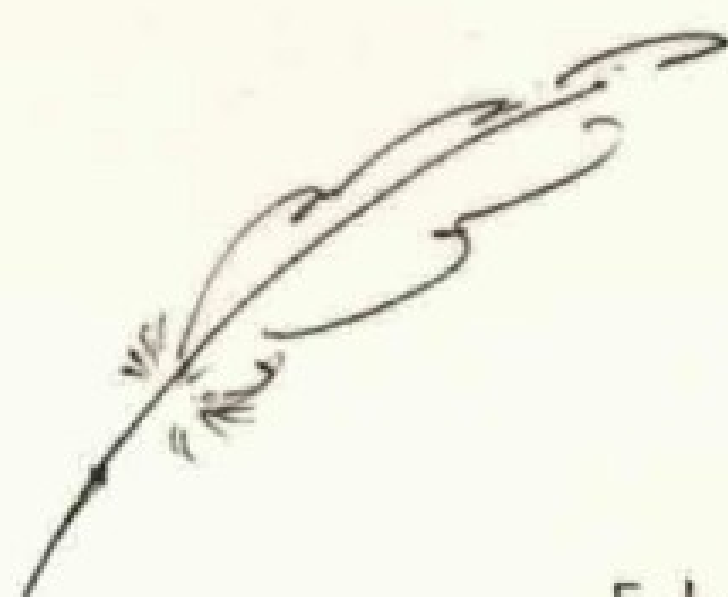


西方传统 经典与解释
Classici et Commentarii

HERMES

赫西俄德集

程志敏 ● 主编



[古希腊]赫西俄德 ● 著

赫拉克勒斯之盾笺释

Scutum Herculis: translatio et commentarii

罗道然 ● 译笺

华夏出版社

新
华
社
知
识
产
权
PDG

西方传统 经典与解释

Classici et Commentarii

HERMES

赫西俄德集

赫拉克勒斯之盾笺释

赫西俄德对西方文化的巨大影响并不只是靠《劳作与时日》与《神谱》，赫西俄德的叙事诗作品也有着巨大的研究价值，它能帮助我们了解希腊文学的源头与叙事诗创作的原貌。

ISBN 978-7-5080-5986-0



定价：19.00元

主持编辑 ○ 陈希米 责任编辑 ○ 李玉璞 装帧设计 ○ 闫志杰

西方传统 经典与解释
Classici et Commentarii

HERMES

赫西俄德集

程志敏 ● 主编

赫拉克勒斯之盾笺释

Scutum Herculis: translatio et commentarii

[古希腊] 赫西俄德 | 著

罗逍然 | 译笺



华夏出版社

图书在版编目(CIP)数据

赫拉克勒斯之盾笺释/(古希腊)赫西俄德著;罗道然译笺. —
北京:华夏出版社, 2010. 12

(西方传统:经典与解释/刘小枫主编)

ISBN 978-7-5080-5986-0

I. ①赫… II. ①赫… ②罗… III. ①史诗—古希腊 ②赫拉克勒斯之盾—注释 IV. ①I545.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 202914 号

赫拉克勒斯之盾笺释

罗道然 译笺

出版发行: 华夏出版社

(北京市东直门外香河园北里 4 号 邮编: 100028)

经 销: 新华书店

印 刷: 北京世界知识印刷厂

装 订: 三河市李旗庄少明装订厂

版 次: 2010 年 12 月北京第 1 版

2010 年 12 月北京第 1 次印刷

开 本: 880×1230 1/32 开

字 数: 128 千字

印 张: 4.75

定 价: 19.00 元

本版图书凡印刷、装订错误,可及时向我社发行部调换



缘 起

自严复译泰西政法诸书至本世纪四十年代，汉语学界中的有识之士深感与西学相遇乃汉语思想史无前例的重大事变，孜孜以求西学堂奥，凭着个人的禀赋和志趣选译西学经典，翻译大家辈出。可以理解的是，其时学界对西方思想统绪的认识刚刚起步，选择西学经典难免带有相当的随意性。

五十年代后期，新中国政府规范西学经典译业，整编四十年代遗稿，统一制订新的选题计划，几十年来寸累铢积，至八十年代中期形成振裘挈领的“汉译世界学术名著”体系。虽然开牖后学之功万不容没，这套名著体系的设计仍受当时学界的教条主义限制。“思想不外义理和制度两端”（康有为语），涉及义理和制度的西方思想典籍未有译成汉语的，实际未在少数。

八十年代中期，新一代学人感到通盘重新考虑“西学名著”清单的迫切性，创设“现代西方学术文库”。虽然从选译现代西学经典入手，这一学术战略实际基于悉心疏理西学传统流变、逐渐重建西方思想汉译典籍系统的长远考虑，翻译之举若非因历史偶然而中断，势必向古典西学方向推进。

九十年代以来，西学翻译又蔚成风气，丛书迭出，名目繁多。不过，正如科学不等于技术，思想也不等于科学。无论学界选译了多少新兴学科，仍似乎与清末以来汉语思想致力认识西方思想大传统这一未竟前业不大相干。晚近十余年来，欧美学界重新翻译和解释古典思想经典成就斐然，汉语学界若仅仅务竞新奇，紧

跟时下“主义”流变以求适时，西学研究终不免以支庶续大统。

西方思想经典即便都译成了汉语，不等于汉语学界有了解读能力。西学典籍的汉译历史虽然仅仅百年，积累已经不菲，学界的读解似乎仍然在吃夹生饭——甚至吃生米，消化不了。翻译西方学界诠释西学经典的论著，充分利用西方学界整理旧故的稳妥成就，於庚续清末以来学界理解西方思想传统的未尽之业意义重大。译界并非不热心翻译西方学界的研究论著，甚至不乏庞大译丛之举。显而易见的是，这类翻译的选题基本上停留在通史或评传阶段，未能向有解释深度的细读方面迈进。设计这套“西方传统：经典与解释”，旨在推进学界对西方思想大传统的深度理解。选题除顾及诸多亟待填补的研究空白（包括一些经典著作的翻译），尤其注重选择思想大家和笃行纯学的思想史家对经典的解读。

编、译者深感汉语思想与西学接榫的历史重负含义深远，亦知译业安有不百年积之而可一朝有成。

刘小枫

2000年10月于北京

“赫西俄德集”出版说明

公元前六世纪的赫西俄德是古希腊第一位有名有姓的诗人,也是欧洲第一位诗人,因为,他尽管稍晚于面目模糊的荷马,但从地理概念来看,其出生地波伊俄提阿(位于希腊中部,因有丰盛的牧牛草场而得名)才是真正的欧洲。

荷马的后世声名比赫西俄德响亮得多,但早在古希腊的古风时期,就流传着赫西俄德与荷马赛诗胜过荷马的故事——尼采年轻时考证过有关传闻(《尼采早期文稿》,卷二,页 306 以下),尽管查考出这故事是编出来的,但古人编造这样的故事表明,在当时的人们眼里,赫西俄德诗作堪与荷马诗作比肩。在古希腊的古典时期以前,希腊人已经习惯将赫西俄德与荷马并称,而且赫西俄德之名往往在前——希罗多德在《原史》中写道:

我认为,赫西俄德与荷马的时代比之我的时代不会早过四百年;是他们把诸神的家世教给希腊人,把诸神的一些名字、尊荣和技艺教给所有人,还说出了诸神的外貌。(卷二,页 53,王以铸译文,略有改动)

作为诗人,赫西俄德与荷马非常不同。就文辞而言,赫西俄德语文显得笨拙、粗糙些(默雷的说法则过于夸张,参见《古希腊文学史》,孙席珍等译,上海译文出版社,1988,页 57),这倒并非因为赫西俄德缺乏诗才——据传,荷马出身贵族世家,其诗作是为在显贵圈里诵唱的歌手们写的,赫西俄德出身农家,对贵族习规没兴趣。赫西俄德笔下没有英雄、美女,没有宏辞、壮举,有的则是农人们操心的事情:筹划、劳作、交易、日常的艰辛乃至种种人间的不义……据说,荷

马“从上面”看人世,赫西俄德“从下面”看人世,于是如今有人说,赫西俄德是西方第一个社会批评家,反贵族品味的先驱……

古人将赫西俄德与荷马并称自有道理:他们采用同一种诗律——六音步格律作诗,这兴许是当时唯一的诗律。以前人们通常认为荷马写的是叙事歌谣,赫西俄德写的是警示式的教喻诗,其实,赫西俄德诗作也是叙事诗,只不过讲述的故事不同,而且的确比荷马更关注劳动、虔敬和正义。无论如何,如希罗多德所言,赫西俄德与荷马并称的重要理由在于:希腊人赖以生活的宗教是赫西俄德和荷马首先形诸文字的。与荷马诗作一样,赫西俄德诗作不仅是古希腊伟大的诗篇,也是古希腊宗教的原始经典。

赫西俄德诗作的汉译和研究却没法与荷马诗作的汉译和研究并称——荷马诗作早已有多个译本,赫西俄德的主要传世诗作迄今仅一个译本,因缺乏笺释和相关研究文献,学界无从据此展开研究。反观西方学界,赫西俄德诗作的新译尤其是新的研究成果层出不穷。

“赫西俄德集”旨在提供赫西俄德诗作的笺释体汉译全编,辅以西方学界的相关研究文集或专著的选择,为我国学界的赫西俄德研究打下稳实的文本基础。

古典文明研究工作坊

西方典籍编译部乙组

2010年2月

译笺说明

赫西俄德的时代以前流传下来的所有叙事诗作品(包括《伊利亚特》、《奥德修纪》与一些叙事诗残篇)都被认为是荷马所作,我们已经把“荷马”当做古代行吟诗人的总称。这些叙事诗作品的宏伟结构、精巧构思与巧妙笔法甚至包括一些前后不一致的写法都让古典语文学家们愈发倾向于一种观点,即这些叙事诗(包括完整的《伊利亚特》与《奥德修纪》)是经过无数行吟诗人反复增添、加工、修订后完成的(《古希腊文学史》),也可以将其看做古代叙事诗的一种传统。虽然,赫西俄德是作为个人出现在古希腊文学史中的,但他的作品在相对古老久远的年代也经过了许多行吟诗人的加工。这部《赫拉克勒斯之盾》应该是由一位行吟诗人作为赫西俄德长篇叙事诗的插曲而作,很明显,他受到了赫西俄德的巨大影响——或者说,赫西俄德的作品启发了这位行吟诗人的创作。

赫西俄德对西方文化的巨大影响并不只是靠《劳作与时日》与《神谱》,他还有许多没有流传下来的作品,而同荷马的叙事诗作品相似,赫西俄德的叙事诗作品也绝不仅是他一人的功劳(《名媛录》中流传下来的许多篇章也被认为是伪作或经过了加工),因此《赫拉克勒斯之盾》这部作品有着巨大的研究价值,它能帮助我们了解希腊文学的源头与叙事诗创作的原貌。

无论《赫拉克勒斯之盾》的作者、成诗年代还是作品形式,都一直受到广泛争论。虽然这部作品现在已经基本被认定并非赫西俄德所作,但它同赫西俄德的其他作品一同流传下来,并一同产生了深远影响,可以说,它已经成为影响深远的赫西俄德的一部分。该诗叙述的神话故事也在后人建立的希腊神话体系中发挥了重要作用(如托名阿波罗多洛斯所著《古代神话集》[*Bibliotheca*]),而且之后的叙事诗

2 赫拉克勒斯之盾笺释

作者如罗德岛的阿波罗尼俄斯(Apollonius Rodius)、维吉尔等,都开始将详尽描写英雄人物的武器装备作为自己诗作中的重要部分,所以对这部叙事短诗的研究仍然具有价值。流传至今的少数几个抄本对考证的价值并不大,我们所能做的主要还是从诗作的字里行间进行判断。它的作者、年代等问题我们将在后面的笺注中进行考察与推断。

古典时代并没有人怀疑这部作品确为赫西俄德所作,写作笔法也受到公认。比如,12世纪君士坦丁堡的语文学家策泽斯(John Tzetzes)记述道: Ἀπολώνιος δὲ ὁ Ῥόδιος . . . φησὶν αὐτοῦ (Ἡσιόδου) εἶναι ἐκ τε τοῦ χαρακτῆρος καὶ ἐκ τοῦ πάλιν τὸν Ἰόλαον ἐν τῷ Καταλόγῳ εὐρίσκειν ἠνιοχοῦντα Ἡρακλεῖ. [罗德岛的阿波罗尼俄斯曾说,无论从作品特征,还是从伊俄拉俄斯在《名媛录》中也是赫拉克勒斯的御者这一事实来看,这部作品正是赫西俄德所作。]

这个译本依据 F. A. Paley 编《赫西俄德的叙事诗》(*The Epic of Hesiod*, London 1961)中的古希腊文译出。Paley 的校勘本比较忠实于手抄本,鉴于本诗此前并未有中文译本,作者选取了这个对手抄本没有较大修正的版本。此外,注释内的所有引文也均由编者所译,引自《伊利亚特》的部分根据牛津本《荷马作品》(*Homeri Opera*, Oxford 1920)中的古希腊文译出。

古籍残篇的整理,往往注释多于正文,其重要性与正文不相上下,因为,没有笺释,正文无法识读。因此,古籍残篇的注释不是一般的文献注,不宜放在脚注中仅供备考,而应紧随正文一同阅读。因此,笺释部分采用我国古籍整理的习惯体例(参见中华书局编《清人十三经注疏》),将笺注与正文同列,通用宋体(与正文仿宋有别),便于阅读(无需上下找寻)。

笔者的笺注并不能算作“解读”(scholia),在考证中也没有对抄本中的“digamma”的研究,只是提供了一些背景知识,最多算作“笺注”(footnote),希望能为学者们进行真正的深入研究带来一些便利。

最后,感谢刘小枫老师细致的审阅!

目 录

译笺说明 1

赫拉克勒斯之盾[托名]赫西俄德 1

笺释 19

附录

库克 《赫拉克勒斯之盾》创作时间考..... 61

扬科 《赫拉克勒斯之盾》时期与源起..... 83

贝克 描写、古希腊修辞家与《赫拉克勒斯之盾》 98

法贝尔 《赫拉克勒斯之盾》与维吉尔的“埃涅阿斯之盾” 124

赫拉克勒斯之盾

[托名]赫西俄德 著

或如人民的守卫者俄勒克特律翁之女——
阿尔克梅内离开家舍和故土，
追随好战的安菲特律翁，来到忒拜，
她在美貌和身量上于女人中堪拔头筹，
5 而在明智方面，也没有任何
凡间女子与男子结合生下的后代能与之相比。
她的脸庞与深蓝的双眸送出的气息，
就仿佛来自通体金黄的阿佛洛狄忒。
而她在心中敬重自己丈夫的
10 程度前无古人，原来，他因牛群
而大发雷霆并发起攻击，
但却杀死了她高贵的父亲，于是他离开故土
来到忒拜，作为哀求者投靠了卡德摩斯的提盾者。

在这里，他和自己可敬的妻子一同居家，
15 丝毫没有爱的柔情蜜意，他也没有
和俄勒克特律翁脚踝优美的女儿同享床榻，
因为他必须先为妻子英勇的兄弟们的死
报仇雪恨，并用熊熊的烈火彻底烧毁
塔菲俄斯与特勒波阿斯的英雄后代们的村庄。
20 因为这任务被交给了他，而众神也都知晓，
对他们[指众神]的愤怒的畏惧，迫使安菲特律翁

2 赫拉克勒斯之盾笈释

快马加鞭地赶去完成这艰巨的任务——宙斯指派给他的任务。
与他一同前往并为他驾车的是好战并擅长呐喊的
策马冲杀者波俄提亚人，他们靠在圆盾的边上喘着粗气；
25 还有擅长肉搏战的洛克若斯人和勇武的佛基斯人，
领军者是阿凯俄斯杰出的儿子，
他为这支队伍感到骄傲。然而人神之父心中却盘算出了
另一个计策，他要生下一个后代来避免众神的毁灭，
也让每日劳苦只为果腹的人类得生存。

30 于是宙斯从奥林波斯山上起身，心中怀着狡猾的计策，
以及对腰带精美的女子的爱意与渴望，
在夜间，他疾驰到提法奥尼翁峰，于是，
明智的宙斯又站到了菲基翁的最高点。
在这里，他心中盘算着绝妙的计策，
35 就在这天晚上，他和俄勒克特律翁脚踝修长的女儿
同享床第之欢与柔情蜜意，满足了自己的欲望。
而就在同一天，人民的统帅安菲特律翁——出众的英雄，
完成了艰巨的任务并回到了自己的家。
他没有首先去查看家奴与农场中的
40 牧人，而是在此之前走上了妻子的床榻，
因为正是这样的渴望在当时抓住了人民的牧者的心。
安菲特律翁就像一个欣喜地逃脱出痛苦的
疾病或强劲的束缚之类灾祸的人一样，
他完成了艰巨的工作，
45 感情澎湃地回到了自己的家。
整晚，他都和可敬的妻子躺在一起，
享受那通体金黄的阿佛洛狄忒的赏赐。

而她，同时做了神明与

最为杰出的凡人的妻子后，
50 就在七座城门的忒拜生下了一对男孩。
尽管是兄弟，他们在心智上却并不相同：一个较为软弱
而另一个则是更为出色的、非常强壮而可畏的人：孔武有力的
赫拉克勒斯
(——是她和鸣雷的克洛诺斯之子生下的，
而伊菲克勒斯则是和挥舞长矛的安菲特律翁生下的)
55 二人源自不同的血统：一个来自与凡人的结合，
另一个则来自克洛诺斯之子宙斯——所有神明的统帅。

正是赫拉克勒斯杀死了库克诺斯——阿瑞斯勇猛的儿子。
他在擅远射的阿波罗的圣域中发现了
他和他的父亲——永不厌战的阿瑞斯，他们站在马车里，
60 身上的甲冑就像熊燃的火焰一般闪着光芒，
他们迅捷的战马猛踏着地面，
用蹄子刨起土来，车轮和马蹄激起的
尘烟蒙蒙笼罩着他们，马匹与
制作精美的马车车身连在一起，
65 在两人周围打转，高贵的库克诺斯十分欣喜，
他想要杀死宙斯的儿子和他的御者，
并剥下他们的青铜甲冑。
然而光明神阿波罗并没有接受他的祈祷，
因为正是光明神阿波罗激发了孔武有力的赫拉克勒斯的斗志。
70 而整个帕加塞的阿波罗的圣林与圣坛都熊熊燃烧起来，
因为可怖的神使用了他的武器，也因为他本身——
他的眼睛闪烁着火焰一般的光芒。
除了赫拉克勒斯与高贵的伊俄拉俄斯，
更有哪个凡人敢于和他当面对抗？
75 因为他们强壮的躯体上的肩膀上

长出的手臂强健有力无坚不摧。

于是，赫拉克勒斯对自己健壮的御者伊俄拉俄斯说：

“英雄伊俄拉俄斯啊，所有凡人中最亲爱的人，

安菲特律翁的确对拥有奥林波斯山的享天国之福的众神

80 犯了罪，所以他离开城郭筑造精良的提律恩斯来到了

围墙优美的忒拜，因他为了

额头宽阔的牛而杀死俄勒克特律翁，

于是他前去投靠了克莱翁与长袍飘飘的埃尼俄刻，

他们欣然接受了他并送给他一切适于给予哀求者的东西，

85 而在心中，他们则更加敬重他，

他于是快乐地与自己脚踝优美的妻子——

俄勒克特律翁之女生活在一起，时光如梭，我们

出生了，形象心智甚至各自的父亲俱不相同，

宙斯取走了你的父亲的明睿，

90 他离开了自己的家园，抛弃了自己的父母，

赚取崇敬罪恶的欧律斯透斯，

多么愚蠢！诚然，他事后背负着自己犯下的罪孽

悲吟良久，但这一切已经不能改变了。

而神意则把繁重的任务指派给了我。

95 但是朋友啊，你还是快快抓紧捷足的骏马

那深红色的缰绳，鼓起心中的勇气，

驾驭好轻快的马车与有力的捷足的骏马，

不要暗自惧怕杀戮的阿瑞斯发出的喊声，

他现在正在擅长远射的光明神

100 阿波罗的圣林中狂怒地吼叫，

他诚然强大，但也即将厌恶战斗。”

清白无瑕的伊俄拉俄斯回答他说：

“值得信赖的朋友啊，人神之父非常

- 推崇你，拥有忒拜的围墙并
105 守护这座城市的爱牛的震地神亦然，
他们把这样强大勇猛的一个凡人
交到你的手里，是为了让你赢得崇高的声誉。
那么来吧，穿上战斗的铠甲吧，我会快马加鞭地
把我们的战车驶近阿瑞斯的战车
110 让我们作战，他毫不会让宙斯无畏的儿子
或是伊菲克勒斯之子惧怕，我想他倒会
从阿凯俄斯两个后代的面前逃走，
因为他们正冲过去，渴望掀起
战斗的喧嚣声胜于喜爱吃喝。”
- 115 他说完这番话，孔武有力的赫拉克勒斯
心中欢喜，微笑起来，十分赞赏对方刚刚说过的话，
于是用展翅翱翔的话语回答他：
“英雄伊俄拉俄斯啊，宙斯培育之人，一场棘手的
战斗近在眼前，现在还是像你以前作战一样，
120 就请驱使黑鬃毛的壮马阿利翁将车头掉转，
并在交战中竭尽所能给我援助吧。”

- 说完这番话，赫拉克勒斯把那闪亮的山铜胫甲
——赫怀斯托斯享有盛名的赠礼——穿在小腿上。
接下来把那用上好黄金精良打造的
125 胸甲戴在胸前，这是宙斯的女儿
帕拉斯雅典娜给予他的，当时他
即将起程去完成艰苦的任务。
肩膀上则是能工巧匠雕铸的钢铁卫士，
保护他不受伤害。然后，他把空心
130 箭袋挂在胸前，里面是慑人心魄的箭矢——

送出令人失声的死亡，
它们的箭头拥有死亡并
流淌着泪水，箭杆颇长而光滑，而箭尾
则由棕红色雄鹰的羽毛覆盖着。

- I35 接下来他拿起强大的矛枪，它的尖头闪着铜光，
然后又把制造精良的头盔戴在强壮的头颅上，
这顶头盔被打造得坚不可摧，合适地包围着头的两侧，
保护着神明一般的赫拉克勒斯的头颅。

- 然后，他伸手提起那光芒四射的盾，从没有人能
I40 投石砸碎或损伤它，看着它会让人感到十分惊异。
整个圆形盾体由石膏、象牙
与金银合金铸造，金光灿烂，
盾上还有一圈深蓝色。
盾的中间是让人目瞪口呆的战无不胜的惊惶神，
I45 只见他望向身后，双眼射出火光，
嘴里排满了闪闪的牙齿，巨大而可怖，
引起人们纷争的可怖的纷争女神
在他凶残的眉宇间徘徊，
难以动摇的她，夺走人的理智，
I50 使人们胆敢对宙斯的儿子挑起战争。
于是这些人的灵魂沉入地下，进入哈德斯的
冥府，而他们的皮肤就在骨骼旁腐烂，
在炙热的天狼星下黑色的土壤里化为粉末。

- 上面还雕着攻击神与反攻神，
I55 还有喊杀神、惊惶神与杀戮神，
有纷争女神，还有喧闹神四处奔走，致命的命运女神
手中握着一个刚刚受伤的活人，一个毫发未损的人，

还有一个已死的人，被她拖着脚走过战争的喧嚣。

她肩膀上披着一件人血染红的衣服，

160 怒目而视，可怕地号叫着。

上面还刻有十二个可怖的巨蟒的蛇头，难以名状，

它们令大地上的那些挑起

与宙斯之子的战争的敌人们掉头逃窜，

因为当它们与安菲特律翁的儿子作战时，

165 巨蟒的牙齿将会格格作响。赫拉克勒斯借着这令人惊异的

功绩使自己声名赫赫。恐怖的巨蛇容易辨认，

它们的背部和下颌分别是深蓝与黑色。

盾牌上还刻着大群的野猪和狮子，

它们怒视着对方，满怀仇恨。

170 两群野兽向前推进，双方都没有

临阵退缩的，而是都竖起了脖颈上的鬃毛。

因为这时已有一头巨狮和两头

野猪走到当中，它们丢掉了性命，

黑色的血流在地上，

175 倒在了凛凛雄狮的身下。

而粗野的野猪和凶猛的狮子却被

激发出更大的怒火杀向了对方。

上面还刻有拉皮泰勇士们参加的战斗，

凯内俄斯、德律阿斯、佩里特俄斯王、

180 赫普雷俄斯、埃克斯阿迪俄斯、法勒荣、普若洛赫斯

阿瑞斯的后代墨普索斯——提塔瑞希俄斯河畔的安皮科斯的儿子、

埃勾斯的神明般的儿子特修斯聚集在一起，

他们是银质的，身上穿着金质的铠甲。

而马人们则在对面集合起来，
185 他们是庞大的佩特莱俄斯与占卜者阿斯博洛斯、
阿尔科托斯、乌瑞俄斯、黑发的米玛斯，
以及普克俄斯的两个儿子——佩里墨德斯与德律阿洛斯，
他们也是银质的，手中拿着的松木棍由黄金雕成。
他们就好像活人一样冲到一起，相互搏斗，
190 伸长身子用长矛和松木棍展开攻势。

上面还用黄金刻着凶狠的阿瑞斯的矗立着的
战马，还有赢得战利品的致命的阿瑞斯本人，
手中紧握着长矛领导兵士们向前冲锋，
只见他站在马车上，全身被鲜血染红，就好像正在
195 大开杀戒。站在他身边的是恐惧神和惊惶神，
渴望着杀进作战中的人群里。

上面还刻着掠夺战利品的宙斯之女——
出生在特里托尼斯湖畔的雅典娜，她手握长矛
头戴金盔，就好像渴望着装备起来参加战斗，
200 她把羊皮盾挂在肩头，走入战争的可怕喧嚣。

上面还刻着众神的圣洁的歌队，当中的是
宙斯与勒托的儿子迷人地弹奏着
黄金的竖琴，上面还有众神的居所——神圣的奥林波斯山，
全体诸神居于其上，被无尽的福祉环绕，
205 皮埃里亚的缪斯们正唱起一支歌，
就像嗓音澄澈的歌手一样。

上面还刻着一个平静的避风港，它旁边则是
由纯净的锡刻成一圈的难以穿越的
大海，好似正在激起浪涛，海中有许多
210 海豚正在捕鱼，它们向前冲去

就好像真在游泳,其中两只海豚
由白银打造,只见它们喷着水柱正在吞吃无言的游鱼。
那些铜质的游鱼正在海豚下面四散逃窜,还有
一个渔夫坐在海岸边正在观望,手中拿着
215 渔网,好像正要投掷出去。

上面还刻有长发优美的达纳厄的儿子——擅驾车的珀尔修斯,
他的双脚既没有踩着盾,也没有远离盾,
非常让人惊讶——竟没有东西支撑着他。
因为他是由瘸腿的天神用黄金
220 雕刻的,他让他穿上带翼的鞋子。
收在黑铁剑鞘中的宝剑由青铜雕刻的
带子挂在肩头,他随心所欲地四处翱翔着,戈尔贡那
可怖的巨大头颅挡住了他的背部,它被装在
珀尔修斯背后白银雕刻的袋子中,令人惊异。
225 袋子上闪着金光的流苏向下垂着。
在英雄的头颅两侧还雕刻了精巧的皮盔,
来自哈德斯的有着恐怖黑暗的夜。
而达纳厄的儿子珀尔修斯本人,伸长了身体
就好像正在向前奔跑并浑身战栗一样,
230 还有体型庞大的另外两个戈尔贡
在他身后紧追。当它们踏上
黄绿色的磐石时,盾牌发出
巨大的声响,清晰而尖锐,
两条巨蛇缠绕在她们的肩头,蛇头向前弯曲,吐着信,
235 那致命的尖利牙齿清晰可见。
巨大的惊惶神在戈尔贡们那
恐怖的头颅旁边盘旋。

在这个场景的上面则雕刻着一些正在作战的人们，
有些保护着自己的城邦和父母免遭
240 灭顶之灾，而另外一些人则渴望着毁掉它。
许多人已经倒下，而更多人仍在
作战，青铜雕制的站在建造精良的城墙上的女人们
正在大声哭喊，泪水顺着面颊流了下来，
雕刻得好似活人一样——伟大的赫怀斯托斯的作品。
245 而那些已经被老龄抓住的年迈男子们，
全都聚集在城墙外，他们为自己的孩子们担忧，
伸出双手向享天国之福的众神祈祷，但这些年轻人
却再次杀入敌阵。昏黑色的命运之神们
紧随其后，紧咬着白森森的利齿，
250 目光凶狠、毛发粗黑、通体呈黄褐色，极其可怖，
她们争夺着死者，只因渴望喝下那黑色的血。
盾上还刻着：只要她们找到一个刚受伤倒下的人，
其中一个就会伸出强大的利爪抓住他，
他的灵魂就下降到冥府哈德斯，进入寒冷的
255 塔尔塔罗斯。当她们心满意足地
喝完人血之后，就把这一具尸体扔到身后，
再次冲回厮杀的喧嚣和辛苦的战斗中。
只见克洛托和拉刻西斯挨得很近，而
阿特洛波斯虽然没有神明的高大，
260 却比其他神更为古老。
而这时她们又在激烈地争夺着一个人，
愤怒地用可怖的目光看着对方，
用粗壮的手臂和尖利的爪子相互争斗。
引起人们苦痛与恐惧的忧伤神站在旁边，
265 苍白而枯干，因饥饿而奄奄一息、
颤颤巍巍，长长的指甲收在手中，

鼻涕从鼻子中流出,血水顺着脸
滴到地上,站在那里可怕地
齜着牙,她的肩膀上尽是泥土和着泪水。

- 270 近旁则刻着一座塔楼建造得精美的城市,
由七座金质的大门——与门楣搭配得天衣无缝——
守卫着,人们正在里面举行婚礼,载歌载舞,
尽享欢乐,一些人正在把新娘送上轮子精美的四轮马车,
好将她送往新郎家,还响亮地唱起婚礼赞歌,
275 发出光亮的火把由女奴们手持着
源源不断地走来,她们在热闹的婚庆游行队伍中
走在前面,歌队则嬉闹着走在她们身后。
他们柔嫩的嘴唱出笛子般悦耳的
旋律,回声在人群中回荡,
280 姑娘们和着竖琴跳着华美的舞蹈。
而这时在另一边则是青年男子们正在配着笛子玩耍,
其中一些载歌载舞地嬉闹着,
而走在前面的那些则都和着笛声欢笑着,
整座城市充满了欢歌笑语。

- 285 一些人骑在马背上
在城外飞驰,农夫们则把外衣卷起,
刨开肥沃的土壤。那里还有一片
肥沃的玉米田,人们正在用
锋利的镰刀收割成熟后
290 把茎秆压弯的玉米穗——德墨特尔的果实,
一些人正用绳子把这些劳动成果捆起来并扔到打谷场上,
一些人把镰刀拿在手里正在采葡萄,
另一些人则正在从农户种下的一排排果树那里

用篮子背起乌黑闪亮又颗粒硕大的葡萄串，
295 葡萄树由白银雕刻，沉重非常。
另外一些人也在用篮子背葡萄，背后则是黄金雕刻的
297 一排葡萄树，银质的树叶与茎秆颤抖着——
299 这是能工巧匠赫怀斯托斯的杰出作品，
300 上面结着沉甸甸的果实，黑黝黝的。只见这些人
正在把葡萄踩烂，那些人则正在酿酒。上面还刻着一些人
正在举行拳击和摔跤比赛，还有一些猎人正在追捕
快腿的兔子，他们前面是牙齿锋利如锯齿的猎犬——
渴望着抓住猎物，而野兔则竭力逃窜。

305 在他们旁边是一群骑手正在为了奖赏而工作，
他们在竞赛中你追我赶，在劳动中埋头苦干。
战车的御者们在精致的双轮马车上松开快马的缰绳
让它们纵情驰骋，四轮马车则发出咔哒咔哒的响声并
飞驰着，车轮也发出刺耳的声音，
310 他们就这样永远地进行着艰苦的竞赛，永远不会达到
胜利的终点，而是不分胜败。
在他们面前放置着巨大的金质宝鼎——
这是能工巧匠赫怀斯托斯杰出的作品。

盾的外缘是海洋在流淌，看上去就好像充满了海水，
315 盾上所雕刻的一切都在它以内，水上是
天鹅展翅翱翔高声鸣叫，还有一些
游在水面上，它们附近是骚动的鱼群。
即便是鸣响雷的宙斯看到盾牌时都会惊奇，正是出自他的旨意，
赫怀斯托斯才制作了这面巨大结实的盾牌，
320 拿在手中非常合适。宙斯勇武的儿子
威猛地挥舞着它，就像他鸣雷的拿羊皮盾的

父亲宙斯一样跳上战车并敏捷地
大步前行,而他孔武有力的御者伊俄拉俄斯
则站在车上驾驭车身弯曲的四轮战车,调整车行的轨迹。

- 325 这时,双眸闪亮的女神雅典娜来到近前,
用展翅翱翔的话语激励他们:
“向你们致敬,声名赫赫的律恩寇斯的后代,
现在强大的神主宙斯指引你们杀死
库克诺斯并剥下他那精工细做的战甲。
330 但我要对你说一些其他的话,最勇敢强大的人!
当你们把甜美的生命从库克诺斯那里夺走时,
把他的尸首与甲冑留在那里,
看清杀人的阿瑞斯的进攻,
一旦你眼见到他没有被制作精巧的
335 盾牌遮挡,便立刻用你的青铜长矛刺他,
接着就向后撤,因为命运不让你现在
夺走他的战马或是打造精美的甲冑。”

她说完这番话,快步走到他们的战车上,
用不朽的双手送上胜利与荣耀。

- 340 于是宙斯养育的伊俄拉俄斯
用骇人的喊声催促战马,而它们听到他的喝声后
便迅速地拖着轻灵的马车前行,在平原上激起阵阵尘烟。
因为明眸的女神雅典娜摇动了她的羊皮盾
为他们心中注入力量,大地在他们下面呻吟着。
345 与此同时,驯马的库克诺斯与永不厌战的阿瑞斯
如疾风烈火般向前推进。
于是,双方的战马尖声嘶鸣着冲
到一起,声音在他们当中回荡。
孔武有力的赫拉克勒斯首先说:

- 350 “高贵的库克诺斯,你为什么驾着快马冲向我们?
我们只是饱经劳苦与忧愁的凡人。
你应该驾着那闪光的马车另取别途,
走上那条路。我正在驶向特拉齐斯
去见国王克宇科斯,因为他用实力与名誉征服了
355 特拉齐斯,你自己也知道得很清楚,
因为你娶的就是他双眸黝黑的女儿特弥斯托诺厄。
高贵的朋友啊,我们一旦交战起来,即使
阿瑞斯也是不能帮助你脱离死亡的。
我想他先前也见识过我的长矛,
360 当时他为多沙的皮洛斯作战
而与我为敌,非常渴望一战。
他三次被我的矛尖击倒在地,盾牌也被
刺穿,第四次我用尽全力击中他的大腿,
给他的躯体造成了巨大的创伤。
365 因为矛的冲力,他向前栽倒在地,头扑进了沙子里。
如果我的手让他丢下了自己
血迹斑斑的甲冑,那他真是给众神丢尽了脸。”

他说完这番话,装备着精良战矛的库克诺斯并没听从,
也没有急忙拉住自己牵车的马匹。

- 370 伟大的宙斯的儿子与战争之主的儿子
从精雕细琢的战车上跳到地上。
御者们也驾着鬃毛俊美的马匹奔到一起,
遍野响彻他们疾驰的声音,
是时,巨石从山顶被震起,
375 一个擦一个跌落下来,滚得飞快,
压垮了许多树冠高大的橡树,许多松树和
根深的杨树也被砸塌,

一棵靠着另一棵的根部倒在了原野上，
发出巨响。全弥尔密东人的地区以及那些
380 著名的城邦包括伊俄尔科斯、
阿尔内、赫利凯以及安忒阿都因这
巨大的响声而发出回声，双方就伴随着这天国般的
巨响杀到一起，而全知的宙斯也发出了震天的声响，
从天空上掷下雷电、扔下血红色的暴雨，
385 为他豪勇无畏的亲生子降下瑞兆。

