

俄罗斯经典文学赏析



果戈理肖像

说到俄罗斯文学,总会想到托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基。昼与夜,爱与恨,高贵与深渊,咏叹与复调。这个“和”字,就如同晨昏线一样清晰、确定、无法质疑。文学史喜欢这样均衡的组合,比如李白和杜甫、拜伦和雪莱、歌德和席勒……当然,也有无法组合的人物。有些人是因为过于丰沛,比如莎士比亚;有些人则是因为过于奇特,以至于和谁放在一起都显得有点格格不入,比如——果戈理。

果戈理的格格不入,源于他的思考方式,他的每一个毛孔都大张着迎接这个世界的所有刺激。他是一个自我斗争着的矛盾体。在《果戈理学》这篇绝妙文章里,奥特罗申科以“果戈理和……”的句式,绘制果戈理充满错误与矛盾的灵魂画像。相比于“果戈理是……”,“果戈理和……”或许是描述果戈理最合适的句式。作为中国读者,我能想到的第一个短语是:果戈理和鲁迅。

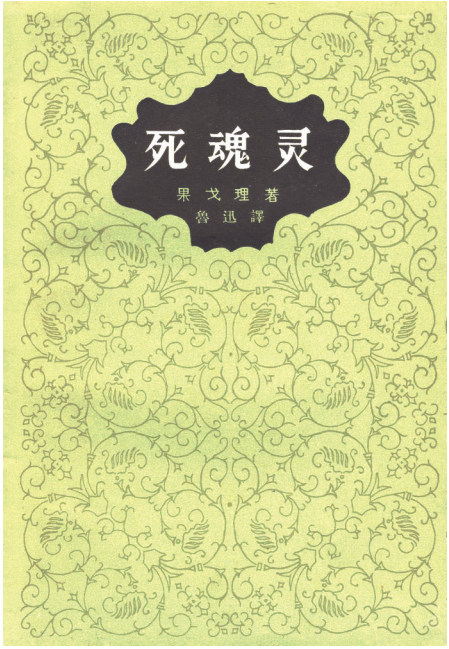
无处不在的尘土气息

如果,果戈理和鲁迅在现实生活中相遇,可能很难做成朋友。从性格上来说,他们几乎是对方的反面。鲁迅倾向于理性判断,果戈理总是情感喷薄;鲁迅做事有计划有条理,果戈理几乎可以说是一团混乱,想一出是一出——一个典型的果戈理笑话是:《钦差大臣》在莫斯科演出时,各界名流汇集,演出中场时主持人邀请剧作家上台讲话,而果戈理竟然站起身来,径直走出了剧院,坐上马车,再也没有回来。他们相似的点在于喜欢独处,并对世界有着笃定的、高度直觉化和象征化的认知。他们关注的不是事物的表面现象,而是其背后隐藏的模式、本质和未来的可能性。虽然存在如此多的不同,但鲁迅很可能比果戈理

果戈理和鲁迅:共通的伟大与悲哀

——重读果戈理《死魂灵》

□白杏珏



《死魂灵》,【俄】尼古拉·果戈理著,鲁迅译,人民文学出版社,1977年版

自己都更理解《死魂灵》的意义。

《死魂灵》是一部怎样的书呢?1842年,《死魂灵》第一部在莫斯科出版问世后,形成了一种奇怪的现象:所有人都毫无保留地接受这部作品,包括这部书所讽刺的对象,以及他们的反对者——那些对俄罗斯现实不满的知识精英。别林斯基盛赞果戈理揭露俄国现实、批判农奴制的勇气。而地主、军官还有农奴们,都被这个故事逗得哈哈大笑。《死魂灵》第一部完美发挥了果戈理的天赋:一段似乎没有终点的漫游旅途;一个看似滑稽实则充满计算的目标——购买死去的农奴;一个为了目标奋力前行,有时看到梦想的炫目光辉,有时又被现实绊倒的投机专家——乞乞科夫;一些以各种奇怪方式在庸俗生活里浮沉的俄国人——地主、军官、警察局长和马夫、农奴们……投机取巧又惹人喜爱的乞乞科夫,和他那些或蠢或笨或自以为聪明的朋友们,受到了读者热情的欢迎,以至于果戈理认为自己不仅是普希金的接班人,更是但丁的接班人,自己肩负的不仅是文学的使命,更是国家的使命、宗教的使命。他希望按照道德训诫的方向来写第二部,像但丁创造贝雅特丽齐一样,塑造出一些光芒四射的、良善的乃至伟大的文学形象,指引祖国人民朝着正确的道路前进。

