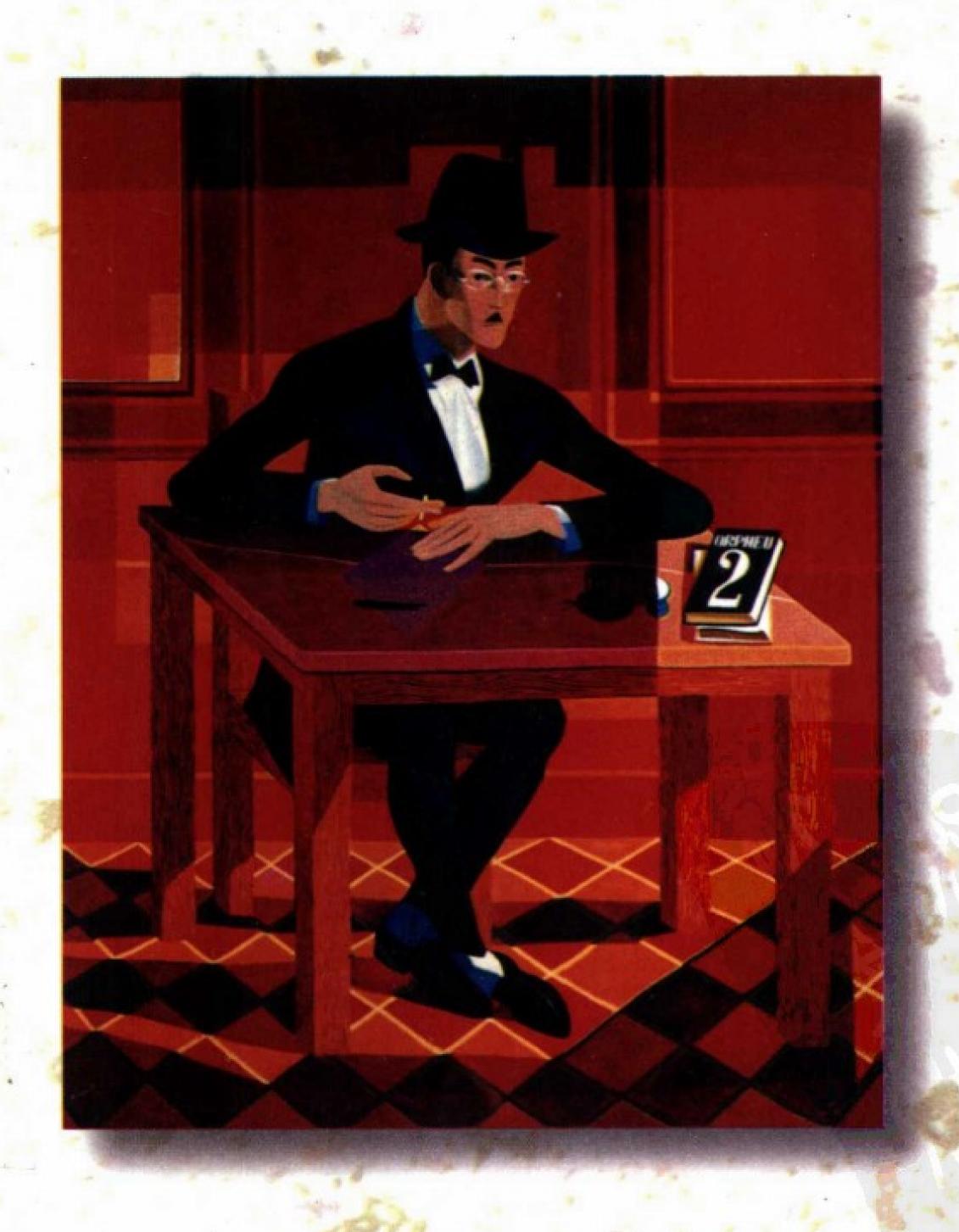
葡萄牙文学史

【葡】玛莉亚·布埃斯库 著 姚越秀 译



FUNDAÇÃO
ORIENTE

葡萄牙文学史

【葡】玛莉亚·布埃斯库·著 姚越秀 译

中国文解才的了司

图书在版编目(CIP)数据

葡萄牙文学史/(葡)布埃斯库著;姚越秀译.-北京:中国文联出版公司,1998 (葡萄牙文化丛书) ISBN 7-5059-3004-4

I.葡···Ⅱ.①布···②姚···Ⅲ.文学史-葡萄牙 IV. I552.09 中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 12322 号

书 葡萄牙文学史 作 者 [葡]玛莉亚·布埃斯库著 姚越秀译 版 中国工程之际公司 发 行 中面なみはおるめ 发行部 地 址 农展馆南里 10号(100026) 全国新华书店 经 销 责任编辑 尹龙元 责任印制 胡元义 即-河北省阜城县印刷厂 刷 850 × 1168_i 1/32 开 本 字 数 76 千字 即 张 3.875页 插 3 页 版 次 1998年6月第1版第1次印刷 印 数 1-3140 册 书 号 ISBN 7 - 5059 - 3004 - 4/I·2267 定 价 9.80元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

译者的话

本书作者布埃斯库教授在向译者讲述葡萄牙文艺复兴的特点时指出,此书系供葡国内有较高文学修养的读者参阅之学术性专著,并非人人能懂。对外国读者,难度就更大。她曾多次为译者讲述有关历史背景。译者回国后,她又寄来补充说明。有的葡国文人认为她的论述高度概括和抽象,措词过于深奥,书中不乏令人费解之处,建议译者参照葡萄牙文学史家萨拉伊瓦的《葡萄牙文学史》和《葡萄牙文学入门》编译,以便更适合中国读者。此书原拟1995年初出版;1994年底译者因病住院,未了部分由归租勤先生协助完成。去年秋,资助出版单位决定出版此书,但不同意编译方式,因而重新删节,在释意的基础上,基本恢复原样,其间,又得到高云霄先生(Joao Barroso)、林达女士(Ermelinda Galamba)和陈用仪先生的协助,在此一并致谢。

姚越秀 1998 年元宵节

前言

从十二世纪葡萄牙立国至本世纪著名诗人费尔南多·佩索·阿后这一漫长历史阶段的葡萄牙文学史,将其写成概述,对我们来说,实乃是一次挑战,一桩勉为其难之事。既为概述,我们就不打算在此一一列举葡萄牙历代文学家和诗人的尊姓大名,然而,在介绍葡萄牙文学作品时,又不能不涉及其作者,故而不妨综合叙述。

葡萄牙文学是欧洲文学,又是超欧洲文学。在此,我们试图向各位介绍葡萄牙文学的特点,与欧洲文学的共同点和不同点。

在葡萄牙研究文学史,其编年往往以费尔南多·佩索阿为标志。我们打算超越这个标志,虽深知此举之冒险性。众所周知,书写当代史实容易背离客观性。然而,我们认为,本概述不能置现代史实于不顾,尤其是八十年代以来出现的创作繁荣局面。也许,多少年后,"当今"成为"昔日"之时,时光证实我们的选择并不正确。不过,那也无妨,我们今日之记载毕竟反映了"当今"之见证。

这样,我们将从中世纪的最初文学模式开始,直至"未归类"的现代文学,对其漫长过程中的不同文学形式,作一番简略介绍。



照片说明:本书译者和作者玛莉亚·布埃斯库教授(新里斯本大学资深文学教授、社会人文系主任)讨论葡萄牙中世纪文学。1994年10月于新里斯本大学。

目 录

前	言 …	*** ***	(1)
第	一章	引 子	(1)
		第一节: 各历史时期	(1)
		第二节:语言支柱	(4)
第	二章	早期文学模式:诗歌(十三、十四世纪) …	(8)
		第一节: 爱情诗歌和友情诗歌	(8)
		第二节:世事思考:世事颠倒和乌托邦理想王国	(15)
第	三 章	历史和传说:想象的基础和架构	
		(十四、十五世纪)	(18)
		第一节:皇室家谱	(18)
		第二节:最初的异国形象 · · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	(23)
第	章 四	宫廷文学:教材和诗歌(十五世纪)	(26)
		第一节: 宫廷教材	(26)
		第二节:诗歌全集	(29)

第	五	章	吉尔・维森特:矛盾呈现于舞台
			(十五、十六世纪)(32)
第	六	章	葡萄牙的文艺复兴(十六世纪)(38)
			第一节:十六世纪:断裂与延续(38)
			第二节:游记文学(46)
			第三节:人类学和政治之间(48)
			第四节:观察和体验 (50)
第	七	章	巴罗克和矫饰主义——纵向探索
			(十七世纪)(54)
			第一节:罗德里格斯·洛博(56)
			第二节:复活的凤凰和阿波罗的马夫(60)
			第三节: 唐•弗朗西斯科•曼努埃尔•德•梅洛
			在皇宫和在狱中 ······ (62)
			第四节:安东尼奥·维埃拉神父
			战斗和空想的一生 (64)
第	八	章	葡萄牙和欧洲文学——阿卡迪亚和新古典主义
			本土文化和外来文化(十八世纪)(67)
			第一节: 阿卡迪亚学院和阿卡迪亚学者(68)
			第二节:新古典主义:理论和实践 ·····(69)
			第三节:日常生活题材(70)
			第四节:外来文化:文化和政治之间(72)
			第五节: 革新和调和主义 (75)
第	九	章	浪漫主义——继承和革新(十九世纪) (79)
			第一节:第一代浪漫主义
			第二节:第二代浪漫主义

	第三节:卡米洛·卡斯特罗·布兰科 ······ (89)
第十章	七十年代派和新思想(十九世纪)(92)
第十一章	从象征主义到费尔南多・佩索阿——诗的历程
	(十九、二十世纪) (98)
	第一节: 思恋主义 ······(100)
	第二节: 俄耳浦斯一代 (100)
第十二章	从"现场派"到当前(103)
	第一节:第二现代主义和新现实主义 (103)
	第二节: 当前情况······ (105)
参考文献…	(109)

•

.

第一章引子

文艺复兴时期,出现了古典派和现代派的对立,才逐渐发展和构成"中世纪"概念的定义。这样,在以希腊、罗马和地中海古典文化为代表的古典派和以十六世纪伟大转折时期中占上风的主角、表演者和观众们为代表的现代派之间,出现了一个间隔期,一个"黑洞",一个不确定的时代——中世纪。

第一节: 各历史时期

D·B·桑代克认为:"在中世纪文化和文艺复兴文化之间,并无任何分界线可寻。"① 按照他的论点,在古典派和现代派之间划出一个"中世纪时期"的说法也许是错误的。

然而,无论如何,在叙述葡萄牙文学史时,不得不标明 "中世纪文学"这一发展阶段。需要强调的是,文学上的中世纪 时期,比定义所赋予的时期要窄得多。从历史学的观点看,中 世纪的起始,某些人认为应是公元 313 年,即米兰通告年;另

① D·B·桑代克《文艺复兴或文艺复兴时期》(《思想历史杂志》,1934年第4期70页)。

一些人则认为是 357年,即君士坦丁大帝受洗礼年;甚至有人 认为应是476年,即西罗马帝国最后一位皇帝退位年;亨利。 波莱内则认为,中世纪的开始,比他们所述要晚得多,从穆斯 林入侵开始,即八世纪(711年),而截止期应为1453年,君士 坦丁十一世败于土耳其帝国灭亡之时。①

应当强调的是,在人文科学方面,日期不是绝对的,只能 是参考性的,这种日期具有相对价值,我们只想在概念上叙述 中世纪在文学方面的含意。

"中世纪文学"不符合历史学意义上所理解的"中世纪",具 有某些不确切性。如果历史学上说的"中世纪"系指罗马帝国 结束(五世纪)至君士坦丁帝国衰落、文艺复兴来临(十五世 纪)整个漫长的历史阶段,那么,我们在这里叙述葡萄牙文学 时,必须考虑葡萄牙中世纪文学的范围和特征。历史学家和评 论家对"中世纪文学"界线的划分提出了各种看法,无法取得 一致意见。十六世纪的葡萄牙作家,如吉尔·维森特、加尔西 亚・雷森徳、贝尔纳丁・里贝罗甚至萨・徳・米兰达(表明文 艺复兴来临的十四行诗的传播者)的作品,均具中世纪特色。他 们的某些作品被列入称作"葡萄牙中世纪诗歌之尾声"的《诗 歌全集》中。

很多人对中世纪的概念和定义进行了思考,然而,仍是含 糊不清。一千年的历程②是呈现各种矛盾、是政治上、思想上和

① 亨利·波莱内(1862—1935)《中世纪的城印》,197 ② 一千年的历程,指五世纪至十五世纪。——译者注 亨利・波莱内(1862―1935)《中世纪的城市》,1927年。

社会上的变动及汇合的时期。文艺复兴和矫饰主义的十六世纪,我们称之为葡萄牙古典文学的第一世纪。文艺复兴时期,是与传统共存和断裂、与传统相似又不同、充满矛盾和特点的时期,是人们对政治社会现实感到欢欣鼓舞的时期。中世纪是以一个欧洲和西方的现象——文艺复兴——为标志的,它的范围和界限究竟到何处为止,至今仍令人困惑和扑朔迷离。十五世纪末期,葡萄牙人的远洋航行扩张和发现冒险行动付诸实施,冒险家的形象和成就创造了历史,从而产生文学作品,两者相互作用,相互促进,否则均不能达到如此高度。①当时,只有一位作家是例外,他明确地、毫不含糊地表示:对"航海发现"的事实,以及它在道义上、社会上和美学上所产生的影响,既不以文学的形式去赞美,也不去评论,这位作家就是贝尔纳丁·里贝罗。

根据较为标准的分析看法,古典时期还包括十七世纪(充满危机和苦难、美学和文学上出现矫饰主义和巴罗克风格)和十八世纪(出现与法国古典主义有明显关连的新古典主义以及带日尔曼和盎格鲁·撒克逊色彩的浪漫主义的新的美学标准和新的感情价值)。

十九世纪上半叶最优秀的文学家之一——阿尔梅伊达·加莱特于 1825 年和 1826 年分别发表了两部诗集《卡蒙斯》和《布兰卡夫人》,标志着葡萄牙浪漫主义的来临。

十九世纪按照技术革新和发明的节拍前进,按照蒸汽机发动机的节拍前进。此时,浪漫主义、现实主义、自然主义、完

① 两者指冒险家的成就和反映这些成就的文学作品。——译者注

全现实主义同存共处(也许不是和平共处)。尔后,在向二十世纪过渡时,各种学派、流派和美学文学模式,尽管各以其创建人的名字而炫耀一时,均先后相继崩溃。从1935年起(以费尔南多·佩索阿逝世日为标志),诗篇与长篇小说,需以每十年或五年作为一个阶段加以观察。各种实验和"思想"接踵出现、各种反驳与替代迅速发生,特别是七十年代以来,各种学派繁杂纷呈,难以归类,为了走出迷宫,需要找到"阿里亚德尼"。①

第二节:语言支柱

这里,我们不涉及语言学范畴的葡语,只谈在文学创作上, 葡萄牙语是如何发展成熟的。

罗马帝国从伊比利亚半岛向黑海扩张时,处于建设性阶段。他们以语言为工具,将高等文化与文明结构传入当地土著中。在伊比利亚半岛,罗马人带来的拉丁语与本地的前罗马语相结合,产生了各种不同的语言。作为民族语言存活下来的有卡斯蒂亚语(即西班牙语)和葡萄牙语。作为文化语言流传下来的有加塔朗语。在历史发展过程中,各种语言都远远超越了伊比利亚地理疆界。葡萄牙语在南美洲有巴西葡语,成为一支独立的文化支柱。在非洲五个原葡属国家(佛得角、几内亚比绍、圣多美和普林西比、安哥拉、莫桑比克),葡萄牙语是通用语言。

1947年,学者斯特尔研究证实,JARYAS是莫沙拉伯语写成的一种文学体裁。莫沙拉伯语是八世纪至十世纪阿拉伯文化

① "阿里亚德尼",希腊神话中"启发智慧的火花"。——译者注

统治区内西班牙基督教徒所使用的口语。从中,我们不仅找到了后来名之为"加里西亚·葡萄牙语"的字根,而且这种文学体裁模式后来从半岛西边向外发展,成为整个伊比利亚的文学模式。

加里西亚·葡萄牙语的保守性和古朴性,它与卡斯蒂亚语 及各口语之间所保持的独立性,可以用下边这段摘录说明。

"伊比利亚半岛西北部的加里西亚·葡萄牙语地区是半岛上划分定义最明确的地区·····种族及政治的划分加强了该地区的半独立性"。①

然而,加里西亚·葡萄牙文化整体后来逐渐分崩离析。十四世纪末期,阿维斯王朝最终确定了葡萄牙大陆边疆界线,国家走上了决定性的历史发展时期。处于米纽河北岸的加里西亚,在政治上和行政管理上均进入了卡斯蒂亚语范围。天主教国王们规定卡斯蒂亚语为加里西亚的官方语言,从而,加里西亚·葡萄牙语在本土走向衰落。这一语种共同体虽然解体,然而,以这一语言所遗留下来的文学作品,不仅有莱昂和卡斯特拉国王"智多星"阿丰索十世宫殿内大放异彩的抒情行吟诗歌,而且有长篇的散文,这一切表明,加里西亚·葡萄牙语不仅用于单纯的诗歌体,而且是对各种文学体裁和模式均具表达能力的工具。

罗马文化也逐步形成各自独立的因素。各地的土语,或者说平民百姓的家常用语也发展起来并进入文学创作。意大利作家但丁称道托斯卡纳语时曾说过:"平民百姓的语言最高雅(Nobilior Est vulgaris)"。唐·迪尼斯国王于 1289 年 5 月颁布法

① 威廉・恩威斯特莱《西班牙语》1973 年伦敦 330-331 页

令,规定皇室办公厅所发文件应用葡萄牙文写成。葡萄牙语被 认为是进行文学创作、立法和行政演说、基督教和神学辩护最 优美最可信的工具。

中世纪末期,在国王唐·杜阿尔特清新的笔触中,在散文家费尔南·洛佩斯生动活泼的文风中,在戈麦斯·埃亚内斯·德·阿祖拉拉雄伟壮丽、气势磅礴的报告词中,内涵丰富、运用自如和善于表达的葡萄牙语走向成熟和现代化。

进入十六世纪时,现实赋予葡萄牙语的历史以更新的面貌 (由于人文学家的辛勤劳动,葡萄牙语已显得更为典雅): 1539 年,以"葡语文法"为书名的初级《识字课本》在里斯本出版。 接着,又出版了《基督教义简述》、《文法》和《颂扬我国文 字》(1540年)。《颂扬我国文字》的作者若昂·巴洛斯是研究东 方事业的历史学家之一。此书原是为唐・若昂三世之子、少年 王子唐•菲利浦所写之教科书,然而,正如作者在前言中所说: 其目的远不止此,旨在向新发现国家教授葡语。为此目的,还 将数百本《识字课本》寄往阿比西尼亚。在葡萄牙国王与东方 各国亲王们所签订之协议公开宣读时,先用当地土语然后用葡 语。若昂·巴洛斯说:"葡萄牙语在欧洲得到尊重;在非洲和亚 洲,不论是通过友好使者带去,或通过武力征服带去,或通过 帮助立法带去,葡萄牙语在彼地均得到厚爱。它是海上的君主、 陆上的贡品。它如同新福音,去传播,去战胜。"语言是传道工 具,也是交流文化之工具。在十七、十八世纪,荷兰人、英国 人和法国人进行远洋航行时,葡萄牙人曾作为"译员"[日语叫 通译 (Tzucu)] 伴随同行。

若昂・德・巴洛斯还说:"葡萄牙人建在非洲、亚洲和全球

三大洲几千个岛屿上的纪念碑只是一种物质材料,随着时间的推移可能不复存在,然而,葡萄牙人留在彼地的教义、传统和语言是永不消失的……,当你看到埃塞俄比亚、波斯、印度和恒河两岸的儿童在自己的土地上讲我国的语言时,你会感到无与伦比的光荣。"的确,葡萄牙语是我国涉足最远之地的巨大的精神纪念碑。

十六世纪,由于葡萄牙语言文法家的三部作品(费尔南德·奥利维拉1536年著、若昂·德·巴洛斯1539—1540年著、杜阿尔特·努内斯·德·莱昂1606年著)而得以更标准化、高雅化和适合于远洋冒险使用的葡萄牙语,进入了它的现代阶段,它的历史将继续创造性地、永恒地书写。

早期文学模式:诗歌(十三、十四世纪)

第一节:爱情诗歌与友情诗歌

早在十二世纪初,来自法国普罗旺斯的奥克西坦抒情诗歌,以所谓"爱情诗歌"的形式,在行吟诗人和民间诗人的传唱声中,穿过一座又一座城堡,传到了伊比利亚半岛沿海地带。

这些精炼而具一定格式的诗歌,表达着彬彬有礼温文尔雅的爱情。普罗旺斯诗歌传到葡萄牙后扎下了根,然而其内容和形式均发生了变化,呈现葡萄牙化,具葡萄牙民族之特色,形式不再那么拘谨,内容也不那么正规。以礼相待的爱情表现在葡萄牙的抒情诗中是热情奔放的恋情。葡萄牙的爱情诗不是对普罗旺斯抒情诗的单纯模仿,而是对原诗进行再创造。正如唐·迪尼斯国王(1261—1325)所说(他本人即行吟诗人):"普罗旺斯人习惯于精雕细琢地吟诗,他们说,以爱心吟诗,然而,在鲜花盛开的季节,普罗旺斯行吟诗人不具备我所有的、置我于死地的炽烈感情。"

除了对来自普罗旺斯的民歌进行美学和感情价值的再创造

外,当地原有的一种抒情诗体也不容忽视,它与普罗旺斯抒情诗共存甚至超越于它。这种抒情诗体,我们称之为"友情诗歌"。其特点为女性体裁,就是说,为热恋中的少女所作并由她们来传唱。诗歌作者需要想热恋中少女之所想、体验其灵魂深处错综复杂有时甚至离奇古怪的感情。行吟诗人必需具有深刻而细微的心理渗透力,以便以现实主义之手法去描写女性心灵中之妒嫉、惆怅、思念、被爱的喜悦与骄傲以及恋人归来时或重归于好时的欢乐。这些民歌,通过现实地刻画女性心理,以叙事体形式,营造一种气氛、诉说一件轶事。如为了征服一位恋人,母女之间引起了冲突;或与之相反,母女相互配合以征服一位恋人。或塑造少女之间为争夺恋人而争风吃醋,或与之相反,女友之间真诚友好,推心置腹。

有时候,少女对远离的恋人的热切思念,得不到母亲、姊妹和女友们的理解,于是,她求祈于大自然。大自然从而成为爱情剧的参与者。她向波涛、向山上的小鹿、向孤寂的松树询问远去的男友的音讯。

宫廷礼仪赋予"爱情诗歌"以形式的完美性和丰富多彩,然而缺乏即兴对话的随意性。"友情诗歌"则不同,它可以变化多端地唱出矛盾的感情和意想不到的情节。

"友情诗歌"主要收录在三本诗歌集中,即《国立图书馆诗歌集》,《梵蒂冈图书馆诗歌集》和《阿茹达宫诗歌集》。这些诗歌曾盛行在许多行吟诗人的吟唱声中,其中包括莱昂和卡斯特拉国王阿丰索十世、门迪尼奥、帕约·索亚雷斯·德·塔维洛斯、葡萄牙国王唐·桑恰一世、阿伊拉斯·卡庞恰、葡萄牙国王唐·迪尼斯、若昂·加尔西亚·德·奇亚德、马丁·柯达斯

