

# 陀思妥耶夫斯基 诗学问题

ПРОБЛЕМЫ  
ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

米哈伊尔·巴赫金 (М.Бахтин) 著  
刘 虎 译



全国百佳出版社  
中央编译出版社  
Central Compilation & Translation Press

# 陀思妥耶夫斯基 诗学问题

米哈伊尔·巴赫金 (М.Бахтин) 著  
刘 虎 译



全国百佳出版社  
中央编译出版社  
Central Compilation & Translation Press

## 图书在版编目(CIP)数据

陀思妥耶夫斯基的诗学问题/(俄罗斯)巴赫金著;刘虎译.

—北京:中央编译出版社,2010.5

ISBN 978-7-5117-0331-6

I. ①陀…

II. ①巴…②刘…

III. ①陀思妥耶夫斯基(1821~1881)—小说—文学研究

IV. ①I512.074

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第084459号

## 陀思妥耶夫斯基的诗学问题

---

出版人 和 龔

策划编辑 蒙 木

责任编辑 高立志

编辑信箱 momofoto@Sina.com

责任印制 尹 珺

出版发行 中央编译出版社

地 址 北京西单西斜街36号(100032)

电 话 (010)66509360(总编室) (010)66509246(编辑室)  
(010)66509364(发行部) (010)66509618(读者服务部)  
(010)66161011(团购部) (010)66130345(网络销售)

网 址 www.cctpbook.com

经 销 全国新华书店

印 刷 北京金瀑印刷有限责任公司

开 本 787毫米×1092毫米 1/16

字 数 320千字

印 张 21.25

版 次 2010年6月第1版第1次印刷

定 价 48.00元

---

本社常年法律顾问:北京大成律师事务所首席顾问律师 鲁哈达

凡有印装质量问题,本社负责调换。电话:(010)66509618

## 译者前言

米·巴赫金（Михаил Михайлович Бахтина，1895—1975）是俄苏著名哲学家、语言学家和文艺理论家，一生颇为坎坷：他出生于一个没落的贵族家庭，十月革命后，其兄参加“白军”，失败后逃亡西方；巴赫金本人长期患骨髓症，于43岁时截去右腿；在斯大林大清洗时期，他被以莫须有的罪名逮捕并流放，晚年才定居在莫斯科。他一生无论在社会生活还是学术活动中都处于边缘地带，由此可知他的学术研究要克服多大的困难！幸好在他去世之前，他的大部分著作都已出版。本书是他的代表作，已成为学术经典，他在其中提出的复调小说理论和对话理论在世界上产生了很大影响，至今关于他的研究著作仍层出不穷。

巴赫金的著作大都有了中译本，本书也不例外。但经典著作常译常新，每一次新译都可能反映了新的学术经验和研究成果。这就是译者再译本书的原因。

对于本书的翻译来说，最大的问题是注释。原著中大量提到古希腊罗马及欧洲其他国家的文学现象、著作、人物，如果不加注释，则会给中国读者造成很大的阅读困难。例如，原著提到一个欧几里得，如果不加说明，读者会以为是那个创立了欧氏几何的数学家欧几里得，实际上不是一个人。还有色诺芬、塞内加，都不止一个。还有希波克底，倒是那个古希腊医学之父，但却是假托其名。还有许多知识背景，如果研究者不搞明白的话，研究起来难免隔靴搔痒。其次还有“名从主人”的问题。俄语属于西里尔语，与拉丁语有较大差距。如果直接按俄文译拉丁人名，很容易闹出張冠李戴的错

误，这就需要还原后译出。但是为了方便一般读者以及研究者，这些工作是不能不做的，否则就很难称得上是一部真正的学术译著。

此译本增加了大量注释，尽可能做到详尽而不繁琐，并编制了重要术语索引与人名索引。译者在这方面所做的工作量约占全部工作量的1/3。本书是对照英译本（*Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by Caryl Emerson, Manchester University Press, 1984）从俄文译出的，对于重要术语及疑难之点，均附上俄、英两种外文，以便读者查证。当然也借鉴了英译本的一些注释，这是需要感谢英译者的。

