

相映生辉
外国文学与艺术

外国文学与舞蹈

在艺术发展的历史长河中，作为艺术家族中成员之一的舞蹈，是起源最早、最有广泛群众性的一门古老艺术。它最初的发展阶段是音乐和诗歌紧密结合的结果。古希腊有一个关于文艺女神缪斯们的神话：“宇宙之王宙斯和‘记忆’女神曼摩辛，生了九个女儿，她们就是掌管文艺和历史、天文的女神缪斯们，太阳神阿波罗是她们的领袖。这九个女神各有分工，如手执笛子、头戴鲜花圈的伏脱卜专管音乐；头戴桂冠的卡丽奥卜专管叙事诗；手中拿着一只琴的爱莱图专管抒情诗；头戴金冠、手持短剑与帝杖的美尔鲍明专管悲剧有一双轻盈敏捷的脚、手里拿着七弦琴的脱西库则专管舞蹈……她们掌管着天上人间的一切文学艺术。天上的诗人和艺术家们，因得到她们的启示，才写出伟大的作品来；人间也因为有了她们的存在，才开放出各种绚丽的艺术之花。”

根据这个神话，人间之所以有舞蹈，是因为具有天才的舞蹈家得到了神的启示。也就是说舞蹈是神的创造，而人间的舞蹈又是神的赐予。不过，古代的人们对于神和人的概念的理解，似乎并不象现代人一样分得那样清楚。古代人往往把一些具有不平凡才能的人、具有超乎一般人的智慧和力量的人，或是对于人类曾做出较大贡献的人，都看成是神的化身，或是能通神的人。

美国人乔治·汤姆生教授根据他对原始民族艺术的考察和研究得出了如下结论：“舞蹈、音乐、诗歌三种艺术开始是合一的。它们的起源是人体在集体劳动中的有节奏的运动。这种运动有两个构成部分——身体的和嘴巴的。前者发展为舞蹈，后者发展为语言。开始是标志节奏的、无意义的呼喊，后来发展为诗的语言和普通语言。抛弃了口唱，运用工具来表演，于是无意义的呼喊就转而成为器乐的起源。”

综上所述，人类最初的舞蹈艺术来源于原始人的劳动生活和生产实践。有的直接产生于劳动生产的过程中，成为原始人组织劳动、鼓舞劳动的一种手段；有的则模仿和再现劳动生活的情景，以娱乐和教育本部落的成员；也有的以幻想的形式来表现原始人战胜自然、争取丰收的理想和愿望。

文学和舞蹈同属艺术范畴。虽然表现手段各异，但都是用来反映社会生活的，因而文学和舞蹈有着十分密切的联系。从很早的时候起，欧洲各国的戏剧演出中就包含有舞蹈的场面，例如古希腊的悲剧、喜剧和讽刺剧，罗马的哑剧、中世纪的民间戏剧、文艺复兴时期的假面剧等，其中都穿插有舞蹈的场面。十四至十六世纪由于欧洲生产力的迅速发展和新的资产阶级生产关系的形成，出现了新兴资产阶级反封建、反教会的思想文化运动——文艺复兴运动。在这场运动中产生了与中世纪封建神学相对立，以“人”为中心的人文主义文艺思潮，这个文艺思潮主张解放人类个性，摆脱封建制度和宗教的思想枷锁。思想的解放使各种形式的艺术都得到了空前的繁荣和发展。在这种思潮的影响和推动下，在意大利和法国出现了舞剧（芭蕾）的艺术形式，不过那时的舞蹈还没有脱离诗句，为了连贯戏剧情节的发展，甚至还要运用歌唱和对白。当时的舞剧也大多选自神话故事传说，表现善与恶的斗争，最后善终于战胜恶的主题思想。

十八世纪法国资产阶级革命前夕，发生了一场为政治革命制造舆论的启蒙运动，因而启蒙主义的文艺思潮便应运而生。它继承了文艺复兴运动和人

文主义思潮的优良传统，成为反封建、反教会的重要思想武器。这些先进的思想影响了当时一批舞蹈家，使他们认识到必须用自己的艺术来传播进步思想，用舞蹈艺术来反映现实生活中人们的思想及其行动。由于表现生活内容的变化，艺术的表现手段和方法也发生了变化。他们拿掉了假面具，使演员的面孔显露在观众面前。面孔的解放，大大提高了舞蹈演员的表情能力，为创造现实生活中的 人物形象和表现人物丰富的思想感情开辟了新的道路。也正是在这个基础上，法国出现了第一个以现实生活为内容的芭蕾舞剧《无益的谨慎》，第一次在芭蕾舞舞台上出现了农民的形象，表现了他们的劳动和爱情。

十八世纪末、十九世纪初是欧洲资产阶级革命时代，浪漫主义思潮的兴起，反映了资产阶级上升时期的意识形态和革命精神。它在政治上反对封建主义，在文艺上热烈追求理想世界，并运用激情的语言，奇幻的想象，夸张的手法去塑造人物形象。这种文艺思潮直接影响了当时的舞蹈艺术。一批具有创造革新精神的舞蹈家，突破了过去芭蕾的传统程式，把芭蕾技术提高到一个新的高度，如男子的腾空跳跃旋转、女子的脚尖技术的高度发展，造成了翱翔凌空。轻盈自在的感觉。他们打破陈规，开拓了极为广阔的题材领域。如在法国十九世纪四十年代先后出现的、根据诗人海涅写的日耳曼民间传说中关于维丽斯女鬼的故事，改编的芭蕾舞剧《吉赛尔》、根据雨果同名小说改编的芭蕾舞剧《巴黎圣母院》、五十年代根据拜伦长诗改编的芭蕾舞剧《海盗》，以及后来在十九世纪最后二十五年中相继出现的柴可夫斯基作曲的舞剧《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》等，都是浪漫主义舞剧中具有代表性的作品。

二十世纪初，欧洲的舞蹈艺术有明显不同的两条发展道路。一条是十月革命后的苏联，在社会主义现实主义创作方法指导下，使苏联的芭蕾舞剧艺术得到了进一步的发展。他们不仅继承了俄罗斯学派古典芭蕾的优良传统，保留了众多的古典剧目，而且还把一批世界名著，如莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、《奥赛罗》、普希金的《巴赫奇萨拉伊泪泉》、《青铜骑士》、巴尔扎克的《破灭了的幻想》等改编成芭蕾舞剧，同时也尝试性地在芭蕾舞剧中创造了集体农庄庄员（恰恰图梁作曲的《加雅奈》）、共青团员（楚拉基根据奥斯特罗夫斯基的小说《钢铁是怎样炼成的》改编的《青春》）等完全崭新的人物形象，开创了芭蕾舞剧现实主义的广阔道路。

另一条发展道路是以美国著名舞蹈家伊莎多拉·邓肯开创的现代舞剧。其主要特点是摆脱传统的古典芭蕾的程式束缚，以自然的舞蹈动作自由地表现人物的思想感情和生活。后来的许多现代舞蹈家都继承了邓肯的主张，又各自发展创造，形成了许多不同风格、特点的现代派舞蹈。邓肯的自由舞蹈是西方社会中进步知识分子追求民主、自由、个性解放的思想在舞蹈艺术上的反映。因此在邓肯所创作和表演的许多舞蹈作品中，无论是内容上还是形式上都有很大的革新和创造，如《马赛曲》、《前进吧，奴隶》等舞蹈，都具有一定的进步意义。但是，在以后发展和兴起的各个不同的现代舞蹈流派中，有的继承和发展了邓肯的进步传统，对舞蹈艺术的革新和发展作出了较大的贡献；有的则受文艺中各种颓废主义、形式主义流派与倾向（比如立方主义、未来主义、达达主义、超现实主义、抽象主义等）的影响，以“唯我论”为其哲学思想基础，在宣传革新和标新立异的口号下，破坏舞蹈固有的形式，否定舞蹈创作的基本规律，有的还公开反对舞蹈作品反映生活内容。

有些舞蹈作品究竟要表现什么，连作者本人也讲不明白，似乎观众越是看不懂，这种舞蹈才越高明，因此很难为广大人民群众所接受。这是西方社会中一部分知识分子脱离人民群众、精神空虚、苦闷彷徨，但又寻找不到出路而陷入逃避现实的一种心态反映。

在千姿百态、万象纷呈的宏伟世界中，舞蹈和文学、音乐、美术、戏剧、电影等之所以同属艺术这一门类，是因为它们有许多共同的特征。首先，艺术是人类反映社会生活的一种形式。别林斯基曾说过：“哲学家用三段论法说话，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事。”不过，哲学和其它社会科学用抽象的概念反映生活，而艺术则用具体的形象反映生活。其次，尽管各种艺术形式由于表现手段不同，在塑造形象时有其各自的特点，然而它们都必须具有以下三个共同的特征：即形象具体性、概括性和感染性。形象的具体性是由艺术的本质决定的。艺术按照现实生活本身的面貌来塑造形象，富有生动可感的具体特征。艺术作品只有以具体可感的、栩栩如生的形象呈现在欣赏者的面前，使欣赏者犹如身临其境，才能进一步对其产生潜移默化的影响。艺术形象要有概括性，是说艺术虽然是按照现实生活本身的样子来塑造形象的，但绝对不是对生活的简单复制，更不是现实生活中个别对象外貌的机械的再现。艺术家对生活素材进行选择、提炼、加工、不仅要求形象鲜明具体，而且能够体现到带有普遍意义的特征。如果没有艺术概括，艺术创作就会降低到单纯模拟生活原型的水平。艺术形象要有感染性，是因为艺术形象绝不是也不可能是对社会作纯客观的摹写、它是渗透着艺术家的思想感情和审美态度，经过创作者主观意识加工改造过的客观现实。艺术家们对生活的是非评价，爱憎感情和审美理想都体现在作品的形象之中，只有赋予形象以一定的思想内容和艺术感染力量，才能使欣赏者的情绪受到感染，引起共鸣，得到某种美的享受。文艺作品是否具有艺术魅力，主要取决于形象感染力的强弱。形象感染力强的作品经久不衰；没有艺术感染力、公式化、概念化的作品则很快就会被历史所淘汰。

人类历史发展到现阶段，形成了文学、戏剧、音乐、舞蹈、美术、电影等艺术形式，这些不同的艺术形式随着社会生活的发展而发展，任何一种艺术形式不仅不会被另一种形式所取代，还会有新的艺术形式不断产生。这主要是因为这些艺术形式在反映社会生活的时候有着不同的艺术功能和不同的表现手段。

文学是用语言和文字塑造形象，反映社会生活、表达作者思想感情的艺术。它在表现手段上和舞蹈有很大差别，但它和音乐、舞蹈同是人类最先创造出来的文艺形式，而且它们一开始就是三位一体的。作为语言艺术，文学的形象是以文字或语言为中介，调动读者的想象，使之身临其境、如闻其声、如见其人的。由于作为文学表现手段的语言和文字表达能力极强，几乎能使世界上一切情景、事件、色彩、声音乃至气味、感觉、心理状态等通过它们的描述和表达，使人有所感知，而且词义所表达的一切内容都十分明晰、确切，不象其它艺术手段如形体、色彩、声音等所呈现或暗示的那么朦胧、宽泛和不易限定。所以，在文学作品中，有时只需准确简明的三言两语，就可以把事情的来龙去脉表达得清清楚楚，这一点是舞蹈艺术无法比拟的。反过来，对于一个人物和行为的描述可能要花费作家许多篇幅，而舞蹈演员几秒钟便可完成表达同一意义的动作。这些时间差是舞蹈选用文学、特别是诗歌主题的一种陷阱。再者，文学中的某些要素是不能译成舞蹈的，换句话说，

文学中的某些概念，根本无法用舞蹈来表现。比如，假设把《杰夫瑟的女儿》改编成一个舞蹈，故事梗概是杰夫瑟发誓只要上帝帮他打败敌人，他将在归途中杀掉所遇到的第一个生灵。舞蹈家不能指望百分之七十以上的观众会记住这个故事，或者指望他们认真地浏览节目单，这样就只有靠动作来表现。当然，编导可以安排杰夫瑟在一个场景中虔诚地祈祷，而在另一场景中持剑与其女儿相会。即使用一个大打出手的场面来表现杰夫瑟的胜利，也会显得极其混乱。

再就是语言艺术表现生活的广度、深度以及它的想象、理念不可分割的联系，使得文学比其它艺术具有巨大得多的理性力量。由于文学语言能使人由感受体验迅速直接趋向认知、思考，便于对现实进行理性的深入把握，因而成为所有艺术中思想认识作用最强的一种。所以说，文学是思想的艺术。

正因为文学是思想的艺术，它描绘的形象还必须借助人的思维作用才能完全形成，而舞蹈这门艺术则以情绪的强烈而直接传感为其特长，以人体动作和姿态为其表情手段，用生动鲜明的形态通过视觉直接作用于欣赏者的思想感情，使观众的情绪直接受到感染，迅速产生共鸣，甚至情不自禁地投入到舞蹈的行列中去。此外，舞蹈常常是人们在情感高度激动时的形象反映，在酣畅淋漓的表达感情方面长于文学。由于文学和艺术功能各有其优长短拙，所以人们才扬其所长，避其所短，熔二者为一炉，让它们各自发挥优势，为一个统一的主题服务。

文学不仅是最古老的艺术形式之一，而且也是发展最快、影响最大的一种文艺形式。悠久的历史、丰富的实践，浩瀚宏博的文学巨著，名贯古今的作家诗人，使这门艺术无论在创作实践方面，还是在理论研究方面，都积累了十分丰富的经验，在全人类的文艺宝库中光彩熠熠。在历代作家、诗人、学者和文艺批评家的优秀遗产中，有些经验和理论是文学所独有的，有些则在整个文艺领域中带有普遍的意义。比如文学和生活的关系，创作过程中形象思维方法、塑造人物形象的方法，内容和形式的关系等这些从文学创作中总结出来的基本经验，对各种艺术都有一定的参考价值和指导意义，所以黑格尔把诗（文学）称为“普遍性的艺术”。

舞蹈的编导不断从文学作品中寻求启发引起联想，去进行舞蹈创作。有史以来，许多脍炙人口的文学名著，都是作家们对于当时的社会生活进行了深刻的观察、精巧的构思和高超的艺术表现的结果，尽管它们是按照文学的特殊规律，以文学的形态展现出来的，但是它们的题材、内容、人物、结构，都是作家对当时社会的艺术概括，带有很大的典型意义。一些舞蹈家善于从中发现可以展开舞蹈的场景，然后用自己的生活经验和艺术特长去创造性地把它们表现出来，其作品也有一定的思想艺术质量。比如舞蹈家根据法国作家雨果的《巴黎圣母院》、俄国著名诗人普希金的《欧根·奥涅金》、《巴赫奇萨拉伊的泪泉》、西班牙作家塞万提斯的《堂·吉珂德》等文学作品创作的芭蕾舞剧都是优秀之作。

人们常抱舞蹈称作人体动作的诗篇，评论家也向编导和演员提出舞蹈要有诗情的要求，这都是因为抒情舞蹈和抒情诗在其内在本质特征方面有许多相同之处。抒情舞和抒情诗一样，比起其它艺术更富有感情的素质，它们都是作者凭着深刻的观察和艺术的敏感，感受到了生活中的诗意和美之后，以强烈的感情、具体的形象、浓厚的气氛、深刻的含意，来完成艺术形象的提炼和概括的。所以当人们看了一个抒情舞之后，往往会产生一种和读了一首

优秀的抒情诗一样的精神状态，为那真挚而强烈的感情所激动，为那高尚而丰富的情操所充实，为那优美的画面、浓郁的气氛所陶冶、所感染，这就是诗情。而在一个抒情性的舞蹈中，有没有诗情，常常是该作品思想艺术质量高低的关键所在。

舞蹈和文学的关系还表现在舞蹈为文学提供了描写和抒发的对象；文学为舞蹈保存了古代舞蹈活动的文字资料。由于舞蹈是时间艺术，加上古代社会科技水平的局限，尽管它历史悠久，传统深厚，却没有能够留下足够的形象资料，给我们研究和继承舞蹈传统造成了不少困难。因为无法亲眼目睹古代舞蹈家们的舞姿动态，研究工作者只得从出土文物、古代壁画、洞窟艺术以及文学作品中寻根觅源、捕姿捉影。许多历史文学家、诗人、学者曾在他们的文论、乐论、诗文、笔记中留下了有关当时舞蹈活动的描绘和论述，为现代舞蹈艺术家继承和宏扬古代舞蹈艺术的遗产提供了宝贵的资料。

舞蹈作为艺术的一个品种，和其它艺术一样，都是以形象来反映社会生活的。区别在于，各种艺术都有其独特的表现工具和表现手段。文学是语言（文字）；美术（绘画和雕塑）是色彩、线条和形体；音乐是音响、旋律和节奏；而舞蹈的表现工具主要是人的身体，其主要表现手段则是人体的运动。

在艺术分类中，如果按照特定存在的形态来划分，文学、音乐是时间的艺术，美术是空间的艺术；如果按反映生活内容的特性来划分，音乐是表现的艺术，文学、美术则是再现的艺术。由于舞蹈是在一定的空间和时间内以身体动作过程来展示心灵、表达感情的艺术，所以它兼有时间艺术和空间艺术二者的特长。虽然舞蹈的基本特性属于表现艺术的门类，但由于它又具有较强的造型性，而且在其发展过程中又紧密地与文学、戏剧结合在一起，所以在某种程度上，它又是再现的艺术。

舞蹈艺术发展到今天已经成为一种独立的综合性的表演艺术形式。它与文学、音乐、美术等有着极为亲密而且不可分的关系。它把文学、戏剧、音乐、美术等艺术融合在舞蹈艺术之中，极大地增强和丰富了舞蹈艺术的表现能力，促进了舞蹈艺术的更高发展。

在各种体裁的舞蹈作品中，舞蹈和音乐具有亲密的关系。一个舞蹈作品的成功与失败，舞蹈音乐起着决定性的作用。没有好的音乐不可能产生出完美的舞蹈作品来。在艺术发展的历史长河中，虽然这两门艺术都有了各自的高度的发展，产生了一些脱离舞蹈而单独存在的音乐作品，但是舞蹈却一时也没有离开过音乐。舞蹈和音乐之所以像一对亲密无间的孪生姊妹，是因为它们有着许多相同的特质。

首先是抒情性。音乐、舞蹈都长于抒情，当人们最激动的时候，往往又唱又跳，抒发自己的激情。它们都是通过感情的直接表达给人以强烈的感染。所以，抒情性是它们共同的本质属性。音乐和舞蹈在艺术表现方面的相同美学原则是：它们都运用高度凝炼艺术语言，通过表达人们的内心情感来反映现实。在反映生活、塑造人物时，不以如实的再现为主，而以概括的表现为主。就是说主要不在于和生活原貌一样再现出某个特定的事物和情景，而是着力去实现人在这种状态下的情感反应。总之，音乐和舞蹈的语言主要不是人物行为的复写，而是人物内心的表露；不是去再现事物，而是去表现性格；不是模拟，而是比拟。

其次是节奏性。舞蹈是人体动作的艺术，但不是所有的人体动作都能算作舞蹈。只有经过提炼、美化、节奏化了的感情动作才能被看作舞蹈。所以，

节奏化是使自然的动作上升为舞蹈动作的条件之一，人体动作就是在有节奏的运动中组合成基本形态的舞蹈语言。只要是舞蹈都有节奏。即使在远古时期，当人类的祖先头上插着各种飞禽的羽毛、身上披着各种兽皮，在热烈庆祝狩猎胜利并伴随着虔诚的图腾崇拜的时候，舞蹈也是在一种轻重有序、快慢有节的击石声中进行的。在没有音乐旋律的情况下，圭亚那的印第安人那里，舞蹈是凭借手拿的装有石子的空心竹杖击地、发出有节奏的声响来调节统一动作的。现代的舞蹈作品大多数都有音乐伴奏，有的即使没有旋律，也不能离开节奏。比如南斯拉夫的“哑舞”，虽然没有旋律伴奏，但舞蹈者则利用姑娘们戴在手、脚和身上的饰物，在震动时发出有节奏的音响来统一协调舞步、舞姿和速度。

最后是同属于时间艺术。音乐和舞蹈都是在一定时间内进行表演的艺术，都是表达一个进行着的过程。虽然它们表现这个进程的手段不同，但都受到时间的制约，都属于运动着的艺术。只要一停下来就意味着过程的终止，表演也就结束了。

作为舞蹈动作不能没有节奏，作为舞蹈作品不能没有音乐，但这决不意味着音乐在舞蹈作品中只是一种音响效果或干脆就是一种节拍器，只能起到一种消极配合的作用。恰恰相反，音乐在舞蹈中占有非常重要的位置，它在展现时代气氛，塑造人物形象，抒发思想感情，推动情节发展，以及加强舞蹈的风格特点、情绪和色彩等方面都具有积极、重要的作用。所以扎哈罗夫认为：“出色的舞蹈音乐甚至可以提高平凡的舞蹈编导。而音乐拙劣的舞剧常常很快地从舞台上消失，同时也白白地耗费了舞剧编导和演员的劳动。”舞剧创作的实践也充分证明了这一点。很难设想世界著名的芭蕾舞剧《天鹅湖》，没有柴可夫斯基天才的乐曲会是什么样子。事实上，芭蕾舞剧《天鹅湖》之所以成为不朽的经典作品，在世界各国的舞台上久演不衰，有着强烈、巨大的艺术生命力，除了其具有高超的舞蹈技巧、典范性的优美音乐和抒情的舞蹈场面，能给人以高度的美感享受外，作品中所表现出的真善美的胜利和假、恶、丑的失败，是符合不同国家、不同民族中一切正直、善良的人们的思想感情和愿望的，因此能受到各国人民的共同喜爱。

舞蹈与绘画和雕塑之间存在着密切的关系。从表现手段看，舞蹈主要由人体动作和姿态塑造形象；绘画、雕刻则以颜色、线条作用于纸、木，或以各种可塑可雕的材料来反映生活。从艺术形象的展示方式看，绘画、雕塑是在空间静止存在的静态艺术，艺术形象一经创作完成，就不受时间的限制，可以长期存在供人反复欣赏；舞蹈则是在时间的运动中展开的表演性的动态艺术，它受时间的制约，表演一结束，形象也就消失。绘画、雕刻是用静来表现动、用静的形态来表现动的意向，给人们造成动的感觉；而舞蹈则象流水一样不停的动作，虽然有时有短暂的停顿出现静止造型，但也很快为下一个动作所替代。绘画、雕塑的画面姿态是对生活高度集中概括，经过艺术提炼而精选的最能表现人物思想感情的一瞬间；而舞蹈则必须是将这许多个“一瞬间”联系起来；直接表现在观众面前。

尽管舞蹈与绘画和雕塑之间存在着各种各样的差异，但是，从艺术形象的感知方式看，舞蹈、绘画和雕塑又同属视觉艺术，它们都是以具体可感的形象作用于观众的视觉感官，从而引起欣赏者的审美意识的。其次，造型性也是它们造型艺术形象的共同特点，从广义上讲，舞蹈也可算作造型艺术。所谓造型，就是象形。绘画、雕刻用线条、明暗、色彩及其它物质手段象形，

舞蹈则通过人体动作姿态来象形。手段不同，要求一致，即都必须对生活进行深入细致的观察和凝炼集中的表现，都必须通过可视的形体来表现人物内在的气质力求形神兼备，情景交融。所以舞蹈艺术又可以说是动的绘画、活的雕塑。

许多舞蹈家都十分重视从绘画、雕塑中汲取塑造形象的方法。邓肯在创造崇尚自由、解放人体的现代舞蹈的过程中，曾经从古希腊的绘画、雕塑中得到许多启迪，创造了一系列以古希腊神话为题材的舞蹈作品。邓肯和雕塑家罗丹有着十分真挚的友谊，他俩彼此都非常钦佩对方的艺术才华，非常理解对方的艺术构思，并且具有非常相近的艺术见解。罗丹认为雕塑应当捕捉运动的过程，使静止的图像显示出动作的过去和未来。他对邓肯的舞蹈艺术十分欣赏，感觉邓肯在其静止时也能以精美而饱孕激情的造型，将其艺术魅力象放电一样发射到观众的灵魂深处，抒发人们的心灵。罗丹曾说：“邓肯是我到现在为止所知道的最伟大的女性之一，她的艺术对于我的工作所产生的影响，大于过去我所感受到的任何灵感。”邓肯对罗丹在雕塑艺术的造诣也极为崇拜，对他的艺术观点有十分深刻的理解，她从罗丹的一尊雕塑《卡莱义民》看到了一曲悲壮的舞剧。她认为雕塑家虽然只展示了这六个市民离城赴难的刹那，然而每个塑像的动态表情中都反映出了自己过去的历史；这六个人从不同的角度，分别代表着人生的某一个方面，组成了一支不朽的生命之舞。邓肯和罗丹的交往成了舞蹈艺术和雕塑艺术关系史上的一段佳话。从这两位艺术大师的见解中，我们可以进一步体会到舞蹈和雕塑的紧密关系。

舞蹈和戏剧之间也有着千丝万缕的联系。它们同属于表演艺术的范畴，因而都具有表演艺术所具有的一切特征。所不同的只是，戏剧的表演手段是台词和歌唱，而舞蹈的表演手段则主要是人体的动作。

属于舞蹈艺术范畴的舞剧，是戏剧因素最强的舞蹈体裁。它既可以叫作戏剧性舞蹈，也可以看作是以舞蹈作为表演手段的戏剧。因此，它除了因表演手段不同而有别于其它戏剧样式外，在艺术表现的总体要求上，则和其它戏剧样式基本相同。它有个性鲜明的人物，完整而引人入胜的情节结构和尖锐复杂的矛盾冲突。但由于舞剧是通过提炼、美化了的人体动作和姿态来塑造人物、反映生活的，而舞蹈艺术语言和一般生活语言相比，虽不如生活语言在传情达意时那样明白易懂，但却比生活语言富于形象，饱含感情，具有美感，所以舞剧较之其它戏剧样式在人物设置、情节安排上更加集中简练，在艺术风格上具有更强的抒情色彩。由于舞剧和其它样式的戏剧有许多共同的特征，舞剧编导常常将一些优秀的戏剧作品改编成舞剧，从而促进了舞蹈艺术的发展和舞剧剧目的繁荣。比如芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》就是这方面成功的杰作。

外国文学与音乐

西方音乐史家在其著作中涉及中世纪的音乐时，似乎是沿用已被广泛接受的观点而通常避免给以精确的定义。然而在这些题目之下涉及的范围，可以上溯至基督教时代的开端，去推测新的宗教可能从犹太教堂继承了何种音乐成份，将何种音乐成份加以改革以适应新的需要，或是将何种音乐成份在它流传的过程中从异族的环境中直接吸收过来。但是，所有这些充其量只是中世纪音乐的史前史，一直到九世纪，音乐才有了可供讨论的实体，理论著作也不再仅仅是古典音乐文献的翻版。

中世纪音乐早期的历史是素歌的历史，教会统治着人们的精神世界，垄断了文化，同时吸收了各类艺术的精华。音乐是宗教生活及宗教文化的组成部分，所有神职人员都必须参加歌唱；许多人还学习承自先人的音乐艺术理论知识，作为文科教育的初级科目之一。八至九世纪统一教堂仪式的运动导致了规定统一的礼拜歌曲曲目，宗教音乐在此时便成了历史的中心。教会在音乐的保存上发挥了极其重要的作用。首先是各种类型的拉丁文歌曲在九至十三世纪间流传起来，数量越来越多，其中包括大量的古代诗歌、挽歌、赞美歌、情歌、云游歌和单旋律歌曲。它们的分类是根据不同的题材和乐曲来源资料所属类型而定的，但有一个不容忽视的共同特点，那就是都有很高的文学水平。这是归功于当时绝无仅有的文化杰出人物——教士、俗僧和修道士们，甚至还有非正式教士们。这就是音乐的理论 and 记谱法得以保存的土壤，但对于非宗教音乐，人却不予重视，不重视到令人吃惊的程度。

在拉丁文歌曲流行的后期，各种民族语言的歌曲也同时流行起来。这种歌曲以十二世纪初法国南部普罗旺斯吟唱诗人为其先导，其题材主要是宫廷生活和骑士的爱情。普罗旺斯的艺术传到西班牙和意大利，很快也在法国北部吟唱诗人和德国的恋诗歌手中引起了共鸣。由于法国吟唱诗人的诗歌同各种现代文学的起源都有密切的联系，因而它的音乐类型也重新引起了人们的重视。1250年以前，世俗歌曲根本就没有曲谱，这种现象导致了人们认为旋律主要是由口头流传的，与歌词相比，旋律居于次要地位，甚至可有可无。

