

欧洲小说的演化



吉列斯比著 胡家峦、冯国忠译

2

6

欧洲小说的演化

新 知 文 库 17

吉列斯比著

胡家峦、冯国忠译

生活·读书·新知三联书店

责任编辑：连 卫
封面设计：叶 雨
封面画：张学平

Evolution of the European Novels
by Gerald Gillespie

新知文库
欧洲小说的演化

OUZHOU XIAOSHUO DE YANHUA

(美)杰拉德·吉列斯比著

胡家峦、冯国忠 译

生活·读书·新知 三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新华书店经销

华利国际合营印刷有限公司印刷

787×960毫米 32开本 5.75印张 80,000字

1987年8月第1版 1987年8月北京第1次印刷

印数00,001—15,000

书号：10002·107 定价：1.00元

序

杰拉德·吉列斯比 (Gerald Gillespie) 是美国加州斯坦福大学德国研究和比较文学教授，从1979年起任国际比较文学协会秘书，现任该会副会长。他对欧洲文艺复兴时期和巴罗克文学研究有素，他的主要著作有《德国巴罗克诗歌》，《花园与时间的迷宫：文艺复兴和巴罗克时期德国文学和比较文学论文集》，他还为国际比较文学协会主办的《比较的欧洲文学史》撰写《浪漫主义戏剧》卷。此外他还发表过大量的论文，涉及德、法、西、意、英的文学和比较文学。1985年初夏，他应邀来我国讲学，讲的题目是《欧洲小说的演化》，分为六讲，加上一个专题讲座，共七讲。

在这一系列演讲里，吉列斯比教授集中讨论了欧洲文艺复兴到十八世纪小说的演变。虽然文艺复兴时期的小说，其渊源要追溯到中世纪，因

此也不得不把中世纪的传奇也包括进去。

在这一系列的演讲的有限篇幅内，吉列斯比教授给我们提供了一部简明的欧洲小说发生史。这是一部文类的专史，也可以算是一部欧洲小说的断代史。说它是断代史主要是因为这一段时间的文学，有的西方文学史家认为，在风格上有一致性，即所谓巴洛克风格，所以可以断代。他们把巴洛克既作为风格的概念，又作为一个断代的概念，接下去便是古典主义时期。

国内现在已有多种外国文学史的专著，但外国文学中某一文类，除戏剧外，似乎还未见有专门的著作。此外，我们写的外国文学史的分期一般是文艺复兴为一期，十七世纪为一期，但这不是根据文学本身的特点来分期的，因为文艺复兴和十七世纪都不是文学概念。根据文学风格来断代，我们没有尝试过。吉列斯比这部著作也许能够给我们一些启发。

这部著作的另一个特点是它始终贯串着比较的方法。作者在占有了大量的第一手材料的基础上，从不同民族的文学中“小说”这一文类的相互关系中来考察这一文类的特点及其变化，而不是孤立地仅就该文类在某一个民族文学中的表现

加以描述。比较文学的一个方面就是各民族文学关系的研究。比较研究较之单一的研究的优点就在于从中能够找出更普遍的规律。

这部著作不仅是一个共时性的比较研究，同时也是历时性的研究，从中可以看出欧洲小说的横向联系和纵向的发展变化，而这发展变化是建立在横向比较的基础上的。例如作者通过比较，总结了欧洲中世纪典雅的骑士传奇的特点，不仅说明这一文类何以到了文艺复兴时期仍受欢迎而且发展了它，改变了它的作用。

这部著作作用“巴罗克”这个概念贯彻始终。这对我们来说是一个较新的角度。“巴罗克”一词本来是个美学名词，可以应用于文艺复兴到十七世纪欧洲艺术、音乐、文学诸领域，在西方比较文学界早已通行。韦勒克在其《批评的各种概念》一书中曾说：“巴罗克这个名词应用到文艺复兴与古典主义之间的文学风格上，是具有足够的概括性的，可以压倒地区性的流派名称，它可以表示西方文艺发展史上某一断代风格上的一致性。”

巴罗克表面是个风格问题——“充溢”、“繁茂”、“扭曲”、“戏剧性”、“感官性”、

“动态的”、“非理性”、“矛盾性”等等——实际反映了文艺复兴到十七世纪全欧洲思考着的人们的思想矛盾，可以称之为“时代的意识形态的‘张力’”。这种“张力”的社会根源则是政治上的封建和反封建的斗争，宗教上的宗教改革和反宗教改革的斗争。这引起了每个思考着的人的世界观的极大的波动，在文学艺术上形成了所谓的巴洛克风格。而吉列斯比教授正是从这样一个观测点来观察欧洲这一时期的小说，把它们串联起来。

吉列斯比有些论点也极为精辟，例如他论《唐吉河德》与流浪汉小说虽然有形式上的相似——如离题的枝节等等，但前者的特征在于他的“智力的愚钝”以及“想象的奇特”，并从哲学和心理学角度指出，作出肯定判断的困难，来解释吉河德的愚钝和幻想。吉列斯比似乎还在运用巴赫金的“复调”理论来发现作者的声音。这些论点都足资参考。

当然，吉列斯比先生只是从欧洲范围来进行小说的探讨。欧洲小说在世界文学中确实作出过重要贡献，但从世界范围来看，东方——中国、日本、印度的叙事文学都有自己独特的发展。我

们对中国小说虽也有人加以总结，并和西方小说作出比较研究，但尚未充分展开。吉列斯比提供的角度和方法也值得参考。

吉列斯比涉及的作品极广，有的国内有译本，更多的还没有翻译过来。不过，从他的文章里仍可以知道一个梗概，并不妨碍我们了解他的论点。他的原文中有些概念和术语以及表达方式都比较抽象和简括，也就是学术性较强，翻译起来有一定困难，但译者在忠实于原意的前提下，尽力作到易懂，是难能可贵的。当然，任何翻译难免错误，希望读者不吝指正。

杨周翰

1985年12月

031448

目 录

序	杨周翰 (1)
一、文艺复兴时期的各种叙事 形式	(1)
二、文艺复兴时期小说中对时 代的批评和自我探索	(22)
三、城市小说：个人主义和 欺诈	(41)
四、塞万提斯的书论	(59)
五、文艺复兴时期的文学体裁 的巴罗克顶峰	(80)
六、多元化世界里的独特存在 ——鲁滨孙·克鲁梭	(105)
七、文艺复兴时期以后以女子 为主角的流浪冒险小说、 妇女社会地位和作用的变化及 其在文学中的体现	(133)

一、文艺复兴时期的 各种叙事形式

我们这一系列讲座，主要论述欧洲小说的发展。今天开始第一讲，首先探讨文艺复兴初期文学中的各种叙事形式。第二讲和第三讲准备阐述文艺复兴时期小说领域内一些明显的发展，这些发展在世界文学中一直到现在都是很有意义的。第四讲将比较详细地研讨文艺复兴末期——即莎士比亚的《哈姆雷特》和塞万提斯的《堂吉珂德》时期——某些重要的方面，这些方面明确地标志着现代文学意识的出现。在后几讲中，我们打算论述十八世纪各种叙事形式的出现，亦即人们比较熟悉的感伤主义小说、忏悔小说和教育小说的出现。如果时间允许的话，我们还将研讨小说方面的重大变革，这一变革是以斯泰恩的作品开始的，而在浪漫主义小说中达到了它的第一个高潮。

我对自己不懂中文深感遗憾。欧洲和中国的古代文学艺术之间的某些重大差别，必然会造成不少翻译上的困难，而了解这些困难对我则是大有裨益的。这位译员试图把我现在已经使用、而且不得不使用的那些西欧文化方面的专门术语译成中文，我对他的勇气表示赞赏。事实上，这个术语问题是极其复杂的，因为在欧洲范围内表示长篇叙事形式的主要术语，在其发展过程中也存在着历史的差别。而且，即使对于在一个民族传统范围内从事研究的学者来说，这个问题可能也是不明确的。英语中的novel 这个名词一直到十九世纪初还不具有它现在的意义，因而许多专门从事英国文学研究的批评家们就满足于这样的看法，即小说是在十八世纪“兴起”的。然而，比较文学研究者还必须阐释其他的文学传统，而那些传统都否定了这种狭隘的、限制人们思想的观点。因此，在我们开始之前，请大家注意刚刚发下去的那张图表。在右边第V栏中下面划有横线的，是五种主要语言里浪漫主义以后表示“小说”这个意义的术语：

I	II	III	IV	V
英 (hi)story	tale	[novel]*	romance	<u>novel</u>

法	histoire	conte	novelle	roman	<u>roman</u>
德	Geschichte	Erzählung	Novelle	Roman(ze)	<u>Roman</u>
意	storia	racconto	novella	romanzo	<u>romanzo</u>
西	historia	cuento	novela*	romance	<u>novela</u>

我们以后还可以更详细地讨论这些术语，但现在请允许我指出，在表示长篇的、比较复杂的、现代的叙事形式方面，同法语、德语和意大利语所用的词对照来看，西班牙语和英语所用的词基本上是相似的。英语里的novel 这个字，到了十九世纪中叶就根本不再具有novella 一词的意义了，而在西班牙语的特定上下文中，novella 一词的旧义（第Ⅲ栏中标有星号者）仍然是清楚的。但是，英语和西班牙语现今都喜欢采用较新的词语来代替novella，英语用了short novel，西班牙语则用了novell corta。对照来看，novella——即一种不象小说那样长、那样多方面的叙事形式——在法语、德语和意大利语中仍然是一个确定无误的概念和术语。约瑟夫·康拉德、亨利·詹姆斯和欧内斯特·海明威都是自觉地写作novella的大师，这是比较文学揭示出来的、而尚未对从事英语教学的人们产生深刻印象的一个秘密。显而易见，法语、德语和意大利语都用romance 这个词来表示长篇

的、复杂的现代叙事作品，而十九和二十世纪的英语和西班牙语则只用romance这个词来指现代以前的和中世纪的各种叙事形式，并用novel (a) 来表示现代的叙事作品。在这些讲座中，我将大部分采用第Ⅳ栏和第Ⅴ栏中的两个术语romance 和novel，就好象这些现代的意义在浪漫主义时期以前就已经存在那样。

对这些变化无常的主要术语，从语言学方面附带地加以简略说明，可以防止我们在回顾过去的各种叙事形式时过分地简单化。我们或许能够更好地理解比较接近我们自己历史经验的小说，但我们决不应该把自己的偏见误认为是对过去独特的叙事作品的美学价值和道德标准的精当评价。这个评价问题是极其重要的，因为文艺复兴时期的思想——正如“复兴”这一词语本身所表明的——即通过取代过去的不足之处或恢复往古的原始标准而达到“更好”境界的思想，产生了对文学中新的主题和新的结构的意识。结果，后来每个时代都感到有必要在某种程度上重复这种“改革”的行动，从而确保文艺复兴时期所取得的特殊成果。最后，欧洲小说吸收了文艺复兴时期富于幻想的主题，并在它的结构上体现了这个

主题。

* * *

除了伟大的希腊和拉丁史诗之外，古代作家还写出了散文传奇和小说。当我们讲到欧洲几国语言中若干叙事类型的“兴起”时，我们指的主要是西部罗马世界崩溃之后重新出现的叙事形式。Romance 这个词——即法语、德语和意大利语中最后表示“小说”的词——源于中世纪的副词romance；romance的意思就是用民间语言、而不是用学者的拉丁语来写作或讲话。显然，我们仍然使用romance这个词来表示任何一种罗曼语，或自古拉丁语演变出来的所有语言。这样，由于romance在法语、普罗旺斯语、意大利语、西班牙语或葡萄牙语中一般都被用来指叙事作品，它便最终获得了某种中世纪的色彩。但是，我们已经跳到我们所探讨的课题前面去了，因为在文艺复兴时期创造了中世纪这个概念以前，并不存在什么中世纪。我们现在的任务乃是研讨人文主义者对之有所反应的、在各国语言中曾出现过的各种较长的叙事形式。

我们可以把所谓中世纪的史诗创作的发展大致上划分为三个主要阶段：（1）大约在公元

1100年以前封建社会的“英雄”时代；（2）自公元1100年左右到1300年左右的“优雅”时代；以及（3）以城市和大学的繁荣兴旺为标志的中世纪全盛时代。

英雄时代带有不断迁徙、进行征服的各日耳曼民族的特征，也带有下层凯尔特民族的特征。在第八世纪阿尔斯特诗组中的爱尔兰散文史诗《库利夺牛记》里，纯粹的异教意识仍然支配着高贵的蛮族战士的行动。异教成分和基督教成分最初融合起来的现象，见于同时期用头韵体写成的古英语民间史诗《贝奥武甫》，这首史诗理想化地表现了一位国王的勇敢、正直和自我牺牲精神。在第九世纪加洛林王朝时期，继奥特弗里德·冯·韦森伯格的《路德维格之歌》以后，出现了第一批根据宗教观点写成的德语史诗。然而，在下一世纪，拉丁语则成功地、虽然并非最终地取代了德语，成为英雄史诗的媒介；这个时期最著名的史诗是圣加林的埃克哈德一世所写的《沃尔特琉斯》，它在《尼伯龙根之歌》以前就描写过加洛林王朝以前的故事。

基督教成分和异教成分最后在第一部罗曼语重要作品，即法语史诗《罗兰之歌》中完全融

合起来了。这部史诗是1100年左右用十音节半谐韵诗体写成的，诗中把查理大帝远征西班牙、讨伐摩尔人的战争颂扬为神圣的、民族的战争。晚期最著名的英雄史诗，无疑是中古高地德语的《尼伯龙根之歌》，这部史诗是在1200年前后以长诗行、有尾韵的诗体写成的，诗中把几个较老的萨伽^①揉合在一起，这些萨伽可以追溯到第五世纪基督教以前的民族风俗和神话。这部错综复杂的作品描写了勃艮第人中间灾难性的激情和竞争，以及他们同匈奴人和匈奴人的盟友日耳曼人的不幸的冲突，反映了从日耳曼人的过去历史到基督教文雅世界的全部发展过程。

在骑士社会全盛时期产生了一种新的优雅的文学，这种文学把贵族的精神气质和对爱情的崇拜结合在一起。这类优雅的叙事作品包括根据希腊—拉丁故事和拜占庭故事写成的传奇，根据喜爱魔幻和神秘的凯尔特口头传说写成的传奇，以及根据普罗旺斯的一些故事写成的传奇。在勇武和光荣这些英雄理想之上，又添加了典雅爱情的原则和“欢乐”或“*hoher muot*”（真正的高尚精神）的原则。最著名的典雅传奇是从盎格鲁·

① 即中世纪北欧传说。（注释为译者所加，下同。）

诺曼行吟诗人托马斯的《特里斯坦》这部作品开始的，《特里斯坦》描写了康沃尔王子和爱尔兰公主之间不幸的爱情，他们的爱情使他们不能履行他们应尽的一切其他义务。这个爱情故事在十三世纪市民阶级行吟诗人戈特弗里德·冯·斯特拉斯伯格的中古高地德语译本中达到了完美的境地。在十二世纪末，法国著名教士克里提安·德·特洛阿在他的每一部传奇里都描写典雅爱情的主题，他的故事大多采用亚瑟王的传说。他的《兰斯洛特》表现一个情人怎样俯首听命于他的专横的情妇。《伊万》表明过分追求英雄冒险活动的后果，《艾莱克》则表明为爱情而牺牲骑士美德的危险。《伊万》和《艾莱克》这两部传奇由克里斯提安的同时代作家斯瓦比亚骑士哈特曼·冯·奥埃用德语重新写过；哈特曼·冯·奥埃还写了一篇描写内心转变的动人故事《可怜的亨利》。克里斯提安未曾完成的《珀西法尔》，后来由其他四位诗人扩展到六万余行，成了十三世纪初影响极其广远、分为五大部分的法国“兰斯洛特—圣杯”散文故事的基础。宗教情感和典雅情感渗透到骑士们追求高尚品德的神秘气氛之中，这在当时德国伟大骑士诗人沃尔弗勒姆·

冯·埃申巴赫的德语诗歌《珀西法尔》里得到最好的表现。未署名的英国诗体传奇《高文爵士和绿衣骑士》，大约写于十四世纪初期，它或许并未借鉴法国的亚瑟王传奇，但却证明中世纪关于亚瑟王和圣杯故事的主题是怎样经久不衰地受到人们欢迎的。

另一部重要作品，即托马斯·马罗礼爵士的散文传奇《亚瑟王之死》，成了这些英语传奇故事能够流传下来的主要渠道。这主要是由于英国第一位伟大的印刷家威廉·卡克斯顿把《亚瑟王之死》印成书籍的缘故；卡克斯顿还出版过乔叟的作品。在这里，我们来到了文艺复兴的门口，面对着十五世纪末文学生活中一个极其重要的事实。一大批学者认识到，如马歇尔·麦克卢汉在他的《谷腾堡群星》一书中就认识到，由于印刷机的发明，中世纪作品非但没有销声匿迹，反而更加风行一时，遍及欧洲。它们与那些按照最新的、高尚的人文主义准则写成的作品一起，在扩大的城镇中流传着，深受资产阶级读者的喜爱；关于这类读者，我在以后还要更加详细地谈到。未署名的卡斯蒂尔语散文传奇《高卢的阿马迪斯》是在1508年出版的，它可以追溯到十三世

纪葡萄牙语原作。这部传奇出版之后，便立即传遍了伊比利亚（即西班牙和葡萄牙）。阿马迪斯是最典型的理想骑士，读者可以把他作为深受喜爱的人物类型来加以欣赏。各种传奇所以仍然富有活力，不仅是由于二流作家和汇编者的小故事书，而且也由于知名作家的风格崇高的作品，譬如，沃尔弗勒姆的《珀西法尔》在1477年印成书籍之后，就在日耳曼各国再度获得巨大的成功。

典雅的传奇乃是一笔巨大的文学遗产，这笔遗产是文艺复兴时期所不能忽视的。传奇中大量的历史和神话典故，以及各种主题和模式，为严肃的、“现代的”（当时）论述社会和政治的作品提供了有用的艺术框架，因而作家们开始把文艺复兴时期关于教育、文化和历史等各方面的思想放到中世纪传奇的框架之中。中世纪传奇的宝库还提供了一种艺术手段，即作家们可以虚构一个对象，随后以严肃的或喜剧性的手法含蓄地批评他们自己的时代。在第二讲中，我打算研讨一种反传奇的讽刺作品的典范，即塞万提斯的《堂吉珂德》。但是，我今天的重点是文艺复兴时期各种严肃的、自觉的、典雅的传奇，这些传奇决不是为塞万提斯所鄙视的，而是他自己也曾写

作过的。这些传奇的主要题材，包括可以写成史诗的历史传说、君主的典范、贵族的内心矛盾、教育的发展，以及象征性的追求，而这些题材又往往是相互重叠的。

在十五世纪末，传奇成了在政治上和文化上进行宣传和辩护的工具；它在这方面所具有的吸引力，从神圣罗马帝国皇帝马克西米利安一世在文学方面所作的努力来看，是十分清楚的。在马克西米利安一世的宫廷里，既有旧式的中世纪诗歌的最后一批代表作家，又有新式的人文主义作家。在这些为人捉刀的作家帮助下，马克西米利安成了用新高地德语写成的三部传奇中没有言明的英雄人物。这三部传奇是：《韦斯库尼格》、《弗雷达尔》和《特尔丹克》。我们从马克西米利安的拉丁语《自传》中知道，他希望这三部传奇能够成为历史资料。这些“影射真人真事的传奇”（romans a clef）借鉴了中世纪文学里所有骑士的、典雅的主题，但也运用了神秘主义者经院学派写作寓言和传记的技巧。《韦斯库尼格》是一种类似回忆录的散文作品，描述和反映君主们的事迹，符合同时代这类作品的模式，譬如，符合克里斯廷·德·皮桑所写的国王查理五

世传记的模式。《弗雷达尔》则把年轻的王子同贵族的爱情道德和骑士的勇武冒险精神联系起来。史诗《特尔丹克》直接受到当时贵族和资产阶级的欢迎，因为一方面，它理想化地描写了骑士们反抗敌对势力的斗争，暗示马克西米利安皇帝毕生奋斗的历程，另一方面，它又反映了妒忌和命运等这类人文主义主题，引导读者去观察难以消除的、非理想的历史现实。

文艺复兴全盛时期运用寓言的能力，以及把表面上相互矛盾的宗教教义和文学遗产结合起来的能力，在埃德蒙·斯宾塞的诗作中达到了顶峰；斯宾塞把柏拉图对于爱和美的憧憬同他自己的清教观点和爱国精神融为一体。他未完成的诗体传奇《仙后》（前三卷于1590年出版），一方面把不列颠的真实历史和不列颠的神话结合起来，颂扬当时至高无上的贵妇，即他的君主伊丽莎白一世，另一方面又一卷接一卷地展示具有高尚思想的人们所力求获得的十二种基本品德。斯宾塞以庄严的风格和大量形象化的阐述，强调正反两种势力的斗争，并以历史人物和历史情境讽喻当前的现实。各种人物都有富于色彩的名字，这些名字吸取了不列颠语、罗曼语和古典语言中

某些词汇的意义，可以互相参照，譬如，伊丽莎白女王和国家各个方面分别由格洛里阿娜（光荣女神）、贝尔菲比（美丽的月神）、尤纳（一统女神）和布里托马特（不列颠战神）来代表。联结情节的线索是，亚瑟王寻找他曾梦见的美丽的格洛里阿娜，以及仙后举行每年一度为期十二天的宴会，而且每天都从宫中派出一名象征一种重要品德的骑士前去帮助求助的人。

从我们现代的观点来看，《仙后》自然不是早期小说的类型，但它与我们可称之为小说原型的几种叙事形式有很大关系。首先，斯宾塞的传奇解放了文化资料，并把它们安排在富于想象的、对理解力较强的读者很有启发作用的娱乐之中，同时，它还建立起具有广博知识的、可以互相参照的内在体系。在第二讲中，我将阐述寓言和广博知识相结合的重要性，这种结合乃是人文主义小说传统中第一部杰作即拉伯雷小说《巨人传》的结构原则。其次，斯宾塞创造了一种优雅的内部矛盾的描写手法，他的同时代作家们能够、而且事实上也的确把它作为一种对高贵人物具有教育意义的典范来加以研究。基本的情节和情境是：一个主人公或一批主人公从一个冒险活

动转到另一个冒险活动，从一个岛屿驶向另一个岛屿，从一座城市走到另一座城市。这种基本情节和情境，也见于文艺复兴时期、巴洛克时期、甚至十八世纪那些不可胜数的描写探求活动的教诲传奇，不论它们的背景是能够辨认的现在，或是遥远的异国或往古的时代。最后，我们将更仔细地观察一下属于教育小说传统的一些作品的模式，譬如，巴尔塔泽·格雷申的《格里提康》（1619）、弗朗索瓦·费纳龙的《忒勒马科斯》（1695）和克里斯托弗·马丁·威兰特的《阿加松的故事》（1766年及以后）等作品的模式。

斯宾塞本想通过描写神话中不列颠凯尔特人的过去历史来表现他对民族命运的意识，但实际上却表明，他对都铎时期各种现象的理解是静止的，抽象的。我们可以把这种扩大了范围的传奇同按照古典文学典范写成的史诗加以对照。荷马和维吉尔的成就给文艺复兴时期的作家以极其深刻的印象，因而他们把史诗列为最高的文学类型；悲剧只是由于和史诗有些相似才逐渐享有较高的地位。创作堪与希腊、罗马史诗相媲美的民族史诗的愿望，象彼特拉克在他的拉丁语叙事诗《阿非利加》中那样去捕捉、安排和评价较大的

戏剧性历史事件的愿望，支配着文艺复兴时期的诗人们。认为文艺复兴时期在史诗方面没有取得任何显著成就的陈腐见解，不过是狭隘的北方人的观点。不成功的史诗的主要例子，或许是皮埃尔·德·龙沙那部受维吉尔的《伊尼德》的启发、用十音节写成的史诗《法兰西亚德》(1572)。龙沙叙述了特洛亚人的后裔法兰卡斯兴建巴黎的故事，并在这个高深的、而非通俗的传说中，添加了大量的奇迹故事、饮宴活动、风暴场面、梦幻情景，以及主要借自古典文学作品的冗长的比喻和片断。

但是，我们也可以指出路易斯·瓦斯·德·卡莫恩斯^①同年发表的《卢西亚德》(1572)的巨大成功，这部作品作为葡萄牙人的民族史诗流传至今。卡莫恩斯是一个下级贵族，与英勇的海军将领瓦斯科·达·盖马有姻亲关系。卡莫恩斯受过拉丁语、意大利语、西班牙语、历史和神话等各方面的教育，后来入伍当兵，为建立帝国的事业随军远征。卡莫恩斯把维吉尔和其他古代作家的用典方法当作一种重要的手段，有时也是一

^① 路易斯·瓦斯·德·卡莫恩斯 (Luiz Vaz de Camoëns, 1524—1580)：葡萄牙诗人。

种带有讽刺意味的手段，来描述他自己斗争的故事，描述他起先征讨摩尔人，后来又勇敢地绕过非洲、驶入远海的故事。第七章描述欧洲各国的不足之处，并断言卢西塔尼亚人（即葡萄牙人）虽然只占“人类中很小的一部分”，却是基督教文明的旗手，他们的光荣与他们的人数是成反比的。作为令人敬畏的历史剧场的观众，我们有时可以直接看到喧嚣的、过于自信的冒险活动，有时，我们又可以退到一个想象的平面上，窥探时代变迁的奥秘，神意的奥秘。卡莫恩斯使人想到地缘政治学上那种极其广阔的现实世界，以及象达·盖马那样伟大和卓有见识的神话般的领袖们。卡莫恩斯颂扬一个现代从事航海事业的民族——葡萄牙人——所形成的性格，这在诗歌方面获得了成功，因为它吸引了欧洲伟大的探索和殖民时代的人们全部内在的兴趣，这个伟大的时代是以闻名于世的哥伦布发现新大陆这一事件为标志的。《卢西亚德》既属于史诗类型，又属于欧洲扩张史类型；这种扩张史类型主要见于迪亚斯·德尔·卡斯蒂洛^①对征服墨西哥的描述之

^① 迪亚斯·德尔·卡斯蒂洛（Diaz del Castillo，1492—1581）：西班牙作家。

中，或哈克路特^①对不列颠海冒险活动的描述之中，或亚当·奥利阿琉斯对丹麦一日耳曼人远征波斯描述之中，等等。

我们必须把《卢西亚德》与文艺复兴时期的基督教史诗区别开来。最有成就的基督教史诗是托夸多·塔索的《被解放的耶路撒冷》（1575），它描写基督教骑士们重新夺取圣城的故事。弗兰克·沃恩在他的《巴罗克的几种表现形式》一书中说，塔索的史诗“在风格方面，在叙事方面”都处于文艺复兴时期和巴洛克时期相交的时刻。与洛多维科·阿利奥斯托的伟大杰作《疯狂的奥兰多》（1516）不同（我将在适当的时候评述这部作品），《被解放的耶路撒冷》强调说教的和宗教的主题，它吸收了阿利奥斯托的许多英雄神话成分来表现人的特性或道德的状况，而且它还常有“抒情的和哀婉的段落”，把我们的注意力引向动人哀感的现实生活。一方面，《被解放的耶路撒冷》倾向于使用绝对的比喻，以及“具有整个巴洛克诗歌特色的变形的意象”，另一方面，它“仍然是文艺复兴时期的史诗——在它的持

