

经典



伊萨克·巴别尔

巴别尔的生活和创作,无论姓氏还是生死,无论身份还是爱情,无论经历还是文字,都像是“未完成体”。巴别尔的生活和创作之谜,自然源自他所处的时代和体制,那样一个充满动荡的乱世必然会在他身上留下深刻的烙印,严酷的社会环境会使他像他的众多同时代人一样,生出许多难言之隐,作出许多被迫的伪装。与此同时,巴别尔疑窦丛生的身世,在一定程度上或许也和他的性格和美学风格不无关联,作为一位善于故弄玄虚、热衷真真假假的作家,他也在有意无意之间将自己的生活“文学化”,或将自己的作品“自传化”,他的生活可能是真正的文学体验,而他的作品则可能是“伪纪实小说”,在他这里,生活和文学似乎赢得了真正意义上的调和与统一。

### 小说、戏剧、书信:完整的巴别尔

巴别尔只活了40多岁,只写了20多年,他的文字还至少遗失了一半,他存世的短篇小说不过百余篇,其中还包括那些特写在内。巴别尔的创作给人的第一印象就是碎片化,像是一个变化多端的万花筒。但集中阅读,又能从清晰地分辨出几个主题,或曰几个系列,即“敖德萨系列”、“彼得堡系列”和“骑兵军系列”。

巴别尔对故乡敖德萨的眷恋是刻骨铭心的,即便在1920年随军征战苏波战场时,他也会在日记中一次又一次地提到敖德萨。可以说,“敖德萨主题”是贯穿着巴别尔整个创作的一个母题。敖德萨因其繁忙的海运和繁华的商业被称为“俄罗斯的马赛”,又因其大量聚居的犹太人被称为“俄罗斯的耶路撒冷”。在巴别尔写作这些故事的年代,敖德萨的犹太人虽然生活富足,但像散居在欧洲各国的犹太人一样往往是遭受歧视、忍辱负重的,巴别尔在他的小说中写到了犹太人生活的不幸和艰难,写到了残忍的屠犹场景,但与此同时,他选取别尼亚·克里克、弗罗伊姆·格拉奇等几位犹太强盗头领为对象,描写他们的敢作敢为,他们的喜怒哀乐,似乎旨在借助这一类型的主人公实现他对敖德萨犹太人生活的理想化和艺术化,用狂欢化的手法在小说中实现犹太造神运动。

### 天涯异草

初次接触马可·夏加尔的作品,要追溯到1978年。当时,我在巴黎见到他的《巴黎上空的新娘》《埃菲尔铁塔的新婚夫妇》《婚礼》等幅名画,立时为之神动,产生一种奇异的新鲜感。白色新娘,我要跟你去登雅各的天梯,/攀到云河之上……显然,夏加尔的意中人是一位白色新娘。他在等待,在想象,将彼姝画在巴黎的天空中,凌于埃菲尔铁塔之上,下面流淌着塞纳河,岸上有巴黎圣母院和捧着鲜花、热情拥抱的男女……多么奇妙的幻境!当森林被白雪覆盖时,画家在睡梦里绘出“另一个世界”,借以温暖自己的心房。还有一幅《埃菲尔铁塔的新婚夫妇》,画的一对恋人在埃菲尔铁塔背景中拥抱,小提琴师在一旁奏乐,场景充满甜蜜和幸福。这里,新婚夫妇亦非“脚踏实地”,而是飘游在空间,呈翱翔姿态。这种艺术特点,在《维捷布斯空中裸女》里特别突兀。该画将肤若凝脂的裸女投于画家故园街景上方,沉甸甸,却又似在舒展飞升,显示一种非物质的浮漾,缥缈在维捷布斯克实景之上,将过去与现在、内心世界与外界视野交于一体。维捷布斯克位于白俄罗斯,是夏加尔的故乡。夏氏于1887年诞生在一个犹太富裕家庭,从那里到圣彼得堡、莫斯科等地,最后虽到了巴黎,进入法兰西的美术沙龙,作品中却始终含蕴着浓郁的故国家园色彩和乡土气息。1915年7月,夏加尔从巴黎返回维捷布斯