等(他的七首诗歌载于维德尔手抄本中并谱成乐曲)。这些诗歌通过他们吟唱而大放异彩。

"爱情诗歌"和"友情诗歌"的区分,是诗人一开头就自觉意识到的:他们在作诗的时候,就知道自己作的是"爱情诗歌"还是"友情诗歌"。但是他们是自行选择其中之一的,而且更不止此,正如我们往后还会看到的,他们对这两种诗歌表现形式的不同来源,是多多少少意识到的。

还有一点似乎也是重要的,那就是对行吟体诗歌所可能具有的体裁(文体与"方式"),已经有了明确的界定,这一界定载入了《抒情行吟艺术》一书之中(这本书尽管零碎不全而且粗浅,但的确是一本《诗学》),该书只能在《国立图书馆诗歌集》中找到一份抄本,该抄本放在该诗歌集之前,原作的著作年代大概是在十四世纪。《抒情行吟艺术》一书中这样写道:

第三章

因为有一些诗歌中,是男女都在说话,所以应该了解一下究竟是爱情诗歌或是友情诗歌,因为须知如果男的在第一节中先说,女的在另一节中说,那就是爱情诗歌,因为这是把女的带动了,正如我们前面说过的;但如果女的在第一节中先说,那就是友情诗歌了;如果第一节中两人都说,就要看第一节中是谁先说。

这里提供的信息是够明确的了:如果是男的说,就是爱情诗歌,如果是女的说,就是友情诗歌。二者都名为诗歌(Cantiga)。可见,诗歌的区分,要看说话的主体,换句话说,要

10

从作出抒情话语的声音出发,亦即要从行吟诗人本人或是少女出发。但是,《抒情行吟艺术》一书抄录的这一章,却走得更远,还谈及了两人都在诗歌中说话的情况,这一来,就形成了对话与意向,这显然靠拢了戏剧体裁的标志。在这一点上,《抒情行吟艺术》一书告诉我们说,是爱情诗歌还是友情诗歌,要看二人当中谁先开口而定。

然而,诗人们不但对抒情模式作出了自己的界定,而且对两个模式中一个来自奥克西坦,一个则不是来自奥克西坦,有明确的认识。

许多地方都明确提及普罗旺斯的影响,尤其是我们节录的唐·迪尼斯所写的那首诗歌之中就是如此。可以说,这真是一篇"雏形的"(avant-la-lettre)文学批评文章,文章的作者采用了将"我"(抒情主体)同普罗旺斯人二者对立起来的格式。他通过一系列的论据,表明了普罗旺斯人亦即奥克西坦行吟诗人们所采用的是一种外加的、自相矛盾的格局,要么要真实,要么要感情流露自然。

我们且看构成该文的三节中的第一节:

普罗旺斯人善行吟 自称行吟心 然而在鲜花盈开之情然 被之行吟不及我之情深 我以死而后之太炽 吟颂我钟爱之人 在同一作者的另一首诗歌(《我愿以普罗旺斯的方式》)中,说话的主体(行吟诗人)一开头就宣告自己选择"以普罗旺斯的方式"作一首爱情诗歌。他懂得并且申明,的确有这么一种普罗旺斯方式,而且他现在要采用这种方式。"现在"一语,表明了已作出选择,而在以前,他是曾用另一种作诗的"方式"的。因此,诗歌一开始,就表明了诗人对这一种诗体的普罗旺斯亦即奥克西坦渊源,是一清二楚的。的确,我们不应忘记,后,迪尼斯本人的素养和他的文化遗产,使他本人成为中世纪西班牙半岛文化的最出色的中心之一。

我们抄录一下埃尔萨·贡萨尔维斯的一段阐明性的概括:①

作为阿丰索三世和卡斯蒂利亚贝阿特里丝所生之子,他在自己身上,也在那主要由他活跃起来的文坛上,汇合了三大宫廷文明中心(北法兰西宫廷、莱昂与卡斯蒂利亚宫廷及阿拉贡宫廷)的遗产,这三大宫廷都赫然有一批"行吟诗人"(troubadours),而且他们的出色的诗歌都起了巨大的影响。所以,毫不奇怪,除了他的外祖父即"智多星"阿丰索十世国王之外,唐·迪尼斯在加里西亚·葡萄牙行吟诗人当中是唯一明言提及奥克西坦模式的一位,他显示出自己对这些模式的了解,宣告自己是这些模式的仿效者[……],颂扬其艺术,并对"歌谣"(Cansó)的诗歌

① 埃尔萨·贡萨尔维斯及玛丽亚·安娜·拉莫斯:《加利西亚·葡萄牙抒情诗》,论文,里斯本,1983年,第58页。

格律作出了自己的判断。

这一"诗歌",固然突出之处是它的审美文学上的价值,但 也有它所包含的上下文的信息,在这"诗歌"中,我们可以看 到诗人"宣告"或申明他对普罗旺斯方式的爱情诗歌是如何理 解的:这是对女子的绝对的赞美,其所以是绝对的赞美,是因 为从诗歌的第一节起各个层面她博得赞美的理由都是绝对的: 在体态美的层面(娇媚)、在道德完美性的层面(善良)以及在 社会尊贵地位的层面(崇高)。这种赞美是没有极限的,因此她 "高踞于世界一切女子之上"。

因此,我们可以认为,这种诗歌在主题上的关键,就是 "完美"这一理想,它是通过女主人("我的佳人")同"世界 一切女子"的对比来界定的。

然而,我们前面已经说过,唐·迪尼斯也写过一些"友情诗歌"。我们如果好好进行分析,就可以看到,在这些友情诗歌中,虚构的程度就更高。爱情诗歌(或其大部分)中的拜倒石榴裙下,固然是一种虚构(也可以说是约定俗成),而在友情诗歌中,虚构的范围则甚至把说话主体本人也虚构进去了。诗人披上了另一种身份,而且也采用另一种语言,来表达他设想他的女友的感情。行吟诗人这就采取了一种他自己营造与加工的人格。在爱情诗歌中,感情(有某些出格之处,超出了礼貌和隐私的严格要求)在某种意义上是一种自言自语的独白,而友情诗歌则不然,它展示出一个色泽复杂的天地,反映出矛盾而骤然看来恍如"身临其境"的经历。的确,正如罗德里格斯·拉帕所强调的,这种诗歌,只是骤然看来才是朴素的。因此,友

情诗歌在情节上的多样化,同爱情诗歌的那种正襟危坐、寂然不动,恰成对照;与之相反,友情诗歌的多样化,使得一切可能发生的情节都可以得到包容。

罗德里格斯·拉帕①仍然是最全面地探讨过葡萄牙中世纪文学的中世纪学者,虽然他的某些论点和解释,到了今天已被认为落后于现代的批评,但他在某种游戏笔墨中,以一些诗歌为依据,重新塑造出了一个中世纪少女的罗曼史:在水泉边或小礼拜堂约会;最初几次约会时的腼腆;间或给爱情蒙上暗影的赌气;母亲的监视;男友的离去和天各一方,他的归来,……

那三本《诗歌集》,是女性世界《人间喜剧》②的渊薮,在里面还可以找到另外一些情节,这些情节也许不那么正统:少女由于偷偷同男友约会而被绑回家里受到虐待;少女因男友有理无理产生妒意而受到损害;年尚少艾的母亲寻找被女儿夺走的爱情;母亲凭自己的智慧和经验向女儿传授引诱男友的手腕;甚至失眠与梦幻这些后来被明确为浪漫主义的心理与感情范畴的主题,这些主题在加里西亚·葡萄牙诗歌中,早在当时就有了表现;总而言之,母亲、女儿、姊妹、女友们在这个女性世界中扮演爱情生活的角色,这种生活,在行吟诗人的歌唱声中重新得到了解释。

① 曼努埃尔·罗德里格斯·拉帕,见"葡萄牙文学课本"(中世纪)第十版、科英布拉,1981年。

第二节:世事思考:世事颠倒和 乌托邦理想王国

民歌形式中,除了"爱情诗歌"、"友情诗歌"外,还有牧歌、山歌、船歌、晨歌等。在《抒情行吟艺术》一书中,还提到另外两种体裁的诗歌,反映对世界的某种看法和思考,那就是"讽喻诗"和"咒骂诗"。"讽刺语"和"双关语"就是这些诗体的修辞学的两种表达形式,一般不用于个人题材,不以此去描写个人的情爱和性爱,而是反映集体生活的状态,对价值颠倒、充满矛盾和冲突的社会中的集体生活状态的不满看法。

在某种情况下,我们可以认为这就是对后来若干世纪中经过不断发展、千变万化、一直处于诗歌思考的中心点的那些主题(tópoi)的一种"概念思考"。

我们要指出的第一个主题,可以借用路易斯·德·卡蒙斯那篇有名的六音节诗的题目,名之为"世事混乱"。这里且举出最古老的《诗歌集》中的一位行吟诗人彼罗·马发尔多的一段简短的例文:

这里勾画出了一个地地道道的"颠倒的世界",这个主题是中世纪产生作品最多的主题之一,在造型艺术上,表现为尼德兰画家博斯(1450—1561)的烦乱的画面。我们在吉尔·维森特作品中的许多地方也能发现这个主题,他的作品也许是中世纪那些模式的后期记录,尤其是在《星星山上悲喜剧》中的那个修道士,他同他那个时期社会生活准则的前提唱反调,提出了自己的理想:"我想住到/我随心所欲的隐居所,/在那里可以寻欢作乐/",如此等等。

的确,那个可以成为也可以不成为嘲讽处理的对象的"颠倒的世界",成了一种同时既保守又革新的话语的一部分。颠倒显得似乎是对称的一个保证,同时,又似乎是虚妄之事的确属实的一个"经眼见的"与"经切身体验的"证据,这个证据,具体体现为存在本身的种种表现上。

然而,这并不是一种邪恶,而是一种真正的、合情合理的"颠倒"。由此出发,不可能的成了可能,或者更加确切地说,虚妄的成了可能,因此,就产生了那个或者是爱拉斯·佩雷斯·武伊托隆或者是马尔丁·莫沙的佚名行吟诗人所令人惊奇地表述出的空想愿望:

如能找到一个更加美好的世界, 我又何乐而不往?

这的确是个空想愿望,而人类的精神是从不放弃这个愿望的。

总而言之,中世纪的抒情诗保持了口头传播的明显印记,但能传世至今,还是靠了书面形式。然而,歌唱还是潜在着的,因而使这种诗歌具有一些在进行铨释时不可能被忘诸脑后的形式上的特点。另一方面,这种抒情诗类型繁多,它自己对此也是明确的,它创造出一个虚构的天地,但其对应物是不应忽略过去的,那就是宫廷式的与行吟诗人式的常规及依赖于它的爱情与感情常规。对历史社会现实进行分析,并不是我们的宗旨,而超越出这个现实之上的女性天地与"人间喜剧",构现在我们面前时,却显得在探索"自我"的种种奥秘时精巧与深刻得出人意料之外。

另一方面,加里西亚·葡萄牙诗歌在思辨与批评方面,则 开了对世界与社会持痛苦观感的先河,这恰恰同十六世纪那些 对卡蒙斯所称的那种"世事混乱"加以证实与挞伐的诗人们不 谋而合。

第三章

历史和传说:想象的基础和 架构(十四、十五世纪)

第一节:皇室家谱

对于最初的历史记述,人们习惯称之为"年代记",其中有的纯属编年记载,对各王朝君主作分析性的简略叙述。其主要目的,正如《国家档案简要年代记》的前言明确指出的那样,在于记载其有效之权力、赐授、册封等,同时也记载各朝王位的继位并使之有法律效果。《国家档案年代记》向我们表明,当时所记载内容之范围十分狭窄。请看原文:

(·····) 其中记载各位国王何时登基,何时退位,安葬于何地。

例如,关于葡萄牙第一位国王唐·阿丰索·恩里凯,只有寥寥数行,当然,作为编年史不可缺少的记述已历历在目:何人之子,与何人成亲,子女几人,何时何地去世,安葬于何地,如此而已。

这些记述足以说明历史事实,有些根据推断写成,显然,尚不具备文学价值,只是原始的编年记载。后来,它超出原始性记录,发展并接近文学水平,有美学特色,有激情,有表现力。

例如,《征服阿尔加维记事》,就已超出原始编年史范围。这 篇《记事》是众所周知的《1419年葡萄牙编年史》的组成部分, 该编年史于 1952 年重新修订后全文发表, 称为《葡萄牙最初七 位帝王编年史》。林德雷·幸特拉认为,这本书的内容,是《1344 年西班牙编年史》①中葡萄牙国王史与十五世纪(路易・徳・皮 纳)和十六世纪(杜阿尔特・加尔旺)历史学家所书写的历史 之间所缺少的环节。林德雷·幸特拉还认为,《1419 年葡萄牙编 年史》是根据《1344年西班牙编年史》改编的,后者是按照莱 昂和卡斯特拉国王阿丰索十世十三世纪末的命令编纂的。由于 历史发展,经过了漫长的岁月,因此,改编后的新书中增加了 新的内容,补充了新的来源。因此《1419年葡萄牙编年史》成 为一本新书。该书在文字上和概念上与唐・彼得罗(1357-1367 在位)(巴尔塞洛斯伯爵,唐・迪尼斯之私生子)所编写的《家 族史》(《贵显录》性质)十分相似,因而人们认为,《1419年 葡萄牙编年史》与《家族史》均为当年葡萄牙文化界杰出人物、 彼得罗王子之创举。

《1344年西班牙编年史》和《家族史》(第三卷和第四卷)都是神秘的神话传说,仿欧洲记载体,特别是"不列颠"传奇小说体。

《1344年西班牙编年史》和《家族史》企图在编年史和地理

① 十六世纪以前的作品中,"西班牙"即指伊比利亚半岛。——译者注

的含义上,对历史作全景性的介绍,打算构成一部包括从亚当直至已知世界的《人类全史》。这一计划在《家族史》的绪论中有详情表述,请看摘录:

我们首先将叙述从亚当的耶路撒冷的君王和人们的家 谱开始,直至耶苏·基督降临(……)然后记述"叙利亚 历代国王";"法拉奥和纳布科多诺索国王";"特洛亚历代 国王"及罗马帝王;大不列颠即今之英国的历代国王;波 斯、埃及和罗马的各位国王;还有西哥特人,他们是如何 进入西班牙的,尔后罗德里戈国王又是如何丧失王位的。

由此而集中书写伊比利亚半岛的神话历史,并涉及到"纳瓦拉,阿拉贡和法国的各国王,由此继之而出葡萄牙的历代君王"。

帝王和贵族的谱系,以及他们加以炫耀和显示高贵的成就和事业,是《1344年西班牙编年史》这部巨大著作的素材,其中有些战斗业绩与家谱是根据人们的想象和传说编写的。

例如,在这部原始历史的记载中,有一些神话故事。如某个宗族或家族的祖先,是一个危险的女性,她与大自然(有时甚至与魔鬼)的力量相结合建立家庭或家族。如神话故事《唐娜·马丽尼亚》和《山羊脚夫人》①

英国阿瑟的传奇小说中,引用了《家族史》的片断和"寻求圣酒杯"之奇文和圣徒传。圣徒传是一部教化性、宣扬基督

① 为中世纪口头文学传说,见葡萄牙浪漫主义作家 A·艾尔库拉诺编集的"神话与故事集"第二卷。——译者注

主义(其中有时也有偏离)的作品,来源于僧侣"经文处",是一部具有中世纪概念、包罗万象的巨著。

历史逐渐以文学所接纳的形态发展,它是构划一个民族的特征的有力工具。

1434年,当时身为王子的唐·杜阿尔特创立了"王国编年史官"的职务,并任命当时汤博档案馆馆长费尔南·洛佩斯担任此职。王国编年史官和国家档案馆馆长两项职务有极密切的联系,作为国家最大档案馆馆长,他有机会阅读最珍贵最重要的文献,因此他是葡萄牙历代君王史的最佳编纂者。

作为档案馆文献保管人,费尔南·洛佩斯早在1418—1419 年就受唐·杜阿尔特委托"将以往葡萄牙国王的事迹书写成 册",以便人们对自己的国家和民族有一个共识。

费尔南·洛佩斯是葡萄牙中世纪文学界最杰出的人物,他出生于 1380 年和 1390 年间,1411 年结束的与卡斯特拉的战争的最后阶段,他已亲眼所见。他曾担任唐·杜阿尔特国王、唐·若昂一世国王和唐·费尔南多国王的文书。1434 年,除了每年享受编年史官俸禄外,作为奖励,还接受了"国王之臣"的称号——这是对非贵族阶级成员授予的贵族荣誉。

费尔南·洛佩斯写过三部编年史:《唐·彼得罗编年史》,《唐·费尔南多编年史》和《唐·若昂一世编年史》,着重写了第三位。其中一些极重要的事件,发生在洛佩斯的幼年时期,他参照当时的文字资料,进行历史研究,加以重新组织和创作。

作为作家,费尔南·洛佩斯熟练地掌握着尚未有固定风格的加里西亚·葡萄牙语,他以即兴、简明、确切、激荡的笔触,记述了动荡时代人民群众的全部复杂运动。

在编纂历史方面,他的描写能力和叙述天赋,无人能与他齐名。他是肖像画家,写景家和神话编造者。

1449年,阿尔法洛贝拉战争前夕,编年史官费尔南·洛佩斯还享受唐·阿丰索五世所发之俸禄。1454年,因年老体弱退休,年轻的是戈麦斯·埃亚内斯·德·阿祖拉拉(或称祖拉拉)接替了他,并开始书写《征服休达记事》(1540年完成),这部书被认为是《唐·若昂一世编年史》的续篇。因为葡萄牙首次征服非洲北部正是若昂一世时期。当时若昂国王全身心投入于此,而委托其子唐·杜阿尔特王子管理国家。为了书写《休达首领唐·彼得罗·德·门内塞斯伯爵编年史》和《阿尔卡塞尔·塞盖尔首领唐·杜阿尔特·德·门内塞斯(唐·彼得罗·德·门内塞斯之子)编年史》,曾到彼地生活了一年(1467—1468),投身于该市居民生活气氛和场景中,以便更忠实地记述其成就。

一般地说,评论界对戈麦斯·埃亚内斯·德·阿祖拉拉的要求是苛刻的,尤其当人们将他与其前任相提并论时。某些评论家认为他屈从于"文字保护",说他是机会主义者,奉承阿谀者,"为大人物涂脂抹粉,将他们所干的坏事由大化小","这位荣升的平民现在专事阿谀权贵,忘却了自己的过去","物质财富和荣耀像雨点般落到阿祖拉拉身上","几内亚编年史发表后,新的优惠接踵而至"等等。罗德里戈·拉帕认为"祖拉拉是在与大人物们相处、在腐败的宫廷氛围中忘却并背叛平民的知识分子的典例"("教训"307至308页)。另一些评论家则认为阿祖拉拉并未走得如此远。如果不承认这位书写《非洲记事》的编年史官不具备其前任的天赋,那么,应该承认他的谦虚和热

忱。阿祖拉拉所处的时代与费尔南·洛佩斯不同,他所涉及的事件正处于时局的转折期,在书写计划与文化模式上,他并不亚于费尔南·洛佩斯。

有人认为,阿祖拉拉的作品是"第二手文化",我们不这么认为。事实表明,他根据自己的文化和知识写成的历史记载构成了文学的重要因素。

他遵照古典派的模式,以雄辩的、振振有词的、演讲式的修辞书写他的编年史,他是从中世纪进入文艺复兴时期的作家。

第二节:最初的异国形象

在编纂伊比利亚半岛史和葡萄牙历史时,阿祖拉拉还有另一个突出的特点,他创造了一种新的编写历史的传统,即按照 崭露头角的"人类学"去书写"异国新奇现象"。人类学是十六 世纪的历史学家若昂·德·巴罗斯所十分重视的学问。

阿祖拉拉小心翼翼地处理"异国现象"问题,他(尽管是初步的,但毕竟是首创者)为塑造"异国形象"作出了贡献。他当时并不认识异国的明显特征,只是从推断出发,通过对比发现不同点来塑造形象。

十六世纪的葡萄牙历史,可以说是各国文明交往资料的巨大宝库。这种文明交往在阿祖拉拉的编年史中早已有迹可寻,如《几内亚大事记》,是他对外国形象描述的初步尝试。当时,在阿祖拉拉笔下,一个外国的、新奇的、互相接触和了解的形象正在形成。

《几内亚大事记》中的某些记载,有助于人们对该地区的进

一步接近和了解。至于戈梅拉岛,特内里费岛(地狱岛)和帕尔马岛的居民,很容易从下边描写的模式中加以区别:穿衣/裸体,居住饮食,统治方式,对待神权,战争和运用武器。

在戈梅拉岛:居民们"裸体行走,一丝不挂"。在价值观念上"略知羞耻"。如果以"当地人"的观点来看问题,就会很有趣:"穿衣的人滑稽可笑"。该岛居民"吃的"东西污浊肮脏,"有什么吃什么","如同野兽"。他们居住在"洞穴和茅屋"中,轻视劳动。

在地狱岛,即特内里费岛,与戈梅拉岛相比,他们"生活较好",戈梅拉岛贫穷不堪,而他们则"有小麦、大麦、蔬菜,有羊群和猪、有房子"。他们还"身穿皮革"。打斗的方法,两岛类似:戈梅拉岛人用"火烤制的极尖利的棍棒……,如同剑一样",特内里费岛人用"火烤干的极锋利的松木,如同长枪一般"。他们住在茅屋中,有国王,懂得一些管理方法。编年史家阿祖拉拉认为他们有一种"兽性生活方式",但又承认他们生活得和"人类一样"。他们有"神明"观念,各人有自己"固定的女人"。

在帕尔马岛,居民以牛奶和野草为食,不知面包为何物。他们无"任何信仰","极其野蛮",似乎有国王(值得怀疑)。

这些材料仅是文字记载而文学功能极差,然而,它是十六世纪葡萄牙文学最独特、最感人的文学作品的最初萌芽,从现实生活到理想世界进行创作想象,以"了解"和"承认"的辨证关系为基础,为人类文明交往作初步准备,并创造出了交往

的工具①。人类要扩大(不仅指地理范围)、要交往、要互相传播知识。接触才能沟通,了解永远是可能的。差别之所以全被克服,是由于对差别的关切,而这些差别,又势必成为一些足以证明人类恒存而非权宜暂存的模式。认识论的前景当时还未出现,不可能在阿祖拉拉笔下产生,处于萌芽状态的它,早期并未引起重视,甚至被扼杀。

① 指字典等。 --- 译者注

第四章

宫廷文学:教材和诗歌(十五世纪)

第一节: 宫廷教材

在中世纪,欧洲各地出现了许多关于狩猎的书籍(狩猎术),如驯鹰术,以鹰打猎术,高空飞鸟术等。在葡萄牙也曾有过一本,早已遗失,据说是唐·迪尼斯皇室的放鹰者若昂·马尔丁斯·佩尔迪刚所著。后来又有人著述,其中值得特别提出的是《以鹰狩猎书》,由唐·费尔南多的放鹰者彼罗·梅尼诺于1383年以前所作。