沉浸在热烈掌声里的果戈理完全没有意识到,崇高与伟大并不是自己擅长的主题,“庸俗”才是属于他的主题。庸俗的气息,尘土的气息,本

是无处不在的,但只有当马车轰隆隆开过时,我们才能看到那壮观的尘土风暴,才能感到这气息是哈人的、有害的。果戈理最精彩的作品,他赖以生存的讽刺与幽默,就建立在他对这种精神气质的准确把握上。他只要在圣彼得堡的涅瓦大街上走几圈,在每一次的擦肩而过中,在耳边听到的只言片语中,就能迅速捕捉到那种漂亮制服和皮草大衣都挡不住的日常的庸俗,这是他在作品中不断书写的浸润于世俗之中的可怜、猥琐与肤浅。

作品中,果戈理最擅长的是对话和抒情,以及对细节的放大与定格,如直面观众的舞台般的呈现:

“什么?请您原谅……我的耳朵不大好,我觉得,我听到了一句非常奇特的话……”

“我要买死掉的农奴,但在最末的户口册上,却还是活着的。”乞乞科夫说明道。

马尼洛夫把烟斗掉在地板上面了,嘴张得很大,就这样地张着嘴坐了几分钟。刚刚谈着友谊之愉快的这两个朋友,这时是一动不动地彼此凝视着,好像厚厚的古时候,常爱挂在镜子两边的两张像。(《死魂灵》,鲁迅译)

这种放大与定格,也是鲁迅喜欢的人物呈现形式——祥林嫂“间或一轮”的眼睛,阿Q大喊“我要与你困觉”后的寂然。

大欢喜与大苦痛

果戈理和鲁迅之间最重要的一个共同点是:他们都“死于”《死魂灵》。果戈理在生命尽头烧掉了那份永远写不完的手稿,而译者鲁迅在溘然长逝时,也没能等到最新一篇《死魂灵》译文的问世。

1836年,果戈理从巴黎给茹科夫斯基寄出了一封信,信中写道:“我的创作宏伟辽阔,也不会很快收尾。似乎有一个隐秘之人用威力巨大的指挥棒在我面前写着。”《死魂灵》的创作在巴黎进展迅速,生机勃勃。随后四年在罗马,更是喷薄而出。彼时的果戈理不会想到,这部作品竟然在之后的十年里翻脸变成了折磨他的魔鬼。

《死魂灵》有一种可怖的魔力,一种属于史诗的魔力,那便是它可以被一个人创造出来,却无法被一个人完成。作者会在它的永恒面前消耗有限的生命,在不断追逐那种近乎神性的过程中,越来越无法忍受自己的软弱与缺憾。对于像果戈理这样的凭借直觉与情感来创作的写作者来说,这便是足以剥夺生命的“酷刑”。果戈理将自己写不出《死魂灵》第二部的原因,归咎于自己天赋的丧失、某种神力的消散,这一觉悟让他痛不欲生。

果戈理不知道为什么文字再也不像湍流一样从他的笔尖流淌出来,鲁迅也不知道自己为什

么强撑病体也想把《死魂灵》第二部的残稿译完。比果戈理幸运的是,鲁迅与欢喜、苦痛已经周旋许久,并不将自己的生命与创作依托于“天赋”。“做《死魂灵》的工作,在作者是一个大欢喜,也是一个大苦痛。”鲁迅借着译笔,带着他那惯常的冷峻为果戈理写下了判词。在寻找翻译这句话的确切用词的时刻,他或许早已意识到,这位与自己素未谋面、语言不通、性格迥异的俄国作家,竟然与自己有着相似的灵魂,同在大欢喜与大苦痛中挣扎浮沉。

他们都书写人性的庸俗与卑劣。他们都向往真正的、近乎宗教性的崇高精神。他们怀抱着救世的愿望,把自己的笔化作悲悯而痛切的目光。他们梦想着一个充满“大写的人”的社会,却一次次发现,眼前所见的只有到处游荡着的乞乞科夫。令他们痛苦的事实,不仅是乞乞科夫自私自利、招摇撞骗,而是乞乞科夫的灵魂中还有充分的自尊和自信,让他在谎言被揭穿的时候气急败坏,认为自己受到了莫大的侮辱。令他们痛苦的事实,不仅是孔乙己好吃懒做、卖弄学问,而是孔乙己永不承认自己的小偷小摸,打断了腿也要用手撑着来店里。令他们痛苦的事实是,乞乞科夫们并不是游荡在大街上,而是游荡在每个人的心里。

