

变动与天道： 弥尔顿《失乐园》的巴洛克世界

刘立辉

(西南大学 外国语学院,重庆市 400715)

摘要:弥尔顿研究界关注到《失乐园》在文体风格方面与巴洛克建筑、绘画等视觉艺术之间的诸多相近性,但对弥尔顿所宣称的史诗目的与史诗本身所隐含的巴洛克特征之间的内在关联却较少深入探究。《失乐园》采用复杂动态的拉丁化语言表现手法和悖论修辞手段,并通过构建神圣与邪恶之间的鲜明对比,以及宏大华丽的舞台场景,生成了一个以变动为主要表征的巴洛克世界。巴洛克世界不仅有力地凸显了理性、真实、善、公义等美德所具有的神圣性和永恒性,将史诗目的具体化,而且成为探索人、神关系的有效媒介。

关键词:弥尔顿;《失乐园》;巴洛克;变动;天道

中图分类号:I561.072 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2016)01-0127-10

自16世纪下半叶始,君权神授论、天主教的反宗教改革运动、宇宙新学说等多种力量催生了欧洲巴洛克文化的诞生,并在17世纪中叶达到高峰。弥尔顿生活在巴洛克文化鼎盛时期,其作品蕴含的巴洛克精神和艺术特征早已引起西方学界的关注。早在1921年就有西班牙学者将《失乐园》称为巴洛克作品,且有学者认为他深受西班牙文学影响,“是最具巴洛克属性的”^[1]。美国学者西菲尔首次对弥尔顿作品的巴洛克风格特征进行了较为深入的探讨,认为《失乐园》与当时的巴洛克视觉艺术有诸多相似之处,是一首典型的巴洛克诗歌^[2]。柯林斯博士以沃尔夫林的巴洛克理论为出发点,探究了《失乐园》的文体风格特征与巴洛克绘画语言的类似性,证明写作《失乐园》的弥尔顿“是一位巴洛克艺术家”^[3]。丹尼厄尔斯^[4]、罗斯顿^[5]分别撰写专著,讨论了弥尔顿与手法主义、巴洛克风格的关系。目前学界已达成共识,认为“弥尔顿的诗歌艺术显示出与17世纪中叶盛行于欧洲的绘画和建筑艺术中的巴洛克风格具有众多的亲近性”^[6]。

弥尔顿研究界主要关注的是《失乐园》文体风格与巴洛克建筑、绘画等视觉艺术之间的某些相似性,却忽略了弥尔顿所宣称的史诗目的与史诗本身所隐含的巴洛克特征之间的内在关联,也很少就《失乐园》中的人神关系与巴洛克艺术风格如何融为一体的话题进行系统考察。弥尔顿在《失乐园》开篇便点明其创作目的是“能够阐明永恒的天理, / 向世人昭示天道的公正”(《失乐园》, I.25-26, 以下引用此书只注出卷数和行数)^[7],清楚地表明天理之道是《失乐园》的核心主题。史诗并未明确地叙述何为天理之道,而是运用了复数形式“the ways of God”指涉天道的复杂性。那么,弥尔顿通过借鉴巴洛克艺术营造出一个变动而恢宏的巴洛克世界,这与他所声称的天道之间有何内在联系呢?巴洛克视角是否有助于揭示天道的深刻内涵呢?

收稿日期:2015-05-10

作者简介:刘立辉,西南大学外国语学院、外国语言学与外语教育研究中心,教授,博士生导师。

基金项目:国家社会科学基金项目“英国十六、十七世纪巴洛克文学研究”(07BWW014),项目主持人:刘立辉。

一、巴洛克世界的叙述方式

德勒兹用褶子概括巴洛克世界的特点,认为褶子是一个无限生成不同事物的过程,是一种相反力量之间的运动^[8]。德勒兹眼中的巴洛克艺术具有涵纳对立事物的能力,将内与外、幻觉与现实、光与暗、动与静、有限与无限、空灵与实在等对立面融为一体,相互作用,其间的区分变得模糊起来^[9]。这表明变化性是巴洛克世界的根本特征。

16、17世纪是英语作为民族语言的形成和发展时期,许多有识之士致力于民族语言建设,但弥尔顿《失乐园》却显示出鲜明的拉丁语文传统,不仅借用大量古典语言词汇,而且句子结构颇为复杂,大量采用跨行结构,频繁将介词短语、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,有时甚至时态也不一致,其长句比例明显高出同时代诗人。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选》(Jacobean and Caroline Poetry: An Anthology, 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构成等进行分析。以句子长度为例,他以弥尔顿作品的473个句子为一个单元样本,非弥尔顿作品307个为一个单元样本,结果显示:弥尔顿作品每句超过50个单词、50个音节的句子数量分别有44、78句占9.3%、16.5%,非弥尔顿作品则只有10、16句占3.3%、5.2%;弥尔顿作品每句超过11个从句(含非谓语动词结构)的有21句占4.4%,非弥尔顿作品则仅4句占1.3%^[10]。这充分证明弥尔顿作品每句所含的单词、音节、从句的比例明显比非弥尔顿作品高出许多。

弥尔顿偏离英语正常规则的文体风格,自18世纪以来就遭到了约翰逊^[11]、利维斯^[12]、艾略特^[13]等人的非议。艾略特一度认为弥尔顿的文风“对英语造成了伤害”^[14]。当然,也不乏为弥尔顿风格的英语性辩护的批评家,科恩斯认为弥尔顿不是一位民粹主义者,而是为少数受过良好教育的人而写作,当时受过教育的人能很好地理解弥尔顿的复杂句子和含义深奥的拉丁化措辞,那些看似高度拉丁化的风格实为纯正的英语表达,偏离日常表达本是诗歌语言的平常事^[15]。汉恩指出,弥尔顿时代人文主义教育的重要内容之一就是倡导拉丁语和英语之间的自由转换,这种教育训练使得弥尔顿能够在英、拉两种语言之间自由转换。《失乐园》中的许多句型结构、措辞、语音甚至思想等都有拉丁文学源头,生成了与古罗马拉丁文化和文学经典进行交际对话的互文性和杂糅性,结果就是《失乐园》“既是英语也是拉丁语”的史诗现实。如第9卷第554、565行分别用tongue of brute(牲畜的舌头)、brutal kind(畜类)修饰撒旦,brute一词系双关语,暗指古罗马刺杀凯撒大帝的伪善演讲家布鲁图(Marcus Brutus)^[16]。哈恩的分析表明,体认《失乐园》的拉丁互文性有助于揭示史诗的丰富内涵,而双语性特质并未对史诗的文体风格产生消极影响。

