

# 书信体小说《穷人》的传记特征\*

万海松

(中国社会科学院外国文学研究所, 100732, 北京)

**摘要** 文学传记性是陀思妥耶夫斯基书信体小说《穷人》最突出的传记特征。文学传记性介于私密性和公共性之间,其特定的叙事张力在于丰沛的情感受制于道德的约束。作为“生理素描”的《穷人》,既有纪实文学的性质,更有虚构的成分,传记的真实性和文学的虚构性相得益彰。作家所坚守的非命题写作原则和倡导的内外平衡说,在其创作过程和笔下形象身上形成呼应和同构。《穷人》的文学传记性的时间特征,主要体现为流动与停滞并存的主观性。《穷人》作为文学“真实”和文学事件参与了生活,并构成了真实生活的一部分。

**关键词** 陀思妥耶夫斯基;《穷人》;书信体小说;文学传记性;主观时间

**分类号** I106.4

跟大多数文学家的起步阶段的作品往往带有明显的自传特征一样,《穷人》也是一部烙有陀思妥耶夫斯基本人传记痕迹的处女作。《穷人》综合了作家多重的自传因素,体现出书信体小说固有的以及陀思妥耶夫斯基所赋予它的一些传记特点。巴赫金曾在《俄国文学史讲座》中认为,在陀思妥耶夫斯基另一部长篇小说《被侮辱与被损害的》中,作为作家的主人公伊万·彼得罗维奇具有“很多的自传特点”,但尚未形成“统一的整体”。<sup>[1]</sup>其实,作家中后期的很多作品都跟《穷人》一样,具有程度不一的自传色彩,但《穷人》关于文学、阅读和图书产业等问题的探讨和交流,更明显地反映作家初登文坛之际的文学阅读情况,以及他对文学创作大环境的了解和对文学与人生之关系的思考。因此,如果说在作家的所有小说中《穷人》的自传性最为浓厚,这绝不为过。作家的经历和《穷人》的自传性同构起一种文学“真实”和文学事件,参与了生活并构成了真实的一部分。

## 1 道德规范:私密性与公共性的张力

总体来说,《穷人》作为书信体小说的传记特

征就是文学传记性。小说题目中的“穷(Бедные)”字也颇能说明问题,因为它本身就兼有外在和内在的双层含义:它既可以表示贫穷之意,表明从外在条件看主人公生活境况的穷困和社会地位的卑微,还可以表示怜悯之意,从内在心理显示出作家对这些身处社会底层的小人物们发自肺腑的同情。可见,《穷人》的文学传记性恰好介于私密性和公共性之间,兼具两者的许多特点却又不受任何一方的拘囿。传记的真实性和文学的虚构性及其相互间的张力关系,在《穷人》中被处理得恰到好处、浑然一体,这也使得它一举成为文学性与传记性各自精彩却又相得益彰的经典作品。

《穷人》作为书信体小说的由来,在正文里就已经有所透露。一处是邻居斥责杰武什金为“勒夫列斯”<sup>[2]</sup>,而勒夫列斯是英国作家理查逊的书信体小说《克拉丽莎》中的花花公子形象,这表明陀思妥耶夫斯基对理查逊及其多部书信体小说的熟稔。另一处是杰武什金在描述他所租住的房间周边的邻居时,重点提到了他狠心的女房东所虐待的女仆捷列扎。“她瘦得像一只褪了毛

收稿日期:2021-05-08

\* 国家社会科学基金一般项目“陀思妥耶夫斯基书信文本研究”(19BWW042)。

作者简介:万海松,中国社会科学院外国文学研究所副研究员,硕士生导师。研究方向:俄罗斯文学、陀思妥耶夫斯基研究、巴赫金研究等。

的、皮包骨头的小鸡。”<sup>[3]</sup>同时还提及女房东另有一名男仆、芬兰人法尔多尼,尽管同为仆人,但法尔多尼总是欺负捷列扎。陀思妥耶夫斯基之所以将他与捷列扎相提并论,应该源自于他所读过的一本法国小说,即法国作家莱昂纳尔(1744—1793)所著的感伤主义小说《捷列扎和法尔多尼,又名两个恋人的书信》(1783)。这是一本流行于18世纪末到19世纪初的书信体小说,书中所描写的一对不幸的恋人就是捷列扎和法尔多尼。杰武什金在第一封信里就提到过捷列扎的善良性格——“一个善良而又忠实可靠的女人”<sup>[4]</sup>:她给杰武什金和瓦尔瓦拉传递信件。“她是一个善良温和的女人,沉默寡言。”<sup>[5]</sup>从杰武什金对她的描述可知,他的经济状况和社会地位显然要高于善良的捷列扎,不仅因为他有一份稳定的抄写员工作,有足够起码生活所需的工资收入,而且,他的文书行当工作还需要一定的文化水平才能胜任,因此在整个社会上,跟这些处于底层、没有文化的女仆相比,他的工作还算比较体面,尽管整体而言他们均处在社会的最底层,同样受到自己衣食父母的支配和呵斥,他们的善良往往得不到好报,反而常受屈辱,正像杰武什金经常抱怨和感喟的:人有时还不如一块擦脚布。

