

20世纪
欧美文论
丛书

批评的解剖

【加】诺思罗普·弗莱 著

陈慧 袁宪军 吴伟仁 译

吴持哲 校译

百花文艺出版社



百花文艺出版社

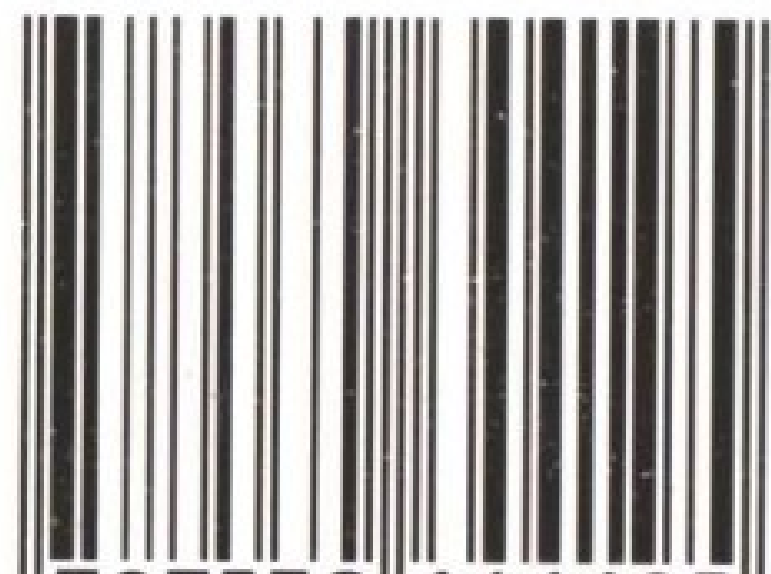
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE



20世纪被称为批评的世纪，但是在西方，真正把文学批评当作一门独立的学科，对其自身进行比较系统的探讨的，应当说是从《批评的解剖》开始。本书以相当开阔的眼界剖析和总结了西方现存各种批评流派的是非得失，既是50年代以前西方文艺批评的系统总结，又是50年代以后西方文学批评新动向的明确宣言，所以，这是一部划时代的批评专著。

同时，本书也是原型批评的代表性论著。弗莱在本书中吸收了心理学、人类学的成果，融汇了“新批评”、“精神分析批评”等各家之长处以及荣格的“集体无意识”理论，系统地论述了原型批评的基本观点和方法，其本人也因此成为原型批评的主要权威。从另外一个角度看，它也是西方最早的一部结构主义文学批评著作，因为这本书着重研究西方整个文学系统的结构形式，并对这些结构形式进行了多层面的精细分析。由于这样的宏阔、丰富与精深，本书被20世纪西方文艺理论界奉为当代经典著作，影响十分深远。

ISBN 7-5306-4419-X



9 787530 644195 >

ISBN7-5306-4419-X

I·2306 定价：26.00元

二十世纪欧美文论丛书

批评的解剖

中国社会科学院 外国文学研究所
二十世纪欧美文论丛书编辑委员会编

【加】诺思罗普·弗莱 著
陈慧 袁宪军 吴伟仁 译
吴持哲 校译



百花文艺出版社
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (C I P) 数据

批评的解剖/(加)弗莱著;陈慧等译. 天津:百花文艺出版社, 2006.1

(二十世纪欧美文论丛书)

ISBN 7-5306-4419-X

I.批... II.①弗...②陈... III.文艺批评-研究-西方国家-现代 IV.I106

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第159714号

百花文艺出版社出版发行

地址:天津市和平区西康路35号

邮编: 300051

e-mail: bhpubl@public.tpt.tj.cn

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话:(022)23332651 邮购部电话:(022)27116746

全国新华书店经销

天津市桃园印刷有限公司 印刷

*

开本 850×1168毫米 1/32 印张 17.25 插页 2 字数387千字

2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷

印数: 1-3000 册 定价: 26.00元

二十世纪欧美文论丛书编辑委员会

顾问：冯至 叶水夫 王佐良 陆梅林

主编：陈 棻

副主编：郭家申 谭立德

编委：王道乾 王逢振 邓光东 白 烨

朱 虹 刘 宁 刘硕良 吕同六

吴元迈 李光鉴 李辉凡 张 羽

张 玲 张 捷 张 黎 余顺尧

陈 棻 胡其鼎 陆建德 郭宏安

郭家申 闻树国 袁可嘉 夏 玫

夏仲翼 钱中文 黄宝生 章国锋

董衡巽 韩耀成 谭立德

(以姓氏笔划为序)

一部不可取代的煌煌学术巨著

——《批评的解剖》再版译序

诺思罗普·弗莱(Northrop Frye, 1912—1991)是欧美当代文学批评界一颗巨星。可以毫不夸张地说,弗莱不但是加拿大文学理论界的骄傲,而且也是整个英语世界有史以来最重要的文学批评家之一。在他生前,据不完全的统计,已有评述他的文章和著述数百种,仅关于他的传记就有三种;他逝世以后,西方学术界又掀起了一个接一个的研究他的热潮。这种情况,对于一位全然从事文学理论著述的学者来说,确实是比较少见的。

弗莱一生著作甚丰,共二十六种。其中影响最大的是研究布莱克的《威严的对称》(1947)、文学批评专著《批评的解剖》(1957)和研究圣经的纪念碑式的论著《伟大的代码》(1982)。其中,《批评的解剖》是第二次世界大战以后西方最有影响的文学批评和文学理论著作之一,已被欧美学术界公认为“当代经典著作”,其影响十分深远。

—

二十世纪被称为批评的世纪。但是在西方,真正把文学批

评当作一门独立的学科,对其自身进行比较系统的探讨的,应当说是从《批评的解剖》开始的。弗莱在这本书的《前言》中就明确指出,他是“试图从宏观的角度探索一下关于文学批评的范围、理论、原则和技巧等种种问题”。他把“文学批评”界定为“与文学有关的全部学术研究和鉴赏活动”。他认为文学批评不但是整个文化的“基础部分”之一,而且是一个独立的学科,它既不是哲学、美学、语言学以及任何文学以外的特定理论系统的附庸,也不是文学本身的派生形式。《批评的解剖》反复地抨击了那种认为文学批评是“寄生”于文学身上的、是第二性模仿的传统观念,强调批评也是一种创造艺术,具有“从它所接触的艺术中独立出来的特性”;它研究艺术,其作用却是艺术自身所无法取代的,因为艺术是“沉默的”,而批评却可以而且必须“讲话”。作者又强调批评还是一门科学,它必须“基于整个文学的实际”,人们需要采用“一种特殊的概念框架来论述文学”。尽管他所设计的理论框架是试探性的,但他这种努力仍是难能可贵的,在具体论述中也有甚多的真知灼见。可以说,《批评的解剖》是西方二十世纪批评史上文学批评理论觉醒和自我认识的一座丰碑。

《批评的解剖》一书,以相当开阔的眼界剖析和总结了西方现存各种批评流派的是非得失,极大地突破了从上世纪二十年代起即统治英美批评界的“新批评”派的眼光狭窄、观念僵化的局限,这样就打开了第二次世界大战后西方文艺批评的新局面。这本书是一个标志,从此结束了“新批评”独霸文坛的局面,而出现了多种文学批评流派共存共荣的势态;也结束了各批评流派绝对地互相排斥的局面,而开创了在把已有的经验作为共同财富的基础上互相渗透互相融合的新格局。《批评的解

剖》既是五十年代以前西方文艺批评的系统总结,又是五十年代以后西方文学批评新动向的明确宣言。所以,这是一部划时代的批评专著。正像西方有的学者所指出的,这部书“无论对于文学艺术之整体还是对许多具体作品的评价,都提出了富有独创性而且深切的见解,作者具有惊人的观察力和理解力”。

从批评流派说,《批评的解剖》的问世,标志着“原型批评”的崛起。原型批评在战前已有所发展,但影响还不大。弗莱吸收了心理学、人类学的成果,融汇了“新批评”“精神分析批评”等各家长之处以及荣格的“集体无意识”理论,系统地论述了原型批评的基本观点和方法。从此,弗莱成为原型批评的主要权威。所谓“原型批评”,也叫“神话批评”,它要求从整体上来把握文学类型的共性及演变规律。原型,就是“典型的即反复出现的意象”,最基本的文学原型就是神话,神话是一种形式结构的模型,各种文学类型无不是神话的延续和演变。弗莱强调对各类文学作品的分析研究,都应着眼于其中互相关联的因素,它们体现了人类集体的文学想象,它们又往往表现为一些相当有限而且不断重复的模式或程式。为此,就不能把每部作品孤立起来看,而要把它置于整个文学关系中,从宏观上把文学视为一体。好比看一幅油画,不仅要站到跟前研究其各种细节,也要“向后站”从大处着眼,从更广的角度去考察文学作品的构成,突破某一两种文学作品的界限,达到对文学总体轮廓的清晰把握。显然,这种原型批评以其宏观性,为西方文学批评开拓出新的思维空间。

《批评的解剖》主要是一部原型批评的代表作,但其内容又不局限于单一的批评模式。从另外一个角度看,它也是西方最早的一部结构主义文学批评著作,因为这本书着重研究西方整

个文学系统的结构形式,并对这些结构形式进行了多层面的精细分析。正因如此,作者自己最初曾想把此书题为《结构主义诗学》。这本书还强调读者必须创造性地阅读,而批评家也必须创造性地进行批评;批评的任务不只是为了追求一部文学作品原初之意义,更重要的是要创造性地去研究它在不同语境中的意义,而这种意义是无限地发展的,从而为批评的创造活动提供了广阔的天地。在这方面,这部著作又开战后“接受美学”之先河。至于此书反复论证语辞结构的多义性、含混性、矛盾性,并由此否认文学与非文学有不可逾越的界限等等,则又含有解构主义之萌芽。更不必说此书继承和吸收了传统的历史批评、伦理批评、诠释学、“新批评”、修辞批评、文类批评以及中世纪的四层面批评等等的许多因素。可以这样说,弗莱不但明确地提出了必须打破门户之见的要求,而且在批评实践中力图融会诸家之长,试图建立一种多角度、全方位的完整的批评体系。

二

《批评的解剖》最有价值的地方,一是眼界宽宏,把研究的视界指向整个西方的文学经验和批评实践,并力图从宏观上把握其演变轨迹。二是以原型理论为基础,以结构主义方法为手段对整个西方的文学经验和批评实践作出了独特的、富有启迪性的分类。在弗莱看来,正像对生物进行分类是生物学基础一样,文学批评也必须从对文学作品进行分类着手。

此书共由四篇文章加上一个前言和一个结论构成。其中的第一篇《历史批评:模式理论》,就是从历史演变的角度对西方文学作品进行分类的。弗莱首先把文学作品分为两大类:虚构型和主题型,前者以叙述人物及其故事为主,后者则以作者向读

者传达某种寓意为主。两者的区别是相对的,在两个极端之间存在许多过渡性的类型。作者着重研究了虚构型作品,他根据亚里斯多德所提出的书中人物与普通人的水平比较标准,又把虚构型文学作品划分为五种基本模式:一、神话,其中人物的行动力量绝对地高于普通人,并能超越自然规律;二、浪漫传奇,其中人物的行动力量相对地高于普通人,但得服从于自然规律;三、高模仿,即模仿现实生活中其水平略高于普通人的文学作品,如领袖故事之类;四、低模仿,即模仿现实生活中的普通人的作品,如现实主义小说;五、反讽或讽刺,其中人物的水平低于普通人。他分别研究了悲剧和喜剧中的这五种模式,认为在西方文学中,这五种模式是顺序而下进行演变的,而演变到反讽模式则又向神话回流,形成循环。他还认为,主题型文学作品也存在类似于上述五种模式,并且也有相似的演变周期。

在这里,弗莱之视野的宽广表现在,他看到了文学作品之整体是一个复杂的系统,具有各种各样的“两极”。例如,主旨甚为鲜明的主题型为一极,而主旨较为隐晦的虚构型为另一极;精确模仿现实生活的低模仿为一极,而想象高扬、远离自然规律的神话则为另一极;以抒发孤立的个人的情怀为主的“插曲型”作品为一极,而作者以社会代言人面目出现的“百科全书型”作品又为另一极。在诸“极”之间都有许多过渡性的类型,构成一个复杂的网络。各“极”及各种各样的过渡类型本身皆无优劣之分,或者说得更确切一点,各自都有所长亦有所短,而且在诸“极”之间,在各种模式和类型之间,还会相互渗透,多重组合。因此,他反对像“新批评”等流派所持的褊狭观念,反对把某种或某几种模式、类型捧上了天,而把另一些模式、类型贬得一钱不值。他明确地说:“任何一套只从一种模式中抽象出来的批

评标准都无法包容关于诗歌的全部真理”。

第二篇《伦理批评：象征理论》，则是从意义和叙事这两个互相联系的方面来对文学作品进行层次分析。弗莱把文学艺术称为“假设性的语辞结构”，它是由许多可以加以分离的单位——象征所构成的。文学作品的一个基本特点是多义性，即在不同的语境内便会有不同的意义。他认为有五种语境，因此也有五个层次的意义和叙述。他把这种层次称为“相位”^①。第一个层次是文字相位，第二个层次是描述相位。所谓文字相位，即文学作品内部各词语和各象征间的关系；所谓描述相位，即文学作品对外部世界的描述、论断或教诲作用。前者的意义是内向的、含混的，后者的意义是外向的、明晰的。所有的文学作品都兼有这两个方面，但象征主义和反讽型作品偏重于前者，而现实主义和低模仿型作品则侧重于后者。第三个层次为形式相位，即文学作品作为一种假设性的语辞结构对它所模仿的自然和真实命题的关系。这种关系是多种多样的：从模仿自然而言，有侧重于接近真实的事实的一极，又有强调假设和虚构的一极；从模仿真实的命题而言，有最明确的素朴的讽喻性作品，又有与之相对的最隐晦最闪烁其词的反讽作品；在各极之间，还有一系列程度不同的过渡形式。第四个层次是神话相位，即文学自身的继承关系。弗莱从研究文学的程式和文类着手，在这里提出了文学原型的概念。他说，原型是文学的社会方面，是可交流的单位，是构成人类整体文学经验的一些最基本的因素，它们在文学

① 在弗莱看来，这五个层次合起来刚好成为一个可循环的整圆。好比月亮有相位一样，这每一层次也是该整圆的一部分、一方面、或一个相位。“相位”又译为“阶段”，这比较好懂，但难传达出那种圆弧状的意味。详见正文第二篇。

中总是反复出现的。借助于研究原型,就可以把个别的作品纳入作为整体的文学体系,避免把每部文学作品孤立起来把它看成仅仅同作家个人有关的东西。第五个层次为总释相位,指文学作品同全部文学经验的关系;实际上,这就是原型比较集中的阶段,多种原型密集地形成一个“原型中心”,反映了人类最普遍的经验 and 梦想。

在这里,弗莱的眼界之宽阔表现在他力图多角度、多方位、多关系、多层面地来考察文学现象,努力摆脱“新批评”只见树木不见森林的小家子气。他认为与文学作品自身的层次性相应,文学批评也应该是分层次的,要层层深化,对文学进行多方面的考察,防止孤立地只看到某一层面;他主张把宏观批评和微观批评结合起来,让各种批评角度、批评方法和批评技巧互为补充,形成一种“总体形式”的批评,对文学现象展开全方位的研究。在论述这些问题的时候,弗莱提出了许多具有辩证色彩的思想。像对继承性和“独创性”的关系,即文学程式化和变异性的关系,他的看法就比较全面、辩证。他认为,就一般而言,任何文学作品都既有程式化的方面,又有独创性的方面,只是程度各有不同;有明显地程式化的作品,也有隐匿其程式化的继承性以至于看起来似乎全然变异的另一极端,而在两者之间则有无数过渡类型。这种较为全面的看法,显然比狂热地鼓吹文学全属个人独创、蔑视一切传统和继承性的人,如某些浪漫主义者或某些现代主义流派,要高出数筹;也比彻底否认个人独创、高唱“非个人化”、甚至认为不是诗人创作诗而是诗造就了诗人的人,如荣格等学者,更为明智。

第三篇《原型批评:神话理论》则是集中阐述原型批评理论的。在第一篇文章中,弗莱认为在五种模式中最基本的是神话,

神话是所有其它模式的原型,其它诸模式不过是“移位的神话”,即神话的种种变异。在第二篇文章中,弗莱又把原型置于五个“相位”的中心,从整体上论述了原型批评的地位。在第三篇文章中,则进一步具体地论述了原型和原型批评的原则。他认为神话体现了最基本的文学程式和结构原则,应该从神话着手进行原型研究。原型研究是一种宏观的文学研究,要从大处着眼,从总体上把握文学的组织结构。

弗莱这第三篇文章是全书的理论主体,又明显地可分为两个部分。第一部分论述原型的意义。他综合了战前原型批评的各种成果,把西方文学中为原型就其意义而言分为三大类型:第一类叫神谕意象,即展现天堂景象和人类其它的理想;第二类是魔怪意象,即表现地狱及其它与人的愿望相反的否定世界;第三类曰类比意象,即界于天堂与地狱之间的种种意象结构。神谕意象和魔怪意象都属于原始的、即“非移用”的神话,但在其它文学模式中也存在种种变形。类比意象在神话中也有萌芽,但主要属于浪漫主义和现实主义的文学结构。第二部分讨论原型的叙事结构。弗莱认为西方文学的叙事结构,从总体上看,都是对自然界循环运动的模仿。自然界的循环周期大体可分为四个阶段,即晨、午、晚、夜,或者是春、夏、秋、冬等等。与此相应,文学叙事的结构也可以分为四种基本类型:喜剧,即春天的叙事结构;浪漫传奇,即夏天的叙事结构;悲剧,即秋天的叙事结构;反讽和讽刺,即冬天的叙事结构。神话体现了文学总的结构原则,它包括了这四种叙事结构的全部雏形;而所有其它文学的基本类型,则一般只以某一种叙事结构为主。他认为西方文学的发展,是从神话发端的,然后相继转化为喜剧、浪漫传奇、悲剧,最后演变为反讽和讽刺。到这最后阶段,则又出现返回神话的趋

势。所以现代文学表现出向神话“回流”的苗头,像卡夫卡的小说、乔伊斯的《尤利西斯》等,都同古希腊古罗马的神话有一定的联系。

在这部分中,作者眼光之宽宏,主要表现在他对喜剧、浪漫传奇、悲剧和反讽作品都分别作了比较全面而深入的研究。拿喜剧来说,他对喜剧的冲突的性质和形式,喜剧情节的展开、发展和结局,喜剧的各种人物类型,喜剧总体结构的程式和套式,喜剧的幽默因素,感情因素和社会功能等等,都作了周详的剖析。他还把喜剧的程式看成一种动态的过程,而不是凝固的框架。在他看来,喜剧处于反讽和浪漫传奇这两极之间,正如春天是处于冬天和夏天之间一样。如果说,每季都可以分为若干节气,那么喜剧也就可以分为若干类型。他认为喜剧一般有六种类型,前三种程度不同地接近于反讽,后三种则程度不同地与浪漫传奇的某些类型相对应。正如二月是春季最适中的月份一样,第三种类型也就是喜剧最标准的类型,属于此类型的典型的喜剧,总是表现新生的社会力量已充分成熟并且战胜了衰朽的社会力量。其中许多论述,都是前人所未曾深究的。对于浪漫传奇、悲剧和反讽作品,弗莱也作了类似的全面分析。其中的不少看法,是颇有参考价值的。

第四篇《修辞批评:体裁理论》是从修辞的角度剖析文学的各种体裁以至非文学的某些文体的特点的。如文学作品可以分为散文、戏剧、抒情诗、史诗等等;从修辞的角度去剖析,也就是研究文学作品的“文字”层面,研究文学作品的用词、造句、比喻运用、韵律、节奏等等方面的特点。在这方面,弗莱吸收了“新批评”的很多观点和方法。弗莱批评了“新批评”,但又并不拒绝借鉴对方合理的东西,这也是他眼界开阔的表现。至于此篇

所涉及面之广、所提供的知识之丰富,以及分析之深入细致,读者只要耐心读下去便自能领会,在这里就不一一赘述了。

三

在《批评的解剖》的第三篇论文的《引言》的结尾,有一段十分精彩的画龙点睛式的文字,常常被中外各种文艺理论论著所引用,这便是弗莱著名的“向后站”才能看清画的结构和原型的理论。书中他举的例子是看一幅荷兰画家的名画。到底看的是一幅什么画?从文字看,是一幅圣母像。原文为 MADONNA;但这个出自意大利语的词又会叫人联想起百合花,此花叫 MADONNALILY。而在弗莱壮年时出版的头几版原版书的封面上,也赫然印着一朵硕大的百合花,真像书中所描述的是“一大片蓝色对比鲜明地烘托着引人瞩目的中心形象”,显然这也是为全书点题的。看来在弗莱心目中,圣母就是百合花,百合花象征圣母;好比东方文化观念中的观音与荷花,两者密不可分。在这里,弗莱自己就在运用他在书中反复论述的“A即是B”式的文学隐喻,也即运用一种艺术原型。在中外古今的文艺作品中,甚至在人们的日常生活里,凡是人们心目中美好的事物,珍贵的东西,或比之于奇葩,或等之为宝贝,如此等等,举世皆然。这也就是弗莱所说的人们有意无意地会运用一些由传统程式所规定的“原型”的表现吧!

