

缪斯的旋律——欧美诗歌史话

古代诗歌

概述

诗、和历史一样古老，又和青春一样年轻。诗随着人类的文明史一同萌芽、生长，是在各民族开放出最初的文明之花。诗是最富民族性的文学形式，它比小说、散文产生的更早，也更直接地抒发人类的情感。

在古代希腊，诗歌不仅是一种表达手段，也是交流、纪念和教育的手段。早在公元前九世纪，人们认为游吟诗人对人和神的本质具有超乎寻常的洞察力；在后来的几个世纪中，人们通常把有才华的诗人看作是同哲学家和政治家同等地位的人。希腊化时期以前的希诗歌史分为三个主要阶段，每个阶段又以一种主要诗歌体裁为特征，这些阶段较为明显地体现了当时社会的本质特点：公元前九世纪和八世纪的主要诗歌形式是史诗，是对封建贵族社会的价值体现；公元前六世纪和五世纪是抒情诗，表现了一个变化着的世界——在这个世界里，传统的价值受到怀疑，而个人主义却得到鼓励；公元前五世纪是戏剧诗，表现的则是希腊城邦制的稳固和民主的重要性以及由于新开放的社会的发展而产生的思想冲突。

现有的最古老的希腊文学作品是荷马的史诗《伊利亚特》和《奥德赛》。《伊利亚特》描述特洛伊战争；《奥德赛》适希腊英雄奥德修斯于特洛伊战后回家的故事。它们都是口头创作而流传下来的具有悠久历史的英雄史诗，在艺术上具有完整性，显示了高超的文体技巧和非凡的诗的敏感性。那时候，史诗作为一种宫廷的消遣文体，是供那些记忆力很强的人背诵用的，因此，创作技巧基本上是口头的，并且具有不断重复惯用语的特征，其标准格律是六音步扬抑抑格。由于史诗创作是为了在贵族听众面前背诵，并且体现了许多封建社会的价值观，所以荷马诗在整个古希腊历史中被当作道德和宗教劝谕的最丰富的源泉。现存的许多英雄史诗片断也是模仿荷马的史诗写成的，但显然没有任何比得上荷马的艺术才能。

荷马史诗之后，希腊出现了赫西俄德的教谕诗《农作与日子》（约公元前八世纪）。它面向的听众是农民，而不是贵族，涉及的题材是小农夫的道德及信仰。诗中叙述人类生活的艰苦，提到人类的金时代、银时代、铜时代、英雄时代和铁时代。全诗谴责贵族的骄横、歌颂辛勤劳动的农民，是古希腊流传下来的第一首以现实生活为题材的诗作，风格清新自然，平易简洁。

抒情诗，作为一种文学体裁，很显然是滥觞于公元前七世纪。抒情诗来源于民歌，分为双管歌（或称哀歌）、琴歌和讽刺诗。双管歌的题材多样，有军事政治的、道德教训的和爱情的，大都用双管伴唱。琴歌分开独唱琴歌和合唱歌，以竖琴伴唱。讽刺诗用抑扬格诗体写成，可以用双管或竖琴伴唱。双管歌体比较安静柔和，讽刺诗比较活泼、激昂、锋利。双管歌中最著名的是提耳泰俄斯（公元前七世纪末）为斯巴达人写的战歌，雅典立法家梭伦（公元前 639？—559？）为自己的政策辩护而写的政治诗，以及西摩尼得斯（公元前 556？—468？）为温泉关之战（公元前 480）中殉国的三百名斯巴达健儿所写的墓志铭。讽刺诗用于讽刺或诅咒，最著名的作者是阿耳喀罗科斯（公元前 714？—676？），他的讽刺尖锐有力。

独唱琴歌最著名的作者当推女抒情诗人萨福（公元前 612？—？），她是列斯波斯岛的贵族，在那里组织了一所音乐学校，写情歌和婚歌，与女弟

子和唱。她写过十卷诗，只传下两首完整的诗和一些残句。她用简洁自然的诗句道出了自己复杂的心理变化，反映希腊奴隶主贵族的生活情趣。萨福死后，她的声名传遍了全希腊，柏拉图称她为“第十位文艺女神”，她受到西欧历代具有贵族倾向的诗人的推崇。琴歌的另一个著名作者是阿那克瑞翁（公元前 550？—465？），他写了五卷诗，歌颂醇酒和爱情，其中有独唱琴歌、双管歌和讽刺诗，只传下一些短诗和残句。他的诗体，被称为“阿那克瑞翁体”，颇为后人所模拟。

合唱歌的职业歌手当首推品达（公元前 522？—442）。当时，希腊盛行体育竞技，竞技活动又和敬神的节日结合在一起，品达在诗中歌颂奥林匹克运动地及其他希腊运动会上的竞技胜利者和他们的城邦。他写了十七卷诗，只传下四卷，其中为歌颂运动会胜利者而作的《伊皮尼西亚》最为完整。伊皮尼西亚颂歌体是一种难以驾驭的体裁，然而天才的品达运用的得心应手。他的诗歌尽管在形式上极为刻板，却仍然能表现极为浓烈的情感。他与其他希腊诗人不同，他注重于感性而不是理性。他表达思想主要借助于意象或神秘的联想，而不是借助于逻辑结构。所以他的合唱歌总是以一连串眩目的意象和神话暗示取胜。他的合唱歌对后世欧洲文学有很大的影响，在十七世纪古典主义时期被认为是“崇高的颂歌”的典范。

罗马诗歌是罗马文学的最伟大的成就。作为欧洲古代史上一个重要时期的罗马帝国，其文学虽根源于希腊文学，但也有它自己的独特风格和艺术成就。一般认为，罗马诗歌的发展，可以分为四个时期：从公元前三世纪起，是罗马诗歌的萌芽时期；公元前一世纪，是罗马共和国的繁荣时期，诗歌也开始走向繁荣；共和国晚期和所谓的“奥古斯都”时期，史称“黄金时代”，也是罗马诗歌的极盛时期；帝国初期，即公元一至二世纪，史称“白银时代”，罗马诗歌开始走向衰落。

罗马最早的文学形式之一是在劳动和举行宗教仪式时唱的诗歌。第一位罗马诗人李维乌斯·安德罗尼库斯（公元前 280？—204）是获释的希腊奴隶。他首次将荷马史诗《奥德赛》译成拉丁文的诗体形式，译本后来成为奥古斯都时代学校的主要参考书。他又是一位抒情诗人，曾受国家委托写作对朱诺神的赞歌，由少女合唱队在宗教的行列进行时演唱，但这些赞歌在艺术上没有多大价值。此外，是安德罗尼库斯最早将希腊的戏剧改编并介绍到罗马，使希腊诗体适合于拉丁人的语言。

克温图斯·恩尼乌斯（前 239—169）是继安德罗尼库斯之后出现了又一位多才多艺的诗人。他也改编过一些希腊戏剧，但他的伟大诗篇是以史诗体写成的《编年纪》。此外，他还擅长“杂体诗”。所谓“杂体诗”本义是盛满各种果品的盘子，转义为“杂拌儿”，可以指故事诗、寓言诗、短嘲诗、哲理诗等。然而，最富有代表性的“杂体诗”诗人当推盖乌斯·路奇里乌斯（前 180—102）。他的杂体诗具有强烈的讽刺色彩，他用人民日常使用的语言，毫不留情地揭发统治阶级的腐朽。相传他写过三十卷讽刺诗，还写了一部一百五十卷的《美尼蒲斯杂体诗》，继承和发扬了公元前三世纪西西里的希腊诗人美尼蒲斯的讽刺风格。

共和国时期在文学史上常被称为“西塞罗时期”，因为西塞罗（前 106—43）把散文写作和古代的雄辩术推到了高峰。然而，由于西塞罗的五十八篇演说辞词汇丰富，讲究句法，经常引用诗歌，注意音调的抑扬顿挫，对罗马诗歌的发展也有深远的影响。

这一时期的著名诗人主要有卢克莱修（前 99？—前 55）和卡图卢斯（前 84？—前 54）。卢克莱修生于共和国末年，是一位有独特见解的哲学家、思想家和“朝气蓬勃、叱咤世界的大胆诗人”（马克思语）。公元四世纪基督教作家基洛尼姆斯说他因饮丹药而发狂，在发病间隙中作诗，后自杀。史家对这一说法一般持怀疑态度，可能是基督教作家对唯物主义哲学家的恶意中伤。他留给后世的唯一诗作是哲理长诗《物性论》，全诗共六卷，采用六音步诗行写成，是古希腊罗马流传至今的唯一完整而系统的哲学长诗，主要阐述古希腊唯物主义哲学家伊壁鸠鲁的原子论，旁及自然界的种种现象和人类社会的重大问题。叙述在描写公元前 430 年雅典大瘟疫时中断，作者临死前未及对全书润色加工，死后由西塞罗整理定稿。全诗真诚坦率，热情澎湃，洋溢着乐观主义的情调。诗中训诫循循善诱，说理深入浅出，富有说服力，虽说是一部哲理诗，却风格崇高，充满着诗情画意。

公元前一世纪，罗马出现的一群年轻诗人开始运用各种希腊抒情诗的音节，从而对拉丁诗体语言进行了改革，其中最为突出的是卡图卢斯。他六岁开始写诗，诗集在他死后才由别人汇编而成。诗集共收诗 116 首，第 1 至 64 首用各种希腊抒情诗格律写成，第 65 至 116 首用哀歌体写成。内容主要歌颂友谊和爱情。可能由于诗人青年时期就来到罗马，爱上了罗马贵妇克洛狄亚，所以他的诗以描写对克洛狄亚（诗中化名为勒斯比亚，也许是为了纪念希腊女诗人萨福）的爱情的诗最为出色。诗中语言简练，真切地再现了诗人在爱情生活中的各种感受和遭到弃绝时的矛盾、复杂的心理。在一首著名的抒情诗中，他写道：“我又恨又爱。你也许要问为什么我这样做呢？我不知道，但是我感到我是这样并且十分痛苦。”有人说：“全部人类生活都在这两行诗里了。”卡图卢斯的诗歌创作在罗马抒情诗的发展史上占有重要的地位。他的哀歌体抒情诗实际上为罗马这种体裁的诗歌奠定了基础。他的诗对文艺复兴和以后的欧洲抒情诗的发展产生过一定的影响。

奥古斯都时期（公元前 27 至公元 14）是古罗马文学的“黄金时代”，诗歌发展达到高潮。

公元前 44 年凯撒遇刺，屋大维取得政权，于公元前 27 年获得“奥古斯都”称号（即神圣、崇高之意）。屋大维建立元首制，在共和的外衣下实行军事独裁，以实现向帝制的过度，但他十分重视文学创作的社会作用，竭力把它纳入政治轨道，作为左右社会舆论的工具，为巩固新政权服务。他通过亲信墨克那斯以优厚的待遇把当时最杰出的作家吸引到他的周围，组成文学团体，为奥古斯都歌功颂德，于是出现了文学史上的黄金时期，也是罗马诗歌史上的黄金时期。这一时期的罗马诗人承袭了希腊古典诗歌形式，要求语言优美，格律严谨，在史诗和抒情诗方面都获得巨大成就。

这一时期，出现了三位最伟大的罗马诗人维吉尔（前 70—前 19）、贺拉斯（前 65—前 8）、奥维德（前 50？—前 15？）。

维吉尔生于意大利北部阿尔卑斯山农村，但家境比较富裕。幼时在农村的生活使他亲身体验到当时乡间兵荒马乱中人民的痛苦，阿尔卑斯山优美的自然景色又陶冶了诗人的性格。同时，他受过良好的教育，初学修辞、哲学；后来把毕生精力和热情献给了诗歌，成为奥古斯都最尊重的诗人。

他一生写了三部作品：《牧歌》（约成于公元前 42—37）、《农事诗》（约成于公元前 37—30）和《伊尼德》（约成于公元前 30—19）。

《牧歌》是在希腊田园诗影响下写成的。它由十首短歌组成，采用牧羊

人对歌或独歌的形式。十首诗中有爱情诗、哀歌、哲理诗、酬友诗，他也有一部分描写农村凋敝的现实，反映了小土地所有者厌恶内战、对大奴隶主消极抗议的情绪。如《牧歌》中的第一歌，歌颂黄金时代的重新到来，庆祝罪恶与恐怖的结束，因为元首屋大维使他重新获得了内战时被没收去的田产。但诗人在诗中又流露出一种独特的感伤情调，怀疑眼前的太平盛世不能久长。

《农事诗》四卷，每卷五百余行，全诗共两千一百八十八行，用了七年时间才写成。这首长诗属于赫西奥德的教谕诗的类型，而且形式类似于《工作与时日》。长诗第一卷谈种庄稼、第二卷写种葡萄与橄榄树，第三卷写牧牛马，第四卷谈养蜂。显然，这首诗的创作是配合时政，为屋大维吸引农民回到农村，振兴被内战破坏的农业。但这部作品的风格特点在于诗人对大自然种种现象的敏感，并赋予生产劳动以诗意，歌颂了意大利丰饶的自然资源，表现了奴隶主阶层的爱国情感和独立小农的生活情趣。

史诗《伊尼德》十二卷，近万行，写于诗人一生最后十一年。全诗分两部分，前六卷模仿《奥德赛》写特洛伊王子伊尼斯在特洛伊灭亡后的逃亡生活，他到处漂泊，历尽艰辛，最后在女巫的带领下游历地府，见到亡父的魂灵，亡父向他预示了罗马未来的命运。后六卷模仿《伊利亚特》，描写伊尼斯在意大利同异族作斗争的故事。

这部史诗的主题是谈帝国的命运。创作的目的是歌颂罗马祖先建国的功绩和奥古斯都的“神圣”统治。与此同时，诗人也表达了罗马人民的民族自豪感，宣扬了热爱祖国、热爱民族的思想，超出了城邦和部落界限的爱国主义。

史诗主人公具有虔诚、勇敢、克制、大度、公正不苟、仁爱等一个理想的政治领袖应该具备的品德。与荷马史诗相比，我们可以看出伊尼斯和俄底修斯同是流浪汉，但他负有重大使命，是神的意志的执行者。同样是大将，伊尼斯又不象阿喀琉斯那样，为了争夺一个女俘的私事而放弃责任，却是克制了个人的感情，表现出高度的责任感、使命感。因而，欧洲文学中所谓责任与爱情冲突的主题便滥觞于《伊尼德》。

《伊尼德》是罗马诗歌在艺术上的最高成就。史诗的风格特点不象荷马史诗那样活泼明快，而是严肃、哀婉、朦胧的。诗中没有人民口头文学的特点，是欧洲“文人史诗”的开端。诗人常用幻景、梦境、预言、暗示、讽谕等手法。比喻往往采用大自然中的现象，切合人物性格或情节。同时，史诗故事性强、音律严谨、语言简炼，人物的心理刻画维妙维肖，使古代史诗在人物、结构、格律等方面进一步获得了定型，对文艺复兴时代和古典主义文学都具有极大的影响。维吉尔被公认为最有才华的古典诗人之一。

贺拉斯是奥古斯都时期最主要的讽刺诗人、抒情诗人和文艺批评家。他生于意大利南部的韦努西亚。其父是获释奴隶。他从小受到良好的教育，先后在罗马和雅典求学深造，学习文学和哲学。内战时期，他参加过共和派军队；共和派失势后，他和元首统治妥协，受到墨克那斯的庇护。公元前33年墨克那斯赠给贺拉斯一座庄园。从此，他养尊处优、知足常乐，信奉中庸之道，成了奥古斯都宫廷诗人。

贺拉斯的作品有：《讽刺诗集》二卷，《长短句集》、《歌集》四卷，《世纪之歌》、《书札》二卷。其中《讽刺诗集》十八首和《长短句集》十七首是诗人早期作品，而使诗人享有盛名的是他后期的《歌集》百余首和《书

札》二十三首。《歌集》主要是抒情诗，其中一部分被称为“罗马颂歌”，宣扬纯朴、坚毅、正直、尚武、虔诚的优秀品格，为奥古斯都歌功颂德；而另一部则宣扬适度享乐的主题。诗人既怕贫困，又反对饕餮；既主张依附权门，又提倡洁身自好。他认为真正的自由和幸福在于保持内心宁静，对灾难和死亡无动于衷，及时而又适度地享受人生之乐。

《书札》两卷，采用六音步扬抑抑格诗体写成，其中第二卷第三封给皮索父子的信又称为《诗艺》，是诗人长期创作的经验之谈，体现了诗人以及当时流行的美学思想和文艺理论思想。诗人接受了传统的艺本摹仿自然的观点，强调诗人要到生活中寻找题材。重视作品的内容，但更强调形式完美。他的观点多为欧洲古典主义家所继承。

奥维德是奥古斯都时期第三位最伟大的诗人。他出生于富裕的骑士家庭，青年时期受过良好教育，学习演说修辞，先后到过雅典、罗马深造，二十岁左右开始写诗，过了三十多年自由自在的生活。五十多岁时，即公元8年，他突然被奥古斯都流放到黑海边的托米城（今罗马尼亚的康斯坦察），最后客死异乡。

奥维德的诗在题材和技巧上受亚历山大亚风格的影响。一般认为，他的创作生涯可分为三个阶段：早期的《恋歌》、《爱的艺术》等诗作，内容轻佻，风格纤巧，语言优美，反映了罗马奴隶主贵族和富有阶层糜烂淫逸的生活现实，中期的神话诗包括《变形记》和《罗马岁时记》，前者是古希腊神话和英雄传说的汇编，后者记载了罗马的宗教节日、历史事件和风俗传说。晚期即流放时期的诗有《哀怨集》和《黑海书简》等书信体诗集，描写流放之苦，哀求释放。

奥维德的代表作是长诗《变形记》，全诗十五卷，取材于古希腊罗马神话，根据古希腊哲学家华达歌拉斯的“灵魂轮回”理论，用变形，即人由于某种原因被变成动物、植物、星星、石头等这一线索贯穿全书，共包括大小故事二百五十多个（其中以爱情故事为主）。全部故事从天地创造一直写到当代罗马。作者最后把凯撒化为天上的星辰，以歌颂帝国。书中著名的故事有日神之子法厄同的故事，阿剌克涅变蜘蛛的故事，金羊毛的故事等。诗人运用丰富的想象力，根据神话传说的某些外表联系，把它们串连起来。为了使情节生动，作者采用了不同的叙述手法，如故事中套故事、人物轮流故事、对话、描写器物上的故事画、写完一个故事又写一个性质相反的故事等等。这样，《变形记》成了一部极富戏剧性的作品。诗人时而着力渲染故事的悲剧性，塑造伟大的英雄形象；时而风趣地描写故事的喜剧性，勾勒滑稽可笑的神的形象。

奥维德的在当时非常流行，许多作品家喻户晓，中世纪时仍然受到欢迎。从文艺复兴开始。他的《变形记》向欧洲人展示了丰富多彩的古代神话世界，受到特别的推崇，成为许多作家、艺术家剧作的源泉。但丁、莎士比亚、歌德的诗也深受奥维德的影响。

帝国前期文学（公元一世纪至二世纪）是古罗马文学的“白银时代”。对这一时代的诗歌影响最深的，一是维吉尔的伟大史诗，二是宣扬禁欲主义的斯多葛派哲学。这一时期没有出现过黄金时期那样伟大的诗人，早期的两位较重要的诗人是帕西乌斯（公元34—36）和鲁甘（公元39—65）。前者属斯多葛派诗人，留下六卷讽刺诗，时而嬉笑怒骂，时而谈论哲理；后者算不上伟大诗人，却是个伟大的修辞学家，其代表诗作是史诗《法萨利亚》，描

述恺撒与庞培之间的斗争，对法国古典主义作家高乃依等人发生过影响。

史诗在这一时期曾一度繁荣，且大都取材于希腊神话。弗拉库斯描写过跟随伊阿宋的阿耳戈船队的英雄们远航科尔喀斯寻取金羊毛的故事。宫廷诗人斯泰提乌斯（45？—96？）的《忒拜之围》描写俄狄浦斯王的两个儿子争夺忒拜王位的故事，富于戏剧性和悲剧色彩。《阿喀琉斯纪》描写希腊英雄阿喀琉斯的早年生活和参加特洛伊远征的故事，未成完璧，诗人就去逝了。伊泰利科斯（公元 25—101）的鸿篇巨制《布匿战争》是拉丁文学中最长的史诗，共十七卷，一千二百行，描写第二次布匿战争，带有希腊的古典风格，富于强烈的戏剧性。

寓言诗也是这一时期的一种重要体裁。诗人菲德鲁斯（前 15—公元 50）的《寓言集》五卷，用诗体模仿伊索的动物寓言，对当时罗马社会的黑暗和政治的腐朽进行含沙射影的讽刺。

此外，讽刺诗在白银时期也颇为流行。较为著名的讽刺诗人有马尔提阿利斯（公元 40？—104？）和尤维那利斯（公元 60？—127）。前者，通称马希尔，有《碑铭体诗集》十二卷，一千五百余首，大都是讽刺短诗。其内容揭露了当时罗马社会种种荒诞的现象和弊端，勾勒了各种各样不同的人物形象。诗中还表现出诗人对困苦中的“小人物”的深切同情。后者共留下五卷诗集，其中有十六首史诗体讽刺诗。他中年以后才开始写诗。他认为当时朝政腐败，道德堕落，不能不作诗加以针砭。他在一首诗中写道：“即使没有天才，愤怒也可产生诗句。”这句诗已成为一句名言。马克思曾将这句诗改写成“愤怒出诗人”，用以歌颂革命诗人的战斗激情。但由于当时皇帝专制，没有言论自由，诗人只能借古喻今。尽管如此，诗风严峻而尖锐，讽刺辛辣。

悠远的历史、永久的魅力 ——荷马史诗

《伊利亚特》（一译《伊利昂纪》）共二十四卷，一万五千六百九十三行。《奥德赛》（一译《奥德修纪》）也是二十四卷，一万两千一百一十行。这两部史诗是现存的最古的希腊文学巨著，相传为古希腊的荷马所作，故又统称荷马史诗。

荷马史诗被看成古代希腊智慧的宝库，所有的城邦都把它当作学校教育的基础。学生们学习背诵史诗的某些篇章，甚至全文。从公元前五世纪起，每当雅典四年一次隆重庆祝的泛雅典娜节，都有朗诵荷马史诗的节目。荷马被尊为希腊的民族诗人。柏拉图在《理想国》中提到，当时人们崇拜荷马，认为“荷马教育了希腊”。

古罗马的西塞马、卢克莱修等著名作家，都是荷马的崇拜者。维吉尔的史诗《伊尼德》明显受荷马史诗的影响，史诗的主人公就是《伊利亚特》里的英雄，史诗的情节则是从特洛伊焚毁开始。意大利的伟大诗人但丁（1265—1321）称荷马为“诗人之王”。

从文艺复兴开始，荷马史诗对意大利、法国、英国、德国、俄国等欧洲国家的文学产生了巨大影响。荷马与但丁、莎士比亚（1564—1616）、歌德（1749—1832）一起，被西方文艺批评界推为世界四大诗人。

马克思主义的创始人给了荷马史诗很高的评价。恩格斯曾把荷马史诗看作希腊人由野蛮时代进入文明时代的重要遗产。马克思称《伊利亚特》是“一

切时代最宏伟的英雄史诗”，肯定荷马史诗“仍然能够给我们以艺术享受，而且就方面说还是一种规范和高不可及的范本”。

然而，关于荷马其人，我们知道的极少。关于他的生活年代，诸说不一，一般认为是在距今二千七百年左右的公元前九到八世纪，即希腊的史前时代。关于他的出生地，说法各异。有人说他出生在雅典，有人说他出生在希腊北部或东部。但多数古代文献说他是希俄斯岛人，或生在小亚细亚的斯弥尔纳。

就荷马的名字而言，考证者也众说不一。有的说荷马这个名字是“人质”的意思，这意味着荷马可能是战俘出身；有的则认为是“组合在一起”的意思，这又意味着这名字是附会而出，因为荷马史诗体来就是许多口头传说组合而成。不过，荷马时代，希腊有不少行吟歌手，而且多半是盲人，因为盲人无法从事其它活动，只好靠演唱维持生活。由此可见，荷马又可能是一位民间艺人。

围绕荷马史诗文本的考证，最惊人的发现是伴随着十九世纪六十年代德国学者谢里曼（1822—1900）在特洛亚和迈锡尼进行的考古发掘。谢里曼认定荷马的每句话都有历史依据。他认为，通过发掘，一定能查获《伊利亚特》和《奥德赛》中所列举的所有城市的遗址。谢里曼将几百万财产全部投入这种验证性的挖掘工作。结果在长达二十九年的挖掘中，不但发现了荷马史诗中提到的特洛伊遗址及大量别的宝藏，而且发现了比荷马史诗中的特洛伊文明更古的一种文明。1932年到1938年，美国的考古勘察队在卡尔·布列仁的领导下进行了新的发掘，其结果集为六卷，在五十年代初出版。根据布列仁的考证，荷马史诗中提到的特洛伊城于公元前十二世纪因火灾而毁灭。由此可见，有关荷马的传说也有较大的可信性了。

《伊利亚特》描写特洛伊战争的故事。相传有一天，马人希隆的山中举行盛大婚礼，新郎是希腊密尔弥多涅斯人的首领佩琉斯，新娘是爱琴海海神涅柔斯的女儿，美丽的忒提斯。这是异乎寻常的。男女诸神昨尘世间男女短时间相爱并不稀奇，可把一位女神嫁给一个凡人却从来没有过。原来，希腊最高的天神宙斯和海神波塞冬都曾钟情于忒提斯。可有预言说，忒提斯所生的儿子将比自己的父亲强大得多，这是命运女神的决定，希腊诸神也无能为力。为了保住自己的宝座，宙斯便把忒提斯嫁给了凡人，因为这样她的儿子终究只是个凡人。

