

# 巴洛克文化与17世纪 英国诗歌的文体生成

刘立辉

(西南大学 外国语学院,重庆市 400715)

**摘要:**17世纪英国诗歌在意象、比喻方式、句型结构等文体方面显示出了与16世纪英诗的显著差异,形成这种文体的文化根源则是16世纪末至17世纪席卷欧洲的巴洛克文化。巴洛克文化促使英国诗歌从客观摹仿向主观表述内视化转向,巴洛克文化表现出来的内心焦虑感和视觉呈现的恢宏性也规定了17世纪英国诗歌文体的张力性和夸饰性。这说明诗歌文体的生成不是孤立的文学内部发生学现象,而是特定时期多种文化因素共同作用的结果。

**关键词:**巴洛克;17世纪;英国诗歌;文体特征;文体发生学

**中图分类号:**I561.072 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2013)06-0108-09

无论就意象、修辞手段抑或就句型结构而言,英国17世纪诗歌显现了与16世纪诗歌在文体上的显著差异。例如,同为史诗诗人,16世纪的斯宾塞和17世纪的弥尔顿就使用了截然不同的诗歌文体。斯宾塞的传奇史诗《仙后》采用文学史家们命名的斯宾塞诗节,不跨行,形式十分工整整齐,9行诗仅安排3个韵脚,每个韵脚重复2至4次,极富音乐效果,从艺术形式上鲜明地体现出文艺复兴时期对和谐、理性、自足、完整的世界的向往。弥尔顿《失乐园》的诗句不再有斯宾塞诗节的工整性,大量采用跨行结构,大量将介词短语、形容词短语、分词结构等附属成分前置或插入句子主要成分之间。甚至时态也不一致,还大胆放弃了被视为金科玉律的韵脚安排。弥尔顿的文体革新遭到一些批评家的非议。约翰逊指出,弥尔顿因精通意大利诗歌,受到意大利诗人的影响,其语言远离英语的通常用法,“他喜欢按照外国的语言习惯使用英语……他按照意大利语的方式处理词语,”因此,弥尔顿的语言不是英语传统,显得“荒唐可笑”、“不体面”,有“缺陷”<sup>[1]111-112</sup>。利维斯说:“弥尔顿已经忘记了英语。”<sup>[2]</sup>艾略特说:“就根本点和每个具体之处而言,它是一种个人化的风格。……结构方面的各种扭曲,外来习语的出现,按外文方式或意义而不是按已有的英文词意使用词语,以及癖性式的表现手法,这些具体的破坏行为都始于弥尔顿。……(其诗歌)有的只是不守规则的持续创新行为。”<sup>[3]</sup>这些指责意味着弥尔顿《失乐园》的文体风格偏离了自乔叟以来建立的英诗古典传统,转向欧陆吸收新的诗歌表现手法。不仅是弥尔顿,还有多恩、马维尔、克拉肖等人,文体大多偏离了16世纪英诗风格。多恩、马维尔的抒情诗大量使用三段论或对话体的辩论文体,这在16世纪的英诗中很少见。诸种文体差异与16世纪末到17世纪的巴洛克文化有着内在联系。如果忽略其间的关联,就会犯上述约翰逊的错误,对玄学派诗歌和弥尔顿诗歌的文体风格进行无端指责。当我们将17世纪英国诗歌的独特风格放到巴洛克文化大语境中进行考察时,会惊叹于诗人们对时代文化和精神面貌的准确捕捉能力。

\* 收稿日期:2013-07-14

作者简介:刘立辉,文学博士,西南大学外国语学院,教授,博士生导师。

基金项目:国家社科基金项目“英国十六、十七世纪巴洛克文学研究”(07BWW014),项目负责人:刘立辉。

## 一、巴洛克时期英国诗歌的内视化转向

巴洛克(baroque)是法语单词。该词语源主要有三种说法:一是源自西班牙语词 barrueco,指那些奇怪的、形状不规则的珍珠;二是葡萄牙语 barroco 的变体,指“形状不规则的珍珠”,这是目前最为广泛接受的说法;三是追溯到拉丁语单词 verruca,意为“倾斜”、“瑕疵,缺点”<sup>[4]</sup>。《牛津英语词典》给出了两条释义:一是形容词,“形状不规则的;离奇的,古怪的”;二是名词,“奇异或者离奇的修饰”<sup>[5]</sup>。另据爱德华兹考证,法语词典最早于 1690 年收录了 baroque,珠宝商用来称呼那些形状不是圆形的珍珠;此外,阿拉伯语词汇 burac 指不平坦的地方<sup>[6]</sup>。巴洛克还用来指中世纪经院哲学中咬文嚼字但却无法求真的三段论演绎推理。就词源而言,无论是变形的珍珠、离奇古怪的事物或瑕疵、缺点,巴洛克首先是对一种客观现象的中性称谓,其次是这种称谓可能与贬义相联系。威勒克说:“巴洛克作为一个描述性的中性术语是可行的。”<sup>[7]</sup><sup>94</sup> 巴洛克的贬义内涵最初用来指称文艺复兴后期不遵从有机统一性的建筑艺术,这些建筑作品在形式上显得离奇、不合常规。克罗齐指责巴洛克是“一种艺术丑的形式”,“艺术的变态”,声称“巴洛克绝不是艺术,艺术绝不是巴洛克”<sup>[7]</sup><sup>91,94</sup>。克罗齐对巴洛克艺术的态度又是矛盾的:他一方面将巴洛克痛斥为“美学上的恶习”;另一方面又说它是“一种风格上的操练,修辞学的发展,通向艺术奥妙的进步与创新”,是现代艺术走出中世纪的必然选择<sup>[8]</sup>。

