

M. M. BAKHTIN

巴赫金全集

第二卷

生活话语与艺术话语

文艺学中的形式方法

马克思主义与语言哲学

河北教育出版社

М. М. БАХТИН

巴赫金全集

第二卷

李辉凡 张捷 张杰 华昶 等译

河北教育出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

巴赫金全集. 第2卷 / (苏) 巴赫金著; 钱中文译. —2
版. —石家庄: 河北教育出版社, 2009. 9
ISBN 978-7-5434-3128-7

I. 巴… II. ①巴…②钱… III. 巴赫金 (1895~1975) —
全集 IV. C52

中国版本图书馆CIP数据核字 (2009) 第157805号

目 录

- 学术上的萨里耶利主义 П.Н. 梅德维杰夫 (1)
——评形式 (形态) 方法
- 评托马舍夫斯基著《文学理论 (诗学)》
..... П.Н. 梅德维杰夫 (18)
- 评奈菲尔德著《陀思妥耶夫斯基
(精神分析概述)》 П.Н. 梅德维杰夫 (22)
- 在社会性的彼岸 В.Н. 沃洛希诺夫 (27)
——关于弗洛伊德主义
- 评什克洛夫斯基著《散文理论》
..... П.Н. 梅德维杰夫 (63)
- 缺乏社会学的社会学观点 П.Н. 梅德维杰夫 (66)
——评萨库林方法论著作
- 生活话语与艺术话语 В.Н. 沃洛希诺夫 (75)
——论社会学诗学问题
- 文艺学中的形式方法 П.Н. 梅德维杰夫 (105)
- 第一编 马克思主义文艺学的对象和任务 (105)
- 第一章 意识形态科学及其当前的任务 (105)
- 第二章 当前文艺学的首要任务 (123)

第二编 关于形式方法的历史	(154)
第一章 西欧艺术学中的形式流派	(154)
第二章 俄国的形式方法	(172)
第三编 诗学中的形式方法	(200)
第一章 作为诗学对象的诗歌语言	(200)
第二章 材料和手法是诗学结构的组成部分	(241)
第三章 艺术结构的成分	(275)
第四编 文学史中的形式方法	(295)
第一章 艺术作品是外在于意识的实体	(295)
第二章 形式主义关于文学历史发展的理论	(314)
马克思主义与语言哲学	B.H. 沃洛希诺夫 (337)
——语言科学中的社会学方法基本问题	
导 论	(337)
第一编 语言哲学问题对于马克思主义的意义	(341)
第一章 意识形态科学与语言哲学	(341)
第二章 基础与上层建筑的关系问题	(350)
第三章 语言哲学与客观心理学	(359)
第二编 马克思主义语言哲学的道路	(379)
第一章 语言学哲学思想的两个派别	(379)
第二章 语言、言语和表述	(402)
第三章 言语的相互作用	(424)
第四章 语言中的话题与意义	(443)
第三编 语言结构中的表述形式史	(453)
第一章 话语理论和句法问题	(453)
第二章 “他人言语”问题的展示	(458)
第三章 间接言语、直接言语及其变体	(468)

第四章 法语、德语和俄语中的准直接言语	(489)
现代活力论	И.И. 卡纳耶夫 (518)
——现代活力论的基本性质	
题 注	(530)

学术上的萨里耶利^①主义

——评形式（形态）方法

扼杀了声音，
我解剖了音乐一如尸身。
又用代数，检验了和谐。

普希金：《莫扎特与萨里耶利》

形式方法或确切些说形态方法，从1916年至1917年诗语研究会头两部诗集问世算起，正式存在于俄罗斯不过八年时间，但其发展过程却非同一般。

在这短短的八年间，形式方法得以经历了不无偏激的狂飚突进时期，也度过了普遍风靡的时髦阶段，当一个形式主义者，一时成为文学界高雅格调的起码而必须的标志。

现在这种时尚多半已在消退，极端倾向也已过去，无论内部，还是在反对派的阵营中。与此同时无疑出现了形式方法规化的过程，形式方法正在成为一种教条，它不仅有导师和门徒，

^①一位妒忌莫扎特天才而对莫扎特散播流言蜚语、制造阴谋的平庸的奥地利宫廷音乐家。——译者注

还有门徒和门徒的追随者。

我们以为，此刻是最好的时机，可以来认真地思考形式方法，进行最有成效的讨论。

首先一个问题是，何谓形式方法，它有哪些基本特征？

显而易见，所有这样或那样同艺术形式问题相关的理论著作和历史研究，都不宜归结到形式方法这个概念上。否则，维谢洛夫斯基连同其巨大却未完成的历史诗学的殿堂，波捷布尼亚作为《语文理论札记》的作者（与当代形式主义者确有渊源关系），还有瓦里采尔和圣·佩韦，甚至亚里士多德等，都可算是形式主义者了。照这样无边际的解释，形式方法简直成了一片黑夜，所有的猫都无例外地是灰猫。

