

SEXUAL PERSONAE

Art and Decadence : From Nefertiti to Emily Dickinson



性面具[Ⓣ]

艺术与颓废：从奈费尔提蒂到艾米莉·狄金森

Camille Paglia

[美国] 卡米拉·帕格利亚 著

王玫 王锋 李巧梅 萧湛 译

内蒙古大学出版社

内蒙古人民出版社



性面具[Ⓣ]

艺术与颓废：从奈费尔提蒂到艾米莉·狄金森

SEXUAL PERSONAE

Art and Decadence: From Nefertiti to Emily Dickinson

Camille Paglia

卡米拉·帕格利亚 著

王玫 王锋 李巧梅 萧湛 译

内蒙古大学出版社

内蒙古人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

性面具/ (美) 卡米拉·帕格利亚著; 王玫译. —呼和浩特:

内蒙古大学出版社, 内蒙古人民出版社, 2003.6

ISBN 7-81074-466-6

I. 性… II. ①帕…②王… III. 艺术学

IV. R167

中国版本图书馆CIP数据核字 (2003) 第048683号

书 名	性面具 SEXUAL PERSONAE
著 者	[美] 卡米拉·帕格利亚
译 者	王 玫 王 锋 李巧梅 萧 湛
责任编辑	赵 英
封面设计	汤智强
出 版	内蒙古大学出版社 (呼和浩特市大学西路235号 010021) 内蒙古人民出版社 (呼和浩特新城西街20号 010010)
发 行	内蒙古新华书店
印 刷	北京北医投资管理有限公司印刷厂
开 本	787×1092/16
印 张	50
字 数	712千
版 期	2003年6月第1版 2003年9月第1次印刷
标准书号	ISBN 7-81074-466-6/C·13
定 价	全二册88元

目 录

中译本前言 / 1

原著序言 / 16

- 第一章 性与暴力，或自然与艺术/1
- 第二章 西方鉴赏力的产生/41
- 第三章 阿波罗与狄奥尼索斯/74
- 第四章 异教之美/103
- 第五章 文艺复兴时期的表现形式：意大利艺术/145
- 第六章 斯宾塞与阿波罗：《仙后》/176
- 第七章 莎士比亚与狄奥尼索斯：《皆大欢喜》和《安东尼与克莉奥佩特拉》/201
- 第八章 大母神的回归：卢梭与萨德/242
- 第九章 亚马孙、母神与鬼魂：从歌德到哥特艺术/262
- 第十章 性的约束与解放：布莱克/286
- 第十一章 与母性自然的结合：华兹华斯/318
- 第十二章 化为同性恋妖妇的恶魔：柯勒律治/336
- 第十三章 速度与空间：拜伦/369
- 第十四章 光和热：雪莱与济慈/388

- 第十五章 性与美的偶像：巴尔扎克/415
- 第十六章 性与美的偶像：戈蒂叶、波德莱尔、于斯曼/436
- 第十七章 浪漫主义的阴影：艾米莉·勃朗特/470
- 第十八章 浪漫主义的阴影：斯温伯恩与佩特/493
- 第十九章 恶魔化的阿波罗：颓废派艺术/526
- 第二十章 作为破坏者的美少年：王尔德的《道连·格雷的画像》/552
- 第二十一章 英国两性人：王尔德的《认真的重要性》/573
- 第二十二章 美国颓废主义者：坡、霍桑、麦尔维尔/617
- 第二十三章 美国颓废主义者：爱默生、惠特曼、詹姆斯/645
- 第二十四章 阿姆赫斯特的德·萨德夫人：艾米莉·狄金森/669

注释/772

译后记/766

地。阿斯塔特在曼弗雷德的怀里死去。死时,她目不转睛地凝视着他,而心已经“枯萎”。她死无葬身之地。发生了什么事情?她到哪儿去了?原来,曼弗雷德的求知欲扼杀了妹妹,如同浮士德害死甘泪卿一样。在《道连·格雷的画像》的高潮处,奥斯卡·王尔德将这种情景重新作了发挥:在一间紧锁的小阁楼里,一个男人看到酷似自己的肖像。人们找到这人时,他已死去,用拜伦的话是已经可怕地“枯萎”。¹阿斯塔特好像是透过一面镜子在目不转睛地凝视着哥哥的心,而置她于死地的是魔鬼般的自恋。兄妹俩逾越了西方文化对身份的界定,交换彼此的人格。曼弗雷德和妹妹的融合实在过于凶猛,他吸食了她。要不然,她的肉体消失不见又作何解释?

