

# 中文 2010 级试验班优秀课程论文

## 论道连·葛雷悲剧的成因

王宇翔

[illegible]

“《道连·葛雷的画像》是一部内涵非常丰富的小说，要充分地挖掘它，对读者来说是一个挑战，正因为如此，它也就更富有吸引力。当然，阅读王尔德那些才华横溢的议论是一种永远的享受。”<sup>[15]</sup>高举唯美主义大旗的作家王尔德在他唯一的一部长篇小说《道连·葛雷的画像》中，塑造了一个被后世争议不断的人物——道连·葛雷。这个俊美的男子为了留住青春不惜出卖自己的灵魂，最终却被内心深处的负罪感击垮，选择用刀刺向了象征自己灵魂的画像，完成了他自己人生的悲剧。本文着重以弗洛伊德的“人格结构”理论的作为理论研究的依据，采取精神分析批评的方法，试图探究道连·葛雷悲剧的成因。

弗洛伊德的“人格结构”理论表明，人格是由三个层次构成，即：本我、自我和超我。通过研究不难发现，如果把道连·葛雷这一形象看做是人格结构的一个层次——自我，那么王尔德在《道连·葛雷的画像》中塑造的其他两个人物形象——画家贝泽尔·霍尔渥德和亨利勋爵则分别对应了超我与本我这两个人格结构层次。弗洛伊德认为，“伊底（即本我）是没有道德和价值观念的，一味追求快乐。它的生活原则是唯乐原则”<sup>[2]vi</sup>。“本我是一个人出生时就有的各种本能的总和，它追求一种绝对不受任何约束的本能欲望的满足”<sup>[3]96</sup>。在小说中，亨利勋爵这一形象是“诱惑与邪恶的化身，在他身上我们发现了享乐主义的处事原则。”<sup>[4]71</sup>而认为“摆脱诱惑唯一的办法就是向他屈服”的亨利勋爵实际上就象征了道连·葛雷的本我人格状态，他强调“通过感官治疗灵魂的创痛，通过灵魂解除感官的饥渴”。与之相对的画家贝泽尔则是超我人格的象征，他追求艺术的纯真，道德的高尚，他代表着道义方面的要求，受“道德原则”的支配。王尔德清楚地认识到本我与超我之间存在着矛盾，所以当亨利勋爵想要认识道连·葛雷时，画家贝泽尔说出了“我不希望你跟他认识”的话语。但是本我毕竟是一种无法剥夺和剔除的人格状态，所以亨利勋爵还是和道连·葛雷见了面。超我的主要职责则是在于指导自我去限制本我的冲动，因此，王尔德才会在亨利勋爵见到道连前，安排贝泽尔警告亨利勋爵“不要毁了他。不要去影响他。你的影响好不了”。王尔德已经清楚地洞悉了亨利勋爵所宣扬的“新享乐主义”与当时的社会道德之间会产生巨大的矛盾冲突，而这种矛盾冲突可能会导致“心地纯洁而善良的”道连走上一条不归路。当亨利勋爵向道连宣扬要屈服诱惑、听从本能的理论时，贝泽尔立刻做出的反驳“可是，亨利，人活着如果仅仅是为了自己，不是要付出很可怕的代价吗？……比方说：内疚、苦恼……意识

到自身的堕落。”这就表明超我正在履行自己的职责，协助自我去限制本我的冲动，而在小说之后的情节发展中，自我越来越抛弃超我的指导，跟从本我的人格状态，追求本能的享受。在受到亨利勋爵“每过一个月，你就向这可怕的前景走近一步。……你的面色发黄，两颊会凹陷，眼神会变暗。你会痛苦不堪”的恐吓后，道连发出了“如果我能够永葆青春，而让这幅画像去变老，要什么我都给！”的感叹。王尔德让他的这个愿望成真，道连用他的灵魂换取了一张不会变老的容颜。追求感官上的刺激让道连·葛雷的灵魂不断堕落，即使在他得知爱人西碧儿的不幸之后也未曾收敛，很快从爱人西碧儿自杀的痛苦中走出，完全沉溺在享乐之中。画家贝泽尔虽然没有和亨利勋爵正面冲突，但他不断规劝道连的行为已经表明本我与超我之间的矛盾不断被激化，然而矛盾斗争的最终结果是道连·葛雷的自我屈服于本我，亲手杀掉了一直在帮助他摆脱本我控制的超我象征——画家贝泽尔·霍尔渥德，造成了道连自身的悲剧。本我人格遵循的“唯乐原则”与超我人格恪守的“道德原则”之间天然存在的矛盾，是导致道连·葛雷悲剧结局的第一重原因。

在《道连·葛雷的画像》中，作家巧妙的通过亨利勋爵滔滔不绝而又充满迷惑力的理论阐发，不断动摇着作为自我人格状态象征的道连·葛雷本人，使得原本美丽善良，“青春的率真、纯洁的热情一览无余”的他不断屈服于享乐主义，走向罪恶，走向堕落，走向本我的人格状态。同时，超我人格状态化身的画家贝泽尔却一次次的劝诫道连，对他进行道德说教，然而他的行为并没有阻挡住“自我”的堕落。在“人格结构”理论中，自我的任务是在本我和超我中起到调节作用，将那些不被社会道德允许的东西压抑起来，“为本我寻找到一个达到目的的最佳方式，既防止过度压抑造成精神危害，又避免和社会道德公开冲突。”<sup>[3]97</sup>但实质上，道连·葛雷作为自我人格层次的象征并没有能很好的处理超我所遵循的“道德原则”与本我遵循的“唯乐原则”之间的关系，只是单方面地一步步走向本我，屈服于本能的冲动，追求感官上的刺激。自我人格中判断力和控制力的缺失是导致道连·葛雷悲剧的另一重原因。当霍尔渥德告诫道连“他（指亨利勋爵）所有的朋友都受到他极坏的影响”时，道连“心里却十分喜欢他”。他发现亨利勋爵“他的声音非常好听”，在本我的内在冲动下他开始迷惑了，于是对亨利勋爵说“你真的给人极坏的影响吗”。在亨利勋爵发表了他“摆脱诱惑的唯一办法就是向它屈服”的理论后，“葛雷结结巴巴地说：‘等一下！你把我搞糊涂了。’我不知道说什么好”。而“他目光惊恐，好像一个人被猛然叫醒”的状态显示了他并没有理性的判断能力，被亨利勋爵代表的本能的欢乐的需求所诱惑，第一次见面就已经“无法不喜欢站在他身旁的这个修长而潇洒的青年男子”了。在与亨利勋爵接触之后，道连感觉到“有好多天总好像有什么东西在我的血管里搏动”，这东西就是本能的冲动，来自本我人格状态的内在需求。象征超我人格的贝泽尔忠实地履行了他的职责，不断规劝道连，然而道连却没有协调好本我与超我的关系，相反开始厌恶画家。贝泽尔在质问道连为何在西碧儿去世后还若无其事地去歌剧院时，道连情绪激动“别说了！贝泽尔！我不要听！”“我要利用、享受、支配自己的感情”。这一宣言似乎已经预告了他正在坠入本我的泥淖。而在这一过程中道连几乎是毫不犹豫的，他丧失了理性判断。随着同亨利勋爵的交往加深，道连在享乐主义之中难以自拔。作者借亨利勋爵的视角，清楚地表现了道连的变化，“记得他们在贝泽尔·霍尔渥德画室里初次见面的时候，他还是一个腼腆、胆怯的孩子，现在同那时已判若两人！他的本性已像蓓蕾怒放，开出嫣红的花朵。他的灵魂刚从隐蔽的暗角探出身来，欲望立即迎上前去”。道连日渐沉溺于追求感官刺激的享乐之中，欲望不断满足又不断膨胀，道德底线不断崩溃。在发现自己伤害了爱人西碧儿后，道连还保留善良纯洁之心，“坐下来写一封充满激情的心给他爱过的那个姑娘，祈求她的宽恕，痛责自己的疯狂行为。”当他得知心爱的女人西碧儿自杀之后，受亨利勋爵的蛊惑，完全丧失自己的良知，选择“我必须在我的花园里种上罂粟”，很快便忘记了西碧儿之死。“为了追求自己的快乐，这个被‘催熟’的青年毫不顾及所有的道德原则”<sup>[4]77</sup>。渐渐地，他对画家贝泽尔道德说教的反感不断

加剧。在象征超我人格结构层次的贝泽尔·霍尔渥德看到了象征道连灵魂的画像时，道连·葛雷“突然对贝泽尔·霍尔渥德产生一种情不自禁的憎恨”，并且毫不犹豫的杀死了他。在杀死画家后，道连已经冷酷到“心情异常平静”，竟然迅速的想到该怎样处理尸体，湮灭证据。可见他此时已经完全不受道德原则的控制，不仅丧失了道德感，更失去了良知。这些行为象征了自我的彻底堕落，“道德原则”败给了“唯乐原则”，自我完全倒向了本我，放弃了道德与良知。而道连最后即使是良心发现，认识到“我已经不是原来的我了”，也已经为时晚矣。他所积累的罪恶太深，道德上的犯罪已经不允许他的存在，而灵魂上的罪恶也必然导致他的覆灭。王尔德艺术地通过道连刺向象征自己灵魂的画像这一悲剧情节，让道连受到了他应有的惩罚，美与丑回归本位。迷失的自我没能协调好超我与本我的关系，完全倒向其中一方，一步步走向堕落的深渊，构成了道连·葛雷他悲剧结局的第二重因素。

在小说《道连·葛雷的画像》中，通过借助弗洛伊德的“人格结构”的理论，可以发现，象征本我人格结构层次的亨利勋爵和象征超我人格结构层次的贝泽尔共同作用在象征自我人格结构层次的道连·葛雷这一人物形象上，而自我判断力和控制力的缺失，致使道连没能很好的协调道德原则和唯乐原则之间的关系，激化了二者天然存在的矛盾，导致了他悲剧性的结局。

## 二

在运用“人格结构”理论分析小说后，我们不难发现道连·葛雷这一人物形象具有双重人格，及属于自我层次的人格状态实际上时分裂为两重的。王尔德创造了一种奇特的艺术形式为我们展现了道连内心的两重人格状态。一重人格是世人能见到的，那个超越了道德原则，尽管时光流逝，“他本人仍将保持翩翩少年的风采”；另一方面则是画像上的道连，面目不断狰狞丑陋。正是由于这两重不断分裂却又紧密联系的人格相互不断作用，使得道连·葛雷过着双重生活，一方面凭借他光鲜亮丽的外表，毫无顾忌地过着追求感官刺激的生活，另一方面画像却在不断变化，道连也却不断受到来自自己画像的拷问，精神上产生了扭曲。表面上他不需要为自己的罪恶行为付出任何代价，但这些代价全部都反映在了象征灵魂的画像上。道连分裂的人格迫使他走向极端，选择刺向自己的画像，也就是杀死自己的灵魂，致使了他悲剧性的结局。

“弗洛伊德把人的心理历程分为三层：上层为意识，中层为前意识，下层为潜意识”<sup>[1]iii</sup>。运用精神分析批评分析道连·葛雷的心理，不难发现道连的双重人格间是存在着巨大矛盾冲突的，并且反映在了道连的意识和前意识中。所谓意识，就是“在被心灵感悟的状态下存在的东西”<sup>[5]18</sup>。它的特征是“所储存的东西，总是同时和记忆相联系”<sup>[5]18</sup>。首先，在亨利勋爵享乐主义的诱导下，道连·葛雷的意识中被灌输了享乐主义。亨利勋爵毒害他的那本小册子深深的影响了他，“道连·葛雷有好几年不能摆脱那本书的影响”。在这种意识的影响下，道连在他那不变的光鲜外表下，不断追求感官上的刺激，满足自己的欲望，走向堕落，“……从下流的场所悄悄地溜出来……偷偷摸摸到最肮脏的地方”，甚至把坏的影带给别人，“……向他们灌输了一种疯狂的享乐欲望，使他们掉进无底的深渊”。这些行为举动都是他的第一重人格的体现，即通过感官治疗灵魂的创痛，沉溺于所谓“新享乐主义”之中。然而，道连还存在另一重人格，即画像中显示出的那个腐朽堕落的他。起初道连十分惧怕这两重性格同时暴露在世人的面前。从小说所描写的道连的行为和心理中，我们不难发现他存在着巨大的内心恐惧。当道连伤害了爱人西碧儿后，他的画像产生了微妙的变化：“嘴角流露出些许冷酷”。他坐立不安，诚惶诚恐。但当道连清楚意识到，无论自己怎样堕落，“他的耻辱的重荷将由肖像承担”，自己的灵魂正在发生变化后，却还是被诱惑所吸引，选择了“永不憔悴的青春、无法满足的欲望、神秘奥妙的享受、如醉如狂的快乐和更加疯狂的

堕落”。他的人格已经分裂为两重，灵魂被自己的肖像所摄取，而不老容颜则存在自己的肉体上。这两重人格之间的分裂在不断扩大，两者尖锐的矛盾也使得道连在反思中不断感到恐惧感。于是，他拒绝再给画家贝泽尔当模特儿，怕画家发现他的灵魂已经堕落。有一个细节值得注意，道连·葛雷在藏匿画像的过程中，谨小细微。首先，选择了尘封已久的老课堂，这样可以最大限度的降低被人发现的几率；其次，他请镜框店老板赫巴德先生和他的伙计帮忙转移画像，而不请自己的仆人帮忙，为的是避免管家维克多知道他藏匿画像的地点。最后，当赫巴德提出想要看一看画像时，道连的反应作者是这样描绘的：“如果这个身材矮小的人胆敢去揭开藏匿着他个人隐私的华丽缎罩，道连随时准备扑上去把他打倒在地”。运用精神分析法分析这些细节的描绘，我们可以发现另一重人格给道连带来了巨大的道德负担，使他在意识中产生了恐惧。但当恐惧感积累到一定程度后，便产生了变化，他主动让画家贝泽尔看到画像，并杀死了他。生活在在双重的人格折磨下的道连·葛雷，必然会走上悲剧的道路

前意识是指“消逝了的观念有需要时可以再成为意识”<sup>[5]17</sup>。不可忽视画家贝泽尔对道连的影响，他所画的那幅肖像的作用自不多言，已经清晰地显示出道连·葛雷灵魂的变化。在亨利勋爵毒害道连的过程中，作为“道德原则”代言人的贝泽尔·霍尔渥德一次次规劝道连，对他进行道德说教。虽然没有能阻挡住道连走向堕落脚步，但是这些观念实际上已经深入道连的内心，在一次次劝诫中已经成为他心理历程中前意识的部分。所以在小说的第十六章中，“他不禁在问自己：‘这个青年的堕落是否应该归咎于我，像贝泽尔·霍尔渥德毫不留情地指责那样？’”可见画家对道连的道德说教并不是没有用的。相反，在道连已经堕入深渊后，画家的话更加振聋发聩了。于是道连开始反思自己，他开始做好事，并对象征本我人格形象的亨利勋爵进行切割“不，亨利，我一生作的孽太多了。以后我再也不干了。我昨天已开始做了些好事”。可见，贝泽尔的道德说教在道连头脑中产生了前意识，并在他沉溺于享乐主义之后开始重新回归到意识领域中，使得两重人格之间的矛盾冲突升级。由于象征自己灵魂的画像仍然存在，每当看到自己的灵魂，道连·葛雷的内心始终无法求得安宁，他意识到所犯之罪不可能不受惩罚，而亨利勋爵在享乐主义中主张的“用灵魂解除感官的饥渴”理论，在道连不断受到良知拷问的情况下，也必然会导致他精神的扭曲。最终，由于象征他灵魂的画像仍然存在，道连总是能清晰的看到折磨自己的双重人格，他不堪忍受人格分裂的折磨，作者用了一个艺术性的方式帮助道连获得解脱。他选择了刺向象征灵魂的肖像，于是灵魂回归本体，生命走向尽头。道连·葛雷在双重人格带来的双重生活压迫下，亲手完成了自己的悲剧。

通过对道连·葛雷心理历程的分析，拥有双重人格的道连在意识中存在着巨大的恐惧感，而其前意识中存在的道德观念也转化成了意识，于是他在沉溺享乐主义，犯下罪行之后，良知不断受到拷问，无法接受自我，最终走向了毁灭的道路。

总之，运用精神分析批评来研究道连·葛雷这一人物形象，借助“人格结构”的理论和意识分析，可以在道连·葛雷的心理精神方面找到其悲剧的合理性解释：道连·葛雷的悲剧原因在于其无法调节本我与超我之间的矛盾，产生了双重人格，并最终导致自我毁灭。通过精神分析批评所研究出道连·葛雷悲剧的成因区别于传统的唯美主义阐释，这对研究王尔德的文艺思想和《道连·葛雷的画像》这部经典之作都不失为一种新的途径。

**注释：**本文所引作品原文均出自于王尔德·道连·葛雷的画像[M]//荣如德译. 上海：上海文艺出版社，2011:001-248。

**参考文献：**





物），是作者根据现实生活中的真实人物“杂取种种，合成一个”而创作出来的人物形象。这在《维特》这部小说中体现的尤为明显。维特是青年歌德的缩影，却又不仅仅只是歌德或者耶路撒冷个体的反映，更是一个时代青年的浓缩与提炼。就大的背景来说，感伤主义是 18 世纪 50 至 70 年代的潮流，是当时流行的“时代病”。

维特是一个耽于幻想、多愁善感、愤世嫉俗的青年代表。他代表他们，诉说自己的理想和憧憬，发泄自己的痛苦与不满。他对贵族故作高贵的嘴脸感到厌恶：“就是某些稍有地位的人，总对老百姓采取冷淡疏远的态度，似乎一接近就会失去什么来着；同时又有一些轻薄仔和捣蛋鬼，跑来装出一副纡尊降贵的模样，骨子里却想叫穷百姓们更好地尝尝他们傲慢的滋味。”<sup>[8]</sup>这种带有个人主观的强烈情感，正是歌德对当时社会的激烈反映。歌德的父亲虽然学识渊博、广有钱财，但因为是普通市民仍受到贵族社会的蔑视，歌德从小对父亲的不满贵族和封建等级制度的思想耳濡目染，因此在作品中也刻画了这样一个反叛的维特形象。另一方面，维特是极富有感伤情怀和丰富情感的，在维特的世界里，爱情无疑是最重要的一部分，而对于现实生活中的歌德也是如此。在《维特》第一编七月十六日的信件中，有这样一段维特对绿蒂爱慕之情的描写：