奥林波斯众神全部应邀参加这次婚礼。阿波罗弹起七弦琴，文艺女神纵情歌唱，时光女神和优雅女神翩翩起舞。众神尽情饮宴。这时，唯一没有得到邀请的争吵女神厄里斯正在山洞周围游荡。她出于忌妒，从遥远的赫斯佩里德斯取来一个“不和的金苹果”，写上“赠给最美的女神”，悄悄地放到筵席上。赫拉、雅典娜和阿弗洛狄忒三位女神果然互不相让，争夺起这个苹果来。宙斯要她们找特洛伊王子帕里斯评判。三位女神各许帕里斯以最大的好处，赫拉许他成为最伟大的君主，雅典娜许他为最勇敢的战士，阿弗洛狄忒答应他娶一个最丽的女子。帕里斯判定阿弗洛狄忒是最美的。他随后到斯巴达做客，拐走了斯巴达国王墨涅拉俄斯的妻子，美丽的海伦，并劫走大批财富。希腊各部落公推阿伽门农为首领，联合攻打特洛伊。战争进行了十年，从神各助一方。最后，俄底修斯设计把一只内藏兵将的巨大木马遗弃城外，假装撤退。木马被特洛伊人拖进城中。入夜，希腊人里应外合，终于攻陷特洛伊。

史诗集中描写了战争最后一年中的五十一天发生的事。联军统帅阿伽门农专横地夺取了阿喀琉斯的女俘，并使他当众受辱。阿喀琉斯是希腊军中武艺最高强的将领，他拒绝参战，并祈求宙斯降灾给希腊人，希腊人因此屡遭败绩，阿伽门农赔礼谢罪，也遭拒绝。在危急的情势下，阿喀琉斯的好友借他的甲冑上阵，被特洛伊英雄赫克托耳杀死。阿喀琉斯悲痛欲狂，他宿怨顿消，上阵报仇，杀死了赫克托耳，把他的尸体拖在战车后面泄恨。随后，特洛伊老王跪求尸体，史诗写到赫克托耳的葬礼为止。

《伊利亚特》是一部讴歌英雄的伟大史诗，诗人塑造了系列具有鲜明性格的英雄形象，赞美了他们的孔武有力、骁勇善战，足智多谋。阿喀琉斯是中心人物，他强悍任性、英勇善战、爱好荣誉、残忍而又善良，是民族首领中蛮勇的典型。赫克托耳则是个比较成熟的首领。他刚强勇敢，沉着精明，保家卫国，责任心很强。其他一些主要人物的形象刻画也很丰满，言谈举止和心理活动都写得栩栩如生，前后一致。但美中不足的是这些人物性格一般是固定静止的，缺少变化发展。

在史诗的谋篇布局上，诗人以片段的战斗反映十年战争的全貌，且情节结构和场面的组合达到了高度的统一和完整。荷马对情节的剪裁十分讲究，正如罗马批评家贺拉斯在他的文艺理论著作《诗艺》中所言，“凡是他认为不能经他污染而增光的一切，他都放弃。”（《〈诗学〉·〈诗艺〉》合订本第144 - 145 页，人民文学出版社 1962 年版）而且，诗人坚持史诗的“长度须使人从头到尾一览而尽。”（亚里斯多德《诗学》第 24 章语）有人曾做过统计，史诗中与主题——阿喀琉斯的忿怒有关的事情，占四千余行，构成核心故事，相当于惯例中一天演出的三出悲剧。除核心故事外，全诗的另外万余行，穿插描述了当时的社会活动，宗教生活、贸易交往，以及劳动生产，是史诗所特有的穿插。这样，故事情节既显得紧凑集中，又不枝不蔓，张弛有度。纵观全诗，时而剑拔弩张，峰峦迭起，时而凄婉动人，柔情似水。

史诗的叙述方法也有其独到之处。诗人除了在序诗（第一卷 1—7 行）中直接请求文艺女神演唱阿喀琉斯的忿怒及其产生的后果外，就不再用自己的身分出来叙述了。他转而让故事中的人物来说话。这样，人物对话更增强了叙述的生动性，也为后来古希腊戏剧中的对话开了先河。

史诗的语言既丰实优美又质朴流畅。诗人善于以下层人民的日常生活和自然现象作比喻。据统计，全诗有一百八十个比喻，这些比喻形象生动，对烘托人物、渲染气氛、激发联想起到了巨大作用。尤其是诗中的描写性比喻，其喻体本身是一幅幅连续不断的画面，具有相对独立的审美价值，被后人称为荷马式的比喻或史诗式的比喻。

《伊利亚特》是欧洲文学史上第一部杰出的长诗，也是研究希腊社会的重要文献。恩格斯曾将希腊神话和荷马史诗称为希腊人“由野蛮时代带入文明时代的主要遗产”。（《马克思恩格斯选集》第四卷第 22 页）在艺术上，史诗取得了在古代历史条件下令人叹为观止的成就。值得注意的是，《伊利亚特》不仅是荷马的伟大的诗篇，也是古希腊人民的集体创作成果。别林斯基指出：“《伊利亚特》是民族所创作的，里面反映着希腊人的生活，它对于他们是一部神圣的书，宗教和道德源泉，——所以，《伊利亚特》是不朽的。”（《别林斯基选集》第一卷第 151 页，上海文艺版，1963）

《奥德赛》是荷马史诗中的一部分，描写希腊英雄俄底修斯在特洛伊战后，克服一切困难，历十年之久，重返家园的故事，表现了人类对自然环境

和社会环境的斗争和在这种斗争中最后胜利这一主题。史诗中自然力的主要代表是大海。它有紫罗兰一般美丽的色泽，但随时准备毁灭人类，和它相比，人类的力量本来是渺小脆弱的，但由于人类机智勇敢、刚毅沉着他与大海斗争，人终于征服了大海，人的气派显得比海还伟大。这部史诗的诗意，首先就是表现在这里。此外，史诗通过赞颂俄底修斯这个智者，反映了人民厌倦战争、渴望和平的心理。最后，俄底修斯返回家园后，除掉了浪掷他的财产和侮辱其妻的求婚者，反映了原始公社制度解体、奴隶社会开始萌芽的时代种族、部落之间的现实关系。

《奥德赛》主要描写航海生活和家庭生活，其艺术不同于《伊利亚特》。

《伊利亚特》的格调悲壮，节奏急促。《奥德赛》则格调平静，场景瑰丽，诗中描述海上经历的部分富于浪漫的幻想，家庭生活的部分有写实特点和抒情气息。《奥德赛》是欧洲文学中第一部以个人遭遇为主要内容的作品，为文艺复兴和十八世纪流浪汉小说及批判现实主义小说的先驱。

荷马史诗作为人类童年时的艺术将永远青春不老，显示永久的魅力。

西方浪漫主义抒情诗之鼻祖

柏拉图曾写道：“漫不经心的人声称缪斯只有九个，须知雷斯博斯的萨福是第十位文艺女神。”这位古希腊女诗人的名字对于中国读者来说也许是陌生的，但在西方却一直是赫赫有名，被历代公认为西方文学史上最伟大的女诗人。无论是她在世的时候，或是她去世后很长一段时间里，她的抒情诗被竞相吟唱。据说连古希腊“七贤”之一、大政治家兼诗人梭伦在晚年时也急于学唱萨福的新诗，希望“自己能学会萨福的一首歌后离开人世。”由此可知其声望之高。

关于这位女诗人的生平，我们知道得不多。一般认为她生在公元前七世纪末的希腊文化中心——小亚细亚海岸（就是古代的伊利昂一带）边的雷斯博斯岛上，死的时候约五十余岁。她的婚姻恋爱情况不详，据说她与她齐名的抒情大诗人阿尔凯奥斯之间有过一段风流韵事，还有两句对答的诗传世，但不可考。比较可信的说法是，她生过一个名叫克莱伊斯的女儿。她有三个兄弟，都是当时颇为显赫的贵族。也许是由于父亲或丈夫、兄弟政治活动受到株连，曾被流放或避居到西西里岛数年。回乡后萨福组织了一个诗社，有一群崇拜者围绕着她，都是从各地来的少女，萨福教她们诗和音乐。传说她晚年时爱上了一个名叫法翁的渡船舟子，法翁由于爱神阿佛罗狄忒所给的灵药的力量，美貌而富于魅力，萨福恋爱未遂，于是在海边跳崖自杀。这大概也是后人附会出来的故事，未必可信。

萨福一共创作了九卷诗，多为颂歌、婚歌、哀歌、圣歌等，约有一万余行。基督教兴起后，她的诗被视作伤风败俗的异端，于1703年在罗马和君士坦丁堡被公开焚毁。现存的诗是从古代文论家和修辞家著作中的引文以及从埃及古墓中发掘出来的典籍中搜集而来的，加起来总共不到五百行，其中较完整的只有二、三首。

一般地说，萨福的诗回避现实，表现一些凄婉哀怨，缠绵低徊的贵族情趣。萨福的生活虽然十分富裕，锦衣玉食，奴婢成群，但长期悠闲生活使她百无聊赖，精神极度空虚。因此，她的诗歌题材贫乏，缺少时代气息。但是，萨福诗歌艺术造诣很高。抒情诗来源于民歌，其中一种是用竖琴伴的，故称

琴歌。琴歌又分合唱琴歌和独唱琴歌，萨福的抒情诗是属于独唱琴歌。这种形式决定了诗歌的音乐性，而萨福在音乐节奏的运用方面更有独到之处。她的诗歌格律形式多变，单从她留下的断章中就可以看她使用过不少于五十种不同的韵律，各种韵律都洋溢着她的个性色彩，其中有一种被称为“萨福调”。萨福善于用朴素地道的密替利尼方言表达真挚炽热的感情。英国学者西蒙士在《希腊诗人之研究》一书中说：“在世界所有文学的所有诗人中，只有她的每个字都有一种特别的，不可混淆的芳香。”这一评价说明了萨福诗歌的独创风格。

从现存的萨福诗作来看，内容大体有三类：一是情歌，二是婚歌，三是描写自然风物的咏叹诗。其中写得最多，艺术成就最高的是第一类情歌。

在情歌中，有一首《致阿那克托里亚》，非常著名。据说阿那克托里亚也很有才华，后来不知什么原因，不喜欢她了，竟不辞而别跑到一个叫安特罗美达的女人那里去了。萨福迁怒于安特罗美达并写了一首诗尖刻地挖苦她。阿那克托里亚结婚时，萨福闻讯赶来，出于对她的美好感情，写下了这首赠诗，它被朗加纳斯引用在《论崇高》的第十章中：

他就像天神一样快乐逍遥，
他能够一双眼睛盯着你瞧，
他能够坐着听你絮语叨叨，
好比音乐。

听见你笑声，我的心就会跳，
跳动得就像恐怖在心里滋扰；
只要看你一眼，我立刻失掉
言语的能力；

舌头变得不灵；噬人的热情
像火争一样烧遍了我的全身；
我眼前一片漆黑；耳朵里雷鸣；
头脑轰轰。

我周身淌着冷汁，一阵阵微颤
透过我的四肢；我的容颜
比冬天草儿还白：眼睛里只看见
死和发疯。

朗加纳斯把这首诗作为风格“崇高”的一个例证，认为萨福能把感情中最突出、最深入的征象提炼出来，给合成有机的整体：“萨福的灵魂、肉体、听觉、舌头、眼睛、颜色好象都与她无关，都不属于她。瞧她怎么一下子把以上种种都找来了。瞧她怎么轮替着体味到相反的感觉：她又发冷，又发烧；又神志昏迷，又理性清楚。结果所表现的不单纯是一种感情，而是一大堆的感情。”确实，强调主观感受是萨福抒情诗的最大的特点。这首诗的巨大吸引力在于诗人调动了五味俱全的感官来描写痛苦中的体验，淋漓尽致地表达了她的爱恋、忌妒、怨恨以至疯狂等丰富复杂的感情，取得了强烈的共鸣效

果，使读者和萨福一起悲悲切切地挣扎在爱的旋涡之中。

萨福的婚歌数量不少，也很出色。古希腊的婚礼有这样的习俗：在婚宴上，或在新婚夫妇回新娘家的途中，需伴以歌乐。婚歌多写男女恋情和对美满婚姻的祝颂。据说在萨福时代名门贵族家的婚礼都必须有一首萨福婚歌才算完美。

萨福还是描写自然风物的高手，她善于用自然诗来反映特定的思想感情。如：

夜歌
明月西归七星沉，
凉夜此际已更深。
光阴如水流不尽，
谁怜中宵独眠人。

在这首短诗中，诗人表现她因友人离去而夜不成寐的孤独，这种寓情于景，情景交融的手法是值得注意的。诗人在此抛却良辰美景不写，偏要等到寒夜三更之际，方吐诗绪，可谓下笔镇纸。七星指七姐妹星。希腊神话中有这样的传说，该七星原是提坦族巨人阿特拉斯的七个女儿，后升天成星。萨福引以为典，原因有二。其一，七星之一光较暗淡，是因为她爱上了人间一少年，羞于见人之故，这或是诗人情思的流露。其二，七星属金牛座星中昴星团中的一组，在希腊，每逢七星沉落，便到冬日，故诗人借指时今为冬季，喻指寒意侵人，何况“凉夜此际已更深。”所以，月落星沉，正是暗淡的光景，而更深夜静、寒气侵入，使人倍感凄功。可是“光阴如水流不尽”，此情此景，令人难忍。然而最难熬的是辗转不能入睡的“独眠人”。“独眠人”是全诗的重愆所在，诗人独具匠心在前面描写了各种凄清的景象来烘托这一全诗的诗眼，令读者深感悲不自胜，柔肠寸断。

萨福抒情诗的风格是浪漫主义的。在她之前的古希腊文学中，浪漫主义的创作方法已得到运用。然而，如果说，萨福以前的诗人运用浪漫主义方法主要表现了他们的理想或幻想，那么萨福对浪漫主义的发展则表现在强调诗人抒发对外界事物的主观感受，表达了个人的激情，从而在西方文学中第一次出现了以描写感官体验和心理变化为核心的浪漫主义作品。从这个意义上说，萨福作为西方浪漫主义抒情诗的真正始祖也就当之无愧了。

中古诗歌

概述

“中古”或“中世纪”，指的是欧洲封建社会时代。欧洲中古历史一般分为三个阶段：初期（五一十一世纪）是封建社会形成时期；中期（十二—十五世纪）是封建社会全盛时期；末期（十六—十七世纪中叶）是封建社会末期。就文学史而言，“中古”又特指公元五世纪欧洲进入封建社会至十四世纪文艺复兴前的时间，而将封建时代末期的文艺复兴除外。

一度繁荣昌盛的古罗马文明，由于奴隶制度的腐朽与罗马帝国的残暴统治而削弱，在蛮族入的摇撼下迅速崩溃了。西罗马帝国灭亡后，各日耳曼部落逐渐封建化，造成了诸侯与城堡林立的局面。在漫长的中古初期和中期，欧洲文学经历了英雄史诗，骑士诗歌和吟游诗人的时代，而且后来限于希腊罗马的诗歌，现已普及到整个欧洲。此外，随着城市的逐渐发达，商人、匠师等组成的市民阶层的出现，市民诗歌逐渐兴起；到中世纪的末期，欧洲出了但丁、乔叟、维庸三大诗人。

宗教因素是欧洲中古文化的首要因素。宗教发展的趋势是从古代原始的万物有灵论发展到朴素的多神教，又发展到一神教，最突出的莫过欧洲的基督教了。基督教的源头，是饱受民族苦难的犹太人（希伯来人）创立的“救世主”，它以其平等思想赢得了群众，得到了广泛传播。起初基督教备受迫害，但到四世纪以后，开始在欧洲封建社会中起着特别重要的作用。在罗马帝国后期已被罗马奴隶主定为国教。这时，多神教及与之有关的奥运会同时遭到禁止。后来，出身微贱的基督教竟在整个欧洲取得了统治一切的地位，政治、法律、文化、教育、伦理都从属于宗教。

基督的主要思想武器是《圣经》。《圣经》由《旧约》和《新约》两部分组成。《旧约》是希伯来人（分为以色列和犹太部落）古代文献的汇编，内容包括公元前十三世纪至公元前三世纪之间民间流传的历史传说、战歌、爱情诗、先知的言行录、法律、宗教教义和戒规等，成为犹太教的经典。这些作品大部分用希伯来文写定，其后又译成希腊文。《新约》则成于基督教兴起之后（公元一、二世纪），包括有关耶稣言行的传说、耶稣使徒的传说和书信，用希腊文或希伯来文写成。基督教会把《旧约》和《新约》合为一书，称为《圣约》。《圣经》虽然是亚洲宗教文献，但随着基督教势力的扩张，在宗教改革时期又被精心译成各国文字，对欧洲社会思想和文学产生了深远的影响。

宗教对中古诗歌的影响是巨大的。首先，宗教把一切事物包围在神秘的氛围里，把一切物象看成象征性的启示，把超验的信仰置于经验之上。这与科学相悖，但与诗却有相通之处，因此中古诗歌表现出一种特有的神秘性，超验性。这种特性后来在浪漫主义、象征主义诗歌中得到进一步发展。其次，宗教的基质不是思维而是情感，尽管宗教的情感能起麻醉作用，但它似乎又给人带来绝处逢生的希望，成为绝望者的一种精神依恋和寄托，因此，这综一时期的诗歌往往表现出这种宗教情感。第三，从多神教到一神教是宗教伦理化的过程。在基督教文化中，“神”被高度抽象化和道德化了，人则被置于神和恶魔所象征的善与恶之间，经受考验。中古诗歌也表现出一种抽象的伦理化、道德化的倾向。然而，宗教虽然在中世纪取得了对文化的统治地位，

但其影响也还不是一元的。一般地说，欧洲中世纪文化因素应包括：第一，源自希伯莱的基督教文化，占有主导地位。第二，古希腊、罗马文化的影响特别是古希腊哲学思想对基督教文化的渗透。第三，其他异教文化，如天主教的崇拜圣母玛利亚，源出自巴比伦和亚述的原始圣母崇拜，北欧日耳曼各民族的神话对欧洲的文化也有深远的影响，在与基督教结合后，产生了哥特式文学艺术风格和骑士传奇，后来成为德国浪漫派和莫里斯、坡等诗人的创作源泉。第四，文化的世俗化。随着欧洲市民阶层的出现，诗和其他文艺形式都从宗教化向世俗化发展，为文艺复兴作了先驱。

中古诗歌主要分四类：

1、英雄史诗。这是古代英雄史诗的继续。中古欧洲的英雄史诗大致为两类：一类反映了处在民族社会末期的蛮族部落的生活，他们基本上还未封建化，一般也没有受到基督的影响。这类代表作有日耳曼人的《希尔德布兰特》、盎格鲁·撒克逊人的《贝奥武甫》。这类史诗和荷马史诗同是氏族社会末期的产物，歌颂的多是部落的贵族英雄，而自由贫民和奴隶都不占重要地位。它们的内容多以神话或历史事件为依据神在故事中干预人的命运，但人对神已开始失去敬仰。这些故事在民间口头流传，定稿作者往往不可考。另一类英雄史诗也以历史人物、民间传说为基础，如法国的《罗兰之歌》、西班牙的《熙德》、德国的《尼伯龙根之歌》和俄罗斯的《伊戈尔远征记》，但这类史诗是欧洲各民族高度封建化后的产物。史诗中的英雄反映了当时一种进步的、符合人民意志的、国家统一的愿望。他们的荣誉观念已不限于狭小范围的部落英雄的复仇义务，而开始具有国家观念的内容。他们是要求团结、抵御外侮的英雄。

《贝奥武甫》是第一类英雄史诗最早、最完整的作品；《罗兰之歌》则是其第二类英雄史诗中最重要的作品之一。我们将在本篇第二节中专门讨论英国文学的开山巨著——《贝奥武甫》。

2、宗教诗包括赞美诗、讲述宗教故事或圣徒行传的叙事诗、宗教寓言诗和哲理诗等。单纯的宗教诗一般价值不大，但宗教诗中也往往含有世俗性的有价值的成分。较突出的有兰格伦（1330？—1400？）用中古英语西中部方言写成的押头韵的宗教寓言长诗《农夫皮尔斯》。这首长诗写成于1381年，是英国农民运动的直接产物，当时流传颇广，现存手抄不下五十部。这些手抄本分为A、B、C三类，以B类最完整。长诗分为两个部分。第一部分包括序诗和十二节，第二部分包括其余十三节。序诗用中古文学惯用的梦境和寓意形象的手法，写诗人在一个5月的清晨在莫尔文山上听着潺潺清泉，不觉入睡。他梦见在一片美好的田野里有各式各样的人：农民、各种僧侣，手工业者，商人，骑士，各种艺人，乞丐，无异是十四世纪英国社会的一个缩影。田野的一端矗立丰真理之塔，另一端是死亡之谷。接着他梦见从塔里走出一个可爱的女子，名叫“神圣教会”，她教导诗人要追求真理，拯救灵魂，又指点给他看“奖赏夫人”要和“虚伪”结婚，许多人附和，惟有“神学”反对。大家争执不下，决定到伦敦去找国王解决。国王主张她和“良心”结婚，“良心”不肯，并揭发她的缺点。国王请来“理智”，“理智”也坚决要国王惩罚她。“奖赏夫人”得到惩罚。国王把“理智”和“良心”留下，供他顾问。作者通过这一寓言批判了僧俗各界的寄生性和社会上贿赂公行、追逐财利的现象，肯定了国王的作用，希望他能凭理性和良心治国。

诗人醒来之后又作了第二个梦，梦见“良心”在布道，许多听众都开始

忏悔，包括“七大罪恶”（骄傲、淫欲、嫉妒、愤怒、贪婪、饕餮和懒惰）在内。“希望”吹起号角，成千上万的人聚集起来要求寻找“真理”，但大家都不知道“真理”在什么地方。这时农夫皮尔斯出现，他说他做了五十年“真理”的仆人，可以担任向导，但必须先耕完他的半亩地，并分配大家工作。许多人纷纷推托，不肯劳动，他就叫“饥饿”来威胁他们。只有一个妇女代表大部分善良的人愿意跟皮尔斯去寻找“真理”。“真理”这时给他送来一张赎罪券，上面写着“作好事的得永生，作坏事的遭永劫”。一个僧侣否认这张赎罪券有效，引起了争执，皮尔斯一气之下把它撕毁，宣称他从此不为人间幸福苦干，而要把时间全用在祈祷和忏悔上。这时诗人醒来，结束了第二个梦。诗人在此仍用寓言的形式说明要获得真理必须首先通过诚实的劳动。他对贫苦的劳动者表示极大的同情，反对怠惰和寄生生活，但他要求劳动者恪守本分，不同意他们要求增加工资。他又认为现世勤劳仍不能导致灵魂的得救。这种思想引出了全诗的第二部分，但这一部分充满抽象的神学说教和经院式的辩论，形象性不强。

长诗提供了一幅封建制度后期英国社会的广阔画面，揭发了僧俗两界的种种腐败现象；作者肯定了劳动人民的正直的品质，展现了他们受欺骗、受压迫的处境，反映了当时人民的情绪。但另一方面，诗人也表现出他对现存的政教制度，即对国王和教会，仍抱有幻想。

长诗的艺术造诣很高，特别是诗人运用了在中古骑士文学或宗教文学中都广泛使用的梦幻形式和寓意形象，使作品极为通俗。更可贵的是诗中有些地方描写的鲜明生动，有现实主义的描写和讽刺的社会批判。由于这部作品的人民性，后世以农夫皮尔斯为主人公的诗歌、故事直至十六世纪仍有出现。十七世纪英国清教徒作家班扬写的《天路历程》仍采用梦幻寓言形式，显然也是受这种传统的影响。

3、骑士传奇诗和骑士抒情诗指十二、十三世纪骑士文学繁荣时期的两种诗歌形式，以法国为最盛。

骑士传奇诗的中心是法国北方。骑士传奇诗的主题大都是骑士为了爱情、荣誉或宗教，表现出一种冒险游侠的精神。骑士传奇不同于英雄史诗，它没有历史事实根据，而是出自诗人的虚构，有的取材民间传说，有的模仿古希腊、罗马的作品。按题材不同可分为古代系、不列颠系和拜占廷系。最著名的有《特利斯坦和绮瑟》（十二世纪），属不列颠系，是在德、法两国民间流行很广的一部亚瑟王传奇。这个传奇写特利斯坦和绮瑟无意中喝了一种药酒，其功效是使人永世相爱。他们受到绮瑟的丈夫马尔克国王的残酷迫害，但他们的爱情永远消灭不了。诗中表现出来的这种由魔力引发的爱情比死更强，主人公殉情而死后，坟中长两棵树，枝叶紧紧缠绕在一起。

骑士抒情诗的中心是法国南部的普罗旺斯。骑士抒情诗也以爱情为主题，对欧洲各国影响很大，特别是对意大利的西西里诗派和“温柔的新体”诗派。骑士抒情诗表现骑士与理想美人的爱情，包括骑士追求牧女的“牧歌”、骑士与贵妇人惜别的“破晓歌”等。所描写的虽然只是骑士的“典雅爱情”，但它既违反了宗教教义的禁欲主义，也违反了封建婚姻和男性完全主宰女性的传统，成为历史上第一次出现的个性之爱，表现了个性的初步觉醒，是抒情诗发展史上的一个重要环节。