将“巴洛克”用于艺术批评始于 18 世纪中叶。18 世纪上半叶,洛可可艺术兴起,洛可可通常被认为是巴洛克艺术的晚期表现形式或巴洛克艺术的附属产物,特点是纤细、矫饰、华丽,是巴洛克艺术失掉现实性和阳刚气之后的艺术表现形态。为了反对洛可可的艺术风格,18 世纪中叶出现了视觉艺术上的古典主义,提倡简洁、理性、现实的艺术风格。1755 年,德国的温克尔曼第一次将“巴洛克”作为术语使用,认为新古典主义应取代巴洛克艺术。1758 年,法国的狄德罗在《百科全书》中将“巴洛克”定义为“因过度而显荒谬之物”<sup>[9]</sup>。显然,新古典主义对巴洛克持敌视至少是抵触的态度。直到 1888 年,瑞士艺术史家沃尔夫林发表《文艺复兴与巴洛克》,巴洛克才摆脱古典主义者的贬斥,获得积极正面的评价。

显然,巴洛克的艺术实践偏离了文艺复兴的古典主义原则。在视觉艺术方面,古典主义主张艺术追求和谐,认为和谐是按一定比例实现的,线条对实现艺术的和谐比例起着决定性作用,因为线条可以充分实现黄金分割,而后者正是和谐统一的定律。15 世纪意大利艺术家、建筑师、建筑理论家阿尔贝蒂(L. B. Alberti)主张建筑的最高原则是体现美,而美就是和谐与统一。他在对文艺复兴建筑艺术产生重大影响的《建筑十书》中说:“我将美定义为所有部分的和谐有机体。无论美以什么样的主题出现,其组成部分都是按照特定的比例和连接组织在一起,一点也不能增加、减少或者改变,否则就会弄糟。美的本质是高贵和神圣。”<sup>[10]</sup><sup>65-66</sup> 阿尔贝蒂所说的和谐比例就是黄金分割比,整体与部分最和谐的比例是 1.618 : 1,即整体是较大部分的 1.618 倍,或一个较大部分的组件是一个较小部分组件的 1.618 倍。长方形、三角形、绘画构图的中心物体等都可以充分展现黄金分割比。黄金分割比被用来解释人体的和谐比例,文艺复兴的许多艺术家都追求黄金分割比,许多建筑的正墙面和窗户甚至使用的砖块等都按黄金分割比进行设计和建造。达·芬奇《最后的晚餐》、拉菲尔《雅典学院》、波提切利《维纳斯的诞生》等在构图上也体现了黄金分割比。

在文学创作方面,古典主义主张美来自摹仿,认为诗要教育听众,而非宣泄诗人自身的情感。亚里士多德《诗学》的中心论点是摹仿论,但不是镜子似的机械摹仿,而是“描述可能发生的事,即根据可然或必然的原则可能发生的事”<sup>[11]</sup>。这就是说,诗摹仿客观现实,但却超越摹仿的对象。贺拉斯的“寓教于乐”理论则确定了诗歌的终极目的是通过愉快原则提升读者的道德和伦理境界。《诗艺》明确规定:“诗人的愿望应该是给人以益处和乐趣,他写的东西应该给人以快感,同时对生活有帮助。……寓教于乐,既劝谕读者,又使他喜爱,才能符合众望。”<sup>[12]</sup>

经过漫长的中世纪,亚里士多德的《诗学》和贺拉斯的《诗艺》在文艺复兴时期被重新发现,立即

受到膜拜,被奉为指导文学创作的圭臬。摹仿和寓教于乐成为文艺复兴古典主义的中心创作原则,要求作家既依靠现实又倚重想象,以便摹仿出经过美化处理的生活现实,同时,这种美化摹仿的目的不是宣泄作家的个人情感,而是开化、教育读者。英国作家阿谢姆(Roger Ascham)撰写的指导手册《校长》当时深受欢迎,其中宣称,“摹仿是一种能力,能生动且完美地描写你们打算遵循的范例”<sup>[13]</sup>。按照这一观点,如果诗人要描写美好的事物,就应进行完美的描写。帕特纳姆《英诗艺术》也写道,诗人“既是创造者,也是摹仿者;诗歌不仅是创造的艺术,也是摹仿的艺术”;诗人通过摹仿,是为了创造一个有序的世界,以便体现诗人的牧师、先知、立法者和政治家的功能,即诗人作为半个神明的功能<sup>[14]</sup>。锡德尼则完全将亚里士多德的摹仿论和贺拉斯的寓教于乐原理整合进自己的理论中,宣称诗不仅是“摹仿的艺术”,而且要创造一个远比现实世界更为美好的“黄金世界”,并坚信诗歌的摹仿行为是“寓教于乐”<sup>[15]</sup>。

这种寓教于乐的摹仿论在锡德尼、斯宾塞、马洛、莎士比亚等英国文艺复兴作家的作品中皆有体现,这些作品大多以教育读者为出发点,作家很少宣泄个人的私人情感,而是以培养读者的美德作为写作的终极目的。斯宾塞是一个典型例子,他自己在信函中陈述创作史诗《仙后》的目的是“按照美德和善行的原则塑造一个高贵和纯洁的人”<sup>[16]</sup>。即使是描写作家个人生活题材的作品,斯宾塞也是将普遍的美德教育置于个人情感之上。《爱情小诗》是包含 89 首十四行诗歌的组诗,抒写诗人非常私密化的求爱过程,包含有渴望、忧伤、痛苦、喜悦等心理情感,但诗歌的统摄主题却是通过描写爱的活动来颂扬男女双方的精神境界获得升华。《祝婚曲》抒写斯宾塞本人与波伊尔小姐的婚庆仪式,但这首结构精致的诗歌却将人类婚姻置放到宇宙体系之中,诗意化地呈现了人与宇宙间的对应关系,歌颂人类伟大的婚姻,体现了积极乐观的文艺复兴精神。