本文认为,与其对弥尔顿风格的英语性进行甄别和争论,不如探讨这种风格背后的诗学旨趣。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,形成了如汉恩所言的“迷宫般的、甚至曲曲折折的句法结构”^[16]。如第2卷第1-10行:

High on a throne of royal state, which far
Outshone the wealth of Ormus and of Ind,
Or where the gorgeous East with richest hand
Show'rs on her kings barbaric pearl and gold,
Satan exalted sat, by merit raised
To that bad eminence; and from despair
Thus high uplifted beyond hope, aspires
Beyond thus high, insatiate to pursue
Beyond thus high, insatiate to pursue
Vain war with Heav'n, and by success untaught
His proud imaginations thus displayed.

撒旦带着王者赫赫的气概,
高高地坐在宝座上,那宝座的豪华,
远远胜过奥木斯和印度地方的富丽,
或鲜艳的东方,不惜蛮夷的金银珠宝,
像雨一样洒在他们君王的头上;
他凭实力登上高位,意气扬扬,
出乎意料地,在绝望之余,能升到
如此高度,更引起他的雄心壮志,
虽经对天交战而徒劳、败绩,
却不灰心,向大众披露傲慢的遐想。

第1行首先进入阅读视野的是一个描写王座高贵显赫的短语结构,介词短语前置形成了前景化的叙事效果,凸显王权如鹤立鸡群般卓尔不群,接着2个从句跨越4个诗行,用宏大地理空间和无尽财富烘托王权的万丈光芒,但登上这个王位的却是恶魔之首撒旦,这就产生了扬抑变化、出乎意料的阅读效果。同时,紧接着的诗行出现绝望与希望、现实与想象、追求与无果、高贵与低贱等对立面,但叙述者巧妙地通过撒旦的视角模糊了这些对立事物之间的界限。事物处于变化之中,具有向对立面运动的潜势,新的形态也会因此形成和产生。这个过程就如同德勒兹的褶子,不断折叠生成事物的动态性、复数性、碎片性,即巴洛克。

这10行引诗的句子结构较复杂,偏离了日常语言的直线推演方式,不是一目了然,而是扑朔迷离充满变化,要把握其主干结构需费一番周折。主语Satan和谓语动词sat直到第5行才出现,而又要回到第1行才能构成逻辑关系,其句子结构便是:Satan sat high on……。第5行中的另外两个动词exalted和raised,由两个过去分词做补充状语修饰撒旦。第6行中的连接词and后面的句子省略了主语Satan,谓语动词是现在时态的aspires,并伴有分词短语high uplifted(from despair) beyond hope和形容词短语insatiate to pursue vain war with Heav'n;第7行中的连接词and后面的untaught是分词短语,谓语动词是displayed,宾语是His proud imagination(诡计、阴谋之意)。

美国学者科伊罗的最新研究表明,与德莱顿的古典主义原则相反,弥尔顿放弃了被视为金科玉律的诗歌韵脚,采用无韵诗体,这种诗体使读者的阅读显得相当紧张,跨行结构使诗歌的意义处于延伸悬置状态,而且无韵诗体有利于弥尔顿将《失乐园》打造成具有戏剧风格的史诗,与马洛、莎士比亚的无韵诗体戏剧接轨,《失乐园》的运行文体是对话、独白、场景介绍等构成的共计363个诗体段落(the verse paragraph),其中的诗行结构、节奏安排灵动多变,语义指涉不可预想,产生了紧张不安、惊心动魄的阅读效应^[17]。虽然科伊罗是从读者反应视角来描述《失乐园》的叙述文体和阅读效应的,但他的描述足以显示《失乐园》已经偏离了古典主义原则规定的自足性和静态性,而走向了一种变化不定、紧张不安的巴洛克形式。

除了句子结构复杂之外,《失乐园》的主体叙述范式是悖论。就悖论而言,主题悖论贯穿了整个《失乐园》,其次是修辞悖论。悖论式叙述是巴洛克艺术的显著标志。

《失乐园》的堕落主题基本遵循了《新约·提摩太前书》的观点:“亚当没有被(蛇)引诱,而是那女人被引诱,陷入罪里。”(2:14)夏娃的堕落是理性不够而被蛇引诱,但亚当有足够的理智,清楚地知道吃禁果的后果。亚当是用理智去选择堕落的。当夏娃告诉他因蛇的诱惑而吃了禁果时,亚当经过激烈的思想斗争,毅然做出了违背天命的选择。从表面上看,亚当为了爱情而选择与夏娃同甘共苦,是一个与夏娃差不多感性的男人。如果这样解读,就与诗歌其他部分对亚当的描写有很大出入了。弥尔顿对亚当寄予了男性理想,撒旦来到乐园第一次看见亚当和夏娃时,即刻辨出了他们之间的差别:亚当“机智而勇敢”,夏娃“弱和、妩媚,而有魅力”;亚当“为神而造”,夏娃“却为他里面的神而造”(IV.295-299)。《失乐园》里的上帝是绝对理性的体现者,亚当“为神而造”可理解为亚当为理性而造。对一个为理性而造的男人,撒旦说他具有“绝对的统治”,夏娃则只有“服从”(IV.300-308)。加德纳指出,弥尔顿时代的人相信代表阳性的物种是完美的,代表阴性的物种是不完美的,阴性物种需要借助阳性物种才能变得完美^[18]。那么,对这样一个具有如此理性的亚当,居然为了儿女情长而违背天命,让人觉得匪夷所思。