国王若昂一世书写的《骑马猎猛兽术》^①,可能作于 1415 年以后。作者在该书前言中指出:他将超越前人赋予此类书籍的严格的、狭窄的"教材学"的范围。

作者本人认为这不仅是一本"广采博收优秀狩猎者经验"的 教材,而且读者可以"根据自己的需要,找到各种狩猎方法"。

若昂一世赞扬这项"体力活动"——即如今观念的"体育

① 骑马猎猛兽是国王的一项体育活动,骑上骏马,追猎熊、野猪等肥壮之猛兽。——译者注

活动",他认为"狩猎"不仅是中世纪为了战争对贵族进行教育的重要课题之一的军事训练,而且是个人的一项无偿活动,即个人进行体力和精神双重含义的活动。

此时,躯体不再像以前几个世纪中所认为那样——如罗马教皇格利高利所说"灵魂的可憎恨的外壳",相反,躯体与灵魂——人体的两重因素——之间有着相互依赖的关系。按照作者的意见,"精神"(他称之为"理智")疲劳时,躯体以体力活动方式使之"娱乐"和"修整"。他认为,体育锻炼是防卫和心理治疗的方式之一。

在唐·杜阿尔特所著的《葡萄牙和阿尔加维国王、休达首领、唐·杜阿尔特优秀骑马术教科书》中,可以看出国王唐·若 昂和王子唐·杜阿尔特父子的思想有明显的连贯性或一致性。

唐·杜阿尔特也认为,躯体和精神均要求本人的关照。步父王之后尘,杜阿尔特在自己书中也讲到社会和心理因素。他指出,在不排斥"道德修养"或不与之冲突的情况下,需要重视和发扬"荣誉、个人利益和乐趣"。

这种躯体与精神统一的观念,使我们联想到古代对人的特性的概念。萨鲁斯蒂奥①曾经指出"我们的全部力量在于精神和躯体:我们享用精神的指挥和躯体的服务"。

在唐·若昂和唐·杜阿尔特两位思想家的作品中,既多处引用了古典派的论点,如儒里奥·塞沙尔、维热西奥、西塞罗等,也有忠诚于基督思想的正统观念。

这里有两个问题:一方面由于文艺复兴人文主义的价值思

① 萨鲁斯蒂奥,公元前一世纪罗马历史学家。——译者注

想和时间已经接近,他们两位算是中世纪的最后作者呢,还是人文主义思想的首批代表?其次,需要强调指出,国王和王族不仅给予文字保护而且本人均参与活动,在很多情况下,他们以文学和文化的创造者自居。我们曾经讲到过莱昂和卡斯特拉国王阿丰索十世。葡萄牙国王唐·桑恰、唐·迪尼斯、唐·若昂及其与菲里帕·德·雷卡斯特莱婚后所生之子唐·杜阿尔特国王和杜阿尔特的兄弟——科英布拉公爵唐·彼得罗(1392—1449)均积极参与了发展文化的活动。

唐·杜阿尔特还写过与"善骑术"性质完全不同的教材,如《进谏书》与《忠诚的谏臣》。从某种意义上说,后者是对前者的补充,是关于善行和诡计、美德与恶习的伦理道德书,是观察别人和审视自己的修养书。

唐·彼得罗王子受西塞罗(古罗马政治家、律师、古典学家、作家)和塞内卡(古罗马雄辩家,悲剧作家、哲学家、政治家)思想的影响,并接受忏悔神父弗雷伊·若昂·维尔巴的建议,写就了《美德修养书》(论述社会内部的相互关系、权力和义务,有明显社会政治倾向)并将西塞罗的《论责任》译出,书名为《责任书》。

唐·彼得罗的《美德修养书》可称是对其兄唐·杜阿尔特的《忠诚的谏臣》一书的反应或补充。在杜阿尔特的著作中,道德价值是剖析、修养和规劝的题材,在彼得罗的著作中,道德价值的论述更为大众化,更易读易懂。

唐·若昂一世这两位王子杜特尔特和彼得罗的共同特点是:他们承担了中世纪晚期赋予王子在社会教育中的义务和责任。他们按照古典派(古罗马)和基督教作家(中世纪)的标

准讲述美德、忠诚、友谊、理性和权力的价值,因而,这"一代名声显赫"的两位王子的作品成为十五世纪上半叶(文艺复兴即将来临之时)确立葡萄牙文学的支柱。

第二节:诗歌全集

十五世纪是中世纪至文艺复兴时期的过渡时期,在美学、政治社会学甚至道德、神学方面。是新时代来临的标志。在十五世纪和十六世纪的交替时期,有一位曾被舆论界低估的人物正在从事葡萄牙诗歌的编集工作,他就是加尔西亚·德·雷森德(1470—1536)。1516年,他印刷出版了《诗歌全集》。《诗歌全集》清楚表明伊比利亚诗歌的特点、葡萄牙与伊比利亚半岛卡斯蒂亚语日益占主导的国家之间的文化交流以及葡萄牙和卡斯蒂亚文化共同体之不复存在。雷森德的《诗歌全集》是对1511年发表的卡斯蒂亚三部诗歌集的反应(巴埃纳歌集、宫廷歌集和总诗歌集),其中的两三个题材表明了中世纪的结束,或者说,"现代"的来临。

编纂者在《前言》中所涉及的一些论点和观念,对全文有决定性意义,他开宗明义地说,由于葡萄牙人的本性,他们不重视书写自己在"战争、和平、美德、科学、技艺和友谊"方面的成就。他认为,在印刷技术革新尚未开始的时代,坚韧不拔的精神和记忆力是书写的条件。

接着,他讲到欧洲发现新大陆的喜悦的心情,显然,主要是葡萄牙人和卡斯蒂亚人的"发现"。他将这些功绩与古代(罗马·特洛伊)的功绩作系统的比较。这种论点,在路易斯·德·卡蒙斯的史诗中得到最完善的体现,这是十六世纪人思维的

组成部分。

雷森德列举了许多军事上和宣扬福音方面的业绩(武力征服和精神征服),表现出无可抑制的激情和无限度的自我欣赏,显示出具有文艺复兴标志的叙述方式。

按照自己的思维逻辑,雷森特将"行吟艺术"美其名为"愉悦和友谊的事业"。在宫廷生活十分紧张的时代,诗歌的功能应该具有节日般的欢乐气氛和流露近乎天真无邪的情趣。

《诗歌全集》内容广泛、规模宏大,在某种意义上,还表现出葡萄牙诗体的欧化。另一方面,他扩大了葡萄牙语的表达能力。他巧妙地运用已趋精致的修辞学,创立了一种诗的模式。这种体系后来成为十六世纪(特别是路易斯·德·卡蒙斯的韵脚)和十七世纪(罗德里戈·洛博的诗和大部分巴罗克式诗歌)葡萄牙抒情诗体的主流。从全局看,也强调了家谱创作体,书写英雄诗篇和纪念性诗歌(路易斯·安里凯的诗"致夺取阿扎莫尔的布拉干萨公爵",已有英雄史诗的结构成分)以及某些写得很成功的激情诗。

《诗歌全集》中占主导的诗的韵律为大八音节和韵律少的小八音节,分别为七个和五个音节(也称皇家艺术或小艺术),大八音节诗逐渐成为适合于葡萄牙语节律的最普遍的诗体,即"人民大众的即兴诗",人们经常使用,可以说,没有一个葡萄牙诗人会放弃这种简易而委婉的韵律。例如,费尔南多·佩索阿的一本诗集"人民喜爱的四言诗",就是大八音节诗。

《诗歌全集》所编集的,是十五、十六两个世纪交替时期的作品,难以勉强地确定其具体创作日期。如果算作中世纪模式,虽然具有宫廷韵调,却已失去古体诗(友情诗)的乡土气息和

大众性,事实上,我们也看出其中古典化和意大利化的倾向。此外,卡斯蒂亚影响构成的双重文字文学统治着十六、十七世纪的葡萄牙诗歌,只有人文学家才知道如何解决这个"语言问题"。在《诗歌全集》中,除了大部分葡萄牙语作品,还有相当数量的卡斯蒂亚语诗歌。

爱情题材的诗歌,受彼特拉克影响尚不太多。它表现礼仪的同时,显示了一种精神的超脱,这种精神超脱有时候则归结为对爱情的真正定义。

处于中世纪传统遗风和即将来临的古典革新风格之间的十五世纪诗歌,接受了文学题材的美学"异化",为文艺复兴的大发展作了准备。因此,毫不奇怪,出现了一些明显的神话主题与动机,其中最显著的例子之一,就是若昂·罗伊思·德·卢塞纳的《由奥维德改编成诗歌的埃诺内致帕里斯的信》。这不是一份现代意义上的译文,而是奥维德所处理的主题的一个版本,这个版本是按照一种体现了新的感情与色欲改写出来的。

《诗歌全集》中革新部分,是通向文艺复兴的光辉门廊,我们且看关于"大自然的新作用","大自然"是诗人感情状态的启发者和干预者,是纯美学价值或心理动力。

在抒情行吟诗时期的古诗中,"大自然"不见之于礼仪诗(爱情诗),却是友情诗的常见题材。在友情诗中,大自然是情人的等待和幽会地点,是森林或海滩,往往作为对话者出现,而很少作为阐明的背景。而到十五世纪,大自然可以作为背景,也可以作为改造因素——或被改造因素而进入抒情世界。

我们不能不指出,反映变动中的世界的抒情体诗歌,将成为十六世纪诗歌创作的主要源泉。

第五章

吉尔·维森特: 矛盾呈现 于舞台(+五、+六世纪)

吉尔·维森特的出现,在某种意义上说,是前进中的人类和美学世界的又一标志。吉尔大师,吉尔·维森特(1465—1536),正如他自己向公众作自我介绍时所说:创作剧本是为了"取悦于国王"。在他的作品发展的各个时期,他是一位有争议的、充满矛盾的人物,他是宫廷诗人,为宫廷写诗,然而,他又是一位最受人民大众欢迎的葡萄牙诗人。他的作品虽然无法脱离他所处的时代的古典人文观念,但与葡萄牙和伊比利亚的传统仍有着坚固的联系。维森特的戏剧作品与传统相连,他本身又产生传统。维森特的戏剧是整个葡萄牙戏剧的传统和纪念碑。

吉尔·维森特之子路易斯·维森特,于1562年首次出版了《吉尔全集》,根据传统分类法,包括劝世短剧和神秘剧(圣经故事剧)。滑稽剧,喜剧和喜悲剧。根据另一种分类标准,它的多种寓言体剧本,常常与滑稽剧中典型的讽刺笔法相结合。例如三部"船"剧(由两只船分别代表善和恶)以寓言为背景,展示了一批滑稽剧模式的人物。

吉尔·维森特第一阶段的作品(牧羊人题材阶段)。参照西 32 班牙诗人恩西纳常用的牧羊人题材和中世纪宗教性大众性题材。这一题材,在他整个漫长的文学生涯中曾多次使用。在他形成了自己的风格后,就摆脱了这一早期影响,创作出题材独特新颖、笔调绚丽多姿的作品,这些作品具有丰富的想象力,却人心弦的剧情,对人物的心理侧面的深刻勾画,以及他以辛辣的讽刺天才对现象作入木三分的抨击,从而使他成为真正的社会批评家,而他的作品成为真正反映民俗和世界各类现象的剧本。他的作品中,崇敬牧羊人和其他宗教题材的影响显而易见。他的第一个剧本"牧羊人的独白"作于1502年。用卡斯蒂亚语写成《献给唐·曼努埃尔国王之妻——王后唐·玛利亚》①。这部作品又名《圣母往访剧》(以圣经故事为题材),这是他饶有趣味的牧师题材系列作品的第一部,这部以宗教题材写成的世俗性剧本结构简单,却包含了一个真正的剧本的全部戏剧成分。吉尔·维森特既是这部剧的作者,又是演员和布景师。

他身穿牛仔服,来到皇宫,为玛利亚王后的新生儿、未来的唐·若昂三世带来了简朴的礼物,他对皇宫的豪华装饰惊讶不已,对宫廷的宏伟庄丽和皇家的雍容华贵五体投地,他赞颂新生王子的列祖列宗,他预言新生王子将有无数的光荣事迹。这是一种人文主义姿态,显然是对民族的赞扬。

当"老王后"(唐·若昂二世的遗孀唐·莱奥诺尔王后)请 维森特在圣诞节前夜重演此剧时,不知疲倦地彻底投身于创作 的剧作家不愿重复作品,而是不断创新,所以,再次展示他的 第一部牧羊人剧时,不再是原先的独白形式,增加了人物和对

① 王后唐·玛利亚系西班牙人,故用西班牙语写成。——译者注

话:"卡斯蒂亚牧剧"。

促使维森特写第一剧本的动机的外部因素,①在他整个创作中曾反复出现。如剧本《星星山悲喜剧》和《凯旋在冬天》,以欢庆另外两位王子的诞生,剧本《朱庇特之宫》以庆贺唐·贝亚特莉斯公主(唐·曼努埃尔之女)与沙博亚公爵的婚礼。

这些圣剧,从文学角度看,有一系列问题:牧师们来自何地?使用什么语言?维森特的地理概念是象征性的而非现实性的,同样,牧师们的语言是混杂的,这种优美的、不同地区的民间语言造成了一种无法复制的、充满非特定的乡村气氛的虚构。

后来,维森特放弃了以牧师作为唯一题材的创作方法,从 1509年创作"印度"剧起,主要从事于滑稽剧,进一步显示了 他的创作才能、观察力、讽刺技巧和批评的客观性。滑稽剧一 般展示当时的资产阶级风貌。在维森特剧作的舞台上,一方面 重现了时代和风貌,如表现充满恶习和庸俗贪婪的十六世纪社 会,另一方面也展示各种人物类型,可以说,从描写人物向描 写类型和典型前进了。

维森特通过"人物和语言"的巧妙配合而取得的现实性和多样性,是他作品可贵之处之一。他的剧中有茨岗人、摩尔人、犹太人、黑人、法国人和意大利人,有大人、儿童,或彬彬有礼或粗俗不羁,各人使用自己的语言,各具特色。在滑稽剧中,维森特以杰出的主观观察力和极客观的分析,对葡萄牙社会进行讽刺。在观众面前走过的有:腐化的修道士、淫荡的女人、被

① 为皇室庆喜。——译者注

蒙骗的丈夫、拉皮条的女人、贪官污吏、受贿的或无所作为的办事人员,轻佻懒散的女子,忙于嫁女的母亲和奢侈的老妇人等。维森特在剧中表现出强烈的分析倾向,尤其是在几部悲喜剧中,如《船》三部曲(地狱之船,炼狱之船和光荣之船),其中,除了有明显的中世纪的影响(死神之舞),也有古典作家的明显影响,特别是希腊作家鲁西亚诺(《亡人对话》),这里见到的是对"一些人"而不是对"角色"的批评。"所有的人和无任何人"(卢济塔尼亚圣剧)的轶事表明,作者除了注意戏剧效果的纯真感觉外,对世界的评论也是永恒性的。

在维森特的滑稽剧中,"伊内斯·佩雷拉"十分有趣。和大 多数剧本一样,不分场次(《鲁本纳喜剧》和《凯旋在冬天》除 外),但作为技术手段,剧情分两部分:伊内斯婚前和婚后,下 面分为更小的单位。这部作品招致某些人对他的攻击,怀疑作 品的来源,指责他剽窃。然而,剧作者是请观众"命题"的,人 们向他提出:"我宁可要能带走我的驴,不要会把我摔下来的 马"。滑稽剧在人们所要求的题材"挟持"下展开,然而仍不失 去即兴的情趣和合乎逻辑的发展。雄心勃勃的姑娘伊内斯以叛 逆的姿态投身于缝纫业,她选择了一个能歌善舞、精于言词的 "谨慎"的人作丈夫,然而,不久,她遭到了暴君似的丈夫的 "拳打脚踢",不许她唱歌、讲话、不许到窗前观望,他说:"你 们女人不许指手划脚/在家中只不过是一根毫毛……"伊内斯承 认选错了人,她重新谋算,并付之实施。伊内斯的心理转折极· 富表现力,她善于思考,不气馁,不抱怨,而是懂得从生活中 吸取教训。等到她的丈夫"武士之侍从官"一死(在摩洛哥遇 敌后胆怯地逃亡), 伊内斯感到报复的时机已到, 立即行动, 与

第一位来求婚的人结婚——彼罗·马尔凯斯,一头带她往所往 之地的毛驴。

维森特的喜剧和悲喜剧的某些题材和剧情是继承中世纪的 宫廷"幕间哑剧"的。

维森特感到自己经验丰富、驾轻就熟时,就投身于创作宫 廷剧,主要为皇宫娱乐。

他的悲喜剧有的为贵族所作,充满颂词,有的为寓言性,常常穿插一些意在批评社会的言论,有时是滑稽剧的情节。维森特的剧本很难归类,因为剧中情节常互相交织,组合在一起。例如,他的寓言剧中有关于伦理道德的言词和教堂、法庭等机构,如《船》和《集市》,也有世俗性题材的,如《规劝战争》和《声望》,颂扬爱国主义,充满当时十字军精神和必胜气慨。技巧上也具中世纪特点,古典戏剧不分单元(时间,空间和行动),没有舞台和幕间休息。当然,如上所述,《鲁本纳喜剧》和《凯旋在冬天》是例外。在《凯旋在冬天》中还有海上风暴场景、舞台布景技术十分精巧。

骑士剧和传奇剧一般亦称喜剧,如唐·杜阿尔多斯、阿尔马迪斯·德·加乌拉喜剧,鲧夫喜剧、鲁本纳喜剧等。

维森特的作品,从 1502 年的《牧羊人独白》至 1536 年的《愚昧之林》,由其两位儿子路易斯和保拉于 1562 年首次出版。1586 年再版时,遭到审查当局的干预而被严重删节。伟大戏剧家的作品长期受缺,直至十九世纪才获得其应有的规模: 1834年,巴雷托·费约在汉堡出第三版。

维森特的作品,继承了中世纪的传统,代表葡萄牙戏剧的一个非常时期。他创立的维森特派,包括众多后继者的圣剧和 36 滑稽剧。在其后继者中值得一提的有巴尔塔沙尔·迪亚斯、安东尼奥·普列斯特斯、里贝洛·奇亚多以及其他许多不知名的作者,他们的作品如今仍然每年在葡萄牙乡村、在马德拉群岛、在巴西等地演出,如"激情剧","圣·阿雷伊肖","圣·卡塔林娜"等。

第六章 葡萄牙的文艺复兴(十六世纪)

第一节: 十六世纪: 断裂与延续

伊比利亚和葡萄牙的文艺复兴时期,可以说甚为含糊不清,因为与古典的决裂与延续相互交织,相互矛盾,西班牙学者梅内德斯·贝拉约曾经指出"直到十八世纪,在法国影响下,西班牙才开始出现古典传统和民间传统之间的分歧和对立。因此,伪古典主义才首次向纯真古典主义传播者所尊重和保卫的西班牙诗歌宣战"①。我们认为,这个论点可供我们考虑如何确定葡萄牙文学上的文艺复兴美学的问题。葡萄牙的文艺复兴并不是对传统模式的决裂,首先是寻求古典模式与意大利模式之间的协调。这种非论战性的相互协调所产生的文化运动是葡萄牙文艺复兴的特点。文艺复兴是意大利化的欧洲文化共同体。这方面,法国学者乔治·勒·让蒂尔的论点很有意义,"当我们法国杜·贝卢瓦和隆萨尔掀起了反对中世纪陈旧的诗的种类时,葡

① 《西班牙美学史》第一卷 728 页。

萄牙的宫廷诗人们却丝毫不愿放弃那些尚存的以往诗体,他们同时发展这两种诗体①。

当法国"七里诗社"的诗人们傲慢地对待中世纪模式并不屑于模仿的时候,葡萄牙的萨·德·米兰达——意大利诗歌的引进者——以及后来的卡蒙斯并不反对中世纪传统的作诗方法和内容,他们在某些方面有"回归"倾向。中世纪的方法,仍为后来的文学作品所沿用,如费尔南多·佩索阿的现代诗作《适应人民情趣的四言诗》。在这方面,安东尼奥·费雷拉的"贵族主义"可算是个例外:"我看到了来自托斯卡纳的光芒/在光芒中,我将古老的西班牙留给人民。"②

如果说中世纪和古典在模式上的协调和美学上的相容保证了历史的延续,从而确定了十六世纪的文化世界,那么,十六世纪也是一个企盼的世纪③。加尔西亚·德·雷森德的《杂录集》是"喜乐"之作,吉尔·维森特的《凯旋在冬天》是"忧苦"之作,两者似乎是十六世纪转折时期的重要的珍贵的见证,几年后,在世界的新舞台上,出现了"人"的新形象④,从而不仅冲破地理边界,而且冲破了知识界域。

这种"喜乐"与"忧苦"的双重文学^⑤,我们称之为"古典遗风",它符合来自意大利的文化并成为"文艺复兴"大厦中的

① 乔治・勒・让蒂尔:《卡蒙斯》,哈蒂尔・波温出版社,1954年,巴黎,第107页。

② 安东尼奥・费雷拉《致西蒙·达·席尔瓦函》(卢济塔尼亚之诗)。

③ 指对航海冒险的企盼。——译者注
④ 此处"人"指新发现地区的人们。——译者注

⑤ "喜乐"指十六世纪航海发现时期,人们为自己的光辉成就而骄傲欣喜,"忧苦"指当时航海冒险中的牺牲,估计全国有八十万人参加航海,几乎每个家庭有一个成员参加,先后沉船三百起,如按每船五十人计,其牺牲之代价亦足以使人悲切愁苦。——译者注

重要支柱之一,即"希腊拉丁古代文化",而"中世纪遗风"符合另一种古代传统文化,吉尔·维森特承袭了它,萨·德·米兰达以及贝尔纳丁·里贝罗和后来的卡蒙斯交替运用中世纪遗风和古典遗风:或严格按照模式作诗(歌谣、村歌和古体诗等),或创作"两栖"作品,如"书札"和"牧歌",在形式上,按照传统的格律,作品甚多。

这种"对古典模式的超越"使人们产生了自主性,从而有了"现代的来临",即十六世纪思想大冒险的成果。

欧洲的文化全景,就其整体来看,会得出"共同一致"的深刻印象①,我们如果查看其历史文化根源,就会发现其"统一的欧洲式"的共同点(尽管并不完美),可以称之为"古典遗风"。这种"遗风"具有权威因素,同时又是一种常规模式。在关于"人性"、"无为"和"权力"的观念上,以及刻划"英雄"方面也大致一样。

从逻辑的观点看,这些观点似乎是水火不相容。"无为"和"权力"的观念怎么能相一致?"无为"是实实在在的享受,而"权力"要求有英雄牺牲,"无为"是"就地不动",而"权力"则要求地域的扩张。因此,贺拉西和维尔济里奥成为古典模式的两位导师或两个"极"。