16 世纪末,随着宗教改革的进一步推进,宗教纷争加剧,现代国家意识增强,各国之间战乱升级,而新的科学发现、哲学思潮则动摇了人们既有的世界观,瘟疫也不断光顾欧洲。面对严酷现实,古典主义那种摹仿美好现实和寓教于乐的创作原则松动了,欧洲艺术进入巴洛克时代,艺术家从大我转向小我,从摹仿趋向表现,从“外”转向“内”,将自己的内心感受通过偏离古典主义的艺术手法表现出来。在视觉艺术领域,巴洛克艺术放弃对线条的依赖:“解放线条,让光亮和阴暗相互作用,以便尽可能超越建筑规则,这非常适合非线性艺术趣味。如果一个建筑物之美是由动态感的块面,不安和跳动的结构,或者好像常处于临变状态的剧烈倾斜结构来判断,而不是依靠结构的平衡和稳固来判断,那么,严格意义上的(传统)建造结构观念就会受到轻视。”<sup>[10]29-30</sup> 这里明白无误地传递了这样的信息:巴洛克的非线性艺术要超越静态、稳固的文艺复兴艺术,解放线性结构的目的是追求艺术的动态感,光亮和阴影的交互作用对形成建筑物的动感性具有构建性的作用。为了获得动态变化的幻觉,艺术家从线条转向块面,从平面转向立体,从暴露无遗转向欲露却隐,从画面有限人物的写实性笔法转向无限人物的写虚笔法,从三维转向多维<sup>[10]30-34</sup>。

在诗歌创作方面,巴洛克诗人不遵守古典主义美学原则,力求最大限度地发挥主体创造性。穆尔格说:“巴洛克诗歌虽然反映了时代问题,但领悟力与感受力之间的完美平衡要么遭到破坏,要么没有获得,或者根本就没有追求过,其结果就是诗人对生活产生了扭曲的幻像,扭曲来自诗人的想象和感觉,一点也不在乎比例适度,均衡稳妥。”<sup>[17]</sup> 巴洛克诗歌抛弃了艺术作品应按理想的和谐客观自然去追求比例和平衡的美学原则,而是听从心灵的召唤,将外在世界经过心灵的过滤,被想象和感觉过滤后的外在世界看起来可能是变形、扭曲的,但却可能是最真实的。

内在的心灵世界是复杂变化的,不像外在客观世界那样具有较为持久的恒定性。当诗人听从自己内在世界的声音时,笔下的形象可能会像多棱镜那样复杂。不要把这种复杂形象看成死板的客体,更多地应透过这个客体去探究诗人的内心情感。在弥尔顿的《失乐园》中,撒旦被打入地狱,反而彰显出英雄领袖的口才,那段有名的慷慨陈词更显露了他不怕失败、敢于反抗暴政的勇敢精神。这本来不是撒旦的本质,而是弥尔顿借撒旦之口道出自己的心声,或者说撒旦是经过弥尔顿的心灵折射而被扭曲了的形象,撒旦本质上的恶与显露出来的英雄形象没有达成平衡。撒旦是巴罗

克式的形象,但透过撒旦,读者又感知了弥尔顿真实的内心世界。当弥尔顿想表现出对恶的憎恨时,撒旦的形象立即发生了变化,他靠谎言和伪装诱惑夏娃,使人类失掉了乐园。可以说,撒旦是一个道具,他随着诗人内心情感的起伏而变化不定。

阅读多恩的诗歌,不难发现他突破古典主义约束,任何题材都可以进入诗歌,语言也不追求优雅性和规范性,而是日常化的,比喻大胆出格,语气揶揄调侃。法国学者卢瓦索认为这体现了多恩鲜明的主体意识:“他有意地向上流社会及其虚伪行为宣战”,同时,“他背弃了语言文体上的常见修饰,优雅的词汇,神话的伪饰,以及‘诗意化的’点缀。他从最不诗意化但却最出人意料的地方,从中世纪哲学、现代科学、神学、日常生活诸处寻来诗歌语言和意象……。他拒绝甜蜜地吟唱,虽然如果愿意他也会吟唱得毫不逊色。他用日常谈话的随意性写作诗歌。他交谈,辩解,争吵,说笑话,一语双关……。最重要的是,他选择为自己思考,具有强烈的主体性”<sup>[18]</sup>。马茨也指出,在多恩那里不再有斯宾塞式的和谐,多恩在16世纪最后十年间感受到宗教、道德教义与文艺复兴晚期的困境,“事实上,他那个时代的不同宗派和具有吸引力的事物都相互较量,好像都力图在他的生命存在、他的诗歌、他的肖像画中去占据一席之地”,他以多恩的五幅肖像画为解读对象,说明没有一个恒定的多恩,只有变化的多恩、多角色的多恩<sup>[19]</sup>。也可以说,每一个多恩都是一个特定的内心情感得到外化呈现的多恩,也是最真实的多恩。《“歌”:去抓住那流星》(下文简称《“歌”》)呈现的是看破红尘、玩世不恭的多恩,《赠别:节哀》里的多恩则对爱情真诚如同孩童。

可以说,英国文学在16世纪最后20年间逐步进入巴洛克时期,英国诗歌的文体风格发生了巨大变化。

## 二、巴洛克焦虑文化与诗歌文体的张力性

韦勒克说:“每一个时期的文体都有自己独特的修辞格,以便表达自己的世界观。”<sup>[20]226</sup>虽然他主张对文学进行内部研究,但仍承认文学文体与时代文化因素之间有着内在关联。巴洛克时代的欧洲社会动荡不安,天灾人祸不断,各种新发现、新思潮冲击着旧有秩序,转型时期的社会和思想现实极易产生一种文化焦虑,人们不知何去何从,正如多恩在《神圣十四行诗》第18首中大量使用问号所示,即使是源自《圣经》的教会,现在也分裂为罗马、德意志、法国、耶路撒冷等各种教义,不知哪方为谬哪方为真。面对如此充满纷争和倾轧的世界,艺术家们选择将自己复杂而充满矛盾的内心世界和盘托出,释放郁结情怀,获得心灵快慰。研究巴洛克视觉艺术的英国学者胡克指出:“巴洛克艺术家对人类经历的矛盾性质十分着迷……似乎对描写对立和极端不同的事物乐不知足,并通常以悖论式的形式加以表现”,故此,放纵与克制、科学与迷信、仁爱与暴力和罪恶、卑下与崇高、性与宗教虔诚等相反力量失去了绝对界限,成为巴洛克艺术家和诗人凭借想象力任意驰骋的疆土<sup>[21]</sup>。这实际上是艺术对焦虑进行的审美化处理。艺术家无法把握眼前的世界,就原生态地以感性方式呈现焦虑的内心世界。