# 巴别尔的生活和创作: 一个时代狂欢化色彩的文学记录

□刘文飞

在巴别尔的创作中,与“敖德萨主题”紧密抱合的还有“童年主题”。“童年系列”是一位敖德萨犹太男孩的心灵史。犹太孩子成长过程中的胆怯和敏感、抗争和发奋、恐惧和复仇等极端心理,在巴别尔的小说里得到了淋漓尽致致的描写。在《我



的鸽子窝的故事》中,犹太少年入学的喜悦和屠犹场景的残忍构成对比,犹太子弟中榜的喜悦暗含着这个民族的复仇心理。重压下被迫的勤奋,构成了巴别尔“童年系列”小说的主要描写对象,但巴别尔却时常突出在“我”身上很早便涌动起来的文学冲动:他给妓女讲故事,因此得到一笔钱,他将之称为他的“第一笔稿费”。巴别尔的“童年记忆”往往并非百分之百的“生活事实”,但其中犹太儿童的心理活动和自动就有的对文学的热爱,却无疑是少年巴别尔的真实心迹。

“彼得堡系列”则是巴别尔1918年4—7月间在高尔基主编的《新生活报》上发表了一组特写,发表时常标有“选自《彼得堡,1918》一书”的副标题,说明巴别尔曾有意写作一部以彼得堡生活为主题的书。现存的“彼得堡日记”共23篇,其中17篇刊于《新生活报》,发表时间自1918年3月9日至1918年7月2日。需要指出的是,这正是十月革命爆发后数月间的彼得堡,这些“日记”从立场和态度,到篇幅和风格,都很近似高尔基在同一份报纸上发表的系列特写《不合时宜的思想》,似乎也是“不合时宜”的。

真正给巴别尔带来全俄、乃至全世界声誉的作品,还是他的“骑兵军系列”。1920年苏波战争期间,巴别尔化名“柳托夫”随布琼尼的第一骑兵军征战数月,其间的所见所闻、所思所想就构成了《骑兵军》的主要内涵,如今被归入这一“系列”的短篇小说共38篇,它们的创作时间延续达15年之久(1922—1937),但其中的大部分作品写于1925年之前,巴别尔后来只是在不断地加工、改写这些故事。《骑兵军》中的小说大都是在巴别尔当年所写的行军日记的基础上创作出来的。

《骑兵军》的首篇《淫渡兹勃鲁契河》开头一段渲染氛围的写景,便已构筑起

了这些短篇的整体风格:“橙黄色的太阳浮游天际,活像一颗被砍下的头颅,云缝中闪耀着柔和的夕晖,落霞好似一面面军旗,在我们头顶猎猎飘拂。在傍晚的凉意中,昨天血战的腥味和死马的尸臭滴滴答答地落下来。黑下来的兹勃鲁契河水声滔滔,正在将它的一道道急流和石滩的浪花之结扎紧。桥梁都已毁坏,我们只得泅渡过河。庄严的朗月横卧于波涛之上。”作为主人公的“我”是个书生,而且还是个犹太人,他内心暗暗羡慕,甚至赞叹那些杀人如麻的哥萨克骑兵军,可他自己终究未能学会杀人,为了赢得战友的认同,他借故杀死房东的一只鹅。苏波战争期间,苏联红军和波兰军队不约而同地屠杀犹太人,这让巴别尔痛心疾首,他的小说中反复出现残忍的屠犹场景。巴别尔在描写此类血腥场景时似乎也像杀人者一般若无其事,可这冷若冰霜的“客观”却反而蕴含着巨大的抗议力量和震撼效果。巴别尔的小说于20世纪下半期在西方世界的走红,与他对此一主题的关注及其关注方式不无关系。总之,战争和暴力,死亡和性,哥萨克骑兵和屠犹等,这一切相互交织,构成了《骑兵军》的主题。