就像人们在荆棘遍布寸步难行的山林中
看到的一只长满獠牙的野猪，它打定主意
要和猎人们一搏生死，转向一旁磨着自己
白森森的利齿，嘴里泛起白沫、咬牙切齿，
390 眼中闪烁着火焰一般的警告，
背脊上的鬃毛与脖颈边的毛发都竖立起来，
宙斯的儿子也像这样从战车上一跃而下。

当翅膀深蓝而身体翠绿的蝉栖息在树枝上
清脆地开始为人们宣告夏天来到时——
395 滋润哺育它的是清鲜的露水，
从清晨开始一整天，它都在酷热中唱着优美的歌声；
当天狼星在人们夏天播种的谷物的
穗长出来之前已经烤干了人的皮肤时；
当迪奥尼索斯赠与人们的青涩的葡萄
400 颜色变深时——既是恩赐也是负担。
正是在这个时节他们相互战斗，掀起巨大的喧嚣声。

当两只狮子为了一头死鹿而
相互怒气冲冲时，

可怕的吼声与磨牙声从齿间传出，
405 它们就像弯爪钩喙的秃鹰
站在岩石顶上高声鸣叫争夺
一只山羊或肥壮的野鹿一样，
某位壮士弯弓搭箭射死这头鹿，
而他自己却并不知情，到了其他地方，
410 而这两头狮子却迅速发现了它并
急切地为之掀起一场激烈的战斗，
赫拉克勒斯与库克诺斯也像这样怒吼着冲向对方。

这时，心切地想要杀死宙斯之子的库克诺斯
向着赫拉克勒斯的盾投出了自己青铜的矛枪，
415 但并没有损坏盾上的青铜，是神明的赠礼守护了他的仇敌。
而安菲特律翁的儿子，孔武有力的赫拉克勒斯，
却用长枪击中了他头盔和盾牌之间的
下巴之下那未设防的脖子，
打磨光洁的长矛从两条筋腱之间
420 刺入，因为武士用了巨大的力量。
库克诺斯就像宙斯用耀眼的霹雳猛击的
一棵橡树或是高大的松树一样倒了下去。
随着他倒下，身上血迹斑斑的青铜盔甲也发出撞击声。

然后，宙斯勇毅的儿子就让他这样躺着，
425 自己则近前去怒视杀人如麻的阿瑞斯，
两眼发出可怖的神色，好似一头雄狮发现了一具尸体，
它非常渴望用强壮的狮爪撕开它的皮毛
并以最快速度夺走它甜美的生命，
它内心深处满是兴奋，双眼射出
430 可怖的凶光，还用尾巴抽打着那具

尸体的肋骨和肩头并用四足刨着地面,这样就没有谁
敢于近前来对抗它或是和它争斗了,
安菲特律翁的儿子也像这样,绝不对战斗的呐喊声
感到厌倦,他与阿瑞斯相持着,胸中鼓起勇气、
435 充满急切,而心中悲痛的阿瑞斯也走了过去,
他们同时大喝一声,扑到一起。

就像从巨大的山崖上跌下的岩石,
滚落了很远,疾冲而下时还伴随着
巨大的呼啸声,最终撞上了一座高大的
440 石丘,并在那相撞的地方停住了,
拥有上好马车的致命的阿瑞斯也发出了这样大的
吼声,他大喊着扑了过去,很快便遭到了截击。
而雅典娜——持大羊皮盾的宙斯的女儿——
拿着自己黑色的羊皮盾走到阿瑞斯面前,
445 脸色严峻地看着他,对他说出了展翅翱翔的话语:
“阿瑞斯,收起你强大的力量和无坚不摧的手臂吧,
你不应该杀死赫拉克勒斯——宙斯的
勇武的儿子——并剥下他声名显赫的战甲,
停止战斗吧,不要违抗我。”
450 她说完这番话,却没有阻止阿瑞斯无畏的心,
他大喝一声并像烈火一般挥舞着
矛枪飞速冲向孔武有力的赫拉克勒斯,
阿瑞斯因自己的儿子的死而狂怒,
一心只想着杀死敌人,这时,他把铜枪投向赫拉克勒斯的
455 大盾,但是眼眸闪亮的雅典娜
离开战车把飞速投出的矛推开。
强烈的痛苦抓住了阿瑞斯,他拔出锋利的剑
冲向无畏的赫拉克勒斯,这时,安菲特律翁的

对可怕的喊杀声永不餍足的儿子灵巧地击中了
460 阿瑞斯那精致的盾牌下面的没有受到严密防护的大腿，
他握着矛杆用矛尖强烈地刺穿了对手的肌肉并
撕扯得血肉模糊，阿瑞斯摔倒在了地上。
于是，惊惶神和恐惧神驾驶那车轮精美的
马车与战马迅速驶近并把他
465 从道路宽阔的大地上扶到做工精致的
马车上，然后驱使马车回到了高大的奥林波斯山。

而阿尔克梅内的儿子与杰出的伊俄拉俄斯
剥下了库克诺斯美丽的肩甲后也离开了，
他们驾着捷足的骏马迅速地来到了
470 特拉齐斯城，眼眸闪亮的雅典娜
也离开那里到了奥林波斯山——她父亲的宫殿。

而克宇科斯则给库克诺斯置办了葬礼，他是无数人的统领，
他治下的人民居住在国王的著名的城市中，
包括弥尔密东人的地区以及
名城安忒阿、伊俄尔科斯、阿尔内以及赫利凯
475 众多的居民聚集在一起敬仰
克宇科斯——享天国之福的众神的朋友。

而被凶猛的暴雨充盈的阿瑙洛斯河
冲垮了库克诺斯的坟冢与墓碑，这是勒托之子
阿波罗下达的命令，因为库克诺斯过去常常埋伏着劫掠
480 那些准备将盛大的祭礼献给皮托的人。

笺 释

或如(ἢ οἷῃ)人民的守卫者俄勒克特律翁之女——
阿尔克梅内离开家舍和故土[指迈锡尼],
追随好战的安菲特律翁,来到忒拜,

本诗的开头在公元2世纪受到拜占庭的阿里斯托芬的注意(Aristophanes of Byzantium, 他最先提出本诗作者并非赫西俄德),他指出这里开首的ἢ οἷῃ与赫西俄德的另一部叙事诗《名媛录》相似。^①阿里斯托芬提到的这部叙事诗名为《名媛录》(*Catalogue of Women*, *Γυναικῶν Κατάλογος*),今天只剩下一些残篇,而《名媛录》在从古罗马时期流传下来时,一直是以“或如她们一样”(拉丁文:Eoeae, 古希腊文:Ἡοῖαι)作为标题,这个名字很明显是ἢ οἷῃ(或如她一样)的复数形式。而《名媛录》在叙述每个主人公时,都是以ἢ οἷῃ作为开头的,阿里斯托芬因而断定《赫拉克勒斯之盾》是伪作,他写道:“《盾》的开头至第五十六行出自《名媛录》第4卷。”^②

俄克叙林科斯古草纸(Oxyrhynchus papyri)的发现证实了阿里斯托芬之言,在这些古草纸中,学者们发现了《赫拉克勒斯之盾》的前56行以及之前的部分(俄克叙林科斯古草纸2485与2494号断

① 参见 R. Janko,《赫拉克勒斯之盾与库克诺斯的神话》(“The Shield of Heracles and the Legend of Cycnus”, 见 *The Classical Quarterly*, New Series, 1986), 页39。

② 见 Hugh Evelyn White 所编《赫西俄德、荷马风格的颂歌与荷马叙事诗残篇》(*Hesiod, Homeric Hymns and Homerica*, London, 1920), 页206。

片,牛津大学版编号)。同时,《赫拉克勒斯之盾》在其139至320行对《伊利亚特》第18卷的明显模仿证明前者的出现晚于后者,而赫西俄德却被认为是荷马的同代人,以上事实与俄克叙林库斯古草纸的两个断片都证明了,《赫拉克勒斯之盾》的前56行(即在开始对盾的描述之前的部分)借自《名媛录》。这成为了将本诗定为伪作的最重要证据。

俄勒克特律翁(Electryon,古希腊文为Ἠλεκτρεύων)是迈锡尼国王,珀尔修斯(Perseus,杀美杜莎的英雄,英仙座所象征者)与安德若梅德(Andromeda,埃塞俄比亚公主,仙女座所象征者)之子。人民的守卫者(原文为λαοσσοῦν,由“人民”[λαός]与“安全”[σῶς]构成)一词在荷马叙事诗等古希腊文学作品中经常被用于形容国王。

阿尔克梅内(Alcmene,古希腊文为Ἀλκμήνη,由力量ἀλκή的词根与月亮μήνη组成,可理解为“月亮的力量”)与宙斯生下了赫拉克勒斯,与安菲特律翁生下了伊菲克勒斯。

安菲特律翁(Amphitryon,古希腊文为Ἀμφιτρεύων,由介词ἀμφί与侵扰τρεύω,可理解为“四处征战者”)是阿尔克梅内的丈夫。他的父亲阿凯俄斯(Alcaeus)与俄勒克特律翁同为珀尔修斯与安德若梅德之子,所以阿尔克梅内与安菲特律翁是堂兄妹关系。珀尔修斯是宙斯与达纳厄(Danae,她的血统可以追溯至波塞冬)之子,所以阿尔克梅内与安菲特律翁都算是宙斯的直系后裔。在古希腊叙事诗中,即使是凡人,也都或多或少有着神明的血缘。

忒拜(Thebes,古希腊文为Θῆβαι)在这里指的是希腊东南部的著名城市,在荷马叙事诗中已有记载。“最原始的叙事诗所叙述的一切,全都取材于特洛伊战争与忒拜的故事这两条传说主线。”^①这座城市有着无数与之有关的传说,在古希腊神话中扮演极为重要的角色。需要指出的是,“忒拜”译自希腊原文,而事实上,埃及的著

① 参见 G. Murray《古希腊文学史》(A History of Ancient Greek Literature, London, 1911),页28。

名城市底比斯和忒拜有着相同的名字(无论在古希腊语、拉丁语还是英语等现代语言中),这个名字也来源于古希腊语,只不过“底比斯”系由英文译名转译。

- 她在美貌和身量上于女人中堪拔头筹,
 5 而(γε μέν)在明智方面,也没有任何
 凡间女子与男子结合生下的后代能与之相比。
 她的脸庞与深蓝的双眸送出的气息,
 就仿佛来自通体金黄的阿佛罗狄忒。
 而[καί ὥς,隐藏着“尽管如此”的意思,用来引出后文]她
 在心中敬重自己丈夫的
 10 程度前无古人,
 原来,他因牛群而大发雷霆并发起攻击,
 但却杀死了她高贵的父亲,于是他离开故土
 来到忒拜,作为哀求者投靠[ἰκέτευσε,见84行注]了卡德摩
 斯的提盾者。

前无古人:潜台词是说阿尔克梅内在安菲特律翁杀死自己的父亲并导致自己的两个兄弟遇害之后仍然跟随他,这是敬重丈夫的表现,也是一种高尚的行为。

11行以下所记述的这件事,我们已经无法找到最原始版本的记载,看起来,这好像是古时的一次王权争夺与海盗劫掠事件结合起来的神话版本。阿波罗尼俄斯在其叙事诗《阿尔戈英雄纪》(*Argonautica*)第1卷747至751行写道:

上面还有一座繁茂的牧场,特勒波阿斯的后代们与俄勒克特律翁的儿子们在那里为了牛群正在争斗,一方正在防守,而另一方的塔佛斯的匪徒们则渴望着劫掠,挂满露珠的草场浸满了他们的鲜血,多数的那方正在向那少数的牧牛人步步紧逼。

在《古代神话集》中对此事的前因后果有详细的论述：

当俄勒克特律翁统治迈锡尼之时，普特瑞拉俄斯的后代们与一些塔佛斯人前来所要外祖父梅斯托尔的统治权，而当俄勒克特律翁对此不加理会时领走了他的牛群。俄勒克特律翁的儿子们前来阻止，于是双方冲突起来并相互厮杀。俄勒克特律翁的儿子中只有里琴尼俄斯生还……俄勒克特律翁决意为儿子们的死复仇，于是将王权与女儿阿尔克梅内托付给了安菲特律翁……然而当他收回牛群时，其中一头冲了出来，于是，安菲特律翁将手中的木棍向其投出，然而这木棍却从牛角上反弹回来，击中并杀死了俄勒克特律翁。因此，斯特内洛斯下令将他逐出阿尔戈斯全境……安菲特律翁作为哀求者同阿尔克梅内与里琴尼俄斯来到忒拜并由克瑞翁净罪……而阿尔克梅内说自己将在凶仇得报之后嫁给他……（节译自《古代神话集》第2卷第4章第6节）。

卡德摩斯的提盾者即克莱翁（Creon，原文为Κρέων），他与俄狄浦斯之后代为摄政的克莱翁以及索福克勒斯的名剧《安提戈涅》中的克莱翁是同一人。然而，Κρέων这个名字的意思就是“国王”，古代传说可能将许多国王的名字遗失，仅以Κρέων称呼他们。

在这里，他和自己可敬的妻子一同居家，
 15 丝毫没有爱的柔情蜜意，他也没有
 和俄勒克特律翁脚踝优美的女儿同享床榻，
 因为他必须先为妻子英勇的兄弟们的死
 报仇雪恨，并用熊熊的烈火彻底烧毁
 塔菲俄斯与特勒波阿斯的英雄后代们的村庄。

塔菲俄斯与特勒波阿斯的英雄后代们：同《阿尔戈英雄纪》第1

卷第 747 至 751 行一样,这里的“塔菲俄斯与特勒波阿斯的英雄后代们”用的是复数形式。塔佛斯(Taphos,原文为 $T\acute{\alpha}\phi\omicron\varsigma$)岛在“荷马史诗”中是海盗的岛屿。^① 位于希腊西北部海域内的塔佛斯岛与阿卡纳尼亚(Acarmania)隔海相望,因与其同名的城市而得名,而这座城市相传为塔菲俄斯(Taphios,原文为 $T\acute{\alpha}\phi\iota\omicron\varsigma$,意为“坟墓”)与兄弟特勒波阿斯(Teleboas,原文为 $T\eta\lambda\epsilon\beta\acute{o}\alpha\varsigma$,意为“喊声传得远”)在该岛上所建,兄弟二人为普特瑞拉俄斯之子,根据不同的说法,他们或是波塞冬的直系后裔或是太阳神赫利俄斯(Helios)的直系后裔。这应该是阿卡纳尼亚的古希腊人为证明自己乃众神后裔而构建的传说,在当时,那里的海滨与附近的海岛上有许多海盗,塔菲俄斯与特勒波阿斯的名字也与海盗的特质颇为吻合。在古希腊文献中,对这些岛屿上的部族多称为 $T\acute{\alpha}\phi\iota\omicron\iota$ 或 $T\eta\lambda\epsilon\beta\acute{o}\alpha\iota$,英文翻译统一为 Taphians 或 Teleboans,但在中文翻译时,我们一定要考虑到这些名字的词源,所以在这里都翻译为“塔菲俄斯的后裔”、“塔佛斯人”或“特勒波阿斯的后裔”。而无论是“塔菲俄斯的后裔”、“塔佛斯人”或“特勒波阿斯的后裔”,还是“普特瑞拉俄斯的后代们”,都是代指阿卡纳尼亚附近岛屿上的海盗,他们被称为“英雄”是因为海盗在当时颇受尊重。^② 我们还可以把这个传说与当时希腊西北部的其他神话结合起来进行神话学、民族学、考古学等研究,但这并不在我们注释的范围之内。

- 20 因为这任务被交给了他,而众神也都知晓,
对他们[指众神]的愤怒的畏惧,迫使安菲特律翁
快马加鞭地赶去完成这艰巨的任务——宙斯指派给他的
任务。

① 参见《奥德修纪》第 15 卷第 427 行及第 16 卷第 426 行。

② 参见《伯罗奔半岛战争志》第 1 卷第 5 节。

宙斯指派给他的任务:这一句很可能有两重意思,一者,为阿尔克梅内的兄弟们复仇是安菲特律翁的责任,宙斯所代表的正义指派他完成这个任务;二者,我们可以猜想,安菲特律翁失手杀死俄勒克特律翁的诡异巧合难道不可能是宙斯为了占有阿尔克梅内而故意所为?

与他一同前往并为他驾车的是好战并擅长呐喊的
策马冲杀者波俄提亚人,他们靠在圆盾的边上喘着粗气;
25 还有擅长肉搏战的洛克若斯人和勇武的佛基斯人,

波俄提亚(Boeotia, *Βοιωτία*的词根来自 *βοῦς* [牛],原因是平原为主的波俄提亚在古时以牧牛业为主)是古希腊中部城邦,在以忒拜的故事为中心的神话中,它以忒拜城作为中心。

策马冲杀者(*πλήξιπποι*):原文由 *πλάξ* [广阔] 与 *ἵππος* [马] 构成,在《伊利亚特》中形容英雄们驾着马车在战场上驰骋冲杀。^①

洛克若斯人(Locrians,原文为 *Λοκροί*)属于较后期融入希腊民族的多立克民族,他们的居住地洛克里斯(Locris)得名于这个民族,所以这里不翻译为“洛克里斯人”而译为“洛克若斯人”。洛克里斯也位于希腊中部。

佛基斯(Phocis)与波俄提亚西北部交界。以上三个地方的民族在当时都属于克莱翁治下。

领军者是阿凯俄斯杰出的儿子[指安菲特律翁],
他为这支队伍感到骄傲。然而人神之父心中却盘算出了
另一个计策,他要生下一个后代来避免众神的毁灭,
也让每日劳苦只为果腹的人类得生存。

① 见《伊利亚特》第2卷104行。

这支队伍：安菲特律翁征服塔佛斯岛的故事如下所述，当安菲特律翁答应阿尔克梅内进攻塔佛斯岛时，他请求克莱翁的援助，但克莱翁要求他杀死一只在忒拜附近为害的狐狸。于是安菲特律翁到雅典找到了凯法洛斯（Cepharus），后者有一条来自米诺斯（Minos）的猎犬，它每次追捕猎物都能成功。安菲特律翁带着这条猎犬回到忒拜，当猎犬追逐那只狐狸时，宙斯将二者一同变为石头。于是，克莱翁派出了波俄提亚人、洛克若斯人与佛基斯人帮助安菲特律翁攻打塔佛斯岛。^①

- 30 于是宙斯从奥林波斯山上起身，心中怀着狡猾的计策[指宙斯把那只为害忒拜的狐狸变成石头，见27行注]，
以及对腰带精美的女子的爱意与渴望，
在夜间，他疾驰到提法奥尼翁峰，于是，
明智的宙斯又站到了菲基翁的最高点。

提法奥尼翁峰（Typhaonion，原文为Τυφαόνιον，它的词根τυφ来自名词“烟”，所以这座山峰的名称应该来自附近的火山岩浆活动）是帕尔纳索斯山的一个山峰的古称。

菲基翁（Phicium）是忒拜附近的一个地名。宙斯从奥林波斯山顶南下来到帕尔纳索斯山的山峰上，所以说宙斯又站到了菲基翁的最高点。

- 在这里，他心中盘算着绝妙的计策，
35 就在这天晚上，他和俄勒克特律翁脚踝修长的女儿
同享床第之欢与柔情蜜意，满足了自己的欲望。
而就在同一天，人民的统帅安菲特律翁——出众的英雄，
完成了艰巨的任务并回到了自己的家。

① 见《古代神话集》第2卷章4第6、第7节。

他没有首先去查看家奴与农场中的
 40 牧人,而是在此之前走上了妻子的床榻,
 因为正是这样的渴望在当时抓住了人民的牧者的心。

而就在同一天:《古代神话集》中的记载是在之后的一天。^①

安菲特律翁完成任务的故事是这样的:当时塔佛斯岛的统治者是残暴的普特瑞拉俄斯(此人乃塔菲俄斯之子),他镇守着的塔佛斯岛难以被攻克。然而普特瑞拉俄斯的女儿科麦托(Comaetho)爱上了安菲特律翁,并为他割掉了自己父亲头上的金发,于是普特瑞拉俄斯死了,塔佛斯人也不战而降。^②

人民的牧者(*ποιμένα λαῶν*):在“荷马史诗”等古希腊文学作品中经常被用于形容国王,这里指安菲特律翁。

安菲特律翁就像一个欣喜地逃脱出痛苦的
 疾病或强劲的束缚之类灾祸的人一样,
 他完成了艰巨的工作,
 45 感情澎湃地回到了自己的家。
 整晚,他都和可敬的妻子躺在一起,
 享受那通体金黄的阿佛洛狄忒的赏赐。

而她,同时做了神明与
 最为杰出的凡人的妻子后,
 50 就在七座城门的忒拜生下了一对男孩。
 尽管是兄弟,他们在心智上却并不相同:一个较为软弱
 而另一个则是更为出色的、非常强壮而可畏的人:孔武有力
 的赫拉克勒斯

① 见《古代神话集》第2卷第4章第8节。

② 同上。

- (——是她和鸣雷的克洛诺斯之子生下的，
而伊菲克勒斯则是和挥舞长矛的安菲特律翁生下的)
- 55 二人源自不同的血统：一个来自与凡人的结合，
另一个则来自克洛诺斯之子宙斯——所有神明的统帅。

七座城门的：忒拜城的专用修饰语，当然，从亚历山大里亚时期开始便不仅固定用于修饰忒拜城，而是用来修饰各个规模较大的城市。

较为软弱：原文为 *χειρότερον*，意为“更卑鄙的、更卑下的”，但在这里，伊菲克勒斯也是一个伟大的英雄，只是不能同赫拉克勒斯相比，故而译为“较为软弱”。《古代神话集》中对此也有所述说：赫拉憎恶宙斯与别的女子生下的孩子，便派了两条蛇来咬死襁褓中的婴儿。这时，赫拉克勒斯用手把两条蛇都掐死了，而伊菲克勒斯却逃开了，于是安菲特律翁知道了哪个是宙斯的儿子，哪个是自己的儿子。

孔武有力的：原文为 *βίην*，本是一个名词，意为“力量”，但是荷马曾在《伊利亚特》中用作形容词修饰赫拉克勒斯，这里同样用作形容词，并是后面对赫拉克勒斯最主要的修饰词。

赫拉克勒斯：赫拉克勒斯最被多利斯人 (Dorians) 所崇拜，这说明多利斯人崇尚武力并有着艰难的发展历程。在古希腊，多利斯人是后期融入希腊民族的，根据迈锡尼文明在公元前 1100 年遭到毁灭的史诗，多利斯人正是在这时从北方侵入了希腊，直至伯罗奔半岛，他们也因此造成了希腊历史上长达三百年的“黑暗时代”。考古学也提供了一些有关的证据，比如出土陶罐上留存的图画，风格简单，远不像过去迈锡尼文明的绚丽与典雅，这种对比也可以从多利斯柱式与伊奥尼亚柱式的巨大差别上看起来。有关赫拉克勒斯的神话记载，赫拉克勒斯在苦难深重、劳苦功高的一生后终于进入奥林波斯山众神之列，这也能反映多利斯人是在长年的征战后才融入了希腊民族。总的来说，对赫拉克勒斯的崇拜一般都来自尚武的

民族,不仅多利斯人,罗马人也崇拜赫拉克勒斯(mehercule 也成了古罗马共和国时期演讲作品中颇为重要的感叹词,意为“以赫拉克勒斯的名义”或“我的赫拉克勒斯啊”)。

尽管赫拉憎恨赫拉克勒斯,但他的名字 Ἡρακλῆς 却是由“赫拉”与“呼唤”(καλέω)的词根组成,意为“赫拉的荣誉”。

伊菲克勒斯是安菲特律翁的亲生子,他的名字 Ἴφικλῆς 由“活力”(ἰς)与“呼唤”(καλέω)的词根组成。

即使不读原文,我们也可以认同 F. A. Paley 认为括号中的赘述是后来的抄本中的画蛇添足的观点。我们虽然知道《赫拉克勒斯之盾》的前 56 行出自《名媛录》,但这部分《名媛录》流传下来的并不完整。

正是($\delta\varsigma\ \kappa\alpha\iota$)赫拉克勒斯杀死了库克诺斯——阿瑞斯勇猛的儿子。

他在擅远射的阿波罗的圣域中发现了

他和他的父亲——永不厌战的阿瑞斯,他们站在马车里,

第 57 行是一处关键的转折点,从此,诗作由赫拉克勒斯出生的故事转入赫拉克勒斯与库克诺斯之战。然而,几乎所有的近现代研究者都指出这里的用词实在太干涩, $\delta\varsigma\ \kappa\alpha\iota$ 这等平淡无味的用词实在不符赫西俄德的大师风范,明显是被用来与前面出自《名媛录》的诗行硬拼在一起的。

库克诺斯的名字 Κύκνος 的意思是“天鹅”,虽然本诗中的库克诺斯与天鹅并没有什么关系,不过希腊神话中另外三个同名人物都以变成天鹅为最终命运。^①

阿波罗的圣域:根据本诗第 70 行,战斗的地点应该在贴萨利亚(Thessaly,原文为 Θεσσαλία)的马格内西亚(Magnesia)附近,马格内

① 见奥维德《变形》第 2 卷 367 行以下与第 12 卷 64 行以下。

西亚的帕加塞(Pagasae)城由库克诺斯统治,他是个暴君,竟用自己所杀之人的骨头为父亲阿瑞斯建起祭坛。而当赫拉克勒斯经过自己治下的地域时,他还想在祭坛上加上最伟大的英雄的骨头,以此取悦阿瑞斯。^①

- 60 身上的甲冑就像熊燃的火焰一般闪着光芒,
他们迅捷的战马猛踏着地面,
用蹄子刨起土来,车轮和马蹄激起的
尘烟蒙蒙笼罩着他们,马匹与
制作精美的马车车身连在一起,
65 在两人周围打转,高贵的库克诺斯十分欣喜,
他想要杀死宙斯的儿子和他的御者,
并剥下他们的青铜甲冑。

御者:为赫拉克勒斯驾车的是伊俄拉俄斯(Iolaus,原文为 *Ίολαος*),他是伊菲克勒斯之子,也就是赫拉克勒斯的侄子,他不仅在赫拉克勒斯对战库克诺斯时,也在赫拉克勒斯完成第二件工作时予以援手。

然而光明神阿波罗并没有接受他的祈祷,
因为正是光明神阿波罗激发了孔武有力的赫拉克勒斯的
斗志。

光明神阿波罗:*Φοῖβος*在古希腊文献中经常被用来修饰或代指阿波罗,以前的翻译家们通常将这个词音译为“福波斯”,但这个词在古希腊语中意为“光明”,而音译的做法体现不出什么价值,所以这里意译为“光明神阿波罗”。阿波罗在古希腊文明中扮演着极其

① 见《古代神话集》第2卷第11章第4节。

重要的角色,掌管着极多的领域,在此不再赘述。关于“阿波罗”(Ἀπόλλων)这个名字的词源学猜想有很多,最著名的是柏拉图在《克拉提洛斯》(*Cratylus*)中的著名考证。

第68行原文为 *ἀλλά οἱ εὐχωλέων οὐκ ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων*, 也可译作“但光明神阿波罗并没有听任他自吹自擂”。

70 而整个帕加塞的阿波罗的圣林与圣坛都熊熊燃烧起来,
因为可怖的神[指战神阿瑞斯]使用了他的武器,也因为
他本身:

他的眼睛闪烁着火焰一般的光芒。

除了赫拉克勒斯与高贵的伊俄拉俄斯,
更有哪个凡人敢于和他当面对抗?

75 因为他们强壮的躯体上的肩膀上
长出的手臂强健有力无坚不摧。

于是,赫拉克勒斯对自己健壮的御者伊俄拉俄斯说:

帕加塞(Pagasae):贴萨利亚的一座城市,见58行注。

圣坛与圣林:原文为 *ἄλσος καὶ βωμός*, *ἄλσος* 原意是小树林,从《奥德修纪》^①开始,它有时特指圣坛所在的小树林。*βωμός* 是有基座的祭坛。以上两个词在古希腊史诗中出现得非常频繁,尤其在《阿尔戈英雄纪》中。

第71和第72行意即阿波罗的圣坛和圣林不仅因阿瑞斯放火而燃烧,也因为他眼中喷射出火焰一般的光芒而燃烧。

第75和第76行与《劳作与时日》第148,149行几乎完全一样,而本诗第76行与《神谱》第152行完全一样,这也可作为本诗是后人模仿赫西俄德的证据。

① 第6卷291行。

“英雄伊俄拉俄斯啊,所有凡人中最亲爱的人,
 安菲特律翁的确对拥有奥林波斯山的享天国之福的众神
 80 犯了罪,所以他离开城郭筑造精良的提律恩斯来到了
 围墙优美的忒拜,因他为了
 额头宽阔的牛而杀死俄勒克特律翁,
 于是他前去投靠了克莱翁[见 13 行注]与长袍飘飘的埃尼
 俄刻,
 他们欣然接受了他并送给他一切适于给予哀求者的东西,”

享天国之福的(μάκαρας)在三部完整的希腊史诗中经常出现,在所谓“荷马史诗残篇”(Homerica 或 The Epic Cycle)以及之后的文学作品中同样存在,一般来说,这个词被用于修饰奥林波斯山上的天神,品级较低的神灵(δαίμων)或仙女(νύμφη)等“不死者”(ἀθάνατος)并不能被称为μακάριος。

提律恩斯(Tiryns):迈锡尼古城,今天仍有遗址留存。希罗多德、泡赛尼阿斯(Pausanias)、斯特拉波(Strabo)等人的重要文献中均提及此城,连本诗也用此城作为迈锡尼的代表,可见对于迈锡尼文明来讲,此地是一处重镇。

埃尼俄刻:克莱翁之妻,她的名字在《安提戈涅》中叫做“欧律迪刻”(Eurydice)。

哀求者(ἰκέτης,又译“乞援人”):古希腊宗教的一个语词,指那些因犯罪等而流亡别的城邦的公民。宙斯是这种人的保护神,他要求城邦接受并善待这些哀求者,这是希腊习俗(νόμος Ἑλληνικός),宙斯也因此被称为“哀求者的守护神”(Ἰκέσιος,原本只是“哀求者”的形容词形式,但用于修饰宙斯时便有了这个意思)。

85 “而在心中,他们则更加敬重他[意即在心中的景仰要比赠礼所表现出的尊敬更加强烈]
 他于是快乐地与他脚踝优美的妻子——

俄勒克特律翁之女生活在一起,时光如梭,我们
 出生了,形象心智甚至各自的父亲俱不相同,
 宙斯取走了你的父亲的明睿,
 90 他离开了自己的家园,抛弃了自己的父母,
 赚取崇敬罪恶的欧律斯透斯,
 多么愚蠢!诚然,他事后背负着自己犯下的罪孽
 悲吟良久,但这一切已经不能改变了。
 而神意则把繁重的任务指派给了我。”

第89至90行:在编者所掌握的有限的资料中,并没有对此事有所记载,《古代神话集》的记述比较权威,它说伊菲克勒斯帮助赫拉克勒斯完成了第四件工作。伊菲克勒斯之死则在泡赛尼阿斯所作的《希腊地志》(*Graeciae Descriptio*)与《古代神话集》中有不同记载。^①

欧律斯透斯(Eurystheus,原文为Εὐρυσθεύς,由εὐρύς[宽阔]与σθένος[力量]的词根组成,可理解为“力大无边者”)与赫拉克勒斯同为珀尔修斯之孙,他是赫拉用来对抗赫拉克勒斯的主要工具。

以上一段赫拉克勒斯的讲话应该明显是后人在原作上添加的,因为赫拉克勒斯在大敌当前时居然和自己的战友说起了对方家中不光彩的历史。

95 “但是朋友啊,你还是快快抓紧捷足的骏马
 那深红色的缰绳,鼓起心中的勇气,
 驾驭好轻快的马车与有力的捷足的骏马,
 不要暗自惧怕杀戮的阿瑞斯发出的喊声,
 他现在正在擅长远射的光明神

① 参见《希腊地志》第8卷章14第10节以及《古代神话集》第1卷章8第2节。

100 阿波罗的圣林中狂怒地吼叫，
他诚然强大，但也即将厌恶战斗[意即：我们将让他在战斗中畏惧]。”

清白无瑕的伊俄拉俄斯回答他说：
“值得信赖的朋友啊，人神之父非常
推崇你，拥有忒拜的围墙并

105 守护这座城市的爱牛的震地神亦然，
他们把这样强大勇猛的一个凡人
交到你的手里，是为了让你赢得崇高的声誉。”

值得信赖的朋友(ἡθεῖε)：这个称呼在原文中事实上暗含着一种下级对上级或晚辈对长辈的谦恭。

爱牛的震地神：震地神即波塞冬(Poseidon)，“爱牛的(ταύρεος)”专门用来修饰波俄提亚人所崇拜的波塞冬，大概因为他们规模盛大的祭祀仪式。

“那么来吧，穿上战斗的铠甲吧，我会快马加鞭地
把我们的战车驶近阿瑞斯的战车

110 让我们作战，他毫不会让宙斯无畏的儿子
或是伊菲克勒斯之子惧怕，我想他倒会
从阿凯俄斯两个后代[指赫拉克勒斯与伊俄拉俄斯，见第
3行注]的面前逃走，
因为他们正冲过去，渴望掀起
战斗的喧嚣声胜于喜爱吃喝。”

阿瑞斯决定在这次战斗中援助自己的儿子库克诺斯，因为命运女神们说如果库克诺斯无法杀死赫拉克勒斯的话，便会被赫拉克勒

斯所杀^①。

我想他倒会……因为他们正冲过去:这是一种自信的体现,认为己方二人只要接战便无往而不胜。

- 115 他说完这番话,孔武有力的赫拉克勒斯
心中欢喜,微笑起来,十分赞赏对方刚刚说过的话,
于是用展翅翱翔的话语回答他:
“英雄伊俄拉俄斯啊,宙斯培育之人,一场棘手的
战斗近在眼前,现在还是像你以前作战一样,
120 就请驱使黑鬃毛的壮马阿利翁将车头掉转,
并在交战中竭尽所能给我援助吧。”

他说完这番话:按六音步(Hexameter)格律要求,“他说完这番话”可写成ὥς φάτο等许多形式,甚至一个简简单单的δ’也可以表示这个意思,后面将在多处出现,原文并不一定是同一种形式。

展翅翱翔的话语:这个短语经常出现在荷马史诗中,πτερόεις原意为“有翅膀的”,但赫西俄德或阿波罗尼俄斯都从来不在自己的诗作中使用这个词。

阿利翁:注意这里用单数形式把“阿利翁”单提出来,阿利翁是古希腊传说中的神驹,据说是一匹为波塞冬拉车的骏马。^②

- 说完这番话,赫拉克勒斯把那闪亮的山铜胫甲
——赫怀斯托斯享有盛名的赠礼——穿在小腿上。
接下来把那用上好黄金精良打造的
125 胸甲戴在胸前,这是宙斯的女儿
帕拉斯雅典娜给予他的,当时他

① 见《古代神话集》第2卷章11第4节。

② 参见泡赛尼阿斯《希腊地志》第8卷章25第7节。

即将起程去完成艰苦的任务[指赫拉克勒斯为欧律斯透斯所做的十二件工作]。

山铜:这种物质在柏拉图的《克里提亚斯》中有所记述,柏拉图说它来自“大西洲”(Atlantis),价值仅次于黄金。它的原文是 *ορείχαλκος*,由“山”(ὄρος)与“铜”(χαλκός)组成。另外,由于这种物质在现存文献中的第一次出现已经是在荷马风格的颂歌中《颂阿佛罗狄忒》第9行,所以也可看出此诗是在赫西俄德之后所作。

帕拉斯:由于在词源学方面存在争议,这个常用于雅典娜的修饰语目前还不宜意译,最有可能的解释是:*Παλλάς*[帕拉斯]来源于 *παλλακή*[贞女]。

肩膀上则是能工巧匠雕铸的钢铁卫士,
保护他不受伤害。然后,他把空心

130 箭袋挂在胸前,里面是慑人心魄的箭矢——
送出令人失声的死亡,
它们的箭头拥有死亡并
流淌着泪水,箭杆颇长而光滑,而箭尾
则由棕红色雄鹰的羽毛覆盖着。

135 接下来他拿起强大的矛枪,它的尖头闪着铜光,
然后又把制造精良的头盔戴在强壮的头颅上,
这顶头盔被打造得坚不可摧,合适地包围着头的两侧,
保护着神明一般的赫拉克勒斯的头颅。