曼弗雷德与妹妹的结合是唯我主义者一次失败的性实验。难以平静和追悔莫及是他饱食她之后表现出的症状。他和塞埃斯提兹(Thyestes)一样啃食自己的肉体,他又像克罗诺斯^①一样必须把吃进去的东西吐出来。曼弗雷德和妹妹之间确实发生了性关系,因此肉体世界使他无法忍受。坡的小说《厄舍古屋的倒塌》对拜伦这首诗的内容作了超现实的处理。其中那位埋葬于头骨似古宅里的妹妹成为充满血腥气的幽灵,回来惊吓自己歇斯底里的哥哥。在拜伦看来,妹妹的幽灵显现能带来精神上的解脱。受曼弗雷德请求她开口说话,这样,她就能重获自主,继续保留外形。然而,她仅仅预言了哥哥的死,然后就隐身遁形。我认为妹妹重新消隐入哥哥体内,使他承受新的痛苦。

《丁登寺》中华兹华斯的妹妹无需开口。她是和诗人保持着正当关系的女性意向(anima)。他们兄妹二人的交往只限于精神,而非肉体。《曼弗雷德》的兄妹交往则粗暴而贪婪。一只酒杯让曼弗雷德生出血流如注的幻觉。他已经夺去妹妹的贞操。他喝不下那只杯沿带血的杯中所盛的酒,因为那只杯子象征着侵犯行为发生时梦魇似的景象。它也象征着他那鲜血淋漓的头脑和舌头,其所想与所讲都是对自然的违抗。

如同《克利斯德蓓》,《曼弗雷德》集中描写了一次仪式化的挑战社会及道德准则的性行为。在诗中自我崇拜这一异教信仰中,婚姻、宗教和最后的仪式是并存的。阳具匕首划破仪式中受害人的身体,然后她的身体被蚕食精光。阿斯塔特无葬身之处,因为她的身心被哥哥违反常情地吮吸而尽。

^① Kronos,宙斯之父——译者。

和坡的《泄密的心》一样，曼弗雷德内心存在着另一个人，它像一个非法藏于子宫的魔胎折磨着他。曼弗雷德是浪漫派笔下唯我主义者形象，他吞没了宇宙，但宇宙在他体内会令他作呕。是砍除还是填饱自己？克莱斯特（Kleist）的阿喀琉斯选择前者，拜伦的曼弗雷德则选择后者。物质世界汹涌而来汹涌而去，使华兹华斯那种陈旧的孤独一筹莫展，而自我与物质世界格格不入。在《曼弗雷德》中，拜伦将不合法的性推上了竞技场参与角逐。浪漫主义的性面具在吸引与排斥之间挣扎。

谣传说拜伦曾和其异母姊妹奥古斯塔·李（Augusta Leigh）有乱伦关系。无论这种说法是否属实，它的确提高了拜伦的知名度。拜伦诗中一直贯穿着乱伦的情节。《该隐》更是将这上升为棘手的法律问题。上帝使人类第二代兄妹通婚，发生乱伦。全诗在该隐与李生妹妹的爱情上大作文章，无视兄弟间的性行为将产生他们自己的孩子之禁律。在《巴里辛娜》中出现了妻子与继子之间菲德拉式（Phaedra-like）的乱伦，这一描写打破了拜伦所钟爱的兄妹乱伦模式。他的《阿比多斯的新娘》中的中心人物本来是一对相爱的兄妹。而在最后版本里，他们换成了堂兄妹。然而，二人的孽缘早始于童年时代。当女孩狂吻爱人时仍坚信他是自己的哥哥。为此，她拒绝了一场安排好的婚姻。拜伦说，“爱越是充满罪孽和恐惧，它就越是伟大”（《天与地》）。乱伦关系为道德所不容。不纯洁却正是其价值所在。拜伦对布莱克式的纯真不屑一顾。他接受萨德式的性与精神：即使划定一条线，我却可以越过。和布莱克或华兹华斯不同的是，拜伦力图强化自我疆域。在乱伦关系中，性本能来回运动，形成一个紧闭和复归的乌罗伯洛斯圈（uroboros-circle）。

浪漫主义男性形象的女性化在拜伦笔下表现为柔弱气质。《阿比多斯的新娘》中缺少男子气的男主人公落入女人堆。东方迷雾中正酝酿着乱伦的情感。《海盗》中塑造了一位迷人的格纳丽，后来她显出易装癖。格纳丽和海盗的关系类似于克莱斯特作品中彭忒西勒亚和阿喀琉斯的关系，是强大与弱小舞蹈般的交换。其中有英雄营救，接着俘虏、被辱，直到最后复原。每个阶段拜伦都把专断和被动两个方面煞费苦心地进行仪式性的结合，这部叙事诗从而成为一个戴着性面具缓慢上演的假面剧。