^① 哈克路特(Richard Hakluyt, 1553 - 1616)：英国地理学家和游记作者。

续不断的叙事力量方面，在它的直线结构方面，在它的形象最终具有的整体性和分寸感方面。……尽管它带有粗暴地反对宗教改革的虔诚，（它却创造了）一个真正的英雄世界，在这个世界中，基督教徒和异教徒都变得高尚了，他们在污秽的、凄凉的旷野上，在《伊利亚特》曾经描写过的那种旷野上，勇敢地面对着死亡。”

今天这一讲的结束部分，想讲一讲文学中的讽刺，这是一种反作用，因为各类作家都开始懂得，中世纪的骑士和爱情的准则业已过时，它们为滑稽模仿作品提供了极好的素材。喜剧史诗的发展有两个方面：一方面，人们自然地接受了中世纪末期的主题，即农民或市民矫揉造作地仿效贵族的行动和生活——这一主题在几个世纪之后仍然十分流行，譬如，莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》就描写了普通人试图在贵族面前演剧时所表现的可笑举止。另一方面，传奇里的喜剧成分受到文艺复兴时期老于世故的朝臣们的赞赏。在下两讲中，我们将阐述这两个方面的发展为什么必然有助于西方小说的形成。

为了阐明第一种现象，我想把简洁明快的喜剧史诗《指环》作为一个实例。《指环》是瑞士

律师海因里希·威顿韦勒大约在1400年所写的一部饶有趣味的关于浮华虚荣的教诲作品，主要针对资产阶级读者。故事讲述农民小伙子伯奇·特里弗纳斯（意思是“流鼻涕的小伙子”）和农家姑娘马茨丽·鲁伦珍（意思是“搅锅姑娘”）的求婚、订婚和结婚的过程，最后他们两个村庄之间发生了不幸的斗殴和厮杀，伯奇·特里弗纳斯成了鳏夫，当了虔诚的隐士。威顿韦勒在主要情节里增添了形形色色的古怪人物和各种各样荒唐可笑的插曲，但也加上了关于求婚、结婚、生儿育女、虔诚、发财致富和正当举止等方面的一般性教诲。比起模仿典雅形式的滑稽作品来，这部史诗今天给人以更深印象的也许是它卓越地描绘了民间的习俗、中世纪的雄辩和论争、奢华的婚宴，以及斗殴的细节，这场斗殴召来一群狂吼乱叫的人物，如瑞士各联邦的人物、巫师、侏儒、巨人、异教徒和土耳其人——这一切都使诗歌充满了活力。

为了阐明第二种现象，即文艺复兴时期的戏剧搀杂着传奇成分的现象，我认为，最好选择阿利奥斯托那部具有高雅的新荷马表现形式的传奇体叙事诗《疯狂的奥尔兰多》（1516年及

以后) 作为实例。阿利奥斯托主要吸取了在意大利开始的、经过了一系列发展阶段的、相当于威顿韦勒的素材。十五世纪资产阶级作家卢基·普尔奇在他的《大摩尔甘特》中, 以极不尊重的口吻叙述查理大帝和他的骑士们的故事; 许多世纪以来, 这些故事曾为意大利民间诗人所不断重复, 已经慢慢变成庸俗的故事, 充满各种不可思议的东西。普尔奇的同时代作家马蒂欧·玛丽亚·博亚多为了贵族读者而写了《陷进情网的奥尔兰多》; 博亚多减弱了讽刺的力量, 但却巧妙地增添了奥尔兰多堕入情网的故事, 从而把加洛林诗组中的主要素材和亚瑟王传奇中的爱情故事结合在一起, 取得了纯粹美学上的非现实感。随后, 阿利奥斯托表明, 这种能够包含错综复杂的冒险故事的艺术形式, 为表达文艺复兴时期的感觉和经验提供了一种完美的手段, 作家们可以描写“一个不可抗拒的、貌似合理的梦幻世界——貌似合理, 正因为它具有梦幻特征——〔而且也因为拥有众多〕没有性格的人物, 虽不是现实的、却总是真实的”人物, 一句话, 正如沃恩克所说, 他们是“原型人物”, 是“心理状态的投影”。

阿利奥斯托笔下的奥尔兰多那种由于爱情力量而造成的“疯狂”，从诗歌上说是复杂的，含糊的。正是这种复杂的新的美学标准，向米盖尔·德·塞万提斯提出了挑战；塞万提斯和莎士比亚一样知道，深层结构上的想象力使诗人、情人和疯子在我们心中结成了兄弟。

二、文艺复兴时期 小说中对时代的 批评和自我 探索

在这一讲和下一讲中，我不准备全面论述中世纪以后欧洲的诗体小说和散文小说。因此，对急于了解那个伟大时代的人，我说：请耐心一点，因为我们现在的任务是要辨识虚构故事的某些特点。这种虚构的故事，欧洲人后来就称之为 *nouvel* (小说)——正如我所说过的那样，在英美传统中，只是到了十九世纪，人们才开始使用 *nouvel* 这一词语，这个用法与西班牙人的比较接近，而法国、德国和意大利在十七世纪末就已经发展了 *roman*, *Roman*, *romanzo* (和英语的 *romance* 同源) 的意义，表示较长的、复杂的、现代的散文叙事类型。今天，我准备对一系列作品进行粗略的探讨，这些作品将表明，文艺复兴时期的小说具有新的双重作用，它们不仅可以作

为对文化的鞭辟入里的批评工具，而且可以作为从诗学角度进行自我剖析的手段。在二十世纪，苏联学者米海尔·巴赫丁把这种作用称为“对话的”作用，美国学者哈里·利文则把它称为“批评的”作用；1800年时，伟大的浪漫主义理论家弗里德里奇·施莱格尔还曾把它看成“讽刺的”作用，并认为自塞万提斯以来，小说已发展为典型的现代媒介，成了一种包罗万象的、能够自我更新的形式。

在今天这个范围有限的论题中，我们将首先谈一谈莫尔的《乌托邦》里表现出来的那种使真实历史和传奇相互分离的意识，然后再谈一谈拉伯雷的《巨人传》里那种百科全书式的无所不包的特点和喜剧式的结构。下一讲，我们还将从十六世纪叙事作品中一个重要的次要方面出发，探讨流浪汉小说里现实和虚构相互分离的意识，并以这种分离意识的观点来研究塞万提斯的反传奇小说《堂吉珂德》，研究虚构的性质，以及现实和虚构之间相互作用的性质。

我们首先必须撇开与今天的内容没有直接关系的一些叙事作品，主要是文艺复兴时期比较深奥微妙的传奇故事。《堂吉珂德》不仅以散文形式再现了文艺复兴时期这类高雅作品的重大成

就，而且在很大程度上还保持着拉伯雷那种得自口头传说和低级喜剧的活力。布赖恩·维克斯曾经指出：“文艺复兴时期的史诗（原来）是各种类型的混合物，它曾经受到希腊传奇和中世纪骑士传奇的‘沾染’，而这两者又都借鉴了《奥德赛》而非《伊利亚特》，从而带来了一系列新的叙事形式，同时也增加了诗人们吸引读者的传统手法。”我将在适当的时候进一步论证，十八世纪小说中的感伤类型和人类学类型的基本因素，主要是在文艺复兴时期诸如斯宾塞的《仙后》（1590）和塔索的《被解放的耶路撒冷》（1575）等作品中形成的。启蒙主义时期的第二个文学潮流，实质上是资产阶级文学潮流。这个文学潮流产生了严肃的散文教育小说，如乔格·威克兰的《青年的镜子》（1554），这部小说把遵循正确教育道路的青年们的美德和社会成就，与行为放荡的青年们的失败加以对照；又如约翰·李利的《尤菲绮斯：智慧的剖析》（1579），这部作品把基本故事情节的时间和地点移到了外国，表面上抨击希腊风俗，实际上批评英国社会。自文艺复兴时期以后，年轻的贵族和优秀的市民前往异国他乡的教育性旅行，成了一个重要的主题，这

个主题使作家们能够广泛地评论宗教的、玄学的、科学的和社会的思想，尽管这些思想有时是在古代社会中或传奇中具有象征意义的情境里表现出来的。

在这里，我们应该注意的是，当拉伯雷使这种模式和教育问题从属于一个更大的自我探索的喜剧性框架时，发生了什么变化。当然，在阿利奥斯托的《疯狂的奥尔兰多》（1516）中，那种略带讽刺意味的、含糊不清的幻灭色彩，已经达到了自我探索性质的诗体叙事和散文叙事的分水岭。阿利奥斯托使他的读者意识到，他们的世界已经代替了中世纪，但是，尽管他们抱着冷淡的态度嘲笑过去的时代，他们的优越地位却并不足以、也不能够消除传奇的魅力。塞万提斯笔下的那个曼却的穷乡绅堂吉诃德丝毫不理解《奥尔兰多》，他把这个深奥微妙的意大利故事当成真实的故事，而且错误地把它同拙劣的中世纪口头传说混为一谈。正是通过堂吉诃德对《疯狂的奥尔兰多》的误解，塞万提斯深化了人们从阿利奥斯托有意弄错时代的诗歌中所获愉快的意义。如果我们不考虑文艺复兴时期以愚蠢为主题的作品吸引力，我们就不能充分理解象《疯狂的奥尔兰

多》这种微妙的虚构故事，为什么能够风靡一时。愚蠢主题在十五世纪末已经风行整个欧洲，而且保证了塞巴斯蒂安·布朗特^①的杰作《愚人船》（1494）在国际上获得成功。《愚人船》把所有的阶级、各种类型的人物，以及德国和欧洲的一切不良状况，都看成是愚昧的结果。《愚人船》是在哥伦布航海的消息刚刚传来之后、在宗教改革的风暴即将来临的时刻写成的，作者以一个忧虑的、保守的天主教人文主义者的观点，解释那个时代社会经济、政治、宗教和思想各方面的动乱和危机。

在《疯狂的奥尔兰多》出版的同一年（1516），另一部必将进入世界经典著作之列的作品也问世了，这部作品就是不幸殉教的英国大法官、著名的作家托马斯·莫尔所写的《乌托邦》。《乌托邦》不仅确立了沿用至今的这一作品类型的名称，而且也是文艺复兴时期一种新的写作形式。这种新的形式把说教的成分和虚构的航海探险的成分结合了起来。由于这类散文作品在结构上具有双重性，它便成了文艺复兴时期小说的原型

① 塞巴斯蒂安·布朗特（Sebastian Brant，1457—1521）：德国人文主义作家。

——而不单纯是一种哲学论说文章。《乌托邦》分为两个部分，具有两种叙事风格，并使现实的、有缺陷的“历史”与一种值得称赞的“虚构”形成对照，而这种“虚构”则吸引了重要的人文主义作家们的兴趣。第一部分主要包括莫尔用第一人称所作的叙述，以及当时知名人士随意的谈话。在第一部分，莫尔通过和勇敢的航海家拉斐尔的交谈，展现了文艺复兴时期以前那种静止的、虚构的传奇世界，接着在第二部分，又把我们带到欧洲以外一个不真实的空间。这样，莫尔就建立了一种新的双重结构，它可以容纳相互抵触的语言表达方式，可以反映现实生活中被忽视的、或被压制的愿望。这个双重结构的相互作用，使人们产生一种新的意识，这种意识在新的制度和政体力图获得人们承认、竭力发挥自己功效的时候，有助于消除蒙在那值得怀疑的、传奇一般的腐朽社会制度上面的神话色彩。

文艺复兴时期最伟大的学者伊拉兹马斯^①曾在1508年6月9日的一封信中戏谑地说，他的朋友莫尔的名字与希腊词moros（愚蠢）有关，因

① 伊拉兹马斯(D·Erasmus, 1466?—1536): 荷兰学者，文艺复兴运动倡导者之一。

此他受到启发,写了一篇幽默的随笔《愚蠢颂》。这篇文章赞扬革命的“愚蠢”,亦即人文主义者奋斗的快乐。伊拉兹马斯的作品中一个重要的比喻是“饮酒”,它意味着对人类新的学问和新的希望的沉醉。同样,莫尔的拉丁化词语“乌托邦”也含有双关意思,它是由希腊词 eutopia (好地方) 和 outopia (不知道的地方) 构成的。莫尔把古代作家琉善笔下的旅行家、玩世不恭的哲学家梅尼普斯变成了现代的航海家拉斐尔。拉斐尔从一个遥远的地方出发旅行,那个地方就是1504年阿美利哥·维斯普奇在历史上真实的航海期间刚刚到达的美洲。这个几乎仍然不为人们所知的新大陆的发现,为莫尔提供了极好的机会来描绘一个虚构的理想社会,作为对旧世界的烘托。莫尔把他那些怪诞不经的故事和虚构的理想社会的蓝本隐藏在明显的欺骗形式之中,也就是说,那些故事是拉斐尔对莫尔本人和莫尔的一位人文主义朋友彼得·吉勒斯亲口讲述的,彼得·吉勒斯当时出使佛兰德,在安特沃普任职。

故事的讲述者,即学识渊博的“外国人”拉斐尔,对英国的社会和政治状况了如指掌。在第

一部分，拉斐尔在前任坎特伯雷大主教和前任大法官约翰·莫顿面前，大胆反对残酷地绞死偷盗者，主张为他们安排必要的工作，反对供养寄生的贵族，不赞成英国人对毁灭性战争的嗜好，抗议无情地破坏着农村的圈地运动，反对其他各种弊端和混乱状态，同时提倡改良司法制度，使绝大多数罪犯恢复就业资格，并普遍促进国家的繁荣。在与莫尔进一步的交谈中，拉斐尔根据乌托邦王国的实例，设想出一些处理英国的国家管理和人民福利等问题的解决办法，后来在第二部分又阐述乌托邦比较先进的政治制度和经济制度。

文艺复兴时期的学者们所了解的论述理想社会组织的古代典范，无疑是柏拉图的《理想国》。但是，莫尔的乌托邦共和国大约是在一千八百年前由仁慈的征服者乌托波斯建立的，这个国家实行某种形式的共产主义，在许多方面都象本笃会修道院里那样秩序井然，但它的社会精神已经失去宗教色彩，发展成为一种民族的生活方式。因此，莫尔的乌托邦并不是柏拉图理想国的翻版。故事的讲述者拉斐尔站在人文主义立场上，对蒙昧主义和反动势力进行了辛辣的讽刺。拉斐尔指出，虽然乌托邦人独立地发现了古人所发现的艺

术和科学原理，并在星象学和气象学等方面也取得同样的进展，但就那种牵强附会的经院哲学而言，乌托邦人却是远远赶不上现代人的^①。乌托邦人的伦理强调以现实为基础的愉快原则，摒弃郁郁寡欢的禁欲主义，赞成以理性和宗教为基础的自然的生活和真正的幸福。在拉斐尔的指导下，乌托邦人开始学习希腊的文学和哲学；这是不足为奇的，因为在语言方面可以证明，乌托邦人同希腊人和波斯人有所联系。因而也毫不奇怪，他们立即掌握、并运用了欧洲新的印刷技术。总之，乌托邦人实际上是在执行人文主义者改良欧洲文明的计划。欧洲在宗教上和政治上处于四分五裂的状态，尤其是经历了诸如法兰西君主国和神圣罗马帝国等这些封建强国之间的冲突，而乌托邦的民族统一则由于在宗教上的宽容而得到保证，乌托邦人热爱和平的情感（绝大多数人文主义者也都有这种情感），反映在他们机智地避免战争方面，反映在他们既巧妙、又慎重地应付强加于他们的敌对行动方面。

莫尔的《乌托邦》到底具有什么意义，这个问题引起了读者们的争论，因为莫尔的其他“正

^① 这是讽刺的说法。

式的”作品往往是相互矛盾的。如果说学术界长期地争论着莫尔在《乌托邦》里所表达的究竟是天主教观点，还是新教观点，那么，关于弗朗索瓦·拉伯雷的观点的论争史，就象他那分为五部的杰作《巨人传》一样，也是变化多端、令人困惑的。即便简要地叙述一下拉伯雷的信仰问题，也超出了我们这个讲座内容所能包括的范围。在这里，我们只能着重提一提他怎样以人文主义观点阐述价值冲突的问题，这个问题是他采用莫尔的《乌托邦》写作形式揭示出来并加以说明的。在《巨人传》序言中，拉伯雷化名为阿剌伯人阿尔科弗里巴斯；阿尔科弗里巴斯不仅是故事的讲述者，而且是第五元素国的提炼人，他以一种晦涩可笑的神秘论逗引读者，并把这种理论同柏拉图和苏格拉底的学说联系起来，同酒神狄俄尼索斯联系起来。于是这种理论便以“新”的形式出现，并按庞大固埃王子的名字取名，称为庞大固埃主义。在《巨人传》前三部中，拉伯雷使卡冈都亚的领土模模糊糊地与法国版图相似。但是，拉伯雷的小说中丝毫没有逃避动乱的现实而隐退到一个虚无飘渺的安全之岛上去的意图。尽管他的小说充满寓言和荒诞不经的故事，但第四部和第五

部描写远海上的航行探险，描写一个岛屿接一个岛屿地寻访神瓶之殿，这些却最终象征着文艺复兴时期人们在真实的自然中、在自己熟悉的领域内对经验和知识的追求。

在第二部——实际上是拉伯雷首先出版的一部（1532）——结尾的地方，拉伯雷塑造的那个文艺复兴时期的斗士和纵情的“饮酒者”，即年轻的庞大固埃王子所制定的治国方策，不仅限制了阿纳卡斯（无政府状态的代表）发动的破坏性战争，而且使乌托邦和迪普索德（渴饮国）两国联合起来。这就意味着拉伯雷象征性地把莫尔和伊拉兹马斯的思想融为一体。拉伯雷充分运用民间文学和虚构故事里“说谎”的传统手法，在教诲的同时娱乐读者。在开头几章里，他描述卡冈都亚的家世，一直追溯到《圣经》上记载的大洪水时代。卡冈都亚家族形体巨大，食量过人，象征着文艺复兴时期的强大的生命力。对神话和《圣经》的这种诙谐而又严肃的补充，表现了一个重大主题，即一切思想健全的人们所以进行奋斗，乃是为了不断寻求神灵的启示，为了重新找到，并揭示我们古代遗产的内在涵义。

拉伯雷叙述了庞大固埃不同凡响的童年，他

到法国外省各所大学的旅行，以及在人文主义导师埃皮蒂蒙陪同下前往巴黎的游学。拉伯雷描写了巴黎圣维克托图书馆的图书目录（第七章），随后又描述卡冈都亚按照西塞罗风格写给儿子的优雅书信（第八章），从而使中世纪乱七八糟的学问同文艺复兴时期新的教育理想和方案形成对照。在庞大固埃身上，我们看到一代新人的热情，而且，正如他的父亲卡冈都亚所说，我们感到自己实际上正处于人类两个时代相交的时刻。人们恢复了各种文雅的学科，开始学习希腊语、拉丁语和希伯来语等古典语言，逐渐地驱散着中世纪的暗影。拉伯雷用了许多十六世纪欧洲有代表性的词汇，有的已经衰朽，有的还有生命力，从而勾勒出一幅当时知识界的复杂而又带爆炸性的图景。的确，拉伯雷不愧为一位有助于“发明”或“揭示”中世纪的重要作家。在庞大固埃游学过程中，有一件事是非常重要的，那就是他与大城市里典型的骗子和阴谋家巴汝奇的相遇。巴汝奇成了他的好友，也是他的一种陪衬。在第三部中，巴汝奇帮助庞大固埃向全欧洲的专家们请教巴汝奇要不要结婚的问题；在第四部和第五部中，巴汝奇则成了那位文艺复兴时期高贵的英

雄庞大固埃的知心朋友和求知道路上的伙伴。

在第一部描写老一代人的经历时，拉伯雷扩大了两个极为重要的乌托邦主题：一个是关于适当教育的问题，另一个是关于高尚而温和的教育有什么好处的问题。拉伯雷着重从世俗的角度描述卡冈都亚的童年。对卡冈都亚的举止和教育方面的每一个细节描写都具有象征意义，都把他与酒神巴克斯的重生联系起来，与现代的、欢快的、受到神启的基督教那种具有积极意义的“迷醉”联系起来。譬如，他对酒的喜爱暗示他那“如神一般的面容”（第七章），他的蓝白色衣服则表明“欢乐、愉快、高兴和满足”（第九章）；他在帽子上戴着他家族的“神秘的”徽章，即柏拉图的《会饮》中阴阳合体的纹章图案（第八章）；他骑着木马狂奔乱跑（第十二章），表明他自发地、富于想象地捉摸着生活的意义，就象他同他的保姆们嬉耍地进行青春期的性的探索时那样（第十一章）；他的父亲格朗古杰丝毫没有感到不安，反而把卡冈都亚那种淫乱的试验看成是天才的表现（第十三章）。但是，在格朗古杰让他的儿子接受典型的前文艺复兴时期的学者、“神学家”和“诡辩家”的教育之后，那种令人

厌烦的中世纪教育方式——在印刷术出现以前——却把卡冈都亚变成了傻瓜（第十四章）。最后，格朗古杰不得不聘请新式的导师尤德蒙（Eudemon，意思是“通过理性获得的愉快”）和波诺克拉提斯（Ponocrates，意思是“活力”）陪同卡冈都亚王子前往世界的中心巴黎。在巴黎，索尔本神学院典型的反动教师贾诺忒斯诋毁理性，因而再次出现把卡冈都亚变成傻瓜和懒汉的危险（第二十、二十一章）。但是，波诺克拉提斯出来干预，他准备逐渐贯彻拉伯雷的人文主义哲学和包括各种学科的教育方案（第二十三、二十四章）。对于卡冈都亚喜爱玩耍这一点，在智力和身体两个方面都进行了探讨（第二十二章）。在教育过程中，一时一刻都不浪费，但教育方式却是令人愉快的，富于变化的：体育运动，艺术训练，了解各行各业的旅行，观看民众活动或演出的游历，科学观察，对学者和旅行家们的访问，以及合于时宜的假日郊游。从头至尾，读者仿佛沐浴在流动不息的词汇的溪流之中。

由于愚蠢的毕可肖拒绝和谈，不肯停止敌对行动（第一部第二十五章及其后），年迈的格朗古杰被迫中断卡冈都亚的正规学习生活。卡冈都

亚王子直接承担指挥战争的责任，接着又负起管理国家的义务。乌托邦一迪普索德王室得到一个高贵的盟友，即思想坚定的新式僧侣若望修士，他诚挚、勇敢、食量过人，与人文主义者气质相同（第三十九章及其后）。第一部结尾处描写卡冈都亚和若望修士建立德廉美（Theleme，意为“自由意志”）修道院的情景。德廉美修道院是建立在乌托邦中心地带的—一个具有革命特征的机构，它不仅代替了过时的、腐朽的修道院体系，而且还是造就优秀人物的社会机构的雏型（第五十二章及其后）。拉伯雷构想的社会与文艺复兴时期其他作家所想象的不同，他主张—种开放的社会，在这个社会里，人们享有充分的自由，同时也进行必要的自我完善。既没有修道院的围墙，又不受时间的约束；相反，趣味、机智、自发性和良知决定了人们的日常活动，而且男人一般都顺从女人。正如要求人们贞洁、服从和保持清贫生活的清规戒律被破除—样，两性必须隔离的教规也被取消了。学生们可以结婚，可以发财致富，可以自由自在地生活。德廉美修道院决不是畸形的、低贱的、不合格的人们聚集的地方；更确切地说，它选择身材优美的、自然的、有才能的

人，而且，一般说来，当一对能够和谐共处的情侣决定婚后走向法国和欧洲真实世界的冒险生活时，他们就毕业了。德廉美修道院的学生在获得全部必要的品德之后，可以进入该机构的核心，即希腊语、拉丁语、希伯来语、意大利语和西班牙语图书馆。挖掘旧修道院墙基时发现的那首深奥难懂的诗歌——卡冈都亚将其含义概括为一句话，“论述和维护神圣的真理”——暗示着旧秩序的崩溃，自然准则和《圣经》准则的融合，以及人类光荣的新生（第五十八章）。

拉伯雷的叙事技巧，是把莫尔的《乌托邦》里已有的双重结构插进一个更加宏伟的框架之中，从而更能具有讽刺意味地把各种素材加以并列和对照。其效果不仅是能够表现伊拉兹马斯和莫尔等作家们的人文主义作品中生动活泼的精神，而且还能赋予这种精神以巨大的力量。拉伯雷的滑稽理论庞大固埃主义所包括的范围极其广阔，因此必须吸收、而不是单纯地取代被取代的东西。在《欧洲小说中的用典艺术》里，荷兰批评家赫尔曼·迈耶把拉伯雷誉为幽默传统的始祖，也就是说，拉伯雷开创了一种包含广博知识的喜剧性叙事形式，这种形式取决于对内容、体

系和文化力量等各方面的检查。苏联批评家米海尔·巴赫丁在他的专题论文《小说中的时间和测时形式》里，用了大量篇幅论述拉伯雷作品，这是不足为奇的，因为法国喜剧大师拉伯雷通过很有计划的描写，逐渐地让我们知道历史上曾经有过所谓的中世纪。拉伯雷破坏了传奇里的时空观，一劳永逸地树立了历史感。巴赫丁认为，拉伯雷的“笑声”许多世纪以来都处于正式文化的范围之外，因而仍然是纯朴的，不虚饰的，仍然具有原始民间传说的活力，在文学的突破方面，是一种激进的因素。这种“喜剧神话”源于琉善、佩特罗尼厄斯^①等作家的作品，而拉伯雷则力图把“喜剧神话”用来为文艺复兴服务。结果，生命战胜了死亡。我们面对着这样的模式：衰老、坟墓和死亡屈服于青春、饮食、交媾、孕育新的生命，而这一切都为笑声所证实。通过极端的夸张，拉伯雷肯定了文化的意义，肯定了实际存在的意义。在第一部叙述巨人卡冈都亚王子到欧洲大陆旅游时，我们面前展开了一幅按照法国的时间和空间描绘的广阔画卷；一切事物都与

^① 佩特罗尼厄斯（Gaius Petronius, ? — 66）：

罗马讽刺作家。

普通人体形成恰当的比例。无论是在伦特王对饥渴的现实所进行的那种巨大斗争中，抑或是在庞大固埃后来就这一问题所作的文雅谈话中（第四部第二十三章），光辉的、和谐的“自然”（Physis）都或明或暗地与讨厌的、不和谐的、混乱的“反自然”（Antiphysis）形成对照。