确实,不仅对艺术作品,就是对学术著作,也要“向后站”,离开一定距离,才能看得更加清楚。距离太近,虽看得细,但往往眼花缭乱,难辨良莠。离开一定距离,才能看清全貌,分清主次,判断优良劣。“向后站”,既指空间,也指时间。现在20世纪早已过去,弗莱也早已作古,我们回过头去隔着一定的时间距

离再去看弗莱的学术成就和贡献,就会更加客观和准确。时间是最有效的筛子,会公正地把泥沙滤去,只留下真有价值的黄金或钻石。如今完全可以有把握地说,他确实是一位大师级的人物,是20世纪整个西方最杰出的思想家和理论家之一,其成就在国际文化界独树一帜,其学术影响毫无疑问是世界性的。而弗莱一生,其最有代表性和影响力的就是《批评的解剖》,这是一本具有长远价值的奠基性的学术著作,是一部百科全书般的丰碑。有重要报刊评论说,“如果只有文艺批评领域的读者阅读弗莱的书,那就太遗憾了。《批评的解剖》这本煌煌巨著,不仅在20世纪文学理论的历史中占有不可取代的位置,也是探索西方观念与思想方式的‘原型’的精深之作。自出版以来,这本书的影响就早已波及历史学、人类学与社会科学诸领域。”这评价恰如其分,只要看看这部著作的英文原版一而再、再而三地不断重版,世界各主要语种几乎都有了译本,国际上一浪高一浪地掀起研究其书其人的热潮,而我们国内也早就成立了全国性的“弗莱研究学会”等等,展开了系统、全面的专门的研究工作,就可见上述评价,是言之不虚了。

百花文艺出版社有长远的眼光,看准了这绝对不是一本时过境迁便会失去光彩之作,应广大读者的紧迫要求,决定再版《批评的解剖》中译本,这是学术界值得庆幸的喜事。而就我们译者而言,则深感责任重大,若没有精益求精的精神来从事翻译并校正,既对不起读者,也对不起这样一本有价值的著作。然而这本书所涉及的学科颇多,知识十分广博,语言又相当艰深,除现代英语外,还涉及古英语以及德、法、西、意、希腊、拉丁等语种。这样一部学术内容丰富无比的经典性著作,对它的翻译首先是一种艰苦的研究工作,是不可能毕其功于一役的。目前这

部经过修订重版的译本,是特请国内知名的弗莱研究专家吴持哲教授精心校阅过的。不仅从头到尾逐页校译,难能可贵的是,吴教授还把弗莱的近百条原注全部译出,且新加了几百条译注和按语,对书中所提及之众多作家、作品、论著、作品中的人物以及引文出处、历史典故、时代背景等,凡比较生僻或为一般读者所不太熟悉的,皆一一注释附于每页之下,极大地便于学术界研究和广大读者阅读,对提高译本质量做出了重要贡献。特此表示感谢。此外,在近几年里,原译稿和修订稿都曾分送给若干位有关专家、学者过目,他们有的提出过宝贵意见,有的帮助修改了某些部分,对他们所做出的默默贡献,在这里一并表示感谢。在广纳众善的基础上,在反复对照原文、努力吃透全书精神的前提下,最后仍由我对全稿统一加工定稿。之所以要经过多人多年的反复译校、译改和增补,是希望确保译文质量,使这部修订再版本成为目前较为完善的经得起时间考验的译本。纵然如此,对这样一部内涵极深又极广的巨著,我已经讲过,研究透是翻译好的前提,而有关的研究,无论在国内,还是在海外,都还是正在进行之中;所以今后改进的任务总还是有的,恳望专家和读者继续斧正。我想,只要看准了确实是金子或钻石,就不要吝惜精力和时间去精工打磨,工夫越到,就越能显示出其本有的光彩。

陈 慧

2005年1月

▶▶目 录

一部不可取代的煌煌学术巨著.....	1
——《批评的解剖》再版译序	

参与争鸣的导言

参与争鸣的导言.....	3
--------------	---

历史批评:模式的理论(论文之一)

虚构的模式:引言.....	45
悲剧的虚构模式	49
喜剧的虚构模式	62
主题的模式	75

伦理批评:象征的理论(论文之二)

引言.....	101
---------	-----

字面和描述的阶段:象征是母题和符号	104
形式阶段:象征是形象	117
神话阶段:象征是原型	136
总释阶段:象征是单元	165

原型批评:神话的理论(论文之三)

引言	185
原型意义理论(一):神谕的形象	199
原型意义理论(二):魔怪的形象	208
原型意义理论(三):类比的形象	214
叙事结构的理论:引言	225
春季的叙事结构:喜剧	232
夏季的叙事结构:传奇	268
秋季的叙事结构:悲剧	298
冬季的叙事结构:嘲弄和讽刺	324

修辞批评:体裁的理论(论文之四)

引言	353
反复性节奏:口述史诗	364
持续性节奏:散文	387
得体的节奏:戏剧	396
联想的节奏:抒情诗	399
戏剧的特定形式	419
特定的主题形式(抒情诗和口述作品)	435

特定的连续形式(散文体虚构作品)	450
特定的百科全书型形式	469
非文学性散文的修辞	486

权宜的结论

权宜的结论	505
附录:重要术语表	525
校阅后记	533

参与争鸣的导言

Polemical Introduction

参与争鸣的导言

本书共收进了我陈述己见的四篇论文(我称之为 essays 是符合该词在词源上本作“尝试”或“未获定论的努力”的含义的^①),旨在探索是否可能就文学批评的范围、理论、原则及技巧达成一种概括的见解。我写本书的目的,首先是想阐述一下我深信能获得这样一种概括见解的种种理由;其次,是就这种见解提出我的初步方案,它自成一体,足以使读者信服我所勾勒的这样一种见解是可行的。但是,这一课题中还存在甚多空白,因此不应认为本书已反映了我的体系或甚至我的理论。最好还是把它看作是笔者的一系列互有联系的提示,并希望这些提示对文学批评家和研究文学的学者们会带来一点实际的用处。谁若认为有些内容无实际用处,尽可以弃之不顾。马修·阿诺德^②有句格言:让思想围绕一个人们曾百般努力却无法洞察其奥妙的

① 在法语中,动词 *essayer* 作“尝试”解。

② Matthew Arnold(1822—1888),英国诗人兼文学批评家,著有《论荷马史诗的翻译》、《文学批评论文集》、《文化与无政府主义》、《文学与教条》等。这句格言见其《当今文学批评的功能》(1864)一文。

课题自由驰骋,我的态度便是本着这一格言的。本书的四篇文章都论述文学批评,但是我所说的批评,是指涉及文学的全部学术研究和鉴赏活动,它属于你不妨称作文科教育、文化或人文学科研究的范围之内。我的出发点是这样一个原则,即批评不仅仅是这一更大活动的一部分,而且还是它的主要部分。

文学批评的对象是一种艺术,批评本身显然也是一种艺术。这话听起来,仿佛批评成了寄生于文学表现的一种形式,一种以业已存在的艺术为基础的艺术,是对创造力的间接模仿。依照这种理论,批评家乃是一批具有一定艺术鉴赏力的知识分子,但他们既缺乏艺术创作的能力,又无本钱去赞助艺术,于是便构成一个文化掮客的阶层;他们一方面向社会兜销文化、从中获几分利,另一方面又剥削艺术家,也加重社会的负担。这种把批评家视为寄生虫或无能的艺术家的观念至今仍非常流行,尤其见于艺术界。有人把批评家的创造力贬低为生殖般的复制,这种居心叵测的类比为上述观念火上加油,于是我们便可听到诸如批评家“平庸无能”、“枯燥乏味”,厌恶真正具有创作能力的人们等说法。反对批评的批评的黄金时代是在十九世纪后半叶,可是它的一些偏见至今并不见消失。

尽管如此,艺术企图摆脱批评,其结局却是发人深省的。有人试图用“通俗”艺术直接诉诸大众,说什么批评矫揉造作,大众情趣才是合乎情理的。这背后还曾有过关于合乎情理的情趣的另一种论断,这种论断可由托尔斯泰向上再追溯到浪漫主义时期的一些理论,说什么“民间”具有自发的创造力。这些理论遭受到严正的考验,经不起文学史和文学实践种种事实的检验,现在该是超越这些理论的时候了。与上述关于民间朴质艺术的观点截然相反的,是另一种一度与“为艺术而艺术”口号联系起

来的倾向,它用正好相反的措辞,把艺术解释成一种神秘的东西,足以将社会引导到一种玄妙的文明中去。在这种倾向下,批评已沦为中世纪帮会议典上的姿态、横眉怒目的含沙射影以及用其他方式流露的难以用健康语言表述的理解。上述两种态度共同的谬误之处,在于都把艺术的价值与大众对它的反应程度粗率地等同起来,只不过第一种态度视二者关系成正比,而第二种态度则认为成反比。

两种观点似乎都可以找到一些例子来作为自己的佐证;但是,艺术价值与大众对它的接受之间,实际上并不存在互相对应的关系,这显然是一条简单的真理。莎士比亚比韦勃斯特名气更大一些,但并非因为莎氏是位更伟大的剧作家;济慈论虚名比不上蒙哥马利^①,但并不因为济慈是更高超的诗人。因此,我们是无法阻止批评家好歹也成为教育的先锋和文化传统的缔造者的。莎士比亚和济慈如今享有多大声誉,同样是批评界开展宣传的结果。一个社会若欲抛弃批评,并声称自己知道需要或爱好什么作品,其实是在粗暴摧残文学艺术,连自身的文化传统也遗忘了。为艺术而艺术则是逃避批评,其结果只能使文明生活沦于贫乏。书报审查制度是预先防堵批评活动的唯一手段,但它与批评的关系犹如私刑之与秉公执法。

还有另一个理由,说明批评为什么必须存在。批评能够讲话,而所有的艺术都是哑巴。在绘画、雕塑或音乐中,很容易见

① John Webster(约1580—1625),英国剧作家,悲剧风格酷似莎士比亚,有《白魔》、《马尔菲公爵夫人》等,喜剧有《一年一度的圣诞节》等多种,悲喜剧有《恶魔的诉讼》。

Robert Montgomery(1807—1855),英国平庸诗人,其宗教诗《上帝无所不在》、《撒旦》等受到报界大事吹捧,但遭史学家麦考利的严厉批判。

到艺术仅仅显示,却无法表述什么东西。同样,每当人们说什么诗人态度暧昧或深沉缄默时,其中很重要的一个意思,是说诗篇和塑像一样默不作声。诗歌以超然的态度运用语言:它不直接对着读者说话。如果诗人直接开导起读者来,我们往往感到他对读者和评论家怀着某种不信任,认为不经他开导,他们无法领会他的寓意,于是就觉得这样的诗人水平低下,只会写写带格律的说教(“韵文”或“打油诗”),而这样的东西是谁都能学会写的。诗人并非仅仅由于受传统的驱使,才乞灵于诗神缪斯,并表白自己抒发的一切是无意识的。麦克利什先生在其名著《诗艺》^①中,颇带妙趣地用“沉默”、“哑然”及“无言”这些字眼来形容一首诗,也不见得是牵强附会。正如约翰·斯图亚特·密尔在一篇颇有见识的评论中,闪烁着妙趣地指出,艺术家的话我们不是聆听,而是趁其不备才偷听到的^②。批评家必须明白如下的浅显道理,即诗人并非不知道自己在说什么,而是不能谈到他所知道的事情。因此,为了捍卫批评得以存在的权利,我们就应该确认如下的前提,即批评是一种思想和知识的结构,这种结构本身有权利存在,而且不依附于它所讨论的艺术,具有一定程度的独立性。

当然,诗人自身是具有一定的评论能力,因而有能力谈论自己的作品。但是,倘若但丁为《天国》^③的第一篇章写一篇评论,那么只不过在但丁评论家中又增添了他一员。他的评论虽饶有

① Archibald MacLeish(1892—1982),美国诗人、剧作家。《诗艺》(*Ars Poetica*)出版于1926年。

② J. S. Mill(1806—1873),英国哲学家、经济学家。弗莱原注:见《关于诗歌及其种种形式的思考》一文,刊于《论述与探讨》第一辑。

③ 但丁长诗《神曲》的第三部分。

风趣,却缺乏特有的权威性。人们虽普遍承认,批评家对一首诗的价值判断要胜过诗的创作者本人,可是有一种成见迟迟不见消失,即认为把批评家视为一首诗的意义最终评定者,多少有些荒唐可笑,尽管在实际上,批评家显然应起到这一作用。这种成见之所以产生,完全由于未能把文学与阐述或论断性的文章区别开来,后一类文章来源于活跃的意志和有意识的思考,它关注的主要是想“表述”一些意见。

有一些批评家感到,对待诗人只有盖棺论定方能恰如其分,其理由之一,在于诗人们死去后,就不能再恃才傲物,隐约地挖苦批评家对诗中奥妙一无所知。当易卜生表白,《皇帝与伽利利人》是他最出色的剧本,而《彼尔·金特》一剧中某些情节并非讽喻性时,我们只能说易卜生是一名无足轻重的易卜生评论家。华兹华斯为《抒情歌谣集》撰写的自序虽是一篇引人注目的文献,可是若给它打分也不会超过“良+”。人们经常嘲弄某些莎学评论家,说是倘使莎士比亚又活过来,就无法欣赏甚至不能理解他们的批评。这样的事是很可能的:我们毫无证据足以说明莎士比亚对批评抱有兴趣,不论批评涉及他本人或其他作家。纵使有这样的证据,那么莎士比亚对自己创作《哈姆莱特》一剧的意图的说明,也不可能是关于该剧的一下子澄清其中所有疑团的最终的定评,就像当年由他自己导演的一场戏也不可能是定于一尊的演出一样。诗人对待自己的作品是这样,他们对待其他诗人的作品更是如此。诗人从事批评,就难免不把与自己创作实践密切相关的鉴赏和情趣扩而大之,当成文学的普遍规律。可是批评应建立在整个文学的实际操作的基础上:有了这一前提,那么当任何深受推崇的作家提出文学一般说来应完成什么任务时,他的话便反映出自身的视角。诗人在发表评

论时,产生的不是批评,而是仅供批评家研究用的文献。这些文献可能很有价值,但若一旦把它们视为批评的指南,它们就可能把人们引入歧途。

说什么诗人必然是或能够成为自己作品或文学理论的权威的阐释者,这种看法的根源在于将批评家视为寄人篱下、奉命唯谨的人。只要我们承认,批评家拥有自身的活动领域,并在该领域中享有自主权,那么我们就得同意,批评是按照一种特定的观念框架来论述文学的。这种框架并非就等于文学自身的框架,否则又沦于寄生的理论了;但是批评也不是文学之外的某种东西,因为那么一来,批评同样会丧失自主性,整个学科就会被其他东西所吸收了。

正是这后一种情况,在批评界滋长了一种史学界称为决定论的谬见:一名对地理学或经济学抱有特殊兴趣的学者,在表达自己的兴趣时,却东拉西扯地将自己喜爱的课题随意联系到他并无兴趣的东西上去。这种方法给人们带来一种幻觉,仿佛在研究某一课题时已同时对它进行解释了,不需另外浪费时间。在批评界,不难为这类决定论开列出很长的单子;所有的决定论,不管是马克思主义的、托马斯主义的^①、自由人文主义的、新古典主义的、弗洛伊德的、荣格的还是存在主义的,统统都是用一种批评态度来顶替批评本身,它们所主张的,不是从文学内部去为批评寻找一种观念框架,而都是使批评隶属到文学以外的形形色色的框架上去。可是,批评的基本原理需要从它所研究的文学艺术中逐渐形成。文学批评家应做的第一件事是阅读文

① 意大利神学家、经院哲学家圣·托马斯·阿奎那(约1225—1274)的基督教神学学说。

学作品,用归纳法对自己的领域有个通盘的了解,并且只有从关于该领域的知识中才能形成他的批评原理。批评原理是无法从神学、哲学、政治学、科学或这些学科的任意结合中现成地照搬过来的。

称批评隶属于一种来自外部的批评态度,无异是夸大了文学中那些与其它外部根源有联系的价值,不管这是什么根源。把一种文学之外的系统方法强加给文学委实太容易了,这类系统方法往往是个宗教-政治的滤色镜,既可使一些诗人崭露头角,又可使另一些诗人黯然失色。对于这样的滤色镜,公正的批评家的唯一态度只能是毕恭毕敬,并在私下嘟哝道:它的确用一种新的观点解释文学,为批评作出十分令人兴奋的贡献。当然,这些戴着有色眼镜的批评家往往暗示又经常相信,他们是在就事论事地谈自己的文学经验,并尽量克制其它的态度,而他们对文学的评价与他们的宗教或政治观点之所以出现巧合,完全是未曾奢望的可喜收获,决非有意公然强加给读者的。但是,即使那些最能理解文学批评的人,其评论也未必能摆脱偏见。至于等而下之的批评家,我们更不屑在此提起了。

有些人强调指出,只有当我们获得一种其重心处于文学之外的自成体系的生活哲学后,我们才能评论文学;但即使如此,他们仍然否定批评能作为一门学科而存在。不过,还有另一种可能性:如果批评的确存在,那么它必定是依照一种观念框架来考察文学,而这种观念框架可以用归纳方法从对文学领域的调查中获得。“归纳”一词已意味着某种科学的程序。如果批评既是一门科学又是一门艺术,情况又如何呢?当然,它不会是一门“纯粹的”或“精确的”科学,但纯粹、精确等提法都属于十九世纪的自然哲学,早已为我们扬弃了。编纂历史是一门艺术,但

是谁也不会怀疑,史学家在处理史实证据时就涉及科学原理,正是这种科学要素将历史与传说区分开来。在文学批评中,可能也正是一种科学要素,使批评一方面有别于寄生在文学之中的东西,另一方面又与强加于它的态度区别开来。在任何一门学科中,科学要素的存在都会改变它的性质,使其由偶然的变为必然的,从随意和直觉的变成具有体系的,并且确保那个学科的完整性不致遭到外来的侵犯。不过,倘使有读者感到“科学的”一词听上去缺乏想像力,带点鄙俗的色彩的话,那么他们不妨改用“系统的”或“循序渐进的”等字眼。

当今已有几十种学术刊物以文学批评中存在科学因素作为立论的依据,又有数以百计的学者在研究与文学批评有关的科学程序,那么,再说什么批评中可能存在科学因素就显得荒谬可笑了。学术界对证据经过科学的检验,科学地采用前人的结论,对各个领域进行科学的考察,各种文本也经过科学的校订。对诗歌形式的研究形成了科学的体系,对语音学和语言学也复如此。文学批评要么也具有科学性,否则这一大批受过高级训练的有才华的学者岂不是在枉然浪费时间,搞某种类似颇相学的伪科学么!不过我们仍不免要怀疑,学者们是否真正理解自己从事的工作具有科学性这一事实究竟意味着什么。随着辅助性资料之日益增多和繁杂,人们反而忘记了必须强化科学研究所应有的逐步进取的过程。研究总是开端于人们称作“背景”^①的状态,可是随着研究的进展,人们便期待它更显示了“前景”^②。想要告诉人们应具备哪些关于文学的知识,首先应使人们明确

① Background,指不引人注目的隐蔽地位。

② Foreground,指最显著的地位。

什么叫文学这样的事。可是一遇到这个节骨眼上,学术研究仿佛就被某种障碍所堵塞,于是便卷入其它需进一步研究的课题中去了。

因此,为了能“欣赏”文学并且与文学直接接触,我们求助于像兰姆、赫兹利特、阿诺德或圣-伯夫^①这样的面向大众的评论家,他们是读书界最内行、最有见识的代表人物。面向大众的评论家之任务,便是举些例子来说明具有审美情趣的人是如何应用和评价文学的,从而告诉人们文学又如何为社会所吸收。可是这里我们不再察觉到有一种不属个人介入的坚实知识的整体了。面向大众的评论家注重像亲切的漫谈和随笔这样夹有插话的形式;他们从事的工作并不是一门科学,而仅是另一类文学艺术。他们从实效出发研究文学,从中攫取一些自己的观感,却并不试图去创造或进入一种理论体系。对莎士比亚的评论构成了我们的一大笔优秀的遗产,其中包括约翰逊的奥古斯都时代^②的鉴赏力、柯勒律治的浪漫主义的审美观,以及布拉德雷^③的维多利亚时代的情趣等。可是我们认为,一个理想的莎士比亚评论家应该避免约翰逊、柯勒律治及布拉德雷的各种局限和偏见。不过,我们对莎士比亚评论如何取得进展,尚缺乏明确的认识;也不清楚一位评论家在阅遍所有前辈的著述后,如何方能超过与他同时代的学者带有局限和偏见的鉴赏水平。

换句话说,迄今还没有办法区别什么是真正的批评与什么仅是属于文学鉴赏史的东西。有了前者,才能逐步使文学这一

① C. A. Sainte-Beuve(1804—1869),法国文学评论家。

② 指英国1650—1750年间,诗律追求古罗马奥古斯都时代端庄典雅风格的阶段。

③ A. C. Bradley(1851—1935),英国莎学专家。

整体可为人们所理解,而后者仅是在变幻无常的时髦偏见后面亦步亦趋。我想举下面的例子,说明两者之间的分歧已达到针锋相对的地步。约翰·拉斯金为其著作《一得之见》^①所加脚注中,有一条很出色、奇妙却十分轻率:

关于莎士比亚作品中的人名,我在下文中将更详细地谈一番;它们与取自各种传说和语言的成分奇妙地(又经常是杂乱地)交织在一起。我已列举了三个含义最清楚的名字。苔丝狄蒙娜源自希腊语,意指“悲惨的命运”,同样是再明白不过的。奥瑟罗一名,我深信是“谨慎者”的意思;这部悲剧的全部灾难都肇始于这位具有宏伟魄力的将军性格中包含着一点瑕疵和过失。奥菲利娅,意为“钟情不渝”,她虽对哈姆莱特一片痴心,却失之交臂,最终未成为他的眷属;她的哥哥取了个希腊名字雷欧提斯,可以想象她取的也是个希腊名字;雷欧提斯在最后一次提到妹妹奥菲利娅的名字时,曾明确提到这个名字的含义:针对下贱的教士这无用废物,他却夸奖了妹妹温雅高贵:“我的妹妹将献身成为天使^②,而你死后只会在地狱里呼号”。

马修·阿诺德对上面这段话写了如下评论^③:

① *Munera Pulveris*,一部未完成的论政治经济学的书,自称“精确分析了政治经济学的规律”,写成的几章于1872年出版。

② 原文为 *A ministering angel shall my sister be (v. 1)*, *ministering* 指像牧师一样侍奉、照顾别人;上文“钟情不渝”的原文为 *serviceableness*, 莎士比亚时代作“乐于助人”解。

③ 弗莱原注:见《学院的文学影响》一文,刊在《批评文选》第一辑。

这段话真是痛快淋漓的发挥！我并不想说莎士比亚笔下人物的名字毫无含义（暂且不提拉斯金先生所引的词源知识是否正确的问题），它们完全被人们忽略也是可能的。但是如此夸大其词，便成了异想天开，忘记了任何节制和分寸，是一个人的心态完全失去了平衡。这样做，正暴露其在文学评论中那种再褊狭不过的作风了。

且不问拉斯金做得正确与否，他却是在努力探索真正的批评。他在试图依照一种观念的框架去解释莎士比亚，这种观念框架仅属批评家才有，又只与剧本联系在一起。阿诺德认为，这一类材料不是面向大众的批评家所能直接使用的，这也完全正确。然而看来他干脆没有想到还存在一种与文艺鉴赏史不同的系统批评。在这一点上，倒是阿诺德本人孤陋寡闻了。拉斯金是从悠久的圣像学传统学到这种方法的；这一传统从古代希腊、罗马和关于《圣经》的学术研究传统到了但丁和斯宾塞（拉斯金对但丁和斯宾塞二人都认真研究过），又曾为中世纪的大教堂所采纳（拉斯金对这些教堂也作过细致入微的考察）。阿诺德俨然将某些批评原理设想成像大自然普遍规律那样的“浅显道理”，其实这些批评原理在屈莱顿时代以前恐怕无人听说过，但可肯定地说，它们不可能流传到弗洛伊德、荣格、弗雷泽^①和卡西勒^②的时代。

目前的情况是，在“文学研究”的一侧，有学者们著书立说，力图使这种研究成为可能；另一侧则是面向大众的批评家也认

① J. G. Frazer(1859—1941),英国著名人类学家。

② E. Cassirer(1874—1945),德国哲学家。

为这种研究的确存在。夹在两者中间的是“文学”本身：这是一块野生动物保护区，研究者仅凭其先天的才智在那里茫然徘徊。我们似乎可以这样设想，即学者与大众批评家仅仅由于对文学抱有共同兴趣才联系在一起。学者们把自己的材料留在文学的大门外，就像为看不见的神祇奉上祭品一样；这类学术研究大多是感人至深的信仰的产物，有时候仅仅指望有朝一日批评界的某位善于采纳的救世主会发现这些材料有点用处。大众批评家，也即强加于批评界的态度的人的代言人，往往是草率、随意地利用一下这类材料，事实上，他们对待学者经常像哈姆莱特之对待掘墓人那样，凡从墓坑中抛出来的东西他都视而不见，唯独捡起个古怪的骷髅，才借题大大议论一番。

关心文学艺术的人经常受到别人质问，这些问题有时不怀好意，即问他们所从事的工作究竟有什么用处或价值。要直接回答这类问题，或至少回敬上述提出质问的人，多半是不可能的。像纽曼^①所说“文科知识本身便是目的”这样的回答，大多仅是对业已获得恰当的文学经验的人说的。同样，大多数“诗辩”之类的文章，也仅对同一圈子里的人说来才可以理解。因此，批评界为自身辩护的基础是必须具有文学艺术的实际经验；对于关心文学的人说来，需要回答的首要问题不是“研究文学有什么用处？”而是“如果研究文学可能的话，下一步该怎么办？”