从十四世纪起，意大利、尤其是佛罗伦萨的学者经常举出某个文学家或艺术家的名字，说是他唤醒了某种在“黑暗时代”被湮灭了古代艺术。1350年左右，薄伽丘提出是乔托“使得几百年来埋葬在尘垢之后的艺术再现了昔日的光辉”；1400年，佛罗伦萨的历史学家维拉尼在其著作中说是但丁“从黑暗的深渊中将诗歌艺术领回到了明媚的阳光之下。”在音乐理论界，坦克托里第一个表达了某些类似的观点。在为其著作《均衡》作的序言中，他引用柏拉图的话来证明古希腊时的观念，认为关于音乐的科学“至高无上”，一个不懂音乐的人不能被认为是受过教育的人。在他的想象中，音乐的力量能够感动“众神、亡灵、恶魔、群兽，乃至没有生命的万物”。

十五世纪末至十六世纪初，复兴的概念更多地从文学和美术中借用过来。到十六世纪中叶，中世纪的观念已经改变，音乐不再是只限于研究音与音之间关系的一门学科。在欧洲人心目中，它成为与诗歌、宗教紧密地联系在一起，适用于典礼、节日的表达事情的方式，并进而成为家庭或学校闲暇中的娱乐方式。

十八世纪中叶与德国北部有关的一种美学观点，属于所谓“感伤风格”的范畴，追求的是获得一种内在的、多感的和主观的表现；忧郁的泪花是它

最渴望的反应之一。在文学中，“感伤风格”最有影响的样式是由克洛普施托克的《救世主》所提供的。它对史诗作了新的解说，以内在主观的事件为主导，而外在的戏剧只作为参照而存在。诗人拉姆勒模仿克洛普施托克写成了受难康塔塔《耶稣之死》。1755年，格劳恩为它谱曲后，该作品立即成为“感伤风格”最主要、最成功的纪念碑。

1690年，阿尔卡德学院在罗马成立，成了意大利文学界“古典主义”的中心。它对泽诺和梅塔斯塔西奥进行的歌剧剧本的改革产生了直接的影响。为适合音乐的特殊需要，梅塔斯塔西奥在炼字和修辞方面狠下功夫，把歌剧体裁分成滑稽和严肃的两种，并且使后一种风格升高到前所未有的高度。他被认为是歌剧领域内最有影响的楷模。另一方面，梅塔斯塔西奥的典雅情趣对音乐也产生了莫大的影响。埃克锡梅诺认为是梅塔斯塔西奥的“甜美”激励着意大利作曲家和歌唱家把音乐推向十八世纪完美的高峰。阿特亚加把歌剧剧本的改革看成是“近代”音乐的开始。当时一些风格各异的所谓现代派，诸如哈塞、约梅利、卢梭、格雷特利和帕伊谢洛等都宣布梅塔斯塔西奥的诗句是他们灵感的主要源泉。典型的是，莫扎特磨炼他的作曲技术就是从为梅塔斯塔西奥的咏叹调配乐开始的，直至创作出《蒂特的仁慈》。伏尔泰认为这部戏剧即使不比古希腊最杰出的作品高明，至少也不相上下。海顿也把他为梅塔斯塔西奥的《无人岛》所配的音乐列为最佳作品。

浪漫主义时代的明显标志是本能超越理智，想象超越形式、感性超越理性、狄奥尼索斯超越阿波罗。有人哀叹浪漫主义的发展破坏了崇尚古典时期建立起来的艺术传统，而另一些人则认为这种传统的破坏带来了所期望的光明。浪漫主义的一些特色为音乐家的创作提供了具有特色的题材。在所有的艺术中，音乐被大多数的画家、诗人和哲学家认为是理想的形式，这种观点在德国最为盛行。在《关于艺术的想象》中，瓦肯罗德称赞音乐是艺术的艺术，是首先懂得压缩和固持人心中的情感的艺术，是教导我们“感觉感情身”的艺术。他把音乐凌驾于诗之上，认为音乐的语言是两者中更丰富的语言。蒂克比瓦肯罗德走得更远，他从音乐中挑选出器乐来，认为只有在器乐中，艺术才是真正自由的，才摆脱了外界的一切限制。由于把音乐和声的热忱转移到创作艺术方面，蒂克便把化为和声的叮咚之声的诗视作真正的诗、“纯粹的诗”。他的《美丽的玛格龙的艳史》和《策尔宾诺》就是很好的例证。在前一部作品中，连散文部分所写的一切——主人公的情绪和作为背景的风景，都发着音响和回声。伯爵一点也听不见他周围的声音，因为“他内心的音乐淹没了树木的沙沙声和泉水的溅泼声。”但是，这种内心音乐反过来又为真正乐器的甘美的音流所淹没。“音乐象一道潺潺的小溪，他看见娇媚的公主在银色溪流上漂浮而来，看见水波吻着她的衣袍的边缘。……音乐现在是唯一的运动，是自然中唯一的生命。”然后，音乐消逝了，“象一道蓝色的光流”，消逝在空无之中，于是，骑士自己开始歌唱起来。

在《策尔宾诺》的“诗歌花园”里，玫瑰和郁金香、雀鸟和蓝天、喷泉和暴风雨、溪流和精灵都在歌唱。在《蓝胡子》里，“花朵相互亲吻，发出优美的声音。”在这种文学中，万物都有它的音乐，月光也罢，香气也罢，图画也罢都有自己的音乐。另一方面，我们又读到了音乐的光线、芳香和形式：“它们用悦耳的噪音歌唱，同月光的音乐合着拍子。”看来，浪漫主义者对于物质的现实真是不屑一顾，明显的实体，固定的造型，甚至感情状态的具体表现，都是他们不能接受的。在他们的心目中，有形的一切都俗不可

耐。

这个派别的所有名家在这一点上都不谋而合。诺瓦利斯的《夜颂》及其全部抒情诗，都是黑夜和黄昏的诗歌，那种朦胧气氛容纳不了任何明晰的轮廓。他的心理目标如他自己所说，就是探测灵魂的无名的、未知的力量。所以，他的美学主张即是：我们的语言必须重新成为音乐，重新成为歌曲。因而，他教导人们，在真正的诗作中，除了情绪的统一，没有任何其它的统一。他说：“可以设想故事没有任何连贯但却象梦一样具有联想；诗歌可以和谐悦耳，充满美丽的词句，但没有任何意义和关联，充其量是一些个别可解的诗节，有如五花八门的碎片。这种真正的诗只能大体上有一种寓意和间接效果，象音乐那样。”就诺瓦利斯来说，诗作的艺术形式毕竟还是规矩的，明确的；而在蒂克笔下，为了适应内容的忐忑不安而又神秘莫测的热望，一切都消失在、沉浸在形式的烟幕之中。蒂克写起纯粹的情绪抒情诗来，根本没有形式可言。在他的浪漫主义时期，他缺乏凝练的才能。尽管他大谈其音乐及语言的音乐性，他在韵律方面的天赋却十分不完善。他的耳朵似乎很不灵便。他填充的十四行诗和意大利歌谣曲体，就象贵夫人在画好图案的帆布上刺绣一样，虽然堆集了许多的脚韵，但诗的意认则在一大堆“一东二咚”中被淹没殆尽。

霍夫曼在《克莱斯勒利安娜》中，把音乐解释为情绪流露和鬼魂再现，这一尝试同蒂克对于浪漫主义理想的最初理解有着非常密切的关系。不过，霍夫曼同时具备如此深刻而独特的音乐才能，几乎不能仅仅称之为诗人，而应称作诗人兼音乐家，他在用语言制作音乐这一点上，远比蒂克严肃认真。霍夫曼生活在、活动在音乐之中，他作为作曲家同作为作家一样多产，他的作品大部分是关于音乐和最伟大的作曲家的异想天开的理解。在题名为《克莱斯特的音乐诗俱乐部》一文中，他用颜色的名称称呼某些音调的特质，借此创作出一系列有联贯性的心境的图画。他对于音调和颜色之间存在的亲属关系具有特别的敏感。

蒂克试图用文学表达纯音乐，霍夫曼在这方面则有过之而无不及，在对于克莱斯特演奏之后，在钢琴里可以听到一阵非常华美的由急奏与和音组成的轰鸣的描写，就是用诉诸情绪的语言表现基调与和声的、闻所未闻的尝试。如“香气在炽燃的、神秘的交错而成的圆圈中闪光”，把对于音乐的全部感官印象融合起来，以达到浪漫主义的理想效果。

在雕刻艺术史上有一个时期，人们嫌石头太重，硬要它来表现轻飘飘的东西。浪漫主义者也同样把语言当作音乐来对待，他们使用语言，着重推敲它的音响，而不在乎它的意义。蒂克的剧体童话，例如《蓝胡子》，事实上和歌剧一模一样，歌剧正好可以采用浪漫主义者所推崇的那些幻想的、传奇性的成分。作为歌剧作者，蒂克也许很有前途，但他只写过一部歌剧，而且没有配曲。尽管如此，浪漫主义理想总算在音乐中得到了它应用的权利。霍夫曼标志了从浪漫主义文学创作到浪漫主义音乐创作的过渡。作为歌剧作曲家，他不仅从音乐上阐释了为浪漫主义者所崇拜的诗人卡尔德隆，而且同当代的浪漫主义者进行过友好的合作。他为勃仑塔诺的《快乐的音乐家》、扎哈里亚斯·维尔纳的《东海上的十字架》配过曲，还十分成功地将福凯的《祸堤孩》改编成三幕歌剧。尤其是他在用音乐语言翻译诗的内容方面更是才华横溢，更能称为音乐诗人。

在用音乐表现浪漫主义艺术理想的作曲家中，韦贝尔是最卓越的一位。

他选择题材，紧步浪漫主义者的后尘。在《普赖西欧莎》中，无拘无束的流浪生活备受颂扬。《奥伯龙》则把我们引进了从莎士比亚的《仲夏夜之梦》发源的那个十足的魔境，莎士比亚的这个剧本显然就是蒂克所有幻想喜剧的出发点。在《神枪手》中，韦贝尔终于象后期浪漫主义者一样，力图以国粹为艺术手段，象法国和丹麦的浪漫主义者一样采用民间曲调，吸收民间传说和迷信。韦贝尔按照浪漫主义者处理题材的方式来处理他的题材，比浪漫主义者显得更有才能。象浪漫主义者喜欢把语言抽象地看作声音和韵律一样，韦贝尔喜欢把音乐抽象地看作韵律，从而把他的艺术引向了一个极端。如果说贝多芬提供了一幅纯心灵的图画，什么客观的东西都没有表现，只表现了他自己的灵魂，那么韦贝尔则提供了物质的特征。他在题材方面一向信赖鲜明的外观，信赖人们一开始就有一个概念的东西。除《田园交响乐》外，贝多芬只描绘印象，韦贝尔则描绘事物本身。他模仿自然的声音，他让小提琴飒飒作响，来表现树林的飒飒声；月华初上时，他用和声来暗示和描绘。他以其伟大的天才和更适合目的的表现方法，在音乐上弥补了浪漫主义诗人的不足。

浪漫主义文艺思潮在各个国家有各种不同的表现，在共同的特点中各有侧重，音乐方面也随之而不同。在意大利，浪漫主义与政治密切相关，与意大利的统一密切相关；在英国，由于它的音乐传统，主要是世界性的、其最大的贡献在于诗、文艺评论和绘画，拜伦树立了欧洲浪漫派神话的形象，司各特是浪漫传奇的大师；法国的浪漫主义主要在音乐、绘画、戏剧中表现“英雄”；而在德国，正是韦贝尔在音乐中第一次生动地显示了浪漫主义的情绪，而且由于他娴熟于戏剧艺术的技巧，树立了将几种艺术统一起来的榜样，开辟了达到浪漫主义顶峰的艺术家瓦格纳的道路。

瓦格纳是德国十九世纪后半叶伟大的音乐家，他把文学的因素引进音乐之中，把传统的西方舞剧改造为乐剧。在乐剧中，剧本的文学性和曲谱的音乐性居于同等重要的地位。他把乐剧作为一种综合性的艺术形式，把诗歌、姿态、动作、色彩和音乐紧密结合在一起，创造出伟大的作品。因此，乐剧的欣赏者不再是传统歌剧音乐会的听众，而是进行综合性审美活动的“观众、听众”。他用宏大的“心理体裁”来代替传统歌剧的传统体裁，乐剧的构成强调文学的戏剧性而不是严格遵守音乐的形式规范。他废除了传统歌剧中形式化的序曲，而代之以暗示剧本内容的前奏曲。他除了传统歌剧的宣叙调和抒情调，用特殊的器乐法和主导动机来代替人物和事物，把主导动机组成旋律的网络，通过主导动机的变化来取得结构上的统一。

最早把音乐的因素引入文学的是法国象征主义派的诗人。在某种意义上，象征主义运动可以说是诗歌接受音乐影响的运动。T·S·艾略特在论“诗的音乐”一文里，也明确论述了研究音乐可以给诗歌带来的好处：

我认为诗人研究音乐会有很多收获。……我相信，音乐当中与诗人最有关系的性质是节奏感和结构感。……使用再现的主题对于诗象对于音乐一样自然。诗句变化的可能性有点象用不同的几组乐器来发展一个主题；一首诗当中也有转调的各种可能，好比交响东或四重奏当中不同的几个乐章；题材也可以作各种对位的安排。

艾略特的这段论述不禁使我们想起了他的著名组诗《四个四重奏》来。这组诗由四首诗构成，每一首诗都以一个与人的全部经验中某一相关的地方命名。诺顿、东利克和小吉丁都是英国乡村的名字，萨尔维奇斯则是靠近新

英格兰海岸的一群岩石。每一首诗都分成具有自己内在结构的五个乐章。第一乐章包括陈述和反陈述，类似于严格奏鸣曲式一个乐章中的第一和第二主题。第二乐章以两种不同方式处理同一个主题，就象听同一旋律用不同的两组乐器来演奏，或者配上了不同的和声，或者听见这个旋律被改为切分节奏，或者被作成各种复杂的变奏一样。第三乐章与音乐的关系较少；第四乐章是一个简短的抒情乐章。最后的第五乐章再现诗的主题并有对个别人以及比对整个主旨的具体发挥，然后达到第一乐章中矛盾的解决。

这组诗具有明显依照音乐形式原则的结构，其中意象、象征和某些辞句的重复使之获得了一种更深的、扩展的意义。艾略特本人也描述了这种“意义的音乐”，但没有特别提到《四个四重奏》。他写道：

词的音乐可以说是在一个交叉点上：它的产生首先来自它与前后各个词的关系，与它的内容其余部分的关系；而且还来自另一种关系，即在那特定上下文中这个词的直接意义与它在别的上下文中所有的其它意义之间关系，与它的或多或少的联想之间的关系。……我在这里的目的是要特别指明，一首“音乐性的诗”就是这首诗具有音乐型的声音，构成这首诗的词汇具有音乐型的第二层意义，而这两种音乐型是统一不可分割的。

《四个四重奏》中除了音乐结构和主题材料的处理外，艾略特在意象处理中还利用了另一点与音乐相类似的因素，这些意象在它们的上下文中或在与其它反复出现的意象的联合中，不断以变化的形式反复再现，正如音乐中一个乐句以变化的形式反复再现一样。当我们第一次接触到这些意象和象征的时候，它们似乎很普通、明显而且平常，但是，在它们重新出现时就发生了变化，好象我们听见一个乐句用另一种乐器演奏出来，或转成另一个调，或与另一个乐句揉合在一起，或以某种方式转化、变换一样。

瓦格纳的乐曲和艾略特的诗歌雄辩地证明了音乐和文学相结合的可能性。后来的意识流小说家之所以大量地借鉴音乐技巧，显然是受到瓦格纳乐剧和象征派诗歌的影响与启发的结果。

自从爱德华·杜夏丹于1888年发表《月桂树被砍下了》以来，一些小说家结合音乐技巧来描写人物的意识流程。他们首先是把音乐的主导动机化为一种小说技巧，用来暗示一再出现的人物或场景主题，创造出一种循环往复的气氛；其次是在小说中模仿音乐的对位法，形成线交叉的复调叙述，表达复杂的时空关系；再其次，按照音乐曲式学的原理，来构筑整部作品或某一章节的结构框架；最后是借鉴音乐的节奏感和旋律美，追求音乐的交响效果。

瓦格纳乐剧中乐队奏出的音乐，是由简洁的主题构成的，这种主题就是主导动机，瓦格纳把它们称为基础主题。在传统的西方歌剧中，一个角色登场，要用半唱半白的“宣叙调”自报家门，说明身份。如果听众不懂剧本所使用的文字（如意大利语），就会觉得念白部分冗长腻味而不得要领。瓦格纳就在乐剧中使用主导动机来弥补语言之不足。所谓主导动机，就是用一个特定的、反复出现的旋律来表现某个角色的性格。例如在《尼伯龙根的指环》（1867）中，有一个用号角吹奏出来的主导动机。开始时，听众只感到这个主导动机是一个优美悦耳的乐句，并未领会它的特定意义。由于男主角齐格飞登台时用号角吹奏了这个主导动机，经过几次反复出现，这个乐句在听众心目中就和齐格飞产生了直接的联系，知道这个乐句就代表着齐格飞。以后当乐队奏出这个乐句时，即使齐格飞本人不在舞台上，听众也立即会联想到齐格飞和他的号角。

杜夏丹在他的小说中借鉴了音乐的主导动机。他充分考虑到音乐和文学这两种艺术之间的根本区别，同时也充分意识到音乐的某些手法通过改造可以用来丰富文学的技巧。主导动机是小说家经常使用的小说手法。杜夏丹所使用的主导动机，是一些只有两三个词儿的短语，它们贯串在《月桂树被确下了》一书男主人公丹尼尔·普林斯的内心独白之中。杜夏丹把主导动机当作一种文体风格的修辞手段，其目的是把那些短语醒目地插入到叙述之中。它们重新唤起了独白者对于一些往昔感受的回忆，这些已经被遗忘的情景又重新回到他的意识之中，使他曲折迂回的意识流动染上了浓厚的感情色彩。

普鲁斯特在小说的开端部分就被使用主导动机来暗示某个主题，在叙述过程中不断回到这个主题上来，给人一种循环往复的感觉。他的《追忆流水年华》第一卷《在斯旺家那边》开端部分范德伊奏鸣曲中的小乐句，就是把主导动机作为主题构成因素的最佳例证。斯旺结识了交际花娥岱特，在韦杜兰夫人的沙龙中，听到钢琴家在演奏作曲家范德伊的奏鸣曲，在旋律的展开过程中，他清晰地分辨出有一个小乐句浮现出来，超出其它音波的回荡，持续了若干瞬间，在他心中引起了特殊的快感。而这种由音乐引起的非凡的快感，竟促使他对娥岱特的感情起了变化。在瓦格纳的乐剧《尼伯龙根的指环》中，只要那个由号角吹奏的主导动机一出现，听众就会联想到齐格飞。在普鲁斯特的小说中，范德伊奏鸣曲中的小乐句也是如此，只要它一出现，读者就会联想到斯旺以及他和娥岱特之间的爱情。每当普鲁斯特感到他有必要重新渲染司旺当初和娥岱特在热恋之中那种气氛时，他就一再使用范德伊奏鸣曲中的这个片断。这个小乐句具有它自身的生命力，它的生命力甚至超越了书中人物的寿命。在司旺逝世之后，这个小乐句在叙述者马塞尔的心目中还重新浮现。

主导动机到了乔伊斯手中，既是一种结构因素，又是一种修辞因素。换言之，乔伊斯已在他的作品中把杜夏丹和普鲁斯特二人的风格熔于一炉。在《尤利西期》中，他分别使用了意象的、象征的和词语的三类主导动机，其中有许多词语的微妙组合。因为乔伊斯是语言学家，所以在这方面其他作家都望尘莫及。在他的作品中经常出现的词语主导动机，使不具备充分外语知识的读者增加了理解上困难，也使翻译家感到异常棘手。所以美国著名学者哈利·列文在《詹姆斯·乔伊斯批评导论》一文中称“他善于玩弄以词组表达感情的把戏”。

伍尔夫在《雅各之室》、《达罗威夫人》、《到灯塔去》、《海浪》和《幕间》等作品中，都使用了主导动机。伍尔夫虽然懂得希腊语、拉丁语，但她不是语言学家，不会象乔伊斯那样热衷于双关、谐音、一词多义等语言知识，她使用的主导动机以象征意象为主。在她的小说中，视角频繁转换，各人的意识流互相交织、这些特殊的象征作为一种标记，帮助读者把各个人物的内心独白一一区分开来。

福克纳也经常使用主导动机，在《喧哗与骚动》的第一、第二部分中，就有许多例证。在第一部分白痴班吉的意识中，他的姐姐凯蒂身上有一种树木的香味。凯蒂失去贞操后，班吉发现姐姐身上那种树木的香味消失了。他茫然若有所失，已找不到原先的姐姐了，因而嚎啕大哭。白痴的意识中没有贞操这个概念，树的香味就是贞操的象征。在第二部分昆丁的独白中，钟表是一个经常出现的主导动机。昆丁痛恨钟表、回避钟表，因为钟表的嘀嗒声记录了时间的流逝，而随着时间的流逝，庄园主失去了昔日的荣华富贵，他

失去了心爱的妹妹，她的贞操也是庄园主家族荣誉的一部分。由于企图阻止可怕的时间流逝，他拆卸了表的指针，最后索性连表也砸坏了。这个象征的主导动机成了这个心理变态人物内心意识的标记。在这下部分中，除了表之外，还有结婚告示、收场、钟声等象征的主导动机，它们共同组成了小说结构框架的一部分。

音乐对于现代小说结构形式的影响，无疑要比用词汇的对位来代替音符的对位这种修辞方法更重要。因此，小说家都热衷于仿效音乐的循环运行方式，而不是模仿其音符的对位与叠加。即使有时候作家们也会步乔伊斯的后尘，使用词汇的对位作为风格化的修辞手段，但他们也往往同时采用音乐的曲式结构，一般是采用赋格曲式或奏鸣曲式。所谓奏鸣曲即表示这是用乐器演奏的曲子。海顿之后的奏鸣曲一般有四个乐章，其中第一乐章的结构形式最为严密，称为奏鸣曲式。现代小说家所借鉴的就是这一乐章的奏鸣曲式，而不是四乐章的奏鸣曲整体。

意象派诗人庞德把《尤利西斯》描写成一部具有第一主题、第二主题、汇合、展开、终曲（再现）的奏鸣曲式作品。约·沃·比奇教授也认为，《尤利西斯》的特征是各个主题生机勃勃的展开与再现。伍尔夫的代表作《到灯塔去》更是小说中使用奏鸣曲式的典型例子。

《到灯塔去》的第一、二、三部分别相当于奏鸣曲式的呈示部、展开部和再现部。第一部是呈示。拉姆齐夫人温柔慈爱的性格是第一主题，父子、子女、宾客之间的矛盾、分争，以及夫人以其人格的力量来消除矛盾、创造和谐的气氛是第二主题。第二部是主题的展开。在战争期间，拉姆齐夫人死去，子女、宾客离散，寂静和死亡战胜了爱情与和谐，与呈示部形成强烈的对比。第三部是主题的变奏和再现。第一主题的再现是拉姆齐夫人的精神光芒不灭，她的形象时时在亲友心中浮现。第二主题是父亲与子女的矛盾、以及在宾客莉丽小姐心中引起的困惑，使读者得出了爱战胜死，和谐战胜矛盾的结论。这样的结构安排，在对比和匀称的基础上，体现了奏鸣曲式独特的形式美。

小说家并非都精通音乐，所以他们对音乐的借鉴也有程度上的不同。杜夏丹对于瓦格纳的艺术成就十分钦佩，他是“瓦格纳式的轻歌剧”的提倡者。然而他似乎对瓦格纳的乐剧理论更为关注，对于瓦格纳的创作实践进行了深入探讨。普鲁斯特只不过是一位出入于贵族沙龙的音乐爱好者，因此，他对于音乐的借鉴仅仅局限于主导动机的运用。伍尔夫对音乐确有相当精辟的见解，她在小说中使用音乐的曲式结构是完全自觉的。乔伊斯不仅是一位小说家，还是一位语言学家和音乐家。他是一位出色的男高音歌手，曾在国家音乐节歌咏比赛中获得过铜质奖章。他在1932年发表的短文《一位被禁止出版的作家给一位被禁止演出的歌手的信》，就是为祝贺男高音歌唱家约翰·沙利文演出成功而写的。他在信中化了不少笔墨讨论歌剧音乐问题。伍尔夫和乔伊斯对于音乐的借鉴就不仅仅局限于主导动机，还借用了奏鸣曲和赋格曲的结构形式。福克纳之所以采用赋格结构，显然是受到乔伊斯、伍尔夫小说启发的结果。

索克尔认为，艺术中所有现代主义的表现形式都只不过是运用了“音乐的原理”，而表现主义作为一种“已存在的或最早存在的现代主义形式”，显然是这个“音乐化”运动的典范。因此，按照这个观点，“音乐的表现主义”是一个具有广泛共鸣的术语，二十世纪是一个所有艺术都在探索新的表

现形式方面追求音乐地位的世纪。

外国文学与美术

古希腊诗人西摩尼德斯说过“画是无声的诗，诗是有声的画”。这诗画一致说流传千年不无道理。艺术的发展不是孤立的，而是与其它意识领域相互联系着的。比如希腊诗歌的特点就是形象的造形感，这种波浪起伏、色泽爽白的六脚韵诗一旦脱口而出，立刻就会在你面前呈现出一座单独的雕像或是一幅活动的图画，使人不禁要去用手抚摸。其所以如此，原因是观念和形式的平衡，这两者都失去了各自的特殊性而成为一个不可分割的同一体，而不仅仅是统一。

古希腊的埃吉纳雅典娜神庙西山墙上的雕刻所描绘的希腊人同特洛伊人争夺尸体的情形，就是根据荷马史诗创作的。在奥林匹亚的宙斯庙东西两面山墙上的构图则取材于神话故事。西面描写了山陀儿同勒庇底人的血战场面：半人半马的山陀儿应邀参加希腊小王波里佛依的婚礼，喝得酩酊大醉，兽性发作，纷纷扑向勒庇底人的妻子。一场格斗激烈展开。阿波罗代表所有希腊美德的化身，众神干预了战斗，善战胜了恶。东山墙取材于伯罗普斯和委诺马依的神话。达尔费的先知向委诺马依预言，说他将死于自己的女婿之手。为了避免后患，他宣布举行赛马，谁能超过他谁就做他女儿的丈夫。委诺马依借口为宙斯献礼而滞留于后，然后驾着他那疾驰如飞的神马追赶对手，把长枪朝他的脊背刺去。机灵的伯罗普斯收买了御手，御手故意赶翻了委诺马依的马车。委诺马依摔倒在地而死，伯罗普斯就成了希波达米亚的丈夫。

十三世纪在欧洲是神秘剧和奇迹剧的时代，这些民间的戏剧即由村民和行会会员表演的神圣的故事，演出了他们自身的民间风格的动作和对话。许多雕刻的圣经场面，在姿态上、表情上和人物的组合上，都非常富于戏剧性，因而这些场面无疑是经常从实际的戏剧场面中搬来的。哥特式艺术反映了教会与国王的权力之间的矛盾，以及城市的独立；这些城市与国王妥协，并在对官方教会作战时修建起他们的大教堂来。然而教堂雕刻却成了对教会的一种讽刺。哥特式大教堂艺术中的讽刺性雕刻，采取的是漫画和幻想的形式。这种形式渊源于古代法术和原始公社的宗教仪式与诸神，在这里却表现为滑稽的面具或者说是教会教义的谐拟。

在法国南部，在普罗旺斯、奥弗涅和朗格多克，随同一种具有高度的美和对生活的爱的音乐与诗歌而发展了一种类似“前文艺复兴”的丰富的雕刻。在意大利，圣法兰西斯的教义对于雕刻艺术也发生过有力的影响。圣法兰西斯和他的信徒们的教谕激发起一批在城里和乡间演出的宗教戏剧、神秘剧与受难剧。这些戏剧重述了圣法兰西斯的一生，他的弃绝财富和对穷人的仁慈。圣法兰西斯还被他的信徒们看成是再生的基督。这些剧本也谈到基督的一生，这位穷苦人的领袖，被有钱人、他们的卫士与法庭所审讯，被出卖、定罪并送上十字架处死，最后再度升天，永不失败也永不灭亡。在教堂的雕刻中就反映出了这一故事的场面，它们明显地描绘了阶级的不公平。

意大利文艺复兴发生于1300至1550年之间，是西方艺术史上最伟大的绘画繁荣时期。在这大约二百五十年的时间里，欧洲还处在封建社会时期。在封建社会的初期，雕刻曾用来满足礼拜堂和大教堂的修建，以及为了对广大人民宣讲宗教教义的需要而逐步盛行起来。因为当时的大多数人民既不会读又不会写，木雕和石雕的图画便成了一种有效的教育工具。