拉伯雷教会了法国人嘲笑他们自己，嘲笑他们那个世界各方面荒唐可笑的事物。依靠严厉控制手段的统治者们是不喜欢带有讽刺意味的笑声的；这种笑声，正如二十世纪的托马斯·曼所说，是人文主义铁匠店里铸造出来的最有力的武器之一。小说中最不寻常的一种结尾，就是拉伯雷小说中航海探险的结尾。对那些往往居住着讽喻真实历史世界的各种生物的奇异岛屿进行长期探索之后，庞大固埃和他的水手们来到位于安岱雷希女王领域之内的灯国，最后进入神瓶之殿。拉伯雷领着我们穿过广阔而迷人的寓言世界，例如描写酒神狄俄尼索斯各次胜利的画幅；我们看见泉水旁边举行的绝密仪式，那种仪式象征性地表明，文艺复兴时期勇敢的人们渴求神灵的启示。神瓶最后所给的答复是“喝呀”，因此巴汝

奇终于知道他应该结婚，而且他和庞大固埃为酒神狄俄尼索斯所支配，热情地歌颂生活、工作和娱乐。充满活力的、英勇无畏的人文主义所给予的这个答复，就是要人们敢于生活——只有生活，人类才能完成创造的使命，才能充分发挥自己的潜力。在现实生活中，拉伯雷进一步增强了这一朴素而革命的信念，他走出“神瓶”之殿，回到了自己家乡希农的一家酒店里。只要感到口渴，我们随处都能找到“神瓶”。

下一讲，我们准备研讨十六世纪两种独特的叙事类型：第一批重要的资产阶级教育小说，以及第一批与无产阶级城市世界有关的流浪汉小说。我将尽力阐明，这些重要的结构形式怎样表现曾在欧洲产生过影响的强有力的社会学因素，以及它们怎样揭示从人文主义核心中出现的一个极难了解的问题——人文主义对于个性发展的信念。

三、城市小说：个人主义和欺诈

拉伯雷的《巨人传》里有许多精采章节，其中最有趣的就是描写庞大固埃和巴汝奇在巴黎街头初次相遇的一段（第二部第九章）。巴汝奇具有多方面的才能，他体现了那种坐立不定、精明能干而又声名狼藉的大城市人物类型的全部特点，这类人物再也不能被忽视了，他们以欺诈钱财的骗子、狡徒和无赖的面目，首先出现在西班牙流浪汉小说之中。拉伯雷笔下的巴汝奇是文艺复兴时期下层社会里与一般朝臣相对应的人物，是朝臣形象的一种喜剧性的陪衬，但又同时具有相互抵触的高贵和低贱的品质。他被描绘成“身材优美，相貌英俊，但身上有几处受了重伤，衣服被扯得破碎不堪，看来一定是同一群猛犬厮打过。……‘只是运气不佳罢了；从他脸上可以看出，他原本也是富贵人家出身。毫无疑问，他是

因为好奇心太重才落到现在这步田地的。’”庞大固埃试着与他攀谈。巴汝奇交替使用几种古代和现代的语言、方言和行话，显示出自己的语言天才，因而立即赢得了那个青年学生庞大固埃王子的友谊。

我们跟随着庞大固埃这个人物，进入了生气勃勃而又庸俗不堪的学者世界，巡视着诸如法庭之类的重要城镇机构，在城镇周围，我们可以听见许多人滔滔不绝地讲着莫名其妙的话语。尽管这个学者世界的主要部分仍然属于基督教社会，但拉伯雷却清楚地表明，绝大多数欧洲学者都是中世纪漫游欧洲、吟唱粗俗诗歌的僧侣们的后裔，他们和拉伯雷本人一样，在见解和行为方面实际上是世俗的；而且，在《巨人传》序言中，拉伯雷还恳请所有寻求精神解放的人们都来参加文艺复兴的事业。第三部以喜剧性的笔调论述社会问题，并用大量篇幅讨论巴汝奇要不要结婚的问题。这部知识广博的精心杰作，在结尾处描写了愚人为寻访神瓶之殿的人们指明伟大而危险的道路。

十五、十六世纪曾掀起过一阵创立新型大学的热潮，譬如，在威登堡便建立了一所新型的大

学，宗教改革的领袖马丁·路德就在那里毕生从事教学工作。文艺复兴时期涌现出成千上万的知识分子，其中最有活力的就是人文主义者，他们受到那些教育机构的影响，而且逐渐进入政府、教会和教育等各个部门。城市人口剧增，居民中有各种各样的人，这在骑士文化日趋衰微的情况下，也对文学形式产生深刻的影响。在今天这一讲里，我们的重点将从反映贵族生活的叙事类型转到文艺复兴时期文学中更加普遍的描写城镇生活的叙事类型。各种文体和风格，从高雅的，文明的，到粗鄙的，可笑的，不规范的，五光十色，全都闪现在拉伯雷的规模宏大、包罗万象的五部小说之中。但是，我们现在将分别地看一看几种独特的反映城市意识的类型。

我们知道，在欧洲古老的国家中的资产阶级作家的作品里，“文雅”是以比较高度发展的形式出现的。表现中世纪市民阶级丰富想象力的一部早期重要作品，是法国内地罗瓦尔山谷的两位作家所写的一篇简洁的诗体论文《玫瑰传奇》。

《玫瑰传奇》大约是在1237年由吉约姆·德·洛里斯最先写成的，诗歌采用典雅的寓言形式，但充满热情，富于色彩，是一篇爱情梦幻故事。一

代人之后，它又由博学多才的反典雅学者让·德·墨恩加以续写和扩充；让·德·墨恩毕业于巴黎大学，他根据经院哲学观点，以娴熟的技巧，把续作写成一篇诗体论文，论述支配着生活、自然和艺术的力量，论述宇宙安排一切事物的等级的意义，以及论述与自由意志相对的神意和命运等等极其深奥的问题。让·德·墨恩引起了很大的争论，因为他提醒人们注意教会中托钵僧的活动所造成的危险，而且他还讽刺妇女，肯定自然生活和性爱。许多重要作家都受到让·德·墨恩的影响，如杰弗里·乔叟翻译了部分的《玫瑰传奇》，克里斯廷·德·皮桑写了一篇生动活泼的文章（1399）替妇女辩护，作为对《玫瑰传奇》的回答。文艺复兴时期的风格和趣味逐渐向欧洲东北部渗透，这在散文作品《阿克曼·博门》（约1401年）中可以得到证实；《阿克曼·博门》是法官约翰尼斯·冯·萨斯所写的一篇论争文章，认为人类与死亡抗争是崇高的行为。当然，比较世俗的作品是早期人文主义作家乔万尼·薄伽丘的《十日谈》。这部作品由一百个快活的和严肃的故事组成，讲故事的人是十个天真率直的男女青年，他们为了躲避1348年的黑死病

而逃到佛罗伦萨城郊住了十天。这些故事象征性地意味着在灾难的余波之中重新树立社会意识的行动。

如果我们再看一看十六世纪篇幅较长的散文叙述作品，那么资产阶级新教作家乔格·威克兰就给我们提供了一个明显的例证，说明经过改写的中世纪传奇是怎样易于同新的文艺复兴主题和谐共存的。威克兰的传奇《苏格兰骑士高尔米》

（1539）叙述苏格兰穷苦骑士高尔米搭救受到迫害的布列塔尼公爵夫人，最后与她结婚，当上公爵的故事，同时也叙述他与弗里德里奇的友谊。

传奇《金线》（1557）描写阶级社会中的理想行为，阐述只有坚韧不拔才能获得成功的资产阶级信念。穷牧人勒特弗里德在一个伯爵家里当仆人，凭着自己的才能和努力，赢得伯爵的女儿安格利亚娜的爱慕，他为爱情遭受了许多痛苦，后来发现自己原来也是贵族出身，于是在伯爵死后成了统治者。对照来看，威克兰的《青年的镜子》（1554）则是一部以当时城市环境为背景的地地道道的资产阶级教育小说。我们可以清楚地看到三个青年的命运：弗里德伯特是一个地位卑下而道德高尚的农民的养子；他的异母兄弟威利

布兰德是城市里一个贵族家庭宠坏了的继承人；引诱威利布兰德的坏人是城市屠户的儿子。放荡的威利布兰德逐渐陷入大城市罪恶生活之中，后来只是作为可悲的“浪子”回了头；他那邪恶的伙伴城市屠户的儿子最后由于盗窃而被送上绞架。只有坚韧不拔的弗里德伯特在人文主义导师启发下，获得丰富的知识，怀抱虔诚的信仰，终于成了大法官。

威克兰的小说《好邻居与坏邻居》（1556）仍然对人们具有巨大的吸引力，因为它第一次详细地、理想化地描写了早期资本主义的风俗，描写了欧洲航海事业和早期资本主义所创造的资产阶级世界。小说叙述一个金匠家庭的故事，金匠行业与后来金融业的发展有很大关系。这个金匠之家由于社会动乱而从家乡安特沃普城移居里斯本，在那里通过商业、友谊和婚姻建立了种种联系，这些联系经过三代人的冒险而得以持续和发展。这部小说的教育意义是，在城市尔虞我诈、道德败坏的环境里，只有依靠克己和诚实才能使资产阶级家庭发财致富。在描绘按新教伦理逐渐建立的、遍及世界各地的那种家庭组织方面，威克兰乃是但尼尔·笛福的重要前驱。

另一部描写青年的不朽作品，是英国剧作家约翰·李利的小说《尤菲绮斯：智慧的剖析》（1579）。这部小说问世之后，立即给李利带来了文学声誉。李利采用传奇手法，以古希腊世界为背景，叙述两个青年尤菲绮斯和菲劳塔斯的教育过程。有才能的雅典青年尤菲绮斯处于那不勒斯的危险环境之中，经受了失恋的痛苦，随后进行哲学的探讨；他的书信和随笔是文艺复兴时期教育思想的概括。李利以指责古代社会为名，批评各种流行的文化潮流和生活方式，他对雅典教育方法的攻击隐含着对牛津大学的讽刺。这种教育小说，亦即古雅的“影射真人真事的传奇”，促进了一系列优秀作品的产生，如弗朗索瓦·费纳龙的《忒勒马科斯》（1695），又如，从较大范围来说，克里斯托弗·马丁·威兰的《阿加松的故事》（1766年及以后）。

《青年的镜子》中有不少引人入胜的章节，威克兰领着我们走进城市里下等人常去的娱乐场所。“科斯”（意为“粗鲁”）是弗里德里奇·德克金所写的对放荡、闹饮和没有礼貌的学者们进行讽刺的拉丁诗歌《格罗比阿努斯：论朴素行为》（1549）中的主要人物，他的名字在十六世

纪德国成了流行的词语。塞巴斯蒂安·布兰特在他的《愚人船》中描述了格罗比阿努斯（科斯的追随者们）的恶行。说起低级的生活，我们的注意力就会转到文艺复兴末期主要在西班牙出现的一种叙事形式——流浪汉小说。Picaresque（流浪汉小说）这个文学术语，源于西班牙语Pícaro一词，Pícaro的意思就是“违法者”或“无赖”。第一批重要的流浪汉小说的主要特点，是流浪汉自己以城市下层人物的身分直接用第一人称说话。

中世纪作家喜欢用第三人称叙述有关道德的故事，往往涉及违背父母意旨或扰乱阶级秩序的问题，也往往涉及什么是正确行为的问题。沃纳·德·加特纳的《迈耶·赫尔姆布雷赫特》（约1250年）是最生动的故事之一，它用诗体叙述一个违背父亲意旨、妄图僭取贵族地位的青年农民的悲剧。这个拚命向上爬的青年不仅言行极其傲慢，而且公然触犯法律，为了过奢侈的生活，伙同一帮歹徒抢劫了一座城堡。后来，治安人员来到他们举行的一次婚宴上，他的同伙都被捕获、绞死，而他自己则变成了瞎子，残废了，沦为可怜的乞丐，最后，曾遭到他抢劫的农民们摸清了

他的底细，把他杀死了。（当然，另外还有一种比较次要的社会评论作品，把骑士的理想标准与现实中骑士们的破坏性行为加以对照。）这类故事的基本情节在十六世纪流浪汉小说中重新出现。流浪汉小说描写男女流浪者们怎样拚命向上爬，怎样竭力模仿上等人，从而也使我们了解到文雅社会本身又是怎样空虚。然而，流浪汉文学中的流浪汉不再是中世纪企图摆脱比较确定的社会地位的农民或下级僧侣。更确切地说，他们的家庭从事城市中极不稳定的行业；他们的亲属大多是理发师，仆人，妓女，小偷，巫师，刽子手，江湖郎中，乐师，流浪艺人，等等。

最初写作流浪汉故事的意图，可能是想戏谑地模仿中世纪的圣徒行传。由于精神生活的楷模被颠倒过来，人们便看到放荡者和绝望者的内心世界。在中世纪普罗旺斯文学里也有写作诗体传记的传统，那些传记中往往充满了冒险故事。但是，到了十六世纪，意大利出现了另一种世俗的传记，如乔吉欧·瓦萨里^①所写的艺术家传记。这个时代毕竟是雇佣兵的时代，是自封的君主们

^① 乔吉欧·瓦萨里 (Giorgio Vasari, 1511—1574): 意大利画家、建筑家和传记作家。

的时代，是惊人地多才多艺的人们的时代；因此，也是个人习语具有重要意义的时代，个人习语乃是那些试图成为衡量一切事物的尺度的人、或至少具有充分“人性”的人的心声。在本维努托·彻利尼^①的作品中，我们听到了文艺复兴时期那种“第一人称”的响亮的号角。彻利尼在他的《自传》中，直接通过艺术家之口讲述他的一切经历，他的欢乐与痛苦，聪明与愚蠢，以及他的动荡不定的生活，仿佛他的传记是极其重要似的，但他叙述到1562年便戛然而止了。彻利尼在1571年去世。他溶化了银器和锡镞制品来铸造柏修斯^②雕像，试图奋力拯救他那个时代；这个插曲与他在无休无止的、往往是狂热的反对世间狡诈的斗争中的其他情节是密切相关的。彻利尼的斗争往往得不到愉快的结果——引用一段典型的话来说——“我发现我自己没有任何防御手段来对付人们的诡诈。”

虽然意大利艺术家彻利尼为自己构想出一个比较满意的家谱，使传记的开头符合正统的写

① 本维努托·彻利尼 (Benvenuto Cellinini, 1500—1571)：意大利雕刻家。

② 柏修斯：希腊神话中杀死蛇发女怪美杜莎的英雄。

法，但他的叙事方式却与描写流浪汉的手法出奇地相似，那些流浪汉的生涯都是以背离正道为特征的。他从摇篮里一下子就跳到广阔的世界上来，这似乎是在戏谑地模仿西班牙小说《托美思河的小拉撒路》（又名《小癞子》）中对流浪汉小癞子的描写手法。《托美思河的小拉撒路》这部西班牙小说是在1554年问世的，不久便被译成了许多语言。几世纪之后，若望·雅克·卢梭的《忏悔录》作为无意识地模仿流浪汉类型的作品，是更为彻底的；其中，颇为真实的人物即法国—瑞士的艺术冒险家——他有时相当卑劣——对感伤主义文学提出了一般性的设想，他断言自己的叙述完全是真实的，并自夸他那古怪的思想和无常的行为都证明他的作品的真实性。插入离题的叙述是卢梭自传的主要特色，也是他在十八世纪六十年代称之为忏悔小说类型的主要写作方法。卢梭在他自传的结尾处，模仿了十六世纪那些要求得到人们承认和社会尊重的西班牙流浪汉们的尖刻语调：

“就我来说，我公开地、毫不畏惧地宣称，无论是谁，即使没有读过我的作品，但只要他亲眼看到我的本性，我的人格，我的

道德，我的喜好，我的乐趣，以及我的习惯，而仍旧认为我是个不名誉的人，那他就该窒息而死。”

我们可以设想，在未署名的《托美思河的小拉撒路》中那个原型罪犯，可能会怀着惊愕、怀疑和羡慕等复杂而微妙的心情来看待卢梭这种为自己辩护的言论。小癞子是个无产者，他的童年是在贫困和悲惨之中度过的，他不得不在易受影响的年纪就开始自己谋生，侍候一个又一个主人，经常遭到打骂，越来越谨小慎微。他的生活经历分成许多阶段，包括许多插曲，这些插曲从他给一个刻薄的盲乞丐干活开始，一直描写到他把自己的妻子送给主教去当情妇。故事的叙述是在令人不安的气氛中突然停止的。小说的开头也有一种新的独特的语调，立即引起读者的注意。假想的作者小癞子在这部自传中突然出场，高声说话，不受高雅文学中那些陈规老套的束缚，一个赤裸裸的自我就是唯一的准则，它使作品获得了连续性。然而，我们实际上所阅读的，乃是一个早已形成的意识所重述的故事，而这种意识则隐含在叙述者的话音之中。事实上，小癞子这个人物凭着自己讲述故事的技巧，已经闯入艺术家

的行列。作者的进一步的讽刺意义是，由于一个无赖在小说中直接对读者讲话，社会的禁令被粉碎了，一切社会现象——如大多数僧侣的腐朽败坏和城市下层社会的悲惨状况——都被揭露无遗。

小癞子在开头几段里使用的某些暗语，以及对他的黑人继父的嘲笑，证明匿名的作者是西班牙受压制的新基督教徒。新基督教徒都有犹太人或摩尔人的背景，因而从未得到社会的承认，他们当中容易产生众多背教的作家。新基督教徒作家所写的一部早期的、或原型的流浪汉小说，是弗朗西斯科·德利卡多的《罗莎娜的忏悔》

(1528)。小说的背景是十六世纪教皇统治下活跃而又危险的罗马；实际上，作者也是在罗马写成这部作品的。小说具有惊人的泼辣风格，表达了逃亡到腐朽的圣城（亦即一个比较宽容的避难所）的伊比利亚新基督教徒的观点。那些逃亡者抱着敌视的、怀疑的态度看待西班牙，而且作者在他那悲观主义的、带有讽刺意味的叙述中，还描写了1527年查理五世的西班牙皇家军队野蛮掠夺罗马的情景。德利卡多歌颂这样一个世界中的自由、爱情、智慧和朝气，这个世界具有很高的

价值，但已被天主教当局所破坏。故事的中心人物是兰平和他的女友兼保护人罗莎娜（意思是“生气勃勃”）。罗莎娜的美貌、优雅、忠诚和慷慨赢得了罗马所有娼妓的钦慕；从天赋上说，她胜过了她的那个世界。德利卡多讲述了他短暂的欢乐时刻的故事，这些故事虽蒙上一层伊拉兹马斯式的朦胧色彩，但德利卡多对十六世纪现实的反应显然是世俗的。

毫无疑问，十六世纪末对流浪汉故事发生影响的一个重大发展，是整个欧洲文学中都渗透着把人生作为“剧场”的思想。虽然对于罪恶的下层社会的兴趣至少可以追溯到新基督教作家费尔南多·德·罗杰斯的杰作《瑟列斯丁娜》（1499），但巴洛克时期流浪汉小说比较充分发展或成熟的标志，是在幻想的事件中含有强烈的生活感。在马提欧·阿列曼的规模宏大、分为两部的小说《阿尔法拉契人的古斯曼》（1599—1604）中的主人公，首先以克制的态度承认他自己和他那个世界的堕落，随后又以受害者和害人者的身份对此进行了详细的分析。关于西班牙流浪汉小说的叙事观点中所反映的极其抽象的文化意义问题，西班牙文学研究者们正进行着激烈的论争。天主

教批评家亚历山大·帕克强调指出，古斯曼的双重思想与反宗教改革的作家们描写的那种意味深长的幻想破灭是一致的。但是，存在主义批评家如贝尼托·布兰卡福特等人都觉察到，在第一人称主人公的内心里同样存在着犯罪的人和说教的人两种形象，这方面也反映出一种绝望的心情。

十七世纪的西班牙无疑证明，人们深刻地感觉到一方面有必要提高道德标准，另一方面又受到文化空虚的威胁。这一点，在巴罗克“意念主义”作家弗朗西斯科·德·凯维多塑造的骗子帕勃罗斯所虚构的自传中可以看出。帕勃罗斯来自贫民窟，出身于一个道德败坏的家庭，这家人依靠罪恶的、卑鄙的职业生存了下来。在小说《大骗子堂·帕勃罗斯·布斯康的一生》（1626）中，帕勃罗斯公开夸耀他具有双重身份；也就是说，他在我们眼前既是世界舞台上的演员，又是带着奇怪的机智观看他自己的观众。他在心理上和道德上洞察了罪恶和犯罪的本质。到了1644年，未署名的《埃斯特巴尼洛·冈扎列斯的生活和行为》中的主人公，一心想胜过当时在文学中被奉为神圣的流浪汉们。流浪汉小说反映出人们灵魂深处那个充满欺骗和空虚的肮脏世界。埃斯特巴

尼洛一家人不惜一切地要僭取上等人的地位，而且对他们自己的艺术天赋尤其感到自豪。埃斯特巴尼洛通过巧妙的虚构，把向上爬的动力与艺术的职业明显地结合在一起。埃斯特巴尼洛不仅是手段高明的骗子，而且还成了低地国家王宫里的皇家弄臣，在可怕的三十年战争期间作为朝臣遍游欧洲，是一个玩世不恭的、吹捧权贵的作家。他在一次诗歌比赛中写了一首十四行诗，其词藻之华丽超过巴洛克诗歌“高雅派”首领冈哥拉的模仿者们所写的诗歌。埃斯特巴尼洛也许是西方文学中第一个卓越的艺术家—罪犯—弄臣。他的伪自传是以巴洛克社会里穷人和富人的可怕和愚蠢作为主题的。

我把欧洲文学中关于流浪女人这个引人注目的主题留下，另行阐述。我已经说过，这个主题是从文艺复兴时期情调忧郁的杰作《瑟列斯丁娜》开始的，后来经过部分地模仿《阿尔法拉契人的古斯曼》的《胡斯丁娜》（1605），延续到十七世纪为数惊人的西班牙小说。随后，我们的研讨将转到法国的《滑稽传奇》、德国的《江湖落魄女人和大女骗子勇敢妈妈》（伯特·布莱希特的《勇敢母亲》的素材）和英国的《莫尔·弗

兰德斯》等重要小说中的北欧女流浪者。我们接着还要研讨罪犯们的伤感情调，以及十八世纪女流浪者的三大社会类型，即（有时是“有道德的”）妓女、放荡的女人和操纵政治的女人，在某些情况下，这三大类型是相互重叠的。最后，我们还要研讨十九世纪浪漫主义和现实主义小说中流浪女人的变形。

我们今天不得不回避许多关于流浪汉小说的饶有趣味的问题，譬如，它的起源是否与伊比利亚新基督教徒内心敌视文化的情况有关。现在更为重要的是要探讨在流浪汉小说中离开本题的叙述和对主人公流浪故事的描写这两者之间出现平行发展的情况。流浪汉小说表明了一系列重要的关系，这些关系在中世纪和文艺复兴时期描写探求活动的传奇中是人们所熟悉的。我把这些关系简述如下：（1）逸出正轨的流浪汉以他罪恶的行为所造成的危险威胁着社会；（2）逸出正轨的艺术家以他错乱的和危险的想象威胁着社会；（3）人类自堕落以来在漫长的教育道路上走入歧途。我们可以把但丁的《神曲》看作是一部综合了前文艺复兴时期这一系列重大关系的作品，它乃是这些关系开始显现出来的起点。在

但丁的作品中，我们第一次看到了人类灵魂的旅行。这位西方诗人用第一人称叙述了他到罪恶深渊的游历，他在地球的中心遇见撒旦，随后迂回穿过炼狱飞升到上帝那里。探求的诗人循着以罪恶为中心的轨道，经过撒旦——亦即堕落的原型人物——的身旁，下落到地狱的中心，但其目的却是为了重新获得天堂。按照文艺复兴时期的科学、文化和宗教改革精神，巴洛克诗人约翰·弥尔顿在《失乐园》和《复乐园》中重新描述了这种模式，把它作为人类发展的“传记”。实质上，成熟的流浪汉小说把这种走入歧途和旅行的模式变成了可鄙者本人的故事。我们可以想象，这些可鄙的人物形象与文艺复兴时期以后那种一味追求个人光荣的人物形象必然是相互对立的。

时间不允许我们详论米盖尔·德·塞万提斯的反传奇小说《堂吉珂德》的想象力，但我们应当记住，就长篇小说的前途而言，塞万提斯的作品与流浪汉小说的关系并不在于情节发展上的表面相似，而在于用智力的愚钝代替描述犯罪的离题情节，以及把这种愚钝与奇特的想象联系起来。下一讲，我将对这一专题进行探讨。

四、塞万提斯的 书中论书

我在上一讲中谈到，就长篇小说的前途而言，塞万提斯的反传奇小说《堂吉河德》和流浪汉故事的有机联系并不在于情节发展上的表面相似，而是在于用智力的愚钝代替描述犯罪的离题情节，以及把这种愚钝与奇特的想象联系起来。塞万提斯在书中经常以著者身份故意离开本题，最为引人注目的是他在第一卷里对文学的本质和小说类型的特殊构成所作的离题评论。堂吉河德因遭受毒打，饱尝失望而被迫退却后，重又变得清醒起来。他的变化始终是围绕着他自己想象出来的骑士理想这个中心的，这就以一种崭新的重要的方式重新阐释了人类活动所遵循的那种椭圆形的模式，即人类以真理和现实为中心作环形运动，他们游离这个中心，环绕这个中心，最后又重新接近这个中心。塞万提斯对语言在人类事务中的重要作用很感兴趣，并从一开始就明确指出，吉河德的存在是建立在文学引语之上的，是实施虚幻模

式的一种尝试。他的这部小说用生活来检验吉河德的醒梦，认为虚构的事物是思想的具体表述，因而它最终遵循自身的逻辑发展，把第一卷的主题带入了第二卷。因此，作者的告别可被看作是艺术作品经过长时间的离题之后的“归来”，从我们有幸分享的奇怪的梦幻中“归来”。这部小说的结尾，用艺术术语来说，是一种余音，或是一种幻灭或调和，是在体验了复杂的内心世界后对人生法则的一种屈从，这一点很类似心地善良的乡绅阿龙索·吉桑诺^①的听天由命。然而，总的说来，《堂吉河德》这部小说挽救了、并重新肯定了人类的人文主义观点，尽管它也严峻地检验了人类的愚笨。

在长篇小说《约瑟夫·安德鲁斯》第三卷中题为《赞颂传记的前言》的首章里，菲尔丁认为自己继续了塞万提斯对那些传奇作家的激烈批评。他说，他们“丝毫不借助于自然或历史，只记述过去没有、将来也不会存在的人物，以及过去从未发生、而且也不可能发生的事情；他们的主人公是自己杜撰的，他们的全部素材都是从混乱的头脑里挑选出来的。”这是十八世纪时对不合时代潮流的游侠堂吉河德的行为所作的简明而理智