直至《莱拉》的结尾，拜伦才吊人胃口似地暗示那个娇弱的侍从卡赖德对首领莱拉怀着同性爱的感情。莱拉（Lara）被杀死，少年昏厥了过去，此时

真相大白。旁人为了救他松开他的衣服,发现卡赖德原来就是与海盗头子莱拉相爱的女子格纳丽。拜伦情节起伏跌宕的诗歌为读者展示了一幅变性图。一开始,我们倾慕美少年“乌黑秀发”的“光亮卷曲”。刹那间,他晕了过去,失去知觉。这时,读者加入观淫者的人群,趁着这个女人人事不省地躺在地上,惊叹地打量她那当众展示的酥胸。读者先是受诱或被迫对这一场面相继产生同性恋和异性恋的反应。眨眼之间的性别变化使人回忆起斯宾塞性别观念的骤变。可是拜伦让这个女人继续保留自己的男人名字以使其性别继续模糊不清。戈蒂叶在《莫班小姐》中写到一名随从自马上摔下陷入昏迷,他的衬衫被扯开,露出女子“洁白如玉的胸脯”。这无疑是对拜伦诗中景象的模仿。我认为这一场面最后一次出现在电影《玉女神驹》(*National Velvet*) (1944,改编自埃尼德·巴格诺德的小说)中,由年轻的伊丽沙白·泰勒饰演的骑手摔倒后被不省人事地抬出赛场。不过,这一母题此时已经过安全消毒处理:一个大夫,而非兴奋的行人,脱去她的衣服,使她丰腴的胸部展现出来。

《莱拉》的性游戏就是拜伦自己的性游戏。离开剑桥后,拜伦与一位女子发生恋情。他把她扮成男孩模样,称她作弟弟。G·威尔逊·耐特认为这位扮为侍从的女子是卡洛琳·兰姆女士,她这样做是为了重新唤起拜伦对自己已淡漠下去的感情。²卡赖德(Kaled)对莱拉以身相许的情节可能模仿《第十二夜》中男扮女装的薇奥拉时对奥西诺公爵的爱恋。拜伦诗中人与莎士比亚剧中人一样都表露出双性的情感反应。一位柔弱的男孩和一位果敢的乔装女子几乎同时激起拜伦的兴趣。拜伦最后几首诗是为一位英俊的希腊少年而作,他曾对后者产生不幸的迷恋。他早年致“赛沙”诗的灵感来自于一位剑桥合唱队的男孩,大概是约翰·埃德斯顿。男孩在诗中有个女孩名字,部分原因是不这样的话这首诗就不能发表。不过,此事也能证明我的关于性别置换的观点,即性别变化引起特殊的情欲。读者可以感觉到,《莱拉》中户外性暴露的场面——即脱衣的传统主题暗含着拜伦自己色欲的满足,再现了已为莎士比亚净化了的意大利浪漫传奇的海淫基调。

在《沙达那帕拉斯》(*Sardanapalus*) (1821)中,拜伦更是直接与莎士比亚竞赛。此诗再现了《安东尼与克莉奥佩特拉》的故事——只不过男主人公兼任安东尼与克莉奥佩特拉二人。在序注中,拜伦宣称该故事取自迪奥德罗斯·西库卢斯(Diodorus Siculus)。这位希腊沙达那帕拉斯与那位亚述国

王兼元帅亚述巴尼述(Assurbanipal)几乎毫无相似之处。德拉克洛瓦血腥的画面表现了拜伦笔下处在帝国战火危机之时的沙达那帕拉斯。拜伦这首诗开头和莎士比亚剧作的开始一样：一个敌视的旁观者对已出场供读者检阅的主人公堕落的性生活嗤之以鼻。在莎士比亚笔下，安东尼与克莉奥佩特拉的爱情使这一冷嘲热讽大打折扣。而拜伦笔下的沙达那帕拉斯正像所预言的那般缺少男子气魄。他戴着花冠，声势浩大地出场了，并且“衣着妩媚”，后面跟着一长串宫女和年轻奴隶。他像欧里庇得斯笔下和女祭司们在一起的酒神狄奥尼索斯——不过现在酒神成了国王。我们置身于莎士比亚的埃及，那块流动着女人、音乐和脂粉香的地方。男性气息消融了。国王的随从中还包括“比女人还不如”的太监。沙达那帕拉斯的妹夫称他为“男性女王西蜜拉米斯的外孙”。到底谁是女王，是萨弥拉米斯(Semiramis)还是沙达那帕拉斯呢？拜伦对男主人公使用的称谓是“她国王”，“她沙达那帕拉斯”，由此，他从安东尼的易装游戏中发展出一个全然不同的人物来。沙达那帕拉斯否认自己是士兵，并且他还废除士兵以及与它同义的所有词语。拜伦在此竭力争辩沙达那帕拉斯的男子气概比一般人更综合广泛。但是，浪漫主义者并不擅长道德说教。拜伦很快转到自己的拿手好戏——突然的性变上来。沙达那帕拉斯女性化的男人味远非救世良方。最后，他随着自己的王国同归于尽。

《沙达那帕拉斯》是一次面具试验：如果不想全部失去男性气质，那么男主人公可以在多大程度上转变为女性呢？莎士比亚的《安东尼与克莉奥佩特拉》洋溢着文艺复兴时代的活力，而《沙达那帕拉斯》在任何方面都更为消沉。拜伦在日记中谈起令人愉悦的“平静虚无的消倦”，另外还描述了一种“情欲状态，突然间快乐无比，柔弱无力”（《岛》）。这种漂浮不定的状态破坏了《沙达那帕拉斯》。这位君王痛感目标的沉重，似乎他的肌肉已萎缩无力。沙达那帕拉斯是注入酒神精神的西方人格。军事危机迫使他走进人群，而对他来说现实世界似乎是难以对付地稠密。

