

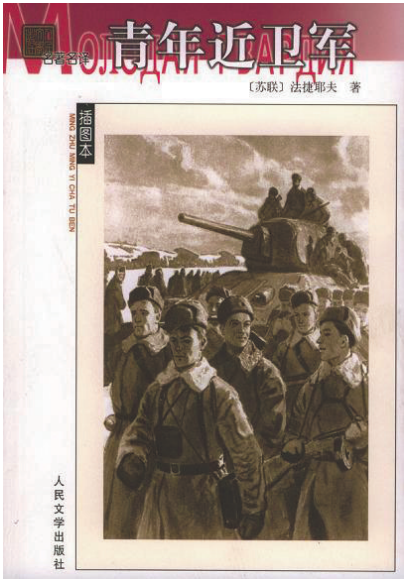
钢铁与玫瑰:苏联卫国战争文学叙事的双重维度

□刘金祥



从20世纪50年代开始直至80年代,苏联卫国战争文学有近百部作品被翻译成中文,其中一些作品被拍摄成优秀影片后被译介到我国。正是通过文学作品与银幕形象,苏联卫国战争文学深深地影响了一代代中国读者与观众。

苏联卫国战争小说中的英雄形象,大都是根据人物原型和战地事迹进行的文学艺术再创造再升华,这些作品扑面而来的是青春、热血、情爱、人性、火焰与枪林弹雨。在斯大林格勒保卫战



的断壁残垣间,一位年轻的苏联士兵用烧焦的炭笔,在德国坦克残骸上写下爱意氤氲的简短诗句,这个直击心灵的历史场景恰切精准地揭示了苏联卫国战争文学的核心与本质:在钢铁与火焰交织而成的战争炼狱中,人性的光辉始终在顽强地怒放。1941年至1945年的苏联伟大卫国战争是苏联文学史上最丰沃的文学土壤和最丰沛的创作源泉。无论是当年战壕里诞生的激情诗篇,还是进入和平年代后对这场战争的文学书写与艺术反思,超过十万余部各类体裁的文学作品,构成了人类战争文学史上最壮观瑰丽的创作奇观。这些文学作品既是彼时政治理念的呈现,也是历史真相和人类本性的记录仪,正是在集体记忆与个人表达的巨大张力中,苏联作家们塑造并展现出独特而深邃的战争美学。

在震耳欲聋的苏德战争炮火声中,自觉承负历史责任且富有创作激情的苏联作家们,创造了疏异而深湛的战争叙事美学。康斯坦丁·西蒙诺夫在长篇小说《生者与死者》中,用军用地图般的精密笔触深度描绘了战争机器的运转逻辑:钢铁洪流般的坦克集群、运筹帷幄的参谋本部、密集畅达的通讯网络、激烈争夺的城市巷战,这种全景式文学叙事将苏联卫国战争递嬗为一种数学方程式,每个参战士兵都是方程式中的参与与变量,他们的英勇奋战均被纳入胜利概率的精确计算之中。这种看似冰冷残酷的技术主义文学叙事,将生命个体微量消解于集体意志的崇高表达之中,但战壕深处的文学脉搏始终在顽强地跳动:在维索茨基创作的战地诗歌里,苏联士兵们架起篝火用钢盔煮茶,在纵深掩体内苏联红军利用战斗间隙相传传阅着托尔斯泰的不朽作品,他们用德军士兵口袋里的情书当作卷烟纸。而瓦西里·格罗斯曼在长篇小说《生活与命运》中,深情记录了一个德国战俘与一位苏联老人共用菜汤的感人瞬间,汤勺在两人手中传递的温度,悄然消融了意识形态的坚冰。这些情节与细节构成的战争微观叙事,如同划破烟尘迷雾的晨曦,照亮了被宏大叙事遮蔽的复杂人性。在鲍·瓦西里耶夫创作的著名中篇小说《这里的黎明静悄悄……》中,五个苏联女兵在深不见底的沼泽中湮灭死亡,这一悲惨情境被赋予芭蕾舞般的仪式感,她们不断下沉的胴体在文学