凡对文学认真研究过的人，都了解这项研究中认知过程跟科学研究一样，是有条不紊、循序渐进的。两者对人的智力训练完全相同，又同样使人确立学科应具有完整性的信念。既然这

^① J. H. Newman(1801—1890)，英国作家。

种整体性来自文学本身,那么人们就应像说明科学那样去解释文学,可是这样做与我们的文学经验是抵触的;或者说,文学整体性必定源自人类心灵深处某种不可言状的神秘区域的充沛活力,不过这样说又太玄乎了;再不就是说,人们思想上从文学中获得的教益都是设想出来的,而实际上却是由于间或学习一些与文学有关的其它学科才获得的。

从事文学研究的学者与仅仅具有点鉴赏力的人之间,除了都对文学感兴趣外,再无别的东西使他们联系到一块了,关于这一假设我们就谈到这里。如果这一假设成立的话,那么我们就应老老实实地正视,在所有的批评中,纯属无用的东西占了极高的百分比;况且随着批评著作的大量增加,这无用的比例只会再提高;最后,尤其对大学教师说来,从事批评就像喇嘛转动手中的法轮一样,沦为机械地计算自己搜集到多少资料。不过,上述假设仅是无意识地提出的(至少我还未见到有人把它作为一种学说加以系统的陈述),但愿能证明它是无稽之谈,这样当然就更合时宜一点。另有一种可供选择的假设,是认为学者与大众批评家是由一种批评的中间形式直接联系起来的。这便是一套全面的,首尾呼应的文学理论,其结构合乎逻辑,具有科学性;学者们在研究过程中对这套理论无意识中了解到一点,但其主要原理至今尚不为我们所知。只有将这样一套批评纳入一个统一的知识结构中,它的发展才可确保研究工作中的系统性和循序渐进性,一如其它科学那样。这样一来,又可同时在文学批评之内既为大众批评家,又为具有艺术鉴赏力的人建立起一种权威。

我们应当审慎地了解,这样一种居间的批评究竟意味着什么?它意味着决不存在可对文学本身进行直接的学习。物理学是关于自然知识的一种体系,搞这门科学的学生只说他在学习

物理,不说学习自然。文学艺术,跟自然一样,也必须与对它们的系统研究区别开来,而这种系统研究便是批评。因此,“学习文学”是做不到的:人们只能以某种方式学到涉及文学的知识,但是他们所学到的东西却转变成了文学批评了。同样道理,教师常常感到很难去“讲授文学”,因为事实上这是办不到的,能够直接教给学生的只是文学批评。文学并不是一门研究学科,而是供研究的对象:正如我们所见到的,由于文学是用词语构成的,所以使得人们总是把文学与其它也用语言表述意思的学科混淆起来。图书馆编目时,将文学批评归为文学下面的一个分支,这就反映了我们认识上的混乱。毋宁说,批评之于艺术,恰如史学之于行动,哲学之于智慧:人类的创造力本身不会说话,文学便是用言语来模仿这种创造力。正如同哲学家能够从哲学角度思考一切,史学家能用历史观点思考一切,批评家同样应善于构筑起一个自己的观念世界并生活在其中,在阿诺德的文化观中,看来已包括这样一个批评的世界了^①。

然而我并不是说,当今的文学批评搞的内容不对,应探讨一些别的东西。我的意思是,对批评界实际在进行的工作应该也可能得出一个全面的看法。学者们和大众批评家们仍有必要继续对文学批评作出贡献。毫无必要使他们像见不到整个珊瑚岛的珊瑚虫一样,也见不到他们为之献身的事业。学者们在进行文学领域的学术研究时,会察觉到有一股潜流把它们从文学领域冲卷走。他们发现,文学处在人文学科的中间地段,其一侧是

^① 马修·阿诺德的文学批评涉及许多文化问题,因而范围十分广泛。他的几部长诗,如《恩培多克勒访问埃特纳火山》、《索拉布与罗斯托》、《吉卜赛学者》等,根据史实或传说,构筑起纯属想象的世界。

史学,而另一侧是哲学。由于文学自身并不是一个自成体系的知识结构,所以批评家只好从史学家的观念框架中寻取事件,又从哲学家的观念框架中借用理念。倘使有人问批评家他在研究什么,他总会回答自己在研究多恩,或雪莱的思想,或1640—1660年间的文学,再不就作出其它的回答,表明历史、哲学或文学本身是他开展批评的观念基础。当遇到他的工作不大像涉及批评理论的情况时,他就说,自己是在研究某个“一般性”的课题,十分明显,由于缺乏系统性的文学批评,便形成了一处力量的真空,而所有的相邻学科都乘虚而入。于是,上文提到的阿基米德式的荒谬立论^①便变得昭然若揭了:即认为只要我们双脚站稳在基督教的、民主国家的或马克思主义的价值观上,我们就用一根雄辩的铁棍立刻将整个文学批评撬起来。但如果能将批评家们各不相同的兴趣都联系到一个基于系统理解的主要的扩展模式上去的话,那么上述把人卷走的潜流便会消失,届时就可见到这些兴趣都汇聚到批评上,而不是从那里散失。

对某个课题究竟是否存在系统的了解,有一个证明的办法,即看我们能否编写出一部阐明其根本原理的基础教材。这样一部关于文学批评的书将包括什么内容呢?这却是件饶有兴趣的事。它决不会一开卷就去明确回答那个首要问题“什么叫文学?”我们还缺乏实际的标准去判断哪些语言结构属文学、哪些不属文学;也不知如何对待大批很难归类的书籍:这些书籍常被当作文学类,因为它们的写作颇具“风格”,或提供了有用的“背景”资料,或干脆作为“权威著作”纳入大学的课程之中。接着

^① 古希腊数学家阿基米得曾说,只要给他一个支点,他就能用一根铁棍把地球撬起来。

我们还发现,我们又缺乏一个词可用来形容一部文学作品,就像一首诗之对应于诗歌、一个剧本之对于戏剧一样。布莱克说,谁想进行概括便是傻瓜,这话颇有道理;但是当我们发觉自己尚处在野蛮人的文化状态(野蛮人的语言中有“杨”和“柳”等词,却没有“树”这样一个统称)时,难道不应怀疑我们的概括能力太差劲了吗?

基础教材的第一页就谈这一些。那么,到了第二页便应解释文学中影响似乎更广的事实,即如何区别诗歌与散文的不同节奏。但是,这样一个在实践中人人都能区分开的东西,从理论上却尚无一位批评家能阐述明白。我们继续翻阅这部教材,一页页都还是空白。下一步,应当概略地为诸如戏剧、史诗、虚构散文等文学作品进行基本的分类。无论如何,这便是亚里士多德认为文学批评开宗明义应完成的第一步。可是我们发现,文学批评中关于体裁的理论恰好在亚里士多德未交代清楚的地方卡住了。“Genre”^①这个词极难发音,在英语句子里显得格格不入。大多数批评家对“史诗”、“小说”等体裁的解释,可以说仅是为道听途说的心理提供了几个有趣的例子。多亏有古希腊人,使我们今天在戏剧中能够区别悲剧与喜剧,同时我们还往往认为,悲剧和喜剧构成戏剧中的两半,界限分明。可是当我们想

① Genre 是法语借词,作类型、文类、体裁讲。弗莱在《哈帕文学手册》中解释:体裁通常指文学手法中较大的形式,不妨比作生物学中的“物种”。从观念上,可将体裁追根到文学作品与听众的关系上:古希腊人谈到诗歌有抒情诗、史诗及诗剧等三种,表演时分别采取不同的形式。后来欧洲才逐渐发展了用书面文本即虚构散文表演的第四种形式。由于与表演形式的关系不同,体裁必定属于修辞学的一个方面,包括作品的不同格律、节奏等等。参见本书第354—364页即第四篇《体裁的理论》中《引言》的有关内容。

解释诸如假面戏剧、歌剧、电影、芭蕾舞、木偶戏、神秘剧、道德剧、即兴喜剧、童话魔幻剧^①等形式时,我们就会发觉自己的处境像是文艺复兴时期的医生,当时他们因盖伦^②未曾谈起过梅毒,因而也拒不治疗这种疾病。

古希腊人尚无必要对散文形式进行分类。我们虽有此必要,却从未做到过。我们照例又找不到一个词可以指称一部虚构的散文体作品,于是“小说”(novel)这个词使用以概括一切作品,可是却失去了它自身作为一种体裁的名称所唯一含有的真正意义。图书馆的流通部区分虚构作品与非虚构作品两类,把可认为是写真实事情的书与不属这方面的书区分开来,这样的分类法显然会使批评家百思不得其解。如果有人问,“《格列佛游记》属于虚构散文中哪一种形式?”那么即使有少数批评家能回答它属于梅尼普斯式的讽刺^③,也不会把这种讽刺视为分析这部作品所必要的知识,尽管对什么叫小说具有一点观念是研究一位严肃小说家时明显的前提。其它散文形式的情况就更加糟糕了。西方文学所受到的《圣经》影响超过其它任何一部著作,但是批评家光是尊重这种“渊源”,除了仅知道存在这一影响外,其它便一无所知。《圣经》预示论^④所使用的语言早已死

① Zauberspiel, 德语。

② C. Galen(约130—200),希腊医师、生理学家。

③ Menippus,公元前三世纪希腊哲学家、犬儒派学者,首创以诗文相杂的讽刺文体鞭笞世人的愚行。拉伯雷、伏尔泰及英国的R.伯顿均承继了这一以漫画式仿作、戏谑为特征的传统。

④ Typology,弗莱在《哈帕文学手册》中指出:预示论是对types(预示)的研究,产生于神学、史学或文学的一种学说,认为事件是会在后来时间中获得重演的;《圣经》或早期文学中一个事件通常被人们视为预示着后来的经书、历史或文学中发生的事件。

亡,以致包括一些学者在内的大多数读者连对用这种语言写成的诗歌的字面意义也解释不清了。如此等等。如果能把文学批评设想成一种首尾呼应的系统的研究的话,那么它的基本原理应对任何十八九岁具有理解力的青年人都可解释清楚的;可是本着这样一种观念,我们就会发现如今还没有一个批评家能知道文学批评的最起码的道理。现在批评家们拥有的,仅是一种不含真理的神秘宗教,他们置身其间,彼此交流或争吵着。

我认为,亚里士多德所谓的诗学,便是指一种其原理适用于整个文学,又能说明批评过程中各种可靠类型的批评理论。在我看来,亚里士多德就像一名生物学家解释生物体系那样解释着诗歌,从中辨认出它的类和种,系统地阐述文学经验的主要规律;简言之,他仿佛相信,完全可以获得一种的确存在的关于诗歌的十分明白的知识结构,这种知识结构并非诗歌本身,也不是诗的经验,而正是诗学。我们不难设想,在经历了亚里士多德以来两千年的文学活动之后,他当初关于诗学的观点,正如同他关于动物繁育的观点一样,今天可以按照新的证据重新加以考察。不仅如此,亚里士多德《诗学》一书开卷的几句话(据拜沃特的译文)至今还是对这一课题的出色引子,描述了我始终铭记在心的那种方法:

关于诗的艺术本身,它的种类、各种类的特殊功能,各种类有多少成分,这些成分是什么性质,诗要写得好,情节应如何安排,以及这门研究所有的其他问题,我们都要讨论。现在就依自然的顺序,先从首要的原理开头。^①

① 《诗学》,罗念生译,人民文学出版社,1962。

当然,文学仅仅是许多艺术中的一种,但是本书只好回避不谈诗学以外的美学问题了。尽管如此,每一门艺术都需要有其自身的批评体系;而一旦美学不再像现在这样不伦不类^①,而是成为所有艺术中的统一的批评后,那么诗学就将成为美学的一个组成部分了。

各种科学通常都肇始于一种朴素的归纳状态^②:它们往往首先把自身应加解释的种种现象当作据以立论的事实。例如,物理学起初是把对外界的直接感受作为基本原理,分门别类地叫作热、冷、潮湿和干燥。最后,物理学彻底翻了个个儿,发现自身的真正功能反而应该去解释热力和湿度究竟是什么。史学起源于编年史;但是古代的编年史家与现代史学家之间的区别,在于在前者看来,他所记载的事件便是他史书的体系;而后者仅把这些事件视为历史现象,还需在一个观念框架中将它们联系起来;若与具体的事件相比,这个观念框架不仅更广大,而且形态也全然不同。同样,每一门现代科学也都曾经历培根(尽管在

① 弗莱原注:“不伦不类”一语并非流露对美学的蔑视,倒是表述了一种信念,即时至今日,美学应该像心理学已做到的那样,也从哲学中解脱出来。大多数哲学家在探讨美学问题时,仅仅按照自己的逻辑的、抽象的观点进行一系列类推,因此,很难在采纳康德或黑格尔论艺术的观点时而不陷入康德或黑格尔的“立场”。据我所知,亚里士多德才是唯一能在关注更广的美学问题的情况下特地谈论诗学的哲学家,不仅如此,他还设想这样的诗学会成为一门独立学科的治学途径。因此,批评家满可放心地引用《诗学》的观点而不至于陷入亚里士多德主义(尽管我也知道,有些亚里士多德派的批评家并不如此认为)。

② 弗莱原注:“朴素的归纳状态”一语引自苏珊·K.朗格的《哲学的实践》(1930)一书。

另一种语境中)所说的一种“归纳的飞跃”(inductive leap),占领了一个新的有利高地,从那个高地便能将自己以前所搜集的事实视为有待解释的新东西。从前天文学家把各种天体的运动视为已是天文学的体系,因而十分自然地也把他们自己的观点看作固定不变的。一旦天文学家想到运动本身便是可解释的,于是一种关于运动的数学理论便构成其观念框架,从而铺平了通向日心说太阳系学说和万有引力定律的道路。一旦生物学将动物与植物这两类生命形态视为构成自己的研究课题后,那么其不同的分支学科主要体现在如何去分门别类。而当生物学家发现,形形色色生命形态之存在才是应予解释的事情后,于是进化论以及关于原生质和细胞的概念便引进生物学,使这门科学充满前所未有的活力。

我不禁想起,就像早期科学的情况那样,当今文学批评也处在一种朴素归纳的状态。批评的材料是文学名著,可是我们还没有把名著看成是有待按照文学批评独有的观念框架去进行解释的种种现象。人们至今还不晓得文学作品如何构成批评的框架或结构。我建议,现在应该将文学批评推进到一个新的领域了,到了那里,我们方能发现批评的观念框架中具有哪些结构的或包含的形式。批评看来非常需要有一个整合原则,即一种中心的假设,能够像生物学中的进化论一样,把自己所研究的现象都视为某个整体的一部分。

像任何其它科学一样,文学批评要实现这种“归纳的飞跃”,其首要前提是应认识存在着一种紧密结合的整体性。这一认识虽看似简单,但每一门科学都要经历漫长岁月才发现自身实际上是个完全可以理解的知识体系。在未发现这一事实以前,不能说一门独立的科学已诞生了,而应说它不过是孕育在另

一门科学体内的一个胚胎。物理学之产生于“自然哲学”，社会学产生于“道德哲学”，都足以说明这个过程。如果说，不同的现代科学是按照它们与数学关系的密切程度发展起来的，这大致也是正确的。物理学和天文学是在文艺复兴时期开始获得其现代形式的，化学具备现代形式在十八世纪，生物学在十九世纪，而各门社会科学则在二十世纪。如果文学批评是一门科学，那么它显然是一门社会科学；如果说它只是到了我们的时代才发展起来，至少没有说错这件事的年代。与此同时，只见树木不见森林的近视症仍然是朴素归纳法的一种无法避免的毛病。在这种近视症看来，“全面概括”的问题是人们不可能解决的，因为它们都“牵涉”到大得惊人的领域。批评家的处境与数学家相同，即都要对待极其庞大的数字，即使用传统的整数形式潦草涂写，也会忙到下一个冰河期的。批评家和数学家一样，都得设法发明一种更为简捷的记数法。

朴素归纳法是完全按照图书编目的办法罗列书籍的，认为文学仅是由许多互不相关的“作品”杂乱无章地堆砌在一起的。十分明显，如果文学果真如此，那么任何以它为基础的系统的脑力训练都会无法进行。迄今为止，文学中只发现一种办法，即按年代先后的顺序编排作品目录。这种办法倒是弥补了“传统”这一令人迷惑的字眼之不足，即是说，当我们见到那杂乱堆放起来的许多作品按年代顺序已整理出一个长长的目录时，光凭这种顺序我们便会感到某种条理和连贯性。但是，即使“传统”这个词也回答不了我们所有的问题。文学的全部历史使我们隐约地感觉到，可以把文学看成是由一系列比较有限的简单程式构成的复合体，而这些程式在原始文化中都可以观察到。随后我们又了解到，后来的文学与这些原始程式的关系决不是仅仅趋

于复杂化,一如我们所见,原始的程式在最伟大的经典作品中一再重现;事实上,就伟大的经典作品而言,它们似乎本来就存在一种回归到原始程式的普遍倾向。这与我们都曾有过的感觉是吻合的,即研究一些平庸的文艺作品,不过是一种随意的无足轻重的文学经验;相形之下,一部深刻的名篇佳作却能强烈地吸引我们,我们仿佛见到无数寓意深刻的文学模式都汇聚在它之中。我们开始设想,莫非不能将文学看成不仅随着时间的推移日趋复杂化,而且是由观念空间中某个中心向外辐射的,文学批评便可定位在这个中心。

明显的是,文学批评之能成为一项系统的研究,其前提是文学具有一种性质确保这样的研究可能进行。接着,我们便应假设,就像自然科学的背后存在着自然界的一种秩序一样,文学也不是仅由作品杂乱地堆集而成,而是一种词语的秩序。然而,相信自然界存在着一种秩序,这是从自然科学可为人们所理解这一事实中推断出来的;倘使自然科学能全面揭示自然秩序,那么它们对各自课题的研究大抵已到了尽头;文学批评如果是一门科学,它也应该是可为人们充分理解的;不过,文学作为使这门科学成为可能的词语秩序,据我所知,却是一种取之不尽的源泉,供批评界不断作出新的发现,即使新的作品不再问世,情况也复如此。在这种情况下,试图从文学中寻找一种限制性的原则,借以阻碍批评的发展,便是一种错误了。那种不可低估却十分荒谬的批评俗套,即认为如果大致可推测诗人有意识往诗篇中写进了什么,批评家不必多管闲事,只要把诗中那些东西准确地挖掘出来就够了,这正是由于缺乏系统的文学批评才得以滋长的许多愚昧无知的现象之一。这种颇具能量的理论乃是不妨

称作初期目的论的谬见在文学中表现的形式。在自然科学中,与这种谬见相呼应的,是如下这样一种论断,即一种自然现象之所以如此出现,完全由于上帝以其不可思议的智慧促成。这种荒谬的理论断定批评家不具有任何观念的框架:他们唯一的任务,便是拿起一首诗来,自得其乐地将诗人勤勤恳恳地塞进去的那些特定的产生美妙效果的东西逐个地抠唆出来,就像他们的原型小杰克·霍纳^①一样。

为了发展一种真正的诗学,其第一步必须识别并摒弃毫无意义的批评,即不再以一种无助于建立系统的知识体系的方式去谈论文学。这里包括常常见于批评概论、杂感式评论、意识形态的高谈阔论,以及对某个紊乱课题所发表的大而无当,听来却很响亮的胡言乱语。还包括所有那些罗列“最佳”小说或诗作的书目或吹捧“最杰出”作家的评论,不管这些作品或作家的特点是面向精英还是大众。更包括一切轻率的、感情用事的和抱有偏见的评价,以及文学界的无聊议论,使诗人的声誉仿佛在证券交易所那样时涨时落。殷实的投资家艾略特先生在股票市场抛售弥尔顿一阵后,现在已开始回收他了;多恩的行情大概已达到顶峰,现在开始回落;丁尼生的身价也许还会波动,可是雪莱的股票不断见跌。诸如此类的现象不可能属系统的研究所有,因为系统研究只能是循序渐进的,而任何偏激、摇摆或抵制的态度都仅是有闲阶级的闲聊才有的。艺术鉴赏的历史只不过是批

^① 北美一儿歌中,小杰克说他在吃圣诞节馅饼时,用手指从中掏出一铅条,并自称是好孩子。弗莱此处挖苦一些批评家缺乏理论体系,仅知道从诗歌中掏出“美妙效果”。

评结构的一部分,就像赫胥黎与韦尔伯福斯的争论^①仅是生物科学结构的一部分一样。

我深信,只要坚持上述区别并将它应用到过去的批评家身上,就会发现他们关于真正的批评的言论显示出许多惊人的一致性,从他们的一致意见中我们便可勾勒出一种连贯又系统的研究的轮廓。在艺术欣赏史中,已见不到客观的事实,所有的真理都被理论家们用黑格尔的方式^②劈成半截真理,为的是使各自的刀刃更加锋利一些;我们也许由此而感到,文学研究的相对性和主观性太大,无法得出始终如一的道理。但是,由于艺术鉴赏的历史与批评并不存在有机的联系,我们可以轻易地将它剔除出去。艾略特先生的文章《批评的功能》一开头便表述如下的原则,即现存的不朽作品共同构成一个完善的体系,并不仅仅是许多个人的作品汇集在一起。这才是文学批评,十分基本的批评。我目前这部著作正是试图为这种批评进行注释。各个时代的优秀批评家们^③也曾发表过一百来种论述,都是与上述观点一致的。从而证明这样的文学批评是有坚实基础的。随之而来的是一场唇枪舌剑的争论,使传统批评与反传统的批评沦为对人不对事的互相抗衡的两股势力:前一派因都带天主教和古典派的称号而显得威风,后一派则被人们贬称为“辉格党徒”而受到嘲笑。正是这一类事件造成了长期的混乱,而直到今天我

① Samuel Wilberforce(1805—1873),英国主教,1860年在牛津大学与 T. H. Huxley 就达尔文进化论进行辩论,妄图粉碎这一科学理论,结果反而遭到无情驳斥。

② 多半指黑格尔把艺术美解释为“理念的感性显现”。

③ 弗莱原注:例如,雪莱在其《诗辩》中提到“那首由有史以来所有诗人共同谱写成的伟大诗篇,而这些诗人宛如反映了从同一个脑子里闪射出来的彼此协调的思想”。

们才认识到,这种情况是可以轻易地杜绝和驱除的。还有人掀起争论来反对默里·米德尔顿先生^①,但是也有人以赞同的口吻谈论他,因为“他知道有些明确的立场可以采取,对某些事时常应断然拒绝,然后选择其它的事。”在化学或语言学中并无明确立场可供采取,如果文学批评中可采取这样立场的话,批评就不是一个可开展真正学术的领域了。因为在任何真正的学术领域中,对于什么叫“立场”的质问,唯一有点意思的回答便是福尔斯塔夫那句话“我这样做,是违背自己意志的”^②。“明确的立场”是人的弱点,是使他易于犯错误和偏见的根源;如果再找一帮人来追随这一明确立场,只能使自己的弱点像传染病一样扩散。

