

莎士比亚的形象思维初探

阮 坤

一

“形象思维”这个术语的始创者是别林斯基。比别林斯基早两百多年的莎士比亚,不可能就“形象思维”发表议论,但他给“想象”下过界说:

诗人的眼睛在神奇而狂放的转动中,
能从天上看到地下,从地下看到天上。
想象会把不知名的事物
体现出来,诗人的笔
再把它们变成形象,并使虚无缥缈的东西
获得住处和名称。
强烈的想象往往具有这种本领,
只要一领略到某种欢乐,
就会体会到有带来欢乐的人;
夜间一想象到某种恐惧,
就很容易把一株灌木看成是一头熊!

(《仲夏夜之梦》第五幕第一场)

这里的“想象”,就是我们今天用来与“逻辑思维”相对而言的“形象思维”。从这一段话里,可以清楚地看出莎士比亚对于“形象思维”的认识。

莎士比亚说:“诗人的笔…使虚无缥缈的东西 (airy nothing, 或译为“空虚的无物”) 获得住处和名称”。这显然是“化无为有”的形象性说法。如何看待这种“化无为有”的笔力,看来可以作为我们探讨莎士比亚的形象思维的一个起点。

莎士比亚“化无为有”,不是“无中生有”。他不向上天或神明寻求形象思维的灵感,他的形象思维都以现实生活为基础。如果他想

象中出现一团火,那不是“天火”,也不是“鬼火”,而是人世间的篝火、炊烟或是反映现实生活的感情之火。他象燧人氏那样钻木头,从具体的动作“钻”和具体的物质“木头”里,取得了在钻木之前还是虚无缥缈的火。如果他想象中出现一条路,那是他踏遍关山,在人迹罕至的地方走出来的一条路,而不是神话中说的银河上的鹊桥或想当然的“神奶路”。

莎士比亚在剧作中写过一些鬼魂。据此似乎可以认为莎士比亚是相信鬼神的,是他“无中生有”的最突出的表现。不少评论者因此责备莎士比亚宣扬迷信。其实,莎士比亚在写鬼魂的时候,就毫不含糊地表明了自己是反对迷信的。哈姆莱特在王后寝宫里看见了父亲的亡魂,并对亡魂倾诉他的愤激之情,王后便对他进行开导性的安慰:

这是你脑中虚构的意象。
一个人在心神恍惚之中,
最容易发生这种幻妄的错觉。

(《哈姆莱特》第三幕第四场)

两句话道出了莎士比亚的无神论观点:鬼魂、亡灵不过是虚构的形象。莎士比亚明知是假,为什么以假当真,象煞有介事地虚构出鬼魂的形象呢?其目的只有一个,那就是为了深化矛盾,渲染悲剧气氛。这个问题乍看起来和我们所要讨论的形象思维无关,但虚构也属于形象思维活动,而且我们可以从这个侧面来说明莎士比亚对于客观世界的认识,说明他对待形象思维的基本态度——

排除虚妄，着眼于实际。正确的认识使他明确指出鬼魂的幻妄，艺术创作的要求又促使他采用虚构手法。这也许可以为世界观与创作方法的矛盾作一个注脚吧。

莎士比亚写了鬼魂，又否定鬼魂，可见他关于现实和超现实的概念是十分明确的。他从这种明确的概念出发进行创作，所以他的作品的生活气息十分浓郁。他的形象思维总是和现实的脉搏一道跳动。为了进一步说明问题，让我们再读一读他的一首十四行诗：

我情人的眼睛不象太阳，
她的嘴唇也红不过珊瑚，
她的胸脯不似白雪晶亮，
她的黑发象铁丝一般粗。
我见过红白争妍的玫瑰，
她脸上可没有这般颜色，
她身上散发出阵阵气息，
不象花香那样带来喜悦。
我喜欢倾听情人的谈吐，
它可不象音乐那么动听。
但我从没见过女神走路，
我情人却在大地上行进。

我想我爱的是绝世佳人，
那虚假的比较徒然失真。

（第一百三十首）

这首诗直言无隐地表明了莎士比亚对形象思维的看法：形象思维要忠实于事物的本来面目，不能失真失实。人们百般美化女神，把她说得天花乱坠，可惜全属子虚，纯系捏造。莎士比亚大声宣布：“但我从没见过女神走路，我情人却在大地上行进。”我的情人是现实的存在，这现实的存在就是最大的真，只凭“存在”二字就足以睥睨一切，而不需要任何华饰。莎士比亚写这首诗，不是无病呻吟，是“为事而作”的。当时不少人吟起诗来，总离不了“白雪般的酥胸”、“玫瑰似的脸颊”一类的套语，如尤菲翁斯体的始创者李雷在一首十四行诗里，就用了“他嘴唇上的珊瑚，他脸颊上长出来的玫瑰”这一类时兴的但又是陈腐的比拟。这类比拟象我国旧小说

