

钱岗南美术文集

QIANGANGNANMEISHUWENJI

# 在沧海桑田里寻找自由的

ZAICANGHAISANGTIANLIXUNZHAO ZIYUDE LI QIANGNAN

钱岗南 著

# 家园

西北大学出版社



## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

在沧海桑田里寻找自由的家园: 钱岗南美术文集/钱岗南著.  
—西安: 西北大学出版社, 2007. 6

ISBN 978 - 7 - 5604 - 2336 - 4

I. 在... II. 钱... III. 美术—文集 IV. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 095897 号

## 在沧海桑田里寻找自由的家园

作 者: 钱岗南

出版发行: 西北大学出版社

地 址: 西安市太白北路 229 号

电 话: 029 - 88303042

邮 编: 710069

印 刷: 陕西向阳印务有限公司

开 本: 680 毫米 × 960 毫米 1/16

印 张: 14. 5

字 数: 200 千字

版 次: 2007 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 5604 - 2336 - 4

定 价: 30. 00 元

# 序 言

这本文集收录文章 30 篇,大部分是已发表的。它们多是美术考察和作品评论,基本上按照时间顺序和专题内容进行安排。

文中的小标题“从对立走向和谐”开始于一尊希腊雕像。希腊古典时期的审美观念已经从古代埃及艺术“神一性”的僵化中解放,体现出“人是万物的尺度”这一经典。把有形而生动的自然人体与无形而崇高的理念信仰融为一体,希腊艺术因此获得永恒的意义而“不可企及”,也是这个文明历久弥新的根本原因。

在音乐里,琴弦在不同的长度产生不同的音高。如果在弦的粗细、长短、张度等要素上搭配得体,就会产生和谐的音响,这就是音乐。在这个意义上说,音乐是对立因素的和谐统一,所谓“互相排斥的东西相互结合在一起,不同的音调造就最美的和谐”。这表明,自然本身充满对立但并非追求对立,它在多样性对立中产生和谐;人与自然充满了对立,但也并非为追求对立而是为了和谐。对自然的意识是通过人来完成的,人的尺度也就成了美的尺度。

超越自身的设定,向着对立面转化,这一经典信条每次都以新奇意外的形式展示着永恒的内涵。人的发展犹如沧海变桑田,除了矛盾对立还有相互转化。因此,变对立为对话,变碰撞为磨合,达到双赢,这不仅在不同国家、不同文化之间,即使在男女两性甚至个体自身之中也是如此。对方是自身的组成部分、存在的前提、发展的条件。哪怕就像今天被称之为“反文化”的后现代主义文化运动,也不过是在后工业社会条件下“重新再认识”表达和确定自我的一种方式,它的“归零”与“否定”是对偏离之后的回归与再认识——这是一种调整和超越,带有批判性。然而这种否定恰恰是新的起点,它的目标依然是人们应当力求实现,但就事情的本质而言最终又不可能实现的愿望——如同西西弗斯的苦役一般。

美依赖于恰当的比例、适宜的关系。它的发展则是相反相成,反者道



之动——依然是从对立到统一。古希腊悲剧中的对比结构展现出的辩证品质,闪烁着的就是古代希腊思想中的这一美学精神内涵。比如《俄狄浦斯王》悲剧的主人公力图躲避神示的命运,而他的种种躲避行为却使自己最终陷入这一悲惨命运。悲剧主体偶然性的行为结果与神谕所示的必然性构成一个神秘不解的对应:在主观上竭力躲避可怕的命运,但在客观上做出的每一躲避都向着这种命运的最终实现更为靠近一步。就像我们有时候越往前走目标反而离我们越远一样。

尼采说得对,在希腊悲剧中,正是酒神与日神对立及其相互作用揭示出生命的意义,才把现实的苦难化作了审美的快乐。肯定生命,连同其中所包含着的痛苦和毁灭,这样就可以从悲剧性的人生中获得审美快感。从人生痛苦中享受到的快乐,要比简单、肤浅、廉价、奢侈、致命的快乐更深刻更有意义。这是对人生的最高肯定,既是悲剧快感的原因,也是悲剧的价值高于喜剧的原因。

