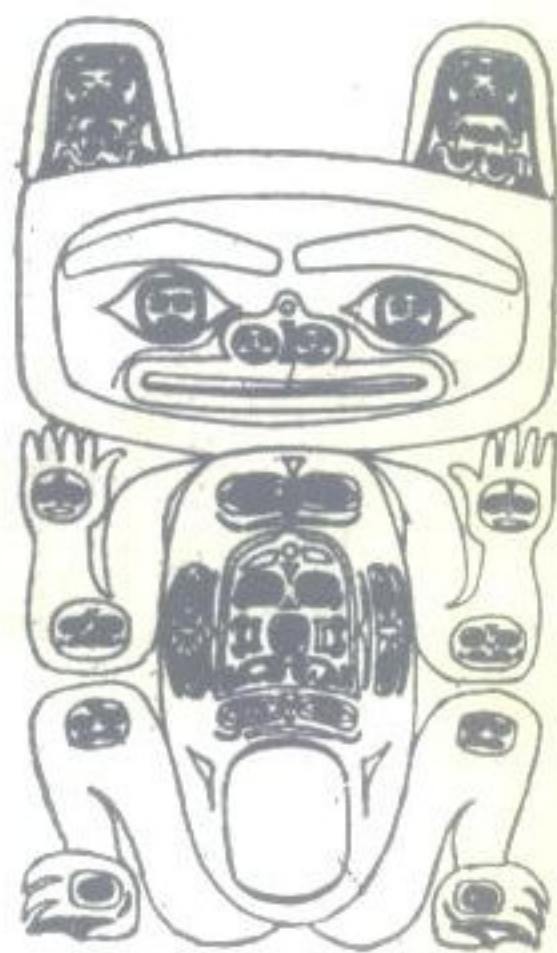




二十世纪国外文艺学译丛

# 神话——原型批评

SHENHUA — YUANXINGPIPING



叶舒宪 选编

陕西师范大学出版社

67495

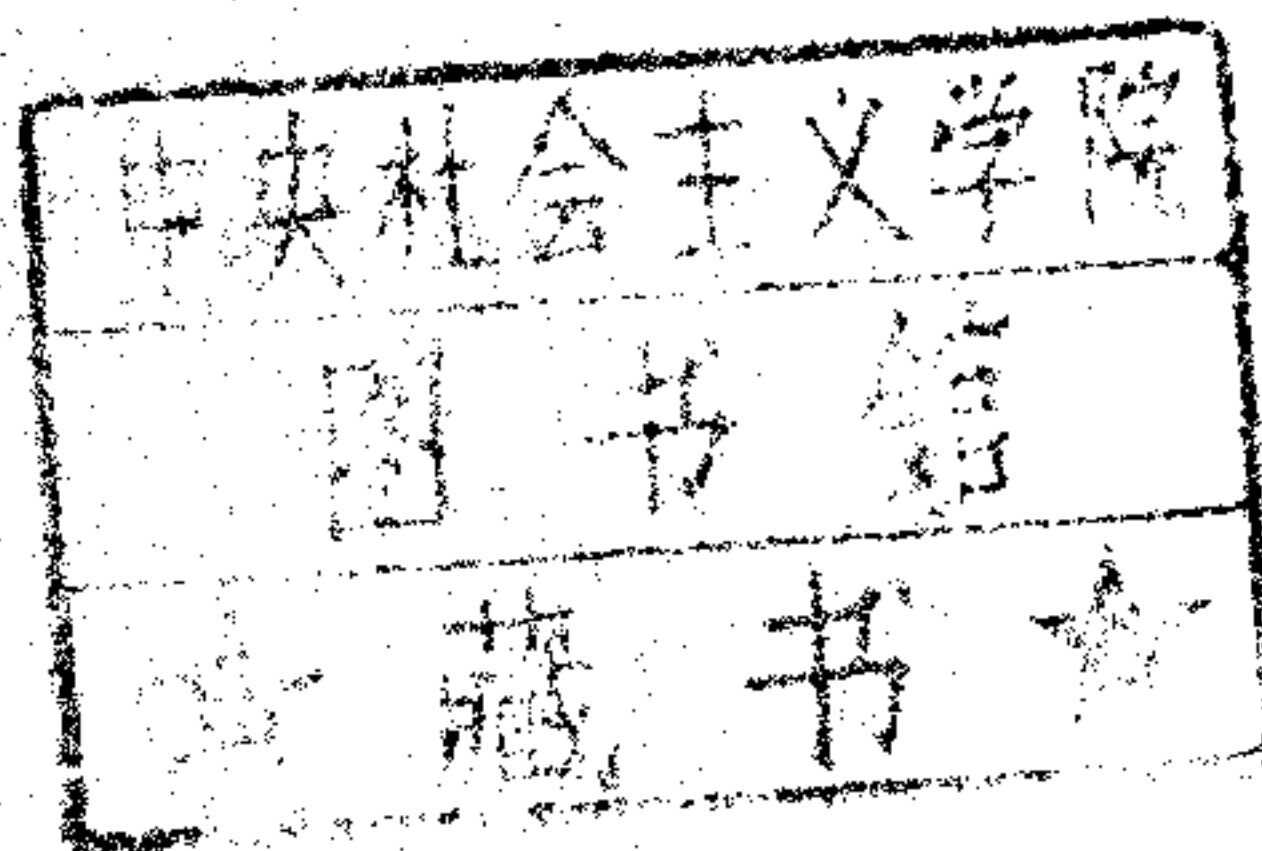
B932



\*200033711\*

# 神话—原型批评

叶舒宪 选编 陕西师范大学出版社





二十世纪国外文艺学译丛  
**神话——原型批评**

•  
陕西师范大学出版社出版  
(西安市陕西师大120信箱)  
陕西省新华书店经销  
陕西富平县印刷厂印刷

•  
开本787×1092 1/32 印张14.625 字数310千字

1987年7月第1版 1987年7月第1次印刷

印数：1——10 000册

ISBN7-5613-0007-9/I·07

---

统一书号：10403·07 定价：2.30元

DH/36/32/4

## 《二十世纪国外文艺学译丛》序

为了改变建国以来我国文艺学理论相对封闭发展的落后局面，较有系统地把20世纪以来国外文艺学发展中的重要流派及其成果介绍过来、给文艺理论批评工作者和广大师生，文学爱好者提供第一手资料，我们编辑了这套《二十世纪国外文艺学译丛》。本丛书主要以译文选集(或译著)的体例分专题收录现代国外文学理论和文学批评方面有学术保留价值或有代表性的论文、论著选段。专题的划分以学派或理论、批评流派为依据，力求在每一专辑的系列选文中体现出该流派的来龙去脉，其发展变化的不同分支和倾向。丛书所收入的译著则要求有重要的理论建树或有相当的国际影响。

我们热诚地希望得到各位专家和同行的支持与帮助，把这套丛书办好。

叶 舒 宪

1986年5月



# 目 录

1	神话—原型批评的理论与实践（代序）	叶舒宪
---	-------------------	-----

## 上 篇

47	阿都尼斯的神话与仪式	〔英〕J·G·弗雷泽
67	艺术与仪式	〔英〕J·E·赫丽生
81	论分析心理学与诗的关系	〔瑞士〕C·G·容格
103	集体无意识的概念	〔瑞士〕C·G·容格
117	悲剧诗歌中的原型模式	〔英〕M·鲍特金
146	作为原型的象征	〔加〕N·弗莱
167	原型批评：神话理论	〔加〕N·弗莱
216	原型性的象征	〔美〕P·E·威尔赖特
233	乱伦与神话	〔法〕列维—斯特劳斯

## 下 篇

245	哈姆雷特与俄瑞斯忒斯（节选）	〔英〕G·墨雷
261	《老水手之歌》中的原型	〔英〕M·鲍特金
	附：《老水手之歌》梗概	

283	俄狄浦斯王—悲剧的行动旋律	〔美〕F·费格生
307	文学即整体关系： 弥尔顿的《黎西达斯》 附：《黎西达斯》	〔加〕N·弗莱
337	好哈克，再回到木筏上来吧！	〔美〕L·A·费德莱尔
352	契诃夫作品中的神话作用	〔美〕T·G·维恩尼
362	福克纳的《喧哗与骚动》	〔美〕C·考林斯
373	评福克纳《熊》中的神话与象征	〔美〕A·科恩
386	《圣经》文学与神话	〔加〕N·弗莱
408	难题求婚型故事、成人仪式 与尧舜禅让传说	〔日〕伊藤清司

## 附 录

439	《三宝太监西洋记通俗演义》 ——原型批评方法的实验	〔中国台湾〕侯健
460	编后记	



# 神话——原型批评的 理论与实践(代序)

叶舒宪

## 一、引言

有人说，20世纪是神话复兴的世纪。

不论这话是否有所夸大，现代艺术发展中的神话化倾向和人文科学领域中神话研究的长足进展确实格外引人注目。

19世纪前叶，黑格尔曾预言说，由于精神的前行势必超越物质，理性内容的膨胀必将冲破感性形式，艺术，在经历了象征型、古典型和浪漫型的发展阶段之后，不可避免地要走向衰落，为抽象的概念认知方式——哲学所取代。然而，100多年过去了，这位哲人的预言尚未兑现，而且至今没有兑现的迹象。艺术还在发展，非但没有被理性内容所超越，反倒是理性本身分化与解体：在重逻辑、纯抽象的分析哲学之外，崛起了重感性、重直观的现象哲学和存在哲学。

哲学与理性不得不重估它们的出发点：非理性。

艺术则藉神话的重建又复归于它的初始形态：象征型。

面对艺术跨越“浪漫型”重又趋向于神话的现实发展，20世纪的理论家们便决然扬弃了黑格尔的有限发展模式，

掉头转向曾被视为与理性和科学背道而驰的远古神话，仪式，梦和幻想，试图在理性的非理性之根中、意识的无意识之源中重新发现救治现代痼疾的希望，寻求弥补技术统治与理性异化所造成的人性残缺和萎缩的良方。

只有联系着现代歌星们那振聋发聩的奔放歌声和源于土著舞蹈的狂放热情的迪斯科节奏，以及整个造型艺术中的原始主义，才能更真切地体会人们对神话与日俱增的兴趣，以及神话学在整个学术领域中的先锋地位。

那么，什么是“神话—原型批评”呢？

在文艺学范围内，对神话的兴趣逐渐升华为一种研究旨趣、批评方法乃至理论体系，这就是我们所要讨论的“神话—原型批评”。

所谓神话—原型批评在国外文论界并没有一个众所公认的统一名称。最初，流行的称谓是“神话批评”（myth criticism），泛指那种从早期的宗教现象（包括仪式、神话、图腾崇拜等）入手探索和解释文学现象，特别是文学起源和发展的批评、研究倾向。1957年，加拿大学者弗莱（N. Frye）在《批评的解剖》中系统阐发了该派的批评理论，正式确立了以原型概念为核心的“原型批评”（archetypal criticism）观。此后，神话批评和原型批评成了两个并行不悖的同义词。为了便于统一起见，笔者拟综合这两种异名同实的概念，统称为“神话—原型批评”，简称则可用“原型批评”，以避免同神话学研究的概念相混淆。

神话—原型批评作为一种文学研究的途径或文学批评的方法，起源于本世纪初的英国，在战后兴盛于北美，成为取代统治文坛多年的新批评派的一个新的派别。魏尔弗雷德·居因



(Wilfred L. Guerin)等人将它列为当代文学研究的四大方法之一<sup>①</sup>；魏伯·司各特则把它归入文学批评的五种模式之一<sup>②</sup>；美国文论界权威人士韦勒克(L. Wellek)认为，从影响和普及程度上看，神话—原型批评同马克思主义批评、精神分析批评鼎足而三，“是仅有的真正具有国际性的文学批评。”<sup>③</sup>

这里，笔者拟根据有限的材料，从神话—原型批评的理论渊源、原型概念的由来和发展、原型批评理论的体系化、原型批评方法的几种不同倾向几方面对这一批评流派的理论和实践作一个轮廓的勾勒，并试图就其特点和局限做出概括与评价。

## 二、跨学科动力：原型批评的理论渊源

纵观现代学术进展的历史，不同学科的相互影响渗透、交叉融合已经成为一种必然之势，由此而产生的新理论、新方法、新角度确实给旧有的相对封闭的各学科体系带来了发展变化的生机。原型批评也不例外，其产生和发展曾至少分别受益于以下三个不同的学科，它们是以弗雷泽(J. G. Frazer)为代表的文化人类学，以容格为代表的分析心理学和

---

① W. L. Guerin & E. G. Labor: A Handbook of Critical Approaches to Literature (Harper & Row, 1966) p. 115.

② 魏伯·司各特：《西方文艺批评的五种模式》中译本，重庆出版社，1983年版。

③ Encyclopedia of World Literature in the 20th Century (Frederick Ungar Publishing Co., 1975) Vol. 2, p. 288.



以卡西尔为代表的象征哲学。

### (一) 《金枝》与人类学

人类学<sup>①</sup>是19世纪末兴起的综合学科，它跨越民族和国界，研究整个人类文化的起源、发展和变迁过程，比较各族、各国、各地区和各社群之间的文化异同，以求发现文化的共同规律和各个别文化的模式。在早期人类学家中，对20世纪的文学和文学批评影响最大的莫过于弗雷泽。他一生著述甚多，以《金枝》最为著名。该书先以两卷的篇幅问世于1890年，后经不断扩充，至1915年又以12卷的形式再度出版。该书内容是对以巫术为中心的仪式、神话和民间习俗的比较研究。因其中所收集的材料几乎遍及全球，素有人类学百科全书之称。《金枝》在理论上的建树是确立了交感巫术原理，从而为理解诸多早期文化现象提供了一把钥匙。按照弗雷泽的理论，交感巫术有两种基本形式，即模仿巫术和染触巫术。前者以“同类相生”（like produces like）的信念或“相似律”（law of similarity）为基础，后者以染触律（law of contact）为基础。原始人相信可以通过自身的象征性活动——仪式，达到干预、控制自然环境的目。一旦人类意识到用巫术来驾驭自然的无效性，便转而信仰取代巫术力量的神灵，于是有了以祈祷祭献为特征的宗教；而到了神灵信仰衰微之际，才有真正的科学出现。

正是在这个巫术——宗教——科学的历时程序之中，许许多多神秘的仪式和奇异的神话才变得完全可以理解了。例

---

<sup>①</sup>这里所用人类学一词系指文化人类学，以区别于体质人类学。



如，原始人常常在大地回春之季举行一种巫术仪式：

……在同一时间内用同一行动把植物再生的戏剧表演同真实的或戏剧性的两性交媾结合在一起，以便促进农产品的多产，动物和人类的繁衍。

埃及和西亚的人民在奥息里斯、塔穆斯、阿都尼斯和阿提斯的神名下，表演一年一度的生命兴衰，特别是把植物生命的循环人格化为一位年年都要死去并从死中复活的神。在名称和细节方面，这种仪式在不同的地点不尽相同，然而其实质却是相同的。<sup>①</sup>

依照同样的原则，弗雷泽推而广之，使在古希腊罗马流传下来的关于阿弗罗狄忒与阿都尼斯、维纳斯与阿都尼斯、得墨忒尔与佩尔塞福涅等众多神话的本质和来源都大白于天下。不仅如此，弗雷泽还在同西亚的阿都尼斯崇拜的关联中找到了基督教核心观念——耶稣基督死而复活的历史渊源，从而揭示出一个在西方文化和文学中极为普遍的重要原型。

《金枝》的启示是巨大的。继弗雷泽之后，从神话和仪式的角度研究文学蔚然成为风气，形成了所谓“剑桥学派”

(Cambridge School)。弗莱甚至提出，“《金枝》本来是人类学著作，但它对文学批评的影响比在它自己的领域中的影响还要大，因而也确实不妨把它看成一部文学批评著作。”<sup>②</sup>从这一意义上说，《金枝》可以视为神话—原型批

---

①Frazer, *The Illustrated Golden Bough*, (George Rainbird, 1978) pp.122—123. 参看本书第49页以下。

②Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton Univ. Press, 1957) p.109.



评的奠基作了。①

## (二) 容格的分析心理学

容格本是精神分析学创始人弗洛伊德的学生，由于学术发展方向的分歧，于1912年自立门户，开创了新的派别“分析心理学”，同老师的精神分析学相区别。师生之间的分歧在《变形的象征》中首先得到了说明。容格在本书中修正了弗洛伊得的“里比多”概念，它不再仅仅是性欲本能的代称，而是指一种中性的个人的身心能量，这种能量总是经过转变以象征形式表现出来，构成神话、民间传说、童话的永恒母题，艺术创作的根本动力。②

针对弗洛伊德的个体无意识理论，容格提出了集体无意识的学说。他认为在无意识心理中不仅有个人自童年起的经验，而且积存着许多原始的、祖先的经验。人生下来并不象洛克所说的那样是一块白板，而是先天遗传着一种“种族记忆”，这就象动物身上先天遗传着某些本能一样。种族记忆或集体无意识是潜藏在每个个人心底深处的超个人的内容，因而研究这些内容势必使容格从个别的病例转向了神话和民间文学，从精神医学转向了人类学的广泛对象。在这里，容格终于找到了把由里比多转化而成的象征形式同集体无意识

---

①卡顿(J. A. Cuddon)所编《文学术语词典》“原型”条下所开列的精选书目中第一本就是《金枝》。参看：A Dictionary of Literary Terms, (W&J Mackay, 1979) p.56.

②参看《容格选集》英译本，第5卷第2部分。(The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 5, Part 2, Routledge & Kegan Paul, 1967)



的存在统一起来的、可经验的、可实证的实体。在容格的早期著作中,这种实体被叫做“原始意象”(primordial images)或“优势遗传物”(dominants),后来则正式命名为“原型”(archetypes)。

原始意象或原型作为集体无意识的结构形式,主要由那些被抑制的和被遗忘的心理素材所构成,它们在神话和宗教中得到最明显的表现,但也会自发地出现在个人的梦和幻想中,它们的存在为艺术和文学提供了基本的创作主题。

今天,我们不妨大胆提出这样一条定则:原型显现在神话和童话中,如同出现在梦和精神幻想的产物中。原型所附着的媒介,在前者是有秩序的,并且在大多数情形中具有一目了然的前后关联;而在后者,则一般不易理解,毫无理性……,①

从集体无意识和原型的理论出发,容格对弗洛伊德派精神分析方法在艺术领域中的应用给予了激烈的批评,并试图建立新的艺术心理学原理。他在1922年的一次重要讲演《论分析心理学与诗的关系》中指出,弗洛伊德的性心理决定论把艺术现象当成精神病例,其研究方向不外乎追溯艺术家的童年心理以及艺术家同父母的私人关系。在这种千篇一律的处理中,艺术作品所特有的价值完全被忽略了。由医生的职业有色镜中所看出的一切具体对象全都被归入某几种片面的心理类型模式。与此相反,分析心理学要求在超个人的集体心理中去探索艺术活动(包括创作和欣赏)的主体根源,发

---

①Jung: The Psychology of the Child Archetype, The Collected Works of C.G.Jung, Vol.9, Part (Routledge & Kegan Paul, 1968)p.153.



现伟大艺术的魅力所在。容格用原始意象即原型的自我显现来解释创作中的非自觉性现象，认为作家一旦表现了原始意象，就好象道出了一千个人的声音。“与此同时，他也将他所要表达的思想从偶然和短暂提升到永恒的王国之中。他把个人的命运纳入了人类的命运，并在我们身上唤起那些时时激励着人类摆脱危险，熬过漫漫长夜的亲切的力量。”<sup>①</sup>艺术的奥秘就在于此，艺术的社会意义亦在于此：“艺术家以不倦的努力回溯于无意识的原始意象，这恰恰为现代的畸形化和片面化提供了最好的补偿。艺术家把握住这些意象，把它们从无意识的深渊中发掘出来，赋以意识的价值，并经过转化使之能为他的同时代人的心灵所理解和接受”<sup>②</sup>。在容格看来，艺术代表着民族和时代生活中的自我调节活动，它在对抗异化，维护人性完整方面具有不可替代的作用。

与弗雷泽一样，容格也不是职业的文学批评家，但他们在现代批评史上所留下的足迹却远不是那一个文学批评家所能比拟的。容格对文艺有着特殊的兴趣，在他一生的心理学著述中无数次提到或引用作家的实例，象但丁、歌德、席勒、乔伊斯、朗费罗等都是他所热衷探讨的对象。容格所阐发的“原型”概念成了现代文艺学中的重要术语，他的《论分析心理学与诗的关系》等论著也被奉为神话—原型批评的早期经典文献。不过，容格对原型的心理遗传性的说法，后

---

①Jung: On the Relation of Analytical Psychology to Poetry, From H. Adams ed., Critical Theory Since Plato, (1971) p.818. 参看本书第101页以下。

②同上。



来的批评家很少有随声附和的。

### （三）卡西尔的象征形式哲学

与弗雷泽和容格的理论相比，德国哲学家卡西尔对原型批评的贡献既较晚，又较为间接。尽管如此，在几乎所有的有代表性的原型批评家的著作里，如蔡斯(R. Chase)的《探求神话》(The Quest for Myth, 1949)、威尔赖特(P. Wheelwright)的《燃烧的源泉》(The Burning Fountain, 1954)和弗莱的《批评的解剖》(Anatomy of Criticism, 1957)中，都可以看到卡西尔神话观的印迹。

卡西尔在本世纪20年代完成的3卷巨著《象征形式哲学》是一部非常独特的著作，作者在这里小心翼翼地构筑起一座与传统哲学迥然不同的文化哲学大厦，其中的每一块砖石都是“象征形式”。卡西尔想把哲学作为某种活生生的、具体的东西与整个文化过程融为一体。他所提出的一句名言是：“人是象征(符号)动物。”作为活动着、创造着的主体，人类正是通过意指性的象征行为建立起使自身区别于动物的文化实体的。这种象征行为包括语言交际、神话思维和科学认识。换言之，人类精神文化的所有具体形式——语言、神话、宗教、艺术、科学、历史、哲学等等，无一不是象征活动所创造的产品。出于这样一种宏观的观照，卡西尔在题名为“神话思维”的《象征形式哲学》第2卷中着手从认识论的角度研究神话，认为神话既不是虚构的谎话，也不是任意的幻想，而是人类在达到理论思维之前的一种普遍的认识世界解释世界的思维方式。这种思维方式给原始人带来一种神话的世界观，它有自身的特点和规律。例如，神话思维中“并不存



在对于具有经验意义的本质与偶然、真理与假相的区分”，

“所以常常把单纯的表象同现实的知觉、愿望与愿望的实现、影象与实物混同起来”。①神话思维尚不能理解纯概念的东西，语言名称同其所指的具体存在往往相等同。表现在神话与信仰中，“神的名字就是其本质和力量的现实部分。许多祈祷赞歌必呼神名。”知晓了某一神的名字，便可支配该神。如埃及神话中的伊西斯（Isis）得知了太阳神拉（Ra）的名字，就把太阳神控制在自己手中。②神话思维有其特殊的客观观念和因果观念，它不对事物进行由表及里的分析，而是“从单纯的共在关系中直接发现因果”。③如夏季的到来同燕子的出现有一种共在关系，于是使用燕子直接表示将来的夏季。这种思维符号与思维对象之间的隐喻关系恰恰奠定了后世的诗的本质，并在语言和科学认识中留下永久的印记。

在希特勒上台之后，卡西尔流亡英美，他的德文著作也在40年代被译成英文，其象征理论和文化哲学开始在国际学术界产生广泛的影响。

### 三、神话与原型概念的由来及发展

在描述原型批评的理论体系及其不同的倾向之前，有必

---

①卡西尔：《象征形式哲学》第2卷第1章，矢田部达郎日译本，见《矢田部达郎著作集》第10卷，东京，培风馆昭和五十八年版，第145页。

②同上书，第147页。

③同上书，第149页。



要对这一派别的两个核心概念加以阐释，以便追索对这两个关键术语的不尽相同的理解，从中看出这一批评流派发展演变的若干迹象。

### (一) 神 话

从一般意义上来说，神话一词要比原型一词更为常见，但它在古代和现代的含义确有很大差别。在古希腊，随着哲学和科学的兴起，神话思维的时代被取代了。附和着早期哲学家对以荷马为代表的诗人们的指责乃至控告，神话一词便成了同逻辑、理性、思维相对立的概念。在亚里士多德的《诗学》中，神话（mythos）一词的意义是故事、叙述或情节。到了中世纪的基督教统治时期，神话被看成是虚假、谎言、异端邪说的同义语。甚至在17、18世纪的启蒙时代，这一术语仍然通常做贬义的理解。“‘神话’就是虚构，从科学和历史上讲，它是不真实的。但在维柯的《新科学》中这一观念已经发生变化。从德国的浪漫主义者、柯勒律治、爱默生和尼采以来，这一术语所包含的新的观念逐渐取得了正统的地位，即‘神话’象诗一样，是一种真理，或者是一种相当于真理的东西，当然，这种真理并不与历史的真理或科学的真理相抗衡，而是对它们的补充。”<sup>①</sup>在尼采和海德格尔等人看来，神话或诗作为一种思维方式，反倒比逻辑理念哲学更能趋近真理，因而他们将苏格拉底和柏拉图视为把人类认识引入歧途的始做俑者。

---

① 韦勒克与沃伦：《文学理论》中译本，三联书店1984年版，第206页。



有了上述背景，对神话的各种现代解说便易于理解了。弗雷泽认为，神话的发生与巫术仪式密切相关。神话用形象语言所讲述的事件往往要实际上表演出来。在历史演进之中，仪式演出消亡了，而神话故事却流传下来。因此，我们须从活的神话中推演出已死的仪式。<sup>①</sup>而从神话—仪式的合体之中，可以清楚地归纳出人类共同的基本生存需要。这样看来，神话是文化的有机成分，它以象征的叙述故事的形式表达着一个民族或一种文化的基本价值观。

在容格那里，神话的原型含义是从心理方面提出的。他指出，人们在试图解释神话的时候往往忽略了心理活动，他们不知道，无意识的心里活动包括了产生神话的全部意象。这恰恰是由于原始人用比拟类推的方式认识和解释自然的过程是无意识的。<sup>②</sup>原始的智力并不“发明”（invent）神话，而是“体验”（experiences）神话。“神话是前意识心理的最初的显现，是对无意识的心理事件的不自觉的陈述……”<sup>③</sup>这样，容格便从无意识心理学的角度对神话学家们和文学批评家们聚讼纷纭的一个难题提供了新的解释。这个难题是：为什么在时空上彼此隔绝、各自相对独立发展的文化中会产生出许多十分类似的神话故事、文学形象和主题的类型呢？

对于同样的问题，卡西尔也从神话思维普遍规律的角度

---

①Frazer, *The Illustrated Golden Bough*, p.198.

②Jung: *Archetypes of the Collective Unconscious*, *The Collected Works of C.G. Jung*, vol.9, Part 1, pp.6—7.

③Jung: *The Psychology of the Child Archetype*, 同上书p.154.



提出了认识论方面的答案（如上一节所述）。这样，神话概念经过来自人类学家、心理学家和文化哲学家的多重阐发，到了文学批评家手中，也就成了一个具有多种意指可能性的“万能”术语。蔡斯在《探求神话》中主张，“神话是文学，必须被看做是人类想象的一种审美创造。”“从某种意义上说，并不存在神话这样一种东西，只存在或多或少具有神话性的（mythical）的诗的故事。”<sup>①</sup>在弗莱的早期著作中，神话相当于具有原型意义的叙述程式。在《批评的解剖》一书所附的词汇表中，他对神话的释义是：“一种叙述，其中的某些形象是超人的存在，他们的所做所为‘只能发生在故事中’，因而（神话）是一种与真实性或‘现实主义’不完全相符的传统化或程式化的叙述。”<sup>②</sup>这样，神话一词就彻底摆脱了原始的语义局限，成为一个纵贯全部文学史的基本术语，用来概括文学中反复出现的一种叙述结构原则。按照这种理解，不仅普罗米修斯和亚当夏娃的故事属于神话，莎士比亚的哈姆雷特故事和麦尔维尔的白鲸故事同样可以归入神话范畴。从弗莱对神话的释义中可以看出，这一概念的扩充和延展并不是毫无限制的，它给文学批评家提供了一种便利，使他们能把自古及今的文学现象看成一个自身完整的有机整体。在这种整体观的透视之下，批评家所关注的不再只是文学中重现的神话典故，而是力求发现特定的文学表现程式及其演变变律。

---

①From T.E. Miller ed., *Myth and Method* (Univ. of Nebraska Press, 1960) p. 129.

②Frye: *Anatomy of Criticism*, p. 366.



## (二) 原型

原型 (archetype) 又译为“原始模型”或“民话雏型”，①这个词出自希腊文“archetypos”。“arche”本是“最初的”，“原始的”之意，而“typos”意为形式。柏拉图使用这个概念来指事物的理念本源。在他看来，现实事物只不过是理念的影子，因而理念乃是客观事物的“原型。”时隔2000多年，这个已几乎被忘却的概念因容格的再阐释重新获得了生命，在当今世界上流行的各种大型权威百科全书和专科工具书中占有一席之地。

1936年10月，容格在伦敦的一次学术报告《集体无意识的概念》中对原型概念做了较详尽的说明：

与集体无意识的思想不可分割的原型概念指的是心理中明确的形式存在，它们总是到处寻求表现。神话学研究称之为“母题”；在原始人心理学中，原型与列维-布留尔所说的“集体表象”概念相符；……②

在同一报告中，容格还指出，原型作为人类“本能自身的无意识形象”和“本能行为的模式”必然会自发地出现在个人的心理中，尤其是藉梦、幻觉、妄想等消极想象和创造性的积极想象而显现出来。由于原型的这种潜在的心理特征，对于精神病病原学和艺术创作动力学来说，研究原型及原型重

---

①管东贵和芮逸夫：《民话雏型》，见《云五社会科学大辞典》第10卷《人类学》，台湾商务印书馆1971年版，第98页。

②Jung: The Concept of the Collective Unconscious, The Collected Works of C.G.Jung, Vol. 9, Part 1, pp. 42—43, 参看本书第104页以下。



现的境况条件都将具有启示意义。

例如在1912年的《变形的象征》中，容格探讨了美国诗人朗费罗根据印第安人传说而创作的史诗《海华沙之歌》，认为那是一些基本的神话原型的诗体表现，其中有双重诞生原型，还有以海怪同英雄（太阳）斗争的形式出现的死与再生的原型。

如果说，心理学家限于职业习惯，主要是从心理根源和象征表现方面来考察原型的，那么，原型的符号性、历史性和社会性则是由文学批评家们加以补充说明的。他们包括英国的鲍特金（M. Bodkin），美国的威尔赖特和费德莱尔（L. A. Fiedler），加拿大的弗莱。下面便是弗莱对原型的几种不同层次的规定。

在1951年所写的《文学的原型》中有这样的话：

神话是一种核心性的传播力量，它使仪式具有原型意义，使神喻成为原型叙述。因此，神话“就是”原型，虽然为了方便起见，我们在提到叙述时说神话，在提到意义时说原型。①

到了1957年的《批评的解剖》，我们又看到：

在这一相（指神话相）中的象征是可交际的单位（communicable unit）。我把它称为原型，即那种典型的反复出现的意象。我用“原型”一词表示把一首诗同其他的诗联系起来并因此有助于整合统一我们的文学经验的象征。②

原型是一些联想群（associative clusters），与符号（sign）不同，它们是复杂可变化的。在既定的语境中，它们常常有

---

①Frye, *The Archetypes of Literature*, in D. Lodge ed., *20th Century Literary Criticism* (Longman, 1972), p. 429.

②Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 99. 参看本书第151页以下。



大量特别的已知联想物，这些联想物都是可交际的，因为特定文化中的大多数人很熟悉它们。①

一年以后弗莱在一次学术专题报告中又重申：

我用原型这个词指那种在文学中反复使用，并因此而具有了约定性的文学象征或象征群。②

时隔24年，弗莱在《伟大的编码》一书中对原型的说明又略有所不同：

关于文学，我首先注意的东西之一是其结构单位的稳定性。

比如说在喜剧中，某些主题、情景和人物类型从阿里斯托芬时代直到我们今天都几乎没有多大变化地保持下来。我曾用“原型”这个术语来表示这些结构单位。……③

综合以上几种表述，我们可以对弗莱的原型概念做出以下几点归纳：

第一、原型是文学中可以独立交际的单位。就象语言中的交际单位——词一样。

第二、原型可以是意象、象征、主题、人物，也可以是结构单位，只要它们在不同的作品中反复出现，具有约定性的语义联想。

第三、原型体现着文学传统的力量，它们把孤立的作品相互联结起来，使文学成为一种社会交际的特殊形态。

---

①Frye, *Anatomy of Criticism*, p.102.

②Frye, *Literature as Context: Milton's Lycidas*, in D. Lodge ed., *20th Century Literary Criticism* (Longman, 1972) p.434. 参看本书第307页以下。

③Frye, *The Great Code* (Routledge & Kagen Paul, 1982) p.48. 参看本书第386页以下。



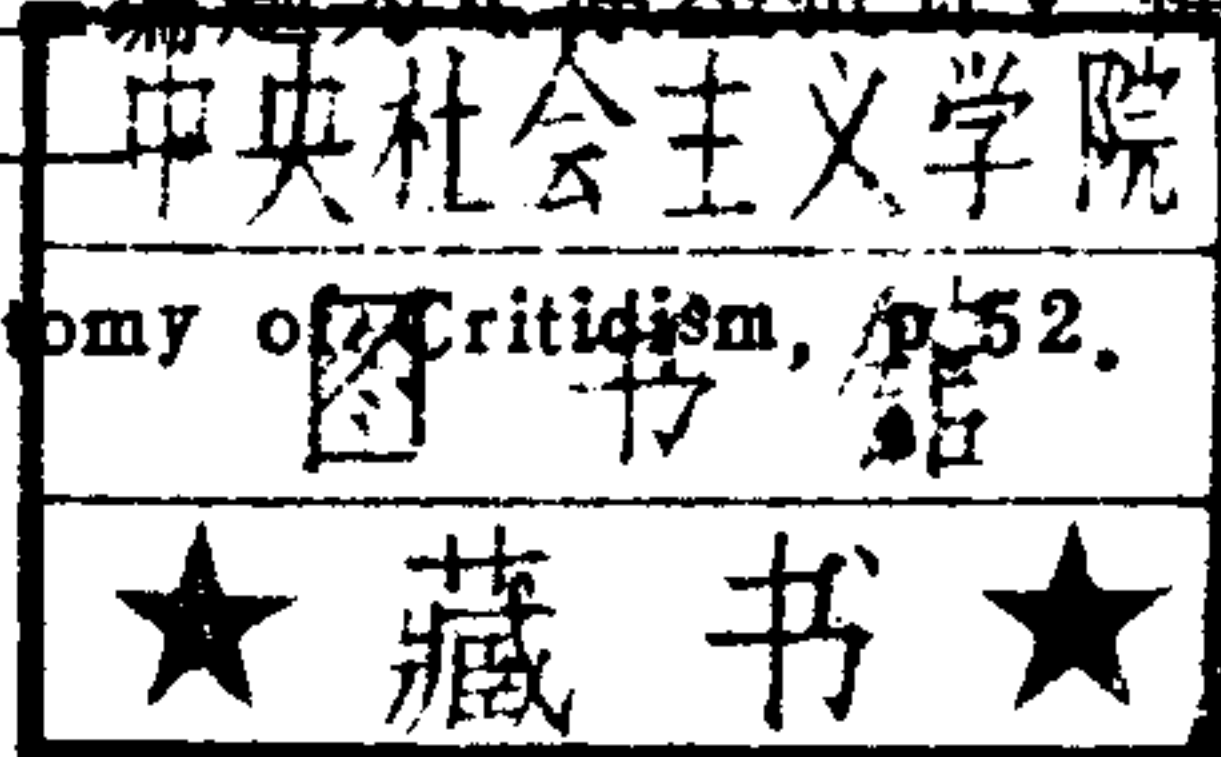
第四、原型的根源既是社会心理的，又是历史文化的，它把文学同生活联系起来，成为二者相互作用的媒介。

#### 四、《批评的解剖》：原型 批评理论的体系

弗莱的《批评的解剖》一书体大思精，逻辑结构严谨，在当今西方学术界享有盛誉，被公认为是神话—原型批评的集大成之作。

该书共由四篇相互联系的专论组成。第一编题为《历史的批评：模式理论》，把全部文学划分为两大类：虚构文学和主题文学。前者主要包括小说和戏剧，其主要兴趣在于虚构故事；后者主要是散文和抒情诗，其首要兴趣在于表意。<sup>①</sup>文学史则依次划分为五种模式：神话、传奇、高级模拟、低级模拟和讽刺。西方文学的发展就是由神话逐渐走向写实，最后又经由讽刺而重新趋向于神话的。第二编题为《伦理的批评：象征理论》，把全部文学作为象征系统来考察，突出强调的是文学作品的两个方面：其一为“独特的人工物”，其二为“由相互类似的形式所构成的部类”。前者把文学作为独立自足的个体创造，后者体现着使所有独立的作品联系起来的约定俗成的传统。文学的象征表现分为四种不同的相位（phases）：逐字相、形式相、神话相和寓意相。在每一相中，象征分别作为母题、意象、原型和单子（monad）而出现。第三编题为《原型批评，神话理论》，是全书

① Frye: *Anatomy of Criticism*, p. 52.





重心所在；第四编叫做《修辞的批评：文体理论》，分别讨论了各种主要的文学体裁。以下主要将第三编所揭示的神话理论体系做一个概略的分析及引伸。

早在19世纪前半叶，黑格尔天才地提出了这样一个空前的命题：哲学理论就是哲学史。这也就是说，在共时性的理论体系中的逻辑联系的内容应该来自理论对象本身的历时性的发展程序。这一重要的原则自黑格尔时代以来已经成为任何一个哲学理论家或哲学史家不得不考虑的问题。然而，在文艺学领域，这个原则远远没有得到足够的重视。尽管有勃兰兑斯的《19世纪文学主流》那样引人入胜的文学史著作和瑞恰兹的《文学批评原理》那样别开生面的理论著作，但是还没有一部尝试将史的线索同论的逻辑有机统一起来的著作。弗莱的《批评的解剖》正是在这个方向上迈进了一大步。

弗莱在写《批评的解剖》以前，就曾颇有抱负地断言：物理学和天文学形成于文艺复兴时期，化学形成于18世纪，生物学形成于19世纪，而社会科学则形成于20世纪。系统的文学批评学只是到了今天才得以发展。<sup>①</sup>弗莱之所以有此宏论，就因为他似乎已摸索到了一条能将文学批评理论同文学史统一起来的重要线索。他认为，文学批评的系统化有赖于对文学本身的规律性因素的把握，正象自然科学体系的建立有赖于把握自然界本身的规律。一部文学作品，它所体现的规律性因素不是作家个人天才创造发明的，而是在文学的历史发展中，在文化传统中所形成的，这种规律性

---

①Frye, *The Archetypes of Literature*, in D. Lodge ed., *20th Century Literary Criticism*, p. 425.



因素就是“原型”。“一个原型，应当不仅是在批评中起统一用的范畴，而且本身就是整个(文学)形式的一个组成部分；它直接把我们引向这样的问题：文学批评所能看到的这整个形式属于文学的哪一个类型？我们对批评技巧的分析，已将我们带到文学史这一范围”。从文学史的考察中可以看到，文学作为一个有机整体，植根于原始文化，最初的文学模式必然要追溯到远古的宗教仪式、神话和民间传说中去。“这样说来，探求原型实际上就是一种文学上的人类学”<sup>①</sup>。

在绘画和音乐中，理论家们已经归纳出了一些基本的结构要素，那么，文学中是否也能找出相应于音乐中的音调、韵律那样的结构要素呢？《批评的解剖》对这个问题做了肯定的答复：艺术表现的结构原则应该而且只能从艺术自身的内部相似性中推出。过去的文学批评只强调文学模仿生活，实不知文学更直接地模仿文学。文学自神话发展而来，神话是所有文学中最传统化的部分，因而，文学的结构原则与神话学和比较宗教学密切相关，就好象绘画的结构原则与几何学那样。<sup>②</sup>基于这种认识，弗莱从基督教《圣经》神话和古希腊罗马神话入手，对西方文学发展中的基本结构模式做了理性描述和概括。

弗莱指出，神话和现实主义分别代表着文学表现的两极。就叙述方面而言，神话乃是对以欲望为限度的行动的模

---

①Frye, *The Archetypes of Literature*, in D. Lodge ed., *20th Century Literary Criticism*, p. 426.

②Frye, *Anatomy of Criticism*, pp. 134—135, 参看本书第167页以下。



仿，这种模仿是以隐喻的形式出现的。换言之，神的为所欲为的超人性只是人类欲望的隐喻表现。随着理性思维的崛起，原始人的欲望幻想渐受到压制，神话趋于消亡，但变形为文学而继续存在。在神话中用隐喻来表现的内容，到了后世文学中改用明喻来表现。现实主义强调所表现的东西与现实的相似关系，这实际上还是一种明喻艺术，只是不大明显罢了。这样，从神话到现实主义的整个文学，就都建立在一种共同的结构原则——比喻的基础之上了。神话只求喻体与被喻的内容神似，现实主义则需使二者形似，从而获得真实可信性。在这两极之间是传奇文学。这里所说的传奇不是指文学体裁，而是从虚构过渡到写实的整个文学过程。神话——传奇——现实主义，文学发展演变的规律线索在于原型的“置换变形”(displacement)。就传奇文学而言，它是神话的直接变形：神被置换成了人；但又不同于现实主义（现实主义是传奇文学向写实方向的进一步置换），而是朝着（源于神话的）理想化方向使内容程式化。①举例来说，欧洲中世纪著名的传奇圣乔治屠龙的故事就可以看做是俄狄浦斯传说的置换变形。在传说中英雄杀死的是女妖，英雄本人是国王的儿子；在传奇中英雄变成了国王的女婿，他所杀死的是巨龙。再往上溯，俄狄浦斯传说本身亦可看做是更为古老的神话——例如克洛诺斯杀父娶母神话的置换变形。杀父娶母反映了原始社会的事实，所以克洛诺斯在神话中并未受到道德谴责。到了希腊文明社会，俄狄浦斯虽然在无意识中

---

①在传奇文学中，总是男主角英勇善战，女主角美貌绝伦，反面人物则是十足的恶棍。所表现的总是胜利、成功、团圆、如愿。



杀父娶母，他本人却必须承担道德责任了。再到中世纪，娶母乱伦的现实早已成了历史的陈迹，要使同一个故事显得真实可信，在艺术上和谐，在道德上为人普遍接受，就需要再度的置换变形。由此可见，文学的叙述方面是一个有规律可循的演变过程，文学内容的置换更新取决于每一个时代所特有的真善美标准。这样，文学史上无数千变万化的作品就可以通过某些基本的原型而串连起来，构成有机的统一体，从中清楚地看出文学发展中变与不变的规律现象。

为了说明这种规律现象，弗莱从文学史中归纳出五个意象世界：启示的世界、魔幻的世界、天真类比的世界、自然和理性的类比的世界、经验类比的世界。前两个世界直接源于神话，分别对应于宗教中的天堂和地狱。后三个世界由前两个世界类比而来，因其趋向理想或趋向现实的不同程度，分别适用于传奇、高级模拟和低级模拟。在每个意象世界之中，弗莱进一步划分出五类意象，详尽地分析它们之间相互转换和替代的关系。一部西方文学史，在弗莱的描述方式中，呈现为这些意象系统的延续和变化，从中可以看到不同时代的文学怎样表现出独自の构造特征。

经过一番旁征博引的论述，弗莱从对意象世界的动态考察中概括出四个比文学体裁更为广泛、而且在逻辑上先于体裁的文学叙述范畴，即传奇的、喜剧的、悲剧的、反讽或嘲弄的。弗莱借用亚里士多德的术语，把它们称为“叙述程式”（mythoi）。四种叙述程式分别代表着主要的神话运行方向：喜剧对应于春天，述说英雄的诞生或复活；传奇对应于夏天，表现英雄的成长和胜利；悲剧对应于秋天，展示英雄的末路与死亡；讽刺对应于冬天，讲述英雄死后的世



界。喜剧和传奇是向上的运动，悲剧和讽刺是向下的运动，四者衔接起来，构成一个圆形的循环模式。弗莱认为，现代文学正处在秋去冬来的季节，在英雄已逝的舞台上，反英雄即在陌生孤寂的世界里显得渺小无能的小人物正扮演着主角。这种悲哀的看法表面上似乎类同于黑格尔的现代艺术没落说，然而，弗莱的四阶段循环模式毕竟有别于黑格尔的三段直线模式。仅此一种区别，人们就有理由怀抱着雪莱《西风颂》中所传达的信念，象翘首瞻望日出那样，等待着现代艺术春天的降临。

如果我们还记得《老子》所说的“道”是“周行而不殆”的，而《易》所说的“亢龙有悔”是因为它“往而不返”的缘故，那就不难理会循环模式优越于直线模式的所在了。《批评的解剖》受到众多的人的赞赏和推崇，弗莱本人则先后荣获加拿大皇家学会授予的勋章，英国皇家科学院授予的通讯院士、美国艺术科学院授予的名誉院士等称号，1976年还被聘为美国哲学学会的外籍会员。理论界先后出现各种研究弗莱的论著、传记和文献索引。有人说，“《批评的解剖》是一部具有不朽意义的重要著作，……批评家不再是艺术家的佣人，而是同行，有其专门的知识 and 力量。弗莱既富有人性又具有深度的文化素养，这些特点即使在《解剖》图解性最强的部分也闪烁出来；但他提出的一套体系使批评家站在艺术家和读者之间，成了一支独立的创造性力量。”<sup>①</sup>还有人认为，《解剖》一书代表着自浪漫主义开始

---

①D. Hoffman ed., *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, (Harvard Univ. Press, 1979) p.66.



的文学批评运动的顶点。<sup>①</sup>不过也有人对弗莱的体系持全盘否定的态度，认为那是一种失败的臆造。笔者以为，《解剖》的体系气魄雄伟，其理论建树的功绩是难以抹杀的。它所遵循的历史与逻辑相统一的原则在文艺学界具有重要意义。但是，黑格尔为了构造体系的需要主观地剪裁历史事实的弊病在《解剖》中也可以看到。弗莱所构拟出的共时性模式是否能准确、完整地概括全部文学现象，他所描述的历时性模式究竟在何种程度上符合文学发展的实际，这些都还是值得认真考虑的。

此外，《批评的解剖》主要是对西方文学现象的研究和概括，在他看来，东方各民族的文学大都还处在传奇阶段，因而根本没有得到他的重视。从这一点也可以看出黑格尔欧洲中心论对弗莱体系的影响，把包括中国文学和印度文学在内的悠久而丰富的东方文学遗产排斥在外，要想建立真正的“文学人类学”理论，可以说是不可能的。

## 五、原型批评方法的不同倾向

作为本世纪以来文学研究领域实力雄厚的一大派别，神话—原型批评在实际发展中包含着几种各有侧重的方法倾向。为了便于陈述，笔者把它们分别概括为以下四类：

### （一）剑桥学派：仪式与文学的发生

在弗雷泽直接影响下形成的剑桥学派主要由以英国剑桥

---

<sup>①</sup>Encyclopedia of World Literature in the 20th Century,  
Vol.4, p.127.



大学为中心的一批人类学家、古典学家和文化史学家所构成，其中包括简·赫丽生（J.Harrison）、亚瑟·伯纳德·库克（A.B.Cook）、康福德（F.M.Cornford）以及牛津大学的吉尔伯特·墨雷（G.Murray）等。墨雷是希腊古典学方面的权威，他在1912年发表的《保存在希腊悲剧中的仪式形式》正式揭开了剑桥学派探索希腊文学的宗教起源这一重大课题的序幕。墨雷指出，希腊悲剧是从古代宗教仪式中派生出来的，甚至在较晚的悲剧家欧里庇得斯的《酒神的伴侣》中依然可以清晰地分辨出酒神祭仪的结构。<sup>①</sup>在《哈姆雷特和俄瑞斯忒斯》一文（收入《诗歌的古典传统》，1927）中，墨雷比较了这两个不同时代和国度的悲剧人物，指出了他们之间的共同之处，认为这种巧合不是出于影响关系，而是出于构成戏剧基础的原始宗教仪式的共同性。这两个剧中人的原型都是弗雷泽所揭示的那种遍及世界的仪式故事：部落首领或国王为了社会群体的福利被当做罪羊而被杀死或放逐。莎士比亚和埃斯库罗斯这两位天才的戏剧大师自然地表现了潜藏在原始萌芽中的戏剧因素，分别写出了震撼人心的作品。

与墨雷同时的英国女考古学家赫丽生在《忒弥斯女神：论希腊宗教的社会根源》（1912）和《古代的艺术与仪式》（1913）等著作中，对同一论题展开了多方面的考证。她强调说，希腊文“戏剧”（drama）和“仪式”（dromenon）两个词之间的相似性绝非出于偶然。借助于弗雷泽《金枝》所提供的丰富材料，她从古希腊的宗教演出上溯到埃及和巴比伦的岁神祭拜仪式，得出结论说，古代的艺术和仪式相辅

---

<sup>①</sup>K.K.Ruthven; Myth (Methuen & Co. Ltd. 1976)p. 37.



相成，源出于同一种人性冲动，那就是要通过模仿行为来表达主体情感意愿的强烈要求。<sup>①</sup>

对希腊文化的特殊兴趣和对仪式功能的关注是剑桥学派成员的共同特征。该派的另一重要人物康福德完成了希腊喜剧的仪式起源的论证，在《从宗教到哲学》这一部为后人广泛称引的著作里，他第一次提出，希腊哲学亦导源于宗教神话和仪式。

人们把剑桥学派归入原型批评的范畴是有充分理由的。不过，似应说明，他们是早在原型批评这个名称产生之前的一批原型批评家。尽管他们的研究不仅限于文学，同时涉及了宗教、艺术、思想史和文化史，但是他们以充分的证据解决了希腊戏剧的仪式基础问题，其结论至今仍为国际学术界所采纳<sup>②</sup>。更重要的是，他们的研究方法给后代批评家提供了有益的经验。在被人为地割裂已久的原始与文明之间重新建立了有机联系，包括文学在内的众多文化现象得以在深广的史前背景中得到溯源求本的探查。“懂得了起源便懂得了本质”这个启蒙时代提出的金言再一次显示出它的魅力。

继剑桥学派之后，从原始文化尤其是宗教仪式的角度探讨文学和历史现象，形成了“神话—仪式学派”（Myth and Ritual School）<sup>③</sup>。英国女学者杰茜·韦斯顿（J.L. Weston）

---

①参看本书第67页以下。

②参看《大英百科全书》1973—1974年版第4卷第958页；第5卷983页；第17卷530页；第18卷236页，580页等处的有关论述。

③参看S.H.Hooke ed.: Myth, Ritual and Kingship (Oxford Univ. Press, 1958) p. 263.



在《从仪式到传奇》(1920)一书中揭示了欧洲中世纪流行的圣杯故事的仪式根源。这本书和弗雷泽的《金枝》共同奠定了现代派诗歌经典作品—T.S.艾略特《荒原》的构思基础。另一位英国学者拉格伦(L.Raglan)的《英雄》(1936)讨论了神话英雄故事的基本母题同仪式的渊源关系。

美国考古学家卡彭特(R.Carpenter)研究荷马史诗的由来,于1946年发表《荷马史诗中的民间故事、虚构和英雄传说》,认为《奥德修纪》的核心故事滥觞于图腾仪式——熊祭,奥德修斯本人则是熊图腾的后裔。<sup>①</sup>匈牙利著名的马克思主义美学家卢卡契在他的《审美特性》(《美学》第1卷)一书中,借鉴弗雷泽《金枝》的巫术理论及剑桥学派的研究成果,创立了审美发生学理论,将艺术起源研究推进了一步。

日本学者小金丸研一在所著《古代文学的发生序说》一书中用剑桥派的方法考察日本上古文学,提出了抒情文学起源于仪式的观点。他认为,韵律文学最早出自仪式上的唱和形式,“召魂祭仪的唱和歌是日本短歌和长歌(系日本的两种诗体——引者)发源的直接土壤。”<sup>②</sup>另一位日本学者高崎正秀在为该书所写的序言中进一步声称:“一切文学艺术都来自宗教上的仪式,最初的日本文学便是从祭祀仪式上发生的巫覡文学,作为一种咒术宗教而存在。这些最初的作家

---

①Carpenter, *Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics* (Univ. of California Press, 1946) p.128.

②小金丸研一:《古代文学的发生序说》东京,桜枫社昭和五十四年版,第234页。



群，当然是祭神的巫祝们了”。①

综观上述见解，笔者以为，仪式就其实质而言是一种特殊的象征性交际行为。文艺起源于仪式的说法在微观的实证方面自有其无可辩驳的合理性，但从多元的宏观方面看，又难免有重大的局限性。实际上，各门类艺术的起源同各种原始宗教形式的起源，归根结底都可以在主体符号功能的系统发生过程中找到合适的解答。②

在神话—仪式学派的鼓舞之下，还有些批评家不再纠缠于文学的直接来源问题，转而去研究作家作品，获得了显著的成效。美国戏剧理论家费格生（F.Fergusson）以“替罪羊”型的祭仪为基础重新阐发索福克勒斯的戏剧《俄狄浦斯王》，提出了“悲剧行动的旋律”说③，在文学批评界引起重视。另一位戏剧研究者巴伯尔（C.L.Barber）联系着民间风俗和节庆仪式考察莎士比亚的作品，著有《莎士比亚的节日喜剧》（1959）一书，解释了六部喜剧作品的构成与地方文化的内在联系。该书第6章④研究《仲夏夜之梦》与中世纪英国盛行的“五月游戏”（May Games）在时间、地点、

---

①小金丸研一：《古代文学的发生序说》东京，桜枫社昭和五十四年版，序言。

②参看笔者与俞建章同志合写的《艺术起源与符号的发生》，载《当代文艺思潮》1985年第6期。

③Fergusson: Oedipus Rex: the Tragic Rhythm of Action, in D.Lodge ed., 20th Century Literary Criticism (Longman, 1972) pp.402—420.参看本书第283页以下。

④Barber: May Games and Metamorphoses on a Mid Summer Night, in W.Sutton and R.Foster ed., Modern Criticism (Western Press, 1963)pp.430—438.



场景和人物活动程式方面的类似性，使这部名剧在民间风情的实地背景中得到了新的理解。

在这方面，或许最值得一提的还是当代莎学家威尔逊·奈特（G.W.Kntghi）。他着重从基督教的仪式结构和功能方面研究莎剧，认为莎士比亚笔下的悲剧英雄总是作为牺牲者死在舞台上，还占据着舞台的中心位置，架在高处，恰似摆在祭坛上。悲剧的收场酷似祭献仪式。奈特的结论是，基督的牺牲行动在莎翁的悲剧世界中占据着核心地位，他的悲剧创作实际上是对这种牺牲行为的各种各样的注释。<sup>①</sup>到了弗莱那里，奈特的这一观点得到了理论性的概括：悲剧是对牺牲的模仿。在悲剧中如同在牺牲仪式中，有两种彼此矛盾的情感在起作用，即对英雄死亡的必然性的恐惧感和对英雄死亡的不合理性的遗憾感。<sup>②</sup>正是这两种情感的冲突造成了悲剧特有的张力。

## （二）容格学派：原型心理学研究

与剑桥学派的人类学倾向不同，容格学派的批评家所偏重的不是从文化、宗教方面探讨社会群体的外在行为与文学发生的关系，而是从心理方面研究原型在创作和欣赏过程中的内在反应。就这一点而言，该派的原型研究可以划入艺术心理学范围。这方面最引人注目的人物首推英国女学者鲍特金（M.Bodkin）。

---

①奈特：《莎士比亚与宗教仪式》，中译文，见《莎士比亚评论汇编》下卷，中国社会科学出版社1981年版，第411—426页。

②Frye: *Anatomy of Criticism*, p.214.



鲍特金早年曾在瑞士的苏黎世旁听过容格的分析心理学讲座,她带着容格原型理论的深刻影响开始了文学研究生涯。1934年问世的《诗歌中的原模型式》一书便是她借鉴分析心理学对文学进行跨学科研究的一项尝试。该书一开始便提出了这样的问题:象《俄狄浦斯王》这样的古典悲剧为什么能够历久不衰地打动古今的观众呢?剑桥学派对这个问题的解答是:因为剧中潜伏着几乎同人类本身一样古老的牺牲仪式的中心主题。鲍特金没有停留在这个现成结论上,她把问题进一步引向了原型的心理功能层次:《俄》剧中表现着一种原型性的冲突,即遭受瘟疫的社会群体与导致了这场瘟疫的主人公个人之间的冲突。这种冲突是每个人在心理发展过程中都要经历的本人的自我形象和群体的自我形象之间冲突的外化表现。悲剧冲突的解决将在观众心理中引起某种释放感,它在心理功能上十分接近与悲剧观念素有关联的宗教上的净化和赎罪。欣赏悲剧也就是观众直接参与到由伟大的悲剧神话所传达的道德的、心理的传统中去,获得某种集中的社会化的精神体验。<sup>①</sup>在这里,我们看到了容格关于梦是“个人化的神话”而神话是“非个人化的梦”的著名论断的反响。

鲍特金在给悲剧的艺术魅力提供了新的答案之后,将原型心理研究扩展到戏剧以外的其他文学领域,用贯穿于西方文明的一些基本原型(如天堂与地狱、死而复活等)的心理功能去阐释象但丁的《神曲》、弥尔顿的《失乐园》、柯勒律治

---

①Bodkin, Archetypal Patterns in Tragic Poetry, in W. Sutton and R. Foster ed., Modern Criticism, pp. 219—220. 参看本书第117页。



的《老水手之歌》等一系列文学杰作，试图从审美心理方面描述艺术家和读者对潜藏在素材或作品背后的原型内容的认同感受。

鲍特金的著作虽被认为是容格学派在文学理论方面的代表作，但她对于容格的理论是有所扬弃和修正的。例如，对容格关于原型的遗传性的说法，她显然持有异议。她认为人类情感的原型模式不是先天预成在个人的心理结构中的，而是藉特殊的语言意象在诗人和读者的心中重建起来的。针对容格所说的种族经验的“生物性继承”，她强调“社会性继承”(Social inheritance)在创作中的决定作用。用当代的术语来说，所谓原型模式并不能看成是某种遗传信息的载体；同语言符号一样，它也是文化信息的载体形式。在重构人类情感经验方面，它有着不可替代的独特作用。

除了鲍特金之外，容格学派的重要人物还可以举出纽曼(Erich Neumann)、阿润森(Alex Aronson)等。前者著有《大母神：一个原型的分析》(1955)，详尽探讨了大母神原型的种种表现及在不同民族神话和民间故事中的变体。纽曼的著作代表了职业心理学家的原型研究。阿润森着重运用容格理论研究具体的作家，著有《莎士比亚的心理与象征》(1972)等著作，代表着心理学与文艺学交相渗透的新趋势。

### (三)原型的文化价值研究

人类学和心理学的原型研究大都倾向于自外向内来考察文学现象，而美国文学批评家蔡斯(R. Chase)和费德莱尔(L. Fiedler)等人却持有另外一种旨趣，善于做由内向外的引申，从文学作品的原型分析中发现特殊的文化价值。



蔡斯曾在《神话的探求》(1949)一书中强调,神话即是文学艺术。远古神话曾经驯服过人性中的毁灭力量,现代神话作为一种新的艺术创造应该发挥同样的功能。在同年发表的《麦尔维尔研究》中,蔡斯试图阐发这位美国作家所创造的个人神话的社会政治意义,认为麦尔维尔的神话是一种象征性的寻求父亲的努力。这个父亲不是宗教中的上帝,而是一种文化理想。这个神话具有两个中心主题:堕落与探寻。所要探寻的恰是在堕落中失去了的东西。堕落是麦尔维尔从家庭的命运和自己的命运中获得的一个本能的意象。蔡斯发挥说,麦尔维尔的个人神话同时也是原始的美国神话:美国也经历了失去父亲后的探寻,它被从欧洲文化的古老土壤中分离出来,抛掷在美洲的荒原上,就象《旧约》中的以实马利被父亲赶出家园一样。麦尔维尔通过他的神话创造,实际上提出了这样的问题:美国能否成为真正的普罗米修斯?也就是说,违背父神宙斯的意志,以自身的创造性领导人类走向更高的文化层次?①

蔡斯的“神话发现”因立论新颖曾惊动一时,不过他的观点虽然颇有气势,但论证却显得牵强,难免招致了许多尖锐的批评。倒是费德莱尔在阐发文学原型的文化价值方面提出了既发人深省又较有说服力的见解,他的代表作《美国小说中的爱与死》(1960)等书成了美国“新一代的大学和高中教师们对于我们的(指美国的——引者)古典文学和我们的文化做出新的理解的基础,同时也成了文学批评研究的

---

①参看E. Borklund: *Contemporary Literary Critics*, (St. James Press, 1977) p. 115.



典范。”<sup>①</sup>费德莱尔认为，人类意识始于叙述故事，那是对经验的一种原型性直觉领悟。科学的兴起导致“从直觉到概念的堕落”，导致感觉能力的不断退化。科学知识是一种无情感的知识，是对自然的一种“劫取”。只有想象的文学依然保留着直觉与情感，并借原型的力量传达出人类所面对的基本生活境况以及与之相应的情感要素。文学家代表社会的良心，他们的作品是对生活的批评。费德莱尔从对具体作品的分析中概括出构成美国小说叙述中心的几个重要原型：犹太人、印第安人和黑人等，作为这个多民族新兴国家的社会和历史力量的焦点，用来说明人们意识不到的有关政治、道德、种族和性方面潜在的现实问题。例如，他在19世纪美国文学的重要作品，如达纳的《当水手的两年》、库柏的“皮袜子小说”、麦尔维尔的《白鲸》和马克·吐温的《哈克贝利·芬历险记》中发现了“美国生活中的返祖现象”，即对童年生活的怀念和对同性黑人的爱慕情感：如《白鲸》中的伊西墨尔对黑奴魁奎克的眷恋；《最后一个莫希干人》中的纳提·邦坡和印第安人金加古克之间的终生爱慕；达纳小说中的故事叙述人对黑人霍普的追求；马克·吐温笔下的男孩哈克对黑人吉姆的感情。费德莱尔写道，许多世界著名小说中所描写的感情都是异性间的爱，无论是柏拉图式的精神之恋还是通奸、私奔或调情，“但在美国小说中，我们却发现一个逃亡的黑奴和一个无名小子并躺在木筏上随波逐流，枉费心机地逃跑；或者一个流浪水手躺在叉鱼手的画着花纹的手臂上

---

<sup>①</sup>参看E. Borklund: *Contemporary Literary Critics*. (St. James Press, 1977) p. 202.



……”对于文学中的这种特异现象该做何解释呢？这位批评家接着写道：“这些故事所描写的童年状态和同性爱慕，我模糊地有些感觉，但只有通过努力才会发现：尽管我们有许多成年人由于肤色的差异而厌恶有色人种，甚至产生仇恨的情绪，这些故事却都在歌颂白人与有色人之间相互爱悦的感情。这种意识受到公开事实的压力，只是不自觉地存在着，……朦胧地体现于一个原型”。<sup>①</sup>暴力和种族歧视的残酷现实粉碎了多民族人民友爱相处的纯真之梦，然而这梦却没有全然绝迹，它透过艺术家——社会的良心——悄悄地化作小说中常见的主题，化作儿童那无邪的爱心。

蔡斯和费德莱尔的批评实践告诉人们，原型批评已不仅局限于从古代神话中提取模式，它也可以同社会的或历史的兴趣结合起来，从现当代作品中发现具有文化特征的神话和原型，使文学批评超越无意识的作者，上升为具有强大理性透视力的文化批评。

#### （四）原型的语义学和语用学研究

除了从宗教、心理、社会文化诸方面研究原型之外，还可以从语言、意象、象征的角度研究原型的意义发生和演变，或研究原型在具体作品中的语用功能和修辞学意义。笔者将这两类研究分别称为原型的语义学研究和语用学研究。

美国哲学家威尔赖特（P·Wheelwright）是原型语义研究的代表人物。他的《燃烧的源泉》（1954）和《隐喻与

---

①费德莱尔：《好哈克，再回到木筏上来吧！》，参看本书第337页以下。



真实》(1962)被视为原型批评的必读参考书。文学原型作为一种具有约定俗成的语义和联想群的意象，总是以语言为媒介而存在的。那么，原型的语言与日常的或科学的语言有没有差别；如果有，又是怎样区分的呢？威尔赖特试图回答上述问题。《燃烧的源泉》副标题是“象征语言研究”，该书发挥了新批评派关于诗是一种语言的论点，提出了“速度语言”（即语义平淡的语言）和“深度语言”的区别；前者是逻辑的语言，它“只能表达无限的语义可能性的大千世界中有限的一些情况”；<sup>①</sup>后者是超逻辑的象征语言，广义地说便是诗的或表现的语言，它植根于宗教、神话和艺术所形成的象征系统，成为原型赖以存在和显现的框架。威尔赖特借用存在主义神学家马丁·布贝尔（M·Buber）的一种比喻来说明这两种语言的特征。速度语言倾向于把认识者和认识对象分离成“我——它”关系，用分析和抽象使对象非人化，成为对象物即“它”。深度语言则使认识者和认识对象保持一种亲密的“我——你”关系，认识者将把他在外部世界看到的每一种有意义的事物当作“你”，并通过想象使自己和事物对换身分，让事物用“我”的即人的身分发出信息，我自己变为信息的接受者。在《隐喻与真实》一书中，威尔赖特从哲学认识论的层次进一步阐述了象征语言问题，勾勒出原型语义的生成过程。他提出，象征可以按其语义适用范围而划分为五个等级：（1）一部作品中的主导意象，如克莱恩

---

① Wheelwright, *The Burning Fountain*, in H. Adams ed., *Critical Theory Since Plato*, (Harcourt Brace Jovanovich Inc, 1971) p. 1104.



诗中的“桥”。(2)一个作家个人性的象征,如莎士比亚的十四行诗和剧作中多次出现的一些对立意象:花园与暴风雨,音乐与噪音等。(3)超个人的象征,它出现在不同作家的笔下,如艾略特《荒原》中下棋的意象,其语义源出于莎士比亚的喜剧《暴风雨》。(4)文化区域性的象征,如遍布在西方文学中的基督教的象征。(5)原型性象征,也就是原型,指那种“对于人类或至少对大多数民族来说具有相同或类似意义的象征”。<sup>①</sup>在这里,威尔赖特更为严格地限定了原型概念的外延。原型成了一种跨文化的符号,其意义的相对普遍适应性来源于人类感觉和联想的共通性。威尔赖特还列举了一些基本的原型性象征——血、光与火、黑暗、水、圆圈和轮子等,考察了它们在各不同文化中的相关意象和隐喻变体。<sup>②</sup>

在原型的语用学研究方面,可以列举的人物很多,包括那些虽未公开打出原型批评的旗号,但在实际中运用了类似的分析方法的批评家,如英国的大卫·洛奇(D. Lodge)。他的名著《小说的语言》(1966)便充分吸收了原型批评的长处,韦勒克赞誉这本书“成功地沟通了语言分析与文学欣赏、评价之间惯有的分歧”。<sup>③</sup>该书在解析夏洛蒂·勃朗特的《简·爱》时,便别具慧眼地从一个纵贯全篇的原型意象

---

① Wheelwright, *Metaphor and Reality*, (Indiana Univ Press, 1962)p. 110.

② 同上书, p. 128, 参看本书第216页以下。

③ R. Wellek, *Discriminations, Further Concepts of Criticism*, (Yale Univ. Press, 1970)p. 350.



“火”入手，以它作为把握作品整体的一把钥匙。①洛奇指出，火是人类生活所必需的光与热之源。在英国的气候下，它是社会生活和家庭生活的象征。火也时常被用来暗指情欲，即欲火，它能带来快乐，也能烧毁一切。火还可代表基督教的精神净化和永恒惩罚。小说《简·爱》一书中一百多次提到火的地方，上述各种意义都可以找到，只是随着不同的语境而起不同的作用。洛奇还发现，小说中大凡出现火的意象，其语义效用总是由下文中一种相冲突的原素意象来限定的。简和罗切斯特之间的激情关系常表现为燃烧的火。而这种关系的断裂则表现为石、冰、雨、雪的意象。简和里弗斯之间格格不入的情况甚至暗喻在后者的名字里：勃朗特不仅常把冰冷的激流的意象用在他身上，而且里弗斯(Rivers)一词本身就指河水。简在内心独白中曾用“火山”意象，有效地传达出她对罗切斯特的那种敬畏与爱欲相交织的矛盾心理。罗切斯特也正是爱上了简那如火的叛逆性格，屡次表明他是能够赏识这种火的人：“我已经看见了，你生气的时候可真像个火神”。“你冷，因为你孤独，没有和什么人接触把你内心的火激发出来。”……经过洛奇的发掘，人们在这部流行了一百多年的小说中看到了以前未曾注意到的深层内涵，看到了夏洛蒂是怎样把写实主义的具体性、日常性同浪漫的激情、幻想及诗意彼此统一在火的原型意象及其语义变奏中的。

洛奇的著作对自亚里士多德以来流行的一种批评观念起了反拨作用，这种观念是，正宗的文艺学只是诗学，因为诗才

---

①洛奇：《火与爱：夏洛蒂·勃朗特的尘世原素之战》，中译文，见《勃朗特姐妹研究》，中国社会科学出版社1983年版，第526—541页。



是一种独特的语言形式。洛奇借助于原型批评方法冲破了新批评派的教条，为小说语言的研究开辟了新的前景。

美国批评家维恩尼(T·G·Winner)在《契诃夫作品中的神话作用》(1962)一文中研究了原型人物的运用方式与契诃夫的小说技巧及风格的关系，显示了原型的语用学研究的另一个层面。<sup>①</sup>维恩尼指出，契诃夫这位短篇小说大师是自觉运用原型的能手，其原型人物来源有二：一是古代神话中的原型，如《宝贝儿》中运用的普绪克，《公爵夫人》和《决斗》中运用的那尔基索斯；二是前代文学名著提供的原型，如《海鸥》中的《哈姆雷特》主题，《黑僧侣》中的《浮士德》原型，《脖子上的安娜》和《带小狗的太太》中套用的《安娜·卡列尼娜》原型等。契诃夫的这种借用或隐或显，作为一种使作品获得多层次意蕴的技巧，达到嘲弄、讽喻、悲悯或情感深度的效果。如果读者忽略了作品中原型的特殊功用，就无法深入理解作者的用心以及他的作品特有的讽刺风格。

## 五、原型批评的特点与局限

同19世纪相比，20世纪的西方文艺学的一大特色就是多元化和多样化。各种理论和方法流派此起彼伏，相互竞争又相互促进。它们各有其独到之处，也各有其弱点或短处。原

---

① Winner, *Myth as a Device in the Works of Chekhov*, in B. Slote ed., *Myth and Symbol* (Univ. of Nebraska Press, 1963) pp 71—78, 参看本书第352页以下。



型批评自然也不例外。无论是作为理论还是作为方法，它都有自身的特点与局限。对此，笔者拟根据个人的理解做出如下几点归纳和说明。

**宏观性** 原型批评是取代了统治现代批评史数十年之久的新批评派而流行于西方的。相对来说，新批评派的不足之处恰恰是原型批评的特长之处，这也是后者能取代前者而称雄于学术界的原因之一。新批评派以语言修辞之学为其理论基础，专注于作品本身的篇章词句的研析。该派的核心方法叫做“细读”或“近读”（Close reading），相当于一种显微镜式的文学研究，在微观剖析诗歌方面确有使别的门派望尘莫及的优势。相比之下，原型批评以人类学的理论及视野为基础，其核心方法，按照弗莱的倡导，叫做“远观”（Stand back），可以说是一种宏观的全景式的文学眼光。它要求把文学的各种现象——体裁、题材、主题、结构乃至作品名称——放到文化整体中去考察，恢复被新批评派所割断了的文学的外部联系。在这种“文学人类学”的处理下，文学不再是孤立的字面上的东西，而是整个人类文化创造中的有机组成部分，它同古老的神话、信仰、宗教仪式及民间风俗等有着密不可分的血缘关系。弗莱指出：“从这种观点来看，文学的叙述方面乃是一种重复出现的象征交际活动，换句话说，是一种仪式。在原型批评家那里，叙述被当做仪式或对人类行为整体的模仿而加以研究，而不是被当做对某一个别行为的模仿。”具体来说，“对于一篇小说、一部戏剧中某一情节的原型分析将按照下列方式展开：把这一情节当做某种普遍的、重复发生的或显示出与仪式相类似的传统行为：婚礼、葬礼、智力方面或社会方面的加入仪式、死刑或



模拟死刑、对替罪羊或恶人的驱逐，等等。”<sup>①</sup>比如考察《哈姆雷特》第五幕开始的情节：哈姆雷特和雷欧提斯都往下跳到墓坑里，接着开始了二人的决斗。这一情节乍看起来无甚道理，若用“细读法”就更不知所云了。原型批评却能从中一眼看出：主人公下墓穴之前和之后判若两人，这一举动显然表明了某种“生命仪式”（rite de passage，又译“通过仪式”）的作用。<sup>②</sup>这种作用，若不是“远观”即从文化中看文学的方法，是难以从直感中悟出的。值得提出的是，原型批评所倡导的“远观”法在中国文学研究中也取得过可喜的成果。早在30年代，郑振铎先生就按照弗雷泽《金枝》所揭示的线索，分析了上古传说中汤祷于桑林的故事，指出该故事的真相是作为“祭师王”的汤以自为牺牲的仪式祷求降雨。<sup>③</sup>最近，日本学者伊藤清司从成人仪式的结构和功能入手分析广泛流传在中国民间的“难题求婚”型故事，不仅令人信服地阐明了这类故事模式的仪式来源，而且揭开了古代典籍中关于尧舜禅让传说的真相。<sup>④</sup>笔者以为，文学研究中的这种宏观性的特长可以从发生认识论方面得到理论说明。仪式和文学都是传递文化信息载体的符号现象，但在发生学上，以主体动作为象征形式的仪式行为显然大大早于以语言为媒介的文学创作，因此，这两种符号系统之间存

---

①②Frye: *Anatomy of Criticism*, p. 105, p. 359.

③郑振铎《汤祷篇》，《东方杂志》30卷一号；又见《郑振铎古典文学论文集》上海古籍出版社1984年版，上册，第100—130页。

④伊藤清司：《难题求婚型故事、成人仪式与尧舜禅让传说》，参看本书第408页以下。



在着结构上的渊源关系和相似性就不足为奇了。正象语词在历史发展中会丧失本义而变得难以理解，文学也会因时间的尘封成为对现代人来说的“密码”。在这种情况下，必须摆脱文学批评的“近视”，在宏观文化背景中，从仪式和原型的“远观”中找到“解码”的奥秘。

**系统性** 这可以说是“远观”所包含的另一层意思，即把单个文学作品的研究放到整个文学大系统中。用弗莱的话就是“诗歌总体中的诗篇”。用一个比喻来说，单个棋子只有放到棋盘整体中才能显出它的价值和作用，同样，一部作品、一个主题、一个意象、一种结构，都只有在历史地形成的文学总体中才能得到真正透彻的理解。原型批评的这种系统性的特点突出地表现在对文学传统的高度重视上。容格和弗莱都曾强调，艺术作品不是某个艺术家个人的凭空创造，而是传统的产物，其特殊意义是超个人的。如柯勒律治《老水手之歌》中写到老水手乘孤舟漂在海上，因看到白色的月光心情由绝望转向希望，诗中接着出现了海水泛红与船的阴影等意象。如果孤立地看，人们会以为这只是景物描绘。然而，从文学系统中看，“红”这个词就不光指示一种颜色，而且具有一种“恐怖的灵魂”。鲍特金指出，但丁早在《神曲》中一些可怕的诗句中塑造了“红”这个词的灵魂：地狱的永劫之火曾把地帝城映得通红。再往上溯，欧洲史前的洞窟壁画便赋予了红色以象征的意义。如果读者能意识到由文学传统铸就的红色意象的这种联想关系，便可以在柯勒律治的诗中体悟到一种超越个人心灵的心灵，从而理解“红”字的非词典意义：“刚刚从月亮那美的力量中解救出来的老水手，现在又乘坐在船的红色阴影中再一次坠向地



狱。”<sup>①</sup>与此类似的系统分析法在弗莱对英国诗人弥尔顿的牧歌体悼亡诗《黎西达斯》的研究中显得更加明确。弗莱为了弄清该诗的构思和潜在的深层意蕴，几乎勾勒出自古希腊至近代的牧歌和悼亡诗的发展史。他为自己这一研究所加的标题本身就很能说明这种研究方法的特色，那标题是“文学即Context”，后一词可直译为“上下文”，若意译则为“整体关系”。

在这里，还可以提到台湾学者李瑞腾的《说镜：现代诗的原型意象试探之一》<sup>②</sup>一文，作者搜集了自上古文献到后代诗词、传奇、笔记中有关镜子意象的大量材料，构拟出该意象的语义系统，进而考察现代诗人对这个原型意象的自觉或不自觉的运用，发现了作品的字面意义与“言外之意”相互作用的“张力场”，从而深化了对诗的现代理解。实际上，闻一多先生早在40年代所著《神话与诗》中就已经广泛采用了这种系统观照的研究方法。李瑞腾在《说镜》中就从方法论角度引用了闻一多的《说鱼》，把它同弗莱的原型批评观相联系，可见将这种方法运用于中国文学的研究还是大有可为的。香港中文大学的周英雄所著《作为组合模式的“兴”的语言结构与神话结构》<sup>③</sup>，台湾大学的张汉良所

---

①Bodkin, Archetypes in The Ancient Mariner, in D. Jodged, 20th Century Literary Criticism, pp. 190—201. 参看本书第271页以下。

②见张汉良萧萧编选：《现代诗导读·理论篇》，台北故乡出版社1982年版，第229—262页。

③见J. Deeney ed., Chinese Western Comparative Literature, (HongKong, 1980) pp. 51—78.



著《扬林故事系列的原型结构》<sup>①</sup>分别将原型批评方法同结构主义和精神分析方法相结合，在中国文学研究中做出了具有开创性的尝试。

上举诸例足以说明，原型批评所主张的“远观”并非要把文学作品当成人类学或心理学的素材，借助于人类学和心理学的目的还在于站在更高的高度去俯视文学现象，在系统观照中更好地把握作品。笔者以为，原型批评的发展在一定程度上正体现着现代科学的系统方法向文艺学的渗透。这种注重从总体、从相互联系中考察对象的思维方式同法国结构主义有某种相通之处。二者的差别在于，结构主义偏向于对纯形式做共时性的抽象，而原型批评则长于从历时性方面对局部现象做整体透视。这样一来，批评家的重要性便提高了：他可以不再跟在作者后面亦步亦趋，他可以同作者分享对作品的解释权，甚至站在文学和文化传统的制高点上，用强大的理性之光照亮作者本人无意识地或不自觉地表达出来的东西……然而，问题也就在这里，即系统方法在文学研究中的适用限度问题。前面所说的棋盘之喻实际上已暗示了原型批评方法中潜伏着的重大缺陷：文学系统与科学系统毕竟不同，它的单个对象——作品是独特的生命存在，一旦把它们处理成彼此雷同的棋子，就会有使之丧失艺术生命力的危险。如果象容格和弗莱那样过分强调集体无意识与文学传统，把艺术家当成它们借以显现的被动媒介，将鲜活的艺术品一味地还原为种种原型模式中的实例，那么，不仅批评面

---

<sup>①</sup>见古添洪等编：《比较文学的垦拓在台湾》，台北东大图书公司1976年版，第216—234页。



面临着贬值的危机，文学艺术的特性也可能随之荡然无存了。

**重认知而轻判断** 弗莱曾把文学批评这一范畴划分为两种实际类型，一种是“学术式”批评，另一种叫“审判式”批评。前者有助于知识的累积，因而从属于科学的领域，它从事于尽可能深入细致的描述和分类；后者算不上科学，只属于“书评”的领域，批评家有如判官，做出各种肯定或否定的价值判断：一部作品是好还是不好，是否值得一读等等。审判式批评无助于知识的累积、文学经验的扩展和学术的进步，因为价值判断往往是由审判官的个人趣味所左右的，难免具有偶然性、任意性和易变性。弗莱认为原型批评乃是学术式批评的代表，批评家所关注的是文学的有机构成，而从不把自己置身于审判官的席位上。尽管不是所有的原型批评家都信守弗莱的这一主张，重认知而轻判断的确是该派批评实践中的重要特点。所谓认知，就是对在文学中反复出现的、可交际的原型性的文体、原型性的叙述或表现程式、原型性的意象、母题、人物乃至主题的识别和归纳，使个别作品的研究趋向于形式化、科学化，有助于探索文学作品的构成和文学发展演变的规律性。借用荷兰学者弗克马（D.W.Fokkema）评价结构主义的说法，也可以把原型批评的这种努力看做是探求一种文学研究的“元语言”（metalanguage）<sup>①</sup>的努力。对此，简单地斥之为形式主义是失之肤浅的。问题在于如何将形式化的认知与社会历史的、文化的、审美的价值判断有效地结合起来。因为缺乏研究的轻率

---

①Fokkema and Kunne—Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, (St. Martin's Press, 1978)p.9.