第二步,是要认识到文学批评具有许多相邻的学科,批评家务必在确保自身独立性的前提下建立与它们的关系。他们虽想了解一些自然科学的情况,但不必浪费时间去仿效它们的方法。我记得曾在哪儿见过一篇博士论文,作者按照哈代小说中所含阴郁悲观色彩多少的顺序列出了哈代的所有作品,但是我们感到这样的做法不应加以提倡。批评家虽想了解一点社会科学的知识,但是不可能存在像用“社会学方法”研究文学的事。我们没有理由不让社会学家完全靠文学资料开展研究,但是他们即使这样做,也不必去关注文学价值。在社会学家的领域中,霍雷

① J. M. Middleton(1889—1957),英国评论家兼编辑,著名短篇小说家 K. 曼斯菲尔德的丈夫。

② 福尔斯塔夫这个满肚子毒水的人,不知发誓过多少次要弃恶从善,洁身自好,干干净净过日子,但人人都知道这是言不由衷。

肖·阿尔杰^①和写艾尔西系列小说^②的作者很可能比霍桑和麦尔维尔更为重要；而光是一期《女士之家》杂志^③，其价值很可能等于亨利·詹姆士的全部作品。批评家同样不必屈从于社会学的价值观，就像对什么社会条件有利于产生伟大艺术的问题不一定是社会科学所致力研究的一样。批评家虽需要具备一点宗教的知识，但是若用神学标准判断，一首正统的宗教诗在内容的表现上，要比一首异教诗更加令人满意；然而在文学批评中，这样做简直是乱弹琴，将两个不同学科的标准混为一谈，结果是什么收获也不会有的。

人们历来都把文学看成是一种可供推销的产品，其生产者是具有创作能力的作家，消费者则是在批评家开导下的受过教育的读者。从这一观点看，就像本书开头时所比喻的，批评家都成了掮客。他们享有批发商的一些权利，例如可以获得免费赠书供写书评之用；但是不同于书商之处，在于批评家的作用基本上采取消费者从事研究的形式。我还发现，文学中存在另一种劳动分工，这种分工跟其它形式的智力结构一样，既有理论方面又有实践方面。文学的从业者与文学的生产者并非完全是一码事，尽管两类人在不少方面是重合的；文学理论家与文学消费者，则即使由同一人兼而任之，也属根本不同。笔者在本书中倾向于认为，文学理论与文学实践相同，其首要目标都是一种对人

① Horatio Alger(1832—1899)，美国儿童文学作家，出版了百余部通俗读物，都是宣扬儿童应在贫穷、诱惑之中进行挣扎，最后实现名利双收的梦想。他的作品发行了两千多万册。

② *The Elsie Books*，指 Martha F. Finley(1828—1873)的系列小说，小说主人公叫 Elsie Dinsmore。芬利共出版了百余部小说，其中 28 部出现了艾尔西这个人物。

③ 美国畅销杂志，主张温和的社会改革，增进城市生活的美学。

文主义和自由思想的追求；因此，它虽然把由批评经验确立的某些文学价值观念视为理所当然，但与作品的评价并无直接的关系。这一事实需要加以解释，因为人们经常地而且据我所知总是直率地把价值评判视为追求人文主义和自由思想的鲜明特征。

价值判断只能间接地而不能直接地交流，就这个意义而言，它们总是主观的。当一种评价变得十分时新或为人们普遍接受后，它便显得像客观的，但也仅此而已。要叫文学批评展示评价，等于在驴子面前晃动胡萝卜，使它可望而不可及；而每一种新的批评蔚然成风后，例如当前盛行的十分精微的修辞分析，它必然伴随着如下的信念，即认为文学批评总算已发明一种可靠的技术足以鉴别作品孰优孰劣了。但是，结果总是证明这仅仅是艺术鉴赏过程中的一种幻觉。对作品的评价建立在文学研究的基础上，而文学研究永远无法建立在评价上。我们说，莎士比亚是1600年前后从事创作的英国戏剧家之一，也是世界上最伟大的诗人之一。前半句话陈述了一个事实，后半句是一种评价，这种评价为举世公认，不妨当它是事实。但是这么说毕竟不是事实，它依然是一种评价，丝毫也扯不到系统的文学批评上去。

价值判断可分两类，即相对的和绝对的。建立在相对价值观上的批评又分成两种，就看我们把一部文艺作品看成是产品还是拥有之物。前者派生出传记式批评，把一部文学作品主要联系到写它的作家身上去。后者不妨称作转义性批评^①，主要

^① Tropic criticism。在希腊语中，trope 作转动解，指词语由一个含义转变成另一个含义。

涉及当代的读者。传记式批评所关切的,是主要去比较某个人物何等伟大,具有怎样的权威等问题;它把一首诗视为创作者的剖白,当了解到字里行间透露出一种明确的、最好是英雄式的人格后,才最感放心。如果找不到这样一种人格,传记式批评也会设法从修辞的斗篷中变出个人格来,就像卡莱尔在其评论莎士比亚的文章中,称莎氏为“英雄”诗人那样。相比之下,转义性批评较多地注意风格和技巧,分析错综复杂的含义,并着眼于借古讽今。它往往厌恶并贬低雄辩的诗人,干脆不会去发掘英雄的人格。两种批评基本上都属于修辞形式,其中一者注重说服力演说的修辞,另一者则注重以文采装饰的修辞,但是两种修饰互不信赖。

修辞的评价与种种社会的价值观存在密切的关系,前者通常要经过一道不言而喻的关卡才能获得净化,作品是否诚挚、简练、敏锐、朴质等等。但是,由于如今诗学尚不发达,因而往往不恰当地将修辞扩展为文学理论,从而滋长了一种谬论。这种谬论的一贯标志,便是精选一些传世经典作为传统,这十分明显地表现在阿诺德的“试金石”^①理论之中;按照这种理论,我们首先是直觉地接受试金石所指出的价值,然后把诗人排成三六九等。无论传记式批评家还是转义性批评家,都会掂一掂诗行的分量(这不是什么新发明,阿里斯托芬在剧本《蛙》中已嘲笑过这种做法),以此来比较不同的诗人,而这样做的目的主要是想剥夺自己不喜欢的诗人的第一流作家的资格,并把自己喜欢的诗人

① 弗莱原注:试金石理论见阿诺德《诗歌研究》一文,刊于《批评文选》第二辑。又据《哈帕文学手册》解释,试金石指“文学大师们的诗品和表达方式”,我们用它们便可去检验其他诗人的作品,尤其是鉴别诗品是否显得“高雅庄重”。

吹捧上去。

可是,我们考察一下阿诺德著作中的试金石技巧,对他的动机便不禁产生一些疑窦。他引自《暴风雨》的诗行“在幽暗得犹如深渊般的已逝岁月中”的确可用作很好的试金石。可是像“然而裁缝将她浑身搔痒得呵呵乱笑”的诗行,虽也出自莎士比亚笔下,在该剧中又同样重要,我们总感到登不了大雅之堂。(这类批评如走向极端,就会干脆否定这行诗,硬说它是被粗俗的雇佣文人窜改过的。)显然,这时在推行的是一条严格得多的精选细筛的原则,远超出关于该剧的单纯批评经验了。

阿诺德所提出的“高雅庄重”标准,十分明显地与如下观点紧密联系在一起,即认为由于史诗和悲剧都塑造统治阶级人物,要求有高雅得体的风格,所以它们堪称为文学形式中的贵族。阿诺德心目中的头等试金石都选自史诗和悲剧,或是用史诗和悲剧的尺度来判断的。他将乔叟和彭斯贬为二等作家,看来是受这样一种感情支配的,即喜剧和讽刺应该像它们所代表的社会阶层和道德标准一样,也得安分守己,不要越轨。我们不禁感到,这类文学价值观仅是社会价值观的投影。阿诺德为什么要替诗人排等级呢?据他说,我们既已严加筛选,使一些诗人好容易才跻身于一流大师之列,相应地我们对那些保持大师地位的诗人便会备加钦仰。这种话当然很无聊,且听他接着所说的话:“在诗歌中,划清孰优孰劣的界线……最最重要,……因为这事决定着诗歌的重大命运。”读到这里,我们才抓住了线索,明白原来阿诺德竭力要在诗歌中创立一套新的《圣经》教规,用它作为推行一些社会准则的先导,他所希望的正是从宗教领域中把这些社会准则照搬到文化中来。

通过文学批评来推行一种社会态度,十分自然是由于上文

所提到在批评领域存在权力真空地带才造成的。每一种系统的研究都应时而归纳经验,时而又演绎原理。在文学批评中,修辞分析提供了一些归纳,而诗学也即批评理论相应地便该是演绎的。如果没有诗学,批评家就会陷入无法自拔的偏见之中,而这种偏见是从他作为社会成员的生活中形成的。因为偏见仅是由于演绎不充分,头脑中存在的偏见无异为自己设置了个大前提,这个大前提像冰山一样,大部分是淹没在海水中的。

要从阿诺德的著述中寻找偏见并不困难,因为他发表的观点都有日期可查。但是,当“高雅庄重”一说已趋于“成熟”,或已被更为晚近的修辞派批评家用作强有力的旁证后,再想寻找这种偏见就略微困难一点了。人们坐在客厅中打桥牌时,重提若去荒岛要带些什么书的老话题,是应景的事;但如把同一话题搬到豪华的图书馆中去谈论,而据说豪华图书馆又是体现民主国家俨然奉为《圣经》般教规的价值观的,遇如此场合再想发现偏见就更加困难了。修辞派对价值的判断通常围绕着端庄得体等问题,而得体与否的中心思想在于把风格区分为高雅、中庸和低劣等等。不同的风格是由社会的阶级结构所提示的;文学批评如果不想抛弃文学经验的一半事实的话,那么显然它就应该站在一个理想的无阶级社会的立场去看待文学艺术。阿诺德曾说,“文化寻求废除阶级”,足见他本人已指出了这点。据我所知,每一种审慎地确立起来的文学价值等级的体系,虽未道破,却都是以一种社会的、道德的或知识的比较作为基础的。这个论断一概都适用,不论这种比较属于像阿诺德那样保守的和浪漫主义的,还是如萧伯纳那样激进并竭力抬高喜剧、讽刺及散文、理性的地位的。寻找种种借口来贬低某些作家的表达能力,说他们的作品晦涩、猥亵、虚妄或反动等,通常仅是掩盖了如下

的心态,即认为由占统治地位的社会阶级或知识阶层所主张的关于端庄得体的观点不是应当加以维护,便是应对它们提出质疑。这些固执的社会观念宛如在灯光中左右晃动的电扇一样,正在不断变化;这种不断的变化激发了一个信念,即我们的子孙后代最终必将发现关于文学的全部真理。

因此,在对待传统的筛选挑剔的做法中,总是有人将一张超批评的王牌藏起来了。这样做,就不可能把整个文学当作研究的基础,相反,倒是将一种传统(或更具体说,“那种”传统)从整个文学中抽取出来,把它依附在当代的社会价值观上,然后用它来为该价值观提供佐证。读者如对此节尚心存犹豫,我请他们不妨做一做如下的习题。你可以随便找来三位伟大作家的名字,列出将他们晋升或贬降的八种可能组合(为简便计,只按升、降两种办法),并依次替每个人辩护。如果你挑选的三人是莎士比亚、弥尔顿和雪莱,那么演示的程序如同下述:

一、贬低雪莱,理由是与其他二人相比,他在技巧和思想深度上不够成熟。

二、贬低弥尔顿,理由是他的宗教蒙昧主义和沉闷的教义内容损害了他言谈的自然流畅。

三、贬低莎士比亚,理由是他脱离各种理念,这使得他的戏剧仅是映现了生活,而不是力图改进生活的创造。

四、抬高莎士比亚,根据是他保持了诗歌想象的完整性,而在另二人的作品中,过多的说教使诗歌想象黯然失色。

五、抬高弥尔顿,根据是他能敏锐洞察信仰的至高神秘境界,从而使他胜过莎士比亚千篇一律只写市井俗事和雪莱的阅世不深。

六、抬高雪莱,根据是他热爱自由,因而与接受不合时宜的

社会价值观或宗教价值观的诗人相比,他更能直接唤起现代人内心的共鸣。

七、抬高所有这三人(为此目的,我们就应采取演说家结束讲话时那种宽容器量)。

八、贬低三人,因若用法国的、古代希腊罗马的或中国的标准来衡量,这三位英国天才写的东西都显得杂乱^①。

对于以上所列可称之为立场观点的东西,读者也许更赞同其中几条,而对别的不以为然,于是不由自主地揣测其中必有一条是正确的。而断定哪一条正确至为重要。但是不等做完上述习题,读者就早已意识到,整个答题过程都需怀着一种焦急的心情去完成,这种焦急心情是由一名无形的道德监察官促成的,整个过程又全然是空洞无物。当然,除了维护道德风气的人士外,也有一些诗人仅把情趣与自己相投的其他诗人视为真正的诗人;更有一些批评家,与其说他们的旨趣在于研究诗歌,倒毋宁说他们更热衷于搞宗教运动、反宗教运动或政治运动,在一些玩具士兵身上贴上“弥尔顿”或“雪莱”等名字的纸条;另有一些学者则提出种种紧迫的理由,说什么启导性的书纯属多余,应当尽量少读。但是,即使把上述种种加在一起,仍然构不成批评。

因此,从外部应用到文学批评上来的社会辩证法,到了批评内部便变成伪辩证法或伪修辞学。文学批评的真正辩证法,尚有待我们去下定义。在这个层次上,传记式批评家便变成了历史批评家。他们从崇拜英雄逐渐发展到不加区分地全面接受:“在他们的领域中”不存在他们不打算怀着浓厚兴趣去阅读的

^① 我国唐诗、宋词每行字数固定,在修辞、格律或形象上又对仗工整,使欧美不少学者称羨不已。

书籍。但是,从纯粹的历史观点说来,文化现象应该按照它们自己的语境去解读,不应掺杂以当代的成分。我们研究文化现象如同我们观察星星,只见到它们的相互关系,却无法靠近它们。所以说,历史式批评需要补充以由转义批评所产生的相应活动。

我们虽称这种批评为伦理的批评,但并不把伦理道德解释成不过用修辞手段将社会事实比喻作先入之见的价值观,而是解释成应该意识到社会的存在。作为一种批评类型,它感受到文化在社会中的确存在。因此,伦理批评之研究文学艺术,是把后者视为过去对今天的交流,而这种批评是建立在要同时全面掌握过去文化的观念上的。若把伦理批评定于一尊而忽略历史批评,结果就会置所有文化现象本来的特性于不顾,而天真地将它们译成我们今天的语言。伦理批评和历史批评犹如天平两端小盘中的砝码,前者旨在表述一切文学艺术对当代的影响,而不是仅仅选取一种传统。每一种新的批评风尚都更多地赞赏某些诗人而贬低另一些诗人,例如,近年来批评界对玄学派诗人^①极感兴趣,从而对大约二十五年前的浪漫派诗人颇多微辞。在伦理的层次上,我们会见到,鉴赏程度的每一次提高都是对的,降低则成为错的了:文学批评没有责任去反对什么东西,倒是应不断养成一视同仁的宽宏大量。奥斯卡·王尔德曾说过,只有拍卖商才对各种艺术品抱着同样的欣赏态度:他说这番话时,心目中当然是指大众批评家;但是,大众批评家在把文化珍品送到有此需要的人们手中,基本上也是在干拍卖商的行当。如果大众批评家是这样,学者型批评家就更不在话下了。

① 玄学派诗歌盛行于十七世纪英国。二十世纪中叶,由于 H. 格里尔森、T. S. 艾略特等的推崇,该诗派又颇有影响。

再者,文学批评的辩证法这条轴线具有两端:一端要全面接受文学资料,另一端还要全面接受那些资料中的潜在价值。这才是文化和文科教育的真实层面,即通过学习以丰富生活,在这过程中,学术上系统的进步带来了文学鉴赏和理解的系统的提高。在这一层面上,无人会梦想做出一锤定音的判断,也不会产生因想谋取远见卓识的美誉而造成的恶劣影响,正是这些恶劣影响使“批评家”一词沦为“上过大学的泼妇”的同义词。对于文学价值进行相对性的评估,才是真正来自批评实践的判断(如果不大事声张,最为奏效),而不是有意定几条原则去制约文学批评。批评家会立刻发现并不断注意到,研究诗人弥尔顿要比研究布莱克莫尔^①更有助益也更受到启迪。然而这类事情是有目共睹的,批评家不愿再浪费时间去加以赘述了。其实他们能做到的,不过是赘述一番:本着想确立或证明某种批评理论的欲望而写成的书,只不过为文学鉴赏史增添一部文献罢了。无疑,在过去的文化中,总有不少东西对今天说来其价值是微不足道的,哪些文学作品尚可重新评价,哪些不能,由于牵涉到全部的文学经验,因此从理论上是从来也无法阐述清楚的。诗人中有不少“灰姑娘”,像一方方石料似的,被一座豪华大厦抛出工地,却变成了邻近另一高楼的奠基石。

另外,诸如批评过程中的规则,以及文学实践中就我们所观察到的模式意义上的种种规律,虽说都是存在的,但是批评家们想要发现这类规则或规律,作为道德准则告诫艺术家过去和今后如何表现方才能成为真正的艺术家,迄今为止,他们的努力都是以失败告终的。雪莱曾说:“诗歌与声称能调节并限制诗歌

① 指 Sir Richard Blackmore(1729 年卒),英国诗人,写过几部平庸的长诗。

力量的艺术是不可能共存的。”这样的艺术从未有过，也永远不可能出现。用强迫人顺从和接受评价来取代协调一致和如实描述，用“所有诗人都应如何”来取代“某些诗人实际的作为”，这仅仅说明我们尚未认真思考过一切有关的事实。批评家们带着“务必”或“应当”口吻的种种声明，若听者真当回事，便是故弄玄虚，否则便是啰唆的絮叨。例如，一位戏剧批评家也许会说，“所有的剧本都必须做到情节的一致”^①。如果他是个学究，他便会用专门的行话给情节一致下一番定义。但是文学创作是多方面的，他迟早总会发现，某位蜚声剧坛的作家论舞台效果每每受到各界交口称赞，却从未奉行过批评家所规定的情节一致，莫非据此便可断言这作家所写的都不是剧本？当这样的批评家试图较为开明、谨慎地推行上述规律时，便会立刻拓宽自己的观点，当然不敢明言，而仅是支吾其辞地加以搪塞：“一切做到情节一致的剧本都必须是情节一致的”，或更常见地光是说：“凡是优秀的剧作必定都是优秀剧作。”

总之，文学批评应该学会做伦理学业已完成的工作，而美学总的说来，情况更加如此。从前，伦理学一度可以采取简单的方式，即对照一下人们实际的作为与他们应有的作为，并称后者为“善”。可是，所谓的“善”原来仅是一部作品的作者习以为常并受到其社会赞许的行为。如今的坚持伦理的作家虽还抱有自己的价值观，却已改弦易辙，用全然不同的态度看待自己的问题了。可是，伦理学中过时得没有治的那一套，在论述美学问题的

^① 戏剧创作应遵守时间、场合及情节都一致的三一律，亚里士多德首次考虑到，后由 Jean Mairet(1604—1686)正式规定。英国、西班牙基本上无视这些框框，反而得益不浅。见 J. A. 卡登《文学术语词典》(1977)。

作家中还颇为盛行。批评家还可能把恰好是自己喜爱的作品美其名曰真正的艺术,并进一步用同一尺子,唾弃他不喜欢的作品,把它们排除在真正艺术之外。这样进行强辩,其优点是谁也驳不倒,就像哲学中的循环论证一样,可是这并非实体,而仅是个影子罢了。

那么,就把那种孰高孰低的可恶的比较抛到脑后去吧,因为即使我们感到理应赞同这类做法,这样的无知庸言也是毫无结果的。这些评头品足的批评家真正关心的,只是诗篇的肯定价值,它是否完美,也许还包括它的真实性,而不是其作者是否伟大。这样的批评能对明达又高雅的情趣直接作出评价,捕捉艺术的脉搏,又以极其缜密的思维体系对诗歌的作用作出颇具素养的反应。凡是头脑清醒的批评家都不会小瞧这种批评;但即使如此,也必须对此提出几点规劝。首先,若以为对高雅艺术趣味仅凭直觉就能迅速作出万无一失的判断,这纯属是迷信。良好的鉴赏力只能随文学研究而产生,并由后者来逐渐培养;精确无误的鉴赏力来源于知识,但并不产生知识。因此,即使批评家具有良好鉴赏力,又目光敏锐,也无法保证他据以进行归纳的文学经验是充分的。即便批评家已善于把自己的判断建立在文学经验的基础上,而不是仅仅凭着自身社会的、道德的、宗教的或个人的关切焦虑,情况同样会如此。诚实的批评家总是不断地在自己对文学的鉴赏中发现一些疏忽之处,从而察觉到,自己对诗歌经验的某种奏效的形式虽尚不能领悟,却有可能去加以识别。

其次,肯定的评价是基于直接的经验的,直接经验对批评说来虽至关重要,却永远被排除在批评之外。文学批评只能用自身的一套术语去解释直接经验,而这套术语永远也不能捕捉到

或包含最初的经验。最初的经验就像人们用视觉直接感觉颜色、用触觉直接察觉冷和热,至于物理学用什么方式去“解释”,若从经验本身的角度来看,是毫不相干的。不管人们在鉴赏和技能上多么训练有素,文学经验跟文学本身一样,是不会说话的。艾米莉·狄更生说过,“如果我从肉体上感觉到仿佛自己的脑袋被搬走了,我知道这就是诗。”这句话完全正确,不过它仅仅把批评当作经验看待。阅读文学作品应该像《新约·福音书》中的祈祷者那样,跨出文学批评的直言相告的世界,进入文学的幽寂隐秘的境界之中。否则,阅读不会是一次真正的文学体验,而仅仅反映了一些批评俗套、回忆和偏见。文学批评的中心存在着不可言传的感受,从而使批评永远成为一种艺术,这时批评家应该认识到,批评从这种艺术中产生,却不能建立在它的上面。

因此,尽管批评家的艺术鉴赏力在正常情况下是向更加宽容大度发展,但批评依然是知识,这是一回事;而对作品的评价受鉴赏力的制约,又是一回事。试图将直接的文学感受纳入批评的结构,只会产生使艺术鉴赏史偏离正道的现象,这点已如上述。如果倒过来,把批评带入直接经验,那么二者的完整性都会遭到破坏。直接的经验,即使涉及一部已读过几百遍的文学作品,每次重读都仍会给人带来一种新鲜的感受;但是,若对一首诗的批评观点已取代了该诗的话,那就显然不可能再给人予新鲜感受了。我的观点是,批评作为一门知识应该不断进取,不要拒绝任何东西;但如果把我的这种观点引入直接经验,就会将直接经验曲解成一种糊里糊涂,读到什么东西都感到心满意足,其实这并不是我的本意。

最后,在文学的直接经验中,由于不断实践而培养起来的技

巧,像弹钢琴的本领一样,是一种特殊的技巧,而不是像在滂沱大雨下引吭高歌,不过流露一种对生活的基本态度。批评家都有各自的一番经历,形成这种经历的,是他们本人的气质,所接触过的语言文字,包括报纸、广告、谈话、电影以及早在八九岁时已读过的任何东西。批评家在对文学作出反应时,有一种特别的技巧,这种技巧不再像其个人的经历那样充满私下的回忆、联想和武断的偏见,而不过像读出寒暑表上的度数时并不冷得发抖一样。另外,任何一个具有批评能力的人都曾因读了某一部书而获得一种强烈又深刻的快感,却同时又对带来这种快感的书评价很低。至少有几十种批评和美学的理论是以以下的认识作为基础的,即认为主观的快感与对艺术的特有反应是同一回事,或从同一根源发展起来,或归根结底变成同一回事。然而,任何一个具有教养的人,若不患晚期偏执狂,都会知道二者总是有所区别的。或者说,理想的价值与实际的价值会是很不一致的。一个批评家也许会花时间写一篇文章、一部书或以毕生精力去研究他本人坦率地承认属于三流水平的作品,仅仅因为这作品关系到其它一些在他看来值得下番辛苦的重要问题。据我所知,迄今还没有一种批评理论认真考虑过如下的问题,即一种最平常的批评实践也往往包含着若干种不同的评价体系。

