

# 前言<sup>1</sup>

社会科学的研究是一种蜿蜒前行、积淀而成的自然过程，它的路径往往是超链接式的兴趣拓展和族谱式的不断延伸。

早期改写实践和理论的研究很大程度上得益于当代莎士比亚戏剧研究，不论是二十世纪七十年代的改写理论家鲁比·科恩（Ruby Cohn），还是八十年代的迈克尔·斯科特（Michael Scott）、加里·泰勒（Gary Taylor）和克里斯蒂·德斯梅特（Christy Desmet），皆是在莎学研究的过程中开始关注改写现象的。

而我个人研究改写理论的缘起也要追溯到英国戏剧研究，确切地说，是哈罗德·品特（Harold Pinter）研究。2001年，我开始做品特研究时，国内学界知晓品特者尚少，做战后（即第二次世界大战后）英国戏剧研究的学者也不多。为了研究品特，我便开始研究战后英国戏剧——可以说，战后英国戏剧的兴盛是二十世纪英国文学史上最重大的文化事件，被称为英国戏剧史上的第二次文艺复兴。在研究战后英国戏剧的三次浪潮时，我发现大量剧作家创作了莎士比亚改写作品，如汤姆·斯托帕德（Tom Stoppard）的《罗森格兰兹和吉尔登斯吞已死》（*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*）、《多格的〈哈姆莱特〉》，卡胡的〈麦克白〉（*Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*），爱德华·邦德（Edward Bond）的《李尔》

---

1 本书的写作受到国家社科基金重点项目“当代西方戏剧中的神话重述与共同体研究”（20AWW007）的支持。

(*Lear*)、《大海》(*The Sea*)，阿诺德·威斯克(Arnold Wesker)的《商人》(*The Merchant*)，霍华德·布伦顿(Howard Brenton)的《第十三夜》(*Thirteenth Night*)，伊莱恩·范斯坦(Elaine Feinstein)和英国“女性戏剧组”(The Women's Theatre Group)集体创作的《李尔的女儿们》(*Lear's Daughters*)等。于是，在完成了研究品特·斯托帕德的两部专著以及与王岚教授合作的《当代英国戏剧史》之后，我决定对战后英国戏剧中的莎士比亚改写戏剧展开研究。随着研究的不断深入，我蓦然发现这些当代改写戏剧的背后竟隐藏了一座富矿：作为一种与后现代思潮和文学创作紧密相关的文化现象，改写不仅仅存在于戏剧中，也存在于小说中，甚至可以说存在于所有文类中；它也不仅仅发生在英国，作为“后”理论时代的一种跨文化、跨媒介的文化现象，它已经席卷全球。

一路走来，我的改写研究视野不断拓展；与此同时，关于改写研究的问题也越来越多，而且越来越难以回答。最初对改写的研究只是我本人战后英国戏剧研究的一部分，当时我关注的大多是对作家改写作品的诠释：作家在戏剧创作中如何使用改写策略？他们想要通过改写创作表达什么？但很快，我开始思考：为什么这么多当代作家要改写经典和神话？他们的改写创作有何共性，又有何差异？背后有着怎样的文化动因和思想驱动？这时我又发现，在这批作家进行大规模改写创作之时，一批戏剧导演，如彼得·布鲁克(Peter Brook)、约翰·巴顿(John Barton)、彼得·霍尔(Peter Hall)、查尔斯·马洛维奇(Charles Marowitz)等，也在进行大量带有后现代特征的莎剧改编。于是，新的问题便出现了：这些导演的改编和剧作家们的改写是否可以归为同一文类？在英语中，它们均被称为adaptation<sup>1</sup>，但它们的性质显然是完全不同的。那么它们在理论层面上到底有何不同？此外，尽管神话故事、古希腊悲剧、莎剧等均为当代作家改写的对象，但它们本身也是改写的产物。那么，当代改写和传统改写的性质是否一样？还有，为什么二十世纪后半叶会出现改写/改编创作的

---

1 “改写”一词来自英文adaptation，但adaptation也含有“改编”的意思。关于这两个概念的辨析详见本书第二章。

高峰？这种文化现象延续了半个多世纪，直至今日仍十分普遍，其原因何在？是否与二十世纪六十年代之后出现的后现代思潮相关？

正是立足这些问题，我开始了对改写理论和现象的再研究。虽然过去数年我一直在做改写研究，但更多时候关注的是改写实践，对改写理论的阅读和思考也多是為了应用于文学研究。特别感谢“外国文学研究核心话题系列丛书”编委会提供这次机会，在撰写这本理论著作的过程中，我对改写理论进行了更加系统而严肃的思考，对一些似是而非的问题展开了更为深入的辨析和究问。

不过，作为一个文学研究者和高校教师，我深切感到，对外语学科的很多硕博研究生甚至一些年轻的研究者来说，研究中遇到的一大障碍，不是对理论的理解，而是对理论的应用。所以，本书虽然将改写理论的界定和梳理作为核心，但也特别注重改写研究案例，希望借助对具体作品的具体分析，将理论研究的视点往深处、细处拓展，以期為硕博研究生和年轻的研究者提供参考。

关于改写理论，本书只是抛砖引玉，仍有很多尚未参透之处，有待学界同仁进一步研究、探索。

最后，本书的写作受到了诸位同仁和弟子的帮助：神话改写传统的梳理借鉴了外籍同事马克·巴克（Mark Buck）教授关于希腊神话研究的珠玉；在撰写第三章“改写研究经典案例”的过程中，博士生王晶和硕士生李昕参与了部分翻译工作；第四章“改写研究原创案例”收录了我本人与青年学者夏延华合著并发表的文章；此外，学界朋友李鲁平教授、博士生杨健林和王晶参与了书稿的部分校对工作。此外，本书的撰写和出版离不开笔者所在单位北京科技大学的大力支持，在此深表感谢。

陈红薇

北京科技大学

2020年3月

荷马的《奥德赛》并不是故事的唯一版本。神话故事最初是口头的叙事，也是地方性的叙事——一个神话在一个地方会以一种方式讲述，在另一个地方则会以另一种不同的方式讲述。(Atwood: xiv)

作为一种文学叙事，改写和叙事一样古老，是人类文学创作传统的一部分。雅克·德里达(Jacques Derrida)写道：“人类写作的愿望，就是以尽可能多的形式书写闯入意识中的思绪，以完善某种拥有最大潜力、可变性、模糊性和不可决定性的母体(matrix)，以便每当思绪闯入时，总能以尽可能不同的面貌展现它”(转引自Fischlin & Fortier: 2)。也就是说，创作的愿望在一定意义上即是一种改写和再写(rewriting)的冲动。