4、市民诗歌和重要诗人的出现

市民诗歌在民间谣曲的基础上发展起来，成为一支世俗诗歌的新生力

量，有强烈的现实性和乐观精神，描写市民生活可提出市民最关心的社会问题。它的主要艺术手法是讽刺，但也在一定程度上接受了封建文学和教会文学的隐喻、寓言、梦境等手法。它的风格简单朴素，语言生动鲜明。法国是西欧城市发达最早的国家之一，城市文学也最发达。“韵文故事”是在法国最流行的一种城市文学类型，当时数量很多，保留下来的却很少。城市文学的突出成就是大量以列那狐为共同主人公的故事诗，俗称《列那狐故事》。这些故事诗与寓言不同，其中的动物不但高度个性化、人格化，而且被赋予人的社会属性，犹如人在现实社会中分属于一定的阶级。这些诗假托写动物世界的故事，实际上反映当时的社会现实。在《列那狐的故事》里，昏庸的狮王诺勃勒影射国王，雄狼伊桑格兰等强大的动物是豪门权贵，雄鸡尚特克雷等小动物是平民百姓。中心角色列那狐是新兴市民的代表。它一方面欺凌和残害平民百姓，另一方面为了保存和发展自己的势力而和大动物勾心斗角，甚至向狮王挑战，并且总能以其狡黠战胜对方。以列那狐和伊桑格兰狼的斗争为主要线索，作品生动地展示了中世纪法国封建社会各种力量矛盾斗争的错综复杂的情况。《列那狐的故事》以其独特的风格，历来被看作法国古代文学遗产中的珍品。

中古末期的欧洲出现了三大诗人，他们是欧洲文艺复兴的先驱者，但又未完全超越中古诗歌的范畴，故而带有过渡性质。三大诗中最早的是十三、四世纪之交的但丁；接着是十四世纪后半期出现的英国诗歌之父乔叟；最后是十五世纪的维庸。后二人的创作虽已在意大利文艺复兴开始之后，但就英、法两国的形势而论仍然属于中世纪，故归之本篇，作者将在第四节中专门讨论乔叟和他的《坎特伯雷故事集》。

英国文学的开山巨著——《贝奥武甫》

《贝奥武甫》是古代日耳曼人文化的结晶，中世纪欧洲第一篇民族史诗，英国文学的开山巨著。它是用古英语写成，全诗 3182 行，是现存古英语诗歌中最长，最完整的一首英雄史诗。

史诗故事发生在相当于现在的丹麦和瑞典南部——当时盎格鲁—撒克逊人居住的地方。大约在八世纪前半叶，关于贝奥武甫的传说才在他们后来定居下来的不列颠写成文字，现存唯一手抄本属于十世纪末。全诗共分两部分。第一部分又由两个故事组成。第一个故事写丹麦王朝的始祖希尔德的葬礼，接着写希尔德的后裔丹麦王赫罗斯加建造了一座殿堂，取名鹿厅，但经常受到附近沼泽地带一个半人半兽的怪物格伦德尔的袭击。一天夜里，格伦德尔从鹿厅抓走了三十名武士。从此，鹿厅成了屠场，格伦德尔霸占了鹿厅整整十二年，消息传到耶阿特族（今瑞典南部）国王许耶拉克的外甥的耳中。这位年轻人魁伟无比，一双铁掌不下三十个人的力气，人称贝奥武甫，意即“蜂狼”（熊）。他率领十四名武士前往援助。赫罗斯加在鹿厅设宴招待他们。宴会之后，贝奥武甫和武士们留在厅内守候。夜间格伦德尔破门而入，摸着一个武士，把他吃了，再要摸时，被贝奥武甫扭住，经过一场搏斗，格伦德尔断了一只胳膊，负伤逃回沼泽。第二个故事写夜间格伦德尔的母亲前来替子报仇，抢走了一个大臣。次日贝奥武甫追踪到沼泽，独自潜入湖底把女妖杀死，把格伦德尔头颅割下，到鹿厅。赫罗斯加设宴庆祝。贝奥武甫携带大批礼物回到许耶拉克宫廷。全诗的第二部分写许耶拉克死后，他的儿子赫阿

德勒德继位。赫阿德勒德死后，贝奥武甫继位，统治了五十年，直到一条看守宝藏的火龙因失窃了金杯而报复，烧毁了国王的大厅。年老的贝奥甫决定为民除害，带领威耶拉夫等十一名武士出发，向火龙挑战。他独自扑向赤焰熊熊的宝库洞口；毒龙喷出烈火包围了老王。随从武士都丢下扈从的义务，躲进了树林，只剩威耶拉夫一人。第二回合，坚硬的龙头居然折断了英雄的名剑；第三回合，大蛇咬住了他的头颈。幸亏威耶拉夫及时冲上，刺穿了大龙的咽喉。老王拔出短刀，将大蛇拦腰斩断。这时，贝奥武甫自知运数已尽，命威耶拉夫打开宝库，让他看一眼用生命换来的黄金。最后，耶阿特人在海滨把贝奥武甫火化，把他的骨灰连同火龙的宝物埋葬了。史诗开头和结尾一对动人的葬礼，标志着史诗前后呼应，无限循环的叙事框架。

这部史诗的内容一部分是史实，一部分是传说，其中提到的人物如赫罗斯加、许耶拉克都是历史人物等。而主要人物贝奥武甫和他的事迹则基本上来自传说。贝奥武甫无论从哪个方面说，都是个理想人物。作为国王，他是民族的保卫者，直至献出生命。对于邻族，一反互相敌视的态度，而是助其除害，对邻族国王，也克尽臣属效忠的精神。

《贝奥武甫》象其他古英语诗歌一样，押头韵，即每个字开头的辅音或元音相同或相似算对韵。每行诗分为两个半行，各有两个重读字，重读字一般押头韵，因此每行诗最多可有四个头韵，一般前半行两，后半行一个头韵的诗句较多。

《贝奥武甫》的另一特别是使用词汇变体，即以同义词或近义词为基础的变体。盎格鲁·萨克逊人的同义词反映的是日耳曼首领扈从制的英雄社会。以“人”为例，史诗中至少有这十个近义词：beorn, ceorl, freca, guma, haeleth, leod, mann, rinc, secg, wer。这些词本义各异，但在诗中交替使用，产生变体。如果包括不同身份、年龄的人，同义词就更多了，如 aetheling 和 eorl 表示贵人；cniht, hyse, maga, meeg 指年轻人，cempa, oretta, wiga, wigend 等则为勇士。

最后，“贝奥武甫”还有一点值得注意的是诗人用了许多“套喻”，又称“代用词”。一般取复合调整形式，由限定词和基础词两部分组成。“套喻”即“迂回的称呼，其基础词通过诗人想象和限定词建立特殊关系，由此将一事物比作事实上完全不同的另一事物。”（布洛德语）例如，诗中把大海称为“鲸鱼之路”，国王是“颁赏金环的人”，武士叫“持盾的人”等等，增强了语形象性，表达了深沉的情感，勾勒了鲜明的画面。

“中世纪最后一位诗人”——但丁和他的《神曲》

但丁（1265—1321）是中世纪意大利最伟大的诗人，欧洲文艺复兴运动的先驱。他的杰作《神曲》和荷马的《伊利亚特》、《奥德赛》、维吉尔的《伊尼德》、莎士比亚戏剧、弥尔顿的《失乐园》、歌德的《浮士德》等齐名为不朽的世界名著。但丁在西方文学史上具有划时代的意义，他的创作标志着中古文学向近代文学的过渡。恩格斯称他是“中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人。”他的诗作，风格清新，格律严整，富于创新，既首先创造出新的诗歌格律，又开用俗语创作诗歌之先河。

但丁自幼好学深思，博览群书，曾师从著名学者布鲁内托·拉蒂尼学习修辞学，拉丁文和演说艺术。更重要的是他通过自学，掌握了中古文化领域

的广博知识，而且接触了大量拉丁诗人的作品、法国骑士传奇和普罗旺斯抒情诗。十八岁时，已学会作诗，与“温柔的新体”诗派领袖圭多·卡瓦尔坎蒂结下深厚友谊。他的第一部文学作品是抒写对贝雅特丽齐的抒情诗集，名为《新生》。但丁对贝氏的爱情是精神上的，带有强烈的神秘色彩。诗人把她写成一个从天国下凡显示奇迹的天使，并把她当作完美的品德、高尚的精神和理想的化身，这种柏拉图式的爱情不断激起诗人的灵感，成为他多部文学名著的创作素材。但丁早所即热衷于政治，三十五岁被选为佛罗伦萨市的行政官。他坚决反对教皇干涉佛罗伦萨内政，后被判永久流放。至死没有返回故乡。放逐期间，但丁游历意大利各地，继续从事反对教皇干涉政治、争取国家和平统一的斗争，同时先后创作了《飧宴》（1304—1307）、《论俗语》（1304—1308）、《帝制论》（1310？）和《神曲》（1307—1321）等重要著作。

《神曲》是但丁的代表作，全诗由《地狱》、《炼狱》和《天堂》三部分组成。《神曲》原名“喜剧”，意即结局令人喜悦的故事。1515年后人们为了表示对这部诗歌巨著的崇敬，给它加上“神圣”一词，以强调它博大精深的思想和巍峨崇宏的意境。

《神曲》的故事采用中古梦幻文学形式。诗中以自叙体的形式，叙述了诗人在“人生旅程的途中”迷了路，走进了黑暗的森林，当他正要登上一座披着阳光的山岗走出森林时，却忽然被三只野兽（豹、狮、狼）挡住去路。这时，罗马诗人维吉尔出现了，他受贝雅特丽齐的嘱托来救但丁，引导他游历了地狱和炼狱，接着又游历了天国。游历的过程构成了《地狱》、《炼狱》和《天堂》三部曲。尽管全诗的情节充满了神秘色彩，但贯穿始终的主题是很明确的：在旧交替的时代，个人和人类怎样从迷惘和错误中经过苦难和考验，到达真理和至善的境界。维吉尔象征哲学和理性，他引导但丁游历地狱和炼狱，象征个人和人类在哲学的指导下，凭借理性认识罪恶和错误，从而悔过自新的过程。贝雅特丽齐象征信仰和神学，她接替维吉尔作向导，引导但丁游天国，象征个人和人类通过信仰的途径、神学的启发，认识最高真理和达到至善的过程，这种境界，是理性和哲学所不能及的。由此看来，《神曲》既总结了基督教的精神，又能冲破它的藩篱，展示新时代的新思想，表达他自己的新观点。换言之，《神曲》融合了希腊罗马的古代思潮和希伯来基督教的中世思潮。浩浩荡荡的近、现代西方新文明的高潮也由此滥觞。《神曲》也因而被称为欧洲中世纪的百科全书。

《神曲》表现了但丁高度的艺术才能。全诗14,233行，构思宏伟，组织精细，成功地把诗人的生活经历、宗教思想、爱国热情，把历史与现实融为一个和谐的有机整体。更可贵的是诗人以他那别出心裁、严密细致的韵律及结构形式建成了一座结构匀称且富象征意义的“三棱体建筑”：全诗分为三部或三篇，地狱篇、炼狱篇和天堂篇，象征他所梦游的三界。每篇由三十三个歌组成，一共九十九歌，加上序曲共一百歌。更惊人的是全书一百歌一律用“三行诗律”（terzarima）写成。每个歌都是由三行诗节一环扣一环，连锁接成的长链条。它的韵式是：

aba bcb cdc ded efe.....xyx y

也就是说第一节的一、三两行押韵，第二行与下一节的第一、三两行押韵，第二节的第二行又与第三节的一、三两行押韵.....这样一直押到底，到最后一节结束时，再加一行和末节的第二行押韵。这里引《神曲》的第一歌头三

节和末节为例：

当我一生旅程的中途，	a
我在一个阴翳的森林里，	b
一觉醒来便失去了正路。	a

啊，那是一个多么凄凉的荒地	b
林中的崎岖难行呀，难以言语形容，	c
我一想到它就不寒而栗。	b

那真是死一般的苦痛，	c
且慢讲述我遇到引导我的好人，	d
得先说一说那儿可怕的种种 c	

.....

“我愿跟你到地狱净界的高岑，	x
去一看沉溺在苦难深渊中的灵魂，	y
去寻找圣彼得所掌管的城门。”	x
于是他在前头走，我在后头跟。	y

全诗一百歌都采用这样格律严整，环环紧扣的韵式。此外，全诗处处离不开“3”这个数字。诗人所描写的地狱有九(3×3)层，天堂分为九(3×3)天。数字“3”是中世纪基督教所崇奉为神圣的数字之一。因此，诗人把“3”作为神圣的象征，象征着三位一体的神——圣父、圣子、圣灵。而且全诗三篇，每篇的结束处，都以“群星”二字作结：《地狱篇》的结句是：

“再看见那灿烂的群星。”

《炼狱篇》的结句是：

“我已洁净，准备上升于群星。”

《天堂篇》的结句是：

“是爱也，动太阳而移群星。”

可见，《神曲》的严密结构，是无懈可击的。

但丁创始的这种连环套式的三行韵律，为许多诗人模仿。彼特拉克、卜迦丘把它用于寓言诗创作。十六世纪英国诗人怀亚特最上把这种押韵引入英语诗。十八世纪意大利人蒙蒂把它用于主要的诗作中，有“新但丁”之称。到十九、二十世纪，法国、德国诗人对这种韵式也有了尝试。英国诗人拜伦曾用它写了《但丁的预言》一诗。雪莱用它创作了长达五百五十多行的抒情长诗《生命的胜利》，并在他的《西风颂》中把这种韵式发展为“三行韵律十四行诗”，即；ababcbcdcdedee。《西风颂》由五个这样的“三行韵律十四行诗”所构成。然而，尽管但丁《神曲》中的三行韵律广为后人所延用，这种韵式的象征意义却已荡然无存了。

“英国诗歌之父”

乔叟和他的《坎特伯雷故事集》

杰弗利·乔叟(1340?——1400)是英国最早的具有新人文主义思想的作家。他的生活时代，正值英国市民阶级兴起，农民起义震撼了封建统治。

乔叟的作品反映了当时这种新的潮流和趋势。因此，英国资产阶级文学可以说是从乔叟开始的。就诗歌艺术的创作形式而言，乔叟是第一位使用韵式为ababbcc的“君王诗体”的英国诗人。然而，他对英国创作形式的最大贡献要算是他在《贞节妇女的传说》一诗中，第一次使用十音节双韵诗体。由于乔叟后来用这种诗体创作了他的杰作《坎特伯雷故事集》（1387——1400），所以，十音节双韵诗体非常重要。这种诗体后来又演化成为“英雄双韵体”，在新古典主义时期垄断了英国诗坛。

乔叟出生于伦敦一家富有市民家庭，父亲是酒商兼皮革商。乔叟可能上过牛津大学或剑桥大学。1357年进入宫廷。1359年，随爱德华三世出征过法国。1366年，乔叟和菲莉帕结婚。菲莉帕的妹妹后来嫁给爱德华的次子兰开斯特公爵，乔叟因而受到兰开斯特公爵的保护。同时，乔叟也是爱德华三世的侍从骑士。1370年至1378年之间，乔叟多次出使法国、意大利等欧洲大陆国家。1374年以后，乔叟担任了一些公职。他先被任命为伦敦港关税总管（1374—1386），后来被英王理查二世任命为皇室修建大臣（1389—1391）。乔叟于1400年10月25日在伦敦逝世，葬于威斯敏斯特教堂里的“诗人之角”。

乔叟的主要作品有爱情故事长诗《特洛伊拉斯和克莱西德》（1385）和代表作《坎特伯雷故事集》前者是根据薄伽丘的长诗《菲洛斯特拉托》改写的，叙述特洛亚战争时期特洛亚王子特洛伊勒斯和一个贵族寡妇克丽西达恋爱，后来克丽西达又爱上希腊将领背弃了特洛伊勒斯。作者从新兴市民阶级的立场出发，肯定个人有追求幸福的权利，来反对封建礼教和教会的禁欲主义。在这部作品中，诗人在意大利文学的影响下，进一步发展了法国文学的骑士爱情诗歌的传统，把他自己的现实生活经验加入到一个古老的爱情故事里。所以，有的批评家把乔叟的《特洛伊拉斯和克莱西德》看成是最早的一部现实主义小说。

乔叟的代表作《坎特伯雷故事集》是诗人最后几十年的心血。尽管故事未写完，但它在西方中世纪和文艺复兴时期的故事不仅是一个故事集，而且是一个艺术整体，是一幅十四世纪英国社会生活的深动画面，我们可以把它看成乔叟的现实主义艺术的结晶。

《坎特伯雷故事集》说的是：一群香客聚会在伦敦泰晤士河南岸一家小旅店里，他们准备到离伦敦70英里外的坎特伯雷城去朝拜殉教圣人托马斯·阿·贝克特的圣祠。全集的总序是全书最精彩的部分。作者介绍了朝圣的香客，有声有色地刻划了他们的衣表，举止和精神面貌。他们之中有骑士、侍从、地主、自耕农、贫农、形形色色的僧侣、女尼、市民、商人、海员、大学生、手工业者等等。晚饭后，旅店主人哈里·贝利建议香客们在去坎特伯雷城的来回路上各讲两个故事，他自告奋勇做向导，并担任裁判，看谁的故事讲得最好，可以白吃一餐好饭。总序到此结束。《坎特伯雷故事集》的其余部分包括故事和衔接段落。乔叟没有完成他的预定计划，故事集只有23个故事，其中有两个没有讲完。大多数的故事，和总序一样，都是用双韵诗体写成的，只有两个故事是用散文写的（一个是诗人自己讲的《梅里白的故事》，另一个是乡村牧师讲的故事）。还有4个故事（律师、女修道院长、牛津大学学生，以及第二个尼姑各自讲的故事）是用七行诗段（称为“君王诗体”）写的。另外，和尚讲的故事是用八行诗段写的。这些故事可以分成四组：传奇故事、虔诚和道德教育故事、喜剧或滑稽故事和动物寓言。一般

认为《坎特伯雷故事集》里最好的故事有：

骑士讲的故事——关于派拉蒙和阿色提爱上艾米里亚的爱情悲剧故事。

尼姑的教士讲的故事——关于狡猾的狐狸和虚荣的公鸡的动物寓言故事。这是乔叟的杰作，他把一个陈旧的寓言故事转化成一出现实主义的喜剧，内容丰富多采，语言生动活泼，雅俗共赏。

商人讲的故事——关于“一月”和“五月”的故事。

自由农民讲的故事——关于忠诚爱情和慷慨行为的故事。

乔叟虽然是个宫廷诗人，但他的生活经验是多方面的。他的现实主义成就很高。他熟悉十四世纪英国社会各阶层的人物，也了解当时的欧洲社会。他熟悉法语和意大利语，但坚持用英语创作，把伦敦方言（属于中古英语的东中方言）提高成为英国的文学语言。他能得心应手地运用不同阶层人物的语言。他的题材广泛，写法不一，形式与内容总能完美地统一。他的视野广阔，观察深刻，作品体现了人类普遍的、共同的特征。乔叟是一位严肃的诗人，但提倡寓教于乐的创作思想。他忠诚于真理，忠诚于现实、忠诚于自然、忠诚于艺术。他的道德准则和艺术标准最见于自由农民讲的故事中的一句话：“真诚是人所能保持的最高尚的东西。”因为，乔叟的艺术是现实主义的艺术，他开创了英国文学的现实主义传统。

文艺复兴诗歌

概述

文艺复兴是十三至十六世纪欧洲希腊、罗马古典文艺和学术的复兴运动，是欧洲从中世纪封建社会向近代资本主义社会转变时期的反封建、反教会神权的一场伟大的思想运动。恩格斯在《自然辩证法·导言》中把这个转变称为“人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革。”

在文艺复兴以前长达千年的中世纪中，一统欧洲天下的是基督教文化。它一开始就与古典文化对立，把古典文化称为“邪教”文化而进行无情的摧残。古典文化推崇人道主义（“人是一切事物的权衡”）和现世主义（“最高的善”是现世的幸福生活），尊重科学和哲学的探讨、重视对美好事物的创造和享受，追求人在身心各方面的平衡发展。基督教文化则崇尚神权中心和来世天国的思想。人要想在死后进入天国，就得在尘世间禁欲苦行。对科学与哲学的研究被视为妨碍修行；人世间一切感官方面的享受都是有罪的。罗马天主教会在整个封建时期或是攫取了世俗政权，或是与其狼狈为奸；在西方进行腐朽而残暴的统治，使人民长期处在穷困和愚昧的落后状态。然而，文艺复兴时期所形成的新兴资产阶级思想体系被称为人文主义。人文主义者主张一切以“人”为本，来反对神的权威。新兴资产阶级为了反对禁欲主义和来世思想，就肯定现世生活，肯定人有追求财富和个人幸福的权利，歌颂爱情，要求个性解放；为了反对蒙昧主义、神秘主义，就提倡理性，追求知识，探索自然，研究科学和唯物哲学；为了反对封建压迫，就鼓吹仁慈、博爱；为了反对等级制度，就歌颂友谊和个人品德，提倡平等。总之，人文主义思想反映了一个新兴阶级的要求，在当时是进步的思想。

文艺复兴运动发源于意大利，究其背景，主要有以下两个方面的因素。首先，在中世纪后期，资本主义因素逐渐萌芽，意大利的海上交通和贸易日益发达，资本主义因素也发展得最早，同时，孕育了新兴资产阶级世界观——人文主义。其次，在继承古典文化遗产方面，意大利有近水楼台之利。罗马文化就是意大利民族的文化，拉丁语就是意大利各区语言的祖先。维吉尔、西塞罗、贺拉斯等许多拉丁诗人和作家的作品一直是意大利人文化教养中的重要组成部分。特别是十五世纪中叶，拜占廷（即东罗马帝国）被奥斯曼土耳其帝国灭亡，拜占廷大批希腊古典学者携带书籍，纷纷逃至意大利，并以教授古典为业，大大推动了意大利的古典研究和人文学科的发展。此外，十五、十六世纪在罗马废墟中发掘出来的古代雕刻杰作，也使中世纪的宗教艺术黯然失色。灿烂的古代文化出现在久经思想禁锢的西方面前，宛如一个神秘而又迷人的“新世界”。因此，意大利出现了前所未见的艺术繁荣。文艺复兴运动从南向北，在欧洲如火如荼地蔓延开来，而在各种文艺体裁中，占了东风第一枝的就是诗歌。

1、意大利诗歌弗朗切斯科·彼特拉克（1304—1374）是继但丁之后又一位佛罗伦萨的著名诗人和人文主义学者。他的抒情诗既继承了普罗旺斯抒情诗的传统，以爱情为主题，表现了以个人幸福为中心的人文主义爱情观；又率先冲破了中世纪宗教的枷锁，将世俗生活中的痛苦和欢乐写入诗歌，使爱情诗在意大利诗歌创作中第一次具有现实主义的内容。此外，他还被公认为意大利文学语言的奠基人之一。本篇第二节将以“彼特拉克与十四行诗”为

题，介绍他在欧洲诗歌史上的重要地位。

十四世纪下半期至十五世纪中叶，文艺复兴的主要成就转向造型艺术方面，然而意大利还是出现了几位杰出的诗人。罗梭佐·梅迪契（1449—1492）是佛罗伦萨的僭主，但在诗歌创作上敢于创新，风格多样，其代表作《巴克斯与阿丽亚娜》在颂扬追逐世俗欢乐的同时，流露出人生如梦的感伤情调。安琪罗·波利齐亚诺（1454—1494）虽长期在罗梭佐宫廷中任职，但他的诗歌语言优美、文学简洁、寓意深邃，其代表作《比武篇》体现了他善于吸取前人的艺术营养的创作风格和对古代世界的眷恋之情。此外，十五世纪意大利人文主义文化的另一中心是弗拉拉。弗拉拉主要流行通俗语英雄史诗和传奇诗，主要诗人是马德奥·博亚尔多（1441—1494），其代表作《热恋中的罗兰》是一部有影响的长篇传奇叙事诗，诗中赞美骑士式的爱情。

十六世纪意大利最杰出的诗人当推卢多维科·阿里奥斯托（1474—1533）和托夸多·塔索（1544—1595）。

阿里奥斯托对古典文学和人文主义有深厚的兴趣，刻苦研究，造诣很深。他的诗音韵和谐、语言生动，其代表作《疯狂的罗兰》借用中世纪流行的骑士传奇的体裁，以骑士罗兰对安杰丽嘉的爱情为主要情节，融叙事和抒情、悲剧和喜剧等因素为一体，反映了意大利的现实生活，表达了人文主义思想。诗中对罗兰发疯的过程和复杂的心理变化，刻画细腻，层次清楚。它对欧洲叙事长诗产生了深远的影响。