^① 堂·吉河德的原名。

的解释。当然，它未能触及吉诃德所遭受的危机的复杂性，而艾里克·奥尔巴赫^①则在他的《摹仿》一书里把这一点看作是文艺复兴后期睿智批评的主要例证。他对《堂吉诃德》第十章第二节里那段著名的情节作了分析。当时的情形是，桑丘唯恐受惩，比平时更乖觉，便声称骑在驴上的那个相貌丑陋的村妇实际上是贵妇杜尔西内娅被人用魔法变成的。于是，这个自封的骑士只好痛苦万分地承认他的绝妙无双的爱人确实变得卑贱了，吉诃德的榜样是虚构的高卢的阿马迪斯，高卢的阿马迪斯所代表的主要骑士道德之一便是对他的情妇的忠诚。吉诃德决定从思想上迎击这种可怕的挑战，对杜尔西内娅依然矢志不渝。而且，象桑丘所希望的那样，吉诃德推想自己确实是在经受着屈辱的考验，因为他无力消除那些狠毒的魔术师们的符咒的魔力，显然正是他们把杜尔西内娅变成了一个粗笨、卑俗的村妇。吉诃德荒唐可笑地执着于自己的信念。

对事实的肯定，这一点已是拉伯雷《巨人传》中的主题，并在该书的第三卷里占据着中心

^① 奥尔巴赫（Berthold Auerbach，1812—82）：德国小说家。

地位。经过和专家们多次毫无结果的商议后，聪颖的王子庞大固埃基于大量的先例，敦促巴汝奇去征求一个傻瓜的意见。庞大固埃也对年迈的、经验丰富的布利多耶（布利德尔古斯）律师极感兴趣。后者学会了用抓阄和掷骰子来定案，尽管——或者的确是因为——他首先不遗余力地搜集证据，听取原告和被告的陈诉，深入研究全部权威性的法律文件，反复思考案件的微妙和不明之处。布利德尔古斯对司法经济学的谈论，以及对律师如何挑起诉讼，并使其逐步升级、一拖多年直至诉讼双方被榨干榨净的谈论，确实是一篇绝妙的讽刺和社会批判文章。但它也使得人们对人类判断的复杂性有了认真、冷静的理解。庞大固埃用伊拉兹马斯式的口吻赞同布利德尔古斯那种表面上看来是占卜式的解决办法，因为后者的好运的确源自一个腐败制度里的精神上的协调。根据庞大固埃的分析，“布利德尔古斯是友善真诚的；他不相信自己的知识和能力；他熟谙法律、法规、条令和条例之间的各种矛盾和牴牾。他也知晓恶魔般的诽谤者如何玩弄阴谋诡计，通过自己的奴才，如虚伪的律师、代理人和顾问以及其他的相似工具把自己变成一个光明的天使。”（第三卷

第四十四章) 在世袭制度的重压下，在现实生活的复杂性面前，布利德尔古斯没有显得软弱无力，而是保持着敢于作出决断的勇气。掷骰子象征着存在的义务和可能的道德改善。

不过，拉伯雷也承认，人类为“反自然”所欺骗，培育了可怕的怪物，比如中世纪古怪的经院哲学的冗词赘语。我们看到，巴洛克艺术对想象的怀疑很接近迈克尔·德·蒙田的《随笔集》——亦即他于1580年后所写的关于冒险、企图和考验的散文——里的观点。蒙田消极地认为，想象滋生“非真实的”魔鬼，并受到不可靠的文化模式和幻梦的影响；胸无点墨的人容易相信首次接触到的论点、迷信和一般的蠢话，而博学之士的高傲则又经常妨碍他进一步深刻地理解事物。对于人类不一致性的认识，——这种认识，我们是通过研究比较不同国度和时代的习俗、观察我们自己的“自我本质”的变化、以及发现我们的理智和感情的局限性与摇摆不定来获得的——一般说来，经常延宕我们的判断。然而，由于对“自然之书”的教条式的解释而造成的判断上的困难，以及我们无力达到必然这一状况，并未毁灭自然的长期存在的一致性。我们根据经验可以知

道这一点。尽管蒙田持怀疑观点，但他仍执着于文艺复兴时期的“真挚”和“诚实”的主题，并努力发现在一个充满各种不断变化的世界里个人存在的价值。

和蒙田的“消极的”经验主义相近的是塞万提斯的同代人弗朗西斯·培根所采取的“积极的”现实的方法。他在《伟大的复兴和新工具》（1620）一书里，用这种方法解释人类思想，把对知识的“培育”和对知识的“虚构”区别开来。即使在对积累的材料进行了彻底的分类，揭露了不管是多么受人尊崇的错误概念，以及在把可证事实领域和纯粹观念领域区分开来之后，具有思维能力的人类也不能满足于以往的成就，而应时刻提防头脑里的积习和成见，想办法防止进一步犯错误，并着手去发现严峻的现实。培根尤其对语言表示怀疑，认为它是由顽固的曲解和想象支配的进程组成的大杂烩。他坚持对思想产物进行衡量和检查的必要性，概述了从拉伯雷到塞万提斯的发展，目的是要把思想从其梦幻状态中解放出来。文艺复兴时期把全部时代和传统作为思想方式（亦即“虚构”）来进行比较和对照，对此，现在又加上了巴洛克时代对思想进程的检验

和对思想的典型产物的揭示。

《堂吉诃德》中的契机也是《哈姆雷特》中的契机。我们所理解的塞万提斯的那种小说当中套小说的复杂，作为一种分析角色选择和自我本质的手段，相当于莎士比亚、罗普^①、罗特胡和卡尔德隆^②作品中迷人的巴洛克式的戏中戏的复杂。塞万提斯公开地邀我们把其小说的假想读者和作者的思想看作是对理解他的意图起重大作用的范畴，正如上述那些剧作家把演员和观众的作用当作剧中的指导思想一样。塞万提斯运用了伊拉兹马斯和莫尔的滑稽幽默，把那些据说是由诸如巨人厄干大^③、高卢的阿马迪斯和疯狂的奥尔兰多之类的虚构人物所写的奉献诗以及拉比卡（传说中熙德^④的有名的骏马）和罗西南特（吉诃德的衰老的马）之间的十四行诗式的对话当作其小说主体（后来成了第一卷）的引言。在第七章里，自称是故事的第二位作者的叙述者在讲到吉诃德举手要打一个对手时突然停住不讲了，他

① 费力克斯·罗普·德·维迦—卡尔皮奥（Felix Lope de Vega-Carpio, 1562—1635）：西班牙戏剧家。

② 彼德罗·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡（Pedro Calderon dela Barca, 1600—1681）：西班牙剧作家。

③ 厄干大：《高卢的阿马迪斯》中的女妖。

④ 抵抗摩尔人战争中的西班牙英雄。

解释说,他的历史材料到此为止。失望的读者——那位假想的作者就是这样称呼他的——被迫暗自承认,他的好奇心被激发起来了,那个古怪的乡绅的滑稽举止确实引起他的兴趣,而且,他被怪人吉河德所要经历的冒险活动的陈腐情节所欺骗,尽管这类荒唐事迹完全不合时代潮流。作者的伪装又进了一层。叙述者深信这类不寻常的故事一定要向前发展,于是便着手寻找失去的材料。第八章叙述他如何在寻找过程中发现了阿拉伯历史学家熙德·赫莫特·本内格利用原文写的《堂吉河德·德·拉·曼却》一书,以及他如何让一个摩尔人把它译成卡尔第斯语的经过。由于逐渐变成一位编辑角色,叙述者开始怀疑这位阿拉伯作者是否真实可靠,尽管书的主题明显具有内在的宏伟特征。塞万提斯在戏弄、挑逗读者时所运用的最后讽刺笔触是,在故事重新开始后,吉河德把他的对手打下马来(尽管这是完全不可能的)。这种成功极大地助长了吉河德的傲慢和威风,这本来不是读者所期望的事情,但现在反倒成了读者所乐意看到的事情了,因为这种骑士式的胜利使得吉河德能够继续固执地追求他那荒谬的抱负。这里出现的必然矛盾是,休止,亦即和虚构

永远决裂，就等于重新回到笔直的道路，回到对现实的清醒追求。对继续开展的故事各个方面的叙述，如对那个可能是说谎的“阿拉伯”作者的故事的挽救，对吉河德不合时代潮流的游侠作风的侥幸肯定，以及读者在阅读其冒险经历时重新感到的快乐，都等于是偏离正道。一个强大的幻景在发生着影响。即使我们不时地想到语言在施展有效的魔法，我们仍然在某种程度上不由自主地予以赞同。

《堂吉河德》第一卷发表于1605年，第二卷则于1615年问世。1614年，费尔南德斯·阿维利亚纳达发表了《堂吉河德》第二卷的伪作，这无疑是使塞万提斯重新提笔的缘由。这个特殊的刺激，以及自他第一卷幽默小说问世后的十年间隔，都进一步加深了他对小说力量的认识。塞万提斯的《堂吉河德》第二卷前半部有一组令人眼花缭乱的章节。在这些章节里，我们看到自命为游侠的吉河德由于一个名叫本内格利的聪颖的阿拉伯历史学家一直把他作为笔下的主人公而深受感动，因为这似乎是在证实他的使命的合法性。但吉河德却因其侍从桑丘在第一卷里未被给予相应的注意而感到不悦，并显然对继续不正确地讲

述他的经历感到愤怒，于是，他决定和阿维利亚纳达在伪作中的叙述背道而驰，继续描写他自己的探求活动，以惩罚这个骤贵的文学海盗。

作者的讽刺渐渐达到新的高度。在第五章里，塞万提斯假托编者之口，特别点明“那位译者希冀表明，他认为那本书是伪书，因为在书中桑丘·潘沙讲话的方式看来和他的有限智力不相吻合，而且还讲得那样惟妙惟肖，因此完全不能设想桑丘的嘴里会讲出那些话来”。然而，幸运的是，那位译者并未抹去这段阿拉伯原文，因此，我们得以看到一个滔滔不绝的桑丘在家中颐指气使，用自己的话语来表现他的主人的夸张言辞。这种更为明显地把桑丘吉河德化的作法（这在第一卷末尾即已出现）导致了第二卷第十章中桑丘玩弄的那个著名的骗局，即谎称魔术师把杜尔西内娅变成村妇，这一点我在前面已经提及。紧接着，在第十一章里，被魔术家的狠毒用心搞得“神情沮丧”的吉河德遇到了一群身着世俗剧院服装的流动剧团的演员。这些正在旅途中的“千差万别、神秘怪诞的各色人物”要去演出戏剧《死亡的议会》。这出剧乃是杜尔西内娅变为村妇而造成的心灵上严重创伤的一个标志，因此，

吉河德才能理解剧团团长对他们剧团的真正性质和任务所作的解释。吉河德回想起他年轻时演出假面剧的欢乐。即使当剧团的丑角粗暴无礼地作弄他、吉河德感到应该教训他们一顿时，他也理智地认识到，自己不能偏离要把杜尔西内娅从魔法下解救出来的更为崇高的使命，因此便把这种普通的交手的荣誉让给他的侍从桑丘。在这幕古怪的场景里，人生如梦的演员幽灵以疑惑的目光瞪视着几乎重新变得清醒的吉河德幽灵。

后面的几章表现了局面的双重转变，因为吉河德打败了法学士参孙·加尔拉斯果。参孙和吉河德同村，是个盛气凌人的大学毕业生，一心一意想打败吉河德，迫使他回乡。他假扮成明镜骑士，渴望把他的对手打下马来，以使他接受骑士的承诺，永不再摸武器。然而，参孙的令人反感的干涉却适得其反。吉河德感到进行决斗是正当的，并认为是那些邪恶的魔术师们出于轻蔑才把他的对手变成了参孙·加尔拉斯果。由于吉河德的疯狂症的传染，和他交往的人们也受到某种影响。老于世故的人企图窜改、封锁他的准则，并用他的准则来反对他；无论他在哪里露面，也不管他们是在行善还是作恶，总归要发生一些事

情……

到一定的时候，我们就会变得有点儿象堂璜和堂杰罗尼莫，即四十九章里描述的那两位在小酒店里的绅士了。吉河德看到他们在读阿维利亚纳达发表的《堂吉河德》第二卷伪作，便上前把自己和桑丘介绍给他们，并仪态优雅地批驳那部伪造的故事。那两位文人学士满心高兴，对他的真实身份确信无疑。塞万提斯改变了“伪造的”（和“证实的”相对）作品的主题，这样，我们便暂时越过微妙的界线，到达了疯狂和幻想的一边，在这里，我们就会认为或强烈感到应当相信这部小说。吉河德的理想主义的神秘感支配了我们，尽管故事的叙述具有自我批判的姿态，并经常促使读者进行自我批判。

在第一卷结尾处那个广泛的离题讨论一节里，我们看到一大帮老于世故的西班牙人和村中的显赫人物把被关入笼中的游侠抬回家里，借口是他着了魔力，无法再厮打下去了。桑丘执拗地把那些头目的动机和行为误认为是卑鄙的欺骗和设置障碍，他们煞费苦心搞了一次化妆舞会，这不仅使吉河德过了一种幻想中的生活，而且也解释了那些受到吉河德的探求活动影响的各色人

等到场的原因。第一卷里穿插了一些故事和情节。由于在第一卷中他们自己出场讲述故事或扮演了某种角色，这群人中的许多人便都与一定的文学类型相联系，而这些文学类型又都从属于这部小说的更为宏大的结构。从第四十七章起，他们开始有了一致的美学见解。新古典主义的和谐、秩序和逼真地摹仿自然的原则得到了有力的阐述，这些原则和变态畸形、首尾不一、缺乏真实和不匀称、不道德的事物等等形成对照。第一卷结尾处所描写的广泛的讨论对1600年左右文学上的主要分支和倾向作了卓越的概述。

作为文艺复兴时期新古典主义倾向的代表者，塞万提斯曾企望成为西班牙剧作界的主将，但他的剧作却使人大失所望。而代表着巴洛克倾向的戏剧天才罗普·德·维迦的大量剧作则引起西班牙人民的注目。在第一卷的对话里，新古典主义重视逼真描述的论点得到了详细的表达，塞万提斯还着重评价了文艺复兴时期虽不符合严格的史诗标准、但却具有自己价值的各类作品（第九十八章）。然而，当吉河德的想象力为辩论所激起的时候，当他强调传奇的优秀品质和内容、强调阅读给人以愉快和惊奇的时候，他精心阐述

的反对传奇的论点便显得苍白无力了，无关紧要了。再者，他还列举了传奇给予人以思想和感情的品质：“就我自己而言，我可以讲，自从成为游侠之后，我变得勇敢无畏，举止有礼，心胸开阔，慷慨大方，待人谦恭，温文尔雅，很有耐心，而且还能长期忍受艰难困苦、笼中的折磨和魔法的蛊惑。尽管刚才我还被当作疯子关在笼子里，但我仍然希望凭借自己的膂力和天佑命助，在几天之内成为某国之王，这样，我就能在我的治区表示我的衷心谢意和宽宏大度”。（第一百章）桑丘的内心充满了他的精明而疯狂的主人所唤起的希望，因此，他一旦机会在握，便维护他自己的“统治”能力。

我们暂且先把吉河德留在他的那个社会感到不得不把他置诸其中的笼子里罢。奇怪的是，从思想上我们很能理解第一卷末尾处吉河德幡然悔悟的举动是必要的，因为他对幻想生活的摒弃标志着赎罪。然而，从感情上我们却领受到那种已被写入剧本《死亡的议会》中的结局的双重耻辱，我们不愿让他在那种虔诚的清醒状态中死去。阿瑟·爱芙伦在他的《堂吉河德和杜尔西内娅化的世界》一文中争辩道，塞万提斯在小说中

明显地表达了他对西班牙文化准则的批判和敌视，而且，浪漫派理想主义的见解和审慎的宗教的解释都对这位骑士无力过真实生活所揭示的痛苦教训避而不谈。依据爱芙伦的观点，平衡了书中矛盾的透视式的解释，削弱了塞万提斯对社会整体形态的批判。在爱芙伦看来，桑丘是个自发的、物质的自然人，他不断地破坏他那个世界里的毫无价值的东西，然而，这个聪明的傻瓜和不事批判的灵魂却由于要重新肯定一种纯然是一座智力建筑、并与有机生存相分离的标准而逐渐地（尽管不是完全地）筋疲力竭了。爱芙伦认为，正是我们对文化系统的墨守以及我们本身的杜尔西内娅化才解释了为什么大批作家迄今仍然师承塞万提斯；因为他认为，他们的师承出于对《堂吉珂德》一书的错误的、理想主义的理解。

这种也许是可怕的揭示听起来甚至比下述的判断还要糟糕：塞万提斯可能是在肯定一种反对基督教改革时期的现实主义。然而，我们必须问一问，书中出现的大量诽谤是否确实发生在从权威性上要比那位企望成为游侠的古怪绅士的多重形象更高一些的框架之中。《堂吉珂德》一书的复杂难解是一种新型结构的复杂难解，这种结构

促使我们以批判的态度来阅读本文和思考复杂的事物，而且，它还直接源于伊拉兹马斯的人文主义巧智。塞万提斯可能把拉伯雷的喜剧原则推向了悲剧的方向，虽然并没有象莫里哀在其《恨世者》里走得那么远。未来的几代人，如天主教徒、新教徒、启蒙时期的理性主义者和浪漫派，不可能错误地把塞万提斯本人在小说中表达的对他的文明——即欺骗的圈套——的敌视变为现代幽默传统的里程碑。无论如何，这种方法并未因内容的倾向性而见弃。

除了加强批判的幽默传统外，激进的巴罗克戏剧观也采取了多种对现代小说至关重要的简化形式。我想在今天这一讲的最后部分举一个例子，即玛德莱纳·德·拉法耶特的心理小说《克莱芙王妃》。在这部作品里，再也没有任何社会的或乌托邦式的目标，只有不可避免的自我欺骗和自我发现的悲剧。作者的简练和概括能力直接表现在奇妙的首章里。这一章概述了亨利二世统治时期最后几年的豪华排场，是一幕王室、贵族的头面人物在中心舞台上的华丽演出，同时也伴随着在最大、最后的赌博里下大赌注的危险。整个人生世相的戏剧性集中表现在列出这些豪华赌

徒的名字上，其中有赢者，有输者，有些最后还被迫拍卖家产。在这种背景里，内穆尔公爵成了“人类之华”。他的同代人都认为他有资格和英国的伊丽莎白一世结婚，而后者则是一个彼特拉克所崇拜的那类崇高的偶像，堪称为十六世纪欧洲最伟大的女政治家。

这时，美丽、贞洁的女继承人玛德穆瓦塞拉·德·沙赫特突然出现在法国宫廷。克莱芙亲王惊讶地、目不转睛地紧盯着她那娇艳的面庞，不久就向她求婚，并获得成功。他们首次在珠宝店相遇并不是偶然的，因为作者德·拉法耶特设想，读者会在这段时间里使自己接受彼特拉克传统的训练。我们很快看到，宫廷外部的夺目光彩掩盖着内部的混乱。以崇高的公开场合出现的形象来履行个人的职责和发挥自己的作用可能会遭人暗中诋毁，因为自然法则规定的卑劣的性格和情欲的力量会公开暴露出来。这些力量反对那种被抽象理解的社会事业的成功。然而，实际上到处都有危险的阴谋，同时也存在着对其进行破坏性揭露的威胁。

在这个世界里，自我解释和自我决断会发生激烈的冲突。在许多情况下，上层人物必须施展

复杂的计谋来保护个人的名节，以便不受腐败和欺诈的社会迫使他去蒙受的那种损害。克莱芙王妃所面临的最为严重的危机是，她必须面对自己爱恋着内穆尔公爵这一事实，因为崇高的“真挚”准则和她自认为的诚实和正直驱使她去这样做。正如阿诺尔德·魏恩斯坦在其《关于自我的小说：1550—1800》一书中所指出的，在这个预先假定的人生舞台上，那封既没有收信人姓名又没有寄信人签字的“信”可以当作情书的中心模式。这位王妃必须伪造一封相宜的情书，以解救她的那个和王后关系暧昧的叔父维达姆·德·沙赫特。内穆尔公爵竭力帮助克莱芙夫人对宫廷的欺诈做出貌似慷慨的让步。然而，正是他们本人的欺骗（出于他们呆在一起和彼此通信的需要）才使他们写了那封“匿名”信，而对于必须使用它的第三方来说，这封信既很危险又不适用。我们可以把这封信解释为法国十七世纪整个创作领域的典型结晶，也就是说，情爱小说以因袭时尚的形式首次出现。这里，德·拉法耶特把一种明显的巴洛克类型，即“英雄书信体”，具体地体现在她的小说里。英雄体书信被认为是真实的或虚构的古今显赫人物之间的来往信件，他们的内

在性格是通过披露其私人的亲昵信件来揭示的。德·拉法耶特归于附属类型的那些结构形式，为信件、日记和私人谈话等，自然成为十八世纪情感分析者所喜爱的那种小说的核心和基础。

他们的社会（即读者）因涉猎这些亲昵信件而感到的快乐是与王妃和公爵彼此偷看对方隐私时所表现出的快乐相一致的，因为他们在共同炮制的假信里表达了他们自己的情欲。此外，那令人销魂的形象，还有那心灵为对方所俘的形象都通过生动具体的艺术描绘充分地表现了出来。内穆尔一时冲动，从克莱芙家里偷走了王妃的画像。王妃虽然知道此事，但却无法制止他。王妃在其丈夫因她钟情于内穆尔而伤心致死后，终于满怀哀伤和愧疚的心情退隐修道院。在这期间，内穆尔一直徘徊在她的左右，暗中注视着她。书中有一段情节描述了内穆尔看到穿戴不整的王妃凝视他的画像，并把他的手杖当作被禁情欲的遗物，这里表现的性爱色彩是明确的。王妃在克莱芙亲王死后，没有按照人们认可的风俗习惯和内穆尔结为伴侣，而是把他们之间的关系内在化了。这对情人托庇于那种经常受到外部世界破坏的感情和想象的领域。《克莱芙王妃》这部悲剧

小说是以格雷申所主张的原则为根据的：人类是一个被迫塑造自己的角色和自己的假象的演员。德·拉法耶特集中阐述了这些美好人物的个人生活冲突的美学意义，他们过于美好（抑或是过于自私高傲和过多地具有人类的缺陷？），因而不会去愚蠢地获得幸福，更谈不上去卑劣地维护自然了。

在塞万提斯的小说《堂吉珂德》里，讽刺性的结构不断迫使我们和一个“疯狂”的头脑中所产生的神秘景象重新保持距离。这种幻景是人文主义的幻景，是幽默的幻景，也是残酷的人类学上的幻景。在德·拉法耶特的小说里，我们可以从两个层次上来理解人物的情感。我们通过传统的象征性的推理来默默地感受它们，否则，它们就会被基于社会舆论或权威见解的那些因袭时尚的解释所掩盖。十八世纪感伤主义的“个人的”声音在这部书里成为第三人称作品的一个要素——对话，而它将变得愈益响亮，以至几乎充满丹尼尔·笛福的《鲁滨孙漂流记》的全部篇幅。这一点，我们将在适当的时候加以阐述。在下一讲，我们将讨论作为文艺复兴时期文学体裁顶峰的巴洛克小说的一部代表作——格里美尔斯豪生

的《痴儿西木传》。我将阐明，《痴儿西木传》综合了幽默传统的广博和复杂、塞万提斯的幻灭感、以及作为作者思想表达手段的“假忏悔式的”流浪汉小说的第一人称叙述法。从某种意义上说，格里美尔斯豪生的这部小说在散文领域里创立了多重关联法，而这种多重关联正是邓约翰时代“玄学”诗歌的一个重大特点。

五、文艺复兴时期的文学体裁的巴罗克顶峰

塞万提斯在他的“反传奇”小说《堂吉珂德》里，把小说的多重复杂性当作小说的一个主题；对他这一独创成就的重要性，我已做了强调。象他的同代人一样，我们至今仍然思考着我们和他那古怪的主人公之间在情感上的联系。吉珂德这一人物形象首先是对一部意大利文艺作品中的古怪主人公奥尔兰多的一种摹仿，而我们知道，这部作品是一首温文尔雅的谐模诗作，它与文艺复兴时期的精致复杂和弄错时代的中世纪主题形成对照。书本文化——亦即经历了主要是人文主义、宗教改革运动和反宗教改革运动之后的西方文明——的时代所暴露出的自身问题，清楚地表现在塞万提斯的那个反对盲目崇拜业已令人生畏、并一直得到发展的书本世界，那里到处都是令人难解的人类思想产品的流通和外在化。书籍，作为文艺复兴时期的一种主要工具、尺度甚至偶

像，实际上本身已经提供了一种表现思想和文化体系的足够手段。

塞万提斯的《堂吉诃德》很早就誉满欧洲。这部小说后来对十七世纪的法国小说，尤其是对十八世纪的英国小说产生了影响。十八世纪六十年代，劳伦斯·斯泰恩在其第一人称小说《绅士特利斯特拉姆·商弟的生平和见解》（这个标题滑稽地摹仿了流浪汉小说和《堂吉诃德》的标题）里，宣称他师承拉伯雷和塞万提斯。在1800年，德国批评家弗里德里奇·施莱格尔在《谈长篇小说的一封信》里，把伟大的吉诃德奉为浪漫派的暗嘲和现代长篇小说的保护神。

格里美尔斯豪生的《痴儿西木传》一直到二十世纪才重新引起批评界的重视。现在，这部典型的巴洛克小说被认为是拉辛和魏兰德之前德国文学中最有名的作品。今天的漫不经心的读者很可能会猜测它受到了塞万提斯的某些影响，因为格里美尔斯豪生在1668年写成的原来的五卷小说里加进了戏弄读者的有关其身份的线索，并且把这些和他在1669年匆忙写就的第六卷（或“续篇”）分别用编者和著者的假面掩盖起来。实际上，直至今今天我们仍然缺乏足够的证据表明格里

美尔斯豪生曾直接借鉴过《堂吉诃德》一书，因为该书当时还未全部译成德语，大多数德国人只能阅读法语译本或西班牙原文。不管怎么说，古代西班牙的许多流浪汉小说，如《小癞子》、《流浪女胡斯丁那》和《阿尔法拉契人的古斯曼》，都有德文译本流传。戈特弗里德·威廉·冯·莱布尼茨^①是个公认的小说迷，他既是博学多才之士，又是很有眼光的读者。他曾向他的那些女才子朋友们指出，当时匿名的格里美尔斯豪生很象当时也匿名的法国作家查理·索莱尔。一旦我们认识到十七世纪初期法国讽刺和喜剧作品曾大量受益于西班牙流浪汉小说之后，我们就会相信莱布尼茨的话是有道理的。

翻译西班牙流浪汉小说在当时很受欢迎，以致年轻的彼埃尔·高乃依那部视人生为舞台的巴罗克喜剧《滑稽的幻想》（上演于1635年）中的魔术师把引人入胜的艺术家骗子克兰多尔的各种变形比做是小癞子、古斯曼和帕勃罗斯的变形。索莱尔于1623年至1633年间发表的《法朗西翁的