虽然陀思妥耶夫斯基从法国的感伤主义小说里借用了一对恋人的名字,但在《穷人》里并未将他们塑造为恋人形象,而是一对冤家对头:法尔多尼这个大老粗,“成天跟捷列扎吵架,差点儿没打起来”。<sup>[6]</sup>作家有意在杰武什金和瓦尔瓦拉身上构建心灵知己的角色,所以不能再将这俩仆人塑造为恋人,以免喧宾夺主。此外,俄国底层的道德滑坡问题开始通过法尔多尼的模糊轮廓逐渐进入作家的视野和构思,说明他试图刻画穷人们的身边人所共同营造的底层社会整体的道德氛围,以这样的背景来衬托男女主人公的形象。

一般而言,采用书信方式的文学创作有利于直达情感,能够避免不必要的第三方的在场和无关乎情节的“窥视”,但是道德的约束和审查制度的存在,常常也不能使作者随心所欲、畅所欲言,因此,私密性与公共性的矛盾一直存在于书信体小说中。美国陀学家约瑟夫·弗兰克指出:“《穷人》给人印象最深的是陀思妥耶夫斯基熟练运用书信体这种形式揭示了小说人物深藏不露、没有表达出来的想法;人们从他们的来往书信中所读

到的东西比表面看上去更重要——或者更确切地说,使我们真正进入人物意识的是他们表达出来的想法与没有表达出来的想法之间的矛盾关系。”<sup>[7]</sup>《穷人》之所以采用书信体,既有作家对心理斗争和思想戏剧的描写方式的偏爱,同时也渗透着他想以此进行道德教化的初衷。这些宗旨都可以追溯到英国作家理查逊那里,尽管“用书信体写故事不是理查逊的发明”,但是,“在17、18世纪,人们已经认识到书信形式有利于揭露个人内心情感并增加情节的戏剧效果”,而“理查逊是头一位单靠书信格式来完成整部小说的作家,也是他第一个尝试用书信系统地刻画人物性格并揭示深层心态。他把不见经传的书信体小说提高为一个严肃的文类,使其摆脱了追求刺激和消遣的粗制滥造状态,而变成了以道德教育为宗旨的艺术品。”<sup>[8]</sup>尽管总体而言,俄国文学中的书信体创作更倾向于追随卢梭和歌德的而不是理查逊的路线,因为“理查逊的女性导向情节对俄国作家似乎没有什么吸引力”,而“俄罗斯作家更喜欢以男性为主的三角冲突”<sup>[9]</sup>,但基本上没有越出《新埃洛伊丝》式的贵族三角恋的道德藩篱。<sup>[10]</sup>这就表明,书信体叙事方式在欧洲和俄国的出现之初,就已经具备了以道德来规范情感的基本特征,而对私密性和公共性的关系的恰当处理,往往才能显示出作家高超的叙事策略和超越情感的思想深度。

## 2 真实和虚构的交融与互渗

文学不等于虚构,也并非所有虚构都是文学。英国文艺理论家特里·伊格尔顿认为:“虚构和文学并不是同义词”,因为“文学并不局限于虚构,同样虚构也不局限于文学”。<sup>[11]</sup>法国文学理论家托多罗夫也指出过:“如果说习惯上被视为文学的东西未必都是虚构的,那么,反过来,任何虚构就不一定是文学。”<sup>[12]</sup>英国文艺学家伊戈尔斯通也认为,小说并非完全意味着虚构,“小说(fiction)这个词本来也并非只有非真实的意思:它源自拉丁语  *fingere* ,意思是‘塑造、制作、构型’”<sup>[13]</sup>,并且历史小说往往采用真实事件,当代剧作也多用新闻报道和政府报告等。

书信体创作是一种较特别的纪实文学类型,但纪实文学也可以有虚构的成分。苏联文艺学家赫拉普钦科认为,对于纪实文学来说最有代表

性的特点首先在于意图的可靠性,所以,“各个历史时期的不同派别的作家都企图以这种或那种方式使读者相信他所描写的东西的真实性,常常也企图使他们相信事实的可靠性”,于是,书信体小说应运而生,“为了达到这一目的,许多作者过去引用过、现代也经常引用他们所拥有的真实人物的笔记、日记和书信,做部分修改甚或不加修改地发表在作品中”。<sup>[14]</sup>但是,赫拉普钦科又指出,“可靠性绝不等同于‘全部’真实。可靠的描写常常只抓住真实的某些特点”<sup>[15]</sup>,现实主义的创作方法不等于照相式的实录,优秀的、经典的文学作品更需要虚构和想象。再者,纪实艺术也可以采用虚构作为补充手段,因为“为了使真实以其实际存在的样子整个地和充分地表现出来,常常不仅需要描写显而易见的事实,而且需要揭露出正在发生的或已经发生的事情中观察者难于看到的方面”。<sup>[16]</sup>

在英美文学专家黄梅看来,书信体小说的没落是由于现实的真实比文学的虚构对读者更具吸引力:“这种对真实的追求恐怕不能简单地在文学的范畴内寻找原因,而更大的程度上要归结于当时处于急剧社会变化中的公众对他们所存身的社会现状和形形色色个人的生存境况的关怀和疑虑。”<sup>[17]</sup>这个论断也从另一方面说明,书信体小说的兴起也正是在于作家力求真实与虚构相结合的创作心理,在于真实和虚构的你中有我、我中有你。