第122至138行中,赫拉克勒斯的装束并不像雅典黄金时期以后文学中的装束:披狮皮、执巨棒,而是一种比较古朴的英雄装束,再加上它与《阿波罗颂歌》(*eis Apollona*)的一些共同点,我们大概可以推断这部作品的创作时间应该与早期的荷马风格的颂歌相去不远,也就是公元前六至七世纪。

然后,他伸手提起那光芒四射的盾,从没有人能
 140 投石砸碎或损伤它,看着它会让人感到十分惊异。
 整个圆形盾体由石膏、象牙
 与金银合金铸造,金光灿烂,
 盾上还有一圈深蓝色。
 盾的中间是让人目瞪口呆的战无不胜的惊惶神,

砸碎或损伤:前者 $\epsilon\rho\rho\eta\xi\epsilon$ 主要用来表示砸碎一个物体,碎成两片以上才称为 $\epsilon\rho\eta\gamma\gamma\upsilon\mu\iota$,后者 $\epsilon\theta\lambda\alpha\sigma\epsilon$ 表示的损坏程度并没有前者严重。

石膏: $\tau\acute{\iota}\tau\alpha\nu\omicron\varsigma$ 原意为“白土”,这里应该是一种石膏的混合体(见 Tzetzes 在抄本上的注释)。

惊惶神的名字($\Phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$)的意思就是“惊惶”,在两部荷马史诗与《阿尔戈英雄纪》中,“惊惶”经常由“无法形容的”、“致命的”、“让人目瞪口呆的”等形容词修饰。根据《神谱》的记载,惊惶神与恐惧神($\Delta\epsilon\tilde{\iota}\mu\omicron\varsigma$)是阿瑞斯的孩子,他们经常陪伴在阿瑞斯身边,但其实这里的寓意很容易理解,即惊惶与恐惧是战争的副产品。

145 只见他望向身后,双眼射出火光,
 嘴里排满了闪闪的牙齿,巨大而可怖,
 引起人们纷争的可怖的纷争女神[即 Eris($\epsilon\rho\iota\varsigma$)]
 在他凶残的眉宇间徘徊,
 难以动摇的她,夺走人的理智,
 150 使人们[指赫拉克勒斯的众多敌人,也在预示了库克诺斯的命运]胆敢对宙斯的儿子挑起战争。
 于是这些人的灵魂沉入地下,进入哈德斯的冥府,而他们的皮肤就在骨骼旁腐烂,
 在炙热的天狼星下黑色的土壤里化为粉末。

上面还雕着攻击神与反攻神,

155 还有喊杀神、惊惶神与杀戮神，
 有纷争女神，还有喧闹神四处奔走，致命的命运女神
 手中握着一个刚刚受伤的活人，一个毫发未损的人，
 还有一个已死的人，被她拖着脚走过战争的喧嚣。
 她肩膀上披着一件人血染红的衣服，
 160 怒目而视，可怕地号叫着。

攻击神与反攻神：攻击神的名字 *Προΐωξίς* 是由介词“向前”(*πρό*) 与“追赶”(*διώκω*) 组成，而反攻神的名字 *Παλίωξίς* 是由介词“反过来”(*πάλιν*) 与“追赶”(*διώκω*) 组成。前者代表的是让交战的一方击溃对手的力量，后者代表的则是让另一方反过来发起反击的力量。

喊杀神：代表刀兵相交与冲锋呐喊的声音。

喧闹神：被认为是不离纷争女神左右的一个女神，代表吵闹的声音。

命运女神或死亡女神 *Κήρ*，可能以单数形式出现，也可能以复数形式 *Κῆρες* 出现，乃厄运与死命的化身。

以上“攻击神”、“反攻神”、“喊杀神”、“恐惧神”、“杀戮神”、“喧闹神”、“纷争女神”与“命运女神”中，只有后两者是希腊神话中公认的神，前六者只是这几种概念的形象化，同《神谱》中写到的许多神一样，这也可以帮助我们推断本诗的年代不早于苏格拉底。如果在中译时将些“神”的名字直接音译，将不会有任何价值。

喧嚣：后文多次用“喧嚣”一词代指战场或战争。

第 156 行到 159 行很明显是在模仿《伊利亚特》18 卷第 535 至 538 行：

*ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμός ὀμίλεον, ἐν δ' ὀλοή Κήρ,
 ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
 ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
 εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν.*

上面还刻着纷争女神与喧闹神,致命的命运女神
手中握着一个刚刚受伤的活人,一个毫发未损的人,
还有一个已死的人,被她拖着脚走过战争的喧嚣,
她肩膀上披着一件人血染红的衣服。

对照这里的原文:

έν δ' Ἑρίς, έν δὲ Κυδοιμός ἐθύνεον, έν δ' ὅλῃ Κῆρ
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν.
εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν,

上面还刻有十二个可怖的巨蟒的蛇头,难以名状,
它们令大地上的那些挑起
与宙斯之子[指赫拉克勒斯]的战争的敌人们掉头逃窜,
因为当它们与安菲特律翁的儿子作战时,
165 巨蟒的牙齿将会格格作响。赫拉克勒斯借着这令人惊异的
功绩使自己声名赫赫。恐怖的巨蛇容易辨认,
它们的背部和下颌分别是深蓝与黑色。

十二个可怖的巨蟒的蛇头:指赫拉克勒斯完成的十二件艰苦工作,全句的意思是:赫拉克勒斯完成的这十二件工作让自己威名赫赫,也让那些敌人不敢前来挑战。

安菲特律翁的儿子:也指赫拉克勒斯,有学者认为“宙斯的儿子”与“安菲特律翁的儿子”的重复,说明“大地上的那些挑起与宙斯之子的战争的”一行乃后人的增添。

盾牌上还刻着大群的野猪和狮子,
它们怒视着对方,满怀仇恨。

- 170 两群野兽向前推进,双方都没有
临阵退缩的,而是都竖起了脖颈上的鬃毛。
因为这时已有一头巨狮和两头
野猪走到当中,它们[οἱ γέ,指两头野猪]丢掉了性命,
黑色的血流在地上,
175 倒在了凜凜雄狮的身下。
而粗野的野猪和凶猛的狮子却被
激发出更大的怒火杀向了对方。

本段描写是本诗的亮点之一,很好地继承了《劳作与时日》的风格。

上面还刻有拉皮泰勇士们参加的战斗,
凯内俄斯、德律阿斯、佩里特俄斯王

拉皮泰(Λαπίῆαι=Lapitae,这个名字在古希腊文献中从未以单数形式出现,所以在音译时保留了复数形式)在传说中是住在贴萨利亚的一个民族。这里写的是有关拉皮泰人最著名的故事:在拉皮泰人的佩里特俄斯王与西波达米亚的婚礼上,受到邀请的马人(音译即“肯陶尔”)因为款待他们的酒酿而野性大发,马人欧律提翁(Eurytion)冲上前想要强暴西波达米亚,其他的马人也冲向其他拉皮泰妇女与男孩想要施暴。于是拉皮泰人与特修斯(Theseus,他是佩里特俄斯的朋友,也是传说中雅典城的建立者)阻止了欧律提翁并割掉了它的鼻子和耳朵。就这样,拉皮泰人与马人的战斗爆发了。

凯内俄斯:著名的拉皮泰英雄,有关他在与马人一战之前的情况,奥维德在《变形》中的记述非常有趣^①;凯内俄斯本是一个名为

① 参见《变形》第12卷170行以下及459行以下。

凯尼斯(Caenis)的贴萨利亚少女,她有倾国之貌却对谈婚论嫁并无兴趣,然而海神尼普顿(Neptunus,在罗马神话中相当于古希腊的波塞冬)爱上了她并强暴了她,尼普顿事后答应实现她一切愿望,而她只要求变成男人,好不再遭受这样的痛苦。于是,尼普顿将凯尼斯变成了英雄凯内俄斯(Caeneus)。凯内俄斯在这次与马人的战斗中牺牲了。

德律阿斯:根据拉丁作家叙吉努斯(Hyginus)的叙述,他是阿瑞斯的儿子,在这场战斗中帮助拉皮泰人^①。德律阿斯这个名字应该来源于“矛”(δρεῦς)一词。

佩里特俄斯王(Pirithous):拉皮泰人的国王,特修斯的好友。

180 赫普雷俄斯、埃克斯阿迪俄斯、法勒荣、普若洛赫斯 [本行中四人都是拉皮泰人的英雄]

阿瑞斯的后代墨普索斯

——提塔瑞希俄斯河畔的安皮科斯的儿子、

埃勾斯的神明般的儿子特修斯聚集在一起,

他们是银质的,身上穿着金质的铠甲。

墨普索斯(Mopsus)也是贴萨利亚人,生于提塔瑞希俄斯河畔(Titarisios,贴萨利亚的主要河流之一,源自奥林波斯山),他的父亲安皮科斯(Ampyx)是一个著名的拉皮泰先知。

特修斯(Theseus)是古希腊神话中的重要人物,他还是佩里特俄斯王的好友,所以他也参加了婚礼并帮助拉皮泰人与马人作战。相传特修斯是雅典城的建立者,有关他的故事很多,最著名的当属他与阿里阿德涅(Ariadne)的故事,以及普鲁塔克《对比传记》(Vitae Parallelae)中的第一篇《特修斯传》。

^① 参见叙吉努斯所著的《故事集》(Fabulae)第159篇。

而马人们则在对面集合起来，
 185 他们是庞大的佩特莱俄斯与占卜者
 [οἰωνιστής指那些根据鸟的飞翔或鸣叫进行占卜的人]阿斯博洛斯、
 阿尔科托斯、乌瑞俄斯、黑发的米玛斯，
 以及普克俄斯的两个儿子——佩里墨德斯与德律阿洛斯，
 他们也是银质的，手中拿着的松木棍由黄金雕成。
 他们就好像活人一样冲到一起，相互搏斗，
 190 伸长身子用长矛和松木棍展开攻势。

马人(Centaur, Κένταυρος)是传说中半人半马的种族。虽然最早的古希腊文献中并没有描述它们半人半马的特征，但是在迈锡尼文化遗址中发现的陶罐上已经对这种特征有了形象化的描绘，所以我们可以放心地将其意译为“马人”。

在《伊利亚特》第1卷中，荷马仅仅用“野兽”(φῆρ)代指马人(《伊利亚特》第1卷268行)，可见马人在神话中的地位，以上几个马人的名字也能体现出这个种族的野蛮特征：“佩特莱俄斯”(Πετραῖος, 岩石一般的)、“阿斯博洛斯”(Ἄσβολος, 脏兮兮的)、“阿尔科托斯”(Ἄρκτος, 熊)、“乌瑞俄斯”(οὔρειος, 山中的)。

长矛和松木棍：前者是拉皮泰人使用的武器，后者是马人使用的较为粗笨的武器，这两种武器都是在近战之前向敌人投掷的远程武器。

上面还用黄金刻着凶狠的阿瑞斯的矗立着的
 战马，还有赢得战利品的致命的阿瑞斯本人，
 手中紧握着长矛领导兵士们向前冲锋，
 只见他站在马车上，全身被鲜血染红，就好像正在
 195 大开杀戒。站在他身边的是恐惧神和惊惶神，
 渴望着杀进作战中的人群里。

赢得战利品的致命的: *ἐναρσφόρος* 与 *οὔλιος* 在古希腊文献中都常被用于修饰战神阿瑞斯, 前者的意思是, 每次战争都会有损失, 也都会有胜利者(即“阿瑞斯是赢得战利品的”), 后者的意思则是, 每次战争都会有战死者(即“阿瑞斯是致命的”)。

恐惧神和惊惶神: *Δεῖμός τε Φόβος*, 在古希腊语中, 前者的意思倾向于一种较长期的较深刻的畏惧, 而后者则倾向于较突然的较外向的畏惧, 故而将前者译为“恐惧神”而后者为“惊惶神”, 《伊利亚特》第4卷444行说他们是阿瑞斯的儿子, 但实际上的意思是: 恐惧与惊惶是战争必然的副产品。

上面还刻着掠夺战利品的宙斯之女
[意即雅典娜“每一次作战都会取得胜利”]——
出生在特里托尼斯湖畔的雅典娜, 她手握长矛
头戴金盔, 就好像渴望着装备起来参加战斗,
200 她把羊皮盾挂在肩头, 走入战争的可怕喧嚣。

出生在特里托尼斯湖畔的: 这是雅典娜的另一个专用修饰词, 原文的 *Τριτογένεια* 由 *Τριτο* 与 出生 [*γίγνομαι*] 的词根组成, *Τριτο* 具体所指在古希腊时代就有很大的争论, 《阿尔戈英雄纪》说是利比亚的“特里托尼斯湖”(*Τριτωνίς*), 泡赛尼阿斯和《古代神话集》则认为是波俄提亚的一条“特里同河”(*Τρίτων*), 编者取前一种解释。^①

上面还刻着众神的圣洁的歌队, 当中的是
宙斯与勒托的儿子[指阿波罗]迷人地弹奏着
黄金的竖琴, 上面还有众神的居所——神圣的奥林波斯山,
全体诸神居于其上, 被无尽的福祉环绕,

① 参见泡赛尼阿斯《希腊地志》第9卷第33章第7节。

205 皮埃里亚的缪斯们正唱起一支歌，
就像嗓音澄澈的歌手一样。

众神：在此处的原文为 *ἀθανάτων*，本意为“不死的”、“不死之人”，常被用来修饰或代指“众神”。

皮埃里亚的：中文的译作中经常把 *Πιερίδες* 直接音译为“皮埃里德斯”，但其实人们用这个词修饰缪斯女神是因为缪斯们住在马其顿中部的皮埃里亚 (*Pieria, Πιερία*)。

上面还刻着一个平静的避风港，它旁边则是
由纯净的锡刻成一圈的难以穿越的
大海，好似正在激起浪涛，海中有许多
210 海豚正在捕鱼，它们向前冲去
就好像真在游泳，其中两只海豚
由白银打造，只见它们喷着水柱正在吞吃无言的游鱼。
那些铜质的游鱼正在海豚下面四散逃窜，还有
一个渔夫坐在海岸边正在观望，手中拿着
215 渔网，好像正要投掷出去。

上面还刻有长发优美的达纳厄的儿子——擅驾车的珀尔修斯，
他的双脚既没有踩着盾，也没有远离盾，
非常让人惊讶——竟没有东西支撑着他。

珀尔修斯 (*Perseus*) 是传说中迈锡尼城的创建者，是古希腊神话中一个非常重要的英雄。珀尔修斯降生的故事是这样的：达纳厄 (*Danae*) 是阿尔戈斯 (*Argos*) 王阿克里希俄斯 (*Acrisius*) 的独生女，阿克里希俄斯为得一子而去请求神谕，神谕却告诉他说他将被自己女儿的儿子杀死。于是，阿克里希俄斯把达纳厄关进了宫舍地下的

一间屋子内,而宙斯正巧爱上了达纳厄,于是他化作一阵金雨撒在达纳厄身上并与她交合。达纳厄因此怀了孕,生下的儿子就是珀尔修斯。阿克里希俄斯畏惧宙斯,不敢杀死珀尔修斯,于是将母子二人装入木箱投入大海。木箱最终被海水带到了爱琴海上的塞里佛斯岛(Seriphos)上,岛上的渔民狄克提斯(Dictys)收留了他们,于是珀尔修斯就在这座岛上长大成人。

第 217 至 218 行的意思是:赫拉克勒斯之盾的雕工太过精致,简直让人感觉珀尔修斯是飘在盾上而不是被刻在盾上的。

因为他是由瘸腿的天神用黄金

220 雕刻的,他让他穿上带翼的鞋子。

收在黑铁剑鞘中的宝剑由青铜雕刻的

带子挂在肩头,他随心所欲地四处翱翔着,戈尔贡那

瘸腿的天神:指赫怀斯托斯(Hephaestus,相当于古罗马神话中的武尔坎 Vulcan),他是工匠之神,《伊利亚特》第 18 卷描写的阿基琉斯(Achilles)之盾、这里的赫拉克勒斯之盾以及《埃涅阿斯纪》中的埃涅阿斯之盾都是由他所做。赫怀斯托斯的相貌丑陋,赫拉在生下他之后深以为耻,于是将他从天国扔下,他整整跌了九日九夜才落入大海中,就这样成了“瘸腿的天神”。^①

戈尔贡(Γοργώ这个名字来源于形容词 γοργός[可怕的])是蛇发女妖的名字,在“荷马史诗”中还只有一个戈尔贡,^②但是到了赫西俄德的《神谱》中,戈尔贡的数量到达了三个,她们分别为斯特诺(Σθεννώ,意为“力大的”)、欧律阿列(Εὐρυάλη,意为“远行者”)以及美杜莎(Μέδουσα,意为“女王”或“守护女神”)。

① 参见《伊利亚特》第 18 卷 395 行以下。

② 参见《伊利亚特》第 11 卷 35 行以下。

可怖的巨大头颅挡住了他的背部,它被装在
珀尔修斯背后白银雕刻的袋子中,令人惊异。

225 袋子上闪着金光的流苏向下垂着。
在英雄的头颅两侧还雕刻了精巧的皮盔,
来自哈德斯的有着恐怖黑暗的夜。

第 216 至 237 行中的故事发生在珀尔修斯长大成人之后,塞里
佛斯岛的统治者波律德克特斯(Polydectes)爱上了达纳厄,因而想
要除掉珀尔修斯。他伪称自己将要迎娶西波达美亚(Hippodamia,
这个名字的意思是“御马的女子”),要求岛上每户居民都献上一匹
好马作为彩礼,但珀尔修斯在渔民家庭长大,不可能献上马匹,于是
波律德克特斯要求珀尔修斯献来美杜莎的头颅,因为美杜莎实际上
是一匹母马。^①

挡住了他的背部:这里的原文并没有“遮挡”这个动词,但“背
部”用的是宾格μετάφρενον,所以我们理解为“戈尔贡的头挡住了珀
尔修斯的后背”。

精巧的皮盔:为了帮助珀尔修斯,赫尔墨斯、雅典娜与哈德斯
(Hades,冥神)都送来了各自的宝物,赫尔墨斯送来了带翅膀的鞋子和
宝剑,雅典娜送来了自己的盾牌,而哈德斯则送来了戴上后能隐
身的头盔。

而达纳厄的儿子珀尔修斯本人,伸长了身体
就好像正在向前奔跑并浑身战栗一样,
230 还有体型庞大的另外两个戈尔贡[指斯特诺与欧律阿列]
在他身后紧追。当它们踏上
黄绿色的磐石时,盾牌发出
巨大的声响,清晰而尖锐,

① 参见泡赛尼阿斯《希腊地志》第 8 卷第 25 章第 5 节。

两条巨蛇缠绕在她们的肩头,蛇头向前弯曲,吐着信,
 235 那致命的尖利牙齿清晰可见。
 巨大的惊惶神在戈尔贡们那
 恐怖的头颅旁边盘旋。

另外两个戈尔贡:在古希腊神话中(以及在奥维德《变形》中),
 美杜莎是一个貌美的女子,而另两个戈尔贡则是恐怖的怪物。

吐着信:λίχμαζον原意为“舔”,这样写是为了增加蛇给人带来的
 恐惧,一些古代文献的作者认为蛇的舌头上也有毒液。

在这个场景的上面则雕刻着一些正在作战
 [ἐμαρνάσθην,这个动词用的是双数形式,指战斗双方]的人们,
 有些保护着自己的城邦和父母免遭
 240 灭顶之灾,而另外一些人则渴望着毁掉它。
 许多人已经倒下,而更多人仍在
 作战,青铜雕制的站在建造精良的城墙上的女人们
 正在大声哭喊,泪水顺着面颊流了下来,
 雕刻得好似活人一样——伟大的赫怀斯托斯的作品。
 245 而那些已经被老龄抓住的年迈男子们,
 全都聚集在城墙外,他们为自己的孩子们担忧,
 伸出双手向享天国之福的众神祈祷,但这些年轻人
 却再次杀入敌阵。昏黑色的命运之神们
 紧随其后,紧咬着白森森的利齿,
 250 目光凶狠、毛发粗黑、通体呈黄褐色,极其可怖,
 她们争夺着死者,只因渴望喝下那黑色的血。

命运之神(Keres 或 Moriae, Κῆρες)是人格化的厄运或死命,一
 般来讲,命运之神共有三位女神,分别为克洛托(Clotho, Κλωθώ,意
 为“编织者”)、拉刻西斯(Lachesis, Λάχεσις,意为“分配者”)、阿特洛

波斯(Atropos, Ἀτροπος, 意为“无可挽回的”)。在俄耳甫斯(Orphic)传统的神话中,她们是夜女神(Nyx)的女儿,克罗托编织命运之绳,拉刻西斯为每个人分配命运之绳的长短,阿特洛波斯剪断命运之绳。

盾上还刻着:只要她们找到一个刚受伤倒下的人,
其中一个就会伸出强大的利爪抓住他,
他的灵魂就下降到冥府哈德斯,进入
[从一些抄本上来看,κατεῖεν这个动词既有可能是
不定过去时,也有可能是未完成时(imperfect),而后者表示“下到
塔尔塔罗斯”的过程]寒冷的

- 255 塔尔塔罗斯。当她们心满意足地
喝完人血之后,就把这一具尸体扔到身后,
再次冲回厮杀的喧嚣和辛苦的战斗中。
只见克洛托和拉刻西斯挨得很近,而
阿特洛波斯虽然没有神明的高大,
260 却比其他神更为古老。
而这时她们又在激烈地争夺着一个人,
愤怒地用可怖的目光看着对方,
用粗壮的手臂和尖利的爪子相互争斗。

塔尔塔罗斯:指冥府中暗无天日的深渊,但丁在《神曲》中对地狱的描写显然也受到了古希腊神话中的塔尔塔罗斯的影响。

阿特洛波斯……比其他神更为古老:因为阿特洛波斯代表的是死亡,她相当于罗马神话中的 Mors(有着“死亡”[mors]一词的词根)。

- 引起人们苦痛与恐惧的忧伤神站在旁边,
265 苍白而枯干,因饥饿而奄奄一息、

颤颤巍巍，长长的指甲收在手中，
 鼻涕从鼻子中流出，血水顺着脸
 滴到地上，站在那里可怕地
 龇着牙，她的肩膀上尽是泥土和着泪水。

忧伤神(Achlys, Ἀχλύς)的名字的原意为“雾”或“黑暗”。

- 270 近旁则刻着一座塔楼建造得精美的城市，
 由七座金质的大门——与门楣搭配得天衣无缝——
 守卫着，人们正在里面举行婚礼，载歌载舞，
 尽享欢乐，一些人正在把新娘送上轮子精美的四轮马车，
 好将她送往新郎家，还响亮地唱起婚礼赞歌，
 275 发出光亮的火把由女奴们手持着
 源源不断地走来，她们在热闹的婚庆游行队伍中
 走在前面，歌队则嬉闹着走在她们身后。

七座城门的(ἑπτὰ πύλαι)在阿提卡时期以前的文献中都是指忒拜城，这里应该在暗指七将攻忒拜的故事。

- 他们柔嫩的嘴唱出笛子般悦耳的
 旋律，回声在人群中回荡，
 280 姑娘们和着竖琴跳着华美的舞蹈。
 而这时在另一边则是青年男子们正在配着笛子玩耍，
 其中一些载歌载舞地嬉闹着，
 而走在前面的那些则都和着笛声欢笑着，
 [有注释者认为此句(行)是古代抄本的错误]，
 整座城市充满了欢歌笑语。

第275至280行对婚礼的描写很明显在模仿《伊利亚特》18卷

492 至 496 行:

Νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
 ἡγίνεον ἀνὰ ἄστυ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει:
 κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
 αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοήν ἔχον: αἱ δὲ γυναῖκες
 ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη.

人们正在火把的光亮的照耀下把新娘们
 从闺房送到街道上,还响亮地唱起婚礼赞歌,
 青年男子们转着圈跳舞,笛子与竖琴
 在他们当中奏着乐曲,每个妇女都
 站在自家的门前惊奇地欣赏着。

285 一些人骑在马背上

在城外飞驰,农夫们则把外衣卷起,
 刨开肥沃的土壤。那里还有一片
 肥沃的玉米田,人们正在用
 锋利的镰刀收割成熟后

290 把茎秆压弯的玉米穗——德墨特尔的果实,

一些人正用绳子把这些劳动成果捆起来并扔到打谷场上,
 一些人把镰刀拿在手里正在采葡萄,
 另一些人则正在从农户种下的一排排果树那里
 用篮子背起乌黑闪亮又颗粒硕大的葡萄串,

295 葡萄树由白银雕刻,沉重非常。

德墨特尔 (Demeter, Δημήτηρ, 由多利斯希腊语中相当于 Γῆ 的 Δᾶ 与 Μήτηρ [母亲] 构成) 在古希腊神话中的主要角色是农作物女神,“德墨特尔的果实”意即“大地母亲生产出的果实”。

另外一些人也在用篮子背葡萄,背后则是黄金雕刻的
 297 一排葡萄树,银质的树叶与茎秆颤抖着——
 299 这是能工巧匠赫怀斯托斯的杰出作品,
 300 上面结着沉甸甸的果实,黑黝黝的。只见这些人
 正在把葡萄踩烂,那些人则正在酿酒。上面还刻着一些人
 正在举行拳击和摔跤比赛,还有一些猎人正在追捕
 快腿的兔子,他们前面是牙齿锋利如锯齿的猎犬——
 渴望着抓住猎物,而野兔则竭力逃窜。

几乎所有编订者都将第 298 行作为后人添笔而删去,该行原文为 *τοί γε μὲν αὖ παίζοντες ὑπ' αὐλητῇρι ἕκαστος*, 明显是早期抄本中的一处误抄,将第 282,283 行与这里的诗行混淆了。

305 在他们旁边是一群骑手正在为了奖赏而工作 [意即“他们正在赛马”],
 他们在竞赛中你追我赶,在劳动 [骑手的“工作”与“劳动”就是赛马] 中埋头苦干。
 战车的御者们在精致的双轮马车上松开快马的缰绳
 让它们纵情驰骋,四轮马车则发出咔哒咔哒的响声并
 飞驰着,车轮也发出刺耳的声音,
 310 他们就这样永远地进行着艰苦的竞赛,永远不会达到
 胜利的终点,而是不分胜败。
 在他们面前放置着巨大的金质宝鼎——
 这是能工巧匠赫怀斯托斯杰出的作品。

不分胜败:因为这些参加竞赛的骑手与御者是被雕刻在盾牌上的,所以他们会永远在这永不朽坏的盾牌上“进行着艰苦的竞赛”。

盾的外缘是海洋 [即“绕地长河” (*Ὠκεανός*)] 在流淌,看上

去就好像充满了海水，
 315 盾上所雕刻的一切都在它以内，水上是
 天鹅展翅翱翔高声鸣叫，还有一些
 游在水面上，它们附近是骚动的鱼群。
 即便是鸣响雷的宙斯看到盾牌时都会惊奇，正是出自他的
 旨意，

盾上所雕刻的一切都在它以内：原文为 *πᾶν δὲ συνεῖχε σάκος πολυδαίδαλον*。参见本诗第 143 行。

鸣响雷的宙斯：这里的原文是宙斯 (*Ζεύς*) 一词的予格 (*Ζηνί*)，但这种予格的写法是在《荷马风格颂歌》中才出现的（荷马与赫西俄德通常写成 *Διί*，但也有少数例外），所以这也是本诗作于赫西俄德之后时代的证据。

赫怀斯托斯才制作了这面巨大结实的盾牌，
 320 拿在手中非常合适。宙斯勇武的儿子[指赫拉克勒斯]
 威猛地挥舞着它，就像他鸣雷的拿羊皮盾的
 父亲宙斯一样跳上战车并敏捷地
 大步前行，而他孔武有力的御者伊俄拉俄斯
 则站在车上驾驭车身弯曲的四轮战车，调整车行的轨迹。
 325 这时，双眸闪亮的女神雅典娜来到近前，
 用展翅翱翔的话语激励他们：
 “向你们致敬，声名赫赫的律恩寇斯的后代，
 现在强大的神主宙斯指引你们杀死
 库克诺斯并剥下他那精工细做的战甲。
 330 但我要对你说一些其他的话，最勇敢强大的人！

律恩寇斯的后代：律恩寇斯 (*Lynceus*) 曾是阿尔戈斯王，他的儿子是阿巴斯 (*Abas*)，阿巴斯则是达纳厄之父阿克里希俄斯的父亲（见

216 行注)。这里的原文很奇怪地使用了单数形式 *Λυγκῆος γένεῃ*, 估计是指伊俄拉俄斯, 因为赫拉克勒斯与安菲特律翁并无血缘关系。

从第 330 行起, 之后的话是雅典娜对赫拉克勒斯一人所说 (*Toi*)。

当你们把甜美的生命从库克诺斯那里夺走时,
把他的尸首与甲冑留在那里,
看清杀人的阿瑞斯的进攻 [意即在杀死库克诺斯之后, 先
不要忙于收集战利品, 而要小心阿瑞斯],
一旦你眼见到他没有被制作精巧的
335 盾牌遮挡, 便立刻用你的青铜长矛刺他,
接着就向后撤, 因为命运不让你现在
夺走他的战马或是打造精美的甲冑。”

第 334 至 337 行意即“要趁阿瑞斯没有用盾牌防护好的时候刺伤他, 但不要杀死他”。

她说完这番话, 快步走到他们的战车上,
用不朽的双手送上胜利与荣耀。
340 于是宙斯养育的伊俄拉俄斯
用骇人的喊声催促战马, 而它们听到他的喝声后
便迅速地拖着轻灵的马车前行, 在平原上激起阵阵尘烟。
因为明眸的女神雅典娜摇动了她的羊皮盾
为他们心中注入力量, 大地在他们下面呻吟着。
345 与此同时, 驯马的库克诺斯与永不厌战的阿瑞斯
如疾风烈火般向前推进。
于是, 双方的战马尖声嘶鸣着冲
到一起, 声音在他们当中回荡。
孔武有力的赫拉克勒斯首先说:

走到他们的战车上:原文为 $\epsilon\acute{\varsigma}$ $\delta\acute{\iota}\phi\rho\omicron\nu$ $\epsilon\beta\eta\sigma\alpha\tau\omicron$,也可译为“走到战车前”,但参照 455 行则应译为“走上战车”。

- 350 “高贵的库克诺斯,你为什么驾着快马冲向我们?
我们只是饱经劳苦与忧愁的凡人。
你应该驾着那闪光的马车另取别途,
走上那条路。我正在驶向特拉齐斯
去见国王克宇科斯,因为他用实力与名誉征服了
355 特拉齐斯,你自己也知道得很清楚,
因为你娶的就是他双眸黝黑的女儿特弥斯托诺厄。”

高贵的库克诺斯: Κύκνε πέπον ,是打招呼的话,也可译为“我的朋友库克诺斯”。

特拉齐斯:希腊中部贴萨利亚的一个地区,位于斯佩尔凯俄斯河(Spercheios)南部。在伪阿波罗多洛斯的《古代神话集》中,克宇科斯(Ceyx)是贴萨利亚国王。^① 不过有关克宇科斯征服特拉齐斯的故事仅有本诗提到。

- “高贵的朋友啊,我们一旦交战起来,即使
阿瑞斯也是不能帮助你脱离死亡的。
我想他先前也见识过我的长矛,
360 当时他为多沙的皮洛斯作战
而与我为敌,非常渴望一战。
他三次被我的矛尖击倒在地,盾牌也被
刺穿,第四次我用尽全力击中他的大腿,
给他的躯体造成了巨大的创伤。
365 因为矛的冲力,他向前栽倒在地,头扑进了沙子里。”

① 参见《古代神话集》第1卷第7章第4节。

如果我的手让他丢下了自己
血迹斑斑的甲冑,那他真是给众神丢尽了脸。”

赫拉克勒斯攻打皮洛斯之事见《古代神话集》第2卷第7章第4节,但是其中并没有提到赫拉克勒斯与阿瑞斯作战。皮洛斯(Pylos)位于希腊西南部,在伯罗奔半岛西海岸上。

他说完这番话,装备着精良战矛的库克诺斯并没听从,
也没有急忙拉住自己牵车的马匹。

370 伟大[修饰“宙斯”(Διὸς μεγάλου)]的宙斯的儿子与战争之
主的儿子
从精雕细琢的战车[δίφρος,这个词专门用来指双轮马车的
车身]上跳到地上。

战争之主:《伊利亚特》第17卷211行与第20卷69行用
Ἐννάλιος(这个词应该是Ἐννώ形容词形式,Ἐννώ是战争女神,常常
出现在阿瑞斯身边,Ἐννάλιος这个名字的意思是“凶猛的”或“好战
的”)作为阿瑞斯的专用修饰语,可译为“战神”,但是在这里,作者
用Ἐνναλίιοι ἄνακτος指代阿瑞斯,故译为“战争之主”。

御者们也驾着鬃毛俊美的马匹奔到一起,
遍野响彻他们疾驰的声音,
是时,巨石从山顶被震起,

375 一个摞一个跌落下来,滚得飞快,
压垮了许多树冠高大的橡树,许多松树和
根深的杨树也被砸塌,
一棵靠着另一棵的根部倒在了原野上,
发出巨响。全弥尔密东人的地区以及那些
380 著名的城邦包括伊俄尔科斯、

阿尔内、赫利凯以及安忒阿都因这
巨大的响声而发出回声,双方就伴随着这天国般的
巨响杀到一起,而全知的宙斯也发出了震天的声响,
从天上掷下雷电、扔下血红色的暴雨,
385 为他豪勇无畏的亲生子降下瑞兆。

弥尔密东人(Myrmidons, *Μυρμιδόνες*):传说中居住在贴萨利亚南部弗提亚(Phthia)地区的民族,据说这个种族的人骁勇善战,《伊利亚特》第2卷中说阿基琉斯是他们的统帅。

伊俄尔科斯(Iolkos):贴萨利亚古地名,今沃洛斯(Volos),《阿尔戈英雄纪》中说伊阿宋率领的夺取金羊毛的阿尔戈号就是在这里拔锚起航的。

阿尔内(Arne):按《伊利亚特》的记载(第2卷507行及第7卷9行),阿尔内(Arne)是波俄提亚的一座城市。

赫利凯(Helice):伯罗奔半岛北部的阿开亚(Achaea)城市。

安忒阿(Anthea):伯罗奔半岛西南部城市。

就像人们在荆棘遍布寸步难行的山林中
看到的一只长满獠牙的野猪,它打定主意
要和猎人们一搏生死,转向一旁磨着自己
白森森的利齿,嘴里泛起白沫、咬牙切齿,
390 眼中闪烁着火焰一般的警告,
背脊上的鬃毛与脖颈边的毛发都竖立起来,
宙斯的儿子也像这样从战车上一跃而下。

当翅膀深蓝而身体翠绿的蝉栖息在树枝上
清脆地开始为人们宣告夏天来到时——
395 滋润哺育它的是清鲜的露水,
从清晨开始一整天,它都在酷热中唱着优美的歌声;

当天狼星在人们夏天播种的谷物的
 穗长出来之前已经烤干了人的皮肤时；
 当迪奥尼索斯赠与人们的青涩的葡萄
 400 颜色变深时——既是恩赐也是负担。
 正是在这个时节他们相互战斗，掀起巨大的喧嚣声。

作者用天狼星(Sirius, Σείριος原意为“炙热的”)来标识夏天是因为古希腊人将天狼星的偕日升(heliacal rising)作为夏天的开端。

迪奥尼索斯赠与人们的：据说葡萄酒是由酒神迪奥尼索斯首先酿制的，所以说葡萄是“迪奥尼索斯赠与人们的”。

既是恩赐也是负担：好的一方面(χάρις)是葡萄成熟了，另一方面(ἄχθος)则说明艰苦的劳动即将开始。

正是在这个时节：τὴν ὥρην可理解为“在那个时节”，也可理解为“在那个时间”(指中午)，这里采取第一种理解。

当两只狮子为了一头死鹿而
 相互怒气冲冲时，
 可怕的吼声与磨牙声从齿间传出，
 405 它们就像弯爪钩喙的秃鹰
 站在岩石顶上高声鸣叫争夺
 一只山羊或肥壮的野鹿一样，
 某位壮士弯弓搭箭射死这头鹿，
 而他自己却并不知情，到了其他地方，
 410 而这两头狮子却迅速发现了它并
 急切地为之掀起一场激烈的战斗，
 赫拉克勒斯与库克诺斯也像这样怒吼着冲向对方。