[illegible]

实际情况中歌德对夏绿蒂的感情也是如此。“她娇小的身材，单纯的个性，我被她无形的魅力之网吸引和俘虏住，我感觉不能离开她了……”<sup>[10]</sup>多情的心灵带给歌德的，是这样一段无望的感情，而歌德将这种可望而不可即的爱转化成笔下诗一般的文字，诗中又包含着真实的对绿蒂的感情。可以说，歌德在描写抒发维特对绿蒂的感情时，潜意识将维特当成了自己。因此维特这个人物形象，较之歌德来说，“神似”而并不是“形似”，这也就是最高程度上的生活真实。

## 2、情节的相似性

歌德晚年在回顾一生的创作时曾说，他的所有作品“仅只是一部巨大的自白的一个个片段”。<sup>[11]</sup>而《维特》则是体现青年歌德生活的重要的记载，这就决定了《维特》的大量情节片段出自歌德的现实生活。1772年，歌德经常到风景秀丽宜人的城郊村庄加本海姆漫游，而这个村庄正是《维特》中瓦尔海姆村中的原型。之后，维特相识绿蒂，对绿蒂产生了爱慕之情，及后来知晓绿蒂已经订婚不得不逃开，几个月后维特再度回归后绿蒂对他的拒斥，更是自身经历的再现。据凯斯特纳的日记记载：“十六日。绿蒂斥责了歌德。她向他宣布，他只能指望她的友谊；他的脸色刷地变白了，像是被宣判了死刑。”<sup>[12]</sup>文本中，歌德将这段情节具化了：“绿蒂已经下了决心，要想一切方法打发维特离开……‘维特，我求你。事已至此，我求你为了我的安宁，答应我吧。……拿出你的男子汉的气概来！别再苦苦恋着一个除去同情你就什么也不能帮你的女孩子。’”<sup>[13]</sup>而歌德为了将耶路撒冷的结局引入到作品中来，又加入了维特因为逃开绿蒂和阿尔伯特到外省另谋工作，又遭到贵族社会的嘲讽与侮辱的情节。而这次失败而归，维特看到绿蒂已经嫁人，自己的爱情彻底无望，恰到好处的将角色转换到耶路撒冷身上。于是，以耶路撒冷为原型的维特便在圣诞夜12点开枪结束了自己的生命。

除此之外，八月二十八日记述的阿尔伯特差人送来绿蒂的粉红色蝴蝶结，也是根据1772年8月28日歌德23岁生日时凯斯特纳和绿蒂送给他的礼物改写而来——礼物是粉红色的蝴蝶结和荷马诗集；友人耶路撒冷自杀前假托外出旅行，让仆人向凯斯特纳借的手枪如同小说里维特遣仆人向阿尔伯特借枪一样。<sup>[14]</sup>

由此可见，亲身的经历感受，刻骨的爱情经历，以及对友人自杀逝去的冷静思考和激

动震惊，酿成了《维特》这一文本的生活真实性。小说的人物是“活”的，因为他们都是以真实人物作为蓝本的；小说的情节是“真”的，因为这是建立在个人生活经历上的。

### 三、艺术虚构：《少年维特之烦恼》中的艺术加工

如果只单纯考虑《维特》这一小说的生活真实性，那么歌德也应该做出与维特相同的人生选择。但是就连歌德自己在完成小说后也觉得惊异，他在1786年1月25日致施泰因夫人的信中就说：“我正修改《维特》，并总认为作者在完成小说后未开枪自杀是失策的。”<sup>[15]</sup>叶隼将其归因为“文化假殉”问题<sup>[16]</sup>，但“文化假殉”究竟该如何定义及其定义所适用的范围，作者并没有予以涉及。笔者认为，这种现象简而言之就是歌德在将生活真实转化为艺术作品过程中进行了有效的虚构。艺术虽然来源于生活，但是不等同于生活，因而艺术现实也绝不可能等同于生活真实。

一件艺术品不管是以怎样的物质方式所承担或者承载，其终究是意识形态的表现，是虚幻的观念性的东西，而并不能等同于现实之物。高尔基说：“因为人不是照相机，不是给现实拍照。”<sup>[17]</sup>因此，艺术之真，不应该也不必要同实际生活中的实物划上等号。清代郑板桥也说过：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间，胸中勃勃，遂有画意。其实胸中之竹并不是眼中之竹也。……手中之竹又不是胸中之竹也。”<sup>[18]</sup>这里的“手中之竹”、“胸中之竹”和“眼中之竹”的关系，即是指艺术之真与生活之真的关系。这个例子也同样说明，艺术真实在这种“真”与“幻”之间，“似”与“不似”之间，这种与读者暧昧朦胧、若即若离的距离更增强了艺术作品的真实性，因而它比生活真实更真实。在《维特》中，歌德将自身的生活经历进行了大量合理有效的虚构，使得小说更加真实感人，引人入胜。从作者创作方面，艺术真实是经过作者改造过的：

首先是维特的性格问题。现实中的歌德无疑是多情而又感性的，他曾经与多个女性建立了恋爱关系，并游历四处，纵情于大自然，得到了许多乐趣。而维特更是对自然有着特殊的敏感，他亲近树木，亲近昆虫，亲近鸟儿，享受着瓦尔海姆小村庄短暂又美好的春光；他为农村的“哥俩好”进行绘画写真，作诗献给清新淳朴的大自然；他抚摸那乡村牧师院子里两棵树荫浓密的胡桃树；他看到姑娘们头顶水瓮来泉边汲取清水，便陶醉在这淳朴古典的乡村风情中。所以维特较之于歌德，更加具备感伤主义的情感，更显得多愁善感、容易受伤和易躁易怒。但就两人对于绿蒂的这段失落的爱情就可以看出。维特在受到绿蒂的冷遇后，精神崩溃，“一个十分坚决、十分肯定的念头，这就是：我要去死！——这并非绝望；这是信念，我确信自己苦已受够，是为你而牺牲自己的时候了。”<sup>[19]</sup>相反的，自杀的想法，在歌德的脑子里总是处于下风。在遭到绿蒂的拒绝后，歌德总是在自己床头放一把从自己搜藏五中找出来的价格昂贵的短剑。“吹灭蜡烛之前，我总是想试试，自己能不能把这把锋利的剑戳进自己的胸膛几英寸深处。可哪一回也没有能做到，最后终于自己嘲笑自己，抛掉了这种疑病似的装腔作势，决定活下去。”<sup>[20]</sup>所以虽然说《维特》是歌德的自传，但是维特的性格被歌德刻画的更偏激，更夸张。因为“自杀”的维特是以耶路撒冷的形象所转化而来，耶路撒冷曾在自己的一篇文章中提到，他可鄙地成了可怜的情欲的奴隶，一旦它驾驭了他，他就毫无怨言地去听从它的役使，最终结束自己的生命。歌德虽然感性，但在《维特》此前的作品中却一直捍卫着任何激情的表现，并未显现出任何轻生的念想。

其次是《维特》产生的社会背景问题。正如19世纪丹麦打批评家勃兰兑斯（Georg Brandes）等早就指出的，《维特》不只是一部个人的恋爱与社会遭遇的悲剧，更表现了一个时代的烦恼、憧憬和苦闷。歌德在《诗与真》中这样解释《维特》风靡的原因：“正因为青年阶层早就自行崩溃，所以才会那么强烈，并且其震撼也是因为人人都让他们被夸大的要求、堆积的不满、虚构的苦恼等完全爆发了才会那样威力无比的。”与其说是歌德塑造的维特形象



反映了一个时代的忧郁，倒不如说是歌德为了迎合社会而特意创造了维特这样一个形象。正因为如此，在生活素材转变为艺术的过程中，歌德有意将其扩大夸张——但这种夸张的尺度却恰到好处，以至于使虚假反而变得更为“真实”，更为可信。同时，在虚构夸张中又熔铸了作者个人在实际生活感受中孕育出来的真情实感——对自身遭遇的感慨，对友人耶路撒冷的叹息和震惊，以及对生命和爱情的思考。歌德论及自己的创作时曾说，艺术是要通过一种完整体向世界说话的，但是这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的成果，或者说，是一种丰产的神圣的精神关注生气的结果。<sup>[21]</sup>至此，通过以上两点的分析，我们可以知道，维特并不是歌德的原型重现，而是经过了作者个人主观情感以及当时社会文学需求使然，是一种经过混合而创造出来的新形象。

情感是文艺创作的心理动力，文艺创作需要激情，同时文艺创作是美的创造，它又需要静心关照。《维特》的创作对歌德来说，是对自己的人生前半段的一个点滴记录，是对感情的发泄，“这篇东西写完以后我觉得像是在神父之前把一切忏悔了之后那样富贵鱼愉快自由……因把实际化为诗而心境轻快明朗”，<sup>[22]</sup>又是在再创造一个新的“自己”，即维特。因此，不能将歌德的命运完全等同于维特的命运，创作主体和客体的关系始终隔着一层距离。这在于创作客体成型后是具有独立性的，是不带有依附性的。简言之，维特和歌德在这个逻辑角度上，是分离的独立的关系。

#### 四、接受心理：《少年维特之烦恼》接受过程中的被吸引

从读者接受心理角度来说，艺术真实的产生与读者所持的审美态度及与对象相关的艺术修养有关。如列夫·托尔斯泰所说：“艺术活动就是建立在人们能够受别人感情的感染这一基础上的。”<sup>[23]</sup>读者在明知艺术的假定性和虚拟性时，甘愿受骗并信以为真，然后对其假定性情境根据自己的生活经验、艺术修养进行再创造，从而达到思想和情感的升华。此时，读者的阅读心理状况是不受理智控制的。高尔基很生动地描写过他在文学欣赏中“进入”的心理状况。他对于当时所读的法国小说，“把人物描写得那样生动和优美，以致我觉得仿佛是肉体上都可以感触到他们。”<sup>[24]</sup>

《维特》采用书信日记体的体裁样式，第一人称的叙述角度，很好地控制了读者与文本的审美距离。所谓审美距离，是在文艺欣赏中读者进入到文本的程度与深度。如果把文学艺术作品完全当做真事，认为歌德也应该如维特般死去，这显然无法客观的对文本进行有效的分析，进行美的鉴赏。这就是说，在文艺欣赏中应该保持清醒的头脑，感同身受，还要分清作者与主人公的关系，具有距离感才有审美的境界。《维特》充满感情的文字，第一人称的抒情性及其强烈的社会现实感使读者在阅读《维特》时不自觉将主人公与作者重合在一起，即将他们视为一体。因此，这种维特“真死”、歌德“假殉”的问题会不断被读者提及思考，这就是艺术真实达到真实的最高境界。

综上所述，歌德和维特既是有血肉联系、生活原型的作者和主人公，也是相互独立相互分离的主客体。造成这种奇异现象的原因就是《少年维特之烦恼》文本中生活真实与艺术真实的关系，即真实与虚构的关系。真实的社会生活现实感加之丰富的感情，体裁和叙述角度的选取，加之广阔的社会阅读群，使得《少年维特之烦恼》这部小说具有强烈的感染力，但这不代表歌德就应该如维特一样自杀死去的结局，歌德正是用维特的“真死”掩盖了自己，给读者造成了他“假殉”的错觉。同样的文本例如郁达夫的《沉沦》，同样地运用了这种技巧，使得文本更为精致，达到非凡的艺术效果。

## 【注释】

- [1] [德]爱克曼辑录：《歌德谈话录》，朱光潜译，安徽教育出版社出版社，2006年8月第2版，第18页。
- [2] 《歌德选集》，汉堡，1986年版，第6卷第521页。
- [3] 《歌德选集》，汉堡，1986年版，第9卷第346页。
- [4] [德]歌德著：《诗与真：歌德自传》，李咸菊译，团结出版社，2004年10月第1版，第372-373页
- [5] 同上，第408页。
- [6] 《歌德选集》，汉堡，1986年版，第9卷第593页。
- [7] 1772年凯斯特纳致友人奥古斯特·冯·亨宁的信，引自汉堡版《歌德文集》，第6卷，第515-516页。
- [8] [德]歌德著：《少年维特之烦恼》，杨武能译，中国对外翻译出版公司，2009年6月第1版，第10页
- [9] 同上，第35-36页。
- [10] [德]歌德著：《诗与真：歌德自传》，李咸菊译，团结出版社，2004年10月第1版，第374页。
- [11] [德]歌德著：《少年维特之烦恼》，杨武能译，中国对外翻译出版公司，2009年6月第1版，第114页。
- [12] [德]艾米尔·路德维希著：《歌德传》，甘木、翁本泽、全茂莱译，天津人民出版社1982年9月第1版，第65页。
- [13] [德]歌德著：《少年维特之烦恼》，杨武能译，中国对外翻译出版公司，2009年6月第1版，第92-93页。
- [14] 韩耀成：《维特：“反叛的受难者”》，出自徐州师范学院学报（哲学社会科学版），1996年第2期。
- [15]、[16] 叶隽：《歌德<少年维特之烦恼>爱情悲剧后的青春迷惘和制度因素》，出自同济大学学报（社会科学版），2009年8月第20卷第4期。
- [17] [俄]高尔基著：《高尔基论文学》，广西人民出版社，1980年版，第141页。
- [18] 于民主编：《中国美学史资料选编》（下），复旦大学出版社，2008年第一版第340页。
- [19] [德]歌德著：《少年维特之烦恼》，杨武能译，中国对外翻译出版公司，2009年6月第1版，第95页。
- [20] [德]艾米尔·路德维希著：《歌德传》，甘木、翁本泽、全茂莱译，天津人民出版社1982年9月第1版，第76页。
- [21] [德]爱克曼辑录：《歌德谈话录》，朱光潜译，安徽教育出版社出版社，2006年8月第2版，第137页。
- [22] 歌德著：《歌德自传》，刘思慕译，人民文学出版社，1983年版，第624页。
- [23] [俄]列夫·托尔斯泰：《艺术论》，丰陈宝译，人民文学出版社，1958年版，第46页。
- [24] 王先霈著：《文艺心理学读本》，华中师范大学出版社，2009年8月第1版，第245页。

## 【参考文献】

- [1] [德]歌德著：《少年维特之烦恼》，杨武能译，中国对外翻译出版公司，2009年第1版。
- [2] [德]歌德著：《诗与真：歌德自传》，李咸菊译，团结出版社，2004年10月第1版。
- [3] 叶隽：《歌德<少年维特之烦恼>爱情悲剧后的青春迷惘和制度因素》，同济大学学报（社会科学版），2009年8月第20卷第4期。
- [4] [德]艾米尔·路德维希著：《歌德传》，甘木、翁本泽、全茂莱译，天津人民出版社1982年9月第1版。
- [5] [德]爱克曼辑录《歌德谈话录》，朱光潜译，安徽教育出版社出版社，2006年8月第2版。
- [6] 韩耀成：《维特：“反叛的受难者”》，徐州师范学院学报（哲学社会科学版），1996年第2期。
- [7] 王先霈著：《文艺心理学读本》，华中师范大学出版社，2009年8月第1版。
- [8] [俄]高尔基著：《高尔基论文学》，广西人民出版社，1980年版。
- [9] 叶隽：《接受的困惑与问题的呈现——读<少年维特之烦恼>1945年以来的德国接受史》，《中国图书评论》，2008年第4期。
- [10] 叶隽著：《歌德思想之形成——经典文本体现的古典和谐》，中央编译出版社，2010年

[12]李旭中：《评歌德〈少年维特之烦恼〉中的维特悲剧》，《作家杂志》，2011年第6期。

## 张李莉

[illegible]

《暴风雪》属于爱情故事风格的小说，但小说在展现故事时却与众不同，这主要得益于作者在叙述故事时所采用的叙事手法。本文主要探讨普希金在《暴风雪》这篇小说里所体现的叙事艺术。

明线固然是《暴风雨》故事的主干，然而暗线却是将前后两个爱情故事连接起来的桥梁，

没有这座桥梁，这篇小说便会出现断裂。我们可以从小说里明显看到，玛利亚·加夫里洛芙娜与弗拉基米尔的恋爱在布尔明出现后可谓是告一段落，接着便是女主人公与布尔明的恋爱。弗拉基米尔已经死去，所有的人都相信玛丽娅与布尔明的恋爱完完全全是全新的一场恋爱，跟过去是没有任何关联的。而事实上，玛丽娅与布尔明的误会婚姻是发生在玛丽娅与弗拉基米尔的恋爱这个时段中的，他们之间的误会婚姻代替了本来应有的婚姻，使得本来应有的婚姻破灭，之后，在玛丽娅与布尔明的爱情中，这一误会婚姻再此出现并进行干扰。

从上可以看出，暗线是两个故事得以联系起来的桥梁，它已经是一种客观存在，而这一客观存在作家把它隐蔽了起来，这个隐蔽不是刻意的或者生硬的，也是合乎情理的。所有的因素都决定了这个误会婚姻必然是隐性的。首先，男方当事人即布尔明已经离开了，他当时属于小说的不明人物，谁也不认识，因而也不可能会将这错误婚姻说出来；接着，女方当事人玛丽娅也不会说，她一旦说出就暴露了自己私奔的秘密；其他证婚人们是答应过不会泄露私奔的秘密的，因此这一暗线是有其必然性的。一方面是作者的巧妙安排，另一方面又是小说发展的必然，可见作者在故事的整个构思中都是非常严密的。

暗线既使明线得以联系统一起来，又使明线发展的结果出人意料。这种明线与暗线的结合，最后通过历史情节的暴露取得了非常好的叙事效果，这体现的既是事件发展的某些必然，更体现作者叙事艺术技巧的高妙和纯熟。