也许亚当在做出违背天命之事时,就感到离开乐园是为了返回乐园。亚当的堕落发生在第9卷,而早在第5卷与天使长拉菲尔的谈话中,亚当就了解到圆形运动和存在之链的知识(V.469-505)。从第6卷到第8卷,拉菲尔分别讲述了天界大战、上帝因撒旦的叛逆而创造新世界、上帝如何创造亚当和夏娃等故事。从拉菲尔的讲述中,亚当已经知道人类在上帝心目中占据中心位置,在上帝的神圣安排中绝不会放弃人类。对神圣计划的初步了解,是亚当理智选择违背天命的前提。到第12卷,米迦勒将上帝的神圣安排告诉亚当,叙述了最后审判日的情景。听了米迦勒这番话,亚

当“满怀欢喜和惊异”地称颂上帝的善良,不再为自己的罪而感到痛悔,反而有一种幸福感(XII.469-478)。亚当深知上帝能将恶变成善,推断自己的犯戒行为符合上帝之善的神圣安排,所以他欢喜且惊异。“自己有意无意所犯的罪”原文是“sin / by me done and occasioned”,其中两个动词都没有自我责备之意。米迦勒最后告诉亚当,只要采取行动并保持信仰、美德、耐心、节制、仁爱,就会在内心创造“一个远为快乐的乐园”(XII.575-587)。因失掉一个乐园而获得更为快乐的乐园,悲剧变成喜剧,违背变成顺从。不怪乎诺夫乔伊将伊甸园的堕落称之为“幸运堕落之悖论”^[19]。

《失乐园》还隐含着其他重大的主题性悖论。仅光亮与黑暗、善与恶这两个对立力量形成的悖论,就对整个史诗主题具有重要意义。圣子从昏暗的混沌界创造了光,对上帝而言黑暗就是光。撒旦被打入地狱,虽有硫磺滚滚燃烧却发不出光来,对邪恶而言,光也是黑暗。上帝要利用撒旦的恶创造更大的善。善从恶中来,这是上帝创造活动的悖论。

除主题悖论外,弥尔顿还不时穿插一些修辞性悖论。比如,描写地狱黑暗,那里的火无法发光,但又必须描写地狱景象,诗人就用了修辞性悖论“darkness visible”(I.63)。既然是黑暗,又怎能可见?因为视力可见必须要有光。那实际上不应该叫黑暗,最多叫昏暗。弥尔顿为了强化恶与黑暗的内在联系,宁可用悖论也不使用物理描述的昏暗。为了表现上帝那无可比拟的光亮,《失乐园》第3卷第372-382行也使用了悖论,说上帝无形却又端坐宝座,既要显光又要遮蔽,衣裾既黑又有异常炫目的光芒,天使也不敢正视。这些悖论修饰上帝的神秘性、超验性、非同寻常性,是人的感性经验甚或理性能力无法理解的。

无论是迷宫式句型结构抑或迂回曲折的悖论呈现,《失乐园》从叙述方式上呈现了巴洛克文化的价值认知:这是一个充满变化的世界,是一个人类容易迷失的世界。为了帮助人类在变幻不定的巴洛克世界中辨明方向,弥尔顿特意安排了拉斐尔和米迦勒给亚当讲述神、宇宙和人类历史等相关知识,这两位天使和亚当分别扮演着施教者和受教者的角色。作为基督教人文主义者,弥尔顿非常看重教育的功用,认为教育可以造就无与伦比的杰出人才、发掘人的潜在优秀品质,甚至修复人类始祖留下的废墟^[20]。正因这种教育经历,《失乐园》里的亚当逐步摆脱了幼稚和无知,成长为一位具备初步理性、宇宙知识和信仰知识的人类始祖。史诗中的巴洛克世界与教育内容相互映照,浑然一体。

二、对比生成的巴洛克世界

巴洛克艺术是诉诸心灵和情感的艺术,目的是为了激发观众的心灵振动和情感共鸣。为了实现表现情感的艺术目的,巴洛克艺术对并置对比手法似乎情有独钟。在绘画方面,意大利艺术家兰弗朗科(Giovanni Lanfranco)给圣安德里亚教堂(S. Andrea della Valle)穹顶创作的装饰画《圣母升天》、德国巴洛克画家鲁本斯的肖像画《加斯帕·吉瓦提斯肖像》、法国画家拉图尔(Georges de La Tour)的《木匠圣约瑟》等传世作品,都利用了鲜明的明暗色彩来传达主题意义。巴洛克教堂格外重视明暗对比,墙壁柱廊的飞檐格外突出,不承受建筑重力,飞檐下面的空间不设计窗户,较为灰暗的效果喻指一个世俗的世界。与此相反,飞檐上面的空间有窗户,很多时候是玫瑰窗户(例如梵蒂冈的圣彼特大教堂),光亮从窗户照射下来,再配以圣徒塑像和宗教题材的天花板湿壁画,营造出一个神圣的世界。巴洛克雕塑作品很多时候也以象征性的表现语言生成对比的世界。例如,意大利巴洛克艺术大师贝尔尼尼的雕塑作品《普罗塞耳皮娜被劫》(The Rape of Proserpina)就表现了少女力图摆脱被冥王劫持的挣扎场面。就象征层面而言,冥王代表着暴力和死亡,少女力图挣脱这种困境,想抓住自由和生命。就宗教意义而言,暴力和死亡总是与物质或尘世世界相关联,人物以向上飞升的姿势暗示了奔向超验世界的努力。

这种强烈的对比手法的广泛运用是当时社会语境的艺术投射。就宗教文化语境而言,无论是天主教或新教,都强调神权至高无上,上帝是这个世界的全能者。此外,巴洛克时代是欧洲社会最