中常见的“沉鱼落雁”、“闭月羞花”等隐喻手法一样，不可能增加美感；使人获得美的满足，相反，只能使被比较的对象失去了本色。莎士比亚反一般诗人之道而行之，推翻了一切浮夸的虚假的比喻手法，就象做翻案文章一样，做出了一首洗尽铅华、涤尽脂粉的翻案诗。

二

诗人致力于形象的塑造，目的在于使人物或事物得到生动的表现，从而深入揭示人物的性格，并对情节的展开起烘托作用。莎士比亚在形象思维过程中，对形象、人物性格和情节的生动性，总是孜孜以求，锲而不舍。他表现生动性的手法很多，如隐喻、明喻、借喻、矛盾形容法，重迭的比喻，扩展的比喻等。这里着重谈一下他的突出的“人化物事”的手法（即拟人法）。让我们把莎士比亚的《安东尼与克利奥佩特拉》一剧中的几段道白和他创作时所使用的素材中的片断作一比较。英国文艺复兴时期的翻译家托马斯·诺思爵士（1535？——1601？）译述过普鲁塔克的《名人传》，其中有一个片断是这样的：

……她的画舫在席德那斯河上航行，那舵楼是用黄金造的，帆是紫色的，桨是白银做的，都随着画舫中弹奏的笛子、琵琶、六弦提琴和其他乐器的音调前后划动。现在谈谈她本人，她躺卧在金色锦绸制成的天帐之下，一身装束就象画中通常描绘的维纳斯女神；紧靠着她，在她的左右两旁，标致、漂亮的小童装束得就象画家笔下的丘必特神，他们手里都拿着小羽扇，给她扇风。她的女仆和侍女，其中最美的，也都打扮得象海上的仙女和希腊女神；有几个人掌着舵，另外一些人照看着画舫的滑车和丝缆，从画舫里散发出一股奇妙的格外沁人心脾的芳香，弥漫在码头边上，那里挤满了无数的民众。其中有些人一直沿着河边跟随着画舫；另外一部分人也跑出城来瞻望她驾临。因此到后来许许多多的人都一个接一个地跑来看她，只剩安东尼一个人守在市场里坐在王位上，谛

听。①

莎士比亚根据这个素材，写出了如下几段台词：

伊诺巴勃斯：……

她坐的那艘画舫象镀金的宝座，
在水上闪光；舵楼是用黄金打成的，
片片蓬帆，熏染着异香，
逗引得风儿害相思病，和它们依偎在一起，

桨是白银的，
随着笛声的节奏在水面上划动，
使那被它们拍打的痴心的水波
加快了速度紧追不舍。至于她本人，
那简直没有字眼可以形容：她斜卧在
金色锦绸制成的天帐之下，
比图画上巧夺天工的维纳斯女神
娇艳万倍；在她的两旁
站着几个脸上浮着可爱的酒窝的小童，象
微笑的丘必特神，
手持着五彩的羽扇，那羽扇的风，
本来是为了让她柔嫩的面颊凉快一些，
反而使她的脸色变得格外绯红。

阿格力巴：啊，安东尼艳福不浅！

伊诺巴勃斯：她的侍女象一群海上的仙女，
在她眼前奔走服侍，
她们的周旋进退，都是那么婉变多姿；
有一个扮成鲛人模样的富女掌着舵，
她那如花似玉的纤手敏捷地执行她的职务，

沾沐芳泽的丝绳随着手的抚摩而起伏。
从画舫里散发出一股奇妙扑鼻的芳香，
弥漫在附近的两岸，全城的人
都跑出来看她，只剩安东尼一个人
高坐在市场上向着空气吹嘘。
那空气若不是为了填充空隙，
也一定飞去观看克莉奥佩特拉，
而在天地之间留下一个大缺口了。

上面用来比较的引文，虽当稍微长了一些，但我们从这里获得了一个有力的论据，可以确定莎士比亚形象思维的一大特点。托马斯·诺思爵士的片断，主要是用白描手法写成的。其中只有三个把人比作神的明喻可算是形象性语言：她（即克莉奥佩特拉）象画中通常描绘的维纳斯女神；小童象画家笔