### 故事叙事对象的即时转变，悬念的设置

在《暴风雪》这篇小说中，作者所采取的是全知型叙事角度，而在这一叙事过程中，作者多用了叙事对象的转变这一方法。叙事对象的即时转变对于小说的艺术效果的形成具有重要的作用，一方面它有利于叙事模式明线与暗线的结合，一方面有利于小说悬念的设置，最终使结局出人意料，不仅如此，它这一转变与小说中玛丽娅的性格与思想的转变统一了起来，这使得小说结构与内容达到了融合的高度。

小说叙事对象的转变主要体现在以下一些点，我们在文中也能找到非常明显的表示转变的句子。在讲述私奔的计划时，首先写的是玛丽娅的一系列行动，而后小说中说“回头来看看我们那位多情郎”，由此便转入弗拉基米尔的一系列行动的描写。等到他到达了教堂，作者却不对“等待着他的是什么消息呀！”作任何回答，马上又转为“不过我们还是再回头来看看涅纳拉得庄上那善良的一家，不知这一家情形怎样了”，而后又围绕着玛丽娅来具体地写这家的情形。到此，我们很不明白教堂里到底发生了什么事，为何玛丽娅又安然地回到了家呢？这里便是作者悬念的设置。同时，这也让玛丽娅与布尔明的误会婚姻成为了暗线，被隐藏了起来，故事中除了当事人以及在场人外，其他人以及读者都看不见这条暗线，因而留下了大量的疑惑，这引导读者们猜想这到底是怎么一回事。而当结局一刹那将这一暗线暴露时，我们便感到非常地出乎意料。

作者的转变到此并没有结束，而是继续转，应该说接下来的转变是更为剧烈的。弗拉基米尔以及玛丽娅的父亲相继死去，玛丽娅以及母亲迁到了另一个村子，这是故事地点和背景的转变。随之而来的是妇女们对军队的凯旋归来的热烈欢迎，但玛丽娅却依然冷淡。直到布尔明上校的出现，她又重新开始了恋爱。这一次的恋爱不像之前一次的恋爱，这一次是公开的，因而主要表现两者恋爱的过程和心理。

在两次恋爱过程的描写中，我们能明显感受到玛丽娅的变化。在第一次的恋爱中，玛丽娅都是处于被动状态的，她与弗拉基米尔的爱情受到家庭的禁止，被迫通信、幽会；他们的私奔计划也是有弗拉基米尔制定的，玛丽娅只是按计划执行而已；而后她又被送回家，她的婚姻又陷入了家长的控制中，而且还由此大病了一场。此时的玛丽娅在爱情中并不是占主导的，从叙事对象的转变中我们也可以看出，玛丽娅是处于家庭和弗拉基米尔两者的掌控之

间的，从叙事对象的转变中可以看出，他们两总是在不同的地方，而这对他们最终的结局可谓是一种铺垫和暗示。

而与布尔明的爱情却不是这样，我们从文中可以看到，对于布尔明，玛丽娅是有自己的爱情攻略的，“比如说，多送一些秋波，必要时，还可以加一点儿柔情。她在设计着一个十分惊人的结局，焦急地等待着浪漫的求爱时刻的到来”，“她的战略行动收到了预期的效果，至少布尔明的心事更重了……”可以看出玛丽娅对于这一次的爱情增加了自己的主导性，有着自己的想法和主见，知道怎样去把握自己的爱情。作者在这里对他们的爱情进行正面叙事。

作者采用这种叙事对象的转变来叙事是非常巧妙的，对于小说结构、情节发展、人物性格发展都具有很大的作用。

### 暴风雪增强了叙事艺术

《别尔金小说集》属于散文体的小说，《暴风雪》也不例外。暴风雪这一意象在小说中是非常鲜明的。它推动了情节的发展，渲染和烘托了人物心理、小说艺术氛围，同时，它带有暗示性，对于小说的思想主题都有较大地象征意味。因而它具有很强的审美价值。

在小说的开篇，作者便引用了诗人茹科夫斯基的一段诗：

□□□□□□□□  
□□□□□□□□.....  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
.....  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□.....①

在开篇，作者就为小说的发展奠定了一个基调，这里所描写的环境氛围与文章中弗拉基米尔赶去教堂的路上遇风雪一段是非常相似的，写出了在暴风雪中行进的艰难以及近乎绝望的心理。诗中说“不详的叫声令人悲伤”，而小说中写道“他眼里淌出了泪水。他赶着马往前瞎闯”，这里对于弗拉基米尔的描写是非常细致的，细腻的笔触却写出了整个情形的“前途茫茫难辨方向”给人带来的绝望感。作者将暴风雪的猛烈巧妙地穿插在故事情节中，伴随着人物的行动以及人物心理，既推动了故事的发展，又烘托了人物的内心。

然而如此猛烈的暴风雪却也不能阻挡这对恋人的脚步，可见他们对于爱情的执着追求，同时，暴风雪的猛烈正衬托了爱情的热烈，这使得情感与景物形成了很好的映衬。

暴风雪的影响不仅体现在这一方面，我们还应该看到它对于暗线的促成，那便是暴风雪对于布尔明的影响。

“有一天天色已晚，我来到一个驿站，并吩咐快点儿套雪橇，突然刮起了凶猛的暴风雪，站长和车夫都劝我等暴风雪过了再走。我听从了他们的劝告，但是不知怎么我觉得非常地焦

躁不安，好像有什么人推着我上路。这时暴风雪正刮得十分凶猛，可是我按捺不住心中的焦躁，重新吩咐套好雪橇，向暴风雪中驰去。”“河的两岸全被雪盖住了。到了应该拐上大路的地方，车夫也没有发觉，错过了。”②

布尔明难耐心中的焦躁，暴风雪的狂烈与布尔明此时的心境似乎非常的吻合。接着这雪使得车夫走错了道，布尔明阴差阳错地来到了教堂。而在那里等待的人似乎也在这暴风雨的夜里被弄糊涂了，阴差阳错地促成了这次的误会婚姻，促成了暗线，到此，现实的场景与自然的场景似乎达到了一个高度的统一，现实的狂躁混沌以及暴风雪中的狂躁混沌融合在了一起。

暴风雪烘托了人物心理，同时，它本身也就是人物心理的外化，象征着人物的内心情感。“虽然如此，但这里所揭示的正是艺术所必须的那种本质，因为这里显示出人在一定的典型环境中强烈的、丰富的和旺盛的典型感受。”③对于这句话，童庆炳教授有这样的理解，“在我看来，不但写自然景物时，作家不是在写自然景物的生物的、物理的，就是在写政治生活、道德生活、伦理生活时，作家也不是在写这些生活的政治、道德、伦理的本质，仍然是写这些生活的诗意的本质，即这些生活的审美的价值属性。”④这一观点强调了文学创作反映的审美价值的生活，作家所选取的描写对象都具有一种审美价值属性。而暴风雪在这篇小说中也具有这样一种审美价值。这可见普希金在创作上所具有的艺术表现技巧。

### 信、梦的设置，增强了叙事艺术

在普希金的创作中，诗歌和小说都具有梦的设置，张铁夫称此为梦之模式。他在分析《鲁斯特与柳德米拉》的梦境设置（鲁斯兰的“一个噩梦”）时总结了三个方面的规定性，“其一，它的设置是推动故事情节向纵深发展（具有转折性）的一个重要手段；其二，它是刻画人物心理的一个辅助手段；其三，它隐约而全面地提示了故事情节发展的方向和内容。”⑤他后面还说到，这三个方面的规定性基本上框定了普希金叙事文学中梦境设置的模式特征。在《暴风雪》中，设置了玛丽娅的一个梦，它的作用也同样具有上面所说的三个方面的规定性。

玛丽娅是不敢对父母的专制进行反抗的，私奔的计谋是瞒着父母进行的，她一方面很担心私奔会被父母发现，害怕父亲会惩罚她，另一方面，她又十分不舍得离开自己的家、离开自己的父母。这些现实的担心全都反映在她的梦中。虽然作家对她的这些心理有正面地描写，但梦境使得玛丽娅的心理更为深刻，把玛丽娅不管在任何时候，就连睡觉做梦也在忧虑的这种极度不安状态刻画了出来。这也丰富了作者表现人物心理的技法的多样性。同时，这一梦境还起着一种暗示作用，比如这次有不成功的可能或者存在危险的可能性等等。

不仅是梦境的设置，在这篇小说中，信的设置也很巧妙。特别是弗拉基米尔最后的一封信。弗拉基米尔用信表达了自己的内心情感，他说他的脚再也不会跨进他们的家门，请他们忘记这个只希望一死了事的不幸者。如果是弗拉基米尔本人去表达这样的情感，很难表现得得体，只会显得生硬而尴尬，而信是可以自由表达内心的一个承载物，因此，这很好地揭示了弗拉基米尔内心的感受，使我们更真实更全面地触摸到了他的内心。

信、梦的设置，让人物心理更为丰富，也使读者更能体会到主人公在故事中的感受。人物心理在梦中和信中的呈现并不是完全清清楚楚的，比如弗拉基米尔的信，小说中说这是“一封半似清醒、半似疯癫的信”，而且信的内容也并没有将他拒绝的具体原因讲出来，不直说，而需要读者去分析，这就给小说创造了一定的留白。

《暴风雪》所具有的叙事艺术，主要体现在以上四个方面，这是值得我们去研究并分析的。普希金大量的诗歌、小说等创作中同样具有很多的叙事方面的艺术，在世界文化中具有非常大的价值。

- 1 迎秀、磊然等《普希金文集》，人民文学出版社，1995年北京，第95页。
- 2 同上，第108-109页。
- 3 阿·布罗夫：《美学应该是美学》，《美学与文艺问题论文集》，学习杂志出版社1957年版，第40页。
- 4 童庆炳《文学活动的审美维度》，高等教育出版社，2004年7月第二次印刷，第100页。
- ⑤：张铁夫《普希金新论——文化视域中的俄罗斯诗圣》，湖南人民文学出版社。

周子迦

☐ ☐ ☒ ☐

☐ ☐

☐ ☐

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐    ☐ ☐ ☐ ☐    ☐ ☐ ☐ ☐    ☐ ☐ ☐ ☐

### 一、内心独白塑造人物形象

首先是作品中的“我”是一个爱好古玩珍品的人，在偶尔的时候会在巴黎街头看到玛格丽特这位美丽的烟花女子，同时，“我”也作为一个听故事的角色，在某种程度上也代表了读者的阅读感受。这个“我”在作品的开头出现得较多，为故事的展开做好铺垫。“我一面往回走，一面心里想‘可怜的姑娘，她一定死得很惨，因为在她那种环境里，只有身体健康的时候才会有朋友’。”<sup>[2] [7]</sup>这样的内心独白描写，表现了“我”也就是作者，对玛格丽特的同情，对她遭遇的哀伤。“我”对她的去世久久地难以忘怀，对她的惋惜也像一件精致的艺术品找到彻底的毁坏一样。“我”这样的内心独白，直接地表现了人物的性格特点，“我”是一个富有好奇心同情心，同时也积极热心的人，积极的帮助阿芒，满足他最后再见玛格丽特一次的愿望。

185

获，然而他纠结着，当所有人认为他不必像对大家闺秀那样对待像玛格丽特这样的烟花女子时，他依然是希望通过介绍认识玛格丽特，他看见她，心里的紧张感，不安感一点也不假，通过自己内心的表白，抒发自己想要得到她的迫切希望。

最后是女主人公玛格丽特，主要是表现在作品最后的日记中。“我心情很忧郁，身边一个人也没有。我可想念你呢，阿芒。而你，在我写着几行字的时候，你在哪里？”<sup>【2】</sup><sup>【P190】</sup>玛格丽特在心里这般深情的呼喊，是出自真心的，她无法忘掉阿芒给他带来的快乐时光，也很难释怀他带来的伤害，但是她最终也选择了原谅，这样的女子，对于爱是无私的，她奉献着，直到最后还是爱着阿芒，这样的内心独白，表现了玛格丽特就算身为烟花女子，也渴望着爱，而她对阿芒无法停歇的想念，是她爱过的痕迹与证据。另外“要恢复健康只不过是一种空想罢了。我如今又卧床不起了全身贴满了烫人的膏药……一定是我们前世作孽太多端，要不就是我们今生定要享受莫大的幸福，所以天主才让我们今生要享受尽种种哀伤和磨难。”<sup>【2】</sup><sup>【P204】</sup>在这里，一个疾病缠身，受尽折磨的玛格丽特的痛苦和绝望的心情表现出来，塑造了除情种玛格丽特以外的，备受生活社会所迫的可怜人形象。

用内心独白这种封闭式的心理活动方法来表现人物的心理活动特征，更好地挖掘人物心灵深处的奥秘，展现人物个性。这是一种心灵同自己对话的过程，他让人物酣畅淋漓的倾吐肺腑之言。运用独白的方法，将人物内心世界本身的冲突发展和情感深处最真的片刻揭露出来，取得传神的艺术效果。同时，“内心独白没有作者的干预，作者对人物的内心活动不作外向的描述，也不进行是非善恶的评价，保持着人物心理活动的原始状态。”<sup>【3】</sup><sup>【P402】</sup>这对人物艺术形象的塑造起到了重要的作用。

## 二、动作暗示推动情节发展

“情动于中而形于外”。人物外在的行动、姿态、深情与人的内在的心理、情感、意志总是相互影响、相互作用的，一个人的一笑一颦、一举一动也总是反映着她的心理活动。动作的暗示，是一种间接的心理活动的描写，这能从侧面揭示人物内心的动静，也是一种动态的情节发展过程。在《茶花女》中主要表现在阿芒身上。

“……我目不转睛盯住我所关心的那扇窗子……我又租了一辆双轮轻便马车，跟在她们后面（玛格丽特和她的朋友）……这种巧合令我感到万分高兴……我为她着迷。”<sup>【2】</sup><sup>【P49】</sup>这一系列的动作是阿芒在第一次和玛格丽特认识后产生的，她吸引着他，他追随着她，表现了阿芒像个初恋孩子般单纯的样子，他故意制造的巧合，只想与玛格丽特打几个照面，表现了他初识玛格丽特时激动的心理特征，对人物个性的塑造也有很大的作用。

接着是在与玛格丽特确定关系时，阿芒所表现的那种急切想要见到玛格丽特的心情，表现了他恋爱的欢喜。“我不可能在家里在待下去了。我的房间似乎太小，容纳不下我的幸福。我要向整个大自然倾诉我的衷肠。”<sup>【2】</sup><sup>【P81】</sup>回到家里，我花了三个小时装扮自己，我看我的钟和表有一百来次，不幸的是它们都走得一样慢。”<sup>【2】</sup><sup>【P83】</sup>阿芒急迫的心情在这一连串的动作中表现得淋漓尽致，都可以想象在踱着步子，等着赴约时刻到临的样子。正是这样，才更真切地塑造了他等待与情人约会的热恋中男子的形象。

最后是在失去玛格丽特的时候，那种难过焦虑的心情，无法用言语表明时，也只有通过动作才能表达。“由于精神上受到刺激，我已感到体力不支。心中的焦虑，彻夜的奔波，早晨听到的晴天霹雳般的消息，这一切弄得我精疲力竭。”“我起初茫然若失，任人摆布，直到巴黎消失，前事如梦，这是路途的寂寞才勾起了我心头的空虚之感，于是我又禁不住涕泪滂沱”<sup>【2】</sup><sup>【P172】</sup>哭泣是证明悲伤心情最为明显的动作，失恋的痛苦，折磨着阿芒，让他无法自拔。当他的爱情已经成为一种习惯，但这种习惯却要摆脱时，阿芒感到了绝望。在这里，作者又主要是在塑造一个失恋男子深陷情网的形象，让人产生怜悯之情。



动作受到了心理的支配，暗示着内心的波澜起伏。小仲马善于捕捉人物的动作、表情等等，解开了人物的面纱，传达出人物内心活动。“一切外部的生动的表现，都是人物内心世界深海中涌动起来的浪花。凭借描写牵动内心世界的外部动作来表现内心世界，……，巧妙地构成情节的一个环节，这是心理活动的一个阶段或结果。”<sup>【3】</sup><sup>【P334】</sup>这也说明，动作在心理活动中的作用是对整个作品情节发展推动的需要，是男女主人公感情发展史的重要线索，主人公心理活动的变化，也正是故事发展的重要表现。

### 三、景物烘托反映情感变迁

反映人物心理变化的历程，还可以借助景物来衬托心理的变迁。这些景物的设定，是人化了的自然，渗透了人物特定的心情，也就是常说的“寓情于景”“索物托情”，这是一种内心世界的情景。在《茶花女》中，这种情况很多，无论是欣喜的或是悲伤的。

“香榭丽舍大街”是整个故事开始的地方，阿芒在这条街上遇到了玛格丽特——这个花一样的女子。在这样美丽的地方，遇到美丽的人儿，这样的环境为爱情的发生提供了浪漫的背景。

此外，还有布吉瓦这个风景秀丽的小村庄，这里有他们幸福生活的时光。“史上再没有什么能比蓝天、芳香、鲜花、微风、丛林和田野明媚的僻静处，更适合于衬托我们心爱的女人了。……。在那一年一度春意盎然的大自然怀抱里，又远离城市的喧嚣，我可以私藏起我的爱情，我可以完全心安理得地爱她。”<sup>【2】</sup><sup>【P126】</sup>“我久久凝望着这幢房子，最后竟认为它是属于我的了。我仿佛看见玛格丽特跟我白天漫步在那个覆盖着小山岗的树林里，晚上坐在草坪上。于是我问自己，人世间尚有谁能像我们这样幸福。”<sup>【2】</sup><sup>【P129】</sup>毫不掩饰的，两人的爱恋，在美丽的风景中升温，升华，这段甜蜜时光，是他们最珍贵的回忆。在此以后，每每回想起来，都会感动，这种心理的变迁，是通往幸福的目的地的。蓝天白云，鲜花绿地，就是他们恋爱的证据。当阿芒和玛格丽特在一起时，看到的都是欢乐的景色。