托夸多·塔索是意大利文艺复兴运动的最后一位大诗人。塔索生活的时代，是意大利政治、经济面临严重危机的时代，由于法国和西班牙的入侵，意大利失去了政治上的独立；由于东方的交往被土耳其切断，工商业衰退，经济萧条；由于德国宗教改革动摇了罗马教皇对欧洲的控制，为维护教会的地位，天主教会对于异教思想加强镇压，文学艺术面临危机。然而，塔索的诗歌反映了当时的主要社会矛盾，表达了他本人思想感情上的矛盾和内心的痛苦。他的其他代表作叙事长诗《被解放的耶路撒冷》生动地描述了十字军攻打耶路撒冷的历史。同时，贯穿长诗的另外两条重要线索是：十字军骑士唐克雷蒂同回教徒女战士克罗琳达的爱情，十字军骁将里纳尔多同回教徒魔女阿尔米塔的恋爱。诗人极写爱情对基督教信仰的胜利，表现异教精神；歌颂现世生活的欢乐场面，富有浓郁的生活气息和感人的艺术力量，闪耀着人文主义的思想光辉。塔索的诗风格庄重，感情严肃，注重词语的选择，带有宫廷诗的高雅风采。在浪漫主义时期，塔索被当作天才诗人而倍受推崇。

2、法国诗歌法国文艺复兴的诗歌在法国诗歌史上占有极为重要的地位。维庸之后，法国诗坛仍处于中世纪气势的笼罩之下，诗歌多半是寓言加词藻，而不象维庸那样敢于表现个性。直到十六世纪前半期才出现人文主义的诗歌，法国迎来了一个诗人辈出的时代。这一时期，法国不仅有大批才气十足的诗人，而且出现了以龙萨为首的七星诗社。

马罗（1496—1544）是法国人文主义的长一个诗人，“修辞派”宫廷诗人让·马罗之子。自幼熟读古代希腊罗马文学和法国中世纪文学名著。先受“伟大的修辞派”沉闷的诗风影响，后挣脱其束缚，发挥自己的诗才。他同情16世纪欧洲的宗教改革运动。作为宫廷诗人，写过不少颂诗，但一些讽刺诗却反而更有价值。他的宗教观不见容于天主教，因而先后两次（1634、1542）被监禁，最后只得远离祖国，客死意大利。他最有名的讽刺诗《地狱》（1526）揭露了黑暗如地狱的法院，是诗人人文主义思想倾向的具体表现。1530年翻

译奥维德《变形记》两卷 1532 年出版《克莱芒的青年时代》。马罗的创作对后世的拉封丹、伏尔泰颇有影响。

七星诗社是十六世纪法国的诗人团体。产生于 1549 年，活动延续了二十一年。参加者主要是人文主义学者和拉丁文诗人让·多拉和他的六个学生：龙沙、杜倍雷、若岱尔、雷米·贝罗、巴伊夫、蒂亚夫，共七人。他们效仿公元前三世纪亚历山大里亚诗派七人集团，自称 Pleiade（希腊语，意为“七诗人”）。但十六世纪后半叶整个法国诗歌都是打着这个旗帜发展过来的，当时所有的诗人都标榜为七星诗社的门徒和追随者。七星诗社的主要功绩是大胆的文学改革。年，杜倍雷发表了有名的宣言《保卫和发扬法兰西语言》，代表了七星诗社的主张。宣言的要旨如下：认为法兰西民族语言完全可以与希腊、拉丁语媲美，完全可以用法语写出文学杰作，不过需要设法使法语更为丰富多彩；提倡摹仿希腊拉丁作家，至少在诗歌方面，但不主张单纯地翻译古代作品；在法国流行的各种诗歌体裁不值得保留，应当代之以古代诗歌格律；一个诗人不但要掌握写诗的技巧，而且必须具有受之于天的灵感。

这个诗派主张统一民族语言，学习古希腊罗马文学，倡导亚历山大诗体，引进颂诗、十四行诗、哀歌、喜剧、悲剧等体裁样式。他们反对修辞的形式主义，强调诗歌的社会意义，注重表现民族爱国主义主题。他们在法国抒情诗的历史上首次描绘了祖国大自然的形象，在爱情诗方面摆脱了对彼特拉克的模仿。十六世纪五十年代是七星诗社的黄金时代。1562—1594 年宗教战争期间，七星诗社的影响显著减弱，有的成员（如龙沙）公开攻击新教。七星诗社后期的创作中孕育了古典主义的某些特点。七星诗社也影响到国外，如英国的锡德尼和斯宾塞、德国的奥皮茨等。

龙萨（1524—1585）是法国文艺复兴时期最杰出的诗人，七星诗社的主要代表之一。1524 年 9 月 11 日出生于卢瓦河流域的旺多姆乡村。早年，他曾醉心于投身军界和外交界；后因双耳失聪而转向文学，潜心研读希腊、罗马诗歌。在龙萨早期的诗歌中，《颂歌集》明显是受到了希腊诗人品达和罗马诗人贺拉斯的影响；《情歌集》师法意大利的抒情短诗。龙萨的情歌是法国文学史中的瑰宝，诗人一生爱过三个女子，他把自己最真挚的爱，最炽烈的情写入自己的诗章，献给自己所爱的人。但前两个都背叛了他，只有后一个和他并享过一段真挚的爱情生活，后来因为他感到自己年纪太大而那位情人正值风华正茂之年，最后龙萨还是象“放走笼中的小鸟”一般，让她飞走了。龙萨所留下的诗句是那样的感人，那样的真诚，几乎通过这些富有才气的情歌，我们可以看到诗人那颗跳动着的赤子之心。龙萨的情歌始终充满出一般的情感，自然，朴实，动人心弦。龙萨写诗特别强调自然，强调真诚，反对诗韵的堆砌和矫揉造作。

1559 年后，龙萨成了宫廷诗人，并在宗教战争中站在宫廷和天主教一边。这个时期，他写了大量应景的宫廷诗。晚年，龙萨回到了家乡的隐修院，基本上过着隐居的生活。也就是在这个时期，龙萨完成了他最后的杰作：《献给海伦的情诗集》（1578）。1585 年 12 月 27 日，龙萨在图尔附近的一所隐修院中去世。

龙萨在生产被尊为“诗圣”，因为他诗格律工整，辞藻华美自然，诗歌形式富有创新。他的诗体现了法国文艺复兴时期的趣味和情调，又展示了作者的博学和绅士气度。虽然龙萨在十七、十八世纪湮灭无闻，但实际上，他

比法国诗歌史上的突出地位是后世诗人很少所能企及的。福楼拜甚至认为他在维吉尔更伟大，拿他与歌德相提并论。十九世纪上半叶，由于浪漫主义文学评论家圣伯夫的出现，龙萨的地位终于得到恢复。进入二十世纪后，文学界对龙萨的研究仍方兴未艾。

3、葡萄牙诗歌卡蒙斯(1524?—1580)是欧洲文艺复兴的重要诗人之一，也是葡萄牙文学史上最伟大的诗人。他出生于古老的贵族世家，曾在科英布拉大学受人文主义教育。他勤奋好学，对历史、文学，特别是希腊和拉丁古典文学有浓厚兴趣。1543年左右，卡蒙斯回到里斯本，出入宫廷，并在几个贵族家庭担任教师。他写了许多抒情和牧歌。1549年因与王后的女侍恋爱而被逐出里斯本，发配到北非摩洛哥充军，在一次战斗中失去右眼。1551年回国，但1553年跟一个宫廷大臣决斗，被判处死刑，后来改判充军，被派往印度。在印度期间从事史诗《卢济塔尼亚人之歌》的写作。1570年回国，晚年贫困潦倒。

长卡斯是位优秀的抒情诗人，一生写了许多彼特拉克式的诗作，其中仅十四行诗就达三百五十多首。这些抒情诗人大多写不幸的爱情和忧伤的感情。一些十四行诗对宫廷生活也有新抨击。卡蒙斯还可能写过三部喜剧《关于阿姆菲特里昂的喜剧》、《塞列乌科国王》和《菲洛德莫》等，但生前都未发表。

卡蒙斯具有世界影响的作品是史诗《卢济塔尼亚人之歌》(1572)。全诗长达9000余行，共分十章，通过航海家瓦斯科·达·加马远航印度的事迹，歌颂了葡萄牙的历史和卢济塔尼亚人(即葡萄牙人)的坚强刚毅和英雄主义精神。史诗模仿古希腊罗马史诗，写了天上诸神对人间生活的干预，同时也真实描绘了自然景色和人与大自然的斗争。史诗中穿插了许多抒情旁白和带有作者自传性的情节，对葡萄牙阴险狡诈的朝臣进行了无情的揭露，嘲讽了当时以金钱为基础的道德原则。《卢济塔尼亚人之歌》实际上是一部“原始积累的史诗”，歌颂了地理发现和土地征服，人的理智和冒险精神。史诗出版后在欧洲各国引起广泛反响，立即被译成西班牙文、意大利文、英文、法文、荷兰文等多种文字。卡蒙斯对葡萄牙文学的发展具有极其重要的意义，犹如但丁对意大利、莎士比亚对英国、塞万提斯对西班牙。

4、西班牙诗歌西班牙的文艺复兴运动，一开始就受到封建统治和教会势力的阻挠。封建文学和宗教文学联合抵制文艺复兴，成果使宗教诗歌、神秘主义诗歌，田园牧歌小说和历史小说大为流行。当时的著名诗人费尔南多·德·埃雷拉(1534—1597)，以词藻华丽、直用拉丁词语而著称，被称为塞维利亚派，对后世夸饰主义诗歌发生了影响。神秘主义诗歌的代表人物为路易斯·德·莱昂教士(1527—1591)，他把《圣经》文风和古典文风加以融合，开以语言简洁、表达明快、诗节短小为特色的萨拉曼卡派。

十六世纪后半期，西班牙人文主义文学繁荣，文学史上称十六世纪中叶到十七世纪初叶为西班牙文学的“黄金时代”。这个时期的创作高峰是塞万提斯的小说。然而，著名的戏剧家维加(1562—1635)可算是这一时期的重要诗人。维加出生在马德里一个手工业工人家庭，靠着一位主教的资助进了大学，但没有毕业，给主教当了随从。1588年，因写给埃伦娜·奥索里奥的情诗引起纠纷，被判逐出马德里八年。同年，与伊萨贝尔·德·乌尔维纳结婚，并志愿参加“无敌舰队”，在军中写成长诗《安赫利卡的美丽》。以后定居于当时的文化戏剧中心巴伦西亚，从事剧本写作。1595年，他最后回到

马德里，仍坚持文学创作。

维加处于西班牙文学的“黄金时代”，同时又受到人文主义和神权思想的影响。他的放荡不羁的生活是对当时社会的挑战，也是他大量诗歌创作的题材。他的主要成就在戏剧方面，但他的诗歌作品除了他的戏剧中的对白之外，还有许多抒情诗，包括谣曲和十四诗。编有诗集《诗韵集》（1604）、《神灵诗韵集》（1614）、《精神谣曲》（1619）和《帕尔纳索斯山的沃野》（1637）等。他的叙事诗受意大利文学的影响，主要作品除《安赫利长的美丽》外，还有《被征服的耶路撒冷》（1809）和《安德罗墨达》（1621）等。

5、英国诗歌尽管乔叟早就接受过意大利文艺复兴的影响，但英国文艺复兴诗歌却要到十六世纪后半期（史称伊丽莎白时代）才掀起高潮。这一高潮的先驱者是两个诗人翻译家华埃特（1503—1542）和萨里伯爵（1517—1547），他们活动的年代在伊丽莎白之前。华埃特爱过伊丽莎白女王之母安妮，但亨利八世娶了安妮为王后，后来又将她斩首，华埃特也为此坐牢；萨里曾在宫中任职并卷入宫廷斗争，因遭诬告被斩首。他们二人都曾翻译彼特拉克的诗，把彼特拉克体十四行诗介绍到英国来，而萨里又把它改造成了英国体即后来所谓的莎士比亚体。他们的引进和改造为近代英语诗歌奠定了基础。华埃特和萨里伯爵对英国十四行的贡献可参见本篇第二节：英国早期十四行诗艺术浅说。

十六世纪七、八十年代，出现了斯宾塞（1552—1599）和锡德尼（1554—1586）二大诗人。斯宾塞的主要作品是长诗《仙后》，内容是仙后与一群骑士的故事，以每个骑士代表一种德性。诗的这种形与中世纪的骑士文学，传奇相关联；但诗人借仙后歌颂伊丽莎白女王的王权，以第一名骑士（指锡德尼），为英国人的榜样，则又表现着近代民族国家的兴起。这部长诗未完成，但从此创造了每节九行的“斯宾塞诗律”。斯宾塞所取得的成就是多方面的，描写的范围极为深广，这使他成了他那个时代的缩影。他在很多文学形式上得了成功：如《爱情小唱》中的十四行诗组和《牧人日历》中的田园诗。在《婚前曲》和《婚后曲》中，斯宾塞融合了古典婚姻颂歌、忒奥克里特式挽歌和意大利牧歌抒情曲等各种手法。后来弥尔顿在他的《莱西达斯》中也沿用了这种手法。斯宾塞从他那个时代直到二十世纪对英国诗歌的影响是不可估量的。德莱顿、弥尔顿、汤姆逊、柯林斯、格雷、华兹华斯、拜伦、济慈、雪莱、丁尼生和阿诺德在不同程度上都是他的追随者。斯宾塞的“宏伟风格”随着古香古色的语言和神话引喻的使用而更加光大。这到了弥尔顿手中却发展成一种显得矫揉造作的诗歌语言。后来华兹华斯在1800年为《抒情歌谣集》写的《序言》中严厉批评了这一点。

锡德尼对英国诗歌的贡献在于他的十四行诗形成了十四行组诗。1591年出版的总标题为《爱星者和星星》的十四行组诗，收入了锡德尼写于1580至1584年间的108首十四行诗。这是伊丽莎白时代英国最早的一部十四行组诗，可以说锡德尼开了英国十四行组诗的先河。

彼特拉克与他的十四行诗

意大利诗人弗朗切斯科·彼特拉克（1304—1374）是文艺复兴时代的第一个大诗人。他是把一千年来欧洲历史看作黑暗“中世纪”的第一人，被称为“第一个人文主义者”，“第一个近代人”。

彼特拉克的父亲是个公证人，因参加佛罗伦萨的政治斗争，与但丁同时被流放。彼特拉克少年时代住在普洛旺斯。受当地诗歌传统的影响。年轻时在法国学过法律和修辞。但他酷爱文学，对希腊、罗马的古典作品深有研究。他在意大利和欧洲各国旅行，致力于搜集古代手稿，从古希腊古罗马文化中汲取营养，来打破当时的昏睡状态。他主张基督教必须与古代文化结合。他写了大量的拉丁文著作、政论、诗歌和书信，三十余岁已名闻全欧。1340年罗马和巴黎同时决定授予彼特拉克“桂冠诗人”的光荣称号。

彼特拉克最优秀的诗作，是他用意大利语写成的抒情诗集《歌集》。全书共收集了诗人创作于1330年至逝世前四十多年间的366首诗歌，其中以十四行诗为主，间有六行诗和歌谣体。《歌集》的主要内容是描写诗人对劳拉的爱情和思念，诗中的劳拉是个理想化的妇女形象。二十三岁时，诗人爱上了劳拉。这爱情从此成为诗人精神世界的支柱、创作的源泉和生活的动力。劳拉嫁给了一位骑士，后来在席卷整个欧洲的大瘟疫中病逝。这使诗人悲痛欲绝。为了纪念劳拉，诗人将他多年为劳拉创作的抒情诗修改、整理出版。彼特拉克的这个爱情故事与但丁的《新生》相似，但《歌集》的现在色彩比《新生》浓厚得多，写的已不再是柏拉图式的爱情，而是现在的爱情。彼特拉克的诗已不再是亚里士多德所说的“模仿行动”，而是开拓了用诗描绘心灵活动的广阔领域。他用十四行诗的形式描写人的内心活动，去探掘人们心灵深处的情感秘密，并能在一个主题中找出无穷微妙的变奏。此外，《歌集》还表现了诗人对大自然的爱和对祖国统一的渴望。这些诗冲破了中世纪禁欲主义和神学思想的樊篱，表达了以人与现实生活为中心的新世界观和以个人幸福为中心的爱情观。

然而，能使彼特拉克在世界诗史上名垂青史的要算《歌集》中的诗体——十四行诗。彼特拉克体十四行诗推动了整个欧洲文艺复兴时期抒情诗的繁荣。虽然这一诗体出自意大利中世纪“西西里诗派”诗人连蒂尼（1246？-1250？）之手，但彼特拉克使它成了当时最重要的抒情诗体，而风靡欧洲。于是，它便冠上了“彼特拉克体”的名称。

彼特拉克体十四行诗的魅力最见于其结构层次分明，分为前八行诗组和后六行诗组。从韵式上看，前八行诗组包含两组“抱韵”，即 abbaabba；后六行诗组的韵多变，常见的有 cde cde 和 cdcdcd 两种。这样，全诗形成“4433”的结构，寓变化于整齐之中，寓于结构美，韵脚又错落有致。美国诗学专家普莱明杰认为如果十四行诗上下两阕的行数平分秋色，就会产生一种完全对称的视觉效果，宛如一幅布局过于刻板对称的画面，难以产生抑扬张弛的诗歌审美艺术效果。

彼特拉克体的另一个特色是在第八行的末尾有一个停顿，随着在第九行开头则有一个突转（volta 或 turn）。闻一多先生曾将十四行诗的逻辑结构概括为“起、承、转、合”等四个阶段，其中“转”便指第九行这一“突转”。他认为“‘承’是连着‘起’来的，但‘转’却不能连着‘承’走，否则就转不过来了。……一篇精神往往得靠一转一合。总之，一首理想的十四行诗，应该是个三百六十度的圆形，最忌的是一条直线。”一般地说，彼特拉克体十四行诗的头四行引出主题，随后四行进一步展开叙述，在后六行组的开头插入一个逻辑或情感上的“突转”，但其后的内容则为前八行诗组所述的问题作答。这种结构酷似人们通常从客观观察入手进而推导出结论的思维方式，前后呼应，逻辑严谨。可见，彼特拉克体十四行诗形式与内容的关系

是密不可分。

下面我们看看飞白先生译自意大利语的一首彼特拉克十四行诗：

我形单影只

我形单影只，思绪万千，
在最荒凉的野地漫步徘徊，
我满怀戒备，心小避开
一切印有人的足迹的地点。

我找不到其它屏障、遮掩，
能把我和群集的人们隔开，
因为人们透过我忧愁的神志
一眼就能看穿内心的烈焰。

如今啊，尽管我避人耳目，
海岸和山地，森林和流水
对我生命的真旨已无不洞悉。
但我却找不到如此荒野的路，
使得爱神也不能把我追随
并整日里与我辩论不息。

这首诗的主题是热恋之情难以抑制。虽然诗中描写中世纪骑士为了严守爱情秘密，而避人耳目的一种时尚，这是中世纪骑士抒情诗的一种遗风，但彼特拉克的独到之处，在于他把心理分析融于单纯的言情状物之中。此诗的前八行诗组写主人公心田中燃烧着一腔熊熊的爱情火焰，而避开人群逃向自然；而后六行诗人笔锋一转，描写了热恋者既无法避开自然的洞悉，又逃不脱爱神的追逐的矛盾心理。主题的展开层次分明，富于特色。

英国早期十四行诗艺术

在英国文学史上，最早的十四行诗出自托马斯·华埃特（1503—1542）之手，他对英国文学发展的突出贡献也就在于最早将意大利十四行诗引入英国。在十四行诗的韵律上，华氏承用了彼特拉克体前八行组的韵脚安排，但在后六行的韵式上作了重大变动。华氏犯彼氏体韵律（abbaabbacdcddcd）改变成三个四行诗节加上一组结尾偶句，韵脚则为：abbaabbacddcee。可见，传统、规范的二分式意大利十四行诗体开始诗体开始演变为英国十四行诗体。

就主题而言，华氏素以大胆和新颖而著称，但他的许多诗作只是意大利十四行诗的移译。11 到 13 世纪源于普罗旺斯抒情诗的爱情十四行诗是当时骑士精神在文学上的一种表现形式。骑士精神使中世纪的骑士表现出对心上人忠心耿耿，并能为维护其荣誉与安全而不惜厮杀战场的献身精神。爱情十四行诗也大都描写当时的这种时尚。然而，华氏却标新立异，在诗中大胆表现男女平等的爱情观。在颇具代表性的彼氏十四行诗中，诗人的笔墨重在描写男子对爱情的渴望以及对女子卑躬屈膝的虔诚心情，仿佛烘托出一个男子在情感上只能屈从于女子的定式。而在华氏的诗中，男子则显示出一种截然

不同的爱情观。华氏主张男子在家情中应当与女子处于平等的地位；有时，为了使男子不因爱情而失去其人格的独立性，甚至表现出一种要挣脱爱情束缚的强烈愿望。例如，华氏的《别了，爱情》是效仿彼氏体写成的一首爱情十四行诗，诗人不仅抒发了追求平等爱情观的人文主义思想，而且为此告别了自己的恋人，也告别了爱情：

别了，爱情，连同你那无端的法则，
你诱饵的钩吊不坐再搅乱我的心绪。
寒内加与柏拉图使我挣脱你的魔掌，
以我的智慧去追求完美无缺的财富。

萨里伯爵（1517—1547）常被称为英国第二位十四行诗人。他的诗作在主题和人物塑造方面都表现出受意大利诗人影响的痕迹，但不论在形式还是内容上，都大大发展了这一诗体。就形式而言，虽然莎士比亚后来采用的十四行诗体在托特尔编辑的《杂诗集》中已有华埃特的一首诗为例，但真正使这一诗体规范化的诗人当推萨里伯爵。萨氏的十四行诗大多分为三个四行诗节和一个结尾偶句，被称为“萨里体”或“英国体”，但后来的莎士比亚以这种诗体创作了 154 首十四行诗，其诗艺堪称炉火纯青，具有永恒的艺术魅力，故“萨里体”或“英国体”通常又称为“莎士比亚体”。萨氏体的韵脚安排为 abab cdcd efef gg，与彼氏体不同，其效果更为清晰、悦耳，而且由于其韵式富有递进性变化并以一个带有概括性的警句格言式的偶句结尾，因此，全诗的结构发展更为直接了当。萨移译彼特拉克《歌集》中的第 91 首十四行诗便是一个典型的范例：

l óve , th3t doth reign and live within my thought ,	a
And built his seat within my captive breast ,	b
Cl2d i the arms wherein with me he fought ,	a
Oft in my face he doth his banner rest.	b
B t she th t to ght m l óve a d ff r páin ,	a
My doubtful hope and eke my hot disire	d
With shamefast look to shadow and refrain ,	a
Her smiling grace converteth straight to ire.	d
And coward Love, then, to the heart apace	e
Taketh his flight, where he doth lurk and plain ,	f
His purpose lost, and dare not show his face.	e
For my lord's guilt thus faultless bids I pain ,	f
Yét fr m my lord shall not my foot remove:	g
Sweet is the death that taketh end by love.	g

盘据在我思想里面的爱，
占领了我的心田，并筑起营地，
身披铠甲同我战斗起来，
是他常常在我脸上树起旗帜，
但她却教我恋爱，教我忍受痛苦，

教我以羞怯的面容遮掩和抑挫
我焦灼的希望和热烈的情欲，
她优雅一笑，直接化为怒火。
爱如懦夫，匆匆逃入心间，
避居在那里，抱怒不尽，
他未达目的，不敢再露面。
为了主人的罪过，我忍受着无辜的苦因，
不过，我绝不离开我的主人一步——
由爱情作结，死便是幸福。

这首诗的韵律自然流畅，语气和谐而严肃，格律重音与单词及句子重音叠合齐整，措词铿锵有力、直截了当，富有阳刚之气，同时又温柔和顺、悦耳动听。在 thought、fought、taught 和 faultless 等词中反复出现的元音[]回荡全诗，形成一种浑雄的共鸣；辅音头韵（alliteration）洒落自然，强化了全诗的节奏。诗人三次使用了 doth 一起强调作用的助动词进一步突出了诗中那种既受约束而又朴实无华的刚强个性。这种独具匠心的艺术手法，使诗中和谐而严肃的韵律表现形式错落有致，而且赋予诗中的思想内容和音乐效果以一种刚劲的男性气质。诗的前四行描写爱情的冷酷，其中第 1、3、4 行均以扬抑格取代抑扬格开行，铿锵有力的节奏变化起到了烘托内容的作用，而当诗中的“她”在第五行入诗时，扬抑格又让位于抑扬格。然而，在二行结尾偶句的第一个音步，诗人又以扬抑格替换抑扬格衬托出他接受男子天命的坚定态度。此外，随着诗中情节发展不断加快，诗人还借用连写句（run-on line）强化形式与内容的契合。

就主题而言，萨里也在一定程度上拓展了十四行诗的表现范围。他的诗作并非局限于讴歌爱情，更重要的是他还涉及到友情这一主题，这一点尤其体现在他献给克莱尔和华埃特的十四行诗中。