文艺复兴时期艺术的伟大成就，不仅仅在于艺术家研究了自然和画肖像画，而且在于当社会矛盾和危机变得愈来愈显明的时候，他们成了对于官方社会的公开批评者。文艺复兴时期是以佛罗伦萨的一位画家乔托开始的，他的画仍然是部分地带着古旧的中世纪精神的宗教主题。这一时期又以另一位佛罗伦萨画家米开朗琪罗而告结束，他在绘画和雕刻中回到了大部分是宗教主题的上面去。可是他选择了自己的主题和自己对于这些主题的表现方法，通过这些主题和表现方法，他对于当时官方社会的道德提出了摧毁性的批评。乔托出现于十四世纪初，他既是画家又是建筑师。在一系列绘画的场面中，他所采用的形式是戏剧性叙述的形式。他所处理的主题是圣法兰西斯的一生和基督的一生。他工作规模的广度，他再现来自现实生活性格的力量、以及他对于每一个场面处理的深刻思想，使他和同时代的伟人但丁一样，成了新与旧的桥梁。因而但丁在《神曲》中就提起过他。从表面上看，米开朗琪罗似乎不是典型的文艺复兴时期的艺术家。他似乎离开了它的许多进步的潮流，比如表现生活的欢欣、自然的欢乐，描绘当时的领袖人物，以及描绘当代生活的壮观。他转向圣经去寻找他大多数绘画和雕刻的主题。但他在更深刻意义上代表了文艺复兴时期最伟大的成就。但丁的思想对米开朗琪罗产生了深刻的影响，所以米开朗琪罗曾表示过要替但丁修建坟墓的希望。在晚年时，他画了一幅基督上十字架的素描，上面题了一句：“没有人想一想这耗费了多少血”，这正是他对但丁的诗句“传教士们谈论着他们，面对福音书本身他们却保守秘密”所做的注脚，因为这句诗，在米开朗琪罗的时代，又是一种反教会的攻击。在他的作品中，交织着是非善恶的主题，描绘出对恶德恶行的惩罚，如该隐和亚伯、洪水、诺亚的醉酒以及摩西和铜蛇的故事，还有哈曼的被贬、朱地斯杀霍洛芬尼斯、大卫战胜哥利亚等反暴政的主题，都是智慧、道德和人文主义的象征。

英国著名诗人和批评家斯蒂芬·斯宾德曾为德国的浪漫派诗人兼小说家诺瓦利斯的《赛斯的新来者》写了极富启发性的序言，这本书出版时间同时印有六十幅由瑞士著名画家保罗·克勒创作的自然风景素描。这些风景不是书的插图，而是与文字平行的内容。这样的图、文并列起来之后，能使我们同时了解诺瓦利斯和克勒这两个人。斯宾德把这位十八世纪诗人和这位二十世纪画家的作品都描写为“一个奇异的内心世界，一个纯艺术和纯观赏的世界，意象派诗的世界，一个强烈而热情、却又诙谐而细致的想象的世界。印在这里的画……是诺瓦利斯的世界在保罗·克勒的世界里的一种反映。”

诗画并置可以使意义明朗，在当代著名英国诗人奥登的诗《美术博物馆》中也可以找到一个相应的例子。他在诗里要人们注意十六世纪尼德兰画家勃吕盖尔画的《伊卡露斯》的构图，这幅画以希腊神话为题材，描绘了用蜡粘着羽毛做翅膀的伊卡露斯，因为飞得太高，被太阳将蜡晒化而坠入海中死亡的故事。诗人以此来测定人类对于苦难的态度。

以上两例都说明文学与绘画之间存在着“天然的姻缘”。

十八世纪德国启蒙文学家兼批评家莱辛以《拉奥孔》这一雕刻艺术作品评述了诗与画的区别和界限。拉奥孔是特洛伊的祭师，他怀疑“特洛伊木马”中有希腊人，并投之以长矛；施恩惠于希腊人的女神雅典娜劝说海神波赛东遣派两条巨大的海蟒死死缠住祭师和他的两个儿子。就这幅雕刻艺术作品，莱辛与德国著名艺术理论家、启蒙运动领袖之一约翰·尤阿希姆·温克尔曼在雕刻艺术与文学的关系上表示了不同见解。温克尔曼认为象“拉奥孔”这

样的雕刻艺术，面部表现痛苦，而心灵却是伟大而平静的，即所谓“高贵的单纯，静穆的伟大”。对于古典艺术，温克尔曼也是这样理解的。他的这一见解与西尼摩德斯“画是无声的诗，诗是有声的画”的观点一脉相承。

莱辛则完全突破了这一阵规，他说：“我用‘画’这个词来指一般的造型艺术，我也无须否认，我用‘诗’这个词也多少考虑到其它艺术，只要它们的摹仿是承续性的。”所谓其它艺术，即包括诗在内的文学的艺术。莱辛认为造型艺术（雕刻绘画）和文学的艺术（诗和戏剧）是有区别的。画描绘物体静态，诗叙述人物动态，画表现静穆的美，诗需要真正的表情。绘画的理想不能移植到诗里。因为诗不能代替画，画也不能代替诗。一些描写深刻、形象鲜明的诗超过同样题材的画。同样，一些动人心弦的画超过同样题材的诗。在表现物体美时，绘画比诗优越，因为绘画可以具体地描写物体的细节，并使所描绘的各个部分同时并列。而诗如果把物体各个部分加以并列描述，这诗就绝对不会是好诗。诗在描述具体物体时，必须通过对某一典型描写引起人们想象的效果，以达到效果美。

莱辛还认为，诗和画都是摹仿艺术，各有各的规律。绘画利用空间中的形状和颜色，诗运用时间中明确发出的声音。因此，绘画是运用形状和颜色的艺术，比起运用文字的艺术效果远为生动。而诗为了使物体栩栩如生，它宁可通过文字而不诉诸形状和颜色。这是诗与画的特有规律，也是莱辛对诗与画立下的界限，使造型艺术和语言艺术一目了然。歌德在《诗与真》中说，莱辛的《拉奥孔》对他影响至深，把他“从贫乏的直观之域吸引到思想的自由自在的田野了。”

莱辛之所以把诗和造型艺术加以分别，是基于两方面的考虑：艺术形式和我们自己的感觉方式。他认为当人们看一幅画的时候，靠的是画中各物体的空间关系去理解整体；而读一首诗的时候，则是靠事件的时间顺序来理解字。诗人选材自由但手段受限。画家用色彩和线条在空间中表现的东西，用词句在时间中就较难表现，于是诗人不去描绘人或物，比如荷马描写了海伦的美貌所起的作用而没有直接去描绘她的美貌。其实诗人做到这一点并不难，因为他无须把自己限制在画家所受到的局限之内。他可以从一个片刻到另一个片刻，从一个思想到另一个思想，描述时间当中的活动和行为，而这一切都是画家做不到的。在莱辛看来，造型艺术的领域局限于空间中的物体，而诗的领域则包括了时间中的运动。

在大部分现代写作和绘画当中，莱辛讨论过的审美感觉原理仍然是适用的，但有一些现代作家使用意识流技巧，在创造一种新的叙述形式时认识到了空间感觉的原理。意识流小说的前驱期作家亨利·詹姆斯认为：小说就是用散文写成的生活的图画。小说是所有图画中最灵活、最能为人们所理解的艺术形式，人类的全部意识就是它的主题。在他看来，画家的艺术与小说家的艺术之间有一种完美无缺的类似。人们对于小说的不断需求，不过是人们对于一幅图画的一般需求而已。基于这种认识，亨利·詹姆斯试图把视觉艺术的技巧融会贯通于他的小说创作之中，不论写人、写物还是写景，他都注意到色调的变化、线条的流畅、构图的严整。

在意识流小说家中，受到绘画较多影响的是杜夏丹、普鲁斯特和伍尔夫。在杜夏丹的《月桂树被砍下了》中有一段对于内心独白的描写：

街道，黑暗，两行煤气灯参差错落；街上没有行人；肃穆的人

行道，晴空和明月在人行道上洒下一片乳白；背景、天空的月亮；伸展出去的住宅区，一片乳白，乳白色的月亮；周围是古老的房屋；沉静，肃穆，变黑了的高大窗户，带着铁门的门，房壁；这些房子里，有人吗？没有，沉寂；我独自走着，沿着这些房子，默默地……

通过人物的内心独白，我们看到了一幅巴黎的夜景，在乳白色的月光下，一切都显得皎洁而静谧，孤独的主人公在这肃穆、沉静的气氛中默默地沿着街道往前走。当这个画面在我们的意识屏幕上浮现出来时，我们的内心会产生一种与欣赏一幅印象派绘画时相似的感觉。

弗吉尼亚·伍尔夫是一个具有诗人气质的小说家，她的创作受绘画的影响最深。在布卢姆斯伯里的小圈子里，有好几位艺术家。弗吉尼亚的姐姐文尼莎是画家，姐夫克莱夫·贝尔是美学家，她的挚友罗杰·弗赖伊是画家兼美术批评家。而且，印象派与后印象派的绘画是布卢姆斯伯里集团中经常讨论的题目。在这样的环境气氛中，伍尔夫耳濡目染，自然会受到印象派艺术的熏陶。

印象派对伍尔夫的小说主要产生了两方面的影响。首先是致力于捕捉瞬间印象。印象派画家善于描绘天光云影的瞬息变幻、空气和水光的自然颤动，借此表现一种稍纵即逝的艺术意境。瓦尔特·赫斯认为，在印象派画家手中，“绘画艺术好象发现了一个全新的世界，在这新世界里，迄今束缚在物体上的色彩，不受阻碍地喷射出它们放光的力量。颜色被分解成一堆极细微的分子，越来越纯，越接近于‘视光分析’，相互间增强着价值。画面形成一个织物，一个飘荡着的、彩色的光幕。这‘幕’基本上不是由物体的诸特征，而是由‘颜色分子’做成的。它是一种流动着的，消逝着的美，在飞动中被捉住；犹如现象之流里一个闪耀的波，它的彩色的反光；一个被体验到的世界，刹那翻译成一自由的颜色织品。这一偶然性的自然断面、生活零片、形成一个艺术的统一体，主要是通过各种颜色分子自身之间细致的关系。”

弗吉尼亚·伍尔夫的小说与印象派的绘画有一个奇特的相似之处。印象派画家通过视光分析、把颜色分解成原子，构成一个飘荡的光幕。伍尔夫通过内心分析，把意识分解成原子，构成一个意识的屏幕。在这屏幕上映现出来的也是一种流动着的、消逝着的美，也是由生活中的偶然碎片构成的一个艺术整体。在现实生活中捕捉具有特殊艺术意味的“典型瞬间”，是伍尔夫的小说与印象派的绘画的相通之处。两者的区别在于：艺术的类型不同，因而构成这种瞬间的分子和原子也不相同；印象派绘画所捕捉的是现象之流里闪耀的波浪及其彩色的反光，意识流小说所捕捉的是意识之流中闪耀的波浪以及心灵的闪光。

其次，伍尔夫受印象派绘画的影响表现在感觉的灵敏细腻。印象派画家的视觉对于色彩的分析、对于光色变幻的洞察，是十分精细的。伍尔夫在象征派诗歌、印象派绘画和现代音乐的影响下，各种感觉也变得极其敏锐细密，这种精细入微的感觉在她的小说中处处表现出来。因此，爱·摩·福斯特说：

她看到了各种画面，闻到了花的香气，听到了巴赫的音乐，她的感觉既精细入微又包罗万象、给她带来了关于外部世界的第一手消息。我们应刻感谢她……她提醒了我们视觉的重要性。

伍尔夫与罗杰·弗赖伊关系非常密切，他具有共同的美学观念。伍尔夫还是罗杰·弗赖伊传记的作者，因此，伍尔夫受到印象派之后绘画的影响更深。这种影响首先表现在根本的艺术观上，即对于一种内在真实的追求。罗杰·弗赖伊认为，必须创造出一种新的真实，这种真实不是通过“照相式的再现”，而是通过“被它所需要的形式”创造出来，这是存在的各种状况所提出的一种需要。

综上所述，所谓艺术的真实或内在的真实，不是人生和自然的摹写或复制，而是艺术家通过有意味的形式以及这种形式的逻辑结构和纹理组织，构成一个整体性的艺术世界，这个世界是与自然、人生对等的、平行的。

后印象派的艺术观与伍尔夫艺术观的另一个相通之处，是强调艺术创作的非个人化。后印象派画家塞尚认为，艺术创作是一个“实现过程”，艺术家主观的自我，应该排除在这一过程之外。他把创作过程看作一种构造性的沉思默想，这个过程只认识色彩的各种感觉和它们的“逻辑的”结晶化。他认为，“艺术家只是一个吸收的器官，一个对感觉印象登记的器具，但是一个好的、很复杂的器具。……假使他（艺术家作为主观的意识）插手进去，他就只会带着他的卑微的小我进入到里面，作品将会减低价值。”由于伍尔夫在这方面的探索而成为“继承美国散文传统的巨匠”和“开创新文体的奠基者”。

在艺术手段方面，伍尔夫也受到后印象派绘画的很大影响。首先是运用简化原则。所谓简化，就是“将一事物艺术形象的结构特征的数目尽量减少”，以便把握其意味，揭示其本质。在后印象派的绘画作品中，事物的形象被简化为最基本的结构骨架，现实主义的装饰线条和曲折变化都删除了，代之以简单的几何图形。伍尔夫在小说创作中，也通过相似的方式来排除外部的一切杂质。在《海浪》中，她运用简化手段通过六个象征性的人物，概括了人生的经历和人类的命运；《幕间》则用英国文学史上的几个时期，象征性的代表整个民族的历史。其次是打破传统的透视方法。传统的西方绘画艺术，通过定点直线透视，改变客观事物的原来比例，更动物体的相对位置，在二度空间的画幅上创造出三度空间的幻象。由达·芬奇奠定的这些绘画法则被人们沿袭使用，直到十九世纪后期。后印象派的画家塞尚终于打破了这一陈规。他作画时，眼睛不再固定于一个焦点，在一个画面上可以包含几个焦点的多种透视。为了使所画的静物不致于被前面的物体遮住，他可以使画上的桌面向前倾斜，无形之中破坏了传统的三度空间结构。伍尔夫把这种多焦点的透视运用到她的小说创作之中。在她的论文中出现了一种“新的透视方法”，即把传统的全知叙述当作一种定点透视，把现代的视角转换当成塞尚的多焦点透视。

再次是形象的变形处理。所谓变形，就是将艺术的想象虚构加诸于自然的形象。如凡高所画的向日葵和龙柏，都由于他的艺术虚构而扭曲变形，宛如跃动的火焰。这种富于表现力的变形处理，揭示艺术家在自然形象中所把握到的特殊意义。伍尔夫的小说中之所以经常出现变形的意象，就是借鉴后印象派绘画艺术的结果。最后是运用绘画构图原理。所谓构图，就是在删除多余的信息之后，将剩余部分组成一个有意味的整体。塞尚把客观对象的各个部分重新安排，使其互相补充，形成简洁严密而平衡的构图，康定斯基曾把塞尚《大沐浴图》的构图形象地称为“神秘的三角形”。在伍尔夫的《到灯塔去》中，女画家莉丽向班斯先生解释她所画的拉姆齐夫人母子图，也把

画面的构图设想为一个神秘的三角形。这决非偶然巧合，而是说明伍尔夫精通此中诀窍。《灯塔》、《海浪》、《幕间》等作品，通过各部分之间的对比和谐，形成一个有序的整体，达到一种总体平衡的艺术效果，都是符合绘画艺术的构图原理的。

在伍尔夫的《海浪》中，每一章之前都有一段关于大海和浪涛的景物描写，这些画面都是色彩绚丽、风格诡异，可谓字字珠玑，是诗情画意互相交织的精品，令人爱不释手。正如布卢姆斯伯里的青年莫蒂默所说，伍尔夫的眼光“看到的尽是一块块翠玉和珊瑚，好象整个世界都是宝石镶成的。”这是因为她的眼光不是一般小说家的眼光，而是印象派和后印象派画家们的眼光。各种各样优美而奇特的画面，在她的小说中俯拾皆是，这充分显示了作者在绘画艺术方面深厚精辟的修养。

在今日的文学中，空间形式就象在造型艺术中那么普遍。约瑟夫·弗朗克在研究现代文学中的空间形式时说：“由T·S·艾略特、庞德、普鲁斯和詹姆斯·乔伊斯为代表的现代文学，正在向空间形式的方向发展。这就是说读者大多在一个时间片刻里从空间观念上去理解他们的作品，而不是把作品视为一个序列。”感觉的方法和莱辛描述的造型艺术中的方法是一样的，只是感觉的对象有所不同。

弗朗克指出，读者不是一页一页、一个行动接一个行动那样对他提到的作家的作品形成一个完整的印象，而是靠“反射式参照”的方法，即读者在把作品读完的时候，把其中提到的各个东西拼合起来，对诗人或小说家通过空间形式完成的东西获得一个完整的画面。尤其是现代诗歌“以空间逻辑为基础，这种逻辑要求读者全面重新调整自己对语言的态度。”读者必须把表面上孤立的片断和一组组词汇与诗中一个暗示的、集中的情境联系起来，组成一个整体。反射式参照的原理是现代诗的一个基本概念，而且把现代诗和现代小说中类似的实验联系起来。从福楼拜到乔伊斯和普鲁斯特，弗兰克论证了产生空间形式的原理，并说明这条原理最后在一部不太有名的小说，玫娜·巴恩斯的《夜林》里达到了顶点。

弗朗克觉得，“正象现代艺术家们放弃了自然主义表现的努力那样”，巴恩小姐也放弃了“任何……逼真描写的意图”，结果形成了“读者初看起来十分陌生的世界，正如从前的观众看抽象艺术的世界那样。”弗朗克详细地分析了这部小说，发现把各章连接起来的不是一种延续的行动，不是身体的动作，也不是思想的活动，而是形象和象征的应用，“在整个阅读的时间性活动过程中”，必须不断把这些形象和象征互相参照。他作出的结论认为，既然《夜林》中的意义单位往往是一个或一串短语，“它就把小说中空间形式的进化推进到实际上与现代诗歌没有区别的地步。”

文学和艺术由于处于同一时期也存在着某种对应的关系。赫尔穆特·哈兹菲尔德的《从艺术看文学》就是在这方面颇有见解的专著。作者把这本书的副标题定为“研究法国文学的新途径”。哈兹菲尔德考察了文学与艺术的基本理论，认为把同一文化时期内不同的艺术形式并列起来，必然会增加可能的解释。把一首诗或一部小说放在一幅画或一件雕塑作品旁边，很可能会揭示出文学作品新的意义，可以说明同一主旨或主题“根据诗人和画家各自的领域和媒介”得到的不同表现，可以证明相互的影响。哈兹菲尔德在考察同一时代的文学和艺术作品时，让“相关各例证背后共同的精神根源”证实他的比较。从这种文化与艺术表现相互关系的广泛研究中得出的结论是，对

于任何特定历史时期的文学和艺术，都可以从七个范畴去加以研究：1、用图画阐释作品本文的细节；2、用作品本文说明图画的细部；3、用构图艺术说明文学的概念和主旨；4、通过文学阐释绘画作品的主旨；5和6、文学艺术中的文学语言形式和文学文体的表现；7、文学和艺术的交界。

哈兹菲尔德的方法有助于说明文学和艺术，并加深我们对艺术表现性质的认识。法国的一系列艺术家们的杰作就是很好的例证。比较洛兰的风景画和拉辛戏剧中的对话，可以突出十七世纪诗人和画家都主张的形式美概念以及自然的理想化的剪裁。更多勃里昂作品中那种详细的描写、诗意浓厚的语言和忧郁的情调，都可以在吉罗德—特里松、德拉洛歇、大卫和杰拉尔等人的绘画作品中找到印证，他们都为发展那种追求异国情调、追求“没有灵魂的形体美”的浪漫精神作出了贡献。要理解韩波《灵光集》中的《神秘》一诗那种“晦暗、隐秘和不可解的东西”，在高更的画《雅各与天使搏斗》中就有一把钥匙。总之，文学与绘画、雕刻等造型艺术之间存在着密切的关系，它们既互相影响又互相借鉴。

外国文学与电影

电影是十九世纪末、二十世纪初才由活动照相术结合幻灯放映发展起来的一门现代综合艺术。它独特的表现手段是“蒙太奇”，即通过不同镜头的剪辑和组合形成的银幕形象，来表达内容、刻画人物。由于电影具有丰富的反映生活的手段，加上影片还能复制放映，具有广泛的群众性，所以虽然它的历史并不长，其发展速度却异常惊人。

电影是以视觉形象为主的综合艺术。早期的电影是无声的默片，即只有画面没有声音，剧中人物的语言主要通过动作、姿势配以字幕来传达。后发展成为有声电影，音响和音乐在电影中发挥了很大作用，从而增强了电影的真实感和表现力。但是电影艺术的特征——蒙太奇的表现方法，则要求电影的内容要通过视觉形象在银幕上体现出来，所以情节的发展、人物思想的变化等，尽量要用可见的动作和具体形象来展示。这一点它与舞蹈艺术反映生活塑造人物的要求非常相似。

电影中的最小单元，即一次拍成的影片片断，叫作“镜头”。把时间上互相衔接的一系列镜头连接在一起，用来表现连贯的行动，叫作“景”。一系列的“景”按时间和因果关系连接起来成为较大的集合体，又叫作“场”，它相当于戏剧中的一幕或交响乐中的一个乐章。把“场”连接起来就构成了整部影片。从一个“镜头”过渡到另一个“镜头”的方法叫作“切”，它给人以紧凑感。镜头的迅速转换称为“化”，它给人以联系感。“场”之间的过渡叫作“淡”，它是一种渐显或渐隐的手法，给人以段落感。美国电影大师格里菲斯运用“淡”、“化”、“划”、“切”等技巧来处理镜头的联结和段落的转换，按一定的创作构思把分散的画面和镜头有机地组织起来，形成完整的片断、场面和影片，从而产生连贯、呼应、悬念、对比、暗示、联想等作用，使整部影片结构严谨、展现生动、节奏鲜明，有助于揭示画面的内涵、表现连贯的情节、增强整部作品的艺术感染力。这种影片剪辑的手法就叫“蒙太奇”，其实质是分解电影元素并利用已分解的元素去构筑新的艺术整体。

创造“蒙太奇”技巧的是格里菲斯，为它命名的却是苏联电影大师普多夫金。另一位苏联电影大师爱森斯坦则对“蒙太奇”进行了美学上的探讨。他提出了“整体大于部分之和”的电影美学原理，认为两个镜头相连接所表达的意义，大于各个镜头单独的意义之和。他坚持通过镜头组接来产生冲突对比的效果，认为这是产生新的意义的根源。在他1924年拍摄的电影《大公》的结尾场面中，示威群众的镜头和屠宰场的血腥镜头交织在一起，构成了“一个人类屠宰场”的电影借喻。在电影《震撼世界的十月》中，他把竖琴和三角琴的镜头切入到孟什维克在第二次苏维埃代表大会上的讲话场面之中，使镜头组接构成了冲突对比、产生了新的意义。竖琴的影象超出了其本身原来的意义，成为孟什维克机会主义者甜言蜜语发言的象征。三角琴的影象也超出了它本身原来的意义，成为孟什维克在革命的前夕令人厌烦地喋喋不休的一种借喻。

意识流小说家弗吉尼亚·伍尔夫在她的小说《达罗威夫人》中，相当成功地借鉴了电影的“蒙太奇”手法，把外在世界和人物内心的各种画面与镜头衔接、组合，获得了一种整体性的艺术效果。由于她在小说中使用了这种电影的剪辑手法，她的叙述和描绘就好象是一架不断变换拍摄角度的电影摄

影机的镜头一样，“不时地扫过人群，然后定焦在一个人或一批人身上，时而给一个小场面来个特写，时而对准天空……”。关于电影的“蒙太奇”手法，伍尔夫曾在1962年发表的论文《电影与真实》中论述道：“过去的事情可以展现，距离可以消除使小说脱节的缺口（例如，当托尔斯泰不得不从列文跳到安娜时，结果便使故事突然中断，发生扭曲，抑制了我们的同情心），可以使用同一背景、重复某些场面，来加以填平”。

把电影“蒙太奇”成功地转化为一种小说技巧，伍尔夫主要运用了两种“蒙太奇”手法。一种是“时间蒙太奇”，即空间画面不变，而人物的内心独白在时间上自由流动，脱离了当前的客观时间而跃向遥远的过去或渺茫的未来。比如在《达罗威夫人》的开头几页，她就使用了“切入切出”、“淡入淡出”、“化入化出”等手法，导入了许多“闪回”镜头。小说一开始，女主人公克拉丽莎在考虑即将到来的晚宴；接着，她的思绪回到了眼前的现实，清晨的新鲜空气触发了她的联想，摄影机的镜头就“闪回”到二十年前布尔顿乡间的情景；这时出现了一个特写镜头，克拉丽莎回想起她和彼得·沃尔什一次谈话的细节；接着，克拉丽莎想到彼得即将返回伦敦，她的思绪又飘向未来……。虽然时间的跳跃、镜头的变换十分频繁，但是整个叙述却是有条不紊、一气呵成的。作者显得从容自如而毫无捉襟见肘之感，可见伍尔夫是经过长时期的艰苦摸索才达到这种炉火纯青的境界的。

伍尔夫运用的另一种“蒙太奇”手法是“空间蒙太奇”，这是一种时间不变而空间元素改变的“蒙太奇”。在这种“蒙太奇”中，伍尔夫通过快速交叉切割来连续呈现许多不同的视象，传达不同人物在同一时间内对某一事物的不同感受。在《雅各之室》第十三节雅各坠马的场景中，伍尔夫就用快速交叉切割的“空间蒙太奇”，写出了不同人物对于雅各坠马一事的不同反应。此时议院种楼上的大钟正打五点，伍尔夫用大钟作为背景，把那些互不相同的空间实体串连起来，借此表明各人的不同反应是在瞬息之间同时发生的。除了时钟之外，伍尔夫还善于使用不同的物品或场面作为共同的背景，来串连分散的画面和镜头。她的“空间蒙太奇”不仅镜头的转换流畅自如、十分连贯，而且逻辑严密、天衣无缝。在这方面，她可谓造诣超群，独树一帜。

在意识流小说家借鉴电影“蒙太奇”手法的同时，电影艺术家也从意识流小说的内心独白中受到了启发。爱森斯坦曾试图在电影中运用内心独白的技巧。他想把德莱塞的著名小说《美国悲剧》搬上银幕。在小说的结尾，男主人公克莱德和怀孕的情妇在湖上泛舟时，克莱德故意把船弄翻，谋杀了他的情妇。为了在银幕上表现克莱德当时的内心活动，爱森斯坦设计了一段电影的内心独白：“摄影机必须深入到克莱德的‘内心’。必须在听觉和视觉上把那疯狂的、飞奔的思想记录下来，和外部的现实——那条船、坐在他对面的那个姑娘、她的动作——穿插起来。这样，‘内心独白’的形式就诞生了。”为了表现这种“内心独白”，爱森斯坦作了详细的分镜头设计，有时使用视觉画面，有时使用音响，有时使用理性的话语，有时是没有音响、迅速闪现的视觉画面，有时是对位的音响、对位的画面，……总之，要想尽办法把当时在表面上呆若木鸡的克莱德疯狂的内心斗争表现出来。可惜这部电影爱森斯坦并未拍摄，他的全部精心设计只不过是纸上谈兵而已。

小说和电影之间的关系之所以极为密切，是因为小说和电影同属于时间艺术的范畴。而且这两者又都是综合性的艺术：电影综合了摄影、音乐、戏

剧、舞蹈；小说把散文、书信、日记、熔于一炉。尽管如此，电影和小说毕竟是两种艺术形式，它们之间仍存在着本质的差别。首先，电影是视觉艺术，电影观众通过他们的肉眼观看，获取视觉形象。小说则是语言艺术，小说的读者在阅读时必须通过他们头脑中的想象，来获取思维形象所造成的意象和概念。这两种艺术显然属于不同的美学类型。电影屏幕上的画面形象直接诉诸于观众的视觉，电影观众的审美活动相对来讲是一个比较单纯的过程。小说读者的审美活动虽然也以视觉为出发点，但是视觉所直接接触的对象不是画面形象，而是作为象征符号的语言文字，其象征的内涵必须通过读者的思维过程，才能转换成物体的形象、感觉的形象和概念的形象，而且这些形象不是呈现于眼前的画面形象，而是浮现于头脑中的心灵意象。