日本文学批评家小林康夫从其“事件总是在预定的场合发生,即事件与其发生的场合是同时出现的”这一观点出发,认为虚构无非是或然性的文学事件。<sup>[18]</sup>他指出:“我们不妨说虚构的其实是能够在现实中真实发生的事件,只不过还不具备其发生的场合。或者我们也许换一个角度去理解,事件的本质并非现实的,而是虚构的。无论是哪一种事件,如果是真实的,我们就将其本质视为文学性的。”<sup>[19]</sup>所以,虚构在特定的场合可以成为真实的事件。

《穷人》作为俄国文坛中头一批开启“生理素描(физиологический очерк)”先河的小说,本身就具有纪实文学的特质。对城市进行生理学的研究,成为19世纪上半期欧洲文学创作的时髦风尚。巴尔扎克等作家已经不再满足于仅仅对现实进行再创造的现实主义描写,而要以研究者

的姿态对社会进行生理学的解剖和考察,所以创作出像《婚姻生理学,或从折中主义哲学观点探讨夫妻生活的甘苦》(1828)这样的小说。这股生理学研究的欧洲风尚及时地刮到了俄国,开始深刻影响俄国文坛,特别是文学新秀们的创作。以果戈理为精神领袖的俄国“自然派”的文学创作,也开始拿起文学的解剖刀对彼得堡这样的大城市进行生理学的解读。作家格里戈罗维奇曾在回忆录里提及,在1838年前后的俄国,在外国人开的书店里有大量这类描写巴黎的原著读物出售,“总的名称叫《生理学》(Физиологии);每本小册子的内容都是写某种类型的巴黎生活。著名的巴黎出版物《法国人自己写自己》是这一类描写的滥觞”<sup>[20]</sup>,著名诗人和出版家尼古拉·涅克拉索夫出版这类辑刊正是受此影响。涅克拉索夫主编的这个辑刊《彼得堡生理学》(Физиология Петербурга)只出版了三期,1845年出刊的前两期都叫这个名字,但从1846年的第三辑起改名为《彼得堡文集》(Петербургский сборник),封面上同时注明副标题为《生理素描》(физиологический очерк)。而《穷人》就发表在这个改称《彼得堡文集》后的第三辑、也是终刊号上。

关于作为文学时尚的生理素描式的创作,美国学者、斯拉夫专家罗伯特·伯德看出了陀思妥耶夫斯基的不同之处:“这种素描,是剖析城市生活主要类型的纪实性散文。陀思妥耶夫斯基显然渴望从当代现实中吸取印象,但他拒绝止步于对当代生活进行单纯的纪实。相反,他集中关注他笔下人物的精神状况,并且用能够捕捉这种状况的文学形式进行实验。”<sup>[21]</sup>显然,陀思妥耶夫斯基对人物的精神和心理的这种深度关注,既不同于左拉的照相式的自然主义,也与俄国“自然派”的同期创作具有本质性的差异。

《穷人》男女主人公对回忆的不同认识,彰显出小说具有真实和虚构相互交融与互渗的特点,这也是人物生活空间的私密性和公共性互相渗透的一种同构式的表现。瓦尔瓦拉自从家境衰落、搬到彼得堡郊区后,总觉得她的生活痛苦得让人无法直面,因为家庭矛盾最后总要怪罪到她头上,“什么事都怪我,什么事都要由我负责”<sup>[22]</sup>,因此,每当想起以前在外省的生活,她都觉得很“好”,“就连家里最无足轻重的东西,我回忆

起来都是愉快的”。<sup>[23]</sup>杰武什金洞察出人们偏爱回忆美好过去的特点和原因:时空的差距和境况的不同特别容易让人们混淆真实和虚幻。但是,跟杰武什金略有不同的是,瓦尔瓦拉认为,回忆虽然很吸引人,但是人在回忆过后、面对现实时却会异常痛苦,假如今昔对比的反差过于强烈的话,更易使人伤感得无力面对糟糕的现实,让人不由地产生一种挫败感和恋旧情结。

众多的回忆片段占据了小说书信文本的大量篇幅,由此出现与“文中文”和“信中信”类似的套叠叙事,凸显出书信体创作与回忆录等相关文体在叙述主体与文学主体方面的层次问题。法国叙事学家热拉尔·热奈特把叙述主体讲故事(即作家撰写作品)这一“在第一层完成的(文学)行为”称为“故事外层”<sup>[24]</sup>,亦即为文学故事所设立的情境和功能;在虚构作品中讲述事件的(叙述)行为,则是“第一叙事的内容”,也被热奈特称为“故事”或“故事内事件”;而在“故事”中的再次叙事,则被称为“二度叙事”,“二度叙事”中的讲述行为则被称为“元故事事件”。<sup>[25]</sup>热奈特特意声明,他对叙事学中“元叙事”的界定和分级,迥异于语言学中的“元语言”的做法,甚至恰恰相反:“元叙事是叙事中的叙事,元故事情境是这第二叙事的天地,正如故事情境指的是(按照目前流传的惯例)第一叙事的天地。不过应当承认这个术语的用法正好与其逻辑学和语言学的范例相反:元语言是一种在其中谈另一种语言的语言,所以元叙事应该是在其中讲述第二叙事的第一叙事。”<sup>[26]</sup>这样一来,热奈特就把作者虚构和托名的行为排除出“元故事(即第二叙事)”之外,并以多部文学作品来说明:“从定义上讲,第一叙事的叙述主体是故事外主体,而第二叙事(元故事)则为故事主体,等等。必须强调指出,第一个主体可能具有的虚构性和随后的主体可能具有的‘真实’性都不能改变这一情况。”<sup>[27]</sup>由此观之,值得玩味的是,《穷人》中的大量回忆(作为第二叙事),往往是对男女主人公书信式生活或存在(作为第一叙事)的否定与解构;独白常常过于强烈,似有消解对话之嫌,而对话则对独白起到了缓解和安慰的作用。