可是当玛格丽特离开，阿芒的心情跌到了谷底。“时间过得老慢。天空中乌云密布，一阵秋雨抽打着窗户，有时那张空床看上去就如一座坟墓。我感到害怕。我打开门侧耳倾听，只听见树丛间飒飒的风声，大路上车辆绝迹，仅从姜汤的钟楼上偶尔传来半点钟的凄凉的钟声。……在这儿，透过孤独不安的心情，我觉得房间里一切的一切都给蒙上了一层愁云。”<sup>【2】</sup><sup>【P167】</sup>阿芒所能见，能看到的，都只有凄凉，孤独，强烈地烘托了他此刻的心情，急迫地等待着玛格丽特的出现，希望她能快些回来。乌云，风声，钟声，又为难过彷徨不堪的心情增添伤感的情愫。

用景物来烘托人物心情，反映情感的变迁。“背景即环境，可以看作是人物的转喻性的或隐喻性的表现。……也可能是一个人的意志表现。”<sup>【4】</sup><sup>【P248、249】</sup>因此，这种景中含情的描写中，将人物置身于大环境的背景，是一个人意志思想变化过程。自然景物与人物心理情绪相一致，便能将心理活动表现得更形象，更生动。将人物心理投射到自然景物上，使景物和人物心理一致，从而通过自然景物的描绘间接表达出人物的心理。

### 四、意识流动加强故事戏剧化

意识流是在20世纪时威廉·詹姆斯指出的：思想的概念比作一股流水和“意识汇合”的观念，这样的意识不是一个片段，而是流动的。这是一种徘徊在无意识边缘上的思路。但是，这种描写在《茶花女》也初有涉及到，这种对心理意识的描写，“并不是把主观的实际内心变化过程‘真实’地重现出来，而这种意识流不过是把意向加以戏剧化的一种表现方法。”<sup>【4】</sup><sup>【P90】</sup>

在《茶花女》中，由于阿芒的矛盾心理，使得他经常有这种将思绪汇集到一起，像河水一样流动的过程：阿芒疑神疑鬼的念头，让他后悔着不该给玛格丽特送那封讽刺味强的信“我几乎想到布吕丹丝那儿去，求她告诉玛格丽特，我想跟她谈谈，可是我又担心她出于报复会回答不能接待我，……我上床睡觉的时候想到，她大概想看看我是不是还有什么新的举动，会不会收回我今早的信，但是，她看不到我不再给她去信，明天就会写信给我的。我对自己的所作所为感到后悔莫及。我孤单一人，睡也睡不着，不安和嫉妒吞没了我。……”<sup>【2】</sup>【P110】阿芒因为给玛格丽特写了一封讽刺的信而后悔不已，他一整天都在想着玛格丽特是否看到了他的信，是否给他回了信，是否在等他其他的信，等等一系列很纠结的想法一直随着他的思想流动着。这样的意识流描写，故事情节更显得具有戏剧化，也突显了主人公阿芒矛盾不安的心理，集中反映了他在这段特定时间内的思想动态，突破了时间界限，按照意识活动的逻辑将一幅幅生活画面连接起来了，具有更强的凝聚力。

这种意识流的心理描写法在玛格丽特的日记中也有涉及。收到阿芒信的兴奋感，但是又想到自己日子不长的忧伤感相互交错，相互碰撞，流动，这种心理意识的反差，为故事情节的戏剧化又增添一笔。“我盼望已久的，终于收到了你的来信，今天真是幸福的日子，它令我忘记了六个星期来所经受的一切。我似乎好了一点儿，尽管我回信时心情还是忧伤的。人总不能一味的不幸吧！特别是我想到我可能不会死，可能你会归来，可能我还会再一次看到春天，可能你还会爱我：我们还能重新欢度去年的那种生活的时候！”<sup>【2】</sup>【P205】玛格丽特在日记中的这段表白，使读者看到了她对阿芒的一片真心，希望能够回到过去，但她也知道这是不可能的，这种复杂的心理，这种双重感情交错的意识流动，在脑中联想，突破了空间的局限，寄托了作者对玛格丽特的同情，作者深入到了玛格丽特的内心，直击她的潜意识，玛格丽特所设想的，根本就是不可能再实现的，这种描写，是作者有意在挑战人的理性。

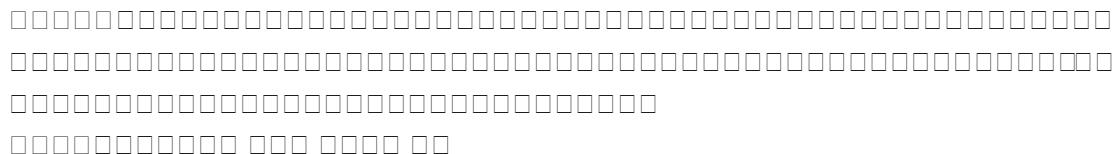
意识流主要运用于意识领域，这样可能通常自如地表达思想。“这种从内心分析到感官印象，整段都用了特殊的表现手法，以揭示人物在每一个注意焦点的不同心情。”<sup>【5】</sup>人物的心情为作品的情节戏剧化的加强起到了重要作用。不过，小仲马的意识流描写还停留在表层：强调理性与逻辑。这不是作者自身造成的，是所处时代的局限和文学发展自身的规律造成。但可以肯定的是，作者已经有这种描写人物心理意识流动的迹象。

《茶花女》中的心理描写不仅注意了人物在不同环境中的思想感情变化，而且还让人物的精神随着社会生活变化而波动的辩证发展历程，人物心理的动态与社会环境的细致描写让读者感觉到作品的真实性，到达感情的共鸣。另外，对整个作品情节的发展也有很大的促进作用，也增强了整个故事的完整性与戏剧化。总的来说，《茶花女》中的心理描写是出色的，为此后的同类作品写作提供了借鉴，为广大的读者谱写了一曲心灵之歌。

#### 参考文献：

- 【1】《文学描写的知识》朱世英 张耀辉 姜云等著 1984 年 湖北教育出版社。
- 【2】《茶花女》小仲马著 黄甲年译 2010 年 长江文艺出版社。
- 【3】《描写美学》白岩著 1998 年 金城出版社。
- 【4】《文学理论》韦勒克 沃伦著 刘象愚 邢培明等译 1984 年 三联书店出版社。
- 【5】《<意识流>导论》梅尔文·弗拉德曼。

## 浅谈《俄狄浦斯王》的悲剧性体现



## 一、如何界定悲剧和悲剧性

在悲剧理论史的很长一段时间里，悲剧性在政治、哲学、伦理、美学等角度曾被进行不同多样的阐释。从政治、伦理谈悲剧，人们往往是以英雄性充当悲剧性；从宗教观谈悲剧，得出的结论自然是崇高；从哲学方面谈悲剧性却容易陷入各自本体论的纠缠之中。<sup>[3]</sup>事实上，悲剧作为一种供人们咀嚼、欣赏、回味的艺术形式，最重要的莫过于它作为一种文学形态的审美价值，因此悲剧性从美学的角度来解释才是最合理、最准确、最科学的。既然悲剧是与人生的苦难和死亡相联系的，所以悲剧性作为一个从悲剧概念中引申出的概念自然是与其紧密不分的。但是，绝不能说生命的苦难和毁灭即是悲剧，把是否具有悲惨的情节作为是否富含悲剧性的标准。英国美学家斯马特指出：“如果苦难在一个生性懦弱的人头上，他逆来顺受地接受了苦难，那就不是真正的悲剧。只有当他表现出坚毅和斗争的时候，才是真正的悲剧，哪怕表现出的仅仅是片刻的活力、激情和灵感，使他能超越平时的自己。悲剧全在于对灾难的反抗。”<sup>[4]</sup>因此，美学悲剧性是从人生过程中的不幸、苦难或生命毁灭的现象中发现人性、生命所蕴含的美，并对这种苦难中的美进行审美判断和评价。如埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》，描写了普罗米修斯因为同情人类，盗取天火送给人间后，被宙斯打入阴森的深渊，成为一位为人类精神苦难的殉道者，此时英雄的壮举和其悲惨的命运深深被我们铭记；又如《哈姆莱特》剧中主人公哈姆莱特和希勒《阴谋与爱情》剧中主人公露易丝都背负着沉重的精神包袱，饱受灵魂与心灵的激烈冲突，最终一个与敌人同归于尽，一个以自杀来纪念自己死去的爱情。这些悲剧在演绎的过程中蕴含了主人公强烈的反抗精神从而闪耀出人

性的光辉，这些作品的悲剧美历来受到人们的喜爱与赞叹，可见悲剧美就在于生命的抗争冲突中显示出强烈的生命力和人格价值。因此，车尔尼雪夫斯基在《艺术与现实的审美关系中》谈到：“人们通常都承认悲剧是崇高的最高、最深刻的一种。”<sup>[5]</sup>悲剧性的审美效果更加富有感染力，悲剧也由此更能激发人的斗志，震撼人的心灵，使人的精神境界得到升华，促使人们克服艰难困苦，从内心深处坚定对真善美的不懈追求，也正是由于此，“悲剧美与美学上的崇高性‘耦合’，是自然对象的崇高形态与人的价值、生命力的强烈、精神风貌的超常性联系起来，融汇成一种新的主观精神形态——悲剧精神。”<sup>[6]</sup>

从发展历程来看，悲剧性与悲剧精神也可以同时用图解的方式来表示：

悲剧性：苦难→毁灭→反抗

悲剧精神：苦难→毁灭→超脱

综上所述，悲剧性是人（或主体）为实现对自身的超越，敢于反抗人生的灾难及外来的压力，不惜以牺牲生命为代价去反抗、去改变，从而显示出顽强的生命力和坚定的意志，提高人生的高度，净化人性的灵魂。

## 二、索福克勒斯悲剧《俄狄浦斯王》的艺术及精神

### （1）古希腊悲剧起源及发展轨迹

悲剧是古希腊戏剧中最为突出的戏剧样式，起源于民间歌舞。而悲剧（tragedy）一词是由希腊文“tragos”衍化而来的，意为“山羊之歌”，相传古希腊农民于收获葡萄的时节装扮羊人萨堤洛斯（人形而具有羊耳和羊尾，为草木动物之神亦即酒神狄俄尼索斯的伴侣）举行歌舞，崇拜酒神，这种歌叫做“酒神颂”。<sup>[7]</sup>后来，雅典人忒斯庇斯（Thespis）<sup>[8]</sup>于公元前534年首先采用第一个演员来表演悲剧，这个演员可以轮流扮演几个人物，可以和歌队长谈话。埃斯库罗斯首先增加了第二个演员，有了正式的对话，以至于才能表现戏剧冲突的剧中人物性格，因此埃斯库罗斯的改革标志着悲剧的正式诞生，他也因此有了“悲剧之父”的美誉。

公元前5世纪中后期索福克勒斯又增加第三个演员，使戏剧的叙事性大大增强，这样以来，人物性格通过情节、冲突的展现的更淋漓尽致，人物心理也刻画得更加细致。索福克勒斯的改革标志着古希腊悲剧的成熟，他确立了古希腊悲剧的典型范式，代表了其最高水平，后世很多作品便是以此为典型样式加以创造的。索福克勒斯被称为“戏剧艺术的荷马”。<sup>[9]</sup>

至于索福克勒斯之后的戏剧家因为对《俄狄浦斯王》戏剧本身的影响较小，此处暂不赘述。

### （2）索福克勒斯悲剧的题材内容及艺术特色

古希腊悲剧经过不断的发展，扩大了它的题材，写酒神的神话故事以外的神话和英雄传说，大多取材于《荷马史诗》。深化和英雄是古希腊人最古老的意识形态，具体包括命运观念、宗教信仰、国际和国内战争、民主制度、社会关系、家庭问题等。<sup>[10]</sup>最突出的莫过于是以索福克勒斯《俄狄浦斯王》为代表的人的自由意志与无从逃遁的命运之间冲突的主题。这与古希腊的思想文化传统有关。从希腊神话开始到《俄狄浦斯王》戏剧，希腊人普遍认为人是神创造的，天地万物也是神创造的并体现神的意志。世界的本质是由神掌控的，人的反抗是无能为力的，虽然《俄狄浦斯王》的结局也无疑体现了人与命运对抗失败的问题，但是俄狄浦斯使女妖斯芬克斯跳崖自杀已经说明人不是完全受制于神的，人具有了理性与知识，这可以作为对抗神的武器。

再来看看索福克勒斯悲剧《俄狄浦斯王》艺术上的特点。首先是戏剧采用的倒叙的叙述顺序。由忒拜城发生瘟疫与灾难为开幕，使整个戏剧笼罩在一种恐怖、阴森的气氛下，增添了

戏剧的悲剧色彩。通过歌队的长老、伊俄卡斯忒的视角用追忆的手法叙写忒拜城老国王拉伊俄斯的死去，使观众有一种事情刚刚发生没多久的错觉，并以此使拉伊俄斯的死更显得扑朔迷离。中间叙写的俄狄浦斯求神谕、求先知、追查凶手都是为了结局而作的铺垫，到最后真正的凶手浮出水面——正是俄狄浦斯本人时，整个情节因为倒叙的记叙顺序变得丰富又丰满，这样一来悲剧的实体形成了，也就为悲剧的灵魂与精神的显示奠定基础。

其次是激烈的戏剧冲突与大段的人物对白。前面已经提及，到索福克勒斯创作的戏剧时，歌队的作用已经大大减弱，故事的叙述性与对白的丰富性大大增强，这样对刻画人物性格与体现人物心理都有着重要的作用。对主人公生活、故事的刻画，又使其处于一种无法摆脱、毫无选择的“两难情境”中（无论对戏剧的俄狄浦斯、拉伊俄斯、伊俄卡斯忒、忒瑞西阿斯、克瑞翁即使如此），并且双方各不退让，这也许是悲剧造成的一小部分原因。由此可以表现出古希腊民主运动时期人们自身心中矛盾的心情。

最后是以苦难毁灭的残酷形式作为结局。无论是《俄狄浦斯王》还是索福克勒斯的另一代表作《安提戈涅》，最终的结局都是主人公遭受了巨大的苦难和挫折，俄狄浦斯刺瞎双眼自我放逐，安提戈涅自杀身死。这种残酷性和恐怖性的结局我们又是带着一种很平静的心情看完的，没有撕心裂肺与声嘶力竭，只有内心中强烈的无归属感与恐惧感，作家似乎想从这种大悲剧的结局中告诉我们什么，却又什么都没有说，留下的，一切只是谜语与命运。

当然，经典《俄狄浦斯王》的艺术特点远不止于此，还需要笔者不断学习才能挖掘。

### 三、《俄狄浦斯王》悲剧性的体现

#### （1）人与神谕间所体现的悲剧性

对希腊的命运观而言，赫拉克利特断言“一切都遵照命运而来，命运就是必然性”，毕达哥斯拉说“一切都服从命运、命运就是宇宙秩序之源”，这种唯心主义的思想却一直影响了古希腊及古希腊艺术的塑造。在古希腊悲剧的创造中，有很多题材是反映了人与命运的抗争，悲剧人物之所以能得到民众的赞美与同情，是因为他们身上表现出了大众所需要的反抗命运的精神。在悲剧《俄狄浦斯王》中具体表现为人对神谕的抗争。

文本中有三条神谕。第一个是忒拜老国王拉伊俄斯到德尔斐祈求太阳神阿波罗谕示他没有子女的原因，女祭司皮提亚告诉其将被自己的儿子杀死；第二个是俄狄浦斯前往德尔斐太阳神得到自己将会杀父娶母的恐怖预言；第三个则是俄狄浦斯派克瑞翁去太阳神庙那里求的杀害拉伊俄斯的那个人正是忒拜发生灾难的原因的神谕。<sup>[1]</sup>神谕是神（或先知）对命运的一种预言，虽然它不能完全等同于命运，但是却是一种自身被外界支配的看不见的力量。这三条神谕中只有第三条作为人的主体（即俄狄浦斯）去主动积极的实现它，前两条均被主体所违背与躲避。拉伊俄斯为了保住自己的权利与性命，将自己的亲生儿子刺穿脚后跟丢到山里喂狼，以此来逃避神谕的成实现；俄狄浦斯为了逃避杀父娶母的伦理禁忌，逃离科林斯，四处流浪。但他们为躲避命运所做的一切努力却恰恰在不经意间成了父子俩共同的悲剧：他们的反抗成就了他们的毁灭。如果说拉伊俄斯是因为先前对佩罗普斯王的殷勤招待恩将仇报，将其小儿子克律西波斯劫持走的行径为此付出代价，那么俄狄浦斯这样一个一出生就纯属无辜的人又有什么过错去承受神谕给他的惩罚呢？

索福克勒斯这样表现的目的是，让一个无罪的人去原罪，这听起来是一个讽刺，但讽刺却是悲剧却必备的。对于俄狄浦斯来说，自己为了主动地逃避命运，但是命运却像一个预定规定了结果的封闭世界，四四方方尽头的结果都是一样的，无论朝哪个方向走都会走向一个结果，一切都是无可避免的，是人力所不能为的，哪怕是像俄狄浦斯一样回答出斯芬克斯难题的不同寻常的人，这才使俄狄浦斯的境遇带有悲剧色彩。门德尔（Oscar Mandel）说过：“无可避免性是悲剧的主要因素。”<sup>[2]</sup>英国学者阿尔宾·莱斯基（Albin Lesky）曾经

提出悲剧的必备条件：“悲剧的主角身陷无法避免的冲突中，他必须完全意识到自己的处境：即他必须有意地去忍受痛苦。”<sup>[13]</sup>我们可以回顾古今中外的悲剧，《杜十娘怒沉百宝箱》中杜十娘对恋人李甲的一往情深，用自己的积蓄为自己赎身，但在保守落后的封建时代还是逃不了被人遗弃的命运；《奥赛罗》是第一个敢于以黑人的身份与白人贵族少女苔丝狄蒙娜结婚的，还是无法避免因为自卑多疑的心理毁灭了苔丝狄蒙娜和自己的爱情。这种无可避免性正是以个人趋利避害的行动为基础的。F. L. Lucas 说：“人生悲剧的永恒嘲讽，是人一次又一次的努力策划自身的毁灭，或杀害其所爱。”<sup>[14]</sup>俄狄浦斯这种困兽犹斗的悲剧精神很自然地引起我们读者的同情与怜悯，而后当我们认识到连伟大英雄再怎么努力也无法摆脱命运的羁绊，我们又会个人的命运产生一种恐惧之感，一种个人意志苏醒后殊死反抗却不得结果的悲剧感，唤起了我们心中被压抑的哀愁之感。