“过去的生命已经死亡。我对于这死亡有大欢喜,因为我借此知道它曾经存活。死亡的生命已经朽腐。我对于这朽腐有大欢喜,因为我借此知道它还非空虚。”(鲁迅《野草·题辞》)

不就是如此吗?在大欢喜与大苦痛之间,在生与死、明与暗、爱与憎恶之间,如熔岩一般不可自抑地奔涌,爱着腐朽的野草,又将其烧尽,直至烧掉自己最后一丝热度。或许,就是这种无法言说的相似,将鲁迅宿命般地引向了果戈理,引向了《死魂灵》。

“含泪的微笑”

果戈理的俄语散文,是出了名的难以翻译。鲁迅不懂俄语,只能借助德语和日语译本迂回前进。作为翻译家的鲁迅,主张翻译要以“硬译”(直译)为主要方法,忠实原文,“宁信而不顺”。他为了补足无法阅读俄国原本的缺陷,也下了极大的功夫,为找到一个正确的词而殚精竭虑。而作为作家的鲁迅,却有着先于逻辑判断的直觉——在不知不觉间,鲁迅已经在《死魂灵》的译文中注入了自己的气息。他的直觉与果戈理是相通的。

米尔斯基在《俄国文学史》里是这样描述果戈理的语言风格的,“注重感官效果而非声学习效果,密实饱满,结合了崇高的诗意雄辩和荒唐的闹剧元素,充满真实口语的震颤和活力,从不空旷松散。”按照这个描述去看鲁迅翻译的《死魂灵》,会觉得似乎语体上太过清瘦而克制了些:

“出色的都市,体面的都市!”乞乞科夫说,“真过得适意极了;交际场中的人物都非常之恳切,非常之优秀!”

“那么,我们的市长,您以为怎样呢?”玛尼罗夫夫人还要问下去。

“可不是吗?是一位非常可敬,非常可爱的绅士呵!”玛尼罗夫夹着说。

……

主妇常常向乞乞科夫说着这样的话:“您总是什么都没吃,您可真少呀!”这时,乞乞科夫就照例回答道:“多谢的很,我很饱了。愉快的谈心,比好菜蔬还要有味呢!”于是大家离开了餐桌。(《死魂灵》,鲁迅译)

玛尼罗夫家的餐桌,本是家人围坐、孩子打闹、充满轻浮客套话语的俄国乡村式餐桌。但在鲁迅笔下,字里行间竟有了些《在酒楼上》的索然味道。这种味道,于翻译而言,是多余的,却是珍贵的多余。这是鲁迅在复述果戈理时的语气。果戈理的讽刺脱胎于滑稽,是庸俗的也是热闹的,会有蓬勃喷发的斯拉夫式热情。若说果戈理的故事在俄国的舞台上热热闹闹地演着,那中国观众席里的鲁迅则是冷冷淡淡看着的。冷淡不是因为不喜欢或不在意,而是因为他能立刻穿透那些庸俗的热闹,聚焦在包藏在果戈理纷繁情绪感受里的那个核心。

普希金评价果戈理的作品是“含泪的微笑”,带着改变祖国的热望,将俄国社会中的黑暗一面揭露出来。别林斯基也是这样去理解果戈理的,但果戈理对这样的评价,一直感到惴惴不安,以至于后来与别林斯基有了那场震动的“分手事件”。但果戈理始终也说不出,如果不是“含泪的微笑”的话,那他究竟是为了什么写出这样的作品,为什么能写出这么些迷人的反面角色。鲁迅是早就知道的。他在评介果戈理的文章结束处写道:

况且健康的笑,在被笑的一方面是悲哀的,所以果戈理的“含泪的微笑”,倘传到了和作者地位不同的读者的脸上,也就成为健康:这是《死魂灵》的伟大处,也正是作者的悲哀处。(鲁迅《且介亭杂文·几乎无事的悲剧》)

