



基督教文化丛书·卓新平 主编

圣经与欧美 作家作品

圣经的文学资源养育了一代代欧美诗人和作家
圣经的文学营养培育了欧美文苑中绚丽多姿的异卉奇葩

梁 工 主编



宗



基督教文化丛书

卓新平 主编

圣经与欧美
作家作品

梁工 主编



宗教文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

圣经与欧美作家作品/梁工主编. - 北京:宗教文化出版社,2000.11

(基督教文化丛书/卓新平主编)

ISBN 7-80123-297-6

I. 圣… II. 梁… III. 圣经-影响-文学-研究-西方国家 IV. I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 47621 号

圣经与欧美作家作品

梁 工 主 编

出版发行: 宗教文化出版社

地 址: 北京市交道口北三条 32 号 (100007)

电 话: 64023355-2504

责任编辑: 陈红星

封面设计: 杨 群

印 刷: 北京北林印刷厂

版权专有 不得翻印

版本记录: 850×1168 毫米 32 开本 13.5 印张 300 千字

2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷

印 数: 1—3000

书 号: ISBN 7-80123-297-6/B·46

定 价: 28.00 元

基督教文化丛书

总序

基督教文化按其历史传承既是古代希伯来文化和希腊文化之结合,亦是西方文化发展演变的重要载体。这种文化形态已经成为人类文化的一种重要表述,代表着世界宗教文化中的一个重大体系,它在人类精神生活中有着深远的影响,并且对世界文明尤其是西方文明的进程起着举足轻重的作用。随着人类发展步入“全球化”阶段和各种文化相互激荡、相互渗透、相互融合,基督教以其“文化披戴”和“文化融入”而在世界各地广泛传播,同时适应着、吸纳着各种文化,体现出“本色化”和“处境化”的基本特点。以此为基础的基督教文化亦正形成其具有“开放性”、“包容性”的现代体系,而且已与华夏文化有着直接的关联。在这种情况下,我们认识了解基督教文化,展示、研习其形态或体系的今昔,对于我们跨越世纪和千纪遂有着独特意义,也是我们展开文化对话、参与人类现代文化共构的重要任务。

基督教文化涵盖极广、包罗万象,给人“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”之感。这里所指的基督教乃包括天主教、东正教、基督新教这三大教派及其众多派系,而

基督教文化的基本特性则体现为一种崇拜上帝和耶稣基督的宗教信仰体系,以及相关的精神价值和道德伦理观念。基督教文化作为这种体系乃形成了其独有的哲学思维方式、神学理论框架、语言表达形式、政治经济结构、社会法律制度、行为规范准则、文学艺术风格和传统风俗习惯等,并表现为受此信仰精神制约和灵性影响的群体及个人之生存选择、思想情趣、文化心态、审美之维和致知取向。在社会实践层面,基督教文化亦代表着以教会为核心的社会存在体制、组织机构及其各种社会政治、信仰崇拜和思想文化活动。基督教文化通过其漫长的发展而形成了“爱智”、“求知”、“重行”、“唯信”等特点,表露出“神秘”、“超越”、“浪漫”、“空灵”等意趣。其思维特色则是形象、意象和抽象的整合与共构,让人体悟到其博大、恢宏和玄奥。所以,其神秘性和超然性使基督教文化研究乃成为一种灵性世界中的探奥洞幽。另外,基督教文化也不断将各种文化因素包摄于内,随之亦参与了对相关文化体系的重建和改革,因此已广泛渗透和融入到世界众多民族的信仰精神、思想认知、社会发展、政治体制、文化艺术、民情风俗之中。可以说,基督教文化乃表现出信仰与思辨的统一、文化与宗教的互渗、理论与实践的并重、“形上”与“形下”的结合。其复杂性和多样性给我们提供了万花筒般的景观。

为了系统、全面和深入地了解基督教文化,我们组织编写了这套基督教文化丛书。丛书作者多为基督教文化各研究领域的专家和近年来初露头角的后起之秀,其论

题涉及到基督教文化中的思想、文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、教育、经典、文物、节日、风俗等方面，而且体现出其文化史勾勒与现状研究的有机结合。这套丛书旨在展示基督教文化蕴涵的美感、魅力和神韵，再现其灵性、灵气和灵修对世界文化发展的启迪及感染。因此，丛书各卷将突出其知识性、客观性和可读性，以准确的描述、新颖的构思和优美的文笔而力图达到图文并茂、雅俗共赏、深入浅出之效果。这套丛书得以问世，离不开许多热心朋友的关心和帮助，尤其与宗教文化出版社的大力支持密不可分。了解基督教文化，是我们在当前“开放性”社会中认识世界与自我的一种历史使命，亦是促进不同信仰、不同民族传统之人们相互沟通和理解的一项文化事业。在这一事业向前发展的进程中，我们期望并欢迎广大读者朋友们的更多关注和积极参与。

卓新平

2000年4月5日于望京德君斋

引 言

自朱维之先生在1980年第2期《外国文学研究》上刊文《希伯来文学简介》，呼吁国人向圣经文学探险以来，20个年头过去了。从那个乍暖还寒的时节到如今，国内圣经文学研究的田园中已呈现草木葱茏的景象，虽然还算不上万紫千红、繁花似锦。可以平心静气地说，那个“谈经色变”的年代已经成为史籍中的一页。今天，至少在学术研究领域，圣经对于建构世界文学大厦的重要意义已经得到普遍而充分的确认。

以圣经为代表的希伯来文学与中国文学、印度文学、希腊文学共同构成世界文学大厦的4根支柱。圣经不仅卷帙浩繁、内容独特、意蕴深邃、形式多样，是世界古典文库不可或缺的组成部分，而且借助基督徒和犹太人的传播，对世界各民族尤其欧洲中世纪和近现代文学发生了无可比拟的深远影响。不加夸张地说，如果没有圣经，一部西方文学史要重新撰写。欧美各国几乎所有重要诗人、作家都与圣经中的观念和意象紧密相关。这使得客观、中肯地探寻圣经对欧美作家作品的各种影响，对于全面、准确地把握世界文学发展的脉络和规律，具有极其重要的理论意义和实践价值。

摆放在读者面前的这部文集，就是循此思路取得的

一组研究成果。所论课题就地区而言,涉及南欧、西欧、东欧、俄罗斯和美国,就时间来说从古代延续到现当代,就内容而论关系到后世作品的情节人物、思想主题、原型意象、写作技巧等所受圣经的影响,某些作家的人生道路、人格构成与圣经的关联,以及某些文学观念、文学精神所受基督教哲学的影响(惟《〈圣经〉与古希腊罗马文化》一文着重考察了圣经所受欧洲作家作品的影响)。每篇文章的视点、风格各不相同,学术质量自然也高低不等,然而使我欣慰的是,所有这些文章都表现出孜孜以求的探索态度和冷静推理的实证精神,做到了言之有物,并显示出某种学术新意。举几个例子。“一千个读者眼中有一千个哈姆雷特”,《走向十字架的哈姆雷特:兼与大卫形象比较》看出又一个不同的哈姆雷特。该文独辟蹊径地以基督教文化为参照系,对这一历代众说纷纭的人物做出别具一格的重新观照。通常认为德国大诗人歌德毕生徘徊于基督教之外,他的巨著《浮士德》只在开头和结尾不得已而采用《约伯记》卷首和耶稣升天的意象。而《〈浮士德〉与〈圣经〉》一文有力地证明,《浮士德》的两大主题——“信仰得救”和“自强不息”——都受到圣经的深刻影响,它的3大戏剧冲突——上帝和魔鬼的冲突、浮士德和魔鬼的冲突、男女主人公浮士德和玛甘泪各自的内心冲突——都遵循了圣经提供的善恶二元对立的美学原则。T.S.艾略特的《荒原》是现代象征主义诗歌的扛鼎之著,伊甸园故事是言简意奥的圣经神话,二者之间有联系吗?若有,有何种联系?《〈荒原〉与伊甸园》一文通过由

表及里、逐层深入的分析，富有说服力地表明“《荒原》是诗人在潜意识状态下创作出的对伊甸园原型的逆向显现”。再如西方现代主义小说的经典之作《尤利西斯》，历来人们都用荷马史诗《奥德赛》分析其结构框架和隐含寓意，《〈尤利西斯〉的罪与救赎主题》则提出并令人信服地证明，小说在此框架之下还有另一条“隐形线索”，再现了贯穿于圣经始终的罪与救赎主题。

尤其令人欣喜的是，本书的作者大都是英气勃发、目光敏锐的年轻人，上述4篇文章便都出自20多岁的硕士生、在读硕士生甚至本科生。从他(她)们身上，不难看到中国圣经文学研究的前途和希望。如果说过去20年我们更多地着眼于对圣经文学基本知识的介绍，那么今天，包括一批后起之秀在内的耕耘者便以其脚踏实地的求索和论证，将此领域的研究推向一个正在向纵深发展的新阶段。我以为，广义的“圣经文学研究”须着眼三方面的工作：第一，对圣经文学本身内容、观念、风格、技巧、形成经过、文化背景等等的考察，这是最基础的研究，即狭义的“圣经文学研究”。第二，对圣经与世界文学相互关系的探索，这是比较文学影响研究的重大课题，对于揭示世界文学发展的特点和规律意义深远。第三，对西方圣经文学研究成果和方法的研究，这是在学术领域开采他山之石的工作，对推动、深化我们的研究具有重大意义。《〈圣经〉与欧美作家作品》所体现的就是第二方面研究的若干成果。其中一些篇目尽管还显得稚嫩，我仍然祈愿这本小书对国人今后的探索能有所促进，并对我国的

比较文学、世界文学和宗教学研究提供可资借鉴的参考材料。

梁 工

2000年5月31日于河南开封苹果园

目 录

基督教文化丛书总序	卓新平(1)
引 言	梁 工(1)

第一编 圣经与欧洲古代、 中世纪作家作品

圣经与古希腊—罗马文化	梁 工(2)
《忏悔录》:将生命奉献给真理本体的 歌唱	刘光耀(19)
中世纪戏剧与圣经	杨英军(33)
中古英雄史诗艺术与基督教	刘正之(44)
中世纪神秘主义的流变及其对文学观念 的影响	杨慧林 吴 浩(60)
《神曲》与基督神学的内在关联	李定清(74)

第二编 圣经与 欧洲近代作家作品

- 莎士比亚与圣经 李伟昉(91)
- 走向十字架的哈姆雷特:兼与大卫形象
比较..... 杨 伟(106)
- 《失乐园》中的自由意志与人的堕落和
再生..... 肖明翰(123)
- “窄门”:天路历程的起点与归宿 刘光耀(138)
- 《浮士德》与圣经..... 林丹华(152)
- 《弗兰肯斯坦》:失乐园故事的
再演示..... 高继海(164)
- 《简爱》的圣经情结..... 张翠萍(171)
- 《卡斯特桥市长》的圣经原型..... 梁 工(178)
- 《你往何处去》:使徒时代历史画卷
的生动再现..... 袁若娟(188)
- 欧洲近代文学的人文精神与原始基督教
人格理想的关系..... 梁 工(195)

第三编 圣经与 欧洲现当代作家作品

- 《莎乐美》:沙果树枝头的金苹果 褚自刚(209)

《虹》与圣经·····	史惠风(214)
《乡村医生》:宗教精神的失落·····	孙彩霞(223)
《荒原》与伊甸园·····	刘海燕(232)
《尤利西斯》的罪与救赎主题·····	吕 争(242)
《堕落》:反抗堕落的宣言·····	郭晓霞(257)

第四编 圣经与 俄苏作家作品

普希金的抒情诗与圣经·····	赵 宁(266)
陀思妥耶夫斯基小说中的圣经原型·····	何云波(275)
《复活》:一部基督教文学名著·····	赵复兴(288)
《大师与玛格丽特》与圣经·····	耿海英(301)
《日瓦格医生》:20世纪的启示录·····	何云波(313)
俄苏现代启示文学·····	赵 宁(327)

第五编 圣经与 美国作家作品

拉帕其尼的花园与伊甸园·····	梁 工(342)
《白鲸》人物形象的圣经原型·····	韩德星(350)
“亚当和夏娃日记”:幽默、反讽的 杰作·····	高继海(359)
《榆树下的恋情》对圣经的化用·····	李伟昉(367)

- 《愤怒的葡萄》与圣经…………… 杨英军(373)
- 《鼠与人》:人类命运的寓言…………… 高继海(381)
- 《押沙龙! 押沙龙!》人物原型
 析论…………… 上官彦刚(388)
- 《老人与海》的圣经文体风格…………… 杨径青(396)
- 《五号屠场》中的现代“基督”画像…………… 韩德星(410)

第一编

圣经与欧洲

古代、中世纪作家作品

圣经与 古希腊—罗马文化

梁 工

世界各民族文化的成长无不得益于外来的精神滋养。从这个观点出发,一方面,自基督纪元至今的 2000 年间,欧美各国文化的发展都深受“二希”,即以圣经为根底的希伯来—基督教文化和古希腊—罗马文化的影响,另一方面,“二希”文化在形成过程中也发生过彼此间的相互影响。关于后者,研究者们依据在巴勒斯坦、叙利亚等地的考古发现,提出早在荷马之前的迈锡尼时代,犹太人与希腊人就有过接触^[1]。黄天海举出若干实例,证明“早期希腊语言,尤其是荷马史诗的语言,与圣经的语言有着许多似乎平行的词汇”^[2]。也许最能表明希腊罗马人接受希伯来文化影响的实例,是公元 4 世纪罗马帝国将原本异质的基督教接纳为国教,以致从那以后,圣经在西方的思想文化领域逐渐占据了唯我独尊的霸主地位。然而,统观“二希”在古代社会的交流史,应当承认,更为显著的现象是希伯来文化在希腊化时代受到希腊罗马文化的猛烈冲击,并发生深刻的变

异。下面从三个方面对此加以探讨：一、《旧约》后期经卷及古代后期的其他犹太作品所受希腊罗马观念的影响，二、《新约》所受希腊罗马观念的影响，三、《新约》所受希腊罗马文学形式的影响。

一

希伯来人(古代犹太人)和希腊人的家园都在地中海滨，一在东岸，一在北岸，直线距离不到 1300 公里。从现代人的眼光看，这段路程不算远，但在交通困难的古代，这两个文化发达民族却长期天各一方，鲜有来往。“二希”的正面碰撞和大规模交往是从公元前 332 年亚历山大东征途中占领巴勒斯坦开始的。亚历山大是希腊文化的狂热崇拜者和积极推行者，他大力实行希腊化政策，使被征服的亚非地区不久就出现全新的秩序，“来自希腊主义国家的特殊文化最终成了走向一种世界主义文化的重要支柱，成为最重要的政治、经济、文化、思想和宗教活动的中心”⁽³⁾。亚历山大东征后仅半个多世纪，希腊文化对犹太世界就产生举足轻重的影响，这一事实从《七十子希腊文译本》的问世看得特别清楚。该译本最初是希伯来文“摩西五经”的希腊文译本，一般认为成于埃及王托勒密二世治理下(公元前 285 - 前 247)的亚历山大城。这桩遥远的译事有力地证明，当时越来越多的犹太人已变成“希腊读者”，只懂希腊文而不懂其母语希伯来文；问世不过百余年的摩西五经若不译成希腊文，面临的将是被送进历史博物馆的可悲命运。

希腊化时代的希腊学术界涌现出斯多葛学派、伊壁鸠鲁学派和怀疑主义学派，意识形态领域流行世界主义观念和个人主义思潮，它们都是亚历山大东征的反响。战争向人们展示出空前辽阔的地理空间，将希腊人和所谓野蛮人的界限抹煞殆尽，贤哲们从中悟出一种共同人性，在理论上由斯多葛学派表述为世界主义。富于冒险精神的年轻人从亚历山大的功业中得到个人主义和英雄气

概的激励,纷纷以某种方式谋求一己的远大前程。与此相应的伦理学以个人主义和自由主义为核心,认为构成群体的、具有自觉性的个体比群体本身更重要,人类共同的安宁和幸福——这是世界主义追求的终极目的——必须以个人的道德完善和个性的自由发展为前提。在伸张个人主义之际,伊壁鸠鲁提出著名的“快乐主义”,将“快乐”解释成人类活动的最终意图。但他并不提倡得自感官享受的“及时行乐”,而主张一种建立在“内心宁静”的基础之上,与美德、善行、友谊等相关联的“理智的快乐”和整个人生的幸福。怀疑主义是传统价值观念体系因城邦危机而解体的产物,其始祖皮浪否认一切知识存在的可能性:“对任何一件事物都能说,它既不不存在,也不存在,或者说,它既不存在也存在,或者说,它既不不存在,也不不存在。”^[4]由此,他倡导对任何事物都不置可否,不作任何是非评判。

所有这些迥异于犹太正统神学的理论和观念都深刻影响了《旧约》的编纂,最典型的例子见于《传道书》。区别于律法书和历史书对于“神人交往史”的叙述,也区别于先知书“传达神谕”的特定视角,《传道书》自始至终都以“我”的口吻议事论人,极力让读者接受一个饱经沧桑的智慧老人对于世态炎凉的特殊体验。“我说……”、“我心里说……”、“我转念……”、“我观看……”,这类术语透露出的乃是鲜活独特的个体文化心态。与个人主义相互映衬的是一种世界主义倾向。传道者口中的“人”(包括义人、恶人、智慧人、愚昧人、众人、世人、洁净人、少年人……等)都是普遍意义上的人,适用于任何民族和各种文化语境,而不仅仅是与亚卫立过约的以色列人或犹太人。同样,作品中的“神”也只有普遍性意义,他相对于世人存在于遥远的天上^[5],控制着万物运行的规律,对人的要求只是“在他面前存敬畏的心”^[6]。族长时代那个希伯来部族的守护者、摩西时代那个以色列民族的拯救者,以及先知时代那个中东历史事变的策动者——总之那个出入于犹太民族史中的活生

生的上帝——在《传道书》的神灵观念中根本不见了踪影。传道者探讨万物运行规律时所得出的结论也丝毫不带民族色彩。区别于正统的犹太神学，其基本见解是虚无主义、悲观主义和历史循环论：

虚空的虚空，虚空的虚空，凡事都是虚空。人的一切劳碌，就是他在日光之下的劳碌，有什么益处呢？一代过去，一代又来，地却永远长存。日头出来，日头落下，急归所出之地。风向南刮，又向北转，不住地旋转，最终返回原道。江河都往海里流，海却不满；江河从何处流，仍归还何处。万事令人厌烦，人不能说尽。眼看，看不饱；耳听，听不足。日光之下，并无新事。^[7]

据统计“日光之下”一词在全书出现了 27 次，明示作者的结论适用于普天下或全世界，而不局限于以色列民族。支持历史循环论的基础是宿命论，作者列举 14 种对比（“生有时，死有时”等）说明“凡事都有定期，天下万务都有定时”^[8]。“定期”或“定时”指的是“快跑的未必能赢，力战的未必能胜，智慧的未必得粮食，明哲的未必得资财，灵巧的未必得喜悦；所临到众人的，只在乎当时的机会。”^[9]既然一切都由命运注定，人生的意义系于何处呢？作者的结论是快乐主义：“用酒使我肉体舒畅”^[10]，“同你所爱的妻快活度日”^[11]，“少年人哪，你在幼年时当快乐。……使你的心欢畅，行你心所愿行的，看你眼所爱看的”^[12]。作者相信，享受口腹声色之乐符合神的意愿：“人莫强如吃喝，且在劳碌中享福，我看这都是出于神的安排。”^[13]但与伊壁鸠鲁的快乐主义相似，传道者也不赞成走极端，放纵情欲，而主张中庸之道^[14]。《传道书》的个人主义还表现为浓郁的怀疑论情绪。全书的基本命题“凡事都是虚空”就建立在对传统信仰进行无情质疑的基点上。在具体论述中作者也不时发出各种疑惑，比如“人一生虚度的日子，就如影儿经过，谁能知道

什么与他有益呢？谁能告诉他身后在日光下有什么事呢？”⁽¹⁵⁾ 这里的虚无怀疑固然是现实苦难的直接反响，却也不能排除希腊化世界怀疑主义思潮的回声。

希腊罗马文化的影响在《旧约次经》、“伪经”及犹太文人残篇中看得更清楚。《所罗门智训》运用了希腊哲学概念“理性”、“道（逻各斯）”、“圣灵”等，如称“战无不胜的审判之道（逻各斯）从你的天堂宝座上飞奔下来，……肩负着你的严令”⁽¹⁶⁾。《犹太会众祷言》亦将“道”（逻各斯）引入诗行，称它是创世之前即已存在的精神实体，曾被上帝用为辅助创世的设计者和工程师⁽¹⁷⁾。《马卡比传四书》的思维构架、立论和具体阐释都带有斯多葛派学说的印迹，作家或从正面拿来为己所用，或从反面设题予以辩驳。《弗西里得伪书》和《米南德语录》甚至都以希腊作家的名字命名，表明它们至少在某个时期曾被视为希腊作品；这两部书中都有希腊典故，分别提到爱神厄洛斯⁽¹⁸⁾和诗人荷马⁽¹⁹⁾。希腊化时期的犹太文人菲罗、底米丢、阿达潘纳斯、提奥多图斯、以西结、俄耳甫卡、亚里思托布鲁斯、亚里斯提亚、优波利姆斯、克莱狄姆等无一例外地都用当时流行的通俗希腊语写作，都能熟练地驾驭希腊的文体样式和语词典故。阿达潘纳斯把摩西比作希腊神灵穆赛俄斯和赫耳墨斯，亚里思托布鲁斯称毕达哥拉斯、柏拉图曾拜倒在摩西面前，以西结借鉴希腊悲剧艺术写出再现以色列人出埃及事件的历史剧《领出去》⁽²⁰⁾。

二

基督教诞生时虽带有其犹太教母体的种种先天遗传——有仪式方面的，如恪守割礼和安息日，也有观念方面的，如持守一神论、盼望弥赛亚、期待新天新地降临等，但是自诞生之日起，她就走上一条与犹太教迥异的发展道路，日益超越后者的民族主义而展示

出世界主义胸襟,超越后者的律法主义和仪式化倾向而表现出希腊的唯心主义和唯灵主义精神。这些特点在《新约》中留下清晰的印记。

《旧约》固然早已存在世界主义的潜流,其后期经卷甚至回荡出“普世皆为上帝民”的声音,总体来看,民族主义乃至狭隘民族主义在其观念体系中仍占居主导位置。基督教的世界主义神学主要得自希腊罗马的世界主义哲学。亚历山大东征后希腊的城邦制度变得不合时宜,斯多葛派奠基人芝诺在其《国家篇》中提出用世界取代城邦国家的原则:“我们这个世界的居民不应该根据各自的正义准则分成独立的城邦和团体,而是应该认为,所有人都是属于一个团体和一个体制;我们应该有一种共同的生活,对所有人来说都是共同的秩序。”^[21] 罗马时期的斯多葛派哲学家爱比克泰德提出“我是属于世界的”或“我是世界公民”口号,主张“这个世界是一个城邦,……其中所有的一切全都是朋友——首先是诸神,接着是人类,彼此天生是作为一家组合起来的。”^[22] 罗马时期的另一位哲学家马可·奥勒留也宣扬“一个宇宙、一个神和一种法律”,认为万物构成一个秩序井然的单一宇宙,由一个渗透万物的神统治管理,人类不过是这个统一体的一部分;“整个世界是一个城邦”,它为全人类所共有,人们都从它汲取推理的能力和守法的禀赋^[23]。斯多葛派描绘了一幅其乐融融的世界图景:“人人都是至爱亲朋和同胞兄弟,大家都按同一的理性和道德生活,好像整个世界就是一个具有完善德性的大家庭,每个人都无一例外地具有完善的德性”^[24]。这套理论对正在兴起的基督教和正在编纂的《新约》发生了显而易见的重要影响。

《新约》作者是在抵制和改造犹太民族主义、吸取“二希”的世界主义精华之际创建自身的世界主义学说的。福音书对于神性和神人关系的最高表述是“太初有道,道与上帝同在,道就是上帝。……万物是藉着他造的,……生命在他里头,这生命就是人的光。

……那光是真光，照亮一切生在世上的人。”^[25]“道”的原文是希腊概念“逻各斯”，原指蕴藏于宇宙之中、支配宇宙并使之具有形式和意义的灵智本元。《约翰福音》将它与太初即存的上帝划上等号，在融进犹太“上帝创世说”的同时完全抹去上帝的犹太面孔，宣称它乃是宇宙理性、宇宙生命和宇宙之光，能照亮“一切生在世上的人”，而不仅是犹太人——这里的“神”和“人”都进入世界主义的范畴。

“登山训众”被公认为基督教伦理思想的基石，其中不少言论表现了耶稣对犹太民族主义的拒斥和对世界主义的张扬。针对体现了犹太狭隘复仇心理的格言“以眼还眼、以牙还牙”和“当爱你的邻居，恨你的仇敌”，耶稣主张广施爱心，以德报怨，甚至恩待仇敌：“要爱你们的仇敌，为那逼迫你们的祷告。”耶稣说，惟此才能作“天父的儿子，因为他叫日头照好人，也照歹人；降雨给义人，也给不义的人”^[26]。《旧约》中的亚卫经常被描绘成威严、暴烈、“忌邪”的军事统帅，准确地说是犹太人的军事统帅，不时对以色列的敌族和形形色色的罪人施以无情的惩罚。耶稣从两个方面根本改变了上帝形象：第一，使其性情从令人敬畏变得仁慈可亲；第二，使其身份从一个民族神转变成全人类的共同天父。既然世上所有人都能因信奉上帝而“不至灭亡，反得永生”^[27]，信仰的主体也就由群体性质的犹太民族转向单独的个人，宗教亦成为个人与上帝直接沟通、对话、交流的心灵活动。这与斯多葛派的“个人主义”内涵相通。在另一处耶稣说：“那真正拜父的，要用心灵和诚实拜他”^[28]，强调宗教的真谛仅仅在于神与单个信徒之间的纯粹精神交流和契合，而不在于各种外部的群体性、物质性或仪式性活动。耶稣降世的使命被归纳为“舍命作多人的赎价”^[29]，不为一族一国的得失而为普世众生的灵魂得救；耶稣复活后对门徒的最后嘱托是“你们要去，使万民作我的门徒”^[30]，语中都响彻着世界主义的嘹亮音符。

基督教从古老的希伯来传统中脱颖而出，经过各种演变而具

备了自身的体系,逐渐发展成一个世界性的宗教。体现希伯来传统的犹太教始终未能摆脱祭祀、礼仪、节期、律法的外在性藩篱,哲学基础是朴素的唯物论和感觉主义;基督教的着眼点则是灵魂对现实世界的超越和对彼岸世界的追求,哲学基础是形而上学的唯心论和唯灵主义。致使基督教青胜于蓝、源于希伯来传统又远远超越了它的主要原因,是多方面接受了希腊唯心主义哲学和神秘宗教观念的影响。早在荷马时代,推崇狂醉式激情的狄奥尼索斯教就在希腊民间流行。稍后的俄耳甫斯教信奉灵魂不死、轮回转世和再生,进一步加重了神秘主义性质。后经毕达哥拉斯、苏格拉底、柏拉图和亚里士多德等哲学大师的加工锤炼,再经斯多葛派学者、斐洛和普罗提诺等人的完善提高,一套严密的形而上学宗教哲学体系在希腊罗马世界逐渐形成,其精髓由保罗、奥利金、德尔图良尤其奥古斯丁等人陆续汇入基督教神学,成为基督教文化的精神支柱或灵魂。

前述《约翰福音》开头的名言“太初有道,道与上帝同在,道就是上帝”塑造出一个全然超现实的概念化上帝,与犹太传统中的人格神毫无共性,这一思想溯源于柏拉图哲学的核心“理念论”。理念论认为,“绝对存在”之物惟有无始无终、不生不灭、不增不减的理念,相对于它,世间一切可感之物都是不实在的,只因“分有”或“摹仿”理念而产生,皆处于“绝对存在”和“绝对不存在”之间。与耶稣同时代的犹太哲人斐洛系统研究了“逻各斯”,把它和理念等同起来,或称之为“理念的理念”。斐洛主张,逻各斯是非创造的、无限的、永恒的、超越的,包容了作为上帝创世范型的理念;它高于上帝创造的世界,囊括了所有被造物,但又低于或依附于上帝,只是上帝的“话语”或“圣言”,相当于上帝的大天使或头生子;它还相当于上帝赋予自然的永恒规律,能造成宇宙秩序中的各种周期性运动,且与人类紧密相关,是人类美德的根源,而人的肉体原是精神的牢狱,人生的目的就是肉体的牢狱中解脱出来,回到精神的

最初源头。这些思想再演变一步,就有了《约翰福音》关于“道(逻各斯)就是上帝”的论断。

保罗书信的一个重要命题是“基督论”——一种高度抽象化的神秘主义上帝观。保罗不大关注耶稣生平的具体言论和行为,而重视阐述耶稣降世使命的理论意义,揭示耶稣事迹超越时空的永恒价值。他每每以“基督”代替“耶稣”,使“基督”成为一个实际名字,而不只是一种称号。在他看来,基督高于一切,是宇宙生命,世间万有的根源,也是维系万有的本元。基督是“那不能看见之上帝的像,是首生的,在一切被造的以先”,比天上地上所有的一切都高贵,因为“无论是天上的,地上的,能看见的,不能看见的,或是有位的、主治的、执政的、掌权的,一概都是藉着他造的,又是为他造的”^[31]。基督还是教会生命的来源,是教会的“元首”或“头”,而信徒则是“肢体”。按上帝的旨意,一切都应在基督里面合而为一:人与神合一,人与自然合一,犹太人与外邦人也合一^[32]。显然,这套理论已远离感性直观的犹太古典神学,而与希腊的唯心主义哲学更为接近。受其影响,早期教父亚历山大的克雷芒把三位一体中的圣子解释为“逻各斯-基督”。

《新约》的伦理道德思想也深受希腊罗马哲学的影响。据考证,使徒书信的一些内容只字不易地抄自斯多葛派哲人塞涅卡。后世教父出于仰慕之心把塞涅卡列入基督徒行列,说他是“天生的基督徒”,甚至伪造出保罗和他的通信。

三

希腊化时代开始 400 多年后,希腊文化在中东世界弥漫到了无孔不入的地步。在此背景下成书的《新约》经卷无一例外地都用希腊文写成,它们不仅深受希腊罗马观念和意识的影响,也大量借鉴了希腊罗马文学的表现形式。就体裁而言,《新约》的 27 卷书可

分成4大类：人物传记(4卷福音书)、历史纪事(《使徒行传》)、使徒书信(21卷书信作品)和启示文学(《启示录》)，除启示文学隶属于当年风靡犹太世界的末世论思潮外，其余3类都与希腊罗马的文学传统关系密切。

记载耶稣生平的4卷福音书是一种形式独特的传记文学，基本构成单位是关于耶稣事迹和言论的片断传说。它们能明确区分出纪事和讲演词两类，纪事有的富于神话色彩，异象迭起，奇观纷呈，有的用写实手法书就，平铺直叙，质朴无华；讲演词有的借喻言志，循循善诱，有的直抒胸臆，咄咄逼人。这种通过纪事和演说塑造人物的文体得益于希腊罗马源远流长的传记文学传统。

希腊罗马作家自古擅长记载名人的生平事迹，早期范本有色诺芬的《回忆苏格拉底》和柏拉图的“苏格拉底回忆录”(见于《拉刻斯篇》、《克力同篇》、《斐多篇》等)。苏格拉底与柏拉图、亚里士多德齐名，同为古希腊三大哲学家。他留给后世许多佚事和道德格言，却没有留下任何著作，他的生平和思想皆见于别人的记载，其中日常行为活跃在色诺芬笔下，哲学观点多载于柏拉图、亚里斯多德的论著中。一个伟大人物的生平和思想完全借助后人的传记流传下来，这种传记的成就可以说是不同寻常的。大体而言，福音书便属于这类作品，它是后人研究耶稣时几乎绝无仅有的文献依据。苏格拉底是“问答式教学法”的开创人，其智慧主要在反驳式讲演中表现出来，耶稣的教义和学说也通过教诲众人或与门徒的对话来表达。苏格拉底在许多方面近乎耶稣的先行者。两人都提出卓尔不群的新鲜学说：苏格拉底推崇智慧、德行、荣誉、勇敢、公平和诚实，认为美就是真，真理是通向上帝宝座的途径；耶稣倡导博爱，主张最大限度地爱人如己、以善待恶、怜悯人、宽恕人、不惜自我牺牲。两人都阐释了新颖的神学观念：苏格拉底不敬奥林匹斯诸神，宣称真神是一种“灵”或“精灵”；耶稣将犹太人的民族神述说成全人类的共同天父，并称自己是天父的儿子。两人都遭到自己同胞

的敌视,也都宁死不肯苟且偷生:苏格拉底被雅典人迫害,但放弃逃亡,镇定自若地饮下致命的毒酒;耶稣明知前往耶路撒冷必死,仍坚定不移地到那里去,坦然无惧地被犹太人钉上十字架。

进入希腊化时期后,亚历山大城的作家们写出一批情节生动的叙事作品,如卡里同的《凯勒阿斯与卡利罗亚》,讲一对夫妇历尽艰险终获美满结局之事;朗戈斯的《达夫尼斯和赫洛亚》,描写一对弃儿长大成人后彼此相爱的经历;塔提奥斯的《克勒托丰和琉基佩》,述说两情侣多灾多难的经历和美满结局;以及赫利奥多罗斯的《埃塞俄比亚人》,描述埃塞俄比亚公主与色萨利王子几经磨难而喜结良缘的故事。在人物性格的鲜明性、情节演变的传奇性方面,这批作品达到很高的程度,为基督教叙事文学的创作提供了可资借鉴的范例。

此外,希腊罗马的著名传记和传奇故事还有普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》、特朗奎鲁斯的《十二恺撒传》、卢西安的《狄莫纳克斯传》、菲洛斯特拉托斯的《提安纳的阿波罗尼乌斯传》、阿普列乌斯的《金驴记》等,它们与福音书有着更多的可比性。狄莫纳克斯少年时的家庭生活及其对宗教传统的执著态度与《路加福音》中的童年耶稣颇为接近,他成年后与世俗社会和犬儒学派的冲突使人联想起耶稣与拿撒勒人、法利赛人和撒都该人的冲突。阿波罗尼乌斯原是新毕达哥拉斯派哲学家,在传记中被颂扬为神话式的文化英雄。他的生平在不少方面与耶稣惊人地相似,除了神奇的出生、天才的童年、成年后的训诲民众和治病救人外,他也曾与当权者交锋^[33],与福音书对耶稣在彼拉多和希律面前的描写类同;他还有伴以奇迹式细节的死亡和死后的显现^[34]。《金驴记》叙述了一个诙谐离奇的故事:青年男子鲁巧被其情人误敷药膏,变成一只驴子,受尽各种苦难,也阅遍种种奇闻;最后他得到埃及女神伊西丝(Isis)施恩,脱掉驴皮,恢复人形。故事发展过程中常常出现“突转”、“发现”和“苦难”的成分。亚里士多德早在《诗学》中就

称这些成分是构成“复杂行动”的必备要素：“‘突转’指行动按照我们所说的原则转向相反的方面，……‘发现’与‘突转’同时出现时，能引起怜悯或恐惧之情，……它的第三个成分是苦难，苦难是毁灭或痛苦的行动，例如死亡、剧烈的痛苦和类似的事件。”^[35]亚里士多德特别研究了“发现”，提出5种常见情况，分别由“标记”、“诗人的拼凑”、“回忆”、“推断”和“由观众似是而非的推断造成的复杂情况”所引起，而“一切‘发现’中最好的，是从情节本身产生的，通过合乎可然律的事件而引起观众惊奇的‘发现’”^[36]。福音书中也不乏“突转”、“发现”和“苦难”。耶稣多次行施支配自然奇迹和治病救人、起死回生奇迹，每次都伴以情节的突转。众人不知耶稣的真实身份，每每因他的神奇能力而惊奇，有人猜他是施洗者约翰，有人猜他是以利亚，有人猜他是先知里的一位；就连大祭司也问道：“你是那当称颂者的儿子基督不是？”^[37]自然，耶稣的神性最终仍被人们发现，彼得说：“你是基督”^[38]；百夫长看到他断气时圣殿里的幔子从上到下裂成两半，惊叹道：“这人真是上帝的儿子！”^[39]至于苦难，耶稣被鞭打，遭戏弄，身穿紫袍，头戴荆冠，脸被唾吐，最后被钉上十字架，在极度痛苦中悲惨地死去，这无疑是最能“引起怜悯或恐惧”的深重苦难，一如勒南所说，耶稣的故事“将激发不尽的泪泉，他的苦难将感动最高贵的心灵”^[40]。

在福音中，耶稣表现出卓越的演说才能。他有时采用“宣示式讲道”，先讲一个短篇故事，再引出（宣示）一句论断，讲故事只是为了引出最后的论断，使听众更深刻地理解那句论断。在更多情况下，他采用“比喻式讲道”，将种种形象化的比喻融入言谈之中，使听众由喜闻乐见的形象引起联想，深入浅出地理解某一深奥道理。当某个道理无须比喻也能明白晓畅时，他便直截了当地陈述其意，所讲的语句往往辞采锋利，言简意赅，许多现已成为格言警句，对后世影响极大。在追溯耶稣讲演词的文学渊源时，除了发掘根深叶茂的希伯来智慧文学传统外，还应注意希腊罗马的讲演术和

修辞学。早在公元前 5、4 世纪,伴随着雅典民主制的兴起,应用于讲演和答辩的演说术、修辞学就蓬勃兴起,成为文坛的一门新兴学科。那时的智者派学人无不注重学术论辩,著名雄辩家有吕西阿斯、伊索克拉底、狄摩西尼等。大哲学家苏格拉底以杰出的辩才享誉史册,他反对用灌输法讲课授业,而倡导通过论辩诘难,找出对方的理论漏洞,匡正谬误发现真理。柏拉图的数十篇遗著大多用对话体写成,到处是雄辩有力的奇言妙语。公元前 1 世纪罗马的讲演术和修辞学也有突出成就,涌现出著名演说家西塞罗,他留下多篇哲学论文和书信,在演说程式和技巧方面别具一格。这一文化氛围构成环绕着犹太人和初期基督徒的大环境,耶稣和门徒在其中生活、传道、演说、写作,受到潜移默化的濡染当是顺理成章之事。

《使徒行传》叙述耶稣升天后初期使徒向巴勒斯坦各地、小亚细亚、北非、地中海岛屿和北欧一些地区传教的经历,是《新约》中最有代表性的纪事文学。这是一部兼具史传性质的叙事作品,以初期教会的成长为经,司提反、彼得、保罗等使徒的活动为纬,勾勒出初期基督教不断发展的历史。而作为一部史籍,它的纪事实际上始自福音书,源于耶稣召选门徒传播新教之举。在表现手法方面,由福音书和《使徒行传》连缀而成的初期教会史与希腊罗马的史籍多有暗合。包括希罗多德、修昔底德、色诺芬、塔西佗在内的希腊罗马史学名家都不是彻底的理性主义者,他们对历史事件的记叙往往杂有虚妄成分,流露出超自然的宗教观念和对神灵、天理的信奉;他们笔下的英雄也常有非凡的血统和神奇的经历。与此相似,福音书—《使徒行传》也兼有神迹和现实两种成分,清楚地表明其作者将基督教信仰与罗马历史揉为一体的意愿和努力。路加开篇伊始就郑重宣布,他要记下的事件在历史上确曾发生过:

提阿非罗大人哪,有好些人提笔作书,迷说在我们中间所成就的事,是照传道的人从起初亲眼看见又传给我

们的。这些事我既从起头都详细考察了，就定意要按着次序写给你，使你知道所学之道都是确实的。^[41]

这是一段典型的希腊式献辞，提到以往的历史资料，限定了作者与其资料的关系，并担保所记的史实确凿无误。类似的写法也见于当时的其他史籍，例如约瑟福斯用亚兰文书写、又亲自译成希腊文的《犹太战争史》。

施洗者约翰和耶稣降生的故事极力将信仰中的角色和真实的历史结合为一。两个婴孩的降生前后相连，作者按月份编排了其間发生的大事：天使向撒迦利亚传报喜讯—以利沙伯怀孕—天使向马利亚传报喜讯—马利亚怀孕—以利沙伯生约翰—马利亚生耶稣——整个过程呈现出一种类似编年体史书的信实性。在福音书中，耶稣降生不仅是“道成肉身”的超自然事件，也是发生于自然界和世俗社会中的历史事件。马太说那时正值“希律王的时候”^[42]，路加进而宣称，那是“居里扭作叙利亚巡抚的时候”，罗马皇帝降旨“叫天下人民都报名上册”^[43]。正是这桩人口普查把马利亚和约瑟带到伯利恒，也把耶稣的人生从一开始就置于罗马世界之中。于是，古代先知弥迦关于“弥赛亚必定出自伯利恒”的预言^[44]在罗马历史中化为了现实。耶稣12岁时在圣殿中与律法师讲经论道，此事预示了他成年后的事业。这也与希腊罗马传记的写法相同，在希腊罗马，伟大人物往往有着不同寻常的童年。由于约翰和耶稣都被预定为历史人物，当约翰为耶稣施洗时，他所面对的不仅是一个成年男子，也是公元1世纪上半叶的罗马社会。

路加还借不断述说犹太王希律和罗马巡抚彼拉多的行为增强其福音书的历史感。耶稣和约翰的公开行动始终处于他们的治理下。他们在书中不时露面，最后又在审判耶稣的场合出现。耶稣差遣12门徒传道后声名远扬，希律惟恐他是“约翰从死里复活了”^[45]。他的恐惧示意读者，耶稣已实现了约翰的预言^[46]，因而

也实现了古代先知以赛亚的预言^[47]。与此类似,路加记叙耶稣训海门徒时也插叙了彼拉多杀害加利利人之事^[48]。

《使徒行传》更为明确地将信仰的奇迹(如门徒在五旬节被圣灵充满^[49]、扫罗经异光照耀而皈依基督^[50]、彼得被天使营救出监^[51]等)编织于罗马帝国的历史之中。全书后半部着力描写保罗3次外出传道,涉及在一个辽阔区域中的漫长旅行,其间接连发生航船失事、主人公被当地人误解、捉拿、审判等异常事件,这些都与希腊罗马传奇故事中主人公的冒险经历相类同。

以保罗书信为代表的使徒书信探讨了基督教的信条和教义,实质上是一批神学论著。就文学形式而言,它们不仅借用了书信文体,而且是一些真正的书信,是初期使徒在传教过程中彼此往来的信件。纪元前后,罗马帝国为满足内外联络的需要,已建立起先进的邮政通讯系统,境内各省之间常有信使奔波往来。有人认为,保罗书信的一部分就是由信使传递的。罗马人在古希腊的基础上发展起高水平的民族文化,书信写作频繁,内容充实而富于文学意味,信件已形成某些固定格式。一般说,写信人首先要向收信人问候,祝愿他健康;继而是正文;最后是几句公式化的结束语,但很少出现签名。如果说普通人写信还谈不上文学技巧,那么不少文人士便乐意借助词藻华丽的书信展示自己的才能。西塞罗留下一批论述伦理道德的信件,小普林尼给一些名流写过商务信件,塞涅卡和卢齐利乌斯都曾在信中讨论哲学。使徒书信便属于这一文学传统,它们都用标准的柯因内希腊语(koine)写成,行文大都符合希腊罗马信件的格式,开头是写信人和收信人的名字,紧接着是问安语、对神的感谢和祈求,然后进入正文;最后,结尾处又有问安和祝愿的话。在持守这一基本框架的同时,保罗也根据需要做出改进,如在开头和结尾处对自己的身份及收信人的身份加以限定。保罗书信的论证技巧也深受希腊罗马的影响,比如,他多次论述血肉之躯和属灵之体的对立,可能便吸取了柏拉图的“二分法”思路,

或其关于“两个世界”的观点。总之,正是通过借鉴希腊罗马的各种写作惯例,初期基督教作家将一个新兴宗教的信仰、教义、历史传说和人物故事传播到了罗马社会的各个角落。

注释:

[1] Encyclopedia Judaica, MacMillan Company, 1971, vol. 8, p. 295.

[2] 黄天海:《希腊化时期的犹太思想》,上海人民出版社 1999 年版,第 18 页。

[3] [21] 参见范明生:《晚期希腊哲学和基督教神学》,上海人民出版社 1993 年版,第 13 页、80 页。

[4] 《西方哲学原著选读》,北京大学哲学系外国哲学史教研室编译,商务印书馆 1981 年版,第 177 页。

[5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] 《传道书》5:2; /3:14; /1:2-9; /3:1-8; /9:11; /2:3; /9:9; /11:9; /2:24; /7:16-18; /6:12。

[16] 《所罗门智训》18:15, 16。

[17] 《犹太会众祷言》12:10, 11。

[18] 《弗西里得伪书》第 194 节。

[19] 《米南德语录》第 80, 90 节。

[20] J. H. Charlesworth ed., The Old Testament Pseudepigrapha, New York, 1983, pp. 803-820.

[22] Arrian, The Moral Discourses of Epictetus, Everyman Library, 1910, vol. 3, 24:10, 11.

[23] E. 策勒尔:《古希腊哲学史纲》,翁绍军译,山东人民出版社 1996 年版,第 240, 241 页。

[24] 参见冒从虎等:《欧洲哲学通史·上卷》,南开大学出版社 1985 年版,第 177, 178 页。

[25] [27] [28] 《约翰福音》1:1-9; /3:16; /4:23。

[26] [29] [30] [42] 《马太福音》5:38-44; /22:28; /28:19; /2:1。

[31] 《歌罗西书》1:15, 16。

[32] 《以弗所书》2:12-19。

[33] [34] Philostratus, *Life of Apollonius of Tyana*, see *The Literary Guide to the Bible*, ed. by R. Alter, Mass., 1987, pp.567,568.

[35] [36] 亚里士多德:《诗学》,罗念生译,人民文学出版社1987年版,第30-36页、50-55页。

[37] [38] [39] 《马可福音》14:61; /8:29; /15:39。

[40] 欧内斯特·勒南:《耶稣的一生》,梁工译,商务印书馆1999年版,第304页。

[41] [43] [45] [46] [48]《路加福音》1:1-4; /2:1,2; /9:7-9; /3:16; /13:1。

[44] 《弥迦书》5:2。

[47] 《以赛亚书》40:3-5。

[49] [50] [51] 《使徒行传》2:1-4; /9:3-18; /12:1-18。

《忏悔录》：将生命 奉献给真理本体的歌唱

刘光耀

在璀璨夺目的世界文学之林，圣奥古斯丁(St. Augustine)的《忏悔录》当是散文或散文诗体自传长篇的开山作，并随后成为难以企及的典范。此书不仅以诗情洋溢的哲学和神学智慧成为历代哲人不得不读的经典，更由于它以浓笔重彩刻画了一个蔑视圣经的异教徒、一个极富渊博智慧和批判锐气的哲学家，以及一个耽于情欲的登徒子终于认同圣经、皈依天主的生命旅程，而吸引着历代无数读者。人们不禁要问：奥氏令人惊奇的生命转折是如何发生的？这内中的奥秘正是《忏悔录》自古至今对读者富有魅力和激发性的原因所在。我以为，奥古斯丁的心路历程从历史和逻辑两方面考察，大体可分为8个阶段。兹试述之。

里程 1：追逐官感佚乐的登徒子。

奥古斯丁于公元 354 年 11 月 13 日出生于罗马

帝国北非 4 行省之一努米底亚辖下的小城塔格斯特(Tagaste, 现位于阿尔及利亚境内), 一个原属迦太基的地方。其拉丁全名为奥雷乌斯·奥古斯提努斯(Augrelius Augustinus)。他的父亲是异教徒, 去世前不久才领受洗礼。母亲则是虔诚的基督徒, 并一生为奥古斯丁成为“天主”的信徒而操心忧虑。奥古斯丁一诞生, 她即准备为其施洗, 但他一场疾病使洗礼延搁下来; 奥氏独立探索真理与信仰的生命行程亦从此开始。

在奥古斯丁时代, “幸福”是备受关注的理论问题。“如何是幸福?” “怎样获得幸福生活?” 无论宗教或哲学, 都要努力对此作出言述。关于幸福的旨趣, 宗教与哲学如此相类, 以致后来奥古斯丁皈依基督教之后, 称其皈依是“到达哲学的天堂”^[1]。而奥氏所以以圣经信仰为归宿, 也确然与他对包括“如何是幸福”等问题的哲学思考息息相关。

信仰基督教之前, 奥古斯丁“幸福生活”的核心是性。他事后向神忏悔道, 从 16 岁开始, “无耻的人们所纵容的而你的法律所禁止的纵情作乐, 疯狂地在我身上称孤道寡, 我对它也是唯命是从。”^[2] “我周围沸腾着, 振响着罪恶恋爱的鼎镬。……我追求恋爱的对象, 只想恋爱。”^[3] 他虔信天主的母亲告诫他: “不要犯奸淫, 特别不要私通有夫之妇,” 他竟“认为这不过是妇人的唠叨, 听从这种话是可耻的”, 并害怕自己“越天真越不堪, 越纯洁越显得鄙陋”^[4]。

当然, 情欲并非他“幸福”的惟一内容。他自幼便“喜欢游戏, 喜欢因打架胜人而自豪”^[5], 他偷邻人的梨, 不为吃, 只“为作恶而作恶”, “作恶是丑陋的, 我却喜爱它, 我爱堕落, 我爱我的缺点, 不是在耻辱中追求什么, 而是追求耻辱本身”^[6]。作为一个学者、教师, 他“公开是教授所谓‘自由学术’, 暗中则使用虚伪的宗教幌子, ……我一面追求群众的渺茫名誉, 甚至剧场中的喝彩, 诗歌竞赛中柴草般的花冠、无聊的戏剧和猖狂的情欲, 而另一方面却企图澡雪

这些污秽”⁽⁷⁾。但“幸福”的中心还是性。他长期与情妇同居,并生有一子;直到他彻底弃绝摩尼教,认圣经为真理,功名利禄等“过去的尘情俗趣在我已不堪回首”时,他“对女人还是辗转反侧,不能忘情”⁽⁸⁾。

里程 2:对感官享乐意义的疑虑。

然而,作为一个才华超绝、极富哲学智慧的学者,奥古斯丁既沉溺于官感享乐的泥淖,亦苦苦思索人生与宇宙的真道真谛究竟何在,从未放弃过对真理的追求,时时以疑虑的目光考量着自己是否已捕获幸福。他深深感到,他的享乐伴随着不可躲避的辛酸与苦痛:“我冲向爱,甘愿成为爱的俘虏。我的天主,我的慈爱,你的慈祥在我所认为甜蜜的滋味中撒上了多少苦胆。我得到了爱,我神秘地带上了享受的桎梏,高兴地戴上了苦难的枷锁,为了担受猜忌、怀疑、忧惧、愤恨、争吵等烧红的铁鞭的鞭打。”⁽⁹⁾“辛酸的滋味”撒在“我的非法的享乐中,……促使我寻求不带辛酸的快乐。但哪里能有这样的快乐?”⁽¹⁰⁾不仅这一切都无声地质疑着官感淫乐的合理性,死亡的毁灭力量更无情地摇撼着它的根基,从根本上将对感性事物的营利判为纯然的虚无。奥古斯丁的一位知己朋友的死将他带到死亡面前,使他直面尘世幸福的虚无性:“一面我极度厌倦生活,一面却怕死。……死亡抢走了我的朋友,死亡犹如一个最残酷的敌人,既然吞噬了他,也能突然吞下全人类。”⁽¹¹⁾

于是,像是为逃避死的威吓一样,“我逃出了我的故乡”⁽¹²⁾。但世界、人生的虚无性却无从逃避。它犹如挥之不去的阴影伫立于奥古斯丁身旁,默默要求着他对自己的生活及世界重行反省:

这些事物奔向虚无,它们用传染性的欲望来撕裂我们的灵魂,因为灵魂愿意在欢喜安息于所爱的事物群中,可是在这些事物中,并无可安息的地方,因为它们不停

留,它们是在飞奔疾驰,谁能用肉体的感觉追赶得上?即使是在目前,谁又能抓住它们?^[13]

不难看出,在这里,奥古斯丁发现了灵魂与肉体、理性与感官的分裂与脱节:灵魂渴望它的肉体所喜爱者永恒长存,但肉体却无力阻止事物的流逝,对万物的由生而灭完全无能为力!另一方面,奥氏还看出了肉体的短视与狭隘,即感官只能感觉有限的、个别或部分的東西,对世界的整体却无从感觉,而整体应当更为美好:“你通过肉体而感觉的一切,不过是部分,而部分所组成的整体,你看不到,你所喜欢的也就是这些部分,……构成一个整体的各部分并不同时存在,如果能感觉到整体,那末整体比部分更能吸引人。”^[14]这些都隐隐启示着有比感官快乐更有价值的东西存在,它召唤着奥氏去探索、去追求。

里程3:以摩尼教的自然主义 善恶二元论抵制圣经,自以为圣。

那么,怎样获得这样一个存在?弥合这种灵肉分裂的出路何在?未接受《圣经》之前奥古斯丁确信这是根本不可能的。那时他相信崇奉灵肉、善恶二元论的摩尼教,视善、灵为理性,为“一种无性别的精神体”,“理性、真理和至善的本体即在乎纯一性。同时糊涂的我认为至恶的本体存在于无灵之物的分裂中,恶不仅是实体,而且具有生命”^[15]。尤应注意的是,奥古斯丁认为善恶本体都是物质的:“精神体是一种散布于空间的稀薄的物体,”“恶的本体,是一团可怖的、丑陋的、重浊的东西,……或是一种飘忽轻浮的气体。”奥氏还认为,善恶不仅二元对立,由于二者皆为无限,它们还永远互不相胜:“我不得不相信善神不能创造恶的本体,因此我把

这团东西和善对峙着，二者都是无限的。”^[16]

这种善恶二元对立并皆为物质性实体的理念给奥氏的心灵与生活带来两大面相。一是自以为大，拒绝天主，曲解圣经。所谓拒绝，是说既然“理性、真理和至善的本体即在乎纯一性”，乃一种“精神体”，而“我”作为有理性、有精神、求真理的人，自然便是“至善的本体”了，与圣经的天主无异：“我疯狂至极，竟敢称我的本体即是你的本体，再有什么比这种论调更骄傲呢？我明知自己是变化无常的，……但我宁愿想象你也是变易不定，不愿承认我不同于你。”^[17]他“纠缠不清地责问”基督徒们“为何天主所造的灵魂会有错误”？认为如果“天主所造的灵魂会有错误”，则天主“必然错误”。这样，接下来合乎逻辑的推论便是天主不是善的本体了^[18]。所谓歪曲，是说奥古斯丁仅从字面上解读圣经，认为上帝“具有人的肉体，相信你和我们一样方趾圆颅”。倘如此，则又能证明上帝非善。因为既然“精神是一种散布于空间的稀薄物体”，“圣子”为拯救人类而从那“光明的庞大物质中分出”，由“童女玛丽亚”降世，便“必然和肉体混淆”，“受血肉的玷污”^[19]。

二是自我美化，推卸罪责。既然“我”是善的，就可“以为犯罪不是我们自己，而是不知道哪一个劣根性在我们身上犯罪，我即以置身事外而自豪；因此，我做了坏事，不肯认罪，不肯求你治疗我犯罪的灵魂，我专爱推卸我的罪责，而归罪于不知道哪一个和我在一起而非我的东西”^[20]。

显然，这种物质主义的善恶二元论是阻挠奥古斯丁认同圣经的最大障碍，是他不愿从官感佚乐中逸出的精神支援。这种含有某种素朴唯物主义或自然主义的理念倘不能被动摇超越，奥氏之于人类精神便不会有堪以称道的贡献，这部卓越的诗一般的《忏悔录》也就根本无从吟出。试想，“忏悔”既意味着“承认”、“歌颂”，亦意味着“认罪”、“悔过”，人既本己已是光明，复谁可颂之？既本己并无罪过，复何所可悔之？

里程 4: 对摩尼教的弃绝及“恶”的困扰。

奥古斯丁不同寻常的地方在于,作为一个思想家,一个真理的不止不息的追求者,作为一个崇尚真理和理性的人,他既难免于各种谬见与误识的牵缠,亦更为尊重事实和逻辑的权威,更乐意于在思想之逻辑规则的规约和引导下无犹豫地摒弃既有之成见,而认同于真理。他诚然是要信仰的,但那信仰却必须首先通过理性的检审,在严密的认知逻辑面前为自己赢得理由充分的辩护。奥古斯丁认同圣经、皈依天主的历程,除了对永恒福乐的渴望,更是一个循着理性认知规律与逻辑认识并进而献身真理的历程。

动摇了其上述二元论的,是从他见出摩尼教星相说之不科学开始的。同上述二元论相关,摩尼教认为星相决定人的命运。并且“摩尼教的书籍,满纸是有关像日月星辰的冗长神话”^[21]、“对于我影响最深的,是这些书的作者的权威,我还没有找到我所要求的一种可靠的证据,能确无可疑地证明这些星相家的话所以应验是出于偶然,而不是出于推演星辰”^[22]。但当他发现“这种信仰和有学术根据的推算以及我所目睹的事实非但不符,而且截然相反”^[23],并且其疑惑在摩尼教权威福斯图斯处也得不到解答时,他“开始绝望”了,“研究摩尼教著作的兴趣被打碎了”。奥古斯丁认为,倘一种信仰在科学上是错的,并且那谬论“还自称有神圣的威权”时,那信仰便会是错误的、荒谬的^[24]。

当然,仅有对摩尼教的失望,还远不足让他皈依基督教。由于不能设想在有形的事物或所谓物质之外还会有何堪称实在的东西,奥古斯丁拒斥圣经关于物质世界之外另有创世主的教义。在对摩尼教权威福斯图斯失望后,他从罗马去了米兰,“拜谒了安布罗西乌斯主教,这是一位举世闻名的杰出人物,也是一个虔敬你的人”^[25]。这位主教虽使他晓得了自己“拘泥于字面”读圣经的错

误,看出“公教信仰并非蛮不讲理而坚持的”,“但我并不因此而感觉到公教的道路是应该走的,……我认为并不因此而应该排斥摩尼教信徒,双方是旗鼓相当”的^[26]。所以会如此,其原因便在于他不能想象出任何非物质性的实在。奥氏早年以为上帝具人形,一直思考了10年之久以后,“虽不再以人体的形状来想象你,但仍不得不设想为空间的一种物质,或散布在世界之中,或散布在世界之外的无限空际,……因为一样不被空间所占有的东西,在我看来,即是虚无,绝对虚无”。“虚无”者“不仅仅是空虚”,而且连空虚都不如。因“空虚,譬如一件东西从一处搬走,这地方空无一物,不论地上的、水中的、空际或天上的东西都没有,但境界则依旧存在,则是一个空虚之境,是有空间的虚无”^[27]。

横在奥氏与圣经信仰中的另一阻碍,是多年来一直困扰着他的恶的问题。因为一个明显的事实是:“恶”存在。而若说上帝是善的,又创造了万物,那么,恶当也系上帝所造。如此,则上帝何善之有?倘说上帝没造恶而只造善,则又落入摩尼教的二元论。倘说上帝不得不创造恶,但无力消灭恶,则上帝何全能之有?奥古斯丁还进一步更深入地问道:

既然美善的天主创造了一切美善,恶又从哪里来?
……是否创造时,用了坏的质料,给予定型组织时,还遗留着不能转化为善的部分?但这为了什么?既然天主是全能,为何不能把它整个转变过来,不遗留丝毫的恶?最后,天主为何愿意从此创造万物,而不用他的全能把它消灭净尽呢?是否这原质能违反天主的意愿而存在?……如果天主是美善,必须创造一些善的东西,那末为何不销毁坏的质料,然后能创造好的东西?那末天主不是全能了!^[28]

奥古斯丁追问的全部问题在于:物质世界能否独立存在?没

有某种物质材料事先存在,上帝能够创世吗?

里程 5:认识“天主”是
“存在本体”、“真理本身”。

奥古斯丁认为他在《旧约》的《出埃及记》和《新约》的《罗马书》中找到了问题的答案:

我问道:“既然真理不散布于有限的空间,也不散布于无限的空间,不即是虚空吗?”你远远答复我说:“我是自有的。”我听了心领神会,已绝无怀疑理由,如果我再生疑窦,则我更容易怀疑我自己是否存在,不会怀疑“凭受造之物而辨识的”真理是否存在。^[29]

我从“受造之物”辨识你形而上的神性,……我已经确信你的实在,确信你是无限的,虽则你并不散布在无限的空间,确信你是永恒不变的自有者,绝对没有部分的,或行动方面的变易,其余一切都来自你,最可靠的证据就是它们的存在。^[30]

这两段“忏悔录”对理解奥氏之终于认同圣经、皈依“天主”意义重大,不可不稍留心些。应能看出,奥古斯丁终于在物质之外找到的那个上帝,不是别的,恰恰是 20 世纪存在主义(Existentialism)哲学奉为主臬的、通常所谓“某某(譬如“物质”)存在”中的那个“存在”,或用奥古斯丁的话说,即所谓“存在本体”或“真理本体”^[31]——用 20 世纪美国存在主义哲学家、神学家保罗·蒂里希(Paul Tillich)的话说,即“存在本身”(Being-itself)。在这里,物质存在于天主之前抑或之后的问题被取消了,被无形中认为无意义了,或是被超越了。因为只要说“物质存在”,就显露出

“存在”更在物质之前,从而使“物质”等等有了“地方”可以“存在”或“存身”。若无此先在之在,物质便无法“存在”(存身)。奥古斯丁说天主乃创世主的“最可靠的证据”就是万物的存在,逻辑上的理由即在于此。对于“存在”或“存在本体”的发现,将上帝刻画为“存在”或“存在本身”,说上帝是“自有”或“自在”,将纯然之存在问题织入人类思想语境,并通由宗教的形式置入具体的人生经纬中,是圣经对人类思想与人类生活的前所未有的贡献。它无疑将人类的存在论(Ontology)思考引入了全新的维度,为人类生活打开了新的空间,为人更科学地从哲学上认识世界提供了新的思维参照。因为这使得上帝对于世界的在先性由惯常所理解的工匠式的制造,转变为逻辑上的规约,即今人所谓“存在‘使’存在物存在”。用奥古斯丁的话说,即“我再看其他种种,我觉它们都由你而存在,都限制于你的本体之内,但这种限制不在乎空间,而在于另一种方式下;你用真理掌握着一切,一切以存在而论,都是真实;如以不存在为存在,才是错误”^[32]。“存在”的问题希腊哲学巨人柏拉图(Plato)没有提出,他只能设想“创世主”以既有物质材料创世^[33],奥古斯丁上述困惑盖由柏氏给出。如今困惑由圣经扫除,奥氏之喜悦如何不溢于言表:“你远远答复我说:‘我是自有的。’我听了心领神会,已绝无怀疑的理由,如果我再生疑窦,则我更容易怀疑我自己是否存在,不会怀疑‘凭受造之物而辨识的’真理是否存在!”奥古斯丁在这儿并不担心他可能会出错:因为若是“我错了”,则刚好证明“我”存在!^[34]

里程 6: 认识“恶”乃善的缺乏。

终极实在既已了然,恶的来源问题便随之冰释。于是,奥古斯丁坚决否弃了恶为实体:“至于‘恶’,我所追究其来源的恶,并不是实体,即是善。”他引用《创世记》和《诗篇》的话说,“我们的天主所

创造的‘一切都是很美好’”，“我不再希望更好的东西了”。恶与上帝无关，它应是指事物的趋向“朽坏”。“朽坏”为恶，乃因其“损害”了事物的存在。而损害事物的存在所以是恶，则由于事物的存在本身是善的。“朽坏是一种损害，假使不与善为敌，则亦不成其为害了。因此，或以为朽坏并非有害的，这违反事实；或以为一切事物的朽坏是在削砍善的成分，这是确无可疑的事实”。奥古斯丁说，“朽坏”诚然是恶，一切事物归根结蒂却都要朽坏的。但一物之能朽坏，前提是该物必须先已存在，而能存在便是善：“我已清楚看出，一切可以朽坏的东西，都是‘善’的；惟有‘至善’，不能朽坏，”此至善即“天主”^[35]。朽坏便是“变”，惟天主作为“自在永在”，“是不能损坏、不能损伤、不能改变的”^[36]。一言以蔽之，恶非实体，实体即善，实体因被存在赋予了存在而是善的；但任何实体却又不是上帝或存在本身那样的“自在永在”者，终究要归于虚无，故“‘恶’不过是缺乏‘善’，彻底地说只是虚无”^[37]。

于是奥古斯丁开始了对自己痛切而彻底的反省，开始了对自身罪恶与罪性的鞭挞与忏悔，毫无遮掩地将自己交到上帝的审判席前。既然恶不过是事物之趋于损坏与虚无，人有意志，人对自己的作恶应全盘负责，无可推诿。他原已“听说我们作恶的原因是自由意志”，现在便确然说“意识到我有意志，犹如意识我在生活一样，……我也日益看出这是我犯罪的原因”^[38]。由于上帝是“存在”，恶是“虚无”，这样，从存在论上看，恶即是对存在的悖离，因为“虚无”是使本来“存在”着的东西归于“不存在”。这一点对于人而言，便是叛离上帝——因上帝即存在：“我发现恶非实体，而是败坏的意志叛离了最高的本体，即是叛离了你天主，而自趋于下流，是‘委弃自己的肺腑’^[39]，而表面膨胀。”^[40]“委弃自己的肺腑”即背离上帝；“表面膨胀”即自以为上帝。这就是“原罪”，是各种罪中之最大的“骄傲”。《忏悔录》通篇贯穿着痛心稽首的自罪自责，因奥氏深信自己犯了此罪，深信上帝“拒绝骄傲的人”^[41]，惟有自甘为

卑,弃绝自以为大的傲心,才能被上帝接纳,像使徒保罗所说的,“在主里面成为光明”⁽⁴²⁾。

里程 7:精神与肉体的痛苦斗争。

至此,在理性和心灵上,奥古斯丁已全然完成了对圣经的认同,“全心”地皈依了上帝,将“心”放在了“主里面”。他还想进一步将“身”也奉献给“主”,像耶稣的使徒那样完全献身于教会,但却遭到自身肉体顽强的抵抗。《马太福音》第 19 章 12 节的话在他心间反复回响:“我曾听到真理亲口说:‘有些人是为了天国而自阉的;可是谁能领受的,就领受吧!’”但多年的积习使他“对女人还是辗转反侧,不能忘情”⁽⁴³⁾,肉身的重负累坠他欲行而越起。

然而,奥古斯丁的理性又清晰无误地告诉他必须奋力前行。因为他一直以追求真理、热爱真理自命,若真理既已找到却不践行,他将如何向自己的良心作出能让自己心安理得的交待?过去“我自以为我的越起不前,不肯轻视世俗的前途而一心追随你,是由于我没有找到确切的南针,来指示我的方向。但时间到了,我终于赤裸裸地暴露在我面前,我的良心在谴责我:‘你还有什么话说?你一直借口找不到明确的真理,所以不肯抛弃虚妄的包袱。现在你可明确了,真理在催迫你。’”⁽⁴⁴⁾

奥古斯丁说,这时他“有了一新一旧的双重意志,一属于肉体,一属于精神,相互交绥,这种内讧撕裂了我的灵魂。从亲身的体验,我领会了所谈到的‘肉体与精神相争,精神与肉体相争’⁽⁴⁵⁾的意义”⁽⁴⁶⁾。奥古斯丁已然临到必须做出决断的关头。对奥氏言,这决断性命攸关,关乎生死。决断的困难在于,它要的不是理性的认识,而是意志的行动。理性已经认识过了,真理已对理性澄明:献身“存在本体”、“真理本体”,献身那“自在永在”者——如此,才有永恒的幸福与欢乐;贪恋“淫欲和俗务”而疏远“存在”,便是自甘

堕落,自坠虚无。真理的大门已然向理性洞开,现在需要的是以意志的力量举起双脚迈进该门。但人的双脚何其沉重,肉身何其沉重!虽然奥古斯丁知道“谁履行真理,谁就进入光明”⁽⁴⁷⁾,但代价是旧的肉身必须死去,而肉身之死何其惨烈,意志若薄弱将何以担当!可如果于真理的门前止步不前,良心又在催迫,又在呼唤人跨越死亡的壕沟,先死后生,否则将陷入永死的惧怕与愧疚;若知真理而不行,意志将如何使良心接受此耻辱!理性的轭是轻的,它可离开肉身而高飞远游,在纯粹的精神王国探索纯粹之真理,于是对之颌首;但意志的轭却沉重,它必须携肉身一同飞升,必须将人的心灵连同沉重的肉身一同拖至那纯然的真理之境,将人的全身心都从“虚无”的地狱带进“存在”的天堂!新生命诞生的痛苦与旧生命死亡的痛苦全压给了意志,意志的决断谈何容易!奥古斯丁的煎熬是置身于事外者难以想象的。

里程 8:精神胜利,皈依天主。

然而,对真理的爱给了他力量。奥古斯丁在一场撕心裂肺的痛哭之后,终于决定全然事奉天主。奥氏写道:“宰割了‘故我’作为牺牲后,我的‘新我’开始信赖你而入于深思,也就在此时,你开始使我体味到你的甘饴,‘使我心悦怍’,……我的内心禁不住高呼说:‘啊,在和平中,就在存在本体中,我安卧,我安睡。’圣经所说的‘死亡被消灭于凯旋中’一朝实现,谁还敢抵抗我们?始终不变的你就是存在的本体,在你之中足以得到扫除一切忧患的宁静,因为无人能和你相比,也不须再追求你以外的其他一切。”⁽⁴⁸⁾奥古斯丁的决定在寓所主人家的花园做出⁽⁴⁹⁾,后人称之为“花园奇迹”。但也许那更是一个热爱真理的灵魂与意志的奇迹吧!

奥古斯丁的《忏悔录》问世后的 1600 余年间,许多人羨于奥氏的巨大成功起而仿效,包括卢梭和托尔斯泰这样的文学巨擘,但至

今仍难说有谁超乎其右。因为似乎没有谁曾经历过像他那样的热爱真理、追求真理的激情与像他那样的肉身情欲之猛烈冲撞的。奥古斯丁自叙作《忏悔录》的动机,是“为了使我和所有的读者想想,我们该从多么深的坑中向你呼号”^[50]。无庸赘言,这个“你”既是宗教(基督教)的“上帝”或“天主”,是一个神圣的“他者”(the Other),同时更是哲学上的存在或存在本身,亦是奥古斯丁心目中的“真理”。当然,他的“真理”绝非无懈可击。存在对存在物在逻辑上诚然是具在先性的,但从这种在先性中,并不能引申出某种人格神存在的结论,更不能直接引申出那神就是基督教的上帝的结论。但奥氏不倦地追求真理、追求对感官享乐的超越则无疑是值得肯定的。尤其当考虑到当代社会是一个崇尚感官享乐的放任社会(permissivesociety)时,相信在昭示出感官快乐的有限性方面,在显明了也许有比感官之乐更值追求的快乐这一点上,奥古斯丁的《忏悔录》在21世纪这个新时代仍不乏其现实的意义。

注释:

[1] 参见赵敦华:《基督教哲学1500年》,人民出版社1994年版,第141-142页。

[2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23] [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] [31] [32] [35] [36] [37] [38] [40] [41] [42] [43] [44] [46] [48] [49] [50] 奥古斯丁:《忏悔录》,周士良译,商务印书馆1963年版,第27、36、28、13、30、51、138、36、26、57、59、61、62、67、85、67、67-68、85-86、84、78、54-55、74、75-79、88、89、113-114、118、126-127、113-114、177、129、127-128、113、44、116、130、67、153、138、150、144-145、167-168、158-159、27页。

[33] 参见R. 霍伊卡:《宗教与现代科学的兴起》,钱福庭等译,四川人民出版社1991年版,第9页。

[34] 参见唐逸:《希波的奥古斯丁》,载《哲学研究》1999年第3-4期。

[39] 《次经·便西拉智训》(亦称《德训篇》)10:9。

[45] 《加拉太书》5:17。在此保罗对灵肉冲突的痛苦有深切感受。

[47] 《约翰福音》3:11。

中世纪戏剧与圣经

杨英军

中世纪戏剧的起源

古埃及的一些宗教仪式不断演变成重复演出的殉教故事,如公元前 1000 年左右在阿比多斯(Abydos)的节日活动中颂扬伊希斯(Isis)和奥西里斯(Osiris)的节日表演。古希腊戏剧最初也是在每年一度纪念狄俄尼索斯神(Dionysus)的宗教活动中上演。与此相似,欧洲的中世纪戏剧是从大教堂里的宗教仪式演变而来的,其兴起是因为这些仪式有助于信徒更好地理解基督教信仰并摆脱自身的道德困境。例如,写于约 1500 年的《每个人》(Everyman)关注的就是人死后的归宿与奖罚问题,因为在剧作家们看来灵魂是不灭的。

公元 5 世纪,随着西罗马帝国灭亡以及哥特族人和西哥特族向南欧迁徙,欧洲经历了强大的罗马中央政府垮台之后的集权真空,希腊罗马文化消失殆尽,著名的古典文本被人遗忘,这种状况直到

14至15世纪的中世纪末期才有所改变。但这并不意味着诸如戏剧之类的古典艺术形式完全消失。在中世纪,教堂的权力和影响逐步扩大和增强,填补了西罗马帝国灭亡所留下的空白。教堂很快成为欧洲民众宗教和世俗生活的中心。

欧洲戏剧经历了5个世纪的相对萧条之后,终于在支配欧洲众多城镇的大教堂中得以复兴。到了12世纪,戏剧自身的发展使教堂的天地显得太小,结果作为宗教活动附属品的戏剧竟逐步变成教堂仪式的竞争对手。

中世纪欧洲社会重视戏剧的原因之一,是戏剧直接表现了当时的价值观念和宗教信仰,因为那是一个宗教热情极高的时代。排练演出戏剧的人多是各类行会的成员,他们的个人自豪感自然地体现在演出之中。雅各布(Jacobus)认为:“这些戏剧后来被称为神秘剧是因为各个行会所代表的工种各有自己的技艺,对普通人来说都是具有神秘性的。”⁽¹⁾以笔者之见,雅各布对神秘剧的这一解释有失偏颇。根据斯宾特(Speaight)的定义,神秘剧应是“对圣徒的生平、事迹和殉教传说所作的戏剧再现。”⁽²⁾

大多数中世纪戏剧表现的是圣经故事,如挪亚方舟、亚伯拉罕和以撒、参孙和大利拉的故事。它们都有很强的戏剧表现性,神秘剧便充分利用了这种可表现性。这类神秘剧中有些剧目直到现代还上演,如《第二个牧羊人的戏》(The Second Shepherds' Play)、《亚伯拉罕和以撒》(Abraham and Isaac)、《创世记》(Origo Mundi)和《基督受难》(Passio Christi)等。

神秘剧大都被收集成组,称为组剧(cycles),用来系统地表现圣经中的事件。它们常在露天舞台上演出,有时也在类似彩车的流动演出车上演出。观众既可以从一辆演出车到另一辆演出车看完一组剧,也可以原地不动等一辆辆演出车经过,观看一个个圣经故事。演员与观众之间常有自然而然的交流,不存在陌生感或距离感。

中世纪戏剧的另一类型是道德剧。道德剧是在中世纪后期流行的与行会和组剧有关的剧种,目的是表现当时的道德问题。《每个人》被公认为最好的道德剧,曾被翻译成多种语言在许多国家演出。但是限于篇幅,本文不准备涉及道德剧,只重点讨论在中世纪影响深远的奇迹剧。

英国组剧

中世纪晚期英国组剧(cycle plays)的作者们大多是无名氏,他们雄心勃勃,要在舞台上展现从上帝创世到末日审判的全部历史。尽管这些戏要花好几天才能演完,它们却非常受欢迎,以至成为宣传圣经的有效手段。对于14到16世纪的英国观众来说,经由舞台再现的圣经已成为一本活生生的书。虽然这些剧本大多已经失传,但是5个组剧还是保存了下来,其中4个用英语写成,1个用康沃尔郡的古凯尔特语写成。由于后者不如前者著名,本文主要依据英语组剧探讨中世纪戏剧与圣经的关系。

现存完整的英语圣经组剧有4组,通常被称为切斯特(Chester)组剧、约克(York)组剧、汤尼雷(Towneley)组剧和考文特立(Ludus Coventriae)组剧。这种分类所用的术语似乎有点混乱,因为前两组是按演出地点命名的,第3组是按保存手稿的家族姓氏命名的,而最后一组则是依据手稿中表示其类别的一个词组命名,类似于已经失传的名剧考文垂(Coventry)组剧。现代学者认为汤尼雷组剧的演出地点是离约克不远的威克菲尔德(Wakefield)。考文特立组剧(现称为“N-Town”)与考文垂无关,可能是为旅行演出团体而作,或者由演出团体在不同的地区表演使用。它起源于东英吉利(East Anglia),可能在诺福克(Norfolk)或其附近地区。这样就有3部组剧是以地名(切斯特、约克、威克菲尔德)命名的,另一组则属于没有固定地点(N-Town)的“流

动”组剧。

中世纪戏剧得以保存下来,在某种程度上可以说是偶然的。考文垂曾有相当完整的组剧,还有大约 17 辆流动演出车,但只有两辆保存到后世。其他地区也有少量单独剧本流传下来,说明这些地方也曾存在过完整的组剧。剧目大多以《圣经》为蓝本,或者说圣经的内容和传统在这些组剧中得以再现。但这并不是说它们照抄圣经,因为中世纪的剧作家能够借助戏剧媒介,在搬演圣经故事的同时为其增添某种人文主义的深度和特性。虽然宗教的象征意义仍居主导地位,而演员事实上已在某种程度上获得了表演自由,他们更像精神探索者,而不是上帝掌中的盲目工具。在这些组剧中,观众不仅能看到族长、先知、门徒和圣徒们的非凡业绩,也能看到他们内心的疑惑和恐惧。

切斯特组剧

切斯特组剧包括 24 个剧本,其中第 2 个表现的是亚当、夏娃、该隐和亚伯的故事⁽³⁾,该剧曾由布料商行会演出。剧本通过增加传奇文学成分建起统一的神学视角,较之处理圣经故事的一般方法不落窠臼。剧作家为了表现从人类始祖犯罪到耶稣基督为世人赎罪的内在联系,有意插入了亚当之梦。当亚当从沉睡中醒来时⁽⁴⁾,对上帝说:

啊,上帝啊,我刚才到哪里去啦?
自从我进入梦乡,我看到了很多——
梦中所见令人惊奇,但又不容疑惑,
我将把所见的奇迹告知天下。

这个梦确实令人惊奇,因为它预示了原罪的发生和未来的赎罪。然而直到他和夏娃被驱逐出伊甸园,他才把梦中所见告诉观众。

他说,在睡梦中他被带到天堂,在那里获得上帝恩准,事先目睹了未来的情形:

天堂所见使我明白,
上帝要自天堂降临。
以制伏狡猾的魔鬼,
他腐蚀了我的本性;
还将夺取我的肉体,
我已经堕落而犯罪。
新的戒律将重新确立,
以便人类能平安生息。

然后亚当预言了洪水灭世和烈火灭世,以及最后的审判。插入这段传奇性文字的目的,似乎是在亚当、夏娃犯下原罪时提醒观众,切莫忘记上帝向人类的仁慈允诺,他必为犯罪的世人赎罪,使之得救。插入这段亚当之梦最初可能受到亚伯拉罕睡梦的启发,亚伯拉罕之梦也含有这类对于未来事件的启示^[5]。

亚伯拉罕顺从上帝的指示,要把亲生儿子以撒献为燔祭,他当时的内心冲突在切斯特组剧的第4个剧本中得到充分展示。他的内心冲突异常剧烈,以致该剧结束时特意引入一个剧外解说员,向观众强调剧本的意义:

亚伯拉罕的经历使我明了:
天上的父要用亲子之血
来打碎魔鬼带给我们的
枷锁和镣铐。
以撒的经历使我知道:
耶稣将永远顺从天父,
始终如一地履行父道。

这是一段点题之语,表明第4个剧本的主题和整个切斯特组剧浑

然一体,前后贯通。剧中前 144 行生动地表现了亚伯拉罕和麦基洗德的故事^[6],接下来的 64 行描述了上帝与亚伯拉罕立约和应许亚伯拉罕得子^[7],然后展开故事本身,即上帝要亚伯拉罕祭献以撒的故事。故事以天使在危急时刻出面干预,让亚伯拉罕用羔羊代替以撒献祭结束。此剧既注重人性因素,逼真地刻画了以撒的恐惧,又不失宗教寓意,甚至用象征基督的羔羊代替圣经所载的公羊^[8]作祭品。

切斯特组剧的第 5 个剧本曾由制帽商行会演出,表现的是巴勒和巴兰令人捧腹的喜剧故事^[9]。这部富于戏剧性效果的喜剧插于此处似有不合时宜之嫌,其实它与严肃的宗教主题并不矛盾,丝毫无损整个切斯特组剧的完整和统一,因为按教会学者解释,巴兰预言“有星要出自雅各”^[10]是在预示耶稣基督的降临。这一预言对于紧接其后的耶稣降生剧是一个自然而然的过渡。全剧始于一段简短的开场白,概括了摩西的事迹和十条诫命,然后演出摩押王巴勒诱劝巴兰诅咒以色列人之事。巴兰预言“有星要出自雅各”之后,剧本又展现了古代先知对于耶稣降临的一系列预言,这是从旧约历史向新约历史过渡的有效手段。最后剧外解说员点明题旨,受挫的巴勒恼怒而狼狈地溜下舞台,令人忍俊不禁,开怀大笑。

切斯特组剧涉及《新约》的剧本中有一个引人注目的剧目,即最后的审判。这是整个组剧的第 24 个也是最后一个剧本,曾由织布工行会演出。尽管圣经对最后的审判有比较详尽的描述,但要把它们搬上舞台却非易事,所以这个剧本只表现了一个场面:由基督耶稣执行审判,将绵羊与山羊区分开来,这是对《马太福音》第 25 章所做的改编。有时,作者也在耶稣执行审判之后,以火光喻示世界的毁灭。最后审判的主要事件包括耶稣坐在荣耀的宝座上、天使长米迦勒衡量众生的灵魂、圣徒彼得迎接获救的灵魂进天堂、魔鬼撒但迎接被定罪的灵魂入地狱等。切斯特组剧中的最后审判还有一些独到之处,如把将近一半的篇幅用于社会各阶层代

表的讲话,代表们分为两组:获救者和被定罪者,前者包括善良的教皇、皇帝、国王和王后,后者包括邪恶的教皇、皇帝、国王和王后,以及大法官、商人和其他各种不法之徒。最后获救者祈求宽恕,被定罪者则哀叹受罚的下场。

威克菲尔德组剧

威克菲尔德组剧由 32 部剧本构成,其中 6 部出自一位无名氏剧作家之手,他被誉为“威克菲尔德大师”。这 6 个剧本分别是《亚伯被害》、《挪亚及其儿子们》、《第一个牧羊人的戏》、《第二个牧羊人的戏》、《希律一世》和《攻击》。它们是整个中世纪戏剧中最为生动有趣的作品,剧作者的戏剧艺术在《挪亚及其儿子们》和《第二个牧羊人的戏》中表现得尤为充分。

《挪亚及其儿子们》以挪亚的祈祷开始,他扼要叙述了上帝创世以来的历史,对上帝将要惩罚犯罪的人类深表关注。随之上帝就宣布要以洪水惩罚人类,但他保证义人挪亚一家免遭此劫。上帝指示挪亚建造方舟,以保全其家眷及禽畜的性命。挪亚向上帝谢恩,上帝祝福他后转身离去。显而易见,此剧一开始是按照《创世记》的文本写成的。但上帝离开后情节就发生变化,因为挪亚关注的焦点转向了他的妻子,他想知道妻子将如何对待迫在眉睫的大洪水。挪亚说:

上帝啊,我要尽快回家,
看看妻子作何回答,
恐怕我们夫妻之间
又免不了吵吵打打,因为她脾气暴躁,
常常为小事吵闹;
如果出点什么差错,
她就会脾气大发。

挪亚的担心很快得到证实,他的妻子未等他把上帝的警告说完,就劈头盖脸地对他连连责骂。挪亚要她安静,她拒不听从,结果挪亚失去耐心,两人大打出手。不久挪亚停止了打骂,说他要学会宽容,这时他意识到还有很多事要做。随后妻子坐下来纺线,挪亚则开始建造方舟。

方舟造好后,剧中一个著名的喜剧场面出现了。挪亚的妻子不愿上船,坐在山头继续纺线。挪亚要她看看乌云密布的天空,她的儿媳们也恳求她赶快上船,结果都无济于事。她直到看见水位越来越高,才仓促上船。挪亚对她的执拗非常生气,遂给她一顿痛打。与此同时,他们各有一段旁白,历数婚姻的烦恼:妻子希望丈夫死去,挪亚则告诫已婚男人,要趁妻子年轻时严管她的嘴巴。等到这对父母在孩子们面前终于感到羞愧而不再打骂时,方舟已经漂浮起来。此后剧本又回到圣经故事本身。全剧最后以方舟停在亚美尼亚山顶的亚拉腊山上告终。威克菲尔德大师似乎有意使挪亚夫妻之间的一场“暴风雨”和大洪水来临前的暴风雨并行,以此加强戏剧的矛盾冲突和感染力。否则,此剧也许会因为洪水无法在舞台上生动再现而显得苍白乏味。

从其他有关挪亚的剧本中虽然也能看出象征意义,却无法把挪亚看作基督的象征,也不能把方舟看作教堂的象征。不过仍能把脾气暴躁的挪亚之妻视为夏娃的象征,因为剧本中有世俗的内容,这种内容在纽卡斯尔的造船工人演出的挪亚剧中尤为明显,它们表现了魔鬼如何引诱挪亚之妻,这显然是在重演伊甸园之蛇引诱夏娃的情节。

威克菲尔德大师还成功地写出两部耶稣降生剧,这是其他组剧所无法相比的。两个剧本均有不少喜剧色彩,但《第一个牧羊人的戏》篇幅较短,在叙述耶稣降临的预言方面更显传统些,相比之下,《第二个牧羊人的戏》更为流行。

《第二个牧羊人的戏》取材于《路加福音》第2章8至18节,描

写圣诞夜天使出现在伯利恒郊外的3个牧羊人面前，引导他们来到客栈的马槽边，朝拜婴儿耶稣。但此剧只在最后200多行才展现这个故事，其余600多行都表现牧羊人和盗马贼马克(Mak)之间的冲突。这段情节一方面被批评家指责为与主题无关，另一方面又被称赞为极富喜剧意味。它使剧本表现出与众不同的特色，在剧中对耶稣降生做了情节上的铺垫。

剧本以3个牧羊人分别“自报家门”开始。这不仅对牧羊人的身份做了介绍，也使观众对他们所表达的社会讽刺产生兴趣，同时还为剧情的发展奠定了基础。第1个牧羊人抱怨寒冷、贫困和苛捐杂税，其独白立刻在观众中引起共鸣。然后他坐下来等待同伴。第2个牧羊人入场时没看到第1个，他的独白侧重告诫年轻人不可结婚，因为结了婚的男人不自由，常常希望摆脱妻子的控制。这段话好像来自他对自己夫妻生活的体验，因为他接着又说一段话，对自己的妻子大表反感。

第3个牧羊人情绪极坏地走上舞台。他首先抱怨天不作美，暴风骤雨接连不断，然后表达对于黑暗的恐惧。他的话带有象征意义，似乎在预言天使的到来，这对随后情节的发展是一种过渡。他说：

我们在黑夜里走路，看管着羊群，
人们熟睡时我们突然看见奇观。

接着他看见另外两个牧羊人，3人一阵逗笑之后，第1部分结束。

然后马克入场，他冒充来自王室的官员吓唬百姓。他趁牧羊人睡着时偷走一只羊羔带回家。他的妻子吉尔(Gill)说他会因盗窃被绞死，他为自己巧言狡辩，使人想起《马太福音》第20章中葡萄园工人的比喻。葡萄园主人发工钱时，对做1小时工的人和做1天工的人同样对待，以致做了1天工的人埋怨道：“我们整天劳苦受热，那后来的只做了一小时，你竟叫他们和我们一样吗？”这个

比喻的结论是：“这样，那在后的将要在前，在前的将要在后。”马克故意曲解这个比喻，为自己的盗窃行为辩护。不过吉尔的担心仍使马克感到不安，而他又不知所措。吉尔灵机一动想出了点子，让他把羊藏在摇篮里，她自己则躺在床上呻吟，假装刚生了孩子。马克高兴地大加赞赏，吉尔自豪地说：“还是女人的意见最终能奏效。”吉尔巧用圣经为自己开脱的本领不亚于马克，她给马克的建议和夏娃对亚当的劝告如出一辙。牧羊人发现丢了羊自然怀疑马克，故来到他家搜查。马克声称他妻子刚刚生下一个男婴，牧羊人没有搜出结果。可是一直怀疑马克的第3个牧羊人突然想起要给新生儿一些礼物，遂掀起摇篮的盖布，发现了骗局。他们拿一条毯子把马克包起来，抛向空中以示惩罚。恰在这时他们听到天使唱歌颂扬上帝的声音，又看到天上出现一颗明星，便在明星的指引下来到伯利恒的马槽边，朝拜刚刚诞生的耶稣。最后全剧以牧羊人向婴儿耶稣赠送礼物结束。

《第二个牧羊人的戏》中很多细节确与耶稣降生的记载相似，如圣婴出生、牧羊人朝拜和赠送礼物等。剧中的道具似乎也在有意强化这种契合。对于中世纪的观众来说，这种契合对于堕落的人类是一种戏剧性的批评，因为耶稣降生正是为了拯救那些人。现代观众会以为剧中的喜剧性情节与耶稣降生的气氛格格不入，甚至是对后者的亵渎。罗斯顿对此的分析值得借鉴：“在中世纪的背景下，只要这种喜剧性的扭曲仅仅并列于神圣的场景，而不混在一起，这种并列就形成一种对立，而对立只能加强后者的神圣性。”^[11] 马克夫妇在某种意义上与挪亚夫妇相似，不过《第二个牧羊人的戏》的成就在于，无论作为宗教戏剧，还是作为娱乐作品，它都较《挪亚及其儿子们》更为复杂，也更为完善。

英国奇迹剧的发展说明，欧洲中世纪戏剧经历了一个漫长的成长过程。它们“虽然挣脱了教会的控制，但在一定程度上仍保留

了圣经的内容和基调,依然讲述着不朽的圣经故事。”^[12]当时的剧作家们不可能超越自己所生活的时代。他们一方面要遵循并依赖强大的宗教传统,另一方面又想尽量满足观众的愉悦要求,这使他们的作品成为一种半宗教半世俗的混合物。可见,若没有圣经和教堂,中世纪戏剧的萌芽和发展都是无法想象的。至于中世纪英国奇迹剧对后世的影响,李赋宁先生曾经写道:“有的奇迹剧具有悲剧因素。……有时很幽默,富有喜剧或闹剧因素。……演出一幕又一幕的圣经故事,因此可以看作后来文艺复兴时期多情节的英国历史剧的前身。”^[13]英国奇迹剧的价值还在于它们为伊丽莎白时代英国戏剧的全面辉煌充当了前驱。固然“伊丽莎白时代的戏剧具有较为明显的自然主义倾向,而中世纪戏剧基本上是反自然主义的”^[14],但是后者所蕴含的某些现世生活气息(诸如嬉笑打闹、轻松愉悦的场面和滑稽可笑的人物形象等)无疑为后来日臻完善的英国戏剧艺术提供了有益的借鉴。

注释:

[1] Jacobus, Lee A. *The Bedford Introduction to Drama* (2nd ed.), Boston, St. Martin's Press, 1993, p. 8.

[2] Speaight, Robert. *Christian Theatre*, New York, 1960, p. 17.

[3] [4] [5] [6] [7] [8] 《创世记》第 2-4 章; /2:21; /15:12-16; /第 14 章; /15:1-6; /22:13。

[9] [10] 《民数记》第 22-24 章; /24:17。

[11] [14] Roston, Murry. *Biblical Drama in England*, Evanston, 1968, pp. 43, 15.

[12] King, Neil. *York Notes on Everyman*, Beirut, York Press, 1985, p. 6.