**(2) 人与性格的体现的悲剧性**

阿波罗的神谕“认识你自己”。普罗泰格拉的“人是万物的尺度”都表明了古希腊对“人”的深刻思考，显示了人对自我的寻找，而这种寻找中冥冥中暗示的正是自己的性格与个性。俄狄浦斯是一个不寻常的人，但他毕竟是人，是人就有人性的弱点，在他的性格中，就已经暗示出他命运的悲剧性。

首先谈谈的他的消极方面的性格。俄狄浦斯作为科林斯国王波吕波斯得养子，是作为一个王子抚养长大的，这就使他性格中本能地带有鲁莽、蛮横、固执的特点。当忒瑞西阿斯三缄其口，不肯透露杀死拉伊俄斯的凶手时，俄狄浦斯发怒了，“坏透了的东西，你的脾气跟石头一样”，并在激怒中指责忒瑞西阿斯就是凶手，不肯给先知留一点余地，也不给予先知具有平等地位的权利，这是他蛮横、急躁的性格特点。当忒瑞西阿斯被逼到没有办法的时候说出俄狄浦斯自己就是凶手时，俄狄浦斯却固执地不肯相信先知的半点解释，甚至把自己的小舅子克瑞翁当做是先知一起的同伙想要除之后快，这是他性格中无知、鲁莽的一面。同样的情景还发生在曾经他在三岔口用拐杖打死了一个老头——即自己的父亲拉伊俄斯。亚里士多德在自己的《诗论》里认为由于俄狄浦斯的一时动怒，导致判断上的失误，给他的命运带来不幸，这并不是没有道理的。如果俄狄浦斯能够谨慎入微，不殴打比自己年长的老人，不娶年长自己的女人为妻，这残酷的悲剧也许就不会发生。至此，俄狄浦斯性格上消极的一面直接反映了人物在结局上不会是美好的下场。

接着是俄狄浦斯的积极方面的性格。这一点也许看不出悲剧性，但我们在综合第一点中论述过的内容是可以得出这样的结论的。因为总的来说，俄狄浦斯正直、诚实、勇敢、信守承诺、尊重神、爱护人民，是一位有责任感的好国王。作品开篇即有俄狄浦斯同情百姓的一些话：

□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□□□□□<sup>[15]</sup>

俄狄浦斯将百姓们称之为自己的孩儿，说明他已经把自己当成了城邦的父亲，理应为百姓的生存困境负责人。当出现了瘟疫时，他又派克瑞翁去太阳神神庙祈求天灾的原因，再获得原因后又积极地追寻结果。最终真正的凶手既是自己时，俄狄浦斯也勇敢地予以承认，用金针刺瞎了自己的双眼，将自己流放，也实现了当时自己的诺言“在掌握大权的领土内我不允许任何人接待那罪人，不许同他交谈，不许同他一块儿祈祷、祭神，或是为他举行净

罪礼，人人都得把他赶出门外，认清他是我们的污染”，从而还是接受了命运给他带来的惩罚，哪怕这惩罚是他无意间无辜的犯下的。这样叙写的好处就在于越是正面塑造俄狄浦斯的形象，读者对俄狄浦斯就有一种深深的同情怜悯惋惜之感，所谓“悲剧是把有意义的东西毁灭给人们看”，那么在《俄狄浦斯王》里就是用一个大英雄的意识犯罪来惩罚他。读者越是觉得惋惜与怜悯，就越显出戏剧的悲剧性，从而渲染了悲壮而非悲惨，刚烈而非激烈的结局。

**(3) 人与伦理道德的悲剧性**

古希腊民族意识具有自由意志，独立平等的观念，而希腊民族的伦理规范却是松散、独立的。黑格尔指出，对于希腊民族来说，“在人间的世界以及在奥林匹亚世界里，都只维持着一种宽弛的、统一的纲纪。”<sup>[16]</sup>在政体权力方面，希腊社会经历了母权制到父权制；在婚姻关系方面，经历了血婚制（若干兄弟和若干姊妹相互集体通婚）及伙婚制（若干兄弟是他们彼此妻子的共同配偶，或者若干姊妹是他们彼此丈夫的共同配偶），偶婚制家庭（一男一女按婚姻形式结成配偶，但双方不排除与外人同居）；父权制家族（一夫多妻的婚姻）；专偶制家庭（一夫一妻制度）的全过程。<sup>[17]</sup>伴随着奴隶制为基础的城邦制度的产生、奴隶制社会摧毁了血缘氏族社会及相应的伦理秩序和婚姻制度，在这种几句否定中产生了不可胜数的悲剧。乱伦和弑父的禁令在当时具有至上的效力，弑父是对祖先及神灵的不孝，而乱伦则是不发生于的典型，自古以来没有任何仪式和程序能使乱伦所生后代变成合法。而《俄狄浦斯王》正是在此种背景下展开的。

□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□<sup>[18]</sup>

俄狄浦斯从科林斯逃走并四处流浪，作品中只是重点强调了俄狄浦斯畏惧自己玷污母亲的床榻，而并非畏惧杀死自己的父亲，可见娶母比杀父对俄狄浦斯来说更具有羞耻感与恐惧感。因为娶母，俄狄浦斯不仅取代了拉伊俄斯在忒拜城国王的位置，还取代了昔日母亲丈夫的位子，他成功地完成了城邦之王与父亲的统一。因为他的行为，他既给母亲当儿子，又给母亲当丈夫；即给儿女们当父亲，又给儿女们做兄弟。因为俄狄浦斯杀父娶母的行为，摧毁了父亲、母亲、和儿子的三重性，他一个人独占了这三个要素。当时的社会已经有了明显而明确的道德伦理观念，人们普遍认为杀父和娶母都是大逆不道的事情，正如作品中歌队对真相昭示出来后对俄狄浦斯的唱词：

□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□<sup>[19]</sup>

这说明当时的古希腊人对这种行为是持讽刺鄙夷态度的，而对于俄狄浦斯本人来说人们却更多的是同情与怜悯。他只是一步一步的在走好自己的人生而已，其实如果不揭开真相，

悲剧也许永远都不会发生，是希腊的伦理禁忌毁了俄狄浦斯，也摧毁了更多的像俄狄浦斯一样用人格意志反抗命运的人。俄狄浦斯杀父娶母，破坏了社会上大家公认的新的伦理道德关系和秩序，给百姓带来了灾难。索福克勒斯已经注意到了这一点，社会在不断发展，历史在不断进步，新的伦理社会秩序不容侵犯，违反了这一点，就会发生俄狄浦斯一样的悲剧。

**（4）人与生存环境的悲剧性**

萨缪尔·贝克特的荒诞派戏剧《等待戈多》叙述了两个流浪汉爱斯特拉冈和弗拉季米尔焦急地等待戈多的故事，但是戈多为何物，他们却始终不清楚，只是一味的等待。这无疑是现代主义中对人的困惑：人从哪里来？人们生活却又在做什么？人在这种混沌与茫然中将把自己定位在那里呢？

在《俄狄浦斯王》中，命运也好，伦理禁忌也罢，都把他推向了一个茫然与不清楚的位置上，当人找不到自己在社会这一个正常有序的棋盘里的定位时，这是很可悲的一件事，而在作品中则反映成作品的悲剧性。俄狄浦斯为忒拜人解开“斯芬克斯之谜”，这时他成了忒拜的拯救者，是众望所归的智慧英雄；接替了忒拜老国王拉伊俄斯的王位后他是忒拜的国王，是往后伊俄卡斯忒的丈夫，克瑞翁的姐夫；但是当俄狄浦斯杀父娶母真相被揭露后俄狄浦斯的地位陷于一个无法定位与模糊不清的状态中。对于忒拜的民众来说，这时的俄狄浦斯已经不是救命恩人，正是因为俄狄浦斯杀父娶母得罪了神，才造成了忒拜的大瘟疫；对于伊俄卡斯忒来说，俄狄浦斯既是儿子，又是丈夫，正如她自己悲叹的那样“给丈夫生丈夫，给儿子生儿女”；对于俄狄浦斯本人来说，他是流浪者、国王、丈夫、儿子、父亲、兄弟、罪人、姐夫、外甥……俄狄浦斯此时的身份已经无法用几句话摸清了，他自己也陷入了困惑与茫然中：

□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
.....  
□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□□□  
□□□□□□□□□□□□□□<sup>[20]</sup>

此时的俄狄浦斯已经找不到自己生活的定位了，残忍一点说他刚出生时被父母遗弃，长大后神谕告诉了他的命运他又继续四处流浪，流浪到忒拜后过了一段幸福的日子后真相解开，他又再次被整个社会遗弃，又将自我放逐，四处流浪，最终悲惨地死去。俄狄浦斯就像一个局外人处于被遗弃的边缘，同时又是局内人负担着这一切事情的发生。所以说，俄狄浦斯自我定位是具有悲剧性的，而这更是现代人目前的生存处境，我们自己却不知我们将通往哪里。

索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，以其震撼人心的悲剧性流传于世，作品偶然性的结果与预先发生的神谕必然性最终一致，这样一来言语与行动构成了一个天衣无缝的因果链，成



为悲剧中的一个难解之谜。而其悲剧性具体体现在神谕、性格、伦理道德和生存处境中，俄狄浦斯也在这其中表现出了人的生灵性。他不再是神与命运的附庸与无辜的牺牲品，而是一个具有独立性的人，一个有自由意志的生灵，经过了千百年依然感动着千百万的观众，激起了人类心中最原始的情感。<sup>[21]</sup>

### 注释：

- [1] 车尔尼雪夫斯基，《生活与美学》第33页，人民文学出版社，1957年版。
- [2] 朱光潜，《朱光潜全集（上）》第429页，《悲剧心理学》，人民文学出版社，1983年版。
- [3] 邱紫华，《悲剧精神与民族意识》第1页，华中师范大学出版社，1990年版。
- [4] 斯马特，《悲剧》，见《英国学术论文集》第八卷。转引自朱光潜《悲剧心理学》第206页，人民文学出版社1983年版。
- [5] 车尔尼雪夫斯基，《艺术与现实的审美关系》第12页，人民文学出版社，2009年版。
- [6] 邱紫华，《悲剧精神与民族意识》第15页，华中师范大学出版社，1990年版。
- [7] 罗念生，《论古希腊戏剧》第2页，中国戏剧出版社，1985年版。
- [8] 忒斯庇斯：相传他是“酒神颂歌队”的队长。郑传寅、黄蓓，《欧洲戏剧史》，北京大学出版社，2008年版。
- [9] 郑传寅、黄蓓，《欧洲戏剧史》第33页，北京大学出版社，2008年版。
- [10] 罗念生，《论古希腊戏剧》第4页，中国戏剧出版社，1985年版。
- [11] 肖厚国，《人，能否自救——读〈俄狄浦斯王〉》，《索福克勒斯与雅典启蒙》，刘小枫、陈少明主编，华夏出版社2007年版。
- [12] Oscar Mandel, A Definition of Tragedy (New York: New York Univ. Press, 1961) P.24.
- [13] 权立红，《〈俄狄浦斯王〉中的悲剧因素分析》，《科教纵横》2007年第五期。
- [14] 同上。
- [15] 索福克勒斯，《索福克勒斯悲剧二种》之《俄狄浦斯王》第3页，罗念生译，人民文学出版社1979年版。
- [16] 邱紫华，《悲剧精神与民族意识》第203页，华中师范大学出版社，1990年版。
- [17] 邱紫华，《悲剧精神与民族意识》第208页，华中师范大学出版社，1990年版。
- [18] 索福克勒斯，《索福克勒斯悲剧二种》之《俄狄浦斯王》第12页，罗念生译，人民文学出版社1979年版。
- [19] 索福克勒斯，《索福克勒斯悲剧二种》之《俄狄浦斯王》第20页，罗念生译，人民文学出版社1979年版。
- [20] 索福克勒斯，《索福克勒斯悲剧二种》之《俄狄浦斯王》第23页，罗念生译，人民文学出版社1979年版。
- [21] 杨振喜、姜麟，《浅析〈俄狄浦斯王〉的命运主题》，《科教文汇》2007年第十期。

### 参考文献：

- [1] 车尔尼雪夫斯基，《生活与美学》，人民文学出版社，1957年版。
- [2] 朱光潜，《悲剧心理学》，人民文学出版社，1983年版。
- [3] 邱紫华，《悲剧精神与民族意识》，华中师范大学出版社，1990年版。
- [4] 罗念生，《论古希腊戏剧》，中国戏剧出版社，1985年版。
- [5] 郑传寅、黄蓓，《欧洲戏剧史》，北京大学出版社，2008年版。
- [6] 李广仓，《结构主义文学批评方法研究》，湖南大学出版社，2006年版。
- [7] 喻天舒，《希腊悲剧的英雄受难主题探因》，《国外文学》（季刊），2003年第2期。
- [8] 聂珍钊，《伦理禁忌与俄狄浦斯的悲剧》，《学习与探索》，2006年第五期。
- [9] 陈君华，《早起希腊的悲观主义思潮》，《同济大学学报（社会科学版）》，2002年第4期。

□ □ □

奥菲利娅是莎士比亚笔下一位美丽的女性形象。这位“金黄色头发的美丽的少女”<sup>[1][17]</sup>深深地打动了诗人海涅的心，在他心中“夜莺的歌唱同奥菲利娅的天籁相比，显得多么寒碜！”<sup>[1][18]</sup>然而就是这样一位善良纯洁的少女，却有着令人悲伤的爱情遭遇，有着发疯后失足落水而亡的悲惨结局，这不能不使我们去探究到底是什么原因导致了她的悲剧。在前人分析和论证的基础上，本文选择了文学伦理学批评的方法，去研究奥菲利娅的悲剧隐含的更深层次的伦理因素。

在《哈姆莱特》中，奥菲利娅告诉了自己的父亲和兄长，哈姆莱特正在热烈的向她表达爱意。父子二人出于各自不同的考量，一致建议奥菲利娅远离哈姆莱特，不要接受他的爱意，奥菲利娅做出的反应是：“我要记住你这个很好的教训，让它看守着我的心。”“我一定听从您的话，父亲。”（第一幕第三场）她顺从地接受了父亲和兄长的教诲，并且按照他们的要求，拒绝了王子的爱情，与王子保持距离。运用道德批评的方法来分析奥菲利娅的行为，可以得出这样的认识：这样的行为体现了奥菲利娅性格中的缺点——柔弱顺从。她缺乏自己的主见，只能听命于父亲和兄长的摆布，并进而得出结论，认为导致“她的惨死不是出于恶人的强暴和刀剑，而是父亲的错误和情人的伤害所酿成的毒汁”<sup>[3]255</sup>的原因，正是由于她本身的性格弱点。按照文学伦理学批评的理解，我们应该着眼于奥菲利娅所处的时代环境中去分析。在当时的历史环境中，男尊女卑的伦理观念是那时伦理环境的集中代表体现，它被认为是正确的，应该被社会成员认同和遵守。在哈姆莱特向她表示爱意后，奥菲利娅告诉了父兄，并按照父兄的教诲去行事，这一系列举动，不应该以现代人的伦理道德标准去审视。女性顺从于男性，从属于男性，按照男性的要求去行动，这种伦理观念，是合乎在当时的伦理环境的。因此，在哈姆莱特对奥菲利娅表达爱意后，奥菲利娅做出的反应是有着深层的伦理原因的。将奥菲利娅置于所处时代的伦理环境中，置于当时被普遍遵守的女性从属男性的伦理秩序里，奥菲利娅这样的行为，其实恰恰符合了伦理的规范。听从父兄的教诲，正是她恪守自己伦理身份的表现，站在奥菲利娅的伦理身份上思考，她的举动也是无可厚非

的。因此，把遵守了伦理秩序的行为所反映出的心理特征，认为是奥菲利娅的性格弱点，无疑是以现代人的伦理道德观念，强加于几百年之前的奥菲利娅了。这样的说法是不准确的。而把奥菲利娅的悲剧原因简单地归结为是她柔顺的性格缺陷所致，这显然也是欠缺说服性的。

如果柔顺并不是导致奥菲利娅的悲剧的根本原因，那么致使她爱情的悲剧，甚至父亲被爱人所杀，她自己进而发疯落水而亡的原因究竟是什么呢？按照文学伦理学批评的理解“无论是文学伦理学批评还是道德批评，研究的对象都是文学作品中的道德现象，都需要作出道德价值的判断，并在分析研究的基础上得出结论。”<sup>[4]14</sup>因此，在对奥菲利娅的爱情所显现的道德现象进行伦理学意义上的分析后，不难发现导致她爱情悲剧的原因之一，是奥菲利娅的伦理关系难以顺利转化。首先，我们必须肯定的说，纯真善良的奥菲利娅是爱着哈姆莱特的。在雷欧提斯教诲她远离王子的时候，虽然奥菲利娅遵守了伦理秩序，顺从了兄长的建议，但对雷欧提斯“对于哈姆莱特和他的调情献媚，你必须把它认作年轻人的一时的感情冲动，一朵初春的紫罗兰早熟而易凋，馥郁而不能持久，一分钟的芬芳和喜悦，如此而已。”（第一场第三幕）的看法，奥菲利娅是怀疑的，乃至站在哈姆莱特的角度说出“不过如此吗？”的话语，以表示自己对哈姆莱特的信任；在父亲教诲时，奥菲利娅也处处为哈姆莱特辩解：“父亲，他向我求爱的态度是很光明正大的。”（第一场第三幕）即使是在她发疯之后，所说的民歌式的疯话里，如“张三李四满街走，谁是你的情郎？”“情人佳节就是明天，我要一早起身，梳洗齐整到你窗前，来做你的恋人。”（第四幕第五场）也都透露着她对哈姆莱特的爱。莎士比亚以这诗意的“疯话”，体现出奥菲利娅内心深处对哈姆莱特的爱之深。可是对于奥菲利娅心中的情郎哈姆莱特，他对奥菲利娅的爱情有多深，甚至是否存在爱情，我们都还有疑问。俄国作家屠格涅夫就认为“哈姆莱特不是在爱，而仅仅是假装，并且还是漫不经心地假装在爱。”“他对奥菲利娅的整个态度对他说来不是别的，仍然是关心自己。”<sup>[5]475</sup>由此看来，至少因为哈姆莱特对她的爱情并不坚定，奥菲利娅在爱情的道德关系和伦理身份上的转化显然不会一帆风顺。哈姆莱特对奥菲利娅所说“我说，我们以后再不要结什么婚了。”（第三幕第一场）的话，告诉我们，她不可能得到她的爱人哈姆莱特的认可，进而不能使她的伦理身份由“父亲的女儿”顺利地转化为“丈夫的妻子”。然而，她所面临的困境还不只是如此，父兄也在极力地反对她与王子交往，并以教诲的方式命令她远离哈姆莱特。“我的言尽于此，简单一句话，从现在起，我不允许你一有空闲就跟哈姆莱特殿下聊天。”（第一幕第三场）在奥菲利娅所处的伦理环境中，在奥菲利娅的伦理观念中，合乎秩序规范的要求是女性必须依附于男性，作为女儿，必须听命于父亲，因此，她做出“我一定听从您的话”的选择。这样的伦理观念也使得奥菲利娅的伦理关系难以转化，使她在伦理的关系上出现了混乱，成了导致她的悲剧结局的第一重因素。