另外,热奈特还特别指出要注意小说叙事与真实历史的不一致问题。他以大仲马笔下的黎塞留、巴尔扎克笔下的拿破仑和普鲁斯特笔下的

玛蒂尔德王妃为例,指出:“不能把故事外性质与真实的历史存在混为一谈,也不能把故事性(甚至元故事性)与虚构混为一谈:巴黎和巴尔贝克处在同一层,尽管一个实际存在,另一个纯属虚构,我们每天即使不是小说的主人公,也是叙事的对象。”<sup>[28]</sup>这就提醒我们,即使作为文学创作的《穷人》,本身也存在多重的、多层次的真实与虚构。

很多俄国小说的题献和开头,可被视为热奈特所说的“第一叙事”。尽管《穷人》的叙述主体和层次相对简单,但陀思妥耶夫斯基在这之后的小说如《双重人格》等,却开始沿用俄国文学中普希金等作家常用的“笔记”转述者、引言人等叙述方式。伯德认为,这反映出文学与主流媒体的交往问题,即文学传播现实的机制和本质:“‘笔记’也反映出了陀思妥耶夫斯基所感觉到的媒体系统的崩溃,他没有提出任何积极的替代方案。……在他回到圣彼得堡之后所写的小说作品中,陀思妥耶夫斯基不断突出描绘了文本的传播与流通机制。”<sup>[29]</sup>不言而喻,伯德此论的前提就是:作为虚构的文学也是一种积极参与生活的真实。

### 3 非命题写作与内外平衡说

初入文坛,陀思妥耶夫斯基在探寻文学创作新方法的同时,不忘高扬文学创作的理想主义情结和高尚的道德情怀,反对陈陈相因和粗制滥造,因此也十分珍视非命题写作的自由。在1845年3月24日给哥哥的信里,陀思妥耶夫斯基谈到因创作处女作《穷人》而迸发的野心与要坚守的底线:“但不管接下来发生什么事情,不管我的处境多么悲惨,我已经发誓咬紧牙关坚持下去,绝不接受命题写作(заказ),因为命题写作会碾碎和毁掉一切。我想要我的每部作品都成为清明白白的佳作(отчетливо хорошо)。”<sup>[30]</sup>陀思妥耶夫斯基对哥哥坦承,他对自己的《穷人》的确是感到满意的。“这是一部严谨而和谐的作品,当然,也有一些较大的不足。它的出版可以使我得到稿酬。我目前囊空如洗,我想写一些什么练练笔或者挣点钱,但无聊的东西(пустяки)我不想写,而写正儿八经的东西(на дело)得花许多时间。”<sup>[31]</sup>因此,《穷人》也是对文坛那些无聊之作的一种抗议和否定。

此外,陀思妥耶夫斯基也非常清楚目前文坛

中存在不自由的创作现象,《穷人》中的人物、书商型作家拉塔贾耶夫就是这样的典型。面对此类社会现实,陀思妥耶夫斯基认为作家需要保持内外的平衡。1847年初,在给哥哥的信里,他提到了人的内心要和外界保持平衡、现实和幻想要保持平衡的问题:“我们身上的精神和内涵越是充足,我们的栖身之处和生活也就越美好。当然,社会向我们展示的是可怕的不协调和不平衡。外在(вне)应当同内在(внутреннее)保持平衡,不然的话,缺少外在的现象,内在的东西就会占太危险的优势,神经质和幻想(нервы и фантазия)就会在人身上占据许多地位。由于不适应,任何一个外界现象都显得非常强大,而且有点吓人。”<sup>[32]</sup>这种呼吁保持内外平衡的说法,后来逐渐演变成作家反对环境决定论的观点。在陀思妥耶夫斯基看来,如果个人把问题完全归罪于环境和除自身之外的其他事物、过分认同环境的决定性作用,就容易滑向虚无主义和无神论、堕落成道德败坏者的危险,而且,“环境决定论”也完全有悖于基督教中环境问题与义务问题的界限。<sup>[33]</sup>

