

论《麦克白》中的文体混用

应道天

(湖南师范大学 文学院, 长沙 410081)

摘要:关于莎士比亚戏剧是否符合悲剧为上、喜剧为下的新古典主义规则,学界曾有过激烈论战,究其本质仍是悬而未决并持续发酵的文体混用问题,其间隐含着关于如何突破传统审美困境的追问。文章用超越时代局限的视角反观这一文学现象,以莎士比亚的四大悲剧作品之一《麦克白》为案,探索莎氏悲剧杂糅喜剧、散文、预言、玄学诗等多种文体因素的情况,以期揭示莎士比亚戏剧创作中的丰富要素和深刻意蕴。

关键词:莎士比亚;麦克白;文体混用

中图分类号:I106.3 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-349X(2022)05-0070-07

DOI:10.16160/j.cnki.tsxyxb.2022.05.010

On Mixing of the Genres in *Macbeth*

YING Dao-tian

(College of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha 410081, China)

Abstract: Whether Shakespeare's plays are in line with the neoclassical rule, which takes tragedy at the top and comedy at the bottom, has gone through hot debate in the academic circle. About this debate, the essence is still an unsolved and continuously fermenting problem of mixing of the genres, which implies an inquiry on how to break through the traditional aesthetic dilemma. With *Macbeth*, one of Shakespeare's four major tragedies, as an example, this paper studies this literature case from a perspective beyond the limitations of the times. It explores the mixing of comedy, prose, prophecy, metaphysical poetry and other literary factors in Shakespeare's tragedy, so as to reveal the rich elements and profound implications in Shakespeare's works.

Key Words: William Shakespeare; *Macbeth*; mixing of the genres

一、引言

自 18 世纪西方文学进入新古典主义时期,文体分用规则作为封建王权专制极度膨胀的产物,成为当时学者进行创作和批评的金科玉律,因此,文学作品按照社会阶级通常被划分为高等的悲剧文体、中等的论战讽刺文体和低等的喜剧文体。而同时引人关注的是与文体分用相

对的文体混用现象,实际上,16—17 世纪的许多经典作品,如拉伯雷的《巨人传》、蒙田的随笔集、塞万提斯的小说与莎士比亚的戏剧等都难以也不应被简单粗暴地划分为某种单一文体。尤其是莎士比亚的戏剧,因其时代背景和创作理念的复杂性,多种文体因素混用的现象十分常见,这引起了关于莎氏是否违反新古典主义

作者简介:应道天(1997—),男,江西南昌人,硕士研究生,研究方向为比较文学与世界文学。

规则的学术争论。

谈瀛洲先生在《莎评简史》第一章“新古典主义莎评”中曾探讨过此问题,并将根据新古典主义规则进行莎评的学者分为两方。一方对莎剧持批判态度。例如忠于新古典主义规则进行文学批评的德莱登认为,莎剧未遵守亚里士多德的悲剧定义,也不符合“三一律”,因此视莎氏为“野蛮的、不守规矩的天才”;伏尔泰认为莎氏的做法混淆了卑贱与高贵,不合新古典主义之“体统”,故称其为“富有灵感的野蛮人”,对其伟大之处视而不见。另一方则为莎士比亚辩护,以求发掘莎剧更深刻的价值。例如塞缪尔·约翰逊认为,莎氏的写作方式与文体选择是出于对普遍人性的表达,相比于单一的喜剧或悲剧,混合剧更加接近处于文雅与粗俗之间的现实生活^[1]。不难发现,新古典主义时期的部分学者由于对理性过度标榜,从而导致其对莎剧文体混用的评价不仅忽视了剧作的道德意义,也忽视了莎剧中对人性、生命力与生活气息的展现,最终陷入了新古典主义机械美学观的困境。由此可见,自然与艺术的二元对立与人为艺术规则的僵化可谓是每个文学阶段必然面对的问题,因此新时代的文艺批评所需要的是再次深入各个戏剧文本内部,以中立客观的态度找到能够保持莎剧生命力长存的文体因素。针对《麦克白》这部被大众普遍接受为悲剧的莎氏戏剧作品,学界关于其文体混用的情况鲜有探讨,因此在很大程度上掩盖了这部戏剧在文体研究上的价值。实际上除了喜剧因素外,散文、预言、玄学诗等文体因素也被莎士比亚有意运用于其中,并产生了各具特色的艺术效果。