很显然，当我们把形式方法作为一种方法来理解时，我们指的是对文学构形问题所取的某种专门的特别的方针，确切些说是研究文学创作的普遍原则和方式的某种体系，它为形式方法所特有。自然，形式主义是有这样一个体系的。

不能把这个体系仅仅归结为研究文学作品的形态。

如果形式方法局限于这一术语的准确涵义上而关注纯粹的形态，即只描写文学创作的技术方面，那么几乎就没什么可争论的了。此类研究所需材料齐备，尽在文学作品之中，一些基本的形态概念也都或多或少已有定论。研究者只需对各种形态单位做出系统的描述和归纳。这对于从事文学创作的研究，当然是不可或缺的。

可是形式主义者在研究实践中，绝不只限于这个同样可敬和谦逊的角色。在他们的著述中，形式方法不仅要扮演历史诗学的角色，还要扮演理论诗学的角色，在文学史的方法论上自诩为普遍的基本原则，觊觎艺术科学的立法者地位。形式主义具有了自

以为是的极端教条主义的所有特点，于是演变成了一种“形式主义的世界观”。令人遗憾的是，形式主义基本原理的整个体系，正是建立在这样一个基点上，它在这里已经不是一种方法，而是文学方法论的一个原则。

这个体系就其最突出最明确的提法而论，可归纳如下：

必须研究的是“文学作品本身，而不是研究者所认为的作品反映的那个对象”^①。而文学作品本身只是“纯粹的形式”^②。“总的说，艺术里就没有内容”^③。或者确切些说“文学作品的内容（这里也包括心灵）等于作品修辞手法的总和”^④。因此，“……文学作品是由材料和形式组成的”^⑤。词语是文艺创作的材料，形式则是由加工词语的各种手法构成的。由此引出了基本的方法论定律和最高的信条：“如果文学科学想成为一门科学，那么它不得不承认‘手法’是唯一的‘主人公’。”^⑥

这就是形式方法的理论基础。这里一眼就可以认出材料美学的基本观点，这种材料美学在现代欧洲艺术理论中得到了相当广泛的发展。德苏阿和他的杂志、乌季茨、特别是沃尔夫林（《艺术史的基本概念》）、A. 希尔德布兰特和他的《造型艺术中的形式问题》、Г. 科内利乌斯等，教会了或者至少能够教会我们的形式主义者许多东西。

所有这些艺术理论家都在不同程度上有一个特点：肯定材料的首要地位，肯定作为材料组织方法的形式的首要意义。

① 艾亨鲍姆：《青年托尔斯泰》，第2页。——作者注

② 什克洛夫斯基：《罗扎诺夫》，第4页。——作者注

③ 什克洛夫斯基：《斯特恩〈项狄传〉和小说理论》。——作者注

④ 什克洛夫斯基：《罗扎诺夫》，第3页。——作者注

⑤ 什克洛夫斯基：《文学与电影》，第18页。——作者注

⑥ 雅可布逊：《最新俄国诗歌》，第1篇，赫列布尼科夫，第10页。——作者注

从思想上说，形式方法正是这种倾向的最极端的表现之一。看来俄罗斯的特性就是如此，总要把事情推向极端，达到极限甚至超出极限以至变得荒谬……

形式方法在俄罗斯取得的积极成果，与欧洲材料美学的成就相似，这并不令人奇怪。因为是形式方法率先在俄罗斯认真地提出了方法论问题，把这个问题“奇异化”了。它在俄罗斯第一个开创了文学形式与技巧的系统研究，形式方法试图以客观的艺术理论，取代艺术感受，后者至今仍是我们评论界最好的理解方法。

这些成绩是不容置疑的，当然不应抹杀。但还有一点也是毫无疑问的，即这些成绩只能算是初步的，只是提出了同艺术理论有关的一些问题，只是为较为科学地解决这些问题进行了准备。当然这已经很不容易，但终究还远远不够，也还不是最主要的。而最主要的在于，真正科学的艺术理论，在文学创作领域则是理论诗学和历史诗学，据我们看来，并不能建立在形式方法的基础上，也不能用形式方法的理论来立论。更令人难以接受的是，有人竟想把这样的形式主义同诗学简单地等同起来。