人类是从善与恶、正确与错误以及二者之间的辩证互动来提高认识的。这就是文明的进步,只要过程没有终结,就一直是这种“对偶倒列”“相反相成”的行进状态。人类的生存发展是一出正在上演的悲喜剧。科技文明造福人类的有多少,也会有同样大的可能性造福人类。这就是“科学技术是‘双刃剑’”的确切含义,也是喜忧参半的终极原因。人的可喜,是因为无限的精神潜能总可以在文化变迁的沧海桑田里寻找到自由的家园;人的可悲,则是最终有可能在对象中失去了自身。

因此,在科学与艺术之上,还有对人自身的寻觅。不论哲学家、科学家、艺术家们如何打造术语,怎样编织体系,它的实现就是对人类生存的终极意义的追求;而它能否实现则取决于科学与艺术的良性互动。划动对立的双桨,可以正确地驶向未来,尽管这是一个无尽的过程。

被称为“法规”的那尊希腊雕像提供的是人的尺度,也是万物的尺度。所以希腊先哲这样说:“认识你自己”。对人类而言,这是一个永恒的课题,无论文明进程发展到哪里。

身未动,心已远。让我们沿着曲折、无尽的路一起走吧。

钱岗南

2007年5月

## Contents 目录

### 从对立走向和谐

---

谈《持矛者》与《俄狄浦斯王》的对应结构  
生命力的审美意义——关于酒神与日神的学习笔记

### 欧洲美术巡礼

---

特列恰科夫画廊与巡回展览画派  
女皇与艾尔米塔什美术博物馆  
浮光掠影佛罗伦萨  
乌菲齐美术馆：走进意大利文艺复兴  
到米兰去看 《最后的晚餐》  
达·芬奇画《蒙娜丽莎》  
梵蒂冈的拉斐尔与米开朗基罗  
华美灿烂的威尼斯画派  
远望圣彼得大教堂  
圣彼得广场：世俗人间与天国之都的交界  
梵蒂冈博物馆特展：“白之五彩”



### 美术评点

---

在红色的旋律中超越——奥娜·贝印象记  
不是“唯有奥娜”，而是还有“他者”  
“新奥地利”展的启示  
艺术的力量在于真实——评油画《父亲》  
对“一画”论的三重思考  
色彩当随时代——读画家萧瀚  
交流·奉献·和平——忆李平凡先生的作品捐赠

## 目录 Contents

### 以人为本，永远是方向

---

我们怎样艺术地把握未来？

艺术与科学来相会

“中华世纪坛”为什么倾斜？

2002 南行随笔

“社会转型与美术演进学术研讨会”述评

从后现代主义与现代主义的对立看当代中国实验艺术

衙斋卧听萧萧竹，疑是民间疾苦声

——“中国人本”摄影展观众留言簿纪实

只有解放“他者”，才能最后解放自己

全球文明进程的启示——“9·11”双年祭

尚未结束的“进京赶考”

# 从对立走向和谐

## 谈《持矛者》与《俄狄浦斯王》的对应结构

### (一)

在西方艺术的雕塑理论中，有一个术语叫“Contrapposto”，意思是“按对立方式保持躯体平衡”。中文把它译成“对应”“对偶倒列”或别的什么。最初这个术语是用来表示雕刻中男子立像的一种姿势。按照《简明不列颠百科全书》上的解释，“对应”这个词起源于古希腊的一种雕塑程式。这种程式为使人体雕像平衡，将体重置于一腿（称为承重腿），另一条腿弯曲，放松。体重的转移，臂部、肩膀及头部的侧转，反映出内在的运动。“对应”这种程式既可以用于裸体，也可以用于著衣人体。希腊人在公元前五世纪初创造了这一程式，以取代静止的正面姿势。<sup>①</sup>

“对应”作为希腊雕刻立姿的构成原则，经历了很长的演变过程。正如我们所知道的那样，早期希腊雕刻受埃及风格的影响，其雕刻立像多采取“正面律”，身体重心落在双脚上。因此雕像姿势稳重、对称但失于僵直刻板。大约在公元前七世纪起的所谓“古风时期”，希腊的雕刻立像尽管依然正面直立，重心均摊于双脚，但形象日趋自然，比例准确，只是公式化的僵硬依然存在。“库罗斯”（青年男子立像）形象的出现无论从题材选择上还是从技术处理上都向前迈进了一大步。时代的民主与人文倾向不仅关注人间生活中的英雄与战士形象，而且要求表达出形象的生动与活力。<sup>②</sup>不过，“库罗斯”青年立像的头部依然直对前方；那一时期的“阿波罗”们也多是如此处理。姿势仍然呈左右镜面对称。整个情况在“古风时期”末或古典时期之初发生了转变。立像