2004年12月，英国广播公司(BBC)第四频道放映了迈克尔·沃尔德曼(Michael Waldman)拍摄的纪录片《我的莎士比亚》(*My Shakespeare*)。该片记录的是一个没有任何导演经历的英国黑人演员帕特森·约瑟夫(Paterson Joseph)与哈雷斯登地区一群白人青年排演《罗密欧与朱丽叶》(*Romeo and Juliet*)的经历。影片中夹杂着大量澳大利亚导演巴兹·鲁赫曼(Baz Luhrmann)的《威廉·莎士比亚的“罗密欧+朱丽叶”》(*William Shakespeare's Romeo+Juliet*)的片段。鲁赫曼在纪录片中不时出现，告诉世人“伟大的故事都是跨越时间和地域空间的叙述”(转引自Burnett &

Wray: 92)——这句话可谓是对“一切创作皆具改写性”的概述，不仅适用于这部纪录片的创作，同样也适用于其起源文本《罗密欧与朱丽叶》的创作。

改写有着悠久的历史，可以追溯到古希腊悲剧时代，甚至是人类口述故事的无文字时代。人类文学的长河印证了德国思想家瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 的观点：“故事永远是对故事的重复” (转引自 Hutcheon: 2)。改写与所有创作都有紧密的联系，几乎每一种艺术作品都可以说是由其他作品衍生而来，其起源或是神话、传说、历史，或是现实事件、科学研究、自然，等等，例如洞穴画家对狩猎场景的改写，古希腊剧作家对神话的改写，莎士比亚对传说和历史的改写，以及数不清的后辈作家对神话、古希腊悲剧及莎剧一代又一代的改写。

## 1.1 传统的改写

人类文学创作的历史就是一部改写的历史，这一点尤其表现在神话叙事上。梳理希腊神话改写史，我们看到的几乎是一部西方文学的书写史。

作为人类古老的创作源头之一，神话起源于远古时代，早期为口述形式。希腊神话大约产生于公元前八世纪，是欧洲最早的文学形式，也是孕育希腊文明的母体。随着文字的发明，希腊神话从口述叙事变为故事、史诗及戏剧，而后在罗马文化中扎根，再经由拉丁文和古德语的传播，最终发展为欧洲文化的宝藏。

信仰是早期神话的生命。对古希腊人而言，世界是由神祇创造并统治的，没有神祇的世界是不可想象的。神话可谓是古希腊日常生活的核心。古希腊人并不将神话视为虚构叙事，而是视为历史，他们认为神与伟大人物之间没有明显的界线。然而，古希腊人从未想过建立一套权威的神话故事体系；相反，在希腊神话中，同一个故事经常会有相差甚大的版

本——也就是说，从一开始，希腊神话就表现出强烈的改写性。

在接下来的两千多年中，希腊神话叙事经历了漫长的演变。其间，神话母题被不断演绎，发展出一部源远流长的变形记。<sup>1</sup>

对希腊神话的原始记载始于《神话全书》(*Bibliotheca*，又称《书库》《书藏》《文库》)。该书虽归在古希腊学者阿波罗多罗斯(*Apollodorus*)名下，但并不一定都由他所写，因为书中提到的一些内容多是他身后之事。因此，后人称这部书的作者为“伪阿波罗多罗斯”(Pseudo-Apollodorus)(巴克: 3)。

神话叙事几乎在每部希腊文学作品中都扮演了重要的角色。最早以希腊神话为内容的文学叙事是荷马(*Homer*)的史诗《伊利亚特》(*Iliad*)和《奥德赛》(*Odyssey*)，诗人赫西俄德(*Hesiod*)的《神谱》(*Theogony*)和《工作与时日》(*Works and Days*)，以及其他古希腊的诗歌、戏剧、历史、哲学著作。后人将它们整理成了现在的古希腊神话故事体系，并分为“神的故事”和“英雄传说”两大部分。荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》主要描写了特洛伊战争和战争之后奥德修斯(*Odysseus*)返乡的经历。受荷马史诗的影响，从公元前八世纪到公元二世纪，古希腊一度出现了四个系列的史诗风潮：神谱和特洛伊战争系列，如《神谱》；忒拜系列，如《俄狄浦斯记》(*Oedipodea*)；赫拉克勒斯系列，如《赫拉克勒斯之歌》(*Heraclea*)；阿尔戈英雄系列，如《阿尔戈英雄记》(*Argonautica*)。正如其书名所示，《神谱》最大的贡献在于它以诗歌的形式对希腊众神的起源和谱系作了梳理：自开天辟地、诸神与提坦(*Titan*)的起源及亲缘世系，到提坦战争、三代神王的更替，再到宙斯(*Zeus*)所生的众多子女。关于这部书，神话学学者鲁刚评述说：神祇之间形成的亲族关系是末期氏族社会的反映，当时希腊各城邦结成了许多联盟，他们需要有共同的神系作为心理、社会、政治联系的纽带(鲁刚: 188)。《工作与时日》则是对普罗米

1 本节对神话改写的梳理参考了《西方文明起源导读》(英汉对照版)一书。

修斯 (Prometheus)、潘多拉 (Pandora) 等诸多神话人物的叙述, 以及对五个时代 (黄金时代、白银时代、青铜时代、英雄时代、黑铁时代) 的描写。

即便在这一时期的神话故事中, 同一个故事也大多有不同的版本, 在此仅以美狄亚 (Medea) 的故事为例。根据《神谱》的叙述, 美狄亚是科尔喀斯国王埃厄忒斯 (Aeëtes) 和海洋女神伊底亚 (Idyia) 之女, 赫利俄斯 (Helios) 的孙女。众所周知, 美狄亚是著名的复仇女神。她本是科尔喀斯的公主, 却爱上外邦人伊阿宋 (Jason), 于是帮助他完成了埃厄忒斯要求的各种艰险的任务。她用巫药协助伊阿宋窃走金羊毛, 又杀死兄弟并分尸, 而后随伊阿宋远走他乡。当他们逃到柯林斯之后, 故事便出现了多个版本。一个版本说: 美狄亚要求继承柯林斯的王位, 因为她是埃厄忒斯国王的独女, 柯林斯人接受了她的要求, 立她的丈夫伊阿宋为王; 宙斯向美狄亚求爱, 却被她拒绝, 因为她不想得罪赫拉 (Hera), 而赫拉答应赐给她的儿子不死之躯。另一个版本说: 克瑞翁 (Creon) 是柯林斯的国王, 与美狄亚为敌, 后为美狄亚所杀, 克瑞翁的家人为了复仇, 杀死了美狄亚的儿子。

所以, 就像马克·巴克<sup>1</sup>在《西方文明起源导读》(A Guide to the Two Sources of Western Civilization) 中所说, 希腊神话版本众多, 但这并不妨碍我们的阅读, 我们也无须确立一个权威版本, 这些版本皆可共存, 因为神话故事本身就是素材, 从古至今供人们创作出众多改写故事 (巴克: 131)。像众多神话一样, 美狄亚的故事涉及背叛和复仇等永恒的主题。美狄亚的身上聚焦了太多意义的维度: 出身高贵的公主、拥有神秘法术的女巫、痴心的恋人、绝望的弃妇、可怕的复仇者——后人从她身上看到不同的意义符号, 为了不同的目的在改写中赋予其不同的意义。