其次，小说家和电影剧作家在技巧上也有明显的不同。电影必须表现可见的活动。小说则比较散漫：它可以停顿下来，描写一番，发发议论；也可以描绘静态的风景和不从事任何活动的人物。这就是“讲”和“看”在本质上的不同。小说的运动是人的思想的运动，跟摄影机的运动完全不同，摄影机虽然受到创作者智力的指挥，但是创作者只有了解它有局限性和潜能才能使其体现自己的意图。电影冲突不能通过作者对生活和社会的理解来体现。比如斯坦贝克的小说《怒火之花》中，几章评论性的或富有诗意的、象征的语言是该书最出色的部分，它们足以表明斯坦贝克已掌握了从菲尔丁以来就为小说家所使用的方法。影片也利用了小说中的这类素材。电影中的冲突要造成一种可见的紧张，而在小说中这却是不必要的。小说家也处理冲突，但他是在探求冲突的涵义，从个人和社会的角度来看待它的意义。小说家已经用文学语言细致地描写了紧张的社会形势，再描写有形的冲突不仅没有必要，而且在艺术上是错误的。

戏剧与电影的关系和小说与电影的关系十分相似。R·那森曾说过，他刚到好莱坞时，以为应该先学习戏剧技巧，才能演好电影，后来却出乎意料地发现“电影完全不象戏剧；相反，它很象小说，不过不是一部讲给人听，而是一部演给人看的小说”。事实上，电影在其发展过程中，确实从戏剧和小说中汲取了很多营养。V·尼尔逊把电影史分成两个时期：戏剧的影响处于统治地位的早期，和从文学方面取得的形式得到发展的时期。他说：“电影脱离了舞台的传统，从文学那里学到了将事物结构成一个整体的方法。”就电影从1912年到默片末期为止的这个发展阶段来说，他的说法是成立的。而欧洲用邓南遮和拉格勒夫的小说来拍摄电影便是文学影响电影的开始。这也是“将事物结构成一个整体”的最初尝试。

电影和戏剧在表面上有很多相似的地方。电影要在电影院里放映，这跟大剧院里上演几乎完全一样。戏剧演员也可以做电影明星。人们也许普遍认为，舞台训练是进入电影圈子的一个相当重要的先决条件，往来于银幕与舞台之间的演员、导演和剧作家，看来只需稍微改变一下他们的技巧方法就行了。其实不然，在电影和戏剧演给观众看时的“相似”的后面，二者之间存在有创作过程中惊人的“差异”。在戏剧舞台上，戏剧怎样排练就怎样演出。观众看戏时的视角是固定的。而电影则不受舞台面积的限制，也不靠后台的技术条件，观看的角度并不完全取决于观众的座位，而是决定于摄影机所能处理的无限多样的角度。

电影艺术的兴起，也对舞蹈艺术的发展产生了积极的影响。许多舞蹈家在艺术实践中借鉴一些电影的表现手法，作了有益的尝试，以便丰富舞蹈表

现生活的能力。比如“叠印”是电影胶片经过多次曝光的技术处理，可以在同一画面上同时交叠出两个不同场景和人物的画面。舞蹈编导借鉴这种手法，结合舞台艺术特点，又有了新的发展。在芭蕾舞剧《天鹅湖》的第三场，舞蹈的编导就是利用这种手法再现了同一时间内不同环境中不同人物的情景的。王子误中了奸计，错把恶魔的女儿认作了意中人奥杰塔，并表示了愿意和她结婚的意愿，这时，随着音乐骚动不安的旋律，透过城堡大门的窗户，叠现出了奥杰塔惊恐不安和痛苦的舞蹈动态。叠印手法的运用，在一定程度上扩大了舞台空间的表现范围，加强了舞蹈艺术的表现力。

除此之外，舞蹈编导还从电影慢镜头的运用中得到启发，尝试着把原来急烈快速、转瞬即逝的舞蹈动作，巧妙配合突然放慢速度，再重复表演，提高了艺术效果，并使观众仔细地欣赏舞蹈在运动过程中的美感。

在剧场艺术中，舞蹈是唯一与语言绝缘的艺术。这种舞蹈与语言背离的现象渊源甚古，早在古希腊时期刚结束不久，舞蹈就成为假面舞会、戏剧、歌剧的点缀物。其艺术手段对后来的哑剧表演提供了典范。而哑剧表演在早期电演中又曾是最重要的艺术手段，比如电影大师卓别林对于哑剧进行的天才创作更是精彩绝伦，为电影艺术的发展做出了卓越的贡献。在今天的舞剧中，哑剧已成为不可缺少的表现手段之一。舞蹈艺术家学习和借鉴电影中的哑剧表演，为提高舞剧中哑剧表演的水平开辟了一条崭新的道路。

古埃及的《亡灵书》和金字塔

埃及是人类四大文明古国之一，她历史悠久，具有光辉灿烂的文化遗产，她的文学也是世界上最古老的文学之一，大约产生于公元前五千年末期，而《亡灵书》又是文学中最古老的书面文学。金字塔是古埃及文明的象征，是人类在建筑艺术中首次伟大努力的杰作。《亡灵书》和金字塔从表面上看似毫不相干，但其命运却紧密相连。

《亡灵书》又名“死人之书”，是一部诗歌汇编，它不是写给活人看的，而是写给人死后的灵魂用的。所谓“死人之书”，就是指导死者地下生活的指南。古埃及人相信，人死之后，其灵魂在地狱中经过地下王国的种种磨难和考验之后，又会回到人间来。于是，在一种古埃及特有的纸草上，写下许多诗歌，置于石棺和陵墓之中，指导死者对付地下王国的种种磨难。《亡灵书》是后人从金字塔和其它墓穴中找到的这些指导死者生活的诗歌编成的集子。其中收集的诗歌，有歌颂人所信仰的善神的颂神诗；有恳求神的赦免的悔罪诗；有指导死者摆脱厄运的咒语诗；还有祈祷文和民歌民谣等。这些诗作，广泛地描绘了古埃及人的信仰和生活面貌、反映了古埃及人崇拜神灵、热爱生命和企图战胜自然的信念、愿望和行动。

金字塔是国王（称为法老）的陵墓。法老在生前就开始为自己建筑巨大的“金字塔”，作为死后化为新神的住所。金字塔，是一种锥形的建筑物，因为外观呈汉字的“金”字形，故我国通译为金字塔。现存的埃及古金字塔群中，以古埃及第四王朝第二代法老库浮为自己建造的金字塔最为壮观。这座金字塔坐落在开罗近郊，约建于公元前二十七世纪，现高四百五十英尺，宽七百四十六英尺，塔底差不多占地十三英亩。整座金字塔用了二百三十万块巨石叠成，每块巨石重约两吨半，金字塔底座周围长约一公里。固然，金字塔只是最初步的建筑形式，但也是最能表示稳定性和持久性的形式。埃及继承原始时代对巨大规模的崇尚，因为巨大规模体现了人类强大的创造力。

在丰富多采的古代埃及文学中，诗歌创作最为发达，除了《亡灵书》以外，还有世俗诗和赞美歌等。这些诗歌具有民间创作的鲜明特征，语言朴实凝练，节奏明快有力，韵律和谐，反复咏唱，常以对话方式抒发感情，以白描手法反映生活，从而形成了一种纯朴健美的艺术风格。在艺术方面，除了建筑艺术之外，古埃及人还在雕像艺术、壁饰艺术和工艺美术上形成了独特的艺术风格，成为古代埃及文明的主要见证。

《圣经》与文艺复兴时期的绘画艺术

提起《圣经》，人们自然就会想到基督教。因为《圣经》是基督教的一部经典。其实，《圣经》原先并不是经书，而是古代东方一个民族的文献总集。

《圣经》由《旧约》和《新约》两部分组成。《旧约》包括“法典”（也叫“摩西王经”）五卷、“先知”二十一卷、“杂著”十三卷，共三十九卷。按内容性质，《旧约》又可分为法典书、历史书、先知书和诗文集四部分，其中文学作品有神话传说（如《伊甸乐园》、《诺亚方舟》），英雄故事（如《出征埃及记》、《大卫和参孙的故事》等），诗歌（如《底波拉之歌》、《耶利米哀歌》），戏剧（如《伯约记》），小说（如《路得记》、《但以理书》）；此外还有寓言、格言、箴言、先知预言和谚语等。《旧约》不仅内容丰富多样，而且达到了相当高的水平，集中了古代希伯来文学的精华和主要成就。这四部书成书的时间不等，大约在公元前十二世纪至公元前二世纪。

《新约》产生的时间较晚，约完成于公元三世纪。全书共二十七卷，都是用希腊文写成的，也分为四部，即福音书、使徒行传、书信和启示录。基督诞生之后，为了宣传它的教义，把《旧约》和《新约》合并为《新旧约全书》，做为该教的经典。后来人们又把它尊称为《圣经》。

自从公元四世纪基督教成为罗马帝国的国教之后，欧洲的历史便与基督教联系在一起了。《圣经》也成为欧洲社会生活中一本影响极为深远的书。其中所描写的耶稣传道时宣传的善良、正直、宽恕等精神作为一种道德、伦理观被接受，为欧洲人民代代相传，成为欧洲文化、思想传统中重要的组成部分。

欧洲的文学和艺术都离不开《圣经》，不懂《圣经》就无法真正认识欧洲的文学和艺术。近代欧洲的许多第一流文学作品都不同程度地受到《圣经》的影响，而作为欧洲文艺复兴时期标志的绘画及雕刻艺术更得益于《圣经》。比如：欧洲的绘画之父、现实主义的鼻祖乔托·基·班多涅年轻时就制作过一件巨大的高达五米的十字架，上面刻着耶稣的受难像。他的名画《诞生》描绘的是圣母玛利亚俯视着刚刚诞生的圣子，充满了母性温柔的动人情景；《悲悼》绘的是围拢在基督的尸体旁边、沉浸在悲痛之中的人群；《星相家的朝拜》中一群前来朝拜的星相家呈现出一片庄严肃穆的节日气氛；他最著名的教堂壁画之一的《犹大的接吻》全力表现了善与恶之间的紧张冲突。文艺复兴时代早期佛罗伦萨另一名著名画家马萨乔创作的《圣母子 and 圣安娜》、《失乐园》、《带银币的怪物》；著名雕刻家陶那德罗创作的青铜雕《大卫》，早期佛罗伦萨著名画家森德罗·波提切利创作的《圣母餐》、《端庄的圣母》等艺术珍品都取材于《圣经》故事。文艺复兴时期，塑造圣母形象的画家不胜枚举，但是成就最高的要首推拉斐尔·山蒂。他的两幅杰作《圣母格朗杜卡》和《圣母德拉·谢季阿》把作为母亲的形象处理得细微、优雅。《西斯廷圣母》是他绘制斯坦司诗的时期创作的。多年来，她一直是圣西斯廷教堂祭坛上的圣像。西斯廷教堂（画由此而得名）座落在意大利一个名为配森萨的小城里，然而这幅画后来的命运是令人惊异的。1754年，僧侣们以二万威尼斯金币把她卖给了德雷斯登美术馆。

古印度的史诗和艺术

文明古国印度，不仅为世界文学宝库留下了两部最长的史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》，还为世界的艺术宝库增添了非凡的、富有表现力的艺术珍品。

提起史诗，人们最熟悉的是古代希腊的荷马史诗。其实，世界上最早的史诗是古代巴比伦的《吉尔伽美什》，而古代最长的史诗，则是印度的《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》。前者长约十万颂，计四十万诗行，其诗行总量相当于荷马两部史诗总和的八倍；后者长约二万五千颂，计十万诗行。所以不少印度和西方学者称这两部史诗为“史诗中的史诗”。这两部史诗大约在公元前五世纪时最后形成。

这两大史诗的基本内容，都是贵族统治者内部争夺王位的斗争，反映了印度从氏族社会向奴隶社会过渡和奴隶制小国走向统一的历史。这两部史诗都是印度人民经过若干世纪口耳相传的民间创作，并经过若干婆罗门文人的编辑加工而成的。

“婆罗多”是印度民族的自称，史诗“摩诃婆罗多”意思是“伟大的婆罗多族的故事”，所以印度人一直把这部史诗尊为“历史传说”。这部史诗内容庞杂，既有神话传说，英雄故事，又有宗教哲理，道德箴言，是继《吠陀》之后的古代印度社会和文化的百科全书。

《摩诃婆罗多》原书共十八篇（后有第十九篇作为补遗）：（一）始初篇，（二）大会篇，（三）森林篇，（四）毗罗吒篇，（五）斡旋篇，（六）毗湿摩篇，（七）德罗纳篇，（八）迦尔纳篇，（九）沙利耶篇，（十）夜袭篇，（十一）妇女篇，（十二）和平篇，（十三）教诫篇，（十四）马祭篇，（十五）林居篇，（十六）杵战篇，（十七）远行篇，（十八）升天篇。

史诗的情节主干是描述婆罗多家族的俱卢支和般度支在俱卢之野的一场战争。奇武王有两个王后，分别生下持国和般度。持国生来眼瞎，由般度为王。般度生有五个儿子，称为般都族；持国生了一百个儿子，称为俱卢族。般度死合，由持国为王。不久，俱卢族的一百个王子和般度族的五个王子之间，由比武表演时产生的冲突而发展为争夺统治权的斗争。在长达十余年的明枪暗箭搏斗中，双方各有胜败，最后以延续十八天的残酷战争，结束了这场生死搏斗。结果，处于侵略地位的俱卢族的一百个王子全部葬身沙场，而处于自卫地位的般度族则荣获全胜。史诗中的般度族五个王子精诚团结，治国英明，不畏强暴，善于争取同盟军，在维护正义、反对侵略的斗争中表现了智勇双全的优良素质，创造了以弱胜强、以少胜多、以小胜大的范例，从而揭示了正义必胜、邪恶必败、得道多助、失道寡助的千古真理。这部史诗和另一部史诗《罗摩衍那》一起，成为印度文明发展的源头，影响了印度人的思想、生活和审美意识，激发起印度诗人、戏剧家和其他艺术家的创作灵感，为他们提供创作的题材和思想。

《罗摩衍那》是“罗摩的传说”的意思。在史诗的第一篇和第七篇，叙述了这部史诗的作者蚁蛭仙人创作这部史诗的经过和原因。按史诗中的叙述，蚁蛭仙人为修炼苦行，长期伏地不动，以致周身堆满了蚂蚁构筑的土窝，故名蚁蛭仙人。在史诗中出现时，他已有几千岁的年纪了。史诗中的主要人物罗摩，经过苦难即位为王以后，怀疑他的妻子悉多不贞，就把已怀孕的悉多流放森林。蚁蛭仙人收留了她，还做了她生下的两个儿子的老师。蚁蛭仙

人奉火神的启示，写了这部长诗，教悉多生下的两个儿子诵唱。后来，当罗摩正在举行盛大的马祭仪式时，他俩来到宫中诵唱这部史诗，罗摩听后，认下了他这两个儿子。

全诗分为七篇，各篇的名字是：（一）童年篇，（二）阿逾陀篇，（三）森林篇，（四）猴国篇，（五）美妙篇，（六）战斗篇，（七）后篇。这部史诗，在情节构成方面，不是以事件为中心，而是以主人公罗摩的活动为中心；除了穿插其中的独立情节外，所有情节都是和他紧密相连的。主人公的活动决定着史诗的变化，史诗基本情节的某一部分则是为表现主人公某一侧面服务的。

这部史诗通过罗摩与悉多悲欢离合的故事，给人们展示了上古生活的风貌。通过宫廷阴谋和猴国、楞伽城的故事，作者对暴虐阴险、奸诈的罗波那等人物进行了鞭挞，因为他们残暴无道、荒淫无耻、鱼肉百姓、煽动战争，给人民带来了极大的痛苦。与之相反，罗摩则是一个善良、勇敢、英明的君主，是人们理想的化身，故有“罗摩盛世”之称。

这部史书在艺术技巧方面，有其独到之处，尤其是通过正面描写和侧面烘托相结合的写作手法，把史诗中的人物性格、自然景色描绘得淋漓尽致，栩栩如生，具有文学和艺术的谐和美，成为印度文学创作的典范。

印度艺术和文学的高度发展，是以印度的绘画、雕塑和建筑方面的理论著作和评论著作大量出现为条件的。绘画在印度流传的非常广泛，宫殿和寺院都装饰壁画，木制家具和棉布上都有图案。自然，印度也有一系列讲述绘画起源的神话故事，在这种五花八门的故事里，绘画的产生都是和塑造人的需要分不开的，有趣的是，这既是奇异的故事，又是艺术的创作。其中有一个关于绘画起源的神话故事还成了《毗湿奴德哈尔莫塔拉》一书的内容。这个故事说，贤人那拉衍那因为想让令人讨厌的天堂舞女感到羞愧，就以芒果汁当颜色，画了一个美女乌尔瓦什。民间艺人用成千上万的雕塑、连环雕刻和壁画装饰寺院，他们采用了大量神话和灿烂的民间幻想的题材，也采用了来自诗歌、风俗场面和描绘动植物的题材。类似这样的造型充满了生机、激情和天真，表现了文学与艺术的有机结合和高度统一。

古希腊的文学和艺术

古希腊是欧洲文化的发源地。古希腊的文学是欧洲最古老的文学，它对整个欧洲的文学发生了深远的影响。

早在公元前三千年左右，就形成了以克里特岛为中心，散布在爱琴海沿岸的爱琴文化。古希腊文学就是在爱琴文化的基础上发展起来的。古希腊文学分为三个时期、即荷马时期，古典时期和希腊化时期。

荷马时期指公元前十二世纪至公元前八世纪。这是一个暴风骤雨式的历史动荡时期，战争频繁，整个社会处于动荡不安之中，氏族公社制开始崩溃，逐渐向奴隶制过渡。这个时期文学的重要成就是神话和史诗。古希腊在这个时期创造了丰富优美的神话。在世界各民族的神话中，希腊神话发展得特别完美，具有自己的鲜明特色。希腊神话受宗教的染指较少，因而典型地表现出人类童年时代的天真纯朴、活泼浪漫的特色，并充满着积极进取的乐观主义精神和战胜困难的坚定信心。希腊神话表现了人类在童年时代渴望征服自然、改造自然的顽强意志和美好理想，与建立在唯心主义基础上的中世纪基督教神话有本质的区别。古希腊神话具有人神同形同性的特点。古希腊神话中的神不是高不可攀的偶像，也不是主宰人类命运的绝对力量，而是同人一样，不仅有吃喝穿睡的生理需要，而且和人一样有七情六欲。人可以跟神对抗，跟神打仗，甚至把神杀得落荒而逃。这些特点充分显示出希腊神话的进步性和现实性。古希腊的神话形象生动，意境优美。在艺术手法上，既有浪漫主义的幻想夸张，又有现实主义的真实描写，象一幅幅反映古代劳动人民生活 and 斗争的色彩浓艳的风俗画，显示出丰姿多彩的艺术魅力。这一时期文学的最高成就是两部宏伟的史诗《伊利亚特》和《奥德修记》。

古典时期指公元前八世纪至公元前四世纪。这是古希腊文学最繁荣的时期。其重要成就是戏剧，三大悲剧诗人和“喜剧之父”阿里斯托芬都出现在之一时期。由于私有制社会的产生和阶级矛盾的逐步激化，给社会生活造成了动荡不安的局面，因此抒情诗便应运而生，其中又分独唱与合唱两种，前者以女诗人萨福（公元前 612？——？）为代表，后者以品达（公元前 522——前 422）为代表。此外，这一时期的散文（包括《伊索寓言》、希罗多德的历史著作和苏格拉底、狄摩西尼的演讲辞）和文艺理论（代表人物有柏拉图和亚里斯多德），也取得了突出的成就。

希腊化时期指公元前四世纪至公元前二世纪。随着奴隶制的衰落，这一时期希腊本土的文学也每况愈下，日渐出现衰落的景象，只有米南德的“新喜剧”具有较高的文学价值，对罗马及近化欧洲的戏剧产生了良好的影响。

古希腊的艺术，包括建筑，雕刻、绘画和工艺美术，在古代西方，也达到了前所未有的水平。首先，希腊人粉碎了巫术的桎梏。自有人类以来，巫术就是使人成为依附于周围世界的一种力量。不论多么成熟，埃及人和加勒底人依然感到，在宇宙的巨大机械装置中，人不过是一枚轮牙而已，因而人类的智力，只能借助神力来缓和超自然力量的作用。为了凌驾于大自然，人类必须与神等同：法老即以人、神统一于己身使臣民确信现世和来世的。在古希腊的艺术里，人类不再倾向于与大自然精神的自我统一化，而试图以理智的手段凌驾于大自然，以便能够从其规律中吸取知识和力量。在古希腊人眼里，人类不再是神的创造物，于是他们便开始以自己的形象创造神。希腊万神殿（Pantheon）将人类灵魂的才能和属性的化身统统置于其屋顶之下：

智慧（雅典娜）、情感（阿佛洛狄忒）、侵略本能（阿瑞斯）、经商本领（赫耳墨斯）、创造才能（阿波罗）和抒情力量（狄俄涅索斯）等。毕达哥拉斯（希腊哲学家）在力学中看到了事物的本质，从而预示了现代的发现精神。

希腊并不否定超自然力量，而是将它转化为形象和神话。神秘与神话之大相径庭，犹如白昼和黑夜；神话并非完全不是信仰的对象（尽管有知识的头脑固然认为不是，奥林匹斯诸神很快成为传说中的神）。原始的宗教出自恐惧。希腊的宗教、或不如说是神话，则来自理智和诗歌的结合，诗歌也许就是希腊奇迹的本质。人的观念，不论是感官或智力的，也不论是个人或社会的，无一不在希腊神话中找到其最初的表现。在广大的神人同形同性的形象体系中，宇宙万物具体化为形状，这一形象体系是造型艺术：诗歌和戏剧的无止无止的推理源泉。盛行于原始时代的直观自然主义，在希腊艺术中变成了理性地有组织的现实主义。

希腊天才的有力刺激，丰富了拜占庭艺术的复杂性。在西方，它一直潜伏着，直至引出文艺复兴的黎明。

古希腊艺术也分为三个时期：古风时期、古典主义时期和希腊化时期。这三个时期的划分与文学时期的划分大体是一致的。

威尼斯画家笔下的圣母形象

文艺复兴时期，许多画家、雕刻家的作品都取材于《圣经》故事，而其中最常见的艺术形象就是圣母。但是，在不同风格的画家笔下，圣母所表达的形象也各有差异。

在威尼斯画派发展史上占据重要地位的著名画家乔尔乔·巴尔巴利·达卡斯特弗兰科（1477——1510），于1505年曾创作过一幅名为《卡斯特弗兰科的圣母》的祭坛画。在这件作品里，乔尔乔尼（画家的简称）几乎没有越出十五世纪的构图框框；画面中央是圣母，她的两侧是圣徒，圣母怀里抱着熟睡的圣子坐在高高的宝座上。宝座的靠背蒙着一块带有花纹的布（威尼斯画家惯用的手法）。圣母若有所思地凝视着下方，目光射出了画面，所以没有发现站在宝座下面的两个圣徒——一个穿着呆板的、闪光的骑士盔甲，另一个穿着圣芳济派修士的服装。这几个人从外表上看，互不联系，而相同的各自沉思默想的情绪和复活节时的忧愁，则从心理上把他们彼此联系起来。在露台的石墙之外是一片阳光灿烂的景色，寂静无声。画家画中的风景，是一种提高作品感染力的手段。

另一名威尼斯画家和色彩大师提香·维切里奥（1485——1576）在1526年绘制了《比萨罗家族的圣母》这幅名画。在这幅画里，提香革新了古老的祭坛的构图形式，在群像构图中加进了无拘无束的、自然的因素。圣母（通常在中央）被移到右侧，她周围的圣徒也很分散且不对称，中间拿书的老者圣马尔克被分离出来，引人注目。比萨罗及其全家跪在圣母面前。柱廊的大理石圆柱、满布乌云的天空，胜利的旗帜和服装的色彩搭配都给画面增添了隆重的气氛。

保罗·委罗奈斯（1528——1588）也是威尼斯画家，他以独特的构图技巧，巧妙自如的把《库钦家族的圣母》中众多的人物绘制在画布上。五光十色的大理石圆柱把画面分成大小不等的两部分，左边是传统的群像——圣徒们围着怀抱圣子的圣母。但是，占有画家想象力的并不是圣母，而是画家以真正的灵感所绘制的自己同时代人们的肖像，他们布满了大部分画面，即画的右半部分。他们中有家庭主妇和孩子。主妇是个善良的贵夫人，姿态庄严、优雅，跪在圣母面前。画家以极大的爱恋心情刻画了孩子，其中一个柔弱得男孩，他若有所思地靠在圆柱上，另一个偎依着母亲，第三个最小，坐在地上把手伸向画在前景上的小狗。整幅画描绘得那样可信，仿佛他们就是真实的人物。

绘画艺术巨星——达·芬奇

1452年4月15日，意大利文艺复兴全盛时期的伟大画家、卓越的科学家兼工程师列奥纳多·达·芬奇出生于佛罗伦萨西边约六十多里的芬奇镇。他的父亲是一个法庭公证人，家庭比较富裕，而他的母亲却是一个贫苦的农妇。达·芬奇是一个私生子，在他出生以后，母亲就被父亲抛弃了，所以他从小就失去了母爱，是在父亲的教育下成长起来的。

儿童时代的达·芬奇很喜欢大自然的景色，常常攀登悬崖，展望祖国的美好河山。有时他一个人坐在草丛中，静静地观察色彩缤纷、姿态万千的花木，兴浓时就仔细去描绘那些花瓣和树叶。他也喜欢钻山洞，探索它的秘密，每从山洞中出来，总要捉些奇怪形状的小动物，拿回去观察、描绘。日子久了，他画的东西便逐渐有了些画意。1466年，达·芬奇的父亲把他送到佛罗伦萨名画家兼雕刻家佛罗基俄的画室学艺，从此决定了他天才的发展方向。

佛罗基俄是一个很负责的老师，他教达·芬奇画蛋的故事几乎妇孺皆知。由于他的严格要求和达·芬奇自己的刻苦努力，使后者进步很快，几年以后，绘画技术就超过了老师。1477年，达·芬奇结束了学徒生活，离开了佛罗基俄的画室，开始独立的创作活动。他一开始从事艺术创作（包括学徒时期）就显示出非凡的才能。七十年代，他完成了《受胎告知》、《吉涅芙拉·岱·宾奇肖像》和《贝诺亚圣母》等作品。《受胎告知》内容取自《圣经》故事。意思是马丽亚正在庭院读书，忽然天使降临，告诉她，她在神前已经蒙恩，就要怀孕生子，将来可以给孩子起名叫耶稣。这幅画是一幅风景画，又是一幅人物画，画得很优美：上有蓝天、下有密林，近有奇花异草，远有山涧流水。在这美好的环境中，马丽亚年轻貌美，天使柔和可亲。画面复杂多样，但又和谐统一，虽采用了宗教题材，却表现了对美的大自然和人物的歌颂。在这些早期作品中，不仅体现了达·芬奇的人文主义思想，而且开始形成了他那精细、和谐、逼真、独特的现实主义艺术风格。

1482年，达·芬奇离开故乡前往米兰。在那里，他进行了许多大型的艺术创作。在这些作品中，最有名的是他为当时统治米兰的公爵洛多维柯·埃尔·摩西·斯福查的父亲制作的骑马雕像。这个雕像从1483年开始制作，1490年完成泥塑模型，到1493年在米兰城广场展出，断断续续，历经十年以上。这是达·芬奇第一次制作的大型雕塑艺术品，高七米，若用铜翻铸，需铜六万五千多公斤。1483—1494年之间，达·芬奇还创作了许多有名的作品，如《岩间圣母》、《来齐利亚·格莱拉尼肖像》和《李培圣母》等。《李培圣母》是一幅很有名的人物画，它充分表现了圣母马丽亚的幸福与快乐。马丽亚正在给左手拿着金翅雀的婴儿喂奶，她慈祥地屈身向着儿子，出神地望着她，为自己有这样一個宝贝儿子而充满骄傲。达·芬奇特别注意描绘了婴儿结实而肥胖的身驱，他那长着卷发的圆滚的头部，他那贪吃的嘴和紧紧抓住乳房的右手，以及他那稍稍斜视旁人的眼睛，是那样天真动人。这幅画是意大利文艺复兴时期最富有人情味的艺术形象之一。

1495—1498年，达·芬奇完成了世界闻名的大作——《最后的晚餐》。这是为米兰马丽亚修道院绘制的一幅壁画，取材于《圣经·新约》上犹太出卖耶稣的故事。这是达·芬奇的精心之作，花了他四年的宝贵时光。据说他在第三年时已完成了这幅画的绝大部分，只剩下耶稣和犹太的头还没画好。他常常站在画前沉思苦想，或者上街去寻找模特儿。经过长期的物色，他终