萨·德·米兰达是第一位"贺拉西式诗人",对米兰达来说,这位拉丁导师不仅是纯程式化的模式,而且是提出思考现实主题的人。拉丁的实用主义不知为何以"行动哲学"为基础,在"存在"的范围内寻求描绘生活而不采用纯思索的态度:面对现

追 指法、意、西、葡四国的文艺复兴。 译者注

实,反对内容的抽象化,采用当时实际流行的客观语言,因此,在米兰达的诗篇中,以及在他最亲近的学生安东尼奥·费雷拉的诗句中,书写"当前"成为体现贺拉西禁欲·享乐思想的主题。米兰达和费雷拉都解释贺拉西,模仿贺拉西,都重新塑造贺拉西。目的在于提倡一种保守的哲学,以"无为"上升到"人性",进入"世外桃园"。

在《致曼努埃尔·德·桑帕约函》中,安东尼奥·费雷拉以贺拉西格式赞扬农村生活,指出十六世纪葡萄牙社会中逃避农村劳动,涌向城市的现象:"啊,那些人们是多么幸运!/多么幸运!/他们多么纯真,圣洁、粗朴/每日每夜心满意足!/城市生活多么艰难多么悲惨……"

在这封信中,他以侮慢口吻写道:"财宝啊,上帝"①。当时人们反对由"无为"而进入"人性"的创作活动,米兰达反对这种观念,他认为"无为"或"休闲"是与"工作"相对立的。与他的导师贺拉西一样,当他离开沸腾的里斯本时,所寻求的正是"无为"与"休闲"。他离开"双教堂"村的别墅后,找到了一个适合文学创作和精神思考的场地。在《致——巴斯托先生——安东尼奥·费雷拉函》中有亲切的描写,在安东尼奥·费雷拉的《第一颂歌》中有更美妙的描述。

这种思考,超越了纯文学境地,成为十六世纪普通人的共识。下面就是一个现成的实例:"为了摆脱沉重的贫穷,我们置上帝和亲人于不顾,不要祖国和父母,不要兄弟和朋友,不要妻子和儿女,不要当前的欢乐和安宁,我们迈出了这一步。可

① 讽刺当时葡萄牙海上扩张,寻求财宝,人们视财宝为上帝。——译者注

是,不幸的命运已安排好一切,沉船时的惊慌紊乱场面,多么可怖和可悲。"(《圣·本托航船之沉没——海洋悲剧史》)。

葡萄牙的诗的"类别"、"方式"和"音节"有"正统"古典模式和"非正统"两种:葡萄牙十四行诗的结构、十音节诗的种类、故事及理论,均受贺拉西"诗的艺术"以及亚里斯多德的"关于诗"的文学影响。

传统模式的残存或更确切地说"共存"可见之于三个领域: (尽管理论上不同而实践中往往相互关连)即中世纪的歌集、民间传统和宫廷诗歌。

如果说,吉尔·维森特的作品所植根的友情诗歌(片断)、歌谣、小说和宫廷诗,是中世纪诗歌的"直接"反映,那么,萨·德·米兰达的文学评论和路易斯·德·卡蒙斯的光辉八音节诗中登峰造极的"世事混乱"(可以追溯到行吟诗歌)则是其"间接"反映。"世事不平"反映出一个荒诞的形象,一个是非颠倒的世界。

以《诗歌全集》为主要代表的宫廷诗歌传统,属佩脱拉克格调,并着重描写"自我"和心理及感情活动。

这种复杂的"自我"剖析,以歌谣和六音节诗表面看来简单的模式表现。在贝尔纳丁·里贝罗和萨·德·米兰达的一些作品中,描写"自我"和"剖析自我"很有分量,特别是 1526年标准时期以前①,即米兰达的"宫廷期"的作品以及"中世纪"和"现代"之间那微妙的不确定的过渡桥梁时期的《诗歌全集》作品中均如此。请看下列诗句:(作者:贝尔纳丁·里贝

① 1526 年标准时期指米兰达从意大利引进古典主义。——译者注

在我本人和我之间 不知何物筑起了障碍 我既是我,又是我的对立面

随着问题的提出①,愿望的孕育②和以自身经验对以往认为正确的事物的怀疑③,十六世纪葡萄牙的言论成为开放的、理智的言论,与我国发现的现实作为唯一的对话人进行对话④。与新发现地区的人进行接触时,看到他们的言论是如此的开放,加上自身的冒险经验,我们不禁要问,我们是否面临一场"哲学革命"。在这方面,《卢济塔尼亚人之歌》第五章就是一个宝贵的证例。《卢济塔尼亚人之歌》第六章和第九章指出了一条通向"人文主义"之路,通过对不久前领会的"事物的相对性"的观念的进一步升华,引出以人为中心的"人类学",通过正统的方式,以颂扬英雄和不朽的星宿的古典观念来表达。请看《卢济塔尼亚人之歌》第六章第二十九节:

你我均已有目共睹 他们多么肆无忌惮 不消数年他们将成为天神海神 而我们则沧落为人

④ 指新发现的地方。——译者注

① 关于海上冒险发现的是与非问题。——译者注

② 关于航海冒险的愿望。——译者注
③ 以前以为世界仅如此,不知天外有天。——译者注

再请看《卢济塔尼亚人之歌》第九章第九十节和第九十一节:

古代……

崇拜英雄豪杰

• • • • •

• • • • • •

英雄以艰苦奋斗、智慧才能 建树不可超越的永恒功业 世界给他们令人羡慕的仙籍 真实是以凡人之躯名列仙籍

颂扬英雄业绩使《卢济塔尼亚人之歌》成为全球性读物之一:第一章的最后两节就开始用隐喻笔法:"地上的生灵","软弱的人"由于其光辉业绩变化上升升华为神。第十章第一百四十二节和一百四十三节表明这种神化隐喻已实现:在爱情岛的仙境,享用朱庇特钟爱的极佳的高级美味品、松软神奇的可口小吃和芬香美酒,还有那神圣的婚礼。"地上的生灵"最后成为神,品尝了神的食品——天庭中君王和神明的食品,这就是以"人"为中心的"人文主义",在进入现代前夕,体现了以人为中心的观念的胜利。

面对新的发现①,书写新的读物时,"现实"就成为新的至尊。此时,一方面,权威的结构要摧毁,另一方面(也许是同时),现实的绝对地位要确立;因此,出现了现实(现代)与神话的对立,真实与虚假(古代)的对立。②请看《卢济塔尼亚人》之歌第一章第十一节:

听吧·我不会用虚渺传说 光唇的想象那场德 更不会像神奇的缪斯那样 荒不会随心所欲地夸饰 勇士们真实而奇魂的经 远超过一切幻想和传奇

在第六章第四十二节写道:

好吧(他说)可别怪我 我要随心编造光怪陆离的传奇

这种与现实的冲突,通过对"自我"越来越深化的探索来加以表达,并以赞扬自我和摧毁自我的矛盾方式发展,也许由此而导致矫饰主义?在这方面,卡蒙斯的抒情诗显然为此提供了广阔的领域,诗人(卡蒙斯)通过史诗之声表达对集体自我、

① 指葡萄牙十六世纪之航海新发现。——译者注 ② "现实"与"真实"均指葡萄牙的新发现。——译者注

对民族的肯定和赞扬,从而使加尔西亚·德·雷森特(《诗歌全集》前言)以及安东尼奥·费雷拉(《致安东尼奥·德·卡斯蒂洛函》和《第一颂歌》)得到启发。

第二节:游记文学

在分析"自我"作静态旅游的同时,出现了描写世界各地 旅游、与"他人"接触的游记文学。通过对他们的食品的描写 (作为文化指数的面包和酒,有人不食用,有人食用)和对衣着 的描写(有人裸体而行或仅有一块遮羞布,有人衣着华丽色彩 缤纷,并有光彩夺目的奇妙饰物)刻画出了"他人"的文化风 貌。通过对人的形象的描写如白种人,黑种人,直发的与卷发 的人,面目清秀的和容貌丑陋的人而得出了"区别"。人们承认 并接受这种"区别",并将新发现的"人种"视为"天使人种", 将"新世界"视为"乌托邦仙境"。对当地居民致以欧洲式的问 候,以上流社会礼仪相待,这些"山清水秀""空气清新"的国 家的神话景致孕育出十七世纪的"乌托邦仙境"思想,其中,耶 苏会员安东尼奥・维埃拉就是一位先驱。正是这种情况下,产 生了彼罗·德·马加良斯·德·刚达伏的《巴西省总论》 (1669) 和《圣・克鲁斯省(巴西)历史》(1576)以及彼罗・ 瓦斯·德·卡米尼亚的《书扎集》。此时,欧洲人正处于半球 "中间",处于文明两极之间,或按照菲德里诺·德·费格雷多 的说法:"处于地球两个道义半球之间"——东方与西方之间, 按照现代人的眼光,是美洲和非洲新大陆与亚洲古老世界之间

的一个环节。若昂·德·巴罗斯的《数十年》①和费尔南·门德斯·平托的《游记》是这些观点的最佳作品。在各类作品中,门德斯的《游记》不仅描写了一个欧洲人在亚洲世界的见闻,而且是寻找一个想象中的"理想境地"和证实自己的企盼。它不同于英国作家曼德维尔在1360年左右根据想象所写的《约翰·曼德维尔爵士航海及旅行记》,也不同于德国作家方济各会员威廉·冯·鲁布里克的《旅程》,以及意大利人皮安·卡尔皮诺和一群游僧在中世纪到了远东返回后所写的故事。最优秀的游记当然是马可·波罗的作品,它孕育着中世纪欧洲的希望和愿望。门德斯·平托的《游记》则相反,它以"现实"的纷扰原貌为素材,表现或重现"想象中的景象"。

平托在以旅游为题材的这部文学作品中,表现了人们"质"的变化,他感兴趣的不是乡下人而是城里人,他所寻找的是城市,不是乌托邦式的理想城市而是现实的城市,符合于刘易斯·穆福特在《历史上的城市》中所说的"大都会的神话"。

阅读费尔南·门德斯所描写的错综复杂、层出不穷的旅途见闻,我们得到的印象是:对于作者来讲,城市值得描写;对于观察者来讲,城市值得观看;对于旅游者来讲,城市是值得消遣的地方。他为了达到所向往的地方——城市,乃至大都会,具体地说,北京城(第89节),不知经历了多少丛林、腹地、城堡、堡垒、原野和乡村。

我们几乎可以这样作出结论,在《游记》中,这个东方城市——奇异的城市,既是一种象征,又是一幅画像,它是一种

① 巴罗斯曾在亚洲地区生活近四十年。——译者注

形象,更确切地说,是一种想象,是通过经验证实由想象变为现实的形象。

或许,欧洲人基于类似的机械主义,根据门德斯·平托的 所见所闻,把城市描绘成一个规模宏大的模式,即想象中的形象。在谈到北京时,他是这样描绘的:"无论是规模和管理,还 是其富裕和豪华程度,北京这个城市,在一切可涉及的地方,都 是名副其实的世界大都会。"

然而,更为重要的似乎是该城市中的人们。和这些人们的"接触",使伊比利亚半岛的地域得以扩大。

从广泛多样的游记文学看,则具有作为偶然情况的接触和作为有意的、自愿的和具有职能和意义价值的行为的交往之间的对立性。意义和意图从单纯的"商品兴趣"开始,直到"开眼界的兴趣"这一同样客观而且肯定更有刺激作用的因素为止。以叙述者坚持"我眼之所见之事实",即进一步去理解现实,亦即为了生存或统治而以文化融合的姿态去模仿对方的动作①,这种文化融合姿态开始时固步自封、墨守成规,而后来在许多情况下变为与所见地区人们相一致。

第三节:人类学和政治之间

由于本书篇幅有限,需要选择,我们仅用若昂·德·巴罗斯的巨著《亚洲数十年》作为各种文化的接触和交融的可能性的光辉典范。在这部著作中,作者对因航海业的发展而成为通

① 文化融合姿态,指打招呼的方式,如握手、拱手、鞠躬等,开始按照自己的习惯,逐步模仿当地人的方式。——-译者注

向东方亚洲的唯一通道的整个非洲海岸的文化和人类学作出轮廓。在这部浩繁的著作中,以经过分析和归类的材料,使我们得以区别整个接触——交融的结构成分。

因而,有了典型形势下的典型步骤,如若昂·德·巴罗斯 所描写的关于迪奥戈•德•阿扎姆布热与几内亚酋长卡拉马萨 的相遇——接触和交融的典范(《亚洲数十年》中第三卷《头 十年》第一章第 157 页):"迪奥戈·德·阿扎姆布热·····命令 他的手下人各就其位,他坐在高高的靠背椅上,穿着织锦缎背 心,带着宝石金项链,其他官员们也穿着节日盛装。人们受命 列队于又长又宽的道路两旁。"他以此介绍自我,显示自己,让 众人一瞻其风采。卡拉马萨的举止与之相似,文中称卡拉马萨 "也要显示其身份,带来大队人马"。这里,我们看到了对不同 服装的记载,不是缺乏服饰,而是完全不同。"这些人们的服装 (史学家以明显的人类学家的感情写道) 为天然肤色, 油锃光亮 ……他们认为这就是华丽",接着,十分详细地写道:"后面跟 着两个侍者,一个端着一张木制圆椅供他坐,另一个手持坚 盾"。对于"相互问候"的礼仪,巴罗斯也有令人惊讶的描写, 对各种手势和姿态的描写,几乎可以构成一部"字典",将各种 "致意"破译或"雏型"(avant-la-lettre)翻译成"语言", "大自然使它成为所有人的共同语言"。

对十六世纪的地理冒险有两种互相矛盾的记载(可喜和可悲)。在征服空间方面,有加尔西亚·德·雷森德在《诗歌全集》的"序言"中的赞颂词(以纯真的方式),有维得罗·努内斯的韵律诗:"葡萄牙人敢于进犯汪洋大海·····,发现新岛屿、新海洋、新民族,甚至发现新天空和新星座"(《地球概述》)。

毫无疑问,这是欣喜的观察。然而,也有与之相反的悲苦的论点,如萨·德·米兰达和安东尼奥·费雷拉的信函是最重要的见证,"致——巴斯托先生——安东尼奥·费雷拉函","致曼努埃尔·德·桑帕约函","致若昂·德·伦卡斯特莱函"。萨·德·米兰达指出,肉桂的威胁和寻求财源的危险是导致崩溃的因素,他从而成为一位预言家。

这些作品,是自我解剖(甚至是自我批判)的成果,后来很快成为现实的证词。从而引出了关于伊卡洛斯和路济弗尔与普罗米修斯一争高低的神话事件①。他们野心勃勃,亵渎上帝,是最具破坏性的罪犯,遭到了最悲惨的惩罚。对构成"海洋悲剧史"的沉船事件的叙述(有几篇是真实报道)是人们征服自然之后的乐极生悲,此时,萨·德·米兰达和卡蒙斯又一次成为最重要的见证。

我们可以说,现代事物的来临提出了事物的相对性,从而也提出了世界观的主观性。在新发现的现实面前,人们很关切,卡蒙斯也很关切,他们重新浏览现实,从而确立了新的优胜地位,即现实的优胜地位。

第四节:观察和体验

观察和体验,即"看"与"经历"的结果,创造出了作为 古典概念的模仿原则的复合对立构成部分。路易斯·德·卡蒙

① 伊卡洛斯,古希腊神话中代达罗斯之子,因插上蜡制翅膀而起飞,飞近太阳而死。路济弗尔,古罗马神话中的黎明金星,据民间传说,因贪心而堕落为魔鬼,此处米兰达将葡萄牙的航海冒险家与他们相比拟,野心勃勃的人必将受到上帝的惩罚。——译者注

斯的《韵律》(抒情作品),就是如此。

的确,诗人从对古典模式的模仿中得到的女性形象,即使不是常规的,起码也是结晶化了的。这是一个抽象的形象,是"机械人化"了的,她的美是想象中的,固然也在诗人心目中内化了,但恰恰是因为如此,这个形象本身就包含了它的对应对象。因此,它是个文学形象,在一整套形而上学的概念中深深扎下了根,文学话语接过了这些概念,并且结晶化而表现为这些概念。然而,在多元的、矛盾的、不完善的现实天地之中,又叫人如何去找到那种"人间天堂的宁静幽美",那种"水仙般的"雪白,那种"黄金"、"白雪"、"玫瑰色"、"珍珠"与"雪花石膏",总而言之,如何去找到那个玫瑰花、石竹花与百合花盛开的春天,看到它转移到一副想象出来的假设的美丽的脸庞上呢?但古典的维纳斯的形象,却由于现实的要求,而不得不有所变形,甚至有了升华。

模仿按照两个借喻来实现:同"浸泡在柔和汁液中的玫瑰花",同"金黄色的头发",同"白雪"相对,有"绝色的脸"、"乌黑的……眼睛"、"乌黑的头发",总之,是"爱神的乌黑色",构成了《女奴巴尔巴拉哀诗》中的那个独特的写照。在这些八音节诗中,我们的确似乎找到了美学上的一正一反构思,它所运用的运作手段是类比法和对比法:

我从未见过 柔和汁液浸着的玫瑰, 在我的心目中 它更加美丽。 对立的确是明显的。但是,除了美学上的正面提法之外,还出现一个新的概念:即主观性的概念,它是对绝对化的一种否定,它主张相对化。美不再是一种客观的东西,而成了一种主观的东西。诗人不是说它更加美丽,而是说在他的心目中它更加美丽。这一概念在其后的诗句中又展开了:

无论在开遍鲜花的田野,或是型性的天穹。我们也不够有了。 我们也们的要情那么美丽。

不是美丽,而是他觉得美丽。又有了一种新辩证法:即"是"与"似乎是"的辩证法,本质与偶然的辩证法,也就是说,一种来自本身可以感受到的无可辩驳的明显事实的辩证法。

与此相仿,大自然、空间和景物,一方面是被当作常规的事情发生场所(locusamolnus),但也要服从于现实的至高权力,分解成为多个形象,而十六世纪的体验又将这些形象转移到文学的场所去。古典的维纳斯形象走了样,被取代了,但仍然同新的维纳斯共存,而与这种走样相对称,空间——景物又共存并浑然一体,成为"常规的事情发生的场所",亦即真实的场所。水上仙子们、美惠三女仙以及女神们能居住的绿草茵茵、繁花似锦之地,同寸草不生的干枯炎热的沙漠恰成对照,一个人,遇到任何人都可能随时遇到的命运,受这个命运所摆布,到了这个沙漠,他可能住下去,也可能住不下去:

靠着一个干燥的、不毛的山岭, 光秃秃, 寸草不长, 怪石嶙峋, 我对大自然全都厌倦了, 既没有飞鸟, 也没有睡着的野兽, 也没有潺潺流水和滚滚甘泉, 也没有绿色的树枝在沙沙作响

我只好消磨时光, 挨着日子过……

十六世纪是葡萄牙的一个伟大的世纪,当时的欧洲正在超越自己的疆界,在全球所有各洲扎下根基。

既然有这样的经历,它就在审美观上、道德上和社会上创造出新的模式。文学创作不仅仅是一种比较成功的修辞学的运用。十六世纪的葡萄牙人直接目击了现实的爆炸,他们占据的地方和他们的姿态组成了欧洲的集体回忆。葡萄牙人从这些地方吸取了精神与信息,辛勤地营造出一个集体的形象,留给后代作为遗产。

第七章

巴罗克和矫饰主义——纵向探索(+七世纪)

对于矫饰主义和巴罗克概念的理论问题,在此无讨论之必要,它们互相掺杂,或妥协或对立,其所表现的不是一个时代而是反映现实的各种形式,它们远不是某些书籍所说的那样互相吻合。在十六世纪后半叶或在其后二十五年间,矫饰主义已出现在一些诗人的作品中。矫饰主义与文艺复兴和古典主义共存,尽管在某些方面与之相悖。所以目前某些评论家认为卡蒙斯的史诗作品受文艺复兴影响,而他的抒情作品则具矫饰主义风格。文艺复兴与矫饰主义形成了一对矛盾体,既共存,又相悖。矫饰主义在某些方面,正如维托尔·阿基亚尔·席尔瓦所说,是反文艺复兴的(见席尔瓦所著《葡萄牙抒情诗中之矫饰主义与巴罗克》,1971年,科英布拉)。如果说,横向、均衡和宁静是文艺复兴艺术的特征,那么,竖向、纵深和对无法探索的事物进行研究则是矫饰主义和巴罗克主义的各自表现的特征,它们对相同的苦难和危机作出不同的反应。

在矫饰主义现象出现之时或出现不久就出现了巴罗克形式。

这样,我们又一次面临两者之间的含糊界限而进行一场只 54 有到本世纪才能给这种美学文学记载正名的争论。这种美学文学记载曾多次或长期被混淆,甚至被视作美学上的扭曲,或腐朽没落的和品味低劣的可怕形象。然而,现代评论界——从本世纪初特别是欧热尼奥·德·奥尔斯的分析性作品开始(《论巴罗克》1990年里斯本)——以绝然不同并已被评论界接受的词汇提出这一问题,他们说,巴罗克不是古典风格的后继派生物,而是同期性重新出现的一种反叛式的反响,尽管与矫饰主义所采取的方式不同,但是,巴罗克是反古典主义的。按照维托尔·阿基亚尔·席尔瓦的见解,如果矫饰主义是苦难的内在化的话,那么,巴罗克则是对形而上学和本体学根源的反应,是对这种苦难记载的补充,是响亮的回答,是自然主义的倾向。它们通过美学的模式,有时甚至于残酷地与"具体"和"直接"连系起来加以表达。

无论是在反映宗教胜利和喜悦的鼎盛时期,还是在宗教裁判所的野蛮迫害之下的动荡时期,由特兰托会议渲染的天主教宗教意识通常与巴罗克的出现相联系。

有意思的是,按照词源学,"巴罗克"一词来自葡萄牙文,意为"畸形的珍珠",这一美学和文学模式,在整个欧洲,有自己的规模和轮廓。当唐·塞巴斯蒂昂在阿尔卡塞尔·奇比尔(1578年)死无后嗣,国家丧失独立时,巴罗克有足够的能力在政治和社会观念上表达葡萄牙民族的集体感情,在"正午魔王"菲利浦二世统治下葡萄牙王国归属西班牙时期,人们由于"丧失自由"而产生的思念怀旧,在巴罗克式的"狂怒"(《冲突挣扎》)中得以体现,在艾尔纳西·西达德称之为"自主文学"的教堂隐匿文学中也得以表现。

这一时期葡萄牙的文学作品反映了文化从属的形势,激烈 反对也罢,顺从接受也罢,实际上是西葡双重文字文学,十六 世纪,由于与卡斯特拉的联姻政策^①,双重文字文学更有所表 现。许多诗人和作家都用西葡两种文字写作,有些人甚至更偏 重用西班牙文,因为用西班牙文写成的作品更易得到传播。

在双重君王统治时期的六十年间(1580—1640),葡萄牙有几位文学家,如罗德里格斯·洛博、弗朗西斯科·曼努埃尔·德·梅洛和安东尼奥·维埃拉神父,以自己的笔触,用葡萄牙文创作文学,进行抵制。