叙述中被升华为纪念碑上的浮雕,但当叙述者翻动已经泛黄的战地档案时,墨水晕染处显露出未及传递出来的心语——某个女兵口袋里的简短情书,某个黎明前的精神恐惧与心理战栗,这部小说的美学价值在于:作者把优美撕碎了给人看。柳·科斯莫杰米扬斯卡娅倾心撰述的一部描述卓娅和舒拉成为英雄的纪传体小说,其中译本从上个世纪50年代面世以来大受欢迎。因为作品的纪实性,更让人们读出了亲切感,而姐弟俩用自己的实际行动所书写的是一份最动人的生命答卷,总是让人们读出一种鼓舞人心的英雄气概。

朱可夫元帅青铜塑像的面向始终朝着德国柏林,这个经典姿势定义了苏联卫国战争文学的英雄范式。法捷耶夫创作的长篇小说《青年近卫军》,该作品中的少年英雄们就在就义前齐声高唱《国际歌》,将个体生命升华为战斗民族的不屈精神,这类文学文本遵循严格的英雄写作模式:纯洁的出身、信仰的磨砺、壮烈的牺牲,作品中人物的心理轨迹化为上扬的直线,最终融入红旗的褶皱里和徽章中,《青年近卫军》是一部反映苏联人民在反法西斯卫国战争英雄业绩的杰出作品,具有强烈的艺术感染力,这部小说自1945年出版后,受到苏联国内读者的热烈欢迎,次年荣膺苏联国家文学奖。米哈伊尔·肖洛霍夫创作的短篇小说《一个人的遭遇》发表于苏联党报《真理报》,作品通过主人公索科洛夫讲述卫国战争,与其他战争题材作品不同的是,《一个人的遭遇》不直接描写苏军的英勇胜利,而是表现苏军的失利和败退;不正面表现苏军英勇抗敌,而是表现战俘的被虐与受难,小说第一次展现了战争下的真实生活。在小说的结尾,作者状写两个流浪者“是被苦难的生活抛弃在路边的两粒沙子”,因为作品将审美目光聚焦在普通人的生活上,该部作品被视为是苏联上个世纪50年代中后期“解冻文学”的重要信号,时至今日,《一个人的遭遇》依然具有广泛影响,原因就在于它对苏联人民生活的真切描摹,让中外读者看到了战争的另一面。

解冻文学带来了卫国战争叙事视角的微妙转变,尤里·邦达列夫在长篇小说《热的雪》中,生动塑造了炮兵连长库兹涅佐夫这一英雄形象,这个在激烈



俄罗斯胜利纪念碑,坐落于莫斯科俯首山的胜利公园,是俄罗斯纪念卫国战争胜利的重要建筑地标之一。

战斗的间隙想念母亲厨艺的一线指挥官,在望远镜里目睹敌军年轻面容时会迟疑地扣动冲锋枪的扳机。这种“不完美英雄”的出现,标志着战争文学开始接通人性的复杂光谱。阿斯塔菲耶夫的中篇力作《牧童与牧女》中士兵与村姑的爱情故事深深镶嵌在坦克履带反复碾压土地的文学意象中,被炮火覆盖过的土地在春天绽放出勿忘我的鲜艳花朵。这种将战争暴力转化为生命循环的美学隐喻,暗示着民族创伤的治愈不是淡漠和遗忘,而是将伤痛编织进现实生活的锻烧之中。

战壕神经症候群在战后文学中显影为特殊的身體叙事。瓦连京·拉斯普京在中篇小说《活着,可要记住》中写道,逃兵安德烈的身體逐渐发生畸变:指甲变成形兽爪,脊柱向佝偻宛如弓背,他最终像受伤的野兽般遁入无边的森林。这种魔幻现实主义手法将心理创伤外化为肉体变异,创造出独特的战争后遗症图谱。而女性视角的介入为苏联卫国战争记忆提供了新的解码方式,斯维特兰娜·阿列克谢维奇在非虚构作品《战争的非女性面孔》中,娓娓记述女通讯兵们回忆的不是战略反攻的荣耀时刻,而是月经血浸透军裤的难言羞耻,是用裹脚布当作卫生棉的难堪与窘迫。这些被正统史书有意删除的身

体记忆,真实地构筑起战争经验的“她者”维度。当最后的退伍老兵逐渐凋零谢世,文学作品成为战争记忆移植的重要载体。维克托·佩列温在短篇小说《狙击手幽灵》中构建了一座数字化的记忆宫殿:年轻玩家通过VR设备真切体验斯大林格勒战役,在数据流中与士兵的亡灵进行隔世对话。这种后现代主义文学叙事强烈地暗示着,苏联卫国战争记忆正在从亲历者的血肉痛楚转化为文化基因的网络编码。