判断固然不足取，但建立在认知基础上的判断也未必不是好的文学批评所当具有的职能。诚如黑格尔所言：“对那具有坚实内容的东西最容易的工作是进行判断，比较困难的是对它进行理解，而最困难的，则是结合两者，作出对它的陈述。”<sup>①</sup>重认知轻判断的要求反映了文学批评向学术研究深度进展的趋势，但将认知理解与价值判断完全割裂和对立起来的做法，同时也是原型批评本身局限的反映。这种批评能帮助人们理解其他批评难以揭示的作品的深层内容，却不能圆满地回答下列问题：为什么一部包含了原型内容的优秀作品能够给我们以审美的愉悦，而另一部包含了同样原型内容的低劣作品却不能呢？

综上所述，原型批评的特点往往也反映出它的弱点，我们还不能说这是一种理想的批评方法。如何发挥其优势，促进我们的文艺学方法更新，同时在美学的和历史的方法基础上对它加以改造，扬弃其弱点，这可以说是值得我们认真思索的新课题。

---

<sup>②</sup>黑格尔：《精神现象学》中译本，商务印书馆1979年版，第3页。



# 上 编







# 阿都尼斯的神话与仪式

〔英〕J.G.弗雷泽

本文选自玛丽·道格拉斯 (Mary Douglas) 和萨宾·麦考麦克 (Sabine MacCormack) 重编的《金枝》插图节本 (The Illustrated Golden Bough) 第四部分《阿都尼斯》，英国乔治·瑞因伯德出版公司1978年版，第122—131页。题目为中译者所加。《金枝》原作者弗雷泽 (James George Frazer, 1854—1941) 是英国著名古典学家和人类学家，以对巫术和原始宗教仪式的研究而蜚声学林。弗雷泽生于苏格兰的格拉斯哥，15岁即考入格拉斯哥大学，20岁考入剑桥大学，后为剑桥大学三一学院公费研究生。1907年任利物浦大学社会人类学教授。曾先后被聘为不列颠科学院研究员、爱丁堡皇家学会名誉会员和普鲁士皇家科学院通讯院士。1925年获得英国皇家功勋勋位。主要著作有：《金枝》(Golden Bough) 1890，《社会人类学的范围》(The Scope of Social Anthropology) 1908，《图腾制与族外婚》(Totemism and Exogamy) 1910，《旧约民俗学》(Folklore in the Old



Testament)1910,《人、上帝和不朽》(Man, God and Immortality) 1927。其中对后世影响最大的是《金枝》,该书共有7部12卷,是以巫术和仪式为主要对象的原始宗教习俗研究专著,因其搜罗宏富,辨析精详,被誉为人类学的百科全书。20世纪以来的文学理论和文学创作都曾受其影响,实为原型批评派的早期理论渊源。这里所选的部分原属该书第4部。作者通过对古代西亚的死而复活神阿都尼斯的神话及其相关的仪式的考察,阐明了西方文学和文化中一个极为普遍的基本主题即死而复生观念的历史起源,以及这一观念随着社会物质生活方式的改变所表现出的不同形式,同时也具体地展现了戏剧这种文学体裁在古代仪式中的雏型状态。

## 一、阿都尼斯的神话

大地外表上所经历的一年一度的巨大变化强烈地铭刻在世世代代的人类心中,并激发人们去思索:如此宏大、如此神奇的变化究竟是出于什么原因呢?人们的好奇并不总是全然无私的,即使野蛮人也早已懂得他们自己的生命同大自然的生命是怎样唇齿相依着的。他们懂得,那让河流冻结、使大地脱下绿色外衣的同一个过程是怎样以毁灭威胁着他们自身的生存。在某一特定的发展阶段,人类似乎开始了这样的想象:避免这些可怕灾难的方法就掌握在他们自己手中。他们可以用巫术来促进或阻碍季节的运行。于是,他们举行仪



式，念符咒，使雨水降下，太阳发光，使动物繁衍，大地上果实生长。终于有那么一天，知识的缓慢进展驱散了原始人心中如此之多的幻想，使人类，至少是其中较有思想的那部分人意识到，春夏秋冬的更替并不仅仅是他们自己的巫术仪式的结果，有某种更为深刻的原因，更为强大的力量，在大自然面貌变易的背后发挥着作用。这时，人们便开始把植物的荣枯、生物的兴亡设想为神圣的存在——男女众神们的威力增长或衰退的结果，这些想象中的神灵按照人类生活的模式，有生也有死，他们也恋爱结婚，生儿育女。

这样，有关季节的古老的巫术理论就被一种宗教理论所取代，或者不如说是被补充了。虽然人们这时已把一年一度的自然变化首先归因于相应的神灵变化，但他们仍然认为通过举行某些巫术仪式便能帮助生命的主宰神对死亡主宰神的斗争。他们设想可以借助宗教活动恢复生命神失去了的活力，甚至能使他起死回生。他们为了这一目的所举行的仪式大体上是对自然进程的戏剧性表演，他们希望藉表演能使自然运行得更为顺利。这里所体现出的是一种类似于巫术的信条，即仅仅通过模仿便可以产生出任何期望的效果。由于他们现在用神的结婚、死亡、再生或复活来解释自然的生长与衰败、诞生与死亡的交替循环，所以他们的宗教，或者说是巫术性戏剧，也就在很大程度上转向了这些主题。他们演出诸种繁殖力量的富有成效的结合，这种演出中至少有一位神的爱侣悲伤地去死，然后又是欢乐的复活。这样，宗教的理论就同巫术的实践混合在一起了。这种混合在历史中是常见的。事实上，几乎没有哪种宗教能完全摆脱古老的巫术信条的痕迹。按照两种相对的原则而行事，自然会有不协调之



处，但不论这种不协调将怎样使哲学家伤脑筋，一般老百姓是不会为之费神的，实际上他们甚至难以意识到这一点。他们的职责就是行动，而不是去分析行动的动机。假使人类一开始就是逻辑和智慧的生物，历史也就不会是一部愚昧和罪行的漫长的编年志了。

在四季给人们带来的变化之中，就温带地区来说最为惊人的乃是那些对植物产生影响的变化。季节对动物的影响虽然也很大，却不如对植物这样明显。因此，在那些表示驱走寒冬，春回大地的巫术戏剧中，所强调的重点在于植物方面，也就是自然而然的了。也就是说，在这类表演中树木和花草比之兽类和禽鸟充当着更为重要的角色。不过，生命形态的这两个方面，植物和动物，在那些举行仪式的人们看来并不是毫无关联的。其实，他们所普遍相信的动、植物世界之间的联系甚至要比动、植物的实际联系还要紧密。因而，人们常常在同一时间内用同一行动把植物再生的戏剧表演同真实的或戏剧性的两性交媾结合在一起，以便促进农产品的多产，动物和人类的繁衍。对他们来说，生命和繁殖的原则，不论就动物而言还是就植物而言，都只是一个不可分割的原则。活着并引出新的生命，吃饭和生儿育女，这是过去人类的基本需求，只要世界还存在，也将是今后人类的基本需求。其他方面可以加上人类生活的富裕及美化，但除非上述需求首先得到了满足，不然的话人类也就无法存在了。因此，食物和孩子这两种东西乃是人们用巫术仪式来表演季节运行所追求的最主要的东西。

很明显，世界上没有别的地方比地中海东岸地区更为广泛地流行这类仪式庆典了。埃及和西亚的人民在奥息里斯



(Osiris)、塔穆斯(Tammuz)、阿都尼斯(Adonis)和阿提斯(Attis)的名下,表演一年一度的生命兴衰,特别是被人格化为一位年年都要死去并从死中复活的神的植物生命循环。在名称和细节方面,这种仪式在不同的地点不尽相同,然而其实质却是相同的。我们在这里所要探讨的便是这位被想象为能死而复活的东方神祇,他有许多不同的名字,但其性质是一致的。我们选择塔穆斯或阿都尼斯作为这类崇拜仪式的例子。

阿都尼斯崇拜流行于巴比伦尼亚和叙利亚的闪族人民中间,早在公元前7世纪,希腊人便从闪族人那里把这种崇拜移植了过去。这位神本名为塔穆斯,阿都尼斯这个名字出自闪族语中的“阿顿”(Adon),意思是“主”,这是塔穆斯的崇拜者对他的尊称。在希伯来文的《旧约》中,同一个名称“阿都奈”(Adonai),原先可能就是“阿都尼”(Adoni),意为“我主”,常用于对耶和华的称呼。但是希腊人出于误解把这种尊称当成了真名。塔穆斯或他的等同者阿都尼斯虽然在闪族人民中享有着广泛而持久的声誉,但有理由认为这一崇拜来源于另一个具有不同血缘和语言的民族——苏美尔人。<sup>①</sup>正是他们,这些于人类文明史的黎明期居住在波斯湾顶端坦荡的冲击平原上的人们,创造了后来被称做巴比伦尼亚的文明。

---

①本世纪以来不断发现的考古材料已经表明,塔穆斯的前身是苏美尔人的生殖神杜姆兹(Dumuzi),参看尼尔森(N.C.Nielsen)等编《世界上的宗教》,纽约,圣马丁出版社1983年版,第52—54页。——译注。



塔穆斯在巴比伦尼亚的宗教文学中是作为伟大母亲神易士塔(Ishtar)的年青配偶或情人而出现的。易士塔是大自然的生产活力的象征。在神话和仪式文献中关于他们相互联系的记载都是片断的和含混的，但我们从中看到这样一种情况，即人们确信塔穆斯每年都要死一次，离开欢乐的地上世界，进入到那阴暗的地下世界中去；而他的神圣的配偶也要每年一次踏上寻找丈夫的旅程，“来到那永劫不返的土地，那大门和门闩上落满尘埃的黑暗之家。”在她离开地上世界这一期间，爱的激情停止了运动，人和动物都忘却了自己种族的繁殖，所有的生命都濒于灭绝的边缘。与这位女神联系得极为密切的乃是动物王国中的性功能，女神不在的时候，动物的性功能就不再发挥作用了。面对这种情形，大神埃阿(Ea)派出使者去地下解救那自然界赖以生息繁衍的女神。名叫阿拉图(Allatu)或埃列什-吉加尔(Eresh-kigal)的苛刻的阴间女王勉强同意了使者的要求，给易士塔洒上生命之水，允许她离去，或许还让她带走了她的情侣塔穆斯。于是，二位神祇得以重返阳世，伴随着他们的归来，大自然又复苏了。

悲悼塔穆斯离世的哀歌保存在某些巴比伦的赞美诗中，这些诗把他比作迅速衰败的植物。他成了

一株得不到水喝的园中柳，  
它在大地上的头冠不会开出花朵。  
一株无人浇灌的垂柳，  
一株被切断了根须的垂柳，  
一颗得不到水喝的园中草。

他的死亡带来了人们一年一度的悲悼活动。在仲夏时节以他



的名字命名的那个月份中，男男女女们用笛子吹奏出刺耳的乐声。那些挽歌看来是唱给为这死去的神所塑的一座雕像的，这神像用洁净的水清洗后又涂上油，穿上红袍，同时香烟缭绕上升，好象要以刺鼻的香气激活他那蛰伏中的感觉，把他从死亡的沉睡中唤醒。在一首题为《悲悼塔穆斯的笛歌》的挽歌中，我们似乎仍然可以听到歌者们吟唱着悲伤的重叠唱词，伴随着象古老的乐曲一般的笛歌的咏叹调的声音：

当他逝去之际，她唱出一首哀歌，

“噢，我的孩儿！”当他逝去之际，她唱出一首哀歌；

“我的塔穆！”当他逝去之际，她唱出一首哀歌。

“我的宝贝我的主！”当他逝去之际，她唱出一首哀歌，

在植根于广阔原野的一棵不凡的杉树旁，

在埃阿那，向苍天大地，她唱出一首哀歌。

就象一所房屋为它主人所唱出的哀歌，

她唱出了一首哀歌，

就象一座城市为它的君主所唱出的哀歌，

她唱出了一首哀歌。

她的哀歌是对一株沉睡中不再生长的草木的哀歌，

她的哀歌是对那不再结穗的谷物的哀歌。

她的房子是不能再产生出财产的财产，

一个疲乏的女人，一个疲乏的孩子，疲乏到了极点。

她的哀歌唱给一条大河，那里柳树不再生长，

她的哀歌唱给一块土地，那里谷物和草木不再生长。

她的哀歌唱给一个水池，那里的鱼不再繁殖。

她的哀歌唱给一片芦苇丛，那里的芦苇不再茂盛。

她的哀歌唱给森林，那里没有树木在生长。



她的哀歌唱给一片荒地，那里没有丝柏在生长。

她的哀歌唱给一个果园的深处，那里不再出产蜂蜜和果酒。

她的哀歌唱给一块牧场，那里没有牧草在生长。

她的哀歌唱给一座宫殿，那里生命的力量不再生长。

对我们来说，有关阿都尼斯的悲剧故事和悲伤的仪式从希腊作家们的描绘中要比从巴比伦文学中的片断记载，或从曾在耶路撒冷圣殿北门看到为塔穆斯哭泣的妇女们的先知以西结的简略提及<sup>①</sup>中可以了解得更为清楚。经过希腊神话的镜子的反照，这位东方的神又作为阿弗洛狄忒所钟爱的一个美少年而出现了。那位女神将他从小藏在一只盒子中交阴间女王珀耳塞福涅（Persephone）保管。但当后者打开盒子看到那少年的美貌时，便拒绝把他还给阿弗洛狄忒了，尽管爱神亲自来到冥间要从死亡的势力中救回自己亲爱的人，然而还是无济于事。爱与死两位女神之间的争执最后由宙斯来裁决。他宣布，一年之中阿都尼斯得和珀耳塞福涅在冥间住一段时间，和阿弗洛狄忒在阳世过另一部分时间。后来，美少年在一次打猎中被一只大野猪——或者说被嫉妒的战神阿瑞斯（Ares）为了暗算情敌而假扮成的野猪所咬伤致死。阿弗洛狄忒痛悼她死去的情人。从阿都尼斯神话的这一形式中，阿弗洛狄忒和珀耳塞福涅为了占有阿都尼斯而进行的争斗清楚地反映了易士塔和阿拉图之间在死亡之国中的斗争，而宙斯关于阿都尼斯在地上过半年、在地下过半年的决定也只不过是塔穆斯每年的逝去和重生这一情节在希腊的翻版。

---

<sup>①</sup>参看《旧约·以西结书》第8章14节。——译注。



## 二、阿都尼斯在叙利亚

在叙利亚海岸的拜布勒斯 (Byblus) ①和塞浦路斯的帕弗斯 (Paphos) ②阿都尼斯神话完全地方化了，那里对他的祭拜仪式也更为庄严神圣。这两处也是阿弗洛狄忒，或者说是她在闪族人中对应的神阿斯塔忒 (Astarte) 的崇拜中心。如果我们接受属于这两个地方的传说，那么，阿都尼斯的父亲塞内拉斯 (Cinyras) 便是国王。在两个城市中，拜布勒斯更为古老，它在过去的时代被认为是一个圣地，成了那个国家的宗教都市，腓尼基人的麦加或耶路撒冷。从最早的时候起，这个城市就一直由国王们所统治，作为辅弼，或许还有议会或元老院。这些国王的名字表明他们自认为是他们的神灵巴尔 (Baal) 或莫洛克 (Moloch) 的亲族，因为莫洛克只不过是“梅勒克” (“Melech”) 的一种讹传，这个词的意思是“国王”。总之，许多其他的闪族人的国王也都做过同样的自诩。例如，早期的巴比伦君王在他们生前就被当成神来崇拜。拜布勒斯的国王们可能以同样的方式假借阿都尼斯的名分，因为阿都尼斯只是该城的神圣的“阿顿”或“主”，这个名称在意义上和“巴尔”(主人)、“梅勒克”(国王)几乎没有什么区别。耶路撒冷的古代迦南人国人。” ①

---

①拜布勒斯(Byblus)，古代腓尼基王国的重要港口城市，商业中心。——译注。

②塞浦路斯西南的重要港口城市，古代贸易中心。——译注。



王在生前亦曾扮演过阿都尼斯的角色，这一点可以从他们的名字中判断出来，诸如“阿都尼—贝泽克”、“阿都尼—泽狄克”之类都要比凡人的名称神圣得多。由此看来，在后来的时代中，耶路撒冷城的妇女常常在圣殿北门外为塔穆斯即阿都尼斯而哀哭也就不足为奇了。

不过，如果耶路撒冷在此以前就是神圣统治者或控制着上天、作为集王者与神明为一身的人而受到普遍崇敬的至上教主（Grand Lamas）的王朝中心的话，我们就不难理解为什么得势的大卫要选择它作为自己即将统辖的新王国的都城。然而，中心的位置和未曾陷落过的要塞的自然地利还不足以成为促使这位政治君主把他的王权从希伯崴迁至耶路撒冷的唯一的或首要的原因。通过充当这个城市的古代君主们的继承人，大卫可以期望名正言顺地承袭他们的宗教上的声誉，连同那广阔的土地；戴上他们的王冠，连同他们头上的光轮。希伯来诸王们的历史表现出某些特征，这些特征如果不被过分曲解的话，可以解释为这样一种时代的遗迹，在那时代之中，他们或他们的前任国君们扮演着神的角色，尤其是该地域的神圣之主阿都尼斯的角色。但是，不论是否与阿都尼斯相等同，希伯来王者们肯定是被看作具有某种神性的，代表着并在某种程度上象征着地面上的耶和华。原因在于，国王的王位被称为耶和华之位；而使用圣油涂王者的头被认为是直接将部分圣灵赋予了他。因此，国王有了弥塞亚（Messiah）的称号，在希腊文中则叫基督，意思只是“涂了圣油者”或“受膏者”。这样，当大卫在他所藏身的黑暗洞穴中割断扫罗袍子上的衣襟时，他的良心便责备自己用褻渎之手触及了阿都尼弥塞亚耶和华，“我主耶和华所膏立的



国王受膏的习俗也可以在玻利尼西亚的各地看到。在萨摩亚群岛 (Samoa) 的“古代王者们以受膏的方式当着各部酋长和人民的面公开宣布为王，并被认可。一块圣石或者凳子被奉为王位，国位站在上面，一位祭司——他也必须是一个酋长——呼吁神灵给国王降恩赐福，并对不服从他的人发出警告。然后他从一个天然的瓶中取出圣油涂在国王的头上、肩膀和身上，宣告他的一些名号和尊荣。”

象其他的神圣或半神圣的统治者一样，希伯来国王们也显然要为饥荒和瘟疫负责。一次，可能是由于冬季无雨引起的欠收连续三年发生在这块地方，大卫王祈求神喻，神喻没有将责任归咎于他而是归给了他的前任王扫罗。死去的王实际上已超然于惩罚的手掌之外了，但他的子孙却可充为替身。于是，大卫找出了他们当中的七个，于春季收获大麦开始的时候把他们吊死在主的面前。整个夏天，死者中的二人的母亲坐在绞架下守尸，她白天不让兀鹰来啄食尸体，夜间不容许野兽走近，直到秋天来临，神赐的雨水终于降下，滋润了那些吊着的尸身，并给干旱的土地重新带来了生命力。这时，那七人的尸骨才被取下绞架，埋进其先祖的墓穴之中。<sup>②</sup>

在希伯来君主国时代，人们显然相信国王具有致病和治病的能力。因而叙利亚国王将一麻疯病人送交以色列的国王去治愈，正如瘰癧病患者曾幻想某一位法国或英国的国王的接触便能治愈他们的病一样。然而，希伯来的君王要比现代

---

①这一段史传可参看《旧约·撒母耳记上》第24章。——译注。

②这里的记载与今本《圣经》略有出入，参看《旧约·撒母耳记下》第21章。——译注。



的国君们具有更多的理性，他宣称自己不能做出这样的奇迹。

不仅对这种神化理论，而且对希伯来国王们的神性也会有人提出反对意见，因为在《圣经》的历史书中几乎难以找到这方面的痕迹。但是，考虑到这些书最后写定的时间和环境，这种反对意见就显得无力了。公元前8世纪和7世纪的伟大先知们以其教诲的精神理想和道德热情掀起了一场在历史上可能是空前的宗教和道德的改革运动。在他们的影响下，一种严格的一神教取代了过去那种感觉上的自然力崇拜，一种严酷的清教徒式的精神，一种内心的不可屈服的严苛取代了旧宗教那种摇摆易变的特性，及其软弱的依从性、无力的感召能力，和易犯肉体罪恶的倾向。先知们的道德教诲又由于当时的政治事件，尤其是强大的亚述王国对以色列这样的巴勒斯坦小邦所造成的日益增长的威胁而更加为时人所接受。

正是在这样一个国家民族意气消沉的时期完成了两次以色列宗教的伟大改革。前一次由希西家<sup>①</sup>国王发起，后一次由1世纪之后的约西亚国王发起。这样看来，我们就无须奇怪那时及后来的改革者们在编写国史的时候，对于他们所看到的他们的先祖所信奉的异教信仰是怎样感到不愉快了，正如英国共和政体时期<sup>②</sup>的狂热者们看待“快乐的英国”时期那些远为天真的娱乐游戏一样。我们也不必奇怪，在对上帝之荣耀的热烈信念鼓舞下，他们一定对历史中的许多记载做了

---

①希西家（Hezekiah），古犹太国王，公元前715—687年在位，与先知以塞亚同时。——译注。

②指1649—1660年间由克伦威尔父子统治下的共和政体。——译注。



更改，以抹去人们对一些传统习惯的记忆，因为他们现在把国家的灾难都归咎于这些习惯。

但是，假如一般说来闪族的国王们，特别是拜布勒斯的国王们常常假借巴尔或阿都尼斯的名分的话，那么与之相伴随的便是他们同该城的女神巴拉斯（Baalath）或阿斯塔忒的匹配。我们确实听到过泰尔（Tyre）和西顿（Sidon）国王充任阿斯塔忒的祭司之事。对于以农业为生的闪族人来说，巴尔或某一块土地之神乃是该地所有的繁殖力的主宰，他就是那能以其生命之水生产出粮食、果酒、无花果、油料和亚麻的神，而他的生命之水在那闪族人世界中的干旱不毛地区更多地显现为泉水，溪水和地下水，而不是自天而降的雨水。“巴尔被想象为生殖中的雄性因素，即他所滋润的土地的丈夫。”因此，由于闪族人把大自然的生产活力人格化为男性和女性——一位巴尔和一位巴拉斯，他们也就自然而然地把男性生殖力特别和水等同起来，而将女性生殖力特别与大地等同起来。按照这种观念，植物和树木，动物和人都是巴尔和巴拉斯的子孙后代。

这样看来，如果拜布勒斯和其他地方的闪族王被恩准，或者干脆说需要装扮为男神并同女神婚配的话，那么这一风俗的动机也无非是要依照交感巫术的原则来确保土地的繁殖力和人口、畜群的兴旺。有理由认为，出于类似动机的同样风俗在古代世界的其他地区也一样可以找到。尤其是在古罗马的奈米（Nemi），那里的男性生殖力和女性生殖力的代表狄阿纽斯（Dianus）和狄安娜（Diana）按其性质的同一个方面都被人格化为能赋予生命的水。

至于拜布勒斯的人民，在每年哀悼阿都尼斯之际都剃光



头发。不愿牺牲自己美发的妇女须在节日期间为陌生人提供肉体，由此挣来的钱奉献给女神。这一风俗可能是在拜布勒斯等地更为古老的律法的一种缓和形式，按照那种律法，从前的女子毫无例外都要被迫以自己的贞洁去供奉宗教。据说在雷底亚（Lydia），<sup>①</sup>所有的姑娘都得自己去卖淫以便挣得嫁妆。但是我们可以推测这一风俗的真实动机不是经济方面的，而是为宗教信仰而献身。在雷底亚的垂尔斯（Tralles）所发现的一块希腊铭文证实了上述推测，根据铭文可知，宗教性的卖淫活动在那个地区一直延续到了公元2世纪。那上面还记载着一个名叫奥瑞利雅·艾米利雅的真实女子，不仅她自己要按照神的特别吩咐作为娼妓侍奉神，而且她的母亲和其他的女祖先也早在她以前同样侍奉过神。刻在一个用于献祭的大理石柱上的这段公开记述表明，对于这样的生活和这样的血统关系，当时人丝毫不以为羞耻。在亚美尼亚，贵族家庭献出它们的女儿，让她们到位于阿西利塞那（Acilisena）的阿奈提斯（Anaitis）女神神庙中去服务，在那里，处女们以相当长的时间充当娼妓，直到她们结婚。当她们服务期满之后，没有哪个男人会顾忌娶一个这样的姑娘为妻。

在同样崇拜阿都尼斯的塞浦路斯，所有的女子在婚前都须按照习俗在名为阿弗洛狄忒或阿斯塔忒或其他什么女神的神庙中向陌生人献身。类似的风俗在西亚的许多地区流行。不论这类风俗的动机是什么，其活动总是被明确认为对西亚的

---

<sup>①</sup>雷底亚(Lydia)，小亚细亚古代国家，地属今之土耳其。

——译注。



伟大母亲神服务的一种神圣的宗教义务，而不是情欲的放荡。这位女神在不同地区有不同的名字，而其性质却到处都一样。在巴比伦，每一个女子，不论贫富，都要在她的一生中有一次到梅利泰（Mylitta）即易士塔或阿斯塔忒的神庙中去投身于陌生人的怀抱，并把卖身所得的收入奉献给女神。那神庙的附近云集着来自四方的妇女，等待着履行这种宗教义务。有些人甚至得等上好几年。在叙利亚的黑利奥波里斯（Heliopolis）或巴尔贝克（Baalbec），那里以其巨大的神庙群遗迹而远近闻名，地方习俗规定所有的处女须到阿斯塔忒神庙中献身于陌生人，已婚妇女也要象姑娘们一样，用同一种方式证明自己对女神的忠诚。康斯坦丁大帝取缔了这一习俗，他下令摧毁了神庙，在那里建起教堂。在腓尼基的神庙中，妇女们卖淫挣钱以服务于宗教，她们确信通过这种行为便向女神赎了罪并获得了她的庇护。“这是阿摩来特人（Amorites）的一条法律：将要结婚的女子应在门旁与外人私通七天。”

作为大自然所有的生产能量人格化的一位伟大母亲神在亚洲西部的众多民族中受到崇拜，她有各种不同的名称，但关于她的神话和仪式则是基本相同的。与她相联系的还有一位情人，或者是一系列情人，或为神或为凡人，她们年复一年地结为配偶，这种结合被认为是各种动、植物繁殖的关键；而且，这二神夫妇的传奇般结合又为地上的人类所仿效，繁生出在女神神庙中真实的，虽然是临时的两性结合，以便借此确保大地的丰产，人畜兴旺。

拜布勒斯的最后一任国王承袭了塞内拉斯（Cinyras）的古老名称，他因过于残暴被罗马大将庞培斩了首。传说中他



的同名人塞内拉斯曾在黎巴嫩山距都城约一日路程之远的黎巴嫩山建起一座阿弗洛狄忒即阿斯塔忒的神殿。那地点可能是位于阿都尼斯河源头处的阿帕卡（Aphaca），处在拜布勒斯和巴尔贝克之间，因为在阿帕卡有著名的阿斯塔忒的园林和圣殿，康斯坦丁大帝因为那里的崇拜过于鄙俗而毁掉了它们。按照传说，也正是在那里，阿都尼斯第一次或最后一次同阿弗洛狄忒相会。正是在那里，他的血肉模糊的尸体被埋葬了。在他的崇拜者们的信念中，阿都尼斯每年在山上受伤致死，每年大自然的面貌也伴随着他的神圣的血的丧失而衰老。因此，叙利亚的少女们年复一年地哀哭他的早逝，在那红牡丹即他的花盛开在黎巴嫩杉树林中的时候。那条以他命名的河则变成红色流向海洋，每当海风卷向岸边时，便给湛蓝湛蓝的地中海那委曲蜿蜒的海岸镶上一条晃动起伏的殷红的边。

### 三、阿都尼斯的今昔

#### 阿都尼斯仪式

至此，我们讨论了阿都尼斯的神话以及把他和拜布勒斯相联系的传说。对这些传说的考察使我们得出这样的结论，在早先的闪族人中，阿都尼斯，该城的神主，常常由祭司国王来扮演。与此同时，可以认为人们每年悲悼的阿都尼斯之死反映着一种古老的风俗：每年将国王处死以使大自然的生命得到更新。

现在我们从传说转向阿都尼斯的仪式，这方面的知识主要来自那些曾目睹了他们所描述的实情的希腊作家们。随着时代的推移，人类情感日渐成熟，这类崇拜仪式的粗野性质



也多少得到了改善。

在西亚和希腊每年举行的阿都尼斯节庆上，人们，主要是妇女们以悲惨的痛哭悼念该神的死，他的偶象则被装扮成象真的尸首，抬到葬仪上来，然后被投入大海或水源之中。在一些地区，第二天还要庆祝他的复活。在亚历山大里亚，人们把阿都尼斯和阿弗洛狄忒的象放置在两张卧榻上，周围放上各种各样成熟的水果、糕饼，长到开花期的植物，以及与大茴香结成的绿色枝条。还有一天庆祝二神的婚配，次日，妇女们装扮成送葬者，披头散发，敞胸露怀，抬着死去的阿都尼斯象来到海岸边，将他扔进大海的浪涛中。当然，她们的悲悼并不是毫无希望的，因为她们歌唱着那逝去的神还要复还。

在希腊东南部的雅地加（Attica），这一节庆在每年的盛夏时举行。因为对抗西那库斯<sup>①</sup>的雅典舰队正是在仲夏时节启航的。由于在那次海战中雅典舰队的复没，雅典的势力也就一蹶不振了。根据这一预兆性的巧合，忧郁的阿都尼斯仪式也就定在这同一时期了。当军队奔赴港口登船之际，他们经过的街道上排列着棺材和象尸体一样的偶象，妇女们哀哭阿都尼斯的喊声响彻天空。这种环境给雅典海军有史以来最壮观的一次出航蒙上了阴沉的气氛。多年以后，当朱利安大帝首次进入安提阿城<sup>②</sup>时，他发现放纵而豪华的东方都城

---

①西那库斯（Syracuse），位于西西里岛东南部的古城。——译注。

②安提阿（Antioch），小亚细亚古代城市，在今土耳其境内。——译注。



也陷入哀悼阿都尼斯的年度之死的悲哀之中。如果他具有某种不祥的预感的话，那么那哀痛的声音在他听起来会象是丧钟呢。

塔穆斯或阿都尼斯作为谷物之精灵的特征在一位10世纪的阿拉伯作者关于谷灵节庆的一次记载中得到了清楚的说明。在描述于一年不同的季节里由哈兰(Harran)的异教叙利亚人所举行的仪式和献祭时，他写道：“塔穆斯(7月)。在这个月的中旬有埃尔布嘎特(El-Bugāt)节庆，即哭泣的妇女节，那是悼念塔乌兹(Ta-uz)神的节日。妇女们为他痛哭，因为谷物的主人对它过于残忍，碾碎它的骨头，当风扬撒开。节日期间妇女们不吃任何碾成粉的食物，将自己的饮食限制为浸泡过的小麦、甜豌豆、枣子、葡萄干以及诸如此类的东西。”

可以说，阿都尼斯的性质集中到了谷类作物，这乃是其崇拜者在历史上所达到的耕作阶段的特征表现。他们已经远远离开了游荡的猎人和牧人那种游牧生活，多少年来定居在耕地上，主要靠耕作的产品而维生。旷野中的浆果和植物根，牧场的青草，这些对他们的未开化祖先们具有生存意义的东西现在对他们已显得无足轻重了。他们越来越多的思索和精力都转到了他们主要的物质生活产品——粮食方面。与此相应，对于一般的丰产神以及特殊的谷物精灵的越来越多的关注便成了他们宗教的核心性质。他们在庆祝仪式中所期望的目标完全是实际的。并没有一种含糊的诗性情感促使他们为草木的新生而欢呼，为其摇落而悲伤。感受到的或恐惧中的饥饿是他们崇拜阿都尼斯的根本原因。

有人认为，对阿都尼斯的哀悼实质上是一种收获仪式，



其目的是向谷神赎罪，因为此后不久他就要在收割者的镰刀之下丧生，或在打谷场上被牛蹄践踏至死了。

按照这种解释，阿都尼斯之死便不是在炎夏酷暑或严冬寒冷之中一般植物的自然衰败了；这是由人所造成的对谷物的暴力摧毁，是人把它们割倒在地里，在打谷场上将它们碾碎，在磨房中将它们磨成粉面。可以认为，这便是阿都尼斯于后来的时代中在利凡特<sup>①</sup>地区的农业民族中所表现出来的主要方面。但是，他是否在一开始就是谷神，而且只是谷神，这倒是值得怀疑的。在较早的时期，他可能曾是一个牧者，一种在雨后发芽的稚嫩的牧草，为贫弱而饥饿的畜群提供丰盛的饲料。在更早一些的时候，他可能象征着坚果和草莓的精灵，原始的猎人及其家眷正是以秋天的森林所提供的这些果品作为食物来源之一的。正象农夫们要向他们所食用的谷物之精灵请罪一样，牧人需要平息他们的牲畜所吃掉的草和叶之精灵，而猎人则必须设法安抚他们所挖掘的植物根的精灵以及他们从树枝上采集的果实之精灵。

有理由认为在早先时代中阿都尼斯有时显现为一个活人，他扮演因暴力而死的神的角色。进一步说，有证据表明在地中海东部的农业民族中，谷物精灵，不论人们叫他什么名字，总是年复一年地由被杀死在田地中的人类牺牲者来代表的。果真如此的话，很可能向谷物精灵的赎罪同对死者的崇拜在一定程度上融和了。因为这些牺牲者的灵魂会被想象为能在他们的血所浇灌的土地上重获生命，并在谷物收割之

---

①利凡特(Levant)，指地中海东部及爱琴海沿岸的国家和岛屿。

——译注。



际去死第二次。

我常想，从没有一朵玫瑰  
象在凯撒流过血的地方长出的玫瑰开得那么红；  
园中的每一朵风信子花  
都将那可爱的头垂在她的枝叶下。

这复活的草木，她那柔美的绿色，  
养育着我们赖以生存的这河口的土地——  
噢，还是少依赖这土地吧，  
谁知那绿草是怎样从这可爱的河口长出的？

……（下略）

叶舒宪 译



# 艺术与仪式

〔英〕 J.E. 赫丽生

本文选自《古代的艺术与仪式》(Ancient Art and Ritual) 第1章, 1927年英文版。作者赫丽生(Jane Ellen Harrison, 1850—1928) 是英国女学者, 古典学家与宗教史学家。生于约克郡的科腾罕姆, 先后就学于剑桥大学的契尔特讷姆学院和纽讷姆学院。1880至1898年间任职于伦敦大英博物馆, 以对古希腊宗教和艺术的研究著称, 先后获英、美诸大学名誉学衔。1900年起在剑桥大学纽讷姆学院任教。主要著作有: 《希腊宗教研究绪论》(The Prolegomena to the Study of Greek Religion) 1903, 《文学艺术中关于奥德赛的神话》(Myths of the Odyssey in Art and Literature) 1882, 《忒弥斯女神: 论希腊宗教的社会根源》(Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion) 1912, 《古代的艺术与仪式》1913, 等。赫丽生深受人类学家弗雷泽的影响, 专注于希腊文学艺术的社会和宗教起源研究, 成绩显著, 开启了英国古典学和研究中的“剑桥学



派”。在本文中，作者试图从对古代宗教仪式的剖析入手重新建构艺术起源的理论。针对柏拉图以来的“摹仿说”，她指出，艺术和仪式一样，都含有摹仿的成分，但也都“并非由摹仿而来”，它们共同出自一种人性的冲动，即通过创造所希望的实物和行动来表达出强烈的内心感情或愿望。尽管她所涉及的材料实际上主要在于戏剧艺术的起源方面，因而所得出的推论未免有以偏盖全之嫌，但她所倡导的研究方向却沟通了文艺学和人类学两大学科领域，对于神话—原型批评观念的形成起到了促进作用。

读者看了这个书名，会觉得它奇怪，甚至觉得不谐调。艺术与仪式有什么相干呢？现代人想来，做仪式的人过于关心固定的礼仪形式，执行教会或教派严格制定的宗教仪式。另一方面，一提到艺术家，我们就联想到思想自由，行动不受习俗束缚，性格奔放不羁等等。艺术与仪式今天已经分了家，这倒是真的；可是这本书的题目是经过考虑才选定的。目的是想说明这两个分家了的产物本出一源；去掉一个，另一个便无法了解。一开始，人们去教堂和上剧院是出于同一个动力。

这种说法今天听来有点似是而非，甚至对神不敬。然而对公元前6世纪、5世纪乃至4世纪的希腊人来说，却是简单明白的事情。要想明白这个道理，我们最好在举行狄奥尼索斯<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup>酒神，狄奥尼索斯是掌管农业的神。为了祈祷和庆祝丰收，每年要举行两次酒神祭祀。从公元前7世纪开始，这种祭祀已流行于许多城市。庇士特拉妥执政期间（公元前560—527年），雅典的酒神祭祀开始由政府举办，成了全民性的节庆，到了公元前5世纪，这种祭祀更为隆重了。——译注。



的盛大春节的那一天，跟一位雅典人一起上剧院去看看。

我们这位雅典公民跨进位于街城南面的剧院的大门，就来到了圣地。他进入了temenos<sup>①</sup>，或者说境区，这个境区与一般的土地“割离”开来，是专献给神的。他靠左面走，左面有两座相邻的神庙，一座建立较早，另一座是后建的，因一座神庙既经建成，就变为不可侵犯的了，要拆掉它是万不得已的事情。他进剧院，用不着花钱买票；他来看戏是一种敬神的行为，从社会的观点看，是一种义务，因此看戏的钱是由政府替他出的。

所有的雅典公民都能进剧院，不过普通人不敢坐在前排。前排，只有前排的座位才有靠背，这排正中的座位是扶手靠背椅；全部前排座位永远是定座，这不是为了个别坐得起“包厢”的阔人而设，这是固定给某些政府长官，而这些长官全都是僧侣。每只座位都刻着物主的名字；中间的座位刻上圣区的神“厄琉忒柔赖·狄奥尼索斯<sup>②</sup>的祭司”，他旁边是“戴桂冠的阿波罗<sup>③</sup>的祭司”，再旁边是“阿斯刻勒庇俄斯<sup>④</sup>的祭司”和“奥林比亚宙斯<sup>⑤</sup>的祭司”，前排这半圈都是这样。这好象皇家教堂里，主教坐在牧师座位的第一排，坎特

---

①希腊文，意即神圣的境区。——译注。

②厄琉忒柔赖，位于阿提刻（Attic）与玻俄提亚（Boeotia）之间。

希腊文是Eleutherai，第二格成—reus。——译注。

③阿波罗，太阳神，宙斯的儿子。他掌管的方面很多，其中之一是音乐歌唱、是缪司的领袖，因此“戴桂冠”。——译注。

④阿斯刻勒庇俄斯，掌管医药治病的神。——译注。

⑤宙斯是奥林比亚众神之王。——译注。



伯雷大主教坐在第一排的正中。

雅典剧院不是天天晚上都有演出，也不是每天白天都有演出。只有在冬春两季狄奥尼索斯节日的高潮中才有戏剧演出。这又象现代剧院只在主显节和复活节开放一样。我们现代人的习惯，至少是新教的习惯恰恰相反。我们的倾向是大的宗教节日中，剧院不是开放，而是关门。还有一点相反的是观看演出的时间。我们做完了一天的工作，晚饭后上剧院，或者至多下午看两个小时。我们把看戏当娱乐。希腊剧院太阳一升起就开放，人们在这一整天都把精力奉献给激昂的宗教节日。举行酒神大节的五、六天里面，整个城市都处于罕见的敬神情绪之中，还有所禁忌。扣押负债人是非法的，哪怕轻微的人身攻击也算亵渎圣明。

最使人难忘、心旷神怡的是演出前夕的仪式。火光照耀下，人们排着盛大的行列，抬着酒神狄奥尼索斯的偶像来到剧院，放在合唱队歌唱的地方。还有，酒神不是人的形状，而是动物的形状<sup>①</sup>。雅典人中挑选出来的年当青春的青年——epheboi<sup>②</sup>——把一头极好看的公牛护送到圣区。牛应该“配得上神”，这是特别规定的；其实我们不久便能看到，牛是神的最初化身。这又象是现代剧院一样，里面站着救世主的神象，写着“一切奉献给我们，为我们服务，我们为上帝服务”，救世主旁边放着逾越节的羔羊<sup>③</sup>。

---

①狄奥尼索斯原是一头牛，象征力量与生殖力，参看欧里庇得斯的《酒神的伴侣》。——译注

②epheboi，希腊文，刚成人的青年们，年为18岁。——译注。

③基督教举行逾越节(或复活节)，要一只小羊献给上帝。——译注。



但是我们碰到奇怪的事了。剧院由神掌管，上剧院表示向狄奥尼索斯礼拜，可是戏一开始，四次中倒有三次，我们听不到狄奥尼索斯的名字。我们看到的，可能是阿伽门农从特洛亚归来，克吕泰涅斯特拉伺机杀死他，俄瑞斯忒斯因此而复仇<sup>①</sup>，也可能是淮德拉向希波吕托斯求爱<sup>②</sup>；也许是美狄亚的憎恨，杀死亲生儿子<sup>③</sup>：这些故事都很优美，也许还有道德教育意义，不过我们却感觉不到宗教气味。虔诚的希腊人自己有时候埋怨：他们看的戏“同狄奥尼索斯毫不相干”。

既然戏剧从一开始便是宗教性的，起源于仪式，那么结果怎么会成了十分严肃的、悲剧性的而又纯粹是人情的艺术了呢？演员都穿上举行仪式时所穿的祭服，象参加厄琉西斯祭谷神的神秘仪式的人一样<sup>④</sup>。那么，他们为什么不举行宗教仪式，也不演男神女神的戏，而只扮演荷马的男女英雄呢？希腊戏剧最初仿佛给我们提供了一个线索，用以说明仪式与艺术的真正的关系，却中途停止了，象是在最紧要关头背弃了我们，把问题留下来由我们自己解决。

我们如果只有希腊这种仪式和艺术，那是会失望的。希腊这个民族创造想象的能力如此敏捷，他们甚至会模糊问题，追溯不出根源。他们高耸云霄的城堡如此美丽奇妙，分

---

①以上是埃斯库罗斯的悲剧故事，即《阿伽门农》的三部曲。——译注。

②欧里庇得斯悲剧《希波吕托斯》。——译注。

③欧里庇得斯悲剧《美狄亚》。——译注。

④厄琉西斯，位于雅典西南方。以务农的得墨忒耳神闻名。希腊人每年在那里举行一次仪式。——译注。



散了我们的注意力，叫我们不去追根究底。只靠希腊思想的领域，希腊神话和宗教的起源的问题，几乎没有一个是已经获得解决。拿戏剧来说，他们的仪式这样迅速而又彻底地变成了艺术，我们如果手边只有希腊的材料，就永远不能区别出转变的地方。好在我们并不局限在希腊天堂的范围之内。我们有更广阔的天地。我们的题目不只是希腊，而是古代的艺术与仪式。我们可以马上看看埃及的情况，埃及人的智力比希腊人迟缓些，我们可以看一看他们的缓慢的但对我们更有教益的过程。对于研究人类思想发展的人来说，普通的、甚至愚笨的孩子常常比异常聪敏的孩子更能说明问题。希腊与我们太相近、太先进、太现代化了，为比较的目的反倒没有什么用处。

埃及所有的神祇中，可以说古代所有的神祇中，没有一个神象奥息里斯①活得那样长久，发生这样深远的影响。死而复生的那类复活神当中，他算是一个典型。在阿比陀斯盛大的神秘剧中，年年表演他的受折磨、死亡和复生。在那个神秘剧中，首先表演他的希腊人所谓的agon②，他同敌人赛脱的斗争；然后表演他的Pathos③，他的受折磨，或者是垮台和失败，他的受伤、死亡和埋葬，最后表演他的复活和

---

①奥息里斯，埃及太阳神，掌管光明、农业、洪水等。他到外地旅行，回到埃及后，被弟弟泰丰杀死，身体被切成14块，洒在尼罗河中。后被他妻子救活，并与儿子荷鲁斯一起打垮泰丰。阿比陀斯是埃及地名，位于尼罗河西岸，那里有奥息里斯的神庙。——译注。

②希腊文，斗争。——译注。

③希腊文，痛苦灾难。——译注。



“相认”，他自己或者他独生儿子荷鲁斯的anagnorisis<sup>①</sup>。这个三重性故事的意义，我们底下再研究；这里有关的是：这个故事的表演既是艺术又是仪式。

奥息里斯的节日中，小神的偶象是用沙和种植蔬菜的泥土捏成的，面颊涂绿色，脸涂黄色。这些偶象都是用纯金铸成的模型，把神当成木乃伊。在乔亚克那月第24天太阳下山后，奥息里斯的雕象放到坟墓里，用来代替前一年放入的雕象。再看看其它形式，这一切仪式的意图便可了然。节日开始时，举行耕种和播种的仪式。田地的一头种大麦，另一头种小麦，另有一部分种亚麻。这一切进行的同时，主祭司吟诵“撒种”仪式的次序。神的“园地”象一只大壶，先放进沙和大麦，再用一只金瓶装上尼罗河发洪的新鲜活水，倒在神的“园地”里，这样大麦才能生长。这象征神埋葬后的复生，“因为园地的生长就是神祇的生长”。

神的死而复生，和同时进行的土地开花结果，就是这样用仪式表现出来的，但它也是一清二楚、毫无问题地用艺术来表现，这就接触到我们的本题。在菲拉岛伊希斯<sup>②</sup>的大庙里，有一间房专献给奥息里斯。这里用画来表现死了的奥息里斯。他的身上长出麦穗，一个祭司用水壶浇灌正在生长的麦秆。画上的题铭是这样的：“这是你不能直呼其名的神秘的奥息里斯之象，他在活水中生长。”在乔亚克月里，还有一

---

①希腊文，相认。例如欧里庇得斯悲剧《厄勒克特拉》中，兄妹分离之后再相认，是希腊悲剧中常见的情节。——译注。

②埃及女神，奥息里斯的妻子，掌管土地农业，菲拉是尼罗河一岛名。——译注。



种表现仪式：泥土捏成的神象和谷物都埋起来。神象一拿出来，人们看到谷物真的在神身上发芽了，正如弗雷泽博士①所说，这种谷物发芽将“被人们当作为吉兆来欢呼，还可以说当作庄稼生长的原因来欢呼。”

更为生动的是邓得拉②表现复活的半浮雕象同伟大的奥息里斯神象。这儿，神最初雕刻成木乃伊，身子包裹着，平躺在尸体台上。慢慢地他直起来了，那种姿态是体操里不可能做到的，最后他从一只碗——也许是他的“园地”——上站立起来，不是笔直的，显现在伊希斯施展开来的翅膀中间，他面前有一个男子雕象拿着crux ansata③，即“有柄的十字架”，埃及的生命的象征。在仪式中人们所向往的复活是表演出来的，在艺术中再现出来。

没有人能说这些半浮雕象不是艺术。在埃及，我们有一个十分清楚的例子——只不过许多例子之一——说明艺术与仪式不能分离。装饰埃及坟墓庙宇的无数浮雕象只不过用石头来表现的宗教仪式。我们将看到，这是我们的论点里重要的一点。古代的艺术和仪式不但联系密切，不但相成相辅，而且我们将看到，它们实际上出于同一的人性的冲动。

死而复活的神当然不止是埃及；世界上许多地方都有。当以西结“到耶和华殿外院朝北的门口”时，他看到“在那里有妇女坐着，为塔穆斯哭泣。”④这一“大可憎的事”是

---

①弗雷泽，见本书第47页编者按。——编注。

②或丹得拉斯，古埃及一村庄，位于尼罗河岸。——译注。

③拉丁文，丁字形十字。——译注。

④《旧约·以西结书》第8章14节。——译注。



犹大家从巴比伦带来的。塔穆斯就是 Dumuzi，即“真正的儿子”，或者更清楚些，是 Dumuzi absu，“河水的真正儿子”。他同奥息里斯一样从洪水里诞生，在炎热的夏天去世。在弥尔顿假神的行列里：

下一个是塔穆斯，  
他每年受伤在黎巴嫩  
叙利亚妇女为他哀悼  
夏天唱着恋爱的曲调。①

塔穆斯在巴比伦是易士塔的年青恋人。每年他都死去，在地底下去到尘土和死亡的地方，“这个地方去了就不得生还，这是黑暗的房子，门和插销上满是尘土”。女神跟他一起去，她在地下的时候，地上一切有生命的东西都没有生命了，花不开了，不论动物还是人都不生育了。

我们所知道的“真正的儿子”塔穆斯还有一个称号：阿都尼斯王或者皇。阿都尼斯的仪式是在盛夏举行的。这是确实的，可以回顾的；正当雅典舰队得到不幸预兆开往西那库斯②的时候，雅典街道上挤满了送殡的行列，到处可以看到死去了的神的偶像，充满了妇女哭泣哀悼的气氛③。修昔底德没多大描写这件巧合的事情，但是普鲁塔克告诉我们，重视兆头的人们因同胞的命运满怀忧虑④。在迦南天国⑤的

---

①弥尔顿《失乐园》卷1。——原注。

②古代西西利岛上最富有、人口最多的城市。——译注。

③指公元前415年5月雅典舰队进兵西西里。——译注。

④《希腊罗马名人传》中“尼细阿斯”章。——译注

⑤迦南，古代地名，今巴勒斯坦西部地方。——译注。



“王”阿都尼斯举行葬礼的日子出发远征，正象在天主教的“主”的受难日星期五开航一样倒楣<sup>①</sup>。

在夏天举行的塔穆斯和阿都尼斯仪式是死的仪式，而不是复活的仪式，强调种植作物的枯萎死亡，不是生长。道理很清楚，立刻可以说明。这里我们只须注意：在埃及为奥息里斯举行的仪式，艺术与仪式的成分一样多；在巴比伦和巴勒斯坦在塔穆斯和阿都尼斯的宴席中，一般通行的是仪式，而不是艺术。

现在我们研究另一个问题。我们已经看到：不但在希腊而且在埃及和巴勒斯坦，艺术和仪式是紧密相联的。它们紧密的程度使人怀疑它们是否同出一源。现在我们要问：把艺术与仪式如此紧密联系起来的是什么东西？它们的共同点究竟在哪里？它们是不是出于同一的冲动？如果是的话，为什么发展起来竟如此离异呢？

如果我们想一想我们所谓的艺术是什么意思；我们所谓仪式——更细致些——又是什么意思，那就很清楚了。

柏拉图在《理想国》有名的一段中告诉我们，艺术是摹仿；艺术家模仿自然物体，根据他的哲学，这些物体本身，不过是更高理式的复制品<sup>②</sup>。艺术家所能做到的是复制复制品，拿一面镜子照自然；照柏拉图的话说，他旋转镜子，照出“太阳、天空、大地和人”，每件东西，一切东西都照得

---

①耶稣死在星期五，是不吉利的日子。——译注。

②《理想国》第10章。——原注。



出来。从来没有一个如此虚假、如此糊涂的说法，而又包含了这么多的真理，我们分析了仪式之后，才能把这个真理弄清楚。但是首先要抓住这一虚假性，它之所以更为重要，是因为柏拉图的误解今天仍然改头换面地存在。一位画家不久以前这样地说明他的艺术：“绘画艺术是运用颜色在平面摹仿实物体的艺术。”一个令人遗憾的终身事业！也许今天已经没有人把艺术看成自然的近似的、现实的复制品了；至少照相术已经粉碎了——即使还未砍死——这种错误想法；但是许多人仍然把艺术当成对自然的一种改进，或者说把它“理想化”。他们认为艺术家的本分是向自然拿取启示与材料，由此来制造一种自然的改写本。也许只有研究了那种与仪式有嫡亲关系的根本的艺术形式之后，我们才能看出这种理解错误到什么程度。

拿我们刚才谈到的奥息里斯的绘画为例，木乃伊从他的尸体台慢慢地直起来。这儿难道还有人坚持说艺术复制现实，或者模仿现实吗？不管这幅画有多大的现实性，它所表现的东西是想象出来而不是实际存在的。从来没有奥息里斯这样的一个人；即使有，那么变成木乃伊之后，也不可能从坟墓里爬起来。这里不存在事实的问题，不存在复制事实的问题。而且，即使有，为什么人们希望去制复自然的事实呢？整个的“摹仿”的理论——理论及其所含的真理成分，下面还要讲到——实际上错在没有运用适当的动机来考虑广泛存在的人类精神。很可能是正因为缺乏这一动机，使其他的理论家采用艺术是理想化这一观点。他们认为，具有可饶恕的乐观精神的人希望改良自然。



现代科学遇到象艺术起源一类的问题的时候，不再含糊推测艺术可能如何产生，而是要调查出艺术真的是怎样产生的。从未开化民族中已经收集出来了关于他们艺术的丰富的材料，这种艺术太原始了，我们甚至会犹豫称不称它为艺术；在这些不成熟的作法之中，我们能够追溯出神秘的动机的源泉，这些源泉象当时一样今天仍然推动着艺术家。

黑柯尔的印第安人担心极热的太阳会造成旱灾，便拿一只泥制的圆盘，在盘子一面上画着父亲太阳的“面孔”，四周画上红的、蓝的和黄的光线，他们称之为太阳的“箭”，因为黑柯尔太阳神象福伊鲍斯·阿波罗<sup>①</sup>一样，把箭当作光芒。圆盘的另一面，画着太阳经过天空的四个部分。一个巨大的十字架状的人形，中间有圆圈代表中午，这些象征着太阳的路程。边上是蜂房状的假山，这表示地球上的山岭。山岭周围红、黄小圆点是种庄稼的田地。山岭上十字符号表示金钱财富的意思。有些圆盘上还画着鸟和蝎，有一只还画上弯弯曲曲的线条表示雨。这些盘子留献在神庙的祭台上，于是一切平安无事。在我们看来，这种意图可能不大清楚，但是一个黑柯尔印第安人是这样理解的：“父亲太阳带着盾（或者“脸”）和箭从东方升起，给黑柯尔人带来金钱财富。他的光芒射出的热和光使得五谷生长，但是人们要求他不要晒散集结在山岭上的云层。”

这是艺术还是宗教仪式？都是，都不是。我们能区分什么是祷告形式，什么是艺术作品，不会把它们混淆起来；然而黑柯尔人追溯到更早的事情，追溯一种表现。他说出话，

---

<sup>①</sup>福伊鲍斯，太阳神阿波罗绰号，是光明的意思。——译注。



表示他对太阳的想法，对太阳的感情和与太阳的关系，如果说“祈祷是灵魂真诚愿望”，那么他就描绘出了一种祈祷。相当令人好奇的是同一想法来自古希腊字“祈祷”，euche<sup>①</sup>。希腊人需要“救世主”狄俄斯居里兄弟<sup>②</sup>帮助的时候，雕就他的象，要是水手的话，就加上一艘船，下面他刻上euché这个字。这不是从“许愿”开始的，这是他强烈的内心愿望的表现，这是雕刻出来的祷告。

于是仪式也包括摹仿了；但并非由“摹仿”而来。它想再创造一种感情，不是再制造一个实体。我们以后将讲到，仪式实际上是一种固定不变的行动，这种行动虽然不是真正可行，却还没有完全同实际做法割断联系，只是对真正实际做法的回忆或者预示。希腊人称之为dromenon，“一件做了的事情”，虽然不尽相当，却也吻合。

实质上，艺术作为它动力和主泉的，不是那种想复制自然的愿望，也不是想改进自然的愿望——黑柯尔印第安人把精力花在这种无结果的努力上，并非无的放矢——而是一种艺术与仪式同享的冲动，是想通过再现，通过创造或丰富所希望的实物或行动来说出、表现出强烈的内心感情或愿望。奥息里斯的艺术与仪式的共同来源是举世都有的、深切的愿望：但愿那看来是死的自然能复活起来。这个共同的感情上的因素使得艺术和仪式在一开始就密切得无法区别。首先两者都从复制一个动作开始，但是并非首要地为了复制。只有在感情衰

---

①希腊文，祈祷、愿望。——译注。

②狄俄斯居里兄弟即卡斯托耳与普卢克斯是掌管航海的神。——译注。



退并被人遗忘的时候，复制本身才成了目的，仅仅是为了仿造。

正是这条从创造到仿造的下坡路，使我们今天一提起宗教仪式便想到这是一件拘于形式的乏味事情。一种仪式没人相信了，并不等于说它就没人做了，我们得考虑到一切巨大的习惯势力。运动神经的方向一经固定，只要稍受刺激，它就老是重复同一反应。甚至在所有正当行动的感情都衰亡之后我们不但摹仿别人，还机械地模仿自己；又因为仿作有一定程度巧妙之处，因此不但对仪式来说，甚至对艺术来说，仿作本身也就成了目的。

……………（下略）

董衡巽 译



## 论分析心理学与诗的关系

[瑞士]C.G.容格

本文译自亚当斯 (H. Adams) 所编《自柏拉图以来的批评理论》(Critical Theory Since Plato) 美国卓凡诺维克出版公司1971年版, 第810 - 818页。此文原为容格1922年5月在苏黎世为德国语言与文学协会所作的学术报告, 后收入英译本《容格选集》第15卷。作者容格 (Carl Gustav Jung, 1875-1961) 是瑞士著名心理学家和精神病学家。生于瑞士的巴塞尔, 求学于巴塞尔大学医学系。1900至1909年间任苏黎世大学精神病诊所医师和心理学讲师。1907年与精神分析学派创始人弗洛伊德结识, 并成为其主要门徒之一。1911年任国际精神分析学会第一任主席。1912年与弗洛伊德分裂, 在苏黎世另创一新的学派——分析心理学。容格一生著述甚丰, 英译本主要有: 《精神分析理论》(The Theory of Psychoanalysis) 1912, 《无意识心理学》(Psychology of Unconscious) 1916, 《分析心理学文选》(Collected Papers on Analytical Psychology) 1916, 《现代



人寻找灵魂》(Modern Man in Search for a Soul) 1933, 《宗教心理学》(Psychology of Religion) 1938, 等等。这里的选文是容格文学艺术观的代表作。文中所说的“诗”按照西方文论传统可理解为“艺术”的代称。容格首先提出对艺术进行心理学研究的可行性及其限度问题,并以此为基点对弗洛伊德派精神分析学的艺术研究做了尖锐的批评。他强调艺术品的特殊意义在于它超越个人的界限,力图把握艺术创作心理活动中的非自觉性特征及其同集体无意识的关系。为此,容格提出了创作的“自主情结”概念和“原型”概念,前者可以使艺术家的创作超越本人的意识局限,激荡出人类原始世界的声音,使作品具有不期而然的象征意义;而这一切的实现又是通过集体无意识的载体——原型或原始意象——的作用而完成的。伟大艺术之所以感人就在于能藉激活的古老原型而发出一千个人的声音;而艺术的社会功能也就是从无意识的深渊中把浸透着远古人类深沉情感的原型重新发掘出来。

讨论分析心理学与诗的关系尽管有其难处;却给我提供了一个便利的机会,使我能总括地表明我对于心理学与艺术的关系方面颇有争议的一些问题的看法。虽然这两种事物不可同日而语,但无疑地存在于二者之间的密切关联却有必要加以研讨。这种关联在下述事实中是不言自明的:艺术实践本身就是一种心理活动,因而可以从心理学角度去研究。由



此看来，艺术，同源出于心理动机的其他人类活动一样，对心理学来说是理所当然的课题。不过，当我们试图把上述主张诉诸实践的时候，就难免要涉及到心理学观点的明确界限问题。具体而言，艺术，只有其创作过程那一方面才可以成为心理学研究的课题，而不是构成基本性质的那一方面。艺术就其自身来说是什么，这一问题不是心理学家所能解答的，必须从美学方面去探讨。

在宗教领域里，有必要做出同样的区别。心理学的研究只适用于构成宗教现象而无关乎宗教本质的情感和象征。如果心理学研究能阐明宗教与艺术的本质，那么二者就会变为心理学的分支了。这并不是说，这种对它们的性质的冒犯未曾发生过。但那些冒犯宗教和艺术的性质的人显然是忘记了心理学本身也很容易遭受同样的命运，理由很简单，如果心理学仅仅被看做是一种大脑的活动，被贬黜为生理学的一个分支的内分泌功能，那么其内在的价值和特殊性质将被抹杀。这样的事，如我们所知，也确曾发生过。

艺术就其特质而言并非科学，科学在本质上亦不同于艺术，所有这些心灵的领域都贮存着某种具有其特殊性的东西，并只能依据它们自身得到阐释。因而，当我们谈到心理学与诗的关系时，我们只能论述艺术的适宜于心理学考察的那一方面，并且以不僭越其本质为前提。关于艺术，无论心理学家要说什么，都将限定在艺术家的创作过程这一方面，同艺术的根本性质无关。心理学家阐释艺术不会比用理智来描述或理解情感的本质更为精确。事实上，假使艺术和科学之间的根本差别不是很久以来就植根于人们心灵之中的话，它们就根本不能作为独立的实体而存在。在幼儿的身上，艺



术的、科学的和宗教的倾向尚混为一体处于沉睡状态，这一事实，或者下列事实，艺术、科学和宗教发端于原始人那种巫术性智力的无差别混沌状态；在自然本能的动物身上找不到“精神”的痕迹——所有这些都不足以证明某种能够抹杀事物之间差别的同一性原则的存在。因为一旦我们回溯心灵的历史过于遥远，以至于心灵各种不同活动领域之间的差异都消失了，那么我们所得到的就不是一种关于它们的结合的基本原则，而仅仅是一种尚不存在各种独立活动的早期未分状态。然而，初始的状态并非解释性的原则，我们不能靠它来对后来的状态，对高度发展了的状态的性质下结论，尽管这些后来状态都是从初始状态中发展而来的。科学的态度总是倾向于从其因果由来方面俯视这些更为分化的状态的特殊性质，并努力使它们附属于一个总的但又是更基本的原则。

上述理论说明在今天对我来说是必要的，因为我们见到的那种把艺术作品，特别是诗简化到其初始状态而加以详细阐发的现象实在太多了。我这里是指弗洛伊德派而言。虽然诗人所加工的素材及其特殊的处理方式可以容易地被追溯到他同父母的私人关系中去，但这并不能使我们理解他的诗。同样的简化在所有其他的领域中也能施行，并不仅限于在病理性紊乱的情形之下。神经官能症和病态心理同样可以简化为幼儿与父母的关系，一个人的好的和坏的习惯，他的信仰、特点、激情、兴趣等等也是如此。不过，很难说所有这些差别很大的东西都肯定有一个完全相同的解释，不然的话，我们就得做出结论说它们实际上都是同一个东西。如果一部艺术作品以同样的方式被解释为神经官能症，那么就可以说艺术作品是神经官能症或神经官能症是艺术作品。作为文字游



戏，这种解释再好不过了，但是健全的常识却不允许把艺术作品置于象神经官能症这样的水平上。在极端的情形中，心理分析家透过其职业有色镜把神经质看成艺术品，可是一个理智健全的外行人却不会把病理现象误认为是艺术，尽管艺术作品在相当程度上源于象神经质这样的心理条件是不可否认的事实。这也很自然，因为某些这类的条件在每个人身上都有，并且由于人类环境的相对恒定性而总是同样的，无论是神经过敏的知识分子、诗人还是普通人都是如此。所有的人都有父母，所有的人都有恋父情绪或恋母情绪，所有的人都知道性因而具有某种共同的和典型的作人之难处。一个诗人可能受他同父亲的关系的影响多一些，另一个诗人可能受他同母亲的关系影响重一些，而第三个诗人则可能在诗中表现出性压抑的明显迹象，由于所有这些不仅在每个神经病患者而且在每一个正常人那里都可以说是同样的，所以以此来判断艺术作品就得不到什么特殊的东西。至多不过使我们对作品产生的心理前提的了解的深度和广度有所增加。

毫无疑问，由弗洛伊德首创的医疗心理学鼓励了文学史家，将艺术作品的某些特征同作者隐秘的私人生活联系在一起。不过这在原理上并不新颖。艺术的科学考察将揭示出艺术家有意识或无意识地编织到其作品中去的私人的线索，这早已为人所知了。弗洛伊德的方法，不管怎么说，使对这种能追溯到最早的婴儿时期的并对艺术创作起重要作用的影响，可以得到更详尽的揭示。在这一程度上，对艺术的精神分析同一种深化了的文学分析的微妙的心理学方法之间并无本质的差别，这里的差别至多不过是程度上的。但有时仅从感觉出发，我们会惊讶的看到，本应仔细体会和详尽探索的东西竟被粗



略地一带而过了。这种对审慎的缺乏似乎是医疗心理学家的职业性特点，而这种轻易下结论的草率行为将很容易招致使自己声名狼藉的攻击。传记中加入一点奇闻轶事或许会使它增加趣味，可是堆积得太多了的话，总未免使人感到厌倦。

我们的兴趣不知不觉地偏离了艺术作品，迷失到心理决定论的迷宫之中，诗人成了临床病例，而且很可能还要成为性的精神紊乱的少数病例的另一种补充。但是，这样一来就意味着艺术的精神分析已从其适当的对象偏向一边去了，滑入了一个同人类本身一样宽无边际的领域中，那里与艺术家的特性毫不相干，同他的艺术就更不着边际了。

这种分析将艺术品带入一般人类心理学的范围，在那里许多艺术之外的其它事物都有其根源。用这种方式解释艺术正象一句陈腐的话所说“每个艺术家都是自恋者”一样妙不可言。每个追求自己的目标的人都是“自恋者”——虽然人们会怀疑怎能容忍这一为神经病状而特别铸就的术语如此广泛的流行。这样一来，这句话等于什么也没说，它似乎只能引起一句名言的微弱的惊奇感而已。由于这种分析与艺术品本身并无关联，却象一只鼯鼠那样竭力使自己尽快隐匿在土壤之中，所以它最终总是在把整个人类联结在一起的大地中寿终正寝。因而，其解释就会象人们每天在咨询室中所听到的内容一样单调乏味。

弗洛伊德的简化方法是纯粹的医疗方法，这种处理针对的是病理的或是其他取代了正常功能的心理构成物。因而，必须消除这些构成物，为恢复正常功能扫清道路。在这种情况下，对人体的共同基础加以简化是适宜的。但一旦把这种简化应用于艺术品，就将导致我们已描述过的那种后果。它



剥去了艺术品的华美外衣，将人类（Homo Sapiens）的赤裸的和单调乏味的一面揭示出来，诗人和艺术家也正属于这一物种。艺术创作的金色光华——讨论的最初对象——在我们把分析歇斯底里的幻觉所使用的腐蚀性方法挪用过来时就完全暗淡了。结果显然是很有趣的，或许就象给尼采的大脑做尸体检查那样具有同类的科学价值。那次解剖可以令人信服地说明致尼采于死命的那种特别的具有代表性的瘫痪。但是，这同《查拉图斯特拉如是说》<sup>①</sup>又有什么关系呢？不论其隐蔽的背景可能是什么，它本身不是超越人类与所有的人体缺陷，超越了偏头痛和大脑萎缩的一个完整的世界吗？

我已经谈过了弗洛伊德的简化法，但尚未说明这种方法是由什么构成的。在本质上这是一种调查病态心理现象的医疗技术，它仅仅是关于克服或穿透意识的外壳以便达到心灵深处或无意识层次的方式和手段。它建立在下述假说之上：神经官能症患者压抑了自己的某种心理内容，因为这内容在道德方面与他的意识的价值是相对立的。其结果是被压抑的内容必然具有否定的特征——婴儿性欲、猥亵甚至犯罪冲动——这些内容是意识所无法接受的。由于人无完人，每个人都不可避免地拥有这样一种心理背景，不管他是否承认。因此，只要人们运用弗洛伊德创立的这一解释方法，就能把这种心理背景揭示出来。

在这样一次讲演的短时间内，我当然不能深入到这一技术的细部，应该做的是几点提示。无意识的背景不是以静止状态存在的，它以其对艺术内容的特殊作用将自身显露出来。

---

<sup>①</sup>《查拉图斯特拉如是说》是尼采超人哲学的代表作。——译注。



举例来说，它产生出一种特别性质的幻想，这种幻想很容易解释为性的意象；或者它给意识过程造成特殊的混乱，而混乱则减轻了被压抑的内容。了解无意识内容的一个非常重要的来源乃是梦，因为梦是无意识活动的直接产物。弗洛伊德简化方法的基本内容是搜集所有表明无意识背景的线索，然后通过对这些材料的分析和解释，重构出初始的本能活动。那些给我们提供了无意识背景线索的意识内容被弗洛伊德不恰当的称为“象征”。然而，它们不是真正的象征，按照他自己的理论，它们实际上只起着无意识过程的“符号”或“征兆”的作用。真正的象征与此根本不同，应理解为一种无法用其它的或更好的方式而定形的直觉观念的表达。<sup>①</sup>例如，当柏拉图以他的洞穴之喻<sup>②</sup>来说明知识理论的整个问题时，当耶稣用譬喻表达他的天国观念时，那都是真实的、真正的象征，即试图表达某种尚不存在恰当的语言概念能表达的东西。假使我们按照弗洛伊德的观点来解释柏拉图的比喻，那么我们自然就会提到子宫，并将证明甚至象柏拉图这样的思想家也仍然植根于一种婴儿的性特征的原始水平。但是，我们却会完全忽略了柏拉图从他的哲学思想的原始决定论中实际创造出来的东西，会把握不到根本的要点而仅仅发现他同一般人一样也具有婴儿性欲的幻想。这样一种发现只有对把柏拉图当成了超人的人来说才有价值，因为他现在可以心满意足的说柏拉图也是个普通人。但是，谁会把柏拉图

---

①容格在这里采用了浪漫主义批评家们对“象征”和“寓意”的区分。——原编者注。

②柏拉图在《理想国》卷7中所使用的一个著名比喻。——译注。



当成神呢？肯定只有那种被婴儿幻觉所操纵因而具有神经官能症心理状态的人才会这样认为，对他来说，人类共同的真理简化为医疗问题是有益于健康的，但不管怎么说，这毕竟同柏拉图比喻的含义毫不相干。

我已特意详述了医疗精神分析学在艺术品方面的应用，因为我想强调精神分析方法同时也是弗洛伊德学说的一个基本部分。弗洛伊德本人曾用他僵固的教条确证，方法和学说——就它们本身而言是两种非常不同的东西——被公众看成是同一种东西。然而在不把精神分析抬高为一种学说的同时，它作为方法在医疗方面的应用仍是有成效的。针对这一学说，我们必然要提出强烈的反对。因为它作为基点的那种假定是相当武断的。例如说，神经官能症根本不仅仅是由性压抑引起的，病态心理也是如此。没有根据可以说梦只包括那种其道德的对立面要求它们由假定的梦检查员伪装起来的被压抑的愿望。弗洛伊德的解释技术因受到其自身的片面性、以及由此产生的错误假说的影响，表现出相当明显的偏见。

为了公正地对待艺术作品，分析心理学本身必须完全摆脱医疗的偏见；因为艺术品不是疾病，因而要求一种与治疗不同的方法。一个医生自然得找出病因以便根除之，但同样自然的是心理学家面对艺术品必须采取恰恰相反的态度。不是去调查其典型的人体决定因素，而是应首先探讨其意义，只是为了能更全面的理解作品他才考虑其决定因素。私人方面的原因多少与艺术作品有关，就象土壤与赖以生长的植物的关系一样。我们当然可以通过了解土壤的特性学会了解植物的某些特性，对于植物学家来说，这是他的研究的一个



重要组成部分。但是没有人会认为任何基础方面的东西都是对植物本身的发现。在医学上面临病原学问题时医生所需要的是私人方面的情况。对于处理艺术作品来说并不相宜，因为艺术品不是人，而是超个人的存在。它是物，不是人格，因此就不能以个人的标准来判断。事实上，真正的艺术作品的特殊意义存在于下列事实之中，即它已超越了个人的界限，跨出了与其创造者的个人联系。

我必须根据我们的经验承认，对一个医生来说，当他用他那受到过生物学因果关系的系统训练的头脑来考虑艺术品的时候，不受其职业偏见的影响是很不容易的。不过，我也逐渐认识到，虽然具有纯生物学倾向的心理学能够解释有关一般人类的许多问题，却不适用于处理艺术作品，更不用说作为创作者的人了。由于一种纯因果关系性的心理学的范围只限于探讨什么成分是自遗传的或是派生于别的什么源头的，所以这样的心理学仅仅能够把每个人简化为人类这个大类别中的一个成员而已。但一件艺术作品既不是遗传而来也不是派生出来的，——它是对因果性心理学总是要加以简化的那些条件的创造性重构。植物不是土壤的一种纯粹产品，它是一种生命的，在本质上同土壤的性质毫不相干的自我调节的过程。同样，艺术作品的含义和特质也存在于艺术作品本身，而不存在于外来的决定因素。几乎可以把它描述为一种利用人作为滋生媒介的生命存在，它按照其自身的法则运用它的能力，为了完成其自身的创造性目的而自我形成。

但在这里我有所保留，因为我脑中还有一种需要说明的特殊类型的艺术。并非所有的艺术作品都是以我方才描述的方式产生的。文学作品，不光是诗，还有散文，都可以完全



出自作者要造成一种特殊结果的意图，他以特定的目的对材料加以特定的处理，取舍增删，偏重某一效果，忽略另一种效果，这里或那里加入浓墨重彩，始终小心翼翼地考虑着总的目标，严格关注着形式和风格方面的法则。他细心判断，完全自由地斟字酌句。他的材料完全从属于他的艺术目的，除了要求表现这一点，他别无他求。他同创造过程已全然合为一体了：要么是他有意地使自己隶属于它，要么是它使他全然成了它的工具，以致于让他完全失去了对创作事实的意识。总之，不论哪种情况，艺术家都同他的作品相互融合了，他的意图和他的才能已与创作活动本身难以区分。我想在这里无须再列举出文学史上或艺术家们自己的表白例证了。

我也无须再举出或多或少全然涌出于作家笔端的其他等级的作品为例了。它们似乎是盛装来到这世界上，犹如从宙斯头上跳出来的智慧女神雅典娜。这类作品能动地强迫着作者，他的手不由自主，笔下写出的东西使他瞠目结舌。这种作品自成一体，不容作者添枝加叶，凡作者所不愿意要的东西都抛回给他。正当他的清醒意识在这些现象面前惊诧之时，一些他从未想过要写的思想和形象却有如万斛源泉一般不择地而出了。不论他自己怎样，他总得被迫承认这是他自己的自我在讲话，他自己的内在本性在表白，说出一些连自己也不敢相信的东西。他只能服从于显然是外来的冲动，受它引导，感到这作品比他本人伟大，投身于一种不属于他的，不为他所驾驭的力量。在这里，艺术家与创作过程并没有融合为一；他明白他是作品的附庸，或置身于作品之外；仿佛他是一个局外人，或者仿佛为异己的法术力量所操纵的人。



这样，在论及艺术心理学问题时，必须区分这两种完全不同的创作方式。判断一件艺术作品，许多最重要的东西首先取决于这一区分。这一点席勒早就先意识到了，众所周知，他试图用自己的概念“感伤的”和“朴素的”来划分它们。①心理学家将“感伤的”艺术称为“内倾的”（“introverted”）艺术，将“朴素的”艺术称为“外倾的”（“extraverted”）艺术。内倾态度的特点是，主体明确意识到其意向和目的以对抗客体的需要，而外倾态度的特点则是主体服从于客体对它的需要。在我看来，席勒的剧作以及他大部分诗都是属于内倾态度的：其材料完全为诗人的意识的意向所主宰。外倾态度可由《浮士德》第二部来说明：其素材似乎不完全受作者对它的驾驭。更明显的例子是尼采的《查拉图斯特拉如是说》，在那里人们可以看到作者怎样“一人化为二人”。

从以上所述可以看出，当人们谈到不是作为个人的诗人，而是作为使他冲动的创作过程的诗人时，心理学的观点就发生了转变。兴趣从前者移到了后者，诗人仅仅作为反应的主体而引起注意。在第二类作品中这一点更为明显。诗人的意识在那里并不融合于创作过程。但在第一类作品中情况则相反，其中诗人就是创作活动本身，可以毫无强迫之感地自由创造。他甚至能完全意识到自己的活动自由，深信他的创作只是他的意志和能力的表现。

这里我遇到一个按照诗人的表白所无法解答的问题。这确是只有心理学才能解答的科学问题。如上文所示，很可能

---

①参看席勒：《论朴素的诗和感伤的诗》。——原编者注。



诗人在进行明显的自我创造，产生出他意中所向往的东西时，会因创作冲动而忘其所以，根本不知道还有一个“异己的”意志存在，正好象另一种诗人完全受控于“异己的”意志而不知道他自己的意志在对他说话一样，尽管这实际上就是他自己的心声。诗人对他的创作绝对自由的确信将会成为一种幻想：他以为他在游泳，但实际上却在无形中随波逐流。

这决不是一个虚幻的问题，而是由分析心理学的证据作为基础的。研究表明，意识为无意识所影响并实际上受其制约的方式是各种各样的。然而能否证明诗人尽管有其自我意识，仍会被他的作品所左右呢？证明有直接和间接的两种。直接的证明是诗人知道他所表达的内容，但实际上表达出来的东西却超出了他的意识。这种情况很常见。间接的证明是，在诗人的明显的自觉意志背后，有一种更高的需要，当诗人自愿中止创作活动时它就重新发出其强制性的指令，或者在他的创作不由自主地中断时产生心理混乱。

对艺术家的分析有力地表明，无意识不仅能产生强烈的创作冲动，而且使创作变化无常。从伟大艺术家的传说中足可以看出，创作欲是如何驱使他们不顾一切地忘我工作，甚至牺牲健康和日常生活的幸福。在艺术家心中孕育着的作品是一种自然力量，它或以狂暴或以自然本身的机巧来实现自身，根本无视充当它的载体的人的个人命运，创作欲望犹如一颗树苗在他身上生存和生长，从那里汲取养料。因此，我们应把创作活动视为植根于人类心灵中的一个生物。用分析心理学的术语来说，这一生物是一种“自主情结”（“autonomous complex”）。它是一种心理的分化物，独立生



活在意识的系统之外。根据其所拥有的能量的大小，它或者仅表现为对意识活动的干扰，或者作为一种至上权威，挟制自我为其目的而行动。相应的，自身与创作活动融为一体的诗人，当无意识需要开始作用时便欣然承命。但另一类视创作力为异物的诗人却因种种理由而不肯屈从，这样就在不自觉中为自主情结所俘获。

可以预料，这一区分的根源可以在作品中看到。在一种情形中，作品是意识的产物，其设计和产生都有预定的目的。在另一种情形中，我们看到的是无意识的产物，它无须借助于人类意识就能达到目的，并且常常以任意坚持其自身的形式和结果的方式公然反抗意识。据此可知，第一类作品从不会超越理解的界限，其效果已由作者的意图所决定，不会超出这种意图之外。但对第二类作品，我们就得预计到某种超个人的东西，它超出我们理解的程度正象作者在创作过程中意识中止作用的程度。我们将看到内容和形式的奇特，只有能加以直觉地捕捉的思想，意味深长的语言，以及作为真正的象征的意象——通向未知彼岸的桥，因为象征是表达未知事物的最佳方式。

总的来说，这些标准在实践中得到了证实。一篇经过有意识地构思和选材的作品，总是符合于第一类作品的性质，其它的情况与第二类作品相符。作为说明的实例，上面所举的席勒剧作属于一种情况，《浮士德》第2部和《查拉图斯特拉如是说》则属于另一种情况。不过，在首先相当详细地了解一个未知的诗人与其作品的个人关系之前，我不会把其作品置于任何一类之中。仅了解诗人是内倾还是外倾是不够的，因为不论是哪一类型的诗人，都既能写出内倾作品，也



能写出外倾作品。在席勒的剧作和他的哲学著作之间，在歌德的精雕细琢的诗和他那与材料相抗争的《浮士德》第2部之间，在尼采的精辟警句和他的奔放挥洒的《查拉图斯特拉如是说》之间，都明显地存在这种差别。同一作者可以在不同时间对他的作品采取不同的态度，我们所用的标准即以此为基础。

由此看来，问题是相当复杂的，特别是当我们讨论那些与创作活动融为一体的作家时。因为需要说明的是：明显的意识和有目的的创作态度是诗人的主观幻想，他的作品会产生某种超出他的意识范围之外的象征性。这象征性只会更难加以把握，因为读者也无法超出由时代精神所决定的诗人的意识。并不存在一种读者世界以外的阿基米德观点，使他能摆脱他的时代意识的锁链以便认知隐伏在诗人作品背后的象征。理由很简单，象征就是对超出我们目前理解力水平之外的意义的模仿。

我提出这个问题，只是为了不至于让我的分类局限住那些其内涵并不超出本身表现出来的东西的艺术作品。不过，我们常常发现一个超越时尚的诗人忽然间被再发现出来。这是由于我们意识的发展达到了一个更高的水平，从而可以认识到诗人作品中以前未曾被认识到的东西。而这层新的含义却始终存在于作品本身，隐匿于象征之中，只有当时代精神更新之际我们才可能领会它。它需要一种新的眼光来观照；旧眼光只能从中看到寻常之物。这类经验应该引起我们的注意，它证明了我前面提出的观点。但是，那种一目了然的象征性作品无须这一微妙的理解方法，它们的含蓄语言已经告诉人们它们的意义是超出字面之外的。我们可以立即感触



到象征，哪怕我们尚未能完全满意地领会其意义。象征对我们的思想和情感来说总是一种挑战。这也许能说明为何一篇象征性作品如此具有吸引力，如此强烈地打动我们，并且为何常常不能给我们一种纯审美的愉悦。一篇无明显象征性的作品对我们的美感会有更大的作用，因为它自身完整，意旨清晰。

那么，你们或许要问，分析心理学对于艺术创作的奥秘这一根本问题能有什么贡献呢？到现在为止，我们讲的只是艺术的心理现象问题。既然无人能洞察自然的奥秘，你们也不要期望心理学能创造奇迹，给创作的玄妙提供一种完满的解释。与其它科学一样，心理学只能在某些方面对于加深理解生活现象有所帮助，它不能比别的学科更加接近绝对真理。