① 戈特弗里德·威廉·冯·莱布尼茨（Gottfried Wilhelm Von Leibnitz, 1646—1716）：德国数学家和哲学家。

趣史》，标志着法国小说吸收流浪汉传统的新方向。索莱尔受到塞万提斯（他仰慕塞万提斯并翻译过他的作品）和拉伯雷的影响，用他那个时代中经常是龌龊、严峻的现实来对抗荒诞无稽的传奇。不过，法朗西翁生来就具有高尚的思想，任何关于成为游侠的流行骗局都未能使他与正常的法国社会断绝联系。他出身寒微，但却极力要在社会上出人头地，谋取幸福。然而，正是在这一点上，我们看到了一个腐朽世界里的恶毒和虚伪。在这个世界里，金钱的力量显然是一种躲在幕后的新的、邪恶的、不稳定的力量。使现代读者仍感兴趣的是，索莱尔发现都市和宫廷充满了大量犹豫逡巡、不顾一切的伪装者，这些人往往是和野心勃勃的法朗西翁过从甚密的古怪的知识分子。与此同时，索莱尔还把先前的主人公身上某种传奇式的气味移植到恶棍的身上，从而满足了那些希冀向上爬的资产阶级读者喜读平步青云的故事的欲望。

这样，格里美尔斯豪生发现，在他那个时代的小说里，讽刺和揭露的技巧不仅早已成形，而且还成为多愁善感的反英雄根据自身经验用来连接社会生活各个方面和保存某种内在优秀品质这

两者之间的有用的粘合线。当格里美尔斯豪生决定对《痴儿西木传》的原来五卷进行组织，以便使我们了解痴儿的高贵出身，从而强调主人公逐渐远离、随后又回复到更高的天性时，他也可能是受到《阿尔法拉契人的古斯曼》一书基本模式的影响。

此外，对巴洛克读者说来，他们在倾听痴儿的第一人称叙述时也许会受到某种制约，这种制约是由于他们对可能是格里美尔斯豪生亲自设计的卷首图案感到迷惑不解。这个图案具有标准的三重结构，这种结构是为那些把世界看作一本书或一座剧场的十七世纪的骚人墨客所极力称颂的。题词部分重述了我们即将研读的这部书的古怪题目。“adventurous”这个德语词已经有了现代英语中“空幻的”、“奇异的”和“奇妙的”等次要含意，而主人公的名字则饱含讥讽，意为“纯朴无知”。那幅图画幽默而难解，因为它画的是一个集各种形象于一身的魔鬼，它脚踩布满脸戴面具的演员的人生舞台（它本身就是一个“象征性剧场”），并以一种隐晦的姿势奇怪地指着手中寓意画册里血红色的寓意画。当我们细看他手中拿着的寓意画，细看这个手挥骑士之

剑、扮着小丑鬼脸的野兽身上引人联想的各个部位时，我们就难免要思考一下该书的题词。它是一首寓意诗，隐晦地读及人们在这个世界上风风雨雨里的漂泊、流浪，但他们又会象凤凰一样复活，并最终获得心灵的宁静、安谧。现代法国批评家们会说这是“mise en abyme”^①，即一件艺术品整体结构上的令人头晕目眩的、无穷无尽的自我反射。当然，这类经验古已有之，至少在十六世纪初，巴米基阿诺^②就曾自画肖像，吉乌里欧·罗马诺^③也曾为一幅表现以往建筑空间幻象的图画绘制了一副充满建筑幻象的画框。格里美尔斯豪生的小说卷首的象形文字是对象征艺术的一种象征，带有令人发噤的虚饰和选作的复杂含意。因此，如果我们依据启蒙主义或浪漫派关于个性的有机观点来寻求有教育意义的主人公某种性格的整体性，我们就会不得要领。痴儿在旅途中所目睹的无常变化和有时是自发表现出来的巴罗克

① 故弄玄虚。

② 巴米基阿诺 (Il Parmigiano, 1504—1540)：意大利画家。

③ 吉乌里欧·罗马诺 (Giulio Romano, 1492-1546)：意大利画家和建筑师。

时代的杂乱无章，为他的沉思默想和道德分析提供了素材。格里美尔斯豪生剥去了服饰、假面和伪装，泰然自若地与战乱频仍后的欧洲的罪恶和反复无常达成妥协。

在我们读了该书描写痴儿的农民出身和他受到的相应的乡村教育等开头几行后，我们的预期观点就得到了证实。这个成熟的西班牙人物类型表现出来的双重意识，亦即复杂的透视法，乃是诙谐的第一人称所固有的。从本质上讲，这种人称在“现代的”（即十七世纪的）欧洲，重开了流浪冒险的不良风气。它规避自己参与恶行的内容，并重新确定了淳朴天真的田园牧歌情调，直到它被残酷的三十年战争破坏殆尽。开头的几段以直接的传记形式把痴儿这个演员形象栩栩如生地呈现在我们眼前。他将在人生舞台上犯罪，但他的声音却已和一个变成现世的观察者和解释者的日益增长的智慧发生共鸣。根据和早期的卑微环境形成鲜明对照的严密的古典式推理来判断，这位叙述者具有极为渊博的知识。因此，第一段中列举的各种下等人的生活——直接从小癩子和帕勃罗斯所熟知的那些城市的贫困开始——有效地为后来描述军营和城市里的大量暴发户以及各

种遭际埋下了伏笔。

格里美尔斯豪生对当时较为直接可辨的文学传统的继承，首先表现在他的小说是以傻瓜探求者的主题开始的。自从沃尔弗勒姆的《珀西法尔》（1477）、风靡欧洲的布朗特的《愚人船》（1494）、伊拉兹马斯的《愚蠢颂》（1505）以及其他大量书籍问世以来，这种主题仍然十分流行。当痴儿从不稳定的、象征性的乡村生活的天堂被逐出，置身于情感毁灭、争斗不息的欧洲的动乱之中后，他对自己找到的第一个庇护所是既爱又恨的。他逃离了那个人工培育的花园，躲进荒凉的森林——即但丁发现自己所处的人生经历中的黑暗地方和流亡者必须在其中寻觅道路的迷宫。在林中的那个迷人时刻，痴儿被狼的嗥叫吓得要死（对此，他先前已被告知），但他却象征性地被一位隐士念诵的虔诚的赞美诗救了性命。到了第五卷故事结束时，我们看到那个来自中世纪传奇的隐士原来是痴儿的父亲。由于孩子没有姓名，这位长者便为他取名痴儿，因为对世界来说，他仍然是纯洁无瑕的，是真正的淳朴之子。他给痴儿讲授基本的教义，并教给他用来阅读和写作的神秘的字母符号。在《圣经》和在自然

里，痴儿找到了经典之书。隐士的林中教育讲述了基本的精神真理，而且后来一直成为痴儿的可靠指南。那些最早被告知的精神活动、艺术作品、赞美歌和一句含意深远的话语也都成了他后来行动的指导，而这些（我们今天会说是“无意识地”）都被预先表现在痴儿作为放牧羊群的牧羊童或基督的化身而吹奏风笛的细节里。

约翰·罗德尼曾经指出，在《痴儿西木传》里，格里美尔斯豪生用未被破坏的自然代表人类的原始天真，并把因人类社会同化而产生的远离自然与腐败联系起来。与此形成鲜明对照的是，阿列曼在其《阿尔法拉契人的古斯曼》里，则缺乏这种前卢梭时代的倾向性，怀疑自然敌视人类意图，是我们非理性的热情的源泉以及其表象带有固有的欺骗性。一方面，阿列曼看来更为接近巴尔塔撒·格雷申在其《论批评》（1619）中阐述的人类在世俗生活中的自我解释的原则。格雷申认为，艺术的固有使命是和自然竞争并压倒自然；他维护文明的伟大成就，坚持认为城市优于纯粹的自然。而另一方面，阿列曼的小说又反映了主要是自然主义的、当然也是讽刺的、清醒的现实主义。这和格里美尔斯豪生大胆使用的象征

的、幻想的和寓言式的构造形成鲜明的对照。这位德国作家似乎在创造一种在精神上更接近巴罗克的独创性原则的技巧，亦即特梭罗和格雷申所称道的那种富有创造性的巧智。如果仔细审视，我们就会看到，格里美尔斯豪生书中的严峻现实的或历史的要素实际上是些千变万化的种种疑难画面，这些画面从属于奇特的比喻，即奇思妙喻，而后者又在似乎是无法比较的现象之间建立了一种相似的联系。

这种组织原则也在更大的结构上发生着作用。《痴儿西木传》原来的五卷在其表面上的插曲性质和有节奏的一般变化的外表后面，表现出了格里美尔斯豪生所坚持的那种卓越的对称和环形性。虽然在第一卷至第三卷里有多种小规模升降浮沉，但其情节的主线则描述了痴儿通过犯罪和玩弄阴谋诡计而由卑微的、默默无闻的社会地位上升到声名显赫的地位。下降情节发生在第四卷的开始，即描写痴儿在现代复杂文明的中心——巴黎那一段里，并很快地把痴儿带回到社会的底层。他精神绝望，面临抉择，最后皈依宗教。第五卷里痴儿的朝圣和对自己真实出身、职业的发现与第一卷里他的离家出走

相对应。

除了卷首插图外，还可举出许多特点来证实下述的观点：格里美尔斯豪生力图使他那结构宏大的小说相似于一出巴罗克式的五幕剧，其中，精神的绝望和现世的荣华巧合为戏剧的高潮第一、三、五卷在形式上的联系表现为每一卷都包含一个主要的描写幻想的段落。在第一卷里，依然天真无邪的痴儿梦见了那棵与生命和拯救之树相对立的战争之树。按照后来的欧洲成长小说（Bildungsroman）的观点来看，社会的和想象力的复杂性在这里是和主人公的发展完全脱节的。然而，在巴罗克艺术中，这种令人恐惧的幻景既表明我们所具有的精神上的洞察力，又表明邪恶所具有的诱惑力，亦即权力和暴力对于进行劫掠的士兵们所具有的那种诱惑力。在第三卷里，痴儿这个白手起家的勇猛骑士这时已暗中具有两重身份：既是一位有著作问世的小说家，又是一个叫做绿衣猎人的蒙面大盗。他将要见到那个自认为是朱庇特的和平幽灵。有些批评家猜测说，这个自封为救星的、为人类的愚蠢大伤脑筋的可爱形象可能是受到塞万提斯独创的绅士吉珂德的影响。然而，他更有可能是《法朗西翁的趣史》第

四卷中所描写的“学究剧院”里智力崩溃的化身。而这里的智力危机则是索莱尔这部小说的核心。不管怎么说，朱庇特关于恢复和平的卓越而疯狂的观点引起了痴儿自己对生命之树的梦想，这标志着他背离其腐化的更加深刻的转变。在第五卷中关于穆麦尔湖的几章里，我们和主人公一起进行着象征性的水下旅行，前往一个与真实的国度相对的假想国。在痴儿最终宣布退隐之前，他公开地迷恋于带有讽刺意味的狂想和进行对世界的考察。这个皈依宗教的流浪汉被提到了基督教幽默家这样一个新的高度，这和戏剧结构上的那种大收煞是相矛盾的。

第二、四两卷作为上升和下降情节的反射，同样证实了格里美尔斯豪生使情节的传奇要素从属于更为宏大的象征模式的目的。在第二卷里，痴儿这个淳朴的傻瓜逐渐成长为一个聪明的傻瓜，而且，在他被当作傻瓜而在哈诺被迫扮演小丑时，他对欺骗和假象有了彻底的了解。象莎士比亚的丑角那样，他头戴系铃帽，被迫为一帮能使常人变疯的刚愎自用的人们表演。从恶棍的观点来看，这是痴儿于“三十年战争”时期步入社会和宗教界、政界、军界的开始。迷宫的主题在

这里得到了明确的表现；痴儿从各处，主要是从德高望重的老赫兹布鲁德处听到了隐晦的预示。因此，我们得以和痴儿一道观看坚持原则的小赫兹布鲁德与使其对手破产的卑鄙无耻的奥立佛之间的冲突场面。这个附属情节使我们渴望看到故事的进一步发展，以消除社会中明显存在着的那种对逆来顺受的善良人们的欺压。我们的这些期望只是在痴儿获得事业上虚妄的成功之后才得以实现。痴儿在第三卷里平步青云，获得了男爵头衔，发了财，还娶了妻子。

第四卷开始时，痴儿依然春风得意。他以监护人的身份前往巴黎，了解到当时的文人对诸如炼丹术之类的癖好，并在巴黎的舞台上一举成名。这种歌剧明星出人头地的社会地位被描绘为一座危险的迷宫里遭受威胁的囚徒的地位，而这座迷宫则被称为“欢爱山”。在一位蒙面贵妇召他去幽会之后，他逃离了巴黎，自认为染上花柳病。具有讽刺意味的是，他为之苦恼的症状却原来是他幼年应出的水痘。我在别处讲过，当痴儿在第五卷里经过多次变化后以白面书生阿尔曼，即漂亮的德国人的面目出现时，他已成了个炼金术士，而且也要读者把他看做是个炼金术士（后

来托马斯·曼^①也是这样评价他的)。然而，痴儿主要还是个基督教的炼金术士。第四卷再次使他和作为他的黑暗、发光的自我的奥立佛与小赫兹布鲁德发生联系。奥立佛试图向痴儿灌输邪恶的马基雅维利主义，因此，他被杀死是罪有应得，这标志着痴儿从罪恶中被解放了出来。

如果痴儿扮演的众多角色使人感到这部长篇小说象个化妆舞会，如果他继续遇到和施展那些优秀的巴洛克政治剧中的诡计和伪装，我们也不应感到惊讶。因为谨慎至上者的宗旨把伪装看成是充满欺诈的世界里必要的聪明手段，而且假面也是巴洛克美学的一种表现形式。与此相关的文学推动力——这里仅举几例——就是爱好间接修辞、因袭模仿和奇思妙喻，喜欢隐晦的神谕和炼金术，喜爱田园牧歌或“影射真人真事的传奇”中的技巧，喜爱诸如世界和生命好象转瞬即逝的梦幻之类的精巧比喻，以及喜爱多种形式的幻想和幻灭之间的不断冲突。譬如，即使耶稣会士的诡辩也可被看作是对不稳定的表象的一种反应，是遵从潜在的永恒和同一性的尝试。因此，用美学术语来讲，伪装不仅意味着那种从道德上难以

^① 托马斯·曼 (Thomas Mann, 1875—1955: 德国小说家。

分辨的欺骗，而且还意味着暗嘲。读者一旦通过讽刺信号受到启发，处于误会中的剧中人的无知和观众的理解力之间的差异就成了这个时代的悲剧和喜剧的一条主要出路。通过运用分裂的流浪汉声音和自我揭露的流浪汉小说的犯罪主题所固有的讽刺张力，格里美尔斯豪生的小说重述了伪装的原则。这条原则从反面表现为奥立佛身上的罪恶和傲慢，而从正面则不仅表现为象赫兹布鲁德那样的人类的可靠向导所代表的智慧，而且还表现为把巨大的历史进程看作是上帝在秘密地发挥作用。上帝给予的推动力和各种机会使痴儿最终转向了他的生父。上帝在暗示着，提示着，透过人生舞台的戏装和道具在窥视着，而在这一切的背后，则隐藏着上帝的意图。正如隐藏的含意必须被探究出来那样，痴儿通过他所犯的罪过看到拯救在向他招手。

从人文主义的选择意义上讲，是不存在自由的。除去自然界象征性的避难所外，叙述者的社会生活并未受到内在道德的束缚，或者说，已停止了对其进行观察。社会在遭受几十年的严重失误，痴儿自己也是如此。这位反英雄作为受到威胁的青年人和刚愎自用的成年人，对自己的必

然死亡看来缺乏认识，他作为世上的一个演员也经历了各种无穷无尽的变化，所有这些都附属于“三十年战争”期间那些瞬息万变的大量现象。这里没有后来的成长小说里那种伦理、宗教情节的连贯而明确的开展，因为在巴洛克艺术里，一旦心灵做出决断，瞬间和永恒之间的对抗便会立即产生一种可能性，即无限的力量是能冲破它的。痴儿也将超越任何一种特定的忏悔形式，模糊地变成一个信奉所有宗教的信徒。生活通过比喻（剧场、追逐、战争、欢爱山）而被理解，因为对无常、变化、幻想和生活的空虚的体验确实象猜谜语、做游戏时的那种茫然感。格里美尔斯豪生在其小说结构里建立了几个互相交织在一起的主题系统，它们主要通过隐蔽的暗示，加强了在展示解救历史的过程中展示个人命运的神秘感。这些推理系统的混合就象某种半透明的胶状物把一些毫无联系的象征性的东西粘合在一起。对今天的读者说来，这些东西经常具有一种令人信服的、自然主义的直接性，即使当时的现实主义者调皮地领着我们去进行带有明显神话色彩的、富有象征意义的特殊远游。这些深奥的东西一起构成了一组复杂的游戏，读者应邀加入其中，而艺

术家则凭借它把对人类状况的幽默、广泛的探究和更高级的宇宙与神学的模式联系起来。

一个由数学逻辑、宇宙、天文和神学等等的各种主题组成的错综复杂的网络把叙述者的生活与文艺复兴后期的宗教和社会危机联系起来。我们知道，那些叙述者所讲述的往往都是关于奇特的新型艺术家—知识分子的故事，这些新型人物是在宗教改革运动后的城市社会中开始出现的。阿比·沃博格在其评述古代和异教的预言在《路德时期艺术与文学中的作用》一文中指出，宗教改革运动开始时，人们普遍对于1483或1484年是否可能发生过星球——首先是木星和土星——的不祥的大会合表示关切。这件事被看作是西方宗教步入一个新时代的转折点，并预示着巨大的灾难。反对基督的人对文明的解体所感到的恐惧成了塞巴斯蒂安·布朗特于1494年发表的著名小说《愚人船》的主题。这一点我们在上一讲中已经提到。尽管路德本人摒弃天文学观点，但其他享有声誉的新教徒们则试图在他们那位领袖的星象里（他是在星球会合时出生的）发现宗教改革的前景，因为他具有木星的品质。而敌对的天主教徒则按土星的星象把路德说成是倒退的魔鬼

的化身，是文明的灾难。路德用诙谐的言辞为自己辩护，以免由于被看作是土星的使者而蒙受政治上的伤害。不过，这种恐惧仍以许多形式继续存在。譬如，1524年，在对先前的星体会合所作的推测的基础上，又进一步预测出一个重大的新阶段，即所谓“洪水恐慌”的阶段。而且，1525年参加农民起义的人都被看作是“土星的子孙”，因为农民阶级和农神之间有着象征性的联系。因为时间有限，我们不能对文艺复兴后期文化的这一重要方面进行详尽的探讨。我们只需指出，在格里美尔斯豪生的世界里充满了大量有关天文和星球宫的深受欢迎的学术性论述。对他说来，直接的参考资料看来不是古代神学和星体的黄道十二宫关联，而是有关七星的论述。在德国巴洛克文学里，象约翰·瓦伦丁·安德里^①那样的先驱者已经把迦勒底文化序列用作《基督德罗森柯列茨的炼金术婚姻》（1616）的基本模式。在这部开了神秘主义先河的作品里，灵魂在七天里升过七层高度，与之相应的七颗星——土星、木星、火星、太阳、金星、水星和月亮——以及它们所具

^① 约翰·瓦伦丁·安德里(Johann Valentin Andreae, 1586—1654)：德国新教神学家和讽刺作家。

有的各种比喻的、象征性的含意占据着支配地位。

甘特·魏德是研究格里美尔斯豪生如何利用象乔治·潘兹等人所撰写的那些论述行星的著作的先驱者。他指出，《痴儿西木传》的作者在第一卷里首先描述了土星影响下的乡村生活的瓦解，接着重新组织了主要天体的顺序，以突出战争题材。这样，在《痴儿西木传》的原来五卷里，建筑在五幕戏剧宏大结构上的行星的盛衰影响，就是土星、火星、太阳、木星、金星、水星和月亮的影响，在《续篇》里又再次突出了土星。其效果是——如果我们运用魏德在他的论文里谈及的结构含意——戏剧性的叙事高潮被推延到小说的中部以后，因此，这部小说的节奏更符合罗普·德·维迦在其《论戏剧创作的新艺术》一文中所提出的观点，而不太符合严格的新古典主义所主张的层次安排。正如沃尔特·本杰明所指出的，这种节奏也符合德国巴罗克剧作家的习惯，它的目的是使我们注意第四幕中引人入胜的新发展、新角色或新主题，并把第五幕变成一部实际上能够完全独立的戏剧。魏德认为，在金星的短暂影响下，现世荣华的顶峰出现在《痴儿西木传》第三卷的结尾和第四卷的开始，而在小说

最后两卷的大多数篇幅里，水星则上升，占据了统治地位。这种进入水星的转移是适宜的，因为痴儿这时已明显地变成一个羽毛已丰的炼金术士式的人物：窃贼、骗子、演员、作家等等。格里美尔斯豪生明显地扩大了他的第一人称叙述者的幻想作用和能力，使他开始了完全不可思议的旅行，包括水下旅行。这些旅行是象征着命运和洗礼的危险的大海。

水的标志作为了解格里美尔斯豪生作品中作者身分的间接线索看来是具有特殊意义的。在《续篇》中编者的结束语里，小说中的人物 H. I. C. V. G. P. 鲁·彻恩赫姆指出，《痴儿西木传》的作者是撒缪尔·格雷芬森·冯·赫什弗尔特，该书有多处提及他曾写过其他的作品，这些都是我们了解其作者身分的线索。彻恩赫姆还推断说，german Schleifheim Non Sulsfort（那位荷兰船长伊俄恩·科纳里森不仅把痴儿的手稿、而且还把一本记述他和痴儿相遇的回忆录送给了他）这个名字一定是 Samuel Gneifnson Non Hirschkeet 的离合体形式。由于在二十世纪幸运地发现了一些档案材料，我们今天得以知道，格里美尔斯豪生的名字是隐藏在所有这些

编辑角色后面的。1524年的那次星球大会合发生在双鱼宫里，依据小说里提到的霍斯特战役，痴儿（其姓氏为麦尔基欧）的出生日期大约在1622年6月22日或稍晚些——这是与土星、木星、火星和太阳在月宫和巨蟹宫的伟大会合相一致的。然而，在格里美尔斯豪生的《永存的历史》扉页上却有两处掩盖了双鱼宫，而且，一只箭头标明，日期约在3月17日圣·格特劳德节，痴儿在第一卷第九章里谈及他受考验那一年时也曾提到过这个日期。通过了解其他诸如此类的线索和数字推算（作者喜爱的17这个数字经常在其中起着作用），我们可以假定格里美尔斯豪生的出生日期是1621年3月17日。这位真实的作者和他虚构的主人公之间更为重要的联系是水的标志所代表的某种交感。小说中不仅有许多关于水的优美情节，如对大纽布河、莱茵河、黑林的索尔布鲁南河、巴顿河和穆麦尔湖的描写，而且月亮也带上巴尔丹德斯（他在第六卷里是个变化多端的人物，是反复无常的典型）的纹章，而在现实生活中，格里美尔斯豪生的小客栈的名字则是“在银星”。

更加值得注意的是，格里美尔斯豪生的小说充满了起着主题网络作用的大量细节。这种网络

通常是看不见的，但有时却公开地与上方成拱形的星球的“影响”发生联系。这些描绘颜色、事物、职业和阶级的错综复杂的主题，人类活动的类型，自然和文化的状态以及古代神话等，把令人困惑的现实的多样性分成了一个易于管理的区间。格里美尔斯豪生的这些材料是从诸如大百科全书之类的书里偷来的，批评家们已发现他的某些主要的资料来源，如托马斯·盖尔索尼的《世界市场》。巴洛克小说家力图获得普遍性，因而把视世界为画图的象征性原则、源自幽默传统的百科全书式的包罗万象的原则和巴罗克的“人生舞台”的幻灭感融为一体。如果我们运用荷兰学者赫尔曼·梅耶和苏联学者米海尔·巴赫丁提出的理论，那么我们就有充分的理由认为，格里美尔斯豪生的小说达到了文艺复兴时期宏伟的巴洛克文学的顶峰。梅耶所说的“引语的艺术”和巴赫丁所讲的“复调”和“杂组词汇”在小说里是大量存在的。格里美尔斯豪生的叙述包容了痴儿所听到的各种特殊的实际语言——各种文学类型都在宏大的喜剧框架里得到了试验，个人习语、社会习语、地区方言以及宗教、政治、战争、艺术和其他领域的特殊语汇都掺杂在痴儿自己那

带有多层含意的叙述之中。尽管格里美尔斯豪生匿名伪装了几个世纪，但他还是表达了巴赫丁所说的那种“同时代感”，因为他和相关的事件共同分享同样的时区，这样，读者也就直接进入了故事之中。这和史诗形成鲜明的对照，因为在史诗里，不管是真实的还是想象的事件都发生在绝对的去。

实际上，在格里美尔斯豪生的叙述中，结尾被表现为一种带有深邃含意的形式技巧。正如弗朗克·克莫德和诺斯拉普·弗莱等人所指出的，结束和重新开始的盖然性的基本模型是《圣经》中相互关联的圣约书。作为中世纪文化的奠基者，拉伯雷的五卷小说《巨人传》创立了一种新的滑稽学说。不论何时何地，只要我们啜饮庞大固埃的使人振奋的圣酒，这种学说就会对未来的创作产生影响。斯泰恩试图恢复商弟式的那种不断发展的、永不结束的叙述形式。介于这两位滑稽天才之间的格里美尔斯豪生则在其原来的小说《痴儿西木传》的基础上写出了一个永不结束的故事，他称此为“痴儿经典”，即一系列重新检查核心和离开核心而扩展的作品。只要看看《续篇》，即附属的第六卷，我就可理解这种重启帷

幕的本质。格里美尔斯豪生看来决意要把第五卷当作小说的结尾，他直接用德语吟诵了西班牙作家格瓦拉对邪恶世界的严厉的告别词，并蜷卧在林中专心致志地思考着自己的结局、万物的必然归宿和作品的结尾。他把“结尾”一字作为作品中最后一句话的最后一个字。尽管如此，他还是很快写出了《痴儿西木传续篇》或《痴儿西木传的结尾》。从字面上来看这个标题，续篇必然要求新的结尾，或者，结尾总是暂时性的。格里美尔斯豪生在第六卷中采用一种新的形式来描述一个极乐岛沉船的故事，从而强调了他的小说中获救的主旨。这座岛屿座落在危险的、遥远的海洋深处，座落在与痴儿相关的令人既爱又恨的水里。

由于我们对许多后来的文学作品非常熟悉，所以我们今天对下述的情节是丝毫也不会感到惊奇的：痴儿这个窃贼、骗子和自封的小说家在其所居岛屿的山洞最深处留下了一份写在棕榈叶上的精神传记和忏悔录，后来那个必不可少的荷兰船长从洞里把它们拿了出来，并作为珍贵的遗物带回欧洲。第六卷里描述岛上流浪、旅行的主体故事采取了内在化的类型——日记形式。这种思