二、悲剧人物塑造中的喜剧性讽刺

纵览莎士比亚的创作历程,我们可以发现莎士比亚的悲剧观念存在着从王室贵族式向下层平民式逐步渗透的过程,因此奥尔巴赫《摹仿论》中“(莎士比亚)关于悲剧与崇高的观念全然是贵族式的”^{[2]350}之论断是否存在以偏概全之嫌,需要作进一步探讨。英国学者威尔逊·奈特在《象征性的典型》中对莎氏的悲剧文体作出了补充,他认为莎士比亚悲剧基本上都有由三

个主要人物构成的三角关系,包括代表崇高人类的悲剧主角,代表纯洁的爱的女主人公,以及代表嫉恨人世、冷嘲热讽的恶的反面人物,然而威尔逊·奈特在此基础上强调:“明显的除《麦克白》以外,莎士比亚所有伟大的悲剧都围绕着一根中轴旋转。”^{[3]389}事实上,与其他莎士比亚悲剧不同,《麦克白》中的反面人物颠覆性地成为了悲剧主角,女主人公也不再司掌纯洁之爱,恶与死的恐怖占据了全剧绝对的上风。可见《麦克白》中的人物虽然仍诞生于传统的崇高悲剧体例之中,但已无法仅通过惯用的悲剧文体规则进行解析与阐释。鉴于此,引入文体混用的研究视角、发现深藏在悲剧气氛后的喜剧性讽刺正是分析《麦克白》人物的关键因素之一。

麦克白夫妇是剧中最主要的两个角色,男人从帝王堕落为暴君,女人从皇后沦落为疯妇,两人形象的转变不仅深刻地体现了莎氏创作的“性格悲剧”的特点,也表现出明显的悲喜剧混用特征。根据剧情发展,主人公麦克白与其夫人性格中的“恶”形成了此消彼长的变化趋势,在这一过程中,被喜剧性讽刺的对象不再是莎氏其他戏剧作品中由福斯塔夫等非贵族阶级体现出的“恶”,而是人物臣服于“恶”却不敢接受“恶”从而面对“恶”时呈现出的软弱状态,在这种状态下,即便是麦克白这样历经沙场的名门贵族,也不免沦为丑角般的存在,成为被嘲讽的对象。麦克白夫人的“恶”在她读过麦克白寄回的信件后直接达到了最高峰,她宁愿“解除我的女性的柔弱,用最凶恶的残忍自顶至踵灌注在我的全身”^{[4]103},全然抛弃了前文所说的三角关系中代表纯洁的爱的女主人公的形象,十分坚定地加入弑君谋反的行动中,所以当她的引诱仍在犹豫不决的麦克白却看到他如此踌躇不安时,不禁以非女性气质的压迫感讥讽他:“你宁愿像一只畏首畏尾的猫儿,顾全你所认为生命的装饰品的名誉,不惜让你在自己眼中成为一个懦夫,让‘我不敢’永远跟随在‘我想要’的后面吗?”^{[4]106}麦克白谋杀邓肯国王后呈现出的虚弱状态更是让麦克白夫人觉得可笑又可愤。麦