沙达那帕拉斯整装待发参加战斗，这是他一生中最勇武的时刻。在此之前，莎士比亚曾描写过克莉奥佩特拉扮作安东尼麾下的一名士兵。沙达那帕拉斯吩咐下人取来胸甲、肩带、头盔、长矛——还有镜子。他把头盔丢在一旁，因为它戴上去不神气。这位本应精神抖擞上战场的亚述王似乎更

像一位反复试帽的夫人。莎士比亚的男主人公由情人陪伴。到了拜伦笔下,情人换成了镜子。沙达那帕拉斯完全是浪漫主义者的男主角,与自己的镜中像相亲相爱。他成为自己的观众和批评者,一道投射的眼光。拜伦用女性的自恋情结削弱沙达那帕拉斯的男子气。我们在刘易斯的《修士》中看到这种模式,每一次性运动直接在相反方向摇摆。沙达那帕拉斯冒着生命危险,头无遮盖地作战。这显然因为他想炫耀自己“飘扬的美发”。这头美发本为《忽必烈汗》的诗人所有,而拜伦在此将这种性别暧昧神圣化。拜伦把柯勒律治的描写全部用在这位国王的亚马孙族奴隶马哈(但丁笔下的乱伦罪人)身上。她“秀发高扬,目光闪耀”地踏上疆场。和批评家们有别的是,诗人们已经敏感到艺术作品中的性与颓废的色彩。

作为一个双性人的演出,《沙达那帕拉斯》并不令人信服。耐特称赞诗中“诗人气质”的男主人公身上“兼有男子的理智与女子的情感深度”,³可我的看法却要悲观得多。沙达那帕拉斯似乎过于虚荣和不切实际,不足以领导国家甚至创造艺术。而耀武扬威的克莉奥佩特拉却更富于实干精神。拜伦的男主人公的女人味不是完美典范,而是有悖常情。《沙达那帕拉斯》对莎翁剧作的诸多借鉴令人深感好奇。拜伦始终对莎士比亚没有好感。布莱辛顿夫人(Lady Blessington)对此的结论是拜伦肯定在故意制造敌意,因为他对莎翁的作品已经烂熟于心。而布鲁姆也提出,由于影响的焦虑,拜伦深受莎士比亚沾溉,因而决心否认这一事实,即使对他自己也是如此。

在他篇幅最长也最杰出的诗歌《唐璜》(1819—1824)里,拜伦塑造了又一位性方面反传统的主人公。文艺复兴时代的西班牙浪子唐璜是西方独一无二的性面具之一。与莫扎特的唐·乔凡妮相比,拜伦的唐璜更弱小,更腼腆,也更“秀气”。他是“翩翩的美少年”,“个子苗条,/面色红润而无髭须”,完美得像“天使一般的人”(第8章,52;第9章,53,47)。璜身上既体现了拜伦也体现了拜伦所欣赏的男孩的特点。耐特、弗莱和布鲁姆都曾就这位男主人公在性方面对居高临下的女人之被动态度进行过论述。⁴在君士坦丁堡,璜被拍卖为奴。一个太监强迫他穿上女服,又用脂粉、剪子和镊子给他化了妆。璜早就迷住了苏丹王妃,通过男扮女装,他得以被送进苏丹后宫供王妃消遣。拜伦那座骄奢淫逸、重门紧锁的后宫就像布莱克的那朵玫瑰,这个软玉温香的狭小圈子弥漫和凝聚着女性气息。

苏丹王妃古尔佩霞(Gulbeyaz)是浪漫主义作品中强有力的女性形象之一。《沙达那帕拉斯》描写的是一个柔弱男子在性领域的苦苦挣扎,《唐璜》继续这番艰难跋涉。来自女性的阻力几乎完全吞没唐璜单薄的男子气。拜伦将他推向一个亚马孙式的支配者。身着女紧身内衣的唐璜成了簌簌发抖的人质,而热情似火的王后正向他猛扑过来。古尔佩霞正是《沙达那帕拉斯》里消失的克莉奥佩特拉。这个雌雄同体者以悍妇形象出现。她的肉体女性味十足,可她的精神却残酷似男子。古尔佩霞具有克莉奥佩特拉生机勃勃的双性特征:她的“大眼睛”显出“一半是欲望,一半是命令”。她是“傲慢的,或专横的”,有着“自我意志”的盛气凌人的微笑。她的眼睛“一向怒火闪闪”,饱含“热情和权力”(第5章,108,110—111,134,116)。古尔佩霞腰间佩着一把匕首。拜伦的苏丹王妃最终将以阴郁的西班牙侯爵夫人的形象出现在巴尔扎克的《金眼女郎》中。那部小说里,匕首被抽出来派上可怕的用场。