动荡的时期之一,当时普通百姓有浓厚的宗教情怀,向往理想中的神圣世界是当时普遍的社会心态。就世俗文化语境而言,旧学说遭遇到新学说的冲击,人们不容易辨析和判断什么是真与假,对比手法的运用表现了普遍的社会焦虑。弥尔顿在《失乐园》中娴熟地使用对比手法,角度多变,涉及善与恶、天庭与地狱、光明与黑暗、动与静、表象与真实等方面,核心对比是撒旦和上帝之间的鲜明对比,其他对比则是这个核心对比的补充。

《失乐园》前两卷的撒旦形象引起了评论家的极大兴趣。弥尔顿笔下的撒旦显示了刚毅、勇气、忍耐力、善辩、领导力等品质,尤其是他面临地狱的苦难处境时,对堕落天使慷慨陈词的一些话语(I.94-116),更让读者难以准确定位其形象。300多年来弥尔顿研究界颇多争论,撒旦形象变得复杂起来,甚至有些扑朔迷离。本文认为,巴洛克艺术的对比手法有助于理解诗人对撒旦形象的安排。

“向世人昭示天道”是弥尔顿写作《失乐园》的重要动机。史诗叙述揭示“永恒不变”的根本内涵是“静”,其对立面是撒旦的“动”。弥尔顿以神圣的幸福和宁静去平定邪恶的暴乱和反叛。撒旦发动天庭之战时,米迦勒指责撒旦的罪行妨碍神圣的幸福和安宁(VI.266-274),点明永恒与宁静之间的内在关系,神是永恒的,其属性是幸福宁静。撒旦及其党羽因受天使军重创而发明大炮这种新式武器,天使军则用拔山的方式来对付撒旦军队的大炮,两军之间的战斗到了难分难解的程度,天父依然静坐如处子(VI.669-674),诗人用了“sits”(安坐)、“consult on”(考虑)、“foresee”(预见)、“permit”(允许)等表示心理活动或状态特征的动词。事实上,整个《失乐园》叙述天父的动词都非常有限,大多是“看见”“预见”“远望”“说”“发光”等。即使撒旦带领三分之一的天使叛乱,天父也未亲自上战场,战争的进展都在他的安排和预料之中,最后他委托圣子出战。

与天父那恒定的至圣和至善形成鲜明对比的是撒旦的变幻无穷,撒旦谋求变化意味着稳定的局面会时刻受到威胁,这给《失乐园》带来了焦虑。撒旦的运动轨迹是从天庭到地狱,再历经混沌界和太阳系等宇宙疆界而到达伊甸园,最后从伊甸园回到地狱,庞大的路线图与天父不离开自己的宝座形成了鲜明的动静对比。撒旦变动的终极目标是破坏天父的神圣安排。

就文体特征而言,弥尔顿用了许多动词来描写撒旦的变动和颠覆行为,这与描述上帝之静而仅用少量动词形成鲜明对比。第9卷第74-76行描写撒旦潜入伊甸园的细节,动词频率就很高,简短的3行诗使用的动词多达9个,大多表示下降、上升、搜寻、隐藏等动作。这些动作呈现了撒旦的本性,上下求索四处寻觅的目的就是颠覆和破坏,其中过去完成时“had searched”表示来伊甸园之前撒旦已“找遍了海洋和陆地”。在接下来的6行诗歌中,弥尔顿使用含动态和方位语义的介词,简述撒旦寻遍地球各个角落。这些含动态意义的介词既表示撒旦的动作快速、敏捷,更暗指撒旦急迫地寻找突破口,以破坏上帝设计的神圣秩序。

神圣的宁静和邪恶的动荡还通过光亮与黑暗的对比体现出来。柯林斯博士在讨论《失乐园》的巴洛克色彩艺术成分时重点关注了与上帝相关的光亮^[3],没有注意到黑暗与光亮所包含的动荡不安主题。上帝具有绝对、万能、无边无际的权力,任何有形的物体都无法表现这种权力。光既是有形的也是无形的,带来祥和、稳定与安宁,是表现上帝神圣品质的天然媒介。第3卷叙述场景是天堂,光亮构成了第3卷的主体色彩。该卷“序诗”充满对光的赞美,诗人根据光是上帝的首个造物的《圣经》叙述,认定上帝就是光,存在于太阳被造出来之前。“序诗”55行,“光”或与光相关的词汇多次重复,成为“光的序诗”^[21]。诗人在第375-382行对上帝作为光之源泉的强烈耀眼程度的描述是任何画笔都无法描绘的,不仅人无法瞥见上帝的形体,即使上帝披上浓云,那黑色的衣裾也会射出使整个天庭溢满光亮的光线,天使也不敢正视这种光芒。弥尔顿对上帝光亮的想象,极可能受到了《新约·提摩太前书》(6:16)有关耶稣与光亮叙述的影响:“住在人不能靠近的光里,是人未曾看见,也是不能看见的。”巴洛克艺术家大多深信神权论,喜爱用明亮的光线或光亮来表现神圣之光或上帝的在场。弥尔顿此处将上帝作为炫目、刺眼之光的修辞想象发挥到极致,不仅表现了上帝的威