[13] 李赋宁:《英国文学论述文集》,外语教学与研究出版社 1997 年版,第 47-49 页。

中古英雄史诗 艺术与基督教

刘正之

史诗是古典时代和中古时期共有的文学体裁，在欧洲文学史上占有独特而重要的地位。中古英雄史诗因受基督教文化的滋养，呈现出与古典史诗不同的精神特质和美学风貌。作为中世纪最重要的文学样式之一，英雄史诗集中反映了当时欧洲人的价值观念与审美倾向，成为我们关注文化转型时期特定文学现象的一个绝佳样本。

说荷马史诗是欧洲文学的源头，不仅意味着它规定了史诗这种样式的基本主题、认知世界方式、民族心理的基本内涵，还在于它开创了区别于其他文学样式的艺术特征和审美原则，就它在整个文学史所处的地位来看，其艺术形式方面的贡献不亚于思想内涵的价值。中古英雄史诗作为荷马史诗的后继者，理所当然地承袭了后者艺术方面的许多特征，使得人们有理由将它与荷马史诗看作同一种文学样式。然而在基督教这种本身具有辉煌艺术成就的文化传统的影响下，欧洲史诗模式的艺术特征也发生

了很大变化,呈现出与荷马史诗风格迥异的面貌。

考察欧洲史诗艺术形式的变化时,应该把圣经作为誉輿学和源流学比较研究的放送者来看待,因为不仅圣经本身的文学价值已被越来越多的研究者所重视,其独特的文学个性是世界文学宝库里的一枝奇葩;而且在中世纪教会统治意识形态领域的背景下,文艺在很大程度上是从阐释圣经经文出发的,除了教会文学在纯粹意义上宣扬教义外,其他文学体裁都不可避免地受到圣经的影响,尤其在中世纪普通群众受教育程度不高而教职人员掌握“话语权”的条件下,很难想象构建英雄史诗这种规模宏大的作品能不借鉴圣经文学已有的成就。事实上如果缺乏这种借鉴,英雄史诗便难以产生,而只能停留在氏族远古传说的阶段。

叙事技巧的借鉴

一、史诗结构的简约和凝练化

史诗属于长篇叙事文学,然而我们注意到,中世纪史诗在篇幅上比荷马史诗短小。《伊利亚特》有 15693 行,《奥德赛》长达 12110 行,而中世纪史诗除了《尼伯龙根之歌》长达 9516 行(共 39 歌 2379 节)外,其余几部都比较短:《罗兰之歌》4002 行^[1],《熙德之歌》3730 行,《贝奥武甫》3182 行,最短的《伊格尔远征记》仅 698 行。虽然篇幅缩短,英雄史诗在结构上并未不完整,相反由于对与主线无关或关系不大的次要情节和冗杂枝蔓进行了剔除和删削,叙事结构显得更加集中、简练。文学史上一个常见的现象是,越是生产力水平低下时期出现的叙事作品,往往内容越庞大、结构越冗杂,我想这主要是以下几个原因造成的:首先是创作过程本身缺乏总体构成意识;其次是远古文学都经过长期的口耳相传过程,是若干传播者反复增添内容的结果;再就是早期文明缺乏严谨的逻辑思维能力,构建完整复杂、逻辑层次清晰的结构显得力不从心。客

观地讲,希腊史诗在结构方面要比同时期的巴比伦史诗《吉尔伽美什》、印度史诗《摩诃婆罗多》及《罗摩衍那》清晰、系统一些,但是仍然显得有些繁杂,例如《奥德赛》叙述奥德修斯 10 年海上漂泊经历时就没有刻意地调整结构,仅是以他的行踪为线索作“跟踪记录”;《伊利亚特》虽然围绕“阿基琉斯的愤怒”的主题描写特洛伊战争,选取 10 年战争最后的 51 天(具体描写 4 天的激战)来记录,然而比起英雄史诗来,荷马用以证明英雄神助的描写奥林匹斯诸神的篇幅还是显得过多。中古史诗的结构意识、结构能力明显优于荷马史诗。《罗兰之歌》、《伊格尔远征记》除去要表现的战争场面外几乎没有什么多余的描写,《尼伯龙根之歌》、《熙德之歌》、《贝奥武甫》尽管描写的事件不惟一,但结构的划分也整齐划一,《尼伯龙根之歌》清晰地分为“西格弗里之死”和“克琳希德的复仇”两部分;《熙德之歌》分为“熙德被放逐”、“熙德女儿们的婚礼”和“科尔佩斯橡树林中的暴行”三歌,从三个事件的不同角度说明熙德的忠诚和英勇;《贝奥武甫》则通过贝奥武甫年轻时杀怪物葛婪代及母妖和晚年杀毒龙刻画英雄贯彻始终的勇武和侠义。其实不仅四大英雄史诗和《贝奥武甫》,就连更早的《希尔德布兰特之歌》虽仅存 68 行,经推断后的故事线索也比荷马史诗集中、鲜明。我想,中古史诗表现出的结构凝练特征除去人类认知世界水平提高、作品现实性增强、神话成份减少、创作目的性更强,以及创作者驾驭作品能力的增长等因素外,来自圣经文学的直接影响也是一个重要原因。过去的文学研究者通常认为只有希腊人才有史诗,最近两个世纪,其他民族史诗逐渐被发现、认可,尤其是希伯来史诗的价值以其迥异于希腊传统的风貌越来越受到重视。对于西方文学的影响力,希伯来文学是可以和希腊文学并驾齐驱的。我们注意到,圣经中希伯来式史诗的结构特点对英雄史诗结构的形成发生了不小的作用,两者的相似性非常明显。

有学者认为,《旧约》中关于约瑟的故事^[2]、《出埃及记》、《约

书亚记》和《士师记》的部分章节都是史诗,它们共同的特点是篇幅短小、主题单一,以氏族首领(英雄)奉神谕领导族人摆脱异族统治、奔向神赐的“流奶与蜜之地”迦南、抵抗外来侵略为基本内容。中古英雄史诗简约结构的形成也与围绕作品明确的主题展开叙述、有了清晰明了的目的性特点分不开。英雄史诗的惟一主旨就是信仰上帝、维护基督教国家的利益、为弘扬光大基督教而对异教徒宣战。为了更好地服务于主题,也由于一神信仰模式下“集权”观念的影响,史诗作者顺理成章地在选取故事情节、整理事件线索、用事实说明“观点”(即“异教徒是邪道,基督教徒是正道”⁽³⁾)等方面有意识地略去与主题无关或关系不大的次要情节,以及冗杂枝蔓的史实记述,将史诗的结构塑造成与一神观相适应、能够体现思想“纯粹性”的样式。

二、史诗结构的“片断化”倾向

由于人类远古文献通常“文史不分”,史诗往往与史传文学略有区别⁽⁴⁾但又关系密切。荷马史诗虽是“正统”的史诗,却采用了历史文献常用的“编年史”叙述方法,《伊利亚特》建立在特洛伊战争史的基础上,发展线索与战事进程合拍,《奥德赛》虽然创造性地使用了倒叙手法,但通过奥德修斯之口说出的海上漂泊经历,仍是按部就班地依照他的足迹所至来描述。而英雄史诗则倾向于选取一个历史时期内的某一事件或英雄人物的某种特定经历展开叙述,在一个时间断面上充分渲染,把若干场景通过精心安排和前后呼应联系起来,给读者身临其境、洞悉事件真实细节的感受,而未采用明显的编年式记事。例如描写英雄罗兰战场上的浴血杀敌,《罗兰之歌》用了共 86 节的篇幅,占全诗近 1/3,对战争的宏观场面、双方将领们的交手细节、基督徒伤亡的壮烈、异教徒遭打击的惨状和惊慌失措的状态都进行了极为详尽的描述,给予阅读者强烈的心理冲击和逼真的现场感受。《贝奥武甫》的叙事笔触也着力于贝奥武甫“重创葛婪代”、“力搏母妖”和“屠龙”三个场景,通过

夸张妖魔的凶悍来反衬英雄的勇气无畏,通过渲染环境的阴森可怖烘托英雄的坚韧不拔。中古史诗里最为精炼的《伊格尔远征记》更是运用充满激情的语言,利用灰狼、苍鹰、白隼、野牛、雷雨、长夜、烈日、乌云、朝雾、大海、原野、黑暗等意象,仅寥寥数笔就勾勒出罗斯勇士们满腔热血、为国捐躯的群象,营造出伊格尔被俘后“国土在呻吟”的悲壮,以及基辅大公胜利后的荣耀。全诗实际上只有3个场景:伊格尔的出征、被俘、最终逃出囚禁,然而读来并无零碎、割裂之感,照样能看到完整的战争面貌。概括说来,中古史诗的“片断化”不是指琐碎和情节缺乏内在联系,而是指叙事方法摒弃了时间坐标上的纵向线形串联,而转向某一瞬间的全方位从点到面的扩展。我认为,“片断化”倾向的形成同样与基督教的影响有关,不过不是源于希伯来史诗,而是源于圣经文学中的小说模式。《旧约》中的《路得记》、《以斯帖记》、《约拿书》和《次经》中的《犹滴传》、《苏珊娜传》被视为圣经小说的代表。以《路得记》为例,这部译成中文仅3000余字的小说描写了大卫王曾祖母摩押人路得与犹太人波阿斯的婚姻,反映了作者主张希伯来族与外邦通婚的政治思想。作者通过路得和波阿斯在麦地相遇、路得主动以当地风俗向波阿斯求爱和波阿斯公开获得娶路得的名份三个场景,阐明一桩当时受到非议的“涉外婚姻”的进步性与合理性,用生动的故事情节和巧妙的场景安排顺利地传达了思想主题,达到“片断”与“集中”完美结合的效果。此外,《新约》中为数众多的“耶稣行迹”以及中世纪教会文学的“圣徒奇迹故事”对英雄史诗创作手法的影响也不小。马太、马可、路加、约翰的四大福音书记录了耶稣从降生、传道、受难到复活的全部事迹,包括医治盲人、聋哑人、大麻风患者以及“以五饼二鱼使五千人吃饱”等著名神迹的“片断”,生动地展现了耶稣是救主、为拯救世人而献身的主题,给读者以真实的现场体验,与英雄史诗的“片断化”特点如出一辙。“圣徒奇迹故事”无疑也有“片断化”的叙事特点。

至于英雄史诗“片断化”的成因,我想与日耳曼等蛮族发展的历史相对短暂、缺乏希腊罗马人那种“追忆辉煌历史”的传统,以及土著民族原有文明程度较低、接受基督教文化影响较深、借鉴基督教叙事文学范围较广等诸多因素有关。割舍漫长的历史流程而对某一历史瞬间的时间、场景集中描写,与其文明发展的特征和文学创作的目的是相照应的。

三、戏剧冲突的娴熟运用

公元前 5、4 世纪的古希腊戏剧显示出希腊人杰出的戏剧才能,然而我们从此前即已产生的整部荷马史诗中,尚不能清晰地看到他们对戏剧手法的刻意运用。的确,《伊利亚特》用阿基琉斯与阿伽门农的冲突和阿基琉斯以大局为重、重新参战来说明他的英雄气概,《奥德赛》用奥德修斯返乡和潘奈洛佩(又译珀涅罗珀)被求婚者纠缠两条线索呼应交织推动情节发展,但是奥德修斯海上经历的众多场景之间却缺乏必要的“伏笔”,往往采用“离开特罗之后,风把我们带到伊康人的地方伊斯马洛……”,或“我们离开那里继续航行,心情沉重,庆幸自己逃脱死亡……”一类句子将各个场景加以串连,故事情节的衔接仅靠奥德修斯的平白讲述。更重要的是,戏剧冲突的概念未被突显出来。戏剧冲突强调场面激烈与夸张的感染力,意在给读者以强烈的震撼,通常认为它包括外在冲突和内在冲突两个层次,前者指人与人或人与某种力量之间的矛盾对抗,后者则指蕴含在个人内心深处两种观念的斗争^[5]。所有矛盾和冲突的双方应该是鲜明对立的,而且往往包含着善与恶、正与邪、真与伪的价值判断。而荷马史诗记述的战争双方虽然存在激烈的冲突,但却谈不上道德或价值的判断。阿基琉斯是英雄,失败的赫克托尔也是英雄。荷马认为一个人只要具备神力、英雄气概,并且敢于为城邦的利益出生入死,就应该是毫无疑问的崇拜对象;“褒此贬彼”或“以成败论英雄”并非诗人的观念,所以这样的冲突不能算作戏剧冲突。

而英雄史诗时代,欧洲人营造场景气势的能力显然比荷马高明了许多。例如《罗兰之歌》,全诗可分为4个部分:一,查理王听取罗兰建议,派遣甘尼仑前往沙拉古索(即萨拉哥萨)与马西理王议和;二,甘尼仑与敌串通、设下诈降的奸计,设下埋伏;三,查理王班师返国,殿后的罗兰遭敌军伏击,一场恶战后罗兰战死疆场、全军覆没;四,查理王率军为罗兰报仇,给异教徒以重创,凯旋后严惩叛贼。如果把几个部分联系起来,会发现基督教与异教、爱国主义与叛国行为、民族主义与个人私利之间尖锐对立的矛盾,戏剧性的激烈冲突可谓贯穿作品始终。宗教信仰的针锋相对是全诗的基调;甘尼仑的对敌妥协、贪生怕死决定了他与敌人交往时被收买并卖国求荣,与罗兰誓死保卫祖国的立场鲜明对照,两人的矛盾实际上是作者用来歌颂爱国主义的正反两部教材;而甘尼仑因嫉恨罗兰、自私冷酷而设计陷害罗兰的行为,又是与英雄的民族主义相对立的利己主义的极端表现。上述冲突无一不渗透着强烈的爱憎和褒贬态度,“正道(基督教)”必将战胜“邪道(异教)”,背弃上帝的叛徒终将遭到严厉惩罚,是作品宣扬的主旨。《伊格尔远征记》同样“有着复杂的展示作者意图的结构”^[6],作者对伊格尔从出征到失败的事件予以较多重视,因为这次失败的远征不仅使伊格尔的狂妄自大和基辅大公斯维亚托斯拉夫的英明稳重形成强烈反差,也点明只有团结一致,才能使罗斯重现光明,重塑基督教的尊严。被否定的个人英雄主义和功利欲望是导致古罗斯民族遭受凌辱和苦难的直接原因。英雄史诗在借鉴戏剧冲突手法方面所达到的高度,已显示出日后欧洲文学艺术表现水平日益成熟的萌芽。

如果把英雄史诗作者有意识地借鉴戏剧冲突技巧且显示出较高水平也视为他们研读基督教经典、受到潜移默化影响的必然结果,笔者愿意理解为其中有基督教戏剧体裁的作用^[7]。虽然当希腊戏剧已经相当成熟之际希伯来人还没有类似的作品,但是经过“希腊化”时期古典传统的“洗礼”,西亚的作者们不仅接受了希腊

的哲学和逻辑一类形而上的东西,也接受了戏剧一类大众化的文艺形式。阿巴·埃班在《犹太史》里写道:“在亚历山大东征期间,地中海地区陆续出现了许多希腊化的城市,而且在亚历山大于公元前323年死去后,这种扩张仍在继续。仅在巴勒斯坦,人们就建立起三十座设有寺院、祭坛、竞技场和剧院的新城市。马其顿和希腊的移民在这些新的希腊城市定居下来,所以,中东就成了反映希腊文化和生活方式的舞台。”^[8]融入戏剧成份的古犹太文学中出现《约伯记》和《雅歌》一类明显带有戏剧因素的作品。至中世纪,教会文学的宗教剧——包括圣剧(Sacra rappresentazione)、圣礼剧(Auto sacramental)、神秘剧(Mystery play)、奇迹剧(Miracle play)、道德剧(Morality play)、耶稣受难复活剧(Passion play)等——作为民众文化生活中的重要内容,“以不同的形式、于不同的时间、在不同的地点被多次搬上舞台”^[9]。它们当时虽然“更多的是一种大众娱乐方式而不单是一种文学样式”^[10],然而我想,越是通俗的东西越容易被广泛地接受,英雄史诗的作者很难不受其影响。承袭了希腊戏剧因素的基督教戏剧对戏剧技巧的运用不会很拙劣;尽管今天看来宗教剧依附于信仰,似乎不如建立在激情之上的希腊戏剧(特别是悲剧)那么富于浪漫色彩,然而在基督教意识形态占据主流地位的文化背景下,大概没有第二种文学现象有能力、有条件给创作英雄史诗的日耳曼等民族以如此直接的帮助。因而,即使在缺乏足够的中世纪基督教戏剧文献的条件下,笔者仍然倾向于把英雄史诗在戏剧手法方面的成就“归功于”基督教。

文化象征符号体系的借用与“嫁接”

基督教这种宗教文化有其独特的象征符号体系,用以表达信仰观念和价值标准。这些象征符号与基督教的信仰传统及文化成因密切相关,形成了约定俗成、含义明确的固定模式。通过语言和

图像的表述,它们逐渐积淀为基督教的外在标志。基督教文化象征符号通常包括神学象征、经文象征、造型象征和数字象征等类型,例如,神学象征包括乐园、禁果、原罪、上帝、基督、圣父、圣子、圣灵、三位一体、弥赛亚、救世主、道成肉身、耶稣、天使、魔鬼、天堂(上帝之国)、地狱、炼狱、受难、救赎、复活、末日审判、千禧年、新天新地、圣诞、圣母、圣礼、圣餐等;经文象征包括“哈里路亚”(赞美上帝)、“阿门”(诚心所愿)、“以马内利”(上帝与我们同在)、“阿拉法和俄梅戛”(始和终)等;造型象征包括十字架(信仰)、鱼和牧羊人(耶稣基督)、荆冠(受难)、马棚(圣诞)、蛇(魔鬼)等;数字象征包括3(三位一体)、6(六日创世)、7(完整、完全)、9(天穹及天使层次)、10(十诫)、12(耶稣十二门徒)、13(叛徒犹大,不吉利)等。虽然基督教象征符号中的一部分在犹太教创始之际就开始使用,但若把它们等同于某些原始宗教的图腾或咒语显然不恰当,因为随着宗教的成熟和文化的发展,基督教象征符号的含义和象征方式已发生很大变化,拘泥于字面和形象表面的意义已不能正确解释符号体系包含的神学思想和价值观。所以,应当结合符号体系在教义中的重新阐释和在文化中的实际应用,来理解它们的内涵。

基督教象征符号对西方文化影响之深广很难“一言以蔽之”,同样,对西方文学的影响也能用“长久”(自古代后期至今)、“广泛”(影响了西方文学的各种体裁,例如诗歌、小说、戏剧等)、“深入”(许多古今作家——尤其西方现代作家——赋予作品中的基督教象征符号以崭新涵义,为文艺美学系统增添了新的血液)一类词语来形容。所以,从文学研究的角度,笔者更乐于把基督教象征符号视为文学“意象”或者“原型”,通过对它们的考察,探索文化大背景中的文学现象的来龙去脉。

回到英雄史诗,作品中的基督教象征符号可以说比比皆是。现以《罗兰之歌》为例,说明对于象征符号的借用。史诗不仅提到了十字架、橄榄枝这样的造型象征,而且提到弥撒、米迦勒节、洗礼

等宗教礼仪或节日,它们绝不是刻意加在作品中以增添所谓“基督教气氛”,而是直接为主题服务。史诗第290节说战败国西班牙的王后皈依基督教、接受洗礼,就是在点明基督教必将胜利的信念。诸如天堂(或称乐园)、地狱、圣母玛利亚、天使、魔鬼、世界末日、末日审判一类概念也数次出现。异教徒和叛徒甘尼仑被比喻为魔鬼,马西里王死时被说成“将灵魂交到了魔鬼手里”^[11],查理王惩罚甘尼仑被解释为上天对恶人的“最终审判”。与此相应,罗兰、奥利维阵亡后要得到升上天堂的美好归宿,罗兰的未婚妻阿尔德也被安排了闻罗兰噩耗而悲恸身亡的结局,虽然未免有些残酷,却明确地表达了好人死后进天堂的观念——在作者看来,那还是阿尔德的福气呢。“十诫”的教义在史诗里也有反映,如称法兰西人攻占沙拉古索城后首先“拿着铁锤和铁杖,打烂了所有的神位和偶像”^[12],又说甘尼仑的叛徒誓言是犯了“滔天罪行”^[13]。其他几部英雄史诗中也不难看到基督教象征符号。

另一种情况不妨称为“嫁接”,例如后文所述《贝奥武甫》中的怪物葛婪代,它本是早期文学中常见的“恶魔”形象;它作为一种“典型的反复出现的原始意象”,我们不难从其他民族的同期作品中一再看到,它实际是强大而不可捉摸的自然力的象征。但史诗却把它与圣经中的第一个杀人犯该隐扯上关系,这堪称为一种创造。在民族独立意识业已确立、社会主要矛盾由“与天地(自然力)斗”转变为“与人(其他异教民族)斗”的背景下,葛婪代依然是人类异己力量的代表,不过被赋予了更新的象征意义,融入了更多的社会内涵,能更大程度地激起读者对异教徒“同仇敌忾”的情绪,更好地为宣扬基督教教义服务。总之,基督教象征符号被中古史诗用为文学的意象绝非偶然,通过对这些符号的借用和“嫁接”,这批史诗在文学风格、艺术气质和审美意趣方面达到了与基督教文化“你中有我、我中有你”的默契,从而展现出一番与希腊史诗传统迥异的风貌。

用典及启示文学的影响

用典是古今中外文学中非常普遍的现象，中古英雄史诗所受基督教的影响也突出地表现在这一方面，这是宗教观念或神话观念发生变异后的必然结果，因为从某种意义上讲，古希腊史诗有关神的记载可理解为史诗对口头文学——神话传说的一种典故运用，而英雄史诗运用圣经典故则是基督教影响欧洲史诗模式中用典传统的结果。如果没有基督教这种“后来居上”的素材宝库，恐怕中世纪文学只能到希腊及蛮族神话里去寻找灵感。

从典故与作品“衔接”的自然程度和用典的效果来看，英雄史诗的用典可分为两个层次。第一个层次存在于早期英雄史诗里，代表作是《贝奥武甫》，其中有一个常被提及的典故，即把怪物葛婪代说成该隐的后代。史诗写道：

这恶魔名叫葛婪代，
……他借了怪物的巢穴潜伏多年，
从来不知道人世的欢乐——
造物主严惩了他那一族，
该隐的苗裔（因那一桩血债，
永恒的主施加的报复）：亚伯的凶手，
亲弟弟的屠夫，被上帝远远逐出了人群。^[14]
从该隐孽生出一切精灵魍魉，
借尸还魂的厉鬼；还有巨人，
他们与上帝抗争了许久，
上帝给了他们应得的报偿。^[15]

接下来，诗中又数次提到葛婪代与该隐的血缘关系。但我们除了能从葛婪代的形象体会到它的凶残和暴虐（这些恶性似乎没有存

在的理由),并不能发现它身上还有其他与基督教相左的品行;好像只是为了附和基督教教义,它才被人为地加上“莫须有”的罪名。人类早期的许多神话传说或宗教故事中都存在象征恶、黑暗、死亡等阴暗势力的妖魔(它们出自同一种原型),葛婪代不过是这样的象征物而已。再看《贝奥武甫》运用的另一个典故,高龄的贝奥武甫杀死为虐的毒龙^[16],毒龙又叫作大蛇,口里可以喷火,使命是守卫异教的宝物。这龙显然来自《启示录》:“……那龙,就是古蛇,又叫魔鬼,也叫撒旦……。”^[17]在我看来,这个典故仍嫌生硬,但比前一个好了许多。起码它的象征意味明显,不像前一那样突兀(实际上该隐在圣经中并非恶和魔鬼的代名词,该典的贴切性并不强)。早期英雄史诗用典的“稚嫩”显然是作品形成年代尚早,该民族还未接受基督教文化,基督教成份是在传播过程中插进去的,以及由于史诗的基本主题和结构已经确定,基督教意趣难与原著很好地结合所造成。芬兰史诗《卡勒瓦拉》及冰岛的《埃达》、《萨迦》中也含有一些基督教因素,亦存在同样的问题。

第二个层次存在于后期英雄史诗时代,这时用典的水平有了显著提高。例如在《罗兰之歌》中,查理王乞求上帝保佑时说:

真正的天父,今天将我保障,
这是真的,你曾保护了约拿,
当他在鲸鱼的身体里藏躲;
尼内维的国王你也曾饶恕过,
又挽救但以理不受巨大灾祸,
当他在狮子巢穴里同狮子一伙;
你拯救过那三个婴儿逃离烈火,
请你今天也爱护我……。^[18]

但以理的故事源自《但以理书》第6章16至23节,“三个婴儿”的典故源自《次经·三童歌》,讲述的是但以理和3个少年分别被投

入狮窟和火窑,本来绝无生还之理,但由于他们坚信上帝会以仁慈施拯救,因而并不惧怕,结果上帝果然保佑了虔诚的信徒,使他们安然无恙地度过险境。查理王是在外甥罗兰已经殉国,又面临人数多于己方的强敌、即将开始殊死搏斗时说这番话的。查理王的虔诚不容置疑,而他又的确相信上帝会保佑自己,这时所面对的困境与典故中基本无二。结果呢,史诗当然是让他再次体验了上帝之爱的真实性,从而更加忠于基督教信仰。作者以此突出了全诗的主题。这个典故的事件、题旨、人物与史诗对应得都较得体,甚至可以说非常恰当。用典技巧的进步一方面得力于作者对基督教经典的理解力以及艺术鉴赏力、模仿力的提高,另一方面也由于作品成书较晚,能在创作过程中逐步吸收、融会圣经文学的艺术营养。

圣经文学独具的启示文学样式对英雄史诗的影响也非常之大。广义地看,这也该算是用典的手法,但是考虑到史诗受启示文学影响的程度和特点,还是分出来单独考察更清楚。启示文学产生于以色列人遭到最黑暗统治、命运最悲惨的时期,叙利亚塞琉古王朝的安条克四世推行灭绝犹太宗教和文化传统的政策,甚至大肆屠杀犹太人;马卡比起义失败、公元70年圣殿再次被毁前后,犹太人复国的梦想彻底破灭。冷酷的现实使曾经兴盛的先知文学发生转变,新的体裁——启示文学应运而生。启示文学与其前身先知文学一样关注政治局势、忧国忧民、渴望本民族振兴,但社会环境的改变使它们采取了迥然不同的艺术表现手法,在世界文学史上形成极为独特的艺术风格,以预言、象征、异象、梦幻等为主要表现手段。预言指借讲述未来或世界末日的景象表明宗教和政治期盼,通常假托以诺、摩西等祖先的名义宣讲;异象是启示文学冲击力最强的手法,比象征更加超现实、更加怪诞恐怖、更加晦涩难懂,往往借助梦魇和幻觉传达作者的理念。《但以理书》、《启示录》、《次经》的《以斯德拉二书》以及《伪经》的《以诺书》、《巴录启示书》、

《巴录三书》、《摩西升天记》等即属此类。英雄史诗表现出明显的启示文学艺术特征,现以《罗兰之歌》为例来说明。这部史诗借鉴了启示文学的多种表现手法,它们交织运用,与作品宣扬的基督教救赎主题相得益彰。

关于梦幻与异象,史诗写了查理王的几次包含着异象的梦幻,前两个是在返国路上做的,先梦见甘尼仑抢夺他的长矛并将它折断;又梦见凶恶的熊和豹撕咬他,幸亏猎犬出来救助,猎犬与豹子争斗得难解难分……。罗兰死后,查理王又梦见夹杂着冰雹雷电的暴风骤雨里居然出现了烈火狂焰,将法兰西军士们的武器尽数烧焦;不知从哪儿窜出的野熊、豹子、蛇蝎蛟龙和魔鬼以及鹰狮,也都向法兰西人扑来;查理王正欲阻拦,却被迎面扑来的猛狮拦住去路……。紧接着,他又梦见30头口吐人言的大熊要求他放了铁链锁住的那只熊,猎犬再次出来与熊激战。启示文学中的异象往往含义隐涩难懂,需要仔细揣摩。当我们充分了解了查理王对沙拉古索战争的背景后,便会理解他梦境中的猎犬其实是指始终忠诚的罗兰伯爵,他总在最困难的时刻挺身而出保卫领主;不知从哪儿窜出的野熊、豹子、蛇蝎蛟龙和魔鬼鹰狮象征着形形色色的异教徒;迎面扑来的猛狮就是异教教王巴里冈。无论是否能理解史诗中异象的含义,这种由基督教艺术手法给人造成的特殊阅读感受都是荷马史诗所无法带来的。

关于预言与象征,《罗兰之歌》的预言通常由天使来发布,将上帝的谕旨昭示给基督徒,告诉他们上帝对历史的安排,向他们展示胜利的前景。例如在第179节上帝委托天使告诉查理王他已经知道罗兰殉国之事,要求查理王替罗兰报仇。史诗中最重要的一组象征是罗兰伯爵的号角。我们知道,《启示录》里有一组“7号角”异象,每当一位天使吹响号角,天地间就出现奇异的景象,第7次响起号角时,世界末日和最后审判的时刻就到来了。英雄罗兰也随身带着号角,本来是战争中做联络用的,但它却成了烘托罗兰

之死的道具：起初骄傲的罗兰就是不肯吹号角请求查理王支援自己，他终于吹响它时却为时已晚，这最后的号角声竟迎来他的末日审判——义人罗兰进入天堂。这组象征（之所以不称为异象是因为并无超自然的景观出现）与启示文学末世论及最后审判的情景完全吻合，可以说是运用圣经艺术手段表现思想内容的典范一例。

以上从叙事学和基督教文化意象等角度探讨了基督教在艺术方面给予中古英雄史诗的影响。其实在词汇、韵律、诗体格式等语言方面，基督教文化、圣经文学影响英雄史诗的痕迹也很显著。总之，基督教不仅在思想内容方面，也在艺术风格方面对中世纪史诗产生了深刻的影响，甚至扭转了欧洲史诗的发展方向。

注释：

[1] 《罗兰之歌》现存 8 个抄本，其中最完备的一部由牛津大学收藏，共 3998 行，但一般校订者都同意根据其他抄本再补上 4 行，共计 4002 行。

[2] 《创世记》第 37 - 50 章。

[3] [11] [13] [18] 《罗兰之歌》，杨宪益译，上海译文出版社 1981 年版，第 79, 264, 46, 226 节。

[4] 我认为，史诗与史传文学的区别主要在于是否以歌颂英雄为主题、人格理想化和浪漫化的程度，以及语言风格等方面。

[5] 童庆炳：《文学概论》，武汉大学出版社 1989 年版，第 221 - 222 页。

[6] 《伊格尔远征记》译者序，魏荒弩译，人民文学出版社 1957 年版，第 9 页。

[7] 应该说，英雄史诗中戏剧冲突手法的运用与古希腊戏剧有关，但二者之间经过了基督教的中介。基督教戏剧在形式特征上不完全等同于古典戏剧。

[8] 阿巴·埃班：《犹太史》，阎瑞松译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 72 页。

[9] [10] W. T. H. Jackson, *The Literature of the Middle Ages*, Columbia University Press, 1960, pp. 295, 327.

[12] 在这里史诗作者犯了常识性错误，因为马西里王的国家信仰伊斯

道教,而伊斯兰教并不崇拜偶像。

[14] 该隐杀弟的典故见《创世记》4:8-16。

[15] [16] 《贝奥武甫》,冯象译,三联书店 1992 年版,第 1 章 102 至 114 行,第 31 至 37 章。

[17] 《启示录》20:1-3。基督教认为《创世记》中引诱人类始祖亚当、夏娃偷吃禁果的蛇也是魔鬼的象征。

中世纪神秘主义的流变 及其对文学观念的影响

杨慧林 吴 浩

除去奥古斯丁所代表的教父时代和托马斯·阿奎那所代表的经院时代之外,中世纪最具影响力的学说,或许是出自晚期的神秘主义者。一般来说,中世纪欧洲的神秘主义有两种形式,一种是在非正统神学的基础上就基督教进行“属灵”的阐释;另一种则是对传统的基督教信仰进行泛神论的改造。这两种形式的神秘主义,实际上都包含着反经院神学的异端性质。正如后人所看到的:一些神秘主义者从“属灵”走向了“自我”,另一些神秘主义者又沿着泛神论去否定信仰的权威。因此在欧洲文化完成中古到近代的转型过程时,一种新的时代精神、一种个体的理性意志、一种世俗化的创造热情,却恰好都是通过极端虔敬、甚至极端非理性的神秘信仰得到培育的。

就宗教与艺术之间的关联而言,神秘主义常常是一座最自然的桥梁。在宗教的一端,艺术正是神秘对象的表征;在艺术的一端,宗教正可以提供神秘

的目的和崇高的冲动。中世纪晚期的基督教神秘主义,也是在这一意义上深刻地影响了欧洲文人的创作及其根本的文学理念。

一、中世纪基督教神秘主义的缘起

基督教的神秘主义被认为兴起于公元6世纪,它与“二希文化”的交融直接相关。所以许多研究者指出:中世纪最早的神秘主义者,亦是新柏拉图主义的传人。

以拜占庭为中心的东方基督教神秘主义,是从希腊教父奥利金肇始的。其核心的内容,就是在新柏拉图主义与基督教的神秘体验之间寻求一种沟通。比如公元6世纪初就有一佚名作者的短文《论神秘神学》(On Mystical Theology)。文章在论及神圣的超越性时,特别强调人类的感覺和理性都无法涉及上帝的本体,因而关于上帝的全部知识都只能在于神秘的交流。相对而言,欧洲大陆的神秘主义兴起略晚,大约是在中世纪中期与社会的动荡、黑死病,以及女巫阶层的出现相关。

以可以见到的资料而论,流传于公元6世纪、又在公元10世纪得到爱留根纳译介的伪狄奥尼修斯(Pseudo-Dionysius)著作,当属第一批神秘主义的文献。相传狄奥尼修斯生活在公元1世纪的雅典,还担任过罗马帝国的高官。使徒保罗在雅典传教时,大部分深受希腊文化熏陶和沐染的人都未为之所动,“但有几个人贴近他,信了主,其中有亚略巴古的官丢尼修”⁽¹⁾。但是后世一般都根据其著作中明显的新柏拉图主义思想的痕迹,判定这是别人伪托他的姓名所作,故而称之为“伪狄奥尼修斯书”。

伪狄奥尼修斯的著作并未专门讨论过文学艺术,但他将“美”视为“上帝的一个属性”而加以论述。《神圣的名字》对此进行了详尽的阐发,从而使艺术的超验感与他的神学追求息息相通。

伪狄奥尼修斯的神学学说包含着3种论述方式:肯定的证

明、否定的证明,以及综合前二者的神秘的证明。3种方式并进的基本原因,是在于他相信人类根本不可能以思想和语言直接认识和谈论上帝。只有通过神秘的“爱”、属灵的体验和默默的苦修,人们才可以达到对神圣的洞见。在他看来,对上帝的认识和感受是逻辑化的语言所不可传达的。而当他力图使人通过神秘的体验与上帝的恩典相融时,他实际上也将同样基于灵性和感受性、同样言无尽意的文学艺术与神学结为一体。

伪狄奥尼修斯的著作还从上帝的“至善”肯定了“美”的价值,因为除去上帝再无“至善”,“善”的概念只能通过“美”得到间接的表达。“为了赞誉这种善,神学家们称它为美和绝对美,称它为爱和可爱的。”

像许多神学的论证一样,伪狄奥尼修斯也将“美”与“善”的关联追溯到“光”,认为神秘的“光”显示着上帝的超越之美和绝对性,而上帝就是这种美与善的结合。这种学说将“美”视为上帝的一种属性和自我展现,因而不仅使受造之物的“美”得到肯定,而且为艺术创造找到了神学的理由。在这里,伪狄奥尼修斯较之普罗提诺确实又有所前进,他使两个最重要的问题进入了中世纪文学批评的视野。

第一个问题即“绝对美”的存在。“绝对美”成为上帝的代称,“美”就不再是人的一种世俗游戏,也不仅仅受到理性能力和创作规则的支配,而必然要分有对于上帝“至善”的经验。这样,古代希腊和罗马人从形式的“和谐”、形式的规范去开掘文学教化意义的总体倾向,似乎被另一种思路所置换,即:艺术形式本身就并非人力所为,而是一种神秘秩序的象征;文学艺术的最终“教化”并不在于世俗的目的,而应当导向对上帝的体认。所以尽管中世纪的文学批评很少关注同时代的文学创作,这种观念的潜移默化却为创作以及相关的接受和阐释活动定下了基调。在整个中世纪的欧洲文学中,事件的陈述之所以附会着神学的动机,抒情的描写之所以

饱含着献身的精神,民间创作之所以也被赋予宗教的寓意,都与此相关。

第二个问题是“艺术美”的价值。既然“美”是上帝的属性和神秘的显现,那么“美”就是有限的人类借以观照无限的基本方式。根据伪狄奥尼修斯的论述,这也许就是文学艺术的价值。他的另一著作《论天国的等级》用一个形象的比喻说明了这一思想。他问自己:在圣经当中,为什么总是用火来表达各种神圣的事物?他仔细分析了个中的原因,认为“火存在于一切事物之中,而且,火可以穿透每一事物而不丧失自己的特征”。这种思想在中世纪的影响是显而易见的,它导致的结果,则是文学艺术通过表现有形的“美”来切近不可见的“美”。

伪狄奥尼修斯认为,“就我们的心灵而言,除了运用物质,不可能复制、也不可能观照神明”。对上帝的观照,是对创造世俗艺术的一种保证;同时世俗的艺术也拥有着象征神圣、言说“不可言说者”的功能。这一切都与古希腊的文学观念形成了一种对照,从而以“象征”为本的中世纪文学艺术,在新的角度上表达了独特且稳定的形而上意义;“美”的象征性也使得中世纪的艺术带有一种与众不同的鲜明个性。

从本质上来说,柏拉图学说和新柏拉图主义的影响,是从中世纪基督教信仰中激发出神秘主义的主要动力。起初,一些学识渊博的教士力图把知识融入神秘的沉思,所以在神秘主义的思考中充斥着“烦琐的论证和精致的思辨”。直到11世纪和12世纪神秘主义与经院哲学合流,人们认为才更多地展示出神秘的境界。

二、西都教团

在这一过程中发挥了特别作用的,首先是伯纳德(St. Bernard of Clairvaux, 1090 - 1153, 又译贝纳尔)。伯纳德性格中似

乎包含着某种潜在的矛盾：他本人遍游欧洲，却声称僧侣除去修道院以外别无居所；他曾经说服两位君主和无数骑士参加十字军东征，并且写文章讨伐异教，却又主张以信仰服人，而不要诉诸武力。不过无论如何，伯纳德的智慧、口才和感染力显然非同凡响。他在大约 20 岁进入西都修道院(Citeaux)时，那修道院的历史尚不足 10 年，没什么特殊的影响。而他很快就吸引来自己的亲戚、朋友，甚至包括已经结婚的大哥。据说在 1112 年前后，有 30 多人加入了他的修道院，乃至逐渐形成了所谓的西都教团(又译西多教团)，自成一家。

1124 年或者 1125 年，伯纳德发表了他的第一部论著《谦卑与骄傲的进阶》(The Step of Humility and Pride)；1126 - 1135 年间，他又完成了关于神学研究的《论恩典与自由选择》(On Grace and Free Choice)；1135 年以后，他还写了 86 篇关于《雅歌》的布道词以及大量其他他的布道词；他为修道院《圣歌集》所写的序言，则讲解如何演唱教堂里的无伴奏合唱(Plainsongs)等等。此外，伯纳德的影响还在于他写给皇帝、国王、教皇、主教、修士、修女以及普通信众的书信；据统计，在 1116 - 1153 年间，这样的书信就有 500 多封。去世前 5 年，伯纳德开始修订自己的作品，据说直到临终之际仍然坚持不懈。

伯纳德的各种文体的作品都在中世纪流传甚广，其中有许多都被译成民族俗语。直到宗教改革时期，一些新教思想家也对他相当推崇。西方研究者认为，由于伯纳德的影响，西都教团的神秘主义信仰之中渗透着强烈的禁欲主义色彩，甚至发生过伯纳德的表兄因为受不住清苦而投奔其他修道院的事。据信，这种苦修、禁欲的倾向是从奥古斯丁的学说衍生而来的。

伯纳德的神秘主义倾向，起源于他对理性与宗教情感相分离的不满。他认为只有通过对上帝的爱，才可以认识上帝的奥秘；信仰则意味着运用理性的时候永远怀着谦卑的态度。伯纳德也相信

上帝是“绝对的美”，所以从根本上说，他所谈论的“美”带有形而上的性质。但是伯纳德真正关心的，似乎是一个比较具体的命题，即“内在美”与“装饰美”之间的关系。更重要的是，他分别将“内在美”对应于“灵魂的美”，“装饰美”对应于“肉体的美”，以便使艺术创造之“美”的精神特性得到凸显。

这种思想在伪狄奥尼修斯那里已经存在，但是在精神之美的固定前提下，伯纳德和西都教团力图表达更多的内容。比如他们提出：“美”有3种类型，“其一是当事物无瑕的时候；其二是当它具有了优雅的趣味和装饰的时候；其三是当它的各部分与色彩具有了某种媚丽，能唤起看见它的人的感情的時候。”与这3部分相应的，分别是赎罪、僧侣生活、以及隐秘的灵感。尽管这里的宗教动机、形而上学色彩都极为明显，但是他们毕竟已经开始论及“无瑕”、“趣味”、“媚丽”和“唤起人的感情”等等。

有人认为：伯纳德所宣扬的“精神化”或者“神化”在某种意义上取消了人与上帝的区别，这导致12世纪的欧洲出现了大量“以神秘主义泛神论为形式”的异端，乃至伯纳德被称为“激烈的神秘主义”。但是在美学和文学批评的领域，伯纳德和他所领导的西都教团却为后世带来较多的积极影响。

三、圣维克多学派

更为温和的神秘主义，当时是以圣维克多修道院为中心，史称圣维克多学派(The School of St. Victor)。经院主义的学理与神秘主义的倾向，在这里进一步完成了结合。其代表人物是雨果和里查德。

雨果(Hugh of St. Victor, ? - 1141)的出生时间和地点均无记载，后人只知道他大约是在1125年同他的叔叔一起进入圣维克多修道院的。但是他的神学造诣在中世纪获得了极高的评价。波

拿文都拉(St. Bonaventure, 1217 或 1215 - 1274)在品藻基督教神学家时,认为奥古斯丁与安瑟伦、格利高里与伯纳德、伪狄奥尼修斯与理查德分别代表着 3 类不同的贡献,而唯独雨果被认为兼有 3 家之长。

雨果试图完成的,确实是一系列承前启后的工作。比如他要将哲学的思辨转化为对于神秘智慧的宗教追求,他要充分解释宗教语言的象征特性、达成对《圣经》的精神感悟,他还要将伪狄奥尼修斯著作中的宗教冥思融入自己的思考。因此他首先像前辈的大家们一样,将现有的 21 种知识归纳为 4 类:理论的知识应当导致真理,实践的知识应当带来美德,语言艺术就是中世纪大学的人文 3 学科(语法、逻辑、修辞),操作的艺术则包括医学、纺织等等。而在他的全部讨论中,最有价值的正是与文学批评相关的解经问题。

雨果在《训海集》(Didascalicon)的 1-3 卷,就经典作家的研读方法作了一些介绍,4-6 卷则展开了他的解经理论。他将奥利金以来的“四重意义”简化为 3 种注释经典的有效原则,即:历史的(History)、寓言的(Allegory)和比喻的(Tropology)。在这 3 种原则当中,雨果认为历史的方法是一切经典阐释的基础,这不仅关系到圣经中的文字,也关系到上帝的整个创造活动。所以他极其重视解经所必须的历史编年,力图通过注解和阐释首先理解希伯来《旧约》文本的意义,然后再据此进行文字的解读。他本人曾根据这样的原则为“摩西五经”作出注释,同时也将历史的原则运用于各种神秘意义的阐释。

雨果所谓的寓言式解经方法,是要把神学研究作为一切解释的基础。他试图将常常各自独立的神学与圣经研究关联起来,但是其基本的意图还是要以圣经之中创造到回归的历程作为系统神学的底蕴。在这一点上,雨果与阿伯拉尔代表着对立的两极。按照阿伯拉尔的看法,哲学的思辨足以结实圣经的意义。雨

果则提出：圣经中的意义不仅在于词语，而且在于全部的事件；思辨只能透析词语的意义，而上帝的事件却在于它们的“运用”（“Their meaning is established by ‘use’”）^[2]。因此，系统神学的关键并非逻辑，而恰恰是历史。

雨果的比喻原则，又使解经活动涉及到每个人的道德生活和宗教冥思。其神秘主义的倾向在这里显示得淋漓尽致。他认为，对圣经的比喻性解释，应当系统地展现宗教冥思的各个阶段。比如在他本人“对挪亚方舟”故事的注释中，基督教完全处于一个象征的世界，“方舟”则是一种象征的载体；其意义就在于教导人们将圣经中从创造到回归的外在历史与自己的内在要求结合起来，重新去寻找失去的上帝。通过这样的解经原则，伪狄奥尼修斯的观念与拉丁传统中的神秘主义因素日趋合一，基督教的神秘体验也更加系统化。后世认为，雨果的学说在圣维克多学派的理查德那里得到了进一步的承接，并深深影响到波拿文都拉和圣芳济等人的思考。

雨果与其他神秘主义者在关于理性的认识上比较一致。他认为理性知识是完全必需的，但理性本身不能理解信仰的神秘对象，因而哲学和信仰是相互对立的双方。这种对立表现在人的理性中，就是认知和洞见的区别。这一对立贯彻到美学领域，则又是可见的美与不可见的美之区别；前者诉诸感官，后者诉诸心灵。雨果作了这样的表述：不可见的美是“单纯的和单一的，而前者（即可见的美）则是多样的和具有多种比例的。然而，由于不可见的创造者在可见的美和不可见的美之间造就了某种仿效性，……这两种美之间存在着某种相似之处。由于这一点，人的心灵完全觉醒之后，便从可见的美上升到不可见的美之中”。

雨果的这一段名言有 3 个值得注意的层面。第一是“可见的美”对于“不可见的美”的“仿效性”；这与“艺术美”分有“绝对美”的论说是一致的。在这一点上，雨果的思想承接着柏拉图以及神秘

主义的传统。第二是“可见的美”的所谓“多样的、具有多种比例”的形式,以及“不可见的美”的单一性。由此涉及的,实际上正是艺术表现与神学信念的差别;它或许表达着神秘主义者对于现世艺术的更多关注。第三是暗示“完全觉醒”的心灵可能通过“仿效性”的艺术活动,将洞见转变为一种直观的形式。

雨果还详细分析了受造之物的“美”的四个方面:位置、运动、样式和性质。“位置”包括排列和秩序,比如时间、地点和属性。“运动”又分为位置的、自然的、动物性的和理性的4种;“理性的运动”就是“作品的创造以及思索”,而“动物性的运动”则见之于感觉和欲望,它在很大程度上体现着人所能理解的“美”。“样式”被认为是视觉所感受到的可见形式,比如颜色和形状;雨果将视觉和其他的感觉作出专门的区分,可能与当时的视觉艺术较为发达有关。但是对中世纪的神秘主义者来说,“视觉的美”确实是至关重要,因为他们要“找寻所有的美之中最美的东西,这种东西是奇妙而又无法言说的”。而“可见之物”正是神秘的符号,正是“那些处于完善的和通过所有认识也无法把握的神的本性之中的……形象”。“可见的美”就是因为具有象征性,才最后在神学里站稳了脚跟。

在雨果看来,受造之物的美给人提供了愉悦,而人之所以要进行艺术的创造活动,则是为了恢复本性的正直。所谓“恢复本性的正直”并非是指文学艺术的教化作用,而首先是指恢复心灵对神圣事物的感知。

雨果神秘主义神学的特点之一,在于对精神因素的强调。因此他与波伊修(Boethius)的论说相似,将“个人”(Person)定义为“理性精神或灵魂的实体”。同时他还通过自然法(Natural Laws)、成文法(Written Laws)和恩典(Grace)3个阶段的区分,对人类的现实以及精神体验进行了相当透彻的分析。他这些独特的思考使他获得了“第二个奥古斯丁”的美称。

圣维克多修道院更为年轻的修士里查德(Richard of St. Victor),在一定程度上发展了雨果的学说。他将人对上帝的认识分为6个阶段:感觉、想象、推理、沉思、洞察、狂迷,最后的结果是对上帝的最深沉的爱。这种划分,典型地体现着经院主义时代以古希腊哲学方法论证基督教信仰的风尚。他所谓艺术观照的7个步骤也是如此:第1步是由于“材料”而赞美;第2步是由于“形式”而赞美;第3步是由于“自然”而赞美;第4步是赞美“自然的作品”;第5步是赞美“艺术的作品”;第6步产生了“赞美人的习俗”;第7步则是“赞美神的习俗”。这样,里查德实际上将所有宗教活动都纳入了艺术的范畴。

值得一提的还有里查德所运用的“异化”概念。他认为在3种情况下可以导致这样一种特殊的心灵状态:极大的虔诚、极大的赞美和极大的迷狂。当人的心灵在上帝之光的照耀下而超出了自身时,他称之为异化。这种中世纪特有的宗教激情与艺术激情的合一,也从另一个侧面说明了中世纪文学艺术所潜在的“超越”冲动。

圣维克多学派的其他成员,还可以包括坚持圣经阐释的字面意义的 Andrew of St. Victor; 圣餐仪式诗的作者之一 Adam of St. Victor; 还有一位写过哲理诗的 Godfrey of St. Victor。但关于他们的文献都比较少。

13世纪以后,波那文都拉也成为圣维克多学派神秘主义线索上的继承者,而且声名显赫。但是从他对于中世纪后期文学观念的影响上看,似与前人没有太多的差异。

四、变革中的基督教晚期神秘主义

从12-13世纪开始,欧洲大陆出现了一大批女性的神秘主义者。她们既是中世纪晚期的特殊产物,又对当时的社会生活构成了相当大的影响。

比如 Hildegard of Bingen(1098 - 1179),她不仅可以通过幻觉预见未来,还是一位女诗人。她所写的圣餐仪式剧被认为是最早的道德剧(Morality Play)。她写于1141 - 1150年间的一部神秘主义预言的著作包括26篇详尽描写象征性和寓意性幻觉的文字。另外一位 Gertrude The Great(1256 - 1301 或 1302),据说是得到基督的紧急指示,写下了《上帝之爱的使者》(Legatus Divinae Pietatis)。还有 St. Dorothea of Montau(1347 - 1394),被视为普鲁士人的守护圣徒;她多年沉浸于宗教冥思,至死都把自己关在修道院里,后来被众多的崇信者当作精神导师。

总之,当时在德国、法国、瑞士、意大利等地,受到多明我会(Dominican)和方济各会(Franciscan)影响的女神秘主义者不可胜数。1200 - 1400年间,仅意大利就出了100多位女圣徒。这一风气使神秘主义思潮进一步成为中世纪晚期的主流。

欧洲大陆最著名的神秘主义者,当推艾克哈特(Eckhart, 1260 - 1328)和尼古拉·库萨(Nicholas of Cusa, 1401 - 1464)。艾克哈特是著作等身的人物,有“艾克哈特大师”(Meister Eckhart)之称,但是1326年以科隆大主教为首的宗教法庭指控他散布异端邪说,他力图面见教皇予以申诉,结果客死他乡。他的86篇布道词和大量关于圣经的评注在中世纪欧洲文学中似属次要,但是他的拉丁文和德文著作却对中古至近代的观念转变影响甚大。一般认为,艾克哈特的拉丁文著作主要是就上帝、人类和世界的本质作出哲学和神学的解释;德文著作则侧重人类与上帝“合一”的精神过程。而这两部分著作的共同主旨,都是要揭示圣经文字意义之下的隐秘的真理。特别是其德文著作,被后世认为是第一次用欧洲的民族俗语成功地表达了艰深的神秘主义思想。

他与其他神秘主义者的区别,在于用经院哲学的术语去阐释神秘的问题,而不是单纯地描述灵魂的黑夜、人与上帝合一时的消魂的瞬间等等。在他看来,上帝是“存在的纯粹形式”(Purity of

Being), 而受造之物是“纯粹的虚无”(Pure Nothing); 所以人与上帝的合一, 关键不在于苦修、禁欲, 而在于倾空自我, 超越自己的全部理性、意志甚至存在。这样的合一才是圣经所谓的“称义”(Justification)。这一点, 显然对马丁·路德的“因信称义”学说有所启发。

尼古拉·库萨的著作也很可观, 涉猎相当广泛, 据说普劳图斯的 12 部散佚的喜剧还是他在 1428 年发现的。他的著作中与中世纪文学关联最密切的, 可能是 *De Visione Dei* (1453)。像艾克哈特一样, 尼古拉·库萨的这部著作也反映着一种思辨式的神秘主义论说方式 (Speculative Mysticism)。这一方面体现出更多的近代特征, 另一方面也使他常常被同时代的人误读。

14 世纪英国最著名的神秘主义作家, 被认为是 Richard Rolle of Hampole (1300 - 1349)。当时影响最大的《无名的云》(The Cloud of Unknowing) 据说就是他的作品。《无名的云》实际上是一本介绍宗教冥思方法的手册, 写给一位不知名的年轻信徒, 但文字和意境都很美。书中教人如何禁欲、自我克制, 直到自己的灵魂与感觉的世界相脱离, “自我”可以带着最大的渴望和爱欲, 投入环绕在上帝周围的“无名的云”之中。按照作者的介绍, 进入冥思的境界以后会感到一片黑暗, 有如堕入无名的云中; 黑暗和云会停留在冥思者与上帝之间, 使你既看不见上帝, 又不会立即体验到上帝之爱的甜蜜。“再等等, …… 仍然去期待你所爱的他; 如果你要在今世感到他、见到他, 就必须在这云中, 在这黑暗中。”

上述神秘体验的方法虽然很荒唐, 然而从神秘主义学说对精神因素的一贯强调, 以及中世纪后期日益外在化、世俗化的信仰状况来看, 这种极端个人化的神秘沟通与新的时代精神确实存在着隐约的呼应。

在这个经院主义已值晚期、时代的转型即将完成的时候, 神秘主义的种子还在一种带有更多批判色彩、经验态度和探索精神的

非理性主义倾向中得到了延续。其中最具代表性的，是英国的思想家邓斯·司各特(John Duns Scotus, 1266 - 1308)、威廉·奥卡姆(William of Ockham, 1285 - 1347, 又译奥康)和罗吉尔·培根(Roger Bacon, 1213 - 1291)。

邓斯·司各特和威廉·奥卡姆的思想中都含有反亚里士多德主义的色彩。前者认为一切认识并非来自理性，而是取决于意志；意志控制着理性，使其完成认识活动。后者对于哲学是否能作为神学思辨的工具，持更为保留的态度。当时代表着亚里士多德主义倾向的托马斯·阿奎那的思想，实际上已经成为教会的官方学说；而邓斯·司各特和威廉·奥卡姆却似乎要回到奥古斯丁的传统。这一点也许令理性的人们感到费解，再加上邓斯·司各特的论证过于琐碎，所以据说英语中“Dunce”(笨蛋)一词就是从他的名字转化而来。

邓斯·司各特和威廉·奥卡姆所持的观点和态度，都是试图通过一种神秘、通灵的非理性激情，将“理性”的诘难、证明和考辨驱逐出“信仰”。而这种纯洁信仰的努力与德尔图良以来的“信仰先于理性”之护教宣言截然不同。它所针对的，是中世纪末期教会的世俗化和知识阶层的贵族化。前者使得罗马教廷内部的繁文缛节、教阶教制已经威信扫地；后者则变成矫揉造作、冥顽不化的蛀书虫，也毫无信仰可言。因此抛弃所谓的思辨理性而与上帝直接“灵交”，成为通向近代理性精神的第一步。

罗吉尔·培根的理论主要指向教育和社会的改革。1266年，教皇克莱门四世(Clement IV)曾让他写一份关于教育改革思想的提要，结果他写成了一本书 *Opus Maius*。他一方面强调世俗知识的必要性，一方面又认为亚里士多德和托马斯·阿奎那的哲学完全被人们误解了。根据他的论说，知识来自权威、理性和经验，最终导致的则是关于上帝的知识；而知识的结果，应当是个人和社会的道德完善。这就是所谓经验科学的逻辑活动。

罗吉尔·培根试图结束中世纪神学中长期存在的“信仰与理性”之辩,并将其引入一种新的思路,即“仅仅有推理是不够的,人类还需要经验”。他所呼唤的“经验”与邓斯·司各特和奥卡姆的非理性恰好构成了一种互补;暗含其间的,实际上是要用更加个人化的理性思考取代“信仰”的、抑或“理性”的权威。“经验”与“非理性”的结合,最终否定和瓦解了经院主义本身。

像中世纪的大多数思想者一样,邓斯·司各特、威廉·奥卡姆和罗吉尔·培根都没有对文学艺术作出直接的论述。然而正是他们的思想,深刻地影响到结束这段千年历史的马丁·路德,同时也鼓舞着最早的一批人文主义斗士:但丁、彼得拉克、卜迦丘、默萨托(Mussato, 1261 - 1329)等等。从而在德尚的《修辞艺术》、特里希诺的《诗学》和贝莱的《保卫和发扬法兰西的语言》之后,与民族主义和个人主义相连的文学批评成为不可阻挡的主潮。这,便是一个崭新的近代西方。

注释:

[1] 丢尼修即狄奥尼修斯的另译。此段引文出自《使徒行传》17:34。

[2] 维特根斯坦晚期的“用法即意义”之说,与此实有相似。

《神曲》与基督神学的内在关联

李定清

但丁是世界文学史上屈指可数的几个最伟大的诗人之一,他的《神曲》是中世纪最伟大的诗章。在中世纪,《神曲》与其同类作品之最大不同,是诗人以罕有匹敌的诗性智慧,将神学与科学、宗教意识与人文关怀有机地融铸在一起,创造性地完成了西方学人力图超越苏格拉底哲学而规定善恶等级和人性最终本质的工作。这使《神曲》名副其实地成为一部划时代的神圣之书,但丁也赢得“中世纪的最后一位诗人,同时又是新时代的最初一位诗人”^[1]的美誉。《神曲》与基督神学的关联主要体现在主题和诗学两个层面,在主题层面,表现为对个体之在性的二元品质及其重新弥合、最终走向基督性的人文反思;在诗学层面,表现为以隐喻解经传统为支撑的隐喻性言说方式。两者相辅相成,互为依托,密不可分。故而要治《神曲》,必先治其神学,寻找《神曲》与基督神学的内在关联。

基督性：人与上帝的同一

基督性是基督神学思想之精要，也是《神曲》为世人设定的终极目标。所谓基督性，简言之，是一种个体自律性救赎价值形态。按神学解释，它“指示的是一件出自圣神的，与个体生存之在性相关的在体论事件及其相关理念”^[2]。即，基督性是以个体生存境遇为基础的，通过对个体之偶在性二元品质的皈附性思考，在神学信仰上达到对基督绝对性的肯定，最终实现个体对自身有限性和不完善性的超越转换，完成人与上帝的和合同一。《神曲》创造性地支持了这一见解。

对于但丁而言，他所赖以生存的一切，他所做的一切，都包含在“基督性”一词里。基督性不仅是他生活的终极理想，也是他创作的最高准则。早在《新生》中，他就以“圣父”、“圣子”、“圣灵”三而为“一”的崇高信念开始，在《神曲》中又以同样的信念作结：“在那高光之深沉灿烂的本体里，我瞥见了三个圈子，是三种颜色而一样大小；……永久的光呀！你建立只在你自己，只你认识你自己，而且被你所了解又了解你，爱你又向你微笑。那个似乎是你的反射而包含在你里面的圈子，当我的眼睛在上面的时候，似乎现出他的本色而绘出我们人类的图形。”^[3]显然，但丁已把基督性当作《神曲》拯救世人灵魂和改变世界命运的普遍法则了。大约 1319 年，但丁在一封向斯加拉大亲王解说《神曲》创作目的和意图的信中，将其替人类殉道，确立基督性的意旨阐释得更为详尽。“仅从字面意义论，全部作品的主题是‘亡灵的境遇’，不需要什么其他的说明，因为作品的整个发展都是围绕它而进行的。但是如果从寓言意义看，则其主题是人，人们在运用其自由选择的意志时，由于他们的善行或恶行，将得到善报或恶报。”^[4]而全书的终极目的则是要“使得生活在这一世界的人们摆脱悲惨的境遇，把他们引到

幸福的境地”⁽⁵⁾。这里,但丁不仅在人的生存境遇里敏锐地洞见了个体之在性的二元品质,而且天才地预言了个体之二元品质生存转换的可能性及最终走向基督性的崇高目标。那么,但丁何以把基督性视为人所追求的终极归依呢?这与他对基督神学的认信和敬仰分不开。

但丁生于宗教气氛浓厚的基督徒家庭,从思想渊源上看,可以说是个一丝不苟的托马斯主义者。在他看来,自人祖被逐,为了救赎,上帝替人设置了两个目标:被称作人间天堂的尘世幸福和被称作天上天堂的永恒幸福⁽⁶⁾。人间天堂和天上天堂分属于人神二界,肉灵二境。人间天堂是以尘世生活为依托的,由于尘世中世风堕落,罪恶横行,充满物欲利诱,幸福永远是瞬时变幻、有限和不圆满的。加之人的自然本性必然遵从自然法则,就势必造成人的二元品质的分裂,造成肉体对灵魂的背叛。所以,即或有所谓人间天堂,尘世生活的幸福,它也只是永恒幸福的预备期,进入天上天堂的准备。因此,不同等级的不完善即恶都可归入物质和不同肉体的存在。然而,人终是以其本性中的善为目标的,否则就失去了生存的动力,如同某物使某物成其为某物的那个目的。人精神上的自我发展和完善,必然会实现对尘世有限性、物质性和不圆满性的超越,以期走进永恒的境地,使自己完全同化于上帝。这一雅各式沟通人间与上天的梯子,就是但丁寻找到的人类拯救之路,即在现世与彼世、肉与灵等矛盾统一中创造另一新的东西。基督性,终成为但丁的毕生追求。善-恶-善-更善-至善这种从善下降,再向它升起所演绎的人类发展图示,即关于人的最终本质,由但丁得出了最后结论。

但丁的上述观点直接秉承了托马斯·阿奎那的神学伦理学思想。托马斯的基本论点是:第一,至善和最终目的不能没有;第二,至善和最终目的就是上帝。他认为,人类如果没有一个至善和最终目的,就什么也不会愿意和追求,因为现实中无数事实已经证

明,现世一切个别的善和目的都是暂时的和有限的,无法彻底满足人的要求。而这一切个别的善和目的,无非是作为达到至善和最终目的的方法和途径,因而才为人们所愿意和追求。例如有人认为物质财富、身体强壮、名誉权力是善的,获得它们即获得了幸福,它们终成了追求的目的。然而所有这些只是使肉体得到快乐,且只是一时的满足,过后又会感到不满足而不幸福,甚至产生失望。可见现世任何事物都是有限的,只能给予人一时的享受、愉快和满足,无法满足人的本性需要。相反人的本性倾向于善,要求自我本身完美无缺:“人们都愿意自己完善”,“人们都在追求最终目的”^[7]。所以,人的一切活动尽管有时出现挫折和偏离自性,但整体来看是一心想达到至善,以至善为最终目的。而至善和最终目的唯上帝才有。因此人只有拥有心目中的上帝,才算获得了至善至福。实际上这些论述关涉的是个体之在性二元品质及其生成转换问题。这就意味着,人必须达到对现世事物的超越,完成肉体与灵魂的真正统一,才可“洞察”上帝、“冥想”上帝和“享见”上帝。说到底,所谓真正的幸福不是在现世,而是在彼岸,在上帝那里,在人与上帝的和合同一中。

《神曲》所演示的就是一出寻找基督性的人间喜剧。《地狱篇》的开头以阴森可怖的人性迷失为起始:“当人生的中途,我迷失在一个黑暗的森林之中。”这是开端也是一个预言。人性何以会迷失?用但丁的话说,关键在人的本性,在人的自由意志作出选择时的善行和恶行。基督教神学家都承认人类具有自由意志,按照奥古斯丁的原罪说,由于人类祖先亚当和夏娃滥用了自己的自由意志,其后裔生来就带有犯罪的天性,人类永远无法逃避这种天性。诚如《罗马书》所说:“罪是从一人入了世界,死又是从罪而来的;于是死就临到众人,因为众人都犯了罪。没有律法之先,罪已经在世上。”^[8]既然人性迷失因天性而起,且人性迷失意味着人的自我否弃和对上帝的背叛,背离了人之为人的坦坦正途,人就只能在彼岸

等待上帝的拯救。而拯救并非易事,要想被救,必须付出。只有经过艰苦磨炼,方可清心纯性,照会上帝,完成人之基督性。但丁在诗之始以人性迷失为引子的深长意味由此得到了说明,它直接开启了《地狱篇》之后罪与罚、净罪与获救等奇异风光的描述。

但丁把地狱描绘成上宽下窄的巨大漏斗形,顶部的入口在耶路撒冷城外,底在地球的中心点,内部共分9大圈层,有些圈层又包含较小的圈次和环层,越往下越窄。人因人性迷失而犯罪,有罪的灵魂根据生前罪孽之轻重,被罚在不同的地狱圈层中受苦受刑。大体而言,犯下的罪孽越重,刑罚也越重。有罪的灵魂一下地狱,就如地狱之门上镌刻的铭文,须“把一切希望都抛弃”,沉入永狱之苦中。但丁在地狱中所述罪恶是依据人类7大罪恶分辨的,7大罪恶即骄、妒、怒、惰、贪财、贪吃、贪色。但丁具体描绘时又依亚里士多德《伦理学》的理论进行革新,并掺入自己的创造。他把贪色、贪吃、贪财、忿怒4大罪称为“不能节制”罪。“不能节制”本非罪恶,不过是能够引起罪恶罢了。因为这些罪恶是最可原谅的和最不可憎的,但丁把这类有罪灵魂置于地狱上层,距离阳光最近,或者靠近人间天堂。比较“不能节制”罪,“暴力”罪要坏一些。暴力像失去节制一样,本身起源完全是自发的,但因其含有伤害别人的成分,明显带有恶意,而是严重的自我扩张之罪,使道德世界变得更为混乱复杂。比“暴力”更坏的是“欺诈”,即那些自我放纵或者恶意滥用理性天赋的灵魂之罪。他们把长处变成罪恶,把理性变为消除秩序的手段,使罪恶真正成为—种“艺术”。但丁天性激烈,对“暴力”和“欺诈”两类罪恶深恶痛绝,把犯有此罪的灵魂放入下层地狱受煎熬。

完成了罪与罚的不同等级分类并非但丁的目的,他之所以如此详尽地展示地狱阴森可怖的状况与其确立基督性信仰是一致的。在基督教世界,地狱被称为永狱,万劫之永火,遭上帝惩罚之人和亡魂的居住处。“倘若亚卫创作一件新事,使地开口,把他们

和一切属他们的都吞下去,叫他们活活地坠落阴间,你们就明白这些人是藐视亚卫了”(9)。坠入地狱就意味着永无天日,万死不赦。但丁笔下的地狱除了继承圣经有关地狱的惩戒传统外,更重要的是对于现世人生的一种警示,目的在于培植人类向死而生的勇气,教人历尽“死”的磨难之后,更好地选择生。纵观宗教文化关于上帝的言说,均是根植于死亡意识而作为生的象征的。描绘苦难和死亡,“不是对死的恐惧,而是对死的思考和选择;不是探索死这一生理现象,而是探索如何对待死的文化意义,如何去死”(10)。《地狱篇》对形形色色有罪灵魂的描写,无一不是被置于死地而后生,形象地体现出但丁以生命为人类赎罪的意识。在恶的环境中砺其心志,在绝望中恍悟真理,在困惑中产生希望,是但丁赋予地狱惩戒的真实含义。经过革心洗面、脱胎换骨等“死亡”式的洗礼之后,现世经验性的人生方可进入超验性的永生行列。每一存在的个体生命只有历经基督式的死而复活,才可顿悟基督性。

明白了向死而生的道理,涤罪除恶、修德善性就成为自然之事。由于偶在的个体因受物欲影响和时空限制,表现出各不相同的不完善;正因为有这些不完善,人才需要净罪。关于“炼狱”,据天主教教义,生前犯有未经宽恕的轻罪,或已蒙宽恕的重罪及其他恶习之人,死后暂时受苦以炼尽罪过,最后仍可升入天堂;专供其忏悔涤罪、净化灵魂的地方称为炼狱。炼狱或译“净罪界”、“涤罪所”、“净界”等,是走向基督性的中间环节。

但丁将炼狱分为3部分,从海滨至山门为外部;山门至地上乐园为本部,也是最重要的部分;地上乐园为顶部。本部同样按人类7大罪分7级,经过逐一洗炼,罪恶消失,表示心灵的创口皆已愈合。那么,以何洗炼呢?这是但丁寻找“目的物”的关键。维吉尔的一通议论颇有启发意义,他说:“神力造成我们这样的外貌,并感觉到冷和热的苦恼,但其中的秘密是识不破的。希望用我们微弱的理性,识破无穷的玄妙,真是非愚即狂。人类呀!在‘为什么’

三字之前住脚罢！假使你能够看见一切，那么玛利亚就用不着怀孕了。”这段话告诉我们，人的理性不足以深入宇宙的秘密，这是神力所规定的，所以必须仰赖神的启示和对于上帝的信仰。维吉尔所代表的理智之所以在真理面前相形见绌，是因为缺乏神启，终致使灵魂沦落在候判所里，永不得见光明的源泉——上帝。两相比较，引出炼狱的主题：不断忏悔、真诚信仰，将信仰视为生活的全部意义，为悔罪经受最艰苦的折磨，惟此才是通向天堂之路。

鉴此，但丁在炼狱本部分别描绘了7大罪的洗炼过程：第1级为骄傲者经受负重前行的磨炼，经重石压迫逐渐变得谦卑；第2级是忌妒者受双眼皮缝合之苦，据西方传说，忌妒心多由眼睛引起，缝合眼皮意即正本清源；第3级为忿怒者所受的磨炼，他们的灵魂永远罩着厚厚的幕布，生活在潮湿的空气和阴沉可怕的黑暗中，以此唤起和平之心；第4级是惩罚情息者的地方，这里的灵魂拼命奔跑，永不停息，以弥补过去对爱、对信仰的冷淡和懈怠；第5、6、7级是贪财、贪食、贪色之灵魂受惩戒的地方，分别受着拘束仆身、忍饥挨饿、烈火烧炼的磨炼，以涤尽灵魂中的垢迹。在7级洗炼中有罪的灵魂每上升一级都唱一句“耶稣八福”⁽¹¹⁾的赞辞，以示灵魂的阶段性升华。灵魂经过7级忏悔洗炼后，灵与肉已统一起来，再饮乐园甘露，就可升天；但丁所寻找的基督性已近在咫尺。

经由向死而生的警示和净罪善性的磨练，人之二元品质完成了生成转换，灵与肉最终统一在上帝之光里。“天堂”是人之基督性的最后完成之地。但丁基本上照搬托勒密天文学体系构架天堂的天阶层次，称其分为9层，由9级天使组成。他们分3部，每一部又分3组，按等级高下排列。第1部之3组为撒拉弗级、基路伯级和德乐尼级。由于认识上帝的程度不同，他们呈层递关系。“幸福的基础在见的行为，不在爱的行为，爱是随着见而起的；眼力的尺度在功德，而功德又是神恩和善愿所生，这是一层一层推进的。”第2部为神权级、神德级和神力级，分别象征神权统治、神圣

的美德、神圣的权力和威仪。第3部为王子级、大安琪儿级和安琪儿级。他们属最低类的天使,但有一个特点,即关心人间事物,默想圣灵的爱,直接把神恩传给人类。基督教认为天使是上帝创造的一种精神体,主要使命是赞美上帝,供上帝驱使,传上帝意旨,并助人得救、蒙受恩宠。天使不具有物质形体,但有形象,凡人见之是星光,德性高深之人看他们是光芒四射的花朵。天使作为上帝的创造物和神意志的体现物,与上帝具有内在的统一性。因此若从低级天使向高级天使反推上去,居于一切之上的便是三位一体的上帝。

在这里,万王之王、万主之主、世界之原初、永久德性的持有者,被但丁以“光”的意象直观化了。光是纯洁的神圣原型,代表着拯救;光是无限和永恒,一切之所出而复归之物;光也是但丁的本性直观,“人不由自主地通过想象力使自己内在的本质直观化;使它离开自己而显露于外。人的本性的这个被直观化了的、被人格化了的,通过幻想力之难以抗拒的力量而反过来对他发生作用的本质,作为他思维与行动的法则,就是上帝了”^[12],故上帝即是“至高无上的光”。作为人类命运与未来的密切关注者,但丁在《天堂篇》中对上帝表现出的极端热忱,无以复加的诚心,目的还在于如费尔巴哈所说在人的世界里实现人与上帝的合一,确立人的基督性。

因此,天堂是《神曲》的终结,是但丁所寻找的基督性的最后完成。

诗为隐喻说

《神曲》与基督神学的关联,在诗学上是中世纪隐喻解经传统为支撑的隐喻性言说方式。它是《神曲》玄奥精深之神学思想得以形象化传达的理想方式和途径。从某种意义上说,《神曲》若失

却隐喻性言说,就失却了神圣的光辉,但丁的诗为隐喻说也不复存在。

但丁亡命维洛那时,出于感激之情,不仅向年轻的庇护人斯加拉大亲王献上尚未写完的《天堂篇》,而且附一信为其作解,这便是今见的《致斯加拉大亲王书》。但丁在信中详细阐说的诗学思想被后世称为“诗为隐喻说”。这是道地但丁式的诗学思想,却不是但丁的独创,其背后分明矗立着中世纪普遍流行的隐喻解经传统。

隐喻解经可以上溯至公元1世纪的犹太哲学家斐洛。斐洛以诗学方式解经的尝试开启了一个新的经学传统。斐洛认为《旧约》是最有智慧的书,是真正的神启。他相信《旧约》和柏拉图哲学在本质上可以沟通,虽然两者使用了不同的语言,但精神实质并无二致。例如《摩西五经》,它尽管使用了神话、历史叙述和祭仪律法的外在形式,表述的却是内在的象征意义和精神意义。故而解释它要突破语言的外在形式,追索隐藏其间的微言大义,孜孜以求语言和意义、物象和寓言之间的间离性和暗喻性。这种微言大义的解经法不但对基督神学的发展影响深远,对中世纪诗学的形成和发展也是一个新起点。后经教父进一步生发完善,它成为中世纪经学的正统。中世纪早期隐喻解经的意义被定为三种:字面义、道德义和神秘义。然后发展到四种:字面义、隐喻义、道德义和神秘义,这就是中世纪极为流行的隐喻解经四义说。通常的说法是,字面义教人以事实,隐喻义教人以信仰,道德义教人如何去做,神秘义教人将去何方。有此四义,对于圣经这一隐喻世界的剖解就有了相对稳定的规范。教父们皓首穷经,孜孜不倦地发展隐喻解经理论的缘由在此可见一斑。这也是但丁隐喻性言说方式的理论依托。

对但丁隐喻性言说方式影响最大的莫过于中世纪神学之集大成者托马斯·阿奎那。可以说,托马斯的隐喻解经理论是但丁诗为隐喻说的直接理论来源。托马斯对圣经的诠释总插有诗的成分,

仅《神学大全》第1编第1题所辖的10个条文里就有两条关涉诗学问题,即圣经该不该使用隐喻,和圣经是否可以用不同的意义来阐发。阐述时,托马斯照例采用正反相驳的论证方法申述自己的理由。关于圣经该不该使用隐喻,他的回答是肯定的。通过正反相驳,他认为圣经采用与有形事物相比较的方法表述神圣的精神的真理是符合情理的。首先,因为上帝根据万物的本性和能力进行创造,而人则是通过可感事物认识精神的真理,所以圣经借用形象的隐喻教人以神圣真理是理所当然之事。并且圣经之神圣本是面向一切人的,它用具体物象来印证真理,能使愚拙之人有所理解。其次,圣经使用隐喻,并不在于其本身,而是通过隐喻上升到对真理的彰显。尽管个体之人获得上帝启示的方式各不相同,就真理以隐喻包裹而言,不但适用于善于沉思的心灵,也是对不虔敬之人的一种防备。第三,圣经中以万物喻上帝不是对上帝的不敬,而是为了启发世人对上帝的理解,因为上帝是“不”、“无”、“虚空”,是无所不在、无形无象,只有借助隐喻才易于为人了知。托马斯由是得出“圣经运用隐喻既是必然又在效用”^[13]的结论。这样,他有意无意间就把对圣经的阐释与诗连在了一起。

论证了隐喻之于圣经的效用,随之而来的是关于圣经中一词多义的考辨,即圣经能否用不同的意义来阐发的问题。经举譬论辨,托马斯指出,圣经中每一词都具有字面义和精神义两方面。精神义又进而一分为三,是为隐喻义、道德义和神秘义。精神义寄寓于字面义之中。这意味着字面义并非指言词所传达的形象本身,而是指形象的内在寓意。如前人多次举譬的上帝的手臂,字面义并不是指上帝具有这样一件肢体,而是指这件肢体所寓意的东西——上帝无所不能的运筹力量。在《神学大全》第1编第1题第10文中,托马斯详尽精当地发表了他的看法:

我的回答是,圣经的作者是上帝,在他的伟力中,不仅似人类那样用言词指示他的意义,而且也通过事物本

身指意。故而,其他一切科学中事物系由言词指明,本身就是一种指意。因此,以言指物的第一种指意属于第一种意义,即历史的或字面的意义。而以言表述的事物本身亦在指意的那一种指意叫作精神义,它立足于字面之上,也是字面义的先决条件。这一精神义又可分为三重。诚如那位使徒说(《希伯来书》第10章第1节),旧的律法是新的律法的影相,狄奥尼修说(《天国等阶》第1章),新的律法是将来荣光的一种影相。同样,在《新约》中,我们的主的所为,无不是我们的表率所在。故此,就《旧约》中的物事指明了《新约》中的物事而言,乃有隐喻义;就基督所为,或者说基督所以指示的事物是我们的表率而言,乃有道德义;而就它们指向维系永恒荣光的事物而言,乃有神秘义。有鉴字面义即是作者意欲给出的意义,有鉴圣经的作者是上帝,凭了他的大智慧,一举一动都包含了所有的事物,故奥古斯丁所言(《忏悔录》卷12)即便根据字面意义,圣经中的一个词也各有数种意义,是非常恰当的。⁽¹⁴⁾

托马斯·阿奎那对解经四义说的阐释,可视为典型的用文学方式来解读神学经典的理论,它不仅消除了一些教父神学家对圣经解读的一词多义可能导致混乱的疑惑,使圣经的神启之义呈现出开放性的结构特征,而且敏锐地发现了语言有以物喻物的隐喻性质及使意义长新不衰的阐释潜能。语言的隐喻性质和阐释潜能显然是诗学的特征。尽管在托马斯的视域里经学和诗学不可同日而语,但它毕竟直接启导了但丁诗为隐喻说的生成,使他关于诗的字面的、隐喻的、道德的、奥秘的四义说有了依托或根据。

但丁和托马斯·阿奎那是同时代人,由于宗教神学思想上的同源,他对托马斯推崇备至,远远超出了一般导师的敬慕。在《天堂篇》第4重天太阳天中,“对神学和哲学有研究”的托马斯的灵魂

就居于此,并对但丁施予神学教诲。在诗学上,但丁秉承托马斯隐喻解经理论谓圣经有字面和隐喻两重意义的思路,在《致斯加拉大亲王书》第7节中,全面阐述了他的诗为隐喻说:

为了进一步阐述我们的意见,必须说明这部作品的意义并不简单,相反,可以说它具有多种意义,因为我们通过文字得到的是一种意义,而通过文字所表示的事物本身所得到的则是另一种意义。头一种意义可以叫作字面的意义,而第二种意义则可称为譬喻的,或者神秘的意义。为了更好地阐明它的意义,这种处理方式可以就下面这行诗考虑一下:“当以色列逃出埃及,雅各的家族逃出说外国语言的异族时,犹太就变成他的圣域,以色列就变成他的权力。”假如你就字面而论,出现于我们面前的只是以色列的子孙在摩西时代离开埃及这一件事;可是如果作为譬喻看,它就表示基督替我们所做的赎罪;如果就道德义论,我们看到的就是灵魂从罪恶的苦难到天堂的圣境的转变;如果作为寓言看,那就是圣灵从腐朽的奴役状态转向永恒的光荣的自由的意思。虽然这些神秘的意义都有各自特殊的名称,但总起来都可以叫作寓意,因为它们同字面的历史的意义不同。“寓意”一词源于希腊字 *allegon*, 和拉丁字 *allegum* 或 *diversum* 意义相同,意为“相异”或“其他”。^[15]

在这段文字中,但丁明确指出诗有字面的、隐喻的、道德的、神秘的即神学意志上的4种意义,与托马斯·阿奎那的论述如出一辙,且后3种意义统而言之为象征义或隐喻义。但丁认为这是诗的真义所在。

如果说托马斯·阿奎那的隐喻解经理论直接开启了但丁的诗为隐喻说思想,那么《神曲》就是这一思想的最好例证。在但丁看

来,诗人应继承神学家的工程,《神曲》即是先知文学的崭新一页,就像圣经那样,不应驻留于字面义,而应作更深邃的隐喻义解。从《致斯加拉大亲王书》的有关论述看,但丁显然希望他的《神曲》同圣经一样具有微言大义。因此《神曲》的言说方式本质上就是一种隐喻性言说。以此为据,反观《神曲》,诚如但丁所说《神曲》就字面义而言不外乎是“亡灵的境遇”,勿需说明,整部作品都是围绕它来展开的。但若从隐喻义解,其寓意则是说人们在运用其自由选择的意志时,由其善行或恶行将得到善报或恶报,这才是《神曲》所要申言的。

与主题相契合,但丁依其诗为隐喻说思想为《神曲》所做的详尽的释名,同样具有上述性质。《神曲》最初名“喜剧”,实出自 *comus*(意为村镇)和 *oda*(意为谣曲),故喜剧就是“谣曲”。它是一种诗体叙述,与其他一切叙事文学不同。之所以如此,一是因为喜剧在内容上与悲剧迥然有别。悲剧开始时优美静穆,而结局却是丑恶可怖,盖悲剧一名源出于 *tragus*,意为“山羊之歌”,腥臭如山羊,如塞内加悲剧所示。而喜剧虽从纷乱和苦恼开始,收场却总是皆大欢喜,泰伦斯的喜剧可以说明这一点。二是语言上不同,悲剧语言崇高雄伟,喜剧语言松弛卑微。《神曲》开始于丑恶可怖的地狱,结束于美满安宁、光明圣洁的天堂,且用意大利妇孺皆知的俗语写成,理所当然是喜剧而不是悲剧。但丁对悲剧和喜剧的这一区分,显而易见依承的是中世纪传统而不是亚里士多德的传统。但就《神曲》的体裁而言,不必说是喜剧,就是诗人所熟悉的艺术分类法中任何一类也无法归入。后人在“喜剧”之前加上“神圣”二字,也是意味深长的,意指《神曲》所描绘的人类由善下降再向善升起,分明“表达着真正的创世、真正的堕落和真正的拯救”^[16]。它是基督教文化体系中宇宙循环观念的一个象征,暗示人类只要弃恶从良,沐浴天恩,修德行善,就能通向难以言传的至善至福之境。所以,《神曲》的“神圣喜剧”之名亦来自深潜不露的隐喻性言说内容。

关于《神曲》的隐喻性言说，《地狱》第9篇中有一直接提示：“哦，一切理智健全的人哪，在我奇怪的诗句下，寻找出那隐藏的意义吧。”但丁原本描述着他和维吉尔遭遇美杜莎等3个凶恶复仇女神的情境，突然一反常规地补充此句是耐人寻味的。这里显然隐藏着但丁所采用的隐喻性言说的内在动机：“隐藏的意义”应对的正是隐喻言说方式，它是隐喻性言说力图达到的最终结果。尽管隐藏的意义在这里究竟指什么但丁没有明说，事实上他已把阐释空间留给了读者。

《天堂篇》第1句话可视为隐喻性言说的典型范例。这句话是“万事万物的原动力，他的荣光渗透了宇宙，光辉照耀，在一些地方多些，一些地方少些”。但丁对它的阐释是，万事万物的存在或是因为自身，或是因为他物。但显然因为自身即得存在的存在只有上帝，他是最初的存在，万物的因。所以除了最初的原动力上帝之外，一切他物都是因为外物而存在。宇宙中任何一种个别现象都因其他物而起，而且都从它所出之物而在。若这事物是自我存在的，它就是本因；若因他物存在，那么所从之物要么是自我存在，要么是依赖他物而在。如此推演下去环环相扣，永无穷尽，正如《形而上学》卷2所证明的那样。由于这样无穷无尽地推演实际上没有可能，我们最后必然来到最初的存在跟前，这就是上帝，万事万物或直接或间接地都因他而在。这段话的寓意同圣经证明上帝的荣光并行不悖，这也是《神曲》受基督神学影响的一种旁证。如“我岂不充满天地么？”“我往哪里去躲避你的灵，我往哪里逃躲避你的面。我若升到天上，你在那里；我若在阴间下榻，他也在那里”等，都证明了上帝的灵充满世界。

沿此而解，《神曲》所展示的确乎是一个以隐喻性言说为承载的象征世界。如但丁人生中年迷失于一个黑暗的森林，意指人易受外物的限制，加之自身的不完善性，一不小心就会陷入罪恶的深渊；那披着阳光的山顶，代表的是一种沐有圣灵之光的理想境界；

古诗人维吉尔带领但丁游历地狱、炼狱两界,生发的是理智的作用,在知识理性的引导下,足以使人明白罪恶的可怕,鼓励人养成一种革心洗面的精神。《炼狱篇》第22篇借他人之口说,维吉尔好比一个背着火把的夜行人,自己没有受益,但却照亮了那些随他前行的人。此为理智这一崇高意象的最好说明。贝亚德引导但丁游历天堂,喻指的是上帝之爱,人若要接近上帝,除理智外必须有信仰。如此等等,《神曲》以它既是诗的、虚构的、描写的、散论的、譬喻的,同时又是分论、证明、反驳和举例亦即神学的言说方式,将其抬举到足以与神学比肩的崇高地位,终而呈现了如同圣经一样包藏在字面义背后的微言大义,委实不同凡响。

由是观之,《神曲》与基督神学的关联,撇开主题观念上与圣经多有承接不谈,仅就它丝毫不爽地接过托马斯《神学大全》中的四义解经理论而为隐喻性言说而言,就足以标示出它所受基督神学的影响之深了。

注释:

[1] 恩格斯:《共产党宣言·序言》,《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1972年版,第249页。

[2] [10] 刘小枫主编:《道与言——华夏文化与基督文化相遇·序》,上海三联书店1995年版,第3、622页。

[3] 但丁:《神曲》,人民文学出版社1980年版,第545-546页。以下《神曲》引文皆出自该书。

[4] [5] [15] 但丁:《致斯加拉大亲王书》,载《西方文论选》上册,上海文艺出版社1963年版。

[6] 梅列日科夫斯基:《但丁传》(二),辽宁教育出版社2000年版,第242页。

[7] 托马斯·阿奎那:《神学大全》,第2集第1题6-7条。

[8] 《罗马书》5:12,13。

[9] 《民数记》16:30。

[11] 《马太福音》5:3-10。

[12] 《费尔巴哈哲学著作选集》下卷,三联书店 1962 年版,第 249 页。

[13] [14] 陆扬:《欧洲中世纪诗学》,上海社会科学院出版社 1999 年版,第 187、191-192 页。

[16] 《诗与哲学——三位哲学诗人卢克莱修、但丁及歌德》,北京大学出版社 1991 年版,第 64 页。

第二编

圣经与欧洲

近代作家作品

莎士比亚与圣经

李伟昉

莎士比亚的戏剧创作与圣经有着密切的联系。英国学者柏格思曾经指出：“莎士比亚汲取圣经的井泉如此之深，甚至可以说，没有圣经便没有莎士比亚的作品。”⁽¹⁾英国当代评论家海伦·加德纳也视莎士比亚悲剧为“基督教悲剧”，认为他的作品“所揭示的神秘，都是从基督教的观念和表述中产生出来的，它的一些最有代表性的特点，都是与基督教的宗教感情和基督教的⁽²⁾理解相联系的。”⁽²⁾莎士比亚的戏剧与圣经的联系，主要表现在两大方面：一是圣经的观念和精神（主要指仁慈、宽恕、博爱）对作家创作的巨大影响；二是作家在艺术上对圣经典故的巧妙运用。本文拟从这两个方面作一浅析，意欲使读者能换个角度，来全面、深入地认识莎士比亚戏剧的思想和艺术成就。

上 篇

众所周知，圣经是基督教的经典，同时也是世界

文学宝库中一颗璀璨的明珠,是世界尤其欧美各国流传最广、影响极大的文学名著。圣经和古希腊文学一起,成为哺育西方文学艺术的两只乳房。近代西方许多文坛巨匠、艺术大师无不深受圣经的影响,并从中汲取创作素材。莎士比亚的戏剧既具有当时先进文学所共有的那种反对封建桎梏、争取个性解放和社会进步的强烈的时代精神,同时也贯穿着作家特有的仁慈、宽恕和博爱精神。这种精神既来自古希腊罗马文学的传统,更来自基督教的经典圣经。圣经至始自终都鲜明地贯穿着仁爱、宽恕和博爱的基督精神。基督教是爱的宗教,圣经中关于仁慈、宽恕和博爱的箴言和训诫比比皆是,它们告诉世人,有了爱,一切过错和仇恨都可化解,“恨,能挑启争端,爱,能遮掩一切过错”⁽³⁾;“吃素菜,彼此相爱,强如吃肥牛,彼此相恨。”⁽⁴⁾只有有了爱,人才能生活在光明幸福之中,爱是把一切完善和谐地联系在一起的纽带。《加拉太书》云:“要通过爱心彼此服侍,因为全部的法律合成一句话,那就是爱人如己。”这一点在《新约》中表现得尤为突出。当然,《旧约》也讲宽恕和爱,但它只宽恕那些有悔改之意和信仰之心的人,而不宽恕那些作恶而无悔改之意的人。这些思想对作为一个真正基督徒的莎士比亚来说,无疑会产生深刻而持久的影响。事实上,仁慈、宽恕和博爱一直就是莎士比亚戏剧所竭力表现的主题,正是这一主题构成莎剧的鲜明个性。

《威尼斯商人》是一部集中体现仁慈、宽恕和博爱精神的喜剧杰作。全剧以爱情与友谊为主题,贯穿着对于真诚爱心的赞颂。安东尼奥是作家着力歌颂的人物,是“一个心肠最仁慈的人,热心为善,多情尚义”,“在他身上存留着比任何意大利人更多的古代罗马的侠义精神。”不过,剧中的安东尼奥是以基督徒的身份出现的,他的思想和行为同样符合基督徒精神。他按照圣经的教导办事,借钱给别人只为解人所难,不为取利。他本着一个基督徒的原则,为朋友担负债务。在法庭上,他坚持正义,甘愿照约受罚,而且面

对苦难默默忍受,表现出耶稣基督那种死而无怨的美德。显然,莎士比亚在这里更多地以理想的基督徒为模型,塑造了安东尼奥这一艺术形象。同样,在被海涅赞誉为“希腊精神的后开之花——文艺复兴的代表”的鲍西娅身上,也体现出一种无私的仁爱精神。她和安东尼奥一样,也具有理想基督徒的品质。这突出地表现在她在法庭上用基督教的仁爱精神劝说夏洛克行善的那段关于慈悲与公道的名言里:

慈悲不是出于勉强,它是像甘霖一样从天上降下尘世;它不但给幸福于受施的人,也同样给幸福于施与的人,它有超乎一切的无上威力,比皇冠更足以显出一个帝王的高贵:御杖不过象征着世俗的权威,使人民对于君王的尊严凛然生畏,慈悲的力量却高出于权力之上,它深藏在帝王的内心,是一种属于上帝的德性,执法的人倘能把慈悲调剂着公道,人间的权力就和上帝的神力没有差别。所以,犹太人,虽然你所要求的是公道,可是请你想一想,要是真的按照公道执行起赏罚来,谁也没有死去得救的希望,我们既然祈祷着上帝的慈悲,就应该按照祈祷的指点,自己做一些慈悲的事。^[5]

从鲍西娅要求夏洛克“祈祷上帝的慈悲”、“按照祈祷的指点……做一些慈悲的事”不难看出,对她来说,善行出自仁慈,而仁慈源于祈祷。这段话使她颇像一个谆谆善诱地劝人敬仰上帝的神父。等到对夏洛克进行判决时,鲍西娅仍不忘慈悲为怀,要求公爵和安东尼奥对他从宽发落。当从威尼斯返回贝尔蒙特,看到自己窗口的灯光时,又禁不住感叹道:“那灯光是从我家里发出来的。一枝小小的蜡烛,它的光照耀得多么远!一件善事也正像这枝蜡烛一样,在这罪恶的世界上发出广大的光辉。”^[6]这段话可以说是全剧的点睛之笔。它集中体现了作家所要歌颂的仁爱和无私奉献

精神。而这段话恰恰源自《马太福音》第5章14至16节：“你们是世上的光。城造在山上，是不能隐藏的。人点灯，不放在斗底下，是放在灯台上，就照亮一家人。你们的光也应当这样照在人前，叫他们看见你们的好行为。”

莎士比亚的其他喜剧如《无事生非》、《皆大欢喜》、《第十二夜》等虽然也以爱情为主题，但因作家从基督教思想中吸取了博爱精神，这些作品便具备了在更高境界上超越同时代文学之处：它们在强调个性解放、爱情自由、尘世幸福的同时，更强调利他主义和无私奉献精神。例如在《第十二夜》中，爱心使女主人公薇奥拉变得无私忘我，为了自己所爱的人的幸福竭尽全力，甚至不惜牺牲自己的情感和幸福。这使她成为作家理想女性中精神境界最高的艺术形象之一。

如果说莎士比亚的喜剧表现的是爱可以征服一切，有了爱人人都能“终成眷属”、“皆大欢喜”，那么，他的历史剧就明确告诉人们，丧失了仁慈、宽恕和博爱，国家就会分裂，人民就要受难，酿成君臣反目、兄弟阋墙、父女为仇的灾祸。原于此，作家对那些昏庸无道、残暴不仁的国王进行了严厉的谴责，对封建主的叛乱和篡位夺权阴谋给予了无情的鞭挞。理查三世就是作家揭露的一个暴君典型。他之所以残害无辜，仇恨一切美好事物，不仁不义，是由于变态心理导致的爱心匮乏。他为一己之利除掉他的三哥和忠诚于国王的大臣，杀掉安娜的丈夫及其父亲。他说：“老头们称作神圣的爱，也许人人有，人人相同；可我却没有爱，我一向独来独往。”⁽⁷⁾作家最终让他死无葬身之地。而对亨利王这种知错改过、以仁治国、以德待人、以爱救世、知贤善养、赏罚分明、深入民众、体恤下情的君王，他则推崇备至，褒奖有加。

莎士比亚在悲剧创作中同样持守了对仁爱、宽恕精神的执著追求。海伦·加德纳指出，除了莎士比亚，“没有任何一个作家对宽恕这一主题有如此充满想象力的理解，并如此令人难忘的表

现。”^[8]在早期悲剧《罗密欧与朱丽叶》中,那位帮助一对青年情侣结合的劳伦斯神父就是仁爱的象征。剧作结尾时,正是由于他的劝说,两个世代相仇的家族才言归于好,这种宽恕与和解的基督精神与古希腊悲剧中冤冤相报的复仇观念形成鲜明的对比。

1600年以后,由于对社会罪恶的认识日益深刻,也由于对那些从个性解放发展为以自我为中心的极端利己主义,以及由此造成的社会道德蜕变的强烈愤懑和不满,莎士比亚对基督教思想中的仁慈、宽恕、博爱精神有了更自觉、更强烈的认同感和归属感。于是,我们在他的一系列悲剧中,一方面触目惊心目睹了为了权势和金钱,为了一己私欲,弟弟谋害兄长,臣子暗杀君王,逆子恶女任意虐待、残害父亲等等恶行,看到这种放纵私欲、无限制的疯狂的追求必然危害国家利益,破坏他人幸福,最终导致自身个性的毁灭;另一方面也看到,作家满怀期望地肯定和歌颂了体现仁爱、宽恕精神的各中义行。例如,在《哈姆雷特》中,雷欧提斯轻信奸王克劳狄斯的谗言和挑拨,誓杀王子,为父亲和妹妹报仇,但当他看到由于邪恶而引起的惨剧——王后误饮毒酒而亡,自己和王子都中了致命的剑伤——时,他良心发现,承认自己“正像一只自投罗网的山鹑,用诡计害人,反而害了自己,这也是我的应得的报应”^[9],继而当场揭发了奸王的罪恶。当王子刺死奸王时,他说:“他死得应该。这毒药是他亲手调下的。”并向王子表示:“尊贵的哈姆雷特,让我们互相宽恕;我不怪你杀死我和我的父亲,你也不要怪我杀死你。”哈姆雷特回答他:“愿上天赦免你的错误!我也跟着你来了。”^[10]死前,两人的矛盾消除了,彼此达成了谅解。

在《李尔王》中,考狄利娅是一个闪耀着人文主义思想光辉的女性形象,同时,她身上也体现了基督的仁爱精神。“父爱测验”时,尽管她心中也深爱着父亲,但不愿违心地像两个姐姐那样以夸张的言辞阿谀逢迎父亲,不愿为了权力和财富而违背诚实、尊严和实事求是的原则,而坚信一个人拥有精神财富远胜过拥有物质财

富。因此,当她失去财富和嫁奁并被逐出家门时,能够坦然面对不幸,毫无怨言,一如既往地爱着父亲。后来得知父亲受到虐待,她毅然说服法兰西王兴兵讨逆,并以赤诚的爱心宽恕了父亲,跪下请求父亲为她祝福,李尔也费力跪下,请求女儿宽恕。兵败被俘后她毫不软弱反悔,直至凛然就义。爱得伽也是剧中一个善良、宽厚的艺术形象。他待人忠厚,从不会算计别人,也不疑心别人算计他。他的弟弟爱德蒙为独揽财产继承权,在父亲面前挑拨离间,恶毒陷害他,使他不得不扮作疯丐流浪荒野。父亲落难失明后,他不计前嫌,照料父亲,把他从绝望中挽救过来。最后他在比武中又战胜并宽恕了爱德蒙。在剧中,他的一连串宽厚举动成为人文主义处理人伦关系的典范。还有那个刚正不阿的忠臣肯特,他秉性刚直,不惧李尔的专制君权,敢于冒死相谏,劝李尔收回分土授国的成命。即使遭到放逐,他也不改初衷,而是乔装打扮,前去服侍把他视为逆臣的李尔。他也体现了无私、忘我的忠诚。总之,这些人物在思想原则、行为处事方式上与高纳里尔、爱德蒙等人形成鲜明对比。尽管他们受尽磨难,甚至牺牲,但所代表的仁爱原则却最终战胜极端利己主义,取得道义上的胜利,体现出作家在利己主义泛滥肆虐的时代对人仍抱有的坚定信念,不改重建人文主义理想的人际关系模式的愿望。因此我们说,这些人物犹如一片辉映着阳光的芳草鲜花,给尔虞我诈的资本主义人际关系的荒漠带来了清新沁人的气息。

进入后期创作后,莎士比亚的仁爱、宽恕、和解的基督教精神更加彰显,成为这一时期创作的重要思想特征。《辛白林》中那个曾给男女主人公带来巨大灾难的阿埃基摩跪倒在地,请求一死,波塞摩斯却宽宏大量地说:“我在你身上所有的权力,就是赦免你;宽恕你是我对你惟一的报复。活着吧,愿你再不要用同样的手段对待别人。”《暴风雨》是莎士比亚思想探索的最后一部著作,被视为他的“诗的遗嘱”。作品主人公米兰公爵普洛斯彼罗被弟弟安东尼

奥匈结那不勒斯王阿隆佐赶下王位,驱逐出境,被迫带着独生女米兰达流落到一座荒岛。多年后,安东尼奥等人乘船出海,遇上暴风雨,被普洛斯彼罗用魔法摄至岛上,但他没有以恶报恶,而是宽恕弟弟,并且促成女儿与仇人阿隆佐之子腓迪南的爱情和婚姻。安东尼奥也受良心谴责,将王位归还给哥哥。值得注意的是,莎士比亚的后期创作无一例外都用婚姻的缔结来表示最终的和解。更有深意的是《暴风雨》和《冬天的故事》。前者,那不勒斯国王曾伤害过普洛斯彼罗,可他的儿子腓迪南却对普洛斯彼罗的女儿米兰达一见钟情并终结良缘;后者,两个国王曾结下深仇,可他们的下一代弗罗利泽和潘狄塔却结下爱情。与莎士比亚的早期喜剧一样,婚姻有助于渲染喜剧的欢乐气氛,但在这里它又有着特定的象征意义。婚姻是爱的结合,对于那些犯过错错误的父辈来说,儿辈的婚姻可以作为他们赎罪的手段,用下一代人的爱情结合来抵偿他们那辈人的仇恨。对于年轻人来说,婚姻象征着过去的一切恩怨将化为乌有,互敬互爱的人际关系将重新恢复,灿烂温暖的阳光将普照愉快的新生活。这是戏剧中的现实,又是作家理想的未来。

博爱与宽恕是基督教观念的重要内容。基督教把现世的污浊归根于人性的堕落,把改造这种现实的变革之路内在化、道德化,试图以救人来救世,以救人的心灵来救人,把社会变革内化为个人人格的自我完善和个人人生价值的自我实现。在这一点上,莎士比亚深受基督教的影响。纵观莎剧创作,不难看出,其思想核心是仁慈、宽恕和博爱。他坚信,发扬这种精神,就能消除人性恶,摆脱偏见与纷争,唤起人心向善,从而迎来一个人类普遍和谐共处的繁荣幸福的理想世界。他对这种伦理道德的执著追求使其剧作更具理想主义色彩,更符合人类普遍的善良祈愿。他因此赢得世界各族人民的共同尊敬和爱戴,他的作品也获得不朽的价值和恒久的魅力。

下 篇

纵观莎士比亚的戏剧创作,几乎每部戏剧的故事情节中都交织着对圣经典故的运用。它们运用得自然贴切,与剧情浑然一体,令人称奇叫绝,叹为观止。如果归类考察,它们可约略分为以下几种情况——

一、运用圣经典故揭示、突出人物性格的某一特征。

莎士比亚剧作常常由于恰到好处地运用圣经典故,而使人物形象更加形神兼备,情趣盎然,产生韵味无穷的艺术魅力。在《威尼斯商人》中,安东尼奥十分憎恨夏洛克,指责他不该放高利贷。而夏洛克更因安东尼奥放债不收利息,致使自己压低了高利贷利息,而视其为眼中钉、肉中刺。在第一幕第三场,安东尼奥因朋友急等钱用,决定破例向夏洛克借款三千,并言利息照他所要的计算。这时他们有一段对话:

夏洛克:当雅各替他的舅父拉班牧羊的时候——这个雅各是我们圣祖亚伯兰的后裔,他的聪明的母亲设计使他作第三代的族长,是的,他是第三代的——

安东尼奥:为什么说起他呢?他也是取利息的吗?

夏洛克:不,不是取利息,不是像你们所说的那样直接取利息。听好雅各用些什么手段:拉班跟他约定,生下来的小羊凡是有条纹斑点的,都归雅各所有,作为他牧羊的酬劳;到晚秋的时候,那些母羊因为淫情发动,跟公羊交合,这个狡狴的牧人就乘着这些毛畜正在进行传种工作的当儿,削好了几根木棒,插在淫浪的母羊的面前,它们这样怀下了孕,一到生产的时候,产下的小羊都是有斑纹的,所有都归雅各所有。这是致富的妙法,上帝也祝福他;只要不是偷窃,会打算盘总是好事。

在这里,夏洛克狡猾地借用《创世记》中的典故为自己诡辩,神情活现地表现出为赚钱不择手段的极度贪欲,暴露出他要金钱“像母羊生小羊一样地快快生利息”的深层心态。

在第三幕第一场,夏洛克问朋友杜伯尔是否已找到他女儿杰西卡的行踪,因为女儿不仅与一个基督徒私奔,还带走了他值两千块钱的钻石和其他贵重珠宝。当杜伯尔回答找不到她时,他暴跳如雷,愤怒地嚷道:“哎呀,糟糕!糟糕!糟糕!我在法兰克福出二千块钱买来的那颗金刚钻也丢啦!咒诅到现在才降落到咱们民族头上;我到现在才觉得它的厉害。我希望我的女儿死在我的脚下,那些珠宝都挂在她的耳朵上;我希望她就在我的脚下入土安葬,那些银钱都放在她的棺材里!”据《玛拉基书》第3章9节载,上帝因以色列人夺取他的供物,指责他们负主,声言“咒诅就临到你们身上”。夏洛克在失去金刚钻后突然惊呼上帝咒诅的厉害,似乎有些语出蹊跷,突如其来;它犹如悬泉陡落,瀑布高挂,使人不得不探寻它的典故和底蕴,最后为莎士比亚刻划人物性格特征的独特匠心和简约笔法所折服。作者如此安排,正是为了强调“那颗金刚钻”在夏洛克这个吝啬鬼心中神圣不可侵犯的“供物”地位。这一细节充分表现出夏洛克不仅对外人,而且对其女儿也极为刻薄,毫无人性。

《亨利五世》中也不乏其例。如第三幕第三场,亨利王向敌方城头的总督发出最后通牒,令其快降,否则“你们那些赤裸裸的婴孩,被高高地挑在枪尖子上,底下,发疯的母亲们在没命嘶号,那惨叫声直冲云霄,好比当年希律王大屠杀时的犹太妇女一样。”据《马太福音》第2章载,耶稣降生后,希律王闻知他将成为犹太人的王,十分不安,派人四处搜寻他的下落,未遂,乃下令杀掉伯利恒城里并四境所有两岁以内的男婴。后来“希律王式的杀戮”成为成语,指极其残忍的意欲暂草除根的屠杀。莎士比亚借用该典写出亨利

五世的另一面：在战场上意志如钢、冷峻似铁、残酷无情。此处展示出作家多侧面、多角度描写人物性格的一贯创作特色。

二、运用圣经典故表现剧中人物在特定环境氛围下的情绪和心理状态。

这一手法常取得极佳的戏剧效果。在《哈姆雷特》第三幕第三场，克劳狄斯有一段独白：“啊！我的罪恶的戾气已经上达于天；我的灵魂上负着一个元始以来最初的咒诅，杀害兄弟的暴行！我不能祈祷，虽然我的愿望像决心一样强烈；我的更坚强的罪恶击败了我的坚强的意愿。……要是这一只可咒诅的手上染满了一层比它本身还厚的兄弟的血，难道天下所有甘霖，都不能把它洗涤得雪一样洁白吗？……”《创世记》第4章载，亚当夏娃的长子该隐和次子亚伯一并给上帝献祭，上帝悦纳了亚伯的供物而未看中该隐的。该隐便心生嫉妒而残杀其弟。上帝因此咒诅该隐，罚他在地上流离飘荡。莎士比亚借此典故将克劳狄斯杀死兄长后那种难以驱遣的沉重负罪感和极度的良心不安淋漓尽致地和盘托出。又如，在第五幕第一场“墓地”里，二小丑谈论世间的平时提到亚当以“掘地”为生，表现出掘墓者不以掘坟为辱而以家世最悠久为荣的得意情态。这段话给荒凉墓地中的谈话增添一份情趣，折射出莎士比亚善长融插科打诨的喜剧因素于悲剧之中的创作特色。

在《麦克白》第五幕第五场，麦克白有一段著名的独白——

她反正要死的，迟早总会有听到这个消息的一天。明天，明天，再一个明天，一天接着一天地蹶步前进，直到最后一秒钟的时间；我们所有的昨天，不过是替傻子们照亮了到死亡的土壤中去的路。熄灭了吧，熄灭了吧，短促的烛光！人生不过是一个行走的影子，一个在舞台上指手划脚的拙劣的伶人，登场片刻，就在无声无息中悄然退下；它是一个愚人所讲的故事，充满着喧哗和骚动，却找不到一点意义。

这段独白中援引了《诗篇》第 144 篇 4 节的“我们的日子如同影子一样转瞬即逝”、第 90 篇 9 节的“我们度过的岁月如同一个讲述完了的故事”和《传道书》第 12 章 8 节的“虚空的虚空，凡事都是虚空”，对于透视麦克白的深层精神裂变具有重要的美学价值。当麦克白听到夫人死讯之后，是那样无动于衷，血腥的道路已使他的感情完全麻木，再不能为悲惨所动。他那“太多的人情的乳臭”已消失殆尽；曾经那么牢固地占据他心灵的爱情，早已让位于王冠和罪恶。在他目前所处的状态中，死亡和时间都变得毫无意义。我们看到，“她反正要死”和“迟早总要听到这个消息”是连在一起的；时间的概念已变得凌乱无序。“明天”，好像就在现在的时间里爬行、蠕动，而过去——“我们所有的昨天”——也被他喻为生活的形象，视为现在。他的思想已经集中在时间进程的乏味的重复和意义全无上面，而这就是生活。于是，他从在黑夜中茫无目的的行走，转到夜间手执火炬的引路人，再提到蜡烛；又从盛装艳抹的戏子念叨着并非自己的台词，说到白痴的语无伦次的嚷嚷声。莎士比亚非常巧妙地将经文融进麦克白的独白中，异常深刻地揭示出麦克白在生命行将结束之际四面楚歌、孤独无助和悲凄绝望的心境，震撼人心地表现出这位双手沾满血迹的野心家在众叛亲离、穷途末路中的悔悟，以及痛感悔悟已晚、无可奈何之时人生信念的彻底崩溃和精神意志的全面毁灭。

在《理查二世》中这样的例子也俯拾即是。譬如第三幕第二场，被理查二世放逐的波林勃洛克率兵 3000 反叛国王，直捣英格兰。一些贵族纷纷加入叛军。在时理查王又闻听其近侍各特、布莱、格林等也与叛军讲和的坏消息。他于是怒火中烧，愤然疾呼：“……三个犹大，每一个都比犹大恶三倍！他们会讲和吗？为了这一件过失，愿可怕的地狱向他们有罪的灵魂宣战！”在第四幕第一场，当理查二世被迫向波林勃洛克交让王位时，说：“……我很记得

这些人的面貌,他们不都是我的臣子吗?他们不是曾经向我高呼‘万福’吗?犹大也是这样对待基督;可是在基督的十二门徒之中,只有一个人不忠于他;我在一万二千个臣子中间,却找不到一个忠心的人。”在这两处,莎士比亚都借用福音书中“犹大卖主”之典,表现理查王被臣子出卖、王权将失时的怒不可遏之情和不胜悲哀的孤境。

三、运用圣经典故达到咒骂或讽刺效果。

《出埃及记》第12章载,因埃及新王虐待以色列人,上帝降罚埃及,使埃及一切头胎生的人和牲畜皆被击杀。在《皆大欢喜》第二幕第五场里,查奎斯曾用此典故暗咒其对头。

用圣经典故暗讽人物的典型一例见于《哈姆雷特》第二幕第二场。大臣波洛涅斯报告哈姆雷特“那班戏子们”已到,称赞他们是“全世界最好的伶人,……无论在演出规律的或是自由的剧本方面,他们都是惟一的演员”。接着有一段对话——

哈姆雷特: 以色列的士师耶弗他啊,
你有一件怎样的宝贝!

