

帕斯捷尔纳克的诗学理念与小说创作

汪介之

内容摘要：俄罗斯作家鲍里斯·帕斯捷尔纳克高度重视创作主体的情感在作品中的渗透与表达，认为艺术所关注的是“被情感改动的现实”；同时，他的历史主义意识又使他确认艺术在历史进程中的作用，肯定艺术面对历史时的特有责任，因此他的创作便体现出一种具有浓厚主观性和抒情特色的现实主义风格。他关于抒情主义与历史主义及其关系的思索，必然引出他关于诗歌与散文及其关系的考量，也必然导致他在这两种体裁之间做出权衡与选择，并使得他逐渐把主要精力投放到散文写作上来，直至最终完成其巅峰之作、长篇小说《日瓦戈医生》。

关键词：俄罗斯文学；帕斯捷尔纳克；诗学；小说

作者简介：汪介之，南京师范大学文学院教授，比较文学与世界文学专业学科带头人，博士生导师，主要从事中俄文学关系和俄罗斯文学研究。本文系国家社会科学基金项目“诗学视域中的帕斯捷尔纳克小说研究”【项目批号：12BWW024】的阶段性成果。

Title: B. Pasternak's Poetic Philosophy and Novel Creation

Abstract: In Russian writer Boris Pasternak's works, priority was given to the penetration and expression of creation subject's feelings, for Pasternak held that one major concern of art was "the reality modified by feelings". Meanwhile, his sense of historicism fortified his assertion of the role of art in history, which consequently contributed to a subjective and lyrical style of realism. His reflection on lyricism and historicism, and the connection between them inevitably resulted in his elaboration of poetry and prose, and after his deliberation between the two genres he chose to focus on prose writing till he finished his masterpiece *Doctor Zhivago*.

Key words: Russian literature; B. Pasternak; poetics; novel

Author: Wang Jiezhi is professor at the School of Chinese Language and Literature, Nanjing Normal University (Nanjing 210097, China). His research interest mainly focuses on Russian literature and literary relationship between China and Russia. Email: wangjiezhi2012@163.com

诺贝尔文学奖获得者、俄罗斯作家鲍里斯·帕斯捷尔纳克（1890—1960）既是一位杰出的诗人，又是一位优秀的小说家，共写有13篇中短篇小说和长篇小说《日瓦戈医生》。他所建构的小说艺术世界异彩纷呈，别具一格，渗透于这些小说文本并在其中发挥制导作用的，是他那独特的小说诗学理念。他在继承俄罗斯传统小说艺术的基础上，广泛借鉴进入20世纪以后本国和西方多种艺术流派的新鲜经验，随着创作进程的延伸而渐次形成的这种诗学理念，成为他小说艺术实践的理论结晶。

一、“艺术注目于被情感改动的现实”

帕斯捷尔纳克诗学理念的形成，和他自幼生长于其中的倾心于高雅艺术、文化气息浓郁的环境氛围密切相关。1912 年前往德国马尔堡大学师从赫尔曼·柯亨学习新康德主义哲学，以及这期间的情感体验，使他在开始思索艺术的基本问题时，就把“感情”和“形象”放在至关重要的位置——前者涉及艺术的表达对象，后者联系着艺术表达的方式。步入俄罗斯诗坛以后，帕斯捷尔纳克曾在一次诗人聚会上，做过题为“象征主义与永恒”（“Символизм и бессмертие”，1913）的报告，着重阐述艺术家知觉的“主观性”和艺术的象征性。他认为，主观性是一种品质范畴的表征，具有一种独立承担的性质，而有利于表达“自由的主观性”的个性，表达孤独而活跃的心灵——这就是永恒。由于人的心灵自古以来就是艺术活动的范围和主要内容，因而艺术家的心理体验和主观性对于艺术创作而言尤其重要。“话语是心灵的构成物，是一种显而易见的、感情方面的宣示”（V: 318）。^①帕斯捷尔纳克强调：艺术家知觉的主观性是永恒的，艺术的象征性也是永恒的。这是他对刚刚形成的诗学观念所做的第一次集中表达。

