

图书在版编目(CIP)数据

弗洛伊德的美学:艺术研究中的精神分析法/(美)
斯佩克特著;高建平译. —成都:四川人民出版社,
2006. 6

(美学·设计·艺术教育丛书/滕守尧主编)

ISBN 7-220-07109-4

I. 弗... II. ①斯... ②高... III. 弗洛伊德, S.
(1856~1939)—精神分析—艺术美—研究
IV. B83-069

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 058879 号

FULUOYIDE DE MEIXUE

弗洛伊德的美学

(美)斯佩克特著 高建平 译

责任编辑
责任校对
封面设计
内文设计
责任印制

李洪烈
叶 勇
邹小工
戴雨虹
李 剑 孔凌凌

出版发行
网 址

四川出版集团
四川人民出版社(成都槐树街2号)
<http://www.scpph.com>
<http://www.scrmchs.com>
E-mail: scrmchsf@mail.sc.cninfo.net

发行部业务电话
防盗版举报电话

(028)86259459 86259455
(028)86259524

照 排
印 刷

成都华宇电子制印有限公司
四川省卫生管理干部学院印刷厂

成品尺寸

140mm×202mm

印 张

9.875

插 页

4

字 数

250 千

版 次

2006 年 6 月第 1 版

印 次

2006 年 6 月第 1 次印刷

书 号

ISBN 7-220-07109-4/B·297

定 价

23.00 元

■ 著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

电话:(028)87438866

版权登记号：图进字 21—2005—001 号

The Aesthetics of Freud

A Study in Psychoanalysis and Art

©1972 by Jack J. Spector

All rights reserved.

本作品中文版专有出版权属四川人民出版社

版权所有 翻印必究

总 序

在目前这个所谓的知识经济时代，现实生活的重重压力日益增大，人们不仅需要各种有用的知识作为求职谋生的手段，而且需要审美的智慧作为自我救赎的依托。此种智慧，在艺术表现领域，有助于实现从无到有的创构或打破陈规的立新；在精神生活方面，则有助于培养静观万物的鉴赏趣味或自娱自乐的审美自由。凭借这种智慧，人们有望恢复自我的本来真知，提高自己的生活质量，进而从风恬浪静中见人生真境，从味淡声稀中识心体本然，在林间松韵、石上泉声里聆听天地自然鸣佩，在草际烟光、水心云影中见出乾坤最妙文章，于环境设计、艺术装潢中品味华润雅丽意趣，从琴棋书画、音乐舞蹈等精品佳作中获取各种审美体验。

值得一提的是，在西方文化传统中，爱智慧即为哲学，而智慧则分两翼。其一是注重凝照反思的理论，其二为采取具体行动的实践。这一本原意义，绵延两千余载，在克罗齐的精神哲学里演变为“两范畴四维度”体系。依此思路，追求智慧的人类认识活动，被分为理论与实践两大范畴。相应地，理论活动进而分为直觉与逻辑两个维度，实践活动进而分为经济与伦理两个层面。质而言之，直觉基于想象，逻辑依靠理智，经济讲究效用，伦理追求善信。在这四者之间，唯有直觉具有自主性；或者说，唯有直觉是自由的。在直觉中想象，在想象中直觉，任由来去，其乐无穷。举凡擅长直觉想象之人，借用陆机言说，便可“精骛八极，心游万仞……倾群言之沥液，漱六艺

之芳润……收百世之绝文，采千载之遗韵，谢朝华于已披，启夕秀于未振”，进而在“观古今于须臾，抚四海于一瞬”中，体验和享受创作与情感的自由。很显然，这种自由，一方面意味着艺术表现的自由，另一方面彰显为审美鉴赏的自由。另外，这种自由，在克罗齐看来，不仅是直觉想象的结果，而且为逻辑、经济与伦理等其他人类活动形式奠定了基础。有鉴于此，美学便成为其精神哲学的第一要素，审美的智慧也一直受到高度的重视。

可以说，正是基于上述目的与追求，滕守尧先生应四川人民出版社之邀，于20世纪90年代开始组织编选“美学·设计·艺术教育丛书”。迄今，本丛书已经出版三批，著译作共计17部，内容包括美学基础理论研究、当代西方设计新潮、西方艺术教育发展以及社会文化艺术探索等等。这三批图书，在国内流布甚广，影响颇大，深受大众的欢迎，其中不少读者希望能够经常看到新作出版。

为此，滕先生委托我们与出版社李洪烈先生商定，本丛书从第四批开始，除了继续关注美学理论、艺术哲学与设计文化的主题之外，我们将更为侧重艺术教育的最新成就与艺术鉴赏的普及工作，其基本做法亦如先前，或著书立说以阐明疑惑，或翻译新作以引进西学，主要范围涉及各种造型艺术与音乐艺术的鉴赏、现代影视艺术的探索、生态环境等应用美学的研究等等。为了搞好这套丛书，我们真诚欢迎读者献计献策，提供新的选题与前沿佳作。总而言之，本丛书力求满足社会文化的需要，与读者诸君携手探寻审美的智慧。

代为序言。

王柯平
2006年初夏

目 录

演员版译者序	缘
演员版译者序	缘
演员版作者序言	愿
引言	缘
第 1 章 弗洛伊德的趣味和他的艺术观的背景： 维也纳与弗洛伊德的教育	猿
第 2 章 弗洛伊德和艺术家	猿
第 3 章 弗洛伊德的艺术理论	员
第 4 章 弗洛伊德对艺术、文学和批评的影响	圆圆
结语	圆源
附录 弗洛伊德在不同时期和不同国家的影响	圆圆

贰零零四年版译者序

摇摇开始翻译此书时，我的书架上已排列了十多本有关弗洛伊德的译著。其中有弗洛伊德自己的著作，也有评论弗洛伊德的著作。翻译这本书还有没有必要？我把这本书读了几遍，思考了一番，认为还是应该译。

在国外，有关精神分析的著作浩如烟海，我国只翻译了其中很少的一部分，许多有代表性、经典性的著作都未翻译过来。因此，我们对这一给予 19 世纪的心理、哲学、人类学、美学、文艺学等多种学科以深刻影响的流派还所知甚少。只有多多翻译介绍，才谈得上对这一流派的分析、思考、批判、吸收。然而，我决定翻译该书，并不仅仅是为了在现有的译著中再添一本。我更看重的是这本书本身的特点。在我国，关心精神分析学派的人中有很大部分是作家、艺术家和专业文艺工作者，以及社会各界对文艺有兴趣的同志，大家都迫切地想知道弗洛伊德的艺术观点和艺术研究方法的全貌，了解这些观点、方法在世界上的流传影响情况。这本《弗洛伊德的美学》，正是这方面研究的一本专著。这本写于 19 世纪 90 年代的著作从一个理论发展的较高层次回顾弗洛伊德的艺术思想，为之勾勒出了一个较为清晰的轮廓。我以为，读者先看这本书，然后去阅读弗洛伊德的一些大部头专著，会比较容易地找到自己所关心的段落。而如果读者已读过许多弗洛伊德的著作，再来看这本书，仍会发现，有些曾在自己眼皮下滑过的字句中，包含着被忽视了更为深远的意义。

我之所以推崇这本书，还基于这样一些认识：

首先，这本书提出了这样一个问题：弗洛伊德的学说是具有科学的属性还是具有人文的属性。弗洛伊德创立他的学说时具有真诚的科学意愿，希望从临床治疗经验出发，推导出一些科学的结论。但是，与他的意愿相反，他的心理学同时具有心理玄学（与魔法、魔术、巫术）的性质，这是一种带着哲学气味的心理学；弗洛伊德所关心的生、死、爱一类的问题，也正是哲学家们爱谈的话题，同时，弗洛伊德在哲学、美学和文学艺术方面的影响，也大于他在纯粹的心理学界和精神病学界的影响。由于这些原因，作者在写这本书时，没有将弗洛伊德的学说当作一种盛行于19世纪早期的已经过时的科学理论看待，而是将它看成一种不会过时的哲学理论。我们知道，织布机广泛使用后，纺车会过时。近代现代物理学发展起来后，亚里士多德的物理学会过时。然而，《哈姆雷特》并不能替代《俄狄浦斯王》，现代哲学也不能替代亚里士多德的《物理学之后》（《形而上学》）。从这个意义上说，弗洛伊德的书在今天仍能使我们感到常读常新。

其次，这本书提出了一种评述历史上的人物和学说的新思路。对于弗洛伊德的学说，我们既可以从今天的理论发展水平出发，对其是非功过作一番评价，也可以历史地看待弗洛伊德，指出他的思想在科学史和思想史上的意义。然而，本书作者却另辟蹊径，揭示出弗洛伊德心理中的意识和无意识，并向我们展示出当时的维也纳社会、犹太人在那种社会中的特殊处境以及弗洛伊德与父亲、母亲、保姆、哥哥、妹妹、妻子、师长、同事、学生的关系，是怎样通过弗洛伊德心理的折射，反映在他的学说中的。我们知道，弗洛伊德自己在对病人进行精神分析时，运用的是诱导病人进行自由联想的方法。这种分析需要相当高的技巧和分析者的长时期的努力才能够实现。对弗洛伊德这位已去世多年的人进行分析，则难度会大得多。此外，弗洛伊德自己曾预料到会有人将他置于被分析者的地位，

因而故意毁掉了许多早年的笔记，这就更增加了对他作分析的困难。尽管如此，任何一位读了本书的人，都会由衷赞叹作者不畏艰难的精神。弗洛伊德的著作和书信，人们对弗洛伊德的回忆文章，弗洛伊德的藏书和他在书上画下的记号，弗洛伊德的各种收藏品和这些收藏品的摆放情况，弗洛伊德的习惯动作等等，这一切都被作者仔细地加以研究，并从中得出了令人信服的结论。我们在书中既可以看到弗洛伊德的美学和艺术观的心理根源，也可以看到精神分析法的一次极好的实践。

最后，我想讲讲作者对弗洛伊德的态度。所有弗洛伊德的评述者都有自己的主观态度，但他们之间又互不相同。有人是精神分析的笃信者，有人是偏执的反对者，有人取其一点任意发挥，也有人无动于衷地做客观陈述。然而，这本书的作者，既没有在情感的支配下持完全赞成或反对的态度，也没有过于冷漠地仅仅记录事实，而是像精神分析学者对待神经症患者一样，亲近而又不失距离感，善解人意而又不乏冷静分析。

当然，作为一位西方学者，作者在书中也流露出了他的一些偏见，例如，对于马克思、列宁的文艺思想，作者都有一些不准确乃至不恰当的论述。为了保持书的原貌，我们对这些段落未加删节。我们相信，读者对此是会有鉴别能力的。

这一译本是许多人劳动的结晶。本书第一章由刘顺利与我合作译出。第三章由刘顺利、朱毅君、王成林与我合作译出，徐恒醇同志看了这一章的译稿，并作了多处修改。我除了参加第一章、第三章的翻译，并做了译文统校工作外，又独立翻译了第二、第四、结论和附录各章。本书在翻译过程中得到我在读研究生时的指导老师鲍昌、姜东赋，天津社科院吴火、马觉民等许多老师的关心和鼓励。给予本书翻译很大帮助的还有吴伏生同志，他在英文、法文和其他一些文字的理解和译法方面，为我解决了不少难题。李明同志在译文的文字润色方面协助我做了许多工作。在此，我对参与本书翻译的合作者表示感谢，并代表各位译者向给予关心、指导和帮助的老师 and 朋友们

摇摇·摇原·

摇 美学·设计·艺术教育丛书

表示感谢。由于译者的水平限制，译文肯定会有许多谬误不当之处，尚祈得到读者的批评指正。

高建平

贰零零零年 圆月 圆缘日

四十五年译序

摇摇这一晃已经四十五年过去了。二十世纪八十年代中期，天津社科院的吴火、马觉民和徐恒醇先生办了一份美学杂志，叫《美、艺术与时代》，我的硕士生导师姜东赋和他们是朋友，他鼓励我给这份杂志一篇稿子。杂志出版时间快到了，稿子要得很急。当时，我刚刚硕士生毕业，有一间小房子算是窝，这房子里常常聚集一些正在读研究生的朋友，戏称研究生之家。那天，学文艺学的刘顺利和朱毅军，学英美文学的王成林来聊天，我们一合计，说从这本书中选一部分译了送去试试。于是，我将全书浏览了一遍，决定译原书的第三章。在此之前，我们都没有翻译过学术文字的经验，一上手才知道其中的甘苦。最后，几经修改，统校时又花了不少功夫，才算初步做完。送到天津社科院，徐恒醇先生又作了不少的修改，终于发表了出来。

此后，天津的一家出版社表示，可以出版全书，并请蔺鸿静当责任编辑。那时，我参加了一个英语培训班，白天上课，晚上就做翻译，也算是英语学习实践。前后又花了一年多的时间，终于译出了全文。谁知书译出以后，那家出版社有变化，书稿被搁置了下来。后来，还是汪晖和张首映帮助联系北京的文化艺术出版社，将这本书以《艺术与精神分析》的书名出版。恰好这时蔺鸿静也调到了文化艺术出版社，社里的领导决定，责任编辑还是她。她说，她与这本书有缘，于是编得很尽心。

这次四川人民出版社愿意出版这本书，我很高兴。主要原因有下面两条：

第一，当年我在忙着准备出国学习，英语还属于学习阶段，一定有很多翻译上的问题。这近四年的时间里，我出国学习又学完归来，用英语写了书和文章，一直在用英语阅读和工作，最近几年又为商务印书馆译了两本书，翻译能力应该有所提高。过去译的书有机会重新看一遍，改得好一些，将这些年的进步反映出来，这当然是一件令人愉快的事。最近几个月来，我将稿子重新读了一遍，作了不少改动。尽管翻译是一件永远无法尽善尽美的工作，但毕竟这一稿比以前有所进步。

第二，此书原来的书名就是《弗洛伊德的美学》。这次能恢复原名，这也是对原作者的尊重。另外，原书有许多插图，当时将插图删去了。实际上，这些插图是原作的一个重要组成部分，对于理解书中所要说明的道理很有帮助。这次将原书的插图附上，也就恢复了书的原貌。

由于翻译此书而认识了作者。现在，我与本书的作者杰克·詹斯佩克特已经是老朋友了。他是我认识的第一位犹太大学者，除了他以外，我后来陆续认识和见过几位犹太美学家，如新实用主义美学家理查德·舒斯特曼、分析美学家迈克·克罗兹、马克思主义美学家斯特洛维奇，等等。他们虽然来自不同的国家，但都有着共同的特点：读书勤奋，思考问题细密。杰克来过几次北京。每次来，我们都要长聊一通，聊得很高兴。从美学、艺术史、心理学到考古学，似乎任何话题他都能说出一些具有新意和深意的东西。在做学问的方法上，他是一位功夫派，注重细节，这一点从本书就可以看出。

这次出版他的书，我请他写一个序言，他一下子就写了一篇一万多字的长文。他想迎接一个挑战，讲讲弗洛伊德与中国。一个外国人，不是汉学家而只是一门学科的专家，谈论中国问题是会有一点风险的。这毕竟不是他们熟悉的东西。我对他的一些观点，特别是关于中国文字起源的描述，就不完全同

意，为此我还写信与他争论过。但是，中国问题不应该成为只有中国人和外国汉学家才能谈的问题。一个基于区域和历史认识的总体汉学应该被解构，属于学科的问题应该从学科的角度，由该学科的专家们来讨论。从这个意义上讲，杰克的这一努力是值得肯定的。

这本书的内容是多方面的。杰克在序言中强调弗洛伊德的一种可称为病理学的美学方法，而我更愿意从弗洛伊德的美学思想中看到一种对内在动机的强调。这种动力学对 20 世纪哲学美学的发展具有重要的推动作用。在一个电脑、互联网和信息技术高度发展的时代，弗洛伊德还能够向我们提供什么？我感到，他提供一种东西：认识人。人有着深层心理，而电脑没有。人有着由于内驱力而带来的活动的主动性，而电脑没有。由此决定了一个最简单的道理，人是主动的，而电脑是被动的。当没有人让电脑做什么时，它就什么也不做了。但人却不会闲着。当然，弗洛伊德并不是现成真理的提供者。早在弗洛伊德在世时，就已经有许多人挑战他的学说了。我们今天要做的是，先理解弗洛伊德，然后再批判他。这本书所做的是，帮助我们理解弗洛伊德，尤其是他的美学和艺术理论。

高建平

2003 年 4 月 20 日

第三版作者序言

弗洛伊德的美学概述^①

为心理分析和其他的西方思想在丰富而发展着的现代中国中确定位置（既包括实际的，也包括潜在的位置），是一件既复杂又富于挑战性的工作。这一专门的关于弗洛伊德美学的论题，提供了特别的兴趣和困难。这正是我的这篇《弗洛伊德美学》第三版序言所要阐述的内容。一旦我们将在中国所流行的美学思想与中国学者接触很少的，作为心理分析与心理治疗家的弗洛伊德的美学思想作比较，困难就立刻出现了。与中国人重视美的规范与整体的和谐相比，弗洛伊德所重视的不是形式问题，而是病理学，关注那些能显示无意识动机和暴露被压抑内容的细节。弗洛伊德在整个职业生涯中，从他所受到的多方面的教育里汲取了大量的东西，这种教育包括古代与现代文学。正是从这种教育中，他获得了俄狄浦斯情结、自我与伊德等大量的术语。近来的心理分析理论家们在关注艺术时，通常忽视这些对弗洛伊德早期研究中所具有的个人表现，这一点

^① 我愿在此对为此书中文版的翻译和出版作出贡献的我的朋友中国美学家高建平表示谢意，他的英文著作和文章，以及他与我的谈话，对我有重要的激励和启发作用。1984年12月北京“美学与文化：东方与西方”会议的中国与西方的参会者，以及我在罗杰斯的同事安杰拉·霍华德扩展和深化了我对中国美学的理解。我的妻子黑尔佳对我的研究所给予的深沉的微笑，对我总是警醒和挑战。

我等一会儿还会提到。^①

弗洛伊德在七八岁时很喜欢菲利普森的《以色列圣经》(1858-1859)的插图[见图15-15-1],后来,他赞赏的是卡洛特的蚀版画《战争的苦难》,多雷为《疯狂的罗兰》和《堂吉诃德》所作的插图和加尼耶为拉伯雷的《巨人传》所作的插图[见图15-15-2]。在成年后,他收集和展示了似乎对他来说很重要的雕版图画,如罗马的广场和位于阿布·辛拜勒的拉美西斯二世像。

《弗洛伊德的美学》对西格蒙特·弗洛伊德的一些理论,特别是这些理论在对理解艺术与艺术家时的影响方面,作出了说明;但是,本书也发展出一种立场,即弗洛伊德作为一个人的一生作品可被视为“伟大自白的断片”(歌德《诗与真》)。这一“自白”构成了他的第一部最伟大的自传性作品《梦的解析》(又译《译梦》、《梦的释义》)的核心部分;^②直到他的生命的最后,他也时刻专注于自我分析,并且这种分析不断得到修正和提炼。他在《梦的解析》中所分析的凝缩与移置概念,以及梦运作的核心机制,为弗洛伊德后来的作品提供了基础,并为他从心理玄学偏离到文学与人类学提供了刺激。在《图腾与禁忌》(1913-1914)中,他设想了俄狄浦斯情结是普遍适用的,他写道:“歇斯底里是艺术创造的拙劣的模仿。”

在《笑话及其与无意识的关系》(1905)一书中,弗洛伊德提出,他所感觉到的东西也许会为一种新的美学方法提供基础,即他的“意念模拟”(1905-1906),这实际上与传

^① 社会改革家章士钊,一位在1911年革命前后都从事着重要职业的知识分子,是唯一的一位与弗洛伊德通过信的中国学者(有一封信上注明的日期是1913年10月10日)。

^② 在1909年出版的英语第1版前言中,弗洛伊德写道:“它包含着,甚至按照我今天的判断,由于我的幸运而得到的种种发现中最有价值的发现。”

统的模仿理论有联系)。^①他发现,呈现在我们对运动的知觉中的是一种模仿的冲动,以及形成一种“神经冲动能量”的量的再现;因此,在观看一个特别笨拙的个体时,我(通过精神的模拟)来配置那种能量,同时,也意识到我采取一个类似的行动时,所需要花费的能力要少得多(“某种大的事物比小的事物要求更多的消耗”)。如果不能通向别处,能量的差异就在笑之中被消耗了。从儿童或未受教育人的手势的例子中,弗洛伊德推断出一种“模拟的需要”,而这本来可能会形成一种“为着交流目的而进行的模拟”的观点。

在最后一章中,他强调说:“我相信如果对意念模拟做深入研究,也许,就像它在这里对理解喜剧性有效一样,可有益于美学其他分支的研究。”这一观念似乎在他对艺术的论述中悄然出现了,在这里,他虽没有明确提到,但的确使用了模拟手势的理论:考古学者哈诺德所幻想的格拉迪瓦的富有煽情性的步态,列奥纳多笔下女性的谜一样的微笑,米开朗基罗对摩西的手臂和躯体的运动的展示,以及莫里茨·冯·施温德的《一个囚徒的梦》[图 108],在这幅图中,正如弗洛伊德所指出的,囚徒躺在牢房里,将自己的欲望投射成一连串的意象,“模拟”他通过窗户逃走的步骤。

弗洛伊德的笑话理论以犹太式幽默为主导,缺乏任何社会批判或政治颠覆性。这种幽默微妙而具有自嘲性,带着一种受到贬损的社会群体的特点。幽默不管是以讽刺还是以漫画的形式,都可以指向一种非正义。因此,幽默可以成为一种政治批评的载体,有利于在面对一种占支配地位的体制时保持一种自尊心。传统的中国幽默家,通常是道家的享乐主义者,一般说来是一些退隐的官员与学者,他们的出世态度和经济上的独立

^① 我在论弗洛伊德的这本著作的第 1 版(1904)中讨论了这一点,后来,在“弗洛伊德与现代艺术:对象、移情与意念模拟”中又谈到了这些,见《心理分析与当代思想》,第 1 卷,1933 年秋,第 1 期,第 108-110 页。

使他们能够享受幽默。他们特别喜欢描绘自己生活中的微小的快乐与失意，从而触及到生活的直接本质。^① 弗洛伊德所分析的犹太幽默所具有的缺乏颠覆性意图的特点与中国幽默相似。幽默来源于两个相互对立的方面：民族主义的功效性和制定秩序的目标使弱者感到羞愧，受到嘲笑，使释放性幽默受到控制；与此相反的是一个民族受外族压迫却保持一种不可克服的自尊心和恢复能力激发的一种有节制的幽默和讽刺性自嘲形式，这种幽默强调品德与教养，这也是儒家传统的特征。

在 1906 年，弗洛伊德对威廉·詹森的小说《格拉迪瓦》（1906）作了长篇分析，通过他的考古学的隐喻对无意识进行了研究。这部小说的故事主人公是一幅浮雕 [图苑]。这个故事是皮格马利翁主题的一个例子，在其中爱或欲望使石头变得有血有肉了。这个故事讲的是一个性格内向的年轻考古学家罗伯特·哈诺德迷上了一幅古代浮雕，浮雕上刻的是一个迈步向前走的女人。哈诺德自己有一件这个浮雕的石膏复制品。他特别迷恋浮雕上女人仿佛是军队行进一样的步态，因此将之称为“格拉迪瓦”（来自古罗马神话中的战神马尔斯·格拉迪乌斯）。弗洛伊德描绘了罗帕斯的《圣安东尼的诱惑》中所表现出的欲望的不可抑制 [图愿]：圣安东尼将《圣经》中关于约瑟节欲的文本打开，向十字架上的基督祈祷，以求得力量抵御性诱惑；然而，正是在他的眼中，欲望赶走了基督，而在十字架上原本是基督的位置上，出现了一位具有诱惑力的裸体女郎。

《梦的解析》中自我探索与客观兴趣天衣无缝的结合，扩展到他对两位重要艺术家的研究之上，这两位艺术家的作品都激发了个人的反思。弗洛伊德的“巧智的游戏”《列奥纳多·达·芬奇与他童年的回忆》（1910）将蒙娜丽莎和圣母玛利亚的微笑与作者幼年时缺乏母爱联系起来 [图怨 员园]。具

^① 夏志清：《中国人的幽默感》，香港，《译文》杂志，第 9 期，1956 年。

有讽刺意味的是，列奥纳多努力避免“自动模仿”，认为它自相矛盾。与此相反，弗洛伊德却赋予古老的托斯卡纳谚语“所有的画家都在画自己”一种心理学的层面。他对列奥纳多的分析扩展到艺术家的个人性质（双性恋、左撇子、反暴力，以及他的“两个母亲”）；但是，这也向弗洛伊德提供了研究埃及的象形文字、作为生殖崇拜对象的始祖母亲、婴儿的性敏感等具有丰富的个人意味的主题的机会。他对列奥纳多关于嘴被兀鹰的尾巴所击打的“回忆”的思考，可能会与埃及人兀鹰—母亲—女神联系在一起。^① 米开朗基罗的《摩西》的姿态 [图 员愿] 像《蒙娜丽莎》一样，引起了弗洛伊德的激情反应，当时，他与他的一些学生在倾向上有着某种竞争关系。为了说明摩西持法版的不稳定状态，他依据施温德的梦的情景设想这样一种情况：作品描述了摩西对“圣经上所写的人们”崇拜金牛感到一阵狂怒，从而使十诫板脱手。这些多样性的情节，

^① 他关于生殖崇拜式的“列奥纳多的兀鹰—母亲”的思想可能来源于他童年时看到的菲利普森的《以色列圣经》中的埃及神像的鹰头。在《梦的解析》中，他陈述他的一个焦虑的梦，把它们想象成“梦运作的心理学，梦的功能”。弗洛伊德对这一构造有着强烈的个人情结，甚至一些学者提供了证明，列奥纳多的鸟是鸢而不是秃鹰时，他也拒绝作任何修改。

就像俄狄浦斯故事中的血亲乱伦包含了叙事性含义一样。^①

在“梦运作”一章（第六章）中，弗洛伊德通过与书写类比而解释了“梦中的再现手段”：

“……梦成为无可否认存在着的梦思的各成分结合成以情境或过程形式存在的整体的方式而形成的陈述。它产生出同时性形式的逻辑联系；这种情况与画家（如拉斐尔）将所有的哲学或诗人结合进一幅画中，形成《雅典学园》这幅画。他们从未聚集在任何的大厅或任何的山顶之上，尽管从沉思的心灵上讲，他们构成了一个群体。

梦与这种方式的再现完全一致。每当两个因素显示是联结在一起时，它保证了其相应代表在梦思之中的特别密切的联系。这与我们的书写方式类似：~~嗽~~表示两个字母拼写在一起，其读音是一个音节，而~~嗽~~和~~燥~~这两个字母在书写时如果中间空一格，那么，就表

^① 像潘诺夫斯基这样的图像学家在进行分析时允许在一种叙述因素出现在文艺复兴绘画的纯粹视觉成分之中。对再现自然所作的技术上的改进，使后来的艺术家可以从中世纪艺术的小“神龛”（~~神龛~~的水平上向前发展。当然，对圣经故事进行解释的文本从中世纪以后德国《穷人的圣经》（~~穷人的圣经~~）传统延续到通俗法文的《圣苏尔皮斯图画》（~~圣苏尔皮斯图画~~），以及从18世纪起的卡通文本之中。据我看来，我们可以用口语的丰富与文字的繁难的对比来解中国文人画中叙事性较少而民间画中却存在着大量的叙事性的原因。近年来，出现了一种研究兴趣从文人画向更为通俗的“叙事性绘画”转移的倾向，这其中无疑包含着一些“滑稽艺术”。正像与之有着密切关系的木刻画一样，滑稽艺术可以追溯其久远的历史。以卡通式的插图来叙述故事的传统至少可以追溯到汉朝，在许多世纪里，中国的儿童都在读着有画的书。一些著名的明清小说也有连环画供中国儿童阅读。与文人注重于书写不同，中国艺术家创作了大量而多样的绘画。参见朱丽娅·迈默里：《什么是“中国叙事插图”》，收入到《艺术通报》1988年10月号，第180-184页。亦参见田中秀道：《乔托与蒙古和中国绘画对他的艺术的影响——圣方济各传说与帕多瓦阿雷那教堂壁画的分析》，载《艺术史》，日本东北大学：1988年第2期。涉及到对一定历史时期的“政治无意识”所作的后弗洛伊德的说明，请参见林恩·亨特：《法国革命的家庭罗曼司》，伯克利：1988年。

示 贼是一个词的最后一个字母，而 爆是另一个词的第一个字母。”

这一段引自弗洛伊德著作的话，像其他许多例证一样，说明不管是口头的还是书面的语词，都对它具有深刻的意义。

囹 语言问题：文化与翻译的心理分析

弗洛伊德将心理分析称为“谈话治疗”，并且，在医疗实践中，他常常从“口误”中追寻隐藏的动机。这种语言学的问题，构成了他的《梦的解析》的主要组成部分，即阐释梦的内容的困难在于展现在凝缩与移置之中的无意识的干扰。不管是方言，还是个人习语，都可能扭曲病人与分析者之间的情感转移关系。此外，正像在“翻译即背叛”（~~贼爆~~）这句谚语中所批评的那样，将德语文本翻译成另一种语言可能会造成意义的稀释和混乱。在“梦的解析方法”一章中，弗洛伊德说，“梦从规则上讲是不可以翻译成其他语言的”；并且，在“初始语词的对立意义”（~~贼爆~~）中谨慎地说，“如果我们对关于语言的发展了解得更多的话，我们应对梦有着更好的理解，翻译起来也就更容易。”但恰恰是由于汉字的 多义而丰富性，造成了翻译上的困难，尤其是在将西方的名称翻译成中文时就更是如此。^① 其他的误解则是由东方的心灵与西方的个人主义及自然主义在宇宙哲学上的差异造成的。这导致了一种由性病理学和一种游戏的治疗法所支配的心理学；因此而用健康与神经症来对艺术家与非艺术家进行同等考察。其中的一个最为著名的例子是，圣特雷莎的迷狂从 17 世纪起就被怀疑论者讽刺地解释为不是精神的迷狂，或不是与宇宙的融

^① 符号学与拉康版的心理分析使语言学问题与后现代关于主体的理论相呼应，这可能会对将弗洛伊德的思想翻译介绍给像中国文化这样一个陌生的语境产生很大的影响。更进一步说，在女性主义、同性恋研究的影响下，出现了一种方向上的调整，注意力从家族中心的俄狄浦斯三角和阴茎崇拜，转向了怪异和记忆屏蔽这样一些话题之上。

合，而是一种性兴奋。西方的（基督教的）对性欲的压抑，对身体的拒绝，以及（弗洛伊德以及其他）人所导致的精神症和有罪感的治疗，与中国人对性欲的深层次的接受是不一样的。无可否认的是，为中国受教育阶层服务的情色艺术是精妙而不是直白地受着一种关于道的哲学的影响，赞同“一阴一阳谓之道”，并认为“阴阳合而万物生”。

弗洛伊德在其职业生涯的一开始研究的是一个“科学心理学的课题”。通过他多年的临床经验，发展出心理玄学和语言学的技巧。他寻求通过分析以自由联想的方式，运用一种字源学的工具，实施一种“语言的考古学”，将被压抑的内容找出来。他相信，通过语言发展的研究，可使他找到神经症的情感的历史。他显然遵循了这样一个公式：语源学 越病源学，这与 19 世纪的那种本体论是发生史的概述的思想有着呼应的关系。但是，他对古代艺术和神话的研究是与图像的圣像式分析 [图 10]，或者是与比较语文学相类似。这些做法探究了印欧语系的古典语言的当代用法与思想，提出了一种个人与文化发展间的类比关系。

将弗洛伊德分析梦文本的方法论译成汉语并不容易。汉语方言间的区别比整个欧洲方言间的区别还要大，但它标准形式的书写，与口头的通俗语言相比，进化得要缓慢得多。尽管只有松散的联系，汉语的书写显然来源于口语：学术界一般认为，汉语具有巨大但不精确的音节，它们具有视觉与语义的性质，但是，他们反对这样一种仍有少数人持有的观点，即最初的形式是图画式与表意式的（即每一个符号代表一个思想）。^①从本质上讲，汉语是“语标性的”，其符号是语词声音的书写性再现。在很长的时间里使一系列西方哲学家们感兴趣并困惑的是它与西方的纯粹声音的记录不同，汉语的文字具有一定的

^① 与此相反的，即认为汉字是表意性的观点，请参见陈汉生：《中国表意文字与西方思想》，载《亚洲研究杂志》，第 2 期，第 103-107 页，1975 年。

语义分量，尽管这种分量并不重，可以不用拼读基本字母。这一性质导致弗洛伊德将汉语与埃及的象形文字相比拟，并将两者都看成是表意或表形的语言，并因此将之看成是梦的语言。^① 在西方长期存在着的这种象形性质的假定深刻地影响着对中国文化的创造性反应。特别是在 19 世纪晚期以后，当时空问题由像柏格森（以及他的门徒欧仁·闵科夫斯基）、亨利·庞加莱和爱因斯坦这样一些人提出来以后，就变得更为重要了。最能说明这一问题的是马拉美的《骰子一掷绝不会破坏偶然性，诗》（*骰子*），关于这首诗，他的著名学生保罗·瓦莱里写道：“在这里，实际上，（空间的）延续性说出、梦到、产生时间的形式。”

英语与汉语在语言学上的区别在一种哲学的差异中反映出来：亚洲的本体论与变化、矛盾和妥协的原则，以及与整体的语境有关，而西方的本体论与个体主体、身份、范畴、真理以及一种非矛盾性的逻辑有关。这种对比似乎决定了两种文化中动词“是”的地位。这个词在汉语中起着很小的作用，但却是西方思想的核心。^② 然而，近年来的研究反对这种将中国与

^① 在《梦的解析》第六章之中，弗洛伊德将梦象征说成是“常常含混而多义，正像中文文字那样，只有语境才能使它们得到正确的阐释”。

^② 德里达在《本色》（*本色*）杂志中的同事和挑战者米歇尔·福柯在《词与物》（第 1 页）中，在引用《波尔—罗亚尔的逻辑》和孔迪拉克的《语法学》时，对此加以概括：“当一个人在两件事物间作出肯定，说它们依据某种属性而联结在一起时，当一个人说此物是彼物时，就有了一个命题和论述。每一种类型的动词都可被归结为动词‘是’。除了动词‘是’之外，并没有其他的动词。”亦可参见汤浅康夫（*再探再探*）的文章《图像思维与对‘是’的理解：语言表达的心理基础》，载《哲学：东方与西方》。他在中国与西方思想间语言学上的差异作出了区分，说西方的是对“是”作理论上的理解，而东亚人则“图像思维”。

西方的思想置于完全对立的做法。^①

解构主义者雅各·德里达是一位寂静空间的鉴赏家。他的大胆的言词受到了后结构主义的先锋派的欢迎，促使书写处于“逻各斯中心”的言词之上。他作出了平庸而错误的结论，认为汉语的书写是非语音的，因此避免了“逻辑时间的线性”^②。具有讽刺意味的是，德里达提到了这个谜，却不知道其在完善了书写体系时代的无与伦比的重要性。^③ 他说弗洛伊德，“为了表示梦中的逻辑—时间关系的奇异性而常常引述书写以及图形文字的空间架构，画谜、象形文字，和各种非拼音的书写方式……其结果是，在象形文字或字谜之中，声音被取消

① 罗伯特·沃尔迪（Robert Waldi）《亚里士多德在中国：语言，范畴和翻译》（剑桥，1995）一书试图展示，汉语具有必要的翻译亚里士多德的范畴的资源，张隆溪则在《强大的对立：中国比较研究中从两分到差异》（斯坦福，1995）中寻求使作为“他者”的中国人非神秘化。

② 莱布尼兹在他所写的《洛克论人类理解批判》（约1704年；第100页）中已经表述了这个观点：“中文的书写尽管有很多不同之处，看上去好像是由聋子发明的，实际上却与我们的字母相当。”德里达追随了温克尔曼（Winckelmann）和莱辛（《拉奥孔：论画与诗的界限》，1766）的传统。他，以及所有《本色》杂志的知识分子，对中文的误解，源于对斐迪南德·德·索绪尔的不可靠观点的依赖，即“中文是（表意的书写体系的）的经典例证”。（《普通语言学教程》，第100页）以及依赖 恩德里盖布的观点，他在《书写研究》（1966，第100页）中写道：“在起初的时候，绘画用于人的思想的视觉表现，它采用了在很大的程度独立于说话之外的形式……从根本上说，所有的书写都代表了图画。这不仅仅是由于现代原始书写从性质上讲是图画性的，而且也是由于所有伟大的东方体系，例如苏美尔的、埃及的、赫梯的和中国的文字体系，最初是真正的图画文字。”值得指出的是，乔伊斯在《尤利西斯》中的“普洛透斯”章，游戏式地在空间的 晕轮和线性之间和时间的 晕轮和线性之间移动。

③ 这里，他是在重复拉康的对观点。拉康只是部分地把握了该字谜的作用。在《言语与语言的功能与场域》（1966，载于《手记》[1966]，第100页）之中，拉康断言，弗洛伊德的《梦的解析》中“梦具有句子的结构，或者说，依附于作品的或字谜的字母，也就是说，它具有一种书写形式的结构，在其中儿童的梦代表了原始的表意文字，而在成人那里，同时再造了指称因素的语音和符号的作用，它既能在古埃及的象形文字，也能在中国正在使用的文字中找到。”

了。”^① 这种普遍的错误被一位权威的汉学家德范克（范德范克）所批驳：“……许多人都对这种标志着真正书写的诞生的划时代发明视而不见。这种发明就是画谜的原理，而一种图画的符号不是用来表示其原初的意义，而是专指由这个符号的名称所表示的声音。这种由于使用一幅作为画谜的画所带来的功能上的变化可以表示为用一幅来画‘蜜蜂’（蜜蜂），再用它来表示‘树叶’（树叶），从而又可以表示‘相信’（相信）。”^② 这些图画所起的作用更像表示音节的声音符号而不是图画文字，纯粹的图画不能起这样的作用。字谜的原理为现在所知的三种书写符号奠定了基础：苏美尔人的（公元前 公元前）、中国人的（公元前 公元前），以及玛雅人的。^③ 这种所有书写共同起源于画谜原理的情况，并不排斥后来的不同，正如在非字母的语言中决定性因素的要求一样；近年来，人们在研究中发现，读汉语与读英语要使用大脑的不同部分！^④

^① 请参见《弗洛伊德与书写的场景》（弗洛伊德），收入到《书写与差异》，芝加哥：芝加哥年，第 第 页。

^② 德弗朗西斯：《可见的言语：书写体系的多样统一性》，檀香山：檀香山年，第 第 页。

^③ 摩西与法版的故事能够构成另一个“画谜机缘”吗？我猜测，但却不能得到证明，在 在 世纪末对画谜和其他语言游戏的强烈兴趣，标志着一个特殊的语言学热潮，暗示着诗人和艺术家们倒退到了更为原始的语言创造时刻。发明新的语言的可能甚至在原始社会之中也存在。见《丹尼尔与布赖特：世界的书体体系》（丹尼尔与布赖特），牛津：牛津年，第 第 页，该书讲述了两位没有什么知识的人，在一个梦的启示下，为他们各自的部落，即巴姆（巴姆）和尼卡（尼卡）发明了文字。特别是在世纪之末，尤其是商博良识读了罗塞塔之石，以及巴黎的先锋艺术家完全出现之前，一再对报纸上出现的画谜兴趣的异常高涨。

^④ 研究者们发现，双语的儿童会对其中的一种语言有诵读困难，但对另一种语言却没有。英国认知神经科学院中的该研究所中的布赖恩·布特沃特（布赖恩·布特沃特）和唐（唐）所操纵的 扫描仪 证明，中文的读者与英文读者使用大脑的完全不同的地方。他们还不能确定这种差异的根源是生理学的或是文化学的。

值得注意的是，一个很久以前将汉语误解成表意文字的偶然错误，刺激了数学的发明以及近年来先锋派诗人的实验。中国数学本身提供了书面语有趣的增长。同样，关于“在”（~~在~~）的西方哲学与希腊语中的谓词结构，或者印欧语言中重视称名功能的普遍概念的哲学有联系。中国的代数与所使用的表意书写联系在一起，其数学的独特特征与中国语言语词功能的重要性有联系。莱布尼兹想要“方便逻辑分析与综合的功能，从而以简明而适当的表意文字来代替普通语言的表音文字”^①；此外，莱布尼兹推测，《易经》中的二元代码也许会成为一种“普遍语言”的形式。^② 在 ~~17世纪~~ 17世纪，相应的观念出现在 ~~德国~~ 德国阿米奥神父的著作中，他将汉字说成是“通过眼睛向心灵说话的图像和符号——有形物的图像，精神物的符号。这些图像与符号没有与任何固定的声音相联系，可用各种语言来阅读它……我想将……汉字定义为科学与艺术的图像性代数”（《回忆录》~~1717年~~ 1717年，第 ~~100-101~~ 100-101页）。

先锋派艺术家和诗人赞同语言学家罗曼·雅各布森关于所有语言都具有诗学基础的理论，他们利用汉语作为主要的例证。费诺洛沙和其他翻译者相信，汉语诗句的性质主要在于独具匠心选取汉字，以构成一种生动而具体的思想图画。但是，这种意象实际并不呈现在中国读者的心灵之中，也许中国诗人也没有意识到这一点，他们只是将汉字作为语词的任意性

^① ~~德国~~ 德国刘易斯和 ~~德国~~ 德国福德：《符号逻辑的历史》，载 ~~德国~~ 德国纽曼：《数学的世界》，第 ~~17~~ 17卷，第 ~~152~~ 152页。人们也可注意到，取代数学符号的是中国人使用算盘，用一根杆子代表一位数。这种算盘被看成可以与计算机的记忆相比较。

^② 见弗朗格·斯威兹：《莱布尼兹、易经以及中国人的宗教谈话》，载《数学杂志》~~1938年~~ 1938年 4月号。也可参见《斯卡卡》，~~1938年~~ 1938年，第 ~~100~~ 100页（对布尔代数与计算机科学之间的联系感兴趣）：“一种类比推理的理论被建立了起来，在其中概念被等同于布尔代数，以及与人类形式论作类比。因此，显示出来的是类比推理的功能性等同。周朝晚期的中国哲学家们表现出对控制类比推理的严格使用的规则相当熟悉。”

符号而已。^①

赫尔曼·海塞曾对汉语，特别是汉字书法表示过相当的兴趣。海塞一生都保持着对中国哲学（主要是儒家哲学）的兴趣，这在他早期著作《草原之狼》中就表现出来。他的杰作《玻璃球游戏》（英译本初版 1959年）中，描绘了一种弹子球游戏，这与中国的围棋相对应——围棋是一种对中国美学有着相当重要性的游戏。^② 像围棋一样，弹子球戏寻找隐藏在世界中的共同的图式。包含在这本书中的他的名为《书法》的诗提出，中国的“象形文字”是“……像月球人或部落生番来到这个铁笔耕出过鲁纳文的地方 他们想要解开我们书写之谜，面对这个世界他们一无所知，到处都是神奇而有魔力的图画”。

在各种现代关于梦的文本之中，最为大胆和富有想象力的当然是乔伊斯的《为芬尼根守灵》（1939年），书中玩起了视觉语词的游戏，而不是有意识地指向文本之外。^③ 与《梦的解析》不同，这位最重要的后结构主义者的作品混淆了主体与客体、做梦者与梦。它的宇宙性喜剧超越了散文，超越了弥散

^① 诚然，一些中国学者强调他们的语言所具有的独特的诗意，例如，约瑟夫·奈吴（Joseph Needham）在《中国语言与中国思想》一文（发表于《哲学：东方与西方》）中认为，中国语言是一种诗的语言。有关费诺洛沙等人的肯定性评论，可见乔治·博德肯尼迪的文章《费诺洛沙、庞德与汉字》，载《耶鲁文学杂志》第 15 卷，第 3 期，1965年 4 月。他注意到，费诺洛沙、弗洛伦斯·艾斯库、埃米·洛厄尔及其他翻译者们相信，中国诗的诗句的性质主要是由对文字的图画性的选择，以及由这些符号所唤起的思想原图所决定的，这要比语词生动具体得多。德里达也持同样的思想，在赞扬了庞德和马拉美打破传统以后作出结论说，“中国表意文字的魅力对庞德作品的影响也许因此而赋予其全部的历史意义”。亦可参见温迪·斯坦纳（Wendy Steiner）：《修辞的色彩》（芝加哥：1984）。

^② 高建平：《中国艺术的表现性动作》一书对中国笔墨的艺术与围棋之间所作的精彩比较。

^③ 在这里，人们会想到符号学家罗兰·巴尔特所讲的一句话：“在写作的多样性中，一切都会被分解开，却没有什麼会被译释出来。”

着道家过程和流动性的梦的空间与时间。^①

对有趣的西方人的知觉通常局限于汉语的文本方面，但先锋派艺术家所仿效的是艺术与书写的形式方面，尽管只是浮于表面。^② 新的象形文字与弗洛伊德的梦的表意文字相似，它们出现在达达主义者〔施维特斯（~~运动性精神分析~~）的“梅尔茨”（~~配译~~，从德语“商业”一词中析出的无意义的词）诗中，曼·雷（~~配译~~）的声音诗使人想起《易经》中的卦象〕，保罗·克利的“图画书写”以及像玛格利特这样的超现实主义者们那里（~~图猿~猿~~）。像唐吉、卡林顿以及图伊恩等超现实主义画家描画出梦幻风景，其关于数字和字母的线性素描以及人物，使我们回想起更为精巧的中国风景书法。

关于东方与西方的心理分析的结语

心理分析也许能对揭示中国文化，例如揭示鲁迅最初通过《狂人日记》所表现出来的对文学的革新起一定的作用。鲁迅在写作时使用口头语言，而取代了供士大夫使用的古典的上流社会语言。

鲁迅的作品为他以后的大批社会革命者所写的大量通俗文学奠定了基础。从心理分析的角度看，鲁迅描绘可怕的吃人社会的《狂人日记》在中国产生巨大影响绝不是偶然的。它不仅确证了土语的口传传统，而且，正如瓦耳纳·明斯特贝格的一项重要研究，即《口传性与依赖性：中国南方话的特点》

^① 高建平：《中国艺术的表现性动作》一书第 152 页至 153 页所说的，《周易》和道家思想“都有一个共同的特点，即强调过程。从这个意义上讲，中国哲学所强调的是‘成’而不是‘在’。对中国人来说，世界必须从‘成’，即不断变化，而不是‘在’这个静态的事实的角度来考察”。

^② 高建平：《中国艺术的表现性动作》一书中对笔墨和现代绘画的论述，以及我在《中国书法对西方现代主义的影响》一文，见《世界汉学》，第 2 期，以及《美学与文化：东方与西方》会议论文集。

中所揭示的，与中国南方人的“口头的”心理学相呼应。^① 鲁迅关于吃人的描写展示了这里所分析的口语的复归和虐待狂冲动：鲁迅笔下人物的口语象征性地“吞食”古典语言。正如法国心理分析学家和符号学家朱利娅·克里斯托娃所见到的，意象派写作的逻辑预示着一个在说话和书写时的主体保持作为“对母性的依赖”的“前俄狄浦斯阶段”，“缺乏在事物的秩序与符号的秩序之间明确的区分”，以及“为无意识冲动所主宰”的特征。她看到汉语的书写具有“在图像、姿态和声音的组织上保持史前的母系社会的（集体的和个人的）记忆”的特点。作为一位马克思主义的精神分析学家，她将“与封建主义的斗争首先就是与儒家的家庭观和道德观斗争”的观点进行了理论化。^② 尽管在西方的知识分子中，像俄狄浦斯情结和阴茎崇拜这样一些弗洛伊德的理论已经被解构，心理分析的治疗法由于古老的对心理分析的憎恶感的减退而越来越多地

① 这篇文章写于 1986 年，当时，他属于哥伦比亚大学中国研究圈。亦请参见沃尔特·翁（Walter D. Mignolo）《口语性与文字性：语词的技术化》（1984 年）。甚至在明斯特贝格（Ernst Cassirer）之前，他的合作者热札·罗海姆（Jean Laplanche）就将梅勒妮·克莱因（Melanie Klein）在口头性与侵犯性之间的联系用于人类学研究了。

② 参见邦德：《中国文化的联系：中国价值与文化的非文化层面的探索》，载《跨文化心理学杂志》（第 1 期，第 1 页-10 页，1980）。文章注意到，中国社会仍由一些儒家价值所构成，如孝悌、勤勉、保存面子以及个人的关系网，等等。克里斯托娃对中国的观察与巴尔特相同。请比较《丽莎·洛的批判阵地：法国与英国的东方主义》，伊萨卡与伦敦：康奈尔大学出版社，1985 年，第 1 页：正像克里斯托娃一样，巴尔特将中国构想为一个女性的和母性的空间，对“阴茎中心”的西方社会制度具有瓦解力……对于巴尔特来说，中国打开了一个前语言想象空间的可能性，处于“阉割”、社会化以及父权的干涉之前。“一个有力的女性主义的对心理分析的修正，依照克莱因（运动）和玛格丽特·马勒（克莱因）的早期著作的说法，必须将前俄狄浦斯的母亲和儿童的”客观关系“放在优先地位（就像马勒所说的母亲与孩子的共生一样）”。

被运用到在远东和在美的中国病人的治疗上。^①

中国在丝绸之路开通以后，在马可·波罗中国之行以后的漫长时间里，对西方文化的各个方面都产生过多种多样的影响。这些影响涉及到艺术、数学等方面，而更为晚近的影响是身心协调医学，这是一种深深受益于中国哲学的医学方法。^②

随着中国生产能力的提高和在国际地位上的变化，对待传统的马克思主义教条的态度也在发生变化。苏联的解体消除了对各种西方的心理学，特别是心理分析的敌意的根源。市场经济的转向伴随而来的是日益增加的消费与资产阶级个人主义，使得知识分子的注意力从经济唯物主义转向了文化与审美的问题。其结果是一种向实用主义的回归，这种实用主义既包含了古代智慧（孔夫子），也包含了盎格鲁—萨克逊的现代主义（曾在北京教过书的约翰·杜威）。（当然，我们并不能说，在“实用主义”这个术语之下，东方与西方和古代与现代就是一回事了。）

前面所讨论的翻译问题并没有消失。随着中国与西方的经济与文化交流的日益增加，中西间的相似与差异将会得到更加强烈的关注。在看到两大文明在许多地方都在平行发展，从而

^① 见 闻 扬 的文章《美国华人的心理分析治疗》，载于《全国心理分析协会杂志》。这篇文章对家庭单位相对个人身份的重要性进行了研究。特里萨·袁在她给《国际心理学协会杂志》的编辑的信（1994年 1月 1日）中对“中国的心理分析”进行了研究，指出“在文化革命中，心理分析遭到了禁止”。

^② 中国的心理分析的从业者杰伊·亚伯—霍罗维茨（~~詹姆斯·霍罗维茨~~）于 1994年 10月在在密歇根召开的美国心理分析协会会议上说：“在心理分析的内驱力理论中，内驱力从本能中获取能量，而本能则来自身体。这种概念化的思想来自并推动了一种心身的二元论。这种二元论构成了心身理论和技术的核心问题。由于没有受到这种笛卡儿式的心灵与身体的二元化影响，古代中国医学发展出了一种真正的心灵身体的整体性世界观。心灵分布在人的全身。器官功能的紊乱就会导致心理功能的紊乱。中国人的‘气’的概念就同时既是肉体的，也是心灵的。中国医学向我们提供了一个窗户，使我们能‘神秘地从心灵跃向身体’，引领我们走出西方的模式，对一个古老的问题提供新视角，这既具有理论意义，也具有临床的实用性。”

加入到全球的经济合作与竞争之中以后，我们也许会问，它们在文化上的交融会发展到一个什么样的程度？意识形态简单性的教条主义长城无疑会阻碍这种交融。但是，我们能够希望两者逐渐成熟。在欧几里得的平直空间中，两条平行线是永不能会合的。然而，在现实中的更为复杂的非欧几里得三维空间之中，这种对平行线的规定不就失去了其权威性了吗？

引摇言

摇摇弗洛伊德对当代西方文化的重要性，不仅可以从精神分析对它自己所属的专门学科心理学，而且可以从它对人类学、社会学、艺术和文学、宗教、哲学和传记文学等各种领域的持续影响中清楚看出。批评家们认为，他是一位伟大的开创者，与19世纪的巨人如达尔文、马克思、尼采等重要的思想家并驾齐驱。

尽管弗洛伊德的杰作《梦的解析》发表100年来，他的天才一直闪耀着光芒，这部书却从未摆脱自它出版之日起就有的争论，以至到今天，书中也没有留下什么无可争议的结论。弗洛伊德无论多么富有洞察力，却未能创造出一种无所不包的，统一的关于个性的理论。精神分析学者之间的意见分歧，导致了在新弗洛伊德主义者和反弗洛伊德主义者之间对弗洛伊德成就的看法和评价反复无常。实际上，尽管存在着几个重要的精神分析学派（马拉伊、门罗、阿恩斯），但是，那些寻求理解弗洛伊德关于无意识、里比多、自我的作用或死亡本能的研究者，如果不从任何现成教条出发，就很容易产生困惑之感。弗洛伊德主义者对弗洛伊德学说的重新评价活动在继续发展着。一方面，一个（由琼斯和赖克领导的）正统弗洛伊德主义者的坚强核心试图吸收非正统的弗洛伊德主义者的看法，丰富对弗洛伊德原始论述的阐释，这种尝试取得了一些成果；另一方面，一些更为大胆的著作家则走得更远，他们不仅肯定了弗洛伊德的现实意义，并对批评弗洛伊德的人进行反击，而且

以从他的著作中找到的思想为基础，对我们文化中的重大问题提出了解决办法。这种观点的混乱在美学界同样是引人注目的。

弗洛伊德关于艺术和艺术家的观点，同样被一批注释者搞乱了。理解弗洛伊德艺术观的困难，在很大程度上还是要归因于弗洛伊德自己。他从来没有系统地阐述艺术问题，也没有集中从审美问题对他的心理分析工作的影响方面来进行研究。显然，弗洛伊德以一个科学家避免越俎代庖的谦逊的态度，把天才与技巧这些课题留给了美学家和艺术家。然而，弗洛伊德在谈论艺术时的一种亲昵的态度表明，艺术对于他来说并不仅仅是科学问题。遗憾的是，正像他对艺术家的看法一样，在人们最想弄清楚的地方，他又保持缄默、闪烁其词，或者说话前后矛盾。可以理解，弗洛伊德对艺术家的深刻了解以及散见于他的著作中的对于艺术心理学的精彩的提示，已经对作家、艺术家和批评家产生了巨大的影响。这种影响尽管到处可见，却难以把握。自1939年弗洛伊德辞世以来，人们即已开始整理和修正弗洛伊德的艺术观点，并进而综合出一种精神分析美学。从事这种尝试的人为数众多，但谁也没有成功。隐含于对艺术进行精神分析之中的基本问题依然——也许必然——不能得到全部的或部分的解答。这些问题是：形式如何起源于一种混沌的无意识状态？它怎样为我们提供快乐与满足？自我或得到控制的意识在与无意识或被压抑的力之间的关系中起了什么样的作用？精神分析的洞察力能在多大范围内引导我们一方面去理解艺术家的创作过程，一方面去理解观众的欣赏？弗洛伊德的思想对于多种学科的冲击，在每一个它还不能提供满意的解答的领域，都受到专家的质难。艺术史家怀疑非艺术的经验（特别是在童年期的经验）对于艺术家成熟了的艺术风格的意义，同时怀疑那些不成功的作品，不管是幼儿阶段的、学龄前的，还是神经质的，与优秀的艺术品之间是否有关。艺术史家和批评家还要求提供对艺术性质进行精神分析的尺度。许多人

类学家，都放弃了欧洲文化优越这种陈旧的，为弗洛伊德所采纳的假说，他们要求用“原始”艺术和文学自身的观念和价值观来看待那些艺术，这是一种很难与正统的精神分析合拍的态度。

尽管弗洛伊德的艺术观点可能是不完整的，但这些观点却产生了足以与他的精神分析理论相比拟的吸引力。绝大部分人认为，弗洛伊德关于批评和艺术的思想具有丰富的内涵，但谁也无法以这种思想为基础，建立一个最终的体系。然而，说到底，弗洛伊德的《梦的解析》并非由于体系的原因才获得吸引力。“弗洛伊德造的房子”（约瑟夫·贾斯特罗以讽刺的口吻作了这一比喻）一直被弗洛伊德的追随者们修修补补、涂涂刷刷。这些追随者们宣称通过这种努力，可以使弗洛伊德的理论跟上时代，变得更加精密和体系化。然而，他们的这种修修补补很快就被历史忘却，而房子本身却可以保存下来。弗洛伊德的著作已经成了经典。这是由于该书作为艺术和哲学论著具有长久的魅力，而不像科学论文那样只能引起人们短暂的兴趣。

我们把弗洛伊德当成一位艺术家或一位哲学家，并把他的主要著作视为艺术杰作，因而在本书中并不打算评价弗洛伊德的科学发现的可靠性。尽管弗洛伊德致力于创建一种“心理玄学”，并且深知他在科学界以外的影响，要大于他在科学界的影响，他还是对哈夫洛克·埃利斯以明显的恭维的口吻把他比作一位艺术家表示愤慨。这部著作受到经常而广泛欢迎的原因，显然并不能在它的科学的精确性中找到。另一方面，由于处在一个大众传播媒介很少受任何禁令的限制的世界之中，他的著作对那些把他的著作中对性问题如实描绘当作色情文艺的无聊的好奇者或表面上一本正经的人所产生的诱惑力也减弱或变得无关紧要了。越来越多的读者像阅读圣奥古斯丁和卢梭的《忏悔录》，以及阅读歌德的《诗与真》那样阅读《梦的解析》，从中感受伟大的自传文学作品必然会提供的深

刻的丰富性和优美的复杂性。同样，把弗洛伊德对艺术家和作家的论述不仅看成是对美学研究作出的贡献，而且看成是对他自己的情感和理智的经验的反应，看成是企图处理这些经验^①，这无疑是有意义的。进一步说，这些作品产生出只有它们才会有的那种激情，因而，人们应像阅读《为芬尼根守灵》^②那样专注地阅读这些作品。它们或许像乔伊斯幻想出的梦的宇宙一样，在弗洛伊德所描述的精神分析学的原理的帮助下，能够得到最好的阐释。

把具有自传性质的弗洛伊德著作称为病历的搜集附上理论的注释，听上去使人感到是荒谬而牵强附会的。从表面上看弗洛伊德是对艺术作客观的研究，而本书的主要任务，是揭示这种研究的主观的和个人的一面，从而揭示出潜藏在他内心深处的东西。人们同样也可以用考察弗洛伊德自己的梦以及他对他的病人做梦的分析的方法研究《梦的解析》。通过这种研究，人们会发现，这些梦的片断的核心以及对这些梦的带有倾向性的解释，都属于弗洛伊德自身，他的个性为这一印象与自白的万花筒提供了根据。就这一点而言，与之相似的不是乔伊斯，他的《为芬尼根守灵》中的中心人物，做梦者~~勺院院~~似乎给人以虚构之感。与之相似的是普罗斯特，他在《追忆逝水年华》^③这部著作中追忆了作者的童年，找回久已被遗忘的经验并将之生动地表现了出来，因此，在全书中，人们都可以感到作者的存在。

① 对通过弗洛伊德的自我分析来研究弗洛伊德的尝试进行的批判性评论，可参见恩斯特·克里斯的文章，收入弗洛伊德《精神分析的起源：给威廉·弗里斯……的信，~~灵苑- 灵苑~~》（~~云院院~~，~~灵苑- 灵苑~~）（纽约与伦敦：~~灵苑~~）第~~猿~~页注释。

② 《为芬尼根守灵》（~~云院院~~），英国小说家詹姆斯·乔伊斯晚年的一部名作。

③ 《追忆逝水年华》（~~云院院~~），法国小说家普罗斯特的作品。

19世纪末期，一种最富于暴露性的传记体小说在德国文学中兴盛起来。与这一风尚相呼应的是，著名的散文作者利奥·贝尔格这位由自然主义转向反自然主义并成为尼采的信徒的人于1895年写了一篇文章（《现代文学的历史和特征》，载于《新作集》，奥尔登堡，1895年）。他在这篇文章中说，比起拉丁国家的非个性化的客观性来，德国文学从本质上说是个性化的和主观的。他认为像路德的《桌边谈话》，歌德的《与爱克曼谈话录》，叔本华的《附录和补遗》，海涅的日记片断，黑贝尔的《日记》（他从中引了这样一句话：“没有自传就没有写作。”）这样一些伟大的却又仅属于作家个人的作品，都是建立在对作者的一种个人崇拜的基础之上，都是伟大作家的主观性之作的突出范例，也是为试图探索作者心灵的心理学家提供的路标。他发现这些作品构成“一种文学……这种文学尽管具有表现的直接性，却以一种真正的艺术力量打动我们”。比瑟尔在更为具体地谈到关于19世纪晚期的小说的时候指出，许多这些作品“由于它们描绘一个主角历尽磨难，从少年向成熟发展，因而在大体上是传统意义上的成长小说或教育小说。但是它们中最优秀的作品具有极其强烈的个性，因此，这类小说可以进而被归入自白小说兼教育小说中：在书中，作者暴露其自身”^①。弗洛伊德也经常探索和研究他自己的过去，仿佛他在追溯他自己丰富得惊人的文化发展的根源，仿佛《梦的解析》（加上他后来的一些作品）是一部颠倒了顺序的教育小说。

如果这一阐释是正确的话，那么人们将很自然地预见到，甚至他所作的最客观的病例研究，也反映出了弗洛伊德自己的个性，也可以说是他一生自我分析的一个侧影。卡尔·波普尔在他的《开放社会》中说精神分析学家是最好的精神分析的

^① 杰思罗·比瑟尔：《现代德国文学：1890—1910》（伦敦：企鹅出版社，1955年），第6版，伦敦：1955年，第185—186页。

对象。^①这句话甚至可以用于对所有弗洛伊德的著作的研究之中。虽然这一巨大的工作远远超出了本书意图的范围，我感到，依照弗洛伊德的态度和兴趣的显而易见的重大变化，把他对艺术的论述分为前后三个阶段，是既有价值，又明白易懂的：早期，即前精神分析时期，死亡、力量、身份^②问题淹没在他的医学和科学的研究之中；中期，即从《歇斯底里研究》（~~灵缘~~）到《列奥纳多》（~~灵缘~~）^③这一段时间是“浪漫的”、“艺术的”时期，在这一时期中弗洛伊德热衷于研究他自己的梦和无意识，并且发现情欲是心灵的一股重要的力；晚期，即从《列奥纳多》和对宗教的第一部研究著作《图腾与禁忌》（~~灵缘~~）到他与艺术相关的最后的著作《幻觉的未来》和《摩西与一神教》，在这一时期，弗洛伊德不再分析自己的梦，而是逐渐转向对死亡本能问题和对他的学说条理化和理论化的研究。在这一分期方案中，《列奥纳多》是一部关键的作品。在这部作品中，弗洛伊德把列奥纳多一生划分为早期的丰富多彩的艺术时期和成年的枯燥的科学时期，在成年期，童年时代的未解决的问题干扰了他的艺术创作。通过与这位天才认同^④，弗洛伊德含蓄地表达出对到达自己生命的一个转折点的焦虑。在一个更深的层次上，我们可以看到，尽管研究的主题和方法发生了变化，弗洛伊德关于艺术和艺术家的某些重要的思想在

① 指卡尔·波普尔（~~灵缘~~）的名作《开放社会及其敌人》（~~灵缘~~）一书。

② 身份（~~灵缘~~）：指在“伊特”（~~灵缘~~）中意象和事物的原始等同一致性。即指一种把意象混同于事物的本能倾向。

③ 指《列奥纳多·达·芬奇和他童年的一个记忆》，德文收入标准版第五卷，中译本收入《弗洛伊德论美文选》，知识出版社~~灵缘~~年版。

④ 认同（~~灵缘~~）：常被用以指以下几层含义：~~灵缘~~在自我的心理过程中，人在心中形成与外界事物相等同一致的意象或观念；~~灵缘~~人们竭力使自己的思想行为符合于其他人或社会提出的要求、标准和价值等。认同（~~灵缘~~）与身份（~~灵缘~~）是两个不同的概念，认同是指在意识到意象与事实，自我与被模仿对象之间的区别的条件下的一种思想活动，而身份则是指本能存在的一种不把意象与事实加以区别的现象。

他一生中始终没有改变。

联系弗洛伊德著作的知识和文化背景来研究这些著作，可能会使弗洛伊德的天才的独特的性质得到最好的评价。显然，弗洛伊德这位维也纳犹太人的艺术观的形成，在很大程度上依赖于他早年的家庭和学校的经历。当他长大后，家里人和家里亲戚和朋友对他的教育和情感的影响已让位于在维也纳上初级学校和“吉姆那森”^①时与同学和老师的接触，以及对包括用希腊文和拉丁文在内的几种语言写成的文学作品的广泛阅读。关于那段时间的情况，没有什么材料保存下来。奇怪的是，弗洛伊德一方面毁掉了他早年的绝大部分习作、笔记以及能显示他早年生活的各种证据，另一方面，在成年后的专业研究中，他却穷尽毕生精力寻求恢复对他幼年经验的记忆。但尽管有这一困难，研究他后来关于自己婴幼儿期的回忆，对于理解他的个性和他成熟期的思想仍具有重要的启发作用。被贝恩费尔德等人揭示出来的关于弗洛伊德早年生活的很少的几个重要事件，已被恩斯特·琼斯在其详尽的传记中引述，本书将在论及弗洛伊德对艺术的论述时对此加以讨论。

弗洛伊德的童年经验不仅影响了他的成年时的回溯性文字，而且促使他接触了浪漫作家和艺术家，接触了热衷于已消失的罗马、希腊以及近东圣经地带全盛时期的浪漫的古典主义，接触了尤其是通过他父亲向他显示出来的犹太人的幽默和智慧。弗洛伊德的艺术趣味和文学爱好的这种倾向，可能是对他在其中成长起来的那种世纪末（~~19世纪末~~）维也纳氛围中文化活动的旋风的一种反应。因此，讨论这样一个氛围，可以帮助我们理解这样一个似乎矛盾的现象：尽管他对印象主义以

^① “吉姆那森”（~~即体操馆~~）：德国、奥地利和北欧等一些国家在实行的九年一贯制的教育制度下，学生在学习完九年基础教育后，进入大学前所上的学校，相当于中国的高中。这里的初级学校与“吉姆那森”连在一起，指弗洛伊德在小学与中学所受的教育。

后的艺术表示厌恶，弗洛伊德关于艺术的思想，甚至他的趣味（这一点可以从他收藏的书籍和艺术中得到证明）显示出与世纪转换时期的思想潮流和探索性的文学和艺术倾向惊人地合拍。弗洛伊德很乐意承认自己的学说有一批科学上的先驱者，在讨论艺术时，他也提到了许多 19 世纪文学和艺术理论书籍。我们通过研究 19 世纪的预见，一定能更好地把握像梦的阐释和自由联想一类与审美有关的技巧。如果我们知道在道德的拥护者，为艺术而艺术的信徒，唯物主义的和性的解释的倡导者之间的早期争论，我们将能够更清楚地理解弗洛伊德关于美和快乐的理论。联系达尔文和斯宾塞的进化论的观点来看问题，我就能更好地理解他强调艺术的生物学起源，以及艺术与童年时代具有牢固联系的原因。一方面通过观察与他在维也纳学校中接受的生物学和物理学的因果模式的关系，另一方面通过观察它与浪漫主义诗人和哲学家对存在于创造者心灵中非理性的神秘的力的非科学的思考的关系，最后我们将能更好地探测在弗洛伊德对艺术的分析中占据着核心地位的无意识决定论。弗洛伊德关于艺术和艺术家的思想，除了前面所提到的主观的和个人的考虑外，最为重要的似乎还是它自身所具有的，以一种象征的方式解释作品的价值。为了不仅确定它们的界限而且欣赏它们的价值，我们将努力探讨这些思想对以后的艺术和文学的影响。而为了实现这一目标，我将在分析弗洛伊德论具体的文学作品的文章——尤其是论米开朗基罗的《摩西》、列奥纳多的《圣母与圣安妮》^① 和《蒙娜丽莎》，以及威廉·詹森的小说《格拉迪瓦》——以后，试图把从精神分析法中发现的技巧运用于对两部现代作品的欣赏和理论之中。这两部现代作品是：马格里特^②的画《强奸》和从詹姆斯·乔伊斯的《为芬

^① 指列奥纳多·达·芬奇的名作《圣母，圣婴和圣安妮》。

^② 马格里特（原名保尔·亨利·马蒂斯，1891-1967）：比利时画家，超现实主义绘画的重要代表。

尼根守灵》中摘取出来的一段。

许多人，尤其是超现实主义者和后超现实主义者们，对弗洛伊德的作品进行综合，并由此形成形形色色的适应新的社会情况的文学批评的企图。他们把精神分析法应用于艺术史之中，努力产生出一种不仅与过去的而且与现代的艺术和文学有关的精神分析批评。他们的这些活动反映，甚至阐发了弗洛伊德的思想，有助于检验我们自己对这些思想的分析。正如我们已经指出的，弗洛伊德的思想似乎渗透到了许多作家的作品中，以至于我们可以在一定程度上说，这种影响是到处可见的。然而在实际上，我们必须作出两点重要的限制：第一，这位大师的思想，尤其是在艺术和文化领域的思想，在他过去的门徒兰克、阿德勒、容格等人的体系中得到了相当大的修改，并因而以一种修正了和扩散了的形式为公众所接受。第二，弗洛伊德的思想，就其来源于强有力的 19 世纪的思想倾向而言，在一定范围内起着从 19 世纪到 20 世纪的连续发展的中间环节的作用，它与当代类似的思想拥有共同的起源，而不是启发了这些思想。

有关弗洛伊德身份的材料至今完好无缺地保存了下来。通过详细研究弗洛伊德对艺术和艺术家的态度，我希望本书能再打开一扇新的通向这位伟大的精神分析学家的复杂的心灵和个性的的大门。这是由于尽管他拥有卷帙浩繁的作品，但我感到其中没有任何地方揭示出这位冷漠而严谨的学者的才智与温暖而不完美的人所具有的才智之间，那种使人难以捉摸的结合。

第 章

弗洛伊德的趣味 和他的艺术观的背景： 维也纳与弗洛伊德的教育

《梦的解析》常被人们认为是一位独立于传统之外，甚至公开蔑视传统的创造性天才的作品。从这一观点出发，人们可能不去寻找弗洛伊德的思想所接受的影响，或者想不到研究这种影响会有助于解释弗洛伊德的伟大革新的意义。然而，正如弗洛伊德自己所承认的，他的精神分析法不仅受到了在他以前的思想家的启发，而且实际上已被这些思想家预见到了。对此作一回溯，我们可能会认为，弗洛伊德的伟大贡献在于，当开始思考人的动机形成的性质之时，他将已经流行的材料和思想加以消化、结合和改造。弗洛伊德的思想对过去的依赖就精神

分析学而言，已得到了人们广泛的研究^①，然而，就艺术观而言，这种研究还是前所未有的。

像所有他的早期活动一样，弗洛伊德最初接触艺术的情况已有点模糊不清了。他有意识地销毁了所有与他早年生活有关的日记和文稿，研究者们只能依靠他的家庭成员的回忆，他所发表的著作（包括对他自己的梦的分析）以及自传性的笔记和书信来研究。恩斯特·琼斯在他的颇有价值的传记《西格蒙德·弗洛伊德的生平和著作》一书中，把 本菲尔德、本菲尔德和 罗森费尔德等人对弗洛伊德少年时期的研究收集在一起，使我们获得了一些关于弗洛伊德的早年生活的知识。但是，当我们接触到弗洛伊德自己所写的东西时，必须特别小心，甚至他所发表自我分析中他最为偏爱的部分，以及他仔细检查过的《自传》^②仍留下了许多不解之谜。弗洛伊德曾将歌德的作品说成是“一个伟大的自白的一些片断”^③，这个评论对弗洛伊德自己也适用，我们可以说弗洛伊德隐藏的并不比他揭示的东西少，甚至在他自白性的著作中也是如此。在他的一些重要著述中，甚至在“自白性的”《梦的解析》中，弗洛伊德也常常在远没有说完的地方停住，这就一方面给予我们基于自我观察的巧妙的真知灼见，另一方面又给予我们理智的发展轮廓，而作为一个情感的人的弗洛伊德，却很少从中表现出来。既然我们已从弗洛伊德的著作中得到了一些最精彩的东西，难道这种沉默就不应该得到尊重吗？所以像里夫^④一类正统的弗洛伊德主义者和作家都认为，弗洛伊德的著作成为“典范仅仅是由于它成为非个性的”。我的意见和他们恰恰相反。我认为，正是个性的方面（纵使它被层层包裹而不

① 见本菲尔德夫妇、本怀特和亨利·埃伦伯格等人的作品。

② 指弗洛伊德 1925 年所写《自传性研究》（《弗洛伊德文集》第 17 卷，第 1 册）。

③ 弗洛伊德：《在法兰克福歌德故居的谈话》，1924 年。

④ 菲利浦·里夫（Philip Rivlin）著：《弗洛伊德：道德家的心灵》，纽约：1952 年，第 127 页。

易接近) 给予弗洛伊德的著作以迷人的魅力, 使得他的著作与他的批评家和追随者的干巴巴的修订相比对读者的吸引力要大得多。因此, 在他的最重要的和最具有影响力的作品中, 弗洛伊德不仅把个人经验和门诊观察结合起来, 而且将他的描述以他那种种微妙的, 无所不在的声音和语言的音调加以组织, 仿佛他的作品是他心灵活动的隐喻一样。甚至那些看上去似乎客观的作品, 人们通过研究, 也越来越清楚地发现, 它们与弗洛伊德个人的好恶有着密切的关系。因此, 尽管《幻觉的未来》和《摩西与一神教》或他的论列奥纳多和米开朗基罗的《摩西》的文章表面上看来仅仅是一种客观的性格研究, 在其中, 个人的意见被小心地分辨开来, 然而, 我们也可以说, 它们是一种高度个性的表现, 是弗洛伊德发展着的心智的产物。此外, 弗洛伊德艺术观的性质和他的艺术视野受着情感和教育经验的有力制约, 而这些情感和教育经验并非都与艺术有直接关系。

根据一个重要的提示我们知道, 弗洛伊德七岁起接受正规教育。弗洛伊德的父亲在一本书上给他的儿子写道, “当学问的精神唤醒你时, 你是七岁”。这本书是路德维希·菲利普森编辑并加注释的三卷插图本《圣经》, 即《以色列圣经》中的一卷, 它在这位脱颖而出的天才的早期发展中占有支配的地位, 并为他后来的梦和一些艺术论述提供了意象;^① 虽然如他在 1914 年为《图腾与禁忌》的希伯来文版所写的序言中说, 他不懂希伯来文, 虽然他很少提到《旧约》(例如在他论米开朗基罗的《摩西》的文章中就是如此) 并嘲笑其前后矛盾, 言过其实, 但是, 人们仍可感到它对他的思想的构成产生了重要影响。弗洛伊德在 1917 年给他在 1914 年写的《自传性研究》一书加上了一句话。弗洛伊德写道, 他“为圣经故事深深吸

^① 路德维希·菲利普森:《以色列圣经》, 三卷本, 莱比锡: 魏特曼 魏特曼 1914 年版。

引（几乎是刚学会阅读时就是如此）”，这些故事对他的“兴趣爱好产生了持久的影响”。赫尔曼·凯泽林不无道理地把弗洛伊德称为“信守《旧约全书》的犹太人”，他“在晚年致力于撰写关于《圣经》的精神分析学”。在最深的意义上说，弗洛伊德认同于圣经中的伟大人物，首先是摩西，同时也包括释梦者约瑟，处于这些伟大人物后面的是雅各布·弗洛伊德，^①这个人无疑启发了却又畏惧还是一个小孩子的这位后来的俄狄浦斯情结的发现者，但同时，这个人又是一个慈爱而虔诚的父亲。弗洛伊德大概很早就萌发出了野心，他寻找种种方法抗拒和嘲弄他的父亲，最后，在《梦的解析》（第二版序言）中，他树起了一个立于他父亲这位几乎没有受过什么正规教育的，不十分成功的商人之上的丰碑。弗洛伊德相信他自己“在肉体方面，并且一定程度上在精神方面复制了他的父亲”^②，这一事实想必在这位骄傲的年轻人心中引起了不安的感觉。《梦的解析》中讲述了一段著名的插曲，父亲像是一个苟且偷安的人：“当一位陌生人打掉你的帽子，称你为肮脏的犹太人时，你怎么办？”年轻的弗洛伊德问道。“啊，”父亲回答说，“我将它从街沟里捡起来”。这是乔伊斯笔下的胆小怕事的布卢姆的语言，而不是《圣经》中英雄摩西的语言。

弗洛伊德的父亲给他的年轻的儿子看的《圣经》，是丰富的犹太学问的产物，它不仅包含具有理性—科学意义的脚注，还有一些木刻插图，其中包括根据拉斐尔和德蒙尼契努等基督教宗教画的大师们的作品所作的木刻画 [图员]。此外，在他还是婴儿时（在他猿岁到维也纳以前），弗洛伊德就已深受基督教的熏陶。那时，他由一位虔诚的保姆照看，这位保姆常带他去教堂，使他看到了她所虔信的宗教仪式。这位保姆的有力

① 雅各布·弗洛伊德（~~弗洛伊德~~），西格蒙特·弗洛伊德的父亲。

② 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，三卷本，纽约和伦敦：员猿 员猿 员猿。



图员

的影响（由于他的母亲和其他家庭成员总是重复一些轶事，因而使这种影响得以保持下来），在他的一生中都存在，他在梦中，总是把她与他的真正的母亲混在一起。罗马城对弗洛伊德的意义也很容易得到证明。在他约 员怨苑年看了西奥多·赫茨尔^①的剧作《新犹太人区》在维也纳首演以后所做的梦中，把犹太人家园的思想与天主教会的首府罗马结合了起来。像他童年时代心目中的英雄，闪米特人汉尼拔^②一样，他渴望作为征服者到罗马去。他把他 员怨园年对罗马的访问称为他“一生

^① 西奥多·赫茨尔（~~栽藻藻藻藻藻藻藻~~ 员怨园- 员怨园）：犹太复国主义运动的创始人，著有《犹太人国家》等著作。

^② 汉尼拔（~~匀藻藻藻藻藻藻~~ 公元前 圆苑- 公元前 员圆）：古迦太基将领，曾率军队转战意大利境内，给罗马帝国造成巨大威胁。迦太基人和犹太人在人种上和语言上都与古闪米特人有密切关系。

的一个登峰造极的时期”^①。正是在这次访问中，他发现了一个他能够认同的比汉尼拔更伟大的英雄的化身：圣彼得教堂中米开朗基罗所作的摩西。弗洛伊德对他的父亲有一种矛盾心理。他既为他的犹太血统而骄傲，又希望摆脱其负担。这种心理以一种对摩西的矛盾的态度反映了出来。弗洛伊德在一篇论这座雕像的文章中表达了这种态度，我们将在第二章对之加以讨论。

弗洛伊德关于摩西的复杂的见解超出了他父亲家中的开明气氛所能给予他的东西的范围，他 14 岁以后在维也纳的吉姆那森学校中接受的教育，使他的知识得到了极大的丰富。像当时许多聪明的中产阶级犹太儿童一样，弗洛伊德接受的是一种通才教育（~~与通才教育类似~~）。这是一种古典式的教育^②（他的思想自由的犹太教师从不教他希伯来文），结业时取得“马图拉”（~~马图拉~~），这相当于文科学士的学位。弗洛伊德比一般人早一年，于 16 岁完成了他“马图拉”的考试。他在这一年，即 15 岁那一年写的一封信中提到，在维吉尔和《俄狄浦斯王》的他非常熟悉的一段（具体是哪一段尚未查明）等作品的翻译中，在一篇关于职业选择的论文中，他几乎取得了全优的成绩。对于他的关于职业选择的论文，他的老师（引用赫尔德的话）说，“你具有一种痴狂的风格”。这位老师想用这个称号构成对他的能使人一下子感到恰到好处而又富有独创性的风格的最高称赞。作为“吉姆那森”教育的一部分，弗洛伊德广泛地阅读了伟大的文学作品，这自然包括歌德和莎士比亚（他从 12 岁起就开始读莎士比亚了）。显然，他还用对较低层次的作品的课外阅读来满足自己的博览群书的欲望，这些作品