下的丘必特神；女仆和侍女象海上的仙女和希腊女神。莎士比亚的几段文字，基本上借用了素材中的一些语句，但他的语言风格的特色，很明显地流露了出来。莎士比亚在自然景物的描绘上匠心独运，他用拟人法刻划出风儿和水波的生动形象：片片蓬帆逗引得风儿害相思病，和它们依偎在一起；船桨使那被它们拍打的痴心的水波加快了速度，紧追不舍。最后莎士比亚摆脱素材的局限，独创性地赋予空气以想象力，使描绘更加神奇活泼。诺思的语言平板呆滞，沉寂无生气，莎士比亚的笔下则充满了诗情画意。他以“人化了的自然”作为人物的陪衬，人和自然浑然一体。情景交融，达到了和谐的极致。而且莎士比亚在人和神的比较上取得了突破：克莉奥佩特拉比图画上巧夺天工的维纳斯女神娇艳万倍。有血有肉的人和图画上的神是不能同日而语的。虽说莎士比亚保留了素材中将小童比做丘必特神的明喻，但他还是在丘必特神的前面加了一个形容词——“微笑的”，尽可能给神涂上“人化”的色彩。

莎士比亚的“人化了的自然”，都是感情充沛、生机勃勃的个体，这同从中世纪封建神权桎梏下解放出来的人的精神面貌，是完全一致的。

莎士比亚放声歌唱：

我多次看见灿烂的清晨，
用庄严的目光爱抚山岗，
还用金色面颊亲吻绿原，
使灰暗的溪水闪出金光。

（第三十三首十四行诗）

即使在悲剧里，“人化了的自然”也给人带来一股清新的气息：

可是，瞧，清晨披着赤褐色的外衣，
已经踏着那边东方高山上的露水走过来了。

（《哈姆莱特》第一幕第一场）

从莎士比亚的作品看来，他对于“人化物事”、使“物事有精神”的拟人法，是不肯滥用的。他颇为严谨地把“人化物事”的思维活动限制在描摹自然景物和抽象概念（如“爱情是

一个有绝大威权的君王，/我已经臣服在他面前/他的惩罚使我甘之如饴，/为他服役是世间最大的快乐。”《维洛那二绅士》第二幕第四场）的范围之内。至于日常生活中的一般事物，他几乎从不将它们人格化。这也表明了他的美学观点的一个方面。

三

形象的生动性，必由一定的情状或情势来表现。形象思维的过程，实际上就是描摹情状的过程。作家要将事物的情状描摹得维妙维肖，首先要体验生活，深入实际，要善于观察，善于概括。这就是说，要抓住所描摹对象的本质特征，通过思维以类似的鲜明形象把它呈现在人们面前，使它产生强烈的艺术感染力。莎士比亚就是这样一位描摹情状、强化动态的艺术大师。在《李尔王》第四幕第六场中，我们看到：

——在那半山腰上

悬挂着一个采茴香的人，

这是莎士比亚描绘杜佛海边峭壁上一个人影的形象逼真的诗句，它曾受到华兹华斯的称赞。华兹华斯指出：莎士比亚在使用“悬挂”这个字眼上，运用了想象的能力。一只鸚鵡会用它的嘴或爪子把自己挂在笼子里的铁丝上，一只猴子也会用它的爪子或尾巴把自己挂在树枝上。采茴香的人并没有象鸚鵡或猴子那样真正悬挂着。但是，由于感官面前出现这种模样的东西，就认为它是悬挂着的。^②

我国唐代大诗人李白作诗也常用“挂”字。如：“枯松倒挂倚绝壁”（《蜀道难》）；“遥看瀑布挂前川”（《望庐山瀑布》）；“银河倒挂三石梁”（《庐山谣寄卢侍御虚舟》）；“布帆无恙挂秋风”（《秋下荆门》）。但李白挂的是物（枯松、瀑布和秋风），只“挂秋风”有新意，莎士比亚挂的却是一个采茴香的人，在“穷气图貌”方面似更精采。