想探索必然源自高级的巴罗克风格的第一人称叙述形式，不管它对不同事物的广泛吸收是多么复杂。随着《痴儿西木传》的展开，格里美尔斯豪生巧妙地与其环球旅行者一道超越了所有的宗派界限。痴儿受到各种不同背景的新教牧师的教导，赞扬诸如再洗礼教徒那样的极端反对派的道德，并和赫兹布鲁德一起漫游到艾恩斯德林的天主教神龛。在那里，他皈依了天主教，考察了异教民族的国土，并象他那带有天主教色彩的高贵的隐士父亲那样死去，不过，他的遗物却被信奉新教的航海者带回了欧洲。在重新肯定第五卷描述的隐士生活之后，一种更新的普遍性——除了所有的引人情节之外——将公开地与承认广延世界和宇宙的浩瀚以及叙述的内在化联系起来。

六、多元化世界里的 独特存在—— 鲁滨孙·克鲁梭

在讲述今天的内容之前，我们应当首先了解，自哥伦布发现美洲后出现了一类反映伟大的探险和殖民化时代的作品，从迪亚斯·德尔·卡斯蒂洛的描述征服墨西哥的故事、卡莫恩斯的描写环球航行的葡萄牙史诗、哈克路特对英国人海上冒险活动的记述，一直到奥利阿琉斯对丹麦—日尔曼人远征波斯的描写。这类作品数不胜数，因而无法一一列举。我们曾经指出，莫尔于1516年让他笔下的现代探索者拉菲尔从阿美利哥·维斯普奇在1504年具有历史意义的航行中到达的那个遥远地点出发，最后发现了乌托邦岛国。1627年，培根仍可使他《新大西岛》中的本萨勒姆社会带上一种新世界新开端的魅力。然而，到了十七世纪末，殖民地对航海民族来说已经司空见惯，因而描述理想岛国的文学主题受到了破坏，

这一点往往反映出理性主义者对于被夸大了的人类美好前景所抱的怀疑态度。尤其在英国，而后在英美传统中，乌托邦式的幻梦成了道德和政治讽刺作品的素材。

在《痴儿西木传》第五卷中关于穆麦尔湖一节里的一个重要主题就是：上帝出于矛盾心理而赋予人类以“好奇心”。在第六卷里，当痴儿从自己隐居的地方用望远镜仔细观察世界、并用耳听器谛听世界时，求知的欲望再次支配了他。这些工具，再加上魔鬼（他对那个刚于1648年缔结的、结束了可怕的三十年战争的和平协定深感失望）的不断诱惑，诱使着思想烦躁的痴儿重新采取行动。不过，我们不应忘记痴儿在第六卷第五章里直接提醒读者的那番话：“……我所表现的是个幻景或梦幻……；我不会仓促地把故事讲完，而是要插入一些细枝末节，这样我就能更圆满地讲述并向人们传达我头脑里的东西……”。痴儿首先简单地叙述了一个较为人们熟知的题目——一些游览法国和英国的举止优雅的旅游者的好运。然后，在讲述他自己的新奇怪异的冒险（这些冒险把我们带到世界各个角落）之前，他在第九章里生动地描述了他和那位象征性的人物巴

尔丹德斯(意思是“很快变化”)的获益非浅的会见。这对我们应如何理解现实的变化,亦即那些随着作品的展开而出现的千变万化,是一个关键,这一点我在上文已经述及。据此,格里美尔斯豪生冲破了一般传奇、故事的开展程式,告诉我们要把主要的内容串连起来,就如同把它们串在一根思绪和幻景的线上一样。他甚至怂恿我们去做些猜谜的练习。

第六卷的后来几章再次充满了隐士的渊博学识,充满了在东方进行的冒险活动。作为旅行者的痴儿漫游到近东,为土耳其人所俘获,后又被赎出。然而,由于怀念欧洲,他作出了一个象征性的错误抉择,即他没有为感谢这次得救而去耶路撒冷,而是搭上了一艘经由非洲海岸驶向里斯本的葡萄牙船。这里,格里美尔斯豪生转向了几个世纪以后才出现的那种鲁滨孙类型。船在南海失事,痴儿和葡萄牙人西门·麦伦陷入孤立无援的境地。他们经受了伪装成一个阿比西尼亚淫荡女人的魔鬼的危险考验,然后便着手采取一些别出心裁的实际措施以生存下去。他们在争风吃醋以后达成的和解表现了最为纯洁的一般性社团形式。他们从自然获取食物,饮棕榈汁,用兽

皮、鸟毛和树叶做衣服，最后回归到——如痴儿所讲的那样——“黄金时代人类”的状态。莫伦死后，痴儿开始认真研究荒岛，把它当作“世界之书”的一部分，并描述自然万物以作为精神上的回忆和教训。

痴儿潜心撰写自己的生活经历和忏悔录。十五年过去了，突然，外部现实的危险降临了——那些可能会威胁他的生存的欧洲人登上了荒岛。聪颖的痴儿设法把这些人困在他那座有着天然防御系统的大山洞里，直到他确认他们不会伤害他而将致力于和平的事业。他对自己单独留在他这座乐园里毫无恐惧，因此便放弃返回欧洲的机会。他相信，这也许会使他重犯以往的错误，成为一个拒绝神恩的人。痴儿此时爱水已胜于爱酒，从未生过病，他治愈了那些生病的欧洲人。作为回报，这些入侵者送给他一些从欧洲带来的器具和用品。那位荷兰船长对这个自然之国里的奇事和这位隐士的陈述感到不胜惊讶，他是这样来描述痴儿的：

“他身材高大、匀称、体格健壮；小腿笔直，面色红润，唇若施朱，黑色的眼睛和蔼可亲，嗓音清晰宏亮，头发和胡髭又黑又长，有几

处已染上了灰色；他发长近腰，胡髭垂过脐部。他用棕榈叶做成的围裙遮着下身，头上戴着一顶用芦苇编制的、外面涂有一层橡胶的大帽子，宛如一柄用来躲避日晒雨淋的遮阳伞。至于其他方面，他看来和罗马天主教徒们所习惯描写的圣·奥诺弗利姆的那副模样相差无几。”

人们完全有理由据此想到鲁滨孙，因为格里美尔斯豪生的这种描写源自一部英国的作品，而且这种描写长期以来就为人们所采用。此外，还有某种更为重要的东西也是长期为人们所采用的，这就是向令人惊愕的宇宙空间乞灵的形式；欧洲人描绘了这些空间，而在这些空间里，他们则完全摆脱了自己家乡的那种争斗和烦恼。亨利·内维尔用第一人称虚构的记实小说《潘恩岛，又名匿名地的特拉·奥斯特拉里的第四岛的新近发现》（1668）发表后轰动一时，并很快被译成大多数欧洲语言。这表明读者对描写遥远海岸边的沉船和发现美丽的新世界的故事有了更进一步的爱好。内维尔是共和党人，但却反对克伦威尔的独裁。在王朝复辟时期，他因被控信奉无神论而险些被开除出议会。人们推测，他曾卷入

在约克郡爆发的起义，随后便归隐自己的庄园。内维尔的作品包括乌托邦小说《海神》、一系列讽刺女儿国的短文、对马基雅维里作品的翻译，以及他的主要政论文章《复活的柏拉图》(1681)。

《潘恩岛》第二版是在第一版印行一个月后问世的，它加进一个使用笔名的著者角色——荷兰船长科纳留斯·万·斯洛顿。他给一位在伦敦的朋友送去一篇引人入胜的故事，这个故事是簿记员潘恩生前用第一人称写成、并由潘恩的任主教之职的长子和继承人抄写的。这种结构技巧更为直接地激励了格里美尔斯豪生在《痴儿历险记》第六卷里创造那个名叫艾俄恩·科纳利森的入侵者和见证人形象。

然而，内维尔和格里美尔斯豪生两人在把那个南海之岛描写为真实可信的天堂乐园方面则是迥然不同的。在《潘恩岛》里，一支英国商船队于1589年启锚驶向东印度群岛。那艘载着簿记员爱尔兰人潘恩、三个女仆和他十几岁的女儿的船只在马达加斯加岛附近一次风暴中沉没了。书中描述了出身卑微的资产阶级人物潘恩的发家史。据1667年的最后统计，他和他的三个妻子共有大约一万二千个后代。在描述他的发家史的大量细

节后面，读者可以看到《旧约》里古老的道德观念和发展的了的现代的道德观念之间的差异，看到天堂或黄金城神话里的贪婪幻梦与真实历史和社会环境里道德、文化和法制观点的约束力之间的差异。内维尔嘲弄了清教徒和虔信派对于自然状态的那种独特的情感。在《痴儿西木传》第六卷里，主人公和怪异的异教民族的会见就是这篇描述遥远海岛附近沉船事件的新故事形式的开场白；而且，格里美尔斯豪生还放弃了对宗法制的多育的讽刺，以便详述他的主人公最后归隐的象征意义。这种和平的、完全是基督教式的结局和德国匿名作家依照内维尔小说写成的《乔里斯·潘恩》（1726）一书形成了鲜明的对照。后者遵循内维尔小说的原意，但由于相隔五十年，因而显得更为大胆。它公开地指摘那些令人困窘的圣经主题，并采用基于自然法则的启蒙时期的术语来巧妙地解释事物。

和内维尔的故意楷模之作完全相反，乔汉·高特弗里德·施纳贝尔在他那颇受欢迎的四卷小说《费尔森堡岛》（1731—1743）中，把描述沉船的故事变成了一部讲述大体上是北方新教、特

别是中产阶级的成功的道德传奇。这部小说是以一位名叫利昂哈德·沃尔夫冈的船长的探险活动开始的。他负责把一批秘密的移民送往一个日渐繁荣的殖民地。后来我们了解到，这块殖民地的开拓者和中心人物是德国人阿尔贝特斯·朱利斯，他是一个约瑟式的人物。由于被人出卖，他在许多年前逃离了欧洲，并和一位荷兰贵族费尔丁南德·万·柳文及被其拐骗来的英国妻子康科蒂亚·普洛斯一起结伴同行。船只失事后，卑鄙的法国船长勒麦里杀死了拒绝与他共享康科蒂亚的万·柳文，但这个邪恶的天主教徒以悔恨的心情坦白了自己可怕的去后，终于悲哀地死去。这样，虔诚的阿尔伯特和康科蒂娅经过长期的犹豫不决之后，终于按照自然的法律结为夫妇，并生了许多儿女。由于后来又来了两位幸免于难的人，他们便可以创建一个宗法制社会而不需冒乱伦的危险。作者在描述这座受到天然保护的岛屿上的机构、宗教活动、风俗习惯、经济以及日常生活的发展时，充分利用了巴洛克时代的乌托邦、流浪汉、政治和骑士小说的素材。施纳贝尔明显地在用资产阶级观点对社会进行批判。这座岛屿与世隔绝，以秘密的方式接收定居者，从而

摒除了古老欧洲的暴虐残酷、轻薄、淫荡和阴谋诡计。它的社会鼓励人们笃信宗教、乐善好施、不怕牺牲、真挚诚恳、亲近自然和实施社会功利主义。新教抵制情欲的有效防线是一个不断繁荣的社会里的婚姻爱情、忠诚、贞操和家庭欢乐。

如果说《费尔森堡岛》在某种意义上是一种非故意的楷模，那就是因为新教的世界主义的混合动力还处在一个由不稳定的巴洛克时代向着相对安全的、为人们提供更多机会的商业时代过渡的时期，因此，我们如不破坏这种原始文化的混合物，它们就不会马上被分成令人赞叹的（即理想主义的）和贪图金钱的（即实用主义的）两种分离类型。1700年左右，这类主题描述的物质方面受到人们喜爱，《乔里斯·潘恩》一书以暗含的批判精神采取讲故事的形式就是一例。这位匿名作者的小说的开头比内维尔的多两倍文字，它包括了有关的、重要的地理、历史、科学和航海知识，譬如，讲述从都柏林到马达加斯加的航海日志就占了九页。

这就是那种对一个极大扩展了的世界所做的具体、细微的描述，而这个世界，我们在伟大的英国作家丹尼尔·笛福的全部作品中也可以找

到。譬如，他在那部题为《有名的船长辛格尔顿的生平、冒险和海盗行为》（1720）的导言中讲，这部小说“叙述了他被留在马达加斯加岛的海滩上，他在那里定居，并对该岛及其居民作了描述；还叙述了他乘坐一艘巴拉圭船从那儿出发，到达了非洲大陆，并描绘了那里人民的风俗习惯；此外还讲述了他如何从当地的野蛮人和野兽手中奇妙地逃脱……”等等。笛福的《新环球游记》（1724）中的叙述者一方面承认，由于一百多年来人们一直致力于环球航行，因而这类事情毫不稀奇；而另一方面却决心要“认真地注意我看到的一切，这样，如果我能活着回家，就能把我的旅行记述下来。这种记述和我从前读到的迥然不同，这种不同不仅表现在观察的性质方面，也表现在叙述的方式方面。”在他的题为《英国商业方略》（1728）的简明文章里，笛福阐述了遍布全球的商业、制造业和殖民化三者之间的相互关系以及对待新近被发现的民族的办法。他坚持重商主义的观点：

“世界是广阔的；有新的领土和新的国家可被拓殖、利用，其人民也可被治理，这样，我们就能建立起新的商业。千百万人就

会要求购买我们的产品，而他们过去则从不这样做的。

在我看来最为明显不过的是，我们和其他欧洲人业已定居的国家是文明的国度。给赤身裸体的野人以衣穿，教导不开化的民族如何生活，这一点已在本文里得到了清楚的表达”。

笛福的最伟大的小说《鲁滨孙漂流记》(1719)充满了如此众多的关于在欧洲帝国本土以外的广袤世界里进行经商和冒险的细节，以至批评界——如同J. 保罗·韩特所抱怨的那样——已经表现出三种过分简单化的倾向。一种倾向是强调笛福的那种使虚构宛如事实的“实录法”，强调他的现实主义的创始人地位。另一种是把笛福看成一位心理学大师，他用一个表现英国人在生存斗争中的勇气的冒险故事来吸引国内读者。第三种倾向是“从政治经济角度来看待这个故事，认为它的价值或是在于它表达了‘自然的’文明的社会理想，或是在于小说表现了新的经济思想和一个新的经济阶级的兴起”。然而，假如我们回过头去向后看一看、并把这部小说放在欧洲的背景里来考虑，我们就会清楚地发现某种其他同样

的或更为重要的东西。我们认识到，通过运用克鲁梭第一人称的清教主义的冷静叙述，笛福改变了语气，从而使得那些描写旅行者在其一生中某段时间里必定是个流浪冒险罪犯的巴罗克小说的基本结构定型化了。在这部小说的基本情景和背景后面，极为清晰地显现出宏大的巴罗克象征世界。

在这里，我们还可从复杂的巴罗克体裁里分出至少另外两种具体的、更易于辨认的现代叙事形式。许多伟大的巴罗克历史传奇往往同时具有那种表现多层含意的“影射真人真事的传奇”

（如拉·卡普勒内德的《克蕾奥帕特拉》（1653）、罗汉斯坦的《阿米尼亚斯》（1679—80）等等）的作用。它们不仅带有涉及古今文化各个方面的渊博知识，而且还接受了文艺复兴时期描写探求者的史诗中和早期资产阶级教育小说中的教育主题和心理分析。我在其他地方曾经讲过这种发展，因此，我在这里只想指出这一点，即某些巴罗克作家察觉到了教育过程本身所占据的中心地位，这种教育过程如同一根闪光的线掩藏在传奇的迷宫里。实际上，他们运用了以下述为先决条件的简化论：聪颖的读者对于大量自然增长的有

关宇宙、历史、政治和文化的知识以及在其自然增长中被后期文艺复兴所克服的危机是了解的，而且是感兴趣的。启蒙运动初期富有教育意义的探求者传奇的最后范例是费纳龙的卓越的《忒勒马科斯》（1695）一书，这一点在前面已经讲过。

笛福没有从传奇的高级文学传统中吸取灵感。他属于报纸时代较为低级的、讲求实效的社会阶层。不仅他有着自己的开拓他从未涉足的奥里诺科港湾和圭亚那的计划，而且游记文学的时髦（这没有躲过他那记者的眼睛）可能对他也同样是一个重要的激励。不管怎么说，笛福把自己对政治、宗教、贸易、军事和其他学科的兴趣（对此，培根已在其《新大西岛》里作了表达）溶进那个古怪的、自称为英国人鲁滨孙·克鲁梭的中产阶级的意识和声音之中。克鲁梭不听从父命，因此注定要去探索那种外来者和流亡者必然感到的孤独寂寞的深奥含意，而且，在家庭的亲切纱幕被扯下之后，还要去体验一下物质世界的艰难。

和格里美尔斯豪生不同，笛福在他小说的原标题中明显地把流浪汉小说的公式和冒险故事的

公式混成一体：《约克城水手鲁滨孙·克鲁梭的生平和奇异冒险；他在美洲海岸靠近奥茹诺哥的大河河口处一座荒岛上独自生活了二十八年；他是在船只失事后，被海浪卷上岸的，余皆遇难，唯他一人幸存。本书还叙述了他如何奇怪地最终被海盗释放的经过。鲁滨孙本人撰》。在该书的一个前言里，那个充当编辑的角色相信小说“记载的完全是事实，毫无半点捏造的痕迹”，因此，它能够教导别人“无论处于何种环境都要确信和敬重造物主的智慧”；就这一点来说，它具有严肃的价值。鲁滨孙一开头就模仿了《小癞子》中描写流浪汉小癞子突然出场的手法，不过，这个主人公和痴儿一样都属于那类原是来自体面人家、而不是出身寒微的个人奋斗式的漂泊者：“我于1632年出生于约克城的一户体面人家。我不是当地人，因为我父亲是来自德国不来梅地方的外国人。来到英国后，他起初居住在赫尔城”。由于他母亲的姓氏关系，他起了“鲁滨孙”这个英国名字，而他父亲的姓则暗示他具有外国血统。“克鲁梭”这个姓的原来形式是“克鲁兹拿”，“克鲁兹拿”可以表示多重含意：划十字、杂交、阻挠、巡游等等。不管怎么说，笛福在其主

人公的背景里确立了新教的世界主义，就象格里美尔斯豪生对痴儿所做的那样，因此，他就更加具有一般的代表性。鲁滨孙带着流浪冒险类型的分裂意识回首往事时，把他拒绝接受良好的教育，反抗家庭、“遨游四海的念头”以及对海上航行的向往等说成是他天性中“某种不幸的东西”；而作为演员，他却在我们面前屈服了。鲁滨孙没有象痴儿那样在离开隐士的林中学校后背离基督教的精神，而是背离了新兴资产阶级所代表的新的中庸之道。正如他那明智的父亲所规劝他的那样：“……我的社会地位是中间阶层，或者也可以说是下等人中的上等阶层。以他多年的经验，他觉得这是世界上最好的、最幸福的阶层，他们既不象那些体力劳动者那样去经受千辛万苦，又不象上层人物那样为骄傲、奢华、野心和嫉妒所困扰”。

尽管经济上的独立和体面的前程会使鲁滨孙在那座介于小癞子和克莱芙王妃之间的资产阶级乐园里流连，但他还是进入了我们所理解的1700年左右那类实际的冒险空间和象征性的人生之书。首次遭遇风暴和船难是一次倒霉的命运的考验，但鲁滨孙却执拗地拒绝从中汲取教训，即使

那位称他为“塔什船上的约拿”的船主再三劝说也无济于事。在投机买卖中尝到的小甜头乃是“魔鬼为一个几内亚商人设下的陷阱”，果然，鲁滨孙的船在非洲海岸附近被摩尔族海盗掳了去。被俘和逃跑的插曲是一种为人熟知的、大大压缩了的从属类型。如果我们比较一下，我们就会看到塞万提斯在《堂吉诃德》第一卷里是把这类情节当作一个故事插入书中的。而对笛福说来，这个情节则是与更大的主题有着密切的联系。书的前部出现了一系列可以弥补过失并因此而蒙受天恩的机会，但鲁滨孙却没有留意，譬如，在他逃跑过程中，那个摩尔族小孩佐立对他忠心耿耿，但他后来却把佐立卖掉了，尽管他有点不舍得。这些细节与鲁滨孙在小说稍后部分所表现出的宽宏和智慧形成对照，譬如，鲁滨孙对那位把他从海上救起的葡萄牙船长的报答表现在他认识到因船只搁浅而滞留在他那荒岛上的西班牙人的仁慈，尽管他们之间有着外部的文化差异。仔细观察一下，我们就会看到《鲁滨孙漂流记》表现出一种对称，这种对称使人想到《痴儿历险记》的前五卷书。鲁滨孙先前在非洲海岸遇到的凶猛的狮和豹与小说结尾处他在比利牛斯山

里碰到的狼和熊形成对照。离家远游和重返故乡组成了那种暗示着《圣经》叙事形式的U形情节线的两根支柱。小说中的算账不仅带有字面的意义，而且还用讲故事的术语来表达。当鲁滨孙结束了流亡生活返回欧洲后，他从自己的转让的财产以及投资中获得了不少利益。他明确认为，他长期辛苦得来的这些利益是一种约伯式的补偿，而在这种补偿后面我们则看到了造物主的手。由于船只失事而留在荒岛上后，他建立了一本账目，在这本等于他的谈话伙伴的账目中，他记下了他所处的那种不幸环境的好处和坏处。在《痴儿西木传》里，象征性的返家是一个重要的典范，但鲁滨孙的流浪生活却并不仅仅限于象征性的返家。在他逃离非洲和流落荒岛这两段时间当中，他在巴西建立了第二个家。在那里，他财运亨通，成了庄园主和商人。然后，他那根深蒂固的追求冒险的欲望、“遨游世界的愚蠢意愿”激励着他去从事那些“异想天开”、违反“理智”的“计划和事业”。由于被毫无把握的贩运黑奴的行业所吸引，他在一个不吉利的时辰上船出发，而他先前也正是在这一天、这一时刻离家出走的。实际上，克鲁梭褻渎了第二次获得安定生活和既定道

德的机会，然而，这种褻渎却证实了他选择第二个家的可行性。此外，尽管他出身于新教家庭，他这时却对非洲的原始人和不开化的摩尔人的生活有了深刻的了解。在拉丁美洲，他取得了天主教徒的独立身份，并为和西班牙的贸易伙伴关系融洽、彼此信任而感到高兴。接着，他还要在那座荒岛上观察和研究奥里诺科地方的食人生番的习性。这样，克鲁梭就成了欧洲文学里被认为是最先看到古人和今人共存状态的主要人物之一，这些人物把所有时间层次上的人的内心活动理解为可被感受的现实。他的命运使他处于一种填补主要空白的位置，而这些空白自从弥尔顿在他的《失乐园》里声称看到了伊甸园内男女欢情的场面后一直存在着。克鲁梭渐渐地把他自己对人类进化的秘密和高级发展趋势的成熟见解与他自己对上帝的那种主要是新教和清教的想法联系起来。

在《鲁滨孙漂流记》这部小说里，当主人公必须面对对立的文化和帝国的价值之间相互冲突的现实、必须面对不同的原始状态时，对贸易和殖民化的早期发展的叙述，包括对商业、银行业、通讯、奴隶制等各方面的简要评论，便直

接导致了个人危机。当鲁滨孙探索自己的内心世界时，他的教育水平的提高便同一个主要的和几个次要的教育故事缠结在一起：如他和星期五的特殊关系以及他和许多欧洲人的联系。“日志”——这种往后要在感伤主义作品中发挥重大作用的日记形式——在《鲁滨孙漂流记》一书里大约四分之一的地方出现了。当时，主人公正集中思考着自己的存在和自己的孤独处境。笛福借口鲁滨孙的墨水用完了，因此他只得以后通过回忆来重新组织余下的故事，这样，笛福就不仅能避免小说中由于以日为单位进行叙述而造成的紧迫感，而且还能使克鲁梭在度年如日式的更快节奏里重新讲述故事。我们不打算在这里谈论那种不断深入的精神探索，尤其是克鲁梭在其精心制做的救生船被海浪卷走后的内心感受，因为这样做有过分夸大之嫌，所以是不适宜的。我们也不想探求他的内心宗教戏剧中的顿悟高潮。我们还是来看一看他怎样脱离孤独存在的状态以及怎样作出存在主义的决定重新加入人类的社会。

主人公对社会的向往和他的好奇心使得他象痴儿一样用“望远镜”仔细观察可以看到的最接近人类的人——他从一个不会被人发现的地方看

到了正在举行人肉筵席的食人生番的蛮行。他很想去到那艘在风浪中触礁、即将沉没的西班牙船上救人，不管他是什么样的人，但他却没有去冒险。他看见一个被海浪冲上岸来的年轻人的尸体时所感到的悲哀和他把星期五从野人手中解救出来时所感到的快意形成对照。而那种快意则是克鲁梭迈向象征性地成为世界上的一个总督或国王的第一步。这个总督或国王的崇高形象是“主宰万物的明智的总督”，他不会“让他的同类遭受如此野蛮的暴行”。他教导星期五不要食人肉，但这样的教导并未彻底改变这个忠诚不二的印第安人；然而，这对后来的更为宏大的计划来说，却是具有重要意义的一步。克鲁梭对星期五进行教育和改造时所发表的一番言论是对格里美尔斯豪生小说中天真的痴儿和隐士之间对话的一种奇特的模仿，但那番言论却迅速地扩展为纯粹的比较宗教课。在这过程中，星期五提出的深刻的问题使克鲁梭高兴地认识到，仅靠自然是不够的，对人类来说，神的启示才是必不可少的。

在小说叙述到四分之三的地方出现了两个更为重要的情节，它们深化了我们通过克鲁梭所目睹的那个进程。星期五不仅把自己的父亲从敌

对的食人生番手中救了出来，而且还协助克鲁梭救出了一个西班牙人——英国人的不共戴天的仇敌。尽管英国和西班牙之间存在着历史上遗留下来的宗教和帝国利益方面的冲突，但克鲁梭仍然做出了另一个冒险的判断。他和那个西班牙人达成一项政治协议，根据这项协议，那个被救的西班牙人可以成为这个荒岛社会的一员，并且可以把那些因船只失事而滞留在大陆上的西班牙人带到岛上来。突然，随着一艘载有反叛者的英国船只的出现，情况发生了变化。和过去不同的是，新的危险来自以往那些熟悉的而且看来是可靠的人们，因为策划反叛的人是北方的新教徒，是英国和荷兰的水手。克鲁梭运用自己的力量和智慧，运用自然法则来对付那些对他的社会构成明显威胁的犯罪分子。如今已被称为总督的克鲁梭既主持正义又宽宏大量，他把除了叛乱头目以外的所有人都接纳为岛上社会的成员。这些被准许继续留在这块新大陆上而没有被遣回欧洲受审和绞死的人大都是些罪行不重、并已幡然悔悟的水手。他们的幸存，用实用的社会术语来讲，也就是等于“赎罪”。从精明强干的、后来变得富有的克鲁梭那迂回曲折的旅行中，我们可以看到一幅描

绘着令人敬畏和四处延伸的网状系统的图画，这种网状系统是由文艺复兴时期那种冒险的人生道路和各种潜在的联系组成的。笛福描写的新形势所产生的进一步共生现象似乎神秘地预示着诸如美国这样的国家所赖以建立的那种自然基础。