关于艺术作品的意义我们已谈了许多，有人不免要问艺术究竟有没有“意义”呢？也许艺术并无“意义”，至少没有我们所理解的意义。或许同大自然一样，是什么就是什么，并无自身以外的“意义”。除了解释（解释是被渴求意义的智力隐匿在事物之中的）以外，意义是否必要呢？有人说，艺术即是美，“美的事物便是永恒的愉悦”。他不需要意义，意义与艺术并不相干。在艺术的领域之内，我必须接受这一真实的说法。但讲到分析心理学与艺术的关系，我们便已站到了这个领域之外，不加思索是不可能的。我们必须解释，必须发现事物中的意义，否则就简直无法讨论问题了。生活和事件是一种自我调节的过程，我们必须将它分解成意义、形象、概念，虽然我们十分清楚这样做的结果会使我们更加远离生活的奥秘。只要我们自己沉浸到创造活动



中，就会物我两忘了，实际上我们也无须去理解什么，因为没有什么比认识对直接感受更有害的了。但是为了达到认识性的理解，我们必须置身于创作过程之外，从外部来观照它；唯其如此，它才成为表现出我们称之为“意义”的东西的意象。以前仅仅是纯粹现象的东西，现在成了与其它有意义的现象相关联的东西。它具有特定的作用，服务于某种目的，产生了具有意义的效果。当我们看到这一切之后，便会感到理解了并解释了某种事物，按这一方式，我们便满足了科学的要求。

在前面，我曾把艺术作品喻为自沃土而长出的树木，或者母腹中诞生的婴儿。不过，任何比喻总有局限，我们仍须诉诸较为精确的科学术语。你们记得，我曾将艺术家创作初始时的心理描述为自主情结。我用这个术语表示一种心理构成，直到其能量积聚到足以脱颖而出的程度，它才由无意识升华为意识。它与意识的联系并不意味着它被意识所同化，只意味着它被发觉；但它不是意识所控制的对象，既不能受其制约，也不能有意识地使它产生。这就是所谓情结的自主性：它的出现和消逝都依据自身固有的倾向，独立于意识的意志之外。创造情结同其它任何一种自主情结一样都具有上述特征。从这一意义看，它类似于病理过程，因为病理过程也以自主情结的出现为特点，尤其是在精神失常的症状中。艺术家灵感冲动与病状现象十分相近，虽然二者未可同日而语。“第三情结”便是自主情结。但自主情结的出现本身并不是病态的，正常人也可能偶尔地或长久地受其支配。这只是心理的正常特征之一。并未意识到自主情结存在的人恰恰说明在他们身上无意识具有更高的水平。各种典型的在某种



程度上具有区别特征的心理态度都有变为自主情结的趋向，这种情况实际上常常发生。此外，每一种本能都或多或少具有自主情结的特点。因而，自主情结本身不是致病的因素，只有频繁发作并引起紊乱时，它才是疾病的征兆。

自主情结是怎样产生的呢？这里不可能详谈，所要说明的是心理中迄今存在着的无意识部分进入了活跃状态，并通过激活毗邻的联想区域而取得优势。为此所需要的能量自然从意识中汲取——直至意识与情结融为一体。不过在没有发生这种现象的情况下，能量的耗散就导致了简奈特（Janet）所说的“精神水平下降”。意识的能力和活动强度渐次减弱，或者导致淡漠——一种对艺术家来说极为常见的状况，或者导致意识功能的退化，即返回到一种幼儿的或原始的水平，出现智力倒退现象。“功能的低极部分”，如简奈特所称，占有了前台，人格的本能方面压倒了伦理方面，原生的方面压倒了成熟的方面，不和谐的方面压倒了和谐的方面。这种情形在许多艺术家的生活中都可见到。自主情结便是这样通过利用从控制人格的意识中汲取来的能量而得到发展。

那么，自主的创造情结究竟包含了哪些成分呢？只要艺术家的创作不能给我们提供洞察其底蕴的基础，关于这个问题我们便无从得知了。创作呈现给我们的是已完成了的图画，这幅画只有达到了我们能够把它认作是象征的程度，才适合于经受分析。如果我们从中看不出什么象征的价值，那么我们只不过是证实了它的内容就是它本身，换句话说，它看上去是什么就是什么，如此而已。我使用“看上去”这个词，因为我们自己的偏见会阻碍对它的深入理解。不论如何，我们找不到分析的动机和出发点。但是，如果作品确有



象征性，我们应记住盖尔哈德·霍普特曼<sup>①</sup>的名言：“诗歌从语词中激荡起原始世界的反响。”于是，我们所应提出的问题是：在艺术的形象中蕴含着什么样的原始意象呢？

对这个疑问须略做说明。我认为我们要加以分析的艺术作品不仅具有象征性，而且其产生的根源不在诗人的个体无意识，而在无意识的神话领域之中，这个神话领域中的原始意象乃是人类的共同遗产。我把这个领域称为“集体无意识”，以区别于个体无意识。我把后者视为所有能够转化为意识、并且确实经常转化为意识的心理活动和内容的总和，它由于与意识不相容而受到压抑，处于潜在状态。艺术也受益于这一领域，不过其渊源关系并不明显；而且，个体无意识的优势远远不能使艺术作品成为象征，只不过能使之成为征兆而已。我们可以毫无疑问地用弗洛伊德所运用的净化法于这类型的艺术。

个体无意识是潜藏在意识层次之下的一个相对很薄的层次，集体无意识与此不同，它在正常情况下不会变成意识，也不能靠任何一种精神分析技术把它追忆和再造出来，因为它既非被压抑的又非被遗忘的。不应把集体无意识设想为一种独立自存的实体，它不过是一种以记忆的意象<sup>②</sup>所特有的

---

①霍普特曼（1862—1946），德国作家，以优秀剧作使德国戏剧复苏，荣获1912年诺贝尔文学奖。——译注。

②容格在这里对集体无意识的定义与前一年（《心理类型》1923年编，第338页，555页以下）对“原型”的定义方式大体相同。更早一些，即1919年，他第一次使用“原型”这个术语，他写道“本能与原型同样出自集体无意识”（《本能与无意识》第133页以下）。本文中上一句话应理解为原型。——原编者注。



形式——也就是附着于大脑的组织结构而从原始时代流传下来的潜能。不存在天生的思想，但存在着天生的思想潜能，它给无边的幻想设定疆界，使我们的幻想活动保持在某些范畴以内：一种前思想（a priori ideas），其存在似乎只能从其效果方面来认识。它们只出现在成型的艺术素材中，作为构成艺术作品的支配原则。这也就是说，只有依据已完成的作品进行推断，我们才能重构原始意象的本来面目。

原始意象或原型是一种形象，或为妖魔，或为人，或为某种活动，它们在历史过程中不断重现，凡是创造性幻想得以自由表现的地方，就有它们的踪影，因而它们基本上是一种神话的形象。更为深入地考察可以看出，这些原始意象给我们的祖先的无数典型经验赋以形式。可以说，它们是无类经验的心理凝结物。它们呈现出一幅分化为各种神话世界中的形象的普遍心灵生活的图画。但神话的形象本身仍是创造性幻想的产物，它们仍有待于转译为概念语言。在神话时代只存在这种语言的开端；然而一旦创造出了必要的概念，就将使我们能够抽象地、科学地理解作为原始意象的基础的无意识过程。每一个意象中都凝聚着一些人类心理和人类命运的因素，渗透着我们祖先历史中大致按照同样的方式无数次重复产生的欢乐与悲伤的残留物。它就象心理中一条深深的河床，起先生活之水在其中流淌得既宽且浅，突然间涨起成为一股巨流。大凡碰到有助于原始意象长时期储存的特殊环境条件，就会发生上述情况。

每当这一神话的情境再出现之际，总伴随有特别的情感强度，就好象我们心中以前从未发过声响的琴弦被拨动，或者有如我们从未察觉到的力量顿然勃发。原始意象寻求自身



表现的斗争之所以如此艰巨，是由于我们总得不断地对付个体的，非典型的情境。这样看来，当原型的情境发生之时，我们会突然体验到一种异常的释放感也就不足为奇了，就象被一种不可抗拒的强力所操纵。这时我们已不再是个人，而是全体，整个人类的声音在我们心中回响。个体的人并不能完全运用他的力量，除非他受到我们称为理想的某种集体表象的赞助，它能释放出为我们的自觉意志所望尘莫及的所有隐匿着的本能力量。最有效的观念总是某一原型的十分明显的变体，这一点在下述事实中一目了然，这些观念本身倾向于构成寓言，例如，“母亲之邦”（“mother country”）的理念显然是关于母亲的寓言，正象“祖国”（“fatherland”）的观念是有关父亲的寓言。其激励我们的力量不是出于寓言本身，而是出自我们的故土的象征价值。这里的原型是原始人对他们所居住的，包含着他们祖先的精灵的土地所特有的那种“互渗的神秘性。”

一个原型的影响力，不论是采取直接体验的形式还是通过叙述语言表达出来，之所以激动我们是因为它发出了比我们自己的声音强烈得多的声音。谁讲到了原始意象谁就道出了一千个人的声音，可以使人心醉神迷，为之倾倒。与此同时，他把他正在寻求表达的思想从偶然和短暂提升到永恒的王国内之中。他把个人的命运纳入人类的命运，并在我们身上唤起那些时时激励着人类摆脱危险、熬过漫漫长夜的亲切的力量。

这便是伟大艺术的奥秘，是它对我们产生影响的奥秘。创造过程，就我们所能理解的来说，包含着对某一原型意象的无意识的激活，以及将该意象精雕细琢地铸造到整个作品



中去。通过给它赋以形式的努力，艺术家将它转译成了现有语言，并因此而使我们找到了回返最深邃的生命源头的途径。艺术的社会意义就在于此：它不断地造就着时代精神，提供时代所最缺乏的形式。艺术家以不倦的努力回溯于无意识的原始意象，这恰恰为现代的畸形化和片面化提供了最好的补偿。艺术家把握住这些意象，把它们从无意识的深渊中发掘出来，赋以意识的价值，并经过转化使之能为他的同时代人的心灵所理解和接受。

民族与时代和个人一样，有其特有的倾向和态度。“态度”这个词表示着每一种明显的倾向必然具有的偏见。倾向包含着排他性，排他性意味着在生活中起作用的诸多心理因素由于和总的态度不相容而失去了存在的权力。正常人可以依从总的倾向而不损害自身；但因为厌弃阳关道而专走背街小巷的人将首先发现那些期待着在集体生活中起作用的心理因素。这里，艺术家的相对缺乏适应能力反而成了他的优越处；因为那将使他遵行自己的志向，远离被人们走惯了的老路，从而发现能满足他的时代的无意识需要的东西。这样，正如个人的意识态度的片面性可以由无意识的反应所纠正那样，艺术代表着民族的和时代的生活中自我调节的活动。

我知道在这次报告中我只能粗略地勾勒我的观点。但我希望我不得不省略的内容，即将心理学方法实际应用于艺术作品的工作，能由你们的思想来加以补充，使我的抽象理论骨架变得有血有肉。

朱国屏 叶舒宪 译



## 集体无意识的概念

〔瑞士〕 C.G. 容格

本文译自《容格选集》第9卷《原型和集体无意识》(The Archetypes and the Collective Unconscious) 1968年英文版,第42—53页。此文初为容格1936年10月在伦敦的圣巴斯奥勒缪医院(St. Bartholomew's Hospital)所作的学术报告,首次发表在该院院刊第XLIV期上。这里的本文经过作者的修订。容格①在本文中对集体无意识的概念和与之密切相关联的原型概念做了清晰的界说,着重探讨了原型的心理学意义,指出它就是“本能自身的无意识形象”,或“本能行为的模式”。由于原型具有这种潜在的心理根源性,所以,对于精神病病原学和艺术创作动力学来说,研究原型都将具有重要启示。文中还涉及到原型重现的境况条件、原型的鉴别和证明方法、原型与梦的关系等问题。

---

①关于容格,请参看本书第81页编者按。



在我的经验概念中，或许没有一个象集体无意识的思想这样受到诸多误解的。本文试图阐述以下几个问题：一、集体无意识这一概念的定义，二、说明它的心理学意义，三、证明方法的解释，四、一个实例。

## 一、定 义

集体无意识是人类心理的一部分，它可以依据下述事实而同个体无意识做否定性的区别：它不象个体无意识那样依赖个体经验而存在，因而不是一种个人的心理财富。个体无意识主要是由那些曾经被意识但又因遗忘或抑制而从意识中消失的内容所构成的，而集体无意识的内容却从不在意识中，因此从来不曾为单个人所独有，它的存在毫无例外地要经过遗传。个体无意识的绝大部分由“情结”所组成，而集体无意识主要是由“原型”所组成的。

与集体无意识的思想不可分割的原型概念指心理中的明确的形式存在，它们总是到处寻求表现。神话学研究称之为“母题”；在原始人心理学中，原型与列维-布留尔所说的“集体表象”概念相符，在比较宗教学领域中，胡伯特(Hubert)和毛斯(Mauss)把它们定义为“想象的范畴”。阿道夫·巴斯蒂安(Adolf Bastian)很早以前曾称之为“初级的”或“原始的”思想。上述这些参照材料足以表明，我所说的原型——从字面上讲就是预先存在的的形式——并不是孤立的现象，而是某种在其他知识领域中已被认可和命名了的东西。

以下是我的看法：除了我们的直接意识——这是一种完



全个人性的，而且我们确信是唯一的经验心理（即使我们再附加上个体无意识），还存在着一种集体的、普遍的、对所有个人来说都是相同的非个体性的第二心理系统。这种集体无意识并不依赖个人而得到发展，而是遗传的。它由各种预先存在的形式即原型所组成，这些原型只能次生性地变为意识，给某些心理内容以确定的形式。

## 二、集体无意识的心理学意义

医疗心理学产生于专业实践，它所关注的是心理的个体性质。我在这里指的是弗洛伊德和阿德勒的观点。这是一种“个体心理学”，其病理理论或原因要素在本质上几乎全被视为是个人性的。然而，这种心理学本身却是建立在某些普遍的生物学因素基础上的，诸如性本能或自我维护的冲动，这些都绝不仅仅是个人的特性。个人心理学不得不承认这些，因为它要求成为一门说明性科学。它既不能否认一种“先在的”、对人和动物都相同的本能的存在，也无法否认这种本能对个人心理的重要影响。然而，本能是非个人的，普遍赋有的、遗传性的机能或动力因素，它们总是完全地被排斥在意识之外，因而现代精神疗法的任务便是帮助患者意识到它们。此外，本能不是生来便有力和明确的，而是被特殊构成的动力，它们早在意识产生之前就存在，并不顾后来的意识所达到的任何程度，追求着它们固有的目标。这样，它们构成了和原型非常紧密的类似关系，事实上如此接近，有充分理由设想原型便是本能自身的无意识形象，换句话说，它们是“本能行为的模式”。



所以，提出集体无意识的假说并不比设想本能的存在更为大胆。人们愿意承认人类活动在很大程度上受本能影响，本能是独立于意识的心灵的理性动机之外的。这样，如果提出下述主张，即我们的想象、知觉和思维都同样受先天的和普遍的形式因素的影响，那么在我看来，一个智力机能正常的人就如同能从本能理论中那样也从这一思想中发现或多或少的神秘主义。尽管这种对神秘主义的非难在我的观念中常常不值一驳，可我仍然必须再次着重强调，集体无意识的概念既不是推测性的，也不是哲学性的，而是经验性的。问题仅仅是：是否存在无意识这种普遍性的形式？如果存在，那就有一个人们可以称之为集体无意识的心理领域。的确，确认集体无意识常常不是一件容易的事。指出无意识的精神产品通常所具有的那种明显的原型性质是不够的，因为这些也可以通过语言和教育的获得而引发出来。隐秘记忆也将被排除在外，它在某些情形中几乎无法处理。尽管有这么多困难，仍然存在足够的个别例子以表明神话母题的自我重现，从而使集体无意识的研究得以摆脱合理的怀疑。但是如果这种无意识确实存在，那么心理学的解释就必须考虑到它，并且使某些被认可了的个人病理理论面对更尖锐的批评。

我所说的意思也许用一个具体例子可以得到最清楚的说明。你们或许读过弗洛伊德对列奥纳多·达·芬奇的《圣安娜与圣母子》这幅画的讨论。<sup>①</sup>弗洛伊德根据达·芬奇自己有两个母亲这一事实来解释这幅杰作。我们不打算纠缠于一个

---

①参看弗洛伊德：《列奥纳多·达·芬奇儿童时期的一个回忆》，第4部分。——原注。



事实,即这幅画并非无与伦比,也不介意圣安娜恰恰是圣子的祖母,而不象弗洛伊德的解释所需要的是母亲这一小小的疏漏,我们只想指出,同显而易见的个人心理交织在一起的是一个我们在其他领域中很熟悉的非个人的母题。这便是“双重母亲”的母题,一个在神话学和比较宗教领域中可以找到许多变体并构成无数“集体表象”之基础的原型。例如,我可以提到“双重血统”的母题,即人与神的双亲血统,如在赫拉克勒斯的情形中,他通过被赫拉不情愿的过继获得了神的不死性。在希腊是一个神话的东西在埃及则实际上是一种仪式:法老生来既是人又是神。在埃及神庙的生育室中,法老的再次神秘被孕育和出生被镌刻在墙上;他被“重生出来。”这是一种构成所有再生秘密的思想,包括基督教的再生在内。圣子基督本人便是“重生的”,通过在约旦河的洗礼,他从水中和精神上再生和复活了。所以,在罗马天主教礼拜仪式中,圣水盆被称为“子宫堂”,而且,正如你们可以在天主教祈祷书中读到的,在复活节前的圣星期六举行的圣水盆祝祷中,它甚至今天也仍被这样称呼。此外,在早期的基督教——诺斯替教派的思想中,以一只鸽子的形式显现的这种精灵被解释为索菲亚之智慧——即圣智与基督母亲。由于二重出生的母题,今天的孩子们在出生之际虽然已没有善或恶的妖精以祝福或诅咒的巫术形式收养他们,却依然有教父母来行使类似的职能,孩子们一出生就被赋予一个“神父”和一个“圣母”。

二重出生的观念在所有时代所有地区都可看到。在医学的最早阶段,这是一种治病的法术手段。在许多宗教里,它是中心的神秘体验。在中世纪,它是玄学的关键思想。最



后，但不是最不重要的，它是发生在无数大小儿童脑中的幼稚的幻想，他们相信他们的父母不是他们真正的父母，而只是他们被交付给的养父母。本维努托·柴利尼<sup>①</sup>也有这种思想，如他本人在其自传中所记述的。

现在看来毫无疑问的是，所有确信双重血统的个人事实上总是有两个母亲，或者与此相反，那些少数同达·芬奇具有同样命运的人以他们的情结感染人类的其他成员。进一步说，人们不能回避下列假说：与两个母亲的幻想联系在一起的双重诞生的母题的普遍发生反映着表现在这些母题中的普遍性的人类需要。假如达·芬奇真的在圣安娜和圣母玛丽亚的形象中画出了他的两个母亲——这一点我是怀疑的——他也不过是在表现在他之前和在他之后的无数人们所确信的东西。兀鹰的象征（弗洛伊德在上面提到的著作中也讨论过）使我的这一见解更为可信。弗洛伊德曾略有修正地引用了贺拉波罗的《象征符号》作为该象征的出处，那本书在达·芬奇时代十分流行。其中所载的兀鹰只有雌性的，象征着母亲。它们通过风（呼吸）受孕。这个词主要因为基督教的影响而具有了“精神”的意义。甚至在五旬节的奇迹剧中，呼吸仍具有风和精神的双重意义。在我看来，这一事实无疑表明了玛丽亚这个童贞女象兀鹰一样通过呼吸而受孕。而且，按照贺拉波罗的观点，兀鹰还象征着雅典娜，她也是童贞女，未经怀孕就直接从宙斯的头中跳了出来，她只知道精神的母亲。所有这些对玛丽亚和再生母题都确是一种暗示

---

<sup>①</sup>柴利尼（Benvenuto Cellini, 1500—1571），意大利雕刻家。

——译注。



(allusion)。没有丝毫证据可以表明达·芬奇用他的绘画表达了任何其他东西。即使假定他把自己等同于画中的圣子是正确的，他还是在一切可能性中表现着神话的双重母亲的母题，并未涉及他自己私人的经历。况且，还有画过同样主题的其他艺术家，他们的情况如何呢？至少他们肯定不会都有两个母亲吧？

现在让我们把达·芬奇的情形转移到精神病领域，并假定一个具有恋母情结的患者正苦于他的一种错觉：他的精神病的病因就在于他确有两个母亲。个人的解释将不得不承认这个患者是对的——当然也可能完全是错的。因为实际上他的精神病病因可能在于双重母亲原型的再度显现，不论他是否有一个或两个母亲。理由很简单，如我们所说，这一原型发挥着个人性和历史性的作用，它与相对罕见的双重母亲的情形毫不相干。

在这样的情况下，提出一个如此简单的个人原因当然是诱人的，然而这种假说不仅仅不精确，而且完全错了。理解一个双重母亲的母题——对于只受过医学训练的医生来说是未知的——如何能具有这样巨大的决定力量以至造成某种心理创伤，这是众所周知的难事。不过，如果我们考虑到隐藏在人类的神话和宗教领域中的可怕力量，原型的病原学意义就会更显得确实可信了。在许多精神病病例中，骚乱的原因就在于病人的心理生活缺少这些动机力量的协作。尽管如此，纯粹个体性的心理学，用把一切都归结为个人原因的方式，竭力在否认原型母题的存在，甚至力图用个体分析来消解它们。我以为这是一种相当危险的做法，无法从医学上来纠正它。今天，比起20年以前，人们可以更好地判断我们



所讨论的那种力量的性质。难道我们看不见这整个民族怎样在复兴一个古代象征,是的,甚至古代的宗教形式吗?难道我们看不见这种群体感情是怎样以一种剧变方式影响着、改变着个人生活吗?过去的人以一种在战前<sup>①</sup>难以想象的程度至今活在我们中间,并且,在最后的分析中,伟大民族的命运不也只成了个人心理变化的总结吗?

就精神病而言确只是一种私人的事情,其病根纯属于个人方面的原因,原型并不起什么作用。但如果这是一个普遍矛盾的问题,或在相当大数量的个人身上产生精神病的其他有害状况,那么我们就必须提出群体原型的存在。由于精神病在大多数场合下并非私人事件,而是“社会的”现象,所以我们必须承认原型也在这些场合中起了作用。与特定的情境相应的原型是被激活的,其结果是隐藏在原型中的那些爆发性的和危险的力量得到释放,常常导致预想不到的后果。在原型支配下的精神病人没有一个不成为其牺牲品的。假如30年前有人敢预言我们的心理学的发展趋向于中世纪对犹太人迫害的复兴,欧洲将再度在罗马的权标和军团的铁蹄面前战栗,人民将再次向罗马屈膝行礼,象两千年前一样,而且替代了基督教的十字架的一种古代的“卐”字将诱使千百万士兵前去赴死——呵,怎么说呢?这个预言者一定会被当作一个不可思议的傻瓜而遭到嘲骂。那么今天呢?不管我们会感到多么惊异,所有这些荒唐的事都成了可怕的现实。私人生活,私人病原学,私人精神病几乎成了今日世界的一种虚构。生活在古代的“集体表象”世界中的过去的人重新

---

<sup>①</sup>原文未注,疑指第一次世界大战之前。——译注。



兴起，再度进入非常明显的和痛苦的现实生活，这不只是少数失去平衡的个人，而是亿万人民。

有许许多多的原型，正象生活中有许多典型的情境。无穷无尽的重复已经将这些经验铭刻在我们的心理构造中了，不是以充满着内容的形象的形式，而首先是作为“无内容的形式”表现着一种感知和行动的确定类型的可能性。当相应于某一特定原型的境况出现时，该原型便被激活起来，成为强制性的显现，象本能冲动一样，对抗着所有的理性和意志为自己开辟道路，或者不这样的话，便产生一种病理方面的冲突，也就是说，导致精神疾患。

### 三、证明的方法

现在我们必须转向下述问题：怎样证明原型的存在？既然我们已经提出原型产生出某些心理形态，那么我们就必须探讨怎样以及在何处才能掌握能够说明这些形态的材料。应该说，主要的来源是“梦”。梦具有无意识心理产品的那种非自觉性、自发性的特点，因而是未经意识的意向所改造的纯自然的产物。用向个人提问的方式，人们可以确认在梦中出现的诸母题中哪些是他已知的，而从那些他尚不知道的母题中我们必须自然地排除所有他“可能”知道的母题。例如，回到达·芬奇的例子中来，那个兀鹰的象征就是他可能知道的。我们不能断言达·芬奇是否从贺拉波罗的书中借用这个象征，尽管这对当时受过教育的人来说是完全可能的，因为那个时代的艺术家们有着广博的人文科学知识。因而，虽然这一鸟的母题是个同样出色的原型，但它在达·芬奇的幻想中的



存在仍不能证明什么。这样,我们必须去寻找那些对做梦者来说不可能知晓的、却又在他的梦中发挥了功能作用的母题,其作用方式恰符合于从历史渊源中所知的原型。

我们所需要的另一个材料来源应在“积极的想象”<sup>①</sup>中去寻找。我用这个术语表示某种由有意地集中注意而产生的幻想系列。我发现,不现实的无意识幻想的存在增加着梦幻的次数和强度,当这些幻想被变为意识时,梦便改变了性质,强度减弱,次数减少。由此我得出结论,梦常常包含着那些“想要”变成意识的幻想。梦的来源往往是被压抑的本能,它们有一种自然趋向要影响有意识的心灵。在这种情况下,只要求病人对某一重要的幻想的任意片断加以关注——或许是一个偶然的思想,或是梦中的某一被他意识到的事情——直到该片断的上下联系即隐伏着的相关的联想材料变得清晰可见。这不是弗洛伊德为解析梦而提出的“自由联想”的问题,而是通过考察那些以自然的方式附着于片断的、进一步的幻想材料,精细地研究幻想的问题。

这里不宜深入探讨这种方法的技术问题。我只想说明,幻想的合成系列释放了无意识并产生出富有原型意象及联想的材料。显然,这是一种只能适用于某些精心挑选的场合的方法。这种方法并非毫无危险,因为他会使患者过分地远离开现实。因此,不应轻率地乱用这一方法。

最后,还可以在偏执狂的妄想、可观察到的神志恍惚状态的幻想以及早期儿童(3至5岁)的梦中发现原型材料的

---

①“积极的想象”(“active imagination”)是相对于梦幻中的无意识想象而提出的概念。——译注。



非常有趣的来源。这样的材料有很多用处，但除非人们能引出令人信服的神话方面的类似物，这些材料才能显出其价值。当然，仅仅把一个关于蛇的梦同神话中各种有关蛇的事件联系在一起是不够的。谁能担保蛇在梦中的功能意义同在神话背景中是相同的呢？为了找出一个有根据的类似物，必须弄清单个象征的功能意义，然后去确认明显相似的神话的象征是否有一种类似的关联域，进而判断是否有同样的功能意义。确立这些事实不光需要冗长和令人厌倦的研究，还要有一个费力不讨好的主题加以说明。由于象征不能脱离它们的前后关联域，人们不得不进行无穷尽的描述，既要描述个人方面的情形，又要描述象征系统方面的情形。这样的任务在一次演讲的框架中实际上是不可能完成的。我曾屡次冒着使我的一半听众打瞌睡的危险尝试过这一点了。

#### 四、一个实例

我现在选择一个病例做实例，它虽然已发表过了，但其简洁性特别适宜于说明问题。况且，我能对先前发表时疏漏的地方略加补充说明。

大约在1906年，我在一个曾被拘禁多年的偏执狂早发性痴呆症患者那儿碰到一种极为奇特的妄想。患者从青年时起即患此病并无法治愈。他曾在一所州立学校受过教育，在一家公司当过职员。他没有什么特别的天赋，而我在那时也不知道什么神话学或考古学，因而那时的情形没有可怀疑之处。一天，我看见这患者站在窗前，摇着头向太阳眨眼。他叫我也这样做，说这样我便能看到些十分有趣的东



西。我问他看见了什么，他很吃惊我什么也看不见，说：

“你一定看见了太阳的阴茎，我来回摇头的时候，它也动，那里正是风来的地方。”我自然一点也不懂这种奇怪的思想，但我把它记了下来。后来大约过了4年，在我研究神话学期间，接触到一本由已故的著名语言学家奥伯瑞特·戴特瑞乞所写的书，从中弄懂了这种幻想。该书研究的是在巴黎的国家图书馆中所藏的一本希腊文纸草书。戴特瑞乞相信他在该书的一部分中发现了密特拉<sup>①</sup>的崇拜仪式。原文无疑是一种执行魔法的宗教规约，其中有密特拉的名字。它出自亚历山大神秘教派，同《来登古卷》(Leiden Papyri)以及《炼金术大全》中的某些段落似有关系。在戴特瑞乞的书我们读到下列说明：

从光线中吸气，尽力猛吸三次，你将感到自己升起来走向高处，你仿佛置身于空中。……可见的诸神之路将通过太阳的圆形表面而显现，那太阳是上帝和我的父亲。还有那所谓的管道，神助之风的来源。你将从太阳的圆面上看到下垂的象管子一样的东西。朝向西面似乎有一股强大的东风。但如果其他的风在东方的区域占了上风，你便会以同样的方式看到风朝那个方向转向的情景。

很显然，作者的意图是使读者能体验到他曾经历过的情景，或者至少是他所确信的情景，读者或者被引入作者的内在宗教体验中去，或者被引进到菲洛·朱达乌斯(Philo Judaeus)做过现代的解释的那些神秘教共同体的体验中去，后者看来

---

①密特拉(Mithra)，古代波斯宗教中的光明神，后为太阳神。

——译注。



可能性更大一些。这里所祈求的火或太阳神是一个具有许多历史的类似物的形象，如《启示录》中的基督形象。因此，这是一种“集体表象”，也是一种被描绘出的仪式行为，诸如模仿动物的声音，等等。这一情景深深地植根于一种独特的迷狂性质的宗教背景，并为我们描绘出与神合一的神秘体验的一种心理状态。

我们的病人约大我10岁。在他的妄想自大狂中，他认为他集上帝与基督于一身。他对我的态度是恩赐性的。他喜欢我，或许因为我是对他的玄妙思想持同情的唯一的人。他的妄想主要是宗教性的，当他邀我象他那样向太阳眨眼和摇头时，他显然是要让我分享他的幻景。他扮演着神秘教的圣者角色，我则是新入教者。他感到他自己是太阳神，用来回摇头的方式创造出风。进入神性状态的转变仪式由阿普列尤斯<sup>①</sup>所记载的伊希斯<sup>②</sup>神秘仪式以及更多的赫利俄斯<sup>③</sup>崇拜形式中得到了证明。“神助之风”的意思或许同有生殖力的呼吸（精神）一样，后者恰恰是从太阳神那里流进灵魂中、使灵魂感而受孕。太阳与风的联系在古代的象征系统中经常发生。

现在须要说明的是，以上所述并不是两种孤立情形的偶然巧合。因此，我们必须说明，与上帝或太阳相联系的风管的观念存在于上述两种情形之外，在其他的时代，其他的地点亦有发生。作为事实材料，中世纪绘画中有玛丽亚感孕图，

---

①阿普列尤斯(Apuleius)，公元2世纪罗马作家。——译注。

②伊希斯(Isis)，古埃及女神，在希腊罗马时代亦有伊希斯崇拜的神秘宗教派别。——译注。

③赫利俄斯(Helios)，古希腊宗教中的太阳神，后为光明神阿波罗所取代。——译注。



一只管子或蛇管从上帝之位降下通过她的身体，我们能看到鸽子或圣子飞在下面。鸽子代表着感孕的媒介，即圣灵之风。

毫无疑问，那位病人根本不可能知道那本4年后出版的希腊文古书，他的幻景同那些罕见的中世纪关于圣灵感孕的表现也不可能有什么牵连，即使他有过偶然得令人难以置信的机会看到这样一幅画的复制品。这个病人的先前20年被证明得很清楚：他从未旅行过，在他的家乡苏黎克<sup>①</sup>城的公共美术馆中也没有这样一幅画。

我提到这一病例并不是为了证明那种幻景是一种原型，而只是想以尽可能简单的形式表明我的处理方法。如果我们只有这样的病例，研究的任务会相对容易些，但在现实中，证明要复杂得多。首先，必须清楚地划分出那些作为典型现象而不是偶然使用的象征。做到这一点须考察一系列的梦，我是说数百个梦，以便找出典型的意象；还须考察它们的连续发展。同样的方法亦可用于分析积极性想象的产物。按照这种方式可以建立某种持续性，以及某一意象和同样的意象之间的变化关系。你可以根据其在一系列的梦或幻景中的功能而选出任何一个具有原型意义的意象。如果材料经过处理已很清楚并十分充实，就可以发现有关一个单个典型产生的各种变体的有趣事实。不仅只是典型本身，而且还有其变体都能由比较神话学和人种学所提供的证据得到证实。我已在其他地方<sup>①</sup>描述了这一研究方法并提供了必要的病例材料。

王 艾 译

---

①苏黎克（Zurich），瑞士东北部城市。——译注。

①《心里学和炼金术》第2部分。——原注。



## 悲剧诗歌中的原型模式

〔英〕M.鲍特金

本文选自海曼 (S.E.Hyman) 所编《批评的业绩》(The Critical Performance) 1956年英文版。作者鲍特金 (Maud Bodkin 1875—1967) 是英国心理学家和文学理论家, 生于艾塞克斯, 1901年毕业于威尔斯大学院, 曾任教于剑桥大学。鲍特金是原型批评理论和实践的早期代表人物。她的主要著作有: 《诗歌中的原型模式: 想象的心里学研究》(Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination) 1934, 《一部古代剧和一部现代剧中的寻求拯救》(The Quest for Salvation in an Ancient and a Modern Play) 1941, 《诗歌、宗教和哲学中的类型意象研究》(Studies in Type-Images in Poetry, Religion, and Philosophy) 1951。其中以《诗歌中的原型模式》一书影响最大, 成为文学研究领域中的原型批评派的开山之作。鲍特金将荣格心理学中关于集体无意识和原型的理论直接运用到对文学作品的分析解剖之中, 并综合了人类学和宗教学方面的



研究成果，开辟了文学研究的新领域。本文是《诗歌中的原型模式》一书的第1章，作者通过对西方文学史上几部著名悲剧的对比研究，试图归纳出与悲剧这一文学形式相对应的具有原型意义的人类情感模式，并藉此来说明作家的创作活动与读者的想象反应之间的心理同一性。在这里，我们可以清楚地看到，原型批评的两大理论渊源——人类学和心理学是怎样在文艺学中汇合起来，导向批评理论的深化和方法的更新的。

## 一、探索的性质和进行探索的理由<sup>①</sup>

容格博士在《论分析心理学与诗的关系》一文中对诗歌在心理学上的意义提出一个假说。他把某些诗歌特有的感情意义——这个意义在任何表达出来的明确的意义之外——归之为一些无意识的力量在读者心中的掀动，或是在他的意识反应之内掀动、或是在他的意识反应之下掀动，他把这些无意识的力量称为“原始意象”，或称原型。他把这些原型描写为“无数同一类型的经验在心理上留下的沉淀物”，这些经验不是个人经历的，而是他祖先经历的，这些经验的一切后果都在大脑组织中继承下来，是个人经验的先验的决定因素。

笔者的目的就是要考察这个假说，参照我们的例证——

---

<sup>①</sup>原书的小标题只见于目录，现移入正文。——译注。



我们把记录下来的经验和从不同角度来接触这个经验的心灵反映放在一起——来检验这个假说。希望能用这种办法多少做点工作，通过更富有直觉力的研究者的深刻见解使系统心理学家已形成的理论更加丰富，同时，这些研究者的成果也可以得到多少更准确一些的说明。

我想拿吉尔伯特·墨雷教授的一篇文章<sup>①</sup>作为我的第一个例证，这篇文章描述伟大诗剧的效果，说法与容格的很相近。吉尔伯特·墨雷比较《哈姆雷特》和《俄瑞斯忒斯》这两出悲剧，注意两剧间那些出乎寻常的共同点，以及两剧的题材似乎表明了一种“近于永恒的持续性”。这类激起原始人类的兴趣的题材，现在又使我们感动，他说：“这些题材将来激动我们时，我们看出其方式将是特别深刻和有诗意的。”吉尔伯特·墨雷认为这类故事和情景“深深地插入人类的记忆里，象是在我们的机体里打下了印记”，他感到抱歉，他不能摆脱比喻的说法。我们说这类题材“对我们是陌生的。然而一看到它们，内心便有一个东西跳将出来，这是一种来自血缘的呼喊，它告诉我们：我们是一直认识它们的”。又说：

在《哈姆雷特》、《阿伽门农》或《厄勒克特拉》那类剧本中，我们无疑地看到了一种细致和灵活的性格塑造。一个丰富的和有匠心的故事，充分体现了诗人和剧作家的技术；可是我想我们在表层下面看到奇异的、未经分析的震撼力，一种冀望，恐惧和情绪的潜流，这种长期沉睡然而永远令人亲近的情

---

<sup>①</sup>即《哈姆雷特与俄瑞斯忒斯》，见本书245页。——译注。



绪，几千年来一直潜藏于我们内心的感情深处，织进我们最神奇的梦幻之境。这条溪流可溯源于过去的年代究竟多远，我甚至连推测都不敢；不过看来，激动它，或随它而激动的那种魅力，是天才最终秘诀之一。①

这段话本身就有几分想象力，有几分诗意，说明读诗时的一种经验，我们可以把这种经验仔细考察一下——从两方面来考察。我们可以研究在社会或种族生活中表现了这种持续性的题材，可以比较这些题材所具有的不同形式；我们还可以有分析地研究一下在不同个人身上对这类题材产生反应时的内在经验。

这种探索明明是细致、复杂的；有些人爱回避一切不能用严格技术去考察的问题，这种探索很容易叫他们一开始就灰心丧气。在这里几乎不可能进行实验，因为我们要考察的那种感性经验不能在实验的条件下由我们随意支配。要得到对伟大诗歌题材的深刻反应只能用这种方法：与这种题材生活在一起，对之长期冥思默想，选择心灵自然地接受其影响的时刻。那些这样熟知诗歌的人记录下来的经验，凡是我们能找到的，我们都要采用。

笔者倒是觉得在目前心理学正需要依靠研究这种更深刻的经验来丰富它。我们几乎可以这样说：经院心理学家之所以被自称能接触到内心底层的那些医学作者所击败，其原因正是由于经院心理学家要求准确真实的实验结果，使他们局限于研究心灵的表层组织或表皮。要说医学作者的特点是思

---

① 见本书260页。——译注。



想不准确、是强调片面性，那么，也只有随着他们向具体人类心理所开辟的路径，让更多的人对它感到兴趣并且更准确细心地观察以后，才能下这样的断语。

要探索现代人对诗歌伟大题材的想象反应的研究者，如果不仅考查医学心理学家的著作，而且还考查企图科学地研究原始人的反应的那些人类学家的著作，他会得到好处的。人类学者研究一个民族接受文化的新成分时，采用过“文化模式”一词，以表明群体成员早已存在的心理倾向的“搭配”或秩序，这种秩序勾画出群体成员对新成分的反应。戈登韦塞(Goldenweiser)在讨论对“文化模式概念”进行我们这种“概念探索”的价值时注意到它与艺术和文化学科中的形式和体系的概念的关系；伯纳德(L.L.Bernard)在同一书中将各种不同的环境进行分类，将社会心理的环境另列出来，这个环境包括在书本中保存下来的那一类象征体系，他认为在这个环境里“心理进程达到其客观化发展的最高类型”。这种存放起来的象征内容在活跃群体成员心灵中的相应模型时任何时候都能起作用；而这些象征则是群体的共同产物，为群体所共有。

我觉得我在这里所要探索的正属于人类学或社会心理学的一般领域。我将用“原型模式”一词表明吉尔伯特·墨雷所说的我们对成功地表现在诗歌里的古老题材的迅速反应。我们要考察的假说是：在诗歌中——在这里我们将特别考虑悲剧诗歌——有一些题材具有一个特殊形式或模式，这个形式或模式在一个时代又一个时代的变化中一直保存下来；并且，这个形式或模式是与被这个题材所感动的人的心灵中的那些感情倾向的某一模式或配搭相呼应的；我们可以断定



诗歌中这样的一些题材的一致性。

容格形成这个假说的时候，吉尔伯特·墨雷提出更是属于试验性的比拟的说法时，他们都主张这些模式“在我们肉身的机体上打下烙印”，是“在大脑组织中继承下来”的；但是，这种说法却没有值得在这里考虑的证据。容格相信他自己有这样的证据：有些人在梦里或幻想里自然地产生古代模式，但发现这些人对体现这些模式的文化材料并无接触。这个证据倒很难估价，特别是某些旧材料在人们神志恍惚时固然又一次出现，叫人吃惊，但后来却由这种出现追溯出该人生平一些遗忘了的感官印象。

就我们现在所知道的来说，最有力的是这个概括的论点：凡是从稍有接触的环境中能吸取一些形式的时候，那一定是心里或脑子里有一些易于自然感应的因素。任何人，只要他曾经对一个毫无准备的人传达一个思想，并对当时情况回想过，他一定会发现保证别人吸收这个思想的并不是依靠别人接触到他表达的思想。一定要有某种内在因素协作。缺乏这个因素，传达的企图便会失败，这就最令人信服地证明巴特里特（F.C.Bartlett）先生所说的：如要凭借有同化力的想象力去捕捉完整的事物，我们内部必须开动“更大的感觉系统、记忆系统、思想系统和愿望系统”，“坚持这一点，并不是古怪想法”。这类系统可以限于某一时候存在于特定群体中的文化模式，或是限于某个个人的特点；但另外还有一些范围更广得多的系统。我们的问题是：是否有一些系统具有吉尔伯特·墨雷所说的“近于永恒的持续性”，使我们能正确地用原型模式一词称呼它们，使它们对心理学和文学的研究者具有特殊的意趣和重要性。



## 二、为什么必须在诗歌所给予的经验中研究原型模式

依靠诗歌来研究这些模式究竟有什么明显的好处呢？提出这个问题来，我们会更接近我们规定的题目的。

吉尔伯特·墨雷谈到的这种题材在埃斯库罗斯以前的古希腊、莎士比亚处理这题材以前在北欧，它已经是一个传统故事。它这种形式已是布拉德雷（A.C. Bradley）谈另一传统题材时所说的“一首初成的诗歌”：“这种一般的想象里的题材在诗人没有用它之前已有某种审美价值”，“它已经在一定程度上组织起来，具有形式”<sup>①</sup>。诗人的点染使这个传统故事变得丰富了，它便在我们想象中生存下去，是一个具有美学价值的记忆，但已失去形式；这时如提到俄瑞斯忒斯或哈姆雷特，却反激起对过去的一次生动的诗歌经验的朦胧回忆，也许此时读者心里是这种情况。所以，我们要从心理学上考察与某一诗歌题材相对应的感情模式，有时只提一提回忆中的故事轮廓就会有好处，但要仔细考察却需要恢复实际的诗歌经验，因而只有在伟大诗歌实际传达的想象经验中我们才能找到研究我们寻求的模式的最充分的机会——这是从诗歌经验本身的性质而来的。

斯皮厄曼（Spearman）教授的著作在决定心理学的方

---

<sup>①</sup>布拉德雷：《牛津诗歌讲座》，麦克米兰公司1909年版，第11—12页。——原注。



法上起过很大的影响，他的著作里，有好几处提到想象——有一处特别提到诗歌中所运用的想象<sup>①</sup>；他主张想象就其理智方面来说，与任何其他的逻辑过程并无重大区别，在其他的逻辑过程中也可以说是有新的内容产生，例如：我们从“好”这样一个既定字眼以及对其反义字的性质的了解过渡到“坏”这个字眼。这样一种处理想象的办法证实了那种抽象性质，这种抽象性质使心理学在一些思想家眼里显得象是一种很不真实很空洞的研究工作。任何一个对诗歌中的想象活动感到兴趣的研究者都不能接受这种看法：即想象的理智方面可以与它的感情性质分开，并包含在任何斯皮厄曼提出的那类逻辑公式之内。

斯皮厄曼所概括的三条认识律中，似乎第一条是与诗歌想象的关系最密切。这条规律是：“任何一次已有的经验都有直接唤起了解该经验的各种性质和各种经历的倾向。”有一条注补充说：“‘直接’一词在这里是指不需任何中介过程。”<sup>②</sup>也许正是在斯皮厄曼所否定的中介过程中，我们才能替诗歌中运用的想象找到一个明显的地位。

心理学家提出过这样的问题：我们如何了解已有的经验呢？这时，他们通常是满足于断定这要通过内省才行，而让哲学家去进一步探讨这个问题。经院心理学家与医学心理学家之间的争执恰好是在这里，因为后者相信他们发现了已有经验的广大领域，属于欲望的性质，这些广大的领域都不能

---

①斯皮厄曼：《智能的性质和认知原则》，麦克米兰公司1927年版，第334—336页。——原注。

②同上。——原注。



用内省来说明——有人相信内省时我们是在直接了解我们欲望的性质，这些人见了上述发现会吃惊的。

亚历山大(S. Alexander)教授从哲学家的角度考察这个问题，得出结论说，属于欲望性质的——与感觉和形象，即心灵的对象不同——已有的经验，我们只可以“享有”它，而不能分析它。他说，内省是得到的“享有”加上“一整套仔细琢磨的语言工具”，这套语言工具使享有过的经验的诸成分在微妙地解体的形式中突出出来。他补充说：“毫不奇怪，我们应该把我们的内省看成是使我们的心转向于物，以了解表达我们心情的语言在实际利益的追求中，在和具体事物的接触中经过多么细心的琢磨。”<sup>①</sup>

如果接受这个看法，我们便知道要了解已有的经验，必须先有中介过程，它是这种经验与行动、事物之间的联系，这些行动和事物影响感觉，并且可以分析；这种经验与语言有关，语言能使人想起这些事物在人类观察下的千姿万态。正是在幻想的过程中，事物的被设想的性质才与历史背景脱离，才能表达正在经验中的心灵的需要和激动。近来对梦的研究似是肯定了这一点：睡眠中的心灵所引出的一串令人迷惑的形象是由于一些失去习惯控制的感情意向彼此之间的作用。在个人白昼的幻想中，在神话和传说中，我们见到另一串形象，这些形象也由感情模式决定，我们用表现逻辑思维的成果所用的语言复述这些形象时，我们就拿这些对经验的矛盾的表述相对照，这时，我们觉得这些形象也象梦一样奇

---

①亚历山大：《空间、时间与神》，麦克米兰公司 1920 年版，第 18—19 页。——原注。



怪。

一个伟大的诗人利用在群体幻想中已具形式的故事时，被他加以客观化的不只是他个人的敏感。诗人既然是用非凡的敏感对已经表现群众感情经验的那些词汇和形象发生反应，他安排这些词汇和形象时便能充分地利用它们的召唤力量。这样，他自己便见到他本人的灵魂和他周围的生活之间所产生的经验并占有它；并且，只要别人对他用的词汇和形象能充分地反应，他便是向别人传达了既是个人的又是共同的经验。

因此，我们就能看出：如果我们要考查我们个人经验里隐藏的那些感情模式，那么，只要我们还能记起我们的自发行为，我们就可以在我们自发行为的镜子里研究那些感情模式，否则也可在梦里或在白昼幻想的溪流中研究它们；但是，如果我们要思考我们与过往世代的人们所共有的原型模式，我们最好是在各时代都不断激发出感情反应的伟大诗歌所传达的经验中去研究它们。这里，我们研究这种诗歌，并不是要问埃斯库罗斯或莎士比亚铸造俄瑞斯忒斯或哈姆雷特这些人物时，他们心里想些什么，也不是要问这两个人物在希腊观众或伊利莎白朝的观众身上产生怎样的影响。问题在于这本书的作者和读者：在我们观看、阅读或生动地回忆希腊或莎士比亚的悲剧时，俄瑞斯忒斯和哈姆雷特这两个人物在它们传给我们的经验中究竟代表什么。



### 三、某些具有“魔力”的特殊 段落对这种研究的价值

初步困难已经谈过，还必须更详细地考虑一下。我们如何能保证一出伟大戏剧所传达的经验能那么完整、那么强烈地呈现在我们面前，使我们得以充分地研究它呢？

柏西·勒伯克（Percy Lubbock）在有关小说形式的研究上讨论过类似的问题。他说，如果我们不能保持住一本书的形象，一本书作为经验过程从来没有完整地呈现在我们面前，那么，评论也是没有用处的。读者的任务是在小说通过我们面前的时候，我们从经验的行列中将小说再铸造一次，然后他才能从事批评。这个过程“必须加以整顿并集中在某个地方”。<sup>①</sup>

看一出在舞台上表现得很充分的戏剧时，我们会比默读一部小说更快地发现：经验的进程是受过整理的并集中在某几点上面，所以回忆这些焦点的形象时，我们就能把整个剧作为活的整体来回顾。这样得到的强烈的感情印象，在一再重读或重看这个剧的时候都会一直保存下来，个别印象在与批评家或学者的思考结果相比较而被剔除时，它也会保存下来。戏剧与形象这样一起生活着的时候，那些中心段落的意义愈来愈丰富，终于与个人生活的感情经验交织在一起。

---

①勒伯克：《小说技巧》，旅行者丛书版，1926，第15页。

——原注。



因为篇幅不容我全面回忆《哈姆雷特》，所以我不得不假定读者对这出戏已有一些这类的经验。不过，我要冒昧地提一下我觉得全剧意义似是最集中的那一段。

大约30多年以前，从我看《哈姆雷特》的经验中，我至今还记得哈姆雷特临死时对霍拉旭所说的话里那种高贵奇妙的美：

如果你真把我放在你的心坎里，  
现在你就慢一点自己去寻舒服，  
忍痛在这个冷酷的世界上留口气  
讲我的故事。①

这就是马修·阿诺德 (Matthew Arnold) 选出来作为诗歌的“试金石”的那些段落中的一段——这几段诗的风格和内容含有至高无上的诗歌素质，含有亚里士多德的高度真实和严肃，超出历史或普通语言的真实和严肃之上。我想提示一下，马修·阿诺德所说的这种“高度真实”——很象拉萨尔斯·艾伯克罗比②归之于伟大诗歌的那种性质：“各种生活汇集为一股单一的意识火焰”——不是这几行诗在孤立中所具有的，而是在它们的上下文中对它们熟悉之后才具有的——对该剧的综合经验聚集在这几行诗上面，这几行诗的音乐魔力把它们愈来愈深地引到喜爱它们的心灵的隐秘地方。

---

①《哈姆雷特》卞之琳译本，作家出版社1956年版，第183页。

——译注。

②艾伯克罗比 (Lascelles Abercrombie, 1881—1938)，英国作家、批评家。——译注。



我们可以试着分析一下这个“魔力”或魅力，文字的节奏和音响在这个魔力中显然是起作用的。我觉得“现在你就慢一点自己去寻舒服”一行的魅力被霍拉旭后来所说的两行诗中对这行诗的音响所产生的回声加强了：

夜安，可爱的王子！成群的天使们  
歌唱来送你安息吧！①……

“忍痛在这个冷酷的世界上留口气”这句话反衬着天堂的音乐，我们更加深切地感到它们的对比，这句话费力地向着它的目的——“讲我的故事”——这几个字移动。这几行诗通过它们的魔力，在它们出现的地方，似乎聚集了这场对一个模糊的障碍极力要求行动的斗争、全部无力的忿怒与惶惑，以及渴求得到正义和解脱的全部意义，这一切构成了莎士比亚所讲的哈姆雷特的故事，也使哈姆雷特和这几行诗成为一个象征，表明任何这类斗争和渴望同样折磨着对哈姆雷特这些话引起感应的心灵。

#### 四、俄狄浦斯情结是决定我们 读《哈姆雷特》时经历的 想象经验的模式

在着手比较《哈姆雷特》和有关俄瑞斯忒斯的那些剧

---

①《哈姆雷特》，卞之琳译本，第183页。——译注。



本中包含的感情模式之前，我们先简略地考察一下厄内斯特·琼斯博士对《哈姆雷特》的研究。<sup>①</sup>

琼斯博士探测哈姆雷特的矛盾性质时，在某种程度上和我现在的探索走同样的路子。一个批评家追踪剧里某一人物的动机时，他实际上是在做什么呢？

一个批评家突出具有某种气质的人的面貌，分析他行为后面的动力时，他必然是利用他自己在剧本中生活时所经历的感情经验。批评家经历了哈姆雷特的道白所传达的某种心理波折，这场波折是：强烈的行动愿望激起来了，而又再三地消歇下去，成为冷漠和失望——这个波折，读者在想象中经验它的时候，他会把这场波折归罪于虚构的说话人——然而，批评家检查他这样得来的整个印象，并分析、综合那些绵延不断的波折，于是，只要批评家的思路不错，他便会在哈姆雷特这个虚构人物的内心里觉察到那种在批评家本人的想象活动中反映出来并起作用的感情力量的模式。

在琼斯博士看来，哈姆雷特的矛盾是俄狄浦斯情结发生作用的范例。哈姆雷特不能一心一意地设法杀死他的叔父，因为“他叔父是与他本人人格最深切、最隐秘的部分结合在一起的”。被压抑的、希望父亲死去的欲望以及他对母亲从婴儿时就不自觉地保持下来一种性的享受，使哈姆雷特不自觉地把自己与他叔父等同起来，所以，只有到临死的时候“他已经作出那最后的牺牲……这时，他才自由地……杀死他那另一个自我”。

---

<sup>①</sup>琼斯：《对〈哈姆雷特〉的精神分析研究》，见《应用精神分析论集》1923年版。——原注。



这个心理学的假说是弗洛伊德的贡献，琼斯博士细心经营一番，它曾受到某些文学批评家的欢迎。赫伯特·里德（Herbert Read）提到罗伯孙的看法：“现在这个样子的《哈姆雷特》归根结底是一出不可理解的戏”——还说，莎士比亚不可能用他那粗野的情节和微妙已极的主人翁写出一出在心理学上首尾贯串的剧本来——他极力宣扬说，不管这出戏批评家多么难于理解，我们经验它的时候，却感到一种个人的、情绪表现的强烈感觉，这是首尾贯串的强烈感觉，它使剧本成为一个整体，老一代的经院批评家是没有探索这个整体的手段的。他认为琼斯博士的假说确实能说明我们的感情之何以能接受我们思想上认为有困难和不一致的东西。如果运用我提出来的术语，我们可以这样说：这个俄狄浦斯情结的假说——即：一种没有意识到的持续的欲望，它对父亲来说是敌视的，对母亲来说是不光采的，它与孝心和忠实的情操相矛盾——给我们的思想提供了一种与剧本相对应的感情模式，一种充分地、想象地接触这出戏时会感到受到刺激的感情模式。布拉德雷教授说过，《哈姆雷特》是称得上“道德上的理想主义的悲剧”①的，因为它有强烈感，又有理想的爱的强烈感，又有爱情被出卖时恐怖的强烈感，这些我们都从哈姆雷特的道白感觉到。他仔细谈到，哈姆雷特见到母亲和叔父的不忠，这使他那种具有道德敏感的人感到怎样震惊；但是，一个敏感的人见到别人这样不忠实时所感到的恐怖与反感和哈姆雷特对他自己、对他的整个世界和

---

①布拉德雷：《莎士比亚的悲剧》，麦克米兰公司 1912 年版，第 113 页。——原注。



他要采取的行动所抱的排山倒海的反感似乎是不一样的；除非我们了解到他觉得母亲和叔父的不忠在他自己身上、在他对父亲的忠爱情操之内得到反响（这忠爱的情操原是他最强的、自觉的动机）。我们如果在检查这出戏传达的经验时，觉得忠爱象是被一种使人迷惑的、不忠的感觉暗中破坏了，这不忠是外来的，但也是内在的，那么，我认为我们必须同意弗洛伊德的假说确实对亲切的、直接的经验作了某种说明，这种经验原是批评理论的最后的试金石。

## 五、进一步说明两代人之间冲突的 题材，以及类型人物对同一事物 抱正反两种态度的“分裂”。

弗洛伊德释梦的理论对了解诗歌主题的情绪象征所作的最重要的贡献，大概是有关类型人物的“分裂”的理论。琼斯博士拿哈姆雷特的故事与俄狄浦斯的故事相比较的时候，他主张两个故事是同一主题的不同样式，只是在一个故事里，父亲这个人物始终只有一个，而另一故事里，这个人物“分裂为两个”——受人爱戴尊敬的父亲和为人所恨的残暴的篡位者。

这个论断涉及假说的两个部分：

1. 基本假定——在讨论开始时所提到的容格和吉尔伯特·墨雷的说法中也暗示到——：这两个古老的故事作为艺术的传统材料，其持续性是由于它们表达或象征典型的人类



感情的力量，从而也解放了这种感情。

2. 在这个例子里，解放出来的感情是儿子对父亲的双重的一——即彼此敌对的一——态度。让我更仔细地考察一下这后一假说。

父亲会在儿子身上既煽起钦佩、爱慕和忠实的感情，又引起忿怒、妒嫉和表现自我的冲动，这在父子的关系上象是一个特点。儿子愈是“崇拜”父亲，发展尚德（Shand）所谓的“情操良知”，以致任何轻微的妒嫉或敌意的批评都当作不孝而受到压抑，那么，内心态度的紧张便愈加强烈。正是这个态度能在想象活动中找到解脱，爱慕和被压抑的敌意在这想象活动中都有发挥作用的地方。根据弗洛伊德的假说，在俄狄浦斯的故事里，一种受到压抑的、持续不断的、代替父亲并享有母亲的冲动表现在前一部分的行动里；然后，在后一部分，在主人公悔恨、受难的那一部分里，表现了尊敬、忠实的情操。在哈姆雷特的传说中，——象北欧阿姆雷特传说（Amleth Saga）的那种形式——又是恐惧、又是对父亲含有敌意的自我保护是呈现在伪装愚蠢的全部事例中；呈现在隐晦、辛酸的双关语里，最后，还呈现在图谋刺杀篡位者的成就中；同时，爱慕和忠实的情操则表现于这一幕里的报杀父之仇。莎士比亚本能地了解到促使他叔父反对他父亲的那种冲动与他本身所有的冲动原是一个东西，好象只有莎士比亚，他凭借这个本能的解释才把主人公意志分裂与意志瘫痪的微妙因素编进这古老的故事里。

俄瑞斯忒斯的故事可以当作想象地表现孩子对父母持两种彼此矛盾态度的另一范例来考察。正象雅典的三位伟大的悲剧作家所表现的，在这个故事里有丰富的材料，说明内在的



感情力量是怎样通过想象所创造的形体而变成感官所能察觉的东西。但是，我们在这里只好简略地考察一下故事的轮廓。

把这出戏当作哈姆雷特主题的一个变体来考查，它的特点是：儿子强烈的自我保护和复仇的渴望所打击的篡位者，不只是那个男性亲属，而且还涉及母后，她出卖并亲手杀死儿子的父亲。所以，儿子表现出丈夫气概，在父亲仇人身上证明他的忠实，自我保护胜利的时刻，也就是唤起明显的、永不离身的、破坏孝道关系的恐怖的时刻——因为这敌人也是双亲之一，是杀人者的母亲。

俄瑞斯忒斯戏剧所表现的冲突明明与性爱无直接关系，但儿子和女儿的爱恨交织或是汇集在父亲身上，或是汇集在母亲身上。在故事里得到表现的正是两代人之间的持续性冲突，而临时性的问题——例如当时雅典人心里可能存在的父权与母亲之间的冲突——便不很迫切了。这两代人之间发生冲突的主题在莎士比亚戏剧里所表现的感情生活内具有伟大的意义，这一点在《李尔王》这出悲剧里是很明显的。

在这出戏里，两代人之间的感情冲突是从老人的角度表达出来的，就是那个父亲，他遇到极端的、兽性的自私和极端的孝顺分别体现在他的几个天然的继承者身上。布拉德雷注意到这出戏证明了“想象具有将人类天性分析、减弱、将人类天性分解为其构成因素倾向”。<sup>①</sup>他提示说，这种思想方式说明整个剧本之所以“不断提到下等动物”的原因。<sup>②</sup>这样，

---

①布拉德雷：《莎士比亚的悲剧》，第264页。——原注。

②同上书，第266页。——原注。



贡纳里尔被比作鹞子、蛇、野猪、狗、狼、老虎。想象在可恶的女儿和考黛丽亚身上把人性中的兽性和善心分开，并把它们突出地体现在罪恶女儿和考黛丽亚身上（还有艾德蒙德和艾德加，格劳斯特的两个儿子，一个残酷，一个忠实），想象的这种分解作用提供另一例证，说明我们在父亲这个人物的“分裂”中已经见到的情况。这个剧里的分裂是从父亲的观点来看；在俄瑞斯忒斯或哈姆雷特的故事里则是从孩子的观点来看的。对孩子的感觉来说，父母可以是可爱的保护人，又可以是无理的碍事的暴君，这两方面在这出戏的不同人物身上都有感情象征；所以，同样地，对父亲的感觉来说，孩子可以是老年的可爱的依靠，又可以是无情的篡位者和敌手，这两方面都表现在不同人物的身上，象李尔的那个温柔的女儿以及那两个可恶的女儿一样。

## 六、结合容格对集体无意识 中的幻想人物的探讨来 考察悲剧的形式

到此为止，我们已经考虑过与一个特定主题——两代人之间的冲突——相对应的感情模式，这个模式虽然一再出现，但它绝不是与悲剧整个领域一样宽广。我们能不能找到与悲剧本身——它的普遍概念和形式——相对应的原型模式呢？

吉尔伯特·墨雷把“基本的悲剧观念”看成是“高潮后有衰歇或骄傲后受制裁”的观念，并试图详细分析这个过程，他认为“悲剧冲突的真正特点”是“一种神秘成分，其最后



根源出自古代宗教的净化和赎罪的观念”。悲剧主人公的死亡或没落在某种意义上具有净化或赎罪的牺牲的性质。

我们考虑一下他这个看法，首先，我们可以弥补前面讨论哈姆雷特和李尔、俄瑞斯忒斯和俄狄浦斯的戏剧中的不足之处，读者或许已经注意到不足的地方了。到目前为止，我一直撇开了悲剧冲突里的父亲和儿子的帝王身分。但帝王身分对剧里表现的感情具有巨大的意义。

拿《李尔王》这出悲剧作为例子来考虑一下吧。格兰维尔-巴克 (Granville-Barker) 说：“这出戏的主要动向”是李尔王“从个人哀伤过渡到挑起全世界悲哀的假想的担子，具有伟大天性的人都可以是这样的”<sup>①</sup>。这个发展之所以可能，李尔王的帝王身分是起了作用的。李尔王既是“一个可怜的、易变的、软弱的、被人看不起的老人”——一个被两个女儿搅得流泪发疯的父亲，又是一个在折磨中变成超人的形象——他为自己报冤，竟能要“威力四震的雷霆把又圆又厚的地球打扁”。痛苦中的李尔王被提高到人类之上，我们在莎士比亚诗句的魔力下能接受李尔王这样的形象，这一半是由于历史以及史前时代所赋予帝王这个称号和形象的许多联想。莎士比亚借一个侍臣的嘴，代表所有的旁观者作了一个说明，照这个说明的提法，李尔的疯狂、他可怜的人性看来是“帝王身上的不堪景象”。这里“帝王”一字，由于它在戏里的地位，是充满了意义的，要探求这个意义的根源，我们必须深深地追溯到种族的故事和个人的故事里去。

---

①格兰维尔-巴克：《莎士比亚戏剧序言》，第1卷，171页，1927年版。——原注。



在个人想象的生命历史里，父亲的形象与帝王的形象总有结合在一起的倾向，这也许是由于对年轻孩子的心灵说来，父亲象是具有无限的权力。反映较原始的人对他们帝王的感觉的传说和神话故事被孩子用他自己早年对父亲的感觉来加以解释。在孩子的情况里，在原始个人的情况里，似乎发生过同样的过程——自我意识从混沌的知觉胚胎中浮现，这样的意识可以称为群体或集体意识。在诗歌可以透入的、心灵的较深的底层内，父亲和帝王的形象都保存了“曼那”<sup>①</sup>的某些东西，这曼那把一种力量赋予第一个代表者，这个力量与透入自我意识的个人的力量相似，但却大大超过它。

我们试图了解作为悲剧特点的宗教神秘的成分时——在过去，这是很明显的，并且象吉尔伯特·墨雷所主张的，即在我们今天的经验中，它也以某种微妙的方式存在着——，重要的正是悲剧中的父亲-帝王对燃烧起来的想象所具有的这超自然的一面。

容格博士在自我分析时见到幻象，他研究这些幻象，得出一些结论，我想，考虑一下这些结论可能对悲剧和悲剧主人公的这种性质得到某种新的说明。

在《无意识心理学》里题为《牺牲》的那一章中，他考察了将死的主人公在个人幻想中呈现出来的时候的象征，据他的解释，这象征近于一个趾高气扬的幼婴人格——这是一

---

<sup>①</sup>曼那 (mana) 又译“马那”，原文为中太平洋岛美拉尼西亚土著语的译音，是土著人原始信仰的核心观念，后为西方学者援用，意指一种超自然的神秘力量，可以附着于物或人，有使人得福或致祸的能力。——校注。



个孩子的自我，如果情欲进一步积极活动起来，这个孩子的自我必须牺牲掉——，他后来的著作里用《曼那人格》（*Mana Personality*）为题，讨论了一个英雄形象，他在后来分析中，发现这个形象具有丰富的内容。

特别是在去掉造成个人压抑的障碍、具有“宇宙”性格的形象自由地出现时，某个伟大的预言者或即将控制该人格的英雄这种幻想人物才可以出现，如果这个人的有意识的或实际的人格没有很好地发展，那么，这类强大形象从无意识中出现时，他的人格被掩盖的可能性就更大了。

容格把威尔斯（*H.G. Wells*）的卜里姆比<sup>①</sup>的故事看作这种情况的文学范例，这个例子与他经验中的实际事例是相似的，卜里姆比是个“渺小无关的人物”，他在梦中和幻想中见到撒贡即王中之王的形象，如此生动逼真，使卜里姆比把自己和他等同起来。容格说，在这里“作者描画了一个真正具有典范意义的补偿类型（*type of compensation*）”，我们可以拿这个类型与我们已考虑过的对父亲或母亲持矛盾态度的补偿类型比较一下。

在有意识的生活中，在与父亲或母亲的关系上，如果只承认那些钦佩、热爱的反应，而大脑里激动着的、敌视性质的其他反应则受到压抑，那么，受压抑的反应便会在梦里提出一个作为残暴或蔑视对象的父母形象。同样地，在有意识的生活中，本人的自我原来只是“一个旁观者，一个不起作用的沉默人物”，毫无意义；而在使大脑活跃的生活之内，人类有代表意义的成就在想象中却激起共鸣性质的兴高采烈的反

---

<sup>①</sup>见《克利斯梯纳·阿尔伯塔的父亲》，1925。——原注。



应——正如威尔斯的小卜里姆比想到“阿特兰提斯岛的神秘和金字塔的规模”时感到一阵震动一样——这时，作为渺小的自我的补偿，一个英雄自我的形象或曼那人格，便会出现，好象是用这些想象反应的材料铸造的，正如被憎恨的父亲的形象是用受压抑的敌意的力量铸造的，作为过分理想化的爱的补偿。

威尔斯故事里的卜里姆比受了许多苦难之后，懂得把他的幻象看成人及其成就的精灵——这是一份遗产，属于他本人，也同样属于每个其他的人——，他这才从幻象中得救了。同样的，所有那种人，他们的幻想里有这类强有力的鬼魂带着它那超人的要求和关系而出现，他们都必须学会区分这种要求和他本人自我的要求；而本人的自我又可以通过对自我与这类形象所代表的巨大力量之间的关系的有意识的经验而得到丰富。

根据容格的见解，用这种方法——即说明并有意识地指导补偿形象在其中出现的幻想底“纯粹的自然过程”——这种幻想能够成为净化个人意志工具，成为使个人意志与其自身和解的工具。在现在或在过去，深深经验过的悲剧对观众的激情之具有净化或赎罪作用，是否就是用某种这类的方式呢？我们可以就这个问题再考察一下悲剧艺术的感情经验底性质，仍以《哈姆雷特》和《李尔王》为例。

布拉德雷教授在考察对悲剧的经验时，引用这两个剧作为悲剧的例子说明某类悲剧结尾时，我们感到苦痛中揉杂着某种类似喜悦的东西。他宣称：在这里“灵魂的伟大中有一种光荣”，并有对一种“最后力量”的了解，这力量“不是命运”，而是精神上的，“只有在这个力量要了主人公的性命



时，主人公才最接近它……”<sup>①</sup>

我引布拉德雷的这些话，当然不是把它们看成大家都能接受，我只不过把它们看作一个杰出批评家试图表达他自己深入研究过的悲剧经验。他是用哲学或宗教的语言来表达的，不是用心理学的语言。我们究竟能不能用心理学的语言把它翻译出来呢？这精神力量是什么呢，这个精神力量与人物有血肉关系，并在某种意义上与全剧也有血肉关系，人物正是全剧的“部分、表现、产物”。<sup>②</sup>我愿意提出〔照康福德（F.M.Cornford）的看法〕心理学的这个假说：这个力量是群体成员或社会成员所经历的、所直接经验的共同天性——即“群体的集体感情和活动”。<sup>③</sup>这共同天性，用亚历山大的话来说，是可以享有而不可分析的。它既然不可用内省来探测，故容格称它为“集体无意识”——即生命精力，它的自然的表现就是神话、传说的英雄形象，以及出现于个人幻想时能掩盖本人意识的类似形象。

据布拉德雷的看法，我们在《哈姆雷特》结尾时所感到的悲剧性的喜悦是与我们下面这种感觉联在一起的：我们感到，哈姆雷特在某种意义上是一种精神力量的表现或产物，在悲剧结尾时，这种精神力量正在将哈姆雷特吸收进去。要求霍拉旭说出违反莎士比亚的习惯的话，提到另外一种生活：“成群的天使们歌唱来送你安息”，并从他的话里感到

---

①《牛津诗歌讲座》，第84页。——原注。

②《莎士比亚的悲剧》，第37页。——原注。

③康福德，《从宗教到哲学》，安诺德1912年版，第78页。

——原注。



满足的（布拉德雷说到这一点）一定也是这种感觉。如我所提示的，如果哲学家分析他的诗歌经验时不得不表达的这种感情力量，在心理学上被看成是感情活跃时我们共同天性的醒觉，那么，我们对哈姆雷特的死所感到的喜悦与原始群体所感到的宗教性喜悦是一脉相承的。原始群体把神圣帝王，即氏族生活的代表者神圣动物，作为牺牲，并通过分享神圣动物所流的血而感到生命加强了，更新了。哈姆雷特虽然死了，但他是不朽的，因为他是种族的不朽生命的代表者和创造物。他希望活着，他也真是活着，活在他讲给霍拉旭的故事中——也活在我们身上，我们听过这个故事之后，从诗歌的狂喜中降落下来，又在我们狭窄的不同的人格的冷酷世界中生活下去。

尼采既懂得艺术家的沉醉，又懂得哲学家分析的欲望，他的洞察力察觉出悲剧的主要性质是产生于舞蹈的幻象<sup>①</sup>。有节奏的语言的舞蹈象古代乐队的舞蹈一样，激起酒神所引起的狂喜，在狂喜中出现静穆而明晰的阿波罗的幻象，这幻象是具有舞蹈语言所传达的形象意义的。

幻想中的痛苦形象既能被人们亲近地了解到、感觉到，又象大片风景中的物体一样，“持有距离”，“为美所远化”。想象活动所使用的记忆材料如来自个人经验，它便“与经验者的具体人格相分离”、“从它的个人面貌外溢”<sup>②</sup>，但与本人自我毫无联系的经验也利用到——例如在《李尔

---

①参见《悲剧的诞生》，第8节。——原注。

②布洛(E. Bullough)：《距离之作为美学原则》，载《英国心理学杂志》第5卷第2部分，第116页。——原注。



王》里，莎士比亚让演员“把李尔和暴风雨同时体现出来”<sup>①</sup>；在暴风雨里，“我们听到的、看到的正是受苦的灵魂的力量”<sup>②</sup>。在这里，剧作家、演员和观众是运用这样一种经验：这经验绝不是个人的，它是通过以前对实在的暴风雨的了解而形成的，此时形成主人公的魔鬼形象的那个非个人的感情力量被想象地注入实在的暴风雨中。

与非个人的、“持有距离”的幻象相对应的有一个叔本华所谓的“自由意志的主体”，这主体对自我的目标和畏惧都持冷淡的态度——不为它的私人角度所限。

这个解放的感觉，它与更大整体的酒神式的结合似是构成在传统上与悲剧观念相联系的宗教神秘成分——即净化和赎罪的成分。

## 七、结 论

现在总结一下我们的结果。我们如回到这个问题上：与悲剧形式相对应的决定性的感情模式是什么呢？根据上面的讨论，我们就可以首先回答说：这模式是由对立性质的两种感情倾向所组成的，这两种倾向易于为同一物体、同一情景所激发；并且，这样彼此冲突就产生内在的紧张，这紧张或在幻想的活动中，或在独创地或相对地创造的诗歌想象中寻求解脱。通过对主要悲剧主题（主人公的灭亡或没落）的各种表现而寻求解脱的彼此对立的两种倾向，其性质却不易描写

---

① 格兰维尔-巴克：《莎士比亚戏剧序言》，第142页。——原注。

② 布拉德雷：《莎士比亚的悲剧》，第270页。——原注。



得又简明、又充分。但我们可以通过对自我持一种矛盾态度的概念来试加说明。

通过自我的概念在生活经验里逐渐形成和转化，每个个人都必定在某种程度上经验到一种对比：本人的自我——一个有限的自我，多数中的单数——和在想象中自由地包罗全部人类成就的自我之间的对比。在婴儿身上，在仍然很幼稚的成年人身上，一种比较微弱的想象活动和一种未受磨练的、自我表现的本能会提出一个幻想的自我——即幼婴人格这个形象——它与引起屈从本能的社会活动所强加的、受过磨练的形象是相冲突的。更成熟的心灵则冷静地衡量实际生活中所显示的本人自我，在这种心灵里仍有本人自我与想象中显示的自我之间的对照——想象中的自我，其交感力和向上心几乎是无限度的。在麦克道格尔（McDougall）所谓的自爱情操中，这两个对照的形象以及支持它们、对它们起反应的冲动会产生持续的紧张。悲剧经验既在英雄人物身上使具有想象欲望的自我或权力欲望得到客观的形式，又通过主人公的死亡，满足感情向相反的方向变动：即放弃本人的要求，自我被淹没在更大的力量——“群体意识”之中。

这样，与悲剧相对应的原型模式可以说是自我保护和屈服这两个倾向的某种组合。要求保护的自我被群体力量所增大，而最后也还是向这个群体力量屈服。从两种冲动形成的紧张中，从两种冲动彼此的反应中，在诗歌喜悦的条件下，显明的悲剧态度和感情开始呈现出来。

两代人之间互相冲突的主题——前面已就哈姆雷特和俄瑞斯忒斯的情况考虑过这种主题，它是与对父亲或母亲的形象持矛盾态度相对应的——显然与这个更普遍的主题和模式



有关系；因为，如我们谈到过的，同样的隐伏的感情联系依附在父亲的形象和帝王的形象身上。观众在想象中经验两代人的冲突时，他把自己与主人公等同起来，既是儿子，感到与父亲休戚相关并且反对他，同时，他在补偿对长辈的“不孝”时，他又让位给项替的人，并与他所从出的生活整体再一次结合起来。

关于这个论证，有几点可以简略地回顾一下。

有时有人提出这样的问题：诗人的创作活动与读者的想象反应在心理学上是否极相似，可以一并考察。我在这里谈过的主要是想象反应，并未试图考察原作的不同的活动。不过，到现在为止，诗人作品如莎士比亚戏剧既然的确显示了他对别人传给他、他又传给我们的材料的想象反应，那么，我们也自然关心到诗人的经验。

这篇文章以两种方式谈到种族经验这个观念：（1）看来象是在心或脑的组织中继承下来的那全部系统或倾向都可以说是源于过去的种族经验。对我们的目的来说，并不需要确定我们从祖先那里得来这种“生物性继承”所采取的方式。对我们的目的来说，更重要的问题却是（2）有关种族经验的，语言也是从我们祖先传下来的，它唤醒我们继承下来的潜力，使之活跃起来，在我们对语言中所保存的意义的那种“社会性继承”所发生的反应中我们可以“享有”这个种族经验。正如我们在悲剧诗歌方面所讨论过的，在这种种族经验或群体经验中，如涉及一个经验者，那么，这经验者似乎不是一个人，倒是更大的整体，我们所了解的个人的或本人的自我正是与这个更大的整体相区分的，这更大的整体作为对更大的力量的感觉而保留在我们身上，或是隐蔽



着，或是活动着。

在这篇文章里，我们坚持的是：在这个意义上，种族经验在悲剧的总体经验中是一个重要成分，在产生戏剧的仪式舞蹈中是如此，在今天也是如此。对这个问题，只有进一步考察想象经验才能最后定案。

徐育新 译

叶舒宪 校



## 作为原型的象征

〔加拿大〕N. 弗莱

本文节译自《批评的解剖》(Anatomy of Criticism: Four Essays) 第二编, 美国普林斯顿大学出版社1971年版, 第95-110页。作者弗莱(Northrop Frye, 1912——), 加拿大人, 现代西方文学理论批评最有影响的人物之一。生于加拿大魁北克省的舍布鲁克, 1933年毕业于多伦多大学, 获学士学位, 1940年获牛津墨顿学院硕士学位。从1940年起任教于多伦多大学, 1948—1952年间兼任《加拿大公论》杂志编委。由于弗莱在文学理论批评方面的建树, 1958年获得加拿大皇家学会所授予的洛尼·皮尔斯勋章, 1969年被聘为美国艺术科学院名誉院士, 1973年被聘为英国牛津墨顿学院名誉院士, 1975年被聘为英国皇家科学院通讯院士, 1976年被聘为美国哲学学会外籍会员。主要著作有: 《威严的均称: 威廉·布莱克研究》(Fearful Symmetry: A Study of William Blake.) 1947, 《批评的解剖》1957, 《受过教育的想象》(The Educated Imagination.) 1963, 《好脾气



的批评家》(The Well-Tempered Critic.)1963,《英国浪漫主义研究》(A Study of English Romanticism) 1968,《世界之灵: 论文学、神话与社会》(Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth and Society) 1976,《伟大的编码: 圣经与文学》(The Great Code: the Bible and Literature) 1982。弗莱是原型批评理论的集大成者,他的代表作《批评的解剖》誉满欧美,被称做是20世纪原型批评理论的“圣经”。在本选文中,可以透视弗莱理论的一些基本内容: 原型批评不同于文献式批评和历史批评,它主要考虑的既不是单个作品的意义,也不是作品与特定历史环境的直接关系,而是整个文学系统中作品与作品之间的内在联系。考察这种内在联系有两种具体途径,一是研究文学的传统,二是研究文体(genre)。文章还着重论述了原型的概念及其在文学史中的意义,原型的来源,文学与仪式和梦的关系等问题。

在形式相①中的诗歌既不属于“艺术”等级,也不属于“语言”等级,它表现着它自身的等级。这样它的形式就有了两方面的意义。一方面,它是独特的、具有其特殊意象结构的技术

---

①形式相: 作者在本书中根据作品叙述方式的特征划分出五种不同的语境(context), 分别称为文字相、描写相、形式相、神话(原型)相和寓意相。——译注。



制品(techne)或人工制品,它将自己检验自己,无须直接涉及那些与之相似的其他事物。在这种情况下,批评从诗开始,而不是从某一先于诗的概念或定义开始。另一方面,这首诗是类似的形式等级中的一个特例。亚里士多德知道《俄狄浦斯王》在某种意义上与其他任何悲剧都不同,但他也知道它还是属于叫做悲剧的那个等级。我们这些读过莎士比亚与拉辛作品的人可以相应地增加说,悲剧是一种比希腊戏剧之一阶段更大一些的东西。我们也能在那些不是戏剧的文学作品中找到悲剧。因此,为了理解什么是悲剧,我们就得从纯历史中抽身出来,进入下面的问题:作为一个整体的文学是怎样的。从这种关于一首诗同其他诗的外部关系观念出发,批评中的两种考虑就显得空前重要了,它们是传统和文体。

文体的研究以形式的类似为基础。对于这种类似,文献式的和历史的批评都是无能为力加以探究的。文学影响是容易追溯的,而且也似乎很有理由去做这种追溯,不论影响是否存在。但是,面对一部莎士比亚的悲剧和一部索福克勒斯的悲剧,仅仅由于它们都是悲剧就得将二者加以比较,历史的批评家不得不把自己局限在悲剧对于生活的严峻性的一般反映上面。与此类似,在修辞批评中最为突出的一点便是丝毫不考虑文体:修辞批评家只管分析他面前的对象,根本不管它是一部戏剧,一首抒情诗,还是一篇小说。事实上,他甚至会断言文学中并不存在文体差异。那是因为他过于专注于仅仅作为一部艺术作品的结构了,看不到作为具有某种合理功能的人工制品的结构。然而,文学中存在着许多与渊源、影响无关的类似现象,注意到这种类似,不论在批评中有什么作用,都能构成我们的实际文学经验的一个很大的部分。



形式相中的核心原则即一首诗是对自然的一种模仿，虽然已十分流行，但仍然是一种把个别的诗孤立起来的原则。显而易见，任何一首诗都不仅可以作为对自然的模仿而加以研究，也可以作为对其他诗的模仿而加以研究。蒲伯就认为，维吉尔早已发现，仿效自然同仿效荷马几乎是一回事。一旦我们把一首诗同其他诗联系起来考虑，视之为诗歌总体中的一个单位，我们就会意识到，文体研究应以对传统的研究为其基础。能够解决这方面问题的批评须建立在把个别的诗相互联系起来的象征系统上，它将选择那些把诗联结为一体的象征作为其主要的研究对象。这种批评所探究的终极目标，不是作为对自然的“一种”模仿的“某一首”诗，而是被相应的语词秩序作为一个整体加以模仿的自然秩序。

全部艺术都同样是传统化了的，但除非我们不熟悉这种传统，否则就不能普遍注意这一事实。在我们的时代，由于版权法宣称任何一部艺术作品都是足以获得专利权的独特创造，文学中的传统因素便被大大地遮蔽住了。因此，现代文学的传统化力量就常常被忽略掉。比如说，使发表在一个杂志上的东西按照编者的政策和读者的需要加以传统化的方式。揭示出某甲对某乙所欠的债，如果某甲已死了，那只是一个学术性考证，如果某甲还活着，则是对其道德缺陷的一种证明。这种状况使人们很难称赞包括许多大作家在内的一种文学了——乔叟的许多诗都是从他人诗作翻译或转述过来的；莎士比亚，他的戏剧有时简直是他所取材的前人剧作的翻版；弥尔顿呢，他所寻求的不过是尽可能多地抄袭《圣经》。在这样的作品中寻找“些微的”独创性的人，并不仅仅是无经验的读者。我们大多数人都倾向于认为，一个诗人的真正



成就在于与他所抄袭的东西所表现出的成就相区别甚至相对立,这样我们就等于把注意力集中到了外围的方面,而不是集中在核心的批评活动上。例如,《复乐园》作为一首诗,其伟大之处并不在于弥尔顿对他的题材加上了哪些修辞学的润饰,而在于弥尔顿从他的题材中所开掘出并传达给读者的主题本身的伟大。伟大诗人在于其伟大主题,这一观念对弥尔顿来说是完全适合的,但是却免不了要冒犯关于创造的“低级模拟”<sup>①</sup>的许多偏见,而我们大多数人则正是在这种偏见中受教育的。

低估传统,看来是自浪漫主义时代以来的那种认为个人在理想上优于他的社会的倾向的结果,或者甚至是这种倾向的一部分。与此相反的观点,即认为一个新生儿受制于遗传的和某一已经存在的社会环境的亲属关系,不论从中可以推论出什么道理,都显然与事实更加接近一些。把这后一种观点应用到文学方面,我们便可得出下述见解,一首新的诗作,就象一个新生儿,降生在一个已经存在的语词秩序之中,它对于它所附着的那种诗歌结构来说是典型的。新生儿“便是”他自己的社会以个体单位形式的再出现,新诗对其诗的“社会”来说也有同样的关系。

把独创的东西和个人自发产生的东西混淆起来,从而想象一个“创造性的”诗人拿起笔和白纸坐下来,于是便在一

---

①低级模拟(low mimetic)是弗莱本书中的专门术语,指与高级模拟相对的一种文学模式,其中的人物所表现出的行动力量同我们自己的水平大致相当。大多数喜剧和现实主义的小说均属低级模拟。——译注。



种特别的创造活动中产生出一首新诗，这种批评观点是很难让人接受的。人类并不是以那种方式创造的。正象一项新的科学发现揭示出某种在自然秩序中早已潜在的东西，同时又和全部现有的科学结构有着逻辑联系一样，一首新诗所表现出的是已经潜在于语词秩序中的东西。文学中可以有生活、现实经验、自然、想象的真实、社会条件，或者你对其“内容”所愿望的一切东西；但是文学本身却不是由这些东西构成的。诗只能从别的诗中产生，小说只能从别的小说中产生。文学是自我形成的，而不是由外加的东西所形成的。文学的“形式”不可能存在于文学之外，就好比奏鸣曲、赋格曲和回旋曲的形式不可能存在于音乐之外一样。

.....