对于奥菲利娅来说，导致她发疯悲剧的第二重因素便是她伦理身份的丧失。奥菲利娅为什么会发疯？普遍认同的观点是哈姆莱特对她的羞辱，以及父亲波洛涅斯被哈姆莱特误杀的事实，使得脆弱的奥菲利娅不能接受现实，进而发了疯。如果我们以文学伦理学批评的方法来分析，奥菲利娅发疯同样有着更深层次的伦理原因。奥菲利娅的发疯与其所处的伦理关系发生了巨大变化有着密切的关系。站在奥菲利娅所处的伦理身份上来看，女儿和妹妹是维系着她伦理关系的根本的伦理身份。渴望与哈姆莱特确立恋人的伦理关系，是她所期望的伦理身份，然而这也是倍受阻挠的。但这一切的伦理身份，却因为哈姆莱特误杀了波洛涅斯而彻底改变了。分析一下波洛涅斯死后，奥菲利娅所面临的伦理困境：父亲的死亡，使得奥菲利娅丧失了女儿的伦理身份；兄长远在法国，由于时代的局限，交通和通讯不便，使得她也很难得到来自兄长的教诲和帮助，妹妹的伦理身份难以直接体现。在恋人身份上，奥菲利娅始终没有正式确立与哈姆莱特的恋人关系，在误杀案件发生之前，哈姆莱特对奥菲利娅所说的话语，“你当初就不应该相信我，因为不能熏陶我们罪恶的本性；我没有爱过你。”

“进尼姑庵去吧；为什么你要生一群罪人出来呢？”“上帝给了你们一张脸，你们又替自己另外营造了一张。你们烟视媚行，淫声浪气，替上帝造下的生物乱起名字，卖弄你们不懂事的风骚。”（第三幕第一场）不管是不是出自于真心，一定是深深伤害到了奥菲利娅。哈姆莱特对恋爱关系的彻底否定，对奥菲利娅的百般羞辱，让她觉得“我是一切妇女中间最伤心而不幸的。”（第三幕第一场）在波洛涅斯死后，假使哈姆莱特的态度有所变化，奥菲利娅也不可能拥有新的伦理身份。如果自己嫁给了哈姆莱特，这无疑触犯了一个伦理禁忌——嫁给了杀害自己父亲的凶手。因此，在兄长远赴法国后，奥菲利娅唯一可以依靠的男性是他的父亲，她的伦理身份也就维系于父女关系。在这种情况下，父亲的死亡，致使奥菲利娅处于一个伦理关系的“真空”状态，原本的伦理身份瞬间崩塌。在当时的伦理环境下，在奥菲利娅的伦理观念中，作为女性的她没有一个是可以直接从属的男性，伦理身份彻底丧失，这无异于失去了生存下去的意义。于是，她的发疯甚至死亡也就理所当然。

由此可见，运用文学伦理学批评的方法，对奥菲利娅所处的特定伦理环境和伦理身份进行分析，可以找到导致她悲剧的内在伦理原因。

## 二

“用文学伦理学批评的方法分析作品，寻找和解构文学作品中的伦理线与伦理结是十分重要的。”<sup>[2]20</sup>文学作品必须按照一定的文学创作规律来进行，作者不能胡乱地安排情节和内容，尤其是像莎士比亚这样的文豪，在他创作的剧本中，剧情的发展更是巧妙地遵循了文学创作的规律。

按照文学伦理学批评的方法，文学的伦理性质是客观存在的，在《哈姆莱特》的文学文本中有其独特的伦理结构，而这个伦理结构又集中反映在伦理线和伦理结上。莎士比亚必须按照伦理发展的规律来安排剧本的情节。在《哈姆莱特》的文学文本中，至少存在着哈姆莱特复仇的这条伦理主线。由这条主线又派生出多个伦理结，哈姆莱特与奥菲利娅的情感纠葛就是其中之一。我们可以发现，奥菲利娅的爱情之所以不能一帆风顺，与哈姆莱特的复仇计划是有着紧密联系的。哈姆莱特对于奥菲利娅的爱情，始终不明确。他一会儿说“我爱奥菲利娅”，一会儿又说“我没有爱过你”。一方面在奥菲利娅的葬礼上，表达出“四万个兄弟的爱合起来，还抵不过我对她的爱。”（第五幕第一场）另一方面在奥菲利娅生前又对她以恶毒甚至下流的方式攻击。这一切看似矛盾的行为，通过对他所处的伦理环境进行分析，是可以得出合理解释的。在《哈姆莱特》文学文本中，母亲嫁给克劳狄斯而因伦理禁忌形成的伦理结，主导着哈姆莱特的思想和行动。哈姆莱特面对的伦理难题是“他无法从理性上接受母亲同叔父结婚的有违伦理的事实。”<sup>[4]14</sup>他面临着复仇或不复仇伦理选择，复仇则有可能担负杀死国王的弑君之罪和杀死继父的弑父之罪；不复仇，叔父娶母成为新王的伦理犯罪又得不到正义的审判。复仇还是不复仇，哪种行为更加高尚，在哈姆莱特看来，就成为无法解决的伦理难题。这就可以解释哈姆莱特为什么在对奥菲利娅的爱情上立场那么不确定：他必须先解决自己所面临的伦理问题。他与奥菲利娅的情感纠葛，对哈姆莱特而言是从属于他所面临的伦理问题的。由于莎士比亚必须按照这条伦理发展的规律安排剧本的情节，这就使得被动地卷入了一系列复杂的伦理问题中的奥菲利娅，她与哈姆莱特的爱情不可能正常进行。“我们已经暗中差人去唤哈姆莱特到这儿来，让他和奥菲利娅见见面，就像他们偶然相遇一般。”

（第三幕第一场）奥菲利娅成了国王和波洛涅斯试探哈姆莱特的工具，这并非是不偶然的巧合。她与哈姆莱特的情感纠葛是从属于哈姆莱特的复仇计划这条伦理主线的，所以她在无形之中被国王和父亲利用，以及它的发疯致死也增加了雷欧提斯的愤怒，这些情节的设置都是为了配合哈姆莱特的复仇而展开的，是哈姆莱特复仇的这条伦理主线所导致的。在哈姆莱特的伦理问题没有得到解决前，奥菲利娅的“单相思”式爱情是不可能得到王子的珍视的

只能说她爱上了一个不该爱的人，而她与哈姆莱特的情感纠葛在哈姆莱特不能解决自身所面临的伦理问题的前提之下，唯一可能的结果就是悲剧性的结局，也只有这样才能符合哈姆莱特复仇的这条伦理主线。

按照文学伦理学批评的方法，文学伦理学批评的主要任务之一就是对于已经形成的伦理结进行解构。伦理线是文学文本中纵向的伦理结构，伦理结是横向的伦理结构。要解释奥菲利娅为何疯而致死，我们还需要对哈姆莱特与奥菲利娅的情感纠葛这一伦理结进行分析。在第一幕第三场，奥菲利娅的第一次登场，莎士比亚就借雷欧提斯之口，告知了哈姆莱特向奥菲利娅表达爱意的现实。奥菲利娅对哈姆莱特的爱是纯洁的，不附加任何别的企图。然而哈姆莱特呢？他对奥菲利娅的感情却不只是爱情那么单纯的。首先，他拥有他的使命，即替父报仇。“‘他父亲全副武装’的时候，不是儿子恋爱的时候。”<sup>[6] 216-217</sup>可以说，哈姆莱特在没有完成为父报仇，杀死奸王克劳狄斯之前，是无暇顾及到爱情的。所以哈姆莱特不能娶奥菲利娅，也不能向她解释对她疏远的原因来伤害她。其次，由于受到伦理难题困扰，哈姆莱特在“to be or not to be”这一问题成了影响他行动的最大障碍，他面临着难以决断的伦理抉择，以至于他在行动上也犹豫不决，导致了他对奥菲利娅态度的摇摆不定。从奥菲利娅的角度来看，她自己受到当时伦理观念影响，顺从于父兄教诲，在伦理关系上难以转化；他爱的人由于伦理问题不能解决，也不能在伦理身份上顺利地转化为她的丈夫。这一切都导致了哈姆莱特与奥菲利娅的情感纠葛这一伦理结难以消解。而这个伦理结想要消解，在哈姆莱特复仇的这条伦理线的贯穿下，它的方式只能是奥菲利娅的发疯致死，只能是安排奥菲利娅悲剧性的结局，从而使得爱情失去存在的基础。因为就哈姆莱特来说，他还必须完成自己的使命，解决自己所面临的伦理问题，在复仇的这条伦理线中，哈姆莱特参与了其他的伦理结，于是，哈姆莱特与奥菲利娅的情感纠葛这一伦理结想要消解，也只能是以可怜奥菲利娅的死来结构了。因此，正是有了奥菲利娅悲剧性的死，才能让哈姆莱特与奥菲利娅的情感纠葛这一伦理结消解，才能使得哈姆莱特复仇的这条伦理线顺利的进行下去。

在《哈姆莱特》的伦理结构中，通过寻找和解构文学文本中的伦理线与伦理结，可以发现奥菲利娅爱情悲剧和她的疯而致死，是从属于哈姆莱特复仇计划这条伦理主线的，也是莎士比亚在文学创作中的必然选择。哈姆莱特面临的伦理难题，奥菲利娅所处的伦理环境，使得伦理线的贯穿和伦理结的解构，要求奥菲利娅悲剧性的结局。这一切都有了合理的解释。

总之，运用文学伦理学批评，在特定的伦理环境、伦理结构中批评文学，以伦理身份、伦理关系为突破点，以文学作品中天然存在的伦理线和伦理结为切入点，分析《哈姆莱特》中奥菲利娅爱情的悲剧以及她疯而溺毙的结局，我们可以获得有别于其他文学批评方法的新的理解和解释：奥菲利娅之死本质上是伦理的悲剧。这就使得我们能更好地发现莎士比亚文学作品的蕴涵的价值。运用文学伦理学批评来分析文学文本，也将成为我们研究莎士比亚文学一个非常好的新途径。

**注释：**本文所引作品均出自于莎士比亚·哈姆莱特[M]//朱生豪译·莎士比亚全集（五）2版·北京：人民文学出版社，1995：156-262，只标注具体场次。

#### **参考文献：**

- [1]海涅·莎士比亚的少女和妇人[M]. 绿原译. 上海：上海文艺出版社，2007：117-118。
- [2]聂珍钊·文学伦理学批评：基本理论与术语[J]. 外国文学研究，2010，（1）：12-22。
- [3]孟宪强·三色堇——《哈姆莱特》解读[M]. 上海：商务印书馆，2007：255。
- [4]聂珍钊·文学伦理学批评与道德批评[J]. 外国文学研究，2006，（2）：8-17。
- [5]屠格涅夫·哈姆莱特与堂·吉珂德[A]//杨周翰·莎士比亚评论汇编·上[C]. 北京：中国社会科学出版社，1980：1-10。

[6]赫士列特.莎士比亚戏剧人物论[A]//杨周翰.莎士比亚评论汇编·上[C].北京:中国社会科学出版社,1981:216-217。

10/10

[illegible]

作为法国文艺复兴时期的代表作家，拉伯雷的影响可谓深刻。在许多西方的文艺家和作家看来，他不仅仅是一位伟大的作家，还是一位先知和智者。他开创了一种新的文学形式的长篇小说，并写出了在当时具有狂风骤雨之势的作品——《巨人传》。这部小说几百年来存在诸多争议，也向来是学者们的研究对象。中外学者们经过长时间的研究，充分发掘了其中所体现的哲学、宗教、社会、道德、教育等思想以及人文主义道德观、价值观，并且对其中的父亲形象、巨人形象等进行了深入的分析。尤其是巴赫金对拉伯雷创作上隐含的狂欢化理论，怪诞现实主义，进行了相当全面的分析阐述。巴赫金认为《巨人传》中的女性问题充其量是个附属母题，甚至不含有道德批判的意味，受这样的思想的影响，《巨人传》中女性形象的研究一直以来是一个空白。但是，产生作品中的女性形象与拉伯雷的女性观是有千丝万缕的联系，所以本文试图从《巨人传》中的女性形象出发，去了解拉伯雷的女性观。

在这部充分展现人文主义思想的讽刺小说中，对女性的描写极其简略，并且大部分是负面形象。总的来说，女性在这部作品中是被嘲讽、丑化或是忽视的对象。

## 一、《巨人传》中的女性形象

通过《巨人传》中简略的女性描写，我们可以归纳出“恶女”、依附的女性形象，以及代表“天使”、“圣母”的女性形象。通过分析这些女性形象所呈现出的不同特点，拉伯雷的女性观也跃然纸上。

### (1) “恶女”的形象

《巨人传》塑造了许多“恶女”形象，她们肮脏、淫荡、狡诈或者愚蠢、贪财、虚伪、暴力、不忠等等。当庞大固埃来到亚威农，会有“本地女人喜欢扎紧屁股”<sup>1</sup>来进行约束；在描写巴奴目的生活习惯时，大街上会遇到“脱衣服的女人”<sup>2</sup>；在“反教皇岛”上的也有老女人，

<sup>1</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亭译本，上海译文出版社2007年，第189页。

<sup>2</sup> [法]拉伯雷:《巨人传》[M],成钰亭译本,上海译文出版社2007年,第244页。

利用自己的身体将恶魔吓退；还有巴奴日追求的贵妇人，用念珠作为虔诚的道具，看到宝石会馋涎四溅……作者为我们描绘出许多不同的女性形象，或狡猾，或淫荡，或贪婪，她们的品行可以归结为一个词——恶劣。

而对于妻子这一特殊的女性形象，在拉伯雷笔下要么淫荡不堪，不忠于丈夫，要么暴力非常，就像庞大固埃预言巴奴日的妻子时所说：“即使你不真的变鼓，她也会拿你当作婚礼中的一面鼓似的捶打”<sup>3</sup>。

值得注意的是，在各种“恶女”当中，颇具代表性的是女修士形象。如巴奴日所讲的在克罗基纽勒的小修女的故事，一名小修女与募捐修士通奸，奸情败露后，她表示自己是被强奸的。还解释说自己不报告，不反抗，是因为她在忏悔，而“谁要是把忏悔的情形公开出来，那个罪可大了，在天主和天使面前，都是不得了的罪过”<sup>4</sup>。这个小故事通过几问几答，小修女不断为自己的淫荡罪行找到合理的解释，甚至将淫乱的行为美化为对修道院、对上帝的尊崇，展示了这些修女的虚伪、淫荡和修道院里的淫靡的场景，刻画出的是一群与修道院宣扬的善良、纯洁、禁欲等品质南辕北辙的女性形象。

## （二）依附的女性形象

在《巨人传》中还有相当一部分是表现对男性的极度依赖和崇拜的女性形象的。这样的例子在作品中俯拾皆是，这些女性在精神上和肉体上对男性都极其依赖，毫无独立性可言。

如高康大的母亲嘉佳美丽在生产时，有关于男性的讨论，她对高朗古杰说道：“这一切都是为了你那个东西，你倒不在乎了。”<sup>5</sup>在巴奴日叙述的他逃离土耳其人的过程中，一个年轻的哥多林女人对他的受伤的男性象征的表现是“瞪着眼瞅着我那个没有头得家伙”<sup>6</sup>，显得十分惊惧和不满。还有在庞大固埃离开法国前往渴人国时，一位巴黎的夫人写信来向他表达“她不能离开他”的挚爱之情。诸如此类的形象在文中的比例非常之高。

对男性的依赖从另一角度看就是对女性自身的忽略。这种忽略以女性自己对自身生命、意义的模糊和淡化，或者对男性的身体和精神的强化和强调为表象，究其根源是作者的男权主义女性观。像高康大和庞大固埃的母亲们，她们在伟大的高康大和庞大固埃的成长过程中没有起到任何作用，是被忽略的。巴赫金认为拉伯雷是关注于生产，以及新生命的产生的。但是，很明显的是，拉伯雷忽略了产生生命的女性本身的重要性。

与被动的，负面的女性形象相对的，拉伯雷还塑造了一系列代表“天使”、“圣母”的正面的理想女性形象。

## （三）“天使”的代表

关于这一方面的女性形象，主要体现在巴奴日与庞大固埃等关于结婚问题的讨论中。这样的女性具有端庄、美丽、贞洁、贤惠、忠诚等等美好品质。她们是男性理想中的女性，可以说是“天使”代表。