莎士比亚特别注意观察人物的动作，常借助其他形象来加以渲染：

你从前笑起来好象一只公鸡报晓。

（《维洛那二绅士》第二幕第一场）

在描写心理活动时，莎士比亚也总是展现出一幅有声有色的动态图：

……这一顶王冠为什么放在他的枕上，

扰乱他魂梦的安宁？

啊，光亮的烦恼！金色的忧虑！

你曾经在多少觉醒的夜里，

打开了睡眠的门户！现在却和它同枕而卧！

可是那些戴着粗劣的睡帽

鼾睡通宵的人们，

却睡得酣畅甜蜜得多。

（《亨利四世》下部第四幕第五场）

如果不妨套用“现代派”的术语，那末这里显然可以看出一股“意识流”。亨利四世卧病不起，太子望着摆在床头的王冠，产生了一则以喜、一则以惧的矛盾心理。想到黄袍加身，他喜不自胜；想到权力可能丧失，他又感到恐惧。王冠这权力的象征在他面前闪闪发亮，却带来了无穷的烦恼和忧虑。于是太子的意识顺着烦恼的方向流去：做国王的人唯恐失去王冠，总是通宵睡不着觉。接着太子又向对立面想去，想到穷苦的老百姓：他们身外无长物，倒是无忧无虑地睡得又甜又香呢。太子的“意识流”就这样展现了做国王的人（已在位的和即将登基的）夜不能寐、辗转反侧的动态。莎士比亚在这里进行了积极紧张的形象思维，既用了矛盾形容法（光亮的烦恼，金色的忧虑），又用了拟人化的隐喻（烦恼打开了睡眠的门户），还用了对比手法，揭示那些生怕失去权势和尊荣的富贵人的危机感和除脖子上的锁链外无物可失的贫贱者的安全感。通过这短短的“意识流”，莎士比亚不仅深刻地表现了太子的内心矛盾和统治者外强中干的本质，而且从一个侧面反映了阶级利益不同的人们的不同精神状态。

四

莎士比亚在艺术创作中人化物事、强化动态之所以生动，所以感人，就因为他有驾

取源于现实生活而又高于现实生活的形象思维的能力。莎士比亚的人物所用的形象语言，除了极个别场合有矫饰和堆砌之嫌外，一般都非常得体，非常切合人物身分，非常符合人物性格的发展。他让想象在高空翱翔，但不让它遁于太虚幻境；他让想象在大地上驰骋，但不让它浪迹于乌有之乡。莎士比亚有丰富的幻想力和联想力，还善于扩展联想，深化联想。这是文艺复兴时代力量的表现。

请看莎士比亚是怎样揭露谣言的：

……不，那是谣言，
它的锋刃比刀剑更锐利，
它的长舌比尼罗河中所有的毒蛇更毒，
它的呼吸驾着疾风，向世界的每一个角落
散播它的恶意的诽谤；宫廷之内，政府之中，
少女和妇人的心头，以至幽暗的坟墓，
都是这恶毒的谣言伸展它的势力的所在。

（《辛白林》第三幕第四场）

还有谁能象莎士比亚这样把谣言鞭笞得体无完肤呢？

再看莎士比亚怎样暴露金钱的罪恶：

金子！黄黄的，发光的，宝贵的金子，不，
天神们啊，
……

这一点点东西就可以使黑的变白，丑的变美；

错的变成对的；卑贱变为尊贵；老人变成少年，懦夫变成勇士。

啊，天神们，为什么给我这东西？这是什么？天神们

嘿，这东西将拉走你们身边的祭司和仆役，
从健汉头下抽去他们的枕垫；

这黄色的奴隶

可以操纵教派的分合，使恶人得福；

使灰白癞病患者受到爱慕；使贼子窃居高位，

获得爵号、荣耀和称颂，

和元老们分庭抗礼，

它可以使鸡皮黄脸的寡妇重做新娘，

即使她的尊容会使恶疮患者见了呕吐，

有了这东西也会恢复三春的娇艳。

（《雅典的泰门》第四幕第三场）

莎士比亚对金钱的魔力发挥了汪洋恣肆式的联想，他的形象描绘所达到的深度和广度，是一般人所不能企及的。马克思曾以赞赏的口吻说：“莎士比亚是多么出色地描绘了金钱的本质！”③金钱的本质是什么？就是“对个性的普遍颠倒”，④就是“这种颠倒黑白”的力量，⑤也就是“直接与个人的独特性相对立”。⑥马克思和恩格斯指出：“关于这一点，莎士比亚要比我们那些满口理论的小资产者知道得更清楚。”⑦有意义的是，马克思为了充分揭示金钱的本质，在引用莎士比亚作品的同时，还引用了索福克勒斯和歌德的作品（分别见《资本论》和《一八四四年经济学——哲学手稿》）。这也给我们提供了对比的材料，来考察莎士比亚形象思维的另一特点。

