



ENGLISH AND AMERICAN
LITERARY STUDIES

英美文学

汪
义
群

主
编


研究论丛

4

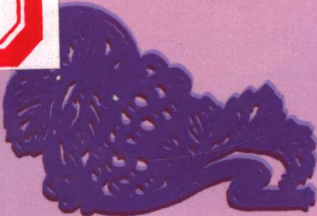
第四辑



W
外教社



上海外语教育出版社



E

I106-53
W085

AMERICAN LITERARY STUDIES

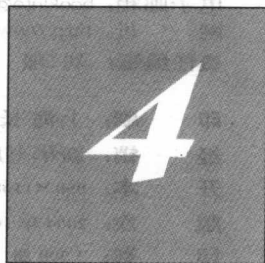


郑州大学 *04010246630Q*

英美文学 研究论丛

汪义群 主编

第四辑



I106-53
W085

上海外语教育出版社



图书在版编目(CIP)数据

英美文学研究论丛. 第4辑/汪义群主编.

—上海:上海外语教育出版社,2004

ISBN 7-81095-203-X

I. 英… II. 汪… III. ①文学研究-英

国-文集②文学研究-美国-文集

IV. I106-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 018937 号

出版发行: 上海外语教育出版社

(上海外国语大学内) 邮编: 200083

电 话: 021-65425300 (总机)

电子邮箱: bookinfo@sfllep.com.cn

网 址: <http://www.sfllep.com.cn> <http://www.sfllep.com>

责任编辑: 刘 璟

印 刷: 上海长阳印刷厂

经 销: 新华书店上海发行所

开 本: 850×1168 1/32 印张7.75 字数197千字

版 次: 2004年10月第1版 2004年10月第1次印刷

印 数: 3500册

书 号: ISBN 7-81095-203-X / H · 062

定 价: 13.00元

本版图书如有印装质量问题,可向本社调换

目 录

英国文学

- 陈 雷：死神与小丑——浅论《冬天的故事》中丑角的功能…… 1
- 陈钦武：莎士比亚叙事长诗中古希腊古罗马神话传说及其悲剧
精神的美学蕴藉研究 …………… 15
- 王松林：英美康拉德研究综述 …………… 30
- 刘荡荡：简论弗吉尼亚·伍尔夫的现代主义时空观 …………… 47
- 张 春：试论乔伊斯《室内乐》的多重声音 …………… 58

美国文学

- 王守仁：《新编美国文学史》简介 …………… 67
- 陶 洁：谈谈《新编美国文学史》 …………… 73
- 程锡麟：评《新编美国文学史》 …………… 76
- 叶华年：后现代社会中熵现象的深刻写照——评品钦的长篇小说《V.》的人文关怀 …………… 83
- 周小进：主体性的丧失——论《推销员之死》中的主冲突、人物象
征及深层结构…………… 100
- 汪义群：英美奥尼尔研究综述…………… 116
- 张 颖：试评安德森《小城畸人》中精神顿悟的特殊运用…………… 128
- 朱振武：心理美学视域下的福克纳小说创作…………… 146
- 尚晓进：及物的艺术——《蓝胡子》与库尔特·冯内古特的

艺术观·····	162
袁 彬 黄 驰：文化冲突中的抗争与生存——论托妮·莫里森《最蓝的眼睛》·····	176
初青艳 邵宗音：论《土生子》主人公的成长历程·····	184
翻译史论	
顾正阳：古诗词中借代辞格的英译·····	195
陈 许：文学翻译艺术特色举隅·····	220
博士论文提要	
颜学军：走出人类生存的困境——托马斯·哈代诗歌的主题研究·····	233
编后记·····	239

死神与小丑

——浅论《冬天的故事》中丑角的功能

· 陈 雷 ·

莎士比亚的后期浪漫剧《冬天的故事》第三幕结尾有这样一段情节：西西里亚大臣安替贡纳斯奉国王之命把受冤的公主扔弃在波希米亚海岸。刚做完这件伤天害理的事，他就被一只大熊咬死吃掉了，载他来的船只也遭遇风暴沉没。恰巧这些恐怖事件被一个牧人的儿子看见。此人无名无姓，人物表里干脆就叫他小丑。小丑匆忙赶去向父亲汇报这一骇人听闻的消息，但他的叙述颠三倒四，同整个情境的悲惨性质很不协调，却和他的小丑身份十分相称，读来令人忍俊不禁：