① 1881 年 10 月 13 日给弗里斯的信。

② 指重视古希腊、古罗马传统及相关知识的教育。

包括 19 世纪的小说。^① 在吉姆那森学校期间他阅读并留下深刻印象的书是亨利·托马斯·巴克尔所写的反映孔德哲学思想的《英国文明史》（1876）。这是一本在当时独具一格的书，书中宣称，“迄今为止，人的心灵的最敏锐的研究者是诗人，特别是荷马和莎士比亚”^②。弗洛伊德多年以后还提到过这个观点。如果他选择法律作为他的职业的话，那么，弗洛伊德阅读的所有这一切东西，不管是古典的还是现代的，都能在修辞方面起一定的作用。弗洛伊德在“吉姆那森”学校时，确实考虑过选择这个职业。^③ 但是它们除了起自娱作用，或在书信或谈话中引以作为观点的例证外，似乎与科学家或医生的具体工作是毫不相干的。然而，弗洛伊德所受的教育，并不是一种仅仅用来培养人文学科的学者和著作家的教育，这种教育也用于培养科学方面的人才。实际上，这也是成为他的典范的一些人物（赫尔姆霍茨、费希纳）或他的老师（布伦吕克，他既能写泌尿生理学方面的著作——与赫尔姆霍茨合作，也能写艺术评论）所接受的教育。因此，在 19 世纪 60 年代中叶，弗洛伊德指着他的放有莎士比亚和希腊悲剧的书橱对法国剧作家亨利·勒内·勒诺尔芒说，“这些是我的老师”，这并不完全是一种外交辞令。^④ 必须记住，这是一个文艺复兴时期的教育观念仍很盛行的时代。这时，人文学科似乎仍被认为是科学的最好的准备，拉丁语仍被认为是逻辑学习的最有价值的典范。但是，必须强调指出，尽管这些科学家对艺术和人文学科感兴趣，尽管他们写出了一些在 19 世纪科学文章中几乎不再存在的带文学色彩的散文，他们却希望他们的科学限制在物理学的

① 据《梦的解析》中的一段话中记载，弗洛伊德在 18 岁时读了第一本现代小说。亚历山大·格林斯泰因的《西格蒙特·弗洛伊德的梦》（纽约：1908）一书中写道，这本小说可能是查尔斯·金斯利的《希帕蒂亚》（1850）。

② 亨利·托马斯·巴克尔：《英国文明史》，第 1 卷，第 1 章。

③ 见 1876 年 12 月 1 日给 布伦吕克一沃格斯坦的信。

④ 亨利·勒内·勒诺尔芒：《一位剧作家的自白》，巴黎：1884 年。

量的标准之内。

绝大部分对弗洛伊德的早期著作产生影响的科学家，都共同反对浪漫主义的“自然哲学”（~~寻找规律和解释~~），这种“自然哲学”寻求在自然的结构中解释意义，歌德的一些科学论述就是如此。~~莱本~~菲尔①曾指出，由于“自然哲学”在奥地利从未像在德国那样取得那么巨大的影响，因此，尽管德国人对它产生强烈的反应，弗洛伊德所参加的设在维也纳的布吕克生理学研究所，却并不教条主义地对它持反对的态度。弗洛伊德最初对科学发生兴趣，是由于歌德的《论自然》一书的激发，后来他甚至对布吕克的研究所也持反对态度，企图超越它的狭隘的经验主义的限制。与之同时，他却保留了这个研究所给他提供的许多观念（他最初打算建立一个科学的和计量的生理学），这一点是意味深长的。

弗洛伊德脚踏两个世界，科学家的经验主义的、不可知论的世界与理性主义的世界对他来说都不陌生。并且，正如布吕克纳②所指出的，在弗洛伊德成年后所读的文学作品中，他偏爱 ~~19~~世纪重经验的和务实的英国作家（菲尔丁、斯泰恩），~~19~~世纪的现实主义者狄更斯和萨克雷，爱讽刺的怀疑主义者们，其中包括被法朗士称为“荷兰的伏尔泰”的穆尔塔图里、③④ 阿纳托尔·法朗士⑤以及马克·吐温。他这方面的趣味在他的《推荐书目》（~~1910~~）反映了出来。这份《推荐书目》中列举了下面一些“好”书（其中不包括那些伟大的、宏伟

① ~~莱本~~菲尔：《弗洛伊德的科学开端》一文，载《美国意象》，第 2 期，~~1911~~年。

② 彼得·布吕克纳（~~1874-1944~~）：《西格蒙特·弗洛伊德所读的书》，载《心灵》（~~1911~~），第 1 期，~~1911~~年，第 1-10 页。

③ 爱德华·道弗斯·德克的笔名，著名的荷兰作家（~~1812-1880~~）。

④ 穆尔塔图里（~~1817-1891~~）：荷兰伟大作家，主要作品有《马克斯·哈弗拉尔》（~~1839~~）、《情书》（~~1849~~）和《观念集》（~~1850-1851~~）等。

⑤ 法朗士（~~1844-1924~~）：法国作家，~~1911~~年入选法兰西学院，~~1921~~年获诺贝尔文学奖。

的或意义深远的作品，如索福克勒斯、莎士比亚、歌德、哥白尼和达尔文的作品）：穆尔塔图里的《书信和著作》；吉卜林的《丛林故事》^① 阿纳托尔·法朗士的《在白石上》；左拉的《萌芽》^② 梅列日科夫斯基的《列奥纳多·达·芬奇》；戈特弗里德·凯勒^{③④} 愧匿迈耶^⑤的《胡滕的末日》；麦考利的《文集》；龚帕斯的《希腊思想家》以及马克·吐温的《速写集》。但是，他还喜爱乔治·艾略特的维多利亚式情节剧，喜爱丹麦小说家詹斯·彼得·雅科布森的一种富有启发性的将梦和现实的混合，这些事实揭示了他的个性的另一个方面。在 18 岁时，他就已对浪漫主义作家路德维希·博恩产生了深刻的印象，后来他深受博恩的伟大的同代人让·保罗影响。弗洛伊德用为在《梦的解析》中作历史考察准备材料的理由来说服自己，从而放纵自己的趣味，阅读了大量的关于梦的文学作品。弗洛伊德把注意力放在怪异的不正常的人身上，这种兴趣使他投身于神经症的和噩梦的世界，并在人的这黑暗的一面寻求对光明的、理性的心理的理解。

尽管阅读是混杂的，弗洛伊德却企图使他阅读的每一本书都符合他的理智的需要：迟早他会引用这些书为他所要提出的观点作证明。他的现仍保存着的伦敦书房，清楚地显示出这一

① 吉卜林（1865—1933）：英国小说家、诗人，1907年获诺贝尔文学奖，以创作描述驻扎在印度和缅甸的英国士兵的故事和诗，撰写儿童故事而闻名，《丛林故事》是他的重要儿童文学作品。

② 左拉于 1870 年 1 月 1 日对“圣经之子会”讲演时，曾评述了这篇作品。

③ 戈特弗里德·凯勒被称为“中短篇小说中的莎士比亚”，曾师从伟大的路德维希·费尔巴哈。

④ 戈特弗里德·凯勒（1797—1857）：瑞士德语作家，著有小说《绿衣亨利》、《马丁·萨兰德》等。

⑤ 愧匿迈耶（1800—1857）：瑞士重要作家，早年学习法律，受意大利和法国文化影响改行从事文学，著有一些诗集和中篇小说。

点。许多对他来说非常重要的著作^①中被多次划下着重号，而他不感兴趣的书籍^②则还没有打开。当然也有些他曾引用过的著作上只留下很少的记号，或者根本没有留下记号^③，但这些书常常是第二版或第二版以后的版本，它们可能是从维也纳飞往伦敦以前丢弃的那些书的替代。正如人们所预料的，他最喜欢的作家的作品占据了我的书架的绝大部分地方：满满一书架的自1885年以后的魏玛出版的歌德著作（弗洛伊德远在1885年以前就已开始阅读歌德了），德文版的源卷陀斯妥耶夫斯基的著作，以及，出人意料的是，还有一套缘卷本的果戈理的著作。几乎所有他关于艺术的论述中引用的书籍，都可在他的书架上找到。在他的书架上还能找到许多与他的兴趣有关的考古学著作，例如佩罗和奇皮兹的《古代艺术史》以及论埃及和埃及学家商博良^④的书籍。弗洛伊德在1886年圆月苑日给斯蒂芬·茨威格的一封信中，指出了他所收藏的艺术品和书籍的重要性。在这封信中，弗洛伊德批评茨威格在评论他的文章^⑤中忽视这样一个事实，“尽管我生活节俭（这一点众所周知），我还是为收集古代希腊、罗马和埃及文物作出了巨大牺牲，我读的考古学方面的书实际上比心理学方面的书还要多，直到大战爆发，我都感到，我必须每年去罗马一次，在那儿呆几天或几个星期。甚至在战后，我还有过一次这样的想法”。1886年

① 指 韋谷魯斯《艺术入门》，弗莱堡：1885年；西奥多·里普斯《精神生活的基本事实》，波恩：1885年；布克哈特《讲演集》（1885-1886），巴塞尔：1885年。

② 指鲍德温的书，他的第一本书《精神分析研究》（纳沙泰尔和巴黎：1886）除外。

③ 如雅各布·布克哈特的《意大利文艺复兴时期的文化》，莱比锡：1886年，及他的《西塞罗》，或古斯塔夫·费希纳的《美学初步》，莱比锡：1886年，第圆版。

④ 商博良（1764-1837）：法国历史学家、语言学家，在释读埃及象形文字方面作出了重要贡献。

⑤ 见茨威格的著作《精神治疗》，莱比锡：1886年。

的巴黎之行，弗洛伊德主要参观了罗浮宫的古物部，满足了他的艺术趣味。

考古学的观点对弗洛伊德研究艺术的方法起着至关重要的作用。像他的受过人文教育的老师一样，他寻找一条引导他从科学走向艺术和文化的通道。对他来说，这条通道部分由艺术心理学提供，部分由考古这门科学提供。通过考古这门科学，他把科学的方法论运用到了古代艺术的研究之上。他的一位老朋友伊曼纽尔·洛伊每年都到维也纳去看望他，给他带来考古学的天堂罗马的最新消息。弗洛伊德对像谢里曼^①的“伊利阿斯”这样的古典杰作发掘的报告也倾注了极大的热情。这种考古学对他的重要性还可以向前延伸至他的童年时期。从那时起，他就通过菲利普森《圣经》中的许多古埃及和古希腊罗马古迹的插图，发现了书中的一个完整的观念和意象的世界。

考古学既作为一个学科，又作为一种科学考察的象征，对弗洛伊德具有特殊的意义，它触及了他的心灵的一个独特的方面。甚至在“吉姆纳森”学校给予他以强烈的印象，使他感受到古典文化的重要性以前，某些早年的经验可能就已激发了他对古典文化的兴趣，这些经验首先包括他自己的过去，其次包括广泛的人文主义传统。给他印象最深的一个事件，是他的家庭离开了他的出生地摩拉维亚的弗莱堡，迁居维也纳。这时已猿岁的弗洛伊德失去了作为他母亲的唯一的小孩的可羡慕的地位，同时也与那位给他很大教益的，成为家族神话组成部分的保姆分开了。在维也纳，他开始了一种新的大都市生活。他的第一个竞争者，妹妹安娜出生了，接着又出生了新的弟妹们，这使他感到感情的失落和饥饿。对此，他曾开玩笑地说，形成了一种贪婪的胃口。有人就曾提出，许多弗洛伊德成年时

^① 谢里曼（1822-1890，德国考古学家，他深信荷马诗中的故事是有着真实历史根据的，因而一生致力于寻找荷马时代的遗址。

的智力活动，都由一种恢复幼婴期的天堂的企图构成。^① 这种对过去的回顾，通过他的学术经验只能得到加强：而这种经验既包括他所接受的古典教育，也包括雅各布·布克哈特的著作。雅各布·布克哈特是备受弗洛伊德赞赏的文化史学家，他认为，文艺复兴时期是通过与古代竞争而繁荣起来的。自从1857年《意大利文艺复兴时期的文化》（一本使弗洛伊德激动不已的书，他从中找到现代行为的“史前”类似物）出版以后，布克哈特笔下的文艺复兴时期的巨人这样一种具有强大影响力的形象，就已经支配了受古典文学熏陶的年青一代的心灵，它也成了尼采的超人的一个重要思想源泉。弗洛伊德自己，可能是由于向往文艺复兴的“领袖人物”（~~精神领袖~~），以一种年轻人的野心，不想成为一个艺术家或科学家，而想成为一个“征服者”（~~精神征服者~~）。

弗洛伊德对过去文化的迷恋，通过他持续几十年的收藏艺术品的行为极其生动地体现了出来。在他逃避纳粹迫害时，这些艺术品和他的书籍一道几乎完好无损地从维也纳带到了伦敦。在他1938年死后，玛莎保持了这房子在她丈夫活着时的原样。1964年后玛莎去世，女儿安娜在那位为她家干活多年的维也纳仆人葆拉的帮助下，仍使一切保持不变。弗洛伊德摆放他的收藏物的指导原则，全凭个人的趣味（~~嗜好~~），而不是对物体本身系统地关注（~~洋文考据与考古学~~）。对于这一点，不仅从他那几乎是胡乱堆放的物件，而且从那令人吃惊地不顾时代和文化界限的摆放，都可以看得很清楚。确实，人们一眼就可以看出，这许多艺术品的共同点就在于创作年代的久远。在与我的初次谈话中，安娜·弗洛伊德听说我专门研究现代艺术就感到非常失望，并强调说，那里根本没有任何晚于文艺复兴的物件。她告诉我，她的父亲在开始时收集古埃及和古希腊的

^① 见 雅各布·布克哈特的《弗洛伊德与考古学》一文，载《美国意象》，第 1 卷，1958 年，第 156 页。

遗物，只是后来才转向东方艺术。弗洛伊德的早期的书信也证明了这一点，例如，他在 1889 年 1 月 21 日写给弗里斯的信^①中说，“在萨尔茨堡的最后的一段时间里，我挑选到了一些古埃及的文物。那些东西使我兴奋不已，我由此想到了遥远的年代和遥远的国度”。弗洛伊德小姐说，这些收藏品中许多是从商人那里得到的。这些商人到弗洛伊德这位大忙人家里来，把他们的货物摊开给他看。实际上这些货物大部分是从巴黎的商店里贩运来的。^②虽然这些文物上许多都有号码（显然是商人或它们的前主人给它们留下的分类号），但是，弗洛伊德小姐知道，它们没有什么系统的分类。尽管弗洛伊德知道绝大部分他的收藏品的价值和产生背景，却并不被对某一领域的狭隘的兴趣所驱策，也不像专门家那样具有一种冲动，要收集到自己的专门领域内所有类型的文物。相反，在弗洛伊德能够用他的收藏品向他的同事或他的病人证明他某个观点之日，也正是他最欣赏它们之时。此外，当他说话时（但不是听人说话时），他有抚弄东西的习惯。^③一位弗洛伊德过去的病人证实了这一观察：“为了阐述他关于梦象征的体系，他有一次带我进他的书房，让我看了他私人收藏的古代青铜小画像和小塑像，以此作为古代雕塑中象征的例证。”^④弗洛伊德小姐在与我的谈话中也同意弗洛伊德的收藏服从于他对精神分析的兴趣的观点。但是，我们不可低估收藏活动本身对弗洛伊德的重要意义。著名的法国精神分析学家勒内·拉福格推想：“或许弗洛伊德的这

^① 威廉·弗里斯（1858—1938，奥地利—美国）：弗洛伊德在 1889—1890 年间的的朋友。在这 1 年中，弗洛伊德给弗里斯写了 1 封封信。这些信记录了弗洛伊德的思想探索的历程，对于研究精神分析学说形成的历史具有重要意义。

^② 这种看法由古典遗物研究的权威哥伦比亚的奥托·布伦代尔教授提出。

^③ 见汉斯·萨克斯：《弗洛伊德，大师和朋友》，麻省剑桥：1958 年；伦敦：1958 年，第 101—102 页。

^④ 约瑟夫·沃梯斯：《弗洛伊德的精神分析拾零》，载《美国行为精神病学学刊》，第 1 期，1954 年，第 100 页。

些收藏品也是弗洛伊德一部分个性的体现，即他的超我的体现。这种超我很可能是从古代的东方继承而来。”弗洛伊德曾把艺术品的创作者比作偏执狂，在病态中出现“将里比多与对象脱离的现象（在收藏家那里出现一种相反的过程，他们把过剩的里比多投射无生命的客观对象中，产生对事物的爱）”^①。在与创作者对照中看待收藏家，即使从最善意的愿望出发，也会得出一些惊人的结论，这是由于弗洛伊德为了使自己的观点成立，很可能把收藏家比作肛门期固恋的性格。^②因此，我们可以推测，弗洛伊德被一种抓住自己的过去的需要纠缠，把自己的文学天才运用于两个方面：既作为一位（记忆的和物件的）收藏家，也作为这些所收藏的文物的阐释者。

在确定弗洛伊德的趣味时，人们可能猜想，弗洛伊德在梅尔斯菲尔德花园街的房子中，度过了他一生中的最后时光。这房子中收藏品的摆放情况，可能与这些收藏品本身具有同样的重要性。然而，这一假想并不能得到完全证实。原因在于，这所房子尽管很令弗洛伊德喜欢，却不是弗洛伊德自己，而是他的一些追随者们挑选的。这些追随者在弗洛伊德离开维也纳到这儿来以后，将它作为礼物赠送给了弗洛伊德。这所房子的美丽而幽静的花园，轮廓分明的小楼，使得弗洛伊德能够在底层安置一个大办公室，这对于一个年老多病的人来说，是非常适宜的。但是，房子里的东西，那些从纳粹手里救出来的珍贵的收藏品和家具，却更有用处，与他的趣味的关系更为密切。从安娜·弗洛伊德关于在维也纳的公寓的私人照片来看，弗洛伊德喜欢把自己周围的空间都填满，并把墙壁和地板也遮盖起来。曾在 1919 年去维也纳拜访弗洛伊德的马克斯·伊斯特曼

^① 《维也纳精神分析学会记录》1919年 9月 16日。

^② 肛门期固结（~~禁食期固结~~）是弗洛伊德提出的一种心理性欲特征。弗洛伊德认为，在童年时期，排便的情况对人的心理发展起一定的作用。如果一个人的心理性欲的发展固结在肛门期，那么这个人的性格特性就会是条理、节约而且固执。

回忆道：“贝加斯 恩号是所大而宽敞的房子，满是书籍和图画，二楼的地板上铺上了厚厚的地毯，脚踩上去就像骆驼踩到沙上一样。”^① 弗洛伊德的趣味似乎总是非常保守，以至于——像他的儿子马丁曾指出的^②——他反对自行车，无线电收音机，甚至电话这些新的发明，他从来不用打字机，除了一种宽头钢笔外，不用其他类型的钢笔。

弗洛伊德的趣味初看上去与他的老师布吕克几乎完全一致。这位布吕克曾在柏林艺术学院任解剖学教师，并曾写了论人体造型的美与不完善一书。^③ 在这本书中，他指出，“除了某些活跃的艺术家用，每一个人都同意”，当强调线条的“理想艺术”占据着统治地位时，“造型艺术——尤其是绘画——就从它们的以前的巅峰时期坠落下来”。他从古代和从文艺复兴时期，都发现了这一规律。他反对“现在占据着支配地位的现实主义”，认为它复制“一切，不管它是美的还是丑的”，他也谴责“现代艺术比起古代艺术来”失去了“线条美的感觉”。（人们想知道的是，这位死于 恩年的维也纳教授是否曾思考过“新艺术”^④ 或考虑过修拉和高更的作品。很有可能，他比起弗洛伊德来，对这一新奇的艺术更为反感，认为这些艺术不能使他从中间回忆起古典的艺术范本。）弗洛伊德确实在对现代艺术的偏见和对古典艺术的赞赏方面与布吕克一致，但是，在对古埃及和希腊古风时期的艺术的喜爱方面，弗洛伊德与他的这位老师有很大的不同。甚至玛莎的趣味（她在靠

① 马克斯·伊斯特曼：《我所认识的伟人》，纽约：恩年，第 页。

② 马丁·弗洛伊德：《作为一个男人和一个父亲的西格蒙特·弗洛伊德》，纽约：恩年；伦敦：恩年。

③ 指恩斯特·布吕克：《人体造型的美的缺陷》，维也纳：恩年，第 页。布吕克对弗洛伊德的艺术观形成的重要性弗里兹·威泰尔斯（云里宰）已经在他的《弗洛伊德与他的时代》（纽约：恩年版）中提到，见该书第 页。

④ 新艺术（恩年），恩~恩年在法国、比利时、德国和奥地利流行的一种国际性新艺术风格，以曲线形体为基础，主要用于建筑、建筑装饰和日用品。

近汉堡的地方出生并长大，对于维也纳的社交界，她始终有一种格格不入之感）似乎也迎合了当时流行的房间布置式样，她用在维也纳很容易搞到的看上去非常华贵的波斯地毯覆盖住地板和沙发，而在墙上则挂上色彩和质地都很华丽的帘幕。这对在室内装饰方面趣味保守的夫妇出人意料地受到“新艺术”的沾染（他们显然欣赏蒂法尼^①的作品），但是，~~19世纪~~19世纪~~90年代~~90年代在维也纳流行，并与“新艺术”运动相呼应的“青年风格”^②却几乎未对他们产生什么影响。当然，像奥托·瓦格纳以及他的学生阿道夫·卢斯等一些重要的维也纳建筑师的简单朴素的“客观性”（~~客观性~~客观性），也没有对他们构成影响。即使在东方艺术的范围之中，他们选择的也是最不起眼的例子。尽管在东方艺术这~~19世纪~~19世纪现代艺术的源泉之中，他们能陶醉于精美的中国装饰品，也常常提到奥地利巴洛克式神奇的阿拉伯风格（一种既对弗洛伊德有吸引力，也使他感到厌恶的天主教风格），但是，他们却不能忍受日本版画的大胆的单纯性。然而，弗洛伊德的家在两个方面是异乎寻常的：一是它被收藏品塞满，这些收藏品的数量之多，已相当于一个小型古物博物馆（当然并非所有的藏品都是原作）；二是这些收藏品中多为死亡和埋葬主题的作品。

从现在保存在伦敦的藏品看，弗洛伊德的收藏品的数量多得出乎人的意料，它们被分成几大类，放进橱子里，在长方形的一楼房间中沿着墙展出。如果撇开室内的书橱的话，这房间就像旧式地方博物馆。甚至在今天奥地利的一些地方，人们仍

^① 蒂法尼（~~德裔的奥地利人~~德裔的奥地利人，~~1838-1896~~1838-1896）：美国画家、玻璃工艺家和设计师，新艺术派的重要代表，对玻璃工艺有重大贡献。他发明一种玻璃名为“法夫里尔”（~~法夫里尔~~法夫里尔），这种玻璃呈彩虹色，易于塑造，还可以掺以青铜等合金，~~1874-1896~~1874-1896年间他制作了大量精致的法夫里尔玻璃器皿，多具神秘的印象主义的效果。

^② “青年风格”（~~19世纪~~19世纪~~90年代~~90年代在德国和奥地利流行的新艺术运动，其风格与“新艺术”接近。

可看到这样的博物馆，它们收藏的是地方的一些地质的和历史的标本（为着它们文化上的和历史上的价值，而不是为着它们的审美价值而被收藏）。这个大房间的长方体空间被分成了两个相等的部分，一部分是起居室，一部分是诊室，中间有一对拉门将它们相连。靠近起居室的入口，在拉门的旁边，挂着一个在弗洛伊德笔下出现过的《格拉迪瓦》的模型（安娜·弗洛伊德说这是人家送的礼物）；在门的另一边放着一个橱柜，橱柜上面是一个陶制中国骑手和两个花瓶（一个花瓶中放着许多碎骨头）。橱柜里三层架子上从上到下放的东西是：中国翡翠；金箔、甲虫形宝石以及戒指、青铜器和陶器。在橱柜上方的墙上，挂着一幅乌尔布里奇于1895年作的版画（大约10英寸长，8英寸宽），版画上画的是吉萨的斯芬克斯^①，在这个橱柜的旁边，有一个上下共三层的长书橱。书橱上放着一个大理石浮雕（大约10英尺长，6英尺宽），这浮雕看上去像一个古代的石棺盖，但它的折中的风格显示出它是一个仿制品，它的制作年代可能要晚至19世纪。弗洛伊德小姐说他们一家认为，这个浮雕代表了帕特洛克斯之死，但画面上不同题材的混杂情况显示出它更像是描写墨勒阿革洛斯之死。^{②③}这个浮雕两侧一侧是一座波斯马，另一侧是一座（中国制）陶制骆驼。在最后一个橱柜中放着许多小花瓶和小罐子以及埃及小雕像。在这个橱柜的上面放着骆驼小雕像和一个希腊古风时期的斯芬克斯。橱柜旁放着一张病人用的躺椅，躺椅的上方

① 吉萨（~~胡夫~~）：尼罗河西岸的一个城市，城西南有胡夫金字塔等三座大型金字塔，斯芬克斯，即狮身人面像就坐落在胡夫金字塔以南不远处。

② 帕特洛克斯（~~孛利~~）：希腊神话中的阿喀琉斯的好朋友。特洛伊战争中，他身穿阿喀琉斯的盔甲冲到特洛伊城下，被赫克托耳杀死。他的朋友阿喀琉斯给他报仇，杀死了赫克托耳。墨勒阿革洛斯（~~阿基里斯~~），希腊神话中卡吕冬王俄纽斯和阿尔泰亚的儿子，一说是阿瑞斯儿子。曾参加狩猎卡吕冬野猪和兔取金羊毛的远征。

③ 这是布伦代尔教授的观点。

挂着一张沙考特在他的诊所中，站在一个歇斯底里女病人旁边的版画。这张版画是由皮拉东根据皮埃尔—艾伯特·布鲁里特于1895年作的《沙考特医生的临床课》一画 [图圆] 制作的。^① 这一幅版画对于安娜·弗洛伊德来说极为重要。她的父亲常给她讲情感压抑的危险，并引述沙考拉的歇斯底里患者来说明他的观点。这张躺椅上铺着图案丰富的红底色的波斯毯，这与地板上铺的地毯的颜色和图案没有明显的不同。



图圆

在躺椅上的另一头，放着一张垫得很厚的扶手椅。弗洛伊德常常坐在这椅子上，靠近病人的头，眼睛又不看着他的病人。再往前，在这面墙的尽头，有一个凹进去的壁龛，其中放着远个文件夹，文件夹中有从1895年到1897年间的弗洛伊德写作的手稿，其中还有怨个小型雕塑，有些有垫座，有些没有垫座，它们都被按照其高度仔细地排列起来：六个半身像（有中国人像，也有埃及人像），一只中国的狗，一位黑色的埃及抄写员^②，还有一个站立的木雕像。在这排雕塑上方的墙

^① 因此，不是像琼斯所说，弗洛伊德于1895年从巴黎将之从法国带回来，而可能是1893年。

^② 抄写员：印刷术发明前专门以抄书为职业的人。

上，有一张未署名的版画（约 猿园英寸长，圆原英寸宽），画面上是面向罗马圆形竞技场的罗马广场，画面上的罗马竞技场是已开始发掘的样子。^① 在墙角的八角形桌的一角，放着一个玻璃盒子，盒子里有一个看上去像是科普特人^②的漂亮女性的白色头像。这个女性头像仰放着，仿佛是用防腐剂制作成的真人的头颅。在入口处也有一个放在架子上的玻璃盒，盒中有一个男子的头像（头部和左侧有些不规则的破损），其样子与女性头像一样。两个头像都有大约 员园英寸长，并装有用玻璃制成的眼睛。

在右边的一个略低于书桌的小桌子上，放着一片折断了了的镀金古埃及石棺。在这片石棺旁边，有一个中国人的座像，他很可能是一个哲学家，做出右手托着头的姿态。如果把弗洛伊德最喜爱的东西列出一张表的话，这张表的排列顺序会经常发生一些变化，但不管怎样变化，这样东西却总是名列前茅的。它常常被放在书桌上，（照葆拉所说）弗洛伊德在早晨开始工作前都要向它致意。墙的尽头有两扇大的玻璃门，一扇对着室内，一扇对着被精耕细作，种植了很多东西的院子。在那八角形桌子的墙角上面，挂着几张人像：一张是弗洛伊德在巴黎的一位著名的老师的照片，下面用法语写着：“来自萨尔贝蒂埃尔医院的对弗洛伊德先生的美好回忆（员愿缘~ 员愿远）沙考特。”在它下面，是弗洛伊德在维也纳的老师的照片，上面写着：“恩斯特·布吕克”；在布吕克的照片旁边，也是三张中最大的一张，是菲利普·梅兰希顿^③的肖像，他是路德的同道，以其“德国教义”（员愿缘~ 员愿远）而著称。在这

① 照布伦代尔教授看来，这可能是处于 员世纪晚期。

② 科普特人（悦藏）：古埃及原住民的后裔，他们不是阿拉伯人，信基督教。

③ 梅兰希顿（孕藏）：德意志新教神学家、教育学家，参与了路德的活动，他一方面致力于维护新教的统一，一方面又设法与天主教妥协。

面狭窄的墙上离上面所说的那组画不远的地方，有一张备受弗洛伊德赞赏的赫尔姆霍茨的像。两个罗马人的雕塑像（共和国晚期或帝国早期），一个是男性，一个是女性，各自放在狭小的基座上，在那扇通向院子的玻璃门的两边，一边放了一个。在离墙角稍远的地方，挂着威廉·冯·考尔巴赫^①根据《死亡舞蹈》组画作的版画中的一张，画面上以嘲弄的方式向一位衣着考究的资产者展示一个上有“宇宙”字样的标签的圆球，从而显示出死亡的主题。值得一提的是弗洛伊德极其喜爱这位慕尼黑艺术家，当他于1885年在维也纳总医院当实习医生时给玛莎的一封信中写道，他的房间的“写字台上方挂有考尔巴赫的画”^②。除了上面提到的这一张版画外，弗洛伊德可能还存有《死亡舞蹈》这一组画中的其他几张。弗洛伊德早期对考尔巴赫的好感，决不代表他对当代绘画有一种异常的兴趣，而是源于随大流式的对这位保守的艺术家的接受。在19世纪90年代，慕尼黑和维也纳的一些赞赏考尔巴赫的公众甚至将他放到了列奥纳多之上。一个装有许多青铜制品（其中包括佛教人像）和埃及纸草抄本的柜子靠在后墙上，柜子中还有一些罗马和希腊的小型雕塑像。在柜子的底层，有一批青铜鱼叉。在这个柜子旁是一个书橱。书橱那边有一个旁边铺着熊皮毯的火炉。火炉上方的墙上，有一幅恩斯特·柯纳作的彩色平板画（大约猿英尺长，圆英尺宽），画面上是拉美西斯二世在阿布辛拜勒^③的巨幅坐像图。再往前，另一个书橱一直延伸到滑门，在墙角上有几幅费吉姆（云云）肖像。滑门的

^① 威廉·冯·考尔巴赫（1795—1881）：德国浪漫主义油画家、插图画家和壁画家。

^② 这一史实可参见琼斯的《西格蒙特·弗洛伊德的生平与著作》一书。弗洛伊德后来还在1895年出版的《自我与伊德》一书中提到考尔巴赫。

^③ 拉美西斯二世（约公元前1279—公元前1213年在位）：古埃及第19王朝第三代法老。阿布·辛拜勒（Abu Simbel）是埃及南部，尼罗河畔拉美西斯所建造的两座神庙的遗址，神庙主殿前有四座拉美西斯二世的巨大雕像。

那一边就是我们已描述过的弗洛伊德的书桌和病人的躺椅。

让我们回到我们的出发点上来：人们要通过候诊室走向会诊室必须向左转，经过《格拉迪瓦》，还要从一个远英寸高的陶制女半身像旁边走过，这个陶制女半身像（从它的平的背面判断）原来是靠墙放的。一进入会诊室，人们就会发现在左面有一个橱柜，橱内放有一些黑色图案的花瓶。在橱的上方，挂着一对庞贝风格壁画残片的仿制品，它们被装上框架，标上数字“愿陵肆”和“愿陵肆”。在正面墙前的两个书柜之间，有一个有缘层架子的橱柜，橱中放有一些小东西（主要是埃及人的作品），其中包括水罐、载人的小船、一个基克拉泽斯^①偶像，其中有一层架上并排立有许多坟墓中陪葬的木制小人像（其中许多是巫沙布提俑^②或仆役小雕像。布伦代尔教授说，这是 愿世纪 愿年代最典型的古物收藏品），并有一双塞浦路斯陶马。在橱柜上面，放着几座笔直地站立着的埃及小雕像。大概是由于其高度超过了橱内各层间的间隔，它们才被放在那儿。在橱柜中两层架子上的后排，放着一些小的，姿态各异的棕色皮肤埃及工人像。沿着这面墙再往前，有一个放着许多歌德著作的书柜。在书柜中的书架的前面，放有一些弗洛伊德认识并赞赏的妇女的照片：精神分析学介绍者和研究者、尼采和卡夫卡的朋友卢·安德烈亚斯—萨乐梅（~~德意志人~~），名门后裔、一本重要的用精神分析法研究爱伦·坡的著作的作者玛丽·波拿巴（~~配葬墓月~~），一位著名的歌唱家和戏剧女演员，她的演出曾使弗洛伊德感动不已的伊薇特·吉伯尔（~~再~~）。这个书柜旁边，有一个装有许

① 基克拉泽斯（~~德意志群岛~~）：爱琴海上的一群岛名，此语原义为“环状群岛”，所环绕的是神圣的提洛岛，阿波罗和阿耳忒弥斯的出生地。这个群岛上有许多考古遗存，一些独特的小雕像（大部分是女性）非常精美。

② 巫沙布提俑（~~埃及陪葬品~~）：埃及古墓中大量发现的木、石或彩陶俑。高约 愿厘米到 愿厘米，多半手中握锄。它们的用途是代替死者受诸神的役使，“~~答~~”通常译为“答应者”。

多小塑像的橱柜，这些塑像中有一些来自塔纳格拉^①的极其精美的作品。在这面墙的右角紧靠着通往后院门的地方，挂着一幅根据安格尔 1805 年的画作《俄狄浦斯与斯芬克斯》（罗浮宫收藏）所作的版画。在与这幅画邻近的一块狭小的地方，面向赫尔姆霍茨的版画像，有两幅伦勃朗的蚀刻画，一幅是著名的《神庙中的犹太人》，在这一幅下面是一幅 1741 年荷兰自由市市民的肖像画。在上述这两幅画的右边，是丢勒的版画《犹太之吻》。^② 在这三幅画的下面，有一组四张威廉·布希（辛丑年正月）的素描：一只猴子看一位艺术家作画，一条鱼向一只苍蝇啐唾沫，一头犀牛眼睛盯着一个黑人，还有一只小鸡挣破了蛋壳。在最后这一幅的旁边，写上了日期“1858 年 1 月 1 日”。布希是弗洛伊德童年时期最喜欢的画家。布希的怀疑论者的幽默感，可能在某些方面影响了这位精神分析学家关于艺术和艺术家的观点。弗洛伊德的悲观主义是在一种同时也产生出了尼采的哲学的气氛中发展起来的，但是，这种悲观主义却与布希精彩的、令人舒适而愉快的幽默并行不悖。在 19 世纪 40 年代晚期和 19 世纪 50 年代，每一个德国儿童都熟悉他的漫画。^③ 布希对伪装虔诚的女人（《虔诚的海伦娜》），对一位其欲望膨胀到不正常的程度的不成熟的艺术家（《画像克莱克什》）的剖析，以令人愉快的方式预示着悲观失望的弗洛伊德的敏锐的观察。在房间的这一角最能给人以深刻的印象

^① 塔纳格拉（~~精粹~~）：希腊古维奥蒂亚东部的城市，在阿卡蒂亚州以北。最早为雅典部族基菲人定居点，后发展为维奥蒂亚东部重镇，在罗马时代为维奥蒂亚的文化中心。1805 年在此处发现一座大地窖，窖中藏有精致的赤陶塑像。这些塑像是公元前 5 世纪的作品，主要题材是服饰华丽的年轻妇女，或坐或立，千姿百态。

^② 也许这一幅，或者前面所提到的丢勒的图画，是埃马努埃尔·勒维（~~精~~）送给弗洛伊德的礼物，弗洛伊德 1858 年 1 月 1 日给他的儿子马丁的信中提到此事。

^③ 弗洛伊德在 1858 年 1 月 1 日的一封信中，从《马克思与莫里茨》中引了一段话。

的当然是弗洛伊德的书桌。他的书桌放在离墙仅几英尺的地方。桌上放着一排约四十个小型雕塑（其中绝大部分是立像）。这些雕塑面向桌前的椅子，背对壁龛中的那个小雕塑像。当弗洛伊德移居伦敦以后，葆拉在重新摆放这些雕塑时，保持了它们在维也纳时的摆放顺序。她说，她由于每天为这些雕塑掸灰而对它们极其熟悉，她给每一个雕塑都起了绰号，她也清楚地记得每一个“人”所处的位置。弗洛伊德赋予每一个雕塑以一种独有的个性，并且照安娜·弗洛伊德所说，弗洛伊德把其中的一个带有王室风度的雕塑比作维多利亚女王。他有一次在提到一个考普特的埃及人肖像时说：“它拥有一张漂亮的犹太人的脸。”^① 在这些雕塑中，有古代埃及人、中国人、希腊人、罗马人的作品。所有的这些作品都保存得极其完好。弗洛伊德非常看重古代作品的保存完好性，对那些未受任何损坏的作品尤为重视。人们可能不免要把这些小雕塑与原始宗教的雕刻的祖先形象联系起来。然而实际上，根据他曾“偶然地”“牺牲”（如他所说）了他的一个小塑像可以看出，他显然对这些塑像有一种仿佛是宗教仪式的感受。^②

弗洛伊德的这种收集活动，在维也纳当时的医生们中间并非是非寻常的行为，甚至某些商业上的暴发户也热衷此道，以标榜他们对文化的兴趣。弗洛伊德收集活动的引人注目之处在于其规模以及（考虑到他的不十分充足的财力）高于一般水平的藏品质量，这两者都是他长年不断的、有鉴别力的收集

^① 詹姆斯·菲尔德：《弗洛伊德与考古学》，载《美国意象》，第愿卷，灵缘年。

^② 见《日常生活的心理分析》第愿章，书中记载说：“某晨我穿着浴袍和拖鞋在房间里踱着步，竟压抑不住突然的冲动，踢出拖鞋击倒一座美丽的石制维纳斯像。眼望着它破碎成片片，我在一旁冷冷地诵着布希的诗句，‘呜呼！美狄奇之维纳斯，亡矣！’证之我当时的处境，可以解释这种古怪行径及破坏后的心平气和。我有个孩子病得很重，连我自己都不敢奢望她复元。那天早上她忽然间进步不小，我喜极而泣，喃喃自语着：‘她总算捡回了这条命。’接着便发生了这件发疯似的破坏行为，可见得它是对命运感恩的表示，是一种‘献祭行为’。”

活动的结果。弗洛伊德的收藏品大部分是在 19 世纪末 20 世纪初，到 20 世纪 50 年代这一时期收集到的。这一期间还没有出现民族主义者致力于保护文物，禁止艺术品的出口的情况，因此古希腊罗马的，甚至古埃及的物品（当然其中许多已公认是伪造品）也仍然能以合理的价格出现在艺术品市场上。当时收集古物的风尚，甚至在缺乏教育的中产阶级中也是屡见不鲜的。我们可以由此想见，19 世纪后半期的维也纳哺育出一种丰富的文化生活，这种文化生活的复杂性和微妙性，对于各种不同的学术领域的新思想的产生，是极其有益的。

弗洛伊德的一些批评者提出，维也纳的生活由于过度的感官刺激而造成一种慢性衰颓的气氛，从而带着一种贬斥的含意，他们坚持认为，维也纳是独一无二的适合精神分析学诞生的地方。显然，这种说法是过于简单化了。然而，维也纳生活的这一方面甚至促使它的伟大的儿子弗朗茨·格里尔帕策^①将这座城市称为“心灵的卡普阿”^②，也使阿瑟·凯斯特刻薄地把精神分析学的“悲观主义的反人文主义的倾向”解释成弗洛伊德“一生治疗在奥匈帝国腐朽的文明的背景上产生的，具有婴儿期固结和倒退倾向的神经症病人”的产物。^③ 弗洛伊德在他的自传中，愤怒地说到热内是怎样企图把维也纳说成是滋生神经症的土壤，因而是一个其精神需要产生出适当的精神

① 弗朗茨·格里尔帕策（~~云译~~奥地利剧作家，1805—1874）：奥地利剧作家，他的悲剧作品被人们认为可能是奥地利舞台上最伟大的作品。著名作品有悲剧《太祖母》、《萨福》、《金羊毛》、《国王托卡的盛衰》、《海涛和爱浪》等。

② 卡普阿（~~卡普里~~）：古代意大利仅次于罗马的第二大城市，在那不勒斯北 100 公里处，以青铜器和香水驰名，第二次布匿战争中，曾联合迦太基反对罗马，战后丧失自治市的地位，但仍在文化上保持其重要地位。以后曾数次被毁，但又被重建。

③ 阿瑟·凯斯特（~~奥地利~~）：《洞见与展望》，纽约和伦敦：1935 年。

治疗的城市。^①当然，巴黎像维也纳一样，也作为一个快乐之都和一块滋生怪癖和神经症的土壤而闻名。此外，巴黎还是一块精神病学极其先进的地方：在 19 世纪初期，萨尔贝蒂埃尔（Salpêtrière）医院就已创造了条件，使得乔吉特（Georgette）医生能实现对精神疾病的更为入道的治疗并能改进对这种疾病的分类。后来，正是在这个地方，弗洛伊德的老师，伟大的沙考特，运用催眠术进行了他对歇斯底里症的研究。此外，有几个精神分析学的论题，如婴儿的性欲，神经症的性病因，是巴黎世纪末的精神病学界热门的话题。^②不应忘记，弗洛伊德实际上对这座使他学到了很多东西，也使他赞赏不已的城市感到极其亲切。1895 年 10 月 10 日写给威廉·弗里斯的一封信中说，他在那黑暗的时刻，勇敢地引用“巴黎这座我们敬爱的城市的市徽格言‘漂浮而不沉没’（Fluctuat nec mergitur）”。因此，弗洛伊德将这个格言置于他的《精神分析运动的历史》一书（在该书中，他比较了巴黎和维也纳）之首，想以此说明他自己的同样“在浪峰上颠簸，但却不沉没”的有争议的运动，可能并非一种无意识的反语。这样我们看到的是，除了弗洛伊德（以及他的几个同道）出现在维也纳以外，当时维也纳的“气候”似乎并不比巴黎的“气候”更适合于精神分析学的出现。然而，在当时，维也纳具有一些特殊的条件，这使得维也纳在这方面是独一无二的。

从社会和文化的角度看，19 世纪晚期维也纳的形势是很复杂的。^③在此以前，那儿没有一个独立的中产阶级反对既在

① 皮埃尔·热内（Pierre Janet）于 1879 年发表的讲演中说，他从德国作家弗里德兰德（Friedrich Schlegel）对维也纳的描写发现，这是一个具有“独特的性气氛”的地方。

② 亨利·艾伦伯格（Henry Ellenberg）：《无意识的发现》，纽约和伦敦：1940 年。

③ 利奥波德·罗森迈尔（Leopold von Rosenfeld）：《奥地利社会学》，格拉兹：1895 年。

整个 19 世纪不断拥入城市的乡村无产者中，也在大批工作于这个帝国的行政中心焦虑的公务员们中存在的恭顺和狭隘的态度。在这个社会的末期，随着日益发展的社会运动，一个自立的、唯物主义的以及怀疑主义的中产阶级开始形成，并向教会和政府的顽固立场及其贵族的和封建的价值观提出了挑战。在这种复杂的情况下，维也纳成了敏感而意志薄弱的神经衰弱者之家和美妙幻想之都。因此，19 世纪晚期的维也纳为中产阶级心理学家中的目光敏锐的观察者提供了一个千载难逢的良机。这种情况在犹太知识分子（绝大部分早期维也纳精神分析学者都是犹太人）中表现得尤为突出，他们部分出于自己的选择，部分出于必要，与思想界的主流保持了一定的距离。曾接受过医学训练的犹太作家阿图尔·施尼茨勒（奥地利小说家）在他日常见到的维也纳人中为他的小说和戏剧找到了丰富的材料。这些把自己划归开明的自由主义者的人感到正统的犹太文化由于其保守的“旧式的”偏见，似乎与自己没有什么关系。戈特弗里德·贾斯特在他评论这位作家的书中大量列举了文学上的类似现象以及施尼茨勒所接受的文学影响，以便使它们相互参照。他看到：

……人们能够……除了引证弗洛伊德新出现的理论以外，还可以引证恩斯特·马赫的哲学或费英格（奥地利作家）的小说理论作为历史背景，以及新康德主义和赫尔姆霍茨的唯物主义作为影响的特殊方面，青年维也纳运动及它所靠拢的法国（巴雷斯 [法国作家]、保罗·布尔热 [法国作家]）……赫尔曼·巴尔（奥地利作家）（《新自由报》的记者）……人们能够在施尼茨勒的著作中指出尼采、叔本华或魏林格的思想，能够揭示出与莫泊桑的关系，揭示出一种丹麦血统（邦格、雅各布森）或者从施蒂弗特到格里尔帕策的奥地利诗人的清静无为的传统，以

及……易卜生。

贾斯特称施尼茨勒是一个“例外”，但是，在维也纳犹太知识分子中像这位作家那样具有广博的知识的人是屡见不鲜的。这些知识分子的视野常常延伸至由说多种语言的人组成的整个奥匈帝国。因此，我们可以毫不奇怪地接受这样一个事实，对于这位曾被用以与施尼茨勒相比匹的弗洛伊德来说，人文主义和学术意味着超越地方民族主义和狭隘的宗教正统观念（他的父亲就是如此，支持一种狂热的俾斯麦的“文化斗争”[运动]①而反对罗马天主教廷），而实现一种世界主义。“少年的”维也纳中产阶级所感到的身份问题，似乎类似于犹太人在与同化问题、爱国主义、反犹太主义所作的斗争。在这样一个大熔炉中，弗洛伊德和他的同道们能够为他们毕生的工作收集充分的材料。

这一时期维也纳的心理学、文化以及政治的相互影响，在卡尔·肖尔斯克（卡尔·魏特金）的一篇文章中得到了很好的描述。②他揭示出，在19世纪的前半期，上层资产阶级在全欧创造出一种统一的、道德的和科学的文化，这种文化以其可靠和公正著称于世。这些人把心灵的规则置诸肉体之上，坚持伏尔泰的怀疑主义，坚持通过科学、教育和辛勤的劳动取得社会进步这一启蒙运动的理想。在这个世纪的中叶以后，一种以“感性文化”（即感性主义）为基础的超道德文化在受过教育的资产阶级中占据了统治地位。与英国和法国不同的是，奥地利的资产阶级未能实现与贵族的融合，但他们并不像犹太人那样保持自己的存在，而是寻求同化。资产阶级与犹太人所共

① 文化斗争（运动）：德国首相俾斯麦为把天主教置于国家管理之下而进行的斗争。

② 卡尔·魏特金（卡尔·魏特金）：《世纪末维也纳的政治与心灵：施尼茨勒与赫尔姆霍茨》，《美国历史评论》，1951年 7月，第 281-292页。

有的严守教规的、清教主义的文化与贵族的文化有着根本的区别。这种贵族的文化保持着“深刻的天主教的……重官能享受，重造型艺术的特征”。显然，作为他们通过与贵族竞争而取得同化的努力的一部分，许多资产者在这个世纪的前半期（犹太中产阶级要稍晚一点）成了艺术的庇护人，并使演员、艺术家和批评家成为他们的文化的主角。但是，到了这个世纪的末期，随着自由主义的失败和反犹太主义的复兴，同化的目标似乎变得更加遥远了。尽管他们在某些行业取得了相对的成功，以及哈布斯堡王朝统治下的一种宽容气氛，即允许犹太人担任某些重要的职位，长期形成的对压迫的恐惧，并没有在奥地利犹太人中完全消失。^① 虽然在 19 世纪的 30 年代至 40 年代，弗洛伊德能够像其他犹太小男孩一样，梦想着有朝一日进入政府机构求职。但到了 50 年代，奥地利的泛日耳曼运动以及狂热的宗教信徒卡尔·吕格尔（~~运动盖其集~~）敦促基督徒与“自由犹太人的实利主义”作斗争的言论，导致了严重的对抗和日益增长的困难。

不难理解，不管是对于非犹太人的资产者，还是对于犹太人而言，艺术都可成为“由日益增长的、恐怖的政治现实构成的，令人不愉快的世界的避难所”^②。艺术作为一种积极生活的替代物，已几乎成了一门宗教。不仅如此，由于这些资产者觉察出自己脱离了这个世界，就越来越专注于自己的内心生活。用肖尔斯克的话说，“自由主义的瓦解，进一步将美学的遗产变为感觉过敏，不安的享乐主义以及常常是直接袒露出焦虑的文化。”由于他们在政治上的软弱，维也纳的犹太人对经济和政治压力的反应，可以是逃避到从事艺术庇护和艺术品收

^① 约瑟夫·布洛赫（~~先于其之月集~~）：《我的回忆》，维也纳：1933年。

^② 肖尔斯克：《美国历史评论》1952年 2月，第 225页。

藏中去（穷人则办不到），也可以是像古老的犹太人区^①居民那样以幽默的态度作出反应——这时，幽默已成了讽刺，并有着伤感的意味。正是这种幽默的特征，使雅各布·弗洛伊德从他的儿子看到自己懦弱和软弱时的眼神中得到了某种补偿。^②弗洛伊德决没有忘记他父亲个性的这一方面，并且他一生都保持着对犹太笑话的兴趣。^③因此，~~1895~~1895年他父亲的死，促使他对笑话的强烈兴趣的复苏。自此以后，他开始集中力量收集犹太笑话。弗洛伊德喜欢讲述犹太人的趣闻轶事，但是，正如他对待他的艺术收藏品一样，他是在用它们来说明一种观点，并且，正如西·雷克所说，他“从不为说笑话而说笑话或单纯为了娱乐”^④。作为一个犹太人，弗洛伊德还要从笑话中推导出更为重要的东西。在与雷克的交谈中，他同意“犹太幽默的自我嘲讽以及有时甚至是自我贬损的特征在心理学上能够成立，是由于它建立在……一种隐含的民族自豪感之上”^⑤。

弗洛伊德在其中成长起来的维也纳的文化生活，正如其经济和政治方面一样，具有迅速发展变化的特征。从~~1894~~1894年到这个世纪末，城市剧院（~~月明城剧院~~）对所有维也纳人都具有重要的意义。这个剧院为维也纳社会各阶层人士演出过《俄狄浦斯》、《哈姆雷特》和《浮士德》。与总是上演像莱哈尔和奥芬巴赫一类人的轻喜剧的民众歌剧院（~~次进剧院~~）相对抗，城市剧院总是上演一些大作家所作的悲剧。~~1897~~1897年柏林的首都剧院与自然主义决裂，直接影响了维也纳的城市剧院。巴尔

① 犹太人区（~~早译稿~~）：一些欧洲城市中由于被隔离，受基督徒的压迫，也由犹太人保护自己的整一性而建立起来的犹太人聚居区。

② 雅各布·弗洛伊德是西格蒙德·弗洛伊德的父亲，这里的儿子即指西格蒙德·弗洛伊德。懦弱和软弱指前面提到的父亲在帽子被人打掉时的态度。

③ 他对非犹太笑话也很感兴趣。他在~~1895~~1895年怨月~~15~~15日给弗里斯的信中提到他“常常欣赏”一份慕尼黑的幽默报纸《呆头呆脑》。

④ 西·雷克（~~裁缝业师~~）：《弗洛伊德和犹太人巧智》，载《精神分析》，第~~7~~7期（~~1907~~1907），第~~181-182~~181-182页。

⑤ 同上书。

(刁难我社月报) 在 1905 年发表的名作《自然主义的克服》(阅读时请当作是 1905 年发表的) 中指出, 这预示着一个新的纪元的“正式”来临。巴尔回溯了马克斯·布克哈特是怎样通过把易卜生引入他于 1904 年至 1905 年间所指导的城市剧院, 以帮助他克服了柏林的自然主义浪潮在维也纳的影响的。然而, 正如他进一步指出的, 更为严肃的自然主义的方法注定要屈服于维也纳轻松浅薄的气氛。这种反对自然主义的态度似乎并没有扩展到反对左拉所领导的法国自然主义者。左拉等人谋求做出对社会的科学的、精确的描绘, 他们的作品对许多维也纳人, 尤其是对杂志上连载作品的作者, 有一定的影响。生动但却污秽的都市生活, 强烈的反宗教的情绪, 在生活问题的解决方面诉诸强烈的情感以及缺乏坚强的、执拗的主角(刁难我社月报) 是这些自然主义作品的突出的特征。

许多象征主义者反对他们所谓的仅仅记录显而易见的, 令人不快的事实, 从而转向了内心, 聆听“梦的愿望以奇特的方式诉说的东西”^①。巴尔以一个可以使人联想到像王尔德的《快乐王子》一类的道德训诫童话的例子, 很好地说明了这种“敏锐的浪漫派”(刁难我社月报) ^② :

一个父亲死了孩子。以他的剧烈的痛苦, 他的极度混乱的心情作为主题……现实主义的作家会直截了当地写道: “这是一个寒冷的早晨, 霜重雾浓。牧师冻僵了。我们两人跟在小棺材后面走, 抽泣的母亲和我。”——简单地说, 是对外在事实的精确而清楚的陈述。但象征派的作家讲的是一棵小冷杉树的故事, 讲它如何在树林里笔直而骄傲地生长着。没有什么树

^① 巴尔(刁难我社月报): 《象征主义者》, 见《现代批评研究》, 法兰克福: 1905 年。

^② 同上书。

比小冷杉更加勇敢地把头伸向天空，大树们看了都很高兴。“然后来了一个干瘦、粗野的人，带着一把冰冷的板斧，砍倒了小冷杉，原来已经是圣诞节了。”——他讲了一些截然不同，相距甚远的东西，但这些东西都能唤起同样的感受，唤起与孩子的死在父亲身上所唤起的完全一致的情绪，产生完全同一的心理状态……这就是象征主义者所用的方法。他们创作的是一种不能为广大公众所理解的艺术，对于这些公众来说，这种艺术始终是个谜。

并非所有的反自然主义者都透过巴尔所假设的象征主义者的玫瑰色玻璃来看世界。通过巧妙的心理分析可以看出，这些“敏锐的浪漫派”在某种意义上说，是自然主义在某个方面的发展。他们发展了自然主义者对下层生活的兴趣，把这种对丑恶和残酷的现象的直截了当的详尽考察变成了对人的心理的反常乖谬现象的研究。弗洛伊德在进行医学学习的19世纪70年代和80年代，接受了这两种倾向的影响，但在这两者之中，他偏向于自然主义者。弗洛伊德尤其赞赏左拉，因为左拉希望以他在生物学家克劳德·伯纳德的著作中发现的科学的模式为根据，写出一种新形式的作品。然而，弗洛伊德也熟悉施尼茨勒、霍夫曼斯塔尔、托马斯·曼以及里尔克，并且当维也纳城市剧院上演戏剧的重点从自然主义移向象征主义时，他肯定注意到了这一风格和内容上的变化。他于1883年4月至1885年12月间，在巴黎沙尔彼得里哀尔医院从事研究工作，这为他领略戏剧、文学和艺术的新潮流提供了机会。这时恰是他从曾受过严格训练的生物学研究转向在巴黎已取得激动人心的进展的神经病学研究，尤其是沙考特和伯恩海姆运用催眠的方法对歇斯底里进行研究之时。在德语国家，像奥斯卡·考考斯卡

(《梦中的童年》，1899^①和艾尔弗雷德·库宾(《另一面》，1906)^②都创作了有关梦的作品。在此以前，在西奥多·里普斯^③等人的著作中，已讨论了梦和无意识的心理学。弗洛伊德在他的书中常常引证里普斯的言论。弗洛伊德可能早在19世纪80年代中期就受到里普斯思想的影响。弗洛伊德藏有一本里普斯作的《内在生活的基本事实》(波恩，1896)，书中有一些铅笔记号。可惜的是，书上没有日期和签名。有一句他在旁边画上双线的活似乎特别重要：“无意识的过程构成一切意识过程的基础，并且始终伴随着所有意识过程。”如此等等心理学上的新观念似乎造成了一种文学风尚，而这种文学风尚又在某些方面影响了精神分析学。正是由于这一原因，到了1896年，博览群书的维也纳人赫尔曼·巴尔才有可能在他的《关于新心理学》一文中以讽刺的口吻提到这一事实，然后又在巴黎引起讨论，并在许多青年作家中流行开来。批评家们认为，这种倾向是自然主义的延伸，其理由在于这种感受(“1906”)经常接触生与死的问题，变成它们的对立面，并且感受(“1906”)能够遭受来自意识的反对，从而回到它们“进入意识之前的原始状态”。因此，这种延伸带来了“一种决定论的、辩证的、现代思维的……方法”。值得指出的是，弗洛伊德尽管在《创造性作家和白日梦》一文中提到了当时“所谓的心理小说”，却并未对它们多加考虑，也不承认曾受益于它们。但是，人们不能不怀疑，是否弗洛伊德不自觉地从它们那里吸收了一些东西。

弗洛伊德似乎对当时在巴黎出现的激动人心而争吵剧烈的

① 奥斯卡·考考斯卡(约1874-1942)：奥地利著名诗人和表现主义画家。

② 艾尔弗雷德·库宾(1877-1952)：德国表现主义画家，“青骑士”成员，《另一面》是最早的表现主义小说之一。

③ 西奥多·里普斯(1858-1926)：德国心理学家，以其美学理论，特别是移情理论闻名。

艺术和文学方面的发展置之不理。例如，他没有注意到左拉的自然主义已让位于莫雷亚斯^①的象征主义，印象主义在修拉、毕沙罗和塞尚的艺术中已变了样。尽管我们可以说，他在1889年缘月举行最后一次盛大的印象主义画展以前就已离开了巴黎，然而，他在巴黎所写的信中没有一处提到这些艺术家在当时被人们议论很多、也不难理解的作品，也没有提到新生的象征主义运动。假如他对印象主义者有什么看法的话，那么他的见解比起乔治·勃兰克斯^②（一位受弗洛伊德赞赏的文学家，弗洛伊德接受了他关于莎士比亚的看法）的见解来，肯定会对印象主义更少同情。勃兰克斯在1884年首次看了印象主义的作品后说：“纯粹的印象主义……过于浅薄、良莠不分，其主要原理对任何人都适用，恐怕它们会使大师的作品淹没在业余画家的作品的洪流之中。”但是，除了这些新艺术外，弗洛伊德在巴黎时兴趣很广，他对萨拉·贝恩哈特^③留下深刻的印象，参加过莫里哀的古典戏剧的演出，对巴黎圣母院产生过敬畏之感。^④弗洛伊德外出旅行时习惯于去看古埃及的和其他一些当地特有的古物，在这次也是这样，他在罗浮宫的有关这些方面内容的展室里花去了很多时间。

从弗洛伊德的书信，从他的收藏品的内容，人们可以看到他的趣味的固定不变的范围。他的收藏品中没有原始社会的、儿童的以及精神病患者的艺术品，也没有任何表现风景的艺术品。他的收藏品只具有极其个人化的意义：除了他所珍爱的古

① 让·莫雷亚斯（1858-1907）：原名扬尼斯·帕帕迪安托波洛斯（1858-1907），法国诗人、小说家和散文家，原籍希腊，曾在法国象征主义运动中起领导作用。

② 乔治·勃兰克斯（1856-1942）：丹麦文学批评家、学者，出身于一个犹太商人家庭，重要文论著作有《19世纪文学的主流》。

③ 萨拉·贝恩哈特（1844-1923）：法国著名女演员。

④ 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平与著作》，第1卷，第100~101页。

董外，以后各时期艺术品只有零星的几件。朱利叶斯·迈耶—格雷夫（~~允登泽云署理那堪第~~）^①曾严厉批评德国公众喜爱勃克林^②的“现代性”甚于像莫奈和塞尚等 19 世纪伟大的法国画家。弗洛伊德很钦佩勃克林的艺术，必然是站在被迈耶—格雷夫谴责的德国公众一边。（勃克林的画的新的价值为德·希里科^③和超现实主义所发现这一事实，可能含有某种历史偶然性以外的意义。）因此，他对人们由野兽主义、立体主义或德国表现主义所激发的强烈的情绪持无动于衷的态度。他像他的门徒奥斯卡·菲斯特（~~韵霖则分晋霖~~）在《艺术中的表现主义》（~~员因特~~）一书中的做法一样，把所有这种种运动都归入到表现主义术语之下。他在 1914 年 10 月给他的门徒卡尔·亚伯拉罕的信里写下了一段刻薄地挖苦亚伯拉罕^④的一幅肖像的话。这段话是他对现代艺术的不友善态度的最好概括：

由于我知道你是一位杰出的人，因此，我就对你忍受和同情现代“艺术”这样一个微不足道的弱点居然受到如此可怕的惩罚（如这幅肖像）感到格外震惊。我听说……那位艺术家解释道，他看到的你就是这个样子！那种人与精神分析主义者毫无共同之处。他们被阿德勒不幸言中，恰恰是那种眼光有先天缺陷，却成为画家和制图员的人。

① 《从勃克林看统一的理论》，斯图亚特，1913 年。

② 勃克林（~~粤此普月社崇基~~，~~员因厄-员因特~~）：瑞士画家，在德国学习，艺术上属于德国浪漫主义或理想主义。其创作以希腊神话和基督教义为题材，用象征主义和浪漫主义手法表现虚幻神秘情调。作品有《死亡岛》、《水妖与半人马怪搏斗》等。

③ 德·希里科（~~员因明要堂演分晋霖~~，~~员因恩-员因特~~）：意大利超现实主义画家，“形而上绘画派”奠基人之一。早期画风曾受到勃克林影响。作品有《一个秋天下午的谜》、《预言者的报酬》等。

④ 卡尔·亚伯拉罕（~~这霖自曹霖~~，~~员因厄-员因特~~）：德国精神分析学家，对婴儿性欲在性格形成及精神疾病中所起的作用的研究方面取得了重大的成果。

他对当代的建筑的冷淡态度与他对当代艺术的厌恶如出一辙（例如，已发表的他在1889年第二次去巴黎期间所写的书信中，他一处也没有提到新建的埃菲尔铁塔，而这是当时巴黎热门的话题）。弗洛伊德求助于过去，与布克哈特的历史主义非常相像，然而，尽管他沉浸于这位伟大历史学家的著作《西赛罗》、《意大利文艺复兴时期的文化》以及《希腊文化的历史》（并在后者中寻找“与史前期联系”的环节），并且与布克哈特一样对现代持悲观主义的态度，他却不像布克哈特那样，责备科学是现代文化软弱的原因。他利用自己受到的科学训练，企图用他相信具有科学上的有效性的精神分析方法，研究过去的伟大的文化。（弗洛伊德对电话、飞机一类的现代技术产品的厌恶，并不影响他对他年轻时接触的科学具有的持久的信仰。）

除了收藏以外，弗洛伊德对艺术的主要兴趣在于它们的主题与梦、无意识、性和神经症的关系。尽管弗洛伊德对艺术的这些方面的研究将是下一章的主要论题，在这里似乎应该描述一下他的收藏品的主题。并且，不管弗洛伊德从外表看来对当时的艺术是如何漠不关心，我们将对这些收藏品是否可以揭示出一种与欧洲19世纪晚期流行的主题之间的亲缘关系，作一简短的考察。

除了沙考特的歇斯底里患者的版画能被阐释为因性力潜藏于无意识之中而患的神经症的实例以外，弗洛伊德的收藏品中显然没有任何其他作品与上述主题有关。甚至我们意欲给予这种解释，我们也无法将现存的收藏品与这些主题合到一块去。然而，这种联系确实存在，它们尽管并不直接表现出来，却渗透在弗洛伊德生活于其间的物体和意象之中。为了更全面地理解这种联系，我们首先必须了解这些主题是怎样在弗洛伊德的心灵中起作用的。我们在下一章将讨论这个问题。在这里，只要指出下面这一点就够了：许多，很可能是所有的弗洛伊德的

收藏品都与植根于他早年经验的想法和愿望有关。正像他对考古学的迷恋一样，他收藏古物的热情发源于他在两岁和三岁时发生的一些事件。这些事件通过梦和回忆，对他以后的生活产生了影响。

透过这屋子里的学术气氛，其中的书籍和古物，人们可以看到作为教授和医生的弗洛伊德。但是，从中却不容易看出作为对性或无意识这些大胆的主题进行探索的精神分析学者。尽管如此，梦和睡眠这些主题确实出现了。有一幅版画，可能是富赛里的著名的《噩梦》[图猿]，曾悬挂在维也纳贝加斯街 8 号弗洛伊德办公室的入口



图猿

处。^① 这幅画表现一位睡着了的女士，扭着身子躺在她的床上，仿佛要摆脱蹲伏在她的胸部，斜眼看着她的梦魇。这幅画作于 1781 年，当时正处于以清晰的平面性和清楚的布局为特征的新古典主义的时期，它（尽管它也具有强烈的新古典主义因素，尤其是妇女画像上）却像奏出了一个不合时代主旋律的，刺耳的不协调的音符。尽管今天的批评家们可以不怎么相信富赛里的妖魔，可以将之视为一种戏剧性的情况，即浪漫主义的情感表露闯入了新古典主义的背景之中，弗洛伊德却发现这些特性恰好符合他自己关于艺术的观点。事实上，在阴暗

^① 马克斯·伊斯特曼曾在 1895 年访问了贝加斯街 8 号。他在《我所认识的伟人》第 104 页对这里作了描述：“我一点也不惊讶地看到，在作为医生诊室标志的伦勃朗《解剖课》旁边，挂着一幅名为《噩梦》的画——一个可怕的怪物带着半是邪恶半是淫荡的狞笑，蹲坐在沉睡的少女的胸部。”

的背景中，一匹瞪大眼睛的马逼近一个处于亮处的、躺在闺房前景的、做出卖弄风情姿态的人的画面，甚至这部作品的一份印刷品，也会激起这位精神分析者作出大胆的印象和猜测，^① 尤其是如果我考虑到弗洛伊德已熟悉一些色情漫画的主题 [图



图源

源)。在 19 世纪，任何医生的诊室里贴有一张噩梦的画，都是有些奇怪的。但像弗洛伊德这样的医生却是一个例外，他治病的主要用具就是一张躺椅，而躺着的病人的自由联想，是主要的治疗程序。然而，他也陈列了伦勃朗的《解剖课》。^② 另外，有一幅挂在贝加斯 13 号的版画中，将治疗者的主题表现得比沙考特的诊所的那幅画更为突出。这幅画是根据马索利诺与马萨乔于 1498 年为佛罗伦萨圣玛丽亚·德尔·卡迈纳教堂所作壁画而作，画左边有《埃涅阿斯的治疗》，右边有《塔比萨的起身》[图 2]。这两幅画的场景都来自《新约》（第 13 章）的同一页，描绘的是圣彼得的活动。利达的某个叫埃涅阿斯的人得了麻痺症。彼得对他说，“埃涅阿斯，耶稣基督治愈了你的病……他立刻站了起来”。右边的一组表示的是一位雅法的信徒，名叫塔比萨，她是一位得病而死的做了很多善行的女人。当彼得被请来，他看见所有的寡妇们都在哭泣，并展示出塔比萨所做的外衣和外套，在那儿，他“跪下来作了祈祷，并转向遗体说，塔比萨，起来。她睁开了眼睛，当她看

^① 弗洛伊德的追随者恩斯特·琼斯对噩梦作为一个民间故事、艺术与文学的主题进行了细致的研究。他无疑看到过挂在贝加斯街 13 号的这幅版画。詹姆斯·詹森（James Janson）写了一篇关于这幅画的文章，尼古拉斯·鲍威尔（Nicholas Bowyer）完成了一部关于它的书。

^② 同上。



图缘

见彼得，她坐了起来”。弗洛伊德可能曾运用这些事件的图画解释他的神经症的概念和他的治疗法。他认为麻痹症和强直性昏厥都是歇斯底里病的症状。对这种病的治疗通常不需要多少药物和器具，而需要像病人和精神分析学者所进行的那种谈话。圣彼得作用可以以一种奇特的方式被比作像沙考特版画中所描绘的那样对歇斯底里患者所起的作用，这种比较的理由可以从这位精神病医生的最后一部著作中找到，在这本书中，他得出结论说，歇斯底里患者是用信念进行治疗的最好的对象。

虽然睡眠这个课题很少出现在展示出的艺术品中，它也在许多地方含蓄地表现了出来：画在木乃伊盒子上的仰卧的人像和在阿布辛拜勒的版画上的法老的静止的坐像，埃及工人或水手在他们的死亡之船的梦幻世界中，以及，甚至一个米开朗基罗的《奴隶》[图远]的缩小了的石膏像。^① 将这位文艺复兴的天才的雕刻放在困倦的埃及人像之中，可能并不如他所想象的那样协调。几乎与此同时，在法国，晚期浪漫主义者古斯塔

^① 并不清楚是否这一罗浮雕像的复制品——在马丁·弗洛伊德的《作为男人与父亲的西格蒙特·弗洛伊德》中面对着第 10 页中的插图可见。

夫·莫罗^①在米开朗基罗的寓意人像中找到了他的惯性原理的一个样板：“所有这些人像”，他对阿里·雷南说，“似乎都取典型的梦游中的姿态，他们意识不到自己的运动，沉湎于幻想之中，仿佛走入了其他的世界之中”^②。虽然这些人像可以不作为宗教剧中的人物，而根据纯粹的梦来阐释，但是，莫罗从米开朗基罗那里欣赏到的却不只这些，他感到：这位文艺复兴的大师把他的雕像想象成为精神陷在物质



图远

之中，这是一种基督教新柏拉图主义的思想。与此同样的世俗的重新解释，出现在弗洛伊德的整个思想之中。弗洛伊德不把过去的大师们的作品作为肖像，而是作为人类心理的显现来看待。

比起前面所讨论的论题来，更为重要的论题可能是死的主题。这一课题部分隐藏着，部分赫然凸现，遍布于全部收藏品中，与睡眠的主题有着密切的联系。人们能够很容易地列出下

^① 古斯塔夫·莫罗（Gustave Moreau，1824-1898）：法国画家，新理想派（~~新理想派~~）代表人物，一说属法国象征主义画派，但他未加入该派，艺术上却对象征主义艺术有很大影响。作品受过列奥纳多·达·芬奇及印度、中国、波斯艺术的影响，画风华丽、色彩绚烂，具有世纪末的颓废感和肉欲感。

^② 阿里·雷南：《古斯塔夫·莫罗》，巴黎：莫罗年。

列更为清楚的例证：所有埃及人的作品，罗马石棺上的一块称为饰板的小型大理石，希腊人和伊斯特拉坎人的骨灰，特别是其中有一个里面还保存着古代的骨头，考尔巴赫根据《死亡舞蹈》组画所作的版画以及一幅以诗人希尔达·杜利特尔^①的作品所作的，称为“某种噩梦的恐怖，一个被埋葬的活人”等等的版画，——这幅画可能是安托万·威尔茨于1895年所作的著名的《被埋葬的活人》。这后一幅画是只完成了一半的作品，画面上是一方棺材的沉重的盖子被棺材中的一个人微微举起，这个人用一只手向上推，用另一只手向旁边摸索，以便找地方爬出来。这一曾使浪漫主义者让·保罗和维克多·雨果入迷的题材，也萦绕在弗洛伊德的心头。他在一封曾被琼斯^②引用的，写给玛莎的信中，说到他曾经毁掉日记和大量早期作品的例子，并解释道，他害怕像斯芬克斯淹没在沙中一样被淹没在积累起来的意象材料之中，只将鼻孔留在大量的纸片的上面。（从弗洛伊德同时也是一个坚持不懈的艺术品收藏者这一事实可见，这是一种自相矛盾的现象，这一现象表现出他的个性的最为重要却又隐晦的方面，他的收藏活动能否成为对他自己造成的损失的一种补偿，并使他想到，他的小小的破坏行为，毕竟没有酿成大祸？）

对于弗洛伊德来说，死者绝非静静地安眠的人像，而是充满能量的人，这种能量有时是性能量，有时是焦虑的能量。这种死和性的联系，能帮助我们理解他对埋在地下的古物的高度重视。对于这些古物，他坚持认为应尽可能保持完好。这种联系或许还能阐明米开朗基罗和富赛里的那些扭曲的抗争着的人像中隐含的性欲，这些人像似乎停留在性释放的狂喜和有罪感的抑制这两者的中途状态，停留在感觉的直接性与记忆中的道

^① 希尔达·杜利特尔（Hilda Doolittle）：《向弗洛伊德致意》，纽约：1925年，第28页。

^② 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平与著作》，第1卷，第2章。

德幽灵这两者之间。甚至比这些雕像要安详一些古代作品似乎对他来说，要比人们初看上去具有更多的活力，甚至具有更多的性意味。我们将发现，他的论威廉·詹森的小说《格拉迪瓦》的文章特别突出地反映了这一特点。弗洛伊德对他的收藏品中的“死去的生者”的感受，最为清楚地通过他在布克哈特的《西赛罗》一书的一段话下所划的着重号表现了出来，这段话是，“眼睛从这一座或其他的希腊建筑物中所看到的，不仅仅是石头，而是生命体”^①（弗洛伊德用绿铅笔在这段话下划了着重号）。有趣的是，弗洛伊德不仅相信过去物体能够和现在一样有活力，而且有时正好相反，当代事物的最激动人心之处在于它们可被用以与充满活力的过去作比较。因此，在一次去布鲁塞尔的旅行中，他赞美“一处建筑巨大无比，有着华丽的柱子，人们在亚述王室的宫殿的幻想中或在多雷的绘画中才能找到这样的建筑”^②。这位伟大的无神论者对在艺术中保存死者的感受，在格雷因火葬场（那儿有弗洛伊德夫妇的骨灰）的希腊骨灰瓮中得到了强烈的表现。弗洛伊德有一次曾对给他这个瓮的玛丽·波拿巴说，“可惜的是一个人不能将它拿到自己的坟墓之中”^③。

弗洛伊德对埃及和希腊雕塑的兴趣，以及他对它们的“生命力”的感觉，与同时代的某些艺术家的态度相似。这些艺术家转向古典艺术以反对绘画中的现实主义和印象主义。显然，对于弗洛伊德，正如对印象派之后的艺术家一样，一幅画必须提供超出鲜艳悦目的“视觉享受”以外的东西，因此，他们都寻找潜藏于直接的可视性之中的象征。新印象主义者修拉等人反对印象主义的绘画的高速运动的感觉，以一种更为强

① 布克哈特：《西赛罗》，莱比锡：员圆年，第 远版。

② 恩斯特·琼斯《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》一书第 员卷所引的弗洛伊德 员圆年的一封信。见该卷第 员页。

③ 同上书，第 猿卷，第 员页。

烈的永恒性和稳定性的意识，注意到了埃及、希腊以及文艺复兴早期艺术的“原始”风格。在康拉德·菲德勒^①及其追随者阿道夫·冯·希尔德布兰德^{②③}的理论中也具有类似的情绪，希尔德布兰德宁愿要古典的文艺复兴的艺术的整一性和平面性，而不要 19 世纪现实主义艺术的破碎的空间幻想。对于一批自称为纳比派^④（预言家）的神秘主义艺术家来说，埃及艺术似乎恰好拥有典型的现代宗教艺术所要求的性质：不朽、神秘、庄重和安详。

对于某些弗洛伊德同时代的爱嘲讽的思想家来说，曾经指向天上的神的象征的神秘性，这时已指向了卧室。申斥德国人心理上的“不洁”的尼采在《瞧这个人》中说道，“在德国，所谓‘深刻’恰恰是这种与自身有关的天生的不洁，正是我所说的：一个人不愿意澄清自身。”（这些仿佛是预言的话，预示着精神分析对被压抑的“污物”的“自白”疗法，而这确实可以被比作一种“精神的沐浴”。）许多 19 世纪 80 年代的欧洲的艺术家和思想家都相信象征能够为理解人以及人的文化的隐秘方面提供线索，尤其是当这些象征能够与从希腊人到莎士比亚的“古典杰作”联系在一起时，就更是如此。^⑤ 这些古典杰作不再被认为是属于奥林帕斯山上的专有物。一方面，他们形成了现代平民悲剧的模式，在这种戏剧中，一般的中产

^① 康拉德·菲德勒（1862-1927）：《论视觉艺术作品的评价》，伯克利与洛杉矶：1933年，初版 1913年。

^② 阿道夫·冯·希尔德布兰德（1862-1927）：德国雕刻家，在 19 世纪最早提倡雕刻脱离绘画而独立的美学，在《造型艺术中的形式问题》（1911）一节中传播这一理论，为现在雕刻理论打下了基础。

^③ 阿道夫·冯·希尔德布兰德（1862-1927）：《绘画与雕塑中的形式问题》，纽约：1911年，初版 1911年。

^④ 纳比派（1888-1905）：一个在高更艺术思想影响下于 1888 年成立的法国画家集团，“纳比”一词来源希腊文“先知”之意。

^⑤ 安德烈·沙泰勒（1868-1927）：《世纪末艺术复兴的意义阐释》，见《人文主义与密教：哲学档案》，罗马：1911年，第 103-104 页。

阶级人物第一次具有了悲剧情感，例如阿尔诺·霍尔兹的《爸爸哈姆雷特》（1883）就是如此，另一方面，歌德式的健康的思想，单纯的古典主义在霍夫曼斯塔尔^①的《埃勒克特拉》这部独幕“女性歇斯底里”剧中得到根本改变，该剧的女主角被称为“女性哈姆雷特”。象征主义运动为弗洛伊德的梦的理论的出现设置了一个奇特而有趣的背景；而一群可望而不可即的重要女人，其中包括莎乐美和蒙娜丽莎^②以及藏在滑稽面具背后格格不入的艺术家，都作为有吸引力的研究课题与歇斯底里症和神经症联系在一起。斯芬克斯（冯·霍夫曼斯塔尔的《俄狄浦斯与斯芬克斯》，1894）与优柔寡断的哈姆雷特（保罗·布尔热1895年写的小说《安德罗·利内依》，涉及到一个新的哈姆雷特，这位哈姆雷特杀死了谋害他父亲的凶手）的主题，不可抗拒地吸引了一代人，在作家中有易卜生和马拉美等人，在画家中有雷东、莫罗、蒙克、恩索尔等人。马里奥·普拉兹^③指出，“起初倾向于施虐狂的男性到了这个世纪末倾向于受虐狂”，这种“19世纪期间两性的抛物线”在这一时期的文学和艺术作品中得到了很好的描述。在这一时期的作品中，妇女表现出强大而占据有支配地位，而男子却越来越显得神经质和过分敏感，弗洛伊德把这种现象称为去势。当列奥纳多的人像的性中立的魅力已不亚于这位伟人本身之时，于斯曼笔下的本质（1897）以及比厄斯利所描述的王尔德笔下的莎乐美一类的衰老而兼有两性特征的人物就在这腐败的时代占据了统治地位。在巴黎，象征主义的领导人莫罗于1898年发表了一份宣言，宣布自然主义的死亡和象

