

《草枕》：与《拉奥孔》的对话

□ 王广生

《草枕》是日本国民作家夏目漱石(1867—1916)早期的小说作品,而《拉奥孔》是德国思想家莱辛(1729—1781)的美学著作,除了《草枕》借助主人公之口两次提及《拉奥孔》之外,两者似乎并无太多瓜葛。但若借助互文性和美学之眼,我们会发现二者之间存在着深层的对话关系。



雕塑《拉奥孔》(局部)

I 命名与主题

《拉奥孔》又名《拉奥孔或称论画与诗的界限》(1766)兼论《古代艺术史》的若干观点,被誉为德国古典美学发展史上的一座里程碑。

作为特洛伊城的祭司,拉奥孔因为向特洛伊人说出了“木马计”的真相而遭到海神波塞冬的惩罚,在主持祭奠时被河里爬出的两条大蛇咬死,和他在一起的两个儿子也不幸丧命。这是罗马诗人维吉尔《伊尼特》第二卷中最有名的一个故事。因此,仅从题目来看,《拉奥孔》更像是一部以主人公名字命名的小说,就像《堂吉珂德》这样的作品。不过,从副题“论画与诗的界限”也可窥见其主题,这也是我们今天将其视为美学名著的最主要的依据。不过,它不是一部一般意义上的现代美学著作,在对诗与画的界限这一中心问题进行讨论的同时,莱辛也在向我们展示古典和现代之别以及《拉奥孔》思想的复杂性和文体风格上难以被归类的特质。

有趣的是,难以归类的《拉奥孔》似乎在一百多年后的日本找到了知音,夏目漱石的《草枕》——这部“以美为生命”的作品也显得十分另类。从题目来看,“草枕”即以草为枕的意思,带有闲适自由、随遇而安的味道,引申为外出游历和住宿之意,丰子恺先生的中译本题目为《旅宿》。不过,这样的命名显然不符合现代小说作品一般意义上的要求。虽然在今天《草枕》被普遍视为一部中篇小说,但它在突显的汉文体、散文倾向的风格和淡化情节的设置等方面都显得有些“不伦不类”。

1906年8月28日,夏目漱石在给弟子小宫丰隆的信中说,自己即将发表一部“开天辟地未曾有的”作品。而在小说出版不久后的一次采访中,他将之命名为“以美为生命的俳句式小说”：“如果这种俳句式的小说——名称很怪——得以成立,将在文学界拓展出新的领域。这种小说样式在西洋还没有,日本也还没有,如果在日本出现了,就可以说,小说界的新运动首先从日本兴起了。”

“未曾有的”正是夏目漱石对自己这部作品难以简单归类的自觉。同时,我们注意到,这篇作品最初刊载于《新小说》杂志,似乎也说明了当时“小说”这一概念和体裁尚未定型的实态。

在主题内容上,《草枕》描写了一位倦怠现实的青年画家远离城市,来到一个偏远山村“非人情”之旅。人物简单、情节匮乏,作品以青年画家“我”之所思所思展开了对美学诸多问题的讨论,而且,我们发现,《草枕》美学论题的核心正是《拉奥孔》所设定的中心问题——“诗与画的界限”。



夏目漱石



莱辛

本版图片均为资料图片

IV 美学启蒙：行动的古希腊和静观的古代日本

不过,我们还应注意到,美学是一种特殊的世界观,具有清晰的历史维度,也具有深刻的思想内涵。

朱光潜在《(拉奥孔)译后记》中曾言,莱辛表面上是在讨论论画与诗的界限这样的审美问题,但“这里的区别骨子里就是静观的人生观和实践行动的人生观之间的区别”。对《拉奥孔》美学背后的“实践行动的人生”在主题内容上,《草枕》描写了一位倦怠现实的青年画家远离城市,来到一个偏远山村“非人情”之旅。人物简单、情节匮乏,作品以青年画家“我”之所思所思展开了对美学诸多问题的讨论,而且,我们发现,《草枕》美学论题的核心正是《拉奥孔》所设定的中心问题——“诗与画的界限”。

II 诗与画的界限

《拉奥孔》和《草枕》虽然都以“诗与画的界限”为中心话题,但两者的主张却形成了鲜明的对照。前者主张诗与画有别,主张诗优越性;后者坚持诗与画的一致,特别肯定画的美学意义。