第一节:罗德里格斯·洛博

弗朗西斯科·罗德里格斯·洛博(1528—1620)的文学作品,具有多种风格,从某些方面说,具有该时代作家的特色:既有抒情诗(以《诗歌全集》的传统遗风和意大利风格及古典风格写成),又有史诗(他的长诗"统帅"记述努诺·阿尔瓦雷斯·佩雷拉——为争取和保卫葡萄牙的独立自主而战斗的神灵式的人物),既有牧歌式长篇小说,又有对话体作品。他一生风平浪静,无大起大落之遭遇。从未受过铁窗之苦(虽然曾涉嫌新基督教派),也未遭受过流放,甚至未出访过印度。他的同行们,包括他所追随仿效的路易斯·德·卡蒙斯都曾到过印度。他继承卡蒙斯的传统,可能因此而得不到应有的评价。当人们将他的诗篇与先他几十年的那位伟大抒情诗人的作品相比较时,罗

① 葡萄牙国王若昂三世及伊莎贝尔公主、若昂王子均与西班牙公主、国王联姻。——译者注

德里格斯·洛博自然显得逊色了。

如果可以对卡蒙斯和洛博进行比较的话,那么,这种比较 显然是对洛博不利的,而且,作为比较的程式,它往往又不符 合这种比较的精神。

弗朗西斯科·洛博是一位神秘而扑朔迷离的诗人,他的作品有三种程式。三种程式互相掺杂,因而更显得含糊不清。他不是偶然为之,而是蓄意寻求一种文学伪装的方式,即对现实套上假面具。伪装和掩饰——巴罗克的特征。

他的第一个程式是抒情诗,他既采用宫廷和皇室的模式,即以人们所熟悉的形式为基础,也采用古典模式——如同上世纪的诗人们所为,插入到传统的中世纪的脉络中。

例如,他的抒情诗《牧歌》中,既有各种传统的诗风;又有阿尔卡狄亚和维尔济里奥模式,继文艺复兴时期牧歌中一般的或贵族式的牧羊人之后,罗德里格斯·洛博笔下的牧羊姑娘或牧童更具农村气息(或表面上农村化),如安德雷莎、马达内拉、贡沙洛、吉尔这些牧羊姑娘的名字,构成了牧羊人的现实主义,事实上更具隐喻性。

作者在《牧歌》前所写的《致读者》一书中突出了这一点。 我们在那里可以看到他的"秘密辩证法"理论的真谛。

"在大海深处,在粗糙的贝壳中,大自然隐藏着精美的珍珠,人们对它贪图觊觎;在地层深处,大自然隐藏着黄金,人们多么垂涎。以山围海,我们播下了危险的种子,我们贪婪而又胆怯。牧羊人穿着羊毛粗布衣,从事下贱艰苦的劳动,却伪装一切如意。"

最后,他道出了自己的意图:

"身披羊皮粗衣,以自己的语言说出:虽然环境恶劣, 但心怀美德而宁静"。

弗朗西斯科·洛博的诗文天地中的第二个程式是以《乡村中的王朝》为题的散文诗,其标题已反映其内容之含混和标新立异,它是当时历史条件下各种因素决定的,只能含蓄地以伪装形式加以表达。一个葡萄牙人,自己的国家遭受外国政府统治之时,只能以隐蔽的方式,表达自己的渴望和不满情绪。此书的出版商阿丰索·洛佩斯·维埃拉认为,《乡村中的王朝》所流露的不是呼吁(尽管间接地或掩饰性地有之),而是对形势不满所产生的一种情绪。他说:"此书有很强的民族主义色彩,尽管看来是间接的或掩饰性的,因此,理所当然地应该列入"复兴"时期类书籍。它出于对独立的思念而写成,并隐匿在这种思念之中"。

文学史专家安东尼奥·若泽·沙拉伊瓦也认为:《乡村中的王朝》一个重要的方面是表达了对卡斯蒂亚兼并葡萄牙的反抗。

历史不会使《乡村中的王朝》丧失其奥秘的含义。

这是一部对话体诗,描写了涉及一位完美的绅士的几件事。它具有三重性:政治性、文化文学性和社会道德性。

西班牙王室统治葡萄牙的政治形势下,许多贵族从里斯本宫廷中出逃。他们流亡外省而并不放弃对文化的关切。这样,学历不同、意见不一致的五个人在辛特拉相聚了。为了使对话更

为生动和富表达性,由"一个文人","一个青年贵族","一个大学生","一个不富裕的年长者"和"房东莱奥纳多"构成了《乡村中的王朝》。

他们讨论礼仪、与人相处(十七世纪宫廷式的社会交往方式)、文学、诗歌、语言、哲学、道德、社会关系以及如何写信,如何谈话(在上流社会中交往如何选择话题)等。五个朋友在莱奥纳多家中聚会,他们兴致勃勃地度过漫长的冬夜,在焦点问题上,各自表明自己的态度和阶级性,对话十分活跃、生动,而气氛始终是贵族式的亲切、和睦、彬彬有礼。

罗德里格斯·洛博的散文体田园小说,水平很高。小说有大段的诗句、人物独白和民谣,表面说来似乎会使情节松散,实际这些文体却使整个作品内容更紧凑而结晶化。

罗德里格斯的田园小说是三合一的结构。它是三本小说,而不是一部作品,然而,它又是一部由三本小说构成的完整的作品,是一幅展开的三联画,是一个三幕剧。

第一部小说,或第一个画面,题为《春天》(1601年),第二部小说为《飘流的牧羊人》(1605年),第三部为《觉醒者》(1614年)。

三联画的三个画面十分清晰,合乎逻辑地互相关连。一是春天,或者说,是揭示;二是飘游,或者说是对知识的探求;三是觉醒,标题本身就说明含义。

觉醒即不再抱幻想,幻想破灭。人不再活着受骗,他摆脱了受骗和谎言而最终掌握了真理。我们认为,这就是对三联画的解释。"春天"第一个画面,是以瞬息即逝的、迷惑人的鲜花的美为代表的假象;第二画面漫游,或者说,对宇宙的探索,

"跑遍天下"——人类冒险的组成部分;启蒙需要艰难的历程,但它最终在觉醒中赢得真理。

第二节: 复活的凤凰和阿波罗的马夫

两部伟大的诗歌集《复活的凤凰》(1716—1728)和《阿波罗的马夫》(1761),将难以组合的诗人们归合到十七世纪诗歌之中,这两本诗集中包含着巴罗克最有代表性的诗人。

如果在他们一些作品中尚有"修辞学的瑕疵",夸大其词和矫柔造作的格调,那么,实际上,他们许多其它作品的真正背景都包含着一种新的忧伤,一种新的处世方式,即在迷宫般的回归形象中拼命地寻找出路。或者,与此相反,扭曲的激情和对比的镜子反映出了无边无际的一切。人的躯体失去了比例,却得到了力度。大自然重新确定其范围、时间和空间,成为生活的范畴。同时,嘲弄性文章成为反对、反抗和反叛的另一种形式。正如马莉亚•露西利亚•皮雷斯所说(《巴罗克时期诗人》,通讯出版社,1985年,里斯本,39—40页),巴罗克诗人笑对一切,笑自己也笑别人,笑躯体上和精神上的缺憾,笑风习、社会和物质的匮乏,笑诗人和自己的诗篇,笑文学作品及其题材。用猛烈、粗野的嘲弄讽笑和尖刻的讽刺书写文章。

这一时期诗人们采用并重新创造、选择或重新表达文艺复兴时期所固有的主要题材。

这样,伤感"时光"——文艺复兴预示期在抒情体诗文中已有出现并颇为时兴的题材。古体文的恢复,到巴罗克时代有了更广更深的规模:出现了对"大自然同期循环"的思考,"自

然万物的永久回归",最明显的表现是四季的太阳或月亮周期。这些,在《诗歌全集》中已有所表现、上世纪萨·德·米兰达、路易斯·德·卡蒙斯和迪奥戈·贝尔纳德斯曾重新采用,至巴罗克时期成为感受更深,更为悲伤的题材。对于"万物"可以复得的"时间",对人们的生活却是最大的浪费。"变迁"、"脆弱"、"幻想"、"愚昧"、"多变性"和"不稳定性"成为以下各位诗篇中的回归题材:弗雷伊·热洛尼莫·巴伊亚、安东尼奥·巴尔博沙·巴塞拉尔、沙洛尔·维奥兰特·多·塞奥、弗朗西斯科·德·瓦斯康塞洛斯、巴尔塔沙尔·埃斯塔索等。他们的诗篇中有三个特点:双重结构(如《此生彼死》),与双重结构相关连的强烈的具体主义——巴罗克标志(如《溪流》、《夜莺》、《狮子》),绝对否定(一无所有)。例如,安东尼奥·巴尔博洛·巴塞拉尔的十四行诗,可算是这种题材的典范之作,即包含着十七世纪人所最关切的两件事:死与生。他这样写道:

此生,彼死, 远方深在流淌。 这里一片温馨, 这里在诉说,是重。 雄狮在吼叫,如点, 如此方鸟儿在飞翔。 此处野兽在兔型,远方鸟儿在飞翔。 此处与口衔谷粒,如点, 有人指毁大楼,有人大大大人,有人,有人,有人,有人,有人,有人,有人聚财。

最后,他写道:

啊,世界,

啊,影子,

啊,嘲笑,

啊,一无所有。

然而,继罗德里格斯·洛博的纯朴的自主"思恋主义"之后,十七世纪文学界还有两位绝然不同的人物:第一位:唐·弗朗西斯科·曼努埃尔·德·梅洛,既是评论家又是顺应潮流者,具有清醒的头脑和微妙的酸涩;第二位:耶苏会员安东尼奥·维埃拉神父,无私无畏地投身于政治社会斗争现实中,同时又沉醉于向"未来历史"的乌托邦浩浩荡荡地远航的空想主义之中。

第三节:唐·弗朗西斯科·曼努埃尔· 德·梅洛 在皇宫和在狱中

唐·弗朗西斯科·曼努埃尔·德·梅洛(1608—1666),祖籍里斯本。他早先就读于圣·安汤耶苏会学校,后来进入军界,参加卡塔路尼亚战争。由于政治或其他不甚清楚的微妙原因而长期囚居铁窗内,其间写出了许多作品。在西葡双重君王统治时期,他被疑为葡萄牙事业的同情分子,而在光复以后,又被疑为卡斯蒂亚诺分子。他曾流亡巴西,作为逃亡者也好,作为外交人员也好,他对欧洲各主要国家的皇室均有所了解。这方

面,他的经历与维埃拉有类似之处。他的文学活动面很广:有 抒情体诗文,有戏剧作品("贵族学子"剧),有历史学、人种 学作品,有对话体,书信体等。

《已婚者指南》属《尺牍集》,因为全是书信形式写成,然而,由于篇幅很长,更像一部有关夫妻之间行为规范的专著,因此也可算作是教材体。书信是写给一位成婚不久的朋友,这位新婚燕尔的朋友对纯属家庭范畴内的一些问题深表关心,诸如家庭内的举止行动、教育、妻子的权力等。这是最脍炙人口的作品之一,文中用词有时庄重,有时谐谑,有陈述体,有箴言体,表明当时多种新模式已间或出现,创造了以批评形式出现的讽刺嘲弄体。这种批评就是他的"对话体寓言"的背景,代表社会某个阶级和个人的物体之间想象出来的对话。如《会说话的钟》、《吝啬者的办公室》、《泉水出访》、《文学医院》。钟表(有皇宫内的,也有修道院的)、钱币、喷泉(里斯本市内的)和作家们,都是对话的主要角色。

作者在"对话"中,主要批评两面派,伪善行为,缺乏职业道德者,缺乏同情心理者,不诚实行为,社会习俗的轻浮、时间观念淡薄等。《文学医院》是一篇文学评论文,一篇学术性文章。

从文体看,《寓言集》也许是他最完美最有趣的作品,虽然有某些造作,但充满情趣。如对宫庭的讽刺,以人民大众的语言信手拈来,即兴写成。有时以格言或民间谚语方式表达某种警言。作者在编撰《格言集》时,对这种来自实践经验的哲学方式甚感兴趣。

他的自叙体反映在抒情诗文的三个方面,其中三分之二用

西班牙文写成:他对哲学的思考,对伦理道德的探索,对神学的关注,都产生于他动荡不定的多变生活。其中如《家信》,有时是简短的字条,有些是从狱中写给亲友的短笺,文字精炼优美,通俗易懂。

他的五篇《葡萄牙各时期历史》的首句重复诗,采用了一种新的历史学模式,而且为专题性记述,以现代政治史为题材,如同他用西班牙文写成的《与卡塔路尼亚分裂及其运动史》。他的五篇首句重复诗之一的"柔情脉脉",简直是一部情节动人的小说的缩影,讲述马德拉群岛被发现的传奇故事,描写罗贝托·马幸和安娜·德·阿尔菲特一对情人从英国私奔出逃,意外地来到了这个极乐岛。

第四节:安东尼奥·维埃拉神父 战斗和空想的一生

葡萄牙十七世纪第二位伟大人物是安东尼奥·维埃拉神父,一位不知疲倦、积极奋斗的文人。

维埃拉出生于里斯本, 六岁时随家去巴西上小学。三十岁后返回葡萄牙时已授以圣职, 并以讲演出名, 声望日益提高。特别是葡萄牙脱离菲利浦·德·卡斯特拉双重君主统治后, 维埃拉以演说为政治武器, 如为 (布拉甘沙) 唐·若昂四世国王的合法地位奔走演讲。唐·阿丰索六世登基后, 他失去了皇室所赋予的支持, 并受到宗教裁判所的迫害, 以至身陷囹圄达两年之久。七十岁时返回巴西, 在那里高寿而终。

他的作品包括三个题材:反对奴隶制的斗争,巩固新获得 64 的政治独立,以实现第五帝国为梦想的乌托邦式的世界大同。

与时代密切相关连的安东尼奥·维埃拉的作品,也许是从 文艺复兴到巴罗克精神(交织着新的忧伤和新的处世观)激烈 过渡时期的最有意义的见证。

他的作品怪诞,自相矛盾,是一个令人沉思的空间,他以空想和预言的笔调隐喻而不丧失历史现实和形势的原貌。他以"乌托邦"和乌托邦所承担的社会使命为素材。

在他的《未来的历史》学说性、预言性和乌托邦性的观点和他在《说教》和《书信》中所陈述的巨大社会使命之间,我们似乎看到了其间的连接环节。他在1653年圣·路易斯·马拉尼昂市所作的《四旬斋说教》和《致唐·阿丰索六世函》中说到,在巴西反对奴隶制的斗争,奴隶是"不公正的俘囚","奴隶制是魔鬼与你们之间的协议"。

维埃拉还认为,奴隶制是嗜食人肉的方式,在社会上,这种方式普遍存在于人与人之间关系中。他在《圣·安东尼奥向鱼说教》中,以寓言的残酷性说道:

"鱼儿们,你们从海洋往陆地这边瞧!你们向丛林、向腹地瞧了吗?往这边瞧,往城市这边瞧!你们看到那一片熙熙攘攘、奔走繁忙,穿越街道,竟向市场的人们了吗?那都是为了寻找食物和被人当作食物的人们在奔忙!

这样,贪婪腐败的社会,如想重新找到自己的圣人和英雄。 维埃拉劝告我们,只有到马拉尼昂丛林中具有亚当式天真无邪 的、未开化然而完美的人群中去找,那里是新世界的乌托邦王国。他在描述"雕象"的艺术性、优雅性和可耐性时指出,他能从一块粗糙丑陋的岩石雕刻出凡人和圣人。

维埃拉的乌托邦思想产生的直接和具体原因是长期与宗教裁判所的冲突。他的另一部作品"葡萄牙的希望,世界第五帝国",我们认为是 1718 年首次发表的"未来的历史"一书的兰本。达尼埃尔所预言的场景,对这位葡萄牙的空想家来说,就是从马拉尼昂开始的美洲大陆。在那里,他以十五年以上的光阴,形成和发展了他的"未来的历史"的思想。他认为,亚当的后裔是天真无邪的人们。他们和印度人一样纯洁、文明、无政治野心、不贪图金银、不腐化堕落。他们是全球冥世计划的执行者,"圣灵王国"、"千年第五帝国"、"基督帝国"的捍卫者。"基督帝国在全世界、在普天下无边无垠,那里只有圣(经中所说的许诺、掌声和先知者之声。"

若与意大利僧侣若阿金·德·弗洛拉的"千年主义思想"和希伯来的救世主思想根源相联系,很易发现维埃拉如何成为塞巴斯帝昂主义的报信者。塞巴斯蒂昂主义的出现代表人民的一种渴望,后来成为文学作品常用题材,而且渗透到政治社会美学思想中,到二十世纪,作为隐喻也好,题材也好,费尔南多·佩索阿就是这样的代表人物之一。

从抒情体的描写生活的忧伤到进行微妙的批评性文章,从 怀旧的思恋主义和十七世纪的伟大的乌托邦,在危机和幻觉中 产生的葡萄牙思想,在教规和理性中找到了一丝平静。

第八章

葡萄牙和欧洲文学——阿卡迪亚和新古典主义 本土文化和外来文化(十八世纪)

十八世纪是"开明派世纪",从康德 (1724)的"纯理性批判"开始的、以理性主义作为哲学体系框架的"开明教派"确定了一个新的文化领域。如果说至此以前,南部欧洲是欧洲文化的中心,那么,此时,文化中心已以新的思想方法逐渐转移到北部欧洲。

葡萄牙(和西班牙)处于新文化领域的周边地区,它感到有必要调整正在迅速建立新观念系统的欧洲模式的步伐。上世纪各种压迫和困境(如烦琐哲学、宗教和政治审查、各种歧视尤其是对新基督的歧视)导致产生某种边缘地方主义感情。

理性主义孕育了反抗压迫的胚胎,这种压迫是通向真理、通向进步、通向"成熟"的障碍。十八世纪基本上是精神危机时期,因而在文化领域内,是"批判"极其活跃的时代,有讽刺的形式、教材或科学小品的形式、信函和专著的形式等。在文学评论方面,在对待十八世纪上半叶传入的巴罗克的没落形式方面,葡萄牙的作家们认为这些众多的文学作品内容贫乏,有的甚至为梦呓,从而开始为反对装饰过多、程式过繁而斗争。众多的活跃的学院,如"匿名学院"、"隐匿学院"、"执行学院"、

"团结学院"、"乐助学院"等(上世纪最后几十年已有"慷慨学院"和"独特学院")超越了个人范围,构成了行动力量,成为参予美学文学活动的模式。

按照唐·若昂五世国王圣旨建立的"皇家历史学院"(1720年)出现后,"历史"逐步接近于科学知识的支架,脱离了至此历史仅与文学相联系的局面。文献的研究和评论逐渐具有科学性。1780年,玛莉亚女皇一世时期,继科雷亚·达·塞拉主教之后,拉风公爵在里斯本科学院基础上建立了"皇家科学院",它拥有一个极可观的图书馆,在十八世纪已有二十万册藏书,其中一百十二册为古版书,还有一些价值不可估量的图书珍品,现在其数量更有所增加。

第一节: 阿卡迪亚学院和阿卡迪亚学者

1756年,在里斯本成立了最大的文学院,即卢济塔尼亚阿卡迪亚学院。前边已说过,学院运动在上世纪最后几十年间已出现,不过规模不大,其文学和文化影响也相对较小。结盟的现象(即建立一个具有强制性、团结一致和承担义务的、既广泛又保守的领域)已在具有资产阶级愿望的社会中逐渐生根。在这个空间里,文学显示其高贵性,文化贵族化,一个新的文化权力系统得以建立,并起着反对政权的作用。卢济塔尼亚学院由几位诗人创立,他们主张以新的方式从事文学活动。这是一种施行纲纪的方式,因为规程公式中最根本的原则之一,恰恰就是克制、守纲纪、言语有分寸的准则。想达到至美至善的理想,就要通过简化式的舍弃,通过向贺拉西的模仿概念的回归。

他们是新古典派,他们规章上的口号和标志旨在消灭文艺 复兴的遗风,在文艺复兴者曾饮用过的泉水中汲取新的灵感、模 式和方法。科雷亚·加尔桑(1724—1772)最著名的论文之一 "关于模仿古人的讽刺散文"这个主题,就是他们最主要的原则。 这个题材在"阿卡迪亚学院"论文集中经常被运用而且订入其 规章之中。

第二节:新古典主义:理论和实践

1756年成立的卢济塔尼亚阿卡迪亚学院(有人称"里斯本学院")的几位主要成员:安东尼奥·迪亚斯·达·克鲁斯,埃斯特维斯·内格朗和科雷亚·加尔桑进行了二十年的活动之后,重新改组,名为"新阿尔卡迪亚",目的在于(正如规章所说)改革已衰朽的风格和重新点燃新一代对文学艺术的兴趣,以便"建立一个在演说和写诗方面有良好规则和典范的学派,为青年学者树立模式并加以传播,恢复已被遗忘的艺术的古典美"。

阿卡迪亚诗人们的改良活动,主要是诗人向诗社提供的文学作品进行互相批评,并重新模仿古代经典,认为古典作品是完美文学最纯洁的源泉,当然采用适合于当代的情趣。他们重新重用葡萄牙语(此时葡萄牙正受"法文至上"的威胁)。

阿卡迪亚成员均以文学别名写作,以一手握镰刀为标志,以阿卡迪亚的口号"删去一切无用之词"为座右铭,旨在恢复古典主义的清新和均衡,避免晚期巴罗克的繁琐甚至梦呓,主张摆脱韵律,认为韵文有碍于表达自由思想。在其创始人之一——

彼得罗·安东尼奥·科雷亚·加尔桑的作品中,其文学实践完全遵照理论,特别是前边已提到的写给圣·洛伦索伯爵的《关于模仿古人的讽刺散文》和《致奥里诺书信集》这两部作品中。

科林堂·埃里马特奥(科雷亚·加尔桑的笔名)在《关于模仿古人的讽刺散文》中认为,作诗时应唾弃"十六世纪派"(虽然有人崇敬)对古典思想的模仿手法(《姑娘多可爱》)。模仿古代罗马经典时,应采用现代手法("模仿古人的清纯/然而……以自由的情趣/口词清晰,用词新颖");他批判衰落的巴罗克("满篇矫揉造作"),讥笑田园诗的因袭陈规("四件琐事:一股泉水/一片森林,一条河流,一片田野,一片树林/……")。他说,基本的座右铭是:需要有"伟大的天才/勤奋地学习,倾听所有人/少追随他人/多与古人交谈",就是说,每日每晚与书本接触,就这样,黑发与金发逐渐染上白霜。

在《致奥里诺书信集》中,他又一次唾弃韵文(如果韵律使你成为被囚的奴隶,那么打碎那坚固的锁链……),唾弃矫揉造作(不要寻找奇谈怪论/在乌云翻滚中/不要用激烈的比喻……),建议用葡萄牙语(用纯洁的葡萄牙语……)。最后,他的最重要的现代化革新之一:运用日常生活题材作诗(在我家中度过的日子……)。

第三节: 日常生活题材

日常生活题材首次将温和可亲的中产阶级气氛引进诗篇, 这是科雷亚·加尔桑抒情诗中最独特的部分。他的十四行诗《金黄色的茶》也许是运用文学形式描写日常生活中的平凡小事 最有表现力的作品之一。他的这一创举在下个世纪帕尔纳斯流派中占有一席之地。