在莫斯科胜利公园的长明火前,青铜雕塑的锐利棱角已被时光磨蚀圆润。苏联卫国战争文学正如这簇不灭的火焰,既投射出战争美学的刚硬身影,也散发着人性温暖的浓重光晕。当人们在瓦西里·帕夫洛维奇谱写的《士兵叙事曲》的高亢旋律中重读这些文字,听到的不仅仅是T-34坦克的轰鸣,还有战地书信在军大衣口袋里的沙沙作响。这些反映苏联卫国战争的文学作品构成的记忆星群,将永远悬挂在人类精神的浩瀚夜空,时刻提醒人们战争既是炼狱与火海,更是照见人性的明镜。在钢铁与玫瑰的永恒对话中,苏联卫国战争文学完成了它最庄严的历史使命:让死亡拥有温度,让记忆获得重生。

(作者系黑龙江省中国特色社会主义理论体系研究中心特聘研究员)

杰拉尔德·默南《平原》:澳大利亚的隐喻大地

□不流

“平原既非一个恢宏的剧院,会上演的事件增添光彩;也非一个供各色人等探索的旷野。平原不过是一个能为某些人提供便利的隐喻之地。”杰拉尔德·默南《平原》里漫长的句子,如钝头钻,在“平原”上撞上思想和精神的深度,整个小说的结构也如是:第二部篇幅是第一部的一半,第三部则是第二部的一半,随着默南笔头的收束,小说从以宽到窄、从外到内的锥形结构,钉入了澳大利亚内陆平原的隐喻大地。

在全球地图上看,澳大利亚如一孤岛,静默在大洋蓝与宇宙黑之间,其六合是海水、空气、真空。而以人类的尺度衡量,它又是一块孤陆,其东南海岸罗列的现代化城市皆面向东升、背对广袤的内陆——也就是《平原》里平原的原型——艾尔斯岩像大平原的眼睛,与城市互不相望、与现代交浅。

杰拉尔德·默南1939年出生于墨尔本,他的代表作有《怪柳行》《平原》《内陆》《大麦片》《书的历史》等。在默南的书写里,平原人如同平行世界的居民,既对城市敬而远之,又在内陆的统摄之下分合、推演着对自我生活的认知。这种认知是内向的,他们明确地处于平原的内部,对时间和空间有着独特的认识方式,进而,也对历史有不同的理解——平原人面对历史并非为了面向未来,而是回到历史和传统中——“大多数家族的所有新顾问都是从其聘请的资深顾问的儿子和侄子中挑选任命的是——他们认为自己的传统只有交到从小就对其耳濡目染的人手中才安全。”庄园主们因此热衷于纹章学与族徽的设计。

正是这种向历史回卷以便在当下生活下去的理念,构成了一种平原人自我认知的分形结构。这种认知的方向性,来自平原与生活体系的更大的分形结构:平原提供了无尽头的地平线,连海域也只存在于想象之中,唯一在地平线上鼓起的是一缕薄雾(这雾体也成为了不同思想流派所热衷的边界标志物),这更增添了尽头的抽象性,“外”是如此遥远而不可触及,平原人便自然地“内”观望,而生活的局部气候(庄园、小镇、微渺丘陵、缓慢而稳固的家族体系)无论怎样翻卷、耸起,最终或者总体上,都归于平复,消弭在平原的坦阔之中——平原在空间上的坦阔与生

活在时间上的平直构成了这种分形。空间上的“边界”意识和时间上的“周期”意识,如地平原线的薄雾一样,恰是平原所呼吸出的独一的质感。

这种抽象的结构性,是平原人热衷于艺术和思想,或换言之,热衷于象征的深层原因。平原人纷繁复杂的对平原这个客体的反思、创作、提炼、消解、因周期性认知而对峙等现象,是一种精神层面的对分形平原的再分形和重复。默南在摹写这些思想之争的图景时,几乎清除了所有的外部参照,如同身为电影制作人的主人公假设真的要拍摄那部他名之为《内陆》的平原电影时所不得不做的那样,即摄影机所取景的空间小于且排斥着完整的外部世界,从这个角度来说,《平原》这部小说可以理解是那部计划中的且永远看不到实施拍摄可能性的电影的减法版本,降格版本。阅读《平原》的整体感受也的确如同观看一部旁白繁密、思想深沉的纪录片。