数年之后，帕斯捷尔纳克又发表了“若干论点”（“Несколько положений”，1918）一文，梳理了自己的诗学理念。他写道：“活跃的现实世界是想象的唯一成功的、一旦取得成功就能无限延续下去的构思。”他确认现实的客观存在是艺术的基础，又强调创作主体的感情和感受的作用，认定“唯一在我们掌握之中的事情，是我们能使发自内心的生命之音不致走调”（V: 25, 26-27）。

帕斯捷尔纳克对于艺术家的主观性和艺术表现的象征性的高度重视与反复强调，很容易被误解为漠视艺术对现实生活的反映和表现，其实不然。他只是不主张艺术直接摹写“执拗而粗糙的世界”。他将艺术看成现实呈现出来的一种新的形式，认为它其实属于现实的一种状态。那么，怎样才能实现从现实向艺术的转换呢？帕斯捷尔纳克在写于 1930 年代初的随笔“安全保护证”（“Охранная грамота”）中回答了这一问题。他写道：如果自己要写一篇关于创作美学的论文，那么他将会以两个概念为纲：“力”和“象征”。借助于力的概念，他试图说明：

艺术所感兴趣的是力量的光线透过的生活，处于被穿越状态的生活。……在自我意识的范围内，这力量被称为情感。

艺术注目于被情感改动的现实，它是这种改动的记述。艺术对这种改动进行临摹写生。（III: 186）

显然，在帕斯捷尔纳克看来，艺术家笔下的、作品中的现实，是“力量的光线”穿越而过的生活，也就是被创作主体的情感所改变了的现实，它渗透着作家、艺术家的自我感觉、自我体验和自我意识，必然带有强烈的主观性。这其实是帕斯捷尔纳克关于“何谓艺术”、关于艺术和现实之关系的独特阐释，从中可见他对艺术之本质的深刻洞察。

通过力的概念，帕斯捷尔纳克只是说明了艺术要表现被情感这种“力量的光线”所穿透的生活，也即由创作主体主观化了的现实；关于如何表现这种生活和现实的问题，他是以另一关键性的概念、即“象征”的概念来进行阐述的：

艺术作为活动是现实的,作为事实是象征的。它之所以是现实的,是由于不是它自身杜撰了隐喻,而是它在大自然中发现了隐喻,并把它神圣地复现出来。转义的东西单独地看就似乎毫无意义,而只能将其引入整个艺术的共同精神中去,正如被改动了的现实的各个部分分开来看便毫无意义一样。

说艺术是象征的,是因为它自身的具有全部吸引力的形象。艺术的唯一的象征存在于形象的鲜明和全部艺术所特有的非必然性之中。形象的可互换性证明现实的各个部分的相互关系是无关紧要的。形象的可互换性,也就是艺术,是力的象征。(III: 187)

综合考察帕斯捷尔纳克的上述言论,可以发现他对于艺术的思考,始终没有离开主体情感、象征和现实这三个方面,这三者实际上构成了艺术的三要素。第一要素是创作主体的情感。在他看来,现实生活和客观世界是通过艺术家的自我而进入艺术的。进入了艺术中的现实,是由艺术家的主观性接纳、理解、感受和“改动”了的现实,渗透着创作主体的情感,体现出主体的倾向。正因为如此,贯穿于帕斯捷尔纳克散文作品的一个主导意向,就是在其全部完整性中表现作家在现实世界中的所见所闻所感。在他的所有作品中,都可以看到对传达自我感觉的重视,体悟到创作主体的“自由的主观性”。

帕斯捷尔纳克诗学理念中的又一要素是象征。在他看来,全部艺术其实都是、或应当是象征的,这也就决定了他对象征和隐喻的一贯重视。他在自己的散文作品中,总是以大量的比喻、隐喻、象征、暗示、寓意和转义等修辞手法来构成形象体系。这样,如实的摹写和直露的抒发就被俯拾即是的象征和隐喻所替代,词汇和语句的转义得到了更多的重视,相对于直接描写和反映客观存在的直义,转义具有了更重要的、传达主体对于外在世界的感受和体验的意义。由于帕斯捷尔纳克认为隐喻和象征都来源于大自然本身,而且在他的作品中也确实如此,所以在他笔下,大自然的形象就获得了鲜明的人格化特征,变成了行动的主体。自然景色不仅有自己的行为 and 动作,而且有感觉,有性格,有思想和心理活动,也有自己的习惯和倾向性,甚至参与人物的行动,和人物的感情、情绪和心境形成映照、反衬、呼应等各种关系。人与大自然的一体性在这些关联中得到了充分的表现。然而更为重要的是,自然景色的所有动态和情感,其实都是创作主体的某种情感体验的象征或隐喻。