科雷亚·德·加尔桑等仍受"古代"影响所束缚,常常以现代手法表现贺拉西题材,号召无忧无虑地享受今日(《把握当前》),赞扬简朴生活的宁静和幸福,不过,将贺拉西描写农村的中产阶级的场景转移到城市,转移到城市资产阶级宁静温馨的家庭生活中。

另一位阿卡迪亚的创建人,安东尼奥·迪尼斯·达·克鲁斯·席尔瓦对阿卡迪亚范畴内诗的实践有不同的理解,如果说,古典模式是一种因袭陈旧或者是头脑僵化,"那么,安东尼奥将他在巴西生活时所获得的某些新事物融进了古典的遗风之中:有意思的是他的诗篇"巨变"使人想起了奥维迪的诗,以新的方式表现"异国风情"。我们知道,十五世纪以来,"异国风情"不仅是游记文学而且是以《卢济塔尼亚人之歌》这部最优秀的诗为代表的抒情体的独特风格。而安东尼奥所表现的是一种新的异国风貌,不仅表现文化而且表现"生态"和大自然。他以埃尔庇诺·诺纳克里恩舍的笔名发表的"颂歌",题材与类别不相协调,然而为古典模式和生态常胜观念相融合迈出了一步,后来发展成为巴西文学最独特的形式:夸耀主义和印第安主义。

在安东尼奥和他的同行们的作品中有一项典范性的革新因素:英雄喜剧诗《圣水器》是一部受法国诗人布洛瓦的《琴台吟》启发的意念诗,叙述被剥夺了荣誉权的埃尔瓦斯的主教和副主教之间难于理解的礼节笑话。诗的滑稽性在于主题的平庸微不足道和格式的雄伟性之间引起的不平衡,他采用了"卢济塔尼亚人之歌"中的典型的史诗口吻。他的琐事之神相当于卡

蒙斯史诗中的众神之王朱庇特,她主宰着如"时髦","优秀", "主权","优越","阿谀","不和"等诸神。这些神灵的观念是 安东尼奥·克鲁斯诗篇中进行社会批评的关键,他的矛头指向 集权主义政府、封建残余势力、社会常规、高级神职阶层、经 院哲学派、衰落的巴罗克、崇拜法文者、迷信外表者……

第四节: 外来文化: 文化和政治之间

除了阿卡迪亚诗人,其他一些文学家也为十八世纪的美学文学的思想和作用定下了框架,为"开明派"和"想象派"之间的衔接作出了贡献。他们是一批"异域化"的人,他们的思想和战斗性是支持庞巴尔教育改革的理论基础。庞巴尔依靠他们将教育从耶苏会手中夺过来,庞巴尔认为耶苏会是葡萄牙民族精神的垄断者,并将他们赶出国土。

1775年6月28日的阿尔瓦拉法令规定"铲除一切以耶苏会方式建立的正规学校,确定新学制,聘任校长和讲授拉丁、希腊文法和修辞学的教授",实际上是建立了一个新的文学模式,也就是一次文化夺权。此时,有意思的是,公元一世纪编写的《伪隆济诺集》多少世纪以来一直被忽视被遗忘,在古典时期和中世纪从未被提及的这部著作,到十八世纪在葡萄牙出现了三种译本:库斯托迪亚·若泽·德·奥里维拉(如果不是庞巴尔指定的话,也是受其直接影响的)、菲林托·埃利西奥和埃尔庇诺·杜林恩塞三人的译本。对这部久被遗忘,直至十六世纪才被发现的著作的兴趣,从某种意义上说是以新的美学观念回答了亚里斯多德修辞学,并与"波尔图现实主义者"的新教育相

关连。事实上,庞巴尔控制下所设计和实施的公共教学大楼是明确地、标准地以"波尔罗亚尔修道院"教育学为基础的,在教学方面按"阿尔瓦拉法令"竭力推荐法国文法学家和哲学家兰塞罗特、阿尔纳特和尼古拉的作品,或发表他们作品的片断译文,或推广其方法以反对耶苏会所运用的旧方法。波尔罗亚尔修道院教育学中使用"完美论"标志着旧修辞学的破产,提倡具体和直接的教学方法。庞巴尔的改革是多方面的,在教育方面着重重新学习希腊文化,建立"新修辞学"。

公元一世纪那位神秘作者的神秘之作《完美论》,①久被遗忘,被重新挖掘出并译成葡萄牙文后,评论界以新的美学名义作为新技术加以运用。

《完美论》牵动了十八世纪美学世界的改革,以"想象"作为创作因素的评价方面带来某些新东西。古老的、反复多次争论的亚里斯多德——贺拉西的论点(被文艺复兴者无数次运用):"艺术或自然"(ars vel natura),"学习或天才"(studium vel ingenium)现在又有了新的高度,狂喜、陶醉和激烈的高度,突出"完美"中的"美",认为这是无法教也无法学,只能由大自然来传授,靠激情去捕捉的东西。

另一方面, "异域化的人"路易斯·安东尼奥·维尔内 (1713—1792), 长期侨居国外, 深受当时法国思想的影响。他以"小胡子修道上"的笔名写了十六封信, 题为《学习方法的真谛》。他与俄国卡塔琳娜皇室的御医和顾问里贝罗·桑切斯 (1699—1750) 所写的《关于青年教育的信件》虽然水平不同,

① 《完美论》即《伪隆济诺集》。——译者注

都为建立现代化倾向作出了贡献,并以"开明派"的名义,拒绝接受传统的先验论的原则——建立新的先进的思想方法和科学的障碍。这样,维尔内为思想革新构划出了路线,以"怀疑"、"试验"和"客观性"作为科学的原则。对于十八世纪精神氛围的形成,维尔内的影响是深刻的。他为"个人价值"——十九世纪美学文学世界的原动力和主题——打开了通路。

在《书信集》中,他批评了对神话的运用,批评了与所写论著性质不相符的臃肿的表达方式,批评了文学和社会的陈规以及宗教的戒律。他研究了教育的不同形式并关心妇女教育。在这一点上,他与十七世纪的先驱唐·弗朗西斯科·曼努埃尔·德·梅洛不同,他认为妇女也应接受文化教育,不仅有关个人的身价、为健康和高尚的消遣所必须,而且也是作为母亲和妻子陪伴子女和丈夫时所必须具备的才能。

然而,维尔内的批评也并非总是建设性的,有时是过分的、 宗派性的。他对美学信息的捕捉能力显得较差,但和文学想象 派的价值观相比,他的分析则显得冷静和客观。

例如,在第五、第六和第七信件中(关于修辞学、演讲和作诗),他对卡蒙斯、弗雷伊·安东尼奥·夏加斯等诗人的批评是完全不恰当的。他论述了文法学、拉丁学、地理、历史以及逻辑学、物理和玄学,还有医学、解剖学和外科学,谴责他们的偏见,认为是对现代科学的障碍。

十八世纪葡萄牙文化文学范围内出现的新古典阿卡迪亚和 "外国化的人",是为了进行更深刻的思想和美学革命的不同模 式,这场革命由十八世纪后半叶的浪漫主义运动加以实施。

第五节: 革新和调和主义

随着德国诗篇的涌入,出现了另一条不同的革新之路——前浪漫主义,不是在古典主义残存的废墟上寻找灵感而是到个人本身内部世界取之不尽的源泉中去寻找灵感。这些前浪漫主义者,有的仍是阿卡迪亚成员,他们协调模式、开创理论、创造了新的想象,在以"调和主义"为标志的灵感中寻找"不安"和"不知所措"的答案。

莱奥诺尔·德·阿尔梅伊达——阿洛尔纳女侯爵(1750—1839)是这期间涌现出的一位典范人物。菲林托·埃里西奥对她的学识佩服不已,授予她"阿卡迪亚"的外号"阿尔西彼"。她对当时已有浪漫主义主要倾向的德国文学了解甚深。她具有以"莫名的忧伤"为标志的感情冲动和对自然景物的敏感。在她的诗作《那个阴暗的小山岗》中,我们见到了前浪漫主义的外部因素(与阿卡迪亚程式有所妥协):描写与古典风景中的地中海清澈明朗完全不同的云雾蒙蒙,唤起浪漫主义的思乡之情的傍晚时分,自然界可怖的孤寂引起的恐惧,害羞的夜枭、废墟、各路神灵、来自北欧美妙的民间故事中的女神和地神,坟墓和大理石祭坛均构成了浪漫主义的"场景"。(Mise—en—scene)

阿洛尔纳侯爵是一位非凡的人物,她通过自我保护的精神力量战胜了多舛的命运加给她的致命打击。因为与(企图谋害唐·若泽国王的)塔沃拉斯有亲戚关系而受株连,与母亲、妹妹一起在谢拉斯修道院被囚禁十九年。后来与德国的奥恩哈森

伯爵结婚,同往奥地利居住。多年后到伦敦。失去丈夫和两个 儿子后返回葡萄牙。她的寓所成为当时一批知识分子文化创作 中心,聚集着与即将来临的浪漫主义(其主要价值为寻求自 由)有关的一批有威望的人。

在谢拉斯修道院囚禁时间,她尽管很年轻,已积极从事于 当时的文化活动,特别是科学知识活动,她最热衷于"植物娱 乐"。

年轻的阿尔梅伊达在给父亲的信中,谈论自由,谈论科学知识的传播,谈论家常,侃侃叙谈,难以想象的饶有风趣,讲到诗人(如科雷亚·加尔桑,菲林托·埃里西奥),讲到开明僧侣(或不甚开明者)以及科学家和文化人,这些人不仅使谢拉斯成为人员集中的小天地,而且是讨论正在转变的世纪中的思想和价值的文化座谈中心。

"阿尔西彼"在这个小天地里不无几分自我陶醉,甚至有儿童式的妄自尊大。对于她的反叛精神和勇敢大胆,她的父亲既严又慈。她对父亲又敬又爱,并且表现出某种骄傲,她自我塑造了一个高尚自由的妇女形象,在她身上,文化、艺术与其他天赋如美貌、高雅风度和情趣同显风采。

如果说,生命的历程把"阿尔西彼"带向了欧洲,使她具有彼地的美学文学含义,那么,曼努埃尔·巴尔博沙·博卡热——博卡热诗人,新阿卡迪亚成员(以埃尔曼诺·沙迪诺为笔名)(1756—1805)则与之相反。博卡热沿着公认的伟大的典范路易斯·德·卡蒙斯的道路前往印度,和其他许多人一样,尔后又到巴西,这些人虽然经历不同,但发现的世界类同。

博卡热的诗人气质和灵感所产生的强烈感情,造成了冲突 76 的两重性:命运和无能为力地反抗命运。他的"十四行诗"有古典和前浪漫主义的调和主义:一方面是十四行诗本身的古典风格和重新运用阿卡迪亚修辞和修辞语,如运用神话及常规化名字马莉尼亚、尼泽、菲利斯等,另一方面,又善于表达不稳定的、不确定的、激荡的感情,与这些常规的模式相距甚远的想象。

现在,博卡热以"丑陋的夜枭"、"噪杂的青蛙"、"烦人的田鸡"、"不幸的手"、"淡淡的忧伤"、"双眉紧蹙"和"生气吃醋",以及"不和"、"背叛"、"尖酸讽刺"、"忌妒"、"死亡"等带浪漫主义色彩的题材与尚在出现的泽菲洛(风神)、美惠三女仙、丘比特等奥林匹克神灵对立起来。

这位阿卡迪亚诗人作品的浪漫主义"预感"表现在"失眠"、"夜"等与"死亡"相一致的题材上,他采用了新的想象和比喻手法:夜枭和鬼魅在夜间游荡,总之,以恐怖为美,他写道:"愿我的心灵充满恐怖。"

博卡热的十四行诗是一部自传体作品,是浪漫主义感情的集中表现。他动荡不安的一生,坐牢、贫穷、流亡,在东方和巴西生活,总之,从降生时命运注定到写十四行诗时垂死挣扎,是一部备受折磨、自我怜悯或与命运对抗的真正故事。

除了《十四行诗》,博卡热还写下了《警句篇》(大部分即兴写成,因而以即兴诗人或流浪诗人而闻名)和《大合唱篇》。《大合唱篇》中的《歌唱伊内斯·德·卡斯特罗之死》的这一题材,众所周知,不仅在葡萄牙而且在欧洲文学界也是普遍采用

的。①

他还是一位好争论的诗人,他曾猛烈攻击若泽·奥古斯丁·德·马舍多(也是阿卡迪亚诗人),他的《泰朗之处罚》是在"葡萄架"酒吧间因气愤冲动而作,是对马舍多攻击他们的讽刺诗"驴子"的反击。他还翻译拉丁文、德文和法文诗,并写过悲剧如《阿丰索·恩里克和美德》。

土生土长的文人,外国化的文人,阿卡迪亚诗人,独立自主的诗人,流放的或漫游的诗人,"开明派"或"想象派",他们吸取美学感情的题材、模式和形式,在葡萄牙十八世纪,尤其是十八世纪后半叶,为即将在欧洲形成的浪漫主义打开了通道。

① 王子彼得罗与侍女伊内斯的爱情悲剧故事在葡萄牙家喻户晓。——译者注

浪漫主义——继承和革新(十九世纪)

在整个欧洲,从德国到法国和英国,浪漫主义流派的产生,基于十八世纪以来推行的某些社会政治原则。

这些原则与法国革命的思想不无关联,法国革命以表达更广阔的自由观念打开了新领域。

"通过表现"自我"内心世界的个人主义是美学创作(特别是文学创作)的重要基础。他们反对开明派的"理性主义",也反对古典派和新古典派的"禁锢主义"。.

天赋,每个人的天才,通过想象成为最高的创造力,就是说,"自我"即一切,即"绝对",法国文学家诺瓦里斯说过:"我们寻求绝对",通过自我分析和自我表白来表现"自我",而将"个人主义"(最高价值)的概念加以扩大延伸,即为民族感情,民族感情所表达的民族和人民的思想,不外是"个人"集体化的另一个版本。

作为本民族创作的民间诗歌和传统文化,在浪漫主义美学中找到了自己的空间,以取代"外来的"①古典主义。因此,中

① "外来的" —— 指来自希腊的古典主义。 —— 译者注

世纪和中世纪题材,作为本民族的文化结晶,构成了浪漫主义文学的题材。总之,无论对于历史社会的再创造,还是对于当前问题的构思和想象,它们均为民族的题材。

第一节:第一代浪漫主义

阿尔梅伊达·加莱特(1799—1859),这位公认的葡萄牙浪漫主义的引入者和最杰出的代表,在1828年致杜阿尔特·雷沙的信,即《浪漫派》(第一卷)第一版(伦敦)的前言中认为"我们最初的、本民族的诗歌"、"我国最初的语言"在"中世纪"已有之,因此,以及根据他以前发表的文章,在民族的和"外来的"文化之间产生了新的对立和统一关系,即在中世纪文化和文学所创造的民族文化和几个世纪以来追随古典派的人文主义者所推行的外来文化之间产生了对立统一关系。对于作为中世纪风格结晶的哥特风格,阿尔梅伊达·加莱特十分风趣而亲切地加以评论:

"我们对希腊和罗马的建筑和绘画已经厌倦,于是开始注视威斯敏斯特和巴塔利亚的美。从对古罗马的万神殿和古希腊的卫城之美的欣赏,开始倾向于比古典更美妙更。 优雅的哥特式建筑和雕刻形式。

"诗歌方面也一样,我们对父辈和祖父辈所推崇的维纳斯和阿波罗以及奥林匹克诸神已经厌烦,想起曾祖父和高祖父的虚构小说和诗篇是多么美妙,那里有仙女和神仙,有妖魔和鬼怪,完全是另一种风格,另一番景象,另一种感

觉和描绘,更为自由、离奇,更富于幻想,不同寻常,在 许多方面更为自然……。"

浪漫主义的学说集中表现了将中世纪风格和古典风格对立起来,诙谐地论述了阿卡迪亚一代,并呼吁恢复自由创作、自由想象完全自然的方式和题材。

加莱特是按照阿卡迪亚模式成长的,然而,1826 年在巴黎 发表的诗篇 "布兰卡夫人"被认为是第一篇葡萄牙的浪漫主义 作品,这是一篇纯真的浪漫主义美学之作,他摒弃了古典文学模式:"美妙的宗教,我不再对你崇拜",然后更明确地写道:"请听浪漫主义的琴声,请听行吟抒情诗人的诗句:我们走向故土……"。

这里,我们看到了这位背叛了阿卡迪亚而成为浪漫主义者的加莱特所主张的新美学的主题:首先是外来文化和民族文化的对立、古典神话(维纳斯,朱庇特,巴科,阿波罗)和欧洲及地中海地区新创造的文化之间的对立,其次是异教和基督教之间的对立,古典和中世纪之间的对立:"我向异教的虚构告别/我是基督教诗人,我写基督教诗歌"。

在"布兰卡夫人"这部诗篇中,我们看到了以诗的风格和方式表现的乐器。如果说,里拉琴是古希腊抒情诗的标志,那么,牧笛和大号则是卡蒙斯田园诗和史诗的标志,如:

请赋予我高亢宏伟的豪情 不要山村的粗犷牧笛 我要响亮的战斗号角

(《卢济塔尼亚人之歌》第一章第五节)

在这篇"布兰卡夫人"中,我们又看到了一种新的诗风格的新标志:诗琴(琵琶),十一世纪和十六世纪之间在欧洲音乐界曾运用之乐器,加莱特称之为"浪漫主义乐器",在中世纪,曾以它寻找"温馨的梦","消除思念","以虚构小说的技巧让渴望的灵魂得以休憩"。

在同一诗篇里,诗人将"丰富的想象力"和美学理论极其巧妙地相结合,从而成为浪漫主义的使者和领袖,并为恢复中世纪美学价值如口头文学方面找到了一条新的道路:

"喔,迷人的梦幻,喔,我们幸福的祖辈在漫长的冬 夜编织的美丽的传说!"

在文学、文化和美学的含义上,加莱特高度评价口头文学传统(有时采用散文的形式,如他的诗篇《米拉加伊亚》,与唐·彼得罗伯爵的《家谱》有极类似之处),因为它是民族的,中世纪的。他所首次建立的"现代口头文学传统,甚至影响着今天许多学习和研究人员去收集口头文学作品,如在伊比利亚半岛、大西洋各岛、加拿大、巴西、整个东方的欧洲文化、西班牙、犹太地区、巴尔干直至土耳其,这位杰出的先驱后继有人,其中不乏伟大人物,如特奥菲洛·布拉加和莱伊特·德·瓦斯康塞路斯。

阿尔梅伊达·加莱特以《歌谣集》这部作品作为重视口头文学和传统文学的首次尝试(关于其性质和目的,作者在前言

中有所说明),他将童年时从奶妈布里齐达口中听到的和从其他人们得来的民间"歌谣"收集成册。加莱特与现代某些口头文学收集者不同,他不仅收集,对于某些不够完美的进行修改改编,甚至重新进行文学创作,如《阿多辛达》,《贝约尔·弗朗塞斯》等,尤其是他的《落叶》,是十分优美的抒情体,表明民歌模式对诗人的影响(如《命运和美丽的船只》)。

长篇小说和中篇小说在浪漫主义时代找到了自己优越的空间。从历史小说到不着边际的忏悔小说,无论是运用和融合了瓦特·司各特和麦克菲森中世纪式的故事情节(引用莪相歌谣ossian ——或译俄喜安诗歌——并译成葡文),还是韦席尔或夏多布里昂的忏悔自白,长篇小说和中篇小说均逐渐成为浪漫主义文学作品的最为活跃部分。阿尔梅伊达·加莱特和他的亲密同行阿力山大·埃尔库兰诺以中世纪题材写历史小说,如加莱特的《圣·安娜之弓》,埃尔库兰诺的《欧里科祭师》、《傻瓜》、《西斯特尔神父》以及《神话和故事集》,其中有的属于事实,有的出于想象,反映出社会、历史、美学各方面的见解。加莱特最奇特的作品《在我故土漫游》,重新提倡文学创作的自由性、自发性甚至随意发挥,所以,这部作品是浪漫主义的和"信手拈来的片断"。

加莱特为自己这部作品命题时,回忆了法国沙勿略·德·马伊斯特莱的作品"我绕居室漫游"(Voyage Autour de ma Chamlbre)。他从里斯本出发到圣塔伦作短距离"神游",然而,这次"旅游"的路线与主题不相符,这次旅游不过是自由地漫游,按照他自己的说法,他的思想在祖国的以往历史中和当今的现实中走动,是时间和空间中的神游。

这次旅游,以或庄或谐的思想节奏去思考各种问题:如政治、历史、文学美学、文化、经济、国际问题、艺术、民间艺术、人民、宫庭、城市等。

作为先驱和志愿革新者,阿尔梅伊达·加莱特也涉及了剧本和舞台,并引进了浪漫主义的剧本。

维森特戏剧时代以后,十六世纪有他的继承人里贝罗、奇亚多、安东尼奥・普列斯特斯等,以及唐・弗朗西斯科・曼努埃尔・德・梅洛的叙事体创作《贵族学徒》(显然尚未充分利用当时西班牙光辉的戏剧的影响),到十八世纪,从某方面来说,也可算仍是戏剧世纪。科雷亚・加尔桑曾打算以两部作品树立理论(《新剧》)和实践(《大会或晚会》)典范。十八世纪的葡萄牙舞台被西班牙戏剧占领,并具有意大利韵味和影响。

科雷亚·加尔桑认为这些剧本都是"毫无价值之劣作"。然而,科雷亚的评论也不完全公正,人们不应该忘记曾写过所谓"粗制滥造"的剧本的尼古拉·路易斯,也不应该忘记翻译过希腊、法国和英国的名著的作家曼努埃尔·德·菲格雷多。还有安东尼奥·若泽·达·席尔瓦(1705—1739),被宗教裁判所起诉和判刑的犹太人,他曾写过古典题材歌剧(如《伊索寓言》、《梅德伊亚的魅力》、《克雷塔迷宫》、《变形虫的各种形状》等)和现代题材歌剧(如《阿雷克林和孟热洛纳之战》)以及娱乐性戏剧(如《伟大的唐·吉诃德和肥胖的桑乔·潘萨的生活》),从而大大地活跃了有名的上区剧院。

阿尔梅伊达·加莱特曾观看过这些民间演出,他并以其中的一个演出为题材,写出了他的成功之作《弗雷伊·路易斯·德·索沙》。

加莱特的第一个剧本《吉尔·维森特之悲剧》,取材于一个 无根据之传说,描写曼努埃尔国王之女、后来成为沙博亚公爵 夫人的唐·贝亚特莉斯公主与贝尔纳丁·里贝罗之间的不幸爱 情。在剧中,如同在诗篇《布拉卡夫人》一样,表现了现实生 活中的悲剧和喜剧。

《弗雷伊·路易斯·德·索沙》与《吉尔·维森特之悲剧》不同,它在某些方面更接近于古典悲剧,充满民族的、塞巴斯蒂昂式的、救世主式的感情。

在《皇家音乐学院回忆录》中,加莱特介绍了他的《弗雷伊·路易斯·德·索沙》写作意图和意义,他说,这个剧在内容上属于希腊悲剧,在形式上是浪漫主义剧。他还写道:"这是一部真正的悲剧·····如果形式上够不上悲剧的等级,那么,在性质上,它永远属于古典悲剧"。