严,也是其神权论思想的艺术再现。如注家所言,《失乐园》之光除了物理之光,还暗指上帝、基督、智慧以及神圣之光带来的灵感^[22]。

光亮的对立面是黑暗,《失乐园》中的黑暗与恐怖、未知、不确定等负面意义相关,是邪恶的外在表现。弥尔顿用黑色修饰邪恶,叙述它给宇宙带来纷乱和不安。撒旦所到之处皆涉及黑暗或黑暗的变体。诗人在第3卷“序诗”中特意提到叙述空间将从地狱转向天堂,在天庭、混沌、地球、地狱等不同空间使用了相应的色彩词汇,形成强烈的视觉修辞效果:天庭是上帝的居所,全是耀眼的光和火;混沌界半明半暗;地球是黑暗的,但有光的照耀;地狱完全是黑暗的,黑色是唯一的颜色。第5、6卷叙述天庭之战,只叙述了两个夜晚,皆与撒旦相关,撒旦在这两个夜里进行了反抗天庭的至关重要的活动:当天父宣布圣子的权力高于其他一切天使时,撒旦以黑夜为掩护煽动天使谋反天父;第二天夜里,撒旦造出力图打败天父部队的大炮。不仅如此,自反叛上帝后,撒旦就由最光明的天使渐渐褪去光亮,自己也承认“外表的光亮改变了”(I.97),那仅次于天庭光亮的太阳也因撒旦的到来而“增加一个黑点”(III.589)。弥尔顿还利用讽喻手法,以《新约·雅各书》(1:15)叙述谋求高位的野心诞生了形态丑陋的“罪”并与“罪”乱伦,诞生了黑色的“死”(II.727-787)。当撒旦最后孤注一掷毁灭人类时,已经非常害怕光明了。面对天使对伊甸园的严密看守,他“用黑色做掩盖,连续飞行了七个晚上”(The space of seven continued nights he rode / With darkness)(IX.63-64)。弥尔顿用“With darkness”这个介词结构短语强调了撒旦与黑暗的内在关系。进入伊甸园后,他又像一团“黑雾”(a black mist),通过蛇口而进入蛇身(IX.180-188)。总之,黑色不再是物理意义上的颜色,而是一个代表邪恶和破坏力的隐喻。

撒旦的善变还表现为变化与伪装,以达到不可告人的目的。当撒旦来到太阳边界而不知怎样才能找到人类的乐园时,他变成了一位年青的下级天使而得到太阳守护天使尤烈儿的指点。进入伊甸园后,撒旦变成一只鸬鹚蹲在生命树上(IV.194-96)。鸬鹚本是一种海鸟,以捕食鱼类为生。据爱德华兹考证,这种食肉性的动物象征贪婪,撒旦变成鸬鹚,暗示夏娃和亚当将成为他的猎物^[23]。撒旦变成鸬鹚之前,弥尔顿将急迫寻找亚当和夏娃的撒旦比喻为一只饥饿的狼正寻找着羔羊。事实上,撒旦初到伊甸园时曾混迹于一群野兽之中,可以随心所欲地将自己变成老虎、狮子等兽类(IV.395-404)。无论鸬鹚或其他兽类,都说明撒旦靠伪装而给伊甸园带来灾难性变化。沈弘指出,虽然弥尔顿吸收了多种文学传统描写撒旦的变化伪装,但善变体现了诗人有关恶魔概念的宗教思想^[24]。

除撒旦的黑和动与上帝的亮和静构成鲜明对照外,真实与表象也是《失乐园》中的重要对照主题。巴洛克时代社会急剧变化,怀疑论盛行,人们好像得了盲视症,难以辨明真与谬之界限。培根“坚信人类是自然的主人和所有者”^[25],他虽然撰写了随笔《论真理》,但正如布雷德尔所言,其行文中很少为真理辩护,基本没有说出真理这个词的“正面力量和意义”,除了“真理犹如白日无遮之光”这个不言自明的隐喻外,培根也没有给出任何答案,“与其说培根没有给出正确答案,不如说培根没有什么答案可提供”^[26]。巴洛克宗教艺术也充满矛盾。为了表现神的威严,包括教皇在内的教会人士放弃了禁欲主义的观念,动用大量资金和财富将教堂修建得富丽堂皇,极富感官享受。巴洛克艺术家一边享受着世俗的荣华富贵,一边用双手塑造着天国的幻像;既创作赞美世俗生活的作品,也绘制歌颂神圣力量的画卷。同时,巴洛克艺术的开放形式一定程度消解了神圣与世俗、真与幻之间的界限。可以说,巴洛克文化本身就是世俗力量和神圣观念相结合的产物。但是,弥尔顿却警示了表现和真实之界限消解后的严重后果。

夏娃之所以受到诱惑,一个重要的原因是无法辨别真实与表象。撒旦深谙语言极易消解真实和表象之间的界限,他首先对夏娃采取了献媚的语言攻势,盛赞夏娃是女神,具有神圣之美,是众神之女神,应得到众天使的崇拜和供奉(IX.532-549)。夏娃虽美,但并不是神,更未达到受天使供奉的地位,只有天父和圣子才有这样的身份。撒旦对夏娃身份的吹捧并未受到夏娃的驳斥,夏娃反而

对蛇能说话充满好奇。夏娃听着蛇对禁果神奇功效进行的一番天花乱坠的胡吹,已彻底丧失判断力。她将禁果称为“圣果”,具有“治百病”“使人聪明的效力”(IX.776-778)。这表明夏娃已经相信撒旦关于禁果可以使人变成神的谎言。夏娃除了无法判别撒旦的语言表象和真实意图之外,也无法区分人的表象和神的真实。夏娃之所以要吃禁果,是因为她想通过吃圣果把自己变成神,这种行为与撒旦想夺取天父的权力是相近的。撒旦因野心而失去天庭乐园,夏娃因欲望而失去伊甸乐园,看似两个乐园,实为一个乐园,两个故事之间具有通约性。

最能担当叙述真实和表象之差别的功能性人物非撒旦莫属,弥尔顿通过全知叙述视角揭示了真实和表象在撒旦身上的鲜明反差。撒旦是蛊惑的谎言家和狡辩家,他追求的是用语言去制造表象或假象,进而以此假象去颠倒事实或真实。在撒旦对夏娃进行诱惑的场景中,本是撒旦使蛇具有了语言和思维能力,蛇是撒旦掩盖谎言的道具,但撒旦通过如簧巧舌,说蛇吃了禁果才发生如此奇特的变化,并通过看似非常有道理的类推,说禁果不仅不会让人死,反而会将人变成神,禁果让人死去的是人的卑下属性,获得的是神的高级属性。撒旦依靠语言颠倒黑白。弥尔顿称撒旦像雅典和罗马帝国的“一个老练的著名雄辩家”,“鼓起如簧之舌”进行语言欺骗(IX.670-75)。