表现内心的焦虑必然借助特定的修辞手段,评论家常用悖论(paradox)、奇喻(conceit)、意象堆砌、夸张等来描述巴洛克文学风格。韦勒克说:“巴洛克时期,典型的修辞格是似非而是的反语法、逆喻以及乖异的矛盾语法”,而这与巴洛克看待世界的方式有关,“新古典主义的头脑喜欢明确的区别与理性的演进,即从大类到小类,从个别到类别这样的换喻式的发展。但巴洛克的头脑却喜用一种无法预料的联合方式立即召唤出一个包括许多世界、甚至所有世界的宇宙,“它(巴洛克派)喜好丰富性胜过单纯性,喜好复音系统胜过单音系统”<sup>[20]227,229</sup>。单线性的逻辑思维未曾获得巴洛克的青睐,巴洛克不再相信古典主义只关注外部世界的摹仿,而是用心灵去体会世界的复杂性,力图将驳杂的世界经历纳入诗歌的语言体验之中。艾略特注意到多恩的复杂性和驳杂性:“多恩相信任何东西。看来在那个时代,世界上似乎充满了各种思想体系的不完整的残枝碎布,一位像多恩那样的诗人,就好像一只喜鹊,衔起各种映入他眼帘的闪闪发光的思想残片,把它们点缀在他的诗行的各处。”<sup>[22]</sup>巴洛克诗人的感性经验是充满矛盾的、驳杂的,但却不乏创新的闪光点。当这种丰富性、复

杂性、驳杂性进入诗歌文体修辞层面时,古典主义修辞的明晰性和平衡性就会被清场,取而代之的是凸显张力的巴洛克文体修辞方式。悖论、奇喻、夸张等修辞手段并非巴洛克文学独有,而是贯穿文学发展史的常见修辞手段,但张力性却是巴洛克时期诗歌文体修辞最突出的属性。可以说,修辞的张力性贯穿了巴洛克诗歌的意象、隐喻、甚至谋篇布局等诸多层面。

具有古典主义风格的意象有较为明晰和单向度的语义指涉。锡德尼、斯宾塞、莎士比亚的十四行组诗,意象大多体现了古典主义的明晰性和逻辑性。斯宾塞的十四行组诗集《爱情小诗》第34首有航海意象,语义是爱情如同航海,意中人如同北极星,不仅可以明确航向,也带来光亮。当然,诗歌的述说者身处茫茫大海之中,所处空间属于易变、腐败的月下世界,星星则属于月上世界,航海意象不仅指爱情历程,更暗示了美好的爱情将引导精神境界的提升。莎士比亚十四行诗第18首中的夏天指最美好的年华,第12、60、116首中的镰刀意象指具有摧毁力量的时间。

与此相反,巴洛克意象则是一种压缩性意象,诗歌语境将不同甚至相反的诗歌经验粘附到一个意象上,使它充满了张力。多恩《跳蚤》中的跳蚤意象就聚合了多种诗歌经验:首先,跳蚤作为一种吸血和传播疾病的害虫,让经历过黑死病的欧洲人见之就想拧死为快,但作者却称赞跳蚤是性爱的媒介;其次,跳蚤消解了具有新柏拉图主义色彩的文艺复兴性爱观,爱情就是双方结合生子,如同跳蚤繁衍后代一般,但作者却将跳蚤鼓胀的腹腔与婚床和神圣的教堂联系起来,强调跳蚤身体中的三条生命是神圣不可侵犯的,这无疑暗示了婚姻也包含神圣的精神内涵。多恩《赠别:节哀》中的圆规意象,将几何学、宇宙观、爱情理想等融为一体,从而使得经验与超验、精神与物质甚至科学与爱情等诗歌主题相互交织,互为表里。马维尔的诗歌意象也充满了张力。《致他的羞涩的女友》(下文简称《女友》)有这样的诗行:“我的植物般的爱情可以发展,/发展得比那些帝国还寥廓,还缓慢。”<sup>[23]</sup>向女友发出求爱请求,女友没有积极回应,作者便以时间为借口,认为如果时间允许,他可以等待千万年,对女友的爱则可慢慢发展。“植物般”泄露了求爱者的真实想法,植物有生长和凋落的时节,哪来永恒?按亚里士多德的宇宙存在之链,植物灵魂没有感觉和理性,植物般的爱情消解了爱情的浪漫性,这与求爱者心中念念不忘的帝国意象相吻合,暴露了求爱者心有旁骛,兴许他的求爱目的就是像植物那样繁衍旁系,以服务于帝国,让帝国慢慢变得寥廓起来。这样,植物和帝国两个意象被赋予丰富的张力,将性爱、国家和个人等融为一体。