我们既然已经挥动“规律”的笤帚打扫了评论界的客厅,并扬起一片尘土,那么今后不管手头拿到什么工具,我们还将继续揭示一番事理。没有什么必要指出,我的这篇争论是以“我们”的口吻写的,名为争论其实仅是自我表白。同样十分清楚,笔者是将这样一部书献给充分同情本书宗旨的读者的,他们不会计较(不是视若无睹而是宽容对待)在他们看来是欠缺或干脆错

误的地方。我相信,倘若要等待有一位完全胜任的批评家来解决这几篇论文中所涉及的课题,我们就得等到猴年马月去了。为了确保本书能够写成并公开出版,我相应地采用了演绎的方法,并对所援引的实例和论证作了严格的挑选。虽说演绎,这种方法却没有超出适度的灵活一步;而且就我所知,书中没有一项原理是学术界认可的完美的大前提,可以排除例外或相反的例证。类似“通常地”、“一般说来”、“按照常规”或“照例说来”等措辞,在本书中比比皆是。读者任何时候都可向我提出像“某个问题如何解释?”这样的质疑,但是他们未必能摧毁笔者根据所搜集到的许多观察结果而作出的论述;读者们还会提出许多像“你把某个问题摆在什么地位?”之类的其它问题,倒是笔者无法回答的。

最后,本书采取罗列纲目的写法,是经过审慎思考决定的,这也是本书的一个特点,我再三思忖,感到不必为此表示什么歉意。如同在任何一门学科一样,文学批评中也应有分类法的一定位置,这比把作家分成三六九等的貌似优雅完备的做法要重要得多。许多批评家之所以对诗学中罗列纲目的做法抱有强烈反感,归根结底仍是由于不能区分开批评与直接的文学经验:前者是个知识的整体,而后者中每一作为都具独特性,不容许有分类的位置的。本书以下各篇章中,凡出现罗列纲目的地方,并非说明这种形式本身有多大重要性,倒是应归咎于笔者缺乏独到的灵巧心机。我估计(其实是希望),书中论述的不少内容仅仅是施工现场上的脚手架,一旦楼房已竣工,便可将它们拆除。那时留下来的部分,便属于对文学艺术各种形式因素的系统研究。

论文之一

First Essay

历史批评：模式的理论

Historical Criticism: Theory of Modes

(论文之一)

历史批评：模式的理论

虚构的模式：引言

亚里士多德在《诗学》的第二章中，谈到虚构作品之间存在差别，这些差别是由其中的人物属于不同等次才造成的。据他说，有些作品中，人物比我们好；另有一些作品中，人物比我们坏；更有些作品中，人物与我们不分上下。现代批评家们并未多么注意这一段话，因为亚里士多德所强调的“好”与“坏”反映了一种关于文学的严格维护道德的观点。可是亚里士多德是用两个希腊词 *spoudaios* 和 *phaulos* 分别指好和坏的，这两个词引申的意义为“重”和“轻”。在虚构的文学作品中，情节是指某人做了某事。这某人便是主人公，主人公完全按照作者为他规定的前提，因而也符合观众期待那样，做了他所能办到的事，或者没有做他本可完成的事。因此，虚构作品之可以分类，不是根据道德，而是按照主人公的行动力量超过我们、不及我们或是与我们大致相同。具体有如下述：

一、如果主人公在性质上超过凡人及凡人的环境，他便是个神祇；关于他的故事叫做神话，即通常意义上关于神的故事。这种故事在文学中占有重要地位，但通常并不列入规定的文学类

型之内。

二、如主人公在程度上超过其他人和其他人所处的环境,那么他便是传奇中的典型人物;他的行动虽然出类拔萃,但他仍被视为人类的一员。在传奇的主人公出没的天地中,一般的自然规律要暂时让点路:凡对我们常人说来不可思议的超凡勇气和忍耐,对传奇中的英雄说来却十分自然;而具有魔力的武器、会说话的动物、可怕的妖魔和巫婆、具有神奇力量的法宝等等,既然传奇的章法已确定下来,它们的出现也就合乎情理了。这时,我们已从所谓神话转移到了传说、民间故事、童话^①以及它们所属或由它们派生的其它文学形式。

三、如果主人公在程度上虽比其他人优越,但并不超越他所处的自然环境,那么他便是人间的首领。他所具有的权威、激情及表达力量都远远超过我们,但是他的一切作为既受社会批评制约,又得服从自然规律。这便是大多数史诗和悲剧中那种“高模仿”^②类型的主人公,基本上便是亚里士多德心目中那类主人公。

四、如果既不优越于别人,又不超越自己所处的环境,这样的主人公便仅是我们中间的一人:我们感受到主人公身上共同的人性,并要求诗人对可能发生的情节所推行的准则,与我们自己经验中的情况保持一致。这样便产生“低模仿”类型的主人公,常见于多数喜剧和现实主义小说。“高”和“低”并不意味着在价值观上有上下之分,而纯粹是概略的提法,正像《圣经》派

① Märchen, 德国格林兄弟所写的那类童话故事。

② High mimesis。希腊语中, mime 本指演员用表情、手势表达一个故事的滑稽哑剧。亚里士多德说悲剧是对行动的 mimesis, 这个词的内涵更广, 还包括剧作的结构及剧中的内容。

批评家或英国国教徒所做的那样。在这一层次上,有时作家感到难于再保持 hero^① 这个词,因为在前几种类型中,这个词的含义更具限定性。例如,萨克雷便感到不得不称《名利场》是一部没有 hero 的小说。

五、如果主人公论体力和智力都比我们低劣,使我们感到可以睥睨他们受奴役、遭挫折或行为荒唐可笑的境况,他们便属于“讽刺”类型的人物。即使当读者感到自己处境与书中主人公相同,或可能沦于同样的处境,上述感受同样存在,因为读者是用更加自由的标准去衡量这种处境的。

回顾一下上述五个阶段,我们便会明白:一千五百年以来,欧洲的虚构文学的重心不断地按上面的顺序往下移动。在中世纪以前的时期,文学紧紧地隶属于各种神话,包括基督教的、古代希腊罗马的后期的、凯尔特或条顿部族的。如是当初基督教神话不传入欧洲并吞并了与之抗衡的其它神话传说的话,那么这一时期的西方文学本可更易于识别。西方文学若就我们所掌握的形式而言,那时已大部分变成传奇类型了。传奇的形式主要有两种,即世俗形式和宗教形式,前者描写骑士阶层及其豪侠行为,后者专写关于圣徒的传说。两种形式为了提高故事的趣味性,都重墨渲染主人公如何奇迹般地违反自然规律。虚构的传奇作品一直统治着西方文学,直到文艺复兴时期,对君主和朝臣的崇拜才占领“高模仿”的显要地位。这种文学类型的特征十分明显地反映在以悲剧为主的戏剧体裁和民族史诗之中。随后,中产阶级的新文化把“低模仿”引进了文学,在英国文学

① Hero 一词在希腊语中本指具有超自然力量的神人,后来欧洲各语言中都作“英雄”讲,从十七世纪起,又指文学作品中的主人公了。

中,这种低模仿从笛福时起,一直主宰到十九世纪末。在法国文学中,它的开端和结束都比在英国早五十年左右。一百年来,大多数严肃的虚构文学作品都不断地趋向于采用讽刺或反讽的模式。

在古代希腊、罗马的文学中,也可发现类似的进程,只不过表现为极其短暂的形式。当时的宗教是神话般的多神教,存在形形色色的化身、神祇般的英雄、具有神祇血统的国王,“如神的”这个形容词既可用以指宙斯,也可指阿喀琉斯,所以几乎不可能将神话、传奇和高模仿这三股东西截然区别开来。但是在宗教变成神学的地方,神性与人性区分得一清二楚,所以传奇这一模式也更加明确划分出来,如见于关于基督教骑士和圣徒的传说、伊斯兰教的《天方夜谭》,以及以色列的关于法官和术士预言家的故事中。同样,古代希腊、罗马文学之所以到了晚期还摆脱不了神祇般的首领,是与当时低模仿和反讽(irony)两种模式发育不全有很大关系,这两种模式在罗马的讽刺(satire)文学中几乎尚未出现^①。与此同时,希腊文明的一大功绩,可以说是确立了高模仿的模式,它在所形成的文学传统中,自始至终意识到一种自然的秩序。据我所知,东方的虚构文学与神话传奇的模式之间,距离也不是很大的。

① Irony,又译嘲弄,实指反话。它源于希腊喜剧,指一个机灵、不爱出风头的人佯装无知和卑微,却驳倒大言不惭的人物。Satire则是形成于罗马文学中的一种特定的诗歌形式,讽刺鞭笞社会恶习和愚行。加拿大作家马尔科姆·罗斯在为里柯克的著名小说《小城艳阳录》所写序言中,写道:“冷嘲者(satirist)总是恨多于爱,反语者(ironist)却做不到这一点,里柯克便是其中之一”;“里柯克对自己嘲笑的对象怀有点感情:他不用冷嘲者苛刻的眼光鄙薄人们的缺点,而是以诙谐的感受去对待这些缺点。”罗斯的话清楚地道出了irony与satire的区别。参见本书第235页。

我在本文中,主要按照上述五个阶段来探讨西方文学,而对古典文学中类似的例子仅是偶尔援引一点。在每一种模式中,笔者认为区分一下朴质的文学与熟练的文学是有助益的。Naive(朴质的)一词,笔者是引自席勒关于朴质的和感伤的诗歌的论文^①的,不过我用此词是指原始或通俗的东西,而席勒一文中则指多少类似古希腊、罗马的诗风。Sentimental(感伤)一词在英语中还有其它含义,但由于文学批评中尚缺乏足够的精确术语,我们才不得不使用它^②。因此,我姑且把“感伤”加上引号,用以指后来作家对一种早期模式的再创造。例如,浪漫主义乃是传奇文学的一种“感伤”的形式;而童话故事大多仅是民间故事的一种“感伤”的形式。另外,虚构文学一般区分为两类:一类的主人公摆脱其所处的社会,另一类的主人公则属社会中的一员。用来表达二者之区别的,便是“悲剧的”和“喜剧的”这两个词,不过此时二词一般指情节的势态,而不是单指戏剧的两种形式。

悲剧的虚构模式

悲剧故事若涉及神祇,可称为酒神节型的(Dionysiac)故事。这类故事都讲述垂死之神的事,如赫克勒斯因穿锦袍而中毒,便

-
- ① 席勒在其重要论文《论朴质的与感伤的诗》(1796)中指出:朴质诗人反映现实,例如歌德;感伤诗人则表现理想,他本人属于这一类型。
- ② 在英语中,sentimental一词可作动情的、感情用事的、感伤的、多愁善感、柔情脉脉等解释,此处不妨理解为“更重感情的”。

在柴堆上自焚死去^①；俄狄浦斯在酒神节上被一伙狂醉女人撕成碎片^②；博尔德因遭恶神洛基谋害而死去^③；基督殉难在十字架上，曾留下如下的话：“你为什么抛弃我？”意思是，他作为一个神灵，为何被排除在三位一体^④之外。

文学中常把一个神祇之死与暮秋或日落联系起来，这不就意味着他是草木之神或太阳之神，而仅表示不管这神祇归属于哪个领域，都不免一死。但是，神祇毕竟胜过凡人又超越自然，因此十分恰当，他的死会引起莎士比亚在其《维纳斯与阿都尼》中所说的自然的“肃穆的同情”，此处 solemn（肃穆）一词从词源上讲与仪式存在一定的联系^⑤。拉斯金所奚落的“感情的误置”^⑥其实并不荒唐，只要行动的主人公是个神祇，那么正如《十字架之梦》^⑦的作者所说，天地万物闻基督噩耗时便皆放声痛哭。毋庸赘言，如果纯粹在想象中将人与自然联系起来，谈不到任何“误置”；要是一位作家在一部现实主义成分更多的虚构小说中用到“肃穆的同情”，那说明他是在设法赋予小说主人公

-
- ① 希腊大力神赫克勒斯因羡慕人马怪物的锦袍，穿上它后，怪物有毒的血渗入他体内，他自知已无生还希望才自焚；但焚毁的仅是肉体，其灵魂已由宙斯带上奥林匹斯山，并被尊为体育运动之神。
 - ② 见奥维德的《变形记》。
 - ③ 北欧神话中，Balder 为光明之神，Loki 是不断制造纠纷、祸害之神。Balder 死因说法不一，被 Loki 谋害是其中之一。
 - ④ Trinity，指圣父、圣子与圣灵合为一体。
 - ⑤ 英语中，solemn 在十四世纪时作“伴随以礼式的”讲；在拉丁词源中，sollemnis 指在固定日子用仪式纪念的。
 - ⑥ Pathetic fallacy，系拉斯金 1856 年提出的贬义用语，批评作家将人类感情移用到无生命物体上。其实这是拟人化的一种形式，从荷马以来已为诗人们无数次地运用。
 - ⑦ *Dream of the Rood*，古英语时流传下来的诗，写一名诗人（一说为卡德蒙）与十字架的对话。

以神话般的色彩。拉斯金为“感情的误置”所举的例子，是金斯利的一首描写少女淹死于海潮的民谣中的话：“冷酷的泡沫徐徐蠕动着。”^①可是事实上，金斯利用这种方式形容少女玛丽，能使她像安德洛梅达^②一样，蒙上一层淡淡的神话之纱。

在传奇文学中，主人公依然是神祇般的人物，而且他的命运历来总与黄昏和落叶联系起来。在传奇中，自然规律不再起作用，又由于主人公的业绩具有鲜明的个性特点，因而使自然基本上仅指动物和植物的世界。主人公的一生中，有许多时间在动物中间度过，或至少与马、狗、猎鹰等极其浪漫的动物朝夕相处，而传奇中典型的环境总是森林。主人公的死亡或遭受孤立便令人联想到，仿佛一个精灵摆脱自然而离去，从而激起我们的一种最好称之为哀歌式(elegiac)的情绪。不过，哀歌所展示的英雄主义，尚未受到讽刺成分的污染，无论贝奥武甫难于避免一死、罗兰因遭谋害而丧生、殉难圣徒受到居心叵测者的戕害等，在人们心中引起的感情都极其强烈，决不是讽刺文学以狂妄自大、判断错误等复杂成分引起的反应所可比拟的。因此，哀歌往往伴随着一种弥漫着的听天由命的忧郁情调，或伤感于时光流逝，或悲叹于旧秩序之易位于新秩序——我们不禁想起贝奥武甫^③在临终时眼望着那些巨大的石碑，碑石上记载的历史时代宛如在他眼前逐个地消失。同样的情调在丁尼生的《亚瑟王之死》中

① Charles Kingsley (1819—1875)，英国作家，剑桥大学现代史教授，著作包括政论、诗歌、戏剧、小说。

② 希腊神话中埃塞俄比亚的公主，母后夸其美貌过人而冒犯了众仙女，海神将公主捆在海滩的岩石上；后由珀修斯将公主救出，并娶她为妻。

③ 弗莱原注：该史诗第2717行中的 *enta geweorc* 一语究作何解并不影响此处的说明。（校者注：此语可译作“巨人般的结构”或“巨人的造作”，实指贝奥武甫所望见的带有拱门和石柱的墙。）

表现得也颇见功力,不过采用了晚期的“感伤”形式。

从居于中心的模仿或高模仿的意义上讲,悲剧乃是个关于一名首领没落覆亡的虚构故事(他只能有此结局,因为这是唯一使他从社会中孤立出来的途径),这样的悲剧往往将英雄的与讽刺的成分混杂在一起。在哀歌式传奇中,主人公的死亡是个自然的事实,标志着他人性的一面;而在高模仿的悲剧中,主人公之死还是个社会的和道德的事实。悲剧的主人公必须拥有相当的英雄气魄,但是他的没落、覆亡既令人想起他与社会的关系,又使人感到自然法则的不可抗拒,双双参照,便形成讽刺的格调。公元前五世纪时的雅典悲剧和欧洲十七世纪从莎士比亚到拉辛为止的悲剧,主要都属于悲剧发展的这两种固有形式。这两个时期社会历史所处的阶段中,贵族的权势都在迅速衰落,但在意识形态上仍保持显赫地位。

高模仿悲剧处于五种悲剧模式的中心地位^①,它一面展示神祇般的英雄行止,另一面又流露对凡夫俗子的讽刺,传统上关于感情净化(catharsis)^②的观念表达了这类悲剧的特点。“怜悯”和“恐惧”这两个词可以理解为观众感情变动的两个通常的方向,即不是亲近便是疏远悲剧人物。朴质的传奇由于更近似如愿以偿的梦,所以往往能吸引读者的感情,其情感交流是内向

① 弗莱原注:参阅路易斯·L·马茨的《圣徒成为悲剧主角》一文,刊于克林思·勃鲁克斯主编的《西方文学中的悲剧主题》(1955)一书第176页。

② 见亚里士多德《诗学》第六章。

的^①。所以说,传奇故事的特征在于读者能够把怜悯和恐惧作为引起快感的两种形式接受下来,尽管在平常生活中,二者都是与痛苦联系在一块的。传奇与恐怖的事保持一定距离时,将它变成了惊险的经历;恐怖近在身旁时,令人不寒而栗,传奇将它变成离奇之事;没有对象的惊恐或焦虑^②,传奇则把它变成了缄默的忧郁。传奇与怜悯保持一定距离时,是一种焦虑,传奇将它变成遇到骑士般豪侠的营救的主题;怜悯近在身旁时,产生温柔之情,传奇把它变成一种沉抑却又宽松的魅力;而当怜悯并无对象时(我叫不出这种怜悯的名称,它不过是一种万物有灵论,也即把自然界的一切都视为具有人类的感情),这时传奇则把它变成创造性的幻想。在成熟复杂的传奇作品中,这种体裁形式的特征已不太明显,特别是悲剧性的传奇中,人必有一死的主题起着消解作用,经常迫使离奇的东西退居到隐蔽的地位。例如在《罗密欧与朱丽叶》一剧中,只有在茂丘西奥的关于麦布女王的一段讲话中才保留一点离奇的成分^③。不过,该剧由于受柔情氛围的影响,与其说像晚期的悲剧,显然更接近于传奇,这种影响起到与净化相反方向的作用,可以说已从几个主要人物身上排除掉可供讽刺的成分了。

在高模仿的悲剧中,怜悯和恐惧分别变成了褒扬和贬斥的道德判断,两种判断虽与悲剧有关,但对悲剧说来并非主要

① “内向交流”指读者的感情只能被作品中的人物所吸引,无法联系读者自己,因为传奇中的人物其水平高于常人;下文(第54页)“外向交流”则指读者可以联系自己的身世遭际作感情交流,因为低模仿作品中的人物与普通读者处于同一水平。参见本书第76—77页对文学作品内外四种伦理关系的论述。

② 弗莱原注:Angst,德语。

③ 《罗密欧与朱丽叶》第一幕第四景。

的。我们虽怜悯苔丝狄蒙娜,恐惧伊阿古,可是悲剧中心人物是奥瑟罗,我们对他的感情却是混杂的^①。在这个悲剧主角身上出现的那种可称作悲剧的特有品质,与他的道德状况并不相干。如果悲剧恰好像通常的情况那样由他的行为引起的的话,那么悲剧存在于他行为的不可避免的后果中,而不在于行为的道德涵义中。从而出现在悲剧中既激发又抛弃怜悯和恐惧的矛盾状态。因此,亚里士多德所说的 hamartia 或“缺陷”^②不一定指犯有罪恶,更非指道德败坏:可以仅仅指一个坚强的性格陷入无防备的厄境,就像考狄利娅^③一样。这种无防备的厄境通常便是身处高位的人物所面临的,这样的人物既出类拔萃,同时又遭受孤立,从而令我们产生悲剧所特有的那种劫数难逃又夹杂以含冤受屈的奇怪感受。这种显要人物犯有缺陷失误的情况更加清楚地反映在朴质的高模仿悲剧之中,正如我们在《官吏之鉴戒》^④及以命乖运蹇为主题的类似的故事集中所见到的那样。

在低模仿的悲剧中,怜悯和恐惧既不引起净化,也不带来快感,而是像一些有轰动效应的作品(sensations)那样,其感情交流是外向的。事实上,若不是“轰动效应”一词已沦为价值评判上的贬义用语的话,它在文学批评中本可有更大用处的。用以

① 在莎士比亚的悲剧《奥瑟罗》中,这位摩尔将军因受下属伊阿古的险毒挑拨,深信自己妻子苔丝狄蒙娜有外遇而将她杀死,发觉上当后也拔剑自刎。

② Hamartia。弗莱在《哈帕文学手册》中指出,此词含义为悲剧性缺陷或判断错误,亚里士多德认为这是构成悲剧主人公性格中的必然部分。主人公虽属好人却并不完美,“这种人并非至为完善和正直,其厄运不是由于罪恶或堕落,而是由失误或懦弱引起的”(见 S. H. 布彻译文)。

③ 《李尔王》一剧中李尔的幼女。

④ 由 G. 费勒斯等主编,1559 年以诗集形式出版,共收有英国历史上名人撰写、叙述自己没落的悲惨经历二十篇,此书后来又重版了四次。

形容低模仿悲剧或家庭悲剧的最相宜的词,恐怕应算是“悲怆”(pathos)^①了,因悲怆直接关联到读者热泪盈眶的感情反应。用悲怆的写法时,主人公是由于软弱无助才遭到孤立遗弃的;这种软弱无助深深赢得我们的同情,因为我们自身也具有一样的经历。这类充满哀怨的悲剧的主人公通常是个妇女或儿童(或二者兼有,如见于小伊娃^②和小耐尔^③临死的场景中)。在低模仿的英语虚构作品中,可以列举一长串凄楚动人、沦为社会牺牲品的妇女的名单,从克莱丽莎·哈洛^④到哈代的苔丝及亨利·詹姆士的戴茜·密勒。我们发觉,悲剧虽可以使舞台上大批角色遭到残杀,但悲怆的作品通常仅集中写一个人物,其部分原因是低模仿的社会悲剧更鲜明地突出了个人的遭遇。

另外,悲怆的作品明显区别于高模仿悲剧之处,还在于牺牲者饮恨吞声而倍增凄凉之情。一只动物死去往往是悲哀的;在现代美国文学中频繁出现的因智力低劣而遭受灾祸的作品,也属同样情况。华兹华斯作为一个写低模仿的艺术家,堪称是我们善于描写悲怆题材的文学大师之一:在他笔下,那个身为水手母亲的妇女用一种惨淡、沮丧而且非常气馁的口吻,谈起自己多方求人才从海上捞到儿子的衣服及“其它物品”——或许是华兹华斯在不利的评论未促使他改坏这首诗之前这样写的^⑤。悲怆凄楚是一种阴森古怪的感情,某些表达上的失误,不管是实际