克鲁梭起初曾对令人毛骨耸然的食人习俗感到极为厌恶，后来，他对人类差异的奥秘有了更加成熟的见解。他自问道：“多少世纪以来，上天都允许这些人继续互相残杀，没有给他们以任何惩罚，而且还好象是代上天对每个人执行天罚似的，因此，我又有何权力或义务擅自把他们当做罪犯来判决、处死呢？”但是，显而易见，克鲁梭逐渐把自己（和上帝的其他安排相对比）看作是处于一个启蒙进程边缘的主要人物，看作是代替先前那种远非十全十美的基督教发展的自由新教的继承者：

“其次，我想道，尽管他们用如此残忍的和无人道的手段彼此相待，但却与我无关。这些人并未加害于我。如果他们想谋害我的性命，或是我为了保存自己而必须向他们进攻，那倒还说得过去。既然我没有落到

他们手里，他们也不知有我这个人，他们就不会谋算我。因此，我如进攻他们，就显得不公道了。如果我那样做，就等于承认那些西班牙人在美洲的野蛮行径是正当的行为。他们屠戮了成千上万的当地土人，尽管这些土人是偶像崇拜者和野蛮人，而且在自己的风俗习惯中有些残忍、野蛮的仪式，如用活人来祭他们的偶像，但对西班牙人来说，他们却是无罪的人民。这种灭绝种族的行径，即使在当代的西班牙人中间也引起了极大的愤恨和憎恶，而且还被欧洲的其他基督教国家看成是一种纯粹的屠杀，一种神人共谴的残忍的、非人道的暴行。为此，‘西班牙人’这个名词在一切具有人道主义思想或基督教同情心的人们眼里，成了一个非常可怕的字眼，仿佛西班牙这个国家专门会产生一种缺乏仁爱观念，对不幸者毫无怜悯之心的人，而仁爱和怜悯则是一种思想上豁达大度的标志。”

从一种安全的优越地位出发进行微妙的区分辨识倒也不错，而且，克鲁梭的历史—文化分析的确也给人留下了深刻的印象。不过，当克鲁梭冒着

生命危险去解救一个野人和一个西班牙人时，他同样表现出了他的“豁达大度”。他的内心活动迫使他去为人类的前途而冒险。他对独特存在的基础所进行的探索导致他发现了富有意义的多样性。

我希望，上述一系列文章中的细节不仅仅局限于表明一种奇妙的转变，即从以第三人称主人公为主的叙述转变为以第一人称主人公为主的叙述。我相信，当我们从虚构的传记角度来看待逃学、冒险和旅行时，这些文学特点都表明了那些主要作家是如何把离题的叙述同故事的开展和个人行为方面心理的、存在主义的、道德的重要模式联系起来的。在天使的堕落和人类的堕落中那种逸出正轨、堕入罪恶深渊以及重新返回天堂的模式乃是但丁采用第一人称描述精神探求活动的幻想作品中的典型模式，也是几百年后弥尔顿在他那给人教益的、主要是采用第三人称描述人类故事的幻想作品里再次阐明的模式。眼光敏锐的浪漫派诗人布莱克揣测道，《失乐园》中的撒旦具有趾高气扬、烦躁不安的巴洛克魔鬼的第一人称雄辩。我们注意到十六世纪中叶本维努托·彻利尼在他的《自传》中所表现出的傲慢和自信，以及匿名的《小癞子》中所表现出的那种痛苦、

迷惘的自我发展。几代人之后，塞万提斯有意用严峻的现实来检验游移不定的思想，並在其第三人称反传奇小说《堂吉诃德》里涉及了全部的文学类型。格里美尔斯豪生使他的无赖—艺术家—旅行者三位一体的痴儿运用著者—编者那种复杂的第一人称叙述方式对我们作为第二人称的读者进行挑逗，亦即塞万提斯使之臻于完善的那种假面和暗嘲。作为巴罗克体裁顶峰的《痴儿西木传》把文艺复兴时期知识广博的教育小说、流浪汉小说、塞万提斯式的幽默、法国讽刺模式以及象征性旅行等各种叙事形式铸为一炉。

在痴儿这个奇怪的象征性人物身上，有三种思想明显地融合在一起。第一，这个自责的艺术家是个具有代表性的现代怪癖人物，他对社会的威胁体现在缺乏思想，这是第一错。第二，这个恶棍作为类似的怪人通过犯罪性的错误而威胁社会。第三，人类肯定了自身的存在，但正是由于自身存在的条件，人类在通往自我解释的教育过程中犯错误。假如我们进一步研讨这个主题在十八世纪的发展，我们就会得到关于有意义的单独存在是否真能行得通这个问题的某些正确答案。譬如，我们可以分析一下亨利·菲尔丁的第三人

称小说《汤姆·琼斯》中温和的塞万提斯式的幽默。然而，伤感情愫发展和沉思的危机很快就表现在十八世纪《忏悔录》中那个伪装成流浪汉的卢梭的那些沉思默想之中。而在海峡对岸的英国则有着更为令人惊奇的变化，劳伦斯·斯泰恩笔下那个感情受挫的主人公的第一人称声音再次变革了浪漫主义发轫时期的小说结构。实际上，这种超越我们主题界限的现象会使我们面临歌德在其《少年维特之烦恼》（1774）中通过精心描述第一人称主人公的痛苦而表现出来的那种哲学和文化方面的复杂难解的局面。

如果我们在克鲁梭这个隐居的资产阶级英雄以虚构的“得体角色”讲话时来考虑笛福的《鲁滨孙漂流记》所划定的界限，这虽然是困难的，但却是很有益处的。以往的错误为新的前景和新的办法所代替。鲁滨孙一方面感到必须“回家”，另一方面又为荒岛上奇特现实里的那种新联系所吸引，这两者之间的内在冲突构成了这部描述孤独的旅行者的小说后半部的一个明显主题。由于长期置身荒岛，而且由于自己大量的体验，鲁滨孙这个在时空上都达到了遥远地点的流浪者无法以任何满意的方式重新获得自己已经失

去的过去——只要这种过去假冒为他的欧洲故国、并掩盖他在眼前这块已成为其家的蛮荒之地所度过的那种含意更为深远的过去的话。鲁滨孙最后把他和英国及其古老习俗的疏远看作是上帝对自己的一种有意的安排。他的思想进入了新的领域，但他基本上却必须孤独地生活在自己的思想里面，没有家庭，再也不能直接地感受先前那种氏族生活的安全感。

格里美尔斯豪生的冒险者在戏剧性地告别了世俗舞台之后，退入了他那高贵的父亲的林中隐居地，这种精神上的自我把握被集中表现在痴儿的最后隐居荒岛。而笛福的主人公则多年潜心思考那块蛮荒之地，它过去仅仅是一个象征物，但现在却变成了一块重新检验思想、目的和自然的真实之地。在文艺复兴和巴罗克文学的“愉快”里，尤其是在与世隔绝的田园牧歌式的优美时刻里，人类情感能够更快地被分享。但在裸露的“可怕场所”里，受教育的主人公经常面临来自那些敌视其人性的力量——通常是奔放的激情的力量——的最可怕的威胁。游侠主人公在漫游中也许会把一个诱人陷入困境的迷宫误认为是一座花园，然而，重要的是要在其中寻找道路，走出这

个人生的迷宫，并恢复其花园的地位。鲁滨孙是个辛勤耕种的人，具有清教主义所珍视的那种彻底性。拉伯雷则表现出天主教人文主义思想，对从事探求的事业感到欢欣鼓舞。伊拉兹马斯式的讽刺家塞万提斯对必须指导人们不为现象所惑的思想之本质提出了重大疑问。笛福则拆去了象征性的巴洛克小说的渊博知识的支柱，富于想象地把思想置于最终的隔离和危险状态之中，迫使思想和它自身进行不可避免的直接对话。

七、文艺复兴时期以后以女子为主角的流浪冒险小说、妇女社会地位和作用的变化及其在文学中的体现

1. 西班牙流浪冒险小说中的女主角

年度学术讨论会有充分理由来讨论这些问题：小说《小癞子》即《托美思河的小拉撒路》

(1554) 中的主人公，究竟是第一个流浪汉，还是流浪汉的原型；未署名的作者是不是一个新基督教的——或改变信仰的——知识分子。要回答这些问题，就应把西班牙民族统一后新基督教徒所面临的社会危机看作是促使流浪汉文学类型产生的主要因素，因为与反宗教改革时期和巴洛克时期的道德标准对照来看，那种社会危机具有相对的重要性。对这些问题的回答，也将影响我们

对流浪女人的一些“原来的”或“重要的”特点的看法。

这些特点在小癞子的母亲身上可以略见一斑。她婚前的名字是安托娜·佩雷斯。丈夫死后，她移居大学城萨拉曼卡谋生，在那里与黑人马夫蔡德交往密切，随后小癞子便有了一个黑肤小兄弟。蔡德由于偷盗物资和器材而受到严厉的惩罚，但陷入极度贫困之中的母亲又设法活了下来，她到一家客店去当佣人，而把小癞子交给一个盲乞丐。第一章叙述了小癞子的生身父亲的故事。他的父亲是一个磨坊主，由于克扣顾主的粮食而被指控犯了“某种最坏的敲诈罪”。这些描述也许暗示小癞子的父亲属于混血种族，尽管他的父亲为摆脱自己的困境而跑去当了赶骡的民伕，在与摩尔人的一次战斗中死去。对小癞子这种微贱的无产阶级出身的描述，在书中是模糊不清的。作者把几个主题融合在一起：赤贫者的绝望状况，他们通过卑劣的和非法的活动（主要是妇女卖淫）寻找出路，以及下层社会中的伊比利亚人与社会上混血种族的联系。小癞子以讽刺的口吻，不断揭露诸如牧师之流有社会地位的阶级怎样狼狈为奸、进行欺诈的真相。他那玩世不恭

的态度使他在热衷于荣名和体面的社会中获得了立足之处。

天主教巴洛克作家弗朗西斯科·德·凯维多把这些业已确定的下层社会生活主题所具有的象征意义，用于他的小说《大骗子堂·帕勃罗斯·布斯康的一生》（1626年初版）。下层人们对于生存和社会地位的要求是强烈的。帕勃罗斯这个“骗子的”家庭充分意识到，教育和艺术是取得虚妄的社会地位的手段。他们的奋斗是对文艺复兴时期那种认为人类有权维护自己尊严的观点的嘲弄。第一卷第一章中帕勃罗斯的父亲，一个偷窃成性的理发师，自豪地教导他说：“孩子，干骗子这一行不是死板的，而是一门艺术。”帕勃罗斯的母亲奥尔唐莎和那些与圣徒同姓的家庭有亲属关系，但又明显地具有新基督教徒的血统。帕勃罗斯所讲的下层社会的黑话充满了诙谐的宗教词语，他提到自己的母亲时诡诈地说：“城里人怀疑她不是老基督教徒。”他的母亲把几段刽子手用过的绞索绕在床边，她的念珠是用死人的白齿做成的。这样，她因施行巫术而受到惩罚就不足为奇了。一般的社会观点认为，社会必须保护自己，反对犯罪行为，反对道德败坏，而下层

社会——在帕勃罗斯的叙述中被描绘得绘声绘色——则竭力反对那种压制人们的社会秩序，他们害怕被治安当局，尤其害怕被宗教法庭捕获。女巫的行业与卖淫的勾当是有密切关系的。

这个传统可以追溯到整整一个世纪以前西班牙的费南多·德·罗哈斯的叙事体戏剧《瑟列斯丁娜》；《瑟列斯丁娜》是以剧中主要女罪犯的名字作为剧名的。原来的十六幕戏剧于1499年在布尔戈斯出版，剧名为《卡利斯托和梅利比娅的喜剧》，后来在1514年的版本中，扩展为二十二幕，剧名改成《卡利斯托和梅利比娅的悲喜剧》。瑟列斯丁娜尽管上了年纪，却仍然是一个积极活动的老鸨，掌握着一批忠实地追随她的娼妓。在较长版本的第七幕里，我们从她和帕米诺的谈话中知道，她自己在作淫媒、推销美容品、贩卖符咒和修饰身体缺陷等方面，曾经是以她的朋友和她朋友的已故母亲克劳丁娜为榜样的。瑟列斯丁娜企图利用这种家庭关系，使帕米诺与森普罗尼欧重修旧好，以便通过这两个走卒来实现她的计谋，即帮助他们的主人卡利斯托与梅利比娅私通。瑟列斯丁娜感到洋洋得意，因为她的秘密活动已经深入规矩正派的¹家庭之中。但是，尽管她为自

己的罪恶勾当获得成功而自鸣得意，她却不敢让帕米诺触及他的母亲因行巫而受过惩罚这个话题，因为那件事与瑟列斯丁娜本人有所牵连，但早已被人忘记了。瑟列斯丁娜对没有经验的帕米诺的训斥，包含着隐隐约约的警告，这些警告似乎反映了遭受迫害的新基督教徒的思想。后来，帕米诺和森普罗尼欧在一场由于分赃不均而引起的激烈争吵中杀死了傲慢的瑟列斯丁娜（第十二幕）。卡利斯托不久便听到帕米诺和森普罗尼欧被处死的消息，但他在感情上与那些无赖相通，而且改变不了他自己的刚愎自用（第十三幕）。约会时，他从梯子上摔了下去（第十九幕），梅利比娅也从家中楼塔上跳下去自杀（第二十幕）。这样，为达到个人目的而一意孤行、破坏社会秩序的场景便告终止。梅利比娅的父亲普利比里欧是社会品德和社会秩序的象征，他的那个世界事实上已被粉碎了（第二十一幕）。

新基督教徒所写的另一篇令人惊叹的描写流浪汉的故事，是弗朗西斯科·德利卡多的《安达鲁西亚的洛札娜的画像》（1528），其背景是十六世纪初活跃而又危险的罗马，实际上作者也是在罗马写成这部作品的。小说表达了移居到那

座腐朽的圣城（亦即一个比较宽容的避难所）的伊比利亚新基督教徒的观点，他们抱着敌视的、怀疑的态度看待西班牙。小说以悲观主义的、具有讽刺意味的笔调，表达了作者对人性的憧憬，描述了1527年西班牙皇家军队对罗马的野蛮掠夺给人类带来的创伤。德利卡多歌颂这样一个世界的自由、爱情、智慧和朝气，这个世界具有很高的价值，但已被天主教当局所破坏。故事的主要人物是兰平和他的女友兼保护人罗莎娜（意思是“生气勃勃”）。罗莎娜的美貌、优雅、忠诚和慷慨赢得了罗马所有娼妓的钦羨；从天赋上讲，她胜过了她的那个世界。德利卡多叙述了他短暂的欢乐时刻的故事，这些故事虽蒙上一层伊拉兹马斯式的朦胧色彩，但德利卡多对十六世纪现实的反应显然是世俗的。

在德利卡多的作品中，对于社会的意识还没有受到损害，而罗哈斯则象一个心神不安的旁观者，已经流露出与社会疏远的情感。罗哈斯也出身于新基督教家庭，属于人文主义知识分子阶层。塞巴斯蒂安·布朗特的《愚人船》于1494年在巴塞尔出版后不久，罗哈斯那部描写导致自我毁灭的生活热情的作品也问世了。《瑟列斯丁娜》标

志着与过去的决裂，这同布朗特站在人文主义立场上揭露威胁欧洲文明的势力、并向世人发出警告，是同样明显的。象《愚人船》这类作品里的反社会的思想，极其生动地表现在弗朗西斯科·洛佩斯·德·乌比达的《流浪女胡斯丁娜》第一版（1605）里的卷首插图中。这幅图画描绘“流浪生活船”在“愉快”的推动下，沿着“忘川”飘向海洋，飘向“死港”中的“幻想破灭”之岛。画框上描绘着与流浪生活有关的事物，它通过古典文学中的神祇巴克斯、塞利斯、维纳斯和邱必特，以及通过“时间”和“懒散”的形象，表明流浪生活的基本特征。站在船中央突出地位上的是瑟列斯丁娜妈妈和她的后代胡斯丁娜，她们在穿戴上都和缪斯一样，而阿尔法拉契人的古斯曼则象乞丐似地坐在船首；划艇上，流浪汉的祖先小癞子拖曳着一只较大的流浪生活船。瑟列斯丁娜的那种形象也许和凯维多的小说《大骗子堂·帕勃罗斯·布斯康的一生》有关；《大骗子堂·帕勃罗斯·布斯康的一生》这时可能已经以手稿形式流传于世。不管怎么说，“流浪生活船”这幅画显然表明，瑟列斯丁娜的故事在流浪生活主题的发展方面起了重要作用。瑟列

斯丁娜式的人物后来在欧洲文学里随处可见，但与《艺术的喜剧》中凶猛的西班牙战士一样，这种人物类型往往同确定无疑的喜剧人物相似。安德烈亚斯·格吕菲乌斯的《霍里比利克里布里法克斯》（1663）中嘴巴不干净的、淫荡的老鸨西莉拉就是一个例子。

到《胡斯丁娜》的时候，我们已经没有原先《瑟列斯丁娜》那种存在主义的痛苦情感，也没有《小癞子》那种自然主义的阴忧情调。乌比达虽有新基督教徒的背景，却与王廷联系密切，他把自己的主题当作一种文学游戏来处理，以取悦于这一世纪初对流浪汉小说入迷的读者。他的作品既是对马提欧·阿列曼的分为两部的巨著《阿尔法拉契人的古斯曼》（1599，1604）的一种答复，又是对它的一种讽刺。乌比达的小说叙述了一系列均衡发展的流浪汉冒险故事，并带有说教性的题外话和评论。古斯曼的父亲是热那亚的高利贷者，母亲是妓女，他却假冒是西班牙贵族的私生子。他在冗长的忏悔中承认自己是个冷酷无情的恶棍，但他在幡然悔悟之前，也曾受过完整的正规教育，曾经漫游欧洲，与社会各阶级广泛交往，并谴责腐朽的金钱势力。关于阿列曼（另

一个具有新基督教背景的作者)的学术论争,就和阿列曼的小说一样范围广阔。人们认为,一方面,他是衷心拥护反宗教改革运动的,他表达了贵族们对早期资本主义的抗议,但另一方面,他又是一个与自己的形象不符的叙述者,因为他也揭露了西班牙文化腐朽衰败的现实。

《胡斯丁娜》显然是一种滑稽小说,是一种“影射真人真事的传奇”,尽管它的叙述者,即善于摸窃的客店老板的女儿,模仿了《阿尔法拉契人的古斯曼》的忏悔形式。流浪女人胡斯丁娜的冒险活动,把她从“高原”——在历史上与最古老的纯基督教血统相联系,现在却具有讽刺意味——带到了各座假想的城市(暗指瓦利阿多里德,莱昂,马德里),那些城市的宫廷、市民和个别人物的活动都受到讥笑。乌比达辛辣地讽刺了一个居住着大批贫穷的新贵族的国家,那些新贵族奢谈荣誉,但却害怕人们细察他们的家谱;乌比达还描绘了自由自在、不求荣名的富有魅力的流浪生活。胡斯丁娜一有机会便欣然透露她自己的罪恶家史的细节,她那带有侮辱性的反社会的思想,与西班牙的社会准则形成对照。乌比达力求胜过阿列曼,他描写胡斯丁娜决意要做

瑟列斯丁娜的门徒，要做一个有才能的妓女和小偷，并描写她的机智、口才和招摇撞骗的本领。而凯维多则把自己笔下的骗子的才智和机巧看作是西班牙社会道德上的污点。作为艺术家，胡斯丁娜的有趣的特点似乎超过了她的诈骗行为，在这方面，她预示着未署名的《埃斯特巴尼洛·风扎列斯》（1640）中的主人公——古怪的宫廷弄臣。

《瑟列斯丁娜的女儿》（1612）后来扩展为《机灵的埃琳娜》（1614）。在《瑟列斯丁娜的女儿》这部小说中，萨拉斯·巴巴迪洛把传奇模式（即从故事中间开始，倒叙过去的事件，用第三人称叙述，等等）同女骗子的故事结合起来。巴巴迪洛的文辞华丽的说教，以及对女骗子罪恶生活的悲惨结局的描写，显然并不打算消除我们对那个在托莱多、塞维利亚和马德里发迹的美丽的罪犯的同情，而是想为十七世纪文雅小说中这类反英雄人物辩护。在西班牙也出现了给下层社会的人物增添温情色彩的倾向，对这类下层人物的描绘成了后期英、法流浪冒险小说的特征。另外还有一种向长篇冒险小说发展的倾向，这种倾向在阿朗索·德·卡斯蒂洛·索洛扎诺的

《说谎的姑娘特莱莎·德·曼莎纳雷斯》(1632)里传奇性曲折的、而非直线的情节中可以看出，尽管这部小说也是以自传形式叙述的。卡斯蒂洛描写美丽、聪明和不择手段的骗子鲁菲娜的小说《塞维亚的窃贼和金钱的诱惑》(1642)，放弃了流浪者第一人称叙事手法，转而采用传奇中更加富于变化的第三人称叙事技巧。反女英雄鲁菲娜玩弄了一个又一个诡计，欺骗了一个又一个丈夫，她的机智往往超过比她更加邪恶的罪犯们，她在社会生活中扮演了爱情和荣誉故事里人们熟悉的那种角色，这一切都给她增添了传奇女英雄的色彩。故事最后描写鲁菲娜和她所爱的男人一起专心从事零售买卖，这种带有调和意味的结局减弱了这部流浪冒险小说中的道德观点的严肃性。

严肃的道德观点在描绘流浪汉方面也许是十分重要的，但并不是十六世纪和十七世纪初为数众多的西班牙流浪女人形象的主要特点。流浪女人们的共同之处是：(1) 她们都很聪明，机智，美丽而妩媚；(2) 她们都出身于下层社会，出身于罪恶的或被社会所排斥的家庭，或者，她们并不清楚自己的父母是谁；(3) 她们很早

就被长辈或瑟列斯丁娜式的人物诱导去做不正当的事情。她们力图摆脱自己在社会上的悲惨处境，逐步走上邪恶的道路，她们的邪恶主要表现在欺骗、不忠、忘恩负义、背叛、复仇、残忍、贪婪等各个方面。流浪女人们经常出逃，不断更换工作、职业、姓名、丈夫或情人，这些又反映出她们对自由的渴望。与《瑟列斯丁娜》相近的早期作品中那些流浪女人们的色情特征，到了《堂吉诃德》时期，起了重大的变化。在《瑟列斯丁娜的女儿》埃琳娜的故事里，在《说谎的姑娘特莱莎·德·曼莎纳雷斯》中特莱莎·德·曼莎纳雷斯的故事里，以及在《塞维利亚的窃贼和金钱的诱惑》中鲁菲娜的故事里，我们都可以看到，理想的爱代替了色情，甚至反女英雄所使用的语言也变得文雅起来，这是为了适应一种新的文体，这种文体可以表现比较能为社会所接受的爱情方式。

2. 北欧流浪冒险小说中的女主角

我们可以提出这样的论点，即具有严肃道德观点的巴罗克流浪冒险故事，如马提欧·阿列曼和弗朗西斯科·德·凯维多的故事，在汉斯·雅

各布·克里斯托弗·封·格里美尔斯豪生的《痴儿西木传》（1669）中达到了高峰。《江湖落魄女人和大女骗子勇敢妈妈奇异的一生的详细记述》（大约1670年），是几部相互关联的作品当中的一部。这部作品也应该广为人们所知，因为它并不纯然是布莱希特的人物“勇敢母亲”的素材。痴儿所最终肯定的道德观念，以及他在世界剧院里所充当的具有罪恶倾向的天然演员，从他自传的一开头就都以复杂的第一人称的声调说话。虽然痴儿富有经验和智慧，但《痴儿西木传》却并不是教育小说，而是描写内心转变的一种象征性的朝圣小说。对照来看，格里美尔斯豪生笔下的勇敢妈妈的声音是令人厌恶的，使人难以忍受的。尽管她敢于面对恐怖的三十年战争，而且毫不掩饰地揭示出一些可以感动读者、教育读者的东西，她内心中却不会由于道德上的缘故而感到不安和悔恨。这个流浪女人虽然叙述了她几十年来对个人权利的狂热的追求，以及她对罪恶生活的欣赏，但她直到最后都毫无悔改之意。她回忆自己往事的动机，显然是想对痴儿进行报复，痴儿在《痴儿西木传》第五卷第六章所描写 的故事中，逃出了勇敢妈妈布下的罗网，使卡莉

齐感到愤怒。痴儿的讲话，象他的生活经历一样，充满了广博的、多种多样的象征意义。因此，从现代的观点来看，格里美尔斯豪生在《勇敢妈妈》中用不知悔改的流浪者的口吻说话，其效果之一就是鲜明地、比较连贯地表现了反女英雄的性格。

总的说来，勇敢妈妈可被看作是“鲁菲娜”类型的人物。显而易见，《勇敢妈妈》故事中用了很多传奇成分，这和《痴儿西木传》里是一样的。直到第十章，那个活泼的、大胆的罪犯才知道自己是一个波希米亚贵族的私生子。但到这时，她已经能熟练地扮演传奇女英雄的角色，并诱使向她求爱的人们上她的圈套了。痴儿最后发现自己原来是一个退隐的贵族的嫡出子，因而他仿效自己的父亲，是合乎情理的。对照来看，勇敢妈妈同古斯曼和鲁菲娜有相似之处，即她们都是贵族的私生子。但是，勇敢妈妈的那种女王般的傲慢态度始终未变，这与古斯曼不同；她失去美貌后，仍不想建立一个温暖的家，一个正常的安逸的住所，这又与鲁菲娜不同。勇敢妈妈的叛逆性格是彻底的，她在晚年愿意同吉普赛人一起生活，自由自在，不受法律制约。

勇敢妈妈原名叫利布施卡，利布施卡是传说中布拉格的创建人的名字。年轻的勇敢妈妈被吸引到战争的骚乱和冒险之中，为了不致遭到大肆掠夺的士兵们的伤害，她装扮成一个僮仆。因此，她一生都喜欢穿马裤，有时在马裤外面罩上一条裙子。她结婚多次，而且与上尉和中尉军官们，以及——在时运不济的时候——与军士们勾勾搭搭。她是个有才能的妓女和骗子，她的贪婪驱使她频繁地进行活动。她奔走于军营和城市之间。除了大谈特谈她自己不畏战火的勇武精神、欺骗社会的手法和签订婚约的诡计之外，她还经常提及她旅游欧洲时进行的私人金钱交易。

第十四章到第二十一章组成了一个饶有趣味的部分，因为卡莉齐在获得种种成功之后，又去从事有利可图的随军小贩的买卖，为了取得做这种买卖的权利，她假装和下士斯普林金菲尔德结婚，然后随军到了意大利。（斯普林金菲尔德也是《痴儿西木传》中的人物；在以他的名字作为书名的小说〔1670〕中，他讲述了自己的生活，包括他和勇敢妈妈在一起时的生活。）当然，勇敢妈妈除了向士兵们出售食品和酒类之外，还靠卖淫赚钱。但是，欺诈钱财、贪得无厌虽然是基