“可是我们先把那只船的事情讲完了；瞧海水怎样把它一口吞下；可是我们先说那些苦人儿怎样喊着喊着，海水又怎样把他们取笑；那位老爷又怎样喊着喊着，那头熊又怎样把他取笑；他们喊叫的声音，都比海涛和风声更响。……现在，我看见这种情形之后还不曾霎一霎眼呢。水底下的人

还没有完全冷掉；那头熊还不曾吃掉那位老爷的一半，他现在还在吃呢。”¹

一个恶棍死了，嘲弄一下也许并不为过，但安替贡纳斯毕竟是一位忠实的老臣、惧内的丈夫，尽管他做了错事，但确乎是出于无奈，更何况他心怀慈悲，不惜冒违抗主上意旨的风险为婴儿留出了一条生路，所以普通读者，尤其是现代读者，可能很难在感情上接受这样残酷的写法。不过，在莎士比亚的作品中，类似的安排——即在正面角色遭遇悲惨事件的同时或之后插上一段滑稽可笑的段落——却并不鲜见。我们只要回想一下李尔王在暴风雨中诅咒造物而小丑在一边大开其玩笑的场景，或是被挖去双眼又惨遭放逐的格罗斯特伯爵被他装疯卖傻的儿子逗弄的段落，或是麦克白杀害邓肯后，守门人醉醺醺地讲淫秽笑话的插曲就足够了。莎剧中的这个现象曾让席勒困惑不已，在《论素朴诗与感伤诗》中，他写道：“当我很年轻的时候初读莎士比亚，他的冷漠无情使我恼怒：他居然在悲痛欲绝时还有心情戏谑，在《哈姆雷特》、《李尔王》、《麦克白》等等伤心断肠的几段戏中让丑角来扰乱情绪。”² 席勒声称随着自己阅历的丰富，逐渐理解和接受了莎士比亚剧作中的这一特色，并将其视作素朴诗人的一种标志。素朴诗人身上没有过度的感伤因素，和游戏中的小孩不无相似之处，常常表现出破坏成性、残忍无心和喜怒无常的特质，因而在习惯于感伤式审美趣味的现代读者眼中有缺乏同情心之嫌。在席勒的美学语汇中，以小孩游戏为原型的自由游戏活动是和艺术创造的本源联系在一起的（这方面的讨论详见于《审美教育书简》），这又遥遥呼应着莎士比亚对自己的戏剧活动的一贯看法。这一看法体现于一则广为流传的轶事中。据说，莎士比亚对本·琼生把自己的剧本称作“作品”很不以为然，并半开玩笑地说：“他称为‘作品’（works）的那些东西，我叫我‘游戏’（plays）。”

但是，单单指出悲剧性事件（往往是死亡）与小丑并置的现象的源头——即把它看作是莎士比亚创作性格中特有的戏谑性或游戏性

(即 playfulness)的自然延伸——并不等于给这一现象在作品中的真正作用提供了一个令人满意的解释。适当的解释需要根据各剧本的具体情境来作出。一般说来,批评家根据不同的情况把莎剧中小丑的作用理解为:1)用小丑痴语疯言中透出的智慧来反衬悲剧主角的愚蠢,这里最好的例子无疑是《李尔王》中李尔与小丑在暴风雨中流浪的那段戏;2)将悲惨事件与滑稽场景并置来凸显世界本身的残酷性和荒谬性,在这种情况下,悲剧和黑色幽默便难分彼此了。《李尔王》第四幕第一和第六场中格罗斯特伯爵与艾德加间的对手戏为此提供了例证;3)小丑上台可以缓解台上台下的紧张情绪,或配合剧情的变化和发展调节气氛,前面提到的《麦克白》中看门人在邓肯被害后说醉话的那段可以用来说明这一点。上述这第三种功能似乎也可以解释本文开头所引段落中小丑的作用。我们知道《冬天的故事》是一部悲喜剧,也就是说该剧的内部剧情在推进过程中会发生一次由悲向喜的转变,小丑在悲剧高潮处出现,提示转折即将来临,同时也为观众接受剧情在此后朝喜剧方向发展做好心理准备。作者在第四幕中继续让丑角(除了前面出现过的牧人的儿子,之后又来了奥托力格斯,算上毛大姐和陶姑儿,甚至连那个说话啰嗦的时间老人也接近于滑稽人物)居于主导地位,也可以理解为是出于这种考虑。