① Pathos 一词可作悲怆、哀婉、凄楚解。

② H. B. 斯托夫人小说《汤姆大伯的小屋》中为黑奴汤姆所救的天真女孩。

③ 狄更斯小说《老古玩店》的女主人公。

④ 见 S. 理查逊的同名书信体小说,1747—1748 年出版。

⑤ 指华兹华斯题为《负疚与哀伤》的诗,经诗人多次修改,才于 1842 年发表。弗莱此处指该诗早期的一个文本。

如此还是有意模拟,正是其所具备的别具一格之处。这类作品为世人永远留下一首呼天抢地的挽歌,它靠着像斯威夫特关于斯特拉的回忆^①那样的东西,飘荡到四面八方。悲怆的戏剧如果写得十分绘声绘色,还往往能人为地唤起观众的自怜,起到催人泪下的效果。低模仿作品中对恐怖事件的处理也产生轰动效应,不过这是一种倒过来的凄凉。这一传统中的可怕人物,如希思克利夫^②、西蒙·勒格里^③以及狄更斯笔下的歹徒们,往往都是些残酷无情的家伙,一些品德完美的人物每每沦为他们淫威下无力挣扎的牺牲品。

悲怆哀怨的文学作品的基本观念,是说明一个与我们相似的人虽竭力想成为某个社会群体的一员,最终仍被社会抛弃出去。因此,成熟复杂的哀怨文学的主要传统,在于研究孤苦伶仃的人物的的心灵,是要讲述如下的故事,即某个明明和我们一样的人,却由于内心与外在世界的冲突、由于其想象的现实与由社会舆论一致确立的现实之间的矛盾而沦于绝境。这种悲剧可能像在巴尔扎克小说中经常见到的那样,涉及某个人物怀着狂热或走火入魔地要在社会上腾达一番,这便是低模仿作品的主要模式,与关于首领没落覆亡的虚构作品是相互对应的。这类作品也可能描写内心世界与外界生活的冲突,像《包法利夫人》和《吉姆老爷》^④,又可能写严峻的社会道德对个人经历施加的约束,如麦尔维尔的《皮埃尔》和易卜生的《布兰德》。这里所涉及

① 斯威夫特在不少书信中怀念的女友。

② 小说《呼啸山庄》中的男主人公。

③ 《汤姆大伯的小屋》中的残暴的种植园主,买下汤姆当棉田奴隶。

④ 康拉德 1900 年出版的小说。

的人物,我们可以用希腊词 *alazon*^① 来称呼,意思是自欺欺人者,这种人很会吹牛皮、夸海口。*Alazon* 类型中最出名的典型应推 *miles gloriosus*(骄兵或“吹牛的士兵”)^②、乖戾的学究或痴迷的哲学家。

我们最为熟悉的,是喜剧中出现的这类人物;不过在喜剧中,我们观看到的是其外表,因此所见的仅是一张社会生活中的假面具。但是,自欺欺人同样也是悲剧主人公性格的一个侧面:在帖木儿^③甚至奥瑟罗的身上,不可否认也多少带点吹牛大兵的色彩,正如在浮士德和哈姆莱特身上带点痴迷的哲学家味道一样。想要通过戏剧的媒介,从内心深处去研究某个人物的鬼迷心窍甚至假仁假义,都是十分困难的:即使对待像答丢夫^④这样的角色,若就其戏剧功能而言,我们只能研究其寄生生活,而不是其伪善的一面。要分析鬼迷心窍的人物,最自然莫过于运用散文虚构作品这种体裁或像勃朗宁的独白那种半戏剧性的方法。康拉德的吉姆老爷堪称是“吹牛大兵”的直系后裔,他与萧伯纳笔下的瑟吉厄斯^⑤和辛格的花花公子^⑥属同一家族,都是喜剧环境中的类似典型,尽管就刻画技巧和作者态度而言,还是互有区别的。当然,作家按自欺欺人者的自我评价去理解他,也是十分可能的,例如,一些哥特式恐怖小说便是这样描写居心叵测

① 弗莱在《文学手册》中指出,这个希腊词指自欺欺人的骗子和吹牛者。

② 弗莱在同一手册中指出,古罗马喜剧家普劳图斯的剧作《骄兵》(*Miles Gloriosus*)首先使用该词,莎翁笔下的福尔斯塔夫也属这样的典型。

③ 克利斯多弗·马洛的悲剧《帖木儿大帝》的主角,是中亚一游牧部族的首领。

④ 莫里哀的悲剧《伪君子》的主人公。

⑤ 萧伯纳剧本《武器与人》(1894)中的人物。

⑥ 指辛格《西方世界的花花公子》的主人公。

的阴险的主人公的,这些人物目光狂野又锐利,暗示着自己热衷于拿手的罪行。其结果是,这类作品往往不成其为悲剧,倒是属于一种情节剧,不妨把它界定为没有幽默的喜剧。遇此类情况时,我们所观察到的鬼迷心窍,都是以恐怖而不是怜悯方式展现的,即是说,这种鬼迷心窍心理采取肆无忌惮的任性形式,将受它控制的牺牲者驱使到超出人性所能容忍的限度。最鲜明的一个例子便是希思克利夫,他虽以一死了之,却留得个贪婪吸血鬼的臭名;其它的例子还很多,如康拉德笔下的库尔茨^①和一些流行小说中的疯狂的科学家。

我们在亚里士多德的《伦理学》一书中接触到关于讽刺的概念,书中提到 eiron^② 是一种自我贬低的人,与 alazon 恰好相反。这样的人能使自己无懈可击,尽管亚里士多德不赞成他们,他们却命中注定会成为大能人,就像自欺欺人的骗子命中注定会沦为他们手下的败卒一样。可见,讽刺(反讽)这一术语是表示一种使自己显得藐小一点的技巧,这一技巧在文学中十分经常地运用,意思是指尽量做到言简意深,或更为常见的,是指一种避免直言不讳或当场道破的说话方式。(我并不按照“反讽”的生疏的意义来使用这个术语,尽管我也在探索该词的几种含蓄的意义。)

因此,写讽刺(反讽)虚构作品的作家能自轻自贱,并且像苏格拉底一样,佯装一无所知,甚至还不晓得自己在说反话。对这种方法说来,重要的是要做到绝对的客观并回避一切直率的

① 康拉德小说《蒙昧之乡》中的人物。

② 弗莱在《文学手册》中解释:eiron 是古希腊喜剧中常见的角色,虽不爱显示自己却颇多诡计的人,与 alazon(吹牛者)相反。在悲剧中,eiron 常常贬低并煞 alazon 的威风。参见本书末之《重要术语表》。

道德评判。例如,怜悯和恐惧在讽刺艺术中并不和盘托出,而是出之于读者对艺术的反应。当我们设法将讽刺本身从作品中离析出去时,我们便会发现,这似乎便是名副其实的诗人所固有的态度,即是使文学形式变成一种不偏不倚的结构,排除一切明言或暗示、武断的成分。讽刺作为一种模式,产生于低模仿;它发现生活是什么样子,便完全按那样去理解生活。不过讽刺家讲故事时不带说教,他没有对象而只有对象自己^①。十分自然,讽刺是一种成熟复杂的文学模式,它与朴质讽刺的主要区别,在于朴质讽刺家叫人们注意他在进行讽刺,而成熟复杂的讽刺仅仅如实叙述,让读者自己去琢磨个中的讽刺妙趣。柯勒律治^②在读了笛福的一篇讽刺性评论后指出,笛福过分强调自己的行文,在其上加添了着重号、破折号、感叹号以及其它一些足以暴露他在有意识进行讽刺的东西,仅仅由于这一点,他那颇为微妙的风格便变得太粗俗和现眼了。

这样,悲剧性讽刺成了仅仅揭示悲剧性孤立本身,从而剔除了属于个别情况的成分,这些成分在某种程度上便体现在种种其它模式中。悲剧性讽刺作品的主人公不一定就存在悲剧性缺陷或执迷不悟到了悲惨境地,他不过是个遭到社会孤立的人而已。由此可见,悲剧性讽刺的基本原理在于:主人公遇到的任何意外事情都不要从他的性格上去寻找原因,二者必须是不相一致的。悲剧之所以为人们所理解,并不因为它包含了哪一条应时的道德准则,而是正如亚里士多德所思考的,即对悲剧情节说

① 意思是说,让被讽刺的对象自己去作可笑表现,作者并不对他品头评足。

② 弗莱原注:见 T. M. 雷泽选编的《柯勒律治文学杂评集》(1936)第 294 页;不过此处我将柯氏原话作了引申,旨在阐明这一批评原理。

来,基本要素是发现^①或识别^②。悲剧可以理解,是因为剧中的灾难看上去似乎与其情境有密切关系。而讽刺正是要消除人们关于悲剧情境的以下观念,即认为牺牲者之所以遭到不幸,是没有理由可言的,是偶然碰上或受命运的捉弄,他并不比别人更该受到这样的遭遇。如果存在一种理由足以说明灾难为何降临到牺牲者头上,那么这种理由也是不充分的,这只会招来纷纷的非议,却回答不了问题。

于是乎,典型的或偶然的牺牲者形象开始在家庭悲剧中定型下来,正如用讽刺手法可以把这种形象刻画得深刻一样。我们不妨称这类典型的牺牲者为“替罪羊”^③,如霍桑笔下的赫斯特·普林^④、麦尔维尔的比利·巴德^⑤、哈代的苔丝姑娘及《黛洛维夫人》中的塞普蒂默斯^⑥都是这样的典型,在描写犹太人和黑人遭受迫害和艺术家因才华冠世而沦为资产阶级社会中的以实玛利^⑦等的小说中,都可见到类似的人物。我们不能光是说替罪羊是无辜的或是有罪的。当说他无辜时,是指他所遭受的不幸大大超过他的所作所为应得的报应,就像登山运动员一声喊叫竟引起一场雪崩一样。说他有罪,是指他是一个罪恶社会的

① 弗莱在《文学手册》中解释:Discovery 指到剧情快结束时才揭示真相。亚里士多德用的希腊词为 *anagnorisis*(发现)。

② 弗莱在同一手册中说,*recognition*(识别)指主要人物顷刻间认识到事情的美满或可怕的真相,通常是其本人或别人的身份,但观众(或读者)对此却一直是旁观者清的。

③ *Phamakos*,希腊语,也指阴差阳错沦为牺牲品的人。

④ 小说《红字》(1850)中的女主角。

⑤ 同名小说中的英国青年水手。

⑥ 沃尔夫的这部小说中的退伍军士。

⑦ 亚伯拉罕与使女所生之子,被逐出家门,流浪到茫茫荒原。见《旧约·创世记》xxi,9—21。

成员；或者说，在他所生活的世界中，类似的不公正构成了生存的无法回避的一部分。上述两种情况不是合为一体，而是颇具讽刺意味地分离的。总之，替罪羊处在像约伯^①那样的境遇之中。约伯可以自我辩护反对别人的那种指责，说什么他因为行了恶才使得他所遭灾祸从道义上讲得通；可是一旦他申辩成功了，那么他遭受灾祸一事在道义上就无法理解了。

所以，在悲剧中，不恰当的事与不可避免的事既结合在一起，又分离成为讽刺的两个彼此相反的端点。一端是讽刺人类生活中不可避免的东西。例如，像卡夫卡小说《审判》中的主人公所遭灾难，不是他罪有应得，而是由于他为人总是太老实才落到如此结局的^②。这种受制于不可避免性的讽刺的原型(archetype)人物是亚当，象征着人性被判处了死刑。另一端是讽刺人们生活中不恰当的东西，在这种情况下，竭力想把罪行转嫁到某个牺牲者头上，反而说明他无辜，替他留一点体面。这种关于罚不当罪的讽刺的原型人物是基督，一位完全无辜却被人类社会抛弃的牺牲者。处于两端之间的，便是悲剧的中心人物，他虽是凡人，却具有一种英雄气魄，令人感到他通神性。这类人物的原型是普罗米修斯，一位不朽的巨人，因对人类友善而被神祇们唾弃。《约伯记》所描写的不是普罗米修斯式的悲剧，而是一种悲剧性的讽刺，揭示了神性与人性之间的辩证关系。约伯极力为自己开脱，说他是上帝手下的牺牲品，旨在使自己成为普罗米修斯式的悲剧人物，可是他未能如愿以偿。

上面列举的几个例子可以帮助我们解释现代文学中某些令

① 见《旧约·约伯记》。

② 这个正直的人物无故遭到逮捕和处决。

人迷惑不解的事实。讽刺起源于低模仿：它肇始于现实主义和冷静的观察。但是在这过程中，讽刺不断趋近于神话，并重又隐约地显示出古代祭祀仪式和垂死神祇的轮廓。上文曾提到的五种模式显然是在循环的。这种神话在讽刺作品中重现的情况，尤为明显地反映在卡夫卡和乔伊斯的小说中。从某种观点看，可以说卡夫卡的作品构成了对《约伯记》的一系列评论，属当代常见的悲剧性讽刺的类型，犹太人、艺术家、普通人及卓别林式的忧郁丑角，都可在这类讽刺中找见；而到了乔伊斯笔下的谢姆^①身上，上述大多数成分以喜剧的形式融合为一体了。尽管如此，讽刺性神话在其它场合也随处可见，而且讽刺文学的许多特征如不含这样的神话成分便会变得无法理解。亨利·詹姆士是主要从十九世纪的现实主义和自然主义作家手中学到技巧的，可是倘使单纯用低模仿的标准去衡量他的《死者的祭坛》那样的故事的话，我们只好称它是由不可能的巧合、不充分的动机与毫无结果的决心编织成的东西。若是把它看成讽刺性神话，讲一个人身上的神祇如何成为另一人身上的替罪羊，那么该故事的结构就简单明了，合乎逻辑了。

喜剧的虚构模式

喜剧的主题是如何维护社会的一体化，通常采取的形式为是否接纳某个中心人物为其一员。与狄俄尼索斯酒神之死亡相对应的神话喜剧是阿波罗神的故事，讲一个英雄如何为神祇的

^① 小说《为芬尼根守灵》(1939)中 HCE(平常人)与其妻安娜所生之子。

群体所接纳^①。在古典文学中,接纳的主题构成了赫克勒斯、墨丘利及其它一些神的故事的一部分,不过这些神都是经过一番考验的;在基督教文学中,这样的主题便是“拯救”或更为集中的形式“升天”,也即但丁作品《神曲》结尾处那种喜剧。与哀歌模式相对应的传奇喜剧模式最好叫做田园诗,其主要载体便是牧歌。由于喜剧关注于社会,所以田园诗并不等于赋予哀歌以入世倾向,相反,它却保留着逃避尘世的主题,甚至把乡村或边疆的简朴生活理想化(现代通俗文学的田园诗便是西部故事)。我们在哀歌中见到的那种与自然界的动植物的密切关系,到了田园牧歌中重现为羊群和可爱的牧场(或牛群和农场);这类形象一如在《圣经》中那样,经常运用于拯救的主题中,这一事实也使我们重又轻易地将它与神话联系起来。

高模仿喜剧的最鲜明的例子是阿里斯托芬的旧喜剧^②。而米南德的新喜剧则更接近于低模仿,低模仿的那套写法经过普劳图斯和泰伦斯一直传到文艺复兴时期,因此世人一直抱着视社会喜剧为低模仿的强烈偏见。在阿里斯托芬的喜剧中,通常有一个中心人物面对强有力的反对势力,公然组建起自己的群体,并将所有企图利用他(或她)的人逐个地都加以驱除,最终获得英勇的胜利,还捞到几个情妇,有时人们还尊称他为复活的神。我们发现,正像悲剧中的怜悯和恐惧足以净化观众感情一样,旧喜剧中的感情,即同情和嘲笑,也能起到相应的净化效应。喜剧的主人公总会以凯旋告终,不管他的行为是明智还是愚蠢,

① 据尼采在《悲剧的诞生》(1872)中解释,在希腊神话中,阿波罗体现理性的艺术节制,而狄俄尼索斯则代表纵酒狂欢、毫无节制。

② 古希腊的喜剧分为三个时期,即旧喜剧(公元前487—前404),中期喜剧(公元前404—前338)及新喜剧(公元前338—前120)。

诚实还是恶劣。由此可见,旧喜剧与当时的悲剧一样,是英雄的因素与讽刺的因素混杂在一起的。在有几出剧中,这一事实部分地被阿里斯托芬所掩盖了,因为他十分强烈地想把自己对主人公行为的看法写进脚本中去;可是在他最杰出的喜剧《鸟》中,他十分巧妙地保持了喜剧的英雄主义与喜剧的讽刺之间的平衡。

新喜剧通常表现一对年轻男女堕入情网,但好事多磨,往往遭到父辈的反对,当剧情来个转折后,问题便解决了;这种转折即是亚里士多德称作“发现”的喜剧形式,不过比起悲剧的“发现”来,它处理得更加微妙一点。在剧情刚开始时,阻挠主人公的各种力量控制着整个群体,但一经“发现”后,不是男主角变成富翁,便是女主角成了淑女,这时舞台上围绕这对新郎新娘形成一个新的群体。于是,喜剧剧情的发展是叫男主角本应归属的社会再度接纳他。男主角本人很少是个令人感兴趣的人物,这一点符合低模仿的要求,因而是得体的;他论品德显得平庸,在社交中却引人注目。在莎士比亚的作品和极其近似莎剧的那种传奇喜剧中,上述套式的发展趋向于更明显的高模仿。在普洛斯彼罗^①这个人物身上,我们看到一种近似阿里斯托芬技巧的手法,即由一中心人物来左右整个喜剧的情节。莎士比亚完成高模仿模式的方法,通常是使压迫的社会与理想的社会之间的斗争变成两种生存层次的斗争;所谓压迫的社会是指与我们自己所处的世界相同或更糟的世界,而理想的社会则是令人神往的田园诗般的世界。关于此节容笔者在下文中详谈。

^① 莎士比亚剧本《暴风雨》中的米兰公爵,因被废黜而偕女儿漂泊到一海岛上。

由于以上原因,如家庭喜剧一类的后来的虚构文学还继承了文艺复兴时期使用过的许多相同的程式。家庭喜剧通常是以“灰姑娘”这个原型为基础,当帕米拉的美德获得酬报^①时就出现这样的情景:一个令读者感到亲切的可怜人儿终于为这社会所接纳,不仅她本人,连读者也都向往这一点,这个社会是在新娘婚纱和英镑钞票的欢快的沙沙声中揭开其帷幕的。顺便提一笔,莎士比亚式的喜剧可以一下子解决八九十来个人的婚嫁大事,这些男男女女提供的戏剧情趣难分上下;这一点颇像在高模仿悲剧的舞台上,可以同时叫八九十来个人丧命一样;不过到了家庭喜剧中,这样规模的两性情爱的场景已少见。但是,高模仿喜剧与低模仿喜剧之间存在一个差别,即后者的结局更为经常的是人物社会地位的上升。较为老练的低模仿喜剧作家也常运用这类出人头地的发迹故事的套式,但剧中人物的道德面貌都像阿里斯托芬作品中那样令人生疑。在巴尔扎克或斯汤达的小说中,一个机灵、无情的恶棍却能获得升迁腾达,然而在塞缪尔·史迈尔斯^②和霍雷肖·阿尔杰笔下,只有善良人物才获得这样的成功。由此可见,悲剧中那种自欺欺人者(alazon)到了喜剧中便变成了流浪汉小说中常见的机灵、可爱、无节操的流浪汉(picaro)了。

我们研究讽刺喜剧,必须从下面的主题着手,即从社会的立场,把一些貌似受屈的“替罪羊”驱逐出去。当我们见到本·琼

① S. 理查逊书信体小说《帕米拉》(1740)的女主人公,小说副标题便是“美德获酬报”。

② Samuel Smiles(1812—1904),英国作家,常写一些工业界首脑或卑微学生自学成才的传记,如《自助》、《节俭》、《生活与劳动》等。

生笔下的沃尔蓬尼^①沦为奴隶船上划桨的囚犯,夏洛克被剥夺了财富,答丢夫被别人投入监狱时,这类主题会唤起我们所期待的欣慰之感。但这样的主题是很难令人置信的,所以只好对它轻描淡写一番,其原因在上文讲到讽刺性悲剧时已作了提示。一个人物不管是多么了不起的恶棍,作家如执着于写对他进行社会报复的主题,易使读者感到此人罪行并不大,罪行更大的正是社会本身。这种情况尤其见诸如下人物,他们一直想取悦于剧场中实际的观众或剧中的其他人物,这些喜剧人物与悲剧中那些作为主人公的大能人是相互呼应的。唾弃那些力图逗笑观众的人物,无论他们是傻瓜、小丑还是笨货,是艺术中最锐利的讽刺手段,正像福尔斯塔夫老是遭人白眼,卓别林在某些场景中受到冷遇一样。

在一些宗教诗歌中,例如但丁《天国》篇的结尾处,我们见到文学有个上限,到了那个地步,对永恒世界的想象境界的描写使我们犹如临其境。在讽刺性喜剧中,我们才发现,原来艺术还有一个现实生活的下限,这便是个残酷野蛮的世界,喜剧是描写这个世界如何把痛苦施加到一个孤苦伶仃的牺牲者头上,而悲剧则描写人物怎样忍受这种痛苦。讽刺性喜剧使我们见到替罪羊被送上祭坛,把我们带进一场噩梦之中,又叫我们面临集中反映人间恐惧和仇恨的象征。当我们一走出艺术的领域,这类象征便忽然变成了社会现实,如黑人受到私刑,犹太人遭大屠杀,无辜老妇被打成巫婆,或者像《裘力斯·恺撒》一剧中那个

① *Volpone* (1606) 一剧的主人公。此词在意大利语中作大狐狸讲,形象地反映了他的贪婪和残暴。

叫西那^①的人,阴错阳差地落到一群暴徒的手中。在阿里斯托芬的笔下,讽刺有时非常近似于施加暴力,因为他运用了人身攻击:我们不禁想起,阿里斯托芬在一出又一出的喜剧中,如何引起观众轻松的笑声,无非是嘲讽克利特尼斯胡搞鸡奸或奚洛克莱奥尼默斯胆小如鼠。在阿里斯托芬的作品中,“替罪羊”一词干脆仅指恶棍,再无其它无聊的含义。在喜剧《云》的结尾处,这位诗人几乎是在召唤一帮私刑暴徒去纵火烧毁苏格拉底的住宅^②;柏拉图的《申辩篇》^③堪称是文学中悲剧性讽刺的精心杰作,在喜剧中,《云》剧与该文实属异曲同工。

但是正是戏剧中的“游戏”^④成分促使我们将艺术与野蛮分隔开来,而拿人间的牺牲来取乐看来又是讽刺性喜剧的重要主题。即使在一阵笑声中,我们也感到如释重负地摆脱了不快甚至可怖的东西^⑤,这种获释之感看来也很重要。我们发觉这种现象尤其常见于有大批观众在场的一切艺术形式,如戏剧,更明显又如比赛。我们还发觉,拿牺牲来取乐从历史起源讲,与旧喜剧曾提示过的献祭仪式^⑥并不相干。此类献祭仪式的所有特征,如需有个国王的儿子,要佯装死去,还得有行刑者及替死鬼,