翻阅17世纪英国诗歌,这种充满张力的意象俯拾皆是,当其进入隐喻层面时,就成为饱受约翰逊指责的奇喻了。奇喻的出发点是将两个可能根本不搭界的事物给联系起来,是“将最不相干的思想强行捆绑在一起”<sup>[1]16</sup>。多恩是使用奇喻的天才,《赠别:节哀》将一对恋人类比为对圆规,《第二周年祭》将灵魂离开肉体处理为子弹冲出生锈的枪管,《爱的炼金术》用炼金术士的徒劳无益来比喻理想之爱的破灭,《一场热病》更是把受相思煎熬的病痛说成是一场灭顶之火,《“歌”》将寻觅忠贞爱情的行为讽刺为用双手抓住一颗流星,《早安》用两个半球比喻一对恋人,《病中赞颂上帝,我的上帝》将进入信仰之门类比为加入唱诗班的音乐表演,有信仰之人就是一幅完整的地图,东与西、生与死都无甚差别,等等。马维尔的长诗《阿普顿府邸》第47诗节用草地来影射内战中的英国现状:“现在我来到那个深渊,/那是深不可测的草地,/人在那儿看起来像蚱蜢,/但是那里的蚱蜢却是巨人:/它们发出吱吱声,蔑视我们,/我们站着走路却比它们矮:/从绿色树尖的高崖上面,/它们对着我们使劲喊话。”<sup>[24]70</sup>这是一个非常奇特的草地,说话者将其比喻为“深渊”(the abyss),意即无序和混沌。草地的草深不可测,暗示人找不到方向,容易迷失。人与蚱蜢之间的相互越界更是标志了一种混乱状态:人看起来像蚱蜢,蚱蜢却成了草地上的巨人。人与蚱蜢之间边界的消失,典出《旧约·民数记》(13:33),与居住迦南地的异族巨人相比,以色列人就像蚱蜢。《旧约·传道书》(12:5)则有“蚱蜢成为负担”这种表述,当代解经学者根据上下文常将其解读为指涉无能男性的生殖器<sup>[25]</sup>。这样看来,上引诗行的逻辑结构是,首先点明草地的无序和混乱状态,接着是解释造成这种状态的原因。蚱蜢和巨人的《圣经》典故暗示了英国宗教纷争的混乱局面,因为《圣经》里面的蚱蜢和巨人分别指涉以色列人和异教徒,但马维尔草地上的蚱蜢和巨人之间的界限却消失了。如果进而将蚱蜢

与无能男性结合起来的话,则可暗示宗教纷争会削弱英国的男子气概,正如有学者所言,马维尔是“用草地联系内战中的英国”<sup>[26]</sup>。

充满张力的文体修辞很多时候还体现在谋篇布局方面,“突降”法成为巴洛克诗人十分热衷的修辞手法,能有效形成谋篇布局的张力效果。“突降”是“从有重大意义的精彩内容突然转入平淡或荒谬的内容”,“用来达到讽刺或幽默的效果”<sup>[27]</sup>。多恩和马维尔都是运用突降法的高手。《“歌”》的第1诗节开列了数种美好浪漫的事物,但后面的诗节却说,要拥有这些美好浪漫的事情就如同要找到一个忠贞的女士那么艰难,用水性杨花消解了美好的愿望。评论家莱文曾指出,该诗具有巴罗克的构思特点,全诗有数个涉及时间和空间叙述的对立主题如短暂与长久、遥远与临近、真诚善意与玩世不恭等,但这些对立主题皆围绕忠贞与背叛这个统摄对立主题而展开<sup>[28]</sup>。事实上,这些对立主题都是诗人使用突降法而形成的,从而使全诗充满了张力。《赠别:节哀》的前半部分将爱情美化到了柏拉图主义的境地,但后半部分却用经过敲打的薄金叶和显得冰冷的圆规进行了世俗化还原。《神圣十四行诗》第14首的说话者希望上帝对他进行塑造,但却使用了“砸碎”、“锤击”、“粉碎”、“焚烧”等暴力意象,影射宗教可能对人性具有摧毁作用,最后那行“我绝不会保持贞洁,除非你强暴我”<sup>[29]</sup>不仅有暴力意象,更是将宗教行为与性爱活动进行并置叙述,虽然算不上亵渎,但对信仰也进行了世俗化消解,暗示了多恩并非坚定的英国国教徒,而对罗马天主教有一丝同情心,因为罗马天主教被认为具有浓厚的世俗化色彩。

马维尔除了在《女友》、《花园》中突出地使用突降法外<sup>[30]</sup>,其他篇章也不乏突降法。《贺拉斯颂歌:吟克伦威尔自爱尔兰回程》的开篇便充满了对克伦威尔的称颂,说他“心怀鸿志远景”,弃文尚武,穿上了“那高贵的盔甲”<sup>[24]87</sup>,随着诗歌进程的推进,克伦威尔被比喻成希腊主神宙斯,天生伟力和不安分的性格,带着雷霆和闪电驰骋天宇,摧城夷庙,就连恺撒也成了他的败将。这里的恺撒指英王查理一世,他被克伦威尔送上了断头台。然而,作者并未掩藏他对查理一世的中立评价:“虽然公正抱怨命运不济,/也无法为古老的权利争辩:/那些得权者或者失势者,/就如同人的身体之强弱。”<sup>[24]88</sup>作为国王,查理一世享有“古老的权利”,但命运总会带来变化,就像人进入衰老状态,而克伦威尔如同拥有强健身体的人,取代前国王也是顺应自然规律。而且,诗歌还说,克伦威尔登上英国权力的顶峰,“摧毁了时间的伟大工程,/将一个旧的王国/改变成了另一个模式”<sup>[24]88</sup>。“摧毁”(ruin)一词影射了内战带来的破坏。更有趣的是,在作者看来,无论查理一世或克伦威尔,他们都是演员,都有上场和下场的时候。这样看来,查理一世对克伦威尔构成了突降,演员角色又对两位权力巅峰者构成突降,全诗的张力性便由此而生,从而增强了诗歌的表现内涵。