<sup>①</sup> 《简明不列颠百科全书》中文版第五卷，中国大百科全书出版社，1985年版，第727页。

<sup>②</sup> 朱龙华《希腊艺术》，上海人民美术出版社，1962年版，第56页。

的构成不再是以往的侧面式、正面法、双脚平均负担体重的风格特征。约作于公元前480年前的“克雷斯提奥少年”（19世纪于雅典卫城出土，现藏雅典卫城博物馆）不仅形体比例更准确写实，而且头部略微转向了自身的右侧，与向前迈出一小步的右腿形成了两个方向上的对应。这个对应使两肩显出高低和前后的差异，整个身躯的姿势要比头部正面向前的自然多了。值得一提的是，“克雷斯提奥少年”立像被处理为体重落在靠后的左腿上，向前迈出一小步的右腿显出松懈状。与完全直立、重心由双腿均摊相比，这种立姿给人一种放松的感觉。

与“古风时期”相比较，古典初期的雕像把头部偏向一侧，一腿承重、一腿放松，两肩高度不一，这种立姿逐渐成为当时的定则。从正面看，这种姿势使全身形成一条“S”曲线。整个形象不仅自然，而且生动，就好像是这种姿势赋予了雕像以活力。随着雕刻技法的不断完善、形象的日益写实，姿势的这种改变已成为一种必要的需求<sup>①</sup>。在希腊文化艺术



图1 波利克利托斯《持矛者》，公元前440年，高2.12米（此为罗马复制品）

<sup>①</sup> 科尔宾斯基等《希腊罗马美术》，严摩罕译，人民美术出版社，1983年版，第55页。

的古典时期，男子雕像的姿势摆脱了“严谨风格”的束缚。随着对旧的传统模式的突破，最终形成了与时代风气相适应的雕像立姿新程式，这就是本文所说的“对应”法则。

古典时期的希腊人体雕刻多具有体格强健、精神昂扬和典雅优美的造型。这个时代特点体现了希腊各城邦在战胜外敌入侵、建设自己国家的年代中人们对于英雄人物的理想表达。在崇尚秩序与法则的古典时期，“对应”法则也同样成为美的尺度。对这一法则做出最佳阐述的当属坡利克利托斯及其作品《持矛者》（图1）。

坡利克利托斯的名字早就见著于从柏拉图到普利尼的有关希腊艺术的历史文献中。坡利克利托斯生于伯罗奔尼撒的阿尔戈斯，活动于公元前五世纪末期，主要制作青铜雕像。坡利克利托斯对人体结构极有研究，他结合创作实践总结出一套表现人体的规则，世称“Canon”（法式），<sup>①</sup>而他同时又创作出一尊手中持矛的男子立像《Doryphoros》（《持矛者》），亦取名为《Canon》，以示典范。<sup>②</sup>在这尊雕像中，<sup>③</sup>坡利克利托斯铸造了一个手持标枪的健壮男子。这名男子用右腿支撑身体的大部分重量，左腿放松，略有弯曲。双肩的连线与两胯的连线组成两条不平行的斜线。从纵向看，整个身体呈现出一个倒S曲线。这条曲线从头顶开始，通过脖颈、躯干、右腿，最后结束在右脚趾下。再来看看这尊像的双臂。他的左臂弯曲，手中持矛（已失），呈紧张状；右臂松弛，垂在体侧。观者会注意到这种松弛与紧张的对应。从水平方向上也可以看到这种对应关系。雕像的左肩与左臂是紧张的，右肩右臂放松。这种横向对应又引出了两个斜向的对应：弯曲的左臂与伸直的右腿对应，伸直的右臂与弯曲的左腿对应。这两组斜向对应形成一个对角线或不规则的“X”形，又与纵贯全身的倒“S”形成错综对应。雕像髋部的左右不在同一水平线上，两膝高低不一。立像的姿势不再是水平稳定状态，而是左倾右斜。向一方倾斜是为了防止向另一方歪倒。对立的倾斜恰恰是为了平衡。雕像的头转向右侧，与向前迈出一小步的右腿形成一个角度。向右前方看的脸与滞后的左腿把全身的倒“S”曲线“拧”成了立体