果戈理的悲哀之处,在于他的感受和天赋远远超过了他的思考能力。他其实并不是一个二元对立的人,并不想站在制高点嘲笑别人,哪怕他最擅长的就是看到一个人最真实的卑劣之处。他相信这世间有完美的人,直觉上却写不出一个真正的好人。他让笔下人物大喊着“你们笑什么?笑你们自己”,台下的观众也还是在不停地笑,笑到流泪,笑到咳嗽,笑到前仰后合……而后,他们就在满足的微笑中起身离去,开始新的一天的生活。

鲁迅知道《死魂灵》的伟大,也知道果戈理的悲哀。因为这也是他的伟大与悲哀。

(作者系青年作家、《北京晚报》编辑)

简·奥斯汀诞辰250周年

“我只想要一个舒适的家”

——简·奥斯汀笔下的女性生存之道

□郭晓彤



电影《傲慢与偏见》剧照



简·奥斯汀肖像

今年是简·奥斯汀诞辰250周年,她笔下的浪漫爱情故事在今天依然为人津津乐道,而她对于世俗婚姻的刻画也入木三分,在当今社会依然引发强烈共鸣。在她作品中,浪漫爱情与世俗婚姻的博弈背后是她对当时女性命运的关注与思考。尽管奥斯汀终身未婚,但她笔下的女主角却往往以结婚为圆满结局。为什么一定要结婚呢?因为在当时,婚姻是中上层女性获得生存保障的唯一体面出路,但选择什么样的婚姻则是奥斯汀重点要讨论的。

18至19世纪英国女性在经济地位上处于极度劣势——她们不仅没有家庭财产的保障,更无赚钱的途径。一方面,当时许多贵族、乡绅家族采用限定继承权,规定家族不动产传男不传女。例如《傲慢与偏见》中的班内特家即是典型。他们有祖传的田产,每年有2000英镑收入,不必工作,且有仆人服侍。但是一旦班内特先生去世,班内特太太和五个女儿即面临被扫地出门的尴尬境况。班内特五姐妹并非个例,《理智与情感》中的达什伍德姐妹和《劝导》中的艾略特姐妹也面临同样处境。即便女性结婚时有一笔丰厚的嫁妆,婚后她们的嫁妆也将归丈夫所有。另一方面,如果女性自己可以赚钱,那么经济困境自然迎刃而解。当时的女性不仅被排除在正式的教育体系之外,更难以进入职场。中上层女性所接受的传统教育如弹琴、歌唱、刺绣等,只是为了在婚姻市场上作为“完美太太”形象增加筹码,而无法以此谋生实现经济独立。即便像简·爱这样的家庭教师也经常为人轻视,并不是长久之计。因此对当时的多数女性而言,婚姻是获得生存保障的一种方式,结婚就像找工作,找老公就像找老板,对方的财力和人品至关重要。

在这种情况下,财产而非爱情成为了缔结婚姻的必要条件。在《傲慢与偏见》的第一段,奥斯

汀就以反讽方式揭示了婚姻与财富的关系:“有一条举世皆知的公理,有钱的单身汉一定需要娶个太太。”事实上,这只是以班内特太太为首的为女儿婚事着急的母亲们的臆想,现实情况恰恰相反,是贫穷的待嫁女需要找个有钱的丈夫。在这句话中,爱情并没有一席之地,因为当时流行的是为了利益结合的世俗婚姻,而非因浪漫爱情而喜结良缘。社会学家斯蒂芬妮·孔茨曾在著作《为爱成婚》中指出,在市场经济和启蒙运动的影响下,18世纪末欧洲社会开始出现为爱成婚的转变,但多数情况下为了财产而结婚才是常态。这样看来,如达西一般为了浪漫爱情而选择出身远逊于自己的伊丽莎白是离经叛道之举。按今天年轻人婚恋标准甚至可以称得上恋爱脑。就像达西第一次求婚时说的,与伊丽莎白成婚是一种堕落。当然,这里的堕落与道德意义无关,更多是强调阶级地位上的差距。