美狄亚让人不由联想到潘多拉, 后者的早期故事具有跨越式的改写

---

1 为与霍华德·巴克区分, 书中马克·巴克与霍华德·巴克均保留全名。以下各处不再另作说明。

想象。赫西俄德是最早讲述这个神话的人，在他的笔下，潘多拉是一个美丽、聪慧却完全不可信任的女人。由于好奇，她打开了宙斯用于报复普罗米修斯的盒子，于是各种邪恶、痛苦与灾难被释放了出来，作乱人间，人类从此不得安宁。用马克·巴克的话说，再没有比潘多拉更加负面的女性形象了。这个由赫西俄德开始的希腊神话故事可能影响了后世的犹太教和基督教，开启了西方文化中的厌女传统(巴克: 97)。但根据学者查伦·斯普瑞特奈克(Charlene Spretnak)在《早期希腊失落的女神: 前希腊化时期神话集》(*Lost Goddesses of Early Greece: A Collection of Pre-Hellenic Myths*)中的神话考古，早在荷马、赫西俄德书写古典神话数千年之前，口述神话的传统就已存在，而那时的希腊盛行女神崇拜。斯普瑞特奈克在书中这样描述潘多拉女神的初始面目: 古代瓶画上的潘多拉从大地中伸出双臂，留下了远古地母神崇拜的视觉形象。那时，Pandora一词意指“礼物的给予者”——潘多拉源于原始农耕社会的经验与想象，她出现的时间比男神宙斯要早得多。公元前约2500年，外族的入侵带来了父权制，由潘多拉所代表的女神逐渐被好战的奥林匹克诸神所取代。等到了赫西俄德的笔下，这位曾经赐予人类福音的女神，已被刻画为危险而狡诈的人类祸星(叶舒宪、谭佳: 175)。

除了史诗和神谱，古希腊另一种主要的神话书写形式是悲剧。公元前五世纪，希腊经历了哲学思想的伟大觉醒，也出现了悲剧的繁荣。最著名的三大悲剧家分别是埃斯库罗斯(Aeschylus)、索福克勒斯(Sophocles)和欧里庇得斯(Euripides)。在流传下来的三十二部古希腊悲剧中，大多数取材于阿伽门农(Agamemnon)及其儿女、俄狄浦斯(Oedipus)、伊阿宋和美狄亚等希腊神话人物的故事，如埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚三联剧》(*The Oresteia Trilogy*)<sup>1</sup>、《被缚的普罗米修斯》(*Prometheus Bound*)，索福克勒斯的《安提戈涅》(*Antigone*)、《俄狄浦斯王》(*Oedipus Rex*)、

1 即《阿伽门农》(Agamemnon)、《奠酒人》(*The Choephoroi*)和《复仇女神》(*The Eumenides*)。



《俄狄浦斯在科罗诺斯》(*Oedipus at Colonus*)，欧里庇得斯的《美狄亚》(*Medea*)、《特洛伊妇女》(*The Trojan Women*)，等等。这些悲剧无不是对神话的改写。

同一位剧作家在不同悲剧作品中讲述同一个神话故事时，叙述焦点会有所不同。索福克勒斯以俄狄浦斯为素材创作的《俄狄浦斯王》和《俄狄浦斯在科罗诺斯》即是典型的例子。众所周知，俄狄浦斯是忒拜国王拉伊俄斯(Laius)和王后伊俄卡斯忒(Jocasta)的儿子。因为神谕说拉伊俄斯会死于自己的儿子之手，为了逃避神谕，俄狄浦斯刚出生时，拉伊俄斯就刺破其脚踝，命一个牧羊人将他丢弃到喀泰戎山上，但俄狄浦斯却奇迹般地活了下来，并被柯林斯的国王波吕玻斯(Polybus)收养。俄狄浦斯长大后得知此神谕，逃往忒拜，却在不知情的情况下弑父娶母，神谕至此成真。

在《俄狄浦斯王》中，索福克勒斯作了重要的修改，他的故事强调了灾难主题。弑父娶母发生之后，忒拜连遭瘟疫，饿殍遍野，俄狄浦斯派人去德尔斐求助神谕。神谕说，若要灾去，必须将杀死拉伊俄斯者绳之以法。俄狄浦斯于是开始查找杀死拉伊俄斯的凶手，并从盲人先知忒瑞西阿斯(Tiresias)那里获知这一切与他本人有关。得知真相后，伊俄卡斯忒自缢，俄狄浦斯则用伊俄卡斯忒的胸针刺瞎双目。通过灾难主题，索福克勒斯将叙事聚焦于乱伦的恐怖这一伦理书写上(巴克：85)。关于这部悲剧对原神话的改写，马克·巴克评述说，在公元前五世纪的希腊，文史哲全面觉醒，但创作于这个时代的这部作品传达了剧作家保守的思想——索福克勒斯担心思想的解放会导致礼崩乐坏，因此通过此剧告诫世人，众神的旨意不容违抗(81)。从这个意义上讲，这部戏剧表达了剧作家当时的政治和道德立场。

但在其第二部关于俄狄浦斯的剧作《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，索福克勒斯对俄狄浦斯神话的书写在主题上发生了一定的位移——它不再一味地谴责俄狄浦斯给忒拜带来了灾祸，而是从哲学角度对俄狄浦斯因弑

父与乱伦而承受可怕惩罚的合理性进行思考，甚至将他变成了一个英雄。的确，就动机而论，俄狄浦斯虽有乱伦之实，却无乱伦之意，一切皆是无意而为；所以，他虽酿成大错，但实则无辜。因此，在此剧中，索福克勒斯从另一个角度再写了俄狄浦斯的故事，赋予了他英雄的形象。俄狄浦斯不仅在忒拜战争中受到将士的拥戴，而且从雅典王忒修斯（Theseus）那里获得了雅典公民的身份，剧末更是成了一个神话般的人物，消失在神秘的他方（巴克：81）。关于《俄狄浦斯在科罗诺斯》中的俄狄浦斯，罗伯特·西格尔（Robert A. Segal）在《神话密钥》（*Myth: A Very Short Introduction*）中写道：

吉拉尔认为真正的英雄并非像拉格伦所认为的那样，是那个失去王位的、自我牺牲的俄狄浦斯，而是居于高位的俄狄浦斯。即使作为祸首，俄狄浦斯依然拥有拯救忒拜的力量：正如他的在场引发了瘟疫一样，他的离去则结束了瘟疫。他是罪犯的同时也是一个英雄。他已经具有了神一样的力量，既能够带来瘟疫，也能够使之结束。（西格尔：304）

在后来的浪漫主义者眼中，索福克勒斯的俄狄浦斯是一位哲学家，他不是关于一个人的命运，而是关于存在本身的意义。耿幼壮甚至引述叔本华（Arthur Schopenhauer）的话写道：“成就一个哲学家的正是那种彻头彻尾探寻问题的勇气。他必须像索福克勒斯的俄狄浦斯一样，在寻找解开自己那可怕的命运之谜时，不懈地追索答案，即使当他意识到那答案对于自己只是充满了恐惧时也是如此”（耿幼壮：93）。关于索福克勒斯的俄狄浦斯，尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）则把他看作是一个受难者，一个高贵的模范——他通过自己无尽的苦难向周围的环境施加有益的影响。尼采将这种精神称为“静穆”（serenity）（转引自耿幼壮：93）。