内外平衡说在《穷人》中的主要体现,是作家同构了笔下小人物可贵的自尊心。杰武什金以社会底层人物的仰视视角提到了城市的日常生活与普通人的关系,杰武什金眼中一幅和谐的城市生活画面,反映出作具有跟其他俄国“自然派”作家解剖城市时不一样的由外到内、再由内到外的视角。“一大清早我总忙着去上班,有时看看城市的情景,看它怎样苏醒、起来、生火、喧腾和热闹——有时在这样的情景相形之下觉得自己变得渺不足道了,好像有人弹了一下你那爱管闲事的鼻子,你就把手一摆,慢慢走你自己的路,比水还平静,比小草还低微。现在,您再来仔细瞧瞧,在这些被烟熏黑的高大坚固的楼房里都在干些什么,您深入地研究一下,自己再来判断判断:毫无道理地妄自菲薄,使自己置身于不体面的尴尬处境,这样做公平吗?”<sup>[34]</sup>城市的建筑和风景不但未能吓坏主人公、压垮他们的内心和生活,反而激发了他们的自尊心和豪情壮志。俄国“自然派”的生理素描的重点“是表面描述而非解说,是照相式的精确(生理素描也被称为‘达盖尔式照片’并且附有插图),而非对于人的内心富有想象力的深入和探索”<sup>[35]</sup>,但《穷人》的心理独

白和思想探索突破了以果戈理为首的俄国“自然派”的创作风格,正如巴赫金所断言的:“果戈理的主人公到了陀思妥耶夫斯基的笔下,就获得了新的意义。阿卡基·阿卡基耶维奇不反思,他没有自我意识,他独自过着隔绝的生活。陀思妥耶夫斯基让自己的主人公反思。”<sup>[36]</sup>巴赫金所说的主人公的自我反思,就是杰武什金供认的“自由思想”,即对命运不公的追问和反思。有鉴于此,弗兰克认为:“陀思妥耶夫斯基第一个写出了超越一系列生理素描的作品。”<sup>[37]</sup>而反思就意味着寻找原因和对策,以便具有合适的分寸感,也就是保持内外平衡。

陀思妥耶夫斯基还以破抹布与荷叶边为细节和象征,刻画出小人物对心理的自我调节与他们对外界的回应和反击心态,以现实的困境及其与理想的矛盾展现他们如何处理自己的内外平衡。破抹布是杰武什金以别人口吻说出的对自己形象和地位的一种想象,交织透露出低至极限的谦卑和执着的自尊心。对自尊心与破抹布和旧鞋底之关系的联想,杰武什金不厌其烦地提及,尽管他不愿意别人将他当作破抹布,但在实际生活中,他时刻都在不由自主地把别人对待他的态度与对待一块破抹布的态度联系、等同起来。“我是一个普普通通的小人物,可是别人会怎么说呢?要是我不穿大衣,我的仇人,这些恶毒的舌头会说些什么?要知道,大衣是穿给别人看的,靴子恐怕也是穿给别人看的。在这种情况下,小宝贝,我的心肝,我需要靴子是为了维护名誉和好名声,穿窟窿连天的靴子会使我两者全都丢光。”<sup>[38]</sup>他在多次受辱的情况下,回到自己办公室时,再次被单位的看门人侮辱:不许他用单位的刷子刷身上的泥,生怕用坏。“在这些先生们眼里,我几乎连他们擦脚的破布都不如。要知道,瓦连卡,毁掉我的是什么?毁掉我的不是金钱,而是所有这些日常的惊惶不安,这些窃窃私语、微笑、笑谑。”<sup>[39]</sup>他在得到瓦尔瓦拉劝他不要自暴自弃的忠告后,宣布不再为了旧鞋底一样的自尊心而纠结,决心重新做人。“为什么不能让自己的心欢快起来呢?我不再去想我的靴底了,因为靴底是不值一提的,永远是普通的、蹩脚的、满是泥泞的靴底而已。而且靴子也是不值一提的!希腊的哲人走路就不穿靴子,那么我们这批人又何必为这种没有价值的东西过分劳心呢?既

然如此,人们为什么要欺侮我,瞧不起我呢?”<sup>[40]</sup>他内心因外界的影响而再三波澜起伏,但充满自尊心的倾诉和辩解及时抵消了心理的失衡。

荷叶边是瓦尔瓦拉喜欢用来打扮自己的廉价饰物,这是贫穷女性能够享受得起的装扮,属于穷人们最现实可行的“理想”。抹布和荷叶边同为布料,但在一定程度上,荷叶边似乎构成了破抹布的对立面。拒绝破抹布与追求荷叶边是他们保持内外平衡的两个对立性象征。杰武什金多次提及自己为买到荷叶边而不停奔波:“哦,还有您信里说到荷叶边,她也讲到荷叶边。只是,小宝贝,我忘了关于荷叶边她对我说了些什么”<sup>[41]</sup>，“现在我老在想那该死的荷叶边——唉,这荷叶边,这荷叶边真要我的命!”<sup>[42]</sup>我“还要去为荷叶边奔走”<sup>[43]</sup>,贝科夫“他老给您买荷叶边吧”?<sup>[44]</sup>杰武什金对瓦尔瓦拉喜欢的荷边叶既爱又恨,他下意识地将地主贝科夫娶走他心爱的瓦尔瓦拉归咎于荷叶边,实际上,这喻示着杰武什金穷得连“穷人的美饰”——荷叶边都买不起:“要知道荷叶边算什么?要荷叶边有什么用?要知道,小宝贝,那是废物!这里讲的是人的生死问题,要知道,小宝贝,荷叶边是破布,小宝贝,荷叶边只是破布而已。而且我自己就能给您买,只要我领到薪水,我就要买许许多多荷叶边,我要给您买许多。”<sup>[45]</sup>追逐荷叶边的无果而终,使杰武什金重新回到被人当破抹布看待的境地,就此,他的内外平衡暂时被打破,最后只能退回到破抹布的待遇。荷边叶和破抹布也在一定程度上象征着瓦尔瓦拉和杰武什金所处的社会地位和终极命运,确如杰武什金所说,关系到“人的生死问题”。