朱光潜在《(拉奥孔)译后记》中,曾总结出《拉奥孔》中诗和画在题材、媒介、感动与功能以及艺术理想这四个方面的差异。在莱辛眼中,诗与画是两种不同的艺术类型,也有着各自不同的美的任务:诗的艺术理想是叙述人物的动态和真实的表情,而绘画则要追求一种静穆的美。

而且,莱辛在《拉奥孔》中还明确了诗比画“优越”的立场:“总的说来,《拉奥孔》虽是诗画并列,而其中一切论点都在说明诗的优越性。”在《拉奥孔》第十三章“诗中的画不能产生画中的画,画中的画也不能产生诗中的画”

III 关于“表情”与“丑”

熟悉《草枕》的读者都知道,小说在情节上设置了一条主线,即如何将女主人公那美入画。而那美作为绘画对象能否入画的关键就是她的“表情”。这又“恰好”对应着《拉奥孔》在“诗和画的界限”之外的另一个主要话题,即“美和表情的关系”。

莱辛在该书前四章集中讨论的即是“美与表情的关系”。而看过《草枕》的读者,很容易联想到青年画家多次尝试为女主人公那美作画而不得的场景,他失败的最主要原因被归结于那美的“表情”：“首先,面部就难画好,即使借她的面孔为凭依,然而那表情却不合适。”

在《草枕》中,青年画家“我”多次尝试以那美为题材作画,还多次借用奥菲莉亚的形象来比拟并展开想象,其中“表情”依然是“美”成立

与否的关键因素。

由此看,上文所述《草枕》中的文字近乎是对《拉奥孔》相关“美与表情关系”这一主题的具体案例分析。

其实,《草枕》对《拉奥孔》美学观点的引用并不令人惊讶,但《草枕》采取了和《拉奥孔》在美学主要话题上“针锋相对”的态度和立场,就显得有些意味深长了。两者在美学层面形成互文、展开对话的例子还有很多,较为突出的还有关于“丑”是否可以入画的讨论。

“丑”的形式及是否可以入画入诗,是莱辛在西方美学史上提出的重要命题。对此,作为后世“知音”的《草枕》辟出单章予以讨论。

在《草枕》的第五章,夏目漱石笔锋忽转,画面由那美和“我”的对话场景,切换到“我”和理发店老板

上,以东方传统的生命美学(以禅宗为核心)完成对西方近代美学的超越。因为,在漱石看来,基于“情”“知”“意”区分而建立起来的西方近代美学,无法解决人世难居(现代社会是充满焦虑和痛苦等现代文明疾病的“浇季混浊之俗界”)这一问题,唯有返回、借助传统东方美学,即整体观念之下的生命美学,方可完成对现代性生存困境的超越。而这不啻为一种传统文化复兴式的美学启蒙。

如在《草枕》的第六章,夏目漱石借助青年画家之口写道:“记得有个叫作莱辛的人,他说,以时间经过为条件而产生的事情,皆属诗的范围。他把诗和画看成两种不相一致的东西……那么即使不照莱辛的说法,也可以构成诗,不管荷马怎样,也不管维吉尔怎样。我认为,如果诗适合于表示一种心境,那么,可以不必借助于受时间限制而顺次推移的事件,只要单充分具备绘画上的空间要素,也是可以用语言描写出来的。”

由此可见,夏目漱石对《拉奥孔》的美学观点是十分熟悉的,他针对《拉奥孔》关于诗与画的观点进行了有的放矢的评论,将自己的美学主张放在了与其相对的位置上。接着,夏目漱石借“我”之思写道:“议论世俗之情,做一个地道的画家。因此,对于一切眼中之物都必须看成画图……”而在论述诗画一致的过程中,夏目漱石以或显或隐的方式多次针对《拉奥孔》的相关观点阐述自己的画优先于诗的美学立场。

对谈的一幕。这在情节设定上给人以突兀之感,理发店老板这一人物形象的突然出现也给读者留下诸多疑问。迄今的研究似乎也有意回避这一问题,有学者将其归为“图像性叙事”这一外在特征,而忽视了《草枕》在美学主题上与《拉奥孔》展开对话的内在逻辑。换言之,若从《草枕》和《拉奥孔》之间的互文性与对话关系出发,《草枕》中上述设定就顺理成章了:比之于理发店老板在故事结构中的作用,其形象的出现于美学对话层面的意味更值得关注,即在美学对话层面上,这一滑稽而丑陋的人物形象实为对莱辛在《拉奥孔》中提出的关于“丑”是否可以入画之问的回应。