第405至406行直接来自《伊利亚特》16卷428至429行。大到句法结构，小到词语形式，本诗中都有许多地方是在借用或者模

仿“荷马史诗”，编者在本文中仅指出其中三处最为明显的。

第 402 至 411 行这样的双重比喻几乎从没在古代文献中出现过，先写战斗双方像狮子，又写狮子像秃鹰。

这时，心切地想要杀死宙斯之子的库克诺斯
 向着赫拉克勒斯的盾投出了自己青铜的矛枪，
 415 但并没有损坏盾上的青铜，是神明的赠礼守护了他的仇敌。
 而安菲特律翁的儿子，孔武有力的赫拉克勒斯，
 却用长枪击中了他头盔和盾牌之间的
 下巴之下那未设防的脖子，
 打磨光洁的长矛从两条筋腱之间
 420 刺入，因为武士用了巨大的力量。
 库克诺斯就像宙斯用耀眼的霹雳猛击的
 一棵橡树或是高大的松树一样倒了下去。
 随着他倒下，身上血迹斑斑的青铜盔甲也发出撞击声。

然后，宙斯勇毅的儿子就让他这样躺着，
 425 自己则近前去怒视杀人如麻的阿瑞斯，
 两眼发出可怖的神色，好似一头雄狮发现了一具尸体，

就让他这样躺着：这是听从雅典娜在 332 行处的嘱咐，先不急于剥下库克诺斯的盔甲，而是小心提防阿瑞斯的攻击。

一具尸体：第 426 行原文的 *σῶμα* 在这里的意思毫无疑问是“尸体”，但第 428 行处的原文 *μελίφρονα θυμὸν* 也毫无疑问地应该译为“甜美的生命”。

它非常渴望用强壮的狮爪撕开它的皮毛
 并以最快速度夺走它甜美的生命，
 它内心深处满是兴奋，双眼射出

- 430 可怖的凶光,还用尾巴抽打着那具
尸体的肋骨和肩头并用四足刨着地面,这样就没有谁
敢于近前来对抗它或是和它争斗了,
安菲特律翁的儿子也像这样,绝不对战斗的呐喊声
感到厌倦,他与阿瑞斯相持着,胸中鼓起勇气、
435 充满急切,而心中悲痛的阿瑞斯也走了过去,
他们同时大喝一声,扑到一起。

- 就像从巨大的山崖上跌下的岩石,
滚落了很远,疾冲而下时还随着
巨大的呼啸声,最终撞上了一座高大的
440 石丘,并在那相撞的地方停住了,
拥有上好马车的致命的阿瑞斯也发出了这样大的
吼声,他大喊着扑了过去,很快便遭到了截击。
而雅典娜——持大羊皮盾的宙斯的女儿——
拿着自己黑色的羊皮盾走到阿瑞斯面前,
445 脸色严峻地看着他,对他说出了展翅翱翔的话语:
“阿瑞斯,收起你强大的力量和无坚不摧的手臂吧,
你不应该 [οὐ δέμις ἐστίν, 可简单地理解为“是不对的”,也
可以理解为“是不合律法的”、“不是命中注定的”。δέμις
的意思是“不成文法”] 杀死赫拉克勒斯——宙斯的
勇武的儿子——并剥下他声名显赫的战甲,
停止战斗吧,不要违抗我。”

- 450 她说完这番话,却并没有阻止阿瑞斯无畏的心,
他大喝一声并像烈火一般挥舞着
矛枪飞速 [σπερχνόν, 可理解为“飞速地”或“愤怒地”] 冲向
孔武有力的赫拉克勒斯,
阿瑞斯因自己的儿子的死而狂怒,

- 一心只想着杀死敌人,这时,他把铜枪投向赫拉克勒斯的
 455 大盾,但是眼眸闪亮的雅典娜
 离开战车[雅典娜一直站在赫拉克勒斯的战车中,见 338
 行]把飞速投出的矛推开。
 强烈的痛苦抓住了阿瑞斯,他拔出锋利的剑
 冲向无畏的赫拉克勒斯,这时,安菲特律翁的
 对可怕的喊杀声永不餍足[δεινῆς ἀκόρητος αὐτῆς这个经常
 被用来形容阿瑞斯的修饰语用在这里似乎充满讽刺意味]
 的儿子灵巧地击中了
 460 阿瑞斯那精致的盾牌下面的没有受到严密防护的大腿,
 他握着矛杆用矛尖强烈地刺穿了对手的肌肉并
 撕扯得血肉模糊,阿瑞斯摔倒在了地上。
 于是,惊惶神和恐惧神驾驶那车轮精美的
 马车与战马迅速驶近并把他
 465 从道路宽阔的大地上扶到做工精致的
 马车上,然后驱使马车回到了高大的奥林波斯山。

- 而阿尔克梅内的儿子与杰出的伊俄拉俄斯
 剥下了库克诺斯美丽的肩甲后也离开了,
 他们驾着捷足的骏马迅速地来到了
 470 特拉齐斯城,眼眸闪亮的雅典娜
 也离开那里到了奥林波斯山——她父亲的宫殿。

- 而克宇科斯则给库克诺斯置办了葬礼,他是无数人的统领,
 他治下的人民居住在国王的著名的城市中,包括弥尔密东
 人的地区以及
 名城安忒阿、伊俄尔科斯、阿尔内以及赫利凯[见 380 至
 381 行注]
 475 众多的居民聚集在一起敬仰

克宇科斯——享天国之福的众神的朋友。

克宇科斯在传统的神话中并非“众神的朋友”，《古代神话集》述克宇科斯称自己的妻子哈尔齐厄内(Halcyone)为“赫拉”，而齐厄内则称他为“宙斯”，这激怒了宙斯，于是宙斯趁克宇科斯上航行时击沉了他的船。^① 这里称克宇科斯为“众神的朋友”是因为他善待赫拉克勒斯。

而被凶猛的暴雨充盈的阿瑙洛斯河[伊俄尔科斯附近的一条河]

冲垮了库克诺斯的坟冢与墓碑，这是勒托之子

阿波罗下达的命令，因为库克诺斯过去常常埋伏着劫掠

80 那些准备将盛大的祭礼献给皮托的人。

冲垮了(αἰδὲς ποίησεν)：直译应为“让……变得再也无法被看
这里按其引申义译为“冲垮了”。

墓碑(σῆμ', 即σῆμα)：本义为“象征”或“标志”，这里可理解为
“或“纪念碑”。

百牲祭(ἑκατόμβη)：这个词由“一百”(ἑκατόν)与“牛”(βοῦς)的
组成，英文的“hecatomb”是直接由它转写而来。这个词的本义
“百牲祭”，是最隆重盛大的祭祀仪式。但在荷马史诗中这个词
用来泛指祭祀活动或祭礼，只有在没有形容词修饰时才作“百牲

皮托：巨龙皮同(Python, Πύθων)原本在德尔菲(Delphi)附近活
径的阿波罗杀死了它。后来，德尔菲成了阿波罗的圣地，也有
“皮托”(Pytho, Πύθω)的名字，这个名字就得自被阿波罗杀死的

参见《古代神话集》第1卷章7第4节。

附录

《赫拉克勒斯之盾》创作时间考

库克(R. M. Cook) 撰

几个相应的考证《赫拉克勒斯之盾》^①的创作时间的说法可能是符合事实的。大体来说,这几个说法可被归为文辞的、历史的以及考古的。关于文辞的理论告诉我们,《赫拉克勒斯之盾》的出现晚于被归于赫西俄德名下的其他著作,尤其是对“F”(digamma)的小心翼翼的使用。关于历史的理论则告诉我们了一个较为精确的最早时期。维拉莫威兹(Wilamowitz)^②认为原文393至401行——作者在这几行中告诉了我们赫拉克勒斯与库克诺斯战斗所处的季

① 关于《赫拉克勒斯之盾》的文献非常多,不过并不容易找到,我在下面列出了一个书目表:

校勘本:

A. Rzach,《赫西俄德诗集》(*Hesiodi Carmina*, Teubner 1902 and 1908)。

P. Mazon,《赫西俄德》(*Hesiode*, Bude 1928)。

H. G. Evelyn-White,《赫西俄德、荷马风格的颂歌与荷马叙事诗残篇》(*Hesiod, Homeric Hymns and Homeric, Loeb 1914*)。

注疏本:

F. Studniczka,《赫拉克勒斯之盾研究》(*Ueber den Schild des Herakles*),见 *Serta Harteliana*, 1896, 页50至83,主要是从考古学角度进行的研究。

U. v. Wilamowitz, *Hermes* xl, 1905, 页116至124,主要是从文本、文辞角度进行的研究。

P. Mazon, 同前, 页119至129。

我要感谢 D. S. Robertson 教授、T. B. L. Webster 教授与 J. M. Cook 先生的建议与指正。

② 参见 U. v. Wilamowitz, 同前, 页119。

节——告诉我们：战斗只可能发生在一个纪念节庆^①举办的时候——在帕加塞的阿波罗神庙中，因为诗中的场景在阿波罗的祭坛附近。马松(Mazon)^②接着又指出，这座神庙从“第二次圣战”(Second Sacred War)后才开始为人所知，而费莱(Pherae)的王朝的建立与德尔菲之间的关系非常密切(库克诺斯正是在那里行盗贼之事^③)，于是马松将本诗创作的最早时间(*terminus post quem*)定为公元前590年。这种观点很引人注目且极有可能是正确的。一些学者尝试限定创作的最晚时间，通过来自“A假说”(Hypothesis A)^④的最后一句话：*καὶ Στησίχορος δὲ φησιν Ἡσιόδου εἶναι τὸ ποίημα*。[斯特西科洛斯说这篇诗作为赫西俄德的作品。]不过就像维拉莫威兹指出的一样，^⑤我们不知道这个说法究竟是不是出自斯特西科洛斯(Stesichoros)的真作。当然，要令这个说法成立，我们并不需要《赫拉克勒斯之盾》比斯特西科洛斯的诗作早很多年，因为这位“赫西俄德”写出这部短篇叙事诗(*epyllion*)之后将其插入了《名媛录》(*Ehoiai*)中——后者被认为是赫西俄德的真作——，而这种插入使《赫拉克勒斯之盾》很快被人接受。从这点来看，马松设置的公元前560年的最晚时间并不可靠。^⑥ 对《赫拉克勒斯之盾》中盾牌的创制工艺的分析可能为我们提供一些与古希腊艺术发展史及考古学结论的参考。我的考证主要通过这个角度。

① 维拉莫威兹在472行的注释认为是一个对亡灵的祭祀活动(Totenfest)。

② 参见 P. Mazon, 同前, 页124。

③ 有可能库克诺斯的这种行为与其命运正是为了让人们想起克里赛亚人(Crisaeans)。

④ [译按]关于《赫拉克勒斯之盾》的起源有四个假设由中世纪流传下来，古希腊文写成。其概述与原文可参见 K. W. Götting 编《赫西俄德诗集》(*Carmina*, Bavaria 1831)页91至93及相关序言部分。

⑤ 参见 U. v. Wilamowitz, 同前, 页122, 其中也没有确定《赫拉克勒斯之盾》的创作时间。

⑥ 不过我的质疑主要在他的论据，而非结论本身。

也许还应该简单概括一下考古学家使用的古典时期([译按]约前 700 至前 480 年)的年代学系统。这样我们也许能从那个时代中的众多文物^①中梳理出某些重要史实的发展主线。我们已经能对公元前 5 世纪初期以后的发展主线有比较明确的掌握。而在此之前有着与公元前 525 及前 560 年的史实之间的模糊关联。^② 更早的史实则是希腊对西方的殖民,修昔底德记录了其详细时间。虽然这只是一家之言,但历史与文学中也给出的这些事件发生的时间却恰好与之相同,所以,考古学便以此为依据展开研究。正是通过这些“确定的”时间,考古学家们才得以为出土的艺术作品的风格发展定出近似准确的时间表。所以,这些考古学研究得出的时间表并不是绝对的,尽管其误差不太可能很大。

在回到对“赫西俄德”的《赫拉克勒斯之盾》中盾牌的创制工艺的研究前,必须先确定什么才是其艺术技巧的来源,再确定什么时代的艺术作品能成为这个来源。可能的来源分别来自三个角度:首先,诗人的天马行空的想象或感受;其次,早期的艺术——无论来自视觉形象还是人们的内心——仅仅是对一种描写或描摹;再次,“赫西俄德的”时代的艺术。首要的原则是:一个作者不太可能发明创造出一件复杂的艺术作品的创制工艺而不借鉴于任何他所熟悉的艺术领域,就算他有这个能力,也还得让他面对的公众都能理解才行。这就是为什么在现代的有关机械的狂想中,电线、齿轮、电子管总要占去很大比例,因为它们是现代公众心中的机械所必备的。这

① 比如,仅公元前 7 至前 6 世纪的科林托斯(Corinthian)与前科林托斯(Protoconrinthian)时代的彩绘陶器就有许多已被研究者发现,其数量约有数万之众。

② 德尔菲的西弗诺斯遗址(Siphnian treasury)中出土的约做于公元前 525 年的雕刻被认为在斯巴达人远征萨摩斯岛(Samos)之前不久(参见希罗多德《原史》第 3 卷 57 至 58 节,不过希罗多德并没有给出这个时间差距的准确长度)。而大英博物馆收藏的关于泛雅典娜运动会的双耳陶罐(amphorae,约公元前 560 年,藏品 B130)则是我们梳理出的史实主线的起点:皮西斯特拉托斯(Pisistratus)宣布了公元前 566 年的泛雅典娜节庆中的运动会开始。

种观点在我们特别研究《赫拉克勒斯之盾》时会变得更具说服力。看起来这篇诗作的作者并非顶尖,他让自己建立起一套虚构的工艺体系的过程占据了太大篇幅。我们的首要原则说明,这篇诗作的作者为了把《赫拉克勒斯之盾》托名给赫西俄德而尽其所能发明创造了赫西俄德时代的创制工艺。

可能的来源所来自的第二个角度是早期艺术。古希腊艺术在古典时代(也就是大约公元前 700 至前 480 年)持续稳定发展。过去的艺术作品会让人钦佩,但并不会引起人们的模仿:就诗歌而言,诗人们对古老语词的使用没有规律且从不强调。尽管我们的“赫西俄德”没有模仿他所见到的古老艺术作品,但却模仿了《伊利亚特》中的著名段落。^① 荷马的“阿基琉斯”或许与迈锡尼艺术并不相符(但也并不一定),到古典时代,“阿基琉斯之盾”作为对一件实际的艺术作品的描述肯定已经难以让人理解。但是荷马的伟大和古老让他的诗作和其内容具有了某种神圣性。《赫拉克勒斯之盾》的作者把荷马的“阿基琉斯之盾”作为摹本并天马行空地随意模仿是因为他没有使用相应的艺术作品或艺术风格作为原型。

而《赫拉克勒斯之盾》没有模仿荷马史诗的部分能让我们找到这篇诗作与其同时代艺术作品的关联。以这个观点为基础,我们便能毫不费力地从《伊利亚特》中,或是从我们现在已经掌握了出土陶器所反映的艺术风格发展进程中找到模仿的来源。

接下来我们来讨论《赫拉克勒斯之盾》的一些细节。“他伸手提起那光芒四射的盾”(我们的诗人常把“盾牌”称为σάκος,而亚历山德里亚的学者一般把本诗的标题定为Ἄσπις),“从没有人能投石砸碎或损伤它,看着它会令人感到十分惊异”。顺便提一句:紧接描

① 即使有类似的篇章出自业已佚失的作品,我们现在也无从考证,而且我从《赫拉克勒斯之盾》中没有发现这方面的迹象(我也不认为有这方面考证的必要)。《赫拉克勒斯之盾》的模仿主要来自《伊利亚特》中阿伽门农的武器装备(第 11 卷)和阿基琉斯之盾(第 18 卷)。

写段之前的 $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ $\dot{\iota}\delta\acute{\epsilon}\sigma\theta\alpha\iota$ [原文 140 行,“令人看了后惊异”]和描写段之后的第一句 $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ $\dot{\iota}\delta\epsilon\dot{\iota}\nu$ $\kappa\alpha\dot{\iota}$ $Z\eta\nu\acute{\iota}$ $\beta\alpha\rho\upsilon\kappa\tau\acute{\upsilon}\pi\omega$ [318 行,“即便是鸣响雷的宙斯看到盾牌时都会惊奇”]是作者对读者的提示——让读者知道自己的感受应该如何。^①

学者们对原文 144 至 167 行的真实性提出许多争议。Rzach 认为 151 至 153 行是衍文,而 Studniczka 则把 144 行的 $\delta\acute{\epsilon}$ $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$ [毒蛇般的]改成 δ' $\acute{\alpha}\delta\acute{\alpha}\mu\alpha\nu\tau\omicron\varsigma$ [战无不胜的]^②同时认为原文 151 至 159 行、163 行是衍文。^③ 维拉莫威兹也把原文 144 行的相应内容改成 δ' $\acute{\alpha}\delta\acute{\alpha}\mu\alpha\nu\tau\omicron\varsigma$,同时认为原文 156 至 159 行是衍文。^④ 马松认为原文 154 至 160 行、163 行是衍文。Evelyn-White 也把 $\delta\acute{\epsilon}$ $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$ 改成了 δ' $\acute{\alpha}\delta\acute{\alpha}\mu\alpha\nu\tau\omicron\varsigma$ 。但是要对抄本所提供的文本提出异议似乎并没有足够的理由。对《赫拉克勒斯之盾》文本各处真实性的评价非常困难,因为文本的内容在抄本上是统一的,而文本在内容上却又有前后不一致性,所以原文某些地方的笨拙和混乱并不是我们做订正和删减的唯一理由。而各个学者对这一段中原文文风的判断又是多种多样。^⑤

抄本的这一段在誊写并解读完毕之后如下所示:

$\acute{\epsilon}\nu$ $\mu\acute{\epsilon}\sigma\sigma\omega$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omicron\nu\tau\omicron\varsigma$ $\acute{\epsilon}\eta\nu$ $\Phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ $\omicron\acute{\upsilon}$ $\tau\iota$ $\varphi\alpha\tau\epsilon\acute{\iota}\omicron\varsigma$,
[145] $\acute{\epsilon}\mu\mu\alpha\lambda\iota\nu$ $\acute{\omicron}\sigma\sigma\omicron\iota\sigma\iota\nu$ $\pi\upsilon\rho\acute{\iota}$ $\lambda\alpha\mu\pi\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota\sigma\iota$ $\delta\epsilon\delta\omicron\rho\kappa\acute{\omega}\varsigma$
 $\tau\acute{\omega}\nu$ $\kappa\alpha\dot{\iota}$ $\acute{\omicron}\delta\acute{\omicron}\nu\tau\omega\nu$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\pi\lambda\grave{\eta}\tau\omicron$ $\sigma\tau\acute{o}\mu\alpha$ $\lambda\epsilon\upsilon\kappa\acute{\alpha}$ $\theta\epsilon\acute{o}\nu\tau\omega\nu$,
 $\delta\epsilon\iota\nu\acute{\omega}\nu$ $\acute{\alpha}\pi\lambda\grave{\eta}\tau\omega\nu$, $\acute{\epsilon}\pi\acute{\iota}$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\beta\lambda\omicron\sigma\upsilon\rho\omicron\dot{\iota}\omicron$ $\mu\epsilon\tau\acute{\omega}\pi\omicron\upsilon$
 $\delta\epsilon\iota\nu\acute{\eta}$ $\acute{\epsilon}\rho\iota\varsigma$ $\pi\epsilon\pi\acute{o}\tau\eta\tau\omicron$. . .

① 参见本诗另外几次对盾牌承载的高妙创制工艺的强调:原文 219, 244, 297, 313 行。

② [译按]目前一般公认这个改动。

③ 参见 F. Studniczka, 同前, 页 58 至 67。

④ 参见 U. v. Wilamowitz, 同前, 页 119 至 120。他从自己对《赫拉克勒斯之盾》的全面理解出发,基本同意 Studniczka 的订正意见,见该书页 213 至 214。

⑤ 最好的评论出自维拉莫威兹(同前,页 116 至 124)。

144 行存在争议。慕尼黑抄本上的注释已经提出了 $\delta' \alpha\delta\alpha\mu\alpha\nu\tau\omicron\varsigma$ 的订正意见并被许多学者接受。也许这些学者——包括 Studniczka——要的是一个像戈尔贡一样的,而不是像毒蛇一样的形象出现在盾牌的中间位置,因为我看不出此处修改还有什么别的原因。对我来说,作者对盾牌中间位置的内容做了很好的描写,而且这也与其同时代的艺术风格相符。此处修改的依据是类似戈尔贡的形象是古典时代盾牌的常用形象,戈尔贡在古典时代艺术作品中的特点是对眼睛及满嘴牙齿的强调,但在写了 $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$ [毒蛇]之后不久便描述一群 $\acute{\omicron}\phi\acute{\iota}\omega\nu \kappa\epsilon\phi\alpha\lambda\alpha\acute{\iota}$ [巨蟒的蛇头]看起来太过笨拙。^① 不过在另一方面,蛇的形象在古典时代的盾牌上出现的次数非常多,^②145 至 147 行的面部形象的描写也与此相符。 $\epsilon\mu\pi\alpha\lambda\iota\nu \delta\epsilon\delta\omicron\rho\kappa\acute{\omega}\varsigma$ [“望向身后”,见原文 145 行]也与戈尔贡无身体的形象相抵触,^③而是像一条蛇一样向后扭身。而且, $\phi\acute{\omicron}\beta\omicron\varsigma$ [惊惶、首字母大写时译为“惊惶神”,但抄本上并无大小写之分]并不一定是一个留着胡子的男子形象,也不一定有着戈尔贡那样的头颅。^④

① [译按]“毒蛇”指原文 144 行在修订之前对惊惶神的形容,“巨蟒的蛇头”出自原文 161 行。

② 精雕细刻的缠绕的蛇出现在出土于阿提卡地区的一个制作于公元前 6 世纪中前期的盾牌上(Halle 590 号藏品)。几个世纪后厄琵米农达斯(Epimiondas)也被授予一个刻有 $\delta\rho\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$ 的盾牌,参见泡赛尼阿斯《希腊地志》第 8 卷第 2 章第 8 节。参见品达《皮托凯歌》第 8 首 45 至 47 行。

③ Studniczka(同前,页 61 至 62)认为观者所看的是戈尔贡一样的头部,而头正看向后方,所以才用 $\epsilon\mu\pi\alpha\lambda\iota\nu$ 。这个观点说服力不强。

④ 这个有关抽象概念的形象化表现的理论也被很多现代文学艺术作品体现出来。

R. Hampe 在一片颇有启发性的文章中提出,戈尔贡的神话和形象共有三个来源:第一个出现在辟邪用的面具上,面具的形象为极为可怕的人脸;第二个出自珀尔修斯与美杜莎的故事(美杜莎在早期文学中的形象非常模糊,一般只被形容为 $\delta\epsilon\iota\nu\acute{\omicron}\nu \pi\acute{\epsilon}\lambda\omega\rho\omicron\nu$ [可怕的怪物]);第三个则是对两个作为不死神灵的戈尔贡的描写。戈尔贡在“荷马史诗”中的记述也很模糊,荷马只有(转下页)

在惊惶神的凶残的眉宇间, *δεινὴ ἔρις πεπότητο*。绝大多数校勘者把 *ἔρις* [纷争] 印成 *Ἐρις* [首字母大写即“纷争女神”] ①, 这些校勘者像 Studniczka 一样假定有一个人格化的纷争女神的形象在惊惶神 (无论这个神是蛇还是什么别的怪物的形象) 的头上徘徊。Studniczka 认为这是对雅典娜从宙斯头颅中生出的故事的模仿, ② 也许还可以加上神驹佩加索斯 (Pegasus) 从美杜莎淌血的脖颈中诞生的故事。但我们无法回避这两个传说在本质上与本诗中的 *ἔρις* 的差别。从 Studniczka 的观点中, 我们从古典时代的艺术作品中无法找到原型。原文 236 至 237 行中有一句:

ἐπὶ δὲ δεινοῖσι καρήνοισι / Γοργείοις ἔδονεῖτο μέγας φόβος. ③

这是一个很好的参照, 而这里的 *φόβος* [惊惶, 首字母大写时为人格化的“惊惶神”] 很难被看成人格化的, 因为它尽管是单数形式,

(接上页) 四次提到戈尔贡:《伊利亚特》第 5 卷 741 至 742 行、第 11 卷 36 至 37 行、《奥德修纪》第 8 卷 349 行、第 11 卷 633 至 635 行。在赫西俄德的时代, 戈尔贡的形象由上述第一个与第二个来源混合而成 (参见赫西俄德《神谱》270 至 281 行)。而在公元前 7 世纪上半叶, 艺术家们描绘戈尔贡的形象时主要根据的是第一个来源, 不过辟邪用的装饰性屋瓦的创制工艺的发展一直是独立的。戈尔贡追逐珀尔修斯的故事似乎是相对较晚的时期才出现的, 极有可能最初是对哈尔皮亚 (Harpies) 的模仿。比较半人半马的艺术形象与文学中的马人的发展与公元前 7 世纪早期的合并 (E. Buschor, A. J. A., 1934), 以及人头鸟与塞壬 (Siren) 的合并 (我没有找到 6 世纪早期以前的现存艺术或文学作品的例子), 由此可见,《赫拉克勒斯之盾》的作者对马人和戈尔贡的描写根据的是已经有所发展的古典时代风格。

① 如 Rzach, Mazon, Evelyn-White。

② 参见 F. Studniczka, 同前, 页 64 至 66, 我并不承认他把出土于伊达山 (Idaeon) 附近的盾牌与这里的盾牌相比较, 他所指出的形象间的关联完全是偶然的。

③ Rzach 和 Mazon 在各自的校勘本中都把 *φόβος* 的首字母小写。

却必须在两个戈尔贡的头颅边盘旋。如果我们承认这种说法,那么“ἔρις”则应该是一个抽象概念,如果“Eris”是人格化的形象,“赫西俄德”必须要从自己接触到的艺术作品中找到原型。

原文 154 至 160 行:福特文格勒(Furtwängler)认为这几行是衍文,而马松在自己的校勘本中也接受这个处理,但我认为这几行与《赫拉克勒斯之盾》的内容相符。156 至 159 行几乎是照抄《伊利亚特》第 18 卷 535 至 538 行,只把 ὀμίλεον[在一起]替换成 ἐδύνεον[四处奔走],此处不同也许暗示我们,《赫拉克勒斯之盾》中的这段“荷马史诗”依据的文本比亚历山德里亚的学者们修订“荷马史诗”所依据的文本更加古老。我们的这位“赫西俄德”并不以拼凑为意,他从《名媛录》中取用了超过五十行诗句。如果 δράκοντος 是对 144 行的正确认读,那么 δράκων[毒蛇]与之后的 ὀφίων κεφαλαί(巨蟒的蛇头,[译按]参见 69 页注①)之间必然有着某种关联。“笨拙”不能成为改动《赫拉克勒斯之盾》文本的理由——154 至 160 行模仿了“荷马史诗”,并没有模仿古典时代艺术作品的迹象,我们不能仅仅根据自己对文句的感觉而进行任何删改。①

原文 161 至 167 行写的是十二个蛇头的形象。似乎 δράκων 与 ὄφις 之间没有什么区别,比较原文 161 与 166 行。对蛇牙的描写与对惊惶神牙齿的描写有重复,这表现出作者本人想象力的缺乏,他很明显也考虑到了这一点,于是加上了“牙齿格格作响”的细节。如果作者意在把人们的注意力吸引到这些牙齿上,我们会想到一些绘于公元前 6 世纪出土陶瓶上的盾牌,这些绘画中的盾牌上有一些立体纹饰。② 不过我们的“赫西俄德”把他的蛇想象成盾牌

① Wilamowitz(页 119 至 120)认为 157 至 159 行是衍文,而且让 154 至 156 行的八个怪物(Scheusäler)和纷争女神一起出现在惊惶神的头上。

② 古典时期,半羊人的头会偶尔以低浮雕的形式出现在阿提卡的花瓶上。弗律诺斯(Phrynos)绘制的一个双耳罐的耳部有牛头的形象,参见大英博物馆藏品 B424。

上的平面装饰,所以这里与古典时代的艺术作品很难有联系。而荷马在《伊利亚特》第11卷26至28行写了阿伽门农的胸甲上有6条蛇,也是黑的。^①

原文接下来的七十行开辟了一片新天地,作者把“荷马史诗”放到了一边并开始了自己真正的创作——也许只有一处借鉴了自己所知道的或者观察到的艺术作品。

原文168至177行:这一段让我们看到了一群嚎叫的野猪(无法确定性别,只有 $\chi\lambda\acute{o}\upsilon\nu\eta\varsigma$ 一词对之有所暗示)^②正准备和一群狮子开战。作战双方排成两阵或两列($\sigma\tau\acute{\iota}\chi\epsilon\varsigma$),而双方的中间可能有一头已经死掉的狮子和两头死掉的野猪。也许《赫拉克勒斯之盾》中这个场景是脱胎自《伊利亚特》第18卷579至581行两头狮子与一头公牛的场景,不过《赫拉克勒斯之盾》中的场景更像是受到古典时代艺术作品的影响,尤其是野兽的“大群”和双方的“愤怒”。遗憾的是,这无法为我们给出一个精确的创作时间提供线索,因为这种在艺术作品中的创作倾向存在于整个古典时代的艺术作品中,狮子从公元前8世纪末期开始、野猪从大约公元前7世纪中期开始就经常出现在艺术作品中,而尽管对野兽的愤怒的描绘在公元前6世纪开始变得更加自由,这也不足以让我们给出任何定论。

① Studniczka 在把151至159行放进括号中之后,又把十二个蛇头放进了他想象中的“戈尔贡一样的惊惶神”身后的光环中——这倒是很好的古典时代的艺术创作,不过却牺牲了九行诗句,还改动了一处并做了很多不可靠的注释。Wilamowitz 同意了 Studniczka 的观点。但是 $\acute{\epsilon}\nu\ \delta\acute{\epsilon}$ 在《赫拉克勒斯之盾》的其他地方出现时都是用来引出一个新的、不同的形象或场景,与之前的诗行并没有什么关系。

② 在早期文献中, $\chi\lambda\acute{o}\upsilon\nu\eta\varsigma$ 一般用来指称雄性野猪,而不指母猪。我们的“赫西俄德”不太可能把这个词当做“被阉割了的”使用,虽然这个意思在亚里士多德那里很常见。母猪的性征直到公元前6世纪中期才在各类艺术作品中得到表达。Wilamowitz 认为 $\chi\lambda\acute{o}\upsilon\nu\eta\varsigma$ 一词在古希腊早期的意思应是“危险的”或“强悍的”,见氏著《埃斯库罗斯作品注疏》(*Aischylos: Interpretationen*)页217至219。

原文 178 至 190 行:在动物场景过后描绘的是拉皮泰英雄们(Lapiths)与马人作战的场景。马人在这里使用的武器是松树干,这曾经出现在公元前 8 世纪后半叶的艺术作品中。^① 这种形象的马人直到公元前 7 世纪中期才出现在神话中,马人的故事在这之后才与赫拉克勒斯的故事联系起来。我所知道的最早的拉皮泰英雄与马人作战的例子出现在佛朗索瓦(François)陶瓶的瓶颈处。很明显,本诗中的这个作战场景中,作战双方呈对垒的姿态——*Κένταυροι δ' ἐτέρωθεν ἐναντίοι ἡγερέθοντο* [而马人们则在对面集合起来],尽管马人后来也 *συναϊγδην* [189 行,冲到一起] 并 *αὐτοσχεδόν ὠριγνῶντο* [190 行,伸长身子搏斗]。这与古典时代艺术中的惯例不谋而合,当时的艺术作品避免表现纵深排布的战列(与画面垂直),而将其改为与画面平行排布的纵列。

给出作战双方的名字非常重要。观者怎样认出赫普雷俄斯(Hopleus)、埃克斯阿迪俄斯(Exadios)、阿尔科托斯(Arktos)这样不太有名的拉皮泰英雄或马人呢? 因为他们的形象的边上写着名字。而在公元前 7 世纪的陶瓶上,人物旁边写名字的现象非常少见,我所知道的最早例子是约制于公元前 665 年的前阿提卡时期(Protoattic)的陶瓶碎片。^② 东边的艺术作品则从未使用这种方法,不过出

① 我们能在出土于阿提卡的制作于公元前 8 世纪最后 25 年的几何图形风格(Geometric)晚期艺术作品中找到马人的形象。不过这种形象和神话中马人的一般形象有所差异,Buschor(参见 A. J. A. 1934, 页 128 至 132)认为公元前 7 世纪早期艺术作品中人马结合的怪物可能是为了表现提丰或美杜莎,直到大概公元前 675 年,艺术作品中的人马怪物才与“荷马史诗”中的“马人”合为一体(参见《伊利亚特》第 1 卷 268 行、第 2 卷 743 行;《奥德修纪》第 21 卷 295 行)。这种说法符合公元前 8 至前 7 世纪的古希腊神话的叙事倾向。从“马人”的神话看来,比这更早的古希腊艺术作品一般把“马人”描绘成有翅膀的形象,与我们熟悉的神话传说中的马人似乎没有关联。

② 前阿提卡时期中期的一个双耳陶罐的碎片上写着莫涅拉俄斯(*Μενέλαος*)的名字,不过并没有写他身旁那位同伴的名字(G. Karo, 26 *Hall. W. Pr.*, 页 14 以下)。

土于罗得岛(Rhodos)约制于公元前600年的欧佛尔波斯(Euphorbos)陶盘^①是一个例外。这告诉我们,这种人物旁注名的方式比我们在研究出土陶器时所认为的广泛程度可能大得多。不过到了公元前580至前570年,这种注名的方式变得普遍,有时甚至显得多余。古典时代的陶瓶绘制者一般都是一流的艺术家的,所以在缺乏其他证据的基础上,我认为这种注名的方式在当时变得非常流行。我们的诗人在写作这一段的时候把这种同时代艺术的潮流记在心上,他写了九个拉皮泰英雄和七个马人,因为马人的体型更为庞大——作者在写这一段时是以当时的艺术作品为摹本,他认为自己诗作中的盾牌上也注明了每个人物的名字。^②

原文191至237行这一段分为五组:阿瑞斯、雅典娜、阿波罗、一个港口和戈尔贡追赶珀尔修斯。处港口的场景外,剩下的四个都是典型的古典时代艺术作品描绘的主题,虽然诗人选择阿瑞斯和雅典娜有可能是因为这两个神明曾在“阿基琉斯之盾”中出现过(《伊利亚特》第18卷516行)。港口的场景可能是一种诗歌创作尝试或是一种怀旧(reminiscence)。最先出现的阿瑞斯(原文191至196行)站在自己的战车中,恐惧神(Deimos)和惊惶神在他身边,这两个名字来自“荷马史诗”。^③作者并没有描写πρὺλῆες[作战的人们],所以赫拉克勒斯的盾牌上很可能没有雕刻这个形象,因为我们的“赫西俄德”的描写一向是很精细的。阿瑞斯这部分和接下来的一部分与古典时代的柱间壁(metope)与墙板、门板上的雕刻有相似性,它们有着相似的紧凑感,并且依靠观者的想象支撑起画面中无法容纳

① 大英博物馆藏片A749号。

② Studniczka反对这种观点的原因是,作者在其他地方并没有给人物命名(同上,页76,注3)。不过就像他自己说的那样,我们的“赫西俄德”写的每一个场景之间没有关联。

③ 《伊利亚特》第11卷37行描写阿伽门农的盾牌上有这两位神: *περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε*,本诗只是把*περὶ*换成了*παρά*。

的形象,对雅典娜的特点的把握也很相似——执羊皮盾、握矛枪、戴头盔。

Studniczka 认为诗人描写的是一个真实存在的盾牌,于是觉得有必要把阿瑞斯和雅典娜的形象放到拉皮泰英雄与马人作战的场景中。^① 他力图恢复一个盾牌的原型,这个原型上的第二个区域或场景中,他把九个拉皮泰英雄放在左侧,七个马人放在右侧,而雅典娜和阿瑞斯则在拉皮泰英雄们身后指引并鼓励。(其他尝试恢复盾牌原型的学者则让雅典娜和阿瑞斯分别站在拉皮泰英雄和马人身后或者把他们放在中间,不过如果一定要把此两个神明放到这个场景中,Studniczka 的想法显然更好。)不过诗行本身却很明显并不支持这个观点。而且引导短语 *ἐν δὲ* 在《赫拉克勒斯之盾》中和在《伊利亚特》第 18 卷中一样都标志着新的一个与之前不相关的场景的开始,即使出现在一个场景内部,也标志其前后的内容并无紧密联系。