#### 4 流动与停滞:文学传记时间的主观性特征

《穷人》的文学传记性的时间特征体现为主客分离、迫不得已的流动性,它反映出人物对生活的更高期盼与自身改造生活的有限能力之间的矛盾。具言之,文学作品的主人公既希望随着时间的发展,自己未来的生活有较大的改善和改观,但是由于本性和能力所限,他们往往又无力单靠自己来实现这一愿景,因此,主人公常常需要借助合理的想象、突如其来的情节甚至神话般的外在力量来改变自己的命运,这也是文学传记时间的主观性特征的表现。

本质上说,对于目前的生活,他们既感到满

意,但又不满足于此。在他们的理想中,真正的往事是不堪回首的,今非昔比、今定胜昔。他们渴望时间的流动,却无力推动时间的流动和时代的发展。流动性是《穷人》的文学传记性在时间发展方面的主要特征,也是往往是一个转型时代对文学的必然要求的体现。

杰武什金的时间观最有代表性,他不像瓦尔瓦拉那样留恋过去的时光,他珍惜现在的工作和生活,对更加美好的未来充满了希望。“可是那一段时间是悲惨的,瓦连卡!不过反正它已经过去了!岁月流逝,我们只能为这段时间叹息。我想起我的青年时代。说它干吗?有时我连一个戈比也没有。我又冷又饿,可我却高高兴兴,就是这样。”<sup>[46]</sup>他相信未来胜过今日:“将来的一切都是那么光明,美好!”<sup>[47]</sup>虽然他对生活时有抱怨,但还是感激生命、珍惜生活的。“活在世上是美好的。”<sup>[48]</sup>这是东正教徒们感恩论的典型体现:“昨天我含着眼泪在上帝面前忏悔,求主饶恕我在那段愁苦时期犯下的一切罪过:我的抱怨、我的自由思想、我的吵闹和激动。”<sup>[49]</sup>所以,无论如何,杰武什金们不会自寻短见,这主要由于他们能够保持内外的平衡,也基于他们对未来充满强烈期待的时间观,因为他们已经告别了祖辈们一成不变的生活、世代不变的停滞性时间。

杰武什金们害怕和担心的,往往是不能保持住目前略感知足的生活状态,而退回到他们以前、小时候甚至祖辈们所生活的时代,他们不愿意时代(时间)倒退,不想重复真实记忆中的过去。对此,杰武什金看清了人们偏爱回忆美好过去的实质:“真是怪事,过去是痛苦的,然而回忆往事似乎又是愉快的。甚至那坏的事,有时使我不愉快的事,在回忆中不知怎么坏的方面消失了,以诱人的形象呈现在我的想象之中。”<sup>[50]</sup>而瓦尔瓦拉之所以迷恋美好的过去,把童年时代回忆得跟人们十分向往的天堂一般,除了她童年时确实享受过天真无邪、无忧无虑的生活,除因她年幼无知、尚不能体会生活的辛酸之外,还跟她所赋予童年记忆以美好想象有关。换言之,时空差距易致生幻想:正是童年远离了现在的生活,哪怕它有一丁点儿值得回忆,人们就会逐渐放大这种美好而忽视其余部分,使得它对现在越来越具有吸引力,并时不时地拿来跟现在进行对比,而每回忆一次就会给童年记忆加上一层美丽的

面纱,结果就造成现实与回忆模糊了界限,历史追忆与未来想象交换了角色:回忆是历历在目、清晰可辨的,现实反倒成为雾中风景,虚幻得难以辨认。而且,忆旧、恋旧容易使人不愿再面对现实,让人虚弱、消沉,甚至颓废,正如瓦尔瓦拉所说:“特别是我在沉思着什么,突然从沉思中醒悟过来的时候,我就觉得毛骨悚然。”<sup>[51]</sup>回忆与现实有时候泾渭分明、判若鸿沟,差别大到几乎没有有什么关系,“我过去的回忆中可以带到新生活里去的愉快的事情很少”。<sup>[52]</sup>所以,瓦尔瓦拉的时间在很大程度上是停滞性的。

杰武什金的时间观,与他的自我要求和对自身能力的评估密切相关,一方面,他在盼望更美好的明天,另一方面,在很多时候,他又希望时间能停滞不前,或者说,他希望自己度过的美好时间是停滞性的。当他千方百计地想要维持、甚至推进与瓦尔瓦拉的感情时,他不得不拼命地压榨自己,不惜多方告贷,为此受尽屈辱,精神和身体都受到了损害,物质生活的质量还不如以前;当他意识到与她的感情终将无疾而终,瓦尔瓦拉定将离他而去,他又无力掌控结局的时候,他的时间就基本上是停滞性的了。“冬天快来了,黄昏是漫长的,令人百无聊赖,我就可以读读它(笔者注:《别尔金小说集》)。”<sup>[53]</sup>