巴别尔同样是一位杰出的剧作家,1928年,他的剧作《日薄西山》在莫斯科艺术剧院上演,著名电影导演爱森斯坦看后认为该剧“就戏剧技巧而言或许是十月革命后的最佳剧作”。将巴别尔的6部剧作,即《别尼亚·克里克》《日薄西山》《流浪的星星》《中国磨房》《玛丽娅》《老广场4号》结合起来看,或许能发现这样几个问题。首先,就体裁而言,巴别尔剧作往往是介乎于话剧剧本和电影剧本之间的。在巴别尔集中进行戏剧创作的那些年,他与爱森斯坦、杜甫仁科等苏联著名导演关系密切,多次随剧组拍摄,他也应邀出任多部影片的编剧或改编者,除《玛丽娅》外,收入《巴别尔剧作集》的另5部作品均为电影脚本。在巴别尔这里,话剧剧本和电影剧本的差异似乎被缩小了,他在电影脚本中十分注重对台词的锤炼,他在话剧剧本中则加入了大量的蒙太奇和场景说明。其次,就情节而言,巴别尔的剧作往往是对他本人和其他作家作品的改编。剧作《别尼亚·克里克》和《日薄西山》均改编自巴别尔本人“敖德萨故事”中的同名短篇,《流浪的星星》是他对犹太作家肖洛姆-阿莱汉姆同名长篇小说的改编,《中国磨房》的情节则取自《共青团真理报》上发表的一篇同题讽刺小品文。最后,就风格而言,巴别尔的剧作与其短篇小说构成了某种饶有兴味的比照和呼应,他的剧作与他的短篇小说有着同样的主题,比如革命与暴力、性与爱、犹太主题等,有着同样的风格特征,如简洁的语言和瑰丽的喻喻、自然主义的细节和伪浪漫主义的抒情等。人们在归纳契诃夫戏剧的独特贡献时常常说,是契诃夫“让散文进入戏剧”,其实巴别尔也在做同样的尝试,与此同时,他的小说又常常被人定义为“戏剧小说”。

巴别尔的书信自然也是他留给后人

的宝贵遗产。《巴别尔全集》所收的371封书信便是巴别尔现存书信的全部。这些书信中最早一封写于1918年12月7日,最后一封是巴别尔1939年5月10日写给母亲的信,5天后他就被逮捕了。阅读这些信件,我们能“完整地”窥见巴别尔当年的生活和工作、处境和心境,包括他炽烈的爱情、他不停的奔波、他永远的缺钱、他随时随地的写作。比如,他在信中这样谈到他自己:“我的性格里有一种最令人难以忍受的缺点:凡事过于执着,对现实总是持有一种不现实的态度。”(1918年12月7日致安娜·斯洛尼姆)他这样谈到自己的创作方法:“在创作过程中我很快放弃了应注重史料的可靠性和历史真实性的想法,决定采用纯文学的方式来表达我的思想。”(1924年9—10月间致《十月》编辑部)阅读巴别尔的书信,是步入他的内心世界、理解他的文学创作的一条捷径。

### 瑰丽抒情与电报式的简洁文体

巴别尔小说语言的最大特征,就是绚丽和奇诡。巴别尔曾这样谈论自己的创作:“在我这一生里,‘写什么’的问题我几乎永远清清楚楚,如果说我一时无法把这一切写在12页纸上,我始终缩手缩脚,那也是因为我始终在挑选词语,这些词一要有分量,二要简单,三要漂亮。”“有分量”、“简单”和“漂亮”概括了巴别尔小说的语言风格。既要“简单”又要“漂亮”,既要“有分量”又要“走相反的路”,即用“简单的”词来表达“华丽的东西”,或者相反,即用“华丽的词语”来表达“简单”的东西。巴别尔小说的独特魅力在一定程度上就源于他对词语的“挑选”,源于他小说语言中的此类“矛盾组合”。他苦苦锤炼作品的重要动机之一就是发掘俄语中所蕴含的无限潜力。他曾说过:“俄语还没有完全被框死,俄国作家比法国作家在运用语言方面处于更为有利的位置。就艺术上的完整性和精湛性而言,法语已臻于完美,这使作家的工作变得复杂起来。”而俄语在巴别尔这里似乎尚处于一种仍可被锤炼、被完善、被增强表现力的阶段,俄语向他提供了更多的创造可能性,反过来,他也为俄语作出了自己的独特奉献。

生动传神、别具一格的景色描写,是巴别尔小说最为醒目的识别符号,换句话说,高超、复杂的写景策略构成了巴别尔小说写作技巧中最为核心的部分。他的景色描写有这样几个突出特征:

首先,是描写客体的主体化。巴别尔最热衷的景色描写对象是太阳、大海、树木等自然景物,也有白昼、夜晚等时间概念,在巴别尔的小说中,这些对象纷纷活动了起来,获得与动物、与人一样的行动能力、感知能力,甚至抒情能力,这样的处理已远远超出“拟人”的修辞范畴,而试图将一切描写客体主体化。需要指出的是,巴别尔在使其描写对象主体化的同时,有意无意之间也在某种程度上实现了描写主体的客体化,小说作者本人似乎就躲在这些活动的景物背后,装

扮成一个静观的客体,带着他诙谐的双目和灿烂的笑脸。

其次,巴别尔的写景具有高度的隐喻性,具有强烈的情绪调节功能。无论是拟人手法,还是描写客体的主体化,其本质仍在于隐喻。关键在于,这样的隐喻往往是具有强烈的情绪渲染效果的。它们或是抒情的。正是这些无处不在的写景隐喻,营造出了巴别尔小说的独特调性。

最后,巴别尔小说中的景色描写往往被赋予某种结构功能。巴别尔的写景大多篇幅很小,三言两语,仿佛神来之笔;巴别尔总是把它们置于小说中的最重要位置,或在开头或在结尾,或在情节转折点或在有意省略处,让它们发挥着重要的结构支撑作用。

“简洁是天才的姐妹。”契诃夫的这句话言也被巴别尔奉为座右铭。甚至可以说,他是俄国文学中写得最为简洁的作家。巴别尔短篇小说的平均篇幅大约不到汉译一万字,在所谓“微型小说”和“掌上小说”兴起之前,这一现象在俄国文学中即便不是绝无仅有,也是十分罕见的。或许正是在这一意义上,巴别尔把自己的小说称为“短的短篇”。他在1934年向青年作家传授写作经验时曾说,在写出一篇小说后,“我大声朗读这些文字,尽量让它们保持严格的节奏,与此同时使整篇小说紧凑到能一口气读完”。“能一口气读完”,似乎就是巴别尔短篇小说的写作标准之一。巴别尔所说的三段话,暴露了他如此写作短篇小说的三个动机:“问题在于,列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰的禀赋使他足以描写一昼夜间的全部二十四小时,而且他还能把这期间所发生的一切都记得清清楚楚,而我的天性显然只够用来说写我所体验到的最有趣的五分钟。短篇小说的体裁就由此而来。”“我觉得,最好也谈一谈短篇小说的技巧问题,因为这个体裁在我们这里一直不太受恭维……说实话,我们真正的短篇小说家只有一位,就是契诃夫。高尔基的大部分短篇小说,其实都是压缩版的长篇小说。托尔斯泰那里也都是压缩版的长篇小说,只有《舞会之后》除外……总的说来,我们的短篇小说写得很差,大都是冲着长篇去写的。”“我们现在需要篇幅不长的短篇小说。数千万新读者的闲暇时光并不多,因此他们需要短篇小说。”“无论出于何种动机,就整体结构而言,巴别尔的短篇小说写作无疑具有明确的体裁创新意识。为了达到密实、凝缩的结构,他还引入了蒙太奇、突转等电影和戏剧表现手法。

在巴别尔的笔下,极端场景下的瑰丽抒情、充满突转的心理感受与电报式的简洁文体、令人惊诧的修饰语融为一体。巴别尔的小说三言两语,是断片式的,甚至是残缺的,却又具有浑然天成的整体感;它们是跳跃的,省略的,点到为止的,却能给人以某种厚重苍茫的史诗感。

### 综合多面的“南俄”流派

在20世纪俄语文学的历史语境中

看待巴别尔的创作,我们至少可以归纳出他在如下几个方面的独特属性。

首先,从文学谱系和创作风格上看,巴别尔体现着罕见的综合性和多面性,就某种意义上而言,他的创作就是对多种文学传统综合性继承的结果。俄语是他的母语,是他惟一的文学语言,他像大多数俄语作家、大多数用俄语写作的俄罗斯犹太作家一样,不止一次地表达他对俄语的深情厚爱。巴别尔自幼就精通法语,他最初几篇小说系用法语写成。他被称为“俄国的莫泊桑”,并不仅仅因为他的创作的体裁和题材属性,同时也因为他对法国文学的熟稔,他对法国文学的借鉴。与此同时,他又是一位犹太人,他对故乡“俄国的耶路撒冷”敖德萨的文学描写,他对俄国犹太人悲剧命运的文学习再现,与他的作品中的犹太人用语、与他对犹太文学传统的迷恋相互呼应,使他被视为20世纪俄语文学中犹太主题的最突出代表。在巴别尔的创作中,俄国文学、法国文学和犹太文学等不同传统相互交织,相互交融,形成一种和谐而又多元的风格。如今,人们又试图在这一“混成”文学风格中分辨出乌克兰乃至波兰文学的构成因素。