① 莎士比亚在这出悲剧中,写到一个名叫西那的诗人,因与另一参加叛党的西那同名而遭一伙市民的毒打。

② 《云》剧旨在攻击以苏格拉底为典型代表的新文化,但公演后遭到驳斥和挫败。

③ 柏拉图恰好是替苏格拉底写这篇文章的。

④ Play 一词,作戏剧、演戏、游戏、玩耍讲。

⑤ 弗莱原注:参阅马克斯·伊斯特曼的《笑的享受》(1936),该书对不爱炫耀者和吹牛撞骗者也进行了一些启发性的评论。

⑥ 弗莱原注:旧喜剧曾提到献祭仪式一节,可参阅 F. M. 康福德著《雅典喜剧的起源》(1934)。

在吉尔伯特和沙利文合编的《日本天皇》^①中,体现得远比阿里斯托芬作品更加清楚。当然,我们尚无证据足以说明棒球起源于古代用人献祭的仪式,但假设是如此的话,那么裁判颇有几分像个替罪羊:他是个为人唾弃的恶棍、比巴拉巴^②还凶险的强盗;他有一双邪恶的眼睛;球赛败队一方的啦啦队吼叫着要置他于死地。在比赛中,群情激昂可以说是像一口露天大锅在沸腾;而在施私刑的暴徒身上,这种感情是在布莱克称作道德遭磨难的密封的锅炉中迸发的。在古代的角斗场上,观众靠斗士的表演取乐,却有实权主宰着他们的生与死——这种搏斗大概是最集中地反映戏剧对一切野蛮和疯狂的模仿了。

我们当前处在文学的讽刺阶段,这一事实基本已说明为什么侦探小说如此流行;这类小说老一套都讲像猎手搜寻替罪羊一样追捕罪犯并将他收拾掉。侦探小说作为一种强化的低模仿,肇始于歇洛克·福尔摩斯时期,这种体裁非常注重细节,常使日常生活中最最单调、易被忽略的琐事突如其来获得了生死攸关的神秘意义。但是,倘使我们由此再向前追溯,就会发现还有一种围绕一具尸体开展的仪式型的戏剧,剧中面对一群嫌疑犯,在定罪问题上举棋不定,最后才对其中一人作出判决。这种戏剧中充满着罪犯系命中注定的浓厚意识,因为指控他的案件仅是按貌似有理的原则为人操纵的。如果案件不能不判的话,那么就得有悲剧性讽刺,就像在小说《罪与罚》^③中那样,拉斯柯

① A. S. Sullivan (1842—1900) 和 W. S. Gilbert (1836—1911) 均系英国作家,《日本天皇》(1865)是一部喜歌剧。

② Barabbas, 古代大盗,罗马巡抚释放他,反而将耶稣钉死在十字架上。见《马太福音》。

③ 陀思妥耶夫斯基的小说。

尔尼科夫的罪行与他的性格如此难解难分地缠绕在一起,以致根本不存在“谁是凶手”的可疑问题。随着犯罪故事越写越残酷(这一文学形式的传统写法保护着残酷场景的描写,因为追捕罪犯的猎手在深信自己怀疑的几个对象中必有一人是杀人凶手,一般说来是不致有误的),侦探小说开始与情节剧形式之一的恐怖小说融合成一体了。在情节剧中,有两个主题十分重要:一个是道义战胜邪恶,另一是随之将观众想必抱有的道德观念理想化。在残暴的恐怖小说的情节中,我们已逼真地见到艺术尽其可能把纯属私刑暴徒的那种有恃无恐的面目写出来了。

这样,我们就应指出,所有形式的情节剧,尤其是侦探小说,只要我们信以为真,它们便成了警察国家的高明宣传,因为它们使群氓暴力合法化。不过,看来不能这样相信。戏剧还有一堵保护墙。严肃的情节剧与其中的怜悯和恐惧成分纠缠在一起:它越是严肃,读者越可能用讽刺的眼光看待它,视其怜悯为伤感的胡扯,恐惧为笨拙的正经。讽刺性喜剧的一端,是认识到朴质情节剧的荒唐可笑,至少对把社会的敌人设想成处在社会之外感到可笑,于是便向另一端发展,设想敌人隐藏在社会内部,这才成了真正的喜剧性的讽刺。让我们从这一观点出发,将讽刺性喜剧的不同形式列举如下:

有教养的人去观看一场情节剧,是为了摆出高傲的派头,发嘘声赶坏蛋下台:他们强调的事实是,坏蛋干的勾当不足凭言。此时我们发觉,这一类讽刺与当今讽刺时代另外两种主要艺术——广告和宣传——的讽刺恰好彼此呼应。广告和宣传装得一本正经,把听众都当作痴呆症患者那般向他们讲话,这样的听众虽不可能存在,但这两门艺术却认定他们是头脑非常简单,足以相信它们关于肥皂质地或政府动机的陈述像钞票一样具有面

值。像你我之辈,由于意识到讽刺总是言不由衷,心口不一,也就用讽刺的眼光去看待这两门艺术,或至少视它们为具有讽刺意味的游戏。同样,我们在阅读一些谋杀案小说时,也深深感到书中所描写的歹徒的勾当不够真实。虽然谋杀无疑是一种重大罪恶,但若谋杀果真构成对我们文明的一大威胁的话,那么我们在读这种小说时也不会感到轻松自在的。我们不妨拿罗马喜剧来作一番比较:那些剧中大肆辱骂老鸨们,这同样是由于无可辩驳地认定,凡妓院都是缺德的场所。

其次是供如下的人们观看的讽刺性喜剧,这类观众能认识到,谋杀的暴力与其说是用心险恶的个别人对道德水准高的社会的袭击,不如说它反映了该社会自身罪恶的一种症状。这样的喜剧不妨称作是对情节剧手法的一种戏谑的却又充满理智的仿作,像格雷厄姆·格林的小说即属于此类。再往下是讽刺情节剧精神本身的喜剧,它在所有喜剧中形成一个持久得惊人的传统,其间混杂着形形色色的嘲讽。人们会注意到,就讽刺喜剧一方而言,一种反复呈现的倾向,是嘲笑并叱责观众在执意追求多情善感、故作正经,以及忠贞不二和为人之道的胜利。琼生和康格里夫在其作品中流露的傲岸气度、哥尔史密斯对市民阶层感情的嘲弄、王尔德和萧伯纳对情节剧情境的戏谑仿作,便构成一个前后呼应的传统。莫里哀在其剧作中不得不取悦于法国国王,但就其气质而言,也属这类喜剧家。从菲尔丁到乔伊斯等小说家,其作品中都对情节剧式的浪漫情调进行了挖苦,同样可归属到喜剧中去。

最后一类是世态喜剧,描写一个热衷于势利和诽谤、叽叽喳喳像群猴子的群体。在这类讽刺作品中,那些反对这一虚构群体或遭该群众排斥的人物能博得观众的同情。这类作品已接近

于对悲剧性讽刺的仿作,就像伊夫林·沃的小说《一抔黄土》^①描写的主人公,为人安分守己,却遭到骇人的厄运。或者,所写人物与这样的群体决裂,直到毅然离去,因而成为一种逆向的替罪羊——作者和观众对这样的人物都很同情。例如,奥尔德斯·赫胥黎^②小说《枯叶零落》的收尾处就出现这种情景。然而更为常见的是,在作家笔下,主人公被四周的虚构群体视为笨蛋或连笨蛋也不如,可是实际上读者对他印象颇佳,感到这样的人比他所处的社会更有价值,作家借此提出一个讽刺性的疑团。陀思妥耶夫斯基的《白痴》是个鲜明的、无疑又是最杰出的例子;不过还可列举许多,如《好兵帅克》、《天堂是我的归宿》^③及《马的嘴巴》^④都堪称为佳作,有助于说明这类主题的范围。

上文曾提到,悲剧模式中讽刺向神话回归,这种现象同样出现在喜剧模式之中。甚至连通俗文学似乎也在将其重心逐步由谋杀小说转向科幻作品——不管怎么说,科幻作品的大量出版无疑是当代通俗文学的一个特征。科幻作品总是竭力设想,远高于我们层次的生活会是什么样,正如我们的层次已远高于野蛮时代;其背景经常是一些在我们看来属于技术上的奇迹般的东西。这样一种传奇模式就具有向神话回归的强烈的内在倾向。

我们希望,有了上述关于一系列虚构模式的观念后,多少可以赋予一部分文学术语以更为灵活的含义。例如,“浪漫主义

① Evelyn A. Waugh(1903—1966),英国小说家。

② Aldous L. Huxley(1894—1963),英国小说家。

③ 美国作家 Thornton Wilder(1897—1975)于1935年出版的小说。

④ 英国作家 Joyce Cary(1888—1957)1944年出版的小说。

的”和“现实主义的”这两个术语在我们平时使用时,都不过是相对的或比较而言的:它们说明虚构文学中的两种倾向,不能把它们当作多么精确的修饰性形容词来使用。如果我们按年代顺序列出《普罗塞皮娜遭劫记》^①、《律师的故事》^②、《无事生非》、《傲慢与偏见》、《美国悲剧》等作品的话,那么就可清楚地发现:每部作品若与其前面的作品相比,都是更“现实主义的”,若与其后面的作品比,则又都是“浪漫主义的”。另一方面,“自然主义”这个术语之出现,按其自身的视角说来,是揭示了虚构文学的一个侧面,这种体裁颇似侦探小说却有所不同,以一种强化的低模仿开始,试图完全如实地描写生活,并按照自身的逻辑,以纯属讽刺作为结尾。例如,左拉十分醉心于各种讽刺手法,才赢得人世百态超然记录者的佳誉。

我们并不难于在实践中区分低模仿或早期模式中的讽刺格调与讽刺模式本身的讽刺结构之间的差别。例如,狄更斯在运用讽刺时,是盼望读者也参与这种讽刺的,因为作者与读者是心照不宣掌握着某些适度的标准的。这种心照不宣标志着一种较为通俗的模式:正如狄更斯的实例所表明的,严肃作品与通俗作品之间的差距,在低模仿中要比在讽刺作品中更小一点。若与讽刺作品相比,低模仿作品由于显得含蓄,故深深影响着文学去接受较为稳定的社会准则。在低模仿模式中,人物通常是按他人观察到那样塑造的,经过许多修剪,并小心地删去了他们大部分私人生活和内心独白。这种写作手法与其它有关技巧是完全一致的。

① 罗马诗人 Claudian (395—404)一部未写完的神话诗,出版年代不详。

② 乔叟《坎特伯雷故事》中的一则。

如果我们想要把这种区别当作价值判断高低的基础(当然,这不过是拿道德评价冒充批评的评价罢了),那么我们就只好作一抉择:或是攻击低模仿的程式过分拘谨、虚伪,并忽略了不少现实生活;或是攻击讽刺的程式缺乏助益,不够健康或通俗,过于严厉,令人难以置信,一如狄更斯的写作手法那样。如果我们关注的仅是如何去区别这些程式,那么指出以下一点就足够了,即低模仿在保留主人公原来面目上胜过讽刺作品一筹,而且低模仿的含蓄性所产生的效果,能使其人物比起讽刺作品中的人物来,一般说来更像个主人公的模样,或至少更多几分体面。

作家在写虚构作品时遵循什么样的选择原则,同样可用上述列举的顺序加以说明。我们不妨拿虚构文学中鬼魂的运用作为例子。在真正的神话中,鬼魂与活人之间显然不可能有固定的区别。到了传奇中,出现现实的人,因而把鬼魂列为单独一类;但是传奇中的鬼魂只不过多一个角色而已:它很少引起人们惊诧,因为它的出现并不显得比一系列其它事件更离奇。在高模仿作品中,我们处在自然秩序之中,要引进鬼魂比较容易,因为其经验层次超过我们自己的,但是当它出现时,它是显然来自另一个世界的一个可怕又神秘的生灵。在低模仿作品中,从笛福时起,鬼魂几乎仅出现在单独的一类“鬼怪故事”之中。在一般的低模仿虚构作品中,“为了迎合读者的怀疑主义”(菲尔丁语),鬼魂是不允许进入的,不过这种怀疑主义仅涉及低模仿程式。像《呼啸山庄》这样屈指可数的几个例外,非常有力地证明了这条规律——即是说,使我们认识到《呼啸山庄》受到传奇文学的强烈影响。在某些形式的讽刺性作品中,如亨利·詹姆士的晚期小说,鬼魂作为分裂的人格之一部分,零零星星地又回归

到文学中来。

尽管如此,我们一旦已学会区分这些不同模式后,紧接着还必须学会如何重新组合它们。因为当一种模式构成一部虚构作品的基调时,另外四种模式之一或全部都可能同时存在于其中。我们深感伟大的文学作品微妙莫测,这种感觉主要来自诸种模式的交替运用。乔叟是一位中世纪诗人,主要精通宗教传奇和世俗传奇。在《坎特伯雷故事》所描写的朝圣客中,骑士和牧师十分明确地提出当时社会(乔叟作为诗人生活于其中)的处世准则,不仅如此,这两个人物讲的故事分别安排在卷首和收尾,从而对全书作了概括。但若忽略乔叟同样还精通低模仿和讽刺技巧的话,那就大错特错,等于是把他看成为一位现代小说家,阴差阳错才混到中世纪去的。《安东尼与克莉奥佩特拉》的基调属于高模仿,讲述一名了不起的首领如何没落的经过。但是,我们很容易用嘲讽的目光看待玛克·安东尼这个沦为爱情俘虏的人物;可以轻易意识到他和我们自己具有共同的人性;又不难见到安东尼身上具有一个传奇式冒险家那种巨大勇气和忍耐,他只是遭一名妖婆的谋害罢了;甚至有些迹象,使我们宛如瞥见一个超人举足横跨海洋,他的陨落是受了命运的捉弄,这一点只有占卜者才能解释清楚。若忽略上述各项中的任何一条,就会简单化地看待并低估这一部悲剧。通过以上分析,我们就可以认识到:每部文学作品一方面属于它自己问世的时代,另一方面又可属于今天我们的时代,这两个基本事实并非对立,而是相互补充的。

关于虚构文学各种模式的考察还告诉我们,文学有两极,一极是模仿的倾向,即力图把事物描写得逼真和准确;而另一极则涉及多少与亚里士多德的 *mythos*(故事、叙事结构)和通常意义

上的 myth(神话)有关的东西。即是说,文学的另一倾向在于最初人们只讲人物无所不能的故事,后来才逐渐趋向于讲或多或少可以置信的故事。名副其实的神话变成了英雄传说;英雄传说变成了悲剧和喜剧的情节;悲剧、喜剧的情节才变成含有或多或少现实主义成分的作品结构。但是,这些变异与其说是文学形式方面的,不如说是社会有关环境的变化,而讲故事的种种结构原则依然沿袭下来,当然它们也要与社会变化相适应。汤姆·琼斯和奥立佛·退斯特都是十分典型的低模仿人物,但是二人都存在身份不明之谜,这类情节看来是承袭了早期的虚构程式,既可追溯到米南德^①,由米南德向前追溯到欧里庇得斯的剧本《伊翁》,从欧里庇得斯更往前,还可追溯到像关于珀修斯^②和摩西的那些传说。我们附带地还注意到,虚构文学中对自然的模仿并不产生真实或现实,而仅是仿佛可信的东西;这种仿佛可信的东西程度上又存在差别:在神话和民间故事中,仅是牵强的搪塞;到了现实主义小说中,则贯穿着一种苛求的原则。因此,如果按从古到今的历史顺序来阅读文学作品,我们就会发现传奇、高模仿和低模仿等模式分别处在移位的神话的系列上,即是说,神话的结构或情节套式逐渐向力求逼真的相反的那一端发展,到了讽刺阶段,又开始向神话回归。

主题的模式

亚里士多德列举出诗歌有六个方面;其中三个,即韵律、辞

① Menander(公元前342—前292),雅典剧作家,擅长写轻松喜剧。

② 希腊神话中杀死女妖美杜莎的英雄。

藻和场景,单独构成一组,容我们在适当时候加以讨论。另外三方面为:(叙事结构或情节)、ethos^①(包括人物和背景)及 dianoia^②(即思想)^③。到目前为止我们所考察的文学作品都是虚构作品,其中的情节,亚里士多德称之为“灵魂”,即指一部作品的整合原理,而人物主要是为实现情节的不同功能才存在的。但是除了关于主人公及其社会的内向的虚构外,还存在一种外向的虚构,指作者与自身所处社会的关系。诗歌可能像莎士比亚或荷马的作品那样,全神贯注于其内部的人物之中,诗人本人仅仅讲完故事便无踪影了,如《奥德修纪》文本中的第二个词是“我”(moi),我们从该史诗中获得的关于荷马本人的线索仅限于此。但是当诗人一旦露出其真面目后,我们便可确定他与读者的某种关系;这种关系贯串于整个故事并逐渐变得密切,直到读者全然不注意故事,而仅悉心揣度诗人在表达什么寓意了。

在诸如小说和戏剧这样的体裁中,内向的虚构往往是人们主要感兴趣的成分;而在散文和抒情诗中,读者的主要兴趣则在 dianoia 上,即读者从作者那里所获得的观念或富于诗意的思想(不用说,这种诗意的思想与各种其它的思想是迥然有别的)。

-
- ① 弗莱原注:Ethos 指一部文学作品内在的社会语境,虚构作品中指人物和背景,在主题作品中则包括作者与读者或观众的关系。
- ② 弗莱原注:Dianoia 指一部文学作品的含义,包括其所有象征的总的模式(字面意义)、它与一系列外在论题或事实的相互关系(描述意义)、它的主题或作为一种形象形式与含蓄的评论的关系(形式意义)、它作为一种文学传统或体裁所产生的意义(原型意义),以及它与全部文学经验的关系(总释意义)。
- ③ 亚里士多德在《诗学》第六章中,按照六个方面对一部悲剧重要性的大小,指出其顺序为情节(plot)、性格(character)、思想(thought)、言词(diction)、歌曲(song)及扮相(spectacle),见罗念生译本。若从希腊词直接译出,第四至六项又可分别译为韵律、辞藻、场景。参见本书第354—355页。

Dianoia 一词恐怕最好译成“主题”，而着力表达这种理想或观念意义的文学不妨叫作主题文学^①。当读者提问“这部小说的结局如何呢？”时，他是在问该小说的情节，特别是情节中的决定性关头，也即亚里士多德称作“发现”或“认识”的东西。但是他同样也会问“这个故事的要领是什么？”这后一个问题便关系到 dianoia(思想)，并且说明了主题和情节一样，也含有其“发现”的成分。

说某些作品侧重于虚构，另一些作品侧重于主题，这是很容易的。但是显而易见，并不存在一部虚构的文学作品或一部主题文学作品，因为四种伦理成分(伦理是就与人物的关系而言)至少总是都蕴涵在该作品中的；这四种伦理成分包括主人公、主人公所处的社会、诗人本人以及阅读诗人作品的读者们；不可能存在一部文学作品不涉及创作者与其读者之间的关系，不管这种关系是间接提示还是明白表达的。当几个世代以后，读者不再是当年诗人心目中的对象时，这种关系虽已发生变化，可是它依旧存在。另一方面，即使在抒情诗和散文中，作者在一定程度上也还是个虚构的主人公，而且他心目中的一批虚构的读者，因为如虚构的布局完全消失的话，这篇作品便变成与人直来直去地聊天或纯粹是东拉西扯的东西，而不再是文学了。一名诗人写了一首爱情诗寄给自己钟情的女士，抱怨她铁石心肠，他这样做仅是将四种伦理成分合并成两个，其实四种成分依然还都存在的。

因此，任何文学作品都既有虚构的一面又有主题的一面，而

^① Dianoia 在希腊语中作“推理”、“意见”讲。在语义学中，同样存在主题意义：一个句子中强调哪一成分，该成分便获得主题意义。

两者中究竟哪一个更为重要的问题,往往仅是看法不同,或在解释时强调了不同方面。我们在上文援引荷马的作品时,将他视为不带主观成分的虚构作家的典型;但是至少在1750年以前,对荷马的评论一直是强调主题意义占着绝对的上风,认为两部史诗都隐含着关于首领的理想。《弃儿汤姆·琼斯的历史》是一部根据其情节命名的小说^①;《理智与情感》则是一部按其主题命名的小说。但是菲尔丁对主题同样怀有浓厚兴趣(他在不同小说的引子里主要流露了这一点),正如简·奥斯丁对讲动听故事也同样是兴致勃勃一样。若拿以上两部小说与《汤姆大伯的小屋》和《愤怒的葡萄》作一比较,则又显得更强调虚构性一些,因在后两部作品中,情节主要用以分别说明蓄奴制和移民之劳苦的。但后两部小说在侧重虚构方面堪与《天路历程》相比;而《天路历程》在虚构方面又可视为与蒙田的随笔一样^②。我们发觉,随着文学作品由强调虚构向着强调主题移动时,mythos一词往往越来越是指“叙述”而不再指“情节”了。

当一部虚构作品为突出某个主题而写或从主题角度对它进行解释时,它就变成喻世故事或阐释性的寓言了。所有正规的讽喻就其本身而言,都会令读者对其主题思想产生浓厚兴趣,但不能因此就如有些人常说的,对虚构作品进行任何主题式批评就会把它变成一种讽喻(尽管这种批评时而运用讽喻手段,这点下文将予以说明)。名副其实的讽喻是文学中的一种结构成分:它本身是客观存在,试图单单靠批评家的解释将它加到作品

① 弗莱原注:见R. S. 克兰:《情节观与〈汤姆·琼斯〉的情节》,刊在由他本人主编的文集《批评家与文学批评》(1952)从第616页起的几页。

② 班扬的《天路历程》虽用梦幻、寓言方式,但主题思想非常突出,而蒙田的随笔几乎像命题作文,主旨立意十分鲜明。

中去是办不到的。

再者,几乎每一种文明在其全部的传统神话中,总是把特定的一部分视为比其它部分更加严肃、更具有权威性,更富于教诲的力量,也更接近于事实真相。两千年来,我们的诗人既利用《圣经》又利用古典文学,但是对其中多数人说来,后者论权威性是无法与前者相提并论的,虽说就文学批评而言,二者均属于神话的范畴。这种经典式神话与伪籍式神话之间的差别,即使在原始社会业已存在,正是这一差别赋予经典神话以特别重大的主题意义。

现在,我们应讨论一下上文述及的一系列模式在文学的主题方面是如何表现的。在这一问题上,我们只能将自己的探讨更严格限定在西方文学范围内,因为我们发现,在古希腊、罗马虚构作品中,演变过程之缩短表现在主题方面尤为显著。

在虚构文学中,我们已发现有两个主要倾向:一种是“喜剧”倾向,使主人公与其所处社会打成一片;另一种是“悲剧”倾向,使主人公处于孤立地位。在主题型文学中,诗人可以仅仅作为个人来从事写作,突出其独立的个性和特有的观点。一般说来,这种写作态度创作出多数的抒情诗和散文、大量的讽刺作品、警句式诗文、对话牧歌^①或其它偶感之类的文章。这些作品中,抗议、抱怨、嘲笑和孤独(不管是苦涩还是宁静的)等情绪流露得频繁与否,与在虚构的悲剧模式中大致是相似的。诗人在主题型作品中,还可以担当自己所处社会的忠实的喉舌,意思是说,由于他并非向别的社会抒发情意,而他自己的社会中正潜藏着丰富的诗的知识并需要有表达的力量,于是便通过他的声音

① Eclogues。

获得弘扬。

这种创作态度所产生的诗歌具有最广泛意义上的教育作用：穿凿斧痕较重或突出主题的史诗、旨在诲人的诗歌和散文，以及像奥维德和斯诺里^①所编纂的收有神话、民间故事及传说的百科全书型选集都属之；这些选集中的故事虽是虚构的，但不管如何编排，搜集的动机是什么，都是抱有一定主旨的。若就这一含义去理解诗歌的教育作用，那么诗人的社会功能便鲜明地表现为主题思想。如果我们称孤立的个人所写的诗叫抒情诗，把社会喉舌的诗歌称作具有“史诗”倾向（这是与具有内在人物的更富“戏剧性”的虚构作品相比而言），那么也就能获得关于它们的某种初步的概念了。但是十分明显，我们在这里并没有按文类的意义使用这两个术语；可是必须按文类意义使用它们，所以我们立刻抛弃它们，分别改称其为“插曲式”（episodic）^②和“百科全书式”的作品。这就是说，诗人作为个人抒发情怀时，他往往选取不太连续的形式；当作为社会重任在肩的专门代言人表述时，他便会去寻求更加宏大的形式。