其实，即便在早期，围绕俄狄浦斯的神话已经出现了一个神话改写的故事群。除了前面提到的荷马史诗《伊利亚特》和赫西俄德的《工作与时日》中的记载，在索福克勒斯之前，以俄狄浦斯神话为题材的重要作品还有埃斯库罗斯于公元前467年先后创作的三联剧——《拉伊俄斯》(*Laius*)、《俄狄浦斯》(*Oedipus*)和《七将攻忒拜》(*Seven Against Thebes*)——它们按时间顺序完整地呈现了俄狄浦斯家族三代人的传说。历史上，俄狄浦斯神话被后人一再改写，但毫无疑问，索福克勒斯的《俄狄浦斯王》是最著名的。如耿幼壮在《书写的神话：西方文化中的文学》中所说，如果不加限定地提及俄狄浦斯作品，那只能是指索福克勒斯的《俄狄浦斯王》；两千五百年来，这个神话人物的命运引起了世人经久不衰的兴趣，但对于索福克勒斯之后创作的再写作品，我们一般会称为塞内加(Lucius Annaeus Seneca)的《俄狄浦斯》(*Oedipus*)、伏尔泰(Voltaire)的《俄狄浦斯》(*Oedipe*)等(耿幼壮：79-80)。

欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》也是如此。虽然美狄亚的神话故事版本众多，但最著名的还是欧里庇得斯的版本。在欧里庇得斯的笔下，直到乘着祖父太阳神赫利俄斯的战车逃走之前，美狄亚都只是一个彻底的凡人。欧里庇得斯以“心理戏剧鼻祖”著称，他对美狄亚的内心刻画可谓是人木三分。该剧的核心情节是，美狄亚与伊阿宋成婚十年后，伊阿宋为提升家族地位而抛弃了美狄亚，另娶柯林斯国王克瑞翁的小女儿格劳刻(Glaucé)。美狄亚怨恨忘恩负义的伊阿宋，为了报复，她毒死了格劳刻，亲手杀死了自己和伊阿宋的孩子。这是一部复仇悲剧，美狄亚的复杂心理被描写得淋漓尽致。欧里庇得斯以神话为素材，通过一个为爱情付出一切却遭抛弃的女性，探讨了妒忌和报复中展现的人性。

希腊化时期之后，罗马人吸收并改写了希腊神话。他们给希腊诸神起了拉丁文名字，将罗马民族的起源与希腊神话融为一体，有时甚至还把这些神祇与东方神祇结合在一起(鲁刚：206)。这一时期，神话书写作品主要包括奥维德(Publius Ovidius Naso)的《变形记》(*Metamorphoses*)，

斯塔提乌斯(Publius Papinius Statius)的《忒拜之战》(*The Thebaid*)和《阿喀琉斯纪》(*Achilleid*), 维吉尔(Publius Vergilius Maro)的史诗《埃涅阿斯纪》(*Aeneid*), 以及塞尔维乌斯(Maurus Servius Honoratus)和塞内加的作品, 等等。在这些神话作家中, 最重要的当属奥维德。

关于奥维德的《变形记》, 杨周翰先生在一篇文章中作过详细的分析和评论。《变形记》全诗共十五卷, 其中较长的故事约有五十个, 短故事约有两百个。它收集了希腊神话中的变形故事和一小部分罗马神话中的变形故事, 从混沌时期写到尤利乌斯·恺撒(Julius Caesar)变成天上的星星。故事中的人物分为神话中的神、男女英雄、历史人物三类。杨周翰先生认为, 奥维德的主要成就并非在于他对神话故事的总结, 而在于他的神话叙事策略。他以新的视角处理这些人尽皆知的神话故事, 从而使其获得新的生命。杨周翰先生指出, 在荷马史诗里, 神是受到尊敬的, 即便是在奥维德的同时代诗人维吉尔的史诗中, 敬神的思想——神象征一种超人的力量, 神的是非不能拿人的标准来衡量——仍是牢不可破的, 但奥维德对神的态度几乎自始至终都是不恭敬的(杨周翰: 5)。在《变形记》中, 奥维德把诸神从神的宝座上拉了下来, 把“神格”降到了“人格”的水平, 并且按照罗马统治阶级(皇帝和贵族)的原型赋予天神以“性格”(5)。在他的神话故事中, “天神最突出的特点就是为所欲为”, 男神的核心性格是淫欲, 女神的核心性格则表现为嫉妒和报复(5)。比如朱庇特(Jupiter, 即希腊神话中的宙斯), 他在罗马神话中是天神里的主神, 但在奥维德的神话故事中, 他不仅利用自己的地位引诱并欺骗了伊俄(Io)、卡利斯托(Callisto)和欧罗巴(Europa)等女神, 还是一个独裁者。通过对希腊神话的改写, 奥维德将他所熟悉的罗马上层社会的道德面貌融入故事之中。这也从一个方面印证了马克·巴克的神话书写观点: 希腊神话与《圣经》一样, 是西方文化之根本, 后人为了各自的目的, 从中发展出各种新意(巴克: 131)。

奥维德的神话故事在当时非常流行, 在庞贝古城挖掘出来的废墟

墙壁上便有不少描写《变形记》故事的壁画和诗句，而这部作品对后人的影响更是无法估量。诗人但丁(Dante Alighieri)的《神曲》(*The Divine Comedy*)中的神话书写大都来自《变形记》；主人公但丁在地狱见到的“四大幽灵”分别是荷马、贺拉斯(Quintus Horatius Flaccus)、卢卡努斯(Marcus Annaeus Lucanus)和奥维德。杰弗里·乔叟(Geoffrey Chaucer)也借用过《变形记》中的许多故事。此外，彼特拉克(Francesco Petrarca)、薄伽丘(Giovanni Boccaccio)、蒙田(Michel de Montaigne)、弥尔顿(John Milton)、歌德(Johann Wolfgang von Goethe)、塞万提斯(Miguel de Cervantes)等文学大家也无不受益于《变形记》。进入现当代后，以《变形记》为题材的创作仍源源不断。二十一世纪的相关作品主要有八部，其中最著名的当属美国戏剧家玛丽·齐默尔曼(Mary Zimmerman)的戏剧改写作品《变形记》(*Metamorphoses: A Play*)。

希腊神话对基督教文化也产生了影响。虽然基督教将希腊诸神视为异端，但事实上，基督教吸纳了不少希腊异教神话元素。《圣经》中便暗含对希腊神话的改写，如《创世记》就不乏对赫西俄德的《神谱》和《工作与时日》的挪用。关于这一点，马克·巴克认为，虽然基督教反对多神教，但中世纪的基督教还是保存了大量的古典文献，所以才会有那么多神话故事渗透进基督教文化之中(巴克: 9)。