表象和真实的鲜明对照也体现在撒旦与叛逆天使的滑稽模仿上。玛门在地狱中为撒旦建造的辉煌宫殿万魔殿,实为模仿天庭。诗人将此建筑与巴比伦的异教神祇庙宇或异教王族宫殿相提并论,讥讽撒旦宫殿的邪恶性。无论如何辉煌,地狱建筑只能是对天庭建筑的滑稽模仿,辉煌只是表象,无法演变为真实的神圣性。撒旦坐上了气势宏伟的万魔殿首席,俨然天使之首般威严。这构成了对天父的滑稽模仿。天父威严之真在于其至善,撒旦的目的却是与天父相对立。撒旦宣称,“行善决不是我们的任务,做恶才是我们唯一的乐事”(I.159-160),这彻底消解了撒旦的威严表象。

三、巴罗克的舞台场面

舞台作为隐喻,是巴洛克文化的一个重要表征,“巴洛克是舞台,舞台就是巴洛克”^[27]。巴洛克人将世界认知为一个剧场,一方面表明世事瞬息变化如同演戏;另一方面则是权力、荣耀需要舞台展示。17世纪巴洛克戏剧舞台常取后一种理念进行设计,烛光熠熠生辉,布景充满幻觉,服饰华丽,常借助音乐和歌词的力量营造出宏大、惊奇的壮观场面。这种戏剧场景不仅为了娱乐,更有彰显集权控制的政治意图,象征统治阶级掌控政局有方,成为统治阶级获取自我认同感和成就感的艺术表现方式^[28]。

为了展现永恒的天道,弥尔顿设置了宏阔的舞台场景。休斯说:“第一次阅读《失乐园》的读者,一口气从卷首读到第十卷尾,会感觉自己是在读一部戏剧。”^[29]这里的戏剧主要指《失乐园》前10卷的叙事主线围绕人物和观念冲突而展开,并有大量对话。《失乐园》最初的写作计划是一部悲剧,而不是史诗。1639年结束意大利游学回到英伦后不久,诗人产生了强烈的戏剧写作冲动。弥尔顿的手稿显示,他于1640—1642年间拟想了近百个《圣经》和英国历史的创作计划,有的甚至有了大致的写作提纲,其中有关失乐园的题材最为重要,弥尔顿为此先后草拟了4份提纲,后来可能因为英国剧院关闭,弥尔顿投身清教革命无暇写作,以及舞台本身的局限等政治、个人、技术等原因,诗人未能写出戏剧,而是完成了史诗《失乐园》^[30]。然而,这并不妨碍弥尔顿将戏剧因素整合到史诗中。学者们发现,《失乐园》不仅有许多戏剧性的对话,而且与古希腊戏剧传统、基督教神秘剧传统有着联系。《失乐园》的舞台场景极为宏大,现实的戏剧舞台根本无法容纳,这兴许是弥尔顿将《失乐园》写成史诗的根本原因。用文字营造出来的舞台场景具有巴洛克舞台场景的特点,更能表现弥尔顿对天道的思考。

《失乐园》开创的空间叙述是空前的,其宏大性远远超过但丁《神曲》的空间描写,涉及天庭、太阳系宇宙体系、混沌界、地狱等空间,其中任何一个空间皆以宏大性著称。撒旦及堕落天使从天庭堕落到地狱,一共飘落了九天九夜,其空间的宏大性是一切现实舞台都无法容纳的。对于地狱,诗

人用“无底的”“无边的”等词汇进行描写(II.405)。仅就伊甸地区而言,南北覆盖两河流域,东西跨越约旦河东岸与巴格达,空间十分宽广,夏娃在梦境中飞上高空看见宽广无垠的大地(V.86-90)。拉斐尔告诉亚当,天使们迈向战场的空间有10个地球那么大(VI.76-78),地球与苍穹和无数星球比起来,只是一个点、一粒沙子、一个原子,星球们运行的空间是无限的、难以理解的(VIII.15-20)。对于宇宙的恢弘空间,就连堕落的天使们都感到害怕,撒旦对从地狱到达地球这个有光亮的新世界如此感叹:“走出地狱到达光明,道路是漫长而险阻的。”(II.432-433)面对如此宏大看似无边无际的宇宙空间,哪怕有超凡能力的天使们都感到十分畏惧,不敢接受跋涉无尽空间去诱惑人类的任务,只有作为叛军头目的撒旦才别无选择地一试身手。当撒旦步出地狱门时,展现在他面前的混沌界如此宽广,那是“黑沉沉,无边无际的大海洋,/那儿没有长度、阔度、高度,/时间和地点也都丧失了”(II.891-894)。弥尔顿可能找不到恰当的词语来形容混沌界的宽广,因为与空间相关的时间和地点都会失去描绘的意义。弥尔顿也没有直接描写天庭的空间,第2卷结束时提到上帝用金链条悬挂的世界,在茫茫宇宙中的空间尺寸“好像月亮旁边一个最微细的星球”(II.1052-1053)。这个金链条悬挂的世界指包括地球在内的太阳系。如果将整个太阳系置放到天庭中,只占据一条金链条的空间,天庭空间的宏大无边超出了诗人的想象;弥尔顿还在这两行诗中用bigness、smallest两个对比词汇,暗示人类肉眼甚或伽利略的望远镜所能看见的巨大物体也是天庭中最小的。

西菲尔指出,《失乐园》处处充满宏大的巴洛克空间,甚至“撒旦在地狱中的形象所占据的空间就是巴洛克式的空间”^[31]。《失乐园》中的每一角色都有过广阔的空间经历。弥尔顿对空间宏大性的看重,他亲身体会到了意大利巴洛克视觉艺术作品的戏剧化宏大场面,发明世界上第一台天文望远镜的伽利略也极有可能给他描述过宇宙空间^①。地点与空间不一样,地点是固定且相对封闭的,空间则是延伸开放的。根据凯西的考察,虽然西方哲学不乏体认空间无限性的认知,但柏拉图与亚里士多德有关自足封闭的宇宙哲学一直居于主导地位,宇宙更多地被视为一个具有疆界的稳定地点;然而,在中世纪和早期现代,基督教神学思想及哥白尼、布鲁诺、伽利略等人提出的宇宙新学说刷新了人们的宇宙认知视野,宇宙被认知为一种空间性,具有无限的外延性,地点的优越性让位给空间,空间逐步获得了至高无上的地位^[32]。正是这种空间认知的革命性变化,形成了弥尔顿史诗宏大的空间叙事。