《傲慢与偏见》中最能反映当时女性婚姻状况的当数伊丽莎白的好朋友夏洛特·卢卡斯。她正是出于现实考量嫁给了班内特家继承人柯林斯。其人言谈粗鄙,行为滑稽,曾向伊丽莎白求婚,表示虽然伊丽莎白未来只能在母亲过世后继承“一千英镑,利息四厘”,但他丝毫不计较财产,甚至慷慨大地认为与班内特家女儿结婚能弥补班内特家的损失。被伊丽莎白拒绝后,他又马上向夏洛特求婚并被接受。伊丽莎白不解通情达理的好友缘何接受这样一位丈夫。夏洛特回答说,“你知道的,我从来不是一个浪漫的人,我只想要一个舒适的家”,她甚至认为“婚姻的幸福纯属偶然”,因为“纵使双方在婚前对彼此性情了如指掌,或天性十分相像,也丝毫不会增进他们的幸福。他们总会在婚后变得面目全非,彼此折磨;因此,倒不如对你将与之共度余生之人的缺点知道得越少越好”。可以看出,夏洛特对婚姻的

期待极低,因为婚姻对她而言只是为了得到生存保障,是否与丈夫情投意合并不重要。

奥斯汀对于夏洛特所代表的世俗婚恋观的态度颇为耐人寻味。一方面,她不赞成单纯为了世俗利益而成婚。奥斯汀本人曾在信中提到,“两个人如果不是为了爱而结合,是世界上最痛苦的事情”。但她并不像女主人公伊丽莎白一样对夏洛特过分苛责。伊丽莎白认为夏洛特嫁给柯林斯是“为了世俗利益而牺牲了一切美好的感情”,并断言夏洛特一定不会过得幸福。但奥斯汀深知这是当时如夏洛特一般长相平凡、年纪渐长的女性的无奈之举,并非这些女性主动为了世俗利益牺牲美好感情,而是她们为了生存别无选择。应该谴责的不是女性个体,而是剥夺了女性继承权与工作机会的社会体制。

由此观之,虽然奥斯汀被许多批评家视为保守派作家,但她对女性命运的思考却与和她同时

期的女权主义先锋玛丽·沃斯通克拉夫特有相似之处。沃斯通克拉夫特认为女性的不幸处境是由教育程度不够引起的,社会对女性的教育并非让其成为完善的人,而只是更好服务他人。女性只被要求温顺、听话,却缺乏独立思考的能力。而沃斯通克拉夫特认为,如果没有独立意志就不可能习得美德。她在《为女权辩护》一书中写道,“除非女性能在一定程度上独立于男性,否则期待她们具有美德只是徒劳”。这里的美德并非顺从、天真等传统女性美德,而是能独立行使自己的道德判断。这正是奥斯汀笔下女主角的独特之处。她们虽然并未在经济上实现独立,但至少在思想上具有鲜明的独立性。她们在成长中不断修正自己的判断,并始终忠于自己的情感。即使身处逆境,她们仍然坚守品格,拒绝为了世俗利益而违背自我。正如《傲慢与偏见》中伊丽莎白明知自己面临的经济困境,但仍然坚定拒绝了柯林斯和达西的首次求婚。

奥斯汀通过刻画女主角对纯粹逐利的世俗婚姻的反抗表达了她对不公现实的批判,并以一个富有且善解人意的丈夫作为对女主角坚守自我的嘉奖。最终女主角既获得了浪漫爱情,也获得了生存保障。奥斯汀小说推崇伴侣式婚姻,强调双方应性情相投,彼此尊重理解,以感情而非财产作为缔结婚姻的基础。这本质上肯定了女性的主体性,具有进步意义。但另一方面,奥斯汀的解决思路无法突破当时的社会限制。在她所有的小说里,女主角的唯一出路只有婚姻。不婚者如《爱玛》中的贝茨太太,晚年不仅生活拮据更受人奚落,毫无尊严可言。虽然奥斯汀本人靠写作突围,但不是每个女性都能成为简·奥斯汀。事实上,夏洛特·卢卡斯的结局才是当时受过教育但财产微薄的女性的出路。奥斯汀的小说总是在主人公结婚后就戛然而止,回避了婚后琐碎的现实。但有趣的是,在《傲慢与偏见》中,奥斯汀却对夏洛特的婚后生活做了细致刻画。夏洛特精心安排家中布局,将丈夫的书房安置在远离自己起居室的地方,并鼓励丈夫多去户外打理花园,以此巧妙地减少两人在家中碰面的机会,她将婚姻关系重塑为对自己最有利的形式,经营出一处“舒适的家”。虽然夏洛特没有获得浪漫爱情,但她也通过苦心经营获得了自己想要的世俗幸福。这正是当时女性最无奈却也最真实的生存之道。

(作者系华东理工大学外国语学院讲师)