在中世纪文学中，宗教文学、英雄史诗、骑士文学占据了很大的比重，但这一时期文学上的最大成就实则是城市文学，如乔叟的《坎特伯雷故事集》(*The Canterbury Tales*)、拉伯雷(François Rabelais)的《巨人传》(*Gargantua and Pantagruel*)，以及前面提到的但丁的《神曲》、彼特拉克的十四行诗和薄伽丘的《十日谈》(*The Decameron*)等。它们均受到了希腊神话的巨大影响。

文艺复兴时期，古希腊罗马文明被重新发现。如鲁刚所说，文艺复兴运动的人本主义精神与古希腊罗马神话中的民间狂欢在性质上一脉相承

(鲁刚：226—227)。波提切利(Sandro Botticelli)、提香(Vecellio Titian)、鲁本斯(Peter Paul Rubens)等众多艺术家的作品均涉及大量古希腊罗马神话。在他们的作品里，诸神具备人的特征与性情。此外，文艺复兴时期的作家也回到古希腊罗马文明里寻找通过个人努力发挥自身最大潜力的英雄人物典范。其中，莎士比亚可谓是借用神话的高手。喜剧《仲夏夜之梦》(*A Midsummer Night's Dream*)的背景就设在雅典国王忒修斯的宫廷。悲剧《麦克白》(*Macbeth*)中的麦克白夫人(Lady Macbeth)对权力的欲望、奔放的个性和坚定的意志，均让人联想到美狄亚；剧中那三个神秘而具有预言力量的女巫也表现出神话女性的可怕魅力，她们那句“美即丑，丑即美”的开场白像斯芬克斯的谜语一样，神秘而又充满哲理；在她们的怂恿下，麦克白(Macbeth)走上弑君篡位之路，饱受良心折磨，最终在内战中被杀，这不禁令人想起俄狄浦斯的命运。

十七世纪，崇尚理性的古典主义盛行。古典主义悲剧，如法国剧作家皮埃尔·高乃依(Pierre Corneille)的《美狄亚》(*Médée*)，让·拉辛(Jean Racine)的《昂朵马格》(*Andromaque*)、《伊菲革涅亚》(*Iphigénie*)、《费德尔》(*Phèdre*)等，均以古典主义的理性美学观照神话中的英雄，书写历史、义务与命运的冲突。

十八世纪，神话书写被打上了启蒙主义思想的烙印。例如，伏尔泰在其悲剧《俄狄浦斯》中宣传启蒙主义的政治理想，歌德则在《伊菲革涅亚在陶里斯》(*Iphigénie auf Tauris*)、《浮士德》(*Faust*)等作品中表现时代理想与古希腊美学之间的矛盾。

十九世纪早期，浪漫主义诗人对古希腊的一切展现出极大的激情，雪莱、拜伦等革命者更是极力张扬神话中的反抗精神和魔鬼精神。他们在神话中寻找为反抗暴政而牺牲的英雄人物，而普罗米修斯正是这样的典范。1818年，雪莱受埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》启发，创作了《解放了的普罗米修斯》(*Prometheus Unbound*)；同年，雪莱的妻子玛丽·雪莱(Mary Shelley)创作了文学史上第一部科幻小说《弗兰肯斯坦：现代普

罗米修斯的故事》( *Frankenstein, or the Modern Prometheus* )。关于后者, 郝田虎认为, 弥尔顿把盗火者普罗米修斯与《失乐园》( *Paradise Lost* ) 中的火药发明者撒旦 (Satan) 联系起来, 火药发明者的现代版本是化学家, 而弗兰肯斯坦 (Frankenstein) 就是一名化学家, 在此意义上, 他的确是“现代普罗米修斯”(郝田虎: 9)。此外, 约翰·济慈 (John Keats) 以希腊神话为背景, 改编了恩底弥翁 (Endymion) 与狄安娜 (Diana)、阿多尼斯 (Adonis) 与阿佛罗狄忒 (Aphrodite)、阿尔斐奥斯 (Alpheus) 与阿瑞图萨 (Arethusa)、格劳科斯 (Glaucus) 与斯库拉 (Scylla) 及喀耳刻 (Circe) 等几对恋人的爱情故事, 创作了《恩底弥翁》( *Endymion* ) 这首长诗。德国浪漫主义诗人古斯塔夫·施瓦布 (Gustav Schwab) 则整理编撰了《希腊神话故事》( *Gods and Heroes of Ancient Greece* )。

二十世纪是神话改写的一个高峰。欧美的戏剧、诗歌等从希腊神话中汲取营养, 以希腊神话为题材的作品不乏其例。奥地利诗人、戏剧家胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔 (Hugo von Hofmannsthal) 改写了索福克勒斯的《厄勒克特拉》( *Elektra* ), 后又与理查德·斯特劳斯 (Richard Strauss) 合作创作了同名歌剧。诗人 T. S. 艾略特 (T. S. Eliot) 在诗歌《荒原》( *The Waste Land* ) 中也融入了诸多希腊神话。在爱尔兰文学中, 詹姆斯·乔伊斯 (James Joyce) 的《尤利西斯》( *Ulysses* ) 显然受到了奥德修斯的故事的启发, 其篇章结构与《奥德赛》形成呼应。美国剧作家尤金·奥尼尔 (Eugene O'Neill) 的《悲悼》( *Mourning Becomes Electra* ) 通过改写埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚三联剧》来反映美国现实。法国哲学家和剧作家让-保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre) 借用俄瑞斯忒亚 (Oresteia) 为父复仇的神话故事, 创作了政治哲理剧《苍蝇》( *The Flies* ), 以鼓励法国人民投入反法西斯斗争。法国剧作家让·阿努伊 (Jean Anouilh) 在纳粹占领法国期间, 通过改写索福克勒斯的名剧《安提戈涅》创作了同名政治剧, 借助安提戈涅 (Antigone) 不顾国王克瑞翁的禁令埋葬哥哥波吕涅刻斯 (Polyneices) 的故事, 表达了对法国维希政府抗议者的支持。2011年, 英

国著名小说家阿莉·史密斯 (Ali Smith) 与意大利著名画家劳拉·保莱蒂 (Laura Paoletti) 联袂推出插图改编版《安提戈涅的故事》( *The Story of Antigone* ), 再次让这部经典悲剧焕发光彩。