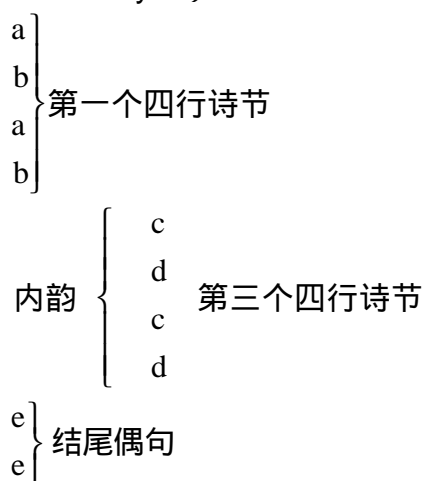
二

在华埃特和萨里去世后的二十多年间，十四行诗体并无多少英国诗人问津，直到 1501 年，锡德尼（Philip Sidney, 1554—1586）发表十四行组诗（sonnet sequence）《爱星者和星星》（Astrophel and Stella），才标志着十四行诗的创作达到一个新的高潮。《爱星者和星星》为伊丽莎白时代英国最早的十四行组诗，收入了诗人写于 1580 年至 1584 年间的一百零八首十四行诗与十一首短诗，以细腻的文笔记录了一位青年男对其女诚实但受挫的情感。诗人将组诗按“爱星者”求爱的过程分成若干部分，内容前后呼应、相辅相承，使组诗成为一个情节错综有致的有机整体。诗人还时常使用一些别出心裁的比喻（conceits），以再现主题中蕴藏在“真诚而善良的感情深处的责任与冲动、理智与情感的矛盾冲突。”他认为“十四行诗人所追求的真实性不能只是简单的平铺直叙，”因此，他的组诗带有明显的自传色彩，就象读者无意中听到一组独白。组诗中的主人公“爱星者。在大多数情况下是诗中的叙述者，他要么与各种人物倾心交谈，例如朋友，其他诗人或对其抱有羡慕之情的才子等等；要么与自然景物交流情感，例如月亮、麻雀、或自己的床铺等等；要么和种种拟人的象征谈古论今，如道德、理智、爱神丘比

特等等；要么自言自语。锡氏心目中的听众首先是读者，而并非诗中的“星星”，因为直到第三十首诗中，诗人才直接对她倾诉衷情。与“爱星者”交谈的人和物都在组诗中扮演着各种各样的角色，有如众星捧月，衬托“爱星者”并将其复杂的情感世界再现于读者眼前。此外，锡氏在格律上也做出了贡献，使韵脚为 abbaabbacdcdee 的五音步抑扬格十四行诗体日臻完善。他将意大利体的前八行组韵脚与英国体的后六行组韵脚连用并使其成为一个和谐的整体。

在 1591—1597 年间，许多英国诗人纷纷仿效锡氏的《爱星者和星星》，创作了许多十四行组诗。就体裁而言，大都大同小异，也都冠以标题，如丹尼尔的十四行诗集《迪莉娅》（1592）、康斯特布尔的《黛安娜》（1594）、洛奇的《菲利斯》（1593）、德雷顿的《思想的镜子》（1594）和斯宾塞（Edmund Spenser, 1552—1559）的《爱情小唱》（1595）等等。

《爱情小唱》共收入斯宾塞 89 首十四行诗，描述了诗人向他的第二个妻子伊丽莎白·博伊尔求婚的过程。主题除了歌颂美丽的姑娘外，还表现出心灵美胜过外貌美的柏拉图爱情观以及文艺复兴时期人文主义者的一个信念，即文学能使人不朽等等。就形式而言，斯氏体已与后来的莎士比亚体颇为近似，每首诗由三个四行诗节和一个结尾偶句组成，两者的差别仅在于斯氏诗体每个四行诗节的最后一行与下一个四行诗节的第一行构成内韵（internal rhyme）：



如上图所示措置有方的两个内韵将三个四行诗节连为一体，与结尾的二行偶句形成行数比例上的强烈反差，给人一种浑厚凝重之感。内韵一方面使诗中的叙述更为严密，更具有逻辑性，另一方面也使结尾的偶句更富有艺术张力并突出其中表现的理性内容，从而使全诗的结构与内容自成于和谐的整体。莎士比亚体十四行诗有七个韵脚，而斯氏体仅有五个，且诗行结构比例为 12:2，显然，斯氏所采用的韵律具有较高的难度。斯氏诗艺高超，对这种韵律应用自如，但令人遗憾的是后世能够效仿者却寥寥无几。

与当时流行的十四行诗相比，《爱情小唱》的主题也不乏独到之处。例如，在描写爱情这一永恒的主题时，斯氏并不沉袭前人的惯例，而是另辟蹊径，着力描绘一位订了婚的恋人。在斯氏爱情诗中，读者看不到锡氏诗中诗与里兹伯爵夫人之间的微妙关系，也不见莎氏诗中女情人背着诗人与他的朋友暗中幽会的情景。斯氏描写了一个曲折生动、感人至深的爱情故事，既表

现了诗中难以揣测的命运与坎坷的恋爱过程，也展示了有情人终成眷属的喜悦。诗中没有炽热的情感冲动，只有和谐纯洁的脉脉温情，而且诗中的意象清新隽永，仿佛沐浴着洁白的银光，闪烁着无限的光环。此外，或许是由于诗人受拉图主义的影响，他接受了早已流行于法国十四行诗中柏拉图的一些美学观点，并致力用新柏拉图主关于“美”的观点塑造自己诗中女主人公的形象，使其表现为了种道德兼备的完美统一。斯氏第七十九首十四行诗典型地表现了诗人的这一创作特色：

人们称你为美，你当之无愧
.....
可我崇拜的却是高尚的心灵
.....
别的东西，无论多么光彩照人
终将变得香疏色去，化为乌有；

当时流行的另一诗歌主题是诗人往往赋予诗中所表现的人物一种永垂不配的精神力量。斯宾塞也不例外。他在第七十五首十四行诗中对自己的夫人说道：

我的诗将使你的贞操名垂青史，
在神圣天国记上你荣耀的名姓。

显然，这种借助文学作品可以使人不朽的观念也体现了斯宾塞的人文主义思想。

斯宾塞对十四行诗创作的另一突出贡献在于他最早起用婚姻这一主题来歌颂人的永存，并以一个美满的姻缘结束他的组诗《爱情小唱》。诚然，斯氏在十四行诗主题创作上的突破也是基于当时人们对自然、社会、宗教及各方面的认识。首先，当时人们认为婚姻能够使人类世代相传，从而使世间的凡人得以与世长存；其次后代还可能得道升天，成为圣人，这也是获得永生的一种途径；第三，自然界的运动循环往复，人也可以将自己视为一个微小的地球，同样有春夏秋冬之分，既然自然界是永恒的，那么，人也就不朽了。

总之，英国早期的十四行诗创作，不论在格律还是在主题上，都带有意大利十四行诗的痕迹，但这些诗人都为这一诗体在形式与内容上发展做出了杰出的贡献。

古典主义时期诗歌

概述

古典主义是指十七世纪流行在西欧，特别是法国的一种文学思潮。因为它在文艺理论和创作实践上以古希腊、罗马文学为典范，而被称为“古典主义”。十七世纪到十八世纪初欧洲诗歌的背景，可以从阶级关系、哲学、宗教等方面来考察。

文艺复兴运动末期，封建势力加强了控制，而新兴阶级还需要积蓄力量，于是出现了一个君主专制与资产阶级间相对平衡的阶段，出现了以王权为象征的相持局面。君主为了对付诸侯的势力，要借资产阶级一臂之力；而资产阶级羽毛未丰，还需要依仗王权的庇护，所以作们满足于挤进新贵族的行列，而暂时还未提出掌握政权的要求。法国的情况是最典型的，由于王权得到了巩固，路易十四时代也成为古典主义文学繁荣的一个文化盛世。而英国因资本主义发展较早，十七世纪四十年代发生了资产阶级革命，但随后又在资产阶级和贵族阶级合流的形势下出现了王政复辟，同时才正式进入古典主义文学时期。

在哲学方面，十七世纪最突出的现象就是理性主义的兴起，其主要代表人物是法国哲学家笛卡儿，他把理性奉为至上，奉为“天赋观念”和“自然之光”。他的认识论以理性为出发点，推导出世界的存在，并且特别强调规范、规则。在美学上，理性主义者重理性而轻感性，崇观念而贬情感。这都对诗歌发生了重大的影响。

在宗教方面，继马丁·路德宗教改革之后出现的加尔文教派对英法等国影响甚大，在英国发展成为清教徒，他们反对天主教的腐败，提倡节俭、刻苦精神。宗教改革虽是人本主义的继续，但清教主义在文化上都几乎变成了文艺复兴的反拨：反对享乐，反对情感。在清教徒革命时期，连英国的剧院都被全部封闭了。

古典主义诗歌就是在这种历史背景上发展起来的，与文艺复兴诗歌既有连续性，又有对立性。一方面，正是文艺复兴运动发现了古典诗歌和古典诗论的价值，十七世纪的新古典主义者到古希腊古罗马去寻找典范和规则，是与文艺复兴一脉相传的。但另一方面，古典主义的规范，他们认为崇古必须求雅，而在风格上走向文艺复兴的反面。所以虽然同是崇尚古典，这两个时期的诗风却又迥然不同。

一般认为古典主义时期诗歌有以下一些特色。

1、崇尚理性按照笛卡儿的哲学，“理性的标准就是艺术的标准”，诗歌也成了理性的诗歌，诗人和诗论家们轻视情感，轻视想象，反对传奇性，因为他们认为这些都属个人的因素，而不是普遍的永恒的规律。因此，古典主义给文学创作设置了重重禁区，最终导致了浪漫主义的高举叛旗。古典主义认为文学的任务在于道德说教，在于劝善，在于赞美国家和君主。显然，这种“文以载道”的观点，被古典主义过分地强调了。

2、讲究规范古典主义要求作家心中要有不变的原则，因为在一切变幻无常的现象后面，存在着一种永恒不变的原则，一种关于“美”的绝对概念。因此，古典主义诗人和诗论家根据严谨、规范、平衡、匀称的要求，对诗和诗歌语言进行了整顿。如法国的马莱伯认为七星诗社犹如一座芜杂的树林、

需要进行全面剪枝，既要排除其中借自拉丁、希腊、意大利的外来语，也要清洗其中不登大雅之堂的俚语，俗语成分。

3、崇古求雅古典主义诗歌崇尚古典，特别是以古罗马帝国为其样板，这与十七、十八世纪的宫廷风习结合，形成了一种高雅、节制、严谨、简洁的诗风，而与文艺复兴诗歌的热情、大胆以至于粗俗成为对照。这样的诗有其古雅美的一面，但诗人的个性再次受到约束。

以上重点介绍了古典主义诗歌的特点，下面再看看古典主义诗歌在法国、英国的发展情况。

法国是古典主义的发源地。古典主义在法国占领诗坛的时间也最久。法国古典主义诗歌的奠基人马莱伯是外省人，因写诗歌颂王权，五十岁时奉诏进见国王，成为诗坛领袖，这时正是十七世纪初年。马莱伯对文艺复兴诗歌大力整顿，所做的工作有得有失。他提出“以工巧求朴质”的思想是可取的，但他“迫使缪斯服从道德规范”，却给缪斯重新加上了重重限制。

然而，被称为“古典主义立法者”的是马莱伯的继承者布瓦洛。布瓦洛得到路易十四重用，任法兰西学士院院士。布瓦洛的代表作是他模仿贺拉斯的《诗艺》而作的《诗的艺术》，这是一篇诗体文论，用亚历山大律写成，共一千余行，其基本主张是：理性是指导诗的唯一准则，也是艺术美的永恒标准；诗要模仿自然，要真实；古代的诗为我们树立了典范，因此也要模仿古典；反对浮夸、雕饰、冗长，主张明晰、优美、典雅。

十七世纪末，在法国爆发了一场激烈的文艺论战，史称“古今之争”，革新派提出今胜于昔的论点，来向以布瓦洛为首的古典主义挑战，反映出暂时平衡的局面已难于维持。但法国古典主义势力一直存在到十九世纪。

英国的情况与法国相反。英国是政治革命发生在前古典主义诗歌出现在后。十七世纪前期和中叶的资产阶级革命阶段，政治斗争激烈，不可能出现法国的古典主义，此时出现的是以怀疑论为特征的玄学派诗人，继而是资产阶级革命诗人弥尔顿。直到在王政复辟后的所谓“光荣革命”（1688）时期，才出现了大资产阶级与贵族阶级妥协的局面，尽管这已是在资本主义新基础上的妥协，但由于英国大资产阶级的保守性，这时出现的古典主义诗歌与法国的兄长倒是十分相似的。德莱顿和蒲伯是新古典主义诗歌的两大代表。

亚历山大·蒲伯（1688 - 1744）是十八世纪英国重要诗人，善写“英雄双韵体”诗（the heroic couplet），在这一体裁内达到空前的完美，曾它翻译荷马史诗，并写了《论批评》（An Essay on Criticism, 1711），《夺发记》（The Rape of the Lock, 1712—1714）等优秀作品。

蒲伯是一位讽刺诗大师。尽管他体弱背驼，脾气急躁，但通过自学掌握了广博的知识，在诗艺上也自强不息，在古典主义的领域内充分施展了他的才能，反映了当时社会的一代风尚。蒲伯的特色是法国式的典雅加上英国式的巧智，用词的庄严华贵结合内容的滑稽可笑。长诗《夺发记》是极好的一例。然而，蒲伯对英国古典主义的贡献还在于他写了《论批评》等不少说明其文艺理论观点的重要著作。《论批评》是模仿欧洲文学史上许多批评家写诗来论文学的传统，著名的如古罗马贺拉斯的《诗艺》（Horace: Ars Poetica）、欧洲文艺复兴时期意大利维达的《诗学》（Vida: Poetica）、十七世纪法国布瓦洛的《诗艺》（Boileau: l'Art Poétique）等等。《论批评》旨在论述文学批评之道，认为一个批评家必须有高的趣味（taste），而这趣味是可以培养的，但是趣味必须不违背自然（Nature），只有这样才有

真正的机智(wit)可言。蒲伯继承布瓦诺的基本观点：崇尚自然，崇奉古典，主张“模仿自然就是模仿古代准则”。但与此同时，蒲伯十分强调巧智，以此显示英国古典主义诗歌的独特风格。下面这段诗选自《批评论》原文的第362—373行，读者可了解一点古典主义的诗体文论的面貌：

True ease in writing comes from art, not chance, As those move easiest who have learned to dance.

'Tis not enough no harshness gives offence,
365 The sound must seem an Echo to the sense
And the smooth stream in smoother numbers flows;
But when loud surges lash the sounding shore,
The hoarse, rough verse should like the torrent roar:
370 When Ajax strives some rock's vast weight to throw,
The line too labours, and the words move slow;
Not so, when swift Camilla scours the plain,
Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main.

这段文字给我们的印象首先是文论而不是诗，因为它的重心太偏向于“理”了；但诗人又确乎在此现他精湛的作诗巧智。他既然提出了诗句要“音响应该就象是意义的回声”(The sound must seem an Echo to the sense)，那么，他就在每句诗中身体力行，作出典范。例如在第366—67中，诗人描写和风，涟漪的诗行，其音响全是轻软柔滑的，而在第370行描写埃阿斯(与特洛伊作战的希腊军中力气最大的勇士)扔巨石时，蒲伯却选帮了一连串难忘的声音，来渲染其沉重迟滞的感觉，以达到形式与内容的完美统一。

英国玄学派诗人指十七世纪初以约翰·多恩(1571? - 1631)为首的一派诗人。他们是文艺复兴运动衰落后，人文主义思想与冷酷、反动的现实尖锐矛盾的产物。他们并不是一个有组织的文学团体，只是在诗歌创作风格上有共同点。首先用“玄学派”这名词的是十七世纪英国诗人、批评家德莱顿，他指出多恩这一派诗人太学究气，他们用哲学辩论和说理的方式抒情诗，用词怪僻晦涩，韵律不流畅。十八世纪英国批评家约翰逊博士在《诗人传》中进一步分析了这一派诗人的创作特点。他认为多恩等诗人的特色是机智的奇想、牵强的意象、隐晦的哲学概念、夸张的比喻，认为他们用哲学论辨的方式写诗，把不伦不类的概念扯到一起。约翰逊从古典主义立场和标准出发，对玄学派的评价颇有贬意；直到二十世纪，通过艾略特的重新评价，玄学派才在诗歌史上恢复了重要的位置。玄学派主张智性与情感复合的创作方法，含有与现代派相通之点，除主要代表多恩外，玄学派重要诗人还有赫伯特、克拉肖等等。

尽管玄学派与古典主义大异其趣，但二者比较重理性、重观念、重巧智，从中仍可以看出一些十七世纪诗歌的共同特色，而与浪漫主义构成对照。

古典主义先后在欧洲流行了二百多年，可以说许多国家在不同时代，不同程度和意义上，都有过它们的古典主义文学时期。而且古典主义对欧洲各国文学的发展有很大的影响，特别对戏剧创作影响最大。

浪漫主义诗歌

概述

浪漫主义是欧美诗歌史上一个规模空前的运动。它在短暂时期内席卷欧洲，推向世界，其来势之猛、范围之广，都是没有先例的。

浪漫主义诗歌的基本历史阶段，在欧洲是 1789 年起，（以耶拿派为标志），1848 年止（以欧洲 1848 年革命为标志），前后正好五十年。但在各国早有有晚，例如在英国基本结束于 1830—1832 年，在德国基本上结束于 1836 年；而在美国则比欧洲要更晚一些。

浪漫主义诗歌运动的来源和背景，可以从政治形势、哲学思想、文学潮流三个方面来考察。首先政治形势的特点是法国大革命、欧洲民主运动和民族解放斗争高涨的时期。革命带来的影响是双方面的，一方面是高涨的激情，一方面是继之而来的对十八世纪启蒙主义理性王国有幻灭和失望。反映在诗歌上，就是浪漫主义的第一个浪潮——消极浪漫主义，其中包括德国早期和中期浪漫派（如耶拿派的诺瓦利斯、海德堡浪漫派的布伦坦诺、阿尔尼姆等诗人）、英国湖畔派、法国早期浪漫派。

随着拿破仑的失败，欧洲于 1815 年落在神圣同盟的反动控制之下，此后欧洲各国人反抗神圣同盟的民族解放运动和国内民主革命运动步步高，并与巴尔干半岛各国人民反抗土耳其统治的斗争相结合，掀起了一个又一个高潮，在 1820—48 年间形成了风起云涌的壮阔场面。其中包括 1820 年的西班牙革命、意大利革命，1821 年的希腊起义，1825 年俄国十二月党人起义，1830 年法国七月革命，以及 1848 年遍及许多国家的欧洲革命。这一斗争形势反映在诗歌上，便是浪漫主义的第二个浪潮——积极浪漫主义。

有次从哲学思想方面来看，浪漫主义诗歌的渊源有卢梭的哲学思想、德国古典哲学思想、空想社会主义思想三个方面。

卢梭可说是浪漫主义思潮的开端。他认为文明与礼教的背后全是罪恶，主张返回自然，去寻找人所失去的世界；他又表现了重情感和崇尚自我的倾向，冲击了唯理主义。这都是对浪漫主义诗歌起了开路先锋的作用。

十八世纪末，德国发生了哲学革命，德国古典哲学家如康德、费希特、谢林、黑格尔，都十分强调自我或夸大精神活动，都很强调天才灵感和主观的自由。虽然被人称为古典哲学，他们实际上是哲学领域中的浪漫主义者。他们用抽象的思维活动和哲学的思辨唤醒了浪漫主义诗人的自我意识。

空想社会主义思潮是资产阶级与无产阶级的矛盾向社会主要矛盾转化的反映，带有唯心的理性色彩，但已经预示了科学社会主义思潮的出现。空想社会主义思潮使浪漫主义诗人，特别是积极浪漫主义诗人，将希望的眼光投向未来。

第三方面，从文学传统的反拨和继承上看，浪漫主义诗歌的明显特征是猛烈的反传统，是对两百年来在诗坛占据统治地位的古典主义、理性主义的反抗。但浪漫主义诗歌也有继承传统的一面。它继承了古代富于浪漫主义气质的抒情诗人如萨福、阿那克雷翁的传统；还有更独特的一面，则是大规模地发掘和继承了中世纪民间诗歌的传统。此外，浪漫主义诗人还发现了中古文化也有其美学价值。文艺复兴运动复兴的是被埋没了的古代文化，而浪漫主义运动复兴的主要是文艺复兴后被埋没的中古文化。

浪漫主义诗歌创作的特征可以有种种归纳，但最基本的特征是“自我意识的觉醒”和“返回自然”这两条。

1、自我意识的觉醒：古典主义时期兴起的理性主义在历史上有其进步意义，但在文学上也起了压抑情感和个性的作用。到了浪漫主义时期，遭到长期压抑的个人因素终于爆发，诗的主体出现了自我的独立性和个性，要求享有自由，——甚至是要求享有超过客观条件的自由。于是，浪漫主义诗人出现了，他们不复是侍奉宫廷的诗人，而成了“先知”、“预言家”。因此，浪漫主义诗人和浪漫主义诗歌中的人物形象都表现了强烈的主体意识，都是哲学意义上的“个人主义者”。

如果说文艺复兴是“人的发现”，那么浪漫主义诗歌就是“自我的发现”了。自从浪漫主义运动兴起，抒情诗成了诗的基本形式，内心世界成了诗的基本题材，诗中的自传性因素大大加浓，诗的主体性得到了前所未有的发展。诗从外部世界的镜子变成了内心世界的窗口。

从这基本特征又可派生出“重情感”、“重想象”这样两个特征。首先，诺瓦利斯认为：“万事归结为诗，世界归结为情。”“诗是强烈情感和整个内心世界的表现。”华慈华斯则认为：“诗是强烈情感的自然外溢。然后在安静中加以追忆。”可见，浪漫主义诗歌常表现出强烈的主观倾向、愿望或追求，用爱包容一切，也常流露感伤的情绪。不但抒情诗如此，叙事诗和诗剧也是一样，抒情成了诗歌创作的第一要素，所以浪漫主义诗歌也有“抒情主义”之称，这是浪漫主义诗歌重情感的一面。另外，因为浪漫主义者有强调主体超过客体，赋予主体以极大的自由，所以他们不看重摹写现实而特重想象。如英国诗人柯尔律治就认为想象是诗的最高品质，它使诗人与创造世界的神平等。所谓想象，是在情况不明、信息不足的条件下，发挥形象维的能动性，跳越空白地带而建立起栩栩如生的“假设现实”的心理活动，浪漫主义诗人依靠想象，不仅可以回到远古，飞向未来，漫游异国，还可以创造超验的神秘世界。他们的想象常采取放大、移位、夸张等形式，打破了古典主义的平衡、匀称、静穆的审美范畴，而追求一种动荡和神秘的美。

2、返回自然：浪漫主义诗歌返回“本性”的外在表现，就是返回自然。由于厌恶城市化的资本主义文明，有感于农村的破产和宗法制的没落，有感于人性的异化，有感于社会关系社会风尚的违背自然，浪漫主义诗人们就到自然中寻找失落的人性，寻找爱和美。诗歌对自然的这种亲近，可说是前所未有的。因此就诗歌领域说来，浪漫主义不仅是对自然的返回，而是对自然的新开拓。

浪漫主义诗歌的一个重要倾向是对民谣和民间传奇(ro-mance)的特殊爱好，这与返回自然的倾向也有密切关系。一方面，由于厌恶资本主义文明而怀旧，怀念宗法制农村的淳朴的牧歌；另一方面，由于反对古典主义的清规戒律而要求返朴还真，于是浪漫主义诗人很自然地找到了中世纪流传下来而没有受到古典主义束缚的民间诗歌，借它作为诗人自己创作的源泉。所以欧洲各国的浪漫主义诗歌大都从收集民谣开始。此外，浪漫主义诗人还常常到东方文明中寻找带异国情调的诗情。这也与他们感到东方比较远离资本主义文明有关。

以上两点是欧美浪漫主义诗歌的基本特征。下面再看看浪漫主义诗歌在欧美主要国家的发展情况。

首先，德国浪漫主派诞生最早，并且对英法等国的浪漫主义发生了很大

影响。从 1797 - 98 年开始，在大约二十年间，就先后出现了耶拿派、海德堡派、柏林派和施瓦本派等浪漫主义派别。这些派别中，比较重要的是耶拿派。早期的德国浪漫派因聚集于耶拿（Jena），而称为耶拿派，他们以诺瓦利和蒂克两诗人为中心。他们的诗歌以中世纪的基督教气氛、神秘主义和幻想世界为特色。“夜”和“死亡”是他们偏爱的主题，仿佛是一到夜间，他们的想象力就突然活跃起来，天越黑，他们在自然中见到的幻象和精灵也越多。

其次，英国浪漫主义诗人华兹华斯和柯尔律治于 1798 年出版了一本《抒情歌谣集》（Lyrical Ballads）。这本若名出版的小型诗成了英国诗歌史上的转折点，被称为英国第一本写自我的诗。赫兹利特曾说：以前的诗都必须有题目，而从此以后，诗人就是他们自己的题目了。这两位诗人与诗人骚塞共同组成湖畔派诗人（Lake Poets）。

英国后期浪漫派的主要诗人是拜伦和雪莱。他们继承启蒙主义理想，积极参加收主运动和民族解放运动，并对湖畔派展开论战。拜伦曾游历欧洲各国，后又直接参加意大利和希腊的民族解放斗争，他的诗在欧洲大陆引起强烈反响，形成了拜伦主义的旋风，后期浪漫派中的济慈也有鲜明的民主主义思想，但同时他又在诗中追求超功利的纯美，从而启迪了以后的维多利亚诗人。

第三，美国最早的浪漫主义诗人是莱恩特，他于 1817 年开始发表诗作，诗中富于华兹华斯式的自然崇拜，而又有美国的乡土特色。三十年代，爱默生赴欧洲拜访华兹华斯、柯尔律治等浪漫派人物，归国后提出了超验主义（transcendent - talism），认为人可以超越感官、超越推理，仅凭直觉认识真理。其中带有东方哲学的色彩，认为内心有“超灵”，所以人可从内心观照中直接达到悟境。超验主义肯定人的价值，反对清教徒的思想束缚，在当时有个性解放、思想解放的意义，不仅对美国浪漫主义，而且也对欧美象征主义有过影响。十九世纪中叶，以朗费罗为代表的“绅士派”诗人享有盛名，其特色是文化水平和社会地位较高，抱人道主义思想。继之而起的则是更富于民主主义精神、个性更解放的惠特曼。此外，这一时期的美国诗人中，坡和狄金森都别具一格，只可惜本书篇幅有限，不能一一介绍。