作者认为他的这部作品是"真正的悲剧",我们不得不重新思考"现代"和"古代"、"民族的"和"外来的"之间浪漫主义的对立和统一关系。

葡萄牙浪漫主义第一代作家中的另一个响亮的名字是阿力山大·埃尔库兰诺,尽管他的构思与加莱特相似,但方式完全不同。作为档案库和文件保管负责人(曾任波尔图图书馆馆员、汤博塔档案馆馆员),曾经手了大量手稿,他首次编纂发表了四卷《葡萄牙历史碑集》。他的《神话和故事集》(上下卷)以及历史题材小说均取材于此,并以此在社会学和心理学上重新塑造了一个中世纪世界。在《欧里科祭师》(1844)的"第一版说明"中,他比加莱特所阐述的更为明确,更富诗意。

他说:"对我们来说,西哥特时期应该如同伊比利亚半岛的

荷马时期。在祭师歌唱时,我努力配置以相称的思想和色彩,应该是圣经和北欧诗的风格和形式,来自东方和北方的基督传统和哥特传统,与欧洲最西端的人民生活的诗篇相互补充"。

对加莱特也好,对埃尔库兰诺也好,甚至对所谓第二代浪漫派的代表人物也好,中世纪是一个"思乡"的时间和空间,或者按照阿尔宾·贝乌的说法,是以"多样"反对"统一"、以"民族特色"反对"罗马帝国一统天下"的抗争之地。"中世纪"是民族意识觉醒并实施自主的时代,因而在他心目中,是隐喻和典范。

加莱特的《圣·安娜之弓》与维克托·雨果的小说《巴黎 贵妇》有某些类似,在历史背景上与其说富于科学性不如说更 富诗意。之后,涌出了埃尔库兰诺的作品:《欧里科祭师》、《西 斯特尔僧侣》和《傻瓜》以及《神话和故事集》两卷(大部分 取材于《编年史及家谱》,进行文学加工而成)。他的《乡村教 区长》是后来者儒里奥·迪尼斯的自然主义乡村小说的前奏曲, 他的《从泽西州到格朗维尔》游记,刻画了英国人与法国人不 同的心理侧面。

埃尔库兰诺的历史题材小说显然是他作为历史学家活动的一个组成部分,他的传统文学作品往往十分理想化,目的在于重现中世纪的人民生活和社会。历史题材小说在整个十九世纪占有重要地位,奥尔维拉·马雷卡、莱贝罗·达·席尔瓦、阿尔纳尔多·伽马和卡米洛·卡斯特罗·布拉科以及其他一些不甚知名的小说家的历史题材作品成为当时最受读者欢迎的一种叙事体。

埃尔库兰诺的小说,《傻瓜》和《西斯特尔僧侣》中历史学 86 家的语言很明显,而《欧里科祭师》中则更具诗意,作家本人也难以将它归类:"散文诗、神话,还是其他什么"。在《傻瓜》中,作者寻求塑造"渴望独立的人",在《欧里科》和《僧侣》中,埃尔库兰诺认为"僧侣们无法从人们心中铲除七情六欲:爱情、仇恨、复仇等典型的浪漫主义观念——反对僧侣制的自由观念。"

埃尔库兰诺和加莱特一样,由于参与"自由事业"的政治原因而被流放,流放使埃尔库兰诺产生一种流放者的特殊感情,因此,自由、流放和思念成为他的诗篇《流放者之诗》、《信徒的竖琴》和《预言家之声》(散文诗)的主题,构成他表达一种与社会政治理想相连的抽象思想的诗的空间。

第二节:第二代浪漫主义

所谓"行吟诗人"一代("行吟诗人"是科英布拉一群青年人于1844年创立的文学刊物名,1851年改名为"新行吟诗人")的特点,是浪漫主义倾向的进一步发展,着重表现在意志消沉、忧郁、思恋以往,总之,一派颓废的思想感情倾向。他们对中世纪题材的情趣,缺乏埃尔库兰诺那种客观性。他们对中世纪题材的情趣,缺乏埃尔库兰诺那种客观性。他们要可怖的、惶恐的、不吉祥的题材,他们喜欢废墟、森林和丛林中的神秘景象。他们是一批超浪漫主义者,代表人物有若昂·德·莱莫斯(1818—1890)和索亚雷斯·德·帕索斯(1826—1860)。超浪漫主义的称号是不久前才出现的,不能视为后浪漫主义的同义词,从编年史看,它与第一代浪漫主义在许多事物上相符合。阿尔梅伊达·加莱特曾称他们的作品为

"超越浪漫主义"作品,按照他们自己的话来说"极度自由和放荡不羁"。

在他们的作品中,在着重表现过分精雕细刻的情感的同时(这构成了他们的一种新的标准),也企图涉及社会问题,例如,对于技术和工业的进步,他们又褒又贬。

二流诗人如托马斯·里贝罗、曼努埃尔·皮涅罗·夏格斯、布里昂·帕托、安东尼奥·库迪多·德·菲格雷多组成了另一个仿效外国的团体,团体中充满宁静的外省氛围。在他们的文学实践中,令人感到外国模式的存在,从伯格到海涅、拉马丁、扬和麦克菲森,第一代浪漫主义理论和实践中的民族性逐渐消失,逐渐接受(虽然是批判性的)欧洲模式。有些题材,虽然形式隐蔽,在一定情况下又重新出现在葡萄牙文学中:在希望和失望中思恋祖国的以往。总之,可以说,第二代浪漫主义表明了一个危机。

安东尼奥·菲里西亚诺·德·卡斯蒂洛(1800—1875),是 第二代浪漫主义的鼻祖,许多诗人追随其左右,他曾说过:"我 将维克多·雨果和维尔济里奥,将拉马丁和贺拉西融为一体"。 不论是自己创作的作品还是翻译、改编或注释宾达罗、阿那克 里翁、维尔济里奥、奥维迪、莫里哀、哥德等人的作品,他均 采用阿卡迪亚和浪漫主义相融合的做法。自幼失明的诗人卡斯 蒂洛当时在葡萄牙和巴西知名度很高,今天人们并不如此评价 他的成就。然而,在"里斯本派"的青年作家中,当年他的影 响十分巨大,赞扬他的人们均固守学究习气模式。他本人采用 的题材几乎均出于想象,例如,月光、神秘之物、矫饰的封建 主义气氛、幽灵、蒙面者、复仇、忌妒、后果不堪设想的爱情, 成为在年代上具有时代性,但在美学文学上具有超前性的"另一代"新人所永远追求的目标。"七十年代派"已经临近,他们在科英布拉引发了一场有名的、激烈的、富有成果的葡萄牙文学的公开论战:"科英布拉问题"。

第三节:卡米洛·卡斯特罗·布兰科

卡米洛·卡斯特罗·布兰科(1825—1890)的文学作品体裁多样,这是他最鲜明的特色之一,他既写艳情小说,也写讽刺幽默感很强的中篇小说。他大量的文学作品(从历史小说到描写与当时葡萄牙人们生活不相称的形象的小说)有两方面的迁就:一方面要迁就读者的兴趣,因为他发表作品是为了维持生活(常常第一版出小册子),另一方面要迁就当时美学文学的发展——正处于(超)浪漫主义向现实主义过渡,现实主义由于科英布拉问题的积极成果而完全合法化。

卡米洛·卡斯特罗·布兰科的许多长篇和中篇小说已家喻户晓,其中有:《吉星》,《灾星》,《狱中记》,《内格罗博士之女》,《犹太人》,《里卡迪纳画像》,《好与坏》,《被毁灭的爱情》。有些小说的主题是盲目的,不可抗拒的热烈恋情,刻画了某些漫画性的镜头,在他的晚期作品中更有所发挥。

卡米洛在艳情小说中所描写的是:痛苦的生活,致命的恋情,报复心理,粗暴的父母,强制的不顺心的婚姻,杀人凶手,罪恶和通奸,甚至为恋情而丧生。他有时描写穷凶极恶的可怖人物,有时描写受人压迫的纯洁少女天使般的性格,高尚的情操和卑劣的行径交替出现在小说中。这种极端主义浪漫主义小

说的特征,在这位"葡萄牙的巴尔扎克"(葡萄牙文学研究专家、学者乔治·莱·仁底尔如此称呼卡米洛)的作品中尤其显得突出。

对卡米洛来说,乡村生活并不像儒里奥·迪尼斯或埃萨·德·凯洛斯那样清静和纯真。卡米洛认为乡村和城市一样,甚至有过之而无不及,也是充满犯罪和暴行的舞台。

卡米洛早期小说的特点是采用对话体,有时较为做作,"或催人泪下,或耸人听闻",正如他自己所说,也许是为了迎合某些评论界。

然而,无庸置疑,卡米洛是不可否认的语言大师。他的作品不仅语言纯净,词汇丰富,而且形容词很清新,修辞配合恰到好处,正如他本人所说"具有语言的亲切感"。

《毁灭的爱情》(1862)是卡米洛的代表作,在出第五版时, 作者预见到这部经典小说的影响将是跨世纪的,果然,根据葡萄牙的社会调查,《毁灭的爱情》在今天仍是最受欢迎的小说之

"毁灭的爱情"描写作者的叔父——西蒙·博特洛的悲惨故事,卡米洛在波尔图的叔父被囚禁的牢狱记事中找到了有关线索。关于这部小说,作者总结为:"爱,失去一切,为爱而死。"

作者本人认为,由于该小说题材的悲剧性贯穿始终,性格刻划逼真动人,强烈的爱和憎以及所用语言的洒脱清新,从而成为葡萄牙文学上最富表现力的作品之一,毫无疑问,是第二代浪漫派的最佳作品。

《欧塞比奥·马卡里奥》(1879)和《匪徒》(1880)开始了作者传奇文学的新阶段,直到《布拉津的巴西女人》(1882)。七

十年代派的论证树立了一种新的模式,即开创了现实主义并为某些人认为具有真正特点的狭窄的地方主义指明了出路。卡米洛曾不甚愉快地看到两种美学世界①的不同语言用词和艰难发展。在 1863 年《毁灭的爱情》第二版前言和 1879 年第五版前言中表明了立场。

1863年,作品问世一年后,由于小说情节发展快,对话精炼,无离题之言词,语言贴切;总之,由于"语言精美,恰当地表达了思想"而获得了成功,出版第二版。

1879年,在第五版前言中,作者谴责现实主义"窥视隐匿之地"、"运用粗鄙语言"、"从淋巴结内挤脓水",而认为自己的"毁灭的爱情"是超越当时的美学的。

人们称他为浪漫主义者,他忽而以耸人听闻、忽而以催人 泪下的语言,以抒情体流露他的脉脉温情,在修辞学上洒满泪 水。

以此作为起点,1875年,埃萨·德·凯路斯以隐晦的批判性语言发表了他的《阿马罗神父的罪恶》,无疑是新一代美学的标志。

① 两种美学世界,指地方狭隘主义和世界主义。——译者注

七十年代派和新思想(十九世纪)

超浪漫主义是浪漫主义感情的衰朽阶段,它被科学实证主义的前驱和捍卫者特奥菲洛·布拉加所摧毁。

当时,在科英布拉渴望新思想和破除陈旧观念的青年中间, 法国哲学家奥古斯特·孔德和一些德国哲学家备受崇拜。此时, 认为人只存在于实体现实中的思想也日益明确。于是,开始了一场向浪漫主义思想无休止的论战。在里斯本,皮涅罗·沙加斯、布良·帕托、托马斯·里贝罗等一群浪漫主义派青年追随卡斯蒂略,而卡斯蒂略则通过所谓"互相赞美流派来指导和鼓励他们的文学创作。在科英布拉(数年后在里斯本),特奥菲洛·布拉加、雅伊梅·巴塔尔亚·雷伊斯、维埃拉·德·卡斯特罗、埃萨·德·凯罗斯、曼努埃尔·德·阿里亚加等十二人在安德罗·德·肯塔尔领导下,聚集在"塞纳库洛文化团体"内,组成密集军,毫不客气地向里斯本的浪漫主义堡垒发起进攻,反对浪漫主义过时的模式。这种对立是导致"科英布拉问题"的根源。"科英布拉问题"表面上似乎由一件无足轻重的小事引起,而且仅涉及个人之间范围。在埃萨·德·凯罗斯小说《马约一家》第六章,我们可以看到浪漫主义与现实主义之间这场美学 ——思想斗争的有关情节,埃萨称之为激烈辩论的"新思想"。

在"科英布拉问题"上,当时文学界最有名望的人物都参 予了。事情从安特罗·德·肯塔尔小组开始,1865年肯塔尔发 表的《现代颂歌》已明显脱离了浪漫主义思想,诗歌具有战斗 性和社会性的观念。

在另一个阵地,卡斯蒂略在赞扬皮涅罗·沙加斯时,严励 地批评安特罗、特奥菲洛·布拉加和维埃拉·埃·卡斯特罗组 成的小组,即科英布拉小组。

安特罗发表了《文学的尊严与官方文学》一文——这场众多作家卷入的公开论战的最后一本小册子,结束了这一"问题"。论战的功绩在于提请人们注意浪漫主义与现实主义的对立,并动摇了企图保持那种腐朽的、过时的、衰落的美学思想的社会和文学模式。然而,新的美学思想只有数年后才合法化。

五年后,由安特罗·德·肯塔尔、埃萨·德·凯罗斯等人组成的"塞纳库洛文化团体"在里斯本卡西诺举行了民主会议。会议预定十二次,由于当局干预,只进行了五次就被迫中止,为此,引发了一系列的抗议浪潮。

发表在"九月革命"上的宣言称,会议旨在"(·····)以激进主义讨论当前重大问题,如宗教、政治、社会、文学和科学"。埃萨·德·凯罗斯以"新文学——作为新的艺术表现手法的现实主义"为题发表的文章结束了这场文学论战。

卡西诺会议进一步阐明了"科英布拉问题"的意图,为现实主义打下了基础,标明了现实主义的思想方法和表达方式的开始。

"科英布拉问题"在社会意义和文学意义上均空前绝后。安

特罗宣扬并体验社会主义者和共和派的战斗思想,动荡不安的 历程导致他一方面写出具有社会政治含义的炽烈诗篇,另一方 面又不断搜索自己的内心世界。《十四行诗》(1861)和《现代 颂歌》(1864)是他最重要最有意义的作品。作为哲学家诗人也 好,作为诗人哲学家也好,在他那个青年小组中,他第一个抛 弃了政治文学战斗集体而于 1891 年自尽。

在自称为"生活的战败者"的五人小组中(安德罗·德· 肯塔尔、埃萨·德·凯罗斯、特奥菲洛·布拉加、巴塔尔亚· 雷伊斯和曼努埃尔·德·阿里亚加)所有的人都承担了文学革 新者的使命,使葡萄牙文学进入十九世纪欧洲广泛开展的交流 中,取得国际和全球的经验而不丧失自己的特色。

奥利维拉·马尔丁斯和埃萨·德·凯罗斯(十九世纪后半叶葡萄牙文化界视野最广的作家)很快在国际上获得反响。在这里,没有必要分析埃萨·德·凯罗斯(1845—1900)传奇性和文献性作品的重要性,有人责怪他具有"分阶段"的意图,但是我们要指出,他的作品倒恰恰是对这种意图的一种反叛,指引他创作的,不是阶段,而是反复显现的矢径,我们再次认为,他的作品比现实主义"近视"所能窥察到的要意义深远得多。显然,他在1866年大学毕业后发表在《葡萄牙新闻报》、《九月革命》和《元旦》上的早期作品,尚缺乏他后来作品中极娴熟的叙述逻辑性。在他的晚期作品中,他采用了同一种风格,同一种象征,同一种难解的措词。1875年所作的、旨在对抗反动、反僧侣、公开论战性的《阿马罗神父的罪恶》,1878年所作的对备受折磨的感情的分析的《表兄巴济里奥》,1879年所作对神奇世界大胆闯入的《清朝官员》,还有其他一些短篇,《马约一家》神

圣家庭中普拉多·科埃略的悲剧性生活,以及《圣遗物》和《首都》,都是对读物的挑战。1901年所写、身后发表的《城与山》、1897年所写的《豪门拉米雷斯》以及《最后的篇章》和一些短篇小说中均有中世纪的笔法,是传奇性结构的多种形式。其社会性和政治性也历历在目。可以说,他已予感到民族性的"灾难"的临近。我们相信,《豪门拉米雷斯》是以别人不敢采用的尖刻口吻对一百多年来葡萄牙殖民危机的一个微妙的回答。

在埃萨的晚期作品中,如《豪门拉米雷斯》和《城与山》,小说家流露对葡萄牙故土的眷恋,通过对传统和习俗的描写,感到故土的温馨和美好。在《城与山》第八章中写道:

"我醒来时四周一片甜蜜的宁静(……)——醒醒,老兄,到你家乡啦(……)——到葡萄牙啦,嗯?……看起来真不错——当然不错(……)。"

《豪门拉米雷斯》中的人物贡萨洛,是埃萨所钟爱的葡萄牙的象征,他既勇敢,有理想、善良,又怯弱、天真,而且好大喜功,他如同他的祖辈,向往非洲。

如果对埃萨的作品进行全面分析评论,那么,健康的讽刺则是其本质性特点。埃萨认为"笑"是人类最纯真的表达批评的方式,他在《现代随笔》中对之备加赞扬。讥笑远不止是简单的反击手法,它往往比批评具有更深远的意义,它是一种微妙的叙述手段,它能纠正错误,并对现实材料加以多层意义的驾驭。

格拉·戎凯拉(1850—1923)和戈麦斯·莱亚尔(1848—1921)都是坚定的共和派诗人。戎凯拉以诗为武器对当时国家的危机进摧毁性的猛烈的讽刺,有人称之为"穷凶极恶"。莱亚尔的诗篇显得较为温和。在《祖国的末日》(Finis Patriae)和《祖国》两首诗中,戎凯拉将国家的崩溃归之于外国压迫(英国的最后通牒)①和以布拉甘沙王朝为代表的统治者的软弱无能。诗中有对葡萄牙往昔岁月的思恋和对布拉甘沙家族的仇恨(将他们也视为外国势力)。诗中文学形象的描述接近象征主义结构,运用前所未有的、不同寻常的比拟。这样,象征主义作为一种流派已日益临近,以诸说混合主义的形式,进犯着不接受象征主义的帕尔纳斯派。戎凯拉是 1908 年谋杀国王事件和1910 年成立共和国的预言家。

若昂·佩尼亚(二流诗人)1868年开始主编的诗歌杂志《叶》,是对巴黎的刊物《帕尔纳斯》(亦译《高蹈》)的反响,从而将帕尔纳斯派诗体引进葡萄牙。帕尔纳斯派旨在反映现实生活,强调以视觉可见、听觉可闻、触觉可感的判断感觉材料去进行客观、严谨和准确的描写。色泽、音调等一切可以感触之物均可成为诗的素材,有人称之为平铺直叙的散文诗体。

因此,埃萨·德·凯罗斯在《现代随笔》的《水彩画前言》中批评帕尔纳斯派,指责他们的"准确描写"不能算作诗,埃萨说:"我还记得这种诗体的模式(帕尔纳斯),在一首诗中,一位帕尔纳斯派诗人歌唱"公爵夫人"时,描写她踏着奇亚多

① 1890年1月11日晨,英国照会葡萄牙政府,要求葡萄牙军队立即从希雷河谷撤走,葡萄牙作了让步,这次通牒是十九世纪末葡萄牙历史上的重大事件之一。——译者注

的柏油路,在鲜花盛开的槐树下,穿着绿缎鞋,拖着一条紫色的丝带 (·····)。

塞萨里奥·维尔德 (1855—1886) 是葡萄牙帕尔纳斯派独特的诗人,如同格拉·戎凯拉和戈麦斯·莱亚尔一样,他的作品中象征主义明显,怀念葡萄牙往昔岁月的"思恋主义"也隐约可见。①

帕尔纳斯派的美好理想被潜移默化地动摇,到二十世纪初,成为葡萄牙文学的变种。

在他身后出版的(1887)谢世之作《塞萨里奥·维尔德诗集》中,我们可以看到他的帕尔纳斯风格是不完整的(贡萨尔维斯·克雷斯帕与他不同,诗中激情空泛,拘泥于形式),维尔德的诗是日常生活的诗,诗中充满生活的对照,(外部世界和内部世界,崇高卓越与低俗堕落),以往昔与当今的对照,勾勒出一种十九世纪末期的忧伤,其中《一个西方人的情感》是最典型的例子。

葡国女鱼贩、菜园女工、店员、偶然路过的行人、资产阶级家庭主妇,总之,里斯本市内各种类型的人物以及他们对城市日常生活的厌倦,激起了维尔德深沉的乡情,他留恋"我再也见不到雄伟航船的运行",他留恋广阔的天涯——马德里、巴黎、伦敦、圣·彼得堡和全世界。

① 思恋主义,又译复古主义,或译盼望塞巴斯蒂昂国王回国主义。——译者注

从象征主义到费尔南多·佩索阿 一诗的历程(+九、二+世纪)

象征主义是通过欧热尼奥·德·卡斯特罗(1869—1944)的诗的理论和实践引进葡萄牙诗坛的。他从国外回来后,先后发表了《私房话》(1890)、《时间》(1891)和《席尔瓦》(1894)。卡斯特罗的象征主义诗篇,与古典和中世纪世界的联系纽带,表现在"为艺术而艺术"的刻意创造精品的倾向("只对一些人")。他最独特之处在于运用"音"与"义"的吻合,在更广泛的含义上说,即运用诗的精湛语言,典雅的词藻,在音韵学、词法学或修辞学方面下功夫。法国诗人魏尔兰(1844—1896)的座右铭"乐感高于一切"(De La Musique avant tout chose)是欧热尼奥·德·卡斯特罗作诗的最高法则。

在葡萄牙众多的象征主义诗人中,评论家认为,安东尼奥·诺布雷(1866—1900)和卡米洛·庇山耶(1877—1926)的风格各不相同,人们读了他们的简短作品后得到的印象是.他们不是相似,而是完全不同。诺布雷开始受戎凯罗影响,后来又受法国象征主义熏陶。他运用法国拉弗格(1860—1887)的"自由诗体",以日常生活中的亲切交谈的口吻作诗。诺布雷的诗集"孤独"(1892年在巴黎发表,1898年出版)是心灵深处

感情的倾吐,既有承受,又有反叛,既有激情,又有失望,有对一去不复返的童年和往事的怀念,有对祖国和北国乡土的思恋,有对巴黎世界主义的向往,有对死亡迫近的预感。他的诗篇仿佛来自坟墓,这是一种类似"体验"的诗的探索,即对诗的民族传统的探索。这方面,安托(安东尼奥·诺布雷作诗时的笔名)坦率地承认受加莱特(1799—1854)影响:"我倾慕的加莱特",几乎说成自己是新加莱特主义。在构成他个人经历的体验和形象中,溶进了加莱特这样和那样的影响。在《安托的病痛》一诗中,他列举自己"灵魂之疾"种种,包括"囊肿"、"坏疽"、"脓肿"……整一个病院。在诺布雷的诗篇中,思恋表现在三个层次上:童年、祖国和葡萄牙的往昔岁月。在那里,我们也许能找到怀念和思恋主义之间的连接环节,它作为一种美学一文化和文学的主张,成为二十世纪第一代人的标志,这一代人很快从诺布雷手中接过了这种主张。