在二十世纪的神话叙事中, 俄狄浦斯的悲剧尤其受到关注。美籍俄罗斯作曲家伊戈尔·斯特拉文斯基 (Igor Stravinsky) 创作了歌剧《俄狄浦斯王》( *Oedipus Rex* ); 法国剧作家让·科克托 (Jean Cocteau) 以俄狄浦斯的故事为素材创作了《恶魔机器》( *La Machine Infernale* ); 德国剧作家海纳·米勒 (Heiner Müller) 创作了《索福克勒斯: 俄狄浦斯王》( *Sophokles: Ödipus, Tyrann* )。不过, 其他神话也不乏改作品, 如爱尔兰诗人谢默斯·希尼 (Seamus Heaney) 的《特洛伊的弥合》( *The Cure at Troy* ), 海纳·米勒<sup>1</sup>的《菲罗克忒忒斯》( *Philoctetes* ), 英国诗人托尼·哈里森 (Tony Harrison) 的《俄瑞斯忒亚》( *Oresteia* ) 和《美狄亚: 一部性战争歌剧》( *Medea: A Sex-War Opera* ) 等。而在百老汇, 仅 1998—1999 年一个演出季就上演了希腊国家剧院 (National Theatre of Greece) 带来的《美狄亚》、乔安妮·阿卡莱蒂斯 (JoAnne Akalaitis) 的《伊菲革涅亚》( *The Iphigenia Cycle* )、安德烈·塞尔邦 (Andrei Serban) 和伊丽莎白·斯瓦多 (Elizabeth Swados) 的《希腊三联剧片段》( *Fragments of a Greek Trilogy* ) 等。

在当代神话叙事中, 女性作家的神话改写是一个不容忽视的文学景观。有着丰富女神形象的希腊神话吸引了大量女性作家的注意, 成为她们改写的对象。例如, 英国当代剧作家廷伯莱克·沃滕贝克 (Timberlake Wertenbaker) 以菲罗克忒忒斯 (Philoctetes) 神话为原型创作了《夜莺之爱》( *The Love of the Nightingale* ), 萨拉·凯恩 (Sarah Kane) 以菲德拉 (Phaedra) 和希波吕托斯 (Hippolytus) 的神话为基础创作了《菲德拉之爱》( *Phaedra's Love* ), 爱尔兰剧作家玛丽娜·卡尔 (Marina Carr)

1 为与乔纳森·米勒区分, 书中海纳·米勒与乔纳森·米勒均保留全名。以下各处不再另作说明。



创作了神话悲剧三部曲《梅》(*The Mai*)、《波希娅·库格兰》(*Portia Coughlan*)和《猫原边……》(*By the Bog of Cats*)。此外,德国当代著名作家克丽斯塔·沃尔夫(Christa Wolf)以特洛伊国王的女儿卡珊德拉(Cassandra)为题材创作了小说《卡珊德拉》(*Cassandra*)。该作品被认为是沃尔夫的巅峰之作。后来,她又以美狄亚为题材创作了《美狄亚》(*Medea*)。基于同一题材,俄罗斯女性文学的领军人物之一柳德米拉·乌利茨卡娅(Lyudmila Ulitskaya)则创作了《美狄亚和她的孩子们》(*Medea and Her Children*)。澳大利亚剧作家克里斯蒂娜·埃文斯(Christine Evans)将特洛伊神话元素与现代战争背景相结合,创作了《特洛伊芭比:与欧里庇得斯的〈特洛伊妇女〉相撞》(*Trojan Barbie: A Car-Crash Encounter with Euripides' Trojan Women*)。此外,塔尼亚·巴菲尔德(Tanya Barfield)、卡伦·哈特曼(Karen Hartman)、宫川千织(Chiori Miyagawa)、林恩·诺蒂奇(Lynn Nottage)和卡里达·斯维奇(Carida Svich)这五位剧作家以集体创作的形式,共同创作了神话改写作品《安提戈涅创作项目》(*Antigone Project*)。在该剧中,五位剧作家均以索福克勒斯的《安提戈涅》为起源文本,从各自的角度创作了一部由五部分组成的单幕剧,每部分长约10—15分钟,分别将安提戈涅的故事置于五个不同的地点(海滩上、一战时的美国、档案中、非洲村庄、地下世界),从而构成了一个关于安提戈涅的多维立体故事。通过将安提戈涅的故事置于二十一世纪的政治语境中,五位剧作家表达了政治最终是人性的思想。

二十世纪以来,神话改写大都表现为一种跨文化的世界性文化景观。比如,阿里亚娜·姆努什金(Ariane Mnouchkine)在改写悲剧《阿特柔斯家族》(*Les Atrides*)时加入了多种亚洲文化传统,包括印度的卡塔卡利舞剧、日本的歌舞伎和能剧。在《科罗诺斯福音》(*The Gospel at Colonus*)中,柯克·勃朗宁(Kirk Browning)则是将索福克勒斯的《俄狄浦斯在科罗诺斯》以非裔美国歌手和演员的布道表演形式再现。非洲作家、诺贝尔文学奖得主沃莱·索因卡(Wole Soyinka)的《欧里庇得斯的

酒神女祭司：圣餐仪式》( *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* )更是在希腊神话书写中融入了各种流行音乐和舞台传统，包括非裔美国人的福音、英国的杂耍等。事实上，进入二十世纪之后，非洲作家改写希腊神话的现象很是常见，且均呈现出一种跨文化的改写特征，除了索因卡的《欧里庇得斯的酒神女祭司：圣餐仪式》，还有费米·奥索菲桑 ( Femi Osofisan ) 对索福克勒斯的《安提戈涅》的改写《提戈涅：非洲的安提戈涅》( *Tègònni: An African Antigone* ) 和对欧里庇得斯的《特洛伊妇女》的改写《欧乌女人》( *Women of Owu* )，以及欧拉·罗提米 ( Ola Rotimi ) 对索福克勒斯的《俄狄浦斯王》的改写《不该怪罪神灵》( *The Gods Are Not to Blame* )。值得注意的一点是，所有这些作品的创作意图均不是为了阐释希腊神话经典，而是实现一种神话的嫁接。例如，尼日利亚剧作家在希腊神话改写中几乎无一例外地引入了本土的约鲁巴神话体系，这也是为什么我们在阅读尼日利亚版的希腊神话戏剧时，经常会感到超自然力量的存在 (程莹：85)。

时至今日，古老的神话仍以强大的生命力存在于当下；历经数千年神话叙事的积淀，这些神话的身后留下了一部绵延不断的创作史——每一个神话的改写史实际上都是一个神话原型的变形史。普罗米修斯神话的改写史便是一个典型的例子。1979年，德国思想巨匠汉斯·布鲁门伯格 ( Hans Blumenberg ) 在其《神话研究》( *Arbeit am Mythos* ) 一书中对整个普罗米修斯神话的改写历史进行了全面的梳理。在《西方文明起源导读》一书中，马克·巴克也用数页的篇幅对普罗米修斯神话的改写历程作了简要的概述。这充分说明，普罗米修斯神话的存在史就是由改写作品组成的创作史。

普罗米修斯神话的口述源头已无从考究；我们只知道，最早以文字形式书写普罗米修斯的故事可追溯到赫西俄德。据《神谱》《工作与时日》记载，普罗米修斯是提坦十二神之一伊阿珀托斯 ( Iapetus ) 与女神克吕墨涅 ( Clymene ) 的儿子，是最早的提坦后代。在赫西俄德的故事中，普罗