小说以一个“三部曲”结构、以一个从“外澳大利亚”来到“平原(内陆)”的电影制作人的第一人称视角展开叙述,总体上,第一部写其初在平原及寻找赞助人(庄园主)的阶段,第二部写其随赞助人进入庄园开始生活和研究的阶段,第三部写其以某种形式融入平原生活、成为“平原人”的阶段。我无法用“三段故事”这样的传统说法来概括内容,而不得不采用“阶段”来指称小说的结构,是因为,小说的叙述并非以故事来建构整体,而是以时空转变为桥梁来搭建文本建筑。主人公的平原旅程,包含了从空间(第一部)到时间。

第一部中,默南以哲思性与诗意的长句,复现主人公观察、聆听平原人漫长的失焦性的交谈时,对平原文化和理念的漫思与领会,在理解平原思想流派的演变、交锋的过程里,那些漫长的定语,在修饰和聚焦事物的细部——唯有细部或者说内部,才是广袤单调的平原的实在的肌理。在这个对抽象理念或者说平原人内心图景的理解、把握的过程中,平原逐渐从一个地理、空间的存在,被涂抹表现为一个因精神共性而被界定的隐喻性的存在。

族徽与纹章学,是平原人隐喻法最浓缩的表现,这样的法则与潮流的立定,来自于古老的庄园主阶层,艺术家、思想者、设计师、诗人、音乐家

等,以为庄园主们践行对这一法则的发展和发现为生,无止境地阐释,以不断地巩固象征物的内涵,平原人并不关心未来,只关心对历史的理解 and 解释,如同他们并不关心平原外的世界,而只沉迷于以内在的方式探知平原本身的必要性和确定性——对历史的确定性的探索,最终又指向了另一种逆向的结果,即对理解历史和面对未来时的不确定性的默许和接受。

当主人公依循其他艺术家的方式终于进入庄园主们的沙龙寻找雇主的时候,长达七页的几位庄园主松散而晦涩狭窄但又纵深的谈话中,这种暧昧的气氛达到极致,他也迷失在其中,如同失控陷入一片幽暗的观念之沼泽。陷入沼泽与击破沼泽有一种模棱两可的相似性,皆是进入其中,但显然,从沼泽的角度来看,主人公是被吸收进去的,其结果预示着他最终的消融——其造访平原的目的的消融,其试图解密平原的可能性的消融,这种消融将在第三部彻底完成。

在第二部中,主人公跟随雇主从临时的酒店房间到偏远的庄园里生活。偏远即深处,长久的居留,在房间、庭院和图书馆中游荡,制作电影已退化成一个永不开始的行动,无尽的阅读和笔记、与雇主妻子的近切又遥不可触的精神共处、与庄园主定期的交谈,在这个长达十年的暂停键之下、小到庄园建筑尺度的微型生活场域之内,对电影制作的犹豫与停顿正是庄园主们所真正需要的——雇佣艺术家并非为了创作什么,而是为了使其落入纹章学的迷宫进而失语,他们所雇佣的不是成功而是失败,不是创建而是消弭,他们采用这种特殊的方式,进一步为家族历史的迷宫拓展新的断头甬道,以阐释的企图、研究的实施来证明可能性的不可把握以及历史如平原般的浩渺复杂——平原人追求的美学或精神图景正在于此:让平原的分形持续下去,以不厌其烦地用细部的复杂来与平原进行的单调对话。

“也许正是这种感觉促使我做了这样一个计划,即在我完成《内陆》的预备笔记后,在正式开始电影剧本的写作之前,我要写一本小书,可能是一本短文集,来把我和那个女人之间的事说清楚。”在这个“间隙”里为庄园主夫人写作一本她