克白神志恍惚,喃喃道:“我不高兴再去了;我不敢回想刚才所干的一切,更没有胆量再去看它一眼。”^{[4]111} 麦克白夫人见状,更加尖锐地嘲讽她的丈夫,甚至接过他手中的刀以帮他完成未竟之事:“意志动摇的人!把刀子给我。”^{[4]111} 这时的麦克白在他的夫人面前俨然不能再以男性自居,并从不可一世的英雄堕为一惊一乍的小丑,如此巨大的反差通过颠覆被性别所固化的人物性格表现出来^[5],达到了深刻的喜剧性讽刺效果。

剧中另外一处十分重要的喜剧性讽刺出现在第四幕的第二场。在麦克白通过与女巫们交谈再次坚定自己心中的恶之欲望后,莎士比亚独具匠心地添入了一场麦克德夫妻儿的演出,目的即是借此彰显出贵族阶级中存在的地位差别——麦克德夫妻儿之于麦克白犹如平民之于贵族,如此,属于下层阶级的喜剧性因素即可被合法地借用到属于上层阶级的悲剧中。奥尔巴赫曾列出莎剧中“悲剧与喜剧,崇高和低俗极其紧密地交织在一起”^{[2]350}的三种不同情况,这一情节可以理解为是奥尔巴赫所阐述悲喜剧混用的第二种情况——“主要或政治事件或其他悲剧事件发生于其中的悲剧情节与滑稽可笑的民间粗俗场景交替出现”^{[2]350}——的变形:“民间”此时不能再被解读为与贵族相对的较为低下的人物身份地位,它的含义由具体所指抽象为一种对比性的概念,即不同身份地位之间所体现出的差异性,在这一场中专指贵族阶级内部的地位差距。剧中,麦克德夫的儿子问他的母亲:“您没了丈夫怎么好呢?”母亲答:“我可以到随便哪个市场上去买二十个丈夫回来。”儿子调皮地回应:“那么您买了他们回来,还是要卖出去的。”^{[4]136} 母亲为了缓解自己失去丈夫、孩子失去父亲的悲伤,只能用掩藏真实情感的玩笑来回应儿子的提问。母亲在向儿子解释反贼和正人君子之间的斗争时,儿子却天真地反问:“那么那些起假誓扯谎的都是些傻瓜,他们有这许多人,为什么不联合起来打倒那些正人君子,把他们绞死了呢?”^{[4]136} 在那个黑暗的时代里,连纯真的孩子都变得善恶不辨、黑白不分,莎氏如

此深刻的嘲讽不仅让孩子的母亲哭笑不得,也让面对现实的观众们心头一紧。可见充溢于麦克德夫妻儿对话中的市井气息并未让观众感到无厘头,这种幽默戏谑的讽刺反而加重了严肃沉重的悲剧性效果。

三、私人场合描绘中的散文体运用

莎士比亚作为世界上最负盛名的剧作家之一,“不仅擅长创作形式多样的韵文,包括十四行诗、白体诗、无韵对句等,而且他还是散文大师,他的散文风格各异。”^[6] 韵文与散文两种分属于不同文体的语言形式的交替使用及其所体现的目的与戏剧效果,成就了莎剧在伊丽莎白时期的英国戏剧中的与众不同。伊丽莎白时期的戏剧对散文的使用有着普遍的原则:首先,韵文与散文的区别直接对标悲剧与喜剧的界限,悲剧与诗体属于贵族范畴,喜剧与散文则只用来表现下层阶级;其次,信件与公告需使用散文体,以显明其作为引入戏剧部分的他样性^[7]。而综观莎士比亚的创作,可以发现他对散文体的运用并没有完全遵守当时默认的原则,例如在《仲夏夜之梦》中,提修斯公爵所用的韵文和昆斯所用的散文在文体上区别十分明显,这也恰好符合两人贵族与平民的不同身份,而在《暴风雨》中,普洛斯彼罗公爵则惯用散文文体。如此是因为莎士比亚在后期对散文兴趣愈浓,为了更好地表现戏剧中人物的性格,他不再将散文体的运用局限于制造喜剧效果中。总体来看,莎士比亚韵文与散文的混用,实际上是根据不同的人物、剧本基调及戏剧情境的需求来调整表现形式,以达到交代情节、叙述经过、强调问题、讽刺挖苦、宣泄情感等不同的目的和戏剧效果。