巴奴日对今后的妻子有个比较清晰的描述“年轻貌美，艳丽绝伦，待我好，跟宝贝小孩似的爱护我”<sup>7</sup>这也就是男性理想中的妻子形象。除此以外，拉伯雷自然而然地将女性分成了处女与非处女两类，或者说是少女和老太婆两类。而处女或者少女毋庸置疑就是“天使”的代表。就如当庞大固埃一行人在“教皇派”岛上享用晚餐时，发生了两件令作者都觉得值得怀念的事，其中之一就是“每一道菜全是岛上及笄少女端送”……“这些少女一个比一个长得美丽，秀色可餐，腰里系着两条腰带，头上未戴帽子，卷曲的头发用紫色的丝带打成蝴蝶结，上面插满了玫瑰花、石竹、唇形花、茴香花、麝香草，以及其他香气浓郁的

<sup>3</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第374页。

<sup>4</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第391页。

<sup>5</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第27页。

<sup>6</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第254页。

<sup>7</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第375页。

花朵”<sup>8</sup>。她们的美好令所有男性垂涎欲滴，而这些美好而纯洁的形象是男性理想的又一次外泄，

这样理想的女性形象无疑是在男权主义思想的笼罩下，从男性角度出发进行塑造的结果，相当具有片面性和主观性。

#### （四）“圣母”的形象

这类女性形象主要是集中在三位女性身上，即“第五元素”岛上的王后，“灯笼”夫人，还有祭司巴布。她们的特点就是不具有普通女性的特点，她们的存在令“凡人”惊叹。

对于“第五元素”岛上的王后，一句话可以概括就是：不食人间烟火的女神。她就是圣母的形象的化身。她有出众的外表：美貌、衣着华丽，“她一出现，我们的全部官能都能感到震惊，目为之眩”<sup>9</sup>；她有着超越常人能力，能通过奏风笛来治愈人们的不治之症；她还“高贵脱俗”，可以不吃不喝不拉不撒。她确是“圣母”一样的存在。

关于“灯笼”夫人，文中多次运用“我们光辉灿烂的灯笼”，“我们尊贵的灯笼”，“我们那位和悦的灯笼”<sup>10</sup>这样的语言。这些语言与“灯笼”夫人所扮演的角色密切相关：她是一个领路者、引导者，她对庞大固埃一行人很找到神瓶起到了相当大的作用。

而祭司巴布，作为这部作品中可以说是唯一的一位智慧的女性，她也是一位引导者，是一个变异的“双性同体”的形象，而这个“双性同体”的概念是不同于后来伍尔夫的概念的。弗吉尼亚·伍尔夫曾就她的双性同体说：“在我们之中每个人都由两种力量统辖着，一种是男性的，一种是女性的。在男人的头脑里，男人胜过女人，在女人头脑里，女人胜过男人。”<sup>11</sup>但是，在拉伯雷的概念里，双性同体是将男性力量发挥到最大化，即使在一个女人的身上。

事实上，虽然这三位女性是神圣与光明的化身，但是拉伯雷却用极尽嘲讽的态度和话语来描绘，不断用夸张的语言将她们的神圣拔高。

## 二、拉伯雷的女性观及其成因

### （一）拉伯雷的女性观

通过分析上述女性描写，以及体会作品字里行间所包含的感情色彩，对拉伯雷的男权主义女性观，我们有了比较清楚的认识：

一是将女性妖魔化、丑恶化。从上面举出的许多例子中我们已经可以看出来：以男权为中心的思想，导致《巨人传》中明显的对男性的承认和对女性的否认。拉伯雷将女性丑化和妖魔化，是源自他心中对女性同样的观点，使他对女性进行多方面的侮辱，或者是对女性采取轻视和忽视的态度。

二是以男权社会标准衡量女性，以男性理想来塑造女性。这样的女性形象是将男性的看法和评论放在第一位上的，自然也是为男性而存在的，男权社会中女性地位低下的一个体现。

### （二）、拉伯雷女性观成因

对于拉伯雷的男权主义女性观，分析其成因是正确认识拉伯雷女性观的基础。成因可以概括为以下几点。

#### 1、教会女性观的影响

在中世纪前后，教会女性观在社会上都有着广泛的影响。拉伯雷的女性观也在一定程度上受到了这样的教会女性观的影响。下面我们就从教会女性观入手，分析这样的女性观对拉

<sup>8</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第652页。

<sup>9</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第760页。

<sup>10</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第829页。

<sup>11</sup> 刘炳善：《伍尔夫散文》[M]，中国广播电视出版社，2000年，第558页。



伯雷的影响。

首先，从教会女性观的发展来看，中世纪教会女性观主要来自两方面：一是灵魂与肉体对立的禁欲主义，二是犹太教、基督教对女性的负面评价。

柏拉图哲学思想是基督教神学理论的一个重要来源，它的基础是理念世界与感觉世界、灵魂与肉体的二元对立论。后罗马帝国初期的新斯多葛派发展了柏拉图的理论，认为人是需要克制欲望才能达到灵魂与身的统一，宣扬禁欲苦行<sup>12</sup>。亚里士多德说过：“男女间的关系自然存在着高低分别，也就是统治和被统治的关系，这种关系在一切人类中间都是普遍适用的。”<sup>13</sup>上述希腊罗马的哲学理论在性别问题上的认识，可以认为是教会女性观的根源和基础。

随着教父时代产生的禁欲主义的发展，12世纪到13世纪的经院哲学鼎盛的时期，教会更加肯定了男女二元论的思想，“免除性的危害，与女人保持距离，最好的办法就是鼓励独身禁欲。戒绝性欲，保持贞洁也就被吹捧为较高层次的宗教方式”<sup>14</sup>也就是说对女性性别的否定和禁欲主义得到了更深刻的发展。

而对婚姻的贬斥，禁欲主义盛行，成为女性地位低下的主要原因。正如罗素所说：“基督教的道德由于注重性的纯洁性，所以极大的降低了妇女的地位。在拉伯雷创作时期，教会的女性观这两方面在社会上的影响依然十分巨大。《巨人传》作为一部宣扬人文主义的讽刺小说，其中对教会推崇的禁欲主义自然是否定的态度。“在人文主义者看来，精神愉悦、感官满足、欲望宣泄、追名逐利，乃人之本性，因而是天经地义的事情。”<sup>15</sup>拉伯雷在作品中的大部分有关性的语言的运用，即强调人的欲望宣泄的重要性。女性是作为他的一种武器来抨击教会的禁欲主义。教会观念中女性是欲望的化身，是导致男人无法达到精神超脱的重要原因，那么《巨人传》中就不断借以女性来表现对人欲望的宣泄的渴求。

宗教思想对于人性的压抑是可怕的，正如丹纳所说，“古老的禁欲主义和神秘主义，不但拥有原来的或经过革新的传统与制度，并且还有那些主义在痛苦的心中和紧张过度的幻想中所散布的持久的骚乱。”<sup>16</sup>而拉伯雷的描写女性的目的，似乎也是在寻找人的天性的站立，在寻求欲望的解放。

但是，拉伯雷《巨人传》中的女性形象从侧面反映出拉伯雷在本身反对教会的禁欲主义的同时，是接受了教会女性观中否定女性的部分的。他的描写是就是有意将女性视为“第二等级”的人类的存在，在欲望的情况下，女性只是表达欲望需要的对象，宣泄欲望的对象。除个别例子，她们没有个性特点和其他追求，存在即是对男性的渴求为支撑。所以，这是拉伯雷的男权主义女性观的成因之一。

## 2、对修道院的揭露和嘲笑

前文中提到拉伯雷将修女作为“恶女”的代表，这其中与拉伯雷对修道院的认识和不满有关。修女的品行使拉伯雷对于女性的印象更增添不堪，这也是拉伯雷的女性观的成因的一个方面。

最初的修女是“通过禁欲、苦行和沉思等手段，来达到一种内心的宗教体验，其行为在于禁欲苦修”<sup>17</sup>。这之后，修道院在经历着时好时坏的发展的同时，始终是一个清静之地。但是，“中世纪晚期，随着教会世俗化日益加剧，修女们行为越轨现象也变得更普遍”，修女与修士的通奸，修女与外部男子的通奸，甚至修女间的同性恋情况日益严重，即在拉

<sup>12</sup> 王晨：《中世纪西方文学中的女性观浅探》[J]，山西师大学报，2010（11）。

<sup>13</sup> 转引贺璋琰：《西方中世纪的女性浅探》[J]，学术研究，2004年第9期，第93页。

<sup>14</sup> 刘文明：《上帝与女性：传统基督教文化视野中的西方女性》，武汉大学出版社2003年，第132页。

<sup>15</sup> 《外国文学史》聂珍钊编，华中师范大学出版社，2010年，第216页。

<sup>16</sup> 《艺术哲学》丹纳著，傅雷译，天津社会科学院出版社，2010年，第215页。

<sup>17</sup> 刘文明：《上帝与女性：传统基督教文化视野中的西方女性》，武汉大学出版社2003年，第98页。

伯雷生活的时期，“修道院变成了彻夜狂欢的浮躁之所”<sup>18</sup>

修道院是基督教的神圣之地，而这些信徒们的淫乱和虚伪的行为无疑是对神的亵渎。拉伯雷也就是抓住这一点，运用多种夸张的描写，为读者揭开的是修道院的神秘的面纱，然后展现了一个淫乱的修道院的景象，借以大发嘲讽之音。一方面通过修女们的行为对教会的虚伪和“伪神圣”进行打击嘲笑，另一方面，也是表现教会的禁欲主义在其内部都无人遵守，也是对禁欲主义的深层次的否认。但是拉伯雷对女性的品行又有了更深层次的误解，并由此根植与思想中。

### 3、对圣母的怀疑与否定

从12世纪开始，马利亚崇拜在西欧广泛流行起来。对于圣母的崇拜，不仅在于教会方面，在普通民众中也是十分普遍的现象。

拉伯雷作为一位人文主义者，《巨人传》中也通过“巨人”这形象，从多个方面对人进行了赞美，强调人的伟大和力量。然而，“在中世纪晚期的西欧，到处流传着圣母马利亚显神迹的故事，人们相信，她能治病却灾、安排婚姻，甚至能把丢失的东西找回来并惩罚小偷”<sup>19</sup>，这样的圣母崇拜必然导致的是对人的力量的否定，这是与人文主义相悖的。并且当时教会中的一些神学思想家极力提倡对马利亚的崇拜，妄图以这样的方式来控制民众思想。

“第五元素”岛上的王后能像圣母一样治病救人，而且不食人间烟火，拉伯雷似乎想用种种表现证明她就是一个圣母。而对于这样一位圣母形象，拉伯雷并非是尊敬与崇拜的，虽然他没有对她进行亵渎，但是语带嘲讽，其中隐含着怀疑与否定的态度。他将这样的“圣母”与庞大固埃这样的“人”对比，看到的是人的可爱与实际，和圣母的飘忽和不切实际。

对圣母的怀疑和否定，也反映出拉伯雷的女性观中女性是世俗的存在的一部分，即使是理想的女性，她们也是具有相当的人的特点的，甚至是“俗人”的特点的。这也是构成拉伯雷的女性观的又一个方面。

### 4、对女性身体的探索

拉伯雷的女性观是值得关注和反思的，拉伯雷对女性身体的探索和对女性的误解是其女性观的产生的又一根源。

在《巨人传》中，巴奴日为庞大固埃讲了一个故事：一个上了年纪的老太婆在树林里，“她一眼看见狮子，吓得仰天倒在地上，风一吹，把她的衣服、裙子、衬衫，一齐翻到了肩膀上”，让狐狸看到了女人那个“叫不出名字”的地方，大得无穷无尽，并且污秽不堪<sup>20</sup>。无独有偶，在巴奴日想要请教的女卜者在占卜完之后，在进门的地方，她“忽然撩起自己的长袍、上衣、衬衣，一直露到胳膊底下，把屁股都露出来了”<sup>21</sup>。在对后面的许多关于女性的描写的时候，也有许多关于唾液、尿尿、眼泪的内容。

这两段故事中，有一个共同点，就是拉伯雷对女性身体的暴露。其中的身体不仅仅指外在体貌的描绘，同时也指与身体相关的吃喝拉撒。对于拉伯雷这样一个医生来说，“人体形象首先是一个会从自身中分泌尿、屎、汗、粘液、胆汁的人体形象。”<sup>22</sup>所以，老太婆和女卜者等的描写，是拉伯雷的女性观的另一个方面的呈现，是对的女性身体的探索。

由于“在父权制文化里，暴露女人的身体，意味着揭开了最神秘的东西。”<sup>23</sup>这也体现出拉伯雷女性观中在父权制文化影响下，以男权为中心，对女性身体以及其身体体现出的更深层次的意味的探索。

<sup>18</sup> 刘文明：《上帝与女性：传统基督教文化视野中的西方女性》，武汉大学出版社2003，第150、152页。

<sup>19</sup> 邓尼丝·拉德纳·卡莫迪《妇女与世界宗教》四川人民出版社1989年，第194页。

<sup>20</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第239页。

<sup>21</sup> [法]拉伯雷：《巨人传》[M]，成钰亨译本，上海译文出版社2007年，第383页。

<sup>22</sup> 巴赫金：《拉伯雷研究》李兆林 夏忠宪等译 河北教育出版社，1998年，第416页。

<sup>23</sup> 巴赫金：《拉伯雷研究》李兆林 夏忠宪等译 河北教育出版社，1998年，第15页。

从身体表现的发展来看，在古希腊时候，对男性身体的表现和赞美是社会的主流；而在文艺复兴时期，对男性身体的描述赞美又成为主流。但是，“在父权制社会里，男性的身体俨然是不成问题的，免于成为好奇心或表现的对象，从而也得到更为彻底的隐藏。”<sup>24</sup>拉伯雷在这样的情况下，对女性身体采取暴露的方式，与男性身体的隐藏形成对比，是想要对最神秘的东西进行探索。但是，这样的探索是想证实的是拉伯雷心中的女性的恶劣等等品行，是想要印证女性的卑劣。

身体包括女性的吃喝拉撒，是象征女性的一个符号。“身体的标记不仅有助于辨认和识别身份，它也指示身体进入文字领域，进入文字途径：身体的标记在某种意义上可以说是一个‘字符’，一个象征文字，一个最终会在叙述中的恰当时机被阅读的符号。”<sup>25</sup>女性的身体这样的—个象征偏偏都指向的是女性本质的不足，甚至是从男性角度观察的女性的不足。

关于这一点，巴赫金用他的狂欢化和怪诞现实主义的理论来解释，是不值一提的。对于拉伯雷的女性观的研究，理解巴赫金的怪诞现实主义、狂欢化理论是一个关键。从巴赫金理论出发，拉伯雷的女性观是无关紧要一个主题。

首先需要清楚的是：什么是怪诞现实主义？用巴赫金的话来说，是关于拉伯雷还有文艺复兴时期的其他作家那里产生的，“关于物质-肉体因素的形象，却是民间诙谐文化的遗产，即这种民间诙谐文化所特有的一种特殊类型的形象观念，更广泛地说，则是一种关于存在的特殊审美观念的遗产。”<sup>26</sup>民间诙谐构成了怪诞现实主义，而诙谐就是贬低化和物质化。怪诞现实主义的主要特点就是降格，也就是把一切高级的，精神性的，理想的和抽象的东西转移到整个不可分割的物质-肉体层面，大地和身体层面，与人体的下部相联系。

所以拉伯雷对于女性的嘲弄，可以说也是将一切东西降的结果，并非只针对女性。<sup>41</sup>·贬低化同时既是埋葬，又是播种。也就是说拉伯雷创造出的众多怪诞形象，其中包括女性，也是以这种或那种形式体现现实变化的两极，即旧与新，垂死与，变形的始与末。这也就是巴赫金所说的《巨人传》中的死亡——革新——丰饶多产的母题。

但是，本文从关注拉伯雷女性观的角度出发，对拉伯雷运用的女性身体的探索和暴露，也是问题需要的一个切入点，即使女性观在巴赫金的生与死的母题对比下是一个子题，也依然需要我们关注，这对理解拉伯雷和《巨人传》有非常重要的作用。

由以上分析可以知道，拉伯雷塑造的女性形象的成因，是对女性有着渴望探索的心情，而结果表现在两方面：—是这个最神秘的东西与其女性身份本体是一致的，即与女性品质是同样的污秽淫荡；二是女性的身体还存在与拉伯雷的关于诸多对立与统一，生与死的人生思考的母题相一致的地方。通过对身体的探索，—方面，反映出拉伯雷的女性观，—方面又是对拉伯雷的女性观的巩固，更深层次上说，是拉伯雷人体形象描写和探究的印证和深化。

综上所述，对于拉伯雷女性观，通过《巨人传》中的女性描写看出是存在相当的偏差。但是我们应采取理性认识，宽容对待的态度。他所处的时代与他的作品主题必然会导致对女性的态度的偏激，含有“矫枉过正”的意思。我们需要的是“识大体”的观念去看待。不管怎样，我们也不能否认这位文艺复兴时期的文坛巨匠的贡献，不能否定《巨人传》的重要性。拉伯雷的创作中所体现的人文主义精神，始终影响着一代又—代中外读者，始终值得我们去研究和重视。拉伯雷对后来的法国甚至欧洲作家和文学有着十分重大的影响。对教会和修道院的批判和嘲讽上，如后来法国莫里哀，可以说是继承了其讽刺的笔调，创造出了答尔丢

<sup>24</sup> [美]彼得·布鲁克斯：《身体活——现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，新星出版社2005

<sup>25</sup> [美]彼得·布鲁克斯：《身体活——现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，新星出版社2005

<sup>26</sup> 巴赫金：《拉伯雷研究》李兆林 夏忠宪等译 河北教育出版社，1998年，第25页。



为它描写的是青年男女穿越重重困难相爱、相知，最终结合的过程，歌颂爱情的坚贞不渝，以警世人。“诗”的概念较为广泛，也可以成为“歌”来对唱，又比较倾向于“歌剧”。《雅歌》的故事可以概括，但不便描述，太多的意象（而非情节线索）具有抒情性。“《雅歌》中充满着各种急剧变化的情感、倒叙、戏剧性情节等特点，这些都要求我们把《雅歌》当作一卷抒情诗来看待。”②虽然不够严密，但其间太多的情节统一和语句呼应，要求我们把它看成完整的抒情诗而非诗歌选集，它具有广义上的“整体性”。“它是由一个连贯的诗意与变化的场景、离散事件和一些非常明确的标记（例如，5:2 和 6:4）所构成的，但讲述的是一个独立的故事。”③