读华兹华斯的两首诗

—

《孤独的收割女》

看哪，那孤独的高地姑娘——
形单影只地在那田野里！
她独个儿收割，独个儿唱。
停下听，要么轻轻离去！
她一个人割，一个人捆着，
嘴里唱着支忧郁的歌子；
听啊！这幽深的山谷里面，

已被她忧伤的歌声充满。

旅行的阿拉伯沙漠的人，
疲乏地歇息在荫凉的地方；
夜莺的歌虽受他们欢迎，
却比不上这姑娘歌唱；
春天里，杜鹃一声声号啼，
在最远的赫布里底响起，¹
打破岛屿间海上的寂静——
但姑娘的歌更激动人心。

谁能告诉我她在唱什么？
也许这绵绵不绝的哀声
唱那早已过去的辛酸事
或者很久以前的战争，
要不，她唱着通俗的小曲——
如今人们都熟悉的东西？
或者是痛苦、损失和悲哀？——
它们曾发生，还可能重来。

不管这姑娘唱的是什么，
她的歌却好象没完没了；
我看她一边唱一边干着——
她弯着腰，挥动着镰刀；
我一动不动地默默听着；
过后，我走上前面的山冈，
虽然早已听不见她的歌，
那曲调却留在我的心上。

这首诗叙事明白，层次清楚，音韵皆成，想象丰富，耐人寻味。诗歌以祈使句式起首，引人入诗。第一节既实写了一位苏格兰高地农家少女独自在田野割麦唱歌的情景，又以少女那哀婉动听、沁人心脾的歌声创造了动人、隽永的意境。诗人多次重复“孤独”的意像，极写割麦女的孤寂，妙呈她的凄清，有声有色，有景有情，有静有动，一幅充满空旷孤寂高原生活气息的歌女割麦里跃然纸上。第二节是诗人的力笔之处，也最能体现其浪漫主义诗风。显然，诗人旨在描写割麦女歌声之优美，但他并未直接入笔歌，而是借助两个想象丰富的意境来反衬：荒凉的“阿拉伯沙漠”只能给人以酷热焦躁的感觉，然而，当疲倦的旅人忽闻清脆甜润的莺啼时，他们会感到莫大的慰藉呀。寒冷苍凉的赫布里底群岛和大沙漠一样，人迹罕至，然而，报春的杜鹃能给它们带来盎然的春意。莺啼杜鹃既反衬了割麦女优美的歌声，又表示了诗人对自然的情感和认识。由于割麦女唱得是苏格兰高地盖尔语歌曲，所以第三节以“谁能我她在唱什么？”一句开始。尽管如此，少女歌声的悲伤与忧郁还是唤起了诗丰富的遐想。诗人创造了一种既熟悉又陌生，既清晰又迷离的诗情画意。这样，既丰富了诗作的感情蕴涵，又拓宽了读者想象的

¹ 群岛名，分内赫布里底群岛和外赫布里底群岛，在苏格兰西北方的大西洋中。

空间。诗的第四节又转入写实，同时又抒发了诗人的感情。割麦女哀婉凄清的歌声似乎溶入了诗人的心灵。“虽然早已听不见她的歌，那曲调却留在我的心上。”这也许正是诗人所企及的一种物我交流永恒的契合。

华兹华斯在他的《抒情歌谣集》的再版序言中说：他要用普通人的语言进行诗歌创作；题材也应取自普通百姓的日常生活。《孤独的割麦女》便是一例。这首诗叙事真切，历历如画；想象丰富，狂放不羁，意象多变，跳跃不定；措词考究，词淡意浓；音韵凄切，随情绪律动。如此如此，足见此诗耐人寻味的原由。

二 《致杜鹃》

快活的鸟呀！你新来乍到，
听到你唱我就高兴。
杜鹃哪！我该把你叫做鸟？
或只叫飘荡的歌声？

我躺在草地上，倾听着你
那成双捉对的叫唤；
这声音象在山丘间飘逸，
听来既很近又很远。

虽然你是对幽谷咕咕地
谈论着鲜花和阳光，
你却在我心眼前展现了
一幕幕往事的景象。

热烈地欢迎你，春之骄子！
可你在我的眼睛里——
不是鸟，而是无形的影子，
是一种歌声或者谜。
以往，在我上学的日子里，
我曾谛听你的呼叫；
曾朝着天上、曾在树丛里
千百次地把你寻找。

为了寻找你，我常游荡在
树林中或者草原上；

大自然是华兹华斯的良师益友。他的笔下既有粗犷奇特的自然山水，又有宁静秀美的田园风光。他讴歌自然的诗歌，大都是表现他政治上失意后，大自然给他精神慰藉和生存力量的力作。在《致杜鹃》一诗中，诗人以称杜鹃为“快乐的鸟”起首，为全诗铺垫了欢快的情韵。可是，诗人所要表达的则是自我与自然的交流。于是，杜鹃美妙动听的啼声即引起了诗人对如何看待杜鹃产生了怀疑：我该把你叫做鸟？或只叫飘荡的歌声？原来从杜鹃清脆的歌声中，诗人找到了一点未泯的童心，窥见了一种永恒的契机。他对自

己那无羁无束的童年生活的追忆以及对未来的幻想，使他怡然自乐。然而，诗人的意旨远不仅此。杜鹃不单纯是一只鸟雀，而是催人更新自拔的“无形的影子”。鹃啼之所以对诗人意味深重，是因为它无束无缚，而怵目惊心的社会现实使诗人宁静心境罩上了缕缕愁绪。因此，鹃啼，作为勾通自然与人类的使者，象征着诗人憧憬的理想。尽管它是那样模糊缥缈，难以把握，但又是如此的神秘诱人。对诗人来说，鹃啼抚慰着人的心灵，净化了人的感情，使人忘掉了丑恶的现实，找到了人生的启迪。

综观全诗，所用字句都很寻常，且无一字直呈杜鹃之形态，笔墨集中于描写鹃啼。然而，诗人又能让读者神游物外，时时感悟到鹃啼所蕴涵的深意。就夹叙夹议的艺术手法来看，这首诗与我国宋代诗人洪炎《山中闻杜鹃》是一样。

英国维多利亚诗歌

概述

在欧美诗歌史上，英国维多利亚诗歌是丰富多彩，波澜起伏的一章。英国女王维多利亚于 1837 年至 1901 年在位，长达六十余年，是英国历史上在位最长的一个统治者。但文学史维多利亚时代却不从 1837 年开始，而把它与浪漫主义时代的分界线划在 1830 年或 1832 年。这时，浪漫主义大诗人济慈、雪莱、拜伦已相继去世，华兹华斯与柯尔律治也已丧失了创作的热情；而新一代诗人丁尼生和勃朗宁却已开始发表最初的作品了。英国诗歌史已经翻到了新的一页。

十九世纪三十年代，英国社会出现了巨大的变化。英国产业革命接近完成，英国从一个农业国变成了工业国。与此同时，自然科学也获得了空前的突破，激烈地影响着人们的思想和生活。在维多利亚时代，重要的科学发现一个接着一个冲击着形而上学的静止不动的世界观，例如：1831 年发现电磁感应；1833 年提出地质不断变动的学说；1846 年按计算结果发现了冥王星；1847 年发现能量转化与守恒；1859 年达尔文发表划时代的《物种起源》……。宇宙的真实不断被揭示，地质学家用锤子敲碎了《创世记》的纪年，天文学家把人的视野一直推向星系，千余年来基督教的信仰遇到了危机，传统的生活结构与秩序纷纷崩坏，给人们造成的感觉是地基地陷落，大陆在漂移，“人的全部关系，都变成了一个问号，一个疑团。”

值此复杂的转折时期，处在动荡分化之中的维多利亚诗人们，有的唱出了钢铁时代的战斗强音，有的咏叹钢铁时代的沉重苦难，也有的表现钢铁时代带给人们的疑惑和彷徨。这段时期有才华的诗人的作品不胜枚举，要作一公正的概述不大可能。但从这一时期主要诗人的创作中，我们还是可以归纳出他们一些共同的创作特征：

1、那种情感迸涌、大声疾呼的浪漫主义诗风已让位于维多利亚时期一种深沉的思考与内省。诗歌创作从情感的自然外溢向心理深度方面发展；

2、维多利亚时代诗歌从浪漫主义的幻想转向揭示事物的真实。从主观的直接抒情转向客观化的描述，即便抒情也较少用直抒法，而多用间离手法和暗示；

3、与热情似火的浪漫主义诗歌相比，维多利亚诗歌比较宁静，但其实质是并不宁静的，维多利亚诗歌在宁静的表面上有着动荡不安的根基，并且不时迸发出怀疑、批判的声调，也迸发出革命斗争的火花。

诚然，维多利亚诗歌是在浪漫主义诗歌的基础上发展的，它一面继承了浪漫主义的余波，一面又成为诗歌史上的重要转折时期。它虽然缺乏浪漫主义时期那种叱咤风云的气势，却也是一个诗人辈出，群星灿烂的时代。在这一时期，丁尼生、勃朗宁是家喻户晓的大诗人，在英国名声不亚于拜伦、雪莱；在文学史上地位与他们接近的诗人还有阿诺德、罗塞蒂、莫里斯、斯温本、哈代、共为七大诗人；如果算上生前默默无闻，而在二十世纪名声大噪的霍普金斯，则也可说有八大诗人。

丁尼生和他的《越过海滩》

阿尔弗莱德·丁尼生（1809—1892）出生在英国东海岸一个乡村教师之家，从小性格内向、腼腆，爱好诗歌。上剑桥大学时，这个高大英俊、面色黝黑象吉普赛人的青年已有诗名，曾在诗歌比赛中获金奖，并于1830年出版了一本《诗集——主要是抒情诗》。这个二年级大学生的不引人注目的诗集，也许就算是文学史上维多利亚时代的开端了。

丁尼生因家庭困难辍学后，又于1832年出版了第二本诗集，这回他引起评论界的注意了，权威刊物的尖刻挖苦和攻击，使青年诗人狼狈不堪，一连十年不敢发表作品。但他在经济极度困难中坚持苦学和写作，十年后出版一两卷诗集终于获得成功。1850年，丁尼生缅怀同窗知友的哲理抒情诗集《悼念集》问世，使丁尼生誉满全国，赢得了桂冠诗人称号。丁尼生青年时期订婚后，女方家庭因他太穷而撕毁婚约，但未婚妻仍若等了十四年，直到丁尼生一举成名十天后，这对有情人终成眷属。丁尼生在气质上是个抒情诗人，他的诗融合古典主义与浪漫主义风格，从中可以发现济慈的影响，也可以觉察华兹斯式的沉思。他的诗象水明沙净的小溪而不象野性不驯的瀑布，象晨风拂过带露的草地而不象西风横扫森林和海空。下面这首《越过海滩》是丁尼生晚年最有名的一首诗歌，写于1889年10月，当时他已有八十一岁高龄了。虽然诗人已年逾古稀，自然会想到他将面临的死亡，但丁尼生却在诗中以极为恬静的心境对待死神的到来：

太阳沉没，晚星闪烁，
一个清晰的呼声在如唤我！
愿海滩不要哀泣呜咽，
当我出海的时刻。

浑然流动的潮水们已睡已，
潮太满了，反而无声无息，
从无边的海洋里汲取的，
如今又复归去。

暮色茫茫，晚钟轻轻，
接着是黑暗降临！
但愿不要有诀别的悲痛，
当我启航的时辰；

虽然潮水会把我带到无限的遥远
越出我们的时间、空间，
我希望见到领航人，面对着脸，
当我越过了海滩。

据说这首小诗是诗人一挥而就之作。当丁尼生高声读给自己的儿子听时，他儿子热情地说此诗是父亲一生最得意之作。诗人去世前几天，要儿子将此诗列入他诗集之末尾，可见他自己也很喜爱此诗。这首诗优美而含蓄地表达了诗人在死神临近时的那种宁静和安详的心态，这不禁让人想起英国十七世纪诗人约翰·多恩在《别离辞：节哀》诗的开头四句：

正如德高人逝世很安然，
对灵魂轻轻的说一声走，
悲恸的朋友们聚在旁边，
有的说断气了，有的说没有。

《越过海滩》一首共分四节，每节四行。第一、第二节为第一部分，表达了诗的主旨和境界。第三、第四节是前两节的重复与对仗，渲染气氛，使读者印象深刻。

标题中的“海滩”英文原文为 bar，指横亘海岸边或港口、河口外的暗滩，诗人用它来象征生死的界限，并以在暮色中“越过海滩”来喻指离别尘世、奔赴黄泉的行程。在第一节中，诗以西沉的夕阳、闪疏的晚星来创造了一片安谧的大海上的黄昏景色。在英国诗歌中，傍晚、落日和星夜的景象常常暗示人的离世。英国传统文化认为：在人死亡之际，落潮也要发生哀鸣。丁尼生却反其意，认为人的死亡是自然之事，因而盼望自己死时沙滩边不会哀泣呜咽，可见诗人乐天知命之襟怀。在这一节中，海边安静而辽阔的黄昏景象既喻指了生命的“黄昏”，又渲染了诗人“出海”之时的宁静心情。

诗中第二节的头两行，顺延第一节后两行的意象写下来，衔接自然。诗人以涨潮和落潮喻指生命的兴盛和衰落。曾经滚滚流动的潮水现在已经涨满了，平静下来，似乎已沉睡，无声无息地落潮了。人去世时，也应宁静地向世界告别。然而，诗中这种“落潮”不是一种消沉、泯灭的表现，而是一种“回归”的象征，“从无边的海洋里汲取的，如今又复归去。”这样，既增添了面对落潮的从容、坦然的心情，又表现了一种乐观的生死观：如同“落潮”是回归大海一样，死亡是返回生的本源。

第三、四节在结构、意象及情调等方面，均分别与第一、二节遥相呼应。诗人规劝留在尘世的人们：当他们在“暮色茫茫、晚钟轻轻”的退潮中启航越过海滩时，不要有诀别的悲痛。诗中出现的“领航人”隐喻上帝，诗人以十分轻松、宁静的心情面对着自己的“领航人”，越过海滩，越过时空，奔赴遥远的无限。

全诗风格清新优雅，读起来朗朗上口，声音流畅响亮。全诗结构严谨，以“一个清晰的呼声”作为中心意象开始，又以见到自己的“领航人”作结，前呼后应，即增强了诗的整体感，也加深了听众呼唤、跨越海滩的轻松、恬静的心情。

现代诗先驱——波德莱尔

十九世纪中叶，正当浪漫主义、现实主义、唯美主义三股艺术力量在诗歌的张力场上进行着“情”、“理”、“美”的三角拔河赛之时，一种新的因素悄悄地生长起来了，这就是以象征主义为先导的现代诗因素。

与传统诗学相比，现代诗学表现出主体性强化、主客体契合、以及诗学与人文科学贯通等基本特点。

波德莱尔（Charles—PierBaudelaire，1821—1867），是十九世纪法国划时代的诗人和著名的文艺批评家，他的诗歌创作，上承浪漫主义体系，开象征主义之先河。

在传统诗学中，模仿说曾长期占主导地位，从亚里斯多德的《诗学》到莱辛的《拉奥孔》，都认为诗的本质是对人类行动的模仿。这种传统诗学着眼的是客体性。浪漫主义时期表现说兴起，把诗看作“情感和整个内心世界的表现”，对诗的评价标准也从忠实于客观对象变成忠实于情感，即“真挚”。浪漫主义诗学着眼的主体性。浪漫主义之后，现实主义诗人重新向客体性方向回归。但现代诗的先驱者却走了强化主体性的道路，他们继承了表现说诗学，并且把表现内心的层次推向深层；但是在形式上却抛弃了浪漫主义的直陈式，而改回了隐喻式、暗示式或结构式。所以，表现的不复是浪漫主义诗歌的赤裸裸的自我，而是主体与客体的渗透和契合。

波德莱尔的美学主张和诗歌创作比较复杂。他继承发展了西方社会从柏拉图开始的应和理论，认为世界是一个统一的整体，表面上分裂的万物这间，有一种隐秘的、内在的应和关系。既然万物之间互相应和，艺术创作就不一定要去直接描写事物，可以用含蓄暗示的办法迂回曲折地去表现，从而产生一种新的创作方法，为象征派诗歌创作开辟了道路。

波德莱尔的诗，意象新奇大胆，意境幽深，富于感染力。在十九世纪中叶的转折时期，波德莱尔宣称：“大名鼎鼎的诗人早已割剧了诗的领域中最华彩的省份。因此我要做些别的事。”

那么，波德莱尔做了些什么呢？他认为：“十八世纪流行的是虚伪的道德观，由此产生的“美”也是虚伪的。“所以十八世纪是一个普遍盲目的时代。”因此，他对诗的性质作了激烈的变革：“什么叫做诗？什么是诗的目的？就是把善同美区别开来，发掘恶中之美。”“透过粉饰，我会掘出一个地狱！”

波德莱尔生在一个受过法国大革命洗礼的美术教师家中，六岁丧父，母亲改嫁，使波德莱尔从此陷入孤独，成了一个忧郁的哈姆莱特。继父想叫他进入官场，他却专与文人名士结交，一度沉迷于名士派的放荡生活；后来，在家庭的经济管制下，波德莱尔只能长期生活在贫困线上。

波德莱尔在苦闷中写诗，但发表的不多。1848年革命中参加过武装起义，但起义失败。路易·波拿巴称帝，使他圣西门式的空想社会主义破灭。在此情况下，波德莱创作了《恶之花》，于1857年出版。它仿佛一声霹雳，刹那间震动了法国诗坛，引起了沸沸扬扬的议论；它又像是一只无情的铁手，狠狠地拨动着人们的心弦，令其发出“新的震颤。”波德莱尔一举成名。

《恶之花》虽然神奇诡异却并不虚幻缥缈，因为它就扎根在具体的时空里。它有着不可抗拒的诱惑力，却令怯懦者畏葸不前，因为它揭开了人心最隐秘的角落。它又蕴藏着地火一样的潜在的威力，使秩序的维护者胆寒，因为它是一颗不安的灵魂的抗议。因此，他因《恶之花》成的名却是“恶之名”，波德莱尔成了“恶魔诗人”。《恶之花》遭到了“普遍的猛烈抨击，引起人们的好奇。”尽管“好奇”，正是作者的追求，“抨击”也不能使他退缩，但跟在“抨击”之后的却是法律的追究。法兰西帝国法庭以“有伤风化”和“亵渎宗教”之罪名向波德莱尔起诉，查禁《恶之花》并判处罚款。诚然，法兰西帝不配做诗国的裁判官，可就在文界，这本不厚的小书也引起了唇枪舌战，在相当长的时间里，毁誉参半，迷离惝恍，莫衷一是，竟使得波德莱尔在法国文学史上的地位久久不能确立。当时只有少数人真正看到了这本诗集的艺术价值。例如历史家和评论家梯耶里把波德莱尔称作但丁，而作家巴比·多勒维利却说：“不！波德莱尔是来自地狱的，而但丁仅仅是到地狱去

过而已。”特别是流亡国外的雨果写信给波德莱尔，对《恶之花》作了著名的评语：“你赋予了艺术的天空以人所未知的致命的闪光，你创造了新的颤栗。”关于诗，雨果还称它“灼热闪烁，犹如众星；”阿尔弗雷德·德·维尼看到的也分明是“善之花”。关于诗人，阿尔杜尔·韩波波呼为“真正的上帝”；艾略特奉为“现代所有国家中诗人的最高楷模。”然而，针锋相对的评论者也不可枚举。如埃德蒙·谢雷却只闻到了令读者掩鼻的“臭气”；费迪南·布吕纳吉埃却称波德莱尔是“旅馆中的撒旦。”……

毁誉双方，各趋一端。因此，人们自然要问：《恶之花》究竟是香花还是毒草？波德莱尔又是怎样一个诗人呢？

《恶之花》原文是《Les Fleurs du mal》，其中 mal 一词除了“恶”的意思之外，还有“病”、“病苦”等意义。所以，波德莱尔的这一束花不仅是恶之花，也可是病之花，病苦之花。但作为“善”的对立面，“恶”字具有最大的哲学概括力，最能表现出波德莱尔的非道德主义，所以汉译成《恶之花》最为贴切。这本诗集之所以能成为诗歌史上的转折点，主要是因为波德莱尔毫不掩饰地正视了历史和人性的恶。正如黑格尔说的：“人们以为，当他们说人本性是善的这句话时，他们就说出了一种很伟大的思想；他们忘记了，当人们说人本性是恶的这句话时，是说出了一种更伟大得多的思想。”

波德莱尔写《恶之花》虽然在布莱克的《天堂和地狱的婚姻》之后，但与之又有很大的不同。在被称作布莱克思想诞生地、布莱克精神的独立宣言的散文诗集《天堂和地狱的婚姻》中，布莱克系统地运用了“对立面”观点，他说：“没有对立面就没有进步。吸引与排斥、理性与活力、爱与恨，都是人类生存所必需的。”因此，对方面的统一和相互依存，构成了《天堂与地狱的婚姻》。布莱克主要是把被颠倒的善恶颠倒过来，在启蒙主义和浪漫主义理想的基础上，建立全新的善恶法规。然而，波德莱尔却不再把真善美看作不可分的模式，不再承认善恶是宇宙的理性法规。尽管他在得自浪漫主义的忧郁与理想之间徒劳地挣扎，但是他却已不再把丑恶仅仅看作道德谴责的对象，而是看作是现实存在的方式和审美对象。显然，这是一种全新的审美态度。《恶之花》的问世，标志着文学中上天真时代的结束。

《恶之花》的开创性意义，还在于其中提出了象征主义的纲领——契合论（请读《契合》一诗）。契合说源自古代的巫术诗；柏拉图论现实世界与理念世界的关系，也是一种契合说。到了十九世纪中叶，丘特切夫把主体融入自然和混沌，波德莱尔使心灵与自然的庙堂应和；丘特切夫对世界不是观察而是参与，波德莱尔则与世界相通相感，这部属于现代的契合论，但二者不尽相同。波德莱尔的契合论源于十八世纪瑞典哲学家斯威登堡，他把宇宙看作象征体系，其学说含有基督教神秘主义成分。据此，波德莱尔也把自然的信息看成一部象征性的词典，诗人透过物象，看到了一个超感性的宇宙。

波德莱尔的契合论还有一重含义。他认为，与本质的契合相应，各种感受的感觉即人接受自然界的各种信息，也是互相契合的。这叫做“联觉”（sympathie），表现为声、色、香、味的相通相感。波德莱尔认为，一切可感性来自同一个本源，同一个宇宙奥秘，只是人的各个感官对之作作了不同描述而已。因此，感官的或艺术层次的契合，仿佛是为哲学层次的契合提供着表象的印证。

波德莱尔在“联觉”世界中找到了鲜明而丰富的意象，找到了奇异神秘的美，从而为象征主义诗歌开辟了广阔的艺术新天地。值得指出，在各种官

能中，视觉形象和听觉形象是历来诗人常写的，而嗅觉却是波德莱尔着力开辟的领域。下面《契合》一诗的下阕就全部集中在嗅觉上，从而更加突出了诗的官能性。他写的嗅觉极为充沛，既有东方色彩的异香，也包括了“恶之味”。最后，让我们一起读读波德莱尔的《契合》（又译《应和》或《感应》）一诗：

自然是座宙宇，圆柱皆有灵性，
有时发出阵阵隐约模糊的语音；
行人步经此地，穿过象征之林，
森林便用亲切的目光将他注视。

如空空谷回音遥遥地汇合天边，
混成一个幽昧深邃的统一体，
漫漫如同黑夜，茫茫好像光明，
香味、色彩、声音皆相通相感。

有的香味若儿童的肌肤般新鲜，
如笛声般柔和，象草原般翠绿；
别的却朽腐、浓郁、涵盖万物，
象股无格无限的力量四处扩展，
如琥珀、麝香、安息香、乳香
在歌唱着那精神和感官的激昂。

这首诗发表于初版《恶之花》中，约作于 1845 年左右，具体形象地表达了波德莱尔的美学观点，被称为“象征派的宪章”。

在诗的开头，诗人以神秘的笔调描绘了人与自然的契合；自然界是一个有机的统一体，其中万物之间有一种联系，一种契合。它们组成了一个象征性的森林，并对穿行其间的人投射出亲切的目光，向人们发出模糊的话音。这种话音，唯有诗人才能领悟，因为“正是由于诗，同时也通过诗，通过音乐，灵魂窥见了坟墓后面的光辉”（爱伦·坡语）。其次，诗人揭示了人的各种感观之间的契合，形成茫无边际，深邃的统一体。接着，诗人用语言具体表现了嗅觉、触觉、听觉、视觉之间的契合；感观和思想状态之间的契合：香味可以象儿童的肌肤一样摸得着，象笛声一样听得见，象颜色一样看得见。显然，诗人在此已不再是故事的说书人，不再是伦理说教的教师，也不再是直抒胸臆的歌手，而成了宇宙奥秘的密码翻译员，他用洞察的眼光审视一切，感受着、传达着宇宙万物间、人和自然间、精神物质的契合。诗人引导我们漫步于自然这座庙堂这宫，倾听象空谷回音般传出来的神秘信息。