这一段的第三部分讲的是阿波罗和缪斯女神们为天神们演奏音乐。原文 203 行后半部分至 205 行前半部分被许多校勘者作为不必要的重复而删去。诗人并没有对天神们的描写。Evelyn-White 在自己的英译中把 *χοῖρος* 译为“一群”,不过这个词的这种意象直到公元前 5 世纪末期才出现。更贴切的意思应该——像荷马笔下的“阿基琉斯之盾”一样^②——是“歌队”或“舞队”,因为本诗的这个段落与“阿基琉斯之盾”颇有神似之处。^③

本段的这三个部分肯定出现在公元前 6 世纪——尤其是公元前 6 世纪的前三十年,因为雅典娜不久之后就在文学、艺术作品中变得更具女性化特征,而且通常都会站在一旁激励战士而不再亲自

① 见 Studniczka, 同前, 页 77 至 79。我们将会在后文中更详细地论述 Studniczka 的观点。

② 参见《伊利亚特》第 18 卷 590, 603 行。

③ 可将本诗 201 至 203 行、205 至 206 行分别与《伊利亚特》第 18 卷 569 至 570 行、604 至 606 行对照。

冲锋陷阵。

港口的场景(原文 207 至 215 行)出现在神明的场景与戈尔贡追赶珀尔修斯的场景中间非常奇怪,原文 209 行后半部分至 211 行前半部分并不在最早的手抄本中,而且看起来像是对 211 行后半部分至 212 行的重复——所以许多校勘者将其看做衍文。要找这一段与早先文学作品的联系非常容易,《伊利亚特》第 21 卷 22 至 23 行很有可能影响了这里的用词,不过应该没有影响我们的“赫西俄德”对整个场景的把握。这个场景很可能是诗人的独创,古典时期的艺术作品描绘的主题都与这个场景不相似。虽然在前科林托斯(Protocorinthian)时期(公元前 7 世纪中期)的艺术作品中,埋伏着手持猎网捕捉野兔的猎人偶尔出现,^①但渔民却非常少见,至少据我所知没有拿着渔网的渔民。海景也很少见,一般艺术作品都让观者自己想象景色,顶多有一些动物或植物作为提示。比如一个出土于阿提卡的约制作于公元前 625 年的陶片表现了三个戈尔贡在海上飞驰的景象,作者只用了一群海豚来代表海洋。^② 据我所知,在公元前 6 世纪早期之前并没有对波浪的严格描绘。海豚和鱼群出现的次数很多,尤其在科林托斯(Conrinth)中部出土的球形罐(aryballoi)上很常见,时期大概是公元前 6 世纪的前二十五年。Halle 138 号藏品是一个很好的例子,上面画着四头海豚正在包围两条鱼。^③ 对海豚和鱼群的描写可能源自海边的生活经历,但这不能解释拿着渔网的渔民和汹涌澎湃大海的出现。我们的诗人的确可能让这一部分脱胎自同时期的艺术作品,但我们没有相关的证据来证明这一点。Studniczka 认为盾牌原型中的港口是戈尔贡追逐珀尔修斯场景

① 拿着网的猎人在公元前 6 世纪的艺术作品中只出现过很少几次。

② 参见 Buschor 编,《古希腊瓶画》(*Greek Vase-Painting*) 页 23,插图 48。

③ 比较出土于塔兰托(Taranto)的拉科尼亚式(Laconian)陶碗(公元前 6 世纪早期)。

中的一部分^①,而那个渔人则是珀尔修斯的养父狄克提斯(Dictys),理由是对δίκτιον[渔网]一词的生硬解读——他认为ἀμφίβληστρον意为“网”,而δίκτιον则是狄克提斯的名字,他甚至还认为港口代表着珀尔修斯后来回到的拿索斯岛(Naxos),而诗人对盾牌原型的理解错误导致了这种场景上的分离。^②这种解读非常精彩,让诗人对港口的描写更好地与文意契合,而狄克提斯虽然并没有在古典时代表现珀尔修斯故事的艺术作品中出现过,但这个问题似乎并不严重。

戈尔贡追逐珀尔修斯是第五部分(原文 216 至 237 行)。除了两处精妙的细节(原文 217 至 218 行^③、231 至 233 行),这一部分基本是对一般古典时代艺术作品(从公元前 625 年起非常流行)的如实描写。^④有翅膀的鞋子、来自冥府的帽子(或皮盔)、有流苏的 κίβισις[袋子]和宝剑在当时的艺术作品中都是珀尔修斯的惯常装

① 参见 Studniczka, 同前, 页 69 至 76, 尤其是页 75 至 76。Mazon 也非常认同这种场景上的结合。

② 这种错误告诉我们诗人对盾牌原型并不非常熟悉,但要真是这样的话,这个盾牌原型就不可能像 Studniczka 宣称的那样是一件令人叹为观止的非常伟大的艺术作品了。

③ 有些学者认为珀尔修斯是一个可拆卸的单独的艺术品,是用钉子固定在盾牌上的——这在真实的艺术作品中是无法接受的,而我们的“赫西俄德”在这里的描写中当然是把赫拉克勒斯的盾牌当做一个真实的艺术作品的。原文 164,299 行还有两处超自然的细节,不过这面盾牌的制作者是赫怀斯托斯——一位天神制造的工艺品总会有一些不寻常的地方。

④ 这个主题在阿提卡最早出现于画家内索斯(Nessos Painter)的作品中,时期大约为公元前 625 年。他似乎是前阿提卡时期的画家中对神话最感兴趣的一位,这个场景在他现存的作品中一共出现过 5 次,虽然不一定每次都是全景呈现。《赫拉克勒斯之盾》中描写的许多场景其实也与来自画家内索斯的风格非常一致,只不过他的这些作品已经遗失。这些作品在大约公元前 6 世纪初期制于阿提卡。科林托斯的艺术发展比阿提卡更快,在特尔莫斯(Thermos)发现的柱间壁为我们提供了这个故事最早的视觉呈现,跟我们在《赫拉克勒斯之盾》中读到的基本一样。这些柱间壁的时间与画家内索斯基本相同(或略早)。

备,他此时正全速奔跑,两个戈尔贡跟在身后,两条巨蛇在她们身上缠绕。

原文 236 至 237 行似乎是要表现戈尔贡的脸非常可怕,应该不是指真有一个人格化的惊惶神在戈尔贡的旁边——许多校勘者采取这种解释,不过却把原文 147 至 148 行类似段落中的 *ἔρις* 当做人格化的形象。不过一个微小的人格化形象(究竟怎么能认清这个形象代表着什么呢?)在一个较大的形象周围移动——这对古典时代的艺术作品来说是完全陌生的。

原文 237 至 270 行:在说了这么多有关古典时代艺术作品的必要的题外话之后,我们必须让话题回到“荷马史诗”。我们的“赫西俄德”笔下的战火笼罩下的城市完全脱胎于《伊利亚特》第 18 卷 509 至 540 行,其中也有直接借用,但作者在本段的独创性很强,尽管荷马的用词更为精练。

《伊利亚特》第 18 卷	《赫拉克勒斯之盾》
509 至 513 行:引子	237 至 242 行:引子
514 至 515 行:没有参与作战的人	242 至 248 行:没有参与作战的人
516 至 519 行:跟随阿瑞斯与雅典娜出战的人	
520 至 529 行:伏击	
530 至 532 行:支援	
533 至 534 行:战斗	248 行:战斗
535 至 540 行:与战争有关的神灵	248 至 270 行:与战争有关的神灵

我们可以看出,荷马在大致相同的篇幅内呈现出更多更清晰的画面,而《赫拉克勒斯之盾》则只选取了两个描写战斗的角度,且遣词造句颇为冗长,不过 246 至 248 行所写的向神明祈祷的老人的确是精彩的独创。《赫拉克勒斯之盾》237 至 270 行与《伊利亚特》第

18 卷 509 至 540 行之间在结构上非常相似,在用词上也是如此,例如在描写没有参与作战的老人时,荷马写的是 οὐς ἔχε γῆρας[《伊利亚特》第 18 卷 515 行,“被老年掌握的”],我们的诗人写的是 γῆρας τε μέμαρπεν[本诗 245 行,“被老年抓住的”],而接下来荷马写那些即将进入战场的人们 οἱ δ' ἴσαν[《伊利亚特》第 18 卷 516 行,“他们前进”],而我们的诗人写的是 τοῖ δ' αὖτε μάχην ἔχον[“再次杀入敌阵”,本诗 248 行]。也许本诗 258 行的 ὑφήσσων[身形较小、不如某人高大]是对《伊利亚特》第 18 卷 519 行的 ὑπολίζοντες[个子更小]的模仿。^① 我们的诗人对命运之神的可怕之处的描写是非常典型的,而且他在很大程度上借用了《伊利亚特》第 18 卷的 535 至 538 行。本诗在这里基本没有借鉴古典时代的艺术,大多数时候是以荷马作为自己灵感的来源。

原文 270 至 313 行:这一段写的是和平中的城市,占用的篇幅更大,因为我们的诗人让诗作进入了他所熟悉的艺术作品中常用的题材。这一段共分为七小部分,其中只有两部分有对“荷马史诗”的模仿,另外五部分则是典型的同时代绘画艺术中的主题,而这些绘画在表现上没有纵深感,与荷马笔下的“阿基琉斯之盾”的精工细作截然相反。

婚礼场景(原文 273 至 280 行)也是对荷马(《伊利亚特》第 18 卷 491 至 496 行)的模仿,很多短语是直接借用。尽管婚礼是古典时代艺术作品中经常表现的题材,但对于本诗来说,《伊利亚特》才是其摹本。

欢乐游行(κῶμος,原文 281 至 284 行)的场景应该是古典时代的特色,至少 κῶμος 和其动词形式 κωμάζω 直到古典时代的抒情诗人那里才出现。游行场景作为艺术家的创作主题最早出现在公元前

① Wilamowitz(同前,页 119)认为本诗原文 258 至 260 行是衍文,Mazon 的校勘本采用了这种观点,而 Rzach 和 Evelyn-White 的校勘本则保留了这三行。

7 世纪晚期的科林托斯,公元前 6 世纪传到雅典。这个主题的艺术创作在公元前 6 世纪的前三十年最为流行,尤其在公元前 580 至 570 年。^① 在小亚细亚半岛东岸的伊俄尼亚(Ionian)艺术中,欢乐游行的场景最早出现于公元前 7 世纪末期——和希腊大陆上的情况一样——流行至公元前 6 世纪六七十年代(喜剧=谐剧就从这个语词衍生而来)。游行队伍主要由跳舞的人组成,有时其中也有吹笛手。原文 283 行很可能是衍文,许多校勘者都将这行放进括号中。

接下来的是农田的场景(原文 286 至 301 行),这一段依然脱胎自“荷马史诗”。原文 286 至 288 行对耕作的描写出自《伊利亚特》第 18 卷 541 至 549 行,尤其是 542 至 543 行。原文 288 至 291 行脱胎自《伊利亚特》第 18 卷 550 至 556 行,原文 292 至 301 行则脱胎自《伊利亚特》第 18 卷 561 至 572 行。这一段在用词上也有一些是对“荷马史诗”的模仿。原文 293 至 295 行有可能是衍文,因为这三行在内容上与 296 至 300 行有一些重复,而 298 行必然是误抄。^② 这一段在细节呈现上不如“荷马史诗”,我们的诗人很有可能认为既然阿基琉斯的盾牌上有农业场景,那么赫拉克勒斯的盾牌上也应该有。Studniczka 认为耕种、收割、采葡萄和狩猎分别代表了一年中的四季,而那些比赛拳击和摔跤的人被用来充满葡萄园的画面。^③ 这些结论下得比较轻率,而且,古典时代的艺术作品一般把猎兔的场景放在次要位置上。

原文 285 至 286 行、301 至 313 行给出了四个古典时代艺术作品经常表现的场景,飞驰的骑手(285 至 286 行)——在这里应该和战争不相关——在公元前 7 世纪中期的艺术作品中变得越来越常见,而这个题材的受欢迎程度在公元前 6 世纪中期开始减退。拳击

① 参见 H. G. Payne, NC., 页 118。

② 参见 Wilamowitz, 同前, 页 117, 他认为 299 行也是衍文, 因为与 295 行有重复, 但这是错误的, 参见 Mazon, 同前, 页 144 注 2。

③ 参见 Studniczka, 同前, 页 82。

手和摔跤手(301 至 302 行)尽管偶尔出现在更早的艺术作品中,但受欢迎的程度延续的时间更久。猎兔的场景(302 至 304 行)是最早的“东方化主题”(Orientalizing)作品,在公元前 6 世纪早期渐渐不受欢迎,本诗和瓶绘一样,都展现了不止一只兔子。赛车的题材(305 至 313 行)流行于几何图形风格时期,在其后的整个古典时期内都很受欢迎。本诗写的赛车冠军的奖品也和瓶绘上惯常表现的——三足鼎。

原文 314 至 317 行和《伊利亚特》第 18 卷的“阿基琉斯之盾”(607 至 608 行)一样都写了盾牌的外围是绕地长河俄刻阿诺斯,只是我们的诗人为了给赫拉克勒斯更大的荣耀而在俄刻阿诺斯中加入了天鹅和鱼群。

尽管《赫拉克勒斯之盾》模仿了太多同时代的艺术作品以及“荷马史诗”,但诗人的模仿起码是忠实于原作的,这样我们现在还可以考证其各部分的出处。“荷马史诗”与古典时代的艺术作品为诗人提供了太多模仿的对象,为便利起见,我以下表来表示诗人模仿的出处。

模仿“荷马史诗”	模仿古典时代的艺术作品
	144 至 153 行:惊惶神
154 至 160 行:战斗场面	
	168 至 177 行:野猪与狮子
	178 至 190 行:拉皮泰英雄和马人
	191 至 196 行:阿瑞斯
	197 至 200 行:雅典娜
	201 至 206 行:阿波罗和众缪斯
	216 至 237 行:戈耳贡追逐珀尔修斯
237 至 270 行:战火中的城市	

续表

模仿“荷马史诗”	模仿古典时代的艺术作品
270 至 273 行:和平中的城市	
273 至 280 行:婚礼	
	281 至 284 行:游行
	285 至 286 行:骑手
286 至 301 行:农业场景	
	301 至 302 行:拳击手与摔跤手
	302 至 304 行:猎兔
	305 至 313 行:赛车
314 至 317 行:俄刻阿诺斯	

原文 161 至 167 行及 207 至 215 行所模仿的对象不明。^① 诗人对“荷马史诗”的模仿非常明显而且紧密,不仅仅是在场景的选择上,甚至在句子的架构与用词上都是如此。^② 一位独创性并不强的诗人很难在这样的基础上在展示出自己不如荷马的独创诗句了。乍看来(*prima facie*),本诗模仿了很多古典时代的艺术作品,因为诗中选取的题材在这些艺术作品中也很常见。而我们却并没有找到本诗模仿古典时代的文学作品的痕迹。接下来,我们需要弄明白,本诗没有模仿“荷马史诗”的段落究竟是在模仿哪个什么年代的艺术作品。有些未模仿荷马的段落所选取的艺术作品使用的题材在

① 我倾向于认为 161 至 167 行是对“荷马史诗”的模仿,而 207 至 215 行是对古典时代艺术作品的模仿。

② 除了用词上的模仿之外,我们的诗人只模仿了《伊利亚特》第 18 卷的“阿基琉斯之盾”和第 11 卷对阿伽门农的装备的描写,诗人还在 122 行以下描写赫拉克勒斯的装备时模仿了后一段。

整个古典时代中都很常见,不过戈尔贡追逐珀尔修斯的题材直到公元前7世纪的最后三十年才出现在各种艺术作品中,而艺术作品对游行狂欢场景的描绘也直到公元前7世纪末期才出现。而拉皮泰英雄们、在人物形象旁边注出名字、阿瑞斯、雅典娜和阿波罗的场景则将我们带入公元前6世纪,更精确地说是从公元前580至前570年,^①或者说是佛朗索瓦陶瓶([译按]约公元前570至前560年)或库普赛洛斯之柜([译按]约公元前570年)的时期,因为我们在这两件艺术品上找到了《赫拉克勒斯之盾》的影子,当然,在其他出土于科林托斯与阿提卡的艺术作品中,我们也能找到《赫拉克勒斯之盾》模仿的迹象。^②

如果我们的诗人在写作《赫拉克勒斯之盾》时真的是在模仿同时代的艺术作品,那么我们在上文的分析过后可以给出结论:本诗写作于公元前6世纪早期,也许是在公元前570年左右,作者是一位非常熟悉阿提卡与科林托斯的艺术作品以及“荷马史诗”的诗人。很有可能诗人是一位贴萨利亚人或波俄提亚人,而写作《赫拉克勒斯之盾》是为了献给帕加塞的阿波罗神庙。

当然,另外一种可能是我们的诗人是在描写一面真实存在的盾牌,那我们只能给出一个创作时间的最早年代。虽然这种观点并不被广泛认同,但必须在我们的考虑之中。

本诗的某些段落和古典时代艺术作品的紧密关系让一些学者——尤其是 Studniczka——认为原文144至317行是在直接描写一面真实存在的盾牌。^③也许这个观点对于某些考古学家来说很

① 如果原文207至215行对海浪的描写是模仿了古典时代艺术的话,那么这一段也属于这种情况。

② 不过,我们提到的某些艺术题材从来没在伊俄尼亚出现过,其他的艺术题材则直到公元前6世纪中期才从阿提卡传入伊俄尼亚。

③ 论述这个观点的文章很多, Studniczka 列出了一份书目表,不过他的论证超过了所有之前的学者, Wilamowitz 也采用了他的观点。也有许多学者对这个观点采取逃避而不评价的态度。

像是正确的,但其实很难经得住推敲。Studniczka 以自己巧妙的独创,建立起一套貌似正确的说法,他的论证基于以下几点:第一,从文本看来,这个观点是可能成立的;第二,古典时代的艺术家完全有可能制造这样一面精工细作的盾牌;第三,古希腊的神庙中有一些据说是古代英雄的盾牌(而如果本诗描写的是真实的盾牌,那么这面盾牌一定被人认为是赫拉克勒斯使用过的盾牌而安放在神庙中);^①第四,古典时代的艺术作品和本诗中的盾牌有很大联系,而盾牌原型正是一个古典时代(或略早)的艺术作品。

另一方面,Studniczka 的理论的确紧密结合文本,尤其从战火中的城市和和平中的城市两个场景看来,盾牌原型的作者在制造盾牌时心里想着荷马笔下的“阿基琉斯之盾”。按照 Studniczka 的观点,盾牌原型——如果真有这个原型的话——被人认为赫拉克勒斯曾经使用过的,因为我们的诗人不太可能把一面别的英雄的盾牌安在赫拉克勒斯身上。可如果真是如此,为什么文本中没有提到盾牌上有任何献给赫拉克勒斯的标志?

我们没有在出土的艺术品中发现一面与本诗所描写的相似的盾牌也许只是出于偶然。^② 我们还应该明白,古典时代的铁制工艺

① 阿尔戈利斯(Argolis)有两面,一面在帕拉斯神殿,据说是狄奥墨得斯(Diomedes)的盾牌(参见卡利马科斯[Callimachus],《颂歌集》[Hymni],第5首35行);另一面在赫拉神殿,据说是欧佛尔波斯(Euphorbus)使用过的。

② 现存的盾牌中还没有一面同中心结构的精雕细刻的盾牌是纯粹希腊风格的。通过无数现存的古典时代的陶瓶来判断,当时最受欢迎的形式是只描绘单独人物或简单的场景,不过这些艺术作品的确对细节描绘得细致入微。例如埃克赛齐亚斯(Exekias)出土的精美双耳陶罐表现了阿基琉斯和埃阿斯的形象,对两位大英雄的袍子做了非常精细的刻画。二人的盾牌分别立在他们背后,阿基琉斯正在展示一个半羊人的头——以低浮雕的形式刻画,其上有一条蛇,其下有一头豹子;埃阿斯则拿着一个戈尔贡的头,在他上下各有一条蛇。

品以浮雕或雕刻为主,嵌入式的很少,^①我们的赫拉克勒斯之盾是嵌入式的,而迈锡尼的一些铁制工艺品和“荷马史诗”中的阿基琉斯之盾与阿伽门农的胸甲都是嵌入式的。

一个更简单且更好的结论是,我们的诗人对无论“荷马史诗”还是同时代的艺术作品的模仿都是随意选择的。另外值得注意的一点是,当诗人的摹本是“荷马史诗”时,文段在用词和句子结构上都更加频繁地模仿荷马,而内容则和古典时代的艺术作品相去较远。^② 人们可以尝试把这面盾牌绘制出来,但是不可能完全成功,因为诗人心中并没有一面具体到每个细节的盾牌,也不是在描写一面真实存在的盾牌。从文本推断,我们的赫拉克勒斯之盾在构图上以蛇状的惊惶神为中心,盾的边缘则由俄刻阿诺斯环绕着,不过作者对盾牌在构图上的具体构想止步于此。除去位于中心的惊惶神,接下来是四个场景:战斗场景、十二个蛇头、野猪与狮子、马人与拉皮泰英雄,这四个场景的位置有可能是贴近中心的。阿瑞斯、雅典娜、阿波罗和众缪斯及港口的场景可以放在第四个场景中,但那两座城市的位置很难确定,还不能忘记猎兔与赛车的题材在古典时代的艺术作品中也很重要。要证明这个盾牌原型是否存在是不可能的,但我们也不能完全依赖折中的解释。

① 参见 Payne, 同前, 页 94 至 97。我的这个结论的例外非常少,反对的原因主要有以下几点:第一,库普赛洛斯之柜是嵌入式作品(参见泡赛尼阿斯,《希腊地志》第 5 卷第 17 章第 5 节)——不过它是木制的;第二,前科林托斯时期的彩色艺术风格是从铁制工艺品发展而来的——不过 Payne 的观点和论证更具说服力:这种风格是从自由的绘画作品中发展而来的;第三,确实有一些古典时代的嵌入式艺术作品有模仿铁制艺术品的迹象——不过涂有红色、白色且细节丰富的作品更像是在模仿一些软表面的嵌入式艺术作品。

② 参见 P. Friedländer《赫拉克勒斯》(“Herakles”), 见 *Phil. Untersuch.*, 第 19 期, 1907, 页 108 至 120。这篇文章也相信我们的诗人是在描写一面真实存在的盾牌,不过作者也认为诗中那些对“荷马史诗”的模仿是不可能由一面真实存在的盾牌表现出来的。因此 Friedländer 认为要还原盾牌原型的面貌,应该把诗中对“荷马史诗”的模仿全部去掉。

《赫拉克勒斯之盾》时期与源起^①

扬科(R. Janko) 撰

关于《赫拉克勒斯之盾》起源的研究和文章有许多——而且数量过多导致我们很难从汗牛充栋的各种理论中获得真正的突破。不过尽管许多研究结论只能被当作假说而不是真正事实,但还是有一些很好的成果。在本文中,我将以其中一些成果为出发点,在尽量确保它们的可靠性的前提下,通过这篇诗作对赫拉克勒斯与库克诺斯之战的叙事进行一系列研究与讨论,尽量解决相关的神话传统多样性问题并以新的角度理解《荷马风格的颂歌》中“皮托的阿波罗颂歌”的前半段。

1. 文本的真实性与作者身份

尽管近期有文章对《赫拉克勒斯之盾》为赫西俄德的真作的可能性进行了重新讨论,^②但无论 1 至 56 行是否真的出自赫西

① [译按]本文译自 R. Janko 撰写的《赫拉克勒斯之盾与库克诺斯的神话》(“The Shield of Heracles and the Legend of Cycnus”)第一部分,标题为译者所拟。

② 参见 L. Anderson《赫拉克勒斯之盾:源起之问题》(“The Shield of Heracles: problems of genesis”),见 *C&M* 30, 1969, 页 10 至 26。在言辞方面已经有了充分证据让我们做出赫西俄德并非这篇诗作真正作者的结论,参见 G. P. Edwards《赫西俄德在传统语境中的语言》(*The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford 1976)页 196 以下。

俄德,^①在本文中我将把《赫拉克勒斯之盾》的主体(57至480行)为后人伪托赫西俄德所作当成既定事实。拜占庭的阿里斯托芬认为本诗的作者身份令人怀疑,他认为本诗的1至56行与《名媛录》第4卷的一部分是相同的(和其他古代评论家一样,他也认为《名媛录》是赫西俄德的真作)。^② 他的观点现已被两个古抄本断片证实,紧接《赫拉克勒斯之盾》1至56行之前的部分以及第1行在这两部分断片中出现(俄克叙林库斯古草纸2485与2494号断片,牛津大学版编号)。这告诉我们,《赫拉克勒斯之盾》的作者从《名媛录》中借用了五十六行作为自己诗作的开头。同样的情况也出现在《荷马风格的颂歌》中“皮托的阿波罗颂歌”的前半段,这种借用可能发生在公元前6世纪。^③ 《赫拉克勒斯之盾》79行以下赫拉克勒斯讲话的内容与《名媛录》中有关阿尔克梅内的段落的相关性是证明57至480行依附于《名媛录》的文本内证据。诗人选择《名媛录》中的段落作为自己创作的引子是以赫西俄德的权威性告诉读者赫拉克勒斯在忒拜的降生,证明了赫拉克勒斯的英雄事迹出于来自宙斯的神圣血统。之后,在赫拉克勒斯对伊俄拉俄斯的讲话中,作者毫不犹豫地讽刺赫拉克勒斯自己并不了解自己的身世。当然,这个证据并

① 参见 I. M. Cohen《赫西俄德的名媛录》(*The Hesiodic Catalogue of Women*, Toronto 1983)章7; M. L. West《赫西俄德的名媛录》(*The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford 1985)页125以下。

② J. Vara Donado 认为之前并没有人对本诗作者的身份提出怀疑便可以推断出作者确为赫西俄德的结论是站不住脚的,参见《赫拉克勒斯之盾研究:赫西俄德,本诗的作者》(“Contribución al conocimiento del Escudo de Heracles: autor del poema”),见 *CFC* 4, 1972, 页315至365。从某种程度上说,很可能连罗得岛的阿波罗尼俄斯都面临着这样的挑战,参见 J. Schwartz《托名赫西俄德的作品》(*Pseudo-Hesiodica*, Leiden 1960)页459注8。

③ 参见 W. Burckert《基奈托斯、波律克拉底与荷马风格颂歌中献给阿波罗的颂歌》(“Kynaithos, Polycrates and the Homeric Hymn to Apollo”),见 *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B. M. W. Knox* (Berlin/New York 1979), 页53至62。

不能保证准确性,但至少有一定价值。

那么在 57 至 480 行内文本的真实性又如何呢,几乎所有的校勘者,包括 C. F. Russo 和后来的 Solmsen^① 都认为本诗的原文遭到过历代诵诗人的严重篡改。意思有重复的几处肯定存在衍文:尤其是 201 行后半段至 203 行前半段与 203 行后半段至 205 行前半段有重复;209 行后半段至 211 行前半段与 211 行后半段至 213 行前半段有重复;281 至 282 行与 283 行有重复;293 至 295 行与 296 至 297 行及 299 至 300 行有重复;402 至 404 行与 405 至 411 行有重复。调整后的这些部分仍然不能避免有些口头演绎的特点,不过无可争议的是,本诗在公元前 6 世纪晚期的雅典大受欢迎全赖这些诵诗人。Russo 以其恰切的关于体裁的论据删去了 298 行^②并把 293 至 295 行当作衍文:

οἱ δ' αὖτ' ἐς ταλάρους ἐφόρευν ὑπὸ τρυγητήρων
λευκοὺς καὶ μέλανας βότρυας μεγάλων ἀπὸ ὄρχων,
βριθόμενων φύλλοισι καὶ ἀργυρέης ἐλίκεσσιν.

296 至 300 行(不含 298 行)原文为:

οἱ δ' αὖτ' ἐς ταλάρους ἐφόρευν. παρὰ δέ σφισιν ὄρχος
χρύσεος ἦν, κλυτὰ ἔργα περίφρονος Ἡφαίστοιο,
σειόμενος φύλλοισι καὶ ἀργυρέησι κάμαξι,
βριθόμενος σταφυλῆσι· μελάνθησάν γε μὲν αἶδε.

① 参见 F. Solmsen《赫西俄德的神谱、工作与时日、赫拉克勒斯之盾》(Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum, Oxford, 1970)。

② 298 行只出现在两个没有 283 行的手抄本中,这一行将 282 行后半部分至 283 行前半部分弄混了,很可能是因为 298 行的开头与 283 行的开头非常相像导致误抄。

一个诵诗人因为记错了 299 至 300 行结果导致藤蔓是因为树叶而非因为葡萄而颤抖,他对 300 行和 294 行对葡萄的描述也有错,而且让本诗的这个场景与“荷马史诗”中本来所有的摹本相悖(《伊利亚特》第 18 卷 561 行以下)。而 299 行并没有出现重复的问题,这一行唤起读者对盾牌的高贵特质的注意,诗人并没有避免在主句之后使用分词再一次修饰主语(亦如 193 行以下)。在重复的语句中,我们也没有发现与“荷马史诗”之后的文学作品相似的地方。本诗在公元前 6 世纪既有文字传播也有口头传播,这应该有助于我们对这些部分的校勘工作。

尽管有这些在流传过程中产生的误差,怀疑全诗文本的可靠性是有失公允的。对赫拉克勒斯的盾牌的描写也出自 57 至 480 行的作者之手,这位诗人在风格上倾向于阴郁的场景和怪诞的形象,尤其体现在 216 行以下戈尔贡追逐珀尔修斯的场景——珀尔修斯是赫拉克勒斯的祖先,故而也是赫拉克勒斯杀死怪物的先例(exemplum)——以及 191 至 206 行中对阿瑞斯(身边跟随着惊惶神和恐惧神)、雅典娜和阿波罗的描绘。以上的几位神明与库克诺斯同赫拉克勒斯的决斗密切相关,诗作对其描绘的顺序也按照他们干预战斗的顺序。

2. 本诗创作时间的外部证据

本诗创作时间的最晚时间来自佛朗索瓦陶瓶上描绘的马人梅兰凯特斯(*Μελαγχαίτης*),时间约为公元前 570 年,这个马人的来源是对《赫拉克勒斯之盾》186 行原文的误读:

Ἄρκτον τ' Οὐρείον τε μελαγχαίτην τε Μίμαντα

在这里,“梅兰凯特斯”(μελαγχαίτην)根本不是一个马人,只是一个形容词,意思是“黑发的”,用来形容米玛斯,却被绘制陶瓶的艺术家当做另一个马人和其他几位画在了一起。由此,我们从陶瓶上的图画上得到了本诗创作时间的最晚时期,这个时期的准确性很高,因为库克诺斯与赫拉克勒斯一战在阿提卡和科林托斯瓶绘上最

早出现于公元前 565 年,后来这个场景在雅典的艺术家之间变得非常流行。许多艺术家都以《赫拉克勒斯之盾》上描绘的场景为题材进行创作,尤其是律多斯(Lydus,约公元前 560 至前 540 年)。^①

据说斯特西科洛斯曾认为这篇诗作确实为赫西俄德所作, *καὶ Στησίχορος δὲ φησιν Ἡσιόδου εἶναι τὸ ποίημα*. [斯特西科洛斯说这篇诗作为赫西俄德的作品。]这引起了更多争议,关于这个说法,我们要提出以下三个问题:

- (1) 斯特西科洛斯会讨论一篇短诗的作者身份吗?
- (2) 他讨论这个问题的原因、方式与场合是什么?
- (3) 我们应该如何看待这个言之凿凿的说法呢?

在公元前 6 世纪时,人们不可能讨论《赫拉克勒斯之盾》的作者究竟是不是赫西俄德。J. A. Davison 甚至在一篇著名的文章中怀疑斯特西科洛斯根本没有提到过本诗,^②这句话中的“这篇诗作”有可能指的是《名媛录》,但无论如何年代上都有些问题。不过,《名媛录》中只有关于赫拉克勒斯出生的故事,而斯特西科洛斯的作品中对赫拉克勒斯与库克诺斯的整段故事都有所涉及,且一般认为斯特西科洛斯生活的时期为公元前 6 世纪中期,这样来看年代上的问题不足为虑。我们甚至可以进一步推断,《赫拉克勒斯之盾》以其谨慎使用的古老辞藻和前五十六行赫西俄德的真作,在当时的确给人以古老诗作的感觉,故而斯特西科洛斯在自己的作品中使用了其中的

① 参见 H. A. Shapiro《赫拉克勒斯与库克诺斯》(Herakles and Kyknos), 见 *AJA* 88, 1984, 页 523 至 529, 这篇文章指出了以赫拉克勒斯与库克诺斯之战为主题的瓶绘作品,公元前 565 至前 480 年之间约有一百二十个作品以此为题。Shapiro 还分析了这个题材大受欢迎的政治原因,参见《赫拉克勒斯、库克诺斯与德尔菲》(“Heracles, Kyknos and Delphi”), 见 *Proceedings of the First International Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Amsterdam 1985 – 1986。非常感谢这位作者审阅本文。

② 参见 J. A. Davison《厄拉诺斯年报 53 期》(*Erano*s 53, 1955)137 页以下。

素材。似乎斯特西科洛斯同其他合唱抒情诗人一样,使用了前辈作家的题材。《古希腊抒情诗》页 193 说他在自己的文章中评论过荷马与赫西俄德,这也许是来自其他评论家的说法,但他的确评论过抒情诗人克珊托斯(Xanthus),见下文中的引用。这样,他在自己的文章中提到《赫拉克勒斯之盾》就是有可能的了,最有可能的出处是他的诗作《库克诺斯》(Cycnus)^①——这篇诗作给出了另一个赫拉克勒斯与库克诺斯之战的版本。我们将会明白,斯特西科洛斯与品达一样,提到前辈诗人主要是为了评论他们对神话与英雄故事的处理。

这种说法的来源是什么?“A 假说”(Hypothesis A)告诉我们有一个叫“梅加克勒斯”(Megacles)的雅典人认为,《赫拉克勒斯之盾》的作者是赫西俄德,他不应该让赫怀斯托斯为自己母亲[赫拉]的敌人赫拉克勒斯和伊俄拉俄斯制造武器。我们对这个“梅加克勒斯”一无所知,但从口吻与涉及的内容来看,“梅加克勒斯”很可能其实是雅典的梅加克里德斯(Megaclides)——我们从这个人的著作残篇中发现了他对荷马及赫西俄德的评判,他喜欢指责诗人的创作不合理并且对赫怀斯托斯为赫拉克勒斯制作的武器尤为关注。雅典奈俄斯(Athenaeus)曾指出(见《古希腊抒情诗》页 229):

διόπερ καὶ Μεγακλείδης ἐπιτιμαῖ τοῖς μεθ' Ὀμηρον καὶ Ἡσίοδον ποιηταῖς ὅσοι περὶ Ἡρακλέους εἰρήκασιν ὡς στραδοπέδων ἡγεῖτο καὶ πόλεις ἥρει . . . τοῦτον οὖν, φησὶν, οἱ νέοι ποιηταὶ κατασκευάζουσιν ἐν ληιστοῦ σχήματι μόνον περιποριόμενον ξύλον ἔχοντα καὶ λεοντῆν καὶ τόξα; καὶ ταῦτα πλάσαι πρῶτον Στησίχορον τὸν Ἰμεραῖον; καὶ Ξάνδου δ' ὁ μελοποιὸς πρεσβύτερος ὢν Στησιχόρου ὡς καὶ αὐτὸς ὁ Στησίχορος μαρτυρεῖ, ὥς φησιν ὁ Μεγακλείδης, οὐ ταύτην αὐτῷ περιτίθησι τὴν σχολὴν ἀλλὰ τὴν Ὀμηρικὴν. πολλὰ δὲ τῶν Ξάνδου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρέστειαν καλουμένην.