索福克勒斯是这样写的：

人间再没有象金钱这样坏的东西到处流通，

这东西可以使城邦毁灭，使人们被赶出家乡，

把善良的人教坏，使他们走上邪路，作些可耻的事，

甚至叫人为非作歹，干出种种罪行。

（《安提戈涅》）

这是一般论述。由于缺乏形象性，因而显得平淡。同泰门的独白相比，艺术力量差得太远了。

歌德是这样写的：

只要我出钱买了六匹马，

它们的力量岂不就得供我役使？

我仿佛有了二十四只脚，

耀武扬威地四处奔跑。

（《浮士德》）

这四行诗句绘声绘影，形象雄健有力。但在扩展联想、深化联想方面，却不免逊于莎士比亚。这里，歌德的联想是单一型的，莎士比亚的联想则是复合型的，它丰富多采，几乎囊括了一切有关的摄入想象领域中的形

体。

《雅典的泰门》是莎士比亚创作中期的作品。在这个时期，他对金钱的罪恶本质的认识，显然比创作初期更加深化，他的形象思维和艺术概括能力，也得到了进一步的提高。在初期创作的《罗密欧与朱丽叶》中，他只是把金钱比拟为比毒药更毒的东西。罗密欧从卖药人那里买了致命的毒药，接着付给他四十块钱，说道：

这儿是你的钱，那才是害人灵魂的更坏的
毒药。

在这万恶的世界上，它比你那些不准贩卖
的微贱的药品更会杀人。

你没有把毒药卖给我，是我把毒药卖给你。

（第五幕第一场）

这里也有形象，但形象是单一型的。

莎士比亚对金钱的批判，贯彻了他的创作过程的始终。到了晚期，他的焕发着激情的批判锋芒仍然锐利无比：

——有了钱

就可以到处通行，事情往往是这样。

是呀，只要有了钱，替狄安娜女神看守林
子的人⑧

也会把他们的鹿偷偷地卖给外人。

钱可以让好人含冤而死，也可以让盗贼逍
遥法外。

嘿，有时候它还会不分皂白，把强盗和好
人一起吊死。

什么事它做不到，什么事它毁不了？

（《辛白林》第二幕第三场）

形象思维要求丰富的想象力，也要求强烈的感情。不带感情的形象思维，同缺乏实际生活体验的形象思维一样，是苍白无力、暗淡无光的。只有切身的生活感受，包括实际经验和炽烈地燃烧着的激情，才能使形象思维获得不朽的生命力。

请看，无家可归的李尔王流落在荒野上。狂风暴雨把他赶到一间茅屋的檐下，电闪雷鸣轰开了他的一直闭塞着的思路。他从自己的处境联想到苦难的百姓“无衣无食，何以卒岁”。一阵心酸，他在祈祷中焚起一炷同情

的心香：

可怜的赤身露体的穷人，无论你们在哪里
忍受着这无情的暴风雨的袭击，

你们头上没有片瓦，腹中饥肠辘辘，

身上破衣烂衫，怎么抵挡得了

这样的气候？啊，我一向

对这种事情想得太多了。

（《李尔王》第三幕第四场）

他接着呼吁安享荣华的人都来关心民间疾苦。李尔王这一番话鲜明地体现了莎士比亚民胞物与的胸怀，永远为人们所传诵。

我国唐朝大诗人杜甫和白居易，也给后人留下了将宏愿、真情实感与美好形象密切结合在一起的名句：

安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜，
风雨不动安如山？

（杜甫：《茅屋为秋风所破歌》）

安得万里裘，盖裹周四垠，稳暖皆如我，
天下无寒人。

（白居易：《新制布裘》）

杜甫有感于老翁的茅屋为秋风所破，提出了“住”的问题；白居易有感于新制布裘，提出了“穿”的问题；莎士比亚哀民生之多艰，全面提出了“衣食住”的问题。虽然三位诗人提问题的角度有所不同，但他们都同样关怀万家忧乐、人溺己溺，人饥己饥。他们的心和劳动人民的心息息相通。用莎士比亚的话来说，就是“感不幸者之所感”（to feel what wretches feel）。莎士比亚的联想力是和他的人道主义思想携手同行的。

注释：

① 转引自贝宾坦：《高级英语赏析》（W.G. Bebbington, Advanced English Comprehension），1963年，英文版，第43页。

② 见《抒情歌谣集》序言及附录，《古典文艺理论译丛》，人民文学出版社，1961年第1期，第33页。

③④⑤ 马克思：《一八四四年经济学——哲学手稿》，人民出版社1979年版，第105、108页。

⑥⑦ 《马克思恩格斯全集》第3卷，第255页。

⑧ 这里提到狄安娜女神，正如我国俗话说的“钱能通神”、“有钱能使鬼推磨”一样，极言金钱神通之广大。