于在米兰流氓小偷聚居的地方，找到了满意的模特儿，完成了这幅千古不朽的作品。这幅画的十三人之中，只有犹大的脸色灰暗而显得与众不同。坐在中央的耶稣，态度庄严肃穆，他的背后是餐厅正中的窗户，从窗外透进夕阳的光辉，照在他的头上，形成了自然的“圣光”。耶稣和犹大是两个完全不同的形象：一个崇高，一个卑鄙。达·芬奇通过耶稣被叛徒出卖的故事，表现对真理与正义的追求和赞扬，严厉谴责了叛徒的罪恶行为。这种爱憎分明的感情，反映了意大利人民争取国家统一，反对叛变投降的斗争意志和道德标准。

在米兰的十七年是达·芬奇进行大量创作的时期，也是他的艺术达到成熟并取得伟大成就的时期。

1499年，法国国王路易十二入侵米兰，达·芬奇便又回到故乡佛罗伦萨。1503年，他绘制了《安加利之战》。1503—1506年，他又完成了另一幅世界闻名的作品《蒙娜丽莎》。这时达·芬奇的艺术成就已达到了登峰造极的地步。这幅画的问世，彻底战胜了艺术领域内以神为中心的宗教观念，巩固了以人为中心的艺术思想，充分体现了时代的精神。

1519年5月2日，达·芬奇这颗艺术巨星殒落了，但是他的艺术杰作将和他的名字一起永远与历史长存。

杰出的雕刻艺术家——米开朗琪罗

米开朗琪罗·博纳罗蒂（1475——1564），是和达·芬奇同一时代、同一城市的人，他的艺术成就和历史地位跟达·芬奇不相上下，在绘画、雕刻和建筑方面，甚至比达·芬奇更为突出。历史上常把米开朗琪罗、达·芬奇和另一位艺术大师——拉斐尔并列在一起，称他们为文艺复兴的“三杰”。

米开朗琪罗生于佛罗伦萨附近的卡普累斯镇，当时他父亲正担任这个小镇的行政长官。他从小就喜欢绘画，虽然他父亲并不赞成他这种志向，由于他的坚持，他终于被送到佛罗伦萨大画家吉兰达约的作坊去学习了。但是吉兰达约是个心胸狭窄的人，当他看到米开朗琪罗有惊人的艺术天才时，害怕自己的学生会超过自己，便有意与他为难，米开朗琪罗在他那里学习一年就不得不离开了。之后，他拜贝尔托为师，学习雕刻艺术，贝尔托是十五世纪初期佛罗伦萨的伟大雕刻家——多纳太罗的学生，他的成就和造诣虽不及老师，但当时他正主持佛罗伦萨统治者罗伦索·美第奇的古典雕刻收藏所。米开朗琪罗是怎样学习的我们并不知道，因而很难具体说出他当时学到了什么东西。但是从他青少年时代的一些作品及他日后的基本思想倾向上，可以看出，他所采取的主要途径是通过学习古典雕刻来提升自己现实主义创作的水平。

现存的米开朗琪罗的两件最早作品是，1490年至1492年间创作的浮雕《山道儿之战》和1493年创作的《阶梯旁的圣母》。山道儿是希腊神话中半人半马的怪物，上半身是人，下半身是马，居住在山林草泽之中，时常和人捣乱。这幅浮雕是描写山道儿有一次参加希腊人的婚礼，醉酒后企图抢走新娘，结果被希腊人击败的场面。《阶梯旁的圣母》中圣母和婴孩的身形都非常健美，表现出强劲的力量。这样鲜明地赞美斗争和力量的作品，在古典雕刻中是非常罕见的。

1494年，侵入意大利的法国军队逼近佛罗伦萨，正当美第奇统治者准备屈膝投降，激起了人民的起义，推翻了美第奇统治的时候，米开朗琪罗却惶惑不安地逃出了故乡。这次出走，使他尖锐地感受到时代的矛盾和苦难，也暴露了他思想感情上的弱点。同时也正是在这种对时代、对自己有所醒悟和了解的过程中，度过了自己的少年时代而进入充满斗争、创造的青年时代。1497年天主教把古典和人文主义的文学艺术作品当众焚毁的那场大火，使米开朗琪罗的思想感情发生了根本的改变。他思想感情上的这种变化，很好地体现在一座完美的雕像上，那就是他在1498年——1500年间创作的《哀悼基督》。

《哀悼基督》的题材很简单，是说圣母在基督殉难以后，抱着基督的遗体默哀悼念。雕像就是两个人物：圣母坐着，她膝上躺着基督僵硬的尸体。米开朗琪罗用这一艺术形象，寄托自己对于人民运动的追念。创作这个雕塑作品时，他只有二十多岁，但由于他把圣母的形象表现得精细完美、恰到好处，因此当雕像在罗马展出时，立即轰动了全城。

米开朗琪罗在西斯廷礼拜堂作的壁画，是世界历史上最伟大的一件艺术品。这幅以《圣经》中的创世纪故事为题材的壁画，用宏伟的建筑装饰作为框边，把其中连续性的九幅画和十几位先知的形象联成一体。在这幅壁画中，米开朗琪罗固有的那种雄伟、强劲、豪壮的风格得到了进一步发挥。除了以上提到的这些作品外，米开朗琪罗还创作了《大卫像》、《垂死的奴隶》、

《昼》和《夜》、《旦》和《夕》等雕塑艺术品和一些壁画。应当指出的是，米开朗琪罗笔下的人物一律都是裸体的。这是他的创新，也是对教会中仇视人文主义的反动势力的公开挑战。

米开朗琪罗是现实主义造诣很高，个人风格极为突出的艺术家。他的艺术在文艺复兴时代标志着西方艺术发展的高峰，对后来的欧洲，甚至世界的艺术都产生了深远的影响。

戏剧泰斗——莎士比亚

威廉·莎士比亚(1564——1616)是欧洲文艺复兴时期最有成就的作家,也是世界文学史上最伟大的文学艺术家。在他的作品里,资产阶级人文主义思想表现得最为充分,艺术性也最高。他的作品为资产阶级的兴起作了最有力的舆论准备,堪称文艺复兴时期人文主义的戏剧泰斗。在二十多年的创作中,他一共完成了三十七部剧本和许多诗篇,这些剧本和诗篇被译成了各种文字,成为今天世界文学宝库中非常珍贵的一份遗产。

莎士比亚出生在英国中部沃里克郡艾冯河畔一座名叫斯特拉特福的小城,他的父亲是当地的富裕市民,还担任过地方政府的好几个职务。莎士比亚六、七岁时,同本城其他富裕市民的子弟一样,免费进入城内的文法学校,先学拉丁文法,然后学习逻辑、修辞、演说、历史,进而阅读古典文学,主要是古代罗马文学。在这里他接触并爱上了奥维德(罗马著名诗人)及维吉尔的诗歌。普劳图斯(罗马著名喜剧作家)的喜剧和塞内加(罗马悲剧作家)的悲剧。当然,《圣经》也是他必修的科目。莎士比亚虽然只念过几年书,却打下了比较坚实的文学知识基础。莎士比亚十五、六岁时,家境开始困难起来,他只得中途停学,回家帮助父亲料理生意。大约在1587年前后,年轻的莎士比亚不满足于小城市单调乏味的生活,渴望到首都闯一闯,一展个人抱负,于是只身来到伦敦。

由于他既没有上过大学,在伦敦也无任何靠山,想在宫廷找到差使是不可能的。于是,通过一个同乡的介绍,他在剧团里找到了工作。起初做马夫,专在剧院门口侍候看戏的绅士,后来当上了一名雇佣演员。他一面勤学苦练演戏的本领,一面又打打杂,还利用工作余暇去观摩其他剧团的演出。一年之后,他开始为剧团改编旧剧本和修改其他剧作家的剧本。当时的剧院几乎每天要更换剧目,受欢迎的戏隔一定时间就要重演;而不受欢迎的戏,常常只公演一次便被取消,因此剧团对于剧本的需要非常迫切。由于这种需要,莎士比亚不久就独自编写起剧本来。

莎士比亚的创作可以按思想和艺术的发展分为三个时期。第一时期(1590——1600),正是女王伊丽莎白统治的鼎盛时期。英国自1588年打败西班牙的“无敌舰队”之后,资产阶级的民族自尊心大大增强,因而国力强盛,政局稳定,经济繁荣,而且女王比较成功地运用王权维持了封建势力同新兴资产阶级之间的平衡,社会矛盾尚未激化。这个时期,莎士比亚的作品,基调是乐观的。他的大部分十四行诗和两首长诗都是在这一时期写成的。但是,他主要的作品还是戏剧。有历史剧十部,如《查理三世》、《亨利四世》、《亨利五世》、《约翰王》等;有喜剧九部,代表作为《仲夏夜之梦》、《温莎的风流娘儿们》、《皆大欢喜》、《第十二夜》等;还有《罗密欧与米丽叶》、《威尼斯商人》等著名作品。

第二时期(1601——1607年)是莎士比亚创作最辉煌的时期。伊丽莎白统治末年,王权发生了危机,封建势力觊觎王位,跃跃欲试。王权同资产阶级联盟分裂。1603年詹姆斯一世继位,宣扬君权神授,迫害清教徒,与国会决裂,宫廷权贵生活奢侈。同时,资本主义原始积累造成的贫富对立日趋尖锐,圈地运动引爆了农民起义。这一切,使当时的剧作家,包括莎士比亚,从对于人道主义理想的歌颂转而对现实进行严峻的批判,因而喜剧创作退居次要地位,悲剧创作成为主导。这一时期他共创作了十一个剧本,最著名的

是《哈姆莱特》、《奥塞罗》、《李尔王》和《麦克白斯》等四大悲剧。

第三时期（1608——1613）。这一时期，封建王朝更加暴露其专制的本来面目。清教徒力量壮大，与王权的冲突也越来越尖锐。人文主义者所抱的理想和现实之间的距离更加难以弥合。专横的王权和清教徒控制的议会都极力压制言论自由。詹姆斯一世提倡迷信，生活奢侈，影响到舞台，贵族流氓风行一时。流行的、描写市民生活的风俗喜剧又缺乏深刻内容。戏剧界以及整个文坛出现了一股颓废潮流。莎士比亚在找不到出路的情况下，转向了神话剧的创作。共有《辛白林》、《冬天的故事》、《暴风雨》、《亨利八世》等六个带有传奇色彩的剧本。

历史剧在莎士比亚的创作中占有较大比重，他是为探求国家民族的统一而写历史剧的。写历史剧是当时许多剧作家的风尚，这既是战胜西班牙所激起的爱国情绪的表现，也反映了在民族形成过程中，人文主义作家对民族历史和前途的关注。莎士比亚在其历史剧的创作中，批评了那些软弱无能、无力保卫和统一国家的君王，也歌颂了理想的君王。但他不是为写历史而写历史，而是把再现历史和反映当代现实生活紧密起来，即通过历史的题材表现现实的要求和愿望。

莎士比亚的喜剧则是对人文主义生活理想的热情歌颂。其中心主题是歌颂爱情和友谊，重点是描写青年男女为追求爱情而与封建意识、家长制法律以及各种自私欺骗行为进行斗争、最后取得胜利的故事。莎士比亚的喜剧充满了乐观情绪，富有生气勃勃的特色。剧中故事都发生在明朗的阳光普照之下，中世纪阴郁的气氛一扫而光。喜剧肯定了愉快的生活，歌颂了人文主义生活原则对于封建道德、封建偏见的胜利，带有浓烈的浪漫主义抒情气息。

莎士比亚的悲剧，反映了文艺复兴时期作为资产阶级先进知识分子的人文主义者的软弱性和不可解决的矛盾。他把人文主义理想和封建、资本主义社会现实之间的矛盾归结为抽象的善与恶的道德问题。作为人文主义者，他反对暴力，主张人道，但仅仅通过道德改善，仍无法解决社会；他同情人民疾苦，但又只看到个人作用，强调思考力量，这样的矛盾必然产生抑郁愤懑的悲剧。但是，莎士比亚的悲剧创作不仅具有深刻的批判性质，而且在当时可能达到的程度上最真实地反映了现实。他创造了一系列令人难忘的艺术形象，他们体现着文艺复兴时期的巨人性格，也反映出了作者本人的理想。他笔下的正面主人公都具有巨大的道德上的勇气，斗争顽强，黑暗势力虽然最后能使他们毁灭，但他们总是取得道义上的胜利。

莎士比亚是一个自觉的艺术家，他的戏剧艺术有着很高的成就。他的创作是十六世纪末、十七世纪初的时代历史的一面镜子。他认为文学艺术的描写对象是“人生”、“时代”，文学艺术就是要如实地再现这个“人生”和“时代”。而这个原则，莎士比亚又是以独特的方式表现出来的。他对欧洲文学的重要贡献还在于人物刻画方面的成就。他笔下的人物总是以鲜明的个性来显示丰富的社会内容。他的戏剧艺术表现自然，不受任何清规戒律限制，内容上是崇高与卑下、可笑与可怕、英雄与丑角的奇妙混合。时间没有限制，地点可以随便转移，同时，打破各种戏剧界限，把笑剧、闹剧、风俗喜剧、传奇剧、悲剧等因素融汇在一起，一切都服从于生活描写和性格表现的需要。莎士比亚的戏剧语言丰富而且形象。他的剧作主要用无韵诗体写成，并结合有散文、有韵诗句和抒情歌谣，特别是把人民的谚语、俗语、民歌等都引进了戏剧舞台，从而极大地丰富和发展了英国的民族语言。

最后让我们用十九世纪英国著名作家托马斯·卡莱尔在他的《英雄和英雄崇拜》一书中一段有名的话来结束我们对莎士比亚这位文学艺术大师的介绍吧：“想想看，如果他们（指外国人）问我们，你们英国人，是愿意抛弃你们的印度帝国呢，还是你们的莎士比亚；是宁愿从没有过任何印度帝国呢，还是从没有过莎士比亚？确实这是一个很难回答的问题。……不过，就我们说来，难道我们不是只能这样回答：有印度帝国也好，没有印度帝国也好，我们却不能不要莎士比亚！”

莫里哀和《伪君子》

莫里哀是法国古典主义喜剧大师和杰出的现实主义艺术大师。他一生献身于戏剧事业，为法国，也为全人类留下了宝贵的文学遗产。

莫里哀（1622—1673）原名让—巴蒂斯特·波克兰，莫里是他的艺名。他出生于一个富裕的家庭，父亲是巴黎室内陈设商，供应皇宫陈设，买得“国王侍从”的称号。莫里哀从小受过良好的文化教育，在校学习名列前茅。中学毕业后，他的父亲对他寄予很大的期望，一心想让自己的儿子上大学攻读法律，以便将来当官晋爵。可是莫里哀却对此不感兴趣，便违抗父命，选择了戏剧作为自己终身的职业。他不仅投身于被人称之为“下等人”干的行业，而且和喜剧班子中一位年轻的女“戏子”谈恋爱。于是父子间发生了尖锐冲突，从此莫里哀走出家门不回头。1643年，他和一些青年戏剧爱好者组织了一个“光耀剧团”。由于缺乏各方面的经验，结果营业惨淡，负债累累。莫里哀是剧团的对外负责人，因而被捕入狱。还是他的父亲替他还了债，他才只受了几天的囹圄之苦。于是，他同戏班子仅留存下来的四个人一起，于1645年离开首都到外省闯荡。他们走遍了法国，长期深入生活，经常和地方官绅打交道，并接触到社会下层，积累了丰富的经验和素材。1652年，他成了光耀剧团的团长，带领剧团在外省巡回演出，一干就是十二年。其间，他既是团长，又是演员。既担任导演，又编写剧本，身兼数职，可谓十足的“戏人”。皇天不负苦心人，他在外省编写的喜剧《多情的医生》1658年在巴黎卢佛宫演出时，旗开得胜，一举成名，法王路易十四要他的剧团留在京城。

莫里哀一生创作的喜剧约有三十个（其中不少已经失传），主要的有：《可笑的女子》、《丈夫学堂》、《太太学堂》、《太太学堂的批评》、《凡尔赛宫即兴》、《伪君子》、《女学者》、《堂·璜》、《愤世嫉俗》、《屈打成医》、《吝啬鬼》、《乔治·唐丹》、《贵人迷》、《司卡班的诡计》和《无病找病》等。其中《伪君子》是莫里哀创作高峰时期的代表作，在欧洲喜剧里有很高的地位。

达尔杜弗是一个手段灵活的宗教骗子，披着虔诚的天主教徒的外衣，进了奥尔贡的家。奥尔贡和他的母亲白尔奈耳太太受了他的蛊惑，把他看成圣人，颂扬他，供养他。达尔杜弗则尽其所能，在一些琐碎事情上表现他的“崇高”的宗教德行。奥尔贡对他五体投地，打算把爱女嫁给他，把财产托付给他，把不可告人的政治秘密告诉他。由于达尔杜弗的“教导”，奥尔贡说，他可以看着他的兄弟、子女、母亲、妻子一个个死光而无动于衷。由于达尔杜弗的挑拨，奥尔贡狠心驱逐自己的儿子，剥夺其财产继承权。他万万没有想到他所敬爱的“上帝的意旨”的执行人原来是一个卑鄙的小人。达尔杜弗竟然想勾引奥尔贡的妻子艾耳密尔，他对艾耳密尔说：“如果上帝是我的情欲的障碍，拔去这个障碍对我算不了一回事。”他的罪行被揭穿后，他不但企图霸占奥尔贡的全部财产，还打算利用奥尔贡出于信任而交给他的秘密政治文件来陷害对方。他厚颜无耻地说，他之所以这样做，都是为了上帝，为了国王。他用上帝和国王来遮盖他的邪恶心灵。

《伪君子》的结构十分精巧，严整紧凑，特别是它的开场，别具匠心。几百年来，历代名家竞相赞颂，被誉为“伟大的开场！”其次，莫里哀善于把各种戏剧因素融汇在一起。闹剧因素增加了戏剧的滑稽的情趣；传奇喜剧因素加强了戏剧性和紧张性；风俗喜剧因素浓化了戏剧的生活气息；悲剧因

素使剧情发展更为紧张，矛盾更为尖锐，因而把伪善的凶恶本质和社会恶果暴露得更为突出。在《伪君子》中，莫里哀就这样把民间闹剧、传奇喜剧、风俗喜剧和悲剧诸因素熔于一炉，天衣无缝地结合在一起，使这部喜剧的艺术特色达到了无懈可击的高度。

《伪君子》把讽刺矛头直接指向君主专制政体的主要支柱——教会。触及了“天堂”和尘世的统治者的痛处，这就是《伪君子》成为不朽之作，具有着深厚人民性的本质所在。

德国的莎士比亚——歌德

在德国文学史上，歌德和席勒是公认的两根擎天巨柱。他们共同开创了德国文学的古典时期，使德国文学达到了前所未有的高峰。有人把歌德称为德国的莎士比亚，这种称谓是恰如其分的，因为这位举世闻名的文学大师以他毕生的精力，对德意志民族意识的形成和德意志民族语言的统一作出了巨大的贡献，而且德意志文化、乃至欧洲文化中后来的那些生机盎然，如清泉喷涌的作品，大多是在他的孕育下出现的。

约翰·沃尔夫冈·歌德（1749——1832）出生在法兰克福一个富裕的市民家庭。他的父亲曾在莱比锡大学学习法律，并获得了博士学位，他的母亲又是一位贤妻良母，所以，歌德有一个幸福的童年，从小就享有良好的家庭教育。他的语言才能得力于他的父亲，因为父亲先后为他请了好几位家庭教师；而文学上的启蒙教育则归功于他的母亲，因为她生性乐观，说话和气，特别善于讲故事。幼年的歌德经常倚坐在母亲的身旁，听她讲述一些优美的童话，这些童话打开了歌德的思路，激发了他的想象力。因而使他成了一个早熟的孩子，加上他聪颖好学，很早就学会了拉丁文、法文、希腊文、意大利文、希伯来文和英文。歌德八岁时，曾给外祖父母写过一首诗，十一岁时，又根据神话编写过一个剧本。

歌德十六岁那年，告别家乡去莱比锡大学学习。他父亲满指望他能像自己一样也读个法学博士，可歌德对法律一点兴趣也没有。他渴望成为一个诗人，于是改学文学。他曾因病中途退学，病愈后又前往斯特拉斯堡大学继续上学。在斯特拉斯堡，歌德结识了许多朋友，对他影响最大的是比他年长五岁的赫尔德。这位当时在德国文学界已经很有名气的文艺理论家给正在觉醒的歌德打开了眼界，使他看到了一个新的天地。赫尔德向他介绍了民歌、荷马史诗和莎士比亚的作品。莎士比亚作品中所体现的时代精神和创作上一扫过去陈规旧习的清新之风，使歌德耳目一新。

歌德虽然在斯特拉斯堡获得了法学博士学位，但他无论如何也无法安心从事律师工作。狂飙突进时期，他朝气蓬勃地擂响了这场运动的战鼓，一支铁笔直指腐朽的封建统治，接连写下了许多作品。如诗剧《普罗米修斯》、剧本《铁手骑士葛兹·冯·贝利欣根》、书信小说《小年维特的烦恼》等。这些作品反映了理想与现实的冲突，内容都是反对封建专制独裁的；艺术形式上则打破了旧的传统。它们无情揭露了那行将衰亡的封建社会里形形色色的腐朽、丑恶现象，并对其进行了无情的批判。

1775年，年轻的魏玛公爵出于对诗人才华的敬仰，执意邀请歌德到他的公园里当大臣，歌德推辞不下，竟然在魏玛的官场里混了十年。在这期间，他的创作虽然微乎其微，只写过一些短小的抒情诗，如《浪游人的夜歌》等，但这些作品却是世界抒情诗中的珍珠，表达了他个人情感与自然界的结合，具有很强的感染力。1786年秋，歌德毅然决定改名换姓，不辞而别，悄悄地只身离开魏玛，前往他向往已久的意大利。他去意大利的目的，就是要摆脱魏玛宫廷的贵族生活，想在艺术和自然中获得新生。意大利是一个绚丽多彩的艺术世界，他在那里接触了古典文学艺术，使他的艺术观发生了新的变化。在那里，他创作了《伊菲格尼》和《哀格蒙特》两个剧本。两年之后他又回到了魏玛，但是，他不想再作一个政治活动家，而要作一个真正的文学家。从1794年秋到1805年春，歌德同席勒进行了十年卓有成效的合作。在

此期间，歌德又三次旅行瑞士，并访问了瑞士民族英雄威廉·退尔的故乡。席勒的剧本《威廉·退尔》就是根据歌德的介绍和一些史料，加上他本人的想象创作而成的。

歌德的晚年是他创作最辉煌的时期。在这个时期，他完成了小说《亲和力》、自传体作品《诗与真》、《意大利游记》、抒情诗《西东合集》、长篇小说《威廉·麦斯特》和悲剧《浮士德》。悲剧《浮士德》是歌德全部作品中占首要地位的代表作，也是世界名著中杰出的作品之一。写这部悲剧，从开始到完成长达六十年之久，几乎用了他毕生的精力。这部悲剧是用诗体写的，分为两部，共一万两千一百一十行，为世界文学宝库增添了一颗光芒四射的宝石。

第一部：年已半百的浮士德过着学者生活。他知识渊博，受人尊敬，但他的知识全是没有用处的死知识。正当他绝望时，魔鬼靡非斯特与他订约，浮士德放弃了学者生活；魔鬼帮助他获得了一个小市民姑娘甘泪卿的爱情。后来，甘泪卿误毒死自己的母亲，溺死自己的婴儿，浮士德又杀死了她的哥哥，于是，甘泪卿被判处死刑。浮士德追求私欲和享乐，良心受到谴责。

第二部：浮士德被魔鬼带到一个皇帝的宫廷里，他用靡非斯特的魔法，让古希腊美女海伦出现，供皇帝取乐。后来，靡非斯特又设法让浮士德神游古希腊，还让他和海伦结了婚，生了一个儿子。可是儿子又死了，海伦也消逝了，他只落得孤苦伶仃，只身一人。在这之后，浮士德被海伦的衣裳化成的云彩送回到高山之巅。他看着海潮的涨落，想把沧海改造成桑田。他平定了内乱，皇帝在海边封给他一块土地作为奖赏。于是，他率领人民，开始了改造大自然的伟大业绩。这时他已百岁高龄，双目失明，可是内心里却激情满怀。正当广大人民在土地上劳动的声音，使他受到鼓舞、感到快慰和满足时，他却倒地而亡。靡非斯特正要捕捉他的灵魂，天使们却把他背上了天堂。

《浮士德》反映了资本主义上升时期资产阶级的进步思想倾向，表述了人类的美好理想。他脱离枯燥的学者生活，原本想在爱情的生活中开创一个通向“个性解放”的道路，但实践证明，在德国现实中，由于封建、教会势力的负隅顽抗和资产阶级的软弱，他所追求的自由爱情，只能是场悲剧。而只有“每天每日去开拓生活和自由”的人生才是最理想的人生；只有“在自由的土地上住着自由的国民”的社会，才是最理想的社会。

英年早逝的天才艺术家——莫扎特

沃尔夫冈·阿梅德·莫扎特(1756——1791年)是奥地利著名的音乐家。他热爱音乐、热爱生活,在他短暂的一生里,创作了大量不朽的音乐作品,其中包括歌剧二十二部,交响曲四十九部,还有奏鸣曲、协奏曲、器乐重奏、小夜曲、舞曲及弥撒曲等约五百多首。他在欧洲音乐史上占有重要的地位,被世人誉为“乐圣”。他在歌剧艺术上所作的改革和创新,影响尤为深远。

莫扎特出生在美丽的山城萨尔茨堡的一个音乐世家,他的父亲利奥波特,是一个卓越的小提琴家和作曲家,曾担任宫廷乐队的副指挥。莫扎特的母亲先后生过七个子女,但五个都夭折了,只剩下最小的儿子莫扎特和比他大四岁的女儿南内尔。莫扎特生得伶俐可爱,又是家里最小的孩子,自然格外受到父母的宠爱。利奥波特在音乐方面虽有才能,工作也勤奋努力,但在当时的社会里,其地位之低下和别的艺术家一样,都被皇宫显贵视为奴仆,报酬微乎其微,经常忍饥挨饿,受尽凌辱,无论如何也摆脱不了穷困的处境,所以,他把希望全部寄托在了莫扎特身上。

莫扎特没有辜负父母的期望,他很小就显示出了非凡的音乐天才。他四岁学会弹琴。五岁就能作曲,从六岁开始就跟着父亲到欧洲许多国家旅行演出,一举成名,被人们誉为“音乐神童”。为期三年的欧洲旅行演出,莫扎特几乎走遍了德国所有的大城市,还到达了英国、法国、荷兰、瑞士等国。他多次到这些国家的王宫里演奏,并受到这些国家的国王、王后和贵族们的赏识。但是他最大的收获却结识了不少有名的音乐家,使他增长了见识,开阔了眼界。特别是英王乔治三世的王后夏洛蒂的钢琴教师、德国的著名音乐家约翰·克里斯蒂安·巴赫对他的影响尤为深远。他从巴赫那里学到了不少音乐知识,这些知识对他日后的作曲有很大的帮助。此外,在旅行演出期间,他所看到的那些诗情画意的美妙景色和风土人情,使他产生了丰富的音乐灵感,作曲时的这种灵感犹如股股清泉涌流而出。深藏在他头脑里的喜怒哀乐的各种情感汇合成了和谐的音乐旋律,都在他创作的乐曲中充分表现出来。在英国和法国时,莫扎特还显示出语言方面的非凡才能,他学会了英语和法语,能够用这两种语言和人交谈。

少年时代的莫扎特具有超人的记忆。欧洲歌剧的发源地意大利一直是莫扎特向往的地方。1767年冬,他终于实现了这一夙愿。庄严肃穆的梵蒂冈就在罗马城内,是神圣的天主教罗马教皇的住所。这里藏有著名的《圣咏第五十篇》,它是教皇极为珍视的圣乐。复活节前的一周,天主教会把它称作“圣周”,在这期间,罗马西斯廷大教堂照例要演奏十七世纪意大利宗教乐作曲家葛利高利·阿赖格里所作的圣咏《米哲雷勒》。这是一首非常有名的圣咏合唱曲,但罗马教堂严禁演唱者把乐谱传抄出去,违者要受到教会严厉的惩罚。为了搞到这秘不示人的圣咏,莫扎特的父亲颇费了一番心思,他把莫扎特打扮成贵族的模样,自己装成他的指导教师,大模大样地闯进了教堂。莫扎特坐在西斯廷教堂的椅子上,顾不得去观赏教堂拱顶上米开朗琪罗的巨幅壁画,全神贯注地倾听演唱,紧张地把每个音符都镌刻铭记在心里。回到住处,他急忙把整个曲谱默写在五线谱纸上。有几处记不准确的地方,他又去了一次教堂,一边听一边跟他凭记忆所记下的曲谱进行对照,加以修改。教皇还是知道了这个秘密,但他不但没有怪罪莫扎特,反而让他带上乐谱去参加一个聚会,叫人演唱,以便加以验证。莫扎特记下的乐谱竟然准确无误!