把小丑看作冲淡悲伤气氛的调节性元素和转折即将到来的标志,这种解释当然具有相当的合理性,但它却不能帮助我们理解为什么作者偏偏要选择拿死者开玩笑这种大不敬的方式来缓和悲伤紧张的情绪。按常理,把死亡与小丑这两种在日常观念中极不协调的元素放在一起,与其说会起到调节气氛的作用,不如说反而会加强观众的困惑甚至反感。因此,我们必须寻求一个更加完满的解释,这种解释应该能在死亡与丑角之间指出一种更深刻更本质的联系。如果我们大胆断言这种联系存在,并且从丑角这一独特的戏剧人物的本性中推导出这种联系,那不仅能弥补前述理论的不足,无疑还会对深入理解莎士比亚的后期作品大有帮助。

在探讨丑角的戏剧本性之前,我们有必要理出一个对戏剧的一

般性看法。

正如莎士比亚用不无调侃的语气所说的那样，“戏”不是“劳作（work）”，而是“游戏（play）”。“游戏”这个词又自然地引出了“假装”这层意思。在英语中，play a part 不就是“假扮成某一个角色”的意思吗？所以说到底，演戏就是带上一副面具。我们知道，在古希腊的戏剧中演员们常常是戴着面具的。后世的舞台活动虽然抛弃了这一传统（奥尼尔在 20 世纪曾试图复活它），但当一个优秀的演员试图通过自己的面部表情和形体动作模拟他所扮演的角色时，他所做的从本质上说依然是给自己套上一副不同于他真我的面具和躯壳。演员戴上面具、进入角色、进入戏的氛围（入戏），就是进入一种“现实”，即戏剧借助舞台所要再现的现实。在不同的戏剧类别中，演员的面具戴得有“紧”有“松”，相应地，舞台幻象的现实感也有强有弱。

一部戏的现实感的强弱与观众将感情移入角色、与角色融合的程度是相关的。悲剧和现实主义戏剧的感染力依赖于观众的感情移入，因此它们要求演员也把自己的身心完全地投入到角色的思想感情中去。在这一意义上，我们说角色的面具必须“紧紧地”嵌合在演员的脸上。面具的嵌合越天衣无缝，观众就越倾向于忘记这样一个事实，即他们在舞台上所看到的其实只是真实生活的幻象。我们可以设想，如果某些因素——诸如情节和性格的不合理，或者演员的表演不真实（也就是面具没戴好）——突然闯入，打破了前后一致的现实主义幻想，套用一句英语成语，即 break the spell，那么悲剧和正剧的效果肯定是会大打折扣的。

但是在喜剧中情况则有所不同。喜剧也提供一个与现实有某种程度相似性的情境，但并不要求它逼真，而且有时为了获得成功的喜剧效果，剧作家还故意在作品中掺入一些非现实因素。在这一点上两相对照的最好实例还是来自莎士比亚和本·琼生。琼生力图使喜剧摆脱粗陋荒诞的民间传统，使之成为一种反映生活、批评生活、与悲剧负有同样严肃的道德使命的戏剧样式。但莎士比亚却正好相反，他似乎从来不忘记给自己的喜剧添加一些不可信的元素，诸如仙

女、施过魔法的森林、长得一模一样的双生子、冒名顶替的新娘、海上的暴风雨、扮成女孩的女主角、遁入森林的情侣、女主角来历不明的父亲以及失踪的国王等等。莎士比亚的做法之所以有其合理性是因为喜剧效果总是通过一些程式化的“套子”或“包袱”——例如巧遇、调包、误认、将错就错、精心安排的巧计却最终落空等——来实现的，这些程式化的喜剧套路本身就具有相当的非真实性，如果承载这些套路的框架过于真实，反倒会产生不协调的感觉，这一点同前面提到的悲剧和正剧中的情况恰好相反。弗莱曾把琼生的喜剧《新旅店》同《辛白林》作比较，并详细地分析了前者不成功的原因，他认为这部戏的问题出在其程式化而又复杂的喜剧套子无法和作者的现实主义创作风格有机地结合在一起：