① 霍夫曼斯塔尔（1874—1918）：奥地利诗人，剧作家和小品文作家。

② 参见本书作者的《弗洛伊德与杜尚：“暴露的‘蒙娜丽莎’”》，载《艺术论坛》，1998年 9月，第 33—34页。

③ 马里奥·普拉兹（1919—1997）：《浪漫的苦恼》，第 4版，纽约与伦敦：1968年。

征主义——印象主义小说的诞生。这种小说将“仅从客观事物中寻找一个简单的……起点”以作成“主观变形的作品”。在此稍后，自负的神秘主义者萨尔·佩拉丹宣称象征主义是僧侣的、宗教的和神秘莫测的。^① 这些重要的象征主义者认为他们的艺术和文学作品（如同柯尔律治和浪漫主义对他们自己的作品的看法一样）是真理的导引，朱尔斯·罗曼则将这些作品称为感觉的扭曲。高更曾于 1894 年告诉象征主义诗人查尔斯·莫里斯说，“真理要在纯粹理智的艺术，在原始艺术……——在埃及人那里去找”^②，一位重要的，但却被人忽视的象征主义者坦克雷德·德·维珊（《内心的景色》）提出，象征主义者寻找真理，在感官知觉的背后看到神秘的海洋。

在这些作家把真理灌进他们的诗体的梦——一群象征主义者甚至创立了一份杂志《梦与思想》；将梦与真理联系在一起^③的同时，新一代人在寻求明晰性（普罗斯特，瓦勒里）；而出现于象征主义在文学界占据着统治地位时代的弗洛伊德，很早就企图分析 1895 年的一部小说，迈耶这位瑞士人曾被人们称为“欧洲象征主义的伟大的德国先驱”^④。弗洛伊德与象征主义者一样，不取表面的价值；然而，他从他的深层心理学出发，不把目的放在培养一种隐藏的秘密上，而是放在揭示存在于梦、诗和艺术之中的真理的自然的、生物学的实质之上。作为实证主义者的弗洛伊德像夏洛克·福尔摩斯一样探查秘密，并企图对心理状态分类并赋予名称，这种行为非常像鲁瓦耶一类晚期象征主义者的所作所为。由于抑制诗的乐趣，并把它的意思庸俗化，鲁瓦耶曾遭到了人们的厌恶。此外，弗洛

^① 萨尔·佩拉丹（*Salomon de La Haye*）：“对一项调查的回应”，载雅克·于雷尔（*Jacques Yver*）编：《调查》（*Enquête*），巴黎：1895 年。

^② 引自里瓦尔德《印象主义之后》，纽约：1894 年，第 100 页。

^③ 米歇尔·德科丹（*Michel de Combarieu*）：《象征主义价值的危机》（*La crise de la valeur symboliste*），图卢兹：1894 年，第 100 页。

^④ 亨尼尔：《*Die Dichtung des Meyer*》，威斯康星麦迪逊：1895 年。

伊德缩小形式的价值以及他把能动的活力与他所收藏的古代和文艺复兴时期的艺术品联系起来的做法，导致一种非常个人化的对古老艺术的欣赏，这一点不同于当代艺术家。尽管印象派之后的最好激进的艺术家也欣赏埃及的和某些古典的艺术，他们的趣味成熟于先锋派对印象主义的吸收的情况之下，而印象主义之后随之而来的，就是对旧有艺术的一种回击。弗洛伊德的艺术趣味不是在这种背景下成熟的。然而，弗洛伊德的趣味与后印象主义者的趣味的会合，能帮助我们理解弗洛伊德的思想对以后的他显然反对的艺术的深刻影响。

第 2 章

弗洛伊德和艺术家

弗洛伊德一生中常常谈起艺术家和他们的作品，有时讲得极其深刻、透彻。然而，通过对这些散见在各处的言论作仔细的考察，我们能发现一些尖锐的、无法回答的，甚至自相矛盾的问题。这些问题牵涉到弗洛伊德同艺术和艺术家的关系。关于艺术家，弗洛伊德有一些相互矛盾的看法。有时，他称赞艺术家，提议对他们神秘莫测的天才采取不干涉的政策；有时，他又蔑视他们的幼稚行为，并把他们的成就称为升华了的性欲形式。此外，他总是对死去的天才作“精神分析”，而不是活着的艺术家。弗洛伊德对艺术家感到不安的原因，可以追溯至他的青年时代，并且似乎与混杂着赞美与嫉妒的情感联系在一起，这一点首先可以从他对一位音乐家，玛莎的堂兄弟马克斯·迈耶（~~马克斯·迈耶~~），其次可以从他对一位美术家，玛莎的朋友弗雷茨·威尔（~~弗雷茨·威尔~~）的态度中看出。他把他们

两个人都看成是玛莎感情的竞争者。恩斯特·琼斯^①列举了弗洛伊德关于艺术家（特别是弗雷茨）讨好妇女的能力，并引了弗洛伊德的原话：“我想，在艺术家与那些从事具体的科学工作的人之间存有一种普遍的敌意。我们知道，他们借助艺术而掌握了可以很容易地打开所有女性心灵的重要钥匙。”琼斯描述了弗洛伊德对玛莎追求的有趣的进展，也描述了他与弗雷茨的竞争。弗洛伊德坚持认为，弗雷茨已在无意识中爱上了玛莎。在一封给玛莎的概括他对艺术家的感觉的信中，弗洛伊德对这种我们所有的人在某些特定的时刻都可体验到的矛盾的感受作出了评论，并特别提到了某些艺术家，认为这些人是“无须使他们的内心生活服从于理性的严格管束的人”。

这些问题和偏见使任何寻求更深地了解弗洛伊德思想的线索的人感到棘手。下面我们将用几页的篇幅，试图对弗洛伊德的思想、个性与他的艺术观之间的关系作一分析。显然，分析这位最重要的心理分析学家是一件伤脑筋而又冒险的工作，并不仅仅只有正统的弗洛伊德主义者在探究弗洛伊德对自己了解的不够清楚、深刻之处。一位处于弗洛伊德自身的参考系之外的观察者，应该能够看到弗洛伊德自己可能忽视的某些东西，而心理分析理论本身即已暗示了这种可能性。弗洛伊德作自我分析，而以前在这方面已取得的成就无疑又妨碍了他对自身的洞察力。

人们时常指出，弗洛伊德为了获得解释人的动机和感受的普遍原理，超越了在科学上可靠而可证实心理学的范围，建立了哲学的或思辨的体系。虽然这有时导致一些不友善的批评，说弗洛伊德作为科学家是不称职的（容格、约翰·杜威），但

^① 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第1卷，第104页。

是其他一些人则打算不带主观色彩地描述弗洛伊德在这两个领域^①的能力（最初是哈夫洛克·埃利斯），甚至有人高度称赞弗洛伊德的天才可比得上歌德（弗里茨威特尔斯、托马斯·曼）。确实，弗洛伊德以其旺盛的创造力和天才，创造了一系列美丽而迷人的隐喻和意象，它们大体上可被看作是无意识的神话学，是心灵的阴暗面。但我们不应忘记，弗洛伊德作为一个门诊医生，富有经过科学训练的头脑所具有的理性的和经验的警觉性，通常能够避免像威廉·斯特克尔（宰杀淫徒，阉割者）或者弗洛伊德自己的继承者们那样过于想入非非。

尽管弗洛伊德没有全盘陷入自我中心的幻想之中，他却确实凭借直觉上感到的可靠性来看待某些问题，并且不容反对也不允许修正，坚定不移地相信其正确性。因此，在给《梦的解析》的英文第三版作序言时，他指出，尽管这本书已问世多年，尽管心理学已发生了许多变化，这本书“基本上没有什么可改变的”（他的门徒琼斯重复了这一赞语）。这种高度主观的态度在美学领域表现得尤为突出。因此，只要留意一下他对艺术和艺术家的研究，立刻就可以看到，弗洛伊德所选择的论题较少针对重要的审美问题，而较多地针对他自己的个人需要和迷恋。在有些情况下，当批评者证明了他的不正确的时候，他不仅不能纠正自己的错误，而且拒绝修正他的命题，甚至闭口不提他的批评者的观点。他对书中某些问题的强调至少是提供了一个实例，表明弗洛伊德是故意选择支持他的理论的事实，而（不加讨论地）排斥其他不适合他的理论的事实。同样，他顽固坚持拉马克的立场，而反对当时最好的生物学观点，其原因仅仅是因为拉马克的理论适合他自己的需要。

弗洛伊德的真理颇有点像尼采或柏格森的真理那样，具有严格的、可验证或服从于同一标准的科学假说之外的一面。科

^① 指建立在实验、调查等其他一些科学手段基础上的科学领域和依赖思辨、想象等心理活动而建立起来的哲学和文学领域。

学假设在经过重要的实验以后，可以被否定或被统摄进一个新的综合之中。相反，人们在文学或某些哲学作品中不仅寻求洞察力和戏剧性趣味，而且寻求意象的丰富性，更重要的是，寻求其自身的一致性。如果说有一条线索将弗洛伊德的经历了复杂的转折和变化的理论联系在一起的话，那么这条线索就是弗洛伊德始终不间断地注意自身，简单地说就是，弗洛伊德是他自己作品的主角。他使自身成为俄狄浦斯神话和哈姆雷特故事的中心角色，他把列奥纳多的问题和歌德的天才看成是与自己一致的，并且他对米开朗基罗的《摩西》有一种强烈的浪漫式的反应。但是，正如他让我们看到处于他的理论的上层结构以外的他的病人的现实一样，他充分肯定了他所认同的那些伟大的人物和艺术形象的内在品质，以使我们相信他的观察的客观性。因此，弗洛伊德是一个复杂的角色，他处于幕后，仅在某些他自己和他的论点的具有决定性的接触点上才出现。在弗洛伊德一生的著述中，有一些零星的有关他个人生活的段落。但它们分散在各处，缺乏明显的连贯和关联，有时，他自己也没有交待这些文字是写了他自己。^① 要了解作品背后的人，必须得到弗洛伊德的全部著作，必须把搜寻的范围进一步扩大到弗洛伊德所写的一切东西。尽管如此，在所有弗洛伊德的著述中，有一本书最能为我们提供对这个伟大心灵的最详尽的观察，这本书就是《梦的解析》，书中包含了弗洛伊德自我分析的记录。关于这一点，他在1909年12月18日给弗里斯的一封信中说：“我的任何书都没有像这本一样完全属于自己；它是我的排泄物，我心中的种子，新思想的胚胎。”

《梦的解析》至今仍是弗洛伊德最有影响，也最著名的著作，无论是他自己还是公众都认为，这本书为他的长久不衰的

^① 霍本菲尔德：《弗洛伊德笔下不为人所知的自传成分》，《美国意象》，1952年12月号。

声望奠定了基础。尽管标准版的编者^①以一种相当幼稚的观点，将之称为“一本经典科学名著，从中并不能得到什么娱乐”，但购买这本书的读者群中，科学家的人数总是少于感兴趣的和好奇的门外汉。它对公众的魅力无疑与科学上的确实性问题有较少关系，而更多地牵涉到通过文字表达而可看出的弗洛伊德的个性。从他给所讨论的五十多个梦中一部分起的漂亮的、甚至迷人的名字，我们能够瞥见这种特征，如：“爱玛的注射”、“~~粤剧唱词~~（“自学者”）、“鸟喙形的人像”、“植物学的专著”、“海边的城堡”、“被遗忘的教堂塔楼”、“勃克林式的悬崖”、“闭上眼睛”、“室外”、“关于西恩伯爵革命的梦”、“解剖我自己的骨盘”、“伊特鲁里亚骨灰瓮”、“父亲躺在灵床上像加利福尼亚红鱼一样”、“歌德攻击 馥先生”、“让一个妇女等待”、“我的儿子迈奥普斯”、“独眼医生和校长”、“教皇死了”、“臀部有疮的人骑在马上”、“命运三女神”。

弗洛伊德对形式的敏感可以从他对写作的态度中看出，这一点在 ~~1930年~~ ~~1931年~~ ~~1932年~~ ~~1933年~~ 怨月 圆日写的一封信中表现了出来。他在信中批评关于《梦的解析》所做的工作缺乏形式，并因此给人以“对材料不完全的掌握”的感觉。在作风格批评时，他走得更远，甚至在《日常生活心理分析》第五章的末尾提到布瓦洛。自我分析与对人类普遍心灵的洞察，使这部作品具有了达到伟大的诗体哲学水平的家庭剧的魅力。在全书中，透过一些伪装，我们可以感到弗洛伊德的存在（我们觉察出他作为一位科学家和一个人的责任感）。我们面对一个有力的而又有教养的心灵在家庭里，甚至在浴室时的私下行为。我们追随他经过一个晦暗的心智历程，直到我们站到他的身边，分享他的顿悟的快乐。在这方面，弗洛伊德雄踞于他的同代人如哈夫洛克·埃利斯之上。哈夫洛克·埃利斯同样通过例证研究，接触了性和梦的问题，然而他处理这些问题时更为抽象，同时也缺乏弗

^① 见弗洛伊德著作标准版第 源卷，第 圆- 圆页。

洛伊德的吸引人注意以及启示尚未触及的奥秘的能力。斯坦利·埃德加·海曼称赞这本书仿佛像但丁那样寻求光明和正确的方向一样，以“巨大的有组织的隐喻”构成场面的推移，这正是弗洛伊德这一杰作的艺术特征。

尽管弗洛伊德关于他自己，显然采取坦白的态度，他却向我们隐瞒了他的热情和爱。既然如此，在某些批评家坚持弗洛伊德的自我表现并不完全的同时，我们仍可很生动地瞥见他的部分个性。此外，他对他自己某些方面隐讳，同时又毫不迟疑地展示其他方面，诱使我们在对他进行研究时作更深的发掘，从而发现指向他的真实而完整的本性东西（正像他要求读者通过乔伊斯一生的研究展示其作品的意义一样）。点缀于《梦的解析》中的文学和艺术的引证，使这本书透露出一种既高雅而又生机勃勃的修养，这与由梦和病例分析所提供的日常生活的直接而稍嫌俗气的材料形成鲜明的对照，并对它起抵消的作用。确实，正是他的文章在处理平庸而又不合礼法的材料时的这种有教养的和守道德水准的格调，使他的作品既与科学论文，又与粗俗的、有吸引力的裸露癖区别开来。他的有力的文章，及其“痴狂风格”（如他的“吉姆纳森”的教授所说），使他超越了假正经的禁令，而正是这种禁令导致贵族气派的维多利亚时代的人出现一种奇特的公开场合的道德化与私下产生色情文学之间的分裂。

在把《梦的解析》视为自传时，我们应该记住，许多显然是个人暴露的例证的主要目的在于说明理论，它们存在于它们得以展示的语境之中。弗洛伊德只是打算向我们提出对于他的解释来说必不可少的资料，并且在触及到他自己和他的密友的一些令人困窘的细节时，就匆匆打住。实际上，弗洛伊德承认自己常常有一些暧昧之处不能或不愿探测。他在1925年写道，“在自我分析时，不完全的危险性特别大”^①。他通常坦白

^① 弗洛伊德：《错误行为的微妙性》，标准版第 19 卷，第 19 页。

地承认他的困难，但有时（这是人们失误的一个极普通的原因）他故意地隐藏令人困窘的资料，但又不承认这一点。例如，1913年在“屏风的回忆”中，他隐藏了一个属于过去的病人的自传材料。总之，把这本书中提供的对他自己的零星的，相互间没有联系的探测联结成一个关于弗洛伊德的连贯的图画，是一项艰难的工作。然而，比起枯燥而具有论战性的《自传》（1925）以及关于他的理论的看上去清楚但缺乏个性色彩的分期总结和解说来讲，《梦的解析》向我们提供了更多的东西，暗示出我们能够设法抓住藏于书中的躲躲闪闪却又富于天才的精神。我们对“真正的”弗洛伊德知道得越少，他的谜一般的个性越是使我们感到困惑不解。如果仔细地阅读标准版中他的著作，或阅读琼斯的范围广泛，并常常触及个人私事的传记，我们能够阐明他成年时的个性。但是，少年弗洛伊德的个性发展却由于缺乏资料，永远无法弄清了。弗洛伊德销毁了所有他的早年的日记和书信，除了经过他后来的记忆过滤过的对早年经验的引述以外，他没有给他的传记作者留下什么。

《梦的解析》的理论基础和冷静分析的特色使它与一些伟大的自白，如圣奥古斯丁的论战性的灵魂暴露和卢梭矫揉造作的唯情主义区别开来。如果说弗洛伊德的个性以及他对他的病人的情况的思考是他著作的题材的话，那么他对待自己有一点左拉自然主义小说的精神。弗洛伊德很赞赏左拉这位作家，但他缺乏左拉对处于社会中的人的全景式的洞察，缺乏左拉的政治口号化，或缺乏左拉对事物的长篇大论的敏锐描写。在这些方面，弗洛伊德更多地使人联想到19世纪晚期维也纳人的个性，例如施尼茨勒，他的著作像弗洛伊德的著作一样，把怀疑主义与人性论结合在一起，把冷静、客观分析获得的知识与文化教养结合在一起，呈现出一种轻松的、日常交谈的特色，而把真正的戏剧性的场面隐藏在下面。弗洛伊德的一位有眼力的朋友卢·安德烈亚斯·原萨乐梅（1873—1948）认为，

弗洛伊德的演说和言谈的天才超过了他的写作能力。这种天才使他能够引导他的读者逐渐地、不知不觉地进入个人的隐私处和内心深处，并使他能够以一种个人的心灵辩证法向他的读者讲述，以至于使他们感到似乎直接与作者一同思考。

弗洛伊德风格的最突出的优点，在他的这本书的第一个和起核心作用的梦“爱玛的注射”中显示出来。这个梦的解释是弗洛伊德思想发展的里程碑。在1900年10月14日给他的朋友弗里斯的一封信中，他半开玩笑地问弗里斯，是否会有一天，在他做这个梦的房子上会树起一块大理石碑，上面刻上这样的话：“1900年10月14日在这座房子中，西格蒙特·弗洛伊德医生揭开了梦的秘密。”

这个梦易于为学习心理学的人接受并且有广泛影响，它主要包括两大部分。开始是，“在一个大厅里——有许多客人，我们在接待他们——爱玛在人群之中。我立刻把她领到一边仿佛要回答她信上的话，并责备她至今还没有接受我的解决办法”。最后是，“我们都十分明白感染的起因。不久以前，当她（爱玛）感到不舒服时，我的朋友奥托给她打了一针丙基制剂……丙基……丙酸……三甲胺（并且我还看到这个以黑体字印刷的结构式显现在我眼前）……注射这种药是不该如此粗心的……可能注射器也没洗干净”^①。

为了解释这个梦，弗洛伊德使用了他的梦的阐释的基本原理，即它们是愿望的实现。弗洛伊德当时治疗一个名叫爱玛的病人，并对治疗的成功情况感到不安。（他治好了她的歇斯底里焦虑，但没能治好她的所有身体上的症状。）他在梦中表达了开脱治疗不彻底的责任的愿望，同时责备奥托——也是一位医生——用一个脏针头注射一种不合适的药使爱玛很痛苦。梦中其他的思想显然与主要愿望无关，却正如弗洛伊德所说，实际上能够集成成单一的一组思想，并且仿佛能够标志着“对

^① 《梦的解析》：中译本见辽宁人民出版社1986年版，第4章，第22页。

我自己和别人的健康——职业良心——的关心”。弗洛伊德承认，他没有探讨这个梦所包含的所有可能性，甚至（出于一些隐秘的需求）他没有揭示他实际上已暴露出来的一切。后来的一些关于这个梦的研究者们却不像这样守口如瓶，他们揭示弗洛伊德不仅对竞争对手，而且对威廉·弗里斯的一种具有同性恋性质的缠绵的感情，也揭示了注射行为本身实质上具有性的特征。[这无疑追循了兰克和萨克斯把“~~奈米~~（喷水）”一词解释为射精的符号的做法。]然而，为什么弗洛伊德把这个梦看成是最重要的，是为精神分析奠定基础的梦仍然是一个未解的疑团。这正如格林斯泰因^①指出的，在做这个梦之前，实现愿望的思想已经被发现了。

我认为，这个梦之所以重要，并非由于它“向他提供了某种心智的和审美的吸引力”^②，而是由于它标志着（正如埃里克森所察觉到的）与弗里斯根本的决裂。弗里斯曾起到了一个父亲所起的作用。直到此时以前，弗洛伊德还与弗里斯一道抱有赫尔姆霍茨学派关于心灵的生物——以及化学——还原观。弗洛伊德用了“~~解决~~”一词，这个词的意思是“解决”或“解释”，它结合了两种截然不同的意思：弗里斯的科学的解决办法与弗洛伊德在心理学上的对歇斯底里症的迷惑不解。直到这时为止，弗洛伊德都努力接受弗里斯的“解决办法”并将之纳入自己的思想之中，在处理有关神经症的问题时，弗里斯时常提出这个“解决办法”，这个“解决办法把心理现象放在了化学基础之上”^③。但是，在这时，弗洛伊德开始放弃对弗里斯的敬畏。在~~1900年~~1900年~~10月~~10月~~15日~~15日，做决定性的梦的两个月以前，弗洛伊德曾写信给弗里斯说，“我找到了我的暴君……”

^① 亚历山大·格林斯泰因：《西格蒙特·弗洛伊德的梦》，纽约：1900年。

^② 亚历山大·格林斯泰因：《西格蒙特·弗洛伊德的梦》，纽约：1900年，第~~源~~源页。

^③ 有关弗洛伊德后来对化学的解释的评论，请参见《列奥纳多》一书的最后几页。

我的暴君是心理学”。与心理现象的生理科学方面妥协的愿望，促使他在 1895 年 9 月份写下了“科学心理学规划”。它一旦完成以后，就不再对他临床工作中的富有想象力和洞察力的工作构成障碍了。在同一封信中，弗洛伊德向宣称拥有一个重要发现的弗里斯祝贺说，“你还有唯一的一件可做的事，拿定主意选一种你喜欢的大理石”。这个祝词在五年之后又用于他自己，指他自己的大理石匾。在此以后弗洛伊德一生都在探索他对爱玛寡妇的“解决办法”中所暗含的意义。这个“解决办法”不仅暗指性欲（弗里斯也强调性欲，但总是为心理问题寻找一种化学的“解决办法”，从而使用甲胺一类的物质），而且暗示他的发现，即精神问题的性质常常是心理性的而非器质性的。从此以后，弗洛伊德就把他的注意力从朝着生物化的精神病学方面，转移到异常的心理过程与正常的心理过程的相互接触方面。从这一新的优势的角度出发，弗洛伊德能够在他的著作中吸收来自艺术与文学的材料，而弗里斯虽有同样的教养，却由于过早地企图发现心理学和生理学的数学基础，走向了像占星术和占卦术一样迷人而不实用的某种神秘主义。

爱玛注射的梦涉及到一个直接或间接贯穿于《梦的解析》全书的主题，这一点，就作者而言，即是试图通过成功地把他的新鲜思想运用于他的梦中来证明他的力量，并因而在某种意义上说是克服他从童年时代保留下来的不适当的感情。人们还可将之与同时存在于梦中的一些次要的论题联系起来：空间的象征（大厅、慕尼黑旧城门、妇女的胸部、嘴和生殖器）；观淫癖的“检查的梦”（房屋的名称；“贝勒维”[月夜]，即一种医疗检查，包括透过衣服触诊妇女以及看她的咽喉；一个与他两岁至两岁半时看他的“裸体母亲”[拉丁文：裸体母亲]的有罪感遥相联系的论题)；男性歇斯底里和怀孕（他从男性歇斯底里患者的肠内的毛病，转移到女性歇斯底里患者的蛋白质——这是胚胎的营养——的分泌，后来又转移到他妻

子目前正在怀孕的情况)；他责备自己由于注射而引起死亡的记忆，尤其是与使用可卡因有关；一连串化学的联想大概是以讽刺的方式模拟弗里斯的“心理化学”(五碳烷基、甲基、丙基、丙酸、三甲胺——这后者由丙醇制成，这是一种常常由芳香的杂醇油混合而成的物质)；同时，弗里斯所提出的性化学，与弗洛伊德所害怕的同性恋吸引力联系在一起(“~~葵葵~~ 燧石^①或菠萝、奥托的礼物、杂醇油的恶臭和“有毒”；奥托给弗洛伊德带来的习惯提供了一个潜在的同性恋吸引力的暗示，无疑使他想起他的朋友弗里斯热情的多次提议，并且，不安的做梦者表达出如果有一个妻子的话，奥托的习惯会被“治好”的希望)。就在排列在梦中可以辨识的人物背后，一方面有强壮的男性的竞争者或典范，另一方面，有一系列他所检查、探查、注射的女病人，追溯得更远一点，有他父亲和母亲的形象。在一本恰恰通过对双亲的爱和恨的主题的发展，通过渴望温暖，害怕卑微，软弱和机能不完全的主题的发展来探测作者的俄狄浦斯情结的书中，上述形象不可避免地占据着统治地位。

弗洛伊德对一些根本问题的关心，他愿意面对一些他的自我分析问题，如爱与恨，生与死，他发现世界在他自身之中与他自身在世界之中，这些都导致他去解决超出异常心理和精神变态者心理以外的一些问题：他雄心勃勃地把注意力转向正常人的心理学，转向理解未被神经性疾病所困扰的正常人行为的动机。为了使正常状态成为他的体系的中心，弗洛伊德有时也受到吸引，根据正常的动机，注意天才人物，并在显示出天才的艺术和文学作品中寻找。同时，将他们与不可避免地经历“生、性交、死”的常人联系起来。

正如我们所见，《梦的解析》主要涉及弗洛伊德努力探索他自己与他母亲以及父亲的俄狄浦斯情结的复杂情况。当他由

① 法语，意思是“菠萝”。

于他的野心，由于他长期埋藏在心里的对他父亲的惩罚和训斥的怨恨，以及由于潜藏在他胸中对母亲的感情之火（这一点他更易于向作为竞争者而出现的新生的弟妹们发泄）而以死去的父亲为斗争对象时，他的个性的卑劣的一面就显示了出来。在他写这本书时，他的母亲还活着。他对母亲的强烈的感情，以一种隐蔽的暗示出现，并且与他对他的妻子的责备，对性生活本身“气味不好”而产生的厌恶混合在一起。尽管这本书与他自己关系密切，他在这本书中并不准备承认他对他母亲的依恋。但是，在他以后的一些文章中，例如在讨论列奥纳多时，他已能够断言，一个男子所能有的最高和最深的满足，是像婴儿一样吸吮他的母亲的奶。

在这一自我分析的过程中，弗洛伊德发现了自身愿望和行为的机制和模式，并将之比附到他的病人和文学人物身上。弗洛伊德希望将奇特的、明显异常的行为与正常的行为联系起来，为范围广泛的人的情况寻找一个共同的基础。为了寻找人的这种普遍性，弗洛伊德发动了一场无休无止的对不断扩大的对象的研究运动。这个在过去伟大人物中，在他所熟知的病人（他通过他的解释来控制这些病人经验）中寻找自己的过程，是弗洛伊德似乎作为一个人无限发展的一部分，并且暗示——他最终承认了这一点——他的自我分析是永无止境和永远无法完成的任务。弗洛伊德寻找一个取代他父亲形象的强烈需要，以及他一生任何特定时期的情感需要制约的方式，引导他产生一系列临时的父亲形象，他们是他能够认同的伟人。在《梦的解析》一书本身中，次要人物（文学作品中的和现实生活中的）的数目是大得惊人的，尽管这些人物能够被归结为是从几个主要的主角，尤其是俄狄浦斯和哈姆雷特派生出来的。

《日常生活的心理分析》建立在《梦的解析》的基础之上，弗洛伊德在此把《梦的解析》分析的梦的世界所获得的见解和思想扩展到更为广阔的世界和其他现象上去。《梦的解析》详尽论述了弗洛伊德对年老的父亲的死所产生的感受的

有关问题，因而可被称为“雅各”书，而《日常生活的心理分析》却与这位儿子真实的白昼世界有关，因而可被恰当地（正如我们下面将要看到的）称为“约瑟”书。弗洛伊德通过探讨他在《梦的解析》中所犯的几个有一定含义的错误继续进行他的自我分析，并以此而揭示了这本书的主题：混合着由于他的自我分析，由于他从对他的父亲及他的父亲的替身弗里斯的依附下“成长起来”而获得解放的胜利和怨恨的感受。弗洛伊德在 1901 年 1 月 21 日给弗里斯的一封信中指出“我们彼此之间有了一点分歧这一事实”，然后又提到，在《日常生活的心理分析》中，弗里斯占据一个什么地位：“全篇都与你有关：明显的……隐蔽的，动机来自于你，你还提供箴言。”从对数字意义展开的讨论，可以清楚地看出他从弗里斯那里获得独立，这个论题他在 1900 年即已向他的朋友倡议过。弗洛伊德揭示出，决定论可以适用于表面上是随便而偶然想到的数字的情况。这在某种意义上是用他自己的——心理学的——决定论攻击弗里斯的生物学的决定论。在弗里斯的生物学的决定论中，日期和时间周期是由有规律的“法则”决定的。

为了达到自我确认，弗洛伊德再次依赖一系列认同作用，把对文学人物的联想和他所认识的真实人物的回忆混合起来。1901 年 1 月 21 日给弗里斯的信中，他已引用过的著名的，在这本书中起引导作用的波提切利—波查菲欧（~~波提切利—波查菲欧~~）的例子，这个例子表现出弗洛伊德希望加以压抑的，与死亡和性欲有关的令人不愉快的回忆。在写这封信时，他忘记了奥维耶多的伟大壁画《末日审判》的创作者西纽雷利（~~西纽雷利~~）^①。他所发表的勾勒压抑操作路线的图表，使人想到他在“爱玛注射的梦”中看到的三甲胺结构式的生动的图像。

^① 卢卡·西纽雷利（~~西纽雷利~~，约 1475—1523）：全名“~~西纽雷利~~”，意大利文艺复兴时期的画家，以其所画的裸体及构图上的创新而知名。

这一图解可能提出得还要早一点，在1897年源月愿日的一封信中，弗洛伊德为没有弗里斯的地址而烦恼，写道：

昨晚我做了一个有关你的梦。有一个电报提供你的地址：（威尼斯）经由卡萨·赛塞努别墅。梦中还显示出地址的写法，有些部分是模糊的，有些部分以不止一种形式出现。赛塞努最清楚……你用电报告诉我你的地址是一种愿望的实现。各种事物藏于这个措辞背后：你告诉我的语源学趣闻的记忆……这些措辞也传达了其他事物：

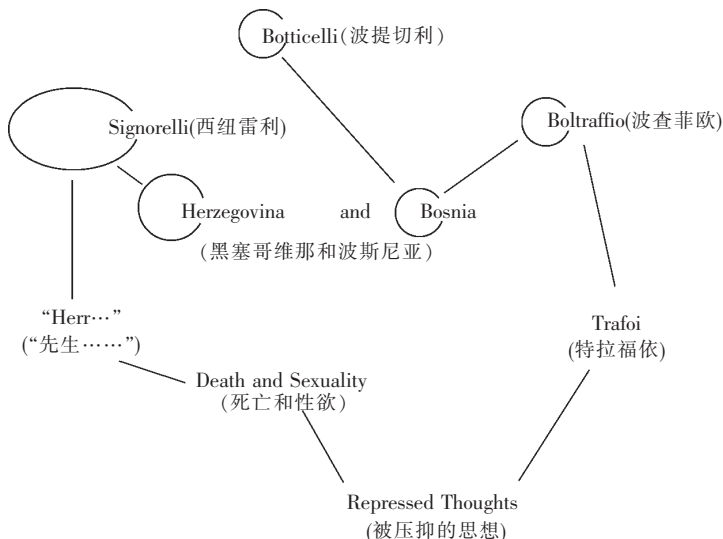
经由（我正在研究的庞贝街道）

别墅（勃克林的罗马别墅）。换句话说我们谈论旅行……

弗里斯的主要贡献，似乎可以从弗洛伊德努力吸收，然后又超越他在化学和语源学领域的思想中推导出来。弗洛伊德把化学结构式的表述与可能像弗里斯与他讨论的那种显示词的“家族”的图解式分析结合起来；但是，对于弗洛伊德来说，这种分析已变为探索心灵的工具。无意识的（常常是古老的）思想与意识的表现之间的发生学的关系对他来说似乎类似于词的旧形式与它们的后来的派生物之间的联系，通常显示为树形图。

在对遗忘西纽雷利的名字作解释时，他使用了下述著名的图式：

在他的杰出分析中，弗洛伊德把他对熟悉的名字西纽雷利（~~奈纽雷利~~）的遗忘——以及它为波提切利（~~月纽雷利~~）和波查菲欧（~~月纽雷利~~）所取代——可追溯到这些名字与痛苦的被压抑的思想的联系。因此，波斯尼亚（~~月纽雷利~~）和黑塞哥维那（~~月纽雷利~~），一方面与艺术家的名字有宽泛的文字上的联系，另一方面与一个句子有联系。这个句子以“~~月纽雷利~~（德语：先生）开始。当具有宿命论思想的土耳其人面对着死亡



时对他们的医生说：“先生，我能说什么呢？我知道假如他有救，你一定会救他的。”波查菲欧（~~月~~）又与特拉福依（~~裁~~）^①有联系。在特拉福依这个地方，弗洛伊德听到他的一位病人，由于患有无法医治的性失调而死亡的消息。因此，这个显示出土耳其人对他们医生完全信任的句子，体现了一种显然是对弗洛伊德自己的病人的希望。他还想到了性欲在土耳其人生活中的中心地位：当这种快乐停止了，生活对他们来说就失去了趣味，这时他们常常宁愿去死。死亡和性欲是这本书恰当的主题，它代表着弗洛伊德最终与弗里斯分离。

对弗里斯，并且因此对他的父亲的背离，在弗洛伊德从《梦的解析》中所发现的一系列记忆错误可以更清楚地看出。在《日常生活的心理分析》一书的第~~五~~章，弗洛伊德对这些错误作了分析。就某些方面而言，这种分析可以被看作全书的

① 特拉福依：意大利一地名。

核心，标志着这本书是《梦的解析》的继续。第一个错误是把席勒的出生地马尔巴赫说成是马尔堡，第二个错误是把汉尼拔的父亲的名字哈米尔卡尔·巴尔卡说成是哈斯德鲁巴（汉尼拔的兄弟）；最后一个错误是说宙斯阉割了他的父亲克劳诺斯，把这一暴行向后推了一代，而希腊神话中是说克劳诺斯对他的父亲乌拉诺斯采取了这一行动。弗洛伊德表明，这三个错误都与他死去的父亲有关，马尔堡是他父亲生意上的朋友。以兄弟辈的哈斯德鲁巴的名字取代父亲的名字对应于他的父亲的帽子被扔进沟里这一事件中所表示出来的不满，以及成为他的同父异母的大哥的儿子愿望。他的这位大哥年纪比他大得多，是他父亲第一次结婚时所生的孩子。最后，这位大哥还与辈分错误有关，他曾告诫弗洛伊德“你千万不可忘记……对于你的父亲来说，你实际上并非是第二代，而是第三代”。因此，弗洛伊德对他的父亲的俄狄浦斯意愿被恰当地推向他自己的同代人。

所有这些从《梦的解析》通向《日常生活的心理分析》的种种线索，又碰到了一些有吸引力的材料，这就是弗洛伊德所说的，《梦的解析》后面一些章节手稿中的错误，然而在正式出版时，这些错误得到了改正。《日常生活的心理分析》第苑章论述了都德的小说《总督先生》中一个名叫乔伊欧斯（~~先睹为快~~）的穷书贩在巴黎街上走的情景。弗洛伊德不仅把这个人物错误地当成 配~~配~~ 乔斯林（~~配~~ 乔斯林），而且把下述想象归结于他，而这一点书中却并未发生：配~~配~~ 乔斯林先生失业了，他在街上走着并陷入了幻想：他扑向街上一辆由一匹惊马拉着的车，制伏了马，这时马车门打开了，一位大人物走了出来，紧紧握着 配~~配~~ 乔斯林的手说，“你是我的救命恩人。我的性命是你给的。我怎样才能报答你呢？”弗洛伊德解释这一虚假的回忆或记忆错误（~~青楼大梦~~）时说，这是由于把乔伊欧斯的情况与他自己第一次到巴黎，在巴黎街上行走时的经验认同了。当时，他“孤独而充满渴望，非常需要一个帮助者和保

护者”。这种认同由于下述词义的缘故而更加容易发生了，“云~~译~~（~~译~~”在德语中是快乐的意义，“允~~译~~”，“允~~译~~在法语中也是快乐的意思。弗洛伊德在书的一段中这样说（~~译~~原年以后的版本中已被删去）：“但它的使人不快的部分是，没有任何一种思想比被置于某人保护之下的思想更令人痛恨的了……我总感到一种异乎寻常的强烈的刺激‘依靠自身力量成为一个强者’。”在这一段，弗洛伊德加了一个脚注，指出他在孩提时代可能读过一个故事，其中有一个场面正像他归于~~译~~乔斯林的那个场面一样：“我在~~译~~岁时以为，这一幻想是别人作出的，进而我被迫承认，是我自己在~~译~~岁时作出的，其实很有可能是我~~译~~岁至~~译~~岁时在某处接受的一个印象的精确的复制。”因此，它实际上标志着——一个他自身的援救幻想，他“渴望得到一个支持者和保护者”。

在这里，最令人感兴趣的东西恰恰是弗洛伊德没有揭示（或被压抑）的东西，这一点他的批评家甚至不想解释下述问题：为什么弗洛伊德在他生命的这个时刻，恰恰回忆起这一幻想，并与都德笔下的人物认同，并且，为什么弗洛伊德恰恰是以这种方式歪曲乔伊欧斯这个名字。在我看来，关键在于弗洛伊德产生了独立于弗里斯之外的新的情绪，以及伴随着这种与老朋友分裂而产生的焦虑和愤怒，及其摆脱其父权统治的暗示。假如我们把这“伟大的人物”看成是弗洛伊德的父亲，那么我们可以根据~~译~~年的一篇文章（《目的选择的一个特殊类型》）理解弗洛伊德潜在的态度。这篇文章解释了拯救一个人自己的父亲的幻想：

当一个儿童听说他的生命是他父母给的，他的母亲给了他生命，他的温柔的感情就同渴望长大及自我独立的感情混合在一起了，因此，他形成报答双亲所给予的这一礼物，并以同样价值的东西回报的愿望……因此，他编织一个在某一危险的情形下救他父亲

的性命的幻想，以此来摆脱他的父亲。这一幻想又常常替代性地移向皇帝、国王或任何其他的伟大的人

……

救护父亲的幻想有时还有另一层微妙的含义。它表示为儿子而有父亲，即有一个像父亲的儿子的愿望。

在这些观点之上，我们还要加进弗洛伊德赋予名称的重大意义，正如他在《图腾与禁忌》（1913年）中所说，“名字是人的一个重要组成部分，可能还是他的心灵的一部分”。

弗洛伊德渴望概括出他选择乔斯林这个名字的原因，它不仅包含“先”这个音节 [弗洛伊德在用法文和德文写作时都使用它，如在《先》（约瑟）之中]，而且包含“精”这个音节，这个音节在法语中的发音就像德语中的“精”一样；因此，这名字与“先精”的声音相近，正是这样一个名字，和“弗洛伊德”的名字一道被压抑了。一些年以后，在一封日期为1913年11月14日的给朋友托马斯·曼的信中，他评论了当年出版的托马斯·曼的作品《约瑟在埃及》，根据一种“约瑟幻想”分析了拿破仑一世的行为，将之看成是“藏于他的复杂的生活史背后的，秘密的，威力无比的原动力”：“他是一个科西嘉人，在一群兄弟姐妹中排行第二。老大，即他哥哥的名字就是约瑟（先精）……在科西嘉家庭，长子的特权得到保护，弟妹们都对他特别敬畏。（我相信都德曾在某本小说中描绘过这种情况。是否就在《总督先生》一书中？）”弗洛伊德为上述这番话道歉，并解释说，“我并不是非常认真地尽力做这种事，而是它对我有某种魅力，有一点像一位当过马车夫的人听到了一声鞭响一样”。弗洛伊德似乎对这一分析很是依恋，他的女儿就曾提醒过他说，他已将这一想法告诉过托马斯·曼了。

弗洛伊德与乔斯林的讨论有联系的片断，甚至包括一个马车夫的暗示。在给托马斯·曼写这封信的许多年前，在《梦

的解析》所分析的西恩伯爵的梦中，弗洛伊德说这位贵族占据着车夫的位置，而他属于低下的中产阶级；此时，弗洛伊德这位长期以来一直强大的人把自己比作一位老马车夫，尽管依然属于工人，但却占据着令人嫉羡的车夫的位置。已在《梦的解析》中得到强调的与约瑟的认同，实现了弗洛伊德吸取他父亲的力量毕生心愿，所以，正如他清楚知道的，在正确地法老圆了梦而救了法老以后，他就取得了至高无上的权力。当他向他的兄长们透露出他是谁的时候，他甚至能够告诉他们，他简直就像“法老的父亲”一样。

我们已提到过，对他的“父亲”弗里斯的斗争的发展，使弗洛伊德在1896年闹起新的独立来。在《性学三论》中的第一篇，他对弗里斯的男人和女人的双性同体理论的独创性提出了质疑。进而，在提到爱玛的梦中的关键词语时，弗洛伊德宣称只有“约瑟·布鲁尔和我发现的”心理分析能够为性失调问题提供一个“解决办法”。在承认解剖学和化学的因素在决定性行为及其变态方面的作用的同时，弗洛伊德将他自己的分析建立在主动性（被看作是阳性）与被动性（被看作是阴性）的区别之上。《性学三论》的核心问题是揭示“正常的”与“变态的”性欲，“男性的”与“女性的”性欲之间基本联系环节和连续性，这也是他同时写的另一本书《笑话及其与无意识的关系》的部分特征。笑话的题材可为弗洛伊德提供一个场所，在这里，他可以同时既对他的父亲表示崇敬，又感到自己优越于他。在很长的一段时间里，弗洛伊德都为他父亲的讲故事的天才所深深吸引。甚至在写《梦的解析》之前，他就开始收集犹太人的笑话和轶事。在这里，他的书又一次表现出与他父亲的认同以及承袭他父亲的值得赞赏的优点。然而，弗洛伊德通过弗里斯而形成的与他父亲关系的另一侧面也呈现了出来，并在第 远章中提到。在第 远章，弗洛伊德指出，他对“笑话问题感兴趣的主观原因”是梦和笑话的相似性。这也是他对弗里斯的批评的回答。1899年，弗里斯评论《梦

的解析》说书中笑话太多。弗洛伊德接受了这一挑战，揭示出不仅坏的笑话可以成为梦的基础，而且从笑话——甚至是好的笑话——中引出的基本动机与愉快同梦也有着紧密联系。在这里，正如在《日常生活的心理分析》中一样，弗洛伊德为了扩展《梦的解析》中的见解，不仅将它们应用于神经症患者，而且将它们应用于正常人的世界之中。

从弗洛伊德讨论这个问题的下一部作品，即他在 1899 年写的文章《詹森的 格拉迪瓦 中的幻觉和梦》中，可以清楚地看出他对他自己思想的扩展以及他通过认同对其他人物的吸收。在 1905 年给弗里斯的一封信中，他简略地讨论了俄狄浦斯、哈姆雷特，尤其是讨论了迈耶的小说《女法官》。假如弗洛伊德在这封信中已对一部艺术品作了慎重而独立的分析的话，那么他就能发现文学是作者自身问题的反映。对《女法官》的分析始创了小说反映作者的问题的观念，而对《格拉迪瓦》的分析却以这种思想作为结论。弗洛伊德重申，正常的和病态的心灵状态之间的界限是不确定的。他还说出一个令人信服的思想，即“在每一幻想之下，都隐藏着一点真理”。但是，他的讨论最为有趣的方面，是他对那些想用生理学来解释梦的科学家们所说的讽刺的话，以及他所宣布的，创造性艺术家是心理分析家的盟友，“这是由于他们都逼近了那还未向科学打开的源泉”。

在分析《格拉迪瓦》时，弗洛伊德的洞察力和独特的优点比在其他任何地方都表现得更为强烈。他挽救了一篇甚至在德语国家也几乎被人们忘记了的平庸的小说，对其作了很有魅力的讨论。尽管心理分析的研究者乐于找机会将原作与弗洛伊德对它的描述作一比较，詹森的原作却没有得到再版（除了 1956 年在一个印数很少的法文版中与弗洛伊德文章一道出版过以外）。弗洛伊德的这种分析在 19 世纪晚期的考古小说派（埃及学家和小说家乔治·埃伯斯和 1876 年康拉德的作品是很好的代表，他们俩在慕尼黑都很活跃）中间得到了流行，他

提出了既适合于弗洛伊德对庞贝城布局的兴趣，又适合于他的分析力的问题。此外，在这里，弗洛伊德还可以放纵他长期具有的对考古学的兴趣，他非常高兴地看到，自己的著作在詹森所提供的、一个有说服力的、成功的心理治疗的例证那里得到支持。这是由于詹森“没有精神分析的知识，但却与精神分析学者接触了同一源泉以及研究了同一论题”。

小说讲的是一位德国考古学家罗伯特·哈诺德，他一生未婚，献身于他的事业。在他的研究过程中，他迷上了一个古代

浮雕 [图苑]。这个浮雕（他有这个浮雕的石膏模型）表现一位丰满的妇女迈着一种特别的步态，穿着凉鞋的前足平放在地上，拖在后面的一只脚脚跟高举，几乎与地面成垂直状。这位考古学家并没有什么明显的理由，然而却为这个浮雕所深深吸引。他赋予这个浮雕以具体特征，根据她轻盈的步态，他给她起了“格拉迪瓦”的绰号。这个名字来自



图苑

马尔萨斯^①的姓格拉迪瓦斯（即格拉迪瓦），表示这位考古学家在斗争中前进。他在想象中将她视为一位罗马贵族的女儿，把她从德国移回到古庞贝

^① 马尔萨斯（Malthus）：罗马神话中的战神。

城中。哈诺德受着对这部作品的无限的好奇心所驱使，对此作了科学的解释，并且猜想作者是否使用了同一时代的模特儿。随后，他就开始在街上游逛，观察妇女的步态，显然想看一看是否还能发现这样的姿态。不用说，这样盯着妇女看的行为激起了反应，被看者有的高兴地、有的恼怒地回瞥他。但是，哈诺德在追逐他的猎物时，得益于他的考古学训练，在感情上显示出无动于衷的态度。最后，他不无遗憾地得出结论，他不能够在现实中发现格拉迪瓦的步态。

不久以后，哈诺德做了一个十分可怕的梦，梦见他目睹公元前 399 年庞贝城的毁灭。突然，他看见了格拉迪瓦在他身边（下面是弗洛伊德所引的詹森小说中的话）：“到那时为止，他一点也没有想到她会出现在，但此时他突然想到，这是自然而然的事。她是一个庞贝人，她住在自己的家乡，并且他一点也没有怀疑她与他是同时代人。”他为她感到害怕，大声警告她，而她却在那儿镇定地走着，扭头看看他，然后又不紧不慢地向一座神庙的门廊走去。她在那里的一级石阶上坐下，缓缓地把头靠在石阶上，这时她的脸变得越来越惨白，仿佛在变成大理石。当他匆匆向她走去时，他发现她已经在宽宽的石阶上平躺着，表情平静，像睡着了一样，直到被雨一般落下的火山灰埋上。”这是哈诺德第一次在幻想中悼念她，正像悼念某个死去的人一样。哈诺德再一次为一种无法解释的冲动所驱使，急匆匆地赶到了意大利，他口称要调查这座浮雕的考古学意义，实际上，他已为关于格拉迪瓦生死问题的幻觉所支配。他注意到新婚者，为他们愚蠢而老一套的行为所恼怒，以致后来在庞贝，他对“有害无益”的家蝇的交配感到厌恶。实际上开始发生的事是哈诺德正在变为一个更易动感情的人。在具有了看见格拉迪瓦走过街道的幻觉以后，他意识到，他过去到庞贝，正是为了寻找实际的历史踪迹的（灰中的脚印）。起初，他把她看成是一个错觉，但当她吓跑了一个蜥蜴以后，他梦想她是一个鬼魂——某种存在于世界上的东西（尽管并非活物），而

不是他自己心灵的投射。他仍在调查，他要求她躺下来，正像他在梦中所见到的一样，但这姑娘拒绝了他，然后就消失了。

我们不久就知道，格拉迪瓦实际上是一个活着的姑娘，使哈诺德吃惊的是，她既不用希腊语，也不用拉丁语，而是用德语回答他的话。他与她既是同乡也是邻居，幼年时，他与她有着一亲密的友谊，玩过“碰碰撞撞”游戏。她的名字是佐伊·伯特甘。佐伊爱上了哈诺德，故意顺从他关于她的幻象，以便设法治疗他。她熟练地进行治疗，弗洛伊德发现，她是一位杰出的治疗者，比起精神分析学者来说，她具有一些有利条件。她掌握着她的病人童年经验的第一手材料，并且能够使用“爱作为她的药物”。佐伊的家庭背景——母亲去世了，父亲把全部精力用于自己的动物学专业上，对她来说，父亲是一个不可接近的偶像——这更加助长了早年对哈诺德的爱对她的行为的影响。哈诺德能够很容易地在她心中取代她的父亲，有一段时间，由于哈诺德盲目地专注于他的科学而对她冷淡，她恨哈诺德，把他描绘成“像一个‘始祖鸟’一样沾沾自喜”。始祖鸟是一种会游水的爬虫鸟，弗洛伊德将之解释为她的父亲（动物学）与哈诺德（考古学）的结合体。

压抑的作用问题恰恰在这时被提了出来，弗洛伊德使用了有价值的短语“压抑的回归”来解释作为压抑的手段的考古学，是如何既引出佐伊的童年回忆同时又对它们进行甄别的。因此，在哈诺德的梦的外显的内容——即庞贝的埋葬和格拉迪瓦的死去——之下，具有一种潜在的、真正的内容：他对佐伊的热烈的渴望。弗洛伊德把哈诺德对佐伊的性爱的感觉的不成功的压抑和扭曲比作这样一句警句：“你可以用一柄音叉把自然一次次赶走，但她总是一次次又回来。”作为对这一过程的深刻描绘，弗洛伊德引用费利舍恩·罗帕斯（云里雾里出版社）的蚀刻画为例 [图愿]。画中表现了一个被性诱惑毁了禁欲的僧侣，在绝望地向十字架上的基督求救时，惊骇地发现，救世主的形象变成了一个妖艳的裸体女人。甚至似乎是为“不洁”



图愿

一最为明显的性的象征，弗洛伊德的说明显得特别贫乏。弗洛伊德揭示出捕捉蜥蜴主题来自佐伊的父亲，而她则随之把这一技术用于捕捉男子。按照精神分析学的解释，哈诺德的梦揭示出，这位考古学家知道佐伊在追求他，并且“滑过狭缝消失在其中”使做梦的人回想起“蜥蜴的行为”。与佐伊——格拉迪瓦的形象形成鲜明对照的是，哈诺德在弗洛伊德看来是一个非常虚弱的家伙。弗洛伊德在一段结论性的话中指出，这位考古学家愿意屈从于她，“这是因为我们可以解释在捕捉蜥蜴的

生活提供避难所的数学，也能成为被压抑材料回归的载体。弗洛伊德举一个男孩为例，这个男孩的被压抑的性欲从两个具体问题上突发和泄露出来：“‘两个物体结合在一起，一个高速地等等’，以及‘在一个圆柱体上，它的表面的直径是皂，表现一个锥体等等’。”^①

弗洛伊德对哈诺德的第二个梦中出现的蜥蜴的解释，提出了某些问题。对于这

^① 弗洛伊德的几何和数学的事实可以具有性含义的观点，是与幽默家们用戏仿的方法把性器官以一种类似于科学的描述和命名是同步发展的：在19世纪晚期艾尔斯—亚当的《夏娃的未来》，艾尔弗雷德·贾里的“以胡言乱语对科学进行戏弄”（~~莱蒙·罗素~~的发现，雷蒙德·罗素在《非洲印象记》中的发现，以及在19世纪早期，杜桑的新娘和比卡皮亚的恋爱机器。

情景背后的愿望实际上具有被动的，性受虐狂的特征”。由于哈诺德的幻想被描绘为歇斯底里的〔弗洛伊德两年后的一篇论“歇斯底里幻想”的文章将之与两性同体（~~性受虐狂~~）~~（性受虐狂）~~联系了起来，由于哈诺德对他的科学的专注导致了他的性冷淡〕，我们能够看到这讨论两性同体问题的步骤被确定。弗洛伊德虽隐秘但却持续地与他父亲和弗里斯抗争的下一阶段，在他论列奥纳多的书中得到了证明。他承认，这本书是他最主观的书之一。但是，这种主观性在他论格拉迪瓦的文章中也存在。弗洛伊德对这本书的分析尽管在某些方面离原作已经很远，但正是詹森在无意识之中预见弗洛伊德的思想。阿道夫·沃尔吉穆特在他的那本总的说来对弗洛伊德的理论作了不公正的批评的书《精神分析的批评考察》（~~1914年~~）中，至少对论格拉迪瓦的文章提出了有根据的看法。他认为对这个梦的解释中绝大部分内容是弗洛伊德而不是詹森提供的。弗洛伊德尤其是在分析《格拉迪瓦》这个小说时，通过把自己投射到小说中而超越了他的题材的性质。既然如此，弗洛伊德在寻求自我认识时，试图在艺术和文学中发现个人的重要方面的倾向，就可以很贴切地被称为批评的“格拉迪瓦原理”。

在我们转向讨论 ~~1914年~~ 发表的论列奥纳多的书以前，填补一下 ~~1914年~~ 发表论格拉迪瓦的文章以后四年的空隙时间是有益的。~~1916年~~，弗洛伊德写了《创造性作家与白日梦》，在这本书中，他发展了他早年著作中即已出现的见解，并且再一次研讨了在人类心灵显然不相关方面寻找转换环节的问题。在《日常生活的心理分析》中，他曾把错误和口误与患有几分神经症的人的无意识冲动联系起来，而在这篇文章中，他把儿童的游戏或者普通人无所事事时的白日梦与作家的幻想和想象作了比较。专注于他自己的认同问题，他强调了这一过程对于艺术家的重要性。小说家笔下的主角正像白日梦的主角一样，弗洛伊德将之称为“自我陛下”。在这里，与《格拉迪瓦》成为鲜明对照的是，艺术家不再被当成同事，即不再认为艺术家的

见解与精神分析学者完全一致，而是根据艺术家产品的非真实的或幻觉方面进行研究。在《列奥纳多》中，艺术与科学的关系问题成为注意的中心。

就某些方面而言，《列奥纳多》标志着弗洛伊德一生的一个转折点；写作《梦的解析》以及它的几部卓越的续篇的“英勇的”日子带来了一种脱离弗里斯而独立的新意识，但也带来了一种新的与世隔绝而孤独的悲哀。正如他 1899 年给弗里斯写信时所说，他正在失去他“唯一仅存的观众”（这一点言过其实）。从这一点出发，他关于他的梦的报告变得越来越少了。他的这种将注意力转向对已经提出的粗略的观点加以系统化，与他将注意力从艺术幻想的途径转向科学的逻辑正好相似，以后的转变他是通过观察伟大的天才列奥纳多得出的。许多年以后，弗洛伊德在 1904 年趁接受歌德文学奖之机指出，是歌德而不是列奥纳多的成功在他内心中调和了科学家和艺术家的关系。人们不知道他在这时怎样看待自己的作品，他把自己的作品看成是科学，而这些作品却由于在文学方面的优点而受到赞誉。

这些思想在《梦的解析》和《日常生活的心理分析》中即已作出暗示，《性学三论》则为更深地讨论母亲在弗洛伊德生活中的作用扫清了道路。但是，他不是继续他的自我分析，而是选择了把自己的分析投射到列奥纳多身上这一重要途径。在他与弗里斯的谈话中，列奥纳多早已作为一个突出人物被提了出来。由于两个原因，列奥纳多特别具有吸引力：第一是被弗洛伊德理解为与列奥纳多的记忆有关的一个引人注目的短语可作分析，第二是列奥纳多最著名的作品，包括《蒙娜丽莎》在内，描绘了一些带着“迷一般”微笑的人物，这对作为解释者的弗洛伊德具有一种诱惑力。正如在此之前的斯芬克斯之谜怂恿他研究俄狄浦斯情结一样。

弗洛伊德对列奥纳多性格形成以及对其同性恋作研究的根据，是一种单一的列奥纳多对自己童年的“记忆”。他将这位

大师从温暖的、创造性的艺术转向干巴巴的、科学的行为解释为是一种神经症的产物，认为这甚至阻止了同性恋冲动的实现。弗洛伊德对列奥纳多感兴趣的历史至少可以追溯到 1890 年 10 月 20 日，当时，他给弗里斯的一封信中写道：“列奥纳多没有什么风流韵事的记载，他是一个著名的左撇子，你能对这一点加以利用吗？”这个问题涉及到弗里斯对两边对称与两性同体之间思辨的联系的兴趣，我们在下文将会看到，这一点在弗洛伊德对列奥纳多的研究中曾有所体现。在此以后，直到 1895 年，弗洛伊德才再次提到列奥纳多。这一年，当弗洛伊德提名十本“好书”时，在书单上列了梅里斯克罗夫斯基的《列奥纳多·达·芬奇的故事》（1894）这本书的 1894 年德文版。从 1894 年 10 月 20 日给容格的一封信中可以看出，弗洛伊德不是对列奥纳多的天才，而是对他的某些个性特征很有耐心。我们有理由相信，弗洛伊德对他的卓越而有独立性的模仿者容格的感情，唤起了他的某些未解决的对弗里斯的同性恋的感情，并激起他去根据自己对列奥纳多的研究来解决这些问题。特别值得注意的是，治疗这一病人必定会帮助弗洛伊德面对他自己的某些问题，使这些问题被文艺复兴时期的天才认同。

弗洛伊德的论题是，列奥纳多作为一个成年人所碰到的难题——甚至在同性的爱方面也无能，在艺术创作方面缺乏动力，以及最终从丰富的、有想象力的艺术家生活转向清冷的科学家生活——能够追溯到他的童年经验：由于在幼小的时候缺乏父亲作为榜样，因此他为自己未婚母亲的饥渴的性情感所压倒。这种情况一直延续到他最终被他的富有的父亲和仁慈的（并且无子女的）继母收养为止。在弗洛伊德看来，列奥纳多的“童年的回忆”实际上是一种幻想。这位精神分析学家将这种幻想作为探讨成年时代列奥纳多心灵状态的线索，以此揭示那种隐藏着或被忽视了，最终浮现为谜一般的行为方式的心灵过程。弗洛伊德引用了列奥纳多的一段话，“似乎我注定总是与兀鹰有很深的联系。我有一段关于我很小的时候的回

忆，当时我躺在摇篮里，一只兀鹰扑向我，用它的尾巴打开我的嘴，并用它的尾巴碰了我的嘴唇好多次”。弗洛伊德将这解释为一种愿望，即渴望重新获得母爱，重新得到母亲所提供的令人极度快乐的吮吸和热烈的吻的愿望（弗洛伊德把尾巴放在嘴中比作吸淫）。在为他论笑话的书（[灵与肉](#)）所作的脚注中，弗洛伊德已经把“微笑时翘起嘴角这一使人厌恶的特征”的起源追溯到“婴儿满意和满足时衔着乳房”。这一幻想还暗示了“列奥纳多童年时代与他母亲之间的关系，以及后来明显的，即使是存在于想象之中的同性恋之间的因果联系”。他通过对有兀鹰头的神摩特（[艺术史](#)）所作的长篇论述，来证实这一假设。摩特是一个埃及人的母亲女神，她不是从一位男性，而是从风那里受孕的，风则由一个男性生殖器形象作代表。弗洛伊德推论列奥纳多熟知埃及神话，因而能够组成一个有关单性生殖的母亲女神的幻象。在列奥纳多的幻象中去掉了他所痛恨的父亲，当他是一个婴孩时，父亲遗弃了他（尽管后来父亲将他接进了他的家庭）。这一说明有助于弗洛伊德对罗浮宫中《蒙娜丽莎》[图 9] 以及《圣母子与圣安妮》[图 10] 中圣母的神秘微笑的解释：一见到《蒙娜丽莎》，列奥纳多的心中就唤起了自己母亲那给他带来无限喜悦的微笑，因此，他婴儿期的全部幸福世界就向他“重现”了。这一通过以后的经验来回顾过去的重要原理，最初是由弗洛伊德在给弗里斯的信和他的《创造性作家和白日梦》一文中提出的。在《圣母子与圣安妮》中，他描绘了两个母亲：圣安妮这位温柔的老祖母，代表着列奥纳多真正的母亲卡特琳娜，列奥纳多是在 4 岁时之间被父亲从她那里带走的，圣母代表着他的年轻的继母，他父亲的妻子。

众所周知，尽管弗洛伊德文章的涉猎范围和高雅风格总是赢得人们的赞誉，但除了精神分析支持者中一些目光最为短浅的人以外，几乎所有的人都对他的主要论题提出了强烈批评。最引人注目的是，批评家们指出，兀鹰一词，是“[艺术史](#)”一词

的误译，这个词的实际意义是鸢^①，由此，所有建立在埃及女神摩特基础上的论说就崩溃了。这一错误已经于1906年由麦克拉甘在《伯林顿杂志》上指出，弗洛伊德在英国的朋友们必定知道此事，而这些朋友常常帮助他了解这一重要杂志上发表的重大艺术新闻。^②在这本书的1909年版本和1913年版本中，弗洛伊德都作过几处变动，甚至在1915年的版本中也作了一处小变动。并且，至少直到20世纪40年代早期，弗洛伊德都保持了一种对文艺复兴天才的浓厚的兴趣。^③



图 怨

甚至到了1926年，弗洛伊德仍然坚持说，“没有列奥纳多独特的童年经验”，就不能真正理解罗浮宫的《圣母子与圣安妮》。^④令人吃惊的是，弗洛伊德从未提过上述对这本书的最为严厉的批评，甚至近年来的标准版的编辑们，尽管承认所有这些与埃及的联系是不恰当的，但却坚定地捍卫书中性心理分析的正确性。可以想见，这些编辑可能忽视了埃德蒙

① 鸢属鹰科，俗称老鹰，头及颈部有羽毛，鲜肉腐肉均食。兀鹰，属兀鹰科，头及颈部无羽毛，主食腐败的肉。

② 见原著第12页-13页对米开朗基罗的《摩西》一书的论述。

③ 他的图书室里包含了弗朗茨·安东·费尔德豪斯（耶拿：1804）、威廉·冯·博德（柏林：1804），以及库尔特·冯·曼陀菲尔（慕尼黑：1804）所写的关于列奥纳多的著作。

④ 见他于1926年7月15日写给西格蒙德·弗洛伊德的信。

· 威尔逊的有说服力的文章。^① 这篇文章指出，弗洛伊德论列奥纳多的文章的主要问题在于他的方法不是去“说明列奥纳多的天才”，甚至不说明美学的中心问题——价值（苏珊·朗格在 1954 年发表的《哲学新解》中重复了这个观点）；由于像看“病历”一样看待列奥纳多，弗洛伊德对他的艺术中的非精神分析因素考虑不足，并且



图 10

（威尔逊暗示）“以极其无力的证据而建立起弗洛伊德原理”。但是，众所周知，除了威尔逊的文章以外，梅耶·夏皮罗^②也曾在他的极其重要而且高度贴切的文章中对这些编者观点的客观可靠性提出了质疑。根据艾斯勒企图在一本书中对夏皮罗那

^① 指埃德蒙·威尔逊的《文学的历史阐释》一文，收入 1954 年陶费尔编《批评的意图》（普林斯顿：1954 年）一书。

^② 指梅耶·夏皮罗：《列奥纳多与弗洛伊德：一个艺术史的研究》，载《思想史杂志》，1954 年 1 月。

篇篇幅为猿园页的文章的驳斥来看，他们想必是知道这篇文章的。^①这一令人沮丧的对弗洛伊德错误的辩护，在这些编者们在《维也纳精神分析协会会员记录》^②所作的一条注释中得到了总结，这条注释回顾了艾斯勒对夏皮罗的反驳后写道，不管怎样，“‘鸢’像‘兀鹰’一样是鸟”。

对弗洛伊德评注的主观性要超过他自己在这本书中所体现出来的主观性。弗洛伊德自己将它称为“半虚构”的，但是，正如琼斯于员缘缘年所强调指出的，这一描绘完全承认了作品的自传性质。通过对一个小问题的非常精辟的研究，夏皮罗（员缘缘-员缘缘）揭示出，弗洛伊德之所以错误地认为列奥纳多是“由于某种原因而处于他父亲的家庭之外”，“可能是为了在这个传记中与列奥纳多认同……”“他不得不尽可能地把他的主角与他的兄弟姐妹们分开……父亲也被低估……这位私生子与被遗弃母亲间的关系成了具有决定意义的事实”。弗洛伊德贬低列奥纳多父亲重要性的企图，正好与弗洛伊德自己的个性按其所谓的“家庭罗曼司”而发展完全相符。它作为弗洛伊德自身的一个问题，能帮助我们理解其他错误和遗漏。在第圆章中，弗洛伊德所陈述的有关列奥纳多的唯一可靠的事实，是在他缘岁以前，他成了他父亲家庭里的一个成员，“我们对什么时候发生此事完全一无所知——是在他死后几个月呢”^③，还是在他快缘岁的时候呢？但是在第源章讨论列奥纳多的两个母亲时，弗洛伊德断言“他在猿岁至缘岁时”，被从他的第一

^① 《列奥纳多·达·芬奇：精神分析学对这个谜的注释》，伦敦：员缘圆年。令人不可思议的是，埃娃·罗森费尔德在《国际心理学杂志》（第源期，员缘年，第猿-猿页）中对艾斯勒著作的有赞颂性评论，却对作为这本书论争对象的文章只字不提。

^② 赫尔曼·努恩贝格（匀德森社晕式遣聘）与恩斯特·费德恩（耘德森社晕式遣聘）：《维也纳精神分析协会会员记录》，第圆卷，第猿页。

^③ 《弗洛伊德论美文选》，知识出版社员缘年版，第源页。

个，真正的母亲卡特琳娜那里“带走”了。^①当考虑到他故意地遗漏有关列奥纳多与其双亲关系的一些情况时，我们就能更清楚地看到，弗洛伊德是有意地，甚至是被迫地扭曲列奥纳多的图画，以便投射他的个性。弗洛伊德在自己的书室中藏有一本加布里埃尔·西埃里斯写的《列奥纳多·达·芬奇》，他在封面上用黑墨水写着“~~列奥纳多·达·芬奇~~”（弗洛伊德转引自西埃里斯1904年10月10日）（这在他完成研究列奥纳多的书以前），书的第10页中一段文字的页边被他用绿线划了着重号：“~~毫无疑问，在他父亲的催促下，塞尔·皮罗与卡特琳娜决裂了，带着他儿子并且在同一年结了婚……一个私生的儿子被他的父亲所接受，列奥纳多失去了每一个自我尊重的伟人都必须服从的母亲的影响。~~”）既然弗洛伊德接受了列奥纳多父亲与他的继母“在列奥纳多出生的同一年”结婚这一事实，下面被划上线却又漏引的词句，就与弗洛伊德的假设发生矛盾。弗洛伊德假设，在这一婚事后的很长一段时间内，这位年轻的天才独自与溺爱他、处于爱的饥渴中的母亲在一起。

如果几个例证能使我们对弗洛伊德研究的客观性提出质疑的话，那么这并不意味着此种对列奥纳多性格的研究对人们没有任何启发，它确实为充分了解弗洛伊德自身以及他对艺术的态度打通了道路。假如这一研究富有深意地反映了作者的问题，那么我们就可以着手揭示这两个人^②有意义的接触点是在何处，这样，或许我们对他们两个人都会有更好的理解。尽管弗洛伊德研究列奥纳多，然而他却无疑会对任何研究他自己个

① 同上书，第10页。

② 指弗洛伊德和列奥纳多。

性的企图表现出冷淡的态度。他不仅反对威特斯的滑头的传记，而且在1897年12月1日写信给想为他写传记的作者阿诺德·茨威格时说：“既然自传材料是无法获得的，那么任何写传记的人都注定要撒谎、隐瞒、做假、谄媚，甚至隐藏他自己的无知。”我希望至少对这些缺陷有所避免。

弗洛伊德甚至在面临着持续不断的严厉批评时也不愿放弃兀鹰，或许这与他无意之中自我暴露的关键之点有关。梅罗斯克罗夫斯基一书德文版^①中的一段引了弗洛伊德的观点，同时得出结论说，弗洛伊德仅仅想使兀鹰的故事具有“以中世纪衰退期的象征方式作出的半玩笑半认真的”性质。尽管弗洛伊德曾在这一段文字旁划了褐色的双线，但他还是坚持认为，列奥纳多如果不是从霍拉波洛的《象形文字》^②中，那么就是从教父的文献里知道兀鹰与母亲的同一性的。弗洛伊德指出，在教父那里，圣母的单性生殖被用来作为圣母生殖的可靠性的证据。但是，弗洛伊德忽视了兀鹰的可变属性。弗洛伊德所划出的霍拉波洛书中的段落如下，“当他们（埃及人）要表示一位母亲，或视力、边界、预知、年、天空、怜悯、雅典娜、赫拉、两个德拉克马^③时，就画一只兀鹰。”此外，某些教父们取兀鹰纯洁性的含义，而后来的基督徒们则取它们魔力的含义。因此，16世纪的圣徒彼得，提起过一位僧侣曾在床上受到以兀鹰形象出现的魔鬼的袭击。^④

如果被弗洛伊德作了如此多论述的兀鹰母亲实际上并不是列奥纳多的母亲的话，那么，我们将之假定为是弗洛伊德自己的母亲似乎并非毫无道理。他在《梦的解析》中所讨论的一

^① 指梅罗斯克罗夫斯基的《列奥纳多·达·芬奇的故事》一书。

^② 乔治·博厄斯在《霍拉波洛的象形文字》中对列奥纳多知道这一材料的可能性提出了怀疑。

^③ 德拉克马（~~德拉~~：古希腊银币名。

^④ 埃米尔·马勒：《16世纪法国宗教艺术》，法国：1897年，第167-168页。通过心理分析将恶魔阐释为母亲的做法肯定只是牵强附会而已。

个关于长着鸟喙的人的梦特别值得注意：“我看见我亲爱的母亲，脸上现出异常的平静；睡眼蒙眬的表情，正被两个（或三个）长着鸟喙的人抬进房间，高得出奇，长着鸟喙的人物”与菲利普森的《以色列圣经》中的插图，尤其是那些古埃及



图 86

墓葬浮雕中“长有鹰隼头的众神”联系了起来 [图 86和 87]，因此，他的母亲实际上是躺在尸架上。伊娃·罗森菲尔德曾在一个非常有限的程度上正确地把这一意象比附于列奥纳多研究

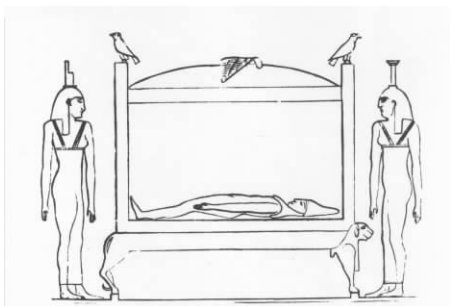


图 87

中的兀鹰：“弗洛伊德将鸢称为兀鹰……并将之和埃及联系起来这一错误有一层更深的含义。它勾画出了弗洛伊德自己童年时代鸟头神的梦。”^① 弗洛伊德将这个梦追溯到他 5 岁或 6 岁时。重要的是，他的父亲在他 3 岁生日时，曾送给他一本菲利普森的《圣经》的第 10 卷，并作出如下说明：“当学问的

^① 指《梦和视觉：关于弗洛伊德的埃及鸟的梦的某些评论》，见《国际精神分析杂志》，第 10 期，1905 年，第 105-106 页。

精神唤醒你时，你是 苑岁。”在此几年前，弗洛伊德在一封 1885 年从巴黎寄给玛莎的信中曾作出暗示，他对于像《圣经》中所描绘的奇特的杂交形象一直具有兴趣。在审视了康科德地方的卢克索的方尖塔以后，他评论道：“想一想吧，一个真正的方尖塔，它有着极其漂亮的鸟头（*兀鹰*），一个坐着的小人，上面写着一些象形文字。”



图 兀鹰

菲利普森的《以色列圣经》和梦的联系与弗莱堡时期弗洛伊德认识的一个男孩有关，他的名字叫菲利普。弗洛伊德称他为“一个粗鲁的男孩”，“孩提时代，我常常和我在一道玩耍……正是从这个孩子那里，我第一次听到了有关性交的粗俗说法。有教养的人从不使用这一说法，而是用一个拉丁词‘*精神交配*’来表示，这一点从对兀鹰隼头（*兀鹰*）的选择中表现得十分清楚”。弗洛伊德暗示，替代了鸟（*兀鹰*）的德语词 *兀鹰*，与英语粗俗语“*兀鹰*”有关。菲利普森的《以色列圣经》分别在不同的卷内既提到“*兀鹰*”或隼，也提到了“*兀鹰*”，或兀鹰，并有两者的插图。因此，在弗洛伊德的梦中，很有可能隼头的图像与兀鹰的图像是可以互换的。菲利普——这个名字——或更恰当地说是菲利普森（*兀鹰*）（接近于德语的“*兀鹰*” [儿子]）——与弗洛伊德的童年还有另一个重要联系，即这是他的同父异母哥哥的名字。这位哥哥比弗洛伊德大 4 岁，弗洛伊德曾经希望，他就是自己的父亲，正是从这位哥哥那里，他第一次获得了有关怀孕的知识。因此，在弗洛伊德的心目中，关于鸟的梦起着一种桥梁作用，将作为母亲的鸟和作为性行为象征的兀鹰（隼）与逃避自己父亲而取得另一个父亲的愿望联结了起来。无疑，弗洛伊德通过与列奥纳多的认同，使得这些

联系成为解释兀鹰幻象的核心，并且扭曲了部分细节，使之与他自己的愿望相适应，即他经常讨论的那种典型的“家庭罗曼司”：没有父亲，单独与母亲在一起。弗洛伊德从他母亲表情中所发现的相互对立的内容——死和性的渴望——与他归因于列奥纳多式的微笑的相互对立性质正相对应，温柔的和可怖的。甚至关于列奥纳多究竟是在缘岁前的任何一个时刻，还是在猿岁至缘岁之间的某一时刻内结束了与生母在一起的幸福时光这一时间上的混淆，也与以下的事实相对应，即弗洛伊德失去了他的信天主教的保姆（这是他的很多“母亲”中的一位），此后不久，他在猿岁时就离开了他的弗莱堡“乐园”。弗洛伊德想象中的“两个母亲”的主题应归因于他从这位妇女那里得来的重要经验。运用这种“两个母亲”的主题，他试图对《圣母子与圣安妮》作出解释。弗洛伊德认为，这位妇女是自己神经症的“最早的创始者”^①。这位聪明而年长的捷克女人曾告诉弗洛伊德有关天堂和地狱的事，给作为婴儿的他留下了极为深刻的印象，以至于使他产生了一个长久的欲望，去看一看罗马。在1897年5月猿日给弗里斯的一封信中，他透露出了这个意思：“我梦中的罗马实际上是布拉格。”人们可以猜想，弗洛伊德对保姆的不愉快的回忆，是他对自己幼年心目中无所不能的母亲的一种敌意的伪装。对于他的这一幼年时期，他总是不加任何批评地高度赞美（或许他的母亲把某种对男性的过分的侵犯性与她对自己的“~~早期童年时期~~ [宝贝西基]^② 过度的柔情混合在一起了）。许多弗洛伊德未能解决的问题都产生于这个时期，弗洛伊德将之称为前俄狄浦斯时期，他认为，对于这个时期的婴儿来说，母亲似乎具有两性的力量，甚至具有两性生殖器官。弗洛伊德在《儿童的性理

① 1897年5月猿日给弗里斯的信。

② “~~早期童年时期~~”直译应为“金子西基”，这是弗洛伊德母亲对他的称呼。“~~宝贝~~”是西格蒙特的昵称。

论》(1916)一文中写道,男孩最初的想法“在于认为任何人,包括女性在内,拥有阴茎”。既然他感到母亲似乎既具有男性特征,也具有女性特征,那么弗洛伊德自己的母亲必定曾经像一个威力无比的生物一样逼近她的年幼的儿子。假如弗洛伊德还在婴儿期就与他的母亲有某种深刻的“困难”(1916年10月17日)的话,那么他与妇女之间有着残余的“困难”就毫不奇怪了。这一点,不仅在他的婚姻生活中,而且在他对妇女的分析中都存在[例如在《女性的性欲》(1925)中可以见到]。

在弗洛伊德论列奥纳多的文章之下,似乎潜藏着一种有关他自己的同性恋冲动的焦虑,以及他对列奥纳多将它们升华为非性行为的能力的赞赏。弗洛伊德生活中有一个特殊的事件能帮助揭示这个关于埃及鸟的梦的同性恋内容,以及与这个梦相关的论列奥纳多那本书全书的同性恋内容。据当时在场的恩斯特·琼斯说^①,1916年11月10日,弗洛伊德在慕尼黑的帕克旅馆会见几位同事,其中包括两位瑞士人:容格和瑞克林。^②弗洛伊德抱怨说,这两位瑞士人在写有关精神分析的文章时,没有提到他的名字。经过一场激烈的争辩,弗洛伊德晕倒了。当他逐渐苏醒时,他说出了下面这句奇特的话:“多么快活,想必是要死了。”此后不久,弗洛伊德给琼斯写信时对这次晕倒作了解释。他说,1915年和1916年,他“在帕克旅馆的同一个房间里”有过同样的症状。弗洛伊德提出,这个房间(实际上是慕尼黑本身)与他同弗里斯的关系强烈地联系在一起,“我第一次来慕尼黑,是去看望生病的弗里斯……这件事在某种程度上根源于管束不住的同性恋感情”。奇怪的是,琼斯在几年以后写的自传体著作《自由联想》^③中,采取了另一

^① 恩斯特·琼斯:《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》,第1卷,第167~168页。

^② 亦可参见文森特·布罗姆在《弗洛伊德与他的早期圈子》中所作的更为详细的描述。

^③ 恩斯特·琼斯:《自由联想》,纽约和伦敦:1955年,第100页。

说法，这一说法的细节与上述内容大体相同，但却涂去了弗里斯的名字。在《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》一书中，琼斯引弗洛伊德的话说，“这房间与弗里斯有联系”。而在《自由联想》中，琼斯则又说，弗洛伊德告诉他，晕倒仅仅是由于另外的原因，这原因就是，几年前“正是在那个帕克旅馆的餐厅里，他与一个可能曾是他最亲密的朋友奥斯卡·雷耶之间发生了令人痛苦的事情”。琼斯作为弗洛伊德圈子里的一位密友，也许自己就受到由情感支配的“弗洛伊德式失误”的影响。或者，他是在无意之中暴露了弗洛伊德生活的一个被隐藏着的角落？（这在他的三卷本传记中被隐去了）容格对这个奇特事件的解说，补充并且帮助澄清了有关弗洛伊德和琼斯的一些问题。首先，琼斯没有提到，1898年在不来梅，弗洛伊德也曾有过一次类似的昏厥发作。那次是由于容格喋喋不休地叙说“泥沼尸”问题所引起的，“泥沼尸”是淹死或被埋葬在德国北部某些沼泽地中的干化了的史前人的尸体，不来梅就位于那个地方。弗洛伊德被容格的话所激怒，几次吼叫道：“你为什么这么关心这些尸体？”此后不久，当他们吃晚饭时，他便突然晕倒了。容格说，弗洛伊德相信，“有关尸体的聊天（对他来说）意味着我有一种希望他死的愿望”。关于慕尼黑事件，容格告诉我们（这也是琼斯所未提到的），在先前的谈话中，曾涉及阿门奥费斯四世（伊刻那顿），^①他毁掉了自己父亲的卡图契。^②弗洛伊德所谓“在阿门奥费斯四世创立一神教这一伟大的创造的背后，潜藏着父亲情结（~~考~~）”