布赖恩·维克斯在《莎士比亚散文体的艺术技巧》一书中统计了莎士比亚 39 部戏剧中散文体台词所占的比例,在有些戏剧中,散文使用率甚至高达 85%,可见在莎士比亚的戏剧创作中,散文占据了相当高的位置。但据布莱恩·维克斯的统计,《麦克白》中散文体使用频率较低,仅占比 5%到 10%^{[8]433},主要集中于表现麦克白夫人的疯狂与梦游,即麦克白夫人处于脱

离政治贵族身份的私人场合下呈现出的状态。首先,麦克白夫人以读信的方式在第一幕第五场于自家的城堡中首次亮相,一封家书勾起了她佐夫弑君之疯狂欲望。莎士比亚在信件部分使用散文体,又转用韵文体的表达方式描述了麦克白夫人对信的内容的思考。这种不同寻常的出场方式已经暗示了这位女性角色的特殊性:她抛弃女性的柔弱、怜悯和恻隐的天性,以一部分人性作为代价,以求将来在公共场合(面对国王邓肯和各位苏格兰贵族)与私人场合(与丈夫两人相处或一人独处)之间左右逢源,变换自如,实现邪恶的谋反计划。然而,麦克白夫人的计划并没有如期实现,因为她在一步步行凶的过程中逐渐丧失了理性控制,导致她自身的欲望所滋生出的疯狂反过来凌驾于她,以至于使她陷入了不可控的梦游中。出于长久作为贵族的习惯,麦克白夫人在无意识状态下仍用韵文呓语:“睡去,睡去;有人在打门哩。来,来,来,来,让我搀着你。事情已经干了就算了。睡去,睡去,睡去。”^{[4]144}但在揭露她内心深处的恐惧时,她的梦话散乱而不雅,与前文所述的散文的下等性相呼应:“去,该死的血迹!去吧!一点、两点,啊,那么现在可以动手了。地狱里是这样的幽暗!呸,我的爷,呸!”^{[4]144}可见相对于可用理性抑制与平衡的疯狂,梦游是一种更加私密的状态,暴露的风险也更加巨大,所以麦克白出征前把她看管在宫室内,但即便如此也未能阻止麦克白夫人在梦游状态下把呕心沥血隐瞒许久的凶杀细节全部暴露在外,而这一场景的设置不仅暗示了邪恶的最终溃败,也使麦克白夫人的形象变得更加完善,使之向莎氏在《哈姆莱特》中所说的“脆弱的女人”复归,为这部悲剧增添了更多的内蕴。

此外,剧中出现了一批为贵族们服务的平民阶级角色,如军曹、门房、女仆、医生等,在他们的语言中韵文体与散文体的运用场合各有不同,大致可以分为面对上级的公共场合和私人场合,前一种场合多用韵文体,后一种则多用散文体。第一幕第二场中的军曹直接面对的是国王邓肯关于战场前线情况的提问,因此在如此

严肃的公共场合中只能恭敬地使用韵文体答复,尽管他的回答不免带有散文式的俚语特征:“命运也像娼妓一样,有意向叛徒卖弄风情,助长他的罪恶的气焰。”^{[4]96}第二幕第三场中的门房虽然面对的是麦克德夫这样的上级贵族,但他处于宿醉的状态时,几乎没有区分公共场合与私人场合的判断力,所以用散文体讲出了一大段关于淫欲的荒唐言论。女仆和医生之间对话运用的散文体,与私人场合结合得更加明显,一是对话发生在只有他们两人相处的场合——在看管麦克白夫人的宫室里,两人的谈话不受礼仪拘束;二是同属于平民阶级的两人都受到了来自上层阶级的隐形威压,以致“我心里所想到的,却不敢把它吐出嘴唇”^{[4]145}。弑君谋反的惊悚内幕永远无法宣之于口,更不用说使用何种文体了。莎士比亚通过在这些细节上不同程度地混用散文体与韵文体,不仅可以标明人物的身份地位,也能够与每个特定场合的真实情况相符,如此匠心独运,可见布赖恩·维克斯的《莎士比亚散文的艺术技巧》开篇第一句话所言不虚:“人们历来就认为莎士比亚作为剧作家所享受的至高无上的地位源于他对语言的完美驾驭。”^{[8]1}

