角从对戏仿手法的具体分析转入对戏仿本质的深入探讨（有关戏仿是否具有诙谐性的讨论以及有关戏仿形式和戏仿功能的讨论），最后他又转入对戏仿现象的宏观考察。对于蒂尼亚诺夫而言，戏仿既是他的研究对象，也是他的研究工具，帮助他开辟新的学术领域和探索新的学术话语。在蒂尼亚诺夫的视野中，戏仿已非单纯的风格、手法、体裁之变体，而是一种集诗学、美学、文学史概念于一身的元概念。

#### [导师周启超教授点评]

百年前诞生的俄罗斯形式论学派是 20 世纪

文论发育的一个起点。“陌生化”理论，“文学性”命题，对百年来整个世界的文学研究、艺术研究、美学研究发生了且还在发生着十分深刻的影响。与之同样重要的，还有“戏仿”理论。

“戏仿”通常被视为后现代主义作家的一种手法。在蒂尼亚诺夫这里，“戏仿”则还是一种独特的文学体裁，一种独特的文学风格，“文学演变”的一个重要机制。蒂尼亚诺夫是从戏仿手法切入戏仿机理、戏仿功能的。

孙焯的这篇文章对蒂尼亚诺夫“戏仿”理论的基本要点，蒂尼亚诺夫这套戏仿理论话语（“戏仿”、“戏仿性”、“戏仿个性”）的建构路径，进行了比较清晰的梳理。这有助于我们对俄罗斯形式论学派理论建树的深度开采，更有助于我们对“戏仿”理论的多维度认知。

本文作者：中国社会科学院研究生院外文系 2014 级博士研究生

责任编辑：左杨

## A Preliminary Study of Yury Tynyanov's Theory of Parody

Sun Ye

**Abstract:** Yury Tynyanov's academic career started with the research of parody, which was an important topic in his early academic exploration. Tynyanov, on the one hand, considering parody as a literary genre in the narrow sense and a peculiar literary device, created a variety of theoretical discourses about parody (such as “double plan”, “parody”, “parodichnost”, “parodistic character”, etc.); on the other hand, he perceived parody as an extensive literary phenomenon. Combining parody with other related literary phenomena (such as quotation, imitation, stylization, reminiscence, etc.), he studied the correlative relationship between texts and observed the rules of literary evolution. For Tynyanov, parody was not simply a variant of style, device and genre, but a meta-concept implied in poetics, aesthetics and literary history.

**Keywords:** Yury Tynyanov; theory of parody; formation; features