在杰武什金这样的穷人身上,时间还呈现出看似流动、实则周而复始的循环性特征。不难发现,在瓦尔瓦拉所讲的关于大学生波克罗夫斯基的故事里,老波克罗夫斯基的命运就预示着杰武什金的未来,而波克罗夫斯基那早逝、婚后总共活了四年的可怜的母亲,似乎象征着瓦尔瓦拉今后的命运。按道理,他们已是两代人,但在地主贝科夫和老鸨安娜·费奥多罗芙娜的操控之下,他们都无法摆脱金钱和资本的束缚,因而也就无力超越那种父子相继的循环式时间。正如弗兰克所指出的,跟老波克罗夫斯基相比,虽然杰武什金有“更高程度的自我和文化意识水平”,但他“陷入的是同样的挣扎”。<sup>[54]</sup>从另一层意义上说,《穷人》中的时间,既是流动的又是停滞的:说它是流动性的,只是局限于一代人的个体之中,而在代际之间,它又是循环往复的,因而它又是有限的、虚假的、停滞的流动性。

跟祖辈们基本定居不迁的固定空间相比,瓦尔瓦拉们开始因社会变动和生活所迫而不得不

离开记忆中的家园,被迫开始在空间上流动起来,一个最明显的表现就是他们常为居所而不停地搬迁。巴赫金把古希腊罗马时期直至近代文学中这类空间不变的小说类型总称为田园诗的时空体,他将“世代代的生活都附着在一个地方,这生活中的一切事件都不能与这个地方分离”的特点概括为“地点的统一”。<sup>[55]</sup>瓦尔瓦拉们的命运跟他们在空间上的迁移一样易生变故,他们再也回不到“地点统一”的田园诗时代,再也找不到老宅和故园,他们受时代和命运的裹挟,被彻底抛进了现代性的漩涡。他们的时空被瓦解、被推动、被重组。空间的变迁导致了时间的流动,时间有时候是急遽流动的,有时候却又仿佛是停滞的,而这恰恰是转型时代给主人公们带来的感觉不一的时间性特点。因此,《穷人》的文学传记时间的主观性和随意性特征,既是小说虚构性的局限所致,也是转型时代的现代性发展的必然结果。

## 5 结语

《穷人》以杰武什金自述的幸福感受开始(“昨天我是幸福的,非常幸福,极其幸福!”<sup>[56]</sup>),又以他的不幸告白结束(“小宝贝,我要扑到车轮底下,我不让您走!啊,不行,这到底是怎么回事?这是凭什么权利这么做的?我要跟您走,如果你们不带我走,我就跟在你们的马车后面跑,我要拼命地跑,一直跑到我断气为止。”<sup>[57]</sup>)其实,与瓦尔瓦拉的结识与通信,不过是杰武什金整体不幸生活中的一段短暂时光和些许吉光片羽而已,这段经历既可视作杰武什金的生活事件,也可认作陀思妥耶夫斯基所塑造的文学文本或文学事件。

总体而言,对于生活真实而言,文学文本并非可有可无,它既能参与生活的真实而成为另一种“文学真实”,而又能因文学审美而丰富生活的真实。正如美国文学批评家菲尔斯基所说:“我们从文学文本中获取的对俗世的深刻理解并不是一种派生物或赘余物,也不是历史学或人类学的残羹冷炙;这些深刻理解因一系列独特的技巧、规范和审美而成为可能。文本通过它对社会互动的微妙描绘、与语言习俗和文化语法的摹仿以及对物之物质性的直白关注,将我们引向想象出来的而又充满指涉的世界。”<sup>[58]</sup>文学真实已然

成为一种无可回避的社会现实。

何成洲认为,文学事件理论是认识文学的新视角,“文学事件是一个动态、不稳定的系统,其所涵盖的要素包括作者的生平、写作动机、创作过程、文本、阅读、接受,甚至包括文学组织、出版、翻译等等,同时它也不限于此。”<sup>[59]</sup>而研究文学事件的发生机制则是文学研究的新课题,“与以往的文学工具性、文学的反映论、文学的审美批评有所不同,文学事件更加注重文学的生成

性、能动性、互动、行动力、效果和作用。”<sup>[60]</sup>我们认为,除此之外,文学事件理论更有助于认识自传体小说和书信体小说。由此,我们不妨把《穷人》以及围绕它发生的内外故事,统统看作是陀思妥耶夫斯基的文学事件,而借助于文学传记性的视角来观照文学作品《穷人》的生成史,可以深度参与陀思妥耶夫斯基及其时代的俄国社会生活的发生史,触摸和把握到文学背后更多的生成与演进机制。