传统的问题乃是艺术怎样具有可交际性的问题，因为文学显然同既定的语词结构一样是一种交际（传播）的技术。诗歌，作为整体来看，就不再是一种对自然加以简单模仿的人工制品之汇集了，而是作为整体的人类技艺活动的一种形式。如果我们对此使用“文明”一词的话，那么，可以说我们在第四相①中把诗歌视为文明的技术之一。因此，它关系到诗歌的社会方面，关系到作为一个共同体所关注的中心的诗歌。在这一相中，象征是可交际的单位，我给它起名叫原型：即一种典型的、反复出现的意象。我用原型来表示那种把一首诗同其他诗联系起来并因此而有助于整合统一我们的文学经验的象征。由于原型是可交际的象征，所以原型批评首先考虑的是一种作为社会性的事实和交际模式的文学。通过

---

①即神话相。——译注。



对传统和文体的研究，原型批评试图将单篇诗作放回到作为一个整体的诗歌系统中去。

象海洋和森林这样的自然物质的普遍形象反复出现在大量诗作中并不能看成是“巧合”。当我们找不到“巧合”这个词的适当用途时，就用它来指称一种意匠好了。不过它确实也表明了诗歌所模仿的自然中和在诗歌构成其一部分的交际活动中的一种特定的合谐。对于一个从未走出过萨克其万河<sup>①</sup>的读者来说，由于教育的交际背景的缘故，一个关于海洋的故事可能成为原型性的故事，对他产生深远的想象作用。当弥尔顿在其《黎西达斯》中有意运用牧歌意象时，那只是由于这些意象是传统的，我们可以看出牧歌的传统使我们把这些意象同化到文学经验的其他部分中去。

我们首先会想到牧歌从忒奥克里托斯<sup>②</sup>那里传下来，在他那里，牧歌体悼诗作为阿都尼斯仪式哀歌的文学改造品而首次文学史上出现。我们还会想到从忒奥克里托斯到维吉尔，再到《牧人日历》<sup>③</sup>和《黎西达斯》之外的整个牧歌传统。接着，我们又会想到《圣经》和基督教教会中的复杂的牧歌象征系统，即亚伯的象征、《诗篇》第23首中的意象，作为牧者的基督，以及渗透在基督教中的“牧师”与“羊群”的譬喻。还会想到维吉尔预言救世主降生的那首

---

①萨克其万河(Saskatchewan)，加拿大中南部河名。——译注。

②忒奥克里托斯，(Theocritus，公元前310—250)，古希腊诗人，田园牧歌体诗的首创者。——译注。

③《牧人日历》是英国诗人克莱尔(J. Clare 1793—1864)的诗集。——译注。



《牧歌》<sup>①</sup>中古典传统与基督教传统之间的联系。接下来我们想到牧歌象征系统扩展到了锡德尼<sup>②</sup>的《阿卡迪亚》、斯宾塞的《仙后》、莎士比亚的森林喜剧以及类似的作品中。进而又想到弥尔顿以后牧歌体悼诗在雪莱、安诺德、惠特曼和狄兰·托马斯<sup>③</sup>那里的发展，或许还会想到在绘画和音乐中的牧歌传统。简言之，我们能够仅仅通过拣选一首传统的诗，追踪其原型在其余文学中的延伸，便得到一种完整的、丰富的教益。象《黎西达斯》这样的不言自明的传统诗歌非常需要有一种与之相应的批评方法，这种方法将能把它纳入到对文学整体的研究中去。人们认为这种做法在最先受过系统教育的读者那里是不难做到的。这样，我们在文学中就有了一种同在数学或科学中十分相似的情形，在那里，天才的作品被同化到整个学科中去是如此迅速，人们简直无暇顾及创作的活动和批评的活动之间的差别。

如果我们不承认把一首诗同另一首诗联系起来的文学意象中的原型的或传统的因素，那么从单一的文学阅读中是不可能得到任何系统性的思想训练的。但是假如我们在学习文学的愿望之上再加上一个学习我们怎样学习文学的愿望，我们将发现：把我们所遇到的意象扩展延伸到文学的传统原型

---

①即维吉尔的《牧歌》第4首，作于公元前40年。诗中宣告一个婴儿的诞生将带来一个黄金时代。——译注。

②锡德尼(P. Sidney, 1554—1586)，英国诗人，《阿卡迪亚》是他写的一部牧歌传奇小说。——译注。

③狄兰·托马斯(Dylan Thomas 1914—1953)，英国诗人。——译注。



中去，这乃是我们所有阅读活动中无意识地发生的心理过程。一个象海洋或荒原这样的象征不会只停留在康拉德或哈代那里：它注定要把许多作品扩展到作为整体的文学的原型性象征中去。白鲸不会滞留在麦尔维尔的小说里：他被吸收到我们自《旧约》以来关于海中怪兽和深渊之龙的想象性经验中去了。读者可以理会的东西对于诗人就更不用说了，因为诗人会非常迅速地意识到：并没有适合他的灵魂的歌唱学校，他只有研究不朽杰作本身的无穷魅力。

在象征的每一相中都存在一个界点，批评家在这界点上被迫冲破诗人自己的知识范围。在历史的或文献的批评中，我们看到批评家迟早要把但丁称做“中世纪的”诗人，这个概念对但丁来说是不存在的，无法理解的。在原型批评中，诗人意识中的知识仅仅被视为他对其他诗人（“渊源”）的借用或模仿，也就是他对传统的自觉利用。超过这个范围之外，诗人对他的作品的主宰权无非是终止他的作品。只有原型批评才考虑到作品与其他文学的关系。不过，我们在这里还须区分显而易见的传统化文学与那些隐匿了或忽略了与传统的联系的文学。《黎西达斯》属于前一类文学，在那里诗人自己通过引用忒奥克里托斯、维吉尔、文艺复兴时期的牧歌作者以及《圣经》，已将其传统性显示出来了。版权的观念和低级模拟创作观的革命性质却助长了版权时代的作者们对于按传统研究他们的意象所持的普遍的反感。这样，在这一时期，大多数原型都有待于批评的考察才得以显现出来。

随便举个例子来看，19世纪小说中一个非常普遍的传统是一正一反两个女主人公的运用。反面女主人公总是易动感情的、傲慢的、坦率的，外国人或犹太人，并以某种方式与



某些不良的或禁忌的事相关联，如乱伦。当这两个女主人公同一个男主人公发生关联时，情节的发展往往要使男主人公摆脱反面女主人公，如果小说是以大团圆结尾的话，反面女主人公便会成为男主人公的姐妹。属于此类小说包括《艾凡赫》、《最后一个莫希干人》、《白衣女人》、《莉盖娅》、《皮埃尔》、《玉石雕象》<sup>①</sup>，还有无数次要作品中的类似处理。

.....

原型是一些联想群 (associative clusters)，与符号<sup>②</sup>不同，它们是复杂可变化的。在既定的语境之中，它们常常有大量特别的已知联想物，这些联想物都是可交际传播的，因为特定文化中的大多数人都很熟悉它们。当我们说到日常生活中的“象征”时，常常想起这样一些已知的文化原型，如十字架或花冠，或者想到传统的联想物，如白色与纯洁，绿色与嫉妒。绿色作为一个原型，可以象征希望、植物界，或交通中的通行信号，或爱尔兰人的爱国主义，所有这些联想都同嫉妒的联想一样容易发生。不过，绿这个词作为一个语言符号总是专指一种特定颜色的。某些原型深深地植根于传统的联想之中，几乎无法使它们与那些联想分开。如十字交叉的几何形象难免要指向基督受难。“完全”传统化了的艺术应是这样一种艺术，其中的原型即可交际的单位

---

①以上五部作品分别为司各特、库柏、科林斯、爱伦·坡、麦尔维尔和霍桑所作。——译注。

②在本书中，符号(sign)指的是作为对某一自然物体或概念的语言代码的象征。——译注。



已基本上成为一套秘传的符号。这种情况在一些艺术中可以发生，如在印度的某些神圣舞蹈中，但在西方文学中尚未出现。现代作者们使其原型含混化所造成的阻力，可以说是由一种自然发生的焦虑所导致的，那就是要使原型尽可能有多方面的内涵，而不是把它们局限在一种解释之内。一个诗人如果专门指出了一种联想，如叶芝在他的某些早期诗歌的注脚中所做的，那么他可以显示出一种秘传的倾向。并没有一种“必然的”联想，只有某些异常明确的联想，如黑暗与恐怖或神秘之间的联想，但是不存在一种要必不可免地表现出来的、内在的和固有的反应。在后文中我们将看到，有一种语境，在那里“普遍性的象征”这一说法是可以成立的，不过我们这里所说的语境还不是。文学的溪流，同其他的流水一样，首先寻求最易行的通道：运用众所周知的联想的诗人将更为迅速地同读者建立交往关系。

在文学的一个极端方向上，我们看到了纯碎的传统，诗人之所以要利用这传统，仅仅因为它先前就常以同样的方式被人们使用。在质朴的诗歌中，在中世纪传奇和民歌的固定形容词和习用语中，在粗陋戏剧中不变的情节和人物类型上，最常出现对传统的因袭。在较小程度上，还可以在修辞的惯用手法方面看到这种情形。这些修辞技巧同文学中的其他观念一样，在其被表述为定理时显得十分枯燥乏味，但作为文学中的结构原则而加以运用时则又显得那样丰富多彩。在文学的另一极端方向上，我们又看到了纯碎的变异性。那里有一种故意要标新立异的意图，这样就自然出现了将原型遮掩起来或晦涩化的做法。这类做法同对作为文学的一种功能的交际性的不信任是相当接近了。然而，两极免不了要相逢，



如柯勒律治所说，反传统的诗立即反过来成了传统，成了有待于那些不畏难的、习惯于劣等文学之沉闷的学者们去研讨的传统。介于这两极之间，传统从最清晰到最隐晦，伴随着一种平行的尺度和一种寓意的尺度以及我们已经提到过的反论。这两种尺度常混淆或等同，但是把意象转化为范式和规则的过程与把意象追溯到其他作品中的过程是根本不同的。

与纯粹传统这一极相接近的是翻译、转述，以及乔叟在《特罗伊拉斯》和《骑士讲的故事》中对薄伽丘的那种利用。<sup>①</sup>接下来我们看到的是有意地和明确地遵循的传统，如我们已在《黎西达斯》中注意到的那样。再下来是一种貌离神合的或反讽的传统，包括讽刺性模拟之作——常常是一种标志正在流行的传统中某些时髦内容已经过时的符号。再往下是那种以背弃明确传统的方式寻求独创性的企图，也就是我们在惠特曼那里看到的导致了潜在传统的企图。还有就是把独创性等同于“实验”写作的倾向，它是建立在同我们今日科学发现相类比的基础之上的一种创作倾向，最常用的口号是“打破传统”。当然，在文学的每一个阶段，都包括着这最后一种倾向，存在着大量的肤浅的和不自然的传统，产生出使大多数文学研究者避而远之的那一类作品：伊丽莎白时代的复沓式十四行诗和爱情诗，普劳图斯<sup>②</sup>式喜剧程式，18世纪的牧歌，19世纪的大团圆小说，以及追随者、门徒、

---

①《特罗伊拉斯》和《骑士讲的故事》是乔叟写的叙事长诗，直接取材于薄伽丘的《菲洛斯特拉托》。——译注

②普劳图斯(Plautus，约公元前254—公元前184)，古罗马喜剧作家。——译注。



派别和倾向的作品等等。

从上述情形可以清楚地看出，在高度传统化的文学中，原型最容易研究。所谓高度传统化的文学在大多数场合是那些质朴的、简单的大众化的文学。我提出原型批评的可能性，也就是提出将民间故事和民歌研究中的比较方法和形态学方法扩大到其他文学中去。既然现在人们已不再象过去那样把大众的、简单的文学同一般文学截然分开了，上述方法的扩大也就更易于理解了。还有，我们会发现上面提到的那种浅显的文学恰恰因为是传统的所以对原型批评有限大的价值。如果说在本书中我提到通俗小说同提到最伟大的小说和史诗同样频繁的话，那么出于同样的理由，一个试图说明对位法的基础事实的音乐家也会首先从通俗曲《三只盲鼠》而不是从巴赫<sup>①</sup>的复杂遁走曲讲起。

象征的每一相都有其独特的叙述和表意方式。在文字相中，叙述是一种有意义的声音之流，而意义则是一种含混的复合的语言模式。在描写相中，叙述是对真实事件的模仿，意义则是对实际对象或主张的模仿。在形式相中，诗歌存在于范例和规则之间。在那些可作为鉴戒的事情中有一种“重复发生”的因素；在规则或是关于应当做什么的表述中，有一种强烈的“愿望”因素，也就是所谓“意愿思维”（wish—thinking）。这些重复出现的和愿望的因素在原型批评中成了最引人注目的特征，因为原型批评所研究的就是作为诗歌整体之单位的诗作和作为交际单位的象征。

---

<sup>①</sup>巴赫(Bach, 1685—1750)德国音乐家。——译注。



从这种观点来看，文学的叙述方面乃是一种重复出现的象征交际活动，换句话说，是一种仪式。在原型批评家那里，叙述被当做仪式或对作为整体的人类行为的模仿而加以研究，而不是被看成对某一个别行为的模仿。同样，在原型批评中，意义内容是愿望与现实之间的冲突，这种冲突以梦<sup>①</sup>的活动为其基础。这样，仪式和梦，就分别成了文学在其原型方面的叙述和意义内容了。对于一部小说，一部戏剧中某一情节的原型分析将按照以下方式展开，即把这一情节当做某种一般的、重复发生的或显示出与仪式相类似的传统的行为：婚礼、葬礼、智力方面或社会方面的加入仪式、死刑或模拟死刑、对替罪羊或恶人的驱逐，等等。对于作品的意义或意指方面的原型分析则将意义视为某种由其语气及变化所表示出来的一般的重复出现的即传统的形式（shape），不论是悲剧的、喜剧的、讽刺的，还是别的什么，只要在其中表现出愿望和经验之间的关系。

重复出现与愿望是交互作用的，而且在仪式与梦中都同样重要。在原型相中，诗歌模仿自然，但不是（象在形式相中那样）作在一种结构或系统的自然，而是作为循环过程的自然。艺术节奏之中的重复出现的原则看来是从大自然的循环往复中派生而来的，后者使我们知觉到时间的流程。围绕着太阳、月亮、季节和人类生活的循环运行，产生了多种多样的仪式。经验中每一种重要的周期性，如黎明与黄昏、月

---

①本书中所说的“梦”是就其扩大的意义而言的，它不仅表示睡眠中的心灵幻想，而且也表示在形成思想的过程中意愿和嫌弃的整个交互作用活动。——原注。



亮的圆缺、播种时节与收获时节、春分秋分与夏至冬至、诞生、入社、婚配和死亡都产生了与之相应的仪式。仪式的影响力直接导致了纯粹的循环叙述，如果确实存在这类叙述的话，那会是一种自动的和无意识的重复。在所有这类重复出现的事物中央却是睡眠与醒觉生活的中心复现循环，白天是自我的骚动，夜晚是强大的本我的觉醒。<sup>①</sup>

原型批评家研究作为诗歌总体之部分的诗作，研究作为对自然的人类整体模仿之部分的诗歌，而对自然的整体模仿也就是我们所说的文明。文明不只是对自然的一种模仿，而且也是从自然之中产生出人类形式的过程，这一过程是我们刚才称做愿望的那种力量所推动的。对食物和住所的愿望并不因有了植物根和洞穴而满足：它产生出了我们叫做耕种和建筑的那些自然的人类形式。这样看来，愿望就不只是对需要的简单反应了，因为动物也有对食物的需要，却无须种植园林以得到食物。愿望也不只是对要求的一种简单反应，不是对特殊事物的单一愿望。它既不为物体所限，也不因获得物体而满足，它是引导人类社会发展其自己的形式的动力所在。在这一意义上，愿望也就是我们在文字相中所碰到的那种东西——如激情——的社会方面，一种寻求表达的冲动，如果诗篇不能提供表达形式来释放它，这种冲动将仍然处在无定形的状态。同样道理，愿望的形式是由文明来释放和显露出来的。文明所必不可少的动因是劳动，而诗歌从其社会

---

①原文为：“白天是本我的骚动，夜晚是强大的自我的觉醒。”

疑有笔误，现参照原书第159页另一处文意（参看本书第210页译文）改正。——译注。



方面来看，作为一种语词的假说、一种劳动目标的幻景和愿望的形式本身具有表达的功能。

然而，在愿望中存在着一一种道德辩证法。花园的观念同杂草的观念是相互依存的，羊栏的修建使狼成了更大的敌人。诗歌在其社会的或原型的方面，并不只是试图说明愿望的满足，而且也是确定满足愿望的障碍。仪式并不仅是重复的活动，而是表达愿望和嫌恶的辩证的活动：对丰产和胜利的愿望，对旱灾和敌人的嫌恶。我们有使社会完善的仪式，也有驱逐、处死和惩罚的仪式。在梦中也有同样的辩证法，因为既有满足愿望的梦，也有关于嫌恶和焦虑的梦即梦魇。这样看来，原型批评是建立在两种有机的节奏或模式之上的，一种是循环的模式，另一种是辩证的模式。

仪式和梦以语言交际的形式加以结合便有了神话。这里说到的神话这个词的意义同在前一章中的用法略有不同。不过，首先，这一意义也是我们同样熟悉的，含混性不是我造成的，而是词典造成的。其次，在神话这个词的两种意义中有着真实的联系，这种联系随着我们的论述会变得更加明确。神话对仪式和梦做出说明，并使它们成为可际的。仪式不能靠它自身来说明自身：它是前逻辑的，前语言的，在某种意义上甚至是前人类的。作为社会行为的仪式要依赖历法

（以自然过程为基础），这就把人类生活同对自然循环的生物依赖性联结了起来。这种生物依赖性植物和某些动物所共同具有的。在自然中我们想到的每一事物似乎都同艺术作品有着某种类似性。如开花和鸟儿的歌唱，都是出自机体同其自然环境的节律——尤其是太阳运行的节律——之间的一种同时共生性。在动物那里，某些共生性的表现如鸟类的求偶舞



蹈也几乎可称之为仪式。神话则更为严格地是属人的。因为就连智力最发达的松鸡也讲不出哪怕是最荒唐的故事来说明为什么它们要在求偶季节中翩翩起舞。同样，梦就其自身而言是做梦者自己生活的一种隐秘的幻象系统，他自己是不能完全理解的，而且据我们所知，对他也不能有真正的用途。但是在所有的梦中却存在着一种神话的因素，它具有独立的交际力量。这不仅在常为人们引用的俄狄浦斯的例子中，而且也在任何一部民间故事集中都清楚地表现出来。因此说，神话不仅给予仪式以意义，给予梦以叙述，它是仪式和梦的同一化，在这种同一化中，仪式被视为行动中的梦。不过，对于仪式和梦来说，如果没有一个共同的、能使它们中的一个成为另一个的社会表现的因素，上面的假说便难以成立。对于这种共同因素的研究我们必须留在后面考虑。在这里所要说的是：仪式是“叙述程式”<sup>①</sup>的原型方面，而梦是“意义”<sup>②</sup>的原型方面。

在本书第一章中我们所强调的同样的区别即虚构文学与

---

① “叙述程式”原文为希腊文“*mythos*”，是本书的核心术语，意为一部文学作品的叙述，它可以分别理解为作品的语法或语词秩序（字面的叙述）、情节或“梗概”（描写的叙述）、对活动的间接模仿（形式的叙述）、对文体和重复发生的活动即仪式的模仿（原型的叙述）以及对一个全能的神或人类社会的整个可以想象的活动的模仿（寓意的叙述）。——译注。

② “意义”原文为希腊文“*dianoia*”，意为一部文学作品的意义，它可以是该作品的象征整体模式（字面意义）、该作品与外在的主张或事实的对应关系（描写意义）、作品的主题，或作为一种意象形式与可能的解释之间的关系（形式意义）、作为一种文学传统或文体的作品意义（原型意义）和作品与整个文学经验的关系（寓意意义）。——译注。



主题文学<sup>①</sup>的区别在这里又重复出现了。一些文学形式，如戏剧，使我们想起它们同仪式的特别明显的类似。因为文学中的戏剧恰如宗教中的仪式首先是一种社会的或集体的演出活动。另外的文学形式如传奇则显现出与梦的类似。仪式的类似物最容易看到，并不用在固定的剧场里演给有教养的观众看的戏剧中寻找，就在那些质朴的或露天演出的戏剧——民间戏剧、木偶戏、滑稽表演、闹剧、化装表演及其派生物如假面戏、喜歌剧、广告演出和活报剧——中就可看到。梦的类似物在质朴的传奇中最便于研究，包括那些与实现美好愿望的梦和吃人妖精与巫婆的恶梦非常接近的民间故事和童话故事。当然，质朴的戏剧和质朴的传奇也是相互融合的。质朴的戏剧所戏剧化的常常是某种传奇，传奇与仪式的密切关系可以在许多中世纪的与历法的某些部分有关的传奇中找到，如与冬至、五朔节之晨、圣徒纪念日前夕相关的传奇，还有同诸如骑士比武之类的等级仪式相关的传奇。原型首先是一种“可交际的”象征，这一事实可以在很大程度上说明为什么民歌、民间故事和滑稽剧在世界各地那么容易流传，正象它们中的许多主人公那样超越了语言和文化的障碍。在这里，我们又回到了前述事实：受到原型相的象征的最深刻影响的文学使我们特别注意到质朴的和大众化的作品。

.....

由于原批型评家关注仪式和梦，所以很可能他会对当代人类学的仪式研究和当代心理学的梦之研究感到很大兴趣。

---

①主题文学 (thematic literature) 指与虚构文学相对的抒情性和寓意性文学作品。——译注。



尤其在弗雷泽的《金枝》中对原始戏剧仪式基础的研究和在容格及容格学派那里对原始传奇的梦幻基础研究中，原型批评家会找到最直接的教益。但是人类学、心理学和文学批评的三种对象并不是截然分开的，我们还须注意防止决定论的危险。对于文学批评家来说，仪式是戏剧活动的“内容”，而不是它的来源或起源。从文学批评的观点来看，《金枝》是一部关于原始戏剧的仪式内容的专论，也就是说，它重构了一种原型仪式，可以从中引申出戏剧的结构的和一般的原则，当然这种引申是逻辑上的而不是年代学上的。对文学批评家来说，这样的仪式在历史上存在与否是无关紧要的。非常可能的是，弗雷泽假说的仪式与实际仪式有许多惊人的相似之处，选出这些相似之处是他的论说的一部分。不过，一种类似并不一定是一种来源、影响、原因或一种胚胎形式，更不能是一种等同。仪式与戏剧的“文学的”关系如同人类活动的任何其他方面同戏剧的关系一样，只是内容和形式的关系，而不是源与流的关系。

因此，批评家只关心实际存在于他所研究的内容之中的仪式的或梦的模式，不管它们是怎样得出的。效法弗雷泽的榜样的古典学者们的研究曾提出一种关于希腊戏剧的重大的即仪式的内容的普遍理论。《金枝》本来是人类学著作，但它对文学批评的影响要比在它自己的领域中的影响还要大，因而也确实不妨把它看成一部文学批评著作。假如仪式模式存在于戏剧中是事实而不是意见的话，比如说在《伊菲革涅亚在陶洛人里》<sup>①</sup>中主要思想之一是人祭仪式，那么批评家

---

<sup>①</sup>《伊菲革涅亚在陶洛人里》是古希腊戏剧家欧里庇得斯的剧作。

——译注。



就无须再介入关于希腊戏剧的仪式“起源”的历史纷争中去了。这样，仪式作为行动特别是戏剧行动的内容就是始终隐伏在语词秩序中的东西，因而也是独立于直接影响之外的了的。我们甚至在19世纪也可发现即兴剧成了原始的 和 大众化的剧，如在前面曾提到过的《天皇》<sup>①</sup>就在某种程度上出现了弗雷泽所揭示的全套程序：国王之子，模拟的牺牲，与萨开亚人<sup>②</sup>的节庆相类似的情形，还有许多吉尔伯特所知道但并未留意的其他东西。这些之所以重新出现是因为它们仍然是吸引观众的最佳方式，有经验的戏剧家是懂得这一点的。

全面探讨渊源和历史演变的文献式批评的诱惑，曾使某些原型批评家感到所有这些仪式因素都应直接追溯上去，就象王朝的世系一样，上溯得越远越好，直至难以相信的地方。年代上的巨大空缺常常由某种种族记忆的理论所弥合，或者由一种众人默契的历史观所弥合，这种历史观中渗透着多少世纪以来由秘传的崇拜传统小心翼翼地保存下来的难以理解的奥秘。很奇怪，当原型批评家们执着于一种历史框架时，他们几乎总是一成不变地提出某种关于历史衰落的假说，即从远古时失去了的黄金时代以来一直在继续的衰落。这样，托马斯·曼<sup>③</sup>在他关于约瑟的系列小说的序言中就把我

---

①《天皇》是英国戏剧家吉尔伯特(W. S. Gilbert, 1836—1911)于1885年所作的两幕日本歌剧。——译注。

②萨开亚(Sacaea)是位于欧亚之间的塞西亚人(Scythian)的一个部落。——译注。

③托马斯·曼(Thomas Mann, 1875—1955)德国小说家，曾取材于《圣经》中的约瑟故事著长篇四部曲《约瑟和他的兄弟们》。——译注。



们的某些核心神话回溯到阿特兰提斯<sup>①</sup>去了，阿特兰提斯作为一种原型观念显然要比作为一种历史观念有用得多。当原型批评随着太阳神话的流行在19世纪复兴时，有人试图嘲笑这种方法，他们要以同样的可信性证明拿破仑也属于太阳神话。这种嘲笑其实只是对原型批评方法的历史曲解来说才是有效的。从原型的意义上来说，只要我们说到拿破仑生涯的上升、他的命运的极点或他的命运趋于晦暗，也就是把这个人物的兴衰转化为太阳起落的神话了。

属于人类学范围的社会的和文化的历史，从扩大的意义上来说，总会构成文学批评的背景的组成部分。愈是清楚地区分出人类学和文学批评对待仪式的不同态度，它们彼此之间的相互影响也就愈有益处。心理学同文学批评的关系也是这样。比单个诗歌更大的诗歌单位首推诗歌创作者的作品总体，这也是最引人注目的诗歌单位。传记将永远是批评的一部分，传记作者也将理所当然地关注他的主人公的诗作，因为那便是主人公的私人档案，记载着他私人的梦幻、联想、雄心、表现出的或被压抑的欲望。对这类内容的研究构成了文学批评的一个基本部分。当然，我这里所说的不是指那种低能的传记作家，他们只想藉笔下的人物去突出他们自己的桃色幻想，并罩上一层理性化了的临床诊断的伪装。我所说的只是那些严肃的研究者，在心理学和文学批评两方面都很精通，并懂得推测的限度，懂得一切结论应怎样避免武断。

……（下略）

叶舒宪 译

---

<sup>①</sup>阿特兰提斯(Atlantis)是柏拉图首先提到的大西洋中一神秘岛屿。——译注。



# 原型批评：神话理论

〔加〕N. 弗莱

本文译自《批评的解剖》(Anatomy of Criticism)一书第三编，美国普林斯顿大学出版社1971年版，第131—162页。作者弗莱<sup>①</sup>在本文中系统阐发了原型批评的基础、出发点和原则——神话理论。这里所说的神话不同于一般的理解，特指由神话故事中所引申出来的纵贯整个文学史的叙述结构原则。从这一原则入手，弗莱把全部文学发展史(西方的)看成是三种依次出现的神话结构或原型象征模式。它们分别是未经置换变形的原生神话模式、传奇模式和写实模式。后两种模式实际上都是原生神话模式置换变形的产物。弗莱所说的“传奇”在本文中也不是指具体的历史体裁样式，而是介于神话与19世纪自然主义文学这两极之间的总的文学倾向。传奇文学把神话中的主角——神置换成了人，但仍然不同于写实模式的是，它要使内容朝向理想化的方向得到程式化的表现。弗莱认为，

---

①关于弗莱，请参看本书第146页编者按。



作为语言艺术的文学，应该象音乐那样归纳出基本的形式化单位即音调和韵律来。除了文学体裁的划分之外，还可以从叙述程式(mythoi)的角度找到四种更基本的单位。它们分别是对应于春天的叙述程式：喜剧；对应于夏天的叙述程式：传奇；对应于秋天的叙述程式：悲剧；对应于冬天的叙述程式：反讽和嘲弄。

## 导 言

在绘画艺术中，结构要素和表现要素均易看出。一幅画通常总得有所表现：它把类似于感觉经验中的“对象”所构成的“主题”刻划或显示出来。与此同时，还有构图的某些要素：一幅画的表现内容被组织到绘画所特有的结构模式和传统之中。我们经常用“内容”“形式”等术语表示绘画艺术这些相互补充的方面。“写实主义”意在突出画面内容；而无论质朴无华还是矫柔造作的风格倾向都意在突出画面结构。幻觉的极端写实主义或幻境画大约等于让画家随意所至突出某一方面；抽象派，或者更确切地说，非客观绘画则任意让画家朝另一方向发展〔既然绘画本身就是一种表现，我认为“无表现画”（“non-representational painting”）这一术语是不合逻辑的。〕幻境画家无论如何也不能摆脱绘画传统，而非客观绘画，按亚里士多德的意思，仍属于模仿艺术。因此我们无须担心意思上的不大一致，可以说，整个绘画艺术不外是绘画“形式”即结构与绘画“内容”即主题



两者的结合。

由于某种原因，西方绘画的理论传统与实践传统过于重视以模仿或表现为其目标。甚至在古典绘画那里就已包含了若干令人沮丧的传说：如画中的葡萄被鸟啄食，从而说明了希腊画家为创造了幻觉主义这个迷而颇感自豪。文艺复兴时期诞生的透视绘画使这些技法声望大振，以两维空间媒介表现三维空间便是“幻觉主义”技法所提出的根本手法。只须瞥一眼现代画展便不难发现这样一种强烈而难于消除的感觉：追求世所公认的自我意识的逼真并把它化为自己图画中的基本要素，乃是画家的一种道德义务。近半个世纪来，实验主义运动中追求奇特的趋势便是由于它全力反抗称雄一时的表现主义的谬误所致。

富有独创性的画家当然懂得，公众要求绘画与对象相似的同时，普遍需要的倒是其反面，因为大家对于与绘画传统毫无二致的东西已司空见惯。于是，画家在突破传统的时候，往往轻易宣称他不过是充当了眼睛的作用，他只是原封不动地把所见之物画入画面，以及诸如此类的说法。这种辩解的动机是显而易见的。他想说的是：绘画不仅仅是一种温文尔雅的装饰品，绘画需要艰难地解决某些实际的空间问题。然而，人们尽可以随意承认这种说法而无须同意绘画之道原在画外；不过，如果过分强调绘画之道原在画外，也会使这门艺术陷于毁灭。一个画家实际之所为，不外乎服从一种模糊而又深刻的冲动——对于画家所生活的那个时代建立起来的传统进行反抗，以便在更深的层次上重新发现某种传统。马奈脱离了巴比松画派，方才和戈雅与委拉斯开兹建立了更亲密的关系；塞尚脱离了印象派，方才和夏尔丹与马萨



丘建立了更亲密的关系。富有创造性并不能使艺术家脱离传统，反而使他更加深入传统，服从艺术自身的规律性。艺术的不断探索在于从现有深度出发寻求艺术改观；较少天赋的艺术家寻求艺术变更；真正天才的艺术家追求艺术变形。

音乐在批评理论方面与绘画形成了新的对立。当绘画发现透视的时候，音乐本应向同一方向发展，但事实上表现主义或“程序”音乐的发现却受到了严格的限制。对于模仿得很精巧的音乐，听众仍能从其外部音响中获得乐趣，可是如果作曲家未能模仿成功，谁也不会说他是个颓废派或者是冒牌货。谁也不相信模仿技巧比音乐本身的形式更为重要，何况模仿技巧还是这些形式的组成部分呢。结果，音乐中的结构原则得到了明晰的理解，甚至可以教给儿童。

举例说吧，假如本书介绍的并不是文学理论而是音乐理论，那么，我们就可以这样开始从可感知的音频中把八音度这一段独立出来，然后解释说，八音度可以分为12个理论上相等的半音，组成含有12个音符的音阶；这些音符便可能包括本书读者常常听到的所有曲调与和声。接着把音阶中的两个和谐之点，即大调和弦和小调和弦抽象出来，并解释24个互相关联的音调系统和调性惯例。按照调性惯例，一段乐曲通常应以同一音调起始和终止。我们可以通过一系列基本原理把节奏的基础描述为对每一个第二拍或每一个第三拍的加重音。

以上概述可谓对1600——1900年间的西方音乐作了理性描述，而且以一种合格且更为灵活又无根本区别的形式，描述了本书读者习惯于称做音乐的各个方面。如果愿意的话，我们在本编引言部分作独立叙述时，也可以把所有西方传统



之外的音乐都包括在内,然后再来讨论正题。有人可能会提出异议,说C<sub>#</sub>和D<sub>b</sub>属于同一音符,其相等平均律系统是随意虚构的。又有人会说,作曲家不应自缚于一套如此顽固地传统化了的音乐要素,音乐的表现方法尽可以天高任鸟飞。第三个人也会说,我们谈论的压根就不是音乐,尽管丘庇特交响曲以C大调写成,贝多芬第五交响曲以C小调写成,但解释两个曲调之间的区别给谁也没有提供关于这两个交响曲差别的真正意念。所有这些异议皆可以置之不理。我们这本书不是为读者提供音乐教育的完整图景,也不在于描述上帝心目中的和天使行动中的音乐——而是有其本来的目的。

本书旨在概述文学表现的基本规律及其与音调、简单韵律或复杂韵律、典范模仿等音乐要素相应的文学要素。目的在于按照希腊罗马的和基督教的传统对西方文学的一些结构原则进行理性描述。我们假定语言表达的有效性受制于文学意义上的韵律和音调,但这并不意味着艺术源泉的枯竭,即使在音乐中也并未枯竭。这样,我们无疑会招致一些人的反对,正如在音乐方面可能出现的那样。他们会说,我们的范畴是人为的,不能公正对待文学的各种样式,或者说不符合他们自己的阅历。不过,文学的结构原则究竟如何似乎至关重要,值得讨论。再者,由于文学是语言的艺术,用文学语言来描述文学的结构原则,至少不应比用音乐术语如奏鸣曲或赋格曲来描写音乐更为困难些吧。

文学一如绘画,理论和实践两方面的传统皆在强调表现或“酷似生活”。例如,翻开一本狄更斯的小说,我们直接的反应——有关评论使我们形成的习惯——是要把它与“生活”比较一番:要么与我们的现实生活相比较,要么与狄更



斯同代人的生活相比较。接着会遇到希普<sup>①</sup>或奎尔普<sup>②</sup>这样的人物，可是不但我们并没有发现与这些奇特的怪物相“酷似”的人物，就连维多利亚时代的人也未必不与我们有同感。如此，比较法便即刻瓦解了。有些读者会抱怨说，狄更斯又在用“纯粹”的漫画手法了，似乎漫画手法唾手可得似的。再一细察，另一些读者索性放弃酷似生活这一评价标准，而乐于随意另立标准了。

人们往往用平面几何甚至立体几何概念来类推和图解绘画中的结构原则。塞尚在一封著名的信中说绘画形式近似于球体和立方体，而抽象派的艺术实践似乎与这一观点相吻合。几何形状只能与绘画形式类似，却绝不能与之等同。真正的绘画上的结构原则只能从艺术本身的内部相似性来推导，而不能与艺术以外的其他事物的外部相似性来推导。同样，文学中的结构原理也应从原型批评和宗教解释中引伸出来，因为这两者为作为整体的文学提供了范围更广阔的前后联系。不过，从本书第一编可以看出，随着虚构文学模式由神话转入低级模拟<sup>③</sup>和讽刺，它已经接近“写实主义”，即对生活相似性的表现。再者，神话是关于神的故事，其人物性格具有最大可能的行动力量，因而乃是文学样式中最抽象最传统化了的。这一点与其他艺术的相应样式一样——比如宗教的拜占廷绘画艺术——表现出本身结构方面因袭传统的

---

①希普(Heep)，狄更斯的小说《大卫·科波菲尔》中的人物。  
——译注。

②奎尔普(Guile)，狄更斯的小说《老古玩店》中的人物。——译注。

③低级模拟，参看本书第150页注。



最高程度。因此，文学中的结构原则与神话和比较宗教学密切相关，恰似绘画的结构原则与几何学密不可分。本编将以《圣经》的象征系统，以及在较小程度上以希腊神话的象征系统，来描述文学原型的基本特征。

埃及传说《两兄弟》被认为是约瑟传说中波提法<sup>①</sup>之妻故事的前身。讲的是兄长的妻子企图引诱与之同家生活的未婚弟弟，遭到拒绝后，反诬告其弟欲强奸她。于是弟弟被迫逃离，兄怒不可遏，追赶于后。至此所发生的事件或多或少再现了生活中的可信的事实。<sup>②</sup>弟祈祷太阳神的恩助，申明自己无罪。太阳神在两兄弟之间造一大湖，神明显灵使湖中遍布鳄鱼。这一事件和以前许多故事一样只不过是一段虚构的情节，又和其他情节一起合乎逻辑地被纳入整个故事情节。它抛弃了“生活”中外部相似的东西。我们说，这种事情只有在故事里才会发生。据此，这个埃及传说在其神话的插曲中已获得了抽象的文学性质。讲故事人用一种更加“写实”的手法轻而易举地解决了这个问题。埃及文学象其他艺术一样，似乎体现了某种程度的程式化。

同样，头上饰有光环的中世纪圣徒看起来象个老人，但光环作为神化的特征既使画面具有更加抽象的结构，又赋予圣徒某种只有在绘画中才能见到的外观。原始社会时期，神

---

①波提法(Potiphar)古埃及一法老的护卫长，约瑟被买到他家，受其妻引诱，不从，反遭诬陷。事见《旧约·创世纪》第39章。  
——译注。

②这里我尚未提及其兄的牛曾告诫弟弟将面临的危险这一情节。  
——原注。



话和民间传说的繁荣通常伴随着对造型艺术中几何装饰的欣赏趣味。在我们的传统中有着逼真的地位，有着巧妙而始终如一地被模仿的人类经验的地位。偶尔，虚假的小说描写相当于绘画中的幻觉主义、不仅被表现出来、甚至被误认为是事实而接受，例如笛福的《瘟疫年纪事》，或者撒缪尔·勃特勒的《纯净天国》。另一方面是神话；即非实在的虚构，其中各种各样的神灵和类似神的人物为所欲为，实际上表明神话作者的随心所欲。本书第一编所叙述的文学中的讽刺复归于神话，同抽象主义，表现主义，立体主义以及绘画方面的类似追求同时并存，彼此相应，均强调自足的绘画结构。60年前，肖伯纳强调了易卜生剧作和他本人剧作主题的社会意义。今天，艾略特则让我们注意《鸡尾酒会》中的阿尔刻提斯<sup>①</sup>原型和《机要秘书》中的爱奥尼亚人（Ion）原型。前一种强调属于马奈和德加时代，后者属于勃拉克和苏什兰时代。

那么，我们就从神话世界开始我们的原型研究吧。这是一个充满情节虚构和主题构想<sup>②</sup>的非实在的或纯粹的文学世界，它不受应该真实地符合日常经验这条规则的制约。就叙述方面而言，神话乃是对以欲望为限度或近乎这个限度的动作的模仿。神喜爱漂亮女人，以惊人的力量你争我斗，抚慰或帮助人，或者站在神的永恒自由的高度对人类的苦难袖手旁观。神话表现人类欲望的最高水平并不意味着神话所表现

---

①阿尔刻提斯（Alcetes），希腊神话中自愿替丈夫去死、被赫拉克勒斯从死神处救出的王后。欧里庇得斯曾以此为题材写悲剧《阿尔刻提斯》。——译注。

②主题构想，参看本书第163页注。



的世界就是人类已获得的或可以获得的。就意义 (dianoia)

①方面而论，神话世界同样可看作一个充满活动的场所或领域，同时需牢记一个原则：诗的意义或模式是一种具有概念内容的意象结构。神话意象的世界常常由宗教的天或天堂的概念来代表，而在对这个词已做解释的意义上，它又是启示性的。这是一个整体的隐喻世界，其中每一事物都暗中意指其他的事物，仿佛一切都包含在一个单一的无限本体之中。

现实主义，即逼真的艺术，唤起这样的反应：“这和我所知道的是多么相象！”当见诸文字的东西和人们已知的东西达到相似时，这便是一种扩充的或隐含的比喻。正如现实主义是一种不明显的明喻艺术，神话则是一种不明显的隐喻的艺术。在庞德的术语中“sun—god”（太阳神）一词用连字符替代了谓语，成了一种纯粹的表意符号；按照我们的说法，则是一种字面的隐喻。我们在神话中看到是孤立的文学结构原则，在现实主义那里看到的是同样的（不是类似的）结构原则被纳入似乎真实可信的前后联系之中。（同样，在音乐中，柏塞尔的一首乐曲和布立顿的一首乐曲可能毫不相似，但若均用D大调谱成，则两首乐曲的调性便是相同的。）不过，现实主义的虚构中所出现的神话结构要使人信以为真就会涉及某些技巧问题，而解决这些问题所用的手法则可统一命名为“置换变形”（“displacement”）。

因此，神话乃是文学构思的一个极端，另一个极端是自然主义，二者之间则是整个传奇文学。这里的传奇文学指的不是本书第一编中的历史的样式，而是本编往后将要叙述的

---

①参看本书第162页注②。



一种倾向。它一方面使神话朝着人的方向置换变形，另一方面又不同于“现实主义”，而是朝着理想化的方向使内容程式化。置换变形的中心原则在于：神话中可以用隐喻表达的东西，在传奇文学中只能用某种明喻的形式来表达，如比拟，意义联想，偶然的附带意象等等。神话中可能有太阳神或树神，在传奇文学中则可能是一个与太阳神或树神密切相关的人。在更加写实的样式中，这一关系不再那么密切，却愈加是一个易发生的，甚至是巧合的或偶然的意象。在圣乔治和波修士一家屠龙的传说中（后面还要详加叙述），有一个年老昏弱的国王被巨龙搞得国无宁日，这条龙后来竟要索取国王的女儿，但终为英雄所杀。这似乎是对一个关于繁殖之神使荒原恢复生命的神话作了传奇式的比拟（就故事本身而言，不如说是神话的后裔）。在那个神话中，龙和国王皆可以找到。事实上，我们可以把这个神话进一步集中为俄狄浦斯幻想，在那里英雄不是老国王的女婿，而是他的儿子；那个得救的女子则是英雄的母亲。假如这个故事纯属个人的梦幻，那么上述发现是无可非议的。但要使它成为一个真实可信的、艺术上和谐、道德上可以接受的故事，就需要对它加以很大程度的置换变形。只有对已经产生的故事类型进行一番比较研究，其中的隐喻结构才能显示出来。

霍桑的《玉石雕像》因故事中的雕像而得名。这个雕像和一个名叫多纳泰罗的人物如此紧密相关，如果读者看不出多纳泰罗“就是”那个雕像的话，便会感到枯燥无味，甚至读不下去。接着读到一个叫希尔达的姑娘，单纯而温柔，住在一个围满鸽群的塔中。鸽子十分喜欢她；另一个人物把她称为他的“鸽子”。于是作者和书中人物有关姑娘的语言表



明，这里存在一种和鸽子的特殊关系。假如我们说希尔达和维纳斯一样也是一个鸽神，把她和鸽子不加区分的话，就不能按照故事本来的面目正确地阅读，反而会把故事变成浅显的神话。不过认为霍桑在这里接近神话也并非不公正，也就是说我们认识到《玉石雕像》并不是一个典型的低级模拟小说。对这一点若感兴趣的话，可以使我们向后追溯到传奇小说，向前展望后一世纪的讽刺性神话作家，如卡夫卡或科克托<sup>①</sup>。这种兴趣往往称为讽寓，而霍桑本人称其为传奇小说恐怕是有道理的。可以看出，这种兴趣是怎样倾向于人物塑造中的非现实手法。假若我们对低级模拟以外的原则一无所知的话，就难免要抱怨了。

此外，神话中还有关于佩耳塞福涅<sup>②</sup>的故事，她每年之内有半年要在下界地府中度过。这一神话的原初形式显然是关于死亡与复活的；我们现在看到的故事虽然有些被置换变形了，但其神话模式倒是不难看出的。同样的结构要素在莎士比亚喜剧中又会出现，不过要适应一种大约是高级模拟水平上的真实罢了。《无事生非》的女主人公确实死掉了，因此为她唱了哀歌，而似乎真实可信的解释一直拖延到剧终才作出。《辛白林》中的伊摩琴有个假冒的名字和一座空坟墓，可是也为她举行了葬礼，不过赫米温妮和潘狄塔<sup>③</sup>的故事与

---

①科克托(J.Cocteau, 1889—1963)，法国现代诗人，作家，其创作多以神话为素材。——译注。

②佩耳塞福涅(Proserpine)，希腊神话中的冥后。——译注。

③赫米温妮和潘狄塔都是莎士比亚《冬天的故事》中的人物。——译注。



得墨忒尔和佩耳塞福涅的神话太接近了，作者完全没有必要再煞有介事地去解释其真实性了。赫米温妮在失踪之后曾一度化作鬼魂出现在梦中，后又从塑像复原为活人，这是皮格马利翁<sup>①</sup>神话的一种置换变形。这样做据说是为了唤起信任。姑且如此吧，但仅仅就可信性水平而言，她何曾是个塑像，而除了无害的骗局之外，简直什么也没有发生。我们还注意到，按照主题进行创作的作家远比纯虚构的作家具有更多的非现实的神话。例如斯宾塞的弗罗里梅尔<sup>②</sup>整个冬天消失在海里，而没有提出任何疑问，她的替身是一位“白雪夫人”，到了第4卷结束时，化为一股汹涌的春潮返回人间。

在低级模拟作品中，我们可以找到主人公死而复活的同一结构模式。如爱漱·索姆逊<sup>③</sup>患了天花；罗娜·杜恩<sup>④</sup>在婚礼上遭到枪击，不过这都更加接近现实主义传统了。虽然罗娜的眼中含有“死的阴影”，但我们明白，假如作者定要她活下去，就不会使她真的死去。这里重新把《玉石雕像》作为比较对象还是很有意思的。书中关于雕刻家的雕像与活

---

①皮格马利翁(Pygmalion)，希腊神话中的塞浦路斯国王，善雕刻，曾爱上自己所塑的一个少女像，爱神使雕像变作活人，使他们结为夫妇。——译注。

②弗罗里梅尔(Florimell)，斯宾塞的长诗《仙后》中的人物。——译注。

③爱漱·索姆逊(Esther Summerson)，狄更斯小说《荒凉山庄》中的人物。——译注。

④罗娜·杜恩(Lorna Doone)，布拉克默尔(R.D.Blackmore)同名小说的女主人公。——译注。



人之间关系的描写颇多，我们几乎指望看到《冬天的故事》那样的结局。希尔达神秘地失踪了，在此期间她的情人雕刻家肯庸从地里挖出一尊雕像，使他联想起希尔达。此后，希尔达返回，讲了一堆她不在的理由，而霍桑也借机发了一通牢骚。他言有所指，大意是说，他无意编造什么花言巧语的解释，他还希望广大读者多多给他一些自由。然而霍桑的自我抑制至少部分地是自己造成的。这一点当我们转而研究爱伦·坡的《莉盖娅》时就更加明显了，因为坡直率地使用了神话的死和复活模式，用不着道歉的口气。显然，坡是一个比霍桑更为激进的抽象主义者，其所以坡对本世纪文学有着更加直接的影响，这当是一个原因。

神话与抽象文学之间的亲缘关系可以阐明小说的许多方面，尤其是那些更为流行的小说。这些小说的真实性使人相信其事件的真实，其浪漫性亦足以使人视之为精心构想出来的“好故事”。故事开头引入的吉凶预兆，即让整个故事成为某种预言的实现这样一种手法便是一例，这种手法在其实现的计划中暗示出一种不可避免的命运，或冥冥之中的全能的意志。这实际上是一种纯文学的构思，使作品首尾圆贯。那必然实现的意志就是作者本人的意志。因此，甚至在那些气质不大适合运用预兆的作家那里，我们也会发现这种手法。例如《安娜·卡列尼娜》一书卷首有个铁路搬运工死亡，被安娜认为是她自己的预兆。同样，假若我们在索福克勒斯那里发现了预兆，主要的也是由于这些预兆与悲剧类型的结构相符合，丝毫也不能证明剧作家或观众会断然相信命运。

这样，我们就有了文学上的三种神话结构和原型象征。首先是未经置换变形的神话，一般描写神明或恶魔，他们出现



在两个对立的整体隐喻性的世界里：一个是理想世界，另一个是非理想世界。这两个世界又往往同与文学相应的宗教方面的天堂和地狱相一致。我们把这两种隐喻的结构分别称为启示的结构和魔幻的结构。其次是第二种创作倾向，我们称之为传奇的（浪漫的）。它显示出各种不明显的神话模式，讲述一个与人类经验关系更加密切的世界。第三种倾向是“现实主义”（这里的引号就反映了我本人对这个不够恰当的术语持不赞同态度），它强调内容和表现而不强调故事的外在形式。讽喻文学由现实主义开始，而后转向神话。其神话模式作为一种规则更多地表现了魔幻的世界而不是启示的世界。不过，讽喻文学有时倒是承续了浪漫主义的程式化传统。霍桑、坡、康拉德、哈代和弗吉尼亚·沃尔芙便是这种继承的明证。

赏画可以近观，细辨画家的笔法和刀法。这大致相当于文学方面新批评派对作品的修辞学分析。离画面稍远一些，便能够清晰地看到构图，这时观察到的是表现的内容。从某种意义上来说，这是在“读”画。观赏荷兰的写实派绘画这是最佳距离。再远一点儿，就愈见其整体构思。远观圣母像，我们只能看到圣母的原型，画面上一大片兰色烘托出中央位置上的注意点，与之适成对照。同样，在文学批评中，我们也常常需要“站远些”来观照作品，以便发现其原型结构。远观斯宾塞的《无常篇》，我们看到的背景是按规则排列的光环，而前景的下方有一片不祥的黑色跃入眼帘。这和我们《旧约·约伯记》开篇所看到的原型外观几乎相同。如果我们“远观”《哈姆雷特》第五幕的开头，舞台上出现的将是一口敞开的墓穴，男女主人公及其对手皆下到墓穴之中



①，接着便是发生在上界的一场决斗。“远观”托尔斯泰的《复活》或者左拉的《萌芽》这类现实主义小说，便可看出书名所暗示的创造神话的构思。例证之多，不胜枚举。

下一节我们先来讨论启示世界和魔幻世界这两个未经置换变形的世界中的意象结构。我们着重取材于《圣经》这个西方传统中未经置换变形的神话的主要来源。然后论述两个中间形态的意象结构，最后则探讨作为这些意象结构的运动形态的所谓类属叙述 (generic narratives) 或“叙述程式” (mythoi)。

## 原型意义理论之一：启示的意象

对人类感觉经验材料进行分类的传统形式是生物链，或者用“20个问题游戏”。②让我们就按照这样的方式继续讨论下去。

启示的世界即宗教上的天国，首先以人类欲望的形式表现出现实的种类，这一点可以从人类文明社会的发展形态中看出。例如，人类的欲望和劳动使植物界中出现了花园、农田、森林、公园等形式。人工赋予动物界的形式是家禽家畜，家畜中的羊在希腊传统和基督教传统中都是最常见的隐

---

①哈姆雷特下到墓穴中不是毫无意义的行动，他在这一场景之前和之后心境上的截然不同表明了这一行动具有某种“生命仪式” (rite de passage) 的作用。——原注。

②“20个问题游戏”是西方的一种猜谜游戏，通过20个以内的层层递进的问题，逐渐缩小谜底的范围，最后得出答案。——译注。



喻。在矿物界中，人类把石头变成人化的形式——城市。城市、花园和羊栏是《圣经》和基督教象征系统中的结构性的隐喻。在《启示录》中，这些形式变为完整的隐喻世界。《启示录》的精心构思给作为整体的《圣经》提供了未经置换的神话结局。从我们的观点来看，这意味着《圣经·启示录》是我们所说的启示的意象的基本法典。

上述三种范畴中的城市、花园和羊栏已在上一编中根据原型性隐喻原则分别叙述过了。我们还记得，它们是具体的普遍范畴：既意指着每一范畴中的每个个体，又可代表其他。由此可知，在神明世界和人类世界中均可找到城市、花园和羊栏，它们各自在社会方面和个体方面都是等同划一的。这样，《圣经》的启示世界便为我们提供了下列图式。

神明世界=诸神社会=单个上帝

人类世界=人类社会=单个人

动物界=羊栏=单个羊

植物界=花园或公园=单个（生命）树

矿物界=城市=单个建筑、神庙、石碑

所有这些范畴皆统一于“救世主”这一概念：救世主既是单个上帝又是单个人，又是上帝之羊、生命之树；他是生命之藤，我们则是藤上的分枝；他是被建筑者所弃的石头，而重建起的神庙则意味着他站起的身體。宗教表现和诗歌表现仅在于意向上的不同，前者是存在的，后者是隐喻的。这一区别在中世纪的批评中无关紧要，“figura”<sup>①</sup>一词把救世

---

① “figura”，拉丁文，既有“本质”、“种类”之意，又有“形式”、“形象”之意。——译注。



主和象征物等同了起来，因而往往兼含两者的意义。

现在让我们把这个图式稍微扩展一下。基督教中的具体普遍性用于神明世界中，便是三位一体的形式。基督教义坚持认为，无论习惯性心理过程怎样脱出常规，上帝是三位一体，仍只有一个上帝。人与物的复合概念表明了把隐喻延伸为逻辑时所遇到的部分困难。当然，在纯隐喻的意义上，上帝的统一体可以指五个、七个、十七个、甚至百万个神圣的人，就象指三个那样容易。在诗歌中，我们会发现神圣的具体普遍性脱离了三位一体的轨道。在《伊利亚特》卷八开首处，宙斯说道，他能够随心所欲地把整个生物链条提升到他所处的高处。①显然，在荷马看来，奥林匹斯山可以从两个方面来看：奥林匹斯山上诸神争吵不息，但随时可以化为一个统一神的意志。在维吉尔的诗歌中，我们先看到的是心怀敌意、伺机寻衅的朱诺女神。但没读多久，便是埃涅阿斯对手下人的一句话：

*deus dabit his quoque finem.* ②

这表明在他那里存在着同样的双重视野。我们不妨再比较一下《约伯记》。约伯和他的朋友过于虔诚，竟不敢想象由于

---

①宙斯为显示其无比的威力，对群神说：“你们可以从天上挂下一条金索，大家合力去拿住那一头。无论你们怎样的努力，也决不能把至高主谋神宙斯从天上拖落地去。可是我要一动手，把我那头认真一拉，就可以把你们大家连同大地、海洋什么的一齐都拉了上去。”（《伊利亚特》傅东华译本，人民文学出版社1958年版，第137—138页。）——译注。

②拉丁文，大意为“此种结局亦由神定”。——译注。



上帝和撒旦之间有一场半庄半谐的打赌，而使他本人身遭大难。在某种意义上，他们是对的，但书中关于天上的撒旦的描写是不准确的。诗的结尾没有提到撒旦，尽管修订时可以补救，仍然难以看出约伯最后的开悟怎样能从独一神意的观念重新回到开场时的平静心境中去。

关于人类社会，我们都是一个统一体的成员，这一比喻构成了自柏拉图至今的多数政治理论。弥尔顿写道：“英联邦只应是同一个巨大的基督教的人格，同一强大的发展和兴盛，同一诚实的人的高度。”这不过是同一种比喻的基督教化了的说法而已。和三位一体的信条一样，“基督既是神又是人”这个完全隐喻性的说法是正统的，而基督是雅利安人和基督是幻影的明喻性说法则被斥为异端邪说。霍布士的《利维坦》原书卷首插图，画的是一个体内有许多小人的巨人，这也和上述那类同一性的说法不无关系。在柏拉图的《理想国》中，个人的理性、意志和欲望表现为统治国家的哲学家、军人和手艺人的说法也是以同类隐喻为基础的。每当说到一群人便是一个“整体”时，我们实际上仍在用这种隐喻。

当然，在有关性的象征中，更容易采用所谓爱情把两个异性合为“同一肉体”的隐喻。约翰·多恩<sup>①</sup>的《出神》便是根据这种形象写出的众多诗篇之一。莎士比亚的《凤凰与斑鸠》则大谈这种“同一”对理性的危害。关于忠诚、英雄崇拜、守信的花朵等等主题，也使用这同一个隐喻。

按照基督教的化体教义，植物界的基本的人化形态，如

---

<sup>①</sup>约翰·多恩(J·Donne, 1573—1631)，英国诗人及教士。

——译注。



食物、饮料、面包、酒类以及庄稼的收获与酒的酿造，都是基督的肉体和血，基督又是人和上帝，我们存在于那些肉体之中正象在城市或神庙之中一样。这样，动物界和植物界就彼此相等同了，并且同神明世界和人类世界相等同。基督教正统教义宁愿要隐喻而不要明喻，在这里，物质的概念再次表明了为了吸收这个隐喻而发生的逻辑的冲突。在柏拉图的《法律篇》的开端，这一论题本身显然就显示出了同一象征系统的若干要素。在人类试图包围自然并把自然纳入他的（社会的）总体之中的场合，圣餐便是人类文明的最简单而又最生动的意象了。

人们惯常把羊归入动物界，这就为我们提供了田园牧歌意象的中心原型，同时也为宗教方面提供了“牧师”和“羊群”的隐喻。早在古埃及时人们就把国王比喻为臣民的牧者，这种说法的习惯沿用或许是由于羊群也和人类社会一样，既愚昧无知又温良柔顺，平时合群相处，遇到危险则蜂拥惊窜吧。不过，只要诗歌的读者可以接受，诗歌当然也可利用其他动物形象收到同样的比喻效果。例如，在《布利哈达拉奈卡·奥义书》的卷首，被用作祭品的马的身体就包含了整个宇宙。这种构思和基督教诗人描写“上帝的羔羊（即基督）”可以说是同样性质的。还有，鸟类中的鸽子，传统上代表宇宙的和谐统一，还可表示维纳斯的爱或基督教的圣灵之爱。把神灵同动物、植物认同一体，进而再与人类社会认同一体，这便构成了图腾象征的基础。某些推原性的民间传说类型讲的是超自然生物如何变成了我们所了解的动、植物一类的故事。这种传说显示出隐喻的一种弱化形态，自从奥维德以来一直作为“变形”故事的原型类别而为人们所



熟悉。

植物的意象也有这种类似的可变性。《圣经》中有些地方就没有用面包和酒而是用生命之树上的叶子和果实作为通用的象征，或者运用具体的普遍概念，不仅指一颗树，同时也指一颗果实或一朵花儿。在西方传统中用作原型的花里面，玫瑰历来占有优先的地位：人们总是容易想起《神曲·天堂篇》中作为通用象征的玫瑰。在《仙后》第1卷中，圣·乔治的象征是白底上的一个红十字，这不仅使人联想起救主耶稣升天时的躯体以及与之相伴的神圣象征，而且使人联想到都铎王朝时期<sup>①</sup>的红白玫瑰的联合体。在东方，取代玫瑰之地位的是莲花或中国的“金花”；在德国浪漫主义时期，蓝色矢车菊也曾风靡一时。

把人同植物界等同划一，我们才有了阿卡狄亚人<sup>②</sup>那种田园牧歌的意象原型，有了马韦尔<sup>③</sup>的绿色世界的原型，有了莎士比亚的林中喜剧的原型，有了罗宾汉和其他传奇中绿林好汉的世界的原型。这些都作为传奇文学中的树神的隐喻性神话的补充而流传下来。在马韦尔的《花园》中，我们看到了一个植根于传统却又有所扩展了的意象：人的灵魂被看作是栖于生命之树上的一只鸟。橄榄树和橄榄油则提供了它们与“涂了油的”统治者之间的另一种等同。

---

①都铎王朝始于英国1485年玫瑰战争结束后亨利七世统治时期，终于1603年伊丽莎白朝结束时。——译注。

②阿卡狄亚为古希腊一山区，以人民生活淳朴宁静而著称，为牧歌之起源地。——译注。

③马韦尔（A·Marvell，1621—1678），英国诗人。——译注。



一座城市，无论是否称为耶路撒冷，在启示意义上都可以等同为一座建筑或一个庙宇，或者等同为一个“有许多住处的家宅”<sup>①</sup>，其中的个人则都视为“有生命的砖石”，这是《新约》中的一种说法。人类所利用的无机界包括铁路、公路、城市和街道；“道路”这一比喻是和所有的“探求类文学”（quest—literature）分不开的，无论是否属于《天路历程》一类明显的基督教文学。属于这一范畴的还有几何形象和建筑形象：诸如但丁和叶芝笔下的塔和盘绕楼梯，雅各的梯子<sup>②</sup>，新柏拉图主义的爱情诗人笔下的梯子，螺旋形上升物体或绘画雕刻中的羊角状物，忽必烈下令建造的“壮观而典雅的圆顶宫殿”，布朗<sup>③</sup>从艺术和自然的各个角落搜寻出来的十字图案和梅花图案，作为永恒标志的圆，丰恩<sup>④</sup>的“永久光明之环”等等，不一而足。

在原型本身的层次上，诗歌是人类文明的产品，自然则是人类容身的寓所。在寓意的层次上，人是自然的容器，人所建造的城市和园林已不再是地球表面上的孔洞，而是人化宇宙的种种形态。因此，在启示的象征方面，就不应把人局限在土和水这两种人的自然要素之内。象征从一个层次进到另一个层次，必然要象《魔笛》<sup>⑤</sup>中的塔米诺那样经历水与

---

①参看《新约·约翰福音》第14章2节。——译注。

②雅各（Jacob）是犹太人先祖之一，曾在梦中看到站在天梯上的上帝。事见《旧约·创世纪》第24章。——译注。

③布朗（T. Browne, 1605—1682），英国医生兼作家。——译注。

④丰恩（H. Vaughan, 1622—1695），英国诗人。——译注。

⑤《魔笛》是英国作家狄肯生（G. L. Dickinson, 1862—1932）于1920年写的作品。——译注。



火的考验。诗中的象征通常把火置于人的尘世生命之上，而把水置于其下。但丁欲前往天堂即启示的世界，便不得不由炼狱之山启程，经过火环与伊甸的河流。那炼狱之山始终处在我们这个世界的表面之上。《圣经》中的众天使总由火与光的意象所环绕，到了降灵节火才熄灭；六翼天使把燃烧的煤块放入以赛亚<sup>①</sup>的口中，这些写法把火同处于神与人之间的一个精灵的或天使的世界联系起来。在希腊神话中，普罗米修斯的故事说明了大抵相似的火的来源，如同宙斯和霹雳闪电之间有联想关系一样。总之，就纯粹天空的意义而言，日月星辰这些燃料的天体所存在的昊天，通常被认为是启示世界的天国，或者被设想为通向天国的必由之路。

因而，不妨把我们所有的其他范畴皆等同于火，或想象成燃烧的东西。这里只需提一下，犹太——基督教诸神都在火中显现，并为火与光的小天使所围绕。祭献仪式上燃烧的家畜乃是神与人两个世界在动物身上的体现。使人想到祭坛上的烟火、徐徐飘升的焚香烟雾等意象。圣徒的光环与国王的王冠均与太阳神相类似，又体现为燃烧的人<sup>②</sup>的形象。不妨再比较一下索思韦尔<sup>③</sup>的基督教诗中的“燃烧的婴儿”。传说中的凤凰是燃烧的鸟的形象。生命之树也可以是燃烧的树，是永烧不尽的摩西树丛，是犹太教仪式中的烛火，或者

---

①以赛亚是犹太先知，其事见《旧约·以赛亚书》。——译注。

②参看D·H·劳伦斯的Etruscan Places第3章中关于朱红颜料的论述。——原注。

③索思韦尔(R·Southwell, 1561—1595)，英国祭司兼诗人。——译注。



是后来神秘教派所说的“玫瑰色十字架”。炼金术中的植物界、动物界、矿物界体现为玫瑰、石头和长生不老药。花朵和宝石的原型则体现为佛教祈祷者的“莲花之宝”。人们还常常把动物身上炽热鲜红的血与熊熊烈火、醉人美酒联系在一起。

城市与火等同划一，便可解释为什么《启示录》中的上帝之城被表现为一堆闪光的金子和宝石，每块宝石想必会放射出一种光彩夺目的强焰，因为在启示的象征中，日月星辰这些燃烧的天体皆包孕在神的宇宙和人的身体之内。炼金学上的象征属于同一类型的启示象征：自然的中心，即隐藏在地下的金银珠宝，最终皆联想到围绕这个中心的天空中的日月星辰。精神世界的中心，即人的灵魂，则联想到围绕这个中心的上帝。因而，灵魂净化与点土成金之间有密切关联。这里的金不是指实际的金子，而是结构成天体的五种基本原素之一的燃烧的金。《驶向拜占廷》<sup>①</sup>中的金树及机鸟用那种使人联想到炼金术的形式把植物和矿物世界等同了起来。

另一方面面，按照传统，水属于低于人类生命的存在领域，属于正常死亡后的混沌和分解状态，或者属于有机体向无机体还原的过程。因此，人在死亡时，灵魂常常要涉过水域或者沉入水底。在启示的象征中，“生命之水”即伊甸园中的四重河水在上帝之城中再度出现，在宗教仪式上则体现为洗礼。按照《以西结书》<sup>②</sup>的说法，这条河水的倒流能使

---

①《驶向拜占廷》是英国现代诗人叶芝的名诗，诗中提到古代工艺品中一种用金子铸成的、上有鸟鸣唱的树。——译注。

②《以西结书》是《圣经·旧约》中的一部书名，下面的典故出自该书第47章。——译注。



海水变淡，显然是由于这个原因。《启示录》的作者说启示世界中不再有海。从启示意义上看，水在宇宙之中的循环犹如血液在个人的体内循环，或许应该说血液“保留在”人体中而不说“循环”，以避免把血液循环理论与《圣经》的教义无原则地混为一谈。当然，自古以来，血属于人体的四种体液之一，正如生命之河按照传统的说法有四重水流那样。

## 原型意义理论之二：魔幻的意象

同启示意象截然相反的是一个完全违背人愿的世界。这是一个梦魇与替罪羊的世界，一个备受束缚、痛苦不堪、混乱无序的世界。这是一个人的想象力还未加工过的世界，一个诸如城市、公园之类人类意愿的形象尚未确立以前的世界，这个世界充满了邪恶的行为，无益的动作，到处是废墟、墓穴、刑具以及愚笨的碑石。正象诗歌中的启示意象与宗教中的天国密切相关，作为辨证的对立面，魔幻意象也同地狱观念密切联系，或是但丁所写那种本来就存在的地狱，或是人类创造出的人间地狱，象《1984，无出路》和《午间黑暗》这样两个标题所揭示的。这样，魔幻意象的中心主题之一便是嘲弄性模拟，这是对艺术的夸饰作用的一种嘲讽，而有意去逼真地模拟“现实生活”。

魔幻的神的世界把出现在技术不发达的社会中的那种庞大、吓人、愚昧的自然力大大地人格化了。在这个世界中的天国象征倾向于联想到高不可及的天空，从这种象征中提炼出的中心思想则是不可测度的命运和外在的必然。命运的机器操纵在一些遥远而不可见的神的手中，神的快乐和自由是



反常的，因为他们排斥了人。神有时也干预人事，但主要是为了捍卫自己的特权。神索取祭品，惩罚不敬，把自然法则和道德规范作为终极目的而强加于人类。这里我们无意再描述希腊悲剧中的神，只想提一下人类对神的秩序的那种远不可及、无益于人事的感觉。尽管这种感觉不过是造成尘世生活中的悲剧情境的众多因素之一，但却是根本性的因素。后来的各个时代，诗人们对于这种神的观点就坦率多了。例如布莱克所写的挪伯达得<sup>①</sup>，雪莱笔下的朱庇特，斯温伯恩<sup>②</sup>诗中的“上帝，万恶之源”，哈代笔下使人迷惑的“神意”，豪斯曼<sup>③</sup>诗中的“兽性与恶棍”。

魔幻的人类世界是一个由众多的自我的分子张力所连接而成的社会，或者说是一种对集团或领袖的忠诚表现。集团和领袖削弱了个人，或者充其量使个人的快乐同义务或荣誉彼此对立。这样一种社会是造成悲剧性的进退两难处境的无尽的源头，如《哈姆雷特》和《安提戈涅》中主人公所面临的处境。我们在关于人类生活的启示概念中找到了三种满足的方式：个人的、性的和社会的。在邪恶的人类世界之中，一极是暴君，他神秘莫测，冷漠无情，而且贪得无厌。一旦他的自我中心膨胀到足以代表其追随者的集体自我的时候，

---

①挪伯达得（Nobodaddy），作品人物名，出处未详。

——译注。

②斯温伯恩（A·C·Swinburne，1837—1909），英国诗人，批评家。——译注。

③豪斯曼（A·E·Housman，1859—1936），英国学者，诗人。  
——译注。



就会要求对他本人的忠诚。另一极是献祭牺牲者（或 pharmakos<sup>①</sup>），他为了强化他人自己不得被杀死。在魔幻性嘲讽作品的最集中的形式中，暴君和牺牲者两极合而为一。对于神圣的国王被杀身死的场面，弗雷泽尽可以用人类学的眼光去看，但在文学批评中却具有悲剧和讽刺的结构，属于魔幻的或未经置换变形的原初形式。

宗教的精神世界也是一种现实，但不同于物质世界。诗歌中的物质世界即现实世界并不是同精神的存在相对立，而是同假想的世界相对立。在第一编中我们曾谈到一个原理：由野蛮进化为文明的中心特征之一，是实际行为变成模拟行为，宗教上郑重其事的仪式行为变为仪式上的表演。网球场和足球场上的模拟性斗争是显而易见的，然而正是由于这个原因，网球和足球运动员表现出一种文明，一种较之以刀剑进行决斗的文明更加优越的文明。由实际行动到模拟表演是生命自由的基本形式，比如自由教育——由行动到想象——这个更高的智能层次便采取了这样的形式。与此相一致，启示世界中的圣餐象征，即动物、植物、人和圣体的隐喻性等同，如果从魔幻性嘲弄的角度看，就有了同类相食的意象。但丁所描写的人间地狱的最后一个场景便是于谷霖大嚼受害者的脑袋。斯宾塞的最后一个重要的寓意场景写的是西瑞纳（Serena）被剥得精光，摆上了人肉宴席。食人肉的意象不仅包括百般折磨和肢体残缺，而且还包括粉身碎骨，这在手法上叫做“撕碎牺牲者的肢体”（sparagmos）。在关于奥息

---

①拉丁文，意为牺牲品。——译注。



里斯①、俄耳浦斯②和彭透斯③的神话中便有这类意象。同一类型的意象在民间传说中便是吃人巨怪或妖魔，如写进了文学作品中的独眼巨人波吕斐摩斯④。从塞埃斯提兹⑤的食子之肉到夏洛克的人肉契约这一系列的可怕行为也属于此类意象。这里又一次涉及到弗雷泽所描述的历史的原初形式，也就是文学批评中基本的魔幻形式。福楼拜的《萨朗宝》是对魔幻意象的研究，当时被认为是考古学研究，而今则被证明是带有预言性质的。

魔幻的性关系会转化为一种强烈的破坏性的情欲。它对抗忠贞，或使忠贞的人受挫。通常的象征是妓女、女巫、海妖以及其他诸如此类的迷人的女性。这种欲望的肉体对象，正因人们追求占有之，反倒永远不能占有。魔幻的嘲讽性婚姻，即两个灵魂结合为同一肉体，可以表现为雌雄同体，同性恋和乱伦，以后者最为常见。社会的关系在这里是一种乌合之众的关系，实际上是人类社会的寻求一种作为替代的牺牲者。这些乌合之众往往被等同为某种不祥的动物形象，如九头蛇，维吉尔的法码女神⑥，或斯宾塞在《喧嚣的野兽》

---

①奥息里斯，参看本书第72页注。——编注。

②俄耳浦斯，参看本书第312页注。——编注。

③彭透斯（Pentheus）是希腊神话中的人物，在一次酒神节庆期间被其母误认为是野兽而杀死撕碎。——译注。

④波吕斐摩斯是荷马的《奥德修纪》中的食人巨怪。——译注。

⑤塞埃斯提兹（Thyestes）是希腊神话中人物，曾被迫食子之肉。——译注。

⑥法码女神（Fama），参看维吉尔《埃涅阿斯纪》卷4。——译注。



中对这一形象的进一步发展。

其他世界只需略微提及。动物界被描绘成猛兽或妖怪，通常狼是羊的天敌，还有虎、雕、龙以及不能离开地面的冷血动物——蛇。在《圣经》中，魔幻社会由埃及和巴比伦来表示，其统治者各有相应的妖兽之身：尼布甲尼撒在《但以理书》中化为一头野兽；法老则被以西结称为河中的龙。龙之所以受到特殊的看待，是由于它不仅是巨怪邪物，而且神秘莫测，于是便代表一种自相矛盾的邪恶本性——既作为道德实体，又作为永恒的否定。因而在启示文学中，龙被称为“昔日之兽，现已不是兽，然而终究还是兽。”

植物世界是一片不祥之林，如我们在《科玛斯》<sup>①</sup>或《神曲·地狱篇》卷首所看到的。还可以是一片杂草丛生的荒地，这种意象从莎士比亚到哈代一直同悲剧宿命相联系；也可以是一片荒野，如勃朗宁《孩童罗兰德》或艾略特的《荒原》中所描绘的那样；要么就是一座邪气横生的园林，如荷马的《奥德修纪》中的女巫喀耳刻所在之处，以及文艺复兴时期塔索和斯宾塞对这种意象的再描绘。在《圣经》中，荒原以其具体的普遍性形式而出现：死亡之树、《创世纪》中的禁果之树、《福音》中的无花果树、还有十字架。火刑柱及其上面缚着的蒙面罩的异教徒、黑人和女巫，乃是地狱世界中燃烧着的树和肢体。断头机、绞刑架、手足枷、颈枷、鞭杖、桦条都是，或可以看作是火刑柱的变体。叶芝的诗《两颗树》精彩地表达了生命之树同死亡之树的对

---

①《科玛斯》是弥尔顿以希腊神话中宴乐之神科玛斯(Comus)为名于1634年所作的牧歌体诗。——译注。



立。

无机界可能仍然停留在沙漠、岩石、荒野等未经加工的原始形态上。毁灭的城池和可怕的黑夜也属于这一世界。从《圣经》中的通天塔到拉美西斯二世<sup>①</sup>的宏大建筑，此种伟业的残迹均属这类意象。象刑具、武器、盔甲等异常用途的意象仍可归入这一形态。还有废弃的器具的意象，由于这种器具不能使自然人化，所以既是非自然的又是非人性的。同启示中的庙宇或单个建筑（One Building）相对应，人间则有监狱、地牢、不见光线的密闭的熔炉，有如但丁所写的“地帝城”。这里还有不祥的几何形的对等物的意象：不祥的螺旋形，如旋涡，有挪威西海岸大旋涡，意大利墨西拿海峡大旋涡；不祥的十字架；不祥的圆形是象征吉凶的轮子。巨蛇自古以来就被认为是恶魔般的动物，因而把圆环作为巨蛇，我们就有了一幅首尾相接的蛇象（ouroboros）。以赛亚曾预言说经沙漠通向上帝有一条大道，即启示中的坦荡之路；与此相对应，无机界中有曲津迷宫。这是一种迷失方向的意象，中央常有一个怪物，如克里特岛迷宫中央那个吃人的半人半牛怪物。以色列人在沙漠中的那次如入迷津的40年流浪，重复发生在耶稣个人经历中的类似的旷野流浪——那时有魔鬼伴随着他（按照马可的说法是“野兽”伴随着他），也都属于迷失方向的意象模式。迷津也可以是一座不祥的树林，如《科玛斯》中所描绘的。《玉石雕象》则在同样的背景中有效地使用了墓穴的意象。若是进一步把这种隐喻

---

①拉美西斯二世(Ozymandias)是古埃及新王国时期的国王，曾大兴土木，建造新都及神庙。——译注。



压缩的话，迷津当然也可以表现为不祥的怪物体内缠绕一团的肠子。

火的世界是极恶的魔鬼世界。点点鬼火是从阴曹地府中迸出的精灵。在尘世中，火则如前所述表现为对异教徒所施加的火刑，或者象所多玛那样的焚烧的城池。<sup>①</sup>这类火的意象是同炼狱之火即涤罪之火——如《但以理书》中的烈焰之炉<sup>②</sup>相对的。魔幻的水的世界是死亡之水，常被等同于流淌的鲜血，如耶稣受难的形象和但丁所写的象征性的历史人物形象；更重要的是那“未经探测的遥远的咸海”的意象，它汇集了世上所有河流之水，却为了淡水的循环在启示世界中消失不见了。在《圣经》中海和怪兽的结合化成了海怪的形象，海怪又体现为社会中的巴比伦和埃及的暴君。

### 原型意义理论之三：类比意象

人们常设想有天堂和地狱这样两个永恒不变的世界，不过诗歌中的大多数意象当然并不都是与这两个极端世界相关的。在文学发展中，启示意象适用于神话模式，魔幻意象适用于晚近的返回神话的阶段的讽刺模式。在其他三种模式中，这两种结构是辩证地起作用的，它们把读者引向文学作品的核心——未置换变形的隐喻的和神话的世界。因此我们设想还存在三种中间形态的意象结构，它们大致相当于传奇模

---

①所多玛是《圣经》中被上帝降火焚毁的两个罪恶之城中的一个，事见《创世记》第19章。——译注。

②参看《但以理书》第3章。——译注。



式、高级模拟模式和低级模拟模式。不过，为了把传奇的和“现实主义”的倾向的较为简单的模式保持在本编开头描述的未置换变形的结构之内，我们对高级模拟的意象不拟给予过多的注意。