教皇被他那惊人的记忆力和音乐天才感动了，亲自接见了并赐给他一枚金质十字勋章和“贵族骑士”的封号。

这位才华横溢的音乐家虽然从小就展示了他非凡的艺术天才，而且在成年以后又有许多伟大的建树，但由于屡遭宫廷势力的嫉妒和欺凌，长期处于悲苦凄惨的逆境之中。他先后到过慕尼黑、曼海姆、巴黎等地，希望能找到一个借以糊口的工作，但是四处碰壁，屡屡受挫。这时他深深爱着的女友阿洛西娅，由于经济地位的变化也抛弃了他，使他陷入了更大的困境。但是他仍以顽强的意志、饱满的激情埋头作曲。他先后创作了至今仍脍炙人口的 G 大调和 D 大调两首长笛协奏曲、有名的 D 大调《巴黎交响曲》、具有意大利艺术风格的歌剧《克莱塔之王，伊多曼诺》等不朽之作。

1781 年，二十五岁的莫扎特来到了音乐之都维也纳，在那里，他可以不受任何人的限制，尽力发挥自己的艺术才能，因为那里有优越的音乐环境，可靠的朋友和众多的知音。他在维也纳整整生活了十年，一直到他逝世。这十年是他音乐创作的高潮时期，在艺术上达到了登峰造极、炉火纯青的完美境界。最著名的三部歌剧《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《魔笛》以及气势磅礴的《朱庇特交响曲》等伟大作品，都是在这时期里完成的。1782 年，他与原来的女友阿洛西娅的妹妹康施坦莎结了婚。由于他没有固定的收入，又不善于安排生活，莫扎特夫妇很快就陷入了借债度日的困境。然而，贫穷的生活和债务的纠缠，仍没有挫伤他音乐创作的热情。他创作了大量典雅优美的协奏曲和华丽的四重奏乐曲，几乎每个星期他都要举行一次室内音乐会来演奏自己最新的作品。

1789 年春，莫扎特从前的学生卡尔·李希诺夫斯基亲王邀请他同去柏林谒见普鲁士的国王莱德里克·威廉。国王亲切地接见了。并请他担任宫廷乐队的总指挥，年薪三千泰勒尔。这是一笔很可观的收入。足够他还清欠下的所有债务，但是他婉言谢绝了，因为他热爱维也纳，更离不开亲朋好友。可是因为没有固定的收入，莫扎特越发穷困潦倒，生活几乎濒临绝境。这时他的妻子又患了重病。悲惨生活的煎熬，摧残着他那瘦小虚弱的身躯，一次又一次痛苦的打击，给他的心灵留下了难以愈合的创伤。病魔正日益侵入他的肌肤，他经常感到头晕、神情恍惚。患病的妻子在巴登疗养地所需的费用，在他永远也还不清的债务上又增加了数字，压得他喘不过气来，他已经到了山穷水尽的地步。

1791 年 7 月的一天，忽然有一个不明身份的陌生人前来拜访他，带给他一封没有署名的信，信中要他创作一部为死亡者亡灵安魂的弥撒曲，并要求他保密，答应在作品完成时给他一百个金币作为报酬。莫扎特接受了这一委托。贫病交加的莫扎特，模模糊糊地感到自己的生命之火将要熄灭，这部安魂曲权当是为自己所作，于是不顾病痛，不知疲倦地拼命谱写着，他要赶在自己生命结束之前把它写完。可是，心力交瘁的莫扎特，没能完成这部超凡脱俗的《安魂曲》就英年早逝了，他只在世上度过了三十六个春秋。他的学生徐斯迈尔按照他生前的嘱托完成了余下的部分。

原来，那个神秘的陌生人是维也纳的瓦泽格伯爵派来的。这位伯爵虚伪透顶，他从来没有作过曲，他打算把这部莫扎特作的《安魂曲》冒充为他自己为纪念新近去世的妻子而谱写的作品，届时拿出来公开演奏，所以，他把这件事做得非常秘密，不让任何人知道。

天才的音乐家莫扎特，在他自己作的《安魂曲》乐曲声中，悲苦地离开

了人世。他的生命是短暂的，可是他的音乐却是不朽的。他创作的这些伟大的音乐作品，至今仍洋溢着感人心魄的艺术魅力。

贝多芬和交响曲

路德维希·凡·贝多芬，是资本主义上升时期欧洲资产阶级音乐艺术最杰出的代表人物，一生共写了大小二百五、六十部作品，其中包括交响曲、奏鸣曲、歌剧、协奏曲、室内乐、合唱以及改编的民歌。

贝多芬（1770—1827）出生在德国波恩市的一个音乐世家。他的祖父在选候的宫廷里当乐长，父亲约翰在乐团里当高音歌手。贝多芬三岁时，祖父去世，家庭生活非常困难。他父亲希望他能成为一个音乐家，好为家里增加一笔收入，亲自指导他练琴。约翰对儿子很粗暴，见他弹错了，就用小棍敲他的手指、打他的头。小贝多芬往往要在钢琴前连坐四个小时而不能休息。经过三年多的紧张训练之后，他不仅能弹一手好钢琴，还学会了演奏管风琴、小提琴和中提琴。贝多芬八岁时，跟着父母到科隆和荷兰的鹿特丹作了几次巡回表演，初露锋芒。

因为家里穷，再加上训练和演出，贝多芬念完初小就辍学了，那时他才十岁。可是在艺术上，他却得到了一位好老师——聂费的指教。聂费出身裁缝家庭，有过许多不幸的遭遇，思想激进，富有正义感，他“恨恶劣的候爵比恨强盗更甚”，曾多次抗议贵族对音乐家的侮辱。他这种不向权贵折腰的骨气，对贝多芬倔强、傲岸性格的形成，产生了很大影响。贝多芬拜在他门下时，他已是当时德国最著名的音乐教育家了。他教贝多芬和声学和对位法，教他弹奏大风琴，给他讲解巴赫、海顿、莫扎特的乐曲，还大力培养他对文学和戏剧的兴趣，指点他阅读各国的文学名著，使贝多芬不仅在音乐方面打下了坚实的基础，而且具有深厚的文学素养。1787年，贝多芬来到维也纳，贸然登门拜访久负盛名的莫扎特，莫扎特立刻喜欢上了这位青年，一口答应给他上课。之后，他又跟维也纳的音乐家申克、阿希莱希兹贝格、萨莱列、弗斯特等人学习交响曲、四重奏和歌剧的创作方法，为日后的创作，奠定了更加坚实的基础。

二十二岁那年，贝多芬永远告别了家乡，在维也纳定居下来，直到去世。来到维也纳之后，他通过瓦尔特斯坦伯爵介绍信的帮助，投到李希诺夫斯基公爵门下，当了他的仆役。随后，他又结识了许多贵族，于是演奏活动也日见频繁。贝多芬的演奏技艺高超，别具一格；他的音乐语言，时而如惊涛拍浪，时而似流水浮云，极为自然流畅。听众听他演奏，好象心头被投进了一团火，不由得为之感奋激动，拍案叫绝。贝多芬尽管才气横溢、声名大噪，可是屈辱的仆役身份和处境，却是令他难以忍受的，他曾因不愿装模作样地给贵族行礼而被一个名叫鲁道夫的公爵痛骂一顿，还有些贵族公然剽窃他的作品。更使他气愤的是，他所钟爱的朱丽叶·琪查尔迪小姐的父亲嫌他出身低贱，硬把女儿许配给一个伯爵。这些侮辱、嘲弄和打击，几乎把贝多芬逼疯了。他的性情变得很粗暴，身体越来越坏。更大的不幸又接踵而至：他的听力逐渐衰退了。他虽然竭力医治挽救，可是都没有效果，经医生检查，确诊他患的是当时无法治愈的神经性耳聋症。他曾以极其悲观的心情给弟弟写了一封“遗书”，表示了他濒于绝望的心情。这时他才三十一岁。

可是，为音乐而献身的信念，又燃起了他生活的烈火。弹琴不方便了，他就转而专门从事创作。1804年，贝多芬的第一个创作丰收年来到了。这一年，他接连完成了三部作品：《英雄交响曲》、《热情奏鸣曲》和歌剧《菲台里奥》。《英雄交响曲》就是《第三交响曲》。这是一部贝多芬心目中的

英雄人物的颂歌，形式新颖，规模宏大，内容丰富，思想深刻，已经超出了前辈大师所达到的高度，突出地显示了贝多芬的作曲才能。他本打算把这部乐曲献给曾在法国大革命中扮演了英雄角色的拿破仑，可是当他听到拿破仑加冕称帝的消息以后，怒不可遏地涂去了原来的献词，把纸张都划破了。

1808年，贝多芬写成了一生中最好的作品之一《命运交响曲》（即《第五交响曲》）。这也是一首英雄的颂歌，但这首颂歌里的英雄却是欧洲人民解放战争中涌现出来的集体英雄。这部交响曲规模宏大，结构紧凑简练，显示了他成熟的浪漫主义风格。后世许多浪漫主义音乐作品都曾接受过这部作品的直接影响。写完《命运交响曲》之后他又写成了《田园交响曲》即《第六交响曲》。

《第九交响曲》是贝多芬最后的、也是最著名的一部交响乐。因为这部交响乐的第四乐章中用席勒的诗《欢乐颂》写了一部合唱，所以又叫《合唱交响曲》。这部交响乐分为四个乐章。第一乐章：一种深沉而荒漠的意境，好似黑暗笼罩着一切。那些坚持“共和理想”的人们，在欧洲出现封建复辟的形势下感到迷惘、苦闷，没有出路。第二乐章：新的音乐形象出现了，人们毅然奋起，力图摆脱苦难与绝望，追求幸福与欢乐。然而这时还是一种茫然的追求，人们并不知道幸福与欢乐隐藏在哪里。第三乐章：人们继续在梦幻、沉思与期望中摸索前进。最后，仿佛历尽了艰辛与苦难，欢乐的主题终于在第四乐章出现了。

1827年3月26日，维也纳上空乌云翻滚，暴雨倾泻，五十六岁的伟大音乐家贝多芬，就在这雷电交加的时刻溘然长逝了。作为一位杰出的音乐家，他通过自己的音乐语言，倾诉了欧洲人民在封建专制桎梏下的苦难境遇，讴歌了广大民众反抗专制统治和抵制外敌的渴望。他的音乐具有独特的风格：对自由和光明的执着追求，对正义斗争的热情赞颂。鲜明的民主主义精神，犹如作品的灵魂，渗透在了音乐形象之中。

启蒙领袖伏尔泰和雕刻艺术家乌敦

伏尔泰（1694——1778）原名弗朗索亚·玛丽·阿卢埃，是十八世纪声望最高的启蒙作家。他在法国十八世纪启蒙运动中所起的作用和占有的地位无疑是一个领袖和导师。他登上历史舞台早于百科全书派和卢梭，而且活动时间很长，横亘了整个十八世纪的四分之三；他活动的领域也非常广泛。他参加了当时的社会政治斗争，他是哲学家、历史学家、政论家；他的文学创作也是多方面的，不论悲剧、喜剧、史诗，还是哲理小说，都很多产，博马舍编辑出版的第一个伏尔泰全集，就有七十卷之多；他在当时的影响很大，整个欧洲都倾听他的声音，被视为当时思想界的泰斗。但是他一生主要的精力是从事悲剧的写作，他自己还亲自参加演出。在他十五个悲剧剧本中，最著名的是《俄狄浦斯王》、《布鲁特》、《查伊尔》、《凯撒之死》等。

《俄狄浦斯王》完全根据希腊悲剧作家索福克勒斯同名悲剧的题材写成。剧中的俄狄浦斯是一个勇敢高尚、富有智慧的人，他竭力逃避神的不详预言，但最后还是逃脱不了神的捉弄，犯了弑父娶母之罪。剧本对神恶意地愚弄人，造成悲剧的命运提出了抗议。《布鲁特》取材于古罗马共和派与贵族的政治斗争，主人公布鲁特是一个理想化的人物，他的儿子受人引诱，与被放逐的国王勾结，背叛了罗马，共和派因为布鲁特对国家的功绩而委托他来审处自己的儿子，他大义灭亲判处了儿子的死刑。剧本贯穿了为反对专制而牺牲个人利益的理想精神。《凯撒之死》是在莎士亚的《尤里斯·凯撒》一剧的影响下写成的，描写罗马历史上布鲁特等人合谋杀死凯撒的故事。在这里，凯撒是一个专制统治者，而他的对立面则被写成是忠于共和的人物。

《查伊尔》的故事背景是十字军东征时代东方的耶路萨冷，主人公苏丹奥洛斯马勒和女俘虏查伊尔相爱，但后来查伊尔发现自己是一个受过洗礼的基督教徒，教规不容许她嫁给伊斯兰教的苏丹，而奥洛斯马勒又怀疑她另有所爱，便出于嫉妒杀死了查伊尔。剧本通过爱情故事的叙述，对宗教偏见提出了强烈的控诉。伏尔泰的悲剧是他用来表现自己启蒙思想的工具。他这几部主要悲剧都有比较鲜明的政治色彩，表现了反对专制、反对宗教偏见的精神。他的悲剧以曲折有趣的情节和先进的政治内容吸引观众，在十八世纪起到了传播启蒙思想的重大作用。

让·安东尼·乌敦（1741——1828）是法国著名的雕刻艺术家。他出生在凡尔赛一个看门人的家庭，不久他们全家迁到巴黎居住。乌敦七岁时，就在他父亲工作的那座公馆开设的一所培训艺术学院优秀生的学校里经受了艺术的熏陶。学校的学生、老师，注意到了这个有才能的、常到创作室乞求粘土和作品的孩子，并时常帮助他，给他出主意。乌敦在这些好心的教授们的帮助下，很快就进入了艺术学院。十五岁的乌敦因为习作的成功而获得了银质奖章。又过了五年，他在比赛中战胜了艺术学院所有的学生，以浅浮雕《萨弗斯卡亚女王给所罗门献礼》获得了金质奖章，并且得到了七年公费学习的权利。毕业之后，他于1764年去了罗马，罗马的建筑和雕塑古迹吸引了他，受这些作品的启发，他创作了包括圣布鲁诺和洗礼者约翰在内的第一批大理石雕像。1768年底，他回到法国，很快就获得了稳固地位。次年，他被派往艺术学院，到了1777年，他被选为这个学院的院士。乌敦和德·狄德罗、其他的启蒙者以及百科全书派很要好，这对他才能的发展大有裨益，他的艺术观就是在启蒙主义思想的影响下形成的。他把自己的创作活动看成是为社会

服务。

乌敦那种鲜明的讲究实际的才能，有助于颂扬法国和其他国家的科学、文学和艺术界的杰出代表人物以及社会的和政治的活动家。凭借着自己的聪明才智，他力求在人类面前给他们以鲜明的社会评价，深刻地揭示他们的才能和功绩。狄德罗的雕像（1771年）展开了一幅不仅仅有他的同时代人，而且还有过去很多伟大人物的画卷，这些人物被塑造在不同的条件之下，并且有着不同的性格。比如，乌敦根据法兰西喜剧院的订货而创作出了“理想的”莫里哀半身像，也就是历史上的伟大剧作家的假想雕像；而让·雅克·卢梭的半身像，他却是以另外的一种方法制作的，当乌敦知道这个哲学家死了之后，就从死者的面部拓下了石膏模型，这在后来创作卢梭半身像时对他大有帮助，这个半身像曾在1779年的沙龙展览会上展出过，给同时代的人们留下了强烈的印象。雕塑家在卢梭的平静的外貌之后，把卢梭内在的气质和热忱，把这个聪明人的智慧都极巧妙地揭示出来了。

乌敦的创作室的大门对所有那些想熟悉他的艺术的人们大开着，巴黎市民在这里可以看到雕塑家的全部作品，其中包括那些没有正式展出的作品。在这些作品里，占据中心位置的就是乌敦作品里那件最优秀、最有意义的伏尔泰雕像。

乌敦对伏尔泰的形象刻画了好多年，创作出了一系列的雕像。1778年2月10日，伏尔泰从菲尔涅庄园意外地来到巴黎，人们为他和乌敦安排了一次热情洋溢的会见。乌敦非常激动，他在很短的时间内就创作出了一件伏尔泰的半身雕像，赠给了法兰西喜剧院。在隆重上演伏尔泰的《伊列娜》的时候，演员们当着作者和兴高采烈的观众的面用花环将这个半身像装饰起来。晚些时候，即1718年，乌敦创作了两件几乎相同的坐在圈椅里的伏尔泰的大理石雕像，其一安放在法兰西喜剧院的休息厅，另一件是叶卡捷琳娜二世订作的，于1784年被运到了俄国，而今收藏在爱尔米塔日博物馆。

创作伏尔泰的全身雕像，对乌敦来说，可不是一件轻松的任务。当时，伏尔泰已经年迈了，身体虚弱。他的外貌和乌敦的愿望发生了矛盾，因为乌敦想刻画他的威严性和潜在的力量。

乌敦对于自己早些时候亲手制作的文学家伏尔泰的半身雕像他也并不完全满意。由于过分细腻地表达了他那蓬松的一绺绺的假发和强调了老年人的面孔的特征，因而他那两只聪明的眼睛和他那具有特点的微笑给人的印象就减弱了。但是，也不能把这个哲人刻画得象他在死之前的那几天的样子，就象雕塑家所看到的那付形象。从已经停止呼吸的伏尔泰的脸上拓下来的石膏模型也只能是辅助的材料。乌敦终于放弃了对伏尔泰真人形象的盲目追求。在伏尔泰实际上已经秃顶了，通常戴着假发，在他那高大额头的上方，束上了一条带子，就象古代哲学家戴假发、扎发带那样。乌敦还把伏尔泰的服装改成了古装，以此来强调他个人对全人类的“超时间的”意义。又宽又大的衣褶一直垂到雕像的台座上，这使伏尔泰的形象的魁伟，也掩饰了他那老年消瘦的身体。他的身体向前倾，而椅子背则与此相反，向后仰，这更强调了身体的前倾，显现出动态，使人更能充分地体味到他那内在的精力。这一雕像不论从哪一个角度去看，都是富有表现力的，它本来就是为了让人们从周围参观才这样设计的。但是，当你一步一步地围着他转的时候，当你看到雕像正面的时候，你就会不由自主地停下脚步，被他那富有生气的眼神所打动。对人眼睛的刻画，还没有一个法国雕像家能做到象乌敦这样有生气、达到这

样奇妙的真实程度。乌敦在这里所运用的手法，看来也并不繁杂，但是产生出来的效果证明了乌敦是一个技艺高超的雕塑家。他把眼睑刻画得和真人的一模一样，而下一步则以虹膜的宽度雕出两个凹坑，使其充满了阴影，如同黑斑一样，象是有立体感的、鼓出来的眼睛表层的一部分，而在阴影上还闪烁着光点。光点是在一块很小的、垂悬着的白色大理石的突出部上雕制成的，给人以栩栩如生的印象，一双亮晶晶的、几乎是水灵灵的眼睛就呈现在了我们的面前。目光刺人，带有讥讽，那是哲人的目光，为敌人所畏惧，不论是贵族阶层还是宗教人士。

乌敦善于把观众的主要注意力不是引向人物的外部特征上，而是引向内部的实质上。深刻的心理描写使我们立即感觉到伏尔泰对世界的态度、他的积极性和批判的智能、他在社会中的地位、以及他在历史上的作用。

乌敦一生中创作了许多优秀的雕刻作品，他不仅制作大理石制品，而且制作铜制品。与此同时，他还出色地掌握了浇铸技术，经常亲身参加铸造各种雕像，在他的作品里，占优势的主要是肖像，大约有二百件左右，他们都是学者、政治活动家、军队长官和演员。乌敦自己在表述具有启蒙特点的思想时写到：“如此困难的雕刻艺术的最美妙的特点之一，是能够在保持特征的全部真实性的情况下，把那些为祖国赢得光荣、创造了幸福的人们塑造成几乎是不朽的形象。这种思想在我的长期劳动中不断地跟着我，鼓舞着我。”

但是，从 1780 年的年底起，在乌敦的创作中逐渐地出现了衰退现象。在拿破仑一世统治的年代里，乌敦曾为他制作了铜像，这个铜像本应安置在高大的圆柱上。但是拿破仑一世被推翻以后，这个臆想出来的、矫柔造作的铜像被熔化掉了，熔化后的铜料也被用在了其它的雕像上。

音乐家创作的源泉——海涅的抒情诗

欧洲许多著名的音乐家——奥地利的舒伯特，匈牙利的李斯特，德国的门德尔松、舒曼，俄国的鲁宾斯坦、柴可夫斯基等，都为海涅的抒情诗谱写过乐曲。仅在诗人的祖国——德国，为他的诗谱的歌曲就在五千首以上；而《你好像一朵花》这首素朴无华的八行诗，竟有二百五十种不同的曲谱。这种现象在诗歌、音乐史上是绝无仅有的。

1840年，当浪漫乐派领袖人物之一的罗伯特·舒曼刚刚踏进声乐抒情曲的领域时，立刻就被海涅的抒情诗吸引住了。《诗人之恋》是舒曼声乐艺术的代表作，构成这部独特的音乐心理故事的十六支歌，就是以海涅的《抒情插曲》为歌词谱写成的。在这部著名的声乐套曲里，人的感情体验的最细微、最动人之处，得到了完美而深刻的艺术体现。

采用海涅抒情诗作为歌词的世界名曲中，还有舒伯特的声乐套曲《天鹅之歌》，门德尔松的《乘着歌声的翅膀》，李斯特、鲁宾斯坦的《你好像一朵花》，西尔歇的《罗蕾莱》等。在这里，我们看到，一方面是海涅的诗激发了音乐家的创作灵感；另一方面，优美、动人的旋律则不仅增强了海涅诗篇的艺术魅力，还为这些诗插上了音乐的翅膀，使之在世界各地广为传唱。那么，海涅的抒情诗何以如此深受各国音乐家的喜爱呢？

海涅是继歌德之后，德国文坛上最杰出的诗人。他的诗歌内容丰富多彩，有抒写夜莺、玫瑰，充满炽热感情的爱情诗；有描绘大海、丛林，散发浓郁气息的风景诗；有意志旺盛、富有战斗精神的政治诗等等。海涅的诗歌含义深刻、音调铿锵，描写细腻，嘲讽有力。他的笔触不仅猛烈地抨击了反动的神圣同盟和德国的封建制度，也鞭挞了资本主义的罪恶；他不仅讴歌了工人阶级的斗志，还谱写了体现诗人理想的“新的歌”。

亨利希·海涅（1797—1856年）出生在莱茵河畔杜塞尔多夫城一户犹太商人的家里。海涅出生的年代，正是法国人民攻下巴士底狱，把路易十六送上断头台的大革命时期，但当时的德国仍处于封建割据的状态，全国分成三百多个小邦，各邦诸侯庸碌无能，寡廉鲜耻，在邪恶中度日，致使国家经济萧条、田地荒芜、人口稀少。海涅家里很穷，父亲虽没有什么特别的才能，但他非常勤劳，而且温和、善良。他的母亲却有很高的文化素养，能讲一口流利的法语和英语，又有音乐天赋，并且很重视对海涅的教育。这对海涅的成长有很大影响。海涅四岁进幼儿园，七岁上学读书，几年后又考入了一所法国式中学。1819年，海涅考入波恩大学，又先后转入哥廷根大学和柏林大学，于1825年获得民法和刑法博士学位。他在大学期间就已开始了文学创作。他的创作可分为三个阶段。

第一阶段（1816—1830）的创作主要是抒情诗。海涅是在浪漫派诗歌的影响下开始创作的，但他对浪漫派文学中消极的倾向进行了抵制和批判。他于1827年出版了早期写的诗集《歌集》，在国内引起强烈反响。这部作品具有民歌风格，并有浓厚的浪漫主义色彩。这一阶段的创作除诗歌外，还有散文游记，著名的有《哈尔茨山游记》、《从慕尼黑到热那亚的旅行》等。他的游记也文字优美，充满诗情画意。

第二阶段（1830—1848）是海涅创作的黄金时代，这一阶段的创作不仅数量多，而且水平高。因为他是犹太人，在德国深受歧视，所以从小就看到了德国现实社会的黑暗，向往爆发过资产阶级大革命的法国。1830年法国

人民通过七月革命推翻了复辟王朝，使海涅心情振奋，于是他于翌年到巴黎定居。这一时期他的主要作品有诗歌《德国——一个冬天的童话》和《西里西亚的纺织工人》；论文《论浪漫派》和《论德国宗教和哲学的历史》。在巴黎，他和雨果、巴尔扎克、乔治·桑、肖邦等都建立了亲密的友谊。后来他又结识了马克思和恩格斯，他们对海涅的思想和创作都产生了良好的影响。

第三阶段（1848——1856），这八年中海涅因瘫痪长期卧病在床，眼睛也几乎全部失明。1848年革命的失败和长期疾病的折磨使他内心非常痛苦，而且对共产主义也没有完全理解。这些消极灰暗的情绪影响了他的创作。这一时期他的代表作是诗集《罗曼采罗》。但是最后几年，他虽在“被褥墓穴”中度过，仍不断为革命创作诗歌，为马克思的斗争摇旗呐喊。

海涅的一生是民主主义战士的一生。他致力于反对腐朽的封建制度。尽管他对共产主义并不理解，甚至担心共产主义是否会损坏艺术珍品，但他坚信未来是属于共产主义的。海涅是一位伟大的革命诗人，也是杰出的散文家、政论家和文艺批评家，他四十年的创作生涯，为人类留下了珍贵的文学遗产，为德国和世界文化宝库增添了光彩。

“天才的演员”狄更斯

查理斯·狄更斯（1812——1870）不仅是英国和欧洲批判现实主义杰出的文学大师，还是一位多才多艺的艺术家。除了极其丰富的想象力外，他还赋有多方面的杰出才能——他曾是伦敦新闻界最忠实的速记记者，舞台上最优秀的业余演员。晚些时候，他又是最成功的期刊发行人和最理想的剧情朗诵者。1970年，英国批评界在狄更斯逝世一百周年纪念中，提出把狄更斯称为英国文学中的第二个莎士比亚。这个提法是再恰当不过的，因为他们两人同是英国贡献给全世界最受欢迎的古典作家，而且都不是以少数杰作，而是以在自己的著作中创造的整个人物世界而长留在人们记忆中的。

狄更斯从小就很会演戏，能随口讲故事，而且讲得娓娓动听，引人入胜。尤其是他的滑稽小调唱得特别好听。他父亲对他的这一才能也颇引以为豪，常常在家中或在附近的小酒店里，把他高高举起，放在椅子或桌子上，让他当众表演，并受到大人物的竭力赞许。

狄更斯没有受过系统的教育，因为父亲欠债入狱，他十岁就辍学当了童工。但是，不管生活如何坎坷曲折，一个顽强好学的人的求知之路是无法堵截的。狄更斯很快在父亲的一堆旧书中找到了新天地。那些旧书被堆置在阁楼上，从来没有人去翻动过，上面都蒙了一层厚厚的灰尘。他常常一个人在工作之余爬上去，贪婪地阅读起来，读着读着便坠入奇妙的幻想世界，想象力像长了翅膀，海阔天空地自由翱翔。《鲁滨逊漂流记》、《天方夜谭》、《吉尔·布拉斯》、《堂吉珂德》等都是他百读不厌的小说，特别是堂吉珂德那种古怪、滑稽的行状给他留下了极为深刻的印象。

狄更斯十二岁时，由于他父亲继承了一笔意外的遗产，家庭经济暂时有所好转。狄更斯又被送回学校读书。家庭生活奇迹般的转机，曾给狄更斯带来过幻想和希望。但好景不长，家道再度败落。大约在十五岁那年，狄更斯便不得不永远结束了学校生活，踏上社会独立谋生了。狄更斯本想当一名演员。这个职业对他倒也合适，因为他有演员的气质，而且还长着一头漂亮的鬃发，有一双清澈、蔚蓝、炯炯有神的眼睛，额头大而突出，说起话来，眉毛、眼睛都会跟着动——真是一个天生的演员！不过当时他年纪还小，家里也不赞成，于是他只好依顺父亲的意愿在一家律师事务所当了抄写员。在那儿，他熟悉了有关法律事务和诉讼手续方面的种种细节，耳闻目睹了无数丑恶的人生世态，为日后的小说创作积累了丰富的素材。

1836年至1857年间，他陆续写出了许多著名的长篇小说，如《奥利佛·退斯特》、《远大前程》、《大卫·科波菲尔》等，这使得狄更斯在英国文坛上名声大噪。但是，他婚姻上的不幸却使他在精神上蒙受了莫大的打击。幸好他没有从此一蹶不振，不久他的烦恼便在舞台上找到了彻底的解脱。