《契合》是一首优美的十四行诗。诗中意象丛生，象征神奇、生动。从契合论出发，波德莱尔反对“为艺术而艺术”，把激情和理智赶出文学的做法，既然世界上的万物相互契合，那么语言形式和内容也是不可分的。波德莱尔把各种艺术看成是相辅相成的统一体，诗歌语言只是艺术语言的一种表达形式。诗可以论画，画也可以说诗，各种艺术殊途同归。此外，从诗的结构来看，开头气势磅礴；结尾余音袅袅，意犹未尽，把我们的想象引向了无限的天地。

象征主义诗歌

概述

在欧美诗歌史上，象征主义是可以与浪漫主义分庭抗礼的广泛潮流，也是第一个现代流派。二十世纪各派诗歌大都从象征主义衍变而来，即使反象征主义的流派也受到象征主义影响。正如后来高尔基所说，在我们的时代，如果不以象征派诗人锤炼出来的语言作为基础，要谈写诗已经不可能了。

象征主义流派出现于 1886 年。先是法国诗人勒内·吉尔发表了一部《言词研究》，诗人马拉梅为它写了前言。这部论著试图系统地肯定自从波德莱尔以来在诗歌艺术上陆续出现的新倾向和新成就。稍后，巴黎有一个原籍希腊的年轻诗人，笔名让·莫雷亚斯，在《费加罗》报上发表了一篇文章学宣言，主张用“象征主义者”这个称号来称呼当时的前卫诗人。这篇宣言获得广泛热烈的响应，文学史上认为这一事件标志着象征主义流派的产生。

象征主义运动跨越十九世纪七十年代至二十世纪三、四十年代间，繁荣达三分之二个世纪。一般认为，十九世纪七十、八十年代为前期象征主义，二十世纪二十年代后为后期象征主义，二者之间有一个衰落期或间歇期。其实这不过是法国诗歌史的发展情况。如果从欧美诗史的范围看，十九世纪九十年代恰恰是象征主义从法国向欧美各国传播扩散的时期。因此我们可把十年代到第一次世界大战这一时期称为象征主义中期，即象征主义的传播扩散期；而第一次世界大战以后的象征主义则仍称后期象征主义。

前期象征主义的主要基地在法国，以魏尔伦、兰波、马拉美三大诗人为代表，他们七十年代的诗已具有象征主义特色，但尚未引起人们特别的重视。直到 1884—1885 年，魏尔伦著《被诅咒的诗人们》宣传了一批无名诗人，才使象征派诗人出了名。但是，真正树起象征派旗帜的，还是莫雷亚斯的《象征派宣言》（1886）。

中期象征主义诗人是跨世纪的一代，主要活跃在俄国和德国。在俄国出现了吉皮乌斯、巴尔蒙特、勃留索夫和勃洛克为代表的众多象征主义诗人，在德国则有以格奥尔格为首的格奥尔格派。这一时期，法国象征派虽然解体，但也决非空白，雷尼耶、克洛岱尔和纪德都是这一时期的重要诗人。

第一次世界大战前后，各现代先锋诗派纷纷破土而出，象征主义在其中仍占重要位置，称为后期象征主义。主要代表有瓦雷里、里尔克、叶芝和勃洛克。后期象征主义诗歌的特点是：在世界大战影响下，传统价值观念的崩溃更为明显；加强了思辨的性质，追求理性与非理性、智力与感觉的复合。

象征主义作为新的创作方法和文学思潮，我们可归纳如下几个主要特点：

- 1、暗示多于解释，含蓄多于畅尽的发挥。“象征”一词源自希腊文，意指一剖为二各执一半的木制信物。作为一种诗艺手法，古已有之，指的是以意象代表抽象观念，以求产生传神的艺术效应，这并非象征主义者的独创。象征主义的特色，是把整个宇宙本质和表象、主观和客观的关系，都看是信物或符号那样一剖为二互相对应的关系，即契合关系。象征主义者“虚”掉了一切物象的物质意义，而充分发挥和扩大其契合意义，这就给象征和暗示开辟了广阔天地。而且，由于象征主义的暗示具有扩散性，使诗中意象失去

了明确的轮廓，使人觉得在朦胧的轮廓以外似乎带有隐约模糊的辉光。所以，诗人追求的艺术效果，并不在于要使读者理解诗人究竟要说什么，而是要使读者似懂非懂，恍惚若有所悟；使读者体会到此中有深意。象征主义不追求单纯的明朗，也不追求晦涩；它所追求的是半明半暗，明暗配合，扑朔迷离。

象征主义的表现方法与传统诗艺的基本区别是：虽然象征主义重新回到以抒写个人感情为重点的老路上，但它抒写个人情怀和浪漫主义的抒情是大异其趣的。象征主义摒弃浪漫主义的直抒感情，反对浪漫主义的一览无余，反对以雄辩和哀诉为主的浪漫主义诗法；同时也摒弃传的（古典主义、浪漫主义和现实主义都使用的）直陈法，反对正面的叙事和描述。总之，它抒写的不是日常生活中的浮浅的喜怒哀乐，而是不可捉摸的内心隐秘，表现隐藏在普通事物背后的“唯一的真理”（马拉梅语）。为了达到上述目的，象征主义对于诗的语言进行了很大的改造。诗人们向指称性的语言发起反叛，用隐喻、象征、暗示等手法改造诗歌语言，从而大大发展和加强了诗歌所固有的多义性、复义性和言外义性。结果，象征主义诗歌显得朦胧难懂，带有神秘色彩。

2、强调主体性的超越。象征主义诗人重新转向内心世界，回归到自我意识，反对自然主义和客观主义，摒弃对现实世界的模仿，强调想象力的发挥。这都是与浪漫主义相仿的，而在摒弃模仿和表现潜意识方面则超过了浪漫主义。但浪漫主义那种强烈的主观主义已不可复返。浪漫主义是主观情感的直接外泄，而象征主义与之不同，虽然也发自主观情感，但着重点是与宇宙精神的契合，是一种主体性的超越。因此，象征主义诗歌通常缺乏主客体间的明显界线。诗中的一切客体，都不是客观事物的模仿，而是主体世界的投射，带有强烈的主体意识，就连时空关系也是主观的。诗人总是把赤裸裸的自我情感化成了象征性的意象，即艾略特所称的“客观对应物”。因此象征主义诗歌的契合论，也可说是主观世界的客观化，客观世界的主观化。

3、强调联觉，沟通诗和音乐。象征主义的先驱爱伦·坡认为：诗人组合一切感官的感觉，不是为了反映对象，而是象征地使之变形，从而显出美的极致。波德莱尔认为：诗人用混合一切感觉的方法，把自己的体验翻译成超验世界的象征，成为超感觉世界的意象。法国象征派诗人兰波把诗人看作洞察者，诗人凭洞察的能力，打乱一切感官的感觉，特别是打乱意识和潜意识的感觉，幻化出前所未有的领域。

可见，古已有之的联觉，到了象征主义诗中已超越了纯感觉的范围，成为沟通理性与非理性的手段。

象征主义诗人对诗歌音乐性的认识，也超过了历来诗人“重视音律”的认识范围。在传统的格律诗中，音乐性历来受重视，但通常是作为一种音韵手段。然而，到了现实主义诗歌时期，视觉形象在诗歌创作中，占了首要位置，音乐性便降到了服从视觉形象的地位。象征主义诗歌的兴起又将音乐性推向了前台，听觉效果达到了与视觉形象同等重要、甚至超越视觉形象的地步。音乐，在各种艺术中是最清晰轮廓的，也是最富于暗示性的，音乐的这种特性与象征主义诗学不谋而合，所以象征派诗人都努力使诗向音乐靠拢。在他们看来，音乐不仅具有符号意义，同时还是一种自体符号，属于理念世界。所以象征主义诗歌的音乐性已不再局限为音韵手段，而且成了诗本体。换言之，象征主义诗句中的音乐效果不是单纯通过机械的协韵表现出来的，而在于诗句的内在的节奏和旋律。因此，许多象征派诗人的诗歌，特别是散

文诗，都写得很有特色。

以上三点大特征是象征主义诗歌创作的基石，使象征主义诗人不再成为说教的工具。

象征主义的产生，与十九世纪末席卷欧洲文化界的危机意识密切相关。巴黎公社的失败，使一部分激进的征识分子对社会理想感到失望，感到前景暗淡，从而渐趋悲观。如法国诗人魏尔伦与兰波的诗歌创作常带有巴黎公社失败的痕迹。

象征主义诗歌的兴起，与唯美主义诗歌一样，也表现为对资产阶级市俗社会的一种美学的反叛，并且带有重新估价一切价值的意味。为了表示与社会的对立，有些象征主义诗人自称或被称为“颓废派”（*Décadents*），如法国的魏尔伦、俄国的吉皮乌斯、英国唯美派的王尔德等等。这个法语词源自拉丁动词 *decadere*，本义是“沉”、“降”，他们用以表示个人主义的消沉情绪，超尘脱俗的审美态度，以及与传统趣味决裂的反叛姿态。

在哲学上，象征主义诗歌吸取了从柏拉图到叔本华、尼采等人古今唯心论者的学者，而以叔本华的影响最深。叔本华把世界看作“我的表象”，认为一切事物都依赖于主体而存在；对作为物自体的“生命意志”只有凭直觉才能领悟，而艺术是认识世界意志的最高形式，——这都在象征主义诗歌中得到体现。又如叔本华认为音乐是表现世界意志的最完美的艺术形式，尼采认为音乐是能表现酒神精神，达到了对世界本源的直觉领悟，这也可说明音乐效果在象征主义诗歌创作中的特殊地位。

大约在 1890 年前后，象征主义诗歌超出了法语国家的范围，传向欧洲其他地区，接着又先后影响了拉丁美洲、亚洲、北美。象征主义诗歌发展较典型的国家有俄国、德语国家和英语国家。

继法语国家之后，象征主义诗歌首先在俄国兴起。俄国象征派诗人人数很多，在九十年代和二十世纪初形成一个繁荣时期，与俄国诗歌黄金时代即普希金（1799—1837）时代相对而言，这一时期被称为俄国诗歌史上的“白银时代”。

俄国象征派诗歌深受波德莱尔、魏尔伦、马拉美影响，但又不是法国象征主义诗歌的翻版，因为它还有本国的源头——首先是丘特切夫，其次是费特。俄国象征派诗歌含有哲理、宗教和神秘的因素，也表现唯美和非道德化倾向，与俄国文学传统的现实主义路线拉开了距离，形成对照。俄国象征派诗歌的又一特点是诗体革新，在音律上百花齐放，琳琅满目，与世纪末的英国、法国诗坛遥相应和。

俄国象征主义诗歌可分为三个阶段：第一个阶段指九十年代初，被称为“颓废派”。因对民粹派革命的失败感到失望，原属公民诗派的明斯基在八十年代就放弃了自己的“人民之爱”而“歌唱新的祷文”，主张神秘主义和非伦理观念。但梅列日科夫斯基（1865—1941）于 1892 年发表的著作《论当代俄国文学衰落的原因及其新潮》才是这一派的宣言书。他提倡神秘主义和象征手法，号召建立“新的理想艺术”，和妻子吉皮乌斯一同引进西欧现代派。索洛古勃也是这一派的重要诗人。

第二阶段指九十年代中期，其标志是勃留索夫（1873—1924）主编的三本《俄国象征派》诗集于 1894—95 年间出版，正式打出了“象征派”的旗号。与第一阶段诗人不同，这一阶段的重要诗人勃留索夫、勃洛克、巴尔蒙特等提倡神秘主义，着重于暗示、直觉、印象主义的感受；反对宗教气息，如勃

留索夫曾把象征主义定义为“暗示的诗”。这一时期的象征派诗人被称为“年长的象征派”。值得一提的是，当十月革命胜利后，勃留索夫、勃洛克等人逐渐摆脱了象征主义的消极影响，创作思想和艺术技巧日益提高，成为象征派的积极代表，是俄国诗史上新旧交替时期承先启后的诗人。

第三阶段可称“年轻的象征派”，兴起于二十世纪初，其中重要诗人有别雷、维·伊凡诺夫等。他们主张象征主义不仅仅是文学，而首先是经过诗折射出来的哲理；诗人不仅仅是诗人，而首先是寻找彼岸理念世界的先知。虽然，新、老两派象征主义诗人都强调直觉主义，但年长一代诗中表现的，主要是对现实的印象主义感受；而年轻一代极力表现的，却是对理念世界的直觉认识，带现实性的意象不过是“通过永恒的窗口”，从而进一步加强了神秘主义的非理性因素。

德语国家尼采的哲学和美学思想给十九世纪九十年代初的德语诗歌留下了非理主义和唯美主义的烙印。其中最重要的是格奥尔格派，因其领袖格奥尔格而得名。该派提倡纯艺术，实际上是象征主义和唯美主义的融合，所以也有人称之为“象征形式主义”。主要代表是两位奥地利诗人：霍夫曼斯塔尔和里尔克。前者以语言魔术和梦幻性著称，后者则赋予诗歌以宗教性的哲理性的色彩。

英语国家在英中，以先拉斐尔派诗人叶芝为首，组织了象征主义性质的“诗人俱乐部”（Rhymers' Club），其中有青年诗人西蒙斯和道森等人。到了二十世纪，叶芝成为后象征派的主要诗人之一。

二十世纪十年代，出现了从象征主义分出的意象主义诗歌，以及揉合了后期象征主义和英国玄学派诗歌传统的托·斯·艾略特。美国也出了不少带有象征主义因素的诗人，其中最典型的要算沃·斯·史蒂文斯，但他的创作年代较晚，从二十世纪二十年代到五十年代。

象征主义的影响不限于西方世界，在中国“五四”以后的新诗坛上，也曾出现过戴望舒、李金发等受过相当浓厚的象征主义诗歌气息熏陶的诗人。

兰波和他的《元音》

《不列颠百科全书》中说：“几乎没有哪个诗人象兰波那样成为人们如此热心研究的对象，也没有哪个诗人对现代诗歌产生的影响比他更大。”

阿瑟·兰波（1854—1891）生在法国西北部的工业小城沙勒维尔。他的家庭生活困难，父亲弃家不归，母亲脾气暴躁；而小城生活的市侩气与保守的政治空气也使少年兰波感到窒息，显得忧郁寡欢。可他资质聪颖，十五岁就擅长写作拉丁语诗歌，掌握了法国古典诗歌的传统格律。

兰波生当法国历史上动荡不宁的时期，第二帝国成立，普法战争、巴黎公社起义等事件相继发生，少年时代的兰波充满不平和反抗的情绪。从十六岁起，他常常离家出走。他跑到过巴黎，也到过比利时、德国和英国。巴黎公社起义时，他写诗热情欢呼公社。他对自由的一心向往，造成了他对传统观念和传统文学的激烈反叛。

兰波留下的诗有一百四十首左右，主要在十六至十九岁期间所写。在他早期的诗中可以看出，诗人的创作是追求形式的完美。中期的作品突出了对现实生活不满和反抗的情绪。后期诗作加强了象征主义色彩，用“明确与含糊相结合”（魏尔兰语）的办法，比较深刻地表现错综复杂的内心世界。他

的诗学理论也有独特之处。他认为诗人应当是“洞察者”，应当超越个人，洞察世界深处，与永恒的宇宙心灵相通。为了达到这个创作目标，他在诗中采用“联觉”（“感官错位”）和“词的炼金术”，深入发掘梦和幻觉的领域，从潜意中召唤出神秘境界来。

下面这首《元音》（又译《彩色十四行诗》）是兰波“文字炼金术”的形象化说明，也是对波德莱尔《契合》诗的发展。《契合》、《元音》，再加上魏尔伦的《诗的艺术》（附本世末）这三首诗，可以说是象征派诗歌创作的纲领。

A 黑，E 白，I 红，U 绿，O 蓝：元音们，
有一天我要泄露你们隐秘的起源：
A，苍蝇身上的毛茸茸的黑背心，
围着恶臭嗡嗡旋转，阴暗的海湾；

E，雾气和帐幕的纯真，冰川的傲峰，
白的帝王，繁星似的小白花在微颤；
I，殷红的吐出的血，美丽的朱唇边，
在怒火中或忏悔的醉态中的笑容；

U，碧海的周期和神奇的振幅，
布满牲畜的牧场的和平，那炼金术
刻在勤奋的额上皱纹中的和平；

O，至上的号角，充满奇异刺耳的音波，
天体和天使们穿越其间的沉默；
哦，奥美加，她明亮的紫色的眼睛！

这首诗集中地对“联觉”作了发挥，诗人赋予 AEIRO 五个元音以不同的色彩、音响、气味和形象。但为什么“A 黑，E 白，I 红”？这些元音父为什么会产生这些神秘的形象呢？这些问题并非理性思维所能解答，而只有诗人才能洞察其中的奥妙。其实，联觉在诗中的运用古已有之，在中国古典诗词中也屡见不鲜，如“春意闹”、“莺声圆滑”、“酸风刺眼”、“敲日玻璃声”等，视觉、听觉、触觉、冷暖等感觉都沟了，给读者以新鲜独特的感受。但《元音》这首诗的联觉效应已超越了人们能共同体验到的生理——心理联觉的范畴，创造了象征主义诗中的联觉特殊的审美效应。

按拉丁字母的排列顺序，五大元音的顺序应是 AEIOU，兰波把字母 O 调到最后，是袭用了希腊字母表。希腊字母表中的（Oméga，奥美加）发音与拉丁字母 O 相当，但在字母表中排在最后，常用于象征“终极”，兰波以此达到全诗的高潮，追求形式与内容的统一，同时深化的诗中的神秘色彩。

《元音》一诗，通过联觉，从人们熟悉的五个元音中，先导出色彩，从色彩中再导出形象，从形象中让人们悟出各种有关的情态、气味、甚至音响——与原来的元音不同的音响（例如从 A 引出的“嗡嗡”声），这种联觉效应就越出常人的经验范围，给象征主义诗歌插上了神秘的翅膀，使读者的想象飘飘欲仙。

附葛雷译魏尔伦的《诗艺》（1874）

音乐高于一切，
最好用单音节，
朦朦与大气一体
轻盈无半点形迹。
词不论雅俗
挥洒各自如
最难得的是灰色的歌，
把模糊与清晰有机结合。

这是面纱后面的秀媚的眼睛，
这是正午颤抖的光尘，
这是温馨的秋空中
闪烁着熠熠星光的蔚蓝。

我所追求的是莫名的色调，
不是颜色，只是色调，
啊，只有用色调
才能写梦中梦，笛与角。

让残酷的思想和衰读的微笑，
远远避开无情的屠刀，
它们能使苍天落泪，
将它们入诗就象用大蒜调拌菜肴！

捉住雄辨，绞住它的脖子！
坚韧不拔地努力，
使诗韵变得稍稍平易，
如果不下功夫，它又何处去？
啊！谁会说诗韵的错误？
怎样的聋孩子，怎样的疯黑人
为我们锻制出这假而空
的首饰，不值一文！

还是要音乐，永远要音乐！
让你的诗句插上翅膀，
让人们感到它逃脱灵魂的羁绊，
在另外的爱情天地里翱翔。

让你为诗句成为真正冒险，
在抽搐的晨风中缤纷
那晨风吹开落荷与百香的花朵，

舍此一切都是文学赝品。

意象主义诗歌

概述

意象主义是英美现代诗歌中的一支流派。意象派诗歌于 1908—1909 年间最初出现于英国，后传入美、俄。在伦敦形成的意象派是新诗运动中最令人注目的一个派别，从对整个现代美国诗的影响来看，也是最重要的一个流派。英美意象派诗歌的发展大致可分为三个阶段：

1、休姆阶段。意象派的前身是团聚在英国哲学家兼批评家休姆周围的一批英国青年诗人组成的小团体（随后又成为“艾菲尔铁塔”聚会）。休姆主张诗人的任务就是不断地创造意象，他认为“散文是表现理智的工具，诗是表现直观的工具”，并说“浪漫主义诗总是湿淋淋的……好象不为某事而呻吟就不是诗”，因此他宣告充满多愁善感之泪水的、湿中泥泞的诗的结束，“干而硬的诗到来。”弗林特、奥尔丁顿、庞德、杜立特尔等英美青年诗人都是休姆集团的成员。尽管由于休姆对诗歌创作实践并不感兴趣而解救这个团体，但意象主义经过这一时期的酝酿和发展走向了成熟。

2、庞德阶段。1912 年美国人创办了《诗刊》（Poetry：AMagazineofVerse），标志着美国新诗运动的开始。同年底，庞德应邀担任海外编辑，他把 H.D. 和奥尔丁顿的诗作冠以“意象主义者”的名称寄去发表；隔了数月，又在《诗刊》上发表了意象派的三点宣言：

直接处理无论是主观的还是客观的事物；

绝对不用无助于表现的词；

至于节奏，应使用音乐性短语，而不按节拍器的节奏来写。

这三点宣言实际上表达了两个意思：一是要求在诗中去掉维多利亚浪漫主义的说教和滥情主义。诗人的感触、思想就必须全部隐藏到具体意象的背后去，这是意象派的反浪漫主义基调。二是要求摒弃英语诗传统的抑扬格音步（即庞德所谓的“节拍器节奏”），而代之以自由诗的短语节奏。

这样，意象派诗歌从此引起了人们的注意，庞德也就成为这一流派的领袖。1914 年庞德出版了第一本《意象派诗集》；1915 年又出版了他翻译的中国古典诗集《华夏集》（Cathay），为意象派和新诗运动从中国古典诗中寻找营养。庞德提出了富有论战性的意象派纲领，树起了意象派的旗帜，成为该派的理论家。

3、埃米阶段。美国女诗人埃米·罗厄尔于 1914 年到伦敦，并开始接管庞德的领导权。在她的主持下于 1915 年至 1917 年间连续编印了三本《意象派诗集》。1915 年的诗集刊登了意象派宣言。这时埃米·罗厄尔成了意象派的领袖，她的诗歌主张缺乏庞德的那种挑战性，所以庞德与她反目，指责她“冲淡”了意象主义，并讽刺说如今的意象主义变成了“埃米主义”（Amygism），英文中这一词与意象主义一词谐音。庞德离开了意象派但它没有离开意象主义），另处去从事他的“旅涡主义”了。

意象派的重心起初在英国，到埃米阶段转到了美国，1918 年英美意象主义运动解体。继之而起的是苏联意象运动，于 1919 年成立了苏联意象派，主要成员有叶赛宁、马连果夫等人。在美国，埃米·罗厄尔去世后，老意象派同人于 1930 年还出了最后一本《意象派诗集》，作为意象主义的尾声。

根据意象派发表的文章，他们在诗歌创作上的主张可归纳以下几点：

1、具体、客观、直接地处理事物，创造出能直接传达给读者的意象。主张用雕塑和绘画手段来构成意象诗，而不是用音乐和感伤来构成抒情诗。

2、简洁，不用无助于表现的词，不用过剩的词，不用不揭示什么的形容词，去掉装饰性的花边，“最大限度地离开卖弄词藻”。在“简洁”这一点上，意象派深受日本俳句和中国绝句的影响。在指导思想，休姆还认为古代诗表现的对象偏于庞大，浪漫主义更是无限扩张，而现代诗人应当认识到“人是非常有限的动物”。

3、在诗的格律上，强调诗的内在节奏，主张按语言的音乐性写诗，反对按固定音步写诗，尤其反对英语诗传统的抑扬格五音步。意象派把这种均匀的格律说成是等时性的，起催眠作用的“节拍器”。他们自己写的诗不太规则，接近于自由诗。意象派在英语国家中起了推广自由诗的作用。

4、使诗接近日常语言，表现日常生活。不仅表现诗意的、优美的意象，也表现现代城市生活的现实。“象我看见的那样描绘事物”，甚至“敢于到垃圾箱里去寻找题材”。这使意象主义诗歌离开“纯诗”，接触现实，并使其唯美倾向带上了现代彩色彩，表现出一些现代的心态。诚然，在他们的唯美倾向和接触现象之间，也往往有不协调之处。

意象主义这些主张的核心是直觉主义。它的哲学基础是二十世纪初风靡欧洲的柏格森的直觉主义哲学。因此，意象派诗歌特别突出了意象和直觉的功能。实际上，意象派诗中的“意”是作为“象”表现出来并被感受到的，这与中国诗学的“意境”说相似。意象就是诗人直觉所见之象，其中融汇着诗人的“意”，包括智性与情感。这是“意”与“境”的契合，情和景的交融。

理智与情感在瞬间的综合——介绍艾兹拉·庞德的一首小诗

艾兹拉·庞德(Ezra Pound 1885—1972)是一位在思想和艺术上勇于探索的诗人和评论家。他认为诗要具体，避免抽象，要表现诗人的直接印象删除一切无助于“表现”的词语，着重视觉意象引起联想，表达一瞬间的感受和思想。他说意象是“理智与感情在瞬间的综合(an intellectual and emotional complex in an instant of time)”，也就是说意象的形成意味着理智和感情突然结合成一个综合体。在诗歌创作中，他抛弃了那种“为艺术而艺术”，那种把形式凌驾于内容这上，使内容唯美化的浪漫派诗歌的创作手法，而进行意象主义探索，于是诞生了他那别具一格的、意象派公认的压卷之作——《地铁车站上》。

原诗为： In A Station of The Metro
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