① 阿门奥费斯（~~考~~）：公元前15世纪的一位埃及法老。埃及语称作阿肯那顿或伊刻那顿（~~考~~或~~考~~），阿门奥费斯是希腊语称呼。这位法老放弃他父亲所信奉的底比斯的阿蒙神，而改信像一轮日盘的太阿神——阿吞神。后者具有一神教的倾向。宗教史家们认为，作为宗教改革者的摩西正是在他的影响下，才开始建立一神教的。

② 卡图契（~~考~~）：古埃及墓碑和纸草文献上的一种椭圆形花纹图案，上有表示国王或神的名字或称号的象形文字。

“~~竞赛~~”的理论激怒了容格。容格坚持认为，阿门奥费斯是“一个富有创造性的、深刻的宗教信徒，他的行为不能被解释为对他父亲的个人反抗”。容格指出，阿门奥费斯实际上很尊敬他的父亲，他仅仅毁掉了有阿蒙神名字的卡图契。相反，其他法老却以他们自己的名字取代他们前辈的名字，而不创立一种新的风格或宗教。容格说，“正在这时弗洛伊德晕了过去，从椅子上滑到了地上”，容格将他扶了起来。在把他扶到隔壁房间时，弗洛伊德处于一种半苏醒的状态，身体虚弱，两眼却盯着容格看，“仿佛我就是他的父亲”。容格得出结论说，这两个事件都含有弗洛伊德的“弑父幻象”，对容格来说，这一点尤其重要，因为弗洛伊德那时把他看成是继承者。

《列奥纳多》包含了与弗里斯相关的思想的暗示，如异性同体、左撇子以及化学因素在决定性欲方面的作用。此外，证明数字像征兆一样，在列奥纳多的生活中扮演了一个重要角色，与弗里斯的神秘数字命理学有着直接的关联。弗洛伊德对像弗里斯或容格这样有力的和受重视的人物的反对所作出的反应可能包含一种同性恋的成分，它被译为快活地死去的意象。我们可以推测，弗洛伊德受一种巨大的诱惑力支配，想“成为”（认同）他的母亲。这是一个全能的生物，她维持他的生存，喂养他。此种同性恋的成分不是以他所描述的后起的俄狄浦斯冲动的方式出现，而是以像一个孩子进入她的身体，与她融为一体的方式出现。因此，“死去”或回返到他所来自的地方（子宫），将成为有机体的心理对等物。此种他母亲对他的强烈的吸引力的另一面——一种由于他需要生存和保持他自己的自我而产生的深刻的怨恨——从他关于他母亲死去的唐突的意象，从他对美杜莎（《美杜莎的头》，~~或图瓦~~）的意象的迷恋中表现了出来。他说，美杜莎再现了一个多毛的女性外生殖器，这激起了“阉割的恐怖”。弗洛伊德对原初母亲（~~或即~~ ~~或即~~他这样称呼他早年时自己的母亲）的自相冲突的渴

也可以帮助解释对摩西论题的某些奇异的记忆缺失和古怪行为。

通过他的书信我们可以知道，在 1889 年 10 月间，弗洛伊德常常去看这个雕像，并已准备围绕着它写点什么，但实际动手写作已是 1890 年的秋天。奇怪的是，弗洛伊德在 1891 年后的一封信^①中，说对了月份，但却说错了年份。他说他是在“1889 年 10 月的三个孤独星期中”去看这座雕像的。加上弗洛伊德匿名发表了《米开朗基



图 108

罗的摩西》这篇作品的事实，我们开始怀疑，正像《列奥纳多》一样，他对米开朗基罗的《摩西》的研究，超出了客观的学术研究的范围。在这篇作品中，弗洛伊德提到，没有任何雕像使他产生过比这座雕像更为强烈的印象。在罗马时，他常常独自一人去欣赏这座雕像，这座雕像对他产生了强有力的影响，使他将之看成是一件神秘的作品，并愿意去发掘它的秘密。他收集研究了艺术批评家和历史学家的观点，但总的说来，他对于那些艺术批评家和历史学家们对艺术家所欲传达的摩西的情绪而作出的解释感到不满。起初，弗洛伊德倾向于同意一般的看法，即认为米开朗基罗打算再现这位伟大领袖猛然看见他的不顺从的追随者们崇拜金牛，在爆发出愤怒之前那关键的一刹那间所具有的表情和姿态。然而，经过一番深思熟

^① 1891 年 10 月 10 日弗洛伊德给韦兹的信。

虑，他得出结论说，艺术家是向我们显示摩西由于失去信心而爆发了愤怒以后，在控制自己的过程中所具有的神情。因此，米开朗基罗不是创造了一个历史人物，而是创造了一个没有时间限制的“性格类型，体现了一种无穷的去驯服难以驯服的世界的内在动力”。按照弗洛伊德的解释，米开朗基罗揭示了这位立法者的高贵性格，因为摩西将不会跳起来，也不会摔下法版。呈现于我们眼前的摩西的姿态，不是猛烈的行动的起始，而是已发生的行动的残留。起初，在一阵狂怒中，摩西试图采取行动，想跳起来报复，而忘记了法版，但他克服了这个冲动，此时，他只是平静而愤怒地坐着，脸上露出混合着轻蔑的痛苦表情。

琼斯注意到了弗洛伊德在 1914 年时的情形与他对米开朗基罗雕像的解释之间的相似性^①指出，弗洛伊德的文章远不是一个冷静而客观的分析，而可能是作为一个投射他的某种并发的焦虑和愿望的屏幕。正如琼斯所说：“摩西是如同圣经上所讲述的那样，在走下西奈山时无法控制他的愤怒，还是像弗洛伊德坚持认为米开朗基罗所刻画的那样，能够达到自我控制的高度？我们知道，这种成见恰恰是在他的瑞士追随者们突然放弃他的学说，而他压抑自己的愤怒的同时发生的。”正是在此背景下，弗洛伊德把 1914 年与 1913 年混淆起来（这一点琼斯没有讨论）就成为可以理解的了：弗洛伊德暗指他在 1914 年与这位强有力但却能自我控制的立法者的认同，实际上于 1913 年在他自己与他的追随者关系的经验中得到了重复。这种根据弗洛伊德对摩西的认同来对弗洛伊德行为所作的解释，证实了琼斯对两个人的比较。由于弗洛伊德与摩西的相似一直延续到他年老时（这时他常被描述成作风上专制的家长），^②

^① 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第 3 卷，第 100 页。

^② 赫尔曼·凯泽林（Hermann Keyserling）：《遭遇精神分析》，见《水星》第 1 期（1913）：第 1 页-10 页。

所以这种解释似乎就更加可信。在此还应该提到的是，弗洛伊德知道他的瑞士追随者们开始出现的分歧，就在1914年10月将一篇考古学论文《以弗所的狄安娜是伟大的》发表了出来。这篇论文是一位法国艺术史家萨尔狄奥（~~亨利·埃伦伯格~~）的一本书的节录，节录文字的寓意由亨利·埃伦伯格^①根据弗洛伊德与圣保罗的认同作出了精辟的解释。圣保罗之所以引起弗洛伊德的注意，是因为他的一个具有神秘倾向的信徒，一个过去的忠实追随者约翰（容格）^②背叛了他。

虽然琼斯讨论弗洛伊德对摩西的认同路子是对的，但这样简单地对待如此复杂的个性问题，仍不能令人完全满意。弗洛伊德对《摩西》的反应，不仅是将之作为一个他能够认同的为人们所赞赏的英雄，而且是将之作为他所畏惧的暴怒的立法者。确实，在这同一篇文章中，弗洛伊德描绘了自己是怎样站在这座雕像前的，他“试图忍受这位英雄的一瞥之中所包含的愤怒的轻蔑。有时，我从半明半暗的室内溜出去，仿佛我自己也属于他的眼睛所扫视的群氓——这些群氓缺乏信念、信心和耐心，当他们重新获得虚幻的偶像时，就会欣喜若狂”。弗洛伊德在这里未能坚持与全能的父亲形象认同，而是透露出了一个秘密地在“儿子们”的群体中丧失自己的愿望，这个愿望显然使得他非常不安。

弗洛伊德对摩西具有矛盾心理，一方面赞赏他，将他当作一个起保护人作用的父亲来认同，另一方面将他当作一种危险的力量，在他面前感到不安甚至焦虑。这种矛盾心理显然与弗洛伊德为俄狄浦斯情结所下的定义相合。在俄狄浦斯情结中，儿子与他的父亲认同从而作为他母亲的丈夫，同时有一种将父亲作为他母亲的爱的竞争者而除掉的愿望。弗洛伊德对他父亲的矛盾心理，在他对自己是一个犹太人这一事实的复杂态度上

^① 亨利·埃伦伯格：《无意识的发现》，纽约与伦敦：1914年，第107页。

^② 约翰（~~亨利·埃伦伯格~~）与容格（~~亨利·埃伦伯格~~）音近。

部分地显示了出来。因此，当弗洛伊德 18 岁时看到自己备受崇敬的父亲因帽子被反犹太分子打掉而受辱时，他不仅悄悄地感到满意，而且感到同情和苦恼。弗洛伊德解释说，他通过寻找他父亲的替身，闪米特人^①的英雄如汉尼拔和拿破仑的元帅马塞纳（他被推测是犹太人），来表达他的失望和耻辱的感情。人们可以预料，弗洛伊德在公开场合，做出对他的犹太传统感到自豪的姿态（而在私下，他可能出于为自己的父亲感到羞愧和愤怒的心情，梦想成为一个非犹太人）。晚年，他为了躲避纳粹而从维也纳逃到伦敦时，于 1938 年 1 月 10 日写信给他的儿子恩斯特说：“有时我把我自己看成是雅克（~~雅克~~）（他父亲的名字）^②，当他非常年老的时候被他的孩子带到了埃及。”

弗洛伊德的犹太属性带来的内心问题实际上可能与情感卷入的更深的层次有联系。在后来的生活中，由于仍旧被一种希望自己父亲死去（实际上他早已死去）的有罪感纠缠着，即一种他根据俄狄浦斯情结作出了详细分析的有罪感，弗洛伊德既寻求消除内在压力，也寻求消除外在的社会和政治压力，后一点他在维也纳越来越强烈地体验了。这位精神分析学者的复杂的心灵不只是从一个方向寻找结论：随着年龄的增长而越来越像他的父亲，这个强有力且具有反抗精神的儿子成了被压制的和被击败的父亲，弗洛伊德通过在 1938 年写的《摩西与一神教》一书^③，把摩西说成是一个非犹太人，这在一定程度上使他的有罪感得到了释放，从而为同化作用开辟了一条道路。此外，如果摩西是一个埃及人，那么，他就不是弗洛伊德所要

① 闪米特人：西南亚一些民族的通称。今以犹太人和阿拉伯人为主要代表，古代也包括腓尼基人、巴比伦人等。

② 雅克（~~雅克~~）：犹太人的祖先之一，以撒和利百加的儿子，释梦者约瑟的父亲。弗洛伊德的父亲恰好也名为雅克（~~雅克~~，又译雅克布）。

③ 见《摩西与一神教》一书中的第 1 章，该章的题目是《如果摩西是一位埃及人》。

取代（即在幻想中杀死）的犹太父亲。必须记住，同化在弗洛伊德年轻时代的维也纳是一种通常流行的解决办法，这一办法在与弗洛伊德家庭过往甚密的自由犹太人圈子中得到了发展。他想到了另一个，或许是令人满意的与他的创造性天才有联系的解决办法。弗洛伊德显然一生都坚持认为他是独特的人，这一信念不仅建筑在他的能力之上，而且建立在他在家庭中异乎寻常的地位之上。他比他父亲第一次结婚生的孩子年轻得多，但是，在他自己母亲所生的孩子当中，他则是最年长、最突出、也是最受宠爱的。弗洛伊德显然在独自面对自己的作品时感到特别地骄傲和快活，这是因为，虽然他在 1899 年对圣约之子会所作的讲演中似乎对自己的“孤独”表示痛惜，但他可能在私下里却对自己的地位感到欣喜若狂。既然埃伦伯格通过精心研究揭示出，弗洛伊德的著作实际上从未受到忽视，他也从不孤独，那么，他所说的“宣布我的令人不愉快的发现的结果，是使我与更多的人隔绝开来”，就显得非常令人怀疑了。我们只好由此得出结论，弗洛伊德愿意成为“孤家寡人”，并因此逐渐变得真的相信这一点。在他的特殊家族群星中，他就像一个得胜的俄狄浦斯一样，既是他父母和比他年长的家庭成员的儿子，也是比他年幼的家庭成员的父亲。他并不比上帝更加孤独，而且时常创造出新的思想。他必定为他的好运而欢欣鼓舞，正如他在一篇我们已引述过的文章（《对象选择的一个特殊类型》，1914）中所说的那样，“所有儿子的本能都在自己成为父亲的愿望中得到满足”。

弗洛伊德作为第一个精神分析学家，作为整个运动之父，作为很少的几个能保持完全的自我分析的人之一（他虽然认识到他的自我分析不可避免地具有局限性，但却宣称他的学生对他进行分析是不能成功的），很可能具有一种自己创造自己的感觉，像他的伟大典范摩西一样，是一个处于他的追随者之上和之外的领袖。如果结果证明这一得意洋洋的认同是不稳定的，并且摩西在他的眼中必然成为一个非犹太人，同时，具有

决定意义的与他的可敬畏的母亲的关系固结于他的身上，使他终生具有一种永不知足的对权力的贪欲，而这又与浮士德式的不安定相合的话，那么，我们必定要从他早年生活的暗影中寻找最终的原因。毫不奇怪，他在总结他的个性以及他与弗里斯的关系时，他把自己称之为一个征服者。

弗洛伊德的征服的渴望可能起源得很早，对他来说，大概是在那无所不能和无所不给的母亲胸前吃奶时，就已经产生了。为使他的父亲成为他经常通过嘲笑来反对的对象，并寻求更强大和更好的父亲的替身，他仅仅可以寻找比他母亲更容易的目标。此种情况可通过弗洛伊德与歌德的认同看出，这一点可能追溯到他的青年时代，但——正如威特斯（~~威特斯~~）所揭示的——只有在“歌德攻击匀先生”的梦（《梦的解析》）中才得到了清楚的显示。路德维希·马尔库塞可以不无理由地说，“弗洛伊德不把自己和歌德区别开来，使这位很少想入非非的科学家破例产生了一个幻觉”^①。弗洛伊德对歌德的讨论，为研究这种与母亲的可怕关系提供了重要手段。在《诗与真 中的一个童年回忆》（~~威特斯~~）中对自己的研究作总结时，弗洛伊德指出：“如果谁是他自己的母亲的无可争议的宝贝，那么，他就会在整个一生中，一直有着某种得胜的感觉——确信自己必胜，而且实际上他也常常成功。”有点带讽刺意味的是，这一研究主要涉及这个“无可争议的宝贝”的地位，当生出了一个新的同胞弟妹与他形成竞争时，在他心中就激起了愤怒，这种感情在弗洛伊德年轻时也深有体会。在弗洛伊德的一个结论中，我们可以看到这两位生活的“征服者”之间的更强烈的亲缘性，“像‘我的力量扎根于同我母亲的关系’这样的话，足可以充当歌德自传的题词了。”^② 弗洛伊德对歌德的同情甚至发展到将自己名字的嘲弄式的文字游戏（~~威特斯~~）

① 路德维希·马尔库塞：《爱欲与文明》，纽约：1955年；伦敦：1957年。

② 《弗洛伊德论创造力与无意识》，中国展望出版社，1985年。

藻野(啤酒花)与赫尔德对这位诗人名字的类似的戏谑联系起来，赫尔德曾把“歌德(歌德)”比作“众神(众神)”、“哥特人(哥特人)”和“粪肥(粪肥)”。

在弗洛伊德的“命运三女神”的梦中，是以有关歌德名字的暗示作结的，《梦的解析》中也讲述了这一点。书中含有可以解释弗洛伊德对他的父亲和他的“原初母亲”的态度的材料。弗洛伊德梦见他走进一个厨房去拿布丁，看见三位妇女站在里面，其中的一个，“旅店的女主人手中捏着什么，仿佛是在做运糕(或汤团)”。她告诉他，他必须等一等，“直到她做好”，而他不耐烦了，“带着一种受了伤害的感觉走开去。我穿上一件大衣，但这件大衣太长”，在把它脱下来的时候，他惊讶地发现，它带着皮毛装饰。他又穿上了另一件有“土耳其式长条纹的”大衣，这时，一位“长条脸和长着短而尖的胡须”的陌生人走过来，并“试图阻止我穿它，说这是他的衣服”。他露出大衣上绣的土耳其式图案，问道，“‘土耳其(式样、条纹等等)与你有什么关系?’但很快我们彼此就非常友好了”。弗洛伊德解释这个梦时，把这三位妇女与三位“编织人的命运”的命运女神联系了起来。这三位妇女中有一位是她的母亲，她给了他生命，在他远岁的时候，她曾告诉他说，总有一天，他会死去，他本是泥土做成的，还会重新变成泥土。弗洛伊德的丰富而复杂的联想包括窃取和饥饿(尤其是想喝母亲的乳汁)。他对那有一副长脸和长着尖胡须的陌生人作了细致的阐述，这个人原来是南斯拉夫斯帕拉托的店主，这位店主曾卖了一些土耳其家具给他的妻子。他的名字叫“孕糕(这是一个含糊的名字。我们可以说“粪糕”这个词常被奥地利的孩子用来指“屁股”的意思，此外这个词加上一个表示“小”的后缀，就成了“孕糕”)”，精神分析学家

① 德语，汤团一类的食品。

他们还发现这个词有阴茎的含义。^① 胡须在一些德国文学中也有性的含义，阿瑟·叔本华确实写道：“胡须……是……作为性的标志处于脸的前部，淫荡污秽，而且这是它取悦于妇女的原因。”^②

然而，弗洛伊德对梦的解释，似乎漏掉了它的最有趣的方面，我愿在这里作出我自己的解释，并将之与从弗洛伊德后来写的著作中找到的一些成分联系起来。弗洛伊德的母亲在厨房里忙于生孩子（~~运动~~），生出了他的同胞竞争者，他们在“窃取”他的独特的地位。在他对她（而不是他的弟妹）的欲望支配下，他戴上一个避孕套（弗洛伊德自己对梦中的大衣所作的解释），但发现他的阴茎要比他父亲的小得多。然后他又试了试，具有了土耳其人对于性的感觉。关于土耳其人，他曾在西纽雷利的例子（正如我们提到过的）中说过，他们“把性快感列于其他任何快感之上”。接着他的父亲——一个“陌生人”（与前面《列奥纳多》中的讨论相比较）。这是一种符合“家庭罗曼司”的情况——带着他的长阴茎和他的胡须走来，宣称避孕套和弗洛伊德的母亲是属于他自己的，并指出土耳其人关于性的感觉与弗洛伊德毫无关系。这时，他们显然成了朋友而非竞争对手。^③ 当然，弗洛伊德实际上以用陌生人的名字取笑的方式来表达他的怨恨。陌生人“~~孕夫~~”（恰恰与他的父亲一样，是一个商人）。通过联系“~~孕夫~~”和“~~孕夫~~”（儿语：爸爸）来对他的父亲进行污辱，是使用了弗洛伊德 ~~1905~~ 年在分析一个视觉执著的例证时已用过的技巧。这位病人使用了“~~父权~~”一词，弗洛伊德将之解释为结合了“~~父权~~”（家长）和“~~父权~~”（父亲一驴），结合了

① 米拉尼·克莱因（~~1905~~）：《该学派在性欲望发展中的作用》，~~1905~~年，载《论精神分析》，伦敦：~~1905~~年，第 ~~7~~ 页。

② 见叔本华的《论美与美学》，载《论文选》，伦敦：~~1905~~年，第 ~~7~~ 页。

③ 弗洛伊德在 ~~1905~~ 年讨论了这种对父亲敌意感情的虚伪的放弃。见标准版第 ~~7~~ 卷，第 ~~7~~ 页的注释。

敬畏和贬低的思想。在这位老人肠道完全麻痹，生命垂危的最后几个星期里，弗洛伊德必定强烈地体验到了这一点。许多情况下，他与自己父亲的竞争在转移着位置，从屁股转移到阴茎，并常常表现在排尿或喷射的普泛意象之中。他在一个关于屋外厕所的梦中，梦见他用尿冲开粪便，弗洛伊德把这比作赫拉克勒斯冲洗奥吉亚斯牛圈。^①并且，他部分通过上床前阅读拉伯雷关于他的巨人卡冈都亚骑坐在巴黎圣母院之上，将“他的尿的溪流冲向城市”的文字，部分通过看朱尔斯·加尼尔给这本书所作的插图，撷取了表达他妄想狂感情的意象 [图 员缘 与 员远]。排尿的意象极其重要（从第 源版起），有关这一主题的仅有的一个插图是



图 员缘

“法国女保姆的梦” [图 员远]，它显然与他在“西恩伯爵的梦”中详细阐述的体验有联系。在这里，弗洛伊德把他的雄心勃勃的感情与他在七八岁时尿床，而他的父亲说“这孩子将来不会有出息”联系起来（在某种意义上，整个这本论梦的书都是弗洛伊德雄心勃勃地对他父亲的回答）。弗洛伊德把关于左拉小说

他在一个关于屋外厕所的梦中，梦见他用尿冲开粪便，弗洛伊德把这比作赫拉克勒斯冲洗奥吉亚斯牛圈。^①并且，他部分通过上床前阅读拉伯雷关于他的巨人卡冈都亚骑坐在巴黎圣母院之上，将“他的尿的溪流冲向城市”的文字，部分通过看朱尔斯·加尼尔给这本书所作的插图，撷取了表达他妄想狂感情的意象 [图 员缘 与 员远]。排尿的意象极其重要（从第 源版起），有关这一主题的仅有的一个插图是



^① 赫拉克勒斯是古希腊神话中的英雄，他完成了 员远 项英雄业绩，其中第 缘 件就是打扫奥吉亚斯牛圈。奥吉亚斯牛圈之中养着 猿 头牛，牛圈有 猿 年没有打扫过。赫拉克勒斯引来阿尔甫斯河水，在一天之内把牛圈冲洗打扫干净。

中的耽于声色、口腹之乐的巴黎的梦（从中他获得了一种法国花的恰当的名字：蒲公英），与关于喧闹的利己主义和加根特瓦的吹牛大王的梦在联想中混合了起来。他采用了加根特瓦关于躯体功能的语言。弗洛伊德爱巴黎，因此人们可能对他认同于巴黎的亵渎者感到奇怪。或许作为一个犹太人，弗洛伊德在这些年对谴责他心目中的英雄德赖弗沙德·左拉的巴黎采取一种攻击性态度，并且以无意识的巧智污损了他非常熟悉并在

他给弗里斯的信中倍加赞美的巴黎市徽格言“漂浮而不沉没”。

很有可能，提供梦内容的那天晚上的经验，与弗洛伊德和妻子在安娜（他们最后一个孩子）出生以后可能具有的日益增长的困难有关，也有可能



图 苑

这与他婴儿期在他父亲和母亲的有力的性交时的情形类似。他试图成为他的父亲以与他的巨人般的母亲相称，但却发现自己太小了。可以理

解,《梦的解析》应该是灌注了梦中的弗洛伊德对他妻子玛莎的巧妙的责备的。

弗洛伊德对玛莎的责备透露出他的私下猜疑,即他常常提到的金色童年在实际上并非那么完美。对他的母亲的怨恨(融进了他的信天主教的保姆的意象)以及对所有女人的怨恨,在家长制社会的偏见的支持下,使他终生保持了这个观念,另一方面,这使他产生了那令人厌恶的理论,即认为妇女不可避免地嫉妒男子拥有阴茎,并且阻止他称心如意地完成对妇女的分析。他对妇女求得解放的努力的嘲笑^①以及他对他的未婚妻玛莎,他的“小公主”,他的“文雅、甜蜜的姑娘”那不能想象可以作为同事或竞争者出现的,而只是属于家庭(并被要求那样)的姑娘的过分保护性的温柔态度,都指向一种维多利亚教条主义,这位可能会成为深刻的革新思想家的一生都未能摆脱此种主义的影响。

弗洛伊德受对他父亲记忆的制约,在他的大作《陀斯妥耶夫斯基和弑父者》中,再次表现了出来。这篇文章写于1905年至1906年,于1905年发表,文章主要讨论了《卡拉玛卓夫兄弟》。弗洛伊德起码从1904年起就对陀斯妥耶夫斯基发生兴趣了。在1904年5月13日给斯蒂凡·茨威格的信中,他为茨威格在《三位大师》中对这位俄国天才的讨论所激发,提出了陀斯妥耶夫斯基性格中的歇斯底里的重要性,并认为《卡拉玛卓夫兄弟》“处理了陀斯妥耶夫斯基的最重要的个人问题,即弑父”。在这篇文章中,针对歇斯底里、异性同体、俄狄浦斯情结是从器质性还是从精神性方面去作解释的问题,以及针对艺术作精神分析的解释必须具有的限制问题与弗里斯的争吵,在对理解弗洛伊德有非常重要意义的初始阶段就纠缠在一起了。实际上他似乎拾起了他的《列奥纳多》中的主要

^① 见他于1904年5月13日给玛莎的信,嘲笑了约翰·斯图亚特·穆勒关于这个问题的论述。

问题，他可能认为，这些问题没有得到完全和令人满意的回答。

弗洛伊德通过研究陀斯妥耶夫斯基的作品和他的传记来对其性格进行分析，并得出结论说，作者患有神经性癫痫，在他15岁时，他父亲被人谋杀了，这给他留下了精神创伤，这是他癫痫病的起因。陀斯妥耶夫斯基的发病和昏死，再现了与如此死去的人的认同，并表现了对早年希望父亲死亡的自我惩罚。弗洛伊德根据歇斯底里症描述了陀斯妥耶夫斯基，并且正如他在1905年的一篇文章中已经做的那样，将之追溯到一种先天固有的异性同体因素：在昏死中，陀斯妥耶夫斯基成了他父亲，“反而是死去的父亲”。这一行动与俄狄浦斯的情况有联系，在俄狄浦斯故事中，“母后在他杀死斯芬克斯即死父亲行为的重演后，成为他的妻子，斯芬克斯就是父亲的象征”。

对弗洛伊德论述的仔细考察，揭示出一种主观动机上的不连贯性。正像我们在《列奥纳多》中所发现的一样，这一点给人留下了深刻的印象。首先，弗洛伊德把俄狄浦斯的斯芬克斯不正确地指定为父亲的一个象征，而在希腊神话中，这个怪物是女性的。弗洛伊德藏有的一些表现斯芬克斯正面的安格尔画的印刷品说明了这一点，同时这一事实也为弗洛伊德的同时代人所熟知（这些人想必会看过雨果、冯·霍夫曼斯特1886年创作的戏剧《俄狄浦斯和斯芬克斯》）；然而，埃及人的斯芬克斯则几乎一向是国王的象征，这可能是弗洛伊德将之混淆起来的原因。与他将谜一般的斯芬克斯说成男人相一致的是，他在文章的末尾强调指出，一个女人的爱情生活没有什么费解之处。其次，弗洛伊德把命运称作“最终仅是一个后来的父亲的投射”，甚至只字不提他在《三个匣子的主题思想》（1905）中所强调的一个观点，即认为命运三女神代表着一个男人和作为母亲、伴侣和毁灭者的女人之间的关系，或者与“作为生命进程的母亲形象”的关系，这个“作为生命进程的母亲形象”就是，“母亲本身，按照母亲的模式而选择的亲爱

者，以及最后，重新接受他的大地母亲”。除了上述两方面对妇女的忽视以外，还要加上第三点，甚至是更为重要的一点，这即哈里·斯洛考威尔所指出的，弗洛伊德没有论述主角的母亲索菲亚，他和他的父亲竞相求得她的爱，“我不相信，俄狄浦斯情结的大师会在小说中忽视重要的乱伦形象”。斯洛考威尔坚持认为，弗洛伊德实际上是在一个表面上离题的斯蒂芬·茨威格的故事中暗示了母亲形象，尽管此种暗示是在无意识中作出的。这个与陀斯妥耶夫斯基的故事相类似的故事对他的分析是至关重要的。为了试图对这一遗漏作出解释，斯洛考威尔^①注意到了弗洛伊德与妇女的关系，指出，他的俄狄浦斯图式是父权制的，很少提及母权制，“没有注意到‘母系制比父系制更为古老’”。斯洛考威尔说，弗洛伊德持有19世纪德国人所具有的妇女作为一个“温柔、有献身精神，非竞争性的形象”的观念，但玛莎绝不是一个弱者，而实际上具有“一个坚强的、不易被改变的性格”。^②此外，弗洛伊德依赖于玛莎，她在重要的私下争议中胜过弗洛伊德，弗洛伊德对这种依赖感到愤怒，于是常常责骂她。^③斯洛考威尔坚持认为，玛莎的富有男子气的竞争性和温柔地结合，对弗洛伊德的理想妇女的概念是一个威胁，因此，弗洛伊德不能了解母权制的历史作用，并且不能意识到索菲亚在陀斯妥耶夫斯基小说的母亲形象中占支配地位。

弗洛伊德在分析《卡拉玛卓夫兄弟》时，大量采用了俄狄浦斯情结的思想，并将之与《俄狄浦斯王》和《哈姆雷特》并列，把它们看成是世界文学中的三大杰作。弗洛伊德作为一

^① 哈里·斯洛考威尔（~~亨利·斯洛考威尔~~）的论述出自他的文章《卡拉玛卓夫兄弟 中的乱伦》，载《美国意象》，第152期，1953年，第152-153页。

^② 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第1卷，第154页。

^③ 斯洛考威尔引用了弗罗姆（~~弗洛伊德~~）的《被遗忘的语言》（纽约：1954）中对“昏迷事件”的讨论，见该书第152页。

个自负能解决一切时代的斯芬克斯之谜的现代俄狄浦斯，可能秘密地希望有第四部杰作将加入他的不朽之作的书单中——这部杰作就是《梦的解析》。但不管它作为世界性文学的价值如何，我们可以问一问弗洛伊德在处理俄狄浦斯问题时，是否接触到了他与妇女的麻烦中的核心问题。

既然微妙的进攻性代替了对妇女的欲望，并且父亲和母亲的混淆使他们在描写恋母情结的作品中所起的作用复杂化，那么弗洛伊德把他自己的问题投射到对《卡拉玛卓夫兄弟》上去，就不仅使这部小说变得模糊不清，而且使他对陀斯妥耶夫斯基的俄狄浦斯情结的解释亦变得暧昧晦涩。似乎弗洛伊德对这部小说本身不如对它的作者的个性更感兴趣。对于作者，他感到一种强烈的、混同着认同和厌恶的强烈意识。被弗洛伊德将之与同性恋冲动联系在一起的陀斯妥耶夫斯基的昏厥的发作，必定在弗洛伊德心中唤起了他自己在慕尼黑与弗里斯和容格争吵时昏倒的情形。那时，他有一种死去的感觉，这种感觉同一种肉感的快乐混合在一起。弗洛伊德的昏倒由一种颠倒的或被动的竞争感情的表现构成：在“死去”的过程中，他将毁掉他所认同的人，但是，却仍徘徊着有关埃及鸟的梦中所包含的与母亲交合的施虐淫意象——等同于通过在母亲身体中“死去”和“被活埋”，从而进入母体和回到娘胎之中。高高的（阴茎的）鸟嘴怪物再现了他不敢接近的怕人的异性同体的初始母亲。在这些问题之下，存在更深一层的问题，即弗洛伊德的认同问题，在这位睡着的形象上得以集中地体现：这个人是谁——他的母亲？他的祖父？他的父亲？他自己？所有这一切都可以埋藏在弗洛伊德的心中，融合于同一意象之中。

弗洛伊德一生关注的中心（由威特斯指出并由琼斯强调）——发现一个形象并认同于他——并没有得到一个最终的解决，尽管父亲作为榜样经常在他头脑中闪现。在《摩西和一神教》中，他把像歌德、列奥纳多和贝多芬一类人的伟大归结为他们的“父亲的榜样”，并且明确指出：“伟大的歌

德在他才华横溢的时期，确实蔑视他的顽固而迂腐的父亲，而在他年老时，却出现了构成他父亲性格一部分的一些特征。”正如我们所见的那样，弗洛伊德承认，在他的自身中有一种随着年龄增长而越来越像他父亲的倾向；但我们也知道，事情并不如此简单，姑且不去论及他在与他母亲关系上的问题，这也是由于弗洛伊德感到了一种强烈地拒绝与他父亲接近的需要。他对摩西的犹太血统的反对，意味着在这种情况下，他正在逃脱自己父亲的羁绊。他最终还是逐渐产生了另一个榜样，即莎士比亚，以满足求得新的身份的愿望。^①早在 1907 年 4 月 15 日给弗里斯的一封信中，弗洛伊德即已把哈姆雷特比作俄狄浦斯（弗洛伊德自己的父亲死于 1859 年 4 月 18 日，这封信写于大约一年以后）。并且，他与哈姆雷特的认同导致了他与莎士比亚认同。关于莎士比亚的“自己的心理学……我们在《哈姆雷特》中已经接触到了”^②。弗洛伊德想必已经注意到了《哈姆雷特》以俄狄浦斯式的语言处理儿子和他的双亲的关系，而且已经发现了布兰代斯在 1906 年论莎士比亚的著作中所说的话，“剧本是在莎士比亚的父亲死去（1570）以后写成的”。同样，正如他在 1905 年为该书第二版写的序言中所说，弗洛伊德把自己的这部论梦的杰作“当作对我父亲死的反应”。与他对待摩西一样，弗洛伊德在几年以后又削弱了对莎士比亚的单纯认同，并且依赖于一个非常无力的证据，怀疑这些富有天才的作品不是由一个出生低下、缺乏教育的斯特拉特福的小资产阶级分子，而是由一个“出身高贵，受过很好教育的……贵族，牛津伯爵爱德华·德·维尔”所创作的。他自己的“家庭罗曼司”，结构完美地适合于这一从对伟大的、受赞美的父亲认同转移至对更高贵的人物认同的企图。

^① 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第 1 卷，第 104 页中的一个注释里也提到这一点。

^② 《梦的解析》，见《弗洛伊德全集》，第 1 卷，第 103 页。

这一章的前半部分分析揭示出弗洛伊德是如何被卷入到他自身的认同问题的，并且，这种卷入通过他在艺术和文学中选择题材作为媒介，以寻找英雄的模范去仿效而得到了反映，更进一步说，他在幼小的童年时代不断寻求新的模范的深深的不安和冲动，与对作为一个模范的他父亲的不满联系在一起了。但是我们看到，甚至这些作为他研究动力的解释，也是很不够的。既然他已经把问题的界限确立在一个恋母情结以前的不可进入的阶段，那么我们最终会承认，他永远不可能安息。不知出于什么原因，早在幼儿时期他就已产生了对母亲的不满，并因此寻求将这种不满理性化。他为了对此作过度补偿而否定了这一点，并宣称自己拥有一个幸福的婴儿时期。然而，这种所谓的幸福状态只是一个幻想，一个海市蜃楼，它不仅有助于对弗洛伊德进行研究，同时也有助于说明他与伟大的艺术家和作家认同的不稳定性：他们都是深受挫折的渴求的替代物。

第 3 章

弗洛伊德的艺术理论

评论弗洛伊德的人通常依据 1924 年出版的著名的《精神分析引论》，断言弗洛伊德把艺术家视为近乎患有神经性疾病的人。这些人为本能所驱使去追求名声、财富、荣誉、权力以及女人的爱，但又缺少能力去实现这些目标。艺术家不能在现实中取得成功，就只好转移兴趣，甚至常常背离现实去创造幻象，在幻想之中表达个人的欲望（主要是性欲望）。照这样说来，弗洛伊德主义者恐怕是仅从艺术作品中寻找艺术家的性动机或者神经性疾病动机的痕迹，并且忽视对艺术品的价值构成起很大作用的形式和技巧方面的基本特性。这种明显简单化的观点源于弗洛伊德早期的设想。在 1929 年给弗里斯的信中，他断言，创作过程就像歇斯底里的幻想一样。他举歌德为例说，歌德在他的《少年维特之烦恼》中结合了“他自己的经历（他对夏洛蒂的爱）和他所听到的事（年轻的耶路撒冷自

杀的结局)”。维特的幻象对歌德起了保护作用，使他摆脱了自杀的冲动。这一幻象部分来自歌德自己的感情波动，部分来自对别人行为的如实了解。其实，弗洛伊德的立场即使在早期论述中也并不那么简单。在他关于艺术的一些极富有启发性的著作中，弗洛伊德已把直接感知与已有的记忆经验这两种要素结合起来。到了弗洛伊德的全盛时期，他认识到，一个好的艺术家需要保持和现实的接触，需要把他的经验同他的神经性疾病的欲望及幻想结合起来；而没有创作能力的神经性疾病患者，白日梦患者，或者拙劣的艺术家，却是绕开现实或很少把现实和幻想艺术地结合起来。^①

正像我们在讨论《格拉迪瓦》时所看到的，弗洛伊德显然乐于承认，艺术家有点像精神分析学者，能洞察学院派“科学的”心理学所探测不到的人的内心。确实，在《梦的解析》一书中，弗洛伊德常表示赞同艺术家和作家有关梦的言论。在他看来，这些言论比干巴巴的学院派研究者的学识要有用得着。但是，弗洛伊德并不认为艺术家的洞察力真的可以与心理分析学家的理性思考相提并论。由此，他在1907年圆月11日《维也纳心理分析协会会议记录》中提到詹森不懂心理学。他后来在1909年所写的《自传研究》中，甚至轻蔑地说《格拉迪瓦》“本身没有什么特别长处”。弗洛伊德已经得出结论说，这个故事出于作者对自己姐妹的病态的精神上的关系。他还曾想批评其他作家，指责他们扭曲对现实的感觉，使他们的作品主要以反映自身问题而使人感到有趣。从这些言论中，我们可以看出，1909年海曼所谓弗洛伊德相信“所有的艺术家都是分析学者”^②的说法是多么不精确。在1908年远月11日

^① 这一立场在奥托·兰克那里得到了发展。同时可参看威廉·菲利普斯为他所编的《艺术与精神分析》(纽约:威利)写的《导论:艺术与神经症》一文。

^② 斯坦利·埃德加·海曼:《纷纭的宝库:作为富有想象力的作家的达尔文、马克思、弗雷泽和弗洛伊德》,纽约:威利。

给弗里斯的一封信中，弗洛伊德把 愧悔耶的小说《女法官》分析为“作者压抑记忆中的同他的姐妹的恋爱事件”，它“恰像患神经性疾病时一样”。另外，在 1905 年的一篇文章中，他把富有想象力的作者比作白日梦患者，把诗人取悦于我们的基本技巧比作诱惑我们接受他的狂妄的白日梦。

如果我们了解到弗洛伊德常常在私下把艺术家分为一般艺术家和天才艺术家，那么，弗洛伊德观点中的这种相互矛盾或许就会调和。他的某些观点无疑源于布克哈特传统，这种传统把艺术家看作是文艺复兴时代光辉的典范人物的继承者。他在 1905 年 11 月 21 日给画家斯特鲁克（~~亨德里克·斯特鲁克~~）的一封信中说，艺术家是“一种特别的人，高贵、独断、邪恶，有时使人很难理解”。这里，弗洛伊德在某种程度上偏离了把艺术家描绘成具有神经性疾病特征的观点，并且把艺术家同浪漫主义鼎盛期的豪放不羁的风格联系起来，带有一丝资产阶级绅士面对处于社会边缘的执拗人物的敬畏。如果说弗洛伊德，特别是在他的早期著作中，曾试图把成年人的各种各样的行为都归结为基本的内驱力，这种内驱力在儿童那里得到了公开的表现，那么，艺术家同性的联系则是不可避免的。在《图腾与禁忌》一书中，弗洛伊德提出了包罗文化的各种主要表现形式的公式。他写道，“歇斯底里是艺术创作的漫画，偏执狂是宗教的漫画，妄想狂是哲学体系的漫画”。尽管弗洛伊德并不坚持逆命题（即漫画仅是歇斯底里的表现），然而，把极其不同的人的行为连接起来，即已惊世骇俗，被视为攻击传统信念。

从弗洛伊德对玛莎的艺术家朋友的评论以及他给画家斯特鲁克的信中，从他决不分析活着的艺术家的做法中，我们可以清楚地看出，弗洛伊德对艺术家感到不安。这种不安同他对艺术品本身的不正确的考察方式有直接的关系。由于弗洛伊德一心想着艺术家心灵的情感和性的方面，他的注意力也就放在艺术家所创作的作品的相应方面之上，因而在很大程度上忽视了

更纯粹的审美的一面。这也说明他为什么把注意力集中在列奥纳多画中的微笑和人物的戏剧性组合上，却忽视艺术家在构图形式、解剖和透视、线条以及明暗对照等方面的苦心经营。于是弗洛伊德根据从绘画中抽取出来的某些与主题有关的细节，把画与画联系起来，把画与假想的艺术家童年期经历联系起来，而列奥纳多在传统的肖像画意义上的形式方面的突出成就却被忽略了。

弗洛伊德并非不知道这些批评。他谨慎地避免宣布一个包罗万象的美学理论。他曾几次声明他的避开艺术家成功的秘诀的立场。“艺术家从哪儿获得创作能力是一个与心理学无关的问题”（《心理分析的学术价值的报告》，~~1914~~）。“在诗人面前，心理分析必须放下武器”（《陀斯妥耶夫斯基和弑父者》，~~1915~~）。在为玛丽·波拿巴研究爱伦·坡的著作所写的序言（~~1916~~）中，弗洛伊德坚持认为心理分析并不试图解释天才，而是以杰出个人为例，研究人类心智的规律。然而，弗洛伊德一面声称要避开这些令人望而生畏的，或许是无法解决的问题，一面又不断地涉及艺术，他的著作中到处点缀着出自艺术品的例证。这些例证可以与他引用的宗教的例证相比。宗教是另一个吸引他的注意的心理玄学课题，在他的晚年更是如此。弗洛伊德个人对艺术的爱好无疑表现为他热衷于收集和赏玩艺术品。但他有关艺术的主要著作仅仅论及不朽名著，而且他所作的论述同样也仅仅显示弗洛伊德的公开的面孔，很少显示出那些他会在书信和谈话中表露出来的情感。这些著作所显示出的，倒不如说是“征服者”弗洛伊德在坚持不懈地追寻自我，显示他对深层意义的揭示，显示他对可通过重新发现和重新体验儿童期经验而获得的内在真实的揭示。他这样寻找自我无疑会迫使他不断地寻求新的主角，并修正自己的思想和理论。在弗洛伊德晚年被迫离开维也纳时，他曾把自己比作游荡的犹太人阿哈兹维鲁斯，的确，弗洛伊德一生都在孤独地进行心智的迁徙。然而，弗洛伊德显然远不是一个仅仅沉湎于自我的人。

如果他是一个纯粹的自恋者，内向而且爱沉思默想，他的著作就不会让人感到充满着主体同客体的紧张对峙。在这种情势下，弗洛伊德的个性显示出两面性：他寻找自我，但他是以对外在世界保持经常了解，并对之产生兴趣的方式去寻找自我的，他所思考的客体（人或物）成了他对自身兴趣的另一面。由于他在某种程度上通过研究别人的行为来了解自身，因此他对临床工作很感兴趣，由于他通过分析审美反应去研究关于他的知觉和动机的一些重要问题，因此他对艺术分析感兴趣。

一般说来，弗洛伊德的美学以通过艺术的外在幻象看到稳定的和被压抑的内在真实为宗旨，因此，对于弗洛伊德的美学思想来说，为艺术作品中真实和幻象的平衡作出规定就成了一个令人困扰的问题。弗洛伊德认为，甚至成人对自己的儿童时期回忆的幻象对个体的发展也起作用。个人的艺术，正像种族的神话一样，蕴涵着“真实的幻想”。这一点他在提到列奥纳多关于兀鹰的幻象时说得很明白，弗洛伊德把兀鹰比作古代传说，比作传统，比作对一个民族的说明，它包含着“隐藏在传说材料背后的历史的真实……尽管有种种扭曲和各式各样的误解，它们仍旧体现出过去的现实”^①。

弗洛伊德认为，有一种真实与愿望相对应，这就是动机的真实，它可以各种形式在艺术中实现。然而，弗洛伊德只有在讨论俄狄浦斯情结时，才充分地、全面地阐明了他的观点。

所谓俄狄浦斯情结，是指希望父亲死的犯罪感（弗洛伊德认为这是普遍存在的），这是杀死原始部落首领的实际上的

^① 这是他他与哈夫洛克·埃里斯争论列奥纳多的“幻象”是否可能是真实事件的回忆问题时所持的意见，见于他在 1909 年为这本书所加的一条注释。这个问题与那些在研究梦的象征时使弗洛伊德的前驱者们入迷的问题相似。实际上，许多浪漫主义作家相信，他们的想象的作品不仅仅是主观幻象，这一点在 1840 年阿诺德的《浪漫主义的想象》（1840）一书中已经指出。1844 年瑞恰兹在《柯尔律治论想象》（1844）一书中感到，从浪漫主义的视角提出的想象的真理—价值问题是“含义最为广泛的哲学问题”。

“原始事件”的种族记忆的具体体现。他在 1897 年 10 月 15 日给弗里斯的一封信（其观点后来收进了《梦的解析》）中说，他懂得了人们普遍爱母亲，嫉妒父亲的原因，懂得“尽管理性反对故事所假定的无情命运，《俄狄浦斯王》仍具有强大的魅力是完全可以理解的”。后来的戏剧，例如格瑞勒帕兹^①的同样主题的《女祖先》，由于表现的是“专横的个人命运”则缺乏那种魅力（这是弗洛伊德提出评价艺术的标准的有趣尝试）。那么，使《俄狄浦斯王》如此有力的是作品的本质的真实：“每一个观众都曾经在梦幻中是一个小俄狄浦斯，而把这梦的实现情形真实地表现出来，却使每一个人都害怕退缩了。”然后，他进一步讨论了《哈姆雷特》，暗示了哈姆雷特的踌躇在神经病学上的根据。并含蓄地指出，这两部作品的伟大应归因于作者发掘无意识的能力，而这一点只有天才才能做到。弗洛伊德把哈姆雷特当作一个可以进行精神分析的真实的人（像罗伯特·哈诺德一样）来看待，这绝非是一个现代的发明。詹姆斯·奈兹的文章《麦克白斯太太有多少儿女》^②对此作了范围广泛的讨论，并且提供了研究书目。文章告诉我们，早在 18 世纪末，人们就试图对莎士比亚进行心理分析了。到了浪漫主义的 19 世纪，人们还试图把莎士比亚“当作一个真实的人，一个刚刚去世的老相识”。然而，弗洛伊德对《俄狄浦斯王》的非古典主义方面的高度重视确实是 19 世纪晚期用心理探索的颓废主义精神重新估价古典主义的结果（在此之前考虑的只是道德和文学方面的特点）；同时，这种高度重视也是源于对希腊人的原始风尚和精神变态的，揭

^① 格瑞勒帕兹（~~云梯社副团长~~ 1841-1896）：奥地利著名戏剧家，生于维也纳一个律师的家庭，曾在维也纳大学学习法律。他的悲剧和历史剧对 19 世纪的奥地利戏剧创作有很大的影响。

^② 詹姆斯·奈兹：《麦克白斯太太有多少儿女》，见《探索》，伦敦：1896 年，第 1-10 页。

示所产生的魅力，正像在霍夫曼斯塔尔^①的《厄勒克特拉》中一样。

俄狄浦斯情结的思想之中繁衍出了整个注释者学派。其中最著名的，当然要数恩斯特·琼斯评论哈姆雷特的文章。^②在文章中，琼斯用弗洛伊德的术语解释了哈姆雷特的犹豫。如果像抱有同感的批评家 蘧 蘧 奈兹所说的那样，琼斯的论文“有助于解释哈姆雷特的传说从久远的过去一直保留到莎士比亚的戏剧流行时期的原因”，那么，正如奈兹所说，“不能相信哈姆雷特仅仅是一个代言人”，亦即莎士比亚最深的无意识情感的自我表现。 蘧 蘧 列维^③等人反对琼斯根据心理学对哈姆雷特的行为作出解释：“针对哈姆雷特的‘犹豫’（他没能杀死在做祈祷的克劳狄斯）进行的长时期的争论，绝大部分都是无的放矢，尽管这一争论本身是有趣的。”他认为延宕是出于情节的需要，是为了让情节更丰富一些。他指出，《俄狄浦斯王》情节发展不那么复杂，因而能够迅速地展开其主题。与此类似，菲利普·维尔瑞特在他的书中用了整章的篇幅讨论了俄狄浦斯王的罪过（《燃烧的喷泉》， 蘧 蘧 ），他在书中批评弗洛伊德，认为他的解释与故事本身无关（尽管他似乎对弗罗

① 关于这种对希腊人的变化观点，请特别参见皮埃尔· 蘧 蘧 的多部著作，也可见多兹的《希腊人与非理性》（伯克利： 蘧 蘧 ）。在她的具有挑战性的著作《从索福克勒斯到萨特》（纽约： 蘧 蘧 ），克特·汉布格尔在知道弗洛伊德的理论的情况下，试图解释在现代，厄勒克特拉要比俄狄浦斯传说更受欢迎。她注意到厄勒克特拉传说以及希腊悲剧家们对它的阐释“既包含未知性的因素，也没有乱伦的因素”，并得出结论说，现代作家“更多的是为潜在的可能性而不是事实”所吸引，因为这将提供“文学创作的更大的空间”。关于超现实主义对厄勒克特拉的迷恋，见尼古拉·卡拉斯：《当代对革命的热爱》，载《米诺陶洛斯》第 蘧 蘧 卷， 蘧 蘧 蘧 所摘引的有关俄狄浦斯主题文章的段落，请参见 蘧 蘧 卡利克、 蘧 蘧 麦克利什、 蘧 蘧 恩休伯姆编《俄狄浦斯：神话和戏剧》（纽约： 蘧 蘧 ）。

② 恩斯特·琼斯：“作为哈姆雷特的秘密的一种解释的俄狄浦斯情结：一种动机研究”，《美国心理学杂志》， 蘧 蘧 蘧 年 蘧 蘧 月 蘧 蘧 号，第 蘧 蘧 页。

③ 阿尔伯特·威廉·列维：《文学、哲学和想象》，布卢明顿： 蘧 蘧 蘧 年，第 蘧 蘧 页，注释 蘧 蘧 。

姆的解释较有同感)。路德维希·杰克尔(灵缘)把弗洛伊德对哈姆雷特的看法扩展到《麦克白斯》；亨利·希隆森·费德曼(灵缘)追随杰克尔，认为不仅《麦克白斯》，而且左拉的《小妇人》也描述了俄狄浦斯情结。新的情节的发明者自然不乏其人：人类学家乔治·德弗罗(灵缘)发现了为弗洛伊德及其追随者所忽视的“互补的拉伊俄斯^①和伊俄卡斯忒^②情结”。加斯敦·巴克拉德(灵缘)命名了一个“普罗米修斯情结”，即“心智生活中的俄狄浦斯情结”。照他看来，儿童偷了他父亲的火柴，这并非与性侵犯有关，而是与火的作用有关。火是一种强有力的非常流行的隐喻，它比喻孩子的违忤，希望自由和要求与父亲平等。弗洛伊德在把对他的重大论题的分析推向童年经验时有点小心谨慎，但其他人却不像他这样克制。瓦勒·穆恩斯特伯格(灵缘)追溯了创造性艺术家的所谓前恋母情结阶段，发现“艺术家会暂时放弃现实”，“退回到‘娘胎’”，以及创造行为大概是对崇拜男性生殖器的母亲的一种侵犯形式，因此后来的杀人行为可被解释为前恋母情结冲动的再现。

弗洛伊德坚持认为婴儿确实存在着心理经验，认为这种早期经验制约着他的成长（即“儿童是成人的父亲”）。这提出了一个有关艺术家本性的有趣的问题。弗洛伊德把艺术家放在一个特殊的位置上；在他看来，艺术是那些能够与早年生活保持接触，并把这种早年经验具象化的杰出人物的作品。既然成人下意识地向往回到失去的童年世界之中，并且他们事实上确实在梦中和神经疾病中回去过，艺术就特别使成年欣赏者感兴趣，因为艺术提供了另一个回到过去经验中去的途径。根据对列奥纳多的研究的模式判断，艺术家由沉积下来的经验和童年

① 拉伊俄斯(灵缘)：俄狄浦斯的父亲。曾派人把刚出生的俄狄浦斯扔到山崖上，后被俄狄浦斯无意中杀死。

② 伊俄卡斯忒(灵缘)：俄狄浦斯的母亲。后来成为俄狄浦斯的妻子。

的记忆相互交合孕育而生出他的主要作品，作出他的独特贡献。这个童年世界绝不是未受经验影响的 19 世纪基督教浪漫主义的天使般单纯的世界。在弗洛伊德看来，我们每个人都是背负着整个种族的经验来到这个世界上的；这种经验以某种方式在遗传物质中传导，不需要教育或体验。这种生来有罪的思想程式与基督教的有罪感十分相似，或许弗洛伊德本人早年被保姆灌输了原罪和恶魔的故事，并从中吸取了一些内容。但是，对于弗洛伊德来说，主要的事件是发生在尘世，在每个人的日常生活中以象征的形式反复出现，而不是发生在高等天体上的神秘事件。弗洛伊德非常喜欢读流浪汉历险小说和狄更斯、萨克雷的小说，在这些小说里主人公在生活体验的过程中逐渐成长，但这与弗洛伊德所谓的重新发现一个人的过去没有什么联系。我将弗洛伊德的发现归之为反向的“教育小说”。

弗洛伊德相信，我们对俄狄浦斯事件的“种族的记忆”源于真情实事，而这种观点与源于艺术家想象世界的特殊的“似”真实是截然相反的。有一次，他同一位使他入迷的，巴黎喜歌剧中女高音配音演员伊韦特·吉尔贝进行了有趣的交谈。他在谈话中坚持认为，才技出众的女演员实际上曾具有她所演唱的人物经历。如果弗洛伊德追问她的职业选择——为什么她想要再现如此多种多样的人物，并且在由阅读剧本等等滋养起来的想象中“体验”他们，他可能会得到关于伊韦特的早年经历的更真实的图画，但是，弗洛伊德有时似乎更迷恋于考古学式的心理分析得来的具体经验。

把心理分析比喻为考古学的提法源于几位著作家，他们将之视为弗洛伊德思想的核心。弗洛伊德本人在他的晚年的一篇文章（《分析的构造》，1925）中旧话重提，指出从事建构和重构工作的精神学家“在很大程度上类似考古学家发掘毁坏或湮没的住宅遗址，或者发掘古代大厦”。正像在《格拉迪瓦》中一样，这种考古学的比喻对他分析艺术家产生了强烈影响。弗洛伊德总是追寻一些早年的事件，使之成为他更好地

理解天才心灵的线索。在研究列奥纳多和歌德时，他就是这么做的。此外，在 1909 年 11 月 1 日维也纳精神分析协会会议上，他指出“内容通常有其历史”。他还指出，关于艺术，人们可以恰当地说：“形式是旧内容的沉淀。”从他强调记忆可见，弗洛伊德显然接近柏拉图思想的某些方面。实际上，琼斯^①指出，弗洛伊德关于希腊哲学的绝大部分知识来自约翰·斯图亚特·穆勒关于柏拉图的文章（弗洛伊德在 1904 年翻译了这篇文章），他对这篇文章中的论题——回忆理论——有很深的印象。穆勒发现这一理论集中体现在《美诺》篇中。“主张回忆理论有其显而易见的根据：任何存在的事物尽管本身是不完全的，却能使人想起那比它更完美的事物的类型。既然我们只能回想起我们曾经知道的事物，我们必定在前世知道了那种类型”^②，人们可以从穆勒对柏拉图的理论的描述中发现，这与弗洛伊德在他与布罗伊尔合著的著作^③中阐述的回想的治疗作用有惊人的相似。认知产生的喜悦能够作为艺术享受的基础（这一理论的产生归功于亚里士多德），这一理论形成了他的《笑话及其与无意识的关系》^④一书的一个论证环节，而整个回忆理论又为他对詹森的《格拉迪瓦》和列奥纳多的绘画所作的分析提供了基础。弗洛伊德的老朋友，杰出的考古学家伊曼努尔·列维在他的著作中发展了一套所谓艺术范型以集体记忆中的原始意象残余为根据的理论。很有可能从 19 世纪 80 年代起，这一理论就开始对心理学家关于回忆在艺术中的作用

① 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第 1 卷，第 274 页。

② 约翰·斯图亚特·穆勒：《体现在《美诺》中的柏拉图的回忆原理》，收入《论说和探讨》，纽约和伦敦：1851 年，第 1 卷，第 104 页。

③ 即《歇斯底里研究》，见标准版第 1 卷。

④ 弗洛伊德：《笑话及其与无意识的关系》，见《全集》标准版第 8 卷，第 101~102 页。

的思想产生影响。^①

弗洛伊德认为，创作灵感依赖于艺术家通过回忆和认知去挖掘已失去的儿童期想象和灵感的能力。艺术家和诗人的得天独厚之处在于他们比大多数人少受文化中压抑因素的制约，因而具有这种能力。用弗洛伊德的话说，他们有“压抑的弹性”，意思是艺术家更容易进入童年经验的宝库。弗洛伊德在《梦的解析》和那本关于笑话的书^②这两部主要著作中，试图解释为什么诗人或艺术家愿意提供，而读者或观众又愿意接受这些很久以前的经验的残余。

《梦的解析》一书包含了弗洛伊德对心理学的两个主要贡献：无意识观念和快乐原则理论。这两者对艺术和艺术批评都具有强大的冲击力。人们常对弗洛伊德以前的许多无意识研究的先驱的著作加以评述（这方面的最新考察者是艾伦伯格）。

^① 勒维在 1896 年首先涉及了这个领域，但他的主要著作《早期希腊艺术中自然的表现》是在 1904 年与弗洛伊德的《梦的解析》同一年问世的。为了解释典型形状的数量之少，以及它们所具有的在古风期希腊艺术和原始儿童艺术中所发现的程式和图式化的性质，勒维坚持认为，艺术既是为了整个文化，也是为了个体而从抽象的普遍化的形式向自然的形式发展的，并且“从心理学到病理学的、眼膜图像的、客观地所感受到的具有其偶然性和不相关性自然的片段看所具有的方向”发展的。他对古风期艺术程式化的解释“是以越来越完全地以所认识到的角色为基础的，在其中记忆起着创造与接受艺术的作用。（参见费希纳《美学初步》第 5 卷，第 187 页）作为我们从同一对象的众多例证的接受中所接受的视觉印象的结果，一种记忆图画仍固定在我们的心灵之中，这种记忆图画不过是对对象的柏拉图式的理念，即一种典型的，去除了任何个别与偶然的的东西的结果而已。对此的图解式的表现将会是一种由线条与平面所组成的，尽可能简单的几何图式：这是一种程式化”。图式化能够生产出奇特的非现实的图像：“在精神图像中，能够存在着这样一些因素中的共存，这些因素在现实中是相互排斥的；例如，在侧面像中看见两只眼睛。”弗洛伊德不仅接受他的朋友对柏拉图回忆理论的使用，而且对这位朋友将艺术实现的早期与梦运作从现实的知觉向一个更为“原始的”心灵运作状况的退化联系起来。那种有趣的关于记忆可以在艺术中起创造性的作用的思想，也许与一些更为古老的学术观念联系在一起，在其中记忆力的发挥在学习素描中起着主要的作用，例如，在法国艺术家布瓦伯洛丹（布瓦伯洛丹）的方法中，深深地渗透着弗洛伊德的方法，但却从未明确表述出来。

^② 指弗洛伊德的《笑话及其与无意识的关系》，标准版第 18 卷。

德国悲观主义哲学家爱德华·冯·哈特曼的广受欢迎的作品（《无意识的哲学》，~~灵苑~~）是独具特色的。哈特曼像以前的黑格尔和叔本华一样，看到了理想与现实的紧张关系，他试图通过理性与意志的统一来克服这一点。哈特曼相信所有的有意识的思想为无意识所决定，在这一点上弗洛伊德与他是共同的。弗洛伊德在《梦的解析》的一条注释中向这位哲学家表示感谢。^① 在 ~~灵苑~~ 世纪常见的对无意识的见解之上，弗洛伊德增加了一种新颖的思想，即区别性质上根本不同的两种无意识过程：最基本的或者绝对的过程和次一级的前意识性的过程。

为了理解梦、神经性疾病和非理性行为，弗洛伊德推测精神活动的所有方面都与能量的传递有关，这种能量的蓄积和释放支配着人的动机。不能进入思维的绝对无意识通过基本作用力起作用，这时假想的能量单子无限制地自由移动，而在被称为前意识的无意识的第二部分中，能量为真正的满足所约束、导引和统辖。弗洛伊德所面临的最大的、使他绞尽脑汁的问题是：第一，这两套系统的相互关系的机制，第二，用新的术语来解释。普通的神经活动，例如感知和记忆。弗洛伊德试图通过能量在量上的交换使那个系统在本质上与“自我”（~~灵苑~~）相联结，而自我（一个关于自身的模糊概念）被认为是一个经常负载着能量的机体（即精神专注）。弗洛伊德假定了一个从知觉到记忆再到肌肉活动的环节，并且接受了古老的反射弧理论。根据这一理论，兴奋从感知器官传导到肌肉，在有目的的活动中得到释放。按照快乐原则（原先是不快乐原则），这种有目的活动能够满足得到快乐，避免痛苦的内驱力。

虽然在这两种系统中，能量传导的性质极不相同，但是弗洛伊德认为它们在寻求愿望的满足这一目标上是一致的。从这一点出发，所有思想都能被归结为通向愿望满足的通道。不受控制的基本作用力具有婴儿期愿望满足的性质，而次作用力则

^① 《弗洛伊德全集》，标准版第 缘卷，第 ~~缘~~ 页注释员

具有固定和约束自由的基本作用力，并因此成为思想充实能量的能力，这种能量又可在肌肉活动中找到出路，从而得到真正的满足。这两种系统以极其不同的方式利用记忆：第一种是像梦一样一步一步向后追索，最终达到婴儿期的满足；而第二种是移向有重大意义的、有助益的、因果性的记忆，这些记忆将有助于达到寻求愉快或者终止不愉快的目的。弗洛伊德区分了两种倾向：一是“前进”，即从知觉到肌肉反应再到记忆痕迹的形成，而另一种则是“回归”，即记忆痕迹后移至初始知觉，由此产生一个令人满意的虚幻的“知觉”。

弗洛伊德所使用的回归概念具有另一层意思，即情感倒回到早期状态。因此，梦的经验既是虚幻知觉的回归，也是对旧有的、幼年的愿望的回归。弗洛伊德认为这些愿望属于无意识系统。从理论上说，它们并非消失了。在某些时刻，例如在梦中或在精神不健全时，它们会在成人的经验中显露出来。弗洛伊德在《格拉迪瓦》中阐述了把长期埋藏的愿望和目前知觉联系起来的重要性以及由此导致的复杂的相互作用。而在一年以后，即1905年，他在他的论文《创造性作家和白日梦》中更为详尽地论述了这个课题，指出了成人的思维同儿童期的自我中心意愿的关系。

我们在开始详尽讨论复归问题之前，先看一看梦的研究工作是怎样同艺术品联系起来的。尽管弗洛伊德在一处地方否认他所谓的梦运作^①本身就能导致那些“像在梦中所遇见的那样的判断、批评、惊讶或演绎推理的显像”^②，他在别的地方却明确断言，解释梦能帮助我们理解诗歌，并且断言，“无意识心理活动的概念使我们获得了对诗歌创作的本质的最初一瞥。”实际上，在1905年5月15日的维也纳精神分析协会会

^① 梦运作（~~梦的工作~~），一译“梦的工作”。据弗洛伊德在《精神分析引论》中解释，“梦运作”就是“隐梦”变作“显梦”的过程。

^② 《精神分析引论》，1905年，第15页。

议上，弗洛伊德就宣称“病理学不能显示任何新东西，而另一方面，心理分析就能给我们提供有关创作过程的信息”。由此可见，无意识的奇异世界，基本系统，深深埋藏着的永远不会意识到的梦的世界，对于弗洛伊德来说有点像浪漫主义者以及后来的雷蒙德·罗素笔下的非洲腹地，一个他第一次描画出其地理轮廓的遗失的大陆。有时弗洛伊德坚持无意识的中心地位，认为所有艺术和文学成就都来源于此。他说：“我们可能有过高估计意识的地位的倾向，甚至对智力和艺术产品也是如此。”他相信像歌德和赫尔姆霍茨那样“以灵感的形式出现的”天才的创作的最基本部分是无意识思考的结果。无意识是真正的心理实在。与康德的自在之物有点相似，无意识的内在特性“是和外部世界的实在一样不为我们所知”。由于这一成果的重要性，我们必须把注意力转向弗洛伊德的这些发现，特别是要看到它们不仅适用于梦的世界本身，而且还适用于文学和艺术世界。

要说明梦运作的意义和目的，最好先考虑一下它和压抑的关系。弗洛伊德认为压抑是他的整个精神分析结构的基石，并把它的作用限定为“抵制和拒斥一些事物进入意识”以避免痛苦。压抑常常起于欲望，尤其是在性欲望与一个人的道德和审美价值观发生冲突之时。这样的冲突观念有一种对人的内心的生动的、引人注目的看法，即多种力量挣扎着从下部的无意识中升上来，而又被从上部的意识中推回去。梦恰恰存在于这两个不同世界的分界线上，它以明白的内容显现于意识的表面，却又符合从无意识深处派生出来的潜在梦思。释梦问题对于弗洛伊德来说意味着把梦内容的“象形文字”翻译成隐晦的梦思的语言。梦是拼图游戏或是字画谜，而能将之看作合乎理性的艺术构图。而弗洛伊德以前的释梦者正是犯了这种错误。弗洛伊德举了一个梦为例：梦的内容包括一个屋子的一部分，屋顶上有一只船，接着是一个字母以及一个无头人在跑。他指出一个无头的人在跑，一片风景上含有字母表中的字母，

这是多么荒谬的事。他可能没有意识到，不出十年，这些荒谬的成分在艺术中即已非常突出。（例如夏加尔^①和毕加索的作品。）

意义的改装存在于无意识的思想变成意识之时，或者更明确地说，弗洛伊德把梦的内容同监察作用联系起来，这种监察作用代表着我们的道德和伦理力量对意识中性的和侵犯性的成分的抵制。这些成分并非被消灭，而仅仅是伪装起来。正如我们已经提到的，弗洛伊德在维也纳心理分析协会 1909年 10月 15日的那次讨论中指出，“意识的内容同无意识的内容的关系”是“成分相同，但次序多变”。这种扭曲的规律——梦运作——形成了弗洛伊德的整个梦的分析，或称梦的“考古学”的核心和最有意义的部分。

一个内容贫乏、支离破碎的梦为什么能表示丰富的、范围广泛的、甚至奇异的梦思，这一点可以从普遍的、基本的凝缩过程得到解释，而凝缩程度在人与人之间，实际上在梦与梦之间都是极不相同的。我们已看到一个出人意料、范围广泛的完整的观念世界体现在“爱玛注射的梦”的零星的记忆片断中。我们还可以在《日常生活的心理分析》中看到丰富的内容藏于貌似琐碎和无意义的迷失和错误之下。尽管弗洛伊德没有广泛讨论文学中的凝缩，他分析梦时常常联系到文学联想^②并且在许多地方他暗示道，任何文学作品中都有我们的视线范围外的东西。除此以外，如果不算弗洛伊德简单明了的叙述描绘潜藏意义的特色，如果不算技巧方面的非凡潜力（这种技巧别人刚开始认识），这里就没有什么新的东西了。虽然弗洛伊

① 夏加尔（~~夏加爾~~夏加尔）：俄国画家，旅居德国，主张美术革新。其作品反映了立体主义、超现实主义、表现主义等多种风格。代表作有《犹太人婚礼》、《我和村庄》、《红日》、《进入耶路撒冷》，以及为果戈理的《死魂灵》作的插图等。

② 詹姆斯·坎农《一位诗人》、左拉《作品集》等等。亚历山大·格林斯泰因的《西格蒙德·弗洛伊德的梦》（~~弗洛伊德~~）一书中收集了许多这方面的例子。

德在论述艺术和文学时很少强调凝缩作用，但凝缩构成他在研究文学艺术时的基本方法，并且这种推断也涉及其他梦的过程。

移置也同凝缩一样，用于掩盖梦思中实际上的内容。其方法是把着重点从重要处移向琐细的无关紧要之处。弗洛伊德根据一个在所有梦中存在的强有力的现象，即过度限定（~~煤煤那~~ ~~苗煤那~~ ~~煤那~~）——梦思中各种内容成分的重现，解释了凝缩和移置现象。例如戊基（~~葬~~ ~~葬~~）一词，在“爱玛注射的梦”中引以作为与丙基（~~费~~ ~~费~~）、三甲胺（~~呢~~ ~~呢~~ ~~呢~~）、威廉、^① 丙烯（~~费~~ ~~费~~）等单词联想的重现。^② 不仅梦的凝缩，即梦思的内容比初看上去要多，而且从主要的梦思向前述化合物名称一类的边缘梦思的转移都证明，一种梦的成分由多种原因决定。就文学和艺术而言，决定着重点转移的特征必须在矫饰艺术期去寻求，而在更具古典倾向的时期，必然会反对它们。等一会儿我们就会看到，弗洛伊德几乎毫无例外地选择重点清楚而集中的作品，尽管许多他的追随者企图把分析扩展到古典作品的次要方面，以便作出广泛的分析。

梦运作的第三个作用，即对可再现性条件的考虑，对于将弗洛伊德的观点运用到艺术和文学上，是极其有利的。弗洛伊德指出，除了第一种类型的移置，即一种思想代替另一种多少相关的思想外，还有第二种移置，即语词成为思想的替代物。在这种情况下，生动的、具体的表现代替了苍白的、抽象的表现，梦的优势就在于其本身富有生动形象性，而生动形象的东西是“能够被表现出来的”。这种形象语言“并非为了被理解”，然而却无疑可以像用象形文字写成的古文献抄本一样被译解出来。但是，在译解梦的成分时，我们面临的一个难题是它的含混性。应取它们肯定的意义还是否定的意义？是将之看

① 即威廉·弗里斯（~~辛~~ ~~辛~~ ~~辛~~）。

② 参见弗洛伊德《梦的解析》一书第 四章。

成过去事件的重现还是看成象征？或者根据它们的字面意义来理解？逻辑关系的再现和象征性作用属于可再现性问题。

弗洛伊德描述了一些对作家、艺术家特别有益的、可用以再现逻辑关系的手法，因为这种关系在“梦的形式特征中”得到了再现，由此，他指出，在梦中逻辑联系被时间上的同时性所取代，正像拉斐尔的《雅典学园》和《帕那修斯》^①一样，画中把不同时代的哲学家和诗人放在一道，尽管他们实际上从来未曾聚集在同一个大厅或同一个山顶上。这种来源于艺术作品的例证显示出，在梦中紧密联系在一起的各种成分是怎样暗示了一个同样紧密联系在一起的深层的梦思。他还引文字书写的例子补充说，紧挨着的两个字母“葬遭”应发作一个音节，中间有一个空隙就表示“葬”是一个单词的最后一个字母，而“遭”表示下一个单词的第一个字母。因果关系可以由前后顺序关系体现出来：较短的序梦就像“原因分句”，较长的主梦好似“结果分句”。因果关系也可以在一个意象向另一个意象的转化中体现出来。在梦中不存在选择性，“并且”代替了“或者”。正如弗洛伊德曾在好几次运用例子加以说明的，两个或两个以上的事物是互相叠加的，而不是互相替换的。对抗和矛盾不能直接在梦中得到表现，因此它们受到忽视。实际上，梦“显示一种特殊的对把矛盾的事物结合成一个整体的偏爱”。例如，他分析道，在梦中，花同时既与性无知相关，也与性犯罪相连。在梦中可以通过这种方法表现矛盾：一是通过把代表相反特性和特征的人相互对换以满足梦监察的要求的方法；二是使用一种把已出现的梦的内容的一部分转变为“正好相反”的手法。弗洛伊德还举他自己的一个梦

^① 《雅典学园》和《帕那修斯》是拉斐尔的两幅著名的壁画。在《雅典学园》中，柏拉图、亚里士多德和其他一些古代哲学家在同台作演说。帕那修斯本来是希腊中部的一个山峰名，传说为太阳神阿波罗的灵地，众缪斯也常常聚居于此。山下就是著名的阿波罗神庙。在拉斐尔的壁画《帕那修斯》中，阿波罗被众缪斯和一些古代著名诗人所环绕。

为例：他在梦中梦见歌德攻击一个年轻人，而事实却是一个年轻的批评家攻击了一个他十分赞赏的“歌德派的”朋友弗里斯。最后一个逻辑关系是相似性，这一点在梦形成的机制中最为常见。弗洛伊德还将之称为“‘恰似’关系”。这种“组成了梦建构的第一基础”的关系，可以以种种方式表现出来，并且得到了凝缩理论的支持。相似性与拥有共同属性在梦中表现为同一，在梦里，既有已有材料的采用（即“认同”为别人），也有重新构成的新的综合（不同事物的“组合”）。

通过认同，由一个共同因素联系在一起的几个人，将假借同一个人物形象而出现于梦的显性内容中。但是，既然弗洛伊德说“每一个梦都与做梦本人有关”，那么，在这个人物形象下实际上也隐藏着做梦者自己。在《创造性作家与白日梦》（~~1911~~）中，弗洛伊德把它的这一观点从梦扩展到了现代文学的广阔领域，认为作家把自我劈成几份，分配到他的小说的一些角色中去。^① 认同现象可以不限于人，例如可以对地点的专名认同，弗洛伊德就曾在梦中对罗马和布拉格认同。而组合过程则常常在事物间进行。弗洛伊德把梦中构成的组合意象比作想象中的马人和龙的形象，它们的重要区别在于：清醒时制造的幻想形象是由预期中这一新的构造物对观察者的影响所决定，而梦中合成物的形成则为一个与它的实际形状无关的因素所决定，这一因素被称为梦思。弗洛伊德举一位女病人的梦作为组合结构的例子。梦中出现了一所既像海边沐浴的棚舍，也像屋外厕所，还像阁楼的房屋。弗洛伊德看到前两个成分都与裸体和脱衣服有关，就指出，“这两个成分与第三个成分结合在一起，可以使我们得出结论，（在她的儿童时期），阁楼也是一个可以脱掉衣服的地方”。

^① 恩斯特·琼斯在《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》（~~1913~~）一书中追随弗洛伊德形成一种与凝缩相反的过程的思想，即“分解”（~~1913~~）。作者通过从一个原初的角色抽引出属性，创造出属于不同角色形形色色的属性。

梦构成的第四个因素，即局部修正（布雷尔误译为局部加工），是由某种紧迫的情绪引起的，“在这种情绪下，做梦者在梦中受到惊恐、困扰和拒斥”。为了使梦受到那曾不经意地对梦放行，又不再能压抑它的永不休眠的心理监督者的宽容，做梦者想：“这仅仅是一个梦。”这种对梦的影响并非来自梦思，而与清醒时的心理作用相似。的确，这种梦监督作用经常发生在醒前的片刻。除此以外，还有一个更重要的修正就是为了填补故事的空白或使一些不合逻辑的故事具有意义而作的补充与插入。虽然这些相互联系的思想不存在于原始的梦中，然而它们与梦思的材料有关，并且通常不产生新的创造。弗洛伊德并不否认这种因素“具有对梦产生新影响的能力”，但他强调“这种因素”主要根据其偏爱，根据对梦思中形成的心理材料作挑选而起作用。这种产生出新影响的可能性相当重要，因为弗洛伊德把这种梦思成分称之为“奇想”，弗洛伊德把“奇想”比作白日梦，而白日梦不仅对像都德一样富有想象力的作家有助益，而且其性质本身即与作家的想象性作品有关，这一点在他的《创造性艺术家与白日梦》中即已指出了。^①

弗洛伊德及其追随者已认识到了整个梦运作的过程与想象的思维活动的关系，并且在从第四版到第七版《梦的解析》中，关于梦运作的那一章后面即紧接着兰克关于“梦与创作”和“梦与神话”的论文。这些文章后来被从他的文集的各版中抽去，并不意味着弗洛伊德认为它们的重要性减少，因为弗洛伊德自己曾要求把它们收进文集。我们可以看出，对于弗洛伊德来说，梦运作与神经症、日常生活心理学以及智力超常有关，而不属于被解释为创造性过程的美学。在 1909 年 10 月

^① 古斯塔夫·比肖夫斯基（Gustav Birsch）：《从宣泄到艺术作品：一位艺术家的形成》，见乔治·月威尔伯（George W. W. 沃纳·米恩斯特贝格（Sigmund Freud）编《心理分析与文化》，纽约：1909年，第 100 页。

次日维也纳精神分析协会的会议上，当弗洛伊德断言心理分析“提供了有关创作过程的知识”时，他比起他以后的在精神分析是否具有探究艺术奥秘能力问题上持有节制的否定态度的人来说，持有更为乐观的态度”^①。无疑弗洛伊德决不会把艺术归入到一种以梦运作类型为根据的分析中去。他特别指出，象征性这一创造性想象的源泉来自无意识思考，而非梦运作。尽管如此，他对艺术的分析，正像他对文学的分析一样，集中在心理过程上。他的许多见解是以他研究梦运作形成的思想为基础的。因此，在他讨论《格拉迪瓦》时，他注重对主人公的过失和幻想及相应的表现手法，例如凝缩和移置等方面的强调。在他对《格拉迪瓦》的分析中，正像对米开朗基罗的《摩西》和列奥纳多的《圣母和圣安妮》分析一样，弗洛伊德探索作品的意义在一定程度上根据其梦运作在形成过程中的相似性。当然，这绝非意味着把艺术品等同于梦。

在某种意义上说，弗洛伊德把所有伟大的艺术品都看作是展开了的心灵的戏剧。用一个在弗洛伊德时代流行的（见理查德·冯·梅尔海姆的《心理戏剧的世界》，~~1910年~~）后来又被他~~1911年~~莫罗捡起的术语说就是心理戏剧。我们可以把这种观点称之为心理现实主义：周围的风光和细节被减少到最小量，批评家仅仅选择主人公情感与心智生活的转折点来探究，这是一种与~~19世纪晚期~~的莱奥·贝格（~~1875-1953年~~）一类的批评家和施尼茨勒（~~1881-1939年~~）以及普鲁斯特一类的作家非常相像的行为。这种对心理景致中的探索将由与梦运作图景相似的规律和原则引导。[有人企图改造正常规律，使之适用于想象的平面世界以及其中的二维人物。这种平面世界和二维人物曾由作家阿博特（~~1857-1913年~~）在《爱丽丝漫游奇境记》中加以描绘。]但经过

^① 他决不会像丹尼尔·斯尼德尔在《心理分析家与艺术家》（纽约：~~1910年~~）中那样走得那么远。斯尼德尔误读了弗洛伊德论笑话的书的思想，宣布：“有为之艺术作品所追求的艺术的最高表现是无意识的梦动作。”

对梦运作的细致研究，却证明它并非完全胜任领悟埋藏着的和内在的天地任务。在《梦的解析》^①中，弗洛伊德评论了梦的性质的性质，而这性质中绝大部分“与精神性神经病，传说和民间风俗”所共有，由此，弗洛伊德指出，在象征的运用上，“梦运作没有什么独创性”，而仅仅遵循他所发现的在无意识中已经铺好的道路。在《创造性作家与白日梦》中，弗洛伊德分别把“想象力丰富的作家与‘在大白天想入非非的人’，把作家的创作与白日梦”，作了更加明确的比较。但是，他把最优秀的作家和那些不那么自负地写传奇和长短篇小说的人区别开来，这些人在社会各阶层拥有最为众多的男女读者。他审慎地指出，必须根除白日梦的幻想中以自我为中心的本性，它才能够成为艺术。在 1909 年的另一部著作《论精神分析运动的历史》中，弗洛伊德还主张，对于精神分析来说，“无意识精神活动的概念能够使我们第一次窥见富于想象的创造力的本质”。特别是他关于符号的见解，是我们在理解这种首次窥见的本质时，必须求得帮助的。这是由于弗洛伊德指出^②，梦的符号远不止是梦运作的副产品，实际上“把用于凝缩、移置和戏剧化的材料提供给梦运作”。这样，非不会对梦形成限制，而且，梦的符号意义对于童话、神话、传说、笑话和民间传说的表现手法都具有决定性的影响。