这三种中间形态的结构已不全然是隐喻性的了，而是更有意蕴的形象群体。它们汇集在一起便构成了所谓的“氛围”——虽然这个词仍有些令人费解。传奇模式提供出一个理想化的世界：在传奇作品中，男主角英勇，女主角美貌，反面人物是十足的恶棍。对日常生活中的挫折、困窘和暧昧之事却很少加以表现。因此可以说，其意象提供了启示世界在人间的某种对应物，我们不妨称之为“天真类比”（“analogy of innocence”）。这种情形为我们所熟知，倒不是从传奇时代开始的，而是从后来的浪漫化倾向开始的：如文艺复兴时期的《科玛斯》、《暴风雨》<sup>①</sup>和《仙后》第三卷；浪漫主义时代布莱克的天真的歌及“安静土”<sup>②</sup>意象、济慈的《安狄米恩》和雪莱的《埃培赛奇顿》<sup>③</sup>等。

在天真类比中，神或精灵形象通常是父辈的，如普洛斯彼罗<sup>④</sup>那样具有法术力的老年智者，或者象亚当堕落以前的

---

①《暴风雨》是莎士比亚晚期的传奇剧。——译注。

②“安静土”(Beulah),原文为希伯来文,典出班扬《天路历程》,指朝圣者待命以渡死河之处。——译注。

③《埃培塞奇顿》(Eipsychidion)是雪莱1821年所作的长诗名,原文为希腊文,意为“出自我灵魂的灵魂”。——译注。

④普洛斯彼罗是莎士比亚的《暴风雨》中的主人公。——译注。



天使拉菲尔那样的友善的守护神。人的形象则突出儿童，因而也就突出了与儿童密切相关的美德和天真无邪状态——贞洁。贞洁在类比意象结构中常常包括童贞。在《科玛斯》中，那位夫人的贞洁象普洛斯彼罗的智慧那样，是同法术相联系的，如同斯宾塞笔下的比托马特（Britomart）具有一种不可战胜的贞洁。最易与此发生联想的是年轻女子，如但丁的马德达<sup>①</sup>和莎士比亚的米兰达。<sup>②</sup>不过，男子的贞洁也很重要，如我们在圣杯传奇中所看到的那样，丁尼生笔下的加兰哈德<sup>③</sup>曾说到，他自己心灵的纯洁使他拥有了十倍的气力，这正与他所属的那个传奇世界的意象相符合。天真世界中的火往往是一种净化的象征，是只有纯洁无瑕者才可通过的火焰世界，如斯宾塞的布西瑞恩（Busirane）城堡，但丁的炼狱顶端那熔炼之火，还有那使堕落后的亚当夏娃难于接近天堂的冒火的剑。睡美人的故事也应在此提及，其中用荆棘之墙替代了火墙；然而瓦格那<sup>④</sup>的《女武神》<sup>⑤</sup>中倒是保留了火，为的是表现舞台设计中烦乱。在燃烧的天体中，月亮最为清冷，因而也最雅洁，对于天真世界尤为重要。

---

①马德达(Matelda)是但丁《神曲》中的人物，见《炼狱》第20章。——译注。

②米兰达是莎士比亚的《暴风雨》中的人物，普洛斯彼罗之女。——译注。

③加兰哈德是英国诗人丁尼生的组诗《国王歌集》中的人物。——译注。

④瓦格那(R. Wagner, 1813—1883)，德国作曲家。——译注。

⑤《女武神》(Die Walküre)，原文为德文，是瓦格那的四联歌剧《尼伯龙根指环》的第2部。——译注。



动物界中最多出现的是牧野中的羊群，此外还有传奇里的马群和狗群，均表现出温顺和忠诚的那一方面。独角兽按照传统象征着纯洁和处女的情人，因而也在这里居于荣耀的地位。海豚也是如此，它同阿利翁<sup>①</sup>的关系使它成为与吞食异类的海中巨怪截然相对的一种天真的象征。另外，还有一种与众不同的动物——驴子，被认为既通达人性又柔顺谦恭。属于这类意象结构的还有驴子那戏剧性的节庆，简直不亚于幼儿主教<sup>②</sup>就任的庆典。莎士比亚把一颗驴头置于仙境之内，就不象罗宾逊<sup>③</sup>诗中所说的是要别出心裁，而是在沿袭传统——这可追溯到阿普列尤斯<sup>④</sup>笔下那倾听小爱神丘庇特同普赛克相恋故事的变了形的路歇斯。<sup>⑤</sup>鸟类、蝴蝶（这是普赛克的世界，普赛克的意思就是蝴蝶）以及具有蝴蝶性质的精灵，如爱丽儿<sup>⑥</sup>和哈德孙<sup>⑦</sup>笔下的瑞马<sup>⑧</sup>，都是另外一些

---

①阿利翁(Arion)是希腊来兹波斯岛的诗人和琴师，因遭水手抢劫而被投入海中，相传他的琴声引来了海豚，因此为海豚所救。

——译注。

②幼儿主教(Boy Bishop)，指按照天主教风俗从教堂唱诗班中选出充任主教的男孩，其任期为三周。——译注。

③罗宾逊(E. A. Robinson, 1869—1935)，美国诗人。——译注。

④阿普列尤斯(L. Apuleius)是公元2世纪的罗马作家。——译注。

⑤路歇斯(Lucius)是阿普列尤斯的小说《金驴记》中的人物。

——译注。

⑥爱丽儿是莎士比亚传奇剧《暴风雨》中的精灵。——译注。

⑦哈德孙(W. H. Hudson, 1841—1922)，英国小说家。

——译注。

⑧瑞马是哈德孙的小说《绿房子》中的小主人公。——译注。



自然化了的人物。

我们知道，天堂上的乐园和生命之树属于启示结构，但是《圣经》和弥尔顿所描写的伊甸园本身则属于天真世界。因此，但丁把乐园恰好置于天堂之下。斯宾塞笔下的阿都尼斯花园——从中又派生出了《科玛斯》中的伴随精灵——与“欢乐之地”<sup>①</sup>这一主题在中世纪的所有发展是相似的。更有特殊意义的是圣母玛利亚的身体作为“四季分明的花园”<sup>②</sup>这一象征，它来源于《圣经》中的《雅歌》。生命之树在传奇世界中的对应物是能赋予生命的魔杖，还有与此相似的象征，如《诗人之战》<sup>③</sup>中能萌发花朵的棍子。

城市对于这个世界的田园的和乡野的精灵来说不大协调，因而住所的主要意象是塔楼、古堡，偶尔还有农舍小屋。水的象征主要表现为清泉，池塘，滋润万物的雨水，时而还有一道溪流把男人和女人隔开，从而保持了他们各自的贞洁，一如但丁笔下的忘川。T.S.艾略特的组诗《四个四重奏》之一《焚毁的诺顿》中描绘敞开的玫瑰园那一段诗，可以说对天真类比的象征做了简洁而又特别完美的总结。我们还可以比较一下奥登<sup>④</sup>的《开罗斯和逻各斯》的第2节。

天真世界既不象启示世界那样充满着生机，也不象尘世

---

①“欢乐之地”(Locus amoenus)，原文为拉丁文。——译注。

②“四季分明的花园”(hortus conclusus)，原文为拉丁文。

——译注

③《诗人之战》是英国诗人雷顿(E. R. B. Earl Lytton)1861年所作的诗。——译注。

④奥登(W. H. Auden, 1907—1973)，英国诗人。——译注。



那样有过多的死亡。它是一个泛灵世界，其中充满了自然原素的精灵。《科玛斯》中所有的形象，除了夫人和她的弟兄，全是些自然原素的精灵。而爱丽儿和空气之灵、迫克<sup>①</sup>和火之精灵（伯顿<sup>②</sup>曾这样说到火之精灵：“我们通常称他为‘迫克’。”）、凯列班<sup>③</sup>和土之精灵之间的联系都是再清楚不过的了。斯宾塞作品中的弗罗里梅尔和马里诺，顾名思义，就是花之精灵和水之精灵<sup>④</sup>，一个是佩耳塞福涅<sup>⑤</sup>的变体，一个是阿都尼斯的化身。还有如在《科玛斯》和《耶稣诞生颂》中，自然作为神所恩准的一种秩序，其天真的即未经堕落的性质往往表现为天国音乐那无法听到的和谐之声。

正如传奇文学的主导观念是贞洁和魔力，高级模拟文学的主导观念不妨看作是爱和形式。又如传奇文学的意象领域可以称作天真类比，高级模拟文学的意象领域也可以称作“自然和理性的类比”（“analogy of nature and reason”）。这里我们看到的是对焦点透视或集中凝视的强调，倾向于把神明世界和精灵世界的人类代表加以理想化，这便

---

①迫克是莎士比亚喜剧《仲夏夜之梦》中的精灵。——译注。

②伯顿(R. Burton, 1577—1640)，英国哲学家，作家。  
——译注。

③凯列班是莎士比亚传奇剧《暴风雨》中的野性的奴隶。  
——译注。

④弗罗里梅尔(Florimell)原意为花，马里诺(Marinel)原意为水。  
——译注。

⑤佩耳塞福涅是希腊神话中的冥后，又是谷物女神。——译注。



是高级模拟的特点之一。神性笼罩了国王，宫廷恋爱的女主角也成了女神，两者之间的爱便是教育和博识的能力，这种能力使凡人升华到神的世界和精灵世界。天使世界的火光闪烁在王冠上和女人的秋波中。动物具有了骄傲的美：苍鹰和雄狮代表忠臣眼中的君王；骏马和猎鹰代表骑士精神或骑马的贵族；孔雀和天鹅是众所瞩目的鸟类；凤凰这种独特的火中之鸟更是诗人乐于运用的形象，在英国尤为伊丽莎白女王所称道。花园类的象征如同传奇文学中的城市，已退居到背景方面去了。这里有的是紧挨在建筑物旁的正规花园，但是那种花园世界的观念仍然是传奇文学的。神仙手中的魔杖一变而为君王手中的王笏，魔树也化为飘动的旗帜。城市总表现为显赫的都城，宫庭位于中央，宫内有一系列由低到高的台阶直达顶端，上面坐着临朝的君王。我们看到，文学的模式越往后发展，来源于实际社会生活条件的诗歌意象也就越多。水的象征集中表现为规则运行的河流。英国的泰晤士河在斯宾塞笔下，在邓汉姆<sup>①</sup>的新古典主义诗歌中缓缓流过，而华丽的皇室巨船则是这条河最适合的装饰了。

在低级模拟的领域，我们进入了一个可称为“经验类比”（“*analogy of experience*”）的世界。这个世界同魔幻世界的对应关系相当于传奇的天真世界同启示世界的对应关系。在这里，除了某些潜在的讽刺意义，除了某些象霍桑的红字、亨利·詹姆斯的金碗和象牙塔这些宗教性的或有特殊意义的象征之外，其他意象均属日常的经验意象。因此，除

---

<sup>①</sup>邓汉姆(J. Denham, 1615—1669)英国诗人，剧作家。

——译注。



了对某些可能有用的特殊性质做几句评述之外，无须对这类意象做过多的阐释。低级模拟的主导观念不妨说是发生（genesis）和工作（work）。在低级模拟作品中。神明和精灵的作用已经微乎其微了，在强主题作品①中，它们往往得到精心的改造或作为审美的替代物而出现。《埃瑞洪》②中曾有给未出生者的一席劝告：即便精灵世界是存在的，也应对它置之不理，应该投入眼前的工作中去以便重新发现这个世界。（这个观点和勃特勒在《生活与习惯》中反复申明的思想显然相近。）在卡莱尔、罗斯金、莫里斯和肖伯纳那里也可以看到这种通过工作重新发现信仰的观点。在诗人中间，即使是鲜明的宗教诗人，也存在着相似的倾向。从许多方面来看，华兹华斯在听潭寺中所发现的“运动与精神”同霍普金斯③在茶隼中所发现的“骑士”之间的对比简直是无以复加了，不过二者之间仍有共同之点：都倾向于把精神的幻想固定在可以把握的心理经验之中。

当然，低级模拟在描写人类社会方面反映了华兹华斯的下述观点：对于诗人来说，人类的基本处境是共同的、典型的处境。与此相应。传奇文学中不乏把生活理想化了的模仿作品，那是一种扩展到宗教经验和审美经验的模仿作品。关于动物界，托马斯·赫胥黎所提到的人类与猿、虎所共同具有

---

①“强主题作品”，参看本书第163页注。——编注。

②《埃瑞洪》是19世纪英国小说家勃特勒(S. Butler)的讽刺小说。——译注。

③霍普金斯(G. M. Hopkins, 1844—1889)，英国诗人。  
——译注。



的品性是低级模拟的一个重要的选题。猿始终是模仿性极强的动物，早在进化之前，猿便是人类的特殊的模仿者。如尼采的《查拉图斯特拉如是说》所述，进化的兴起提出了一种相应的类比，即现在的人在将来会成为与人相对的猿。赫胥黎把猿和虎相提并论，唤回了人们这样一种信念：猿和“穴居人”都赋有着丝毫不可改变的野性。显然，为这种信念所能提供的证据似乎不会比为独角兽和凤凰所能提供的证据多。不过，与之相类似的观念毕竟表明了这样一种趋向：从诗的隐喻的适当框架内部去看整个自然史。低级模拟并不是一个充满着动物象征的领域，不过赫胥黎的猿和虎在吉卜林①的《丛林故事》②中确又出现了。书中的猴子象智人一样在树上喋喋不休，而人作为动物所学习的却是树下的豹子那可怕的掠夺智慧。

在低级模拟中，花园意象让位于农田，荷锄的或者割荆豆的农夫的繁重劳动在哈代笔下代表着人类本身的形象，“受轻视且能忍耐”。城市意象当然扩展为迷宫般的现代化大都市，而在情感方面主要强调的是孤独感和缺少交际。正如天真世界中水的象征大都是泉源和溪流，低级模拟意象所突出的则是康拉德的“破坏性要素”——海。海上通常有人化的怪兽或浮舟，其规模大至哈代笔下的泰坦尼克号巨轮，小到连文学中也很少见到的那种雪莱最喜欢的露天小船。《白鲸》

---

①吉卜林(R. Kipling, 1865—1936)英国小说家、诗人。

——译注。

②《丛林故事》是吉卜林于1894年所写的作品，描绘自然界和动物的心理，力图说明生活就是掠夺，每一种生物都须为自身的生存而斗争，因而需要毅力和体力。——译注。



把我们带回到海中怪兽的更为传统的形态。H·G·威尔斯①的《托诺——邦盖》末尾处出现的驱逐舰是值得注意的，这一看就可知道是出自对宗教神秘象征不大感兴趣的低级模拟作者的手笔。火的象征常常具有讽刺性和破坏性，如《波音敦的珍藏品》②结尾时的火。即使在工业时代，为人类盗得天火的普罗米修斯也未尝不是诗人们最喜欢的神话形象之一。

天真意象、经验意象同启示意象、魔幻意象之间的关系表明了置换变形的一个方面，即朝向道德的置换变形。对此，我们到现在为止还很少涉及。这两种辩证的结构从根本上来说是合乎愿望的结构和不合愿望的结构。拷问刑架和地牢之所以属于不祥的物象，并不是由于它们在道德上是禁止的，而是由于不可能使它们成为愿望的对象。另一方面，性交即使会受到道德谴责，却是合乎欲望的。人类的文明倾向于使合乎欲望的行为与合乎道德的行为相吻合。初学比较神话学的人出于对原始或古代的盲目推崇，有时表现出某种不可遏止的向往神话时代的倾向，这便使他意识到所有的高级宗教是怎样把启示的物象完全限制在道德上可以接受的范围以内。犹太神话，希腊神话和其他民族的神话发展背后显然有大量的删改。或者用维多利亚时代的神话学习者们惯用的说法，这是日益增长的道德完善使那些可憎而荒唐的野蛮行为得到了纯化。埃及神话体系一开始便讲到有一个神用手淫创

---

①威尔斯(H. G. Wells, 1866—1946)，英国作家，《托诺——邦盖》是他1909年写的小说。——译注。

②《波音敦的珍藏品》是美国小说家亨利·詹姆斯于1897年所写的长篇小说。——译注。



造了世界，这原是一个象征着主神（de Deo）创造过程的极符合逻辑的表现方式，但在荷马史诗中就不能指望再看到了，更不用说《旧约》了。只要按照宗教向道德方向发展，宗教原型和诗歌原型就会十分切近，这种情形恰好可以在但丁笔下看到。在这样的影响之下，启示中有关性的意象就倾向于变成婚姻的意象或处女的意象，而乱伦、通奸和同性恋之类意象就走向了魔幻一边。这种宗教与诗歌在一个共同的道德框架内和睦相处的结果，便使得艺术获得了一种品质——亚里士多德称之为“spoudaios”，马修·阿诺德把这个词译为“高度庄重”。

然而诗歌不断地倾向于恢复其自身的平衡，返回欲望的模式，背离传统模式和道德模式。诗歌常通过讽刺实现这种平衡，这种讽刺性的文体距离“高度庄重”相去甚远，但也未必总是如此。道德和欲望有着多方面的重要联系，但道德又毕竟不同于欲望。道德常常同经验、同必然性相妥协，而欲望则倾向于背离必然。不难理解，文学照例比道德要具有更多的灵活性。在道德和宗教上称为下流、淫秽、败坏、卑劣、褻渎等内容在文学中则有其根本性的地位，不过这些内容往往是通过天才的置换变形手法而获得其自身的表现的。

最简单的置换技巧是我们称为“魔幻变调”（“demonic modulation”）的那种现象。即把原型的惯常的道德联系故意颠倒过来。实际上，每一种象征都主要是从具体的前后联系中获得意义的：龙在中世纪传奇中是不祥之物，而在中国传说中却是友善的；岛屿则有普洛斯彼罗之岛和女巫喀耳刻之岛<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup>分别参看莎士比亚的《暴风雨》和荷马的《奥德修纪》。——译注。



的不同。不过，由于文学中有大量为人所熟知的传统象征，某些派生出的联想关系也就成了习以为常的了：在西方文学范围内，蛇由于在伊甸园故事中扮演的角色，通常被归入不祥的形象一类；而雪莱则出于对革命的同情，在《伊斯兰的起义》中把蛇写成是纯洁无罪的。一个自由平等的社会反倒可以用强盗、海盗或者吉卜赛人来象征。纯真的爱情也可以象大多数三角关系类喜剧中那样用通奸对婚姻的胜利来象征；或者用同性的恋情（如果象维吉尔《牧歌》第2首中所赞美的那样是真正的爱的话）来象征；还可以象许多浪漫作品那样用乱伦来象征。在19世纪中，随着魔幻神话的来临，这种逆反的象征被纳入“浪漫主义的骚动”的一切模式中，主要表现为虐待狂，普罗米修斯式的反叛和恶魔崇拜——后者在有些“颓废派”的笔下似乎具备了迷信的一切缺陷，而无宗教的丝毫优点。不过，恶魔崇拜也不是一成不变地向登峰造极发展。比如说哈克贝利·芬<sup>①</sup>，就赢得了广泛的同情与赞赏——他宁愿与他那被追捕的朋友为伍而下地狱，也不愿去白人奴隶主的神的天堂。另一方面，传统的魔幻意象也可以作为救赎运动的出发点，如《天路历程》中的毁灭之城。在救赎的背景联系之中，炼金术的象征也采用了首尾衔接的环形蛇象、阴阳人以及传统的传奇式的龙。

启示的象征，展示了无限的欲望领域：人的情欲和野心或者投射到诸神身上，或者变相地表现在诸神身上，或者干脆与诸神等同。天真类比的艺术包括大多数喜剧的（就其大

---

①美国小说家马克·吐温的小说《哈克贝利芬历险记》中的小主人公。——译注。



团圆结局而言）、田园牧歌的、传奇的、虔敬的、颂神的、理想化的、魔法的作品，它们大都同那种用人性的、熟悉的、容易找到的、为道德所允许的语言来表现欲望的要求有关。魔幻世界与经验类比的关系也大抵如此。比如说，悲剧是那种确实发生了而又必须加以承认和接受的事情的幻相。就这个意义而言，悲剧是那些难以忍受的愤恨——认为人性本能地反对一切通向欲望的道路上的障碍——的一种道德的和似乎合理的置换变形。无论我们认为雅典娜<sup>①</sup>在索福克勒斯的《埃阿斯》一剧中是多么邪恶，这出悲剧显然表明，我们必须承认她所拥有的力量，甚至是在我们的思想中的力量。一个认为希腊神话只不过是一群魔鬼的故事的基督教徒，如果他批评索福克勒斯的一出悲剧的话，显然不会对它做出置换变形的解释，而是做出魔幻的解释。这样一种解释会说出索福克勒斯并不想说的一切，但是对于潜在的即底层的魔幻结构，这倒可能是一种明智的批评。对于基督教诗歌中关于上帝正义惩罚的许多诗来说，上述解释也同样是适宜的，这类诗的魔幻内容常常是一个愤恨的父亲形象。在指出某些文学作品的潜在的启示模式或魔幻模式的时候，我们不能错误地设想说，这种潜在内容是“真实的”内容，只是被不讲实话的检查官伪善地掩饰了起来。应该说，这只不过是全面的批评分析相关的因素之一，而这个因素往往可以把一部文学作品从单纯的历史范畴中提升出来。

---

①雅典娜是希腊神话中的智慧女神。——译注。



## 叙述理论：导言

一首诗的意义，它的意象结构，是一种静止模式。再借用音乐类比的术语来说，我们已归纳出的五种意义结构乃是构成作品的基调，它们最终可以转换，不过叙述本身也关系到从一种结构到另一种结构的运动。这种转换运动的主要领域显然须有三个中间阶段。作为纯粹隐喻的同一性的结构，启示世界和魔幻世界表明了某种永恒不变的特性，它们分别被构想为天堂和地狱的存在，这真是再合适不过了，那里只有永续的生命而没有生命的“过程”。天真类比和经验类比体现了神话对自然的适应：对于人类幻想的最终目标，它们给我们的不是城市和花园，而是建筑和种植的过程。过程的基本形式是循环运动：盛与衰、劳与逸、生与死的交替发生都是过程本身的韵律。这样，我们的七个意象范畴亦不妨看作是循环运动的不同形态。它们是：

（一）神明世界中核心的过程或运动是某一个神的死亡与复活，消失与回返，隐退与重现。神的这种运动不是被看成一种或数种自然界的循环过程，就是由此而联想到自然界的循环过程。这个神可以是太阳神，夜晚死去而黎明重生，或是在每年的冬至重生一次。这个神也可以是植物神，秋天枯萎而死，春来又重新复生。或者（如佛的出生故事那样）是一个人格化的神，随着人或动物的生命循环过程而不断地重新托生。由于神按其本性来说几乎是长生不死的，所以，将死的神在同一人格中重生便是所有同类神话的规律特征。因而这种神话的或抽象的环循结构原则便是：由生到死的个体



生命在由死到生的持续发展中得到延伸。同一个个体的死与复活的这种同一性重生模式照例和其他所有循环模式是相同的。其相同的程度，由于东方文化中广泛信仰托生转世的教义，所以要比在西方文化中更高。

(二)天体中的发光世界为我们提供了三种重要的循环节奏。最明显的是太阳神每日经天一次，常常被认为是一只巨舟或一辆马车飘然而过，其后经历一段神秘的冥界的旅行——这种冥界有时被想象为吃人巨怪的大肚子——接着太阳神又回到了它所升起的地方。在基督教文学中，太阳每年自冬至到夏至的循环运行显现为上述象征的一种扩展了的形式。这里更加强调受黑暗势力威胁的新生的光明这一主题。月亮的循环，不论在史前作用如何，在文明时代的西方文学中总的来说并不特别重要。不过由残月到“隐月”再到新月这一严格的接续过程，却也构成了复活节象征系统中的死亡、消失和复活这样的三日节奏的基础。这显然又是一种准确的类比。

(三)人类世界处在精灵世界与动物世界之间，并在其循环节奏中反映出这两重性质。与太阳的昼夜循环极为相似的是想象出的醒觉生命与梦幻生命的循环。正是这种循环构成了前面所述作为对立面的经验想象与天真想象的基础。这是由于人生节奏与太阳运行的节奏恰恰相反：太阳沉睡之际，正是强大的里比多<sup>①</sup>苏醒之时，白昼的光明则往往是欲望的黑暗时期。再者，人类和动物一样，人也表现出通常的生与

---

①里比多(Libido)，精神分析学术语，指人的本能欲望或生命力，尤其特指性欲。——译注。



死的循环往复，然而在这种循环中实际只有类的延续而无个体的重生。

(四)在文学中如同在生活中一样，即便是家畜也很少有这样的幸运：平安无事地过活一世，直到那“永别的时刻”<sup>①</sup>来临。其例外者如奥德修斯的狗倒是适合于nostos主题，即完全闭合的循环运动。动物的生命<sup>②</sup>同人的生命一样都受制于自然法则，不过动物生命的那种悲剧性过程意味着更加频繁的事件、祭献、暴行，或者无情地斩断某种压倒一切的需要。在悲剧性的一幕结束之后，延续下来的只能是生命以外的东西了。

(五)植物世界无疑给我们提供了一年一度的四季交替，这也常常被等同于或表现为一个神的形象。他在秋季随着庄稼的收获和酒的酿成而被杀死，在冬季消失掉，到了春天则又复活。这个神的形象可以是男性的（阿都尼斯），也可以是女性的（佩耳塞福涅），不过其象征结构有所不同。

(六)一般说来，诗人象批评家一样，一直是斯宾格勒<sup>③</sup>

---

①“永别的时刻”(nunc dimittis)，原文为拉丁文，语出《路加福音》第2章29节。——译注。

②动物的生命：标志动物象征与循环相位的关系的，与其说是动物的寿命，不如说是动物的类别。因而，我们可以指望在传奇文学中看到鹿，而在《荒原》中看到鼠。——原注。

③斯宾格勒(Oswald Spengler, 1880—1936，又译施本格勒)，德国现代哲学家。主要著作为《西方国家的没落》(Der Untergang des Abend Landes, 1918—1922)，英译本名为《西方的没落》(The Decline of the West, 1926—1929)。该书提出：任何一种文明都要经历发生、成长、衰落、死亡的必然过程；欧洲文明已经走向衰落。——译注。



哲学的信奉者，因为在诗歌中如同在斯宾格勒观点中那样：文明社会的生命常常等同于有机物的循环过程：生长，成熟，衰落，死亡，以及以另一个体形式的再生。诗歌的主题包括：昔日的黄金时代或英雄时代，未来的太平盛世，社会生活中的宿命之轮，怀古幽思<sup>①</sup>的咏叹，面对废墟陈迹的冥想，追念已经逝去的田园生活的淳朴，对于一个帝国的崩溃所表现出的悔恨或狂喜。

(七)水的象征同样有其循环性，由雨水到泉水，由泉水、溪水再到江河之水，由江河之水到海水或冬雪。如此往复不已。

上述循环象征通常分为四个阶段，一年四季的划分预示了一日四个时辰的区别（早晨、中午、傍晚和夜间）；水的四步循环（雨、泉、河、海或雪）；人生的四个阶段（青年、成年、老年、死亡）等等。济慈的《恩底弥翁》中有着大量的第一、第二循环阶段的象征；《荒原》中有着许多第三、第四循环阶段（在此还应加上西方文化的四个阶段：中世纪、文艺复兴、18世纪与当代）的象征。我们还可以看到，空气并无循环，风儿任意地吹<sup>②</sup>，有关“精灵”运动的意象往往同某种不可预料性或突发危机的主题相联系。

在研究涉及面极广的诗作如《神曲》或《失乐园》时，我们发现不得不懂得许多宇宙论方面的知识。宇宙论在当时显然被视为正确无误的科学——一种能把各种相应知识

---

①怀古幽思(ubi sunt)，原义为拉丁文，本义为“悠悠古人今何在”。——译注。

②此语出自《约翰福音》第3章8节：“风儿任意地吹，你听见风的声响，却不知从哪里来，往哪里去。”——译注。



组成系统的图式。它为我们提供了一种并不怎么有效的历法以及诸如“迟钝型”“活泼型”之类的词语之后，作为一门科学已不复存在。还有一些诗，如《紫色岛》<sup>①</sup>、《植物之恋》<sup>②</sup>、《保持健康的艺术》<sup>③</sup>，仍然包含着今日仅仅作为猎奇对象的陈旧学科。文学批评家诚然不能忽视这类作品的存在给诗带来的累赘，但也应看到，这门见诸诗中的科学仍然保持着科学上的描写性结构，结果等于为诗歌强加上一种非诗歌的形式。写诗要成功当然需要丰富的技巧，但那些最为这些主题所吸引的多半是缺乏技巧的诗人。但丁和弥尔顿无疑比达尔文和弗雷彻更长于诗，然而也不妨更有效地说，正是由于诗人更富于直觉和判断力，才使得他们去把握有别于科学的即描写性的宇宙论主题。

宇宙论的形式与诗歌形式显然更为接近，这一说法本身就意味着均衡的宇宙论可能是神话的一个分支。果真如此，宇宙论就可以象神话那样成为诗的一种结构原理；而就科学本身而言，正如培根所看到的，均衡的宇宙论确实已成了实验室里的幽灵。那么，整个伪科学世界——三种情绪、四种体液、五大要素、七大行星、九重天宇、十二黄道带——无论在事实上还是在实践中都属于文学意象的基本纲目。人们早

---

①《紫色岛》是英国诗人弗雷彻(P. Fletcher, 1582—1650)的诗。  
——译注。

②《植物之恋》是英国医生、发明家艾拉莫斯·达尔文(E. Darwin, 1731—1802)的作品。——译注。

③《保持健康的艺术》是苏格兰医生、诗人阿姆斯特朗(J. Armstrong, 1709—1779)的作品。——译注。



就注意到，比起哥白尼的地动说，托勒密的天动说提供了一个更好的象征框架，提供了象征所需的一切实体、联想物和对应物。或许它不是“提供了”而是本身就“是”一种象征构架，恰如希腊神话只有当其神谕不复存在之后才可成为纯粹的诗性的东西。同一原则还可解释18、19世纪的一种倾向——诗人们被吸引到各种相应学科所构成的玄妙体系中去，被吸引到象济慈的《幻景》和爱伦·坡的《我找到了》之类的构想中去。

上有天堂，下有地狱，天地之间是宇宙循环或自然秩序。这些观念为但丁和弥尔顿提供了创作的整体构思，他们只是在细部方面做了一些必要的修正而已。同一构思还体现在绘画作品《最后的审判》<sup>①</sup>中：画面右侧是得救升天，左则是受罚入地狱，两者在旋转运动。我们可以把这个结构用于我们的原则：文学中存在着两种基本的叙述运动：在自然秩序之内的循环运动和由自然秩序上升到启示世界的辩证运动。（朝向魔幻世界的下行运动是很少见的，因为自然秩序内的循环运动本身就是魔幻性的）。

自然循环的上半是传奇和天真类比的世界，下一半是“现实主义”和经验类比的世界。由此可以得出四种主要的神话运动类型：传奇中的上下运动和经验中的上下运动。向下是悲剧型运动：命运之轮由天真滚落到判断失误，再由判断失误滚落到大灾难。向上是喜剧型运动：从可怕的混乱上升到大团圆，通向那一般认为是非常遥远的天真境界，此后人人

---

① 《最后的审判》是意大利文艺复兴时期画家米开朗基罗的名画。——译注。



都生活幸福。在但丁那里，上升运动是通过炼狱而完成的。

至此，我们已回答了一个问题：是否存在比一般的文学体裁更为广泛、而且在逻辑上先于体裁的文学叙述范畴？这种范畴有下面四个：传奇的、悲剧的、喜剧的、反讽或嘲弄的。假如我们考察这些术语的通常意义，也会得出同样的结论。悲剧和喜剧原是两种戏剧的名称，但我们也可以用这两个术语来描述文学虚构的一般特性，而不管其文学体裁的意义。若是坚持认为喜剧只能指某种在舞台上演出的戏剧，绝不能用来说明乔叟或简·奥斯丁，那是不明智的。乔叟笔下的修道士就曾给悲剧下过定义，照此来看，乔叟本人未必就不能给喜剧下个定义，而且会是一种更为广泛的喜剧定义。如果有人说要读的是悲剧性或喜剧性的作品，那么我们所期待的将是某种结构和情感，而未必是某种文体。传奇这个词也是这样，反讽和嘲弄亦可做如是观。正象人们普遍承认的那样，反讽和嘲弄是经验文学的要素，我们在此用来替代“现实主义”一词。这样，我们就有了四种文学叙述的先决要素，我愿把它们叫做“叙述程式”（mythoi）或类属情节（generic plots）。

如果回想一下我们对这几类“叙述程式”的体验，就不难意识到它们分为相反的两对。悲剧和喜剧彼此对立而不是彼此融合，传奇和反讽也是如此，它们分别代表着理想的和现实的两端。另一方面，喜剧在一个极端上不知不觉地化为嘲弄，在另一个极端上又化为传奇。传奇既可是喜剧的又可是悲剧的，悲剧的传奇则会超越传奇的界限而通向严酷的讽刺的现实主义。

王宏印 叶舒宪 译



# 原型性的象征

[美] P.E. 威尔赖特

本文译自《隐喻和真实》(Metaphor and Reality)一书第6章,美国印地安纳大学出版社1962年版,第111—128页。作者威尔赖特(Philip Wheelwright, 1901—1970)是美国哲学家、文学理论家。1921年毕业于普林斯顿大学,先后任教于普林斯顿、耶鲁、纽约等大学。主要著作有:《伦理学批判导论》(A Critical Introduction to Ethics)1950,《哲学之路》(The way of Philosophy, ) 1954,《燃烧的源泉》(The Burning Fountain) 1954,《赫拉克利特》(Heraclitus) 1959,《隐喻和真实》1962。威尔赖特受德国哲学家卡西尔(Ernst Cassirer)的象征形式哲学影响,注重从语言和哲学角度研讨隐喻、象征和原型等现象,其《燃烧的源泉》和《隐喻和真实》都被视为原型批评的重要著作。在《隐喻和真实》第5章《从隐喻到象征》(即本选文的前一章)中,威尔赖特把象征描述为五个等级,第五级为原型性象征,又称原型,它是对于人类或至少对大部分人类



来说具有同等的或类似意义的象征。这里所选便是作者专门论述原型性象征的一章。文中引用了世界各民族大量的文学和文化实例，力图通过几个最基本的原型现象，揭示出原型的普遍性及其认识意义，并说明原型产生的心理学和语言学根源。

象征的第五等级即原型是由那种对人类的广大部分，如果不是全部的话，都具有同样的或非常近似的意义的象征所构成的。我们常常看到这样的事实，某些象征，诸如天父、地母、光、血、上下、轮轴、等等，反反复复地重现在许多彼此之间在时间和空间上相隔得非常远的文化中，在他们中间不可能有任何历史的影响和因果联系。为什么会发生这样的并无联系的重复呢？在许多情况下，原因并不难找到。不论人类的各个社会之间以及他们的思维方式和反应方式之间有多么大的差异，在人们的身体方面和心理结构方面毕竟具有一定的本质的相似性。从身体方面来看，所有的人都得服从万有引力定律，由于这个原因，“上”（“up”）显然是比“下”（“down”）更难趋近的运动方向了。由此自然产生了下面一些联系。向上的观念同成就的观念联系了起来，而许多涉及高或上升的意象便同美德、王权和命令的观念联系了起来。这样，每个人都会十分自然地说到“努力向上”，而不是“努力向下”。国王“君临”他的臣民，而不是“仰视”他们。我们说“克服”（surmounting）困难，“战胜”（triumph “over”）诱惑，而不是“俯就”它们。各种不同的意象在经验中与“上”的观念相联系，比如飞鸟、射向空中的箭、星星、山峰、石柱、生长



的树、高塔，关于某种有待于达到的地位或目的、希望能得到的东西，而且在某种意义上还有“善”。“下”这个词有两种主要的语境，在其中的一种中意指与“上”相反的观念。我们“堕落”到恶习中或“衰落”到破产的境地，而不是“登上”恶习或破产的地步。在宗教的象征系统中，“深渊”的意象及其附带着的突然跌下的意思在人们对摔落和突然失去支撑物的深层恐惧（这种恐惧在婴儿那里表现为可经验的现象）中得到了强化。因此，下降很容易同虚空、混沌的观念联系在一起。在更大规模的象征表现中——例如那些在宗教方面和戏剧方面对人的影响最有效果的象征表现——“上”和“下”并不是孤立存在的，而是同其他一些相关的观念或意象相联系着的。尤为显著的是，同神的智慧的强烈光辉以及同痛苦、损失、惩罚的可怕的混沌般黑暗相联系。

不过，与下降相联系的还有第二种象征意义——它在日常口语中留下了更多的痕迹，在神话诗的思维中起着大得多的作用，因为“下”指向着大地的广阔胸膛，所有有生命的存在物的根本的母亲和养育人。上与下的对立一旦采取了更为具体的天——地关系的形式，就已经自身走向了人格化，并因而倾向于变成那种我将在下一章中定义为“神话因子”（mythoid）的东西。

原型性象征“血”具有一种不寻常的紧张感和自身矛盾的性质。它的完整的语义范围既包含着善的因素又包含着恶的因素，前者一目了然，但后者相对含糊，其预兆性就更为含糊了。可以理解，从其积极的方面来看，“血”暗示着生命，并进而暗示着各种形式的活力，包括膂力和遗传的高贵



血统。也可以理解,从已知最早的时代起,人们就用红颜色来给物体增强巫术性。然而,在大多数社会中,血还有一种更突出的预兆意义,它涉及某种禁忌——即某种须在特定的场合加以仪礼性处理的东西,不允许随意地加以处置。对于血的禁忌特征已经有人提出了各种各样的解释。最明显的理由在于,过多地血将导致死亡,血成了(不论是否明说出来)一种死的象征。血还同处女贞洁的丧失相联系,同女性的月经相联系。所有这些方面的事件在更为原始的民族中都有某种禁忌的性质。再有,按照一种自然而然的逻辑,血还同由于违背了誓约而遭受的可怕的刑罚相联系,因为当两个或两个以上的团体在立约中发出誓言时,他们彼此之间常发生血缘混合,这样便成为象征性的兄弟关系了,按照坚定的兄弟忠诚的信念所建立的关系使誓约具有牢不可破的性质。因此,任何违约行为都是对共同的血的沾污。

由于血和死亡与诞生的时刻相联系,和青春期、结婚的肉体方面、战争、以及部落生活中更为普遍的观念如健壮、膂力等相联系,所以它就非常接近凡·吉奈普(van Gennep)称为“生命仪式”(rites de passage)①的那种原始观念和仪式的共同范围。按照凡·吉奈普所证明了的理论,部落和个人生活中的每一件大事(在某一时期这两个方面是难以截然划分开的)都被认为是从某一种存在状态向另一种存在状态的转化,在某些方面就好象同时发生的死亡与再生。这种转变性的事件在部落的经验中须加以仪式性地对待,这种仪

---

①安诺德·凡·吉奈普《生命仪式》,英译本,芝加哥大学出版社,1960年版。——原注。



式则既是巫术性的，又是模仿性的，因为它一方面对事件给以促进，帮助它圆满的完成；另一方面又以人的方式——通过舞蹈、歌唱和制做偶像——来重新表现出该事件的内在性质。当然，在原始水平上，巫术和模仿是不能实际分开的，但正是后一个方面而不是前一个方面对于理解象征来说具有直接的重要性。

无疑的是，与转变性活动相联系的形象和人工制品是极为多样的，但在这些差异之中常常可以发现功能方面的一致性。吸烟斗，男性生殖器和耕地似乎是三个极为不同的意象——观念；但是其中的每一个都由于自身的原因势必成为主要的转变性活动的一种象征性媒介。在北美印第安人中间，吸烟斗非常普及，这一行动同时意味着从和平转入战争以及从战争转入和平，意味着从生到死和从死到生（在生育的场合）；意味着从疾病转入健康、从干晴转为下雨，从播种到收获。男性生殖器，除了是一个比吸烟斗更具有普遍性的象征以外，事实上也可以参加到同一个意义的行列中来。它同血、力量、生殖和死亡的联系无须详述。它同植物的发育、谷物的生长的联系由于一种极为普遍的经验现象——在性交与耕田、播种的双重活动之间显而易见的类似关系——而得到了强化。马克斯·缪勒<sup>①</sup>曾追溯了“arable”（可耕种的）中的“ar-”同“eros”（性本能）中的“er”之间的语言学方面的联系，并把它作为一个实例来说明远古的自然的隐喻是怎样出现在语言中，而且随后又凝固在词汇里的。在古

---

<sup>①</sup>马克斯·缪勒（Max Müller），19世纪德国语言学家，比较神话学的创始人。——译注。



老的文学中有时也可以看到一些零散的然而也是确实的证据，在索福克勒斯的《安提戈涅》中，当克瑞翁宣布他的儿子海蒙不能和被定了罪的安提戈涅结婚时，说了一句嘲讽的话：

还有其他的土地可以让他去耕种。

早在比这更早一千年的古埃及，智者普塔赫契普（Ptah—Hotep）就曾为丈夫们提出过他那著名的教训：

要忠心对待你的妻子。她是一块多产的土地，等待着主人去耕耘。

在所有的原型性象征中，也许没有一个会比作为某些心理和精神品质象征的“光”更为普及，更易为人所理解的了。甚至在我国的有关精神现象的日常流行语汇中，仍然有许多由早先关于光的隐喻所产生的词和词组：阐明、启发、澄清、说明、明白的、等等。这些词语大体上都已不再作为积极的隐喻而发挥功能了，它们都失去张力感（tensive）的特性，成了纯粹的日常语汇。不过，或许象“照亮”（“throw light on”）这样一些明白的措辞，对于那些有意的使用者来说仍然内含有一些隐喻的生命。

已知的有关“光”的象征的最早的实例，发现于公元前3000年末期的古代美索不达米亚城市西帕尔（Sippar）。在底格里斯河和幼发拉底河之间的肥沃平原地带，曾有过留下文字记载的、40至45个世纪以前的最古老的学校。渴望学到知识的青年人从整个美索不达米亚地区，而且还可能从遥远的其他地区，聚集到这里来。考古发掘表明，他们当



年坐在一些没有靠背的粗糙石凳上；从现有的关于该文化的史料中可以推知，他们的学业主要包括楔形文字的刻写艺术、包含巫术在内的医术、尚未从星相学中分离出来的天文学、附属于他们那复杂的、常常是含混不清的众神谱系的神话和神学的知识。第二次世界大战前不久，牛津的考古远征队发掘出一块埋没的碑石，上面的古老文字尚依稀可辨。据判断，这块碑石原来是作为该学校正门的门楣用的。每当学生们走进那座建筑物的入口处，便会看到迎接他们的如下字句：

凡安坐于此学习者，将发光如太阳。

光有三种特殊性质，按照类比，它们自然地意味着心灵和精神方面的某些重要品质，因此，光的类比很容易地在人们心中成了象征。第一种也是最明显的一种便是，光产生出了可见性，它使在黑暗中消失隐匿的东西显现出清晰的形状。经过一种自然的、容易的隐喻转换，我们可以从物理世界中这种光的可见的活动——呈现出空间的界限和形状，转到另一种心灵的活动——使观念的界限和形态显现为清晰的智力状态。于是，光便自然地变成了心理状态的一种符号，也就是说，变成了心灵在其最清晰状态时的一种标记。

然而，在神话诗的时代，光并不是一种独立存在的视觉实体。现代的家庭设备已经如此有效地使我们把光和热区分开来，以至我们几乎忘记了在遥远的古代，这两种现象是怎样自然地联结在一起的，忘记了原始人是怎样自然地将它们视为一个单独实体的自身表现的两个方面的。就是在一个寒



冷的冬天的日子里，太阳也会被体会为某一个人（神）的活力。在那些把光作为一种智慧澄明状态的象征的背景下，也会产生某些有关火的隐喻性内涵。在象征系统的历史中，一个重要的含义便是从火的灼热力量之中引伸出来的。因为燃烧发光的火给身体带来温暖，所以，智慧之光也就不仅仅指教着心灵和精神，而且也激发着心灵和精神了。在早先的时代中所理解的智慧之光的概念很容易包含着热情激昂的意思，这并不是对原有意义的随意增加，因为热情本来就是光的一个不可分割的属性。

光的第三种特征体现在物质的火中，火总能激发人们的想象，并拒绝人们的理性的解释。这是由于火具有一种特殊的力：它看起来能自然地发生，又会迅速地蔓延。从最早的时候起，人们便惊惧地看到，火常常可以突然地燃烧起来，并以相当快的速度增加其热量和光度。后来人们学会了控制火，能够从一个火把到另一个火把，从这个火堆到那个火堆把火蔓延增大。这一点又象征性地同人类心灵的特征联系起来，即心灵能够经过迅速的传授用它的光和热——智慧和热情去点燃别的心灵。

与光的这三种主要特征一起，形成了其象征意义的物质基础的，还有一个相关的重要特性。火在古代被广泛地、虽然不是普遍地、同“上”的观念相联系。火看起来好象要往上窜，更重要的是，地上的火和光的终极来源都是每天运行在明亮的天空中的太阳。“上”的象征性含义，如前所述，主要是善的方面，因而火也常常在同向上的观念联系时具有善的含义。在一般的神话中，光明之神或者在一神教的发展中的光之上帝都居住在明亮的天界，或者在日光照耀的



神圣高山上。在下则有地母的黑暗的子宫。她虽然在象征意义上与天相对，但在价值上却并不是对立的。因为地母的自然内含不光包括死尸和鬼魅，也包括新生命的潜在可能性及助力。从神话方面来看，任何一种象征的实际对立面往往很不同于从逻辑方面来看的对立。

由此可以进一步理解，为什么古代的光明之神，如琐罗亚斯德教的伊朗神阿胡拉·马兹达，火神如印度吠陀教的阿耆尼，以及一般居住在光天“之上”的神灵们，常常被描绘或称呼为知识的拥有者和源泉，特别是道德方面的知识。阿胡拉·马兹达不仅是强有力的主（“阿胡拉”）和光芒（“马兹达”），还是智慧神，如在《阿维斯塔经注》（Zend Avesta）的许多诗篇中所证实的。阿耆尼，“他的财富是光”，他还是特别同家庭的神圣炉火相关联的神，在《梨俱吠陀》中往往被称为“智者”和“哲人”。在不同的古代宗教中还可找到许多其他类似的例证，而且同一态度在不同程度上一直影响到现今的宗教词汇。不过，最好还是不要做轻率地判断，应该注意到，虽然作为一般规律，光明之神确实也倾向于成为知识之神，但这种趋向受到关于诸神的神话的发展方式的限制和修正。这样，在印度吠陀时代的光天之神特尤斯看来并不成为心灵和精神品质的代表，而周天之神、尤其为夜天之神的伐楼那却实际获得了这种品质。伐楼那的道德智慧，他那透视罪人内心的本领，可以从下列事实中略窥一斑：他的崇拜者们可以在夜晚望见他正以他那千只火眼看穿黑暗的天空。

另一种获得了象征性意义的光的特性在于过强的光会导致目盲的后果，特别是对弱视者。这样光也就同黑暗发生了



联系。在亨利·丰恩<sup>①</sup>的诗中，永恒虽然“象一只纯粹而无尽的大光环”，但诗人却把与神相会的神秘境界表现为“一种深沉而令人昏眩的黑暗。”这种强光造成黑暗的主题也运用在《圣经》中。《旧约·诗篇》的作者虽然称上帝为“象用袍子一样用光”覆盖着人的神，但也将他描绘为“使其圣位变成黑暗”的神。这种对立的观念在保罗写给提摩太的书翰的一段话中得到了逻辑上的调合，保罗在那里把上帝写成“住在人不能接近的光中，没有人见过他，也没有人能看见他”<sup>②</sup>。光，对于那些不能看到它的人来说，自然是黑暗了。

在世界上的许多宗教中，有一个虽然没有神圣的含义却经常出现的主题，即光明与黑暗是整个世界的不可分离的、相互补充的组成部分。在瓦哈卡<sup>③</sup>博物馆中有一个著名的古老的萨波特克<sup>④</sup>奖牌，它被发现于蒙特——阿本（Monte Alban）的一个坟墓中。奖牌呈现为一个小圆盘状，半金半银，用精巧的直刻线分为两个半圆。中国传统的阴阳符号也涉及到将一圆形划分为两个等分，但分割线却是S形的，其暗指的对偶具有一些混合的含义，其中主要的对偶可以用我们的语言表示为反义词：明暗、雌雄、生死、知与不知。平原印第安人中和平的烟斗也可以是战争烟斗，这要取决于在仪式上使用烟斗的场合，因为喷出的烟在形象上相似于云朵，因

---

①亨利·丰恩(Henry Vaughan)，17世纪英国诗人。——译注。

②参看《新约·提摩太前书》第6章16节。——译注。

③瓦哈卡(Oaxaca)，墨西哥东南部城市。——译注。

④萨波特克(Zapotec)，墨西哥的印第安人部落之一。——译注。



而意指着下雨，进而又意指着植物的生长乃至富足的日子；烟云也能暗示遮蔽太阳的阴云，因而意指战争的可怕威胁。这样一些对立因素彼此之间明显是类似的，在象征系统的一般历史中，光明——黑暗的对偶足以成为其他对偶的一个自然象征的代表。

光的意象于是就格外适合于充当代表心灵状态的主要的意指性象征了：光是语义的媒介，心灵则是意蕴（tenor）。二者之间的构造关系在一句由波菲利<sup>①</sup>所保存下来的古代琐罗亚斯德教的名言中得到了揭示：“阿胡拉·马兹达的身便是光，他的灵便是心。”心的本质是难以捉摸和含混不清的，没有任何一种分析方法能够使人们准确地理解它。但是我们知道它的一个不可或缺的方面——辨别力。不论在行动的领域里还是在沉思冥想中，辨别能力都是心灵的一个本质标记，而这一能力首先是光所象征的东西。

当《阿维斯塔经注》中的《神歌》称阿胡拉·马兹达神为“光主”的时候，便已创造了一个合成象征，其广泛流行的程度足以称之为原型了。伟大的主，不论在天上还是在地下，自然是要沐浴在光之中的；而照耀一切的光亦具有主的特性。“荣耀”（glory）这个词保存了在古代倾向于把统治权和光这两个观念联系在一起的记载。拉丁文中的“gloria”（荣光）和希腊文《旧约》中的“doxa”（荣耀）据说都是意为“强烈的光”的一个希伯来词的翻译。与此相应，英文词“荣耀”除了象形容词“荣耀的”一样，意指高

---

<sup>①</sup>波菲力（Porphyrius），公元3世纪的新柏拉图主义哲学家，基督教的反对者。——译注。



贵的身分之外，在某种形象性的背景中还指围绕着一组宗教形象的光轮——不同于围绕单一宗教形象的“光环”（*aur-eole*）。光与荣耀，或光和统治权，总是倾向于混为一体的。

光和统治权是两个出自日常经验的意象——观念，它们是神这个复合的原型性意象——观念的组成因素。“上帝是光，在他身上根本没有黑暗”，这种《圣经》的语言是基督教把光确认为神性的象征的各种说法之一。在神学中，光的意象——观念又发展为抽象观念——全知，统治权的意象——观念发展为抽象观念——全能。尽管全知和全能的观念是人类智力所不及的，而且用严格的逻辑来检验的话或许还是自相矛盾的，但这些轻微困难远远不足以消除其象征性力量。光和统治权的神话观念同全知全能的神学观念发挥着大致相同的语义功能。

统治权的观念在神话时代要比在我们的时代更为接近父权的观念。作为父亲的上帝观念虽然不是普遍性的，毕竟流行很广。宙斯是为数众多的子孙的父亲，其中大部分是私生的，一般来说，作为一种原型性的家长，他的行为正象亚里士多德文质彬彬地所说，“如果有谁要去爱宙斯，那才非常奇怪呢。”尽管如此，在希腊各地都有宙斯的神庙，并有人在那里祭拜。而且语言学方面的证据表明宙斯的父权有时被当作某种值得崇拜的精神。从古典时代以前的迹象中可以得知，在对宙斯的直接称呼中曾使用过呼唤格“宙培特”（*Zeu peter*），意为父亲宙斯，类似于拉丁文的“朱庇特”

（*Ju-piter*）和梵文中的“特尤庇塔”（*Dyau-pitar*）。在基督教的意义上作为严厉而慈爱的父亲的上帝观念，因流传



有限还不足以成为原型性的，但不管怎么说，父权的观念，在没有任何有关道德的或仁慈的特征的必要含义的情况下，也是一个原型性的宗教象征。

与这一组宗教象征有着较为普遍的联系的还有另一个象征——语词。人就其本质而言既是说话者又是听话者，随着人变得更为善于反省，对话也变为内在的和无声的，但其真实的性质却并未减少。被呼唤的感觉——不是被一种幻觉的声音所呼唤，而是被一种在某一种神秘地方默默地发出的听不见的无声之声所呼唤——以这种或那种方式为那些具有道德敏感性的人所体验到。正是某种冲动之外的东西在必要时能够打消和激起冲动。于是，言词、逻各斯，就势必成为一种象征着正义，象征着赋予道德判断以意义的“应当如此”的听觉意象。在原始的水平上，神圣的命令被象征为某些物理的声音：怒吼的风便常常是这样的象征，还有用于一些美洲印第安人部落及其他地方的模仿风声的所谓“牛吼器”，旨在仿效超自然的声音，以便巫术性地激发和鼓舞超自然力。雷声也经常自然而然地被当成神圣命令的一种可听见的表露和代表。伴随着宗教日益向精神方向发展的趋势，这样一些外在的声音就渐渐不再起作用了，但是逻各斯这一听觉的意象——象征依然存在，作为表现在下面短语中的所谓“良心的声音”，以及诸如“呼唤”这样的词。

水这个原型性象征，其普遍性来自于它的复合的特性：水既是洁净的媒介，又是生命的维持者。因而水既象征着纯净又象征着新生命。在基督教的洗礼仪式中这两种观念结合在一起了：洗礼用水一方面象征着洗去原罪的污浊，另一方面又象征着即将开始的精神上的新生。这后一个方面由耶稣



在井边对撒玛利亚妇人讲道时所说的“活水”这一词组所特别地揭示了出来。①在与基督教有别的希伯来人的信念中，圣灵不是以鸽子的形式降下的，而是作为一个水泉出现的。除了基督教之外，水的象征的类似例子也很容易在别处找到。

在伟大的原型性象征中最富于哲学意义的也许就是圆圈及其最常见的意指性具象——轮子。从最初有记载的时代起，圆圈就被普遍认为是最完美的形象，这一方面是由于其简单的形式完整性，另一方面也由于赫拉克利特的金言所道出的原因：“在圆圈中开端和结尾是同一的”。②当圆圈具象化为轮子时，便又获得了两种附加的特性：轮子有辐条，它还会转动。轮子的辐条在形象上被认作是太阳光线的象征，而辐条和太阳光二者又都是发自一个中心的生命渊源、对宇宙间一切物体发生作用的创造力的象征。轮子在旋转中有这样一种特点，即当其轴心固定时，辐条和轮圈的运动是完全规则的。这一特点很容易成为一种人类真理的象征——找到一个人自己的灵魂的静止的核心就等于产生出他的经验与活动的更为稳定的秩序。

---

①耶稣对来井边汲水的撒玛利亚妇人说：“人喝这水，还要再渴。但是喝了我所赐的活水，就永远不渴。因为我所赐的活水，要在他里面成为生命的泉源，涌流不息，直到永生。”（《新约·约翰福音》第4章13—14节）——译注。

②参看《古希腊罗马哲学》中译本，商务印书馆1961年版，第28页。该处译文为：“在圆周上，起点和终点是重合的。”——译注。



同许多其他的原型性象征一样，轮子也潜藏着自身相反的性征。它既可以有积极的意义又可以有消极的意义，有时还二者兼有。从消极方面来看，轮子在西方能够象征对命运的冒险赌博，在东方可以象征那人们力求逃脱出来的死生之间无休止的轮回。对于印度人来说，瑜伽便是这样一种为个人作解脱轮回之准备的训练，训练的方式是持久而严格的活动与不活动的交替练习。从积极的方面看，除了上述提到的象征内容之外，轮子在印度传统中同“达磨”（Dharma）或“神圣的法”相联系。佛教雕象中可以见到许多“法轮”，还有一个流传很广的传说中说，佛陀在菩提树下经历了初次幻觉之后开始讲道（即所谓“鹿园讲道”）时，使那树旋转起来。在传统的中国佛教仪式中，常有一个车轮拴在柱子上并向右旋转。人们认为它反映着在轨道中运行的太阳，象征着宇宙之“道”的路径。在西藏，完善而真实的普遍的法可以用这样一个简单的手势来象征：将拇指和中指合成一圈。西藏佛教的祈祷轮在最初的时候也具有同样的意义，除了后来转化为粗俗的巫术用法以外，它的本义可能依然保持在一些博识的崇拜者之中。

轮子的象征还有一种特殊的发展形式，即在佛教用莲花来象征清静之源。轮子常常被描绘成在轴上饰有莲花的，而莲花则被表现得伴有向外发散的光线。实际的莲花具有两种特别激发了东方人想象力的特征——它朴素纯洁的美和它神秘的水中诞生。一种佛教的教诲说，由于莲花自黑暗的湖水深处升起来并以美表现其自身，由于太阳从黑暗中升起并发散它的光辉，所以佛陀从“存在的黑暗的子宫中”诞生出来，以揭示真理的方式驱散虚妄的黑暗。在印度，人们有时



把轮子放置在圆柱的顶端，作为在枝茎上盛开的莲花的一种图象。在广受尊崇的大乘佛教的《莲花经》中，主要的教义既是神法的永恒性，又是表达和教授神法的多种方式——虚静的中心和神圣太阳轮的众多辐条即射线。<sup>①</sup>

我在这里作为例子而引用的象征都是人们很熟悉的，我们似应把它们视为隐喻活动的扩展和固定化。对于任何一种层次上的意义来说，没有语言，思想是不可能的。没有公开的或隐蔽的隐喻活动，语言也是不可能的。把某些隐喻固定化为具有张力感的象征是一个完整过程中的必然阶段。任何一个特定的象征——十字架、旗帜、神圣父亲、或跪拜之类的行为——都可以加以怀疑地考察，可以作为过时的或多余的东西、作为批评者本人所厌的观念或态度的关联物而抛弃掉。但如果要抛弃所有的象征，那么其最终结果将是语言和思想本身的抛弃。当某一个力求进行直捷而简单的思维的人打算把自己从象征的和隐喻的思维中解脱出来的时候，实际上他所要做的只是把自己限定于那些已成为日常生活中约定俗成的固定形式的象征和硬化了的隐喻。问题并不在于象征思维和非象征思维之间，而在于把人的思想和感受力限定于由约定俗成的象征所指示的清楚的意义，并学会用更有张力感的精细性去思维。赫拉克利特说，“那位在德尔斐发出神喻的大神既不说话，也不掩饰，他只给予符号。”<sup>②</sup>有张

---

①参看C·艾略特(Sir Charles Eliot):《印度教和佛教》，伦敦1921年版，第2卷第52页，第3卷，438页，等等。——原注。

②参看《古希腊罗马哲学》中译本，商务印书馆1962年版，第28页。该处将后一句译为，“只是暗示”。——译注。



力感的象征也许能提供关于事物本质的暗示，而这种本质恰是直捷的传递技术必然会忽略或误解的。如果现实主要是流体的和半自相矛盾的，那么钢制的网就不是最佳的取样器具了。

叶舒宪 译



## 乱伦与神话

〔法〕列维——斯特劳斯

本文选自戴维·洛奇所编《20世纪文学批评》(20th Century Literary Criticism) 英国朗曼出版公司1972年版,第546—550页。作者列维——斯特劳斯(Claude Levi-Strauss, 1908—)是当代法国人类学家和哲学家,生于比利时的布鲁塞尔,就学于法国巴黎大学,1928年获哲学硕士学位。1935至1939年间在巴西圣保罗大学教授社会学,同时率考察队研究土著部落文化。40年代初旅居美国,任教于纽约社会调查学院。1944年起曾一度任法国驻美使馆文化参赞。1947年为巴黎人类博物馆副馆长。1959年以来任法兰西学院社会学教授。由于他在人类学研究中的突出成就,先后受聘为英国皇家人类学研究院名誉院士,美国哲学协会外籍会员,1973年获法国最高荣誉学位——法兰西学院文学院士。主要著作有:《亲属关系的基本结构》(Les Structures élémentaires de la Parenté) 1949,《人种与历史》(Race et Histoire) 1952,《结构人类学》(Anthropologie Structur-



ale) 1958, 《野蛮人的思想》(La pensée Sauvage) 1962, 《神话学》1至4卷(Mythologiques) 1964-1971, 等等。列维-斯特劳斯并不是专业文学批评家,但他的结构人类学研究方法却对文学研究产生了很大影响。他和弗莱一样,都显示出了与英、美的传统批评不同的某种趋向,他们所关注的往往不是单个作家和单个作品,而是更大更有普遍性的文学或文化系统。与弗莱不同的是,列维-斯特劳斯深受索绪尔、雅各布逊和乔姆斯基等结构主义语言学家的影响,把神话、传说等文学形式看做是人类普遍的心灵逻辑的转换物,并力图通过对不同作品的解析找出这种深层的原型结构。在本文中,他以美洲印第安人的故事、希腊的俄狄浦斯神话和欧洲中世纪传说为例,揭示了乱伦禁忌作为普遍的深层结构是怎样转换生成出不同的叙述作品的。

我试图以两个实例来说明社会人类学现在是怎样努力实现自己的纲领的。

我们知道对血亲相奸即乱伦的禁忌在原始社会中发挥着什么样的功能。乱伦禁忌将姐妹们、女儿们赶出血缘集团,规定她们只能嫁给属于其他集团的丈夫,从而在这些生物集团之间创造出了姻亲的联盟,最初的这样的联盟可以称为社会的联盟。就这样,乱伦禁忌乃是人类社会的基础:在某种意义上它就是社会。

我们并未以归纳法来证明上述解释。我们怎能处理这样



一种具有普遍的相关性，然而在不同的社会中又派生出五花八门奇特的姻亲关系的现象呢？进一步说，这不是有关事实的问题，而是有关意义的问题。我们给自己提出的是乱伦禁忌的“意义”问题（18世纪会称之为“它的真意”），不是其“结果”的意义问题，不论这种结果是真实的还是虚构的。于是，有必要确立每种亲属关系的专门术语和与之相适应的婚姻法则的系统性质。这一点只要经过一些附加的努力就可以做到：精细地抽绎出这些系统的规律并把它放入某种转换关系中。这样一来，原来只是庞杂混乱的场景一样的东西就会按照语法组织的方式变为井然有序的东西，我们看到某种强制性规约，它以一切可能的方式建立和维系一种相互作用的系统。

以上便是我们讨论的出发点。接下来要解答的问题是：在包括当代社会在内的人类社会的总体中的这些法则的普遍性问题。即使我们不按照澳大利亚土著或美洲印第安人的方式规定乱伦禁忌，这种禁忌在我们的社会中所采取的形式是否仍然具有同样功能呢？事实可能是，我们仍然为了一些完全不同的原因而受它的约束，比如说关于近亲婚配的不良后果的相当晚近的发现就是原因之一。或许也象涂尔干<sup>①</sup>所认为的那样，古老的规定在我们中间已不再起确实的作用，只是作为过了时的信仰的遗迹而残存下来，保留在民间习俗中。或者，不如说情况是这样的：我们的社会，属于一个庞大得多的诸社会谱系中的一个特例，同其他社会一样，为了

---

<sup>①</sup>涂尔干(E·Durkheim, 1858—1917)又译迪尔凯姆，法国哲学家和社会学家。——译注。



自身的统一和现实存在而依赖于一种血缘家族之间的联系网络,尽管这种网络在我们这里已变得变化不定和错综复杂了。如果真是这样,我们是否应该承认这种网络的所有组成部分都是同质的?是否应该去辨别其中按环境和地区而有所差别,并作为地方性和历史性传统的功能而可变易的结构类型呢?

这些都是人类学的基本问题。对这些问题的反应将确定有关社会事实的最为内在的性质及其适应性的程度。目前尚不可能靠使用借自约翰·斯图尔特·穆勒的逻辑的方法一劳永逸地解决上述问题。我们不能变更作为当代社会存在前提的复杂关系——在技术的、经济的、职业的、政治的、宗教的和“生物的”平面上的关系。我们不能随意拆开和重组它们,奢望会发现哪些关系对社会本身的存在是不可或缺的,哪些关系是可有可无的。

然而,我们可以选择那种最复杂的和最不固定的、其相互作用功能建立得最完善的婚姻系统。这样我们就能在研究室中构拟出它们的模式,以便确定在个体的数量增加的情况下它们是怎样发挥功能的。我们还能变动我们的模式,可望得到其他同类型的但甚至更复杂和易变的模式。我们能比较这些相互作用的系统,从而在当代社会中可以进行实地考察的地方,例如一些小型的与世隔绝的地区,获得最自然的系统。经过从研究室到实地,再从实地到研究室的反复循环过程,我们可以尝试着用插入一系列中介形态的方式来逐渐填补两种形态系列——一种是已知的,另一种是未知的——之间的鸿沟。最后,我们所要做的只是精心琢磨出某种语言,同任何语言一样,其突出的特点在于它的严密性以及能按照极简略的法则说明迄今仍众说纷纭的现象的能力。这样,在



无法得出实证真理的情况下，我们将获得推论的真理。

第二个实例涉及的是在另一个层次上的同类型问题。它仍然是有关乱伦禁忌的，但其表现形式已不是法则系统了，而是神话思想的主题。

易洛魁和阿贡奎因印第安人传述着一个屈从了某个夜间来访者的情欲要求的年青女子的故事，这女子确信来人是她的哥哥。一切都似乎指向罪恶：肉体的显现，衣服和被抓破的脸颊，后者可视为女主人公美德的见证。由于她的正式控告，这位哥哥揭露说有一个和他十分相似的人，或者更确切地说是他的替身。由于两人之间的联系过于密切，所以发生在这个人身上的事就自动传到了另一个人身上。为了打消他妹妹的怀疑，这小伙子当着她的面杀了他的替身。但同时他也宣告了自己的罪孽，因为他们的命运是联在一起的。

不用说，死者的母亲要为儿子报仇。恰巧她是位强有力的巫师和拥有猫头鹰的女主人。蒙骗她的方法只有一个：那女子同她的哥哥结婚，后者充当被他杀死的那个替身者。乱伦进行得如此难以想象，母亲对此种欺骗简直毫无察觉。猫头鹰却没有被骗过，它们揭发了罪恶。然而，兄妹夫妻还是逃走了。

西方的读者很容易从这神话中看出由俄狄浦斯传说所提供的一种主题：为了防止乱伦而采取的预防措施却在实际上促成了乱伦。在两个故事中，事件的奇特转折都来自这样的事实：起初是作为两个不同的形象而出现的人由于某种原因变成了一个人。这是一种偶然的巧合呢——不同的原因可以说明，同一母题只是被任意地联系在一起——还是在类似背后



存在着更深刻的基础呢？做出这种比较，我们是否触及到某种意味深长的事物的迹象？

果真如此，易洛魁神话中兄妹之间的乱伦将构成俄狄浦斯式母子之间乱伦的一种转换。使前一种乱伦成为不可避免的那一偶然事件——男主人公的双重人格——将是俄狄浦斯的二重同一性的一种转换。俄狄浦斯虽被认为死了，却还活着；既是多余的弃儿，又是胜利的英雄。要做进一步的说明，有必要在上述美洲神话中找出有关斯芬克斯插话的某种变体，这是美洲神话中所缺的唯一一个俄狄浦斯传说的因子。

现在，在这一特殊的情形（正因为特殊，我们才宁愿选择它）中，证明那种因子的存在将确实是决定性的，因为正如波阿斯<sup>①</sup>所首先指出的，谜语或谜，同谚语一样，在北美印第安人中是极为罕见的。如果在上述美洲神话的语义片断中找到谜的话，那将不是偶然的结果，而是一种必然性的证明。

在整个北美，确凿无疑起源于当地的谜语情境，迄今只发现了两个。第一个，在美国西南方的普比罗(Pueblo)印第安人中，我们看到一个世代扮演仪式上的丑角的家族，他们向观者提出谜语，而该家族则被神话说成是乱伦结合的后裔。第二个，就在阿贡奎因印第安人（请记住在该族的上述神话中的女巫恰恰是猫头鹰的女主人）中有关于猫头鹰或猫头鹰的祖先向处于死亡困境中的英雄提出必须由他解答的谜

---

<sup>①</sup>波阿斯(F·Boas, 1858—1942)，美国著名人类学家。——译注。



语这样一类神话。由此看来，在美洲，谜语也表现着双重的俄狄浦斯式特征：一方面与乱伦有关，另一方面与猫头鹰——在它身上我们看到了斯芬克斯的某种转换形式——有关。

这样看来，谜语和乱伦之间的相互关联在由历史、地理、语言和文化所隔绝开来的不同民族中同样存在。为了加以比较，让我们通过各种不同的神话系统构拟一个能最有效地表现其恒常特征的谜语的模式。按照这一观点，让我们把它界定为“一个人们认为没有答案的问题”。这里，不考虑这一表述的所有可能的转换形式，让我们依照经验，简单地将其词语加以倒置，于是便有了：“一个没有问题的答案”。

这显然是一个完全违反理性的公式。不过，同样明显的是，有些神话或神话的片断，其戏剧性的力量便出自这种结构——即其它神话结构的对称性倒置。时间有限，我无法详述美洲的例子。因而我只提请你们回想一下佛陀之死，那是由于一个弟子未能答上所要解答的问题而导致的死。离我们更近一些，有由圣杯故事系统①所改造了的古老神话，其中的行动取决于主人公的怯懦。当那魔器出现时，他竟不敢问：“它有什么益处？”

这些神话是独立的呢，还是必须把它们依次看成一个大的

---

①寻找圣杯的故事是欧洲中世纪流行很广的传说，其中的圣杯是耶稣于最后的晚餐所用的杯，耶稣尸体的埋葬者亚历马太城的约瑟曾用此杯收集了救主耶稣流在十字架上的血。中世纪关于亚瑟王与圆桌骑士的许多故事都同寻找圣杯的事件相联系。

——译注。



种下属的亚种，恋母情结神话系只不过构成该大种的另一个亚种？重述我们所描述的程序，我们将看到是否，而且在何种程度上，一个群团特有的因素会转换为其他群团的特有因素之变体（在我们的例子中表现为倒置）。真实的是那种发生了的事情：从一个胡乱性交的主人公（由于他所行等于乱伦），我们转到一个谨戒乱伦的规矩男人；从一个知晓所有答案的精明人转到一个甚至意识不到提问题之需要的白痴。在这第二种类型的美洲变体中，以及在圣杯型故事中，所要解释的问题是那种“*gaste pays*”的问题，即被消除了的夏天。这样，第一种类型或“恋母情结”类型的所有美洲神话都提到一个永恒的冬天，而当主人公解答了谜语时，冬天便被驱除，因而带来了夏天。大大简化一下，波西弗<sup>①</sup>便作为一个倒置了的俄狄浦斯而出现——如果叫我们比较一个希腊人和一个居尔特血统的人，我们是不敢考虑这一假说的，不过，在北美的背景中，我们不得不承认这一假说，因为在那里两种类型出现于同一民族。

然而，我们尚未达到说明的终点。一旦我们确证了在一个语义系统中，贞洁与“没有问题的答案”相联系，正如乱伦同“没有答案的问题”相联系，那么我们还必须承认，这两种社会生物学的陈述本身就同两种文法上的陈述具有类似的关系。在猜谜和乱伦之间存在着某种关系，不是外在的和事实上的关系，而是内在的和推理的关系，而这正是为什么象古代希腊和美洲土著这样不同的文明都能独自把二者联系

---

①波西弗（*Perceval*），欧洲中世纪传说中亚瑟王圆桌武士之一。

——译注。



起来的原因。象猜谜一样，乱伦把注定要处于分离状态的因素结合起来：儿子娶了母亲；哥哥娶了妹妹；谜语的答案也正是在同样的方式中找到的，它出乎所有的预料之外而回答了问题。

在俄狄浦斯传说中，同伊俄卡斯忒<sup>①</sup>的结婚并没有紧跟在战胜斯芬克斯之后。恋母情结型的神话（本文对这一类型做了相当确切地说明）总是将乱伦的发现同被人格化为一个英雄的谜底之发现融合在一起。除了这一事实之外，该类型的各种不同的插话则以不同的语言在不同的水平上重复着，提供出一种同样的证明。在寻找圣杯的古老神话中我们看到这种证明以倒置的形式出现。对隐蔽着的语词的大胆结合或者本人未意识到的血亲的大胆结合造成了腐败，引起骚乱，自然力量的释放——人们想到忒拜的灾荒——正象性方面的无力一样（以及加入一种设定的问答对话的能力上的欠缺）使动物和植物的繁殖力枯竭。

面对能够激发想象的两种可能性——永久的炎夏或同样永久的寒冬，前者放荡以至腐败，后者严苛以至生殖力衰退——人必须选择季节韵律的均衡和周期性。在自然秩序中，后者所执行的功能正是在社会中以婚姻形式进行的妇女交换和以谈话形式进行的语词交换所行使的同样功能。当然，这种交换须以坦诚为前提，也就是说，没有欺诈和恶意，而且最重要的是，没有隐藏的动机。

叶舒宪 译

---

<sup>①</sup>伊奥卡斯忒即俄狄浦斯的生母。——译注。

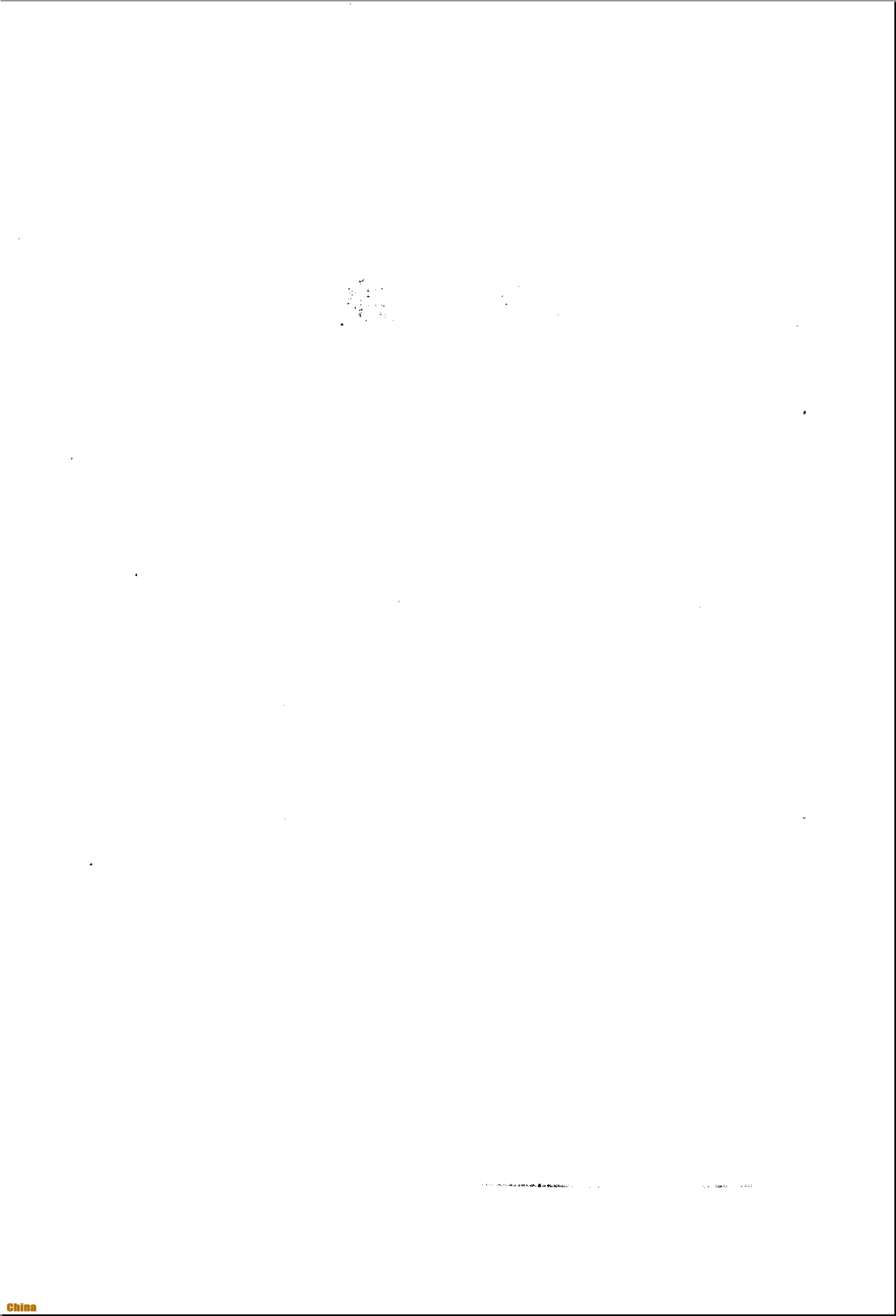






# 下 编







## 哈姆雷特与俄瑞斯忒斯(节选)

[英] G· 墨雷

本文译自《古典诗歌的传统》(The Classical Tradition in Poetry) 1927年英文版。作者墨雷(Gilbert Murray, 1866—1957), 英国古典学家, 生于澳大利亚的悉尼。1877年来英国, 就学于伦敦的麦钱特泰勒学校和牛津大学圣约翰学院。1889年受聘为格拉斯哥大学希腊文教授, 1908至1936年任牛津大学钦定希腊文教授, 墨雷是古希腊戏剧的编纂者和英译者, 在古希腊文化和文学方面著述甚多。曾被选为英国皇家文学协会会员, 先后获牛津、剑桥、格拉斯哥、伯明翰等大学的名誉博士学位。1941年获功勋勋章。主要著作有:《古希腊文学史》(A History of Ancient Greek Literature) 1897,《希腊史诗的兴起》(The Rise of Greek Epic) 1907,《欧里庇得斯和他的时代》(Euripides and His Age) 1913,《希腊宗教的五个阶段》(Five Stages of Greek Religion) 1925,《希腊研究》(Greek Studies) 1946, 等等。本文原为四个部分, 前两部分对比了莎士比亚的《哈姆雷特》和埃



斯库罗斯的《俄瑞斯忒斯》之间的诸多共同因素，后两部分探讨产生这种类同现象的内在原因。这里所选的是后两部分。作者提出，在这两部彼此之间并不存在影响关系的剧作中所出现的类同现象，可以在作为戏剧艺术基础的史前或民间宗教仪式中得到溯源性的解释。被人类学家称做“金枝国王”（即弗雷泽《金枝》中所揭示的那种为了社会共同体的需要而被当做替罪羊杀死或放逐的国王）的几乎遍及世界的仪式故事乃是构成悲剧意识的基本要素。天才的戏剧家自然地表现出潜藏在原始萌芽中的戏剧潜力，于是写出了同样类型的戏剧杰作。这样的剧作之所以能够跨越时代震撼人心，就在于它们能唤醒几千年来沉睡在人类心灵深处的情绪的潜流。

### 三

我希望我并没有勉强立论，也没有强解事实。我想大家会承认：这两个悲剧英雄之间的相似点——有些是根本的，有些也许是表面的——是相当突出的。更令人吃惊的是这样一个事实：哈姆雷特和俄瑞斯忒斯都是世界两大悲剧时代最伟大的，或者说最著名的英雄人物。

我们应该看到，相似点可分为两部分。第一部分是我们可称为原始传说的双方故事背景的大的相似点；即俄瑞斯忒斯与哈姆雷特一般的故事。但第二部分更值得注意：希腊和英国伟大的戏剧家把这些传说写成悲剧时，虽互不影响且路



子不同，然而，不但旧的相似之点大半都保存下来，而且还增添了不少新的相似之点。即是：埃斯库罗斯，欧里庇得斯和莎士比亚在有些点上相似得惊人，而在萨克索或《阿姆勃勒斯》或希腊史诗中则根本不是这样<sup>①</sup>。例如，莎士比亚和欧里庇得斯描写主人公发疯是写得一样的，但与萨克索或《阿姆勃勒斯》中的发疯则迥然不同。

其中有什么联系呢？所有批评家看来都同意说，莎士比亚没有直接研究过希腊悲剧家。而且，即使有人设想他曾经研究过，我想考虑许多问题之后，就会使那种设想落空。当然，也可能莎士比亚一些在大学里的朋友中，有些懂希腊文的，与他交谈时会提到希腊剧本中各种故事、场面或者效果。史本斯小姐提出马斯顿<sup>②</sup>的名字。她说马斯顿有意模仿希腊人——例如不用葬礼而取得特殊效果——可能对莎士比亚有相当影响。这是条很重要的研究线索，但是不能完全说明莎士比亚的情形，对萨克索的著作也无法解释。

通过塞内加<sup>③</sup>间接模仿也是不可能的。俄瑞斯忒斯在塞内加全部作品中只出现过一次，而且他还是个不会说话的婴儿。萨克索无论如何不会去研究塞内加。

---

①萨克索·格拉马提刻斯(Saxo Grammaticus)，丹麦12世纪史学家，著有《丹麦人的历史》，其中记载了关于哈姆雷特的故事。

《阿姆勃勒斯》(Ambales)，冰岛的传说故事。——译注。

②约翰·马斯顿(John Marston, 1575? —1631)，英国戏剧家。——译注。

③塞内加(Seneca，公元前4年? —公元后65)，罗马悲剧家。——译注。



拜占庭宫廷里斯堪的那维亚的雇佣文人有无影响呢？或者，更简单些，罗马人征服英国这件事有无影响呢？使北部与地中海建立联系，把古典故事的丰富世界介绍给北部的人，这两条路线无疑是重要的。但是作为解释则根本不妥当。它可能在传统的俄瑞斯忒斯与萨克索的阿姆罗迪之间架了一座桥梁；但它们并非急需一座桥梁。在关于俄瑞斯忒斯的悲剧和莎士比亚的哈姆雷特之间，最需要桥梁的地方，它并未架上一座。