① 见 D. L. Page 编《古希腊抒情诗》(*Poetae Melici Graeci* [PMG], Oxford 1962) 页 207。

梅加克里德斯认为是那些在荷马与赫西俄德之后的诗人在自己的作品中把赫拉克勒斯写成一个攻城拔寨的人……这些后世的诗人让赫拉克勒斯穿上狮皮、手拿木棍、身背弓矢并四处劫掠,最早这样说的是斯特西科洛斯与希梅莱俄斯,更早的抒情诗人克珊托斯与斯特西科洛斯的观点相同。以上是梅加克里德斯的说法,他本人对赫拉克勒斯的形容则只使用出自荷马笔下的材料。

将此段材料与“A假说”对照就能知道,“A假说”中的“梅加克勒斯”应为“梅加克里德斯”,Schwartz 在《托名赫西俄德的作品》页460认为梅加克里德斯为人们研究斯特西科洛斯借用赫西俄德的作品也提供了来源。为何梅加克里德斯对斯特西科洛斯如此感兴趣?原因在于他作为公元前4世纪的“鞭打荷马者”(Homeromastix)^①,无疑会找出诗人们相互借用的段落(尤其是模仿或借用荷马史诗、赫西俄德的作品,一如我们的《赫拉克勒斯之盾》)并加以评论,如此,梅加克里德斯可以作为我们可靠的资料来源——这样,斯特西科洛斯便不是不可能知道《赫拉克勒斯之盾》了。

3. 本文创作时间的内部证据

一般认为,《赫拉克勒斯之盾》不仅模仿了荷马笔下的“阿基琉斯之盾”,也模仿了赫西俄德的《劳作与时日》582行以下对炎热夏日的描写(参见《赫拉克勒斯之盾》392行以下)。最近的语言学研究表明,《赫拉克勒斯之盾》正好处在叙事诗传统的变革阶段,这个阶段的叙事诗作品中出现了许多模仿古代诗歌文本的例子。下文将会说明本诗还模仿了《伊利亚特》第5卷。《名媛录》为我

① [译按]“鞭打荷马者”(mastix来自古希腊文,意为“鞭子”)最早用来形容公元前4世纪的修辞家左利俄斯(Zolius),因为他的文章尖锐地批评了“荷马史诗”。

们提供了一个本诗创作的最早时期,不过我们既不能把《名媛录》作为一个整体确定其创作时间,也不能确定其中有关阿尔克梅内的一段创作时间。一般说来,《名媛录》中有关库瑞内(Cyrene)的一段告诉人们全诗最早创作时间为公元前630年,但这个结论是有问题的,^①此外,对《名媛录》中用词的统计与研究告诉我们其创作时间为公元前7世纪,这个时期大约与赫西俄德的时代相同。^②这个结论为《赫拉克勒斯之盾》的作者借用《名媛录》提供了充足的时间。

对用词的统计与研究还揭示了《赫拉克勒斯之盾》中的“古词误用”(false archaism),即过多使用叙事诗语言中的古老形式,这包括对F的不自然的使用表现出一些赫西俄德之后诗人的特征,以及“v”在词尾制造闭音节时的使用以及伊俄尼亚方言中后来才出现的名词形式Ζηνός与Ζηνί。这是典型的公元前7世纪晚期至前6世纪早期的用词习惯,与《荷马风格的颂歌》中“皮托的阿波罗颂歌”有一些相似之处。关于诗人出生的地方,我们在诗中没有发现波俄提亚(Boeotia)方言的特征,不过因为诗中时常出现的F,诗人很可能是受了当地方言的影响,位置至少是在希腊本土中部地区。我们已经有了几篇将《赫拉克勒斯之盾》与古典时代艺术加以对比的文章,^③它们给出的本诗创作时间也大约在公元前7世纪晚期至前6世纪初期。同本诗所用的方言一样,另一个决定性的证据告诉我们

① 参见 West《赫西俄德的名媛录》页130以下。

② R. Janko,《荷马、赫西俄德与荷马风格颂歌:叙事诗用词的发展历程》(*Homer, Hesiod and the Hymns: diachronic development in epic diction*, Cambridge 1982)页85至87中提供了这个结论在数据分析上的依据。

③ 参见 R. M. Cook《赫西俄德的赫拉克勒斯之盾的写作时期》(*The Date of the Hesiodic Shield*),见 CQ31,1937,页204至214;C. F. Russo《赫西俄德的赫拉克勒斯之盾》(*Hesiodi Scutum*, Florence 1950)页20以下;J. B. Myres,《赫西俄德的赫拉克勒斯之盾:它的构造与工艺》(“Hesiod’s Shield of Herakles: its Structure and Workmanship”),见 JHS 61(1941),页17至38。

赫西俄德肯定不是这部作品的作者:《赫拉克勒斯之盾》中的一些描写的主体是幻想式的,另有一些明显是仿古的,这些特征一般出现在古典时代的伟大艺术作品中。

更加准确的创作时间则必须从诗中那些似乎与政治相关的文句中找出,而一切我们找到的证据都将这个创作时间指向“第一次圣战”[First Sacred War,约公元前 595 年至前 585 年]。另外,一些证据告诉我们告诉我们这位诗人倾向于前忒拜(pro-Thebes)一方,而诗人在本诗中描写赫拉克勒斯与库克诺斯之战时隐藏的线索是:究竟交战双方谁是真正虔敬阿波罗神的。

(1)库克诺斯在 68 行处向阿波罗祈祷,希望自己能打败赫拉克勒斯(在 66 行被称为“宙斯的儿子”),但阿波罗并没有让自己的弟弟战败身死,而是站到了赫拉克勒斯一边。

(2)赫拉克勒斯在 84 行以下强调了忒拜人给自己的父亲安菲特律翁的欢迎与敬意。

(3)伊俄拉俄斯在 104 行以下说波塞冬格外喜爱赫拉克勒斯与忒拜城。而按照《荷马风格的颂歌》的说法,昂克斯托斯(Onchestus)的波塞冬圣坛才是波俄提亚最重要的圣坛(见“皮托的阿波罗颂歌”230 行以下;“赫尔墨斯颂歌”186 行),本诗手抄本上 105 行的注释也将波塞冬的指称词ταύρεος[爱牛的]归因为昂克斯托斯举办的盛大祭祀活动。诗人将忒拜提升为波俄提亚最重要的城邦一定让许多波俄提亚人困惑不已。此外,赫拉克勒斯的坐骑阿利翁(120 行)也与波塞冬有密切的关系。

(4)272 行在描写“和平中的城市”场景时将那座城市称为“七座城门的”,这肯定会让人联想到忒拜。

(5)《名媛录》中记载了代表忒拜的安菲特律翁率领波俄提亚人、洛克若斯人与佛基斯人与塔菲俄斯及特勒波阿斯的后代作战(24 行以下)。这提醒了我们的很可能来自前忒拜的诗人,在“第一次圣战中”忒拜与佛基斯是同盟,而正如本诗 477 行以下所说的一样,与忒拜人赫拉克勒斯作战的库克诺斯经常劫掠那些将百姓祭送

到德尔菲圣地的人——而阿波罗为此而让阿瑞洛斯河泛滥,淹没了库克诺斯的坟冢。

诗人对忒拜在感情上的倾向非常明显,不过他对阿波罗在感情上的倾向并不明显,因为学者们普遍认为本诗最后的部分是后加入的,但这些诗行其实非常重要,我们将在接下来深入讨论。

4.《赫拉克勒斯之盾》的结尾:其真实性与反映历史的特点

本诗中一共三次提到阿波罗,一次在接近开头处(67行以下),一次出现在盾牌的中心(201行以下,盾牌描写段中间),最后一次是我刚才提到的,全诗结尾处。我已经提到过,阿波罗在盾牌描写段中出现在阿瑞斯与雅典娜之后,而他们跟赫拉克勒斯与库克诺斯之战密切相关,前两位神明都直接出现在诗歌的叙事部分中,而阿波罗则是这场战斗爆发的原因,他也最终将敌人毁尸灭迹。在“皮托的阿波罗颂歌”的结尾处,阿波罗警告德尔菲的祭司们,如果他们行事不当将会受到惩罚(540行以下)。虽然《赫拉克勒斯之盾》不是一首颂歌,但在这个方面是一样的,尽管使用了间接的方式(*oratio obliqua*),阿波罗仍然在结尾处阐明了自己的观点,说明了自己的意愿。当然,我们对这最后出现的对库克诺斯的惩罚有所准备,因为本诗在其进程中逐渐把阿波罗的态度揭示给读者。一开始,阿波罗拒绝了库克诺斯的祈祷,并没有直接给出原因,只是在上文中非常隐晦地提到赫拉克勒斯也是宙斯的儿子——即阿波罗的弟弟。103行以下,伊俄拉俄斯的话明确告诉我们,宙斯和波塞冬非常喜爱赫拉克勒斯,后来,雅典娜告诉赫拉克勒斯宙斯本人的旨意是让他获胜(328行以下),宙斯还投掷雷电并降下血红色的暴雨作为给自己儿子的瑞兆(383行以下),而只有全诗结尾才告诉我们神明憎恨库克诺斯,“因为库克诺斯过去常常埋伏着劫掠那些准备将盛大的祭礼献给皮托的人”。

若是缺少最后这一段,全诗并不完整,且写作意图模糊。一般认为,古典时代的希腊诗歌大多以弱音收场,而非强音。不过大部

分叙事性荷马风格颂歌——仅有的完整流传下来的古典时代诗歌体裁——的结尾处都与当时的听众密切相关。^① 477 行以下绝不是衍文,而且应该在理解时加入一些预先的判断——将库克诺斯的坟墓淹没说明他是一个宗教上的敌人,在本诗刚刚被创作出来的时期,这样的结尾将会在听众中掀起高潮,诗人以最有力的方式在全诗终结处明确了阿波罗神对赫拉克勒斯与库克诺斯之战的态度。尽管库克诺斯向阿波罗祈祷,但 68 至 69 行的说法暗示了库克诺斯的父亲阿瑞斯也是一位侵入者,他闯入了帕加塞的阿波罗圣域(参见 99 行),更糟的是,库克诺斯是克宇科斯国王的女婿(356 行)却对赫拉克勒斯表示善意,最糟糕的还是库克诺斯经常劫掠来德尔菲朝圣的人,阿波罗理应惩罚他。诗人为什么这样描写库克诺斯?他有充分的原因来把库克诺斯塑造成一个反面角色以衬托赫拉克勒斯的正面形象,其实,我们甚至还会认为诗人将让库克诺斯拥有更多让人反感的特征,比如斯特西科洛斯在自己对这段故事的描述中写了库克诺斯用被劫掠者的头骨建了一座阿瑞斯的圣坛。但本诗并没有说库克诺斯杀死了那些遭到劫掠的人,他并没有被描写成一个十恶不赦恶人。学者们找出了一些宗教或政治(此二者在这里很难分开)方面的线索,这些线索必须成为我们解读本诗的重要角度。一共有三方面的假说来解释库克诺斯被诗人描绘的形象:

(A) E. Meyer 认为这个故事代表了帕加塞对库克诺斯的崇拜被阿波罗崇拜取代。^② 不过文本内部依据能驳斥这种说法:本诗表达了阿波罗是库克诺斯与赫拉克勒斯之战起因的观点,如果这个说法正确,那么上面那种说法无疑是不完善的。本诗一直说帕加塞的圣坛属

① 参见 R. Janko《荷马风格颂歌的结构:对体裁的研究》(“The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”),见 *Hermes* 109(1981),页 9 至 24,尤其是页 14 以下。

② Anderson,《赫拉克勒斯之盾:源起之问题》认同了这个观点。据说阿波罗崇拜的取代发生在“第一次圣战”之后,费莱(Pherae)的统治者(转下页)

于阿瑞斯,库克诺斯或阿瑞斯也都没有自称是这座圣坛的拥有者,习俗或仪式方面的证据也都没有。仅有的一个可能有帮助的说法是克宇科斯为库克诺斯置办了葬礼,但诗人又在写到葬礼之后立即让阿波罗冲毁了库克诺斯的坟墓。而且人们前去参加葬礼是因为克宇科斯的权威,并非因为崇拜库克诺斯(476行)。所以即使帕加塞真的有崇拜库克诺斯的习俗,作者也将之忽略掉了,更何况帕加塞只是一个背景,本诗的真正中心是忒拜的赫拉克勒斯得到阿波罗的支持打败了敌人。

(B) Shapiro 最近指出,这个故事的中心点在于赫拉克勒斯来到帕加塞是想得到阿波罗的一件圣物,^①而这代表了雅典人在庇西斯特拉托斯的僭主统治期间与德尔菲的关系。库克诺斯与赫拉克勒斯之战的场景在阿提卡地区先是盛行一时,后来又逐渐衰退,这是一个很有力的证据。这种观点也能解释 182 行将特修斯称为“神明般”的原因(参见《伊利亚特》第 1 卷 265 行)。值得注意的是,庇西斯特拉托斯从忒拜获得了财政支持,而且同时提升了阿波罗与赫拉克勒斯崇拜在雅典的地位。^② 这很有可能是本诗创作的政治背景,但诗人的创作主要还是面向忒拜的听众们。这个观点也不能为本诗的结尾提供充分解读,而且它在年代上有问题,无法支持本诗与斯特西科洛斯的关系。

(C) 大多数学者——无论他们是否承认本诗最后几行的真实性——都认为结尾处暗指科瑞萨(Crisa)的陷落。Russo 认为,在

(接上页)在参与的同盟军获得胜利之后就把自己的阿波罗圣坛置于中心地位并切断了和德尔菲的联系。参见 F. Stählin, E. Meyer 与 A. Heidner《帕加塞与德墨特里亚斯》(*Pagasai und Demetrias*, Berlin 1934), 页 169。L. R. Farnell, 《古希腊城邦的宗教崇拜》(*The Cults of the Greek States*, Oxford 1907) 页 272 以下认为库克诺斯是一位好战的祭司,他与凡人对阿波罗的祭祀活动有关。

① 参见《赫拉克勒斯、库克诺斯与德尔菲》注 9。

② 参见希罗多德《原史》第 1 卷 63 节及 Shapiro《赫拉克勒斯、库克诺斯与德尔菲》注 29 至 34。如果忒拜在“第一次圣战”中站在科瑞萨(Crisa)一边,那么庇西斯特拉托斯反对阿尔克麦翁(Alcmaeon)家族的派系也许很受忒拜人欢迎。以上说法尽管在诗中体现的不明显,但还是有相关性的。

“第一次圣战”之后,有一位诵诗人将库克诺斯与科瑞萨相提并论,从而有了 477 行以下的衍文。一般认为,“第一次圣战”始于近邻同盟(Amphictyony)因不满科瑞萨人劫掠向德尔菲献祭的人而发起攻击。按照传统说法,科瑞萨于公元前 591 年陷落,在仅剩的负隅顽抗者从附近山区中被赶出之后,近邻同盟与公元前 586 年举办了庆祝胜利的赛会并展示了战利品,为了加强对德尔菲的控制,又于公元前 582 年创立了皮托赛会。我们不知道是否有人后来帮助了佛基斯人发起反击,但是从地缘政治的角度看来,忒拜人应该是尤其不能接受贴萨利亚人在斯佩尔凯俄斯(Spercheius)南部修筑工事的。毫无疑问,“皮托的阿波罗颂歌”宣扬了德尔菲的新的政治秩序,我认为这篇颂歌极有可能创作于公元前 586 年的赛会或前 582 年的皮托赛会期间,它能流传至今很有可能就是因为这个特殊的创作环境。这篇颂歌的作者特地说了一些贬低忒拜的话,当然,这位作者也可能是出于一些个人动机——如果他来自一个较为弱小的波俄提亚城邦,那他就有充足的理由厌恶忒拜。不过更有可能的似乎是忒拜公开地对科瑞萨表示同情,我们能从《赫拉克勒斯之盾》中清楚地发现这一点:赫拉克勒斯这个生于忒拜的英雄出身高贵,杀死了来自贴萨利亚的劫掠朝圣德尔菲之人的匪徒,这个匪徒错误地向阿波罗祈祷,却和战神阿瑞斯并肩战斗。这些线索与“第一次圣战”的关系一目了然。

这种观点的说服力很强,不过除了《赫拉克勒斯之盾》中的暗示之外,我们现在没有任何直接证据能够证明忒拜在当时的态度,不过由于“皮托的阿波罗颂歌”与《赫拉克勒斯之盾》在某种程度上的相似,而且这个观点是目前为止最中肯、最有说服力的一个。不过 Guillon 根据这个观点推断^①本诗比“第一次圣战”在时间更早。他认为忒拜在整个公元前 7 世纪都对北部波俄提亚地区甚至南部

① 参见 P. Guillon《赫拉克勒斯之盾与第一次圣战期间希腊中部的历史》(*Le Bouclier d'Heracles et l'histoire de la Grece centrale dans la periode de la premiere guerre sacree*, Aix-en-Provence 1963)页 52 以下。

贴萨利亚的领导权充满野心,赫拉克勒斯杀死来自贴萨利亚的敌人的帕加塞比上述区域的位置更靠北。诗中没有提到科瑞萨的“罪行”,这罪行很有可能是因为忒拜不满贴萨利亚对德尔菲的干涉而被编造出来的。Guillon 进一步认为 478 行以下绝不能与对科瑞萨的指控相提并论,因为本诗叙事部分的场景在帕加塞,这里与德尔菲有相当的距离。而既然 478 行以下所说的事并没有暗指科瑞萨,那么本诗的创作肯定在“第一次圣战”之前。

可是这站不住脚。第一,我们现在并不知道科瑞萨的准确位置,很难说从北方来劫掠德尔菲的人不经过科瑞萨;第二,这个问题有点像十字军面临的问题——不是仅仅要靠近德尔菲,而是控制它;第三,一旦科瑞萨遭到劫掠朝圣者的指控,同样的指控也很容易抛回给原先的指控者。所以 Guillon 给出的创作最晚时期并不可靠,他拒绝把库克诺斯的坟墓与一座城邦做对比,但我们能看出来这其实是作者的写作意图之一。478 行以下肯定与“第一次圣战”有密切联系,不过点燃战火的敌对情绪并没有随着近邻同盟的胜利而终止。我们很容易想到会有一个来自支持科瑞萨的城邦的诗人怀着战后的愤恨写出这样一首诗,并在诗中反控贴萨利亚人犯下劫掠罪行。我们所知的由忒拜领军的波俄提亚与贴萨利亚之战就发生在这个时间。^① 以上诸多证据告诉我们《赫拉克勒斯之盾》的创作时间在公元前 591 至前 570 年之间,文本内的证据告诉我们作者应该来自忒拜。

5. 诵读本诗的场所

我们能从《赫拉克勒斯之盾》中找到足够的证据来定位其首次公开朗诵时的场合。从 393 至 401 行中,我们知道战斗的时间在夏天——谷穗长出来、蝉鸣叫、葡萄变熟的时候,当然这一段让许多校勘者感到困惑,一些人没有很好的原因便删掉了这一整段,^②或者

① 参见普鲁塔克《卡米鲁斯传》(*Camillus*)第 19 章 2 节。

② Russo 认为 398 至 401 行是衍文的观点也有可能是正确的。

因为这一段在战斗即将开始的紧要关头打断了叙事进程而将之批评为与全诗主旨毫无关联。在其他的叙事诗中我们无法找到与这个小插段相似的段落。只有维拉莫威兹认为诗人写作这几行的意图是告诉人们纪念库克诺斯的节庆的时间。但我们知道,作者对库克诺斯的态度决定他是要除掉这种节庆的合法性的。帕加塞并不是关键,它只是赫拉克勒斯的胜利的背景。

诵读本诗的场所很可能是举办于忒拜的赫拉克勒斯赛会(Heracleia)或称伊俄拉俄斯赛会(Iolaeia),这个赛会是忒拜最主要的体育盛事与祭祀典礼。其他赛会或节庆不可能有这样的知名度,我们关于该赛会的考古学成果也可追溯至公元前6世纪70年代,一座青铜鼎记录了特洛伊泽恩(Troezen)的一位达莫提摩斯(Damotimos)在忒拜获得胜利。

毫无疑问,诗人在《赫拉克勒斯之盾》中美化了忒拜,赫拉克勒斯的勇武证明了自己不愧为宙斯本人的儿子,伊俄拉俄斯的帮助也不可或缺。最后还需要注意,作者在对赫拉克勒斯之盾的描写的结尾处写了摔跤和拳击的场景(301行以下)以及四轮马车比赛,奖品和赫拉克勒斯赛会一样都是鼎(305至313行),而且这些比赛举办的地方是在“七座大门”的城市旁边。诗人对场景的排布很好地强调了这几个要点。到了公元前5世纪,赫拉克勒斯赛会中有了本诗提到的所有竞技项目,而且赛会就是在拥有七座城门的忒拜城旁边举办的。^①

① 这些项目包括拳击(参见品达《奥林匹亚凯歌》第7首84行)、摔跤(参见《奥林匹亚凯歌》第9首98行、《内莫亚凯歌》第4首19行以下)、武装赛跑(参见《皮托凯歌》第9首87行以下)、四轮马车竞速(参见《地峡凯歌》第1卷10行以下)、赛马(参见《地峡凯歌》第4首68行以下)。

描写、古希腊修辞家与《赫拉克勒斯之盾》

——诗歌的远角解读

贝克(Andrew Sprague Becker) 撰

在希腊化与古罗马时代,对古希腊文学的评论工作主要围绕讲授演讲术展开。当时的文学评论本身常常很难被用在我们今天对诗作的解读中。然而,这些评论不仅能带来详细而深刻的见解,也能提供一些解读的方法,让我们能证实、阐明、补充、深化、修正、调整、转变,或是彻底颠覆自己对作品的看法。本文将分析有关描写(ἑκφρασις)的评论——这些评论来自古希腊语写成的修辞练习(προγυμνάσματα)手册,以此建立一种理解、评论诗歌的描写性语言的方法。现存的四个修辞练习选集全部来自公元1世纪至5世纪,流传到今天时分别托名特昂(Aelius Theon)、塔尔索斯的赫尔墨根尼斯(Hermogenes of Tarsus)、安条克的阿弗托尼俄斯(Aphthonius of Antioch)与米拉的尼可拉俄斯(Nikolaus of Myra)。^① 尽管在古希腊诗歌与散文中,描写十分常见,但却极少被古希腊评论家提到。而

^① 我使用的文本出自 L. Spengel 编撰的《古希腊修辞家》(*Rhetores Graeci*, Leipzig 1853, repr. Frankfurt 1966)。J. Kennedy 在《基督教皇帝统治下的希腊修辞学》(*Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton 1983) 页 54 至 73 中为这些修辞手册撰写了很好的概述。

[译按]除非有约定俗成的译法,译者在翻译人名、地名时均以原文为准,若是拉丁语名字,则按照拉丁语原文,若是古希腊语名字,则按照古希腊语原文。

埃里俄斯·特昂是一位亚历山德里亚(Alexandria)的智术师,生活年代大致为公元1世纪中晚期。(转下页)

这些手册则最早提供了相对全面的论述。^①

接下来,我将通过讨论《赫拉克勒斯之盾》来探索这种理解描述的方法,这是一篇描述性的诗歌残篇,共有 480 行,虽然在古代被归为赫西俄德所作,不过现在认为是公元前 6 世纪早期才写成的。^② 我选择《赫拉克勒斯之盾》基于四点原因。第一,这篇诗作在时间上与修辞手册相差很大,这能够检验我的理论的适用范围。一篇出现于练习手册(*progumnasmata*)之前许多个世纪的文献避免了

(接上页)塔尔索斯的赫尔墨根尼斯是古罗马时期的希腊修辞家,大致生活在马可·奥勒留的时代(公元 2 世纪中晚期)。塔尔索斯最早是古希腊城邦,位于土耳其中南部。

安条克的阿弗托尼俄斯是希腊智术师、修辞家,大致生活在公元 4 世纪后半叶。

米拉的尼可拉俄斯(270—346)也被称作圣尼可拉俄斯(他是圣诞老人的原型),是一位希腊主教也是一位圣人。米拉最早是古希腊城邦,位于小亚细亚半岛西南部的吕西亚(Lycia)地区。

① *ἐκφρασις* 一词总共出现过 500 多次,其中近三分之二出现在欧斯塔提俄斯(Eustathius)的著作中,在公元前三四世纪之前的文献中极少出现。这个词的动词不定式形式 *ἐκφρασεῖν* 曾在德莫特里俄斯(Demetrius)《论形式》(*On Style*)中出现过一次,意为“装饰”、“修饰”。在一篇被归为朗基诺斯(Langinus)所写的关于崇高的文章(应该写于公元 2 世纪)中,并未提及“描写”。“描写”曾在一部归于哈利卡纳苏斯的狄奥尼修斯(Dionysius of Halicarnassus)所作的《修辞学》(*Rhetoric*)——不过真正的写作时间很有可能是在迪奥尼修斯之后至少一个世纪——中被提到,准确地说,是在一个有关法庭陈词时所犯错误的章节中(第 10 卷第 17 章)。参见昆体良(Quintilian)《演说家的教育》(*Institutio Oratoria*)第 2 卷第 4 章第 3 节及吕齐阿诺斯(Lucian)《讽刺文集》第 59 篇 20 节中类似的批评。

② 参见 R. M. Cook《赫西俄德的赫拉克勒斯之盾的写作时期》(*The Date of the Hesiodic Shield*),见 CQ31, 1937, 页 204 至 214; C. F. Russo《赫西俄德的赫拉克勒斯之盾》(*Hesiodi Scutum*, Florence 1950) 页 34; M. L. West《赫西俄德的名媛录》(*The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford 1985), 页 136; R. Janko《赫拉克勒斯之盾与库克诺斯的神话》(*The Shield of Heracles and the Legend of Cycnus*), 见 CQ36, 1986, 页 38 至 59, 其中列出了详尽的参考书目。

修辞学理论对诗人的影响所造成的问题。^① 第二,《赫拉克勒斯之盾》是用六步格(hexameter)写成的,它检验了一种源自对散文的讨论的评论风格的适应性和适宜性。第三,这篇诗作以《伊利亚特》第18卷中对阿基琉斯之盾的描写为模板,因此表明了对描写的初步发展是一种早期文学中典型风格。^② 第四,出于个人兴趣,我选择这样一段对视觉艺术作品的描写,无论古代还是现代,许多文学评论与文学理论都与视觉艺术与语言描摹(mimesis)的问题相关。^③ 对一个主体的表现转化到另一个主体上,这种尝试让人们同时注意

① 关于修辞手册对文学中的描写产生了影响,参见 S. Bartsch《解密古代小说——描写在赫利奥多洛斯与塔托斯的阿基琉斯作品中的角色以及读者对这些描写的感受》(*Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton 1967),页13。例如:“小说不可避免地影响了当时的修辞学与文学习惯。”同时参见 M. Roberts《珠光宝气的风格:古代晚期的诗歌与诗学》(*The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca and London 1989)页38至65。J. Onian 的文章《古代晚期的抽象与想象》(“Abstraction and Imagination in Late Antiquity”),见 *Art History* 3, 1980,页1至23 大胆而谨慎地建立起公元2至6世纪时艺术与描写的关系,以及修辞术训练对欣赏艺术之人的影响。

② 对“荷马史诗”中描写的相似解读出现在 A. S. Becker《阿基琉斯之盾与荷马史诗中的描写呈现出的诗学理论》(“*The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description*”),见 *AJP* 111, 1990,页139至153。

③ 无论古典学者还是其他学科的学生,使用“描写”(ecphrasis)这个术语指称视觉艺术作品的描绘已变得越来越普遍。参见 M. Krieger《文学批评的行为与场合》(*The Play and the Place of Criticism*, Baltimore and London 1967),页110; G. Kurman《叙事诗歌中的描写》(“Ecphrasis in Epic Poetry”),见 *CL* 26, 1974,页1; G. Schmeling《卡利顿》(*Chariton*, New York 1974),页80; P. DuBois《历史,修辞术中的描写,以及叙事诗》(*History, Rhetorical Description, and the Epic*, Cambridge 1982),页3; B. Goff《剑桥语文学协会辑刊》(*PCPS* 214, n. s. 34[1988]),页42。

在修辞手册中,米拉的尼可拉俄斯第一个明确讨论了艺术作品(见 L. Spengel 编撰的《希腊修辞家》第3卷页492),早先的修辞手册也把阿基琉斯的武器的打造([译按]出自《伊利亚特》第18卷)作为描写的范例,不过(转下页)

到两个主体的相似特质。“描写”事实上也被称作诗歌中的隐喻^① (metaphor),我也将在本文中如是看待“描写”,不过更准确地说,我将把“描写”当做读者对诗歌的理解。文本本身的遣词造句与它所描写的视觉艺术作品之间的关系可以看作和读者(或听众)与诗歌之间的关系相类似。^②

本文的结论将把古希腊的修辞学理论与诗歌的实际创作中描写的部分同保罗·利科(Paul Ricoeur)解释学原则(hermeneutics)结合起来,这可以让我们发展出一种理解在阅读描写时遇到的更为重要问题的方法。^③ 我将提出描写的文学表现手法的两个步骤:接受

(接上页)却将其归于“习俗”(τρόποι)中。四位斐洛斯特拉托斯(Philostrati)的《图像》(images)是修辞术练习中对视觉艺术作品的描写的知名范例,不过,“描写”(ἔκφρασις)这个术语在两部集子中只出现过一次(小斐洛斯特拉托斯,390K),而且这个词只用于特指合适的名词属格(genitive noun)描写视觉艺术作品:γραφικῆς ἔργων ἔκφρασις [对绘画作品的描写]。这个词本身只有“描写”、“描绘”的意思。

① 例如,F. Meltzer《莎乐美与文字的舞蹈》(*Salome and the Dance of Writing*, Chicago and London 1987)各处;R. Edwards《乔叟之梦:早期叙事文学中的反映与表现》(*The Dream of Chaucer. Representation and Reflection in the Early Narratives*, Durham, N. C. and London 1989),页3至4,94,108及166;J. Hurwit,《公元前1100至前480年早期希腊的艺术与文化》(*The Art and Culture of Early Greece BC1100 - BC480*, Ithaca and London 1985),页46至47,87。

② 这种对古希腊语及拉丁语的描写的理解已经被B. Goff提出(参考文献见注6),参见E. W. Leach《空间的修辞:共和国时代与奥古斯都时代罗马的文学与艺术对景观的描绘》(*The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representation of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988),页311:“通过结合视觉和语言的艺术技巧,这些诗歌叙事中描写性的停顿可以让我们洞察到一些诗学理论,也可以通过其象征性的内容深化诗歌主题。”

③ 对古代的文学评论解读与各种文学理论的影响以及我们的学科间产生许多共鸣以及微妙的感受。参见G. A. Kennedy《当代文学理论的古代先辈》(“Ancient Antecedents of Modern Literary Theory”),见*AJP*110,1989,页492至498;T. G. Rosenmeyer《诸诡奇之事:一个古典学者的二十种文学评论立场的清单》(*Deina Ta Polla: A Classicist's Checklist of Twenty Literary-Critical Positions*, Buffalo, N. Y. 1988)。

一种文本提供的幻象(illusion),之后由补充的部分打破这种幻象,这两个步骤都常常受到文学作品及文学评论的鼓励。^① 我在使用“打破这种幻象”这个短语时,取其较温和的语气,也就是说,描写中表达的一种自我意识加入了一个新的特点,干扰、平衡或支撑了幻象,幻象本身仍然发挥作用,但扮演的角色更加次要,并且有意识地接受了对它的嘲讽(irony)。我希望在本文中表明,理解描写的这种方法可以成为一种范例,也可以成为一种在阅读文学时更加具有普遍性的方式。^② 我在本文中的关注点并不在于描写性文辞本身表达的现象,而是将描写作为一种修辞上的策略,也就是说,描写性的语言究竟如何构建起我们阅读文本的方法。这并非历史学考察,但我希望这带给我们一种有用的、有说服力的方法,我将运用古代评论帮助我们理解古代的诗歌,再稍微多加入一些现代的思维方式,帮助我们同时理解古代诗歌与古代评论。

作为修辞评论的描写

修辞手册既将描写作为简单的视觉化直观窗口,也将其作为描写者以一种老练的方式将视觉现象与自身经验及遣词造句相互结合。这里出现了本文在接下来的内容中将会建立起来的解读文学

① W. Iser,《受暗示的读者》(*The Implied Readers*, Baltimore and London 1974),页288中将这两个步骤比作振动。Howard Nemerov则强调了这两个步骤实现的均衡或平衡(osccillation),见《以音乐思维论诗歌与绘画》(“On Poetry and Painting with a Thought of Music”),见W. J. T. Mitchell编《图像的语言》(*The Language of Images*, Chicago and London 1980),页10。

② G. Miller与P. N. Johnson-Laird在文章《语言与观念》(*Language and Perception*, Cambridge, Mass. 1976)页119至120中将这种方式的普遍性推得更广:“描写性语句的明显的简易性让其成为尝试构建起一系列语言学意义的起点。”

描写的方式的支撑。不过,我将从较简单的角度开始对文学描写的研究并从修辞手册中找出相应篇章加以证明。

(1) 作为视觉窗口的描写

现存最早的修辞手册是埃里俄斯·特昂的这一本,大约作于公元1世纪,在十个练习中,有一个是描写练习,^①作者将之定义为(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页118):

λόγος περιηγηματικός ἐναργῶς ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.

描写性言辞生动地让事物获得清晰的直观性。^②

这个定义在其他三个现存的修辞手册中再次出现时只有很小的变动。^③ 对“描写”的定义表明,描写最初的目标是让言辞打开一扇窗口,让听众通过这个窗口看到被描写的现象。听众并不需要实

① 这十个练习分别为:寓言(fable)、记叙、轶事(anecdote)、札记(commonplace)、颂扬与抨击(praise and invective)、比较(comparison)、以一种神话或历史的口吻演讲、描写(ecphrasis)、议论、法律。

② 对修辞手册中的章句的翻译出自作者本人。因为没有更好的选择,我将περιηγηματικός译为“描写性的”,这个词表明意思是“让听众在讲述中如身临其境”。

③ 在被归于赫尔墨根尼斯所作的修辞手册(公元2世纪)中,“描写”的定义为(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页16):*λόγος περιηγηματικός, ὡς φασι, ἐναργῆς καὶ ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.*[人们说,描写性言辞十分生动,而且让事物获得清晰的直观性。]阿弗托尼俄斯(公元4世纪或5世纪早期)将之定义为(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页46):*λόγος περιηγηματικός ὑπ' ὅψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.*[描写性言辞让事物获得清晰的直观性。]米拉的尼可拉俄斯(公元5世纪)写道(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页491):*λόγος ἀφηγηματικός . . . ὑπ' ὅψιν ἐναργῶς ἄγων τὸ δηλούμενον.*[离开叙事本体的言辞生动地让事物获得清晰的直观性。]

际进入这层媒介,而需要接受这个与被描写的主体严格相关的幻象。^①

修辞手册提出了描写的两个优点:清晰(σαφήνεια)与生动(ἐνάργεια),^②同时也认为这个目标能让读者直接获得视觉的直观感受。作者通过一种不转移听众注意力的方式达到清晰和生动,这种方式不会让听众注意到其本身,也不会让听众注意到创造出视觉画面的言辞([译按]作者认为描写是一个窗口,为的是让读者看到被描写的主体,而不是为了将读者的注意力吸引到描写的言辞本身)。

① 关于描写究竟应该作为一个媒介还是作为一个被人实际观看的客体,有着普遍的争论,相关讨论参见 K. K. Ruthven《评论的预设》(*Critical Assumptions*, Cambridge, Eng. 1979),页 13 至 15; R. Lanham《雄辩的动因:文艺复兴运动中的文学修辞》(*The Motives of Eloquence: Literary Rhetorical in the Renaissance*, New Haven and London 1976),页 1 至 35。《春天及一切第 6 篇》这个有趣的作品生动而又优美地描绘了这个争论的主题,参见《威廉·卡洛斯·威廉斯诗歌选集第 1 卷:1909 至 1939 年的作品》(*The Collected Poems of William Carlos Williams, Volume I 1909 - 1939*, ed. A. W. Litz and C. MacGowan, New York 1986),页 191 至 192。

② 参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第 2 卷页 16 及 119。这些优点与亚里士多德的《修辞学》(*Rhetoric*)中的说法并不完全契合,不过我们还是能从亚里士多德在 1404b 对“清晰”(sapheneia)的讨论中看到这些优点初始时的结合状态。清晰与生动的结合在古希腊文献中有很长的历史,参见柏拉图《蒂迈欧》(*Timaeus*) 72b、《法义》(*Laws*) 645c; 德墨斯提尼斯(Demosthenes), 14. 4, 19. 263, 26. 92; 普鲁塔克《论语》(*Moralia*) 538b 及 1070c; 吕齐阿诺斯《众神的集会》(*The Assembly of the Gods*)第 19 节。清晰与生动这两个优点也曾一同出现在古希腊评论文献中。见哈利卡纳苏斯的迪奥尼修斯《伊索克拉底》(*Isocrates*)第 2 和 11 节、《伊赛俄斯》(*Isaeus*)第 3 节、《德墨斯提尼斯》(*Demosthenes*)第 58 节、《致庞贝的信》(*A Letter to Pompeius*)第 3 至 4 节、《论模仿》(*On Imitation*)卷 6 第 3 节(Usener-Radermacher 编)。德墨特里俄斯在《论形式》中将“清晰”(第 191 至 203 节)与“生动”(第 208 至 220 节)作为平实文风的两个方面。这两个术语在赫尔墨根尼斯,《论形式的种类》(*On Types of Style*)第 291, 319 节(Rabe 编)中被结合起来。

阿弗托尼俄斯说当他需要描写性言辞的时候为的是“完全模仿被描写的事物主体”(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页47):

ὅλως ἀπομιμεῖσθαι τὰ ἐκφραζόμενα πράγματα.