狄更斯生来就具有演员的天赋，他当初踏上社会时想当一名专业演员的愿望虽然未能实现，但在以后的二十多年里，他的这种兴趣始终不曾减退，他常常应邀参加各种家庭间的或公开的演剧活动。然而，狄更斯对此并不满足。可以说，舞台的空气和书斋的气氛一样，都是他生活中必不可少的要素。

1858年，一所儿童医院请狄更斯作一次公开朗诵，为他们筹募一些基金，他满口答应。他从《匹克威克外传》中选了一段，经过一番准备，当众朗诵表演，结果获得了出乎意料的成功。听众向他欢呼，捐款也很多。有几个商业嗅觉特别灵的游园会主持人立即觉察到那是一个有利可图的赚钱方

法，便邀请狄更斯到英格兰各地去作一次旅行，沿途演出几场朗诵。许多朋友都劝他不要去，他们说干演员这一行与一个堂堂著作家的身份太不相称。然而陶醉于意外成功中的狄更斯还是执意去了。

最初，狄更斯的保留节目全是圣诞故事，不久就扩充到部分小说的片断。一次演出通常由两个节目组成，前后一共演过十六个节目。其中最叫座的是《圣诞欢歌》、《匹克威克外传》中观审的一幕以及保尔·董贝之死。

几年里，狄更斯总共演出了四百七十一场次，大获成功。人们无比热情地欢迎这位著名作家的精彩表演。朗诵演出不仅证明了狄更斯的演员天赋，而且也充分显示了他的小说艺术的重要特点，即易于上口朗诵和改编为剧本搬上舞台，这也正是狄更斯的小说得以风行的一个因素。由于他的作品容易改编成剧本，所以往往出现这样的现象：伦敦二十家剧院同时上演由狄更斯的最新小说改编的戏剧。

1867—1868年，狄更斯第二次访美，在波士顿、纽约和华盛顿等地都朗诵过几场，再次掀起了“狄更斯旋风”。人们冒着严寒，露宿在票房窗口前排队争购朗诵演出的票子。由于找不到一个足够大的剧场，经纪人只好临时设法让出一座教堂来改作剧院。然而这时候的狄更斯身体情况异常糟糕，用他自己的话说：“我快要精力衰竭了！”

回到英国后，他准备作一次告别朗诵，然后从此退出舞台。他选定了《奥利佛·退斯特》中“塞克斯杀南茜”的一段，煞费苦心，完全像演员一样全力以赴地准备着，他想努力达到最逼真的艺术效果。1870年3月1日，在圣詹姆士厅，狄更斯举行了最后一场朗诵。剧场气氛是那么骇人，那么凄惨。当朗诵到杀人场面时，狄更斯用了可怕的“颤音”并配以种种动作。一种令人窒息的恐怖感不但把听众吓呆了，就连他自己的脉搏也从每分钟72下剧增到112下，朗诵后他几乎半身不遂了。

那次告别朗诵是以这样一句意味深长的话来结束的：“离开这华丽的灯光，现在我将永远地消失了……”。3个月后，上面这句令人心碎的台词重复出现在了狄更斯的讣告上。狄更斯，这位英国最杰出的批判现实主义文学大师，这位“天才的演员”，终因病魔缠身，医治无效，于1870年6月9日溘然长逝，终年五十八岁。死后，他被安葬在伦敦威斯敏斯特教堂内。

欧洲近代雕塑大师——罗丹

在欧洲近代雕塑艺术史上，罗丹占有突出的地位。人们称赞他“为现代雕塑的暗淡房间，打开了一个巨大的窗口。”“他使长眠的雕塑苏醒，恢复了近代雕塑的生命”。罗丹艰苦探索、奋斗了一生，以其朴素率直的雕塑语言，歌颂自然中的美，追求倏忽即逝的运动和情绪变化，突破了当时在法国艺术界占统治地位的官方学院派的陈腐格式，给雕塑艺术开辟了广阔的天地，成为现代雕塑的开拓者。

奥古斯特·罗丹（1840——1917）生于巴黎。他的父亲是小职员，母亲是平民妇女。罗丹从小就喜欢画画。他曾在教会学校读书，九岁时转到他的叔父在巴黎西北的波威城开办的学校就读，并寄居在叔父家里，一直到14岁。叔父是个有文化教养，热爱文学艺术的老教师，他对罗丹未来的发展产生了潜移默化的影响。回到巴黎后，罗丹抱定立志当画家的决心，进了专门培养实用美术人才的工艺美术学校。罗丹在这个学校学习是非常刻苦的。每天一大早，他就到一位画家那里去学画；上午八至十二点在学校学雕塑；中午连饭也顾不上吃，便离开学校，一路上啃着干面包，赶到卢浮宫，临摹古代雕塑，或是到皇家图书馆观摩米开朗琪罗和拉斐尔等大师的作品；下午要参加素描和人体写生；晚上回家修改和整理白天的习作，还要按照布瓦博德朗教授的教学方法作记忆写生。三年时间，他不仅掌握了绘画和雕塑的基本方法，更重要的是培养了观察和记忆的能力，并显露出在雕塑艺术方面的出众才能。

1857年，罗丹从工艺美术学校毕业，校方推荐他去投考著名的巴黎美术专科学校。当时的巴黎美术专科学校是学院派的大本营。他们视一切新倾向为异端邪说，极端鄙视工艺美术学校的艺术教育。所以罗丹虽是高材生，也仍是一连三次都未被录取。尽管投考屡屡受挫，但罗丹献身艺术的决心丝毫没有动摇。他当过手工艺工人，制过模型，做过金匠，搞过装饰，烧过瓷，还给雕塑家当过助手……从这些平凡的劳动中，罗丹掌握了许多宝贵的技艺。之后，他又投师于著名的动物雕塑家巴里和著名的装饰雕塑家比莱斯门下，使他的雕刻艺术日臻成熟起来。

1875年，他靠平日积攒起来的一点钱，到意大利作了一次旅行。他参观了威尼斯、比萨等地，但主要停留在佛罗伦萨和罗马。他在多纳太罗和米开朗琪罗的作品前，久久凝视，赞叹不已。尤其是米开朗琪罗的奴隶像中显示出的那种内在的激烈情绪，肌肉下颤动的力量，血管中奔腾的血液，使他为之倾倒，留连忘返。不久，他的人体石膏塑像《青铜时代》和《施洗者约翰》先后问世，这两件作品标志着罗丹的艺术已经成熟。尽管一些反动的学院派人物对罗丹的作品进行了肆意的诽谤和攻击，但最终不得不让这两座雕像耸立在卢森堡博物馆里。

1880年，法国美术协会的领导人，因在《青铜时代》的风波中中伤过罗丹而前来向他道歉，并委托他制作一件雕塑，项目与内容由雕塑家自己挑选。罗丹决定承担筹建中的艺术博物馆两扇大门的设计工作。他当时正满腔激情，跃跃欲试，渴望做一番大事业。所以接受这项委托后，欣喜若狂，渴望自己也能制作出象意大利佛罗伦萨礼拜堂门扉那样宏伟壮观的艺术品来。从这时起，罗丹便把自己的全部心血倾注给了这两扇大门，直到1917年逝世。三十七年间，这件巨作几乎始终没有离开过他的身边；特别在前二十年，他

几乎把自己完全封闭在这扇门扉里了。虽然直到最后它也未能全部完成，然而漫长的创作过程充实了罗丹的艺术生涯，结出了丰硕的成果。

他为艺术博物馆制作的大门就是著名的大型大理石雕塑《地狱之门》。它取材于十三世纪末和十四世纪初意大利伟大诗人但丁的著名长诗《神曲》中的《地狱篇》。早在青年时代，罗丹就为这部不朽的巨著所倾倒。《神曲》是但丁在流放时完成的作品，也是他的代表作，被称为“中世纪史诗”。全诗共分三部：《地狱篇》、《炼狱篇》和《天堂篇》。诗人在放逐期间，看到意大利和整个欧洲处于混乱纷争的状态，因而对祖国和人类的命运怀着深切的忧虑。他的作品里通过象征、隐喻的手法，描写了梦游地狱、炼狱、天堂的情景，虽带有明显的宗教色彩，但仍具有强烈的现实意义。罗丹被但丁的诗篇所深深激动，他跟随着诗人目睹了灾难重重的人世间的种种丑恶情景，决心用自己的雕刻再现这座诗人献给少女贝亚德的“纪念碑”。

起初，他是这样设计《地狱之门》的：一扇高六点五米、宽二点五米的门，在门的上端，诗人但丁坐在一块岩石上思考诗句；门的下面是一大群在痛苦中挣扎的《神曲》里的人物。但是罗丹感到诗人“同一切脱离，没有任何目的”，所以他不满意这个构思，终于改成了：一个裸体男子（他已不是诗人但丁，而是人类的象征）坐在岩石上，躬身向前，右肘支在左腿上，右手托着下颚，俯瞰着门扉下在苦海中挣扎的众多的幽灵。他看到地狱的惨景，面对人间的痛苦，“陷入沉重的深思”（《地狱篇》）。这个巨人的一双慧眼关注着人类的命运，他的鼻子在呼吸，心脏在跳动，内心充满痛苦和斗争。他已完全沉入冥想之中，在思想的重压之下，他紧缩全身，屈膝咬牙，在那角斗士般强壮的躯体上，每一块肌肉都因专注的思考而紧张地隆起，甚至连脚趾都翘了起来，似乎他不仅用脑子，而且在用全身的力量来思索。《地狱之门》中的主像《思想者》就是这样产生的，后经放大，成为一件独立的作品。《思想者》虽然不是《神曲》中的人物，但它所表达的思想与《神曲》的精神是一脉相通的。

在规模宏伟的《地狱之门》里，除了《思想者》之外，门楣顶部还有一组称为《三个影子》的群雕。这是《神曲·地狱篇》第十六歌里所颂扬的佛罗伦萨三个市民的鬼魂。这三个人在世时都为佛罗伦萨的自由和独立作出过贡献，可是在地狱里却遭受被火雨打击的酷刑（这种刑罚见于《圣经》，凡是蔑视上帝的人都要受此刑。但丁在诗中满怀崇敬地称颂他们的名字为“光荣的名字”，并说“对他们应刻表示敬意”。罗丹根据诗人的意旨，让这三位佛罗伦萨的伟大市民站在《地狱之门》的顶端。他们低着头，牵着手，沉入极度的悲愤中。雕塑家用这组群雕来寄托诗人对祖国的哀思。

门楣下面的两扇门上，是一百八十六个运动的男女人体。他们是地狱的罪人，被凶猛的罡风鞭笞着，卷入痛苦的深渊。这些形象组成了雕塑上的多种群体结构，罗丹通过这种象征性的构图来表现人类世界的苦难。

在《思想者》两旁的是犯轻罪的人，越到下端犯罪越重，直到打入九层地狱。那些暴君、邪教徒和犯有淫欲罪的人，都在命运之湖里沉浮。他们越是极力挣扎，陷得就越深，遭受的惩罚也越重。罗丹在《地狱之门》的人物安排上，虽然是顺着但丁的思路，把九层地狱中犯罪的灵魂都给予了表现，但他并没有按照诗人的导游路线来安排人物的顺序。地狱里的暴君和情人，奸贼和淫棍，邪教徒和恶人都混杂一起。罗丹通过这些翻滚、交错的人体来描绘人类罪恶的深渊，借以表达他的爱憎，从而隐晦地揭示出当时法国现实

生活的悲剧。

在精心创作大型雕塑的同时，罗丹也十分重视肖像创作。他的肖像创作题材非常广泛，从世界知名人士到普通老百姓，都是他刻画的对象。从 1880 年起，罗丹制作了许多肖像雕塑，创造了一个又一个永恒的形象，如《达鲁》、《亨利·罗歇福尔》、《雨果》、《法尔居埃》、《萧伯纳》、《波维·德·夏凡》等。罗丹为这些成功的传神之作投注了巨大的心血。他曾讲述过《雨果》胸像的制作经过。

1883 年，就在罗丹为雨果造像前不久，这位伟大的作家正被一个叫维林的平庸的雕塑家折腾得心烦意乱。那位维林先生让雨果每天一动不动地坐上几个小时，整整坐了三十八次，害得八十多岁的老人腰酸背痛，头昏眼花。雨果发誓从今以后再也不同画家、艺术家打交道了。所以当罗丹畏怯地表示也要为老作家做塑像时，雨果皱起他那天神般的双眉说：“我不能阻止你工作，但是我要告诉你，叫我一动不动地坐着可不行！我不能为你改变任何习惯。你要怎么处理就随你的便吧！”雨果还提出，不能把黏土和工具带来弄脏他的房间。罗丹只好尊重老人的意见。

工作开始了，罗丹每天到雨果家里来。老诗人或在书房伏案写作，或在花园散步，或在客厅会客，罗丹都在一旁默默地细心观察，用铅笔画下许多速写，并试着将老诗人的形象牢记心中，然后赶快跑到另外一间放着黏土和工具的屋里，把刚才一刹那的印象、感受固定在黏土上。但是有时一走开，印象便模糊了，他不得不又回到老诗人身边，再次观察……就这样，来回往返了不知多少回！

罗丹终于凭着训练有素的默记能力，凭着艺术家的敏锐眼睛，以罕见的工作方法，完成了《雨果》这件杰作：雨果低着头，聚精会神地思索着，好象在吟哦着诗句。由于思绪象激流般地奔涌，诗人双眉紧皱，头发如同火山似地喷射出白色的火焰——这简直就是充满激情的浪漫主义文学的象征，抒情诗的人格化！当罗丹把雕像送给雨果过目时，老诗人看看雕像，再望望镜中的自己，不禁向罗丹投以惊异的目光。

1891 年，罗丹接受法国文学家协会制作《巴尔扎克纪念碑》的委托。巴尔扎克是十九世纪法国批判现实主义文学的杰出代表。他用毕生的心血创作了包括九十四部小说的《人间喜剧》。在这部巨著里，巴尔扎克塑造了两千多个栩栩如生的人物，生动地描绘了法国社会各阶层的生活画面，深刻揭露了社会的腐朽和罪恶。《人间喜剧》成为法国十九世纪文学的里程碑。罗丹对巴尔扎克非常崇敬，所以他十分激动地接受了为巴尔扎克塑造纪念碑的任务。

为制作巴尔扎克的雕像，罗丹呕心沥血，历尽艰辛。当时有关巴尔扎克形象的资料非常少。作家逝世后，没有人从他的遗容上翻作面模；仅有的资料只是法国古典主义雕塑家大卫·安格尔所作的几幅并不出色的肖像，以及已故雕塑家夏彼未完成的那尊坐像。罗丹审视了前人的作品后，感到它们与想象中的大文豪相去甚远；在那些作品中，巴尔扎克只是一个碌碌无为的庸人。再者，巴尔扎克是法国人所共知的大名人。塑造这样一位人们所敬爱和熟悉的伟大作家，显然是很困难的，传统的象征手法在这里显得不协调，而理想化的处理又会失掉人物的真实面貌。即使如实地刻画巴尔扎克的形象，也有很多困难。首先，罗丹没有见过巴尔扎克，他只是通过绘画、照片和书籍，大体了解巴尔扎克的性格和形象特征。其次，巴尔扎克其貌不扬，肥胖

得有臃肿之感。所以假若真实地再现巴尔扎克，又必然与人们对伟人的崇敬心理相违背。

为了塑造出巴尔扎克的形象，罗丹首先长途跋涉，到巴尔扎克的故乡杜尔进行周密细致的调查访问，探讨作家思想、性格的形成过程。为了深入理解和体会《人间喜剧》作者的思想感情，罗丹除了钻研有关这位作家的评论文章和传记作品外，还重新阅读了巴尔扎克的全部重要作品。罗丹做了大量巴尔扎克像的习作：有坐、有立、有裸体、有穿衣，时而两臂在胸前交叉、时而双腿分立……在他的工作室里，摆着无数个各式各样的“巴尔扎克”。为了寻找表现这位文学巨人风貌的最好形式，罗丹不知度过了多少个不眠之夜。

经过整整七年的努力，《巴尔扎克纪念碑》终于完成了。1898年，它在沙龙展出。开幕那天，几千名观众拥挤在这座雕像周围。显现在人们面前的是一个披着睡衣的巨人。更深夜静，这位《人间喜剧》的作者仍然陶醉在遐想驰骋的创作激情里。他为突然而至的灵感所激动，抑制不住内心波动的感情，立起来，急速地转过笨重的身体。他昂起头，披散着发，用嘲笑和蔑视的目光注视着眼前那个光怪陆离的花花世界。一条人生的哲理即将脱颖而出，一句讥诮的话语顷刻就要流于笔底。罗丹抓住这“将飞而未翔”的瞬间，完全摒弃了一般纪念碑雕塑表面的庄重，着力表现文豪丰富的内心世界和敏感、易于激动的气质，用极其简练的手法将巴尔扎克顽强的毅力和火一样的热情塑造出来了。这尊不同凡响的石膏塑像把观众都惊呆了，人们望着这位才气横溢的奇人，仿佛感觉到他那颗伟大的心脏还在跳动……

然而，这尊雕像同罗丹所有的重要作品的命运一样，又引起了争论，而且这一回比以往任何一次都更加激烈。文学艺术界围绕着《巴尔扎克纪念碑》展开大论战，这场论战甚至波及整个法国社会。官方艺术界疯狂攻击这座纪念碑，肆无忌惮地嘲笑它、侮辱它，说这是个“雪人”、“大麻袋”、“丑八怪”、“癞蛤蟆”，是“神经错乱”之作。文学家协会也连忙发表声明，废弃合同，拒绝接受《巴尔扎克纪念碑》，理由是从这种“粗制滥造”的作品里，很难认出巴尔扎克的形象，因此，协会不承认这是它原先所订购的那座雕像。一时间，罗丹的《巴尔扎克》竟成了巴黎街头巷尾的笑料，丑化它的漫画到处可见。

官方对罗丹的迫害，激起巴黎进步的文学家、艺术家的义愤，左拉、法朗士、德彪西、莫耐、西涅克、劳特累克、布尔德尔和马约尔等发表了捍卫罗丹的宣言，并掀起为《巴尔扎克纪念碑》募捐的活动，以抵偿文学家协会应付给罗丹的酬金。这件作品引起的轩然大波，成为当时法国社会上仅次于德雷福斯案的重大事件。罗丹感谢朋友们的好意，但他不愿事态扩大，更不愿卷入到政治漩涡中去。他默默地将雕像从沙龙撤回，把它安放在自己侏岷别墅的花园里，让它陪伴着自己，直到生命的尽头。

1939年，罗丹逝世已二十二年，法国政府在社会舆论的强大压力下，不得不把罗丹的《巴尔扎克纪念碑》树立在巴黎市中心，塞纳河岸的蒙巴纳斯大街和拉斯巴依大街交叉口的林荫中。真理终于战胜了保守和愚昧！

印度近代文学艺术巨星——泰戈尔

泰戈尔是印度乃至世界文学史上最伟大的作家之一。

罗宾德拉纳特·泰戈尔 1861 年生于印度西孟加拉邦加尔各答。家庭属于商人兼地主阶级，是婆罗门种姓，在英国东部印度公司时代发了财，成为柴明达地主。他的祖父和父亲都是社会活动家，赞成孟加拉的启蒙运动，支持社会改革。尤其是他的父亲，对泰戈尔的成长影响很大。他博学多才，热爱印度文化，在印度古典哲学方面造诣很深。他接受过西方文化，吸收了西方资产阶级的民主主义思想，具有强烈的民族主义倾向。他教子有方，对子女从不使用戒尺与藤鞭，而是以鼓励代替体罚，让孩子自己去探索真理。他交游甚广，家里经常宾客盈门，文化界名流熙来攘往，使泰戈尔的家庭永远洋溢着文学、音乐和艺术的气氛。

当时的印度，有钱人家里组织票戏（家庭业余演戏）是很流行的事。所谓的戏团，无非就是选出一些嗓音好，长得漂亮的孩子，稍加训练组成的。泰戈尔的二叔既会编戏，又能导演，还特别热情、耐心，因此便成了业余剧团的首领。叔叔积极提倡印度的文艺复兴，他编的戏从内容到形式都具有浓厚的孟加拉民族色彩。这些优美清新的民间戏剧，常常就在泰戈尔家的大楼里演出，这使泰戈尔从小就有机会接触到了戏剧，并深深爱上了这种艺术形式。后来，泰戈尔写过二十多个剧本，与他幼年时的这段经历有着密切的关系。

泰戈尔从八岁到十三岁，先后被送进四所学校学习，但是小泰戈尔厌恶当时学校刻板的填鸭式教育，在每所学校都只学了不足一年便辍学回家。父亲思想开明，并不勉为其难。孩子既然不愿到学校就读，就请来了加尔各答有名的教师到家里来教课。泰戈尔学的科目很多，有文学、哲学、数学、英语、科学常识、音乐和体育。这种全面而严格的教育，使泰戈尔在童年时代广泛地接触了各种社会科学和自然科学知识，为他日后的创作打下了坚实的文化基础。

泰戈尔从小酷爱文学，喜爱读梵文、孟加拉文和英文名著。十七岁以前，他已经熟读了印度古代两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》，以及古代著名诗人迦梨陀娑的长诗《云使》、名剧《沙恭达罗》和《薄伽梵歌》、《鸠摩罗出世》等大量古典文学、哲学名著，甚至很深的梵文《文法启蒙》他也能背诵如流。

泰戈尔从小就醉心于诗歌创作，从十三岁起就开始写诗，诗中洋溢着反对殖民主义和热爱祖国的情绪。1878 年，他遵照父亲的意愿赴英国留学，最初学习法律。但非其所好，便转入伦敦大学学习英国文学，研究西方音乐。泰戈尔在英国留学的时间只有十四个月，虽然没有学成法律，却系统地学习了西方的文学和艺术，特别是英国文学。他对莎士比亚的戏剧，雪莱的诗歌、司各特的小说都十分倾慕。这期间，他还目睹了西方发达的科学技术和英国资本主义社会的弊病。这段留学时间虽然不长，却对泰戈尔毕生的创作有着重要的影响。他从欧洲的进步文艺中，汲取了民主主义和人道主义思想，向西方批判现实主义和浪漫主义大师们学习了许多宝贵的艺术创作经验。这些新思想、新经验，与他自幼所受的印度传统教育相结合，形成了泰戈尔复杂的世界观的基础，影响了他一生的创作。

泰戈尔十三岁开始写诗，二十岁以前，他写的作品和论文已为数不少，

计有：七千多行诗；短篇小说《女乞丐》、《怜悯》；歌剧《瓦尔米基天才》、《死神的狩猎》；散文《旅欧札记》以及论文《孟加拉文的希望与失望》、《萨克逊与盎格鲁萨克逊文学》、《但丁和他的诗篇》、《论歌德》等。这些早期作品，虽然难免带有少年人的幼稚和模仿的痕迹，但已经显示了泰戈尔敏锐的观察力和多方面的艺术才能以及人道主义思想的萌芽。

1881—1890年的十年间，他创作了大量的作品，主要的有：诗剧《大自然的报复》、抒情诗《暮歌》、《晨歌》，诗集《婴儿音乐》、《刚与柔》、《心灵》，历史小说《拉杰尔什》，歌集《太阳阴影》，短篇小说《河边的台阶》、《大路的倾诉》、《王冠》等。在这一时期，泰戈尔一生的创作基调已经基本形成。诗歌的主题，多是歌颂自然，寄情山水、抒发“人类之爱”的感情，宗教气息较浓。戏剧中已经显露出象征主义的端倪。诗集《暮歌》和《晨歌》是这一时期的重要作品，发表后引起极大反响。泰戈尔因此一举成名，被誉为“孟加拉的雪莱”。从此，这颗新星便在孟加拉文坛上冉冉上升。

1890年，泰戈尔奉父亲之命到乡间去管理田产。他终于走出了加尔各答的高楼大厦，来到孟加拉农村的广阔天地，有机会接触到广大下层群众，并熟悉他们的生活。泰戈尔常常每天上午处理农事，接见佃户，倾听他们的呼声；下午和晚上，就坐在船上写作。他接触过乡村教师、邮局职员、木匠、村妇、船夫、渔民等各种各样的人物，同他们建立了感情。他常请农民、村妇、民间艺人演唱各种民谣和民间叙事诗，然后用自己创造的记谱法把它们记下来。严峻的现实生活，孟加拉农村的贫困状况和人民的的不幸遭遇，使泰戈尔触目惊心；殖民者和封建主的专横霸道、横征暴敛，更使他怒不可遏。这些激发了他强烈的创作欲望，为他提供了创伤的源泉。他的创作激情象火山一样喷发出来，奋笔疾书，文思泉涌，汨汨滔滔，一泻千里。这十年间，泰戈尔的创作获得了大丰收。他创作了多部诗集：《黄金船》、《缤纷集》、《梦幻集》、《刹那集》和《故事诗集》等。著名的短篇叙事诗《两亩地》就是这一时期创作的。短篇小说的创作更为可观，这时期他写了《喀布尔人》、《素芭》、《摩诃摩耶》等六十篇脍炙人口的短篇。这个数量，占他一生短篇创作的三分之二。此外，还写了著名诗剧《齐德拉》等。泰戈尔这一时期的作品，无论在思想内容和艺术表现上，较前期作品都有了一个质的飞跃。由表现作家的内心世界，转而反映外部世界的沸腾生活；由表现作家个人的悲伤与欢乐，转而倾诉广大下层人民的心声。艺术表现上则以现实主义创作方法为主，成功地塑造了许多杰出的艺术典型。《故事诗集》是泰戈尔诗歌中最受印度人民欢迎的一部诗集，也是印度中小学课本必选的传统教材。其中许多诗，印度的男女老少几乎都能背诵。诗集中的故事多选自佛教故事、印度教故事、锡克教故事和马拉塔及拉其斯坦的英雄故事。泰戈尔借用这些历史题材，加以再创造，借古喻今，猛烈抨击殖民者；或者用歌颂古代民族英雄、人民崇敬的历史人物的方式，唤起人们的爱国主义激情，增强民族自豪感。

二十世纪初，英国殖民者为了破坏印度民族解放运动，阴谋将拥有八千万人口的孟加拉省分裂为东孟加拉和西孟加拉两个部分，以便在分裂孟加拉省时，利用那里错综复杂的阶级关系和宗教隔阂，破坏孟加拉人民的团结，削弱民族斗争的力量。这一阴谋遭到印度人民的坚决反对。1905年10月16日，英国驻印度总督寇松勋爵，不顾印度人民的反对，悍然颁布了分裂孟加

拉省的命令，这一命令遭到全国人民的坚决抵制，法令公布之日，印度全国举行葬礼，以示抗议；各城市罢工罢市，成年人绝食，一切工作和交通停顿。丧葬队伍很快变成了浩浩荡荡的示威游行队伍。泰戈尔在圣蒂尼克坦闻讯后，立即赶赴加尔各答，毅然投身到民族解放运动的洪流中去。他亲自组织群众集会，领导反英游行。在集会上慷慨陈辞，发表爱国演说。高唱“冲出牢笼，你便有如此力量”的爱国歌曲，挺进在游行队伍的前列。在群众运动的狂潮怒海中，泰戈尔激情奋发，挥笔写下大量热情澎湃的爱国诗篇和歌曲，如《洪水》、《让我祖国的地和水甜美起来》、《不要介意，我的心啊》等。这些诗许多都由他自己谱上曲，在群众中传唱。泰戈尔创作的这些爱国歌曲流传很广。殖民当局恐慌万分，下令禁止学生们演唱。但是，殖民者的法令岂能阻止得住爱国歌曲的传扬？一些爱国者在临刑前，仍然高唱着他的《跟随着光明》，走上绞刑架。1906年泰戈尔将邦金·查特吉的爱国诗歌《向母亲致敬》谱写成歌曲，这首歌在印度独立后被定为印度国歌。

后不久，泰戈尔同其他运动的领袖们发生了意见分歧。他不赞成群众焚烧英国货物、辱骂英国人的所谓“直接行动”。群众不接受他的意见，他便退出了运动。在一段相当长的时期内，他过着脱离现实斗争的隐退生活，埋头于文学创作。泰戈尔退出政治运动后，一直住在圣蒂尼克坦乡间，一面办学，一面潜心创作。这时的圣蒂尼克坦已非十年前的荒漠萧疏景象，而是浓荫匝地，百鸟争鸣，溪水潺潺，芳草如茵。泰戈尔置身于这世外桃源般的大自然怀抱之中，每日清晨和黄昏，坐在阳台上，专心致志地写作。1910年《吉檀迦利》写成并发表了。这是一本抒情诗集，富有宗教神秘色彩。泰戈尔十分珍爱它。1912年，当他第三次赴欧洲旅行时，随身带去了自己翻译的《吉檀迦利》的英译诗稿。