### 三、巴洛克恢宏文化与诗歌的夸饰文体

巴洛克文化的缘起决定了它是一种恢宏性文化。自14世纪开始,欧洲就进行着时断时续、亦重亦轻的宗教改革,马丁·路德1517年张贴《九十五条论纲》则将改革推向了高潮,所引发的欧洲宗教地震更进一步促进了天主教的内部改革。天主教为应对新教改革所进行的内部改革,史称反宗教改革运动,有许多修会(Orders)参与反宗教改革,耶稣会是其中影响最大、最富成果的修会组织,创始人是西班牙教士罗耀拉(Ignatius Loyola,1491—1556),其信仰座右铭是“无限荣耀天主”。因为罗耀拉本人年轻时经常看见幻像,视觉文化对荣耀天主具有重要的作用。据宗教史家和艺术史家约翰逊记载,耶稣会强调天主教正统教义要得到延续,就要密切与建立在特权、等级、权势、礼仪之上的世俗社会秩序之间的联系,因此,耶稣会鼓励戏剧演出和公共表演。为了举行盛大的传道仪式,城市教堂也修建得非常宏大,成为巴洛克艺术的展示场所<sup>[31]</sup>。耶稣会倡导的巴洛克教堂艺术成为对抗宗教改革的有力工具,深受罗马教廷喜爱;同时,巴洛克艺术也成为展示显赫权势和威严的象征,成为罗马有钱阶层的宠爱。据史料记载,虽然罗马教皇通过各种渠道增加财政收入,但修建豪华教堂的支出大得惊人,这使教皇债台高筑;与此同时,教皇们却将大量财富转入家族囊袋<sup>[32]</sup>。这些最有钱的罗马阶层不惜花费重金将私人宫殿修建得豪华壮观,内部配以绘画、雕塑等

豪华装饰,尽显巴罗克的豪华气派。巴尔贝里尼家族(the Barberini)利用从教皇职位摄取的大量财富修建了气势宏伟的家庭宫邸,并修建了可容纳三千人活动的圆形舞台,1652年瑞典女王克里斯蒂娜(Christina)放弃新教信仰和王位,为了欢迎女王改信天主教,巴尔贝里尼家族击败竞争对手,于1656年举行了盛大的比武和游行仪式,场面之壮观令这位新入教的女王叹为观止<sup>[33]</sup>。

罗马宏大的巴洛克视觉文化迅速得到欧陆主要国家的认同,西班牙建有气势宏伟的巴洛克教堂,法国的凡尔赛宫也吸纳了不少巴洛克元素。欧陆的巴洛克艺术成就激发了英国诗人的极大艺术兴趣,英国贵族阶层喜爱将其子嗣派往欧陆进行文化旅行,形成“欧陆游学”(Grand Tour)。16、17世纪的许多英国诗人,如锡德尼、克拉肖、多恩、弥尔顿、马维尔等,都曾到欧陆游学,到过视觉艺术空前发达的罗马等地,所见所闻对其创作产生了影响。有学者推测,多恩宗教诗歌在风格和主题方面与表现宗教题材的巴洛克早期阶段绘画具有对等性,原因之一就是诗人较密切地接触过意大利艺术<sup>[34]</sup>。著名的弥尔顿研究者尼科尔森指出,《失乐园》第1卷第670~798行描写的万魔殿,视觉结构与罗马圣彼得大教堂相似<sup>[35]</sup>。圣彼得大教堂宏伟、华丽、神秘,具有典型的巴洛克风格,巴洛克艺术大师贝尔尼尼、波尔塔等就参与过该教堂的设计建筑工作。

与巴洛克宏大的视觉文化相应和,17世纪英国诗歌出现了追求夸饰的文体风格,并通过冗长的句型结构,以及意象堆砌、重复、夸张、用典等修辞手段给体现出来,以表现诗人强烈的情感。弥尔顿是运用长句的高手,其长句比例明显比同时代诗人高。英国学者科恩斯曾以凯恩(T. G. S. Cain)编辑的《詹姆士一世和查理时代诗集》(Jacobean and Caroline Poetry: An Anthology, London and New York: Methuen, 1981)为研究对象,利用计算机软件对弥尔顿诗歌的句型结构和词汇使用等进行过分析和描述,就长、短句的使用情况,可参看下面三个表格(表见下页)的相关数据:<sup>[36]</sup>

三个表格清晰显示,弥尔顿作品以473个句子为一个单元量,非弥尔顿作品以307个句子为一个单元量,在弥尔顿作品中,每句所含的单词、音节、从句出现的比例明显比非弥尔顿作品高出许多。弥尔顿的句型结构破坏了句子的直线型发展势态,如同巴洛克艺术形式那样,形成了一种动态的曲线变化效应。弥尔顿力图用自己的诗歌创作参与欧洲的巴洛克文化运动,同时也实现自己的诗学理想。读者阅读这些诗行时,不是那么容易把握句子的主体结构。《失乐园》从形式结构上呈现了巴罗克的主题指向:这是一个宏阔但却充满变化的世界,是一个人类容易迷失的世界,只有天道才能保障人既可享受宏阔的世界,又不会迷失自我。