此外，译者感到英译本导言有一定参考价值，因此也译出附上。导言作者韦恩·布思（Wayne Clayson Booth, 1921—2005）是美国芝加哥大学教授，著名文学理论家，他的著作《小说修辞学》（*The Rhetoric of Fiction*, 1961）被誉为“20世纪小说美学的里程碑”。他对巴赫金的复调小说理论基本上持反对立场，认为不太像对小说形式的研究，更多地是一次哲学探索。译者比较倾向于他的看法，考虑到巴赫金所处的环境，他关于有平等权利的各方进行平等对话的复调小说理论，其背后隐藏着的是对思想自由与创作自由的呼唤，而这主要是一种意识形态价值。但这不影响本书的学术价值，见仁见智，读者自会分辨。

由于译者水平所限，错误在所难免，欢迎读者批评指正。

# 英译本导言

韦恩·C. 布思

巴赫金的著作充分证明西方对它的兴趣最近突然高涨是有道理的，要想懂得这一点，我们还得回到它的论题上来。当巴赫金失而复得，几经波折写下数千页惊人多样而又十分和谐的文字时，我们在西方能就意识形态与形式的关系说些什么呢？

形式批评家在开始这一点上都是对的，即意识形态批评家经常过于疏忽了：形式本身就是有趣味的，即使在最抽象的极端情况下。形状、型式、图案自身都具有吸引全人类的趣味——因而具有涵义。某些批评家所谓的“人类涵义”并不是必要的；没有什么比爱好抽象形式更见人类本性了。在纯数学中发现的或赋予的那种关系，跟我们在物理世界里所发现的或认为我们发现的那些形式一样，能被所有那些热衷于它们的人感到比纯粹的混沌更值得热衷，哪怕真正的混沌也有值得热衷、研究、“用公式表示”的意义。

形式批评家在研究人类所创造的形式时，会觉得我们对形式所抱的“纯粹的”、“抽象的”、“无关心的”兴趣是混乱的。艺术作品显然反映了我们对抽象的、或者说“无涵义”的形式的爱好，然而它们却经常承担着其他的趣味。原始的和现代的抽象绘画和抽象雕塑；无论是巴赫还是近代数学探索者创作的无标题音乐；复杂的文字游戏；任意拼贴的东西；建立在精确方程式上的电脑“艺术”，——这一切都证明我们有能力享受与任何似乎附着于意识形态之上的明显涵义无关的型式。即使是最枯燥的艺术品，其制作本身也会赋予它无论制作者还是接受者都会赋予它的、跟型式的纯粹构思不相同

的涵义。因此，每个形式批评家迟早都不得不跟这样的问题搏斗：怎样对待通常所谓“内容”的丑闻。

一个办法是公开跟涵义斗争，把它当作对形式的污染。当代无数批评家把艺术等同于清除涵义。这还不明白吗，我们愈是接近未被搞乱我们非艺术生活的实际兴趣所污染的、单纯的和纯粹的艺术观念，我们就愈接近那适合称为艺术的东西。无数的宣言在主张纯艺术，反对那种幼稚地在其反应中掺杂人类涵义的市侩：“问题不在于艺术家去画什么，而在于他们用美的形式去画”；“坚持要求情感和易唱的旋律的听众是敌人”；“不要问一个特定文学人物或作品是道德的还是不道德的，只问构思是否正确”。

在19世纪后期，佩特<sup>①</sup>等人已经告诉我们：一切艺术都渴求达到音乐的境界，在这种境界里，形式与内容是如此微妙地纠缠在一起，以至没有一个批评家能在它们之间划出一条界线。在当代，我们被告知，即使佩特的那些概念也不是充分严格的：艺术不是美的纠缠问题，因为其中没有“内容”可纠缠。音乐本身就完全渴求达到纯数学的境界——或者换句话说，去达到非学究的、非人为的自然音响形式。形式就是一切——或者像最新观点所表明的那样，语言就是一切。

任何公然主张一种提纯了的形式的人都面临着这样一个丑闻事实：一切实际存在的艺术作品都载有意识形态。当“信息”像《失乐园》、《B-小调弥撒曲》<sup>②</sup>和《荒原》里的宗教热情或者像大多数最佳20世纪小说对标题性、存在主义的强调那样露骨突出时，这种丑闻就格外鲜明了。但是艺术作品最大限度地掩饰它们的意识形态也同样令人尴尬；敏锐的批评家很容易就能表明，如果把清除涵义当作目标，那么艺术家最好把整个创作交给冷漠的机器。甚至放弃本身也可以让人探究其意识形态。当代整个艺术史在其发展中如果没有被过分糟糕地歪曲，那么可以被写成争夺首席提纯者地位、艺术家和批评家以未能清除延留的污渍为理由彼此挑刺的宏大竞争。