“《新旅店》这部戏的情节有非常明显的作者操纵的痕迹，这违背了琼生要在舞台上创造现实幻象的意图。他要求我们‘严肃地’看待他的喜剧以及剧中的笑料，把它们看成是对现实和社会风俗的忠实反映。但一部这样人为地复杂的戏是没有理由要求我们严肃看待的。相反，《辛白林》更接近于一个民间传说，因此它情节上的人为性是可以原谅的，至少这种人为性和此剧本本身的民间传奇性格是不冲突的。”³

也就是说，莎士比亚的喜剧情节的复杂和程式化程度虽然并不亚于琼生，但由于他有意削弱自己作品的现实主义成分，成功地把“陈腐的故事”——这个词是琼生对莎士比亚的另一部浪漫剧《泰尔亲王》的贬称——变成了久演不衰的喜剧。

与剧作家非现实主义的出发点相应，观众在观看喜剧时也应该尽可能地放弃对作品现实可能性的追问，配合着从作品的喜剧因素中获得最大的快感。这一阅读和观赏的要诀正好可以在托马斯·莱莫关于莎士比亚的一个评论中得到反映，他说：“如果我们不学会接

受莎剧中的程式化因素，他的作品就会显得十分荒谬。”⁴以约翰逊博士的高超鉴别力，却对《辛白林》大加责难，恐怕也是因为他没有学会消化那些“程式化因素”。

另外还有一个例子也可以帮助我们理解喜剧的非现实性。卓别林早年以出品默片著称，当有声电影技术问世以后，他的地位受到很大的挑战。为寻求创作上的突破，他曾一度在默片与有声片之间游移不定，但经过一番思考之后，他仍然坚持默片创作。他的理由是他不需要让自己电影中的人物说话来增加他们的现实性，因为他的人物本来就是喜剧符号，是让观众开心的元素，给他们增加声音这一现实维度对作品喜剧目标的完成并不一定有什么帮助。对笑与滑稽很有研究的法国哲学家伯格森也曾说要让观众发笑就必须使观众“心灵麻痹”，对喜剧人物保持一种冷漠无情（insensible）的态度⁵。冷漠无情就是反移情，我们在前文中说过，移情的程度与戏剧的现实性程度成正比，因此反移情性正好也从侧面说明喜剧具有非现实的特性。

喜剧的非现实性也使其中的角色降化为喜剧符号，而最纯粹的喜剧符号（因而也最不具现实性）就要数小丑了。一般喜剧角色和丑角之间的区别还是在于现实性成分的多少：前者脸上至少还罩着一层薄薄的面具，上面体现着现实人物某种性格的扭曲夸张，而丑角则完全不受现实性格的束缚。就这一点而言，戏剧中的丑角和他们现实中的原型即过去宫廷中的弄臣不无相似之处。宫廷弄臣不受现实礼法的管束，可以当面开君王的玩笑；同样，丑角也不受戏剧法则的约束，可以置舞台上精心营造的现实幻象于不顾，肆意地直接面对观众插科打诨。丑角尽可以掩饰自己的狂放性格，给自己戴上特林鸠罗、奥托力格斯或者夜间守门人的面具，但观众却不难揭穿他们的伪装，认出他们就是那自古以来供人取乐的“职业小丑”，正如一位学者所言：

“无论什么都不能改变他的性格；他只接受与他本性相符的事物。随着时间的推移，他周围的一切都发生了变化：

舞台更加现代化,装置机关更加精巧,冗长的悲剧替代了简单的小戏,但猥亵的玩笑依然存在,因为观众喜爱。不论他的称呼是什么,他依旧是人们熟悉的小丑。严肃的文学戏剧企图坚持自己的权益,但却发现前进的路上丑角在挡道。无论多么严肃的戏剧,总会有一个低俗的角色,在其面具之下是丑角的脸。”⁶