意象堆砌常成为批评家诟病克拉肖的一个有力口实。的确,克拉肖喜爱调动想象力,对特定的诗歌叙述事件进行夸饰性的意象修饰,以其名篇《哭泣者》为例,便可管中窥豹。该诗由31个诗节组成,每个诗节6行,共计186行,诗题中的哭泣者指《路加福音》(7:37~38)的玛利亚·抹大拉,她曾靠近耶稣哭泣,泪水湿了后者的脚,就用自己的头发替耶稣擦干。解经学家认为抹大拉的泪水代表了忏悔的行为,抹大拉因此被称为带泪的圣女。克拉肖的《哭泣者》虽然长达186行,但皆围绕泪水做文章,将泪水通过变形叙述,幻化为众多意象。诗的题记就语出惊人,称不知抹大拉是“一汪燃烧的泉水”抑或“一座流泪的火焰”<sup>[37]</sup><sup>[12]</sup>,将火与水进行悖论处理,为其他意象做好预设。进入诗歌正文后,抹大拉的泪水被类比为泉水、溪流、水晶、冰山的融雪、星体、甘露、天堂闪耀的水珠、珍宝、露珠、水莲花、美酒、人间四月等,形成了意象的华丽堆砌。《哭泣者》被认为是一首典型的巴洛克诗歌,其意象繁复的文体风格曾引起批评界的不同反应。有论者批评该诗以象害意,导致诗歌结构冗繁散乱。也有论者为克拉肖进行辩护,认为意象繁复实现了巴洛克追求戏剧化效果和奢华性风格的目的<sup>[38]</sup>。通观全诗不难看出,诗人用上达天堂、下抵地球的艺术想象力,将抹大拉的泪水幻化为宇宙间所有美好的事物,形成一场壮观的视觉盛宴,有力地烘托出一个美好圣洁的圣女形象,如同华丽宏伟的巴洛克绘画中的圣女,将读者的想象力引向天堂。

意象堆砌并不是克拉肖的专利,多恩、马维尔、弥尔顿等皆有罗列意象的倾向,只是没有克拉肖那么极端。多恩的“《歌》”开列了一系列不可能发生的事情,《追认圣徒》则有瘫痪、痛风、灰头发、富人、学问家、国外、商船、泪水、瘟疫、飞蛾、春天、士兵等意象,令人目不暇接。马维尔的《花园》第5

诗节仅 8 行,却有苹果、葡萄、琼浆、仙桃、玉桃、鲜花、青草等诸多意象,从味觉、视觉层面构筑了一个令人容易迷失的感官世界。弥尔顿《失乐园》第 4 卷第 131—152 行描写伊甸园的美景,各种树木、水果目不暇接,以及各种令人陶醉的颜色纷呈叠出,第 1 卷描写撒旦的巨大形体时,采用意象堆砌法,使撒旦那超出想象力的巨大身体显得可感可触。

表 1 句子长度:每句单词量

每句单词数	弥尔顿		非弥尔顿样品	
	句子数	%	句子数	%
1~9	116	24.5	79	25.7
10~19	144	30.4	135	44.0
20~29	83	17.5	41	13.4
30~39	61	12.9	33	10.7
40~49	25	5.3	9	2.9
50 及以上	44	9.3	10	3.3

表 2 句子长度:每句音节数

每句音节数	弥尔顿		非弥尔顿样品	
	句子数	%	句子数	%
1~9	59	12.5	34	11.1
10~19	118	24.9	93	30.3
20~29	105	22.2	105	34.2
30~39	61	12.9	22	7.2
40~49	52	11.0	37	12.1
50 及以上	78	16.5	16	5.2

表 3 句子长度:每句从句数(含非谓语句动词结构)

每句从句数	弥尔顿		非弥尔顿样品	
	句子数	%	句子数	%
1	112	23.7	86	28.0
2	112	23.7	81	26.4
3	66	14.0	49	16.0
4	55	11.6	40	13.0
5	43	9.1	20	6.5
6~10	64	13.5	27	8.8
11 及以上	21	4.4	4	1.3

重复、夸张、大量用典等修辞手法也是夸饰文体的有效表现手法。因篇幅原因,这里从简叙之。多恩的《早安》、《无分别的人》、《“歌”》、《遗嘱》等诗篇要么词语重复,要么句型结构重复,表现了强烈的内心情感。马维尔的《女友》通过时间夸张达到夸赞女友身体的目的,说话者要用一百年来赞美女友的眼睛,用两百年来膜拜酥胸,用三万年来将女友身体的每个部分进行赞美和欣赏。这无疑是极度夸张的手法,反映了那个时代沉迷于感官享受的巴洛克文化。当然,极度喜爱夸张修辞的巴洛克诗人是克拉肖,为了抒发虔诚的宗教情感,夸张成为他的常用修辞手段。《基督流血受难之颂歌》的开篇 4 行:“耶稣,别再流血!血已汇流成河。/从你的头和双脚,/从你的手和两侧/鲜红的血液汇流。”<sup>[37]</sup><sup>111</sup> 诗人进而还说耶稣身体两侧流出的血汇聚成了汪洋大海。这自然是夸张的措辞,诗人从宗教情感出发,宣讲耶稣舍生取义的救赎作用,即耶稣的血已变成圣水,洗涤着世间的罪恶。为了达到夸饰的效果,用典也成为 17 世纪诗人钟爱的修辞手法。这些典故大多是神话故事,这与当时的巴洛克视觉艺术的表现题材是非常吻合的。巴洛克视觉艺术为了表现宏大性主题,大量取材圣经故事和希腊罗马神话故事,巴洛克时期的英国诗人自然

难以免俗。托马斯·卡鲁的短诗《拒绝爱的平庸》借典达那厄的神话故事,表现为了爱可以不顾一切后果的强烈感情。马维尔的《花园》第 4 节有阿波罗与达佛涅、番神与希壬克斯的神话,第 5 节则暗示了夏娃与亚当的失乐园故事,诗人将这些神话典故配之以文化典故,其意图是将沉思与行动的诗歌主题置于宏大的历史背景中进行叙述。当然,就使用神话典故的频率而言,弥尔顿是当仁不让的领军诗人,有学者统计,仅《失乐园》第一卷的神话典故就达 60 个,短诗《圣诞清晨歌》也有 25 个<sup>[39]</sup>,这足可见诗人的博学,同时这种典故形成的夸饰文体无疑有助于表达恢宏的主题。