从我们有记载的历史看来，不管直接还是间接，都未曾有过模仿的机缘。那么，我们能不能回到更广泛、更简单然而惊人的设想上去？能不能说悲剧的天地生来就狭窄，相似是不可避免的？有些情况，故事和性格——简言之，即题材——生来就带悲剧性；这类题材为数甚少，因此，两位诗人或两类诗人在发现或创作悲剧题材的时候，很有可能走相同的路子。我看这种提法有点道理，我下面要用到与之类似的论点。然而我认为光是这一点还不够，或者说不是足够的，也还不能解释我们谈到的在细节上和基本结构上如此酷似。我看了看这两个传说，感到另外一定有联系之处。

历史记载的范围内既找不到联系，那么此外有没有呢？剧作之间，或者直接些，传说之间，都没有什么联系；那么神话之间，或者说，作为戏剧基础的原始宗教仪式之间，有没有某种内在的联系呢？分析到最后，有没有可能，欧里庇得斯和莎士比亚之所以有相似之点，就是由于才能突出的戏剧家自然地表现了藏在原始萌芽中的戏剧潜力？如果这样说得通，那么我们会达到一些有趣的结论。

首先，我们能否发掘产生希腊俄瑞斯忒斯传说的原始神



话？（我不否认其中可能有历史成分；但如有历史成分，那就必然夹有神话。）那个传说包括两部分：

（1）“人中之王”阿伽门农，被他一年青的亲戚，流放中的埃癸斯托斯推翻并杀死了，埃癸斯托斯是得到王后帮助的。<sup>①</sup>

（2）阿伽门农的继任者心里害怕，想杀害王位的继承人俄瑞斯忒斯，然而俄瑞斯忒斯却偷偷地回了家，在一个年青的王后厄勒克特拉<sup>②</sup>帮助下，把埃癸斯托斯连同母后都处死了。

这个故事很清楚是一组发生在希腊的或前希腊的传说。我们回忆一下赫西俄德<sup>③</sup>所描写的太古时代的国王。

第一个王是乌刺诺斯，妻子叫伽依亚。他怕他的儿女们，把他们“藏起来”，结果他的儿子克洛诺斯起来，把他撵出天堂，这是得到母后伽依亚帮助的。

于是克洛诺斯即位，妻子是瑞亚。他也惧怕儿女，把他们“吞下去”，后来他的儿子宙斯起来，借母后瑞亚的帮助把他推翻。

再次——但是故事不能继续下去了。宙斯一直统治着，没有被人推翻。但他是死里逃生的。他正想娶海的女神忒提斯为妻的当儿，普罗米修斯警告他：如果娶了她，那么忒提斯

---

①埃癸斯托斯(Aegisthus)是阿伽门农的堂弟；王后指克吕泰涅斯特拉。

②俄瑞斯忒斯的妹妹。——译注。

③相传公元前7、8世纪之间的希腊作者，著有《神谱》、《劳动与时令》等。——译注。



生下的儿子比宙斯还强大，会把他从天上撵出去。虽然我很喜欢忒提斯，但我不大怀疑她会帮助儿子进行他的罪恶勾当。

上述情形中，代表新的王位篡夺者的是老国王与王后的儿子。结果，母后虽帮助他，却不象别的传说那样，因他是年轻亲戚而嫁给他。但是有一传说，保留了母子联姻故事，未加删减改动。在忒拜，国王拉伊俄斯和他妻子伊俄卡斯忒知道他们的儿子将来会杀害并推翻父王。拉伊俄斯下令将他弄死，但母后救了他。儿子杀了父亲，继任王位后，便娶其母为妻。她后来与他一起被杀害或推翻了，正如克吕泰涅斯特拉与埃癸斯托斯，葛忒露德与克罗迪斯一起被杀害、推翻一样。

所有这些故事中，很清楚有一个共同的成分，读者一定已经看出。这就是我们称为金枝国王（**Golden Bough Kings**）的遍及全世界的仪式故事。我在别处已经说过，这种仪式故事是构成希腊悲剧基础的基本思想，而且还不止于希腊悲剧。它是传统的哑剧的基础，哑剧虽已极为退化和庸俗，在北欧诸国却尚未完全消灭，并且是人类大部分宗教的根基。

我看不必多解释繁殖之神或年神的故事。也许有两点我们应该记住，免得以后混淆。第一，早期算法有两种，你可以用季节或半年，即夏冬两季一算；也可以以一年为一个单位。根据第一种算法，夏季的王或繁殖神被冬季王杀死，于春天复活。根据第二种算法，每年国王来时，先杀死冬天，娶王后，变得骄傲神气起来，然后被其前人的复仇者杀死。这两种概念引起神话里一些混乱，这在多数哑剧形式中也能见到。

第二点要记住的是：这种死亡和复仇，在我们远古的祖



先间，真的是以人的流血来演出的。神圣的国王真的“杀死杀害者”，而自己又命定被杀。王后可能做她丈夫的杀害者的妻子，要不就一同被处死。深染人类早年历史的不是苍白的神话，也不是寓意故事。这是人为了不致饿死的强烈的食欲，他记得很深切：为了活命，不管愿意与否，总得洒出许多鲜血。关于这个问题，我推荐读者去看看《金枝》<sup>①</sup>，其中有经典性的说明，看看杰恩·赫丽生的《忒弥斯》<sup>②</sup>，其中有卓越的阐述。

这样，俄瑞斯忒斯这个疯子、弑君者，就与傻子勃鲁忒斯和傻子阿姆罗迪并起并坐了，勃鲁忒斯驱逐了泰昆斯家族<sup>③</sup>，阿姆罗迪在他冬季的宴会上烧死范格王<sup>④</sup>。研究希腊的大学者，海曼·乌塞内耳几年来以其它根据，证明俄瑞斯忒斯是一个冬季之神，他杀死夏季之神<sup>⑤</sup>。他是寒山上的人，一年一度在得尔福杀死红色的涅俄普托勒摩斯<sup>⑥</sup>，俄瑞斯忒斯是死亡和死者的联盟者；他在黑夜中突然出现，他疯狂忿怒，象冬季之神马伊梅克得斯<sup>⑦</sup>和11月的风暴一样。看

---

①《金枝》，参看本书第47页编者按。——编注。

②赫丽生见本书第67页编者按。忒弥斯(Themis)，希腊神话中宙斯之妻。——编注。

③罗马传说，泰昆斯统治很残酷。——译注。

④见萨克索的《丹麦人的历史》。——译注。

⑤见《宗教学宝藏》中《神圣的行动》，1904年。——原注。

⑥涅俄普托勒摩斯，阿喀琉斯的儿子，因发呈红色，故名。神话中说，他娶赫耳弥俄涅为妻，但后者曾许婚于俄瑞斯忒斯，俄瑞斯忒斯便杀死他。——译注。

⑦马伊梅克得斯(Maimaktes)，宙斯在雅典的别名，意谓狂暴，风暴。——译注。



来，在雅典的仪式里，人们真的在深秋给他织一件衣服，免得他受冻<sup>①</sup>。这样，他就完全不同于各种各样光辉的英雄人物，不是杀死黑夜的巨龙；他同许多哑剧中杀害快乐国王的凄厉的傻子倒是同行——能否说与凄厉的阿姆罗迪是同行？

对俄羅斯忒斯，这样解释完全行得通；但是对于哈姆雷特——阿姆罗迪，我们可以这样解释吗？能不能把他放在神话领域里就象我们在希腊看到的那一类的神话？这里，我是十足的门外汉，说起来有点胆怯，求高明之士指正。但是即使我对材料研究极不完全，以下这一点却是没有疑问的：同样的神话形式，同样范围的原始宗教概念，可在斯堪的那维亚及其它亚利安族国家中找到。

英林格传说中有些妻子与伽伊亚、瑞亚、克吕泰涅斯特拉、伊俄卡斯忒同属一类。例如，范伦迪王与芬兰的德里法成亲，他们的儿子维斯勃耳与她一起将他杀死，继承王位。（用巫术杀死，我想没有审判官能替维斯勃耳洗罪）

维斯勃耳继而娶财神奥德的女儿为妻，他象阿伽门农一样，对妻不忠，她就与他分裂，派她两个儿子与他论理，用正当的仪式，及时地把他烧死在房子里——正象哈姆雷特传说中烧死范格王，真正的北部村民在节日烧死旧年神一样。

这里又有这种帝王的清楚的线索：他们被用来祭神，王位由杀他们的人继承。英林格的帝王大半以神祭方式死去。有一个国王，大家公认是用作牺牲来免除饥荒的，另一个被供祭的公牛杀害，还有一个在庙中从马上摔下而死，另有一个跳进节日火堆自焚。还有一个——象乌刺诺斯、克洛诺斯

---

<sup>①</sup>见阿里斯多芬的《鸟》，712行。——原注。



和其他吞食孩子的王一样——定时以牺牲自己孩子来延长自己的寿命。我引用这些例子，只是说明这种思想在挪威的原始社会里也象别处一样常见。但萨克索本人真正抓住了问题。他不但告诉我们俄勒的故事：他是乞丐王，带着一个乔装成妇女的仆从，进入托瑞王的宫殿，让别人开玩笑地管他叫国王，后来他把国王杀死，取得王位。萨克索还在斯卡尔人的故事中肯定地告诉我们：“据古人的公众法律，谁杀死国王，王位就归谁。”

⑨ 所以我们发现传说中的哈姆雷特与俄瑞斯忒斯如此相近；我们发现他是凄厉的傻子和弑君者，特别是我们发现哈姆雷特的母亲也起这一奇特的作用，即：虽说未曾帮助，总是嫁给了她丈夫的杀害者与继任者，不管她叫什么名字，葛露太也好，葛忒露德或者阿姆白也好；我们发现：阿姆罗迪的母亲，阿姆勃勒斯的母亲，种种不同的哈姆雷特，如哈尔吉和黑罗亚的母亲，哈姆雷特的妻子，部分象哈姆雷特的安拉夫·古伦的妻子，她们都起了这一奇特的作用，当我们发现这一切的时候，我们毫不犹豫地能得出在希腊传说中必然得出的相同的结论。除赫西俄德记载外，最富有克吕泰涅斯特拉色彩的，就我所知，唯有哈姆雷特了。有一个事实不禁使人想起俄狄浦斯和伊俄卡斯忒，这个事实本身对故事虽无关紧要，但萨克索与《阿姆勃勒斯传说》中都记载下来，那就是：阿姆罗迪在他母亲卧房里睡过觉①。

传说故事对这古代的母亲后的描写，有一点异常富于特点，她总是一个带有通奸、乱伦和谋害色调的女人，然而在

---

①萨克索：《阿姆勃勒斯》。——原注。



多数故事里，她又是一个有母性的，值得同情的人物。克吕泰涅斯特拉是一个例外，戈姆英拉茨也许也是例外。但是伽伊亚，瑞亚甚至伊俄卡斯忒都是富有母性和值得同情的。欧尔凡迪尔的妻子，阿姆勒斯的母亲、葛露太和阿姆勃勒斯的母亲①阿姆白也是这样。欧尔凡迪尔的正妻格洛亚，她也许与葛露太是同一个人，也是这样。瑞德勃教授说：“格洛亚是一个性情温柔的人，忠诚于她家里的人。”莎士比亚甚至还保留这一性格特点。布拉德雷②教授说：“葛忒露德有一种软绵绵的动物天性。……她喜欢幸福，象沐浴在阳光下的绵羊，说公道些，她希望看到别人也幸福，象很多沐浴在阳光下的绵羊。”我们的大地母亲正是这个性格！当然，她正是这样的人。希腊故事公开提出她的姓名：伽依亚和瑞亚公认是大地母亲，伊俄卡斯忒差不多也是公认的了。我们不能从道德上否定大地母亲一年一度与新的春神结婚；也不能从道德上否定在十分原始的社会阶段人类的王后的并非私人性质的强制婚姻。但是，后来当人的生活越来越自觉、有感性的时候，也许会有一位诗人或者戏剧家思考这一传说，想表现这个永远不贞的妻子，这个永远袒护子女的母亲的位置与感情，在这个时候，他情不自禁地会在她身上看到那种内心冲突的因素，而这正是伟大戏剧的萌芽。丈夫、情人和儿子分裂了她的内心；儿子要复仇，杀害母亲，他的内心也受到何

---

①现存《阿姆勃勒斯传说》形式中，阿母后个人之保存贞洁是由于一种妙术；这一例更证实了这条通律。——原注。

②布拉德雷(A·C·Bradley, 1851—1935)，英国批评家，莎士比亚研究者。——译注。



等煎熬？

英国的悲剧写儿子。然而葛露太、阿姆白、葛忒露德、海墨忒露德、戈姆英拉茨、伽依亚、瑞亚、伊俄卡斯忒——她们每个人都是一场悲剧，一场大体上相同的悲剧。为什么她们中最有悲剧性的克吕泰涅斯特拉与她们不属一个画廊呢？

我们只能推测。一则，克吕泰涅斯特拉象有些传说中的葛忒露德一样，她有原始国王妻子所共有的两个经历。她既嫁了杀害她丈夫的人，又被复仇者所杀；这两段故事同样着重，而其他的女主人公则不是这样。其他的女主人公的死亡一般不是轻描淡写，便是一字不提的。但是除此之外，我想特别强调埃斯库罗斯悲剧艺术的匠心。他在传统中看到的克吕泰涅斯特拉的性格说不定不比葛露太清晰多少；只稍笔头一转，沉静安分的形象便成了悲剧情绪激烈的女人。如果萨克索这人象埃斯库罗斯，如果莎士比亚的中心人物不是哈姆雷特而是葛忒露德，克吕泰涅斯拉也许不会如此孤独了。

哈姆雷特作为神话中的性格是怎样的人呢？我发现了我正要找的证据，这简直令我吃惊。在萨克索作品中，哈姆雷特是荷文迪罗斯或者欧尔凡迪尔的儿子，这是个古代条顿族的神，与黎明和春天有关。他的大脚趾就是现在的金星。（这枚脚趾冻掉了，所以光芒寒澈。）他的妻子叫格罗亚，传说她就是绿色的土地；他杀死他的敌人柯勒鲁斯——带头巾的柯尔，说不定就是寒冷<sup>①</sup>——杀死的地方萨克索称为“可爱的春草碧绿的地点”，是在一个草木发芽的林间。他兄弟把他杀了，他儿子为他报了仇。我从不同路线探索到的那

---

<sup>①</sup>英语“寒冷”为Cold，发音与柯尔相近。



种结论，研究斯堪的那维亚的公认权威学者早已得到了，尤其是高伦兹教授（他特别注意主人公母亲的作用），阿陀夫、晋佐和维克多、瑞德勃。艾尔顿教授较为审慎，但他的结论大抵也还是同样的方向。费尔波斯小姐出色的著作《古冰洲诗集》出版后，这些论断首次公世以来，整个论证就大大加强了①。

因此，这些论点如果可信的话，我们终于追索出哈姆雷特传说的巢穴了，这个巢穴与俄瑞斯忒斯的在同一个地点：在先史时代举世普遍的仪式中，有夏冬、生死的斗争，它在人类思想发展中起如此广大的作用，对中古戏剧史尤起广大作用，正如查姆伯斯②先生所指出的那样。这两个英雄的风格与其说象夏季，不如说象冬天，但两者都站在正义的立场，反对邪恶。哈姆雷特不是什么胜利愉快的杀人者。他一身漆黑，独个儿狂怒不已，他是个非杀死国王不可的凄厉的傻子。

#### 四

一个原始的民间故事，本身还相当空泛，缺乏性格特征，但经过不断的创造、再创造，最后却成了一出震撼世界的大悲剧，这真可以说是一件奇事。然而我相信，在希腊文

---

①高伦兹著《哈姆雷特在冰岛》；晋佐著《哈姆雷特传说与同类传说研究》；瑞德勃著《条顿神话》；艾尔顿译萨克索。有附录二。——原注。

②查姆伯斯(E. K. Chambers, 1866—1954)英国学者。——译注。



学中，这是常见的，几乎是一个常规了。一位希腊作家给神话下的定义是：*τα λεγόμενα ἐπὶ τοῖς ὀρωμένοις*，即“在做仪式时说的话”。我们设想，你为了某个农业仪式，把一束谷物揉成粒儿，把谷粒洒在田里；解释为什么这么做，你就说了一个神话故事：“从前有一位年青漂亮的王子，他被撕得粉碎。……”他之丧身，是否因某种罪孽受到猎狗或野兽的报复？还是因为平白无故地死在特刺刻疯狂女人或者魔鬼似的提坦手里①？还是因为一个不公平的诅咒在起作用？村里人一起这样谈论着，开始思索并感到兴趣，不自觉地写成诗歌，后来，故事愈来愈精采、愈有力，结果产生了彭透斯、希波吕托斯、阿克泰翁或者狄奥尼索斯②自己那样的悲剧。当然其中一定也有历史的成分。原始时代的生活不会比今天平静。发生了什么事情，人们一时震动，后来便谈论它们。但观察得准确，记忆和报道得准确，这是人类最近才有的难得的功绩。今天有了许多书面材料和思想训练，我们才能把它做好。古人当时太激动了，不会观察，后来又不屑于记录它，又常为固定的思想形式所限，没有准确地考虑具体事实。（其实，他倒不想这么做的，他另有目的。）反正那时候，事实象神话一样，很快地放在同一个坩埚里熔炼。没

---

①特刺刻，古地名，该地人勇蛮好战；提坦，宙斯父亲克洛诺斯的兄弟们。——译注。

②彭透斯，忒拜国王，因偷看酒神节妇女狂欢被杀。希波吕托斯，拒绝后母淮德拉的爱情，遭淮德拉诬告而死。阿克泰翁因见神沐浴，被女猎神化为鹿，遭猎狗咬死。狄奥尼索斯即酒神，欧里庇得斯写过一部悲剧，叫《酒神的伴侣》。——译注。



有人进行研究。他们不去记清名字和日期。他们一起谈论，感叹，默想，后来历史上一个爱尔兰国王长得酷似古老神话中的阿姆罗迪，一个历史上的迈锡尼国王渗入象与地母结婚的原始天神乌刺诺斯的故事中。到了后来，有生命力的，流行广泛的是神话，而不是历史。《哈姆雷特》或《阿伽门农》中激动我们的，不是什么中世纪艾尔西诺耳或史前的迈锡尼的历史细节，而是那些古老的传说中和神话仪式中的事儿，这些事儿在五、六千年以前震动、刺激着我们的祖先，使他们通夜在山上跳舞，把人与兽撕成碎片，自己的身体也遭到可怕的死亡，其目的是要绿色的世界永生不死，想做他们本民族的救护者。

我不是想制造一种似非而是的议论，亦无陈列一个理论公式的意思。我不怀疑，也不低估个人天才的存在，和他们无所不包的艺术才干。我想没人会这么说我的。我只是想说明：在书籍不能印刷，还没有广大读者群的时候，在文艺创作中这种现象的发生是十分普通和常见的，并且从某种程度上说，今天无疑仍有这种现象。

我们这样设想包含什么意思呢？第一，它说明：在所有的诗人与孩子之间，创作者与一般人之间，艺术家与听众之间，有一种伟大的不自觉的固结性与连续性，世世代代继续下来。艺术创作和其他生活方面一样，传统的成分远比天真的人所想的要大，纯粹创作成分远比他们想的要小。

其次，它说明：在流传的过程中——一代代传下来，不断地去粕存精，反复体会思考——一个题材有时候显示出一种近于永恒的持续性。它可以改动极大，它可以完全变样。然而，某种内在的东西仍然保留下来，一代代的诗人不自觉



地重复意味深长的细节。不，还不止于此。它仿佛说明：某些原始神话中，常蕴含有细致的戏剧力量的宝藏，只待天才的戏剧家去发现它，去表现它。当然我们不能夸大这一点。我们不能说《哈姆雷特》或《厄勒克特拉》存在于原始仪式中，象花朵存在于蓓蕾中似的。蓓蕾如果及时吸收养料，必然会沿着一条固定的线路生长；神话或者仪式就不是这样。它之生长得靠许许多多活人，依靠许许多多常变的和复杂的条件。我们只能说，其中有某种天然生长的线索，就目前的这个例子来说，相当突出地，它既具有大的面貌，又有好的细节。产生哈姆雷特与俄瑞斯忒斯的两个社会是十分不同的；诗人的个性不同，而且毫无联系，甚至具体剧本本身在布局、背景、技巧和许多其它方面也大不相同；唯一的联系之点在于它们好几千年前的共同根源，根本相同之点仍然出现，几乎不会被人弄错。

这一想法看来奇怪，但在宗教史上，它毕竟早已是一个经过证实、为大家所接受的事实：原始概念甚至原始仪式具有这种“近于永恒的持续性”。我们的设想还含有这样的意思：我们已经知道在宗教上发生的现象，在戏剧创作中也可能发生。

如果确是如此，那么很自然会有下列现象：特别激起原始人兴趣的题材，或其中某些题材，对于人的某些根深蒂固的本能，仍然应该有种共鸣。我不是说这些题材现在将永远激动我们而是说这些题材将来激动我们时，我们看出其方式将是特别深刻和有诗意的。这部分是由于它们原来的质地；另外，我想因为只是重复的缘故。我们都知道，有名的和亲切的词汇与名字有一种情感上的魅力，即便有些人不了解这些词汇，不知道这些是谁的名字，也有这种魅力。我想这些故事和背景中有一种类似的魅力；我不能完全回避比喻的说法；这些



故事和背景深深地插入人类的记忆里，象是在我们的肌体里打下了印记。我们已经忘却了它们的声音面貌，它们对我们是陌生的。然而一看到它们，内心便有一个东西跳将出来，这是一种来自血缘的呼喊，它告诉我们：我们是一直认识它们的。

当然，整个传统发展中还有一个主要部分，那就是：神话的材料与现实生活对照之下，常常得到修正和纯化。现实主义、文学技巧和想象就是打这儿进来的。无疑的，甚至在开始时，就有来自现实生活的成分。最初的神话创造者绝非在真空中创造。他的确是想——用亚里士多德有名的话说——说出“那种将要发生的事情”，只是他这个“将要发生”的概念，拿我们的标准来衡量，有点虚妄。后来，人的生活经验更广泛、更稳定、更客观了，他“那种将要发生的事情”的概念也就更为可靠。它越来越接近自然的真理，接近它的丰富性、合理性和无限的微妙之处。在伟大时代的文学中，仿佛格外有一种魅力，使这两种对立成分保持适当的比例——表现丰富的原始感情同时又微妙细致地再现人生。在《哈姆雷特》、《阿伽门农》或《厄勒克特拉》那类剧本中，我们无疑地看到了一种细致和灵活的性格塑造，一个丰富的和有匠心的故事，充分体现了诗人和剧作家的技术；可是我想我们在表层下面看到奇异的、未经分析的震撼力，一种冀望、恐惧和情绪的潜流，这种长期沉睡然而永远令人亲近的情绪，几千年来一直潜藏于我们内心的感情深处，织进我们最神奇的梦幻之境。这条溪流可溯源于过去的年代究竟多远，我甚至连推测都还不敢；不过看来，激动它，或随它而激动的那种魅力，是天才最终秘诀之一。

董衡巽 译



## 《老水手之歌》中的原型

〔英〕M. 鲍特金

本文译自大卫·洛奇所编《20世纪文学批评》(20th Century Literary Criticism),英国朗曼出版公司1972年版,第190—201页。本文原为鲍特金<sup>①</sup>的《诗歌中的原型模式:想象的心理学研究》一书中的一节。《老水手之歌》(The Rime of the Ancient Mariner)旧译名为《古舟子咏》,是英国诗人柯勒律治的著名作品,历来为西方文学批评界所重视。鲍特金在本文中以前人的研究为基础,对本诗中的两个重要段落进行了深入细致的原型心理分析,着重挖掘诗人和读者对潜伏在素材与诗歌意象背后的深层情感力量的共同感受。文中还大量引述了比利时象征主义诗人维尔哈伦的作品作为柯勒律治创作心理的参照物,并试图藉荣格的分析心理学理论来说明诗人创作以及诗歌欣赏活动中意象的发生、粘合与再造的普遍规律性,从而摸索人类审美反应的共同心理程序。

---

<sup>①</sup>鲍特金,参看本书第117页编者按。



本文将研究构成这首诗动作高潮的一些诗节，它们包括第四部分中引出对水蛇的祝福的那些诗节，和第五部分中描述爱的冲动的直接结果的诗节。

我照例要请读者自己考察他们对本诗的这一中心部分的反应。由于这首诗容易理解，我不打算大量引用原诗。接下来再就人们自己对诗歌所发生的反应要加以研究的意图，提出若干值得探讨的观点。

当读者把注意力转回到对诗歌做生动的情感体验，从而探索诗的内容时，这种探索的答案往往是：除了诗中的词语之外，没有别的需要辨认的东西了。瓦伦廷<sup>①</sup>教授对“诗歌欣赏中的意象作用”<sup>②</sup>进行实验研究的过程中发现，有些对生动的意象很敏感并且习惯于识别意象的学生，却报告说他们实际上不是通过表现出的意象而是通过词语来理解和欣赏诗的，甚至是那种描绘性的诗。一位这样的观察者写道，某些惊人的词语使意象“动荡于深层”，但就大多数情形而言，欣赏“似乎是无意识地参照于经验”<sup>③</sup>而完成的。又有些观察者发现，要想体察诗中的意象，就难免会打断“诗歌体验的连续性”<sup>④</sup>，因而对意象的关注有碍于对诗的审美享受。当读者把注意力转向意象时，似乎有某种更为重要的东西被置换掉了。

---

①瓦伦廷(C·W·Valentine)，英国文学研究者，生平不详。——译注。

②载《英国心理学杂志》第14卷，第2部分。——原注。

③同前引书，第181页。——原注。

④同前引书，第183—184页。——原注。



我本人对柯勒律治诗歌的体验是：在欣赏达到最充分的时刻，除了词语之外，没有出现意象。我在一定程度上意识到其整体的深远意蕴，好象有一种力量汇集在每一具体的诗节或诗行之后。只有欣赏活动的紧张状态松弛下来时，我才意识到意象，即参较了过去的具体经验。至于说到把与某些诗句相关的个人联想与文学联想相互联系到一起，那我只是在描述诗歌欣赏活动放松时所意识到的东西。不过，在做这样的区别时，我们看起来意识到的这些内容，似乎把某种东西加入到正在进行的对意义的统合体验中去了，——似乎是“化合”联想在起作用。①比如说对“风停下来了”这样一句诗的欣赏，假如我在从自由联想的发生中部分地意识到其构成的那种思想之外，还渗入其他的记忆情结（memory-complex）的话，那么，欣赏的效果就会有所不同。

詹姆士·拉塞尔·罗威尔②写道：“除了莎士比亚的十四行诗之外，柯勒律治给我留下的记忆比我年轻时所喜爱的任何其他诗人都要多。我认为这不是一种个人的癖好，而是一个普遍经验的问题。”③这种相当天真的自白表明，除非我们借助于比较心理学的研究成果来测定并估计我们自己在批评上的“个人误差”，否则，我们全都会觉得我们的个人经验仿佛真是“普遍经验”似的。似乎人人都能体验到某

---

①参看瓦伦廷教授和比尤洛(Bullough)先生对“化合”联想一词的使用，他们意指的是一种“熟悉的、不可避免的、恒久的”联想。同上书，第177页。——原注。

②罗威尔(J. R. Lowell, 1819—1891)，美国诗人和批评家，曾任美国驻西班牙、英国的大使。——译注。

③《罗威尔全集》第7卷，第88页。——原注。



些诗歌或诗段对我们产生了感情控制——那种具有渗透性的感觉；实际上，气质和个性的多样化使得截然不同的记忆情结所造成的选择性影响因人而异。我们知道，有些诗句对我们来说会有特别的吸引力，而对另外的人却显得平淡无奇——这是由于缺乏联想或联想不同的缘故。这种联想既“植根于记忆之中”，又同那些具体的词语、意象、韵律相融合，这样就获得了特殊的含义。不过，尽管存在差别，有些联想对个性和气质极不同的人也能产生相似的效果。就拿我们刚才谈到的诗句为例，不论描写风停帆落或微风吹来的那些诗句对于个人的反应可能因气质和性格的不同而产生怎样的细微差别，象船儿因无风而滞留或乘风返航这样的内容确乎具有某种普遍的“原型的”特性。

在着手考虑本文所要研讨的诗节时，我要引用列文斯顿·罗韦斯<sup>①</sup>教授对《老水手之歌》及其渊源所做的极引人注目的研究成果。他把这种“渊源”看成是“发挥作用的……想象的动力”。罗韦斯教授把诗中的某些诗句和词语联系到柯勒律治读过的书中的诗文，从而使我们可以一瞥诗人头脑中的内容——他称之为“尚未表达出的骚动的混沌。它弥漫在脑海中，使一切焕发光彩，争先闪现，变成话语。”<sup>②</sup>

罗韦斯的研究与前文提到的福塞特<sup>③</sup>的研究适成对照。罗韦斯对笼罩一切的背景详加探究时几乎没有涉及情感力

---

① 罗韦斯(J. L. Lowes, 1867—1945)，美国学者。——译注。

② 罗韦斯：《夏那都之路》，1927年版，第13页。——原注。

③ 参看：福塞特(Hugh I'Anson Fausset)：《萨缪尔·泰勒·柯勒律治》1926年版。——原编者注。



量，而是热烈地执着于“可以把握和验证”的证据。或许正因为这样，他倒敢于借助于心理学术语：其一是联想的连结法——柯勒律治本人叫做“记忆的钩子和环扣”——用来武装他从所读的书中得到的意象；其二是把这些被“钩住的原子”、对想象的“有意识的控制力”、“定向智能”以及“驱动意志”<sup>①</sup>排列成流。虽然在某些考察中包含着比这更深入的透视，但罗韦斯的一般的理论似乎没有把情感力量当作决定诗的素材选择和成形的力量。这种力量在他看来好象必然属于个人，就柯勒律治而言，经过了一百多年已经不能从他身上找到了。在一则注释(第400页)中，罗韦斯强调说他无意研究可能潜在于诗的底层的关于愿望的满足或冲突等的象征内容。显然，他没有认识到性格的冲突或愿望的满足如此具有普遍性，以致于在诗歌中世代代发出反响，而且遗留在语言痕迹中，这在某种意义上也是“可以把握和验证”的。

这样，如果我们转向罗韦斯的研究，来寻求某种提示：是何种记忆情结潜在于柯勒律治的头脑之中，又隐藏在诗句的背后——特别是描写老水手面对死寂的热带海洋绝望地祈祷那几行诗的背后？这时，我们就会发现，当时尚未见过大海的柯勒律治却对他所描绘的对象了如指掌：

大海自身已经发臭，天啊！  
竟会有这样的事情发生！  
而且，在那粘糊糊的海面上，  
有粘糊糊的东西在爬行。

---

<sup>①</sup>罗韦斯：《夏那都之路》，第44页；第304—305页。——原注。



.....

这样多如此美好的人，  
都一命归阴，  
而鄙俗的东西千千万，如我一般，  
却继续活在人间。①

又如：

在那船影的外边，  
我注视着成群的水蛇，  
它们在闪闪的白光中爬动着。  
当它们昂首直立时，  
在雪白的浪花里，奇光异彩又一次飘落。

在船影里边，  
我注视着它们多彩的装束，  
天蓝、油绿和天鹅绒般的乌黑。  
它们忽而蜷曲，忽而游动，  
每条游踪都闪烁着金色的焰火。

在这些粘糊糊的东西、发臭的海和闪光的水蛇的背后，究竟存在着一种什么样的“尚未表达出的骚动的混沌”呢？

罗韦斯的著作告诉我们，柯勒律治读过许多有关粘糊糊的鱼的描写。在他“最喜爱的一个手抄本”中，有关于“多彩的蛇”的描写，目击者是豪金斯（Hawkins），他当时在

---

①《老水手之歌》，鲁刚译，见“漓江译丛”总第6辑《人生游戏》，漓江出版社1983年版，第329-356页。以下所引本诗不另注明。  
——译注。



埃苏瑞斯 (Asores), “几个月无风不能出航”, 他的水手们“找不到一桶水, 更没有洁净无污的水”<sup>①</sup>。柯勒律治还读过卡普泰恩·库克 (Captain Cook) 关于小海生动物在静海中畅游的描述, 当时海水中有些地方仿佛布满了粘乎乎的东西: 这些动物“放射出奇珍异宝才有的辉煌色彩”, “犹如抛光的金属”忽蓝忽红忽绿, 在黑暗中恰似“闪烁的火焰若隐若现”<sup>②</sup>。

罗韦斯写道, “钩子”即“近乎基本原素的那种化学亲和和力”——在这里是有关“彩色的、平静的和腐臭的海”——形成了豪金斯的蛇和库克的海生动物的融合, 并形成其他类似的记忆片断——“偶然的混合意象”——存储在“大脑的无意识作用的深井之中”<sup>③</sup>。罗韦斯还进一步注意到使混沌获得形式的幻象和控制意志。上面所引的两节诗描写了阴影之外和阴影之内的蛇, 其“精妙的结构平衡”形式他早已看到了: “两段诗彼此呼应, 词语叠合, 尤如一唱一和的赞美诗”。(第64页)

至此, 我们尚未明确提及情感表达所需要的因素, 而这些因素对于福塞特和现代作家来说似乎正是诗歌内在的最高构成力量了。我还要补充说, 这种力量也存在于读者的头脑中, 正是借助于这种力量诗歌欣赏才能实现。

罗韦斯说, “在柯勒律治所读过的书中, 很少有象库克作品第2卷第257页中的几个段落所描写的那样惊人地丰富

---

①罗韦斯:《夏那都之路》,第49页所引。——原注。

②同上书,第46页所引。——原注。

③同上书,第56页,58页,65页。——原注。



了他的想象力，这一页描写了‘海中小动物浮游’于‘那种粘液之中’，‘犹如闪烁的火焰若隐若现’”。（第90页）我们能推测出为什么会产生这样大的影响吗？罗韦斯可以帮助我们弄清原因。他并没有进行心理学的思考，而是通过文字分析，竟能独自辨识出来，这显然是个奇迹。他告诉我们，柯勒律治曾打算写关于日、月和原素的赞美诗，当他读到这方面的描写时，便敏感地搜集素材。他的注意力集中于“每一种偶然闪现的光暗明晦及色彩，正是通过这些，海洋、天空和大地的外观才得以表现，其激荡的气息才可能捕捉并保持下来。”（第76页）罗韦斯从柯勒律治的早期诗作《民族的命运》中摘引了数行，这几句诗把爱之翼的拍击所发出的“欢欣的声响”比做清风的吹拂打破了

瘟疫般的漫长的沉寂  
那粘糊糊的形状和残缺的生命  
正在腐化着广阔的太平洋，……

我们开始明白了，柯勒律治的想象力，那始终在寻找一种能表达内在东西的语言的想象力，从这些粘糊糊的畸形而又闪烁着宝石般光泽和奇异火花的形体中将会领悟出什么样的象征价值。就库克的描绘，罗韦斯发问说：

那风平浪静的海洋在夜色中泛着红光，其强大的暗示力  
果真在诗人的想象中激不起一点波澜吗？在那伟大的诗节中，  
“皓月悄悄沉移，同一海生物的形体发出兰色、油绿色的光  
泽，原生动物在海水中泛出不祥的红光，海水则由绿变蓝，  
由蓝变白：



月光戏弄着酷热的海洋，  
好象撒满了四月的白霜。  
但是在那巨船的阴影躺着的地方，  
那魔水总是燃烧着，  
射出静静的、可怕的红光。

这里，一度曾见于太平洋的海生物的闪闪红光，同死寂不祥的海水所呈现的阴冷的神秘感化为一体；这种意象的混合在诗中所产生的巨大感染力，我想是任何魔力都难以相比的。（第89页）

读者不妨由这一节诗回顾一下库克对那无风无浪的海在暗夜中泛着红光的描写，并根据自己对柯勒律治这节诗的反应，推测出库克的描写中潜伏着的情感力量对于诗人会激发出什么样的想象。在这里同在其他地方一样，正是通过对诗人传达给我们的经验之中激荡着的情感力量的切身感受，我们才能领悟出究竟是一种什么样的力量使诗人首先把握住了素材中的那些重要方面，然后再进行加工，将它塑造成完美的表现形式。

我现在集中考察一下那把白色月光和红色阴影对照描写的“伟大诗节”，以便说明我从中感受到的诗人所传达出的经验。

研读老水手在死寂的海上祈祷的描写，直至读到这一诗节，我才意识到一个从对诗意的综合把握中自动地、强有力地分化出来的意象。我先曾设身处地地体验了老水手厌恶至极的痛苦——无法摆脱那死尸横陈的腐臭甲板、腐臭的海水和粘糊糊的生灵——却没有辨识出什么意象。只有传布着绝望的声音，以及始终与此相伴随的机体的暗中变化。然而，



我毕竟需要一个意象。就在我搜寻意象之际，偶然浮现出了这样一个意象：在伦敦的某个街角，一群人正你推我挤争着上公共汽车。刹时间，一个数字的提示从“鄙俗的东西千千万”那句诗的上下文中跳脱出来。但当我继而重温我那街角意象的氛围时，我意识到那种极度厌恶的情感在起着作用。

随着老水手的极端绝望转变为他的沉缅于幻想：皓月轻移，缓行中天，我也感到一些意象的骚动，不过尚未从相应诗句的魔力中自行涌出。然而，当读到白色的月光给船只投下“巨大阴影”、海水泛红这一段描写时，那颜色词所负荷的情感力量十分强烈，一个意象顿时脱颖而出：透过那阴影有一片红色在燃烧，好象要下落进入一个深渊。莫泊桑曾说，词既有意义又有灵魂——诗人在其遣词中可揭示出的词的灵魂。“人们一定会发现灵魂产生于词与词的触碰之中”。①

“红”这个词通过人类的历史获得了恐怖的灵魂。但丁在他那可怕的诗句中塑造了“红”这个词灵魂。谁要是在青年时期读到但丁的那段诗，即便所读的是译文，“红”这个词所给他留下的印象一定会比没读这段诗以前大不相同：

……我们接近一个名叫地帝的城了，……

“老师，我已经看得出里面的尖顶城楼，  
红得象初出火炉似的。”

他又对我说：“这是下层地狱里永劫的火，  
使他们映得通红。”②

---

①转引自巴菲尔德(O. Barfield)讨论词中的潜在“灵魂”时所引莫泊桑语，见《诗的措辞》第113页。——原注。

②但丁：《神曲》王维克译本，人民文学出版社1980年版，第36页。  
——译注。



至少对我本人来说，“红”这个词在柯勒律治的诗节中和在但丁的诗节中唤起了同样的灵魂；于是我感到，刚刚从月亮那美的力量中解救过来的老水手，现在又乘坐在船的红色阴影中再一次堕向地狱。

我所意识到的但丁的“红”这个词及其意象对于柯勒律治诗节的影响，到底在何种程度上能为T.S.艾略特先生所接受，我不得而知。不过，他毕竟曾以此为例来说明他所谓的种族的或传统的心灵——“欧洲的心灵”——对于诗人来说比个人的心灵更为重要。他说，这种更大的心灵在变化着，不过“这种变化是一种发展，它不中途抛弃任何东西，既不淘汰莎士比亚、荷马，也不废弃马格德林时期<sup>①</sup>的画家们的石刻画。”<sup>②</sup>艾略特先生的“非个人诗歌理论”的一个方面是：“诗歌”同“迄今为止已见诸文字的所有诗作所构成的活的诗歌总体”有关。这种关系显然不能通过个人的心灵而实现。“欧洲心灵”是这样一个概念：它只有通过不同的个人在心灵中不同程度地接近并认识到的东西，尤其是通过人们之间的相互交流，才具有意义。通过交流的奥秘——但丁与柯勒律治及其他与读者之间的交流——我在某种程度上认识到，在我这里生出一种超越我个人心灵的心灵。正是通过这个心灵，我们推测到，红颜色的意象对于马格德林时期石刻画艺术家们已具有象征价值。也正是通过这个心灵，红色意象才把它那不断增加的意义传达给但丁和柯勒律治，再

---

①马格德林时期是欧洲旧石时代末期。——译注。

②T.S.艾略特：《论文选集》，1917—1932年版，第16页。——原注。



传达给当前的读者。①

现在让我们转而研究那风暴的一段吧。狂风怒号，大雨如注，雷鸣电闪打破了死寂和燥热，这时老水手的爱的冲动已经消解了那使他和大自然凝固呆滞的天罚。

高空的空气复活了！  
千百只火旗在闪动，  
来来往往，忙忙匆匆！

来来往往，进进出出，  
几颗微弱的星星在跳舞。

呼啸的风声越来越高，  
蓬帆摇动象茅草。  
从一片乌云中雨下如注，  
云边上挂着一弯新月。

浓重的乌云裂开了缝，  
弯月依然挂在云脚下，

---

①我认为但丁对柯勒律治产生了影响，对此不可能提出具体证据。不过，罗韦斯在考察但丁对另一段诗的影响时推测说，即使在写作《老水手之歌》时，柯勒律治就已熟悉但丁了。不过不光是通过鲍埃德的译文，还可能通过华兹华斯的帮助直接深入到意大利原文的意义中去了。不论通过何种途径，我认为象柯勒律治这样一位已经接近欧洲心灵的真谛的诗人，确已受到了出自《神曲·地狱篇》的那些诗句的影响。

至于红色作为“血的代表”对于石器时代艺术家的意义问题，我要参考艾略特·史密斯等人的著作。——原注。



那巨齿形的闪电，  
有如高山流水直泻下，  
变成一条陡削宽阔的大河。

据说柯勒律治曾研究过《航行》，罗韦斯便追踪研究了其中描述热带或亚热带风暴的段落。例如贝传姆<sup>①</sup>的如下描绘：大雨如注，天昏地暗，“只有乌云缝隙间闪烁着电光，犹如江河从空中泻下。”<sup>②</sup>罗韦斯认为，这样的霹雳闪电，柯勒律治在得翁郡和萨莫塞特郡确实未曾亲眼目睹，不过他倒是在“阅读时眼光扫过的书页中”见到过。

罗韦斯不仅从柯勒律治所读过的作品中追溯出闪电，还追溯出一些较为含混的参照物，如“火旗”和透过晨曦所看到的“苍白的星光”。我们会带着感激之情承认，旅行家游记中零星片断经过诗人的笔点铁成金，化为诗句，这一情况正是由于有了罗韦斯的探源研究才为我们所知。不过，在这里我又一次觉得，对于他的评论我们还需加上来自自己经验的补充，以便洞察到那作为再创造的动因的情感力量。有的读者思考过柯勒律治描写风暴的那些诗节，觉得这些描绘在他们的头脑中理所当然地占据了预先形成的、准备好的位置。我要问一下，该怎样解释这种阅读中所产生的似曾相识的感觉呢？据我自己看来，诗中所写的大雨闪电同在梦中所感到和看见的风暴是彼此相关的。在醒来时回味这种正在淡忘中

---

①见传姆(W. Batram, 1739—1823), 美国植物学家，曾随父在北美探险旅行，所著《游记》影响了许多英国诗人。——译注。

②罗韦斯：《夏那都之路》，第186页所引。——原注。



的关于大雨闪电的印象，便给回忆披上了诗中词语的外衣，使二者融为一体了。

难道又是活跃在柯勒律治或读者个人的感觉中的种族心灵或天赋，既同化了热带风暴的描写又以更夸张的模式看到了我们本国的类似的风暴——使人“震惊”，势不可挡，“把灵魂送往异国他乡”？我想，那是一场萨西克斯郡的风暴，“乌云为甲，骤雨为袍，驱雷挟电而奔来”。诚如别洛克（H. Belloc）所述：

这个造物身披甲冑威严而过，谁见了也不会记错认错，更不会无动于衷。这就是那伟大的主宰，那伟大的朋友，那伟大的敌人，那伟大的偶像（因为它是这一切的总和）。自从人类在地球上耕耘以来，我们就关注着它，欢迎它的到来，同它搏斗，又不幸崇拜着它。①

暴风雨的意象及其在心灵中所占据的位置，不仅对于欧洲人而且对于更广泛的、具有更古老文化的人们都是共同的。想到这一点，又把我们的注意引回到用来说明风和精灵的那种概念顺序。其间我们要区分出两个尚未分化的方面，一个是外在的感觉印象，一个是内在的感知过程。容格博士引用《吠陀诗》中的句子，据说祈祷者或火钻仪式（ritual fire-boring）引出或放出了黎达（Rita）的流水。他证明古代关于黎达的观念以未分化的形式，既代表提供水与火的自然界的循环，又代表着符合仪式秩序的内心生活过程，正是适当

---

①别洛克：《这与那》。——原注。



的仪礼行为能把禁锢着的能量释放出来。①

对于经验过程中的心灵而言，暴风雨似乎不是外在的物质实体，而是其自身生活的一个阶段。因此，当祈祷者把整个内心、生活的趋向和氛围加以转化的时候，认为是祈祷者释放了暴风雨便是自然而然的了。在柯勒律治的诗中，大雨的释放紧接在爱和祈祷的行动放松了内心的焦虑之后，恰如先入睡后做梦一般自然和不可避免。

甲板上多少只空桶，  
在那里已经放了许多，  
在梦中我觉得它们是盛满露水，  
我醒来时正是天降喜雨。

我的双唇湿了，我的喉咙清凉，  
也湿透了我外面的衣裳。  
一定是在梦中已经畅饮，  
我的肉体依然在享受甘霖。

我们理解上述程序时的感觉如同根据已经意识到的隐喻来理解某一陈述：按照从情感上的能量紧张状态到能量的解放这一自然顺序。这正好比圣·奥古斯丁在《忏悔录》中告诉我们的一样：他在皈依上帝之前曾长时期焦虑不安，然而当反省的思绪“把我的心灵中所观照的一切悲哀都聚集、累积在一起的时候，一场风暴骤然掀起，带来一阵磅礴的泪雨。”

---

①参看容格关于“作为动力调节原则的统一象征”的论述，见《心理类型》1923年英文版，第257页等。——原注。



根据查尔斯·鲍都因(Charles Baudouin)的分析,在艾米尔·维尔哈伦<sup>①</sup>的诗作中有大量细节表明存在着一种与老水手的故事所表现的心理程序相仿佛的另一心理程序。不过,在维尔哈伦诗中,诗人通过经验表达灵魂的病患及恢复状态的意图与柯勒律治诗中的不同。这里运用的是隐喻,而不是潜在的情感的象征。不过我们看到了具有类似特征的表达程序,而且部分地运用了同样的意象。

这样,鲍都因认为,在表现维尔哈伦生活中“受挫的和悲剧的一面”的诗中,有一种多次出现的水中反光的意象,尤其是恶臭的死水——池塘或沼泽中的反光。作为例子,鲍都因引用了诗集《夜》中的《街道》片断:

月色惨淡,如患重病,  
映在臭沟中,使那里的腐物泛光。<sup>②</sup>

又如:

月亮,连同整个金色的夜空  
坠落着,旋转着坠向死亡……  
死亡亵渎了月亮,玷污了月亮,  
又粗暴地把她拖到  
海藻和水草所铺成的床上。

---

①维尔哈伦(Emile Verhaeren, 1855—1916),比利时法语诗人。

——原编者注。

②鲍都因:《精神分析与美学》,1924年版英译本,第115页所引。——原注。

以下所引维尔哈伦诗句都出自此书,不另注明。——译注。



在这些诗句中出现了意象的共同因素，如死寂和腐烂，甚至连发光物都散播着恶臭。但有一点形成了对照：维尔哈伦的诗中，月亮意象被拖着向下运动，朝向腐朽和死亡；而《老水手之歌》中描绘危机的诗节里，月亮的美这一幻象开启了朝向拯救的运动：那纯美的月儿同下面观月者的绝望心境恰有天壤之别。

在柯勒律治诗中，直到那转折点到来之前，恐怖与厌恶的心面对周围的每一事物而畏缩一团，老水手眼帘紧闭，眼球象脉搏一样跳动不已。这同鲍都因所引用的维尔哈伦作品中表现其“内向的”苦难的危机所运用的意象十分类似。例如，在这一时期的散文中，维尔哈伦写出了自做自受的失明，“面对镜子弄瞎眼睛”的幻想。鲍都因说道，（由于“缺乏面对现实的勇气，虚弱不堪而自我退缩，”）“类似的思想”通过“折断的”和“松驰的”物体的意象表现出来：

折断了高傲的桅杆，松驰了巨大的蓬帆。

在危机过后，当维尔哈伦再次转向人类世界和人类利益的时候，同一意象的出现则用来表达他已把苦难抛在身后这一思想：

我从那腐烂蔓延的旷野归来，  
我从死亡那松驰的疆域归来。

鲍都因在谈到维尔哈伦由病态的内向状态解放出来时引用了歌德的名句：“我对自己说，为了把自己从自我折磨的忧郁心境中解救出来，关键是把我的注意力转向大自然，无条件



地去享有身外世界。”维尔哈伦后期的诗作强烈地表达了享有外在世界生活的需要。鲍都因注意到，在《复合的光彩》开篇处，维尔哈伦把“彼此热爱”这句话作为铭文。至于如何“实现自己的格言”，他写道：

为了生活得安宁，坚定而公正，  
我发自内心赞赏那些事物，  
它们在人类的温情中，在庄严的大地上跃动着，激奋着，沸腾着。

还有：

假如我们真的彼此相爱……  
我们就带来了世界和我们自己的陶醉日，  
新人的心灵融进了古老的宇宙之中。

不难看出，维尔哈伦诗中的程序与柯勒律治在描述仰慕和爱的冲动重新焕发出里里外外的能量，从而消解了那使一切瘫痪的诅咒时所传达出的精神运动是一样的。

柯勒律治笔下那曾在远方怒号，又魔术般轻轻吹送老水手返航的风，在维尔哈伦晚期诗作中重现了，其情感象征性则更为明晰。

假如我爱慕并狂热地把风赞颂……  
那是因为它把我的身心扩充，因为  
它在散漫之前先吹透了我的肺腑和毛孔，  
吹透了那热血——我的肉体的生命，  
它以它那狂暴的力量，或以它那无限温情，  
把整个世界搂进它博大的怀抱之中。

现在，让我们借助于鲍都因的解析，从在维尔哈伦诗中



变得明晰的象征进而讨论容格博士对同一心理程序的概括论断。容格博士所使用的还是隐喻语言，这对于说明内心生活是不可避免的。在研讨作为“里比多理论的基本概念”的“前进”与“回归”时，他把前进描述为“心理适应过程的日常进展”<sup>①</sup>，这种进展有时会受挫。当“富有活力的情感”消失时，便会出现能量抑制——里比多抑制。在他所研究的病例中，在能量抑制发生的时刻，可以看到神经症状和被抑制内容的显现，这种内容具有自卑和不适应的特征。他运用我们刚才研究过的象征把这种内容称为“出自深层的粘化”。不过，“粘化”不仅包括“令人生厌的动物倾向，而且包含着生命的新的可能性的萌芽。”<sup>②</sup>

对于那种粘糊糊的发光丑物的两重性，柯勒律治似乎从旅行家游记中确实感觉到了，并把它纳入到对死寂事物的魔幻般图景的描绘之中。对此，老水手先是厌恶，后来又为了自己的救赎而怀着爱心予以接受。容格曾主张：必须接受隐伏在无意识内容中的、“通过回归加以激活……又通过深层的粘化损毁其外形”的可能性，然后才有“生命的更新”<sup>③</sup>。

容格认为上述原则还反映在“海底夜游”型的神话之中。<sup>④</sup>在这种神话里，主人公进入鲸或龙的身体向东游去。在这里我不打算详细考察容格博士的这一理论，也不希望超出文学学生的经验范围。不过在这种经验范围以内，为了与

---

①容格：《分析心理学成就》，第34页。——原注。

②同上书，第39—40页。——原注。

③同上书，第38页。——原注。

④同上书，第40页。——原注。



《老水手之歌》相对照，我倒要选择《约拿书》第2章中人们最熟悉的海底夜游型神话的例子。

在这里注意到以下几点也许很有意思：一是出自不同思想水平的奇妙故事和精神忏悔是怎样殊途同归的；二是观察一下那种长于感受而怠于思考的读者是怎样容易地理解了这两个故事的相当不协调的巧合。

诸水环绕我，几乎淹没我。深渊围住我，海草缠绕我的头。

我下到山根，地的门将我永远关住：

耶和華我的上帝啊，你却将我的性命从腐烂中救出来。①

在这里又一次出现了与下降相联系的腐烂的意象，以及象老水手那样的身体呆滞、情感麻木的意象。虽然山根下长满水草的海床这段描写同关于进入海怪腹中又从中复出的字面情节不大契合，但是那种试图就事论事以求搜寻表面矛盾的做法并不能阻碍要求体悟神话中所表现的价值的感受性。大地连同其表面上的障碍物，吞没一切的大海——就象张着大口吞没受难者的妖怪——以及大海和天空对肉眼和心灵造成重压时那种令人窒息的寂静，都可以毫无例外地成为表现情感力量的语言，成为那种要求得到表达的内容的美感形式。与每一个象征有关，救赎模式是以多少经过精细推敲的适合的细节塑造而成的，因而难免有些朦胧难解，其程度取决于诗人想象力对可塑的材料透视深度，取决于他或是盲目地或是自觉地洞察材料的程度。

王宏印 叶舒宪 译

---

①《旧约·约拿书》第2章5—6节。——译注。



附：

## 《老水手之歌》情节梗概

一个老水手拦住一个赴婚礼宴会去的人，向他讲述自己航海的遭遇。被他拦阻的人最不愿听，但老水手奇异的目光使他情不自禁地听了下去。老水手说，他的船在海上航行，遇到暴风，船被吹到南极附近冰山环绕的海上。忽然有一只巨大的海鸟——信天翁从迷雾中飞来，水手们好象遇见了旧友似的，拿食物喂它。这时海上冰山崩裂，船却脱了险，被南风刮向北方。那只信天翁跟随着船飞了九天后，却被老水手一箭射死了。水手们责怪老水手射死这只带来南风的鸟。但后来天朗气清，水手们又都说老水手射杀这头鸟是对的，因为这鸟带来了迷雾。他们因此也应该和老水手一样担负杀鸟之罪。南风不断把船送向赤道方向。后来风停了。许多天来既没有风，也没有浪，船一动不动地停在海上，火热的太阳把船板晒裂，水手们干渴极了，但没有水喝，他们又责怪老水手，把死了的信天翁套在老水手的脖子上。老水手看到从西方有一条船驶来，但这却是“魔舟”，外形象一条船的残骸，上边有妖女“死亡”和她的伴侣“死中之生”，她们正在赌博，“死中之生”高呼“我赢了”。意思是说船上的人都要死，唯独老水手的生命却被“死中之生”赢得。晚上，



魔船消失。在昏黄的月光下，200名水手连呻吟都来不及，就接二连三地死去，但他们眼里充满怨恨，似乎诅咒着老水手的行为。最后只剩下老水手一人。

他孤零零地在大海上，想求神的庇护，但刚要对天祈祷，立即有魔咒入耳，冻结了他祈祷的热忱，一连7天7夜，那些死尸睁着怨恨的眼瞪着他。月光下，他凝视着在船舷边游动的水蛇，对神的这些造物油然产生了敬爱之心；他双手合十，默默颂赞上天。于是上天也对他怜悯了，绕在他脖子上的死信天翁突然掉入海中。他熟睡了，梦见船上水桶满溢着甘露般的水，醒来才发现天在下细雨。后来海上又起了狂风暴雨，可是船却在恶浪中平稳地行驶。那些水手的尸体竟象活着时一般，照样掌舵和操纵缆索，老水手甚至同他侄儿的尸体一起挽一条缆绳。又一天正午，船在烈日下停顿，老水手晕倒了。等他苏醒时，听到南极神同另一位神明在评判他的罪孽，最后另一位神说，他已经忏悔，如果继续忏悔，便可以免除他的灾难。船回到了他故乡的港口，那些尸体还在船上，但老水手见到众仙降临了，异光照耀。有一个隐士见到满天红光，同领港人及其子划小船来援救。当小舟划近大船时，一声巨响，大船沉没了。老水手被震昏过去，醒来时发现自己已经身在小舟上。隐士和领港人惊讶地问他是人是鬼。老水手向隐士叙述了往事。这位隐士从他忏悔的心中，洗去信天翁的血，从此后，老水手只是靠重述他的往事来解除心头的剧痛。他永远向神忏悔自己的罪孽。

老水手讲完故事，临别时他嘱咐听故事的人要永远爱护和尊重神所创造的万物。这位赴宴的宾客惘然若失，从此看破了人间的悲欢。

杨宜音 摘要



## 俄狄浦斯王——悲剧的行动旋律

[美] F·费格生

本文原为《剧场观念》一书中的一部分，译文取自海曼 (S.E.Hyman) 编的《批评的业绩》(The Critical Performance) 1956 年英文版。作者费格生 (Francis Fergusson, 1904—)，美国文学批评家、戏剧理论家。生于新墨西哥州，先后求学于哈佛、剑桥、马萨诸塞、牛津等大学。曾任纽约的美国实验剧院编导 (1927—1930)，同时发表诗歌和批评论文。1930至1932年任纽约《读书人》杂志的戏剧批评撰稿人。后任教于路特格大学、普林斯顿大学、印地安纳大学。1952—1960年间为《比较文学》杂志编委，《西万尼评论》编委，并被选为国家艺术和文学院、美国艺术科学院成员，现任教于新墨西哥大学。主要论著有：《剧场观念：十部剧作研究：戏剧艺术变化概观》(The Idea of a Theater, A Study of Ten Plays; The Art of Drama in Changing Perspective.) 1949,《莫里哀戏剧导论》(Introduction to Plays of Molière.) 1950,《戏剧文学中的人类形象》(The Human Image in Dram-



atic Literature.) 1957,《但丁》(Dante) 1966,《文学界标: 综论文学与理论与实践》(Literary Landmarks: Essays on the Theory and Practice of Literature.) 1976。费格生认为, 戏剧, 在古希腊和伊丽莎白时代曾经是文化的中心、社会生活和意识的中心, 应该把象索福克勒斯的《俄狄浦斯王》和莎士比亚的《哈姆雷特》这样的剧作当做特定的文化状态的实例来研究, 从而真正洞悉当时的艺术家和观众是怎样以戏剧艺术为媒介, 共享一种对整体人类生活和行为的深切领悟的。在本文中, 费格生按照剑桥学派“神话——仪式——文学”的思路, 把《俄狄浦斯王》这部著名悲剧同为了维持自然运行和社会生活的正常秩序、将国王或神作为替罪羊杀死或放逐的古老仪式联系起来考察, 概括出仪式中所固有的所谓“悲剧行动的旋律”(the tragic rhythm of action) 即“意图——感情——认识”的心理过程, 从而对理解悲剧的原型特征提出了独到的见解。这篇论文在西方被奉为批评的典范作品, 曾先后收入到各种批评选集中。

“……这二个国度, 在那里人类的灵魂净化了。”

——《净界》, 第一篇<sup>①</sup>

《俄狄浦斯王》是一部重要的剧作, 我想是没有疑问的

---

①见但丁《神曲》第2部。——原注。



了，虽然在剧本的实质和完整方面，它还称不上戏剧艺术的最高典范。它之所以有这样的地位，部分原因是亚里士多德在它的基础上建立了他的定义。然而继亚里士多德之后，许多不同时代的人都模仿它，改写它，讨论它，其中不单有剧作家，还有道德家，心理学家，历史学家以及其他研究人类天性和命运的人们。

这一剧本虽然由此而公认为是一个原型，至于它的意义或者形式，却未取得一致的看法。看来每一时期都有不同的解释和编剧。从17世纪到18世纪末，人们接受新古典主义和理性主义对于俄狄浦斯、希腊悲剧和亚里士多德的解释。高乃依和拉辛的剧作就建于这种解释的基础上。尼采在瓦格纳的《屈里斯顿与伊苏尔德》影响之下，发展了一种迥然不同的观点，由此产生了一种不同的戏剧理论。拉辛和尼采，他们关于希腊悲剧两种不同的看法，仍然为俄狄浦斯提供了不可缺少的透视。它们显示了不少现代戏剧创作的原则；通过两种观点的对照，又说明索福克勒斯的戏剧作品是多么引人注目，多么重要。

今天看来正在发展着另一种对俄狄浦斯的观念，这种观念即不同于拉辛的，也不同于尼采的。这一观点是在剑桥学派——弗雷泽、康福德、赫丽生、墨雷——研究了希腊悲剧的仪式起源后的基础上形成的。它的产生多半因为当时人们对神话很感兴趣，把它当作一种整理人生经验的方式。现在我们看到：俄狄浦斯既是神话又是仪式。这种观点设想并运用了这两种理解和表现人生经验的古代的方法，而这两种方法远在现代的艺术、科学和哲学之前就存在了。为了理解它，（现在看来）我们必须努力重新获得以假当真的重要习



惯，获得直接理解行动的习惯，因为索福克勒斯的戏剧是建于行动基础上的。

如果这样地了解俄狄浦斯，那么我们必须纠正对索福克勒斯剧作的想法。至今仍具有影响的（虽有布查尔这样的《诗学》研究<sup>①</sup>）对亚里士多德戏剧理论以及希腊戏剧的想法，因为新古典主义的趣味和理性主义的思想方法的渲染，已很不符合本来面目。如果我们同意说：索福克勒斯是在有理论之前摹仿行动，而不是象拉辛有了理论之后再摹仿，那么，他的作品的内容和形式就有了新的面目。

在这篇文章里，我试图对当代索福克勒斯的戏剧创作所持的观点作一些推论。我们将发现对这一剧作的各种不同的传统的观点，并非全都有偏废的毛病。

## 俄狄浦斯，神话与剧本

索福克勒斯是根据俄狄浦斯的神话来写这个剧本的。忒拜的国王和王后，拉伊俄斯和伊俄卡斯忒从神示里得知：他们的儿子长大以后，将杀死父王，娶母后为妻。他们就在婴儿脚上钉了钉子，把他抛在喀泰戎山上，让他死去。正巧一个牧人发现了弃儿，把他抚养起来；后来又把他送给另一个牧人，这个牧人带他到科任托斯，那儿的国王和王后便收他做自己的儿子。不幸俄狄浦斯——跛子——自己也受到神示的折磨，他听说他命里注定要杀父娶母。为了逃避他的命运，他

---

①布查尔(Butcher)，英国学者，著有《亚里士多德论诗和艺术》。

——译注。



离开科任托斯，永不回去。在路上遇见一个老人，还有他的侍从，他和老人争了起来，把老人和所有的侍从都杀了①。他来到了忒拜，那时城市正遭到斯芬克斯的灾祸，他解决了斯芬克斯提出的难题，拯救了那个城市②。他娶了丧夫的王后伊俄卡斯忒；生了几个孩子；顺顺当当地做了多年的国王。可是忒拜又遭到了瘟疫和旱灾，神示说神们发怒了，因为杀害拉伊俄斯的人还没有受到惩罚。俄狄浦斯作为国王便着手去寻找凶手；发现罪犯原来就是他自己，而且伊俄卡斯忒就是他的生母。他便弄瞎了自己的眼睛，放逐出去。从这时候起，他就成了一件神圣的遗迹，仿佛是圣人的遗骨；虽然可怕，却是他所从属的城邦的“良药”。最后他死在雅典献给欧墨涅得斯的丛林里，她们是土地和黑夜的神灵。

即使这样的概述，也能明显地看出这一连几代的神话故事有着象《飘》③一样丰富的叙述性内容。神话就是这样，它们引出整个苦心创作的结果和各种不同的传说。它们这样

---

①这一点作者有误。剧本中说，拉伊俄斯带了四个侍从，三个被俄狄浦斯打死。剩下的一个逃回忒拜，撒谎说是一群强盗把国王等人杀死。这个侍从正是从前伊俄卡斯忒差遣去抛弃俄狄浦斯的仆人。——译注。

②斯芬克斯是人面狮身的妖怪。他坐在城外的山上，要过路人回答他的谜语。这谜语是：什么动物早上有四只脚，中午有两只脚，晚上有三只脚。回答不出的人都被他吃掉。因此对忒拜危害很大，俄狄浦斯解了谜语：这种动物就是人。人生下来是四只脚，长大了两只脚，年老了靠一根拐杖走路又成了三只脚。那妖怪听了便跳崖自杀。忒拜人因此立俄狄浦斯为王。——译注。

③《飘》为1936年出版的美国小说。——译注。



地富于启发性，仿佛要说出这样丰富的内容而又说得这样神秘，因而人的心灵不能满足于仅仅一种形式，而必需增补，解释或者简化，使它采用理智能够接受的表达方法。威廉·特罗伊（William Troy）提出：“目前最必需的，可能是彻底恢复中世纪的四重解释的方法<sup>①</sup>。不应忘记，这种方法最初发展是为了这样的目的——使得深埋在神话的无可估量的人生问题的复杂性至少能够得到部分的解释。”<sup>②</sup>我的命题就是：索福克勒斯在他的剧本中成功地保存了俄狄浦斯神话中启发性的神秘力量，并且用统一完整的戏剧形式来表现，这一戏剧对于四种探讨方法来说，都有其用武之地。

谁都知道，索福克勒斯构思剧本的情节时，他几乎是在故事结束的地方开始的。那时祸患降临到忒拜城，俄狄浦斯与伊俄卡斯忒在那里相当顺利地统治已经有许多年了。剧本所写的行动不到一天，包括俄狄浦斯追查杀害拉伊俄斯的罪犯；——询问阿波罗的神示，向忒瑞西阿斯先知求教，还有一连串的见证人，最后的见证人就是把他送给科任托斯国王与王后的那个老牧人。剧本是以俄狄浦斯自己明白无疑是罪犯而结束的。

表面上来看，这个剧本可以理解为神秘的谋杀案。俄狄浦斯当地方检察官，当他最后自我定罪时，我们要受到无比刺激的舞台效果的振撼。但是没有一个看戏或读剧本的人能满足于它的表面故事。关于它的含意的问题马上来了：俄狄浦斯真的有罪呢，还是神的牺牲品，或者是他那著名的潜在

---

①即：历史的，比喻的，神秘的和寓言的四重解释。——译注。

②威廉·特罗伊：《神话，方法与前途》，1946年。——原注。



意识、命运、原始罪恶的牺牲品？他自始至终知道多少呢？伊俄卡斯忒又知道多少呢？碰到这样的剧本，我们思想上首先的、最深刻的本能的反映，是想把它的含意归到一种可以理解的哲学范畴中去。

理性时代的批评家与当时的哲学一致，把它解释为启发道德意志的故事。伏尔泰随着高乃依对剧本的翻译和评论可以说是典型的。他把它主要看作坚强正义的俄狄浦斯与恶毒的、酷似人的神之间的斗争，而神又受到腐朽的先知忒瑞西阿斯的帮助和教唆；他把它当成一本反宗教的小册子，抽出一个无可怀疑的道德教训来达到推理的要求。为了使听众同情俄狄浦斯，他尽可能避免乱伦的主题，加上一个不相干的爱情故事。他明知道他的译本和解释不是索福克勒斯的，于是以他那个时期的自满的地方气，他把不同之处归罪于索福克勒斯生活时代的黑暗。

其他的人解释《俄狄浦斯王》比伏尔泰来得含蓄，使我们更能了解这一剧本。弗洛伊德把剧本归类成他的心理学概念有很大启发性，展示了我们仍在探索的前景。谁要是看了傅斯代尔·古朗吉<sup>①</sup>的《古代城市》以后再来读《俄狄浦斯》，便能了解：它表现了希腊人古代族长的宗教。对剧本的其他解释，不论是从神学，哲学还是历史角度，都不能说错，但都片面，都把索福克勒斯的杰作归到不相干的范畴中去了。因为索福克勒斯表现神话最独特之点在于：他把焦点集

---

①傅斯代尔·德·古朗吉（Fustel de Coulanges, 1830—1889），法国历史学家。《古代城市》著于1864年，着重宗教史实。——译注。



中在可悲的人生上因而保存最主要的神秘，其时人还低于或前于理性。布局既作这样的安排，我们就认为剧中行动好象同时可以从许多方面来解释。

由于剧本从故事结束时写起，在舞台只出现俄狄浦斯一生最后的严峻的插曲，索福克勒斯把主角过去的和当时的行动一齐表现出来了，过去和现在相互映照，最终融成一体。俄狄浦斯追查杀害拉伊俄斯的凶手成了追溯他自己过去的隐藏的实情；当追查慢慢地达到高潮时，象心理分析家手下的关于病人所受压抑的材料一样——带有感觉上和情绪上的直接性，然而又能为人们所接受、所了解——他即刻的追查也达到了终点；他知道自己（城市的救护人）和罪人，是忒拜祸患的造成者，他同时看到这些都是他一个人。

这样地表现俄狄浦斯神话，在某种意义上说，就是对神话的解释。索福克勒斯在俄狄浦斯的天性和命运的实质中所看到的，不同于塞内加、德莱登或科克托<sup>①</sup>所看到的。我们可以承认甚至索福克勒斯，也还没有用尽神话材料的可能性。但是我的争论之点是：索福克勒斯对神话的“压缩”意义与别人不尽相同。

我已经说过，索福克勒斯表现的行动是一次追查，追查杀害拉伊俄斯的人；而且，当俄狄浦斯的过去在我们面前展开的同时，我们看到他整个一生是寻求他真正的天性和命运。但是由于追查的目标到最后才清楚，追查的行动就采取了多种形式，正象它的目标看来有不同线索一样。终了时，

---

<sup>①</sup>科克托（Jean Cocteau, 1889—1963），法国诗人、批评家，属于所谓“立体未来派”。——译注。



这个目标——最后的认识，“真情”——的确与开始如此不同，以致俄狄浦斯行动本身似乎不象追查，而是相反：逃避。这样就很难说俄狄浦斯究竟是成功呢，还是失败。他成功了；但他的成功正是他的败落。他失败了，从某方面讲他没有找到他寻求的东西，然而从另一方面讲，他的寻求却是十分成功。寻求他到底是怎样的人的企图，同样是模棱两可的。他仿佛发现自己一文不值；然而却由此认识了自己。他与神的关系又是怎么样的呢？他的追查可以看作逃避天意的英勇的企图，或者说，根据某种深刻的自然的信念，企图发现神的希望是什么，如何才是真正的服从。从某种意义上讲，俄狄浦斯碰到了他所无法控制和无法理解的力量，被命运戏弄；然而同时他的每一步骤都受到他自己理智意愿的支配。

我认为想从解决这种含混的问题着手，是无法了解剧作的意义，或其精神内容的。剧本的精神内容就是索福克勒斯直接表现出来的悲剧行动；这一行动的实质是模棱两可的：胜利与毁灭，黑暗与光明，悲伤与兴奋，这些我们在任何时候都能同时看到。但这一行动也是一种形体，有开始，中间和结束，依次地……。用勃克①先生的话说：“从意图，情感到认识”。这就是《俄狄浦斯》中行动的旋律或形体。剧本作为一个整体从追查杀拉伊俄斯的凶手的明白意图开始；我们感到：相继发生的事件把我们原先形成的那个意图破坏了：从这一经历和变化中产生了最后的认识：我们以一种全新的眼光来看凶手。剧本中每一场（如同较小的形体在整个行动中以不同形式重复出现）也按悲剧旋律行动，从意图到情感再到认识。

---

①勃克（Kenneth Burke, 1897—），美国批评家。——译注。



为了更细致地说明这些论点，最好研究一下俄狄浦斯与忒瑞西阿斯间的那场戏，和后来歌队唱的歌。这一场戏在剧本(巨大的斗争)中出现得较早，可作为整个行动的试演，为悲剧旋律中的行动提供了一个清楚的、完整的例子。

## 英雄与罪羊<sup>①</sup>：俄狄浦斯 与忒瑞西阿斯之间的斗争

剧本开场部分一完就是俄狄浦斯与忒瑞西阿斯这场戏。我们已经看到忒拜公民请求国王设法消除祸患城邦的瘟疫。我们已经看到俄狄浦斯的入场(很庄严，只是跛足有点泄漏内情)，他答应公民的请求，同时我们已经听到克瑞翁从得尔福神谕所带来的音讯：瘟疫的起因是由于杀死前任国王拉伊俄斯神的凶手尚未伏法。俄狄浦斯悬赏任何告发凶犯的人，并以酷刑威胁任何隐藏或袒护他的人。与此同时他决定召请忒瑞西阿斯为第一个见证人，这是歌队所热烈赞成的。

索福克勒斯在《安提戈涅》中也曾经用过同一的忒瑞西阿斯当作倒楣的先知，来说明其他凡人难以看到和看到了不舒服的真情。<sup>②</sup> 他眼睛虽瞎，但是俄狄浦斯和歌队长一致认

---

①罪羊，古犹太人在赎罪日放至旷野的替罪羊。——译注。

②《安提戈涅》中，国王克瑞翁不许任何人埋葬战死的波利奈塞斯，因他引别国的兵攻打本国。波利奈塞斯妹妹安提戈涅违反克瑞翁命令，埋葬了他的尸体，被国王关禁。先知忒瑞西阿斯警告瑞翁他这样做会招致大祸。克瑞翁不听。结果他的儿子海门，即安提戈涅的未婚夫，向国王求情未成，就自尽。海门的母亲因丧失爱子，也自杀了。——译注。



为谁是凶犯只有忒瑞西阿斯一个人知道，在他神秘的内心能够看到未来。当忒瑞西阿斯由一个孩童领着进来时，歌队长用这样的话欢迎他：

歌队长：可是能指认出罪犯的人来了。看啊，他们把神似的先知请来了，尘世间只有他一个人才知道真情。①

剧本中，此时俄狄浦斯对于忒瑞西阿斯所知道的一切正是极端无知；这位英雄，君主，国家的掌舵人；斯芬克斯难题的解决者，这个胜利的人。他解释他的意图时用这样骄傲、清楚的话：

俄狄浦斯：啊，忒瑞西阿斯，天地间一切事情，能说的和不能说的，你全知道。虽然你看不见，你知道城邦正遭受到致命的瘟疫。我们要找救护我们的人，主上啊，唯有你。即使报信人还没有告诉你，你一定知道：阿波罗回答我们的请求说，去掉这场瘟疫只有一个办法：查出杀害拉伊俄斯的人，不把他们处死，也得驱逐他们出境。因此，不管是用鸟声还是别的预言术，你千万不能隐藏预兆，而要拯救你自己，拯救城邦——拯救我，拯救我们所有的人——清除死者的污损。我们全靠你了。一个人最大的工作莫过于尽他所有，尽可能地帮助别人。

这段话是这场戏的开场白，是后来斗争的基础。这场斗争实际上分解了俄狄浦斯的意图；置它于更广阔的关系之中，这样俄狄浦斯就完全丧失了他原先的意图，而本文说明它是虚假的，值得怀疑的。这场戏结束时，俄狄浦斯感到一

---

①参照人民文学出版社罗念生中译本译出。下同。——译注。



阵怒火和恐惧，其产生是合乎情理的，此后他才能振作起来，再度以一个明确的意图来行动。

斗争的第一部分中，俄狄浦斯采取主动，忒瑞西阿斯处于被动地位，想逃避回答。

忒瑞西阿斯：啊！真情得不出好结果的时候，知道真情是多么可怕！我虽知道这个道理，却一时忘记了，要不然我是不会来的。

俄狄浦斯：什么事情？……到我们这里来，你竟如此懊丧！

忒瑞西阿斯：让我回家去吧。只要你能答应我，我就容易活下去，你也容易活下去。

俄狄浦斯：你这种要求是不对的。你不肯说出真话，对养育你的城邦是不忠诚的。

忒瑞西阿斯：但是我看你的要求太过份，我怕我也要遭受到这样的——

俄狄浦斯：看在神的面上，你要是知道，不要走掉！对我们说吧，我们都在这里求你。

忒瑞西阿斯：你们全不知道。可是我——我决不能说出我的痛苦。也不能说出你们的痛苦。

俄狄浦斯：你说的是什么？你明知道，却不告诉我们？你是想出卖我们，毁灭城邦吗？

忒瑞西阿斯：我不想叫我自己痛苦，也不想叫你痛苦。你为什么还要追问呢？我什么都不会告诉你的。

俄狄浦斯：哎！你这个坏老头！石头也会被你激怒！你什么都不说吗？难道你对我们就这样无动于衷吗？

忒瑞西阿斯：你责怪我的脾气，却看不见你自己身上的东西；你自己看不到，反来责怪我。

俄狄浦斯：谁听了你那样蔑视城邦的话能不生气？



忒瑞西阿斯：我虽不说。事情总会清楚的。

俄狄浦斯：既然事情总会清楚，你就有责任告诉我。

忒瑞西阿斯：我什么都不说了。现在，你爱发多大脾气，就尽量发吧。

俄狄浦斯：好吧，我正在“气”头上，我把我开始明了的想法都讲出来。我看你是策划这件凶案的人，甚至人是你杀的，虽然不一定是你亲手杀。你如果眼睛不瞎，我敢说准是你一个人干的。

上面引的最后一句话中，俄狄浦斯改变了策略，把意图引到另一方面；他控告忒瑞西阿斯，这使得忒瑞西阿斯进攻。战斗的第二部分中，双方相互开战：

忒瑞西阿斯：真的吗？我叫你遵守你自己宣布的命令；从今天起，你不许同在场的人说话，也不许同我说话，因为你干净，你是污辱这个地方的人！

俄狄浦斯：你居然无耻到说出这样的话！难道你还想逃吗？

忒瑞西阿斯：我已经逃掉了。真情就是支持我的力量。

俄狄浦斯：谁教你这样的真情？不是你的预言术教你的。

忒瑞西阿斯：你教我的。你逼得说出我不愿意说的话。

俄狄浦斯：说什么？再说一遍，我就能更明白了。

忒瑞西阿斯：你还不明白？你这是激将我吗？

俄狄浦斯：我不敢说我真的明白了。你再说一遍吧。

忒瑞西阿斯：我说你就是你要追查的那个凶手。

俄狄浦斯：你两次咒骂我，你会后悔的。

忒瑞西阿斯：还要我往下说，叫你更生气吗？

俄狄浦斯：尽量说吧——反正都是无稽之谈。

忒瑞西阿斯：我说你不知道你自己的灾难，也不知道与你亲



人在一起生活多么可耻。

俄狄浦斯：你以为你能这样地说话，永远不受惩罚吗？

忒瑞西阿斯：知道真情就有力量。

俄狄浦斯：别人有，你却没有：对你说来真情毫无力量；因为你又瞎又聋又懵懂。

忒瑞西阿斯：你这个无能的人。你骂我的话，这里每个人都将骂还你。

俄狄浦斯：你只能在黑夜里生活，你不能伤害我，你不能伤害看得见阳光的人。

忒瑞西阿斯：你的劫数不由我注定。阿波罗已经够了，他会使你劫数难逃。

俄狄浦斯：这些花样是你的，还是克瑞翁的？

忒瑞西阿斯：克瑞翁没有害你，害你的是你自己。

俄狄浦斯：啊，财富，力量和技能——人生竞争中超越一切的技能——你们多么受人嫉妒！我忠实的老朋友克瑞翁为了城邦赐给我的、而不是我自己要的王权，想偷偷地爬过来推翻我！他已经收买了这个诡计多端的术士，这个骗人的叫化子，他只认得出金钱，论法术他是个瞎子！

现在告诉我吧，告诉我，你在什么地方做过真正的先知？当唱着歌的斯芬克斯到来的时候，你为什么不说话，为什么不救人民？她的谜语过路人是猜不出的，只有懂法术的才能猜出，可见你显然既不懂鸟语，也没有神的启示。当我来的时候，我，无知无识的俄狄浦斯，倒使她停止歌唱。没有鸟教过我，我靠智慧得出答案。而你想要使我垮台，将来好站在克瑞翁王位的旁边。

我看，你和你的同谋者会因此后悔的。事实上要不是我看你上了年纪，你这样无礼早就该受苦刑了。

这部分里，战斗双方的信念、看法以致意图都直接对立



起来。因为双方如此完全地确信自己的看法和意图，战斗便由辩论完全降到不讲道理的水平：它成了人身攻击了。我们看到俄狄浦斯和忒瑞西阿斯内心深处无比地可笑；他们相互回避，仿佛对方神秘得不可思议。斗争最后，受伤更重的是俄狄浦斯；他那“啊！财富，力量”一大段话，与其说是他开始时那种有条不紊的说明，远不如说是抒发感情的话。

这部分的战斗以歌队长调解为结束，他努力提醒双方他们都有责任的最一般的意图：即发现真情，服从神明。

歌队长：我们看来，这个人说的是气话，你也是这样，俄狄浦斯。不必这样，请考虑怎样才能执行神的命令。

在斗争的最后部分，忒瑞西阿斯摆出他整个的先见，俄狄浦斯处于被动，十分震撼：

忒瑞西阿斯：你虽是统治者，但是我们同样有回答的权利：我也有这种权利。真的，我伺候的不是你，而是阿波罗；我也不希望受克瑞翁禄用。既然你咒骂我是瞎子，那我就告诉你：你眼睛虽明亮，却看不到你自己的灾难，不知道你住在什么地方，与谁住在一起。你知道你是从哪儿来的吗？你不知道。你也不知道你就是你全家死人和活人的仇敌。你母亲和父亲的双重诅咒将恐怖地把你从这块土地上追逐出去。你现在看得清楚，到那时你眼前是一片黑暗。

到那时，你的哭声哪儿还有边际？喀泰戎山上哪一处不很快地有你的回音？因为那时候你才明白那件婚事了，你过去虽然一帆风顺，将来却要无家可归。还有许多你想不到的灾难会最后降临到你的头上，使你和你的