<sup>①</sup> 罗马的盖伦给“Canon”下的定义是“用以衡量或确定作品的某个局部与其整体比例关系的一种尺度”。

<sup>②</sup> 尽管罗马学者普利尼在其著述中视《持矛者》与《法式》为两件不同的作品，但更多的西方学者认为史称《法式》的男子雕像就是《持矛者》。

<sup>③</sup> 原作为青铜铸像，作于前五世纪下半期。此像为古罗马时期大理石复制品（庞贝出土，现存那不勒斯国立考古博物馆）。

状，使雕像的三维向度更为明显，整座雕像不仅因为这些多种多样的对立而获得了平衡，而且平添出一种生动性。

的确，在寓平衡于不平衡的对应中，这座静立的人体雕像似乎在“动”了。他的右腿支撑着体重，重心差不多快要移过来，以便使左腿得以抬起来向前移动；但是他似乎又不在动。因为他的左腿并未完全离开地面，并用脚趾仍然支着一部分体重。他左手持着一柄标枪，目视将要投掷的方向。作为一个雕刻作品它是不动的，但作为一个传说中的英雄或竞技者形象，他正准备迈步向前，千钧一掷。在这个“极富包孕的时刻”，不大会看出来形象是在动还是没在动，倒是好像既没动又在动。许多评论家赞赏说，这个形象是运动和静止之间的完美平衡。在使整座雕像处于左与右、高与低、曲与直、张与弛、动与静的对应状态下，雕刻家坡利克利托斯赋予《持矛者》以活的生命。

据史料记载，坡利克利托斯在《法式》一书中分析这尊雕像的理想的比例，试图为男子雕像立下皆可遵循的普遍原则。按此法则，身躯的每一部分都要依照其“相称性”来进行处理。《法式》一书唯一残留的一句话乃是“完美是一点一点通过许多数产生出来的”。受毕达哥拉斯学派的影响，坡利克利托斯是在数的基础上建立他的美学观念的。他要从《持矛者》像上显示出局部对局部以及局部对整体的理想比例关系。罗马学者盖伦和建筑家维特鲁维阿斯等人也都论述探讨过《法式》所涉及的比例、姿势以及与数字测量单位的关系。在坡利克利托斯看来，美是从数当中产生出来的。正如盖伦在《普拉希塔·希波克拉底与柏拉图》中所表述的那样“美并不在于成分，而在于各个部位和谐的比例，在于一个手指与其他手指的比例，所有手指与手的其他部位的比例，手的其他部位与手腕的比例，上述所有部位与前臂的比例，前臂的比例与整个胳膊的比例，总之，上述所有部位与其他部位的比例，在坡利克利托斯的准则中也存在这种观点”。<sup>①</sup> 现存的《持矛者》像是罗马时期的大理石复制品，因此难以确切了解坡利克利托斯本人制作的青铜铸像的精确尺度。从维特鲁维阿斯提到的有关人体比例的一些数据大概能了解到其中之一斑。比如，头部与身长之比应为1:7，从颞部到前额上部和发根，应等于整个人体长度的十分之一，从发际到下额的面部应



<sup>①</sup> 潘诺夫斯基《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，第78~79页。

等于全身长度的十分之一，等等。<sup>①</sup> 现代学者鲍尔斯（Powers, H. H.）对有关数据解释说，术语“手指”是测量单位。以中指的宽度作为一个单位，身体的其他部位的尺度都是由这个单位来规定。身体的姿势也是由类似的方法来解决。身体的重量应当由一条腿来承担，另一条腿弯曲，靠一个脚趾支在地面保持平衡。整个艺术因此成为一种便利的凭借经验的活动。<sup>②</sup> 因此，当坡利克利托斯说美是一点一点从数当中产生出来时，也同时意味着，美依赖于恰当的比例、适宜的关系。他运用对应法则使这些渗透着数字与比例的各个部位有机联系，从整体上见出生动与和谐。

古典时期的希腊雕刻家们在完成了对正面律的改造的前提下不仅使雕像的立姿更生动自然，具有动势，而且还使这种姿势成为后人沿袭的法则。在体现这类原则并为时代效法的作品中，就有坡利克利托斯的雕像《持矛者》。就如罗马的普利尼所称颂的“气宇轩昂的持矛青年，艺术家们称誉为‘法则’并引为艺术规矩，犹如法典”。<sup>③</sup>

## （二）

“对应”法则在希腊雕刻家那里，开拓出了较之前人更为广阔的空间艺术表现力并因此创作出完美的作品。那么作为当时的一个艺术原则，在希腊艺术的其他领域，比如在希腊戏剧中，是否也应当存在着对这一法则的运用呢？