其次,巴别尔发扬并光大了俄国文学中的南方主题和南方风格。俄国是一个北方国家,俄国文学就总体而言也是更具“北方”意味的,相对而言比较严肃冷静,内敛沉思。从南俄的海滨城市敖德萨来到北方的都城彼得堡后不久,巴别尔就发现了俄国文学的这一“北方”属性,“如果你仔细想想,难道不会对浩如烟海的俄罗斯文学还从未对太阳做过真正欢乐、明朗的描述而感到惊讶吗?”因此,“人们都感到——更新血液已是其时。人们已濒于窒息。期待了那么长久而始终未能盼到的文学弥赛亚将从那边,从有大海环绕的阳光灿烂的草原走来”。也就是说,从创作之初,巴别尔就已经有了踌躇满志、雄心勃勃的“文学弥赛亚意识”,即要把南俄的“异国情调”带入俄国文学。随着《敖德萨故事》和《骑兵军》的走红,巴别尔终于在20世纪二三十年代奠定了俄国文学中所谓的“南俄流派”。同属“南俄流派”的帕乌斯托夫斯基就视巴别尔为该派首领,“在我们眼中,他已经成为了一把文学标尺”。

最后,巴别尔在20世纪俄苏文学中的独特处境和悖论身份,也构成某种意味深长的典型意义。巴别尔在生活和创作中体现出的“双重身份”,使他成了20世纪俄国文学中最难解的谜之一。巴别尔无疑是20世纪最重要的俄国作家之一,然而,他在很长一段时间里却又是一位墙里开花墙外香的作家,其世界声誉似乎超过了他在其祖国的声誉。巴别尔的身份和遭遇是充满悖论的,他仿佛是主流中的异端,又是异端中的主流。巴别尔生活和创作中无处不在的悖论,奇化了其命运,深化了其作品,神化了其创作个性;巴别尔的生活和创作,构成了关于一个时代具有狂欢化色彩的文学记录。

# 梦幻画家马可·夏加尔

□沈大力

克,与同乡美妹贝拉·罗森菲尔德完婚。贝拉为当地一珠宝商之女,莫斯科大学学生。她于1909年秋通过夏加尔的模特儿苔婀与画家相识,彼此一见倾心。夏加尔去巴黎数年没归,贝拉一直在国内等他。他们美满的天赐姻缘,将夏加尔“引向了未知的远方”。他由此得到的创作激情体现在《黑手套》和《生日》等幅画作里。

夏加尔过去曾哀叹:“我生活在一个封闭的环境里。为了挣脱人类受难的境遇,要升腾到一个新世界”。他挥舞彩笔,表达艺术家对“绝对存在”的企仰。他对上帝的祈求,凝结在30年代初画的《雅各之梦》里。在其漫长的绘画艺术生涯中,《雅各之梦》可谓画家冥游的、理想的完整幻象,构成他诗意绘画语言的特征。这也说明,为什么夏加尔本人的形象经常出现在画中,为什么他选择了意象绘画艺术,确认美在似与不似之间,不求形似,但求神似。

另一方面,夏加尔并不趋奉各种先锋流派,不像他们那样追时髦,走极端,乃至到了普通人无法理会的抽象程度。他虽是个“心血来潮”的艺术家,早先从主体派汲取了以面分解形体的技法,甚至认为可探索到四维、五维空间,作画时从不考虑与原型相像。但是,他所绘的人物花鸟毕竟可以辨认,与人的现实生命运动相呼应,只是将之置于一个梦幻天地,具有象征意义罢了。夏加尔在30年代后的作品里,运用这一象

征手法,尤其在《美人鱼》《淡紫色双头裸女》《残阳下的村庄》等画中又有了新的发展。画家在构图上更为灵活洒脱,彻底放弃了传统的透视和轮廓,大大着力于色彩的浓烈以及明暗对比。绘画作品完全变为一种抒情、一种内心,或潜意识的流溢。