#### 参 考 文 献

- [1][36] 巴赫金. 俄国文学史讲座笔记. 万海松,等,译//钱中文,主编. 巴赫金全集(第7卷)[M]. 万海松,等,译. 石家庄:河北教育出版社,2009: 97,91.
- [2][3][4][5][6][22][23][34][38][39][40][41][42][43][44][45][46][47][48][49][50][51][52][53][56][57] 陀思妥耶夫斯基. 穷人. 磊然,译//陈燊,主编. 陀思妥耶夫斯基全集(第1卷)[M]. 磊然,郭家申,译. 石家庄:河北教育出版社,2010: 104,17,6,6,18,27,25,118,99,103,107,141-142,142,147,148,148,129,129,130,130,13,112,145,144,3,147.
- [7][35][37][54] 约瑟夫·弗兰克. 陀思妥耶夫斯基:反叛的种子(1821—1849)[M]. 戴大洪,译. 桂林:广西师范大学出版社,2014: 180-181,178-179,179,183.
- [8] 刘意青. 书信体小说巨匠理查逊//刘意青,主编. 英国18世纪文学史[M]. 北京:外语教学与研究出版社,2006: 181.
- [9][10] Fraanje, Maarten. *The Epistolary Novel in Eighteenth-century Russia*[M]. Muchen: Verlag Otto Sagner, 2001:160-161,162.
- [11] 特里·伊格尔顿. 文学事件[M]. 阴志科,译. 郑州:河南大学出版社,2017: 123.
- [12] 托多罗夫. 巴赫金、对话理论及其他[M]. 蒋子华,张萍,译. 天津:百花文艺出版社,2001: 9.
- [13] 罗伯特·伊戈尔斯通. 文学为什么重要[M]. 修佳明,译. 北京:北京大学出版社,2020: 5.
- [14][15][16] 赫拉普钦科. 赫拉普钦科文学论文集[M]. 张捷,刘逢祺,译. 北京:人民文学出版社,1997: 315,320,320.
- [17] 黄梅. 推敲“自我”:小说在18世纪的英国[M]. 北京:三联书店,2003: 146.
- [18][19] 小林康夫. 作为事件的文学:时间错置的结构[M]. 丁国旗,张哲瑄,译. 北京:知识产权出版社,2019: 4,4.
- [20] 格里戈罗维奇.《文学回忆录》选//多利宁,等. 残酷的天才:同时代人回忆陀思妥耶夫斯基(上册)[C]. 翁文达,译. 上海:上海译文出版社,1989: 145-146.
- [21][29] 罗伯特·伯德. 文学的深度:陀思妥耶夫斯基传[M]. 王爱松,译. 哈尔滨:黑龙江教育出版社,2018: 21,76-77.
- [24][25][26][27][28] 热拉尔·热奈特. 叙事话语·新叙事话语[M]. 王文融,译. 北京:中国社会科学出版社,1990: 158,158,158,159,159.
- [30][31][32] Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 28(1)[M]. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1985: 107,107,137-138.
- [33] 陀思妥耶夫斯基. 作家日记(上册). 张羽,张有福,译//陈燊,主编. 陀思妥耶夫斯基全集(第19卷)[M]. 张羽,张有福,译. 石家庄:河北教育出版社,2010: 22.
- [55] 巴赫金. 长篇小说的时间形式和时空体形式:历史诗学概述. 白春仁,译//钱中文,主编. 巴赫金全集(第3卷)[M]. 白春仁,晓河,译. 石家庄:河北教育出版社,2009: 418.
- [58] 芮塔·菲尔斯基. 文学之用[M]. 刘洋,译. 南京:南京大学出版社,2019: 164.
- [59][60] 何成洲. 何谓文学事件?[J]. 南京师范大学学报(社会科学版),2019(6):13,13.

(下转第98页)

## The Interdisciplinary Nature of Contemporary Marxist Biblical Literary Criticism

LIANG Gong

(Institute of Comparative Literature and Comparative Culture, Henan University, 475001, Kaifeng, China)

**Abstract** Some contemporary scholars carry on interdisciplinary research by consciously adopting the theory of Marxism, and make a comprehensive exploration of the biblical texts. The scholars focus upon the relation between the biblical text and its context, particularly the mode of production, and explore whether and how the text reflects specific ideology, whether and how certain class interests are embodied in the text. The above scholars not only cut across the borders of literary criticism and the studies of traditional disciplines, but also make good use of the essence of contemporary cultural theories, and thus realize the multi-dimensional perspectives and overall understanding of the biblical texts.

**Key words** Marxism; Bible; Interdisciplinary study; literary criticism

---

(上接第74页)

## On the Biographical Feature of Dostoevsky's Epistolary Novel *Poor Folk*

WAN Haisong

(Institute of Foreign Literature, CASS, 100732, Beijing, China)

**Abstract** Literary biography is the most prominent biographical feature of Dostoevsky's novel *Poor Folk*. The feature lies between the private and the public and its specific narrative tension lies in the richness of emotions subject to moral constraints. As a kind of "physiological sketch", *Poor Folk* is both documentary and fictional in nature. The biographical authenticity and the literary fiction are appropriately handled in the novel. The writer's adherence to the principle of non-assignment writing and his advocacy of keeping the balance between inside and outside of man are echoed and isomorphic in his creating process and the images he constructed. The time's singularity of the literary biography of *Poor Folk* is mainly reflected in the subjectivity of both flow and stagnation. As the literary "reality" and the event of literature, *Poor Folk* participates in life and becomes a part of real life.

**Key words** Dostoevsky; *Poor Folk*; epistolary novel; literary biography; subjective time