不仅在把精神分析应用于艺术时，而且在向一般大众阐释精神分析学的意象（特别是关于性的意象）时，符号都起着主导的作用。因此，塔斯·蒂纳曼在 1920 年才能说：“曾常常被嘲笑的‘弗洛伊德的符号’却拥有通向真理的钥匙，这种真理后来变成了一个俗套。这种观点认为人是符号的动物（使用符号动物），符号创造是健全的人类精神的基本活动。”正如弗洛伊德所运用的那样，这种符号具有鲜明的可感性和具

① 见《弗洛伊德全集》，标准版第 5 卷，第 100 页。

② 见《弗洛伊德全集》，标准版第 5 卷，第 100 页。

体性，在某些方面类似于被指称物（比如，一个长形的物体象征男性生殖器）。就像在过度疲劳、神经错乱和梦的状态下一样，这种符号经常出现在一个较为原始的思维方式占了上风的时候。符号的本质，依照兰克和萨克斯在 1907 年写的一本书里的观点（弗洛伊德认为这是关于符号谈得“最为中肯”的一本书），是在于它具有两种或两种以上的意义，在于它表现了潜在的或隐秘的观念。绝大部分的象征与性有关，它们的作用深入到了人类经验的最深层次。就像琼斯在 1908 年指出的“所有的象征都表现自我或直系血亲的思想，都表现有关生、爱和死的思想”。琼斯解释了象征的起源，尤其是根据快乐—痛苦原则，解释了象征聚合和统一不同思想的倾向。这在野蛮人的心理现象中可以找到例证，野蛮人仅仅注意事物的相同点，因为这要比注意不同点更容易（较少痛苦）。

弗洛伊德从他自己和其他作家的经历中，取用了大量丰富而有启示性的关于性功能 and 人体功能的象征意义的例证。[图 158 与 159]（富克斯 [1908 年和 1909 年] 把厨房和植



图 158

物生命作为性意象的观念，斯蒂克尔 [1906 年] 的梦的象征，以及谢尔纳尔在 1905 年，沃尔克伍德在 1906 年的人体象征）他引用了 1904 年马辛奥斯凯（1904 年）的例子，马辛奥斯凯收集发表了由做梦者本人插图的梦的资料，这些画表面上画的是风景，但透过表面可以窥见其潜在的涵义：“对于天真的眼睛来讲，这些图画可能像轮廓、地图等等，进一步的审视就会发现

它们代表着人的身体、生殖器等等，只有这时，梦才是可理解的了。这一点还可以参见 普耶菲斯特（~~普耶菲斯特~~ 普耶菲斯特）的著作。”弗洛伊德用大量篇幅来阐述梦的象征，这是他著作中最吸引人和最有启示性的部分。弗洛伊德在他的病人中遇到的象征具有抒情性想象的特征：柱和碑象征腿，弗洛伊德将这一象征与《所罗门之歌》中的暗喻相提并论，现在我们可以——尽管没有如此荣耀——在视觉



图 8

艺术里将“碑柱—腿”的象征与达利于 ~~达利~~ 创作的《隐身人》相比。抒情性象征还有：入口甬道象征了人体的孔窍之一，水管子暗示了泌尿器官；童话中的人物形象例如国王和王后代表做梦人的父母，王子或公主就是做梦者自己的化身。男女性器官的最简单又最广泛的象征意义对弗洛伊德的读者产生了极大的影响 [图 9]：“所有长形的物体，如手杖、树干、雨伞（张伞的动作可以比作性勃起），都可以代表男性性器官”，另一方面，“盒子、箱子、橱子、碗柜以及炉灶，还有其他空心的物体，如船，都代表子宫”。房屋（比较一下德语里的 ~~房屋~~ 房屋 意为妇女），尤其是在“意指以各种方式进进出出”时，就成了女人，而插入锁的钥匙就代表阴茎。台阶、梯子、楼梯，或上下这些阶梯就意味着性交，甚至在这种阐释里，连衣物也失去了表面上的清白：女人的帽子或外衣代



图 100

表示了生殖器官，正如男人梦中的领带意味着阴茎一样。^① 阴茎常常表现为犁、武器、蛇、甚至飞船……这一名单显然可以继续开列下去，不会有终结。梦见飞翔、梦见跌落、梦见漂浮，这些一般由运动感组成的梦，表现了一种全然特殊的梦思种类，对每一个人来说，这种梦可能会有不同的理解。

性象征确实是弗洛伊德梦的分析中令人瞩目的部分。面对这些象征，弗洛伊德发现需要回答那些攻击他著作中这些方面的批评家，申明在释梦时不忘记性情结的意义的同时，“我们当然还要避免把它夸大为唯一重要的”。此外，他明

确宣称，“所有的梦都需要性的解释的说法……在《梦的解析》中并不存在”。

也许是在威廉·斯蒂克尔的影响下，弗洛伊德有时放弃他的梦幻象征与做梦人有关的观点，而采纳象征具有确定意义的观点（这与旧有的写梦的书一样）。1904年，弗洛伊德在第二次国际精神分析大会上发表讲演（“精神分析疗法今后的展望”）中令人惊讶地宣称，当时有一个委员会正要研究出梦所指确定的象征含义。精神分析学家坚持否认象征中个人的和人

^① 赫尔曼·罗沙克：《关于蛇与领带的象征意义》，《心理分析时报》，第 10 期，1904 年，第 256 页。

体的作用的倾向（不仅仅是有神秘色彩的荣格及其追随者们这样做），似乎有与一些作家和批评家的普遍象征的思想和平共处的趋势。但是许多精神分析批评家付出的代价，却被弗洛伊德精确的临床定义所淡化。不管怎样，这种发现持久而普遍象征的企图，到目前为止已经失败了，也许它永远不会成功。因为甚至像鼻子这样保存长久、显而易见的男子性器官的象征（~~19~~世纪~~19~~年代末期，美国漫画家~~19~~克拉克姆创造了一个长着竖立的鼻子的人物形象，名叫迪克诺斯）也总是可以用相反的观点加以重新解释：弗里德曼在~~19~~年说，鼻子象征男性生殖器“在精神分析文学作品中已经多次出现过”，但是里昂·杰·索尔在~~19~~年撰文指出，“鼻子不仅具有男性生殖器，而且具有女性阴道的意义”。

不论象征是广义的“真实”存在，还是由病人的自身经验决定，并由此可以通过分析恢复失去的记忆，从而成为可阐释的，象征都充当了分析学家的治疗工具。像这样使用象征的做法一直受到猛烈的攻击，被指责为把丰富而生动的人类经验庸俗化、简单化了。例如有关飞翔的梦，这种梦似乎有碍于弗洛伊德把它缩小为仅有一个意思的企图（尽管他喜欢对这类梦作性的解释，特别是解释男子时，更是如此），但是他还是同意把它看成具体的象征。一位与弗洛伊德很友好的批评家，存在主义心理学家路德维希·宾斯万格坚持意象不是一种象征（它和精神分析中的情形不同，背后并不隐藏着什么），而是一种直接的表达^①。宾斯万格作了关于飞翔高度标准极有启示性的现象学描述，并且声称已经证明，梦中升空和落下的“人”或物，通常采用鸟的形象。鲁道夫·阿勒斯~~19~~年论述说：

^① 迪特尔·维茨（~~19~~）：《深层心理学》，伦敦：~~19~~年，第~~19~~页。

分析者真正关心的不是病人而是他的症状，借用这一术语不仅指临床感觉中的症状，而且还指所有那些精神分析学称为象征的事物。在精神分析学的象征和象征物之间是结果和原因的关系……这种把因果关系和词义的关系等同起来的做法，容易遭到激烈的反对。

同样，奥格登和瑞恰兹也反对精神分析的象征把人类经验简化为科学语言：

精神分析学家常常讲梦的意义。当他发现了某些精神现象的“意义”时，他通常找到的是原因的显著部分……但是，由于引入了“普遍象征”，如国王、王后等等，“意义”就成了象征的一些内在特性，在这两种情况下，“意义”就很容易流于主观。换句话说，对于精神分析学家就像对于所有的自然科学家一样，因果符号关系是至关重要的。^①

正是弗洛伊德的象征的这种特性，吸引了莫里斯，他把这种象征的意义引入了他的符号行为理论。^②

弗洛伊德象征研究的语义学的精确程度，吸引了莫里斯，但是，如果我们比较一下容格以及另外一些原弗洛伊德的追随者，我们就可看到，这种精确性恰恰是美学上的弱点（菲利普森，1954），它只是显示出一种对丰富多彩的各种艺术经验

① 《意义的意义》，纽约和伦敦：1954年，第183-184页。

② “弗洛伊德主义者所做的是提出关于为什么个人很难构建他的某些符号的意义，以及他为什么会积极地抵制他自己或其他人构建这种意义的理论。这种理论只要可靠的话，对于理解病理的征兆就是一个贡献。在其中，从原则上说，没有什么不能被译解成行为符号学的语汇。（查尔斯·莫里斯《符号、语言与行为》，纽约：1954年，第184页。）

视而不见的倾向。当然，弗洛伊德在任何情况下都厌恶形而上学的推测，他也从未把艺术吹捧为象征的高峰，也从未像卡西尔 1925 年所做的，把它吹捧为能使人成其为人的要素。反过来，一些作家把弗洛伊德的研究看作是含糊的、无用的。他们否认弗洛伊德在任何严格的意义上使用过“象征”，因此，科学家冯·贝塔朗菲在 1927 年借用苏珊·朗格的《哲学新解》中批判弗洛伊德主义的“前象征”说的话：“假如存在一种关系，不是一个相对于许多、而是一个相对于任意一个，（在库比的例子里，舌头意味着和丈夫打架，意味着性交，意味着弗洛伊德医生等等）或任意一个相对于一个，（根据弗洛伊德的观点，任何长形的物体都是阴茎的象征）我们将不再更多地谈论象征性，而是讨论自由联想。”这种批评（在反对普遍象征的范围之内是有效的）似乎没有抓住弗洛伊德的观点。实质上，弗洛伊德认为，不管是用各种方式表达的无意识思想，还是像长形物体那种有可见的标志，在特定的情境里有特定的意义的事物，凡在象征意义上使用的事物都具有一种普遍的特性。更为恰当的根据弗洛伊德象征思想对艺术阐释作批评的是罗杰·弗赖 1929 年写的《艺术家与精神分析学》一书，他坚持“没有比梦更与基本的审美天赋相对抗的事物了”。并且提出了“诗歌不纯的程度与它接受梦的量的多少成正比”。他还断定，在象征主义者的世界里，仅有两种人是完全与象征性相对的，他们是科学家和艺术家，因为他们独自努力去建立完全自足、自立、自主的结构——这些结构不代表任何其他事物，但是显现出它具有最终的价值并且在这种意义上说是真实的。弗赖用形式主义的标准去反对精神分析学家的保守观点，他触及了把年老的一代即弗洛伊德和他的同行的欣赏趣味与现代艺术运动区分开来的这一关键性问题。弗赖对这些问题进行的系统性阐述至关重要，以至直到 1936 年，马歇尔·布什还在他的报告《精神分析艺术理论的形式问题》里，得出结论说：“弗赖提出的有关精神分析学的基本问题是：具有敏感的审美

能力的人们，从对形式的观照中得到情绪快乐。这个问题并没有得到解决。”弗洛伊德对现代艺术的敌视态度，也为他的主要追随者所专有，但他们在程度上各不相同。例如，琼斯^①就不像弗洛伊德，他可以忍受印象主义。他觉得如果审美因素处于支配地位，艺术就变得“枯燥无味”了。他以立体派风格为例，由于越来越“枯燥”，它在这方面的感染力“相应地受到限制”。显然，艺术包含有隐藏在象征主义外衣下的秘密，它更适合于第一代精神分析学家的一般趣味。

引人注目的是，弗洛伊德和他的追随者主要为了分析而选择的艺术作品，是那些含有性内容，又不是显而易见，必须是能设法寻找出来并且能被加进对作品的理解中去的。关于赤裸裸的性或者色情艺术的论文，是弗洛伊德主义者最不重要的艺术研究成果。弗洛伊德自己也很少在艺术品中探求性象征：对于《俄狄浦斯王》明确的性的特性，他不需要增加什么了，他发现始祖鸟是考古学家哈诺德一类人的一个很好的象征。但是，他很少用蜥蜴从墙缝里钻过去作为男性生殖器的象征。他论及在米开朗基罗的雕像里看到的摩西的内驱力和动机，也没有任何关于性的暗示。自然，他对于列奥纳多艺术的分析，是建立在他所设想的艺术家童年时代性幻想的基础之上的，但是他没有把性成分与超出了出现“微笑”的范围限制之外的作品联系起来。当弗洛伊德犹豫时，他的追随者常常陷入性象征的泥淖之中，后果也稀奇古怪。桑多·费伦斯基用使人惊奇的语言为之委婉地辩护：“这种可笑的言论，一度是用来反对精神分析学认为无意识把阴茎理解为任何一种凸状物而把阴道或肛门理解为是任意一种凹状物的观点的。但我发现这些话说的恰恰是事实。”^②奥托·兰克在 1909 年富有想象力地把梦的性

^① 恩斯特·琼斯：《西格蒙德·弗洛伊德的生平和著作》，第 7 卷，第 151 页。

^② 桑多·费伦斯基：《精神分析中的性》，伦敦，1924 年，第 107 页。

象征思想发展成为一种文化和艺术技巧起源的理论。偏激但有时能给人以刺激的分析学家乔治·格罗蒂克则走得更远。从他1905年的论文《语言和艺术中的无意识象征意义》中可以看到，格罗蒂克在德累斯顿拉斐尔的《西斯廷圣母》面前毫不踌躇就去发掘它的无意识的秘密。不仅发掘“永恒的女性”的含义，而且还发掘圣徒巴巴拉和西克斯图斯身上的性象征含意。除非把他们作为女人或男人，格罗蒂克就不能确认他们。他看到了男子身边的王冠，就称这种东西为女性的象征，而“在该女人附近，不碰到她的地方，耸立着一个塔，那是男性的象征”。比较起来，弗洛伊德大约在1905年前对同样一些油画的评论看起来要单纯多了：他仅仅涉及圣母太年轻的特质，他觉得，若和霍尔拜因的《圣母》比较起来，拉斐尔的《西斯廷圣母》缺少一点“神性”（当时在德累斯顿博物馆有该作品的副本）。

尽管弗洛伊德限制性象征在艺术中的应用，性作为艺术创作和艺术欣赏的一种因素，仍然是他的美学思想的关键。因此，他在1905年指出，“‘美’的概念植根于性刺激之中”^①。到了1906年，在《文明及其不满》中，他向企图解释美的性质和起源的美学家们的“夸张而空洞的言论”提出了挑战，他的观点是：“所有这些看来一定是起源于性感觉。”^②

弗洛伊德不仅是维也纳人而且也是施尼茨勒的同时代人，他确实意识到了19世纪唯物主义者把艺术归属于性欲这一观点。^③许多弗洛伊德的同时代人，重复这些概念，撰书发展

① 弗洛伊德1905年为1905年所写的《性学三论》加的一条脚注。

② 美学家马克斯·德索在《美学与一般艺术学杂志》中挑战了弗洛伊德将美学归结为性的观点（斯图亚特：1905年，第5卷，第4期）。

③ 参见著名的传记作家威廉·博尔舍（1905年1月）的论断“诗是由生殖器官所产生出来的”，或者普日拜兹维斯基（1905年）在19世纪90年代所说的“艺术不过是一种性与大脑之间的游戏”。

美起源于性欲的观点。^① 尽管弗洛伊德把所有的美学家一概拒之门外，在 19 世纪初期，仍有一些人把性欲作为他们解释美的根本原则。^② 虽然弗洛伊德确实知道这种观点，但是他一点也不满足于简单地把艺术归属于性欲。因此，他不仅把他的性欲概念扩展到既包括性生理，也包括文化活动在内的“里比多”，而且，弗洛伊德还对美起源于“性感觉”的思想再次加以限定：“爱美似乎是其目的受到禁止的冲动的完美例证。”这一很重要的关于升华的思想首次出现在 1905 年写的《性学三论》一书关于性好奇的论述中，他指出：“假如性好奇能把它的兴趣从生殖器转移到整个人体外形上来，它就能转向艺术（在艺术里得到升华）。”这里，象征的功用就是把无意识冲动向上引导为艺术表现。用琼斯的话说就是：“所有的象征都显示出理解能力（感情方面的或理智方面的）或者表现能力的相对缺乏，而又以前一种能力的缺乏为主。”^③ 这就导致了心灵向更为原始的心理过程的复归，特别是向那些最少费力的心理过程的复归。诸如具体的、可感的——通常是可见的心理过程，因为“许多知觉的记忆都转变成了视觉形式”。为了表现的需要，被抑制的意念使用了一些不被禁止的、有意识的和有社会意义的象征，因此，被抑制的性动机基本上达到了升华。

^① 阿尔弗雷德·埃斯皮纳斯（~~阿尔弗雷德·埃斯皮纳斯~~）：《动物社会》，巴黎：1896 年；海因里希·斯泰因塔耳（~~海因里希·斯泰因塔耳~~）：《心理学入门》，柏林：1896 年；马塞尔·比乌斯（~~马塞尔·比乌斯~~）：《论叔本华》，莱比锡：1899 年；乔治·桑塔耶那：《美感》，纽约与伦敦：1904 年；尤里奥·赫恩（~~尤里奥·赫恩~~）：《艺术的起源》，伦敦：1905 年；雷米·德古尔蒙（~~雷米·德古尔蒙~~）：《思想的分离》，巴黎，1905 年。甚至更早的时候，像蒂克特（~~蒂克特~~）这样的浪漫主义者在《威廉·洛弗尔》（1874）也说：“诗歌、艺术，甚至信仰也都是隐藏的欲望。”而诺瓦替斯在《文集》第 3 卷、第 10 页中用典雅的方式对这个立场作了概括：“大脑与睾丸相似。”

^② 保罗·苏里奥（~~保罗·苏里奥~~）在《理智的美》第 10 页中断言“不仅在审美的情感中，而且实际上在美的创造者中，都充盈着性本能”。

^③ 恩斯特·琼斯：《象征的理论》（1908），见《精神分析论文集》，1908 年，第 2 版，第 10 页。

这种从里比多冲动到象征的文化性转化，通过把本能的能量升华为语言、艺术和礼仪，代替了实际的满足。弗洛伊德在《文明及其不满》中，颇有些悲观地讨论了这种现象，其他人试图从文化抑制中解放本性，不过是想在弗洛伊德观点基础上建立乌托邦。这些理论家经常践踏弗洛伊德怀疑的、保守的偏见，以及他坚持的观点：“性的需要不能使人们团结；它拆散他们”（《图腾与禁忌》）。

艺术家经常制造这种“升华”的动机是什么呢？弗洛伊德一向认为，艺术家具有特别强烈的本能要求，但是他的内向的素质妨碍了他去满足这些要求。所以他必须生活在近乎神经官能症的幻想世界里。^①对弗洛伊德来说，自然又出现了另外一个问题，这个问题就是：艺术家是怎样获得成功，又不至于成为神经病人的？弗洛伊德主要给出了两个答案：首先，艺术家的自我（~~自我~~）过多地负荷有来自强烈的本能的能量，可以在他的艺术幻想世界里，释放一部分。至于如何释放的问题，弗洛伊德从不擅自解释。其次——对这一点，弗洛伊德作了充分发挥——艺术家尽管陷入了幻觉，不能像其他人一样应付现实，实际上却具有运用他的虚无缥缈的幻想世界，铸成真实成就的手段。在一篇发表于 ~~1911~~ 年的著名的评论里^②弗洛伊德解释说，艺术家把自己最私下的愿望和幻想当作已满足的要求给予描绘，并且把它们改头换面变为艺术。这样，就“削弱了这些愿望的令人讨厌的方面，隐藏了艺术家身上的这些愿望的根源”。并且由于遵循了审美的规律，给其他人提供了鼓励性的奖赏（~~这种奖赏是艺术家所渴望的~~）。他在 ~~1911~~ 年关于笑话

^① 这一来源于浪漫主义的立场在 ~~19~~ 世纪晚期的欧洲相当普遍，至今仍为一些当代的批评家所关注（~~19~~ 世纪 ~~20~~ 年代《党派评论》有关“艺术与焦虑”专栏中，爆发了对这个问题的讨论），尽管在一些可追溯到 ~~19~~ 年代的研究中出现了艺术家在气质上与其他人不同的观点。

^② 弗洛伊德：《心理分析中所具有的科学兴趣》，见《弗洛伊德全集》，标准版 ~~1~~ 卷。

的著作中已经预告了这种形式有如内容之外包着的糖衣的观点，在这本书里，弗洛伊德描述了笑话的形式或外表的作用，说它“向我们的批评威力行贿”。维多利亚时代讨厌性生殖器，这对弗洛伊德的艺术观点和性的定义有影响。弗洛伊德认为，艺术起源于性欲，经过精炼而成，他对性欲的定义是，它“决不等于要求两性结合，或者使生殖器产生快感的冲动”，而是“柏拉图《会饮篇》里涵容一切，保护一切的爱神厄洛斯”。

弗洛伊德后期提出的升华作用概念，是从性欲亢进中转化而来的，这一点在他关于宣泄的观点中已初露端倪。在发展精神分析的过程中，弗洛伊德就已采取了第一个和最具有决定意义的行动，即抛开他和布洛伊尔根据催眠术建立的“宣泄法”，这种方法使用受限制而且和身体直接接触，而采用较间接的“升华”了的精神分析方法。^①最终，弗洛伊德当然还是尽力使他的病人达到自知，寄希望于实现自制，而不是得到暂时缓解。^②他不赞成费伦斯基的“新宣泄原理”，以病人对于宣泄经验的迷恋作为治疗的结局。即使费伦斯基要求把它与原有的技术区别开来而称之为“新宣泄”，它仍然是一种“回忆”，并且“为主体的将来存在提供更坚实的基础”。克拉伦斯·马奥本多夫 1927 年的一段话，可以总结弗洛伊德对于宣泄在作家身上的作用的态度：

在多数情况下……作家试图通过写作使自己摆脱
神经官能症的企图是不会成功的……作家搜索枯肠或

① 诺尔曼·曼陀兰在《文学反应的动理学》一书第 152 页相信自己是一个正确的弗洛伊德信徒，引用了一篇 1915 年发表的论文，然后就完全偏离了正确的轨道，写道：“对文学处境的最确切的比喻是催眠状态”。这个立场弗洛伊德决不会接受，特别是在他成熟时期的作品中，绝不可能接受这一点。

② 关于弗洛伊德对催眠的技术上的反对，见《弗洛伊德的心理分析程序》，（曼陀兰）。《弗洛伊德全集》，标准版第 7 卷，第 152 页。

一挥而就的写作与临床分析过程的自白或宣泄因素，可能是相同的。但是，这样的自我泄露通常不能一劳永逸地解除作家心理上的本质冲突，就像它不能一劳永逸地解除神经官能症患者的烦恼一样。

宣泄疗法，依靠催眠来恢复和释放贮存起来并受到意识抑制的伤害性记忆，可能已使弗洛伊德想到一种就像有显著效果的治疗法一样的艺术理论，而这与亚里士多德的心灵净化说没有什么不同。埃伦伯格于 1944 年指出，布洛伊尔的疗法与雅各布·伯奈斯在 1904 年发表了关于亚里士多德宣泄理论的专著（第二版）后才出现的对宣泄的普遍兴趣（特别是在维也纳）这两者之间有联系。鲍桑葵在 1904 年强调了伯奈斯的重要地位。伯奈斯用净化的观点取代了亚里士多德旧的导致情感的道德“纯化”的宣泄观。布洛伊尔和弗洛伊德无疑与这种观点一脉相承。在 1904 年的论文《舞台上的心理变态人物》中，弗洛伊德假定亚里士多德关于戏剧的目的是“唤起‘恐惧与怜悯’，并引起人们的净化”的理论是正确的。但是他重新解释了这一理论，指出戏剧的真正目的是不仅通过缓和紧张，而且借助于随之而来的性兴奋，为我们打开了在其他情况下会被否定的快乐之源。进一步说，亚里士多德并没有系统地论述宣泄，他使用这一术语与亚里士多德主义者有很大不同。1904 年，他在歌德评论里说，宣泄是对压在罪犯身上的罪行的吐露的同义语。据伯奈斯的描述，把我们有害的情感植入艺术作品的设想，能够无害地帮助我们减轻这些情感压力，为我们提供一个发泄抑制的情感的机会（特别是以礼仪和跳舞的形式）。虽然早在 1904 年的《科学心理学设想》里，弗洛伊德就把愉快与“排泄的感觉”^①等同起来，但是，他好像始终

^① 弗洛伊德：《心理分析的起源，给威廉·弗里斯的信……》，1904-1905，纽约、伦敦：1905 年，第 146 页。

避免在宣泄中仅仅释放运动潜力。然而，从他为他的朋友和追随者玛丽·波拿巴 1936 年关于爱伦·坡的一本书所作的肯定性的前言里，我们可以推断出，他显然赞成一种温和的宣泄观点。这本书认为，小说的作用是充当人类受到过于压抑的本能的安全阀。

弗洛伊德重视的，如果不是对本能精力的抑制，使之用于文化建设，至少也是平衡使用人类精力而取得的成就。他像经济学家那样，建立了一个系统，用来统计能量的获得与消耗。^① 弗洛伊德还在《性学三论》中指出，升华作用能使过强的性刺激“找到出路并且应用于其他方面”，并导致“精神效能迅速增长”。这里，弗洛伊德继续说，“我们掌握了艺术活动的一种来源”。这种升华的观点遭到了小说家赫尔曼·赫斯的尖锐指责。他由早年的赞同精神分析逐渐转向了对之持批评态度，并且把矛头对准了精神分析学的升华概念。在 1936 年的一篇论文里，他指出精神分析学根本没有涉及升华这个关键性问题，为什么一个艺术家与经历了患有神经官能症的普通人一样的腹痛，前者能创造出杰作而后者却不能（《神经质的梅耶》）。在 1936 年给容格的一封信中，^② 赫斯不仅反对弗洛伊德而且反对容格关于升华作用的观点，宣称他宁愿要病态而虚假的，但有天赋的升华，也不要精神分析方面成功的但却十分平庸的升华。阿瑟·凯斯特勒^③已经宣布，既然对于弗洛伊德来说，“所有的文化成就都表现为目的受抑制的性欲替代

① 有人曾提到弗洛伊德对列奥纳多这位财会人员的儿子，这位在日记中作了详细的收支账目记录的人被弗洛伊德所忽视的一点，即弗洛伊德努力减少父亲作为模仿对象的作用。参见夏皮罗：《列奥纳多与弗洛伊德：艺术的历史学研究》，载《思想史杂志》，1936 年 9 月号。

② 赫尔曼·赫斯：《书信集》（柏林：1936），第 236-237 页。雷蒙德·斯蒂茨《列奥纳多·达·芬奇》（华盛顿：1936）一书提供了一个根据升华的思想阐释列奥纳多文学与艺术生产的高度思辨性的尝试。斯蒂茨作出结论说，列奥纳多的升华的能力使他保持常态和精神的健康。

③ 《洞见与展望》，第 136-137 页。

物”，那么，弗洛伊德的升华作用事实上等同于取代作用（文化成就被贬低为性交的替代物）。其他批评家诸如劳伦斯·库比在1925年说升华作用对于创造力的解释来说是一种不必要的设想。另一方面，梅拉尼·克莱思（1924）则肯定了升华作用的重要性，但是认为它依赖象征。

弗洛伊德把艺术追溯到升华作用，他对艺术表现的宣泄作用不感兴趣，这和他描述美的作用在于它具有诱惑和奖赏刺激作用是一致的。这里，弗洛伊德接近了被达尔文发展了的关于美感起源的理论。达尔文认为美感源于动物以华丽的装饰“艺术地”显示自己，从而吸引配偶。^①然而，这种性理论与弗洛伊德观点之间重要的区别在于，弗洛伊德认为艺术家的幻想作用不是使观众形成性兴奋，而是通过幻想作品，使观众的“与作家相同的无意识愿望冲动”^②得到满足。弗洛伊德为艺术愉快选定的性模式是性交高潮前的性兴奋，就如对于视淫一样，他已经将它列入倒错现象，“当它不是为了正常的性目的‘准备’的时候，视淫就取代了正常的性目的。这种情况在裸露癖中也同样存在”。这里，弗洛伊德似乎不清楚有关性倒错与升华作用之间的关系；艺术家爱好表现（艺术，或是借助于艺术表现他自身）在什么意义上成了性欲的倒错的替代物？再加之弗洛伊德既然讨厌性交，那么，为什么艺术家的行为不是升华作用的胜利呢？弗洛伊德对于他在列奥纳多作品中发现的“独特的”升华了的同性恋的研究，同样显示出他对性倒错和升华的联系不够清楚，这使人们又一次感到弗洛伊德把他自己的问题带入他的艺术研究中去了。

被弗洛伊德用来解释审美经验的“前期快感原则”^③，暗

① 弗洛伊德：《性学三论》，《弗洛伊德全集》，标准版第 苑卷，第 152 页。

② 弗洛伊德：《自传研究》，《弗洛伊德全集》，标准版第 四卷，第 124 页。

③ 弗洛伊德：《笑话及其与无意识的关系》，见《弗洛伊德全集》，标准版，第 愿卷。

示了他的观点，即如理查德·斯特巴在 1954 年所说，由于“从无意识根源散发出的愉快被自动地归结为艺术作品的审美特征”，“艺术作品的审美部分的影响被相当过分地估价了”。艺术愉快仅仅是完全满足的最终愉快的开端，以及艺术基本上是引诱对更深层含义观察的表面的刺激性奖赏的观点^①。一直受到艺术批评家比如罗杰·弗赖的激烈驳斥，弗赖反对精神分析学使用梦以及梦的象征作为艺术欣赏的模式。在其著名的讲演《艺术家与精神分析》（1919 年）中，弗赖对于精神分析学用愿望的满足的观点解释艺术的企图，对于认为象征能够达到最高级艺术的理论以及研究艺术的起源能够阐明艺术本身的倾向，都提出疑问。熟悉弗赖演讲内容的克莱夫·贝尔^②在 1926 年，更是富于挑战性地宣告：“艺术家与他欲望的升华是无关系的，因为他涉及的问题完全超出了正常经验以外。他的目的是创造一个与审美概念相称的形式，而不是创造一个能满足弗洛伊德医生无止境欲望的形式。”他引用了塞尚宁愿用苹果而不是花作为他的静物画的主题为例，说明艺术家只是需要长久不衰或站得住的研究对象，而没有什么更为复杂的原因。当然，研究艺术的一系列作者，从 19 世纪后半期开始，已经对形式的独立和情感意义提出了引人注目的主张。他们是：康拉德·菲德勒、威廉·沃林格、亨利·福赛林（对他来说，“生命就是形式”）、赫伯特·里德。还有距今较近的，克雷蒙特·格林贝格（1925 年），惊恐地回顾了当时的艺术：“仿佛艺术就要和纯娱乐相同，而娱乐看来像宗教那样，就要和治疗的作用相同。”^③像弗赖一样，所有这些作家在一定程度上都希望艺术能逃避非艺术体系的方法对它们的信仰、分类和解释。在

① 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第 7 卷，第 190 页。

② 克莱夫·贝尔：《弗洛伊德医生论艺术》。

③ 克雷蒙特·格林贝格：《现代主义绘画》，载《艺术年鉴》，第 1 期，1926 年。

1907年 圆月 愿日给恩斯特·琼斯的一封信^①中，弗洛伊德似乎已经接近理解弗赖的观点了，尽管他站在相反的立场上，不同意弗赖的观点。在这封信里，弗洛伊德叙述了与一位艺术家一起度过的一个夜晚，他评论说：“对这些人来说，意义不算什么。他们所关心的全部就是线条、形状以及轮廓的一致。他们倒向了‘享乐原则’。”弗洛伊德从总体上强调了艺术里题材的动机性关联，发现它最终植根于无意识的驱使，而不是在表面形式上，也不在其“哗众取宠”的方面。

把性的能量转化为“较高级的”艺术或文化能量，作为对弗洛伊德升华理论的补充，一直是弗洛伊德从他的梦理论出发，对于在放松理性控制前提下，艺术家可以达到的自由程度所作的深入思考。比如在进入睡眠状态以前的一段时间里，当“非自主的念头”浮现的时候，患者允许他的思想自由驰骋，但是——不像做梦——他“没有”把他的想法转化为视觉或听觉的意象；相反，他避免了正常的梦运作，而用能量来保持这些念头的特征。这种自由联想的方法，弗洛伊德称之为“精神分析学最重要的创新”^②。这和席勒概括的创作过程部分相似。弗洛伊德曾较为详尽地引用了席勒的观点。席勒对一位缺乏独创性的朋友解释说：“哪里有创造意识，理性先生……就在哪里放松了警卫的工作，各种思想就乱哄哄地冲进来。”《精神分析引论》（弗洛伊德）一书，对于艺术家的创造力，作了重要探讨，特别是下面一段话，琼斯声称它包含了关于艺术家心理观点的精华：“艺术家的禀赋有一种强大的升华力，以及一种压抑的可变性。”^③这句话出现在探讨幻想生活的时候，弗洛伊德把艺术家描绘成“具有内向气质，而还没有发展成

① 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第猿卷，第源页。

② 见 1907年 圆月 苑日写给斯蒂芬·茨威格（茨威格在信）的信。

③ 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第猿卷，第源页。

为神经性疾病患者的人”。艺术家不安宁的本能要求只能在幻想中才能够得到满足。弗洛伊德发现了艺术家返回现实的途径的自相矛盾的能力。因为当艺术家能够成功地在他的作品中表现他的幻想，并且提供给不是艺术家的人“产生于他们自己的无意识的享乐要求的满足和安慰”的时候，他会因为他的幻想而受到赞扬，并且他“便会赢得——通过他的幻想——在这之前仅能在幻想中得到的：荣誉、权势和女子的青睐”。

弗洛伊德认为艺术家具有无意识的幻想生活，而且具有他人所不具备的接近被压抑的材料的方法。他的这种研究艺术的方法，已为在艺术创作和文学创作领域里的许多人所接受。这些艺术家感觉到，所有创作经验的要求都集中于一点：暂时放弃成年人的文化习俗制约以充分解放意象和思想的潜流。与之相反的是，一些精神分析学家比如奥托·兰克，则认为艺术超越了对生理的依赖，他还认为艺术家具有超出于一般人的“自我”把握能力；或者是像埃拉·夏普所宣称的：“在创作阶段的全能全知能力应赋予自我，而不是超我。”在兰克和夏普的共同影响之下，恩斯特·克里斯，这位曾接受过艺术史训练的分析学家，在他的《艺术中的心理分析探索》（1924）里提出了艺术家有节制地开发无意识源泉的著名而有影响的命题：“在自我的帮助下回归。”许多心理分析学家的审美教育都被这一命题所左右。早在1914年，奥斯卡·普菲斯特研究表现主义的著作中就运用精神生活原则，认为回归是必由之路，他写道：“任何一次进步（耶稣、宗教改革、卢梭、托尔斯泰），都只有通过这样回归的迂回才能实现。”他还指出，我们不是要使精神生活固定在婴幼儿水平之上，而是要实现来自回归状态的“健康的进步”。

克里斯无疑是把他的观点盲目地建立在弗洛伊德的治疗过程的模式之上了。这里，患者的自由联想是处在控制之中。克里斯推测，在任何艺术创作中松弛和回归——与幻想或梦不同——都是有目的和被控制的。在创作和评论之间一直存在着相

互作用，“它是一种存在于功能的回归和控制的上下波动之中的心理水平上的转换，当回归程度太过分时，象征就成为纯个人的了”。而当控制太严时，结果将是“冰冷的、呆板的和缺乏创见的”。克里斯在努力平衡有意识的批评及控制行为与不受控制的，带有模糊的歧义符号的主要过程的时候，研究了一种使艺术成功的旧的审美公式，然而，他属于由赫纳兹·哈特曼领导的自我心理学学派，他喜欢强调自我在创作中的能动作用——从这一点开始，他与弗洛伊德不太乐观地强调非自主的无意识分道扬镳。尽管如此，克里斯还是像弗洛伊德一样，特别喜欢探究充满幽默的作品的奥秘。从对弗洛伊德关于笑话和梦与无意识相连的天才猜测，以及费伦斯基在 1925 年提出的绘画的“神奇形态”概念入手，克里斯和冈布里奇设法寻求漫画视觉上隐藏着的和未知的可笑内容，他们在其中发现了回归的幼稚的快乐被转换成了进攻的卑鄙享乐这一现象。克里斯在他的论文《漫画心理》^① 里注意到了“所有漫画的攻击特征”。并且，在他们合作的论文《漫画原理》^② 里，克里斯和冈布里奇发现“在玩笑和游戏的外衣之下”，成功的漫画作品潜藏的“神奇的想象。否则我们就无法解释这样的漫画对象感受到了‘伤害’的现象”。尽管他们援引了鲍狄诺斯把漫画描绘为“为了玩笑的目的，有时也为了挖苦的目的”的例子，克里斯和冈布里奇并不欣赏幽默，以及艺术家和他们的“牺牲品”之间不带任何攻击性的经常交流。就像欧文·拉文所指出的，^③ 鲍狄诺斯在他的《伯尼尼传记》中提到了“伯尼尼

① 恩斯特·克里斯：《艺术的心理分析研究》，纽约：1924年，第 156 页。
菲里斯·格林纳克勒（Frisz Grünacker）在他的《斯威夫特与卡罗尔：两个人生活的心理分析式研究》（纽约：1928）的第 102-104 页，在一种提供“相当程度上的安全与有把握，其背景是处于掌控之中。否则的话，回归就不会产生快乐”的情况下，赞同并引用了克里斯关于“漫画是回归与侵入的结合”的理论。

② 克里斯：《艺术的心理分析研究》，第 156 页。

③ 载《艺术通报》（1924年 12 月 10 日），1924 年 12 月号，第 156 页，注释 156。

的漫画中的伟大人物深受这些人自己的喜爱，他们从中得到娱乐”（这一段被克里斯忽略了）。

容格派批评家（例如菲利普森）^①把克里斯有关精神分析和艺术的观点与弗洛伊德在这方面的论述糅合起来，使之成为“一种富有想象力的考古学形式，在这里，挖掘者正在单个艺术家身上寻找构成无意识冲突的‘基础’的因素”。菲利普森说，克里斯不适当地对待艺术中的象征（和象征在儿童游戏和童话中的显现形成对照），并指出，克里斯也承认他自己对“无意识内容实际上转化成艺术作品的形成过程”缺乏关心。菲利普森注意到弗洛伊德和容格同样都忽略了这一点。

正统的弗洛伊德主义者比如布朗森·费尔德曼（*Month* 1934, pp. 1-10）不仅排斥克里斯而且一般也排斥自我精神分析学家（*Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 1934, pp. 1-10）。费尔德曼指出哈特曼（*Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 1934, pp. 1-10）发表的关于“自我精神分析及适应问题”的演说，采纳了弗洛伊德《自我与本我》中的主张，即在人的“里比多”和死亡趋向之间也许有第三种精神力量，一种中和的力量，并且把它扩展到了自由冲突领域。从这个安慰性的推断出发，哈特曼进一步强调了自我不是从本我中派生出来的，而是与本我同时诞生的独立王国。这一学说在美国精神医学界是相当时髦的，并得到了来自恩斯特·克里斯观点的侧面支持。克里斯争辩说，艺术不是像弗洛伊德坚持的，是非理性冲动的升华，而是“在自我帮助下的回归”。

恩斯特·*Ernst*沙克特尔^②尖锐地批判了由弗洛伊德提出的理论，以及克里斯对这些观点所作的修订。特别是他们企图把

^① 莫里斯·菲里普森：《容格美学纲要》，伊里诺斯州伊文斯顿：莫里森，1934年，第100页。

^② 恩斯特·*Ernst*沙克特尔（*Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 1934, pp. 1-10）：《幻形》，纽约：莫里森，1934年；伦敦：莫里森，1934年。

艺术创作看作受压抑的“里比多”以及攻击性冲动的产物，看作是婴儿期思想或经验（早期心理过程）的回归，尽管是在表现“自我”。只用压抑的暂时消解或压抑的“弹性”来解释显然不够，还需要用其他的办法来解释，为什么艺术家的自我能够把握无意识冲动。沙克特在同“用常规方法感知和思维的人的对峙中，对艺术和科学创造的真实性深信不疑”，从而找到了他的解释。艺术家的幼稚，“其实是他们对世界的坦诚，成年人对早年记忆的失落不是由于被限制的性冲动的压抑，而是由于整个理解和思想方法的转向，这种转向导致了这个世界对我们自发的感觉和理智能力的蚕食”。弗洛伊德向艺术家们强调的诚实、丰富等价值，似乎与沙克特加在艺术家身上的公正、诚实、坦诚性格是不相干的。至于克里斯关于艺术家的回归的观点，沙克特否认创造性思维——就像幻想和白日梦的基本思想——目的是缓和紧张，达到松弛状态。

创作过程的早期阶段和这些幻想的共同点主要是，他们都自由地游荡，而不受这个被人接受、习惯和熟悉的日常生活环境的规则和特性所约束。然而在这种自由游荡中，他们把兴趣集中在对象、观念和课题上。这些是创造努力的焦点，创造过程与回归到基本过程思维的区别是自由的探索，不是因为内驱力释放作用，而是由于在遇到创造性劳动对象时所取的开放态度。

依照沙克特的观点，我们可以认为，精神分析学的批评几乎仅仅考虑情感和个性问题，很少涉及弗洛伊德所说的艺术的“技术”问题。

弗洛伊德尽管很少考虑艺术的“技术”方面，他还是承认艺术家（这并没有消除矛盾）对主题的把握是区分儿童游戏与成人工作的主要尺度，所以艺术就不仅仅是幻想或性的升华作用，而且也是对付现实世界的手段。尽管作家在创造幻想世界的过程中，“就像儿童在玩耍一样”（《造性作家和白日

梦》，^[10]他的意旨和价值却与“现实”更进一步地协调了。因此，在《精神分析引论》（^[11]）第 14 章“症状形成的过程”的结尾，弗洛伊德肯定艺术对于神经质的艺术家具特殊的作用，它可以引导受幻想支配的人回到现实中来。这里，弗洛伊德似乎把艺术作为一种有用的工具，把它当作一个达到其他目的的手段，正像他把儿童玩耍视为渴望和有目的地向成年发展一样。因此儿童的玩耍是预备训练。儿童从童年时期成长起来，就像神经病患者已经治好了他的神经病一样。因为两者都必须“从快乐原则发展到现实原则。成熟了的成年人就以此区别于儿童”（^[12]）。值得注意的是，弗洛伊德有六个孩子，而他从未认真地研究过他们的绘画或诗歌，尽管他写信时偶尔也蛮有兴致地评论孩子们的创作。这样，考虑到 19 世纪后期存在的对儿童艺术感兴趣的浪潮，特别是著名的精神分析学家詹姆斯·萨利（他的关于梦的著作，弗洛伊德在《梦的解析》里曾给予高度评价），弗洛伊德把整个童年时期作为向成年的过渡时期，却从未提到儿童艺术的特征的做法就更令人吃惊。艺术家在真正的意义上是保持与他的童年的联系的。而他们的严肃问题，似乎给弗洛伊德增添了麻烦，尽管弗洛伊德很少处理这种麻烦。在 1911 年一篇模棱两可的报告（《心智机能两原则之剖析》）里，弗洛伊德稍稍越出了他早期的观点，即艺术家借助赚取读者的赞扬而获得成功。他允许不能实际改变外在世界的艺术家，至少能把他的幻想塑造成一种新的现实，一种对实际生活极有价值的反映，其他人将会感到它的魅力并因此给予报酬。从注意实际的唯物主义者和科学家的立场来看，现实对于弗洛伊德来说，是象征主义诗人凭借幻想制造的模糊的梦幻世界的对立面。这些诗人与弗洛伊德所说的神经性疾病患者和梦想家没有多大区别。现实意味着痛苦、饥饿和要求生存。在霍布斯的《利维坦》描绘的利己主义世界里，“好”的定义就是个人的自我保护，“坏”的定义就是受到失去爱或生命的威胁。艺术在这样一个世界里，最终必然

是现实在向死亡奔流过程中的不稳定的暂时中止。它是一种像宗教一样的幻觉，必然消逝在理性的冷光之下。

弗洛伊德使用自我或自身概念，首先与自我保护有关。也许这种用法能帮助我们理解他的不稳定艺术概念。弗洛伊德把人格中有意识的部分如意志、理性形式与较低级的未知领域的本能和内驱力的形态——称为本我——以及理想和反理想的审查和判断部分——称为超我，这三者区分开来。讲究理性和道德的哲学家们长期以来一直吹捧的“自我”，在弗洛伊德的系统中微不足道，不起什么作用。自我源于本我，它总是要接受本我的能量，而且产生超我，使后者成了第二位的统治和限制力量。自我总是必须面临外在世界强制的要求。然而，就是这种意念软弱因素纠结在一起，努力争取实现在作用于自我和在自我之内起作用的力量和影响之间建立和谐关系。安娜·弗洛伊德^①已经阐明，当自我的防卫措施把忧虑和痛苦减少到最小这一点上发生效力时，自我就取得了胜利。“生活不易”，弗洛伊德说。这一观点距悲观主义者叔本华只有一步之遥。尽管弗洛伊德可能不赞成这位哲学家关于艺术在这个世界上可能——尽管是短时间的——把人们从欲望重压的痛苦中解脱出来的观点。自我、超我以及本我的新形态，为弗洛伊德提供了使他能发展自己的无意识理论的手段。这一理论主要应用于梦和神经性疾病，也应用于人格的大部分方面。弗洛伊德通过把扩展了的“里比多”和本我攻击性的观点合并到他的体系中，就可以解释那些用旧的理论解决得不太令人满意的问题，例如性虐待狂和自恋的本质问题。

当我们试图在这一系统内确立艺术的地位时，根据弗洛伊德的论述：尽管自我从本我中获取能量，但将自我与本我区别开来的却是“一种为综合其内容，为凝注和统一感情而完全消融于本我中的配置（当艺术出现时）”。由此我们推断出审美活

^① 安娜·弗洛伊德：《自我与防御机制》，弗洛伊德全集，第17卷，第174页。

动的中心必定是在自我里面。然而，由于自我本身缺乏能量来源，因而这种配置比一张没有电流输入的电网也好不到哪里去，而且，正如他在 1914 年所指出的（《自我与本我》），本我是由快乐原则支配的生的本能（爱的本能）的源泉，比如，它寻求通过性紧张的方式在性行为中得到发泄。性物质的射出相当于弗洛伊德所谓的“躯体与种质的分离”，而随之而来的完全的性满足状况则活像消退（这一观点将旧有的“性交过后的沮丧”的论点推向了极致）。弗洛伊德关于自我与本我的能量来源的见解，以及对自我神经性疾病回归的可能性的看法（《精神分析最新讲演集》第 14 章），无疑有助于促使那些后期弗洛伊德主义者（这些人对于自我从生的本能与死的本能的没完没了冲突中摆脱出来的能力，要比弗洛伊德乐观）声称：自我能超越弗洛伊德描述的苍白无力的决定论观点之上，要利用克里斯所谓的“在自我的帮助下回归”来创造艺术及其他在文化上有价值的产品。^① 由于弗洛伊德对自己关于艺术的见解未作实质上的改变，以使之能适应他那变化了的体系及术语，因而我们也无须详细谈论这幅新奇但相互联系总是不很紧密的思想图景。甚至在把新的语言杰出地运用于文学这一方面，如在他的文章《陀思妥耶夫斯基与弑父者》（1915）中，他对其早期学说也几乎未作什么补充，弗洛伊德描摹了陀思妥耶夫斯基的自我在咄咄逼人的超我面前的消极状态（源于对他那性虐待狂的父亲的一种认同作用），以期解释小说家的复杂性格；但他分析的主要方式，尤其是涉及到作家的艺术范围时，依然借助了俄狄浦斯情结这一旧概念。

如我们所见，弗洛伊德心理学理论晚期的一些改革，对其

^① 英国心理分析家汉娜·塞格尔（Hanna Segal）在《美学的心理分析方法》一文（载《国际心理分析学报》，第 14 期，1914 年，第 147-150 页）中坚持认为：“我们的愿望是在艺术中发现生战胜死的证据；当我们发现某物丑的时候，我们意识到死的力量。”

艺术心理学思想并没有什么实质上的影响。这一点是确凿无疑的：那些希望确立弗洛伊德最重要艺术观点的研究人员，都纷纷转向 1904 年的他那本论述笑话的著作。斯蒂勃和克里斯两人均指明了这本著作的重要性，而冈布里奇则声称克里斯指出了《笑话及其与无意识的关系》一书是一种“运用精神分析学方式进行艺术创造”的范式。其实，弗洛伊德在其《精神分析之于科学利益的要求》（1905）这篇文章中，已经推荐了此书，因为它“适用于美学问题”，并且他还在其《论精神分析运动史》（1907）这一论文中，明确宣称，“我论述笑话的著作树立了把精神分析思想应用于美学课题的最初范例”。我相信，这些对该书重要性的评价对于理解弗洛伊德的美学来说，是完全合理的，并且我将力图表明，这本书对艺术中游戏与性、游戏与现实，以及观众与艺术家的关系的论述方面，也是一部有分量的著作。

在他这本书的开首，弗洛伊德引用了库纳·菲舍尔（1892）的观点：即依据游戏与工作两者间的对立关系，来判定我们面对一个对象时审美态度的特性，在审美活动中，我们不要求也不试图用对象来满足我们“迫切的需要”，而是用“通过观照它所带来的乐趣来满足自己”。尽管有此种论述，然而弗洛伊德仍未满足于这些“纯粹游戏”的看法，而是将这个问题寻根究底到了更深一个层次，最后他终于发现了作为性欲表现的笑话的意图，以及将它们同无意识和梦连接起来的纽带。在笑话的背景中来探讨艺术无疑是将性的因素的重要性视若敝屣的，不过在其他一些探讨艺术的论著中，性似乎是主要因素。罗兰·达比里茨已经注意到：弗洛伊德对于艺术的看法有一个“自相矛盾之处”，由于他“摇摆于泛性论和游戏说之间”，因此他忽而把艺术的发生归因于性欲，忽而又承认人们可以“在允许自己的心理器官不被强求符合现实的情况下工作”而达到满足，“这种不受益的活动便是游戏”。继引用了弗洛伊德《文明及其不满》（1909）中“美的本质是

性欲”这一观点后，达比里茨又从这本论述笑话的书中引证了一段话，揭示出弗洛伊德正好是倾向于一种同泛性论截然相反的美学理论的，由此来反驳第一种观点。这种理论孜孜以求的是在不受益的想象活动中美感的基本条件。为达比里茨所注意到的精神分析美学中游戏与性的因素两者间的差别，直接表露了弗洛伊德的一种尝试，即把《梦的解析》中更为狭隘的观点在《笑话及其与无意识的关系》中予以相应扩充。

从弗洛伊德的书信中便可得知那本论笑话的书直接源于《梦的解析》。这本后出的书扩充了《梦的解析》中的论点，试图揭示笑话与无意识的关系，并且还保持了论梦的书中展示的与弗洛伊德父亲的联系。弗洛伊德从他那讲述犹太人故事成癖的“父亲那里继承了幽默感”^①，并且，早在他动笔写这部著作之前便开始收集犹太人的笑话。《梦的解析》表达了对其父亲的怀恋，而《笑话及其与无意识的关系》中则可能表露出自由且善于自我分析的弗洛伊德，至少从其父亲的性格中吸收了一种传统因素，因为，正如里夫^②颇中肯綮地指出的，“犹太人的笑话是非性的（~~是~~非性笑话”。虽说这本书没有回答它所提出的一些重要美学问题，但是弗洛伊德通过与其父亲共有的幽默感与其父亲认同，并摆脱了负疚，因而显得冷静沉着、坦然自信，这一点同他对于这些问题的深邃思考能力恐怕是分不开的。

弗洛伊德的这本著作继续论述了以下内容：首先，在其“分析”部分中，他回顾了不很成熟但却富于启示性的早期理论，如他在《梦的解析》中所做的那样，附列了一张广泛详尽的关于笑话的技巧及其意图的著述目录，这些著述把所有笑话的目的一概归结为“唤起旁听者的愉悦”，其次，在“综合”部分中，弗洛伊德依据一种普遍的快感机制（~~与~~快感机制

① 恩斯特·琼斯：《西格蒙特·弗洛伊德的生平和著作》，第11卷，第367页。

② 弗洛伊德：《道德家的心理》，第11页注释。

爆壳壳壳壳壳，对我们在笑话中的快乐来源作了解释，接着他又开始探讨了作为一种包括了讲笑话者及其听众的交际过程（~~深重苦闷精神~~）的笑话之动机；最后，在理论探讨中，弗洛伊德首次阐明了梦的自主作用（它们“主要起避免不快的作用”）同玩笑的社交作用（主要起“实现快乐的作用”）之间的关系，以及梦运作与笑话运作（~~躁躁躁躁躁~~）之间的关系，这两者都同属无意识。这本书中的论点在最末尾时，都用公式作了概括，它把笑话中的快乐表述为是由“抑制力消费的经济学”产生的，喜剧的快乐是由“心理（精神专注）消费的经济学”产生的，幽默的快乐则是由“情感消费的经济学”产生的。弗洛伊德宣称，所有这三种“我们心理器官的活动模式”中的快乐“皆导源于一种经济学”。通过这一“诙谐快乐”的经济学获得的能量，可以用于同无意识、思维或情感等有关的各种各样的目的，并且这些能量还可以在放声大笑中骤然得到发泄。

弗洛伊德是在赫伯特·斯宾塞的著作中发现这种发泄理论的，他曾引用过他下面的话：“仅仅只有当意识突然从伟大的事物迁移到渺小的事物时，笑才自然而然地产生”（《笑的生理学》，~~弗洛伊德~~）。但他也批评了斯宾塞，认为他没有解释清楚为什么曾被用于“特殊心理途径的精神专注（~~精神专注~~）（即填满或占据）的能量会变得毫无用处，以至于它可以任意发泄”。要做到对斯宾塞十分公平的话，那么还应当补充一点，即弗洛伊德本人也从未解释过这一关键问题：能量是如何从实用目的中解脱出来，在笑声中得到发泄的。另一些心理学家则将游戏的非功利方面发展成为一种有益的发泄理论（在某些方面与亚里士多德的宣泄理论有相通之处）。卡尔·谷鲁斯煞费苦心搞出了“游戏即宣泄”的理论，而奥托·兰克紧紧步其后尘，指明了生命活动“疗法”的特征，又说：“在此我们不妨指出，高度的‘宣泄’价值正是为那些最不拥有明显效用的表现形式（~~与某些游戏~~）所具备的，也就是说，从儿童

的玩耍直至成人的游戏，这些活动都表现出无意识的倾向，在悲剧中则发展到了它的最高‘宣泄’阶段。”弗洛伊德与这两位学者不一样，他没有接受儿童与成人的经验具有同等效力的观点，他解释说，成人从笑话中获得快乐是因为他们具有在瞬息间恢复幼年时代欣快（~~快乐~~）的能力，那时喜剧、笑话及幽默都根本不起作用且也毫无必要。^①

戴维·里斯曼（~~阅读新译本~~）就弗洛伊德对于游戏的看法作了评论，他说：“弗洛伊德思想中反映和阐发的是……更悲观的，中产阶级在 ~~19~~ 世纪之于工作和游戏的看法。”关于儿童无幽默感的假设尤其惹恼了马克斯·伊斯曼，他在其著名的论著《笑的乐趣》^② 中，批驳了弗洛伊德的论调：

在儿童顽皮的胡诌中不存在幽默，幽默只有在成人逃避其理性的观念与其他的抑制，逃避回到非幽默的孩子气的嬉戏（~~游戏~~）之中时才产生……他没有解释为何这种胡诌对儿童来说不具有喜剧色彩，而只有当成人无形之中倒回到儿童时期时方会有喜剧因素。

自然，伊斯曼对弗洛伊德为解释这种现象而提出的关于释放、记忆等各种学说是视而不见的。总之，脚踏实地的伊斯曼嘲讽了所有借助斯宾塞、里普斯和弗洛伊德的理论来“解决这个问题”的尝试，这个问题即在大脑与神经中从痛苦到欢愉的情感转换是如何引起的。

赫伯特·斯宾塞的理论主张是：只有当我们的神

^① 人们可以从这里看到冯特关于游戏，特别是动物的游戏只在与对快乐感觉的记忆联系在一起时，才会出现的观点。见他的《人与动物的灵魂演讲集》（第猿版，汉堡与莱比锡：~~灵~~）一书。

^② 马克斯·伊斯曼：《笑的乐趣》，纽约：~~灵~~，第 ~~四~~ 页。

经能（~~奥地~~准备感知一个大的东西，而到来的却是一个小的东西时才会引发笑，奥地利心理学家里普斯在斯宾塞的理论基础上创立的“心理阻断”学说，而弗洛伊德的理论又是从里普斯的学说中派生出来的，喜剧快乐应归因于一种“心理消费的经济学”。

有些心理学家从弗洛伊德的书中得到了充分的启迪，从而将其自身的理论构筑在该书之上。耶韦斯便是其中之一，他发展了能导致快乐的凝缩作用（~~精~~）与心理能系统的分析，以期描述一种量的和质的“感知系统”。在量的方面，我们感知一件艺术品时的舒适会产生快乐，而在质的方面，我们在欣赏时则分享了艺术家那幼童般的初期视像。无须赘言，这些构想几乎不可能比弗洛伊德的理论更能帮助我们理解极繁琐复杂的创作和鉴赏活动了。

由伊斯曼等人提出的认为弗洛伊德的艺术理论忽视了游戏这一批评是有失偏颇的。事实上，弗洛伊德对这一因素是重视的，且把它看作本质的东西，不过他也作了种种限定，以便在其人类行为的一般决定论观点中为它找到一席之地。因此，他援引了库纳·菲舍尔论述笑话一书（~~昆~~，第 4 版）中的有关论述，“这种乐趣，这种观念作用，纯粹是审美的，它仅在其自身中存在，也仅在其自身中才具有目的，并且它也不满足生命的其他目的”^①。弗洛伊德评论说，他怀疑“如果在观念上没有明确的意图，我们是否能够做任何事情”。而笑话却有“唤起其听众的愉悦之目的”。弗洛伊德继续说，但是，这种目的与在其他一些时刻的目的的功能不同，而且也没有那么具体，如当我们的心理器官的目的在于向我们提供“必需的满足时”。在此，弗洛伊德面对一种全新观点（对他而言）

^① 库纳·菲舍尔：《论巧智》，海德堡：~~昆~~年，第 4 版。

的锋芒显得焦虑不安，这种观点已经被一些研究人员整个儿过分夸大成一种新的精神分析美学：把菲舍尔的无目的条件转换成他独有的术语，当我们允许自己的“心理器官”为“快乐而工作”时，弗洛伊德便能看到艺术的诞生了。不过，他承认自己对美学没有充分的了解，“无法展开论述”。假如弗洛伊德一直持续不懈地从心理活动的原动力来寻求解释，并去寻找人类行为动机的形成，那么有一点是理所当然的，即他不可能将自己束缚在那种允许活动自身变得自满自足或“无法解释”的观点之中。梦表面上的无意义激发他从满足睡眠欲望去寻找梦的目的，他将笑话（被称为“有倾向性的”那些）和艺术都同无意识领域及其性欲冲动和攻击性冲动挂起钩来。为了确立这种联系，弗洛伊德将在笑话和艺术两者之中的手段和目的作了区分（只有玩笑没有内容且唯一依赖于同一定限度的破格结合在一起的快感手段）。可是这一解决方法并没有使那些认为两个方面是水火不容的批评家感到满意。我们已经看到，达比里茨恰好从这一点上找到了弗洛伊德思想中的一个自相矛盾之处。^①

弗洛伊德意识到：如果审美的心理作用作为一种自恋的产物只满足其制作者，如拙劣的笑话，白日梦和梦，那么它必定不会产生名副其实的艺术，甚至也不会引起别人的共鸣。虽则弗洛伊德回避了绝大多数美学问题，不过他觉得这里至少有一个问题他是不能不触及的：也就是说，以什么方式，以什么为媒介，艺术家才能把其意图传达给观众？冈布里奇认为他可以在论笑话的书中找到这一问题的答案，同时也能找到弗洛伊德批评思想的关键所在——弗洛伊德认为形式“不过是无意识

^① 毫不奇怪的是心理学家卡尔·比勒（~~译作比勒~~）在他的著作《心理学的危机》（耶拿：~~威斯特~~）中，忽视了弗洛伊德正在生成中的对快乐在技术上的无目的性的暗示，发展出一种“功能快感”的理论，特别用来反对他归之于弗洛伊德的关于艺术是宣泄与紧张的释放的理论。

内容的外壳而已”。冈布里奇把弗洛伊德对笑话所下的定义概括为：是把前意识的内容刹那间暴露给无意识，并且着重提到在这一程式中，笑话从无意识中得到的“主要是形式，而不是内容，即带有主要心理过程……特征的意义的梦幻般的凝缩”。接着他又将这一论点推而广之到艺术，他强调说：“在艺术世界弗洛伊德绝不是仅仅寻找它的生物性内驱力和幼年时代的记忆这样的无意识内容”，而是坚持认为梦在成为一件艺术品之前必先得调节自身以适应现实。按照冈布里奇的看法，弗洛伊德的观点就是“外壳”决定内容，以至于“只有那些能适应现实的形式结构的无意识思想才可以交流，并且它们存在于形式结构中的对于别人的价值，至少也同存在于思想中的一样多”。

在冈布里奇热情努力之下发展的精神分析的形式理论甚至适用于现代艺术，他好像夸大了弗洛伊德的独立的评论，这一评论被生拉硬扯进了无意识的内容决定形式的法则。冈布里奇从相反意义上来阐释弗洛伊德的见解——即形式可决定内容——事实上，他已指明了精神分析美学的困境所在，但无论是弗洛伊德还是其追随者（也包括冈布里奇），都从未曾具体说明特殊的形式手段是怎样相应于弗洛伊德所描述的无意识过程的。这并不是要否认其可能性，而只不过是承认不成熟的肯定结论罢了。此外，弗洛伊德关于梦的“形式”这一概念有着一种非常特殊的含义，很难将它引入美学范畴。在他考虑（《梦的解析》第六章“梦的运作”第三节“梦的表现的意义”）“梦的表现方式的形式特征表示了同隐藏在它们下面的思想内容之间有什么样的联系”时，他发现，“在这些形式特征之中最显著的……是各个梦的表象之间不同的感觉强度（~~清晰到模糊~~），以及梦的不同部分或各个梦与梦之间的不同清晰度（~~清晰到模糊~~）”。明晰的基本形式原则是与明晰短缺相对立，对此弗洛伊德已有论述，他举了一位怀孕妇女的淫乱的梦为例。她的梦的混乱是她闹不清“她的丈夫是否就是孩

子的父亲，或孩子的父亲又是谁”，这暴露出她对婴孩的父亲到底是谁的怀疑。在这里，缺乏明晰代表了梦的形式因素，而梦的形式又表现了隐蔽的题材内容（~~泽道~~）。这种对于形式本质的模糊相对的清晰的注重绝不是精神分析学说的一种创新，而是根植于鲍姆嘉通的唯理智论美学之中的（这一流派的代表人物有笛卡尔、斯宾诺沙和莱布尼茨），对他来说，清晰与混乱“或许可用能胜任表达此物或彼物的语言的可能性来说明”^①。在梦自身，“形式的”因素可同任何领域搭界，诸如认识论和语文学，因此不必非和艺术联结起来不可。直到艺术史和艺术批评领域的思想家转移了他们的注意力，使之转向清晰与混乱的表象之间的差别时，形式才终于被引入一种真正的审美关系之中，如在海因里希·沃尔夫林的《艺术史原理》（慕尼黑，~~1924~~年第1版）中一样。此时才跨越了审美和精神分析两者之间的鸿沟。

冈布里奇就《笑话及其与无意识的关系》提出的另一个论点涉及到了对媒介的研究，通常，当弗洛伊德探讨艺术的时候，他不是将作品看作一个对象，而是从心理学角度来着手的，并且对相关的媒介几乎是不屑一顾，以至于在他的著述中，绘画和雕塑或小说、诗歌和戏剧的具体特性问题等也遭到了极度轻视。例外的是，在他论述《笑话及其与无意识的关系》的著作中，弗洛伊德对语言的媒介及对诸如韵脚、押韵和节奏等声音的形式方面倾注了很大的注意力。这种对媒介的注重很可能是迈向更深刻和更完满的精神分析美学的第一步。不管怎么说，我不同意冈布里奇或他之后的 ~~曼昆~~ 霍兰（他们认为这已经是对美学的广阔领域的重要贡献了），因为弗洛伊德在这方面并未超过许多前人的研究。此外，他还忽视了任何可能存在的媒介的审美方面和感觉方面，也没有尝试将他对于媒介的兴趣扩展出笑的语言之外。他对媒介的兴趣之所以会增

^① 鲍桑葵：《美学史》，纽约：~~1911~~年第4版，第 ~~155~~ 页。

长是因为笑话中意味和听觉融合在一起，研究时实际上是无法避开的。其实，由于“拙劣的笑话”在其较低界限上已退化为纯粹的“媒介”，也即退化为胡言乱语，因而人们惊奇地发现，弗洛伊德除了轻描淡写地提一提无意义笑话（~~火燥狂躁~~躁狂）的病理因素外，在书中再无一处研究过精神病的笑话。

另一个解决关于手段问题的方法（这一手段常被艺术家用以打动观众），已被弗洛伊德在他那被普遍忽视的“观念化模仿”理论中发展了，我深以为这才有可能是他对美学最有价值的贡献，也是从他的精神分析学的艺术观点通向审美鉴赏广阔领域的最佳桥梁。这一理论形成于弗洛伊德对喜剧因素所作的探讨，及对与之有联系的模仿、伪装、暴露、漫画化、拙劣地模仿、滑稽地仿效还有在它最原始的形式中，动态的喜剧因素——哑剧的手段所作的探讨。由于喜剧因素像艺术一样在同一领域内作用——在前意识领域内作用，而不是像笑话那样——在无意识领域内作用，因而喜剧因素尤为重要。弗洛伊德提问道：为什么当我们觉察到他人的动作过分夸张或多此一举时（如舞蹈病或小孩学写字时吐舌头模仿钢笔的动作所引发的大笑）就会发笑，他回答说喜剧因素产生于我们所作的比较之中——在他人身上观察到的动作与我们将要代替别人表演的动作之间的比较。比较的标准便是我们“神经系统的消耗”。我们的“精神消耗”，它不是与观念内容无关的；因而，“大的事物的观念要求比小的事物的观念消耗更多”。我们获得了一个动作的观念，通过在某些时候表现出来，由此来形成“神经系统消耗”记忆，这样就得到了一个比较的标准。当我们看见一种幅度不一的类似动作并希望拿它与自己的动作相比较时，我们无须真的再用我们的肌体去模仿它，而是可以“通过追溯（我们的）类似动作消耗的记忆痕迹的方式”来做这一点。这样的“观念化或思想”，同扮演（~~葬埋~~葬埋）或表演（~~责难~~责难）相比，消耗的能量储备较少，并能对“释放出来的主要消耗加以截留”。

值此之际，弗洛伊德提问说：这种可察觉的动作在幅度大小方面的量的因素，如何能由质的观念予以表达出来呢。在他的答案中，弗洛伊德借助了生物学，它断言说“即便在观念作用过程期间”，虽然只伴有极微量的能量消耗，“神经兴奋也会传递给肌肉”。这就允许弗洛伊德去猜想伴随观念作用的能量能表示观念的数量因素，并且“当有一个大动作的观念时则在数量上要大于一个小动作的观念”。在此，弗洛伊德求助于他那直接的观察：即人们是“如何利用观念化的模仿的不同能量消耗，来表达他们观念内容中的大与小的”。在一个不受禁令约束的人——一个儿童，一个未受过教育的人或一个原始人叙述某事时，留意将模仿和言语形式的表现结合在一起时，这尤为明显。甚至当他放弃了这种“用手比划”的习惯时，他也会用声音来这样做，或是通过将眼睛大睁来描绘大事物，将眼睛微闭来述说小事物。“他这样表达出来的不是他的情感，实际上却是他所了解的某事物的内容。”（对于一种被广泛接受的观点，即“情感的表达”起伴随心理过程的作用，弗洛伊德在此加上了他的“观念化内容的表达”。）弗洛伊德推测，有一种“模仿需要”不仅不受交流支配，而且还包含了可以形成“为交流目的而模仿”的过程。弗洛伊德发表了这些观点，数年以后，他的追随者赫伯特·西尔伯勒描述了一种可用于直接观察他自身思想向梦表象转化的方法（其中一个最简短有趣的例子是：当瞌睡时，他记起他不得不将一篇文章中一节不妥之处删改，接着便产生了他打算用一块木料去磨快粗钝的刀刃的象征）。此外，西尔伯勒界定了一个“功能象征”的范畴，这在弗洛伊德的观念化模仿的理论环节中具有极大的潜在的重要性。兰克和萨克斯将此描述为“创造性地吸取（与投射相对）象征构成物的表现，吸取感知到的个人内在心智生活的状况和过程（这是心理的恒定不变的功能），诸如由凄凉阴郁的风景画来表示忧伤的心境，用执拗地想骑上

一匹始终想走开的马来表现一串执拗的想法等等”^①。可惜的是，尽管弗洛伊德很赞赏西尔伯勒的贡献并在《梦的解析》中的一个章节里附加讨论了它，但他却没能系统地追寻一下可以有助于将梦的象征方面同类似的移情作用的感知理论以及他自己的观念化模仿联系起来的线索。更为令人遗憾的是：由于他自认为他的观念化模仿理论是如此重要，以至于他仅凭启示便推导他的论述。如果他能把观念化模仿加以追根究底，那么像它曾被用来理解喜剧因素那样，在“美学的其他分支中它也会被证明是有用武之地的”。

为了将更为明显的动作的喜剧因素扩充到在“有些人的心理和理智特征中”发现的那些喜剧因素上去（这里面并没有明显可见的动作相比较），弗洛伊德求助于“移情作用”的方式。虽说他从未对这种方式的理论意义或重要性作过明了的阐述，但他却不上一次地运用过它。例如，在《集体心理学与自我的剖析》（~~灵魂~~）中就是如此。在这里，弗洛伊德力图解释清楚人们是如何能说明别人的反应的，他设想在每个人的无意识的心理活动中，都能找到一种机制（~~灵魂~~），这种机制同移情作用极为相似，但并不这样称呼。在他这本书中有好几处出现了这一观点，但它主要是由其上下文的关系来确定的；在此，如若我们把自己和别人消耗的能量作比较，它就能帮助我们解释喜剧性快感（~~精神~~）的渊源。弗洛伊德说，我们在喜剧性动作中发笑是因为别人消耗的能量太多，至于心理功能，我们恰巧对相反的情形发笑。然而，如果这两种状况中出现相反的情形，而且别人的身体能量（~~表演者消耗那~~）消耗也比我们少，或者说他的精力消耗比我们大，“那么我们便不再发笑，且充满了震惊和钦佩”。弗洛伊德承认，整个表演中的能量多寡是相当混乱的，只不过他发现了一种崇尚

^① 兰克和萨克斯：《心理分析对心灵科学的意义》，纽约：~~灵魂~~年，第 ~~灵魂~~ 页。

智能输出，贬抑体力输出的倾向，这种倾向是对文化进步进行某些普遍反思的良好基础：“限制我们的体力劳动，增强我们的智力劳动，这是与个人向更高水平的文化的发展合拍的。”弗洛伊德关于人类不断向体力劳动的反面——智力方面进步的观点是饶有趣味的，这一思想成果好像超越了他先前在《梦的解析》中探讨过的那些早期的区别，即关于从知觉到运动神经反应的“前进”方向和从记忆痕迹（其中也包括动作痕迹）朝知觉的“倒退”方向之间的区别。并且，他还指出了一种理智力量（~~圣加洛里德老奥曼~~）占统治地位的神秘境界，也即一种柏拉图式的理性王国，弗洛伊德从未允许艺术进入这一殿堂。（我们早已指出，弗洛伊德关于创造力和审美鉴赏的观点始终只是含糊不清的赞美和迁就，以致精神分析无法对此作出解释。）最后，弗洛伊德在《超越快乐原则》（~~或图四~~）一书中，借助压抑本能持续紧张所作的种种努力的观点，来解释存在于少数人身上的完善自身的冲动。

喜剧性在大与小之间进行的基本比较吸引了弗洛伊德，使他注意去比较成人和儿童，因为这是他们两者之间的“根本联系”。当弗洛伊德一边断言（像伊斯曼所抱怨的）儿童没有喜剧感，但一边他又发现：儿童的优越感甚至是施虐狂式的快乐，皆是一种成人希冀恢复的纯粹快乐。当一个人重新获得“儿童时代失去的笑声”时，这时此人便可以说，“我笑是因为别人和我自己消耗的能量不同，每次我都在他身上找到属于儿童的东西”。弗洛伊德把他所探讨的喜剧性的几种变化加以分析比较，在其中别人要么像一个孩子，要么变成一个孩子，或者，如果比较活动完全是在一个人身上进行，那么该人就在自己身上找回属于儿童的东西。弗洛伊德心中萦绕着一个他不太愿意予以重视的决定性理论，即“具有喜剧性的是那些不适用于成人的东西”。最后这条原理将喜剧性解释成为是成人向儿童的倒退（~~或图四~~）。

在我看来，像这样在儿童经历中寻找喜剧因素的起源，对

于弗洛伊德来说是对他的观念化模仿观点所导向的对他的主要论题的偏离。这一论题是：表演者（演员、艺术家）和观众的关系，移情作用过程所起的中介作用以及其他至为重要的相关问题，对象在创作和鉴赏活动中的作用。在没有结束本章之前，我想首先讨论一下这些问题以及与之有关的问题，然后再对如何依据美学来解释弗洛伊德的一些心理学观点提点建议。

弗洛伊德“美学”没有解决艺术家、观众和艺术品之间的联系，对艺术中知觉和情感这些关键领域也几乎只字未提。在其观念化模仿理论和相关的移情理论中，他勉为其难地作了一些尝试，这可能会填补其知觉理论中的一些空白。罗伯特·费歇尔率先提出的移情说，在19世纪末美学问题的论争中起了巨大作用——这些问题后来在格式塔心理学家和联想心理学家两个阵营内继续争持不下。^① 弗洛伊德在这些问题上的指路人里普斯（1878），把这些观点向弗洛伊德作了很好的解释。在讨论道芮石柱的审美印象时，里普斯说：“这个道芮式石柱的凝成整体和耸立上腾的充满力量的姿态，对于我是可喜的。正如我所回想的自己或旁人在类似情况下的类似姿态对于我是可喜的一样。我对这个道芮式石柱的这种镇定自持或发挥一种内在生气的模样起同情，因为我在这种模样里再认识到自己的一种符合自然的使我愉快的仪表。”^② 里普斯在稍后的一本专著（1906）中，试图借助一种“内模仿”的理论来阐发“审美移情作用”，所谓内模仿，是指“对于我的意识来说，一种仅发生在观察对象上的现象……简而言之，我现在所具有的自身的运动感觉完全彻底地取决于移动的物体……这便是审美模仿……在这里，重点必须全部落在为我的意识而存在的‘同一性’上”。审美模仿和审美观照并不导致动觉，恰恰相反的是，“对自身身体状况的感觉必须从意识之中消失”。在

① 见沃尔夫冈·苛勒：《格式塔心理学》，纽约：1927年。

② 译文参引朱光潜：《西方美学史》下册，第246页。

根据想象的初始状况来分析米开朗基罗的《摩西》时，弗洛伊德（他对里普斯和约翰尼斯·伏尔盖特两人的学说都很了解，他们两人都倡导移情说）恰恰忽略了他们所强调的审美观照同雕像《摩西》之间的联系。例如，里普斯（~~瓦因克~~）写道：“当我见人的雕像正当要站立起来时，一个现实的人也会这样做的感受便不复为我的审美观照而存在了，我自己的感受也不再这样存在。我在这座雕像的造型形式上一眼就直观到的是它的意志、权力和傲慢。”伏尔盖特也说：“当我们注视米开朗基罗的《摩西》时，他那强悍的身姿、扭移的头部、先知的愤怒都在一种姿态中真真切切地表现出来了，否则的话，这种姿态就会难以理解。”^①

卡尔·谷鲁斯追随里普斯，有力地抨击了“整个联想方法的不当之处”，因为这种方法在试图解释审美情感时过多地牵扯了过去的事件：

审美本质中的同情具有激情、亲密及前驱力（~~费利克斯·瓦因克~~），以至于无论前期经验的效果如何不可或缺，也还是不够的，对此伏尔盖特、狄尔泰、西奥多·齐格勒和 ~~恩里~~比塞早有定论。仅仅重复过去不会产生我所理解的内模仿（移情作用）。根据我自身的经验，我坚信内模仿是一种事实，且它和肌肉作用有关系；这种肌肉作用把内模仿带到了比以前的论述中指出的同外模仿距离更近的接触之中。

在极有趣的移情作用理论的发展中，赫伯特·~~霍~~兰菲尔德^②注意到古希腊的雕塑不借助痛苦的面部表情就能对我们产

^① 伏尔盖特：《美学体系》，第 11 卷，第 115 页起。弗洛伊德的书室里藏有该书。

^② 赫伯特·~~霍~~兰菲尔德：《审美态度》，纽约：1914 年。

生一种移情作用的反应，他举了素负盛名的米开朗基罗的《摩西》为例来说明它：“并不需要了解这个人的历史。正像人们所体味到的，雕像的每一根线条都活生生地展示出他的性格，表明了他所象征的那种意蕴。”在 19 世纪更为普遍的是，雕像及其移情作用的解释方法都同样命运不佳：持更具客观性的美学观点的那些人拒绝接受移情说，而同作品相关的独一无二的天才观念也不得不让位于人人皆是（或者说是潜在地是）艺术家的观念；因此，达达派艺术家简·阿尔普可以戏谑地将米开朗基罗的《摩西》比作“富于灵感的雪人”，因为在他看来两者都是货真价实的艺术。

弗洛伊德分析艺术作品时，注意寻找绘画或雕塑中潜藏着的无意识的象征寓意，而把直接的移情作用的反应以及色彩、外形、线条及肖像画等明显的审美上的细枝末节排除在外。在这一点上，弗洛伊德显然是遵循了他导师沙考特预想的研究方法。沙考特把以前艺术中描述的诸如人着魔之类的种种情状一概理解为歇斯底里。沙考特的这种方法在维也纳颇得弗洛伊德同事们的赏识，而他自己的老师西格蒙德·厄曼·埃克斯纳则是布吕克的助手，此人曾举过法国心理学家用照片来诊断一些神经性疾病病例的例子。这种对过去的艺术与文学的现代神经性疾病诊断方法直接影响了弗洛伊德，而弗洛伊德也承认从沙考特那里获益匪浅。在谈论收藏在罗浮宫的列奥纳多的《圣母与圣安妮》时，弗洛伊德断言说，安妮和玛丽亚的形象“就如同凝缩得很糟糕的梦的表象一样纠缠在一起”，在批评家看来这无疑是一大缺憾，而用分析的眼光来看，则由于它揭示了它的隐秘含意而无可厚非。弗洛伊德暗示说，对列奥纳多而言是“把他童年时期的两个母亲融为一体”。虽然弗洛伊德的批评不会被列奥纳多的大多数研究者所接受，但是弗洛伊德恰恰是在一代宗师也会望而却步之处，在也可能是他自己的问题所在之处，提出了启人心智的见解。也正是在那一点