尼可拉俄斯也表达了类似的观点(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第3卷页493):

πρὸς γὰρ τὴν ὑποκειμένην ὑπόθεσιν ἀρμόζειν δεῖ καὶ τὸ τῆς ἀπαγγελίας εἶδος.

人们也应该让描写的形式与被描述的事物相互契合。^①

古希腊时代的文学评论也普遍要求形式与主体事物的本质相互契合,^②不过修辞手册中这些论断力图加强这样一个观点:描写性的语言本身不能引人注目,而只是为其描写的现象打开一个窗口。关于描写时需要使用的形式,阿弗托尼俄斯指出了一些更具体

① 特昂常常运用精彩的音乐化比喻,他的论述是(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页119至120): τὸ δὲ ὅλον συνεξομοιοῦσθαι χρὴ τοῖς ὑποκειμένοις τῆς ἀπαγγελίας, . . . μηδὲ τὰ τῆς ἐρμηνείας ἀπάδειν τῆς φύσεως αὐτῶν. (叙述[apaggelian]一定要与主体事物[即被描述的事物]完全契合……其形式也决不能与主体事物的本质相冲突。)赫尔墨根尼斯的论述是(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页16): ἔτι μέντοι συνεξομοιοῦσθαι τὰ τῆς φράσεως ὀφείλει τοῖς πράγμασιν.(还应该让被表达的[特征]与主体事物的本质相像。)

② 例如,亚里士多德《修辞学》1404b;1408a-b;德墨特里俄斯《论形式》第120节;哈利卡纳苏斯的迪奥尼修斯《德墨斯提尼斯》第18节、《吕西亚斯》(Lysias)第13节、《致庞贝的信》第3节、《论文学创作》(On Literary Composition)第11,13,20节。参见西塞罗《演说家》(Orator)第79节,《论演说家》(De oratore)第1卷130节,第3卷37节、210至212节,《论演讲术的分类》(Partitiones oratoriae)第19节;昆体良《演说家的教育》第11卷第1章至第4章尤其是第11卷第3章第30及61节。

的特征(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页47):

ἐκφράζοντας δὲ δεῖ τὸν τε χαρακτῆρα ἀνειμένον ἐκφρέσειν.

描写性的语段要展现出一种令人放松的形式。

这种形式要求最低的自身关注度,如此便能够为听众在描写的现象前打开一个相对清晰、无阻碍的窗口。^① 按照特昂的观点,达到这种言辞的透明程度意味着要在描写中牺牲对主体的详细解释。不过,在一位作者在记述自己观点的札记中(τόπος)写道,无论被讨论的主体是高贵的还是可鄙的,在描写中都要(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页119):

ψιλή τῶν πραγμάτων ἐστὶν ἡ ἀπαγγελία.

使叙述揭露被描述主体的本质。

描写者鼓励其听众接受幻象,如此便能够减少对媒介(言辞)与讲述者的注意。

在以上引用的段落中,描写诱引听众想象自己仿佛真的看到被描写的现象。修辞手册认为描写在表达视觉形象时必须准确,尽管这种言辞的透明度似乎是描写的终极目标,但其中却另有玄机。

(2) 作为解释的描写

修辞家们描述了要求描写把听者变为观者的论点。埃里俄斯·特昂详细论述了他对生动(ἐνάργεια)的看法(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页119):

① 这种“令人放松的形式”(χαρακτήρ ἀνειμένος)指的是对话体(德墨特里俄斯《论形式》第21节);哈利卡纳苏斯的迪奥尼修斯将这种形式称作“自由的(κατὰ τὴν ἄνεσιν)对话体”,见氏著《论文学创作》第21节。

ἐνάργεια τοῦ σχεδόν ὁρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα.

让人几乎看到被描述事物的生动。

赫尔墨根尼斯的观点与之类似,他说(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页16):

δεῖ γὰρ τὴν ἐρμηνείαν διὰ τῆς ἀκοῆς σχεδόν τὴν ὄψιν μηχανᾶσθαι.

必须使讲述的形式通过听觉几乎建立起视觉。

尼可拉俄斯在提到演讲时说(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第3卷,页492):

ὑπ' ὄψιν ἡμῖν ἄγοντα ταῦτα, περὶ ὧν εἰσιν οἱ λόγοι, καὶ μόνον οὐ
θεατὰς εἶναι παρασκευάζοντα.

把讲辞有关的事物呈现在我们眼前,只差将我们变成真正的观者。

我们几乎或只差成为真正的观者。^① 描写中的幻象并不仅仅是迷惑,不能让听众使自己完全投入到描写所呈现出的世界中。是什么保证我们不会把宙克西斯(Zeuxis)画中的葡萄抓来吃,又让我

① 在公元后的最初几个世纪中,描写中的生动在许多评论文章中都有类似的描述。例如 Georgios Khoiroboskos(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第3卷页251); Zonias(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第3卷,页163至164);“朗基诺斯”,《论崇高》第15卷章2。《伊利亚特》抄本上的注释——经常采用这些修辞学理论——在描述视觉化的生动时也使用“相似”与“几乎”(σχεδόν)。拉丁语评论文章亦然,参见《修辞学:致赫伦尼俄斯》(ad Herennium)第4卷章55第68节;昆体良《演说家的教育》第4卷章2第123节、第6卷章2第32节;C. Halm《较次要的拉丁文修辞家》(Rhetorices Latini Minores, Leipzig 1863, repr. Frankfurt 1964),页436(关于 G. Iulius Victor)及页558(关于 Priscian)。

们不完全忘记描写者以及他用来制造幻象的言辞呢？修辞手册提到了一个答案：听众的反应和描写者的体验（即对描写中的现象的解释）其实也是描写的一部分。描写不仅要呈现作品的视觉面貌以及其展现出的景象，同时也要将描写者的判断和情感囊括进来。

当然，所有的描写都必然是一种解释，因为描写中的现象有无数个方面，描写者须要对之加以选择和组织。不过有些诗文贬低描写者与描写性言辞的媒介作用，而有些又让我们对描写者和描写性言辞加以注意，有些则两者俱全。修辞手册首先强调了描写性言辞是获得视觉现象的途径，然后又关注描写的行为以及描写性言辞本身。埃里俄斯·特昂曾让我们要使叙述者的个人思想远离叙述，却也让修辞术的学生们紧随荷马的指引并表达个人反应，他在开头写道（参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页119）：

ἐκ τοῦ καλοῦ καὶ ἐκ τοῦ χρησίμου καὶ ἐκ τοῦ ἡδέος, οἷον Ὅμηρος ἐπὶ τῶν Ἀχιλλέως ὅπλων ἐποίησεν, εἰπὼν ὅτι καὶ καλὰ ἦν καὶ ἰσχυρὰ καὶ ἰδεῖν τοῖς μὲν συμμαχοῖς ἐκπληκτικά, τοῖς δὲ πολεμίοις φοβερά.

（要写它的）优美、实用以及令人愉悦，就像荷马在描述阿基琉斯的武器装备时说，它们在他的同盟者看来优美、强大又令人惊奇，而在他的敌人们看来却是可怕的。

在这里，关注点并不仅仅在于艺术作品的视觉面貌，也在于描写者和这件艺术作品之间的关系。换句话说，引起我们注意的是对这个场景的了解以及这段描写的语境。一段描写既要清晰地展现出视觉现象，也要——用 Clifford Geertz 的恰切描述来说——“有厚度”。^①

① Clifford Geertz 在《对诸文化的解释》（*The Interpretation of Cultures*, New York 1973）第1章里讨论了这个描述；亦请参见 Geertz《著作与生命：作为著述者的人类学家》（*Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford 1988），页28。Kenneth Boulding,《图像：生活与社会中的知识》（*The Image: Knowledge in Life and Society*, Ann Arbor 1956）页16至17中极具说服力地解释了观者也是被观赏客体的一部分的问题。

尽管修辞手册认为在一个描写中有多种评价与判断,但其中效果最强烈的(尤其适用于文学描写)是 *θαῦμα* [惊奇、惊异、惊讶]。阿弗托尼俄斯在自己对描写的讨论中给出了一个例子并在其中写道(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页49): *καὶ τὸ θαῦμα γέγονεν ἄπιστον* [这惊异令人无法相信]。这种对惊异的表述将关注点带回了描写本身的语境中:谁说的?在何处说?为什么这么说?这些问题让听众记起了让自己进入描写中现象的媒介。通过在描写中加入 *θαῦμα*,作者让我们不会忘记使我们几乎成为观者的两组相互关系:描写者与言辞之对象的关系以及描写者与听众的关系。

听众对其自身与描写中的世界之间的媒介的注意似乎会减少幻象的作用力,不过按照修辞手册的说法,描写者对情感的表达有助于达到清晰与生动。幻象并没有遭到完全破坏,描写者明确地在描写内的现象中加入个人感受只是为幻象换了一层色彩。描写者对被描写事物的反应是为我们对被描写事物的反应服务的,在此之上还能加强想象的效果。^① 一个有关描写的更为复杂的图像从修辞手册中显露出来,当然它并不会与我们开始的“让听者几乎成为观者”的论点相违背。

阿弗托尼俄斯进一步地将 *θαῦμα* 与另一种强调描写者主观反映的方式(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第2卷页49):

τὸ μὲν δὴ κάλλος κρεῖττον ἢ λέγειν; εἰ δέ τι παρεῖται, ἐν παρενθήκῃ γεγένηται θαύματος.

美的事物是超过可表达的范围的,但如果暂且不提这个观

① 正如尼可拉俄斯在谈论德墨斯提尼斯的描写时说(参见 Spengel 编撰的《希腊修辞家》第3卷页493): *πάθος ὑπ' ὅψιν ἄγειν πειρᾶται διὰ τοῦ λόγου*. [他尝试通过言辞将情感呈现在人们眼前。] 参见昆体良《演说家的教育》第8卷章3第70节。

点,美的事物会成为对惊异(θαύματος)的补充。^①

在说明某个事物具有无法表达的特性时,描写者狡猾但又有力地提醒听众被描写的事物并不能真正被看到。这种对不可言说性的承认揭示了描写者、描写中的现象与并不能完全呈现视觉世界的描写性言辞之间的关系。正是以此为出发点,阿弗托尼俄斯才把强调中介者(描写者)的对惊异的表达与强调媒介(言辞)的对不可言说性的表达结合起来。如此,修辞手册对“几乎”或“只差”这两个词语的使用变得既恰切又有效,它们让我们明白了描写中的中介者与媒介并不能不受注意。或者说,描写中有着两个步骤——先创造出幻象并在创造幻象的同时让描写者塑造(潜在的或真实的)听众对被描写事物的反应的过程显现出来。

按照修辞手册的观点,作者应该一方面激励我们进入描写中的世界、走入体会这一切的过程;另一方面,作者也应该让我们保留对自己与描写者及描写性言辞之间关系的意识,换句话说,我们应该把描写中的世界带入自己对它的解释中,带入我们自己的理解中。以上这些较为粗略的有关描写的论点,虽然是在公元后最初几个世纪中为修辞学与语文学的学生所写,但却与伪托赫西俄德所作的《赫拉克勒斯之盾》非常契合。^②

① 参见拉尔夫·瓦尔多·爱默生(Ralph Waldo Emerson)的诗《诗人》:“不可言说的美比我们能彻底理解的美更为可贵。”这种不可言说性加强惊异效果的观点也曾在古希腊时代的文学作品中出现过几次,例如德墨斯提尼斯,21. 72 及普鲁塔克《论语》383a。

② 参见 M. Heath《古希腊诗学中的统一》(*Unity in Greek Poetics*, Oxford 1989),页 102 至 103 关于“荷马史诗”的注释(Homeric scholia):“这些评论者使用的评论工具最初源于修辞学,而对诗歌的修辞学分析在今天遭遇了某种阻力,而且当某人查看希腊化时代对古典时代之前的文献所做的注释时,会发现时代错误的问题十分尖锐。然而,我相信……我们将会发现希腊化时代的评论家们是可以使用修辞学理论的,只要他们的解释模式适应性较强或能够调节得适应研究的客体。”

修辞手册与一个更为久远的文本

她具有在失明时一度恢复视力的天性,并在跳下悬崖时站在那里看着自己向下飞过空中,而当我还在地面上时就学会了这种轻信(credulousness)与超然。当然,她的本质是一位艺术家……^①

《赫拉克勒斯之盾》创造出了这样的两个步骤,既默许了描写创造的幻象,也是对这种幻象的评论式回应。^② 当描写盾牌时,描写性言辞隐去了自身的(将视觉图像写成文字的)角色,以此将我们引入听众自己即是真正观者的幻象中。但描写却让我们注意到

① 阿瑟·米勒(Arthur Miller)描写自己的母亲,见《时光枢纽》(*Timebends*, New York 1987),页8。

② 关于《赫拉克勒斯之盾》展现出的其他方面文学特征,参见B. A. van Groningen《古希腊的文学创作》(*La composition litteraire archaïque grecque*, Amsterdam 1958),页109至123;关于它对古代艺术的影响,参见H. A. Shapiro《赫拉克勒斯与库克诺斯》(“Herakles and Kyknos”),见AJA88,1984,页523至529。这篇诗作也遭到了许多不公正的评价,例如,R. M. Cook《赫拉克勒斯之盾创作时间考》,页205:“看起来这篇诗作的作者并非顶尖,他让自己建立起一套虚构的工艺体系的过程占据了太大篇幅。”类似的非议还出现在J. Barron与P. Easterling《剑桥古典文学史第1卷:希腊文学》(*Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, Cambridge 1985),页103;W. G. Thalmann《古希腊早期叙事诗歌的形式与思维惯例》(*Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore and London 1984),页162;J. Hurwit《公元前1100至前480年早期希腊的艺术与文化》(见101页注①),页230;H. Frankel《古希腊早期诗歌与哲学》(*Early Greek Poetry and Philosophy*, M. Hadas and J. Willis trans. Oxford 1975),页111。尽管我的主要关注点在于描写的概念而《赫拉克勒斯之盾》只是一个分析的范例,但本文在潜意识中也是要找到一种欣赏《赫拉克勒斯之盾》的方式。

了它的(将视觉图像转化为文字的)角色,并以此打破了幻象。这段描写([译按]《赫拉克勒斯之盾》原文 140 至 318 行)以两种方式将我们带入幻想中。首先,它让我们注意盾牌的颜色、质地以及图案的空间排布,以此让我们成为盾牌刻画的形象的观者;然后,它又使我们穿过盾牌刻画的形象并进入这些形象所表现的世界中:通过这点,描写将盾牌刻画的人物、动物等的思想或动机囊括进来,并记述了它们的连贯动作,甚至图景中的声音。强调盾牌刻画的形象本身或强调这些形象的延伸减少了听众对描写者及描写性言辞的注意。对于视觉图像与视觉图像表现的现象,我们的眼睛是训练有素的。我将在接下来检视这段文本通过关注盾牌刻画的形象本身以制造幻象的方法,然后讨论这段文本通过关注这些形象的延伸以制造幻象的方法,最后还会继续讨论打破幻象的对描写者与描写性言辞的补充强调。

《赫拉克勒斯之盾》常常让听众注意赫拉克勒斯的盾牌这个艺术作品的物质面貌,在这段描写开始时诗人将盾牌令人惊异的视觉外貌描写为(参见《赫拉克勒斯之盾》原文 141 至 143 行):^①

πᾶν μὲν γὰρ κύκλῳ τιτάνῳ λευκῷ τ' ἑλέφαντι

ἡλέκτρῳ θ' ὑπολαμπές ἔην χρυσῷ τε φαεινῷ

[λαμπόμενον, κυάνου δὲ διὰ πτύχες ἠλήλαντο.]

整个圆形盾体由石膏、象牙

与金银合金铸造,金光灿烂,

① 我使用的文本来自 F. Solmsen 的校勘本《赫西俄德的神谱、工作与时日、赫拉克勒斯之盾》(*Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, Oxford, 1970)。单词或短语的翻译来自作者本人,而整行或整段的翻译则来自 Hugh Evelyn White 所编《赫西俄德、荷马风格的颂歌与荷马叙事诗残篇》(*Hesiod, Homeric Hymns and Homerica*, Cambridge, Mass. 1914), 页 214。

[译按]译者在本文中使用的原文文本以作者给出的引文为准,译文为译者自行译出。

盾上还有一圈深蓝色。

在这几行中,对盾牌材质的描写将听众转变为盾牌物质面貌的观者。^①与此同时,贯穿于整段描写中,作者还令人注意到这些材质的位置安排与空间排布,例如原文 144 行的开头:έν μέσσω δ' . . . ἔην [盾的中间是……]。^②作者在提到空间排布时,尽管也是唤起听众对盾牌表面刻画的注意,但与提到材质时不同,也同时让我们注意到了盾牌刻画的形象的延伸:这些空间排布是对盾牌所刻画形象的空间排布的忠实反映。^③相同的观点也适用与盾牌所刻画的颜色与数目:^④这些都是盾牌的刻画与盾牌刻画中的延伸现象中同时可见的视觉元素。就其本质而言,这些元素让人注意到视觉形象与这些形象所表现的事物。所以在这里,幻象意在让听众看到忠实地、无偏差地捕捉了主体的图景。

这段描写也经常越过被刻画的面,并将我们带入幻象的第二个层次——延伸(盾牌刻画的形象所表现的世界)。让我们注意到盾牌刻画的形象所表现的世界,而不是这些形象本身的一个方法是描述盾牌上的图景中的思想或动机(原文 176 行):^⑤

① 原文 144, 167, 183, 188, 192, 199, 203, 208, 212, 220, 222, 225, 226, 231, 236, 243, 249, 295 至 296, 313 行也提到盾牌的表面材质。这种提及材质的频率保证了盾牌上所刻画形象的延伸不会完全支配这段描写,这种手法对后世诗作也有影响,例如,卡图卢斯(Gaius Valerius Catullus)《歌集》(*Carmina*)第 64 首;朗格斯(Longus)《达芙妮与克罗埃》(*Daphnis et Chloe*)。

② 同时参见原文 154 至 156, 161, 168, 178, 191 至 192, 197, 201, 207 及 216 行。

③ 这种刻画本身与被刻画形象间的关系,参见原文 147, 179, 183, 185, 195, 208, 220, 221, 224, 233, 253, 261, 270, 285, 296, 305 及 314 行。

④ 对颜色的刻画参见原文 146, 153, 159, 167, 186, 194, 221, 249, 252, 265, 294, 300 行;对数目的刻画参见原文 162, 173, 211, 234 及 272 行。

⑤ 参见原文 169 至 171, 239 至 240, 251 及 304 行。

τοὶ δ' ἔτι μᾶλλον ἐγειρέσθην κοτέοντε μάχεσθαι

双方被激发出更大的怒火杀向了对方，

也可以通过对被刻画的人物、动物的动作或声响的描述强调延伸(原文 308 至 309 行):^①

τὰ δ' ἐπικροτέοντα πέτοντο

ἄρματα κολλήεντ', ἐπὶ δὲ πλῆμναι μέγ' αὐτευν

……四轮马车则发出咔哒咔哒的响声并

飞驰着,车轮也发出刺耳的声音,

这个描写所表达的景象让我们——像爱丽丝观看镜子一样——使自己穿过形象本身进入形象表现的世界中。

至此,我讨论的是减少了对媒介的关注的描写。不过其他描写则让我们注意到描写者与描写性言辞,而这两者的位置都处在我们听众与视觉现象之间。当唤起我们对描写者的解释的关注时,描写打破了我们作为观者的幻象,就像修辞手册所指出的那样。《赫拉克勒斯之盾》中有几次详细地提醒听众形象就好像它所表现的东西,例如这段描写关于被刻画的马人的说法(原文 189 行):

καί τε συναϊγδην ὥς εἰ ζωοὶ περ ἑόντες

他们就好像活人一样冲到一起,相互搏斗,

① 参见原文 164, 257, 274, 278, 280 及 316 行, 231 至 233 行似乎也应该归于这其中,因为这三行说的是被刻画的形象(尽管是被雕刻出来的)发出了声音:两个戈耳贡在盾牌表面飞奔并踏出响声。不过这三行却并没有像其他延伸对声音与动作的描述那样引起我们对其他现象的联想,而是旨在强调被刻画的形象与延伸之间的奇妙关系。

以及关于阿瑞斯的说法(原文 194 行):^①

αἵματι φοινικόεις, ὥς εἰ ζωὸς ἐναρίζων

只见他站在马车上,就好像正在大开杀戒。

对盾牌的物质面貌或物质特征(颜色、形状、空间排布等)与其刻画的主体间相关性的描述,仅仅让我们把关注点放在雕刻工艺与雕刻工艺表现的主体上。而当出现这种对相似性的具体强调时,我们想到了描写者:因为它是一个公开解释的明喻(simile),而这把直观化的视觉表现带入了描写者自己的理解与想法中。这让我们想起:我们看到的其实不是现象的本身,而是一个描写并解释这些现象的人。

不过,明喻还只是一种比较隐晦的让我们想到描写者的方式。还有一些更明显的方式,修辞手册也曾提到过。诗人有几次在描写的过程中,突然从尝试表现视觉形象中抽身,转而表达 θαῦμα[惊异]。^② 当这段描写开始时,整个盾牌被称作是 θαῦμα ἰδέσθαι[“令人看到后惊异的”,原文 140 行],而在其结尾处又再次提到了这个观点,而且对之进行了加强(原文 318 行):

① 这种对形象以及它所表现的东西之间相似性的强调亦可参见原文 198, 214 至 215, 228, 244 及 314 行。

② R. M. Cook 在《赫西俄德的赫拉克勒斯之盾的写作时期》(“The Date of the Hesiodic Shield”),见 CQ31, 1937, 页 205 中在提到 θαῦμα时说:“作者让读者明白了自己的情感究竟应该是什么样的。”有关古希腊早期文学作品中的“惊异”,参见 R. A. Prier《令人看到后惊异:古希腊时代有关视觉与声音的现象论》(Thauma Idesthai: The Phenomenology of Sight and Sound in Archaic Greek, Tallahassee, Fla. 1989)。当赫普兹巴(Hepzibah)看到一个青年男子的微缩画时的描述,是一个优美的强调观者反应的描写,出自霍桑(Howthorone)《七个尖角的阁楼》(The House of the Seven Gables)第2章。

θαῦμα ἰδεῖν καὶ Ζηνὶ βαρυκτύπῳ

即便是鸣响雷的宙斯看到盾牌时都会惊奇，

在这个描写段的开头和结尾表达这个观点让我们能够把唤起 *θαῦμα* [惊异] 的事物当做一种过渡性的形象——例如盾牌的外缘 ([译按] 参见原文 314 至 317 行, 上述的 318 行紧接在其后), 这让幻象随着诗作从叙事主线发展到这个描写段并最终回到叙事主线时被打破。而且, 在这个描写段的中间处, 描写者两次提醒我们注意他的惊异: *θαυματοῦ έργα* [165 行, “令人惊异的功绩”] 及 *θαῦμα ἰδέσθαι* [224 行, “令人看了后惊异”]。^① 《赫拉克勒斯之盾》并不要求听众在不同时候关注不同层次的延伸表达, 而是随着描写段的进程转换关注点, 甚至随着每一节、每一行中的描写进程转换关注点。由此, 这个描写段既让听众接受其自身即是观者的幻象, 也保留了听众对创造幻象的描写者的意识。这样, 听众在内心中保留了一幅有关这个描写段的更为复杂的图景。我将在本文的最后一部分详细证明这两种感受其实并不冲突而是相互补充的。

对 *θαῦμα* [惊异] 之事的表述则呈现出新的内涵, 因为这些表述融合了表示思想或语言的动词, 而并没有采用人们预期中的表示观看的动词。诗人在描写珀尔修斯的形象似乎飘浮在盾牌表面之上时说道 (原文 218 行):

θαῦμα μέγα φράσασθ', ἐπεὶ οὐδαμῇ ἐστήρικτο

非常让人惊讶——竟没有东西支撑着他，

① 《赫拉克勒斯之盾》中既强调了对图像的反应, 也强调了对图像所表明延伸现象的反应, 主要通过唤起听众对 *δεινότης* [可怕] 以及其他情感的注意: 参见原文 147, 148, 149, 160, 161, 166, 192, 200, 202, 206, 216, 223, 226, 227, 233, 236, 242, 243, 250, 262, 266, 268, 272, 278, 280 及 285 行。

“令人惊异”这个短语将描写者带入了这个画面中,而“令人看到后惊异”、“令人说起来惊异”或“令人想起后惊异”这样的短语则点出了描写者和听众的关系。^①言辞是听众与被表达的事物及其整个本体的唯一联结,“令人看到后惊异”这个短语点明了媒介的第二个层次——描写者所感受的现象与我们之间的言辞。

这个描写段中的几个场景更加明确地将注意点转移到言辞本身上,让观众回想起正是通过这言辞才创造出了一切形象。诗人称光明神的形象为:οὐ τι φατειός(原文 144 行,“令人目瞪口呆的”、“无法表达的”)。与之相似,诗人将盾牌上刻画的蛇头称为:οὐ τι φατειῶν(原文 161 行,“难以名状的”、“无法表达的”)。最后还称戈尔贡为οὐ φαταί(原文 230 行,难以言表的)。诗人在承认某些现象的无法表达性时,对描写中形象的关注变为诗人将视觉形象转化为言辞的尝试。这些对无法表达性的表述不仅像对惊异的表达一样提到了中介者(描写者),还提到了媒介(言辞)。回想阿弗托尼俄斯的讨论,他将惊异与难以描述的美联系起来,κρεῖττον ἢ λέγειν[超过可表达的范围]这个短语让我们注意到修辞家们心中言辞的极限。这个短语暗含着通过言辞的媒介将听者转变为观者的尝试,以及尝试将视觉形象转化为语言表现时随之而来的问题。《赫拉克勒斯之盾》中也表现了这样的观点,并且唤起了听众对言辞的模仿能力的注意。不过,如同修辞手册中所指出的,这种无法表达性恰

① 参见 C. Russo《赫西俄德的神谱、工作与时日、赫拉克勒斯之盾》132 页对《赫拉克勒斯之盾》原文 218 行的注释中注意到,动词不定式在语气上更倾向于观念(perception),而非表达(expression):“ἐννοῆσαι[思想]——比起用眼看(oculis consicere),更是用头脑把握(mente concipere)。”A. N. Athanassakis 则在《赫西俄德的神谱、工作与时日、赫拉克勒斯之盾》(Hesiod Theogony, Work and Days, Shield, Baltimore and London 1983),页 133 中把θαῦμα μέγα φράσασθ’这个短语译为“言语无法表达的惊异”。φράζω的中动态(middle voice)结合了观念与表达,参见 P. Chantraine《古希腊语词源学辞典》(Dictionnaire etymologique de la langue grecque, Paris 1980),页 1224。

恰能够增强被描写形象的生动性(以及我们对这些形象的赞叹)。

《赫拉克勒斯之盾》明确让听众注意自身与描写者、描写者与描写性言辞、描写与直观化表现以及直观化表现与其延伸之间的一系列关系。为了概述并阐明这种表现上的张力,我将讨论这个描写段开头的几行。我已经讨论了一些段落,不过讨论把描写引入诗中的几行能告诉我们究竟文本中糅合了多么丰富的各类关注点。^①对赫拉克勒斯之盾的描写的开始为(原文 139 至 144 行):

χερσί γε μὴν σάκος εἶλε παναίολον, οὐδέ τις αὐτὸ
οὔτ' ἔρρηξε βαλὼν οὔτ' ἔθλασε, θαῦμα ἰδέσθαι.
πᾶν μὲν γὰρ κύκλῳ τιτάνῳ λευκῷ τ' ἐλέφαντι
ἡλέκτρῳ θ' ὑπολαμπές ἔην χρυσῷ τε φαεινῷ
[λαμπόμενον, κυάνου δὲ διὰ πτύχες ἡλήλαντο.]
ἐν μέσσω δ' ἀδάμαντος ἔην Φόβος οὔ τι φατειός,

然后,他伸手提起那光芒四射的盾,从没有人能
投石砸碎或损伤它,看着它会让人感到十分惊异。
整个圆形盾体由石膏、象牙
与金银合金铸造,金光灿烂,
盾上还有一圈深蓝色。
盾的中间是让人目瞪口呆的战无不胜的惊惶神,

① 尽管本文的侧重点在于讨论《赫拉克勒斯之盾》中的描写蕴涵的诗学理论(对媒介及中间人的研究),但这篇诗作最重要的部分还是视觉形象所制造出的延伸部分。关于本诗中这段描写的主旨意趣,参见 W. G. Thalmann《古希腊早期叙事诗歌的形式与思维惯例》页 63:“盾牌上的各个图景累积地告诉我们其内涵,即诗人对战争的看法:可怕、非理性以及人类也从事的只适合动物的行为。”J. D. McClatchy 的诗歌“赫拉克勒斯之盾”(The Shield of Herakles)的诗行是以盾牌上的图像为根据而运动的,诗人把这些图像看做武力之危害(甚至是防御力量)的警示(见 *Raritan* XI. 3, 1990, 页 24 至 26)。

盾牌的第一次出现是作为一个闪亮的、实用性的物体。我们已经非常熟悉的短语 *θαῦμα ἰδέσθαι* [看着它会让人感到十分惊异] 使其后的一系列关系开始运行, 这个短语是对反应的表述, 它提醒听众, 他们自己其实并没有直接看到物体, 只是听到了诗人的诠释。接下来的三行(原文 141 至 143 行)列出了盾牌在制造上使用的材料并且又一次让听众注意到它的闪亮。不同于对惊异的表述, 列举这些物理特性让我们的注意力保持在物体本身上, 并不会转移到中间人或媒介上。而在 144 行处出现了第二层次的表现, 开头的短语 *ἐν μέσσω* [在它的中间] 告诉我们空间排布, 而 *ἀδάμαντος* [战无不胜的] 告诉我们第一个图景中的主体的性质, 关注点仍然是盾牌本身, 因为动词是 *ἔην* [有], 而这个动词既没有让注意力转移到盾牌的制造者赫淮斯托斯 (Hephaestus) 身上, 也没有转移到描写者身上(尽管“让人目瞪口呆的”这个短语告诉我们, 描写者仍然存在)。惊惶神的名字告诉我们, 视觉形象与其延伸之间的关系将要从此刻开始得到呈现。从描写段的开始直到 144 行的此处都是在写直观的视觉主体(盾牌)、诗人对这些主体的反应, 以及主体呈现出的制作工艺。144 行的结尾是短语 *οὐ τι φατειός* [让人目瞪口呆的、无法表达的], 这个短语与被描写的图像直接冲突, 但这里对无法表达性的表达让我们又想起了描写性语言、描写者和视觉表现的相互关系, 而且就像对惊异的表达一样, 唤起了我们对听众与整段描写之间关系的注意。直到下一部分的开头(原文 154 行), 描写性言辞才开始详细表现形象——惊惶神——的延伸, 而不再关注视觉的与言辞的媒介。

正是这种解释(诠释)、媒介与表现组成的复杂的混合物组成了这个描写段, 并且在一个文本中同时结合了诗歌写作练习的与修辞学理论的范例: 听众既接受了诗歌呈现的幻象也还存留着对幻象的制造过程与中间媒介的意识。描写促使我们将诗歌的表现认识为以上两个显然互不相容的过程的一种结合。古老的诗歌写作实践与修辞手册中对描写的观点的一致表明, 这种创造幻象并打破幻

象的双重步骤可以被我们广泛运用到对各个时代、各个种类的文学的解读中。

在我们这样解读时,描写使我们既关注视觉表现的各个方面也关注文学表现的各个方面。描写促使我们关注文学层面内容的方式将是本文最后一个部分讨论的主题。

描写与解读

在雕塑中,描写不仅要把雕像的语言转变成我们自己的语言并且在给定的空间中找到一个地方表现这些想象中的语言,还要让雕像把我们已经大概知道的语言说得令人哀愁或振奋。^①

描写通常被理解为诗歌中的隐喻,如果我们的确按照这种解读方式,那么将会对我们理解文本起到什么作用呢?这种解读方式重申了一个观点,即描写不仅把关注点放在文本表现的主体上,同时也关注文本对听众产生作用的方式。^② 这样,在一个描写段中,描

① 参见 K. Gross《活的雕像,说话的雕像》(“Moving Statues, Talking Statues”),见 *Raritan* IX: 2, 1989, 页 24。

② 参见 S. Fish《自我吞噬的艺术作品:17 世纪文学体验》(*Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature*, Berkeley, Los Angeles, and London 1972) 页 386:“这种分析具有说服力、令人深思(当然绝没有非常彻底)的东西即一个问题——这个文句造成何种效果,这个问题将被我用来替代最初的问题——这个文句的意思是什么。”(亦请参见该书序言页 11 至 12, S. Fish 提出了一个与我们这里相似的,解读整个文本的方式) S. Tyler 将类似的方法用来分析总体上的言辞——而非局限于文学之中,参见氏著《言内之意与言外之意:思想、意义与文化》(*The Said and Unsaid: Mind, Meaning and Culture*, New York, San Francisco, and London 1978) 页 177:“在此处的讨论中,我将把哲学家提出的问题‘这些言辞谈论的是什么’换成‘我们通过何种方式谈论’、‘我们为何谈论’、‘我们何时谈论’、‘我们如何谈论’。”

写者对视觉艺术作品(譬如《赫拉克勒斯之盾》中的盾牌)的感受成了听众对描写本身感受的隐喻,这在其他文本中依然适用。^①无论在修辞家们在修辞手册中表达的观点中,还是在《赫拉克勒斯之盾》的诗歌写作实践中,描写既是对视觉艺术作品的补充也超然于作品延伸的现象之外。当描述视觉形象的延伸时,描写接受艺术作品的幻象。在描述形象的表面及其材质时,描写促使我们想象自己真的正在观看。但是,当唤起我们对描写的行为以及描写性言辞的注意时,描写自觉地(*self-consciously*)提醒我们它呈现的其实是人的感受,只是将视觉形象转写为言辞而已。描写让我们既不要完全陷入幻象中也不要再在聆听或阅读时太过冷静。描写一方面让我们接受它提供的幻象,踏上文本制造幻象的路并体验其中的世界;另一方面却又让我们留有自我意识——让我们不会忘记自己对文本的感受,让我们把文本带回自己解读方式与我们自己的世界中。

本文对描写的解读与保罗·利科在其文章《占有》(*“Appropriation”*)^②中概述的文学作品解读方法较为相似,他认为我们在进入文本时,应该像戏剧表演一样带有一定程度的中断与默认(他把这称为“剥离”[*divestiture*]),但接下来,我们要将如此带来的新的也

① 人们可以将描写称为“套层结构”(*mise en abyme*),参见 G. Graff《叙事学辞典》(*A Dictionary of Narratology*, Norman and London 1987)页 53 中的定义:“文本中嵌入的文本本身的一个微型复本,是文本中一个部分对全文的重复、映射、镜现(能反映全文的一个或多个方面)。”在使用叙事学的术语时,我的分析更倾向将描写看作描写者解释的镜现,而不是艺术作品中的延伸,参见 L. Dallenbach,《文本中的镜子》(*The Mirror in the Text*, trans. J. Whiteley and E. Hughes, Chicago and London 1989)页 75 至 93。

② 保罗·利科,《解释学与人文科学:关于语言、行为与解释的文集》(*Hermeneutics and human science: essays on language, action and interpretation*, ed., trans., and with intro. by J. B. Thompson, Cambridge 1981),页 182 至 193。R. Moran,《看与信:隐喻、图像、力量》(*“Seeing and Believing: Metaphor, Image, and Force”*),见 *Critical Inquiry* 16, 1989, 页 87 至 112 中对隐喻有精彩而且贴切的讨论,而且与本文相似地关注“联系”与“超然”。