---

<sup>①</sup> 沃尔特·霍雷肖·佩特（Walter Horatio Pater, 1839—1894）：19世纪后期欧洲唯美主义运动代表人物。——译注

<sup>②</sup> 《B-小调弥撒曲》（B-Minor Mass）是巴赫的音乐作品，“B-小调”从巴洛克时代以来一般被认为主要表现消极顺从命运的宗教情绪。——译注

在所有艺术中，小说 (fiction)<sup>①</sup> 是最能抵制提纯冲动的。它是如此明显地由污渍所构成，以至艺术家从一开始就把它当作错误的事业而加以排斥：诗人在他们的教义中经常抨击纯粹的讲故事者，因为它坚守向读者提供“流畅阅读”的目标。一个小说作者常常追求非故事的诗歌境界。因为讲故事<sup>②</sup>这本身就是承认对纯形式的背叛，要做的事是通过某些方式去打碎故事：让书页散乱，由读者洗牌；按字母表顺序叙述每一件事；玩弄不同的文字游戏和和视角骗局，以提醒人们结构的错综复杂是唯一合法的兴趣；直言不讳地提醒读者，他们所看到的小说并不是由对人物的任何兴趣所“产生”的，那些人物毋宁说是由数字系统或随机方法产生的，例如洗过的牌或电脑。不过丢脸的是，一旦你给一个人物加上名字，并允许发生哪怕一个事件，读者就会以不可理喻的天真，对待他们就像对待人类境遇里的人那样，于是一切纯形式的效果都荡然无存了。

纯粹的形式主义在处理甚至最简单的小说时那种明显的无能，导致了这样一些倾向，即不是把意识形态看作丑闻，而是看作神秘之物。迷人的小说向我们展示复杂的真实：因为人类事件其本身并不是艺术，因而小说不像双重藏头诗，它显然是一种或多或少用人类事件做成的艺术。如果艺术多少要关注形式，如果形式就是把艺术跟生活区别开来的东西，而且小说的形式又是用生活原料体现出来的，那么我们要怎样来谈小说的艺术呢？

另一种处理丑闻的办法是接受它，降低形式兴趣，并把作品的形式与作品的意识形态等同，按照它们外观的真实或虚假来判断作品。总之，可以这样简单地取消艺术跟生活之间的界限，把每一件艺术作品当成直接的、原初的经验。尽管这种“市侩”观点有数世纪受到抨击的耻辱，但是它始终存在：存在于我们的学校的审查程序中；存在于并非只是专制制度下才有的某种政治批评中；存在于对性别歧视者和种族主义者作品的轻率抨击中（这类抨击具有对目标的合理关注）；存在于特定的道德和宗教批评家中，他们经

---

① 小说 (fiction)：布思这篇导言里谈到“小说”这个概念时交替使用两个词：fiction 和 novel，前者主要指一般意义的小说，后者主要指巴赫金谈到的陀思妥耶夫斯基创作的具体长篇小说。——译注

② 原文以斜体表示作者强调的重点，中文以黑体字表示。——译注



常会忘记自己曾宣称要尊敬艺术的独特价值，例如约翰·加德纳<sup>①</sup>的《论道德小说》。而且新社会学批评家或“新马克思主义”批评家多采用新诡辩形式的反形式主义。对于他们来说，一切艺术和一切批评都是“政治的”。他们觉得很容易证明，一切艺术作品都会表露出意识形态，只要去探究其意识形态。甚至空白画布、4分半钟的停奏、自我毁灭的机械、最简单艺术中纯粹的圆和球体和三角形，都不能逃脱它们的涵义：这些似乎最无害的游戏是一些人向另一些人提供的，因而就具有了它们的境况及其制作者在这种境况中的行为之涵义。这样一来，甚至最纯粹的形式本身也成为意识形态，左翼和右翼的批评家就这样各按自己的意识形态标准在评判艺术时以奇怪的方式携起手来。