上，精神分析和审美批评才能达成对各自都最为有利的联姻。^①

弗洛伊德对列奥纳多的艺术的批评只是在他自己的心理学要求的范围之内，不过这已足以证实和解释列奥纳多成年时的性格和童年时的性格和童年时决定性事件相互有联系这一论点，不管怎么说，弗洛伊德这种真知灼见所具有的强烈促进作用，还是大大地激发了他的追随者奥斯卡·普菲斯特的想象要求。弗洛伊德不尽同意他的见解，但也详尽地引用过，“表现艺术家母亲的那幅画上（普菲斯特完全赞同弗洛伊德对罗浮宫那幅藏画的分析），象征着母性的那只兀鹰完全清晰可见”。普菲斯特对把牵强附会的意义加到对画面外形的解释上去很感兴趣，这不禁使人想起他的同事赫尔曼·罗斯恰基所做过的一次著名的墨迹测验来，普菲斯特几乎是依据罗斯恰基的墨迹观点〔和瑞士儿童玩的一种叫“运笔”的游戏（克拉克苏图画）的墨迹游戏相似〕来观赏这幅画的。他看到了“在前面那个妇人的臀部上围着一块布，这块布向着衣服的下摆和右膝方向伸展”。兀鹰的头、颈和身躯便画在这块布上。从确定无疑的事实来看，列奥纳多想象中的并不是兀鹰，既然如此，人们就只能对普菲斯特著作的读者的波洛纽斯式^②的轻信感到大惑不解了。普菲斯特说：“当我用这些不足挂齿的发现同许多评论家

^① 见斯佩克特的《莫雷利方法及其与弗洛伊德的心理分析的关系》，载《狄欧根尼》，第22期，1922年，第284-285页。

^② 英国作家萨克雷小说《名利场》中一赶时髦的珠宝商。

对证时，几乎没有一个人能反对这种画谜的证据。”^①

为了弄清楚表象的融合和凝缩作用，弗洛伊德时常使用他的合成人物的观念。他通过将此比作弗朗西斯·盖尔顿的“合成照片”解释了这种观念。盖尔顿是达尔文的追随者，是19世纪英国博学多识，最富才华的科学家之一^②。他发明了一种把胶片一张张叠合在一起以合成照片的方法，这样得到的图像的清晰或是模糊全然取决于它们重新出现的频率（有人或许会把这一方法比作弗洛伊德的“心理器官的构造原理”，心理器官是由“成层作用——一种累积力形成的建构”构成的）。^③ 弗朗西斯·盖尔顿在论及“合成照片”时（1888）写道：“为绝大多数的组成部分所共有的轮廓线条在合成照片中显得最分明、颜色最深，纯粹的个体特殊性几乎或根本不留下痕迹。后者必定分布在平均值的两侧，合成照片的轮廓是所有

^① 在阿尔弗雷德·贾里（~~奥地利人~~）对绘画的怪异的评论中，超现实主义布列顿发现了普菲斯特的分析的真正的先驱，这一事实之中有着一个奇特的道理：贾里在古老的艺术之中，读出了艺术家显然并非有意作出的图像，但是，贾里是通过追随着毗邻却相互分离的形体间的连续的轮廓而形成这种发现的。布列顿感到，贾里直接深入到作品的潜在内容之中（阿尔弗雷德·贾里《发起者与观察者》1891年10月，载于《关键之处》，巴黎：1891年，第103-104页）：“（贾里）对《圣卡瑟琳的殉难》的评论是无与伦比的，我们从中遮蔽了其余而再造了最有意义的段落。贾里的这种态度，这种考察丢勒的版画的方式，预示着奥斯卡·普菲斯特在列奥纳多在现藏于罗浮宫的《圣母子与安妮》中发现使人困惑的秃鹰，而弗洛伊德正是从这里抽取出了心理分析的意义。它开启了一种偏执狂的批评方法，而这个方法的主体是由马克斯·恩斯特建立，并由达利系统化的。贾里无疑是其第一人，他的出发点是相信，‘无限的剖析总是能从作品中挖掘出某种新的东西’。”

^② 卡尔·皮尔森：《弗兰西斯·盖尔顿的生活、书信与劳作》，第3卷，麻省剑桥，1891年。

^③ 弗洛伊德：《日常生活的心理分析》。

组成部分的平均值。”^①

弗洛伊德把盖尔顿的方法应用于他自己的梦“我的黄胡子叔父”中。在那个梦中，面部特征显得模糊不清，而胡子却很显眼：梦的组成中有两张脸，都长着胡子，面部共有的特征被强化了，而不同的特征则被互相削弱了。在解释复杂的视觉表象时，弗洛伊德好像不光是依赖盖尔顿的纯视觉分析，他认为把表象解释成语言学的现象，如象形文字，也是必不可少的，在这一点上，他和卡尔·阿贝尔一样，把考古学的兴趣转化为考据词源的由来。弗洛伊德曾于1894年为阿贝尔的论文《原始词语的对偶意义》撰写过评论。所以，在对《与幻觉对应的神话》（1894）的论述中，如我们所见，他碰到了一个被“穴殖即淫癖”（父亲—屁股）一词所困扰的病人，这个病人还产生了一个相伴的画面，表现的是“人的裸露的下半截身子，有手有脚，但缺头或胸，而这便是父亲”。看不见生殖器，但“五官都呈现于肚子上”。弗洛伊德解释说，这个古怪的词语代表着病人对父亲既爱又怕的矛盾表情（“父亲”这个作为家长而受尊敬的称呼，其内涵已被戏谑地扭曲了）；接着，他又把这稀奇古怪的画面比作一幅漫画，它“使人不禁想起其他的表现方法，即用人的个别器官（如生殖器）贬义地代表整个人的做法”。这些表现方法还包括一幅名叫“英格兰”的漫画[图10]和在赖内基（1893）复制的希腊陶俑的图画[图10a]。后一幅画画的是一个名叫鲍波（1893）的妇人，撩起衣服，露出身子，逗得闷闷不乐的谷物女神得墨特

① 我们也许会从伟大的19世纪英国艺术家约书亚·雷诺兹的思想中看到对盖尔顿方法的预示。雷诺兹认为，每个物种都有其自身的“核心的形式，它是从属于那个类的各单个形式的抽象”。见他的《话语》，第猿卷。兰克似乎运用了盖尔顿的方法（1892年，也许是在弗洛伊德的影响下形成的）运用于为神秘的生命形成构造一个原型。这种方法由于杜波与雷蒙德的原因而于19世纪90年代在德国科学家们之中广泛传播。

尔大笑起来。在研究《美杜莎的头像》的论文中(图10)①, 弗洛伊德举了类似的事例——袒露生殖器——作为一种驱邪的护身符。“我们在拉伯雷的作品中读到: 当女子露出阴户时, 魔鬼是如何逃之夭夭的。” 鲍波陶俑“展示的是一个女人的身子, 没有头或胸, 绘画在肚皮上, 撩起的衣服就像是框住这张脸的头发”。这种把脸和生殖器予以古怪组合的方式, 在弗洛伊德早先关于三种命运的梦中就曾出现过。我们应该记得, 在这个梦中, 出现了一个



图 10

一个“陌生人, 长条脸, 长着尖耸的胡子”, 像他父亲一样是个商人, 其德语名字是波波维克(图11), 这个名字同受人尊重的词爸爸(图12)及口语中的屁股(图13)连到了一起。1909年1月12日, 弗洛伊德在给弗里斯的信中, 已将歇斯底里的头痛症解释为“是由臆想的类比造成的, 这种类比将头和身体的另一端等同起来”, 两端都长有毛发, 脸颊等同于屁股, 嘴唇和阴唇相等同, 而嘴则与阴道相对等。②

① 美杜莎(图14): 希腊神话中少女, 以毒蛇为头毛。有用眼睛将人变成石头的能力。

② 像德斯蒙德·莫里斯(《裸猿》, 伦敦, 1953)这样的一些当代人类学家, 在下面一段中没有提到弗洛伊德的著作, 却似乎也指出了与弗洛伊德的现代歇斯底里症相似的人类祖先的情况: “雌性的突出的胸部必定是……臀部的复制, 而轮廓鲜明的嘴唇必定是阴唇的复制。”

弗洛伊德为了发现潜藏的意义，在“破译”神经性疾病和梦的表象时，“读”过一些艺术品，如《蒙娜丽莎》，在某种意义上，他的方法得自《圣经》注释学者的启迪，或者说是和现代一些研究中世纪诗学的学者，如戈耶弗兰德斯·顿巴（戈耶弗兰德斯·顿巴所作解释学的尝试相仿。顿巴认为每一首诗歌都应当当作“秘密代码”来读。然而，一般说来，弗洛伊德的目的并不是要找出一成不变的比喻或比喻运用的含义，而是想揭示能促成更深刻地理解艺术

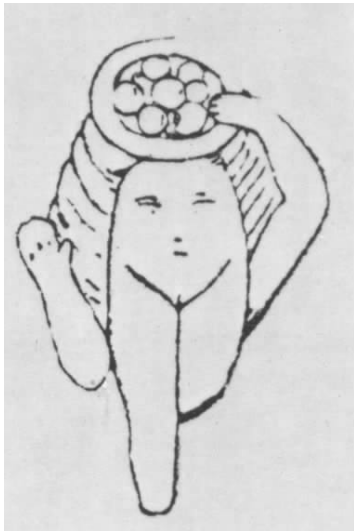


图 6-2

家用意的阐释。虽然如此，在某些情况下，弗洛伊德分析作品时，只把作品看成是自我独立的实体，认为它与艺术家的个性毫不相干。这一做法的典型范例是他论述米开朗基罗的《摩西》那篇论文，该文已被视为弗洛伊德传记体的表达方式，不过我们现在将把它当作艺术批评来看待。在这篇论文中，弗洛伊德全然回避了有关艺术家的传说及其复杂的性格，而是变得一味地沉溺于同跟前人物及它的一些注释者的对话之中。附带说一句，即使表面上不是精神分析学派的艺术史家欧文·潘诺夫斯基也看到了用精神分析方法研究米开朗基罗作品的价值。^① 一般而言，弗洛伊德倾向全神贯注于一位艺术家的某一

^① 潘诺夫斯基在《新柏拉图主义运动与米开朗基罗》（载《图像学研究》，纽约：灵鹫）一文中提出，雕塑家独特的“不移动位置的运动”可能从心理分析上讲与他的自我孤立和制约对别人的爱的冲动有关。

主要作品，而不去注意其他同样有关且同样重要的作品（如弗洛伊德的目光只盯着《哈姆雷特》，而忽视了心理学上至为重要而且为人们所广为讨论的十四行诗）。弗洛伊德基本上是从自己对作品的印象入手，然后才进行分析的。这种分析可比作“分解”，与梦运作过程的构成方向相反，是一个从起初的感觉和鉴赏活动的回溯（~~憎恶与崇拜等情~~）。弗洛伊德为了力图避免主观性的介入，他先回顾了早先的作品评论并把自己的推测建立在心理学原理与自己直接的观察之上。

弗洛伊德在把自己对《摩西》的反应和以前的批评家的反应相比较时，发现在所有特定的貌似不重要的细节中尚有些现象无法解释，比如两块法版抵在身上的不稳定位置，还有胡子向下的方式等等。弗洛伊德觉察到右手的位置有问题，其中一个指头压着脸左边的胡子，他说即便仅仅出于形式上的考虑，而使得米开朗基罗把摩西向下飘拂的头发“拉向面朝左方的雕像的右侧，这样不妥当地来表现一根指头压力的方式是多么不可思议啊”！另外一个问题跟法版有关，它们顶边笔直，而底端却有一块“像角一样的突出物”。由这个细节弗洛伊德断定：法版呈倒置状。因为“我们几乎无法怀疑这样的——一个事实：即这一突起处是要标明法版实际的上部”。弗洛伊德坚决认为，米开朗基罗几乎不可能受形式考虑的支配，而这样怪异地对待圣物。弗洛伊德的解决办法是将所有这些细节都归拢到一起，并同时解释手臂和法版这两个问题：米开朗基罗想展现“已发生的动作的残余部分”，因此，摩西一看到背信弃义的人民团团围着金犊便感到十分愤慨，以至于他用右手攥住胡子，却不料忘了法版，于是法版便从手中滑了下来。匆忙之中，为了挟住已向下翻倒的法版，摩西的右臂抽了回来，却拔下了一些胡子，而左手则已经摸到了挨着手指的胡子，这一举动解释了身体左右两边古怪的扭动。弗洛伊德的一些追随者对这种分析印象颇深，以致汉纳·西格尔声称弗洛伊德在这篇论文中不仅明白无误地说明了“作品的潜在意义就是克制愤

怒”，而且还说明了通常艺术家的成就便是最充分地表达生与死两种本能之间的冲突和联合。

弗洛伊德曾引用雕像《摩西》的几幅草图分别说明平静、愤怒与复原三个阶段 [图 圆原和 圆缘]。这些草图表露出他对手势细节的偏好，这是以牺牲处于预期的建筑设置之中的整体形



图 圆原



图 圆缘

式为代价的。草图勾画了摩西膝盖下某一点以上的身躯部分，不过有一张雕像的照片特别能用以说明刊在《意象》杂志上

的原文。那张照片上只有摩西的躯体和左臂。弗洛伊德坚定不移地相信这种情感序列，以至数年以后，当他（在牛津阿什莫连博物院）看到一幅 15 世纪的摩西小雕像的图画时（摩西一手抓须，一手握着法版）[图 104]，他还在 1907 年为其 1905 年的论文所写的附录中声称：这是对其观点的莫大支持，他设想他已经找到了在米开朗基罗创作雕像之前紧邻着的那个阶段的一个例证。弗洛伊德承认 15 世纪的雕像和米开朗基罗的雕像有显著不同，但是，他希望有朝一日艺术



图 104

鉴赏家终究能找到两个时期中间的摩西雕像的例证来填平这一空白。弗洛伊德把对米开朗基罗雕像的一系列情感和姿态变化顺序的设想具体化，并把它们视为“真实的”，这样他就相信：其他艺术家处理相同题材时——即使时间和地点无甚关联——也同样会选择对他们有效的片刻。总之，弗洛伊德希望能从心理学角度来对其肖像的主题进行研究。

艺术史家 詹姆斯·扬森在撰写《米开朗基罗的摩西的右臂》（1905）之前并没有读过弗洛伊德 1907 年写的附记（他在给本书作者的一封信中提到此事）。但他做了弗洛伊德所预期的事。弗洛伊德曾希望将来会有一些批评家找出处于 15 世纪和 16 世纪之间的美术作品的例证。但是，扬森寻找的仅仅是能揭示风格上的影响的作品，而不是能说明弗洛伊德所想象的那

种关系的作品。扬森提出米开朗基罗的雕像^①是受北方哥特式纪念牌创作的影响。这些纪念牌的创作大约开始于公元 15 世纪 40 年代，表现的不是摩西，而是富有天赋的拜占庭皇帝赫拉克里奥斯。尽管题材不同，扬森还是找到了共通之处，使他相信这种奖牌正是米开朗基罗的杰出雕像的根源。“奖牌中的人像具有与雕像同样长而浓密的胡须，这一特征在米开朗基罗的作品中也是独一无二的”，两者都用双手抚摸着胡须，都抬起头，显出并非愤怒而是“在神面前敬畏”^②的表情，摩西头上的角也同赫拉克里奥斯头上发出的光芒相对应。鉴于弗洛伊德认为阿希蒙莱因的《摩西》^③代表了这位先知在米开朗基罗的雕像以前时期的形象，扬森断言，“我们可以用赫拉克里奥斯的头像来取代弗洛伊德的描述，以此作为对米开朗基罗雕刻摩西以前的摩西形象的表现”。

在这些相似的构图中——由于这是作者无意造成的，所以这种相似关系更引人注目——指出米开朗基罗 1545 年在为朱利叶斯二世陵墓设计摩西像时作出的重大改动是重要的，而这一点却既被心理分析家，也被艺术史家忽视了。米开朗基罗原来设想在牙形平台的四角安置四座平级的雕像，雕像都面对其对角线。摩西是其中的一座，他端坐着，两手各执一块法版，头上有角，长长的胡须垂直而下 [图 10-10]。如果说这幅草图提示了米开朗基罗心目中的摩西的话，那我们就必然要得出这样的结论：米开朗基罗丝毫没有弗洛伊德所推测的那些微妙的意图，他的主要愿望是展示法典，以此作为立法者的标志，而这样就与其他那些不为弗洛伊德所注意的墓中雕刻没有什么区别了。扬森在文章中认为，米开朗基罗是从赫拉克里奥斯的奖牌

① 即指米开朗基罗 1545 年制作的《摩西》雕像。

② 潘诺夫斯基的上述文章对此作了强有力的解释，而这篇文章在扬森的论述中没有提到。

③ 指存放于牛津的阿希蒙莱因博物馆的公元 15 世纪的《摩西》雕像。

中得到启示才画出角和胡须的，而事实正相反，这些细节早已存在。尽管如此，这一草图与阿希蒙莱因的小雕像毫无关系。那么，又该怎样理解从草图到1576年的修改稿的显著变化呢？我认为这与布局上的重大改变有关。这包括把雕像（现已是六座，而不再是四座）互成直角地放在平台上，而不是对角放置。米开朗基罗的1576年最后修改稿（由潘诺夫斯基复原）解决了正面和边上人像的问题，这个问题有点与



图 6

刚刚完成的西斯廷教堂的天顶画中的问题相似。^①正是由于这个缘故，他打破了形式上的对称，使雕像一手拿着法版，扭转头和手臂，再以胡须为一“流动的”图形联结头和持着法版的右手。与弗洛伊德所说的不同（也与扬森不同，扬森并未区分触和握），摩西并非握住胡须，而恰恰像位于《摩西》旁边的，现藏于罗浮宫的《奴隶》触摸前胸衣边一样触摸胡须。

^① 有关风格因素决定这一处于边角上的形象的姿态的讨论，请参见潘诺夫斯基上述著作的第107页的注释，以及弗里德里特·哈尔特《米开朗基罗：完善的雕塑》，纽约：1955年。

在《奴隶》中，触摸衣边的动作用于把右手与抬起的左臂联系起来。

弗洛伊德乐于缩小两个构图间变化的形式上的重要性（他说过摩西和三个或五个雕像坐在一起，这证明他知道朱利叶斯二世墓地有两个设计稿）。他显然偏爱他自己的那种有着一系列想象出来的步骤，有着他自身认同作用的潜在力的带戏剧性的解释。罗森塔尔伯爵曾在一篇文章中恰当地把弗洛伊德的一相情愿的解释形容为“电影摄影法”。弗洛伊德也用这个称号指代梦的象征的一系列图像和盖尔顿摄影中的凝缩图像。通过静态的造型形象，感知运动的问题已使弗洛伊德老师一辈的人感到困扰。例如布吕克就曾写过这方面的文章。布吕克吸收了默布里奇用照相证明的观点，即艺术家总是不能正确地画出奔驰的马腿的位置。但是，他非常明智地认识到优秀艺术家笔下的不精确性对于表现运动来说却具有一种诗的真实，而照相机所摄取的照片则缺乏这种真实。因此，通过把不同势态的要素结合起来，艺术就能表现持续性运动。我们不要忘记，直接感知和记忆是如何联系的这个关键性问题引起了布吕克的同事和思想启迪者赫尔曼·赫尔姆霍茨的注意。弗洛伊德也曾赞赏和研究过这位天才的思想。^①

弗洛伊德的研究无疑过分偏重于心理学一面，并且，正如扬森所指出的，这种研究忽视了那种米开朗基罗可能会从中为他的《摩西》汲取惯常的、富有表现力的姿态的造型艺术传统。正如我们所看到的，弗洛伊德再把雕像看成是起始姿势和情感态度的凝聚时把电影手法与心理学手法结合了起来。弗洛伊德的这种保守的方法也许可以根据更习惯的术语，即“意识

^① 在他的名著《论生理光学》（莱比锡：魏特-魏特）之中，赫尔姆霍茨像弗洛伊德一样坚持记忆与视觉的独立作用，根据他的研究谨慎得出结论说，“无论如何也必须承认，甚至在对于成年人来说是诸感觉构成的直接的统觉，可能也涉及到一些单一的因素，而这些因素是经验的真实产物；尽管在当时，很难在两者之间划出一条清晰的界限”。

纪“有蕴含的片刻”的理想，而被人理解。这一学院式的批评思想源于夏夫兹博里，又传给了莱辛。这种思想提出了与弗洛伊德的思考类似的有关静态形式的“历史”及其表现运动的潜力的一些问题。用夏夫兹博里的话来说就是：

那么怎样才能……表示任何一个主题中的激情变化，既然这种变化是逐渐实现的，并且……被人看成现在已具有的某种激情将要求一种完全不同于已结束和过去了的激情的身体姿态和面部表情吗？对此，我们的回答是，尽管主要的直接的激情占据支配地位，艺术家仍然能够在他的主题中保留以前的激情留下来的痕迹。因此，我们不仅要观察上升的激情和下降的激情，而且更重要的是看到一种消除和放弃了矛盾之后的强烈而坚定的激情。^①

弗洛伊德从两个视角对艺术进行研究，一是夏夫兹博里的所谓“有蕴含的片刻”，当弗洛伊德描述米开朗基罗怎样把在艺术品所表现的这一时刻之前和之后的一系列感情都压缩进一个静态的艺术品之中时就采用了这一视角；二是浪漫主义式的，这是他用艺术家的意图和联想解释列奥纳多的画时所采用的视角。实际上无论是米开朗基罗的雕像还是列奥纳多的绘画，都不如其他一些常常是二流的作品更适合于阐述他的构想。弗洛伊德具有鉴赏家的眼光，他可以把米开朗基罗的《摩西》所表现的那一顷刻解释为在时间上向过去和未来延伸的“一系列事件”。与此同时，他顺理成章地感到了那些能揭示这种时间系列的作品特别精彩迷人。喜剧性的连环漫画生动而幽默，有时也能清晰地揭示隐藏的动机。人们会因此想到威

^① 引自夏夫兹博里第三伯爵安东尼·库珀：《论绘画》，伦敦：1719年，第54章，第54页。

廉·布希的作品，尤其是他的《法国女保姆的梦》[图 100]。这套连环画揭示出一种对应关系，即越来越大的水流的幻象显示出的保姆拼命想睡觉的意愿与小孩通过越来越大的哭叫声所表现出来的急迫地要人帮助相对应。^①可见，这是一种对意识之流的滑稽的比拟。更值得注意的是弗洛伊德选择了一幅维也

纳艺术家莫里茨·冯·施温德的画《一个囚徒的梦》[图 101]为例证。这幅画画的是一个囚徒渴望逃跑。画面上通过一组处于不同位置的矮人，表现了从被囚禁到逃生的一系列可能的阶段，从而形象地说明了弗洛伊德关于在梦中或者在此例中是在昼梦中愿望得到实现的思想。弗洛伊德说：“囚犯想到能从窗户逃出去是非常高兴的，这是由于正是通过窗户，光线才



图 101

射进来，把他从睡眠中唤醒。叠罗汉的侏儒无疑代表了他曾假想的向窗户上爬的整个情形。”弗洛伊德对这幅画所作的分析被亚历山大·格林斯坦作了有趣的大大夸张了的发挥。格林斯坦指出，囚徒旁的水罐与那妇女手里拿的水罐不同。他猜测，囚徒身边的水罐属于他过去的某一时刻，“也许出于他童年的

^① 兰克的文章，收入弗洛伊德的《梦的解析》的第源-苑版。

睡梦”，恐怕还和他母亲的乳汁有联系，如此等等。格林斯坦举出这幅画的草图为证，可他恰恰忽略了草稿与最后定稿中水罐形状的区别。这种从草稿到定稿的变化并不能被格林斯坦简单轻率地“解释”，而是提出了一个问题：哪一个水罐（草稿中的还是定稿中的）属于做梦者（或艺术家）的童年？如果这种改变是出于审美的考虑而非紧迫的主体内驱力，那么两个水罐一个也不是。要着手对这幅画作出一个可靠的心理学的阐释，就需要更多的速写稿和画稿，但是我们手头这方面可供研究的材料却很少。

精神分析的艺术理论必须考虑这样的事实：尽管知觉可以使神经官能症患者和做梦的人把艺术变成愿望满足的幻象，对于大部分头脑清醒的人来说，这种功能却不仅仅是实现“现实性原则”的工具，而且还是通向审美静观愉快或想象性“洞察”的乐趣的途径。虽然弗洛伊德没有充分利用“移情作用”来解释意象与被感知的非文学的审美主体之间的联系，但是，他却遇到了类似的问题，即个人怎样才能获得他所在集团的价值观念和传统习惯。由此，弗洛伊德于 1914 年提出了与移情作用非常接近的作为人与人之间联系纽带的自我认同作用，以及与此有关的“投射作用”。弗洛伊德所熟悉的一些知名的著作家很早（例如费歇尔于 1843 年）就将之看成一种普遍的、普通的作用，并命名为移情（*transference*），即感入（*transference*）通过象征把自我投射到自然中去。但弗洛伊德自己在 1914 年才首次使用这个术语来解释妄想偏执狂（见《再论防卫性神经衰弱与精神异常》），在 1915 年解释著名的施雷伯案例时又再次使用了这个术语。在《图腾与禁忌》中，弗洛伊德描述了原始人因失去亲人而非常痛苦时，移情这种“保护性机制”是怎样起作用的。野蛮人对于逝去的人在无意识中有一矛盾心情——既恨他同时又爱他。由于不能接受这种无意识的仇恨，野蛮人就是通过把这种仇恨感情附着到（即投射到）死者的灵魂上，以激发自我保护意识，这时，死者的

灵魂就成了人人都要防备的恶魔。照弗洛伊德看来，诗人的人格化，就像原始人的投射一样，是把好斗的冲动当作独立的个体投射到身外。弗洛伊德主要把他的思想应用在神经官能症患者或者原始人身上。这些人真的把那些实际上是他们自身个性中既重要而又无法被接受（因此受到压抑）的部分当作与别人有关（尽管这不是事实）。运用这种投射方法进行创作的艺术家用过分依靠“魔力赋予”，以至于他们的艺术品无法传达思想感情，使人甚至会对其不感兴趣。在为两位安德森合写的一本关于投射的技巧的权威著作^①所写的序言中，亨利·默里指出了这个问题。默里告诉我们，弗洛伊德使用这个术语的意思和这本书的作者的意思有很大的不同。这本书的主旨并非面对现实，而是面对墨水团一类的东西。作者是在玩弄“作假”的游戏，鼓励人们去想象出什么，说出或作出自己的反应。这种方法远比弗洛伊德的方法更重视想象活动。在弗洛伊德的方法中，投射的最大价值在于为研究投射人的心灵状态（以及神经官能症情况）提供了线索，而不是作为交际和生产行为的方式。

弗洛伊德要设法解释这样一个事实，即我们确实互相理解，我们能设身处地为人着想，我们对别人的艺术确实能作出强烈的反应。移情说似乎朝这种解释迈进了一步。旁观者通过移情“感入”（~~不是感入~~）一个物体或一个人，这个问题可能曾促进过弗洛伊德对视觉和触觉的初始联系的研究，因为视觉和触觉都起源于一种“去感入”的性冲动。但是，如果将这当作一种审美理论的滥觞，那么，这种理论恐怕注定是要失败的。与出于审美动机对美进行观照的人相比，出于性动机的视淫癖患者仅仅是一个微不足道的低能儿。这时，精神分析美学在弗洛伊德有局限的艺术观的重压下，就将处于进退两难的

^① 哈洛尔德·默里·安德森与格拉迪斯·默里·安德森：《投射技巧引论》，1924年。

困境：这种理论必须解释为什么我们在艺术欣赏时并不仅仅是自恋，但是它却不能把审美经验的意义和价值当作像成熟的爱一样的“客观的”情况恰当地加以领会。产生这种情况的原因是由于弗洛伊德出于他的生物还原主义，不把审美经验本身看成是有价值的，而把它看成是一种手段和幻觉，从而认为审美经验所产生的愉快是透过幻觉的迷人的外表到达无意识的“真正”和“实在”的经验的诱惑物。弗洛伊德始终想抹杀艺术“幻觉”的随意性方面。其实，这种“幻觉”的开始、被欣赏、终结，都受意志的控制，并不为我们的本能的力量所支配和控制。^①

精神分析可能会在婴儿早期找到一个更适合的艺术反映模式。这是一个弗洛伊德最喜爱的，对他说来甚至像田园诗一般的时刻。这时，吃奶的幼儿体验着一种同母亲的乳房这一客体的肉体上的交融。奥托·兰克^②在试图解决“艺术问题——这归根结底是一个形式问题——的最终根源”时，采用了一个稍稍不同的策略。他推测“所有的‘形式’都可追溯到母亲子宫的最初形式”，这在很大程度上变成了艺术的内容，并且，确实以一种理想化和升华的方式，也就是说，当构成最初形式的形式被压抑下去以后，它在一定程度上可以重新变成可接受的。这时它就能得到、再现、并感到“美”。弗洛伊德本人将母亲的乳房看成一个人的最初的重要对象。^③艾德里安·斯托克斯根据这一点扩展成了一整套艺术理论。斯托克斯（他的思想有几处与兰克相似）像他的同事赫伯特·里德一样，针对弗洛伊德的悲观和幻灭思想抗辩说，艺术是基本健康的，艺术活动是心理分析治疗的最成功的结果。斯托克斯认为

^① 这一艺术幻觉的观点至少可远溯至柯尔律治，较为晚点的对这种观点的肯定，可参见魏金格（*艾略特与奥登*）的《仿佛的哲学》。

^② 奥托·兰克：《生之创伤》，维也纳：爱伦堡年，第44页。

^③ 参见《精神分析引论》，第44页。

艺术创作的基本冲动是为了追求形式的完整和明晰，是为了恢复起初那种母子关系的和谐融洽。斯托克斯在对婴儿隐晦难解的早年岁月作理论探讨时，具有与心理分析的英国学派相同的观点，即像克莱因、^① 米尔纳^②的著作那样注重投射和摄取。照斯托克斯和曾经影响了他的思想的梅兰丽·克莱因和汉纳·西格尔看来，恢复和重建起来的全部对象是“无意识之中的对母亲乳房的记忆”。这样扩展开来的弗洛伊德的思想与容格的原型思想有类似之处。这种思想用在亨利·摩尔一类的艺术家身上或许最为合适。埃里希·纽曼^③曾形容亨利·摩尔的著作是围绕着“原始女祖先”旋转。人们可以在对摩尔和加斯托·拉柴斯一类迷恋于圆形的雕刻家的专门研究中看出这种理论的价值。但是，如果把斯托克斯的“乳房理论”应用到那些喜爱长形或扁平形的艺术家的作品，这种理论就不那么令人信服了。也许有人会把所有的变体都归结为一种基本圆，恰像从希腊人到笛卡尔把宇宙归结为几种为数很少的基本元素一样。这种做法是以牺牲对象的具体可感性为代价的。然而，一旦理论家回到对象本身，所有的繁琐的语言都将是不着边际的。我们将回到我们的出发点，用词语去描述对象的有价值的、可感触的性质。

在弗洛伊德看来，人生最幸福的时光是在婴儿早期度过的“黄金岁月”。弗洛伊德很少在他的著作中形容这以后的时光是美好的、有价值的。相反，像福斯特或皮尔·金特一样，弗洛伊德认为，人类被从母亲乐园这一天堂中驱赶出来，他们一直追忆着失去的愉快，被返回天堂的意愿所困扰，而这种愿望一直到死才得以实现。弗洛伊德看到婴儿最初为饥饿一类的纯

^① 克莱因（[克莱因·西格尔](#)）：《自我发展中象征构造的重要性》，[1952](#)年。

^② 米尔纳（[米尔纳·西格尔](#)）：《精神分析国际学刊》，第 [10](#) 期，[1952](#) 年。

^③ 埃里希·纽曼：《亨利·摩尔的原型世界》，纽约和伦敦：[1953](#)年，第 [10](#) 页。

粹生理需要所左右。儿童企图吞食母亲的乳房，但又无法下咽，直到他逐渐意识到他自己的嘴唇和肠胃的存在为止。这时，他被投入到一个周围是坚硬冰冷的物体世界中。儿童被从与母亲融为一体的小巢中驱逐出来以后，就必须让视觉和听觉这些远距离起作用的感觉方式取代对母亲的温暖乳房的摸触。他感到有远见卓识的父母亲（这时父亲逐渐加入进来）是世界上最令人满意的人，于是他不再寻求吞食父母亲的身体而是寻求获得他们的权力和爱。这时，当儿童开始模仿他的父母时，内心模拟就被引以作为直接连接观察物和被观察物的作用过程。内模仿与移情有相似之处，但由于它揭示了观察者和对象之间的相互依赖关系，而不是把对象当成一个供人把思想感情投射于其上的空白的屏幕，所以内模仿的观点就更有可能成为正统的弗洛伊德美学的发展起点。这种作用过程最初可能发生在婴儿不再仅仅以微笑对母亲的乳房给予的满足作生理反应，而开始以自己的微笑对母亲的温柔的微笑作出反应之时。

通过对弗洛伊德美学的这一讨论，我们可以看出快乐的作用是何等重要：快乐原则来自生物学上的内驱力和性欲需要，正是它促成了人与人之间，人与物之间的联系，它是一切审美享受的基础。从自恋到对象选择（~~韵~~这一人的性情感的进化取决于个人超越自我向心性（~~藻~~）的能力以及他的情感指向别人，即首先指向他的母亲，其次指向家庭以外的某个人，最后指向他的配偶的能力。弗洛伊德恐怕是从爱的本能所具有的强加给“外界”事物的力量指导出这种能力的，这种情况与富有情感的艺术观照相似。但是，正如诺尔曼·~~韵~~朗（~~晕~~）^①所指出的，弗洛伊德绝不认为心理分析需包含把“里比多”依附到客体上去的意思，并且他的思想“受到自我和外在不相容观念的约束”。不仅

^① 诺尔曼·~~韵~~朗（~~晕~~）：《生与死的对决》（~~德~~），纽约：~~灵~~年，第~~缘~~页。

如此，正如霍姆（~~厄内斯特·霍姆~~）所说，“心理分析没有能成功地找到一种描述两人间实际发生的事的思想框架”。在认同过程中，爱的本能或“里比多”可能起了重要作用：我们模仿我们所爱的榜样，他给我们带来了愉悦。弗洛伊德认为，作为认同的关键步骤的记忆和辨识本身就是令人愉快的行动。因此，我们可以指望弗洛伊德会得出结论说：丧失了自我，丧失了（通常是压抑了）儿童期的记忆（既有性的，也有非性的记忆）的，并且面临着寻找自身难题的不幸的人，最终能把精力转移到外界的其他人或物上。这样，审美观照就与在欣赏艺术品时忘掉自我而得到的满足具有同样意义。同样，性生活也不仅仅在于性交之前的具有冲突的、挑逗的前期愉快之中，或者性交之后的疲倦之中，它还存在于双方都处于高潮的状况之中。然而，尽管弗洛伊德数次提及艺术，但它从未根据满足性欲和审美要求的观点建立起自己的理论。

我们已经看到，弗洛伊德是如何避开包括艺术在内的一切文化都有益于健康这一简单化的观点的。他感到，所有注定要在文化事业上出人头地的人在心灵上都压着内部现实和外部现实这副令人厌烦的担子。甚至连文化上不可缺少的认同机制中都充满重重困难，以至于弗洛伊德自身的发展导致他始终不懈地寻找英雄。弗洛伊德对他们先是崇拜，然后又觉得格格不入而拒之千里之外。其中唯一例外的是歌德。弗洛伊德认为这位天才始终是个谜（歌德作为一个德国人，作为一个艺术家，科学家，在时代和宗教信仰上与弗洛伊德都有距离。他认为歌德许多著作的内容既揭示自己又掩盖自己）。除了对歌德少年时代的一件小事之外，弗洛伊德从不试图对歌德进行心理分析。弗洛伊德认为人具有侵犯别人的本能，因而他对人性抱悲观态度，而难以找到适合于进行心理分析的人仅仅是能证实这种关于人性的态度的许多证据中的一条。也许弗洛伊德从小就相信死是人生中一切善和幸福之事的对立面，受人敬爱的人的死以及意识到人类还有残存的兽性从而产生恐惧的心理，这些

都为弗洛伊德进一步深化他的二元论观点提供了机会和例证，早在《心智机能二原则之剖析》（1911）一文中，弗洛伊德就认为快乐原则的自由活动过程的对立面不仅有现实原则，而且还有不快乐原则。这种不快乐原则在人娱乐过度时会出来干涉，使机体退却，从而减少刺激量。

到了1914年，他走得更远，在《超越快乐原则》一文中，提出了他的著名理论。他断言我们会重复早先即使是不愉快的经历。进而弗洛伊德考虑到战争连绵不断的现象，提出了死亡本能这一概念。死亡本能指常人普遍具有的向往死亡，向往侵犯别人的本能，这是一种与快乐原则相对称的本能。后弗洛伊德学派中的乐观的一代都忽略了弗洛伊德这一观点的重要性。他们在弗洛伊德的观点中找到有希望的信号，看到别人可以按照更好的模式塑造自己的本能；看到艺术既不是虚幻的，也非无关紧要，而是可以治病救人的。西蒙·弗洛伊德（1914）重复了斯托克斯的复归理论，用哀婉的调子详细地描绘了现实生活中的痛苦、忧愁和罪孽。最后，他说人们读小说的目的是“补偿经验的不足”。后来，在同一本书中，他还挫败了萨克斯想在心理分析基础上建立关于审美经验理论的企图，这是由于萨克斯也引用了死亡本能的观念。莱塞说：“我不同意他把悲伤感当作审美经验的必要组成部分的观点。”诺曼·荷兰德（1914）根据莱塞书中的观点把弗洛伊德的思想翻新，他声称文学作品成功的关键……在于这种防御机制能给我快乐。这一观点忽略了弗洛伊德对防御性神经官能症发病过程的描绘^①即先存在着一种过早的、创伤性的性方面的经历，后来在回忆这种经历时受到了压抑，从而形成了初始症状，接着就是防御成功阶段，它除了存在着初始症状外，和健康状况相似，最后一个阶段是被压抑的思想反扑，它导致了与自我的冲突，出现了新的症状，形成

^① 草稿运，1914年11月1日，收入《心理分析的起源》，第115-116页。

了严格意义上的疾病。艺术家创作出很多作品来探索艺术对精神病和神经分裂症所具有的防御功能，看上去它能有助于防止精神病患者的精神崩溃。^①但这种防御作用只是表面上和艺术作品相似，它通常和“焦虑”一起消失，由此艺术和疾病一道被“治愈”了。显然，弗洛伊德认为，由于防御产生“快乐”建立在一个稳定的基础上，它只是神经官能症发展过程的一个片断。全部问题与防御的性质紧密相连。弗洛伊德形容防御的性质是“一种对由不愉快所导致的对心理能量的定向所产生的反感”。

弗洛伊德在进行精神分析职业生涯的早期曾暗示过欲望（~~造~~与非欲望（~~怨~~）并存。前者产生于紧张被愉快地地舒缓中，后者却产生于因紧张不断加剧，超越了某一界限而产生的痛苦之中——这时他用的是从赫尔姆霍兹及其同事那儿学来的经济—机械模式，弗洛伊德还曾把这种模式应用于笑话研究。这种模式的中心思想是守恒法则。根据这一法则，任何消耗的精力必须通过添加的办法予以补偿，反之亦然，否则就会出现严重的、畸形的过剩或者缺失。（克劳顿·伯纳德^②和其他科学家采用了受到广泛讨论的体内平衡作用这个生物学原理，这一原理和物理学中的能量守恒定律相似。）弗洛伊德认为，生物体最令人满意的条件仿佛是稳定的状态，即那些可怕的内在和外在的力量之间的平衡。这两种力量受脆弱的自我控制或者控制着脆弱的自我（这一概念比叔本华的意志暂时中

^① 可参见哈里·~~拜~~的《作为对焦虑的补充性紧急防御的诗歌生产》，载《心理分析季刊》，第 9 卷，第 101-104 页；以及玛格丽特·~~霍~~（~~西~~）和~~霍~~（~~西~~）、约翰·~~霍~~（~~西~~）以及齐拉·德·弗里斯（在~~西~~）的《（精神分裂症类型的）儿童精神病中良性与恶性病例的临床研究》，《美国矫正精神医学学报》，第 9 卷，第 103-104 页。

^② 克劳顿·伯纳德（~~西~~）：法国生理学家。

止的思想更加有力，更加有吸引力)。用马克斯·舒尔^①的话说：“快乐原则调节着想通过行动或者幻想再造曾使人满足的情景的要求”，而不快乐原则则起着“消除主要由过度的外在刺激引起的对平衡干扰”的作用。

正如已经指出的那样，建立一个切实可行的心理分析美学的主要困难来自这派美学在确定美的含义时不恰当地强调了快乐的作用。长期以来艺术家和批评家一向都断然反对把他们的审美经验归结为愉悦。这是由于有些艺术形式如悲剧甚至同愉悦都没有多大的关系。总而言之，弗洛伊德美学必须先设法解释观赏者的观照情趣和创作者的兴奋，然后才能把对艺术的心理分析发展成为艺术美学。并且，批评家并没有完全接受任何艺术品的“最深”层内容都是由心理分析所揭示的这一观点。批评家们认为，表层和深层内容都交织在艺术品的结构之中。20世纪费希纳等科学美学家的做法是，从艺术品看过去，注意其中“关键的、可以计量的要素”^②。弗洛伊德研究艺术的方法在很大程度上依赖于这种科学美学方法，同时，这也在某种程度上说明了他的批评方法的局限。

弗洛伊德把快乐原则和平衡原则联系起来，这也许能在一定范围内充分解释审美鉴赏现象。但是这却很难恰当地解释艺术家通过形式和色彩表现自己的强烈欲望。这位精神分析家的保守的鉴赏力可能会限制他这方面的洞察力，使他看不到艺术家们对传统的艺术创作和艺术鉴赏方式的冲击这一类的难题。这里，弗洛伊德的见解的局限与那些把他的老师布吕克关于“美”的学术概念界定为愉快的、安宁的人局限恐怕是一样的。根据弗洛伊德心目中的对美的定义，他无疑不仅要把那些喜爱怪异（如表现主义）的运动排斥在美之外，而且要把从

^① 马克斯·舒尔：《本我与心智功能的规范性原理》，伦敦：1957年，第愿页。

^② 费希纳：《美学初步》，两卷集，莱比锡：1894年。

印象主义开始的任何新鲜、独创的风格也排斥在外。他把这些看成是“丑”的聚集。在艺术中美的节制作用相当于弗洛伊德的心理图式中的自我的作用。根据这种观点，就像一件成功的作品应该立足于纯粹的抽象和极度的感情之间温和的中间地带，健全的自我也该自己当家做主，既不受严厉的超我控制，也不卷进本我的急流之中。根据创造性的原则，自我把散乱的、没有秩序的各种力综合在一起。弗洛伊德的这种观点可能在费希纳的著作中得到支持，因为在论笑话的书中，他成段地引用了费希纳的话，例如论“关于多元统一的原则”那一段就是如此。^① 弗洛伊德证明这个原则是根据下述原理在笑话中起作用的。“当好几个逗乐因素共同起作用时，我们无法区分出各因素对最终效果实际上分别所起的作用。”这个原理被浪漫主义美学家称为“多样性的统一”（*Unity in Diversity*）。它似乎也能应用于弗洛伊德的心理模式。自我（不再是被动的旁观者）统一和平衡，既分歧又竞争的信息，这些信息来自本能的本我动力，来自超我，也来自对外在现实和内在现实的感知。^②

在弗洛伊德的动力系统中，自我保持能量恒常的趋向及其综合能力与“统一性”（*Unity*）对应，而超我、本我和现实的能量蓄积和释放都明显和“多样性”（*Diversity*）对应。^③ 我在

^① 弗洛伊德：《笑话及其与无意识的关系》，见《弗洛伊德全集》，标准版第 8 卷，第 198 页。

^② 尽管有着细节上的不同，人们可以将这种方法与查尔士·奥格登、瑞恰兹，以及詹姆斯·伍德在《美学基础》（纽约：1958），中所宣布的冲动的和谐或“共感”（*Common Sense*）作一个比较。

^③ 阿里安·斯托克斯（*Alan S. Stokes*）的《艺术导论》（*Introduction to Art*，纽约与伦敦：1958）中所作的一个简短的陈述中，我们发现了一个研究艺术的方法的一个最近的尝试，它所使用的术语与多样性的统一非常相似：“艺术的价值就在于其持续的力量，在于一个边界之中表现显然双重的内容和多样的形式，并使之和谐。”恩斯特·克里斯在《艺术中的心理分析研究》（纽约：1952）中讨论了自我的问题及其在艺术中的统一，正像海琳·道奇在 1954 年所做的那样。

把弗洛伊德关于心理结构的图形应用于美学意义时强调了弗洛伊德提出的艺术创作过程中意识（或前意识）所起的作用，强调了保持意识和无意识之间某种力量的必要性。所以，为了证明这一点，冈布里奇追随克里斯，特别强调他在弗洛伊德1914年7月14日致斯蒂芬·茨威格的信中找到的一句话，这封信是谈超现实主义和其他现代派的艺术形式的。信中写道：“艺术的观念反对越出某种界限，因为一旦越出这一界限，无意识的材料和前意识对它的加工改造之间会失去一定程度的量的比例。”这一表述与费希纳所推崇的“科学”美学的古老的比率有着明显的渊源关系，它将艺术置于完全为意识所控制的与精神上病态地屈从无意识两者之间的比例上。当代艺术向未知领域的新的大胆跃进受到了弗洛伊德及其同事的谴责和诅咒。毫不奇怪，弗洛伊德所了解的并被允许为他画像的艺术家都是些平庸之辈，唯有达利例外，他创作的一幅漂亮的鉴赏家的速写备受弗洛伊德称道。达利由于画技高超，才“幸免于”被弗洛伊德视为精神错乱。然而，对弗洛伊德重视自我这种观点（这在他的后期著作中屡见不鲜）的独创性，不应给以过高的评价，也不可像冈布里奇那样明显地认为这是对现代艺术美学的重大贡献。弗洛伊德的见解源于19世纪浪漫主义对独创性的偏好，并且正像他把艺术家看成是梦想家（既有几分豪放不羁，又不那么受人尊重）一样，他孜孜寻求一个公式以把幻想和“自由联想”凑合进一个合理、紧凑的框架中去。在这方面，他的自我是处在扰乱人心的混乱的印象之中，似乎要把他最熟悉的两种对立的美学思潮合二为一。这两种思潮，一种是新古典主义的，它讲究秩序和“美”，另一种则是浪漫主义的，它强调独创性和无所顾忌的表现。这里，人们会想起爱德华·布洛的一篇与弗洛伊德几乎同时代的著作^①，这篇文

^① 指爱德华·布洛的名作《作为一个艺术因素和审美原则的“心理距离”》，载《英国心理学杂志》，第5期，1912年，第156-157页。

章旨在为艺术找到一种最佳“心理距离”——既不“距离过大”（指超然洒脱，和传统的自我节制意义不尽相同）；也不“失去距离”（太接近且太动情就无法准确观察并使自己同作品分开）；人们还会想到一部更为现代的麦克卢汉的作品，书中牵强地以“热”和“冷”为例来说明类似的道理。

弗洛伊德的目的在于寻求一种均衡的、合理的、健康的艺术。这一目的在他的论文《舞台上的精神变态角色》（[阅读原文](#)）中，似乎已经相当清晰地表述出来了。弗洛伊德反复思考了剧作者与观众之间的关系，他发现观众“是十足的可怜虫，他们绝不会有什么惊天动地之举”，他们只有在剧作家和演员的共同努力下，才能实现“与剧中主角的认同”。在主要角色是精神变态者的戏剧里，主角不能从一开始就是精神变态者，而应“在戏中情节的发展过程中变成精神变态者”。弗洛伊德将这一准则应用于他不久以前看的赫尔曼·巴尔的《另一个》之上，他发现这出戏同《哈姆雷特》相比是有缺陷的，因为它提供给观众一个现成的神经病患者和一个弗洛伊德无法认同的女主人公。在文章结尾，弗洛伊德概括了“在舞台上使用变态角色的种种限制”，他发现这些限定是由“公众神经质的不稳定性和戏剧家为避免反感并提供前期快感的技巧”共同决定的。这篇关于巴尔的论文还包括了似乎成为后来公式雏形的内容。这一公式决定着以意识对无意识材料的比例为基础的艺术的成功。应当指出，弗洛伊德的公式在这里虽然用得小心翼翼，慎而又慎，但它仍然很不明确而且变通性很大，以至于它允许更为随意的、甚至是标新立异的阐释。巴尔没能向弗洛伊德提供前期快感，这或许正好为那些具有更高趣味的观众所欣赏。较为一致的看法是，弗洛伊德在此提出的认同原则，没有必要把那些异乎寻常的精神病角色拒之门外，只要能将其病情逐渐在我们面前演示出来，足以唤起我们对他的同情心就可以了。然而，除非把这一标准和补充标准加在一起来说明多种多样的比例是如何应用于实例的（假定这种比例是可以确定

的)，弗洛伊德关于意识对无意识的比率，就会将艺术品搁置在高深而可能不切实际的心理学批评领域之中。

通过前面我们对弗洛伊德艺术观的讨论，可以非常清楚地看到，弗洛伊德在偏重于作心理上的探讨的时候，忽视了艺术的客观方面。这种趋向确实表现出弗洛伊德心理学的弱点，因为人们注意到，弗洛伊德似乎从来没有解决每一种心理学都必须面临的社会行为的主体之间的相互作用问题。因而，在他的《论自恋》（[原文](#)）这篇论文里，他问道：是什么原因必然“驱使我们的精神生活超越自恋的限制，将里比多依附于对象上”？接着他又回答说：“当伴随着里比多超过一定程度而产生自我的宣泄时，我们就被迫如此了。”此后，他指出，虽然强烈的利己主义能防止神经病，“但最终我们还必须去爱，这样才不致得病，如果我们由于受挫折的缘故而不能去爱，那我们是必定会得神经病的。海涅似乎就循此方式而从心理发生的角度构想出了造物主”。当自我能把自身过剩的能量向外用于他人（或事物）时，这种自相矛盾的自我的本能就会产生极大的力量，而且可能和弗洛伊德的艺术创作观点直接相连：因为在他最末一句话中，他将爱向外界的整个投射过程比作宇宙创造的理论，这种理论来源于怀疑宗教信条的诗人。它和诗歌创作的关系更密切些，而同《圣经》的创世纪关系不大。弗洛伊德心理学中自我的“里比多”的自相矛盾处境，一方面根源于他对艺术家心理的不公正论述，他把艺术家最微妙的动机分了类；另一方面，则是由他对艺术家的行为或者艺术作品的公正评判而造成的。除了《笑话及其与无意识的关系》一书外，弗洛伊德的大部分著述都很少区分和界定艺术家的表现方式和表现媒介、形式和风格。实际上，弗洛伊德对艺术家或作家本身并不如他对这些从事创作的人的天才那么感兴趣。他从未品评过伦勃朗，他对这位艺术家也是最为推崇的（尤其是因为他的肖像画）。这可能是由于艺术家的情况主要和他的艺术有关，而同他的心理却没有有什么关系。况且，伦勃朗的任

何肖像画都与《蒙娜丽莎》或米开朗基罗的《摩西》不同，后者以其“心理状态”或假定的情感与姿态次序而引出了一大批对其表示困惑的文章。

弗洛伊德美学的另一个难点是价值问题：心理分析可以挖掘到作品的深处，而不用指出该作品的好坏与否。自然，许多现代美学家都笃信 20 世纪布拉德利的怀疑主义，他不明白艺术研究怎么能完全和价值问题挂起钩来。因为对艺术最细致、最透彻的描绘不会使得批评家离开大量事实去评判艺术品。看来，仅仅在挑选研究的作品时，这种明晰或是含混的评判在批评中都是无法避免的。不管怎样，只有在弗洛伊德选择研究课题，选择“伟大”的作品来阐发关于恋母情结的论点时，他才接受了作品的质量这一评价标准。事实上，弗洛伊德曾笼统地将索福克勒斯的戏剧，以及后来它在《哈姆雷特》和《卡拉玛卓夫兄弟》中的变形，以某种方法串连到同一个重大主题上，试图阐明其伟大。不过他同时也指出，现代的一些作家对这一主题的处理，如在格利尔帕策的《女祖先》中，比起这些高明的改写来确实逊色很多。弗洛伊德的阐释并不令人信服，也无法帮助我们深究作品的文学本质，因为这些解释都局限于某个单一的方面，忽略了它们的语音、韵律、意象等特性。^①

^① 具有心理分析倾向的批评家诺尔曼·霍兰德在他的《文学反应的动力学》中感到他实际上能够以心理分析为基础建立文学的标准。大致说来，他有两条标准：第一条是“从临床的证据而得知的中心或核心的幻象，在其中所有文本的各自分离的因素共同起一个作用”。一种心理分析的解读可以揭示这一幻象，但是，霍兰德全书通篇所讲的，都是他的判断是怎样由他的第二条标准，即他的“内心反应”（早期弗洛伊德理论）所指导的。这种“内心反应”与它在他的 20 世纪的前驱者们中一样，是一个有知识的批评家的合适的工具。将特权地位赋予“中心幻象”具有另一层含义。在临床现实主义的掩盖之下，它偷偷地溜回到起解释作用的一个几乎是形而上学的实体，因而在其扩展到全体文学时，就引起更多的反对。这是由于有些作品也许并不具有一个核心幻象，而其他的作品，如果不是粗暴地对待文本的话，则也许并不能轻易地根据这种明确界定的临床实体来分析。

根据这样的研究，人们可以得出结论：研讨弗洛伊德的艺术理论，其主要价值在于能受到心理分析及他的个性的影响。也许，这种见解更适合于较为纯粹的美学表述方式。这种美学表述产生于他早年经常带有的癖好和偏见，但是弗洛伊德通过在《梦的解析》和《日常生活的心理分析》这些伟大著作中所引用的富有说服力的文学范例，还有对他自己多种观点和技巧旗帜鲜明的系统阐述，都使之对别人起到了启发的作用。弗洛伊德本来并不打算使其理论成为“美学”，可是它毕竟对其后的几代批评家、艺术家和作家都产生了巨大影响。在这一点上，人们会想起诸如过度限定以及凝缩作用之类的概念，以及他对正常人和神经病人的经验之间的连续性（~~精神分析~~）所作的细致入微的描述，还有他关于心理中进行的斗争不在善恶两方面，而是在自我、超我和本我的力量之间进行的这一引人注目的观点。这些都被弗洛伊德用来强调艺术的内容，强调幻想心理过程中的愿望的满足。但这并不意味着那些依赖弗洛伊德观点的研究者无法跨越横亘在艺术的形式和感觉方面的鸿沟。而且，虽然有一些作家不辨良莠，将弗洛伊德的艺术理论大肆应用于现代艺术，但是有些理论确实具有直接的影响，并能阐明文学和艺术的近代的某些风格。最后，弗洛伊德的观点，是对古代艺术作新颖的、富于想象力的解释的取之不尽的源泉。这种观点有时能揭示某些问题，有时也不免离题万里；但它常常能为饶有意味的新解释指明道路。

第 4 章

弗洛伊德对艺术、 文学和批评的影响

通过探讨弗洛伊德艺术思想的错综复杂性和自相矛盾之处，它的力量和弱点，通过思考它们与个人生活以及与精神分析的关系，我们已站到了一个有利的位置上，从这儿，我们可以对这种思想给予 19 世纪艺术和文学的影响作一鸟瞰。我们必须首先弄清弗洛伊德自己提出的是什么，其次弄清这些具有不同起源的思想是如何适合于某些艺术运动，符合某些广泛的思潮和风尚，并激发了其他一些运动思潮和风尚的（本书《附录》对此作了概说）。只有我们理解了上述的区别，弗洛伊德的巨大而多种多样的影响，才有可能开始被阐明。弗洛伊德的思想似乎尤其适合于超现实主义者的需要和愿望。

任何一个熟悉文学情况的人都知道，弗洛伊德与超现实主

义之间有着千丝万缕，难以尽述的联系。^① 尽管如此，在这里对这一关系的历史作一简短的论述仍是有益的，因为它能帮助澄清弗洛伊德美学思想的某些方面。超现实主义的源头融入了已逝去的短暂而生动有力的达达运动。达达运动中许多人成了超现实主义的创始者。1917年，在第一次世界大战的焦虑和毁灭之中产生于苏黎世的达达主义运动，从一开始就是国际性的。学者们关于这一运动名称的“发现”（一个法国儿语，意思是木马）的争论说明了这一点，他们把这一荣誉授予扎腊（罗马尼亚人）、胡森贝克（德国人）、或阿尔普（生于法国的德国人，兼通德法两种语言）。这一运动以瑞士和德国为中心，在法国和美国也有一定影响。这一粗暴地破坏偶像和虚无主义运动的德国成员们，充分接触了尚未译为其他文字的弗洛伊德著作，宣称弗洛伊德是它的典范，由此激起威特斯对达达主义的轻蔑的反对。（我并非指战后的柏林，在那里正如德国达达主义者汉斯·里克特所说，对所有秩序的革命性的攻击使得弗洛伊德以及容格和阿德勒被当作一堆垃圾。）^② 在苏黎世的达达主义者之中，弗洛伊德的著作似乎具有某种魅力，因此，豪放不羁的破坏偶像者扎腊感到有必要在他的《1918年达达宣言》中宣称精神分析是“一个危险的弊病，它抑制了反现实的倾向”，为资产阶级提供了一种有用的体系（后来扎腊对精神分析思想表示了更多的同情，并在他1923年的著作《种子与结果》中，他复苏了“实验的梦”，并使用了像“升华”一类的弗洛伊德学派的行话）。布列顿在1919年写了《通向达达》一书，书中提到了“对无意识系统研究”的风尚，并指出“假学问们”对达达构成威胁，他们从达达中看

^① 我过去的一位学生雷·埃伦伍德正在完成一篇弗洛伊德对布列顿影响的性质和范围的博士论文。

^② 见里克特的回忆性的书《达达：艺术与反艺术》，纽约：1923年；伦敦：1925年，第150页。

到“一个在精神病学中盛行的体系，即弗洛伊德的精神分析的使用，一个我自己预见到的使用。非常混乱而非常恶毒的心灵，甚至~~不~~阿隆勒诺尔芒都愿设想，我们将从精神分析的处理中得到益处……它并没有说与疯子类似完全是表面现象”。布列顿~~1919~~年在维也纳访问弗洛伊德以后，对这位精神分析学家作了一个简短而批评性的描绘，^①后来，他站在达达主义者的立场，对此感到抱歉。

超现实主义者可能部分出于对达达主义的反对，在~~1919~~世纪~~1919~~年代早期以后，对精神分析作出了友好的反应。但是，这种反应与人们最初引入这一术语所预期的反应相对立。比起“达达”来，“超现实主义”这个名字确实具有更多的法国血统。这个名字于~~1919~~年由吉约梅·阿波利奈尔创造。阿波利奈尔是一个好斗的仇德狂，他反对所有象征主义和浪漫主义，认为它们受到了德国哲学的污染。他把“~~杂则非非~~（超现实主义）”这个词用于他的剧本《提瑞西阿斯的双乳》，以对维克托·巴希作直接驳斥。维克托·巴希是里普斯移情说的法国倡导者，他宣称在这个剧本中找到了象征。既通过他的剧本的风格，也通过他选择一个新的名称来描述它的方式，阿波利奈尔联合了其他一些以直接表现为目标的法国年轻人，这种直接表现是一种绕过古老传统的当代直接性。^②起初，法国达达主义者似乎追随阿波利奈尔把自己与超现实主义这个名称联系起来。但是，阿波利奈尔对象征的反对已经被忽视或受到挑战，并且某些作者把达达主义看成是本质上属于象征主义的心态被强化到疯狂的程度。

通过这种复杂的情况，在其中新的和旧的，法国的和德国

^① 《文学》，~~1919~~年猿月号，第~~1919~~页。

^② 马克斯·雅各布：《骰子盒》（巴黎：~~1919~~）一书；像皮埃尔—让·茹弗这样的非万物有灵论者，在他的《现代文学的方向》（巴黎：~~1919~~）一书，以及朱尔·罗曼的文章中，呼吁直白诗，而乔治·迪阿梅尔则呼吁一种“赤诚的表现”。

的，象征主义者和达达主义者，为受着形形色色动机支配的批评家所赞成或反对，真正的发展历史就常常变得模糊了。到了1918年布列顿写他的第一个宣言时，他在对德国^①和对象征主义的态度上来了一个大转折，并且，部分作为一种攻击的姿态，他用弗洛伊德的名字镇吓他的法国同胞。^② 我们不可忘记，在第一次世界大战以后的艰苦日子里，弗洛伊德的名字被看成是德国人的敌人一样。因此，这同一个关于达达的观点受到了布列顿的反击的勒诺尔芒坚持认为“达达主义及其继承者超现实主义”是一种类似于歇斯底里和精神性神经病的“复归婴儿期”^③。他还引述了亨利·阿尔伯特在《法国的墨丘利》中所说的话，“达达主义是由一些具有混乱神经系统的德国人发明的，他们想通过模仿幼年时的口吃来恢复他们的健康”。在对达达诗作幽默的“精神分析”时，勒诺尔芒不仅提到了弗洛伊德，而且提到了梅德博士这位瑞士作家，他最早用法文写了弗洛伊德思想的摘要，并与扎腊和布列顿有过个人接触。^④ 这样的摘要尽管有严重的局限，却使得弗洛伊德的思想变得容易理解得多了，因此，从他那里取得的一些口号和说法能够被介绍进法国知识界。克利福德·布劳德坚持认为由于弗洛伊德的著作仅仅是在20世纪20年代早期才被译为法语，而布列顿又从未学过德语，因而弗洛伊德对早期超现实主义的影

^① 参见他在《拂晓》（巴黎：1918年）中对里普斯的赞同，见该书第14-15页。

^② 后来，带着一种好战的国际主义，布列顿写道：“我们超现实主义者并不爱我们的国家。”见他的1918年“在作家大会上的讲话”；见《宣言》第14-15页。

^③ 勒诺尔芒：《一个剧作家的自由》，第14页起。

^④ 布列顿于1918年12月10日写给扎腊的信，收入米歇尔·萨诺伊里特的《巴黎的达达主义者》（巴黎：1974年）一书，第14页。

响不大。^① 米歇尔·萨诺伊里特^②也根据布列顿对自己 1959 年访问弗洛伊德所作的不太友善的陈说得出类似的结论。对于这种观点是否正确，我们只有作进一步的研究才能做出判断。^③ 据我所见，尽管这与他们自己的宣称相反，法国超现实主义者和对精神分析的说法很少与弗洛伊德的说法相符：从最坏方面说，他们误解了他的深刻的治疗意图；从最好方面说，他们通过从弗洛伊德传统中引入一些成分，把弗洛伊德的性和无意识的思想推广到了这位伟大的精神分析家所未曾预见到的新领域。为了证实这一观点，我们应该注意，超现实主义思想实际上是那些早期法国诗人和精神病学家思想的继续。^④ 弗洛伊德在一次与法国人雷蒙·勒考利半开玩笑的谈话中，对他在法国不受欢迎提供了两条解释：第一，“与政治原因有关”；第二，“正像我的理论至少从一开始就与你们的伟大的沙考特的理论联系在一起一样，法国人并不急于在外国基础之上，运用外国精神和外国语言，来求得自己的发展”^⑤。

① 布列顿：《超现实主义的仲裁者》，第 152-153 页。

② 米歇尔·萨诺伊里特：《巴黎的达达主义者》，巴黎：1953 年，第 152-153 页。

③ 值得指出的是，尽管弗洛伊德对超现实主义无疑具有重要影响，显然，人们一般认为，超现实主义使用弗洛伊德的自由联想技巧（例如克里斯的《艺术中的精神分析考索》，第 140 页）或“超现实主义的自动写作……是一种特殊形式的思想的词语内容的复写……由弗洛伊德及其学派揭示了出来”（琼·卡佐《超现实主义与心理学》，第 151 页，布列顿可能也同意卡佐的观点），这些观点都要彻底地重新审查。正如埃伦伯格（《无意识的发现》，第 152 页）所说，“不管布列顿受到动力心理学什么影响，他的无意识的论述（并不）等同于弗洛伊德的自由联想方法”。

④ 萨诺伊里特在《巴黎的达达主义者》第 152 页中，通过引用菲利普·苏波对他于 1959 年与布列顿合作撰写《迷人的田野》这部所谓“第一部超现实主义著作”的叙述，证明了他在早期超现实主义中法国材料占据统治地位的观点。在《迷人的田野》中，苏波写道：“我们同意采用精神病医生热内提出的‘自动写作’的说法。”

⑤ 雷蒙·勒考利：《访问弗洛伊德》，载《展望》，1959 年 2 月，第 152-153 页。

那么，怎样解释布列顿在他 1909 年的《第一号宣言》中的观点似乎依赖于弗洛伊德的梦的理论（并且他宣称在 1908 年以前就知道那些理论），而在其中沙考特的名字却不出现的情况呢？尽管布列顿对他自己在精神病学领域的才智感到骄傲，然而却很有可能在当时使用了弗洛伊德的名字却不完全懂他的理论。例如，早在 1908 年，阿拉贡在《马克斯·恩斯特：富于幻觉的艺术家》中就提出了一个最为普通的途径，即如果一个人要“用弗洛伊德的方式”分析恩斯特的素描，他就该在其中寻找“非常简单的男性生殖器崇拜的意义”。而布列顿在他的《第一号宣言》中显然不知道弗洛伊德的相反的观点，断定梦依赖于前夜的梦，并且它们能“被用以解决人生的基本问题”。显然，他还没有抓住日间遗留的思想和愿望的满足的思想，也没有提到弗洛伊德运用于艺术中的升华思想。而在 1909 年所写的《第二号宣言》他简短地提到了升华问题，并且从他的论述可以看出，这时，他理解了这个问题。布列顿缩小他受法国精神病学传统的影响，可能是出于几个原因：法国精神病学家很少对弗洛伊德以及对超现实主义抱以同情的态度。^① 当我们理解到心理自动作用的技巧可能在很大程度上归功于热内的著作的话，^② 我们完全可以设想，布列顿对沙考特和热内的冷淡态度，大概是由他们在学院心理学中的地位而产生的。布列顿可能对让·樊希恩的小册子《艺术与病态心理》的印象要好得多。这本书于 1909 年在巴黎出版，当时正是超现实主义得到巩固加强之时。这本书根据沙考特及其在萨尔贝蒂埃尔的追随者的思想，讨论了精神错乱问题。书中使用了布劳勒的术语“精神分裂症患者”，并且使用了叔本华

^① 布列顿在《第二号宣言》的一开头以嘲笑的口吻引用了一段发表于《精神病研究杂志》的“医学心理学协会”的会议报告，在其中，包括热内教授在内一些人对超现实主义的方法进行了批评性的评论。

^② 雷·埃伦伍德先生向我讲了他的看法，热内的过于自信和狭隘而精密的科学方式必定在实际上引起了布列顿的不快。

的观念，即认为记忆并非被消除掉，而是以孤立状态保留在心灵之中，不与任何逻辑组发生联系。但是，这本书完全忽视了弗洛伊德的著作。

樊希恩观察到在精神错乱的作家和艺术家那里“不再存在像图尔的莫罗（一位心理学家，他写了《海吸希与精神异化》，巴黎，1898）的海吸希^①吸食者那样交替着梦的生活和真实的生活，而是受着梦的生活的暴虐的和决定性的统治”。他称这种梦的生活是一种“自动性的生活”，并且他发现“梦像神秘的狂喜和恍惚的状态一样，能够激发诗人或艺术家改造他的记忆，由于这摆脱了意识的控制，他将从中取得惊人的效果。这种激发灵感的方式代表了自动创作的高级形式”。在同一年，即1898年，布列顿组织了一个超现实主义研究者，因此被迫向热内的实验主义而不是弗洛伊德的治疗术靠拢。从弗洛伊德在《精神分析五讲》（1904）中将热内与他自己关于歇斯底里的观点所作的比较，就可以清楚地看到热内与精神分析的分歧：在观察到热内强调一种不可避免的分离，而他却接受综合的可能性之后，弗洛伊德在他的文章中得出结论说，他们之间的分歧是“不可避免的，这是由于我没有像热内一样从实验室的实验出发，而是从对心理进行治疗的目的出发”。仅仅在后来，当布列顿寻求一种关于性和爱的治疗术的时候，弗洛伊德的理论才变得对他具有更多的意义。

在《第一号宣言》中，布列顿把阿波利奈尔在他的新词“~~超现实主义~~（“超现实主义”）中对这一新奇事物的模糊的暗示译解为一个具有纪念意义的定义：

超现实主义，名词。在纯粹的状态是一种精神自动主义，人们企图运用这种自动主义来表现——口头的，通过文字的，或其他任何方式——实际的思维运

^① 海吸希：“~~海吸希~~”一词的音译，印度大麻制成的麻醉品。

行过程。这是思想的笔录，不受理性的任何控制，不依赖于任何美学或道德偏见……超现实主义建筑对于一向被忽略的某种联想形式的超现实的信仰上，建筑在梦幻具有的无限力量的信仰上，建筑在思维的活跃与任何实际利益无关的信仰上。

这一对思想深度，对想象和记忆的重视，迫使布列顿对老一辈的作家研究一番，尤其是要研究那些勇猛地探索梦的浪漫主义者。但是，布列顿在寻求“奇特”时，却反对浪漫主义的神秘性，并把界限模糊而感情洋溢的浪漫主义，变成一个更具实证主义色彩，充满心理学知识的学科。除了特殊情况以外，人们常常忽视这样一个事实，浪漫主义者倾向于把梦和生活问题束之高阁。因此，在让·保罗的震撼世界的《死去的话》中，作者的恐怖的幻象被夹在睡着了和醒来之间，并以一种孤独的心情安慰读者。仿佛说，“这不是真的”。然而，在我们的时代，人们花费了越来越多的气力，来扯开横在艺术家与观赏者之间的感情和感觉的框架和障碍。另一方面，~~罗兰·巴特~~霍夫曼的《牢骚满腹的雄猫》一书的最后对书籍的页码混乱不清的情况作出了解释，因而，读者的焦虑以一种超现实主义的文本所不允许的方式得到了平息。甚至浪漫主义的幽默，至少在博恩和让·保罗的例证是如此，与超现实主义者在以解放——不仅是心理的，而且是政治的——为目的方面一致，但是，他们绝没有像超现实主义那样走得那么远，发展到充满着黑色幽默（~~黑色幽默~~）和无休止的孩子气的双关语。而超现实主义的这两个特点都是荒诞戏剧的预兆。超现实主义者从根本上说在大胆地和有意识地利用他们的心灵方面超过了他们的前辈，采用了来自精神病学和最终来自精神分析的指导方针。超现实主义建筑在弗洛伊德对无意识的现实主义方法之上，认为人的心灵受着现实而不是神秘事物的支配，即受着人的经验、记忆以及人的身体支配，大致说来，神成了超

我、灵魂，成了无意识，而宗教的迷狂成了通过梦或艺术接触无意识的想象的喜悦和快乐。在生活、梦和艺术之间，在成人和儿童之间，在心灵和心灵之间建立起真正的界限的同时，废除了形式上的界限，这种界限的废除是通过“叠罗汉（~~漢字部~~
~~澤科部~~）”游戏来进行的。在这种游戏中，一组超现实主义者把纸叠起来，相互不知道写的是什么，然后再把他们所写的一行一行地加在一起，从而成为一首诗，或者用类似方式造成素描。

布列顿背离了头脑更为冷静的弗洛伊德。他相信类似前面所述的一些超现实主义的游戏，当其与占星术、透视术以及灵学等“科学”集合在一起之时，具有“产生思想的一种奇怪可能性，这种可能性是上述种种因素结合的产物”。这种与无意识心灵的接触将有利于理解布列顿的另一项目的，即建立一种集体神话。在这里布列顿宣称脱离弗洛伊德而独立，并试图把他自己的神——像格拉迪瓦、奥里莉亚和娜佳一类的妇女，她们体现了他所追求的难以捉摸的爱的基本原则——加进弗洛伊德学派的万神殿之中，而弗洛伊德学派的万神殿中的人物类型严格限于家庭成员，尤其是占统治地位的母亲形象以及姐妹的形象。在其他几个重要问题上，布列顿也与弗洛伊德观点不同：在意识和本能的关系方面（弗洛伊德希望本我服从于自我，布列顿认为本我起了解放者的作用），对神经症的评价（弗洛伊德希望能治好它，而布列顿常常促进精神错乱，例如他就曾鼓励娜佳的迷人的乖僻和奇特行为。纳迪亚是一位处于有理性和发疯边界上的人，她于1915年激发了一本以她的名字命名和以她的画为插图的书的产生），梦、生活和艺术的关系（弗洛伊德坚持它们之间的区分，布列顿希望推倒它们之间的壁垒，把它们混同在一道），甚至在研究梦的方法方面（弗洛伊德临床地和实证主义地对待梦，而布列顿却将之看成是一个令人惊异的现象，并且，与弗洛伊德的观点相矛盾的是，梦具有预言的意义）。一般说来，超现实主义者对于过去的敬意要比

弗洛伊德少得多。弗洛伊德强调听说的记忆，超现实主义者们像未来主义者（超现实主义受未来主义影响很深，但他们却不承认这一点）一样，重视新奇，出人意料，使人震惊的事物。可以理解，对超现实主义持同情态度的加斯东·巴彻拉德^①反对对艺术的精神分析研究中采用的现象学方法，坚持认为“现象学清理过去而又面向新事物”。超现实主义的自动主义为了削减视觉的和语词的重要性程度，试图使人既盲又聋，从而对更深层的无意识的真理和“洞见”发生兴趣，并且强调前意象的动觉感觉。当人们坐下来慵懒地拿着笔在纸上漫涂的时候，他们是否被称为艺术家或作家都没有什么关系，这是因为他们从根本上说是在作原始的乱涂或词语的胡乱堆砌，或许与儿童在学写字母时所画的图是一回事。这种活动的产品并不以“美”为目的，而是使观众或听众震惊和不安，使他们处于困扰的状态，从而对新奇的、意想不到的真理和现实产生敏感。

弗洛伊德与布列顿的分歧部分来自他们的智力结构方面的显而易见的区别，同时也来自他们强有力的个性的冲突。他们进行征服和领导的普遍冲动，他们的自制力都是极其相似的（布列顿拒绝进入催眠状态，正如弗洛伊德从不愿意被分析一样）。这新老两位角斗士在一个事件中发生了冲突，这个事件有趣地揭示了他们各自的个性。布列顿写过一本书《连通器》（~~灵魂~~）^②这本书从某种意义上说，是他自己的《梦的解析》（布列顿不仅专注于弗洛伊德著作中的梦的理论，并且似乎像弗洛伊德一样出于一种负罪感写出了这本书；在布列顿是促使娜佳得了精神病，在弗洛伊德则是他父亲的死）。从《梦的解

^① 见《空间诗学》，纽约：1955年第1版，第167页。

^② 布列顿曾将此书题词送给弗洛伊德，但我没有在弗洛伊德伦敦的书房看见这本书。如果能看到弗洛伊德对这本书加的批注的话，那将是一件非常有趣的事。

析》中，他概括出了更为具体的精神分析的知识。他在 19 世纪 90 年代把弗洛伊德的主要著作翻译为法文时，即已获得了一些关于这门学科的知识，在他的论述过程中，布列顿对弗洛伊德的杰作作出了两点批评。第一，弗洛伊德虽然使用了伏尔盖特的思想，他的书目仍保留了对他的重要前辈的“有意义的沉默”，其次——一个似乎特别激怒了弗洛伊德的批评——弗洛伊德在分析他自己的梦时自相矛盾，所作所为颇像谨慎的资产阶级分子。在他看来，“性专注在他个人的梦中不起任何作用，而对其他人的梦（主要是歇斯底里患者的梦）的形成却起着决定性的作用，这是弗洛伊德值得我们思考的问题”。（布列顿在这一批评之后分析了他自己的一个梦，在这一分析中他说：“我们将努力成为并非谨小慎微但又不是漏洞百出的观察者。”）

弗洛伊德读了布列顿于 1898 年 1 月底写的书，似乎立刻就给作者连续写了两封信，一封写于 1 月 15 日，一封写于 1 月 18 日，在 1 月 21 日他又写了第三封信，以回答布列顿的批评。弗洛伊德的前两封信费力地为在《梦的解析》某些版本的参考书目中缺少一个材料来源的名称作辩护，但在他 1 月 21 日写的第三封信中，通过一项否认触及了他的真正的见解。弗洛伊德指出，他的过分热诚的回答“无疑是一种已被愉快地克服了的婴儿期无限野心的反应形式”（布列顿在对这封信的回信中幽默地问道，是否这野心已实际上被“愉快地克服了”）。对布列顿的第二次批评，弗洛伊德回答说：

我相信，如果我对自己的梦不像对其他人的梦一样进行广泛的分析，也只有极少的一部分原因与羞于谈性有关。更为频繁地出现的事实是，它将常常要求我去发现整个梦系列的秘密来源，而这与我刚刚死去不久的父亲有关。我坚持认为我为不可避免的展示（以及虽已被超越的婴儿期的倾向）设置限制是正确

的。

布列顿对弗洛伊德的辩护进行了尖锐的驳斥，指出以他父亲在 1856 年死去为借口似乎是相当靠不住的，因为“从 1856 年起他的书出了七版，这为弗洛伊德对他早期的保留作修改提供了充分的机会，或者至少对它作出简要的说明”。布列顿的观点与我所发现的弗洛伊德对人们对他的《列奥纳多·达·芬奇与他童年的回忆》的批评所作的反应相合，并且，我还要补充说，甚至《梦的解析》的第一版也是在雅各布·弗洛伊德死后三年才完成的，因而弗洛伊德把他的死说成是新近发生的事，是无效的。

尽管 19 世纪 80 年代的法国超现实主义的某些思想与弗洛伊德的某些思想互相对立，尽管布列顿和弗洛伊德之间关系特别紧张，从 19 世纪 80 年代到 1900 年代，人们可以看到超现实主义者的一个非常值得注意的企图，即在他们的著作中使用精神分析，并且可以看出他们读过弗洛伊德著作的法文译文。特别是布列顿，他在弗洛伊德著作中寻找那些没出现在法国作家和心理学家著作中却能为他所理解的东西，例如，对超现实主义的爱的理论所作的辩护（使具有爱的情感的人能够寻得一个归根结底是虚构的妇女从性约束中得到释放），以及喜剧（尤其是黑色幽默）作为一种解脱的技巧，一种精巧的心理玄学，它使人的心灵成为哲学、宗教，以及艺术的中心，以及通过一种他们说成是“欲望万能”的心理决定论，他们企图在平平常常的事件和日常现实的事物中发现奇妙的含义，并加以理性化（主要是在《日常生活的心理分析》中）。超现实主义者对艺术的心理学方面的重视，使他们像弗洛伊德一样，发现很少有顾及艺术的形式问题的空间。更确切地说，他们不是试图将艺术作为自我表现，而是试图将之作为拯救他们自己的工具，使他们免于过高估价自我，免于陷入自恋。他们出于个人自己的本性的，对共同的爱投射，在“疯狂的爱”，“使人震惊的

美貌”以及在性狂喜中与情侣融为一体中得到诗意的表现。这一点可以通过种种技巧来实现，有些来自弗洛伊德的梦的作用，有些来自先锋派文学的实验性技巧，如乔伊斯的《尤里西斯》和《为芬尼根守灵》中的组织繁复的词语图式，以及在造型艺术上，通过相互分离的物体的图像的相交（这是一种从立体主义那里学来的技巧，但却应用于造成模棱两可的，甚至是两性同体的形式以及“叠罗汉”），或者通过使身体形象变形，即以夏加尔^①和毕加索的某些作品的方式，将人像伸长和缠绕在一起。那么，艺术，或者说艺术的作用就像“治疗”一样。但是，治疗的思想与其说和弗洛伊德（他强调一个惯常的社会参考系）接近，不如说与费伦齐或 瓦伊尼茨基接近。他们比起弗洛伊德来，怀疑精神要少得多，因而承认灵学的和巫术的研究。^② 集体游戏以及使个人从自身中摆脱出来的唯灵论，确实从真实的、有根有据的分析技巧那里借用了不少东西：一段被译解为公开的、群体的情状的自由联想，成为自由创造的范例，改变，甚至代替了自动主义。无意识的怪异的幻想力量在 20 世纪 40 年代常以弥诺陶诺斯^③和迷宫作为象