实际上，这样做可有足够的依据吗？

让我们来分析一下形式方法的基本观点。

提出必须研究文学作品本身，而不是其间各样的反映，这一观点乍看起来似乎很令人信服，几乎无可争议。特别是在我们苏联，通过雄辩的对比，这个观点尤其有说服力。这里的文学理论及文学史领域由于开拓乏人而被形形色色凶悍的乌什库尼克^①强占。多少年来，无论什么东西都可归之于文学史，从最深邃的

^① 这里是比喻。乌什库尼克为十四至十五世纪俄国掠夺性武装。——译者注。

哲学家，直到研究普希金是否吸烟，用什么工厂的烟草。

这些都是实情。然而同样是实情的，如果认真分析一下，形式主义者的观点即便不是简单的重复，也非常含混，显然没说清楚。“诗学是研究作为艺术的诗歌的科学。”^① B.M. 日尔蒙斯基说。那么什么是艺术，什么是诗歌，什么是作为艺术现象的文学作品？怎样才能科学地研究这一现象？这些都是诗学中基本的、核心的、关键的问题，应当从这里入手，而形式主义者至今未能系统地研究这些问题；现有的个别的解释，或者明显不足，或者根本是错误的。

如果不系统分析审美对象这一美学基本事实，就很容易否定艺术中的内容，把艺术解释为“纯粹的形式”，而将手法立为主角。正是而且唯有通过这种系统分析，才能揭示艺术内容的意义、形式的概念和材料的作用；也就是说这样才能得出一些基本的定义，从而为真正科学的理论诗学提供一个真正科学的基础。总之，我们认为，系统界定的诗学应该是文学创作的美学；这个美学当然不能理解为空洞的美的观念，而应是科学而系统的关于艺术接受对象的理论。这种艺术认识自然是有内容的，而不是纯形式的。

形式主义否定这一研究途径，把一种自足而又封闭的文学作品视为科学分析的唯一事实，如此一来它就成了幼稚现实主义的理论，其结果必然不加分析地滥用一些基本的诗学概念。在哲学领域里，这无疑相当于把哲学思维拖回到贝克莱和休谟的时代。

严格地说，带有幼稚现实主义倾向的形式方法，甚至还没有提高到美学的层次上来。它不掌握审美的现实。艺术事实本身对

①《修辞学的任务》，载文集《艺术的研究方法和任务》，第125页。——作者注

它来说是不存在的。它只知技巧的、语言学的现实，只知道“如牛叫一样单纯”的语言。

由此引发出在形式主义体系中随处可见的狭隘教条主义和简单化倾向。

“艺术里没有内容”……完全不对！同任何的文化价值一样，艺术是有内容的。艺术说到底是获得审美形态的认识内容或行为（广义的）内容。艺术创作也正是针对这一审美之外的现实。这个现实在艺术创作中得到审美改造，从而成为作品的“内容”。这个“内容”当然不可从完整的艺术客体中抽出去，尤其不能排挤掉。如此抽象出来的内容，将不再是艺术的事实，而要回到其初始的审美前的状态，即认识的、政治的、经济的、道德的、宗教的事实等等。过去的评论对每一部文学作品，处处都是如法炮制，天真地以为这样做还是属于艺术的范围。评论界的这种错误不应再重复了。但也不能走向另一个极端，把艺术的内容与内涵全消解在艺术的技巧中。“通常的规则是，形式为自己创造内容。”什克洛夫斯基说^①。果真如此的话，“内容”并不是不存在的，尽管由形式创造，但终究是存在的。

换言之，在艺术中形式是有内容的，而不光是技巧，正如内容是有形的、具体的，而不是空洞抽象的。

形式主义者在研究工作中，每一步都遇到内容的问题，这就毫不奇怪了。不仅艾亨鲍姆不得不考虑“托尔斯泰的心灵辩证法”^②，就连通常对不感兴趣的问题保持缄默的什克洛夫斯基也不得不承认“拥有涵义形式”的作家，如陀思妥耶夫斯基和托尔

^①《情节手法与风格一般的联系》，载《诗学》论文集，第123页。——作者注

^②《青年托尔斯泰》，第81页。——作者注

斯泰^①。

雅可布逊认为“以表现为目标”是诗歌的唯一重要的因素。但我们知道,既要表现就不可能无对象、无内容,总是以某种形式来表现某种东西。科学的分析正应当揭示这两个方面——它们各自的特点和相互间的关系。于是就出现了艺术中形式与内容的相互关系问题。对此简单地不闻不问是不行的。形式方法选中形式和手法为目标,把这个目标孤立出来,势不可免地把问题简单化了。