第三种方式是不规则地前后移动，根据作品本身占据我们注意力的情况，在谈形式和谈涵义之间进行小心翼翼的妥协，在这种折中主义观点中，形式就成了某种包含着内容的易于拆开的信封。这是一种以“事物/言语”区分法为基础的主要的古典思维方式：“事物”是内容，提供所有的涵义，而“言语”或语言则是形式，起到承载的作用，就像某种送货业务，不太关心包裹里装的是什么。新批评派就是这样对待小说的形式的，起码当他们转向小说时。

第四种方法可以称之为“亚里士多德式”，或者为避免宣称是真正亚里士多德的观念，也许应该叫“新亚里士多德式”。这里我们反对那种把“内容”全然分离出来的观点，而依赖形式/物质的成对概念。在这个成对概念里，无论是形式还是物质都不能从这个对偶中分离出来加以区别。任何物质一旦被割断与其形式的关系，简直就什么也不是，或者就是被放入了另一种会改变其基本性质的形式中。这种形式方法既看到语言，也看到意识形态，语言不可避免地具体化，赋予它形式的，或是人类行为的某种概念、或是被教导的某种思想、或是某种在全世界宣传的立场。艺术作品像其他现实存在的事物一样，既作为形式、也作为物质被分析，但是作为存在着的事物，它

---

<sup>①</sup> 约翰·加德纳 (John Gardner, 1933—1982): 美国著名作家与大学学者，流行一时，死于车祸。他在有争议的批评著作《论道德小说》(On Moral Fiction, 1978) 中主张小说要有道德目的，并批评当代小说家沉溺于机智而牺牲传统小说的力量。——译注

们显示出两者的一致；物质之所是即这个被赋形的事物。

按照这个观点，你甚至不能描述《俄狄浦斯王》的形式，也就是说，不能以充分的准确性描述人物们行动和受难在道德和精神方面的性质。他们的行动即其形式。情节并不包括对俄狄浦斯完整性格——用现代的行话来说，即他的包含其意识形态的“价值”——的充分估价，因而情节的陈述根本不具有形式的有效性；而“内容”把各种道德观念从它们在剧中被赋予的形式中抽取出来，因而“内容”的陈述几乎是空洞的。与此类似，《丽达与天鹅》<sup>①</sup>里所表达的精神信念，并不是一种由词语所赋形的内容，而是一种被赋形的思想：加于词语——其本身可以表达极为多样的思想——之上的专门形式。从这种观点来看的形式因而碎裂成无数的形式——在这个领域里的所有“事物”，所有被艺术家制造出来的物质。这些物质不像出现在自然界里的物质，它们浸透了价值。没有像小说形式这样的东西能是从人物及其作者的行为中抽象出来而无涉价值的。

当我们观察他们如何对待情节这一概念时，我们就能明白亚里士多德派为什么宁愿谈 forms 而不是 form。在那些只对更高的或更纯粹的小说形式感兴趣的人对情节的大多数攻击中，情节成为阴谋的同义语，而阴谋又被从卷入其中的人物所具有的人类价值中分离开来。当爱德华·福斯特<sup>②</sup>选择概括阿纳托尔·法朗士的《苔依丝》的结构时，他想到的是——由于教士和妓女各自从对方结束的地方开始——情节可以画成一个沙漏的形式，或者更简单地说，是一个“X”的形式。从这种抽象的层次上看，我们可以说，由于《麦克白》讲了一个弑君者和他的妻子在最初成功后如何被逮住的故事，因此情节相当于一个长音符号的形状，或者也可以说，相当于为了把堕落加以

---

① 《丽达与天鹅》(Leda and the Swan)：古希腊神话中斯巴达王后，宙斯变成天鹅引诱她而生下海伦。这个故事成为西方文学中经久不衰的主题。以此为名的文学艺术作品层出不穷，布斯这里指的很可能是叶芝的著名神秘主义抒情诗。——译注

② 爱德华·摩根·福斯特 (Edward Morgan Forster, 1879—1980)：20 世纪英国著名作家，代表作有改编成电影的《看得见风景的房间》(A Room with a View, 1905)、《莫瑞斯》(Maurice, 1967) 等长篇小说，反映英国中上层阶级的精神面貌。——译注