这段引文中的最后一句话实际上暗示小丑是不戴面具的。有人可能会较真地反驳说,小丑不是最终还戴着小丑的面具吗?小丑不是有他独特的化妆衣饰和言谈举止吗?这一身标志性的“行头”不正是他的面具吗?我认为问题应该这样来看,所谓小丑不戴面具就是说他不要把观众引向剧作家、导演和演员共同通过各种手段力图在舞台上逼真营造的另一个世界。小丑不属于那个虚拟的现实世界,无论那个虚拟的现实世界在什么地方、在什么年代,只要小丑一在其中出现,他就会打破那个世界的真实性,把观众从那个世界中拉回来,使他们意识到自己实际上只是在一个剧院里看“戏”。这里需要澄清的是,所谓“小丑把观众从虚拟的现实中拉回来”,并不是说把他们拉到真实的现实之中,而是说把他们拉到剧院那独特的、与现实世界的严肃性截然不同的——因而也是非现实或反现实的——游戏(play)氛围中,欢快的小丑是剧院的精灵,他的嬉闹(playfulness)是本质地扎根于剧院这个 playhouse 中的(请注意这几个关键词的语源联系)。小丑和观众直接进行交流,而不是像其他演员——尤其是悲剧和正剧演员——那样需要做出一副“旁若无人”的姿态,仿佛他们是在没有观众在场的情况下做出那些动作和说出那些话的(也就是说,观众好像是在“偷听”)。在这一意义上,小丑和观众的关系同一般演员和观众之间的关系不同。小丑和观众之间没有距离,小丑所做的是引领大家一起嬉闹。《李尔王》中的“傻子”在剧中虽然是作为一个悲剧性人物出现的,但他仍不失丑角的本性,在第三幕第二场结尾处其他角色都退场时,独自一人留在台上以作出荒唐预言的形式和观

众开起了玩笑。另一个体现出丑角本性的是奥托力格斯,《冬天的故事》中的这个人物身上有莎士比亚时代常常巡回于英国乡间的流浪剧团中的丑角的影子。在第四幕中,我们看到奥托力格斯是在直接地和欢度节日的牧人农民逗笑玩闹,而不是在一个制造错觉的舞台上给那些牧人和农夫做戏看。正像巴赫金所说的那样:“狂欢节没有演员和观众之分,舞台会破坏狂欢节;在狂欢节上,人们不是袖手旁观,而是生活在其中。”⁷小丑和观众(我们姑且沿用这个词)是共同生活在大家一起欢闹的情境和氛围之中的,小丑属于节日,属于剧院,却不属于舞台。

在上面关于戏剧和丑角性质的讨论中,我们看到面具是一个重要的概念。丑角的一个重要功能就是以自己的无面具性揭下他人的面具。揭下面具就是瓦解真实性,正如前文所说,无论舞台上营造的世界怎样逼真,无论这个虚拟的现实世界建造在什么地方什么年代,只要小丑一在其中出现,他就会打破那个世界的真实性。由此推论,如果小丑撞入一个死神占统治地位的肃杀之境,它也会揭下死神的面具的。而揭下死神的面具又意味着什么呢?

其实,诸如戴上面具、脱下面具、现实原则等等这些对理解戏剧与丑角至关重要的概念,也是我们理解死亡与复活观念的关键。理智的人把死亡看作是一切的永久终结,但抱定再生信念的人则将死亡视为另一次新生命的开始。从后一种观点看,死亡就好比脱去一个旧的躯壳或摘去一副旧的面具,尾随生命这段有限时光之后到来的并不是无穷无尽的黑暗,而是一个短暂的间歇。这里,“短暂”一词是在比喻意义上使用的,因为这间歇本质上是“非时间性的”(non-temporal)——时间只是生命栖身于其中的这个现实世界的属性。当生命脱下旧面具,它自然就进入了一个“非现实”的世界,直到它被赋予另一个躯壳,戴上另一副面具,也就是说,获得另一次生命,再以新的面目回到现实中来。在脱下旧面具和戴上新面具之间的无面具的中间状态里(我们不妨把它比作一个“无政府状态”的 *interregnum*,死亡已经不再显得可怕,它的终极奥秘被洞悉,它的吓唬人的

把戏被揭穿,这时我们会经历一种无可比拟的兴奋与喜悦,类似于获得一种深刻的洞见或灵视(vision)之后的感受。同时,这一中间状态也不等同于新生,新意味着新的面具和新的现实羁绊,因此在束缚未到之际我们更有理由纵情于自由的欢快之中。这是一种节庆的感受,它与现实感受和现实原则背道而驰,节庆就是夹在两个现实之间的非现实——读者不妨将这里的现实、非现实概念同前面对戏剧和小丑的讨论中提到的现实、非现实概念以及我们特别指出的“剧院的独特氛围”作一番比较。这里还需要说明的一点是,同把死亡看作永久终结的正统观念相比,这种把死亡视为脱去旧面具的节庆感受毕竟是处于弱势地位的,但由于复活和再生是人类一种非常顽强的信念,所以这种节庆感受就逐渐渗透到人们对死亡的总体感受中来,其结果就是死亡的哀戚与小丑所代表的玩闹嬉戏因素混杂在了一起。