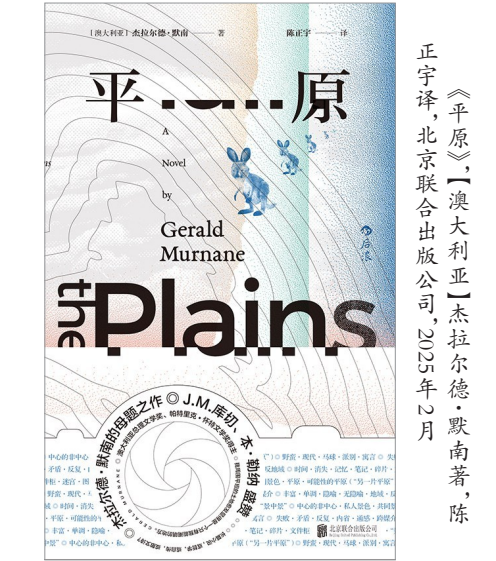
并不会看到的书的想法,既越过了制作电影的目标,又不可避免地被放弃,在这个图书馆里,命运的际遇包含着诸多可能性,最终在现实之中无事发生,像风暴在平原兴起,又在平原熄灭,而平原没有改变。这个冲动是他内心开始融入平原的一个节点:对拍摄平原的初衷的卸下、对以庄园主的传统观察平原的接受——而这一变化在初到庄园不久即预示——主人公在窗户里瞥见雇主孙女从庭院里对他的瞥见,便制作了一个纸质假人放在窗边,自己到庭院里以女孩的角度(平原人的角度)观察自己/假人。而在平原人的视角中,童年决定论是一种谬论。

这种对因果的平反式认知里,对历史的回卷和贴附,与对童年经历并不塑造当下的人的观念,看似矛盾,实际上是因为时间之箭的方向抑或平原人理解事物的目光的方向,是面向过去的,当下与未来并不在其关注之中,主人公沉入这种寻找与历史共存的意图(也即与平原人共存的意图),其观念也随之从一个外部观察平原的视角,逐渐转为在时间之内、平原之中体验世界的视角,这种向心灵图景的感性的内化(即便它的方法是看似理性和逻辑的研究),正是默南小说创作核心理念的体现:

“我的小说是我的内心写照。我不会试图让读者相信我的作品向他们展示了现实世界,无论它是什么。我的书是我内心的风景为背景的。”

以时间为主题的第二部的书写,默南取消了但也重建了时间(“似乎不是在谈论某个已经逝去的,而往往像是在指向某个地方,一个不会被任何时间的观念所遮挡或阻碍的地方”),且重建的是一种时间范畴,如同那座图书馆里浩如烟海的关于时间主题的藏书区里的鲜被阅读的书籍的均质而不起伏的陈列一样,以整体的缓慢消融了局部的流变,最终,时间以平原般平坦和寂静的态势吞噬了所有人探求历史之谜的企图。

整部小说直到第三部,才出现庄园主直接向主人公说话的“直接引语”,从如长河般铺洒的间接引语向也如地平线般漫长的直接引语的这次转变(即便在引号之中,那话语的质地仍未改变),暗示着主人公从“观看”平原进入到“聆听”



《平原》,澳大利亚杰拉尔德·默南著,陈正宇译,北京联合出版公司,2025年2月

平原,在这种更深的、更直观的、更近距离的“观察”所发生的转变背后,是他历经数年或已成为一名平原人的状态。

在参与“取景活动”时,庄园主拍摄的照片,“没有哪张照片是以池塘或石滩为背景拍摄的。当我在几周后看着那些照片时,我在背景里找不到任何可辨识的地标。在一位陌生人看来,这些照片可能是在相距数英里的十几个地方里的任何一个拍的”。在这消除地标、边界的摄影行为中,不可辨认但的确发生的场景,成为庄园主们继续涂抹历史以至于使历史难以区分辨认的游戏,现实的场景让位于摄影者内心的场景,主人公因此也像其他雇佣艺术家一样,平均而无痕地渗入照片中,成为历史时间的浅皱纹之一条,照片的平坦如同在自拟平原的状貌,仿佛只有如此,才符合平原的景象。

这位电影制作人真的进入了平原吗?我想是的,进入平原并非身体上的空间的行动,而是精神上的时间的行动,而照片是瞬间的,他所要拍摄的电影是流动的,最终,那部名为《内陆》的电影没有拍摄,但他成为内陆人的流动已经完成。

从酒店房间(外来者的空间),到庄园的图书馆(平原人的精神领地),到取景活动总会去的“小溪边的阴凉岸”,主人公这一场由内而外的时空之旅,最终为杰拉尔德·默南的内心化的感性的平原,增添了一道诗意、深邃的隐喻意涵。如平原上兴起和寂灭的每一场阴雨所做的一样。

(作者系作家、书评人)