许是扩充了的理解引入我们自己的世界中(他把这个过程称为“占有”[appropriation])。这两个概念如下所示:

剥离:接受幻象、沉醉、文学作品成为消遣或庇护所、语境是有关创造的、文学作品是他人的感受。

占有:注意幻想的形成过程及我们在其中的角色、自觉性、文学作品帮助我们参与生活^①、语境是有关接受的、文学作品是我们自己的感受。

在利科的解释学原理中,这两方面不会单独成立,我们在理解文本时总是不断将这两方面进行调和,其目的是将听众、作品与作品表现的世界结合起来:“……所有解释学的目标就是与文化差异抗争。”^②这种抗争是伦理学的,而我们的解读也有伦理学的方面。^③

① “文学作品帮助我们参与生活”这个短语借用自 Kenneth Burke 的文章《帮助我们参与生活的文学》(“Literature as Equipment for Living”),见 *The Philosophy as Literary Form: Studies in Symbolic Action*, New York 1957, 页 253 至 262, 重刊于 Burke, *Perspective by Incongruity*, ed. S. E. Hyman, Bloomington 1964, 页 100 至 109。

② 参见利科《解释学与人文科学:关于语言、行为与解释的文集》, 页 185。

③ 参见 A. L. Becker《转写之外:伦理学与对语言的描写》(“Beyond Translation: Esthetics and Language Description”), 见 H. Byrnes 编 *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics*, 1982, 页 124:“……一个人应如何描写一种语言而又不把与伦理学相关的内容——也可以说是道德价值——排除在外。”更恰当的说法来自 Becker 的《特别是语言:一次讲座》(“Language in Particular: A Lecture”), 见 D. Tannen 编 *Linguistics in Context: Connecting Observation and Understanding*, Norwood, N. J. 1988, 页 17 至 35:“为何要描述语言——即不同社会中的措辞呢? 我想其答案——如同 Geertz 常说的一样——是为了让难以交流的人们之间也能交流。不管他们之间是邻居、家人还是相隔半个地球, 差异性都是存在的。”

这种抗争不仅为了将人的思想与久远的文本结合起来,更要让人知道差异性其实永远都存在。利科同时反对了另外一种极端,即忘记久远的文本与我们之间的差异性。利科的解释学原理并没有限制我们在文本原始的语境中进行解释或为我们自取所需所做的理解。通过充分讨论相似性与差异性,他让我们接受与文本有关的新的解读角度,为了让这些新的解读角度或解读方式适应我们自己的感受、意图和要求。

在“剥离”和“占有”这两个概念之间展开的行动反映了描写的作用。在描写中,视觉形象被呈现出来,这种呈现带有赞叹的色彩,但也通过言辞而转化成人对它的感受——看到这视觉形象之后的反应。这样,描写既让我们“剥离”也让我们“占有”,这个原理与《赫拉克勒斯之盾》的结合带来的成果是一种解读描写的方式,这种解读方式能让文本既具有启发性又展示出其本身的内涵。无论是修辞家们还是古代的诗歌写作实践都鼓励我们更加广泛地运用这种解读方式。回到本文在这一节开头提出的问题,我们对这种解读方式的拓展,是把描写理解为诗歌中的隐喻后的必然结果。^①

① 我从那些给予本文草稿许多修改意见的人们那里学到了许多东西。感谢 Trudy Harrington Becker, Matthew Becker, Alton Becker, James Boyd White, Steven Lonsdale, Terry Papillon, Elizabeth Peyton Forbis, Raymond A. Prier, George Kennedy 以及那些 *AJP* 的无名读者。

《赫拉克勒斯之盾》与维吉尔的 “埃涅阿斯之盾”

法贝尔(Riemer Faber) 撰

《伊利亚特》第18卷对阿基琉斯之盾的描写是维吉尔在《埃涅阿斯纪》第8卷617至731行对埃涅阿斯之盾的描写(ekphrasis)的主要摹本。^① 我们知道,维吉尔喜欢创作各种各样的引喻,不过当我们发现他除了“荷马史诗”之外也会从其他文献中选取摹本时不应感到意外,而伪托赫西俄德所作的《赫拉克勒斯之盾》在古代享有崇高的声望且影响深远,那么“埃涅阿斯之盾”中有模仿《赫拉克勒斯之盾》的痕迹就不会出人意料了。尤其《埃涅阿斯纪》第8卷617至625行——这几行把原诗从叙事转为描写——在用词上暗指《赫拉克勒斯之盾》,尤其是《赫拉克勒斯之盾》中将叙事转为描写的141至145行。这几处在用词上暗指《赫拉克勒斯之盾》并非偶然,当维吉尔让人想起只有赫拉克勒斯的盾牌上才描绘的可怕形象时,他也让埃涅阿斯的武器装备拥有了毁灭性的力量,而埃涅阿斯将在荷马式的段落中使用这些武器。

在这一节中,最明显的暗指《赫拉克勒斯之盾》的用词已经得

① 最近的研究维吉尔对“荷马史诗”的模仿的论述是 M. C. J. Putnam, 《维吉尔的史诗构思》(*Virgil's Epic Designs*, New Haven 1998), 其中第5章详细分析了“埃涅阿斯之盾”对荷马笔下的“阿基琉斯之盾”的描写(119至188页)。最近的参考文献表出自 J. Farrell《维吉尔的互文本》(*The Virgilian Intertext*), 页222至238, 尤其是页224至225; A. Barchiesi《维吉尔的叙事:描写》(*Virgilian Narrative: Ekphrasis*), 页271至281, 尤其是页273; 另可参见 C. Martindale 编《剑桥维吉尔研究指南》(*The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997)。

到广泛承认,第8卷625行的短语 *non enarrabile* [无法描述的],这个拉丁文用词与不常用的古希腊文短语 *οὐ τι φαιτερός* 相一致,而这个古希腊文短语出现在《赫拉克勒斯之盾》144,161行(230行出现了这个短语的相同意思的另一个形式: *οὐ φαταί*)^①。这个短语表示某种事物因可怕而不可描述,在《赫拉克勒斯之盾》中指的是位于盾牌中心位置的双眼射出可怖光芒的惊惶神(144至150行)。这个短语在《赫拉克勒斯之盾》中形容的是一个具体的形象,而它的拉丁文形式在《埃涅阿斯纪》第8卷625行则给出埃涅阿斯的盾牌的总体形象: *clipei non enarrabile textum* (这面盾牌让人难以描述)。从赛尔维乌斯([译按] *Maurus Servius Honoratus*, 公元4世纪晚期的修辞家)的时代开始,这个短语就引起了许多古典语文学家的讨论,有关这个短语最近的评述出自 S. Bartsch,他认为 *textum* 一词在这里的意思是诗歌的“文本”。^② 不过 *textum* 一词最初的意思是“织物”,在这里是盾牌的“织体、结构”,通过暗指《赫拉克勒斯之盾》144行,维吉尔让埃涅阿斯的盾牌拥有了类似“赫拉克勒斯之盾”中惊惶神的那种辟邪的功能——这面盾牌是埃涅阿斯的母亲维纳斯女神送给他的,她在送给他时说(《埃涅阿斯纪》第8卷613至614行):

... ne mox aut Laurentis, nate, superbos
aut acrem dubites in proelia poscere Turnum.
……不要迟疑,不要不敢向狂傲的劳伦图斯人,

① 最早由 D. E. Eichholz 发现,参见《埃涅阿斯之盾》(“The Shield of Aeneas”),见维吉尔学会集刊,第6辑,1966至1967年度,页47。U. Eigler 充分讨论了这个短语的拉丁文形式,参见《“无法描述”〈埃涅阿斯纪〉第8卷625行》(“Non Enarrabile Textum [Verg. Aen. 8. 625]”),见 *Servius und die Römische Geschichte bei Vergil*, Aevum 68, 1994, 页147至164。

② 参见 S. Bartsch《艺术与人:维吉尔的〈埃涅阿斯纪〉中艺术的政治学》(“Arts and the Man; The Politics of Art in Virgil's Aeneid”),见 CP 3, 1998, 页327至328。

或是向暴烈的图尔努斯本人挑战。^①

在 625 行中, *clipei non enarrabile textum* 之前还有两个词用来加强并扩展对《赫拉克勒斯之盾》的描写段的暗指。这两个词是 *electrum* [金银合金] 和 *recoctus* [反复打制的], 用来形容埃涅阿斯的胫甲(624 行): *levis ocreas electro auroque recocto* [光滑的胫甲由金银合金与黄金制成, 经过千锤百炼]。 *electrum* 一词由古希腊文的 *ἤλεκτρον* 转写而来, 是一个拉丁文中的外来词, 这个词的意思是“金银合金”或“琥珀”(在诗文中这两个意思很难区分)。在维吉尔的诗作中, 这个词只有两次是指金银合金, 一处是《埃涅阿斯纪》第 8 卷 402 行, 另一处是这里——624 行。^② 而 *ἤλεκτρον* 从未在《伊利亚特》中出现过, 只是在《赫拉克勒斯之盾》142 行中出现过一次, 即短语 *οὐ τι φαιτειός* 之前两行, 所以 *electrum* 出现在“埃涅阿斯之盾”前引入描写段的诗句中很有可能是维吉尔对《赫拉克勒斯之盾》的模仿。^③ *recoctus* 一词在现存的维吉尔所著的文献中只出现过这一次, 这个词的动词形式 *recoquo* 曾出现在维吉尔同时代的卡图卢斯《歌集》第 54 首 5 行与贺拉斯(Horatius)《讽刺诗集》(*Sermones*)第 2 卷第 5 首 55 行, 也曾在之后一代作家的文献中出现过, 后来则只在烹调或医药的语境中才会出现。^④ 在描述埃涅阿斯的胫甲时, *re-*

① [译按]本文中的拉丁文、古希腊文引文及单词均由译者依据作者给出的原文译出。

② *electrum* 一词在《牧歌》(*Eclogae*)第 8 首 54 行及《农事诗》(*Georgica*)第 3 卷 522 行指琥珀。

③ *ἤλεκτρον* 一词在《奥德修纪》中共出现过三次: 第 15 卷 460 行; 在第 18 卷 296 行出现时, 它指的是阳光般的颜色; 第 4 卷 73 行中, 它指的是合金。

④ 动词 *recoquo* 曾在《埃涅阿斯纪》第 7 卷 636 行出现。按照 C. E. Haskins 的观点, 卢卡努斯(Lucan)在《内战记》(*Pharsalia*)第 7 卷 148 行在用词上进行了模仿, 参见 C. E. Haskins《阿奈乌斯·卢卡努斯: 内战记》(*M. Annaeus. Lucan: Pharsalia*, London 1887), 页 234。

coctus 指“精心地反复打制的”，这种用法在拉丁文中显得不很自然，这说明维吉尔在写作时心中想的是古希腊文的说法。T. E. PAGES 发现，这个词在古希腊文中对应 $\pi\acute{\alpha}\nu\epsilon\phi\theta\omicron\varsigma$ ，^①而它出现在《赫拉克勒斯之盾》208 行。尽管它的动词形式 $\acute{\epsilon}\psi\omega$ [煮] 通常出现在与烹饪有关的语境中，但在《赫拉克勒斯之盾》中， $\pi\acute{\alpha}\nu\epsilon\phi\theta\omicron\varsigma$ 指盾牌上的锡 ($\kappa\alpha\sigma\sigma\acute{\iota}\tau\epsilon\rho\omicron\varsigma$) 的高纯度。^②

认为维吉尔在写作“埃涅阿斯之盾”时有意模仿或受到古希腊叙事诗语言影响的观点是有道理的，在“埃涅阿斯之盾”这个描写段开始的标志是短语 *caerula nubes* [“蓝灰色的云”，第 8 卷 622 行]，这个短语对应“荷马史诗”中的短语 $\kappa\upsilon\alpha\nu\acute{\epsilon}\eta\ \nu\epsilon\phi\acute{\epsilon}\lambda\eta$ (《伊利亚特》第 5 卷 345 行等处)。这个拉丁文短语出现在形容埃涅阿斯的胸甲的比喻中，是将这胸甲比作被阳光照射后呈现出深红色的云彩 (《埃涅阿斯纪》第 8 卷 621 至 623 行)：

... loricam ex aere rigentem,
sanguineam, ingentem, qualis cum caerula nubes
solis inardescit radiis longeque refulget;

……除此之外，还有一副青铜制成的胸甲，
坚不可摧、色泽血红、形状庞大，
好似蓝灰色的积云因阳光变得通红，光芒放射至千里之外。^③

尽管这个比喻更像是在模仿《阿尔戈英雄纪》第 4 卷 125 至

① 参见 T. E. PAGES《维吉尔的埃涅阿斯纪》(*The Aeneid of Virgil*, London 1956) 页 241 对第 8 卷 624 行的注释。

② 在描述金属制品时，既可使用 $\acute{\epsilon}\psi\omega$ (参见西蒙尼德斯 [Simonides], 87. 1. 1: $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}\ \chi\rho\upsilon\sigma\omicron\acute{\nu}\ \acute{\epsilon}\phi\theta\omicron\acute{\nu}$ [千锤百炼的黄金]) 也可使用 $\acute{\alpha}\phi\acute{\epsilon}\psi\omega$ (提纯、精炼, 参见修昔底德《伯罗奔半岛战争志》第 2 卷第 13 章第 5 节 $\chi\rho\upsilon\sigma\acute{\iota}\omicron\upsilon\ \acute{\alpha}\pi\acute{\epsilon}\phi\theta\omicron\upsilon$ [千锤百炼的黄金])。

③ 奥维德在维吉尔之后很短时间内在自己的《变形》(*Metamorphoses*) 第 6 卷 63 至 66 行对密涅瓦织的彩色布匹的描写中模仿并发展了这一段。

126 行把金羊毛的色泽比作阳光的比喻,但 622 行的 *caerula* [蓝灰色的]和 623 行的 *inardescit* [变得通红]却直指《赫拉克勒斯之盾》中的描写段。尽管在《埃涅阿斯纪》中,*caerulus* 也在别的地方被用来形容水(第 3 卷 432 行、第 5 卷 123 行、818 行等处)或云(第 3 卷 194 行、第 5 卷 10 行、第 12 卷 182 行),但这个词在此处——第 8 卷 622 行中——是被用作比喻埃涅阿斯的武器装备。在古典叙事诗的范围, *caerula* 很容易让人联想到荷马使用的 *κύανος* (或 *κυάνεος*), 这个词曾在《伊利亚特》第 11 卷中被用来形容阿伽门农的盔甲(24, 26, 35, 39 行),也曾第 18 卷的“阿基琉斯之盾”中被用来形容赫怀斯托斯创作盾牌上的形象时所使用的材料(564 行)。 *κύανος* (或 *κυάνεος*) 在《赫拉克勒斯之盾》中的描写段落和叙事段落中都出现过(7, 120, [143], 167, 249, 356, 393 行)。 *caerula* 在《埃涅阿斯纪》从叙事转入对埃涅阿斯之盾的描写时出现,后来又在描写的过程中适时出现(第 8 卷 672, 713 行)是在引人联想到“荷马史诗”两个描写段中的 *κύανος*, 更重要的是能告诉我们此处用词是对《赫拉克勒斯之盾》的模仿。^①

623 行的 *inardescit* 则指出了《赫拉克勒斯之盾》中的一处文法错误(solecism)。这个动词最基本的意思是“变得通红或炽热”,但用在表现情感或情绪的比喻中时则意为“被激起、燃烧”。^② 这个词

① *κυάνεος* [蓝色的、蓝灰色的]一词也常出现在希腊化时代文学作品的描写段中,例如《阿尔戈英雄纪》第 3 卷 140 行以下阿佛洛狄忒向儿子厄若斯描述的球形玩具以及莫斯科斯(Moschus)《欧罗巴》(*Europa*)第 2 卷 47 行以下对欧罗巴的篮子的描写。

② 动词 *ardesco* 在《埃涅阿斯纪》第 1 卷 713 行出现时表示后一个义项,而在第 11 卷 607 行出现时则表示前一个义项。在维吉尔之前,卢克莱修(Lucretius)在《物性论》(*De Rerum Natura*)中使用过这个词,五次是表示后一个义项(第 4 卷 1090 行,第 5 卷 897 行,第 6 卷 670, 898, 904 行),一次表示前一个义项(第 6 卷 178 行)。这个词也曾经出现在普劳图斯(Plautus)的《波斯人》(*Persa*)802 行。

相应的古希腊文为 *ὑπολάμπομαι*, 这个古希腊文动词的基本义项和比喻义项与拉丁文的 *inardesco* 一样, 但在古希腊文献中很少出现。*ὑπολάμπομαι* 的比喻义项曾在爱情描写的语境中出现于《希腊文选》(*Anthologia Graeca*) 第 12 卷第 80 章第 4 节, 而基本义项仅仅在《阿尔戈英雄纪》第 1 卷 1280 至 1281 行出现过, 当阿波罗尼俄斯在描绘升起的太阳的光芒时写道:

ἥμος δ' οὐρανόθεν χαροπὴ ὑπολάμπεται ἥως
ἐκ περάτης ἀνιοῦσα . . .

当眼眸明亮的黎明在东方升起(变红)并
从天国上洒下光辉时……

不过, 维吉尔使用 *inardescit* 这个与 *ὑπολάμπομαι* 同义的词语时, 并不仅仅是在模仿阿波罗尼俄斯使用这个词较少用到的 *sensus literalis* [字面含义], 更是在把描写的形象调整得适用这个词的这个义项,^① 通过这种处理, 维吉尔告诉我们他知道阿波罗尼俄斯对这个词的基本义项的使用是在暗示《赫拉克勒斯之盾》142 行中这个词的一个稍微不同的形式 *ὑπολαμπές*。^② 在《赫拉克勒斯之盾》中, 这个词用来形容不同种类的金属在盾牌表面交织造成的色泽效果(141 至 142 行):

πᾶν μὲν γὰρ κύκλῳ τιτάνῳ λευκῷ τ' ἐλέφαντι

① 维吉尔在《埃涅阿斯纪》第 8 卷“埃涅阿斯之盾”之前的 407 至 415 行的描写也模仿了《阿尔戈英雄纪》(第 3 卷 391 至 398 行)。

② 《赫拉克勒斯之盾》139 行出现的较为不常用的 *παναίολος* 被阿波罗尼俄斯用在《阿尔戈英雄纪》第 2 卷 968 行。《阿尔戈英雄纪》第 1 卷描写伊阿宋的长袍的短语 *χρυσέῃ φόρμιγγι* [740 行, “和着金竖琴”] 借自《赫拉克勒斯之盾》203 行。关于《阿尔戈英雄纪》第 1 卷描写伊阿宋长袍的段落中对《赫拉克勒斯之盾》的暗指和模仿, 参见 R. L. Hunter《阿波罗尼俄斯的阿尔戈远征记: 文本研究》(*The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge 1993), 页 55 至 56。

ἤλεκτρον θ' ὑπολαμπές ἔην χρυσῷ τε φαιινῷ

整个圆形盾体由石膏、象牙
与金银合金铸造,金光灿烂,

这样,维吉尔让自己的用词有了双重暗指的内涵,通过使用一个不常见的古希腊语单词拉丁文形式暗指《阿尔戈英雄纪》第1卷1280至1281行,通过把这个词语用在描写段落中来暗指《赫拉克勒斯之盾》142行。

在《赫拉克勒斯之盾》中ὑπολαμπές被用来表现武器装备表面光彩夺目,^①同样塑造了明亮感的词语还有φαιινῷ[闪烁]和ἤλεκτρον[金银合金],后一个词在早期古希腊文献中常用来表现太阳的光芒,源起可能是名词“落日”。^②将这个形容太阳般光芒的主题运用于描写段中的先例在《伊利亚特》第14卷的“赫拉的面纱”一段中: λευκὸν δ' ἦν ἥελιος ὥς[185行,“像太阳般闪亮”],不过第一次用在形容盾牌上是在《赫拉克勒斯之盾》中。^③维吉尔在《埃涅阿斯纪》第8卷623行使用 inardescit 暗指《赫拉克勒斯之盾》142行时也是在运用这个主题。也许是受到《阿尔戈英雄纪》的影响——ἤλεκτρον在《阿尔戈英雄纪》全诗中,仅在第4卷603至606行出现了一次,

① 这个主题在《阿尔戈英雄纪》中“伊阿宋的袍子”的第一个描写段落中得到扩展(第1卷725至726行):

τῆς μὲν ῥηϊτερόν κεν ἐς ἥελιον ἀνιόντα
ὅσσε βάλοις, ἢ κεῖνο μεταβλέψεαις ἔρευθος

你即使用双眼凝视升起的太阳
也比看那袍子闪烁的红光更容易。

② 参见 M. Meier-Brügger《古希腊早期叙事诗辞典》(Lexikon des Frühgriechischen Epos, Vol. 12, Göttingen 1987)中的ἤλεκτρον词条。

③ 《伊利亚特》第18卷将阿基琉斯的胸甲的光芒比作闪亮的火焰(610行): θώρηκα φαιινότερον πυρὸς αὐγῆς[那胸甲的光芒更胜于火焰]。

那里写的是太阳神赫利俄斯(Helios)的女儿们哭泣法厄同(Phaeton)的泪水变成了最早的琥珀——维吉尔借用了这个拉丁文中的外来词,以之形容光滑的黄金与金银合金制成的胫甲(*levis ocreas electro auroque recocto*,第8卷624行)。^①表现胫甲的闪亮之前便是将胸甲比作太阳照射的云彩,这样,短语 *solis inardescit radiis*[623行,“因阳光变得通红”]、*longeque refulget*[623行,“光芒放射得很远”]与短语 *levis ocreas electro auroque recocto*[624行,“光滑的胫甲由金银合金与黄金制成,经过千锤百炼”]一同表现了埃涅阿斯的装备放射出太阳般的光芒:*arma... radiantia*[616行,“光芒四射的武器”]——这是一个从《赫拉克勒斯之盾》中提炼出来的主题。

不仅盾牌、胸甲、胫甲,描绘埃涅阿斯的宝剑的词句也有来自《赫拉克勒斯之盾》的。在长大的描写盾牌的段落之前有对宝剑的简短描绘,*ensis*[宝剑]获得了一个简单却震撼人心的形容词 *fatiferum*[621行,“致命的”,字面义为“带来死命的”]。后世的叙事诗人认为这值得模仿,例如奥维德(《变形》第12卷492行)、伊塔利卡的西利乌斯(Silius Italicus,《布匿战记》[*Punica*]第1卷641行、第2卷116行)。除此之外,*fatiferus*^②在《埃涅阿斯纪》中仅仅在第9卷631行出现过,在维吉尔之前这个词从未出现过。将之翻译过来是“带来死命的、带来死亡的、致命的”,赛尔维乌斯对这个词的解释为:*fatum saepe pro morte positum legitur, fatiferum ergo letiferum*. [*fatum* 一词通常出现在与死亡有关的语境中,因此 *fatiferum* 意为“致命的”。]事实上,这个复合词是对古希腊文的表达 *θανάτοιο δοτήρες*[带去死亡的]的拉丁文翻译,这个表达出现在《赫拉克勒斯之盾》130至131行,除此之外只在赫西俄德的《劳作与时日》356行出现过。《赫拉克勒斯之盾》的作者为了修饰赫拉克勒斯的箭袋中的箭矢,不仅用了一个不

① 参见维吉尔《牧歌》第8卷54行,维吉尔在那里记述 *electrum*[此处意为“琥珀”]从橡树的树干中流出。

② [译按]一般说来,这个词的单数阳性主格形式应为 *fatifer*。

常用的表达,还使用了一个在古希腊文献中只出现过这一次的(hapax legomenon)单词形式 *λαδιφθόγγοιο* [令人失声的],全句为:
οἴστοι . . . / θανάτοιο λαδιφθόγγοιο δοτῆρες (130 至 131 行),可以翻译为
“箭矢……送出令人失声的死亡”。维吉尔在创造 *fatiferum* 这个词时也有可能是把“说话”(fari)和 *fatum* 结合起来,这样也是既符合《赫拉克勒斯之盾》中的表述,也符合埃涅阿斯的宝剑的特点。

这个短语被用来形容赫拉克勒斯与库克诺斯作战时配备的武器,而维吉尔不仅仅从《赫拉克勒斯之盾》中借用了这一个短语,还在《埃涅阿斯纪》第 8 卷 617 至 625 行中模仿了《赫拉克勒斯之盾》中几个描写血的语词。赫拉克勒斯的盾牌被详细地描述为不可损坏的、崭新的,但却包括了一些血腥的场景,就好像盾牌自己预料到了将会因接下来发生的杀戮而溅上血污。在盾牌上刻画的一个场景中,命运女神(*Κῆρ*)披在身上的衣服被人血染红(*εἶμα δ' ἔχ' ἄμφ' ὤμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν*, 159 行)^①,另一个场景是阿瑞斯浑身溅满鲜血(*αἵματι φοινικόεις*, 194 行)。另外,嗜血的(*δαφοναί*, 250 行)命运之神争夺死者,渴望喝下鲜血(251 至 252 行、255 至 256 行)。在另一个场景中,鲜血从忧伤神(*Αχλὺς*)的面颊滴到地上(267 至 268 行)。以上这些阴郁的画面为“赫拉克勒斯之盾”赋予了与“阿基琉斯之盾”截然不同的特质,后者“总体反应的大多是一些繁荣安定的社会面貌,体现出诗人对美好生活的描绘”^②。

再转过头来看“埃涅阿斯之盾”中的血性描写,我们会迅速发现维吉尔从《赫拉克勒斯之盾》中模仿了这个特征。比如梅图斯

① 这一句曾经在《伊利亚特》第 18 卷 538 行出现过,《赫拉克勒斯之盾》中的这一行在文段中扮演的角色是扩充对血腥场面的描写(另参 582 行的 *μέλαν αἶμα λαφύσσειτον* [它们吞食黑色的鲜血])。《赫拉克勒斯之盾》156 至 160 行描写命运女神的场景在 F. Solmsen 的牛津版校勘本中被认为是衍文。

② 引自 O. Taplin《伊利亚特中的阿基琉斯之盾》(“The Shield of Achilles within the *Iliad*”),见 *Greece and Rome* 27, 1980, 页 12。

(Mettus)被撕裂的场景(第8卷642至645行)描述了荆棘丛被撕裂人体中喷出的血溅上的场景: *et sparsi rorabant sanguine vepres* [645行,“撕裂肢体中喷出的鲜血溅满了荆棘丛”。盾牌中间刻画场景表现了阿克提乌姆(Actium)海角附近的海战(675至713行),海水被死者的血染成红色: *arva nova Neptunio caede rubescunt* [695行,“阵亡将士流出的鲜血染红了尼普顿的国度”。在同一个场景中,战争女神(Bellona)——战争的人格化表现——跟在马尔斯(Mars)、纷争女神(Discordia)与复仇女神(Erinyes)后面,拿着死者身上鲜血染红的鞭子: *cum sanguineo sequitur Bellona flagello* [703行,“战争女神手执血迹斑斑的鞭子跟在后面”。认为维吉尔受到《赫拉克勒斯之盾》影响的观点在这些地方找到了支撑,此外,维吉尔在对海战的描述开始之前从《赫拉克勒斯之盾》207至212行直接借用了对海豚的描述。维吉尔模仿《赫拉克勒斯之盾》中血腥场面的最震撼的一处则出现在“埃涅阿斯之盾”前对胸甲的描写中, *loricam... / sanguineam, ingentem* [621至622行。“胸甲……色泽血红、形状庞大”],按照连接词省略的规则,六步格的叙事诗的重音落在第一“步”上,在这里是 *sanguineus* [血红的],这个词表现了盾牌的外观,它并没有描述任何场景,而只是告诉人们这个新近打制的胸甲的质地。赛尔维乌斯的解释“*sanguineam autem velut cruentem*” [*sanguineam* 意思为“好像被血染红一样”]标明了这个形容词产生的震撼人心的效果。对于埃涅阿斯的装备来说, *sanguineus* 有一种预示后文的作用,因为埃涅阿斯即将带着这些装备投入战场,埃涅阿斯的战斗也正是本诗在此之后结尾几卷中的中心主题。

接下来,我们要讨论维吉尔在“埃涅阿斯之盾”这个描写段中模仿或暗指《赫拉克勒斯之盾》的意图。首先,我们可以把这两面盾牌的持有者——埃涅阿斯与赫拉克勒斯——加以对比。^① 维吉

① K. W. Gransden 在《维吉尔的埃涅阿斯纪第八卷》(*Virgil. Aeneid. Book 8*, Cambridge 1976)页14至20中讨论了维吉尔在第8卷中将埃涅阿斯与赫拉克勒斯所做的对比及其意图。

尔的另一个意图很可能是为了指明古希腊文献中的两个最著名的描写段之间的不同,并把《赫拉克勒斯之盾》相对于“阿基琉斯之盾”的独特之处注入自己的“埃涅阿斯之盾”中。M. W. Edwards 指出,荷马笔下的盾牌是“展现普通人们正常生活状态的场景”,而《赫拉克勒斯之盾》的作者则“在描写段一开始就展现出惊惶神、纷争女神、恐惧神、杀戮神等可怖的形象”让读者心生恐惧。^① W. G. Thalmann 则在自己的论述中指出,当“荷马史诗”中的描写段“把战争放入了丰富的大众生活的语境中,以此拓展了《伊利亚特》的视野,而《赫拉克勒斯之盾》则通过许多场景以更多丰富的细节展现出了战争本身的恐怖”。^② 的确,我们的注意力应该放在赫拉克勒斯之盾上展现的诸多场景中的 δεινότης[可怖]上。

简单考察一下维吉尔从《赫拉克勒斯之盾》中借用的词语或词根便能知道他是为增强自己的“埃涅阿斯之盾”中恐怖场景的效果。caerula[622行,“蓝灰色的”]、inardescit[623行,“变得通红”]、electrum[624行,“金银合金”]及 recoctus[624行,“反复打制的”]与对太阳般光芒的描写(621至624行)和海豚的场景(672至674行)一同在“埃涅阿斯之盾”和《赫拉克勒斯之盾》之间建立起一种文本之间的相互性,而其他从《赫拉克勒斯之盾》中借用的词语或词根则大多都用在阴沉的场面的描写中。^③ 短语 non enar-

① 引自 M. W. Edwards《伊利亚特注疏》(*The Iliad: A Commentary*, Vol. V, Books 17–20, Cambridge 1991),页208,亦请参见该书页139至141、页200至209,其中有关于荷马笔下描写段的非常丰富的讨论。

② 引自 W. G. Thalmann《古希腊早期叙事诗歌的形式与思维惯例》(*Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore and London 1984),页62。

③ 也许维吉尔在使用 caerulus 一词时也有意表现出这个词蕴涵的否定性内涵,参见 R. A. B. Mynors《维吉尔的农事诗》(*Virgil, Georgics*, Oxford 1990),页55,“caerulus 一词在描写黑暗事物的时候也有表示凶兆的内涵”。当这个词在“埃涅阿斯之盾”中(第8卷713行)被用来修饰尼罗河时,它的意味(转下页)

rabile(无法形容的)让人想到《赫拉克勒斯之盾》中的三个“无法形容的”场景(《赫拉克勒斯之盾》144行、161行、230行)。维吉尔新造的词 *fatiferus*[621行,“致命的”]让人想到赫拉克勒斯的箭矢(《赫拉克勒斯之盾》130至131行),而 *sanguineus*[血红的]一词的几次出现(622行、645行、703行)则让人想到《赫拉克勒斯之盾》中多次出现的 *αἷμα*(159行、194行、252行、256行、268行,“血”)。以上这些词都出现在“埃涅阿斯之盾”的描写段之前(617至621行),再加上 *terribilis*[620行,“可怖的”]和 *ingens*[622行,“巨大的”]这样的词,这些借用或模仿的语词为接下来的描写段定下了基调。简而言之,这些模仿《赫拉克勒斯之盾》的词语告诉了读者描写段中诸场景的主题——*pugnata in ordine bella*[629行,“依次排布着发生过的战争”]。^②

维吉尔在《埃涅阿斯纪》第8卷617至625卷中借用的《赫拉克勒斯之盾》的另一个特征是在叙事中叙述武器装备的功能。R. Lamberton 在比较过《赫拉克勒斯之盾》与荷马的“阿基琉斯之盾”后,指出赫拉克勒斯盾牌是“直接切题的”,因为“盾牌本身代表即将开始的战斗,它还表现了战斗的结果并且刻画了这次将造成巨大

(接上页)和死亡相关,M. C. J. Putnam 在《维吉尔的史诗构思》页148至149指出, *caerulus*[蓝色的、蓝灰色的]也是一种悲伤的颜色,与死亡的昏暗感相关。古希腊文中与这个词相对应的 *κύανος* (或 *κυάνεος*) 在《伊利亚特》中多次被用在与死亡有关的语境中(例如第23卷188行、第24卷93至94行等处),而短语 *κυανέη νεφέλη*(蓝灰色的云)在叙述波律多洛斯(Polydorus)之死时也出现过。另外参见 E. Irwin《古希腊诗歌中颜色的表达法》(*Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974),页84至87。

② P. R. Hardie,《维吉尔的埃涅阿斯纪:宇宙及王权》(*Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986)页346至347表达了相似的观点:“全诗的中心主题是战争(626行,‘triumphos’;629行,‘bella’),而这个描写段的中心主题亦然(只有很少几个场景例外)。无论对于这面盾牌的用途还是埃涅阿斯得到时的情境来看,战争都是非常合适的主题,而从更广泛的概念上来说,古罗马的飞速发展和急剧扩张依靠的主要是战争。”

恐慌并影响深远”。^① 和《赫拉克勒斯之盾》中对武器装备的描写一样,“埃涅阿斯之盾”也与叙事中即将发生的事件紧密相关。在这个描写段之前,维吉尔告诉读者们这面盾牌 *unum omnia contra/ tela Latinorum* [447 至 448 行,“能挡住拉丁乌姆人的所有箭矢”],而埃涅阿斯即将手持这面盾牌和“狂傲的劳伦图斯人”(613 行)及“暴烈的图尔努斯”(614 行)作战。当埃涅阿斯与图尔努斯相见时,他想起了维纳斯的话,于是将这面盾牌作为即将赢得胜利的象征挥舞起来(第 10 卷 260 至 275 行)。

最后,我们还可以把自己放到向人们呈现出埃涅阿斯之盾或赫拉克勒斯之盾的诗人的角度上。Thalmann 认为描写“赫拉克勒斯之盾”的段落告诉人们战争是“可怕的、非理性的,是一种人类所做的野兽行径”。^② 如果我们把这样的解释作为自己的观点,便会认为赫拉克勒斯的盾牌毫不包含阿基琉斯的盾牌中那种英雄主义的荣耀。人们认为《埃涅阿斯纪》第 8 卷 617 至 731 行的描写段表达了相似的怀疑观点,诗人强调了埃涅阿斯并不了解盾牌上展示的场景的可怕特质,认为埃涅阿斯是天真而无知的(第 8 卷 618 行、730 行)。^③ 而维吉尔赋予埃涅阿斯的武器的这种内涵,我们可以在《赫拉克勒斯之盾》中找到。^④

① 引自 R. Lamberton《赫西俄德》(*Hesiod*, New Haven 1988),页 142,143。

② 参见 W. G. Thalmann《古希腊早期叙事诗歌的形式与思维惯例》,页 63。

③ R. O. A. M. Lyne 在《维吉尔的埃涅阿斯纪中的弦外之音》(*Further Voices of Virgil's Aeneid*, Oxford 1987)中描述了读者与埃涅阿斯本人对盾牌意义的理解上的差距,“像一种戏剧性的讽刺”(209 页)。另请参见 W. R. Johnson《看得见的黑暗:维吉尔的埃涅阿斯纪研究》(*Darkness Visible: A Study of Virgil's Aeneid*, Berkeley 1976),页 111 至 114;M. A. Cesare《圣坛与城邦:解读维吉尔的埃涅阿斯纪》(*The Altar and the City: A Reading of Virgil's Aeneid*, New York 1974),页 154 至 156。

④ 感谢 Stephan Vance 帮助我查找了本文中的许多材料,以及滑铁卢大学“支持研究项目”的资助。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 赫拉克勒斯之盾笺释

作者 = （希）赫西俄德著

页数 = 1 3 6

S S 号 = 1 2 8 2 2 2 0 9

出版日期 = 2 0 1 0 . 1 2

封面
书名
版权
前言
目录
正文