诗中古尔佩霞的登场覆盖了唐璜仅存的一点儿男人气。他被当作女子带到后宫和苏丹面前。这时,他两颊通红,全身抖颤。拜伦在这不再维护男主角的阳刚气,而是恶作剧似地忽略他,以公开表明自己的性观点。可怜的璜只是“她”了。即使是斯宾塞,当他向读者三言两语介绍后,也会给自己笔下乔装的人物以适当的代称。在后一章中,拜伦间或使用“他”这一代词。但是这一状况被后宫妃嫔对唐璜这个新人持久不变的兴趣粗暴地剥夺了。“她的头发,风韵,身段,她的一切都加以评说”(第6章,35)其中夹杂着闲言碎语,欣赏爱慕,也有妒火中烧:璜改变的自我(alter ego)被投向观众,她们注视着她,为之神魂颠倒。问到名字时,唐璜的回答是“璜娜”。于是在接下去的土耳其奇遇中,他一直被唤作璜娜,甚至拜伦本人也这样称他。名字上的性别改变显示出璜日益发展的性同谋关系,它类似于克丽斯德蓓搀扶着妖妇跨过门坎。在称男主角为璜娜这一做法辩解时,拜伦肆无忌惮地强调性别上的模棱两可:“我说‘她’,/因为他还是阴阳两性”(58)。斯宾塞从不这样遮遮掩掩,即使是描写最不合常情的事件。拜伦像是在向读者卖弄风骚,这倒是文学史上的新鲜事。

从逻辑上说,像狐狸钻进鸡窝一样,偷偷潜入苏丹后宫的青年男子能够很快从自己的行动中尝到甜头,这正如拜伦诗中所说,“成千颗心/都为爱情而跳动”(26)。然而,这显然是一首浪漫主义而非文艺复兴时期的诗歌,那

么男子气在诗中就并无特权可言。璜成为欲望追逐的目标不是因为他是男人,而是因为他被当作女人。后宫妃嫔们为和璜娜同床共枕争得不可开交,而且她们心里想的不只是同床共枕:“罗拉听到这提议,眼睛有了神”(82)。古尔佩霞也在这群脂粉堆里。苏丹总是“很有礼貌”,他们夫妇每次前来都提早通知,“特别在夜晚”。由于后宫“缺乏纯粹的男人”,因此,当发现古尔佩霞和自己的宫女同床而寝时,苏丹或许不会大吃一惊(第5章,146;第6章,32)。《唐璜》影射女性的同性恋。挫败了传统的性期待。怎样才可以消灭苏丹后宫里逍遥自在男人的男子气呢?浪漫主义诗歌以炉火纯青的跨性技巧,作了轻松的回答:呃,具体的做法就是把他男扮女妆,让他成为女同性恋者争夺的对象!

《唐璜》接下去描写穿越欧亚的一系列的性胡闹。这首未完成的诗以女扮男装的情节结束,它也许受到《修士》的启发:一个鬼一样披黑巾的僧人潜入唐璜的卧房,这人原来是个“嬉戏”的女人。《唐璜》最精彩的部分是他的近东故事。拿破仑1798年对埃及的远征使那里成为欧洲关注的目标。耐特认为“拜伦内心沉浸在东方式的怜悯之中”。⁵拜伦的东方和莎士比亚的东方一样,都是一片情感扩张的领地,它溶解了欧洲的一副副性面具。两性的增殖:拜伦把太监和阉人称为“第三性”。他认为,人们不能领悟到爱情的奥妙,除非仿照“智明的泰瑞色斯”的做法,体验“不同性别”的生活。《唐璜》里出现众多太监——苏丹的太监队伍足有“一英里”之长——他们是对阴阳两性主人公所作的极端的注解。易装后的唐璜任由古尔佩霞摆布,颇似被阉割的祭司对自然女神俯首贴耳。拜伦式的东方仿佛还处在母系氏族公社时期。《唐璜》里“美人窝”似的禁宫是一座斯宾塞式的让人慵懒的凉亭,是埋葬男人意志的子宫似的墓穴。如同《安东尼与克莉奥佩特拉》,东方也象征着没有约束的想象力。这个混乱的无意识的梦幻世界里的性别和身份都漂移不定,其中物体无法保持自己日神式的形状。

《唐璜》自由随意的风格很难加以分析。风格即诗人。施本格勒(Spengler)认为西方历史要求“在决定性时刻——使用相对两主题的强烈感情语调——战争或大人物”。⁶拜伦的人格对于十九世纪的深远影响至今仍然难以估量。他的早期弥漫着反叛情绪的诗歌,如《该隐》和《曼弗雷德》,迎合当时流行的拜伦主义形象,但是《唐璜》其实才是触及到拜伦精神的本质。