这样,死亡与小丑并置的意义就清晰地呈现在我们眼前了。作为戏剧舞台上唯一无面具的人,小丑出现在死神的领地,一下子就揭去了死神的假面具——悲剧不就是死神的假面具吗?死神假面具之被揭下颠覆了死亡作为终结者的恐怖性,人们此时看到死者并没有受到真正的伤害,他只是脱下了原来的面具,正在等待新生命的到来。死者的尸体现在也不再令生者痛切地感到逝者一去不返,毋宁说它成了一副失去意义的没用的假面具——它或属于死神,或属于那个躲藏在非现实世界中的生命,但不管它属于谁,都没有什么不同。它失去意义是死亡失去恐怖性的标志,所以把它撕成碎片,又让小丑用一种非常滑稽的方式再现这一撕碎的过程,就成为合情合理的颠覆死亡的暗示了。从这个角度去理解,小丑在向父亲汇报安替贡纳斯遇难时对死者遗体表现出的不敬和残酷的幽默——“瞧那头熊怎样撕下了他的肩胛骨,”“……还不曾吃掉那位老爷的一半,”“他究竟给吃得怎么样了,”“假如他还有一点骨肉剩下……,”——也许就不显得那么刺耳了。小丑是非现实世界的主人,所以他是把死者接进非现实的“前复活”状态的最佳迎客使;小丑爱嬉闹,这一天性

决定还是要由他来引领所有目击死亡奥秘被揭穿的人加入到为死神“送终”而进行的庆祝活动中去。在《冬天的故事》中，小丑的出场引出的是第四幕里牧人和农夫欢庆剪羊毛节的场面，这恐怕不能仅仅用巧合来解释。死亡、小丑与复活在上述语境中结成了三位一体的同盟。但由于复活观念在现代人眼中逐渐变得陌生，它的缺位使小丑与死亡的并置变成了难以理喻、也难以令人在感情上接受的现象。小丑与节庆伴随着死亡到来，而复活则意味着现实状态的回归与狂欢喜庆状态的终结，在这一意义上，复活就不再是单纯的快乐，而是夹杂着忧伤了。

死亡与小丑的并置强烈地暗示复活，这是我们从上面的探讨中得出的一个结论，这个结论得到了一些证据的支持。支持首先来自批评家对悲喜剧(或称罗曼司、浪漫剧)这种文学形式本身所蕴涵的思想意义的阐释。弗莱认为：“悲剧有发展成一部完整的喜剧的可能性，喜剧则包含着一个潜在的悲剧。”⁸ 而将悲剧和喜剧这两种体裁放在一起，就构成了一个模拟自然界生—死—再生过程的循环，也就是说悲喜剧这种戏剧样式因其自身的形式特点最适于表现复活再生的主题。蒂利亚德也曾提出复活的因素是悲剧本身所固有的，而这一因素只有在罗曼司中才得到了充分发展⁹。这些学者从对形式本身的研究中得出的结论也能在具体的作品中找到印证，悲喜剧在莎士比亚那里确实是被用来表现“再生”的。《泰尔亲王》中黛安娜女神的显形，《辛白林》中朱必特的神谕(“自庄严之古柏砍下枝条，久死而重生，重反故株，发荣滋长……”)，《冬天的故事》中阿波罗的预言(“倘已失者不能重得，王将绝嗣”)，以及这些作品中亲人劫后余生失而复得的情节都强烈地指向复活的主题。另一条有价值的证据来自巴赫金对节庆文化的研究。按照他的看法，节庆活动是“人人参与的世界的再生和更新，”¹⁰“死亡和再生、交替和更新的因素永远是节庆世界感受的主导因素，”¹¹而且，在节庆的庆典仪式中，“小丑和傻瓜都是必不可少的参与者。”¹²他还提到，在古代的丧葬仪式中往往“既有对死者的哀悼，又有对死者的戏弄”¹³。这种如今看来难以理解的