米修斯是一个敢于向宙斯挑战的低微神祇。他先是在分配祭品时蒙骗宙斯、袒护人类，后又因盗取天火而惹怒宙斯。为此，宙斯将其锁在高加索的山岩上，令饿鹰日日啄其肝脏，并造女人潘多拉送于其兄长，给人类带去无尽的灾难。但就像人类学者张经纬所说，在“普罗米修斯为人类盗天火”这个神话流传的早期版本中，这一形象并不如我们想象的那么固定。（张经纬：156）

关于普罗米修斯的最著名的故事出自埃斯库罗斯之手，他的《被缚的普罗米修斯》完整地流传至今。虽然埃斯库罗斯借鉴了赫西俄德的普罗米修斯原型，但该剧与赫西俄德的故事有着明显的不同。《被缚的普罗米修斯》的译者罗念生先生曾这样评价道：“普罗米修斯在赫西俄德的诗中是个歹徒，是个骗子，在阿提刻是位小神；但是经过埃斯库罗斯的塑造，他成为一位敢于为人类的生存和幸福而反抗宙斯的伟大的神”（转引自张经纬：157）。赫西俄德强调的是“凡抗拒神灵者都会遭到严厉惩罚”，而埃斯库罗斯对普罗米修斯的故事作了以下四个方面的修改。其一，在盗取火种之前，普罗米修斯在宙斯与提坦族大战时发挥了决定性的作用，为宙斯赢得了胜利；也就是说，普罗米修斯有恩于宙斯，后者对普罗米修斯的惩罚是一种背叛。其二，普罗米修斯不仅被赋予助宙斯掌权的能力，还掌握了足以导致宙斯垮台的秘密。其三，宙斯是一个暴君，企图灭绝人类，而普罗米修斯不畏强暴、敢于斗争，他宁愿被缚在岩石上，也不愿做宙斯忠顺的奴仆。其四，在《神谱》中，人类在不断退步，从最早的黄金时代退到了后来的黑铁时代；但在埃斯库罗斯的故事中，人类是在进步的。一个重要的原因是，埃斯库罗斯写作时，希腊已经进入轴心时代，在文化、科学、哲学领域都取得了空前的成就。埃斯库罗斯对普罗米修斯故事的改写反映了新时代的价值体系，是与时俱进的表现。<sup>1</sup>

1 据说埃斯库罗斯将普罗米修斯的故事写成了三联剧，除了《被缚的普罗米修斯》，还有《被释的普罗米修斯》（*Prometheus Unbound*）和《带火的普罗米修斯》（*Prometheus the Fire Bringer*）。但遗憾的是，后两部没能流传下来。

关于埃斯库罗斯塑造的普罗米修斯，后人有很多解读。在查尔斯·西格尔（Charles Segal）眼里，埃斯库罗斯的普罗米修斯是第一个被囚禁的知识分子：他教会了人类文明的艺术，他的力量来自对知识的整理、掌握和传授，而他正是因此受到惩罚（转引自耿幼壮：107-108）。与西格尔不同，中国学者耿幼壮则是从普罗米修斯身上看到了哲学的意义。他认为，埃斯库罗斯的普罗米修斯展现了作为此在的希腊人对于存在的悲剧性实质的认识：在这部剧中，所有人物都处于一个高于生存的存在层次，同时又无不具有属于生存的人的弱点（耿幼壮：106）。

虽然埃斯库罗斯之后，普罗米修斯神话的模式基本确定，但这并不代表普罗米修斯有了固定的个体形象。正如张经纬所说，恰好相反，像所有神话人物一样，普罗米修斯本身作为一个可以援引的符号，拥有了修辞上的全新意义和无限的改写内涵。

在柏拉图的《普罗泰戈拉》中，普罗米修斯还和兄弟厄庇修斯一起，“用土、火及其混合物创造了生灵”——人类，布鲁门伯格这样观察道：“在悲剧里面，普罗米修斯已经备受赞美，因为他将人类从命定渊薮的魔咒中解放出来，而造福于芸芸众生。”同时，在《智术师》中普罗米修斯的行为，被智术师们引申为对城邦公民的教导和指引，在柏拉图和布鲁门伯格眼中则成为一种“欺骗”。也就是说，从一开始到往后，普罗米修斯就是两种极端表述的复杂集合体：人类智慧、技艺的启蒙者；或者是，越俎代庖的施惠者，“人类败坏的始作俑者”。（张经纬：157）

作为希腊神话中人类的启蒙者，普罗米修斯的身影在基督教时期的文字中也常常出现，其中最具代表性的莫过于《创世记》。基督教对人类堕落的叙述与普罗米修斯的故事几乎如出一辙：全能的宙斯与全能的上帝类似；亚当（Adam）与夏娃（Eva）偷吃禁果，正如普罗米修斯偷盗火

种——两者均使人类犯下悖逆之罪；火种为知识之源，而善恶树上的禁果能开启人类的智慧；宙斯和上帝均因感到其至高的权威受到挑战而严惩反叛者；诸多苦难之后，普罗米修斯被赫拉克勒斯（Heracles）救出，人类则有耶稣降临为其赎罪。对此，学者郝田虎写道：“从早期基督教到文艺复兴时期，直至19世纪中期，视觉艺术中经常将普罗米修斯比作造物主耶和华，又将普罗米修斯比作被钉上十字架的救世主耶稣”（郝田虎：10）。

中世纪之后，与众多古典文献一样，沉睡千年的普罗米修斯神话再次被欧洲人发现，以其鲜明的主旨和与众不同的结构，给时代交替之际的思想家们提供了自我表达的符号（张经纬：157–158）。例如，薄伽丘的《异教诸神谱系》（*Genealogy of the Pagan Gods*）是对古希腊罗马错综复杂的神谱关系的汇编，其中提到，普罗米修斯从上帝那里偷走的不只是火种，更是一束神圣而至高无上的智慧之光，是人类科学的起源。布鲁门伯格指出，文艺复兴以来的著名学者都引用过普罗米修斯的形象：“薄伽丘‘将工匠之神与造物主等同起来’。霍布斯则‘运用普罗米修斯神话的寓意解释来说明君主制的优越性’。从培根、卢梭到狄德罗，每个启蒙思想家都喜欢引用普罗米修斯”（转引自张经纬：158）。

在接下来的法国大革命和欧洲浪漫主义文学时期，普罗米修斯神话更是成为一种精神象征：普罗米修斯对宙斯的反叛使他成为反抗暴君的斗士的化身。1774年，歌德创作了诗歌《普罗米修斯》（“Prometheus”）。诗中，普罗米修斯不仅是人类的创造者，更是一个不屈的殉道者。他这样对万神之主宙斯说：“我就坐在这里，请按照/我的模样造人吧，造出/一个跟我一模一样的种族，/去受苦，去哭泣，/去享受，去取乐——/而且不尊重你，/也像我！”（歌德：79）。歌德之后，另外两位普罗米修斯故事的改写者是拜伦和雪莱。拜伦在给友人的信中曾提到，普罗米修斯的形象一直在他的脑中盘旋不去。1816年，拜伦创作了短诗《普罗米修斯》（“Prometheus”）。他在诗中写道：“你的怜悯，什么是酬答？/是无声而