孩子成为平辈。

你骂克瑞翁，骂我吧：尘世上没有一个人比你毁灭得更可怕的了。

俄狄浦斯：我真能听得下他这种话吗？你还不回去？还不死去？去受惩罚？还不离开这所房子？

忒瑞西阿斯：你要不召我，我根本就不会来的。

俄狄浦斯：我不知道你会说这些蠢话；要不然，我才不叫你到我这里来。

忒瑞西阿斯：我就是这样的人：在你看来是蠢，但在你嫡亲父母看来，我是聪明的。

俄狄浦斯：什么父母？等一等：生我的是谁？

忒瑞西阿斯：生你的，叫你死的，都是今天。

俄狄浦斯：你说的是多么隐晦的谜语。

忒瑞西阿斯：你不是最善于破谜的吗？

俄狄浦斯：好，你挖苦我这份才能。你总会知道我是有这份才能的。

忒瑞西阿斯：正是这份才能使你身败名裂。

俄狄浦斯：只要我救了城邦，那有什么关系呢？

忒瑞西阿斯：好吧。我要走了。孩子，我领走。

俄狄浦斯：把他领走吧。你在这里又碍事又讨厌；你一走总害不了我了。

忒瑞西阿斯：我说完话自会走的，我不怕你皱眉头！因为你不能伤害我。我告诉你吧：你大声威胁地一直去追查的，杀死拉伊俄斯的凶手就在这里。人家以为他是外地来的人，将来会证明他是忒拜的本地人，这是会使他痛苦的。从前是明眼人，将来是瞎子；过去是富翁，将来是乞丐，靠着拐杖，探着路走向外邦去。将来揭穿了再看，他原来是亲生孩子的父兄，是生他的女子的儿子和丈夫，他分享了他父亲的床，他杀害了父亲。



进去想一想。要是发现我说错了，你就说我不懂得预言术吧。

俄狄浦斯退出舞台，他那明确的意图消失了，浑身充满恐惧与愤怒。忒瑞西阿斯由孩子领走。留下来的歌队活动了，唱起曲子来，满怀交织冲突的感情，有启示性的然而又是神秘莫测的影象，这是斗争结果的情感在他们身上引起的：

歌队

（第一曲首节）

得尔福石穴的神所说的，  
用血腥的手作出可怕事的人是谁？  
现在，正是他  
用象比风还快的骏马的速度  
逃跑的时候了。  
现在宙斯的儿子  
带着电火向他扑去，  
同去的是那可怕的  
怒不可遏的复仇神。

（第一曲次节）

从帕耳那索斯雪山上发出新的神示：  
到处寻找那躲藏起来的罪人。  
在荒野的树林里，  
在山洞或石穴间，  
他象孤独的公牛一般，  
徒劳无益地流浪，  
想用白费功夫的脚  
逃掉那最终的命运  
那个天网恢恢的命运。



(第二曲首节)

我现在心里又怕又紊乱，既不能接受，又不能否定先知的  
话：我不知道说什么才好。

我忧虑彷徨，看不清

现在，看不清将来。

拉伊俄斯和俄狄浦斯家族之间

我没听说，从没听说过，有任何宿怨；

为了替没头案子复仇，

我看不能损坏他的声誉。

(第二曲次节)

宙斯和阿波罗是聪明的，人间一切

他们知晓：但凡人先知是否比我知道得多，

不敢确凿说，

虽然有人聪明过人，

唉，先知的话证实了我才能责怪他！

人人都看见，会飞的女妖曾经攻击过他；

那场考验中，他显出才智，对城邦十分亲切；

叫他罪人，我万万不能。

歌队的作用，下面将详细讨论。这里我只想指出俄狄浦斯和忒瑞西阿斯在这次斗争中，表现了悲剧旋律的“意图”部分；这转为“情感”，而歌队表现情感，亦表现随后的新认识。这一新认识是：俄狄浦可能是罪犯。但是他的轮廓是模糊的；也许这一看法本身是一种幻觉，一场恶梦。歌队长还没有达到追查的目的，这要等活生生的俄狄浦斯在他们面前无可怀疑地揭露出来确是罪犯的时候。我们只来到暂时憩息的地方，到达悲剧旋律借以表现的第一种比拟(指“意图”)的结尾。但是这一比拟是整个剧本形体的缩影。俄狄浦斯作



为罪人的无常的和不开心的形象，符合剧本终了的最后认识，或者说显现。

## 俄狄浦斯：仪式与剧作

古典人类学者中的剑桥学派已经十分详细地说明，希腊悲剧追随一种十分古老仪式的形式，即草木动物之神，或生长季节之神。这是过去几代以来一个十分有影响的发现，使我们对俄狄浦斯有一个新认识，虽然我认为俄狄浦斯尚未完全发掘清楚。索福克勒斯如何把俄狄浦斯神话改编为剧作，可以在这古老仪式中看到。这一仪式有相似的形式和含义——即是说，它也行动在“悲剧的旋律”之中。

古典人类学专家，也象其它领域中的专家一样，争论无数的事实与解释问题，这些问题只能令局外人敬而远之。较棘手问题之一似乎是神话与仪式哪个先出现。这古老的仪式是否仅是表演季节神——阿提斯，或阿都尼斯，或奥息里斯，或“渔夫王”<sup>①</sup>——的原始神话故事？仅仅表演英雄帝王神父祭司等与敌手打仗，被杀被逐，然后又在春季复活？这些无数的神话之产生，是否“解释”一种为庆祝每年季节更迭而表演的歌舞仪式？

为了理解《俄狄浦斯王》的形式与含义，不必拘泥于这类史实问题的答案。俄狄浦斯本身形象提供了替罪羊的一切条件，被逐的国王或神的形象条件。剧本开始表现的忒拜的处境——生命攸关；它的庄稼，它的畜牧，妇女神秘地无生育能

---

<sup>①</sup>参见赫丽生《古代的艺术与仪式》。——原注。



力，是城市遭灾的迹象，神明发怒的表示——象是冬天带来的枯萎，同样需要斗争、放逐、死亡和复活。这些悲剧性的连续事件正是剧本的实质内容。我们了解到神话与仪式在来源上紧密相联，是民族长年不断经验的两大直接模仿，这就够了。

但是，当我们把《俄狄浦斯》看成仪式时，我们只看到它把一个故事——甚至说那一个故事戏剧化，这种方法是无法理解它的。赫丽生已经说明：狄奥尼索斯节日追根究源来自每年丰收庆节仪式，包括成长的仪式，象庆祝成年——庆祝一个人成长发展的秘密。同时，它祈祷整个城邦的繁荣；这种繁荣不应仅理解为物质繁荣，而且还是家庭的自然秩序，即祖先，现有成员和后代的繁荣；另外，还应理解为顺从嫉忌的神，他们在这自然的神圣的秩序与比例中，掌握各自的领域。

我们必须知道，索福克勒斯的听众(整个城邦的人)来得很早，准备在露天戏院里消度一天。他们脚下是歌队的半圆形舞池和祭司的座位和祭台。再过去便是主要演员演戏的高高的戏台，背后是全能的象征性的舞台正面，此刻当作忒拜俄狄浦斯的宫殿。演员不是我们所谓的专业人员，而是为了宗教事务选出来的公民，索福克勒斯本人曾训练过他们和歌队。

当时观众对刺激和娱乐的兴趣一定不亚于今天看足球赛和滑稽歌剧的群众，索福克勒斯当然以动人的演出吸引观众。同时他的观众一定很注意剧中的诗和演出中的精彩部分，因为《俄狄浦斯王》与戏单上其他剧本一起进行比赛。但是这场戏的特殊成分，具有独特倾向与深度的，是索福克勒斯给予观众的仪式的期待。我们今天最接近这种戏剧仪式



意义的，我想是复活节演出的《马太之难》<sup>①</sup>。不管怎样，索福克勒斯的观众一定聚精会神地观看演出，剧本所预示的悬念——歌队以歌舞表演出来的祈求；说理的辩论和双方可怕的战斗；悲痛、愉快和最后舞台场面或显现场面，——正如模仿和祝贺人类天性和命运的秘密。这一秘密既是个人成长发展的秘密，又是人的城邦生活不安定的秘密。

我已经说明索福克勒斯如何在悲剧的旋律中表现神话中俄狄浦斯的一生。舞台上俄狄浦斯追寻他自己的出生，但同时，也求得城邦的安顺。当我们研究整个剧本的仪式形式的时候，很明显可以看出它表现整个城邦为它的平安而作的悲剧性的探索；可以看出在较大的行动中，俄狄浦斯只是主角，第一个和最重要的战士。剧中人物都以不同方法实现这个悲剧性的探索，但在全部行动的发展中，只有歌队才起与俄狄浦斯同等重要的作用——实际上是相对的人物。歌队掌握俄狄浦斯和他敌手间的斗争，表示他们斗争的进程，反复说明主题，并在每场斗争之后说明新的变化。古老的仪式或许只有一个歌队长来表演，没有人物性格发展及变化，《俄狄浦斯》中的歌队仍有这一因素，这最能说明整个剧本的仪式形式。

歌队由“忒拜元老”12人或15人组成。这群人并非全都是雅典或忒拜公民。剧本开始时，俄狄浦斯王宫门前有由忒拜公民组成的很大的请愿团，而歌队在开场之后才上场。歌队也不是直接为雅典群众说话；我们自始至终设想舞台是忒拜的集会场所。我想更确切的说法是，歌队代表整个忒拜的

---

<sup>①</sup>天主教宗教剧。——译注。



观点和利益，由此代表雅典观众的观点和利益。他们来俄狄浦斯宫前的任务，如同索福克勒斯观众来到剧院一样：他们来观看一场神圣的战斗，这场战斗与他们自己有十分重要的利害关系。因此，他们以一种独特的方式代表观众和公民——不是适应某种暂时的感情而组成的一群人，而是一个相当自觉的团体：近乎“民族意识”而非一群人过分激动的情感。

根据亚里士多德的意见，索福克勒斯的歌队是在剧本行动中起重要作用的人物，而不是象在欧里庇得斯剧本中，只是于场与场之间奏奏乐。歌队可以说是一个群象，好象从前的议会。它有自身的传统，思想感情的习惯和存在的方式。从某一意义上说，它是作为一个活的实体存在的，不是鲜明确凿的个别性格。它能认辨，但认辨能力比单独的人更宽广又更模糊。它用它的方式置身于剧本整个行动之中。但它不能在一切实方面行动，创立和试用策略的细节得靠主角，正如无权而能监督的议会得依靠首相来执行，但是首相垮台，它却能以特种的生活方式存在下去。

歌队在开场后入场，提出问题，祈求各种神明，焦点集中在城邦——雅典或忒拜——隐秘的危险的前途，这时候，主要剧中人物表，以及庆祝所必须的成分都全了，主要行动可以开始了。歌队作用就在标明这一行动的阶段，表演悲剧旋律中痛苦和认识部分。主角与他的对手发展“意图”，悲剧性的事件就由此开始，歌队个性成分较少，咏叹斗争，用一个字标志它们的阶段（象忒瑞西阿斯那场戏的中间歌队长所讲的话），并且用合唱、用感情体会这些结果和战斗结束的新认识。



歌队合唱的抒情曲子，不能只理解为语言的艺术，因为它们还要配合歌舞。虽然每个歌队都有自身的形体，有开始、中间和结束，它也代表全部行动变化中的一种感情或者悲伤。这种感情象悲剧旋律中其它要素一样，散布如此广泛，或者说，如此深入，以致能够包含尼采所感到的群众的残忍，也能包含另一极端的意思，祈祷的耐心。我引用的忒瑞西阿斯那场戏中歌队的话，可以说明这一点。

它开始于斗争结束时那种近乎粗野的情感，所用形象使人想到那残忍的“酒神疯狂”，而“酒神疯狂”大家认为是悲剧和旧喜剧的共同来源。歌队唱道：“现在宙斯的儿子，带着电火向他扑去。”在第一曲次节中，这些形象在我们领略追逐时更为清楚，我们想象那个飞逝的罪犯，越来越象俄狄浦斯，他是跛足的，永远与喀泰戎山上荒野的森林联系在一起。但是在第二曲首节歌队好象害怕它那冲突着的感情和想象中的可能性，就回复到更为阴暗和耐心的忍受的姿态，“怕”，“忧虑彷徨”。在第二曲次节中，这发展到象正统基督教的祈祷态度，依靠信仰，设想到那时为止无法想象的真相的可能性，而且回答：“宙斯和阿波罗是聪明的”等等。整个合唱的结束是以新的眼光看俄狄浦斯，看罪犯，和看还需探索的城邦安顺的道路。这一看法仍然因歌队对俄狄浦斯作为英雄而表示的人情的爱而蒙上色彩，因为歌队还需完成本身的净化。到此为止，还不能完全接受其中的痛苦，也不能把俄狄浦斯当作替罪羊。但是它标明第一个完整的“意图、感情、认识”单位的结束，为下单位的新的意图打了根底。

歌队代表一种因素，这一因素是永远出现在剧本行动之



中，这是最深刻的感情因素，不是尼采说的最不成 熟 的 意思。这种“感情”在斗争中可以体会得到，它是对共同利益的没有希望的关心，歌队正是为这个利益而追随着斗争的。在战斗双方又怒又怕地分手后，只留下歌队来行动和歌唱，歌唱其敏感而丰富的幻象，梦想或者神似的灵感——于是“感情”本身便占据了舞台，成了主要行动。我们如果努力将整个剧本看成“模仿一个动作”，那么悲剧的旋律就在瞬息间分解了人的行动，把它分成连续不断的时机或者样式，将一个晶体检验一道白光，在空间把它分解成光谱的色带。剧本中各不同的成分，布局中的情节，人物性格，从推理到抒情的各种台词形式，舞蹈与歌唱——这一切更具体地实现了悲剧旋律——时间的“行动光谱”——中那些恰如其分的时机。

董衡巽 译



## 文学即整体关系：

### 弥尔顿的《黎西达斯》

〔加〕N·弗莱

本文译自戴维·洛奇所编《20世纪文学批评》(20th Century Literary Criticism),英国朗曼出版公司1972年版,第433—441页。弗莱<sup>①</sup>的这篇论文原为在国际比较文学学会第二次会议上的讲稿,后收入弗莱于1963年出版的《同一的寓言:诗歌神话学研究》(Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology)一书。本文是弗莱将原型批评理论与文学研究实践结合起来的一个突出的范例。他早年便对弥尔顿有深入的研究,在一生著述中多次提到弥尔顿的这首悼亡诗《黎西达斯》。在这里,作者把这首诗放在自古希腊罗马和《圣经》以来的整个牧歌体悼亡诗的传统联系中加以考察,探幽入微地寻绎出诗人创作中的构思、布局、结构安排、名称和意象的选择运用等方面的用意,从而明确地揭示出个别的文学作品怎样与文学整体有着千丝万缕的内在联系。文

---

①关于弗莱,请参看本书第146页编者按。



中还同时谈到原型的识别原则，原型批评与比较文学研究的交叉关系等问题。

我将要从一首名诗，弥尔顿的《黎西达斯》的简要探讨开始，希望从分析中引出的推论能切合这次会议的主题。<sup>①</sup>《黎西达斯》是一首属于牧歌传统的哀悼诗，为追念一位因溺海而死的名叫爱德华·金的青年而作。牧歌的产生，可以说有两个来源：一个来自希腊、罗马古典传统，由忒奥克里托斯<sup>②</sup>和维吉尔留传后世；另一个来自《圣经》传统：《诗篇》第23首中的牧人形象、作为牧羊人的基督形象以及教会中“牧师”和“羊群”的隐喻。在弥尔顿时代，这两大传统之间的主要联结线索是维吉尔的《牧歌》第四首即所谓“救主歌”。<sup>③</sup>这样看来，出现同时有两种传统典故影响的牧歌意象就很自然了。发现《黎西达斯》既是一首基督教的诗又是一首人文主义的诗也就不足为奇了。

在希腊罗马牧歌传统的悼诗中，悼念的主人公不是当作个人来对待的，而是作为死亡的自然精灵的代表。牧歌体悼诗看来同悼念阿都尼斯的仪式<sup>④</sup>有关。在摩斯彻斯<sup>⑤</sup>悼念死

---

①指1958年在美国北卡罗来那州大学举行的国际比较文学学会第二次会议，本文首次在会上交流。——原编者注。

②参看本书第152页注。

③参看本书第153页注。

④关于阿都尼斯的神话与仪式。请参看本书中所选的弗雷泽《金枝》中的节译文《阿都尼斯的神话与仪式》。——译注。

⑤摩斯彻斯(Moschus)，公元前2世纪小亚细亚的田园诗人。——译注。



去的诗人拜翁①的诗中，运用了拜翁在他自己的诗中悼念阿都尼斯所用的同一类意象。在后来的牧歌中称这种意象为“死亡的神”并不是一种时代错误：维吉尔在其《牧歌》第五首中说到达芙尼②就用了下述语言：“*deus, deus ille, Menalca*”（“一个神，他是一个神，牧羊人梅那伽。”）③还有，弥尔顿和他的博学的同时代人塞尔登（*Seiden*）或亨利·雷诺兹（*Herry Reynolds*）都知道“死亡的神”这一象征，就象出自同一古典来源的《金枝》④为任何一个现代学生所熟知一样。那种认为在理解和运用神话方面，20世纪的诗人不同于前辈作家的看法是不值得详细追究的。我们看到，弥尔顿给他的主人公以一个同阿都尼斯相等的牧歌的名字——黎西达斯，并把他同自然的循环节奏联系起来。下列三点有特别的重要意义：太阳每天在空中的循环运行，四季在每年中的循环交替，水的循环，如水从井和泉中流出，经由河流回归于海。日落、冬季和大海都是黎西达斯之死的象征，日出和春天则是他的复活的象征。全诗以清晨开始：“在黎明睁开眼睑之际”；以太阳西沉入海告终，正象黎西

---

①拜翁(Bion)，公元前2世纪小亚细亚的田园诗人。——译注。

②达芙尼(Daphnis)，希腊神话中的西西里牧人，相传为牧歌的创始者。——译注。

③Menalca，原指任何牧羊人或乡民，忒奥克里托斯和维吉尔都在他们的牧歌中运用了这个词。维吉尔《牧歌》的中译者扬宪益把这个词音译为“梅那伽”。——校注。

④《金枝》，请参看本书第 页编者按。——译注。此处谓“出自同一古典来源”，意思是说。死亡的神与“金枝”这一名称都出典于维吉尔的诗作，后者出自维吉尔的《埃涅阿斯记》。——校注



达斯自己没身于海中，而太阳又有待于重新升起，也好像黎西达斯将要复生一样。首段诗中的形象，“摧毁了你那尚未长成的花瓣”，指的是秋霜打杀了花朵；趋向终篇时列举了很多花名，其中大都类似“早生樱草”，是早春开花的，暗示着春回大地。再者，开头的祈祷是向“圣泉姐妹”们发出的，水的形象通过希腊、意大利和英国的诸河流而汇归于海洋——而在海洋中，黎西达斯的尸体正在安眠。

这样，黎西达斯便是爱德华·金的原型。我用原型这个术语指一种在文学中反复运用并因此而成为约定性的文学象征或象征群。把花的意象用在诗中，这并不一定就是原型。但在一首关于青年人之死的诗中，把主人公同某种红色或紫色的花相联系，常常是同象风信子这样的春天的花相联系，则是约定俗成的。这种约定性的历史起源可以上溯到古代仪式中去，但其更为深远的源头则永远是潜在的，不仅存在于文学中，而且也存在于生活中，就象第一次世界大战中红罂粟花的象征所表明的那样。因此，在《黎西达斯》中，“铭记悲哀的血红色花”便是一个原型，一个在众多的同类诗中反复出现的象征。同样，黎西达斯本身也不只是爱德华·金的形象，而且是一种约定的或重复出现的形象，与雪莱笔下的阿都尼斯<sup>①</sup>，忒奥克里托斯和维吉尔笔下的达芙尼，以及弥尔顿自己诗中的达蒙<sup>②</sup>

---

①雪莱曾用阿都尼斯神话原型写下悼念诗人济慈的哀诗《阿都尼斯》。——译注。

②达蒙(Damon)是维吉尔《牧歌》第八首中的牧羊人歌手，后人常用此名指“乡下的年轻情人”。弥尔顿曾借达蒙的原型为他的亡友查理·狄奥达蒂(Charles Diodati, 死于1638年)写过一首哀悼诗《达蒙的墓碑铭》。——校注。



都属于同一类型。金在弥尔顿的意图中是要表现为一位牧师的，同时又是一位诗人。因而，在选取了作为淹死的青年人的金的约定性原型之后，弥尔顿还得选取作为牧师和诗人的金的约定俗成的原型，它们相应地是彼得①和俄耳浦斯②。

俄耳浦斯和彼得二者都具有同黎西达斯形象相关的因素。俄耳浦斯也是一位“美少年”或自然的精灵，他几乎和阿都尼斯一样早逝，并被投入水中。彼得若没有基督的救助也会被淹死，因此，彼得在诗中不是直接以他的名字出现的，而是作为“迦利利湖上的舟子”而出现的，正象基督本人也不是直接出现的，而是作为“在水面上行走的人”而出现的一样。③当俄耳浦斯被巴克科斯的狂女们撕碎之际，他的头颅被抛入河中，“从奔流的希布鲁斯河漂流到列斯博岛。”水中拯救的主题同海豚的意象——一种约定俗成的救主类型——有着关联，海豚恰恰在死神之前不召而来，“飘送这不幸的少年回来。”

本诗的总被安排为ABACA的形式，主题两次再现，中间插入两个插曲（B和C），好象音乐中的轮旋曲。主题是黎西达斯在他生命的盛年时不幸淹死；两个插曲分别由俄耳浦斯和彼得的形象为主导，分别地述及诗歌和牧师生涯。

---

①彼得是《圣经·新约》中的人物，耶稣的12个门徒之一。——译注。

②俄耳浦斯(Orpheus)是希腊神话中的诗人和歌手，善弹竖琴，其琴声可使猛兽俯首，顽石点头。根据罗马诗人奥维德《变形记》中的记载，俄耳浦斯在酒神节庆期间被醉狂的女人们撕成碎片，其头颅与竖琴漂流于希布鲁斯河中。——译注。

③《新约·马太福音》第14章25节：“耶稣在海面上走。”——译注。



在两个插曲中都出现了同一类型的意象：写到荣誉问题有由“可厌的镰刀”所代表的使人暴死的用具，写到教会的腐败则用“双手拿着的武器”。结构安排中最困难的部分是将这两个插曲的内蕴转回到主题上来。作者是通过暗示出牧歌传统中的伟大先驱者——西西里的忒奥克里托斯、曼特阿<sup>①</sup>的维吉尔以及在这二位之前的传说中的阿卡狄亚<sup>②</sup>田园诗人——来实现这种转换的：

啊，阿瑞土斯泉，光荣的流水，  
明洲斯柔滑的河边，生长着能歌的芦荻……

还有下面的诗句：

阿尔斐俄斯啊，回来吧；  
那威吓河流的可怕声音过去啦；  
西西里的缪斯啊，请回来吧。

这里的暗示足以提醒读者：这毕竟是一首牧歌。不过，弥尔顿在此还暗示到阿瑞苏莎和阿尔斐俄斯的神话，后者是阿卡狄亚的水中精灵，为追求在西西里变成河流的阿瑞苏莎，把自己埋身于地底，又再出现于西西里。这一神话的运用不仅勾勒出牧歌形成的历史渊源，还把水的意象同消逝与复生的主题结合起来。

牧歌体悼诗中悼念死者的诗人常常同死者有密切联系，

---

①曼特阿(Mantua)，意大利城市名，原为维吉尔出生地。——译注。

②阿卡狄亚(Arcadia)，古希腊一山区，以人民生活淳朴宁静而著称。——译注。



造成他自己的一种替身或影象，弥尔顿也同样把自己表现得与黎西达斯之死紧密相关。在首段诗中，未成年而死亡的主题巧妙地同作者对自己的“粗糙的、不成熟”的诗篇所做的习惯性的谦词联系了起来；诗人希望当他死时有一首同样的悼诗。在末段中诗人负起了救生的责任，写道：“明天走向清新的树林和初嫩的草地，”从而把悼诗引向一个完满的三重合弦音，或者说达到和谐。诗人以这种自我出现在开端和结尾的方式，在某种意义上，把这首诗表现为蕴含于作者心中的诗。

然而，除了牧歌的历史传统，还需提到构成本诗背景的传统意念或观念的框架。我之所以称之为意念的框架，因为可能确有这样一种东西，不过在诗中，毋宁说那是一种意象的框架。它由存在的四种层次所组成。第一层是由基督教所显示的秩序，即神恩、救赎和永生的秩序。第二层是人类原初本性的秩序，由《圣经》中的伊甸园和希腊神话中的黄金时代所代表的秩序，堕落的人类可以通过教育、信守法律、培养美德而重获那种秩序。第三层是自然物质世界的秩序，即那种从道德上看是中立的但从神学方面看是“堕落的”动物和植物的世界。第四层是违背天意的无秩序，伴随着人的堕落而进入世界的罪恶、死亡与腐败。

黎西达斯同所有这些秩序都有关系。首先，所有死和复活的意象都包含并且等同于基督的身体。基督是正义的太阳，生命的树，生命的水，死而再生的神，海中的救主。在这一层次上，黎西达斯进入了基督教的天国，在“美妙的各级天使，庄严的队队天军”之中受到“上界圣者”的接待。那里的语言乃是《圣经·启示录》一书的回声。与此同时，黎西达斯又作为海岸的守护神而得到了另一种神化，扮演起



相应于《科玛斯》<sup>①</sup>中的伴随精灵的角色。这种精灵据说居住在一个位于我们的世界之上的世界，但那不是基督教的天国，而是斯宾塞所描绘的阿都尼斯花园。物质自然界的第三层次是日常经验的世界。在这里，死亡只不过是一种消失，哀悼死者的人须重新承担起他们的工作。在这一层次中，黎西达斯并没有出现，“不依我们含泪的祈愿”，仅仅由饰有花朵的空莹垒来代表。也正是在这一层次上，本诗被包含在作为拯救者的诗人的心中，就象在基督教的层次中被包含在基督的身体中一样。最后，死亡和腐化的世界得到了黎西达斯淹死后的尸身，这尸身很快将复出水面并在“热风中翻腾”。这后一个意象是不愉快的、悲惨的。弥尔顿轻轻地触及到它，在一处适当的上下文中再次使用到它：

只让它们喝风，吸收迷雾尘埃，  
让它们内脏枯萎……

《黎西达斯》的创作具有四个特别重要的创造原则。说有四个并不意味着它们是各自独立的。一个是利用传统，把诗的素材改造加工，使之适用于主题表现。另一个是文体，选择恰当的形式。第三个是原型，运用合适的，因而是被反复使用过的意象和象征。第四个尚无名可称，那是一种事实：文学的形式是自发性的：就是说它们不存在于文学之外。弥尔顿不是在写讣文：他不是从爱德华·金及其生平和时代落笔，而是从悲悼主题的诗歌所需要的写作传统和原型落笔。

---

<sup>①</sup>《科玛斯》，参看本书第194页注。



在上述分析中所说明的批评原则，其中有一个对于现在的读者不至于感到惊奇。《黎西达斯》得之于希伯来、希腊、拉丁和意大利文化的东西并不亚于它得之于英国文化的东西。甚至我在这里不能详说的措辞方面也显示出意大利的强烈影响。弥尔顿无疑是位博学的诗人，但只要是诗人，其文学影响就不会完全局限在他自己本国的语言之中。这样，文学批评的每一问题都是一种比较文学的问题，或者仅仅是文学本身的问题。

其次的原则是，我们研究任何一首诗都应抱有这样一种临时假定：这首诗是一个统一体。如果经过仔细的和反复的考察，我们发现一首诗不是一个统一体的话，那么我们就必须放弃上述假说，探讨它为什么不是统一体的原因。对《黎西达斯》的许多不高明的批评都是由于不能首先努力去理解诗的统一性。那种认为《黎西达斯》中有“节外生枝之处”的观点便是把错误的批评方法强加于诗所得出的典型结论。如果不是从诗着手，而是从有关诗的少量外部事实着手，如弥尔顿关于金的零碎了解，他作为诗人的雄心，他对主教制的讥讽态度等，那么这首诗就自然会被割裂为精确地符合于上述知识片断的一些碎片了。《黎西达斯》在较小的规模上所能说明的问题同样发生在一些较大规模的作品上，比如对荷马的批评。一些掌握了有关英雄歌和民歌的片断的特征方面的知识的批评家从这种先入为主的知识出发去看《伊利亚特》和《奥德修纪》，史诗便很容易地被肢解为他们想要孤立看待的一些碎片了。另外一些批评家则把史诗作为一个想象的整体来研究，这后一种方法在今天看来无疑是更为令人信服的。



当我们对作品“渊源”的探讨变成了片断的或零碎的时候也会出现同样的问题。《黎西达斯》是在前代文学，主要是牧歌文学多种影响下融合和聚集而成的诗。心中记着《黎西达斯》去读维吉尔的《牧歌》，就可以看到，弥尔顿不仅仅是读过和研究过这些诗，他实际上拥有了这些诗，它们成了他进行创作的素材的有机成分。《黎西达斯》中关于饥饿的羊的那一段至少使我们想到另外的三个段落：一个在但丁的《天堂篇》中，一个在《圣经·以西结书》里，还有一个在赫西俄德《神谱》的开端处。这里，还可以看到曼图安<sup>①</sup>和斯宾塞的影响，《约翰福音》的影响，并且很可能还有同弥尔顿没有读过的诗的更为惊人的相似处。在这样的情形中，“渊源”岂止一种，没有一处可以说是这段诗的“出处”，或许如我们对这种寻找出处的愚腐臆想所应说的，出处就在诗人“心中”。《黎西达斯》所再创造的，因而也是再次发出回响的只有原型，或者说是文学表现的重现性主题。

另一原则是，文学批评的重要问题存在于文学研究内部。我们看到，一旦离开了诗本身，我们所能得到的东西便会大打折扣。如果我们问，黎西达斯是谁？答案乃是，他是和忒奥克里托斯的达芙尼、拜翁的阿都尼斯，《旧约》中的亚伯以及诸如此类的人属于同一家族的成员。做出这种答案无异于构成了一种对文学及其构造原理和重现性主题的广泛的理解与深入的知识。但是如果我们问，谁是爱德华·金？他和弥尔顿有什么关系？他是怎样一位诗人？我们就发现自

---

<sup>①</sup>曼图安(Mantuan, 1448—1516)，意大利诗人，以拉丁文著《牧歌集》。——校注。



已糊里糊涂地闯进了迷津。在较小的问题上也是一样。如果我们问，《黎西达斯》中为什么出现双手拿着的武器的意象？我们可以沿着上面所说的线索找到答案，它能告诉我们这首诗是如何小心构思出来的。如果我们问双手拿着的武器是什么？那就会有40多种答案，却没有一种令人完全满意，不过它们是否令人满意，倒也是无关紧要的。

同类谬误的另一种形式是在个人的真实和文学的真实之间的混淆。如果从下述事实出发，即《黎西达斯》是完全因袭传统的，弥尔顿对金的为人只略知一二，那么，我们就会把这首诗看成是缺乏“真情实感”的“人为”之作。这种造作的作品虽然在三流的浪漫主义作家们那里更为常见，但萨缪尔·约翰生对《黎西达斯》的研究也认为此诗属于同样的作品。<sup>①</sup>约翰生学识渊博，但恰恰对这首特殊的诗抱有偏见，于是就有意做出了错误的结论。他可能并不曾怀疑过蒲伯的讽刺诗中对贺拉斯的传统的因袭，或者他在自己作品中对朱文纳尔的仿效。在文学中个人的真实没有位置，因为就个人真实来说，总是难以说清楚的。听到朋友的死讯，一个人会痛哭失声，但不会同时唱起歌来，不论是多么悲伤的歌。《黎西达斯》是一首极为真诚的诗。弥尔顿对葬礼的哀悼诗的结构和象征非常熟悉，自青年时起就一直在所能见到的丧葬场合练习写作这类诗，从大学中的职员直到因咳嗽而夭折的可爱的孩子，他都写过。

假如我们问道什么东西激发着一个诗人，回答往往有两

---

①约翰生在他的《弥尔顿生平》中批评《黎西达斯》并不是出于真实的激情的作品。——原编者注。



种。一个机遇，一种体验，一件事，都能激起写作冲动。但是，写作冲动只能来自先前的文学积累。形式方面的灵感，围绕着新的事件而具象化的诗的结构，都只能从别的诗歌受到启发。因此，每一首新诗一方面是一种新的独特创造，另一方面也是类似的文学传统的再造，否则就根本不能认为是文学了。文学常常给我们一种从书本转向生活、从间接转向直接体验的幻觉，并因此而在外在世界中发现新的文学原理。不过这也并不是绝对的。不论华兹华斯怎样严密地把无益的艺术书卷关闭起来，并让自然当他的老师，他的文学形式却同以往一样仍是传统的，尽管也受到一些不常见的传统，如民谣和流行歌曲的影响。对个人的真实的要求本身也是一种文学的惯例，华兹华斯就做过许多直截了当的申明，在文学中这类申明表现出对个人的真实的含糊表达：

现在她没有动作，没有力量：

她听不见亦看着不着。

但是一旦死亡成为一个诗的形象，那个形象便被其他具有死的性质的诗的形象所同化了，因而，露西不可避免地变成了普洛塞耳皮娜<sup>①</sup>的形象，正如金变成一位阿都尼斯：

加入了大地每日的往复变化

连同那岩石，碑石，和树木。

在美国诗人惠特曼那里，我们甚至看到了一个比华兹华斯更为极端的礼赞个人的申明和对学识传统的回避。因此，

---

<sup>①</sup>普洛塞耳皮娜(Proserpine)是罗马神话中的冥后，即希腊神话中的佩耳塞福涅(Persephone)。——译注。



了解一下《那时紫丁香在庭园中盛开不败》的内容是有益的。在诗中，死者没有用牧歌的名字，但也没有用他的真名。他被停放在一只走遍了大地的灵柩中，他被等同于“强大的西方之落星”，他是诗人敬爱的同志，诗人将紫丁香那深红的花朵洒在灵柩上；一只鸣唱的鸟儿为死者哀唱，正如树林和洞穴在《黎西达斯》中所扮演的角色。传统、文体、原型和自发的形式在惠特曼那里表现得如同在弥尔顿那里一样清楚。

《黎西达斯》是一首偶然之作，由一意外事件所引起。因此，它看起来是一首具有强烈的外部联想的诗。那些只能把一首诗理解为诗人个人的自述的批评家们认为，如果诗中述及金的成分不多的话，那一定包含很多关于弥尔顿本人的成分。于是，他们推论说，《黎西达斯》实际是自传性的，充满了弥尔顿自己的成见，包括他对死的恐惧。对于这一点我没有异议，除非弥尔顿按照传统把自己融进诗中的做法被误解为不合适的自我表现。对弥尔顿来说，即使按照17世纪的标准，他也是一个不寻常的职业的和非个人的诗人。在他所有的诗作中，明显失败的一首诗是《激情》(The Passion)。看一下该诗所使用的意象就可知道它为什么失败。这是弥尔顿唯一的一首在写作过程中抱有先入之见的诗。“我的缪司”，“我的歌”，“我的竖琴”，“我的变动的诗行”，“我的福玻斯”等等一直充斥了八节，直至弥尔顿在厌恶中放弃了这首诗。弥尔顿唯一的一首自我意识的诗也恰是一首不能脱稿的诗，这并非偶然的巧合。在《黎西达斯》中，情况全然不同：该诗的“我”是一个装扮成传统的牧人的职业诗人；假若把他设想为个人的“我”，那就等于把《黎西达斯》降到《激情》的水平上，使它变成一首首先应作为传记材



料来研究而不是为了其本身的目的而研究的诗。以这样的方式来对待《黎西达斯》，在那些不喜欢弥尔顿，希望他声望下跌的人看来是再好不过了。

还有一个批评原则，是我写本文想要说明的一个原则，它似乎不可避免地紧接着前一个原则。任何诗都必须作为统一整体来考察，但没有一首诗是孤立的整体。任何一首诗都先天地和同类的其他诗有联系。这种联系有时一目了然，如《黎西达斯》与忒奥克里托斯和维吉尔的牧歌之间；有时则比较隐蔽，如惠特曼与同样的牧歌传统，或者还可以推想，《黎西达斯》同后来的牧歌体哀歌。不言而喻，文学的样式或种类也是不能分割、孤立起来的，就象前达尔文生物学物的诸体系与达尔文生物学有联系是一样的。每一个认真研究过文学的人都懂得，他不仅仅是从一首诗转到另一首诗，从一种审美经验转到另一种审美经验，他同时也在进入一种联贯的累进的文学修养。因为文学不是书本、诗和剧作的简单聚合，它是一种语词体系。我们的整个文学经验，在任何特定时间里都不是我们所读过的东西的记忆或印象的毫无联系的排列，而是一种想象的、有机的经验整体。

正是作为语词体系的文学构成了每一部特定的文学艺术作品的原始的“上下文”。所有其他的上下文——《黎西达斯》在弥尔顿创作发展中的地位；它在17世纪的思想或历史中的地位——都是次要的和派生的上下文。在整个文学系统中，特定的结构的和文体的原则，特定的叙述和形象的构成，特定的传统和方法，以及一些惯用语<sup>①</sup>，都重复而又重

---

<sup>①</sup>惯用语，原文为希腊文topoi。——译注。



复地出现。每一文学新作都是某些上述因素的再构成。

我们看到,《黎西达斯》正是由这样一种重现性结构原则所铸成的。这一原则的简明而准确的名称是“神话”。阿都尼斯神话使《黎西达斯》既是独特的又是传统的。诚然,如果把阿都尼斯神话当成独立存在的柏拉图式理念,我们是不会把它发展成一个批评概念的。但是,只有无能的人才会试图将一首诗简缩或同化为一个神话故事。在《黎西达斯》中的阿都尼斯神话乃是《黎西达斯》的结构。也正是在《黎西达斯》中以几乎同样的方式出现了莫扎特交响乐第一乐章中的奏鸣曲形式。这便是在使《黎西达斯》成为诗的因素和把它同其他诗的经验的形式结合起来的因素之间的联结环节。如果我们只注意《黎西达斯》的独创性,只分析其用语的含蓄和精巧,那么我们的方法本身尽管多么有用,也无法真正把握这首诗;如果我们只注意传统因素,那么我们的方法就会把诗贬为一种引喻的陈词旧调的剪贴或拼凑了。这样,前一种方法把诗当成了它自己的回声,后一种方法使诗成了别的诗人的回声。假使我们从一开始就把握一种把这两种倾向相结合的统一原则,那它们一定会相得益彰的。

事实上,神话也在其他领域中出现,如人类学、心理学、比较宗教学。但文学批评家首要的任务是以神话为文学作品的构成原则。这样,对他来说,神话就成了某种类似于亚里士多德的“mythos”——叙述或情节的东西,也就是运动的形式因,亚里士多德把它称作是作品的“灵魂”。在构成作品的统一整体的过程中它主宰和统合着所有的细部因素。

神话,按其最简单的英文意义,指关于神的故事。黎西



达斯，就诗的内容来说，就是一位神或自然的精灵，最后成了天堂上的圣者，那是一般的基督徒所能获得的神性。在这一意义上，把黎西达斯做神话的处理的原因是传统的；但传统不是任意的或偶然的，它产生于诗歌语言的隐喻性质。诗人不是简单地说黎西达斯离开了树林和洞穴，而说树林和洞穴用其所有的回声悲悼黎西达斯的逝去。这就是那种具有主客之间、物我之间的奇特同一性的语言，这种语言在诗人、疯人和恋爱的人那里是一样的。这是隐喻的语言，亚里士多德认为这是独特的诗的语言。在诸如日神和树神这样一些说法中，我们看到隐喻的语言和神话的语言是相互依赖的。

我已说过，所有的文学批评问题都是比较文学的问题。不过，大凡有比较的地方，总需有某种标准，用来区分实际上可比较的事物和仅仅是类似的事物。科学家们早就发现，进行成功地比较，首先须明确用于比较的真实范畴是什么。比如说，如果你在研究自然史，那么不论你怎样为具有八条腿的东西所吸引，你都不能把一条章鱼、一只蜘蛛和一曲弦乐四重奏相提并论。在科学中，科学的和伪科学的东西常常很容易混淆起来。我怀疑文学批评是否具有这种明确的标准。在我看来，一个实际上坚持认为有一位牛津伯爵写下了莎士比亚剧作的批评家，他并没有意识到他是在做伪批评的陈述。我读到过一些关于弥尔顿的批评家，他们似乎要把弥尔顿混同于他们的阳性崇拜的父亲们——如果可以这样说的话。我将称他们为伪批评家；有些人把他们称为新古典主义者。人们怎样去判断呢？即使是正规的批评家也已经有如此多的派别。有些批评家善于在公共档案局中发现事物，也有



些批评家，象我一样，找不到公共档案局。并不是所有的批评声明或处理都能同样奏效的。

我认为，第一步是要确定对学识做价值判断的依据。学识，或者说文学的知识，总是不断扩大和增长的，价值判断产生于一种以我们已经拥有的知识为基础的技能。这样，学识就具有了对价值判断的优先权和否决权。第二步是以一种统一的文学观来确定学识的依据。在我们之前已有了许多批评的分类法。我们需要更多地了解有关文学的结构原则，有关神话和隐喻、传统和文体的知识，这样才能有把握地区别出真正的影响和臆想的影响、富有启示性的类同现象和令人迷惑的类同现象，一个诗人最初的渊源和最切近的材料来源。给学识以方向的这一核心的批评活动，其基础是一个简单的事实，即每一首诗都是叫做诗歌的这类事物中的一分子。有些诗，包括《黎西达斯》，清楚地表明了它们是传统的，换言之，它们的原始的上下文就在文学本身。另一些诗则以某种期待把这一结论留给了批评家，尽管这种期待常常会落空。

叶舒宪 译  
周骏章 校



附：

## 黎 西 达 斯

〔英〕弥尔顿

(1637)

### 译者小引

这首牧歌式的，悼念同学少年的哀歌，是弥尔顿初期诗作的最后一篇。它的内容主要是哀悼的抒情，但突出表现了诗人自己的志向。那时他已搁笔三年不写诗，在家研读古希腊、罗马的作品，一面考虑、构思长篇诗作；但因同窗好友的死，不能不提诗笔，再次攀折桂枝和番石榴、常春藤的柔条。本诗第一段表明了这个思想；全诗最后一行“明天将奔向清鲜的树林，新的草地”表示决心向自己初期的诗风告别，而朝着新的方向前进。

弥尔顿后期诗作的风格与初期的截然不同，《黎西达斯》成了过渡的代表作。《黎西达斯》中有两个高潮：第一个是从“啊！那有什么好处，不断熟虑”句开始的一段，说明诗人不想单在吟咏方面博得荣誉，要用整个生命去为国家、人类作出贡献。第二高潮是从“他抖动主教的发卷严厉地说



道”句起的一段，斥责英国国教会的腐朽，要把它彻底摧毁。

死者爱德华·金是弥尔顿在剑桥大学基督学院的同学，二人都是诗人、学者和有事业心的好青年，是校方精心培养的牧师人才；但因当时教会作风不正，弥尔顿在毕业时不愿进教会，和他们同流合污，宁愿回家继续研究古典文学，关心社会，准备作一番事业。爱德华·金则在未毕业前就溺死于碧海，免入狼群，保住一身清白，虽死犹生。

本诗的两个高潮，体现了弥尔顿的新风格。不是为作诗而作诗，而是“为事而作”，注意社会效果。他的十四行诗绝大多数是他中期的作品，充分发扬了这种风格，到了晚期便发展而为崇高的风格，为后人所敬仰。

### 原诗小引

在这首独唱的悲歌（Monody）里，作者哀悼一个亲爱的朋友；①他不幸于1637年，从切斯特渡

---

①本诗作于1637年10月，最初发表于1638年剑桥大学纪念爱德华·金（Edward King）的诗集中。弥尔顿的同学、密友爱德华·金于1626年进剑桥大学，1633年取得硕士学位，继续在校深造，准备做牧师。1637年夏，利用假期去爱尔兰访友，不幸在威尔斯港外船破人溺。《黎西达斯》是牧歌体的独唱哀歌。黎西达斯（Lycidas）是希腊、罗马神话中的牧羊美少年，人人称羡；弥尔顿借这古典牧歌的形象来体现同学少年的形象。



海往爱尔兰去时，途中溺水而死，在诗中预言腐朽的僧侣阶级即将没落，那时他们正气焰高涨。

我再一次来，月桂树啊，①  
棕色的番石榴和常春藤的绿条啊，②  
在你们成熟之前，来强摘你的果子，  
我不得已伸出我这粗鲁的手指，  
来振落你们这些嫩黄的叶子。③  
因为亲友的惨遇，痛苦的重压，  
迫使我前来扰乱你正茂的年华；  
黎西达斯死了，死于峥嵘岁月，他，  
年青的黎西达斯，从未离开过爹妈。  
谁能为黎西达斯哀声歌唱？  
他自己也善于吟咏，气韵高昂。  
他以波涛为灵床，漂浮在水上，  
不该没人为他哀哭，他在风中翻腾，  
该有一份感伤的泪珠儿为他滚滚。④

---

①月桂树象征诗歌的灵感，与诗歌女神缪司（Muse）相联系。月

桂、番石榴和常春藤三者都象征诗歌；桂冠由此三者编成。

②古代希腊人宴会时，歌人手执番石榴枝，象征司美女神的美，  
常春藤象征永生。

③诗人说自己的诗艺还未成熟。

④“感伤的泪珠儿”指哀歌。斯宾塞（Spencer）曾以《缪司的泪珠》  
为哀歌的题目。



开始唱吧，你们从育芙的宝座下①  
喷涌的圣泉中出来的缪司姊妹们啊；  
开始弹吧，高拂弦琴的天风啊。  
不用推辞，不用做忸怩的神情。  
祈愿温柔的缪司诗神，  
也把祝福的言词赐给我的骨灰瓶，②  
当哀歌轮到我的时辰，  
请祝福我的卧尸，使得安宁！  
因为我们俩，在同一小山上长大，  
放牧同一羊群，在泉边、荫下  
和泽畔；当高原的草场还在朦胧里，  
晨曦熹微的时候，我们就在一起。  
我们一同在田野上看管羊群，  
一同谛听中午闷热时蝇蚋的声音。  
早起喂养羊群，草上的鲜露晶莹，  
直到夜晚的明星出现，晶光熠熠，  
经行中天，直到西斜而低垂。  
同时，少不了唱唱农家小调，  
跟牧笛和谐，清音缥缈；  
粗野的撒蒂尔们闻声起舞，③

---

①九个缪司女神是天神朱庇特（Jupiter，即约芙）的女儿，从圣泉中出生，圣泉名沛涟，是九缪司的神祠，在奥林匹斯神山脚下，育芙的宝座在奥林匹斯山上。

②诗人为爱友写哀歌时，想到自己有朝一日也同样有人为他写哀歌。

③撒蒂尔（Satyr）是森林之神，喜欢吹笛和跳舞。



偶蹄的芬恩们闻声就快快赶上，①  
连老达摩塔斯也爱听我们的歌唱。②

但是，啊！来了个严峻的变化！  
你去了，而且永远不再回来啦！  
你，牧神，你，树林和旷野的各洞窟，  
为野生的麝香花和柔藤所覆盖的洞窟，  
以及各洞窟的回声，都在哭泣。  
杨柳的依依，榛树丛的青青，  
如今不再映入你的眼睛，  
吹拂叶子的乐曲，不再供你清听。  
黎西达斯死去的消息传到牧人耳里，  
好象锈病残暴地摧毁着蔷薇，  
传染病摧残新断奶的羊羔，倒在草地，  
或严霜摧残披着鲜艳华服的花卉，  
正当这样的芳时，五月花初吐蓓蕾。

山林女仙宁芙们啊，③无情的深渊  
把你们心爱的黎西达斯没顶时，你们在哪里？  
你们既不在峭壁巉岩上嬉戏，  
那是你们特鲁德老诗人们的长眠地，④

---

①芬恩(Faun)和撒蒂尔在罗马神话中是一对快乐的牧神，芬恩的形象是偶蹄、有尾、有角，半人半山羊，略似希腊的潘(Pan)。

②达摩塔斯(Damoetas)是神话中的老牧神。

③宁芙(Nymph)，希腊神话中的山林仙女。

④特鲁德们(The Druids)是英国古代的哲人、僧侣和诗人，特鲁德所创的教派，以威尔士西北安格勒塞岛为中心。



也不在莫拿高山那树木氤氲的顶上。①  
又不在狄洼展开神奇河流的地方。②  
唉，我愚妄地梦见“你们好象在那里”  
——可是你们在那儿为他做了什么呢？  
亲自生下俄耳甫斯的缪司，她自己③  
又为自己俊美的儿子做了什么呢？  
全宇宙的万物都为他的孩子哀悼，  
他在混乱中发出可怕的喊叫，  
他那血淋淋的头颅被抛入河中，  
从奔流的希布鲁斯河漂流到列斯博岛。④

啊！那有什么好处，不断熟虑  
这些平常的，受轻视的牧人歌曲，  
深思冥想，苦吟无报酬的诗句？  
和阿玛莱利斯在树荫下做做游戏，⑤  
或者揪着尼艾拉的髻发相嬉，⑥  
象其他的牧童一样，岂不更惬意？  
荣誉是鞭策，把纯洁的精神提起，

---

①莫拿(Mona)，安格勒塞岛的高山，山上多长林木。

②狄洼(Deva)，河名，在切斯特，爱德华·金出帆处。

③俄耳甫斯(Orpheus)，希腊神话中的音乐家，他的琴音能感动草木鸟兽。他的母亲是缪司卡里俄珀(Calliope)，司叙事诗的。

④俄耳甫斯侮辱了赛累斯的女子，她们为了复仇而把他撕成碎片，他的头颅被抛入希布鲁斯河(Hebrus)，漂流到爱琴海的列斯博岛。

⑤阿玛莱利斯(Amaryllis)，古希腊牧歌中的农家少女。

⑥尼艾拉(Neaira)，也是古希腊牧歌中的农家少女。



（使高贵的心灵把最后的弱点抛弃）  
藐视逸乐，甘心过劳苦的日子；  
但当我们希望能得到酬劳，  
想要爆发突然的火光时，  
来了瞎眼的复戾，带着可厌的镰刀，<sup>①</sup>  
割断曼妙如锦的生活。福玻斯宣告，<sup>②</sup>  
振动我们颤栗的耳朵般地说道：

“不用称赞；荣誉不是生长于尘世的花草，  
也不是尘世上银箔镜子的倒影，反照，  
也不靠传播广远的流言、风谣，  
而是由判断万事的育芙大神的全智，  
由他那双明察秋毫的慧眼使你升高；  
他最后将宣布每个人的每一行为，  
在天上有你盼望的荣誉，做为酬劳。”

啊，阿瑞土斯泉，光荣的流水，<sup>③</sup>  
明洲斯柔滑的河边，生长能歌的芦荻，  
所唱的曲子，表现更高的情意。  
但现在，我的牧歌仍在开展，  
并倾听大海的传令官歌唱，

---

①复戾(Fury)，罗马神话中的三个复仇女神，司恶运。弥尔顿在这里借用为残酷的命运。

②福玻斯(Phoebus)是诗歌之神，即阿波罗，太阳神。

③阿瑞土斯(Arethuse)本是神话中的山林女仙，曾为河神阿尔斐俄斯所追求，终于变成河流。明洲斯河在诗人维吉尔生长的地方。



他传达的是海神尼普顿的愿望。①  
他责问浪涛，责问凶恶的风波，  
为什么给这山乡少年这么大的灾祸？  
他责问一阵阵飞过的暴风，  
它们正从钩形的岬角吹过。  
风和浪并不知黎西达斯的来历，  
贤明的希玻达德斯代为说明心意：②  
那一天他并没有从风的地牢放出大气；③  
那时天空平稳，海上静谧，  
漂亮的帕诺佩和姊妹们在海上游戏。④  
那是因为命运和靠不住的船只，  
制造紊乱，装载了可诅咒的阴翳，  
使虔诚的头颅沉入深深的海底。

剑河之神，⑤可敬的祖先，行动缓慢，  
他的斗篷毛氈氈，他的帽子是茅秆，  
缀上惨淡的花边，他的帽缘  
象是猩红色的花，象征灾难。  
他说，“啊！谁夺去我最亲爱的孩子？”

---

①尼普顿(Neptune)，罗马神话中的海神。

②希玻达德斯(Hippotades)，风的管理者。

③这里把风拟人化了。维吉尔在《埃涅阿斯纪》第1卷，描写风怎样被关在地牢里，有时把它们放出来。

④帕诺佩(Panope)姊妹是海上的精灵，晴天出来游戏。说明爱德华·金溺水时并无风暴，海上平静，是船只本身出毛病，或命运作祟。

⑤剑河之神(Camus)或剑桥大学先辈之灵，来哀悼黎西达斯。



最后来，而最后去的，

是加利利湖上的舟子；<sup>①</sup>

他带着两把不同的金属大钥匙

（金的管开，铁的管闭，十分结实）。

他抖动主教的发卷严厉地说道：

“小伙子啊，我免了你该有多好？<sup>②</sup>

我看得够了，那些贪婪的贼，

偷偷地，连挤带爬地进了教会！

对于关心人的事，他们极少关怀，

却热衷于争夺剪羊毛宴会的席位，

那些值得邀请的客人却被挤开。

他们不懂怎样使用牧杖，瞎指挥！

起码的牧羊知识也没有学会！

该关心什么？它们缺少什么？全不理睬。

他们自己吃饱了，爱听听邪曲的歪诗，

在劣等的芦笛上吹吹刺耳的曲子，

饥饿的羊群仰头求食，没有人喂，

只让它们喝西北风，吸收迷雾尘埃，

让它们内脏枯萎，瘟疫蔓延开来；

---

①加利利湖的舟子指耶稣的门徒彼得，他原先是加利利的渔夫，  
是初期基督教创始人之一。传说他管天堂的门，有两把钥匙，  
是第一任主教。

②“免了你”，指免进腐朽的教会之门，去做牧师。弥尔顿和金都是剑桥大学培养，预备做牧作的。弥尔顿拒绝了，金溺死了，都免了。



特别是那些残酷的狼，魔爪伸得长长，  
每天吞食羊群，他们却一声不响。①

但那站在门口的，双手拿武器，  
准备一劳永逸地把它彻底摧毁！②

阿尔斐俄斯啊，回来吧；③

那威吓河流的可怕声音过去啦；  
西西里的缪司啊，请回来吧，④

呼召山谷们，快把花种撒下，  
种出钟形花和万紫千红的小花。

溪谷深深，在那儿常有温柔的对话，  
谈到树荫、轻盈的风和洋溢的河洼。  
连黑星也要向这鲜艳的溪谷瞟一眼，⑤

睁开你们英俊闪光的两眼，看一看  
这绿色草地吸收甜蜜的阵雨，

三春的花朵染红大地，文采郁郁。

---

①残酷的狼指罗马天主教会。他们剥削西欧各国的教民。

②这两行预言英国教会将要被改革，“武器”，有人解释为斧子，如《马太福音》第3章第10节所说：“现在斧子已经放在树根上，凡不结好果子的树，就砍下来，丢在火里。”

③阿尔斐俄斯（Alpheus）是阿尔斐俄斯河的神，他曾追求山林女仙阿瑞苏莎（Arethusa），她逃到西西里时，月神把她变成河流；他便带他的河流穿过地下和海底赶到西西里和她合流。威吓河流的声音，典出《旧约·诗篇》第104篇第9节：“你的斥责一发，水便奔逃；他的雷声一发，水便奔流。”

④西西里的缪司（Sicilian Muse）是司牧歌的女神。

⑤黑星指天狼星。



有早春开放，不见阳光便死的樱草花，  
丛生的百脉根花，淡黄色的茉莉花，  
纯白的石竹，三色堇装饰着点点划划，  
生长着紫罗兰和麝香蔷薇花，  
还有浓妆淡抹的忍冬花，  
青白的西樱草挂在沉思的额头，  
每一朵花都带愁容，蹙额凝眸。  
叫不凋花倾注全部的美，  
水仙花用眼泪盛满它们的玉杯  
洒向黎西达斯长眠的诗人莹垒。

因此，我们暂且不必紧张，  
让我们的意马心猿放开推想：  
啊！浅水的海滩和深水的海洋  
把你的骸骨远远冲去，卷向何方！  
可能在西海多风暴的岛外洪荒，<sup>①</sup>  
在那儿你沉在浪潮的下边，  
到了怪物世界的底面；  
或者是不依我们含泪的祈愿，  
去睡在古传奇所说的倍莱鲁斯的近旁，  
那儿仿佛有伟大的守望者的岗哨山上<sup>②</sup>

---

①西海的群岛名希珀莱特群岛(Hebrides)，约200小岛散布在苏格兰港外。爱德华·金是在爱尔兰海溺死的，可能被漂到北方去。

②倍莱鲁斯(Bellerus)是传说中英国南部蒙特湾地极区的巨人，地极区海上有个高耸的巉岩，其上仿佛有把椅子，传说是天使长弥迦勒坐在那上面了望的椅子。他从那巉岩上一直望到西班牙的拿曼柯斯和巴约那。因此那岩被称为岗哨山。



可以监视拿曼柯斯和巴约那的哨岗。①  
天使长啊，请多照顾故乡，慈悲为怀；②  
你，海豚啊，请飘送这不幸的少年回来！③

别再哭泣，悲伤的牧人，别再哭泣，  
因为你们所悲悼的黎西达斯没有死，④  
虽然他现在可能沉在碧波之下，  
好象太阳沉落在海洋的眠床上，  
不久又把那低垂的头颅高昂，  
闪动着他的眼光，重新大放光芒，  
从他那晨空样的前额射出金光：  
黎西达斯已经升得高，虽曾沉得低，  
通过那走在水波上的救主的大力，⑤  
沿着高处别有的丛林和清溪，  
有琼浆玉液洗净他鬓发上的污泥，  
聆听意想不到的祝婚歌词，  
享受那温柔国土的爱和欢喜。⑥

---

①拿曼柯斯(Namancos)和巴约那(Bayona)都是西班牙沿岸的地名。

②天使长弥迦勒了望时看得极远处，请他特别看顾近处周围，救救黎西达斯。

③古代希腊的弹唱诗人阿利昂(Arion)乘船往哥林多去的途中，被舟子抛入海中，有海豚背负他，获救。他的音乐使海豚入迷。

④说他活在天国。他的死象太阳沉落而又上升。

⑤《马太福音》第14章第25节：“夜里四更天，耶稣在海面上行走。”

⑥《新约·启示录》第19章第9节：“被请赴羔羊之婚筵的有福了。”预言末日审判后坏人灭亡而好人得赴羔羊的婚礼，一同享乐。



上界的圣者全部都接待他，  
有美妙的各级天使，庄严的队队天军，  
他们歌唱，用光辉的姿态歌唱，  
永远擦干他双眼的泪痕。  
现在，黎西达斯啊，牧人们不再哭泣；  
从今以后，你是海岸上的神人，①  
你的巨大酬报，将要恩及  
一切在大海风波中颠簸的人们。

静谧的黎明时分，白茫茫一片，  
他出去和粗野的牧童向橡树、小溪唱和，  
在各种的芦笛上试吹温柔的曲调，  
吹出热烈的情思，谱出多利安的牧歌；②  
直到夕阳西下，把群山的影子拉长，  
射进西边深山中的凹地。  
他终于起来了，披上蓝色的斗篷：③  
明天将奔向清鲜的树林，新的草地。

朱维之 译④

---

①罗马传说：溺水而死的人将变为该地区保护航行者的精灵。

②古希腊牧歌的名作者多是用多利安方言写的。

③蓝色的斗篷是牧人的装束。

④选自《复乐园·斗士参孙》，上海译文出版社1981年版。——编注。



## 好哈克,再回到木筏上来吧!

〔美〕L.A.费德莱尔

本文选自魏伯·司各特 (Wilbur Scott) 编著的《文学批评的五种模式》(Five Approaches of Literary Criticism) 一书。文章作者费德莱尔 (Leslie A. Fiedler, 1917——) 是美国文学批评家, 生于新泽西州, 先后在纽约大学、威斯康星大学、哈佛大学、剑桥大学求学。毕业后曾执教于蒙塔那州立大学、纽约州立大学、罗马大学等, 1970—1971年间兼任巴黎温西尼大学客座教授。亦曾任纽约《壁垒》杂志特约编委、圣马丁出版社文学顾问等职。主要论著有: 《美国小说中的犹太人》(The Jew in the American Novel) 1959, 《美国小说中的爱与死》(Love and Death in the American Novel) 1960, 《不! 雷声之中: 论神话与文学》(No! In Thunder, Essays on Myth and Literature) 1960, 《论文选集》(Collected Essays) 1971, 等等。费德莱尔认为, 人类的意识开始于“叙述”(mythos), 即对于原型经验的直觉领悟。神话表达出原型性的生活境况, 在后世仍然保持



着与那些境况相应的人类情感因素，特别是惊奇与爱的情感。伴随着哲学和科学的兴起，带来了不可避免的“从直觉到观念的堕落”，只有在文学中仍然保留着直觉和情感。尽管昔日的神话已变成了艺术家个人签名的作品，但社会性的共同情感仍然藉原型的力量潜伏在每一个作家的创作之中。因此，“对于艺术作品原型内容的考虑，乃是本质的考虑。”批评家不仅要关注作者的个性特征，更要挖掘他的作品中所传达（往往是无意识地传达）出的人类的或某一社会文化群体的共同情感特征。费德莱尔的主张和实践代表着一种将原型批评和社会学批评加以结合的倾向，在本选文中，这种倾向表现得十分鲜明。作者通过对现代美国文学中具有普遍性的同性恋原型的分析，揭示了有关种族歧视等重大社会问题。

探索责任与失败的主题重新成了我们文学的主要关注，在这样一个时代里；黑人和同性恋者成为常见的文学题材似乎是理所当然的。令人不安的是，这类题材所表现的矛盾是我们无能为力的道德冲突，我们没有办法来对付理论与实践之间产生的矛盾（没有谦恭的传统，也没有一套有效的玩世不恭的信条）。曾经流行过一种看法，认为清教主义是我们生活中鼓励人们虚伪的力量。实际情形恰好相反，清教主义强调坚定的信念和果敢的行动，要求人们在日常生活的许多平凡小事上显示自己的美德；因此，任何表里不一的态度和虚伪的行径，都会更加明显地被暴露，遭人唾弃，成为人所共知的原始罪恶。所以在美国，耸耸肩膀的动作会显得很



自然很不得体，这是相当发人深思的（用耸耸肩表示对某种情况的充分谅解，或对某种难免的疏忽的认可）。

尽管如此，面临着同性恋的持续存在（我们有许多肮脏的粗话在助长这类事），面临着怵目惊心的黑人聚集区（这些地方总是俗里俗气，恶臭熏人），美国的白种人必须作出选择，要么接受根深蒂固的矛盾现实，要么拿出崭新的对策。当然，也有权宜之计，也有避免作出最后选择的办法。最乏味的是那种夜总会式的特别场合——“同性恋者”会聚的咖啡馆，黑人白人常去的夜总会。在那儿，黑人白人都卖俏争俊，象在作广告似地；会讲笑话的人逗人发笑，大家昏昏惚惚，直到清洁女工来收拾桌椅，灯光熄灭。在早期的黑人剧团的演出<sup>①</sup>中，装扮黑人的演员必须涂上油和黑炭，以呈现黑色的面貌，而同性恋者则必须矫揉造作地乱扭肢体。

在今天的社会里，黑人的处境和同性恋者的状况提出了截然不同的问题，至少这两类问题需要完全不同的解决办法。我们关于同性恋的法律和遭到黑人深恶痛绝的种族偏见，必须大幅度地改变以适应严峻的社会现实，而作为社会现实的一部分，我们对待黑人的态度必须按法律和社会公德的要求加以矫正。当然，这一切绝不是那么轻而易举的。在另一种意义上说来，同性恋盛行的事实与全国性的男性之间的爱慕的说法是矛盾的，正如我们与黑人之间的真正关系与这种关系的神话是矛盾的一样。但是我们将看到，这两种矛盾总的说来都是一回事。

---

<sup>①</sup>指起源于美国 19 世纪由白人扮演黑人，演唱黑人歌曲等的演出。——译注。



同性恋的公开存在，威胁着美国人感情生活中的一个本质的方面：在运动场上的同伴友谊，钓鱼玩牌时的和睦交往——这是一种没有邪念的真挚感情，粗犷却是脱俗，相当于儿童的赤心，具有令人信服的纯洁性。假如要对这种纯洁性产生丝毫怀疑，便会破坏我们抱定的坚定信念：相信生活中确实存在一种自然淳朴天真无邪的关系，身体的接触只不过象相互握握手而已。在我们今天的时代，19世纪那种童贞女性的神话已经明显地不再存在了。男人在吸烟室、兵营或集体宿舍里乱讲下流笑话时，往往对女人肆无忌惮地背叛童贞的行为群起攻击；但在这种尽是男人的场合，那些主张女人应当保持童贞的人也遭到讥笑。然而除了这类场合，还有什么地方可以见到无拘无束的欢谑气氛呢？正是这种自我解嘲的亲热劲头，这种令人惊讶的纯朴气质，既产生了无法遏制的同性恋心理，又造成了不愿正视同性恋（没有爱的爱情的最后一个阵地）存在的心情。

我们所知道的其它无数例子也证明了这样一点：这是美国生活中的返祖现象（指在这个专门意义上的返祖），这种对童年生活的难以排遣的怀念，虽是荒谬可笑却又令人可钦。美国人总是憧憬着童年，在我国文化遗产里为数不多的伟大著作中，有两本最令人神往的书，看见它们摆在儿童图书馆的书架上没有谁会感到吃惊。我这里指的当然是《白鲸》<sup>①</sup>和《哈克贝利·芬历险记》<sup>②</sup>，虽然在表现手法和使用的语

---

①《白鲸》(1851)是美国作家麦尔维尔(1819—1891)的最著名的小说，国内已有译本。

②《哈克贝利·芬历险记》(1884)是美国作家马克·吐温(1835—1910)的小说。



言方面迥然不同,但同样是儿童喜欢的书,说得更确切一点,男孩子喜爱的书。

此外,还有库柏的皮袜子小说①,达纳的《当水手的两年》②,以及斯蒂芬·克雷恩③的不少作品,都是由于投合了男孩子的爱好才历久不衰的。人们开始预言,厄利斯特·海明威的作品④也会有类似的命运。美国历代最著名的小说家中,只有亨利·詹姆斯一人可以不算在儿童作家之列,即使是霍桑(确实写了一些儿童作品)⑤,虽然不同于马克·吐温和麦尔维尔的情形,其声誉也建立在他那些以青年人为题材的儿童所喜爱的小说上。当然,把《红字》⑥改写为儿童读本未免生拉活扯显得可笑,因为那并不代表生活中的共同经验。倘若在地区图书馆的儿童书籍部分发现霍桑称之为“阴森可怖的书籍”,忆起《白鲸》一书以“我以魔鬼的名义

---

①库柏(1789—1851),美国第一位重要的小说家,他的皮袜子小说指(按情节先后):《猎鹿者》(1841)、《最后一个莫希干人》(1826)、《探路者》(1840)、《开拓者》(1823)、《大草原》(1827)等几部小说。皮袜子是这几部小说中的主人公纳提·邦坡的浑名。

②达纳(1815—1882),美国作家兼律师,小说《当水手的两年》(1840)根据他作为一名普通水手绕道好望角抵达加利福尼亚的亲身航行经历写成。

③克雷恩(1871—1900),美国作家。

④指美国小说家海明威早期创作中描写童年生活的一系列短篇小说,这些短篇已于1972年编成一集《尼克·亚当斯故事集》。

⑤霍桑的儿童作品主要指《奇迹故事》(1852)和《丛林故事》(1853)。

⑥《红字》(1850),霍桑的代表作。



为你洗礼”作为神秘的格言，人们不禁会在道德伦理的奥秘面前肃然起敬——这即是美国的“纯洁”观念。这些作品里什么都写到了，只是没有直言不讳地描写成年人的同性恋；说到底，儿童作品必须描写儿童喜爱的内容。

那么，这些作品有什么共同之处呢？作为男孩子喜爱的书籍，它们带着天真烂漫羞怯无邪的气质，象是为感情的经验提供男性的童贞——这是特别引人注目的。在达纳的作品里，表现为故事叙述人对霍普的抑郁追求；在库柏的作品里，则是纳提·邦坡和金加古克之间的终生爱慕；在麦尔维尔的作品里，表现为伊西墨尔对魁奎克的眷恋；在马克·吐温的作品里，则见于哈克对黑人吉姆的感情。我们发现许多闻名世界的小说中所描写的感情都围绕着异性间的爱情展开，无论是“柏拉图”式的精神恋爱或是非法通奸，诱骗或是强奸，或者是延绵不断的调情。但在美国小说中，我们却发现一个逃亡的黑奴和一个无名小子并躺在木筏上随波逐流，枉费心机地逃跑，或者一个流浪水手醒来发现自己躺在叉鱼手的画着花纹的手臂上，他快要接近绝望的边缘。霍普对心爱的人喊道：“喂，亲爱的。哎，来吧！”他的这个心上人喜欢他胜过喜欢自己的白种同胞。伊西墨尔甚至毫无顾忌地明白告诉我们：“我感到魁奎克的手臂伸过来特别温柔可爱。你或许会认为我简直象是他的妻子……他仍然紧紧地搂抱着我，仿佛除了死亡之外，世界上再没有别的什么能把我们分开了……所以，我们就这样度蜜月似地心满意足地躺着——他和我，如胶似漆的一对儿……他把额头偎在我的额上，从腰间搂抱着我，还说从此以后我们就算结婚了。”

在麦尔维尔作品里，暧昧的关系被清楚地加以描绘，甚



至可以说，被解说得明明白白。但这并不是偶然的笔墨或晦涩的象征（譬如在《哈克贝利·芬历险记》中，描写吉姆穿一件女人的衣服，那既可以说是含有深意，也可以说纯属偶然），而是作者煞费苦心、一步一步地将伊西墨尔和魁奎克之间纯真的结合揭示在我们眼前：他们两人先是一道就寝，战胜了羞怯的心情，又在一起亲昵地抽印第安人的大烟袋，消除了恐惧心理；然后是结婚仪式本身（象别的许多人的情形，他们的结婚仪式也在做爱之后），以两人的额头相偎作为象征；再后是正式同榻后的第二天清晨的别扭和犯罪感，仿佛自己已经无可挽回地做了一场恶梦；最后是象征地描写婚后的持续状态，象征物就是那条将一对情人紧紧地绑在一起的“猴绳”（为了这个象征意义，麦尔维尔脱离了捕鲸的真实细节，但这在全书中是唯一的一次），它象征着他们永久的结合，暗示他们将同生共死，活着时相互保护，临危时一道牺牲。

这些当然都牵涉到身体的接触，但归根结蒂仍然是清白纯洁的感情。恋人之间并未赤身裸体，而更象是孩童之间的幼稚无知。即使在但丁的《新生》<sup>①</sup>里，也没有更少刺眼的描写或者更多的贞洁意味。要是认为这是由于那些人物还没有成年的缘故，似乎也不能说明问题。以伊西墨尔醒来后躺在魁奎克胳膊上的感觉，哈克不断失散又不断寻找吉姆的温情，印第安人与邦坡象是伊甸园中的伙伴——这一切都铸自

---

①《新生》(1292)是意大利诗人但丁(1265—1321)的抒情诗文集，表达了他对贝雅特丽齐的爱情和他自己对爱情的理想观念。  
——译注。



童年的生活情景，我们既不感到是初次发现他们，也不觉得曾经离开过他们。

这些故事所描写的童年状态和同性爱慕，我模糊地有些感觉，但只有通过努力才会发现：尽管我们有许多成年人由于肤色的差异而厌恶有色人种，甚至产生仇恨的情绪，这些故事都在歌颂白人与有色人之间相互爱悦的感情。这种意识受到公开事实的压力，只是不自觉地潜存着，完全与我们通常视为禁忌的事物背道而驰——这种爱慕感情只能存留在某种难以磨灭的象征之中，简言之，朦胧地体现于一个原型。在这个意义上，男孩子间的同性爱慕情怀，由于爱慕黑人而成为奇特的事物。

我希望我在使用“原型”这个常被滥用的词语时有特指的意思。我说的“原型”是指由观念和感情交织而成的一个模式，在下意识里广泛为人们理解，但却很难用一个抽象的词语来表达，同时它又是那么“神秘”，不经过周密的考察是完全无法分析辨明的。这种复杂的心理情结需要通过某种模式的故事，既体现它又象是在掩盖它的真正含义；待到它的原型意义被“分析”出来，或者根据表达它的语言找出了它的寓意之后，整个奥秘才会昭然若揭。

我发现我们分析的心理情结带有真正的神话性质，自然也包含着真正的原型所具有的那种可感而难见的隐秘性，这与豪厄尔斯<sup>①</sup>或马克·吐温夫人拘泥的指责拉扯不上，他们删去了《哈克贝利·芬历险记》中的粗俗用语，认为这些词

---

<sup>①</sup>豪厄尔斯（1837—1920）美国小说家、批评家，也是马克·吐温的笔友。——译注。



语不适合儿童，他们却保留了司空见惯的理想爱情的套式。即使我们发现有的作家的作品把握住了神话的性质，也会显得梦幻朦胧。从这个意义上说来，《哈克贝利·芬历险记》与吐温的其它作品之间的明显区别，就在于作者对哈克这个人物没有象通常那样有意识地操纵。不断地进进出出于黑暗，关于河上迷雾的描绘，老是闹不清谁是谁的混淆情形（哈克有十个或十二个名字，究竟谁是真正的叔叔，谁是真正的汤姆等问题），还有突如其来的暴力冲突，既不象发生在过去也不象是在未来——这一切都使整个作品（尽管作品中有大量具体而微的细节）呈现出梦幻的状态。对于《白鲸》来说，这一点更是不言而喻的。即使是库柏的作品，虽然绅士气十足，读起来觉得沉闷，要是孩子们继续往下读，拘泥做作的语言也掩盖不了作品中隐藏的秘密：幼稚的难以实现的梦境。D·H·劳伦斯从库柏的作品中清楚地看见了男孩子所理想的乌托邦世界，生活在广阔的原野令人忘记沉闷的家室，“家庭主妇”也倾心于金加古克。

迄今为止，我似乎还没有看到有任何社会人类学家或心理分析学家谈论到在我们与黑人的关系之中，存在着孩子对黑人抱有深沉的爱情梦幻。（我这儿说的黑人，实际上指所有在上边提到的作品中的可爱人物，有的是印第安人，有的是波利尼西亚人，“黑人”一词越来越多地被我们用来指有色人种，尤其是优秀的人物。）有一种陈腐不堪的观念认为：白种男人钦羡黑人男子的性的能力，但又惧怕黑白混种。受到这种观念的箠制，人们未能充分认识到黑白人之间存在着身体方面的相互吸引，也忽视了原始形态的黑白男人之间的爱慕。但是，无论是惧怕或是爱慕，单独存在都没有



意义，只有两种心情合在一起才能说明问题。正如男人之间的纯洁感情总是与男人对女人的淫念相对立一样，将导致黑白混种的黑人欲念特别鲜明地与一个白种男人和黑色女人相结合的爱情针锋相对。詹姆斯·库柏是描写这种矛盾心理的第一个天才作家；事实上，黑白混种正是他在皮袜子小说中要表现的隐蔽主题，小说《最后一个莫希干人》尤其如此。纳提·邦坡经常吹嘘自己血液里“没有混杂的血清”，本能地回避所有女人的玷污，但是对一个印第安人，他却一反常态，情不自禁，几乎一度到了与她姘居的地步。在库柏虚构的原野上，时常有棕黑皮肤的强奸犯吓得白种女人遍地乱跑。可怜的科拉，由于血液里掺入了一滴异族人的血便不能和白种男人结婚；但另一方面由于她是白人，也不能和高贵的棕种人安卡斯发生关系；只有当她死后，他们最后才抱在一起，表现出男人之间的那种纯洁爱情，仿佛只有当女人死去才会是个好女人！然而，金加古克和捕鹿人却被允许连夜地守在篝火旁边，享受纯洁的家庭乐趣。只要血液没有混杂，在上帝创造的没有玷污的森林里，灵魂是可以相互结合的。

没有玷污的大自然——这是神圣的男性结合必不可少的环境。伊西墨尔和魁奎克手挽手扬帆起航，哈克和吉姆游泳在静静流淌的密西西比河上的木筏旁边——在这里，水的流动完善了整个意象，使孤独的美国之梦得以飘浮。黑人作为贞洁的新娘的观念与大河入海和逃向大海的神话结合在一起。浩渺的流水暗示了孤独需要爱情，而流水的荒漠象征着使一切形式的爱情成为可能的惯例不再存在。因此，无论在《当了两年的水手》、《白鲸》或在《哈克贝利·芬历险



记》里都有水，水成了各部小说的基本特征。在皮袜子小说里，库柏则展示了具有同样意义的另一种象征：原始森林。两者的修饰语值得注意——“原始的”森林和“神秘莫测的”大海。还应该看到，梦见了原始森林的库柏，也为我们创作了关于大海的小说，成为历史上第一个描写大海故事的美国作家，这绝不是偶然的。

许多笑话都谈到船长室与艙楼发生鸡奸，这是对梦幻的亵渎。然而麦尔维尔一定也听说过这类不干不净的笑话，他曾在作品里间接地提到过一次，因为这类笑话威胁着他自己的梦幻。直到今天，这种梦幻仍然存在。戈尔·维达<sup>①</sup>的新作里就有一个例子：一个初次尝试同性恋者尚未弄清自己的感情，总爱拉着他的朋友朝海边奔跑，这似乎成了他至高无上的乐趣。人们都相信水手干得出鸡奸的这类事，并且认为这是由于他们没有机会与女人来往的不正常的结果，可是相反的情形也可能同样有道理：他们也许多少是有意避免女人以便同男性相交。无论如何，大海作为逃避和安慰的说法是有渊源的；男孩子专注的性欲和钟爱有色人种的隐秘是一回事。在我国文学的传统里，主要在麦尔维尔和马克·吐温以及一些次要的作家身上，原型的特征正式而又充分地体现了出来。黑人吉姆和魁奎克这两个人物使我们具体地感到，要是没有他们存在，我们获得的意识便会显得很模糊。原型总是体现在有意塑造的人物身上，非得我们去探索才能发现奥秘。试想俄狄浦斯沉默了多久的时间，索福克勒斯的用意才为弗洛伊

---

① 戈尔·维达（1925—）美国当代作家。——译注



德理解。①

从童年时代起，那些人物和他们代表的各种各样的含义就不自觉地占据了我们的的心灵，除非树立某种新信念，我们很难摆脱固定的看法，那些家喻户晓的人物已经和我们的思想感情建立了千丝万缕的联系！外国人比我们自己更容易一针见血抓住事情的要害。D·H·劳伦斯发现我们的经典著作贯穿着一个连贯的主题②：逃遁和纯洁的男性爱。甚至不阅读英文的洛卡，在《纽约的诗人》一书③中本能地抓住了哈莱姆和沃尔特·惠特曼之间的紧密关系，发现仙女即指诗人。当然我们也不用老想着那些萦怀于心的固有观念，我们每一代作家的作品里，原型特征都重新出现，尽管有时反映得若明若暗，但总是存在着。在卡波特的《别的声音，别的房间》里④，虽然相互脱节，两种因素都表现出来了：书中的男孩游离于两个人的爱情之间——一个黑女仆和一个搞同性恋爱的表兄弟。在卡逊·迈克卡拉尔的《婚礼成员》

---

①俄狄浦斯是古希腊悲剧作家索福克勒斯《俄狄浦斯王》剧中的人物，无意识地弑父而娶母。后世心理分析学家弗洛伊德认为，俄狄浦斯的行为是男性身上的恋母情结作怪的结果，俄狄浦斯一词也成了这种心理现象的代名词。

②D·H·劳伦斯，英国小说家，曾著《美国经典文学研究》（1916），对美国的古典文学发表了精辟的见解。

③洛卡（1898—1936）西班牙诗人，剧作家，《纽约的诗人》（1940）是他的后期诗集之一，1955年译成英文。

④卡波特（1924—）美国当代作家，《别的声音，别的房间》（1948）是他的第一部小说，描写一个男孩痛苦地寻找自我的故事。



里<sup>①</sup>，则出现了一个新人物：一个男孩子气十足的姑娘弗兰凯与一个黑人女厨之间发生了一场同性恋爱。到此，可爱的父亲般的奴隶变成了母亲般的奴仆身分的恋人，人物变换了，但仍然以黑人为对象。在同性恋公开化的时代，作家反映出这种原型心理是毫不足怪的，即使在福克纳那样刚强的作家身上也不例外，福克纳的小说《坟墓闯入者》里的黑人和男孩就令人想起这种原型。

最后我们注意到，在体现原型的故事里，转而钟爱黑人的恰好是些流浪者，贫穷的林中人，被人瞧不起的水手（“叫我伊西墨尔！”）或者顽固不化的男孩（哈克在有希望被“教化”之前曾叫喊“我早就见识了！”）。但是我们不禁要问，美国的白人作为贱民的设想如何能与公众历来的梦幻——天之骄子——一致起来呢？或许，这仅仅是艺术家的自我写照，作家关在房里的臆想：城市中酒鬼的孩子，九死一生的亡命之徒那类人物。但绝对不是，伊西墨尔的特性可以在我们所有的人身上找到，作家将我们秘而不宣的恐惧反映到流浪的水手身上；正如外国的评论家指出的，我们忧心忡忡，害怕得不到别人的爱，引起别人注意的是我们的财产而不是我们自身，我们真切地感到孤独。正是这种恐惧心理说明了当我们被人奉承或受到宠爱时为什么不敢轻易相信，这即是所谓的“幼稚的谦恭”。