值得注意的是,在帕斯捷尔纳克的诗学理念中,无论是创作主体的主观情感,还是艺术品中表现这种主体性的象征或隐喻,都和现实紧密联系在一起。艺术中的象征或隐喻来自现实生活 and 大自然,艺术所注目的“被情感改动了的现实”首先仍然是现实。因此,活跃的现实世界是全部艺术的基础。艺术是从现实中诞生的,又反作用于现实——这是帕斯捷尔纳克对艺术与生活两者之间关系的另一侧面的强调,并关涉艺术的作用问题。

在对于俄罗斯象征主义文学的集大成者安德烈·别雷的评价中,帕斯捷尔纳克的这一见解得到了清晰的呈现。他很早就对别雷怀有一种崇敬的感情,一向视其为自己的老师。不过帕斯捷尔纳克又认为,别雷虽然“拥有了天才人物的一切特征”,却也有着“崇高精神过剩的缺陷”,并且让这种精神“徒劳无益地充分发挥”(III: 318)。他发现,别雷那种庞大、复杂、精致的精神结构和罕见的才华,由于他本人没有积极地介入生活,未能有效地发挥本来可以发挥的作用。到1960年初,也即帕斯捷尔纳克去世前几个月,他曾和一位国外记者谈到:“别雷过于封闭,过于拘囿。他所写的全部作品都可以比作室内音乐……他从来没有参与到和现实生活的冲突中来。也许迷恋于新的形式,是所有像别雷这样

英年早逝的作家们的天命？”（Карлайл 654）在帕斯捷尔纳克看来，脱离了和现实生活的联系，导致像别雷这样的品位高雅、才华横溢、精神结构精致的作家，未能在《彼得堡》之后写出更出色的作品来，这是令人惋惜的。相比而言，帕斯捷尔纳克本人在艺术探索上的成功，一个重要原因就在于他始终和自己的同时代人一起呼吸，一起感受，一起体验，始终没有放弃对于现实生活的深切人文关怀，这样，他才当之无愧地成为自己时代的伟大的艺术见证人。

二、“通过抒情倾向来过滤整个历史”

在思索艺术的本质问题时，帕斯捷尔纳克一再强调创作主体的情感表现的意义，肯定抒情在全部艺术中的地位。他的整个创作，无论抒情诗，历史题材的长篇叙事诗，还是随笔和小说，都显示出浓郁的抒情色彩，因此在一般文学史著作的描述中，他首先是以一位抒情诗人而得到高度评价的。这一评价往往使人们淡忘了他那强烈的历史主义意识，以及他对历史进程和处于这一进程中的人的命运の潜心关注。事实上，帕斯捷尔纳克的突出成就，正在于他以自己的作品艺术地表现了 20 世纪前期俄罗斯历史的风云变幻，传达了他所属的那一代人对这段历史的诗意感受。

帕斯捷尔纳克确实曾和“抒情”结下了不解之缘。步入文坛之初，他就和一批青年诗人一起组建了一个名为“抒情诗歌”的小组，进行诗歌艺术探索。他最初的 5 首诗作也是被收入这个小组的诗集《抒情诗歌》中发表的。这时，帕斯捷尔纳克和他的诗友们一样，确认诗歌赖以存活の唯一情致是“抒情的情致”，看重的是诗歌和一般艺术中的抒情因素，但这并不意味着他对“历史”因素持排斥态度。相反，早在自己的青少年时代，他就体会到艺术有一种特殊的本领，即它能够从一个“非历史的世界”让人们看到历史的轮廓。艺术并不等于历史，但它却往往拥有深厚的历史蕴涵，显示出历史的概貌与进程。1927 年，作为对《在文学岗位上》编辑部调查询问的回答，帕斯捷尔纳克在“当代作家谈古典作家”（“Наши современные писатели о классиках”）中谈到：“我在自己写作时一直感觉到普希金的影响。……我正是在这位艺术家的美学的影响下，来理解他关于艺术の本质的概念，关于艺术在历史中的作用，以及艺术在历史面前的特有责任的”（V: 216）。这是帕斯捷尔纳克关于艺术与历史之关系的一种新表述。普希金等经典作家的美学思想和创作成就，为他的这一表述提供了可靠的依据。