在这方面,艾亨鲍姆论莱蒙托夫的一本书很能说明问题。作者分析莱蒙托夫创作所处的时代,指出它的基本特点应是“解决诗歌与散文的斗争……诗歌作品应当更有‘内容’、更具纲领性,而诗律则不要过分引人注目:应当强调诗歌语言的激情和思想根据,以证明其存在的理由”^②。

在形式主义者的论著中很难找到对内容的另一种更高的评价了,即便是带引号的评价。内容在这里,如果借用赫里斯季安辛提出的巧妙的术语,可称是整个文学时代的“主导”。值得注意的是,艾亨鲍姆把这一过程同新读者的要求联系在一起。他写道:“诗歌作品应该为自己争取新的读者,而新的读者要求诗歌应富有内容。”^③对于没有受到形式主义诱惑的读者来说,艺术,尤其是诗歌,首先(如果不说仅仅)意味着是内容。然而在这部书的后面作者把这一点又抛到了九霄云外,内容变得无影无踪,剩下的只有手法、体裁、技巧了。如此一来,这本书便失去了作者自己竭力构筑的根基。这本书的研究成了本末倒置。

形式主义者通常对于“手法”与“素材”的引证就是带有这

① 《文学与电影》,第19页。——作者注

② 艾亨鲍姆:《莱蒙托夫》,第10页。——作者注

③ 艾亨鲍姆:《莱蒙托夫》,第13页。——作者注

种 сальто-моргале (翻跟头) 的性质。

首先，材料不构成科学，它可以有不同方式的应用。大理石可以是地质学、化学和雕塑美学的研究对象；很多学科如物理学、语言发声学、音乐美学等，都研究声音，而研究的方法不同。从这个意义上说，仅仅指出诗歌的材料是词语，说“诗歌的事实就是简单得如同牛叫一般的词语”^①，这些并不比牛叫更富有内容。这种空洞的不加揭示的论断中，潜伏着一种危险：把诗学引向语言学，偏重“语言事实”而忽略美学事实。这种情况果然发生在莫斯科语言学小组身上，包括雅可布逊本人和其他一些研究者。当然作为不同科学的诗学与语言学，有着原则的区别，两者的研究对象不同，处于互不相同的方面，属于科学思维的不同体系。所以雅可布逊也不得不更改其不确切的说法：“诗歌是发挥着美学功能的语言”（见同一篇文章）。

这种说法就好得多，也准确得多，不过这里我们又遇到了美学，离开美学看来绝不可能论证任何的“美学功能”。然而形式主义的美学在哪里呢？

由于拒绝做这样的论证，形式主义者在这一方面也得出了错误的结论。

日尔蒙斯基在《诗学的任务》中说，诗人驾驭词语，而读者接受词语。

不完全是这样。只要留心一下自己的审美接受经验，你就会知道，读者要接受的并不是词汇本身，而是词汇中包含的对象表象，最终是词汇表述的对象本身。所以艺术家、诗人运用的不是词汇，正如不是形象直观的表象、不是感情体验一样；他运用的

^① 雅可布逊：《现代俄国诗歌》，第10页。——作者注

是词汇的意义、内容、涵义，说到底事物本身（当然不是直接地），是价值本身，而它们的符号（在直接的意义上）正是词汇。

的确，在诗歌创作中，不仅是一些未来主义者的作品，如赫列勃尼科夫的《笑》，甚至在普希金的作品中，也存在专门着意于语言本身，着意于声音效果的情形。但这只是一些个别的情况，不是通例，不是原则。

另一方面，材料在审美加工前是一种自然的实际存在，对诗歌来说是一种语言的事实，进入艺术创作过程中则要变形而被降服，不再是技术意义上的素材。大理石和青铜经过雕塑家之手就不再是某种特定的石头或金属。形成音乐的声音就已不再是发音学上的声音。颜料作为画面上一个要素也已不再是化学现象。而诗人的词语不同于语言学家的词语。罗曼·雅可布逊所说的“美学功能”，使得原来的材料发生了根本的变化。

在这个意义上不妨说，材料不进入审美客体，它只是手法、技巧的对象。这就是为什么将材料定为有重要美学意义的目标，最终会是完全落空。显然正是基于这一点，形式方法才提出最重要的是组织材料的手法。这就是大家都熟知的把手法推崇到首位。

