

永恒的旅伴

白 梅列日科夫斯基
银 文选

傅石球 译

时
代
俄
国
文
丛

主编：郑体武
策划：唐继无
周 忱
学林出版社



白
银
时
代
俄
国
文
丛

尽管落山了，
你仍旧还是太阳



永恒的旅伴

白 梅列日科夫斯基
银 文选

傅石球 译

时

代

俄

国

文

丛

主编：郑体武
策划：唐继无
周 忱

学林出版社

白银时代俄国文丛(第二辑)

主编/郑体武 策划/唐继无 周 忱

永恒的旅伴

——梅列日科夫斯基文选

作 者 [俄]梅列日科夫斯基
翻 译 傅石球
特约编辑 庄志民
责任编辑 曹坚平
封面设计 王晓阳
出 版 学林出版社(上海钦州南路 81 号 3 楼)
电 话:64515005 传 真:64515005
发 行 新华书店上海发行所
学林图书发行部(文庙路 120 号)
电 话:63768461 传 真:63768540
印 刷 丹阳兴华印刷厂
开 本 850×1168 1/32
印 张 7.25
字 数 16.4 万
版 次 1999 年 1 月第 1 版第 1 次印刷
印 数 3500 册
书 号 ISBN 7-80616-627-0/I·224
定 价 13.00 元

编辑说明

19世纪末、20世纪初，在俄国文学发展史上是一个极为特殊的重要时期。在那个时期，出现了一大批文艺复兴式的人物，这其中包括中国读者熟知的文豪高尔基、马雅可夫斯基、叶塞宁、勃洛克、蒲宁等，也包括近年来在俄国被重新发掘和评价的别尔嘉耶夫、索洛维约夫、曼德尔施塔姆、洛扎诺夫等，他们在文学创作、文艺理论、哲学思想、宗教研究等广泛的人文领域，贡献了一批卓越不凡的精品。这个群星闪耀、人才辈出的时期，与19世纪20、30年代俄罗斯文学的“黄金时代”相辉映，被文学史家、文化批评家称之为“白银时代”。

“白银时代”的作品，以其诗性风格和悲剧色彩闻名；“白银时代”的作家，既是杰出的诗人和文学家，又是深刻的人文思想家。在过往的历史时期，“白银时代”作家的作品大多被禁，它们的“开禁”在俄罗斯也是近些年来事，然而一旦开禁，便立即引起了广泛的重新阅读和阐释的热潮。

本文丛收入随笔、自传、回忆录、书信集等多种文体的作品，尽量多侧面地展示“白银时代”作家的本真面貌及其艺术与思想的丰富性。

正像诗人勃洛克所预言的,上个世纪之交的“艺术作品始终像它应该的那样,在后世得到复活,穿过拒绝接受它的若干时代的死亡地带”。

当然,本文丛的推出,也旨在重新唤起中国读书界,对于俄国著作的阅读兴趣。

中译本序

德米特里·梅列日科夫斯基,1865年生于彼得堡,1884—1889年先后就读于莫斯科大学和彼得堡大学文史系。1881年发表处女作。早期作品以诗歌为主,比较有代表性的是《象征集》(1892)。翻译过古希腊悲剧。1896年开始致力于宗教哲学题材的小说创作,耗时十载,写成长篇三部曲《基督与反基督徒》。三部曲的第二部《诸神复活——列奥那多·达芬奇》(1901)的问世,使作者的声誉由俄罗斯走向西欧。1905—1912年居住在巴黎,但作品仍在俄罗斯发表。1911—1913年出版十七卷集,1914年出版二十四卷集。由于拒不接受十月革命,1919年底被迫流亡巴黎。侨居国外期间,发表了大量的政论文章、历史小说和哲学小说,其中比较有名的是《不为人知的耶稣》(1932)。1941年在巴黎去世。

梅列日科夫斯基的创作饱含着他对宗教的独特态度,这种态度促使他不断地重新探讨基督教的基本问题。早期诗歌深受纳德松影响,稍后则成为象征主义诗学的早期实践者。他的思想部分地受到尼采、符·索洛维约夫和洛扎诺夫的影响。在长篇小说中,他通过形象手段阐述了自己的历史观和宗教哲学观,将