四、预言中蕴含的非自然因素与矛盾力量

历史上的1606年,大不列颠正处于动荡不安之中:詹姆斯一世刚刚上台,各种势力纠缠不休,围绕苏格兰和英格兰两国合并的政治纠纷也再度升级,同时,企图刺杀新任英王及贵族的火药阴谋让社会陷入怀疑焦虑的阴霾中,因此根据以上诸多问题所产生的论著、册子、诗歌、预言等成为《麦克白》诞生的话语场。其中,预言作为一种在现代化社会里已丧失正统合法性地位的文体,实际上在莎士比亚所处的那个还未宣告“上帝已死”的年代中存在很强大的影响力,例如约翰·哈灵顿爵士于1602年写成的《论王位继承人》就记载了当时所流传的关于苏格兰王室血脉的预言。古代预言由于易阐释、易改写,自然被纳入了詹姆斯一世及其支持者

的政治话语体系之中^[9]。而预言作为一种舆论资源,最重要的文体特征即是继承于宗教文本的模糊性,只有拥有类似《圣经》般足够宽阔的阐述空间,预言才能发挥其左右人们思考判断的社会功能。因此,预言中常有神秘色彩浓重的非自然因素,如天使圣人、山精野怪、巫婆妖师等,他们的话语总是暧昧模糊,难以理解,看似顾左右而言他,实则却暗示了未来的走向。据考证,在《麦克白》中出现的三位女巫,其原型最早出自 1527 年赫克特·波伊斯所著的《苏格兰史》,后被收入霍林谢德编著的《编年史》,其中的相关文字和插图都揭示了女巫预言者的真实身份。由此可见,尽管我们难以通过这部戏剧辨明作者本人对政治预言或者詹姆斯一世上台的态度,然而融入在《麦克白》中的非自然因素,确实证明了在当时的政治气氛中预言文体风靡之现实影响了莎士比亚的创作。

在《麦克白》中,非自然因素构建起一种暧昧不清、模棱两可的预言文体,王位之争的悲剧与女巫的预言交替出现,现实的维度与非现实的维度交织为一种相反相成的状态。“祝福你,葛莱密斯爵士!”“祝福你,考特爵士!”“万福,麦克白,未来的君王!”^{[4]98}第一幕第三场中三位女巫的三次祝福在麦克白的心中播下了叛变的种子,成为了麦克白悲剧的开端。他成功篡位后却又开始患得患失,再一次前往荒原,这次女巫的预言以三只幽灵的方式出现,更进一步将麦克白的暴政推向极致。然而,每一次预言尽管都为麦克白指引了方向,却也因其文体的特殊性保留了十分庞大的解读空间,并通过模糊意义的方式混淆了必然与偶然的界限,因此当现实朝着预言的相反方向发展时,观众对预言中包含的所有可能性都了然于胸,主人公却仍陷入相信只存在一种结局、只有一种命运的泥潭中。佛里恩斯的成功逃脱是麦克白始料未及的,却呼应了女巫对班柯的预言:“你虽然不是君王,你的子孙将要君临一国。”^{[4]99}还有“你可以把人类的力量付之一笑,因为没有一个人所生下的人可以伤害麦克白”“麦克白永远不会被人打败,除非有一天勃南的树林会冲着他向