作为宏大空间的组成部分,《失乐园》的舞台场景十分华丽。最为华丽的当属天庭,主要体现为金碧辉煌。无比辉煌的天庭建筑是世上绝无仅有的,就连最伟大的建筑师玛门也“最称羨天庭的黄金砌地和豪华铺道”(I.681-682)。撒旦遥望天庭,看见其正立面“镶有金刚石和黄金”,门上则“密饰着东方的珠宝,闪闪发光”,其富丽堂皇远胜过人间王宫(III.504-508)。天庭的塔楼和城堞皆有碧玉装饰(II.1049-1050)。天庭的地面用碧玉铺设,还有黄金做成的花冠和竖琴(III.350-364)。就连堕落天使所在的万魔殿,也十分壮观华丽,堪比天堂的金碧辉煌、壮观无比、美轮美奂、庄严宏伟(I.713-730)。

这种华丽宏大的空间叙事有何诗学旨趣呢?巴洛克修辞学者约翰逊指出:“如果修辞是对怪异多变的人间万象的回应,那么风格就必须反映这种变化性。”^[33]宏大空间叙事能生动地呈现宇宙世界的变动性。虽然《失乐园》的舞台空间华丽宏大,但弥尔顿并没有将当时的宇宙新学说内化为自己的宇宙观。英国学者吉勒斯的研究表明,弥尔顿的万物有灵论神学思想让他无法完全接受宇宙新学说,具有封闭性的地点对弥尔顿更具有意义,因为地点能将物理、宇宙、道德、情感、精神等因素与其中的居住者融为一体,形成共生关系,正是基于此,上帝与撒旦之间的较量涉及具有目的和本体意义的地点争夺^[34]。吉勒斯的观点可谓鞭辟入里,但《失乐园》里面的地点都是通过空间结构连

^① 弥尔顿在《论出版自由》一文中以敬重的口吻提及自己拜会过伽利略。见 MILTON J. Complete poems and major prose[M]. HUGHES M, ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1985: 737-738.

缀起来的,而且空间结构的性质具有变化不定的潜势。例如,根据《失乐园》的叙述,因天使无法生养子嗣,上帝创造新世界和人类的目的是要从空间来充实叛逆天使被赶出天庭后留下的空白,让地变成天,天地融为一体。另外,作为地狱代名词的撒旦却出自天庭,说明天庭的空间属性具有滑动性。这就如同当代空间理论家列斐伏尔所言,空间具有转换和生产的属性。可能正是洞悉了空间本体意义上的外延性和变化性,撒旦的活动就是要改变空间的属性,声称不仅要把地狱变成天堂(I.251-255),而且要把地狱空间延伸到天庭与伊甸园(I.159-165,IV.381-385,VI.291)。与上帝用一条金链连接天庭和新世界相抗衡,撒旦的党羽用罪与死亡修筑了一条跨越混沌界而将地狱和新世界连接起来的桥梁。

不难看出,引起空间变化的根本动因是对立力量的碰撞和较量。弥尔顿的宗教哲学是捍卫上帝的万能、全知和无所不在,否认国王、教会的神圣权力,否定基督是神子,主张万事万物皆应归顺上帝的意志和权力。宏阔的巴罗克场景能充分展示善和恶两种力量进行较量的壮观性,只有当强强相遇时,方可凸显获胜一方的不可颠覆性和永恒性。当堕落天使树立起反叛大旗时,旗杆“晶光闪烁”,“旗上满是宝石,金光灿烂,/辉映着天使们的徽章、刀剑和战利品”(I.535-540)。这足够显示叛逆天使的威武,这种威武最初看起来足可抵挡天使的打击。正义天使对叛逆天使进行攻击时,力量如同火山或洪水喷发(VI.195-198)。面对这样的威力,叛逆天使长撒旦仍能承受。这也足见撒旦力量的威猛。显然,弥尔顿是用叛逆天使的威猛去反衬上帝的万能。

当撒旦在天庭的叛乱失败后,决定转移战场,将伊甸园作为下一个进攻对象。伊甸园作为一个戏剧场景宏大华丽,只不过那是一种寂静的华丽。这里有四条河流潺潺流动,河水碧绿,河床铺满珍珠和金沙。乐园里面没有时间,鲜花漫山遍野,万紫千红,“金色鲜润的果子悬在枝头”(IV.223-251)。撒旦改变了对上帝进行斗争的策略,他力图依靠伪装和谎言来破坏上帝的神圣计划,在伊甸园上演着一场无声的战斗。撒旦成功地诱惑了夏娃,但他改变伊甸园空间性质的计划却流产了。亚当和夏娃被赶出伊甸园,伊甸园将随着大洪水而消失。天使米迦勒向亚当预言,人类将会拥有一个更幸福的乐园(XII.575-587)。同时,上帝也彻底改变了撒旦及堕落天使占据的空间。当撒旦成功诱惑夏娃,回到地狱万魔殿准备庆祝胜利时,撒旦和他的追随者都变成了蛇,舌头变成了蛇信子,语言丧失了,只能发出蛇信子的啾啾声,表面宏伟壮观、金碧辉煌的万魔殿,瞬间显示出地狱的可怕景象。撒旦要把地狱变成天庭的梦想落空了。