波洛涅斯: 他有什么宝贝,殿下?

哈姆雷特: 嗨,

他有一个独生娇女,
爱她胜过掌上明珠。

波洛涅斯: (旁白)还在提我的女儿。

哈姆雷特: 我念得对不对,耶弗他老头儿?

波洛涅斯: 要是您叫我耶弗他,殿下,
那么我有一个爱如掌珠的娇女。

哈姆雷特: 不,下面不是这样的。

……

耶弗他是《士师记》中大能的勇士,于民族危难中受命率民与亚扪

人作战。他向亚卫恳求并许愿,若能战胜亚扪人,凯旋时就把首先从家门出来迎接他的人献给上帝。不料,他得胜后首先前来迎接的,竟是他的独生女儿。但耶弗他仍诚守诺言,将女儿献为祭品。哈姆雷特的这段话既是“疯”话,又是对奥菲利娅一片深情的隐秘表达,也是对波洛涅斯厌恶之情的曲折宣泄。

四、运用圣经典故表达作家对剧中人的敬慕、称颂或憎恶、鞭挞态度。

亨利五世是莎士比亚心目中的贤明君主形象。在《亨利四世》下篇末尾,福斯塔夫倚仗自己和亨利五世过去的特殊关系,欲求他一笔钩销处罚盗贼以绞刑的法令。福斯塔夫见到国王时,以自己当年曾是其酒友的身份,出语十分放肆无礼,当众称他为“我的好孩子”、“我的心肝”。岂料国王冷冷地对他说:“我不认识你,老头儿,跪下来向上天祈祷吧;苍苍的白发罩在一个弄人小丑的头上,是多么不称它的庄严!我长久梦见这样一个人,这样肠肥脑满,这样年老而邪恶;可是现在觉醒过来,我就憎恶我自己所做的梦。从此以后,不要尽让你的身体肥胖,多多勤修你自己的德行吧……。”《诗篇》第73章20节称:“人睡醒了,怎样看梦,主啊,你醒了,也必照样轻看他们的影像。”作家化用这段经文,一方面说明目前的亨利五世再也不是过去那个生活放荡、终日吃喝玩乐、无所不为的哈尔王子了,他已幡然悔悟、洗心革面,成为一个励精图治的贤明君王;另一方面也一针见血地鞭笞了福斯塔夫的邪恶行径,表现出新王对其旧日伴友毫不包庇留情的严正态度。

在《亨利五世》第二幕第二场中,亨利王曾说:“我们就是忘了怎样使用自己的手,也决不会忘却论功行赏,报答那些替国家出力的人。”语中“忘了怎样使用自己的手”典出于《诗篇》第137篇5节:“耶路撒冷啊,我若忘记你,情愿我的右手忘记技巧。”这里的用意甚明,如同人不会忘记如何使用自己的手一样,亨利王决不会忘记那些为国家浴血奋战、功勋卓著的人。作家以此强调了他的德

行和仁政。但对于笑里藏刀、骄横残暴、险诈恶毒、嗜杀成性的理查三世,作家则借经文予以抨击和鞭挞。

值得一提的是,莎士比亚对亨利四世的态度较为复杂,远非称颂或批评二字所能概括。亨利四世能制止内乱,统率全国,建立中央集权,对国家和人民做出了贡献,作家对此持肯定态度。但他是用虚伪的拉拢下士的手段,特别是通过流血方式取得王位的,作家对此颇有微词,两次引用圣经典故表达他的看法。

莎士比亚对圣经典故的运用极具美学价值,值得后人认真学习借鉴。

在莎剧构成的广袤无垠、星汉灿烂的天幕上,清晰地留下了圣经的光环。据统计,莎士比亚每一部戏剧运用圣经的平均数为14次。他能驾轻就熟地运用圣经语言,这一事实充分说明他有着超凡的文学敏感性和卓越的表达技巧。从剧本的客观效果看,他大量运用圣经典故并不是为了炫耀对圣经耳熟能详,而是为了使其艺术语言更加生动形象、灵活有力和多姿多彩,为了更成功地塑造人物性格、烘托特定的环境氛围;同时,也是为了更含蓄地使爱憎褒贬倾向在字里行间自然而然地流露出来,而不是用“传声筒”直接喊出来,这正是马克思、恩格斯最为称道的“莎士比亚化”的具体表现之一。

莎士比亚对圣经典故的运用给作品带来含蓄蕴藉、意味隽永的美感效应。莱辛说:“艺术家的作品之所以创造出来,并不是让人一看了之,还要让人玩索,而且长期地反复玩索。”⁽¹¹⁾如何才能达此境界呢?接受美学的代表人物沃尔夫岗·伊塞尔认为:文学作品中的每个句子之间都有一定的意向性,能使读者或多或少地估计到下一句可能会出现什么,但是杰出的作家时常能让下一个句子并不与读者的期待完全一致,而在一定程度上修正甚至完全改变了他们的期待,迫使他们回味已经读过的东西。简言之,只有在文学作品的结构中留下“未定点”即空白,让读者用想象去填补,用

思考来获得,才能使作品给人以充分的享受。莎士比亚戏剧成功地达到了这一审美境界。他的作品往往使读者无法一览无余,而是耐人咀嚼,引人回味。通过读者的阅读、欣赏,启发调动其想象力和思考力,将他们吸引到作品所展示的广阔、深邃、优美的境界中去,借助读者的巨大艺术创造能力,使作品的艺术形象和典型意义得到更大程度的开掘、丰富和延伸,从而形成“读不尽的莎士比亚”这种特异的风采和无穷的魅力。巧妙地运用圣经典故,无疑是莎剧获得这种风采和魅力的一个重要原因。

注释:

- [1] 转引自朱维之:《基督教与文学》,上海书店1992年版,第64页。
- [2] [8] 海伦·加德纳:《宗教与文学》,沈弘等译,四川人民出版社1989年版,第74、73页。
- [3] [4] 《箴言》10:12; /15:17。
- [5] [6] 《莎士比亚全集》(三),人民文学出版社1984年版,第76、90页。
- [7] 《莎士比亚全集》(六),人民文学出版社1984年版,第336页。
- [9] [10] 《莎士比亚全集》(九),人民文学出版社1984年版,第141、142页。
- [11] 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1984年版,第18页。

走向十字架的哈姆雷特： 兼与大卫形象比较

杨 伟

莎士比亚是受基督教和圣经影响很深的作家。他本人的宗教立场虽有待商榷，但其作品若脱离基督教与圣经背景，将会令人难以索解。《哈姆雷特》和莎翁的其他作品一样，有许多出自圣经的典故、辞句，它们丰富了剧本的内涵和表现力^[1]。

大卫作为古代以色列王国的开创者，留给后人了一个类似中国三皇五帝的梦想，这使他的形象不断被修改、阐释而成为一种神话。圣经中的《撒母耳记》对大卫事迹有较为可靠的记载，其中的大卫形象远非白璧无瑕，他屡屡忏悔，又屡屡犯罪，最著者即与拔示巴通奸而谋杀其丈夫赫人乌利亚——值得注意的是，此罪行和《哈姆雷特》中克劳狄斯的罪行基本一致^[2]。成书较晚的《历代志》避而不录这一严重触犯“十诫”的罪案，自有为尊者讳的缘故。而到《以赛亚书》写作的时代，大卫成为民族得救的希望，据信救主弥赛亚将从他而出^[3]。时至基督教时代，

大卫的仁爱、忍让、宽恕、勇于忏悔等品质被抽象化,并因此得以和耶稣沟通。大卫被强调具有典范的属灵品性,甚至成为耶稣基督的预表⁽⁴⁾。大卫神话的这一形成过程显示了人们对美好人格理想与政治理想的追求,正是这一被基督教神话化了的大卫形象,对后代产生了深远的影响。

大卫故事并非《哈姆雷特》的直接材料来源,不过它可能对莎士比亚的创作有所启发。大卫故事和《哈姆雷特》有许多相似情节,如乱伦、弑亲、鬼魂、不杀仇敌、鸿门宴的阴谋等,大卫原型中的这些情节使它可能演变成《哈姆雷特》那样的复仇剧。事实上也有人这样做过,1593年“大学才子派”的皮尔(George Peele)写出圣经剧《大卫与拔示巴》,曾对伊丽莎白时期复仇剧的发展有重要推动。复仇剧的任务常在于处理道德问题,大卫故事这方面的内涵不会不引起莎士比亚的关注。此外,莎士比亚也许会因生日的缘故而耳熟于大卫故事中最感人的篇章——大卫为扫罗和约拿单之死所作的哀歌⁽⁵⁾。

一

从存在的意义而言,大卫和哈姆雷特都曾处于一种孤独、焦虑的状态,都在困顿中体验到人生的苦难;从信仰的意义而言,二人都必然因此走向一种思想困境,即现实苦难与上帝公义之间的矛盾所导致的思无所依。《哈姆雷特》作为悲剧裸现了这一冲突的激烈程度,但它又试图通过悲剧主人公形象平息这种冲突。如诺斯洛普·弗莱所言:“悲剧主人公是处于命运之轮顶端的典型代表,即位于地面上人类社会与天堂中更美好的事物之间的中央”⁽⁶⁾,这样一种形象定位肯定表现为孤独、焦虑的心理状态,但它指向的却是英雄的角色。这种角色往往意味着一种献祭仪式:既是牺牲,也是拯救。在剧中我们会看到这一角色有一个逐渐明确的过程。

哈姆雷特的坎坷遭遇在一次生活的突变中开场了。有生以来漫长而美好时光编织的舒适理想变成泡影,短短一个月,他只能眼睁睁地看着父亲、母亲、王位继承权无可避免地流失,手挽挽不住,心牵牵不回,孤独、忧虑成了他生活中唯一实在的东西。在刚出场时,哈姆雷特就对克劳狄斯对自己的拉拢和对自己地位的整合进行了反讽式的消解⁽⁷⁾,同时,在舞台演出中,哈姆雷特的一袭黑衣和宫廷的富丽堂皇形成强烈对比,这既显示了他的孤独地位,又象征了一种批判立场,这二者的结合乃是哈姆雷特贯穿全剧的基本形象。大卫和哈姆雷特是相似的,不过由于《撒母耳记》史传文体的限制,其孤独中的苦难意识只能更多地从冷静的外部叙事中透视:他作为琴师为扫罗王解忧⁽⁸⁾,作为勇士为国家排难⁽⁹⁾,然而这只能给他招来妒嫉的扫罗王的迫害与追杀。他从一个地方逃到另一个地方,没有自己的家,只能混迹于社会底层“受窘迫的、欠债的、心里苦恼的”⁽¹⁰⁾人群中。他自己经受苦难,也目睹世人的苦难——仅仅因为祭司亚希米勒为大卫提供食物和刀,扫罗就命人杀害85个祭司,“又用刀将祭司城挪伯中的男女、孩童、吃奶的,和牛、羊、驴尽都杀灭”⁽¹¹⁾。大卫一生颠沛流离,直到晚年还由于儿子押沙龙的叛乱而历经危难,这不由得使人想到《诗篇》中署名大卫的那些困境中的祈祷诗。

不容忽视的是,相比而言,哈姆雷特的孤独更有一种决绝色彩,其焦虑也远为迫切。如果说大卫的孤独与焦虑是出于对自身命运和死亡的恐惧,则哈姆雷特更多是出于对人类生存意义坍塌的恐惧。大卫在旷野是一种外在的肉体流亡,哈姆雷特在宫廷却是更为深刻的内在的精神流亡。大卫在流亡中始终没有忘记民众的力量,他在亚杜兰洞的生活可谓以色列版的梁山泊英雄聚义,大卫正是靠着这批力量才枪杆子里面出政权的。哈姆雷特则不然,纵观全剧,除了霍拉旭,他几乎连个朋友都没有,这是让人奇怪的。虽然“一般民众非常爱戴他,他们用好感包涵他的过失”⁽¹²⁾,虽然

社会矛盾的激化使得“乡下人的脚尖已经逼近了朝廷人士脚跟，擦得破他们后跟上的冻疮了”^[13]（雷欧提斯的复仇和造反场景也说明了这一点），虽然他也在乎王位而恼恨克劳狄斯“蹦进来遮断了即我即位当政的希望”^[14]，但他却放弃了极具现实性的民众暴动策略。他似乎一直处于命运的最初一击之后不知所措的状态，尝尽孤独、郁闷、恶心的滋味：“丧礼上吃不完，凉了的烤肉饼就搬上结婚的喜筵”^[15]。这一毫无实际攻击力的黑色幽默只显示出他感时伤怀的书生意气，它不仅仅是顾影自怜，更重要的是因为生活的意义难明。哈姆雷特对生活的看法是和作为一种伦理秩序保证的上帝观联系在一起的，他的孤独与焦虑正在于他不愿在残酷的现实面前放弃曾有的理想，不能承受生活中缺乏上帝的轻。这种别样情怀导致他产生自杀的冲动，也导致他放弃自杀。因为自杀是容易的，对于个人也许还是解脱，然而对于苦难的现实，它却毫无价值，不可能换得上帝的出场。于是哈姆雷特就站在生命的悬崖边，脚踏生死两界，用一种永远的孤独表达由人世苦难带来的、源于上帝意义缺失的忧虑。对比小福丁布拉斯和雷欧提斯的复仇，人们不免要得出哈姆雷特性格软弱的印象，然而笔者以为，哈姆雷特的“软弱”恰是其形象的精华和莎翁苦心孤诣之所在。

大卫和哈姆雷特共有的孤独与焦虑在于他们遭遇了一个人生难题——上帝的缺席。面对苦难的现实，面对孤弱的眼泪与鲜血，上帝将何以自处？如果上帝是全能、公义、荣耀的，那只能说上帝在现实世界缺席了。上帝的缺席问题引发过历代人的不同思考，《旧约》的正典先知将苦难意识同罪恶意识联系起来，把现实的苦难当作上帝对罪恶的惩罚，以此加强民族的信仰，《诗篇》既有为数众多的赞美诗，也有同样多的忏悔诗和祈祷诗，在这里，上帝的威严、公义、全能与现实苦难之间的矛盾通过自我归罪得到调和。哈姆雷特在明白父亲被害的真相之前，也曾祈求上帝干预人世的苦难：

上帝啊！上帝啊！我觉得人世间醉生梦死的一套是多么无聊乏味，无一是处！哇！哇！这是个荒废的花园，一天天零落；生性荒秽的蔓草全把它占据了。^[16]

这之后，他则痛感上帝的无力。他虽有原罪意识，然而面对父亲的无辜死亡，原罪观能解决多少问题呢？他此时说要去祷告，自然会显得“语无伦次”（霍拉旭语），它表明哈姆雷特思想中传统上帝观的解体。既然无法希求上帝的公义与全能，他只好说：

时代整个脱节了；啊，真糟，天生我，偏要我把它重新
整好！^[17]

这里显示出哈姆雷特十分明显的思想变化：由对上帝的“花园”——伊甸园的荒芜和母亲再嫁（花园作为阴性意象与母亲相通，蔓草则指克劳狄斯）的悲伤到对父亲被害的愤怒，由出于个体生活脱节的郁闷到出于时代生活脱节的责任意识，由对全能上帝的依靠到人的主动担当。哈姆雷特的思想变化是一种超越，只有这种超越才会成就他疗治时代病症的文化英雄角色。

哈姆雷特的主动担当出于一种对全能上帝的怀疑，是面对义人无辜受苦的事实而发出的约伯式的质询。这些怀疑和质询是合理的和必要的，因为没有生活的真，信仰只会流入虚饰与欺骗一途。哈姆雷特的怀疑与质询出于强烈的主体意识，表征了文艺复兴的时代特征：一方面，文艺复兴初期人的地位不断高扬，人的主体意识和创造性被大大激发；另一方面，天主教会有些教士腐化堕落，口头却是一套套的教条戒律，这受到时人的揭露与批判。不过文艺复兴总体上仍承继了中世纪宗教神学的许多内容，宗教改革作为返回福音书的一种努力，用“因信称义”、“预定论”^[18]思想清除了天主教注重外部仪式和教会权威的信仰迷误，保证了上帝信仰的赓续。当然，哈姆雷特的信仰问题不是靠这些观念的推导来解决的，他在上帝缺席的处境中走向自我担当，在某种程度上是把

自己当作试验品,替代上帝重新阐释人类生存的基本信念。

二

上帝的缺席给了人充分的选择自由,也给了人严峻的考验。人不但要面对生活的苦难,还须面对意义的混乱。哈姆雷特的重整乾坤至少要理清两个概念:爱和恨。

“爱”是基督教的核心观念,“无论基督徒可能对别人或自己如何,他们的所作所为只不过是一种信仰——上帝就是爱”⁽¹⁹⁾。美国哲学家欧文·辛格在其《爱的本性》一书中从性爱、朋友之爱、人对上帝之爱、上帝对人之爱4个要素对此观念进行分析,认为后两种要素源于犹太教及其圣经⁽²⁰⁾。前文曾述及大卫神话的形成,它正是爱的观念被抽绎出来的过程。至于恨的观念,则因与公义要求联系紧密而较为复杂。犹太教强调恨仇敌和公正报复,即所谓“以牙还牙,以眼还眼”,耶稣则从对人类整体的拯救出发提出“要爱你们的仇敌,为那逼迫你们的祷告”⁽²¹⁾。不可否认,在现实层面,耶稣的这种人道主义情怀显得抽象和无力,它往往会和急切的正义要求发生冲突。不过一般而言,基督教的福音书并没有把爱和正义放在冲突的位置,因为耶稣是道成肉身的神,他的受难恰恰是为了说明上帝对人类的爱。这是对世间公义问题的一种象征性解决,因为耶稣的复活是对受苦者的抚慰。需要辨明的是,以耶稣受难为本的三位一体的上帝不可能是全能的现实执法官。然而,中世纪希腊思想中的形而上学因素支撑下的上帝观混淆了二者的区别,上帝的存在依赖理性的证明,只会使上帝在生活的非理性面前陷入绝境。哈姆雷特的主动担当是冲破这一绝境的一种努力,其积极意义在于直面人生的困境与考验,带着存在的伤痛去询问爱与恨的可能。这可从他对女性和对仇敌的态度加以分析。

从哈姆雷特对女性的态度我们看到了爱的经验的枯竭。如果

说上帝就是爱,那么他是不见容于世的,哈姆雷特感受到的只是伤害,这使他难以保持源于上帝的爱的观念。没有理想的社会就难有理想、完美的个体,哈姆雷特也在所难免。在第一幕的独白、第三幕与奥菲利娅、与王后的对白中,哈姆雷特明显有许多对女性的污辱言词,这引起一些评论者如屠格涅夫的不快,也引起另一些人如弗洛伊德的猜测。不过,笔者以为哈姆雷特的这些言语乃出于欲爱而不能的愤怒与失望。父母对于哈姆雷特代表着一种美好的人格理想和政治理想,父亲的猝死使他对母亲之爱的心理期待与依赖骤然加剧,这必然导致他在母亲匆匆再嫁之后的反常心态,表现为两个方面:对父亲形象和父母恩爱场面的完美化处理、对女性的憎恶。他把父亲比作天神而把叔父当作小丑,他渲染美好的过去而斥责母亲的背叛,甚至认为“脆弱啊,你的名字是女人”^[22]。他也曾藉奥菲利娅摆脱爱的绝望,然而奥菲利娅却成了敌手刺探自己的工具。他的爱的观念的城堡在一层层坍塌、剥落,直到成为一片废墟,只剩下一堵残壁供他悲叹和哭泣。况且,父亲的鬼魂命令他去复仇、去恨,并在他意志薄弱之时再次出现,提醒他的义务,他又怎能去爱呢?

然而,恨又如何?恰恰是他最该恨的仇敌,他却一直犹豫于复仇的行动,并在大好时机放弃对仇敌的刺杀,这是最让人难解的。自1736年托马斯·汉莫爵士提出复仇的延宕问题后,历代莎评家对此多有论说。许多人从内部分析,认为其原因在于哈姆雷特性格懦弱而不堪重任(如歌德)、恋母情结(弗洛伊德和琼斯)等。然而性格懦弱至多是出自思想困惑,哈姆雷特在复仇行动中还是有其刚硬果敢一面的;至于恋母情结说,则纯属精神分析学派挂羊头卖狗肉的行当,其视野之褊狭足以使受蛊惑者忽视剧作中于人生真正吃紧的问题。也有人从外部分析,认为是戏剧结构要求使然,其中较有说服力的是基托的“希腊宗教剧结构影响”的观点。不过,基托也指出拖延是为了说明罪恶的蔓延^[23],这促使我们从基

督教与圣经影响角度进行分析。

《撒母耳记》曾有记载，大卫被扫罗四处追杀，流亡于旷野，一天夜晚他带部下亚比筛潜入扫罗营帐里：

亚比筛对大卫说：“现在神将你的仇敌交在你手里，求你容我拿枪将他刺透在地，一刺就成，不用再刺。”大卫对亚比筛说：“不可害死他。有谁伸手害亚卫的受膏者而无罪呢？”大卫又说：“我指着永生的亚卫起誓，他或被亚卫击打，或是死期到了，或是出战阵亡。我在亚卫面前万不敢伸手害亚卫的受膏者。现在你可以将他头旁的枪和水瓶拿来，我们就走。”^[24]

可以说，此时的大卫完全有机会和理由去杀扫罗，但他还是放弃了。他对上帝的崇敬和爱通过对别人尤其是对仇敌的宽恕、忍让体现出来，这在《旧约》的人神关系中是一种新质素，它在《新约》中得到系统表述。耶稣曾将其信条归为爱上帝和爱邻居，《马太福音》第5章43至44节、《罗马书》第12章、《帖撒罗尼迦前书》第5章15节、《希伯来书》第10章30至31节、《彼得前书》第3章9节反复强调不得以恶报恶，要爱仇敌，以及将复仇的责任留给上帝等思想，这是一种崭新的神性观，大卫的宽容乃是其因子。

大卫面对毫无防备的扫罗有充分的选择自由，他可以以恶报恶，也可以以善报恶，在选择中他体味到上帝与信仰的真谛。这一情节成为特殊境况中的试金石，被莎士比亚巧妙地挪到自己的剧作中。在第三幕第三场，哈姆雷特被给予同样的选择机会。他遇到克劳狄斯孤身一人正在祈祷，然而他选择了放弃：

收起来，我的剑，等一个更凶的机会。等到他喝得烂醉了，等到他在发怒，等到他在床上放纵乱伦的欲情，等到他在赌博，在赌咒，或者在干什么一点也没有得救希望的勾当——那才砍倒他，叫他的两脚跟踢着天，叫他的灵

魂像地狱一样漆黑,直滚进地狱。

哈姆雷特和大卫一样没有杀自己的仇敌,他们也都想到了仇敌的死。他们的区别只在于:大卫决不越俎代庖替上帝施罚,哈姆雷特则相反。虽然他放过了这次机会,但并没有放弃复仇的想法。

哈姆雷特在此处选择放弃而造成的复仇延宕,其原因并非他所说的担心克劳狄斯会因此上天堂。克劳狄斯杀兄的罪行不能用忏悔完全抵消,他也不会因被杀而上天堂。他随后说自己的忏悔有口无心,更是对此理由的嘲讽。笔者以为,哈姆雷特复仇的延宕在于上帝缺席背景下人无法理清诸如爱与恨这样的基本生活观念,内心矛盾重重而难有行动。哈姆雷特在误杀波洛涅斯后曾说:“我出于一番好意,不得不残忍。”^[25]然而他真有那么从容吗?“好意”与“残忍”之间总有难以消除的鸿沟,这是人类生存中目的与手段的古老悖论,哈姆雷特的爱恨两难正出于此。哈姆雷特不杀克劳狄斯,在于他已触到了这一深刻的思想困境。在剧中可以看到,哈姆雷特出于重整乾坤的高尚愿望和为父复仇的神圣责任而采用了一些暴力手段,然而结果如何呢?哈姆雷刺杀了波洛涅斯,使得克劳狄斯采取了更为恶毒的借刀杀人之计,这又反过来导致哈姆雷特杀死并无太大罪过的罗森克兰兹和纪尔顿斯丹,从而形成恶与恶的相互循环和激发。哈姆雷特虽有与克劳狄斯不同的目的,可又采取了与克劳狄斯相同的暴力手段,在悲剧冲突的延展中他们双方的形象逐渐趋同,直到各自成为对方的镜像。可贵的是,哈姆雷特深刻地意识到了这一层,以暴易暴,未知其可,所以哈姆雷特才不断拖延,并时时感到复仇生活完全是一种磨难。

三

上帝的缺席使爱与恨的意义难明,也使复仇的大业难举。人的主动担当并不能有效地解决问题,反而使固有的矛盾进一步加

剧。哈姆雷特因意识到这些而产生梦醒后无路可走的悲哀，疯狂是他自己制造的避难所。

哈姆雷特的疯狂一直被自己认作是装疯，事实上剧中多处也显明了这一点。在第三幕第二场，哈姆雷特欲借戏剧“贡扎果谋杀案”的演出试探克劳狄斯，他事先就向霍拉旭透露了自己装疯以迷惑敌手的做法。到第三幕第四场，他斥责母亲并试图用父亲的亡魂引导母亲忏悔过去、警戒未来，母亲却说他神经错乱、向壁虚构，他辩驳说：“我刚才说的，决不是疯话。你要是考我一下，我可以一字不漏地背出来；是疯子，就愈说愈乱了。”并明确告诉母亲：“我实在并不是真的发病，原来是装疯。”直至第五幕第二场，他的行为仍显出理性、务实和对疯狂的警惕：他与雷欧提斯和解、刺杀克劳狄斯、阻止霍拉旭自杀、临死前推举小福丁布拉斯继承丹麦王位，都说明疯狂只是他为完成重任而采用的道具与假托。

装疯的情节也出现于大卫故事中。事实上，作为《哈姆雷特》材料来源的贝尔弗莱的《历史故事集》述及王子装疯时，就引用大卫作为先例。大卫装疯之事见于《撒母耳记上》第21章10至15节：

那日大卫起来，躲避扫罗，逃到迦特王亚吉那里。亚吉的臣仆对亚吉说：“这不是以色列国王大卫吗？那里的妇女跳舞唱和，不是指着他说‘扫罗杀死千千，大卫杀死万万’吗？”大卫将这话放在心里，甚惧怕迦特王亚吉，就在众人面前改变了寻常的举动，在他们手下假装疯癫，在城门的门扇上胡写乱画，使唾沫流在胡子上。亚吉对臣仆说：“你们看，这人是疯子。为什么带他到我这里来呢？我岂缺少疯子，你们带这人来在我面前疯癫吗？这人岂可进我的家呢？”

大卫利用装疯逃脱可能遇到的危险，哈姆雷特也是如此，二人都担

心自己的生命受到伤害。然而,莎士比亚却把这一情节设计大大复杂化了,他也使我们看到哈姆雷特与装疯相反的一面。正如哈姆雷特寻求与雷欧提斯和解时所作的自我分析“他的疯狂就是他的敌人”^[26],他并非时时处处都那么冷静。他不寻求民众的帮助,而是在个人冲动中自缚手脚,举步维艰,这不是用装疯完成大业的人所应有的。他明知道克劳狄斯在幕后窥探,却喊叫出“已经结了婚的,除了一个人,都可以准许活下去”^[27]这种自我暴露的话语。他在王后寝宫误杀了波洛涅斯,似乎也与他当时的歇斯底里状态有关。具有讽刺意味的是,哈姆雷特试图用装疯迷惑克劳狄斯,而结果只是引起后者的警觉。在第三幕第一场,克劳狄斯评论哈姆雷特和被用来试探他的奥菲利娅之间的对话说:“他说的,虽然有点儿语无伦次,也不像是疯话。”“大人物发疯,一定得把他们看牢。”克劳狄斯当即下定决心让哈姆雷特去英国催缴贡品——也许此时克劳狄斯已想假手英王除掉他了。哈姆雷特如果只是装疯,他就该避免这样一些最基本的失误。

事实上,莎评界历来也有关于哈姆雷特真疯假疯的争论。这种争论难有胜负,其症结也许在于把疯狂定义为一种生理和神经疾病而忽略了其思想内涵。米歇尔·福柯在其《癫狂与文明》一书中认为,这种对疯狂的看法是17世纪理性主义高扬时代才取得统治优势的。而在《哈姆雷特》中,波洛涅斯却看到“疯有疯福,往往出口成章,不比头脑清醒,事理明白,却常常左思右想,有话说不清。”^[28]哈姆雷特的疯狂如果是一种幸福,那也只在于他能暂时逃避于其中,暂时忘却在上帝缺席背景下人类的生存悖论与困境。然而疯狂只是一无可去的去处,哈姆雷特的疯狂因此也是矛盾的。

疯狂来自哈姆雷特对理想中神圣价值的执著。如果哈姆雷特不曾相信也不坚持这种价值真实,他就没有必要疯狂。然而,在现实之中,哈姆雷特的信念受到了挑战与考验。他从个体的苦难中体会到世界的苦难;上帝缺席了,神性之光难以照亮这个灰暗的舞

台,理想在现实的扼杀下痛苦地挣扎。哈姆雷特的复仇因此首先是一种精神复仇,他称克劳狄斯为恶棍、奴才、小丑、扒手与无赖,他讽刺朝廷中趋炎附势、虚假做作的风气,至于他的疯狂,正如扬·柯特所言:“……不只是为了扰乱告密者和欺骗克劳狄斯。疯对他来说也是一种哲学,对纯理性的一种批判,对脱离轴心的世界的一种讽刺性清算。”^[29]哈姆雷特这种独特的精神复仇方式已经蕴含了英雄的献祭冲动,他的孤独是这一行为的恰当注脚。然而同时,哈姆雷特又必须采取暴力复仇方式,这和他的精神复仇有所不同。因为上帝没有亲施惩罚,哈姆雷特在目的与手段的悖论中无法理清爱与恨的观念。暴力复仇方式并不合于他的根本思想,所以他才会发出这样的哀叹:“活下去还是不活:这是问题。要做到高贵,究竟该忍气吞声来容受狂暴的命运矢石交攻呢;还是该挺身反抗无边的烦恼,扫它个干净?”^[30]他也愿意克劳狄斯受到死亡的惩罚,希望能荡平尘世污浊、还原清平世界,然而这本该是上帝的责任。上帝缺席了,自觉倒楣的哈姆雷特此刻面对存在的困境,方生方死,方死方生;父亲的被害不允许他忍气吞声,然而挺身反抗就能唤回失去的天堂吗?活着是一种痛苦与磨难,然而不活又能如何?哈姆雷特惧怕死后的世界还不知怎样,正是担心自杀与杀人都将会不合于爱的理想。上帝所设定的爱的价值原则终究是哈姆雷特无法抛弃的。

然而,疯狂也说明了在上帝缺席的背景下人无法确定自我本质,神圣价值也就难以在此世立足。哈姆雷特因此苦苦询问生存的意义而不得,那种无可呼告中的呼告出于对人类整体的大关怀、大悲悯而具有神圣的意味,但哈姆雷特本人也带有精神分裂的特征。剧作借“天性”(nature)一词表现了这一点:克劳狄斯用它争取哈姆雷特放弃对父亲逝去的悲伤(“这种行径是违反了上天,违反了死者,违反了人情世故(nature),最蛮不讲理……^[31]),鬼魂则用它怂恿他去复仇(“如果你有一点天性,就不要容忍”^[32])。此词

在剧中频频出现,造成了意义的混乱。哈姆雷特因此而有对人的矛盾看法是毫不奇怪的:“人是多么了不起的一件作品!……可是对于我,这点泥土里提炼出来的玩意算得了什么呢?”^[33]这里也许概括性地传达了极深的时代意蕴:文艺复兴初期人的地位与情欲被抬高和颂扬过度,很快在现实生活中出现了比中世纪更为深重的苦难,人心脱离道德约束,以至马基雅维利主义大行其时。宗教改革带来了宗教战争,新教领袖并不更具心灵的宽容与仁爱,加尔文对思想异端的迫害表明,“那些理想主义者和空想家们一旦取得了胜利,几乎无一例外地立即被证明是恶劣的骗子手”^[34]。这些都导致文艺复兴后期对人的看法的变化,在蒙田那里,人这种“可悲可鄙的生灵,甚至不能主宰自己,……却胆敢自命为宇宙的主宰和君王”^[35]。莎士比亚的反思与此是一致的。

四

所有困境与矛盾的展示总得有绾结的时刻,这一时刻虽不一定是问题的完全解决,但却是一个契机,有可能生发出新的境地。在《哈姆雷特》最后一章中,人们可以看到一种被特意强调的宿命色彩。有必要辨明的是,这种宿命色彩的背景是什么,此幕中较多的偶然性情节能推导出公义、全能的上帝正在施威吗?

哈姆雷特的宿命意识无疑是此幕宿命色彩的重要支撑,然而哈姆雷特的思想是否退回到了对公义全能上帝的信奉与依赖状态了呢?他被克劳狄斯送往英国,本是一条必死的路,然而有一天夜里他心里七上八下睡不着觉,就私自拆了克劳狄斯给英王的信件,这样才稍稍化解个人的危险。直到他遇上海盗船而死里逃生,其中的传奇性更是浓厚。这些都使他不断地强调“天意”:

……我们得承认,深谋远虑要是达不到目的,冒失一下有时候反而有好处;可见随我们怎样琢磨来琢磨去,结

局还是靠天意。^[36]

就是这一点也显出天帮了我的忙。我身边恰好还有我父亲的私印,丹麦的国玺也就是照了它刻的;……^[37]

然而仔细分析就可以看出,这里所谓“天意”并非上帝亲施威力,而是哈姆雷特自我肯定的心理暗示。它和疯狂的作用是相似的,也是哈姆雷特为自己制造的避难所。哈姆雷特在上帝缺席的背景下所感到的目的与手段的悖论、爱与恨的两难使他陷入疯狂,那固然是一种逃脱,但同时又是自我戕害,蕴含了英雄的献祭冲动。哈姆雷特所说的“天意”也有此二重性,一方面,这避难所使他减轻了生存困境中的永恒痛苦,另一方面,其代价则是自我受难。哈姆雷特知道在上帝缺席背景下苦难的总量不会减少,但他却因此选择了自我下沉式的对苦难的分担。因而毫不奇怪的是哈姆雷特最终也没有处心积虑地筹划杀害克劳狄斯,若非克劳狄斯安排毒局而自食其果,我们很难说哈姆雷特会采取什么行动。在克劳狄斯派人邀他与雷欧提斯比剑时,虽然明知其中有诈,哈姆雷特还是答应了。当霍拉旭劝阻他时,他说:

一只麻雀,没有天意,也不会随意掉下来。注定在今天,就不会是明天;不是明天,就是今天;今天不来,明天总会来;有准备就是一切。^[38]

第一句话实际是解读所谓“天意”奥秘的钥匙,它出自《马太福音》第10章29至31节:

两个麻雀不是卖一分银子吗?若是你们的父不许,一个也不能掉在地上。就是你们的头发也都被数过了。所以,不要惧怕,你们比许多麻雀还贵重。

这是耶稣鼓励门徒的话语,哈姆雷特这样说的时候,是在鼓励自己作耶稣的门徒。而作门徒就意味着模仿耶稣充满信心地走向十字

架。耶稣说：“不背着他的十字架跟从我的，就不配作我的门徒。”^[39]哈姆雷特就是背着自己的十字架跟从耶稣的人。

哈姆雷特的角色至此完全显露出来，那就是作为英雄成为自己理想的牺牲，作为殉道士模仿耶稣走向十字架。哈姆雷特并非突然转变成这个角色，当他说倒楣的自己要去重整乾坤时，也许就已预感到死亡的命运。再加上他在行动中的过错，他只有借死亡去救赎，从而保全自己纯洁而高贵的理想。从他在误杀波洛涅斯后的言语即可看出这一意识：“我抱憾杀了他；可也是天意如此，借他一死来罚我，借我手来罚他，我当了执行天意的工具和使者。我把它先安顿好了，再来担当我把他杀死的罪名。”^[40]哈姆雷特当然不同于作为神的耶稣，但二者在原型的意义上是相通的。“任何习惯于从原型的角度思考文学的人，将会在悲剧中发现对牺牲的模仿”^[41]，神话中神之死是为了拯救人类，而悲剧中英雄之死也是为了求得实现美好的理想，解众民于倒悬。

哈姆雷特模仿耶稣走向十字架的角色意义在悲剧的结尾得到了肯定。在这里，上帝依然是缺席的，哈姆雷特靠着自己的力量才得以惩罚克劳狄斯，而他自己也走向了毁灭。然而另一方面，上帝又是在场的，他显现在哈姆雷特通过自己受苦而分担世界苦难的行动中。上帝毕竟保留了生命树，这也就保证了最后审判的权利。这种审判在哈姆雷特的许多恶谑那里已有透露，当他说“胖国王和瘦乞丐只是味道不同——两道菜上一个席”^[42]时，当他用剑挑着骷髅说那是第一个杀人凶手该隐和一位政客时，他已经完成对克劳狄斯的精神复仇。至于克劳狄斯最后的死亡则是自食其果，它展示了《诗篇》所吁求的上帝公义：

外邦人陷在自己所掘的坑中；他们的脚在自己暗设的网罗里缠住了。亚卫已将自己显明了，他已施行审判；恶人被自己手所做的缠住了。^[43]

恶人在骄横中把困苦人逼得火急，愿他们陷在自己

所设的阴谋里。^[44]

需要说明的是,《哈姆雷特》中恶人受惩是以哈姆雷特受难为前提的,它并不是全能上帝的施罚,而是对十字架上上帝价值的象征性肯定。哈姆雷特劝阻霍拉旭自杀,让他忍痛讲自己的故事,显示了一种绝望中的希望与自恃,这是对自己命运——走向十字架的英雄献祭的最好态度。

大卫神话旨在倡扬爱的观念,苏醒与怀疑的时代却掀出了它悲痛莫名的言说背景。爱与苦难的悖谬是人类生存图景中的一道符咒,扼住每一个存在者的生命,也是冲破困境者惟一的出路与关口,召唤着英雄的身体,为人类连结出通往遥远的伊甸园与乌托邦的记忆走廊。耶稣成就了这一事业的范本,其受难与复活的行为艺术被哈姆雷特所模仿。哈姆雷特走上十字架的命运激发观众的同情与沉思,这就是他复活的契机。

“讲我的故事”作为一种隐喻,支持着这一事业的价值。哈姆雷特用身体讲述的故事,莎士比亚用语言又讲述一番,这之中蕴含的智慧、勇气、信念造就了新福音书的效果。耶稣通过自我受难换回了爱的复活,哈姆雷特则在悲剧的怜悯与恐惧作用下向观众启示着爱的话语。他从一种在世的孤单心情出发,获得了最具广义的言说经验,这是神明缺席的午夜人类的惟一安慰。讲一个故事,就是点亮一盏灯,它预示了未来的全部可能性光线。

注释:

[1] 参见 Peter Milward, *Biblical Influences in Shakespeare's Great Tragedies*, Indiana University Press, 1987, pp. 1 - 60.

[2] 贝尔弗莱的《历史故事集》中是先有王后与小叔子的奸情,才有小叔子的杀兄娶嫂,《哈姆雷特》中鬼魂的话似乎也显明了这一点。

[3] 《以赛亚书》9:6 - 7。

[4] 预表解经法(Typological interpretation)是由犹太拉比首创的释经方法,研究某段经文(预表体)如何“预先表露”另一段经文(预表对象)的内容或含义。参见梁工主编《圣经百科辞典》,辽宁人民出版社1990年版,第1160页。

[5] 莎士比亚可能出生于1564年4月23日。据载4月23日英国教堂的读经内容为《撒母耳记下》第1-2章。

[6] [41] 诺斯洛普·弗莱:《批评的剖析》,陈慧等译,百花文艺出版社1998年版,第254、264页。

[7] 克劳狄斯称哈姆雷特“我的儿(son)”,哈在答语中用“太阳(sun)”进行谐音反讽。也有论者认为“太阳”兼有失去合法权利之意。参见卞之琳译本注解。

[8] [9] [10] [11] [24] 《撒母耳记上》16:14-23;/17:12-54;/22:2;/22:19;/26:8-11。

[12] [13] [14] [15] [16] [17] [22] [25] [26] [27] [28] [30] [31] [32] [33] [36] [37] [38] [40] [42] 《哈姆雷特》第四幕七场、五幕一场、五幕二场、一幕二场、一幕二场、一幕二场、一幕五场、一幕二场、三幕四场、五幕二场、三幕一场、二幕二场、三幕一场、一幕二场、一幕五场、二幕二场、五幕二场、五幕二场、五幕二场、三幕四场、四幕三场。译文均采用卞之琳译本,但改为散文体编排。主要人名多据朱生豪译本。

[18] “因信称义”出自马丁·路德,“预定论”出自加尔文。

[19] [20] 欧文·辛格:《爱的本性——从柏拉图到路德》,高光杰等译,云南人民出版社1992年版,第172-173页。

[21] [39] 《马太福音》5:44;/10:38。

[23] 基托:《哈姆雷特》,载《莎士比亚评论汇编(下)》,中国社会科学出版社1979年版,第427-449页。

[29] 《莎士比亚评论汇编(下)》,第559页。

[34] 斯·茨威格:《异端的权利》,赵台安、赵振尧译,三联书店1986年版,第8页。

[35] P. 博克:《蒙田》,孙乃修译,工人出版社1985年版,第35页。

[43] [44] 《诗篇》9:15-16;/10:2。

《失乐园》中的自由意志 与人的堕落和再生

肖明翰

弥尔顿生活在英国社会处于历史性变革、新旧思想激烈冲突、新旧势力的斗争纷繁复杂、宗教改革和社会革命交织在一起的时代。同这个时代一样，弥尔顿的思想也极其复杂，很难一概而论。但就本质而言，由于他综合了希伯来—基督教和古希腊—文艺复兴人文主义的两大传统，正如许多研究者所指出的，基督教人文主义成为他的思想核心。而他的基督教人文主义又突出表现为关于人的自由意志 (free will) 的观点。

弥尔顿关于人的自由意志的观点具有深厚的基督教和人文主义的根源。在基督教神学传统中，不仅帕莱吉阿斯派强调人的自由意志，就连正统的经典神学家奥古斯丁，在其名著《上帝之城》中强调人的命运生前决定论 (predestination) 的同时，也系统地论述了人的自由意志。他认为，高等造物如天使和人与低等造物之间的根本区别，就在于上帝给了高等造物自由意志，因此他们对上帝的忠诚

和顺从不是出于“必然”(necessity),而是出于“自愿”(will)。也就是说,他们可以而且应该对自己的命运负责,自己作出选择,包括对是否崇拜和顺从上帝的选择。而他们赖以作出选择的则是上帝所赐予的至高无上的理性。弥尔顿说过:“上帝给了他(指人)理性,给了他选择的自由,因为理性就是选择。”⁽¹⁾在《失乐园》中他还借上帝之口说:“理性就是选择”(3:108)⁽²⁾。众所周知,强调理性一直是古希腊罗马和文艺复兴人文主义的核心。而弥尔顿深受培根(他就读于剑桥时,培根还活着)的理性思想影响,并十分推崇其“知识就是力量”的名言。在很大程度上,此时的欧洲宗教改革正是基督教传统和文艺复兴运动相结合的产物。它强调个人与上帝之间的直接关系,认为宗教信仰完全是个人的事,每个人应该自由地用理性和良知来指导自己对上帝的认识和对《圣经》的理解,任何人乃至教会都无权干预他人的宗教信仰,或把自己对圣经的解释强加给别人。宗教改革运动不仅改变了欧洲历史的进程,也是欧洲思想史上的里程碑,它解除了教会对人们思想的禁锢,极大地提高了个人的价值。

弥尔顿继承了宗教改革运动关于个人价值和信仰自由的思想。他认为,人的“意志/本是自由的”(5:526-527),只应接受“上帝播种于我们心中的理性之光”的指引⁽³⁾。他说:“我们拥有两种圣经:一种是外在的,即写在纸上的;另一种是内在的,那就是圣灵,写在信徒们的心上”,而“内在的”圣经“远胜过一切”⁽⁴⁾。这实际上就把人的“理性之光”置于圣经之上,反对那种保守的、禁锢人们思想的“本本主义”。所以他在著名的小册子《论出版自由》中指出,如果一个人“盲目地信仰”,那么“他所持有的真理也会变成异端”⁽⁵⁾。他在各种著作中广泛论述或表达了这种理性至上的思想。这一思想产生了深远的影响,恩格斯曾称弥尔顿是18世纪启蒙思想家们的“老前辈”⁽⁶⁾。弥尔顿的自由意志观即建立在这种理性至上的思想基础之上。他不仅在各种小册子和文章中论证了

自由意志与理性的不可分割,而且在许多诗作特别是《失乐园》中反复表达了这种观点。比如天使米迦勒对亚当说:“真正的自由/总是与亚当的理性同在, /离开她,自由就不能单独存在。”(12:83-85)同样,亚当也对夏娃说:“上帝让意志自由,因为/顺从理性的意志便是自由”(9:351-352)。

弥尔顿一生都在鼓吹和歌颂自由,而自由在他那里说到底就是意志的自由。他的伟大史诗《失乐园》的主旨是要“昭示天道的公正”(1:26),也就是说,要“证明”(justify)上帝因为亚当夏娃偷吃禁果而将其赶出伊甸园并使他们及后代遭受“死亡和其他各种灾祸”(1:3)的惩罚是公正的。他论证的出发点是,因为人的意志天生自由,他必须对自己的一切行为和命运负责。《失乐园》中几乎所有主要人物都谈到人的自由意志,其中最重要的段落第3、5、8、9各卷中。有趣的是,正是那决定人的命运的上帝比其他任何人都更多、更系统地谈论人的自由意志。当他第一次在史诗中出现时,就对人的自由意志及其与人的堕落之间的关系作了长篇论述。在他那段54行的独白中,有42行在谈论自由意志。他最后说:

……是他们自己决定
 他们自己的背叛,与我无关。
 如果我预见到,预见
 也不会影响他们犯罪;
 …… ……
 他们的犯罪也没有丝毫
 命运的动机,或命运的影子;
 更无关我不变的预见,他们
 背叛,完全由他们自己造成,
 出自于他们的判断和选择。
 因为我造成他们自由,他们须

保留自由,甚至可以自己奴役自己。(3:116-125)

这段渗透着奥古斯丁神学思想的话其实道出了史诗的主题思想,表明人失去乐园的责任在他们自己,与上帝无关。

然而许多评论家认为,上帝在这里以及其他一些地方的阐述性话语听起来简直是在自我辩护,这就极大地损害了他的形象,因为上帝是不需要为自己辩护的。上帝一般被认为是《失乐园》中塑造得最差的形象,这种看法不无道理。的确,上帝的本质决定了他是最难塑造的人物,只要他一开口,他的全能、无限与神秘就可能打折扣。如果他是一个饶舌者,他的形象就会更受影响。但丁的上帝以及中世纪那些“神秘剧”(mysteries)中的耶稣形象之所以成功,在很大程度上有赖于他们的沉默。不过这种看法在一定程度上受了对上帝形象的传统理解的影响,而传统理解的核心是上帝的神秘性。弥尔顿的上帝不是一个总藏在浓云后面用雷声发布命令或用征兆暗示其旨意的神秘上帝,而是一个理性的上帝(God of reason)。实际上,弥尔顿不仅要借上帝权威的话语,更要借上帝权威的形象来表达他对自由意志和理性的见解。因此,应该说上帝的理性形象与作者在诗中要表达的理性至上的观点是谐调一致的。

尽管如此,作为一个艺术形象,上帝在《失乐园》的几个主要人物中仍是塑造得比较差的。当上帝因长篇大论而失去其神秘性后,他在本质上只能是观念的化身,是一个缺乏复杂性和深厚度的平板人物。他既没有史诗前两卷中撒但身上那种崇高美(sublimity),也没有亚当、夏娃和后面各卷中撒但形象的丰满与多面性。在《失乐园》所塑造的人物中,撒但形象历来受赞扬最多,同时争议也最大。浪漫主义诗人布莱克、拜伦、雪莱等对这个形象所体现的“英雄”气概和崇高美更是推崇备至。他们相信撒但在史诗中被作者塑造成了真正的英雄。布莱克认为,撒但代表情欲(passion),代表人类富于想象的灵魂。他说:“弥尔顿写到天使和上帝时,感

到缩手缩脚,但写到恶魔和地狱时却发挥得淋漓尽致,这是因为弥尔顿是一个真正的诗人,自己站在恶魔一边而不自知。”⁽⁷⁾当然许多人不同意这种看法,他们觉得“简直不可想象弥尔顿会把撒但写成英雄”⁽⁸⁾。有人甚至怀疑这些浪漫派诗人是否读过这部史诗。比如哈琴森问道:“我纳闷布莱克、雪莱和拜伦是否读过第10卷?”⁽⁹⁾因为在后面各卷中,撒但的形象越来越渺小,猥琐,直到在第10卷中变成一条嘴里嚼着苦灰的令人厌恶的蛇。需要指出的是,撒但那具有崇高美的叛逆者形象并非完全是弥尔顿的创造。在大约写于8世纪的盎格鲁-撒克逊宗教诗《凯德蒙的圣诗》(Caedmon's Hymns)中,作者就生动地塑造了一个不愿作奴仆,不向上帝折腰,只要自己作神的颇具叛逆精神的撒但形象。弥尔顿的撒但无疑受到它的影响。

但无论怎样看,撒但仍是一个塑造得十分成功的艺术形象。特别是在前两卷里,他被赶出天堂、扔到地狱的火海中后,仍然充满不屈不挠的精神,发誓要继续与万能的上帝对抗。他说:“我们损失了什么? /并非什么都丢光:不挠的意志、/热切的复仇心、不灭的憎恨, /以及永不屈服、永不退让的勇气, /还有什么比这些更难战胜?”(1:115-119)读到这些充满豪气的语言,看到他那克服一切困难去实现自己计划的不屈意志,人们不禁会感到,布莱克的话不无道理。撒但能得到浪漫主义诗人和众多读者的赞叹,很大程度上就在于这个形象体现了意志的自由。其实不仅在这两卷中,也不仅在撒但这个艺术形象上,凡体现自由意志之处,弥尔顿的杰出诗才都能令人叹服地展示出来,比如亚当和夏娃偷吃禁果而堕落的那一部分。

不论撒但后来变得多么渺小可憎,也不论他内心多么痛苦乃至悔恨(见第4卷),有一点他从未改变,那就是,他无论在什么情况下都未屈服。恐怕正是这种不屈的自由意志在浪漫主义诗人和革命者弥尔顿心中引起了共鸣,以致弥尔顿在塑造这个人物时有

时竟“站在恶魔一边而不自知”。不过弥尔顿并非完全没有意识到这种倾向,他有时也利用叙述者插入一些话,以便同撒但保持距离。例如在撒但说出上面那段著名的“豪言壮语”后,叙述者指出,撒但“虽忍痛说出/豪言壮语,却为深深的绝望而折磨”(1:125-126)。然而这些插入语对撒但形象并没有多大影响,相反却反映出作者自身的矛盾,即他内心感情和理智的冲突。一方面他对自由意志和不屈的精神总表现出难以抑制的钦佩;另一方面他又知道撒但是恶魔,所以总希望与之保持距离。但正如布莱克所说,他是真正的诗人,他在诗中主要是按自己艺术家的本能、而非一些抽象的宗教思想进行创作。他塑造的是艺术形象,而非观念的化身。如果敢于向万能上帝挑战的是一个没有自由意志、没有不屈精神的无能之辈,那受到损害的将不仅是上帝形象,而且还是这部试图充分展现自由意志的史诗的艺术性。

不过,撒但这个人物主要是在史诗的前两卷中具有叛逆者的英雄气概。当史诗的重心从地狱转到伊甸园,从撒但转到亚当和夏娃时,这个艺术形象的崇高美便消失了。外表上,他从一个伟岸的天使军统领变成一个卑鄙的窥视者,一只丑陋的蟾蜍,一条令人厌恶的蛇,最后在火海中“满嘴嚼着苦灰”(10:566)。从内在本质看,他则从一个敢于向万能上帝挑战的叛逆英雄堕落为一个不敢直接向上帝复仇而去伤害两个从未得罪过他而且永远不会也不能加害于他的弱小生灵的懦夫。他外表上的变化正是他本质上堕落的反映。

弥尔顿之所以塑造撒但这个形象,自然首先是因为撒但是造成人类堕落的根源。但从他的形象变化和他在史诗中发挥的作用来看,弥尔顿的创作意图似乎还不止于此。《失乐园》其实描写了两次堕落——天使的堕落和人类的堕落。作者的一个主要目的是在这两次堕落之间进行对照,用撒但的堕落来反衬亚当的堕落。实际上,史诗中那令人称道的前两卷是作者在创作过程中后来加

上的。这或许表明,要么作者是在创作过程中才想到要在撒但的堕落和人类的堕落之间进行对照,要么他想赋予这种对照以新的意义。没有这两卷,撒但堕落的意义就大为不同了。当然,根据基督教传说,一个无法改变的事实是,撒但堕落是因为他骄傲,不甘当上帝的“奴仆”。《失乐园》自然地表现了这一点,即他不愿受治于圣子耶稣。可是如果我们仔细体会,会感到撒但的真正堕落似乎并不是他反叛上帝,而在于他引诱人类犯罪从而毁灭他们。在后来加上的前两卷中,我们看到,撒但在被赶出天堂坠入地狱之后,仍然保持着大天使的气概和叛逆者的英雄形象,只是在实施毁灭人类的罪恶计划并取得成功之后,他的形象才变得丑恶。因此,在《失乐园》中,尽管撒但和亚当的堕落都是由于背叛上帝,而且都出于他们的自由意志,但撒但真正的堕落在于他把人类作为他复仇的工具,也就是说他为了自私的目的而毁灭了他人。相反,亚当却没有伤害任何人,而是为了别人(夏娃)牺牲了自己。因此撒但面临的只有永恒的地狱而没有获救的希望,而亚当则在灾难之后能获得上帝无边的恩惠和那比“伊甸园/更快乐的乐园”(12:464-465)。虽然弥尔顿一生都在歌颂自由,但他决不认为任何人有侵犯别人自由的自由。他曾说过:“谁侵犯他人的自由,自己便首先失去自由,变成一个奴隶。”^[10]因此撒但将永远是自己的罪恶的奴隶,而人类则终将回到上帝那里,享受永恒的幸福。虽然《失乐园》主要是关于人类如何受到引诱而堕落和失去伊甸园的故事,作者仍然对未来保持着乐观的态度,他坚信人类终将重返乐园。

在圣经中,人类失去乐园的故事长度不到1页,而弥尔顿却把这个简单故事写成长达12卷的史诗。但不论在圣经还是在《失乐园》里,核心都是人类祖先在蛇的引诱下,违背上帝的禁令,偷吃了“知识树”上的果子。至于上帝为什么要下这样一条禁令,为什么要禁止人类获得知识,似乎令人很难理解。从表面上看,这里的“知识”是指“知善恶”。由于上帝创造的世界是完美的,是绝对的

善,没有恶,因此人自然没有必要“知善恶”,只须遵循自己善的本性就行了。然而从另一方面看,上帝发出关于“知识果”的禁令,其实是在人出现之时就向他指出人与神之间的区别,确定了人的生活中不能违反的规则,划定了人的自由范围。人的自由不是无边的,它以人与神之间的区别、以人对神的忠顺为界限。人的自由与幸福必须以遵守这一界限为前提,而越过这一界限的惩罚将是堕落、苦难与死亡。夏娃在蛇的引诱下偷吃禁果,就是因为她想自己变成神。因而从更深的层次上看,所谓“知识树”上的果子只不过是一个能指符号,其所指并非仅仅是表面意义上的“知识”,在犹太-基督教的符号系统中,它更是指上帝的旨意,指人对上帝的忠诚和对上帝的绝对顺从。正如语言符号的能指和所指之间关系的任意性一样,上帝完全可以任意指定任何其他一棵树上的果子为禁果,或者下达任何其他禁令,来要求人向他保持绝对的忠诚和顺从。所以人的犯罪和堕落并非真的因为人偷吃了禁果而知道了善恶,而是因为人偷吃禁果而违背了上帝的命令,也就是说因为他对上帝不忠。或许正因为如此,在《失乐园》里,当上帝长篇谈论人的堕落时,他只字未提“知识果”或善恶,而是指责人不忠,他说“违反了我惟一的禁令,/背叛了他效忠的誓言,/他和他不忠的子孙将从此堕落”(3:94-96)。

然而真正的忠诚决非被迫的服从,它必须出于自由的选择。所以弥尔顿在史诗中极为认真地表达了人应该而且的确是在自由地决定自己对上帝是忠诚还是背叛的思想。首先他利用上帝的权威指出这一根本原则。上帝说:

如果不给予自由,只是不得已
而行之,而非出于自愿;当
意志与理性(理性即是选择)
被剥夺了自由,成为被动,
那仅是无益与空虚,只服从于

必然,而非服从于我,那凭什么
证明他们的真诚、实意、忠顺
和敬爱?他们又有什么值得赞扬?
这样的顺从又怎么会使我高兴?(3:103-111)

正因为上帝需要的是人发自内心的忠诚和服从,所以他“不用丝毫的外力去干预/他的自由意志”(10:45-46),而让人根据自己的理性自由地作出选择。这是弥尔顿的宗教思想也是基督教神学的一个极为重要的观点。弥尔顿在《基督教教义》中对此作了系统的阐述。他认为,如果人没有选择的自由,那么他对上帝的忠顺也就不是美德。同样,如果他没有选择的自由,他违背禁令也并非真正的罪孽,因而上帝的惩罚也就无公正可言。

因此亚当在违反上帝的禁令时,弥尔顿极为仔细地表明,他是在没有“丝毫外力干预”的情况下自由地作出选择。关于亚当偷吃禁果之事,圣经只是简单地说,夏娃受到蛇的引诱,“就摘下果子来吃了,又给她丈夫,她丈夫也吃了”^[11]。读者不知道亚当心里是怎么想的。然而在《失乐园》里,情况则完全不同。亚当得知夏娃已吃了禁果,马上陷入绝望。于是作者把人们带入他痛苦的内心世界,直接观察他的内心活动,看他如何自由地作出选择。在他还没有开口对夏娃说话和吃禁果之前,他在完全知道后果的情况下,经过认真思考,已在心里作出和夏娃“同死”的决定(9:906-916)。然后他才“死心踏地,/用平静的语言”(9:919-920)开口对夏娃说:“我和你是/注定同命运的;和你一同受罚,/和你相伴而死,虽死犹生。”(9:952-959)在这之后他才接过禁果吃下去。

亚当的内心活动与圣经故事毫无关系,完全是弥尔顿的创作,其意图是明显的。在这里上帝没有进行丝毫的干预,撒但也没有出现,就连夏娃的“引诱”也发生在他作出决定之后。而且在此之前,弥尔顿刚让他的上帝派遣天使前来警告亚当他面临的危险并重申上帝的禁令。所有这一切都表明,亚当是在完全自由的情况

下作出决定,他清楚地知道会出现什么样的后果。他选择和夏娃一同堕落而不是服从上帝,这就是他犯的罪。正如罪孽(撒但的女儿)是在撒但公开叛乱之前,即在他决定反抗上帝之时就从他头脑中出生一样,亚当的罪孽也产生于他决定违背上帝的禁令之时,也就是说在他吃禁果之前,产生于他的意志,而他吃禁果的行动只不过是他的罪孽的象征性表现而已。这也正是圣奥古斯丁的观点:一切罪孽都产生于人的意志。

亚当的内心独白之所以重要,弥尔顿之所以那样仔细地表现亚当如何作出决定,是因为这实际上是亚当被创造出来后第一次真正运用自己的自由意志。在撒但进入伊甸园之前,乐园由天使守卫,里面的一切都完美和谐,决不可能有罪孽。上帝所有的造物从人到鸟兽花草都沐浴在神恩之中,而他们本身全都是上帝之善的体现,因而他们全都本能地热爱着上帝。然而正因为如此,亚当虽然被上帝赋予自由意志,却从未有过使用它的任何可能性。因为在乐园里除了热爱和赞美上帝(享受生活本身就是对上帝的热爱和赞美),实际上没有其他“选择”。也就是说,他对上帝的热爱是出于本性上的必然,而非出于他的意志。从这个意义上讲,直到他不得不在上帝和夏娃之间作出可怕的痛苦选择之前,他并未有过真正意义上的自由,即意志的自由,选择的自由。

然而撒但把罪恶带进了伊甸园,改变了这里的一切。乐园之中凝固了完善和不变的静态美被打破,从而开始了善与恶之间永恒的斗争,因而人不得不进行选择。尽管亚当作出了错误的选择,为了夏娃而违背了上帝的禁令,但这是他第一次作出选择,第一次运用自己的自由,因此真正成为具有自由意志的人。根据圣奥古斯丁的观点,人和低等造物之间的区别在于人有自由意志。从这个意义上讲,亚当只有在进行自由选择时才成为真正意义上的人。因此我们或许可以说,人第一次被上帝所创造,第二次却被他自己所创造。当上帝把气息吹入亚当的鼻孔时,人获得了生命;但

只是在亚当选择同夏娃一同死亡时,人才获得人性,成为真正的人。T.S.艾略特说过,一个人做错事也比什么都不做为好,那至少还证明他存在。在亚当作出选择之前,严格意义上的人并不存在。

但亚当选择的意义还不止于此。人类的堕落使世界也因此而堕落,从此世界上就充斥着罪恶,而人类不得不面临各种各样的引诱,遭受各种各样的灾难。因此人类必须依靠自己的意志和理性在这充满罪恶和灾难的世界上决定自己的命运。这样的磨练并非坏事,因为它是人类成长和精神复苏的条件。弥尔顿认为,“正是磨练使我们纯洁”,我们可以从恶中知道善,从磨练中认识真理。所以他说:“我不能赞颂逃避现实、躲藏不出的美德,它没有实行过也没有生命,从而不敢出击和面对自己的敌手。”⁽¹²⁾这样的“美德”并非真正的美德,它“将腐烂在臭水潭里。”⁽¹³⁾只有经过磨练,只有在善与恶的冲突中,人的理性才会最终真正认识到上帝的神圣、全能、仁慈和对人无边的爱。只是在真正有了这样的认识之后,人对上帝的忠诚、热爱和顺从才是出自自由意志,而不是出自“必然”。换句话说,只有经过磨练,人才能在精神上成熟起来。亚当精神上的升华正是经历了这样的磨练。他的认识过程,在弥尔顿看来,其实是人类认识过程的缩影。在吃了禁果而堕落之后,亚当陷于极度的痛苦之中。在他那长达约 150 行的独白中,弥尔顿不仅为人们展示了亚当内心的痛苦,而且生动地刻画了一个被悔恨和痛苦所折磨着的人的形象。弥尔顿极其善于运用独白或内心独白塑造出生动、丰满的人物形象。在《失乐园》第 4 卷里,撒但在偷看了伊甸园中那一对情侣的抚爱之后所感到的痛苦与悔恨在他内心独白中表达出来,使他不再仅仅是罪恶的化身,而更像一个有着丰富感情的凡人。夏娃吃了禁果之后既想以自己获得的“知识的奇妙力量”同亚当“平等”,甚至“胜过他”,又怕自己死去而“亚当和别的夏娃结合/和她共过快活日子”(9:820-830)。她那段充满矛盾心情

的内心独白是整部史诗中最精采的段落之一,也是使她成为《失乐园》中最成功的艺术形象的重要因素。

在亚当的独白中,他内心的矛盾、痛苦、悔恨乃至对上帝的抱怨都生动地展示出来。他不仅为遭受“无休止的灾祸”感到痛苦,还要承担子孙世世代代的“诅咒”。他抱怨上帝说:“造物主啊,难道我曾要求您/用泥土把我造成人吗? /……您的条件太难, /……您的正义似乎很难理解”(10:743-754)。他这样抱怨上帝,既表明他意志的自由,也表明他的痛苦难以忍受。他感到绝望,认为自己被“逼进何等的恐怖/和战栗的深渊,没有出来的路, /只能从深处沉入更深的渊底!”(10:842-844)所以他祈求快点死,以此来结束这一切:“为什么不让我快点死, /给我所渴望的一击, /结果了我呢?”(10:854-856)亚当的痛苦和绝望以及他对上帝的抱怨同弥尔顿的著名诗剧《斗士参孙》里参孙的境况和心情完全一样。参孙正是在痛苦的磨练中,逐渐建立起对上帝的真诚信仰,成为精神上不可战胜的斗士,完成了上帝赋予他的使命。亚当也是在这样的磨练中,在自己的意志和理性的引导下,终于获得精神上的再生。

有意思的是,参孙精神的“上升”始于他见到背叛了他的女人大利拉;同样,亚当精神的复苏也始于他同夏娃之间的对话。他们俩人都对背叛了自己的女人充满愤怒。不同的是,参孙对大利拉的愤怒使他恢复了斗士的勇气,而亚当对夏娃的愤怒则因为后者对他“真诚的爱”、“衷心的尊敬”、“苦苦的哀求”以及真心的悔恨而逐渐消失,最后他决定与夏娃共同承担灾难。于是他们互相安慰、互相鼓励,一同向上帝谦卑地“忏悔,祈求宽恕”。这充分表明他们精神上的升华。而他们忏悔的“果实”,正如耶稣所说,“比天真未失之前他(指亚当)亲手 /浇灌的乐园之中/所有的树木结出的果实/更加香甜”(11:26-30)。也就是说,人在堕落之后发自内心的忏悔远比堕落之前对上帝出于“必然”的热爱更为可贵,更令上帝满意。

正是由于他们真诚的忏悔,上帝派遣天使米迦勒去“把未来的/事展示给亚当”(11:114-115)。《失乐园》的最后两卷主要就是米迦勒根据上帝的命令把人类未来充满堕落、罪孽和灾难的历史以及耶稣如何牺牲自己为人类赎罪的事展示给亚当。在很大程度上,这是对圣经中记载的人类历史的复述,它显得有些冗长,而且是史诗中比较缺乏艺术创造性的部分。但它是亚当精神成长的必修课,是《失乐园》的有机整体中不可分割的组成部分,它使亚当不仅认识到而且亲身“体验”到自己违背上帝禁令而堕落所带来的灾难性后果和上帝对人类无边的慈爱和恩惠。因此在接受了这样的“教育”之后,亚当不禁“满怀欢迎和惊异地说”:

啊,无限的善,莫大的善!
这一切善由恶而生,恶变为善;
比创造过程中光出于暗更为奇异,
我满怀疑惑,究竟该为
自己有意无意所犯的罪
而痛悔,还是该为更多的善
因此而涌现感到高兴---
更多的光荣属于上帝,
上帝更多的善意归于人,
他的恩惠无边……(12:649-678)

亚当终于通过自己的自由意志和理性选择了上帝。他对上帝真诚的信仰和热爱就是他内心的乐园,它比伊甸园远为幸福。这正是米迦勒所告诉他的:“这样,你就不会不高兴离开/这个乐园,在你内心/另有一个远为快乐的乐园”(12:585-587)。不仅如此,在耶稣为人类赎罪并战胜撒但之后,“整个大地都将变成乐园,/那比伊甸园更为幸福,/日子远为美好”(12:463-465)。

这样看来,人类的堕落乃是“幸运的堕落”(Fortunate Fall),它

不仅使人类成为真正意义的人,而且还会最终为人类带来远比伊甸园更为幸福的乐园。“幸福的堕落”的观点当然不是弥尔顿的创造,它至少可以追溯到公元4世纪。但弥尔顿对这个观点极为欣赏,并从中看到人类的发展和进步。这是因为他不仅是一个基督徒,而且是一个革命者,一个对英国革命乃至人类前途充满信心的乐观主义者。虽然英国革命暂时失败了,但他坚信自由事业必将最终胜利。革命遭受失败并非因为“上帝的事业”不对,而是因为领导者们的堕落。他写《失乐园》就是想探索革命失败的根源。正如希尔所指出的:“弥尔顿是采用人类堕落的故事,来说明一场革命失败原因的第一人。”^[14]弥尔顿相信,“善由恶生,恶变为善”,因此英国人民在经受了革命失败的磨练之后,会像亚当一样成熟起来,获得精神的再生,“为上帝的下一个信号做好准备”^[15]。

注释:

[1] [5] [12] [13] John Milton, *Areopagitica*, in M. H. Abrams, et al. eds., *The Norton Anthology of English Literature*, 3rd ed., vol. 1, New York, Norton, 1974, pp. 1354, 1355, 1352, 1354.

[2] 本文中《失乐园》的引文,从 Lu Peixian, ed., *A Student's Edition of Milton* 译出,商务印书馆1990年版。有些译文参考了或直接引自朱维之译本,天津人民出版社1990年版。引文卷数及行数按英文原文随文注出,不再加注。

[3] Milton, *Of Reformation in England*, in Milton, *Prose Works*, vol. 2, London, 1848, p. 101.

[4] Milton, *A Treatise on Christian Doctrine*, in *Prose Works*, vol. 4, p. 447.

[6] 转引自朱维之《失乐园·译本序》,第19页。

[7] 格里尔逊《弥尔顿之为人与其诗》,载殷宝书选编《弥尔顿评论集》,上海译文出版社1992年版,第228页。

[8] F. H. Hutchingson, *Milton and the English Mind*, Collier Books, New

York, 1962, p.102.

[9] Marjorie H. Nicolson, *John Milton: A Reader's Guide to His Poetry*, London, Thames and Hudson, 1964, p.186.

[10] 转自鲁宾斯坦:《从莎士比亚到奥斯丁》,陈安全等译,上海译文出版社1987年版,第165页。

[11] 《创世记》3:6。

[14] [15] 希尔:《人类的堕落》,载《弥尔顿评论集》,第550,549页。

“窄门”：天路历程的 起点与归宿

刘光耀

17世纪英国作家约翰·班扬(John Bunyan)在其《天路历程》首页“作者为本书所作的辩解”中开宗明义,说这部小说是用“隐喻”写“神圣的事”,以“使真理发光,使它光芒四射”。《天路历程》共分两部,第1部“尾语”中他又不忘提醒:“弄明白我的隐喻,千万要细细思量。”^[1]人们认为,“这部描写人类在生命的历程中或通向天国,或进入地狱的著名小说,通常被看作是仅次于圣经的基督教重要经典。”^[2]所以如此,端在于小说以隐喻手法,深刻地描绘出了基督新教所崇信的与天主教和部分东正教“炼狱之路”所不相同的通达天国的道路:“窄门”之路。

信心：窄门之路的起点

所谓“窄门”,直接来源于“同观福音”(Synoptic Gospel)中的两段话:

耶稣对众人说：“你们要努力进窄门。”^[3]

“你们要进窄门，因为行到灭亡，那门是宽的，路是大的，进去的人也多；引到永生，那门是窄的，路是小的，找着的人也少。”^[4]

窄门之路作为小说的隐喻主题如此明确，以致作者不仅在一开始就以“小门”隐喻窄门，而且当天路客“基督徒”稍偏离了它时，小说便借“宣道师”之口直接引用这两段经文(pp. 29, 30)。小说开始，当基督徒为恐惧“背上的重负会把我压得沉到比坟墓还深的地方，坠到地狱里去”而惊慌失措时，宣道师便告诉他：“你看得见那边有扇小门吗？……不要转移你的视线，一直朝着那亮光走去，这样你就能够看见那扇小门；你敲那门的时候，有人会告诉你应该怎么做。”(pp. 18 - 19)“好心”为他开门后告诉他，小门指引的路虽窄却直，“这是我们的祖先们，先知们，基督和他的使徒们砌的路；这是像用尺划的那么直的一条路。这是你得走的路”(p. 34)。“女基督徒”和“慈悲”的天路旅程也被要求以“小门”为进路。“无知”自以为不循此门照样可达天国，甚至还由“空想”摆渡过死亡河到了天国门前，但由于拿不出自“小门”而来的“证件”，天国国王不仅“不肯下来见他”，还吩咐“两个发亮的人去把无知的手脚绑起来”，扔进了地狱(p. 167)。“形式主义者”与“虚伪”不走小门却“抄近路越墙而来”，不久便一个顺着“名叫危险的路，给引进了座大森林里；另一个直接走上那条名叫灭亡的路，……一失足，倒下去，再也爬不起来了”(pp. 46 - 48)。而基督徒和他的天路旅伴一旦稍偏离窄门之路，马上会遭遇性命危险(如在“小径草地”，p. 116)。(天路历程)时刻不忘表明，像“自古华山一条路”一样，唯有“窄门”才是天路之旅的开端或起点。

那么，什么是“窄门”？

“窄门”即耶稣基督。在《约翰福音》第10章7节耶稣说：“我实实在在地告诉你们，我就是羊的门。”这章的第9节耶稣又说：“我就是门；凡从我进来的，必然得救，并且出入得草吃。”并且，耶稣基督的门向所有人敞开：“叩门，就给你们开门。”^[5]小说中天路客敲门的情节有多处，隐喻之意便在这类“叩门便开”的经文。

那么，“窄门之路”又意味着什么呢？

依基督教，耶稣基督是圣父、圣子、圣灵三位一体上帝的一个位格(Person)。自从亚当、夏娃偷食禁果以降，世人深陷于罪恶不能自拔。上帝遂道成肉身，以他在骷髅地十字架上的死，为人类“献了一次永远的赎罪祭”^[6]，以他的血“为多人流出来，使罪得赦”^[7]。“耶稣”(Jesus)意为“亚卫是拯救”，“基督”(Christ)即救主，是“受膏者”弥赛亚(Messiah)的希腊文翻译。在基督徒心目中，基督即那位受苦受难的上帝仆人弥赛亚：“照经上所写的，基督必受害，第三日从死里复活。”^[8]

因此，窄门之路即十字架之路，即在十字架上死而复生的道路。进窄门即如耶稣基督一样，别无选择地背起自己的十字架来。“若有人要跟从我，就当舍己，背起他的十字架来跟从我”，“不背着他的十字架跟从我的，不配作我的门徒”。^[9]背不背十字架，乃一个人是不是真基督徒的标志，更是他(她)能否得救、能否在大审判之日得进天国的标志。小说中，当基督徒被确认是真接受了对十字架的认同后，便有天使“在他额上打了印记，还给他一卷上面打了戳记的册子，吩咐他一面走一面看，并要在天国的入口处交出来”(p. 44)。那“印记”、“戳记”便是十字架，意味着上帝已然将永生的允诺给予了那信十字架的：“那领受他见证的，就印上印，证明神是真的。”^[10]《启示录》更明确地说，这印是印在“神众仆人的额”上的^[11]。得到了这些“印”记之后，“基督徒喜得心花怒放，纵身跳了三下”，便开口唱颂“神圣的十字架”(pp. 44 - 45)。这一细节的注脚，当在保罗《加拉太书》第6章14节：“我断不以别的夸口，只

夸我们主耶稣基督的十字架。”“窄门”或“窄门之路”即十字架的象征。

十字架所以紧要,依基督教,第一重要原因在于,唯有对“耶稣被交给人,是为我们的过犯;复活,是为叫我们称义”^[12],即对耶稣为人之赦罪新生而死的信,人才能“因信称义”,去罪永生。对罪的普遍性的强调,以及对唯有信耶稣为基督(救主)的强调,是基督教与其他宗教的重大区别。人之罪既在于由“人类始祖”而来的“原罪”,更在于对耶稣基督的拒绝和不信。“信他的人,不被定罪;不信的人,罪已经定了”^[13]。被定罪者,唯有下地狱一途。小说的开始是这样描绘基督徒的:他“背上背着一件看来很重的东西”,对妻子哀诉着“我可要被那压在我身上的重负毁了;并且我确实知道我们这个城市将要给天火烧毁”(p. 17),其所居的城市名曰“毁灭城”。“重负”隐喻人之罪,“毁灭城”隐喻人将皆因罪而于“最后审判”时被打入地狱。在天路旅程中的“解释者”那里,基督徒被引进“一间黑洞洞的房间,那儿有一个铁笼子,里面坐着一个人”,他已被上帝弃绝,在等待着“永远的苦难”;他又被指引看“一个人正从床上爬起来,一面穿衣服,一面发抖”,因为“地狱的深坑”就在他“站的地方旁边张着嘴”(pp. 40-43)。前者喻指基督的敌对者,后者喻对基督疑惑不信者,两者皆人之罪的象征。走背负十字架的窄门之路,其意义首先便在于:“因这十字架,就我而论,世界已经钉在十字架上”^[14],即我之罪因信得赦。也就是说,因信耶稣基督的十字架,人便将自己的罪钉死在了十字架上。由于耶稣为人类“献了一次永远的赎罪祭”,于是“我们在他的血里得蒙救赎”^[15],“神的义,因信耶稣基督,加给一切相信的人”,人“因信耶稣基督的救赎,就白白地称义”^[16]。小说中写道,当“基督徒正走到十字架前面的时候,他的重负在肩膀上松了下来,忽然从背上落了下来,一直滚到墓穴旁边,然后掉进去不见了”,这时有天使来对他说:“你的罪赦了。”(p. 44)这儿的“十字架”喻指耶稣之死,“墓穴”喻其

复活，“重负”指人之罪，其喻意乃“因信称义”。

与因信称义的窄门之路恰相反对的，可谓“以律法称义”，即以谨守律法仪规为达天国之径。基督徒初登天路时，受“老世故先生”诱骗，曾一度误入此途。宣道师严肃地告诉他：“不能靠遵守律法而称义；因为任何人都不能靠合法的行为来摆脱他的负担”。所谓律法主要指《旧约》和摩西的律法，也指犹太人以外“外邦人”的道德原则和是非心^[17]，但主要的仍是以上帝向摩西颁布的“十诫”为核心的旧约道德规范和宗教仪规。《旧约》说上帝曾言：“你们要守我的律例、典章，人若遵守，就必因此活着。”^[18]犹太教派的法利赛人因此谨守律法，并以之而“在人面前自称为义”^[19]，似乎行律法亦为一条天国之路。但依基督信仰，因人心被罪败坏，无一人能恒心向善，彻底遵守律法。即如被称为教会“磐石”、掌管天国钥匙的大使徒彼得，在耶稣遇难前也曾3次不认主。保罗亦自述他未信主时，“就律法上的义说，是无可指责的”^[20]，但在耶稣基督的圣洁前，他则“在罪人中是个罪魁”^[21]。依保罗，律法的作用仅在于使人知罪^[22]：“只是非因律法，我就不知何为罪；非律法说：‘不可起贪心’，我就不知何为贪心。”^[23]也就是说，人之所以需要律法来管束，是因为人本是有罪的。“律法不是为义人设的”^[24]，其之设因人本有罪，“叫罪因着诫命更显出是恶极了”^[25]，而不能除去罪。能救人之罪的，唯有基督的十字架：“基督既为我们受了咒诅，就赎出我们脱离律法的咒诅；因为经上记着：‘凡挂在木头上都是被咒诅的。’”^[26]十字架使人“因信基督称义，不因行律法称义；因为凡有血气的，没有一人因行律法称义”。4卷福音书都记着耶稣对法利赛人的严厉斥责，原因便在他们的律法之路必将人引向灭亡，而非天国的永生。明乎此，当可明晓为什么《天路历程》一开始便明确以“小门”为天路起点，并以多种隐喻对偏离窄门之路的种种旁门左道大加挞伐，更借书中人物“盼望”之口直接引用圣经的话说：人“所有的义都象污秽的衣服”（p. 143），“律法的总结就是基督，使

凡信他的都得着义”(p.147)。因走不走“窄门”，是关乎进天国抑或下地狱的生死攸关的事。

盼望：窄门之路的旅伴

若窄门之路的首重含义是“因为十字架，就我而论世界已经钉在十字架上”，其第二重义当是：“就世界而论，我已经钉死在十字架上”⁽²⁷⁾。也就是说，十字架既使人因对耶稣基督的信而在上帝眼中成为赦了罪的义人，要得着永恒的生命，同时又使人在世界眼中成为大逆不道的罪犯，要丧其生命。这使窄门之路既是永生之路，又是死亡之路。人只有先像耶稣基督那样被世人钉死，然后才可能像他那样从死里复活；唯有首先“向罪而死”、“入死”，然后方能“出生”、“向神而生”，“死”乃“生”之前提。走天国之路首先意味着走向此世地狱的入口，对此不能有丝毫犹豫。即所谓“凡要救自己生命的，必丧掉生命；凡为我丧掉生命的，必得着生命”⁽²⁸⁾，“一粒麦子若不落在地上死了，仍旧是一粒；若是死了，就生出许多子粒来”⁽²⁹⁾，因为在这里，人“死是向罪死了”⁽³⁰⁾。

从小说看，这种“向罪而死”的大义似可有二。

一是向世界或他人的罪而死。就像耶稣基督本人无罪，因传天国的福音却被罪恶的大祭司、文士和法利赛人杀害了一样，天路客因拒绝世界的生活规则，要进“上帝之国”而被世人视为有罪，必欲除之而后快。忠信与基督徒在浮华镇“浮华市集”遭受迫害、忠信终致殉道的情节，所隐喻的即这一点。很明显，浮华市集即世俗世界的缩影，追逐各样浮华即此一世界的基本法则。正如“基督本人在世的时候，也曾经经过这市镇往他自己的国度去”(p.95)，如何面对世界的这情状，是基督徒所无可回避的。福音书上说，耶稣以对上帝的忠心战胜了撒但的试探。这要求天路客断然摒弃世俗的诱惑，只以上帝之国为生命的终极寄托。这决不是说天路客

要以暴力推翻现存世界,他们仅仅是不以它为生命的终极家园、终极栖居之所。天路客只“承认自己在世上是客旅,是寄居的”^[31],他们的最终目标是跨过这个世界,“到自己的家乡去,也就是到天上的耶路撒冷去”(p. 96)。世界与天国,只能二者择一。因“一个人不能侍奉两个主;不是恶这个爱那个,就是重这个轻那个;你们不能又侍奉神,又侍奉玛门”^[32]。仅仅由于这种不栖居、不侍奉,世界便“恨他们”^[33];“你们若属世界,世界必爱属自己的;只因你们不属世界,乃是我从世界拣选了你们,所以世界就恨你们。”^[34]小说开头,当基督徒要奔天路时,遭到了包括妻子孩子在内的全城所有人的反对,他同忠信在浮华镇备受折磨,忠信更被送上火刑柱上烧死,其喻意便在于此。

向罪而死的第二重意涵是:向个人的罪而死。即向可能会诱使人偏离或悖弃对基督之信仰的个人情欲而死,彻底弃绝自我中心主义,以基督的十字架为中心,活出生命的新样式。

依保罗,人“内心”与“肉体”各有一个“律”^[35],肉体情欲是与基督的十字架争夺人生命的大敌。人须“悔改”,接受耶稣基督的救恩,将肉身的“旧人,和他同钉十字架,使罪身灭绝”^[36]。这种悔改决不是一次就能完成的,人的肉身生存于这个物质世界,时时面临浮华的诱惑,时时会孳生悖离十字架的情欲。人之罪不可能一次全然钉死,悔改应当贯穿基督徒一生,他(她)须天天将自己钉十字架,所谓“天天背起他的十字架”^[37]。在此意义上,天路历程乃悔改的历程,乃一步一死的历程。

明乎此,小说中的许多隐喻便可不言而喻。如“淫荡”对忠心的引诱(p. 75),“欺骗城”里“三个女儿‘肉体的情欲、眼目的情欲和今生的骄傲’”的“亚当第一”对忠信的纠缠(p. 76),“嫉妒”、“迷信”、“马屁精”、“肉欲爵士”、“奢华爵士”、“爱虚荣爵士”、“好色爵士”、“贪婪爵士”、“盲目先生”、“无用先生”、“恶意先生”、“纵欲先生”、“放荡先生”、“任性先生”、“敌意先生”、“说谎先生”、“残暴先

生”、“恨光明先生”、“执拗先生”(p. 98 - 101),“私心”、“激进主义爵士”、“圆滑先生”、“两面派先生”,……以及“贪财州”、“求利城”的“支配人先生”、“恋世先生”、“爱钱先生”、“吝啬先生”(p. 105),和以“银矿”诱人作“百万富翁”的“底马”(p. 111)等等,单这些名字便可表明小说所隐喻的是何样的世俗情欲了。在顺次叙述了以上种种之后,小说让基督徒和旅伴碰见了“罗得的妻子变成的盐柱”(p. 113)。这个直接取自《创世记》的故事出现于此实乃总结性的喻示:一个即使已然告别了不信之罪踏上天路的人,如果对往昔的罪性生活存有留恋,也仍旧要被永摒于天国门外。宣道师在基督徒踏上窄门路之初便谆谆叮嘱他:“把天国一直摆在你们面前吧,坚定地相信那些看不见的东西,别让世界上邪恶的东西逮住你们,尤其要注意你们的心灵和欲望。”(p. 93)“心灵和欲望”即天路客必须向之死去的人“肢体”中之罪的“律”(保罗语)。

然而,向罪而死的困难在于,诚如宣道师所言,天国是“看不见的东西”,“世界”却实实在在地存在,它那有声有色、有形有质的“邪恶”随时可能“逮住”试图逃它而去者,使之成为“背教城的变节”,成为被魔鬼绑走的“反复不定的信徒,该死的背教者”(p. 128)。在此意义上,信十字架不啻一场冒险,以自己身家性命为抵押去赌一个可能本来就没有的东西。基督教神学史上的“赌博”说,确然折射出基督信仰中一直潜存着的这种恐惧和疑虑。它从根基上摇撼着人的信仰,侵蚀着人将十字架一直背负下去的信心。基督教解决这一难题,是靠“圣灵”给予人的救恩:“盼望”。圣灵作为耶稣离世之后派给人的“中保”,作为三位一体上帝的一个位格,随处与人同在,随时扶助人的软弱,使人在对复活的盼望中,抓住那眼不能看见的东西:“我们得救是在乎盼望”⁽³⁸⁾。

因此,当忠信殉道之后,基督徒的天路旅伴就由“盼望”接替,并一直陪他进入天国。应注意的还有:倘说忠信作伴时,基督徒所遭遇的主要是肉体的与物质的试炼和磨难,与盼望作伴后所遭逢

的便主要是心灵的或精神的了。这正是要隐喻,“盼望”所依靠的是圣灵在人心里的“做工”,“因为圣灵照着神的旨意替圣徒祈求”^[39]。

这显然是基督徒在“怀疑堡垒”被“绝望巨人”及其妻“猜疑”拘囚毒打的情节所喻示的。这些名字是指天路客对天国的怀疑。基督徒能够逃脱,避免许多天路客在此“粉身碎骨”的结局,靠的是他“怀里有把钥匙叫作允诺”,它“能打开怀疑堡垒里任何一把锁”(p. 121)。这“允诺”自是喻指基督的十字架给人的复活与天国的“应许”。“诚恳市”里“小信”被“胆小鬼”、“疑惑和犯罪”抢劫殴打及后来被救的故事,寓意当与此大体相同。《马太福音》第14章写耶稣让彼得从风浪上到他身边来,彼得害怕叫喊,“耶稣赶紧伸手拉住他,说:‘你这小信的人那!为什么疑惑呢?’”这使小说中的“小信”成为对耶稣基督有所疑、信不足的象征。

接下来诱使他们偏离窄门之路的是“谄媚者”,以及劝其返回旧路的“无神论”者。饶有深意的是,基督徒与盼望靠上帝的话胜了他们。“谄媚”指的是向世界谄媚,其中隐含的是对现实世界的肯定;“无神论”更直接肯定世界的真实性而否定天国的存在,故盼望说“他也是个谄媚者”(pp. 138 - 139)。仅靠上帝之言便能取胜,其中所显露出来的,是基督教根深蒂固的圣灵、圣言与圣神三位一体的观念。在《旧约》中,创世的就是上帝的灵与言^[40],《新约》称圣言即圣神^[41],耶稣基督则是上帝之言的肉身化,所谓“道(言)成肉身”。正因有言、神、灵的一体,才有“圣灵”在人心里的“做工”,有圣灵对人的启示和引导。因人心不外人的所思与所想,而思想与语言不可分离,所谓语言是思想的直接现实是也。基督徒与盼望相遇为伴后,小说便少了剑拔弩张的隐喻故事,很多篇幅都在写“这两个天路客怎样谈心”(p. 140),怎样讨论因悔罪产生的“正确的畏惧”与因怕惩罚而生的畏惧的区别(pp. 154 - 159)。将近天国时最大的事件是与“无知”辩论人的“灵魂跟上帝的关系”(pp. 148

-153), 驳斥无知的自以为义, 申述唯有靠上帝在耶稣身上的自我启示人才能认识神, 唯有靠基督的救恩人才能知罪和释罪。这些情节的构思, 都是以喻示“圣灵”给人的盼望为中心的。圣经中有“只等真理的圣灵来了, 他要引导你们明白一切真理”^[42]、“圣灵与我的心同证我们是神的儿女”^[43]一类话, 意思在基督徒与盼望的所言所行中是明显可见的。

爱: 窄门之路的荣耀

《天路历程》的另一大隐喻当是, 十字架不但蕴集着信的苦难与望的艰忍, 还洋溢着爱的幸福与欢乐。依基督教, 信、望、爱乃上帝给人的三大恩赐, 三恩赐一体, 爱为根本, 即“如今常存的有信, 有望, 有爱, 这三样, 其中最大的是爱”^[44]。小说——尤其第2部——浓墨笔重彩地喻示: 爱, 是窄门之路独有的荣耀。

爱能成为窄门之路上的荣耀, 关键在于“上帝就是爱”^[45], 并且, 依基督教, 上帝的爱是主动的, 先施于人的: “我们爱神, 因为神先爱我们。”^[46] 上帝的爱乃窄门之路的根基。

因此, 窄门之路的爱首先表现在神对人的爱。神之爱除去所谓神为人在十字架上受死、从而为人之赎罪铺平了道路, 另一意涵在于, 他又扶助人在这路上跋涉。基督徒在天路历程中屡有过犯, 数次“跌倒”, 一直到趟天国门前的河时还一度为“我见不到流奶与蜜的地了”而绝望过(p. 162)。但他又屡被“扶起”, 终被接进了天国。圣经说耶稣深知人“为我的缘故, 都要跌倒”^[47], “绊倒人的事是免不了的”^[48], 但他并不因人的过错而将其弃绝: “压伤的芦苇, 他不折断; 将残的灯火, 他不吹灭。等他施行公理, 叫公理得胜。”^[49] 基督徒的妻子起始激烈无情地阻挠丈夫, 一旦悔过追随丈夫而来时, 一路上受到了多么无微不至的呵护! 颇有兴味的是, 为隐喻上帝之爱的这种主动和在先, 小说还借用了希腊的“异教”神

话：天国的主召唤女基督徒进天国时，让使者用一把“由热爱磨擦得锋利非凡”的箭“刺进了她的心，而且在她心里渐渐收到了成效，使她在指定的日子上一定会出发”(p. 330)。

另一方面，上帝不仅先施爱于人，还尤其留心施爱于弱者。在第2部的序诗里，小说提醒读者注意“恐惧”、“低能”、“迟疑”、“沮丧”及其儿“畏怯”等的故事(pp. 183 - 185)，这几个都是软弱无能的人。“恐惧”即“惧怕先生”，他“老担忧自己不配到一心向往的那地方去”，“不敢往前走”。他既“不愿意回头走”，“一遇到困难，又沮丧万分”(p. 269)。上帝便格外照顾他，当他趟死亡河时上帝让水位下落，仅“没过雨鞋不多”(p. 272)。这是隐喻上帝“喜爱怜恤”，他的救恩“向聪明通达人，就藏起来”，却要显给无知无力的“婴孩”，给予“我这弟兄中一个最小的”^[50]。小说留意说，在“屈辱谷”里，许多天路客都险象环生，但惧怕先生却走得极好，因其是自甘卑贱的(p. 271)。

随上帝爱人而来的，是人爱上帝，人与神在耶稣基督中的联合或合一。这种人与神同在的“福气”，是窄门之路上爱的另一种表现。在第2部，当女基督徒等在“该犹”的“客栈”吃“晚餐”时，上的菜“第一道是一块肩肉和一块胸肉”，“接着送上来的是一瓶酒，那酒跟鲜血一样红，……这酒使上帝的心和众人的心都感到喜乐”(p. 283)。这显然是圣经所谓“最后的晚餐”的隐喻：借耶稣在十字架上所流的血以及人对十字架的认同，人与神得合二为一：“吃我肉喝我血的人，常在我里面，我也常在他里面。”^[51]由此合一，人与基督便同是“天父”上帝的“后嗣”，从而得与基督“一同得荣耀”^[52]。小说有一个细节：已嫁给了女基督徒长子“马太”的慈悲，极想得到“快乐山”之“牧人”的一面镜子，那“镜子的一面可以逼真地反映出照镜人的面貌；把它反过来，又可以看见天路客的王本人的面貌”(p. 311)。以“照镜人”与“天路客的王本人”在镜中的一体两面来喻在基督中的人神联合，实在是十分巧妙的。而慈悲的渴

望得到它,则喻示人对神的爱,人对与神合一的渴慕。

这合一或人对神的爱所带给人的一大“福气”,是人可得以在基督之中认识上帝。小说中描写,在天路客必进的“小门”不远处有一个城堡,城堡主人养着条狗,专为听见叩门声便来威吓人。慈悲又急又怕,晕倒在地。待守门人——即耶稣基督——接她进门后,慈悲便与他“理论”,责问他为什么竟让那会将“像我们这帮女人和孩子”“吓得逃离这扇门”的狗存在(p. 206)。守门人慈祥而理据分明地做了解答,“于是慈悲说,我承认我的愚昧无知;我说了我所不明白的事,我承认您所做的事没有一件不是完善的”(pp. 206 - 207)。这段从故事到用语都与《约伯记》十分相似的情节显然意味着,爱上帝乃认识上帝的先导,只有与上帝合一、同在,才有认识他的可能,即所谓“除了父,没有人知道子;除了子和子所愿意指示的,没有人知道父”^[53]。

人神合一的爱还表现在人通由祈祷而实现的与神的“交通”上。这不仅在小说的第1部已多有描绘,更是其第2部的一大主题。在这里,女基督徒和慈悲进入小门后刚前行不远便碰上危险,“救助者”来救并引了经文告诫她们不可忘记向神祈求:“他们必为这事向我求问,我要给他们成就”^[54]。这一部写祷告的较大的事件还有:在解释者那里,女基督徒求救她脱离沾满世俗名利的“粪耙”(p. 214);在“死荫谷”,浓雾弥天,危机四伏,天路客们1000人“呼天抢地地祷告着,接着上帝赐下亮光拯救了他们”(p. 262);“佩真”与“莽撞、轻率和专横”格斗,因寡不敌众,便向“我的主呼吁”,终以“一把地道的耶路撒冷利剑”得胜(pp. 313 - 315);在“着魔之地”,“坚持”靠祷告击败“气泡夫人”的色相勾引(pp. 324 - 327)。《天路历程》留心祷告之隐喻乃因为,依基督教,在祈祷中人能得到神的启示与指引,“属灵”的生命得到保守和长进。

除了神与人、人与神的这种互爱,窄门之路上还充满了天路客之间的爱,令人更觉温馨。忠信、盼望与基督徒的互助、互励,慈悲

同女基督徒的相互为伴,众天路客对低能、惧怕等的鼓励和帮助,大家合力搏杀绝望巨人,旅途客站中志同道合的人们整夜地促膝长谈,……无不洋溢着在基督之中的爱的温暖和喜乐。在第1部,当来到天国在望的“有夫之妇的国土”时,天路客被喻为将要嫁给上帝“新郎”的“新娘”,并且,“新郎怎样喜悦新娘,他们的上帝也要照样喜悦他们”(p.159)。而在第2部,天国越近,天路客之间结婚定婚的越多,女基督徒的四个儿子最后都喜结良缘,该犹同女基督徒还成了“亲家”。不言而喻,前者隐喻神爱人,后者喻承沐神恩的人对人的爱。神爱人在先,故置于第1部;人爱人居后,故置第2部,作者之匠心独运于此可见一斑。神爱人,自是十字架之要义,是窄门之路的基石;而人爱人,也同样是十字架的内在奥义,是在窄门之路上所应收获的果实。因“爱邻人”乃十字架上的耶稣基督给人的“新命令”;“我赐给你们一条新命令,乃是叫你们彼此相爱;我怎样爱你们,你们也要怎样相爱”^[55]，“爱神的,也当爱弟兄,这是我们从神所受的命令”^[56]。“活泼先生”向慈悲示爱的故事正是要隐喻,不爱人的,不是真正爱神的,不配作基督徒,爱人应为十字架上本有的重负。正因为有在基督中的这种“神-人”、“人-神”、“人-人”的和谐无间的爱,窄门之路才有了它独有的荣耀。这使得天国虽然“不是眼所能见的”,却又是可以感知的,“因为神的国就在你们心里”^[57]。这部小说精采地喻示出,耶稣基督的十字架,亦即“窄门”之路,既是天国的起点,也是天国的实现或归宿。在班扬之时,以梦幻形式写皈依故事者甚众,惟《天路历程》脱颖而出,一枝独秀,人爱至今,正在于其对基督信仰的这种炉火纯青的隐喻。有论者以社会历史批评眼光说这小说“讽喻”地“反映”、“揭示”了些什么“社会现实”,当是有失割切的吧!