此时帕斯捷尔纳克正在创作历史长诗《施密特中尉》（1926—1927）和《1905 年》（1927）。诗人试图在《施密特中尉》中展示 1905 年革命时期的时代风貌和精神潮流，因此这部长诗显示出一种现实主义色彩和文献性。在这期间（1926 年 5 月 23 日）写给茨维塔耶娃的信中，诗人说过，他最近的努力目标，是要把包括自己在内的、显然已与历史相脱离的一代人“归还给历史”。他还说，《1905 年》中的“海上暴动”那一章中某些看似有些别扭的士兵用语，所依据的也是真实的历史文献，是自己“凝视历史”的意向使然，是出于“对文学和历史迷宫的爱好”（VII: 681）。这都表明，帕斯捷尔纳克诗学理念中的历史主义意识已大大加强。这一变化对应于他关于浪漫主义和现实主义的理解，并决定了不久后他的主要创作体裁从诗歌向散文的转换。

如果说，突出主观抒情在艺术创作中的地位，强调“抒情主义”，是浪漫主义的题中应有之意，那么，重视艺术与历史生活的联系，推崇“历史主义”，则和现实主义的主张密切相关。无庸赘言，抒情主义和浪漫主义，历史主义和现实主义，并不能完全等同。帕

斯捷尔纳克对浪漫主义的认识,经历了一个转变的过程。在自己的青年时代,他是把浪漫主义作为对世界的一种感知方式来看待的,而马雅可夫斯基则是其中最突出的代表。年轻的帕斯捷尔纳克曾一度被马雅可夫斯基所征服,常常为他那大胆夸张的诗歌朗诵激动得神魂颠倒。不过,帕斯捷尔纳克很快就产生了放弃浪漫主义的念头,因为他感到它那“游艺表演式地理解人的生平经历”的倾向是与自己格格不入的,而且“它那不适合我的华丽风格会限制我的技艺”(III: 226-27)。可见,帕斯捷尔纳克放弃的浪漫主义,其实是那种矫揉造作的风格 and 一味美化的倾向,并非排斥任何抒情因素,并非放弃主体性在艺术中的渗透。他后来还说过:“我尽力回避浪漫主义的做作和不相干的趣味。……完全相反,我念念不忘的是内容,我梦寐以求的是让诗自身含有某种东西,让诗中具有新的思想或新的画面”(III: 325)。十月革命后,马雅可夫斯基的那些写得俏皮、做作而混乱的诗歌,那些人云亦云的玩艺儿,更使帕斯捷尔纳克感到他们之间的差距越来越大。他写道:“我不能理解他在宣传工作上那样尽心卖力,竭力把自己和同伴们推广运用到社会意识中去,也不能理解他的圈子习气和行帮观念,不能理解他要让诗人的歌喉服从于当前的现实”(III: 335)。此时马雅可夫斯基的风格与倾向,其实已和艺术上的浪漫主义相去甚远,带上了逢迎时势、歌功颂德的性质,而这正是帕斯捷尔纳克放弃浪漫主义的主要原因。

对于马雅可夫斯基式的浪漫主义的排斥,很自然地导致帕斯捷尔纳克对于现实主义的推崇与倡导。他曾在“肖邦”(“Шопен”, 1945)一文中表达了自己对现实主义的看法。

无论在何处,无论在什么样的艺术中,现实主义所代表的看来都并不是某个单一的流派,但是它却形成了艺术的独特视角,造成了创作者最高程度的精确性。现实主义可能是创作中细节处理的那种决定性方法,无论是一般的美学准则,还是同时代的听众和观众,都不以它来要求艺术家。恰恰在这里,浪漫主义艺术总是停步不前,并满足于此。为了这种艺术的繁荣所需要的东西太少了!在这种艺术支配之下的是装腔作势的激情、虚假的深奥和装模作样的亲切温柔——一切矫揉造作的形式均为其所用。