戏剧化而颠倒过来的打勾<sup>①</sup>的形状。关于文学的无数“结构分析”都是停留在这种抽象层次上，这种层次导致诺思罗普·弗莱和他的学生们经常提出的一种刺激性主张，即所有的文学作品都在讲同样的故事：身份的失而复得<sup>②</sup>。如果这种主张是真的——就我所知是真的——，那么对于任何一个试图谈论意识形态与形式如何相互联系的人来说，它是没有很大用处的。

在这个模式中，关键词是“有用”。在谈到一个故事时，在谈到它的情节、它的“意蕴”或“统一”或“灵魂”时，寻求一种有用的语言意味着什么呢？对谁有用？为什么不是对每个人都有用？“亚里士多德派”批评家像亚里士多德本人一样，总是要求不仅对读者和观众和其他批评家有用，而且也对艺术创作者本人有用。《诗学》经常被称为悲剧写作的“手册”；在它既对既存悲剧的各种成分所进行的详尽分析中，而且在它对把这些成分混合起来的最佳方式的强烈评价性说明中，它告诉我们的正是我们可以怎样用同一种类的东西做成别的东西，或者改善它。

然而，提供一种简单规则手册或算法，并不能做到这一点。它的分析浸透了价值判断；不是与道德性相分离的技术方面或形式方面的美，而是被赋予形式的行为、“偶然性的综合”或事件，它们代表了道德的或不道德的行动者所作出的选择，因而作为“情节”应该被称为作品的“灵魂”。因此，巴赫金所谓的意识形态就是亚里士多德派分析中的精华部分；亚里士多德所探讨的那些形式不是用抽象形状做成的，而是由价值做成的：寻获的价值、失去的价值、被悲叹的价值、被欢呼的价值。与巴赫金追求沙漏形状的螺旋曲线或各种抽象的对称与非对称之类设计的对话主义相比，亚里士多德的形式主义并不具有更多暗示。行动中的人既不能被归结为数学图形或等式，也不能被归结为“对行动的模仿”。

在真正亚里士多德派形式批评的每个版本中，寻获的统一因而就是意识形态的统一，是行动的统一；这个行动统一被包含在意识形态的材料中，就

---

<sup>①</sup> “长音调符号”（circumflex）与“打勾”（checkmark）：前者形状为  $\wedge$ ，后者形状为  $\vee$ ，颠倒后两者一样。——译注

<sup>②</sup> 《有教养的想象力》（*The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana, 1964, p. 55.）——原注

像包含在涉及一个人物好品质或坏品质的绰号里那样，不管是不是公然的；或者含蓄地被包含在任一情节系列所给予的价值排序中。当我们比较巴赫金版的“意识形态形式主义”（ideological formalism）时，重要之点是，在巴赫金那里，统一是寻获的；它是一个艺术家所追求的效果统一，这个艺术家的艺术被定义为与建筑学有关的技术。效果（不管是悲剧的，或喜剧的、或讽刺的、或恐怖的、或神秘的，或欢庆的——不同的亚里士多德主义产生不同的关于可能的或可喜的效果之范畴）无论在哪儿都是目的，技术问题是作为达到给定目的的手段被讨论的。这样的功能主义（functionalism）在艾德加·爱伦·坡的《写作哲学》（*The Philosophy of Composition*）里达到了漫画的程度，艺术家在其中的每一种选择，都被描述得好像是一个数学家对唯一指定的情感进行算计那样。但是即使是在精细的功能主义者那里——我把我自己的导师罗纳德·克兰<sup>①</sup>、埃尔德·奥尔森<sup>②</sup>及其同人也算在其中——除了下述问题之外没有任何其他问题：关键词是“统一”，我们要寻获的统一是效果问题。因此，“完美的”作品能够被重构，并被敏锐的批评家解释为有机的整体，具有一种“灵魂”或本质的信息原则，使人可以据以解释——在理想情况下——作者所作的每一种选择。

作者，像作品本身一样，从一开始就与意识形态纠缠在一起。这是因为作者发现他面对的是这样的观众，他们分享一些价值观念，不分享另一些价值观念。作者必须去发现有效的形式以在小说或戏剧里体现价值，即能使作品成功的价值。作者因此有责任创作出由一系列作为范例的和能被判断的选择组成的统一体（尽管从相当不同的观点来看，他们没有这样的责任，因为他们的文化把规范加于作者、作品与观众身上）。