《唐璜》的情感变化多端,高深莫测。布鲁姆认为:“讨论《唐璜》,决定性的话不应是‘讽刺’而是‘流动性’,这也是拜伦最喜欢用的措词之一。”⁷拜伦给流动性所下的定义是“对瞬间印象的极度敏感”。具有流动性的男子带有易接受和半女性化特征。莎士比亚赋予他作品中的男男女女以情人、疯人、诗人等种种层次,而我在评述这些人物的变化无常时 also 想到“流动性”这个词。《唐璜》中的全知全能的叙述者表现出多种情绪,这使他像是戴着多副面具说话的墨丘利。这首诗试图不通过塑造的角色,而用一种带上各种感情的诗歌语调表现自身。它类似于肖邦在钢琴的抒情潜力方面的发掘。在《唐璜》中,拜伦自任主角,直抒胸臆,就像《序曲》中华兹华斯所做的那样。

拜伦在《唐璜》的献辞中攻击华兹华斯、柯勒律治和骚塞(Southey)的“所见太窄……我倒希望你们从湖边迁往大海”。传统和已知已经对“湖”盖棺论定。而对于浩瀚无垠、变幻莫测的海洋,人们的看法还莫衷一是。拜伦的活力打破了华兹华斯的道貌岸然。急不可待的他竟然忽略了华兹华斯和柯勒律治阴郁的诗歌里性的模棱两可的特点。他指责他们鼠目寸光,用一潭精神死水堵塞情感的湍流。英国人向来是个海上民族,他们世代生活在汹涌澎湃的北海群岛上。这种地理位置孕育出英国文艺复兴时代诗歌那飞流直下、气势如虹的生命力。但是到了十九世纪早期,曾经产生过莎士比亚的英国早已失去它活跃的精神气质。那些最为锐意进取的诗人们都像雪莱和拜伦一样流亡国外,逃避这个闭塞国度的压迫。英国无论在感情还是性方面都趋于保守。弗雷泽将古埃及的停滞和保守归咎其大陆的地理特征。农业“一成不变的程序”使农民“养成冷漠迟钝的思维定势。相反,商业和海上的风险及不确定性却使商人和海员们形成**好动、机敏和善于应变的性格**”,这些人具有“活泼易变的气质”。⁸在《唐璜》中,拜伦重新展现英国这个海上民族的无穷想象力。随着唐璜在冒险生涯中颠沛流离,叙述者也在更换语调重新创造性和感情那海洋般起伏不息的变化。

与《恰尔德·哈洛德游记》这篇让拜伦声名鹊起的作品一样,《唐璜》的情节结构中也贯穿着一个典型的漫游主题。不过,《唐璜》的漫游具有速度。阿尔文·柯南(Alvin Kernan)提到诗中的“前冲力”,是“一种生机勃勃,强大有力的向前运动”。⁹从火车到喷气式飞机,速度使现代生活焕然一新。当已知领域成倍扩大,它的空间扩展速度在文艺复兴时代是难以想象的。速

度即西方对空间的控制程度,它是呈现直线延展的侵犯意志。现代速度改变观念。晚到1910年,E·M·福斯特(E. M. Forster)的小说《霍华德庄园》(*Howards End*)中的女主人公仍抵制具有新速度的汽车,因为它让她丧失了“全部空间感”。威尔克先生(Mr. Wilcox)大声叫喊道,“那里有一所美丽的教堂——噢,你真不够敏锐。”玛格丽特那双前现代的双眸透出呆滞的眼神:“她看着那副景致。它像稀粥一般鼓起又落下。现在它凝固不动。而他们已经到了。”¹⁰速度不知不觉融化了物质世界。具有革命性的拜伦已经察觉到空间性质上很快将要发生的剧变。尽管他未能亲眼目睹这一变化。而《唐璜》标志着现代速度首次出现在文艺作品中。

批评家们有时会提到雪莱诗歌的“迅疾”。但是雪莱作品中的运动方向是“朝上”的。他追求的是狂喜的上升(exaltare的意思是“提升”)。拜伦从没有上升过。他的运动是世俗的,也是有实在物支撑的。拜伦的空间概念创自文艺复兴这个发现时代,它依据的则是启蒙运动的标准。谈及弥尔顿时,唐·卡麦隆·阿兰(Don Cameron Allen)认为犹太基督教促使人“放弃在人类历史中的水平运动而选择垂直运动的精神生活”。¹¹雪莱属于垂直的精神状态,而拜伦则属于水平的世俗状态。雪莱总是在打乱水平状态:例如,阿特拉斯女巫之舟就是挑战阻力,逆流而上的;又如《时间的胜利》中的行列展现人生犹如一列沉闷的奴隶队伍。我们会发现,雪莱笔下的事物,轻飘而多孔,为想象所穿透。而拜伦笔下具体实在的对象凝结在时空之中。雪莱的想象力在飞动,而拜伦所运动的则是物体。拜伦就像古希腊的运动健将,不断挑战又不断超越。物体既是他的障碍物也是他跃步的梯石。