四、结 语

牛津大学珀基斯教授从心理分析角度指出,撒旦是一个浪荡子类型,欲望强烈,为了满足个人欲望可以藐视国家、教会、家庭等社会权力体制,质疑社会、政治、道德等价值观,并依靠树立进攻对象来展示男性气质^[35]。浪荡子的心理和行为正好与弥尔顿的上帝概念形成对立。美国学者科伦(Stuart Curran)发现,撒旦是一位情绪化的雄辩家,诗人赋予他许多变化多端的可视形态,上帝虽是耀眼的光芒,但却是一位代表纯理性和因果律的智者^[36]。这说明弥尔顿的撒旦和上帝不是一个空洞抽象的概念,后者很多时候被内化到理性、真实、公义、善、民主等伦理和政治概念之中。例如,当讨论法律的公义时,弥尔顿说,“无论他是君王,或者独裁者,甚或帝王,皆得服从公义之剑”^{[37]197};“公义是世上唯一的真正君主”^{[37]237};上帝之剑是维持公义,“它高于尘世万物,无论谁来执行,都应明白无误地体现神圣的意志”^{[37]193}。本文的标题是“变动与天道”,《失乐园》的行文方式、撒旦的行为、多姿多彩的宇宙万物皆可解读为变动的表征,弥尔顿为诸种变动提供了宏阔的舞台,让其尽情表演,然而,无论变动如何精彩,最后都无法胜过理性、公义、知识、善、真理等美德,弥尔顿将这些美德与上帝整合起来,赋予它们以神圣性,由此具有了宗教内涵的永恒性和宁静性。基于此,弥尔顿用复数形式的“天道”来暗示美德与神圣之间的内在关系。这些神圣美德是维系神、人关系的内在要求,亚当、夏娃失去乐园,根本原因是还不具备这些神圣美德。《失乐园》的巴罗克世界促使读者

思考神圣美德的内涵,以及它们对神人关系所起的内在作用,从而实现史诗的创作目的。

参考文献:

- [1] WELLECK R. Concepts of criticism[M]. New Haven: Yale University Press, 1963: 80.
- [2] SYPHER W. Four stages of renaissance style[M]. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1955: 1-2, 192-200.
- [3] COLLINS A. Paradise Lost as a baroque poem[D]. Michigan State University, 1969: 11.
- [4] DANIELLS R. Milton, mannerism and baroque[M]. Toronto: University of Toronto Press, 1963.
- [5] ROSTON M. Milton and the baroque[M]. London: The Macmillan Press Ltd, 1980.
- [6] PARRY G. Literary baroque and literary neoclassicism[G]//CORNS T, ed. A companion to Milton. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2001: 55.
- [7] 弥尔顿. 失乐园[M]. 朱维之,译. 天津:天津人民出版社,1996.
- [8] DELEUZE G. The fold: Leibniz and the baroque[M]. CONLEY T, trans. London: The Athlone Press, 1993: 34-35.
- [9] PARR A, ed. The Deleuze dictionary[M]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010: 109.
- [10] CORNS T. Milton's language[M]. Oxford: Basil Blackwell, 1990: 15-16.
- [11] JOHNSON S. Lives of English poets: a selection[M]. Oxford: Oxford University Press, 2009: 111-112.
- [12] LEAVIS F. Revaluation[M]. London: Chatto & Windus, 1936: 49-50.
- [13] ELIOT T S. On poetry and poets[M]. New York: The Noonday Press, 1961: 175.
- [14] ELIOT T S. A note on the verse of John Milton[J]. Essays and studies, 1936(21): 32-40.
- [15] CORNS T N. Milton's English[G]//CORN T, ed. A companion to Milton. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2001: 90-106.
- [16] HAAN E. "Both English and Latin": Milton's bilingual muse[J]. Renaissance studies, 2007(5): 679-700.
- [17] COIRO A B. "Sufficient and free": the poetry of Paradise Lost[G]//GRAY C, MURPHY E, eds. Milton now. New York: Palgrave Macmillan, 2014: 85, 95-96.
- [18] GARDNER H. A reading of Paradise Lost[M]. Oxford: Clarendon Press, 1965: 82.
- [19] LOVEJOY A O. Essays in the history of ideas[M]. New York: George Braziller, Inc., 1955: 277.
- [20] MILTON J. The complete prose works: vol. 2[M]. New Haven: Yale University Press, 1959: 366-367, 385, 413.
- [21] NICOLSON M H. A reader's guide to John Milton[M]. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998: 220.
- [22] MILTON J. Paradise lost[M]. ELLEDGE S, ed. New York: W. W. Norton & Company, 1975: 56n.
- [23] EDWARDS K. Milton's reformed animals[J]. Milton quarterly, 2005(4): 258-259.
- [24] 沈弘. 弥尔顿的撒旦与英国文学传统[M]. 北京:北京大学出版社,2010:105-120.
- [25] 李静. 析劳伦斯《羽蛇》中的生态思想[J]. 外国语文,2014(3):55-57.
- [26] BRAIDER C. Baroque self-invention and historical truth[M]. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2004: 1-2.
- [27] EGGINTON W. The theater of truth [M]. Stanford: Stanford University Press, 2010: 39.
- [28] NORMAN J. Baroque art and design for the theatre[G]//SNODIN M, LLEWELLYN N, eds. Baroque 1620—1800. London: V & A Publishing, 2009: 142, 144.
- [29] MILTON J. Complete poems and major prose[M]. HUGHES M, ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1985: 173.
- [30] HANDFORD J. A Milton handbook[M]. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1946: 181-190.
- [31] SYPHER W. Four Stages of Renaissance Style[M]. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1955: 226-227.
- [32] CASEY E. The fate of place[M]. Berkeley: University of California Press, 1997: 75-180.
- [33] JOHN C. Hyperboles: The rhetoric of excess in baroque literature and thought[M]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010: 21.
- [34] GILLES J. Space and place in Paradise Lost[J]. ELH, 2007(1): 27-57.
- [35] PURKISS D. What do men want? Satan, the rake, and masculine desire[G]//GRAY C, MURPHY E, eds. Milton now. New York: Palgrave Macmillan, 2014: 175-194.
- [36] MCDOWELL N, SMITH N, eds. Oxford handbook of John Milton[M]. Oxford: Oxford University Press, 2009: 527.
- [37] MILTON J. Complete prose work: vol. 3[M]. New Haven: Yale University Press, 1962.

责任编辑 韩云波

网 址: <http://xbbjb.swu.edu.cn>