无论《圣经》故事、俄罗斯的回忆、流寓美国的情景、巴黎节日气氛、地中海温暖的阳光,或是相互拥抱的情侣、裸女、美人鱼、马戏团丑角,还是火鸟、飞鸽、雄鸡、山羊、瓶花、森林、雪橇,一切都给夏加尔的绘画注入了生命的气息和生活的盎然情趣。当然,他的画作里也不乏时代艰辛、战争灾难、逃亡痛苦、思乡悲戚,正如画家自己所言:“鸟和人在花束里会经常变态”,“生活与事件往往会像花束一样,看上去十分凄惨”。

夏加尔曾为《圣经》、果戈理的《死魂灵》、《拉封登寓言》等许多名著插图。他还为根据普希金长诗《茨冈》改编的芭蕾舞和莫扎特的《魔笛》设计舞台布景和服装,在美国和墨西哥赢得广泛声誉。在此基础上,他应时任法国文化部部长安德烈·马尔罗之请,于上世纪60年代初为巴黎大歌剧院重新设计了彩绘天花板圆顶,上边画有《天鹅湖》《火鸟》《魔笛》等舞剧图案,以此向为这些名剧谱曲的著名音乐家柴可夫斯基、莫索尔斯基、莫扎特、德彪西和拉威尔等人表示敬意。夏加尔早年在俄国跟亚历山大·布洛克、叶赛



夏加尔作品《蓝色风景》

宁、马雅可夫斯基、帕斯捷尔纳克等诗人交往,到法国后又与雷诺阿、梵高、高庚和马蒂斯、马克斯·雅各布、阿波里奈尔等相遇,跟一些知名艺术家过从甚密。

回溯马可·夏加尔的作品,其爱情组画格外具有一种难以言表的魅力,既天真又怪诞,天真吸引人,怪诞令人迷惑。若站在上文所述的《黑手套》一画前,人们会从中感受到一股强磁之力,这幅画面玄之又玄,令人琢磨不透其中双头裸女及其脚下的黑手套,旁边的红冠白鸟、城堡、画板之间有何关系,各自又象征什么,画家想要构成怎样一个总体意象。

马可·夏加尔不遵守传统的透视轮廓,甚至突

破三维空间。他的画并没有抽象超脱思辨,不可理喻,绝大部分作品皆由可辨认的形象拼成,充满着人间生活的气息。只不过,他采取了离轍的解析形式,让自己的生活体验进入画中,着重表现弗洛伊德的精神分析学,为释梦引出一连串的象征性思索。

《黑手套》创作于1923年,脱胎自1909年画的《我的戴黑手套的未婚妻》。两幅画比较,前者在形体分解的离心倾向上走得更远,灵活得彻底违背了寻常的逻辑和色调,企图以本能的流露,感情的渲染将观者导向一个梦幻的、扑朔迷离而又极富启迪性的爱情童话世界。那位戴黑手套的未婚妻,恰为夏加尔的恋人贝拉·罗森菲尔德。

他于1910年画的《婚礼》,变为二人爱情结出的果实。且看,画中那个身穿洁白衣裙、长发披肩的美丽姑娘,正是贝拉·罗森菲尔德。由此可见,马可·夏加尔这位隐喻美术大师从起始的现实主义转型到表现主义,经历了一整个发展过程。再看夏加尔1909年所绘的《生辰》。该画呈现他与妙龄女郎贝拉·罗森菲尔德邂逅相逢,异常浪漫地表达了他对贝拉的一腔倾慕。瞧!夏加尔把这次相会视为自己的“生辰”,不仅心儿在荡漾,连整个人都兴奋得向空中飞腾起来。

1910年,夏加尔到巴黎研究绘画,及至1915年才返回故乡维捷布斯克,跟贝拉结为伉俪。二人美满结合,又产生了诸如《花束情侣》《花束夫妻》《漫步》《旺斯天空的情侣》和《城市之魂》等浪漫画幅。画家心中的情人总穿着飘逸的白色长裙,象征爱情的纯洁无瑕。马可·夏加尔对贝拉·罗森菲尔德的一往情深,是他创作中的一个主要灵感源泉,而《生辰》等一幅幅生动的爱情画,则成了这位大师艺术生涯中一个个里程碑。