任何从这一基础上研究小说技术的批评家，——像我在本世纪中期<sup>③</sup>所作的那样——自然会试图根据其在整体中的功能去探寻每一种艺术手法。甚

---

① 罗纳德·克兰（Ronald Crane, 1886—1967）：美国文学批评家、历史学家、文献学家，文学批评领域里芝加哥学派的创始人。芝加哥学派属于新亚里士多德派。——译注

② 埃尔德·奥尔森（Elder Olson, 1909—1992）：美国诗人、批评家、芝加哥学派重要成员。——译注

③ 即 20 世纪。——译注

至小说所体现的那些规范——它的意识形态——也被理解为服务于那个统一体。对于任何读者来说，那个统一体并不是表现为一个概念大纲或“涵义”，而是表现为一种给定的效果（尽管那个效果可能是复杂的）。我在50年代就是这样转而重新考虑“客观性”（objectivity）的，当时批评家们把它当作一切好小说的主要成就。我很自然地要问：客观性是否真地就是一切好小说的最高目标，而不管客观性氛围实际上对于所有重要的小说目标是否是可操作的，以及无论何种真正的客观性对于作者来说在实际上是否是可能的，而不管技术提纯能实现多少。当我以可能被人称为“结构形式主义者”（constructive formalist）的身份研究时，我不可避免地要对所有这些问题都回答“不”。客观性不是最高目标。就其本身来说，它是难以达到的。因为作者的声音永远都在场，不管怎样精心加以伪装。而且，甚至客观性氛围也仅是对某些小说情况有帮助：我们阅读小说时许多最美好的时刻是由完全“非客观”的幻觉实现的。

我看到我的反对者们都是那样一些人，他们在所有好小说中奉行一种窥淫癖观点，发明一些关于如何清除作者的这种或那种在场痕迹的规则。我认为我在严格的形式主义学派内部分地纠正了那种显著而时髦的错误，即不惜代价地追求客观性，而客观性又主要被归结为视角（point of view）这样的外观（surface）问题。批评家坚持说，如果一位作者违反了关于“叙述”的某些规则，如果一位作者做不到去“表现”、去“戏剧化”，那么结果就不是“客观的”，因而总是不妥的。在有时谁都可以超越的最大限度内，这类无用的规则制造就是宣称——经常引证叶芝对莎士比亚的论述、引证“变色龙诗人”的理想——小说家应该承担给人物着色的工作，同时又不强加给他沉重的道德判断。少数批评家把这种观点扩展到小说结构本身，宣称“公正”对待所有人物是小说的最高目标。但是大多数批评家，特别是从事实际评论的批评家，把这个问题归结为一种技术提纯：作者应该创造一种外观，它应该是客观的，或者像是客观的。

在我目前看来，我本人对这一类辩论的回答，经常跟我的这些对象差不多一样肤浅。如果我不是像几乎每一个人那样不了解巴赫金的著作及其圈子，我也会对小说中的“作者声音”更大肆地进行牵强附会的抨击，这迫使我去修正——如果不是根本改变的话——我的这个断言：“作者的判断永远

是在场的，对于知道怎样去寻找它的人来说永远是明显的……作者不能选择是否利用修辞手段（以加强他的权威或加强读者对故事的有效的重新理解……）。他的唯一选择就是他将使用的那种修辞手段。”尽管这场争论已经过去，但是我跟那些批评家之间的辩论观点我知道在我看来仍是正确的。但是对巴赫金倾尽全力提出的挑战，却需要在根本不同的层次上去对待。

这种挑战跟作者是否宣布他具有无所不知的特权或者是否是在视角内运作没有太大关系。的确，它跟作者要制造唯一的统一效果这种努力毫无关系。它的目标不是运用技术手段去达到作者想象力才能的一定效果，即一种能力或意愿，它使各种声音在作品里基本上不受小说家本人意识形态的“独白控制”。

“与表面结构上的作者话语这个问题相比，与用 *Icherzählung*（第一人称叙述）形式、引入故事叙述者、以许多场景构成长篇小说，把作者话语降低为单纯的舞台说明等等方式从表面结构上消除作者话语之问题相比，这个问题更为深刻。取消或者削弱结构上的作者话语，这些结构手段本身还没有触及到问题的实质；由于依赖各种不同的艺术任务，它们真正的艺术涵义有深刻的区别。”