在欧洲，他去拜访了爱尔兰著名诗人叶茨，叶茨读罢《吉檀迦利》，推崇倍至，赞赏不已，立即建议他将《吉檀迦利》朗读给欧洲的作家们听，泰戈尔虽然有些信心不足，但感到叶茨的感情难却，便勉强同意了。一天晚上，在罗特斯坦因的家里，欧洲一些文学巨星专程赶来欣赏这位东方诗人朗诵自己的作品。泰戈尔朗读了《吉檀迦利》，大师们默默地听着，默默地走了；他们既无批评，也无赞扬。这使泰戈尔羞得满脸通红，感到无地自容，后悔莫及。但是，第二天奇迹出现了，作家们的信一封接一封送来，每人都写了信，每封信都充满了热情与赞语。原来，那天晚上作家们都被他的诗感动得说不出话来，无法立即表达自己的感情。从此，他的诗轰动了整个欧洲文坛。这年10月，泰戈尔访问美国，受到了热烈欢迎。

1913年，泰戈尔回到印度。11月，捷报传来，泰戈尔荣获了当年的诺贝尔文学奖。消息发表后，整个印度都沸腾起来了。成千上万的印度人涌上街头为他欢呼，向他祝贺，为他召开各种庆祝会，但泰戈尔心里十分平静。他将三万三千元奖金全部捐献给了他心爱的“森林学校”，做教育经费。1913年后，欧洲掀起了盛况空前的“泰戈尔热”。当泰戈尔再次访问欧洲时，人们为他欢呼，为他举行提灯游行集会，用接待国王的礼节欢迎他。他的作品成了当时欧洲最畅销的书。自1912年英译本《吉檀迦利》问世后，又再版了十几次，仍供不应求。英国女王授予他爵士称号。这股“泰戈尔热”很快东移首先传到日本，然后传到中国，使泰戈尔——亚洲第一个诺贝尔奖获得者蜚声世界文坛，与欧洲文豪罗曼·罗兰、肖伯纳、托马斯·曼等齐名。

泰戈尔从年幼时起就向往中国，同情中国人民的处境，曾写文章怒斥英

国殖民主义者的鸦片贸易。1924年，他访问了中国，偿了他多年的夙愿。1930年，六十九岁的泰戈尔访问了苏联。他在那里看到了一个神奇的世界，使他大为兴奋，写成了歌颂苏联的《俄罗斯书简》一书。他对社会主义虽然了解不深，但他向往这个崭新的社会，想把这个神奇的世界搬到印度人民中间去。1934年，意大利法西斯侵略埃塞俄比亚，泰戈尔提出了谴责；1936年，西班牙发动反对共和国政府的叛乱，他站在共和国政府一边，反对法西斯头子佛朗哥；1938年，德国法西斯侵略捷克斯洛伐克，他写信给那里的朋友，表示对捷克斯洛伐克人民的关怀；1939年，德国法西斯悍然发动世界大战，他又写文章怒斥德国“领袖”的不义行径。这一切都说明，泰戈尔痛恨法西斯丑类，对被压迫的弱小民族则寄予无限同情。

1941年8月6日，泰戈尔在加尔各答逝世。他在近七十年的创作活动中，锲而不舍，以惊人的毅力，写出了大量的作品。据统计，他一生谱写了两千支歌，画了两千幅画，写了五十多部诗集、十二部中篇和长篇小说、一百多篇短篇小说、二十多部剧本以及大量关于文学、哲学、政治等各方面的论文。泰戈尔作品的数量是惊人的，古今中外罕有其匹。他是东方国家近代和现代在世界上产生了极大影响的作家。他的作品被译成多种文学，受到印度人民和世界人民的欢迎。

卓越的戏剧大师——萧伯纳

萧伯纳（1856——1950）是莎士比亚以来英国最卓越的戏剧大师，他的出现，使过去一百年来英国戏剧一蹶不振的局面得到了根本改变。

乔治·伯纳·萧生于爱尔兰。小时候，他的家曾和一位研究音乐理论的朋友万达里尔·李合租了一幢房子，萧伯纳的母亲和组组在万达里尔·李辅导下学音乐。耳濡目染之下，童年的萧伯纳也迷恋上了音乐，他在十三岁时，就能用口哨吹出许多歌剧杰作的音乐——从前奏到终曲。萧伯纳就是在贝多芬、莫扎特和瓦格纳的熏陶下成长的，直到他成名后，我们还可以从他富有韵律的剧作和节奏明快的语言中看到这些音乐大师给他的影响。万达里尔·李不仅使萧伯纳接近音乐，还常常带他去参观都柏林的美术馆。在这里，萧伯纳首次知道了达·芬奇、米开朗琪罗这些文艺复兴时期的艺术大师。正是在李的指导下，萧伯纳的艺术修养和鉴赏能力得到了迅速的提高。

1876年4月，年轻的萧伯纳背着他唯一的绒毡行李袋，离开了贫困的故土爱尔兰，踏上了英格兰的大地，渴望在这里找到一个较为称心的职位。他能唱莫扎特、贝多芬、门德尔松、贝利尼和古诺的乐曲，他对绘画也有着特殊的爱好，他之所以离开故乡来到这里，就是认为自己唯有在伦敦这种地方才能开始新的美好的艺术生涯。可是，一次次的失业打破了他的美梦。他不得不尝试一下自己写小说的才能。在五年时间里，他先后写了五部长篇小说，但是伦敦和美国的出版社都不屑一顾。不过，经过这几年的笔耕生涯，萧伯纳的写作才能有了长足进步，当后来他向伦敦剧坛挑战时，其文笔一开始就显得十分圆熟老练，确实不能不归于这五年的锻炼。

在这一时期，萧伯纳认真地阅读了马克思的《资本论》。马克思的学说大大开阔了萧伯纳的眼界，他由衷地佩服这位巨人深邃的洞察力。若干年后，在谈到自己成功的道路时，萧伯纳曾说道：是马克思使我“变成了一个在世界上有所作为的人。”

正当萧伯纳因手头拮据而一筹莫展时，《世界杂志》周刊的剧评记者威廉·阿切尔推荐他去该刊担任绘画评论记者。少年时代对绘画艺术的造詣使他获得了成功。同时，他又受聘于《明星报》，在音乐栏里以妙趣横生、机智幽默的文章再次赢得了读者。后来，萧伯纳又在他的爱尔兰同乡赫理斯的《星期六评论》上写剧评。

1888年，在一次社会主义者的集会上，萧伯纳结识了一位不平凡的女性，她就是卡尔·马克思的女儿、英国工人运动著名的活动家爱琳娜。爱琳娜邀他参加社会主义者组织的演剧活动，演的是挪威伟大的戏剧家易卜生的名著《玩偶之家》，由爱琳娜扮演娜拉，萧伯纳扮演了高利贷者柯洛柯斯泰这一角色。这是萧伯纳首次接触到易卜生，但很快他就真正体会到了易卜生的巨大魅力。不久，易卜生的名剧《群魔》在伦敦公演，这个剧本触痛了英国绅士们，因此，受到了猛烈攻击。这件事使萧伯纳领悟到，戏剧是“思想的工厂，良心的启示者，社会行为的说明人，驱逐绝望和沉闷的武器，歌颂人类进步的庙堂”。他甚至认为，戏剧的作用“只有中古的教会可以比拟”。从此，他把目光转移到戏剧上来了。

1890年，萧伯纳在一次演讲中，痛斥了英国绅士对易卜生的诽谤，捍卫了易卜生的现实主义，阐明了自己的艺术主张。这篇讲稿经整理后在翌年发表，题为《易卜生主义的精华》，这是戏剧史上一位即将掘起的伟大戏剧家

对另一位已在欧洲剧坛享有盛誉的戏剧大师的认真研究的论著。萧伯纳认为，易卜生戏剧的精华正在于把社会问题的讨论引进了戏剧。萧伯纳指出：“易卜生补做了莎士比亚没有做的事，易卜生不但把我们搬上了舞台，并且把我们自己处境中的我们搬上了舞台。”这里他机智地阐明了易卜生伟大的现实主义的魅力，阐明了典型环境中典型人物的塑造问题。这些固然是易卜生主义的精华，也是萧伯纳自己的主张。他不但这样评论，并且身体力行，用自己的剧作来证实自己理论的正确。

1900年前，萧伯纳发表过三个戏剧集：《不愉快的戏剧》（1892——1894）、《愉快的戏剧》（1894——1897）和《为清教徒写的戏剧》（1897——1898）。《愉快的戏剧》包括三个剧本，其中较好的是《鳏夫的房产》和《华伦夫人的职业》。《鳏夫的房产》是一出讽刺喜剧，它取材于伦敦贫民窟的住房问题：出身上流社会的医生屈兰奇爱上了资本家的女儿白朗琦。白朗琦的父亲、鳏夫萨托里阿斯听说屈兰奇是贵族夫人洛克斯代尔的外甥，马上另眼相看，赞同女儿和屈兰奇成婚。这对情人被天平秤过金钱和门第的份量之后，他们的感情很快地趋于白热化。萨托里阿斯是伦敦贫民住宅的大房东，他从穷人身上榨取房租，却不肯修理危险房屋，为此他与收租员李克奇斯发生了冲突。李克奇斯被辞退了，他向屈兰奇揭露了萨托里阿斯发迹的真相。屈兰奇没想到自己未来的岳父竟是这样一个贪得无厌的吸血鬼，这对自鸣清高的年轻医生来说，不啻是奇耻大辱，因此他决定取消婚约。鳏夫萨托里阿斯明白了屈兰奇同他女儿产生矛盾的原因，不禁哑然失笑。他把这个不通世故的书呆子叫到自己书房，向他指出，“你自己也是靠穷人的血喂养大的”，因此并无清高可言。原来贫民窟的地产产权属于屈兰奇家，他们把它抵押给萨托里阿斯，再由萨托里阿斯从剥削所得中抽取一部发付给屈兰奇家作为利息。而这项进款正是维持屈兰奇一家上等人生活的主要经济来源。因此屈兰奇用的钱也并不干净，从某种意义上来说，他甚至比萨托里阿斯更卑劣。屈兰奇面对现实，只好认输，并与白朗琦尽释前嫌，重归于好，成了他岳父的合伙人。

《华伦夫人的职业》从另一个角度揭发了资产阶级和贵族们高人一等的的生活，那实质上也是靠肮脏的钱来维持的。华伦夫人的女儿薇薇是一个高傲的大学生，从来不知道她的父亲是谁，也不知道她的生活费用的来源。有一天，华伦夫人终于把自己的境遇告诉了她。华伦夫人出身贫寒，一个姐姐在工厂做工，中毒而死；另一个姐姐出嫁后生了三个孩子，丈夫酗酒，生活无法维持。华伦夫人自己先后在厨房打杂，在酒吧当侍女，生活很苦。最后，她到比利时首都布鲁塞尔与人合伙开妓院，才变得富裕起来。华伦夫人向薇薇指出，她没有理由自命清高；华伦夫人同时还指出，社会上许多体面人物也和她一起干这肮脏的勾当。薇薇的自尊心受到极大打击，但她对社会上的这种黑暗采取了不了了之的逃避态度，离开家庭，谋求“独立”生活去了。

在这两部戏剧里，萧伯纳充分显示了他幽默犀利的笔锋和驾驭技巧的娴熟能力，使他一举成了伦敦剧坛的风云人物。作品深刻的思想内涵，战胜了主宰英国剧坛达一个世纪之久的旧戏剧。它们以特殊的魅力吸引了观众，迫使他们到剧院里去听萧伯纳的说教，这是戏剧史上一件划时代的大事。

萧伯纳于1894年写的另一个剧本《康蒂妲》，标志着他的艺术才能已经达到了炉火纯青的地步。这部戏剧在伦敦公演后，立即获得了巨大成功。此后，又在英国、德国、比利时和法国都久演不衰。作为一个爱情题材的剧本，

它一反传统写法，使人耳目一新。

二十世纪初，萧伯纳写了《人与超人》、《巴巴拉少校》、《结婚》、《贵贱联姻》、《十四行诗集中的黑肤夫人》、《皮格马利翁》、《伤心之家》等等。其中，《巴巴拉少校》是他这一时期的代表作。巴巴拉是军火工厂主安德谢夫的女儿，她是虔诚的基督教徒，在“救世军”中任“少校”，专办慈善事业救济穷人。而“救世军”经费来源中的最大施主，就是她父亲。巴巴拉本想让她的父亲“为了救世军而放弃制造大炮”，后来她才发觉，她不但无法感化这位军火商，相反，军火商的钱袋却吸引了她的救世军。出于愤慨，她摘下了救世军的领章，把它交给了安德谢夫，并表示：“这会儿我不能祷告，也许一辈子也不再祷告了。”

二十年代到四十年代是萧伯纳剧作思考加深和批判加强的时期。这一时期他写了哲理剧《回到马修斯拉时代》、历史剧《圣女贞德》、政治剧《苹果车》、怪诞剧《真理毕露》、《女百万富翁》等。《苹果车》是萧伯纳现代剧作的代表，在他的创作中占有重要地位。

国王马格纳斯操纵报纸制造舆论，并在公开演讲中强调国王的否决权，这自然引起首相和大臣们的不满。首相卜罗塔斯为了大权在握，向国王提出了最后通牒：要么国王收敛行为，放弃否决权，真正成为立宪国王，当通过政府决议的橡皮图章；要么，首相向公众兜出国王道德卑下的底，揭露他好色、不信神，并且宣布辞职，造成全国政治危机。在斗争中众大臣并不齐心，有的倒向国王，有的态度暧昧，有的无所谓。而国王不但十分狡猾，而且还有美国人支持，再加上他的情妇的鼓励，国王出人意料地“打翻了苹果车”。英语中这个成语的意思是破坏了别人的计谋，搅乱了如意算盘。以《苹果车》作剧名，目的在于揭露英国政治的腐败和民主制的虚伪。巴格纳斯在首相要威胁下，答应在最后通牒上签字，同意国王成为作橡皮图章的立宪国王，但却不是由他来充当这个徒有其名的角色，他要退位，把国王让给儿子罗伯特当，宣布解散国会，实行大选，自己作为平民也去组织政党，参加竞选，坚信自己会获胜，儿子罗伯特国王会授权自己组阁。于是首相卜罗塔斯由进攻者变成失败者，索回最后通牒，表示与国王和解，一切照旧，宣布政治危机结束。

萧伯纳的剧作以其深刻的讽刺与独特幽默的风格著称。在《苹果车》中作者写美国大使万哈弹来同英王马格纳斯谈判英美两国合并的问题，还说并不灭亡英国，而是把首都迁到华盛顿去扩大国家范围，将野人般的英国文化加以更新。这正好预示了大英帝国降为美国附庸的未来情况，更充分显示了萧伯纳机智幽默的特色和非凡的讽刺艺术。

1925年，萧伯纳获得了诺贝尔文学奖，他把这笔约合八千英镑的奖金全都捐给了瑞典的穷作家们。好开玩笑的萧伯纳又对颁发诺贝尔奖金的瑞典皇家科学院的老爷们开了一个玩笑，意思是告诉他们：慈善事业应先从本国开始！

萧伯纳出生于爱尔兰，从小受文学艺术的熏陶，继承了从阿里斯托芬到斯威夫特讽刺文学的优秀传统。在这个基础上，萧伯纳又进一步发展了现实主义的讽刺剧，它们或是辩论社会问题，或是发表新颖见解，在机智幽默的语言外衣下，给观众以美好的艺术享受。萧伯纳活了九十四岁，其中从事戏剧创作的生涯长达五十八年，共写了五十三个剧本，其数量之多在欧洲文学史上是前无古人的，时间之长也是独步古今的。

天才的电影艺术家——卓别林

查尔斯·斯宾塞·卓别林才华横溢，旷世稀有，他不但擅长表演，而且胜任导演、编剧，还能作曲配乐，演奏多种乐器。他的大部分电影都是自编、自导、自演、自己作曲、自己指挥的。卓别林在艺术领域内几乎无所不能，无所不通，在世界影坛上被誉为是集作家、导演、演员、作曲家和舞蹈家于一身的伟大天才。

1889年4月16日，卓别林诞生在英国伦敦的一个贫民区。他的父母都是喜剧演员，经常在伦敦的游艺场里演出，很受观众欢迎。后来父母离婚，母亲带着两个孩子生活。卓别林从小聪明伶俐，两岁就学唱歌跳舞，母亲每次演出都把他带到剧院，让他站在舞台两侧的条幕后。有一天，母亲正在台上演唱，忽然嗓子哑了，唱不出声，观众立即哄了起来。在一片混乱声中，舞台管事一眼瞧见站在条幕后的小卓别林，便急中生智让他代替母亲演下去。不到五岁的卓别林走上舞台唱了起来，他唱得好极了，剧场里响起一片掌声和喝彩声，这是卓别林第一次正式登台表演的情景。

卓别林虽然天资聪颖，可是他的童年时代却是非常悲惨的。他的母亲因患精神病被送进了疯人院，根据法院裁决，两个孩子应由父亲抚养，可后母对他俩充满敌意，视若仇人，使他们饱尝了人间的苦酒。后来不久，父亲又因酗酒过度而离开了人世，使卓别林十一岁就成了孤儿。然而，贫穷、饥饿以及亲人病、死所造成的种种痛苦和磨难在他幼小的心灵上打上了深深的印记，为他日后的艺术创作，提供了丰富的素材，打下了扎实的基础。

卓别林十二岁时被一个戏班的老板看中，就跟随戏班，从伦敦到外省，到处巡回演出，过着漂泊无定，闯荡江湖的生活。后来，他还曾在一个马戏团里当过一阵子杂技演员，并于1907年被卡尔诺剧团录用专演滑稽哑剧。在卡尔诺剧团工作期间，他刻苦训练、精益求精，他的节目保持了古典幽默剧的优良传统，把杂技、戏法、舞蹈、插科打诨、令人发笑的忧郁和让人流泪的笑巧妙而自然地融为一体，初步形成了他后来的那种独特的哑剧风格。

这时，卓别林的经济状况已大有好转，但他仍然过着俭朴的生活，滴水不沾。他的最大嗜好就是读书，他如饥似渴地啃着莎士比亚、狄更斯、叔本华和尼采的著作，甚至还涉猎医学和政治经济学方面的书籍。他抓紧时间，珍惜分秒，在演出的空隙，甚至在化妆室里，也会不顾一切地埋头读书。这些大师们的作品使卓别林开阔了视野，丰富了知识，进一步提高了文学艺术的素养。几年之后，卓别林成了卡尔诺剧团的台柱子，得到了出国演出的资格。1909年春，他在巴黎的演出引起了法国观众的注意，著名作曲家德彪西称他是“一位天生的音乐家和舞蹈家”。1910年和1912年，他又先后两次到美国演出，名气越来越大。

卓别林在纽约演出时，引起了好莱坞制片商的注意。1913年，他和启斯东制片公司签订了一年的合同。根据合同，卓别林从1914年1月起，每周要主演一部“启斯东喜剧片”。片子很短，一般放映15分钟，类似十七世纪意大利的即兴喜剧。当时的电影业还处于幼年时代。拍摄一部电影没有什么计划，更没有脚本，要想打破千篇一律的公式，塑造出栩栩如生的人物形象是非常困难的。但是仅在一年之内，卓别林就主演了三十五部短片，其中二十一部是他自编、自导的。在第二部影片《威尼斯赛车记》中，卓别林初次以流浪汉夏洛的形象出现，不过还没有拿手杖。到第四部影片《在阵雨之间》

里，夏尔洛头戴小圆礼帽，留着小刷胡子，手拿文明棍，脚登大皮鞋，摆着两条肥裤腿，一拐一拐迈着鸭子步的完整形象才第一次出现在银幕上。

夏尔洛这个形象，是卓别林从自己的亲身经历中，从他所熟悉的各种类型的穷人中，概括提炼而成的。他在夏尔洛身上倾注了自己的全部天才和热情，只要一化好装，穿上那身衣服，再一挥动那根手杖，他便立即感到实有其人，沉浸在角色之中，各种笑料和噱头便油然而生，层出不穷了。卓别林很快轰动了全球，成了雅俗共赏、家喻户晓的大明星。

1914年爆发的第一次世界大战，是人类历史上空前规模、空前残酷的帝国主义战争，千百万人民忍饥挨饿，惨遭屠杀。作为一个正直的艺术家，在这严峻的时刻，他决心用自己的电影来揭露、抨击残害人民的各种邪恶势力。

1917年1月，他拍成了第一部社会讽刺片《安乐街》，对恶霸的凶残和清教徒的伪善作了无情的谴责和辛辣的嘲笑。接着又拍了《移民》、《狗的生涯》、《夏尔洛从军记》、《寻子遇仙记》、《巴黎一妇人》等一系列社会讽刺片。从《移民》起，卓别林改变了过去那种即兴的创作方法，开始严肃认真地编写剧本，每一个镜头都要拍十几次乃至几十次。为了拍好《移民》，他一连工作了一百个小时，四天四夜没有合眼，离开摄影棚时已是东倒西歪、筋疲力尽了。

卓别林早期作品的最后一部，也是最重要的一部是《淘金记》（1925）。这部电影描写了1898年美国发生的疯狂的淘金热潮。在冰天雪地、人迹罕见的阿拉斯加荒原，成千上万寻找金矿的探险者，从世界各个角落蜂拥而来。许多迫于生活、铤而走险的淘金人，不是葬身在风雪之中，就是丧命于虎狼之口；真正发现金矿成为暴发户的，仅是极个别的幸运儿而已。影片的艺术手法极其出色，其中的夏尔洛饱餐大皮鞋和跳小面包舞，已成为世界喜剧表演艺术的经典小品。这部电影原是无声的，有声电影发明后，卓别林两次为它配上对白和音乐，并亲自担任解说，可见它在卓别林心目中的地位是很高的。《淘金记》具有承前启后的意义，既是他早期作品的总结，又为他以后的成熟作品奠定了基础。

1929年从美国开始的经济危机很快席卷了整个资本主义世界，工人失业，农民破产，劳动人民处于水深火热之中，而狠毒的资本家却用棉花铺路，把麦子烧掉，把牛奶倒进河海……这时已成为百万富翁的卓别林，还时刻牢记自己遭受过的苦难，始终同情和关怀老百姓的疾苦，一直把资本主义社会的痼疾——失业，这个与群众切身利益密切攸关的问题记挂心上。为了反映生活真实，卓别林努力追求现实主义的表现手法。他几乎付出了全部精力和全部财产去拍摄《城市之光》和《摩登时代》这两部揭示资产阶级的丑恶、反映三十年代美国人民生活的电影。这两部思想内容深刻、演技精湛的电影一上映，立即受到广大观众的热烈欢迎，但同时也遭到反动派的猛烈攻击。夏尔洛挥动红布的镜头被指责为“宣传共产主义”；在法西斯统治的德国和意大利，影片被禁映；还有一些反动报刊对卓别林进行了人身攻击和政治迫害。然而，由于各国观众的热情支持和鼓励，卓别林对敌人的挑衅毫不畏惧，他信心百倍，坚持走自己的路。

三十年代后期，国际形势发生了剧烈变化：1936年，德、意法西斯对西班牙进行武装干涉；1937年日本帝国主义全面入侵中国；1938年希特勒出兵吞并奥地利……所有这一切都使卓别林异常愤慨。他夜以继日编写剧本，1939年春，《大独裁者》的电影剧本在报上发表了。在这部作品中，卓别林大胆

地塑造了法西斯头子希特勒和墨索里尼的形象，尖锐地讽刺和无情地鞭挞了战争狂人。他说：“我拍摄《大独裁者》是因为我痛恨独裁者，我要大家嘲笑他。”《大独裁者》的剧本一发表，立即震惊全世界。各国进步人士和人民群众无不拍手称快；而德国的法西斯分子却气急败坏，对卓别林进行恫吓。卓别林还不断收到匿名信，信上扬言要杀死他。可是他威武不屈，在私人警卫队保护下，于1939年9月正式开拍《大独裁者》。

1940年4月15日，《大独裁者》在纽约首次公映。这时希特勒正席卷欧洲大陆，疯狂叫嚣要吞并全世界。就在大独裁者凶焰万丈的时候，卓别林不畏强暴，以天下安危为己任，勇敢地投身于当时国际政治半争的旋涡，用自己的艺术向法西斯开火，这种大无畏的精神多么难能可贵！还值得一提的是，卓别林的母亲是犹太人，以前卓别林从未承认过这个事实。但是在希特勒疯狂迫害和屠杀犹太人时，他立即挺身而出，以一个犹太人的身份来痛斥希特勒，这又是何等勇敢高尚的行为！

《大独裁者》是卓别林最伟大的作品之一，也是他的第一部对白片，观众初次从银幕上听到了卓别林的声音。他通过影射希特勒的托明尼亚总统兴格尔歇斯底里的叫嚣，进一步刻画了这个法西斯头子贪婪狂暴的形象。

1949年，他开始编写一部谴责战争贩子和军火商的电影剧本《凡尔杜先生》。剧本写好后，检查机关认为这样的电影应当禁映，并指责作者“抨击了整个社会结构和制度”。经过了千修改，剧本才勉强通过。1947年4月《凡尔杜先生》终于公映了。当时，美国政府正大搞原子弹讹诈，极右势力鼓吹第三次世界大战迫在眉睫。而这部影片却给了战争贩子当头一棒，敌人怎能放过它的作者？从这时起，对卓别林的迫害达到新的高潮。

卓别林在美国生活了将近四十年，却没有加入美国国籍，并且还保持着英国的口音和生活情趣。象他这样一个知名人士，居然不肯承认美国生活高于一切，居然不愿做美国公民，在一些大人先生们看来，这简直不能令人容忍。这当然也成了他们攻击卓别林的佐证。美国民主党参议员约翰·伦金要求驱逐卓别林，并禁映他的一切影片；共和党议员哈莱·凯恩攻击卓别林犯了“叛国罪”，也要求把他驱逐出境；好莱坞中的一些败类竟也提出判处卓别林死刑的要求。1947年12月，卓别林在巴黎报纸上发表了一篇题为《我向好莱坞宣战》的文章，问全世界控诉他所遭受的迫害。

1949年，“非美活动调查委员会”传讯卓别林，卓别林拒绝出庭。他在给该委员会的复电中说：“我不是共产党员，我只是个和平贩子。”面临被驱逐、遭审讯、甚至判死刑的威胁，卓别林始终斗志旺盛，紧握手中武器，进行各种形式的反抗。在最黑暗的日子里，他开始编写电影剧本《舞台生涯》。在影片中，卓别林第一次以自己的本来面貌出现，扮演老艺人卡弗罗。他通过这一形象，向摧残他本人和千百万善良者的罪恶社会提出了强烈控诉。《舞台生涯》是一出悲剧，但整部影片充满着斗争精神，又是一首人生的赞歌，它在卓别林的全部作品中，占有突出的地位。

为参加欧洲各国举行的《舞台生涯》首映典礼，卓别林准备到欧洲作半年旅行。1952年9月17日，他带着家眷登上“伊丽莎白女王”号轮船。两天以后，当轮船横渡大西洋时，收音机广播了美国政府司法部的声明，宣称美国司法当局要对卓别林进行公开调查，调查他的“非美”活动。声明还说，美国政府将拒绝卓别林再入境；如果他返回美国，将立即被拘留。卓别林在船上听到这个声明后，立刻发表严正声明，说明了他离开美国的经过，说明

他领有再入境签证。他说：这张签证不是废纸，而是美国政府的正式文件！

卓别林在伦敦、巴黎和罗马受到了空前热烈的欢迎！

1953年4月16日，卓别林亲自到美国驻洛桑领事馆，交回那张在他离开美国时当局发给的再入境签证，宣布他“永远不再回美国了！”他就是这样来庆祝自己的64岁生日的。

第二天，他飞到伦敦发表了如下声明：“我在美国住了四十年，要我和我的家庭从那个国家连根拔走而不感到痛苦，这不是一件容易的事。但是自从上次大战以来，我一直是许多有势力的反动集团造谣诽谤和恶毒攻击的对象。他们凭借权势，再加上黄色报纸的帮腔，造成一种不适于健康的氛围……在这种情况下，我感到简直无法继续工作。因此，我已放弃在美国居住。”卓别林的这一声明是对美国政府的战斗檄文。

1954年5月，在柏林召开的世界和平理事会宣布，鉴于卓别林“丰富多彩的活动对和平事业及各国人民之间的友谊作出了特殊贡献”，决定颁发给他国际和平奖金。6月3日，卓别林在他的寓所光荣地接受了奖金和奖状，奖状上印着毕加索画的著名的和平鸽。

1977年12月25日，这位世界杰出的喜剧大师终于以八十八岁的高龄，在安眠中与世长辞。他一生共拍了八十多部电影，他用笑的艺术在人们的心田上播下了欢乐的种子，唯独把辛酸留给了自己。