在研究方法上，有“寓意说”、“神话说”、“预表说”和“字义说”，笔者倾向于“字义说”。“字义说”从《雅歌》的字面意思入手，认为是一系列新婚的喜歌，表达了上帝对人类婚姻爱情的肯定，描述了完美的人-神关系。笔者认为，原文描写的是世俗之爱，但收入《圣经》的原因是世俗之爱亦可以表达神人之爱，也可以教导选民笃于爱情。《雅歌》流传日久，其影响力本身也是宗教传播的要求。

《雅歌》作为抒情诗集，能深入地表现主人公超然卓异的情感和性格；用“字义说”的研究方法，能够在“世俗之爱”的前提下把握“人神之爱”这一拔高。在理清这些立场之后，笔者将从女性主义角度，尤其是生态女性主义角度阐释《雅歌》。

## 一、文本中的女性形象特点及与男性形象对比

《雅歌》描写的故事的争议性，使得我们对其中主人公的身份不太明了。传统的意见认为作者就是所罗门王，因文本中提到的名字、所罗门王的生活背景与才能都与历史相吻合。且所罗门的箴言和传道书都保存在圣经的正典之中，诗歌也应包含在内。而所罗门王写的是自己的故事，还是为民间或传说的故事作传呢？这些都不清楚。退一步说，这一作品用的古代文字与方法结构虽是所罗门时代的，并不一定为他所写，也有可能是他收录的民间歌集；文中“王”和“王女”的称呼也不能说明太多，因为“用王室的头衔来称呼对方在当时的情人们之间是非常普遍的”④。所以，笔者只能将文本的主人公限定为一男一女，他们仅仅作为爱情双方的主体出现。

### (1) 女主人公追求爱情的主动性

《雅歌》中的女主人公自始至终都坚强、勇敢、执着地追求她想要的爱情，而男主人公反而体现得相对怯懦和被动。

言语上，她不吝言辞，不羞怯不退缩，主动、热忱的表达对心爱之人的赞美，表达自己诚挚的爱。这样的话语直白，却充盈着满满的动人情绪。如：

[illegible]

在她心中，纵然其他男子有千般好万般好，都不及她所爱之人的一分一毫。她不仅爱，而且要勇敢地将这份爱表白出来，昭告天下之人，体现一种敢于承担的勇气，一种责任感。在希伯来父权文化的压制之下，这是怎样难得的勇毅！相对而言，男主人公则更多的是在被动地回答女性的话，高度赞美爱人的容貌，没有太多具有冲击力的对话。也许是男性对于爱人的宠溺造成语句上的柔和，但同时也使他的形象相对逊色许多。他面对的是仅仅是女子一人，没有更多的对第三方——被叙述者的表白和誓言。正如法国后结构主义哲学家福柯所

说：“话语无非就是表白（或者遮掩）欲望。……话语是权力，人通过话语赋予自己权力。”⑤在文本中表现出分明的由女性主导话语权的倾向，显出女权的特质来。

行动上，她勇敢地寻找她所爱的人，呼唤他，邀请他来到身边。“邀请”也是表达爱情的一种古老模式，希望自己心爱的人介入自己的生活，使两人的世界重合。她深情的呼唤，体现的是因爱之迫切而焦灼不安的心。

[illegible]

为了寻找男子，女子两度艰苦地外出寻找，受着生理和心理的双重折磨。她在充满敌意的世界里寻找心的归宿。找到了，执意带回家中，不想让他再与自己分离；找不到，忍受着被责打被抢掠的痛苦也不能退缩。这“打伤”的隐喻意味自然是种种恋爱中的艰难阻隔。面对种种磨难，男子既没有主动寻找女子，也没有直接面对艰苦做出选择。所有的冲突带来的痛楚，都是女子一个人去承担。这在父权文化体制下是不可想象的突破。

思想上，不论世俗的观点如何刻薄，她对自己的爱情满怀自信。

[illegible]

因为对爱情的自信，她对自己和心爱之人的容貌品格也极为自信。从“耶路撒冷的众女子”的态度来看，她们作为旁观者，对这份爱情本身、对女子的容颜和男子的优秀程度是持很大怀疑的。但是在男子与女子深情互赞的章节后，她们开始对女子表现同情和赞美，并希望给她提供帮助。显然，这是爱情的坚定不渝产生的影响力，使“耶路撒冷的众女子的身份经历了由不可靠到可靠的转变”⑥。而男子在这一过程中反应较弱。

[illegible]

她主动为未来的生活做出种种美好的构想，描绘出清贫而美好的蓝图。为了爱人，她愿意流离失所，愿意过清苦的生活而不羡慕皇家的富贵威仪。她求取的是勤劳朴实、平淡温馨的爱情生活。而男子除了那句“我的新妇，求你与我一起离开黎巴嫩”（4:8）以外，没有很明显的对未来生活的想像和描绘。这样等于将未来生活的主体都给予女性。

□□□□□□□□□□□□□□□□6:3□  
□□□□□□□□□□□□□□□□7:10□

在她心中，这份爱情更是平等的。这两句话常被引用来与《创世纪》中伊甸园一幕作对比。“你必恋慕你丈夫，你丈夫必管辖你”（《创世纪》3:16）与上文形成强烈反差。如果说伊甸园因男性中心说而归罪女性导致了“失乐园”，那么在《雅歌》中就因女性主体化产生的情



文本中用各种优美的意象和比喻传达出建立在爱情基础上的性爱之乐。女子主动呼唤男子“进入园内”，而这个“园”在良人进入之前是封闭的，只为所爱的人留存。封闭的“园”中结满果实，体现了少女的贞洁无瑕，甜美芬芳。男子对女性胴体的盛赞是很亲密直接的，而“吃果子”，“喝蜜、酒和奶”都是对男女交合之欢的形象赞美。人类的性爱本该如此美好，女主人公敢于大胆泼辣地表达爱欲，直白地高歌性爱和谐的欢乐，在那个父权主义的时代是很需要勇气的。

长期以来，这些直白的性歌颂令一些解释者，尤其是基督徒们感到不安，他们试图以“寓言”的解释来回避这些问题。但《雅歌》所传达的完美爱情与性爱的标准，正是《圣经》中其余部分所缺乏的，而一种成熟宗教的教义不应该有某个方面的欠缺。并且，世俗之爱也相似于人神之爱，男女交合也与人神相通的时刻一样的欢喜激越，这对于一种宗教的传播来说也是有益的。只是在文本中表现出明显的女性主体意识，也使历代男权的解释者感到不安吧。

## 二、文本中的女性形象与《圣经》其他女性对比

《雅歌》中的女主人公在《圣经》中的女性群体中是超然卓异的形象。可以说，除了《雅歌》以外，《圣经》没有一个叙事抒情文本中的女性体现出如此强烈的生命力和女性主体意识。

《圣经·旧约》总体大概成书于公元前10世纪至公元前4世纪，是一个父权主义泛滥的时代，描写的大部分女性都平面化类型化，成为普遍的一种符号。

### （1）《雅歌》女主人公爱情的纯粹性

《雅歌》中的女子纯粹是为了爱情而恋爱的，她爱男主人公的原因是容貌、品格等“世俗因素”，但也是爱情中最普遍和正常的因素。爱情都只是基于原始的吸引，没有什么大帽子需要扣。爱情的过程也是温情和浪漫的。而在父权主义的古希伯来文明中，爱情是不值一提的，只有婚姻才能延续家族。两个人的结合是两个家族的结合，因此权利、金钱、政治等因素往往是放在第一位的考虑对象，而爱情往往会退居到不予考虑的位置。

像《创世纪》24中以撒娶利百加的故事，虽然生活和谐美好，但他们的结合更多是因为神谕的力量，利百加愿意跟随以撒也只是因为神谕和以撒的清好名声，他们根本不曾彼此了解过。他们的美德是传延民族的精神要求，却不是他们相爱的理由。《圣经》在大多数情况下都是这样，最终还是将男女结合归结为神的力量，以此宣扬上帝的威仪与恩慈。他们是不谈爱情的，虽然在《创世纪》3:16中有“你必恋慕你丈夫，你丈夫必管辖你”这样的话，似乎是女性爱男性，但是这里只为说明女性对男性依附终身不得自由的命运，没有实际提及爱情；事实是，只有男性有健康的、合理的爱情主动权。但在那个压迫女性的时代，这可以说只是情欲得到恣意满足的权利罢了。《旧约》中女性的主动往往都是因为淫荡，并没有自由恋爱的先例，而男性却可同时娶许多妻子，并要求他们彼此敬爱。在今天看来，这实在是父权社会的极度荒谬。

但是在《雅歌》中，这一切实际上都被推翻了。女性成为追求爱情的主体，女主人公从自己的审美视角出发评判男性，对爱人主动而活泼热烈。她说“不要叫醒我所亲爱的”，体现了尊重而非强制；她说“我因思爱成病”，体现她纯粹感性的爱之触痛。爱情与清新风景相联系，而不是虚无缥缈的神。相对于刻意冷淡超脱的其他文本，《雅歌》是最不适合传教的，因为它情感的炽烈和不理智。但是作为爱情诗，它可以用鲜活的笔墨教育后来的青年男女彼此尊重，热烈相爱。这样纯粹的情感流露，或者正是解经者感到不安的原因之一吧。

### （2）《雅歌》性爱的纯粹性

《雅歌》敢于直接描写性，而且描写得美好洁净不带淫秽色彩，或许就是因为其性爱的纯粹性。因为爱情而做爱是最纯洁的，如文本所写的一样坦率。这样的做爱又是浪漫的，



“尽管诗歌中表达了一种对性欲的坦然接受，但是《雅歌》中所刻画的浪漫爱情不可能被误认为完全是一种动物性的或者是肉体的欲望。这种爱情所体现出来的明显的人性使它区别于性欲”<sup>⑧</sup>。在爱情基础上的性爱之乐是不可摧毁的，于是文本中被赋予“品尝果实”，“喝奶和酒”的愉悦意义，又美又真实具象。

但是其他文本中，出现更多的是“同房”一词。事实上性爱可以不局限于地理位置，如雅歌中“我们以青草为床榻，以香柏树为房屋的栋梁，以松树为椽子”（1:16-17）一句，带有野合的意味，但是田园生活可能本该如此与自然融为一体。“同房”似乎成为一种用滥了的官方说法，带有“为家族和律法所肯定的正常婚姻关系”的意思。而这样的婚姻基本上都与爱情无关，只是为了生儿育女传宗接代。如《创世纪》中写该隐的后代的一章：“该隐与妻子同房，他妻子就怀孕，生了以诺。……以诺生以拿；以拿生米户雅利；米户雅利生玛土撒利；玛土撒利生拉麦。”（4: 17-18）女性只是作为生育工具看待，后来甚至连名字都没有提及，这在父权文化中是何其明显的歧视！《创世纪》3: 16中上帝说：“我必多多加增你怀胎的苦楚，你生产儿女必多受苦楚。”所有的性爱被加上生殖意义的时候就变得沉重了，像是因原罪而附加的惩罚，是绝没有《雅歌》这样无牵无挂的情欲的。在男性中心的《圣经》里，只有《雅歌》体现了性爱的纯粹性。

### （3）《雅歌》女性的纯粹性

《雅歌》中的女性是纯粹的，因为她是个“完全人”。她有着女性的特质，美貌纯良；她性格单纯又冲动，勇敢又爱使小性子。她可以因为爱不顾一切叫心爱的人来到身边，到处寻找他，又因为撒娇般拒绝给他开门，最后忍不住还是开了门。《雅歌》将这样一位普通少女性格的多个侧面表现得淋漓尽致，十分真实生动，没有过分褒贬。

而《圣经》其他文本描写女性的非常少，有的话，也是在男权立场上表现“天使和妖妇”的女性形象呆板、类型化的某一侧面。如强调妇女角色的《约翰福音》中的一位妇女，被初代基督教称为“使徒之光”的抹大拉的马利亚，从耶稣受难起就坚定地伴随他身侧，直至耶稣进入坟墓。但这一形象仅仅体现了宗教上的虔诚，而虔诚是不具有性别区分的。她作为女性唯一特别之处在于，她与耶稣的亲密关系引起包括门徒领袖彼得在内的其他门徒的嫉妒，并且其形象最终为优势的男性之光掩埋，甚至被扭曲变形。她始终不是纯粹的女性，而是代表“忠贞、忠于上帝”的一个宗教符号。像抹大拉的马利亚这样突出的形象与《雅歌》女主人公的形象差异已经很大，更不必说众多沦为背景的女性形象了。

## 三、《雅歌》的生态女性主义倾向及原因推测

《雅歌》本身的女性主义倾向，从以上的分析可以很明显地看出来。“应该指出的是，在整个圣经文本都是父权制文化的产物这个大背景下，《雅歌》能出现如此强烈的女性意识，已属难能可贵之事了。”<sup>⑨</sup>但是深入一层，这样的女性主义并无与男性争夺生存空间和话语权力等倾向，因为是爱情，必然会有两性的健康和谐。这一点更接近于生态女性主义。

生态女性主义试图寻求一种不与自然分离的文化，并且认为一个生态学家必定会成为女性主义者。它批评男权的文化价值观，赞美女性本质，但并不完全是本质主义的，它反对那些能够导致剥削、统治、攻击性的价值观。它反对人类中心论（anthropocentrism）和男性中心论（androcentrism），主张改变人统治自然的思想，并认为这一思想来自人统治人的思想。生态女性主义批判男性中心的知识框架，目标是建立一个遵循生态主义与女性主义的原则的乌托邦。

《雅歌》的文本中浸润了诸多清新美好的自然物象，山水、花草、飞禽、走兽，都与人物息息相通。如：

[illegible]

选段中将人和自然之美紧密连接，人即自然，自然即人，人类对自然的关系是和合的，不具有丝毫属于男权的倾略性。作者在文本中体现出对自然强烈的热爱，将人以自然物象命名，使自然包含生物与非生物的共同体，令人类和自然在这样一个大环境中和谐并存，生生不息。惟有女性的温柔宽宥才能担负起这一任务。

但是《雅歌》为什么在希伯来父权文化的大背景下呈现这种强烈的特殊性，“从而背离圣经律法和先知传统”<sup>⑩</sup>，文本中没有什么可引的证据。《雅歌》成书于公元前2至3世纪，正是亚历山大东侵引起的“希腊化时代”，其最重要的后果是使希腊文明中的希腊政治理性主义战胜了东方神权专制主义。犹太人并不能彻底地接受这样的文化，但也在相当长的一段时间内受其影响。除此之外，同时代的民间诗歌并没有体现太多属于上层社会的伦理权力观念，其感情都是健康自然的。如埃及第十九、二十王朝的情歌：

[illegible]

这样的誓言和赞美，在民间的爱情中想必是不少见的。而且希腊化时代农牧业得到了更进一步的发展，人类对自然更加亲近，情意也更为自然深挚。

总之，在《雅歌》中，我们得到了我们今天沦丧的一些东西，关于爱情，关于人与人的平等，人与自然和谐相处的一些道理。它只是一部描写凡俗情爱的优美诗歌，出自民间真情，我们只能通过些只言片语了解他们的生活，他们的欢乐和忧伤。

注解：

- ①②⑧利兰·莱肯：《圣经文学导论》，北京大学出版社，2007年版。
- ③④克利福德：《智慧文学》，华东师范大学出版社，2010年版。
- ⑦徐正芳：《爱情中的宗教与宗教中的爱情——对〈雅歌〉的文化透视》，青海师范大学学报，2002（4）。
- ⑤迈克尔·福柯：《语言与翻译的政治》，中央编译出版社，2001年版。
- ⑥杨沃：《〈雅歌〉——隐含读者由“爱”达成的统一》，福建教育学院学报，2006（7）。
- ⑦梁工：《圣经文学研究》，人民文学出版社，2008年版。
- ⑨⑩孟令花：《以女性主义视角解读〈雅歌〉》，洛阳师范学院学报，2007（4）。
- 福克斯：《歌中之歌——雅歌》。

参考资料:

- [1] 朱韵彬:《〈圣经·雅歌〉诗新说——兼议对〈雅歌〉的几种评论》, 信阳师范学院, 1985(1)。
- [2] 马月兰:《〈圣经·雅歌〉中希伯来审美取向探析》, 中华女子学院学报, 2010(4)。
- [3] 李会学:《〈圣经·雅歌〉自然物象蕴含的女性胴体美》, 武汉大学。
- [4] 胡笑瑛:《〈雅歌〉的“多重性”特点》, 福建论坛, 2010(8)。

- [5] 杨沃：《〈雅歌〉——隐含读者由“爱”达成的统一》，福建教育学院学报，2006（7）。
- [6] 姜玉敏：《从〈雅歌〉析人类和自然的关系——诗意中生，还是悲剧中死？》，山东神学院。
- [7] 徐雪梅：《世俗情爱的神圣化——浅议旧约中的〈雅歌〉》，宁波大学学报，2003（6）。
- [8] 曾珍：《原始生命力的构筑——从刚性原始主义角度解读〈圣经·雅歌〉》，和田师范专科学校学报，2006（3）。
- [9] 孟令花：《以女性主义视角解读〈雅歌〉》，洛阳师范学院学报，2007（4）。
- [10] 林莺：《〈雅歌〉：伊甸园情节的隐喻表达》，黄河水利职业技术学院学报，2004（10）。
- [11] 何宏伟：《执子之手，与子偕老——对〈雅歌〉的解构》，安徽文学，2009（4）。
- [12] 利兰·莱肯：《圣经文学导论》，北京大学出版社，2007年版。
- [13] 克利福德：《智慧文学》，华东师范大学出版社，2010年版。
- [14] 梁工：《圣经文学研究》，人民文学出版社，2008年版。