卡米洛·庇山耶的诗集《滴漏》发表于 1920 年,事实上,数年前 (1917年)在《人马座 (勇敢的骑士)》杂志上已有所发表,他的诗也许是最符合象征主义美学的典范。努诺·儒迪赛认为:在庇山耶的《滴漏》中"葡萄牙的象征主义得到最纯真的表达"。(象征主义从稳定到衰落,《半人马》1982,里斯本)

卡米洛·庇山耶曾在澳门担任教师和法官多年,对中国文化有所研究。他在澳门度过"生命的艰苦旅程"的最后岁月,并在那里与世长辞。他在东方的生活经验,为他辛勤雕琢的诗篇,增添了具有高度美学价值的异国风采。

第一节: 思恋主义

具有明显共和派政治色彩的波尔图的"葡萄牙复兴"运动,通过机关刊物"鹰"(1912),宣传其所谓"思恋主义",号召为未来采取鼓舞性行动。然而,安东尼奥·塞尔吉奥和拉乌尔·普罗恩萨认为,雅伊梅·科尔特桑、莱昂纳多·科英布拉和特谢拉·帕斯夸埃斯的"思恋主义"代表没落、悲观和不现实的立场。

然而,特谢拉·德·帕斯夸埃斯(1878—1952),这位玛朗山人,在他那一代文学家中,曾编造各种神话,让人破译,也许以此去解决"思恋"和"思恋主义"之间所存在的恼人的奇谈怪论。他的抒情的灵感,来自不现实的时间和空间,如《禁地》(1891)、《夜夫人》(1909)和《影子》(1907),特别是令人费解的《玛朗人》(1911)和《回归天堂》(1912)达到顶峰。他的《作为葡萄牙人的艺术》(1915)表现出他对"思恋主义运动"有关的美学和理论的关切。

第二节:俄耳浦斯一代

1915年,《俄耳浦斯》刊物的创办,标志着葡萄牙现代主义诗歌的开始(第一现代主义),诗歌的基调狂肆激越。第一期的撰稿人有:马里奥·德·萨·卡尔内罗、费尔南多·佩索阿、圣塔利塔·平托、阿马德乌·拉·索萨·卡尔多索、阿尔马达·内格累罗和主编安东尼奥·费罗。

《俄耳浦斯》仅出版三期,它不仅是民族性的,而且是欧洲性和全球性的,它是一个充满矛盾的空间,正如费尔南多•佩索阿所说:"创造一个在时间和空间上的世界性艺术",当然,它同时也是民族性的。

费尔南多·佩索阿(1888—1935)和马里奥·德·萨·卡尔内罗(1890—1916)及阿尔马达·内格雷伊罗(1893—1970)等组成的青年艺术家诗人小组,是葡萄牙现代主义的引入者和传播者。费尔南多·佩索阿的作品(多数在身后发表)连同分别发表在《俄耳浦斯》、《文艺复兴》(第一期)、《未来葡萄牙》、《流放》、《半人马座》、《现代》、《雅典娜》、《现场》的诗文以及众多尚未发表的作品均是他宝贵的文学遗产的组成部分。

《使命》(1934年)是佩索阿生前发表的唯一的诗集。

罗曼·雅科布松和鲁西亚诺·斯特加诺·皮奇奥认为"费尔南多·佩索阿的名字应在十九世纪八十年代出生的世界大艺术家之列"①。

确实,费尔南多·佩索阿将自己的名字连同葡萄牙文学一起冲出了国界线,在数年之内,以自己的成功和威望,成为一位世界性的诗人。他用众多的笔名写诗,是一位"复数诗人",表现为脱离开创作者本人的另一位诗人。他解释这种现象时说,由于外部世界触动了他的心灵,是"外在之物"使他落笔成诗。他在1935年写给阿道夫·卡沙伊斯·蒙特罗的信中谈到不断更换笔名现象时说:"是……由于激动的心情上升到了顶峰"。1946年发表在《美学理论》上的同一函件中,他形容自己这一

① 《语言和文学》1976 年里斯本 70 版。

怪异行为时说:"他们是我的他人形象。"

无论如何, 异名异称, 是各种互相冲突的思想倾向在意识水平上的"物质化"。何况, 在真名实姓的费尔南多·贝索阿(他本人)的诗中, 我们可以找到一个被几个不同的召唤所分割开的"自我"的那种强烈的紧张状态: "在睡与梦之间/在我和我自己身上/我以为是我的那个人之间/有一条无穷无尽的河流"。(载于《诗歌集》)

费尔南多·佩索阿挥洒自如地运用各种笔名时,赋予每个 笔名以有形的实体、各自的面貌、文化和社会背景以及他们之 间的关系(也与他本人的关系),如:阿尔贝托·卡尔内罗·里 卡多·雷伊斯、阿尔瓦罗·德·坎波斯、贝尔纳多·索亚雷斯。

"俄耳浦斯"先锋派中还有两位人物,他们的文学生涯一直延伸到与科英布拉杂志《现场》(1927—1940) 有关的所谓"第二现代主义",他们是马里奥·德·萨·卡尔内罗和若泽·德·阿尔马达·内格雷伊罗。关于马里奥,费尔南多·佩索阿曾简明扼要地说过:"萨·卡尔内罗没有生平,只有天才"。阿尔马达则是一位变化多端的人物,他从说书者到诗人、画家、艺术评论家,最后成为短暂的"葡萄牙未来主义"的创建人:《俄尔浦斯未来主义诗人阿尔马达·内格雷伊思的反但丁宣言》(1915)。

总之,《俄耳浦斯》三期杂志及其后来的《流放》(1916)和《未来主义的葡萄牙》(1917)等刊物的出现标志着葡萄牙文学现代派的开始,"现代主义"的内涵比之字面意义更广泛,它开创了葡萄牙文学创作的自由空间,它走过了旧制度下书刊审查的岁月,将发挥其更巨大的创造力。

第十二章 从"现场派"到目前

第一节: 第二现代主义和新现实主义

爱德华多·洛伦索在《现场派还是葡萄牙现代主义的反对派?》一文中(《时代和诗歌》波尔图"伊诺瓦"出版社)对"现场派"提出了质疑:是第二现代主义,还是反对现代主义?

这些问题,激起了评论家们的思考,从爱德华多·洛伦索本人开始,包括费尔南多·吉马良斯、戴维·莫朗·费雷拉(开明派诗人和小说家)、若热·德·赛纳等。

若昂·加斯帕尔·西蒙、布兰基尼奥·达·丰赛卡和若泽 ·雷吉奥于 1927 年在科英布拉创办了《现场》杂志,一直办到 1940 年。事实上,1927 和 1940 年间,不可能按照同一个标准 将现场派诗人和作家均包括在内。其间,不断分化,此乃正常 现象,它反映着当时葡萄牙和欧洲形势的动荡不安。1930 年,现 场派发生了第一次分歧,米格尔·托尔加、布兰基尼奥·达· 丰赛卡和埃德蒙多·贝特科特扬长而去。1936 年,发生了第二 次更为严重的原则分歧:艺术是否为或应该为社会政治思想服 务?于是,就出现了新现实主义的"分裂派"。他们号召运用现实主义感情(如同思恋主义号召运用浪漫主义感情),在诗歌、小说和评论文章中体现政治思想(具有辩证唯物主义思想)的战斗性,他们文学作品的主角为"社会性的我",批评现场派运动受个人主义和美学主义所支配。

弗朗卡·德·希拉镇的新现实主义小组的带头人是阿尔维 斯·雷多尔 (1911-1969), 他的代表作是《庄稼汉》 (1939) 年)。他和"同路人"安东尼奥·迪亚斯·洛伦索、阿尔基梅德 斯·达·席尔瓦·桑托斯等作家组成一个流派,自称为不顺从 者、不安宁者、人文学者,在《利巴特若之使者》上发表宣言。 1940年,他们在文学上公开反对现场派,在政治社会上公开反 对"新国家"体制。1910年共和国成立之前后出生的这一代人 具有战斗性,他们认为阶级斗争是唯一的出路。新现实主义者, 除了阿尔维斯・雷多尔,还有曼努埃尔・达・丰寨卡、马里奥 ・迪奥尼西奥、卡洛斯・徳・奥里维拉、索埃洛・佩雷拉・戈 梅斯等。其中有的作家如费尔南多·纳莫拉等拒绝"新现实主 义者"称号,他写道:"(……)新现实主义,化去的墨水流成 河,制造了诸多的混乱,有时,得到的却是这么少……(1988 年,里斯本《无日期报》)。另一些作家如维尔济里奥· 费雷拉 改变了自己的历程,不受"分类"的局限。在文学、美学和意 识形态上,作家们不断相聚又不断分手。

1947年,在里斯本,成立了超现实主义小组,由阿雷桑德雷·奥内尔(幽默天才)和马里奥·塞萨里尼·德·瓦斯康赛洛斯(造型艺术家和诗人)组成。戴维·莫朗·费雷拉称他们的作品为"生活和诗歌的融合体(·····)、酸涩的天真和光彩夺

目的幽默"。葡萄牙的超现实主义不仅姗姗来迟而且短命。五十 年代,已出现具深不可测的神秘性的诗体和意识流(自动书写 体)。安东尼奥·拉蒙斯·罗萨(最早的不安分诗人) 主张作家 应该"潜入于历史的颈部",再次肯定激烈的、战斗性的作品, 并认为新现实主义是最完美的表达方式,足以震撼"新国家"的 伪族长制的狭隘观念。另一方面,虽然有这样或那样的小组和 团体,文学创作毕竟是个人的、独一无二的产品。下面几位作 家虽然都参加过"现场派",但各有特色:维托里诺·内梅西奥 (1910-1978) --- 亚速尔岛最著名的小说《运河上的恶劣天 气》的作者,是一位具有激情和西方风格的诗人和散文家;罗 德里格斯・米格斯; 费雷拉・徳・卡斯特罗; 若阿金・帕索・ 阿尔科斯,他无能摆脱文字上的贵族气派,然而其作品富于情 节;若热·德·塞纳,一位内向或古典型的思想家,他反复无 常,趾高气扬,有时甚至残暴。对于这些不伦不类之族,我们 只好说它是一种"混浊",显然不是神话意义上的现实的阴暗面, 而是科学意义上一种具有创造性变动的、无法预见的、生机勃 勃的系统。这就是经历了几代人创建的各自模式的当今葡萄牙 文学。

第二节: 当前情况

为了叙述葡萄牙文学的当前情况,需要论述一下"当前"这个词概念上的相对性,"当前性"与"历史性"是相对的。"当前"所叙述的现世事件,时间或长或短,它是"历史性"延续的截止界限。这样,当前性、相对性和历史性这些因素,必然

会失去其功能,其价值或被掩盖或被夸大。总之,为了评论和分析其特性、差异性和一致性,必须对其保持距离。

我们的同时代人,我们所有的人似乎各不相同,无法归类,每个作家只与自己相同。极而言之,文学或以往文学领域中的集体体验和形象表明了一个民族的文学。人们也许会问,彼时的人在书写其"当前"时,是如何面对和看待其当时情况的。十七世纪的人,在俯视"复活的凤凰"那浩瀚的宝库时,也许能发现其中之差别,由于时间的间隔,我们今天不可能有他们那样的理解力。然而今天,我们对于过去这一段历史有了分类学的研究,因此,我们对事物的认识有他们所不具备的清晰性。当前,由于我们置身于现实社会的文化世界中,所参予的生活造成了米恰尔。德。赛马特雷奥所说的"视野倾斜"的条件,就是说,自己观察自己,在斜向垂直的远景中,是一个不完美的、扭曲的视野。

这就是本书最后部分遇到的最大难题,因为我们打算把历史一直写到九十年代。

尽管很冒险,我们还是可以叙述一下最近二十年的一些文学作品,此时,弗朗卡镇的新现实主义作品中和他们六十年代以来的作品中现代主义、未来主义、超现实主义的立场已十分明确。

当然,从每年大量涌现的、充斥书店玻璃柜的书籍和文学 杂志的诗歌、小说和戏剧中,我们可以看出几个流派。

如果说,1974年以前,预言专制制度垮台的作家有:乌尔巴诺·塔瓦雷斯·罗德里格斯(《投石污水潭》)、贝尔纳多·桑塔雷诺(《犹太人》)、若泽·卡尔多索·皮雷斯(《若布家106

之客》、《海豚》、特别是不可多得的寓言故事《尊贵的恐龙》)、 维尔吉里奥・费雷拉(《幻象》),那么,1974年以后,在传奇 文学方面,出现了三四支强大的队伍。

在欢迎 1974 年革命方面,有的作品是对旧制度尖酸的批评或痛苦的控诉,有的作品流露对享受民主自由的欢欣。这方面的作家,有特奥林达·热尔桑、莉迪亚·若热(《潺潺流水边》)、阿尔梅伊达·法里亚(《卢济塔尼亚》)。在对历史的回顾方面,架构空间也好、事例也好,若泽·萨拉马哥有大量作品(《修道院回忆录》、《里卡多·雷伊斯去世之年》和寓言《石筏》)、阿古斯蒂娜·贝萨·路易斯的作品有《女巫》和传奇性自传。在将十六世纪的葡萄牙发现作对比的殖民战争方面(有的电影剧作家也以此为题写作),有诗人曼努埃尔·阿雷格雷和索菲亚·德·梅洛·布雷内尔·安德雷森,有瓦斯科·格拉沙·莫拉的故事集《塞普尔维达的沉船》和洛博·安图内斯的《军舰》。在塑造过去方面,有费尔南多·埃波斯的小说"土屋"和若昂·阿吉亚尔的故事集《上帝之声》和《最高宝座》。

总之,在几乎所有的作品中,以自己的经历或凭想象热情 地创作,构划出一个集体,去寻找或重新找回有可能被遗忘的 实体。

如果说,叙事体以其优越的文学叙述方式小说在近几十年中取得了几乎爆炸性的成功,那么,这些作家们(如莫朗·费雷拉、米格尔·托尔加、索菲亚、若热·德·塞纳等)以另一种表达方式(诗的语言)同样取得了光彩夺目的成效。透明和黑暗、对人类苦难的深切感受派生出的刻薄讽刺、描写一个不现实的对象,这些都是一代(或几代)诗人的作品的素材。其

中包括戈梅斯・费雷拉、费尔南多・吉马良斯、费尔南多・埃切瓦里亚、阿尔巴诺・马尔丁斯、克里斯托旺・帕维亚、埃尔德尔・马塞多、里贝尔托・克鲁斯、彼得罗・塔门、埃尔贝托・埃尔德尔、路易・贝洛、若昂・米格尔・费尔南多斯・若热、格拉萨・莫拉、努诺・儒迪塞、马里奥・克拉乌迪奥、若阿金・曼努埃尔・马吉良斯、标志着当代葡萄牙诗歌中现代主义的结束。

二十世纪末期的诗人们,有的正在创作中(或开始创作),他们代表着无法表达的最灿烂的语言,正如诗人安东尼奥·拉莫斯·罗沙所说:"自由想象的开放,不单方面以诗的语言去寻求揭开神秘世界"。《百年诗:1888—1988》,法拉特版,里斯本1988,191页)

参考文献

françsa, Jose-Augusto 若泽・奥古斯托・弗兰沙

1966 第一版《葡萄牙的浪漫主义》共六卷 里斯本 地平线书店

(Le Romantisme au Portugal. Etude de Faite socioculturels, Klincksieck, 巴黎, 1965)

Gonçalves, Elsa; Ramos, Maria Ana 艾尔沙・贡沙尔维斯和 马利亚・安娜・拉莫斯

1983《加里西亚·葡萄牙抒情体》 里斯本 通讯出版社 Guimaráes, Fernando 费尔南多·吉马良斯

1989 《葡萄牙现代诗歌和现代的尾声》 里斯本 道路出版社

Júdice, Nuno 努诺·儒迪塞

1985 《佩索阿》 里斯本 葡萄牙书社

Júdice, Nuno 努诺・儒迪塞

1986 《俄耳浦斯时代》 里斯本 定理出版社

Lapa, Manuel Rodrigues 曼努埃尔・罗得里格斯・拉帕

1988 《中世纪文学课本》 科英布拉 阿尔梅迪纳出版社 Lopes, óscar e Saraiva, Antonio José 奥斯卡尔・洛佩斯和安东尼奥・若泽・萨拉伊凡

1989 《葡萄牙文学史》 波尔图 波尔图出版社

Lisboa, Eugénio 欧热尼奥·里斯本

1980《葡萄牙诗篇:从俄耳浦斯到新现实主义》 里斯本葡萄牙 语言文化协会

Lourenço, Eduardo 爱德瓦多·洛伦索

1968 《新现实主义诗的意义和形式》 里斯本 乌里舍 亚出版社

Lourenço, Eduardo 爱德瓦多·洛伦索

1983 《诗和形而上学》 里斯本 贝尔特兰出版社

Prado Coelho,Jacinto 亚辛托・普拉多・科埃略

1976 《和珀涅罗珀相反》 里斯本 贝尔特兰出版社

Marinho, Maria de Fatima 马利亚・徳・法蒂玛・马里尼奥 1989 《二十世纪中叶的葡萄牙诗歌》 里斯本 道路出 版社

Martins, Jose V. de Pina 若泽・徳・皮纳・马尔丁斯

1990 《雅努斯的眼神》(Les deux regarde de Jannus 巴黎 葡萄牙文化中心

Matos, Maria Vitalina Leal de 马利亚・维塔林娜・莱亚尔・ 徳・马托斯

1981 《卡蒙斯的抒情诗史》 巴黎 葡萄牙文化中心

Mendes, Margarida Vieira 马尔格利达・维埃拉・门德斯

1989《维埃拉的巴罗克式说教术》 里斯本 道路出版社 110

Morna, Fatima Freitas 法蒂玛・弗雷伊塔斯・莫尔纳

1982 《俄耳浦斯诗》 里斯本 通讯出版社

Mourão-Ferreira, David 达维徳・莫朗・费雷拉

1988 《佩索阿的步伐,散文》 里斯本 现场出版社

Neves, Joáo Alves das 若昂・阿尔维斯・达斯・内维斯

《葡萄牙的未来主义运动》 里斯本 未出版

Nunes, Maria Teresa Arsénio 马利亚・代莱沙・阿尔舍尼奥・努内斯

1982 《现场派诗体》 里斯本 通讯出版社

Picchio, Luciana stegagno 鲁西阿娜·斯特加诺·皮齐奥 1979 《语言学、文学和课本。中世纪》 里斯本 七十 出版社

Picchio, Luciana Stegagon 鲁西阿娜・斯特加诺・皮齐奥 1969 《葡萄牙戏剧史》 里斯本

Picchio, Luciana Stegagno 鲁斯阿娜·斯特加诺·皮齐奥 1984 《语言学方法》

(La Methode Philologique) 里斯本 葡萄牙文化中心 Pires, Mária Lucilia Gonçal ves 马利亚・鲁西利亚・贡沙尔维斯・皮雷斯

1985 《巴罗克时期诗歌》 里斯本 通讯出版社

Quadros, Antonio 安东尼奥・夸得罗斯

1989 《葡萄牙第一现代主义, 先锋和传统》 里斯本 欧美出版社

Rebello, Luis Francisco 鲁伊斯·弗朗西斯科·雷贝洛 《葡萄牙戏剧史》 里斯本 未出版

Rebello, Luis de Sousa 鲁伊斯・徳・索沙雷贝洛

1982 《葡萄牙文学中的古典传统》 里斯本 地平线出版社 .

Reckert, Stephen 斯蒂芬・雷凯特

1983 《吉尔·维森特的文学和精神》 里斯本 国立钱 币印刷厂

Reis, Carlos 卡洛斯·雷伊斯

1990 《葡萄牙现代和近代文学》 里斯本 开放大学

Rsis, Carlos 卡洛斯・雷伊斯

1991《葡萄牙新现实主义的理论》 里斯本 通讯出版社

Rocha, André Crabé 安徳雷・克拉贝・罗沙

1987 《加尔西亚·雷森德和诗歌全集》 里斯本 葡萄牙语言文化协会

Saraiva, Antonio José 安东尼奥・若泽・萨拉伊瓦

1990 《诗歌和戏剧 贝尔纳丁·里贝罗 吉尔·维森特 友情诗》 里斯本 格拉迪瓦出版社

Saraiva, Antonio José 安东尼奥・若泽・萨拉伊瓦《论葡萄牙文学史》

里斯本 贝尔特兰出版社

Silva, Garcez da, 加尔含斯・达・席尔瓦

1990 《阿尔维斯·雷多尔和弗朗卡镇的新现实主义小说》 里斯本 道路出版社

Silva, Vitor Manuel Aguiar 维托尔・曼努埃尔・阿基亚・席 尔瓦

1971 《葡萄牙抒情诗中的矫饰主义和巴罗克》 科英布拉 浪漫主义研究中心

Teyssier, Paul 保尔・特伊西尔

1982 《吉尔·维森特及其作品》 里斯本 葡萄牙语言 文化学会 [General Information] 书名=葡萄牙文学史 作者=(葡)玛莉亚·布埃斯库著 姚越秀译 页数=113 SS号=10326900 出版日期=1998年06月第1版 封面

书名

版权

前言

目录

第一章 引子

第一节:各历史时期

第二节:语言支柱

第二章 早期文学模式:诗歌(十三、十四世纪)

第一节:爱情诗歌和友情诗歌

第二节:世事思考:世事颠倒和乌托邦理想王国

第三章 历史和传说:想象的基础和架构(十四、十五世纪)

第一节:皇室家谱

第二节:最初的异国形象

第四章 宫廷文学:教材和诗歌(十五世纪)

第一节:宫廷教材 第二节:诗歌全集

第五章 吉尔·维森特:矛盾呈现于舞台(十五、十六世纪)

第六章 葡萄牙的文艺复兴(十六世纪)

第一节:十六世纪:断裂与延续

第二节:游记文学

第三节:人类学和政治之间

第四节:观察和体验

第七章 巴罗克和矫饰主义——纵向探索(十七世纪)

第一节:罗德里格斯·洛博

第二节:复活的凤凰和阿波罗的马夫

第三节:唐·弗朗西斯科·曼努埃尔·德·梅洛在皇宫和在狱中

第四节:安东尼奥·维埃拉神父战斗和空想的一生

第八章 葡萄牙和欧洲文学——阿卡迪亚和新古典主义本土文化和外来文化(十八世纪)

第一节:阿卡迪亚学院和阿卡迪亚学者

第二节:新古典主义:理论和实践

第三节:日常生活题材

第四节:外来文化:文化和政治之间

第五节: 革新和调和主义

第九章 浪漫主义——继承和革新(十九世纪)

第一节:第一代浪漫主义 第二节:第二代浪漫主义

第三节:卡米洛·卡斯特罗·布兰科

第十章 七十年代派和新思想(十九世纪)

第十一章 从象征主义到费尔南多、佩索阿——诗的历程(十九、二十世纪)

第一节:思恋主义

第二节:俄耳浦斯一代

第十二章 从"现场派"到当前

第一节:第二现代主义和新现实主义

第二节:当前情况

参考文献