我们现在以古希腊三大悲剧家之一的索福克勒斯写的著名悲剧《俄狄浦斯王》为例进行比较对照，以期探讨运用于雕刻的“对应”原则是否也被运用于其他艺术媒介。

《俄狄浦斯王》是依据希腊神话传说编写的。在希腊神话传说中，阿波罗神曾预言忒拜国王拉伊俄斯与王后伊俄卡斯忒所生的儿子将弑父娶母。因此当他们的儿子刚出世三天，国王与王后便叫一牧人把婴儿钉住双脚丢弃在喀泰戎山上。但是忒拜牧人可怜婴儿，把他转交给一位科林斯牧人。后来，婴儿又被科林斯国王收养，立为太子。这个取名为俄狄浦斯的婴儿成人后，也从神谕中得知自己将杀父娶母，于是离开科林

<sup>①</sup> 潘诺夫斯基《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，第78~79页。

<sup>②</sup> 鲍尔斯《希腊艺术的启示》，纽约：麦克米兰公司，1913年版，第200页。

<sup>③</sup> 范景中《希腊古代雕刻》，天津：天津人民美术出版社，1985年版，第6页。

斯，躲开以为是自己生父的科林斯国王波吕普斯。在前往忒拜城的路上，俄狄浦斯因争路而怒杀一位老人，却不知这老人正是他的生父，忒拜国王拉伊俄斯。当俄狄浦斯破除了司芬克斯之谜后，被忒拜人推立为王，并依惯例娶前国王的王后为妻，从而无意中应了弑父娶母的神示，自己却全然不知。这一切都是在《俄狄浦斯王》剧开始前发生的事情。在本剧开场时，忒拜城正在发生瘟疫。德尔菲神谕：要追查杀害前国王的凶手，瘟疫才能停止。先知忒瑞西阿斯指出，凶手就是现任国王俄狄浦斯本人。俄狄浦斯怒斥预言者并与王后的弟弟克瑞翁争吵。王后出来劝解，无意中使俄狄浦斯开始怀疑自己与此案有关。但俄狄浦斯执意追查凶手。几经曲折，最后在老牧人与科林斯报信人（即原科林斯牧人）同场对质后真相大白。绝望、暴怒的俄狄浦斯刺瞎自己的双眼，自我放逐，流落他乡。

以上是《俄狄浦斯王》一剧的大致内容。这出悲剧的创作年代不详。据廖可兑先生考，剧中所表现的忒拜城的情景与伯罗奔尼撒战争第二年的雅典相仿，当时全城流行着可怕的瘟疫。因而一般估计这出悲剧作于公元前430年以后的几年当中。<sup>①</sup> 本文选择索福克勒斯的《俄狄浦斯王》为分析对象，其原因之一就在于此剧与雕刻《持矛者》一样，也同属希腊古典时期的优秀作品并流传于世的。索福克勒斯在自己的悲剧创作中塑造出了质朴庄严的英雄形象。他们或是表现出反抗命运，明知不可为而为之的顽强态度（如俄狄浦斯、安提戈涅），或是表现出为正义和幸福，义无反顾、自我牺牲的精神（如伊阿斯）。从这些形象中展示出希腊古典时期的民主政治精神；或者说悲剧中体现出的精神是作者自己生活的那个时代的精神写照。在这一点上，索福克勒斯的创作激情和坡利克利托斯在《持矛者》中体现出的英雄主义气概大有合拍之处，这使得索福克勒斯的《俄狄浦斯王》和坡利克利托斯的《持矛者》相比较具有了共同的、合理的历史前提。

那么，处于共同历史时期又体现共同时代精神的这两个作品，又有什么内在的，也就是作为艺术自身的理由可以进行并列比较呢？或者不如再进一步问，前面说到的“对应”法则在《俄狄浦斯王》一剧中是否体现出来以及又是如何体现出来的？

首先，从所涉及的内容来看，俄狄浦斯悲剧讲的是主人公力图躲避



<sup>①</sup> 罗念生《论古希腊戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1985年版，第25页。