邓西嫩高山移动”^{[4]133}诸如此类的预言,麦克白听到后都确信自己将安坐王位,然而麦克德夫没有足月就从其母腹中被剖出、英苏联军折下勃南森林的树枝用作掩护并进军邓西嫩的现实给了他当头一棒,推他坠入悲剧的深渊。这说明预言中潜藏着极其巨大的矛盾力量,虽然能够激起催人进取的欲望,却也为颠覆自身并引起现实的悲剧提前留下了足够的空间,这也是麦克白不断寻求预言、不断证明自身命运的动机以及他仍旧不断溃败的原因。

英国 19 世纪文学评论家威廉·赫士列特曾在《莎士比亚人物论》中写道:“《麦克白》(一般来说)是根据比莎士比亚任何别的剧作更强烈、更系统的对比原则写出的。”^{[10]200}这里所说的“对比原则”即是一种充满矛盾的写作方式:“光与暗被断然地涂画出来;从胜利到绝望、从极端恐惧到死亡的安息之间的过渡既突然又惊人;每种强烈情感都引来伴随它的、与他相反的感情;各种思想像在黑暗中那样互相推来挤去。”^{[10]201}实际上,女巫的预言早已在全剧开头就指明了这种创作倾向:“美即丑恶丑即美。”^{[4]95}无论是性格的塑造还是语言的措辞,《麦克白》始终贯彻着矛盾,掺杂着预言式的模棱两可,最典型的即是麦克白出场的第一句话:“我从来没有见过这样阴郁而又光明的日子。”^{[4]98}这是命运借麦克白自身之口发出的预言,而他在死前终于意识到了矛盾的可怖和预言的阴谋:“愿这些欺人的魔鬼再也不要被人相信,他们用模棱两可的话愚弄我们,虽然好像句句应验,结果却完全和我们原来的期望相反。”^{[4]151}至此,观众对麦克白的态度也发生了复杂的变化:他到底是包藏祸心的可恨之人还是饱受愚弄的可怜之人?他的可怜和可恨哪一方分量更重?可见《麦克白》中的非自然预言唤起的人类情感并非全是亚里士多德对悲剧所定义的怜悯与恐惧,因为“我们对《麦克白》中所写的感情并没有同样程度的同情”^{[10]206},一同唤起的还有强烈的矛盾激情和暧昧不清的幻想:“这个悲剧在它所表现的高超的幻想,和剧情之激昂强烈方面也同样是杰出的:一个是另一个

的动力,超自然势力不可抗拒的压力以双倍的力量激荡着人类感情的浪潮。”^{[10]197}

五、玄学诗式的意象悖论结构

玄学诗虽前承文艺复兴时期的人文主义,后继新古典主义时期的理性主义,被认为是17世纪上半叶英国诗坛两大主流之一,却以奇思异想的比喻及其蕴含的哲学思辨彰显出独树一帜的文体特征。莎士比亚的创作,与同属于一个时代的玄学诗派代表人物约翰·邓恩有着千丝万缕的联系。美国学者柯林斯·布鲁克斯曾在名为《赤体婴儿与雄伟的外衣》的论著中谈到两位的关系:莎氏创作中所出现的一系列意象,与约翰·邓恩所惯用的意象都有繁杂难解,甚至牵强附会的玄学诗式特征,并且有一个从早期明显向后期隐晦的变化特征。布鲁克斯提醒“我们最好也不要忘掉莎氏的诗和早期剧作里的那些玄学派比喻”^{[3]349},并以《维纳斯与阿都尼》和《爱的徒劳》中的眼泪意象举例,认为“这些比喻说明莎士比亚早期是距离邓恩不远的,而且至少他为了某种效果,是喜欢使用玄学派比喻的”^{[3]349}。然而,虽然“《维纳斯与阿都尼》和诗剧如《麦克白》之间的确有连贯性”^{[3]350},但莎士比亚在后期创作中所使用的意象却是“质地复杂的”,主要体现为援引柯勒律治所言的“思想与意象的快速流动、急剧变化与游戏性质”^{[3]350}所造成的“陌生化”。对此,布鲁克斯直言:“我心中特别想到这样的情况:因为邓恩的《歌与短诗》和莎氏的《维也纳与阿都尼》一样,都因‘思想和意象的快速流动,急剧变化与具有游戏性而需要读者注意力的不断集中’,所以在阅读邓恩时取得的训练会使我们更清楚地看见莎士比亚晚期作品在风格上所保留的这种品质。”^{[10]352}可见在意象的运用上,莎士比亚戏剧与约翰·邓恩的诗学虽然有一定的区别(莎士比亚戏剧的意象更富有激情,但意象之间的链条不如邓恩诗学明显),但仍是相贯通的,《麦克白》中的意象结构即是十分典型的案例。