本的主题，但某些章节实际上也是独立的故事，具有明显的特点，具有象征性的、而非浪漫性的价值。譬如，第十七章叙述一场淫海的比赛，在这场比赛中，勇敢妈妈胜过了其他的娼妓；第十八章是关于魔瓶中为人效劳的小魔鬼的故事，“幸运的”占有魔瓶的人很快就想摆脱那个小魔鬼；第十九章描写一场骗局，讲述一个体面的城市妇女怎样由于自己的贪婪而受骗上当，陷入可笑的境地；第二十章描写抢劫珠宝商的喜剧性场面，表明对于贪婪进行报复的意识逐渐占据主要地位。接近小说结尾的地方，作者更明显地采用了现成的故事，如第二十五章里就采用了“震梨”故事。

在意大利进行的战争结束后，勇敢妈妈离开了斯普林金菲尔德，她发现在布拉格没有赚钱的机会，便想安心从事农业——但这是极其可笑的。因为当她能够再次进行那种令人厌恶的非法活动、破坏那个国家质朴的形象时，她就重新活跃起来了。她染上了“梅毒”，跑到索尔布伦南养病，在那里她与痴儿发生了关系（第二十四章）。格里美尔斯豪生为了吸引读者，没有让勇敢妈妈说明她为什么要捉弄痴儿；她把她的女仆

的私生子当作她自己和痴儿的孩子丢在痴儿门前的石阶上。勇敢妈妈的不能生育和她的愤怒都是同样值得注意的。（在《斯普林金菲尔德》第五章里，痴儿也表明勇敢妈妈的弄巧成拙的错误，因为那个小男孩实际上正是痴儿和女仆的私生子；在第七章里，他劝斯普林金菲尔德不要诅咒勇敢妈妈，而要为她祈祷。）小说最后叙述勇敢妈妈和吉普赛人一起生活，她嫁给了吉普赛人的首领，迅速取得了领导地位（第二十七、二十八章）。格里美尔斯豪生显然想通过这种结局来象征性地说明，勇敢妈妈将永远成为一种令人憎恶的反社会的形象，但现代读者却不能不钦佩勇敢妈妈的勇气和坚强的性格。我们很难估计我们对这部作品误解的程度，因为我们往往会认为她的形象具有十八世纪末和浪漫主义文学中吉普赛人身上那种富有魅力的自由豪放的特征。不管怎么说，格里美尔斯豪生的讽刺是简单明了的，直截了当的，他在最后一页让勇敢妈妈宣判自己有罪，承认她损害了正常的人类社会：

“正是由于这一点，我整个一生中最最感到惊异的就是我们在这些国家里竟然都得到了宽容，因为我们无论对上帝或人类都是

无用的，而且也不想为上帝或人类服务，相反，我们只是靠着说谎、欺骗和偷盗来养肥自己，既损害了乡下人，又损害了贵族老爷，那些贵族老爷的大批猎物都被我们吞掉了。”

这种对法律的赞赏态度所含有的微妙的双重讽刺意味，后来在《堂吉珂德》第二部第五十四章摩尔人里科特和桑丘·潘沙的谈话中，得到最深刻的表现。

英国人对妇女的罪恶行为的批判，至少在十八世纪初，并不是那么严厉的。实际上，但尼尔·笛福改变了流浪汉小说的类型，他在《莫尔·弗兰德斯》（1722）中注重描写女主角的感情生活和道德困境。反国教的新教徒笛福在一篇序言中宣称，他的这篇描写海淫和犯罪的故事，不是一部小说或传奇，而是一部“个人历史”，一种可以进行道德教诲的真正的生活戏剧。《莫尔·弗兰德斯》的两部分，表面上是以真实的回忆录为基础的，这些回忆录是七十岁的主要人物莫尔·弗兰德斯在1683年第二次从美国殖民地返回英国之后撰写的。莫尔详细地回顾了她自己的早期生涯，因而她叙述的音调给予第一部分以一种

忏悔的特征，这预示着塞缪尔·理查逊的书信体感伤主义小说《帕米拉》（1740）中的忏悔色彩。女主角莫尔为纽盖特监狱中一个女犯人所生，她没有父亲，处于极端贫困的绝境，因而渴望获得贵妇的社会地位。她的模糊不清的家庭背景，在她的记忆中留下了一片空白，她只记得到了三岁时，她已和一群“吉普赛人”在一起了。

（那些“吉普赛人”也许是掩盖了自己原来身分的下层社会中的演员和骗子。）但是，从笛福的叙事结构上说，莫尔以养女的身分在科耳切斯特获得立足点之后，就开始不断地说教，而不是进行心理描写。由于莫尔的回忆录无情地揭露了在现实经济状况和社会生活条件下产生的妇女问题，故事便向社会小说方向发展。譬如，作者进入了这样的禁区，即小心谨慎地为未婚的母亲和怀孕的妓女寻找托词，尽管她们把不需要的孩子赶出家门，甚至杀死，等等。通过对莫尔的经历的描写，笛福似乎剖析了这样一个世界上的改变了的人性，在这个世界上，人们的社会作用可以当作一出戏剧从艺术上来加以阐释，正如惯常的社会作用可以从抽象的金钱观念（买或卖）上来重新加以阐释那样。书中不断提到具体的价格和

钱款、信贷或可以买卖的货物，这些都给这一主题增添了现实主义的味道，这个主题就是：重要的东西并不是美貌、爱情或品德，而是资产。读了本书前一部分后，我们就很难把莫尔对她那个社会的批评与她对自己行为的粉饰区别开来。

莫尔在第一部中所经历的种种危机，使她在论及男女作用的社会类型学方面受到了教育。莫尔觉察到，她所遇到的一切人们的态度，都是按照生活舒适的资产阶级所确立的标准来衡量的。莫尔借助私通和结婚的手段，通过一系列的经验教训向上爬，就象原先的流浪汉们通过一系列的主人向上爬那样。而且，从莫尔这个罪犯的角度上，我们可以看到不同人们的动力、弱点、力量和愚蠢，看到他们生活中和莫尔自己生活中的极端虚伪。根据反复无常、违背道德原则的流浪女人的模式，莫尔在每个丈夫死去或失踪之后都不得不恢复原来的状况。尽管莫尔成了对付男人以及男人统治的社会的第一流女演员，但她自己的生活却具有讽刺意味地表明，欺骗的原则也会给手段高明的骗子们带来痛苦。甚至连自然也似乎在玩弄欺骗手腕。当莫尔在弗吉尼亚追求新的生活时，她发现她的丈夫——一个仁慈的、可爱的

庄园主——原来是她自己的哥哥，于是她经历了一场痛苦的选择。返回英国后，莫尔发现她在兰卡郡的丈夫也欺骗了她，想同一个有钱的女人结婚，可是莫尔却不忍心以冷酷无情的态度对待她的那个丈夫。尽管莫尔准备改嫁英国银行的一个职员，但当她那狂野的兰卡郡丈夫被指控拦路抢劫时，她为营救他而毅然地站出来干预，因为她对处于不幸的寄生状况之中的那个兰卡郡人抱有真正的同情。死亡和不幸可以骤然夺去人们安全的保障；莫尔嫁给银行职员后，过了五年平静安逸的生活，但她的丈夫失去了经济上的牢固地位，失去了资产阶级的乐园，随之也失去了继续生活的意志。

如果说第一部中描写的那些善良的丈夫们如同她所需要的父亲，那么她就把巴斯和伦敦那些精明的妇女习惯地看作是自己的“母亲”，她们都给了她十分实用的忠告。她们就象她在美洲遇到的她的生身母亲以及浪漫小说里的贴心保姆那样，总是劝人考虑个人的利益。莫尔年轻时把自己卖给了一个又一个丈夫。到年老时她懂得了，如果穷苦女子不愿做奴仆，生活的贫困就会迫使她们去偷窃或卖淫。同样，生儿育女也是痛苦

的、悲惨的，因为子女们必须与母亲疏远，而母亲又受到子女的牵累，往往不得不遗弃他们。莫尔的自然感情不会改变这些严酷的经济法则。她逐渐认识到，她必须依靠自己。笛福在第二部中表现了更为深刻的主题，即莫尔顽强地为争取自主权而斗争，这是对资产阶级力求获得拯救的一种讽刺性的模仿。笛福描写了莫尔在殖民地生活的第二个时期越过重重障碍，终于发财致富，获得成功的经过；看来，笛福是在肯定一种积极的关于个人价值的新教观点，称颂在远离腐朽故土的地方通过有意义的新生活获得重生的理想。莫尔的成就是从物质方面来加以表明的，这与一个世纪以前西班牙贵族的习俗形成对照。而且，我们不难意识到，莫尔胜过了依赖她的那个兰卡郡丈夫。

笛福重新描述流浪者内心转变的宗教主题，以适应清教关于上帝选拔的思想。当莫尔“证明”自己获得成功时，笛福似乎并没有因为那种违反宗教法规的经济行动而感到不安，相反，他似乎同情下层社会中人们的愿望，认为这是符合自然规律的。现代读者也许会感到困惑，因为从字面上看，莫尔是由于在纽盖特监狱里公开表示

忏悔而“得救”的。但是，莫尔有充分理由把她被放逐美洲这件事看成是上帝赐于她的再生的机会，因为她演了一场虔诚悔过的戏，才没有被送上绞架。她转变后，不仅没有对宗教表现出特殊的兴趣，而且也从未归还她所获得的不义之财，她只是拿出一笔钱款作为运送其他罪犯到新大陆去的费用罢了。她得到的实际经验教训，给她带来了财富，也带来了一种受人尊重的品质，这种品质可以代替虔诚，或使她看起来十分虔诚。

第二部开始时，莫尔已经四十八岁了，她被迫从事最冒险的盗窃活动，仿佛她是在有意识地招致灾祸，试图引起世人或上帝的注意似的。但是，她在罪恶的伦敦城郊所过的孤独生活，也表明她具有一种新的能力，好象她脱离了富有青春气息的生活，进入了带有暮年特征的思想王国。她的变化多端是引人注目的。作为一个艺术家和观察淫乱的旁观者，莫尔的自主需要感情的超脱。笛福描绘的是一个传统的向上爬的流浪女人，这个女人不是应受指责的罪犯，而是一个充满个性矛盾的、富有活力的人。但奇怪的是，莫尔掩饰了这种个性，而且否认具有任何确切的身分。她是骗子和罪犯，因而在世人面前表现出虚

伪的、无害的面孔。故事情节中一个具有象征意义的重要事实是，她偶然泄露了她的真名实姓，结果便造成巨大的灾祸。因此她隐匿自己生活中某些最重要的情况，是可以理解的；但这种动机显然与“忏悔”的行动相对立，而她的回忆录所叙述的又正是“忏悔”。一种解释可能是，在《莫尔·弗兰德斯》中，就象在《鲁滨孙漂流记》中那样，笛福探索着那种自相矛盾的、奇特的极端个人主义，这是文艺复兴时期人文主义和新教所称颂的主要价值，也是十八世纪作家反复加以剖析的那种复杂难懂的关于个人自主的问题。

3. 现代文学中的女骗子

笛福在《莫尔·弗兰德斯》中赋予女主人公以感伤的色彩，这预示着态度方面的意义深远的变化。有些十八世纪作家由于比较注重社会环境而放松了对流浪女人进行道德上的谴责。这种逐渐变化的过程，与在对待流浪汉的态度方面的变化过程是相应的。早在查理·索莱尔的《法郎西翁的趣史》（1622）中，我们就可以看到一种总的倾向，即把较老的传奇成分和流浪汉小说成分结合起来，从而给下层社会冒险家的愿望增添

一些人性的特征，并吸引广大城市读者的同情。保罗·斯卡龙的《滑稽传奇》（1649—1657）把主要人物德斯廷和他的女友埃丝托尔福描绘为在流浪艺人、骗子和乡下人的庸俗世界里有常识、有毅力的可爱的人物。一方面，十八世纪作家们喜欢喜剧性的女主角——喜欢《艺术的喜剧》中可爱的科伦拜茵，喜欢莫里哀、马里弗、莱辛或戈齐作品中鲁莽冒失的女仆，喜欢博马舍笔下的苏珊娜那种中下层社会里聪明的人物形象——这些无疑也有助于使人们接受罪犯或反女英雄等人物类型。另一方面，对贵妇——如莎士比亚、高乃依、拉辛和罗汉斯坦笔下的那些贵妇——的热情和违法行为的描写逐渐减色，因而留下了空白，于是在资产阶级摒弃专制制度、文雅世界和“过多”的巴洛克特征的时代，便出现了从下面填补这一空白的倾势。这种情况可以说是逐步地向中间发展。十八世纪作家们至少描绘了女罪犯的三种明显的社会类型——有时是“有道德的”妓女、放荡的女人和操纵政治的女人——但这三种类型往往是相互重叠的。

比较明显地具有流浪女人特点的（尽管缺乏新基督教色彩），是阿贝·普雷沃斯特的《格里

尔骑士和玛农·莱斯考》(1731)中的反女英雄。作为来自下层社会的新式的不幸女人，玛农吸引了那个道德上软弱的贵族，不断地把他拖进堕落和罪恶的泥坑中。最后，玛农犯了重罪，被送往路易斯安娜，德·格里尔也跟着她到了那里；玛农劳累而死，但她由于她所经受的苦难而得到了净化。当笛福的莫尔在新大陆追求个人安全和社会尊重而开始新的生活时，普雷沃斯特的玛农则经历了新的内心感情的变化。抹大拉的玛利亚^①是适合于巴洛克时期的人物形象，而最终获得美德的玛农则是适合于十八世纪的人物形象。她逐渐取得了与殉道者同样的神圣不可侵犯的地位。在以自然的名义向权威和等级制度挑战的时代，玛农和堕落的德·格里尔两个都是“自然”贵族的悲剧性代表人物。显而易见，普雷沃斯特表现了事业和环境相互冲突的状况。尤其是，他通过德·格里尔的明晰的自我剖析，揭示出当时普遍的腐败现象。但是，德·格里尔明确主张现世幸福，反对来世思想，他冲破了家庭、社会和道德的牢笼，承担了痛苦的后果。

^① 抹大拉的玛利亚：原为罪恶淫荡的女子，后悔罪而得救，载于圣经路加福音八章二节和七章三十七节。

对照之下，在理查逊的《克莱丽莎·哈娄》（1747—48）中，女主人公被感情冲动的洛夫拉斯奸污后，则小心翼翼地抵制一切家庭、社会和自然的压力，以维护她自己的道德地位。她拒绝同受到折磨的、值得尊敬的洛夫拉斯和解与结婚，这实际上也就意味着，当她在神圣感情的香气中死去时，她也迫使洛夫拉斯跟着她进入来世。对理查逊作品中这类有道德的女主人公的最滑稽的模仿，是马奎斯·德·萨德的《新胡斯丁娜，或道德的不幸》和《朱丽叶的故事，或罪恶的幸运》（1797）。在这些充满色情描写的小说里，一切都被颠倒了，甚至连那些女主人公的名字也暗含着一种讽刺性的颠倒意味，前者是流浪女人胡斯丁娜和若望·雅克·卢梭的“新爱洛绮斯”的颠倒的形象，后者则使人想到莎士比亚笔下那位温柔的朱丽叶。不管怎么说，胡斯丁娜是对克莱丽莎的一种戏谑的模拟的形象，克莱丽莎由于不愿充当牺牲品，不愿与放荡的剥削者共同生活，而不断受到惩罚，受到非人的待遇和羞辱。

与此截然相反，朱丽叶懂得了罪犯们在权力问题上所得到的那样违背理性、毫无温情色彩的

教训，那些罪恶的人们表明，他们的意愿就是要在腐朽而虚伪的欧洲各国充当反社会的角色。朱丽叶成了一个性的恐怖主义者，而且大发横财。在构成萨德故事的一系列残暴的事件中，我们看到了许多凶恶的女叛逆者形象，如土匪头子拉杜波依斯，狠毒的里斯本的克莱维尔夫人，极端自私的女谋杀者杜兰德，博吉丝公主，女修道院长德尔宾，等等。胡斯丁娜和朱丽叶是富有的巴黎银行家的女儿，曾在一所时髦的女修道院里受过教育，因父母突然破产而沦为流浪女人。对萨德的黑色幽默、玄学和愉快心理来说，有一点是十分重要的，即胡斯丁娜是被迫不断地经历为她所否定的那种邪恶的性生活的，而朱丽叶则是被迫去肯定异教的意义，并站在魔鬼的观点上观察世界，她必须坚决地同为她所摒弃的自然观念和社会准则进行斗争。萨德认为，真正的异教思想包含着绝对的道德败坏，这种看法接近十八世纪末激进的个人主义的实质问题。

萨德的“罪恶朋友会”里的放荡者大联合，根据颠覆正常社会的观点而戏剧性地扩大了，这个主题在皮埃尔·肖德洛斯·德·拉克洛斯的《危险的联合》（1782）中已经描写过。在《危

险的联合》中，威胁来自秘密组织核心中一对聪明的情人。拉克洛斯的中心人物是贵族瓦尔蒙特和怂恿他去干坏事的梅特依尔夫人，他们完世不恭地把他们的非法行为加以比较，并就他们怎样利用别人的弱点、怎样欺骗别人的手法问题交换意见。这部书信体小说有助于说明我们对作为社会交流工具的语言的看法是多么容易引起错觉；事实上，不择手段的诱惑者们可以用无情的逻辑来分析我们具有个人色彩的风格，并熟练地运用各种表达方式。

在稍早的小说《定命论者雅克和他的主人》（写于十八世纪七十年代，发表于1796年）中，德尼·狄德罗使虚构的第一人称“我”清楚地包括“读者”在内，这不仅表现在自由和决定论之间的辩论方面，而且也表现在解释社会中人们的各种动机等问题方面。我们被吸引着去偷听关于拉·波姆雷夫人和德·阿西斯侯爵的故事（第三部分），那个客店女主人向雅克和他的主人——他们是小说里面的读者，是一种社会缩影，具有流浪汉的明显特征——详细叙述了这个故事，而且随着故事的发展，我们还可以听到他们的反应。这种戏剧里面套戏剧或小说里面套小说的形

式，使我们敢于进一步想象并断定，我们自己可能也在故事当中，时而把自己当作“主题”来表现，或评断其他人物的公开或隐蔽的思想和行为，时而又把自己作为可以分析的“对象”，为别人所观察或评价。书中插入女主人讲述实际生活中为了不可告人的动机而编造故事的人们故事，这就令人晕眩地为我们挖掘了本体论的主观神秘性。

拉·波姆雷为了得到放荡的侯爵而使自己完美无暇的名誉受到威胁之后，对于最多只能取得拉克洛斯小说中瓦尔蒙特和梅特依尔的那种毫无结果的关系感到愤怒。她抱着克莱丽莎那种坚定的复仇的决心，以朱丽叶那种诡诈的手段，精心策划，诱骗侯爵去娶一个美貌的妓女为妻，她把那个妓女说成是道德和优美的典范，值得他的钟爱。但是，这个计谋产生了适得其反的结果，因为侯爵逐渐地真心爱上了、甚至原谅了那个暴露出自己真实身分的妓女，这个妓女显然是后期小说里心地温柔的流浪女人的形象。具有讽刺意味的是，放荡的侯爵和绝望的妓女都想改恶从善，而拉·波姆雷的两面手法则出人意外地使重罪犯们获得拯救，但她却被罚入自己内心深处理性的地狱之中。

当然，这在深受人们喜爱的较老的故事情节中是一种新的转折；较老的故事一般都是讲述性格坚强而傲慢的女人试图控制有时内心软弱的男人，或因失望而向男人报复。这类贵族中女冒险家的典型形象之一，就是莱辛的悲剧《爱密丽亚·迦绿蒂》中高傲的奥辛娜伯爵夫人。在第四幕里，这个伯爵夫人激起爱密丽亚的父亲欧多阿多的怒火，并给了他一把匕首；在第五幕里，他用这把匕首来挽救爱密丽亚的名誉，而没有象奥辛娜预想的那样，杀死那个道德败坏的王子。奥辛娜是热情的巴洛克时期反女英雄的后裔，具有歌剧般的魅力，往往使我们想到莫扎特的《魔笛》中的黑夜女王。在席勒的《唐卡洛斯》

(1787)里，我们仍然可以从高级妓女、国王的情妇埃博丽公主身上看到这类祖先的痕迹。她因失恋而寻求报复，但她的错误计谋，却加速了国王和无辜的王后的毁灭。由于她的罪恶行为，她自己也仍然逃脱不了悲惨的命运。在狂飚突进时期的历史剧《铁手骑士葛兹·冯·伯利欣根》

(1773)中，女阴谋家阿德尔海德·冯·沃尔多夫，与麦克白夫人一样，野心勃勃，但又与麦克白夫人不同，她毫无悔改之意。歌德大胆地描绘

了她引诱并谋杀骑士韦斯林根和他的保护人弗朗兹，因为她企图赢得新加冕的年轻皇帝查尔斯的钟爱，只有秘密法庭才能阻止她的罪恶活动。没有感情的、带有政治色彩的“有权力的女人”

(Machtweib) 阿德尔海德无视阶级界线，把放荡者的理性主义和流浪女人的反复无常结合在一起。

这些人物类型在十九世纪文学里仍然存在，但也经历了重大的变化。在《戈特维，或母亲的石像》(1801)中，无辜的妓女维奥莱特代表了行不通的自然途径、失去了的乐园，以及“儿子”和“母亲”的乱伦关系。布伦塔诺的很有影响的小说里的放荡女人(如主张思想自由、恋爱自由的莫莉和G伯爵夫人)，又出现在艾兴多尔夫的《阿农和格根沃特》(1815)之中，如聪明、活泼和放荡的“绿衣女猎人”罗玛娜伯爵夫人，她在道德上的反叛导致她最后的自杀。普罗斯贝尔·梅里美浓缩了他的中篇小说《嘉尔曼》(1845)，这部作品通过乔治·比采的歌剧本(1852)，为现代作家如尼采、乔伊斯和曼等人的作品提供了“生命力”的源泉。甚至在魏特金的戏剧《地神》(1893)和《潘多拉的盒子》

(1902) 里的这类人物——即与现代社会中一切理智的、矫作的、传统的事物相对而言的那种自然的、不道德的、本能的妇女——也通过伯格的《卢卢》(19—) 进入了歌剧的领域。

生活的光辉和残酷通常是共同的主题，它把后浪漫主义文学中对女罪犯的各种描写方法结合在一起。威廉·萨克雷的小说《名利场》(1847—48) 描写了性格复杂的女骗子贝基·夏普，她聪明、放肆、狡诈，是一个身无分文的艺术家和一个法国歌剧演员所生的女儿。尽管她为了钻进巴黎和伦敦的上流社会而公然破坏道德准则，但她却因富有活力而博得读者的同情。古斯塔夫·福楼拜在《情感教育》(1869) 中把下层社会里的女冒险家分成两种基本类型。罗莎内特代表比较一般的、达观的无产阶级放荡女人，她身上还带有逝去的文艺复兴时期的痕迹；拉瓦特娜则代表凶恶的小资产阶级阴谋家，敌视社会的激进派，以及有知识的食客，在她身上，社会愤怒和绝望呈现出导致男人毁灭的形式。埃米尔·左拉的《娜娜》(1882) 里的反女英雄就是一个罗莎内特，她象卡门那样威严而又随意使用自己的权力。

法国人对强有力的女子形象的喜爱，或许可以解释奥地利小说家利奥波德·冯·萨谢尔—马索施的作品为什么在十九世纪最后二十五年中风靡法国，但他的作品也是随着颓废派和象征派的兴起应运而生的。与较老的流浪汉小说类型中那些社会上逸出正轨的人相对而言，我们必须辨认出马索施的故事里占主导地位的、给人带来痛苦的斯拉夫女子，她们大多被明显地描绘成王后—女牧师，支配着基督教世界里崇拜圣母的人们。奥古斯特·维利埃·德·莱尔—亚当的颓废派—象征派戏剧《Axel》（1890）中的萨拉，以极端蔑视的态度，抛去了修道院的面纱，坚决与同样桀傲不驯的英雄一起生活，他们蔑视财富，认为财富是不能与他们的崇高精神相比的。萨拉是那些在美学基础上制定自己法律的最后一批重要的女罪犯的形象之一。

盖伊·德·莫泊桑的小说《俊友》（1885），对第三共和国普遍腐败的状况，以及对放肆的、罪恶的、职位低下的人们极力向上爬的状况，抱有比较严厉的自然主义观点；那些职位低下的人是1848年转折点之后道德败坏的法国的继承者，福楼拜在《情感教育》中曾对这些人进行过分析。有

两类女子比较突出，她们赢得我们的钦佩，甚至赢得我们的尊敬，因为她们能在双重标准下生存下来。马蕾尔夫人是一个泼辣的、不道德的波希米亚贵妇，她从不让普通人们的情感破坏她秘密的放荡生活。马德琳·福雷斯蒂埃是一个向上爬的、愉快达观的作家，她不直接通过男人的权力机构进行工作，她从事着计划周密的冒险活动。显而易见，那些受宗教、社会或感情支配的妇女都是现代社会中的牺牲品或被愚弄的人，只有精心策划的犯罪行为才能使人们获得益处。在现实主义社会小说中往往描写这样的主题，即人们通过某种可以带来特殊社会地位的职业而获得解放。譬如，在《艾菲·布里斯特》（1894）中，冯塔纳表明，按照拉特里佩丽的情况来看，就有可能通过艺术获得拯救。拉特里佩丽装扮成一个名叫特里佩尔的偏狭的普鲁士人，她在自己戏剧性的生活之中，克己自制，排除了深刻的情感。拉特里佩丽周游欧洲，举行音乐会，得到富人的赞助，实际上过的是一种终身的、但却神圣的流浪生活。

尽管道德方面的侧重点可能改变，但从形式上说，一系列非法的行为，或机敏的诡计，构成

了流浪冒险故事的一致性。作为早期流浪女人身上重大社会印记的种族和宗教特征消失之后，她们就通过一系列活动与下层社会和生活的阴暗面联系起来。然而，一旦她们的罪恶活动在十九世纪其他叙事结构——如描绘当代生活中阴暗角落的自然主义小说、侦探小说、社会小说，等等——当中得到表现，作为一种独立的、重要的文学人物的流浪女人，便销声匿迹了。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 欧洲小说的演化

作者 = B E X P

S S 号 =

加密地址 =

页数 = 1 6 8

下载位置 = <http://book5.5read.com/300-56/diskbaf/baf39/16/!00001.pdg>

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
序 & 杨周翰

一、文艺复兴时期的各种叙事形式

二、文艺复兴时期小说中对时代的批评和自我探索

三、城市小说：个人主义和欺诈

四、塞万提斯的书中论书

五、文艺复兴时期的文学体裁的巴洛克顶峰

六、多元化世界里的独特存在——鲁滨孙·克鲁梭

七、文艺复兴时期以后以女子为主角的流浪冒险小说、妇女社会地位和作用的变化及其在文学中的体现

附录页