欧洲文化的发展纳入多神教与基督教、肉体与精神的斗争范畴加以考察。梅列日科夫斯基的长篇小说在结构上相对雷同。对于阐发自己的观点,他经常运用鲜明的反衬手法,即主人公——某位重要历史人物的身边总有一位次要人物相伴相随,用以传达作者的思想。梅列日科夫斯基的长篇小说情节复杂,场景广阔,文笔轻快,引人入胜。

梅列日科夫斯基是以象征主义诗人和理论家的身分登上文坛的。作为“老一代象征主义者”中的一员,他同吉皮乌斯、索洛古勃、巴尔蒙特、明斯基等人一样,从象征主义在俄国诞生之日起,即不断受到批评界的猛烈攻击。令人不得不佩服的是,对于这些攻击,新生的象征主义者采取了异常明智的态度,他们没有以牙还牙,而是高挂免战牌,不做无谓之争,只顾埋头理论建设和艺术探索。他们要以自己的方式,以自己的实绩告诉人们,究竟什么是艺术以及他们的艺术地位究竟如何。上个世纪90年代初,沃伦斯基的《俄国批评家》、明斯基的《在良知的照耀下》和梅列日科夫斯基的《论当代俄国文学衰落的原因及其新流派》三部宣言性的著作相继问世,为俄国象征主义奠定了理论基础。毫无疑问,俄国象征主义的兴起是与梅列日科夫斯基的名字紧密联系在一起。

梅列日科夫斯基从一开始就是一个坚定的象征主义者。他主张从新的角度,即象征主义的角度来审视冈察洛夫、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰等经典作家,认为俄罗斯文学中早就存在象征主义的种子,只不过直到今天象征主义才成为美学纲领而已。梅列日科夫斯基明确提出象征主义的三要素是:神秘的内容,象征,艺术感染力的扩大。

梅列日科夫斯基特别重视文学批评。他提出了一套主观批评理论,并将这一理论应用于自己的批评实践。出版于1896年

的《永恒的旅伴》(还有《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》和《莱蒙托夫——超人类的诗人》)是其代表作。作为一个象征主义者和神秘主义者,梅列日科夫斯基从一开始就将自己的批评同另一批评流派——“科学”批评对立起来。他把自己的批评方法概括为“主观—艺术”方法。在俄罗斯,与梅列日科夫斯基同时还有一位主观批评家——洛扎诺夫。尽管两人彼此间颇有微词,但必须承认,他们的观点还是有如出一辙之处,很难说谁影响谁。应该说,他们是同时向“科学批评”发难,同时提出主观批评理论,并同时将之付诸实践的。

梅列日科夫斯基理智上明白,科学批评方法“前途无量”,但在内心却无法接受它。他认为泰纳是欧洲科学批评的始作俑者。泰纳是实证主义者,其著作不止一次译成俄文。他的批评方法的思想基础是:艺术规律与自然规律就实质而言是一致的,自然科学的研究方法同样适用于艺术研究。所以,批评的任务就是要像研究自然界的始因那样去研究创作的始因。

梅列日科夫斯基认为,主观批评是对纯科学批评的一种反拨和制衡,是确立科学之前的主观平衡的一种尝试。科学批评有局限性,因为面对研究对象,批评总有一天会变得山穷水尽,“无话可说”。它可以一劳永逸地给作家一个正确的评价,但这同时也意味着批评将就此止步,无须重复。在梅列日科夫斯基看来,真正地认识作者的目的其实要宽阔得多:必须深入到作者的个性之中,深入到作者的主观的“我”之中,而通过这——表达批评者自己对世界的看法,自己的“与神类似的我”。

梅列日科夫斯基在《永恒的旅伴》的前言中说:“作者希望,渐次呈现在读者面前的将是批评者世界观中,‘我’本身中主观的、内在的而非外在的联系。因为作者的目的不是进行科学的和艺术的分析。作者惟愿能够推心置腹地讲述那些他喜爱的