现实主义艺术家却处于截然不同的状况中。他的活动是苦难与天命。没有一点儿放纵,没有任何妄想。……

还有一点是首要的:是什么使一个人成了现实主义者,是什么造就了他?我们以为,是童年的早期印象,以及成年后及时形成的责任感。正是这两种力量促使他去做浪漫主义艺术家所不知晓的、也认为没必要的工作。正是他自己特有的记忆驱使他进入为再现这些记忆所必需的、展现技艺的领域。我们觉得,艺术中的现实主义是个人经历的深刻印痕,它成为艺术家的主要动力,推动着他去创新,去追求独创性。(V: 62)

在一般艺术史家和评论者看来,波兰著名作曲家、钢琴家肖邦无疑是19世纪欧洲浪漫主义音乐的代表人物。但是,当帕斯捷尔纳克把苦难与天命、责任感、童年的早期印象、特有的记忆、个人经历的深刻印痕、独创性和细节处理方面最高程度的精确性等这些提法和现实主义联系在一起时,肖邦又俨然是一位现实主义者。透过帕斯捷尔纳克对肖邦的评价和相关的阐述,不难见出他对现实主义和浪漫主义的独到理解。他所谈到的“艺术中的现实主义是个人经历的深刻印痕”,越过前人和同时代人关于现实主义的大量浮泛解释,把现实主义和艺术家个人特有的经历、体验与记忆,特别是童年的早期印象紧密地联系起

来，强调了再现这些体验和记忆在艺术创作中的重要性。由此可见，帕斯捷尔纳克所强调的艺术中的现实主义，其实就是要紧扣作为创作主体的艺术家个人的经历，描写经由艺术家个人感受和体验过的现实，并借以传达出这种感受和体验本身。他对于记忆，对于童年印象的重视，则把艺术家早年的体验提到了其个人全部体验中的重要位置。这一观点，决定了帕斯捷尔纳克的作品总是具有明显的自传因素和回忆录因素。

帕斯捷尔纳克还把艺术中的现实主义和作家的“苦难与天命”、责任感等联系在一起。这显示了他对俄罗斯文学传统精神的深刻理解，以及有志于把这种精神继承下来、发扬光大的追寻方向。俄罗斯文学在社会生活中向来发挥着独特的作用，使命意识和“为民请命”的责任，成为作家创作活动的主要内驱力。正如19世纪著名批评家赫尔岑所说，对于俄罗斯人而言，“文学是唯一的讲坛，可以从这个讲坛上诉说自己愤怒的呐喊和良心的呼声”（58）。俄罗斯作家的批判意识和反抗精神，使他们往往逃脱不了遭受迫害、流放、苦役的命运。优秀的俄罗斯作家总是怀抱着强烈的责任感从事文学活动，将自己的事业和承担视为一种天命，而他们的苦难也就往往接踵而至。然而，文学创造者们正因为如此而具有了崇高的气象和坚贞的品质，俄罗斯现实主义文学的厚重、力度和深广内涵，也即来源于此。对于以上两个方面的强调，表明帕斯捷尔纳克所提倡的现实主义，是一种带有浓厚主观色彩的现实主义。这和提倡艺术家主体的“客观而无动于衷”的态度以及作者“退出作品”的主张，显然是格格不入的。

帕斯捷尔纳克以诗人的眼光处理历史题材、在描写现实生活时始终渗透着主观性的特点，曾为意大利作家伊塔洛·卡尔维诺所注意。他在一篇评说《日瓦戈医生》的文章中指出，作者艺术方法的特点之一，“是把现实主义的客观性打碎成一种感觉的直接性，或打碎成一种难以触摸的记忆的尘云”（210）。卡尔维诺写道：“仔细检查就会发现，他那无限的现实主义，包含一种抒情倾向，他通过这一抒情倾向来过滤整个历史。这是人把历史——无论是赞赏历史或憎恶历史——视做他头顶上遥远的天空的抒情倾向”（227）。这种抒情倾向和贯穿整部小说的作家对于“历史是如何缔造的”满怀感情的探问，他那“热切的哲学思考”，还有作家观察自然景色和周围事物的纯主观色彩，都表明随着帕斯捷尔纳克诗学理念的发展，他的艺术创作逐渐体现出一种具有浓厚主观性和抒情特色的现实主义风格。不过，他的抒情主义丝毫没有淡化他的历史主义精神，正如他的历史主义意识也同样没有遮蔽他始终作为一位抒情诗人存在的身影。