杀父娶母的命运，而他的种种躲避行为却使自己最终陷入这一悲惨命运的故事。悲剧主体偶然性的行为结果与神谕所示的必然性构成一个神秘不解的对应。一方面，人们主观上竭力躲避可怕的命运，但在客观上做出的每一躲避都向着这种命运的最终实现更为靠近一步。在剧中，比如说，俄狄浦斯的父母，忒拜国王与王后，让牧人把刚出世的俄狄浦斯丢在喀泰戎山上，是为了防止神谕所示的自己的亲子将杀父娶母。但牧人的善意搭救使婴儿得以在科林斯生存长大。俄狄浦斯长大后离开科林斯逃亡忒拜，是为力图躲避神示的可怕命运。在不明自己身世的情况下，命运安排俄狄浦斯无意中真的杀父娶母。当忒拜城发生瘟疫，俄狄浦斯出于责任和义务努力追查元凶。而在俄狄浦斯的驱使下追查到的每一进展又越来越使他力图避免的结局一步步实现。在命运的偶然性与必然性之间，在主观的努力与客观的结局之间，存在着这种神秘的对应关系，令人生一世战战兢兢，如履薄冰。

正如一些学者所指出的，俄狄浦斯杀父娶母行为是在他本人不知晓的情况下做出的。<sup>①</sup> 这可以解释俄狄浦斯何以命运多舛。他知道自己最终命运，却不知道自己实际做出的每一件事对于最终命运的真正意义。这恰恰构成了贯穿全剧的“知”与“不知”的对应关系。

实际上，整出戏本身就是在“知”与“不知”的对立与转化过程中进行的。全剧在开场时要追查忒拜瘟疫的元凶；剧终时，元凶被查到了。这是一个巨大的由“不知”到“知”的对应过程。仅“知道”与“不知道”这两个词就在剧中出现过六十多次。尽管俄狄浦斯在追查元凶方面不比别人知道多少，但他说“知道”这个词说得最多。在开场，他说“我不是不知道你们的来意；我了解你们大家的疾苦……”（58 - 59），<sup>②</sup> 似乎他知道自己城邦的事情并准备给予解决；然而这“知道”常常意味着“不知道”。比如：

克瑞翁：主上啊，在你治理这城邦以前，拉伊俄斯原是这里的王。

俄狄浦斯：我全知道，听人说起过，我没有亲眼见过他。（103 - 105）

实际上俄狄浦斯曾经不仅见过拉伊俄斯，还杀死了这位其实是他生父的老国王，只不过俄狄浦斯自己“不知道”实情。因此当他说“我

<sup>①</sup> 罗念生《论古希腊戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1985年版，第25页。

<sup>②</sup> 罗念生译本《索福克勒斯悲剧二种》，北京：人民文学出版社，1961年版。行数为希腊原文剧本的行数。

全知道……我没有亲眼见过他”，恰恰表明了他的全然不知。对于先知、歌队、报信人或牧羊人，俄狄浦斯总是这样问别人：“你知道吗？”表明了他的无知。正如先知对俄狄浦斯说的那样：“你们什么都不知道。”（328）报信人也对俄狄浦斯说：“显然你不知道你在做什么。”（1008）因此俄狄浦斯下决心追查到底，正是在把自己驱赶到一个不可避免的境地。就如他在听完王后讲述老国王遇害情景，渐渐觉察到自己有可能是杀害老国王的凶手时说：“哎呀，我刚才像是凶狠地诅咒了自己，可是自己还不知道。”（744-745）俄狄浦斯说先知（忒瑞西阿斯，是个瞎子）倒是比咱们明眼人知道得更多。而后来俄狄浦斯从不知到知，发现了事情真相后，反而刺瞎了自己的双眼。这种“知”与“不知”，“瞎”与“明”的错综对比，增强了剧中看似为“知”实为“不知”的似是而非的效果。