又酷烈的刑罚：/巉岩，兀鹰，锁链的束缚，/高傲者身受的百般痛楚……  
/你是个象征，是个证据，/昭示了人类的力量和命运……/敢抗争才会有捷报佳音，/死神呵，会变成胜利女神！”（拜伦：90-92）。1818年，诗人雪莱根据现已失传的埃斯库罗斯的《被释的普罗米修斯》，重写了普罗米修斯的故事。在这部诗剧中，普罗米修斯被赋予革命者的形象。雪莱指出：“这个神话的道德意义就在于，普罗米修斯以不屈的意志承受来自宙斯的折磨。如果没有他慷慨激昂的言语，如果他在造反之前就已退缩，那么这个故事的道德内涵就无从谈起”（转引自巴克：135）。雪莱甚至把普罗米修斯与弥尔顿《失乐园》中的撒旦进行对比，认为两者都是敢于反抗权威的英雄好汉，都有一股子抗争精神；不同的是，撒旦的抗争是出于野心、妒忌和报复，而普罗米修斯的抗争则出于一片赤诚：“普罗米修斯仿佛是道德和智识本性最高完美的典范，在至纯至真动机的驱使下向着最美好、最高贵的目的”（转引自郝田虎：13）。

除了以上三位浪漫主义诗人，在十九世纪，马克思也对普罗米修斯神话作了一番阐释。早在十九世纪三十年代，尚在波恩大学读书的马克思就研读过古希腊罗马神话。他与歌德、拜伦、雪莱一样，把普罗米修斯视为人类的解放者——正是普罗米修斯将人类从无知与宗教迷信中解放出来。马克思在1841年博士论文的序中，引用并盛赞了普罗米修斯那句豪迈的壮语：“总之一句话，我痛恨一切神灵。”他认为这句话可以“作为一切哲学的总纲，反对天上地下一切的神灵，因为这些神灵竟然看不到，人类最大的神性就在于他们的自知”（转引自巴克：135）。马克思宣称，普罗米修斯是“人类哲学史上最伟大的圣人与殉道者”（135）。但在1867年的《资本论》（*Das Kapital*）中，普罗米修斯不再是一个解放者，而是以受害者的形象出现：无产阶级为资本所缚，程度甚于普罗米修斯被火神赫菲斯托斯（Hephaestus）的铁链捆在岩石上（135）。

与十九世纪革命者对普罗米修斯神话的政治性解读不同，进入二十世纪之后，弗洛伊德从精神分析入手作出了另一番解读。在弗洛伊德看来，

普罗米修斯的故事蕴含着一种心理意义上的解放。从宙斯那里偷取火种的普罗米修斯就像一个嫉妒的儿子，对于被他视为“父亲”的宙斯，心中怀有一种俄狄浦斯式的嫉妒。火种象征性欲（eros）；宙斯代表本我（id），也就是人身上动物本能的部分，比如性和暴力。普罗米修斯偷取火种，寓意人类对本能的控制（巴克：135）。1918年，弗朗茨·卡夫卡（Franz Kafka）曾写过一篇关于普罗米修斯的著名小短文。文中，他从现代哲学的角度，将普罗米修斯的故事叙述为四种传说（卡夫卡：201）。第一种：普罗米修斯因向人类泄露众神的秘密而被钉在高加索的岩石上，永远承受着饿鹰啄肝之苦。第二种：普罗米修斯不堪鹰嘴啄食之苦，天长日久，身体挤进了岩石，与岩石合为一体。第三种：数千年后，普罗米修斯的叛逆行为不仅被众神所遗忘，甚至也被鹰和他自己所遗忘。第四种：世人对普罗米修斯的故事逐渐厌倦，不仅众神和鹰厌倦了，就连伤口也厌倦愈合了。在卡夫卡的笔下，被时光留下的唯有那块不可解释的巨岩。此外，尼泊尔诗人拉克斯米·普拉萨德·德夫科塔（Laxmi Prasad Devkota）也写过一部名为《普罗米修斯》（*Prometheus*）的史诗；以色列学者R. J. 兹维·韦尔布洛斯基（R. J. Zwi Werblowsky）创作了《路西法与普罗米修斯》（*Lucifer and Prometheus*），该书以普罗米修斯神话为参考语境，对弥尔顿《失乐园》中撒旦的性格进行了荣格式的建构；英国诗人特德·休斯（Ted Hughes）写了一本题为《普罗米修斯在他的峭壁上》（*Prometheus on His Crag*）的诗集。

直至今日，围绕着普罗米修斯神话的演绎仍在继续。2012年，被称为“异形之父”的好莱坞导演雷德利·斯科特（Ridley Scott）执导了一部名为《普罗米修斯》（*Prometheus*）的科幻电影。影片故事发生的时间是二十一世纪末，科学家们根据对几个古代地球文明的研究，发现人类可能是由一个来自遥远星系的外星人所创造的。于是，科学家们乘坐“普罗米修斯号”宇宙飞船前往那颗未知的星球，寻找那将给人类带来灭顶之灾的威胁。五年之后，斯科特再次回归普罗米修斯神话，创作了另一

部科幻恐怖电影《异形：契约》(Alien: Covenant)。该影片属于“后写本”(sequel)，讲述了上部影片之后发生的故事——“普罗米修斯号”失联十年后，人类为寻找其他适宜居住的星球而降落在了一颗未知的行星上。从《神谱》中的神祇到《异形：契约》中奔向外星球的飞船，普罗米修斯神话还是那个神话，只是在不同的时代，改写者们将其无限变形，以契合各自时代的需求，创作出新的文学和文化文本。可以说，神话代表了人类最强大的想象力，每一个神话都是一座思想的富矿，它指向无时间性的空间，既属于过去也属于当下——一切神话都是当代神话。

从口述时代到今天的全球化网络时代，神话叙事根据各个时期的不同文化，不断演绎，推陈出新，形成了漫长而灿烂的神话改写史。2007年，《纽约时报》(The New York Times) 戏剧评论家本·布兰特利(Ben Brantley)在文章中写道：在当今的伦敦舞台上，跨越文学类别和文本时空的改写性创作异常活跃。在这个“异花授粉”的文化时代，对经典的再构正在考验并延伸传统戏剧的极限(Brantley, “When Adaptation Is Bold Innovation”)。事实上，改写不仅仅盛行于戏剧领域，它已经以势不可挡之势闯入了我们的文化生活：电视、电影、音乐、戏剧、小说、网络，甚至主题公园和电子游戏中到处可见改写的身影。我们已经进入一个改写的时代。

## 1.2 现当代的改写

作为一种创作实践，改写的历史源远流长；但作为一种理论，它的历史却又很短，它是一个后现代语境下的创作概念。

约恩·布鲁恩(Jørgen Bruhn)、安妮·耶尔斯维克(Anne Gjelsvik)和埃里克·弗里斯福尔德·汉森(Eirik Frisvold Hanssen)在《改写研究：新挑战、新方向》(Adaptation Studies: New Challenges, New Directions)