^① 夏加尔（（苏联），原名 瓦西里·瓦西里耶维奇·夏加尔）：俄国画家，旅居德国，主张美术革新，其作品反映了立体主义、超现实主义等多种风格。代表作有《犹太人婚礼》、《进入耶路撒冷》，以及为果戈理的《死魂灵》插图等。

^② 参见让·斯托罗宾斯基（（法国））的《弗洛伊德、布列顿和梅耶》一文，收入马尔克·艾格丁尔（（法国））编的《安德列·布列顿》（（法国））一书。斯托罗宾斯基倾向于夸大梅耶对布列顿的影响，贬低弗洛伊德的作用，因而忽视了这两个人物的重要的相似性。例如，弗洛伊德与布列顿都对一切新的经验，包括超自然的现象，取一种实验的开放性，而不因此具有神秘性。类似的对布列顿的误解，伴随着一种热内对布列顿的重要性的过分估计，可以在安娜·巴拉基安（（苏联））的《安德列·布列顿：超现实主义的魔法》（纽约：瓦伊尼茨基）等著作中找到。瓦伊尼茨基教授对此作了认真的书评。在即将在罗杰斯大学完成的学位论文中，雷·艾伦伍德（（美国））对这些问题作了详尽的论述。

^③ 弥诺陶诺斯：希腊神话中半牛半人的怪物，他的头部是牛，身子是人，被饲养在克里特的迷宫中，每年要吃雅典送来的 苑个童男、苑个童女，后来被忒修斯杀死。

征。它被勇敢无畏的艺术家运用意识的光或线，透过可怕的黑暗而进行探测。^①

精神分析与超现实主义之间接触的最后一个领域，是超现实主义意象源于弗洛伊德的象征。显而易见的是，性意象占据着头等重要的地位。我们发现了男性生殖器状的领带（布列顿的作品）、鼻子（达利的作品）、骨头（唐居伊的作品），发现了对毛发的崇拜（利奥诺·菲尼、托因、费利克斯·拉比斯、梅里特·奥本海姆的作品），发现了鸟的性欲（恩斯特的作品），发现了对乳房的迷恋（保罗·德尔沃、汉斯·贝尔默的作品），以及发现了婴儿的性欲（达利、巴尔塞斯的作品）。梦的主题、俄狄浦斯王的主题，以及俄狄浦斯情结的主题（如在唐居伊的《妈妈，爸爸受伤了》的画中再现了一个儿童所理解的他的父亲对他的母亲的性侵犯），甚至关于圣家庭的“家庭罗曼司”的主题，都在超现实主义的绘画和诗中得到了表现。达利的“手绘梦像”企图捕捉梦的幻觉明澈性。正如他在著名的绘画《记忆的永恒性》中所指出的，在做梦者的心灵中，时间像在弗洛伊德的无时间的无意识中一样凝固住了，因此，精神上的钟表变得柔软而容易弯曲，失去了功能，腐烂而招来蚂蚁，并变成了有机体的形状，像秋天的叶子一样挂在光秃秃的树枝上。当然，所有这一切并不能仅仅归结于弗洛伊德的影响；它受达达——或未来主义——的反传统的精神激发，也与立体主义的有机形体的形式有联系。但是，弗洛伊德的著作的出现，无疑刺激了这一类的意象的大量增长，并对许多作品的内容有显著的影响。^②毫无疑问，格拉迪瓦就是弗洛伊德所激发而产生的一个重要意象。

^① 参见毕加索为《弥诺陶诺斯》杂志第 1 期（1925 年）所画的封面，他的著名版画《弥诺陶诺斯之战》（1925 年），以及马松和其他一些超现实主义者的系列有关这个主题的作品。

^② 劳伦斯·阿罗威：《奇里科、唐居伊和弗洛伊德艺术新闻与评论》，1925 年 1 月 1 日。

弗洛伊德论詹森的《格拉迪瓦》的文章于1925年首次由他的老朋友和追随者玛丽·波拿巴译为法文，并附上了印有格拉迪瓦和两个其他人物形象的浮雕残片的插图。比起他的其他任何著作，这本书似乎更加强有力地激发了超现实主义的想象力。布列顿可能总是在追逐存在于想象中的和实际上的女性（尤其是在街上偶然遇到的女性）。他是第一个捕捉到格拉迪瓦形象的人，此后，他不止一次回到这个论题上来。他把詹森的书的一段（法文版中包括了这一段）放在《连通器》（1925）一书的前面作为题词：“格拉迪瓦·雷迪维瓦——佐伊·伯特甘左手轻轻地提起衣襟，迈着温柔镇定的步子，顶着照在瓦片上的骄阳，在哈诺德梦幻般注视的笼罩下，向街的另一边走去。”^① 1925年，格拉迪瓦超现实主义画展在巴黎饰有杜尚所制玻璃门的画廊开幕，同年，布列顿写了《格拉迪瓦》一文。^② 在文章中，他解释说：“格拉迪瓦？这一借自詹森的杰作的标题表示了一切：她是优于一切的。”^③ 他后来又写道：“从儿童的画书到诗人的画书：格拉迪瓦越过直接梦和现实的桥梁。‘左手轻轻地提起她的衣襟’：格拉迪瓦在梦幻与现实的交界处，即在生活的中途：格拉迪瓦。”可能是在布列顿的带动下，达利于1925年第一个画了以格拉迪瓦为主题的一系列作品，并最终将格拉迪瓦与涵盖一切的伽拉（1925），无从捉摸而古怪的艾吕雅的妻子和马克斯·恩斯特的倩妇形象联系起来，使之成为达利心目中的艺术之神，并接受了伽拉—格拉迪瓦这一名字。受变形的格拉迪瓦形象的影响，达利在他的《萨尔瓦多·达利的秘密生活》（1925）中写道，人们无法

① 布列顿在篇首序言性地引用这段话，显然启发了达利，使他作出了《一个天才的日记》（1925-1926）（巴黎：1925年）以及“加拉—格拉迪瓦，等等”。

② 《格拉迪瓦》，《关键之处》，巴黎：1925年，第156-157页。

③ 同上书，第156页。值得注意的是，布列顿采取了一个与弗洛伊德相反立场，反对精神分析学家对詹森作品的性质的严厉评价。

“在詹森的《谵妄与梦》中”辨别“格拉迪瓦在何处结束，佐伊·伯特甘从何处开始”^①。热心的达利做出了几幅格拉迪瓦的素描，这些素描的一只脚似乎来自法文版格拉迪瓦浮雕插图。但是，他显然完全忘记了（如果他曾读过这本书的话）詹森所指出的格拉迪瓦和伯特甘这两个名字的联系，并且，由于他在说到伯特甘时，总是说成“贝特朗（贝特朗）”^②，看来他确实没有读过弗洛伊德对它的解释。达利必定是在 1925 年或更晚一些，不管怎么说也是在格拉迪瓦的法文版出版以后，才做出他的第一张格拉迪瓦素描的。^③

我们得益于安德列·马松 1925 年的一幅画，在这幅名为《格拉迪瓦的变形》[图 109] 的一幅画中，对这一主题作了更为重要和有趣的处理，从而出色地解释了弗洛伊德的文章。依照故事的细节，马松描绘了一个近乎裸体的古典人物形象。左边穿着长袍和凉鞋，睡在阿波罗神庙的台阶上，背后是典型的庞贝壁画装饰。其他的细节，如喷发的维苏威火山、苍蝇、裂开的墙前的一只蜥蜴，体现出弗洛伊德精神。这一精神也存在于画的核心主题，即存在于原作中可以清楚看出的两部分之间

① 达利：《萨尔瓦多·达利的秘密生活》，纽约：1950 年，第 106 页。

② 达利可能是听布列顿说“贝特朗”（贝特朗）而误写为贝特朗（贝特朗）：法语中的硬音“早”对于像达利这样法语说得很糟糕的人来说，可能听起来像颤音“则，而鼻音“灶”听起来很像“灶”，因此，假如布列顿确实向达利介绍了格拉迪瓦这个名字，假如达利起初没有读这本书或读后不理解，那么，达利就很容易把实际上的“贝特朗”同化为一个为人所熟悉的法国名字“贝特朗”。

③ 我不同意惠特尼·查德威克（惠特尼·查德威克）（“马松的《格拉迪瓦》：一种超现实主义神话的变形”，载《艺术通报》，1950 年 10 月号第 106-107 页），他接受了幻想型的达利的颇有问题的证词，将达利最早的关于这个题材的素描的时间定在 1925 年。查德威克没有提到这本书的法文版，而这才是超现实主义者们对格拉迪瓦感兴趣的确定无疑的根源，而不是查德威克所引用的出版于 1925 年的德文版。超现实主义中很少有人能懂德文，布列顿和达利显然是不懂的。这种对 1925 年的法文版的忽视，还导致他在第 107 页的注释 106 犯下了一个时代错误：他宣称布列顿的《第二个宣言》（1925 年）部分来自弗洛伊德的文章。

那活着的部分和那在变得僵硬的部分之间的紧张关系之中。在这里，人们能够看到温暖的肉欲的情调与伸开的腿（一个与原始的母亲女神相似的姿态）的对比。这姿态显示出一个大阴道



图 002

干的一个巨大的红色肌肉的手臂。带着一种不受限制的性欲，马松解释了弗洛伊德的精心暗示。火山的爆发表示一种被压抑的性物质的喷涌而出，爆裂具有明显的生殖的含义，成群的苍蝇使得它们所飞向的肉具有更加可感触到的感觉引力。关于这幅画的有趣的问题是它对弗洛伊德的论述以及浮雕插图的依赖。马松作出了一个微小的，但却引人注目的改变，即用红罂粟花（法国虞美人花）作为梦和死的象征，以取代故事中所暗示的水仙花，但是在其他细节中，艺术家更有效地把自己的解释强加到了这一题材之上。这一合成物使人回想起《女人体》这幅作于 1924 年的画，而格拉迪瓦形象本身看上去是来自这幅画的主要人物。^① 这两个形象在分离开的内脏（肺？心？）这一重要细节方面相似，而这些内脏就像悬在躯干之上的肉片一样。它们也在无疑是左胸侧面像方面，在纪念碑式的规模方面相似。《女人体》中人物的整个左腿，特别是靠在一个倾斜的

^① 威廉·鲁宾：《达达：超现实主义及其遗产》（纽约：灵枢；伦敦：灵枢）一书的第 27 页复制了这幅画。查德威克（见查德威克：“马松的《格拉迪瓦》：一种超现实主义神话的变形”）将马松的《格拉迪瓦》与他的 1925 年所作的《皮格马利翁》作了对比，但这两幅画似乎并没有共同点。

覆有绸缎的基座之上的左脚，以一种稍加变形的样子表现了出来。最为重要的变化是增加了引人注目的右脚。它的姿态来自弗洛伊德的书的插图，并用于说明主题。显然，至少在马松一例中，弗洛伊德的一本书对艺术家的一部具体作品恐怕是在非常有限的意义上施以影响：艺术家备有一种他能够加以揉捏，使之适合于一个新的图解的形式。弗洛伊德帮助马松以象征的特性和记叙的色彩来装饰他的人物形象。但是，最为重要而最为有趣的是对艺术家个人图解的依赖，这种个人图解可以类似于精神分析，也可以不同于精神分析。

从这一对马松的绘画《格拉迪瓦》的讨论中我们可以得出结论，某些重要的例证说明，超现实主义艺术家也是在准备致力于和顺应他自己的发展时，才从精神分析中吸收一些东西。但是，既然这一运动通过努力产生在心理学上是有趣的初步方案阶段，某些作者夸大了弗洛伊德的影响。因此，让·卡佐^①宣称，超现实主义作品是像心理学问卷记录或精神分析会议记录一样可用于研究的文献，并且由于这个原因，弗洛伊德的方法能有效地用在它们之上（具有讽刺意味的是卡佐对精神分析技巧的描述远比他对法国医治精神病的程序的描述要模糊得多）。肯尼思·伯克在他 1939 年提出的口号中走得更远：“就艺术包含一种超现实主义成分而言（并且所有艺术都包含某些这种成分），为了解释它的结构，精神分析的配合是必不可少的。”^②如果我们放弃伯克的超感觉的无法证明的概括，即所有的艺术虽至少近乎于无，多至饱和状态都具有情感的和动机的方面，那么，更严格的主观的或象征的风格，而不是抽象的或装饰的风格，能够通过精神分析有效地实现。这样，我相信我们将使精神分析成为一个更为有用的批评工具，一个与

① 让·卡佐：《超现实主义与心理学》，巴黎：1935年，第 237 页。

② 肯尼思·伯克：《弗洛伊德和诗的分析》，载《美国社会学杂志》，1939年。

历史学家的视点相和谐的工具。当然，精神分析批评将成为理解弗洛伊德之后的现代艺术和文学的内容的关键，这些艺术和文学的内容体现了弗洛伊德特有的象征和意象，或他的实际技巧。具有讽刺意味的是，乔治·博厄斯^①观察到，一套新的“象形文字”取代了旧的传统的一套：“它们是弗洛伊德学派促成其流行的象征。”他把借用弗洛伊德的象征的超现实主义者与过去的象征使用者作了比较，指出，“超现实主义象征的意义与寓意诗画的作者们所要表达的意义几乎完全是两回事，但是，使我们感兴趣的是，它们的意义完全通过视觉刺激，而不是通过推理和思考呈现出来”。

不用说，如果仅仅帮助对这些借来的象征加以限定的话，精神分析法是能够有用武之地的。但是，一个更为困难的问题是，是否甚至在所谓的抽象艺术家的作品中，也不可避免地存在图解和自我表现。这些作品的独特性意味着他们的成就中保留着可以辨认出的个性特征。有一段时期艺术家努力做到隐姓埋名（或者如后达达主义者约翰·凯奇及其追随者那样做到非表现），但是，认识到他们在大规模生产中的意义以及不屑于碰这些物品的当代艺术家，仅在一种特殊的意义上隐姓埋名。假如他们的画廊和艺术刊物提高了他们的艺术地位的话，那么，画廊甚至使一些年轻的艺术家列入复杂的名人录中，而艺术刊物则发表老练的驳论和详细的分析。今天，有太多的艺术个性被确定，尽管其中许多都将很快被人忘却。对于精于艺术鉴赏的年轻的形式主义批评家来说，老派的精神分析批评，及其对性的和动机的材料的猎取和对形式要素的忽视，似乎是既庸俗又浅薄的。为了反击对艺术家进行精神分析的企图，罗杰·弗莱等形式主义批评家已经提到像马蒂斯一类的艺术家，提到他未揭示的图解，他显然沉浸于其中的形式的快乐和他的

^① 见乔治·博厄斯：《霍拉波罗的象形文字学》，纽约：1934年，第1页起。

令人乏味的传记（仅仅在你追随他的艺术发展时，才变得令人兴奋）。但是，一种新的情况伴随着其他两位 20 世纪绘画的巨人——毕加索和杜尚——而发展，他们对心理分析批评家来说，似乎具有更多的令人困惑之处。

由于毕加索几度尝试既搞精神分析式的图解，也搞传统的图解，由于他的伤痛之处以及他的动荡的爱情生活，尤其是他的立体主义风格的名声，激起了种种对他的艺术进行“精神分析”的无力的尝试。^① 但是，这位艺术家惊人的变化不定的性格，他所采用的过去和现在的全部风格，使他变得极其捉摸不定：对毕加索的最为微妙的研究是那种接受在单个作品中具有多种多样的层次，这种层次的数目并不少于不同绘画作品之间的多样性的观点，并按这种观点进行的欣赏。更令人难以接受的是米歇尔·杜尚的作品和个性，他使他的艺术成为一个复杂的防卫形式，并且像乔伊斯一样发现他的目的在于“沉默”（他在 1918 年停止了作画），“被放逐”（他在法国和美国间翱翔，既不承认法国，也不承认美国是他的原籍。他自己埋葬在法国，却把他的主要作品留给了美国博物馆），以及狡诈（他无休无止的独创的姿态以及他的复杂的反讽使他对单纯的欣赏无动于衷），可以想见，杜尚（以及无数的竞相仿效他的生活或艺术的某些方面的年轻人）即使可被用以证明精神分析批评的可接受性，显然也必须对标准的精神分析公式作相当的修改。虽然杜尚像所有人一样有一本传记，但通常虚构的关于个性在他的艺术中直接“表现”的观念却是荒唐可笑的，这不足以理解这个人或他的作品。此外，杜尚的过分行为或许仅仅指明某种关于在所有的艺术家之中存在的残留的不可接近性这一可悲的事实。尽管弗洛伊德避免对艺术家进行艺术分析，弗洛伊德却可能超出自己的禁令，看到了一些事实。但是，他在

^① 例如，丹尼尔·卡罗施尼德：《毕加索的革新》，载《心理分析与艺术家》，纽约：1954年；1954年第1版。

杜尚的奇迹面前必定厌恶得发抖，是否有任何精神分析的方法能帮助我们接近这一不可捉摸的人，这个问题在这儿是太难回答了。

尽管人们常常抱怨弗洛伊德陈腐的 20 世纪乏味或对其持敬畏的态度，弗洛伊德的思想——或者这种思想中的一些成分——由于其对某些当代作家和艺术家的重大意义而继续生存下来。由浪漫主义思想所预示的心理学时代成了弗洛伊德主义者的时代，在这些人那里，神经症与洞察力并行不悖，他们的自我中心的分析显然使他们摆脱了政治和社会价值的束缚。哲学家 怀特海德^①于 1939 年对这一时代作了独特的（但却不是非常深刻的）抱怨。他谴责这种“道德和思想的‘心理学化’”，坚持认为“与所有精神分析学者所说的相反，忘记自我比了解自我来说，是一个幸福生活的更好的方剂”。这种自我中心和自我了解无须与自私自利的资产阶级价值联系起来。在某些当代人那里，有着一种持久的冲动。在这种冲动支配下，他们不仅要“使道德社会化”，而且试图通过联结精神分析与马克思的关于劳动和愉快的思想来做到这一点，以便克服存在于西方的个人与社会的冲突。虽然这些作者的解决办法是从弗洛伊德和马克思的思想出发，并且是弗洛伊德资产阶级个人主义的心理学与马克思的社会主义集体主义之间冲突的辩证发展，但这些解决办法却远远超出了这两者。在考察艺术时，这一点就表现得更为明显：“糟糕的”学院派的以至有争议的当代艺术，非西方的以至原始的艺术，在各博物馆中占据了越来越多的地盘，而传统的“伟大的艺术”却越来越少了。

对深层心理学及其与艺术的关系的态度也得到了引人注目的发展：起初，它似乎是理解被隐藏的或被压抑的艺术的意义的钥匙（因此对艺术和神经疾病作了反复的讨论）；后来，它自身成了艺术技巧的源泉；再下一步，它受到了作家和批评家

^① 怀特海德：《颓废：一种哲学考察》，伦敦：1939 年。

的广泛反对，他们感到“深层”与艺术表层没有关系，而对于艺术来说，一切重要的东西都发生在表层；最后，在近年来，对于艺术及其作为一系列含有多层次意义的表层的经验重新发生了兴趣，这种意义与伟大的神话有联系，但却没有那种古老的“早”意味着“深”，“迟”意味着“浅”的等级次序。在这一最后阶段，精神分析能够为可能是现代艺术和文学的最重要的方面作出贡献：它寻求一种新的世俗的神话，一种以此取代旧的西方世界已失去的宗教中心的神话。西方世界的这种宗教中心原是植根于一神教和父系家长制家庭的。

尽管 20 世纪美学的注意力更多地集中在讽刺和含混而不是在美之上，更多地注意新的神话而不是古典的再现，具有探索思想的这些方面潜能的精神分析和深层心理学（如容格）的重要性是确定无疑的。随着它的 19 世纪道德附属物的消失，弗洛伊德的精神分析导致对他自己的结论的背离。然而尽管如此，这仍然来自他的思想的某些方面。因此，对婴儿的性欲存在的确实性和青年的生活方式的新的强调，对快乐具有的超越道德性质的接受，把注意力集中在感觉的满足之上而不顾与之有关的性的意义——所有这一切都取自弗洛伊德（以及他的追随者威廉·赖克）对婴儿形形色色的乖张的性世界的探索，取自他显然同意的自由联想的技巧，以及取自他所经常提到的性压抑具有的对人来说不自然的，有害健康的特点。弗洛伊德的某些思想对现代艺术运动也发生了类似影响，这一点如果考虑到弗洛伊德对现代艺术缺乏理解，反应冷淡的话，初看上去似乎是令人惊讶的。

我们已经看到，弗洛伊德对从印象主义以后的艺术很少加以考虑。而另一方面，他为一些次要作品，如罗帕斯^①的版画所激动，赞赏快报上的幽默插图，并且显然为一些完全是低级

^① 罗帕斯（~~云~~ ~~邦~~ ~~普~~ ~~鲁~~ ~~斯~~ ~~德~~ ~~森~~ ~~尼~~ ~~德~~ ~~恩~~）：比利时画家，所绘的女性裸体特具肉感。

的作品，如加尼埃为拉伯雷著作的一个版本所做的装饰所感动，所有这些例子都为他的某些观点提供了有用的证据。他的好斗的维多利亚趣味几乎与他所赞美的师长里普斯和恩斯特·布吕克完全一致，这两个人都把他们的艺术趣味主要限制在文艺复兴和早期艺术上。在1905年10月1日他给奥斯卡·普菲斯特的信中，我们可以清楚地看到这一点。在评论奥斯卡·普菲斯特关于表现主义艺术家的文章的书中，弗洛伊德带有讽刺意味地装作对他的追随者写这样一本书的耐心和公平合理称赞一番，指出这本书“完全而彻底地”说明“为什么这些人无权被称作艺术家”。弗洛伊德自己承认，他“极其不能忍受白痴，仅仅看到他们有害的一面”，并且，拒绝认真对待这样的“艺术家”。普菲斯特自己在对现代艺术的论述中也不持什么同情的态度。他发现表现主义者的内向性格能够使他们幸运地摆脱退向原始模式和自我孤独的行为。^① 其后不久，弗里茨·威特尔斯也对现代艺术进行了谴责：

我们时代的艺术无疑符合弗洛伊德的心理学，因为他们两者都是我们时代的产物：艺术是通过狄俄尼索斯精神的途径，而弗洛伊德这位科学家则通过阿波罗精神的途径。并非所有弗洛伊德时代的艺术家都是装配者，尽管他们都懂精神分析学。艺术中的表现主义揭示出一种原始的迸发，一种将原动功能在尽可能少受附加功能牵制的情况下实现外在化和呈现的企图。现已成为过去的达达主义努力排斥任何理性，退回到孩提时代，并进而退回到动物时代。达达主义者

^① 依我所见，普菲斯特在选择艺术家进行分析时，充分地暴露出他观点的弱点。他选择了一位名叫“约瑟”的18岁的法国表现主义者，这位平庸的艺术家——从书中的插图可以看出——不能代表那些有力的、影响巨大的艺术家的工作。

坚持认为，他们的理论来自弗洛伊德……他曾给他们提供养料。他的美的理想完全不同……表现主义者和达达主义者是肛门期的乱涂者。立体主义者想乱抹，但使他们自己受超我的神经冲动支配。乱涂？如果是那样的话，那也仅仅画几何线条。^①

1914年后，另一位弗洛伊德主义者弗朗茨·亚历山大写下了一篇揭示“精神分析学家（是怎样）看待当代艺术”^②的文章，这篇文章在正统精神分析批评中具有典型意义。亚历山大在能够接受甚至欣赏印象主义方面超过了弗洛伊德，但他把印象主义艺术看成是表现主义这个老怪物的陪衬。亚历山大适应但并非承认沃林格对抽象物可以进行移情（~~转移对象~~）^③的反对，发现“这两个学派的真正区别在于它们对世界的接受或排斥”，这就很自然地为印象主义戴上了移情地“对世界温情的依恋”的桂冠。亚历山大以一种大胆的，过于简单的方式对待艺术史，他认为，1914年的“毁灭性的爆发”使“（战前的）审美文化的肥皂泡”归于破灭，产生出一种“对现已令人信服地暴露其可悲现实的世界的彻底反对”。因此，艺术中的抽象，作为一种逃避现实之路而出现了。亚历山大纯粹根据第一次世界大战的虚无主义情绪来说明抽象性的起源，使他犯下了一些错误。首先，他的纲领性的描述忽视了在印象主义全盛期之后和达达主义来临前，抽象性在艺术家创作中逐

^① 弗里茨·威特尔斯：《弗洛伊德与他的时代》，纽约：1914年，第191页、第192-193页。

^② 罗伯特·林德纳编：《心理分析探索》，纽约：1914年。

渐出现的情况。高更、修拉、塞尚、纳比派、^① 野兽派诸画家^② 以及立体主义，都以不同的方式在不同的程度上探索了他们的艺术的装饰性和结构方面的特性。这些后来都为抽象艺术所吸收。亚历山大并不理解，要描述他们绘画中的复杂的相互影响和相互混合，比起沃林格的初步对比来说要困难得多，更不用说对它们加以解释了。亚历山大以他研究历史的单向的心理学方法，实际上重新安排了年代，因此，在所列对战争的丑恶现实的反应的表格上，这位精神分析学者填上了慕尼黑的青骑士派艺术家和意大利的未来主义者和愤怒的抗议，一点也没有意识到这些集团是在战争之前出现的。亚历山大的论述最令人不满意的方面，可能是他把蒙德里安的高度严肃和具有建设性的艺术的起源归结为达达主义者的虚无主义的情绪，在蒙德里安的艺术中，主题是对一切能使我们想起真实世界的事物作虚无主义的“拒斥”。亚历山大的“真实世界”在这里赤裸裸地暴露了出来：它是感伤的浪漫主义风景画的世界，或者充其量不过是为人们熟知的、令人愉快的印象主义的世界。这与现代工业世界，也与像蒙德里安所喜爱的纽约那样由条条直线组成的城市毫不相干。

精神分析法作为一种技巧，对美学领域没有什么贡献，但是，这个技巧却对 20 世纪的一些艺术和文学产生了极其重大——并且常常是富有刺激性的影响。当然，还有像迈耶·莱文^③ 这样一些人，他们宣称现代作家由于精神分析的侵蚀，对自己洞察人类这一专属于艺术家的领域的的能力产生了怀疑，他

① 纳比派（~~拿破仑~~）：19世纪末期法国艺术家团体，受日本木刻、法国象征主义绘画和拉斐尔前派艺术影响，宣称艺术作品是艺术家把自然综合为个人的美学隐喻和符号，从而获得的最终产物和视觉表达。

② 野兽派诸画家（~~拿破仑~~）：指马蒂斯、安德烈·德朗和弗拉扎克等具有所谓野兽主义（~~拿破仑~~）风格的画家。这种绘画风格抛弃传统的三维空间表现法，强调形式、秩序和直接感受。

③ 迈耶·莱文：《作家的一个新的恐惧》，《精神分析》，第 1 辑，1926 年。

还责备由于“（与精神分析学者）斗争，作家的精神耗费在于重新找到自己功能的领域”，所以“在过去几十年中，没有‘伟大人物’出现”。这一肤浅的观点忽视了这样一个事实，即某些艺术家和艺术家对精神分析的专注本身不仅是他们缺乏独创性的“原因”，也是他们对更大的社会文化背景的反应。

显然，精神分析学家不能对研究现代艺术起什么作用。然而，他们的局限性并不妨碍精神分析本身激发了无数或多或少建筑在弗洛伊德的分析技巧和观察方法之上的作品问世。1917年~1920年期间恐怕是超现实主义蓬勃发展的极盛时期。如果我们把《转折》杂志，尤其是1917年~1918年这一期间的各期作寻求例证的源泉，我们可以发现凯瑟琳·康奈尔在她《梦的历史》（《转折》第1期，1917年）中，发明一种与她的朋友在一道玩的梦的游戏，但是她承认“现在弗洛伊德已无人不知、无人不晓。无疑，我们的方法受到我们所了解的弗洛伊德的理论的启发，甚至在某种程度上受到这种理论的指导”。在同一杂志上，哈里·克罗斯比发表了她的《梦：1917年~1918年》一文，文中的一些部分具有显而易见的精神分析的特征，例如：

有一棵树太高我无法爬到树顶。这时，有一位金色头发和雪白雪白皮肤的年轻姑娘（她穿着皮衣戴着面纱）提议我们学习飞行。这样，我们就爬到了树顶，我感到心旷神怡。但是，当我滑回地面时，这姑娘已乘三轮车而去，消失在视野之中，而我又无力爬上树了。

用精神分析的方法对它作解释，这个梦可被看成我无法实现勃起和进入高潮（树顶），一位富有魅力的金发碧眼的女人向我显示了她的阴毛（皮衣）并提出与我性交（飞行），这时我进入了高潮，随之而来的是惬意的消退（三轮车）以及阴

茎的消胀。朱利安·特里维廉在他的《梦》（《转折》第 18 期）中绕过弗洛伊德而引用容格关于下意识的象征功能的观点，宣称“做梦是创造”。但他的例子并非与弗洛伊德的象征有很大的距离，例如：

…… II 圆妇女

摇摇摇摇 伞张开

摇摇摇摇 伞落下。

（表示阴茎的落下的伞与代表性交高潮的打开的伞相反）这种根据他们的视觉作用在书页上安排词语的方法，还由卡明斯和威廉·卡罗斯·威廉斯，和新近兴起的具体诗派引人注目地加以实践，这是追随包括马拉美的《一掷》和阿波利奈尔的《图画诗》的传统。

由于他们对现代艺术的厌恶，对古典艺术的喜爱以及对象征的重视，弗洛伊德学派的和非弗洛伊德学派的精神分析学者与许多古典艺术史家，尤其是由阿比·沃伯格及其追随者潘诺夫斯基等主张圣像学方法的人，具有亲缘关系。^① 潘诺夫斯基是一个杰出的艺术史家，他厌恶现代艺术，在德国接受了人文主义的教育，这与弗洛伊德是 18 岁以前在奥地利所受的教育有很多相似之处。并且，在与一位为他所赞赏的同事谈话中，他表示愿意作为一位历史学家“研究和恢复过去的遗产”，正如他所说：“赋予古代的文献以生机勃勃的生命。”^② 潘诺夫斯基以一种秘密文本阐释者的精神对艺术品的分析，在他为他的

^① 有关所提议的在沃伯格研究所与容格研究所之间进行对比，以有助于追踪符号的历史内容，见欧根尼奥·巴蒂斯蒂（Eugenio Battisti）：《文艺复兴与巴洛克》，都灵：1954 年。

^② 瑞恩斯莱尔·李（Rensselaer Lee）：《艾尔文·潘诺夫斯基》，《艺术杂志》1952 年夏季号，第 104 页。李还说，潘诺夫斯基对绝大多数 19 世纪的艺术都不感兴趣，因为它们隔裂了传统，并且“缺少复杂性和丰富性……正如他有一次幽默地说，它们没有图像学”。

《圣像学研究》(1925)一书写的序言中作了最好的解说。这种像弗洛伊德一样把某些艺术当作象形文字解释的沃伯格式的方法,恰恰来自基督教圣像学的深厚而古老的传统(浪漫主义的艺术批评也来自于此)。在这里,一部艺术品并不被看成是一件简单的可见的事物,而被看成是隐秘意义的多层次的媒介物。^① 潘诺夫斯基的一个主要任务是追寻某些关键的艺术概念的历史,例如新柏拉图主义关于艺术不应模仿自然,而应超出自然的理论。这一历史对于恩斯特·克里斯这位在维也纳受教育的艺术史家来说极为重要。恩斯特·克里斯试图把精神分析运用于艺术史,尤其是将之与他的关于漫画起源的理论联系起来。这种理论有几分建筑在潘诺夫斯基的观点之上,即经过中世纪到文艺复兴,艺术家经历了一种性质上的变化,从模仿者变成创造者,从自然的追随者到自然的主人。^② 尽管克里斯对漫画起源的分析并不令人信服,他努力联合一般美学思想史与像漫画一类具体的使人感兴趣的现象的历史的做法,却为科学间的合作指出了正确的方向。

虽然艺术和精神分析间的边界线已被潘诺夫斯基以及他的老师阿比·沃伯格这位尽管没有潘诺夫斯基多产,却比他更为深刻的艺术史家在论著中顺便触及到,但是,只是迈耶·夏皮罗才在他的多种研究中更为具体地运用精神分析法。在 20 世纪

^① 潘诺夫斯基对艺术作品中的下述他所谓的“层面”(Schichten)进行了区分:“形式知觉”、“实际意义”(以及“表现的”意义)、次要的或惯常的题材,以及“内在的内容”,它必须通过“潜在的原理”来理解,而这种“潜在的原理”是一个民族、一个时期、一个阶级、一种宗教的或哲学的信念——在无意识中为一种个性所限定,并凝集为一件作品。一位弗洛伊德知道其作品的同时代人沙拉蒙·雷纳赫在《神话形成中图像的影响》(发表于雷纳赫《祭祀、神话与宗教》第 3 卷,巴黎,1924)。现代解释或“阐释”(Interpretation)科学的奠基者们是弗里德里希·施莱马赫和弗里德里希·施莱格尔,不管在文学中,还是在艺术中都是如此(参见保罗·里克尔《论阐释》和理查德·霍伊尔默《阐释学》西北大学出版社,1929)。

^② 恩斯特·克里斯:《艺术中的心理分析研究》,纽约:1924年,第 10 页。

纪四十年代，兰克的思想在巴黎受到热情的欢迎。从兰克的思想出发，夏皮罗提出了一个对精神分析学产生一定影响的观点。夏皮罗的这个观点是在他的《从穆萨拉比^①到罗马式^②的锡洛斯^③》一文中提出的。这篇文章描述了从一种其内容是秘密和仪式化的风格到一种开放的、雄伟的，以及世俗的风格转化。在一个主要与在像一扇门这样普通的物体所具有的表现出性象征的可能性有关的大段脚注中，夏皮罗提出使精神分析的阐释与社会阐释协调的问题——一种他显然有所保留但又总是坚持的态度^④。

因此，这些在“怀疑论者托马斯”^⑤的特殊场景中隐含的性意义——如果确实如此的话——不大可能在罗马式时期以前存在。它们在某种程度上预先决定了矛盾冲突以及主要由于市民阶级和城市的兴起而产生

① 穆萨拉比艺术（~~阿拉伯艺术~~）：公元711年阿拉伯人入侵伊比利亚半岛后，居住在半岛上的天主教穆萨拉比人（又译“莫扎拉布”人，意为归顺阿拉伯人）的建筑和其他视觉艺术。它的主题是天主教义，但明显受伊斯兰文化和艺术形式的影响，因而具有综合两种传统的特征。

② 罗马式艺术（~~拜占庭艺术~~）：欧洲中世纪所经历的两大国际性时代中第一时代的绘画、雕塑、建筑、音乐和文学的特征标志。指风格趋向成熟的罗马艺术、加洛林艺术、鄂图艺术、拜占庭艺术和日耳曼地方艺术传统的混合体。这种风格的艺术于11世纪间达到高峰，后被12世纪中叶的哥特式艺术取代。

③ 锡洛斯（~~圣多明戈~~）：位于西班牙博厄斯城附近的一座大教堂名，它建立于8世纪西哥特国王们的统治时期，公元853年由费尔南·冈萨雷斯修复，11世纪在圣多明戈的统治下成为欧洲著名的教堂。1151年为法国本笃会僧侣重新占领。

④ 与米盖尔·大卫（《文学与心理分析》，米兰：1937年，第157页）不同，夏皮罗在艾斯勒的误读的基础上所写的《列奥纳多与弗洛伊德》并不是“以一种对心理分析工具的坚定反对的态度从社会文化角度所作的严厉的批评”。然而，夏皮罗并不是一位虔诚的弗洛伊德主义者，他既受兰克，也受他的朋友，具有独立思想的心理分析家保罗·谢德尔（~~弗洛伊德主义者~~）的重要著作的影响，而谢德尔的思想在一些方面与克里斯接近。通过夏皮罗对凡·高和塞尚的精彩论述，谢德尔在他的著作《图像与人体的外貌》（伦敦：1937年）中突出表现出来的思想，对夏皮罗在哥伦比亚大学的同事和学生的研究产生了间接的影响。

⑤ 怀疑论者托马斯（~~阿拉伯艺术~~？~），耶稣十二门徒之一。

生的世俗倾向，以及信仰与经验禁欲主义的抑制与感官享乐的强烈对立。这些在“怀疑论者托马斯”和城市结构中的音乐家的更为公开的意义中得到了表现。

夏皮罗在这儿所遵循的堪称楷模但却小心谨慎的方法，纠正了弗洛伊德及其追随者对精神分析原则的过分概括化，并在没有做出复杂的知识所要求的必不可少（但却困难的）的斟酌的情况下就将之整个地投射到历史或传记上去。因此，从精神分析角度看，这显然是性的象征的呈现，并不庸俗（由于肤浅和一般），而是具有独特的、令人信服的意味，这是因为它标志着在锡洛斯的历史中从一个时刻向另一个时刻的转变。同样，在另一个例证中，夏皮罗感到，在一个艺术家的题材中发现意想不到的不和谐时，引入精神分析的解释是恰当的（弗洛伊德也曾有这样的感觉）。这种方法可能会产生有效的结果，尽管如此，不幸的是，这种表面的困难无须诉诸精神分析的方法而得到解释”^①。克里斯（或德）尽其所能实践夏皮罗的方法，然而却没有能完全达到目的。更为荒唐的是具有精神分析思想的艺术史家阿德里安·斯托克斯的研究结果。他追随乔治·格罗代克的不审慎的思路，说“哥特式建筑如何变

^① 夏皮罗：《帕尔玛·伊德丰苏：来自克吕尼的罗马式插图手稿》（《艺术史》1957年第1卷第1期），第15页，注释①中的一个对罗马式艺术家通过将一个敞开的门放在圣母的下面而做出的心理分析式解释。从艺术家的一方看，这是一个例外，因为按照中世纪的评论，圣母的普遍属性是贞洁（闭上的门），这象征着她的贞洁。但是，沃尔特·卡恩（《艺术史》1957年第1卷第1期）在《艺术通报》（1957年12月号）第157页中对夏皮罗的书所作的重要评论中指出，“作为尝试性解释的心理分析假设并不令人信服。这一场景也许最好应解释为对伊德丰苏对圣母的看法的描述……（在其中，正如它的中世纪的作者所指出的）……当伊德丰苏接近教堂做弥撒时，入口突然打开了……并注视着圣母坐在主教的象牙宝座上”。

成了女性生殖器”^①，并把建筑学分析归结为光滑与粗糙组织的对比，“根据乳房与乳头”对立加以分析。^②

在另一项研究中，夏皮罗（夏皮罗）对一幅佛兰德 15 世纪杰作运用了这一同样杰出的方法，即联系它的社会和历史的背景来分析并运用具有精神分析特征的观察报告来加强这一分析（显然他像过去一样以兰克对象征的分析为范例）。毫不奇怪，尽管在像朱利叶斯·赫尔德论伦勃朗的文章^③一类严肃的研究或像威特科尔斯所著的那种有趣的书那样对弗洛伊德的观点不时地作一些解释，夏皮罗的著作并没有促使其他艺术家做出有意义的精神分析式的研究。或许能成功地处理这样多方面问题的天才太少了——甚至夏皮罗也只能偶然在特定的情况下做到这一点（被限定是精确性所付出的代价）。但是，或许像艺术、历史和心理学这样三个不同的领域在交叉点上的结合的证据，在大多数的例证中可能是难以收集到的。

尽管弗洛伊德是一位对幽默进行分析的伟大的分析家，但具有讽刺意味的是他自己的作品却曾以其使人恼怒的直接性，激起了相当一批人戏谑地模仿。这位精神分析学家可能会说他只是攻击了幻想和无知，并且说模仿之作标志着一种抵制，这种抵制从他的思想如果不是被完全接受，也是接近于近来的思想结构以后已极大地衰弱了。他的分析与严肃的基督教的注释家所作的寓言的解释之间的相似性为一部分戏谑的模仿提供了说明。观察精神分析的模仿如何经常接近弗洛伊德在无意之中

① 斯托克斯：《艺术引论》（伦敦和纽约：1957年，第186页）。

② 斯托克斯：《光滑与粗糙》，伦敦：1957年。尽管斯托克斯也许对艺术史贡献很少，但他却无疑是波普艺术的理想的心理学家。这一倾向似乎在一段时间里实现了他关于艺术将回到温暖的心胸这一封闭环境之中，他描绘说“当波普艺术表现为与都市环境的温暖的接触之时，他感到了一股幸福的洪流”（《艺术引论》）。

③ 朱利叶斯·赫尔德：《伦勃朗的亚里士多德及其他》，普林斯顿：1953年。

指出的艺术的新方向，是一件有趣的事。例如：起初是弗洛伊德的不坚定的追随者，后来变成狂热的反对者的阿道夫·沃尔格穆特^①写出了许多对梦和弗洛伊德的象征的讽刺性分析，特别是他煞费苦心地质驳了蛇作为阴茎的象征的观点，为了揭示精神分析学者西尔伯勒对一个故事中隐藏的象征所作的“神秘的”解释中表现出的主观任意性，沃尔格穆特创作了他自己的讽刺诗，把故事的成分当成肉（牛肉、羊肉、猪肉），把主角或做梦者当成屠夫（因此，用希腊语的“屠夫”一词将这种新方法命名为“~~嚼嚼嚼嚼~~嚼嚼嚼嚼”）。这一精神分析的滑稽剧——确实没有艺术天才——暗示了乔伊斯的《尤利西斯》和艾略特这一时期的某些隐喻等家庭喜剧。大约在同时，奥尔德斯·赫克斯利玩弄精神分析学的词语如“创伤”和容格的术语“情结”，并且既对业余精神分析家，也对流行的性本能的论题（~~夙夙夙~~夙夙夙）作了讽刺挖苦，美国心理学家对弗洛伊德的挑剔集中在模拟之作上，正如近年来人们揭示的奈特·邓拉普作出了“古典童谣的模拟性再解释”^②，而铁钦纳^③可能写出了《弗洛伊德式分析试析》，这是对“近来弗洛伊德主义文学的有利的评论”的动机所作的象征性阐释。

弗洛伊德的一些模拟之作可能激起了一些对丰富而复杂的文学艺术特性与简单的模拟性质的变形所作出的不稳定的、精神分析式的混合反应。起初，许多作者力图避开精神分析方法，正如同避开科学研究的器械一样。这是因为他们与马克斯·雅可布的意见是一致的：“现代诗歌去除了全部说明成分。”^④当然，这种简单明了的关于传达（~~悦悦悦悦~~悦悦悦悦）的

① 阿道夫·沃尔格穆特：《精神分析的批判研究》，纽约与伦敦：夙夙夙年。

② 大卫·沙可（~~阅阅阅阅~~阅阅阅阅）和大卫·拉帕波特（~~阅阅阅阅~~阅阅阅阅）：《弗洛伊德对美国心理学的影响》，《心理学问题》，第 源卷，第 员期，纽约：夙夙夙年。

③ 铁钦纳（~~耘耘耘耘~~耘耘耘耘）：夙夙- 夙夙：美国心理学家，构造主义心理学的重要代表。

④ 马克斯·雅可布：《艺术诗学》，巴黎：夙夙四年，第 夙页。

思想曾受到带讽刺态度的达达主义者和带着认真态度的表现主义者的严厉的驳斥，他们有消除可为人所理解的意义，就连他们的个性所留下的痕迹的意图（除去了西奥多·赖克所表示的带有精神分析色彩的观点。赖克指出，就连罪犯也显然希望逃避对他们自己留下的踪迹的侦察，尽管这种踪迹有时是以他们自己的排泄物的形式出现），因此，达达主义者生产出了混乱得叫人不可理解的，以诗歌同时，伴以毫不相干的不和谐音节构成的读物。许多奇特而显然不可理解的表现主义者的作品可能是由期望构成，用沃尔特·~~亨~~索克尔谈论韦德金的话说是“扭曲地揭示了真实”^①。某些德国小说家运用同时性，或~~阅读是~~希望人的经验的不连续性能够——仿效乔伊斯式的幻化或普罗斯特式的闪回——被暂时超越。这种希望能够从弗洛伊德对梦、对自由的联想，对其他表面上杂乱、扭曲、毫无意义的表现所隐藏的意义的研究中得到支持。

阿波利奈尔就已提出，使人震惊而又意义模糊、陈述繁复而又出人意料地具有跳跃性，这构成了诗的基础。但将此标准应用于视觉艺术，却是由其他人完成的。在有些人的心目中，它同时还成为所有艺术的一个核心的要素。例如，对爱森斯坦来说，同时性成为所有艺术的一个核心要素，他将之称为“并置”^②，并且发现，不仅电影，而且绘画、雕塑，甚至古今一切文学作品都建筑在它之上。诺思罗普·弗莱认为，隐喻本身是“简单并置”^③，他还提到所谓庞德将一组汉字放在一起不加任何解释来说明隐喻的特征的做法。庞德的由两行文字组成的诗《在地铁火车站》写道：“人群中变幻出张张脸庞，潮湿黝黑树枝上的花瓣。”罗杰·沙托克^④大胆地将这些思想加

① 沃尔特·~~亨~~索克尔（~~宰~~）：《艾克斯特里米斯的作家》，斯坦福：~~1934~~年，第~~126~~页。

② 爱森斯坦：《电影感》，纽约：~~1934~~年，第~~57~~页以及其他各页。

③ 诺思罗普·弗莱：《批评的解剖》，普林斯顿：~~1929~~年，第~~57~~页。

④ 罗杰·沙托克：《宴饮年代》，纽约：~~1929~~年；伦敦：~~1929~~年。

以扩展，使它们包容整个现时代，并认为整个现代艺术都缺乏过渡并具有突然分离的同时性的特征。他理解弗莱等人所讲的同时性与反讽之间的联系，但是，他不是认为这会影影响效果，而是对这种现象大加称赞，把含混说成是一种“高尚风格”，把曾被认为是粗俗形式的双关语说成是崇高的。

并置作为一种形式原则，以一种弗洛伊德所描述的梦过程的方式，把价值和意义加以惊人的颠倒和扭曲，从而使琐细的事物和重要的事物结合起来。因此，~~阅读~~劳伦斯受弗洛伊德的梦理论的干扰，把他的批评的目标放在精神分析学者对这些琐事的过高估价之上：

通常……偶然在睡梦中飘入心灵的意象像街道清洁工在夜间从街沟扫入垃圾箱的纸片一样支离破碎、毫无意义。我们不应考虑把所有这些纸片取来凑在一道，将它制成一本奇妙的书，以预言未来和包容过去。尽管从街沟中扫出来的每一张印上字的纸片都与前一天的事件有某种联系，我们也不该这么做。它的意义，印在上面的词句的意义极其微小，我们将它打入到偶然性和无意义的冷宫之中，在许多纸片之间没有至关重要的联系——只有一种偶然的联系，每一张纸片都与某个实际的事件有关：一张公共汽车票、一个信封、一本小册子、一张糕点店包装纸、一份报纸、一页传单。但把它们凑在一起……它们没有单一的顺序，它们更多的属于机械性的安排，而不是我们充满活力的存在的结果。绝大部分的梦也是这样。^①

这一惊人地、彻底地对艺术中的偶然性的反对，正像沃尔格穆特对《格拉迪瓦》的嘲弄一样，预示了一些先驱性的艺

^① ~~阅读~~劳伦斯：《无意识幻想曲》，纽约和伦敦：灵城，第 ~~四~~页。

术方法的出现，其中特别值得注意的是拼贴，即把已切开的纸片（后来又包括其他材料）拼在一道。这种方法自从立体主义起，已为许多艺术家所采用，其中包括超现实主义的像布赖恩·吉辛这样的著作家和像威廉·伯罗斯这样的小说家（他用拼贴再现他的梦的做法可能在某种程度上受超现实主义者恩斯特·克吕斯特的拼贴小说的影响）。

从风格主义者^①到诗歌中马拉美、阿波利奈尔和卡明斯，绘画中的立体主义者、未来主义者、达达主义者和超现实主义者，都企图创作出反映视觉和语词直接相互作用的作品（不包括从古代就有的在理论上把画和诗等同的情况，如贺拉斯著名的比喻诗即画）。特别是超现实主义者，运用了像双关语一样的声音重复的“游戏”，但却比最糟糕的双关语还要缺乏条理。它像某种高度神经质的表现，像是言语模仿症（由于精神错乱或被催眠而无意义地重复某些词语），甚至像精神分裂症的错乱的“词的色拉”一样，超现实主义者努力要在自己的作品中和与之竞争的催眠状态与精神病等状态中发现所谓理性限制的崩溃，也正是弗洛伊德在梦和某些神经质的表现中所发现的特征。弗洛伊德为了寻求更深的意义，跨越了视觉和语词的边界。因此，从某种玩笑的方式产生合成词的过程〔弗洛伊德引用的海涅关于“与百万富翁亲近”（~~本意是亲近富翁~~）成了“~~本意是亲近富翁~~、布里尔的圣诞节被说成是“酒节”〕与梦的合成形象（~~本意是亲近富翁~~）的构成极其相似^②，我们已看到，弗洛伊德对鲍波下腹的外部图像的分析是如何帮助他解释看上去仿佛毫无意义的新词“~~本意是亲近富翁~~”，并且渗透

^① 风格主义（~~本意是亲近富翁~~）：来源于意大利语“~~本意是亲近富翁~~”（风格），亦译矫饰主义或体裁主义，指艺术中对形式奇巧或个人独特风格的强调。

^② 贺拉斯在他的《诗艺》第一节指出，这种绘画和诗歌中的混合形象具有荒诞的喜剧性因素，书中还把这些形象比作“一个病人的梦”。恩斯特·克吕斯的《艺术的精神分析研究》（~~本意是亲近富翁~~）一书的第~~本意是亲近富翁~~页和其他许多地方，都提到形象和词的心理融合问题。

到这个合成词的重要但又潜藏的意义之中。这一视觉和语词的融合被超现实主义者在不同的程度上加以实践，目的在于达到“奇妙的”状态。这种“奇妙的”状态正如阿拉贡所说，“是现实中矛盾冲突的爆发”^①。

要理解和完全欣赏体现了如此复杂技巧的作品，必须有一把可打开被埋藏着的丰富意象的钥匙。凝缩和移置能够提供这把钥匙。我并不是说批评家应沉湎于某些印象主义者的，建筑在自由联想之上的主观的、甚至是神秘的特技。例如，加斯顿·巴彻拉德提出一位批评家应该把“意象当作……诗人创造了它，使它成为自己的……他把意象限制在一个他能够想象的范围之内”^②。这种牵强附会的自由联想与其说是对诗的真正阐释，不如说是历史的一个副产品，弗洛伊德通过精微的分析从哲学上对段落或单词的意义的探寻可能是一个较好的批评模式，我们在第二章提到的波查菲欧·原波提切利的例子中讨论过这一点，弗洛伊德在那里揭示出，当人们依据凝缩、分解等等越过表层来处理一种表达时，他们就能够发现一群相关的联想，这些联想共同构成潜在的内容——在波查菲欧例子中是性和死。我感到这种方法与某些 19 世纪的艺术和文学有着重要联系，并且在实际上能提供线索帮助人们理解可能或者是单纯得没有任何疑问的，或者是复杂到使人望而生畏的作品中包含的巨大的刺激和丰富的思想。我愿在此运用弗洛伊德的方法，分析一个单纯的、从马格里特的画中取来的例子，和一个复杂的、从乔伊斯的作品的一段中取来的例子。

马格里特的《强奸》[图 10]，从它 1927 年被创作时起，就起到了超现实主义的强有力而独特的宣言的作用。这位画家还以这幅画为基础作了一幅版画，为收有布列顿的重要讲演并以《什么是超现实主义》为名出版的小册子作封面。直到

① 路易斯·阿拉贡：《粘贴》，巴黎：1927 年。

② 加斯顿·巴彻拉德：《空间诗学》，纽约：1927 年，第 104 页。

1925年，布列顿仍对马格里特的艺术保持兴趣。在那时他所写的文章中，^① 他把自己这个制作客观诗的诗人^②与作为艺术家的马格里特作了比较。在他看来，马格里特“将响音的具象文字 [如‘山峰’（~~山~~）‘管道’（~~管~~）] 同与这些文字并不相关，或至少在理性上并不相符的形式结合起来，从中窥出了某些效果”。布列顿想搁置此事，他不寻求找出隐藏的意义或准理性的后果，他不想运用弗洛伊德式的分析，尽管他在他的《连



图 10

通器》（~~连~~）中企图证明他自己可与这位伟大的梦的阐释者并肩媲美。然而，一种为分析的洞察力所丰富，但又为对马格里特作品背景的仔细研究所锤炼和控制的方法，可能会帮助我们更好地理解它，更全面地欣赏它。

《强奸》中脸和躯体的融合给我们的惊讶感正像杜尚在列奥纳多所作的蒙娜丽莎的备受人崇敬的脸上胡乱画上小胡子 [图 10]，或像弗洛伊德的鲍波掀起她的衣服，激起了出人意料的的笑声一样。意象混合可以在加尔顿那儿看到 [图 11]，它们还出现在某些 19 世纪早期的原始立体主义者融合脸部的正

^① 布列顿：《谈话录》（~~1925~~~~~1926~~年），巴黎：~~1926~~年，第 ~~10~~页。

面像与侧面像的漫画之中^①出现在立体主义者，以及后来的未来主义者、达达主义者和超现实主义者的作品中。^②夏加尔在引人注目的画《怀孕的女人》中，运用这种脸部的相交暗指男人和女人的性的融合（正像 1905 年的一幅亚当和夏娃双胞胎联体，腹部连在一道的画一样）。画中有一个庞大的站立着的妇女，腹部怀着孩子，她的脸部朝向我们看，而在左边加上了一个长着突出胡须的男子的侧面像。



图猿

但是《强奸》能指什么呢？确实，这幅置

于辽阔的、阳光灿烂的风景前的精心绘成的，静态的“肖像”似乎够令人乏味的。既没有显示出明显的抱怨，甚至也不属于马松的交织运动——在《情侣的变形》（1910）中是身体的交织，在《强奸》（1910）^③中是线条的交织。然而，这张脸大不

① 阿伦·沙夫：《艺术与照相》，伦敦：1928年，第 104-105 页。这里有一幅插图，来自 1905 年的《笑》。

② 罗伯特·罗森布鲁姆：《立体主义与 20 世纪艺术》，纽约：1957年；伦敦：1958年，第 104 页以及第 105 页的插图。

③ 这是指马松的《强奸》（1910），与前面所说马格里特的《强奸》（1927）不是同一部作品。

敬地硬是以处于修饰得很整洁的头发下的躯体为脸庞，以显眼的女性生殖器作嘴，并有一个暗示阴茎的脖子，这已经表示存在某种超出这幅画本身的意义：这种将露在外面可让人看到的脸和通常不让人看到的私处等同的做法确实是违背了我们的礼仪习



图 獭

惯，甚至可能违背了艺术表现欺骗性地装饰讨人喜欢的内容的规律（德加看到“艺术是罪恶，人们不是与它结婚，而是对它强奸”）。很有可能马格里特的观点是，一个男子把自己关于女性形体的想象强加在街上遇到的引人注目的脸上时，就发生了一次“强奸”，即一次对暴露的脸的愿望的满足。（马格里特在他的 1938 年作的油画《盛大的节日》中描绘了一个“拼贴强奸”，这幅画像某些同时代的比卡皮亚^①所作的画一样，许多形象混合成一个单一的形象，一个男子穿着黑制服骑在一个裸体的女子身上紧紧地抓住她。）但还不仅限于此。首先是名称，罗杰·沙特克在他的《论勒内·马格里特》（1954）这篇具有实用价值的文章中，富于启发性地引用了保罗·诺热的说法“语词为马格里特的诗意发明提供源泉”。沙特克尽管将这句话运用于马格里特的其他作品，却未能将之用于“藏火再造（《强奸》）。这个标题的英文翻译，暗示着对这幅画的典型的误解。然而，“藏火再造”这个名字是问题的关键，

^① 比卡皮亚（云獭字号，獭獭，1904-1984）：法国画家，达达主义画派创始人之一。其作品《扎拉的肖像》是用圆圈、直线、曲线和一些毫无关联的字句（“幻影”、“确实性”、“观念的幻术”、“蒸发”、“花”、“香”）组成，画上写着扎拉的名字。

早在1905年，敏锐的杜尚为一个称为“~~艺术~~”的洁厕水瓶标签上安排一个戴面纱的妇女的像时，就用戏谑的方法将两个词连用“~~艺术~~”^①。这一人所皆知的俏皮话无疑被超现实主义者们记住了。他们写了一本以年轻的有罪的维尔利特·诺兹利斯（~~艺术~~）为女主角的重要却又鲜为人知的书，这位女主角可能是由于被对她的父亲的乱伦的依恋所折磨而杀死了她的双亲。一些重要的超现实主义者们，包括布列顿、勒内·夏尔、邦雅曼·佩雷、阿尔普、贾科米蒂和马格里特合作，在他们的书《维尔利特·诺兹利斯》（布鲁塞尔，~~艺术~~）中宣布了她的滔天大罪。布列顿提到这一暴行时写道，“诺兹利斯先生是一位有先见之明的人……他给他的女儿起了一个基督教的名字，我们可以运用精神分析的方法考察她的名字的前半部分，从中看出他的意图”。佩雷在他的诗中说父亲“~~艺术~~（强暴）……~~艺术~~（维尔利特）”；以及格伊·罗塞运用了“~~艺术~~”和“~~艺术~~”等词，用以指“~~艺术~~”（有胡须的女人的生殖器）。马格里特这时的作品表面看来与《强暴》无关，只是表示一个男子将一个女孩放在他的膝盖上，并把手放在女孩的衣服下面，但是我确信一年后画的《强暴》，有几分受他的对“~~艺术~~”（维尔利特）这个名字的印象和她的可怕的罪行的影响。

然而，这个名字还不仅只是包含着对这个病态的年轻姑娘的暗示。它从字面上讲还指小提琴（~~艺术~~），这是一种人所共知的、具有性意味的乐器。1905年，弗洛伊德曾指出漫画家常常具有的一种想法，即把“小提琴当作妇女，把琴弓当作阴茎”来描绘。^②后来，在《图腾与禁忌》中，他引用法国的

① “~~艺术~~”：法语，（女帽上的）短面纱，而“~~艺术~~”则是洁厕水的意思。

② 赫尔曼·努恩伯格与恩斯特·费德恩编：《维也纳心理分析学会记录》第1卷，第10页。

成语“~~演奏小提~~演奏小提”^①，指出这表现了手淫。^② 在一张被称为“安格尔的小提琴”（意思是一项业余爱好，如同画家安格尔拉小提琴一样）的照片中，马·雷展示出一位裸体妇女，背上有两个型的“枣型的孔，以强调她的提琴式体形。无疑，还有人想以另一种不同的方式来对待这个与安格尔的《宫女》相似的裸体。在立体主义的所谓的分析阶段，这些机智的立体主义者，如毕加索、勃拉克等常常这样画音乐家，他们把演奏者的身体与他的乐器画得融合在一起，小提琴由于其优美的曲线轮廓以及简明的结构，成为最为经常地被这样进行艺术处理的乐器之一。我们可以看到，尽管到了1916年，马格里特的拼贴画《音符》仍具有一个模糊得既像女性的形体曲线，又像小提琴的轮廓。我们还可以看到前达达主义者阿尔普创作的称为《女人》（1916）的生物形态抽象的画也极其模糊，以至既可被看作一个身体，也可被看作是一个头。躯体或头不能被归结为一种抽象物的可能性或许会暗示，一把小提琴是由一个“完美的尸体”做成的，而那时与马格里特有着密切接触的布列顿及其他一些人都是这件事的合谋者。作于1918年的这幅画^③上有一个六个乳房的女性，她的脖子不是延伸到头上，而是延伸进一把小提琴里，从这把小提琴的左边缘处长出了一缕头发和一个小的乳房。

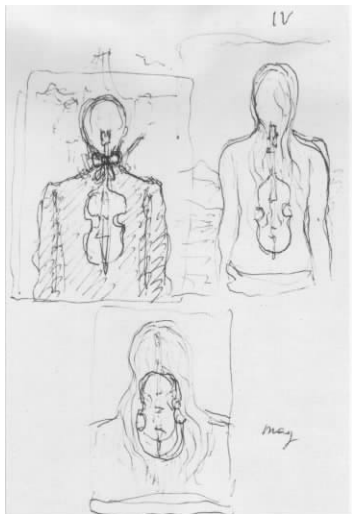
马格里特的《强奸》的创作意图以及他对这些创作意图的实现方式，最好是能通过研究他的草图来揭示，不幸的是，我们对这些草图一无所知。但是，他早些时候的一幅画，即1916年作的《谋杀》，把一个突出展示的女性躯体与一个暗示暴力的标题联系起来。此外，为后来的一幅画《匪徒的心

① 法语成语，演奏小提琴的意思。

② 有关大提琴从一个场景转向另一个场景的激情演奏，见诺普斯的《关于一个大提琴的幻想》。

③ 萨拉安·亚历山德里安：《超现实主义艺术》，纽约：1958年，图10

灵》(图猿)所作的速写^①或许揭示了马格里特的思想,而尤其重要的是它证实我所理解的小提琴成为从覆盖着头发的头到躯体之间桥梁的观点(它的性意味的展示构成了它的“强奸”)。在一组七幅素描中,马格里特随意地玩弄着一组词语,并对这些词语用图画加以描绘。^②在这些素描中,我发现其中的两幅与《强奸》有着最为强烈的联系。第源号的猿幅素描显示出小提琴(在某些素描中像一个有小胡子的男人)被女性的长发所环绕[图猿];起初附属于一个男子的愿世纪发式的发辫,^③后来暂时放在一位妇女的头发上,最后使它置于一位妇女的头上(有几分暗示一张脸,虽然她的背转了过去)。第远号的第圆幅素描[图猿]清楚而正面地表现出一个头发——小提琴——脸的结合体[图猿]。另一幅素描还显示出一个极其有趣的无头的躯体(几根线条仅仅暗示出在领子之上有一个幽灵似的脸),而在领结部位有一个头。它可能暗示着常常有一个阿莫尔头的增音音类类(中提琴),但它无疑与布列顿的精美的尸体



图猿

① 该作品是依照布列顿的《那迪亚》传统而作:她的素描《麦子的灵魂》嘲笑了“麦子的灵魂”或“双面刃”(猿猿猿猿猿猿),以及“造 猿猿猿猿猿猿”(“双重的、替身的灵魂”)。

② 罗杰·沙托克(猿猿猿猿猿猿):《宴会年》(猿猿猿猿猿猿),纽约:猿猿猿年。

③ 可能是对孟德斯鸠开的一个玩笑,他的《波斯人信札》也许为这幅画提供了第一个标题;在背景上有一个模糊的山的形象。

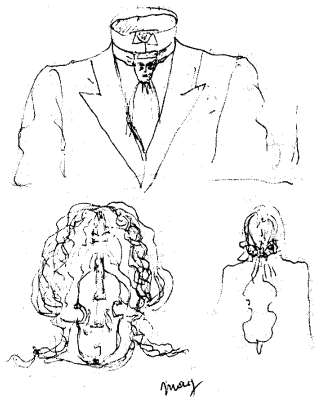


图 獯

有联系，在那上面表现出一个位于领带上的头，而那毫无疑问是对弗洛伊德的男性生殖器象征的描绘。由此所产生的结果是，如果没有观察问题的精神分析观点，我们将无从了解马格里特独特的将复杂的联想装进那似乎在他的糟糕的趣味中以形成简单的意象的方法。任何对有关《强奸》的众多而难解的想象作进一步的研究都将既要求接触画家为准备这幅画而作的素描，也要求掌握艺术家在 1927 年~ 1928 年间

思想和活动的传记材料。

尽管乔伊斯的作品中显然包含着许多手法与精神分析学家所使用的手法类似，然而，不管是乔伊斯还是精神分析学家，都费了许多时间相互攻击而拒绝联姻：一方面，斯腾·塞兰德在回顾弗洛伊德对现代文学影响时否定他对乔伊斯的影响，认为他的《尤里西斯》“令人厌烦”地使用一种“缺乏连贯思想的臭不可闻的心智洁厕水”^①；另一方面，乔伊斯对他自己常常被与精神分析学家们联系起来而感到愤怒，总是不停地向这些精神分析学家们发动攻击。尽管如此，一个完全以语词为媒介的双关语（或一串双关语），我相信它与马格里特画属于同一性质，也与某些弗洛伊德学派的梦的机智有着许多相同之处。这一双关语（与无数其他的双关语一道）在《为芬尼根守灵》的第 11 页是这样的，“~~乔伊斯用词是，增添则当美以词条，瀑布~~

^① 相反，布列顿可能是由于忌妒乔伊斯的天才，在 1928 年写的《论存在于语的作品中的超现实主义》中发现，乔伊斯的内心独白太艺术化和意识化了，不是像超现实主义那样具有完全自主性回到“真正的生活”，而是对生活的模仿。

无须详细阐述乔伊斯作品文本中所包含的密集的意义，我们就可能会注意到有关的故事^①牵涉到两个英雄：亚瑟王传说中的特里斯坦以其与伊塞尔特的生死之爱而闻名，历史上的阿尔梅里克·特里斯特拉姆爵士，豪塞城堡的建立者，爱情音乐家，爱尔兰的盎格鲁—诺尔曼征服者，他与另一个伊塞尔特有一种病态的不能实现的婚姻关系。特里斯坦对伊塞尔特的爱提出了所谓像死去一样的爱情的经典例证，这可与睡眠与死亡相比，而这形成了全书的轴心。书中为蒂姆·芬尼根“守灵”——一种过节似的爱尔兰葬礼（“~~爱尔兰葬礼~~”）以尸体从睡梦中醒来恢复生命而告终，它构成了全书的循环形式及其标题：芬（~~芬~~）——结束，尼根（~~尼根~~）——重新。这本书牵涉到几个基本的两极对立——男性和女性、爱和恨、生和死——这正像潜在的梦愿望，成为这本书的许多各自不同的段落的基础。在这段中说到的“~~爱尔兰葬礼~~”这个短语没有简单明确的意义，而实际上结合或凝缩了几重意义，并与书中出现的奇特梦境中的事件具有直接联系。有几个意义如果不能解释这一段落的话，也至少会有助于发挥有鉴赏力的探索的潜力。（我对乔伊斯的混合体的文字游戏进行分析的基础限制在法语，而对盖尔语和其他语言的暗示则不加考虑。其他欣赏乔伊斯的词语创造的线索可在弗洛伊德的《原始词语的对偶意义》一书中找到。）

“~~爱尔兰葬礼~~”：一种对特里斯特拉姆的未实现的爱

① 这句话是英法两种文字的混合，大意为“特里斯特拉姆先生，这位爱情的破坏者，已经、仍将从北美重新到来”。此句为一双关语，其中“~~爱尔兰葬礼~~”为“破坏者”之意，但又暗指小提琴演奏者。“~~爱尔兰葬礼~~”为“~~爱尔兰~~（过去的）和“~~爱尔兰~~（仍将）”的缩合词，这是意识流小说家，尤其是乔伊斯的习惯手法，即把主人公意识中过去、现在和将来三个层次凝缩为一点。这句话要表达的不是逻辑关系清晰明朗的意义，而是用混杂的语言来暗示主人公思想与意识的复杂与多层次性。

② 追随约瑟夫·坎贝尔（~~约瑟夫坎贝尔~~）和~~詹姆斯罗宾逊~~（~~詹姆斯罗宾逊~~）：《一把解开 为芬尼根守灵 的万能钥匙》，纽约：~~灵源~~年，第~~四~~—~~四~~页。

的讽刺疗法；

“增~~进~~苦~~淡~~ 仇~~怨~~或“增~~进~~苦~~淡~~ 仇~~怨~~的另一面——强奸帮助实现死亡；

“增~~进~~苦~~淡~~ 仇~~怨~~：由于喜欢小提琴而演奏这种乐器（或增~~进~~苦~~淡~~ 仇~~怨~~），或者至少也是由于“增~~进~~苦~~淡~~ 仇~~怨~~”^①出于自恋的动机，最好是出于对它喜爱的缘故而演奏它；

“增~~进~~苦~~淡~~ 仇~~怨~~：被神经质的和阴冷的伊塞尔特未实现的爱所亵渎。

诺思罗普·弗莱^②了解到弗洛伊德和乔伊斯的技巧，在爱伦·坡的一段文字中发现了乔伊斯的文字游戏的潜力：“在坡的诗行‘六弦琴，紫罗兰，还有葡萄藤’中，我们融合了两种相互对立的性质……《为芬尼根守灵》是一本非常有趣的书……在某些词如‘酒鬼’中可能会埋藏着很多东西，其目的是在坡的诗行中立刻表现一切”。据我看来，我刚刚谈到的段落中出现了同样的意义混淆，对它的每一次阅读都可能是仿佛置身于在书里流动的潮流中一般。这是由于乔伊斯的剧烈而复杂的风格并不像一个单纯的“意识之流”，一系列缠结在一道的溪流时分时合地沿着河床流淌。乔伊斯也不满足于将做梦者的想象的含意限制在弗洛伊德所描绘的个人世界的范围之内：相反，他的目的在于将个人与宇宙联系起来，这一在性质上等同于努力发现日常生活的神话学一面的目标，向前看可从弗洛伊德的某些暗示中找到，向后看则可从近来某些有趣的批评思索中找到。

马格里特和乔伊斯作品的含混而具有讽刺意味的内容要求新的批评方法，并且常常是具有哲学特征的方法。弗洛伊德常常提供影响这种批评的技术手段，他关于凝缩的思想帮助我们深入到马格里特和乔伊斯的意识之中，他关于象征的过度限定

① 法文，爱好演奏小提琴者。

② 诺思罗普·弗莱：《批评的解剖》，第 156 页。

和移位的思想也能为建立适用于现代反讽刺艺术形式的批评构架提供思路。我们已指出，某些重要的批评家，如诺思罗普·弗莱担忧我们是处于一个衰弱的时代（这与沙特克关于反讽占统治地位的自满自足的乐观主义相矛盾）。黑格尔曾悲观主义地预言，在一个宗教日益世俗化的世界中艺术会衰弱。弗莱的观点符合这个预言，他看到我们的反讽时代是处于一个循环的最后阶段。比起浪漫主义理论家的移情理论来说，弗莱对自然的满意程度要少一些。弗莱并不寻求对非人性的令人满意的和谐，以医治反讽的分裂，而是倾向于创造一种神话，将这种循环引向一个新的向上的运动，这种循环是一个被更新了的象征意识支配的循环。正如弗莱所看到的，尽管“对于批评家来说根本就不存在个人象征”，他却不相信容格的原型象征的模糊的空想，而更喜欢弗洛伊德的方法，喜欢他的方法具体性，喜欢他从个体经验出发，而不是从类似宗教的或者形而上学的观念出发的研究方式。但是，他把弗洛伊德关于艺术是逃避的判断颠倒了过来，坚持认为在艺术和文学中，“愿望的世界”不是“现实”的逃避，“而是……人在生活中试图模仿的世界的真正形式”^①。在一次重要的讨论中，^②弗莱提出了一个与兰克和萨克斯（[兰克](#)）相似的意见，即认为不变的无意识虽具有看上去有限的象征范围，却具有无限的可能性。弗莱揭示出，艺术的独创性并非在于打破某种惯例，而是由艺术家真正服从“模糊而深沉的冲动，以反抗当时已建立的概念，以便重新发现处于深层的惯例”。弗莱的著作的最有趣的方面，可能是努力说明，现代人能够突破他们不可避免地陷于其中的惯例，因而在某种意义上说将惯例还原成仪式。在这方面，他出人意料地加上了一种浪漫主义的趣味，这与他的神话式“宗教”体系相适应，这同奇迹与古老的基督徒心目中的世界

① 诺思罗普·弗莱：《批评的解剖》，第 152 页。

② 同上书，第 152 页。

秩序相适应具有相似之处。

弗洛伊德的移置思想对弗莱来说特别重要，这种思想使得他，用杰弗里·哈特曼的话说就是^①，“重新估价被世俗的文学史看成仅仅是一种世俗化的现象。从神话到现实的运动并不意味着英雄令人伤感地衰弱成为反英雄，或者从祖先的伟大的印章指环衰退到贝林达的发夹。我们发现，世俗的人并不缺乏神话的属性”。弗莱的显灵概念（其最为人熟知的例子是三位国王看见星星出现在天空表示耶稣诞生）也有几分依赖于弗洛伊德的移置。正如默里·克里格^②所指出的，对他来说最为重要的是，他的显灵观念确实使弗莱有可能暂时突破愿望而达到真实，突破乌托邦而达到具有相互对抗着的事物的世界。这种没有意识的准备的突然启示的观念受到了弗莱的许多同代人，尤其是那些关注心灵的意识和无意识方面关系的人的欢迎。超现实主义者的目的（正如布列顿在他的《宣言》中所说），在于把艺术转变成集体神话，而不是弗洛伊德式的个人神话，不过却显然运用了弗洛伊德在《图腾与禁忌》中曾勾勒出的思想，尤其是那些与有魔力的物神崇拜或偶然机遇的魔法特性的过度限定意义相关联。弗洛伊德总是在他的充满幻觉的病人的经验中，在那些体验到心灵感应及相关的现象的人中寻求一种决定性动机，而对他无法预料的和非理性的因素侵入到一般生活之中的问题表现出的强烈迷恋使得他的论述极其丰富而富有启发性。某些作家如乔伊斯和超现实主义者与弗洛伊德共同享有自然主义的结构，利用了显灵的突破性时刻作为奇迹的最后疆界。超现实主义者在与普通事物或街上和其他地方（造澡亭时，建桥梁，造建翻时建翻）与人偶然相遇中：预见到

^① 《说谎幽灵的划界》，见格里格：《现代批评中的诺思罗普·弗莱》，纽约：1957年，第187页。

^② 《诺思罗普·弗莱与当代批评》，见克里格编：《现代批评中的诺思罗普·弗莱》。

^③ 法语：客观的偶然性，发现的客观性。

一种以其他方面的意义使人们熟悉的世俗的世界所具有的“魔力”正如布列顿所理解的，这种“魔力”依赖于过度限定的作用，这种作用赋予梦意象以丰富的象征性内容。^①我感到，精神分析法所描绘出的多层次心灵不知怎么已用于——尽管弗洛伊德本人小心翼翼而持怀疑态度而造成一种现代“世俗的”艺术宗教，这种艺术宗教在某种意义上使我们回忆起中世纪和文艺复兴时期的意义层次上的传统，即在解释象征时从字面意义到寓言意义到比喻意义到神秘意义的过渡。

这些对弗洛伊德学派的技巧的新近的运用，常常与他对待考古学的强调正好相互对立。^②例如，对于弗洛伊德来说，过度限定意味着与过去经验的不可避免的联系，而许多年轻的理论家认为过去是无关紧要的，未来是模糊而使人害怕的，倾向于强调现在，强调此时此地的快乐经验（或许可比作尼采式的向往永恒快乐的思想）。安德烈·马尔罗^③与弗莱共同具有一种使艺术形式独立，使它立于历史之上的倾向。因此，在著名的作品《沉默的声音》中，他通过打乱作品的编年顺序，通过用放大细节和单反快门的摄影技巧作出的各种颠倒时间顺序的图像的扭曲，从而推翻了艺术史。他的新近的《反传记》（《反传记》）把类似方法应用于自然领域，在书中他的回忆自由地联系起来，并且摆脱了传记式的语境，使回忆密

^① 有关过度限定，人们可以联想到像阿尔都塞这样的新马克思主义理论家（《读 资本论》，巴黎：《读资本论》）在他综合马克思与弗洛伊德的努力中，试图将这一过程说成是不可避免的：“过度限定总是在发生。真理的退行运动……”有关这一点请参见《日常生活的心理分析》。

^② 让-保尔·韦伯（《让-保尔·韦伯》）是一个例外，在他的《艺术心理学》（纽约：《艺术心理学》）中，通过从艺术家的童年中引发的“主题”来研究艺术。韦伯自由地使用弗洛伊德与非弗洛伊德的心理分析，但却努力超出它们，公正地对待艺术作品，在其心理起源之外，将它们看成是本身有价值的现象。

^③ 马尔罗（《安德烈·马尔罗》）：法国著名小说家，早期著有《西方的诱惑》、《征服者》、《王家大道》和《人类的命运》等书，曾获龚古尔奖，《沉默的声音》，首创泛人道主义。

集地相互重合和相互渗透，正像高尔顿的叠合照片一样。马尔罗的目的似乎是要触及被弗洛伊德命名为无意识的、巨大的、无时间的区域——我们必须加上一句话，弗洛伊德认为，我们不能通过有意识的努力来进入这个区域。一个与马尔罗类似的目的鼓舞瑞士批评学派，这个学派通过虚幻经验的旧事幻现（~~其难以琢磨~~）或把回忆起来的事物都当作实际存在的事物的意识，努力实现虚幻地使时间的流逝停止并达到“永恒”。人类学家列维—斯特劳斯^①也看到了时间上的“共时性”倾向以及社会行为的某些基本的类型和结构的跨文化的同一性。他还发现——显然是追随《图腾与禁忌》并且可能有几分受拉格伦勋爵著名的著作《英雄》影响而作了修改——弗洛伊德式的无意识是现代神话的或无历史的时间的神奇的源泉：“由于工业文明除了在人的内心以外，不再给神话留下任何余地，因此，被称为精神分析的萨满教手法的现代形式获得它的独特的特征。”

与前面所说的文学转移一样，~~20~~世纪~~20~~年代和~~30~~年代的纽约绘画界，也经历了类似的发展，即把着重点从个人无意识转移到了具有较为普遍性的神话的王国。在~~20~~年代早期，像超现实主义者的马克斯·恩斯特《天使的呼唤》一类作品把体现意象的动人场面集合在一起这种旧的超现实主义手法与个人联想（如在马克里特《大胆的睡眠者》，~~1927~~年，达利的《欲望的顺应》，~~1929~~年；托尔斯—加西亚的绘画和约瑟夫·科奈尔的集合艺术中作为象征性符号的盒子）与蒙德里安作品中到处可见的由直线构成的网状结构结合起来。这些作品无疑对戈特列布^②的《神谕》一类有象形文字特征的木雕作品有

^① 克劳德·列维—斯特劳斯：《结构人类学》，纽约：~~1954~~年；伦敦：~~1955~~年。

^② 戈特列布（~~1912-1980~~，~~1912-1980~~）：美国现代派画家、雕刻家、插图画家、“十人集团”成员，绘画中致力于把人物形象化为抽象的几何形式。

一定影响。年轻的美国人像纽曼^①受 1910 年代早期的纽约超现实主义者的启发，建立了一种改变他们的虽精美却传统的现实主义而成为一种个人的含有某种重大意义的艺术，并且绕过了当时在现代主义中占据着统治地位的立体主义。到了 1910 年代晚期，超现实主义的内容一般说来已与在毕加索、蒙德里安、康定斯基、弥罗、唐居伊、恩斯特等人影响下产生的艺术形式融合在一起了。纽曼的《创世的时刻》和《欧几里得之死》（两部作品都作于 1917 年）都具有某种恩斯特 19 世纪 10 年代的擦画法（~~素描画~~）（尤其是他的森林景色画）把有规则的形式与不规则的“自主”形式结合的特点。

这些美国艺术家尽管与超现实主义以及在某些方面与弗洛伊德的精神分析有着血缘联系，却机敏地保持着自己的独立性。他们以这种独立成功地拒绝了超现实主义和精神分析的其他影响。他们反对弗洛伊德心理学对个人的梦的依赖以及超现实主义对这种心理学的依赖，并转向了容格的原型神话学。这种转变对于这些以把非个人的、抽象的符号变成个人的表现为目的的艺术家来说，是合乎逻辑的一步。

对精神分析法运用的新动向是人们常常企图把弗洛伊德对梦的象征和神经症的具体阐释变成一种关于语言的一般心理学。实际上，一位同情精神分析的著作家宣称，^②“弗洛伊德的著作中许多篇幅实际上讲的是语义学。他在语义学中作出了一个革命性的发现，即神经病的症状是伪装的意义传达”。这些批评家以弗洛伊德提出的这一无疑正确的思想因素为基础并且运用了一种让结构语言学挤掉艺术作品的情感特性的方法。然而，这却使我感到增加了弗洛伊德美学本来就固有的困难。