#### 四、结 语

上述讨论的诗人虽然其文体表现各有千秋,但都与巴洛克文化有着内在关联,说明诗歌文体的生成不是孤立的文学内部发生学现象,而是与时代文化语境和精神状态有着互动关系,诗歌文体既体现了特定的文学趣味,更是时代精神文化的审美表征。就英国诗歌而言,经过数代诗人和理论家的努力,早期现代英语在 16 世纪已演化成具有丰富表现力的文学语言了,巴洛克诗人利用这个成熟的语言媒介去实现自己的诗学目的。文学文体永远是鲜活的,不能像古典主义者那样用一套僵化的教条去规范文学表现方式,也不能像新批评那样将文体批评限定为文学内部研究,相反,文体研究应该知事论文,洞察文体表征背后的时代性、文化性等影响因素,从而使文体批评成为文学批



评的有机组成部分,甚至可以说,最能体现文学时代性的因素是文体因素,而其他因素则是次要的,或者说是解释性的。

#### 参考文献:

- [1] Samuel Johnson. *Lives of the Poets; A Selection*[M]. Oxford: Oxford University Press, 2009: 111-112.
- [2] F. R. Leavis. *Revaluation*[M]. London: Chatto & Windus, 1936: 49-50.
- [3] T. S. Eliot. *On Poetry and Poets*[M]. New York: The Noonday Press, 1961: 175.
- [4] Alex Preminger and T. V. F. Brogan(Eds). *The New Encyclopedia of Poetry and Poetics*[G]. New York: MJF Books, 1993: 121.
- [5] J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. *The Oxford English Dictionary*[M]. Oxford: Oxford University Press, 1989: 965.
- [6] Homer F. Edwards, Jr. *The Concept of Baroque*[D]. Emory University, 1964: xi-xii.
- [7] René Wellek. *Concepts of Criticism*[M]. New Haven and London: Yale University Press, 1963: 94.
- [8] 周发祥. *西方文论与中国文学*[M]. 南京:江苏教育出版社,1997:184.
- [9] Paul Johnson. *Art: A New History*[M]. New York: Harper Collins Publishers, Inc., 2003: 322.
- [10] Heinrich Wölfflin. *Renaissance and Baroque*[M]. Ithaca: Cornell University Press, 1967: 65-66.
- [11] (希)亚里士多德. *诗学*[M]. 陈中梅,译注. 北京:商务印书馆,1996:81.
- [12] (罗)贺拉斯. *诗艺*[M]//杨周翰,译. *诗学·诗艺*. 北京:人民文学出版社,1962:155.
- [13] Kate Aughterson(Ed). *The English Renaissance*[G]. London and New York, 1998: 280.
- [14] George Puttenham. *The Arte of English Poesie*[M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1936: 3, 6-7.
- [15] Philip Sidney. *Defence of Poesy*[M]. London: Macmillan, 1968: 7-10.
- [16] Edmund Spenser. *The Faerie Queene*[M]. London: Longman, 2001: 714.
- [17] Odette de Mourgues. *Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry*[M]. Oxford: The Clarendon Press, 1953: 84.
- [18] J. Loiseau. *The Baroque Element in English and French Poetry of the Late Sixteenth and Early Seventeenth Century* [G]// *English Studies*. Roma: Edizioni di Storiz e Letteraturz, 1966: 192.
- [19] Louis L. Martz. *From Renaissance to Baroque: Essays on Literatruue and Art*[M]. Columbia and London: University of Missouri Press, 1991: 7-16.
- [20] (美)韦勒克,沃伦. *文学理论*[M]. 刘象愚,等译. 南京:江苏教育出版社,2005.
- [21] Judith Hook. *The Baroque Age in England*[M]. London: Thames and Hudson, 1976: 10-11.
- [22] (英)艾略特. *艾略特文学论文集*[M]. 李赋宁,译. 南昌:百花洲文艺出版社,1994:165.
- [23] 杨周翰. *十七世纪英国文学*[M]. 北京:北京大学出版社,1985:155.
- [24] Andrew Marvell. *The Poems and Letters of Andrew Marvell, vol. 1*[M]. Oxford: Clarendon Press, 1952: 70.
- [25] John Barton and John Muddiman. *The Oxford Bible Commentary*[M]. Oxford and New York: Oxford University Press, 2001: 428.
- [26] Patsy Griffin. 'Twas No Religious House till Now: Marvell's "Upon Appleton House"[J]. *Studies in English Literature, 1500—1900*, 1988, 28(1): 70.
- [27] 徐鹏. *英语辞格*[M]. 北京:商务印书馆,1996:203.
- [28] George R. Levine. *Satiric Intent and Baroque Design in Donne's Go and Catch a Falling Star* [J]. *Die Neueren Sprachen*, 1971 (20): 384-387.
- [29] John Donne. *The Complete English Poems of John Donne*[M]. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1985: 443.
- [30] 屈薇,刘立辉. *马维尔诗歌中的巴洛克时间主题*[J]. *外国文学评论*,2009(3):99-110.
- [31] Paul Johnson. *A History of Christianity*[M]. New York: Atheneum, 1980: 302-303.
- [32] Martin Shaw Briggs. *Baroque Architecture*[M]. New York: Da Capo Press, 1967: 36-37.
- [33] Michael Snodin and Nigel Llewellyn(Eds). *Baroque 1620—1800: Style in the Age of Magnificence*[G]. London: V & A Publishing, 2009: 76-78.
- [34] Murray Roston. *Renaissance Perspectives in Literature and the Visual Arts*[M]. Princeton: Princeton University Press, 1987: 318.
- [35] Marjorie H. Nicolson. *A Reader's Guide to John Milton*[M]. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1998: 196-198.
- [36] Thomas N. Corns. *Milton's Language*[M]. Oxford: Basil Blackwell, 1990: 15-16.
- [37] Richard Crashaw. *The Complete Poetry*[M]. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1970.
- [38] Marc F. Bertonasco. *Crashaw and the Baroque*[M]. Alabama: The University of Alabama Press, 1971: 94-96.
- [39] Eric Smith. *A Dictionary of Classical Reference in English Poetry*[M]. Cambridge: D. S. Brewer, 1984: 288.

责任编辑 韩云波