书籍、忠实的朋友、安静的生活旅伴是如何影响他的心智和意志的……倘能旧中见新，于熟悉的作品中发人所未发，视他人的作品如己出，则可以认为，作为一个主观批评家，任务已经完成。”如果说，“一时代有一时代的文学”（王国维语）所言不谬，则“一时代有一时代的读者”同样有理。时代不同，读者心目中的荷马、埃斯库罗斯、但丁、莎士比亚亦不同。“伟大作家的伟大之处恰是在于，时间非但奈何不了他们，反而会使他们历久弥新：每一个新的世纪都会根据自己的形象和方式赋予他们新的躯体、新的灵魂。”反过来说，艺术家是用自己的语言讲述生活，而主观批评家则是用艺术家的语言讲述生活。甚或可以这样说：艺术家打着“世界”的旗号，展示自己的个性，批评家则打着“艺术家”的旗号，兜售自己的东西。正因如此，主观批评才不会走向枯竭——它会不断地通过自己的视角对作品进行观照，对作家进行重新诠释，重新理解。

梅列日科夫斯基将主观批评的任务归纳为两个：首先是“展示作家活的灵魂”，其次是“描述作家的灵魂对批评者的心智、意志、整个内心生活的影响”。

一定程度上讲，主观批评家容易给人以靠不住的感觉，掌握不当，难免招来“偷梁换柱”、“移花接木”、“借题发挥”之嫌。因为批评家总是以独立的眼光看取世界，总是专心致志地倾听自己的声音、自己灵魂的诉说，与“科学方法”背道而驰。这样的批评家更像一个独立的艺术家，他展示和诠释的是自己眼中的世界。

那么，主观批评是否会“喧宾夺主”，将研究对象淹没在主观阐释中呢？读者能从这种方法中得到什么呢？

主观批评不等于主观随意。梅列日科夫斯基的主观批评邀请读者既与作家、又与批评家本人进行私人交流，他们之间的谈话可能会因此而在传达信息方面有所损失，但其作用力却非同

小可,它对读者个人来说是相当重要的。它使交流变得亲切,好像是要批评者、读者与作者来共同解决面临的问题。将作者的文本、批评者的阐释和读者的接受置于同一层面,这是梅列日科夫斯基主观批评的一个明显的独到之处。

洛扎诺夫写道:“就天赋和手法的总和来说,梅列日科夫斯基先生是位注释者。通过注释别人或别的思想家,他个人的思想会表述得好得多;注释应该是他的工作方法、手段和风格。”梅列日科夫斯基喜欢旁征博引,尽管他的引文在文字上有时会与原著存在出入,但在思想精神上总是准确无误的。他很注意掌握分寸,在展示作家的灵魂以及与作家的灵魂融为一体的自己的灵魂时,力避牵强附会、将自己的思想强加于作者。这一点在《永恒的旅伴》中体现得尤为突出。例如在《蒙田》一文中,引文占了全文篇幅的四分之三,但这却是全书最精彩最难忘的篇章之一。批评家既没有遮蔽作者,也没有误导读者,而是相反,他尽可能保持作者本来的声音乃至语调,以便展示作者的风貌。对此,就连那些反对主观批评方法的人也觉得无懈可击。

梅列日科夫斯基的名字对我国读者来说并不陌生,早在40年代,他的《诸神复活》就译成了中文,近年来,又有他的部分诗歌和长篇小说《诸神死了》介绍过来,而通过这本《永恒的旅伴》,读者正好可以对梅列日科夫斯基的批评成就略见一斑。

最后需向读者说明的是,原书共有15篇文章,由于时间仓促和卧病多时,译者只来得及译出9篇,其余未及译出的6篇是:《福楼拜》、《易卜生》、《冈察洛夫》、《屠格涅夫》、《迈科夫》和《普希金》。这一欠缺只好留待日后再版时弥补了。

郑体武

1998年9月5日于上海

前 言

本书由一系列批评文章组成。作者的目的是：为世界文学的某一方面、某一流派描绘一幅或多或少是客观的、完整的图画。作者的目的显然是主观的。首先，他希望能够通过作品展示作家的活的灵魂——那种与众不同的、独一无二的、永远不会重复的生存方式。其次，他希望能够描述这一灵魂——有时它在时空和民族方面虽与我们相距遥远，但却比生活在我们周围的那些人更为亲近——对作为特定时代代表的批评家的心智、意志、整个内心生活的影响。伟大作家的伟大之处恰是在于，时间非但奈何不了他们，反而会使他们历久弥新：每一个新的世纪都会根据自己的形象和方式赋予他们新的躯体、新的灵魂。