注释:

(1) 本文所引约翰·班扬的《天路历程》皆见西海译本,上海译文出版社

1997年版。引语只将页码加括号注于行间。

[2] 麦吉尔主编:《世界名著鉴赏大辞典·小说》上卷,王志远主编译,中国书籍出版社1993年版,第2579页。

[3] [8] [19] [37] [57] 《路加福音》13:24; /24:46; /16:15; /9:23; /17:20-21。

[4] [5] [7] [9] [28] [32] [47] [48] [49] [50] [53] 《马太福音》7:13-14; /7:7-8; /26:28; /16:24; /16:25; /6:24; /26:31; /18:7; /12:20; /11:25; 25:40; /11:27。

[6] [31] 《希伯来书》10:12; /11:13。

[10] [13] [29] [33] [34] [41] [42] [51] [55] 《约翰福音》3:33; /3:17-18; /12:24; /17:14-16; /15:19; /1:1; /16:13; /6:56; /13:34。

[11] 《启示录》7:3; 9:4。

[12] [16] [17] [22] [23] [25] [30] [35] [36] [38] [39] [43] [52] 《罗马书》4:25; /3:22-24; /2:14-15; /2:20; /7:7; /7:14-15; /6:10; /7:25; /6:6; /8:24; /8:27; /8:16; /8:17。

[14] [26] [27] 《加拉太书》6:14; /3:13; /6:14。

[15] 《以弗所书》1:7。

[18] 《利未记》18:5。

[20] 《腓立比书》3:6。

[21] [24] 《提摩太前书》1:15; /1:9。

[40] 《创世记》第1章。

[44] 《哥林多前书》13:13。

[45] [46] [56] 《约翰一书》4:16; /4:10; /4:21。

[54] 《歌罗西书》36:37。小说第210页注将该段注为“第26章”,当为印刷之误。

《浮士德》与圣经

林丹华

《浮士德》是德国伟大诗人歌德倾其一生心血写成的诗体悲剧。它取材于中世纪广泛流传于德国及欧洲其他一些国家关于浮士德博士的民间传说。传说中的浮士德用自己的血和魔鬼订约,出卖灵魂给魔鬼,以换取世间的权力、知识和享受。歌德把原素材加以改造,注入崭新的内容。圣经在歌德提炼素材的过程中起到十分重要的作用。

《浮士德》分两部。第1部之前先有“天上序幕”。魔鬼靡非斯特去拜望上帝,上帝问他可认识浮士德?魔鬼要和上帝打赌,说他能把浮士德一步步地引上魔路。上帝并不禁阻,因为他认为人在努力追求时总是难免失误,魔鬼正可以刺激和推动人努力向前。这场打赌引出诗剧的主线。第1部,浮士德出场,他攻读中世纪的各门学问多年却一无所得,内心十分痛苦以至企图自杀。这时传来复活节的钟声,天使们也在合唱基督复活的故事,浮士德受到深深的感动而重获生之力量。第二天,浮士德和弟子

瓦格纳去郊游,精神感到振奋。回到书斋时,化作黑犬一路跟随他们的靡非斯特向他现形,并和他订约:靡非斯特甘当浮士德的仆人,尽量满足他的一切需要,但在浮士德表示满足的一瞬间,魔鬼的服务就终止了,浮士德的灵魂永为魔鬼所有。订约之后,靡非斯特把浮士德引入地下酒店,参与大学生们的聚饮。浮士德丝毫不为这种吃喝玩乐的官能享受所动心,反而感到厌恶。魔鬼遂将他引至巫女的厨房,让他喝下药汁,使他年轻了30岁,再进一步用女色来引诱他。接下来是浮士德和一个天真美丽的少女玛甘泪恋爱的故事。浮士德在魔鬼的帮助下获得少女爱情,却招致她的不幸:她误给母亲服下过量的安眠药而导致母亲死亡,哥哥为了阻止他们幽会而死在浮士德的剑下。悲剧发生后,浮士德被靡非斯特带去参加瓦卜吉司之夜群魔的狂欢会,玛甘泪因为溺毙自己的婴儿被关进牢里。她即将被处决,浮士德欲救她而不得。第1部就在这种生离死别的凄惨气氛中落下帷幕。

悲剧第2部开始时,浮士德在“遗忘之川”沐浴后脱胎换骨,忘记自己过去的罪恶而开始新的追求。魔鬼把他带到一个皇帝的宫廷里,借魔术发行纸币,帮助封建朝廷暂时度过难关。皇帝想看到古希腊的美女美男海伦和巴里斯,于是浮士德命令魔鬼召来二人的魂魄。“海伦被劫”的戏就在宫中上演。浮士德被海伦的美所倾倒,戏演到一半,他由于吃醋而把魔匙触向巴里斯,于是精灵爆炸,化为烟雾,浮士德也晕倒在地。魔鬼把浮士德驮回书斋。浮士德在瓦格纳所造的小人荷蒙古鲁斯帮助下,到古希腊神话世界中去寻找海伦。历经一番周折,浮士德终于找到他梦寐以求的人并与她结合,生子欧福良。这个“天才儿”因无节制地向上追求而从空中坠地死去,海伦因而痛苦地与浮士德诀别,只留下衣裳,化成云彩,托起浮士德返回故国。浮士德站在高山上,心里又一次充满新的追求。他再次借助魔鬼的魔术帮皇帝打了胜仗,从而获得海边的封地。他在这里率领民众填海造地,想建立乌托邦式的人间

乐园。就在事业获得成就的同时,与事业并生的罪恶使他忧愁到瞎掉双眼。魔鬼叫小鬼给他挖坟,他却以为是群众挥动铁锹筑堤,遂陶醉于“自由的人民生活在自由的土地上”的幻景中,因满足而死去。按照契约,浮士德的灵魂要归魔鬼所有,但天使们出现,用玫瑰花的爱火把魔鬼打败,浮士德的灵魂被救上天堂。已成为赎罪天使的玛甘泪下来迎接他,二人团圆,信仰与爱合一的圣歌响彻天上人间。

与原素材相比,歌德的《浮士德》有两个重要改动,都与圣经有关。一是开头的“天上序幕”,它简直就是《约伯记》头两章的摹写。在《约伯记》中上帝称约伯为“我的仆人”,在《浮士德》中上帝也这样称呼浮士德。《约伯记》中的撒但极力控告约伯,一再说约伯敬畏神乃是出于自己的私心,从中可见撒但对人的极度蔑视;《浮士德》中的靡非斯特也把人看得“比畜牲还畜牲”,他在上帝面前控告浮士德,说他只要用一点官能享受就能把浮士德引上魔路。《约伯记》中上帝表现出对约伯的信心,允许撒但试炼约伯;《浮士德》中的上帝也相信“一个善人即使在黑暗的冲动中也一定会意识到坦坦正途”,对靡非斯特引诱浮士德同样不加禁阻。这些都说明“天上序幕”乃是以《约伯记》为摹本,它置于《浮士德》的开头,是全剧的总纲,使剧情在圣经的背景下展开。它提出剧中最重要的悬念:上帝与魔鬼打赌究竟谁输谁赢?答案在最后“灵魂得救”一幕,这是此剧另一处重要改动。原素材中浮士德被魔鬼弄死,灵魂也被攫走。而歌德受了圣经的启发,让天使下来用爱火把魔鬼打败,使浮士德的灵魂得救,从而与开头的打赌相呼应。上帝赢了,魔鬼输了,使悬念解开,首尾照应,全剧建立在圣经的框架之上。关于这一结尾的处理,歌德曾说:“得教的灵魂升天这个结局是很难处理的,碰上这种超自然的事情,我头脑里连一点儿影儿都没有。除非借助于基督教一些轮廓鲜明的图景和意象,来使我的诗意获得适当的、结实的具体形式,我就不免容易陷到一片迷茫里去了。”^[1]

此外，诗剧中靡非斯特引诱浮士德的情节也留有福音书中魔鬼三次试探耶稣^[2]的影子。魔鬼试探耶稣第一次用的是食物，想让耶稣把石头变成食物，因为那时耶稣在旷野禁食 40 昼夜，魔鬼想趁他饥饿之时让他体贴肉体而忘记职分。靡非斯特第一次也用这个花招，想让浮士德经历吃喝方面的官能享受而堕落。魔鬼最后一次试探是把耶稣带上高山，将万国的荣华指给他看，要耶稣来拜他；而靡非斯特最后一次也是在高山上要浮士德“放眼看辽阔无边的地方，应惊讶世上的繁荣和壮丽景象”^[3]。他也不想让浮士德经历最大的诱惑，即得到万国的荣华，同时也彻底委身于魔鬼。正如圣经中耶稣完全抵制住试探，胜过了魔鬼，浮士德在上帝帮助下，也没有真正被魔鬼所诱惑，最终使魔鬼把他引上魔路的企图彻底失败。

歌德不仅把这些源于圣经的素材化入《浮士德》中，他创作的主题思想也明显受到圣经的影响。《浮士德》的重要主题之一是“信仰得救”。魔鬼尽管又是用浮士德的血为契约，又是在浮士德死后命令小鬼把守四方，捉拿浮士德的灵魂，却敌不过天使所撒的玫瑰花，在来自天上的爱火面前只能逃遁。他在这场赌赛中注定要输，因为浮士德依靠的不是自己的力量，而是上天的恩宠，即信仰使他得救。信仰得救的核心是人不能靠自己的努力获得拯救。正如但丁可以由代表古希腊精神的维吉尔带领穿过地狱、炼狱，最终却要象征信仰的贝亚特里采引入天堂。浮士德自强不息的精神固然重要，但单靠他的努力还不能从根本上得救。歌德说：“浮士德身上有一种活力，使他日益高尚化和纯洁化，到临死，他就获得了上帝永恒之爱的拯救。这完全符合我们的宗教观念，因为根据这种宗教观念，他们单靠自己的努力还不能沐神福，还要加上神的恩宠才行。”^[4]

信仰得救的主题不仅体现在浮士德身上，也体现在玛甘泪身上。如同但丁把自己早年的爱人贝亚特里采看作信仰的象征，歌

德也有意把玛甘泪塑造成一个信仰的体现者。玛甘泪虔信基督,常去教堂忏悔,连魔鬼也自认对这一纯洁的少女无力支配。玛甘泪和浮士德在花园相会时,她关心浮士德是否信教,提醒他不要和靡非斯特这样的人交往。悲剧发生后,玛甘泪被判处死刑,临死前魔鬼恶狠狠地说:“她受到了判决!”然而有声音自天上说:“是得到了拯救。”她是得到了拯救,故在悲剧第2部中,她能成为赎罪天使,并引领浮士德上天堂。在这里,浮士德的信仰得救与玛甘泪的信仰得救紧密相联。

信仰得救主题的最深刻意义是上帝与信仰乃是一体。因为上帝相信人必得救,所以玛甘泪与浮士德必能得救。得救来自上帝,乃是信仰的全部含义。正如上帝在圣经中无处不在,信仰得救的福音在《浮士德》中也如红日升空的隆隆巨响,使浮士德听到了它的宏伟声音,感受到生命的脉搏在跳动。这是文学主题向神学主题的升华,是托马斯·阿奎那所阐述的低级神学真理向高级神学真理的升华,亦即神学高于哲学,信仰高于理性。就形象的典型意义而言,浮士德的思想可看作近代欧洲时代精神发展史的缩影。这也说明,人类历经人文主义、古典主义、启蒙主义、浪漫主义、空想社会主义的精神追求之后,最终还要回到信仰得救的本原上。

《浮士德》的另一重要主题“自强不息”也与圣经有着千丝万缕的关系。自强不息指一种斗争(即实践)精神。浮士德与自己斗、与社会斗,与大自然斗。他并非没有缺点错误,但他敢于正视;他沉溺于个人幸福中,但他内疚;他骂自己没有出息,敢于承担玛甘泪悲剧的责任;他曾陶醉于古希腊的幻想天地,但又能清醒;围海造城谈何容易,但他实现了这个工程。必须指出,他的斗争精神不是先验的,而是社会实践的,他不但从思想上斗,从精神上找出路,而且与社会、自然斗,从社会、自然中找出路。他既不满于自己和社会,又敢于在这两个方面去斗争。他因此能不间断地前进。这正如圣经中所说:“天国是努力进入的,努力的人就得着了。”^[5] 圣

经一直强调这种实践 - 斗争的精神。耶稣说他是“人子”，是“安息日的主”，他在安息日治病救人，对那些只知死守旧律法的法利赛人进行了最大否定。法利赛人“把难担的担子放在人身上，自己却一个指头也不肯动”，被耶稣断定不仅进不了天国，还会有祸患^[6]。耶稣毕生与黑暗势力、与传统的旧势力作斗争，他的教训也充满斗争（实践）精神。他说：“我来，要把火丢在地上，倘若已经着起来，不也是我所愿意的吗？……你们以为我来，是叫地上太平吗？我告诉你们：不是，乃是叫人纷争。”^[7]故他分派门徒出去做工，说门徒像是羊入狼群中^[8]。但即使是在这样的环境中，他也要门徒“多结果子”，对于“不结果子的枝子，他就剪去”^[9]。在他那有名的关于按才干受责任的比喻中，那个领了 1000 两银子（比喻才干少）的人不做工而把银子埋在土里，被主人骂为“又恶又懒”^[10]，耶稣把“懒”列为与“恶”同样的罪。对于一般听道的人来说，他要人听了道还要行道，因为听道加上行道才是把房子盖在磐石上；若不行道就是把房子盖在沙土上，一遇风吹雨打就会倒塌^[11]。可以说，圣经中一以贯之的思想就是提倡实践，提倡人的奋斗精神。看来浮士德充分了解圣经的精髓，故他翻译《约翰福音》时才把首句“太初有道”译成“太初有为”，而他的行动也体现了这种思想。

“自强不息”还有另一层含义，指对理想追求不懈。浮士德敢于和魔鬼订约，就是因为他明白自己不会满足于尘世的享受，他要追求崇高的理想。虽然起先他的理想比较抽象，只建立在对于“自我”的信念上，但这种信念是要奋发向上的，相信“人一定有所作为”的信念是追求的起点。所以魔鬼用酒色、财富、权力都不能使他满足，反而促使他不断地向更高的境界追求，从追求自我完善，到追求改造大自然、造福人类的大理想。追求海伦和围海造田最能体现他的这种精神。海伦象征着古典艺术美，浮士德为了追求这种理想，“上穷碧落下黄泉”，不达目的誓不休。但这是不可能实

现的,古典美不可能实现他的理想。他清醒了,又开始新的追求。较之开始,他最后用劳力、用科学技术为人类谋幸福的理想更实际、更入世,也更充满博爱的精神,具有更高的境界。

浮士德的理想是不断上升的,他的终极理想是要让“自由的人民生活在自由的土地上”,也就是要在地上建立天国的乐园。而让“天国实现在地上”,正是圣经的理想。无论是《旧约》的先知预言,《新约》的耶稣教训,还是《启示录》中所展现的未来图景,都对“天国”的理想境界作出详细描述。先知以赛亚这样说:“其中必不再听见哭泣的声音和哀号的声音。其中必没有数日夭亡的婴孩,也没有寿数不满的老者;因为百岁死的仍算孩童,有百岁死的罪人算被咒诅。他们要建造房屋,自己居住;栽种葡萄园,吃其中的果子。他们建造的,别人不得住;他们栽种的,别人不得吃;因为我民的日子必像树木的日子;我选民亲手劳碌得来的必长久享用。他们必不徒然劳碌,所生产的,也不遭灾害,……豺狼必与羊羔同食;狮子必吃草与牛一样;尘土必作蛇的食物。在我圣山的遍处,这一切都不伤人,不害物。这是亚卫说的。”⁽¹²⁾这里展现了一幅人与人、人与自然和谐共处的美景,也就是“自由的人民生活在自由的土地上”——浮士德最终追求的理想乐园——的具象化。当浮士德率领民众把海滨城市建起之后,剧中老翁及守望人多次为它唱出赞歌。守望人唱道:

幸福的眸子啊,
随你睇眄所及,
无论南北东西,
靡不辉煌典丽!⁽¹³⁾

诗剧对理想乐园的赞歌正可与圣经对理想世界的描绘相呼应。

有了理想,还要不懈地追求,这是浮士德自强不息精神的体现,也是圣经所倡导的。耶稣说:“手扶着犁向后看的,不配进神的

国，”^[14]就是说在前进的路上不要瞻前顾后，而要“忘记背后，努力面前，向着标竿直跑”^[15]。耶稣还为天国设喻说：“天国好像宝贝藏在地里，人遇见了就把它藏起来，欢欢喜喜地去变卖一切所有的，买这块地。天国又好像买卖人寻找好的珠子，遇见一颗重价的珠子，就去变卖他一切所有的，买了这颗珠子。”^[16]天国是“宝贝”，是“珍珠”，是最高的理想，人们为了它要“变卖一切所有的”，就是说要付出所有的代价。这里把追求理想的精神写到了极致，而浮士德的身上所体现的正是这种精神。可见，圣经的奋斗思想和追求思想正是浮士德的精神食粮，《浮士德》“自强不息”的主题显然受了圣经的深刻影响。

《浮士德》的创作得自圣经的灵感，还表现在艺术构思方面。其戏剧冲突便来自圣经提供的善恶二元对立的美学原则。著名圣经文学研究者莱肯曾说：“圣经文学的情节就是以善与恶之间的巨大神灵冲突为中心。”^[17]这种冲突表现在人物方面，发生在上帝与撒但之间、上帝与叛逆的人类之间、上帝的天使与堕落天使以及善人与恶人之间；表现在故事背景方面，发生在上帝的旨意和魔鬼的诱惑之间。亚当、夏娃的背叛与上帝对他们的惩罚是圣经中善与恶的第一次冲突，“在某种意义上，圣经文学的每一事件几乎都是这种善与恶的原型情节冲突的重演”^[18]。而《浮士德》中最大的戏剧冲突，也是上帝和魔鬼的冲突，上帝代表“善”，魔鬼代表“恶”，善恶的区别在于对人的不同看法。上帝相信人必得救，而魔鬼对人极端蔑视，表现出一种极端虚无主义观点；上帝和魔鬼的对立就是肯定精神与否定精神的对立，他们的冲突实即至善与至恶的冲突。这种冲突构成《浮士德》的基本冲突，其他冲突都在这个基础上派生。最后上帝赢得了赌赛，说明肯定人的力量必定战胜否定人的力量，善必胜恶。所以，诗剧其他冲突中善的一方才能战胜恶的一方。

《浮士德》的第二个冲突是浮士德和魔鬼的冲突，这一冲突贯

穿全剧。如果说《神曲》中的地狱作为一个否定物呈现于但丁面前,它只是客观的、被动的存在,并不与主人公构成冲突。而在《浮士德》中,“基督教的地狱”已转化成魔鬼靡非斯特,转化成典型形象,具有主动的引诱性。引诱与抗引诱的美学冲突更为深刻。靡非斯特对浮士德的引诱与他对人的看法相一致,一开始他就认为只要把浮士德“拖进狂放的生活,经历些吃喝玩乐,他将发呆,拘泥,惊惶失措,再把饮食在他那贪馋的唇边扬播,引起他不知餍足的欲火;他将哀求充饥解渴,即使不委身于恶魔,也必彻底堕落”。但是他太小看了浮士德,吃喝玩乐的官能享受只会让他感到厌恶。魔鬼即使用女色引诱他,他爱玛甘泪原是“出自真心”,与魔鬼的想法并不相同;魔鬼纵使带他去赴放纵情欲的瓦卜吉司之夜,结果也枉然,他在迷雾中仍然看出玛甘泪的影子,甘冒一切危险去营救她。魔鬼一次次引诱,却促使他一次次向更高的境界追求。宫廷的生活不能满足他,即使进入古希腊的“美的世界”,他也没有沉溺其中而不能自拔,反而不久就超越艺术上的满足,在更深刻的意义上重新与社会生活建立联系。最后,魔鬼深知这个书生不好对付,他的追求精神难以打杀。魔鬼尽管用欺骗方法让浮士德在幻想中得到满足,以致誓言应验,他倒地死去,但由于来自至善力量的拯救,浮士德最终升入天堂,使魔鬼彻底归于失败。浮士德在这种与恶之力的冲突中不断向灵的境界飞升,最终灵魂进入天堂。这一结局有力地表明了具体的善向至善的复归,并再次强调了善必定能战胜恶。

《浮士德》中的第三种戏剧冲突是男女主人公各自的内心冲突。浮士德说:

在我的心中啊,盘据着两种精神,
这一个想和那一个离分!
一个沉溺在强烈的爱欲当中,
以固执的官能贴紧凡尘;

一个刚强要脱离尘世，
飞向崇高的先人的灵境。

这段自我分析很重要，与上帝对人的看法遥相呼应。浮士德欲不断进步，不仅要战胜外界的恶，而且要战胜内心的恶。后来浮士德和玛甘泪的恋爱证实了他对自己的分析。一方面，“沉溺在强烈的爱欲当中”的浮士德第一次与玛甘泪见面，就要挽少女的手，还两次要魔鬼去弄来首饰，作为礼物送给她，以得到她的欢心；继而又急于和她幽会，甚至要她拿安眠药给母亲服下。另一方面，要“飞向崇高灵境”的浮士德又不断地进行反省，责备自己，觉得自己渺小卑微，恨自己从贪欢倒向享乐，又在享乐中渴望贪欢。

这种内心冲突也体现在女主角身上。开头浮士德问玛甘泪是否原谅上午他要挽他手的荒唐行为，少女语出真挚，但也反映了内心的矛盾：“我实说吧！我在不知不觉中/对您早已有点心醉，/可是我又深自懊悔，/为什么不更多地把你怪罪！”随后，从玛甘泪独坐纺车前唱的那首民歌，在水井边听了一位少女失身怀孕被抛弃之事后的独白，以及采花到圣母像前的祷告，都可看出这位沉醉于爱之甜美中的少女的矛盾心理。最后一次玛甘泪到教堂忏悔，“恶灵”的幻影出现谴责她，说她是母亲、哥哥之死的罪魁祸首，还指责她腹中已有小生命。“恶灵”实际上是少女心理的一种形象化外露，她的内心痛苦、对生活的无穷隐忧都通过“恶灵”的话表现出来，而她也终于经受不住这种剧烈的心理冲突而晕倒在教堂中。浮士德和玛甘泪所经历的实际上是理性和情欲、灵魂和肉体的冲突，也是一种善与恶的冲突；这种冲突更加隐蔽，更加强烈，而且不可避免。使徒保罗在《罗马书》中说：“我也知道在我里头，就是我肉体之中，没有良善。因为立志为善由得我，只是行出来由不得我。故此，我愿意的善，我反不作；我所不愿意的恶，我倒去做。”^[19] 保罗进一步述说了这种无法避免的理性和情欲、灵魂和肉体交战的痛苦：“我觉得有个律，就是我愿意为善的时候，便有恶与

我同在。因为按着我里面的意思,我是喜欢神的律,但我觉得肢体中另有一个律和我心中的律交战,把我掳去叫我附从那肢体中犯罪的律。我真是苦啊!谁能救我脱离这取死的身體呢?”^[20] 保罗极力说明灵魂在肉体压制下的痛苦,是想以此论证人自身的软弱。接着他便谈到必须靠神得到拯救。《浮士德》中的男女主角也深受二重人格分裂之苦,其结果也是走上信仰得救之路,内心的善终究战胜了内心的恶。

可见,《浮士德》的戏剧冲突无不根源于善恶二元对立,歌德的灵感和《浮士德》的戏剧结构若离开圣经的美学原则,就成为无本之木、无源之水。

此外,《浮士德》中还引用了不少圣经的典故或语句,据董问樵译本的注释有 19 处之多。如浮士德多次颂扬人,称人是“神的肖像”^[21],是“神明的肖像……比二级天使更优”。《创世记》曾谓人是按神的形像造的,《希伯来书》多次提到人比天使更优^[22]。靡非斯特常常引用圣经中魔鬼的话,如他对上门求教的学生题字“尔等将如神,能知善与恶”^[23],这正是《创世记》中蛇(后被认为是魔鬼的化身)引诱夏娃吃识善恶树的果子时所说的话。这类引用圣经的话在作者笔下往往信手拈来,又用得十分贴切,如功成名就的浮士德欲强占一对老夫妻的房子,靡非斯特说:“从前发生过的事情今又重演,拿伯的葡萄园就在眼前。”语中所指乃是《列王纪下》中亚哈王强占拿伯葡萄园的故事,这一典故巧妙地说明了浮士德这个时期的强权思想。剧终时魔鬼被爱火烧得遍体鳞伤,他说自己简直就和约伯一样,因为约伯也曾身患恶疾以致体无完肤。这样的例子随处可见,就连服侍海伦的歌女们也唱“赶快喝干旧瓶,好把新酒注入”,明显从耶稣的“新酒与旧瓶子”的著名比喻中化出。这些圣经典故使《浮士德》的语言更加丰富多彩,使诗剧的艺术更添魅力。

夏多布里昂在《基督教的真谛》(亦译《基督教的美》)中说:“在

一切现今存在过的宗教中,基督教是最富于诗意的、最人道的、最利于自由和文艺的;……它促进了天才,使趣味纯净,发展了美好的情感,使思想充满活力,给予作家以崇高的形式,给予艺术家以完美的楷模。”^[24]用这段话来说明《浮士德》,是再恰当不过了。

注释:

[1] [4] 《歌德谈话录》,爱克曼辑录,朱光潜译,人民文学出版社 1987 年版,第 244 页。

[2] [5] [8] [10] [11] [16] 《马太福音》4:1-10; /11:12; /10:16; /25 章; /7 章; /13:44-46。

[3] [13] [21] [23] 本文所引《浮士德》均见董问樵译本,复旦大学出版社 1982 年版。第四幕一场;第五幕·深夜;第一幕·夜;第一幕·书斋。

[6] [7] [14] 《路加福音》第 11 章; /12:49,51; /9:62。

[9] 《约翰福音》第 15 章。

[12] 《以赛亚书》65:20-25。

[15] 《腓立比书》3:13-14。

[17] [18] 勒兰德·莱肯:《圣经文学》,春风文艺出版社 1986 年版,第 17、18 页。

[19] [20] 《罗马书》7:18-19; /7:21-24。

[22] 《希伯来书》1:14; 2:16。

[24] 参见柳鸣九主编:《法国文学史·中册》,人民文学出版社 1981 年版,第 98 页。

《弗兰肯斯坦》： 失乐园故事的再演示

高继海

许多批评家注意到了玛丽·雪莱(Mary Shelley, 1797-1851)的哥特式小说《弗兰肯斯坦》与弥尔顿的史诗《失乐园》的相似之处,认为玛丽的小说是浪漫主义作家对失乐园故事的极具代表性的再演示。这不仅表现在小说的主人公像上帝创造人一样创造了一个类似人的怪物,也不仅表现在这个怪物大段引用《失乐园》中的句子,并把自己的命运与《失乐园》中的人物进行比较,而且表现在两部作品在主题上的相似处,即肯定渴求知识,探索真理,不盲从权威,向上帝为人类规定的局限性挑战的精神。

玛丽·雪莱的家庭背景极不寻常。她的父亲是著名政治哲学家威廉·葛德文,他的《政治正义论》在当时产生过极大影响,他还写过一本很流行的哥特式小说《卡勒布·威廉斯》。她母亲沃尔斯通克拉夫特是著名的女权主义活动家,她的《女权辩》被公认为第一部女权主义著作,为她赢得了不朽的名声。玛丽的情人及后来的丈夫是浪漫主义诗人波西·别

希·雪莱。玛丽出生不到一个月,母亲即死于产褥。父亲再婚,她得不到家庭的温暖。与雪莱相爱后,她经常在他的陪伴下坐在母亲的墓前阅读父母的著作,思索人生的意义。1816年夏,她和雪莱来到瑞士,与拜伦为邻,他们闲谈中商定每人写一个恐怖故事。玛丽在睡梦中获得灵感,写出她最著名的小说《弗兰肯斯坦》。

欧洲文学自文艺复兴起一直高扬人的现世价值、人的理性与尊严,尤其到18世纪,哲学上的启蒙主义思潮和文学上的新古典主义把理性推崇到至高无上的地位。但到18世纪后期,工业化的发展使资本主义制度的固有矛盾日益暴露,一批敏感的文艺界人士对理性主义提出质疑。文学作品中出现的感伤主义和恐怖倾向便是对启蒙思潮所鼓吹的理性至上的逃避和反抗,这种前浪漫主义为19世纪上半叶席卷整个欧洲的浪漫主义运动奠定了基础。浪漫主义的一个基本特征,就是对理想的热烈追求和对人类局限的大胆挑战和超越。《弗兰肯斯坦》是典型的浪漫主义作品,标志着由沃尔普的《奥特兰托堡》开创的哥特式小说的终结,并成为20世纪科幻小说的先河。它与哥特式小说和科幻小说的不同之处在于其严肃的寓言性主体,这也许是它至今仍拥有大量读者的魅力所在。

《弗兰肯斯坦》的故事很简单。弗兰肯斯坦是日内瓦的大学生,具有非凡的求知欲和强烈的好奇心。他刻苦钻研,竟具备了化腐朽为神奇的能力,创造出一个有生命的怪物。怪物由于丑陋而得不到同情,由于孤独而变得残酷无情,对弗兰肯斯坦施行疯狂的报复。弗兰肯斯坦在追杀怪物时精疲力竭而死,怪物也随之自戕。玛丽叙述故事的方式别出心裁。小说由3个同心圆构成,最外围的叙述是一个充满冒险精神的北极探险者罗伯特·沃尔顿写给他姐姐的信,讲述他的冒险经历以及如何认识了弗兰肯斯坦。第2圈叙述是弗兰肯斯坦向沃尔顿讲述他的经历,这是小说的主要部分。处于核心的叙述是怪物向弗兰肯斯坦讲述它的遭遇。小说的

副标题是《现代的普罗米修斯》。人们都知道普罗米修斯盗天火给人类,因此被宙斯缚在高加索山上,被秃鹫啄其肝脏的希腊神话,但很少有人知道普罗米修斯是人类的创造者,他盗天火送人间原是为自己的造物负责的行为。玛丽在小说的扉页上引述了弥尔顿《失乐园》中的诗句:“造物主啊,难道我曾要求您用泥土把我造成人吗?难道我曾恳求您把我从黑暗中救出,把我安置在乐园中吗?”(p. 388)⁽¹⁾这是亚当在获悉上帝即将处罚他,他为自己的命运鸣不平而发出的诘问。

在弥尔顿的《失乐园》中,撒但在密谋反叛上帝之前身居高位。一天,他突然剧烈头疼,一个武装的女神从他脑袋里迸出(此处模仿希腊神话中战神雅典娜从宙斯脑袋里迸出),众神叫她“罪”。撒但与她恋爱,她生子并取名“死”。“死”与其母“罪”相交,生下无数嗥嗥狂吠的怪物(pp. 75 - 78)。这个故事是弥尔顿根据圣经改编的。《雅各书》第1章15节写道:“私欲既怀了胎,就生出罪来;罪既成长,就生出死来。”所以撒但是邪恶的化身,他走到哪里,就把罪与死带到哪里。但是《失乐园》里的撒但却是威武不屈的崇高形象,在勇气和道德上都胜过了上帝,所以英国浪漫主义诗人布莱克说弥尔顿“站在撒但一边而不自知”⁽²⁾。上帝禁止亚当和夏娃吃知识树上的果子,在撒但引诱夏娃之前派大天使拉斐尔向亚当讲述人的创造及天体运行知识,警告亚当不要企图了解不该知道的事情。而撒但化身为蛇对夏娃说的那番话更有说服力:“去寻求幸福的生活和分别善恶的知识,你们的勇敢美德不该称赞吗?善的,该怎么判断?恶的若真坏,为了避免它,怎么不该知道呢?神若因此而伤害你们,那就是不正义的了;不正义就不是神,不用怕他,听从他。”(pp. 333 - 334)

《弗兰肯斯坦》讲的是另一个失乐园故事。弗兰肯斯坦有一个温暖幸福的家庭,他的父母、朋友和未婚妻使他的生活充满阳光,但对未知事物的好奇与探索却使他疏远了亲朋。他相信通过科学

实验可以创造生命,超越死亡,这种信念使他异化,成年累月地泡在实验室里,“深入事物的本质,寻求生命的奥秘”(p. 40)^[3]。他观察人的死亡过程和死尸的腐烂过程,然后逆这个过程操作,用朽骨腐肉创造出一个有生命的怪物。他创造的过程也就是他堕落的过程,因为像亚当一样,他也违背了上帝的禁令,企图知道他不该知道的事情,获得他不应具备的知识,超越上帝为他规定的局限。悲剧接踵而来:他的弟弟被怪物杀死,他的女仆因杀人嫌疑被处死,他的朋友和未婚妻也相继遇害,他的父亲最后忧伤而死。这一连串事件使他痛不欲生,深深懊悔自己当初的狂妄自大。

那么,亚当该不该食知识树上的果子? 弗兰肯斯坦该不该创造这个怪物? 弥尔顿和玛丽的回答从其史诗和小说的表层来看,都是否定的。但前面已经指出,弥尔顿不自觉地站在了撒但一边,把他塑造成一个威武不屈、品格高尚的叛逆者。相比之下,上帝的形象专横、暴虐,他禁止亚当食知识树上的果子毫无道理。因为人的使命是思考与行动,他的潜力只有在探索和创造过程中才能发挥得淋漓尽致。如果成功,他拓展了人的知识疆域;即使失败,他也体验到悲壮的崇高。在《弗兰肯斯坦》中,沃尔顿是一位探险者,与创造怪物的弗兰肯斯坦具有相同的禀性,是渴望成功并具有献身精神的理想主义者。弗兰肯斯坦向他讲述自己的经历,本来是想以自己的教训规劝沃尔顿放弃冒险,但当船被冰困在海上,一些船员死于饥寒,其他船员要求沃尔顿答应等冰冻解除后返航时,弗兰肯斯坦却激动地说:

你们要干什么? 你们要求船长干什么? 你们这么轻易就放弃了么? 你们不是说这是一次光荣的冒险吗? 光荣从何而来? 不是因为一帆风顺,而是因为充满艰难险阻,需要你们表现出坚忍与勇气。危险和死亡随时可能到来,你们要战胜它们,才能赢得荣誉。你们将因为造福人类而名留青史,你们的业绩将为后人传诵。……不要

带着耻辱的标记出现在家人面前,让世人唾弃,要像搏斗并征服过的勇士那样凯旋而归。(pp.214-215)

弗兰肯斯坦的这番话虽然未能使船员们改变主意,但却集中表述了浪漫主义的理想精神,这种精神在歌德的《浮士德》和拜伦的人生实践中得到最光辉的体现。

这种探索真理的精神在小说三个叙述层面的主要人物身上都表现出来。沃尔顿在致姐姐的信中说:“我热切的好奇心只有在看到一片从未有人到过的土地时才会得到满足。”(p.20)弗兰肯斯坦告诉沃尔顿:“我的同伴怀着严肃而满足的心情观察事物的华丽表象,我则怀着喜悦的心情探究它们的起源。”(p.40)弗兰肯斯坦创造的怪物在极度孤独与悲哀中不断发问:“我是谁?我来干什么?我从哪里来?”(p.130)怪物读了《失乐园》后,把自己与亚当相比,发觉亚当受到上帝的眷顾,形象美丽,而且可以同天使交谈,而它丑陋,被创造者完全抛弃。它觉得自己的处境与撒但更相似,但比撒但还悲惨,因为撒但有追随者崇拜、鼓励,而它孑然一身。由此它对弗兰肯斯坦充满仇恨,在恳求为它创造一个伴侣遭到拒绝后,开始疯狂的报复。

我们发现,弗兰肯斯坦起初是一个类似亚当的人物,童年的生活就是伊甸园,他像一棵娇嫩的小树受到精心培育。伊丽莎白进入他的生活,就像上帝把夏娃送给亚当一样,使他的人生充满乐趣。他虽然可以随心所欲,但他父亲很武断地禁止他追求奥秘的知识,就像上帝禁止亚当吃知识树上的果子一样。他后来告诉沃尔顿:“如果我父亲当时耐心地向我作出解释,……我也许就不会误入歧途了。”(pp.42-43)随着弗兰肯斯坦越来越狂热地探究“自然的奥秘”,他开始从亚当向撒但转变。他创造的怪物就像撒但脑袋里迸出的“罪”一样,给人世带来灾难。他向沃尔顿讲述自己的遭遇时反复说,“没有人能想象我内心的折磨”(p.79),“我心里的地狱谁也无法消除”(p.81)。他的幼弟作为纯真的象征被怪物扼

死,等于间接被他杀死,他因此永堕地狱,忍受着痛苦的煎熬。但是,弗兰肯斯坦更像夏娃。他研究了生命的起源与创造之后,把自己关在实验室里数月之久,不与任何人来往,最后在他那“肮脏的创造场地”产出自己的孩子。我们注意到那意味深长的用词:“难以置信的痛苦”、“囿于室内而面容憔悴”、“精神恍惚”、“一直低烧”、“紧张得难以忍受”(pp. 59-60),这些描写产妇分娩前阵痛的语言对于小说作者来说,应该是再熟悉不过了。

玛丽·雪莱创作这部小说时年仅 19 岁,但已经有了几次分娩的经历。她写这部小说时怀着身孕,称它是“我那面目可憎的孩子”(p. 18)。事实上,这部小说是矛盾的产物。她清楚地意识到艺术与生活的冲突,意识到她要承担的两个角色的对立。一方面,社会为女人规定的角色是相夫教子,谨守妇道。另一方面,在家庭氛围的熏陶下,她又向往作一个文学家,用自己的笔和想象力证明人生的价值。她还清醒地认识到,浪漫主义美学所要求的自我表现源自一种自私的能量,这种能量与爱所要求的无私奉献和自我牺牲精神相互抵牾。弗兰肯斯坦受不可逆转的命运之力所驱使,创造出面目可憎的怪物,玛丽·雪莱用心血写出《弗兰肯斯坦》这部“面目可憎”的恐怖小说。在此意义上,她也超越了社会为她规定的角色局限,以独立的艺术家身份(她还创作了另外 5 部小说),而不是以诗人雪莱妻子的身份名垂史册。像弥尔顿一样,她也不自觉地站在弗兰肯斯坦一边,表面上指责他犯了禁条,罪有应得,实际上却赞扬他那种义无反顾、探索真理的精神。小说中沃尔顿在致姐姐的第一封信里写道:“我感觉我的心被热情所照耀,仿佛飞向天堂一样。没有什么比全身心地投入、执著追求一个目标更能使心灵安静的了。”(p. 21)玛丽·雪莱在写作这部小说时,应该也体验到这种创造的喜悦了吧。

注释:

[1] 弥尔顿:《失乐园》,朱维之译,天津人民出版社 1996 年版。下引《失乐园》均出自该书。

[2] 同[1],第 19 页。

[3] Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818, rep. Airmont Publishing Company, Inc. 1963. 本文所引《弗兰肯斯坦》原文皆出自此书。

《简爱》的圣经情结

张翠萍

马克思关于狄更斯、萨克雷和夏洛蒂·勃朗特等“一批杰出的小说家”广泛揭示了“政治和社会的真理”的论断，多少年来一直潜在地影响着中国评论界对夏洛蒂的研究和评价，以致形成着重挖掘其现实主义成就的思维定势。然而夏洛蒂的《简爱》不仅具有深刻的共时性意义，更有复杂的历时性渊源和价值。简爱不是帕美拉⁽¹⁾第二，简爱的故事也不是灰姑娘传奇的翻版。小说突破了英国传统女性的三“C”世界（即 Church 教堂、Cookery 烹饪、Children 孩子），以女性自我意识的觉醒完成了对简·奥斯丁等前代作家的飞跃。它是夏洛蒂蘸着心灵的经验来运笔着色的，凝聚了她极其丰富的形象思维。而在这个艺术形象世界的时空中，又蕴含了浓郁的圣经情结。

《简爱》一经问世就引起巨大的轰动，人们或褒或贬，见仁见智。其中争论的焦点之一是作者及其创作文本的思想倾向问题。女作家伊丽莎白·里格比认为：“整个说来，《简爱》是一部突出的反基督教

作品。”^[2]女评论家戴维·塞西尔则认为：“夏洛蒂·勃朗特不仅仅是个道德家，还是个清教道德家。”^[3]虽然争论激烈，分歧明显，她们的见解却有共同之处，那就是《简爱》与圣经联系密切。基督教及其圣经在西方国家早已成为社会文化的一部分，对于在基督教文化氛围中成长的人来说，“圣经里的辞句和节奏会印在他的脑海中，成为他思想构成的一部分，……以致引用圣经辞句的时候，都不知道是出自圣经。”^[4]事实上，《简爱》的第2版前言已经定下一种基督教的情调。据统计，全书的叙述、对白和自白中有60多处或引用圣经，或借用、化用其中的典故、语句、比喻和形象；行文中直接提到上帝之处更是不胜枚举^[5]。由此足见圣经对夏洛蒂及其《简爱》的影响根深蒂固。关于这一点，朱虹在《基督教圣经与〈简爱〉》中已分别从简爱形象的塑造、罗切斯特的命运、小说的高潮和结局等方面作了论证^[6]。但对于《简爱》究竟是离经叛道之作还是恪守基督教教义之作，朱文似乎只倾向于后者；而且在关涉《简爱》所体现的女性意识时，只说“不属本文论述的范围”便跳了过去，笔者以为这一点失之偏颇。本文试图从“失乐园”和“复乐园”切入，探讨《简爱》接受圣经影响的复杂性，主张小说不仅带有鲜明的基督教意味，也有浓厚的反基督教色彩；从某一角度着眼，《简爱》印证了“女性和神和耶稣基督之间有一种天然的联系”^[7]，堪称“女性主义神学”的艺术化展现。

夏洛蒂注重“现在”，自叙体小说的特点和局限性也决定了她的《简爱》缺乏广博的时空跨度。生活的苦难（母亲的早逝、父亲的冷傲、弟妹们的相继死亡、妇女地位的低下等）和环境的恶劣（约克郡的偏僻、荒凉、保守等）进而规定了她寻求安慰和解脱的主要途径是借助富于宗教意味的想象。这使她笔下的简爱感情激荡时常常提起圣经。尤为重要的是，简爱与罗切斯特的爱情故事历经了从“失乐园”到“复乐园”的演变，与圣经的原型意象遥相呼应。

按《创世记》记载，上帝在东方的伊甸设立了一个园子，让他创

造的人亚当在那里耕作、管理。伊甸园里生长着许多树木,使人赏心悦目,树上结的果子香甜可口。园子中央长着生命树和一棵能使人辨别善恶的树。园子里有河,河水滋润着园中的植物。那河从园子里流出后分作四条:一条叫比逊,环绕着哈非拉全地,那里有成色最好的金子,还有贵重的松香和红玛瑙。第二条河叫……。总之伊甸园里没有世态炎凉和人际纷争,人们衣食无忧,安居乐业,享受着原始的天然满足。这个伊甸园乃是人间乐园,而《简爱》中的桑菲尔德庄园俨然是伊甸园的翻版:

我穿过铺着地席的长过道,走下滑溜溜的橡木梯级,来到大厅。……天气很好,朝阳宁静地照耀着已经发黄的树丛和还是一片绿色的田地。……白嘴鸦飞过草坪和庭园,要去停落在一个大牧场上。……那边有一排高大的老荆棘,粗壮多节,大得像橡树,一下子就说明了这宅子命名的由来。再过去是小山,……我常常一个人在庭院里散步,……远远地眺望着田野和小山,望着朦胧的天际。……这条小径夏天以野蔷薇著名,秋天以坚果和黑莓著名;即使现在,也还是有一些珊瑚珍宝般的蔷薇果和山楂。……黄昏的寂静同样还泄露出最近处溪流的淙淙声和最远处流水的潺潺声……。(8)

阳光、古树、鸟语、花香、小山、田野、果实、河流……桑菲尔德仿佛一处世外桃源。在这里,简爱感到一种从未有过的自在和轻松,“对于我来说,生活中一个比较美好的时期正在开始,这是一个有着荆棘和劳苦,同时也有鲜花和欢乐的时期”(9)。

然而不久她就隐约觉得生活如一潭死水,渐渐感到窒息,渴望着更充实更丰富的人生,一如伊甸园里的亚当和夏娃,虽然无忧无虑,却也蒙昧无知。简爱不甘寂寞,直到与庄园主人罗切斯特深深相爱,她的幸福达到了顶点。不幸的是,人类始祖终究由于受蛇的

诱惑偷吃禁果被上帝逐出伊甸园,背负着“原罪”开始了无尽的苦难;他们拥有了智慧,却失去了乐园。教堂婚礼上的危机也把简爱推向别无选择的境地:她的情人罗切斯特摘食了禁果,阁楼上的疯女人伯莎出场亮相后她的命运陡转,她要想得到爱情就必须放弃尊严。这时简爱以《出埃及记》中埃及一夜之间被杀尽长子和头生牲畜的惨状自比,引用圣经自述心境,并祈求上帝引领出路。

简爱决定“出走”,因为她“信任上帝”也“信任自己”,即使留下来有可能拯救罗切斯特的灵魂,也不为之所动。“出走”的前夜她的心灵在睡梦中又一次接受神启:“我的女儿,逃避诱惑吧!”她回答:“母亲,我会逃避的。”^[10]原文以福音书用语“试探”把简爱的这场危机提升到耶稣遭受魔鬼试探的高度^[11]。最后简爱毅然离开桑菲尔德,在黎明时分孤苦一人走向茫茫荒野。亚当和夏娃被逐离伊甸园时无疑悲伤不已,无独有偶,简爱痛失“乐园”后也说:“但愿你永远不会感受到我当时感受到的心情!但愿你的眼睛永远不像我的眼睛这样,淌出暴雨般的、烫人的、揪心的泪水!但愿你向上帝作的祈祷永远不像我当时嘴里说出的那么绝望、那么痛苦,因为你永远不会像我这样,担心成为你全心爱着的人的堕落的根源。”^[12]在《创世记》中上帝惩罚亚当,让他遭受长满荆棘的土地的折磨,必须辛勤劳作才得收获,直到归于尘土;简爱出走后,男主人公罗切斯特也作为“原罪”的化身听到惩罚的预言:“不,你要自己把自己拉走,没有人会帮助你,你要自己把你的右眼球挖出来,你要自己把你的右手斩去;你的心将是牺牲品,而由牧师来把它刺穿。”^[13]这些预告都应验了,罗切斯特在大火中失去一只眼睛和一只手臂,后来他向上帝忏悔,并在苦难中赎了罪,上帝才“用仁慈减轻了裁判”^[14]。

如果说“失乐园”的情节构思包含了圣经故事的隐喻,表现了一种“赎罪的道德”,勾勒出简爱恪守基督教教义的一面,那么简爱的个性中还有与基督教传统格格不入的一面。早在“失乐园”之

前,她就梦到过桑菲尔德的毁灭,这种远离爱心的潜在愿望后来假疯女伯莎之手得以实现。其实简爱从小就表现出双重性格。在“红屋子”事件中她想象舅舅的魂灵正从天堂望下来,说得舅妈“瑟瑟发抖”,她以基督教的语言和观念赢得了胜利。可是在劳渥德学校她却劝海伦·彭斯说:“当我们无缘无故挨打的时候,应该狠狠地回击。”^[15]“狠狠地回击”与耶稣有关“爱仇敌”的训诫大相径庭。而两个月后,当简爱因成绩优秀得到老师的夸奖和同学的羡慕时,她又激动地脱口引用圣经说:“吃素菜,彼此相爱,强如吃肥牛,彼此相恨。”^[16]成年以后,简爱的灵魂仿佛是两种对立势力争夺的对象:一种是以伯莎为化身的个人欲望和激情,另一种是以圣约翰和海伦为代表的宗教理想主义。《简爱》的意象体系中表现了诸自然原素的对立,如火与冰、水、土的对立等,它们与简爱的内心矛盾达成某种对应关系,也从一个侧面深化了简爱性格的两重性。

小说女主人公性格的两重性又反过来印证《简爱》圣经情结的复杂性。作品浓厚的反基督教色彩在桑菲尔德庄园熊熊燃烧的大火中是那样绚烂夺目,虽然“烧房子”这种极端行径唯有无法无天的疯子才干得出来,然而早有论者把伯莎视为简爱的影子。当然伯莎也玩火自焚,为简爱追求幸福的“天路历程”清除了障碍,为她的胜利回归即“复乐园”准备了条件。

小说的高潮和结局更集中地表现出基督教神谕的意味,也更鲜明地显示出反基督教的色彩。那决定命运的3声呼唤“简!简!简!”及其神秘回声打开了简爱与罗切斯特的心灵通道,使简爱重新回到恋人身边,成为他的“骨中之骨,肉中之肉”。简爱把自己的世俗幸福提升到受主恩宠、得基督祝福的高度。最后,小说以远在印度传教的圣约翰引用《启示录》与简爱共勉的来信作结:“我肯定地来了,来得很快!阿门;就这样来吧,主耶稣!”再次为全书打上圣经的烙印^[17]。然而生活在英国19世纪中叶的夏洛蒂不可能不受达尔文进化论一类理性主义学说的影响,事实上,时代浪潮的冲

击使她笔下的男女主人公都不甘心听命于上帝的安排,屈从于传统的教义,作命运的逆来顺受的羔羊。夏洛蒂借助文学想象完成了变革的意愿:伯莎葬身火海,罗切斯特受伤身残,简爱则从海外继承到一份不期而来的遗产。于是力量的对比发生根本性的逆转:“主人”罗切斯特又穷又残,变成需要扶助的弱者,“女佣”简爱却既富有又年轻健康,成了强者。这种变化保障了简爱在日后的婚姻生活中不但能和罗切斯特平起平坐,还能在很大程度上“当家做主”。“复乐园”之后的罗切斯特和简爱仿佛拥有了智慧的亚当和夏娃重新回到伊甸园,这时他们自己就是园子的上帝。从这个意义上讲,《简爱》的反基督教色彩堪称鲜明而浓烈。

受刘思谦《“女性主义”与“神学”》一文(对德国神学博士伊丽莎白·温德尔《女性主义神学景观》的书评)⁽¹⁸⁾的启发,本文把《简爱》所体现的女性意识与圣经联系起来。女性的弱者处境“使她们更容易领悟人的有限性、短暂性和脆弱性,也更迫切地渴望将自己有限的生命与冥冥之中无限的至高至善至爱的力量联系起来”⁽¹⁹⁾。可见“女性主义”和“神学”原本是不可分割地联系在一起。伊丽莎白·温德尔认为,在人类文明的现代化进程中,“女权运动和基督教一再相遇”。面对这种“相遇”,她发现了基督教起源中的母性文化基因和圣经中的女性文化传统,并以女性生存经验为基本出发点,抓住了女性主义的核心即女性寻找自我、追求个人价值实现这一根本问题,进而找到女性主义与基督教神学最本质的连接点——上帝之爱与女性的自爱自立。这本是神学中的人性内涵,也是女性的自我认识和自我实现⁽²⁰⁾。简爱女性意识的觉醒就是以“自我发现”为标志的,如果说她早期的反抗只是自发自为的,那么经历了婚变挫伤的熬炼之后,就变成自觉自由的了。又穷又丑的简爱没有任何可以依赖的资源。在当时的英国社会美满婚姻是妇女惟一的出路,而简爱在婚姻市场上可以说毫无竞争力。即便如此,简爱仍抵制了罗切斯特的情感强攻,不肯作他的附庸兼情

人；同时，也不允许圣约翰借上帝的名义把没有爱情的婚姻强加给自己。在这双重拒绝之中，简爱发现了自身的意志、尊严和价值。

简爱“失乐园”和“复乐园”的故事是“女性主义神学”的形象化体现，小说中复杂的圣经情结与作家的女性身份不无关联。在以男性为中心的文化传统中，一方面，男性是女性精神上的“父亲”，女性不能不受其制约，并向其表示依恋和忠诚；另一方面，她们又不能不感受到这种传统的异己性，以致终于在沉默中爆发和反抗。其实，圣经中那片“流着奶与蜜的地方”寄托了人类共同的理想，而“奶与蜜”的意象就是女性文化也是人类文化的源头，是母爱、养育、合作、伙伴、和平、民主、繁荣之乡，是人类生存发展之根^[21]。所以，任凭世事沧桑潮起潮落，人类绝不能遗忘自己的起源，不能遗忘自己的文化之根。

综上所述，夏洛蒂·勃朗特的《简爱》体现了浓郁而复杂的圣经情结；作为一种文化积淀的圣经对它的影响十分明显。作家的女性身份、她与简爱极其近似的女性意识等等决定了《简爱》中圣经情结的复杂性，并印证了“女性主义”与“神学”的紧密联系，以及“女性主义神学”的文化蕴涵。

注释：

[1] 理查逊《帕美拉》中的女主人公，一个谓“高尚淑女”的典型。

[2] [3] 杨静远编选：《勃朗特姐妹研究》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 140、315 页。

[4] [5] [6] [11] [13] [16] [17] 参见朱虹：《基督教圣经与〈简爱〉》，载《读书》1987 年第 2 期。

[7] [18] [19] [20] [21] 参见刘思谦：《“女性主义”与“神学”》，载《读书》1999 年第 9 期。

[8] [9] [10] [12] [14] [15] 夏洛蒂·勃朗特：《简爱》，祝庆英译，上海译文出版社 1980 年版，第 142、124、419、422、595、69 页。

《卡斯特桥市长》的圣经原型

梁 工

《卡斯特桥市长》是英国作家哈代“威塞克斯小说”的第4部，发表于1886年。长期以来，学术界公认此书的主题是表现人与命运的冲突，表明“冥冥中有一种力量支配着人的命运，把人的生活变成一系列不幸和绝望”^{〔1〕}。依照此说，“卡斯特桥市长”指的是小说的线索性人物亨察尔，他早年因酗酒卖掉妻女，醒酒后悔恨不已，乃发奋自强，赚得大批资财，当选为卡斯特桥市长；18年后妻子携女归来，他一度合家团聚，但不久即遭到命运的连续戏弄，妻亡女散，众叛亲离，自己也孤独地死于荒原的草棚中。

然而若变换一个角度，在圣经原型的观照中审视这部书，却能得出新的结论：小说的主题是表现凝聚了历史变革时期新旧矛盾的两代人之间的冲突，说明年老的长辈必然被年轻的后辈所取代；“卡斯特桥市长”兼有二重指向，不仅指前任市长亨察尔，也指后来替代了他的年轻人伐尔伏雷。这里所说的圣经原型，是载于《撒母耳记》中的扫罗与大卫交往的著名传说。

《卡斯特桥市长》描述了亨察尔坎坷悲戚的一生，其中最重要的经历是他和伐尔伏雷的交往。在此过程中，二人的地位此伏彼起，发生了戏剧性的相互移位。身为市长的谷物草料商亨察尔偶然遇到一文不名的苏格兰青年伐尔伏雷，热情挽留他在自己的粮行当助手。不久亨察尔因经营不善连连亏本，丧失民心，伐尔伏雷则以精明、干练和开朗赢得众口一辞的赞誉。接着，正当亨察尔的粮行衰微败落之际，伐尔伏雷脱离主人，另立门户。亨察尔的粮行终于倒闭，其产业完全被伐尔伏雷所收买。最后，穷困潦倒的亨察尔竟委身于自己以往的下属，到伐尔伏雷的手下当雇工。与此同时，在爱情上，亨察尔早年的情妇露赛姐狂热地迷恋上伐尔伏雷，不顾一切地嫁给他；露赛姐死后，亨察尔维系感情的最后依托——继女伊丽莎白也爱上伐尔伏雷，作了他的妻子。在政治上，亨察尔相继被撤销市参议会议员和市长职务，伐尔伏雷则不断得到这些职务。总之不论在商务上、生活上还是政治上，亨察尔都在一种不可名状的力量支配下，向伐尔伏雷实行了“大交班”。作品结束时，卡斯特桥的新市长沉浸在新婚的欢乐中，前任市长却因受到继女冷落，孤零零地留下遗书，愤然辞世。小说以“卡斯特桥市长”命名，巧妙地暗示了深刻的寓意：一如卡斯特桥新旧市长的更替乃势所必然一样，后人取代前人、年轻者战胜年长者的规律是不可逆转的。

这支后人取代前人、年轻者战胜年长者的严峻旋律并非哈代所首创。在文学史上，它已演奏了许多世代，其原型可一直上溯到圣经关于扫罗和大卫交往的古老记载。便雅悯人扫罗经先知撒母耳膏立，登基成为以色列王国的第一代王（约公元前 1028 至前 1013 年在位）。在权力的顶峰，他让伯利恒的牧羊童大卫进宫，作

他的侍从。不久非利士巨人歌利亚向以色列骂阵,扫罗无力应付,惊惶失措,大卫却勇猛出战,仅以弹弓和石子轻取顽敌。胜利后人民欢呼庆贺,唱起耐人寻味的赞歌:“扫罗杀死千千,大卫杀死万万!”扫罗从此仇视大卫,必欲置其死地而后快,大卫被迫四处逃难。扫罗在家中也遭遇众叛亲离之事:他要追杀大卫,儿子约拿单却与大卫情同手足,一再保护大卫脱离险境;他欲以嫁女为诱饵谋杀大卫,女儿米甲却真心实地爱上他,在关键时刻保护他摆脱了追捕。扫罗失去大卫的辅佐后节节败退,大卫则相继建都希伯仑和耶路撒冷,成为以色列王国的第二代王(约前 1013 至前 973 年在位)。至此,扫罗每况愈下、大卫蒸蒸日上的双向运动宣告完结。

这段粗略的勾勒表明,“亨察尔-伐尔伏雷”和“扫罗-大卫”的故事具有整体上的对位性。此外,这两组人物在细节描写上也有不少照应,分述如下。

二

早在亨察尔与伐尔伏雷、扫罗与大卫交往的初期,两组人物就有诸多近似之处。

首先,两位年轻人都是在正值鼎盛期的未来主人陷入某种麻烦时出场的。亨察尔因经营陈年的坏麦子引起市民不满,民怨沸腾,急欲寻找一个有知识、懂科学的人作他批发粮食的经理,甚至“在报上登了广告”^[2],公开招聘。扫罗因怜恤亚玛力王亚甲并私留战利品,遭到亚卫的厌弃和恶魔的扰乱,随后又面临非利士猛将歌利亚的挑战。为了退敌,他悬赏以大财,甚至许诺将自己的女儿赐给杀敌立功者。

两位年轻人在这时出现,都以自己的卓越才华和非凡能力缓解了主人的燃眉之急,博得主人的赏识。伐尔伏雷运用一项发明对坏麦子进行处理,使它们“足可以充得上等的次货”,亨察尔因

此大喜过望,盛情邀请他管理自己的全部粮食,表示除薪水外还要分给他一份红利。大卫进宫后以悠扬的琴声为扫罗逐走恶魔,又英勇无畏地制伏不可一世的歌利亚,扫罗见状喜不自禁,封他作统率士兵的千夫长。

其次,两组人物出场时的外貌也有某种类同。伐尔伏雷是个“模样长得特别招人喜欢的年轻人”,“面色洁白红润,眼睛灼灼有神,身材修长”;大卫第一次露面时也“面色红光,双目清秀,容貌俊美”,二人同属眉目清秀的美男子。与他们相对的是两位年长者:亨察尔体格魁梧,肤色黝黑,仪表堂堂,嗓音宏亮,“整个躯体与其说是结实,不如说是粗壮”;扫罗也“又健壮,又俊美,以色列中无人能与他相比,他的身体比众民高出一头”——二者都被写成刚烈、伟岸型的男子汉。

另外,两组人物的最初交往都与音乐关系密切。伐尔伏雷擅长歌唱,旋律和音调都极富魅力,刚一来到卡斯特桥,就以深情的苏格兰民歌博得居民的阵阵喝采,并深深地打动亨察尔:“真的,真的,这个小伙子迷住我了!……我想这是因为我太寂寞了。我情愿把生意的利润分给他三分之一,把他留住!”与此对应,大卫也是作为“善于弹琴的人”进宫与扫罗初次见面的。希伯来人相信,悠扬的琴声具有爽心清神、驱逐恶魔的功效,大卫进宫后,每当恶魔降临到扫罗身上,就“拿琴用手而弹”;扫罗闻琴而觉舒畅爽快,“因为恶魔离开了他”。

联系随后的情节,两位年轻人的音乐才华都进而显示为能歌善舞的艺术禀赋。伐尔伏雷在游艺晚会上舞姿优美,随着节拍熟练地旋转,成为妇女们注目的中心。“他可以不受限制地选择舞伴。对于这样一个充分了解舞蹈节奏的人,每一个女孩子都表现出跃跃欲试的神情”。大卫的艺术才能更为古希伯来诗人所津津乐道。他被称为《诗篇》中大约半数篇目的作者;在运送约柜等仪式上,他多次伴随着琴、瑟、鼓、钹、锣的奏乐声尽情跳舞。

三

哈代在其小说的主干部分记述了亨察尔与伐尔伏雷地位互换过程中的几件大事,它们亦如扫罗与大卫交往史中类似事件的悠远回声。

亨察尔疏远乃至敌视伐尔伏雷的直接原因是“小伙计强过了主人”:他自己管理粮行时,“帐本乱得不成样子”,计算粮食“用粉笔画道”,判断“草把子多重用手掂,干草好坏用嘴嚼”,“讲定价钱后还得骂上两句”。伐尔伏雷却让“天平和称杆”说话,办事公道,待人和气,“蜡样温柔”。他因此得到众人的信赖,被视如粮行的主人;亨察尔反倒“不由自主地要降为副手”。这使亨察尔痛感“不能再留他”,否则自己“十八年来建树的名声和地位就要被破坏得一干二净”。无独有偶,以色列国王怒视崭露头角的牧羊人,也是因为他卓尔不群,功高盖主。大卫击毙歌利亚后,妇女们欢呼着出城迎接,扫罗听到她们的歌声十分不悦,说:“将万万归大卫,千千归我,只剩下王位没有给他了!”从此后便想方设法地追杀他。

主仆关系破裂后,两位年轻人都采取了另立山头,与先前主人分庭抗礼的行动。伐尔伏雷单独开办粮行,因管理得当、经营有方而日益兴旺。大卫逃离扫罗后,几经周折来到亚杜兰洞,招聚起“受窘迫的、欠债的、心里苦恼的”约400人占山称王,这批人成为他日后转战南北的中坚力量。

随后一处明显的对应是亨察尔向孚尔问卜和扫罗往见隐多珥女巫。亨察尔在与伐尔伏雷进行粮食大战的前夕,悄悄找到气象先知孚尔,求问麦收时节的气候状况。孚尔预言收获季节将会有淫雨连绵,亨察尔便把赌注完全押在这预言上,于收割季节到来前倾其所有买进大量谷物。结果收割时非但未出现淫雨,反而天气晴朗,谷物丰产,以致粮价暴跌,亨察尔在商务上受到致命伤,从此

一蹶不振,直至破产。扫罗在与非利士人决战前也有类似经历。他乔装夜行赶赴隐多珥,让那里的女巫招出撒母耳的亡灵,撒母耳预言扫罗必将战死,以色列军兵必被打败。次日决战时,扫罗和三个儿子果然殒命疆场。这两个颇富神秘色彩的片断不约而同地记录了两位年长者的共同心愿:得到冥冥中神灵的指点,为击败对手寻求正确的决断。当时他们虽然都保有一定实力,却又都因深感不可逆转的颓势而陷入惶惑与不安。二人一个问卜,一个求巫,殊途同归地乞灵于迷信活动。因搞迷信为人所鄙夷,亨察尔动身于晚间,扫罗起行于深夜;亨察尔“蒙头罩面”而去,扫罗也“改了装,穿上别样的衣服”。事后,亨察尔因孚尔的预言一败涂地,扫罗亦因撒母耳的预言捐躯基利波山,二人问卜求巫的结果如出一辙:要么败落,要么灭亡。

以上各例皆为“同位平行”(appositive parallel):古今两组人物的照应发生在相同因素之间,以规则状态出现。此外,《卡斯特桥市长》和圣经的某些章节又有“异位平行”(transposed parallel):两组人物的照应发生在相互关联的不同因素之间,以交叉状态出现。一处突出的例子是,亨察尔在粮仓顶楼上与伐尔伏雷格斗时,本有轻易杀死他的机会,却手下留情而未杀,此事交叉对应了大卫躲避扫罗追捕时,原可轻取扫罗的性命,却一再宽宏大量地恩待仇敌。这里的异位性表现在,哈代写的是年长者放过年轻者,圣经原型中却是年轻者宽恕了年长者。朱利安·莫纳罕认为,这段异位平行表现了哈代借鉴古典原型时的灵活性,他对古老的叙述加以改造,意图是更好地构筑属于“威塞克斯小说”的戏剧性情节和人物个性。⁽³⁾

四

“亨察尔-伐尔伏雷”与“扫罗-大卫”故事的对应不但表现在

情节结构和外部事件上,还表现在人物个性和气质方面。

亨察尔和扫罗都属于性格复杂的“圆形人物”,既有种种弱点,也有不少长处。亨察尔的基本经历给人留下执拗、任性、阴沉、专横、顽梗、严厉、暴躁的印象。早年,他于醉酒中以5个基尼卖掉妻子和刚出生不久的女儿,性情的沉郁和固执无以复加。后来,他偏听偏信孚尔的气象预言,执意买进大量小麦,使四邻议论纷纷,自己也因决策失误而一败涂地。这种贯注了悲剧色彩的性情很容易使人联想起扫罗。在与亚玛力人争战时,扫罗明知撒母耳转告给他的神谕,却非要违命对亚甲王刀下留情,并私留一批战利品,结果招致亚卫不满,被废黜了王位。随后,他又经常遭到恶魔的扰乱,每逢这时,更加阴郁、沉闷和乖戾。亨察尔还缺乏克制力,大凡一遇异常之事,就听凭内心的情感火山爆发似地任意渲泄。最初见到伐尔伏雷时,他刚刚发生好感,就喜形于色地一再挽留。伐尔伏雷同意后,他“脸上发出一阵心满意足的光彩——这里面几乎含有一种凶猛的力量”,大声欢呼道:“现在你是我的朋友了!……要是我不喜欢一个人,我就是世界上最冷淡的人;可是一个人要是中了我的意,我就爱得不得了。”扫罗也属于这类不擅自制,经常任凭激情勃发的人。他几次突然发怒,对着身边的大卫挥枪就刺。他在约拿单面前刚刚起誓不杀大卫,转眼间又出尔反尔,怒气冲冲地领兵追杀。

另一方面,亨察尔和扫罗又都有善良、豪爽的一面。亨察尔早年因醉酒做出卖妻弃女的蠢事,发誓20年不喝酒,后来始终恪守誓言,即令遭到粮行倒闭、妻子病故、情人负心等接二连三的重击,也念念不忘既言必践,表现出异乎寻常的信实品格。他在山穷水尽的窘境中与伐尔伏雷格斗,为了不让体力单薄的对手吃亏,格斗前主动绑起自己的左臂,格斗中即将置对方于死地时又手下留情,极具豪侠之士的胸襟与风度。亨察尔还有一颗深沉的爱心。他与伐尔伏雷的关系浮沉起落,其间对这位年轻对手的爱意始终没有

完全泯灭。他晚年把继女伊丽莎白视为生命的依托，“爱她超过爱自己的荣誉”，为了看她一眼，风尘仆仆地赶赴她的婚礼；他最后悲伤地死去，也只是因为被继女误解，失去了她的爱。以色列开国君主扫罗也有种种体恤百姓、身先士卒、英勇作战的事迹，他的牺牲尤其悲壮感人；他被非利士人射成重伤后，不愿遭受敌人的凌辱，吩咐身边的士兵把他刺死；士兵不肯刺，他便自伏于剑，壮烈捐躯。

伐尔伏雷和大卫的个性也有类似的对应。二人都是生机勃勃的后起之秀，聪明、干练、富于竞争意识，擅长以超卓的才干征服人心，击败对手。哈代写道：“在伐尔伏雷生命的线路里有两股奇异的线索——商业的和浪漫的——有时候显得非常分明，好像杂色绳索的颜色一样，各色搓在一起，却不能合为一色。”在商业竞争和浪漫爱情两条战线，伐尔伏雷都以咄咄逼人的气势击败亨察尔。同样，大卫也在两个相应的方面——军事的和艺术的——显示出出类拔萃的才能，并最终取代年长者，在扫罗王朝的废墟上开创出以色列古代史中最辉煌的大卫时代。

凡此种种，使得两组人物不但形似，而且在较高的程度上达到神似。对造成形似及神似原因的思考便指向本文的基本立论：《卡斯特桥市长》是在圣经原型的潜在作用下写成的。

五

原型是反映人类生存状态的永恒性方面的古老模式。原型理论的奠基人之一荣格(C. G. Jung)认为，人类的集体无意识中潜伏着原始意象，即各种“自古以来就存在的宇宙形象”⁽⁴⁾，它们融汇了初民世世代代的人生体验、情感和思想，作为心理积淀以不同形式反复出现在神话、传说、童话等民间作品中，并对文人创作发生潜移默化的深远影响。另一位批评家弗莱(N. Frye)进而指出，原型是文学中可交际的意义单位，可能是“一个人物、一个意象、一种

叙事定势”，也可能是“一种可从范畴较大的同类描述中抽取出来的思想”^[5]。这一解释把原型从心理学概念转变成文学概念，成为普遍存在于作品中的文学构成因素。他还认为圣经具有丰富的原型内容，是“文学象征的渊源之一”，熟读圣经是深入了解西方文学的必要前提。美国学者莱肯(L. Ryken)甚至断言：“如果说圣经文学具有特殊的重要性，就是因为它包含了文学的所有原型模式。”^[6]

哈代是深受圣经原型濡染的小说家，早年在伦敦当绘图员时曾研究基督教神学，后来才致力于文学创作。他的作品充满圣经中的典故和意象，《卡斯特桥市长》尤其突出，书中涉及圣经语词数十处，包括撒母耳、扫罗、大卫等人物，它们精妙地拓展了作品的内涵。而小说与圣经最重要的联系，还是“亨察尔－伏尔伏雷”故事对“扫罗－大卫”原型的艺术重现。

原型研究的新视角为重新认识《卡斯特桥市长》开拓了新思路。在小说中，哈代关注的中心并非命运对人的捉弄，如学者们通常所理解的那样，而是人世的变迁和沧桑的递嬗。在英国近代社会急遽变革、大工业生产方式对小农经济的冲击日趋猛烈之际，哈代深刻感受到了时代的脉搏，并以独特的艺术语言将其形于笔端。亨察尔和伐尔伏雷的冲突实际上浓缩了英国新旧交替时期的社会矛盾。亨察尔是家长制社会残余势力的代表，虽有农民的诸多优点，如诚实、善良、重感情、讲义气等，又不乏封建家长的明显缺陷，如简单粗暴、心胸狭隘和不善节制。他在历史的巨变关头抱残守缺、观念落后、思想古板、经营方法陈旧，因而注定以失败告终。正如作家所说，他对伐尔伏雷的抵抗犹如用“木棒”抵挡“短剑”，破旧的武器即使“在第一二回合没有遭到损毁，后来也就再无用武之地，几乎要任他的敌手任意处置”。与亨察尔相反，伐尔伏雷是作为近代新兴生产力的代表人物来到卡斯特桥的。他以优美的歌声、彬彬有礼的举止和精明的经商之道给古老的城镇带来活力，使

居民的沉寂生活掀起波澜。和亨察尔相比,他更文雅、更理智、更会笼络人心,也更善于以先进的经营方法管理商务。这使他很快在卡斯特桥立稳脚跟,并接连出击,夺走亨察尔的一切——财产、情妇、市长职位和女儿。可见,他的成功如同其对手的失败一样,也是势所必然的。

在历史变迁的漫漫长河中,来自外乡、出身卑贱却生机勃勃的年轻人必然战胜身居高位、自视正统、实则迂腐保守的年长者,最终成为新生活的主人——古今皆然。这就是在圣经原型观照中的《卡斯特桥市长》给予读者的启示。

注释:

[1] 参见阿尼克斯特《英国文学史纲》,戴辘龄等译,人民文学出版社1980年版,第491,492页;朱维之等主编《外国文学史·欧美部分》,南开大学出版社1985年版,第540页。

[2] 本文所引《卡斯特桥市长》皆见侍桁等译本,上海出版公司1955年版。

[3] Julian Moynahan, *The Mayor of Casterbridge and the First Book of Samuel*, New York, 1975, p. 78.

[4] [5] 参见班澜等:《外国现代批评方法纵览》,第215,224页。

[6] 勒兰德·莱肯:《圣经文学》,徐钟等译,春风文艺出版社1988年版,第13页。

《你往何处去》：使徒时代 历史画卷的生动再现

袁若娟

耶稣被钉上十字架，受难而死。门徒们作鸟兽散，连最忠诚的彼得都3次否认与他的关系。然而第3天，耶稣复活了，频频显现于门徒和信众之间，对他们说：“你们要去，使万民作我的门徒。”^{〔1〕}40天后耶稣升天，吩咐门徒：“直到地极，作我的见证。”^{〔2〕}门徒们再度聚集，四方云游，在犹太人更在外邦人中广为传道，作耶稣为基督救世主的见证，传扬上帝的福音。基督教终于脱出犹太教的躯壳，以崭新的面貌成为世界性的宗教。1905年度诺贝尔文学奖获得者波兰作家显克微支的长篇小说《你往何处去》，以恢宏的笔法艺术地再现了上述使徒时代基督徒传教布道的历史画卷。

使徒时代是基督教不断壮大，信徒迅速增长的时代。对此，作者用罗马贵族青年保民官维尼裘斯皈依基督教的曲折过程加以表现。

维尼裘斯是贵族世家子弟，一个俊美潇洒的竞技能手。他像所有罗马贵族一样奢侈放荡，却有着

贵族少有的正直和善良,懂得怎样保持美感,所以赢得“风雅大师”称号,深得其舅父裴特洛纽斯的宠爱。他爱上了一个姑娘,一个异族忘在罗马的人质黎吉亚公主。她深深地吸引了他,因为她美得象爱神:“玫瑰色明净的脸蛋,海水一样淡青的蓝眼睛,一头丰盛的黑发……”⁽³⁾。她的美不可形容,也许她就是“春天”本身。然而吸引维尼裘斯的不仅仅是她的美。对维尼裘斯而言,各色各样的罗马贵妇少女他可以信手拈来,因为他本身就英俊得足以揽尽天下美女心。是她身上独有的一种气质——称之为“寂静”似乎差强人意——从中“流出了一种光明,一种安息,一种宁静”的气质(p. 37)吸引了他。他是一个“连续不断追求着美与安逸的人,却还不曾知道这种美和安逸的存在”(p. 37)。爱上黎吉亚是他的不幸,也是他的幸事,从此他有幸踏上皈依基督教的不归路。

说他不幸,是因为这种爱深深地折磨着他。原本,他不过也像对待所有他看上的女人一样,因为“渴望”她,所以就“必须占有她”:无非是买下她;大不了用 100 个脚上粉刷了石灰,标为“第一次出卖”的姑娘去交换她。然而她的安祥宁静,她的卓尔不群,却使他不敢、不忍、不愿这样做。在舅父的策划下,他们准备让罗马皇帝尼罗出面,把黎吉亚——既然她不过是一个人质——赐予维尼裘斯。这本来是一个冠冕堂皇、有理有节、万无一失的计划,然而在维尼裘斯派人去宫中接回黎吉亚的途中,她却跑掉了。

黎吉亚跑了,维尼裘斯暴跳如雷,失去了理智,毫不犹豫地抓住一只青铜灯,一下子打碎照料他从小长大的老奴仆古罗的脑壳。那晚,在他的豪宅里,“哭哭啼啼和鞭笞声,一直延续到天明”。对黎吉亚,他只想“占有她,殴打她,拉住她的头发走进寝室,折磨她”(p. 115)。他要抓她来作姘妇,“什么时候高兴都可以叫人拿鞭子抽她。如果他腻味了她,他可以把她送给一个最下等的奴隶,或是送她到他非洲的领地上去碾磨。他现在就要寻找她,找到她只是为了压制她,蹂躏她并且征服她”(p. 121)。此时的维尼裘斯与任

何一个罗马贵族一样,只是一个寻花问柳、醉生梦死的无耻之徒。

为了自己的面子或尊严,他开始了艰难困苦的茫茫寻找之路。黎吉亚是个基督徒,是那个时代为数不多的外邦基督徒之一。因为她是基督徒,所以和维尼裘斯之间“存在着一种差别,某种像无底洞那么深的误解,那是用什么东西都不能填满和补平的”(p. 168)。也因为她是基督徒,在寻找她的过程中,维尼裘斯有机会逐步接触了基督徒,了解基督教。在这期间,他有幸聆听了一次讲道,耶稣的第一个门徒彼得的一次讲道。在维尼裘斯眼中,彼得“不像是一个精于仪式的高僧,而仿佛是一个单纯、老迈和无限尊严的证人,他走了遥远的旅程,来讲述一种真理,那是他曾经目睹、亲身经历的,他相信这种真理正如一般人相信存在一样,他所以能爱这种真理正因为他相信它,所以,在他的面容上表现出真理本身所具有的说服力”(p. 205)。信徒们在聆听、在乞求、在赞美,那是“一种憧憬”,“一种深夜的呼唤”,“一种在流浪中和黑暗里卑屈地祷告求救的声音”;即使静下来无声时,也是“一种揣揣不安的寂静,那么深刻地感动人”(p. 204)。维尼裘斯曾走遍小亚细亚、埃及和罗马,见过各式各样的庙宇,接触过各种各样的宗教,听过多种赞美各色神等的歌声,却第一次看到一些人“唱赞美歌召唤他们的神,不是在作着例行的仪式,而是从心坎里呼唤,……不仅仅是尊敬他们的神,而且以整个灵魂在爱着他”(p. 204)。彼得在讲述着以爱为核心的教义,见证着耶稣为赎众人之罪而献身的经历,见证着耶稣死后第3天复活的事实。维尼裘斯不由得在心中下了结论:“那个人说的是真理”(p. 210)。他开始明白,是什么使黎吉亚不同于一般的名媛贵妇,是什么阻隔了他和这个女性。那是一种宗教,它使感情、欲望、财富、豪华都引诱不了她。他的蛮劲、他的权势都对付不了那种宗教。他困惑,他迷惘,他不知何去何从。

在痛苦矛盾中,他又一次显露了罗马贵族的丑恶本性。他雇用罗马当时最负盛名的角斗士,实施强抢黎吉亚的计划。然而黎

吉亚的忠实卫士乌尔苏斯却不费吹灰之力就扭断那拥有骇人气力的大力士的脖子,把他折成两段。正当乌尔苏斯准备结束维尼裘斯性命的千钧一发之际,黎吉亚救下了他。

黎吉亚衣不解带,日以继夜地悉心照料他,把他从死神的手中抢回来。目睹了黎吉亚心无二致、以德报怨的高尚德行,生活在贫穷安祥、满足友爱的基督徒之中,维尼裘斯的价值体系崩溃了,他的价值观念轰毁了。他不明白这群人为什么不用报复回敬他的迫害,不用杀戮回应他的抢劫。他深爱着黎吉亚,然而“除了他所感到的爱情,现在又好像是混合了一种敬畏之感”(p. 239)。他开始改变,“起了本质的变化”:不再唯我独尊,自私自利,而开始为别人着想,学着己所不欲,勿施于人;不再目空一切,唯己中心,而开始耐心柔情,以自己的真心换取黎吉亚的爱意;不再颐指气使,视别人如草芥,而开始善待他人,甚至他的奴隶们;不再盛气凌人,发号施令,而开始认同平民、奴隶和外邦人,承认他和他们是平等友好的兄弟朋友。他从理智上接受了这一崭新的宗教。他明白“凡是在他们教义传播到的地方,罗马统治结束了,罗马本身结束了,我们的生活方式结束了,征服者与被征服者之间、贫与富之间、主人与奴隶之间的差别结束了,政府结束了,皇帝结束了,法律与秩序无一不结束了;代替这些出现了基督,连带有了某种慈悲,……有了某种温存亲善”(p. 288)。然而在感情上,他却排斥这一宗教。他“恨”它,想“迫害”它,因为他知道,他不能完全拥有黎吉亚,即使他爱她,而她也爱他,他还是必须与基督共有她。此时的他“虽然活着,仿佛是没有活:没有希望,没有明天,没有幸福的信心,一片黑暗包围着他;他想摸索出一条出路,可是找不到”(p. 297)。

基督教如果只是一种划地为牢、自我封闭、自我局限的教派,而不具备海纳百川、吞日吐月的广阔胸怀,就不会发展成一个具有世界意义的宗教,而只能是囿于民族性的犹太教的一支。作者生动细致地描绘了使徒传教的场景,说明耶稣的门徒彼得,特别是迫

害过耶稣，又改邪归正、热心传教的保罗，如何以博大的爱心口口相传、身身相传，以星星点点之火坚持不懈地点燃众生，终使基督教燃成燎原之势。维尼裘斯的最终皈依，就是这片燎原大火中的一束鲜亮火光。

他们——黎吉亚与维尼裘斯已开始真诚相爱，然而，两人一个束缚于基督教教义，不敢大胆无畏地爱一个异教徒；另一个苦恼于基督教教义，不懂也不解如何全身心地拥有一个教徒。使徒保罗及时点化他们：“我若能说万人的方言，并天使的话语，却没有爱，我就成了鸣的锣，响的钹一般。”⁽⁴⁾使徒彼得向维尼裘斯伸出双手：“谁敲门，门就会给谁打开，主的恩惠已降落在你身上，因此我以人间救世主的名义祝福你，祝福你的灵魂和你的爱情。”(p. 336) 维尼裘斯心花怒放，他得救了，“这个罗马公民的后代，在不久以前还不承认外国人是一个人，却抓住那位老加利利人的手，紧贴着自己的嘴唇表示感谢”(p. 336)。彼得也兴奋不已，“他懂得他的播种已经撒在一片新开的田地上，他的鱼网已经收进了一个新魂灵”(p. 336)。保罗与彼得的传教使基督教日益壮大，信徒日益增多。

他们毫无顾忌，全心全意地真诚相爱了。他爱着她，仿佛已经获得了生命的快乐；她也爱着他，仿佛已经找到了生命的归宿。他们用每一滴血和每一口气来相爱，像是百合花一同在春天盛开到这个世界上。

维尼裘斯变了，从里到外、彻头彻尾地变了：他解放了家中的奴隶；他安排使徒保罗随行王公贵族之列，与尼罗大帝同往安修姆。保罗如鱼得水，传经布道于奴隶、士兵、军官，甚至王公元老之中。连维尼裘斯的舅父裴特洛纽斯也被保罗游说得心悦诚服。他虽然认定这种宗教不是为自己这类人所设，依然与保罗切磋探讨。维尼裘斯虔心信主敬主，只差回到罗马后履行仪式，受洗而成为正式信徒。就在此时，尼罗皇帝差人纵火烧毁罗马城，只是为了目睹又一次特洛伊城的毁灭，以激发灵感，写出又一部《伊利亚特》式的

传世佳作。在这场旷世大灾难中,维尼裘斯显示了一个真正英雄的高贵品行;在这场血与火的洗礼中,他完成了一个基督徒的最后皈依。起火之初,维尼裘斯不顾生死,日以继夜地从安修姆赶往罗马,要尽力救出无辜的信徒。在灰飞烟灭、墙倒屋颓的罗马城中,他不惜尊严,辗转往复,抢救小民于水火之中,倾全力挽狂澜于既倒。更令人感动的是,在尼罗将纵火罪名嫁祸于基督徒之际,当尼罗煽动宗教狂热,掀起一波又一波迫害基督徒的狂潮时,维尼裘斯完全忘记了自己的高贵身份,抛却万贯家财,出生入死,为黎吉亚,也为众基督徒献出自家的一切。沧海横流方显出英雄本色,血雨腥风更见到英雄品格,在大迫害大灾难中维尼裘斯受洗成了基督徒,决心与主同在,“完成爱的使命”(p. 454)。维尼裘斯皈依,基督教大传播;维尼裘斯得救,基督教大胜利;维尼裘斯升华,基督教必永存。

至此,作者的笔触并未停止。他进一步深入开掘,再现了基督教发展史上惊心动魄的大迫害场面:暴君尼罗将大批基督徒抓捕入狱,把他们缝入兽皮,驱赶到斗兽场上,让凶禽猛兽大饱口腹;将大批基督徒赶往角斗场,妄图让他们自相残杀,以飨观众;将大批基督徒钉上十字架,罗列在竞技场,看他们垂死挣扎,以快胸臆;把大批基督徒绑在涂满沥青的柱子上,竖立在皇家花园内,当灯火点燃,看他们活活烧死,以饱眼福。然而让尼罗始料不及的是,在监狱,男女老幼齐唱赞美诗;在黎明的静寂中,血腥的牢房中充满欢喜和胜利。在斗兽场,面临死亡的信徒们放开嗓门,唱起“基督君临……”,在野兽的撕扯啃咬下,在骨断肌裂中升入天国,与主相会。在角斗场,信徒们互相拥抱,互相鼓励,扔下武器,拒绝残杀,在折磨和死亡面前坚韧不屈。在竞技场,背负十字架的信徒们虽然不堪重负,踉跄蹒跚,却个个甜蜜祥和;在林立的十字架上,他们仰天祈祷,面显圣容,吓得那弑母杀妻鸩兄纵火的荒淫暴君尼罗魂飞魄散。在皇家花园,信徒们被烈火吞噬,然而却喜悦宁静,在最

后关头还召唤了那 3 次诬告、反复无常的恶徒基罗,唤起了大多数罗马公民的善心与良知,使他们开始怀疑、开始诘问、开始思考。信徒们的大批牺牲换来基督教的空前大胜利,它胜在同情、胜在良知、胜在人心!

显克微支用司各特式历史小说的笔法,以真实的历史事件、历史人物为主线,间以某些虚构的事件和人物,生动翔实地再现了公元 1 世纪中期罗马帝国境内宏伟的历史场面、感人的故事情境、鲜明的人物形象,描绘了使徒时代基督教不断走向壮大、走向成熟、走向世界、走向胜利的历程,为世人了解《新约》以外的基督教传播史提供了一幅恢宏壮阔的艺术画卷。

注释:

(1) 《马太福音》28:19。

(2) 《使徒行传》1:8。

(3) 本文所引《你往何处去》均出自侍桁译本,上海译文出版社 1980 年版。文中只注页码。

(4) 《哥林多前书》13:1。

欧洲近代文学的人文精神 与原始基督教人格理想的关系

梁 工

一、问题的提出

众所周知,肇始于文艺复兴的欧洲近代资产阶级文学以人文主义(Humanism,又译为人道主义)为思想武器,人文主义的理论核心是“个性解放”,指“人”从“神”的统治或压抑下的解放。欧洲近代文学在反抗中世纪天主教会的斗争中诞生,又在随后的发展过程中始终高扬个性解放的旗帜;照理说,它应与基督教的价值观念格格不入。而事实并非如此。浏览一下文学史就会发现,在那些著名的人文主义或人道主义作家笔下,人文精神与基督教情怀,尤其见于四福音书的原始基督教人格理想,往往有着密切的内在联系。试举数例:

文艺复兴时期最卓越的人文主义作家是莎士比亚,他的戏剧既闪烁着反抗封建专制、争取个性自由的时代光辉,又贯注着基督教的仁慈博爱精神。他

的喜剧代表作《威尼斯商人》着力塑造了安东尼奥和鲍西亚形象，他们既是优秀的人文主义者，也是基督教道德精神的体现者。安东尼奥以基督徒的身份出现，借钱给巴萨尼奥只为解其所难，不取分文利息；他在法庭上持守信义，甘愿照约受罚，表现出耶稣式的死而无怨的美德。鲍西亚以基督教的仁慈精神劝导夏洛克：“慈悲……是一种属于上帝的德行，……我们既然祈祷着上帝的慈悲，就应该按照祈祷的指点，自己做一些慈悲的事。”^[1]俨然是一个以圣经经文劝人向善的牧师。

法国浪漫派领袖雨果从人道主义出发，在《巴黎圣母院》、《悲惨世界》中无情揭露了中世纪教会、封建贵族和资本主义法律迫害民众的罪恶，同时也为世人树起两个放射出圣光的“人道楷模”——米里哀和冉阿让。米里哀灵魂得救后献身教会，致力于对众人的精神拯救，从中得到最大的幸福，被上帝平静地接进天堂。冉阿让在艰难的灵魂搏斗中以耶稣受难精神支撑自我、战胜人性弱点、渐入无私忘我的境界，他只为上帝和他人活着，已成为真善美的化身。他本是雨果献给人类的基督和上帝在世间的使者。

英国小说家狄更斯在《双城记》中塑造的卡尔登更是个为救他人而自我牺牲的耶稣基督。他默默地单恋着路西，把路西的幸福——与其丈夫代尔那的美满婚姻当成自己最大的幸福。当代尔那行将受戮时，为了路西，他竟然冒名顶替，以己之身换出代尔那，替他登上断头台！作家以此昭示世人，不惜以生命相殉的爱心能创造出看似不可思议的奇迹。

俄国大文豪列夫·托尔斯泰在《复活》中精心记叙了聂赫留朵夫从“兽性的人”复活为“精神的人”的过程，这一过程的发生全赖基督教真理的光照。当聂赫留朵夫决心恳求卡秋莎宽恕、并以与她结婚的行为自我赎罪时，小说写道：“存在于他心中的上帝在他的意识中觉醒了。他感到上帝的存在，因此不仅感觉到自由、勇气和生趣，而且感觉到善的全部力量。”^[2]可见托尔斯泰推崇的上帝

存在于人们心中,是人类精神的净化者,而不是外在于人心的造物主、自然界及人类的控制者。《复活》以引述《马太福音》第18章和第5章的大段经文结束⁽³⁾,表明托尔斯泰对原始基督教的首要文献福音书情有独钟。

那么,福音书表达了原始基督教怎样的人格理想,以至成为近代作家瞩目的对象?欧洲近代文学的人文精神与原始基督教的人格理想有哪些内在联系?人文(人道)主义作家向福音书的回归与其反对中世纪神学和官办教会的斗争是否矛盾?

二、原始基督教的人格理想及其形成

四福音书通过记叙基督教创始人耶稣的言论和行为,多方面表述了原始基督教的理想人格观念,基本看法是,一个品行完美的人应当心灵纯洁,真诚无伪,全心全意地爱上帝,又要爱人如己,以平等之心对待所有人,怜悯孤寡贫弱者,宽恕犯有过失或罪行的人,为维护崇高信念不惜牺牲自己的一切,甚至最宝贵的生命。这些思想的核心被一些学者概括为“爱”或“博爱”。在中国,多年以来,福音书关于“爱”的主张一直遭到某种误解,典型的指责是:“这种爱实际上是要被压迫者在压迫者面前逆来顺受、任人宰割。”⁽⁴⁾然而,以历史唯物主义的态度全面考察原始基督教人格理想的形成,结论并不如此简单。

耶稣以“爱”或“博爱”为核心的人格理想是在揭露犹太当权者的伪善面目时不断阐明的,他那时而温和、时而尖刻的言辞中无不藏有咄咄逼人的斗争锋芒。凡读过福音书的人都不会忘记,耶稣是怎样义愤填膺地痛责文士和法利赛人“假冒为善”的。在耶稣传教时代,法利赛人是犹太教的神经和筋骨。一般说,他们观念陈旧、思想僵化,只对合于摩西律法的表面仪式津津乐道;他们自我标榜以虔诚,实则口是心非、道德松弛,暗中干尽“勒索和放荡”的

坏事。人们曾以种种绰号嘲讽其伪善，如“血额头”——为了不看女人而闭目行走，以致接连碰撞在墙上，额头总是血迹斑斑；“负重者”——走路时脊背弓起，好像肩负着律法书的全部重担；“染色者”——谓其虔诚外表只是一层涂染的颜色^[5]。与这些绰号相比，耶稣对他们的指责更尖锐、更系统，同时，对完美人格应有品质的论述也更全面、更具体。

针对法利赛人热衷的哗众取宠、仅就表面仪式大作文章，耶稣认为，最重要的事是心灵纯洁——虚心、谦卑、温柔、饥渴慕义、怜恤人、清心、使人和睦、不怕为义受迫害，只有这种人才配享受天国之福^[6]。

法利赛人鄙视各种卑贱者和被社会遗弃的人，认为耶稣与税吏、妓女一类“罪人”交往辱没了他们的体面宗教，耶稣则针锋相对地宣传平等观念，提出人人都能在与上帝的团契中“完完全全地合而为一”^[7]。他在加利利召选的门徒大都是“没有学问的小民”，主要是渔民；他多次提到，能进天国者是天真的儿童、热心的妇女和贫困的下层人，乃至悔改了的罪人，无法进入者则是贪恋世间财富的有钱人：“有钱财的人进上帝的国是何等的难哪！骆驼穿过针的眼，比财主进上帝的国还容易呢！”^[8]

法利赛人固执地恪守摩西律法，动辄以其僵死的条文压制任何变革，耶稣则明确地把“人”的利益放在首位。他的门徒安息日时从麦地经过，因饥饿而掐麦穗吃，招致法利赛人的责难；他在安息日给人治病，也被法利赛人视为犯罪，因其违背了“安息日不得做工”的规定。对此，耶稣讲出名言：“安息日是为人设立的，人不是为安息日设立的，”^[9]并反问道：“一只羊在安息日时掉进坑里，你们中间有谁不抓住它拉上来呢？”^[10]耶稣有时也引经据典，以驳斥法利赛人的教条主义，但他很少诠释经文，从不佯装要返回摩西。他呼吁的是良心，关注的是未来，因为他不仅是一个陈腐宗教的改革者，更是一个新颖宗教的创建者。

在严厉抨击法利赛人的伪善、傲慢和追逐虚荣之际，耶稣利用各种机会疾呼道德的精纯和品行的完美，阐扬一套以“爱”为核心的新鲜学说。针对犹太人奉行的传统信条“当爱你的邻居、恨你的仇敌”⁽¹¹⁾，耶稣指出，只爱同胞和邻居远远不够，爱心还必须广施于人，甚至自己的敌人：“要爱你们的仇敌，为那逼迫你们的祷告。”⁽¹²⁾在另一处，他驳斥律法书中“以眼还眼、以牙还牙”的规定⁽¹³⁾，提出以善行感化恶人的理论：“不要与恶人作对，有人打你的右脸，连左脸也转过来由他打……。”⁽¹⁴⁾耶稣关于“爱”的主张还包括：要严以律己、宽以待人，要以怜悯之心对待伤残病弱者，要最大限度地宽恕人，要为了他人不惜牺牲自己。

犹太律法的核心是“十诫”⁽¹⁵⁾，耶稣对其作出高度概括，归纳为“爱上帝”和“爱人”两条：“你要尽心、尽性、尽意爱主你的上帝，这是诫命的第一，且是最大的；其次也相仿，就是要爱人如己。这两条诫命是律法和先知一切道理的总纲。”⁽¹⁶⁾关于“爱上帝”，耶稣还说过类似的话：“那真正拜父的，要用心灵和诚实拜他，”⁽¹⁷⁾以此立下“纯粹宗教”(Pure Religion)的永恒原则⁽¹⁸⁾。在此原则面前，所有以繁冗教义和外部仪式掩饰伪善本质的企图——不论来自法利赛人、罗马教皇还是欧洲国家的官办教会——都无一例外地现出原形和真相。“爱人如己”则指在日常生活中广施爱心，即上述爱仇敌、以善待恶、严以责己、怜悯人、宽恕人、自我牺牲等原则。耶稣指出，爱上帝和爱人是相互关联的：爱上帝通过爱人表现出来，爱人则体现出对上帝的爱，因为上帝对人的根本要求就是彼此相爱：“你们要彼此相爱，像我爱你们一样，这就是我的命令。”⁽¹⁹⁾

表面看来，耶稣这些学说只涉及精神或意识形态领域——面对危机四伏的犹太社会和伪善的上层统治者，他仅仅出于一个“外省小民”的良心，构想了正当的神人关系和完美健全的人格，而未打算以暴力手段改变既定的政治秩序。但事实上，他却因其说教受到民众的拥戴：他的追随者越来越多，他们相信他就是古代先知

一再预言过的弥赛亚或基督,必将重建大卫王朝,完成救世复国的神圣使命。这使当权者们本能地意识到,耶稣绝不能与犹太教同时并存。可见,早在耶稣生前,其博爱理想就含有铲除社会弊端的批判性内核。耶稣因此成为其理论的第一个牺牲品,而在最后时刻,他又以坦然受死的行为印证并诠释了理论。在基督徒看来,“他的死使他成为一个划时代的英雄,因为他不是为了复仇而丧命,乃是为了拯救仇敌而牺牲性命。”^[20]今天,我们能否更多地注意到耶稣学说中有利于人类进步的积极成分,并理解其出于特定时代背景和文化环境而必然采用的宗教形式呢?

三、人文精神与原始基督教人格理想的关联

在中世纪天主教统治欧洲将近一千年之后,从14世纪开始,人文主义者从“神”的重压下脱颖而出。他们高扬“人”的旗帜,以各种方式赞美人的伟大,肯定人的尊严、价值、个性自由和意志独立,倡导“畅饮知识、畅饮爱情”,尽享人生的快乐,同时不遗余力地批判神权至上、禁欲主义,揭露抨击中世纪教会的保守。这些特点在文艺复兴时期的作品中有非常充分的表现。

然而,在资产阶级诞生和成长过程中,人文(人道)主义者却表现出不同的倾向:有的激进,“从自我中心主义发展为极端个人主义和利己主义”;有的温和,“由个人幸福推己及人,更着眼于建立人与人之间普遍的和谐关系,从而发展成博爱思想”^[21]。其中前者——如声称为达到某种目的能不择手段、不讲信义、不践诺言的所谓“马基雅弗里主义”^[22]——“对封建教会的统治更富有冲击性”,但其个性解放主张却与“恶”相联系,以致“进步性往往局限在一定的范围而缺乏永久的价值”;后者则“从小我走向全人类,思想核心是博爱与和谐,……这种对于爱与善的追求更符合人类的普遍愿望”,因此“获得了永恒的价值”^[23]。其思想核心——博爱与

和谐主要便得自耶稣阐发的原始基督教的人格理想,本文对此已举出从莎士比亚戏剧到托尔斯泰小说中的例子。

从莎士比亚到托尔斯泰的人文或人道主义作家对原始基督教人格理想的认同,与他们对各种社会罪恶的深刻洞察有着密切的内在联系。他们清楚地看到,力倡以人性反对神权的新兴资产者不但未能清除中世纪教会和封建贵族遗留的弊端,还带来各种新的罪恶——它们乃是“个性解放”超越一定限度后的必然恶果。文艺复兴运动的策源地意大利“在16世纪初已经发现,它自己正处在一种严重的道德危机之中,就连最好的人也逃脱不掉”^[24]。对此,马基雅弗里在其《史论集》第1卷12章中悲叹道:“我们意大利人较之其他国家的人更不信奉宗教,更腐败。”^[25]瑞士史学家布克哈特认为,这本是极端个人主义恶性发展的结果。他概括说:

……如果说广义的和狭义的利己主义都同样是一切恶行的根源,那么,更高度发展了的意大利人由于这个理由,比起那个时代的其他民族的成员来,是更趋向于不道德的。^[26]

欧洲近代人文(人道)主义文学最精彩的画面之一,就是对人欲横流的世态及其恶果所做的淋漓尽致的描绘。早在《十日谈》中,薄迦丘就于声讨禁欲主义的同时,绘出笔下男女对纵欲享乐的过度追求。英国“大学才子派”剧作家马洛塑造了贪得无厌的资产者巴拉巴斯形象,他满屋黄金却不让妻女享用,反而毒死女儿,害死妻子,因贪婪的欲望犯下灭绝人性的罪行^[27]。莎士比亚在悲剧创作中对人文主义价值观作出冷静反思,以伊阿古、麦克白一类阴谋家、野心家形象告诫世人,无休止的放纵私欲只会破坏他人幸福,危及国家利益,最终导致自身的覆灭。不久,莫里哀在《悭吝人》中成功刻画了吝啬鬼、守财奴形象阿巴贡,说明对金钱的贪欲如何毁灭了传统的价值观念,破坏了温情脉脉的家庭伦理。从此,同类主

题的名著层出不穷,至19世纪三四十年代现实主义崛起后,“金钱的凯歌”更成为诸多名家百写不厌的课题,司汤达、巴尔扎克、福楼拜、狄更斯、果戈里、左拉、莫泊桑、哈代、萧伯纳……都有脍炙人口的名作行世。擅长进行人格分析的托尔斯泰在《复活》中写过一段十分有名的话:

聂赫留朵夫也像所有的人那样,身上同时存在两个人。一个是精神的人,他所追求的是那种对人对己统一的幸福;一个是兽性的人,他一味追求个人幸福,并且为了个人的幸福不惜牺牲全人类的幸福。在目前这个时期,……利己主义在他身上恶性发作,兽性的人占了上风,把精神的人完全压倒了。^[28]

在托尔斯泰看来,对个性解放的追求必须由崇高的信念来引导,只有确立了崇高信念,才会谋求“对己对人统一的幸福”,成为一个“精神的人”,反之,为了一己私欲便“不惜牺牲全人类的幸福”,就只能是一个“兽性的人”。这崇高信念便是对耶稣人格理想的信奉,聂赫留朵夫就是在它的光照下,由“兽性的人”“复活”为“精神的人”,实现“与上帝生命的组合”的。托尔斯泰在创作《复活》的同时发表了论著《天国在你们心中》,其中有言可资印证:“人身之中存在着动物性的生命,动物性的生命不能算是人的生命。……人的生命是动物性生命和上帝生命的组合,而且这个组合越向上帝的生命靠近,就越有生命力。”^[29]

正是在这里,我们看到人文精神与福音书人格理想的内在联系。真正伟大的、为后世普遍敬重的人文(人道)主义作家追求的是人格的健全发展,一方面,他们斥责外力(如中世纪天主教)对人类自然天性的压抑,认为人有追求个人幸福的天赋权利,另一方面,他们也反对不受任何限制的随心所欲,而强调个人行为须由高尚的道德来指引。福音书中的耶稣诲人以善,倡导无私的爱和最

高程度的仁慈,劝勉信徒尊重良心、严于责己、怜悯人、宽恕人、为他人的幸福不惜牺牲自我,这些精神遗产为新兴资产者提供了现成的道德准则。从社会效益的角度看,耶稣以“爱”为核心的人格理想是在反对法利赛人的伪善、狂傲、固守成规过程中逐渐形成的,人文(人道)主义作家对它的接受也首先出于对抗各种社会罪恶的需要,有来自中世纪教会和封建遗绪的罪恶,更有来自资产阶级自身的罪恶。

为了论证人文主义作家回归福音书的必然性,有必要对基督教文化和希腊文化的不同特色作一比较。文艺复兴是在“复兴希腊罗马文化”的旗帜下兴起的,但如前所述,在精神领域的较高层次,人文主义者却选择了基督教,而非希腊。原因何在?对基督教研究造诣颇深的夏多布里昂有一段论述:

……在如此直爽、如此无私、如此合乎人情的骑士,和奸诈、吝啬、残暴、对敌人的尸体都予以侮辱、只是以其恶行而有诗意(骑士则以其道德而有诗意)的英雄之间,存在着何等的差别啊!如果英雄主义指的是为实践德行而努力抑制热情,那么真正的英雄显然是哥德弗莱,而不是阿伽门农。……基督教在它诞生时就提供了理想的精神的美或理想的性格的美,而多神教不能把这样的优点赐给这位希腊诗人。^[30]

语中的哥德弗莱是意大利诗人塔索所作《解放了的耶路撒冷》的主人公,“这位希腊诗人”指荷马。夏多布里昂比较了基督教文学与希腊文学后提出,基督教的英雄“以其道德而有诗意”,因其能“为实践德行而努力抑制热情”;基督教自诞生之日就提供了“理想的精神的美”或“理想的性格的美”,这些优点都为希腊文学所欠缺。

夏多布里昂的见解未必完全得当,但对我们理解两种文化的歧异有所启示:基督教文化注重灵魂的纯洁和信仰的坚定,希腊文

化关心肉体的快乐和感官的享受；基督教精神专注于群体利益和博爱的理想，希腊精神尊重欲望的满足和个性的发展。最突出的例证是，基督教为人类贡献了执著于绝对道德理念、为拯救罪人而在十字架上自甘受难的耶稣基督，希腊则为世界献出几乎完全“人化”或“世俗化”，天真、乐观、无拘无束地享受现世欢乐的奥林匹斯众神。还应理清的一个问题，是欧洲近代人文主义者回归福音书与其反叛中世纪天主教的统一性。正如当年耶稣以其“博爱人格”揭露、驳斥伪善的法利赛人一样，近代资产阶级向圣经原著尤其福音书的回归，首先是出于反抗封建教会的需要。文艺复兴并不反宗教，只是反对代表封建势力的罗马教皇和各国官办教会。随着文艺复兴的深入，宗教改革在德意志兴起，进而波及欧洲大部分国家。马丁·路德、加尔文等改革领袖无一例外地指责现世教会违背了福音书的训示，因而从解释原始教义入手，呼吁恢复基督教的真正性质。而重译圣经，使民众与经典直接见面，从官办教会对教义的歪曲中解脱出来，成为宗教改革运动的壮丽一幕。翻译者们有的遭到追捕，有的被迫流亡国外，有的转入地下工作，有的被关进监牢，甚至迫害至死，如英国翻译家廷德勒于1536年被送上火刑柱，另一位翻译家约翰·若哲尔斯也于1555年被焚烧至死^[31]。英国资产阶级革命年代及封建王朝复辟时期的两位大诗人——弥尔顿和约翰·班扬都以圣经题材的作品揭露国教的罪恶，前者在《失乐园》中盛赞耶稣使徒们的献身业绩，痛斥当时英国的主教和牧师是“残暴的群狼，……把一切天上神圣的奥秘都变成他们的私利和野心”^[32]，后者因宣传清教的改革主张被关押11年之久，在狱中写成诠释福音书寓意的名著《天路历程》。

以福音书原则揭露官办教会罪恶的又一代表是托尔斯泰。他在《艺术论》中说：

……自从人民按政权当局命令而不分皂白一律改信基督教的时候起，……出现了另一种基督教：教会的基

督教,它并不接近于基督的学说,而更接近于异教。……它不但不承认真正基督教的基本论点——每一个人和天父之间的直接关系、由此得出的全人类的博爱和平等,……相反地建立起一种和异教神话相类似的天上的教阶制度,造成对这种教阶制度,对基督、圣母、天使、使徒、圣徒、殉难者,以及对它们的画像的崇拜,然后把盲目信仰教会和教会的决议当作主要的教义。⁽³³⁾

出于这样的见解,在《复活》等作品中,托尔斯泰一面呼吁返回福音书,一面无情揭露俄国官办教会的虚伪、暴虐、践踏耶稣学说、与人民为敌的罪恶本质。由此,被激怒了的教会深深感受到“包含在任何人福音书解释中的危险性”,因为他们知道,“无论何人若要使其生活完全符合圣经中的文字,势必跟教会的正式标准和国家法律发生冲突”⁽³⁴⁾。1901年2月24日,东正教最高会议开除托尔斯泰的教籍,随后几天,俄国民众为抗议该决议在莫斯科广场和其他地方自发举行游行示威,派出代表团、发出电信与政府交涉,而政府却逮捕示威者,以暴力手段镇压民众的抗议⁽³⁵⁾。可见,环绕着福音书的风风雨雨绝非单纯的学术之争或教义之争。在人文(人道)主义作家手中,福音书固然不可能对既定社会秩序做“武器的批判”,却无疑是一种批判的武器。

最后,从托尔斯泰遭到的另一类攻击——“不正确地诠注福音书的某些地方,……不承认三位一体、原罪和灵魂不死”⁽³⁶⁾——并联系莎士比亚、雨果、狄更斯等对基督教博爱观念的选择和采纳,我们能得出另一结论:人文主义者对福音书并非全盘接受,他们从中选出的是耶稣关于“宽恕、温顺、牺牲和对所有人的爱的人格理想”⁽³⁷⁾,避而不谈或摒弃的是其中与道德伦理无关的奇迹和神秘教义。

注释:

[1]《莎士比亚全集》，朱生豪译，人民文学出版社1994年版，第2卷76-77页。

[2] [3] [28] 列夫·托尔斯泰：《复活》，草婴译，上海译文出版社1983年版，第120页，522-527页，62页。

[4] 颜昌友：《耶稣——传说中的虚构人物》，《世界宗教研究》1983年第2期，第125页。

[6] [10] [12] [14] [16]《马太福音》5:3-11. /12:11. /5:43,44. /5:38,39. /22:37-40. /18:12-14。

[5] Renan, Ernest. The Life of Jesus. chapter 20. London, 1927.