给雪莱和拜伦的速度注入活力的性超越原则大相径庭。《唐璜》的速度如风驰电掣,犹如拉斐尔画中嘉拉蒂亚(Galatea)驾着马车穿过大海。不过嘉拉蒂亚有海豚牵引着。拜伦的速度则完全是自我激发出来的。一切自我激发的速度都是属于阴阳两性者的——如天使,维吉尔的卡米拉、还有詹博洛尼亚(Giambologna)的墨丘利。蒲柏的卡米拉“掠过沧海”(《批评随笔》,373)。实际上,拜伦是在拿手舞足蹈的唐璜与维吉尔的亚马孙女战士相比:“像轻捷的卡米拉,他一跃而过。”(第14章,39)。无论唐璜这个人物还是《唐璜》这首诗,都是飞掠大千世界者。它既是风格上的,也是内容上的飞越。拜伦这首诗没有“完成”,即没有精雕细琢。沃尔特·司各特爵士(Sir

Walter Scott)发现拜伦身上“有着天赋极高人士那种漫不经心、粗枝大叶的通病”。马修·阿诺德(Matthew Arnold)称他“懒散马虎”,指责他“疏忽大意”并且“缺乏技巧,不过是个诗匠”。¹²然而,恰恰是这种草率的自由将拜伦不断地推向前进。由于诗歌的组合不够有力,因而句与句之间过渡仓促,丝毫不给人喘息的机会。而莎士比亚热情洋溢的诗句就显得更有力度,修辞也更为讲究。我认为柯勒律治和坡的作品常常是想象征服语言,语言显得莽撞无力:字里行间忽而激情如火,忽而冷若冰霜,明显的漏洞和拙劣的涂鸦之笔接连出现。可是,拜伦的诗歌就要平稳流畅得多。他十分景仰奥古斯都时代的那些诗人,吸取他们作品中傲慢的讽刺。尽管如此,他却有自己的风格。其诗不会中途戛然而止,也没有蒲柏那种宏篇大论,夸夸其谈,而是透出一种直线感。他的诗篇宛如清流澈见底的小溪潺潺流过。他笔下的事物严谨准确,却不拒人于千里之外。诗中的情感波动起伏,事物变化万千,犹如溪间卵石任流水冲刷,圆润如玉。爱与恨、男人与女人、龙虾沙拉和香槟美酒,它们构成拜伦笔下波涛翻卷又亲切随和的物质世界。在诗中它们一齐涌入笔端,让我们感到恰似在飞越水平面。

诗歌为音乐的开始,而音乐乃舞蹈之权舆。雪莱的运动好似在一个深玄的空间里跳起古典芭蕾。从观念形态上说,芭蕾是对大地引力的挑战。那些伟大的男舞蹈家能够足尖跃起,凌空腾越,仿佛在那一瞬间挣脱大地的束缚。他们因这种高难度动作而赢得台下观众的喝采。而女舞蹈家们却是通过让扭曲变形的足尖长时间的踮地,来尽量减小与地面的接触。手臂向外伸展这一源自巴洛克宫廷的姿势,暗示了翅膀之意,是对地表的蔑视和超脱。芭蕾舞是身体的提升。它是用于仪式的,因而也是神圣的。它超越了琐屑的物质世界;这是它具有无上权威和无穷魅力的原因之一。芭蕾舞体现着日神精神。而玛莎·格雷厄姆^①首创或者说再创了阴间舞蹈的形式。现代舞是原始主义的和骨盆区的。表演时,演员赤足击地,身体随着大地母亲的抖动而摇动不止。然而,拜伦诗既非日神式的舞蹈也非阴间舞蹈。拜伦既不攀援天上,也不依附地下,而是飞越地表,畅游于天地之间。舞蹈家中,唯

① Martha Graham, 美国女舞蹈家, 现代舞的核心人物——译者。

有弗雷德·阿斯泰尔^①拥有《唐璜》的拜伦式风格。他轻捷的舞步在高度打磨的地板上畅行无阻。他的舞蹈不像芭蕾那样挺立向上,而是此时此地宇宙的广袤空间里所作的复杂熟练的运动。甚至当跃上坐椅或者爬上高墙时,阿斯泰尔探入的仍是人类日常生活的空间。鲁道夫·卢里耶夫(Rudolf Nureyev)像被关在天堂门外怒不可遏地跳起想重返天堂的撒旦。他就像早年的拜伦,叛逆、愤激。阿斯泰尔(以及其崇拜者米克海尔·巴里希里科夫)则像后期的拜伦,他犹如一根风中柔嫩的芦苇微微弯曲。他身上有拜伦那种“随意劲儿”,即得体的举止和彬彬有礼的嘲弄。他类似詹博洛尼亚(Giambologna)的墨丘利神,高雅修长。光洁的面部和苗条的身段使他青春不老而又兼具两性。他既是高贵的主人,又是文雅的向导,一如弥尔顿笔下的拉斐尔,“活跃的精灵”或“宜人的天使”。阿斯泰尔灵动的高雅就是拜伦那种横越寥阔的流动性。