毫无疑问，埃斯库罗斯、但丁、荷马对 16 世纪来说，不同于 18 世纪对他们的接受，更不同于 19 世纪末对他们的理解，我们也无法想象他们在 20 世纪将会受到怎样的诠释。我们只知道，对后代来说，过去和现在的伟大作家将不是我们心目中的样子。

他们活着，跟在我们身后，似乎要把我们送到神秘的目的地；他们依旧在我们的心中爱着，苦恼着，犹如我们自己的灵魂的一部分，永远变化着，永远保持着与人类精神的血肉联系。对

每个民族来说，他们都不是外人；对每个时代来说，他们都是同时代人，甚至不仅如此，他们还是未来的信使。

这就是为什么除了自身有其局限性——因为任何研究对象都会走向枯竭——的科学批评，除了自身同样有其局限性——因为一旦一劳永逸地给作家一个正确评价就再也不需要重复——的艺术批评还存在主观批评，一种心理的、无限的、就其实质而言像生活本身一样永不枯竭的批评，因为每个时代、每一代人都要求从自己的观点、自己的精神、自己的视角出发，对过去的伟大作家作出阐释。

本书中汇集的一系列篇幅不大的评论文章（1888—1896年间在刊物上发表过），如一条由不同时代、不同民族的伟大作家构成的微型肖像画廊，文中所评述的作家对俄国读者来说在相当程度上都是一些伟大的陌生人，因为迄今为止，除了他们的名字，俄国读者对他们的了解还只是通过一些尚不令人满意的零碎译文或文学教科书上的糟糕引文。

将这些形形色色、彼此间相去甚远的名字集中到一个家庭、一个肖像画廊里，作者可能会为此受到缺乏系统性联系的指责。但作者希望，渐次呈现在读者面前的将是批评者世界观中、“我”本身中主观的、内在的而非外在的联系。因为作者的目的是进行科学的和艺术的分析。作者唯愿推心置腹地讲述他喜爱的书籍、忠实的朋友、安静的生活旅伴是如何影响他的心智和意志的。

这是19世纪末的一个读者的札记、日记。

倘能旧中见新，于熟悉的作品中发人所未发，视他人的作品如己出，则可以认为，作为一位主观批评家，任务已经完成。

梅列日科夫斯基

1896年11月

目 录

中译本序·····	郑体武(1)
前言·····	(1)
卫城·····	(1)
贞洁和性欲的悲剧·····	(14)
马可·奥勒留·····	(22)
小普林尼·····	(45)
卡尔德隆·····	(78)
塞万提斯·····	(100)
歌德·····	(133)
蒙田·····	(154)
陀思妥耶夫斯基·····	(188)

卫 城

我早就想到雅典去一趟了。这是我多年来的一个宿愿。

我乘车驰过法国南部，进入了意大利北部。在佛罗伦萨住了三个星期。这是一座异常美丽的城市，阳光明媚，空气轻盈洁净，这种空气我们住在彼得堡是一点也体会不到的，因此那儿的一切好像都非常美，每一样东西，甚至连最平淡无奇的东西，看上去都是轮廓很分明的。色彩并不像那不勒斯或威尼斯那么鲜艳，多半是单一的暗色调，但是远处的山丘、地平线上的树木、中世纪的建筑物的轮廓——每一种造型、每一个凸现处都好像是用特别珍贵的东西制成的。住在这种阳光下、这种空气里，就像是在做一个不间断的长梦。

但丁曾在浑浊的阿尔诺河的这一岸上来回踱步，并缜密地构思《神曲》。这部忧郁的长诗中的每一行诗句都散发出佛罗伦萨的空气味，在对“地狱”的可怕的描绘上似乎看得到这一柔和的阳光的微弱反光。瞧，在那个山坡上，在柏树中间，就是帕尔米耶里别墅，照快活的薄伽丘在《十日谈》一书中所转述的说法，佛罗伦萨流行黑死病时有一群男男女女就聚集在那幢别墅里相互讲故事。这就是从前设过伽利略天文台的那个小丘。这就是

米开朗琪罗的家^①。我走进屋里,观看他的画、模型和手稿。这就是人民广场^②;圣马丽亚·德·费奥尔大教堂;伟大的吉贝蒂用青铜铸就的浸礼堂的“天堂”之门;美第奇的维纳斯……这是一个小民族在一小块土地上创造出来的。这是一些什么样的人啊——他们是怎样生活的,与我们多么不一样,多么刚强和多么自由自在呀!