[8]《路加福音》18:24,25. /15:30。

[7] [17] [19]《约翰福音》17:23. /4:23. /15:12。

[9]《马可福音》2:27。

[11] 参见《利未记》19:18;《诗篇》41:10,11。

[13]《出埃及记》21:24。

[15]《出埃及记》20:1-17;《申命记》5:7-21。

[18] 同 [5], chapter 14。

[20] [加拿大] Jeffrey, David L. 谢大卫：《圣经为什么对西方文学有如此深远的影响》，见《西方文学与基督教论文集》，北京大学出版社1996版，第32页。

[21] [23] 参见陈惇《莎士比亚与基督教》，载于《西方文学与基督教论文集》，同 [20]，第117页。

[22] 马基雅弗里主义：意大利人文主义者、政治思想家、史学家马基雅弗里(1469-1527)的学说，主张结束意大利的政治分裂，建立一个统一强大的君主国，为达到此目的可以不择手段。见于其《君主论》等书。

[24] [25] [26] [瑞士] 雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，何新译，商务印书馆1979年版，第422,423,445页。

[27] 马洛：《马尔他岛的犹太人》(1592)。见《外国文学史(欧美部分)》。

南开大学出版社 1985 年版,第 105 页。

[29] [36] [37] 列夫·托尔斯泰:《天国在你们心中》,李正荣等译,上海三联书店 1988 年版,第 247-248 页,214 页,215 页。

[30] [法] 夏多布里昂:《基督教真谛》,第 2 部分 2 卷 11 章。载于《古典文艺理论译丛》第 2 辑,徐继曾译,人民文学出版社 1961 年版,第 99 页。

[31] 林辅华:《民众与圣经》,夏明如译,广学会 1939 年版,第 34-39 页。

[32] 弥尔顿:《失乐园》,朱维之译,上海译文出版社 1984 年版,第 474 页。

[33] 列夫·托尔斯泰:《艺术论》,丰陈宝译,人民文学出版社 1958 年版,第 53 页。

[34] 史丹芬·褚威格:《托尔斯泰的思想》,文化工作社 1951 年版,第 7 页。

[35] 倪蕊琴:《托尔斯泰生活和创作简表》,据尼·尼·古谢夫《列·尼·托尔斯泰生活和创作年谱》及 A. N. 奥普列斯基《列·尼·托尔斯泰生活和创作简要年表》编译,见《托尔斯泰研究论文集》,上海译文出版社 1983 年版,第 554 页。

第三编

圣经与欧洲

现当代作家作品

《莎乐美》：沙果树枝头的金苹果

褚自刚

即便是稍稍了解圣经的人，读过王尔德的剧本《莎乐美》之后，也能感到二者之间有着极为密切的关系，因为《莎乐美》完全取材于四福音书，几如嫁接在圣经这棵沙果树枝头的金苹果。二者之间的这种关系不禁使人困惑不解：作为唯美主义经典的《莎乐美》与基督教的圣经本来相去甚远，怎能在王尔德的笔下紧密地联结为一体呢？

圣经的内容博杂深奥，而贬抑肉体、尊崇精神，厌弃现世、渴慕天国，压抑个性、膜拜上帝是其教义的核心。这与唯美主义那种鄙视灵性追求、推崇肉体享受、以感官的瞬间快乐为真正幸福的特质水火不容。然而，由于王尔德在《莎乐美》中巧妙地用同样受人膜拜的“美”置换了圣经中那个至高无上的上帝，二者竟得以和谐地联结为一。

西方名著接受圣经影响的情况各有不同。霍桑的《红字》若离开圣经意象，不过少了些深层意蕴；托尔斯泰的《复活》若删除掉圣经引文，也不过少了些说教意味。而对于《莎乐美》来说，如果离开《圣经》，

它就无法存在,因为它不仅借用了圣经的故事素材,而且完全袭用了其中的主要人物及其相互关系。所以可以认为,福音书故事已成为《莎乐美》存在的前提和基础。

《马太福音》第14章、《马可福音》第6章所载“约翰被希律斩首”的大意是:希律王娶了他兄弟的妻子希罗底,施洗者约翰在民众中抨击他们悖逆了摩西律法。希律将他捉拿,关押起来。希罗底的女儿莎乐美(即希律的侄女,后成为他的继女)在希律王生日的宴会上为他跳舞助兴。希律很高兴,向她起誓说,她不论要求什么,他都给她。莎乐美因母亲希罗底的挑唆,向希律要约翰的人头。希律知道约翰是圣人,敬畏他,不愿杀死他,但因自己已经在众人面前起誓,无可奈何地派人杀掉约翰,把他的头送给莎乐美。

王尔德在《莎乐美》^[1]中完全借用了这一素材。他的剧中也有4个主要人物:希律、希罗底、莎乐美和约翰;他们的身份和互相关系与其圣经原型一模一样:希律是国王,希罗底是王后,莎乐美是公主,约翰是先知。戏剧情节的演进与福音书故事也极为相似:施洗者约翰抨击了希律王与其嫂希罗底的乱伦行为,遭到希罗底的忌恨,一心想除掉他。莎乐美在希律王的生日宴会上提出要约翰的头,希律王因所发的誓言杀掉约翰。

无论福音书还是《莎乐美》,基本故事都围绕着施洗者约翰如何被杀害展开。尽管被杀的直接原因都是莎乐美提出了要求,但是在两个作品中,莎乐美的主观动机却大不相同。在圣经中她要求杀约翰是由于无知,由于受到母亲希罗底的挑唆;而在《莎乐美》中,却是由于内心的激情。她太爱约翰那惊人的美,她想拥有约翰那象牙般洁白的躯体,那葡萄藤般闪亮的卷发;她想亲吻约翰那色泽鲜艳、线条和谐的绝美的嘴唇。当她的希望遭到约翰的坚决拒绝时,便不惜以约翰和自己的生命为代价,去换取那热烈的一吻!可以说,在圣经中,约翰之死尽管最终是莎乐美造成的,而她却是无辜的、被动的,真正的凶手是她的母亲希罗底,是希罗底那罪恶

的报复心理。而在《莎乐美》中，她要求国王杀掉约翰则是主动的，是为了她个人的私欲，是为了满足她内心对美和爱的疯狂无忌的追求。可见，经过王尔德那双艺术家之手的巧妙改造，圣经中一个平平常常的借刀杀人故事转换成了一部唯美主义的经典戏剧。王尔德在圣经这棵沙果树枝头洒上艺术的“圣水”，并请来“美”这位女神，从而孕育出这颗迷人的金苹果。

福音书所载施洗者约翰被希律王杀害的故事单薄而简约，笼罩在宗教的雾霭中，沐浴在上帝的灵光下。施洗者约翰是上帝的使者和代言人，敢于指斥世间所有犯罪的人，无论他尊贵如国王，或受宠若王后。希律王仇恨他，但却敬畏他；希罗底之所以怂恿国王杀死他，也正是由于对他怀着深深的恐惧。在这里，上帝的公正、严明和伟大借约翰君临着大地，普照着万物，使世间所有的罪恶消亡，只让仁德和善行发扬光大。

然而，唯美主义的经典文本《莎乐美》却大异其趣。它不像圣经那样禁绝人的生理欲望，而是竭力张扬人的情欲；不像圣经那样敬畏上帝、推崇先知，而是否定一切灵性价值，惟独渴慕和追求那看得见、摸得着的“美”。在剧中，用莎乐美的眼光看，先知约翰并不是睿智、伟大的，而是英俊、美丽的。莎乐美静心聆听约翰的话语，不是为他说出的真理而感动，而是将其语音当作“音乐”去欣赏而陶醉。她爱恋先知，想尽一切办法与他接近，和他接吻，不为别的，只是为了先知那诱人的肉体之美。她希望能“摸摸”先知那“象牙雕塑”般洁白的身体，“摸摸”他那“像所多玛藤上挂下的一串串黑葡萄”般的长发，更希望能“亲一亲”约翰那“比渔人在大海朦胧的光影里找到的珊瑚枝还要红”的嘴唇。最后，她甚至不惜以自己的生命为代价，来换取那忘情的一吻！

王尔德在此极力宣扬和礼赞的与其说是爱情，莫如说是“美”，是美那无可匹敌的魅力——它甚至胜过了无所不知、无所不能的上帝，博得上至国王下及庶民的普遍景仰。在剧中，不仅莎乐美一

人忘情地拜倒在“美”的脚下,甚至那威严的希律王和年轻的卫队长也被莎乐美的娇美容颜所捕获。其实,国王要爱莎乐美面临着巨大的伦理道德压力,因为后者是他的女儿;而卫队长要爱她也不轻松,因为他和公主之间隔着莫大的等级鸿沟。然而,美的力量是如此巨大,它所唤起的激情势不可挡,无论是虚伪的道德,还是世俗的权势,在它面前都如秋风中的落叶般四处飘飞。

关于《莎乐美》一剧的主旨,有研究者^[2]认为在于深厚的道德训诫意义,即抨击了莎乐美一类权势者的宠儿。他们貌似爱慕义士,追求真理,实则以其虚妄和无知褻渎了义士,玷污了真理。如果根据姚斯等人^[3]的读者反应理论——文学作品一经诞生便拥有了自己的“生命”,可以完全脱离创作它的作家和孕育它的时代而获得自身的价值,这种论点不仅是无可厚非的,而且值得颌首称道,因为它不但能够自圆其说,还能一扫长期以来西方唯美主义艺术在道德感深重的中国所遭受的歧视,为它开掘出健康有益的精神价值。然而,笔者认为,对文学作品的解读不能脱离创作它的作家和孕育它的时代。就《莎乐美》而言,联系作家王尔德和他创作时的19世纪末叶的英国文坛,必须承认,作品的基本特质在于张扬唯美主义的艺术主张。因此,这位研究者的观点只能说是一种善意的误读。

王尔德在创作《莎乐美》时,为何没有像同时代的其他艺术家(如肖伯纳等)那样到现实生活中选材,而将目光转向圣经呢?

从主观方面看,这是由王尔德那独特的唯美主义文艺观所决定的。他认为艺术的真正目的是“撒谎——讲述美而不真实的故事”^[4],因此极力反对注重摹仿生活的现实主义文艺观。他曾在对话录《谎言的衰朽》中借维维安之口决绝地说:“作为一种方法,现实主义完全是一个失败。每一个艺术家应该避免的两件事是形式的现代性和题材的现代性。”^[5]正是基于这种唯美主义文艺观,他把目光从现实生活的大地上移开,转向圣经这一西方世界的古

代典籍。

从客观方面看,这是由当时的时代氛围所决定的。19世纪末叶,欧洲各国社会矛盾加剧,人心浮动,处于大动荡的前夜。在这个被称为“世纪末”的时期,一些富有才智的作家和艺术家对资本主义的丑恶现实及艺术世俗化、商品化现象深怀不满,对现实主义和自然主义文学的勃兴也极为憎恶,从而躲进艺术的“象牙之塔”,以实现艺术上的自卫^[6]。用王尔德自己的话说,就是“在这动荡和纷乱的时代,在这纷争和绝望的可怕时刻,只有美的无忧的殿堂,可以使人忘却,使人欢乐。我们不去往美的殿堂,还能去向何方呢?只能到一部古代意大利异教经典称作 Cilla(圣城)的地方去,在那里一个人至少可以摆脱尘世的纷扰与恐怖,也可以暂时逃避世俗的选择。”^[7]可见,王尔德不具备波德莱尔和陀思妥耶夫斯基那种敢于直视丑恶,并能将现实丑转化为艺术美的恶魔般的天赋。当置身于“充满纷争和绝望”的时代时,他只能把目光转向久远的古代和古老的经典,再加上自己的丰富想象,来朝拜他心中的上帝——艺术之美。

注释:

[1] 王尔德:《莎乐美》,孙法理译,译林出版社1998年版,第3-43页。

[2] 参阅孙法理:《〈莎乐美 道林格雷的画像〉译序》,译林出版社1998年版,译序第9页。

[3] 参阅胡经之主编:《西方文艺理论名著教程》,北京大学出版社1989年版,第15章374-396页。

[4] [5] [7] 赵澧、徐京安主编:《唯美主义》,中国人民大学出版社1988年版,第144、143、100页。

[6] 参阅徐京安:《〈唯美主义〉序》,同上书,序言第3-4页。

《虹》与圣经

史惠风

戴·赫·劳伦斯的代表作《虹》完成于 1915 年,其艺术成就得到高度评价,被誉为“一部伟大的英国小说”^[1]。劳伦斯作为“许多从事写作的人中最信奉宗教者之一”^[2],每部作品都留下他的“宗教经历”,然而,只有《虹》诠释和展现其宗教情感最有力、最全面。这使《虹》又被称为“一部从某种意义上说来是劳伦斯的圣经式作品”^[3]。本文试从《虹》的结构、语言、情节、象征及意象方面探讨它与圣经的联系。

一

《虹》的整体结构是圣经式的。小说一开始就被置于《创世记》的框架中,作者描述布兰文 3 代人的命运变迁时,采用了一种圣经式的环形叙述结构。《虹》的开篇这样写道:

布兰文一家世代代居住在马什农庄的草原上,那里的先洗谷蜿蜒曲折,悠悠迂缓地穿过柁木树丛……。^[4]

这座风景优美、土地富饶的马什农庄宛如上帝赐给布兰文家族的伊甸园。男人们像亚当一样，“与天地、牲畜、植物有着如此频繁的交流，生活是那样充足，几乎是过于充足了”，女人们则像多事的夏娃“忍不住放眼整个世界的人类活动”，“期望另一种形式的生活”^[5]。生活在这里的布兰文家族像挪亚和亚伯拉罕家族一样不断繁衍扩大，浩浩荡荡地发展，一代又一代地展开他们的故事。在作者笔下，布兰文家族延续不息，与大自然保持了“血亲关系”（Blood intimacy），这其实是“天与地结合的结果”，是神意的实现：“要生养众多，遍满地面，治理这地。”^[6]环形是原始初民文化意象中最基本的象征体之一，它的形式虽简略，却代表着最完美的形象，包含着矛盾统一的深刻哲理，反映了初民对宇宙和人生的感悟和经验。圣经把人类背离上帝又返回上帝怀抱的过程纳入环形叙述结构，深刻地表现了这一象征模式的意蕴。汤姆·布兰文的成长、结婚和传宗接代为其后代子孙建立了圆环式的循环模式。三代人的发展圆环都以马什运河为圆心，每一代的圆环都呈敞开式，表现出相似的心理关注，通过相似的情节、事件和隐喻延续到下一代。先人的经验和智慧在新的循环中得以重复和增强，从而深化了主人公在人生历程中不断探索的主题。所不同的是，布兰文家族早期的“血亲关系”逐渐被削弱，而代之以厄秀拉对于未来的憧憬之情。

二

劳伦斯自幼就浸润于英文圣经的韵律中，圣经的语言风格深深地渗入他的意识中。这使他成年后表现有关自然、四季和人性的有节律的循环运行规律时，圣经的文风成为其语言风格的重要源泉。《虹》在语言修辞方面经常使用简单具体的词语和平行对称

的结构,语气凝而不重,节奏舒而不缓,便充分体现了圣经式语言平铺直叙、简洁明了的特点。英文圣经中常见的平行体结构在《虹》中也随处可见。试看原作的几个例子。

同义平行体(Synonymous parallelism):

Gradually she began to come to herself. Gradually a sort of day-time consciousness came back to her. Suddenly the night was struck back into its old, accustomed, mild reality. Gradually she realised that the night was common and ordinary. . . .^[7]

阶梯平行体(Stairlike parallelism):

If he could but have her, how he would enjoy her! If he could but net her brilliant, cold, salt - burning body in the soft iron of his own hands, net her, capture her, hold her down, how madly he would enjoy her.^[8]

对比平行体(Antithetic parallelism):

And her soul was crystallised with triumph, and his soul was dissolved with agony and annihilation.^[9]

劳伦斯在《虹》中还多次使用平行体问句,比如:“她在哪儿?她感觉的虚无是什么?……他到底在哪儿?他是谁?……”诸如此类的结构亦常见于英文版圣经中。劳伦斯一向认为,圣经的对称式平行体最适合表达人类感情,而感情是远远超出理智的东西——这是他深受圣经文体濡染的思想原因。在文体风格上,《虹》的节奏鲜明,重音分布均匀;在格式方面,句子和段落都不长,且多用 and 连接;在叙事记人时,多用朴素的白描手法。可以说,随意从英文钦定译本《创世记》中选一段,加以比较,即可看出圣经语言对《虹》的影响:

And when the woman saw that the tree was good for food, and that it was pleasant to the eyes, and a tree to be desired to make one wise, she took of the fruit thereof, and did eat and gave also unto

her husband with her; and he did eat. ⁽¹⁰⁾

三

如果说詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》以荷马史诗《奥德赛》中奥德修的返乡经历为潜在情节,《虹》的潜在情节便是圣经中人类堕落与得救的故事。在圣经中,人类堕落与得救的故事可大致描述如下:1. 上帝创造天地与人类,将人安置在美丽富饶的伊甸园中——这是圣经故事的引子。2. 人类始祖受蛇的诱惑偷吃禁果,犯下原罪,被上帝逐出乐园——这是圣经故事的开端。3. 亚当的长子该隐杀弟,人类的罪恶越来越大,上帝兴起大洪水将人类灭绝,惟使义人挪亚一家乘方舟幸免。此后人类仍陷于罪中不可自拔,上帝乃派遣独生子耶稣基督“道成肉身”,向世人传讲天国的福音——这是圣经故事的发展。4. 耶稣被有罪的世人钉死于十字架,第3天复活,未久升天——这是圣经故事的高潮。5. 世界末日上帝实行最后的审判,使义人进天堂,恶人入地狱,耶稣基督永远统治新天新地——这是圣经故事的结局。

《虹》的总体构思与上述梗概惊人地相似。小说一开始就把马什农庄描绘得如同伊甸园一般美丽:这是“一片富饶的土地”,“布兰文家的祖祖辈辈一世不用为贫穷犯愁。他们勤奋耕耘只是因为他们身上蕴藏着生气,决非由于钱币短缺”⁽¹¹⁾。诚然,在马什农庄没有“蛇”主动引诱人犯罪,但如同伊甸园里最先受诱惑的是女人,诱饵是“像上帝”般自以为大的欲望和“知善恶”的知识,在马什农庄,渴望窥探外部世界奥秘、“睁大眼睛看到人类在获得知识的奋斗中的努力”⁽¹²⁾、为“知识问题”而操心的也是女人。这里的3代女人——从莉迪亚、安娜到厄秀拉——在知识方面显然都胜于她们的男人。莉迪亚跟随作为革命领导人的前夫多年,喜欢同前夫的同事们一块讨论、思考,而她在马什农庄的丈夫汤姆·布兰文却

是个在读书方面无论如何都不开窍的农夫。厄秀拉念过大学,思想之敏锐、细腻和深刻更是其男友斯克列本斯基远远无法望其项背的。小说让人们看到,马什农庄宁静、纯朴、和谐得近乎浑沌状态的伊甸园生活,正是由于女人的求知欲被打破,它带来男人和女人之间的严重对立和冲突。女人及其求知欲是布兰文3代家族故事的“开端”。

“发展”也与女人和知识携手而来。在圣经中,“知善恶”作为知识之象征有两层含义,一是人要像神一样,在万事万物中惟我独尊,自高自大,作他人和世界的主人;二是要以对知识之“知”,作为获得财富和占有世界的手段。与“知善恶”之知识带来自尊自大相类似的情节,是布兰文家族3代男女以性的吸引与排斥为核心所展开的一系列事件,它们构成《虹》的情节主线。与知识所激发的占有欲相关连的情节,当是通常论者所谓《虹》对资本主义做出批判的内容,主要有运河、铁路、煤矿等“工业化文明浪潮的冲击”或“入侵”^[13],圣菲利普学校对孩子天性的压抑、对其人格尊严的践踏与扭曲,威奇斯顿煤矿的非人生活状况,以及厄秀拉对以贩卖知识为乐的大学商业气息的厌恶等。但在这里《虹》所要“批判”或揭露的,除了资本主义制度本身的痼疾外,还包括知识的本身,因为资本主义作为一种理性化制度,正是建立在人类知识的基础之上的。“知识就是力量”(培根语),资本主义的奴役能够存在,端赖对于知识的这种偶像式崇拜的支撑。一度曾与厄秀拉同性恋的英格小姐与厄秀拉的“汤姆舅舅”最终结婚,这一情节深刻揭示了知识的占有本质:作为一个知识女性、一个女权主义者,英格与用机器赚钱的煤矿主结合后,其权力欲得到了最终的满足。同性恋是圣经所深恶痛绝的,因其违背了男女相恋的天性;由此,小说将厄秀拉与英格畸恋的第12章命题为“耻辱”(Shame)。英格与汤姆的结合也在这一章,表明《虹》犹如圣经一样,对于能使人“知善恶”的知识发出了诅咒。

《虹》的“高潮”是厄秀拉在风雨中与马群相逢后的那场如同死去一样的重病、昏迷与苏醒，犹如耶稣的死和复活。意味深长的是，一如圣经中爱世人的耶稣反被世人拒绝并钉死在十字架上，厄秀拉也被她所爱的安东·斯克列本斯基所拒绝；而使她几乎死去的马群也是男性的象征。

《虹》的“结局”也与圣经末卷《启示录》的尾声相似。在《启示录》中，旧世界的一切都结束了，惊天动地的号角声吹响，“新天新地”从天而降；在《虹》中，作为布兰文3代人最后代表的厄秀拉也结束了往昔的一切，这时新世界之虹出现，“她在彩虹中看到了大地新的建筑，陈旧污浊、不堪一击的房子和工厂将荡涤殆尽”^{〔14〕}。

四

也许，圣经对《虹》的影响更强烈、更鲜明生动地显露在小说的内涵中，通过“虹”这一象征性意象表现出来。在圣经中，虹是大洪水过后上帝与人立约的标记，上帝因人之罪而发起洪水，事后以虹为约，表示与人和好的意向，不让人再因罪被毁，而让他们在与神分裂、背离之后与神建立新的联系。“分裂”和“分裂后的联合”是“虹”的两大意义维度，亦是《虹》的超越性祈求之所在。然而小说并未直接描写人神间的对抗与和解，而是以男女两性间的吸引与排斥铺陈其意义，圣经隐喻被置于两性戏剧的幕后，因为就人的实际生存而言，男人和女人的性分离与性结合乃是生命的本体情状。但必须强调指出，《虹》是在《圣经》的视界内透视这一情状的，并由此使世俗男女与圣经世界达成同一视界中的融合。这正是威尔的雕刻“夏娃出世”所要隐喻的。在圣经中，上帝先造男人亚当，而后因觉得他“独居不好”，在他熟睡时取出他的一根肋骨造了女人夏娃。这个圣经典故显然是小说的灵感之所在，它与作品关注的两个议题相联系：一、男人和女人本质同一，单独的男或女都是残

缺不全的,都必须寻回自己的“另一半”,与之结合成一体,惟此才能成为完整的存在;否则,男人和女人为何必定相互寻求、相互结合呢?二、上帝造人引出另一个问题:男人和女人谁造了谁?圣经说女人用男人的肋骨造出,安娜对此嗤之以鼻,反问道:哪个男人不是女人所生?这两大宗教奥义作为小说的深层意蕴结构,使得以表现男女性情为核心的《虹》远远超出寻常言情小说的狭隘樊篱,显得恢宏幽深,气象万千。

显然,两性的完美结合是小说几代人的梦想。当布兰文家族第1代男女汤姆·布兰文与莉迪娅的肉身及心灵和谐相交时,小说将其与耶稣变容相比,说“上帝就向他们显灵了”。在这里,性,尤其是女人之性成了神圣的象征,成为使男女合为一体的“虹”或“门”,成为人达于神圣的“入口”或“出口”。小说暗示,子宫犹如教堂,男女“互相拥抱和紧密交合在一起的拱门”乃是子宫之“门”,它包蕴着生命与死亡、“过去”与“今后”,在那里“开始与结束是同一回事”。一如汤姆所说,“男人只有娶了女人才是男人”,“女人只有嫁了男人才算女人”,“天使是男人和女人灵魂的结合”^[15]。两性交合的重大神学意蕴是:结合是一种创造,是男人和女人新生为完整之人的必由之路。小说对性爱的刻画浓墨重彩而无猥亵淫秽之笔,关键就在于,在这里,性是通向发展与完成的桥梁,是人得以接近神圣天命的“虹”。男人和女人以狂暴炽烈的激情进入性的会合,实乃受此天命所召唤和驱动。

然而,倘说性使人得以完成、完整,那么立刻出现的问题便是:谁使谁完成、完整?换言之,谁创造了谁?这里暴露出一个生存难题:男人和女人都要作对方的创造主和控制者。这种异教徒般的自以为是使人的肉体天命般地奔向性结合,但在其间男女的灵魂又天命般不可避免地永远相互冲突。肉身无保留地全然袒呈给、奉献给异性,而心灵却要固守封闭的惟我独尊的王国。在此,安娜与威尔成了“势不两立的敌人,而不是取长补短的夫妻”^[16]。厄秀

拉与斯克列本斯基的心灵对抗甚至使两人无法成婚。汤姆与莉迪娅似乎和谐,但他内心对心性高贵、富于思想和见识的妻子始终有个谜,他始终为自己的角色定位而心怀焦虑,“不知道自己还是好人还是坏蛋”^[17]。也许正是这种困惑和忧虑的“洪水”决了堤,将其淹没了。威尔终于不能雕出他的夏娃,不能创造或控制安娜,而将灵魂给了教堂;安娜亦无法依其心愿塑造出威尔的荣耀,就像失去了上帝宠爱的摩西一样,走不出毗斯迦山,只能以连续不断的生产作为她对于创造一个男性生命之渴望的虚幻的替代物。她第1次生育想生一个男孩,这显然是她要作丈夫威尔“创造主”的潜意识使然。她的生殖之门成了向上帝立约标志的“一弯彩虹”。就像耶稣说他是使人进入永生的门一样,安娜认定“她就是门和门槛,她本人便是”^[18]。厄秀拉欲通过性结合而成为神圣的渴求更加强烈,她心中的白马王子竟是上帝之子,将她拥入怀中的活生生的耶稣。她无论如何不能容忍她的男人是个仅仅热爱“国家”那抽象之物、贪恋上流社会的庸人。肉身渴望着结合,而灵魂拒斥结合,这造成灵与肉之间的永恒悖论。

小说最终告诉人们,男人和女人谁都不是谁的创造者,人不能仅凭自己就完成与异性的灵与肉的双重完美结合,因为人不是世界的开始,也不是世界的结束,不能在与异性的完美结合中终其一生。莉迪娅曾崇拜前夫伦斯基,最后却发现“他从来就没能理解过她”,他“既不是开始也不是结束”^[19]。这句耶稣基督的名言最终只能属于上帝:“我是阿拉法,我是俄梅戛;我是始,我是终。”^[20]厄秀拉曾“暂时创造了他,但是最后他又不行了,半途而废了”^[21]。这个纯洁高贵、敏感多思、性能力澎湃的女人最后明白了:人不是无限的,不是上帝,不能以“主”自居。看来,人要想达到永恒,惟一的出路就是永恒的追求,在追求中毫不迟疑地背负起在与异性的对抗与融合中萌生的全部幸福与痛苦、美丽与丑陋、欢乐与苦难的十字架。如此,人才能与“用真理那活生生的结构建造起

来的世界和拱在我们头上的天堂遥相呼应,浑然一体”^[22]。也许,这便是《虹》中之“虹”。

注释:

[1] [2] 穆尔:《血肉之躯——劳伦斯传》,张健等译,湖南文艺出版社1993年版,第296、22页。

[3] Paul Poplawski, *Promptings of Desire*, Greenwood Press, 1993, p. 86.

[4] [5] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [21] [22] D. H. 劳伦斯:《虹》,史志康等译,四川文艺出版社1995年版,第5、7、6、7、11、563、156-157、192、275、222、289-291、560、563页。

[6] [10] 《创世记》1:28; /3:6。英文根据 *The Bible, Authorized Version*, Oxford University Press.

[7] [8] [9] D. H. Lawrence, *The Rainbow*, Bantam Books, 1991, pp. 309, 309, 309.

[20] 《启示录》21:6。

《乡村医生》：宗教精神的失落

孙彩霞

卡夫卡是一位犹太裔作家，忽视了这一点就无法真正理解其作品的深层意蕴，因为犹太人的集体心理和宗教信仰在他心灵和作品中留有深深印痕，他的随笔、日记和许多小说都深受圣经的影响。

作为卡夫卡最满意的少数短篇小说之一，《乡村医生》与圣经的关系尤为隐曲，值得探讨。其中怪异的故事和诸多神秘意象使人联想起圣经，作者借用圣经中有关以色列先知以利亚和以利沙的故事，演绎出乡村医生一段梦魇般的生活，在二者的强烈对比和巨大反差中表现出现代人尤其现代西方化的犹太人宗教精神的失落。

—

《致父亲》一信表明卡夫卡对待犹太教的态度有一个发展过程。年幼时的卡夫卡幻想能在主张爱和仁慈的犹太教中与父亲海尔曼和睦相处，因而常为自己祈祷不勤、未吃斋饭等行为自责，产生对父亲的

歉疚之情。青年时代卡夫卡越来越发现父亲所信奉的犹太教“是个虚无,是个玩笑,连玩笑都够不上”⁽¹⁾,这种反感并不是由犹太教本身引起,而是因为他深感父亲的言行举止与犹太教的规定不吻合。成年后的卡夫卡几乎走上背叛传统犹太教的道路,竟宣布自己是无神论者,但他并未弃绝犹太教,只是对父亲的行为丧失了信心。他有意识地研究希伯来语、犹太文学和历史,并积极参加犹太复国主义运动。在重新审视和探索原罪、善恶、爱恨等观念后,卡夫卡形成对犹太教的独特看法,一方面认为犹太教作为犹太民族的宝贵遗产是他的根本归属,另一方面对它又采取敬而远之的态度。在《乡村的婚事准备》中他写道:“我不知还有什么更好的办法处理它,我觉得,摆脱才是最虔诚的行为。”⁽²⁾

犹太教与基督教存在许多分歧,也有密切的精神联系。卡夫卡尽管不是基督徒,却非常熟悉基督教思想。早在大学时代,他就学过基督教雕刻艺术。1918年3月他在给勃罗德的信中说:“我具备基督教提出的前提(超过一般程度的受难和特别的罪过),我在基督教中找到了避难所。但要威严地直接向其他人宣读教义,我却办不到,因为我没有能力把这些前提搬出来。”⁽³⁾

卡夫卡对犹太教和基督教的态度影响了他的文学创作,在运用圣经故事时他揉和了《旧约》和《新约》的思想,并将对宗教问题的思考反映在小说中。《乡村医生》便是他借用圣经故事对现代人进行阐释的典范之作。

二

《乡村医生》写一个乡村医生冒着风雪深夜出诊,最后却在严寒中流浪,永远回不到家的故事。作品充满由现实因素与非现实因素、尘世物象与其荒诞属性交互叠加而造成的神秘气氛,在现实的逻辑关系中表现出非理性特征。

异常物象首先是医生的交通工具马车和马。他原先的马死了,取而代之的是一位神秘而凶恶的马夫送来的两匹怪马。它们从猪圈中冲出来,被套上一辆尘世的马车,瞬间工夫就把医生带到病人家的院子。它们是非尘世的,源于不期的帮助:“‘是的’,我有些褻渎神明地想:‘上帝在这种情况下真肯帮忙,送来了失去的马,由于事情紧急还多送一匹,甚至还过了份多送了一个马夫——’。”^[4]医生为病人治病时,马自己松开缰绳,顶开窗户,探进头来注视着病人,高声嘶叫,毫不在乎这家人的训斥,以至医生以为“这叫声一定是上帝特地安排来帮助我检查病人的”^[5]。更为奇怪的是故事结束时,这两匹非尘世的马拉着尘世的马车将医生带进风雪交加的茫茫旷野,永远流浪。

其次是医生救治病人的方式和病人家属对待医生的态度。他们脱光了医生的衣服,抱住他的头,拖住他的脚,把他按到病人床上,靠近孩子的伤口。生病的男孩却对医生的到来表示拒绝和鄙夷:“我对你很少信任,你不过是从那儿被抛弃掉的,根本不是用自己的脚走来的。你不但没有帮助我,还缩小我死亡时睡床的面积。我恨不得把你的眼睛挖出来。”^[6]医生忍受了男孩的嘲笑,并承认自己无能为力:“这的确是一种耻辱,但我是个医生。”^[7]

医生的皮大衣也一再被提及。当他开始为男孩治病时,男孩的姐姐为医生脱下皮大衣。当医生急匆匆要离开村庄时,皮大衣挂在马车后面,“可是我够不着它,我那些手脚灵活的病人都不肯助我一臂之力。”^[8]这使医生的失败再次得到确证。

最具象征意义的是男孩的伤口。他身体右侧靠近肋骨的地方有个手掌大的伤口,呈玫瑰红色,上面蠕动的蛆虫也是玫瑰红色。虫子、伤口的颜色又正是侍女罗莎的名字 Rose。这是一个如花的生命。男孩提到自己的伤口时说:“我带着一个美丽的伤口来到世界上;这是我的全部陪嫁。”^[9]医生安慰他的话也颇有深意:“你的伤口还不算严重,只是被斧子砍了两下,有了这么一个很深的口

子。许多人都自愿把半个身子呈献出来,而几乎听不到树林中斧子的声音,更不用说斧子靠近他们了。”^[10]男孩听了医生的话,很快便静静地安息。

医生为男孩治病过程中耳边始终回响着学校歌队充满恐吓和威胁意味的歌声:“脱掉他的衣服,他就能治愈我们,/如果他医治不好,就把他处死! /他仅仅是个医生,他仅仅是个医生。”^[11]当他离开村庄时,歌声重又响起:“高兴吧,病人们,/医生正陪着你们躺在床上!”^[12]对于学生的嘲笑,医生只能默默地忍受。

三

《乡村医生》中的非现实性因素源于圣经中以利亚和以利沙的故事。火车火马是两位先知故事中的重要因素,它们来自天界,显示了上帝亚卫对两位先知的特宠。先知以利亚是乘火车火马从尘世升天的:“他们正走着说话,忽有火车火马将二人隔开,以利亚就乘旋风升天去了。以利沙看见,就呼叫说:‘我父啊!我父啊!以色列的战车马兵啊!’”^[13]以利沙的故事也与火车火马有关:“以利沙祷告说:‘亚卫啊,求你开这少年人的眼目,使他能看见。’亚卫开他的眼目,他就看见满山有火车火马围绕以利沙。”^[14]

火车火马来自上天,显示了上帝对两位先知的肯定和嘉奖。马车将他们带往天国,与上帝相遇相随,享受永生的幸福。乡村医生的马来自猪圈,虽有火马的非现实性,最终却将他带进茫茫旷野,而非天上。马的嘶鸣也给乡村医生带来软弱无能之感,以至他自叹:“我并不是社会改革家。”^[15]这里的“社会改革家”和“先知”是同义词,因为二者都有拯救、劝诲和预言的本领,都有“神人中介”的特殊身份,都亲近上帝,向世人传达上帝的训谕。乡村医生的话表明,他徒具先知的空洞外形而失去其非凡才能和崇高地位。卡夫卡以乡村医生喻指现代西方犹太人眼中的犹太民族传统,尤

其犹太民族特有的遗产犹太教。卡夫卡在《致父亲》中谈到犹太教,对父亲在犹太会堂里的冷漠表示批评后说:“要用这犹太教来教育孩子并使它世代相传,未免太少了,在你向后代传授的时候,它已完全流干滴尽了。”^[16]这决不是个别现象,在变革时期的一代犹太人,许多人都这样对待其宗教信仰。这一代人从当时还很纯朴的乡村移居到城市,宗教信仰被文化、社会、商业中的现代意识所取代,几乎没有给子女留下犹太遗产。在《致父亲》的信中,卡夫卡就称自己是“被剥夺了继承权的儿子”^[17],可见父亲海尔曼对他的宗教教育少得多么可怜。卡夫卡常在情人密伦娜面前抱怨,西方化的犹太人已失去本民族传统的庇护,脚下没有坚实的犹太土地。卡夫卡在《乡村医生》结尾处安排乡村医生被放逐,永远流浪,便说明了卡夫卡的忧虑。他在给密伦娜的一封信中谈到犹太人的信仰危机:“为什么他们的东西一旦失去便再也找不回来,这些东西却是欢欣鼓舞地永远告别他们,漂流而去!”^[18]

乡村医生为病人治病的奇怪方式在先知以利亚和以利沙的故事中也常出现,例如以利亚为撒勒法寡妇的儿子治病时,“对她说:‘把你儿子交给我。’就从妇人怀中将孩子接过来,抱到他所住的楼中,放在自己床上,……以利亚三次伏在孩子的身上求告亚卫,……亚卫应允以利亚的话,孩子的灵魂仍入他的身体,他就活了。”^[19]以利沙的故事与此近似:“以利沙来到,进了屋子,看见孩子死了,放在自己的床上,就关上门,只有自己和孩子在里面,他便祈祷亚卫,上床伏在孩子身上,口对口,眼对眼,手对手;既伏在孩子身上,孩子的身体就渐渐温和了。”^[20]

两位先知以治病救人的行动显示了上帝无形的能力,受到上帝的肯定和世人的崇敬。撒勒法寡妇对以利亚说:“现在我知道你是神人,亚卫藉你口所说的话是真的。”^[21]书念妇人也在以利沙脚前俯伏于地,向他道谢。不同的是,乡村医生是在被迫多于自愿的情形下和男孩躺在了一起,而他根本无力挽救男孩的生命。乡村

医生与先知的巨大反差再次显示出前者的失败。

在治病过程中,歌队满含威吓和不满意味的歌声始终在乡村医生耳边回响,对此他只能抱以沉默。而在先知故事中,类似的嘲弄却遭到严厉惩罚:“以利沙从那里上伯特利去,……有些童子从城里出来,戏笑他说:‘秃头的上去吧!秃头的上去吧!’他回头看,就奉亚卫的名咒诅他们,于是有两只母熊从林中出来,撕裂他们中间四十二个童子。”^[22]先知以上帝之名诅咒胆敢不恭的童子,维护了上帝的尊严,显示了亚卫不可侵犯的权威。乡村医生的容忍则反映了现代人宗教精神的淡漠和宗教信念的失落,因为曾赋予人生意义的神圣价值已从人们心中连根拔起,上帝不再有伟大权威,其概念不再有实在内容,其名字也不再如昔日般神圣。

宗教精神的失落还通过乡村医生的皮大衣表现出来。以利亚和以利沙曾以外衣击水,使约旦河水左右分开,从中走过。而乡村医生在诊治之初就被脱去外衣,直到结尾也未能发挥其作用。这件皮大衣早已失去神奇魔力,只是在诉说医生的无能。

男孩的伤口是理解全文的关键。它在男孩身体右侧靠近胯骨的地方,这一位置使人联想起圣经两次提到的伤口。据《创世记》载,上帝用地上的尘土按自己的样式造出亚当,又取亚当的肋骨造出夏娃,遂使肋骨成为复活和诞生的象征。《约翰福音》记载,耶稣受难后,士兵在他肋旁扎了一枪,这使肋旁的伤口又与死亡联系起来。这两个典故似乎同时潜伏在《乡村医生》中——肋骨既与生命相联,也是死亡的印记。医生这样评说肋骨上的伤口:“你是无可救药的了,我已经找出了你致命的伤口;你身上的这朵鲜花正在使你毁灭。”^[23]救治男孩的行动必须以献出罗莎为代价,伤口和蛆虫的颜色与罗莎的名字完全相同。治愈伤口非但不能挽救男孩的生命,而且要以牺牲罗莎鲜花一样的生命为代价。这样,卡夫卡就以生命与死亡的荒诞置换再次表现了他一贯的主题:目标与手段相分离。亚当被造之初原有不死的机会,但却因堕落而失去永生,并

使所有后代承袭了必死的命运。因此,恢复与上帝一致的原始样式是获得永生不朽的条件。为了挽救人类,上帝遣耶稣降世承受死亡,消除亚当造成的罪孽,引导人类信仰上帝,以重获永生。男孩的伤口喻指人类不可能真正逃避死亡,而只能通过超越肉体生命来战胜死亡。卡夫卡曾说:“殉道者们并不低估肉体,他们让肉体在十字架上高升。”^[24]死亡作为人生的终点,在生存过程中随时都可能发生,人与其对它满怀恐惧,不如在死亡中感受灵魂的净化。对此卡夫卡还说:“死亡在我们面前,就像挂在教室墙壁上一幅描写亚历山大战役的画。这一生都要通过我们的行动使之暗淡、或干脆磨灭它。”^[25]

基督教认为,人不仅是必死的,也是有罪的。上帝造出亚当和夏娃,安置在伊甸园中,两人偷食善恶树上的禁果,触怒上帝被逐出乐园,其罪性传给后人,成为人类的原始罪过。伤口在《乡村医生》中不仅是死亡的印记,也是原罪的象征。男孩说:“我带着一个美丽的伤口来到世界上;这是我的全部陪嫁。”^[26]人类既有原罪又无法自救,上帝乃派其子耶稣降生人间,以自己在十字架上流血献身把人类从罪恶中拯救出来,与上帝合一,分享其不朽。于是,小说中“手掌大的伤口”与其说是在说明伤口的大小,就不如说它是上帝之手触摸的印记,能使人感受与生俱来的原罪,从而努力超越死亡,恢复与上帝的正当关系。苦难和死亡来自上帝的惩罚,意识到这一点,就维持了与上帝的对话状态,尽管这颇具悲剧色彩,却能使人超越个体,上升到普遍与绝对精神的高度。卡夫卡在日记中写道:“一时的满足我还能从像《乡村医生》那样的作品中获得,前提是,这样的作品要能够成功;至于幸福,却只有在我能够将世界升华到纯洁、真实、不变的境界时才能获得。”^[27]这种幸福只能在宗教中获得,因为“此生的快乐不是生命本身的,而是我们向更高生活境界上升前的恐惧;此生的痛苦不是生命本身的,而是那种恐惧引起的我们的自我折磨……在这个世界上被称为苦难的事,

在另一个世界上却是极乐。”^[28]

在极力推崇宗教对心灵的提升时,卡夫卡也通过乡村医生的话语表现人与上帝的疏离:“许多人都自愿把半个身子呈献出来,而几乎听不到树林中斧子的声音,更不用说斧子靠近他们了。”^[29]基督以人性降世,体现了神性和人性的统一,他被钉十字架为世人赎罪以求信徒永生,是其生平最光辉的事件。信奉耶稣救世,并在尘世自觉领受上帝对人类罪孽的惩罚,是基督教信仰的基石。但世人往往无力真正感受原罪,听不到上帝的呼召。卡夫卡以迷路的羔羊比喻这种隔膜:“我心中一片空虚迷茫,活像一只失群的羊,在夜里,在大山中;或者像一只跟着这么一只羊跑的羊。如此失落孤独,却又没有诉苦的力量。”^[30]

人类始终走在与上帝若即若离的路上,这既使人渴求灵魂得到拯救、超越、向纯净的精神境界飞升,也使人感到上帝遥不可及,继而放弃得救的期望。卡夫卡表达这一忧虑时说:“他们已经失去了旧有的信仰。”^[31]既叹息现代西方化的犹太人失去了传统的犹太教信仰,也哀挽现代人宗教精神的普遍瓦解和失落。针对一个可悲的事实——人与上帝的垂直关系被贬低,人与上帝对话的渴望被自我的独白所取代,卡夫卡在《乡村医生》中借艺术变形的圣经故事与现代人的生存现状做比较,示意当今人类正遭逢着与上帝无法沟通的可怕疏离,随之而来的必然是宗教精神的彻底失落。

注释:

[1] [16] [17] 卡夫卡:《致父亲》,见克劳斯·瓦根巴赫:《卡夫卡传》,周建明译,十月文艺出版社,1988年版,第182,184,188页。

[2] 卡夫卡:《乡村的婚事准备》,见《卡夫卡传》,第265页。

[3] [17] [18] [24] [27] [28] [30] 卡夫卡:《卡夫卡书信日记选》,叶廷芳、黎奇译,百花文艺出版社,1991年版,第159-160,259-260,118,54-55,126,40页。

[4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [15] [23] [26] [29] [31] 卡

夫卡:《乡村医生》,见《卡夫卡短篇小说选》,第 219, 221, 223, 223, 224, 223, 223, 222, 224, 220, 221, 223, 223, 222 页。

[13] [14] [20] [22] 《列王纪下》2:11-12; 6:17; 4:32-34; 2:23-24。

[19] [21] 《列王纪上》17:19-22; 17:24。

[25] 转引自阎嘉:《反抗人格——卡夫卡》,长江文艺出版社,1996年版,第 172 页。

《荒原》与伊甸园

刘海燕

神话是原始初民智慧的结晶,是原始人类本体论与认识论的结合形式。随着人类历史的发展,神话渐渐消隐了,但是,作为最初蕴涵一切的文化形态,其中所包含的人类最初对世界、人生及自我认识与实践的基因,却深深地积淀于人类文化和心理的深处,无形地导引着与原始神话关系最为密切的文学的发生和发展。同是以“家园”为主题的伊甸园神话和现代诗歌《荒原》在这方面为人们提供了一个很好的范例。

《荒原》的作者 T. S. 艾略特是一位以古典主义者面貌出现的诗人。他非常注重当代创作与传统文化的联系。他主张诗人“随时不断地放弃当前的自己,不断地消灭自己的个性,去归附一种含有历史意识的传统”^[1]。这里的“历史意识”中含有一种领悟。“不但使人写作时有他自己那一代的背景,而且还要感到从荷马以来欧洲整个的文学及其本国整个的文学有一个同时的存在,组成了一个同时的局面”^[2]。《荒原》不仅在用典方面借鉴了伊甸园的内

容,更重要的是在历史意识的层面也吸取了伊甸园故事的精髓。当然这种联系是通过文学的样式表现出来的,我们没有理由说艾略特有意识地模仿了伊甸园。考虑到二者在描绘景象上的差异,笔者认为,《荒原》是诗人在潜意识状态下创作出的对伊甸园原型的逆向显现。

—

“大地的存在是人类灵魂存在的隐喻形式,每一种精神或心理的属性,都通过物质的隐喻‘再现’出来”⁽³⁾,让我们首先分析《荒原》和伊甸园中自然景物的形象。

在《创世记》卷首,上帝用短短几句话就造出了宇宙万物。古代文学的语言简练是人所共知的,但在伊甸园故事中,作者却对一条河做了非常详细的介绍,把它4条支流的名字一一记录:比逊、基训、底格里斯、幼发拉底,还谈到前两条河的流经地和所含矿藏。由此可见古人对水的重视,因为只有水才能养育他们,带给他们财富和希望。

《荒原》的每一章都涉及水——雨水、河水或海水。第5章写道:

这里没有水,
只有岩石,岩石,
没有水,有一条沙路
在群山中蜿蜒而上,
岩石堆成的群山没有水,
如果有水,我们会停下畅饮,
在岩石中人们不能停下或者思想,
……这里人不能站,不能躺,不能坐,

……只有阴沉通红的脸庞在嘲笑与嚎叫。^[4]

由于缺水,人们丧失了生机,陷入停滞变形的困境之中。在这里,水是人灵气的象征。诗中还多次述及水道被污染、堵塞的情形:得不到清洁之水的现代城市,恍如一片荒芜的沙漠。尽管艾略特使用了象征手法,仍然无法掩饰现代人对水源的本能渴望和依赖。

在诗中,“火”是一个和“水”相对的意象。“火”一方面具有毁灭万物的意蕴,另一方面也带有净化灵魂的含义。在第3章“火的布道”中,诗人在描述了喧闹而沉闷的社会景象后,发出了“燃烧,燃烧,燃烧/啊,主,你拔我出来/啊,主,你拔,燃烧”^[5]的呼喊。水带给人类的是生命,是存在。当现实的存在不再合理时,“火”便出现了,它要消除一切破败的东西,要“白茫茫一片大地真干净”。诗人的祈祷表现出无以自救的人类对上帝的依赖,也表现出诗人对新事物之萌发的期冀。

人们生活于沉闷、无聊之中时,既需要火去扫除一切,也离不开水的滋养。第5节出现的“雷霆”形象就是“水”与“火”的完美结合。“雷霆”代表了上帝的警诫和怒火,同时也预示着甘霖的降落。可以说,伊甸园中的“水”意象在《荒原》中得到了进一步的丰富和延伸。

伊甸园中还有一个重要的形象,就是“树”。上帝造出亚当之后,就使“各样的树从地里长出来,可以悦人的眼目,其上的果子好作食物”^[6]。“树”为人提供必需的食物,是人生存的依托。更重要的是,人类的智慧就是从夏娃偷吃智慧树上的果子那一刻才获得的。而在《荒原》中,由于缺乏水,“枯树不会给你遮荫”,到处都是行尸走肉的人群和毁坏了的建筑物。绿色是生命的象征,荒芜的城市中没有绿荫。

以“水”为代表的大自然是家园存在的基础,而各色人等的活动构成家园的主体。伊甸园中有3种角色:人、上帝、蛇。人是社

会的主角,他们融洽相处,能给社会带来欣欣向荣的景象。上帝兼具创造者、规范者、仲裁者、执行者和拯救者的身份。上帝创造了亚当和夏娃,他们违犯禁令而被逐出乐园。当他们受尽苦难时,上帝动了恻隐之心,为他们制做衣服,赐予他们子孙无穷,万代繁衍。蛇是上帝的敌对势力,它诱惑人类背离上帝,给他们带来灾难。无知而好奇的人类总是处于上帝与蛇的艰难选择之中,跟随上帝便得幸福,受惑于蛇则遭惩戒。

《荒原》中也有类似的3种角色。其中的上帝,即第5章中神秘的“第三个人”,是借雷霆之口规劝人们谨言慎行的理性的象征。这里的蛇,就是人对物质、金钱的占有欲和无限膨胀的肉欲。现代人在被蛇引诱的路上走得太远,以至于感官失调,麻木不仁,就连纯真的爱情也异化为有欲无情的游戏,他们甚至认不出上帝的模样。

从表面上看,伊甸园中的原始人忠于上帝,过着幸福的生活,而《荒原》中的现代人则陷入欲望的泥潭,濒临死亡。但就在这巨大反差的下面,有着人类共同的悲喜命运。《荒原》各章的标题依次是“死者葬仪”、“奕棋”、“火的布道”、“水里的死亡”、“雷霆所说的”,它们揭示了现代人沉闷、无聊的生存状态,也表达出诗人对获得灵魂净化和新生的期望。全诗在总体上构成“枯萎—死亡图景—再生的希望”^[7]的潜在框架;从伊甸园中走出的人类在不停的心灵选择中也经历着“乐园—犯罪—受难—忏悔—得救”^[8]的U型循环。人类历史的发展就像四季的交替变化,一枯一荣,一荣一枯,总是在乐园与荒原之间相互移位。我们的社会总是以螺旋上升的方式不断地延伸,时隔数千年,斯物亦彼物,斯人亦彼人。

二

1921年艾略特创作《荒原》时,精神处于几致崩溃的状态。由

此,我们很难断定《荒原》是否在有意照应“伊甸园”的原型。艾略特甚至否定它带有社会批评的性质:“对我而言,它仅仅是个人的完全无足轻重的对生活不满的发泄,它通常只是有节奏的牢骚。”^[9]

但我们并不能仅由他的主观态度就否认《荒原》和伊甸园之间的无形联系。艾略特是一个非常博学的诗人,精通欧洲各国和东方的文化、历史知识。他尤其崇拜但丁、弥尔顿一类熟悉基督教文化的诗人。伊甸园的故事通过圣经,也通过各类文学尤其基督教的文学,悄悄地沉积于他的心灵底部。正因为他当时正处于个人发泄的迷狂状态,那久沉底层的情感才更会被唤醒,披挂起“亮晶晶的各种观念的残片”^[10],舒卷成神奇的诗章。所以,二者的联系不仅体现在表层的各类形象中,更重要的是,也存在于深层的文化心理中。

伊甸园故事向人们展示的是一幅有花草、有树林、有流水、有动物、有幸福人类的图画,这是一帧美满的自然图景。而在《荒原》中,天然的河道被石油、沥青、驳船、巨木所堵塞,不再流淌;过度的纵欲、社会肌体的异化使人失去了灵气,麻木不仁;自然与人类在机器大工业文明的压迫下痛苦地呻吟。人类创造了文明,但文明在本质上与追求个性自由、向往天然和谐的人类相对立。20世纪高度发展的西方现代文明更使人处于严重的异化之中。

人类自降生之日起,就不仅面临着自然和社会异己力量的考验,也面对着自身生存还是毁灭的疑虑。基督教学者对伊甸园故事有一段注释:神造人原赐人以永生,而人犯罪后若永远活着就于己无益,因为罪的代价乃是死;罪人不能进入神的国,必须重生,成为新造的人^[11]。这段文字是对亚当、夏娃被逐后,上帝安设基路伯和剑来把守生命树的解释。这里的“生”不仅指幸福生活,也预示了痛苦艰辛的生活,“死”不仅指生命的消亡,也含有对失败人生的否定,以及对新生的预告。自原始时代起,人类对生与死的关系

就有朦胧的辩证认识。

无独有偶,在《荒原》中,诗人也以生与死为中心来构筑其象征的体系。卷首的题辞中提到呼喊着“我要死”的西比尔,“火”意象的本质即再生的前提——破坏、毁灭或死。有评论家甚至认为,“荒原”就是处于新生前夕的死亡意识的隐喻体。

《荒原》中充满了由死亡意识生成的意象。早在第1章1节它就倔强地蠢动,以其固有的本能破土而出:

四月是最残忍的月份,哺育着
丁香,在死去的土地里,混合着
记忆和欲望,拨动着
沉闷的根芽,在一阵阵春雨里^[12]

它出现了,在咒语般的语言中获得存在和发展的魔力与强势。接着,在第2节中它再次突兀地显露:

攫住不放的根是什么,什么树枝从
乱石的垃圾堆中长出来?^[13]

这意象自诞生之时就具备着辩证的力量,包孕着生与死的二重性态势。“死去的土地”和“乱石的垃圾堆”构成死亡的无情压力,而“丁香……沉闷的根芽”和“攫住不放的根”则构成生命的本能冲动。这样,死亡的基本意象单位就有了内在的辩证结构和张力,达到完满的平衡和统一。不难发现,这是诗中全部意象的基本特征。

这里有破败的自然:凄凉而空虚的大海、被淤塞的河、充满恐惧的尘土……。这里有破败的社会:倒塌的伦敦桥、扔弃着白骨的小阁楼、空无一人的教堂……。这里有破败的人群:淹死的腓尼基水手、情感麻木的女打字员、只有兽欲的情人,以及走向地狱的亡灵之群……。这就是那个正在毁灭的荒原。然而,这里也在悄悄地萌动着什么:丁香在死去的土地下苏醒、春雷在远山回响、渔王

在考虑着是否至少将田地收拾好。这又是一个为复苏积蓄力量和信心的荒原^[14]。方死方生,已死已生,“在我的开始是我的结束”^[15]。

我们惊奇地发现,伊甸园中“死而复生”的循环在快节奏的现代社会的演化为“死即复生”的反应程式。伊甸园突出了生的美好,而《荒原》则花大力气描述现代西方人精神的崩溃、文明的没落。诗人愈是绝望,就愈是希望重获新生,希望破败的一切快快消亡,新生的力量瞬间壮大。新生的意识在伊甸园中处于强势,在《荒原》中则处于劣势,就像巨石下的一粒嫩芽做着倔强的抗争,充满悲剧性的色彩。

伊甸园中上帝和蛇的形象还具有更深刻的涵义。上帝代表着理性主义、伦理道德,蛇则象征充满感性欲望的诱惑、与人性弱点相联系的非理性主义。不过,在这里上帝具有绝对权威,既有力量惩罚犯罪的人类,也能拯救他们于水火。而在精神荒芜的现代社会,理性同感性、伦理与欲望的冲突尤为激烈,尤为复杂。随着人类改造自然的主体能力的加强,他们的私欲也极度膨胀。“昨嫌破袄短,今怨紫蟒长”。为了满足无厌的欲望,人们肆无忌惮地破坏大自然的安宁,破坏民族之间、个人之间的和谐关系。在工业文明时代,一切都以金钱、物质利益为准绳,道德、情感被抛掷脑后;上帝消失了,金蛇在狂舞。对这样一种状态,艾略特有一段精辟的论述:“建立在私人利益原则和破坏公共原则之上的社会组织,由于毫无节制地实行工业化,正在导致人性的扭曲和自然资源的匮乏;而我们大多数的物质进步则是一种使若干代后的人将要付出惨重代价的进步。”^[16]新发明受到普遍的崇拜,而人的气质——正确使用新发明的先决条件——却无人真正关心。经济学抛弃了伦理学的基础,一整套不道德的竞争机制必将导致战争。

理性与非理性的斗争还通过语言表现出来。在圣经神话中语言是万能的:上帝用语言创造了世间万物,用语言实现了对人类和

蛇的惩罚,借变乱巴别塔建造者的语言使人类分成万族万国。而在《荒原》中人们却处于尴尬的失语状态。第1章有诗句“人子啊,你不能说,也不能猜,因为你仅仅知道”⁽¹⁷⁾;在第2章中,一对夫妻失去了共同言语,诗人慨叹“什么时候,我才能像燕子,燕子,燕子”⁽¹⁸⁾,因为燕子是有声且有“语言”能力的鸟儿。语言是灵魂的声音,是理性道德的话筒,在理性被抛弃的现代社会,人类只能忍受失语的痛楚。

代表理性、道德的上帝在伊甸园中以胜利者的姿态出现,而在《荒原》中却被人忽略,成为受伤的渔王。然而,在邪恶和猖獗欲念的背后,读者却分明感觉到正义的呼喊:舍予,同情,克制。或许是由于正义遭受了如此残酷的压迫,它才更以悲剧形式显出顽强的生命力。

小 结

通过以上分析我们会发现,作为原始神话的伊甸园故事和现代象征主义诗歌《荒原》之间存在着惊人的相似和许多差异。二者之间的反向对照仅仅用本文开头提到的“历史意识”求解是远远不够的,也是非常不明确的。它们之间的深层联系实际上存在于宗教与文学关系的范畴中。

艾略特说过:“圣经之曾对于英语文学发生文学的影响,并不是因为它向来被视为文学,而是因为它向来被视为上帝话语的传达。”⁽¹⁹⁾“我所要的一种文学,应该是无意识地具有基督教性的,而不是有心地和挑战态度地做成这样的(所谓具有基督教性质的文学作品,是说由一个确定的伦理学和神学立场出发来完成的作品,从而起到宣扬某种宗教意识的效果的作品)。”⁽²⁰⁾作为圣经构成部分的伊甸园故事既是宗教也是文学,但它对后世文学发生影响,却主要不是以文学作品的身份,而是以宗教意识的方式。这当然与

基督教在西方意识形态领域长期处于统治地位密不可分。

同时我们还须注意到,这种影响是在作家无意识的心理状态下发生的。艾略特在此问题上突出了一个名词:宗教感受性。他讲道:“人类到处都在谈论宗教信仰的衰败,却很少有人注意到宗教感受性的衰败。现时代的麻烦不只是不能相信我们祖先所相信的关于上帝和人类的某些东西,而是不能像他们那样感受上帝和人类。不再被信仰的信仰是一种在某种程度上尚能被理解的东西;而一旦宗教感情消失了,人类花费了许多心血用以表达它的语言也就失去了意义。”^[21]艾略特正是用这种宗教感受力,从原始神话那里继承了人类对自然、对社会、对自我的基本认识,同时又为它涂上自己独特的色彩,创作出现代象征主义诗歌的扛鼎之作《荒原》。

正是这种似隐又显、似有又无的宗教意识和宗教情感,将伊甸园的节拍反向共振到《荒原》的诗行中:因为我们曾经拥有,所以我们现在失去了;因为我们曾经幸福过,所以我们现在痛苦着。

注释:

[1] [2] T. S. 艾略特:《传统与个人才能》,载《艾略特诗学文集》,王恩衷编译,国际文化出版公司 1989 年 1 版,第 4、2 页。

[3] 参见耿占春:《隐喻》,东方出版社 1993 年版,第 163 页。

[4] [5] [12] [13] [17] [18] 本文所引《荒原》皆见 T. S. 艾略特:《四个四重奏》,袁小龙译,漓江出版社 1985 年版,第 67 至 96 页。

[6] [11] 《圣经·简释本》,中国基督教协会 1998 年版,第 3-5 页。

[7] 李颖:《〈荒原〉的意境》,载《外国文学研究》1996 年第 2 期,第 48-49 页。

[8] 肖四新:《〈圣经〉原型——莎士比亚创作的基石》,载《外国文学研究》1999 年第 1 期,第 93 页。

[9] [10] [16] 参见陆建德:《艾略特:改变表现方式的天才》,载《外国文学评论》1999 年第 3 期,第 47-56 页。

[14] 参见赵晓丽、屈长江：《死之花——略论艾略特〈荒原〉的死亡意识》，载《外国文学评论》1988年第1期，第47-48页。

[15] T. S. 艾略特：《四个四重奏》之第2首《东库克》，裘小龙译，漓江出版社1985年版，第192页。

[19] [20] T. S. 艾略特：《宗教与文学》，傅东华译，载《艾略特诗学文集》，第129、130页。

[21] T. S. 艾略特：《诗的社会功能》，王恩衷编译，载《艾略特诗学文集》，第247页。

《尤利西斯》的罪与救赎主题

吕 争

长期以来,乔伊斯研究者们对如何阐释《尤利西斯》存在诸多分歧,对作品主题的探讨,也常常众说纷纭,莫衷一是。在此,笔者尝试从一个新的角度破解这部名著,以作家对圣经典故的运用来考察其创作的意图。有学者认为,《尤利西斯》中的人物在都柏林一天的“浪游”没有“什么可以言说的动机”,“人物与其活动本身无方向性,无目的性”,只是“一连串在时间上先后承续却很少逻辑联系的日常生活的碎片”^{〔1〕}。从某种意义上讲,这的确是小说的表面内容,但事实上,《尤利西斯》各部分之间不仅有时间上的先后承续,而且更重要的是,也有着紧密的深层逻辑联系。

整部小说可以归结为两个主题——显形的“回家”主题,和隐形的“犯罪与赎罪”主题。第一主题在《奥德赛》的框架下很容易看出,它包含两种关系:一是布卢姆与摩莉的夫妻关系,二是布卢姆与斯蒂芬的父子关系。在第二主题中,“罪”主要体现为布卢姆与摩莉的彼此背离。摩莉的偷情,以及布卢姆的

念念不忘想象中的情人玛莎,都导致罪的产生。另一方面,小说中的布卢姆又是耶稣、撒母耳、以利亚和大祭司的多重形象组合体,他行动的目的主要是为自己、摩莉、斯蒂芬乃至世间所有的人赎罪,以求罪孽深重的人类得到新生。他用两种方式赎罪:《旧约》的方式和《新约》的方式,前者指向为全民赎罪的祭,最终将罪遮盖;后者则指向耶稣在十字架上受难,最终将罪涤除。第一主题是《尤利西斯》的主旋律,浮现于小说表层;第二主题隐藏于情节背后,不易被人察觉,时而强时而弱,但却透露出作者设计的人类得救途径。两大主题有一个共同的基础——爱。前者是尘世的爱,古希腊史诗《奥德赛》为它提供了结构框架;后者是超尘世的爱,希伯来圣经为它提供了隐形线索。而1904年6月16日都柏林的社会生活,则是两大主题得以表现的共同背景。源自《奥德赛》和圣经的两大主题在都柏林的社会画面中显现出来,最终构成《尤利西斯》这部大型交响乐式作品的雄浑篇章。对于这部小说,研究者们通常将目光集中在“回家”和都柏林乃至整个西方社会的精神萎靡状态方面,很少从“罪与救赎”的层面进行开掘。本文力图通过对小说中圣经意象的具体分析,使隐形的第二主题清晰地展示出来。

小说第十七章中有这样一段文字:

布卢姆起身之前便预感到了积劳,而他在起身之前又怎样默默地概括了过去那一连串的原因呢?

准备早餐(燔祭),肠内装满以及预先想到的排便(至圣所)。洗澡(约翰的仪式)。葬礼(撒母耳的仪式)。亚历山大·凯斯的广告(火和真理)。不丰盛的午餐(麦基洗德)。访问博物馆和国立图书馆(神圣的地方)。沿着贝德福德路、商贾拱廊、韦林顿码头搜购书籍(喜哉法典)。奥蒙德饭店里的音乐(歌中之歌)。在伯纳德·卡南的酒吧里与横蛮无理的穴居人吵嘴(燔祭)。包括一段空白时间:乘马车到办丧事的家去以及一次诀别(旷野)。

女人的裸露癖所引起的性冲动(俄南)。米娜·普里福伊那时间拖得很长的分娩(奉献祭物的礼拜式)。造访下蒂龙街八十三号贝拉·科恩太太开的妓院,随后在比弗街争吵起来,又有一场偶然发生的混战(大决战)。夜间漫步到巴特桥的马车车棚,又走了回来(赎罪)。(Ⅲ, 151^[2])

以上每件事基本上都是第二部各章的主要事件,而后面括号里的内容则是作家留给读者的圣经线索。经整理,笔者将括号里的内容与第二部各章一一对应起来,即:“燔祭”和“至圣所”——第四章;约翰的仪式——第五章;撒母耳仪式——第六章;火与真理——第七章;麦基洗德——第八章;神圣的地方——第九章;喜哉法典——第十章;歌中之歌——第十一章;燔祭和旷野——第十二章;俄南——第十三章;奉献祭物的礼拜式——第十四章;大决战和赎罪——第十五章。尽管不能肯定小说的第二主题是严格遵循以上线索发展的,但这条线索无疑是颇为显眼的圣经暗示。如果说尤利西斯是荷马史诗《奥德赛》的中心人物,那么布卢姆就是《尤利西斯》的中心人物。在荷马史诗中,第二部“尤利西斯的漂泊”是《奥德赛》的核心;与此相似,《尤利西斯》的第二部也是整部小说的核心。它讲述了布卢姆漂泊的主要经过,从第二主题的角度看,基本上覆盖了犯罪与救赎的全过程。所以要研究第二主题,就要针对第二部进行分析,这是理解全书的关键所在。下面笔者便对小说第二部中的圣经意象进行具体考察。

第四章“燔祭”主要描述布卢姆准备早餐和上厕所。涉及的旧约线索是他为摩莉的偷情之罪向亚卫求恕并献燔祭。在小说中,摩莉与情夫博伊兰的幽会通过她收到来信而得到暗示,罪由此而生。这是第二主题首次在小说中显现。那封信的收信人是玛莉恩太太,而非布卢姆太太,这使布卢姆“那兴冲冲的心情立即颓丧下来”(I, 144)。于是布卢姆进行了旧约式的献燔祭。他的早餐是

煎腰子,作家用反仿手法将煎腰子比作献燔祭,以摩莉闻到一股糊味戏仿“馨香上达天父”(as a burnt offering, an offering by fire, a pleasing odour to the Lord.⁽³⁾直译为“馨香的气味传到上帝”)。这时摩莉的外遇还未开始,尚处在准备阶段,所以布卢姆也只用了普通的献祭仪式。这种祭只能表示认罪,或请求神的宽恕,而无法真正将罪除去。后来摩莉与博伊兰开始幽会,布卢姆以犹太教的全民赎罪祭将罪“遮盖”。《旧约》中的“赎罪”由几个含义都是“遮盖”的希伯来语词表示,因为祭物不能将罪“除去”,只能暂时“遮盖”它⁽⁴⁾。为了彻底除掉罪,作家让布卢姆一登场就示意耶稣已经到来。在此章中布卢姆对一个希腊字 Metempsychosis 思索良久(I, 147),其意为“灵魂的转生”。布卢姆说:“咱们死后还会继续活在一具肉体里,而且咱们前世也曾是那样。他们管这叫作转生。”作家借此暗示耶稣已经道成肉身。然后经过渐次发展,作家在第二部最后一章使布卢姆经受耶稣式的受难,以实现新约式的彻底救赎。道成肉身是彻底救赎的前提,所以此章使人看到旧约赎罪的开始和新约救赎的准备。

第五章“约翰的仪式”记述布卢姆到邮局领取想象中的情人玛莎的信。这是布卢姆第一次犯罪,相应的赎罪表现为接受约翰的洗礼。本章末尾布卢姆想象自己“舒舒服服地洗个澡”,即在暗示这种仪式。受洗表示认罪悔改,求神宽恕。另一个细节是,当布卢姆经过“伯特厄尔”(I, 161)之后,他“摘下帽子,安详地吸着自己发油的气味”。《创世记》提到“雅各清早起来,把所枕的石头立作柱子,浇油在上面。他就给那地方起名,叫伯特利”⁽⁵⁾。据考古犹太人用石柱作立约的记号,浇油是祝圣的仪式,“伯特利”在希伯来文中意为“神殿”。《尤利西斯》中的伯特厄尔(Bethel)其实就是伯特利,只是译法不同,作家以此暗示布卢姆已经被膏立为大祭司。

本章的新约线索也更加清晰,继上章耶稣道成肉身后,本章以

布卢姆洗澡喻示耶稣受洗。布卢姆想象自己“舒舒服服地洗个澡”时,意识中出现了“这是我的身体”,此系套用耶稣对门徒讲道之语^[6]。在上章布卢姆既已通过“灵魂转生”实现道成肉身,也就成为圣子,神的三位格之一。为达到圣餐的永恒象征——神人同归于一,他还须为肉体添加灵性的力量;他的沐浴可看作施洗者约翰使他净化并将他奉为神圣的仪式。

这里必须提到,本章结束时布卢姆离开药店,正碰到班塔姆·莱昂斯。莱昂斯迫切地想得知一点赛马赌博的内情,而布卢姆随意说了一句“我正要把它丢掉呢”(I, 180)。“它”指的是报纸,而莱昂斯误以为布卢姆暗示他把赌注压在一匹名叫“丢掉”的马上。在第十二章,被布卢姆阴差阳错提到的黑马“丢掉”在象征着争夺摩莉的赛马角逐中战胜了被众人看好的象征博伊兰的“权杖”,是隐形主题中旧约赎罪的重要暗示,届时笔者另作详析。

隐形主题发展到第六章“撒母耳仪式”,出现了变化。如果将这一主题的发展看作音乐中的赋格曲式结构,那么第四章是主题的发生;第五章是另一声部追上来在关系调上的模仿,叫答题;到这一章,主题的声音并未消失,而又加上了与主题相对的一个旋律,叫对题。这个旋律就是布卢姆参加葬礼时的所感所想。他去参加老迪格纳穆的葬礼途中思考了许多生命和死亡问题,想到:“我也不喜欢(死亡)。还有许许多多要看要听要感受的呢。他们休想拉我去参加这个回合。热乎乎的床铺,热乎乎的充满活力的生活。”(I, 223)作家意味深长地将布卢姆留恋生活、躲避死亡的精神状态表现出来,与耶稣义无反顾地从容赴死加以对照。在这章布卢姆第一次与斯蒂芬发生联系。布卢姆与西蒙·迪达勒斯一起乘马车时看到斯蒂芬,对西蒙说:“你的公子和继承人。”(I, 189)作家很可能以此暗示撒母耳膏立大卫的仪式。在《撒母耳记上》第16章中,撒母耳找到耶西,要膏立他的一个儿子为王,先来的7个都不是预定者,只有在外放羊的小儿子大卫才是亚卫所拣

选的。“撒母耳就用角里的膏油，在他诸兄中膏了他。”

第七章“乌陵与土明(火与真理)”叙述布卢姆到报社谈生意。乌陵(Urim)有“真理”、“完美”之意，土明(Thummim)似为“完全”、“可”。古时犹太人用此二物判断是非，寻求神意。大祭司在胸牌上佩带它们，以示拥有从亚卫寻得到忠告的权力，能得到上帝传来火与真理的承诺。在第五章布卢姆已增添了大祭司身分，此事暗示他能够获得真理，在玛莎和玛丽亚中作出正确的选择。我们知道，布卢姆最终拒绝了玛莎的诱惑，回到摩莉的身边。

新约式的赎罪集中于布卢姆听到歌手马里奥的名字时，其意识经历的一个联想过程：马里奥—歌剧《玛莎》—玛莎—玛莎与玛丽亚—耶稣到玛莎和玛丽亚家作客—耶稣—马里奥。由于马里奥的面孔极像耶稣，这里似乎是个循环。耶稣到玛莎和玛丽亚家作客，两人对待耶稣的方式不同，玛莎忙着操持接待，玛丽亚则“坐在主的脚前，听他讲道”，耶稣评论说：“玛丽亚选择了最好的。”⁽⁷⁾有趣的是，玛丽亚与布卢姆妻子的名字玛莉恩读音接近，玛莎与布卢姆未见面的情人玛莎同名。这时马里奥唱着“回来吧，迷失的你，回来吧，亲爱的你”，使布卢姆陷于对自己家庭婚姻境况的思考。他必须在玛丽亚和玛莎之间作出选择，即，是回到摩莉身边还是继续作精神上的浪子。在小说结尾处布卢姆最终睡在摩莉的身边，表明他“选择了最好的”。此章布卢姆与耶稣的相似性表现在，布卢姆让人接受他所代理的广告，而耶稣努力让人接受他传播的真理。

第八章“麦基洗德”中出现全书最重要的旧约赎罪暗示。一个小伙子塞给布卢姆一张印有“以利亚来了”的传单，布卢姆看后想：“布卢……我？不是。羔羊的血。……以利亚来了……来了！来了！！来了！！！”(I, 296) 这里用以利亚暗指布卢姆，用以利亚的降临方式暗示布卢姆的赎罪方式。布卢姆站在奥康内尔桥上朝下望，心想：“倘若我跳下去，又将会怎样？”但他并未跳下去，而代之

以被他揉成纸团的印有“以利亚来了”的传单：“他把揉成一团的纸朝海鸥群中掷去。”(I, 298) 这是一个与后来黑马“丢掉”比赛取胜密切相关的细节,是小说中旧约赎罪的关键,详见后文的阐述。

新约主题的发展是通过布卢姆的午餐进行的。麦基洗德最有启发意义的事迹是他带着饼和酒来迎接亚伯拉罕,而饼和酒正是圣餐仪式中耶稣身体和血的表征。此章的首要象征是布卢姆的“不重要的午餐”,颇能引起读者对领受圣餐礼的记忆。“布卢姆先生把他那一条条的三明治吃掉”,又“撮了几口红葡萄酒,觉得很爽口”。既然布卢姆的原型是耶稣,那么他也如耶稣一样,本身就是圣餐。由于布卢姆在午餐中吃的本是作为圣餐的自己,他才觉得“像是被谁吞下去又吐了出来似的”(I, 313)。他将面包投到水上,让鸟来啄食;此前还想到过面包是“我们的主食”(I, 300)。耶稣说:“我就是生命之粮(和合本将“面包”译为“粮”)。你们的祖宗在旷野吃过吗哪,还是死了。这是从天上降下来的粮,叫人吃了就不死。我是从天上降下来的生命之粮;人若吃这粮,就必永远活着;我所要赐的粮,就是我的肉,为世人之生命所赐的。”⁽⁶⁾这里布卢姆将面包喂鸟,就像耶稣将自己奉献给世人一样,也是对新约赎罪主题的唱和。耶稣舍弃纯洁无罪的身体以拯救罪孽深重的世人,是新约赎罪的基本精神。这章还提到“不,羔羊的血”,亦预示迟早要进行新约式的赎罪。

第九章“神圣的地方”记叙布卢姆访问博物馆和国立图书馆。毋庸置疑“神圣的地方”是指图书馆,在这里斯蒂芬和几位朋友高谈阔论,大侃莎士比亚。其间斯蒂芬以一种新鲜视角解释莎士比亚的创作。从音乐的赋格曲式结构看,此章又是继前几章对主题发展“答题”后的一个“对题”。作家借斯蒂芬的意识阐释了耶稣基督的救赎精神:“爱乃出于给予对方之欲望,使之幸福。”(II, 16)而与之对应的相反旋律,是作家利用斯蒂芬之口阐述一些有关莎士比亚创作动机的见解。斯蒂芬认为,莎士比亚的创作大都基于宣

泄对于背叛爱情的愤恨。莎士比亚的愤恨和耶稣式布卢姆对这种罪过的宽容和救赎形成音乐上的对位,通过鲜明的反差使小说进一步更加深化了救赎的主题。

第十章“喜哉法典”描写布卢姆为摩莉买了一本黄书《偷情的快乐》。正像上章所讲的那样,布卢姆怀着“出于给予对方之欲望,使之幸福”的爱,努力满足着摩莉较低级的趣味。小说的主题在此继续发展。从字面上讲,“喜哉法典”是领受律法的喜悦,犹太人每逢节期要集体诵读摩西律法,并进行庆祝活动,称颂“亚卫的典章真实,全然公义”^[9]。但此处的“喜哉法典”是对《偷情的快乐》的诙谐暗示。其实布卢姆的确在为摩莉准备美味的献祭,《偷情的快乐》就是祭品。他的宽容态度确实使摩莉得到来自博伊兰肉体的满足。布卢姆也许仍像在第四章那样履行着为摩莉献祭的责任。

第十一章“歌中之歌”述及布卢姆在奥蒙德饭店听歌。“歌中之歌”即“所罗门之歌”——《雅歌》,描写所罗门爱上一乡间牧羊女,试图以各种手段打动她的心,但她对自己的情郎忠贞不渝。所罗门为之感动,终于放弃对她的追求。在此章布卢姆也像牧羊女一样经历了抵御肉欲诱惑与保持灵魂忠实之间的心理斗争,最后取得自我救赎的初步胜利。这使人联想到福音书中的客西马尼园,耶稣在肉体存活与灵魂超越之间作出坚定的抉择。正如耶稣最终走向了十字架,布卢姆也将回到并不忠实的摩莉身边。倾听着情深意浓的歌声,布卢姆陷入对过去与摩莉相处时满怀柔情的回忆。他和摩莉是出于真情相爱而结婚的。11年前儿子夭折,给这个家庭以沉重的打击。后来布卢姆性机能衰退,夫妻二人情感疏离。但摩莉对他来说,仍意味着所有的一切。他意识到她的不可替代,她是他“孤零零的、惟一的爱”,“惟一的希望”和“惟一的慰藉”。他在这种情绪中给“情人”玛莎写信,婉拒了她的诱惑。从音乐结构上看,代表主部的夫妻感情首次战胜了代表副部的婚外恋情。由此,布卢姆在自我救赎的路上迈进了一大步。

第十二章“燔祭和旷野”描写布卢姆在基尔南酒吧与“市民”发生冲突。在这一章,布卢姆的旧约式赎罪随着黑马“丢掉”的胜利而彻底完成。“丢掉”是一种象征,可以看作一个行动,比如布卢姆将印有“以利亚来了”的纸团扔掉;也可以看作一种抽象意义,比如对罪的“去除”。笔者认为,“丢掉”这个暗示与犹太人在赎罪日祭献阿撒泻勒的替罪羊有关。在此章中,人们都指责布卢姆透露了赛马的内情,对他进行诽谤和污蔑,使之成为众人赌马失败的替罪羊。在希伯来文中,“阿撒泻勒”最初可能为一抽象术语,特指“去除”即丢掉全民的罪愆,后来被人格化,指代一种传说中的旷野邪灵^[10]。据《利未记》第16章载,犹太人每逢赎罪日要献两只公山羊作赎罪祭,一只归于上帝,另一只归于阿撒泻勒,归于阿撒泻勒的须送到旷野,象征性地带走全民的一切的罪孽。有人认为,这只替罪羊还须从断崖扔下去。所以,布卢姆将印有“以利亚来了”的纸团从桥上丢掉,或许便意味着替罪羊从断崖上坠落,在第十五章布卢姆曾想:“发晕的以利亚。从断崖上坠落。”(II, 523)现在我们终于可以明白,作家为何一再设计“丢掉”这个意象。“丢掉”指除去全民的罪孽。第八章通过布卢姆将纸团扔掉,使这种献替罪羊的赎罪祭得以进行,到此章时,作为一匹黑马的“丢掉”出人意料地战胜被普遍看好的“权杖”,则胜利地实现了为全民赎罪的过程。同时,这也意味着布卢姆从实质上战胜了博伊兰,真正赢得了摩莉。但确切地说,它还只是旧约式的将罪“遮盖”的完成。

新约式的救赎工作也在积极准备着,表现为布卢姆的耶稣式变容和以利亚式升天。既然博伊兰与摩莉的幽会始于下午4点,而现在已是下午5点了,布卢姆的“十字架受难”已经开始。在那“狂暴的旋风性大气变动”期间,“司法官左近的巍峨建筑一古脑儿坍塌了;就连灾变之际正在进行法律方面的重要辩论的那座富丽堂皇的大厦,也全部彻底地化为一片废墟”(II, 258),此意象示意摩西律法的教条已经结束。这章结尾时“所有人都为极其明亮的

光辉所笼罩”，可理解为耶稣登山变容时“忽然有一朵光明的云彩遮盖他们”的暗示。而“他们望到他站在里面的那辆战车升上天去”，又与以利亚升天的景观相对应：“忽有火车火马将二人隔开，以利亚就乘旋风升天去了。”^[11]布卢姆升天时“身披灿烂的光辉，穿着宛若太阳般的衣服，洁白如月亮，是那样地骇人；他们出于敬畏，简直不敢仰望”（Ⅱ，260），这似乎更是耶稣变容的翻版。按福音书所记，耶稣变容时“脸面明亮如日头，衣裳洁白如光”^[12]。耶稣与摩西和以利亚交谈，摩西是犹太律法的代表，以利亚是古代先知的代表，这一组合表明耶稣是律法和先知的真正继承者，是犹太人历来盼望的救主弥赛亚，也表明这时新旧两约已实现真正的结合。耶稣与摩西和以利亚“说话之间，忽然有一朵光明的云彩遮盖他们，且有声音从云彩里出来，说：‘这是我的爱子，我所喜悦的，你们要听他！’”^[13]本章的终曲中也有类似话语：“天堂中发出‘以利亚！以利亚！’的呼唤声，他铿锵有力地回答道：‘阿爸！阿多尼。’于是他们望到了他——确实是他，儿子布卢姆·以利亚。”（Ⅱ，260）至此，布卢姆形象又增添一层以利亚的色彩。小说为什么从第八章起就屡次提到那被布卢姆丢掉的“以利亚来了”的纸团？原来从那时开始，作家就暗示布卢姆要把作为旧约赎罪祭的阿撒泻勒的替罪羊——布卢姆·以利亚丢掉，并预示到此章布卢姆·以利亚将会升天。

作家意味深长地将《旧约》的阿撒泻勒替罪羊赎罪与《新约》的耶稣变容纳入一个共同意象，使旧约式的赎罪完成，即将发生的新约式救赎现出曙光。在福音书中，耶稣登山变容将新旧两约联合为一，并最终导致新约式救赎的彻底实现。

第十三章“俄南”记述布卢姆在进行旧约式赎罪后并未将罪根本除掉，反而又出现新的犯罪倾向。他在海边对故意裸露身体的姑娘格蒂动了非分之想，同时，又夹杂着对摩莉的思念和对格蒂的想入非非犯下俄南之罪——手淫。据《创世记》第38章载，俄南不

愿为哥哥生子留后,与寡嫂他玛同房时故意遗精于地,这种异常的性行为有人解释成手淫。本章的格蒂是一位漂亮的跛足女郎,渴望理想的爱情,注意到布卢姆后为“唤醒他心中的魔鬼”而有意识地吸引他。她向他裸露身体,逐渐激起他的性冲动。布卢姆也把格蒂当作意中人,觉得她是个纯洁美丽的灵魂。他长时间无所顾忌地盯着她那美貌无比的脸。他离家后就在都柏林城流浪,虽几次回忆起与摩莉热恋的情景,却又不得不面对夫妻生活不协调的尴尬现实。博伊兰的形象时常在他脑子中闪过,令他不安和沮丧,以致在格蒂眼中显出“憔悴而奇怪地扭歪着”的样子和“悲戚的面色”。怀着对美的向往和对往昔情感的追恋,他心绪杂乱,脑中飞速地变换着各种念头。他找不到可以依托的对象,似乎只有那“海洋之星”(圣母玛丽亚和摩莉的象征)仍旧发出清纯的光辉,像灯塔般照耀着他那在暴风雨中颠簸的心灵。他陷入与摩莉,也许是格蒂做爱的幻觉中,手淫了:“他搞了。进入了她。”(Ⅱ,324) 本章表明,只经过旧约式的将罪“遮盖”还是不够的,被遮盖之罪一遇合适的时机还会再度滋生;欲从根本上得救,只能依赖新约式的彻底救赎。

第十四章“奉献祭物的礼拜式”叙述布卢姆到医院看望难产的米娜·普里福伊,从某种意义上说,他是在主持一种奉献祭物的礼拜式。布卢姆是作家力图塑造的多重形象的复合体,前文已提到他具有耶稣、撒母耳、以利亚等特点,本章又示意他还带有大祭司的性质。在布卢姆看来,奉献祭物的礼拜式应与“米娜·普里福伊那时间拖得很长的分娩”发生联系。在希伯来文中,“奉献祭物的礼拜式”意为“喂养的”,示意这种仪式为祭司阶层提供了生活来源,因为献给祭司的祭品实际上是献给亚卫上帝的礼物,只是这些礼物须由上帝交给侍奉他的祭司,作为赐予祭司及其孩子们的赠品。那么,上帝赐给布卢姆的赠品是什么?就是让他找到精神上的儿子斯蒂芬。他和斯蒂芬几次擦肩而过之后,终于在医院里父

子相聚。“米娜·普里福伊那时间拖得很长的分娩”象征着布卢姆得到精神上的儿子相当困难。由于“人头生的总要赎出来”⁽¹⁴⁾，斯蒂芬随着布卢姆一起去夜城，以实现自己的赎罪和新生。

第十五章“赎罪、大决战”描述布卢姆和斯蒂芬来到都柏林的红灯区夜城，整部小说发展到高潮。笔者所要阐述的新约式赎罪在布卢姆暗仿耶稣受难一幕中得到最清晰的显示：

布卢姆

(身穿标有 I. H. S 字样的无缝衣，直挺挺地站在火凤凰的火焰中)爱琳的女儿们啊！别为我哭泣。(Ⅱ，475)

布卢姆无缝衣上的 I. H. S 字样是拉丁文 Jesus Hominum Salvator 的缩写，意谓“万人的救主耶稣”。而“爱琳的女儿们啊”化用了《路加福音》第 23 章 28 节耶稣受难前向为他哭泣的妇女们所说的话：“耶路撒冷的女子啊！别为我哭泣。”在此，耶稣式的布卢姆正在进行新约式的受难，以牺牲自己替世人赎罪。爱琳是爱尔兰的古称⁽¹⁵⁾，而火凤凰是“埃及神话里的长生鸟，相传每五百年自焚后再生”⁽¹⁶⁾，在这里象征着耶稣式的布卢姆死后必定能复活。

萧乾、文洁若先生将原著中的“哈米吉多顿”译为“大决战”，这是意译。《启示录》详细记述了哈米吉多顿战争，“哈米吉多顿”被视为世界末日善恶势力进行总决战的地点。作家借此语表达了小说救赎主题的彻底性。在本章弗洛莉大喊：“世界末日到了！”这时“焰火冲上天空，爆炸开。一颗白星从中坠下，宣告万物的终结和以利亚的再度来临……”(Ⅱ，483)。显然，作家有意将读者的注意力引向一个混乱、无序、迷幻的末日大背景。陈恕称此章“很多场面都是幻觉，阅读起来疑幻疑真，究竟哪些是幻觉，哪些是真实，众说纷纭，莫衷一是”⁽¹⁷⁾，这正是《启示录》的风格。“历史是一个恶梦”，斯蒂芬在第二章也这样说。《启示录》用末日大决战最终解

决了历史上的一切冲突与不协调,本章则通过彻底的救赎完成了小说的圣经主题。在这里,布卢姆和斯蒂芬被人蔑视、嘲笑、辱骂、虐待,甚至殴打,受到各种各样的折磨,有肉体上的,也有精神上的。而这对于救赎世人是必不可少的,因为如同十字架上的耶稣基督,彻底的救赎必须以自我牺牲为代价。布卢姆在经历了“受难”之后也实现“死而复生”,完成赎罪的使命并找到自己的精神之子。在本章结尾,酒醉后被士兵卡尔打晕的斯蒂芬意识里浮现出《谁与弗格斯同去》的诗句“……混沌的海洋……雪白的胸脯”,预示着充满灾难的黑暗现世终将显露出新生的希望,正像《启示录》的末尾宣告新天新地降临,人类永远告别苦难,进入永恒的光明之城一样。这章为第三部的“回家”做了铺垫,而回家意味着人类必将重返失去已久的伊甸园,在天国之光的照耀下得享无穷的快乐。

笔者在本文中未分析《尤利西斯》的第一部和第三部,并非认为它们不重要,而是因为从圣经的角度解读小说,最基本的工作是针对第二部。可以断定,表现以圣经为基础的罪与救赎主题,将《旧约》和《新约》中的各种人物、意象、典故重新组合、叠加、再创造,以表达更为复杂而深刻的文学意蕴,是乔伊斯在《奥德赛》显形结构下的一种个人创造。借用这种新奇的手法,作家为纷繁芜杂的现代文学世界贡献了一个新神话。

但乔伊斯何以选取圣经材料来构建他的神话呢?首先,他自幼受母亲的影响,虔诚地信仰天主教,随后进入一所有“爱尔兰的伊顿”美誉的耶稣会寄宿学校,在那里度过一生中“形成性格和人生观的重要的14个春秋”^[18]。耶稣会十分重视学生学习摹仿耶稣,对他们接受圣经知识和体悟基督精神要求极为严格,这使圣经成为乔伊斯早年最熟悉最精通的作品。乔伊斯曾对其弟说,他评价但丁高于莎士比亚;又对一位好友说:“我爱但丁犹如爱圣经。”^[19]可见他对圣经的酷爱不言自明,比对《神曲》有过之而无不及。

通过对前面 12 个章节的具体分析,我们基本上能看清罪与救赎主题在小说中是如何产生、发展、隐没,又是如何达到高潮的。它经历了这样一个演变过程:第四章产生,第五章上升、延续,第六章弱化、出现异音,第七、八章恢复、加强,第九章再度出现异音,第十、十一章恢复并反弹,第十二章到达第一个高潮,第十三、十四章向下一个高潮上升,第十五章到达全书的顶峰,以新生希望的显露而告终。仅从这第二主题考察,《尤利西斯》就已相当复杂:犹太与基督教的两种赎罪方式同时并举,此起彼伏交相辉映,临终又以《启示录》式的恢宏气势收尾,暗合了圣经的独特文风。何况它还将《奥德赛》的显形框架用为外部结构,以致蕴含更为繁杂,形式更为独到。简言之,《尤利西斯》将西方文化的两大源流融于一体,又辅以都柏林社会的现实背景,使人类的思想 and 情感、理性和信仰相结合,希腊精神与希伯来—基督教精神相融会,为人类 20 世纪的精神家园提供出一个半现实半神话的艺术归宿。

注释:

[1] 郑克鲁主编:《外国文学史·下》,高等教育出版社 1999 年版,第 136 页。

[2] 本文所引《尤利西斯》译文未加专门说明者均见萧乾、文洁若译本,译林出版社 1994 年版。上、中、下册分别用 I、II、III 表示,册别和页码加括号注于行间。

[3] Leviticus, 1:9, see The Bible, Revised Standard Version, The Bible Societies, 1967.

[4] [10] 《圣经·启导本》,中国基督教协会 1998 年版,第 205、204 页。

[5] 《创世记》28:18-19。

[6] [7] 《路加福音》22:19; /10:38-42。

[8] 《约翰福音》6:48-51,63。

[9] 《诗篇》19:9-10。

[11] 《列王纪下》2:11。

[12] [13] 《马太福音》17:3; /17:5。

[14] 《民数记》18:15。

[15] [16] 参见萧乾、文洁若译《尤利西斯》I, 281, 注 46; II, 593, 注 376。

[17] 陈恕:《〈尤利西斯〉导读》,译林出版社 1994 年版,第 80 页。

[18] 袁德成:《詹姆斯·乔伊斯》,四川人民出版社 1999 年版,第 4 页。

[19] Ellmann, Richard, James Joyce, Oxford University Press, London, 1965, pp.224 - 5.