三、“散文无非是他的诗歌的延续”

帕斯捷尔纳克关于抒情主义与历史主义及其关系的思索，必然引出他关于诗歌与散文及其关系的考量，也必然导致他在这两种创作体裁之间做出权衡与选择，并使得他逐渐把主要精力投放到散文写作上，直至最终完成巅峰之作《日瓦戈医生》。

在上文已提及的“若干论点”一文中，帕斯捷尔纳克就表达了自己关于诗歌与散文及其关系的初步思考。他认为，“诗歌与散文是彼此不能分离的两极”，“诗歌凭借先天的听觉在词汇的喧哗声中寻找大自然的旋律……散文则凭着它的崇高精神，以嗅觉在语言范畴中探索并发现人”（V: 26）。在这里，帕斯捷尔纳克指出了诗歌和散文彼此之间不能分离而又相互对应的关系，同时也说明了这两种体裁各自的特点：如果说，诗歌有着对于听觉、对于音乐元素的特殊要求，它的追求目标之一便是再现大自然的美妙旋律；那么，散文则借重于精神的崇高性、灵感和语言，以对于人的探索与发现为指归。帕斯捷尔纳克后来偏

重于散文创作,显然和他认为这种体裁更适合于表现作家的人文情怀这一见解密切相关。事实上,这时他已写有“阿佩莱斯线条”、“奇特的年份”、“一个大字一组的故事”、“对话”、“第二幅写照:彼得堡”、“无爱”等短篇小说,另外还有几篇小说正在构思之中。1926—1927年间,也即创作长诗《1905年》和《施密特中尉》前后,帕斯捷尔纳克已开始产生把主要精力转向散文创作的念头。这一时期他的历史主义意识的增强,两部长诗本身的历史内容和叙事性质,都促使他考虑如何尽快实现这一转变。他曾在致茨维塔耶娃的多封书信中谈到有志于将重心转向散文创作,不久后就有小说《中篇故事》等陆续问世。

《中篇故事》(1929)是帕斯捷尔纳克在创作诗体小说《斯别克托尔斯基》(1925—1930)的中途完成的。后者的写作并不十分顺利,这时作者便向自己提出了这样的问题:如果以散文的形式描写同一题材,表达同一主题,是否更好些?反复思量的结果是,他决定放下已写了一部分的《斯别克托尔斯基》,转而以同一素材为基础先完成《中篇故事》,然后再回到拖延已久的《斯别克托尔斯基》的写作。1929在接受一家期刊的书面采访时,他说自己正在写《斯别克托尔斯基》,这部“(诗体)小说中发生于战前和革命年代的那部分情节,我把它让给一部散文作品了,因为在这一部分里最有必要、最值得回味的性格刻画和相关表述,诗体是不能胜任的。前不久我就为着这一目标而潜入中篇小说写作了,以便写出来的东西成为到目前为止已发表的《斯别克托尔斯基》的所有部分的直接继续,也是为诗体小说的最后完成做准备的一个环节。这部中篇可能会收进一本散文集——完全是根据其性质归入其中的,而不是置于(诗体)小说中,后者的各部分是按照其内容构成的。换言之,我将赋予这部中篇作品以一部独立的小说的形式。我结束这部中篇小说后,可能就将着手去完成《斯别克托尔斯基》的最后一章了”(V: 223)。诗体小说《斯别克托尔斯基》和散文体的《中篇故事》这两部在题材选择和主题内涵上彼此靠近的作品,在写作时间上出现的这种交叉穿插,正是帕斯捷尔纳克从诗歌向散文“转轨”阶段发生的特有现象。