习俗在我国民间曲艺中诸如相声《白事会》之类的节目里仍可以找到残余的痕迹，伦常中关于死者和长者的忌讳被丢弃在一边，丧亲之痛被毫不留情地拿来当作逗人开心的笑料。尽管这肆无忌惮的嘲弄是在虚拟的文艺作品中进行的，但我们有理由推想这种节目的背后肯定是有民俗上的渊源的。如果说在《冬天的故事》中小丑紧随安替贡纳斯的死出场尚可以在一定意义上理解为冲淡一下悲伤的气氛的话，那么上面提到的这些广泛存在的文化现象则只有在理解了小丑与复活的关系之后才能作出合理解释了。总而言之，我们的观点与“缓解悲伤气氛说”并不矛盾，却可以大大丰富“调节气氛”这种模糊说法的内涵。

不过，我们在上文中的探讨只揭示了小丑和死亡的关系的一半，即小丑作为死亡的颠覆者和再生的预示者的意义。在另一些情境之下，小丑出现所产生的效果又有所不同，但这些效果还是与小丑的无面具性相关的。我们知道小丑的功能是颠覆逼真的舞台幻象，而如果小丑出现在现实之中的话，按推论他又应该具有摧毁现实的现实性的作用，也就是说，他会撕下现实虚假的平静外表，揭示出一个混乱的、幽暗的、令人不安的、有时甚至是恐怖的世界。托马斯·曼的著名小说《死于威尼斯》为我们提供了这样一个例证。这部小说的标题已经预先交代了主人公阿申巴赫的最终结局，即“死于威尼斯”。也就是说，他在登上前往威尼斯的轮船时就已经踏上了死亡之旅，而对这一点他似乎一直有所预感。从读者这方面看，这种预感是通过一系列不祥的细节的积累传达出来的。在前往威尼斯的船上，阿申巴赫遇到一个奇怪的老头，此人年纪甚大，却混在一群年轻人中间，他满面皱纹，衣装俗丽，还抹着胭脂，在整个旅途中要么喝得醉醺醺，以致丑态百出，要么开些莫名其妙的低俗玩笑，对此作者有这样一番描写：

“他嘟哝着，两个手指尖头一直放到嘴边，‘请代向我们那个亲爱的美人儿问好（其实这个“美人”并不存在——引

者注),为那个……最最……可爱的小亲亲问好……!’说到这里,他上面的假牙托板突然从上颚落到下唇边,阿申巴赫就乘此溜之大吉。‘向亲爱的……亲爱的的美人儿问好!’他背后还听到空荡荡的、含糊不清的声音和格格的笑声。”¹⁴

我们不用花什么力气就能辨认出这是一个老丑角,但这个丑角不是出现在无害的舞台上,而是出现在他不该出现的现实中,他在阿申巴赫的心中留下的印象是怪异和不祥的:

“阿申巴赫皱着眉头,厌恶地望着他,一阵麻木的感觉再次袭来,他感到整个世界好像正不由自主地慢慢滑进一种怪诞诡异的癫狂之中。”¹⁵

按照我们的理解,小丑的颠覆性通过那个奇怪的老头在阿申巴赫的心中产生了作用,但在这里,小丑预示的不再是复活,而是混乱与死亡。前文中曾讲过,小丑在死亡被颠覆之后还引领所有在场者加入到节庆的狂欢之中。在托马斯·曼的这个例子中,狂欢和节庆的因素也是清晰可辨的,但参加狂欢的不再是“人”,而是原先隐藏在现实背后的否定性世界中的否定性精灵(亦即“小恶魔”)了。它们在小丑的引领下加入的是庆祝现实世界被颠覆的狂欢,这个意象在浪漫主义文学——尤其是德国文学——中极为常见,术语中一般称之为“死亡之舞(Totentanz)”。把《死于威尼斯》搬上银幕的意大利导演维斯康蒂正是用这个意象来诠释托马斯·曼的原作的:“(小说中)从船上的老人到贡多拉船夫、旅店经理都是一批小恶魔,他们争相决定阿申巴赫的归宿,引导他去寻找死神之所在。”¹⁶此外,小说中的威尼斯瘟疫肆虐,而瘟疫在文学中又往往是死神狂舞的同义词。事实上,让小丑突然闯入正常的现实世界以便产生“怪诞(grotesque)”的效果,这种做法不仅在纯文学作品中屡见不鲜,它现在也已经成为好