《堕落》：反抗堕落的宣言

郭晓霞

圣经记载，当初亚当、夏娃本可以无忧无虑地生活于伊甸园中，无奈他们不听命于上帝，结果被逐出乐园而受难于人间。圣经又言，上帝有怜悯之心，派遣其独生子耶稣救赎人类，这是弥赛亚的先驱——施洗者约翰所见证的。

法兰西最年轻的诺贝尔文学奖得主、存在主义文学的主将之一阿尔贝·加缪著有中篇名作《堕落》。无论《堕落》这个题目还是其主人公克拉芒斯，都会使人联想到上述圣经典故。然而面对作品，读者又难免思索：亚当、夏娃的堕落与克拉芒斯的堕落有何本质区别？作为弥赛亚的先驱，施洗者约翰与克拉芒斯有哪些不同？作为一个存在主义作家，加缪在《堕落》中表达了何种不同于他以往作品的思想观念？

尽管《堕落》因其独特的结构形式和叙述方式留下文字艰深之嫌，但有人认为，它“反映现实比《局外人》及《鼠疫》更广泛、深入”^[1]，文笔也“达到了炉火纯青的地步”，“在此以前，加缪从来不曾写得如此出

色”^[2]。本文力图循着上述思路,阐释小说文本所蕴含的主题思想。

当代英雄:若望-巴蒂斯特·克拉芒斯

《堕落》采用现代小说的空间形式,以内在式焦点叙述,即第一人称叙述,全篇其实是主人公的个人独白,或可说是孤立的对话,对方并未作答(这种手法陀思妥耶夫斯基在《死屋手记》中即已用过)。小说没有完整的情节,一个自称若望-巴蒂斯特·克拉芒斯的律师和被称作“亲爱的先生”或“我的亲爱的同胞”的人进行了5次谈话,地点从阿姆斯特丹一家名叫“墨西哥城”的酒吧到一条驶向一座阴沉小岛的船上,最后是他发烧卧病的房间。讲述者即主人公不遵循任何头绪或规则,只是随意地“聊”他所谓的“经历”。如同众多平庸的律师,他为任何不涉及自己利益的罪犯辩护,目前正在担任一名诈骗犯的律师。他本人也在行骗与欺诈,但却声称“专门承揽所谓高尚的诉讼,为寡妇和孤儿辩护”^[3]。追究其中矛盾性的原因,在于其职业的特殊性——“法官-忏悔者”。基督徒终日忏悔以求灵魂得救赎,克拉芒斯作为忏悔者,却“高居于法官之上,来审判他们”^[4];作为法官,则“高居于被告之上,迫使他们认罪”^[5]。这是克拉芒斯一切思想与行为的招牌,也是他性格与身份二重对立的根源。

莫尔索(《局外人》主人公)以极度的冷漠来反抗荒谬的世界,内心却蕴蓄着对生活的爱,面临死亡,他体验到了生的美好。里约大夫(《鼠疫》主人公)面对鼠疫的灾难,绝望中也有对生活的渴望。而克拉芒斯面对着相似的生存处境,与其说具有加缪所塑造的独特的唐璜之血脉,不如说承袭了鲁迅笔下阿Q之嫡传,体现着“精神谋杀者”的作用。

显然,克拉芒斯的独白极似基督徒末日审判时的忏悔,但他的

“忏悔”并无丝毫悔罪意识。克拉芒斯不同于亚当、夏娃，“亚当、夏娃的无知是一种无罪状态”⁽⁶⁾，而“克拉芒斯的无知是对自己的罪过不了解”⁽⁷⁾；亚当、夏娃由于不屈于权威和盲目崇拜，才从伊甸园“堕落”到苦难的世间，而克拉芒斯的堕落来自他意识不到自己有罪，因为他“有这么一种理性认识：什么能够把恶从善中区别开来”⁽⁸⁾，但他又一直把恶错当成善。因此，这是一种精神上无法拯救的堕落。这个新的西西弗斯形象“前景是无止境地堕落，他的新劳役不再是把岩石推上山，而是永远地感受堕入深渊”⁽⁹⁾。

加缪说：“这本书，我本想把它叫作《当代英雄》”⁽¹⁰⁾。克拉芒斯之所以成为作家笔下的英雄，是因为作家在现实与神话之间找到一个极度相似而本质上又截然相反的基督教神话原型——施洗者约翰。

弥赛亚的先行者与空虚的预言家

施洗者约翰在福音书中是弥赛亚的先驱，使命是预备人心，迎接基督的来临。他宣告“天国近了，你们应当悔改”，并用约旦河水为人施洗，以受洗代表悔改。作家将《堕落》的主人公命名为施洗者约翰(John the Baptist，郭宏安译为若望-巴蒂斯特)，意在使与其圣经原型达成一种平行对照。克拉芒斯说“向我的大衣提供毛的骆驼肯定是长了疥”⁽¹¹⁾，暗示他身穿骆驼毛的衣服，与此相应，圣经称“这约翰身穿骆驼毛的衣服，腰束皮带”⁽¹²⁾。同样，克拉芒斯“感到自己是王子，或者是燃烧的荆棘”，众人之中，唯独他“被选定去获得这漫长而稳定的成功”⁽¹³⁾，对应于“有一个人，是从神那里差来的，名叫约翰。这人来，为要作见证，就是为光作见证，叫众人因他可以信”⁽¹⁴⁾。

克拉芒斯即是施洗者约翰，从名字、外貌和身份看，二者颇为相同。但除此之外，两人就相去甚远了。作者更多地在二人的反

照中突出克拉芒斯的性格,如同电影艺术中的背景烘托或绘画中的明暗对比,以求达到反讽之效果。于是,当施洗者约翰的影像与克拉芒斯形象重叠时,从思想到行为,克拉芒斯就完全脱离了约翰,处于游离于原型的状态。施洗者约翰教导人:“有两件衣裳的,就分给那没有的;有食物的,也当这样行。……不要以强暴待人,也不要讹诈人。”^[15]克拉芒斯却说:“您拥有财产吗?您与穷人分享吗?……我曾经富有过,不,我从未与人分享过。”^[16]福音书说施洗者约翰“在主面前将要为大,淡酒浓酒都不喝,……他必有以利亚的心志能力,行在主的前面,叫为父的心转向儿女,叫悖逆的人转向义人的智慧”^[17],克拉芒斯却说:“我们可以从容不迫,把尊敬穿插在鸡尾酒和可笑的情妇之间,……这就是我,平庸时代的空虚的预言家,没有使命的以利亚……。”^[18]

弥赛亚的先驱施洗者约翰宣讲福音,教人悔改,救赎众人;克拉芒斯以恶为善,助纣为虐,导人误入歧途。施洗者约翰俭朴克己,怜悯百姓;克拉芒斯纵情酒色,损人利己。他说:“无论如何,说我从未爱过人是不对的,至少在我一生中有一种伟大的爱情,其对象一直是我本人。”^[19]“为了我生活幸福,我选出的人就该不幸福”^[20]——这就是他人生的座右铭。施洗者约翰为耶稣作见证,预言弥赛亚将临,为众人提供了赎罪的机会和再生的希望;克拉芒斯作为“空虚的预言家”、“错误的预言家”、“没有使命的以利亚”,带来的只有罪孽、卑鄙与绝望——他说:“现在太晚了,将永远是太晚了。”^[21]对比施洗者约翰对耶稣之见证、维吉尔对但丁之引导,克拉芒斯作为先行者,并非为了带领人向上帝认罪,而是为了自己堕落,才庆幸“我赶到了”。从这种对照中,尤其从克拉芒斯那貌似宣讲福音的独白中,人们不难窥见其荒谬可笑的本质。可见,“基督教方面的思考提供了一种既判定他的语言也判定他的道德的标准”^[22]。

此番言行若出自冥冥众生之口尚不足为奇,出自一个基督徒,

就不能不令人震惊。由此不难看出,加缪本是运用基督教意象进行逆向反讽,以实现既定的创作意图。作品中的其他意象亦然,如在《新约》中鸽子降临于耶稣肩上,象征着福音和希望,在小说中鸽子先后出现了4次,每次不是天色灰暗下来,就是找不到一个脑袋大小的地方落脚,最后一次似乎有了地方,主人公又向读者表明,这时已为时太晚。又如在基督教文化中,水往往是圣洁之物,不管是伊甸园之水还是约旦河之水,都带有某种灵性,孕育着再生,但小说中的水要么“臭水纵横”,要么“气息发霉”,阿姆斯特丹的“同心的运河”竟成为“地狱之圈”的同义语。作家逆向化用基督教的圣洁意象,意在“建立一个评价克拉芒斯的标准”^[23],打破通常的规则,寻找一种特定的价值观念。而这种价值观念的确定,则取决于作者当时的思想。

绝望与反叛

正如罗歇·格勒尼埃在他的加缪评传中所言,加缪的“全部作品都是生活的见证”。许多探索加缪思想的人试图从《局外人》、《鼠疫》和《堕落》中发现一个完整的加缪。

不管加缪是否承认自己是存在主义者,他的思想和作品中具有存在主义因素应当是不争的事实。《局外人》从叙述者的声音到作品描述的故事情节无不处在极度的冷漠与荒诞中,正是在这样的氛围下,主人公或其背后的作家以绝对的清醒追求着绝对的自由——这正是存在主义观念的核心。《鼠疫》也体现了类似的观点:世界是荒诞的,人会面临各种诸如鼠疫一类的偶然性。但在《堕落》中,荒诞感消失了,偶然性也不复存在了,加缪开始更多地关注人的原罪和灵魂的得救。克拉芒斯在他人的“注视”下是有罪的,而“他人就是地狱”,为了达到自在的存在和绝对的自由,就必须无视他人的存在,一味追逐个人利益,而这,正是存在主义者所

奉行的圭臬。所以克拉芒斯意识不到自己的罪愆,对他人无动于衷,对自己自我欺哄,终于不可能达到灵魂得救的目标。但是,作为存在主义者(我们姑且这样认为),加缪并不像萨特那样意欲消除荒谬,而是认为人应该带着荒谬去生活,去穷尽当今的一切。人的全部希望就在脚下,就在今天,这种态度导致他最终追求古希腊哲人宁静、安祥、与大自然相协调的田园生活。早期的加缪作为一个清醒的存在主义者,敢于正视人生的荒谬,以极度的冷漠与之对抗。但从阿尔及利亚来到欧洲后,由于目睹了更多的腐化和死亡,他不再以清醒的反抗者自居,转而正视灵魂的堕落,冷静地思索人类应当何去何从。因此,“《局外人》及作品中的主人公——接近于简单的、肉体的、纯朴的生活的主人公——同年轻的阿尔及利亚人加缪对生活的看法是一致的,而《堕落》和克拉芒斯则表达了一位已欧化的加缪的醒悟”^[24]。

毋庸置疑,克拉芒斯不是加缪。克拉芒斯已堕落到无可拯救的地步,还引导别人走向地狱之圈。作为名义上的耶稣见证人,他既不要求人们悔改,也不宣告天国临近,而把自己当成了上帝。然而,上帝已经死了。上帝死了,人类该怎么办?加缪通过克拉芒斯关于末日审判的谬误预言,使读者意识到现实生存环境的荒谬,进而寻找反叛这种荒谬环境的出路。

不可忽略小说中有关希腊的精采描绘:

在那儿应该有颗纯洁的心,……在那里,朋友双双在街上散步,手拉着手。是的,女人待在家里,人们看见一些人,成熟、可敬,留着小胡子,步履庄严地在行道上走着,拉着朋友的手。……我们讲究仪态,然而污垢却掩饰着我们。我们到希腊的岛上之前,应该好好洗一洗,那儿的空气是贞洁的,大海和娱乐是明朗的。^[25]

这是克拉芒斯所向往的,也是地中海之子加缪所向往的,是加缪心

中的伊甸园。克拉芒斯重病中对鸽子下降的幻想尽管仅仅是幻想,仍说明已经堕落到地狱之门的他内心依然存有对于未来的向往。小说中若隐若现的几处亮点流露出作家孤独中对生活的热爱,是绝望中蕴含着的无限希望,正如加缪所说:“没有生活之绝望就不会有对生活的爱。”^[26]

每个基督徒都期待末日审判的来临,企盼施洗者约翰的抚摸,渴望天国的欢乐与幸福。然而,名为施洗者约翰的克拉芒斯却不能把人引向伊甸园,这对于基督徒来说是莫大的亵渎。面对克拉芒斯的堕落,抑或更加绝望与无助,抑或从绝望中反叛进而复活——这并非两难之境,只取决于个人的选择。诚然,《堕落》在精神上比《局外人》、《鼠疫》更加绝望,但是对于追求绝对自由的加缪而言,他并未因此而放弃探索:何处是家园?人类如何得救?加缪试图以文学形象告诉读者:“上帝已经死了,应当由人的力量来改造和组织世界,”^[27]“永恒的原则支配着我们的行为:真理、正义、理性,这就是我们的神。”^[28]

小 结

文学作品的意蕴具有多层次性,角度不同,结论也不同,但我们仍能通过多方面的分析,大致把握其主题,了解作家所传达的思想。本文试图通过考察克拉芒斯的性格核心以及基督教意象在《堕落》中的作用,窥得这个新时代先知或“当代英雄”的本质:丑陋、肮脏,并有对人宣扬其荒淫糜乱之生活态度而谋杀大众之企图。拨开这层面纱,在形象的表层之下又可看到作家加缪从冷漠与苦涩中崩发出的无限热情与希望。因而我们说,《堕落》是作家在绝望中对世界的最后宣言:人,不能堕落!人们渴望着从最低点的上升,如同弹簧,压力越大,弹力越大。《堕落》中充满了罪恶与绝望,同时也孕育着新生的希望,如同“弓在紧张状态的顶点马上

将直射出最沉重而又最自由的一箭”^[29]——这正是小说的真正意图所在。

注释：

[1] [3] [4] [5] [11] [13] [16] [18] [19] [20] [21] [25] 《加缪中短篇小说集》，郭宏安等译，外国文艺出版社 1985 年版，出版说明，第 102，104，104，97，109，97，162，126，132，187，150 页。

[2] [9] [10] [24] 罗歇·格勒尼埃：《阳光与阴影——阿尔贝·加缪传》，顾嘉琛译，北京大学出版社 1997 年版，第 205，213，214，211 页。

[6] [7] [8] [22] [23] R. Batel ed. *Biblical Images in Literature*, New York, 1975, pp. 103 - 116.

[12] 《马太福音》3:4。

[14] 《约翰福音》1:6。

[15] [17] 《路加福音》3:11 - 14; /1:15 - 17。

[26] [27] [28] [29] 《置身于苦难与阳光之间——加缪散文集》，杜小真、顾嘉琛译，上海三联书店 1989 年版，第 43，224，113，132 页。

第四编

圣经与
俄苏作家作品

普希金的抒情诗与圣经

赵 宁

普希金喜爱圣经,1824年他在给维亚泽姆斯基的信中坦言:“读莎士比亚和圣经,有时候有一股圣洁之气令我心旷神怡。”这里所说的令诗人“心旷神怡”的“圣洁之气”是一种特殊的审美感觉,而不是宗教知觉。尽管普希金在早期诗作《为伊利契夫斯基题》(1813-1817)中自称为“一个东正教徒”,这却是一种戏言,他其实并不是虔诚的教徒,有诗篇为证。但他素谙圣经却是不争的事实,1823年他在《摘自致维格里函》一诗中直言:“圣经我可是特别熟悉。”的确,从他一生创作的800多首抒情诗中可以看到,他有着明显的神话情结,不仅随心所欲地驾驭古希腊、罗马神话和古斯拉夫神话,而且对基督教经典即圣经里的原型人物、原型主题、原型意象等也是信手拈来,从而创造出不少别具特色的作品。这其中既有直接取材于圣经故事情节的,也有再现天使、魔鬼、地狱等重要主题的,更有对其人物、典故的移植与借鉴。

普希金直接取材于圣经的诗歌主要有两种类

型,一是取其直意,一是反其意而用之。他在19世纪30年代以前的诗作多属于后者,往往是一些幽默讽刺之作,如他最著名的讽刺诗之一《童话》(1818)。《新约》记载的童贞女马利亚由圣灵感孕生下神子耶稣的故事,被诗人借助于“童话”的艺术结构加以形象地再现。一边是“童话”善良的主人公圣母、救世主;一边是由专制君主沙皇充当的邪恶化身——“妖怪”,诗人独具匠心地把圣母与圣婴母子纯朴的对话同俄国社会生活中最大政治骗子的无耻谎言巧妙地揉合在一起,在纯真与神圣的对立之中,利用极为通俗的儿童喜闻乐见的艺术形式,极大地揭露了专制暴君把自己凌驾于“救世主”之上,用只能欺骗“躺在床上的婴孩”的“美妙的童话”来愚弄人民的丑恶嘴脸。这是一种很典型的结构性讽喻。类似的作品还见于《第十诫》(1821)。《出埃及记》和《申命记》都记载了上帝向摩西传授的十条诫命,其中第十条为:“不可贪恋别人的房屋,也不可贪恋别人的妻子、仆婢、牛驴和其他的一切。”摩西将这诫命严肃地颁布给以色列众人。普希金一改上帝授法与摩西传法时的庄严为戏谑性的谦卑悔过,在故作真诚的夸大陈述中讲述了现实生活中诫命与感情的矛盾及其痛苦,讥讽之意油然而生。

如果说以上两首诗是意在言外的结构性讽喻,那么下面两首诗的讽喻意义便意在言内。在《致奥加廖娃》(1817)中,诗人把彼得堡大主教垂涎女色、送水果给美女与上帝和“果园”的意象联系在一起,“果园”典出《创世记》,指长满果树的伊甸园,这是上帝营造的至乐之地,也是人类始祖被蛇引诱偷吃禁果的堕落之地。诗人一针见血地指出,作为上帝仆人的大主教竟公然违抗禁命,其用心即在于显示“他本身就是果园的上帝”。这个指代的意义是双重的,不仅喻示出大主教色胆包天的丑行,也于无形中把主教与化身为蛇诱人犯罪的魔鬼联系起来,揭露了他企图取代乐园主人的愚妄罪行。这个圣经意象在现实语境中产生双重否定性喻示,言简意赅且耐人思忖。另外在《致××》(1826)中,诗人把圣经中的上

帝、圣母与“尘世”的上帝、圣母对立起来,提出“尘世”的上帝即是诗人的“圣母”——古罗马神话中爱神阿摩尔的母亲,而马利亚只不过是“不让丈夫过问就擅自生下基督的女人”,把庄重威严的圣经神话转义用为讽喻的武器,表现出骇世惊俗的抨击恶习的勇气。

取圣经直意的诗篇最典型的是《荒原中播种自由的人》(1823)和《先知》(1826)。《马太福音》、《马可福音》和《路加福音》都记述了耶稣讲道时所说的“撒种的比喻”。耶稣善用比喻直观地解释天国的奥秘,在这里,撒种者代表耶稣或其他传道人,种子喻示上帝的道,田地如同听道人的心。在耶稣口中,撒在路旁的种子指不明天国道理者,撒在石地上的是暂时得道而心里无根者,撒在荆棘里的是因受钱财迷惑而“不能结实”者,撒在好地上的才是听道明白而能成百倍地结出果实者。西方有人认为,耶稣“撒种的比喻”与随后对撒种比喻的寓言性解释明显不符,“这里的焦点从播种行为转向了种子播散后的结果”,“播种人完全消失了”^①,比喻变成了寓言,其意义因此不在于播种人——示道者,而指向听道的人,即“种子自身”,意义的重心转换了。普希金将这个比喻连同其寓言形式一同借过来,1823年12月1日把《荒原中播种自由的人》寄给朋友亚·屠格涅夫,称它是一篇“模仿温和的民主主义者耶稣·基督的寓言”。诗人所说的“模仿”主要是艺术形式上的。作为比喻,诗中播种人的行为与耶稣比喻的内容基本相同,播种的结果也一致,但是作为寓言,寓意却完全不同。耶稣的比喻是第三人称的,言此及彼,目的是启示,是道德训诫,属宗教性质;普希金借用的播种比喻是第一人称的,没有把播种人排斥在外,相反仍让播种人“我”处于作品的控制和支配地位。虽然他同样转向讨论播种的结果,但这仍与播种人的辛勤劳作连为一体。他不是启示、在宣教,而是在描述、在抒发,继播种行为的具体描述之后,进而抒发对播种结果的苦闷。在此,播种成为载体,播种的结果成为诗人个人心理的隐喻。其艺术效果不仅在于福音书中神圣传道者与诗歌中

革命“播种者”的暗合,这种暗合天然地为后者的播种故事增添了圣洁高远之气,而且在于两个比喻所形成的关于播种结果的相似点,这相似点亦给人以丰富的艺术联想和智性的快感,正可谓艺术智慧的结晶!

《先知》一诗直接取材于《以赛亚书》和《但以理书》,以赛亚和但以理都是古希伯来著名的预言家或先知。历史上的先知本是一些具有坚强个性、坚定信念和独创精神的人,自感富有神圣使命,忧国忧民,在危难时刻挺身而出,预言国家的隐患,面向未来把正义和希望灌输给人民,是为挽救国家与民众不惜英勇赴死的时代英雄。圣经把他们描写成能通过见异象或梦幻直接与上帝或天使对话、聆听神谕并借助神力传达上帝意旨的先知先觉者,《以赛亚书》第6章和《但以理书》第10章详细叙述了先知于异象中经火炭沾口、圣手触摸而获得预言能力及精神力量的经过。异象是希伯来文学的一个特产,从经学意义上讲,它作为神人交流的一种特殊方式,是上帝传命于人的一种媒介,也是内心暗示;从文学角度看,它着力表现“某一含义晦涩的幻觉或梦境,再由上帝、天使或先知对它作出解释”^[2]。这很神秘,常常只一人知道,用《申命记》中摩西所述上帝的话来说即是:“我要将当说的话传给他,他要将我一切所吩咐的都传给他们。谁不听他奉我名所说的话,我必讨谁的罪。”然而尽管先知负有上帝的使命,他们也与圣子耶稣同样,往往成为殉教者,这使他们的命运在神圣、庄严、神秘的色彩中又添加了悲壮的底色。正是在这种底色之上,1826年3月3日普希金在给友人的信中写道:“你知道吗?我是个先知。”此时正值十二月党人起义失败后的白色恐怖中,诗人像历史上的先知那样,充满于危难之际用赤诚语言启迪人心的强烈使命感,于是套用圣经中带有神秘色彩的见异象方式,假借得自上帝的先知先觉能力,艺术地表现出十二月党人遭镇压后他自觉时代赋予自己不凡使命的意志和自信。诗歌因此而成为一种深刻的现实隐喻,这个隐喻因使用了

先知见异象的艺术代码而简约精炼,呈现出特殊的庄严、神圣与悲壮。诗人对圣经先知精神的认同对后世俄国进步作家的影响是不可低估的。

从以上诗篇可以看出,普希金对圣经的艺术借鉴具有将现实加以神话化的特点,用卡西尔的话说,其最终目的是将“思想观念客观化”^[3],用荣格的话讲,则是“诗人为了最确切地表达他的经验”,必然要用“神话想象来赋予形式”^[4]。不论谁说得更贴切些,我们都应看到神话表层之下的深层意蕴,这才是根本。并且,不仅解读这类出自现实的神话必须如此,对于诗人另一些采取了相反思路——将圣经的神话主题、人物或意象加以现实化——的作品,例如《恶魔》(1823)、《天使》(1827)和《圣母》(1830)等,也须如此。

天使与恶魔是圣经中相互对立的形象,代表了不同的善恶主题。他们都能与人打交道,目的却截然相反,天使引人从善,恶魔使人作恶,人类因此处于天使与恶魔之间,始终面临善与恶的双重选择。与此相关,西方文学长期以来形成著名的恶魔主题,弥尔顿、歌德、普希金、莱蒙托夫等都有名著面世。比较之下,普希金《恶魔》、《天使》中出现的“恶魔”是最无恶意的,尽管他被称为“邪恶的精灵”,在诗人解说中却只是一个处在“生命黄金时期”的“轻信的、柔情的”、“尚未被经验浇冷的心”面对现实矛盾而产生的“否定或怀疑的精神”^[5]。如果他能被视为人类的敌人,也不过是一个击破人的美丽幻想而促其在痛苦中成熟的精灵。在《天使》中诗人更把他置于“天堂”与“地狱”、爱与恨形成两极对照的艺术空间,让他从仰望“纯洁的精灵”——“天使”身上品味到美好温馨的热情,甚至忘记憎恨与轻蔑。显然,这些都出自普希金个人的艺术想象,确切地说是留有诗人思想烙印的艺术想象。这当然与圣经中的魔鬼原型不同,在此,“魔鬼”只是借题发挥的对象和现实生活中否定精神的“形象外衣”^[6]。这正从一个侧面反映了启蒙运动以来西方思想家对敢于破坏上帝禁律的否定精神的肯定。

童女马利亚被上帝拣选,因“感受圣灵”生下救世主耶稣,成为世人仰慕的“圣母”。这使圣母之爱也如同上帝与耶稣的爱心一样,成为艺术尤其基督教艺术创作的重要主题。为显示其神圣的母性,艺术家常将她与圣子耶稣共同置于画面上。拉斐尔就画过多幅圣母像,据考证普希金《圣母》一诗中提到的圣母与耶稣共同站在耶路撒冷圣山棕榈树下的“名画”,就是当年在彼得堡斯廖宁书店出卖的拉斐尔《布里奇沃特圣母像》的古老复制品。1830年7月30日诗人在写给妻子的信中说:“我感到安慰的,就是一连几个小时站在金黄头发的圣母像前,她那样同你相像,就好像两滴水一样;假如它不是要价四万卢布的话,我就把它买下来了。”《圣母》一诗便写于此前的7月3日。

基督教认为,爱是上帝的本质,上帝对人的爱具有自发性和无动机性,就像太阳没有外部原因也会光芒四射一样。圣母对耶稣的爱和上帝对人的爱都是这种超凡入圣之爱。拉斐尔绘画圣母像时把这种崇高、理想、神性的美与平易近人的尘世美相交汇,形成自己独特的典雅而优美的艺术风格,正是它感动了普希金。但这并未背离当时教会宣扬的圣经主题和教义规范。基督教倡导的终极之爱是人与上帝的合一,这使诗人对拉斐尔的圣母像产生一种审美错觉:画布上的圣母和救世主“好像从云端望着我”,“周身笼罩着荣誉和光辉”。然而尽管如此,普希金《圣母》一诗的主题与拉斐尔圣母像的主题进而与福音书圣母故事的主题仍是完全不同的,他最终表现的不是人与上帝合一的终极之爱,相反恰恰是与上帝相分离的、使神性之爱回归现实的人性之爱。因此,诗人在最后一节颂扬远方的爱人说:

你是最纯洁之美的最纯洁的形象,
你啊,就是我的圣母。

毋庸置疑,这是一种艺术联想,是比喻而不是象征,以特殊的

喻体“圣母”喻指现实中的爱人,比之而后喻,艺术重心在后者。因此,赋予现实的人以神圣的有如圣母般的光环,决不是上帝神性光芒的闪烁,而是人性之爱的升华,是人的自然属性向美与善的精神的升华。达到这种精神境界的爱是一种超越官能享受的赤忱之爱,不掺杂任何私欲,而只以优美的形象魂牵梦绕。这正是诗人将爱人比拟为画中圣母的内在原因。因此普希金的《圣母》归根结底是对现实的“最纯洁之美的最纯洁的”人的礼赞,而不是对福音书中圣母的歌颂。如果按某些西方学者的理论,把圣经看作一种理性主义的神话,一种神的人化,那么圣母即是出于宗教意识而将人类女性的仁爱、智慧与尊严集于一身,且溶于神性因素的一个典型原始意象。普希金却将圣母的神性素质通过比喻还原于人本身,这是理性与感情的统一、意识与直觉的统一、审美发现与审美理想的统一,表达的是一种浸染了理想之爱的人本感情。类似的感情和表达方式还出现在《卡兹别克山上的寺院》(1829)一诗中。

普希金在游记《一八二九年远征时的埃尔祖鲁之行》中曾特别记述过一个“奇妙的景象”:他在峡谷中远眺卡兹别克山上的古老寺院,见其孤零零地在阳光沐浴下“仿佛在半空中被白云携带着在飘荡”。特殊的视觉感受引发了他对挪亚方舟的艺术联想,以致把耸立云端的古老寺院比喻为“翱翔”于群山之上的“天上的方舟”。“方舟”出自《创世记》第6章大洪水的故事,有避难所之意,它最终的确停在了亚拉腊山上,但并未飞翔。基于特殊的视角和特殊的主观体验,诗人令人惊诧地让它“翱翔”起来,此时的“方舟”便不再是单纯的避难所,同时也表达了诗人对可望而不可即的“迢迢彼岸”的渴望。彼岸与此岸遥遥相对,是想望之境,它与知性、联想和幻想为邻。当身处峡谷的诗人仰慕“天边的方舟”时,与旧闻相佐,那曾几何时人类无奈避难的“方舟”此刻反倒成了自由之所在!自由,而不是隐遁,成为诗人对现实的一种突然的审美发现,这是想象的飞跃,是对圣经原始意象的超越。所以并未宣誓效忠

于上帝的诗人竟然宣布：“我真愿意与上帝为邻，到那云外的禅室隐身！……”真是此一时彼一时，“方舟”的原型意象因此获得了新的美学意义，诗歌的内涵也因此而更加丰富深刻。

历史地看，神话是最古老的意识形态，产生于原始思维，呈现于形象世界，具有自成一体的封闭性的象征体系；在神话中模式化成为一种特殊功能，原型由此产生，正如谢林所说：“惟在这一世界范围内，稳定的和确立的形象始成为可能，只有凭借诸如此类形象，永恒的概念始得以呈现。”⁽⁷⁾可以肯定，原型具有普遍一致性，是中心或核心，但却不是一成不变。普希金的诗作对圣经神话原型都作了不同程度的变异，这种用变异的艺术代码阐明理性思考的方法也是一种特殊的神话思维，它虽不同于人类文化学者所说产生“原始心象”的前逻辑思维，却也是一种通过简洁的可感知的具体意象表达更为丰富复杂的经验和感受的才能，是把内心世界转化为外在形象世界，形成多层次、多含义的诗性语言的才能。需要指出的是，这并非源于诗人对圣经作为宗教经典的信仰，而是来自他对圣经作为一种宗教语言艺术的艺术感悟。试想一下，圣经那纯洁高尚的道德感，简洁清新、健康优美、质朴无华而又令人回肠荡气的艺术特质，形象化、口语化、哲理化的语言，特别是朴素而又典雅的美学特征与普希金诗歌创作的诸般特色难道只是简单的不谋而合吗？由此思考问题，圣经神话成为他诗歌创作的话语资源就不足为奇了。

普希金的创作始于浪漫主义盛行的时代。浪漫主义的神话哲学将神话视为美的现象，并赋予其深刻的象征意义，以阐释神话的象征说代替了传统的比喻说。但是在普希金的抒情诗里，无论从结构意义还是从语言修辞功能上，圣经神话都是比喻式而非象征的，包括讽喻、明喻、隐喻、借喻等。在这里，象征与比喻的主要区别不妨用浪漫主义哲学大师谢林的话加以说明：象征的意象“须有理念为其先导”⁽⁸⁾，譬如，怀抱圣婴的圣母像“是无所不包的自

或万物的母性本原之象征”^[9]“马利亚作为初象,表现的是整个基督教所特有的女性属性”^[10]。同样,天使、恶魔等也都是超感性的,是基督教理念的代表。但是普希金抒情诗中所表现的却不是单纯的理念,更不是基督教的理念,而是诗人本身对现实和人生的复杂多重的自我体验。从某种意义上说,他乃是将现实遮掩在圣经神话简约的形式之内,将现实加以神话化,或借其原型显示现实,运用符号和形式化的语言间接地揭示、再创造出新的艺术内容,从而于隐蔽之中做出多重自我揭示。这与他对古希腊、罗马神话的艺术借鉴不同,在诸神的原型世界里原是可以找到他认识论的“蛛丝马迹”的。因此,普希金对圣经神话的艺术移位体现出了一种在结构与语言功能方面的理性智慧,这也是一种“诗意的居住”,但与维柯所言的那种与感官发生联系、与理智水火不相容的“诗性智慧”截然不同矣!

注释:

[1] J. B 加百尔等:《圣经中的犹太行迹》,梁工等译,上海三联书店 1991 年版,第 30 页。

[2] 梁工:《圣经文学导读》,漓江出版社 1990 年版,第 119 页。

[3] 卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,三联书店 1988 年版,第 169 页。

[4] 荣格:《分析心理学与诗的艺术》,见卡尔文 S·霍尔等著《荣格心理学纲要》的附录,黄河文艺出版社 1987 年版,第 174 页。

[5] 参见查良铮《普希金抒情诗选·恶魔》译注。

[6] 同[4],荣格提到诗人为了确切地表达其经验而求助于神话,正如同但丁必须“披着遨游天堂与地狱的形象的外衣。”

[7][8][9][10] 谢林:《艺术哲学》,魏庆征译,中国社会出版社 1996 年版,第 64、224、95、95 页。

陀思妥耶夫斯基 小说中的圣经原型

何云波

西方文学的原型意象有两个主要渊源：一为古希腊神话，一为基督教的《圣经》。陀思妥耶夫斯基，这位内心永远躁动不宁、奔涌着火热的生命之流的俄罗斯作家，对宗教经常表现出一种自虐性的渴望。他一生熟读精研圣经，以此探求人在罪恶世界中的自新之路。圣经不仅影响了他的世界观、历史观、伦理价值观的形成，而且深深地渗透到他的思维结构、艺术表现方式之中。隐藏于作家大脑深层结构中的圣经原型意象，在创作过程中常常受自发精神的支配而呈现于作品之中，构成小说别具一格的象征空间。从宗教原型的角度透视陀思妥耶夫斯基所构建的复杂、深邃而独特的艺术世界，会使人有许多新的惊喜的发现。

一、魔幻世界与启示世界

果戈理在《死魂灵》第一部中构建了一个人间地

狱。同样,陀思妥耶夫斯基直面人生,深入到社会及人的灵魂深处,挖掘其中的罪与恶,创造了一个地狱般的魔幻世界。虚幻迷离的彼得堡,资本主义日益冲击下变幻无穷的现实社会,难以理喻的现实人生,人的内心世界的全部邪恶……,这一切构成这个真实和虚幻相交织的魔幻世界。

“这是可怕的十一月之夜,潮湿,有雾,有雨,又有雪,孕育着牙龈炎、鼻炎、间歇热、咽峡炎和各式各样的热病,一言以蔽之,彼得堡十一月的各种赏赐”(《李生兄弟》)。

“街上静悄悄的,纷乱地飘着雪花,雪花几乎是垂直地落下来的,给人行道和冷落的街道铺上厚厚的垫子。行人一个也没有,也听不到人声。街灯凄凉地和毫无用处地闪烁”(《地下室手记》)。

这便是典型的陀思妥耶夫斯基式的背景:潮雪、迷雾、阴雨;而晴天,街道上便充满了尘灰、恶臭、各种怪味。人们的住处往往是“地下室”、“死屋”、“橱柜”样的斗室(《罪与罚》)或“畜栏”(《卡拉马佐夫兄弟》)。陀氏很少具体地描述它们,唯其如此更具有巨大的概括力和象征意义。它们与前面的自然背景有共同的特点,就是“暗”:灰暗、阴暗、黑暗……,暗淡的色调与那些恶魔般主人公的活动紧紧交融在一起,无时不散发出神秘的气息、使人窒息的威力,它们组成一个巨大的象征体,构成陀氏的“地狱”,这个“地狱”中滋生出各种“不义、邪恶、贪婪、恶毒、嫉妒、凶恶、争竞、诡诈、毒恨”^[1]。阴暗潮湿的“地下室”使“地下人”变得像“苍蝇”、“虫豸”,成为邪恶意识的奴隶。正是在“橱柜”一样的斗室,形成了拉斯柯尔尼科夫的超人理论,其梦想成为现实。如果说陀氏在《群魔》中把虚无主义者、无神论者比作“群猪”,那么,《卡拉马佐夫兄弟》中的那个小城“畜栏”,就既是群猪们、也是卡拉马佐夫们的世界了。正是在这样的“畜栏”里,发生着疯狂、渎神、淫欲、弑父……。耶稣说:“凡见妇女就动淫念的,这人心里已经与她犯奸淫了。”^[2]伊凡、德米特里动了弑父的念头,自然无可争议地成了弑父者,受到

报应。

陀思妥耶夫斯基所描写的这个充满罪恶的世界,是基督教文化中“地狱”的形象再现。在《启示录》中,上帝以瘟疫惩罚有罪的人类。而风雪迷茫的彼得堡、各类阴暗的“地下室”,恰恰就是滋生各种蜘蛛、老鼠,酿成各类瘟疫的场所。斯维得里加依洛夫在梦幻的昏吃中,“把被子抖了一下,一只老鼠突然跳到床单上。他扑过去捉老鼠;老鼠没有跳下床逃走,却东钻西窜,一会儿在他的指头下溜走了,一会儿又在他手上跑过,突然钻进枕头下面去;他扔掉枕头,但一刹那间他觉出,有个什么东西跳进了他的怀里,在衬衫里面他身上乱爬,爬到背上去了”。整个彼得堡“河水暴涨,……到早晨就会淹没低洼的地方,泛滥到街上,淹没地下室和地窖,地下室的老鼠都会涌出来,人们会在凄风苦雨中咒骂……”(《罪与罚》)。就是这些代表阴暗、邪恶的老鼠,直接产生了“鼠疫”。拉斯柯尔尼科夫在服苦役时,一次“在梦中梦见,仿佛全世界遭了一场可怕的、闻所未闻的鼠疫,这是从亚洲内地蔓延到欧洲大陆的。所有的人大概都要死亡,只有几个、很少几个特殊人物才能幸免。发生了一种侵入人体的新的微生物——旋毛虫。这些微生物是天生有智慧和意志的精灵。身体上有了这些微生物的人马上就魂不附体、疯疯癫癫的。……成批的村庄、成批的城市都传染了、发疯了,大家都惶恐不安,互不了解。……人们怀着一种无法理解的仇恨,互相残杀。……发生了火灾和饥荒。所有的人和一切东西都没了。瘟疫流行起来,蔓延越来越广”。这是世界的末日,“瘟疫”是上帝的最后审判,“照各人的行动报应各人”⁽³⁾。

陀思妥耶夫斯基画出一幅俄罗斯的“地狱”全景图,但他从未放弃对于人和世界的希望。他倡导人道宗教和民族宗教,目的在于拯救人和世界。他仿佛是一个真诚而热情的幻想家,在自己的艺术作品中又构筑了一个上帝启示的美好世界、一个“天堂”。正如末日审判之后出现了“一个新天新地,……不再有死亡,也不再

有悲哀、哭号、疼痛,因为以前的事都过去了”^[4],基督教的天堂与地狱是对应的,陀氏笔下也有魔幻世界和启示世界的对立、“地下”和“地上”的对立。“地下室”、“死屋”、“橱柜”、“蓄栏”皆以阴暗的特征而具有“地下”的意义。陀氏的启示世界并不在高高的天国,而是在“地上”,就植根于俄罗斯大地,它以光明、澄彻为特征,以“光”和“水”为基本意象。

1、光的意象

威尔赖特在《原型性的象征》一文中认为光有3种含义:光所产生的可见性使它变成心灵在最清晰状态时的一种标记;光给人热情激昂的感觉;光的传导使人想到人类心灵用它的光和热——智慧和热情去点燃别的心灵。光的第1、3种意义在圣经中都有体现。耶稣说:“我是世界的光。跟从我的就不在黑暗里走,必要得着生命的光。”^[5]耶稣又叮嘱保罗:“我差你到他们那里去,叫他们的眼睛得开,从黑暗中归向光明,从撒但权下归向上帝。”^[6]圣经的这种光意象常常作为原型出现在陀氏的作品中。与魔幻世界的阴暗色调相反,光构成启示世界的明朗色调。《荒唐人的梦》描绘了一个黄金国度:“我”落到另一个地球上,原来是个“晴朗的日子,阳光普照,像天堂一样迷人。……最后,我终于发现和看清了这群快乐的人们,……这是太阳的孩子们、他们的那个太阳的女儿。”阳光,成了明朗、美好的象征,与彼得堡常有的雨、雪、雾形成鲜明对照。只有在这里,在阳光照耀的地方,才是“没有被人类所玷污的一片净土,住在这里的全是清白无罪的人”。因此,从黑暗到光明,便成了从魔幻世界到启示世界,从罪恶中解脱走向理想境界的象征。拉斯柯尔尼科夫从窄小、阴暗的“橱柜”式斗室到西伯利亚的明朗天空和灿烂的阳光中,阿辽沙从世俗的黑暗向爱的光明境界飞升。基督在沉沉黑夜中发出光辉,甚至能使临死的人畅然开朗、内心澄明。《白痴》描写过一个死囚正在行刑的路上,“不远处有座教堂,它那金色的圆柱顶在灿烂的阳光照耀下闪闪发亮。他记得当时

十分固执地望着这教堂的屋顶以及上面反射出来的光辉；他无法移开视线不去看那光华，他觉得这光芒是他的新的血肉，三分钟以后他就通过某种方式与之化为一体……。”光，成了光明、美好、彻悟的代名词，它引导人走向理想之境。

2、水的意象

水，无色、透明、纯净，这使它成为纯洁和新生命的象征。水的这种象征意义典型地体现在基督教的洗礼仪式中：水一方面洗去原罪的污浊，一方面又使人得到复活、精神上的新生。耶稣对井边汲水的撒玛利亚妇人说：“凡喝这水的，还要再喝，人若喝我所赐的水，就永远不渴。我所赐的水，要在他里头成为泉源，直涌到永生”^[7]。这种“活水”不仅成为民族产生的原动力，也成为人向理想的启示世界飞升的契机。在《罪与罚》中，苦役犯们承受苦役的重荷之际，梦中一股“冷泉”给他们极大的震动，唤醒了沉睡已久的良知。拉斯柯尔尼科夫在苦役中，“眺望那条宽阔、荒凉的河流。从高高的岸上望去，周围一大片土地尽收眼底。一阵歌声远远地从对岸飘来，隐约可闻。那儿，在一片沐浴在阳光里的一望无际的草原上，牧民们的帐篷像一个个隐约可见的黑点。那里是自由的，居住着另一种人，他们同这里的人完全不一样，在那儿时间仿佛停滞不前，仿佛亚伯拉罕时代和他的畜群还没有过去。”河流、阳光、牧群（耶稣即自称为牧人）、停滞的时间（圣经称在启示的世界里不再有时日），这一切无不是圣经的原型性象征。拉斯柯尔尼科夫正是在这种凝望中，也从索尼雅无限深挚的爱里，获得无穷尽的生命的源泉。而在《白痴》中，作家对瑞士一处山村（基督公爵梅诗金即从那里“下凡”来到俄罗斯那个罪恶的世界）的描写着墨不多，却惟独抓住一个水的意象：“一处瀑布……色白如练，水声喧嚷，飞沫四溅”。“冷泉”、“河流”、“瀑布”等在陀氏作品中的反复出现使人想到《启示录》对天堂的描写：“天使又指使我在城内街道当中一道生命水的河，明亮如水晶，从上帝和羔羊的宝库流出来。在河这边

与那边有生命树,结十二样果子,每月都结果子,树上的叶子乃为医治万民。”^[8]。对于熟读圣经、毕生以圣经排忧解难的陀氏来说,这恐怕不会是偶然的巧合。事实上,陀氏以“光”和“水”作为自己理想社会的象征性意象,正是来源于基督教对天堂境界的描绘。因此可以说,陀思妥耶夫斯基艺术作品中魔幻世界与启示世界的对立,乃是与基督教所宣扬的“地狱”与“天堂”相对应的艺术化。而从魔幻世界向启示世界的提升,便成了陀思妥耶夫斯基小说的一个母题。

二、“分身人群组”—— “双重血统”母题与复活原型

陀思妥耶夫斯基笔下的人物大多具有双重人格,既是情欲和罪恶的奴隶,又不乏善良的天性,正如《卡拉马佐夫兄弟》中所说:“魔鬼和上帝在进行斗争,而斗争的战场就是人心。”通常学者们在揭示双重人格产生的原因时,多从陀氏对于现实人物复杂性、矛盾性的认识及陀氏自身的人格分裂方面找原因,而忽视了宗教对于作家的影响。基督教的“人论”认为,人心中一方面有一个“地狱”,能滋生出各种邪恶、不义,另一方面又有着善的无限可能性,“因为上帝的国就在你们心里”^[9]。人的肉体与精神永远是分裂的,“内心顺从上帝的律,肉体却顺从罪的律”^[10]。因此,在人身上永远有“情欲与圣灵相争”^[11]。正是基督教对人的这种双重化理解,影响了陀思妥耶夫斯基对其人物双重人格的深刻揭示。

具有双重人格者常常成为陀思妥耶夫斯基作品的结构主线,“上帝”与“魔鬼”进行交战,经过一番炼狱之火的烧炼,最终走向天国之路。这在《罪与罚》和《卡拉马佐夫兄弟》中有典型表现。其他作品也往往是在炼狱般的情境中试验人发展的多种可能性,或毁

灭,或新生……。所以,人心中的“上帝”与“魔鬼”——“善”与“恶”,便成了陀氏作品的一重基本对应。而另外一些人物,常常是双重人格者的某一重人格的外化,他们组成独特的“分身人群组”。

《罪与罚》中的拉斯柯尔尼科夫一方面善良、富于同情心,对命运比他更悲惨的人往往不惜拿出最后一个戈比;另一方面,他又信奉某种超人理论,是个杀人者,犯了首恶(耶稣登山训众的首诫即不可杀人,连动怒也不可)。而索尼雅、斯维德里加依洛夫,便分别成了拉斯柯尔尼科夫“善”与“恶”两重人格的外化。纯洁、善良、天使般的索尼雅代表了拉斯柯尔尼科夫的“善”,而贪婪成性、干尽坏事的斯维德里加依洛夫代表了他的“恶”。他说拉斯柯尔尼科夫和他是“一丘之貉”：“我总觉得,你有跟我相似的地方。”这“相似的地方”正在于拉斯柯尔尼科夫的另一重人格。《罪与罚》的情节结构便是拉斯柯尔尼科夫逐渐远离斯维德里加依洛夫(这体现在他对斯维德里加依洛夫的接近老是采取拒斥态度),而归向索尼雅的过程。

《少年》中的少年多尔戈鲁基严格地说还不能列入双重人格者的大家族,这是一个尚未确立人生方向并为此而苦恼、试图找到生活目标的形象,他的发展在众多情境的“试验”下有着多种可能性。他的人格已出现分裂,既崇拜法国银行界巨子罗特希尔德(代表了金钱势力的诱惑),希望像他一样有钱,出人头地,作一个“超人”;同时又非常幼稚、单纯、善良,严守俄罗斯式的道德规范,认识到“超人”必然与犯罪联系在一起。他的进一步发展既可能是毫无宗教信仰的维尔西洛夫,也可能是信仰虔诚、云游四方的马卡多·多尔戈鲁基。事实上,这两人都在不断地对他施加影响。这是稍异于《罪与罚》的另一种人物三角式组合。

《卡拉马佐夫兄弟》的情况更复杂一些。卡拉马佐夫4兄弟是德米特里、伊凡、阿辽沙及私生子斯麦尔佳科夫。德米特里放纵邪恶的情欲,又不乏天良的发现,代表了“地道里的俄罗斯”,是一个

“善与恶的奇妙的交织体”。德米特里是个行动上的矛盾者,而伊凡则是个思想上的矛盾者,代表了“欧化”倾向,追求真理又不信上帝的真理。这两个双重人格者的两端便是代表了“人民的理想”、纯洁、善良又承继了某些卡拉马佐夫气质的阿辽沙及毫无良知的恶徒斯麦尔佳科夫——伊凡和德米特里弑父意识的直接行动体现者。再往上溯,便是佐西马长老和老卡拉马佐夫,一个是圣徒,道德理想的化身,一个是恶魔,情欲和罪恶的奴隶。他们分别代表卡拉马佐夫兄弟们性格走向的两极。这个群体构成人物的多重对位式组合。

“分身人群组”使人联想到基督教的“双重血统”原型。“太初有道,……道成肉身”^[12],道即圣灵、精神,是无限的,而肉身却是物质,是可触摸的、有限的。灵与肉的统一,便是耶稣乃上帝的圣灵藉马利亚的肉身而生,这注定了耶稣的双重血统,名义上的父亲是约瑟,实际上的父亲却是上帝。它体现在陀思妥耶夫斯基的创作中,便构成“双重血统”母题。拉斯柯尔尼科夫的生身母亲是普里赫里雅·亚历山大罗夫娜,精神母亲却是索尼雅。正是索尼雅给了他第2次的新生命。难怪在西伯利亚流放地,犯人们都喜欢索尼雅,叫她:“妈妈,你是我们的母亲,温柔可爱的母亲!”索尼雅成了所有苦役犯的母亲,使他们走向新生之路(仿佛梦中的那股“冷泉”)。《少年》中的阿尔卡其·多尔戈鲁基的实际父亲是维尔西洛夫,名义上的父亲是马卡尔·多尔戈鲁基。马卡尔教导“少年”信上帝、爱人、行善,使“少年”感到在马卡尔那里“可以迺避一切魔力,在那里我有最后得救的希望”,名义上的父亲成了实际上的精神之父。《卡拉马佐夫兄弟》同样如此。老卡拉马佐夫放纵情欲的结果是4个儿子,他从未想到过作父亲的责任,儿子不过是情欲满足后的副产品,这与圣母马利亚以处子之身而孕形成鲜明对照。也正因为如此,陀氏要急着给那些儿子们寻找一个精神上的父亲。老卡拉马佐夫把“卡拉马佐夫气质”——那种“原始的、疯狂的、粗野

的”力量传给了儿子们,而精神上的父亲佐西马却使阿辽沙走向爱的光明世界,德米特里最终也走向忏悔之路。

灵魂中的“上帝”与“魔鬼”进行激烈的交战,在精神父(母)亲的影响下,经过炼狱——苦难的洗礼,罪人们复活了。拉斯柯尔尼科夫彻底认清了自身的罪孽,自首,服苦役,开始新生活。在《罪与罚》结尾,“一个新的故事,一个人逐渐再生的故事,一个他逐渐洗心革面、逐渐由一个世界进入另一个世界的故事,一个熟悉新的、直到如今还没有人知道的现实的故事正在开始,这个故事可以作为一部新的小说的题材……”。确实,这故事成了陀氏以后几乎所有小说的题材。不思悔改的恶魔们在罪恶中毁灭了,有悔改之心的人获得了新生。德米特里在牢房里体验到的“一个新人在我身上复活了”,这是陀氏作品中许多人物心态的写照。他们唱着赞美上帝的诗篇,走向新的世界。

陀氏作品中的复活主题可以说直接来源于他的宗教意识。基督教的“复活”有两层含义:一是耶稣基督被钉十字架后的复活,二是世上的罪人得到基督拯救而复活。而陀思妥耶夫斯基整个宗教的要义就在于人的完善,戒除肉体私欲而走向完美之路。这形成与基督教“复活”的第二层含义相联系,又加进更多人性因素的独特陀思妥耶夫斯基式的复活主题:罪犯在对上帝的赞美声中获得解脱,实现了人格的完美与统一。

有人发现了陀思妥耶夫斯基小说的对位式结构,但往往只注意到其单向的对位,而忽视了多重对位,更没有看到这种对位来源于他的宗教意识。陀氏作品中有3重对位:人自身的“上帝”与“魔鬼”,人物中的天使与撒但,启示世界与魔幻世界。它们组成一个倒立型宝塔。天使式形象与撒但式形象乃是双重人格者自身的“上帝”与“魔鬼”的外化,而他们又分别组成启示世界与魔幻世界。作品的主题便是人心中“魔鬼”向“上帝”的屈服,撒但向天使的转化(不转化即毁灭),魔幻世界向启示世界的提升。这构成陀氏宗

教意识中由地狱、炼狱、天堂、撒但、上帝组成的形象体系。

三、耶稣原型的多重变体

陀思妥耶夫斯基的宗教意识直接影响了他的艺术对位世界的形成。他的人物塑造同样深受其影响。陀氏笔下的人物形象基本上都能从基督教意象中找到原型。他的人物形象体系大致可分为两大类：信神的和不信神的。在陀氏看来，信神者都是圣徒，不信神者即为撒但，撒但型形象包括两重人格者（他们以后可能转化）和彻头彻尾的恶魔，如“地下人”、瓦尔科夫斯基公爵、“群魔”们、老卡拉马佐夫、斯麦尔佳科夫等。这些前文均已涉及，此处不再详析。下面阐述耶稣原型在陀思妥耶夫斯基作品中的多重变体。

1、救世者基督

耶稣在基督教文化中首先是救世者的象征。《群魔》中的吉洪主教、《少年》中的马卡尔、《卡拉马佐夫兄弟》中的佐西马长老等作为圣徒，在世上的使命就是拯救世人，这使他们成为救世者基督的象征。马卡尔在“少年”幼小的心灵里播下理想的种子。佐西马长老更是一个救世者，小说中有这样一段话：“可是，长老是什么呢？长老就是把你的灵魂吞没在自己的灵魂里，把你的意志吞没在自己的意志里的人。你选定了一位长老，就要放弃自己的意志，自行弃绝一切，完全听从他。对于这种修炼，对于这个可怕的生活的学校，人们是甘愿接受、立志献身的，他们希望在长久的修炼之后战胜自己，克制自己，以便通过一辈子的修持，终于达到完全的自由，那就是自我解悟，避免那活了一辈子还不能在自己身上找到真正自我的命运。”这是“圣徒，他心里有使一切人更新的秘诀，有一种力量，足以最后奠定地上的真理，于是一切人都成为圣者，互相友爱，不分贫富，没有高低，大家全是上帝的儿子，真正的基督的天国降临了。”佐西马长老接见有信仰的村妇们，一一排解她们内

心的烦忧；他把阿辽沙引向爱的光明的世界；他临终时告诫教士要尊重人民，主与仆相亲相爱，成为兄弟，用温和的爱征服世界，任何人都不能成为别人的裁判官，……如此等等，颇似耶稣的登山宝训。可以说，佐西马长老就是降临尘世、拯救世人的耶稣基督形象的象征。

2、历难者基督

耶稣基督是个救世者，也是个历难者。降临尘世、代世人受苦、遭戏弄、被驱赶、被钉十字架，最后才得复活。陀氏笔下的索尼雅、梅诗金公爵、阿辽沙都是历难者基督的象征。索尼雅是一切受侮辱和为别人牺牲自己的形象的体现。她生长在一个小官吏家庭，父亲失业、酗酒，她16岁就不得不挑起家庭生活的重担，以出卖自己的肉体来换取家中老幼的几块面包。她温驯胆小，孤独无助，受尽恶人的欺侮。但她作为妓女，却与另一杀人者——拉斯柯尔尼科夫共同背起沉重的十字架，去完成上帝的使命。她用爱来温暖拉斯柯尔尼科夫的心，使他改过自新。而梅诗金公爵被陀氏当作十全十美的人物，称作基督公爵。他从瑞士的一个山庄来到风雪迷茫的彼得堡，这颇似基督驾着祥云来到尘世。他怀着一颗童稚之心真诚待人，试图以爱、宽恕来温暖他人的心，以自身的一切来拯救世人的罪孽。但他实际上并没有能力解救这个世界。为他所爱的人最终还是被杀害，爱着他的人最终得到的也不过是精神上的痛苦。他自己亦不为人所理解，被叫作“白痴”、“可怜的骑士”。他在与阿格拉雅行将订婚之际，在她家的客厅里面对众多贵族男女的审视，被嘲笑，当成一个可笑的幻想家。如此种种，都与耶稣到尘世传福音时不被理解，遭到众人驱逐嘲笑颇为相似。耶稣“救了别人，但不能救自己”^[13]，梅诗金想救别人但救不了，连自己也旧病复发；耶稣复活后回到父的身旁，梅诗金重返瑞士山庄。这恐怕不是偶然的巧合。甚至连梅诗金的癩痢病，似乎都显得意味深长。阿辽沙在临离开修道院时，佐西马叮嘱他：“我祝福你到

尘世去修伟大的功行,……在回到这里来之前,你就该经历一切。还要做好多事情,……你会看到极大的痛苦,并且会在这痛苦中得到幸福。”和梅诗金一样,阿辽沙离开修道院去完成功行,与上帝派遣自己的独生子耶稣到尘世救赎人类,有着惊人的相似。阿辽沙遍阅尘世的罪恶与痛苦,最后在儿童的纯真中找到基督的理想。

3、真纯者基督

在基督教文化中,儿童以其纯真被当作天国的主人。圣经记载,门徒问耶稣天国里谁是最大的,耶稣叫一个小孩子站在他们中间,说:“你们若不回转,变成小孩子的样式,断不得进天国。所以凡自己谦卑像小孩子的,他在天国里就是最大的。凡为我的名,接待一个像这小孩子的,就是接待我。”⁽¹⁴⁾耶稣给孩子们作祷告,说“因为在天国的,正是这样的人”⁽¹⁵⁾,而“凡要承受上帝国的,若不像小孩子,断不能进去”⁽¹⁶⁾。在这里,尽管小孩子不等同于基督,基督却常把自己与小孩子相比。陀思妥耶夫斯基也把孩子当作人自我回归的目标。陀氏认为,“孩子使最高意义上的生活富有人性——没有他们,就没有生活的目的”。他创造了一大批儿童形象,把他们当作人间的基督,正如《少年》中所说,他们是“天堂里的光芒,是未来的启示”。因此人的理想就是向孩童回归:梅诗金和那些可爱的孩子在一起而恢复了健康,阿辽沙在儿童的欢笑声中找到纯真的理想。这些圣徒本身都充满了童性。梅诗金是个“十足的孩子”,马卡尔老人在一刹那的笑声里流露出一种“孩子气的、极其动人的东西”。《卡拉马佐夫兄弟》以孩子们欢快的笑声作结,虽没有最后完成,但可以说已经有一个很好的尾声。正是在孩子们的欢笑声中,人们仿佛瞥见了天堂里的一线光芒。如果说基督是人类的最高理想,那么这最高理想又包含在孩子式的真纯之中。人向童年的回归,也就是向基督的靠拢。从这个意义上说,陀氏笔下的孩子形象乃是基督原型的第3种象征变体。

陀思妥耶夫斯基的整个创作可以说是一部伟大的神圣小说。

这部“神曲”无处不渗透他的宗教意识。世界的罪恶,人心中“善”与“恶”的对立,世界的拯救(从魔幻世界到启示世界),人的复活(从“魔鬼”走向“上帝”),最后在人及人类向自己童年的回归中找到了最高的理想,它构成陀思妥耶夫斯基艺术世界的整个体系。有的作品直接成为圣经中某一话语的象征性注释,如《群魔》篇首引用《路加福音》中群鬼被赶入猪群一段:“刚巧在不远之处,正有一大群猪在饲食。群鬼就要求耶稣准许他们进到猪群里;耶稣答应了。群鬼就离开那人,投入猪群去。那群猪忽然冲下悬崖,掉进湖里统统淹死了!放猪的人看见这情形,拔足就跑。他把这事告诉城里和乡下的人,那些人连忙出来看个究竟。当他们发现那个从前被鬼附着的人坐在耶稣脚前,竟然穿着整齐,神智清醒,无不大为惊讶。目击这事的人把始末告诉了大家。”被鬼附着的人在耶稣的拯救下获救了,“群猪”却冲下山崖摔得粉身碎骨,陀思妥耶夫斯基仿佛以此暗示他小说中人物的命运。《卡拉马佐夫兄弟》引用《约翰福音》里“落在地上的麦子死了,便结出许多粒子”的话语,以阐述“种下慈善的种子”的主题。对基督教的根本问题——罪从何而来,如何拯救——的解答凝成陀思妥耶夫斯基小说的一个普遍主题:罪与罚。圣经的原型贯穿于陀氏小说始终,为人们提供了一把开启他艺术世界之奥秘的钥匙。

注释:

[1] [3] [10] 《罗马书》1:29; /2:6; /7:25。

[2] [13] [14] [15] 《马太福音》5:28; /27:42; /18:1-4; /19:14。

[4] [8] 《启示录》21:1,4; /22:1-2。

[5] [7] [12] 《约翰福音》8:12; /4:14; /1:1。

[6] 《使徒行传》26:18。

[9] [16] 《路加福音》17:21; /18:17。

[11] 《加拉太书》5:17。

《复活》：一部基督教文学名著

赵复兴

基督教国家的基督徒社会生活

在列夫·托尔斯泰的复活中，宗教渗透了俄罗斯社会生活的一切领域。大凡宗教国家，其政治没有不与宗教紧密相连的，复活准确地反映了这一点。“最高当局和沙皇本人都信奉”东正教（p. 187^[1]），这话不仅肯定了东正教在俄罗斯的政治地位，也指出正教思想是这里一切行为的准则。在监狱星期天的礼拜仪式上，诵经士所念“祈祷词的内容主要是祈求皇帝和皇室康宁福泰”。监狱对犯人安排的“特殊礼拜”祈祷词中也有“最光荣的耶稣啊，沙皇的威力”（p. 182, 184）。一次有些脱离东正教的基督徒在受到告诫后接着就被送法院受审，但他们被无罪释放，“于是主教就和省长一起，以他们的婚姻不合法为理由，把那些丈夫、妻子、儿女流放到不同的地点去。那些父亲和妻子就要求不要拆散他们”（p. 408）。副检察官布列威是“特别笃信东正教”的保守派。在一

个乡村教堂里参加晨祷的政府官员“有警察分局局长,有电报员”(p.73)。总之,作者叙述故事时常常牵涉各级官员的宗教信仰,宗教与政治的关系由此可见一斑。

作品第1部第38、39两章记载的弥撒全过程集中典型地反映了宗教与司法的密切关系。星期日早晨5点钟监狱里就催着起床。点完名后犯人们排队去教堂。礼拜仪式先由司祭念为皇帝和皇室祈福的祈祷词,然后诵经士念《使徒行传》和《马可福音》的有关内容。最后,司祭将浸过酒的面包装进圣杯里端出,再用汤匙小心地从杯子里舀出一小块,依次送进每个人(包括小孩)的嘴里,直到把上帝的“血”和“肉”吃尽喝光。这一过程“做得特别庄严”。之后是为犯人安排的特殊礼拜。最后是司祭拿着十字架站在教堂中央,“首先是狱长走到司祭跟前去,吻一下十字架,随后是副狱长,再后是看守们,这以后就是犯人们”(p.185)。这段描写表明,宗教在协助沙皇治理国家;政府把罪人关进监狱,宗教则在这里拯救他们的灵魂。其他如法庭开审前必须由司祭带着陪审员们“凭万能的上帝,凭他的神圣的福音书”宣誓(p.39);审讯时必须问被告的宗教信仰;监狱聚会室里有耶稣被钉十字架的大像,等等。

第1部第15章对复活节聚会活动的描写较全面地反映了宗教对社会生活的渗透。这天天没亮礼拜就已开始,农民们在教堂里站好,业余歌手穿节日服装,唱赞歌;“司祭们举着插了三支蜡烛、装点着花朵的烛架,不停地为人们祝福,不住反复叫道:‘基督复活了!基督复活了!’”(p.74)。教堂外面熟人见面一个要说“基督复活了”,另一个要回答“真的复活了”,然后再互相亲吻3次。聂赫留朵夫和玛丝洛娃这两个基督徒甜蜜地这样做了;玛丝洛娃遇到一个“已经烂掉了鼻子,痊愈后只剩下一块红疤”的乞丐,也“凑到他跟前去,吻了他三次,没有表现出一丝一毫的厌恶神情”。这个场面表明,在帝俄这个基督教国家里不仅全民皆教徒,而且宗教生活非常普遍、认真。

作品还通过家庭宗教活动和个人宗教信仰全方位反映基督徒们的社会生活。聂赫留朵夫姑姑属“上等人”，“在基督复活节的前夜，……聂赫留朵夫同姑姑们和仆人们站在一块儿做完晨祷”(p. 72)。玛丝洛娃本是私生女婴，两位姑姑中的一个“动了恻隐之心，表示愿意做孩子的教母，她果然给孩子施了洗”(p. 9)。这些都是典型的基督徒家庭行为。副检察长谢列宁曾说：“我们对教会教义的教义知道得很少，因而往往把基本的教条错看做某种新的启示。”(p. 382)。他对基督教的理解代表了部分上层人士的信仰状况。普通百姓的谈话更能反映他们思想深处基督徒特有的思维方式。一个女人曾气愤地说：“我本来就没一点力气了，你干什么还要扯掉我脖子上的十字架？”(p. 296)此句意为“你为什么要逼我死？”因为基督徒经常戴十字架，到死时才解下。

宗教与物质生活的关系作品也有反映。神职人员的经济待遇非常优厚(参阅 p. 38 - 39)。“监狱教堂是由一个富商重新翻盖和装修的，为此耗费了几万卢布。整个教堂里闪耀着彩色和金光”(p. 181)。教堂是该地区最主要的地理参照物，因为教会总是最富有，教堂建筑也总最有代表性。

基督教各派都有排异特点。在一个村子里，有些人仅因数次聚在一起读福音书，“就被交付法庭审判。副检察官宣读他们的罪状，桌上放着物证福音书，结果他们被判了流刑”(p. 325 页)。由于副检察官布列威笃信东正教，对基督教阉割派的案子因怕被陪审团判为无罪释放而久拖不审；他想跟庭长商量，把这个案子“移交县城的法院去审理，那边的陪审员农民比较多，因而判罪的机会也就大得多”(p. 32)。

主人公的心灵历程：无罪 - 犯罪 - 赎罪 - 复活

主人公的心灵历程是小说的主体。聂赫留朵夫是个虔诚的基

督徒,大学时受斯宾塞《社会静力学》的影响,不仅把从父亲那里继承的土地分送给农民,还对此撰写论文;后在姑姑家认识了玛丝洛娃。这以前他是无罪的。去彼得堡当兵并升任军官后,“又是挥金如土,又是喝酒,打牌,玩女人。这样的生活对军人起一种特别厉害的腐化作用”(p.67)。故3年后的聂赫留朵夫第2次去姑姑家就与玛丝洛娃偷尝了禁果,从无罪走上犯罪。当他与玛丝洛娃在法庭上不期而遇后才感到自己犯了罪,并竭尽全力赎罪。怎样才能赎罪?圣经上说:“人若引诱没有受聘的处女,与她行淫,他总要交出聘礼娶她为妻”⁽²⁾。聂赫留朵夫以后的赎罪就是要“娶她为妻”。

作者把小说分为3部,构成聂赫留朵夫由赎罪而复活的3部曲。当聂赫留朵夫发现玛丝洛娃成了罪犯后,先是怕暴露自己,但是不久就感到“他已经不时窥见那后面隐藏着的东西了”(p.104)。这时他的灵魂开始苏醒。起初他想同玛丝洛娃结婚,但受到“诱惑者”(基督教传说中的魔鬼)的阻挠,于是祷告道:“主啊,帮助我,教导我,到我的心里住下,清除我心中的一切污垢吧!”果然“住在他心里的上帝,已经在他的思想感情里醒过来。他感到了上帝的存在,因此不但感到自由、勇气、生活的快乐,而且感到了善的全部威力”(p.139)。但不久他又动摇了,“诱惑者”也在灵魂里煽动;但他顿时“使出他的力量来,向昨天他感到在他的灵魂里存在着上帝求援,上帝果然立刻在他的灵魂里响应,他决定马上把一切话都对她说出来”(p.202)。所以后来聂赫留朵夫探监时玛丝洛娃把他骂个狗血喷头,他始终耐着性子劝她“考虑一下”。

玛丝洛娃被判4年苦役,聂赫留朵夫为此在监狱、律师和行政官员之间来往穿梭,看到的许多冤情使他极为震动。他这个有身份的人一来,“那些从牢门里往外看的犯人和迎面走来的犯人用成百只眼睛紧紧地盯住他,仿佛他在穿过一个棒阵⁽³⁾似的”(p.243)。政治犯波戈杜霍芙斯卡雅特请他帮助几个政治犯出狱,建

议把玛丝洛娃调到政治犯牢里或去医院当护士。可能是聂赫留朵夫已感到事情难办,所以找到副省长玛斯连尼科夫时只提出把玛丝洛娃调到医院去,释放因没有身份证被关的 130 人。但最后他又说:“我听说昨天监狱里有些人受了体罚,是真的吗?”玛斯连尼科夫听后脸都气红了,说“简直不能再把你放进监狱里去,你什么事都要管”(p. 261)。这句话把聂赫留朵夫虔诚的基督徒形象基本上勾勒出来。在第 1 部最后一章,托尔斯泰说,河身有宽有窄,河水有缓有急,有清有混,有暖有凉,人也是这样,“在某些人身上,这类变化特别剧烈。聂赫留朵夫就属于这类人。在他身上,这些变化之所以发生,既有生理方面的原因,又有精神方面的原因”(p. 263)。后者指宗教。

第 2 部是对聂赫留朵夫基督徒形象的进一步丰富,他的性格有了新的发展。

为玛丝洛娃及其他冤案他去了彼得堡,住在姨母家。姨父姨母给所有关键人物都写了私人信函。关于政治犯舒斯托娃,主管人因怕聂赫留朵夫“当作一件残忍的事提到皇帝面前去,或者在国外的报纸上登出来”(p. 408)而下令撤销。其他的事不仅一大堆冤案没有撤销,就连玛丝洛娃案也因一票之差驳回上诉(p. 379)。返回莫斯科后他听说玛丝洛娃因与一医生有染又回监狱去。他当时不知道这是诬陷,但是仍然认为“那是她的事。他爱她并不是为他自己,而是为了她,为了上帝”(p. 421)。这时他的灵魂又一次得到净化。

第 1 部曾说他把继承父亲的土地分发给农民。第 2 部前 9 章专题描写此事;第 31 至 33 章他与姐姐、姐夫的辩论除他与玛丝洛娃的婚姻外,农村改革是第 2 个主要内容。这时他就要去西伯利亚,与监狱世界的事情必然复杂而难办,明摆着要大量花钱;可是他坚持“一定要改变它,即使损害他自己的利益也在所不计”(p. 272)。总管说这样损失太大,而他认为这“正是作了一件好事”(p.

275)。谁知第2天他就动摇了,舍不得农庄的土地及其他财产;这时有两个“声音”又怂恿他。最后他坚持的“结果竟然是这样,他自己已经受很大的损失,却没有为农民们做到他们所期望的事”(p.282)。在继承他姑姑的庄园里,他强调“土地不是属于任何人的,它是属于上帝的”(p.315),改革结果与上次相仿。虽然作者也说明他的做法是受了外来影响,但这种影响与圣经的要求是一致的:“信的人都在一处,凡物公用,并且卖了田产、家业,照各人所需用的分给各人”^[4]。农村改革是聂赫留朵夫作为基督徒楷模形象的主要组成部分之一,没有这一部分,他的形象就会像维纳斯雕像一样美而不完整。

第2部最后一章是说,在火车上聂赫留朵夫发现工人们虽然干活累,挣钱少,但是很团结,能互相照顾,又很顾家,家庭也很和睦。于是他暗想:“‘瞧,这才是 le vrai grand monde (法语:真正的上等社会)’……他体验到一个旅行者发现的、谁也不知道的美丽世界时候那种欢乐的心情”(p.493)。在这里作者暗示,聂赫留朵夫的赎罪既告一段落,又从一个新的起点开始。

作品第3部说,聂赫留朵夫跟随玛丝洛娃和其他囚犯一起至西伯利亚,虽曾对分娩的犯妇和中暑的犯人尽全力提供帮助,但最后集中思考3件事。其一,他本想与玛丝洛娃结婚并在西伯利亚生活,到西伯利亚后西蒙松对他说,他要与玛丝洛娃结婚。聂赫留朵夫当即表示“心里高兴,因为她找到了一个像您这样的保护人”;可是不久“他的心情非但有点不愉快,甚至痛苦”。尽管如此他仍然找到管监狱的将军,请求把玛丝洛娃“留在此地”(p.581),等待上诉批复。但是将军“王顾左右而言他”。其二,他对政治犯的了解不断加深,如几次集体反抗皆源于官方过于残酷;病重的苦役刑政治犯克雷里佐夫后因贻误治疗死去。其三,监狱里有一位老犯人,认为法律是反基督的人先抢劫所有的人,“把反对他的人一概打死,然后才定出法律来”,政府“得消除他身上反基督的烙印”,那

时才不会再有他所说的盗贼、杀人犯(p. 603)。结果他被认为是“疯子”。

面对这3类有代表性的问题,聂赫留朵夫从福音书里找答案。读了福音书后,“聂赫留朵夫现在才明白,社会和一般秩序所以能存在,并不是因为有那些合法的罪犯在审判和惩罚别人,却是因为尽管有这种腐败的现象,然而人们仍旧在相怜相爱”(p. 609)。所以应当执行《马太福音》第5章第21至48节的5条戒律,即禁发怒、禁奸淫、禁起誓、要忍让、要爱仇敌。“一旦执行这些戒律(而这是完全可以办到的),人类社会的全新结构就会建立起来,……人间的天堂,也可以实现”(p. 610)。“从这天晚上起,对聂赫留朵夫来说,一种全新的生活开始了,这样说倒不是因为他已经进入一种新的生活环境,而是因为从这个时候起,他所遇到的一切事情,对他来说都取得了一种跟以前截然不同的意义”(p. 612)。至此,聂赫留朵夫的灵魂彻底“复活”了。

从文学表现手法来看,作家对玛丝洛娃是暗写。怀孕5个月后她心烦意乱,顶撞主人,后又辞掉工作。她怕艰苦的劳动,又想报复欺辱过她的男人,更羡慕华丽的衣着,所以走上了出卖色相的道路。作品题辞第3段是针对她的:“……你们中间谁是没有罪的,谁就可以先拿石头打她。”^[5]此前说,法利赛人带来一个“行淫时被拿的妇人”,要按摩西律法用石头打死。耶稣就说了题辞那段话,意在劝人宽恕他人;但是耶稣最后还说:“去吧,从此不要再犯罪了。”可见题辞预示了玛丝洛娃必然从犯罪走向复活。实际情况是,在押时她也帮助“被囚的出监牢”,还救助被摧残的孩子,让穷苦的犯人共享她的食物、生活用品等。在监狱里聂赫留朵夫托人把她调到医院当护士,虽然她不愿去给别人“倒尿盆”,但还是说:“如果您希望我去,我就去,而且我以后再也不喝酒了。”(p. 263, 265)后半句说明她的灵魂已经开始苏醒。在第2部里聂赫留朵夫看出“她正在发生对她灵魂来说很重大的变化。这个变化不但

把他同她联结一起,而且把他同促成这个变化的人联结在一起”(p. 333)。“促成这个变化的人”指上帝,这样玛丝洛娃不久的复活就有神学根据。变化的最后结果是“她爱他,认为同他结合在一起,就会破坏他的生活,而她跟西蒙松一块儿走掉,就会使他自由。现在她想到她办成了她所要办的事,不由得暗暗高兴,不过转念想到她就要跟他分手,又不免心里难过”(p. 596 - 597)。至此玛丝洛娃的灵魂已经完全复活,她的复活也是作品主题的组成部分之一。次要人物中有些人的心灵也经历了这个历程,如费朵霞。可见作品里“复活”的不只是聂赫留朵夫一人,而是一批人。

聂赫留朵夫:基督徒的楷模

复活后的聂赫留朵夫是一个栩栩如生的基督徒楷模形象。

正文前的4段题辞有着内在联系,是主题所在,也是作者对如何认识聂赫留朵夫和玛丝洛娃所做的思维导向,不可等闲视之。

“那时彼得进前来,对耶稣说:‘主啊,我弟兄得罪我,我当饶恕他几次呢?到七次可以吗?’耶稣说:‘我对你说,不是到七次,乃是到七十七次。’”^[6]这就是说,聂赫留朵夫以前的确犯过许多罪,但是,如果他已经彻底赎罪,而且灵魂已经完全接受耶稣禁止任何暴力的思想,就应该饶恕他,就像耶稣对待使徒保罗一样。

“为什么看见你弟兄眼中有刺,却不想自己眼中有梁木呢?”^[7]作者引此用意非常明显:请不要再指责聂赫留朵夫,因为他犯的罪再多也仅仅相当于一根刺,而你,犯的罪则像梁木一样大。

“学生不能高过先生;凡学成了的不过和先生一样。”^[8]这是题辞的末篇,是点题之语。按圣经的解释先生只有耶稣一人,其他都是他的学生。其实学生就是学成了也不能“和先生一样”,如耶稣之后像保罗、彼得等“学生”是“使徒”,使徒之后著名教徒只能

称“圣徒”。那么聂赫留朵夫这个学生学得怎样？“主亚卫的灵在我身上，……（差遣我报告）被囚的出监牢”^[9]。聂赫留朵夫始终为玛丝洛娃和其他被冤的犯人“出监牢”而奔忙，如明肖夫、费朵霞、130 人的教派案等，虽然大部分都没有办成，甚至绝大多数冤案都没有过问，但他不仅已殚精竭力，而且领悟了耶稣思想的真谛。作者认为能够如此也就算“学成了”。否则，不可能让他与先生耶稣相比。

聂赫留朵夫形象与耶稣有相似之处。耶稣吃尽千辛万苦到处传教，聂赫留朵夫为玛丝洛娃及其他被冤犯人到处奔波。耶稣受洗后魔鬼曾用物质利益试探他，聂赫留朵夫起初决心改革，后来又动摇了，作者认为这是他“受到试探”（p. 307）。耶稣战胜魔鬼都是引用上帝的话，聂赫留朵夫战胜“诱惑者”每次也都是向上帝祷告求助。耶稣为救助世人被钉十字架，然后复活升天，聂赫留朵夫为释放数百被冤犯人奔忙，最后得到了基督教的真理：禁止一切暴力。这种情节设计是表达宗教思想的需要，但更是树立“楷模”形象的需要。

作家把聂赫留朵夫写成一个因接受真理成圣的人物。耶稣曾向上帝祷告说：“求你用真理使他们成圣，你的道就是真理。你怎样差我到世上，我也照样差他们到世上，我为他们的缘故，自己分别为圣，叫他们也因真理成圣。”^[10] 作品结束时聂赫留朵夫把《马太福音》第 18 章几乎全文研读，并作出自己的评价。对第 6 节他想：“为什么要把大磨石拴在这人的颈项上，而且要把他投进海洋的深处？不，这有点不那么对头：讲得不明确，不清楚。”第 7 - 10 节讲到绊倒、永生，讲到把人丢在地狱里的火里作为惩罚，“多么可惜啊，这些话那么不连贯，他想到，不过，人还是可以感觉出这里面有些好东西”。而末尾两节的惩罚内容被作家删节。聂赫留朵夫对《新约》首篇的惩罚内容提出质疑，那“恰巧就是基督对彼得做出的答案，其大意就是要永远宽恕一切人，要宽恕无数次，因为根本

就没有一个人是自己没有罪，因而可以惩罚或者纠正别人的”(p. 609)。可见只有他才从福音书中悟出了基督教“禁止任何暴力”的真理。既然如此，他或许就是被耶稣差“到世上”“因真理成圣”的学生了，起码是一个基督徒的楷模。

作家坦诚的宗教观念

托尔斯泰是虔诚的基督徒，现简述这一点在作品中的表现。《复活》的书名即取自圣经，这是大家所熟知的，此间不赘。

托尔斯泰在他的《忏悔录》中写道：“教义中存在真理，这我并不怀疑；但其中有错误，这也是毫无疑问的，因此我应该找出真理和错误，并把它们区分开来。”^[11]可见前述聂赫留朵夫对《马太福音》某些内容的质疑，其实表现了作者的宗教观。作者在描写社会现象时往往以圣经为评判标准，如称审判时司祭“在法庭里的工作是带着人们凭福音书宣誓，而福音书上是直截了当地禁止起誓的，可见他干的是不正当的工作”(p. 39)。有时干脆用基督教观念批判社会现实。甚至某些艺术手法(例如讽刺)也与宗教结合在一起，如称办公室的头一个房间“一个墙角立着一管黑尺，用来量犯人的身长，另一个墙角挂着基督的一幅大像，凡是折磨人的地方总免不了这种摆设，仿佛专为嘲弄基督的教义似的”(p. 244~245)。

作者在小说中经常进行“介观审视”。除聂赫留朵夫和玛丝洛娃外，这在次要人物身上也有表现。谢列宁“最不对头的”是他对宗教的态度。卡捷琳娜·伊凡诺芙娜伯爵夫人热烈地信奉一种学说，认为基督教的实质就在于信仰赎罪。虽然这种学说否定一切仪式、圣像甚至圣礼，然而她所有的房间里甚至床铺上方都挂着圣像，“并不认为有什么矛盾”(p. 341)。这说明“圣像破坏运动”虽然早已成为历史，但是不同教派对教义的理解仍有差距。小说即将结束时出现一个英国传教士，他认为必要的暴力如监狱等是必须

的。参观监狱时他向犯人发放福音书,犯人们对他不论讽刺多厉害他都能泰然处之;但是当个古怪的老犯人说法律、监狱等都是反基督行为时,那位英国传教士却说“ He is crazy”(英语:他疯了, p. 603)。而作者借聂赫留朵夫表态:他才是真正的基督徒。法国文艺评论家普鲁斯特(Marcel Proust, 1871 - 1922)说:“巴尔扎克的作品令人不愉快,……人类受到一个想写一部巨著的文学家的裁判,而在托尔斯泰的作品中却是受到一个安详的神道裁判。”^[12]这个评价是很中肯的。

对小说进行微观考察,能使人感到一个基督徒作家正在讲故事。他的叙事把教会放在国家前面:司祭“到了晚年仍旧为教会、祖国和家庭的利益出力”(p. 89)。对人物,他把信仰放在首位:“西蒙·卡尔青金……没有受过教育,缺乏任何原则,甚至不信宗教”(p. 98)。涉及日期时他总以基督教节日为参照物,除圣诞节、谢肉节、复活节外,还提到升天节、圣星期五、大斋之类非基督徒不熟悉的基督教节日。在他笔下,教徒们的宗教思维已经变成语言习惯,如说“求上帝怜恤”、“我们对去世的女主人很满意,祝她的灵魂升天堂”等。

意大利学者莫拉维亚(Alberto Moravia, 1907 -)认为,托尔斯泰“从文学(再也无人在文学中模仿他)转移到了顶礼膜拜和宗教模仿的领域”^[13]。不论是对托尔斯泰本人还是对他的作品,这个评价都很准确。如果说“托尔斯泰的一生是不倦地探索宗教真理、自认为发现了宗教真理和顽强地宣传宗教真理的一生”^[14],那么《复活》便是他对宗教真理最后也是最有力的宣传。

圣经对《复活》的其他影响

《复活》受圣经的影响不仅表现在书名、主人公的心灵历程、主人公形象,以及作者对社会现象和人物的评论等方面,还表现在宗

教思维方面。关于耶稣,保罗曾说:“无论是天上的、地上的、能看见的、不能看见的,或是有位的、主治的、执政的、掌权的,一概都是藉着他造的,又都是为他造的。”^[15]“保罗的教诲体现了最高程度的‘基督中心论’。”^[16]一次复活节礼拜上聂赫留朵夫暗自觉得奇怪:诵经士怎么会不明白这儿的一切“以至全世界的一切东西,都只是为卡秋莎才存在的,……因为她就是万物的中心。……世界上凡是好的东西,一切好的东西,都是为了她才存在的”(p. 74-75)。两相对比可以看出,犯罪前的聂赫留朵夫不仅思路与保罗相同,而且化用了他的“基督中心论”:他简直把玛丝洛娃看成了天使。宗教思维的另一种表现是,事无巨细,只要有必要与其他事物发生联系,首选的便是宗教或圣经。聂赫留朵夫在他姑姑留下的庄园搞农村改革时,两次提到“留着摩西般的卷毛胡子的老人”(p. 311, 313),他用圣经人物打比方,已出自一种思维定势。

圣经的某些概念也被《复活》所沿用。前面多次提到的“声音”,《圣经》里有时连续出现好几次,如“有声音向他说,……第二次有声音向他说,……这样一连三次”^[17]。《复活》第3部第10章解释玛卡尔·杰甫金动手杀人却反被捉拿的原因时说,因为“有个声音说:‘你带上那把斧子,’我就把它带上了。”后来那声音又说:“你要干,现在就得动手”,“那把斧子仿佛活了似的,自己就跳到我的手里来了。……我抡起斧子来,打算劈死他。”不过在圣经里“声音”多来自上帝或耶稣,在《复活》里则多来自“诱惑者”魔鬼。

《复活》中还有古代文化的连锁影响,如“上帝才知道他们是什么人:要么是日耳曼人,什么盖啦,费啦,德啦, tout l' alphabet ……”(p. 340),句中的外文是法语“整个字母表”,意思是,这些人的姓读音和德语字母一样。用某种字母表的第一个和最后一个字母表示时空关系的全部、所有等,源于圣经:“我是阿拉法,我是俄梅戛(阿拉法、俄梅戛乃希腊字母表的首末2字),是昔在、今在、以后永在的全能者。”^[18]这句引文说明,希腊文化影响了圣经,圣经

又影响了《复活》，从文学传播的角度看，《复活》属连锁影响的末环。

简言之，本文的基本观点是：一个基督徒作家通过对基督教国家中基督徒社会生活的描写，在《复活》中歌颂了聂赫留朵夫对基督教真理的追求，塑造了一个基督徒楷模的形象。故而《复活》是一部基督教文学的世界名著。

注释：

[1] 本文所引《复活》皆据汝龙译本，人民文学出版社 1982 年版，页码注于行间。

[2] 《出埃及记》22:16。

[3] 棒阵：帝俄军队中的惩罚方法，使受罚者穿过一个举棒乱打的队形。译注。

[4] [17] 《使徒行传》2:44-45；/10:13, 15, 16。

[5] [10] 《约翰福音》8:7；/17:17-19。

[6] [7] 《马太福音》18:21-22；/7:3。

[8] 《路加福音》6:40。

[9] 《以赛亚书》61:1。

[11] 华东六省一市二十院校：《外国文学教学参考资料》第 5 册，福建人民出版社 1981 年版，第 388 页。

[12] [13] 智量编选：《外国文学名家论名家》，华东师范大学出版社 1985 年版，第 276、286 页。

[14] 上海译文出版社编：《托尔斯泰研究论文集》，1983 年版，第 167 页。

[15] 《歌罗西书》1:16。

[16] 梁工：《圣经指南》，辽宁人民出版社 1993 年版，第 711 页。

[18] 《启示录》1:8。

《大师与玛格丽特》与圣经

耿海英

布尔加科夫(1891-1940)的《大师与玛格丽特》在他去世 20 多年后才问世。从那时起,中外学者无不惊叹于它的魅力,誉之为 20 世纪世界文坛中讽刺怪诞艺术的奇书。这部由作家在其生命的最后 12 年中六易其稿的呕心沥血之作笼罩着浓重的圣经神话气氛。本文试就小说文本与圣经的种种关联加以分析,以求找到进一步解读的线索。

一、全书的主宰人物——魔王

《大师与玛格丽特》是一部构思奇巧、结构复杂的奇书,其中既有现实生活,也有神话故事;有时神降临人间,有时人升上天宇;似梦、似醒、似幻、似真,情节多变,扑朔迷离。略加梳理,全书有 3 条线索:1、魔王降临 20 世纪 30 年代的莫斯科,在那里逗留 4 天(以下称为“莫斯科线索”)。2、发生于 30 年代的大师与玛格丽特的爱情故事。3、小说中的小说——大师的一部关于 2000 年前彼拉多与耶稣的故

事。

3 条线索之间看似天上、人间、远古、当代互不相干,其实所有的一切都由一个人物主宰着,联系着,那就是魔王沃兰德。魔王以一种居高临下的姿态洞悉一切,掌握一切,安排一切,甚至参与一切。魔王一行来到莫斯科,视察表面变化了的城市居民“内心是否发生了变化”^[1],发现一个非常重要的情况:“大部分居民早已自觉地不再相信有关上帝的神话”^[2]。首先遇到的是“莫文协”主席、杂志主编柏辽兹,他正在向流浪诗人伊凡批讲“世上没有上帝”,“魔鬼也不存在”。魔王暴怒地预言柏辽兹的死,旋即预言应验。亲眼目睹柏辽兹身首异处惨剧的伊凡把魔王当作杀人犯,竭力追捕,结果被当成精神病患者,送进精神病院。接着魔王一行在莫斯科施行种种魔法,通过住房、金钱、女人服饰用品等问题进行各种试探,使莫斯科人道德沦丧的丑恶面目充分暴露。魔王对他们进行了无情惩罚。

同时,莫斯科有位大师写了一部关于彼拉多与耶稣的小说,被扣上“为耶稣翻案”的罪名,遭到批判。大师不堪忍受这种遭受侵扰的痛苦,不辞而别,住进精神病院,寻找一份安宁。深爱着大师的玛格丽特因他的突然失踪而痛苦万分。所有发生在莫斯科的事件魔王都了如指掌,大师写的小说他自然也知晓,甚至初到莫斯科时就向柏辽兹和伊凡宣读,以证明耶稣的存在——第 3 条线索由此展开。

而此时,正当玛格丽特痛苦万分之际,魔王派阿扎泽勒在她面前吟读大师作品中的情节,将她引领到自己面前。继而以其无所不能的魔法从医院救出大师,并接受利未·马太转来的耶稣阅读大师作品后的请求;在魔王飞离莫斯科时,将大师与玛格丽特一起带走,赐予他们永久的安宁。

大师未完作品中的彼拉多因胆怯而下令处死耶稣之后,2000 年来,直到今日,依然坐在审讯耶稣的宫殿平台上,在月光中追悔、

痛苦、失眠、受尽折磨，永远无法踏上眼前的月光之路，和那位拿撒勒人（指耶稣）继续谈下去。当魔王、大师和玛格丽特飞离莫斯科，路过洒满月光的平台时，大师见到自己小说的主人公。魔王告诉大师，那个拿撒勒人为彼拉多求情了，授意大师用一句话结束未完成的作品。大师便这样说：“你自由了！你自由了！他正在等你！”大师的小说到此结束，平台上的彼拉多从石椅上站起来，声嘶力竭地喊叫着什么，奔向月光之路……

整部作品就这样奇巧地联为一个有机整体：从2000年前至今，贯穿整部作品的是魔王，他自彼拉多行刑时便在场^[3]。如今，惩罚了莫斯科人、拯救了大师和玛格丽特、宽恕了彼拉多之后，他于星期日的凌晨悄然而逝。

“撒旦”在圣经中是一个不断发展的形象。在《旧约》中他是约伯的指控者^[4]、大卫的试探者^[5]，但还不是邪恶势力之首。在《新约》中他向“恶”的方面转化，成为“魔鬼”的同义词，成为一群堕落天使的元首^[6]和所有不信基督者的统领^[7]；他抵挡神，企图使所有人离弃神，是信徒的仇敌^[8]和光明世界的敌人^[9]。

《大师与玛格丽特》中的魔王形象对圣经中的撒旦既有继承，又有变革和发展。在作品中，他是一群“魔鬼”的元首，对莫斯科所有不信上帝的人行施管辖权，甚至生杀予夺。但他并不邪恶，而致力于惩治邪恶；并不离弃神，而确信神的存在。他说：“请你们注意：耶稣是存在过的。”“什么观点都用不着，他存在过，这就够了。”^[10]他并非信徒的仇敌，而是他们的朋友，曾经救助大师和玛格丽特，甚至同情伊凡。他不是光明世界的敌人，而是世人进入安宁永乐世界的引领者。利未·马太向他转达耶稣的请求时有这样一段对话：

马太： 他（指耶稣）读了大师的作品，他请你把大师带走，赐他安宁。

魔王： 我什么都不难办到，……为什么你们不把他带到你们的光明世界去？

马太： 他不该得到光明，但他应该得到安宁。

魔王： 回话去吧；一定办到。

马太： 他请求你把那个爱他、为他受难的女人也一起带走。

魔王： 你不说，我们好像想不到似的。⁽¹¹⁾

在这里，魔王显然要将大师及玛格丽特引领到一个光明世界的姊妹世界——安宁世界里。这个魔王形象更多地借鉴了歌德名著《浮士德》中的魔鬼梅菲斯特形象⁽¹²⁾。布尔加科夫以《浮士德》中的诗句为小说的开篇引语：“你究竟是谁？/我是那种力的一部分，/总是想作恶，/结果却总是行善”，开宗明义地表明，较之圣经中的撒但，他的魔王是有所变异的，带有梅菲斯特的某些特点。这个魔王所施行的魔法其实是神力的一部分，目的是使莫斯科人悔过自新，弃恶从善。

但这一形象对梅菲斯特又有重大的发展，在不少方面体现出了上帝的特征。圣经中的上帝既是人类的审判者，又是他们的拯救者；既是恶人的惩罚者，又是义人的赏赐者。《大师与玛格丽特》中的魔王来到莫斯科后，对于不信神的柏辽兹予以严惩，使他身首异处；对于半信半疑上帝的伊凡，让他住进精神病院得医治；对于莫斯科众多做尽坏事，追逐金钱、女人，丧失良知的市民，予以无情的戏谑和责罚；对于笃信上帝的大师、善良勇敢的玛格丽特，救他们脱离苦海、得到永久的安宁；对于胆怯的彼拉多，则让他于遭受将近两千年的折磨后解脱痛苦，获得自由，走到耶稣基督面前。由此可以看出，这位魔王既施惩罚又行救赎，是一个时而暴怒、时而仁慈，时而刁钻苛刻、时而又怜悯宽恕的神话形象，在某种程度上具有上帝的特质和性情，行施着上帝的权柄，发挥着上帝的功能。

因而他既不同于圣经中的撒但,也有别于《浮士德》中的梅菲斯特,而成为作者心目中无所不知,无所不能,惩恶扬善,意在拯救莫斯科人的“上帝”。

在《旧约》中,上帝是“自有永有”的神,没有配偶,没有家庭,没有前辈,也没有后裔;他具备人的性格和气质,表现出与人相通的喜悦、愤怒、嫉妒和懊悔等感情,能接纳别人的意见,时时仁慈,偶尔也很凶暴;他频繁地介入世间,在与人类的交往中显示出无比的权威性和神圣性。《大师与玛格丽特》中的魔王也表现出这些特征:他“始终孤身一人”^[13],时而仁慈,时而狂怒;他能接纳建议,能参与莫斯科人的生活,还能手持长剑行施种种神迹。所有这些无不显示出上帝的影子。他坐在一个“模样奇特,仿佛是活的,半边披阳光”的地球仪旁,要“准确了解事态的发展”,表明他似乎就是地球的主宰者。最具有上帝意味的是,魔王及其随从“火烧三处”(50号单元、“莫文协”大楼、大师居住的地下室所在的小楼)之后飞离莫斯科,这时麻雀山上雨过天晴,空中架起七色彩虹,“群山上空仿佛有末日审判的号角,响彻着沃兰德可怕的声音:该走了!”恰似魔王一行对莫斯科成功地实施了“末日审判”。此事好像应验了圣经上的话:“有火从天降下,烧灭了他们。”^[14]

二、彼拉多与耶稣

《大师与玛格丽特》和圣经的又一明显关联,是直接改写了福音书中彼拉多与耶稣的故事,使之成为全书的重要组成部分。在这里,作者没有简单地让彼拉多如圣经记载的那样洗手自洁,没有让他说出那句“罪不在我,你们承当吧”,而是将原著中一个只有寥寥数笔的人物^[15]扩展成一个有血有肉、情感丰富、具有复杂的内心世界和双重性格、对往事处于无限追悔之中的形象,在第3条线索即大师的小说中成为首要角色。

大师的小说从彼拉多在耶路撒冷大希律王宫的平台审讯耶稣开始。审讯中,他和耶稣交谈起他自嘲为“无聊”的问题,诸如“你认为世人都是善良的吗?”“什么是真理?”耶稣对这些问题的看法深深触动了他,将他灵魂深处“善”的一面激活了,唤醒了。应该说,在布尔加科夫笔下,彼拉多的本性是善的,不然,他就不会为耶稣关于“善”的布道暗自震惊,也不会因为对处死这个义人负有责任而深深追悔。

然而,由于他的阅历、地位和权势已将他变成一个孤僻、乖戾、冷酷、暴躁、凶残的恶魔,他对人完全丧失良知,只把心思用在一条狗身上。当耶稣向他宣讲“世上无恶人”时,他只是觉得这人精神有病,而未犯罪,暗自决定不予批准死刑;而当耶稣讲到“真理和正义的王国”必将到来,届时“任何政权不复需要”时,他却连连怒喝:“不会有比提比略大帝的政权更伟大更美好的政权!”他何以这样气急败坏?为什么又不由自主地察看周围的动静,要让花园里的人都能听到他的狂叫?因为作为罗马帝国的重臣和犹太总督,他知道自己必须以维护帝国的忠言驳倒耶稣的惑众妖言,也必须顾及属下对自己的看法。

彼拉多内心深处虽然被耶稣深深地触动,耳边却出现幻听——罗马皇帝威严的话语:“凡亵渎皇帝陛下的,按律……。”一种令人难以忍受的惆怅萦绕在他的心中:“你完了!”“你我都完了!”他知道自己最终必须做出什么决定,于是说:“可怜的人,你以为罗马总督会释放一名说你所说的那种话的人?”^[16]“以你的智慧,会以为犹太总督愿意为一个对恺撒大帝犯有罪行的人毁掉自己的前程?”^[17]同时,他也预感到自己的结局:虽然心中的“善”已被唤醒,甚至几乎崇拜起耶稣来^[18],他却战胜不了自身的胆怯,而必须下令处死耶稣。由此,他的良心将永远自责,他会为此而永远懊悔、永世痛苦。

于是彼拉多又对耶稣说:“世上还有个人更需要你怜悯,这人

的下场比犹大还惨得多!”那便是他自己,他很清楚自己将要付出的代价。后来他虽派人杀了犹大以求补救,而且无意中总有一个搓手的动作⁽¹⁹⁾,像是在洗手,按当时的民俗意指“流这义人的血,罪不在我”,他仍然陷入不可自拔的苦恼,常在梦中呻吟、呜咽。他不时地想,只要这个绝无过错的人能够免于死刑,一切他都在所不惜。他因自己的无能为力而恼怒,整个身心都陷入莫名的惆怅,觉得“还有好些话没有来得及跟那囚犯谈,也可能是那囚犯还有好些话他没来得及听”。他“总梦见一道月光”,似乎自己“就走在这道月光上,由宠犬陪伴,身边走着那位流浪的哲人”,那人并没有被施以酷刑。可惜,彼拉多醒来、入梦;入梦、醒来,始终未能踏上这条月光之路。

布尔加科夫就是如此细腻入微地刻画了彼拉多丰富复杂的内心世界,描述了他的双重性格,揭示了他同意处死耶稣的最本质的心理特征——胆怯。通过耶稣之口,作家称胆怯是人类最可怕的缺陷。由于畏惧罗马皇帝的权威,彼拉多“为了从前的一个月夜”,已经“痛苦了一万两千个月夜”。他因同意处死耶稣而永遭后人唾骂,如今,他对这样的“永生”和“盖世英名”痛恨不已。这一人物显然大大丰富和深化了圣经中的彼拉多形象,作家对他的描写与对人类本性的哲理思索结合为一,给读者以深刻的思想启迪。

与彼拉多对应的另一形象是耶稣。正如柏辽兹听魔王沃兰德讲完耶稣的故事后所说,这里的耶稣与福音书的记载大相径庭。在福音书中,耶稣是作为上帝的独生子降临人间的,“要将自己的百姓从罪恶里救出来”⁽²⁰⁾。而布尔加科夫借魔王之口和大师之笔塑造的耶稣却是一个流浪的哲人,在凶残的彼拉多面前显得过于柔弱,竟至央求彼拉多释放他,全然不见了“他要为大,称为至高者的儿子”⁽²¹⁾的风采。然而在柔弱的外表下,这位耶稣又有足以让彼拉多震撼的坚定信念。圣经中的耶稣认为世人是有罪的,世间充满了罪恶,他降生是为了把“百姓从罪恶里救出来”。与此不同,

小说中的耶稣却说世人的本性都是善良的,他只需要把这种善良挖掘出来。他说彼拉多是善良的,认为彼拉多会同意他的话;他说鞭打他的中队长马克是善良的,深信“如果有机会同他谈谈,他会同过去判若两人”;他还说江洋强盗底拾马示、黑拾搭示是善良的,甚至连出卖他的犹大也是善良的。他坚信有朝一日,所有善良的人必定建立起“真理和正义的王国”：“任何政权都是施加在百姓身上的暴力,迟早有一天什么政权都不会存在,无论是恺撒的政权,还是别人的政权。世人将进入真理和正义的王国,在这个王国里,任何政权都不复需要了。”这不仅仅是耶稣的理想,也是作者关于未来社会的理想。同时作家还通过笔下的耶稣形象,对社会制度和伦理道德问题进行探索,试图找出他在“莫斯科线索”中所提问题——如何治理莫斯科人的道德堕落——的答案:不是通过暴力政权,而是坚信人心向善,用善的力量来征服恶,最终建立起理想的社会。这与魔王对莫斯科人的超自然拯救是遥相呼应的。

三、小说中的圣经意象

《大师与玛格丽特》中除了直接来源于圣经的人物外,还多处出现《圣经》中的意象。在“莫斯科线索”中,剧院总务瓦列努哈不听魔王的警告,遭到魔王两名随从的惩治,被架住胳膊拖出花园,顺花园街飞奔而去,这时雷声惊天动地,雨水像倒下来一般哗哗地流淌,到处冒着水泡,路上不但积起了水,还卷起波浪,屋顶上的雨从落水管旁直泻而下,泛着泡沫从门洞中滚滚流出。街上所有的生灵都被雨水冲刷净尽,没有任何人能搭救瓦列努哈。两名歹徒在浊流中连蹦带跳地往前奔跑,身体不时被闪电照亮……^[22]。这段描写不禁使人想起《圣经》中的大洪水神话,那是“世界在神面前败坏,地上满了强暴”^[23]之时上帝对人类的惩罚,这里则是瓦列努哈不听警告造成的恶果。

在另一处,魔王沃兰德一行在杂耍剧院下卢布雨,开时装店,掀掉报幕员的头,揭露剧协声学委员会主席不可告人的丑恶私情,使整个剧场乱作一团。这时,

乐队指挥几乎已经神经错乱,自己也不明白在干什么,扬起指挥棒一甩,于是乐池里不是奏起,不是演起,甚至连‘吹打’起也不是,而是……乱弹琴起来,于是响起了一个杂乱无章、荒乎其唐的所谓乐曲。倏忽间,人们仿佛听到这个乐曲还配着歌词,像是南国星空下夜总会里那种暧昧的、嗲声嗲气的大胆歌词:‘我们的大老板, / 只喜欢吃家鸡, / 养了批漂亮妞, / 陪他纵乐嬉戏!’也许这个曲子配的歌词并不是这几句话,而是另一些完全不堪入耳的秽语。然而这不重要,重要的是,这么一闹腾,整个杂耍剧院更是陷入了‘巴别塔的混乱’之中……”(24)

作者在这里直接提到“巴别塔的混乱”,更使人联想起《创世记》中巴别塔的建造者被上帝变乱语音后所陷入的混乱景象。

《大师与玛格丽特》中有一个情节:女主人公玛格丽特接受魔王的使者阿扎泽勒送来的“回春脂”,用它涂抹全身,瞬间青春焕发,从30岁年纪变成“天生一头黑卷发的二十多岁的少妇”,“手脚肌肉强壮了”,“浑身上下,身体的每个细胞都沸腾着欢乐”,她“感到自由了,彻底自由了”。她摆脱了十几年来一分钟也没有使她感受过幸福的丈夫,变成了魔女,痛快淋漓地报复了抵毁大师的批评家拉通斯基,享受了美妙绝伦的白兰地浴,飞往魔王的盛大舞会,成为舞会的皇后,并在魔王的帮助下与大师最终团聚。这种具有神奇魔力的“回春脂”使人想到圣经中多次提到的膏油和涂油礼。据《撒母耳记》记载,撒母耳曾受命膏立扫罗为以色列的君,“拿瓶膏油倒在扫罗的头上”,“神就赐他一个新心”^[25];后来又为大卫施行涂油礼,使之成为上帝拣选的君王^[26]。

魔王应允大师与玛格丽特最终要去的地方,像是一片美丽的“伊甸园”:一座苔藓斑驳的石桥,下面一条小溪潺潺流淌,前面一条沙土小路通向威尼斯式的小屋,弯曲的葡萄藤爬上屋顶,周围一片无垠的宁静,……“大师的记忆,惊惶不安伤痕累累的记忆,渐渐熄灭了”,永远的微笑,安心的睡眠,朋友的陪伴,爱人的守护,——这就是作者在最后一章为主人公设计的“永久乐园”。它宛如《启示录》中新天新地的回应:“神要擦去他们一切的眼泪;不再有死亡,也不再有悲哀、哭号、疼痛,因为以前的事都过去了。”^[27]“那些洗净自己衣服的有福了,可得权柄,能到生命树那里……。”^[28]

四、余论

圣经是古代犹太人和初期基督徒在多灾多难的历史中陆续编成的,《大师与玛格丽特》也经历了类似的写作过程。布尔加科夫自20世纪20年代登上俄国文坛后,就一直命运多桀。他的作品要么遭批判,要么被没收查禁,最后全部成为禁书。他生计无着,到处寻找工作,但却四处碰壁,连当印刷工人也被拒绝,面临的只有“贫穷、流落街头和死亡”(布尔加科夫语)。在生活和创作的绝境中,他回到内心,忠实于对各种实际问题的思索,尤其对莫斯科的现实、苏联的社会乃至全人类命运的思索。他把所有的痛苦、呼号、抗争与希望都融会于作品中,试图用作品拯救自己,也拯救人类。他的著作折射了一个肉体即将被摧毁的弱小作家对于强权所发出的不屈抗争和奋力呐喊,及其对于人类命运的沉重叹息和热切希望。

小说中的“莫斯科线索”囊括了莫斯科人的几乎所有丑恶:“不管用什么造的钱——都爱”;因住房问题而堕落,为得到住房而央求、威胁、诬陷、告密,以自杀相要挟,不惜坦言未婚先孕;还“整日价饮酒作乐,利用职权奸诱妇女,什么正事都不干,也干不了”。在

盛大的撒但舞会上各色人等纷纷亮相：扎克先生，一个伪币制造者、叛国犯，曾毒死国王的情妇；罗伯特伯爵，王后的情夫，曾毒死自己的妻子；托凡那太太，一个讨厌并毒死自己丈夫的恶女人；弗利达，一个把自己的私生子捂死掩埋的狠毒妇女；朋金那夫人，一个为争夺遗产而毒死父亲、两个兄弟和两个姐妹的女人；还有把爱上自己的姑娘卖给妓院的男孩……。可以说，这里所展示的罪恶不只是现代的，也是整个历史中的；不仅是莫斯科某个阶层的，也是几乎所有人的——上自国王、公爵，下及狱吏、裁缝、情夫、自戕者、下毒犯、受绞刑者、拉皮条的、赌棍、刽子手、告密者、叛徒、疯子、暗探、奸诱幼女犯、不信上帝者——三教九流无所不包。

当布尔加科夫面对这犹如圣经所描绘的人类的全部罪恶时，一如古代先知一样痛心疾首：应该怎样惩罚世间的罪人？怎样拯救这个世界？怎样拯救人类的灵魂？在他笔下，无所不能的魔王出现了，来对莫斯科进行末日审判，使柏辽兹之流进入撒但的地狱，使真诚的大师和善良的玛格丽特到达安宁的王国，使由于胆怯而判了错案，懊悔 2000 年的彼拉多终获自由，走到耶稣基督面前。

《大师与玛格丽特》是一部启示录式的作品，它所展示的正是世界末日的情境和世人的最终结局：义人领受赏赐，恶人遭到惩罚，由弥赛亚永远统治的新天新地最终建立。在作品的末尾，魔王与其随行者的对话意味深长：

“那幢楼(指‘莫文协’大楼)烧光了?”