莱辛认为,诗可以描写丑,但绘画应排除所有不愉快或丑陋的东西。而在夏目漱石的《草枕》中,那个丑陋、滑稽的理发店老板形象却可以入画:“这样一想,便觉得这个(丑陋的)老板既可入画,又能入诗了。”

夏目漱石在《草枕》中,那个丑陋、滑稽的理发店老板形象却可以入画:“这样一想,便觉得这个(丑陋的)老板既可入画,又能入诗了。”

夏目漱石在《草枕》中,那个丑陋、滑稽的理发店老板形象却可以入画:“这样一想,便觉得这个(丑陋的)老板既可入画,又能入诗了。”

夏目漱石在《草枕》中,那个丑陋、滑稽的理发店老板形象却可以入画:“这样一想,便觉得这个(丑陋的)老板既可入画,又能入诗了。”

夏目漱石在《草枕》中,那个丑陋、滑稽的理发店老板形象却可以入画:“这样一想,便觉得这个(丑陋的)老板既可入画,又能入诗了。”

夏目漱石在《草枕》中,那个丑陋、滑稽的理发店老板形象却可以入画:“这样一想,便觉得这个(丑陋的)老板既可入画,又能入诗了。”

夏目漱石在《草枕》中,那个丑陋、滑稽的理发店老板形象却可以入画:“这样一想,便觉得这个(丑陋的)老板既可入画,又能入诗了。”

叶赛宁是俄罗斯文学白银时代的杰出代表,是俄罗斯著名的民族诗人,他的诗歌如一颗颗璀璨的明珠,为20世纪俄罗斯文学的星空增添光彩。经历了近一个世纪岁月的变迁,叶赛宁的诗歌依旧散发着感人肺腑的无穷魅力,其中一个很重要的原因在于:叶赛宁拥有一颗诚挚的俄罗斯心灵,他的创作与俄罗斯民族息息相关。

谢尔盖·叶赛宁出生于梁赞的一个农民家庭,这位才华横溢的农民诗人是呼吸着俄罗斯农村大地上的新鲜空气、感受着人民气息长大的,他将自己一生的文学创作都献给了挚爱的祖国和故乡。叶赛宁将自己称为“祖国大地的诗人”,他的情感、他的创作风格都随着祖国的命运起伏变动。

在叶赛宁早期的抒情诗中,祖国之美胜于天国。诗人怀着炽热的爱国之心感叹:“天国我不要,只愿留给我自己的祖国。”而对祖国的依恋进一步具化为对故乡农村的热爱。农村在叶赛宁的心目中是那样美丽:“畦道上缠绕着木樨花,和披着袈裟的三叶草。垂柳就像是温厚的僧尼……”这些早期的农村诗歌如同宜人的春风,到了20世纪初却被城市工业文明的劲风、被战争的风暴染上了忧伤的气息。先前悠扬的农村歌曲之下开始隐隐透露出诗人忧国忧民的情怀,由此而呈现出民族性与现实性的结合。这个时期的抒情诗中,诗人哀叹衰败的农村景象,同情劳苦的农民大众,担忧祖国的前途和未来,洋溢着对祖国甜蜜而又痛苦的爱恋。叙事诗《罗斯》中,诗人笔下的乡村化作“忧心似焚的新娘”,为战争中流离失所的子民忧心;战争阴云下的祖国到处都是“魔鬼的力量”“凶恶的豺狼”“夜枭的眼睛”,祖国命运危在旦夕;那些甘愿为祖国牺牲的农民化身为战时斗士,成为俄罗斯苦难岁月里的依靠。

这首短篇叙事诗代表着叶赛宁文学创作的逐渐转型,与同时期的抒情诗依旧浅吟低唱的风格迥然不同,叙事诗中对战争的描写遒劲有力,对农民的关注度显著提高,情感上更加突破个人情感的限制,时代的脉搏在诗中清晰可感。