表面为知，实为不知，这种对应也在帮助揭示主题。俄狄浦斯猜中司芬克斯之谜便是一例。那谜语是：“什么动物早上用四只脚走路，中午用两只脚走路，傍晚用三只脚走路？”俄狄浦斯的答案是“人”，从而破谜解灾。这表明俄狄浦斯具有“知”的智慧；然而他却不知，由于他的“知”导致了他得以继续走向那不可避免的命运深渊。难怪那个盲先知说道：“唉呀，聪明没有用处的时候，做一个聪明人真是可怕呀。”（316-317）于此可见俄狄浦斯只知其一，不知其二。他不知道，司芬克斯之谜不仅指的是人，而且正好暗示出俄狄浦斯自己的命运。“俄狄浦斯”在希腊文中意为“脚肿痛的人”。他注定一生颠沛流离，最后拄着拐杖，老死他乡。在全剧高潮，俄狄浦斯不仅知道了事情真相，而且意识到神谕的实现（“唉呀，一切都应验了”）。似乎这一次他是真的全知道了。然而在全剧的最后两行，悲剧诗人让歌队唱出了人生悲剧的主题：“当我们等着瞧那最末的日子的时候，不要说一个凡是幸福的，在他还没有跨过生命的界限，还没有得到痛苦的解脱之前。”（1528-1530）换句话说，什么是不可避免的命运归宿，在人生前依旧是不可知道的。<sup>①</sup>悲剧诗人展示出的是贯穿全剧的明为“知命”实为“不知”与似非而是的转化。这种错综对应使剧情紧凑、神秘、充满悬念，吸引着观众去开掘戏剧主题的深层底蕴。

亚里士多德在《诗学》里专门讨论过“发现”这一戏剧要素。他



<sup>①</sup> 从索福克勒斯的最后一部悲剧《俄狄浦斯在科罗诺斯》来看，俄狄浦斯最后的归宿是在静穆中死得其所。

认为“发现”是戏剧情节中的最为重要的因素之一。他称赞索福克勒斯的《俄狄浦斯王》是由“发现”进而“突转”方面处理得最好的一个例子。<sup>①</sup>其实，“发现”便是由“不知”到“知”。按照一般逻辑，剧情本身的发展过程就是由“不知”到“知”的发现过程。然而有意思的是，在索福克勒斯的《俄狄浦斯王》一剧中，发现的过程与剧情的发展既是同向进行的，又可以看成是在时序上向后向前逆向进行的。换句话说，剧情越向前发展，对事情真相的揭示就越向戏剧发生以前的时间回溯，从而形成了一个在时间上真正的“对偶倒列”。在探讨了剧情内容上的对应之后，下面就来探讨对应法则在本剧的形式结构上的这种运用。

为了便于说明，现在把全剧当中体现情节发展的人物对话挑选出来，并按照顺序依次排列在左右两栏里。阿拉伯数字是原诗剧中的行数，标明摘句在原诗中的位置。（“祭”指祭司 “克”指克瑞翁；“俄”指俄狄浦斯 “忒”指先知忒瑞西阿斯 “伊”指王后伊俄卡斯 忒 “歌”指歌队长 “报”指科林斯报信人；“牧”指忒拜牧人）

行数	情 节	发 现
27	祭：最可恨的带火的瘟神降临到这城邦。	
75		克：福玻斯王分明是叫我们把藏在这里的污染清除出去。
99	俄：怎样清除？	
100		克：得下驱逐令或以血抵血。
250	俄：我发誓，假如他是我家的人，我愿忍受我刚才加在别人身上的诅咒。	
362		忒：我说你就是你要寻找的杀人凶手……我说你是在不知不觉之中和你最亲近的人可耻地住在一起，却看不见自己的灾难。

<sup>①</sup> 亚里士多德 《诗学》第16章，罗念生译，北京：中国戏剧出版社，1986年版。

行数	情 节	发 现
370	俄：你又瞎又聋又懵懂。	
371		忒：回头大家就会这样回敬你…… 阿波罗有力量，他会完成这件事。
404	歌：俄狄浦斯啊，……我们应该考虑怎样好好地执行阿波罗的指示。	
635		伊：不幸的人啊，你们为什么这样愚蠢地争吵起来？
703	俄：他（指克瑞翁）说我是杀害拉伊俄斯的凶手。	
724		伊：凡是天神必须做的事，他自己会使它实现，那是全不费力气的。
726	俄：夫人呀，听了你的话我心神不安，魂飞魄散。	
727		伊：故事是这样：至今还在流传。
733	俄：那不幸的事发生在什么地方？	
734		伊：那地方叫福喀斯……
736	俄：事情发生了多久了？	
737		伊：是你快要做国王的时候……
754	俄：夫人啊，这消息是谁告诉你的？	
756		伊：是一个仆人，只有他活着回来了。
765	俄：我希望他回来，越快越好。	
834		歌：主人啊，这件事是可怕的；但是在你还向那证人打听清楚之前，不要失望。
940	报：（科林斯国王波吕普斯已死） 人民要立俄狄浦斯为伊斯特摩斯地方的王。	
976		俄：难道我不该害怕玷污我母亲的床榻吗？