“婴儿”和“孩童”是贯穿《麦克白》全剧的最重要的意象之一,同时也是最难以解读的意象之一。第一幕第七场中,麦克白把人们对将被

谋害的邓肯表示的怜悯比作“赤身裸体在狂风中漂游的婴儿,又像一个御气而行的天婴”^{[4]105}(或译为“赤身裸体的婴儿,在狂风中健步,或像一个天上的小天使御风而行”^{[3]353})。布鲁克斯对此作出了力透纸背的解读,认为这一奇特的意象不仅说明众人因邓肯被害而心生怜悯,而且体现出麦克白对被这种怜悯颠覆的恐惧,所以才既如婴儿般赤裸娇弱,又如天使般矫健有力。同时他还结合剧中其他“孩童”意象,力证此婴儿意象即是麦克白的悲剧命运的象征。然而,布鲁克斯发现了“这种诗境与意象虽具有明显的勉强性与复杂性,却可能被吸收到莎氏剧作的整个结构里去”^{[3]354},也意识到了“重大的问题就在于莎士比亚的意象是和全剧结构发生关系的”^{[3]355},但他并没有深究这类诗句与悲剧杂糅后的文体情况,只是觉得“作为更大结构的细节,这几行诗,在上演时当然可以省略而不严重地影响悲剧的全部效果”^{[3]355},进而去关注“那些控制着本剧的更大的象征”^{[3]355}了。若把焦点置于文体上,不难发现某一种意象(如“婴儿”意象)能够成为全剧的中心思想,不仅是因其表层上的复杂性,更关键的是玄学诗式的悖论结构,及通过这种意象结构与整部悲剧的结构发生关系的强大功能。

悖论是玄学诗派创作诗歌的基本方法之一,在约翰·邓恩的笔下,悖论不再只是一种以强烈对比、逻辑错位而产生深刻意义的修辞手段,而是上升为一种可以表达人类内心矛盾情感的思维模式^[11],而莎士比亚也曾多次运用这种悖论进行创作。在《麦克白》的玄学诗式悖论结构中,除了前文所谈过的“婴儿”意象外,与“衣物”相关的意象同样起着重要的作用。英国学者斯珀津开辟了分析莎士比亚戏剧中“意象”这一评论流派,并发现“麦克白觉得新荣誉对他很不自然,好像一件属于别人的宽大的不贴身的衣服”^{[3]356},而衣着的不自然暗示的是荣誉的名不副实。第五幕第二场中,安格斯运用衣物的意象嘲讽麦克白的暴政:“现在他已经感觉到他的尊号罩在他的身上,就像一个矮小的偷儿穿了一件巨人的衣服一样束手绊脚。”^{[4]145}身穿

巨人衣服而行动受阻的侏儒形成了一个具有悖论性质的意象,象征的是麦克白身居高位却道德败坏,最终只能走向灭亡。这些悖论语句分散在剧中各处,通过莎士比亚精心设计的意象串联,组合成为一个内含于悲剧结构中并能够与之相呼应的玄学诗体结构,从而实现了两种文体混用的复合效果。