皮蒂宫里收藏着拉斐尔、巴托洛米奥·提香、牟利罗、乔尔乔涅等的最细腻和最轻灵的绘画作品,整个宫殿都是用未经雕琢过的巨大石块建成的。这些人非常钟爱直接出自于大自然之手的一切朴素的东西,因此生怕铲平石头上的不平之处就会歪曲石头的原始美。大石块叠砌在大石块上,组成了宫殿的基础,宛如岩崖;地球上的任何地方都再也没有如此雄伟的建筑物了。在粗糙的灰石头中间的某些地方饰有张着大嘴的狮头雕像,嘴里向大理石的水池喷着水……建筑师蔑视一切人为的矫揉造作的东西。是的,应当造得如此简朴、如此忠于原始形象,才能显得如此之伟大。可以看出,替自己建造这座宫殿的并不是一个趣味庸俗的暴君,而是一个由一个伟大的民族孕育出来的强者。一切东西中都含有民族精神。看到这时,你就会明白,不热爱自己的民族意味着什么,希望超越民族精神和不用民族精神地创造任何东西又是一种多么疯狂的念头。

天才人物,像吉兰达约^③或韦罗基奥^④——为佛罗伦萨的绘画艺术的鼎盛期作好准备的画家,可能会在另一个国家和另一个时代里产生出来。但是,在世界上的任何地方,他们都不会具有他们在这小块土地上、在圣米尼亚托山麓旁、在暗绿色的阿尔诺河的两岸上所具有的那种意义。只有在这里,吉兰达约的身边才会出现像布奥纳罗蒂这样的学生,韦罗基奥的身边才会有达·芬奇。要有佛罗伦萨的画家工作室氛围、充满颜料和大理石

灰尘的气味的空气,才能让罕见的人材之奇葩盛开出来。一个桀骜不驯的民族的既忧郁又热情的精神似乎久久地在缄默中受煎熬,想要得到体现,却又得不到。它刚闪出一些微光,宛如凌晨乌云间的一道淡淡的阳光,——这在契马布埃的半拜占庭式的圣母像的大眼睛里就看出来了,它在乔托的现实主义风格中渐渐变得清晰起来,在吉兰达约、韦罗基奥的作品中已经闪出了耀眼的光芒,在安吉利科^⑤的宗教画里暂避风头,以便最终能像闪电那样突然照亮一切——这是在米开朗琪罗和达·芬奇的作品中。对一个民族来说,这是多么大的胜利啊!从此之后,佛罗伦萨的精神得到了充分的表现,并替自己找到了无法消灭的表现形式。

周围可能会发生各种各样的骤变,一切都可能会崩溃:文艺复兴时期的佛罗伦萨找到了自我,它是万古流芳的,就像伯里克利的雅典,就像奥古斯都的罗马一样。我在阿利吉耶里的那种像用金属铸造出来的铿锵有力的三韵句诗中认得出多那太罗的雕塑风格。所有的东西上都有着自由的佛罗伦萨精神的印记。在建筑物的最微小的细节之处——即那些装在马路交叉口上的宫邸角隅处石头里供夜间放火把用的、生铁铸就的、非常美丽的狮身鹰首怪兽中,也可以感觉得到这一种精神。同样,在古希腊题铭的两行诗中,我认得出荷马的精神,在一半已蒙上青苔和土的大理石废墟上——认得出伊奥尼亚圆柱的风格。在真正伟大的文化的所有创作上,就像在硬币上一样,都铸有一位统治者的面像。这位统治者就是人民的化身。

我越是仔细地观看文艺复兴时期的创作,就越是深切地感受到,没到过希腊,没亲眼目睹过古希腊精神的化身,就不可能深入理解近代人的精神。古希腊精神是近代艺术家所创造的真正美丽非凡的一切不朽之作中的、最深刻的、有时候是无意识地