拜伦了解自己的速度和空间。他在《唐璜》献辞里表明自己要与诗人们一争高下,“我是和沉闷的缪斯同行”,他无法和他们“飞翔的神驹”相比。他不是卢里耶夫,能够向天空作出珀伽索斯式的(Pegasus-like)跳跃,而是阿斯泰尔,和快活的人间缪斯(琴瑟·罗吉斯、丽塔·海华斯)一同在舞池中盘旋。拜伦的漫游诗歌是永恒的“漫游”,或者说是横越表面。就像一切流浪冒险作品那样,它们不需结尾,而可以一直持续下去。我把《唐璜》的轻捷和迅速叫做轻快。与卡米拉有关的是,杰克逊·奈特(Jackson Knight)认为一个在谷端飞速奔跑的人影这一想象可能来自于维尔斯基人^②的信仰:相信“谷物中住着某位精灵”。¹³照此而言,草地上波涛似的翻卷就是风神那无形的脚步。《唐璜》之轻盈好似春天清新的和风,又似一个精灵步入历史,为它注入元气。拜伦散发出的阵阵轻风——实际上他即是轻风——就是将对欧美文化产生重大影响的青春精灵。卢梭首先树立了现代人对儿童的崇拜;歌德使卢梭式的伤感少年形象深入人心。而拜伦则创造了一种性感青年形象:桀骜不驯、鲁莽冒失、精力充沛、藐视传统。这种新人戴着超凡魅力的性面具。因此可以说,拜伦已敏感到速度时代的来临。青春即是以情感上转瞬即逝形式表现出的迅捷。倏忽一词源自拉丁语 transeo,它同时含有漫游

① Fred Astaire,美国好莱坞影星——译者。

② Volscian,原在意大利中部居住的部族,公元前4世纪被罗马人征服——译者。

和短命之意。拜伦被歌德描绘为阴阳两性者，自我挫败的尤弗里恩（Euphorion）。他死于1824年，而世界上首辆客运火车于1825年开通。拜伦精神似乎移入火车这种快速运输机器的体内。

调查表明，人们最感兴趣的广告词有两个：“自由”和“新式”。我们仍然生活在浪漫主义时代。膜拜新奇意味着任何事物都不会长久成为热点。拜伦的青春崇拜在摇滚乐这一美国艺术种类中结出了累累硕果。《唐璜》的情感和诗歌风格在典型的美国生活中得到复现：驾车全速行驶在高速公路上，车内的收音机声震耳欲聋。驾驶被美国人发挥到极致，欧洲人只能望其项背。任何一座美国城市只要出城十英里即到了开放地界。在广大空间里，众多笔直绵长的超级公路彼此环绕交叉，令人眼花缭乱。这是墨丘利和卡米拉自我激发的速度。当今大量饰有玻璃的轿车车身运行得极快、极稳，也极为安全，就像身体延伸出的部分那样为我们自如地驾驭。驾着这样的交通工具横跨或者说飞掠过美国大地的感觉，简直和《唐璜》中的速度感和充实的空间感一模一样。收音机里砰砰作响的摇滚乐仿佛是汽车嗒嗒的心跳。欧洲的电台频道寥寥无几并且多为政府所控制。可美国的广播里就有丰富的音乐内容，五花八门的声音，就像拜伦诗歌千变万化的情绪。当你驾车穿越北纽约州，六小时之内沿着笔直伸展的大道水平行驶，你会收听到伊利诺伊州、肯塔基州和北卡罗来纳州电台的音乐，其距离之遥不亚于意大利之于英国。在公路上驱车旅行，转动收音机的频道旋钮，美国司机们像是飞越在无尽的音乐洋面，从中他们体验到“一览众山小”，万物尽收眼底之极其辽阔的空间感。

摇滚乐是一种标准的超凡音乐形式。最优秀的摇滚乐队“滚石乐队”继承了柯勒律治暴风骤雨般的风格。然而摇滚乐同样具有明朗的日神精神。“海滩男孩”就是这样一支兼有阳光和速度的组合。《唐璜》和“海滩男孩”各自都揉合了青春、刚柔相济、充实和迅速的特点。丽莲·罗克森（Lillian Roxon）称“海滩男孩”的首张专辑是“为动感和速度的喝采，无论是水中还是陆上的速度”。¹⁴“海滩男孩”那高亢嘹亮、直上云霄的和声以及嘹嘎作响的声音（这声音颇似火车和轮船的鸣叫声）洋溢着运动的浪漫精神。“海滩男孩”使加州冲浪健儿这一形象像牛仔那样成为美国人的典型代表。当然，冲浪即是飞掠，是最纯粹形式的飞掠。

“海滩男孩”运用假声抵消那些男孩气的赞美诗；如在不朽的《加州女