时至20世纪三十年代,帕斯捷尔纳克在诗歌和散文方面都已取得了丰硕的成果。这时,他又发表了“寄自图拉的信”、“柳维尔斯的童年”、“一部中篇小说的三章”、“空中线路”和“中篇故事”等小说,他关于诗歌与散文的看法也有了进一步的发展。在1934年全苏第一次作家代表大会上,帕斯捷尔纳克在发言中再次谈及诗歌与散文的关系。他说:

如果在我们看来诗歌是如此产生的,那么同志们,什么是诗歌呢?诗歌就是散文,但这不是指无论什么人的散文作品的总汇,而是指散文本身,散文的声音,动态的散文,不是指以轻松的笔调复述的散文。诗歌是和事实,即那些能产生积极影响的事实有机联系着的语言。当然,和世界上的所有事物一样,它也可能有好有坏,这就要看我们是保护它不受歪曲,还是想方设法地败坏它。但是无论如何,同志们,恰恰是这种散文,即处于原初的张力状态中的纯散文,确实就是诗歌。(V: 228)

在帕斯捷尔纳克看来,那种“处于原初的张力状态中的纯散文”,其实就是一种诗。这种高规格的散文,正是他所提倡和追求的。此后不久,他又在致父母的信(1934年11月25日)中明确表示:“我正在尽快地把自己改造成为狄更斯一派的散文作家”(VIII: 757)。这时他正在创作一部新的中篇小说《帕特里克手记》(1932—1936)。这是作家进入《日瓦戈医生》写作之前的一次预演,作品中的若干主要形象、情节、场景和环境,均可视为作家最后完成的巅峰之作的雏形。

20 世纪四十年代后半期，帕斯捷尔纳克已开始构思《日瓦戈医生》。这是他的整个文学创作历程中的一次重大转折。对于自己以往的诗歌和中短篇小说与即将动笔的这部长篇之间究竟有什么样的联系，对于为何执意把主要精力投入小说创作中来，他有着自己的深入思考。这时，他刚刚完成包括莎士比亚的 7 部剧作在内的一系列西欧戏剧作品的翻译，于是便在“关于翻译莎士比亚的几点意见”（“Замечания к переводам из Шекспира”，1946）中写道：

莎士比亚笔下的某些角色贯穿于他结束创作前的几个不同阶段，这是很常见的。某些人物原先是在用诗体写成的戏剧情境中说话的，而后来却突然变成了以散文的形式表达。在这种情况下，诗体的剧情就造成了提供准备的印象，而散文体的剧情才是结束和末端。

诗歌是莎士比亚艺术表达的最迅捷、最直接的形式。他采用诗体，就像是采用一种最快速的思想笔记的方式。这就导致这样的现象：在他的大量诗歌片断中，隐约可见以诗的形式写成的散文的草稿。（V: 73）

莎士比亚创作中的这种现象，其实也出现在帕斯捷尔纳克本人的作品里。在他的小说里，可以发现他写于以往不同时期的诗作中的诗句和内容。他谈到这种现象，也表明他认为这样的“自我互文”有一种必然性。因为这时候他已越来越清楚地意识到，有许多他希望通过自己的作品传达出来的人文—社会—历史内容，显然不可能局限于仅仅经由诗歌予以表达，而只能运用散文的形式。1947 年 4 月，帕斯捷尔纳克已完成了《日瓦戈医生》的开头几章，于是便把自己刚刚写完的这些篇章读给一些朋友听。当时在场的女作家楚科夫斯卡娅记录了他在朗读之前所说的一些话：

从语言方面来说，我最喜爱散文，而我写得最多的却是诗歌。

诗歌对于散文而言，就好比绘画习作对于图画。在我看来，诗歌就是一种大型的文学习作。

我同马雅可夫斯基和叶赛宁一样，是在形式衰落的时期开始自己的文学生涯的——这是从勃洛克时代延续下来的衰落。在我看来，散文是分为若干层次的，我们只要谈谈这一点就够了。散文中剩下来的是单纯的描述和思想，仅仅是思想。现在最好的散文作品，大概也就是单纯描述式的。费定的描述性散文是很高超的，然而某种创造性的标记却从他的散文中消逝了。所以我早就想要——这只是在目前才开始实现——在我有生之年实现某种突破，找到摆脱这种状况的前进的出路。我完全不知道，我的长篇小说是什么客观性的，但是对于我而言，在我个人生活的范围内，这是思维方面的一种向前的有力突破。在语体和风格方面，这也是希望创造一种并非总是单纯描述的小说，它会出现通过戏剧性冲突而得到表现的各种情感、对话和人物。（V: 467-68）