六、结语

《麦克白》中的文体混用现象,现如今来看,早已超越了新古典主义时期莎评所争论的悲喜剧混用的范围,不仅已经延伸到了语言、结构、意象等方面,甚至也扩大为呼应、内含、对抗等多种文体的交互。“在无数折射和混合体里,莎士比亚的作品虽然包含着尘世的现实及其日常形式,但他的意图已远远超出了描述仅与尘世相联系的现实;他包含着现实,却又超出了它。”^{[2]365} 奥尔巴赫的这句评价除了点明莎剧中的非现实主义外,如今来看也许另有深意:莎士比亚对这个世界的接受程度远超我们想象,因此他对人及其情感的描写与演绎已不能被某一种文体形式所束缚^[12],而是让不同文体在创作中进行交融与碰撞,兼收并蓄各自的优势,以真正满足他既包含现实又超越现实的创作需要。

参考文献:

- [1] 谈瀛洲. 莎评简史[M]. 上海:复旦大学出版社,2005:26-27.
- [2] 埃里希·奥尔巴赫. 摹仿论:西方文学中现实的再现[M]. 吴麟绶,周新建,译. 北京:商务印书馆,2014.

- [3] 杨周翰. 莎士比亚评论汇编:下[M]. 北京:中国社会科学出版社,1979.
- [4] 莎士比亚. 莎士比亚经典作品集:《李尔王》卷[M]. 朱生豪,编译. 北京:知识出版社,2016.
- [5] MURPHY S, ARCHER D, DEMMEN J. Mapping the links between gender, status and genre in Shakespeare's plays[J]. Language and Literature, 2020, 29(3): 223-245.
- [6] 陈嘉. 英国文学史:第1册[M]. 北京:商务印书馆,1982:180.
- [7] 徐坤. 试析莎士比亚戏剧中散文体对白的运用[J]. 内蒙古大学学报(人文社会科学版), 2005(1): 52-58.
- [8] VICKERS B. The artistry of Shakespeare's prose [M]. New York: Methuen & Co. Ltd., 1979.
- [9] 刘洋. “不会是凶兆,可是也不像是好兆”:《麦克白》中女巫的预言[J]. 外国文学评论, 2019(4): 157-176.
- [10] 杨周翰. 莎士比亚评论汇编:上[M]. 北京:中国社会科学出版社,1979.
- [11] 李正栓,李云华. 悖论:一种独特的思维与表达:以莎士比亚、邓恩等诗人为例[C]//国际修辞学研究:第1辑. 北京:高等教育出版社,2008:96-105.
- [12] DRAKAKIS J. Shakespeare against genre [J]. Pólemos, 2013, 7(1): 83-97.

(责任编辑:冯兆娜)

(上接第16页)

- [8] 李大钊. 李大钊全集:第4卷[M]. 北京:人民出版社,2013.
- [9] 孙中山. 孙中山全集:第6卷[M]. 北京:中华书局,2011:24.
- [10] 李大钊. 李大钊全集:第2卷[M]. 北京:人民出版社,2013.
- [11] 李大钊. 李大钊全集:第3卷[M]. 北京:人民出版社,2013.
- [12] 孟凡东,柏静,康基柱. 中国共产党中华民族

- 共同体观念的百年逻辑起点[J]. 江苏大学学报(社会科学版), 2021, 23(3): 1-12.
- [13] 毛泽东. 毛泽东选集:第2卷[M]. 北京:人民出版社,1991:663.
- [14] 习近平. 中华民族一家亲 同心共筑中国梦[N]. 人民日报, 2015-10-01(1).
- [15] 习近平. 以铸牢中华民族共同体意识为主线 推动新时代党的民族工作高质量发展[N]. 人民日报, 2021-08-29(1).

(责任编辑:白丽娟)