^① 纽曼（~~詹姆斯·纽曼~~，1892-1970）：美国抽象表现派的色彩画家，作品有《照耀》、《耶利哥》等。

^② 查尔士·瑞克罗夫特：《引言：原因与意义》，见瑞克罗夫特编《心理分析观察》，纽约和伦敦：1952 年，第 10 页。

它对特定的艺术作品的非具体性，正如具有创见的结构主义者迈克尔·里法特利^①所承认的，“可能有许多严格的诗的结构由于通过分析被认为不适合诗的语言的特性遭到否定”，这一点适用于精神分析和任何把一种批评体系强加在一件艺术品之上而不是就作品本身加以研究的方法。然而，将精神分析美学归结为语义批评和技术性规定如过度限定和凝缩，同时忽视精神分析的丰富的真知灼见，等于是从根部砍倒了精神分析这根大树。因此，将任何神话都看成是由俄狄浦斯神话的变体组成的列维—斯特劳斯^②使弗洛伊德对这个神话的论述变成了一个“理解—是如何能够从二生出来”。这个一般性的问题，并且列出许多例证，使人感到列维—斯特劳斯在不同的文化的神话中寻找与这则神话类似的现象，从而为西方人割裂开它的丰富而具体的意义。

在分析了上述所有著作家以后，我们最后回到趣味问题上来。他们都从西方人文主义的美和人的个性的价值那里走出了很远。年轻的结构主义艺术史家谢尔登·诺德曼^③模仿罗马考古学家吉多·卡西尼兹，冯·温伯格宣称，只有按照结构式的描述，并且“用悬置法^④的方法，才能有效地讨论作品与观赏者相互作用的问题”。这告诉我们，他像他的罗马榜样一样，对罗马半身像着了迷。由一大群风格相似的头像提出的问题要求许多分类和确定顺序的过程，这些过程能够很好地拖延下去，直至后起的（如果资料缺乏的话，就永远不会出现这种情况）与艺术家有关的心理学或生理学内容的问题被提出来。

① 《汲取诗学结构：研究波德莱尔的 猫 的两种方法》，《耶鲁法国研究》，1972年，10月号。

② 列维—斯特劳斯：《结构人类学》，纽约：1955年，第 104页。

③ 《艺术与人类学中的结构分析》，载《耶鲁法国研究》，1972年，10月号。

④ 现象学的方法，由胡塞尔提出，指对事物的存在，本质一类问题存而不论，而只是描述事物的意象性现象的方法。

“作品和观赏者相互作用”是最新的艺术批评注意的焦点，并且，在诺德曼对古罗马石头的兴趣和对流行的硬边画^①的兴趣之间，有着真正的联系。^②

我们已经远远超出了某些精神分析批评对某部艺术作品的心理起源进行研究的范围，而对艺术家个人的发展，对他的艺术与他的童年经验的关系作了探索。这些研究决不能说获得了最后成功。尽管弗洛伊德避免将价值这一重要问题排除在他的著作的研究范围之外，我们并不能说已朝向这个问题的解决往前迈进了一步。近来的结构主义者对精神分析法的兴趣，几乎没有留下什么弗洛伊德学说的外部特征，而仅仅从中抽引出了某些有用的见解。尽管如此，弗洛伊德的思想仍然在这幅变动的图景中找到其位置：它们的弹性和丰富性将使它们成为可预见的未来中出现的任何思想倾向的一个组成部分。

① 硬边画（~~硬边画与素描~~）：或译锋刃画，抽象表现主义的一种绘画风格，画面光滑完整而不显笔触。

② 杰克·伯恩汉姆（~~杰克·伯恩汉姆~~）在他的《艺术的结构》（纽约：~~1957年~~）中，努力将某些结构主义的思想运用到艺术之中，使用了从 ~~19世纪~~ 到当代 [但也使用了（原始时代的）“巨石阵”] 的例子。伯恩汉姆在杜尚的作品中选出一些线索，使之普遍化，从而成为一种乐观主义的视野，这更加接近于布列顿或扎拉，而不是那些恶作剧的老式达达主义者的观点。

结摇语

摇摇要确定弗洛伊德对艺术和艺术家的观点的性质和影响、意义和局限性，我们必须不仅对他的精神分析学的理论，而且对他的私人生活史作一番考察。弗洛伊德的艺术品和书籍的收藏以及他自己的著作向我们显示出，在他的艺术和文学的世界中既有他的非正统的犹太背景的烙印，也有这位精神分析学的创造者从19世纪30年代到世纪末在维也纳所接受的，结合着人文主义和科学的教育给他留下的痕迹。如果说，我们对弗洛伊德艺术思想的研究的着重点放在了传记的和个人的方面，这并不意味着他的艺术思想本身并没有内在价值，其中没有什么可取之处，而是表示这些个人方面的材料是洞察弗洛伊德这一使人惊异的心灵的重要源泉。我感到，即使他的精神分析法不能帮助我们理解其他文学现象，而仅是向我们提供一把理解他的作品的钥匙的话，它也有着足够的价值。他的作品使我们进入并体验到一个想象奇特的精神分析的世界，正像我们分享伟大的小说家如陀斯妥耶夫斯基作品中形象一样，他将崇高、滑稽、卑劣的罪行，以可感触到的人性和直接的现实性呈现在我们面前。在某种意义上说，他的所有作品，尤其是他对艺术和艺术家的秘密的认同和癖好所作的敏感的论述，反映出他自己企图通过无休无止的精神分析来超越他自身问题的愿望。

这位自相矛盾的人物——在某些事情上强硬而富有勇气，而在另一些事情上神经质地缩手缩脚；大胆地进行发明创造，但却受19世纪科学唯物主义理论的束缚——以一种罕见的诚

意探求一种他从未完全把握的自身内在的真理。但是，弗洛伊德问题本身，却比不上他对这些问题的不安以及他对解放自身的不停息的追求所具有的重要性。弗洛伊德沿着不平坦的研究道路步履艰难地走着，不时地产生一些新的思想，每一次发现都使他暂时得到解放，随后记忆又包围了他，把他和童年时代与母亲和父亲的“家庭罗曼司”联结在一起。有时，当他不能胜任他的工作时，他把玛莎当作替罪羊，对她作不公正的责备。艺术家也起了负载他的偏见和问题的作用。他一生都在以不同的方式，并在不同程度上对艺术家进行认同。他所认同的并非是普通艺术家（他通常认为这些艺术家为自己的欲望所支配），而是天才们，像莎士比亚、歌德等成为父亲的替身的人。弗洛伊德与自身的肮脏、疾病、丑陋、粗劣作斗争的行为所具有的高度价值，可以从他的伟大的、里程碑式的作品《梦的解析》，以及由此生发出来的一些其他作品中看到。弗洛伊德为整整一代人树立了进行彻底而有眼力的自我发现的珍贵榜样。这位有着家长制作风的天才为寻找一个可以对之认同的模式而作的无益的努力，对于许多与自身的认同危机作斗争的年轻人来说是有意义的，可能没有任何相当水平的著作家表现出这样一种不屈不挠的创造者与感情丰富的人的结合。

弗洛伊德的“美学”从根本上说是浪漫主义艺术理论在某一方面的进步——浪漫主义与现代的、新的独创无关，而是与埋藏着的愿望和感情的无意识有关的方面，与旧的想象概念联系在一起。这种美学的主要任务，是勾画出艺术家的心灵，尤其是象征，与无意识接触的途径，并且揭示出这种心理过程是怎样“体现到”客观的作品之中的。在这里，投射和移情这些形形色色的观念具有高度重要性。如果我的分析正确的话，弗洛伊德未得到发挥的“观念化的模拟”的提示，将使他的艺术理论以允许个人心灵的心理学作用与其他的人、物体及艺术之间构成的极其重要的联系作为最后的点缀。投射与表现的理论及弗洛伊德的某些同代人，如像康定斯基一类艺术家

的早期声明之间，有着一一种出人意料的类似。这些艺术家探索一种抽象的艺术，把感受和思想与某些颜色和抽象形式联系起来。弗洛伊德只字不提抽象艺术，这并非由于他要求艺术具有内容（像在古典时期或文艺复兴时期一样），从而能用按照精神分析法原则建立的解释学的方法来阐释，而是由于他从不欣赏非模拟的、抽象的艺术的“音乐式表现”的性质。

弗洛伊德对艺术中象征性和表现性语言阐释的关注，并没有得到后期浪漫派美学家的赞赏。这些美学家并不试图揭示艺术家“表现”了什么个人的感受，也不“解释”审美享受中的自娱活动，甚至现代艺术的职业批评家也几乎不再向弗洛伊德派学者询问有关艺术和艺术家的问题。流行的做法是不根据接受灵感的创作者，而紧紧依靠艺术作品自足的形式或结构来寻找艺术中突发的或“创造的”性质。与此不同的是，作为人道主义者的弗洛伊德强调艺术中记忆的作用。他除了说艺术活动不可名状外，从不把它说成具有创造的意愿。显然，如果没有从知觉、形式和价值等领域引入许多东西，就不能从精神分析法发展出可适用于广大艺术领域的并可为人所理解的美学。以弗洛伊德提出时的原貌出现的他的理论，主要用于阐释象征艺术，用于理解具有神经性幻象的艺术家，而这些理论的最伟大的成就是创造了一个环境，使人们能够在这个环境中理解和欣赏象征主义和超现实主义的作品。此外，许多第一流的20世纪作品中包含着与梦类似的成分，但它们显然不能归功于弗洛伊德的专门性的分析。正如我曾在马格里特的《强奸》和乔伊斯的《为芬尼根守灵》这两个例子中所揭示的，这些作品显示出重要的对那些知道精神分析法的人来说是讽刺和似乎非理性的内容。对于这些艺术品，批评家常常不是首先问“它好吗”，而是问“它是什么意思”或“这作品包含着什么语词的和视觉的双关”？

在一些西方艺术批评的新近的发展中，经过修改以后的弗洛伊德思想仍然发挥着重要作用。现代批评家急于强调“创

造的”艺术品，他们紧张但却徒劳地为新的艺术品寻找难以捉摸的词汇，这些活动都可能具有一种类似宗教的意味，反映出支撑包括宗教、教育制度和哲学体系在内的整个西方文化的大厦失去了它的稳定的构架。为这种舒适环境的消失寻求象征的替代物的活动，促使浪漫主义天才在心理学意义上的“创造”概念变成了一种客体占据着优先地位的冷静的、非个人的概念。弗洛伊德的著作在这儿起了一种奇特的作用。这是因为，现代“创造”的作品像超现实主义的拾得艺术品〔拾得艺术品（~~艺术性垃圾~~），指用捡来的、到处可见的材料，如漂木、贝壳、标牌、旧邮票、电车票、果酱瓶盖、旧金属用具等制成的艺术品〕一样，具有隐藏和象征意义的性质，而这些令人费解的物体像弗洛伊德所研究的无意识中升起的象征和意象那样向我们说话。在这种环境中，精神分析并不谈论表现在作品中的艺术家短暂的感受，而是论述艺术家从这种无意识的记忆中发掘出来的普遍的神话。由于荣格学派特别强调这种无意识神话的广泛性，近年来，他们的改进型的精神分析理论从弗洛伊德那里吸引了一些青年艺术家。然而，弗洛伊德学派在其他一些与语义学问题关系密切的青年作家和艺术家之中赢得了胜利。他对梦和神经症的研究使他设计了通过语义学（主要是语源学）手段来探索意义层次的技巧，而这是独立于他的心理学假设的沉重包袱而存在的。在列维—斯特劳斯和阿尔坎等人领导下的年轻的法国结构主义者迅速地将弗洛伊德的分析用于文学，将这些分析与过去他们在学校中所运用的文本注释方法结合起来。

弗洛伊德作品所具有的宏伟气势超越于他作为一个人所具有的局限性，也胜过他的作品所具有的真实，甚至潜在的影响。弗洛伊德很好地领教过“对精神分析的抵制”。这促使他大胆地向公众挑战，并把自己称为征服者。这是对他的成就的很贴切的描述，至少在他大胆侵入的审美领域中确实是如此。但尽管他扫荡了某些真实的城堡并闯入某些黑暗的禁区，他仍

然像骑士人物唐·吉诃德一样，在身后留下一只又一只被弄坏了的风车。同时，用尤纳姆努的话说，弗洛伊德正像堂·吉诃德一样，是“一个沉睡灵魂的唤醒者”。但是，在他对艺术、梦和神经症所作的真实而模糊的思考片断被人遗忘之后，他的作品所标示出的，在某种程度上是捏造出来的神奇世界很可能仍将存在。

附 录

弗洛伊德在不同 时期和不同国家的影响

弗洛伊德对艺术和文学的影响随着时间的推移而不断变化，这也是他的精神分析理论本身变化的一种反映。弗洛伊德关于艺术家的某些基本观念（甚至是偏见），在精神分析学的“史前时期”，即 19 世纪 80 年代中期开创精神分析学以前，就以他的童年经验为基础而意味深长地成形了。因此，在他昂首阔步的“英雄时期”，即根据性、梦和无意识的见解论述他关于艺术家的主要看法的 19 世纪 90 年代到 1909 年这一段时间内，弗洛伊德很少超越他早期的艺术观点和趣味。他把艺术家看成是有点乖僻而神经过敏的人，这些人以由自己失败所产生的成功的幻想来补偿自己在现实中的失败。正如我们在第二章中所说，在这一时期，弗洛伊德关于他自身，他自己的梦所

作的几乎是抒情性的描述，已让位给更为严肃、更加枯燥的理论的探讨和技术性的限定。这种改变很可能是对他过去的门徒如阿德勒、兰克和容格的重要批评的回答。尽管弗洛伊德对这些过去的门徒和他们的思想表示沉默（除了 1909 年写的《精神分析运动的历史》对他们作了猛烈的攻击以外），他可能本来是很愿意对他们做出回答的。在他的晚年，即从 20 世纪 30 年代中期到他 1939 年去世，他拓宽了关于宗教沉思和信仰的形而上学基础，尤其是他对摩西的论述就更是如此。当我们首先将之作为一般历史发展的一部分，其次根据受它的影响的主要国家中具体的文学艺术活动来加以研究时，这一活动就会显得更加清楚。

《梦的解析》发表以后不久，弗洛伊德就吸引了第一组门徒。弗洛伊德对艺术的探讨促使他们写出了自己的著作。这些著作尽管多少有点趣味，但却没有从根本上把弗洛伊德的思想向前推进了一步。卡尔·亚伯拉罕写了一篇论意大利艺术家塞冈第尼^①的研究文章。这篇文章显然模仿弗洛伊德的《列奥纳多》。亚伯拉罕研究了塞冈第尼的童年，发现塞冈第尼除了其他方面与弗洛伊德对列奥纳多的论述类似以外，列奥纳多式的两个母亲的主题在他的艺术活动中也占据着中心位置。这种研究在发展：琼斯写了安德烈亚·萨多^②，艾丽斯·斯佩伯写了《但丁的无意识的灵魂生活》，莱瑙、克莱斯特、果戈理和其他一些伟大人物都被用精神分析的方法进行了研究。^③ 俄狄浦

① 塞冈第尼（即塞拉瓦蒂，意大利画家，多画农民生活和山区景色。他的画色彩鲜明，笔触凝重，具有朴素、明朗、宁静的风格。

② 安德烈亚·萨多（意大利佛罗伦萨派画家。作品以宗教画为主，但富有世俗趣味。主要作品有壁画《玛丽亚的诞生》，《最后的晚餐》和油画《圣母和暴风雨之神》等。

③ 在《对天才的精神分析研究》一文中，为这一类的研究列举了一份清单。见《美国心理学杂志》，第 10 卷，第 1 页。

斯情结比比皆是，从兰克和萨克斯的奠基性著作^①和琼斯的给人印象深刻的论哈姆雷特的文章，到更为晚近的一些不甚重要的著述看来，俄狄浦斯情结这个概念对艺术的刺激作用不亚于文学批评活动。实际上，区分由弗洛伊德极其尖锐地提出来的各种各样神经综合征的自然形成的和“风格独特”的范例，对于未来的文学史研究者来说，将是一个特殊的问题。

弗洛伊德的理论影响了许多国家的文学艺术团体的活动，同时，在这种活动的影响下，弗洛伊德写出了他的简短的《精神分析运动的历史》一文。而兰克和萨克斯所写的《精神分析对心理科学的意义》一书，则没有能理解这种理论到那时为止所产生的全部精神财富。在 20 世纪第一个十年中，精神分析的影响主要局限于德语国家，而一系列用这种语言写成的小说或多或少提供了对这种理论的奇特阐释，并力图扩大其影响。表现主义者莱奥哈特·弗朗克也做了使这个年轻的运动通俗化的工作，但他相比之下要深刻一些（《动机》，1907 年，《人是善的》，1907 年）。20 世纪 10—20 年代似乎是一个混杂的年代。这不仅由于战争，而且由于出现了一些与精神分析竞争的力量。阿德勒 1905 年的背叛是其开端，紧接着的是容格 1907 年的背叛（兰克的背叛发生在 20 年代）。在这期间，越来越多的艺术家实际上被作了精神分析。这种有关创作个性的价值的争论，促使海塞^②于 1905 年写了《艺术家与精神分析》一文。他在文中认为，技巧是有用的，但却不能取代对于所有创造活动来说至关重要的直觉的天资。海塞的独特性在于，他在论述弗洛伊德学派的精神分析时将性的问题置之不顾，而详细地讲述了一种无意识的变体。对这种变体，他可以合理地与

^① 奥托·兰克和汉斯·萨克斯：《精神分析对心理科学的意义》，纽约：1907 年。

^② 海塞（1875—1962）：德国小说家，诗人。曾同弗洛伊德共同研究精神分析，并在小说《德米安》中集中反映出精神分析的影响。他在 1927 年以小说《玻璃球游戏》（1930）而获诺贝尔文学奖。

20世纪的模式作一番比较。

在20世纪20年代，与弗洛伊德发表《超越快乐原则》并为他的理论的一些复杂的细枝末节而困扰的同时，一种膨胀起来的战后气息向精神分析以及由它派生出来的一些流派猛扑过来。大批的作家和艺术家与在弗洛伊德早期更加受性因素支配的理论下训练出来的精神分析学家所掌握的自由联想和梦的阐释的技巧，有了直接的接触。尤其是在美国、英国和法国，弗洛伊德的德国犹太人的背景给他的思想抹上了一丝深不可测的教授味。这种教授味可能会加强从精神分析的方法可以预见到的——这种预见甚至可以由他的追随者做出——宣泄和性力释放的激动。小说和传记为一种在这时到处充斥着的（不仅关于神经病人，而且关于“正常人”的）具有性意味的精神分析法所“加深”，对受诱惑要逃脱陈规，追随新的行为模式的公众施以巨大的影响。然而，形式主义批评家们，包括罗杰·弗赖和克莱夫·贝尔，以及萨缪尔·贝克特和其他詹姆斯·乔伊斯的同道们，大声疾呼传记与艺术经验无关，因而不能对传记进行精神分析。在狂热的20世纪30年代，伴随着精神和文化，以及经济和政治方面的重新武装，产生了包括艺术在内的各个领域的更加强烈的思想体系化。以苏联的极权主义，意大利的法西斯主义和国家社会主义为标志，在实现全世界的社会主义的旗号下，国家主义得到了泛滥。然而，对早期真正的国际性和人道的艺术的怀念，仍然使苏联人受到一些刺激，从而产生了一些最为激进的艺术家。他们中的一些人甚至在30年代中期的莫斯科审判^①以后也不肯醒悟过来。除了无数单个的艺术家在人民阵线^②的引诱下成为模仿英雄风格的激进主义以外，当时在成熟的艺术家中，共同努力去实现社会主义理

^① 指对布哈林等人的审判。

^② 人民阵线（~~人民阵线~~）：20世纪30年代工人阶级政党和中产阶级政党为保卫民主制度，防御法西斯进攻而结成的联盟。

想的主要动力来自超现实主义。超现实主义这个由安德烈·布列顿领导的团体，可能在企图将精神分析的思想与技巧与马克思主义的理想相结合时，集中了当时各种各样的思想倾向，并借助理学和艺术的手段实现一个乌托邦的社会。

二十世纪 50 年代是一个由战争及其令人不安的余波组成的冷战的年代。这是一个向后看是大屠杀，向前看是核浩劫威胁的时期。随着 30 年代的一些口头和纸面上的乌托邦的瓦解，许多幻灭的艺术家和作家转向内心，从而发展他们的个性（以一种奇特的方式与 20 年代和 40 年代相似，但却缺乏这两个年代的希望和兴奋）。某些精神分析学家开始发展一种“自我心理学”（见第二章），以代替弗洛伊德在晚年已开始修正的过去对无意识力量和部落本能决定论的强调。1939 年 5 月弗洛伊德的逝世以及同月第二次世界大战的爆发，对精神分析在世界上的影响多少会起一些削弱作用，但是，这又使人们能够接触一些过去没有发表的材料，因而使几位优秀的学者对于弗洛伊德这个人和他的思想的形成有了更为深刻和直接的了解。在 50 年代，某些战后的倾向开始流行，从不同的方向向精神分析的基础进行了挑战，有些挑战者从科学出发（他们的一些理论在个性的研究者那里已成了老生常谈），有的挑战者则从对产生创造性的实用意义这一点出发。人们试图根据现代行为理论去证实像压抑一类弗洛伊德的概念，甚至重新阐释弗洛伊德的全部个性理论。^① 随着其他精神分析学派的出现（这些学派由一批不受欧洲影响，不在老一辈精神分析学家那里受教育的年轻人组织起来），对表面现象，对快速治疗，对集团治疗的作用的强调开始流行了起来。自我心理学的观念越来越成为已在衰弱的正统精神分析学中进步的一翼。美国由于在战前和战争期间接纳作为难民逃往美国的精神分析学者，成

^① 曼陀林（曼陀林）与 耶多拉德（曼陀林）：《个性与心理疗法》，纽约：曼陀林。

为受精神分析影响最深的地方，因而也成了大规模地反对或超越弗洛伊德学派理论的国度。

较老的左翼批评家对弗洛伊德的反对是一个引人注目的新发展。这些批评家中有埃里克·弗罗姆，他认为弗洛伊德有一种对社会价值的资产阶级式的麻木不仁，还有像赫伯特·马尔库塞一类新左派成员和像具有神秘倾向的历史学家诺曼·布朗一类人发现了弗洛伊德学派精神分析学的革命含义。不管是马尔库塞还是布朗，都把他们对弗洛伊德的重新评价建筑在弗洛伊德的后期著作之上。布朗显然是受到了特里林的著作《超越文化》的影响。特里林在他的著作中指出，弗洛伊德最值得称赞之处在于他把“自我脱离文化”而存在的思想摆在“他的思想的最为核心的地位”。弗洛伊德思想中过去被马克思主义者批判为资产阶级浪漫主义的因素，对于那些被现代社会及其文化的被压抑方面所纠缠的人来说，成了一种新的激进的个人主义的思想基础。马尔库塞像布朗一样，在弗洛伊德的《超越快乐原则》和《文明及其不满》中发现了一种建立在弗洛伊德的二重性思想之上的推论，即认为厄洛斯（~~本能~~）即生命力（~~本能~~）（这可能作为对某些批评家的回答，从早期纯粹的性的里比多发展而来）不可避免地与侵犯性本能或死的本能相互联系和相互对立。没有任何著作家满足于以弗洛伊德的宿命论的悲观主义来看待这种事态，因而每个人都从弗洛伊德和其他人的作品出发寻找一种“辩证的”方法，以研究人的内在（生与死）的分裂和外在（个人与文化）的分裂。在这种分裂中，起压抑作用的现实原则将最终被意志自由主义的快乐原则所压倒。生命的早期阶段被弗洛伊德看成具有“形形色色的倒错现象”，其中存在着各种各样的性的潜力。这一阶段成为上述批评家注意的焦点，并对当代某些类型的青年有巨大影响。难怪批评家肯尼思·伯克^①被近来一些著作激

^① 《文学形式的哲学》，第 17 页。

怒，将这些著作的目的归结为这样一个口号，“打倒政治学，高举启示录”，并在一本书中表示了他对这些著作的反对态度。在伯克的眼中，像布朗这样的富有独创性的著作家只是在用上述的口号“填胃口”，他们是“乌托邦式的弗洛伊德主义者，无疑只能激起弗洛伊德恼怒而已”。

从 19 世纪 80 年代的这个新的方向出发，直到 20 世纪 20 年代后期，由精神分析所产生的重要变化变得更加清晰可见，那些早些时候使人震惊和愤慨的方面，由于社会各阶层都受到经由电视等大众传播媒介传达的形形色色的思想的影响，因而变得可接受了。然而，在“无意识”或婴儿的性理论成为老生常谈时，一些具有革新精神的艺术和文学批评家开始在弗洛伊德那里发现一种、过去被忽视的价值。同时，某些艺术家也开始吸收这些思想，尽管这些艺术家通常不知道这些思想的来源。此外，不仅弗洛伊德成了一种摆脱了旧倾向的精神分析式考察的对象，而且整个运动都被像列维—斯特劳斯一类的人类学家善意地加以重新研究。列维—斯特劳斯把自由联想一类技巧比作包括原始社会在内的其他社会的魔法和宗教的实践（即把一种弗洛伊德这位精神分析学者自己首先采用的关于西方宗教和文化根源的研究方法用在对他本人的研究上）。最后，弗洛伊德阐释象征所用的分析方法——除去它们的治疗意义外——对某些语言学 and 审美问题的研究者说来，起到了某种刺激，甚至模式的作用。如果我们在这个一般勾画之上，再增补有关对具体国家影响的探讨的话，这种精神分析学的转变和它的影响的变化就可以表述得更加清楚了。

精神分析学的故乡以及弗洛伊德最初追随者圈子的所在地无疑是在奥地利，更精确些说是在维也纳这个国家学术的中心。精神分析学早期在维也纳的复杂的发展情况我们已在前面讲述过：既然弗洛伊德是在与施尼茨勒和冯·霍夫曼斯塔尔等同代人在同样的学术和文化传统中成长起来的，单独考察和衡量弗洛伊德的思想对他们的风格的影响是极其困难的。尽管弗

洛伊德的思想在第一次世界大战前的奥地利（像在德国一样）常遭非议或忽视，在第一次世界大战以后，虽然共和制已经形成，求得医学界承认的斗争却似乎更为艰难。这个时期的某种政治上的不稳定，左派和右派的两极对立，以及奥匈帝国的解体，使他的思想在欧洲这一地区的传播受到了影响。然而，第一次世界大战后这两个说德语的国家的相互吸引，以及德奥合并主张（“~~奥地利合并~~”，即以德国在精神和经济方面占据统治地位的一种合并），使得德国思想家愿意对这位奥地利的天才表示出赞赏的态度，从而在 ~~1914~~ 年把歌德文学奖授予弗洛伊德。只是到了希特勒接管了政权以后，弗洛伊德的犹太血统，才在两国取代他对德语文学的贡献而成为主要的论题。~~1938~~ 年的获奖说明，弗洛伊德 ~~1914~~ 年代在文学圈子里是极其重要的，尤其是奥地利的表现主义者，他们认为，弗洛伊德自己在 ~~1914~~ 年代的著作中触及到了集体心理、战争和宗教的性质的问题。像弗朗茨·魏菲尔^①的《有罪的不是谋杀者而是被谋杀者》（~~1914~~），表达了一个显然是由弗洛伊德阐述过的中心思想（并且传给了西奥多·赖克的某些作品），而一个生活于奥地利的德国人雅可布·瓦塞尔曼^②也创作了能使人联想到弗洛伊德的，具有奇特的场景和乖张的性格的作品。作为一个苦行僧似的犹太人，瓦塞尔曼总是揭露和批评他笔下的犹太人形象。他的《毛里齐乌斯案件》（~~1918~~）最能体现出弗洛伊德思想对他的影响。在这部探案小说中，他无情地揭开层层面纱，直到最后揭示出“实情”（在这个案件中是主角是否真的犯下了他已受到惩罚的谋杀罪），从而使我们知道，他确实是有罪的。

① 弗朗茨·魏菲尔（~~1874-1941~~）：犹太人，德国表现主义诗人，剧作家和小说家。曾改编欧里庇得斯的《特洛伊女人》，著有著名小说《穆萨·达的四十天》等作品。晚年为避纳粹迫害，移居美国。

② 雅可布·瓦塞尔曼（~~1873-1941~~）：德国犹太人，~~1914-1938~~ 世纪 ~~1914-1938~~ 年代显赫一时的小说家，作品有自传《作为德国人和犹太人的我的道路》，表现主义的杰作《克里斯蒂安·瓦沙夫》，还有《毛里齐乌斯案件》等。

马克斯·迈尔在《七雄攻忒拜》中继续走了冯·霍夫曼斯塔尔式的把希腊戏剧加以弗洛伊德式的变形的道路。而更有意义的是罗伯特·繆舍尔的深奥的小说《无特性的人》，这部书把战前的奥地利人描绘成在传统习俗的制约下消极被动，丧失个性的无特性的人。实际上，他深深地触及到了希特勒时代以前的，~~19~~19世纪~~19~~19年代前期的奥地利和德国存在着的绝望情绪。随着希特勒时代的来临，弗洛伊德的影响自然就转入地下或随着政治避难者而移到国外。在纳粹焚书的那些年代里，精神分析研究的荒废状况可以从这样一个事实中看出：今天，在维也纳和慕尼黑的主要图书馆中，几乎完全没有弗洛伊德著作的初版本。但第二次世界大战后的关于弗洛伊德的书，包括新的德文版的文集，却已在图书馆的书架上比比皆是。然而，弗洛伊德的影响受到了来自维克托·弗兰克尔领导的，由天主教心理学家组成的新的学派的热烈的竞争。维克托·弗兰克尔把存在主义，容格和弗洛伊德思想的一些因素，与他自己的不可动摇的宗教信仰混合在一起，形成了一种“语词治疗法”。尽管如此，弗洛伊德不会被维也纳人抛弃，在一次盛大的纪念活动之后，人们计划将贝加斯~~19~~19号变成一个民族纪念馆。实际上，弗洛伊德会永远像维也纳文化背后的山峰一样隐约可见。当然，除非年轻一代的维也纳人自己在准备迎来一个恢复旧日的世界未荣光的新时期，弗洛伊德重新受到尊敬，但并不能起到为优秀的、有趣的文学作品奠定基础的作用。

德国人对精神分析学的态度的发展变化与奥地利人类似。在《精神分析运动的历史》一书中，弗洛伊德指出，到了~~19~~19~~19~~19年时，精神分析已在德国家喻户晓，但却是以某种要加以反对的东西被人们谈论的。精神分析家们的分析过程给予公众的印象，在格雷特·迈泽尔~~19~~19赫斯的小说《知识分子们》中得到了表现。这部小说描绘了一位患有神经症的中年妇女的发病情况。在这部小说中，精神分析家自然而然不仅成了性秘密的研究者，而且成了有点神秘莫测而神通广大的人物，他的

行为既像一位妇科医生，也像一位催眠术师。在提供一个以形成丰富多彩的政治和文化观点的背景方面，现已不复存在的战后魏玛共和国的情况和当时奥地利的情况相似。对个人力量（~~艺术表现主义~~）的崇拜和左派与右派集团之间的军事对峙，产生出一种紧张的气氛，导致表现主义作品的强烈和扭曲的特点。许多表现主义者的反常行为和性危机似乎有点像弗洛伊德所说的神经症患者的幻象，只不过对弗洛伊德来说，存在于古怪的梦中的东西在这里存在于清醒的现实之中了。表现主义者努力把他们所探测到的无意识深处的事物转变为意识：类似于对俄狄浦斯式弄瞎双眼的主题的毫无顾忌的表现，汉堡小说家汉斯·扬在他的《美狄亚》中描绘了许多激烈的过度行为，如挖出双眼等等。到了1935年，斯腾·西兰德已难以全面地回顾弗洛伊德对文学的影响，因而把注意力集中在受弗洛伊德的思想影响最大的四个国家，即德国、法国、英国和美国之上。西兰德认为，弗洛伊德使德国人着了迷，他们“卑躬屈膝”地服从于他的思想（他举了伦哈特·弗兰克、弗朗茨·魏菲尔和托马斯·曼为例）。但是，他又指出，一种反对弗洛伊德的思想也发展了起来：年轻的、激进的天才们无法使弗洛伊德与这些革命者们（通常是共产主义者）亲善友好，这些革命者的思想从根本上说是乐观主义的，来自卢梭的乐观主义的理想主义。而弗洛伊德则认为人生来是邪恶的、侵犯性的和自私自利的，这与那种乌托邦主义形成了鲜明的对照。

这种激进的乌托邦思想遭到像纳粹一类新出现的国家主义集团的曲解。纳粹与其说是从乐观主义的理想主义，不如说是从反犹太主义出发来反对弗洛伊德的。纳粹分子们笨头笨脑地唱着赞美健康的民间颂歌，听不进任何关于疾病和神经症的话，更不用说这些话是从一个犹太心理学家的嘴里说出的了。尽管这时表现主义者的力量已削弱，纳粹分子们却避开了紧随

它以后出现的冷静而实际的现实主义情绪（~~晕菜菜芬非非~~）^①打着鼓陷入一种在浪漫主义的血液中和土壤上形成的集体歇斯底里状态。在 20 世纪 20 年代经济和政治危机期间，纳粹很自然地利用了关于“国际犹太人阴谋”的虚妄的信念；弗洛伊德最后也加入了这个犹太人替罪羊的行列。20 年代的德国，他们或者沉默，或者被迫逃亡。战后在生机勃勃，恢复了青春的德国，弗洛伊德作为一个世界主义思想的代表，日益受到人们的欢迎，并不断扩大其影响。他对德国文学的影响可能又恢复到了（希特勒时代以前的）早期的样子。与此同时，还产生出冈特·格拉斯的敏感的怪异和彼得·魏斯的表现主义的强烈性。

弗洛伊德在他的《精神分析运动的历史》一书中说，瑞士人很早就表现出对精神分析学的兴趣。容格于 1907 年读了他的著作，到了 1908 年，精神分析学已成了他所关注的一个中心问题。在两人于 1909 年会见以后，弗洛伊德和容格联合创办了一个杂志，表达了维也纳和苏黎世两个团体的观点。不久，苏黎世就成了这个运动的中心，并且，正如他自己所承认的，弗洛伊德绝大多数的后期追随者，都来自苏黎世。然而，这两个团体的早期的分歧，使得瑞士人用严格的神经症的器质性理论来反对弗洛伊德对性的阐释（布洛伊勒^②）。在反对弗洛伊德对性欲所作的狭隘的解释的同时，产生出一种用“集体无意识”的理论解释不同文化中的神话和象征之间相似性的倾向。与这种从根本上向精神转化相一致，容格强调人的生活的宗教方面，表明人需要信仰、希望、爱和顿悟。容格的这种修正后的精神分析观点在瑞士的精神分析学派中占据了统治地位，它的特征是不断寻找作为集体无意识向导的象征。海

① 德语，新客观性。

② 布洛伊勒（~~松点~~瑞士~~学者~~ 1857-1920）：著名的瑞士心理学家，弗洛伊德精神分析学说的早期支持者，后因学术问题与弗洛伊德的关系破裂。

塞的发展很独特：从对弗洛伊德和容格的兴趣开始，由容格学派的分析对象征产生了高度的兴趣，直到最后产生了在他晚年作品中反映出来的东方神秘主义（美国 19 世纪 70 年代的年轻作家和艺术家也经历了同样的发展过程）。与容格对宗教的重视相联系，瑞士精神分析文学批评也保留了对宗教的——常常是基督教的——阐释的强烈依附性。因此，著名的牧师乔治·伯格伊尔在不违反教规的前提下，把容格的分析学派的方法用于基督的个性研究之中，而另一位瑞士人查尔斯·鲍德温在他的几篇美学论文中，发现弗洛伊德的过度限定思想是一个把个人的作品引向更大的象征和创造性影响的有价值的途径。弗洛伊德作品最早的译本（在美国所作的演讲《论文五篇》）于 1905 年出现在《日内瓦杂志》（~~德意志文学月刊~~）上。这时，由一批受精神分析影响的批评家组成的日内瓦学派出现了。他们中包括艾伯特·贝格思，他把浪漫主义看作一种极端的宗教，并把诗意的状态比作宗教的启示，他们中还包括乔治·波略特，他把精神分析运用到形而上学中去，以寻求用康德的空间和时间范畴来说明内在的经验。弗洛伊德过去通过分析认为，瑞士人倾向于宗教，或者至少倾向于形而上学的思辨，这种观点似乎仍然是正确的。

在法国，笛卡尔哲学中的理性以及由此而生的学究式的对个人生活方式的限制 [甚至通过《法语词典》（~~阅读文学性文集~~）对语言的控制]，与表现荒诞的幽默、朦胧以及拉伯雷式的夸张的冲动之间的独特的分裂，产生出相应的在官方心理学与许多作家艺术家之间的分歧。19 世纪的法国心理学有一些非正统的心理学的代表，他们预示了弗洛伊德的出现。除了追随夏尔科^①由催眠术师们组成的学派以外，著名的泰纳

^① 夏尔科（~~巴黎精神病学研究所所长~~，1825-1905）：法国著名医学教师 and 临床医师，现代神经病学的创始人之一。1859 年，由于他企图用催眠术去发现癔病的器质性基础引起了他的学生弗洛伊德对神经疾病的心理原因的兴趣。

在他的《论理智》（*Über das Denken*）中也发展了那些对弗洛伊德启发极大的概念：思想链和意象的联想，压抑，作为一个稳定的内在自身的自我，与过去感知相对应的被压抑的意象。这样，在1909年10月15日给弗里斯的一封信中，弗洛伊德对这本书作出了极高的评价，就一点也不使人感到奇怪了。正如埃伦伯格所揭示的，19世纪晚期的法国心理学界，已经接受了婴儿性欲的观点。然而，当他们接触到弗洛伊德的俄狄浦斯情结的观点时，却表示困惑不解和强烈反对。仔细读一读当时的心理学杂志就可以清楚地看到这一点。法国的精神病学者反对弗洛伊德关于乱伦起源的观点（见《图腾与禁忌》），而接受了威斯特马克的合乎常识的观点，即从童年时代就在一起长大的人相互不引起性刺激，这是由于他们相互“习惯”了。更有趣的是，我们已经说过，作为弗洛伊德同代人的法国象征主义者的作品触及到无意识和朦胧的经验领域；但到了1910年以后，反对象征主义者的人为造作的浪潮使得一部分法国作家重新发现了无意识的强大的自发性^①而使得另一部分作家反对一切形式的嗜古癖（*Antiquarismus*），走向马里内蒂^②的未来主义。^③

与反对象征主义的神秘性相一致，占据统治地位的是巴宾斯基的学院派关于行为和理性的心理学，而沙考特的心理学则被认为是含糊而不科学的。官方和学院派对精神分析的反对可

① 雅克·雅里（*Jacques Jarry*）：《无意识的心理学》，载《阿卡狄蒙》，1909年10月15日。

② 马里内蒂（*Filippo Tommaso Marinetti*）：意大利散文家、小说家、诗人、戏剧家，未来主义文学的代表人物之一，曾在巴黎《费加罗报》发表《未来主义宣言》。后来追随法西斯主义。

③ 勒内·阿科斯（*René Guénon*）：《空间的悲剧》，巴黎：1910年。

能与以德雷福斯审判^①为中心的强大的天主教力量的复活有关。其中最典型的代表是反德雷福斯者阿比·德尔福^②。他写道：“法兰西已厌倦于盎格鲁-撒克逊意志的统治，寻求一种心智的和宗教的独立。但她有力量推翻犹太人、清教徒和共济会的统治吗？”作为一个用德语写作的犹太人，弗洛伊德自然会受到一些希望法国免受“德国佬”影响的反德沙文主义者的攻击。例如，阿波利奈尔就曾称赞佐吉列夫^③、科克托^④、毕加索的芭蕾舞《天堂》以“新精神”打破了德国浪漫主义。使弗洛伊德稍感安慰的是，虽然他未能被接纳入科学界，在战后，他成了一些年轻而爱冒险的世界主义作家心目中的英雄。这些年轻人中的一部分恐怕是受到了索考尔尼卡夫人^⑤1905年在巴黎关于精神分析的演讲的影响。（弗洛伊德在1907年为《精神分析引论》所作的序言中曾提到此事。）尽管在1913年里斯和1914年赫斯纳德^⑥1914年作的《神经症和精神病的精神分析》中，已对精神分析学作了很好的介绍，甚至某些众所公认的著名作家，如艾伯特·蒂博特也还是误解了弗洛伊德的意思。^⑤正统心理学和某些先锋派艺术家的冲突似乎在19世纪90年代中期达到了顶峰，这时，超现实主义运动在布列顿的领导下，把弗洛伊德变成了一个偶像，并由于弗洛伊德被社会习俗所反

① 德雷福斯审判（阅读参考书籍：《法兰西第三共和国的一次政治危机》，从1895年开始，一直持续到1899年。事件开始于陆军上尉德雷福斯被人诬陷，说他曾出卖军事秘密。由于他是犹太人，排犹集团想借此攻击犹太人。小说家左拉为此曾写了著名的《我控诉》。事件的结果以德雷福斯被宣告无罪而告终。

② 《天主教义与浪漫主义》，巴黎：1896年。

③ 佐吉列夫（阅读参考书籍：《音乐与舞蹈》，1894-1895）：俄国音乐家。他把音乐和绘画、戏剧等艺术概念同舞蹈形式结合，使芭蕾具有了新的活力。

④ 科克托（阅读参考书籍：《科克托》，1898-1899）：法国艺术家，兼擅诗歌、小说、戏剧、电影、小品文、芭蕾舞剧以及绘画。

⑤ 蒂博特的文章在《意象》杂志第7卷的第78页受到了严厉的批判。

对而更加重视其价值。^① 查尔士·布伦代尔与其说是一位科学家，不如说是一位对思想史作出贡献的人。他挑选出“爱玛注射的梦”，对弗洛伊德把化学公式与爱玛联系起来的做法做出了讽刺：“我们的语言并不像对待生物碱一样对待妇女。”布伦代尔对《日常生活的心理分析》一书中对波提切利原博尔查费奥所作的分析感到恼怒，并认为，弗洛伊德“提示给这位年轻人的正是他宣称在他那里发现的思想”。

尽管心理学家们继续反对，在 1909 年，巴黎的《绿色唱片》杂志却发表了一种赞同精神分析的观点（这促使弗洛伊德给杂志编辑写了一封表示满意的信）。在一年后写的《自传研究》中，弗洛伊德使从现行的报纸中可以看出的“对精神分析法的强烈反对”与“宣称弗洛伊德的思想来自雅内的倾向，以至日益增长的对文学人物进行精神分析的兴趣”形成鲜明的对照^②。弗洛伊德心中想到的可能是像纪德^③的《伪币犯》一类的作品，其中具有“复调情节”，即人物在性道德准则方面发生分歧，或者想到的是拉克雷泰尔^④的《傻里傻气的人》，写的是在一与世隔绝的小乡村的一个具有同性恋倾向的妇女的故事。1909 年“法国精神分析协会”的成立，和 1909 年《法国精神分析杂志》（由拉弗格发起）的创刊，对于弗洛伊德主义来说是新的跃进。布列顿于 1909 年发表的第二号超

① 作为一位完美的偶像破坏者，布列顿大声疾呼表示要同情德国（尽管他从来也没有学过德语），并且还有一位名叫西蒙娜·科里内特（~~西蒙娜·科里内特~~）的犹太姑娘结了婚。有趣的是，虽然他们对于弗洛伊德给予特别的关注，超现实主义者们却对当时正生活在巴黎的兰克，对容格及其符号论，对威廉·赖希及其对弗洛伊德与马克思的综合，都没有作出什么反应。

② 几年之后，在杰出的学者乔治·萨顿所编的《伊西斯》这份科学杂志上，出现对让·洛蒙尼耶敌意的著作《弗洛伊德主义：叙述与批判》的评论，其中指出，尽管心理分析在法国有着一些成功，这主要是由于“小说家与戏剧家利用了一种便利的新倾向，却并不总是知道在其背后的东西”。

③ 纪德（~~安德烈·纪德~~）：法国作家，主张个人行为自由，蔑视传统道德。

④ 拉克雷泰尔（~~拉克雷泰尔~~）：法国小说家，法兰西学院的成员。

现实主义宣言把弗洛伊德奉为楷模，而超现实主义运动的叛徒，如阿拉贡等，于同一年在苏联作家代表大会上要求对弗洛伊德的资产阶级倾向作出谴责。除了布列顿集团以及把人看成是处于性本能和精神性需求相分裂状态的茹弗^①所作的对天主教信条和弗洛伊德主义的有趣的混合以外，^②在 19 世纪 80 年代，当出现了一系列带浪漫色彩的小说以后，在法国批评界普遍产生了一种对弗洛伊德的无意识观念的兴趣。在 19 世纪 90 年代，一种新的现实主义意识占了上风，伴随着它的是存在主义者的形而上学式的研究。这些倾向在 20 世纪 20 年代融入到罗伯-格里耶^③和萨罗特^④的新小说之中，他们的反小说^⑤强调一种现象学的直接性。对于这些作家来说，精神分析学的“深刻的思想”似乎是虚幻的传奇。直到 1956 年，波伏瓦还嘲笑了那些过高估价过去的人（在普罗斯特的一杯茶和一块茶糕，^⑥以及弗洛伊德的童年经验回忆中都对过去作了暗示）。^⑦但是，自 19 世纪

① 茹弗（~~亨利·茹弗~~，1849-1907）：法国诗人、小说家、评论家、“隐修院”文艺社成员之一。他信奉天主教信条，同时热心于心理分析。这两种信念给他提供了毕生的写作题材（即罪恶、性欲和死亡）。

② 见茹夫为《血汗》（巴黎：1907）一书所写的序言，《无意识、精神与灾祸》。

③ 罗伯-格里耶（~~阿尔贝·加缪~~，1905-1985）：20 世纪 50 年代在法国出现的“反小说”，即“新小说”的代表作家和主要理论家。

④ 萨罗特（~~西蒙娜·德·波伏娃~~，1904-1985）：法国女小说家，小品文作者，“新小说”的最早实践者和主要理论家之一。

⑤ 反小说：亦称新小说，20 世纪中叶的先锋派小说。这些小说的作者力求探索小说创作的新的途径，唾弃小说的传统特征、娱乐、戏剧性进展以及揭示下一步情节的对话等因素，甚至唾弃情节本身。

⑥ 普罗斯特（~~马塞尔·普鲁斯特~~，1871-1942）：20 世纪法国小说家，曾受柏格森哲学的影响。他的代表作是《追忆逝水年华》。在 1928 年 1 月，他在无意中通过一杯茶和一块茶糕（一种法国点心），唤起了对童年往事的回忆，这一心理经验对他创作《追忆逝水年华》产生了很大的影响。

⑦ 在她的小说《美的意象》（英文版，纽约：1956）中，女主角的考古学家的父亲（格拉迪瓦的影子），女主角的“精神印象”被插入到一种记忆的影集之中；而女主角却能傲慢地指出：“就我而言，既没有影集也没有博物馆：我曾直接面对美。”

代以来，思想界的主潮是法国结构主义者企图发现与弗洛伊德的观点相类似的深层和表层间的联系以及他们对一种抽象地、多层次地将过去的和现在的神话学联系在一起的研究。

精神分析对意大利的影响看上去比较小，这可能与意大利不像英国和德国那样兴起浪漫主义运动是出于同样一些原因。未来主义者花费许多精力嘲笑艺术学院，而在实际上，他们并没有摆脱这些博物馆和艺术学院的影响。他们只是最终把这种对意大利古典文化的反对变形为对法西斯的国家主义的歇斯底里的支持。弗洛伊德在《精神分析运动的历史》一书中指出，在意大利，在有了一些积极的开端以后，这方面就再也没有听到什么进展了。实际上，早在1906年，某些意大利人就以简短笔记的形式对精神分析作出了善意的反应。从1908年起，就已有论述精神分析的较长的文章。^①桑特·德·桑克梯斯的例子可以很好地概括弗洛伊德提出的这种情况。桑特的早期作品《梦》（1908）给弗洛伊德留下了深刻的印象，弗洛伊德在《梦的解析》中引以作为前弗洛伊德梦的理论中最好的研究著作。但是，桑特直到1909年，没有进一步写出什么与精神分析有关的文字。1909年，弗洛伊德称赞桑特说：“值得一提的是桑特·德·桑克梯斯谈论这个学科（变态心理学）的著作，^②在他的这本著作中附带地考虑了所有精神分析的发现。”^③桑特对精神分析的异乎寻常的兴趣并没有为那些比他年轻的心理学家所接受，而桑特自己也感到不能够或不愿意追随弗洛伊德，对无意识作更为详尽的研究。不管迈克尔·大卫^④所说的反犹太主义构成了精神分析学在意大利传播的一个

^① 例如，可参见 运巴隆西尼《精神分析的基础和机制》一文，载《精神分析评论》杂志，1908年 猿月，第 圆员- 圆猿页。

^② 指桑特·德·桑克梯斯的《宗教的皈依》。

^③ 《弗洛伊德文集》标准版，第 圆卷，第 员员- 员圆页。

^④ 迈克尔·大卫：《精神分析与意大利文化》，都灵：1957年，第 远页。

重要障碍^①的话是否正确，他所说的弗洛伊德的《格拉迪瓦》虽已被译成意大利文，却未获得什么成功是千真万确的。^② 大卫还预见，弗洛伊德的还未译成意大利文的《列奥纳多》，在意大利只可能遭到带敌意的反应。最使弗洛伊德感到不满的是，对列奥纳多作浪漫主义赞颂的朱塞皮纳·福玛加利^③在反对弗洛伊德对升华作分析的同时，却为他误把鸢当作列奥纳多幻想中的兀鹰作辩护，认为与母亲的本性等同的鸢对于一个与风战斗的得胜者，“和借此把自己提高到一个位于其他人之上的光荣地位”的天才列奥纳多来说，是一个合适的象征。

尽管，或正是由于自 19 世纪 70 年代起直至战后在意大利对弗洛伊德普遍的冷淡或敌视的态度，某些最优秀的先锋派作家发现精神分析对他们起到了一种解放作用。他们倾向于忽视无意识而把注意力集中在弗洛伊德理论的性因素之上。虽然在《塞诺的意识》中，斯韦沃^④与其说从弗洛伊德那里，不如说从一般神经症理论那里取得了故事的细节，但是，弗洛伊德为作者提供了最初的动力，至少在激起他同情和理解神经症患者方面起了一定的作用。^⑤ 莫拉维亚^⑥把弗洛伊德当作一付对付克罗齐和他自己的自然主义的解毒剂。他在意大利人里似乎是弗洛伊德信徒的最突出的代表，尤其是在 1919 年~ 1929 年间这

① 米歇尔·大卫：《精神分析与意大利文化》都灵：1929 年。

② 同上书，第 104 页。

③ 朱塞皮纳·福玛加利：《列奥纳多：无文字的世界》，佛罗伦萨：1928 年，第 152 页，注释员 她使用了 1927 年出版的法文版的弗洛伊德研究。

④ 斯韦沃（原名朱塞佩·朱塞佩，1897 年~ 1955 年）：意大利小说家，最先在意大利创作心理小说。他的最负盛名的小说《塞诺的意识》采取了一个患者对精神病医生的自白的叙述形式。

⑤ 参见米歇尔·大卫的上述著作，有关的延伸性讨论，亦请参见弗里德曼的文章《伊塔洛·斯韦沃，一位心理分析小说家》，载《精神分析评论》，1928 年，第 129 页~ 133 页。

⑥ 莫拉维亚（原名朱塞佩·朱塞佩，1897 年~ 1955 年）：意大利新闻记者、小说家，原名阿尔贝托·平切尔策。他以描写社会上人与人之间关系冷漠，道德败坏，缺乏爱情而闻名于世。

一意大利先锋派对弗洛伊德的兴趣处于低潮期间他写了一系列那样的作品，使他更显得超群出众。帕维泽^①的“弗洛伊德时期”出现于 1913~1915 年，这时期他特别热衷于精神分析家的普泛的性欲的观点。^②精神分析学进入意大利的窗口是里雅斯特，^③这是世界主义的中心，第一次世界大战前，弗洛伊德的理论就已经在那儿广为流传了。产生这种情况的原因是，在 1914 年以前，奥地利统治着这座城市，同时，城里又有大批犹太居民，因此维也纳的精神分析家能够常去那儿。更令人惊讶的是，当维也纳人普遍把精神分析当作医疗手段来看时，住在里雅斯特的许多作家即已散布一种不再把弗洛伊德的思想当做医疗手段，而是当做对文化的洞见来看待的观点。^④显然，不仅斯韦沃的《塞诺的意识》，而且乔伊斯的《尤里西斯》，都与这两部作品的作者在里雅斯特受弗洛伊德的思想影响有关。

在美国，弗洛伊德于 1913 年在克拉克大学的五次讲演使他赢得了良好的接待（这些讲演被译成英语以后，成了现在美国大学里关于弗洛伊德的主要读物），并赢得了几位有影响的支持者，其中包括克拉克大学的校长 詹姆斯·斯坦利·霍尔。奇怪的是，对于美国人来说，精神分析学成了走向真正民主教育需要穿越的一个新边疆和获得进步的一个新媒介。1913 年，

^① 帕维泽（1892~1958）：意大利诗人、评论家、小说家、翻译家。早年翻译了许多 19 世纪 70~90 年代美国作家的作品，并从事评论，晚年发表了一些著名的小说和诗集。

^② 帕维泽的复杂个性促成了作者的所知有限的“心理分析”，但是，我的同事乌贝托·马里亚尼（1911~1988）所写的关于帕维泽及其作品的三卷本研究著作，对这位现代著名的重要人物提供了可靠的观察。

^③ 的里雅斯特（Trieste）：地名，意大利弗留利 原威尼斯朱利亚区首府，的里雅斯特省省会，滨亚得里亚海。

^④ 詹姆斯·佩尼：《的里雅斯特的自画像》，米兰：1913 年，第 10 页。迈克尔·大卫的上述著作第 10 页引用了这段话。

伊斯曼^①就已经号召采用一种以弗洛伊德的压抑和升华观点为基础的新教育方法：“教育必须被看成是一种解放。”众所周知，弗洛伊德并不赞同他的这些美国阐释者的意见。但美国人把过分的实用主义和趾高气扬的理想主义结合起来，对欧洲人的思想加以歪曲是常有的事，这也不是第一次。这种背对欧洲，面临新边疆，对自我的自由作紧张的追求，与一种从事征伐的清教精神紧紧联系在一起（仅仅在近年来，这种“扬基”^②的征服精神才让位给——正如在罗马帝国后期一样——一种所谓的“国内的世界主义”，在其中多种多样的亚文化群向由大多数同样种族的人组成的秩序提出挑战，使那些不能或不愿顺从的人在这“民族熔炉”中产生种种个体转变的危机）。这种清教主义在 龠龠斯坦利·霍尔的笔下可以更加清楚地看出。他在 龠龠年认为，病人摆脱精神疾病，正像“一个罪人坦白其罪行或一个弗洛伊德学派医生的病人说出内心的创伤”一样。很有可能，龠龠艾略特的小说《鸡尾酒会》中古板的精神病医生的似乎既有先见之明，又合乎健全美好的道德思想，是美国人灵性性质的最好的缩影。精神分析学关于性欲的理论不可避免地为一大批小说提供了理论基础。这些小说中“性解放”人物的本质通常没有得到深刻的探究，而只是对其表面现象作了粗俗的暴露。

在 龠龠世纪 龠龠年代，随着大批精神分析学者从纳粹统治下的欧洲流入美国，许多对弗洛伊德的误解开始得到纠正。在

① 伊斯曼（龠龠年~龠龠年）：美国诗人，第一次世界大战前后的激进派领导人。他于 龠龠年创建第一个争取妇女选举权的男子组织，龠龠年去苏联研究苏维埃政治制度。后来，他认为苏联人背弃了十月革命的最初宗旨，于是返回美国，龠龠世纪 龠龠年代写过几本攻击苏联的书，龠龠年起任《读者文摘》编辑。

② “扬基”（龠龠年）：“美国佬”的意思，语源不详。《牛津大词典》推测，此语源于荷兰语“龠龠”，指小形式“龠龠”。还有人认为有一支马萨诸塞印第安部落，叫做扬科人（无敌者“龠龠”），曾为美国新英格兰人所击败，后来新英格兰就采用了印第安人这一称呼，用于概指美国北方人以至所有美国人。

1910年代至1920年代，这些精神分析学者终于给敏感的美国人提供了受精神分析全面影响的机会。很快，作家和艺术家们就提出了海塞和托马斯·曼曾经提出过的关于创造性活动与神经症关系的问题。这是从1910年代起在《党派评论》杂志上所发表的一系列文章中所讨论的核心问题。这些文章（和其他一些译成英文的欧洲作者触及到类似问题的文章一道）被威廉·菲利普斯收进了一本文集^①之中。威廉·菲利普斯在为这本书写的序言中谈到了“艺术与神经症”问题，这与该书最后特里林以此为标题的文章相互呼应。在一种辩证的解说中，菲利普斯首先断言，艺术既不是神经症的，也不是健康的（这些与艺术分属于不同的领域）。然后，在看到许多现代作品毕竟具有神经质的（“使人迷狂的”）特征，他问道，“说斯威夫特或卡夫卡的作品中包含着某种可溯源到作者神经症的体验的重要扭曲”可能会意味着什么。他回答说，“他们关于世界的神经质的印象与非神经质的印象同时发生，前者用于组织和加强后者”。不幸的是，他的论述对我们了解作者作品中的神经质的因素的界限并没有多少启发，我们也不知道是怎样一个神秘的过程使得“神经质印象”“加强了”“非神经质印象”。在这部文集所包含的文章中，我们也不能找到一个答案。这些文章无情地追寻像卡夫卡、爱伦·坡、克莱斯特^②一类伟大的作家的神经症，却并不关心编者所提出的艺术与神经症的关系这一根本问题。在战后的冷战时期，美国和俄国的关系变化在那些对现存社会幻灭，曾经希望在精神分析和马克思主义之间建立一种亲善关系的作家中产生了一种危机感。从1940年代早期开始，对弗洛伊德关于社会和政治的悲观主义思想进行修正的

^① 即《艺术与精神分析》一书，纽约1925年版。

^② 克莱斯特（1774—1811）：被认为是19世纪第一个伟大的德国剧作家，德国和法国的现实主义、表现主义、民族主义和存在主义运动将他奉为楷模。

“修正主义者”弗罗姆，就发现他把弗洛伊德和马克思结合起来的努力受到欢迎的程度越来越小。到了缘园年代，像理查德·蔡斯和莱昂内尔·特里林等敏锐的批评家已经开始反对弗罗姆的自由的混合，并有着对于精神分析学本质作生物学和自然主义解释的倾向。

随着威廉·赖克风行一时，再加上赫伯特·马尔库塞与曼陀罗布朗的大声疾呼，激进的泛性主义开始回潮，人们开始强调身体是情感和心理生活的源泉。这一唯物主义观点和对感官的强调恢复了为弗洛伊德的悲观主义所否定的启蒙主义的希望。但是，其中人文主义的因素在那些赞同同性恋权利和妇女解放，并相应地慢慢地走向成熟，即服从一个占据统治地位的稳定的传统的许多当代青年那里，则似乎越来越少了。对直接满足的偏爱（毒品文化代替了过去对经验的崇拜，这是为了取得“成熟”而阉割了弗洛伊德学派长期寻求的“发掘出”遥远过去的婴儿期经验，并加以分析的思想），中产阶级的白人青年从富有进取精神的少数民族集团那里取得的新的价值和风尚，种种独立的异教团体的出现和广泛流行的以占卦术和占星术的形式表现出来的神秘主义，这些都显示出对宗教的重新强调。所有这些情况似乎都出现在马尔库塞和布朗之后（许多年轻的艺术家和作家都更为接近容格，而绕过弗洛伊德强调理性的人文主义）。然而，除了这些聪明的年轻人的许多“后方”意识，即通过弗洛伊德走向马尔库塞和布朗，并逐年再往前进以外，在美国和欧洲，近来某些批评家开始为弗洛伊德的思想寻找新的现实意义。

尽管弗洛伊德在写作《精神分析运动的历史》一书时可以对英国只字不提，但后来，精神分析学却在英国产生了巨大的反响。由于弗洛伊德从他倍加赞赏的英国文学中吸取了许多东西，并深受斯宾塞、达尔文和盖尔顿的影响，因此，英国对精神分析学来说是一个潜在的肥沃土壤。此外，心理学家格兰特·艾伦已引用了“意识流”这个术语，这个术语又为布卢

姆斯伯里团体^①（包括批评家伦纳德·伍尔夫和他的妻子弗吉尼亚·伍尔夫，他们两人最早在英国出版了弗洛伊德的著作）所采用。自从1905年恩斯特·琼斯从多伦多大学移居伦敦以后，弗洛伊德的思想即已在英国站稳了脚跟。哈夫洛克·埃利斯也经常并（最初是）带有同情地写有关精神分析的文章，同时精神分析学家爱德华·格洛弗用一种尖刻的语调捍卫弗洛伊德而反对英国学院派心理学和容格。受精神分析学影响所产生的优秀文学作品最早出现在“意识流”作家如凯瑟琳·曼斯菲尔德、伊丽莎白·鲍恩和弗吉尼亚·伍尔夫等人的笔下，从批评家威廉·燕卜苏对晦涩所作的巧妙而精细的研究，也可看出这种影响。除了作为讽刺对象或在1905年劳伦斯的狂热地反弗洛伊德的长文中的言论以外，弗洛伊德关于性和无意识的论述似乎很少受到英国作家的注意。在20世纪30年代出现的大量作品，如果不是结合了弗洛伊德和马克思的观点的话，也是在这两者之间持“骑墙”的态度，奥登和斯彭德的诗中就表现了这种特点。借1936年超现实主义大型展览在伦敦举行的东风，赫伯特·里德在英国掀起了一场大规模的超现实主义运动，这使得弗洛伊德对英国艺术的影响变得更加清晰可见了。人数不多但思想活跃的英国精神分析学派，使得弗洛伊德的思想在那儿生气勃勃地存在着，因此，像霍夫曼等人对他的思想影响的陈旧而不充分的考察在今天的价值就更加微乎其微了。我们等待着一部公正地对待弗洛伊德在英国影响的彻底而全面的研究著作问世。

到了1959年，弗洛伊德在他的《精神分析运动的历史》

^① 布卢姆斯伯里团体（Bloomsbury Group）：指1905-1930年经常在位于伦敦不列颠博物馆附近的布卢姆斯伯里区的克莱夫·贝尔和瓦尼萨·贝尔夫妇家里，以及瓦尼萨的兄妹艾德里安·斯蒂芬和弗吉尼亚·斯蒂芬（出嫁后为弗吉尼亚·伍尔夫）家里聚会的一些英国作家、哲学家和艺术家。后来该团体的重要成员还有小说家福斯特、传记作家斯特雷奇、经济学家凯因斯和翻译家韦利等。伯兰特·罗素、蒙德里安和莱昂纳多·达芬奇也同该团体来往。

一书中宣称，几乎所有他的著作都被译成了俄文。但是，他又补充说，在俄国的精神病学家中，看不出有什么人对这些著作有了真正的理解。然而，弗洛伊德没有提到 1871 年科斯特里夫这位巴黎高级研究院的教授。这位教授企图把巴甫洛夫将诗当作言语——肌肉力量释放的理论 与弗洛伊德学派的精神分析结合起来。^① 科斯特里夫企图综合俄国人思想中的行为主义观点和唯灵论观点间的深刻的分歧，使托尔斯泰和陀斯妥耶夫斯基对神秘的人类灵魂所作的洞察旁边出现了巴甫洛夫的反射心理学以及一种具有古典单纯性的美学。在 19 世纪的美学中，早已有了著名的别林斯基的“启蒙思想家”集团（赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、皮萨洛夫）的强烈的理性和功利的倾向，这个集团的思想由于将艺术变成纯粹是历史过程的产物而赢得了 19 世纪马克思主义者的称赞。别林斯基的追随者皮萨洛夫在 1874 年写的《美学的毁灭》中表现出一种自然主义的态度，在“每一个健康和正常的人都是美的”这一口号下，提出要把艺术和美归结为心理学和心理卫生学研究的对象，马克思主义者从这种 19 世纪俄国批评中汲取了这样一些思想，即认为艺术必须是有用的，起到包括宣传在内的社会功用，作为处于与世隔绝状态的进步代言人的旧俄国知识分子，具有一种世界主义胜过民族主义，无神论胜过宗教，激进胜于保守的价值观，因而只有在这场伟大的革命开始的几年里，在苏维埃的官僚主义完全取代沙皇的专制主义以前，才在他们自己的国家里感到心情舒畅。

对马克思主义批评产生重大影响的列宁的思想，部分来源于 19 世纪功能主义者，他强调艺术立即反映现实，并被用来影响现实。他的艺术思想具有一种清教主义精神，并颇有点市侩气息。这种思想对头脑褊狭的斯大林来说，起到了一种恰当的模式的作用。除了托洛茨基这位可能是这场革命所造就的最

^① 见米歇尔·大卫上述著作，第 104 页。

为头脑敏捷、最富有创造性的人物以外，没有任何苏联的主要政治家对精神分析学表示兴趣。尽管托洛茨基从根本上说具有列宁的功能主义和社会功利主义思想，并希望使艺术成为他所注定从事的，为社会主义的俄国而进行的政治斗争的武器，他倒是愿意接受一些新的思想，并试图在他的马克思主义理论中运用一些弗洛伊德学派观念。他的同志拉狄克调和弗洛伊德和马克思的努力，可能是出于政治的需要。拉狄克不加区分地反对对他没有用处的一切“资产阶级作家”，并把乔伊斯的作品称为“一堆粪”。托洛茨基在他的具有重要意义著作《文学与革命》中政治色彩要少一点。在这本书中，他把精神分析当作一种争论的武器，反对“反动的心理学家对性的问题置之不理，也反对什克洛夫斯基和雅各布森的伟大的形式主义批评学派”（照托洛茨基看来，什克洛夫斯基和雅各布森忽视了艺术的心理学方面，而这一方面和社会政治背景一样，是形式起源的必要的伴随物），同时，他在书中称赞了奥地利精神分析学派（弗洛伊德、容格、阿德勒）的著作。他由于其对“个性和社会意识形成中的性因素问题”^①的贡献而挑选出弗洛伊德，是采用了更为刻板的列宁会强烈反对的立场。不仅如此，他还预言^②竞争力用“精神分析的话说，将会升华（即将表现为更高更丰富的形式）”。

托洛茨基对精神分析的了解相当肤浅（他升华的思想与其说接近弗洛伊德，不如说更接近尼采）。同时，对弗洛伊德的关注在当时也不是绝无仅有的。正是在这一时期，精神分析在俄国非政治的圈子里的传播达到了登峰造极的程度。一位杰出的心理学家亚历山大·卢理亚于1924~1926年间在国立实验心理学研究院作了一些实验以支持弗洛伊德关于无意识压抑

① 列夫·托洛茨基：《文学与革命》，密歇根：1924年，第181页。

② 同上书，第181页。

和自由联想的假设。^①他还写了称赞精神分析的文章，认为它“为建立真正的马克思主义心理学提供了唯物主义的基础”。^②苏联官方从未对精神分析表示过友善，它拒绝接纳在纳粹时代由于政治原因或由于作为犹太人而被驱逐的许多杰出的德国和奥地利知识分子中的精神分析学者和其他一些人。这种盲目的敌意促成了在战后出版的《苏联简明哲学辞典》（1959）中说出下述一段著名的话：“科学的心理学断然否定弗洛伊德学说的‘下意识’的存在……德国法西斯趁机利用了弗洛伊德主义。”^③根据普里西拉·约翰逊的书^④来判断，这种情况在近年来也没有多大的改变。在这本书对19世纪 20年代早期的苏联文化的长篇讨论中，既没有提到重要的精神分析学家的名字，也没有提到精神分析学本身。

在19世纪 20年代中期，把弗洛伊德和马克思的理论结合起来的尝试已使俄国人的思想走向了泛欧洲人思想的边缘。然而，到1929年，这一工作戛然而止。共产党内部于1929年列宁去世以前就已开始的紧张的你争我斗此时被镇压了下去（至少是停止了公开的反抗）。铁腕人物斯大林取得了权力，并在1929年将他的敌手托洛茨基驱逐出了俄国。这位独裁者以其对新思想的褊狭的、官僚主义的抗拒态度，反对精神分析，并在1929年取消了短命的精神分析研究院。令人悲哀的是，没有任何一部重要的在精神分析学的激发下而产生的作品是出于苏维埃俄国，任何吸收西方先进文化的行动都必须悄悄

^① 弗朗西斯·巴利特：《弗洛伊德：从马克思主义的观点看》，伦敦：1924年，第104页。

^② 参见恩里柯·默塞利：《记精神分析》，都灵：1925年，第11卷，第189页。

^③ 有关一种使人震惊的，即弗洛伊德影响下的超现实主义者为希特勒开辟了道路的观点，可参见赫伯特·马勒（此人无疑是斯大林的追随者）的文章：《超现实主义：一种异议者的观点》，载《散文与诗歌的新方向》，康涅狄克州诺福克，1926年，第126页。

^④ 指普里西拉·约翰逊的《赫鲁晓夫和艺术》一书。

进行，这些行动充其量会被视而不见，但决不会受到鼓励。然而，由于布哈林于 1934 年 1 月在第一次苏联作家代表大会上的讲话中提出，“在‘社会主义现实主义’的总构架中，不存在意象（依赖于非理性）与思想、‘新色情主义’与‘集体主义的意义’之间的根本敌对状态”^①。因此，在思想上赞同托洛茨基的布列顿仍满怀希望，认为精神分析学和马克思主义结合的新时期可能会来临。马尔罗在同一大会上的赞美的语言对于布列顿来说似乎是另一个“时代的标志”。在这段话中包含着这样的感觉，“艺术是对于无意识的……感情的……征服……马克思主义是社会的意识，文化是心理学界的意识”。布列顿同意作这样的补充，即弗洛伊德将用“前意识”代替“意识”，将“通过作品分析重建那些处于中间状态的前意识成分和语词记忆”来回答“怎样才能使被压抑的成分变成（前）意识”这样一类问题。布列顿指出，这些语词记忆或再现实——用弗洛伊德的话说就是听觉的记忆痕迹——是诗的原始材料。照布列顿看来（这种观点取自《梦的解析》），超现实主义的全部努力在于，“从诗人那里获得其心理力被传导到知觉——意识系统之中获得的语词痕迹的瞬间显示（同样也从画家那里获得空间记忆痕迹的最为迅速的投射）”。他发现这些投射——预示着并可能影响了抽象表现主义——能够通过自动主义来实现，只有自动主义才能使“无意识过渡到前意识”。

对弗洛伊德的理论表示关心的最有趣的英国马克思主义者是克里斯托弗·考德威尔，他在从早期对精神分析的关注转变到了对革命的政治学表示关注以后，把一切残存的弗洛伊德主义的痕迹加以改变，纳入到他的新的马克思主义意识形态中去。因此，他在《幻想与现实》中把诗比做梦的同时，坚持

^① 这后一句话是在政治上对斯大林的让步，然而，斯大林仍然在 1935 年清洗了布哈林，坚持列宁的清教主义，要根除“新色情主义”。

认为弗洛伊德的梦是资产阶级的，是一种必须根据马克思主义的外显的内容加以重新解释的潜在的内容。考德威尔像布列顿和马尔罗一样，寻求增强对社会的了解，并把弗洛伊德关于人的本能的悲观主义看成是保守主义思想，对革命起了破坏作用。考德威尔和他的一些同事们都没有看到这样一些事实，即马克思主义和弗洛伊德主义的批评都具有一些共同的问题和缺点：两者都缺乏（伟大的马克思主义文学批评家乔治·卢卡奇可能除外）一个思想构架，可以使人们以此来恰当地欣赏伟大的作家，而不是把注意力放在体现一个阶级或一种神经症的主要思想的平庸之辈身上，两者都责备艺术家缺乏严肃性——受快乐原则支配和“逃入”想象和幻想之中，两者都想根据对现实的回归来给人以救助（对于考德威尔来说，正像古老的丰收仪式一样，诗人能够具有促进人去工作的“魔力”）。

近年来，尤其是在美国，人们努力综合弗洛伊德和马克思的思想，其目的在于改变那种把矛盾冲突、工作、生产率置于游戏和快乐之上的，在 20 世纪 30 年代和 40 年代占据着统治地位的旧价值体系。值得注意的是，在 30 年代，肯尼斯·伯克^①认为弗洛伊德和马克思能够在一种戏剧理论中结合起来，“一个是根据个人的矛盾制定出的，另一个是根据公众的矛盾制定出的”。虽然这种观点与弗洛伊德关于人本能的侵犯性的观点合拍，但是，其他的理论却与以爱而不是侵犯的形式出现的性和政治相关联。早在 19 世纪，傅立叶就已提出性是社会的黏合剂，只是缺乏弗洛伊德所提出的具体解释。布列顿对弗洛伊德帮助实现人的解放的思想——这是一种弗洛伊德的浪漫主义的先驱者具有，而他自己却不具有的乐观主义——表示赞

^① 伯克（1794-1889）：美国文学批评家，以心理分析闻名。他从心理学的角度研究一般知识的性质，并把文学作为象征行动来进行研究。他的重要文学理论著作有《文学形式的哲学》、《宗教的修辞学——语辞学研究》。

赏的态度似乎已为 晕眩 布朗所采纳。布朗显然把马克思的历史和经济因素与弗洛伊德的心理学因素之间的关系作了辩证的颠倒：他认为，经济并不导致或决定性习惯和社会或文化的形式，而是相反；与此相应，性习惯的变动将最终带来新的社会关系和个人的自由。具体说，布朗把生殖器（阴茎）比作家长统治和资产阶级的技术性专门化，并提出人的有机体具有产生一切官能感受的可能性——弗洛伊德将这种情况描述成多形态倒错（弗洛伊德原译音为倒错）。布朗的著作正如其副标题“历史的心理学意义”所说，已在一种尖锐的批判中显示出把时间归结到心理学方面，并从根本上说是非历史的特点。^①

形形色色的倒错概念（除了它与柏拉图的神话的显而易见的联系外）与浪漫主义的异性同体的意象有亲缘关系。马里奥·普拉兹和埃里亚代^②研究了这种在 19 世纪衰落的异性同体的象征。他们强调，19 世纪以后，异性同体已从整体的象征堕落为一种纯官能感受的，世俗的生物，这种衰落可能是西方人更为广泛的自尊心失落的一部分。这是堕落而有教养人的世纪末神话与 18 世纪卢梭笔下的关于高贵的野蛮人腐败的神话令人伤心地发展。布列顿和超现实主义者们谈到了文明人萎缩的生命力的问题，并且——从弗洛伊德那里受到启发，把自由定义为归根结底意味着性和政治压抑的消除（弗洛伊德从未过分强调过这种可能性）。他们比威廉·赖克的建议走得更远，赞成恢复前生殖器性欲，回到婴儿的情感和泛爱的心理。游戏成了儿童和成年人共同的精神疗法，在 19 世纪，只有天才才能游戏，^③ 而在 20 世纪，像布列顿一类超现实主义者们发现了每一个人都有游戏的可能性（阿尔普一类达达主义者已

^① 弗里德里克·德院鲁斯（Friedrich Schlegel）：《西方世界中的爱》，《党派评论》1810 年春季号，第 104-105 页。

^② 埃里亚代（Eliade）：《罗马尼亚宗教史》，曾写过一些阐述传统宗教文化并分析各种神秘主义传说的著作。

^③ 指席勒等人的游戏说。

知道这一点)。他发现了马克思和弗洛伊德思想的相交点,即他们都同意“人的身体感觉必须从占有感中解放出来,只有在这时,人才能第一次获得感觉的人性和对感觉的人的欣赏”。

比起布朗来,马尔库塞从一个更为可靠的马克思式的,或黑格格式的角度来研究弗洛伊德。他追随傅立叶,把乌托邦社会的目标确定为把劳动变成快乐。他还像布朗一样,感到“时间”(布朗将之与罪过和压抑联系起来)这个满足的大敌,能够通过游戏来加以克服。马尔库塞按照席勒提出的陈旧的关于游戏的美学,断言游戏能够使人得到解放。马尔库塞把一种改变人的乐观主义理想,而不只是治疗人的神经症的思想归因于弗洛伊德,从而回到了由一位格式塔心理学家卡尔弗里德·康特·冯·杜克海姆博士提出而一度流行的观点。这位心理学家于1919年和1925年在包豪斯^①作演讲时指出:“现象:性冲动——爱:它不只是暂时的满足。弗洛伊德并不完全认识到这种性爱本能(本能)的更高目的。弗洛伊德太受理性主义影响了;但他在晚年有所变化,不仅希望把人从情结中解放出来,而且希望改造他们。”^②人们可以看到,从马尔库塞强调生活和劳动的快乐到以威廉·莫里斯^③的艺术和工艺运动为代表的19世纪浪漫主义的社会主义相差只有一步之遥。威廉·莫里斯的这一运动以手工劳动的单纯的快乐反对工业化了的艺术和非人的机械性。布朗和马尔库塞都从弗洛伊德的不起压抑

① 包豪斯(包豪斯译:1919年到1933年在德国创立的设计学校,其名称由德语“包豪斯”(房屋建筑)一词颠倒而成。该校在训练学生方面既注重艺术,又注重工艺技术,力图消除两者的对立关系。

② 引自汉斯·温格勒(包豪斯译:1925年,第100-101页)。

③ 威廉·莫里斯(威廉·莫里斯译:1834-1896):英国诗人、美术设计家、手艺人。他追随艺术评论家罗斯金,认为艺术美是人在劳动中得到乐趣的产物,艺术应包括整个人为的环境。

作用的文明并不存在这一思想出发，产生了通过精神分析使一个社会获得自由的乌托邦式的美妙图景。然而，他们忘记了，尽管道德准则变得高度宽松，政治秩序并不变化，它们可能实际上仍像过去一样处于高压状态下。里夫说得对：“一种高压的政治秩序和一种宽松的道德准则的结合在人类历史上并非是前所未有的。”^①

这些年来在政治领域融合弗洛伊德和马克思的努力已被超现实主义者们预见到了，他们的思想还可能是把精神分析和诗联系起来的最有趣的尝试。马尔库塞懂得，“在要求把梦变成现实方面……超现实主义者们认识到了弗洛伊德的发现的革命性含义”^②，而布朗对自己能从弗洛伊德的发现中汲取一些什么却一无所知。实际上，超现实主义者们在他以前就采用了这样一些基本思想，如爱的力量对于政治和对立方面的统一的影响，以及婴儿的性欲的解放性质。^③ 布朗和超现实主义者的类似之处，在人们从马克思主义和精神分析学的观点对超现实主义者的批评中表现了出来：马克思主义者考德威尔^④把超现实主义说成是资产阶级的流派，他认为，超现实主义者们是在与社会对立中获得自由和实现自身的（这并没有完全准确地表述超现实主义的立场），而马克思主义则坚信个人只有通过社会才能获得自由。埃米莉奥·瑟维狄奥^⑤从精神分析的观点出发，批评超现实主义者们显示出一种从成人的生殖器区性欲到前生殖器的未分化的性欲的发展趋向，因而以他们的分裂自我的目标来

① 菲利普·里夫（Philip Rieff）：《道德家的心灵》，纽约：1953年，第148页。

② 赫伯特·马尔库塞：《爱欲与文明》，纽约：1955年，第108-109页。

③ 有关超现实主义者们对布朗的著作的正面反应，请参见赫伯特·格什曼（Herbert Goldhamer）：《法国超现实主义革命书目》，密歇根：1952年，第108页，注释108。

④ 考德威尔：《幻觉与现实》，伦敦：1957年，第108页。

⑤ 埃米莉奥·瑟维狄奥：《超现实主义：历史、信念、精神分析的价值》，载《精神分析》，1955年，第27页。

摇摇·~~摆~~园·

摇 美学·设计·艺术教育丛书

反对精神分析为使自我结合成一个整体所作的努力。