这番声明初看起来就像是我是用来描述新亚里士多德派的“功能主义”。对于新亚里士多德派来说，问题的实质同样要依赖于不同作品所实现的“不同的艺术任务”。而且，巴赫金要说明的那些不同的艺术成就，也像亚里士多德所提到的那些成就一样，成为“被赋形的意识形态”（formed ideology）——不是加于独自包含着价值判断或意识形态的“内容”之上的无价值形式，而是被赋形的价值，被赋形的意识形态。从两方面来看，形式本身天然就是意识形态的。

但是对于巴赫金来说，多样化的任务这一概念根本不同于如悲剧或喜剧、讽刺或颂辞等各种文学效果的集合。艺术家的根本任务不是简单地使最有效果的作品成为可能，如在它这一种类中所看到的。这个任务毋宁说是贡献一种超越所有其他观点的世界观；追求那些适当目标的适当小说，是理解被设计出来的东西之最佳工具。的确，只有我们所具有的概念手段，通过贡献一种与大多数西方批评家所赞赏的客观性不同的一种客观性，才能公正地对待人类生活之基本的、未简化的多中心或“复调”。最好的小说贡献一种

普遍的，理想的品质，以把我们从狭隘的主观性观点中解放出来，而不管被亚里士多德派当作它们目标的那些特殊效果。正像朗吉努斯所追求的那种普遍的、理想的崇高一样，巴赫金所追求的那种品质是一种“被解放了的透视力之崇高”（sublimity of freed perspectives），在一切小说情况下，它都永远超越其他一切。

他把陀思妥耶夫斯基作为这种崇高的超级大师来辩护，其根据总是在别处更充分发挥的一些更广泛的看法<sup>①</sup>。注释者们争辩着这些看法是怎样广泛的，即巴赫金不成体系的体系在多大程度上是宗教的或形而上学的。对我来说，它显然是建立在这种看法上，即把世界看作基本上是主体们的集合，这些主体本身实质上是社会的，而不是个人（在这个词的任何通常意义上）；在这个程度上，可以确定它什么都不像，只除了最精致的唯物主义。他的“上帝-概念”（God-term）——尽管他并不依赖宗教语言——类似于某种“同情性理解”（sympathetic understanding）或“综合想象力”（comprehensive vision），而且他谈论它的方式总是用我们经验的世界之“多声部”或“多中心”的措词。我们从懂事时就说已经渗透了许多声音的一种语言——社会的而非私人的语言。我们从一开始就是“通晓多国语言者”，就已经处在运用各种社会方言的过程中，它们来自于父母、种族、阶级、宗教、国家。长大后又接受了更多的“权威性有说服力”的声音，通过学习把它们接纳为“内在的有说服力”的声音。如果我们幸运的话，我们最终能够贡献一种个性，但这绝不是西方意义上私人的或独立的个性；除非我们专横地自戕成独白，我们总是说着语言的合唱。任何人只要未被强加“狭义的意识形态”，只要不是一个“意识形态思想家”，都会尊重这个事实：我们每一个人都是“我们”，而不是“我”。因此，我们共同“对话”的生活这个奇迹——复调，既是一个生活事实，在更高程度上也是永远追求的一种价值。

对于任何文学史家来说很明显的是：在这个意义上，文学作品并不趋向

---

<sup>①</sup> 特别是在《对话的想象力：米·米·巴赫金的四篇论文》里（*The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist, trans. Cary Emerson and Michael Holquist. Austin: The University of Texas, 1981）。——原注

于公正对待我们的对话本性。正像在我们的个性生活中那样，我们情不自禁地过早关闭各种声音，以便使事情简单化和支配世界，作者总是体验到一种不可抗拒的诱惑，去把他们的独白统一强加于他们的作品。许多从亚里士多德形式主义观点来看的最伟大的杰作，如果我们问它们的形式反映了对话还是独白，那么它们就将看起来是严重残缺的。