帕斯捷尔纳克在此不仅表达了对散文这种文学样式的热爱，再一次提到自己以前的诗作，仿佛都是在他正在写作的长篇小说的最终完成提供必要的铺垫，而且表明他有志于在这部小说中实现艺术思维、表述方式和语言风格等方面的历史性突破，同时并不讳言这

将是一部很个性化的、明显渗透着主观性的作品。

后来作为《日瓦戈医生》的最后一章“尤里·日瓦戈的诗作”所含的25首诗中,曾有10首单独发表于《旗》杂志1954年第4期。4月16日,帕斯捷尔纳克就此写信告诉表妹奥尔加·弗赖登贝格(O. M. Фрейденберг)说:“当然,主要的东西不在这些诗中,而是在散文部分,这些诗在小说的‘体系’中运转,也适合于小说”(X: 25)。1957年,《日瓦戈医生》得以在国外出版之后,苏联官方曾给予帕斯捷尔纳克以种种压力,但这并没有使他后悔自己把主要精力从诗歌转向散文。1960年初,帕斯捷尔纳克在破例接受俄裔美国记者奥尔加·卡莱尔的采访时,仍然认为实现这一创作上的重大转变势在必行。他强调:“我认为散文是最具有现代性的体裁,像福克纳那样的复杂而丰富的散文。如今写的书应当再现生活的完整环节”,“我确信抒情诗已经不能够表现我们经验的宏大规模与广阔空间。生活已变得过于庞杂,过于繁复。我们需要的有重要价值的东西,最好是用散文予以表现。我已尝试在自己的长篇小说把它们表现出来……我不知道《日瓦戈医生》作为一部长篇小说,于我而言是否完全成功,尽管它有这样那样的不足,但我仍然觉得它比我早期的诗歌具有更大的价值。它比我青年时代的作品更加丰富,更富有人性”(Карлайл 653-54)。

虽然诗歌在《日瓦戈医生》占有重要位置,发挥了结构布局和主题表达方面的作用,但作品的核心内容毕竟是由散文形式表达出来的。联系帕斯捷尔纳克在不同年代留下的一篇篇诗作,阅读他最后的这部长篇小说,确实能够感到它们之间的衔接与贯通,无怪乎意大利作家卡尔维诺说:“帕斯捷尔纳克的散文无非是他的诗歌的延续”(212)。无庸赘言,他的所有散文作品,无论是为作家带来极大声誉的《日瓦戈医生》,还是此前那13篇已被人们淡忘了的中短篇小说,都像雅各布森所说的那样,是一种“诗人的散文”。

注解【Note】

①参见Б. Л. Пастернак, *Полное собрание сочинений в 11 томах* (М.: Слово, 2003-2005)。本文相关引文均出自该书,以下引用只标注出处的卷数和页码,不再一一说明。

引用作品【Works Cited】

伊塔洛·卡尔维诺:《为什么读经典》,黄灿然 李桂蜜译。南京:译林出版社,2006年。

[Calvino, Italo. *Why Read the Classics*. Trans. Huang Canran and Li Guimi. Nanjing: Yilin Press, 2006.]

Карлайл, Ольга. “Три визита к Борису Пастернаку.” Е. В. Пастернак, М. И. Фейнберг. *Воспоминания о Борисе Пастернаке*. М.: Слово, 1993. 646-61.

[Carlyle, Olga. “Three Visits to Boris Pasternak.” E.V. Pasternak and M. I. Feinberg. *Reminiscences on Boris Pasternak*. Moscow: Slovo, 1993. 646-61.]

赫尔岑:《论文学》,辛未艾译。上海:上海文艺出版社,1962年。

[Herzen, Alexander. *On Literature*. Trans. Xin Weiai. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1962.]

责任编辑:王树福