于是我们便对自己说，当我们被人抛弃或自陷困境时，我

---

①卡逊·迈克卡拉尔（1917—67），美国现代小说家，《婚礼成员》（1946）是她的代表作，描写一个孤苦伶仃的少女弗兰凯的故事。



们亲爱的黑人兄弟会收容我们，他既不会怀着怨恨也不会以宽恕来侮辱我们。他将我们搂在怀里，亲昵地呼唤“宝贝儿”，他会安慰我们，仿佛我们对他的种种不公正待遇并不是真实的，而且早已得到了他的饶恕。然而我们总忘不了我们的罪过，那些表现原型意义的故事，象是不由自主地描写了有色人种作为受害者的形象。达纳笔下的霍普死于白人的梅毒，魁奎克受到热病的煎熬，要不是从这个角度看，描写这个插曲完全没有意义；克雷恩写的黑人畸形得象个怪物；库柏笔下的印第安人面临着衰老，愤懑地预感到自己的种族即将灭绝；吉姆被描绘为身套锁链，受到汤姆以勇敢的名义加在身上的种种折磨。这种罪过感是难以得到慰藉的，正象肤色的差异无法调和一样（魁奎克不仅有棕色的皮肤，而且上面还画着可怕的花纹；金加古克身上涂了颜料，令人毛骨悚然；吉姆被描写成一个患病的阿拉伯人，浑身发紫），因此，彼此能够谐和相处更令人难以置信。呈现原型主题并不意味着要否认我们的残暴行为，只表明残暴的事实并不具有深远的意义，如果彼此相爱的话。

要不是有一种内疚不安之感和希望作出最后弥补的愿望，最终的和睦相爱情景是令人难堪的。美国白人惴惴不安地预见到总有一天，当他们不再是旅游者、合法的继承人或救世主，他们会遭到拒绝，在这个恶梦的背后，他们仍梦想着从受过自己蹂躏的人那里得到庇护。这是一个如此多情善感、情真意切的梦，它使我们对童年不止是感到怀念，甚至充满了感伤。

我们世代都在演示难以思议的神话，我们亲眼看见自己的孩子们这样做：街边路旁，随处都可以目睹白人和黑



人的孩子在一起摔角游戏，但是一旦成人，尽管走在同样的街边路旁却成了陌路人，彼此不屑一顾，连偶然的接触也不乐意。这时，梦影消退了，诚挚的感情和令人惊讶的谐和共处的日子，成了往昔的回忆和淡淡的悔恨，最后悄悄化作儿童书籍中的经常主题。“真是太好了，叫人不敢相信，宝贝儿。”吉姆对哈克说，“简直是做梦也没有想到。”

蓝仁哲 译



## 契诃夫作品中的神话作用

〔美〕T.G. 维恩尼

本文译自斯洛特 (B. Slote) 编的文集《神话与象征》(Myth and Symbol), 尼布拉斯加大学出版社, 伦敦, 1963年版, 第71—78页。作者维恩尼 (Thomas G. Winner) 是美国文学批评家, 现任教于密西根大学。作者在这篇短文中从原型批评理论出发, 指出了世界著名短篇小说大师, 俄国作家契诃夫作品中为人们所忽略了一个重要方面, 即对于古典神话原型及前代文学杰作所提供的原型的自觉运用。通过原型与契诃夫小说之间的平行对比, 作者从新的角度提出了对契诃夫作品独特的讽刺风格的理解和评价。作者在本文中所使用的“神话”一词是广义的, 它的意义近似于“原型”。

契诃夫的作品中有着大量的文学的和神话的典故及暗示。没有必要在他的作品中再去区分哪些材料是来自传统意义上的神话, 哪些取自文学名著, 因为它们在契诃夫的艺术中的作用是相同的。根据诺斯洛普·弗莱对于原型的定义, 我们



可以认为这些材料在契诃夫笔下是作为原型而出现的。弗莱把原型定义为“一种反复出现的意象……一种把一首诗同其他的诗联系起来并因此有助于整合统一我们的文学经验的象征。”①契诃夫作品中的原型可以说是某些模式和主题的象征，它们是从那些能使人回想起传统文化价值的神话或伟大的文学作品中提取出来的。②

基于上述理解，对契诃夫的原型运用和演变进行一番考察，将有助于我们对契诃夫艺术的风格和意义的理解。在契诃夫的那些表现出完整的原型情境的作品中，文学的和神话的典故被用来作为达到多层意义——如嘲弄与讽刺同哀婉与情感深度——的手段。

契诃夫运用原型模式的方式有时是直接而明显的。有些主人公清楚地表现为神话原型。那喀索斯③的神话变化为“登场人物”④出现于契诃夫的《公爵夫人》、《决斗》、《蚂蚱》和《海鸥》中。麦克白夫人的主题在《三姐妹》中的索列内依身上重复出现。

不过，契诃夫对原型模式的运用更常常是比较复杂的。

---

①弗莱：《批评的解剖》，普林斯顿大学出版社1957年版，第99页；参看本书第151页。——译注。

②参看大卫·毕德尼（David Bidney）：《神学人类学》，哥伦比亚大学出版社1953年版，第311—313页。——原注，

③那喀索斯（Narcissus）是希腊神话中的美少年。他只爱自己，不爱别人。回声女神厄科向他求爱遭拒。爱神阿弗洛狄忒惩罚他，使他爱恋自己在水中的倒影，后憔悴而死，化成水仙花。后人以他为自恋者的象征。——译注。

④“登场人物”原文为拉丁文 *dramatis personae*。——译注。



它们可能只是间接地暗示，也可能是反其意而用之。所暗含的原型的类似物可以激起该“神话”<sup>①</sup>的发展中未能得到满足的一种期望。正是借助这种张力形成了契诃夫小说中的那种讽刺口吻和被人称为契诃夫小说曲线的东西。契诃夫笔下那些与原型人物相对应的人物常常不过是一个微弱的回声，一种可怜的反光，或对原型人物的嘲弄性、戏谑性模仿。

契诃夫小说中运用古典神话的两个例子可以说明这种运用原型的技巧。契诃夫的《阿里阿德涅》中的阿里阿德涅与神话中的弥诺斯王的女儿阿里阿德涅<sup>②</sup>之间的对应关系，由女主人公的名字和各种类似的情节显示出来。两个阿里阿德涅都被情人遗弃在荒岛上。希腊神话中的阿里阿德涅爱上了那个杀死半人半牛怪物的英雄忒修斯，而在忒修斯把她遗弃于那克索斯岛之后，她成了酒神狄奥尼索斯的妻子。契诃夫的阿里阿德涅以其前身为模特儿，她沉浸于一种征服欲之中，与一个才力平庸的个人野心家罗布柯夫私奔。在意大利被他遗弃以后，她找到了另一个恋人萨姆金。后者对她只是遥遥地膜拜，把柏拉图式的恋爱更加理想化。最后，由于阿里阿德涅的诡诈，萨姆金从迷雾中清醒，领悟到她并非神话中春天女神的化身。她的恋人们也都是神话中原型人物的变体。那个象忒修斯一样抛弃阿里阿德涅的罗布柯夫，是一个夸夸其谈的下等官吏。而那位清教徒式的萨姆金讨厌看到怀孕的女人，这与酒神狄奥尼索斯简直如出一辙。

---

①“神话”原文为拉丁文fabula，亦有寓言之意。——译注。

②阿里阿德涅（Ariadne）是希腊神话中弥诺斯王的女儿，曾用小线团帮助雅典英雄忒修斯逃出迷宫。——译注。



波吉奥里<sup>①</sup>曾指出过契诃夫的小说《宝贝儿》与神话《厄洛斯和普绪喀》之间的联系。波吉奥里把契诃夫的小说看成是披上了现代外衣的神话，“好象是在隐约暗示，甚至那世俗生活的散文也能隐伏在诗的神圣火光之下。”然而，波吉奥里却没有注意到这部与神话相类似的作品中的讽刺意味。它会使人想起阿普列尤斯<sup>②</sup>的《金驴记》中所讲述的普绪喀的故事，她为厄洛斯所爱慕，但厄洛斯只在夜间出现而且不许她看自己。当普绪喀违反厄洛斯的禁令趁他熟睡之际悄悄凝视他时，厄洛斯立即消失了。波吉奥里指出，契诃夫的女主人公奥莉卡，被人称为“杜舍契卡”<sup>③</sup>，这也就是简写形式的“杜莎”（dusha）或“灵魂”。普绪喀，即神话中的女主人公，也是按照希腊词灵魂来命名的。这样看来，契诃夫这篇以女主人公的爱称命名的小说是暗含着古代神话的。小说中的女主人公和普绪喀一样具有一种盲目的爱情。不同于普绪喀之处在于，她的好奇心并没有驱使她去窥视自己所钟爱的人。波吉奥里根据托尔斯泰的批评精神写道，奥莉卡不自觉地意识到了普绪喀所未能理解的东西：爱是盲目的，而且必须继续盲目下去。那么，奥莉卡是一个比普绪喀聪明的女子呢，还是对其原型的一种嘲弄呢？那些奥莉卡所连续爱

---

①参看波吉奥里（Renato Poggioli）：《凤凰与蜘蛛》，哈佛大学出版社1957年版，第122页，128—130页。——原注。

②阿普列尤斯（Apuleius）是公元2世纪的古罗马作家。——译注。

③“杜舍契卡”（dushechka）是一种爱称，类似于“亲爱的”，在契诃夫原著中意为“心肝”、“宝贝”。——译注。



过的男人们——流动剧团的经理，木材厂主和那个兽医——都只不过是爱神厄洛斯的可笑的影子。假如奥莉卡也点着蜡烛来照她的爱人们，象普绪喀对厄洛斯所做的那样，那么她的爱人们可能也早已消失了。当然，这并不是说他们有着天神般不能容人细看的天性，而只不过是出于他们凡夫俗子的本性罢了。奥莉卡和她的情人们乃是神话人物降格的化身的又一些实例。奥莉卡性格之中的神话的反光远远超过了她的盲目恋爱史的贫乏风趣所给人的浪漫幻想。这也同时说明，契诃夫所塑造的这个必然要保持其幻想的奥莉卡是异常天真的，她简单得到了无须观察和怀疑的地步。

在契诃夫所运用的那些取自于文学名著的原型模式当中，从《哈姆雷特》、《浮士德》和《安娜·卡列尼娜》中得来的原型特别重要。我已在别的文章中探讨过，契诃夫在他的剧本《海鸥》中运用了《哈姆雷特》中的母题，其中的特列普列夫与哈姆雷特，阿尔卡迪纳与葛忒露德，尼娜与奥菲莉亚都具有同一对应的关系。<sup>①</sup>契诃夫的人物性格与环境的关系同莎士比亚剧中的原型相比恰似一种带有嘲弄意味的说明，在这种说明之中《海鸥》同莎氏悲剧的关系呈现为一种倒转的关系。特列普列夫自认为是一个哈姆雷特式的人物，其实不过是个假哈姆雷特。他之所以不能成为一个艺术家并不是因为性格中的悲剧性缺陷，而是因为他自己的平庸无能。

---

①维恩尼：《契诃夫的〈海鸥〉与莎士比亚的〈哈姆雷特〉：戏剧技巧研究》，载《美国斯拉夫和东欧评论》第14期（1956），第103—111页。——原注。



《黑僧侣》中可以看到浮士德主题，这是一篇关于科学家科夫金的故事。他陷入一种幻觉：他是一个有大智大慧的超人，他将把人类引向永恒的真理。一个化身为黑衣僧侣的幽灵出现并称赞科夫金超凡的智力，就象靡菲斯特称赞浮士德一样。科夫金对全知全能境界的徒劳追求毁了他的妻子，就象浮士德在靡菲斯特的操纵下毁了玛甘泪一样。然而，这一对应又一次暗含着讽刺意味的倒转。与浮士德不同的是，科夫金只不过徒有一副貌似天才的外表。离开幻想就不能生活的科夫金、他的不幸之处在于，他不能象浮士德那样聪明地意识到自己知识上的不足。

也许，契诃夫作品中最常运用的文学原型是取自《安娜·卡列尼娜》的，至少有五篇小说可以为例。在《安娜·卡列尼娜》的故事中，一个富有激情的女子不幸嫁给一个平庸的男人，她为了摆脱自己的处境，最终以与一个浪漫情人私通的结局毁了自己。契诃夫的五篇受《安娜·卡列尼娜》影响最明显的小说是：《决斗》（1891）、《脖子上的安娜》（1895）、《超过爱情》（1898）、《带小狗的太太》（1899）和《新娘》（1903）。所有这些作品都写在契诃夫一度被托尔斯泰的哲学所吸引之后。<sup>①</sup>

在《脖子上的安娜》和《带小狗的太太》中，《安娜·卡列尼娜》神话在契诃夫作品里的作用是最清楚不过的了。在这两个有关私通的小说中，女方都沿用了托尔斯泰的悲剧女

---

①参看：维恩尼：《契诃夫的〈第六病室〉和托尔斯泰的伦理学》，载《斯拉夫与东欧杂志》第17期（1959），第321—324页。——原注。



主人公的名字。两篇小说的发展线索起初都与托尔斯泰的长篇小说相类似，但后来就与原型分道而行了。《安娜·卡列尼娜》题词中所含的道德谴责意义（“申冤在我，我必报应”）在契诃夫的小说《脖子上的安娜》中被一种嘲讽意味所替代，而在《带小狗的太太》中则变为一种哀婉的情愫。

在《脖子上的安娜》里，一个酗酒成性的穷教师的女儿嫁给了一个愚钝的、半老的小官吏为妻，为了能从物质上给自己家里以帮助，她一直对丈夫很畏惧。直到有一次，在为慈善事业而举办的一次舞会上，她的美貌使她一举成功，这就使她与丈夫的关系颠倒了过来。她知道丈夫的宦途升迁要仰仗于她，于是安娜控制了丈夫并且开始了一种快活、放荡的生活。这相对于她的原型——安娜·卡列尼娜的生活来说恰是一种讽刺。

莫德斯特·阿列克赛奇同样是托尔斯泰的卡列宁的降格变形。安娜·卡列尼娜的丈夫的名字和父名是阿列克赛·亚历山大维奇，而契诃夫的安娜的丈夫则名叫莫德斯特·阿列克赛奇（即阿列克赛的儿子），其中似乎暗示了某种遗传关系。莫德斯特·阿列克赛奇所具有的只是卡列宁身上的恶行败德，而没有了后者那有限的一点高尚秉性。他们两人都是莫德斯特·阿列克赛奇所说的“有体面的人”和把官场生活置于私人生活之上的功名心切者。就象卡列宁对安娜的哥哥斯梯瓦的风流韵事深为不满一样，莫德斯特·阿列克赛奇无情地谴责安娜父亲的酗酒。他大谈特谈有关生活与道德的陈词滥调时也同卡列宁如出一辙。他使用的那些矫柔造作的双重否定句“我不能不提醒您”和一些类似的空洞词语“关于这方面”，“正如我所指出的”等等，都使人想起卡列宁那



虚伪的官腔。①

我们还会看到托尔斯泰的渥伦斯基伯爵和契诃夫的阿尔泰诺夫之间的关系，他们都是可敬的安娜的情人。在《安娜·卡列尼娜》里，安娜和渥伦斯基在决定命运的结合之前，先是在莫斯科火车站上见了面，然后又是在一个风雪小站上邂逅。在这两次相遇之间，两人还曾在莫斯科的舞会上见过面。在契诃夫的小说中，安娜同样与她未来的情人相遇在一个小火车站上，然后在一个社交舞会上定情。不过，那长着一双突出的眼睛、患着哮喘病的索然无趣的阿尔泰诺夫只是渥伦斯基的滑稽模仿者，而安娜和阿尔泰诺夫之间的关系也不过是安娜与渥伦斯基的激情的一种淡淡的回光返照。

安娜·卡列尼娜的主题和潜在的文学结构使契诃夫的故事具有了出人意料的曲折发展。当契诃夫的安娜想到她自己的婚姻时，她觉得丈夫和那些象丈夫一样的人威胁着她，“象一团云雾笼罩着他，象一种可怕的力量在推着她，要把她压毁。”然而，托尔斯泰的安娜由于私通而备受折磨，最终导致卧轨自杀，被一列火车碾碎了。契诃夫的安娜并不痛苦，她的丈夫对她已经无能为力，只能恭顺地安居于他的新位置。契诃夫的安娜所感到的那种压力只是一种不祥之兆，最终却没有产生什么结果。相反，在小说结尾，安娜和她的情人坐车进城兜风去了。这样，尽管与托尔斯泰的小说在主题和情节方面有相似之处，但后者导致了显而易见的悲剧，而契诃夫的短篇的反向发展却十分突出。

---

①可参看卡列宁写给安娜的信，在信中他提出自己的法则来限制安娜的行为。（《安娜·卡列尼娜》第3部第14章）——原注。



第二篇与《安娜·卡列尼娜》最密切相关的小说《带小狗的太太》可以概述如下：在黑海之滨的疗养地德米特里·古洛夫，一个愤世嫉俗的唐璜，寻求与一个已婚的年轻女人安娜·谢霍基夫娜的友谊，他希望从中得到乐趣。当安娜成为他的情妇时，古洛夫为爱情所陶醉了。因为这种爱情已经不是寻常的夏季艳遇所能局限的了。

这个故事的线索同样与托尔斯泰的长篇小说相类似，只是对主题与结局的处理不同于长篇小说。两个安娜都在一次命中注定的旅行之中开始了恋情，而且都很快意识到她们的丈夫的无足轻重。安娜·卡列尼娜看清了卡列宁的卑琐小气的著名场景与“带小狗的太太”与她的新情人的谈话是异曲同工的：“也许我丈夫是个老实的正经人。但他是一个卑躬屈膝的人。我不知道他在办公室里都干些什么。我只知道他是个卑躬屈膝的人。”

古洛夫的行径使我们想起了渥伦斯基伯爵。在他们的恋情开始时，“（古洛夫）急切地望着她，突然抱住她吻了她的嘴唇，她的花朵的湿润的芳香笼罩了他；他随即担心地向四周看了看：有没有人看见？”这种经常表现出来的姿态成为说明古洛夫对待安娜态度的一种手段。在小说的第二部分，当古洛夫在剧院的楼梯上吻安娜时，他就不再留意是否有人看到他们了：“两个男学生站在他们上面的地方，抽着烟向下看；但是古洛夫不在乎，他把安娜·谢尔盖耶芙娜拉向身边，开始吻她的脸、颊和手。”在托尔斯泰的长篇小说里，渥伦斯基也要环视四周。在赛马之前的那个场景中，安娜告诉他已经怀孕了，“他想要跑到她跟前，但是想到可能会有其他人在场，他瞅了一眼门边，脸红了，象他平常脸红



时一样，觉得他应当有所顾忌，应当环顾一下四周。”（第2部第22章）<sup>①</sup>在同一章后边，安娜自己也做出了类似的举动，“她听到儿子返回的声音，迅速地向门口打量了一下，很快站起身来。”（同上）

两部作品中最引人注目的类同是诱惑的场景。渥伦斯基和古洛夫性格上的明显相似使他们之间的不同之处更为突出了。与渥伦斯基不同，古洛夫带有讽刺意味。面对安娜的耻辱，他对她的不幸若无其事，而且嘴里还在嚼西瓜。同样，契诃夫的安娜也有别于托尔斯泰的安娜，她很快就适应了自己的新境况，又变得很快活，同古洛夫一起欢笑起来。

《带小狗的太太》是对《安娜·卡列尼娜》契诃夫式翻版，其男女主人公是些小人物，他们缺少托尔斯泰的主人公所具有的光彩和优雅，也没有那种异常丰富的感情。古洛夫是一个可笑的浪子，后来又成为痴情而伤感的恋人。然而渥伦斯基对安娜的感情却是一种激情。契诃夫的安娜是一个头脑简单的女人，她的房间里杂乱无章，充满一股廉价香水味。正象契诃夫的两个主要人物是退化降格了的原型，小说的结尾也是无力的。不象悲剧那样以沉重的结局收场，契诃夫小说的最后一节表明：减弱了的、短暂的欢娱，这就是等待着情人们的命运。

方汉文 译  
叶舒宪 校

---

<sup>①</sup>这一段引文在中译本中没有。——校注。



## 福克纳的《喧哗与骚动》

〔美〕C. 考林斯

本文选自《美国小说评论集》，香港今日世界出版社1975年版，第301—310页。作者考林斯(Cavel Collins)是当代美国批评家，现任麻省理工学院文学教授，侧重于研究美国小说，对福克纳尤感兴趣。著有《福克纳传》，《福克纳及其批评家》等书。本文概括介绍和分析了美国现代小说家福克纳的代表作品《喧哗与骚动》，着重阐发了小说作者如何暗中运用基督原型使作品具有特殊的反讽寓意性的双重对应结构的。本文对于理解本世纪以来西方文学中日益增长的神话化倾向、作家构思中的原型寓意设计都有一定的代表性。

公元1929年，威廉·福克纳出版《喧哗与骚动》，有些批评家认为这是一本佳作，作者是个有希望的作家。但是大多数人认为这本书毫无价值，销量令出版商大感失望。而今，30多年之后，《喧哗与骚动》为多数人认为是福克纳的最佳小说——也是本世纪用英语出版的最佳小说之一。

这是一部复杂的作品，就是因为它的出现是走在时代的



前面的，这本书更难以令人了解。这本书还得自己创造出读者来；或更确切的说，这本书也得等到读者们对他们所期望的小说内容有了通盘性的变更之后，方才能找到读者。此书初次出现时，许多美国读者要求的是与文学自然主义有密切关系的小说。文学的自然主义是本世纪初在此地大致上根据19世纪中叶某些欧洲作家们的写作方法才发展形成的。这样的读者中，有许多人认为小说多少是研究社会学的，形式颇为简单，情节的交待按年代顺序排列。这种书常能引发读者改善当今社会结构的欲望。

在《喧哗与骚动》里，福克纳所写的并不是这一类的书；相反，他写出的，是一本迎合了第二次世界大战后的后期自然主义美国读者要求的书。因此，这本小说引起了1940年代广大读者的共鸣；早期的批评论断认为福克纳想要写美国南方的社会学研究，而却不知道如何写才好，现在新的一派人每看到这种早期不正确的批评论断便倒了胃口。当今大多数福克纳的读者了解福克纳写作时所瞄准的目标与诺瑞斯、法雷尔和杜·巴斯索斯所瞄准的目标并不相同。而且他们也了解他在写《喧哗与骚动》时，准确地击中了他的目标中心。再说，他的目标正是当今具有良好文学修养的读者希望小说家瞄准的。

《喧哗与骚动》并不是不熟练的文学自然主义，而是文学自然主义步入新的领域的扩展。詹姆斯·乔伊斯的小说就是它的模范。在《都柏林人》中，乔伊斯就开始发展艾略特对他的著名的《尤利西斯》评论时所提到的“神话方法”。在《尤利西斯》中，乔伊斯把这种方法发展到开花成熟的地步。艾略特说得很清楚，这种方法将是今后多年中许多作家



采用的写作方法。

在《喧哗与骚动》中，福克纳巧妙地采用的这种写作方法，其主要特色是，观念简单，但是运用时非常困难。在细节上，它要使小说在表面上和自然主义小说一样逼真而且精确、同时，使表面故事里的重要事件，人物描写和对白与故事下面的神话或模式在细节上具有特殊意义的关连。在《都柏林人》和《尤利西斯》这两本书里，乔伊斯运用了他自己所谓的“谨严的锱铢必较”逼真地写出表面故事，同时使故事中的重要事件和人物与尤利西斯神话中的重要事件和人物之间有特殊意义的关连——这里所举的只是一个例子。

艾略特已经证实了他自己的预言，20世纪的作家会采用乔伊斯的手法。在一本又一本的诗剧里，他自己已使似乎自足的表面情节和人物描写让许多读者引起共鸣。因为他们了解他的手法，在戏剧的表面故事与表面故事下古典文学中的情节和人物之间，他创造出具有特殊意义的关连。艾略特的经验证明了批评家遭逢这类作品时的主要难题。在哈佛大学的一次演说中，艾略特说，他初次表示他是有意而且严谨地根据一个希腊剧写下他的一个现代剧。一般的人都不愿相信他的话。威廉·福克纳为了保持他文学上的秘密，常做出使人迷惑的公开谈话。因为他常否认他运用同样的美学手法，难怪有些批评家仍继续认为他写作没有计划，更谈不上有复杂而又有脑筋的计划了。归根结底，他们可以用他的话说：福克纳一再的说他是个农夫，不是个作家。

福克纳写《喧哗与骚动》时，不仅拿乔伊斯做模范，而且拿艾略特做指引。他写这本书时压根儿就没有想到它会付印出版。他的文学论述中有句话说：他最初出版的三本小说没



有读者，他想做的只是写作，不管有没有人读，不顾大众和编辑的反应，不顾销路好坏，他着手写一本小说。结果写出了《喧哗与骚动》，这本书现在拥有广大众多的读者，受到大声的喝采。

这本书的表面故事颇为简单。康普生先生和夫人有3个儿子。另一个女儿名叫凯蒂。康普生先生是个聪明人，是个时而慈爱但却软弱而自私的男人，经常在酒精中寻求逃避虚无之感。康普生太太是个自私的女人，患有忧郁症，无法给她的孩子们真正的爱。由于缺乏双亲的扶持，他们的孩子过着悲哀颓废的生活。

最小的孩子叫班吉，长成一个仅具三岁小孩智能的大男人，过着没有感情的生活。他的悲哀便是失去了姐姐的关怀，从患忧郁症的母亲那里得不着爱的时候，姐姐曾经热爱过他。

名叫昆丁的儿子的最大悲剧是他很想亲近姐姐，但是由于社会的习俗和自己的懦弱，他无法表现这种感情。情绪上和哲理上得不到父亲的扶持，而又无法应付情绪上的矛盾，在哈佛大学一年级结束时，便跳河自杀了。

名叫杰生的儿子极为冷酷，不时与家人呕气。多年来与姐姐吵闹不休，因为他认为姐姐的行为太随便。他特别怨恨姐姐，因为她只能让他在一家店铺当店员，不能让他在姐夫的银行里当个出纳员。

姐姐凯蒂的悲剧是这样的，她见家人渐渐崩溃分离，不能帮助弟弟昆丁和班吉，或说是帮助爸爸。她被其所爱的男人遗弃，然后性生活变成非常杂乱，最后为了给孩子一个合法的父亲，竟嫁给一个令人讨厌的男人，但当这个男人晓得



她早已怀孕时，又休弃了她，最后她变成了妓女，永远无法回家与家人团聚，也无法和私生女儿见面。

用以撰写这本小说的技巧使30年代和40年代初的许多批评家认为福克纳写作粗心大意，下笔不能自休。而今，话得反过来说才对：《喧哗与骚动》是伟大的现代小说中，最小心而成功地整理出来的一本。

全书共分四部，每部都编号并加注日期。前三部是内心独白，每一部由康普生兄弟三人中的一人叙说。第四部由作者以全能观点的身份来叙述。姐姐凯蒂并没有属于她自己的一部。但她却被巧妙地安排成三个兄弟的内心独白中每一部的中心主题。

班吉的独白，虽然跳跃在回忆他30多年生活中十几个家庭的插话式事件之间，却严谨地环绕贯穿在一个感情丧失的主题上。他最主要的损失，也是他不时想挽回的，便是凯蒂。她爱他，扶持他，但却随着性的成熟而渐渐疏远他，最后永远离开了家。其他的损失，在独白中用对比的方法引出来的，包括他的祖母，父亲和哥哥昆丁之死。早期的批评家认为班吉的那一部分难以了解，因为他的思想急速跳跃在他的回忆中。但是今日的读者知道他回忆的顺序，从美学的观点上来看，是严谨地被作者支配控制着。在康普生的院子里，有个秋千。这儿有交替得巧妙的场面，书中正描述这几个场面的几页里，可以找到例子来说明班吉似乎杂乱的回忆，实在是具有特殊意义的排比并列。这些场面便是用来显示怜悯与暴行之间的对比。一方面，凯蒂怜悯班吉，因为她渐渐疏远他，而在性方面为一个年青的追求者所吸引；另一方面，可以看到凯蒂的女儿对班吉惨无人道的情景。多年



后，他又在院子里的秋千旁碰见凯蒂的女儿和一个在巡回游乐场做工的男人在一起，那晚她跟那个男人跑了，永远不回来了。

凯蒂也是杰生独白的中心主题。但他对她的反应与班吉对她的欲求正好相反：杰生恨她，狂乱的恨她。他那么样的恨她，所以凯蒂离家出走时，他把怨恨加在她女儿的身上。这个女儿每天都在家，正好来代替出走的母亲受罪。

凯蒂又是昆丁独白中压倒性的中心主题。在开始他的独白前，她似乎早已是他决定自杀的理由了。在他渡过准备自杀的那一天中，他不断的想到她，想法是带有双重意味的，有助于构成三个独白者对姐姐凯蒂的反应的美学模型。班吉在独白中只是需要她，杰生在独白中只是怨恨她，但是昆丁的独白在书中正好介于两者之间。昆丁在他的独白中是两面兼而有之，同时具有双重矛盾的感情，他爱凯蒂远超过他可能给予任何女人的爱，同时又那么痛恨她和他自己的行为，因此最后决定自杀。

三种独白的文体巧妙地反映出三个独白者的态度与处境。班吉不会说话，本质上他只有一种文体，主要是根据视觉与声响的心灵阅历所构成，班吉并不直接为我们解释。譬如说，他的极度忧愁常常仅以他阅历别人观察到他在哭泣的方式显露出来。杰生在独白中通常是说话清晰，可以听得到的。本质上他也是只有一个基本文体，一种嘲弄的怒意，用颇合乎传统的句法表示出来。而且就像对伊丽莎白时代剧场中的观众所用的长长的旁白般，大声地说了出来。只有昆丁的独白，在美学上反应出他的两种相反而互相冲突的情感。他具有两种显著不同的文体，当他怀恨凯蒂而正准备自杀时，



他的独白几乎大部分与杰生的独白一样清楚而直接。但是，他的心思从准备自怨中漂开，而让他对凯蒂的爱心浮现时，他的独白就转变成第二种文体，与班吉的文体非常相近。有的人认为一个作家只能有一种文体，这种文体变换可能使他们懊恼；但是，就这本书说来，这种文体的变换是颇有意义的，在美学上也是成功的。

内心独白是福克纳从乔伊斯那里学来的写作方法之一。而且福克纳还给它以新的形式和功能。同时，他还从乔伊斯那里学得小说表面故事与某些外在的模型或结构之间有意义的对比法，这一点在本文开始时便已提及。

《喧哗与骚动》有好多这样的对比系统。对比系统最容易说明的例子是，康普生的孩子们所牵连的事件与基督所牵连的事件之间的对比，特别是与耶稣受难周间发生的事件比较。小说中的这种对比是嘲讽的：简单的说，对比所强调的是康普生家的悲剧源于缺乏爱，拿他们失败的生活与基督临死时的生活做个比较，基督临死时给他的门徒第11戒——“你们得彼此相爱。”——然后便死了。基督徒相信由于他的爱，他曾拯救他的门徒。在乔伊斯的《尤利西斯》里，古典神话中能千有力的奥德修斯与20世纪都柏林城中懦弱的里奥柏·布隆姆之间讥讽的对比，大大的丰富了我们布隆姆地位的概念。同样的，在福克纳的《喧哗与骚动》里，基督遗爱人间的动人日子与康普生家人所遇的苦难日子之间讽刺性的对比，大大的丰富了我们生活悲剧在美学上的认识。

故事的前三部有1928年的日期，这些日子正巧都在那年复活节的一周间：基督受难日，复活节前夕，和复活节。最后一部，昆丁的独白，有个1910年星期四的日期，这个日子



正是基督圣体节的第8天——这一天就是重新再庆祝复活周的洗足沐曜日所导引出的最愉快事件的一天。就这样，小说的四部分别有四个日期与基督受难的四个主要日子相关连，康普生家每一个特定日子发生的事件正好和基督历史和祷告书里同一天发生的事情有关联。许多读者起初都怀疑这一点，因为他们愉快地阅读小说，不知道故事的表面下还有这类事情存在。他们也可以说是读得太马虎了。因为四个精确的日期做为故事四部的标题出现一定曾使小心的读者感到困惑。福克纳便是用表面故事上的这四个日期来引起读者注意故事表面下面能隐伏的意义。这情形就象乔伊斯用尤利西斯做为书名，以便引起读者注意故事表面下可能做的美学探讨，其实《尤利西斯》书中并不讨论这个神话人物。假使这些伟大作品的目的只是叙述这些表面故事，那么乔伊斯的书名，福克纳小心安排的日期便无功用可言。

这一个对比中的细节太多，我们在这简单的讨论中只好做些提示，不能有更详细的讨论。以下就是要点：

昆丁的独白中，有个具有特殊意义的星期四。昆丁经历许多事件，这些事件暗示着在洗足沐曜日基督经历的许多事件，这些事件彼此都有关系。昆丁久久思索过与他父亲的谈话之后，他被一群人抓住了，带到司法官面前。基督圣体节的主要特征是携带圣餐的面包排成队伍走过街道；与此相似的，是昆丁和意大利的小女孩也带着面包寻找她的家。具有特殊意义的，把对比倒置过来运用的手法在书中俯拾皆是。昆丁和他父亲冲突，便有这样的例子：星期四，基督要求上帝拿走苦杯和除去在十字架上钉死的苦刑；同一天，昆丁惩罚他，但他父亲拒绝这样做。



杰生的一部中，有1928年基督受难的日期。杰生的情形与那天被钉十字架上的基督呈现相反的对比。杰生参加自私自利的棉花投机买卖的时间正是祷告书中提到基督大公无私的登上十字架的时候，基督死难十字架上的时候，正是令人憎恶的杰生被犹太肩客卖掉的时候。杰生咒骂犹太肩客的情形就象在基督受难日犹太人咒骂基督的情形一样。基督的精神从十字架上的尸体散放出来，以便拯救在地狱中值得拯救的灵魂；杰生则是从他商场上的十字架匆忙奔出，追逐这位说要往地狱去的侄女。杰生跟随着她的时候，他说他要使她在游乐场做工的情人的红领带成为地狱的栓锁带。

班吉独白的日期在1928年4月7日，这一天正是复活节的前夕。就在这一天，基督在下界拯救了特赦前死去的一些可敬的人们。沉浸在原始的心理状态，班吉牵连的事件都与复活节前夕发生的事件有关，而且这种关系都是嘲讽的，前后倒置的。例如，在传统上为孩子受洗命名的那一天，班吉的思绪就转向母亲不慈爱的行为上。他母亲知道他不再是个正常的孩子时，她就不愿他有个名字与她娘家有关，于是便去掉他的原名。班吉的这一部，经常都牵涉到死亡的主题。复活节前夕基督在死人住的下界充满爱和希望。班吉正好相反，无法给他自己的生命以希望。基督在这一天控制了地狱和地狱的主人撒旦；而这一天班吉孤伶无依，完全被拉斯特所引领，这个从仆的名字也是有特殊的意义。他带给班吉痛苦，甚至于用火烧他。

三部的独白之后便是第四部。这一部的日期是1928年复活节。这一天，基督的坟墓除了被丢弃的墓衣外空无一物；然而，这一天康普生家人发现，凯蒂的女儿的卧室，除了她



匆忙逃走后留下的一些杂乱衣物外，也是空无一物。在小说中，从很多方面可看出凯蒂的女儿是用来做她母亲的替身。就这样，用象征的倒置式手法，康普生的孩子们在以后的日子里扮演着基督的角色。在故事结束时，他们混合了自私、挫折、失败的生活与基督的正好产生强烈的对比。

《喧哗与骚动》最后一部出现可爱的仆人迪尔西，她与自私的康普生家人迥然不同。从她那儿，读者看到可能比较好的一条生活道路。因此，读者感到小说的悲剧气氛减轻了。但是无论如何这个故事仍是个悲剧，因为迪尔西的出现绝不可能抵消康普生家人感情全盘崩溃的毁灭效果。

全书从头到尾，在细节上，诸如使用色彩或避免用色彩，铃响或铃不响，对白和说明所使用的许多话语，在悲剧意义上，都与耶稣受难周的祷告书吻合一致。一旦读者了解这一点，并且愿意让它影响他对小说的概念，那么所产生的全部效果便能使《喧哗与骚动》的意义更加丰富。这本书并不是低级的填字游戏，或者是故弄玄虚，卖弄着毫无关系的“隐藏意义”——它是这本书技巧上和美学上的精华。

小说里其他精心安排、小心运用的对比系统都是一样：《麦克白》，弗洛伊德对人格部分的认定，詹姆斯·弗雷泽的《金枝》中的神话，都是这样。关于《金枝》，在1925年福克纳就读过谢伍德·安德森的那一本。

30年代和40年代初的问题是要说服批评家和读者们相信福克纳有足够的才具，他们都接受了；问题该是如何让他们了解，在象这样一本最佳作品里福克纳的才具是如何丰富。《喧哗与骚动》太复杂了，了解了那种复杂性，在美学上的报酬非常可观。在这篇短文中，无法做更详细的讨论，这里



只是提示读者，使他们能够从美学观点上对这本小说作更进一步的欣赏。

《喧哗与骚动》似乎要在读第三遍时才能发出它最大的光辉。读第一遍时，大概只能注意到非常沉痛而动人的表面故事而无法了解隐伏其中的要点。读第二遍时，要慢一点，卖弄些学问，此外还得稍稍考察基督教的原始资料和其他的对比关系。然后，大约过了一段时间后，理想的第三读才会掀开小说比较丰富的内容，因为这时读者“童蒙未开”的第一读的新鲜活力，还加上了累积起来的，对不再隐藏着的对比关系有了更多认识时所产生的共鸣。

有的读者认为，他不要读任何需要读三遍才能产生完全效果的小说。对于这样的读者，我们的回答是，虽然没有必要叫他读这样一本小说，或任何其他象这类的小说，但是他得考虑一下，极少伟大音乐的爱好者会认为他们第一次聆听交响乐时，便会得到完全的体会与了解，为了增加效果的好处，他们不应该只听一两遍。

田维新 译



## 评福克纳《熊》中的神话与象征

〔美〕A.科恩

本文译自斯洛特 (B. Slote) 编的《神话与象征》(Myth and Symbol) 一书第152—161页, 尼布拉斯加大学出版社1963年版。作者科恩 (Alexander C. Kern), 当代美国文学批评家, 任教于爱阿华州立大学。本文评述了在对福克纳的中篇小说《熊》的评论中所出现的有关神话、仪式、图腾和象征的各种见解, 并以弗莱的神话理论为依据, 参照人种学方面的材料, 对这一问题做了进一步的探讨。文中指出, 可以对福克纳小说的神话基础做出分解, 区别出印第安部落的仪式、习俗, 基督教的神话与象征和美国神话这样三大部分, 进而考察这些因素在作者构思中的关系和作用, 对小说的深刻寓意主题作出理性描述, 科恩的分析方法对于深入理解现代主义小说的立体性和多层次蕴含具有一定的借鉴作用。

在对《熊》<sup>①</sup>的批评中, 神话与象征都意味了些什么

---

①《熊》有中短篇两种, 此处为中篇。——译注。



呢？当艾克·麦卡斯林在得以见到老贝——《熊》中的熊（这是他们首次相遇）——之前，便不仅把枪、也把手表和指南针仍到身后的时候，有人认为，这意味着生命仪式和神秘经验。<sup>①</sup>在艾克复生的神话中，熊本身被解释为图腾动物和伊士塔<sup>②</sup>的形象。<sup>③</sup>山姆老爹是一个祭司一类的人，他把艾克引进到森林仪式中，去面对一头被称作“头人，……先父”的大公鹿。艾克后来也以同样的称呼去对待一条响尾蛇，这条响尾蛇在此被描绘为一个图腾。<sup>④</sup>再者，以撒<sup>⑤</sup>明白，他象《圣经》里与他同名的人一样，好不容易才逃过了被献作牺牲的宰杀。他更明白，他之所以成为一个木匠，是因为这称呼足以使人想起拿撒勒人耶稣，<sup>⑥</sup>有人以为这些意识与犹太——基督教的传统有关。<sup>⑦</sup>最后，在小说的结尾，冷酷的布恩站在树身下拦截那些想逃跑的松鼠时（当艾克来清

---

①肯尼斯·布拉德《威廉·福克纳〈熊〉中的文化原始主义》，《美国季刊》1950年第2卷，325页。奥迪斯·B·惠勒尔《福克纳的荒野》，《美国文学》1959年第39卷，29页。——原注。

②伊士塔（Ishtar），巴比伦生殖女神。——译注。

③约翰·莱顿伯格《福克纳〈熊〉中的自然神话》，《美国文学》1952年第24卷，70页。理查德·丁·斯通斯弗尔《福克纳的〈熊〉的结构》，《大学英语》1961年，第23卷219—220页。——原注。

④卡尔夫·柯林斯《对〈熊〉之结论的解释》，《福克纳研究》1954年第2卷58—60页。——原注。

⑤即艾克·麦卡斯林，名同《圣经》里的以撒。——译注。

⑥基督教传说，耶稣之父为木匠。——译注。

⑦奥尔加·威克利，《威廉·福克纳的小说》，第131页。怀特·瓦哥勒《威廉·福克纳》第203页，207页。——原注。



除这些蹦跳于树上的松鼠时),这被暗示为一个祭场<sup>①</sup>。所有这一切例子都暗示了一个宗教的背景,里面存在着另一个层次的东西,它被称为神话。针对于丹尼尔·布恩的经历、库柏的皮袜子<sup>②</sup>模式、托马斯·邦格斯·索普的“阿堪沙斯的大熊”<sup>③</sup>的观念,以及针对(按照弗雷德里克·杰克逊·泰纳的说法)关闭边境时对荒野的破坏,福克纳的暗示是,所有这一切都指明了这些世俗的素材在美国人的经验中,可以转入神话读物的领域。

我希望分析的目的在于区分原始的、基督教的和美国的神话,尽管作为理智的建构而用美学的眼光去看待它们,这些神话会合而为一,因为这一建构把概念和情感都溶化为意象<sup>④</sup>;或者尽管作为原始模式而用心理学的眼光去看待它们,它们也会合而为一,因为这一模式来自原始民族的集体无意识,当它们在文学作品中出现的时候,会神秘地感动我们<sup>⑤</sup>;或者尽管作为原始信仰和道德智慧的实用特许状,而用人类学的眼光去看待它们,它们仍会合而为一<sup>⑥</sup>;虽然有这些困难,但我们还是要进行上述区分。既然我们接近于诸如马林诺夫斯基(Malinowski)、克洛厄伯(Kroeber)和杜波

---

①卡尔夫·柯林斯《这些是祭场吗?》,《文学与心理学》1953年第3卷3—6页。——原注。

②指库柏(1798—1851)的“皮袜子小说”——译注。

③威廉·封·奥孔洛《威廉·福克纳的烈火》,第129页。——原注。

④亨利·纳希·史密斯《处女地》第Vi页。——原注。

⑤艾利克·纽曼《伟大的母亲》第3—4页。——原注。

⑥布洛尼斯洛·马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教及其它论文》第79页。——原注。



依斯 (Dubois) 等人类学家的经验主义倾向，胜于接近容格和纽曼 (Neuman) 的心理分析式批评的理想主义模式，那么我将把注意力集中于那些被称为契卡索<sup>①</sup>的习俗、基督教的象征和美国神话的对象，试图去解释《熊》。

这是一项艰难的任务，有理由对它提出异议。其一，福克纳不是一个简单的作家，实际上他是如此复杂，以至需要整整一代的学者和批评家去就他的作品意义求得一致的观点，然而又没有人能够可望完全正确。其二，《熊》的故事的写作时间至少用了7年，并因而显示出福克纳的伦理学和美学目的之发展的清晰迹象。这一点我已在别的论文里探讨过。最后一点，福克纳非常有意识地使用神话，用暗示出神话的素材而又不亮出它们的全部讽喻意义的方法，来使自己的故事更富于内蕴。因此，我将勇气注入握笔之手，努力去阐述《熊》中那些象征的更多的重要意义。

请让我预先说出我的结论。这部由5章组成的故事的头三章，讲的是契卡索——印第安首领的儿子山姆老爹，用老贝——熊——对艾克·麦卡斯林所进行的森林伦理的教育，强调了印第安人的仪式和看法。与这三章联系最紧的是第5章，它包括一个领会神意般的顿悟，并引入了一个基督教的关键性象征，即蛇。第4章的位置其实是在第5章之后，是故事的最后一部分，它转而写艾克在“基督教”社会中的地位，表明作为在荒野中学习的结果，是他放弃了自己的大森林，并受制于基督教的象征物。这一切构成了迄今为止对有关荒野里的伊甸园的损毁和亚当式主人公之命运的美国神话

---

<sup>①</sup>契卡索 (Chickasaw)，印第安人的一支。——译注。



的最深刻、最精辟的探索。对于我来说，第4章的这种含义，产生了《熊》的故事的伟大，正如实际上的那样，从情节上看，它从传奇文学转向了浪漫主义，从人物上看，则从理想化转向了寓意深长的反讽。

按照诺斯洛普·弗莱教授的《神话理论》<sup>①</sup>，《熊》的模式属于传奇文学，同时又经过了某些讽刺性的改造和置换。我们引用一下《神话理论》里的话：“传奇文学的完整形式很显然是成功的求索，这类完整的形式有三个主要步骤：危险的旅程……；残酷的搏斗……主人公的胜利……。传奇文学的中心形式是辩证的；所有事件的焦点，都集中于主人公与敌人的斗争，而读者的全部评价，也都与主人公密切相关。因此，传奇文学的主人公类似神话里的弥赛亚<sup>②</sup>或救世主……。”弗莱继续说，理想的基督教的模式，是圣乔治屠龙的故事式的模式，那龙是蛇的化身，又象征着海中巨怪。也就是说，传奇文学是这样一种形式，它所包含的神话，实际上被简化为人的行为了。<sup>③</sup>若作适当的解释，这就是制造出了一种感觉，觉得原来的模式不知怎么竟被颠倒了。首先，熊并不是魔鬼海怪式的破坏者，老贝与莫比·迪克<sup>④</sup>的关系在此是重要的，它们二者都没有恶魔的遗传特

---

①弗莱：《批评的解剖》第3篇，下面的引文见该书1957年普林斯顿大学版第187—189页。——译注。

②弥赛亚（Messiah），犹太教信仰中的救主，在基督教里指耶稣。——译注。

③弗莱《批评的解剖》，第187—189页。——原注。

④美国作家麦尔维尔（1819—1891）《白鲸》中的白鲸。——译注。



征。把魔鬼的特征堆积在白鲸背上的是亚哈，<sup>①</sup>而把狮子的破坏错误地归结给熊的是德斯班少校。<sup>②</sup>老贝是被当作具有肯定价值的荒野之象征的，这就解释了受过打猎训练的艾克为什么不杀死熊，为什么他受了老贝和山姆老爹的教育后要宣布不继承土地的原因。

《熊》的第1、2、3章和第5章，包括了大量的印第安仪式，我打算将这些仪式与人种学家所了解的契卡索文化进行比较，以见出福克纳是怎样把原始神话变成象征的。因此，我将考虑这三种能被作为图腾的动物：熊、鹿、蛇。现在，我要部分地把熊作为一个候选对象来处理，但是，既然小说叫做《熊》，而且它显然很重要，所以在本文的后部，我还会再回到它这里来。斯万顿（Swanton）是这一领域里起码的权威。他注意到契卡索人中有一支以鹿为图腾的支系，但是，根据这尽管不完全然而是最好的信息，我们知道了那里并没有熊或蛇的图腾。<sup>③</sup>

如果福克纳了解斯万顿的人种学，他将删除作为图腾的熊，哪怕他说契卡索的情况符合于斯贝克（Speck）和斯万顿的观点。例如契卡索人通常把尸体埋在家里的地下，不过，按照阿代尔（Adair）的记载：“当他们有人死在远外时，……他们便把尸体放在一个架子上，盖上有槽的圆木，

---

①《白鲸》的主人公。——译注。

②《熊》中的人物。——译注。

③J·R·斯万顿《社会与宗教信仰及契卡索——印第安人的使用》，《美国人种科学年鉴》，1928年第XLIV卷，192页。——原注。



以免野兽和食肉禽的撕咬。当他们认为尸体的肉已经耗完，骨已经干透时，他们就又回到放尸体的架子那里，把尸体弄回家，然后在非常庄重的表情中把它下葬。”<sup>①</sup>这类知识能够说明《熊》第3章结尾处山姆的埋葬。

另一方面，哈娄威尔（Hallowell）所曾记录过的熊的一般生活习性<sup>②</sup>，被明显地省掉了。福克纳没有利用关于冬眠的观念，而冬眠现象对原始人来说是如此神秘，又将熊与下界和复生全面地联系起来，以致于正如莱斯·卡彭特（Rhys Carpenter）对荷马神话所作的分析那样，那个曾到下界周游了一番的奥德修斯，正是一只熊的儿子<sup>③</sup>。然而，用惯常使用的刀来杀熊的方式，显然表明熊不是图腾。

如果熊不是图腾——这并不妨碍它作为荒野的象征而起到重要的作用，——那么鹿作为图腾又怎样呢？在此，我认为这个说法是有根据的。鹿是被契卡索人奉为氏族或部落之祖先的图腾动物之一。因此，它至少也与部落的习惯称呼相一致——山姆老爹把那头大公鹿称作“老人，”在他举手说：“头人，……先父”时，他是把它作为可敬的祖先和图腾物的。<sup>④</sup>

是的，假如福克纳把全部已知的事实都用作图腾，那么这话是有点言过其实。由于契卡索是一个以氏族为组织的狩

---

①转引自斯万顿上文，第229页。——原注。

②A. I. 哈娄威尔《北半球的熊的仪式体制》。——原注。

③莱斯·卡彭特《荷马史诗中的民间故事、虚构和英雄传说》第128页。——原注。

④威廉·福克纳《去吧，摩西》第184页。——原注。



猎部落，这就满足了图腾崇拜的最基本条件，就象克里克斯和乔克托斯部落一样，它也是一个母系部落。然而，既然山姆的母亲是混血儿，她便无法宣称山姆是哪一个图腾崇拜部落的成员。但是，由于山姆是一个印第安人，他就应该有一个用作仪式的动物，而艾克·麦卡斯林是山姆老爹的义子，他便也该有一个不同的图腾。福克纳用了不起的创造手段安排了一个格局，将原始的狩猎情节与他作品中现代林场的部分联系了起来。在《熊》的第5章里，以撒碰到一条可怕的响尾蛇（这是在修订过的部分里，而不是在原来的关于“狮子”<sup>①</sup>的故事里），并用习惯的称呼机械地向它打招呼，称它为“头人”、“先父”时，他便被看作是山姆的儿子。但又有一点不同，那就是蛇并非契卡索人的图腾。不过，蛇是犹太——基督教的主要象征，这正象关于它的一段话所指明的那样：“这大地上古老而又可诅咒的、宿命而又孤独的……能唤起全部知识和对宗教与死亡之厌倦的造物。”这话可由福克纳在另一作品中的表述所证实：“这条蛇就是古老的先父，是那从天上墮落下来的古老的天使，是死不回头的不朽造物”。<sup>②</sup>因此，如果艾克在大自然中没有认可恶魔，他就确曾说过他是卡罗瑟斯·麦卡斯林的孙子，是基督教世界的儿子，而不是荒野伦理的完全继承者。认识到了他那来自具有象征意义的蛇的身世，他就不再呆在乡下或者去山姆老爹的林中小屋里，而是向着杰佛逊去了。尽管许多学者们说

---

①“狮子”是《熊》中一只勇猛的猎狗。——译注。

②弗雷德里克·格温及约瑟夫·劳特勒《大学里所讲授的福克纳》第2页。——原注。



他放弃林子而回到了荒野，<sup>①</sup>但他确实是到城里住下了，并且只是利用休假才到渐渐缩小消失的荒野里去打猎。

在《熊》的第4章里，艾克回到基督教世界一事，被大量集中使用的《圣经》典故所象征，有时是用得简单的。例如，当以撒以自己的名字来说明，他有如自己的同名人一样，好不容易才躲过了被献作牺牲的宰杀时，福克纳极好地使用了偶然的事实，即这一名字来自他过去的一个狩猎伙伴。在此，这个名字第一次为另一人所采用。<sup>②</sup>艾克对基督的仿效——内证表明这是福克纳最后加上的内容之一——也是类似的用典方式，因为艾克并不是担负着世界罪恶的替罪羊或祭献动物。就象卡斯所说的那样，他意欲寻机而逃，却是既无救星，自己又完全不能拯救自己，<sup>③</sup>于是他认识到没有一个人是充分自由的。福克纳用艾克不能接受家庭乱伦的结果来指明，这一事实是哪怕就象在《三角洲之秋》里所作的那样也包含着爱情，艾克也是无法接受的。这又涉及到与基督相对的作为人的耶稣，他当然是福克纳思想和作品中的特征。

艾克在他21岁生日时，与卡斯有一段长长的对话，其中不断地引用《圣经》，这一情节足以抵消或者（我认为）否认这样一种观点，即艾克是一个属于爱默生<sup>④</sup>一类的罗曼蒂

---

①奥尔加·威克利《威廉·福克纳的小说》第134页。——原注

②罗伯特·柯夫兰《威廉·福克纳的秘密世界》97页。——原注。

③乌尔苏拉·布鲁姆《荒野与开化：对福克纳的解释》，《党派评论》1955年第22卷，347页。——原注。

④爱默生（1803—1882）美国作家。——译注。



克的自然神秘主义者。①在艾克身上有大量的加尔文教思想，不论其来自长老派的思想还是来自弥尔顿式的思想。有一点要注意，对于他来说，上帝就是世界的创造者，而没有什么泛神的内在东西。还有一点，艾克早就明白上帝对人的失败是预知的，尽管人有选择的自由。但上帝也自有其计划，即使艾克自己不能成功，也将会有另外的成功者。这种希望有如《熊》所展示的那样，比早期作品的结尾部分所包含的要多，它就存在于精选出来的少量材料中。这意味着未来将与过去一样，个人的奋斗只能获得很少效益，因为自从伊甸的堕落以来，人性就使人屈服于失败；这也意味着在当今的地球上，将不会有洪福。

对《熊》的考察，并不能使我确信福克纳是一个原始主义者。②在福克纳时代的后期，荒野就已逝去，他也只是对这一事实表示惋惜。然而，尽管定居式农业、私有财产、甚至蓄奴制已经代替了游猎，但若认为在福克纳眼里一切都已付诸东流了，却又是一个误解。他对人生斗争的兴趣，远胜于对往昔的追怀，若非这个原因，他就决不会以为写《熊》的第四章是必要的。在《熊》的其他一些部分，艾克简直就象一个靠下意识满足愿望的传奇英雄，但却被迫去求助于那荆棘丛生的、问题成堆且又不完善的世界，而我们自己也正是这个世界的一部分。福克纳把熊表现为一个好的形象，并让跛子布恩去杀了它，这就把原型性的基督教神话颠倒了过

---

①欧文·D·布隆《爱默生的〈论自然〉和福克纳的〈熊〉的比较》《爱默生协会季刊》，1958年13号第22—25页。——原注。

②莱顿·伯格和拉布德均认为福克纳是原始主义者。——原注。



来。不仅如此，作者还让艾克又重新回到了罪恶深重的世界。这样，作为传奇文学的《熊》就得到了向现实主义的转化，主人公也再度被缩小到生活的原有尺度当中。里维斯(R·W·B·Lewis)写过一系列有争议的论文，所有以下的阐述便从这些论文的一部分中引发出来。他在这些论文里否认福克纳是原始主义者一类的人，因为这类人主张最好的人是最接近自然的人，而艾克则明显地摒弃了这一观点。艾克明白，“对于人性来说”，美国人并非“第二个罪人；也非最后一个罪人”，因为他认识到了原罪，这是当年来美洲定居的移民们随船一同带来的。这一认识使他脱离了天真的危险而获得自由，并使他发展了自身的良知。这样，原始性就被超越而进入了理想之境<sup>①</sup>。在此，詹姆斯·贝尔德(James Baird)专门给原始主义下的定义是非常重要的。他在《以实马利》<sup>②</sup>一书中阐述说，基督教文化的失败，迫使许多作家从原始宗教里采用材料来作为他们生活幻景的象征，他称这种用法为原始主义。当然，贝尔德也指出，作家不必把原始的仪式当成万应灵药，也不必把神话当成真实。<sup>③</sup>的确，福克纳也没有这样作，但他可能也没有把基督教的故事当真，因为他不止一次地提到强加在西方世界之上的“童话故事。”<sup>④</sup>

---

①R·W·B·里维斯《新世界的英雄：福克纳的〈熊〉》等。——原注。

②以实马利(Ishmael)，原是《圣经·旧约》中被父亲赶出家园的人物，后泛指被社会抛弃的人。——译注。

③詹姆斯·贝尔德《以实马利》第6页，16页。——原注。

④威廉·福克纳《新奥尔良州的速写》第54页。《去吧，摩西》第291页。——原注。



这就使福克纳能够在对美国的过去进行非同一般的分析总结时，采用契卡索的和基督教的神话与象征。但是，不论在通常的哪一种意义上说，这都不是原始主义。

现在，让我们再次回到熊的形象上来。有的批评家认为老贝是伊士塔的形象，艾克就是由她再生出的，他们坚决主张应该省掉《熊》的第4章。这一点非常重要，因为伊士塔的观念被神秘数字“七”所暗示：这部作品的其它每一章都有七个小节，假如省掉貌似多余的第4章则极不合适。<sup>①</sup>尽管福克纳后来自己也说第4章属于长篇小说《去吧，摩西》，而不属于较短的《熊》<sup>②</sup>，但是第4章还是照样放在它原来的位置，只有这样我们才能谈到复生，因此，为什么要否定伊士塔呢？

在《熊》的末尾是否有一个祭献牺牲的屠场，我并不知道，但我认为，从更为显豁的因素中可以做出判断。当一个读者读到书中对艾克发现那个家庭的不义和乱伦关系，以及尽管在放弃了那些该诅咒的土地之后艾克的诸多事情等令人痛苦的渲染时，他会带着这些观点去将那些富于结论性的经历视为内心看法或认识，这一看法和认识在艾克的生活中打上了道德的决心之痕迹，在《熊》的末尾，与蛇和布恩·洪冈贝克的相遇便是这一判断的来源。我已经解释过了前者，它作为对魔鬼的认识和认可，而成为人性中的一部分。布恩·洪冈贝克的有双关意的名字也是重要的，他既是杀熊者丹尼尔·布恩，又是提出不可能被满足的要求的贪婪者，他要

---

①斯通斯弗尔《福克纳的〈熊〉的结构》第220—221页。——原注。

②《大学里所讲授的福克纳》第4页。——原注。



求获得荒野所留下的一切，如松鼠之类被人不加考虑地滥猎之后残存下来的可怜的小生命。这样，艾克认识到了山姆和老贝的森林的不幸，也认识到所有残存下来的一切都转回到供自我否定的牺牲者所生活的社会，最后只剩下荒凉和孤寂。作为上述这一切的诸象征，必定不利于作为心理综合体的祭场，在我看来，这一点是不甚肯定的。

的确，我相信艾克的不完善是《熊》的最后效果的一部分，因为艾克既非传奇主人公，也非悲剧主人公，而福克纳却在此采用了一个悲剧的历史观，其中荒野的宿命是预知而且不可避免的，最有能力的人们的最大努力，也不足以去战胜邪恶或者战胜他们自身。福克纳在此还强调了象艾克·麦卡斯林那样的人的重要性，他能够从山姆老爹和大熊老贝那里，学到骄傲与谦逊、勇敢与节制，并将这些品质应用到作为木匠或者有时是作为狩猎能手的实践中去。

段炼 译 叶舒宪 校



## 圣经文学与神话

〔加拿大〕N·弗莱

本文节译自弗莱在80年代的新著《伟大的编码：〈圣经〉与文学》(The Greate Code: The Bible and Literature)一书的第2章和第7章，英国罗特累奇与凯根保尔出版公司1982年版，第31—48页；第169—172页，题目为编者所加。从中可以看到弗莱的原型批评理论的发展和实际应用。本选文的前一部分，弗莱再次从历时性角度探讨了神话与语言符号演化的关系，提出了语言发展的“隐喻——换喻——描写”三阶段模式，并在此基础上论述了神话与文学、神话与神话体系及文化体系的关系。在选文的后一部分，弗莱用原型批评的方法析解基督教经典《圣经》，指出它不是一部信史而是按照神话思维逻辑创制出来的神话故事或诗。弗莱还从《旧约》文学中归纳出一种反复出现并统领全书的叙述模式——U形结构，进而揭示出《新约》的编者以《旧约》故事为原型创作出关于耶稣生平的神话的事实真相。



研究语言结构首先面临的是：它们是连贯的，须在一定时间内被读出或听到。这里，我将用“阅读”这个词来作为对一连串词汇的反应的典型方式。如果不认清与我们所说的神话相关的语言结构，就无法透彻地读《圣经》。因此，我们得先弄清楚在本书中神话一词的含义。作为一个文学批评家，我想从文学的角度来界定神话。神话首先是故事（mythos）、情节、叙述，或一般而言就是词汇的连贯序列。由于所有的语言结构都有某种连贯性，即使它们不一定连贯起来读（如电话号码簿），从基本意义上来看它们也是具有神话性的，这种意义实际上即某种重述性。

在极少有推理和抽象的语言的隐喻阶段，语言叙述大都采取某种故事的形式。在故事中，人格与事件之间的联系构成推动性的线索，这种联系的典型构成形式是神的活动，而这些神则是这一阶段语言中的代表性隐喻。在语言的换喻阶段，语言结构仍表现为叙述，仍然一页接着一页地连贯起来阅读，直至终了。但是在这一阶段中典型的叙述形式是概念性的，或者用正规的说法叫做论述。在语言的第三阶段即描写阶段，其叙述的连贯性是由所描写对象的连贯特征得以实现的。不过，除了语词的连贯性以外，很难说有什么真正的连贯性。有人说，“事实为其自身说话”，这不过是另一种语言的比喻方式，从技巧上称为拟人化。

在我们的文化中，有些叙述采取的是人格与外在事件的连贯性相平行的形式，另外一些叙述则仅以事件的连贯性本身为基础。这种区别也就是“历史”和“故事”之间的区别。“神话”这个词，由于某些我们下面还要论及的理由，向来被人们列入“故事”的范畴，因而也就意味着“并非真



实的”意思。有很多理由说明这是一种粗俗的看法，且不用说下面这个事实：在我们试图以某种方式证明神话有其真实性以前，实际上早已有过许多这样的判断了。无论如何，从神话作为语词序列这一基本意义说，不管它是否包含某种“真实”，神话的或叙述的结构总是存在的。在一部历史中，先有相应的事件，然后便跟着产生了某种语汇，达到一定的程度，但是有关语言叙述的材料取舍和安排是根本性的，那种认为连贯性的形成来自于语词之外的观点是似是而非的。

吉朋<sup>①</sup>的《罗马帝国衰亡史》旨在写一部信史，以丰富的材料和文献等忠实地记述罗马帝国末期的衰败。吉朋本人也是处于语言第三阶段的描写性作者，他注意到罗马的实际情况与罗马人关于他们在历史中的地位所持的基督教的或异教的观点之间的差别。但他的书名“衰亡”一词就表明了他选择和编排材料所依循的叙述原则：这便是他的“故事”（“mythos”），若没有这种“故事”，这本书就失去了它的形式。至于说《圣经》是不是一本同样类型的历史书，则是一个较复杂的问题，但是很少有人不承认《圣经》道出了一个故事（story）。在我看来，“《圣经》讲了一个故事：”，和“《圣经》是一则神话”，这两种表述实质上是相同的。

不过，“神话”一词作为语词序列这种基本用法太空泛了些，不切实用，因此我们常常在限定的语境中使用这一术语。在前文字社会的语言文化中，主要的构成物是故事，但

---

①吉朋(Edward Gibbon, 1737—1794)，英国历史家。——译注。



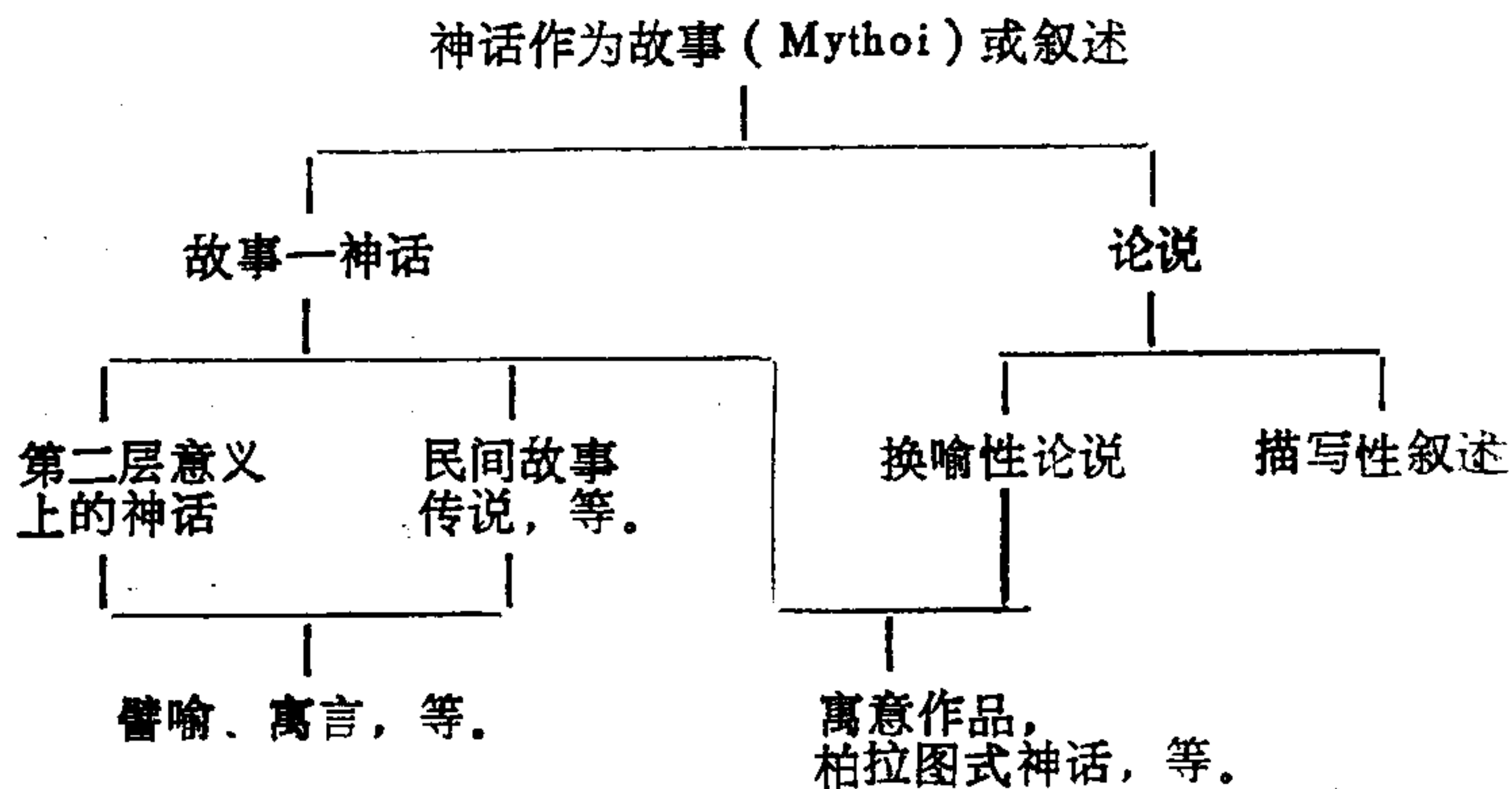
这些故事中生产出一种特殊的社会功能作用，在其影响下，一些故事比其他故事获得了更重要的意义。特定的故事具有了专门的含义：它们讲述了关于社会的重要情况，或者有关神，有关历史、法律方面，或者有关社会的等级结构方面。这类故事可以在第二层意义上称为神话，所谓第二层意义是就这些故事与民间故事——用于消遣和其他次要目的的故事——的区别而言的。于是，它们便成了与“世俗的”故事有别的“神圣的”故事，并构成《圣经》传统称为启示的那类文字的一部分。上述区别在许多“原始”社会中可能不存在，但后来迟早要产生。一旦这种区别产生出来，就会保持许多世纪。在西欧，至少直到十八世纪，《圣经》故事都具有这种重要的神话意义。因而，在这第二层意义上，所谓神话的也就意味着“非真实”的反面：表示一种特殊的严肃性和重要性。神圣的故事表明一种特殊的社会性，而世俗的故事与社会问题关系较远，有时——至少在其起源时——，并无多少社会意义。

不过，话又说回来，第二层意义上的神话和民间故事都同样是故事或语言叙述，因而它们之间并无根本的结构差别。内容上也无根本差别：在“信仰”中关于神的故事或作了崇拜对象的神的故事可能是神话，但并非所有神话都是神的故事。对西欧来说，《士师记》中关于参孙的故事是神话性的，因为它属于神圣经典《圣经》传说的本体。但在民间故事中也有结构类似的关于参孙的传说，而且参孙不是神。同样，奥德修斯和波吕斐摩斯（独眼巨神）的故事在第二层意义上对古希腊人也是神话性的，因为它出自荷马。然而在民间传说中亦有类似的故事。在换喻语言兴起之后，故事往往



成了抽象观念论证的具体说明，换言之，成了寓意作品。这同在柏拉图那里神话的作用是十分相近的。我们还可以看到神话中的神话，如象耶稣的譬喻或《伊利亚特》结尾处阿喀琉斯关于宙斯的两个瓶子的寓言，后者也是说明性的，但其语境倒不是论说性的。参看下面的图表。

第二层意义上的神话具有民间故事所没有的两种特征，要记住这两种特征是指其社会功能和权威性方面而言的，而不是就其结构方面而言的。第一个特征，有某种“教义”的意义使各故事彼此关联：一个神话在一个神话体系中有其位置，所谓神话体系即有内在联系的一组神话。而民间故事则总是游走性的，在全世界流传并变换其主题和母题。为方便起见，我说神话形成了一种神话体系，但那可能不是正确的顺序，或许神话体系在某种意义上先于组成它的单个神话。第二个特征，神话勾勒出了人类文化的一个特殊领域，并使它同其他领域相区别。在近东地区出现的大量借用神话主题的现象并不影响下述进程：苏美尔神话的种子在赫梯文化中





发芽，但却长成该文化的有机组成部分。植根于某一特定社会的神话体系及时地留下了该社会成员共有的幻想和语言经验的遗产，因而神话系统有助于创造一种文化史。

由于神话包含着大量传说和传说性历史，它也有助于确立我们所说的历史。这就是历史性叙述成为写作中描写技术最早形式的原因所在。但是，正如前一章所述，文学，尤其是诗歌，具有一种重新创造语言的隐喻用法的功能。因此，神话的直接后裔就是文学，如果我们在事实上可以称之为后裔的话。从我们所赋予神话的第二层意义上看，有些社会，如列维-斯特劳斯所研究的南美部落，拥有就实际目的而言可称为前文字的神话体系，虽然那也还是语言的一种形式。在比《圣经》中任何一部分都要古老得多的巴比伦史诗《吉尔伽美什》中，神话和文学已交织在一起了，就象在荷马笔下一样。荷马在年代上大致相当于《旧约》中较早的部分。鉴于这种情况，本书不可能把文学视为神话的混杂化。文学是神化发展的有机的和不可分割的部分。一个神话的意思是什么，会有各种不同的解答，其中有些解答我们即将加以考察。不过，对一个文学批评家来说，神话所意味的东西包括了它在后代文学中被赋予了的一切意义。

有许多谬误来自下面这样一种观念：“一则”神话有如一种被压抑的愿望，始终被埋压在它后来的文学发展之下。我们刚才提到《士师记》中的参孙故事，它比其他故事（如讲到撒母耳的故事）更加粗糙和朴野一些。我们会注意到，参孙的名字近似于早期闪族语中的太阳一词，而这个故事讲的是一个与庄稼之燃烧有关的赋有超自然力量的英雄，他最终堕入西方的一间黑暗的地牢之中。显然，这个故事在结



构或叙述上与有关太阳在空中运行的那一类型故事十分相似，没有一个忠实的故事讲述者会消除这种类似。但是要说参孙故事“源出于”太阳神话或太阳神话“潜伏”于参孙故事之后，则未免有些过头。用一个我曾在别处举出过的例子来说，假若描述拿破仑的生涯，人们会用“日出”形容他的兴起，用“日当中天”表示他的声名，用“蔽日”表示他的命运。这里所运用的就是太阳神话的语言，但我们却不能说拿破仑的故事出自太阳神话。可以说明的是，神话的结构仍可给后代的结构类型的隐喻及修辞提供形式。参孙的故事与拿破仑的真实生活故事属于完全不同的类型，但是在它们之中的太阳因素仍然是隐喻的和修辞的因素。

早期的神话研究者似乎强烈反对这样一个事实，神话是一种想象的、创造性的思维形式，从而是一种自发的形式。神话的产生必有其原因。人们感到，如果我们说只因为人类制造神话所以人类制造神话，别无其他明确的解释，那么我们就等于什么也没说。弗雷泽就是这样一位早期研究者，对于一部象本书一样的著作来说，他是一个重要人物。这不仅因为他对文化的兴趣中心和我相近，而且因为他象文学批评家那样，把神话看成具有内在连系的故事类型，而不是强调神话在不同文化中的功能。不过，弗雷泽是一位古典学家和《圣经》学者，他读过大量人类学著作，自认为是科学家，并因此而偏重理性主义，这种理性主义象疾病一样折磨过他。在《旧约民俗学》中，他以他那种典型的方式收集了遍布世界各地的洪水故事，从中得出推论说，在每一种情形中，一次地方性的洪水便是神话发生的潜因。诚然，在美索不达米亚低洼地区看来确实有过多次数洪水，而真正特大的



一次出现在《吉尔伽美什史诗》<sup>①</sup>中所记述的伟大故事之后。然而，人们为什么要以神话来对这样的事件做出反应呢？比起编制关于挪亚、丢卡利翁或乌特那庇什提牟<sup>②</sup>这样的故事来，当然还有更为简单的讲述大洪水之年的方法。而且，假使发生于苏美尔的一次洪水被编成了洪水神话并随着文化的传播流传到世界的各个角落，又为什么偏偏是这一特殊的神话如此容易传播呢？

多少世纪以来，由于《圣经·创世记》的权威，人们一直深信曾经有过一次全球性的普遍洪荒，广泛流传的各种洪水神话便是其证明。但是，用广泛流传的洪水神话来证明这样一种洪水的存在，并不比用普遍流传的创世神话来证明创世的存在更为有力。在我们今天，《创世记》的权威已大大削弱了，但我们发现，信仰普遍性洪荒的愿望却同从前一样强烈，不过这种信仰常常和柏拉图的阿特兰提斯岛神话及其各种神秘的变体相联系。这不知是因为什么。也许在其间存在一种有关洪水原型的集体无意识。不过这不是一种答案，只是问题的一种重述。说人们编造洪水神话是因为他们具有一种使它们编造洪水神话的集体无意识，这就象莫里哀笔下的医生说鸦片使人睡眠是因为他有催眠的功效。假如我们从容格派转向弗洛伊德派，便可以在吉泽·若海姆（Geza Roheim）的《梦幻之门》中看到这样的提法：洪水神话起源于

---

①《吉尔伽美什史诗》是古巴伦时期编定的现存世界上第1部史诗，其中插入了关于大洪水淹没人类的故事。——译注。

②挪亚、丢卡利翁和乌特那庇什提牟分别是《圣经》、希腊神话、《吉尔伽美什史诗》中洪水故事里的唯一幸存者。——译注。



想要排尿的梦，它使睡眠者免于尿床。但是，这里出现了同样的循环疑问：为什么洪水的梦变成了洪水神话。

看来很明显，只有把洪水神话同其他的洪水神话加以比较，而不是同洪水加以比较，才能更好地理解它们。一次现实的洪水可以是一个洪水神话的产生时机，但很难说就是洪水神话的产生原因，因为在挪亚、丢卡利翁和乌特那庇什提牟的故事中有这样多的因素和洪水本身同样重要，甚至更为重要。我们还可以通过对洪水神话在整个神话体系中的地位考察来理解某一洪水神话，如我们后面所要做的。问题的关键在于这一神话的那种使人无法忘怀的非凡力量。对这一点的传统解释是，挪亚故事是神的启示，它所告诉我们的东西是在任何别处无从知晓的。与此不一样，柏拉图的关于阿特兰提斯岛的记述不论会得到什么样的传说的或历史事实的支持，总被人们认为是柏拉图自己的创造。不过这个神话的心理效应在两种语境中却是大致相同的。不论柏拉图在写关于阿特兰提斯岛的故事时他所意识到的是什么，他并不是在创造一个神话，而是在释放一个神话。其所释放出的东西的力量以及那魔法的海底国王的描述足以使我们的智力瘫痪，我们自己的文化的原型亦有待于在那海底王国中去寻觅。

神话体系并非一种数据而是人类存在的一种事实。它属于人类所创造并在其中生存的文化和文明的世界。由于一个神乃是一种人格和一种自然因素的隐喻化身，因此太阳神话、星辰神话或植物神话都可视为某种科学的原始形态的东西。不过神话的真正兴趣在于描绘出人类共同体的周围线并朝这个共同体的内部窥看，而不是去探索自然的运行。当然神话要吸取自然的因素，就象绘画和雕刻中的创造性设计那



样。但是神话体系并不是对自然环境的直接反应，它是把我们从环境中分离出来的那种想象的隔绝的一个组成部分。星座神话是神话的创造的自主性的一个很好的例子。在自然中并不存在象星座这样的东西，当一组星星被说成是一只螃蟹或一只山羊时，它们实际上毫不相同，不论天文的观察会怎样最终构成神话的一部分，把星群和动物形状类同起来的神话创造活动显然并不取决于星群在其出没运动中所显示出来的任何东西。

在前一章中我们提到了皮考克<sup>①</sup>和雪莱之间关于诗的本质的争论。双方都认为诗在社会中重新创造了某种非常原始的和古老的东西。皮考克是以嘲讽的态度来看待这一点的，他宣称接受了一种作为整体的文明进步的观点，按照这一观点，文明的发展越来越明显地把诗人同他自己的时代分离开来。雪莱则以为，“发展”总是至少包含两种含义，一方面向改善的方向发展，另一方面也朝向灾难发展。诗歌表达着同现实的基本的和固有的联系，在这一意义上诗歌才是原始的。就诗歌而言，这一争论已淹没无闻了：没有一个严肃的批评家会认真对待皮考克的假说，象皮考克自己那样。就神话来说，这种争论就更加混乱了，它使社会科学家比诗人和批评家更急切地要认识到：不论社会条件如何变化，每一个心灵都是原始的心灵。它更容易使人们产生一种误解，以为前一章中提出的“隐喻——换喻——描写”序列是一种发展、进步的形式。然而发展可以是一个相对的概念，在人类

---

<sup>①</sup>皮考克（T·L·Peacock，1785—1866），英国小说家及诗人。

——译注。



生活的许多领域中，人文科学，用海斯利特①的话说，不是发展进步的。而神话学则属于人文科学。

作为想象的创造性的思维形式，神话并不随着社会或技术的进展而得到改善，当然也不会因此而消亡。正如非洲雕刻可以成为毕加索的高度精致的作品的强烈影响因素一样，澳大利亚土著的神话也同我们文化中的神话一样深刻并富有启示意义。一个世纪以前，由于受到一种把进化和进步等同起来的天真观念影响，许多学者认为神话式的思维是概念思维的一种早期形式。这种看法显然直接导致了下述发现：神话思维是非常拙劣的概念思维。于是，弗雷泽在另一次理性的“阵痛发作”②中说：“我从神话中看到的是对现象的误解解释，不管是人类生活现象还是外在自然现象。”这显然是旨在使欧洲人对待未开化大陆上的“土著”的态度理性化的那种观念形态的一部分，对此，现在无须给予多少注意了。

与此同时，神话体系由于其神圣性质会以一种无机的方式固着于某一社会之中，这就造成了有关自然秩序的的一些假设或臆断，它们同对自然秩序的实际观察是相冲突的。而后者一旦产生，便使科学的解释取代了神话式的解释。我们早已看到，哥白尼对我们来说，象征着科学的空间观念取代神话的空间观念，而达尔文则标志着科学的时间观念取代神话的时间观念。但是，神话传统的不幸并不是真正的神话体系的消亡，其中心的线索仍会由每一时代的诗人们再创造出来。

---

①海斯利特（W·Hazlitt，1778—1830），英国批评家。——译注。

②“阵痛发作”原文为法文“*tic douloureux*”。——译注。



作为文学的一种发展，“世俗的”或尘世的民间故事和传说也就构成了文学的一部分材料。在西方文学中，但丁和弥尔顿都在神话的领域以内选择他们的重要主题；乔叟和莎士比亚则醉心于民间故事和传说。这种选择之所以可行，那是因为神圣的故事同世俗的故事之间具有结构上的类似，如果不是等同的话。一旦神话的重要性质和特征被人们普遍接受了，诗人处理神话材料的自由也就被这一事实所限定了。索福克勒斯和弥尔顿在讲述俄狄浦斯或亚当的故事时不能不考虑他们的读者的期待和理解。当然也有象在希腊文化中那样的特殊情形，使喜剧诗人能以嘲弄的态度处理神话的主题。总之，传统神话的权威性是部分地独立于诗人之外的。如果诗人在基督教时代处理的是“世俗的”古典神话，那么从理论上讲，他是有自由处理权的。在这里，更有趣的是，从实践上看，诗人们对他们所处理的神话的完整性表现出极大的尊重。对于传统的同样的尊重的一种副产品说明了诗的永恒的引喻性质（allusive quality），即诗人们总是倾向于同一个熟悉的神话主题，把所有的战争都表现成特洛伊战争的回声。因此，我们获得一种强烈的感觉：一个神话是与其具体的语言表现相分离的东西，尽管这种分离实际上无法存在。

这样，就给我们带来了一个新的问题。假若《圣经》中的叙述就是我们所理解的“神话”，那么，它们是历史呢还是虚构？有这样一些语言领域，如报纸，在那里我们需要知道我们所遇到故事是真的还是编造的。对于《圣经》这个问题同样十分重要，不言而喻，《圣经》也属于这种语言领域。

.....

我们先来看看创世故事和洪水故事，它们不仅在神圣故