试译为： 地铁车站上
人群中出现幽灵般张张脸庞；
潮湿黝黑树枝上的片片花瓣。

关于这首诗庞德曾自述道：1911年某一天，他在巴黎协和广场走出地

铁，突然在人群中发现了些姣美的脸庞；尔后他整天都竭力寻找能表达他的感受的文字，他不到能与这相称的字眼。那天晚上，他忽然找到了一个表达方式：不用语言，而用绚烂多彩的小斑点。“这种意象的诗，是一个迭加形式（a form of super-position）。即一个概念迭在另一个概念这上。”起初他写了一首 30 行的诗；六个月后，改成 15 行；一年这后，写成了现在的两行。

这首诗之所以被意象派誉为压卷之作，是因为庞德运用了“意象迭加”的技巧，即把两个意象不加评论地放在一起，使它们产生一种新的艺术效果——“理智与感情在瞬间的综合。”诗中第一句为：“人群中出现幽灵般张张脸庞”旨有让读者联想那些或隐或现、似真似假、令人眼花缭乱的“姣美”面孔。这一句，似正面描述，又似避实就虚；“apparition”一词又有两解，一是 appearance（出现），一是 ghost（幽灵）；其造句真可谓空灵入妙，给人留下一一种虚无飘渺的失落感觉。第二句“潮湿黝黑树枝上的片片花瓣”，与第一句在句法上风马牛不相及，毫无关联之处，但在意义上却相互渗透，紧密交融。首先，就象那些“姣美的脸庞”一样，花瓣也给人一种美的感受，显然诗人在此将花比女；然而由于花瓣与阳光相背的关系，显得时明时暗，又透出一种神秘感，这与第一句中“幽灵的张张面孔”在给人感觉上是吻合的。其次，“潮湿黝黑树枝”是“花瓣”的背景，它那晦暗阴湿的压抑气氛一方面加重了神秘的程度，另一方面又表现地道铁车站的氛围。至此，读者可以感受到诗人的一种情绪——似在感叹现代城市生活中那种美的易消逝性。诗人把意象间微妙而又必然的联系，用这种“意象迭加”的手法，完全表现出来，从而收到一种置理智与感情为一体的艺术效果。从这个角度看庞德的这首诗，我们不能不承认他的诗的“天才”。

抽象观念与具体形象的统一 ——读 E·E·肯明斯的一首小诗

美国诗人 E·E·Cummings（1894—1962）是二十世纪初英美意象派诗歌的重要诗人之一。他一生写了十二卷诗。有些诗集的题名离奇古怪，诗行参差不齐，在语法和用词上也别出心裁。词语任意分裂，标点符号异乎寻常。他打破了传统的诗歌创作形式，随心所欲地运用二十六个英文字母，写出了许多具有一定审美价值的诗歌，使现代派诗歌在视觉印象花样上的翻新达到了可谓登峰造极的地步。1954 年他获得全国图书奖；1957 年又获得博林根诗歌奖和波士顿艺术节诗歌奖。在此，笔者介绍一首题为 [L (a)] 的小诗。

原诗为：

[L (a)]
1 (a
le
af
fa
11

s)
one
1
iness

1958

本诗的原状为：

loneliness——寂寞（为一抽象观念）

a leaf falls——一片叶坠地（为一具体形象）

诗人不愧为妙笔生花。他巧妙地把“loneliness”（寂寞）这个词拆开，当中嵌进了“aleaffalls”（一片叶坠地）这个句子。从而将一个象观念与一个具体形象揉合在一起。这种出人意料的安排，企图达到一种虚中有实，实中有虚的双重效果，使读者在朗读时，心中同时泛起两种不平的、和弦共鸣般的观念。放言之，在读到“寂寞”的同时，读者面前似乎又出现了一幅“一片叶坠地”的画面。这样，读者就容易将这两种不同的观念结合起来，得到一种孤独凄凉的感觉，给人们以强烈的刺激。

如果从诗歌的视觉效果的角度观察此诗，我们不难发现诗人把句子（aleaffalls）拆散后，重新分成六组，即（a，le，af，fa，ll，s），然后将它们上下叠列，产生一种视觉上（落叶）的效果。我们似乎见到一片孤零零的叶子，由上而下，旋转飘落的动态。le—af 之间有元音[i:]相接；af—fa 之间有辅音[f]相衔。最后的[s]又一字孤立。其音其形，都给人一种落叶着地后“宁静”的感受。

如果我们将被嵌进“lonelines”（寂寞）中的句子（aleaffalls）抽去不看，那么原诗则变成：

1
one
1
iness

第一行和第三行是阿拉伯数字“1”；第二行是英文单词“1”。第四行的第一个字母“i”也是“1”：最后加上一个抽象名词的后缀“ness”，意思是“独一、独”，再一次污染了孤独、寂寞的气氛。

最后，笔者认为这首小诗形式上的对称是有一定的审美价值的。原诗为：

原诗的中间是一行，上下两节各有三行，其后又是一行。若从中间一节折叠起来，对称之美便一目了然。

L(a				
	1 (a	}1		
le		}	} 折叠	
af				3
fa				
ll	} 1			1
s)				3
one				1
1				
inesss		}1		

二十世纪英美诗歌

概述

要把二十世纪英美诗歌简明地划入几个流派是比较困难的，因此只能在本篇中，根据笔者手头的有关资料，作一粗略的综述。

英国现代诗人。英国现代派诗人受科学和社会的双重压抑，一直有一种异乎寻常的危机感。两次大战的影响，文化传统的崩溃，宗教信仰的丧失，大众传播媒介的兴起，以及个体重要性的降格，这一切均交相作用，促成诗人们陷入自我意识的孤立状态中去。现代诗歌语言艰深、晦涩；诗人们力图避开那些为社会公用的字眼，把它们看作是大众感情所不能接受的陈词滥调。他们在摈弃了过去的诗歌语汇和修辞方法后，又不得不另辟蹊径，创造他们自己的语汇，并利用西方文化的碎片来创造出自己的哲学和神话。

为了反抗科学的概念化语言，也为了反抗流行情趣这一粗俗的时尚和颓废浪漫主义，大多数现代诗人摈弃了直言不讳的表达方式进而采用迂回曲折、隐约模糊的表达方式；摈弃对观念进行逻辑性阐述，代之以对隐喻的逻辑性进行一番“玄学式”的探索；或者对词语的多义性联想进行一番“象征主义式”的探究。这两种技巧可并存于同一首现代诗作中，而其结果是造成作品的扑朔迷离，盘根错节的辛辣尖刻等特点。这二者又戏剧性地统一于一个对峙紧张的结构中。消除这种对峙紧张正是诗歌的职责。现代英国诗歌不得不应付各种新旧学说和派别并竭力消除它们与诗歌结构系统的内在的联系以及它们涉及神话方面的内容。诗歌的真理被西方文学理论家们认为是独立于科学的纯客观性的真理之外。

就格律而言，传统的诗歌体裁仍旧存在于现代诗歌中，但总体说来已经经历了巨大的变革。戏剧抒情诗被奉为圭臬，而篇幅稍长的叙事诗和思想诗作已很少见。纯叙事诗现已显得不大可能，因为诗人们不再从外部行为中寻觅意义；但思想诗或称“智性诗”却又以另一种面目出现，如艾略特（1888—1965）的《荒原》和《四个四重奏》。W.H.奥登及其他一些诗人则时而采用书信体诗形式。现代诗作习惯于亦庄亦谐。每每近于讽刺诗和谐谑诗（这两种诗体多表现辛辣尖锐的内容）。艾略特则又管齐下，他那描述人性殆尽的现代化都市的诗作不仅继承了波德莱尔《恶之花》的传统，而且也可追溯到斯威夫特的英雄谐谑诗。艾略特《普鲁弗洛克的情歌》一诗中将夜空比作“手术台上一个麻醉了的病人”，这一著名的暗喻与斯威夫特《城市骤雨素描》中的史诗般的明喻在精神上（而不是在形式上）也是异途同归的。

意象派诗歌开现代诗歌之先河。然而，1915年，艾略特以其《普鲁弗洛克情歌》在英美诗坛上独标一格。他的文学批评，他那令人瞠目结舌，晦涩难懂的《荒原》（1922），连同赫伯特·格利尔逊的《玄学派抒情诗和十七世纪诗歌选集》一起，正式宣告了现代派诗歌的诞生。托马斯·斯特恩斯·艾略特和韦斯顿·休·奥登均为英国现代诗歌的代表人物。

美国现代诗人。美国现代诗歌诞生于第一次世界大战以前，一般以1912年芝加哥《诗刊》的创办为标志。美国现代诗人数量很大，作品风格、形式多种多样。1912年到1945年是美国文学史上诗歌创作最繁荣的一个阶段。

从内容上看，美国现代诗哥伯基本主题是：表现资本主义没落时期的人的心灵上的压抑感、不安感、焦躁感、没落感以及由此产生的怀疑主义与对

宁静的精神状态的向往。是否具有“现代感性”（modernsensitivity，指对主客观世界的新的认识与感受）被认为是区分美国现代诗歌与传统诗歌的一个重要标志。

晦涩难懂是美国现代诗歌的一大特点。诗人们往往从现代哲学、心理学、人类学汲取思想材料，他们常常在诗中引用各种外语，用典也很偏僻。他们不象浪漫派诗人那样坦露自己的感情，而是有意控制感情，通过冷嘲、隐喻等手法暗示自己的想法。他们与浪漫派诗人不同之处还在于他们把一向认为不能入诗的事物写进诗中，并且扩大诗的语汇，把抽象、说理性的语言以及古语、科技术语、俚语的口语都用在诗中。美国现代诗歌是现代美国生活的写照。然而，由于晦涩难懂的特点，美国现代诗歌与广大群众关系不大，一般只在少数知识分子中流传，供与诗人属同一圈子的少数人品嚼、吮吸。

现代诗歌伊始，率先崭露头角的是新英格兰诗人罗宾森和罗伯特·弗罗斯特。新诗运动固然是反传统的，但这两位诗人似乎是在传统中超越传统，他们似乎证明了传统形式甚至风格的继承并不能完全阻止内容上的创新，而这两位诗人之受欢迎也证明形式的传统性始终具有一定的魅力。罗宾森长于格律诗，他是一个新诗运动之前的“新诗人”。他的作品常熔嘲弄、怜悯、幽默、诙谐于一炉，形成凄清阴冷的气氛，真实地表现了他对现代人性的理解。弗罗斯特可以说是美国现代诗坛上拥有最广泛读者的诗人。他用一种略加提炼的流畅的口语写乡村生活的情景，经常是在表达一些实际上并不是很玄奥的哲理，他似乎在二十世纪工业时代恢复了田园诗传统。弗罗斯特作品的最大特点是雅俗共赏，而大多数美国诗人的作品不是太博学，鄙视大众，就是太俗，使学院批评界不屑一顾。他的创作素材完全取自美国新英格兰地区典型的乡村生活情景，他的杰出的诗才使他成为这种诗风几乎唯一成功的例子。

从本世纪最初的十年起，芝加哥逐渐成了美国诗歌的中心之一。许多诗人紧随罗宾逊和弗罗斯特之后显露了锋芒。如现代行吟诗人维切尔·林赛（1879—1931），他的足迹遍布美国，随处撷取诗情，并且常常和公众一起朗诵自己的诗作，为后世留下了《刚果河》等著名诗篇。卡尔·桑德堡是这一时期芝加哥诗人中最杰出的一位。他与林赛一样，常常在与人群的共同朗诵中获得诗人的满足，因而被文学评论家并称为美国现代朗诵艺术的开创者。

在现代诗歌奠基的过程中，庞德起着极为重要的作用。他的《一个地铁车站》一诗是“意象派形成前出现的一首意象派诗歌”。在庞德的鼓励下，斯蒂文斯也步入诗坛。在他的诗中没有流行于二十到三十年代为旧传统的衰微崩溃而哀叹的悲凉情调，而是敞开心扉，赞美大自然的不朽；以自我敏锐的感官去体验人生的美好甘甜，著名的《彼得·昆士弹琴》、《冰激凌皇帝》等诗篇，就体现着这种与时尚不同的情调。此外，斯蒂文斯还运用诗歌形式探讨艺术与自然、想象与现实之间的关系，《坛子的轶事》就记载着他对艺术的独特见解，并因诗中的超现实主义色彩受到批评家的格外关注。

爱德华·埃斯特林·肯明斯（1894—1962）的诗歌以形式怪异著称。诗的分行、排列、空格、标点都与众不同，以求达到视觉效果与听觉效果的一致。他给自己诗集取的名称也十分怪诞，如《VV》、《1/20》等等。肯明斯的诗歌创作把现代派诗歌在视觉形象上的追求推向了登峰造极的地步，在美国诗歌史上有其独特的位置。

以纽约哈莱姆为中心的黑人文艺复兴运动也是在二十年代兴起的，涌现出一批杰出的黑人诗人。约翰逊创作了《大家放开喉咙唱吧》一诗被谱成歌曲，被称为美国黑人的国歌。被称为“哈莱姆的桂冠诗人”的是休斯。他的诗歌融合了奴隶歌曲、爵士音乐的成份，通俗易懂、节奏鲜明、热情奔放，在美国诗歌史上占有重要地位。他公开发表的第一首诗歌《黑人谈河流》至今仍被认为是美国诗歌中的精品。

四十年代以后，美国诗坛又出现过一些新的流派。首先是以瑞特克、比肖普等人为代表的“中间代诗人”。他们的创作期跨越现代文学和当代文学的分界，在诗歌中留下了转化演变的痕迹。其次是源于北卡罗来纳州的黑山学院的“黑山派”诗人，其主要代表有克里利、莱弗托芙、邓肯等人。他们主张诗歌形式上的“开放”，用自然的呼吸节奏代替传统的音步，并要求诗人要借助诗歌形式把物体的能量传达给读者。第三，是四十年代末的“旧金山诗歌的复兴运动”。参加这次运动的诗人主张诗歌应与它的原始形态一样，以朗诵为主。最后，是风行于六十年代的“自由诗”运动。它源于1958年罗伯特·洛威尔的诗集《人生研究》。这本诗集以坦然的态度把自己的心灵深处的种种隐私，心灵的创伤和邪念的冲动揭示在世人面前，引起了极大的反响，许多诗人纷纷效法，形成了自由诗派。其中《黄鼠狼的时辰》一诗中的“我自己就是地狱”一句，我成为自由诗派诗人的共同信条。

自本世纪初期现代派诗歌兴起以来，美国诗歌经历了历史上从未有过的急剧变化，其浪潮之频繁，节奏之迅急，是世界上其他任何国家的诗歌所难以相比的。然而，进入七十年代以后，美国诗人又面临着一下艰难的探索时期。尽管美国当前的诗坛面临着进入一个新的沉寂期，但正如霍夫曼所说：“我们真正的诗人将把他们在当代如何感觉、如何思想、如何生活的记录，留给一个他们几乎不敢相信的未来。”

乡土诗与弗罗斯特

现代英美诗人中很重要的一部分，是具有乡土文学色彩的。他们是具有现代气质的诗人，但大都不参加时髦的潮流，不打咄咄逼人的先锋派旗号，却继承传统的诗歌格律，在乡土和传统的基础上推陈出新。

属于这一倾向的英国诗人有哈代和豪斯曼，哈代以英格兰西南部他的家乡多塞特郡为基地，豪斯曼则以英格兰西部边缘的什罗普郡为背景，作有《什罗普郡一少年》。他们都表现了浓厚的乡土气息。在苏格兰，则有二十世纪“苏格兰文艺复兴”的主将麦克迪尔米德，他的诗融汇了苏格兰民间文学传统、现代诗歌因素和马克思主义的因素。在英国当代诗人中，也能看到哈代诗歌的朴实而深邃的传统。

美国的乡土派诗人首先是弗罗斯特和罗宾森，他们都与美国东北部贫瘠的新英格兰地区有着不可分离的关系。在美国新诗运动中，又出现了“芝加哥派”的桑德堡，他以芝加哥城和中西部平原为基地，表现了十九世纪惠特曼式的美国本土主义。而身为意象派和“客体派”的威廉斯，在现代派中保持其乡土色彩，后来成了反学院派的代表人物。

美国现代著名诗人罗伯特·弗罗斯特(Robert Frost, 1874—1963)的诗歌，在美国现代诗歌中占有极高的地位，曾分别于1924、1931、1937、1943年4次荣获最佳诗歌普利策奖。一般认为弗罗斯特是位“新英格兰田园诗

人”。他的诗，题材多以生活经历为本；新英格兰的岩石山丘和农场、潺潺的溪流、广袤的草原、繁密的林木以及坚强勇敢的新英格兰人民等都成为他诗歌创作不可或缺的源泉。在诗歌创作中，他与二十世纪多数诗人截然不同。他抛弃了对诗歌形式进行试验与改革，而强调“意蕴值得深思”和“句子声音”，并进行“旧形式表达新内容的”探索。于是，产生了许多象“雪夜林边逗留”那样脍炙人口的不朽诗篇，在美国诗坛上独树一帜。他的诗作似乎是信笔为之，朴实无华，淡而不奇，象一幅幅素净的水墨画，老少可解。然而，只有反复诵读，玩味体会，方可领悟诗人的旨趣所在，并感受到他那种取材凡近而寓意无穷，将自然与哲理揉为一体。使读者能够窥见自然界与人间种种奥秘的艺术力量。《雪夜林边逗留》便是极好的一例。

原文：

Stopping by Woods on a Snowing Evening	
Whose woods these are I think I know.	a
His house is in the village, though;	a
He will not see me stopping here	b
To watch his woods fill up with snow.	a
My little horse must think it queer	b
to stop without a farmhouse near	b
Between the woods and frozen lake	c
The darkest evening of the year.	b
He gives his harness bells a shake	c
To ask if there is some mistake.	c
The only other sound's the sweep	d
Of easy wind and downy flake.	c
The woods are lovely, dark and deep,	d
But I have promises to keep,	d
And miles to go before I sleep	d
And miles to go before I sleep.	d

这林子属谁我想我熟，
可他家远在村子里住，
不会想到我在此逗留，
玩赏白雪素裹的林木。
我的小马儿定会诧异，
为何憩于这罕见黑夜，
在这树林与冻湖之间，
在这不见农舍的荒野。

试译：

它把颈上的铃儿一摇，
问该不是停错了地方？
答语唯有低声的絮语——

微风萧萧与瑞雪飘飘。
林木黝黑深邃而可爱，
然而我却得登程赴约；
奔走数里，方能安睡，
奔走数里，方能安睡。

《雪夜林边逗留》是弗罗斯特的代表作之一。它的背景充满了田园诗的风格：黑夜、无月、无星、微风吹动着徐徐飘落的雪花。诗中人乘坐小马拖的雪橇来到林边，止步观赏雪景。湖水封冻，不见农舍；马儿诧异，抖动缰绳铃，似怀疑主人迷途。短短十数句，诗人调动了各种感官，塑造出一连串生动形象，使一幅风雪夜游人图跃然纸上。乍一看，诗人似在讴歌大自然的美，然而诗人的旨趣远不止此。他用象征手法抒发了其内心的矛盾。这里我们不妨先这样两个问题；诗中人为何停步？诗中人又为何离去？诗中说林边逗留是“玩赏白雪素裹的林木”；他之所以离去是因为“得登程赴约”，这一停一去既点破了全诗的主题，又透露了诗中人的矛盾心理：人们在生活斗争中会感到倦，会渴望休憩甚至死亡，但总又不肯停留，要拖着步子在人生道路上继续前进，去完成自己的人生使命。诗中朴实无华的文字，耐人寻味的象征手法，既表达了深远的意蕴，又形成了一种奇特的对照（contrast）。

象征与对照的混用是本诗的一大特色。弗罗斯特在《永恒的象征》（1946）一文中说：“诗是比喻……诗简直是比喻构成的。”“每一首诗在实质上都是一个新的比喻。”比喻和象征的妙用在很大程度上奠定了弗罗斯特蜚声诗坛的基础。《雪夜林边逗留》中最明显的象征和对照莫过于“woods”（树林）和“snow”（白雪）。就象白鸽（dove）常象征和平（Peace），玫瑰（rose）象征爱情和美丽（loveandbeauty）一样，树林可象征大自然的神秘；白雪又可比喻着纯洁、高善等抽象观念。两者之间正好构成鲜明有力的对照。而诗中“玩赏白雪素裹的林木”一句，真可谓空灵入妙，仿佛告诉我们神秘的大自然表面时常覆盖着一层看似单纯的东西，表面上看是“可爱”（lovely），实际上却是“黝黑深邃”（darkanddeep）。“lovely”和“darkanddeep”便是“善与恶”或“单纯”与“复杂”的象征，这本身是一个强烈的对照。

这首诗之所以脍炙人口的又一重大特色是他那种自然流畅、简单质朴的语言。全诗采用罗勃特·勃朗宁（Robert Browning 1812—1889）的戏剧独白（dramatic monologue）或对话的手法，加上活跃上口的口语词和节奏，使他的语言摆脱了后期浪漫主义修辞上的夸张和尚雕琢、求绮丽、甜得发腻的腔调。他还学习英国浪漫主义诗人华兹华斯（William Wordsworth, 1770—1850），“选择日常生活里的事件和情节，自始至终竭力采用人们真正使用的语言来加以叙述或描写，同时在这些事件和情节上加一种想象的光彩，使日常的东西在不平常的状态下呈现在心灵面前。”如果说英格兰湖区的方言、口语使华兹华斯的诗歌家喻户晓，并给他带来了桂冠诗人（1843）的美称；那末，新英格兰活的口语、方言为弗罗斯特的诗歌输入了淳朴、清新、富于生命力的血液，使他成为美国现代诗人中拥有最广泛读者的一个。

若从用词的意象化方面来考察这首诗歌，我们也不得不承认诗人的作诗天才。劳·坡林（L. Perrine）在《声音与感觉》（Sound and Sense）一书中说：“诗是通过乐律（music and rhythm），直接向人们诉诸感觉的。然而，它是通过意象（imagery），间接地诉诸感觉，把感觉经验

(senseexperience), 传达给读者的想象(imagination)。”在这首诗中, 弗罗斯特动用了读者多种感觉意象; 特别是用词意象化更使之回味无穷。如“sweep”一词可说是听觉意象(auditoryimagery)和视觉意象(visualimagery)的奇妙结合。在诵吟“Theonlysound sthesweep/ofeasywindanddownyflake”二行诗时, 读者仿佛听到了微风轻扶的萧萧声, 又看到了一副雪花纷飞的画面, 真是诗中有画, 画中有诗。“downy”一词原意为洁白柔软的“鸭绒”, 而此处又有两解: 一为“覆有绒羽”; 一为“柔软的、轻轻的”; 它唤起了读者的视觉意象和触觉意象(tactileimagery)。“easy”一词给人以轻松、柔软、美妙的感觉。诗人把随风飘扬的鹅毛大雪置于微风之中, 颇有翩翩起舞的韵味。sound”和“sweep”中的[s], 前后相随, 作为头韵(alliteration); “sweep”和“easy”中的[i:], “sonud s”和“downy”中的[au], 先后出现在两行诗中, 作为内韵(internalrhyme)以及两行诗中多次出现的[n]音, 这些都直接诉诸于读者的感觉意象(senseimagery), 使人们触景生情, 仿佛置身于新英格兰雪夜林边宁静、肃穆的氛围之中, 具有浓郁的韵味、动人的魅力。这两行诗也充分体现了弗罗斯特在诗歌创作中独辟蹊径的“句子声音”(sentencesounds)的理论。

雅俗共赏也是弗罗斯特诗歌创作的一大特点。他认为诗人的职分在于道出“人民所明白而说不出的东西。”这首诗的取材同他的许多诗篇一样, 似乎找不到什么可以入诗的题材; 但诗人独具匠心, 运用了“以景结情”或“以景截情”的写法, 从平淡无奇的事物中悟出不平凡的哲理, 升华为诗。他不仅为读者献上了一幅新英格兰地区的风雪夜游人画, 而且也透露了诗人的矛盾心理。弗罗斯特不象二十世纪美国诗坛上多数诗人那样, 不是太博学, 诗笔晦涩、鄙视大众, 就是太俗, 使学院批评界不屑一顾。他十分重视读者对象问题。

这首诗, 构思新颖, 笔法工整, 妙在含蓄, 主要得力于结尾一节(stanza)。全诗前三节以写景进行铺垫, 最后一节点破主题, 起到画龙点睛的作用, 把前三节的意思推向更深一层。值得注意的是, 诗人在点破主题时, 并非和盘托出, 而只是描绘了一幅特定的形象图景: “.....我却得登程赴约”, 来引导读者去思索, 从而收到了藏深情于行间, 见风韵于篇外的艺术效果。这最后一节的韵脚格式也可谓别出心裁, 它不是用以装饰, 而旨在表达意义。前三节的押韵都很有规律, 即/aaba/bbcb/ccde/, 再加上全诗每行都采用单一的抑扬格四音步(iambictetrameter), 节奏上的单一规律似乎象征着日常生活缺乏变化; 然而, 诗人在此好象有意在结尾一节破坏了/aaba/bbcb/ccdc/dded/的循环格律, 来映衬他平静的内心产生了矛盾的情绪, 使形式与内容较为完美地得到了统一。

诗歌是形象的艺术, 也是最富有暗示性和启示力的艺术。明朗而不含蓄, 明朗就成了一眼见底的浅水沙滩; 含蓄而不明朗就成了令人不知所云的有字天书。弗罗斯特的这首《雪夜林边逗留》兼得二者之长, 明朗处情景接人, 含蓄处又唤起读者的想象鼓翼而飞。