“烧光了!”

“啊，要是这样，那就只好盖一幢新楼了。”

“会盖的，阁下。”

“好吧，但愿新楼比原先的那幢更好。”

更富有寓意的是，无论大师与玛格丽特的安宁，还是彼拉多的自由，都来自耶稣的授意，这预示着未来世界的权柄、荣耀、国度都归

于基督耶稣——与福音书的预言、圣保罗的论证和《启示录》的启示遥相呼应。因此,在某种程度上可以说,布尔加科夫乃是一位20世纪的先知,他的《大师与玛格丽特》则是一部探索人类得救途径的圣经式文学巨著。

注释:

[1] [2] [3] [10] [11] [12] [13] [16] [17] [18] [19] [22] [24] 《大师与玛格丽特》,戴骢、曹国维译,作家出版社1998年版,第157,11,52,19-20,452-453,450,(53,323),38,404,416,(38,416,476),145,169-170页。

[4] 《约伯记》1:6-12; /2:1-7。

[5] 《历代志上》21:1-4。

[6] [20] 《马太福音》25:41; /1:21。

[7] 《马可福音》4:15;《使徒行传》13:10;《歌罗西书》1:13。

[8] 《路加福音》8:33;《哥林多前书》7:5;《彼得前书》5:8。

[9] 《使徒行传》26:18。

[14] [27] [28] 《启示录》20:9; /21:4; /22:14。

[15] 《马太福音》27:15-26;《路加福音》23:17-25;《约翰福音》18:39-40;《马可福音》5:1-15。

[21] 《加拉太书》1:32。

[23] 《创世记》6:11。

[25] [26] 《撒母耳记上》10:1,9; /16:13。

《日瓦戈医生》:20 世纪的启示录

何云波

有人说,真正伟大的作品是约翰的《启示录》。也许,《日瓦戈医生》正是这样一部具有启示录性质的作品。在这部凝聚了帕斯捷尔纳克一生对人类、社会及个体生命的全部体验的作品中,圣经的影响占有举足轻重的地位。作者曾宣称,要使《日瓦戈医生》成为表现他“对艺术、对圣经、对历史中的人的生命以及其他等等事物的观点”的作品^[1]。小说充满了深刻的宗教精神。圣经不仅影响了男女主人公人生观的形成、生活之路的选择,而且构成整个作品的一种神秘氛围。其中所包含的隐喻、象征,不少能从圣经中找到原型性意象。为此,揭示出圣经与《日瓦戈医生》的种种同构关系,将有助于读者对《日瓦戈医生》作出新的理解。

一、流浪的使徒

也许,任何与现存秩序格格不入、渴求自由、苦苦求道的人,必定都是精神上的流浪者。人子耶稣

为传福音到处奔波,不被理解,遭人唾弃,受苦受难,最终走向十字架,以死亡唤醒人类沉睡着的良知。他从死里复活后,终于在天父的温暖怀抱中找到永恒的归宿。而人类始祖亚当和夏娃被逐出伊甸园时,也就开始了漫漫无期的精神漂流。赎罪的历程就是他们重新回到上帝怀抱的归乡之程。

日瓦戈,这位 20 世纪的智者、流浪汉、多余人,对于现实的苛刻审视,对于永恒之“道”的不懈探求,同样使他始终处于风雨飘摇之中。他跟拉拉“就像最初的两个人,亚当和夏娃,在世界创造的时候没有任何可遮掩的,现在在它的末日同样一丝不挂,无家可归”。在莫斯科,他们不过是暂住着的“旅客”。在瓦雷金诺短暂的相会又成永别,“很快就被冲击到更远的地方去”了。流浪、流浪,成了他们注定的命运。

俄罗斯文学中不乏流浪汉形象。那一系列“多余人”与现存秩序格格不入,又找不到新的出路,只有流浪。而在 20 世纪的暴力革命大潮中,肖洛霍夫的格利高里·麦列霍夫、帕斯捷尔纳克的尤里·日瓦戈,也都成了时代的流浪者。他们都在寻找自己的“家园”、自己的“根”。但日瓦戈与麦列霍夫毕竟不同。哥萨克农民的文化心理结构决定了麦列霍夫的追求脱离不了农民式的生活理想。而日瓦戈,作为一个智者,一个“民间传说中探索真理的人”,福音书中的“伦理箴言和准则”成了他探索的起点和终点。

“他们走着,不停地走,一面唱着《永志不忘》,歌声休止的时候,人们的脚步、马蹄和微风仿佛接替着唱起这支哀悼的歌。……‘上帝的土地和主的意志,天地宇宙和芸芸众生’,神甫一边念诵,一边随着画十字的动作往玛丽亚·尼古拉耶夫娜的遗体上撒了一小把土。人们唱起《义人之魂》。接着便忙碌起来。阖上棺盖把它钉牢,然后放入墓穴。四把铁锹飞快地填着墓坑,泥土像雨点似地落下去。坟上堆起了一个小丘。一个十岁的男孩踏了上去。”

小说就这样以主人公母亲的葬礼揭开了序幕。这个 10 岁的

男孩“从高处失神地向萧瑟的荒野和修道院的尖顶扫了一眼，——迎面飞来的一片乌云洒下阴冷的急雨，仿佛用一条湿漉漉的鞭子抽打他的手和脸”，然后，舅父尼古拉·韦杰尼亚平，一个自愿还俗的神甫，把他领走了。那天晚上，暴风雪挟裹了整个世界，有如“一件件尸衣覆盖在大地上”，“夜里，敲窗声惊醒了尤拉。幽暗的单间居室不可思议地被一道晃动的白光照得很亮”，这是雪地所映照出的自然之光，同时又构成一种隐喻。在圣经中，“光”常常代表神迹之光，以色列人离开埃及时，“日间亚卫在云柱中领他们的路，夜间在火柱中光照他们，使他们日夜都可以行走”^[2]。保罗赴大马色途中，忽然“从天上发大光，四面照着”他^[3]，随后耶稣向他讲话。“光”还代表上帝之光、基督之光。上帝作为真理、生命、爱的化身，常成为世人的永世之“光”。诗人说，上帝“是我的亮光，是我的拯救”^[4]，使人灵性觉悟，得到启迪：“你的言语一解开，就发出亮光，使愚人通达”^[5]。跟从上帝即如走出黑暗，进入奇妙的光中。正是在那个夜晚，舅父给小尤拉·日瓦戈讲起基督的故事，为他的心灵注入一丝灵性之光，直到“天色渐渐发白”。而舅父关于“忠于不朽”、“忠于基督”的训诫，对圣经的新鲜诠释，把福音书的基本精神诠释为“对亲人的爱”及“个性自由和视生命为牺牲”，也深深地影响了日瓦戈，成为他日后的信念之“道”。日瓦戈以此作为先验的价值体系，置身于暴力革命的汹涌大潮，又始终游离于一切之外，冷眼观看着世事的变迁。战争、流血、恐怖、残杀、死亡……这伴随着革命而来的一切，与他心目中那先验的善、仁爱、道德感是那样格格不入，使他仿佛成了生活中的“多余”，成了圣经传说中那探索真理、受尽苦难而又不被人理解的使徒，成了末日到来之时“在世界上所创造的不可胜数的伟大业绩的最后怀念”。

“直到如今，我们还是又饥又渴、又赤身裸体、又挨打、又没有一定的住处”^[6]，古代使徒们为传布福音受尽磨难，不被理解，这与日瓦戈始终坚守自己的“道”、茕茕孑立的旷世孤独，是否有某种

对应关系呢？耶稣的灵光始终照耀着使徒们，在日瓦戈的生命历程中，上帝同样不断地成为他的“生命之光”。

当日瓦戈失去亲爱的母亲时，“上层社会从四面八方把尤拉包围起来，这个社会像一座森林，可以感觉得到，但无法通过，不容争辩，因此妈妈的去世才使他受到极大震动，仿佛他和她一起在森林里迷了路，而突然间就只剩下他孤身一人”。而此时，上帝就住在树林中，高不可攀的上天低低地垂下来，天上的星辰化作无数的神灯。这时，尤拉“便以自己全部的半开化的信仰崇奉这森林的上帝，像崇奉管理林区的人一样”。有一次，他和舅舅一起到杜普梁卡领地，在园子里，在悦耳的鸟啼和蜂鸣当中，他“似乎听到了妈妈在天上的声音飘扬在草地上空”。他走进一片树丛，“这里潮湿而晦暗，地面上到处是倒下的荆树杈，很像他那本插图圣经里画的刻着埃及雕饰的权标和拐杖”。尤拉不禁悲从中来，双膝跪倒在地，祈祷上苍：“上帝的天使，我至圣的守护神，请指引我的智慧走上真理之路。”尤拉仿佛森林中迷途的羔羊，祈望着上苍的指点。

日瓦戈历尽磨难，像“民间传说中探求真理的人”徒步走向莫斯科。在那片没有收割的田野上，老鼠成群结队地跑来跑去，野狗跟在日瓦戈后面，“奇怪的是它们不进树林，医生接近树林的时候，它们便渐渐落在后面，向后转去，终于消失了”。“树林和田野形成强烈的对比。田野没有人照料变成孤儿，仿佛在无人的时候遭到诅咒。树林摆脱了人自由生长，显得更加繁茂，有如从监狱里放出的‘囚犯’”。日瓦戈觉得，“在他眼里，田野患了重病，在发烧说呓语，而树林正处在康复后的光润状态，上帝居住在树林中，田野上掠过恶魔嘲讽的笑声”。在这里，那田野，那充满了鼠疫、死亡、正无声地呼救的田野，是否就是日瓦戈眼中充满了凶杀、暴力的人世的象征呢？“耶稣被圣灵引到旷野，受魔鬼的试探”⁽⁷⁾。而今，在最后审判之日，上帝正“照各人的行动报应各人”⁽⁸⁾。与被上帝遗弃的“田野”相反，摆脱了人而自由生长的树林葱郁繁茂，给日瓦戈

枯萎的心中注进一丝生命的活力。

日瓦戈的生命历程就是一个不断探索生命真谛、苦苦求道的历程。“寻求真理的人只能是独自探索的人”，也许这注定了日瓦戈与时代的不合拍。现实中的一切与他心目中那先验的善、仁爱、道德感是那样格格不入。在从“道”还是从“势”，“超越”抑或“介入”的选择中，他选择了前者，这使他在现实面前始终显得无所作为，始终像个流浪的使徒。如果说耶稣基督以其救赎、殉难、自我牺牲赢得了大众的敬佩，日瓦戈便在“有所不为”的同时，以其对上帝的道、“永恒的真理”、人的终极价值的苦苦寻求，获得了生命的价值。

二、生命与死亡仪式

但是，日瓦戈作为20世纪的新“圣徒”，他的探索毕竟大大超出了基督教的原始教义。人，人的个性，成了韦杰尼亚平，也成了日瓦戈思考的中心。在韦杰尼亚平看来，历史是从基督开始的，因为恰恰是基督的降生标志着人的觉醒。“这个轻快的、光芒四射的人，突出了人性，故意显出乡土气息，这个加利利人，来到这俗气的大理石和黄金堆中，从此，一切的民族和神不复存在，开始了人的时代……”。人的理性自觉、个性自由，成了历史的最高真谛。这是一种突出了人、人性的宗教人本主义。在性格形成过程中深受其舅父影响的日瓦戈，正是凭借这种宗教人本主义来评判历史，看待俄罗斯正经历着的那场巨变。

《日瓦戈医生》对革命风暴的描写总使我们隐隐地想起圣经。在革命临爆发的前夜，日瓦戈收拾完行装，准备离开那个战地医院去莫斯科，那天夜里响起了神秘的敲门声。“是谁？是谁呀？有人吗？”老小姐和医生在黑暗中争先恐后地喊，但却没有回音。突然他们又听到另一个地方响起先前那样的敲门声，似乎是在后门那

边,可是一下子又觉得像是从花园里敲窗子。尽管最后发现是脱榫的百叶窗在拍打窗框,他们仍深信一定有某个人在屋子外边。这敲门声,犹如日瓦戈在母亲葬礼的那个晚上听到的神秘的“敲窗声”,使人想起耶稣基督的训诫:你们要警醒,抛开你们的睡眠,去迎接主的降临,照各人的罪审判各人。那晚的暴风雨,那地上的一片汪洋,是否正是《旧约》描绘过的世界毁灭的预兆呢?挪亚得到“神启”,预先准备一只方舟,才避免了那场劫难。圣经提示着人们:你愿不愿得到精神上的幸福?在那个被称作天国的地方,没有希腊人和犹太人的区别,也没有民族之分,有的只是单个的人。日瓦戈从圣经中得到这种“神启”,曾一度瞩目于俄罗斯大地所爆发的那场旨在实现新生活方式的变革。“我们的俄罗斯母亲行动起来了,到处行走,坐立不安,而且有说不尽的话。讲话的不单单是人。满天的繁星和树木也娓娓交谈,夜间的花草探讨着哲理,一幢幢的石砌房屋同样参加了集会。完全像是福音书上说的那样。难道不对吗?仿佛又回到了使徒们的时代。还记得保罗的话吗?‘要开口讲话,发出神启,要为布道的才能祈祷’”。正是这场旨在实现人的幸福的变革,使人想起耶稣和他的使徒为了“人的觉醒”、开创“人的时代”而到处传布福音。而拉拉从街垒战的枪声中所领悟到的“被践踏的人得福了,受侮辱的人得福了”,多么像耶稣山上布道的训示:“哀恸的人有福了,因为他们必得安慰,……为义受逼迫的人有福了,因为天国是他们的”⁽⁹⁾。

可是,随之而来的却是流血、恐怖、家庭的道义基础瓦解,人们“一下子从平静的、无辜的、有条不紊的生活陷入流血和哭号中、陷入每日每时的杀戮中”,人因发狂而变得野蛮,变得比狼更凶狠可怕。荒芜的田野里老鼠横行,充满了魔鬼的笑声。世界仿佛一下子到了末日。“民要攻打民,国要攻打国,多处必有饥荒、地震。这都是灾难的起头。那时,必有许多人跌倒,也要彼此陷害,彼此恨恶。且有好多假先知起来,迷惑多人。只因不法的事增多,许多人

的爱心才渐渐冷淡了”⁽¹⁰⁾。

谁能救我们脱离“凶恶”，脱离这“弯曲的世纪”？“世界到了末日，耶稣第二次降临”——老姑娘西穆尔卡在疯癫状态下所说的话果真成了某种“神谕”么？人类的方舟何在？世界如何走出末日，迎接一个“新天新地”的到来？在《日瓦戈医生》对革命不无苛刻偏激的审视中，《启示录》事实上与作品有了某种内在的契合。

关于复活，圣经中既有耶稣被钉十字架后的复活，也有世人承受审判后得到拯救的复活。《日瓦戈医生》对于复活和人性复归之路的探索，实际上包含了对于人类整个生命与死亡之谜的求解。

韦杰尼亚平把历史看作世世代代关于死亡之谜的解释以及如何战胜它的探索。日瓦戈也为此苦苦求索。在他看来，人最重要的是“心灵的纯洁、宁静和对尘世的领悟”，是消除心中的兽性，使一切趋于完善。因而，福音书中最重要的是伦理箴言和准则。基督，首先代表了一种善的人性。唯有善，才能使人有充沛的生命，使人趋于不朽。

以善德引导向善，使人从疯狂的兽性中摆脱出来，趋于完美，这就是生命的真谛，就是人的复活之路。在日瓦戈看来，死亡是不存在的，“同一个千篇一律的生命永远充塞着宇宙，它每时每刻都在不计其数的相互结合和转换之中得到再生”。人诞生的时候就已经复活了，因为“在别人心中存在的人，就是这个人的灵魂。这才是您本身，才是您的意识在一生当中赖以呼吸、营养以至陶醉的东西。这也应当是您的灵魂、您的不朽和存在于他人身上的您的生命。……这意味着您存在于他人身上，还要在他们身上存在下去”。

《日瓦戈医生》多次写到死亡及祭献仪式。死亡，作为作品的一个重要意象，对它的描写构成对于生命之谜的探索和求解。母亲死后，还是孩子的日瓦戈被痛苦和恐惧所压倒，心灵受到极大震动。日瓦戈感到，母亲已经远去，“仿佛他和她一起在森林里迷了

路,而突然间就只剩下他孤身一人”。而12年后日瓦戈的岳母安娜伊万诺夫娜死时,他已“无所畏惧,无论是生是死”,因为他已觅到开启死亡与生命之谜的钥匙。清晨,伴随着“神圣的主啊,坚强、永恒上帝,请赐福于我们”的祝祷,起灵了。这是一个庄严的仪式,一个新的生命在天国诞生了。

在另一个清晨(请注意与前面的送葬仪式在时间上的契合,如果说黄昏象征着生命终结,清晨便预示着新生命的诞生),日瓦戈与东尼娅的孩子穿过黑夜之流的那边来到这个世界。东尼娅“高高地躺在产房中间,仿佛港湾里刚刚下碇就已卸去重载的一艘帆船;它跨过死亡的海洋来到了生命的大地,上面有一些不知来自何方的新的灵魂;它刚刚把这样一个灵魂送到了岸上,如今抛锚停泊,非常轻松地歇息下来”。高高躺在产房中间的东尼娅,使人想起某种生命的仪式。少女隐秘地给婴儿以生命,创造“生命的奇迹”,马利亚的贞洁母性与犹太人过红海有着同等的意义。这种生命仪式中包含了永恒和不朽。

复活作为一种象征意象,多次在小说中出现。当日瓦戈走完他尘世的最后历程时,“桌上放着一具棺材,它低狭的尾端像一只凿得很粗糙的独木舟”,也许正是这“独木舟”将载着日瓦戈驶向世界的彼岸。棺材旁放满了鲜花,“鲜花不仅怒放,散发芳香,仿佛所有的花一起把香气放尽,以此加速自己的枯萎,把芳香的力量赠给所有的人,完成某种壮举。很容易把植物王国想象成死亡王国的近邻。这里,在这绿色的大地中,在墓地和树林之间,在从花畦中破土而出的花卉幼苗当中,也许凝聚着我们竭力探索的巨变的秘密和生命之谜。马利亚起初没有认出从棺材中走出的耶稣,误把他当成了墓地的园丁”。耶稣被钉十字架后曾葬于一个园子里,《约翰福音》记载,耶稣复活的那天早晨,抹大拉的马利亚站在耶稣的坟墓外边哭,忽然看见耶稣站在那里,却一时认不出来。耶稣问她:“妇人,你为什么哭?你找谁呢?”马利亚以为他是看园子的,就

对他说：“先生，若是你把他移了去，请告诉我，你把他放在哪里，我便去取他。”这时耶稣用熟悉的声音喊：“马利亚，”马利亚才听出来，知道是耶稣复活了。也许，耶稣本来就是园丁，曾在挂满橄榄枝的山上传道，在客西马尼的园子度过尘世间的最后时光，而今，他复活了，成了墓地的“园丁”，掌管着开启死亡与生命之门的钥匙。“太初有道，道与上帝同在”^[11]，日瓦戈经过漫长的漂泊、求道之后，终于成为上帝身边的一个新圣徒。拉拉“走到安放在桌子上的棺材跟前，慢慢地向尸体画了三个大十字，并用嘴唇去吻死者冰冷的前额和两只手”。这是一次庄严的祭献仪式。日瓦戈如那植物王国的花草树木，完成了“某种壮举”，他的精神又复活了，这是自然生命的复活，也是人性力量的复活。日瓦戈的一生是悲剧性的一生，但是又以对永恒之“道”的追求，爆发出辉煌的生命之光。“凡要救自己生命的，必丧掉生命。凡为我丧掉生命的，必救了生命”^[12]。日瓦戈的命运正应验了托尔斯泰老人的那句话：我们的死即是生的开始。《日瓦戈医生》因此成了一部生命之歌。

三、抹大拉的马利亚与圣母马利亚

在一个圣诞之夜，日瓦戈穿过卡梅尔格尔斯基大街。他注意到一扇玻璃墙上有一柱烛光倾泻出来，“桌上点着蜡烛，点着蜡烛。”此事决定了日瓦戈一生的命运。同样是圣诞之夜，“仿佛就在近旁/打更人的窗台上/一盏小小的灯碗/通向伯利恒的路闪出星光/……天边那颗圣诞的星/像临门的嘉宾把圣婴照亮”，这诗句出自日瓦戈的诗《圣诞夜的星》。二者难道只是偶然的巧合么？圣经上说：“那坐在黑暗里的百姓，看见了大光。坐在死荫之地的人，有光发现照亮他们。”^[13] 威尔赖特在《原型性的象征》一文中认为，光有3种含义：光所产生的可见性使它变成心灵在最清晰状态下的一种标记；光给人热情激昂的感觉；光的传导使人想到人类心灵用

它的光和热——智慧和热情去点燃别的心灵。在《圣经》中，光往往指代表知识、真理、生命、圣洁的灵性之光。耶稣说：“我是世界的光，跟从我的，就不在黑暗里走，必要得着生命的光。”^[14]对于日瓦戈来说，正是拉拉窗台上的烛光，成了照亮他心灵的灵光，成为他洞察世间一切的钥匙。从此，拉拉注定成为日瓦戈的精神之母。

阅读《日瓦戈医生》时不能忽视书后所附的日瓦戈的诗作，特别是那些宗教诗。那些诗常常与作品的情节、人物有内在的对应关系。日瓦戈的诗中写过一个“忏悔的女人”：“死神入夜就要光临/这是我一生的报应/荒唐放荡的回忆/会啮咬我的心灵/被玩弄于男人的股掌/我曾愚蠢而疯狂/欢乐在繁华的街上”。这“忏悔的女人”就是圣经中的抹大拉的马利亚。耶稣曾从她身上赶走7个鬼，在面对耶稣的忏悔中，她“极为坦率地哀痛过去，哀痛先前每夜根深蒂固的陋习煽起的情欲”。这抹大拉的马利亚在某种意义上也是曾一度迷失在情欲之梦中的拉拉的象征。当科马罗夫斯基闯入拉拉的生活时，如果她厌恶、反抗，原来是可以抗拒并摆脱的。可是“人的天性，特别是女人的天性是不可理喻的，充满了矛盾。你们厌恶的某个角落，也许正是使你比起你真心地、毫不勉强地爱上的人更愿意屈从的原因”。拉拉一方面想摆脱科马罗夫斯基，一方面又在情欲的恶梦中越陷越深。“每当她清醒过来的时候，吓得头发都竖立起来。但夜里的癫狂又像巫术那样无法解释。这时一切都颠倒了，一切都违离逻辑；银铃般的娇笑表现的是刺心的痛楚，挣扎和抗拒意味着顺从，落在那折磨人的手上的是无数感激的亲吻”。人处在这种无法解释的矛盾之中，正如圣经所说：“情欲和性灵相争……这两个是彼此相敌，使你们不能作所愿意作的。”^[15]

要戒除肉体的私欲，顺着圣灵而行——使徒保罗这样劝导芸芸众生。“拉拉并不信奉宗教，也不相信那些教堂仪式。但为了承受生活的重压，有时也需要某种内在的音乐相陪伴。这种音乐并不是每次都能由自己谱写。它是上帝关于生命的箴言，拉拉到教

堂去正是为了聆听它。神父所念诵的经文‘祝福吧，心灵空虚的人，……祝福吧，痛哭失声的人……，祝福吧，渴望并追求真理的人……，’拉拉感到说的就是她。这是主在冥冥中向她的宣示：受践踏的人是值得羡慕的。如果说福音书中的伦理箴言和道德准则是日瓦戈所求之“道”的一部分，那么它在拉拉的生活旅途中也发挥了同样重要的作用。

一个新人诞生了，这是一个“已经把肉体连肉体的邪情私欲同钉在十字架上”^[16]的人。在和安季波夫结婚后，她对他永生永世倾注的脉脉温情中“掺杂着母性的感情”，这是超出一般女人所能给予的。在日瓦戈对拉拉的精神依恋中，也包含着寻求归宿、寻求母亲般温柔的保护的渴求。在尤里亚金，日瓦戈第一次来到拉拉住处时，感到“真像是一座迷宫。我差点找不着路”。拉拉牵着他的手：“把手给我，跟我走，不许乱动……，别松开我的手，不然您要迷路的。就这样握着。向右拐。现在穿过密林了。”联想到日瓦戈曾把自己想象为森林中迷路的孩子，想起永生永世照亮自己内心的那一柱烛光，这一细节的象征意义便不言自明了。在游击队营地，有一次日瓦戈走到花楸树旁，“在小鸟和花楸树之间有一种精神上的亲近。仿佛花楸树什么都看见了，抗拒了半天，终于可怜起小鸟来，向他们让步；就像母亲解开了胸衣，把乳房伸给婴儿一样”。日瓦戈把那伸向前方的树枝当作了拉拉“滚圆的胳膊”，依偎在树枝的怀中，轻轻地呼唤着“如画的美人”、“亲爱的花楸树公爵夫人”。拉拉，成了日瓦戈的生命之源，跟拉拉在一起，他有着充溢的生命活力，当拉拉最后离他远去时，他也就失去了精神支柱，仿佛成了一具行尸走肉。

拉拉，这个尘世间的普通女人，被升华了，越来越多地充盈着灵性气息和圣母般的贞洁母性。而她与日瓦戈的不无负罪感的爱情也被升华了，剔除了凡俗的成分，具有了永恒的意义。“当一丝柔情从心中升起，宛如永恒的气息飘进他们注定灭亡的尘世时，这

些短暂的时刻便成为揭示和认识有关自己和生活更多新东西的时刻”。帕斯捷尔纳克试图通过日瓦戈与拉拉的纯洁爱情,及其永恒的人性美,与当时整个俄国大地所发生的巨大动乱和变迁相抗衡。

《日瓦戈医生》为读者展示了一种俄罗斯文学中常见的圣母崇拜原型。在19世纪的俄罗斯文学中,在一片昏暗的男性背景上,耸起了一组光彩照人、圣洁无比的女性群像。从普希金的达吉雅娜(《叶甫盖尼奥涅金》),到屠格涅夫的丽莎(《贵族之家》)、叶琳娜(《前夜》)、达尼雅(《烟》)、陀思妥耶夫斯基的索尼雅(《罪与罚》)、托尔斯泰的吉提(《安娜·卡列尼娜》),她们都以纯洁、善良、无私、奉献、富于自我牺牲精神、充满母性情怀著称。作家往往淡化了她们作为女人的生命激情和内在冲动,而更多地赋予她们以灵的气息、圣洁的光彩。这些圣母般的女性常常成为男性生活的引导者和理想的归宿。在日瓦戈对拉拉的依恋中,便包含了寻求生命价值、精神归宿的渴望。如果说人类的暴力乃是一种趋死情结,帕斯捷尔纳克便通过拉拉塑起一尊生命之神。拉拉梦见自己“被埋在土里,左肋、左肩和右脚露出,左乳长出一丛青草”;日瓦戈有一次也梦见“拉拉左肩被扎开了一点。……她所到过的陌生的城市、陌生的街道、陌生的住宅、陌生的辽阔地方,像卷成一团的带子一下子抖开了”。女性,作为生命的孕育者,是她们创造了人类;作为一切生灵的保护神,为漂泊无依的人们提供了一个温暖的精神家园。对于日瓦戈来说,拉拉扮演了双重角色:既是情侣,又是他的精神之母。同时,从宏观文化、道德的角度来说,拉拉又成了受尽苦难的俄罗斯圣母的象征。在那个“传统的道义基础”日益走向瓦解的时代,拉拉仿佛成了作家对于代表纯洁、善良、崇高、富于奉献与自我牺牲精神的古老道德的最后怀念。归根结底,她代表了作家的一种“文化恋母情结”。

结 语

《日瓦戈医生》对于暴力革命与道德人性的思考,对于生命与死亡、人的绝对价值、永恒存在的探索中激荡着一种深刻的宗教精神。美国天主教修士、作家托马斯默顿在写给帕斯捷尔纳克的信中谈到:“您这部分是一个世界:天堂与地狱,神秘性的人物尤里和拉拉如同亚当和夏娃,他们穿行在只有天主才知道的黑暗之中。他们所踏行的土地因他们而变得圣洁。这是俄罗斯神圣的大地,大地上有令人神往的命运,它是神秘的隐蔽的,藏在神的思维中”^[17]。而作者在解释他何以大量引进宗教象征时强调,他是要把“基督教的实质分解出来”^[18],通过“宗教象征手法给这部分增加一些温暖”^[19]。作者把耶稣基督看作活生生的“突出了人性”的人,背负着救人于沉沦、救世于凶险的使命。苦难、圣爱与拯救,基督教的这一基本精神构成《日瓦戈医生》的深层意蕴。但这一切又都是以人为出发点及最后归宿的,因而构成一种宗教人本主义。然而,正像作者所强调的,不能从神学角度来观察这部小说。“任何东西也超不过我自己对世界的看法”^[20],作者通过圣经,探索的恰恰是历史与现实中的人的命运、俄罗斯民族的命运。小说结尾的“世世代代将走出黑暗,承受我的审判”,仿佛成了某种神谕、某种启示。帕斯捷尔纳克为世人创造了20世纪的一部新的启示录。

注释:

* 作品引文均出自蓝英年、张秉毅译《日瓦戈医生》,外国文学出版社1987年版。

[1] [17] [18] [19] [20] 帕斯捷尔纳克:《人与事》,乌兰汗、桴鸣译,三联书店1991年版,第288、330、291、358、359页。

[2] 《出埃及记》13:22。

[3] 《使徒行传》22:6。

[4] [5] 《诗篇》27:1; /119:130。

[6] 《哥林多前书》4:11。

[7] [9] [10] [13] 《马太福音》4:1; /5:4, 10; /24:7 - 12; /4:16。

[8] 《罗马书》2:6。

[11] [14] 《约翰福音》1:1; /8:12。

[12] 《路加福音》9:24。

[15] [16] 《加拉太书》5:17; /5:24。

俄苏现代启示文学

赵 宁

圣经中的启示文学是一种具有神秘色彩的文学样式,代表作是《但以理书》和《启示录》。它们产生于动荡不安的社会环境中,历史根源是犹太民族和初期基督教灾难深重的生存危机。这批作品借神明的启示预告各种灾难并暗示未来,内容具有显见的预言性、教谕性,尤其与危机时代的契合性。循着这些特征,本文对深受圣经影响的俄苏现代启示文学做些探索。

俄苏社会一向具有深厚的宗教土壤。据有关材料记载,在第一次世界大战之前,俄国就有1亿东正教徒,54000多座教堂,1000多座修道院。就是在十月革命以后,仍有各种教徒1亿多人,教堂、寺院20000多座。浓郁的宗教气氛使基督教的圣经广泛流传,对文学产生了巨大影响。仅在20世纪初、十月革命前后,俄苏文坛上即涌现出一大批宗教题材的开拓者,诸如勃洛克、吉皮乌斯、马雅可夫斯基、叶赛宁、梅列日科夫斯基、索洛古勃、别雷,以及列米佐夫等,他们的作品曾引起社会的广泛关注。但在现

当代文学史上,几位影响颇大的作家(像安德列耶夫、布尔加科夫、顿巴泽以及艾特玛托夫等)的小说却往往被忽视。殊不知,他们的一些作品堪称相当典型而出色的现代“启示录”。

在俄苏,这类文学的崛起不是偶然现象,而有着深厚的民族文化本源和社会基础。就前者来说,俄国宗教哲学家别尔嘉耶夫在《俄罗斯思想》、《俄罗斯思想的宗教阐释》等著作中详尽阐述了俄罗斯思想文化所蕴含的“末世品质”,认为“在俄罗斯作家和思想家那里,《启示录》始终起着很大作用”⁽¹⁾。这一方面表现为俄罗斯特有的弥赛亚观念和末世论情绪在宗教生活中非同寻常的作用,另一方面表现为人们对彼岸世界和终极理想的追求。正是在这种思想温床上,19世纪末俄罗斯出现“启示录情绪”,典型地体现在宗教思想家列昂季耶夫、索洛维约夫和费奥多罗夫的著作中。索洛维约夫辞世前所作的《三次谈话》(1900)述及“反基督的传说”,宣称反基督者以一位伟大慈善家的面貌出现,给人类带来面包与和平,最终成为普天下的皇帝。

就社会基础而言,现代启示文学的复兴趋势是由20世纪特殊的时代背景决定的。随着尼采“上帝死了”的呐喊,西方人迷信神圣权威的时代宣告终结。两次世界大战的硝烟,原子弹的乌云,连同科学技术高度发展所带来的种种弊端,使理性主义的大厦趋于坍塌。象征主义文学、表现主义文学、存在主义文学、荒诞派戏剧、“黑色幽默”小说等竞相表现当今世界人类生存条件、生存环境的荒谬。现代派作家大声疾呼“世界末日来临了”,非理性主义思潮一浪高过一浪。除了整个世界深刻变革的大背景,俄苏现代启示文学首先是俄苏社会大动荡的产物。这批作品主要出现在19世纪末至20世纪初期(包括日俄战争、俄国第一次大革命、第一次世界大战时期)、国内战争时期和危机四伏的70、80年代,这都是俄苏历史上充满战争和革命的时期,或者科技革命产生强大负作用的转折时期。1917年十月革命以前,这类作品的代表作家是列昂

尼德·尼古拉耶维奇·安德列耶夫。

在圣经中,善恶势力的搏斗、上帝的审判、耶稣的再临、天国的胜利构成启示文学的中心主题。如果说《启示录》是全部圣经动人心魄的收煞,那么“末日审判”就是《启示录》的主要场景。伴随着电闪雷鸣、地震大火,日月星辰黯然失色,长着蝎子尾巴的蝗虫和从口中吐出烟火、硫磺的恶马恣意伤人,……这便是启示文学中的精采片断。安德列耶夫就是一位将这类情节巧妙地加以转义应用,成功地表现出20世纪初期即将崩溃的“黑暗王国”末日景观的现实末世论者。他的创作是多方面的,体现了启示文学特征的有《墙》(1901)、《警钟》(1901)、《瓦西里·菲维伊斯基的一生》(1903)、《红笑》(1904)、《愤怒的日子》(1910)等,它们都产生于1905年俄国第一次大革命前后那个血雨腥风的年代。早在1904年日俄战争之前,安德列耶夫就预感到革命风暴即将到来。置身于一个危机深刻的时代,他内心十分不安,作品中鸣响着反抗与绝望、痛苦和死亡的哀音,充溢着欲进行“末日审判”的激情。《瓦西里·菲维伊斯基的一生》就细腻地描写了丧失信仰的现代人陷入“虽死犹生”、生存比死亡更可怕的精神“末日”的心态。瓦西里神父本是一个“乐天知命逆来顺受”、真心实意笃信上帝的虔诚信徒,在长子淹死、次子生下就是白痴和家遭火灾、妻子烧死等天灾人祸之后,这个一心渴望出现神迹的上帝奴仆终于觉醒。小说描写他像见过上帝的先知摩西那样“昂起头,把双手伸向圣山”,怒斥道:“在我一生中,你为什么始终把我囚禁在桎梏之中,当作俘虏和奴仆一般役使呢?不让我自由地思想!不让我自由地孕育感情!不让我自由地叹息!一切都要听你驱使,一切都为了你……。”这忿懑之情是对专制制度的强烈控诉。但瓦西里神父不是先知书中那种能与上帝直接交往的先知,更不是启示文学中接受异象的约翰式的中介者,而是一个普通人,他对上帝的反叛象征着一代人的觉醒。然而恶梦醒来并非早晨,小说紧接着描写了瓦西里神父在安葬死者的“追

思弥撒”和“入殓礼节”时的“变态”心理：在“呈现出凶兆的红铜色的天空”下，在教堂里“阴霾蔽日”、“令人不安的青褐色的黑暗”中，面对棺材里等待入殓的臃肿腐臭的尸体，他突然看到死人复活，四壁倾倒，屋顶坍塌，天空燃烧起来，乌云碎裂……。作者透过神父的主观感觉，描画出一幅类似于《启示录》中的末日降临画面：“瓦西里神父睁开发花的眼睛，昂首望去，只见一切都在倾塌。四堵墙壁正在慢慢地、沉甸甸地斜倒下来，彼此靠拢得越来越近，一座座穹隆正在慢慢地坠落，高高的圆屋顶在无声地坍塌，砖地晃动着，渐渐陷落下去——天崩地裂，世界倾覆了……。”闪现在神父脑海里的最后一个念头是“全都死绝了！”作者在这里形象地描绘出一幅人类精神世界崩溃之后的可怕景象。面对瓦西里神父这样敦厚虔诚的人，作者未投入丝毫怜悯，结局也不给人一线光明，更遑论“新天新地”的诞生。而这正是专制政治下黑暗社会现实的一种艺术回声！

如果说《瓦西里·菲维伊斯基的一生》主要反映了黑暗专制时代人的精神末日，那么安德列耶夫引起轰动的作品《红笑》便是另一番情景。它以日俄战争为背景，通过被战争中无辜者的流血牺牲逼迫发狂的两兄弟，用第一人称“我”直接记叙战争的惨状，在揭露战争给人带来巨大灾难的同时，表现出现代人失去理性、自相残杀所招致的“世界的覆灭”。小说如同《启示录》一样没有完整情节，而是断断续续地描写了19个场景，反复用特写镜头描绘遭炮击喷血的面孔上“无齿的红笑”，和“红色的空气”、“不祥地燃烧的大火”、“发疯的大地”、“深红色的天空”、“粉红色的死的光”，以及大地接二连三扔出来的“一排排整整齐齐的粉红色的尸体”等。这些红色异象与《启示录》常用红色象征罪恶的战争和殉道完全一致。正像小说主人公所揭示的：“世界的覆灭确实已经临近”，“疯狂已从那儿，从那被鲜血染红的战场袭来”，死亡的阴影笼罩着整部作品。

显然,安德列耶夫以上两部作品与圣经启示文学预言末世的内容基本一致,它们都紧紧环绕善与恶、生与死、和平与战争、光明与黑暗的激烈冲突,通过一两个悲剧性主人公,展示出作者对现实中末世性灾难的警告。若单从表现手法和艺术形式上看,他的《墙》、《警钟》、《愤怒的日子》等似乎更接近《启示录》的风格。这几部作品都没有连贯的情节,没有明确的时间,主人公“我”像《启示录》中的约翰一样起着叙事和揭示隐秘的作用;作者主要采用象征手法,通过带有宗教意义的异象或寓意抽象的景物(如地震、天塌、异彩、号角、大火等)暗示作品的内容,文本充满神秘梦幻的特色。如《愤怒的日子》,其标题就取自《西番亚书》,喻指耶稣临难的日子。作者把无辜的囚犯惨遭枪决与耶稣的死亡和复仇联系在一起,企望神明的愤怒震撼大地、毁灭城市,从而打开监狱之门,使囚犯获得自由。难怪诗人勃洛克曾称:安德列耶夫的作品使人“感到震惊,觉得到处充满不安。灾难已经临近,可怕的事件就要在门口发生……。”^[2]

安德列耶夫的这些真切反映人间末日的作品是俄国第一次大革命前后极端黑暗时代社会心理的真实艺术反映,具有深刻的现实意义。然而他尽管预感到巨大的历史变革,并曾热切地盼望革命,但却始终没有摆脱灾难的阴影,因为他的病态思想并不能解决重大的社会问题。沃罗夫斯基说的好,他想挑起这副沉重的历史担子,结果却受了内伤,所以当革命真正到来之时,他反倒惶惑了,恐惧了,作品中从未出现过圣经启示文学中那般乐观主义的前景。这位鲁迅先生称为“绝望厌世的作家”把十月革命也视为俄国的末日,终于在革命后的第3年客死异乡,造成一生的悲剧。

注重表现社会发展趋势和社会心理的变化,是19世纪俄国批判现实主义文学的光荣传统。继安德列耶夫之后,在苏联文坛继续进行这种探索,并艺术地预言了一个新时代“不祥”未来的作家之一,是米哈依尔·阿法纳西耶维奇·布尔加科夫。他自称为“神秘

主义作家”，出生在基辅一个著名的神学院教授家庭。由于从小耳濡目染，他的创作与圣经文学有着密切的联系，世界许多专家学者都指出过这一点，他的代表作《大师与玛格丽特》就是有力证明。小说大书特书耶稣受难的神话故事，和魔鬼莅临莫斯科、使尽浑身解数与人世中的丑类巧作周旋的怪诞情节。他的早期创作《不祥之蛋》(1924)也很引人注目，可谓列宁逝世之后一部“预见官僚主义将孵化出不祥未来”^[3]的启示录。

《不祥之蛋》的基本情节类似科幻小说，以科学家佩尔西科夫偶然发现的红色“生命之光”为主线，把科学家的实验室同广阔的社会生活连为一体，通过误将蟒蛋当作鸡蛋孵化而酿成直逼莫斯科的巨蟒之患，生动形象地反映出简单粗暴的官僚主义者把科学变成迷信所带来的巨大社会灾难；同时透过不祥的红光所进行的“疯狂的繁衍”，严峻地启示人们，官僚主义体制滋生愚昧无知、野蛮践踏科学的罪行，必将招致整个社会的全面蜕化和大自然的无情惩罚。小说中反复出现神秘的“红光”，各种“红色消息报”、“红色讽刺”等红色报刊杂志，以及“红色”示范农场、“红色夜光钟”，还有遍及整个共和国联盟的鸡瘟，动用骑兵和毒瓦斯部队、使布琼尼骑兵损失了 3/4 兵力仍不可阻挡的蟒患。作家称著名科学家像耶稣“被钉在十字架上似地张开双臂”，殉难于他的科学实验；无知的群众怒杀无辜，燃起动物实验所的大火。小说还描写了被人称为“敌基督者”的“鄂蕴”、假先知——报社记者之类的幽灵，以及莫斯科基督大教堂“沉重昏暗的圆顶”和天边高挂的一钩“苍白的弯月”……。这些内容从乡村到城市，勾画出一幅幅既真实又虚幻的现实社会的末世图景。

布尔加科夫一扫安德列耶夫发自个人内心深处的悲怆哀音，在广阔的社会背景上，通过形形色色的人物形象把社会现实与虚幻情节交织为一体，于幽默讽刺之中对未来作出颇为自信的历史预言。这是一种超前的预言，以致当时的人们不能接受他的启示，

反将其视为“异端邪说”，并向这位现代的末世论者施以猛烈的炮火。相比之下，诺达尔·顿巴泽的命运要好得多。

顿巴泽的《永恒的规律》(1978)可说是另一种风格的启示文学。它以主人公巴恰纳的主观意识为主线，通过这位心脏病患者病痛中与病友神父和鞋匠的交往，抚今追昔，在暴露社会丑恶的同时，借神明的名义喻示出“防止人类走上歧路”的“永恒的规律”，即唤起人类精神的“上帝”——善良、希望、信仰和仁慈之爱。小说表现了梦幻中的接受神谕、外星神秘使者的造访和神授、太阳的死亡与复活等象征性情节，以及现实生活中各类“犹大”——投机商、强盗、窃贼、骗子、行贿者，与“玛丽娅”——被侮辱与被损害的“圣女”的鲜明对照。作者既不直写诸如战争、社会体制等局部的社会问题，也不拘泥于罪与罚，像其他启示文学作家那样纵笔描画“世界末日”，而是以曲折的笔触，通过现实社会中人的全面蜕化来表现潜在的人间末日；并从俯视社会和人生的角度，在生与死的搏斗中展示天上与人间、善与恶、灵与肉、光明与黑暗、永恒与瞬间的激烈冲突。主人公巴恰纳其实是一个人道主义者的先知形象。与古希伯来先知一样，他也是在睡梦中首次得到上帝的人道主义启示的，作者把人道的福音灌注在他身上，透露出浓烈的乐观主义情怀，折射出末日来临、天国将至之际融悲观与乐观、绝望与希望、不幸与胜利为一体的《启示录》精神。正如神学家所言：如果将启示文学的作者“视为悲观者，就没有明白他们的思想与信念。他们认为神有绝对的权能；当神真正干预的时候，必得着完全的胜利”^{〔4〕}。因此《启示录》最后向主呼唤：“我愿你来！”《永恒的规律》结束时巴恰纳也说：“去找玛丽娅！”真可谓不谋而合。当然，《永恒的规律》并未诱导人相信天国的神迹，而是带有 70 年代世界走向缓和之际的时代烙印。

伴随 80 年代历史的沉重脚步，艾特玛托夫以莅临宇宙的磅礴气势推出当代的“启示录”——《断头台》。这是俄苏启示文学中规

模最为宏伟的作品。作家以母狼阿克巴拉为繁衍求生在死亡线上挣扎为情节枢纽,把现实生活、宗教神话和动物童话融为一体,围绕狼与人的冲突,交叉描写了阿夫季与围猎者和贩毒集团、鲍斯顿与庸人和官僚主义政客的冲突,饱蘸激情地抒写了大自然中母狼痛失幼崽并为之身亡的悲剧,理想主义者阿夫季在精神世界中为人类寻找“当代上帝”而被折磨致死的悲剧,和现实生活中先进牧民鲍斯顿被庸人所害,沦落于杀人境地而精神崩溃的悲剧。3个悲剧在自然、精神、现实3个层面相互对照,集中表现了科技革命和官僚体制毁坏自然、泯灭人性道德,物欲扼杀精神,贪婪剥夺理性所带来的人类生存危机,描画出一副多维的世界末日景象,体现出作家对于拯救世人灵魂和开拓人类前途的精神探索。小说的构思十分巧妙,与圣经的叙事艺术具有多方面的联系。

首先,小说3个主人公的名字都包含特殊的启示意义。阿夫季源于圣经中的先知俄巴底亚,名字意谓“亚卫的仆人”。牧民鲍斯顿在吉尔吉斯语中是“灰皮袄”之意,圣经中的牧羊人多穿羊皮袄,被尊为道德楷模的先知阿摩司也穿羊皮袄,耶稣基督自称为“好牧人”。母狼阿克巴拉则是造物主留下的“伟大的”标记。然而极具讽刺意味的是,在“恶总是战胜善”的现实世界中,无论精神的先知,还是道德的楷模,亦或大自然的造化,都先后遭逢厄运,得出同一种末日感受。这些情节非常耐人寻味。小说一开始就极力渲染莫云库梅荒原大围猎的恐怖,它犹如一场毁灭性的现代化战争,与《启示录》中的大灾变一样,“到处都是混乱”,就连“头上无声燃烧的太阳”也在“四散逃命”,更何况东躲西藏的狼。如果说这是狼所感受的“世界末日”,代表了大自然惨遭毁灭的情景,那么,小说所描写的耶稣临刑前的幻象就是未来强权政治带给地球的末日核战争惨象:“周围一片死寂,到处覆盖着厚厚一层大火后的黑色灰烬,大地布满了废墟——没有树木,没有草场,海上没有船只……。”除了这种假定的末世景观,小说还真实地记叙了阿夫季无

法制止现实恶行和鲍斯顿被迫杀人导致精神崩溃后产生的强烈末日感。面对荒原上屠杀生灵的残暴刽子手和机械化的屠杀机器,阿夫季觉得“一切正掉进地狱,一切正落入火的深渊”。对于鲍斯顿来说,他的末日就是“这世界完了”,属于他的世界“已经失落,它不会在任何人的心中或任何事物中再生”。通过自觉的殉难者阿夫季、耶稣和被迫的受难者母狼、鲍斯顿,从现实生活到童话和神话世界,作家反复描述了4种相互对照的末世景观,表现出异常强烈的危机意识,并提出独特的“救赎”思想。

与圣经启示文学不同,艾特玛托夫的救赎思想不是通过上帝的最后审判和新天新地降临表达的,而是参照耶稣受难的故事抒写的。福音书详细描绘了耶稣被罗马总督彼拉多审判、处死的过程,表达了耶稣明知前往耶路撒冷将被出卖、受难而死,却仍然前往,意在“为多人流血,使罪得赦”的殉道意识。英国一位传记作家曾说:“如果耶稣没有在耶路撒冷被钉十字架而死,他的教诫很可能早已被人遗忘。基督教的崛起是因为耶稣的被处死……。”^[5]这话不无道理。同样,艾氏也渴望通过“先知”阿夫季“舍身拯救人们灵魂”的义举唤醒世人,以此实现其“通过宗教找到一条通向人的道路”的理想。这正是作家精心埋伏的一条贯穿着拯救意识的精神探索主线。惟其如此,在强烈的末日氛围中,小说才未给人以绝望之感。

《断头台》和《启示录》的结构也基本相同。小说分为3部分:在现实的善恶冲突中,直接描写发生在大自然中的悲剧;以此为前提,在超越时空的未来宇宙背景下,表现审判与“救赎”的思想;随后,环绕社会灾难带来的大自然灾难和未来的宇宙灾难,提出一个严酷的“罪与罚”的哲理性问题。在这里,作家成功地塑造了一个约伯式的悲剧性人物鲍斯顿。《旧约》中的约伯是个“完全正直、敬畏上帝、远离恶事”的好人,由于上帝和撒但打赌而屡遭天灾人祸,饱受皮肉之苦,直到最后才再蒙上帝赐福。他的遭遇说明,世人受

苦或许并非自己犯罪所致。与此相似,作为一个无辜者,鲍斯顿被迫误杀亲子并因而获罪走向断头台的经历,也是冥冥之中降临的严酷而无法回避的惩罚。那么,其灾祸的根源在哪里?谁是现实中的撒但?小说结尾通过鲍斯顿走向生命末日的情节,把罪与罚的谜底导向小说开头的荒原大屠杀,从而构成与《启示录》相同的善与恶、罪与罚、审判与拯救的环形命运结构体系。毫无疑问,荒原大屠杀起因于人类的谬误,作家以现实主义笔触勾画了一伙罪恶肇事者的丑恶嘴脸。值得注意的是,不论是对野蛮凶残的首领,还是对愚昧无知的随从,连同无所事事的酒徒阿扎尔拜,作者并未把这些丑类当成罪恶的化身做简单化处理,而是将其放在具体的时代背景下和特定的政治环境中,着重表现产生这些罪人的社会原因,于扭曲的人性中揭示其生存条件的失调与倒错。作品从现代人类社会如何正常发展的哲学思考角度提出重大的社会问题,充满危机意识,给人留下极深的印象。如果说这是一部带有强烈警世色彩的“末世”预言,是一点也不过分的。

俄苏启示文学与圣经启示文学的内在联系是显而易见的。在内容上,它们都表现了共同的(诸如生与死、爱与恨、善与恶、罪与罚、审判与拯救、末日与新生等)永恒主题。这些主题常常通过双重的世界——客观的物质世界与超自然界,即世俗的苦难尘世与超凡的灵魂“天国”加以表现。这使其内容往往呈现出现实与超自然、希望与绝望、胜利与不幸的强烈对照。这种内容上的二元性特征体现在结构上,是庞大的对照系统,既有背景的对照,情节、人物、行为的对照,也有时间的对照,譬如短暂的人生与永恒,过去、现在与未来的对照等。另外,二者都擅长使用象征、隐喻的艺术手法,用异象暗示读者。从总体上看,它们都不乏史诗特点,表现的空间是整个宇宙,天上、地下、人间,背景十分壮阔。作家置身于其间,望穿时空,宣告灾难,预言未来,视野极其辽远。它们还经常围绕一两个具有英雄特质的人物展开各种探索,并且都着重场面的

描写。

然而,俄苏启示文学与圣经启示文学毕竟有着根本的不同。从文学属性看,圣经启示文学属于神秘的宗教文学,以传达神喻的口吻写成,贯穿了唯灵论的观念,在认识原则上表现出趋于两极的悲观的现世意识和乐观的天国意识。当它无法用现实观点解释一些自然事件时,就将现实导向超自然世界,由此导致对现世的悲观见解,认为善恶相争使世界混乱不堪,现世注定毁灭,惟有神才能建立宇宙新秩序,支配历史的演变。因而在作家笔下,每当危急关头,上帝便施行神迹,显示其作为审判之神、拯救之神的无比威力。

俄苏启示文学属世俗文学,在不同世界观的指导下,表现出一种独特的立足于社会现实,瞩目未来,宽广而深邃的思想内涵。从对于战争、信仰、社会体制等局部危机的描写,上升到整体的、宇宙生存空间的哲理高度,作家的创作视野逐渐开扩,人道主义思想越来越深广,流溢出忧国、忧民、忧人类的浓烈情怀和渴望变革现实的高度责任感。作家们并不囿于宗教教义,而是自由地出入宗教题材;并不服役于“万古长存的神灵真理”⁽⁶⁾,而是任意张扬自身的个性。这一特点决定了俄苏启示文学多姿多彩、决无雷同的风貌。

众所周知,神话是人类思维发展的一个必经阶段,有一个相对稳定的发展过程,代表了原始的世界观。但它并没有随着时光的流逝而退出历史舞台。从18世纪开始,特别是20世纪初,对神话的研究盛极一时,几乎波及欧美文化的各个领域。同意识流一样,第二次世界大战之后,神话化很快成为小说中广为采用的手法之一。俄苏启示文学就出现在这个时代。

启示文学脱离宗教神话是不可想象的。从结构上看,圣经启示文学采用的是单一性的死亡与复活的神话循环模式。它总是以尘世—天国为描写环境,背景是整个宇宙,时间一般发生在历史终结前的特定时刻,主要人物是上帝、天使、信徒、魔鬼等。作者通过

人间的灾难和上帝的拯救表现善与恶的二元冲突,写作手法主要是异象和表象。异象(visions)的英文原意是幻影、幻像,即不以具体的现实生活为摹写对象,而着意刻画某一含义晦涩的幻觉或梦境,再由上帝或天使、先知对其作出解释。表象即象征手法。俄苏启示文学继承了圣经启示文学的神话思维方式和表现手法,作品中可谓“异象”丛生,“表象”环布,然而并未固守圣经启示文学的单一神话循环模式。它们只是对圣经神话用寓意形式做巧妙的利用,即将圣经启示文学中的宗教意义加以浓缩,置于现实主义的思维框架之中,使之与现实性情节相互对照,在整个作品结构中构成两个相互对应的层面,从而形成一种将神话与现实相揉合的复式结构模式。这种结构不仅丰富了作品的情节内涵,而且能使古代神话产生新的象征意义。这显然是对圣经启示文学艺术思维方式的新发展。

另外,从内容上看,一般说神话并非出自个别人的主观虚构,而是源于整个民族或宗教团体的共同意识。它与将作者的感情、愿望及思想观念客观化的宗教思维在社会指向上有所不同。在宗教思维体系中,关于上帝的宗教神话不仅与一定的自然现象、神秘物象相关联,更与宗教信仰和人类历史相联属,因此,宗教神话体现了一种多层面的思维模式,表现在文本上就是具有超字面意义。按照中世纪的解经法,圣经文学一般都包含4层意义:一是字面意义,即历史意义,宗教神话总是与某些历史现实相关联;二是寓言意义,即教义意义,指利用宗教典故等寓言形式反映特定的宗教内容;三是比喻意义,即其所蕴含的道德意义;四是神秘意义,它关系到对于某些重要事件的超自然理解。这些都是时代的副产品,因为在古代犹太教和初期基督教时期,“备受折磨的犹太人和早期基督徒相互间急不可耐地想秘密交流,从而引起了寓意的广泛运用,这种运用不仅出现在《启示录》里,甚至还出现在普通的日常会话中”^[7]。这种宗教思维体现在启示文学中,主要是借助象征形式

解释现实生活,包括天灾人祸、历史事件和社会变迁等,生动地图解末世论,赋予作品以神学的最高价值意义。俄苏启示文学与此不同,其中的宗教神话更多地容纳了社会和历史因素,作家以此表达对于社会发展规律以及人类前途的认识。宗教的神秘性质被削弱了,作品不再是神圣不容篡改的“上帝启示”,而被越来越多地赋予鲜明的时代色彩,被哲理化、历史化和世俗化,明确显示出理性的逻辑思维轨迹。

从思维活动的类型来看,圣经启示文学属动态型思维,它们从不静态地、孤立地描写历史事件,而是着眼于未来,把历史现象引入超越现实的未来时代,以求对未来作出超前的解释。这既是一种“二分法”的历史观,又是一种着眼于历史时空之外的超验认识,目的“不仅是报导的或估价的,而且是鼓动的”^[8]。俄苏启示文学作家也把笔触指向巨大的社会变动,但却试图针对现实而非未来,作出具有特定价值取向的估价。这类涉及宗教神话的作品深处不仅饱含着作家描述世界的艺术热情,更深藏着他们理解社会的科学意图。应该特别指出的是,这种描述总是以批判性的逆向思维为主导,深深地渗透着作家本人对一定社会心理、社会关系和社会前途的哲理性认识。

概括地说,俄苏启示文学作家与古犹太宗教诗人不同,他们利用自己丰富的宗教知识,富有创造性地自由出入于宗教题材,灵活利用宗教文学的表现手法,在艺术思维方式上表现出极大的灵活性,形成了一种容纳历史、现代与未来,集现实、象征、哲理为一体,多维度、多层面的新型艺术思维方式。这不仅为启示文学创作带来新的生机,也拓宽了人们的审美领域,对于我们在更广阔的历史文化范畴内开掘文学的审美功能,具有异常深刻的启发意义。

注释:

[1] 尼·别尔嘉耶夫:《俄罗斯思想》,三联书店 1995 年版,第 190 - 191

页。

[2] 《亚·勃洛克选集》第1卷,莫斯科1955年版,第329页。

[3] 吴泽林:《布尔加科夫创作的思想风格和他的〈不祥之蛋〉》,载《苏联文学》1991年第1期。

[4] 唐佑之:《永恒》,香港浸信会出版部1978年版,第15页。

[5] 汉弗雷·卡本特:《耶稣》,工人出版社1985年版,第169页。

[6] 苏联《莫斯科东正教牧首公署杂志》,1960年第11期,第25页。

[7] 罗德·霍尔顿:《欧洲文学的背景》,重庆人民出版社1991年版,第223页。

[8] 莫里斯:《指号、语言和行为》,上海人民出版社1989年版,第178页。

第五编

圣经与

美国作家作品

拉帕其尼的花园与伊甸园

梁 工

圣经的伊甸园神话或乐园神话具有丰富深奥的内涵,对后世欧美文学产生了深远的影响,较突出的例子是弥尔顿的《失乐园》和 T. S. 艾略特的《荒原》。前者借伊甸园原型抒写出 17 世纪中叶英国资产阶级革命年代的时代精神,后者寓言式地展露了现代西方人“丧失乐园”的悲哀。另一例即美国浪漫主义小说家霍桑(1804-1864)的《拉帕其尼的女儿》。该文是霍桑的短篇名作,以奇幻的构思和深刻的寓意赢得读者和评论家的普遍赞誉,成为当代多种世界短篇小说集入选篇目。小说的中心意象是帕其尼医生的神秘花园:大学生乔万尼寓所的窗外有一座花园,长满各种奇异的花卉,花卉的栽培者是古怪的医生拉帕其尼。医生有个美貌的女儿碧阿蒂斯,她的呼吸散发出致命的毒气,一如园中美丽的花朵也带有可怕的毒性。乔万尼不由自主地堕入女孩的情网,遂成为毒气的负载者和散发者。后经药理学教授巴格里奥尼引导,乔万尼让碧阿蒂斯服用解毒药。碧阿蒂斯服药后毒性未解,反而倒地身死。

霍桑构筑拉帕其尼的花园时,是否有意参照了古老的伊甸园?小说的一段叙述作出肯定的回答。在谈到乔万尼突然发现拉帕其尼避免接触园中的花朵时,作品写道:

……年轻人看到这人收拾花园时如临大敌的神态,感到一种奇异的恐怖。园艺本是人类劳动中最纯朴无邪的,曾是人类双亲堕落前的欢乐与工作。那么,这座花园是否就是现实世界的伊甸园?而这个人,对他亲手种植的东西如此深知其害,——是否就是亚当呢?

接下去的问题是,霍桑小说中的人物和神话中的角色有何对应关系?拉帕其尼的花园如何引申了伊甸园的寓意?美国学者瓦格纳说,小说嘲讽性地摹仿了伊甸园的故事:拉帕其尼的花园不同于纯洁快乐的伊甸园,而被写成令人恐惧的罪恶之地;碧阿蒂斯是园中的亚当,她至少部分地创造了恶,而不是善;乔万尼是夏娃,他由撒但(蛇)所造,目的是使碧阿蒂斯作恶时有人相伴,一如上帝造出夏娃是为了伴随亚当;巴格里奥尼是蛇,但他未对乔万尼(夏娃)做坏事,而借助解毒做了好事;解毒药则是禁果,它由亚当而非夏娃享用,最终造成悲剧。⁽¹⁾这种解释颇富对称性,几乎逐一对应了原始故事中的角色(只是将人物性别和蛇的作用作了颠倒)。其中虽有可取之处,但总体上流于纯技巧性分析的文字游戏,而未从两者的对称或平行中找出寓意。另外还有一说,称拉帕其尼是撒但(蛇),乔万尼是亚当,碧阿蒂斯是夏娃。此说早就遭到威斯特和斯达尔曼的驳斥:“拉帕其尼的女儿怎能是撒但的女儿?撒但怎能比碧阿蒂斯(夏娃)更易于遭受毒气的攻击?”⁽²⁾笔者认为,这些阐释陷入难圆己说的怪圈,根本原因是忽略了作家对其所处时代特征的特定理解,而一味就文字表象进行比附。因此,解决问题的起点是研究作家和社会关系:社会向作家展示了什么?作家如何理解他的社会?在此基础上,再追寻作家如何从伊甸园意象中建构起了拉

帕其尼的花园。

霍桑生活在19世纪上中叶,这是美国近代经济迅速发展、科学技术日新月异、社会结构和精神意识不断变革的时代。面对接踵而来的新事物,出身于破落贵族家庭的霍桑表现出深刻的思想矛盾:一方面把蒸蒸日上的美国描绘成建立在废墟上的伊甸园,把积极进取的美国人塑造成“新亚当和新夏娃”(《地球的浩劫》、《新亚当和新夏娃》),以此抒发赞颂新世纪的诗情;另一方面又因美国急速变化时期的社会问题惶惑不安,忧心忡忡,从“知识即罪恶”的基督教教义出发,将科学和道德对立起来,认为科学实利主义和道德理想主义水火不容,追求物质财富必然导致罪性膨胀和恶欲横流。在寓言故事《通天铁路》中,他嘲讽新教徒已蜕变成富人的消遣品和资产者的奴仆,表明以铁路为象征的科技进步只能使人忘记道德责任而耽于物质享受。《拉帕其尼的女儿》更保守地表达出类似见解,说明科技的发展不但对人类无益,还可能造成可悲的后果。小说中的拉帕其尼医生是科学家的化身,他研究的目的是救人而是害人,研究成果也不是药品而是毒品。为了可怕的实验,他甚至不惜断送女儿的健全人性,培养出一个全身散发出毒气的活标本。

将拉帕其尼的植物园置于伊甸园的观照之下,霍桑的上述意念可得到具体而深刻的显示。

从整体上看,圣经中的伊甸园是个温馨、静谧的融融乐园。它是人类始祖的诞生地,也是人类成长的摇篮。园中到处是肥田沃土,土地上长满枝叶繁茂的果树,树上果实累累,既“悦人眼目”,又为人类献出甘美的食物。拉帕其尼的花园外表上似与伊甸园类同。这是个古老的植物园,花木丛生,有的长在瓮罐里,有的长花盆中,有的像蛇一般蜿蜒在地面,有的缘物攀绕到高处。园中有泉水喷射,水声淙淙,如同不朽的精灵在欢快地歌唱。但稍加观察就会发现,这花园其实处处潜伏着危险:鲜花的华美“不过是在掩

饰致命的剧毒”，就连园主人拉帕其尼走进来，也像走进邪恶势力之中。“好像周围都是猛兽、毒蛇或什么妖魔鬼怪，只要稍一疏忽，就会大祸临头”。这使“拉帕其尼的花园”获得迥异于伊甸园的寓意：形美实恶的陷阱，扑朔迷离、诱人失足的迷宫。小说称之为“毒花遍布的伊甸乐园”，既点出了它和伊甸园的联系，又指明了二者的区别。

伊甸园中最重要的角色是亚当。他的经历揭示了原罪的发生和实质，记述了人类始祖“失乐园”的始末。拉帕其尼的花园中有亚当吗？回答是肯定的。亚当是谁？若不故弄玄虚，明摆着的即拉帕其尼，因为只有他才是花园的主人和主要管理者，身份与亚当平行。当然霍桑不会完全重复伊甸园的描写，事实上，他的医生只在某一点上与亚当达成神似——为追求知识而不惜犯罪：他“关心科学远远超过关心人类，病人对他来说只是一些新实验的对象而已，为了给他的知识之山增添一粒芥子，他情愿牺牲人的生命，包括他自己，甚至任何他最亲爱的人”。在他的天平上，对科学的疯狂兴趣完全压倒了人的价值，他把女儿培养成一株毒花，还庆幸她“有神奇的禀赋，所向无敌，……能够吐一口气就征服最强有力的人”。这位现世伊甸园中的亚当似乎完全继承了其始祖的罪性，并以百倍的狂热继续着始祖的罪恶：“想了解过多的东西，接近一个人类被禁止接近的知识世界”⁽³⁾；最后也像始祖一样受到惩罚，面对碧阿蒂斯的死和巴格里奥尼的宣判，“如同遭到五雷轰顶”。

夏娃，人类的第一个女性，也是第一个妻子，无疑是伊甸园中仅次于亚当的角色。回到霍桑的小说，不难发现，碧阿蒂斯实际上充当了拉帕其尼花园中的夏娃：她是花园中惟一纵贯始终的女性（除她以外小说中仅有的女人是乔万尼的女仆利莎贝塔，但她只是从未进过花园的局外人），又是拉帕其尼（亚当）的惟一陪伴者。固然她不是拉帕其尼的妻子而是女儿，但有必要注意到乐园神话的如下细节：夏娃是用亚当的肋骨造成的，出自亚当，在某种意义上

也兼有女儿的身份。尤其重要的是,碧阿蒂斯在不少方面承袭了夏娃的秉性:单纯、自然、深情而善良,天性中“有着女性的一切温柔气质”,奇思妙想“如同清泉乍涌,初沐阳光,……闪耀着钻石、宝玉的光辉”。

另一方面,碧阿蒂斯又凝聚了远较夏娃丰富复杂的精神蕴涵。霍桑写作《拉帕其尼的女儿》时正在欧德曼斯度过田园诗般的婚后生活,不可能完全接受弥尔顿在《失乐园》中对夏娃堕落看法^[4]。他以饱含深情的笔触将碧阿蒂斯写成作品中最有魅力、极富审美价值的人物。如果说拉帕其尼整体上给人以概念化的印象,那么,碧阿蒂斯完全称得上血肉丰满,呼之欲出。她的塑造典型地遵循了浪漫主义的美丑对照原则:她是美与毒的统一体,融“绝代佳人”和“绝对恶魔”于一身。谈到她的美时,作家称她“正当妙年,娇艳无比,真可谓太阳之升于朝霞,芙蓉之出于绿波,一切都恰到好处,简直不能有一分增减”。闻知其名者无不为之心荡神摇。“为了能置身于那些花朵儿之间,帕都阿有多少年轻人愿意拿出金子来!”然而,这样一个美到了极致的姑娘,竟然又毒到了极点。作为父亲的实验对象和成果,她的身体是用毒药滋养的,呼出的气息充满毒素,能使身边的小动物当场丧命,还使乔万尼因和她短暂接触而染上剧毒。但是,碧阿蒂斯并不令人憎恶,反而使人同情和怜悯。究其原因,在于她本人完全无辜,身体虽被毒素浸透,“精神却仍是上帝的创造”,心灵仍“朝朝暮暮渴望着爱情的滋养”。当她惊喜地发现闯入花园的乔万尼时,虽明知自己和他之间有深渊相隔,还是不由自主地与他一再接近。她内心向往着健全的人生,“情愿让人爱慕,不愿让人畏惧”。为了抗拒父亲安排的不幸命运,她最后毅然吞下拉帕其尼花园中的禁果——解毒药,带着不尽的遗憾和惆怅倒在父亲和乔万尼的脚下。霍桑痛惜她是“人类发明和被歪曲的人性的牺牲品”,“被邪恶智慧做出的种种尝试注定了命运的牺牲品”,以她的死对违悖人性的实验和发明予以否

定。如果说伊甸园中的夏娃失去乐园却得到了智慧,演出的是悲喜剧,那么,现世伊甸园中的夏娃演出的便是彻头彻尾的悲剧:她从拥有乐园到丧失乐园,除了短暂的朦胧爱情外一无所获,相反人性遭泯灭,生命也被送上科学实利主义的祭坛。这里透露出霍桑对19世纪历史递嬗的深深困惑和严重悲观。

在伊甸园中,人类始祖与上帝之间的和谐关系最初是由蛇打破的,蛇引诱夏娃吞食禁果,夏娃又让亚当吃,致使人类犯下原罪,永远失去至乐和永生的机会。公元1世纪成书的《以诺二书》称此蛇是撒但,撒但原指“敌手”或“对头”,在基督教神学体系中成为与上帝对立的魔鬼。拉帕其尼的花园中虽没有蛇,却有人发挥了蛇的功能:打破原有秩序,使情节逆转,人物命运发生转机。此人便是药理学教授巴格里奥尼。他是拉帕其尼的“敌手”或“对头”,实力胜过对方一筹。他以一系列鞭辟入里的言辞揭穿拉帕其尼罪恶实验的本质(这些话可视为霍桑本人的看法),又让乔万尼带给碧阿蒂斯解药,彻底挫败他的实验。

严格地说,霍桑小说中的蛇是由巴格里奥尼和乔万尼联袂饰演的:巴格里奥尼在花园外,在幕后;乔万尼在花园中,在幕前(仅就给碧阿蒂斯送解药一事而言)。奥里弗·伊万斯说巴格里奥尼从未进过花园,也未参与发生在花园中的事件,只算是“配合主要故事的道具”^[5]。此说显然失之偏颇,因为药理学教授事实上是主要冲突中一个方面的代表,与蛇在伊甸园中的地位如出一辙。

这里有必要对乔万尼的复杂作用再作分析。除最后分担了蛇的部分功能外,就其也是拉帕其尼的实验对象且颇见效果而言,他是园中的第二个夏娃;就其与碧阿蒂斯频频交往并堕入爱河而言,他是园中夏娃的亚当;就其作为巴格里奥尼最初的警告对象而言,他又与碧阿蒂斯同属一类,充当了被引诱的夏娃。

两部作品中的植物也有对称性情节。伊甸园中长有异乎寻常的树——使人“眼睛明亮”的智慧树和“永远活着”的生命树,拉帕

其尼的花园中也长有奇异的树——一株缀满红色花朵的华丽灌木：“每朵花都像红宝石一样闪着光辉，……好像即使没有阳光，也能照亮整个园子”。但不同于伊甸园之树赐予人的是智慧和永生，这株异树散发的却是致命的毒气（碧阿蒂斯的毒性便来自它的“亲吻和芬芳的呼吸”）；不同于伊甸园之树象征着造物主的卓越能力，这棵灌木显示的是拉帕其尼科学活动的罪恶性质。

另一处对称是两部作品的女主人公都食用了某种异常之物。夏娃因偷吃禁果获得智慧，成为真正意义上的人，而碧阿蒂斯因服用解毒药断送了青春——因为“对碧阿蒂斯来说（拉帕其尼的技术在她的肉体凡躯上起了根本性的作用），毒素就是生命，所以那烈性的解毒药就是死亡。”

最后一件意味深长之事是对上帝的处理。伊甸园神话呈现出“上帝—人—蛇”式的三角结构，人一度被蛇制约，而上帝最终惩罚了蛇和堕落的人。拉帕其尼的花园中却看不到上帝，除碧阿蒂斯很少几次“划十字”和祷告外，全篇再未涉及宗教。小说的人物关系转为二极结构：拉帕其尼和巴格里奥尼各居一端，中间是他们的争夺对象碧阿蒂斯和乔万尼。既然公正、善良、严明、圣洁的上帝已销声匿迹，现实世界的伊甸园蜕变为藏污纳垢之地就不足为奇。如果有必要照应伊甸园的三角结构，则拉帕其尼兼有双重身份：管理花园的亚当和支配花园的神灵，但不是所向无敌的上帝，而是被撒但（巴格里奥尼）击败的虚假之神。

简言之，《拉帕其尼的女儿》揭示的是 19 世纪美国社会的二律悖反——科技发展与道德蜕化的尖锐冲突。作为一种文学母题，它并非霍桑首创，而早已出现在 18 世纪作家富兰克林、杰弗逊的笔下，并在霍桑的同时代人爱默生、梭罗等的作品中得到进一步展示。《拉帕其尼的女儿》的意义在于，霍桑借助扑朔迷离、令人恐惧的故事，更深刻地揭露了产生于科技迅猛发展过程中的社会罪恶，竟将它写到足以泯灭人性的程度。巴格里奥尼提起拉帕其尼培植

的有毒植物新品种时,称“其毒性可怕地超过了大自然……本来会给世界带来的一切危害”,语中便融入了霍桑对某些科学活动的评价。在表述自己的见解时,作家巧妙地借用并引申了对西方世界影响深远的伊甸园神话,采用“原型称植”的手法,为古老的人物、情节、结构和意象赋予新的含义,以毒花遍布的现世伊甸园照应温馨、平和的理想乐园;将拉帕其尼的花园比喻为人类追求知识而再次堕落的园地,从而使 19 世纪的时代课题经过古典神话的陶冶,给人以更深刻的启示。

注释:

[1] Hyatt. H. Waggoner, *Hawthorne*, Cambridge, 1955, p. 116.

[2] Ray. B. West and R. W. Stallman, *The Art of Modern Fiction*, New York, 1949, p. 30.

[3] [5] Oliver Evans, *Allegory in Rappaccini's Daughter*, Abingdon Press, 1975, pp. 27, 29.

[4] Roy. R. Male, *Hawthorne's Tragic Vision*, Austin, 1957, p. 68.

《白鲸》人物形象的圣经原型

韩德星

《白鲸》是 19 世纪美国浪漫主义小说家赫尔曼·麦尔维尔(Herman Melville, 1819 - 1891)的代表作。小说以 19 世纪前期美国人的捕鲸生活为背景,借青年水手以实玛利之口,讲述了“裴廓德号”船长亚哈带领水手追杀白鲸的故事:以实玛利厌倦陆地生活,前往美国东北部的南塔开特小岛,上了船东法勒、比勒达的“裴廓德号”捕鲸船,这艘船的船长亚哈是个 50 多岁的健壮老头,不幸在上次航程中被一条名叫“莫比一迪克”的白头鲸咬断一条腿,从那以后就郁郁不乐,有时甚至蛮横而颠狂。“裴廓德号”离港几天后他才露面,不久就公开了心存已久的复仇意图,宣布他此次出海的惟一目的就是杀死白鲸。为此,他不顾大副斯达巴克的善意劝阻,在袄教徒费达拉的支持下,孤注一掷,强迫大伙作环球航行,最终在太平洋赤道洋面与白鲸相遇并展开三天激战,结果恰如以实玛利出海前所遇老水手以利亚的预言,白鲸虽然被刺死,亚哈与“裴廓德号”亦落个船破人亡,只有以实玛利意外活命。如果撇开作品对捕鲸

生活的表层描述而进入其深层话语,不难发现,《白鲸》不仅在表现手法上运用了众多暗示、隐喻和象征,一如《圣经》故事的惯用技巧,而且在人物塑造、形象寓意等方面也与圣经联系密切。小说中约有半数人物皆可在圣经中找到其原型,与其原型之间有着极为相近的人格特征,作者对部分人物之间的关系处理以及人物自身所体现的宗教内涵都与圣经原文趋于一致,以致“原型引用”成为《白鲸》创作的一大特色。目前,国内学者大都热衷于分析和挖掘《白鲸》的主题,其实,要更好地认识和理解这部作品,对小说人物进行原型式“解码”从而显现作品潜在的圣经文化背景,才是首要的工作。

根据人物在作品中充当的不同角色,本文把原型人物分成三类。

一、主要原型人物

小说的主人公是亚哈,但作为情节参与者与故事叙述人的以实玛利,其思想意识活动是贯穿始终的,也应被看作一个主要人物。他的原型出于《创世记》,亚伯拉罕之妻撒拉不育,遂将使女夏甲送与丈夫为妾,夏甲生子以实玛利;后来撒拉亦怀孕,生子以撒,为使以撒独有继承权,她劝使亚伯拉罕将夏甲母子赶出家门。从人物身份、活动环境和命运遭遇三方面来看,小说中的以实玛利基本保持了其原型的特征:他离开安全舒适的陆地生活出海作水手、作海上流浪者,暗合了原型人物与其母被赶出家门流落荒漠;他在漫长时光中与大鲸挣扎搏斗的“荒凉辽阔的大海”,喻示了原型人物聊以寄身靠追捕猎物存活并度过一生的巴兰旷野;在《创世记》中,“以实玛利”意为“上帝听见”,所以当母子被抛荒野,夏甲因以实玛利口渴将死而放声大哭时,上帝神奇地显现出一口井,救了以实玛利,与此相对应,当“裴廓德号”的水手都随大船葬身海底

时,惟独以实玛利靠那只意外浮出海面的“棺材”式救生圈得以活命。可以看出,作者对这一人物采取原型引用,一是为借用原型“被抛弃的浪流者”形象表明海上生活的孤独、艰难和凶险,在这一点上,原型为小说人物形象的渐次形成界定了基本的外部轮廓;二是由于文本叙事结构的需要,原型为小说人物命运的发展预设了基调和方向,从而使人物完成了从“幸存者”到“讲述人”的自然转变。

与带有“正剧”意味的以实玛利相比,亚哈是一个悲剧典型,他的厄运与其邪恶的预示其悲惨结局的名字密切相关。他的原型是《列王纪上》所载古以色列民族分裂后北方以色列国第七代国王亚哈,可以说,亚哈王的命运注定了亚哈的命运(亚哈王死于疆场,预示亚哈将死于与白鲸相搏的大海),而亚哈王的性格就是亚哈性格的“基因”。一方面,亚哈体现了其原型有计谋、有才能的一面。亚哈王作为统治者,与腓尼基人联姻娶西顿王之女耶洗别为妻,同南方强大的犹大国恢复和平外交,又在亚兰都城大马色设军队防备亚述人,从而稳固了周边局势。他曾带兵以少胜多打败进犯的亚兰人,并以饶恕亚兰王为条件,在大马色设立集市,长期获取利润。经历了40年捕鲸生活的亚哈船长同样不乏机智与勇敢,而且相当讲究商业效益,是一个十分称职的船长。只是在率领“裴廓德号”最后一次出海时,他才置一切于不顾,把机智与威猛用在了满足复仇的私欲、处理与下属间紧张而微妙的关系等方面,使机智成为阴险,威猛成为可怕,优点成为助纣为虐的帮凶^[1]。另一方面,也是最主要的,亚哈继承了其原型的渎神性格。在《旧约》中,亚哈王的故事往往被看作“上帝报应说”的实例,人们更注意的是他不敬神的恶的一面:他娶耶洗别为王后,随她敬拜巴力神,为巴力建庙立像,任耶洗别残害亚卫的先知,又放走亚卫的仇敌亚兰王,这些行为都与犹太教信仰格格不入。亚哈船长较亚哈王更甚,身为基督徒却崇拜火,像波斯袄教徒一样迷恋与火有关的光、太阳和星辰,

当“裴廓德号”在日本海遭受台风雷电袭击、船上三根桅杆被燃着时,他声称自己是“火神的真正孩子”,祈求火神保佑,但又叫嚣对火神的真正崇拜就是蔑视它。他蔑视一切神灵,这种傲慢与基督徒的谦卑精神背道而驰。最能体现亚哈船长这种性格的是他的“魔鬼”品质,即“那种绝对的专一或者说偏执狂,和纯粹的、无法可想的存心报复的恶意”^[2],这是致使他毁灭的最终原因。他在用异教徒的血淬硬自己的捕鲸标枪时,神志昏迷似地咆哮:“Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli!”(意谓“我不是奉天父之名,而是奉魔鬼之名为你洗礼”)^[3]难以扼止的偏执和狂妄使他看不到自己的罪性(当初正是因他要杀戮白鲸,白鲸才出于本能地自卫),而一意孤行“发疯去跟一条哑物赌气”,以寻回丧失的所谓自尊。为了实现个人目的,他甘愿舍弃家中的年轻妻子与幼儿,甘愿扼杀他无权轻视的30多条生命,这种狠毒行为无疑是对神明的肆意亵渎和对美好事物的恶意摧残。对于他,只配如梅普尔神甫所祈祷的:愿那个把名声看得重于德行的人受难!愿那个在这世界上追求面子的人受难!^[4]

可以说,作者对亚哈的成功塑造得益于他对原型人物的全面理解和深刻把握,这种“前理解”对读者同样是重要的:我们一旦弄清了主人公亚哈背后隐藏的原型象征意义,其邪恶的内在本质便能昭然若揭。

二、次要原型人物

除了上文谈到的两个主要角色,以利亚、比勒达、迦百列等次要人物也都有其圣经原型,他们对中心人物亚哈形象的塑造起着鲜明的烘托作用。

谈及亚哈王故事必然要提到先知以利亚,作为上帝的代言人,他与亚哈王的死有直接关系。亚哈王处处违背亚卫,曾贪图耶斯

列人拿伯的葡萄园,耶洗别因此将拿伯害死,事后先知当面指责亚哈王,预言“狗在何处舔拿伯的血,也必在何处舔亚哈的血”⁽⁵⁾,并言亚哈王家族必将败亡;后来的事实的确验证了他的预言。麦尔维尔在《白鲸》中也安插这样一个“先知”角色,即以实玛利离港前碰到的老水手以利亚,没有人比他更能看透亚哈,尽管他未曾与亚哈面对面地交锋,但亚哈及“裴廓德号”全体船员的命运已经在他对以实玛利所讲的晦涩言辞中预先显现。以利亚的出现使《白鲸》的情节演绎为一个预言应验故事,从而使小说在结构上与《列王纪》的预言式文体趋于同态。

对以利亚而言,亚哈的行为显示了终极的验证,而对船东比勒达而言,亚哈的行为则构成无言的反讽。作为“裴廓德号”两大船东之一,比勒达——其名来自《约伯记》——与他的老搭档法勒相比,是一个相当虔诚的基督徒,整天都在研读圣经,并用水手式的方言土语到处讲解经文,但他的所作所为与其信仰却是截然不同的两码事:他虽经常唠叨“不要为自己积攒财宝在地上,地上有虫子——”⁽⁶⁾,却有一个难望更正的“老守财奴”的声名;他向来对生灵的自相残杀深恶痛绝,却大半辈子都在与鲸搏斗,以使对方流出大桶的血而欢喜;“裴廓德号”离港时,他一边提醒大家别在主日捕得太多,别忘记做祷告,一边又说:可是也别错过好机会呀,那是等于拒收上天的佳礼呀。这种把信仰与商业目的统一起来的功利主义是作者对原型性格的夸张式展开。书亚人比勒达是约伯三友人中较正统的一位,出于虔信他认为,尽管约伯向来敬畏上帝、远离恶事,遭遇难苦也定是因他本人或家人有罪,因为上帝是公义严明的。为此他劝告约伯:“你若殷勤地寻求神,向全能者恳求;你若清洁正直,他必定为你起来,使你公义的居所兴旺。你起初虽然微小,终久必甚发达。”⁽⁷⁾书亚人比勒达的规劝是为了约伯,船东比勒达的言说则是为了自己;有意思的是,约伯终究得以发达兴旺,船东比勒达却梦沉大海,其商业目的被复仇狂亚哈彻底颠覆,其功

利性格遭到亚哈偏执行为的极大反讽。

在众多人物中,迦百列的出场最富有宗教意味,他的在场是对亚哈及整个猎鲸活动的一次激进审判。他原是震教派^[8]的预言家,突发奇兴上“耶罗波安号”捕鲸船当了后备水手。他随身携带一个大碗^[9],宣称自己是“海洋上的拯救者”、“五大洋的代理监督”;当得知白鲸的消息后,他又声称白鲸是震教神的化身,警告船长不要打它,后来大副梅赛不听劝阻攻击白鲸,结果死于海中,梅赛遭难时,他尖叫着:“那只碗,那只碗!”示意梅赛触怒了上帝;遇到亚哈后,他劝其不要捕杀白鲸,亚哈不听,当亚哈把所带的梅赛妻子写给丈夫的信递给船长时,他夺过信把它扔给亚哈,深信亚哈将得到与梅赛同样的下场,那时亚哈会把信亲自交给梅赛。迦百列形象的塑造无疑是重要的,他称白鲸为震教神的化身,从而赋予白鲸神圣的象征意义,使亚哈及其他捕鲸者与白鲸的关系上升到宗教层面,成为一种人神关系,他以“天使长”的名义做出评判:猎杀白鲸就是冒犯神明,捕鲸者葬身大海即是神罚的明证。作者对他的刻画显然受了《启示录》的影响,“惩罚”与“审判”是《启示录》中的两个重要概念,作者有意用迦百列象征之;尽管天使长迦百列并未在《启示录》中出现,但作为一种形象化的概念,《启示录》中奉命打破七只大碗、降灾惩治罪恶人类的七位天使完全可以用天使长之名来代替,或许天使长就在七位天使之中。

三、“隐型”原型人物

从字面上看,“原型引用”存在两种情况:一是人物与原型同名,可称为“显型原型引用”;二是人物与原型不同名,可称为“隐型原型引用”。前者作为“有形符号”容易让人看出,后者则需要在熟悉原型与作品人物的基础上把二者加以对照,才能辨认出来。不过,后者往往与前者处于同一共时系统中,即作品人物之间的关系

就包涵于各自原型之间的关系中,且双双同时存在,这样,我们就会通过对前者的研究而不自觉地发现后者。前文所谈的以实玛利、亚哈、以利亚等人皆属于“显型”原型人物,下文要谈的斯达巴克与费达拉则属于“隐型”原型人物。

在“裴廓德号”上,大副斯达巴克的地位仅次于亚哈,他是惟一敢于反对亚哈的人物。出于务实态度与对上帝的虔敬,他从一开始就不赞同亚哈,而他的反抗却是软弱的,他多次试图以亲情或对家人的爱唤醒狂颠而不能自拔的亚哈,却无济于事。他知道顺从亚哈必导致全体船员的毁灭,挽救的办法只有囚禁或干掉亚哈,他有这样做的机会、能力和念头,却没有足够的勇气;他的勇气“通常用在跟大海、大风、大鲸或者跟世间普通的不合理的恐怖作斗争”时,是“可以坚持得了的”,但却抵挡不住“更大的精神上的恐怖”^[10]。是亚哈巨大的邪恶意志力给他造成的深深恐惧阻止了他行动,以致“裴廓德号”毫无希望地滑向命定的深渊。亚哈与斯达巴克的对立统一关系恰是《列王纪上》中亚哈王与其家宰俄巴底之关系的同构呼应,俄巴底“甚是敬畏亚卫”,但因地位不高,对亚哈王的异神崇拜行为只能默默忍受;当耶洗别残杀亚卫众先知时,他偷偷将 100 个先知藏匿起来,供养他们饭食,直到危险度过;他对先知以利亚十分友好且充满敬意,与对亚哈王的态度截然相反。这种人道主义的“好人”形象也是斯达巴克的真实写照,同凶恶的亚哈形象形成强烈反差。

同是“隐型”原型人物,费达拉又不同于斯达巴克,他的“原型”不是单个的人,而是一类人,故可称为“类原型”(前者可称为“单原型”)。《列王纪上》中亚哈王丧命战场的直接原因是听信了假先知的预言;出兵收复被亚兰人占领的拉末地之前,他召集 400 名先知求问吉凶,众先知皆言必胜,又求问先知米该雅,米该雅却说他将阵亡,这其实是亚卫藉米该雅之口要说的实话。亚哈王处处背离亚卫,行了许多恶事,亚卫就故意使众先知说假预言,以欺骗

他去死。亚哈王不信米该雅的忠告,结果作战时被流箭射成重伤而死。在亚哈船长的死亡之旅中,费达拉同样扮演了“假先知”的角色。他曾对亚哈预言:灵车也好,棺材也好,都没亚哈的份儿;如果亚哈死了(人总会死的),死前定会见到两只灵车,头一只非人工所造,另一只则用美国木做成。他还发誓,只有绞索才杀得了亚哈。在亚哈听来,这些话无疑都是保证其胜利的言辞,因为按照常识,海上不会有灵车与绞索。然而这些迷惑人的预言最终竟奇异地实现了,头只“灵车”是白鲸,费达拉被缠死在鲸身上;后只“灵车”是“裴廓德号”,被白鲸撞破后,它载着众水手沉入海中;亚哈见此景象才明白费达拉之言的真正含义,之后他亦被捕鲸索勒住脖子落海而死,“假先知”费达拉用自己的言行为他敞开了地狱之门。

麦尔维尔熟谙圣经,这是他成功得体地引用圣经原型的基础。从以上分析可以看出,对原型形象及其意义的思考在他创作人物时的多向度思维中占有相当大的比重,这使小说人物在很大程度上继承了原型人物的特质,进而在另一个自足的文本系统(即《白鲸》)中得以丰富和发展,并使作品本身延续和发展了圣经原文的宗教意蕴。由此,我们可以把亚哈看作人类罪恶力量的代表或邪恶人性的化身,其他人物或抑恶或助恶,对亚哈都是某种渲染与烘托,而亚哈的仇敌白鲸,作为神秘的超自然的存在物,则应看作上帝用来惩治邪恶的使者,白鲸与亚哈的斗争就是“服从神意与反叛上帝之间、善与恶之间、欲望与抑制之间的冲突”^[1]。因而,建立在宗教寓意之上并超越宗教寓意的对一切非理性之罪与恶的批判,就成为作品的主题所在。在当今时代,这一主题仍然具有深刻的现实意义。

注释:

[1] Nathalia Wright, *Melville's Use of the Bible, in the Biblical Images in Literature*, New York, 1975, P40 - 41.

[2] Warner B. Berthoff,《梅尔维尔的〈骗子〉》,见柯恩编《美国划时代作品评论集》,朱立民等译,三联书店 1988 年版,第 201 页。

[3] [4] [10]《白鲸》,曹庸译,上海译文出版社,1982 年版,第 684、67、161 页。

[5]《列王纪上》21:19。

[6]《马太福音》6:9。

[7]《约伯记》8:5-7。

[8] 震教派:又名“震颤派”,基督教新教派别之一,在崇拜仪式中唱方言诗并伴以震颤、喊叫、舞蹈、旋转等动作,故名。

[9] 在《启示录》中,大碗预示灾难,里面盛满上帝的愤怒,碗破则灾难出。下文迦百列的尖叫即意味着灾难发生。

[11] 虞建华:《20 部美国小说名著评析》,上海外语教育出版社,1989 年版,第 85 页。

“亚当和夏娃日记”： 幽默、反讽的杰作

高继海

马克·吐温(1835 - 1910)是讽刺幽默大师,其笔名“马克·吐温”(Mark Twain)便极富滑稽意味,取自他当领航员时水手们的一句行话,意为“水深两英寻”,表示船只可以安全通过。他的小说《哈克贝利·费恩历险记》已成为世界文学经典。但这位给世人带来欢笑的伟大作家,内心深处却时常悲观绝望。鲁迅在《夏娃日记》中译本小引里写道,吐温的“作品很为当时所欢迎,他即被看作讲笑话的好手;但到1916年他的遗著《神秘的陌生人》一出版,却分明证实了他是很深的厌世思想的怀抱者了。”⁽¹⁾实际上幽默和悲观有某种内在联系。具有幽默感的人往往看透了人生的局限和短暂,内心深处是悲观的,但他们又能以超脱的情怀俯视人生,嘲笑自己的无知和愚行,获得精神的平衡与满足。过分严肃的人往往目光短浅,为眼前小利而终日忙碌,体会不到人生的悲壮。滑稽的人游戏人生,不负责任,以逃避的态度掩饰自己的无能。只有幽默的人既介入、执著人生,

又能超脱、审视人生。吐温认为幽默源自悲伤而非快乐,是从矛盾、荒诞和不协调中产生的,深深植根于人对自身生存处境的认识;人处于一个决定性的宇宙中,是上帝手里随心所欲的玩物;上帝玩弄人的纯真、善良、好奇和冒险,把这一切变成受难和罪恶。吐温在他晚年写的《亚当日记摘录》(1893)、《夏娃日记》(1905)和去世后才出版的《伊甸园一天》(1923)里进一步阐释了这一观点。本文所论“亚当和夏娃日记”即指这3篇作品。

吐温对圣经中亚当和夏娃被逐出伊甸园的故事怀着终生的迷恋,他在亚当和夏娃的日记里运用时代错位方法,把神话和现实糅合到一起,营造出一种滑稽的氛围,以独到的见解改写了人类失乐园的故事。在圣经里,亚当给飞禽走兽起名字,立即喜欢上了上帝刚为他创造的夏娃。但在吐温的《亚当日记摘录》里,是夏娃给世间万物起名字,而亚当对夏娃的出现很反感。夏娃给伊甸园起名叫尼亚加拉瀑布公园,并且立了一块“勿踏草地”的牌子,破坏了亚当宁静有序的生活。他叹息“我的生活不像过去那样幸福了”(p. 22)⁽²⁾。他不堪忍受夏娃的纠缠,感觉“受到太多的妨碍”,就“逃走了”(p. 229)。亚当写道:

她现在跟一条蛇很亲近。我也很高兴,因为蛇能跟她扯谈,这样就使我有时间休息了。……她说那条蛇劝她试一试那棵树上的果子,说那样做结果会受到很大的、很好的和高尚的教育。我告诉她,也可能是另一种结果——会将死亡带到这世界上来。我这样告诉她是犯了一个错误——我本该留在自己心里;我的话给了她一个念头,她能够让红头秃鹫为垂头丧气的狮子和老虎提供新鲜的肉食。我劝她不要走近那棵树。她不听。我预见到了麻烦,打算搬迁。(pp. 230 - 231)

这段文字给人以强烈的荒诞感。蛇与夏娃亲近,亚当不去帮助她

抵制诱惑,反而因为免受干扰而高兴。他预见到危险只考虑独自搬迁,心里根本没有夏娃。夏娃决定吃知识树上的禁果,是为了把死亡带到世上,使狮子老虎不致挨饿。读到这里,我们似乎觉得吐温是在暗示,夏娃的天真使她无法判断对错,无法知道自己行为的后果,她出于善良的动机而犯罪。这与人本主义心理学家所谓“假恶丑是人追求真善美诉诸的手段或受挫后的发泄”有共同之处。^[3]稍后,亚当骑马经过一个开满鲜花的旷野时,看到本来和睦相处的野兽们突然间发出可怕的怒吼,互相厮杀,知道是夏娃吃了禁果,把死亡带到世上。更具讽刺意味的是,当夏娃用树枝和树叶遮羞,拿苹果给亚当吃时,亚当不是像圣经所述出于与妻子共命运的动机吃禁果,而是因为“我十分饥饿。这是违背我的原则的,但我发现除非等我填饱了肚子,原则是没有任何力量的”(p. 231)。由此可以看出吐温是如何戏拟圣经神圣庄严的主题,使它变得荒诞滑稽的。

夏娃受蛇引诱吃禁果导致被逐,却强词夺理,把罪责推到亚当身上。她说蛇告诉她,禁果不是苹果,而是栗子。亚当说他没有吃栗子,夏娃说蛇告诉她,栗子是一个比喻词,指一种老得发霉的笑话,问灾祸发生前亚当讲笑话了没有。亚当回忆当时看到那大瀑布,便说,那么一大片水冲滚下来真是妙极了;又突发奇想,说要是看到那瀑布朝上冲滚会更妙。他只好承认讲了笑话,承担起被逐的罪责。在伊甸园时亚当讨厌夏娃,但被逐之后他学会与夏娃共同生活。亚当的日记最后记载:“经过这么多年,我知道了我对夏娃的看法从一开始就错了。跟她一起住在园子外面,比没有她住在园子里面要好得多。真得感谢那颗栗子,它将我们带到一块儿,教我知道她心地善良和心灵温柔可爱。”(pp. 237 - 238)

吐温创作《亚当日记摘录》10多年后写的《夏娃日记》续写《创世记》中的失乐园故事,但叙述视角从亚当转到了夏娃。夏娃在日记里写道,她觉得自己像亚当一样是个实验品。但与亚当的呆板、

唯命是从不同,她热爱自然,并喜欢探究世界的奥秘,试图把自然界里的事物安排得井井有条。她发现天空中星星的分布不均匀,相信自己很快就能补救。她看到月亮“掉下来了”,十分伤心。“当然谁也不知道它掉到哪里去了。而且不管谁得到它都会将它藏起来;这我知道,因为我自己也会这么做。我相信在其他一切事情上我都能做到诚实,但我已经认识到我性格的核心是爱恋美的东西。一个属于别人的月亮落到我的手里,而那个人又不知道月亮在我手里,我是不会坦诚相告的。”(p. 239) 这段日记再次表明吐温的观点,也印证了人本主义心理学的观点:人们爱美的天性使之成为罪人。夏娃对美丽事物的喜爱使她变得不诚实。这段话还说明,即使天真未凿、最纯洁的心灵,也带有道德上的瑕疵,抵御不了诱惑。

对于人的自私、自欺以及不能辨别善恶真假,吐温用夏娃坐在水池边顾影自怜来说明。虽然在亚当看来,夏娃跳进水里拥抱自己的影子,差点淹死,是十分愚蠢的行为,但对夏娃来说,她把影子看作独立于自己的一个实体,在与它的交谈中获得同情与安慰,这种自恋却因此成为善,尤其是在她与亚当接触之初互相齟齬,内心十分孤独的时候。前文提到,在《亚当日记摘录》里,夏娃出于对饥肠辘辘的动物的同情,不惜吃禁果将死亡带到世界上。而根据夏娃在《夏娃日记》里的记述,她让亚当吃禁果是出于无聊,欲吸引亚当的注意。“我投歪了,但我认为我的好心却使他高兴。那是禁果,他说我会遭到不幸。但是我遭不幸却能使他得到愉快,那我又何必在乎那个不幸呢?”(p. 244) 由此看来,是夏娃对亚当的爱导致了他的被逐。亚当已经说过,有夏娃在园外比没有夏娃在园内更能使他幸福。夏娃也说:“伊甸园失去了,但我找到了他,我也就满足了。”(p. 254) 她不知道为什么爱他,但却知道这种爱的真挚、凝重。而亚当在夏娃墓旁说的话“她无论在哪里,那里就是伊甸园”(p. 256),进一步肯定了他们之间忠贞不渝的爱情。

亚当和夏娃对于他们被逐出伊甸园,各自在日记里都做了记述。这件事在撒但眼中又是怎样一幅图景呢?《伊甸园一天》是撒但对这件事的叙述。撒但说:“很久以前我藏在知识树附近的灌木丛中看见那男人和女人过来谈话。许多年过去了,如今他们又来了,仍然是孩子。洁净,圆圆的脸庞,修长的身材,灵活矫健,粉红的天空更映衬出他们雪白的身影。他们对自己赤身裸体的状态毫不自知,看上去可爱极了,美丽得无法言喻。”(p. 126)⁽⁴⁾这样一幅纯洁自然、美丽动人的景象竟是由撒但来描绘的,他以鉴赏者欣赏艺术品的态度来评价他们,没有丝毫嫉妒,与圣经中的撒但形象截然不同。亚当和夏娃不明白“善、恶、死”是什么,撒但告诉他们死是一种睡眠。夏娃听了说:

“啊,我明白了。”

“但死亡只是与睡眠有些相似……不仅仅是睡眠。”

“睡眠令人愉快,睡眠很好!”