但我们认为，这也无济于事。首先，文学作品的形式不可归结为修辞手段的总和。文学创作中的形式，不是几何的机械的概念，而是有目的、有目标的概念。形式不仅是实有物，更是预设物；而手法只是形式目的性的物质体现之一。每一修辞手法或所有修辞手段的总和，都是一部作品、一个学派、一种风格实现完整而统一的创作任务中的功能表现。

只有作这样的理解，形式才是一个不可分割的整体，才是美学的现实。否则形式就变成了互不相关的无审美涵义的一些因素的机械凑合，从而失去了形式的本来面目。

形式主义者否定对艺术形式的这种理解,把整个的形式研究归结于记录分散零碎的布局结构。换言之,形式主义者只知道布局安排,却不知道艺术大厦如何建构,用砌砖问题偷换了建构问题。

什克洛夫斯基关于布局结构的论著,首先就是如此。他自以为了解《堂吉珂德》或其他什么别的作品是如何创作出来的,这至少是夸张之辞。弄清了这一点也就等于弄清了列夫·托尔斯泰在那封著名的信中讲到的“思想的连接”是什么意思。而什克洛夫斯基从来没有在任何论著中提出过这个复杂的、基本的艺术建构问题。实际上,现在应该区分开两个东西,一是组织材料(词语、物质、音、颜料)的布局,一是组织审美客体及其价值的建构。什克洛夫斯基并没有作这种区分,因而他有关布局的一切论著都只是简单地记述已有之物,用他本人的说法就是在斯特恩、托尔斯泰、塞万提斯、罗扎诺夫作品中“通常可见的”^①东西。此类著述的理想和极致,便是手法的统计表、布局的简单罗列;这也正是当前俄罗斯省城里热心而有效做着的事情。

艾亨鲍姆在其《诗的旋律》中的做法同什克洛夫斯基如出一辙,尽管不那么露骨地浅陋,而是说得较为精巧和有趣。在这部论著中艾亨鲍姆提出“旋律机械地产生于节奏,是一个抽象的因素,不受词义和句法的制约”^②。

日尔蒙斯基评论此书时,十分令人信服地揭露了这一说法的虚假性,论证了“只有修辞手段的整体,而首先是诗意及其情感语调,决定着诗的旋律”^③。

然而手法的整体这一概念,是属于整个文学作品的艺术建构

① 斯特恩:《〈项狄传〉和小说理论》,第31页。——作者注

② 《诗的旋律》,第95页。——作者注

③ 日尔蒙斯基评《诗的旋律》,载《思想》杂志,1922年第3期,第125页。——作者注

的。手法的体系并不是手法数量上的总和，体系与总和有质的区别。砌砖当然少不了用水泥，这个“水泥”在形式的概念里就是艺术任务的整体原则，它规范并决定着内容上、形式上的所有局部和细节。

否定这一点或对这一点认识不足，相反把手法抬高为主角会使研究走入歧途。什克洛夫斯基写道：“诗歌流派的工作，整个就是积累和展示对语言材料进行布局加工的新手法；而且更多是形象的布局而非形象的创造；形象是给定的。”^①很遗憾，给定的不仅仅是形象，同样还有手法。无怪乎日尔蒙斯基认为在自由体诗方面马雅可夫斯基是布洛克的后继者；而雅可布逊认为赫列勃尼科夫只是对传统的节奏和修辞手法做了较为大胆的阐释。形式主义者认为理当如此，否则就不存在艺术流派，不存在诗歌历史，创作就变成了“纯粹”的“不断”的发明了。当然不会是、也不可能是这样。正因为如此，风格的本质不是由手法的存在和新颖决定的，而是由手法的特殊目的和独具匠心的运用决定的。无论是古典主义还是巴洛克，都使用圆柱建筑，但前者强调雄伟，后者用于装饰。伦勃朗和列宾都用浓墨重彩。无论是浪漫主义诗人还是古典作家，至少包括普希金在内，都具有“音乐性”、“旋律”，但他们对词的声音形式的使用却有不同。

需要能研究各种手法数量上和类型上的丰富多样，因此才有理由存在布局理论以及这方面的系统研究。否则日尔蒙斯基的《抒情诗的结构》和《节奏》、艾亨鲍姆的《诗的旋律》以至欧洲所有关于结构和修辞的丰富文献，其科学价值都要遭到否定。

由此看来，单凭“手法的新颖”是不能有任何积极建树的。

①《作为手法的艺术》，载《诗学》，第102页。——作者注