二月革命和十月革命的到来开启了叶赛宁诗歌创作的新阶段。带着改变农村的渴望和对农村的同情,他写了很多充满革命热情的诗篇。《约旦河的鸽子》《天上的鼓手》等诗歌在一定程度上脱离了叶赛宁诗歌中以往的感伤基调,洋溢着浪漫主义的革命激情。然而城市发展中旧式农村的破坏时刻牵动着叶赛宁的心,泥罐子碰铁罐子的悲剧最终使叶赛宁陷入创作危机,甚至选择出走国外。在《四旬祭》(《最后是一个乡村诗人》)和《莫斯科酒馆之音》中,飘落的叶片、僵冷的黄泥、哭泣的手风琴、借酒浇愁的农夫等意象真实传达出诗人对农村的担忧,对农民的同情。轰鸣的电力设备和火车闯入静谧乡村,诗人深知大势所趋不可阻挡,却依然同情黯淡的俄罗斯田野无力追赶时代的列车。旧式乡村的陨落剥夺了诗人的灵感源泉,他高呼“悠扬的乡村歌声不会再有,我是最后一个乡村诗人”。这同时也间接导致了叶赛宁个人思想的消沉和颓废,尽管这些情绪在当时曾遭受大众批驳,但是纵观叶赛宁的诗歌可以发现,祖国和故乡是牵动他所有态度情绪变化的主要因素。诗人曾这样讲述自己对故乡深沉的爱:“热爱富足、强盛的祖国不是什么伟大的事,应该热爱祖国,即便它孱弱、破败甚至无知。”

叶赛宁诗歌创作的民族性还体现在其作品中的农民主题和坚持以为农民创作主体的理念。20世纪20年代叶赛宁曾以新农民诗人的身份活跃在俄罗斯文坛并成为该派别的代表人物。叶赛宁曾加入新农民诗人小组“美丽”,该小组以“对古老罗斯,对诗歌的

叶赛宁的诗歌创作

□ 马琳

民间源头的强烈兴趣”为宗旨,在各流派思潮纷呈、新思想不断、文学创作更多关注新城市新科技的环境下高度强调俄罗斯农村和农民的农民身份、独特的农民视角,立足于农民立场,对农民的生活世界进行了完整的反映,农民的语言、农村的生活日常、风俗习惯自然地融入这一时期的诗歌创作中,散发出强烈的自然特色和浓厚的民族气息。

叙事诗《安娜·斯涅金娜》是该时期的创作典范,长诗由五章构成,抒情和叙事两条线索并行。主人公普隆作为叙事线索的中心人物经历了战争与革命的各个时期,诗人以老相识的身份讲述了他的成长和经历。现实主义的叙事情节赋予了诗歌更深的社会意义。诗歌的抒情线讲述了年轻诗人同地主女儿安娜·斯涅金娜初恋、重逢和最终离别爱情故事。诗人深切怀念、凭吊业已逝去的热烈爱情,浪漫温柔的初恋回忆中蕴含着其特有的淡淡的忧伤。感情主题与社会主题的统一、个体命运与历史事件的交织、抒情与叙事的交融正是叶赛宁独有的风格,也正因为这样的完美结合使这首诗歌成为叶赛宁诗歌宝库中最闪亮的明珠。

另外,长诗还以农民为创作主体,塑造了农民革命家普隆·奥格罗布林和其他农民群众形象,与叶赛宁笔下以往的典型形象不同,普隆是真实历史事件中的真实人物,他代表了农民阶级对重大历史事件的态度。长诗还勾画了农村中不同阶层的典型面貌,农民形象摆脱了以往单一的理想化形象,变得更加具体而真实。其中有革命洪流中仍然丧失良心的贪心车夫,有热情善良殷勤好客的磨粉工人,有满腹牢骚见识短浅的磨粉老太婆,有深受地主压迫剥削却不敢反抗的农民,有躺在功劳簿上只想不劳而获的胆小鬼,也有自愿冲向前方的牺牲者,有淳朴的劳动者也有可恶的压迫者。这些人共同构成了农村中不同阶级复杂却真实的人物群像。他们身上淋漓尽致地展现了农民群体的强大力量,农民生活的欢乐与悲怆,个体命运与社会发展的矛盾与斗争。

叶赛宁曾被称作“俄罗斯民族的灵魂”,而他的诗歌更被认为蕴含着“伟大的爱,这种爱可能创造出人世间一切奇迹”。诗人清静自然、笔调流动着对祖国和人民深邃的爱,农民的语言、生活、世界观是推动叶赛宁诗歌创作的驱动力。

(作者系中国社会科学院外国语学院博士生)



扫描二维码
关注公众号《国际范儿》

米莱斯《奥菲莉亚》(局部)