巴赫金以另一种方式来说明这一点。在许多语言中被创造出来的人类存在，表现出两种对立的倾向。有一种“离心的”力量，把我们向外推入极为多样的“声音”里，向外推入一种外观的混乱中，那是大概只有上帝才能包容的。还有各种“向心的”力量，使我们抵抗强大的流动性与多样性。创作一种具有某种凝聚力——即形式上的统一——的艺术作品之驱动力显然就是一种“向心”的力量；它向我们提供了我们所具有的最好的经验，即柯勒律治所谓的“统一中的多样化”（*multeity in unity*），这个统一能公正对待多样化。然而，我们总是情不自禁地追随这个驱动力，在强加一种独白统一这个方向上走得太远。例如，抒情诗就很奇怪，趋向于成为独白——诗人创作一个单一的声音，那个声音违背了他本人内心合唱的真实复调。甚至戏剧——就其表面来看像是复调的，而且在西方客观主义者看来是一种被小说（*fiction*）所模仿的模式——在其本性上也是独白的，因为戏剧家总是强加给他的人物他们必须说的东西，而不允许他们的个性有他们以自己的方式说自己想说的话的自由，

对于巴赫金来说，有一种宏伟的文学形式能够公正对待生活的内在复调，那就是“小说”（*the novel*）。如果我们不把“小说”想成像某些形式主义者想得那样，不是我们一般称之为小说的实际作品，而是文学中的一种倾向或可能性，它只能在一些特定的小说里才能得到完美的实现，而在另一些小说里则完全没有，那么我们就可以比较精确地开始研究我们所考虑的那种捉摸不定的性质所由实现的条件。我们寻求的是在无论何时何地何种体裁（*жанр/genre*）中表现人类各种“语言”或“声音”，它们不能被贬低或抑制为单一的权威声音；即尽可能表现人类生活的那种无出路的对话性质。唯有“小说”，通过无与伦比地发挥散文所固有的潜力，才可能公正对待除作者本人声音之外的其他各种声音，唯有小说能够使我们做到这一点。这不是单纯长度的问题；史诗有着世界上最大的空间，但是它们仍然会是独白的。



这毋宁说是散文体叙述的技术资源问题——这是一种固有的叙述能力，它能不同于作者（或叙述者）本人语言的各种语言结合起来。在不同种类的直接对话中，小说家们能够保持一种合唱活力，以同样的话语传达两个或更多的发言声音。

他们可以做到，但是当然实际上许多小说家做不到。屠格涅夫、托尔斯泰，确实，大多数被称之为小说家的人，从未将他们的人物从作者所产生的压倒性独白中释放出来；在他们的作品里，人物极少能逃脱而成为充分的主体，说他们自己的故事。相反，他们一般总是被作者用作客体去实现预定的要求。

在陀思妥耶夫斯基那里，而且只有在陀思妥耶夫斯基那里，巴赫金才发现复调理想被实现了。这位所有对位法作曲家中最伟大者真心诚意地向他的人物投降，允许他们以不同于他本人的方式讲话。主人公不再屈从于作者的统治意识；次要人物不再围绕着主人公、仅仅为主人公或作者所用。简言之，人物作为充分的主体受到尊重，表现为永远不能被完全确定的或者被穷尽的“意识”，而不是以其角色一劳永逸地被看作客体——然后作为消耗物被抛弃。

显然，按照这种观点，任何小说修辞学都将变得不同于我们若从亚里士多德派对形式与功能的兴趣出发来看它将是的样子。在最好的小说里，作者的技术将不被用来把每件事都调和成一个单一统一的画面并帮助读者看到那个画面；作品的统一将不被看作与隐性作者的总体选择——詹姆斯的选择之总和、奥斯汀的声音之终极碰撞——相一致。作者将从作品中“消失”，其方式与詹姆斯·乔伊斯描写那个幕后操纵者时所指的意思远不相同，仿佛上帝冷静地注视着他的制品，带着一种故意的冷漠表演他的戏剧，“静静地修理着他的指甲”。技术将被看作是通过保留小说人物的独立来表现作者最高级的制作。在《罪与罚》中，拉斯科尔尼科夫作为一种不可穷尽的个性为拉斯科尔尼科夫说话；他既不是作为拉斯科尔尼科夫的喉舌、也不是作为我们不应该说话的否定例证而说话的。斯维德里加依洛夫、伊万、丽扎、索尼娅——全都不是被当作客体以服务于作者的构思，而是被当作主体，有着自身的目的，拒绝作者使他们适合于自己最高构思的引诱。

当然，陀思妥耶夫斯基未能充分发挥出他的这种天才能力；出版的实际