“但是死亡是很长的睡眠,十分长。”

“啊,那更好!我想没有比死亡更令我喜欢的了。”(p. 127)

夏娃简单、直截的话语含有深刻的反讽意味,既表明她极为天真无知,也预示着堕落的不可避免。谈到道德问题,撒但问夏娃,既然服从权威是道德法律,那么如果亚当提出要求,她会不会将自己的孩子溺死。夏娃答非所问,说如果她愿意,会这么做的。撒但称赞她的纯真,说:“这是最崇高、纯洁的状态,是天使的禀赋。天使是无罪的,因为他们不知道对与错,所以他们的一切行为都无可指责。一个人不知道对与错的区别怎么可能做错事呢?”(p. 128)在问及什么是道德感时,撒但解释说,那是“创造错误的东西”。人有了道德感就能知道善恶,就会产生内疚,道德感使“非道德”成为“不道德”。处于非道德状态的夏娃可以溺死自己的孩子,但道德感使她对此种欲望或行为产生负罪感。对于他们的堕落撒但感到

惋惜,说:“可怜的无知的人啊,他们不懂得节制,他们是孩子,理解不了未经证实和抽象的事物。”(p. 128)这使人们想起耶稣被钉上十字架前说的话:“父啊,赦免他们!因为他们所作的,他们不晓得。”^[5]但后来夏娃对他们被逐出伊甸园的正义性也提出诘问:“我们不知道违背禁令是错的,因为那些话对我们是陌生的,我们不理解。我们不知道对与错。在我们具备道德感之前,我们怎么可能知道呢?”(p. 129)

至此我们可以比较一下作者对3个当事人的态度。亚当是一个缺乏热情和好奇心的人物,似乎不喜欢上帝为他造的这个伴侣,起初对夏娃很讨厌、冷漠,到后来才改变。夏娃是一个单纯、热情的女人,好奇心和交际欲都很强,一开始就喜欢亚当,千方百计地讨好他,最后赢得了他的爱。撒但是一个睿智、冷静的教唆者,但从吐温的文本看,他对人类并没有恶意。关于人类堕落的原因,圣经讲夏娃受蛇(后来被解释成撒但)的引诱,违背上帝禁令吃了知识树上的果子,她让亚当吃,亚当也吃了,他们遂被逐出乐园。但亚当在日记里说,他食禁果是因为“肚子饿的够呛,不得已拿起就吃”,并没有把责任推诿给夏娃。撒但的记述是,夏娃食禁果后立即变得十分衰老,“那漂亮的男孩(即亚当)目睹了这一切,然后勇敢而忠贞地拿起苹果送进嘴里”(p. 129),似乎突出了亚当为爱情而牺牲的精神。

失乐园故事之所以引起人们的普遍关注,引起文学家的深入思考,是因为它蕴含着丰富的寓意。首先,亚当和夏娃在伊甸园那个真善美的世界中过的无忧无虑的生活并不是真正的人生。人之所以为人,是因为他能够思维,依据思维对事物做出独立的理性判断,并根据自己的自由意志采取行动。亚当和夏娃在伊甸园虽然幸福,但只是浑浑噩噩、动物般的满足,是活着而不是生活。只有当亚当违背禁令,吃了禁果,他才第一次行使自己的自由意志,完成了从动物到人的转变,变成能独立思考并依据自己的思考去行

动的人。但是人痛苦的根源也恰恰在于他能思维,从而认识到个体生命的有限和时空的无限,认识到人生种种努力的渺小与徒劳,因而产生孤独和绝望感。所以亚当吃禁果被逐出伊甸园是必然的,正如吐温不无幽默地说:“亚当是人,这就解释了一切。他吃苹果不是为了苹果本身,他要它仅仅因为那是禁果。错误在于上帝没有禁止他吃蛇,否则他会把蛇也吃掉的。”(p. 133)他因此成为真正意义上的人,并承受了人必须承受的痛苦。究竟是留在伊甸园里像动物那样活着,还是来到园外过人的生活,亚当和夏娃已经作出了选择,虽然在某些人看来,园内的安逸舒适更值得向往。

其次,研究者已经指出失乐园故事的象征意义。早在弗洛伊德之前,在文学作品中,花果作为女阴的象征、蛇作为男根的象征已被普遍接受。亚当和夏娃在伊甸园中赤身裸体地生活了许多年,不知道羞耻,也没有性的结合。只是他们吃了禁果被逐出伊甸园后,才有了性的结合,繁衍出后代。在圣经中蛇告诉夏娃,吃了知识树上的果子,“眼睛就明亮了”,这“眼睛明亮”当然是比喻性说法,既指看到自己的裸体而感到羞耻,又指能明白善恶。吐温在《亚当日记摘录》里描写夏娃吃禁果后,“身子用树枝和扎成串的树叶遮住,当我问她弄上这些毫无意义的东西是什么意思,并且动手扯掉它们,丢在地上时,她吃吃地窃笑,满脸羞得通红……但我只把那只苹果吃了一半就放下了,用先前被我丢下的那些树枝和树叶将自己的下身遮蔽起来。”(唐荫荪译本, pp. 231 - 232)这表明知羞耻是知善恶的基础和第一步,也是人与动物的根本区别。把作为人的标志的羞耻感和人类赖以繁衍后代的生殖联系起来,把吃禁果与性的结合等同起来,把探索真理的求知欲同代表生命激情的性欲对立起来,这是失乐园故事的另一隐喻和悖论。

由上述分析可以看出,吐温写亚当和夏娃日记就像弥尔顿写《失乐园》一样,贯注了文学家们对圣经中关于人类被逐出乐园问题的深刻关注与思考,这些关注与思考同时也是对人类本质属性

的探讨,是对于人从哪里来,又到哪里去问题的尝试性回答。从亚当和夏娃的日记里我们看到,他们行使了自己的自由意志,作出了果断的选择,并且毫无怨言地承担起由此产生的一切后果。他们两人的日记都以人类之爱的高亢音符结束,从中似乎可以看出作者对人类未来寄托的美好希望,虽然他对此也时常悲观绝望。

注释:

[1] 马克·吐温:《夏娃日记》,李兰译,湖风书局 1931 年初版,上海译文出版社 1986 年再版。

[2] 《马克·吐温短篇小说选》,唐荫荪译,湖南文艺出版社 1994 年版。下引《亚当日记摘录》和《夏娃日记》均出自该书,笔者对译文略有改动。

[3] 见林方主编:《人的潜能和价值》,华夏出版社 1987 年版,第 4 页。

[4] 引自 Roland Bartel ed., *Biblical Images in Literature*. New York, 1975. 以下引文均出自此书。

[5] 《路加福音》23:34。

《榆树下的恋情》对圣经的化用

李伟昉

《榆树下的恋情》(1927)是美国现代戏剧创始人尤金·奥尼尔(1888 - 1953)早期的一部悲剧杰作。剧本批判了维多利亚时代清教徒的道德,对剧中主人公伊弗雷姆·卡伯特所代表的人性贪欲和冷酷作了辛辣无情的嘲讽与鞭挞。悲剧发生在新英格兰的一个农场,75岁的农场主卡伯特是美国早期移民的典型代表,他不肯去西部淘金发财,宁肯留在东部耕地,硬在沙石堆上开出田亩,勤种勤收,养成一种贪婪、冷漠的性格,对人对己都同样冷酷无情。他残忍盘剥,将两个前妻虐待至死,致使她们所生的3个儿子对他都恨之入骨。为了有一个更称心的儿子能继承并扩充家产,他又娶一个年轻貌美的新妻阿比。第一个妻子所生的两个儿子眼看继承农庄及财产的希望随着新继母的到来而破灭,愤恨离去。第二个妻子所生的儿子埃本因不愿放弃对农庄财产的权利而留下来,他认为财产本属于他母亲,是老头子把母亲逼死而霸占其财产。他对父亲怀恨在心,对继母也十分仇视,但又不由自主地被阿比的女性魅力所

吸引,受她引诱发生性关系并生下一子。然而这个埃本所生的孩子却只能以他弟弟的身份出现。卡伯特讨厌埃本,决心让这个婴儿继承财产。这样,埃本的亲生儿子实际变成了他的仇敌,他疑心阿比引诱他只是为了生个儿子夺取继承权,遂对她转爱为恨。阿比为表白自己的真诚爱心忍痛杀子。事情败露后埃本自认也有罪过,便自动承担责任,同阿比一起走向法庭接受制裁,只剩下老卡伯特孤零零地留在农场中。

由于奥尼尔在剧中以相当多的笔墨表现“恋母忌父”的俄狄浦斯情结,“恋母忌父”一直被公认为剧本最鲜明的特征,学者们多从这一角度切入探讨其悲剧意义。其实只要细加阅读就会发现,该剧还有另一个未被注意的重要特点,一个对于塑造人物形象、深化剧作主旨无疑具有不可替代作用的特征,即作家对《圣经》独特而绝妙的化用。这种独特的妙用主要是围绕卡伯特实现的。

首先,奥尼尔有意识地在特定语境中化用圣经语言,以获得反讽效果。例如在第二幕第一场中,阿比出于图谋占有农场的私欲引诱埃本,遭到奚落后找到卡伯特,告发埃本“找那个婊子明妮去了”。卡伯特说:“他是一个造孽的人……生下来就是。色情迷住了他的心坎。”^[1]殊不知,早在埃本占有明妮之前,卡伯特就与明妮不清不白,而且就在他斥责儿子贪恋女色时,还用调情的眼神注视着阿比,酸溜溜地说:“你是我的锦葵花!瞧,你长得多美!你的眼睛纯洁温柔,嘴唇这样红润。你的乳房就像两只小鹿,肚脐像只圆酒杯,肚子又像一堆麦子……(他连拉不断地亲吻她的手)。”套用了《雅歌》第7章2-3节:“你的肚脐如圆杯,不缺调和的酒;你的腰如一堆麦子,周围有百合花。你的两乳好像一对小鹿,就是母鹿孪生的。”众所周知,《雅歌》是圣经中的诗歌集,以坦率而纯真的言语赞美情侣间的倾慕和夫妻间的情爱。它所描写的高洁而奇妙的人间情爱引人领悟基督对世人更伟大的神圣之爱,教诲世间男女在神所设立的婚姻中保持圣洁,享受圆满婚姻的幸福。然而,卡

伯特在此处套用《雅歌》却极具反讽意味,因为他本是一个玷污圣洁婚姻关系的人——他从未真心爱过妻子,相反却折磨死了两个前妻,对新娶的阿比也毫无感情可言,仅把她视同传宗接代的工具。在谈到财产归属问题时他心中根本没有阿比,竟然说:“只要我能带走,我就永远会带在身边的!要不然,只要我力所能及,在我临死的时候,我要放一把火,看着它烧光……这所房子,每粒玉米,每颗树,一根干草也不留!我要坐着,看着这些东西和我一道同归于尽,谁也别想得到我的东西!”可见卡伯特借用《雅歌》向阿比表白爱心完全是虚情假意,不但未表现纯真之情,反倒暴露了令人作呕的伪善面目。

又如,还是在这一场中,阿比意识到只有生个儿子才能得到卡伯特的财产时,狡黠地对丈夫说:“也许上帝会赐给我们一个儿子吧!”卡伯特脸上流露出喜悦的自豪感,用一种虔诚信徒的语调回答——

阿比,这是上帝的赐福……万能的上帝
对我的赐福……
阿比,再向上帝祷告吧!今天是安息日!
我和你一道祷告!两个人祷告总比一个人
强。“上帝啊!你倾听了拉结的祷告,
她怀孕了,生一个儿子。”上帝啊,你也
倾听阿比的祷告吧!

拉结是雅各的妻子,因不能生育而祷告上帝赐子,上帝顾念她,使她怀孕生下约瑟^[2]。然而上帝却不会应允卡伯特一类伪善者。因此,虽然阿比生了儿子,却是从埃本而非卡伯特所生;当阿比闷死婴孩并与埃本一同被抓走后,卡伯特更是孑然一身,莫说“儿子”,就连妻子也一道失去,全部希望连同祷告都归于幻灭。这对卡伯特无疑是一种含有悲剧意味的讽刺。

奥尼尔对圣经的另一种成功运用通过卡伯特被扭曲的宗教观念表现出来,这种扭曲与圣经本身的意蕴形成强烈对照,昭示观众被扭曲而缺乏仁爱的宗教乃是导致剧中悲剧的重要原因。众所周知,圣经中的上帝是个仁慈、宽厚、充满爱心的在天之父,而卡伯特的上帝则是个冷漠、严酷的天上君主,甚至能按卡伯特的意愿惩罚任何人。当得知两个儿子彼得和西米恩不再为他干活而欲去西部淘金时,他谴责他们是“金子狂”：“加利福尼亚造孽的、唾手可得的金子狂！金子使你们变成了疯子！”并高举双臂凶恶地嚷道：“上帝啊，来狠狠地惩罚这些不孝的儿子吧！”埃本气愤地回敬他：“你和你的上帝！总是咒骂家里的人，……老是教他的信徒去造孽！让你的上帝见鬼去吧！”正是这个上帝扭曲了他的人性，使他变得格外残忍、冷酷、毫无仁爱之心。他对这一点全然自知且乐此不疲，因为他认为冷酷、残忍、漠视感情是天经地义的，神圣不可侵犯。试看他对阿比连篇累牍的表白：

如果你在乱石堆里能种出庄稼来，那一定是上帝附身了。……上帝并不是软骨头。我逐渐成了硬汉子。人们总是说：“他是一条硬汉子啊。”好像作了硬汉子就造了孽似的。……上帝是硬汉子，不是软骨头！上帝就在石头里！“把我的教堂建筑在岩石上……用石头建造起来，我就在石头里。”这就是彼得心目中的上帝。石头！我把石头拾起来，堆垒成墙，你可以看出，我一生的岁月是怎样度过的。每天我举着一块块石头，爬山越岭，上上下下，把我的地围筑起来。在这块地里，我从无到有，种出了庄稼……就像是上帝的意志，就像是上帝的仆人。那可不是轻而易举的事啊！那是很艰苦的，上帝也使我成了硬汉子。

这一大段不连贯的表白极力强调的是不惧受苦的美德，流露出的

是占有欲和冷酷之心,以及他自己的孤独。其中最关键的词是石头。这个原本被以色列人尊崇的可爱之物,到卡伯特那里却变成可怕而冷酷的上帝化身。他用石头围筑起的农场就像一座监狱,令人望而生畏,感到窒息。虽然他崇尚的勇于承受苦难体现了基督教观念,但基督教推崇的受苦受难却与仁爱之心相一致,耶稣基督在十字架上牺牲自我拯救人类便是最高楷模。然而,在卡伯特身上却看不到任何利他主义,取而代之的只有对基督教观念的极端扭曲,只有贪欲和冷酷。埃本、彼得和西米恩在血缘上虽都是他的儿子,在经济上却是他的雇工。他专横刻薄,毫无心肝地把他们当牛马使用,一如西米恩所说:“你把我三十年的岁月都埋葬在这里了,……撒在你这里了,……我的鲜血,我的骨头,我的汗水……在你这里腐烂……养肥了你……丰实了你的灵魂……。”他恨他的儿子们,因为觉得他们是软骨头,“对这个农场垂涎三尺,却不懂得它的真正意义”。在他看来,农场永远是他的,谁也别想侵占,作儿子的只能为它劳累终生。贪欲和冷酷扭曲了他的性格,扼杀了他与家人的正常感情,以致骨肉至亲也成为势不两立的冤家对头。

在这种可怕的氛围中,卡伯特常感孤寂难奈:“这个屋里真冷,叫人心神不安。有种东西在暗地里捣鬼……在角落里。”终于有一天他告诉西米恩:“我整天就听见母鸡咯咯叫,公鸡喔喔啼。老是听见母牛哞哞叫,其他一切东西吵吵闹闹,直闹得我再也受不了。春天来了,可我觉得糟透了……可别胡思乱想,认为我要死了。我起过誓要活到一百岁。我会做到,就是要使你们造孽的贪心不能得逞!现在我驾车走了,就像先知们所做的那样,在春天里出去寻找上帝的福音。”这是又一例对圣经的曲解式化用。如果说他指的先知是《旧约》中的何西阿,那么他所寻找的福音就是结婚。据《何西阿书》载,上帝曾晓谕以色列先知何西阿娶一个淫妇歌蔑为妻,尽管这个女人对他不忠实,还是要把她赎回来。上帝让先知娶淫妇为妻,喻示了他对背弃自己而追随异神的以色列人的宽宏与厚

爱。何西阿是圣经中第一位用婚姻象征上帝与其子民关系的人，后来《新约》也把教会比作基督的新妇，以示上帝对信徒有着永远不变的慈爱。“何西阿”在希伯来文中有“拯救”之意，其婚姻生活体现了上帝的救赎之恩，他因此被称为“爱的使者”或“爱的先知”。而卡伯特娶那个被儿子埃本称为娼妓的阿比却不是出于救赎之爱，而完全是出于自己的贪欲。他根本不会为任何人带来福音，而只是仁爱的扼杀者。由于他的所做所为亵渎了何西阿仁爱、宽宏的信息，扭曲了圣经原意，最终落得个恶有恶报、自食其果的可悲下场，印证了《何西阿书》第8章7节的名言：“他们所种的是风，所收的是暴风。”

奥尼尔曾沉痛地说：“人们永不满足地想占有身外之物，并想以此来掌握自己的灵魂，哪知道这样一来反而丧失了自己的灵魂，当然也就失去了身外之物。”^[3]《榆树下的恋情》就深刻地表现了这一思想。奥尼尔通过巧妙地化用圣经话语，大力倡导仁爱，呼吁恢复宗教真义，消除贪欲和严酷，并揭示出贪欲和严酷必将导致爱心萎缩、人性丧失乃至人类毁灭的可悲后果。

注释：

[1] 见欧阳基等译《榆树下的恋情 漫长的旅程》，湖南人民出版社1983年版，第52页。其他引文均出自此书，不再另注。

[2] 《创世记》30:22-24。

[3] 转引自陈慧《弗洛伊德与文坛》，花城出版社1998年版，第227页。

《愤怒的葡萄》与圣经

杨英军

美国当代作家斯坦贝克的《愤怒的葡萄》自1939年出版后遭受冷遇长达20多年,文学价值未得到应有的重视。只是后来,批评家们才认识到它的许多成功之处。实际上,从创作《愤怒的葡萄》开始,斯坦贝克就已转向从圣经寻求提高小说艺术水平的途径。本文拟从语言风格、文学典故和主题思想3方面探讨圣经对这部小说的影响,进而指出小说所表现的广泛而深刻的社会意义。

语言风格

在语言风格上,尤其在故事性章节之间的散文诗似的章节中(以下称非情节章),《愤怒的葡萄》与圣经的相似之处甚多。如果把这些非情节章与《诗篇》和先知书加以比较,二者在文体上的相似处会更显突出,特别是在词汇、节奏、句法、语气和形象运用等方面。现以1611年的詹姆斯王钦定本《圣经·创世记》中的文字为例,看看圣经的语言特征:

And Adam knew Eve his wife; and she conceived, and bare Cain, and said, I have gotten a man from the LORD. And she again bare his brother Abel. And Abel was a keeper of sheep, but Cain was a tiller of the ground. And in process of time it came to pass, that Cain brought of the fruit of the ground an offering unto the LORD. And Abel, he also brought of the firstlings of his flock and of the fat thereof. And the LORD had respect unto Abel and to his offering: But unto Cain and to his offering he had not respect. And Cain was very wroth, and his countenance fell. And the LORD said unto Cain, Why art thou wroth? and why is thy countenance fallen? If thou doest well, shalt thou not be accepted? and if thou doest not well, sin lieth at the door. And unto thee shall be his desire, and thou shalt rule over him.⁽¹⁾

显而易见,用词简练是圣经语言的一个重要特色,除了个别古体词外,这里看不到抽象和晦涩的词汇。故事的叙述朴素直观,修饰语极少。其他特点还有:节奏感强,常用排比句式;段落较短,许多段落只有一个句子;句子结构简单,许多句子都以 and(然后、接着又)开始,给读者一种前后连贯的感觉。

上述圣经的语言特点大多体现在《愤怒的葡萄》的行文中。斯坦贝克“偏爱简朴的词汇和简单的句式”⁽²⁾,描写事件和行动通常直截了当,不事雕琢,对细节的刻画非常具体。他能娴熟地暗借圣经的文体风格,特别表现在那些非情节章中。试看小说中的一段:

And now the great owners and the companies invent-

ed a new method. A great owner bought a cannery. And when the peaches and the pear were ripe he cut the price of the fruit below the cost of raising it. And as cannery owner he paid himself a low price for the fruit and kept the price of canned goods up and took his profit. And the little farmers who owned no canneries lost their farms, and they were taken by the great owners, the banks, and the companies who also owned canneries. As times went on, there were fewer farms. The little farmers moved into town for a while and exhausted their credit, exhausted their friends, their relatives. And then they too went on the highways. And the roads were crowded with men ravenous for work, murderous for work. ⁽³⁾

用词简朴和句式简短自不待言,排比句式的运用也很明显。最突出的是,在这个只有 148 个词的段落中, and 7 次出现在句子开头,只有两句例外。在许多非情节章中,斯坦贝克像圣经的英译者一样甚至把 and 用于段落开头:第 17 章 17 次,第 19 章 14 次,第 21 章只有 9 段,竟然也有 6 次。这不会是巧合,而是小说家在有意识地借鉴圣经文体。

阿兰·瓦纳(Alan Warner)论述圣经的语言特点时写道:“在圣经里没有带‘主义’之类的抽象词汇,观念和思想都尽可能地来自大地、人体、动物和鸟类的形象使之具体化。”⁽⁴⁾这也是斯坦贝克的语言特点,比如他把银行和公司讽刺为“不呼吸空气只呼吸猪肋肉的动物”,把驱赶农民离开自己土地的拖拉机比作“巨大的昆虫”、“饥饿的蚂蚁”等。在他的笔下,所有抽象概念都变成看得见摸得着的具体物象。

斯坦贝克还运用圣经先知驳斥邪恶者的文体警告霸占农民土地的银行和公司。先知们的语气通常富有庄严的权威性,他们常

以三重并列句加强语言的震撼力。这种文体对斯坦贝克表达经济大萧条时期美国农民的“愤怒”极为适宜。此外,斯坦贝克还模仿《诗篇》的文体,使自己的语言更显庄重而高雅。总之,斯坦贝克多方面借鉴了圣经的创作经验,创造出一种完全适合于《愤怒的葡萄》的恰当文体。

典故运用

要理解和欣赏《愤怒的葡萄》,不能不了解其中的圣经典故。作家使用最多的典故是书名中的葡萄。葡萄在圣经中有多重象征意义,斯坦贝克首先用它表示富足和希望,这层意思源于《民数记》。摩西派人去窥探迦南,嘱咐他们把那里的果子带些回来,当时正是葡萄初熟的时节⁽⁵⁾。他们抬回来一大串葡萄,说那里是流奶溢蜜之地⁽⁶⁾。约德爷爷常常提到葡萄,表达的就是这个意思。他一直盼望能拿加利福尼亚的葡萄在脸上挤出汁液。虽然他途中去世,但这层象征意义一直持续到小说结尾,那位因饥饿而奄奄一息的无名老人就是约德爷爷的化身。罗撒香用自己的乳汁拯救了他,这个场面也和圣经不无关系,《雅歌》有诗曰:“你的身材,犹如棕树;你的两乳好像树上的葡萄,累累下垂。”⁽⁷⁾

约德一家起程西行时都相信加利福尼亚会带来富足,但是他们一路上历尽艰辛,不断听到令人失望的消息,希望逐渐变成泡影,以致汤姆说,那里并非流奶溢蜜之地。他们的失望意味着葡萄的象征意义也发生改变,成为苦涩的象征,代表着艰辛和苦难。这层象征意义也来自圣经。在《申命记》中摩西说:“他们的葡萄是毒葡萄,全挂都是苦的。”⁽⁸⁾

葡萄的第3层象征意义是愤怒。《启示录》称“任何拜兽和兽像者……都将饮用上帝愤怒之酒”,还说:“天使要收取地上的葡萄,丢在上帝愤怒的大酒榨里。”⁽⁹⁾约德一家由希望走向绝望,又

由绝望变为愤怒,对银行和大公司只顾自己利益不顾农民死活的行径表现出极大的愤怒,凯绥、汤姆和约德妈妈都把愤怒逐渐变为反抗的行动。葡萄的这层象征意义在小说的非情节章中表达的更直接:“在饥饿者的目光中怒火越燃越旺,在人们的心灵深处愤怒的葡萄越积越多,越积越重……。”

斯坦贝克通过引用圣经典故,暗示这群愤怒的农民就是愤怒的上帝的代言人,也是上帝审判的执行者。葡萄的多重喻义与小说的情节进展协调一致,从而强调了人物成长的心路历程,即约德一家从“我”到“我们”的进步。此外,人物的名字、各种活动及其表达的信仰也常常暗中化用圣经话语。这些典故表面看来好像互不相干,它们的出现似乎毫无规律,其实这恰是作者的匠心所在。小说用典的这种特殊性既丰富了作品的内涵,也避免了留下寓言小说之嫌。

主题思想

吉姆·凯绥是一个信仰复兴运动者,一个基督式的人物。他不仅姓名(Jim Casy)的首字母与耶稣基督(Jesus Christ)的一样,宣传的教义也和耶稣基督的相近。他虽然引用《传道书》来说明自己的观点,却认为所宣讲的新信仰并非基督教。不过他的教义实际上和基督教的“天下皆兄弟”观点内涵相通。他教导人们不能只靠自己也不能只为自己而活着。卢特沃克(Lutwack)认为“这本小说有两层主题,一是教育人民,二是教育脱颖而出的领袖”⁽¹⁰⁾。人们逐渐明白并且接受“天下皆兄弟”的教义有一个缓慢的过程,这教义就是小说的基本主题。约德一家直到小说结尾才完全接受这一观点。在俄克拉何马州约德一家独立生活不求他人,当银行把他们赶出自己的家园从而伤害了他们的自尊时,他们不理解新的事变,又无力抵抗。由于无能为力,约德一家以及其他西迁的农民首先

选择了一条幻想之路。他们沿着 66 号公路追寻自己的美国梦,把加利福尼亚看作流奶溢蜜的迦南,看作一块上帝应允之地。但他们的梦想很快就被恶梦所取代。他们甚至在到达加州之后,仍然各自只顾自己。最后他们在愤怒之中汲取了教训,越来越明确地意识到,只有全体无家可归者无私地团结起来才会有力量,正是这种意识支撑着他们对未来充满了信心。

如果不形成一个整体,人类就不会神圣,这是凯绥得出的重要结论。他把这一观点付诸实施,最后为此献出生命,留下未竟的事业由汤姆·约德来继承。就在凯绥探索“天下皆兄弟”思想的同时,约德一家和其他迁徙的农民也不自觉地得出同样的结论。威尔逊一家在途中主动让互不相识的约德一家分享自己的物品,此事象征着两个家庭彼此融合。两家逐渐意识到相互支持的必要性,约德一家后来又进一步明白,他们不仅要帮助自己人,还要帮助所有的人。

凯绥的“天下皆兄弟”思想在情节章中显得十分突出。约德一家的命运变成了所有无家可归者的共同命运。从“我失去了土地”到“我们失去了土地”,从“我有一点食物”到“我们有一点食物”,这种从“我”到“我们”的转变实现了凯绥的理想。在小说第 17 章中“天下皆兄弟”的思想表达得更为直接:“他们分享自己的生命,自己的食物,……二十个家庭成为一个家庭,一家的孩子成为所有人的孩子。”

汤姆原来只捍卫自己和自家的利益,现在他要捍卫所有无家可归者的利益。他用凯绥所引《传道书》中的一段话向母亲表达自己的见解:“两个人总比一个人好,因为两人劳碌同得美好的酬劳。若是跌倒,这个人可以扶起他的同伴。若是孤身跌倒,没有别人扶他起来,这人就有祸了。再者,二人同睡就都暖和。一人独睡,怎能暖和?有人攻击一人,若有二人便能抵挡他。三股合成的绳子不容易折断。”⁽¹¹⁾他决定不顾自己的安危,去完成凯绥未竟的事

业。

后来每个人都以不同方式在不同程度上实践了“天下皆兄弟”的思想,罗撒香更以用自己乳汁拯救垂危老人的行动把这一思想推向高超。罗撒香曾是约德家中最自私的人,现在她的高尚行为表明,她不仅已经接受了凯绥的思想,而且象征性地把母爱转变为对全人类的爱。

小说在描述约德一家从俄克拉何马州沿 66 号公路前往加利福尼亚的艰难旅程之际,也表现了他们沿着另一条无形道路所经历的精神旅程。他们在血与火的考验中逐步从以自我和家庭为中心的小圈子里走出来,接受“天下皆兄弟”的基督教观点并将其付诸实践。在“天下皆兄弟”主题的发展过程中,小说人物的认识也在同步发展。凯绥宣扬对全人类的博爱并且以身殉“教”,他逐渐领悟到一种社会责任感,事实上不断发扬了基督教的主张。对他来说,“天下皆兄弟”的观点必须在无私团结、联合反抗社会不平等的行动中才能得到彻底体现。

本文论述了斯坦贝克在《愤怒的葡萄》中对于圣经的艺术借鉴。美国农民在 30 年代经济大萧条时期西迁的命运与远古以色列人出埃及时的命运极为相似,正如王佐良先生所说:“契合以不同的方式发挥着作用。它不局限于任何时代,相反它可以穿越时空。”^[12]《愤怒的葡萄》与圣经的契合就是一个典型的范例。斯坦贝克把多种圣经形象或希伯来—基督教文化意象纳入作品,大大丰富和扩充了小说的容量。通过赋予小说某种宗教色彩,作者使其笔下的人物更具普遍意义;圣经文体的运用使作品显示出史诗般的庄严,且便于熟悉圣经的读者产生丰富的联想。凯绥、汤姆、约德大妈等人被赋予多重象征意义,体现了深广的社会内容与某些基督教观念的有机融合。总之,由于与圣经有着多种多样的关联,《愤怒的葡萄》充满了宗教的热诚和庄严,表现出史诗式的艺术特色。

注释:

[1] Genesis, 4: 1 - 7. American Bible Society, The Holy Bible. New York, Thomas Nelson & Sons, 1900.

[2] Leach, Geoffrey N & Michael H. Short. Style in Fiction. New York, Longman, 1983, p. 192.

[3] Steinbeck, John. The Grapes of Wrath. New York, The Viking Press, 1972, p. 387.

[4] Warner, Alan. A Short Guide to English Style. London, OUP, 1968, p. 92.

[5] [6] 《民数记》13:17 - 20; /13:23 - 27。

[7] 《雅歌》7:7。

[8] 《申命记》32:32。

[9] 《启示录》14:9 - 10, 19。

[10] Lutwack, Leonard. Heroic Fiction: The Epic Tradition and the American Novel of the Twentieth Century. Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 1971, p. 48.

[11] 《传道书》4:9 - 12。

[12] Wang Zuoliang. Degrees of Affinity - Studies in Comparative Literature. Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, 1978, p. 1.

《鼠与人》：人类命运的寓言

高继海

约翰·斯坦贝克是中国读者熟悉的作家，无须多作介绍。他的作品大多描写农业工人的生活，如《胜负未决的战斗》(1936)、《鼠与人》(1937)、《愤怒的葡萄》(1939)等。他由于“通过现实主义的、富于想象的创作，表现出富于同情的幽默和对社会的敏锐观察”而荣获1962年度诺贝尔文学奖。《鼠与人》是一部中篇小说，1937年初出版，被评为美国当月最佳小说和年度最畅销小说，同年被作者改编为剧本在百老汇上演，获得极大成功，荣获戏剧批评协会奖。1941年被好莱坞搬上银幕，成为40年代评论最多的电影之一。60年代又被拍成电视剧。它一直是大学文学课堂上讨论的课题之一，笔者读研究生时，它便被列入必读书目，至今仍是该校英语文学专业研究生的必读作品。

《鼠与人》既是一部现实主义小说，又是关于人类命运的寓言，是对圣经中该隐杀弟故事的现代阐释。小说的标题出自苏格兰诗人彭斯的《致小鼠》。彭斯1785年11月耕地时犁翻鼠窝，小鼠惊走，他由

小鼠的突遭不幸联系到人的命运,感叹道:“但是鼠啊,失望不只是你的命运,人的远见也一样成泡影!人也罢,鼠也罢,最如意的安排,也不免常出意外!只剩下痛苦和悲伤,代替了快乐的希望。”⁽¹⁾小说标题与内容的直接联系表现为故事主人公列尼·斯莫喜欢捕鼠,抚摩它光滑的毛皮,往往不自觉地把它扼死。小说的背景是美国加州的萨利纳斯山谷,时间是从周四晚上到周日晚上,整整3天(与耶稣被钉在十字架上受难后第3天复活暗合)。小说中大多数人物是没有技术专长的流浪农业工人,他们从一个村子游荡到另一个村子,从一个农场游荡到另一个农场,靠打零工挣钱,然后去酗酒、赌博、逛妓院,钱挥霍光了再打零工。斯坦贝克重点刻画两个人物:列尼·斯莫和乔治·弥尔顿。列尼身材高大,体力过人,但智商低下,常惹麻烦。乔治身材矮小,但机灵、聪明,富有同情心。他们结伴而行,幻想将来能攒够钱,买一个自己的农场。小说开始时,因列尼惹了麻烦,他们刚刚离开一个农场,要到另一个农场去干活。乔治叮嘱他不要再惹麻烦,要他记住,万一惹了麻烦,就跑回现在他们休息的地方,藏在灌木丛里,等他来解救。由于偶然的原因,列尼扼死农场主的儿媳。乔治为使他免受折磨和痛苦,开枪将他打死。

小说最明显的主题之一是美国梦的破灭。我们知道美国最初是一片新大陆,最早的移民居住在东海岸一带,随着人口的增加,他们逐渐向西部拓荒,最后抵达西海岸。数百年来,美国人一直怀着到西部拓荒的美梦,理想地认定那是一片未开垦的处女地,在那里可以享受到文明世界享受不到的自由、独立和富足,以及由冒险带来的满足。虽然西部的实际情形远非如此,虽然到西部拓荒的人毕竟是少数,但做这种梦的美国人实在太多了。到20世纪初,拓荒者终于抵达太平洋海岸,美国再也无荒可拓。然而在文学作品和电影里,拓荒的神话却愈演愈烈。它代表了美国人追求理想生活的美好愿望,虽然这只是一个永远不可能实现的空幻之梦。

从这个大背景看,列尼和乔治的10英亩地农场之梦正是美国梦的缩影,具有美国梦的显著特征:独立自主与接近自然。这是每个流浪农业工人心底的梦,只是他们身染恶习,抵挡不住赌博酗酒、放纵自己的诱惑,根本无法实现这个梦。退一步说,即使列尼和乔治能攒够钱,买下了一个农场,那里的生活也决不可能像他们想象的那样无忧无虑、十全十美。

小说的另一主题是孤独。乔治对列尼说:“像我们这样在农场干活的人是世上最孤独的人。他们没有家。他们没有属于自己的地方。他们来到一个农场,挣一笔钱,然后到镇上去把钱花掉。你再看见他们的时候,他们又在农场干活了。他们没有什么可期盼的。”(p.15)⁽²⁾并非只是农场工人感到孤独。克利的妻子对列尼说:“我为什么不能同你说话?没有人跟我说话。我孤独得要死。”(p.95)正是孤独促使她接近列尼,让他抚摩她光滑的头发,而列尼一旦抓住轻柔的东西就爱不释手。她惊慌失措,他怕她叫喊,无意中将她扼死。所以她的孤独导致了她的死亡和列尼的悲剧。坎第年老体衰,丧失了一只手,无人关心,只能与一条老狗相依为命,后来这条老狗也被卡尔森枪杀。克鲁克斯腿有残疾,又是黑人,虽然聪明却无用武之地,只好戴一副犬儒主义的假面具,防止自己受到伤害。他对列尼说:“一个人需要有人在他跟前。如果没有伴,他就会发疯。不管这个人是谁,只要是个人就行。我告诉你,一个人太孤独了就要生病。”(p.80)在这样一个人人自我封闭,视他人为地狱的世界上,列尼和乔治的相互为伴、相依为命在人们眼里就显得很不正常。农场主问乔治:“你是不是拿了他的工资?我从未见过一个人对另一个人如此关照。”(p.25)农场主的儿子克利听乔治说“我们是一道来的”,竟然阴阳怪气地说:“原来是这么回事。”(p.28)在爱与友谊都不存在的情况下,人与人的关系只能是赤裸裸的剥削关系,要么是经济的,像农场主明确说出来的那样,要么是性的,像克利暗示的那样。

上述两个主题其实可以纳入一个更大的、寓言的主题。威廉·格尔赫斯特认为《鼠与人》是一个有关堕落的世界中人的命运本质的寓言,是由于圣经中该隐杀死其弟亚伯而被上帝惩罚、殃及后代的必然结果。^[3]据《创世记》第4章3至16节,亚当和夏娃因食禁果被逐出伊甸园,生了两个儿子,长子该隐,次子亚伯。该隐务农,亚伯牧羊。该隐献给上帝的农作物不如亚伯献的牲畜讨上帝欢心。该隐心中不悦,上帝斥责他。两人在田里劳动时该隐将亚伯杀死。上帝问该隐,你的兄弟亚伯在哪里?该隐回答:“我不知道,难道我是我兄弟的守护者吗?”上帝因他杀死自己的弟弟,罚他离开父母,成为无家可归的流浪者,耕作土地,但不能享受劳动的果实。该隐担心别人知道了他的罪而把他杀死,上帝在他身上做了标记予以保护。他离开家后来到了伊甸园以东一个叫挪得的地方。斯坦贝克在《鼠与人》中表现的正是人类作为该隐后代的这种孤独流浪、不能享受自己劳动果实的命运。他提出的问题是:人在丧失了纯真,被逐出乐园后,是注定要孤独地漂泊呢,还是去关心他人,与人为伴走完人生的历程?这个问题在斯坦贝克的另一部小说《伊甸园以东》(1952)中得到更明确的阐释。在那部小说里,主人公高声朗读圣经里的该隐故事,声称这是世界上最有名的故事,因为它是每一个人的故事,是人类灵魂的象征故事。

对该隐的惩罚最集中地通过列尼和乔治的命运表现出来。他们是无家可归的流浪者,耕作田地,但不能享受劳动的果实。他们像该隐一样是逃亡者,从一地逃到另一地。小说一开始强调他们兄弟般的友谊和忠诚,强调这种关系包含的安全、欢乐和美感。“如果他们中有人坐牢,谁也不会去关心,但我们不是这样。……为什么?因为我有你照顾,你有我照顾,这就是为什么。”(p. 15)但他们这种关系在人们眼里却是反常的。在第2章当农场主怀疑他们之间存在经济剥削关系时,乔治不再那么理直气壮,而是有些支吾地说:“他是我表弟。我答应他母亲照顾他。”(p. 25)克利怀疑他

们是同性恋,几乎所有人都用怀疑的眼光看待他们,就连富有同情心和善解人意的斯利姆对他们的关系也颇感困惑,说:“没有人结伴而行。我不知道为什么。也许在这可恶的世界上,人们彼此害怕。”(p.38)尽管乔治不停地嘴上抱怨,如果没有列尼给他惹麻烦,他的生活该多么轻松、惬意,甚至可能找到女朋友,但实际上他看到克利妻子的尸体时,首先想到的是他失去列尼后,他的生活将会像其他人一样,拼命干一个月,挣一笔钱,然后在肮脏的妓院或赌场一夜之间把钱挥霍精光,再找活干。这大概印证了斯坦贝克从一开始就暗示的结局:人是孤立无援的,任何建立伙伴关系的尝试都是注定要失败的,因为该隐不愿意作他弟弟的守护人。小说开头的第一句话“苏勒达南几英里处”已经给出了答案。苏勒达是加州中部一个小镇的名字,但这个词在西班牙文里是“寂寞、孤独”的意思。斯坦贝克在小说中7次提到乔治玩单人纸牌游戏,暗示他知道他与列尼的伙伴关系维持不久。

列尼和乔治拥有自己农场的梦,就像他们维持永久伙伴关系的尝试一样,不可避免地失败了。其间克利的妻子发挥了重要作用。她是小说里惟一的女性,代表一种摧毁男人的力量。她出于无奈嫁给克利,根本不爱他,整天在外面乱跑,向打工的人们飞媚眼调情。列尼和坎第正在克鲁克斯的屋里讨论他们的未来农场,她进来了,用尖酸刻薄的话把他们挨个儿臭骂一顿。克鲁克斯记起自己黑人的身份,担心被揭发而受私刑,首先收回他要入伙的承诺。接着,坎第也动摇了。后来列尼把她杀死,买农场的美梦彻底破灭。这看似偶然的事件包含着必然的因素。在列尼和乔治的想象中,这个农场太理想了,而现实中的任何农场也不可能只有舒适、富足和人际关系的和睦无隙。列尼和乔治是该隐的后代,是被逐出乐园、命中注定要漂泊流浪的人,他们理想中的农场却是人类祖先违禁被逐之前的伊甸园。他们企图从《创世记》第4章的被逐状态回到第2章的伊甸园里。在一个堕落的世界里,这是最不切

实际的愿望,因为乐园已经丧失,如乔治·弥尔顿这个名字所暗示的那样(17世纪英国诗人约翰·弥尔顿写有《失乐园》)。虽然坎第这种怀有美好愿望的人依然存在,但克鲁克斯的看法也许更准确地概括了人类的生存境况:“我见过成百的人背着行李卷,怀着那个梦想,从一个农场到另一个农场。他们来了又去,去了又来,人人头脑里都有那么一块土地,但没有一个人真正得到过。……那个东西只存在于他们的头脑里。他们一直在谈论,但只是谈谈而已。”(p.81)

至此我们可以说,《鼠与人》是一部可以在两个层面上阅读的小说。首先,它是一部现实主义作品,有符合实际生活的人物和背景,其来源是作者作为农业工人在加州的亲身经历。作者运用一种循环和对称结构,运用戏剧手法强化了悲剧效果,在地名和人名的选择以及某些关键对话中使用了双关。小说所表现的人的孤独、人的梦想及其破灭是现实主义作品最普遍的主题,具有很强的真实性。然而仅从这个层面阅读,我们感到作者对于悲剧性结局的反复预示似乎过于明露(如卡尔森杀死坎第的老狗预示着乔治杀死列尼),对弥漫于文本中的悲观主义宿命意识也感到过于沉重。但如果从神话或寓言的层面阅读,上述感觉就不复存在,还能达到对作品的深层理解。乔治和列尼虽然是普通的流浪农业工人,但由于承载着上帝对该隐的诅咒,他们的悲剧与俄狄浦斯的悲剧具有同样的崇高美,他们的受难令人仿佛听见该隐对上帝的抱怨:“对我所犯过错的惩罚超过了我能承受的程度。”⁽⁴⁾如果说人类始祖亚当因食禁果被逐出乐园,那么他的儿子因杀死自己的兄弟,便使自己和后代永远逃不脱无家可归、四处漂泊的命运。

最后需要指出的是,我们可以换一个角度来看待梦幻及其破灭问题。列尼和乔治逆流而动,在一个尔虞我诈、物欲横流的社会里坚持友谊和忠诚,追求一种理想,这本身就是崇高的壮举。不管梦想能否实现,他们在寻梦过程中产生的纯洁而高尚的情感是极

其宝贵的。人生的意义不在于结局,而在于过程。与小说中的其他人物比较,他们毕竟是幸福的,而这种幸福来源于他们孜孜不倦的追求。他们的努力与西西弗斯的不息劳作在物质意义上是相同的,在心理意义上却有天壤之别。

注释:

[1]《彭斯诗选》,王佐良译,人民文学出版社1985年版,第129-130页。

[2] John Steinbeck, *Of Mice and Men*, Bantam Books, 1984. 本文中的小说引文皆出自该版本。

[3] William Goldhurst, *Of Mice and Men: John Steinbeck's Parable of the Curse of Cain*, in *Western American Literature*, 6(1971):123-35.

[4]《创世记》4:13。

《押沙龙, 押沙龙!》人物原型析论

上官彦刚

《押沙龙, 押沙龙!》(以下简称《押》)为越来越多的研究者所瞩目, 已成为福克纳研究的一个新热点⁽¹⁾, 这无疑要归功于小说本身。马尔科姆·考利早在 1945 年就指出《押》在福克纳诸多作品中“结构最健全”, 是其小说艺术的代表作品⁽²⁾。福克纳设置四名叙述人讲述塞德潘家族故事, 但对这一家族史的关键性情节则语焉不详, 由叙述人的猜测构筑小说大厦, 成为所谓“叙述人的叙述”, 加上小说题目暗示的圣经原型, 整部作品给人以扑朔迷离之感。本文试图对作品主要人物进行分析和解读, 揭示其原型, 并以此管窥福克纳的小说艺术。

美国南方一直被称作“圣经地带”(Biblic belt), 福克纳在此长大, 熟谙圣经并在其作品中大量运用圣经典故和基督教传说故事。据统计, 他直接引用或化用圣经达 379 次之多⁽³⁾, 许多作品如《押沙龙, 押沙龙!》、《寓言》等更以圣经故事为结构框架。但他绝非一位基督教作家, 作为讲故事的大师, 他只是对圣经人物和故事充满兴趣, 以其服务于作品而不

拘泥于宗教教义。他对此直言不讳：

对我来说《新约》充满了观念而我对观念知之不多，《旧约》则充满了人物：像日常生活中每一个人一样极为普通的英雄和恶棍。我之所以爱读《旧约》，正是因为它里面全是人物而非观念。⁽⁴⁾

福克纳多次提到他仅把圣经作为创作工具，“也不过等于是木匠手里的一件家伙”⁽⁵⁾。他说：“无论任何时候，只要我的想象和那种模式（指基督教象征模式）的框架发生冲突时，……我相信总是那种模式不得不退让。”⁽⁶⁾这部分地解释了他作品中的人物为何与其圣经原型之间总是出现错位或变形。把福克纳笔下的人物与其原型作亦步亦趋的比附会将批评引入误区，造成误读和迷失，这正是本文所力避的。

“押沙龙，押沙龙”语出《撒母耳记下》：

王就心里伤恸，上城门楼哀哭，一面走一面说：“我儿押沙龙啊！我儿，我儿押沙龙啊！我恨不能替你死，押沙龙啊！我儿，我儿！”

小说中也出现类似的描写：

——亨利，……他父亲用双手抱住他的脸，盯着它。——亨利，塞德潘说——我儿。⁽⁷⁾

《押》中四个叙述人重述塞德潘家史的最终目的在于探究其家族败亡的原因。这里发生了与大卫家族相似的骨肉残杀：塞德潘出身于穷白人家庭，立志发家，少年时逃离家乡到海地，后成为白人种植园监工并与园主女儿成亲，生子波恩。因发现妻子有黑人血统，他抛妻弃子，携带黑奴来到杰弗生镇，建立“塞德潘百里地”庄园，再次成婚，生子亨利和女裘迪丝。亨利上大学时恰与波恩相识并为之折服，遂把波恩带回家中欲撮合他与妹妹成亲，塞德潘不允，

亨利愤而离家,随波恩奔赴其家乡。内战中三人军营相遇,塞德潘向亨利告知波恩身世。战后波恩欲再次向裘迪丝求婚,亨利劝阻不住将他枪杀于庄园门口,自己只身逃亡。塞德潘家业后继无人,为求子嗣勾引穷白人华许孙女米莉,继因她只生了女孩而将其抛弃。他因此被愤怒的华许杀死。整观这部小说,其人物和情节与《撒母耳记》有诸多对应。从二者的对比中能看出福克纳对《旧约》的灵活化用,尤其对人物原型的自如转换,这使小说超出对圣经故事的简单再书写,而体现出作家对“南方没落”的关注与思考。下面对《押》中塞德潘、亨利、波恩及全书叙述人也是塞德潘家族故事的最终阐释者昆丁作一分析,以揭示其原型的演变。

一、塞德潘

当年年轻的塞德潘出现在杰弗生镇广场时,镇上的人对他一无所知,恰如《圣经》中将被撒母耳膏立的大卫忽然出现于伯利恒众长老的面前,人们都用怀疑甚至敌视的目光打量他。但亦如大卫击败歌利亚一样,塞德潘也很快证明了自己的能力,他购买地皮,建起庄园,娶妻生子,成为当地最富有的种植园主。圣经中以色列人传唱“扫罗杀死千千,大卫杀死万万”,镇上人在公开和私下场合“如古希腊合唱队不停地始而向左继而向右舞动着唱出:塞德潘,塞德潘,塞德潘,塞德潘。”^[8]问题是塞德潘是以一个“恶魔般的”形象登上舞台的,其形状如“凶神恶煞”,“头发、衣服、胡子上仍隐约留有刺鼻的硫磺味”^[9],而非大卫般“面色光红,双目清秀,容貌俊美”^[10]。更重要的是他也不像大卫一样凭勇敢和德行征服人,而是不择手段地奴役、压迫黑人,使人感到“只要有会,有必要,这个人能够也愿意做任何事情”^[11]。塞德潘一开始便与其原型拉开了距离,使他的故事笼罩着悲剧阴影。

追溯塞德潘不顾一切地实现其“宏伟规划”的原因,叙述人告

诉我们,他童年时曾在一白人庄园门口受到黑人管家的冷遇,因而执意报复那个按财富划分阶层的社会。西方有论者称他是“寻求承认的孩子”^[12],在这一点上他与扫罗追杀下的大卫有相似处,只是他成了一个拉斯蒂涅式的走向堕落者。塞德潘建立王朝梦想的破灭同样有其大卫原型。据圣经记载,大卫最大的渎神行为是霸占拔示巴并设计谋杀其夫乌利亚,此事引发了他晚年宫廷的仇杀和淫乱,以致长子暗嫩奸污同父异母妹妹他玛后被她玛的胞兄押沙龙谋杀,押沙龙起叛师并与父亲的妃子淫乱,最后导致大卫王痛失亲子,应验了神谕“刀剑必永不离开你的家”^[13]。塞德潘抛弃带有黑人血统的妻子和儿子,使得波恩以向同父异母妹妹求婚相逼迫,逼塞德潘承认他们的父子关系;并导致亨利枪杀波恩,自己逃遁,塞德潘同时失去二子,产业无人继承,为寻求继承人招致杀身之祸。两个故事的对应关系显而易见。不同之处在于,大卫王霸占拔示巴在前,其宫廷亲杀淫乱在后,被释为神意的惩戒;塞德潘家族的胞亲残杀导因于种族偏见,以“白茫茫大地真干净”为结局,冥冥中有客观规律在支配。西方有论者把米莉的原型释为大卫晚年为其暖身的书念童女亚比煞^[14],当属于误读。

塞德潘的另一重要原型是扫罗。对波恩,他既不承认为儿子,亦不准其向裘迪丝求婚,引起亨利抛弃继承权随波恩出走。在这里,“塞德潘—波恩—亨利”的关系再现了“扫罗—大卫—约拿单”模式;圣经记载扫罗嫉妒大卫的才能而欲施杀手,其子约拿单多次帮大卫逃脱父亲扫罗的追捕。有论者将此模式概括为“父亲—儿子—兄弟”^[15],即“父亲”不承认“儿子”的权利,“兄弟”帮“儿子”背叛“父亲”,亦有道理。对比一下确能在塞德潘、亨利和波恩的关系中发现这一特点,这时塞德潘的原型由大卫转为扫罗。这一转变极富内涵,事实上正由于塞德潘“扫罗式”地固执坚持种族偏见,才导致“大卫式”刀剑相向的家庭悲剧,并引出家族的彻底毁灭。这正是福克纳揭示的南方罪恶之所在。

二、亨利

由于亨利杀死欲向妹妹求婚的波恩,论者一般将他简单地比附为杀死奸污胞妹之暗嫩的押沙龙。但这样做不免掩盖其复杂性而难圆己说,因为亨利在得知波恩身世前后判若两人,是押沙龙原型所无法涵盖的。因此本文将亨利形象分为前后两段,分别解读。

《押》中塞德潘家族败亡的核心之谜有两个:塞德潘拒绝波恩向裘迪丝求婚和亨利对波恩前拥后杀,两谜之扣即在于波恩的身世(而在福克纳小说里,波恩的黑人血统仅是叙述人昆丁的推测,注意到这一点对理解整部作品的艺术构思极为重要)。在得知波恩的身世之前,亨利对其言谈举止和贵族气质钦佩备至,在叙述人康普生先生眼中他甚至已“爱”上波恩,并试图以妹妹为替身来实现这种异乎寻常之爱。在遭到父亲拒绝后他勃然大怒,连夜跟随波恩出走,这一阶段的“塞德潘—波恩—亨利”关系已如前文所述,亨利的原型为约拿单。

当亨利和波恩战后重返“塞德潘百里地”时,亨利却枪杀了执意求婚的波恩,因为此时他已明白了波恩的身世。这时塞德潘尚未从战场返回,亨利杀死波恩实际上是代父执法。从“亨利—波恩—裘迪丝”的关系模式中人们很容易将亨利的原型误认作押沙龙,但如果从“塞德潘—波恩—亨利”三者此时的关系分析,亨利便成为父亲权威的维护者或塞德潘的代言人。与“大卫—暗嫩—押沙龙”关系不同的是,亨利杀死兄弟并不像押沙龙是为了给妹妹雪耻,而是出自与父亲相同的种族观念:不容许一个带有黑人血统的人走进自家庄园的大门。因此本文认为,后期“塞德潘—波恩—亨利”的关系已转为“大卫—押沙龙—约押”模式,这是为以往论者所忽略的,在这里亨利的原型为约押。据圣经记载,押沙龙杀暗嫩后出逃,大卫王未作追究,但也一直未宽恕他,此时作为大卫王元帅

的约押为他设计说请,使父子团聚。但他后来图谋不轨,兴师叛乱,一度逼迫大卫王逃离耶路撒冷。正是约押率兵征伐叛军时又不顾大卫王勿伤害押沙龙的命令亲手杀死了他。亨利对波恩先爱后恨并亲手杀他,正与约押对押沙龙态度相一致。考虑到这一层,亨利的前后矛盾便顺理成章。至关重要是,亨利之杀波恩决不同于押沙龙之杀暗嫩,此时的亨利要维护的是父辈的种族歧视,这乃是亨利杀兄的深层原因。亨利当初在父亲说明波恩已与一黑女人结婚后仍随他一道出走,是因为在种族主义者看来,白人与黑人结婚是法律所不容的,波恩完全可以如塞德潘一样抛弃妻儿重建家庭,因此波恩若与裘迪丝结合并不存在重婚问题。小说在这里已为亨利后来的种族主义仇杀埋下伏笔。值得一提的是,亨利在未知波恩的黑人血统之前对他敬若偶像,有论者将这时二人的关系比作圣经中有同性恋倾向的“大卫—约拿单”^[16]。他起初不惜以牺牲继承权为代价表示对波恩的“爱”,而一旦得知“真相”,又变得冷酷无情,成为塞德潘的帮凶,这一转变充分暴露了种族主义者的丑恶嘴脸。

三、波恩

在波恩身上“寻求承认的孩子形象”再次出现,他其实一直是一名固执的求婚者,以求婚为手段,逼迫父亲塞德潘承认自己作为儿子的权利。他虽然两次进入塞德潘庄园,却都是在身份不为人知的情况下;事实上他一直被拒斥在庄园之外,因为他有黑人血统(虽然仅有 1/16!),他要真正进入庄园时被枪杀,杀死他的是包括塞德潘和亨利在内的白人的种族偏见。因此,与其说波恩的原型是欲娶妹妹为妻的暗嫩,不如说是起叛师反抗父亲权威的押沙龙。

四、昆丁

昆丁是以故事叙述人身份参与塞德潘家族故事的,但在福克纳笔下这种参与却不同寻常。在福克纳看来,历史是被人讲述和理解的历史,总在被人讲述着和理解着。在塞德潘故事中,昆丁的视点堪称中心视点,全书情节线索和主题设置几乎都出自其中;其他人的讲述不过是提供背景和细节,并推动叙述的展开,他们和昆丁的话语彼此干扰又相互补充,共同完成对塞德潘家史的“昆丁化”叙述。因此可以说,理解昆丁是把握作品的关键。

在福克纳作品的“约克纳帕塌法世系”里,昆丁更多地出现于《喧哗和骚动》中。与福克纳一样,他也是南方旧式贵族后裔,生活在家族没落时代,苦于追索自己所属一类人衰败的原因。他只会耽于幻想,不过是一个缺乏扭转乾坤能力的“哈姆莱特”。他想努力保留的只是一些注定失落的旧东西,诸如名誉、血统、贵族的骑士精神等。在《喧哗与骚动》中他徒劳地维护妹妹凯蒂的贞节,当凯蒂不堪所谓“南方淑女”芳名的压抑从破败规条的束缚中挣脱出来而自甘堕落时,他先是想杀死她,后又告诉父亲是他致使妹妹怀孕,不惜以虚无荒诞的“乱伦”来维护她的声誉。妹妹是他心目中南方的化身,他爱她却又目睹了她的堕落而无能为力;他想作一个押沙龙式的保护妹妹贞操者,却又不得不以自杀来结束痛苦的生命。

在塞德潘家族史中,昆丁始终把注意力置于“亨利—波恩—裘迪丝”三者关系的纠葛中不能自拔,是他假设波恩为被遗弃的塞德潘之子,从而实现三者关系与“押沙龙—暗嫩—他玛”模式的对应。他把自己的灵魂注入亨利,试图使之成为裘迪丝贞操的维护者;他还徒劳地追索三者间的乱伦关系。事实上正是昆丁把整个故事押沙龙化了,但他没有看到,亨利之所以枪杀波恩,深层动因乃在于

种族偏见而远非简单的兄弟残杀。这是昆丁的褊狭之所在。

如前所述,福克纳创作《押》的目的并非故弄玄虚地设计一个巧合式的亲族仇杀故事,而是追索表象世界背后的意义与价值。日常生活纷繁复杂,正如文中已经指出的一些误读,人们对某些生活表象总是缺乏深究的勇气和能力。故事的四位叙述人都未完全把握故事背后的故事,而作为读者,理应从小说中获得更多作家带给人们的启示,这些启示乃是超越原型、超越小说的。

注释:

[1] 姚乃强:《福克纳研究的新趋向》,《外国文学评论》1993年第1期,第101-109页。

[2] [5] [9] [11] 李文俊编:《福克纳评论集》,中国社会科学出版社,1980年5月版,第42,266,169,169页。

[3] [6] 参见肖明翰《福克纳与基督教文化传统》。

[4] Frederick L. Guynn & Joseph L. Blotner ed. *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*, New York, Vintage Books, 1965, p. 167.

[7] [8] Faulkner, *Absalom, Absalom!* Penguin Books, 1971, p. 291, 26.

[10] 《撒母耳记上》16:12。

[13] 《撒母耳记下》12:10。

[12] [14] [15] [16] Stephen M. Ross, *Faulkner's Absalom, Absalom! and the David Story: A Speculative Contemplation*, in Raymond - Jean Frontain and Jan Wojcik eds. *The David Myth in Western Literature*, Purdue University Press, 1980, p. 95.

《老人与海》的圣经文体风格

杨径青

圣经的英文翻译史上有两个重要版本：一个是英国牧师威廉姆·丁达尔(William Tyndale, 1491 - 1536)1525年出版的《新约》和随后出版的部分《旧约》；另一个是1611年出版的英王詹姆士一世钦定本。

丁达尔是个人文主义者。受马丁·路德的影响，他认为圣经应该“对普通人——那些‘拿锄头把子的人’打开大门，而开门的钥匙就是通俗的语言。从理论上讲，生活在16世纪早期的丁达尔可以在当时的各种书面英语中选择一种，但是他却采用了阿尔弗雷德时代(King Alfred, 871 - 899在位)以来一直在使用的那种‘口语’风格……”^[1]。正是在这种为民众传播福音的精神指引下，丁达尔于1525年在德国出版了自己新译的《新约》，并偷运进英国。他的译本一进入英国，立刻受到普通人的欢迎，因为他们终于可以读到英语的圣经了。1534年，他又出版修订过的《新约》。但是丁达尔并没有因为自己的译本受欢迎而被教会原谅。1536年10月6日他被宗教

法庭判处死刑，烧死在火刑柱上。据说他牺牲前曾祈祷：“主啊，让英王睁开眼睛吧。”^[2]

丁达尔的祈祷似乎感动了上苍。1604年，英王詹姆士一世（1603—1625在位）召开会议，讨论清教徒抱怨祈祷书中误译太多之事，这个会议最终导致钦定本圣经（The Authorised Version）的出现。钦定本的翻译尽管参考了当时的许多译本，主要却是以丁达尔译本为蓝本。普莱斯（I. M. Price）在《英语圣经史》中是这样评价丁达尔的贡献的：

他的文风简约而有力。这一点，加上他广博而准确的学识，使他可以将希腊文《新约》译成英语，并在很大程度上决定了钦定本的特点、形式和风格。……不仅如此，他还为英语语言设定了一个标准，这个标准部分地建立在伟大的伊丽莎白及其后来时代的口语特点和风格的基础之上。他赋予了这种语言以稳定、流畅、高雅、优美、简约和直接了当的特点。作为文学家，他对英国人的风格和文学品味有着久远的影响，并同样在这两方面深远地影响着所有崇拜无以伦比的16世纪及其划时代特点的人。^[3]

普莱斯的评价并不过分。如果比较一下钦定本《新约》和丁达尔的《新约》，会发现前者直接取自后者的部分高达80%到90%。

钦定本圣经在英语世界的统治地位是无庸置辩的。安东尼·迪恩（Anthony Deane）在其《钦定本和修订本》一文中说：“如果有谁提起‘今天的英语圣经’，他指的还是1611年的译本，而不是270年后那个译本（指1881年出版的修订本）。”^[4]该文收录于1938年出版的《我们的英语圣经》一书中，说明直到20世纪30年代，钦定本仍是居于统治地位的圣经英文版本。

普莱斯对钦定本圣经也有类似于对丁达尔《新约》的评论。他

说：

将近3个世纪以来，钦定本或詹姆斯王本一直是英国世界的圣经。它那简单而壮丽的盎格鲁—撒克逊口语，那清晰、璀璨的风格，直接而有力的言辞，都使它成为两个世纪以来一些最出色的作家规范其语言、风格的高雅的榜样。其措辞用字的方式已经溶入我们多数最优秀的文学之中。而它的风格，原本在很大程度上仅仅是这部圣经的几位原译者的风格，却极大地影响到主宰英语文章的那种简洁、直率、清晰的理想的形成。它已经深入到成百万基督徒心中和生活中，并塑造着各行各业领导人物的性格。在这几个世纪中，詹姆斯王本已经在社会上、道德上、宗教上和政治上成为英语世界的关键组成部分。⁽⁵⁾

这段评论并非夸张之言。如果考察一下英美文学史，确实会发现钦定本圣经在许多重要作家的作品中留有或隐或显的印记。这其中就有现代美国作家海明威的著名小说《老人与海》。

读过《老人与海》的人或许很难将它与圣经联系在一起。小说的情节很简单，叙述一位连续80多天没有打到鱼的老渔夫桑提亚哥钓到一条他从未见过的大鱼。在与鱼的搏斗中，他取得了胜利。但当他将鱼带回岸边的途中，鱼却成为鲨鱼的美餐。回到岸边时，大鱼只剩下一副骨头架子。

不仅情节简单，文字也简洁明了。批评家们对海明威小说的文字风格已形成一致的评论，常用字眼有“简朴”、“电报式”、“新闻体”等等。这些都指他遣词造句简明质朴。《老人与海》是他的顶峰之作，最能代表这种风格。

但是我们不应被小说的表面意象所迷惑，因为在简单的表层之下深藏着许多内涵。也许再没有什么理论比海明威自己的“冰

山”理论更能解释他的语言风格。《老人与海》出版之后,海明威在一次回答《巴黎评论》记者的采访时谈到自己的“冰山”创作理论:

如果想知道的话,我一直在用冰山理论指导我的写作。冰山有 7/8 是在水下,只有 1/8 是显露出来的。任何你知道的,你都可以省去不写,这只会增强你的冰山;重要的是那没有显露出来的部分。^[6]

也就是说,海明威作品的大部分意义,实际上是隐藏在文字的表面意义之下的。《老人与海》的文体特征及其与圣经文体的联系,正是“冰山”隐藏在水下的巨大意蕴的一部分。

海明威生长在一个基督教气氛浓厚的小镇橡园。传记作家杰夫理·梅尔斯在《海明威传记》中详细地描述过那个地方的清教文化氛围,以及海明威家庭中强烈的宗教气氛。该书引用海明威的妹妹桑尼(Sunny)的话说:“我们是一个宗教家庭。饭前我们总是作感恩祷告。早晨全家作祷告,之后读一会儿圣经,唱一两首圣歌。……每个星期天我们全家都去教堂。”尽管海明威成年后力图抹去橡园给他留下的记忆,但是谈何容易。20年代旅居国外时,斯坦恩(G. Stein)曾称他是90%的“扶轮社”成员(Rotarian),他坦言自己无法摆脱基督教的清规戒律。梅尔斯也认为海明威总是保持着勤奋、自立、正直、焦虑和常带负罪感的清教徒特点。^[7]尽管他试图摆脱基督教的影响,那部圣经却已融入他的血液中,并深深烙印于1952年出版的《老人与海》中。

如果将《老人与海》和钦定本圣经摆在一起,人们会发现,两者的文体风格非常相似。这里使用的“文体风格”意指英文的“style”。据卡顿(J. A. Cuddon)的《文学学术语词典》解释,“style”指的是:

文章或者诗歌中有特征的表达方式,也就是某一位作家如何述说事物的方式。对文体风格的分析与评价涉

及对一位作家的选词、所使用的比喻、各种表达手段(如修辞等)、段落的安排等的考察——实际上就是对其语言及其使用语言方式的所有可以想得到的方面的考察。文体风格是无法完全分析或定义的,……因为这是作家自己的语调和“声音”;就像他的笑声、他的步态、他的笔迹和他脸上的表情一样,文体风格也是他所特有的。文体风格……就是他这个人。^[8]

诚如卡顿所言,一个作家的文体风格就是作家本人,即所谓“文如其人”,这个“人”却不是孤立存在的,而是他的文化背景、社会环境和生活经历等等因素的综合体。海明威也不例外。毫无疑问,他在文学生涯巅峰时期创作的《老人与海》必定带有他童年时代所受宗教教育的影子。

《老人与海》讲述的老人桑提亚哥与大自然搏斗的故事寓有多重含义。“和绝大多数伟大的小说一样,它可以从不只一个层面上阅读。首先,这是一个激动人心又是悲剧性的冒险故事。同时,它又是一个寓言,是能够使人在灾难和失败中得到精神胜利的寓言,表现了人类不可征服的精神。在另一个层次上,它又是带有宗教意义的预言,主题建立在作者对基督教象征和隐喻的不露声色的处理上。”^[9]一个细心、敏锐的读者会从老人身上发现一种闪光的神性。海明威并未在小说中直截了当地描述这种神性,而它隐含在文本的深层寓意中。小说遣词造句的特殊方式,包括它所受钦定本圣经文体风格的影响,是构成其深层意蕴的手段之一。

《老人与海》的用词和句子结构都很简单。所谓用词简单,是指很少使用表示抽象意义的大词;所谓句子结构简单,是指作家频繁使用的基本句型是 he - does - something 这种简单的句式。下面两段话非常有代表性:

The old man unhooked the fish, rebaited the line

with another sardine and tossed it over. Then he worked his way slowly back to the bow. He washed his left hand and wiped it on his trousers. Then he shifted the heavy line from his right hand to his left and washed his right hand in the sea while he watched the sun go into the ocean and the slant of the big cord.⁽¹⁰⁾ (pp. 71 - 72)

He held the line tight in his right hand and then pushed his thigh against his right hand as he leaned all his weight against the wood of the bow. Then he passed the line a little lower on his shoulders and braced his left hand on it. (pp. 79 - 80)

这里描写的是老人在与鱼僵持时的几个简单动作。就其用词来说,这两段文字所用的动词和名词没有一个大词。从动词来看,前一段共9个词:unhook、re bait、toss、work、wash、wipe、shift、wash和watch。它们不仅短小(原型都不超过两个音节),而且描述的都是实实在在的可操作动作。尤其是其中的7个使役动词(unhook、re bait、toss、wash、wipe、shift、wash)⁽¹¹⁾,不仅描写了老人细小而具体的动作,还使每一个动作都产生一个结果。

再来看句型。出现在前一段的所有句子采用的都是“主+谓+宾”的主动语态句型,也就是 he + does + something 句型。主语是 the old man 和指代老人的 he。谓语以使役动词为主。句型是“主语(动作的执行者)+使役动词+宾语”。由于使役动词的基本意义是指一个动作发生并且完成,故此句型的基本意义也就成为动作的执行者做一件事,并使其行为产生预期的结果。

后一段的情况也一样。它只有两个长句子,但其中的5个动词全是短小的使役动词,叙述的都是具体行动。在《老人与海》中,由于 he + does + something 句型和描写具体行动的短小使役动词占据了主导地位,所以整体上传达出一个基本意义:老人是个行动

者,他的行动都达到了预期目的。

熟悉钦定本圣经的读者会发现,《老人与海》的这一词句特点也正是前者的特点。这里不妨从《创世记》^[12]中摘取几个段落:

And the God made the firmament, and divided the waters which were under the firmament from the waters which were above the firmament, and it was so. (1:7)

And God created great whales, and every living creature that moveth, which the waters brought forth abundantly, after their kind, and every winged fowl after his kind, and God saw it was good. (1:21)

And God made the beast of the earth after his kind, and cattle after their kind, and every thing that creepeth upon the earth after his kind, and God saw that it was good. (1:25)

And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul. (2:7)

And the Lord God planted a garden eastward in Eden; and there he put the man whom he had formed. (2:8)

这些句子描述的都是上帝创造世界和世间万物的行动。从使用的动词来看,皆以短小的行使役动词为主,如 make、create、form、plant、put 等,虽然它们不像上文提到的《老人与海》中的动词那样,非常明确地指向某一具体的动作。这些句子的基本结构更和《老人与海》如出一辙,都是“动作执行者+使役动词+宾语”。比如描写上帝的 God made the firmament、God created great whales、God made the beast、God formed man、God planted a garden 等,一

如描写老人的 The old man unhooked the fish、(he) rebaited the line、he was hed his hand、he shifted the heavy line、he held the line、he leaned all his weight、he passed the line 和 (he) braced his left hand 等。这些动作都有执行者(上帝或老人),也都有行为的结果。上帝和老人所做的事不同,所达到的结果也不一样,主要体现在对动词的选用上。尽管都是短小的使役动词,圣经描述的动作很笼统,而《老人与海》的动作却具体而细致。但是无论在何处,这种句型都能暗示动作的执行者可以控制自己的行动,并使之产生预期的结果。

上帝以其无可匹敌的物质和精神力量主宰自己的行动,以种种宏大(但不是很具体)的行动使一切他希望存在于世界上的东西诞生。

老人桑提亚哥虽然只是普通人,而当海明威大量使用 he - does - something 句型来描述他的行动时,便赋予他一种力量,一种做每件事都能产生一个实实在在结果的力量。面对气候恶劣的大自然和那条他前所未见的大鱼,海明威依然让老人的几乎每一个动作都产生一个结果。这些动作及其结果与上帝的相比固然微不足道,但当它们出现在 he - does - something 这个遍布小说每一角落的句型中时,便汇聚成一种巨大的行动力量。

海明威利用这一句型传达了一种悲剧意味。老人的每个行动都产生一个预期结果,而整个故事却以老人的失败告终,这说明,老人所有行动的结果并不是他所期待的最终结果。这个句型的局部效应和整体效应形成强烈反差,突出了故事的悲剧色彩。

进一步考察,这一句型还蕴含着深层的文化意义。在海明威时代,一个在英语国家长大并受过基督教教育的人不可能不熟悉这种句型。当他们在《老人与海》中看到如此之多的这类句型时,难免会将其与圣经中那些描述上帝和圣徒行为的句子联系起来,从而使老人的行为由这层暗示中产生某种神性的光辉。

He-does-something 并不是《老人与海》和圣经句法结构的惟一相似之处。大量出现的 and 是另一个相似点。

在现代英语中, and 是最简单的连词之一, 语法功能是连结具有相同语法意义的若干语言单位。但是海明威却在《老人与海》中大量使用这个词, 赋予它一种远远超出其语法功能的意义。试看一个例子。

He settled comfortably against the wood and took his suffering as it came and the fish swam steadily and the boat moved slowly through the dark water. There was a small sea rising with the wind coming up from the east and at noon the old man's left hand was uncramped. (p. 62)

在这个句子中, and 的使用显然已超出现代标准英语语法所能认可的限度。如果按照现代叙述方式改写这段话, 应该是这样的:

He settled comfortably against the wood and took his suffering as it came. The fish swam steadily and the boat moved slowly through the dark water. There was a small sea rising with the wind coming up from the east. At noon the old man's left hand was uncramped.

之所以如此改写, 是因为老人“舒服地靠着”与“忍受着疼痛”、“鱼平稳地游着”、“船慢慢地行着”并没有什么密切关系。同样, “海面微微起伏”和“中午老人攥着手打开了”也没有必然联系。但是海明威却把它们全都联系在一起。作为一个著名的文体大师, 他这样做显然有其目的。深入体会一下, 不难产生一种感觉: 老人似乎并不孤独, 尽管他孤身一人漂流在海上。他的存在和行动与周围的一切联系在一起。通过笔者用斜体注出的两个 and, 老人和大自然(鱼的游动和大海的起伏)融为一体, 他的力量延伸到周围的环境中去, 这使读者感到, 他能控制的不仅仅是自己, 还波及四

周的大自然。这与人们阅读圣经时所感到的无处不在的上帝之力颇为相似。

在钦定本圣经中, and 也是无所不在。下面是个典型的例子:

In the beginning God created the heaven and the earth. (1:1)

And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. (1:2)

And God said, let there be light, and there was light. (1:3)

And God saw the light, that it was good, and God divided the light from the darkness. (1:4)

从这《创世记》开篇的头几句话中, and 的强大功能已有充分显示。第1章1节是一个 he-does-something 句型, 说上帝创造了天地。然后不断重复出现 and, 把上帝的创造行为及其力量一步步地延伸到世界的每一个角落, 直到他开始造人:

And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul. (2:7)

And the Lord God planted a garden eastward in Eden; and there he put the man whom he had formed. (2:8)

And out of the ground made the Lord God to grow every tree that is pleasant to the sight, and good for food; the tree of life also in the midst of the garden, and the tree of knowledge of good and evil. (2:9)

And the Lord God took the man and put him into the

garden of Eden to dress it and to keep it. (2:15)

这段描述上帝在伊甸园造人的文字若循着 and 向前追溯,可一直上溯到首句中的 create。其间一系列以使役动词描述的动作都被 and 连接在一起。

在《老人与海》中, and 的特殊用途不止于此。前面说过,小说的基本句型是 he-does-something, 其中的动词往往是表示具体动作的简单词。但是海明威却在一些地方将这种简单句型拉得很长,比如:

① He unstepped the mast and furled the sail and tied it. ② Then he shouldered the mast and started to climb. ③ It was then he knew the depth of his tiredness. ④ He stopped for a moment and looked back and saw in the reflection from the street light the great tail of the fish standing up well behind the skiffs stern.

⑤ He saw the white naked line of his backbone and the dark mass of the head with the projecting bill and all the nakedness between. (pp. 121 - 122)

⑥ Inside the shack he leaned the mast against the wall. ⑦ In the dark he found a water bottle and took a drink. ⑧ Then he lay down on the bed. ⑨ He pulled the blanket over his shoulders and then over his back and legs and he slept face down on the newspapers with his arms out straight and the palms of his hands up. (p. 122)

这段文字描写老人从海上归来,他的鱼已经被鲨鱼吃得只剩下一付骨架。如果仅从这一点看,老人是失败了。但人们在阅读这两段文字时,却有另一番感受。

在引文中,第①、②、③、⑥、⑦和⑧句是短句。正如第③句所

表达的,老人已经非常疲劳了。这些短句的结构也暗示了这一点,主要表现在动词之后的结构短小,示意老人因为劳累而动作短促,无法将自己行为的影响力伸展开去。

然而即便如此,老人仍保持着一种尊严,通过④、⑤和⑨3个长句体现出来。第④句中的第3个动词 see 引导了一个很长的宾语结构和介词短语,极大地延伸了视觉空间和时间范围。第⑤句中的 see 又将这个视觉动作所及的范围进一步延伸,从裸露的白色脊骨,到黑色的鱼头和突出的鱼嘴,以及其间那空荡荡的部分。在这缓慢延伸的句子结构中,读者感受到了老人的凝重目光。

第⑨句也很长,描述老人入睡前的最后一个动作,也是老人在现实世界中的最后一个具体动作。句中只有两个短小的动词: pull、sleep,但动词之后却延伸出很长的由 and 联接和介词引导的结构。它首先仔细地描写老人将毯子盖在身上的过程,然后又描述他入睡以后手和胳膊的姿势,使人觉得老人即使在精疲力尽的情况下,仍然能意识到自己在做些什么,能控制自己的行动,并保持一种从容不迫的举止。

假如我们把第2段引文改写成:

Inside the shack he leaned the mast against the wall.
In the dark he found a water bottle and took a drink.
Then he lay down on the bed. He pulled the blanket and
slept.

读者从原文中感觉到的那种体现人类精神力量的意蕴便荡然无存了。

在圣经中,这种借介词结构和 and 来扩大动词影响范围的句法也很常见,比如下面这个例子:

And God said, let us make man in our image, after
our likeness, and let them have dominion over the fish of

the sea, and over fowl of the air, and over the cattle, and over all the earth, and over every creeping thing that creepeth upon the earth. (《创世记》1:26)

let them have dominion 是一个典型的使役结构,其后连续出现 5 个由 over 引导的介词短语,它们以 4 个 and 连接,从而将上帝的意志及其赋予人类的统治力量成功地延伸到世间所有的飞禽走兽。

类似的例子还有很多。在这种结构中,《老人与海》和圣经的相似点都是借动词之后的介词结构和连词 and 来扩展动词的涉及范围。但在《老人与海》中,这种结构显然比圣经中的类似结构更复杂而富于变化,也能更好地将作家要表述的深层含义传达出来。对于一个了解钦定本圣经的读者来说,这一结构与圣经文体风格的内在联系是不言自明的。

以上分析了海明威的《老人与海》与钦定本圣经在文体风格方面的相似之处。同时必须看到,作为文体大师的海明威不是在抄袭钦定本圣经,因而两者的风格不可能雷同。这应是海明威之所以成为大师的高明之处。他利用英语世界中基督徒读者对钦定本圣经耳熟能详的了解,使之在阅读小说时于无意识中赋予老人桑提亚哥以神性。也许小说家福克纳基于同样的基督教文化背景,对《老人与海》作出这样的评论:“时间会证明它是我们最好的一部作品。我说‘我们’是指他和我这一代人。这一次他发现了上帝,一个造物主。”^[1]同时我们必须记住,根据海明威的冰山理论,隐藏在小说文字之下的意义是极其深厚的,绝非一部钦定本圣经所能全部解释。《老人与海》对圣经的暗示仅仅是埋在水下的巨大意蕴的一部分。

注释:

[1] Ian A. Gordon, *The Movement of English Prose*, London, Longman,

1966, p.96.

[2] [3] [5] Ira Maurice Price, *The Ancestry of Our English Bible*, 3rd ed., New York, Harper & Row Publishers, 1956, pp.250, 251, 277.

[4] The Rev. Anthony C. Deane, *The Authorized and Revised Versions, in Our English Bible*, London, Longmans, Green and Co., 1938, p.62.

[6] Frank Magill ed., *Critical Survey of Short Fiction - Authors*, vol.4. Englewood Cliffs, Salem Press, 1981, p.1622.

[7] Jeffrey Meyers, *Hemingway: A Biography*, London, MacMillan, 1985, p.5.

[8] J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, rev. ed., London, Andre Deutsch Ltd., 1977, p.663.

[9] Frank Magill ed., *Masterplots: American Fiction Series*, vol.2, Englewood Cliffs, Salem Press, 1985, p.607.

[10] 本文所引《老人与海》由 Johanthan Cape 公司于 1952 年首版, 1960 年重印。

[11] 这里的“使役动词”借用汉语语法术语来翻译英语语法中的 causative verb。

[12] 本文所引圣经出自 Robert Carroll 和 Stephen Prickett 编辑并作序的 *The Bible: Authorized King James Version*. Oxford University Press, 1997.

[13] William Faulkner, *Review of The Old Man and the Sea*, in *Ernest Hemingway - Six Decades of Criticism*, ed., by Linda W. Wagner, Chicago, Michigan State University Press, 1987, p.273.

《五号屠场》中的现代“基督”画像

韩德星

西方作家经常引用福音书故事或基督形象。这一方面根源于其熟稔的宗教文化背景,另一方面也由于现实题材中常可见到作为一种象征性原型的“救赎”或“死亡—复活”主题。他们运用圣经材料要么塑造笔下人物性格,要么建构作品框架,要么借助某些典故、隐喻或象征丰富作品事件的内涵。当然也有人创造新的“基督”形象,用以反映当代宗教、政治、文化等社会问题;而另有作家则从形式上考虑,把运用基督故事当作修辞手段,曲折地表达自己的所思所想。当代美国小说家库尔特·冯内古特(Kurt Vonnegut, 1922—,又译库特·冯尼格)即成功地采用了后两种方法,在其代表作《五号屠场》(Slaughterhouse - Five)中成功地塑造了毕利·皮尔格里姆——一个现代基督形象。

西奥多·齐欧考斯基(Theodore Ziolkowski)在其著作《小说中的耶稣变体》(Fictional Transfigurations of Jesus)中认为,作家们在小说中创造的新基

督形象具有很强的独立性。作为耶稣的变体,这些人物与《新约》及基督教并不具有必然的意义关联,因为作家们并非必定出于宗教或其他思想意识形态方面的意图,而有可能只是出于形式上的考虑;尽管形式与内涵不可能完全割裂,但作家们可以将耶稣故事看作一个神话或虚构,按自己的意愿自由改动与创造。^{〔1〕}也许正是基于这样一种见解,冯内古特在《五号屠场》中把毕利·皮尔格里姆与耶稣放到了同一水平线上,将耶稣所具有的部分特征变戏法似地移到了毕利身上。这无疑属于后现代小说家们常用的“讽仿”手法。

与纪元30年左右耶稣被圣灵引进旷野接受魔鬼的考验相呼应,1944年12月,毕利·皮尔格里姆也徘徊于荒野,开始与死亡恶魔捉迷藏,不过此时他只是一个败兵,还不是一个传道者。他被俘后坐在前往战俘监狱的车厢里时,也受到其同伴们的嘲笑和辱骂,如同当年耶稣被罗马士兵、犹太人及其祭司长和两个被判死刑的强盗嘲弄一样。而且,相同的命运宣告了二者相似的世俗结局:耶稣被诬陷欲作犹太人的王而被处死,毕利也因被诬告害死了罗兰·韦锐而遭杀身之难。另外,如果说耶稣是新的“亚当”——《新约》中要为人类的堕落赎罪的上帝之子,那么细心的读者不难发现,毕利也不自觉地两次充当了亚当。被俘时他从德国下士擦得锃亮的靴子表面金黄色的深处看到了亚当和夏娃,同时他又发现那位15岁的德国男孩如同一个白面金发蓝眼睛的天使,“像夏娃一样俊美”,他把毕利从地上扶起来;作者暗示金黄色深处映出的正是毕利同那男孩的影子。当然这种暗示并无多大意义。另一次则体现得非常明显,即毕利被541号大众星上的生物掠走,放进大众星上的动物园里,他像亚当一样一丝不挂,与同样赤裸的女伴蒙塔娜·怀尔德赫克在仅由他们2人构成的人类乐园里过着自在的生活。以上这些分析似乎有点牵强,其实它们只是微不足道的细节,毕利与基督的更大相似处在于他的身份、对人类的拯救情怀、预见能力

以及了不起的复活。

对毕利“基督”身份的最初确认与十字架紧密相关。毕利童年时代的墙上挂着一个令人毛骨悚然的钉着耶稣的十字架，毕利看着耶稣身上的伤口和残痕，觉得基督死得很惨，“真叫人可怜”^[2]。在小说中不几页以后，罗兰·韦锐也是如此评价毕利的：“他那样子也叫人可怜。”^[3]后来在前往俘虏营的路上，在火车厢里毕利被挤到车厢角的一根交叉撑柱上，他极为困倦，“沿着车厢角落里的那根十字形撑柱慢慢地躺下来”，想睡一觉，临近的人却马上喊着让他滚开，“于是毕利又站起来，紧贴住那根十字形撑柱”；他只得站着睡，要么干脆不睡。第10天夜里火车到站，“毕利·皮尔格里姆正斜倚在杳晃里的十字形撑柱上，冻得又青又白的脚靠在通气孔上，好像把自己钉在十字架上一样”^[4]。毕利没有死在十字形撑柱上，否则他就不会成为一位传道的“基督”。作者表现的这些情景除了增强毕利与耶稣的相似性外，也映射出毕利作为一个“好脾气”的战俘所经受的残酷折磨。

以后的毕利又经历或目睹了一些苦难，它们影响并形成了他的一些品性，其中之一就是常常无缘无故地黯然落泪。小说开始不久，叙述人便提到“毕利总是暗地里掉泪，但没有大哭，只是眼睛湿润了”^[5]；有时不能入睡，“泪水夺眶而出，浸湿了被子”^[6]。小说近于结尾时说：“毕利以前常常看到许多值得痛哭的事儿，但他很少哭泣，从这个意义上看，他至少像圣诞颂歌里的耶稣：

牲口哞哞叫，
圣婴惊醒了。
但小主基督，
不哭也不闹。^[7]

小说中的众多人物包括毕利本人并未注意到这种类似于幼年耶稣的隐忍性格，只有作为叙述人的作者意识到了这一点。有意思的

是,作者还给了毕利一次睡马厩的机会,即德累斯顿遭轰炸后,毕利等 100 个美国战俘和几个德国卫兵来到未遭毁灭的一家小旅馆就餐住宿,瞎眼老板竟让他们在铺着稻草的马房里住了两宿。

有时一个人身份的确定需要外部形象的扶助,所以作者对毕利的外观刻画得颇为细心。当毕利和同伴们离开俘虏营到发往德累斯顿的火车上去时,他那瘦高的身影走在最前头,“脚穿银白色靴子,两只手套在皮手筒里,身上披着天蓝色帷幕,好似古代罗马市民穿的宽大外袍,而且一脸胡子”^[8]。毕利“率众”顺利到达德累斯顿城,如同当年耶稣带领众多信徒进入耶路撒冷。这里除了外在形象的模仿外,作者还巧妙地把即将遭到毁灭的德累斯顿与注定被异族人破坏的耶路撒冷城联系起来——相同的厄运使它们都将化为一堆瓦砾。

如果说以上诸方面尚不足以证明毕利的“基督”身份,那么毕利从 541 号大众星上回到地球以后宣讲自己的学说与信仰的行为便最终使其身份明朗化;而这种行为又自然地出于他怜悯众人、试图拯救大众的普世情怀——这与基督亦极为相象。缘于人们对死亡的恐惧与担忧和对时间的无奈与伤感,毕利决心把自己从大众星上学来的关于时间与死亡的真情告诉人们。“他要向全世界谈谈他在 541 号大众星上所接受的种种教训”^[9],这样就“可以使许多人得到安慰,正是这一信念使他感到心里热乎乎的”^[10]。一种强烈的弥赛亚式的救世意识支配着毕利,他感到“现在所从事的工作不亚于给地球上的人配矫正眼镜(其实际身份为配镜师——笔者)”^[11],因此,他又是到纽约一家电台作演讲,又是接连给一家报社写信,又是在公共场合讲话,简直乐此不疲。关于时间,他宣讲一种类似于上帝之存在的永恒时间观,认为时间的本体属性属于四维空间,“过去,现在,将来——所有的时间一直存在,而且永远存在”^[12]。他由此推导出一种死亡理论——表面看来亦类似于基督徒信仰的永生观念,不过显然抽去了其中的道德伦理内核,即死

亡是微不足道的：“当人死去时，他只是貌似死去，”⁽¹³⁾“不管我们有时似乎死亡到什么程度，我们将永远是健在的。”⁽¹⁴⁾

毕利将这些理论奉为人生信条并竭力推广，在现实工作中也照章操作。当一个男孩——其父亲已死在越南战场——到他店里验光配镜时，他对男孩说，他的父亲仍健在，让男孩放心，称他还会经常看到父亲；临了问男孩：“难道那样不舒服吗？”以致陪同一起去的男孩的母亲对接待员说：“毕利显然神经错乱了。”⁽¹⁵⁾事实上，从对众人作教训的最初，毕利就遇到类似于当年耶稣开始传道时所遭受的非议、责备和阻拦。《马可福音》第3章21节记载了耶稣家人因听说耶稣癫狂而阻止他传道之事。与此相仿，毕利的家人，尤其他的女儿巴巴拉，对他的言行也“大为不快”，因本地居民对他的嘲讽而苦恼、羞惭，甚至巴巴拉本人也认为父亲不正常，三番五次欲控制他，不让他胡说八道。然而，像耶稣一样，尽管受尽指责和愚弄，毕利仍始终平静而自信地持守自己的立场。

通过以上论述，熟悉《新约》的读者不难看出，作者显然没有把毕利与耶稣放在对等的位置上，而是以错位式的挪用（既有时间的错位，也有空间的错位，以及由此而来的各种变异）——并非平行式挪用——散漫地将耶稣身上的一些东西移位至毕利身上。这种方法去除了挪用之物所具有的内在文化分量，使挪用本身更多地具有某种形式因素，同时也给作者带来足够的写作自由。在下面的分析中，我们可以看到这种创作手法的艺术光彩。

毕利·皮尔格里姆预见了他人的死亡，也预见了自己的死亡。

1968年初，毕利同一批配镜师包机从埃廉飞往蒙特利尔参加国际配镜师会议，飞机在佛蒙特州的山顶撞毁，除毕利和副驾驶员外，其他人（包括毕利的岳父）全部蒙难。此前毕利已知道飞机要坠毁，“但他不愿说出来，以免自己被嘲弄”⁽¹⁶⁾。然而，他不愿说出的根本原因还在于一种人生态度。当他在大众星上同当地生物谈

论地球人的“自由意志”时,遭到对方的讥讽,大众星生物说在众多星球中只有愚蠢的地球人才侈谈什么自由意志。此后毕利便相信凡所发生的都是应该发生的、注定要发生的,所以即使涉及自己的生死,他也任其自然地束手待毙。

作为一个时间旅行者,毕利看见自己死过许多次。耶稣曾向门徒预言自己的受难,毕利没有门徒,只好借助现代科学将死亡情况录在录音磁带上,“录音带的开头是这样的:我,毕利·皮尔格里姆将死于,已经死于,并且经常死于1976年2月13日。”^[17] 那一日的情形毕利也一清二楚,当时他正在芝加哥棒球场上对一群聪明的听众发表关于时间实质的演说,预言自己在一个钟头之内就要死亡。当听众对此提出抗议时, Billy pilgrim rebukes them. If you protest, if you think that death is a terrible thing, then you have not understood a word I've said.^[18] 这里,不但 rebuke 这个动词,而且包括训斥的内容都让人想起耶稣在前往伯赛大的船上教训门徒的话:“你们还不省悟,还不明白吗?你们的心还是愚顽吗?”“你们还是不明白吗?”^[19] 随后不久毕利驱散了试图保护他的警察,任黑暗中一支枪射中额头。不过只是一会儿工夫,他经历死亡之后又活过来,以他自己的生命逻辑回到1945年。

在毕利劝阻警察不要保护自己的场景中,应该注意到,当时警察自告奋勇围成一圈,准备端着枪陪他站通宵,“‘不必,不必’,毕利平静地说,‘是你们回家看你们的妻子儿女的时候了,也是让我死亡片刻然后再活转来的时候了。’”^[20] 这句话不难从福音书中找到原型。在《约翰福音》第16章16节,耶稣对门徒说:“等不多时,你们就不得见我;再等不多时,你们还要见我。”

由此便涉及复活问题。严格地说,毕利被射死后的再活不能算是基督式的复活,因为他再活后的存在并未向未来敞开,而是逆回过去,他的存在成为一种未来过去时态,属于541号大众星上的生存哲学,不过这种状态在小说中仅毕利一人拥有,所以可视为

一种滑稽意义上的复活,它与令人啼笑皆非的人物性格十分吻合。再活后的毕利回到 1945 年俘虏营里的“剧场”,当时他的鞋子已经坏了,戏中主角“灰姑娘”穿的银色靴子丢在地上,毕利便穿上它们,“靴子很合脚”,“毕利·皮尔格里姆成了灰姑娘,灰姑娘便是毕利·皮尔格里姆了”^[21]。在毕利“复活”的背景下,作者写出这样一句话值得注意。“灰姑娘”从一个鄙贱的女孩(在被继母奴役的意义上可以看作一个女仆)变成王后无疑是一次新生,这与毕利的再活恰好形成一种类比。若深究一下,我们可以把这句话与基督联系起来,将其视为一种转喻,因为耶稣基督既是人类的主,又是替人类赎罪的仆人,他死而复活进入了永生。可见,毕利的再活—灰姑娘的地位过渡—耶稣的复活,这 3 者恰好形成一个转喻结构。

耶稣死后复活的故事许多人耳熟能详,但《新约》提供的只是复活前后的可视性变化,而非对于复活的本体论描述,于是有关复活的外部场景就成为复活的全部载体和象征。在描写成为幸存者的毕利时,冯内古特便改写了耶稣复活的外部场景,似乎有意展示毕利的又一次“复活”(这次“复活”比前述 1976 年的那次早 21 年)。当德累斯顿的 13 万人无一幸存、德累斯顿城变为一堆废墟时,毕利等 100 个俘虏和 4 个德国卫兵爬出他们的藏身之地——屠场下面“开凿在一块天然石上”的藏肉室。当毕利等人打开藏肉室的铁门时,我们似乎隐约听到耶稣石墓门口的巨石滚动的声响。德累斯顿遭轰炸后的景象不啻于《启示录》中世界末日的景观,一切有机体均不存在,然而毕利却活了下来。罗伯特 J. 利夫顿曾这样定义“幸存者”,他说:“we may define the survivor as one who has come into contact with death in some bodily or psychic fashion and has himself remained alive.”^[22]的确,毕利以精神的悸动和颤栗经历了死亡的洗礼,作为一个生还者,他完成了一次灵魂的再生,尽管它的效果并不持久,未能使毕利抵抗住大众星生物的教导而成为一个反战主义者。

由此,我们追踪文本的叙述,逐步看清一个现代“基督”的形象。在毕利身上及其言行举止中,我们可以看到幼时的耶稣、传道的耶稣、被嘲弄的耶稣、顺利进入耶路撒冷的耶稣以及被钉上十字架的耶稣和复活后的耶稣。但二者毕竟不是一体,相互之间有着根本的不同,在本质上一个是宗教意义上的基督,另一个则是小说文本里的“基督”。毕利的死不是基督式的献身,不是出于宗教目的的殉难。对于他人来说,他的死不存在救赎意义和终极价值,不可能产生促成宗教信仰的精神趋动力。另外,正如前文曾经提到的,毕利所宣传的从大众星上得来的一些观念不具有基督教教义的道德内涵,也不符合基督教关于时间与生命的阐释,倒像是对于人的记忆或意识的个别肌理所作的文学性描述。

总的来说,在毕利和耶稣之间既有严肃的相似性,也有滑稽的可比处,同时亦有本质的区别,这3重因素共同造就了一个基督的现代变体形象。不过,冯内古特为何塑造这样一个令人啼笑的现代“基督”形象?一个欲拯救大众却一个也没能拯救的人,为何还让他大肆宣讲其理论?毕利是不是冯内古特的英雄?

冯内古特在小说中展现了一个非理性的荒谬世界,在这个世界里,真正的凶手——摧毁德累斯顿城 135,000 无辜居民的战犯一个也没有受惩罚,而埃德加·德比因为在整理废墟时拿了一个茶壶就被处死;当人们为轰炸德累斯顿竭力掩盖和辩护时,各种各样的灾难依旧在滋生;人们极少愿意回顾历史上的悲惨往事,只要痛苦不降临到自己头上,就不知道什么是沉重的教训。在这样的背景下,作者塑造一个无用而又略带喜剧性质的现代“基督”是完全合宜的;人物与环境形成一个相互反讽的和谐整体,正是作者黑色幽默风格的一次体现。

尽管对冯内古特来说,毕利·皮尔格里姆是一个半自传性的人物,但在一些根本观念上,二者却有天壤之别。作者让毕利大肆宣传他的生存哲学原是出于一种反讽立场,毕利决非冯内古特的英

雄,这些均能从小说的超文本写作以及作者的一些相关谈话中找到答案。作者多次以叙述人的姿态进入小说,对人物构成一种超文本对话,譬如第10章写道:“如果毕利·皮尔格里姆从541号大众星生物那儿学来的道理是对的话,那么不管我们有时似乎死亡到什么程度,我们将永远是健在的,我对此却并不过分高兴。”⁽²³⁾毕利对死亡的态度导致他对战争的容忍并逃避对于人类灾难的思索,他说:“我认为在地球上阻止战争的想法也是愚蠢的。”⁽²⁴⁾当朗福德问他站在被炸后的德累斯顿的废墟上感受如何时,“‘还好’,毕利说,‘一切都很好,大家不得不做他们应做的事嘛,这是我们从541号大众星上学来的道理。’”⁽²⁵⁾他只关注人生中的愉快时刻,同时大量阅读科幻小说,以免想起不美妙的事情;是作者一次又一次地支配他的时间旅行,让他不情愿地再睹不堪回首的往事,因为作者是一个与他截然相反的反战主义者。

早在1966年小说尚未告罄以前,冯内古特接受记者采访时就说:

Yes, I'm working on it now..., and I figure I'm under an obligation, having seen all this, you know, that that's the only possible conclusion I can come to, is that we must not fight under any conditions. ⁽²⁶⁾

在小说未讲述毕利的故事之前,冯内古特在第1章中就以叙述人身份表达了与上述引文类似的话:“我曾告诉我的儿子,在任何情况下不能参加屠杀,听到屠杀敌人不应当感到得意和高兴,”“我还告诉他们不要为制造屠杀机器的公司工作,对认为需要这种机器的人要表示蔑视。”⁽²⁷⁾

《五号屠场》虽是一个非宗教性文本,却因涉及战争和人类命运而具有道义上的内涵。通过毕利·皮尔格里姆这一现代基督形象,冯内古特展示并拒绝了对于一切暴力、罪恶等非人道行为屈从

和宽恕的所谓 541 号大众星生物的人生信条,说明它只会诱使人们远离道德责任,远离负罪感,远离对战争的防患,因为在那些信条里无所谓罪孽与职责,无所谓关于过去或将来的行为准则,“Everything is all right”。作为一个战争的幸存者,冯内古特渴望和平、追求和平,也许这只是出于一种世俗的生存本能,与宗教情结无关,但不管怎样他既然有了那种人生经历,就要说 Do not kill, do not burn, do not fright in war. Do not condone war. Everything is not all right. 如此看来,在观念上更接近耶稣基督的不是毕利·皮尔格里姆,倒是作者冯内古特本人。

注释:

[1] Theodore Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus*, Princeton: Princeton University Press, 1972.

[2] [3] [4] [5] [6] [7] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [20] [21] [23] [24] [25] [27] 库尔特·冯内古特:《五号屠场》,云彩、紫芹、曼罗译,译林出版社 1998 年版,第 32、34、63、48-49、50、152、153、24、25、23、23、161、106、119、110、111、113、161、92、153、17 页。

[8] 云彩等的汉译本第 115 页未将“toga”一词完全译出,“宽大外袍”的修饰语“古罗马市民穿的”在这里不能漏掉。

[18] Kurt Vonnegut, Jr., *Slaughter house - Five*, New York, Dell Publishing Co., 1971, p. 142.

[19]《马可福音》8:17,21。

[22] 意谓“我们可以这样定义‘幸存者’:他(她)是一个以自己肉体或精神的某种方式触摸了死亡而又生存下来的人”。参见 Robert J. Lifton, *Death in Life: Survivors of Hiroshima*, New York, Random House, 1967, p. 479.

[26] Robert Scholes, *A Talk with Kurt Vonnegut, Jr.*, in *The Vonnegut Statement*, ed. by Jerome Klinkowitz and John Somer, New York, Delacorte Press, 1973, pp. 117 - 118.

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 圣经与欧美作家作品

作者 =

页数 = 4 1 9

S S 号 = 0

出版日期 =

封面
书名
版权
前言
目录
正文