在神话这一层次上，传说超过实证，但是世人明显把歌颂神祇的诗人也当作一个神或神的替身在歌唱。他的社会功能便是按神灵授意宣示天启；他往往是个恍惚的狂徒，关于他的非凡本领流传着不少离奇的故事。俄耳浦斯的琴声能令树木折腰倾听；凯尔特族的吟游诗人和祭司等都用讽刺置敌于死地；以色列的先知能预卜未来，在这一层次上，诗人的想像力及独特的功能在于展现他为之代言的神灵。这通常是指他能显示神灵在某一

① Snorri Sturluson(1179—1241)，冰岛史学家、诗人。

② 指写松散的片断情节的。

特定场合的意志力,这时他处于一种极度“虔诚”或神灵依附于身的状态,人们从他那里获得神谕。不过,神灵通过他不仅是显示意志力,还及时道出自己的本性和经历,于是在一系列宣示的神谕基础上,一个神话和仪式的更大的体系便建立起来。从希伯来先知们宣示的神谕中,涌现出关于救世主的神话,就足以清楚说明这一点了。《古兰经》也为西方处在发展初期的神话模式提供一个历史的例证。神谕诗歌的一些地道的作品基本上都属于前文学和超文学性质,因此很难将其从原始宗教中离析出来。至于更晚近的例子,如北美印第安人于狂迷状态中获得的神谕,据说还构成他们文化中重要的部分,我们只能依靠人类学家去研究它了。

在上文的论证中,已隐含着两条颇为重要的原理。一条原理是,认为存在一个想象的总体,托付给整个诗人阶层去操作,这一总体想象汇聚成一个百科全书式的形式;如果某位诗人拥有充分的学识或灵感,便可由他一人来运用这一形式;否则就得由一个诗派或传统来驾驭该形式,但前提是该文化必须是论性质属同一的。我们发现,传说中的故事、神话及历史具有一种非常强烈的趋势要汇聚到一起,形成无所不包的集合体,尤其当它们如常见的那样,用一种传统的韵律来表达时。学术界认定,荷马史诗便是经过这样的过程形成的;而在散文体的《埃达》^①中,用诗体《埃达》的一些片断民谣按主题编排成相互关联的散文序列。《圣经》的历史显然也按照类似方式形成;而在印度,由于传播的过程更为从容,所以《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》这两部传统的史诗显然是在许多世纪中,犹如巨蟒吞噬绵羊一样,不

① *Edda*, 冰岛古代文集。诗体成书较早,散文体是由斯诺里整理改写而成。

断地拓展的。中世纪的例子有《玫瑰传奇》，是经第二位作者扩展成为一部百科全书式的讽刺作品的。在芬兰史诗《卡勒瓦拉》中，一切使其变得统一和连贯的成分，都是十九世纪再次整理加工的结果。我们不能由此便认定《卡勒瓦拉》这样一部完整的史诗是伪造的；相反，应当注意到，像《卡勒瓦拉》中那样的素材是十分方便于由后人去加工的。在神话的模式中，百科全书的形式便构成了圣典；在其它模式中，我们同样可望发现百科全书般的形式，它们在许多方面十分类似神话或《圣经》中的启示录，只不过日益接近于人间罢了。

另一条原理：虽然在每一种模式中都可能存在各种各样的插曲形式，但在任何一种模式中，我们都可赋予这些具体的插曲以特有的意义；插曲形式就如同胚芽，百科全书般的形式正是从胚芽中逐步发展而成的。在神话模式中，这种主要的或典型的插曲式产物便是神谕；神谕又逐渐产生一系列从属的形式，主要为训诫、喻世故事、警句及预言等。由这一切成分中，逐渐形成经籍或圣书，有的如《古兰经》那样，其成分是松散地凑合起来，有的则像《圣经》，不同成分经过认真编辑和排列。例如，《以赛亚书》可以分析成大量单独的神谕，包括三个不妨叫作焦点的核心，一个核心属于放逐前阶段，另一核心涉及放逐的过程，第三是放逐后的事件^①。对《圣经》的“资深批评家”并不是从事文学批评的学者；我们只能按自己的理解提出如下看法，即尽管历来人们把《以赛亚书》视为一个整体，但这种整体性质并不由于该卷经文出于一个人的手笔，而是因为它的主题是统一的，而

^① 指以色列人遭到亚述、巴比伦的入侵后，纷纷被俘流落异邦，后来才逐渐迁回故土。

且这一主题也正是整部《圣经》的主题的缩影,寓言般地反映了以色列的陷落、百姓被俘虏,及重又获得拯救的过程。

到了传奇时代,诗人和其作品中的主人公一样,都变成了人,神祇则撤退到天上去了。此时诗人的功能主要是回忆。按照历史时期开始时希腊神话的说法,“回忆”是缪斯女神的母亲^①,这些女神赋予诗人以灵感,但其程度已不及神祇向先知转达的神谕了——当然,诗人是竭力抓住与缪斯的这种关系不放的。在荷马史诗中,也许在更加原始的赫西奥德^②的诗篇,以及北欧英雄时代诗人们的作品中,都可见到许多事件诗人要靠脑子来记忆的。一长串国王和异族部落的名字、神话和神族宗谱、种种历史传说、含有民间智慧的谚语、不少禁忌、吉日和忌日、祛灾降灾的咒语,以及部落英雄的业绩,这一切还仅是诗人打开话匣子时能脱口而出的一部分东西。属于同一类的,还有中世纪游吟诗人和教士诗人,前者脑子里记住许多现成的故事,后者如高厄^③或《巡游世界》^④的作者,都力图把自己所知的一切都写进一部长诗或圣约中去。世人对这类诗歌中无所不包的广博知识投以神圣的目光,把这种关于人世间的知识看成堪与神祇知识媲美的东西。

传奇英雄的时代基本上是个游牧的时期,当时的诗人常常是到处流浪的。在希腊和凯尔特文学中,游吟的盲诗人是历来

① 缪斯九姐妹主宰文艺和科学,她们的生母是姆内莫辛(Mnemosyne),意为“记忆”之神。

② Hesiod,公元前八世纪希腊诗人,其长诗《神谱》叙述众神祇的谱系和彼此的斗争。

③ J. Gower(约1330—1408),英国诗人,是乔叟的朋友。

④ *Cursor Mundi*,三千行长诗,内容涉及《圣经》创世以后的圣徒行踪、传说、漂泊等等,十分庞杂。但是作者无从考查。

都存在的,古英语时期的诗歌表达了能以这种语言描述的最为凄凉的孤独感;到了中世纪,行吟诗人^①和讽刺诗人^②漫游于欧洲各地;但丁本人便是个被放逐的人。但若诗人定居于一地,那么他的诗歌便开始旅行了:民间故事沿着商旅的路线传播到各地去;民谣和传奇从大的集市捎带回来;或者像马洛礼那样,虽在英国写文章,却会告诉读者,他搞到手的那本“法国书”在讲些什么。在所有的虚构作品中,离奇的旅行是个永远写不完的题目;正是这种虚构,被但丁用作喻世故事写进他那部叫《神曲》的百科全书模式的长诗中去。这种模式的诗歌是一种容量极大的体裁,古希腊时代有,罗马基督教时代也有。

离奇的旅行这类作品的典型的插曲^③主题,最好是解释为圈定意识周界的主题,这种意识是指诗人遐思从一个世界驰骋到另一世界,或同时横跨两个世界。流放者的诗歌、《威西思》^④或旅行者的歌谣通常将回忆往昔的世界与现实生活的世界加以对照;而这些奔波于旅途的人可能是飘泊各地的游吟诗人、失意的情人或四海为家的讽刺诗人。一些幻想的诗习惯上都叫事件发生在五月的一个早晨,使实际生活的世界与梦幻中的世界形成鲜明对照。歌颂女性或神仙般优雅的启示诗则以“新生活”^⑤同万事皆由上苍安排的旧观念对立起来。但丁《地狱》篇开卷

① Troubadours,十一至十三世纪法国南部和意大利北部等地的行吟诗人。

② Goliadic satirists,指十二三世纪欧洲的生活放纵、用拉丁文写诗进行讽刺的吟游书生。

③ Episode,实指小说、诗歌等作品中一段自身完整的情节,许多段这样的小情节才促成全书的总体情节或主题。

④ *Widsith*,是约从七世纪流传下来的古英语诗,写游吟诗人威西思飘泊欧洲的见闻。

⑤ *Vita nuova*,拉丁文。

的几行诗句已明显提到百科全书式的伟大诗篇与流放诗和梦幻诗之间的亲缘关系。

高模仿时期的文学描写了更紧密围绕着宫廷和京城的社会群体,并且用一种向心的视角取代了传奇文学中的离心视角。像骑士探险、耶稣圣杯或上帝之城这样虚无缥缈的目标,变成了集权的象征,成为君主的标记、国家及国家信仰的图徽等。那个时期的百科全书式诗篇,如《仙后》^①、《卢索斯记》^②、《被解放的耶路撒冷》^③和《失乐园》等,都是集爱国思想和宗教观念于一体的民族史诗。《失乐园》中政治因素起到十分强有力的作用,个中原因是人所共知的,因而不难把它视为一部民族史诗。这部书跟《天路历程》一样,是英语文学中低模仿的开端,就其重要的一面讲,它叙述了普通人的故事。这类突出主题的史诗在侧重点上通常是明显区别于叙事诗的:在叙事诗中,主要兴趣集中在如何讲故事上,例如英雄时代的大多数史诗、冰岛传说和凯尔特传奇中的大部分,文艺复兴时期的长诗《疯狂的奥兰多》^④中相当的内容等,不过文艺复兴时代的批评家们指出,完全可能从主题角度去解释这首写奥兰多的诗。

高模仿作品插曲(或片断情节)的中心主题是写众星拱月或凝眸而望,像满朝臣僚注目于君王、审判厅所有的人注视原告或台下观众眼盯住演员,不论对待情妇、挚友或神灵,人们的目

① 英国作家 E. 斯宾塞(1552—1599)的长诗。

② *The Lusiad*, 葡萄牙作家路易·德·卡默恩斯(1524—1580)的诗篇,写葡萄牙传说英雄 Lusus 的后代及航海家伽马的险遇。

③ 意大利作家 T. 塔索(1544—1595)写十字军东征的史诗,1580 年问世。

④ 意大利诗人 L. 阿里奥斯托(1474—1533)的长诗,部分内容写奥兰多对安格利卡的爱情。

光中也多少含有上述场合的成分。因为写高模仿作品的诗人犹如卓越的廷臣、顾问、牧师、演说家或礼仪大师；而高模仿出现的时代，固定的剧院已作为虚构艺术的主要场所而享有盛誉。莎士比亚在自己的戏剧中，非常克制，讲究分寸，所以本人的个性不留下蛛丝马迹，可是这种情况不大可能发生在像本·琼生这样的戏剧家身上，因为他对剧本中突出主题抱有浓厚兴致。一般说来，高模仿诗人往往就与社会首领或神祇头目的关系来思考自己的功能，突出首领的主题构成了他虚构模式的核心。宫廷诗人把学识献给朝廷，毕生热衷于繁文缛节：他所受的教育都用以侍奉君主，其对朝廷的情义达到顶峰，把自己与朝廷的和谐视为美事一桩而对之望眼欲穿。宗教诗人心目中的形象则是生命的心灵，正像英国玄学派常常表现的那样；不过他们也可能在礼拜仪式中找到值得自己孜孜追求的形象。十七世纪西班牙等大陆国家的耶稣会士的诗歌，和英国克拉肖^①的相应的诗作，都具有十分强烈的偶像崇拜的独特性质；赫伯特^②也一步步地将读者引进了可见到的“礼拜堂”。

高模仿阶段文学中的柏拉图主义是很适应该模式的。文艺复兴时期大多数人文主义者都深深感到杂谈录(symposium)和对话体(dialogue)的重要性，二者分别反映了精英文化社会的侧面和教育的侧面。此外，还流传一种十分广泛的观念，即认为诗歌的各种含义就性质而言代表着一种形式、样板、理想或典范。锡德尼曾说：“自然的世界是用黄铜构成，而诗人传达的仅是一

① R. Crashaw(1612? —1649),英国玄学派诗人。

② G. Herbert(1593—1633),同一派诗人,其《礼拜堂》收进了他几乎全部的宗教诗。

个黄金世界。”他接着解释,黄金的世界并非某种与自然脱离的东西,而是“事实上的第二自然”:是事实或实例与典范或训诫的统一。在艺术和批评领域中通常叫作“新古典主义”的东西,若用我们的话说,主要是应认识到,诗歌的各种含义反映了自然的真正形式,并认定这一真正形式即是理想。

至于低模仿,由于其虚构形式十分突出社会中的个人,故与神话之间只有一点类似之处,那便是低模仿是一种个人的创造行为。它所产生的典型的结果是“浪漫主义”,浪漫主义大大地突出了主题思想,于是便偏离其同时代的虚构的形式,形成自身截然不同的东西。《海皮里翁》^①和《傲慢与偏见》虽属同时代的作品,但促使两位作家创作它们的必要素质却相反得出奇,仿佛在低模仿模式中,虚构与主题二者之间的界限要比在其它模式中更加鲜明。这种相反的写法在一定程度上是对头的,因为低模仿的特征便在于主观与客观、精神状态与外界条件、个人情况与社会或物质情况之间都存在着反差。在浪漫主义时代,强调主题思想的诗人变成了传奇时代那种虚构主人公般的人物,他们超凡入圣,生活在比自然秩序更高、更富想象的经验秩序之中。他们创造了自己的世界,在这个世界中,上文已谈及的虚构传奇的许多特征再度呈现。浪漫主义诗人通常都抱泛神论思想,与自然处于一种和睦关系,当真正的邪恶袭来时,他们简直是无懈可击的。一种与早期虚构传奇相呼应的倾向,同样反映在“浪漫主义苦闷”中的施虐狂和凶恶形象中,那便是把痛苦和恐惧转变成某种形式的快感。这个时期的百科全书般的倾向反

^① *Hyperion*, 济慈 1818—1819 年间写的诗篇,第一稿为纯粹的叙事,二稿改用寓言方式,但均未完成。内容写海皮里翁与同族内其它神的倾轧。

映在力图构筑神话型的史诗上,这类史诗中的神话显示了人们心理的和主观的精神状态。《浮士德》,尤其是它的第二部,堪称是完美无比的典范之作;布莱克的预言诗、济慈和雪莱的神话诗,则是英语文学中最为著名的代表作。

这一时期强调主题的诗人的兴趣集中在自身,故未必会超越自我中心主义,可是由于他们写诗的技巧以个人为基础,因而又含有遗传和心理的因素。他们运用生物学方面的隐喻;将有机物与无生命或机械的东西进行对比;从社会的角度,思考天才与凡人之间的生物学差异,在他们看来,天才是粒生机充沛的种子,而众多凡人犹如不会发芽的种子。他们作为个人直接面对自然,并且与大多数前辈不同,总爱把文学传统看作为个人亲身经验的等而下之的代替品。浪漫主义诗人颇像低模仿喜剧中的主人公,在社会中显得咄咄逼人,认为拥有创造力的天才才能产生权威,而天才对社会的影响是革命性的。浪漫主义批评家也常常把各种诗歌理论变成了颂扬个人伟大的修辞理论。插曲(片断情节)的中心主题是要分析或表现主观的心态;学界一般都认为,这种主题标志着卢梭和拜伦时代文学运动的特征。浪漫主义诗人认为若与前辈相比,自己更易做到写个人的内容,表个人的态度,并在形式上运用较长的篇幅。华兹华斯把如此多的短诗收进《序曲》,颇类似古代原始民歌汇聚成史诗,这一事实标志着一种具有一定意义的技巧创新。

步浪漫主义诗人后尘的作家,如法国的象征主义派诗人,一开头就显示一种嘲讽的姿态,鄙弃充斥于商品世界的作品,认为它们吞吞吐吐、含义暧昧;他们抛弃花哨的辞藻、道德判断及落后部落才有的种种偶像,将自己全部精力用在履行诗歌创作者的文学职能上。我们曾说过,写讽刺虚构作品的作家唯一考虑

的是工匠般的技巧；讽刺文学时期突出主题的诗人也宁愿把自己视为工匠，而不是创造者或“未获承认的立法者”。即是说，他们对表现自身个性的要求是最低限度的，而对完善艺术的要求则是最大限度的——叶芝关于诗人戴着面具的理论便是以这种对比作为基础的。叶芝在其最佳作品中，堪称是献身诗歌的精灵、圣徒和隐士。福楼拜、里尔克、马拉梅、普鲁斯特尽管方式很不相同，都是“纯粹”的艺术家。因此，片断情节的中心主题是纯粹的但一瞬即逝的幻象、审美中超越时间的顷刻、兰波的“灵光”^①、乔伊斯的顿悟、德国现代思想的“瞬息”^②，以及像象征主义和意象主义等术语所包含的那种非说教性的启示。

用上述种种片刻的情景与往昔历史^③所展示的巨幅全景作比较，乃是百科全书倾向的重要主题。在普鲁斯特的小说中，东一处西一处地偶尔重复某些经历过的事，从而超越时间创造出永恒的顷刻；在《为芬尼根守灵》一书中，把整部历史表现成一场与神灵显现截然相反的巨大噩梦。艾略特的《荒原》和弗吉尼亚·沃尔夫的最后一部也是最深刻的作品《幕间》，规模虽较小却依旧保持着百科全书倾向，两部作品共同之处（这点尤令人吃惊，因为二书再无任何相同的地方）在于都意识到整个文明的进程与揭示其意义的闪光的重要片刻之间形成鲜明对照。正像浪漫主义诗人认为可以作为个人用连续形式写作一样，一些主张诗歌基本上也可用不连续形式的批评理论，同样断言讽

① J. A. Rimbaud (1854—1891), 法国诗人。

② Augenblick。弗莱原注：里尔克在《致俄耳浦斯的十四行诗》(II, xii) 中所提到的“认识”(Erkennung)是个较清楚的例子，也说明了关于主题发现或认识的观点(第52页，参阅第302页)。

③ Temps perdu, 法语，意为消逝的时间。

刺模式是合理的。诗歌既是百科全书式,却又运用不连续形式,这种技巧听起来矛盾,但跟与之相反的华兹华斯诗品一样,倒是预言着一种新模式即将来临的技术创新,运用类似技巧的有《荒原》及艾兹拉·庞德的《诗章》。

这种技巧的细节处理也适合于主题讽刺的总的套式。讽刺采用的方法是指东说西,意在言外,这一点马拉梅在关于直接陈述应予避免的学说中已经提到了。仅仅将两个形象摆在一块,不说明它们之间是什么关系,这种避免判断的做法,跟努力避免演说般的夸夸其谈,是完全一致的。摒弃顿呼法^①和其它类似的手法,因为它们包含了当面称呼,也属同一道理。一项研究^②甚至曾证明,在讽刺模式中定冠词的使用大见增多,据说这种用法与含蓄的意义有关,旨在使同一圈子中的人领会令人困惑的讽刺外表所掩盖的真正意义。

我们上文提到讽刺向神话回归的现象,其实与之相呼应的还有另一现象,即讽刺技巧呈现向神谕回归的趋势。这种趋势常常伴随以历史循环论,因为循环论有助于说明回归观念之合理性,而出现这种理论正是讽刺模式的一种特有现象。我们可以举兰波及其“使一切神志错乱”^③的话为例,他说此话的目的,是为使自己成为替人类盗取天火的普罗米修斯的化身,并恢复躁狂与占卜之间那种古老的神话般的联系。另一例子是里尔克,他毕生都在聆听附在自己身上的神谕的声音。还有尼采的例子,他宣称人的身上出现一种新的神力,这种看法由于掺杂以

① *Apostrophe*, 指在叙述中忽然对不在场的人或对无生命的东西发出直接的呼语,如莎士比亚剧中所说“脆弱啊,你的名字就是女人!”

② 弗莱原注:见 G. R. 汉密尔顿爵士的著作《泄露隐情的冠词》(1949)。

③ *Dérèglement de tous les sens*, 法文。

人与神同时重现的理论,因而显得混淆视听。更可提到叶芝,他告诉我们:西方历史循环将结束一个周期,新的古典周期即将开始,莉达和天鹅^①必将取代鸽子和圣母。最后,乔伊斯曾提出类似维科^②的历史理论,认为我们所处的时代充满挫折,是一片末日即将临头的景象,因而很快就会回归到特里斯坦^③以前的时期去。

至于从上述考察中可以作出哪些判断,其中之一显然便是当今的许多批评观念都局限于一定历史背景之中。在我们的时代,一种褊狭的讽刺风气正方兴未艾,它在文学中处处寻找绝对的客观性,不再从事道德判断,专门追求纯文字技巧及其它类似的价值。浪漫主义也具有褊狭倾向,即到处寻找天才,证明伟大人格是存在的;这种倾向虽更为过时,却依然在盛行着。主张高模仿模式的也有一帮迂腐学究,其中有些人至今还在试图照搬十八世纪甚至十九世纪的理想、规范的形式。由此可见,仅仅从一种模式中抽象出来的批评标准,没有一套足以概括关于诗歌的全部真理。

另一种普遍倾向也值得注意,即每种模式总是竭力反对父辈的模式,并或多或少要求回归到祖父辈模式的某些标准上去。

① 见叶芝诗篇《莉达与天鹅》。叶芝认为,西方历史每二千年循环一周,圣母和鸽子标志过去二千年的开端,莉达和天鹅将标志今后二千年(新的古典周期)的开始。在古希腊神话中,宙斯化为天鹅,终于接近莉达,与她成婚。

② G. Vico(1668—1744),意大利哲学家、史学家,认为人类社会盛极必衰,兴亡轮回。

③ Tristram,中世纪传奇英雄,早在1300年,关于他与伊索德的爱情悲剧故事已在英国广为流传,马洛礼和阿诺德都以此为题材写过作品;在欧洲大陆,瓦格纳的同名歌剧最享盛名。

例如,高模仿时代的人文主义者普遍地都鄙视那些创作中世纪传奇的“胡编乱造者”(斯宾塞笔下的 E. K.^①如此称呼他们)。但是,正如我们在锡德尼作品中所见到的,这些人文主义者总是孜孜不倦地说明诗歌利用原始神话这一点具有重大社会意义,因而完全是合理的。他们往往把自己视为关于自然秩序的世俗先知,在社会秩序和自然法则允许的范围内,像预言诗人那样,在社会事务的重要关头作出反应。那些浪漫主义者,即低模仿时期强调主题思想的诗人们,则坚决抵制前辈所遵循的顺应自然的方法,力图回归到传奇的模式上去。

在英国文学中,浪漫主义的标准大体上是由维多利亚时代的诗人继承的,从而确保了这一模式的连续性;从1900年左右起(法国文学则要早几十年),开展了一场旷日持久的叛离浪漫主义的运动,这标志着文学向讽刺模式转移。这种新模式的特点是热衷于搞小圈子、追求玄奥的东西,并怀念旧日贵族情趣,后者助长了艾略特的保皇主义、庞德的法西斯主义及叶芝作品中崇拜骑士精神等十分不同的现象,以上种种都一定程度地反映了向高模仿标准的回归。诗人便是朝臣,诗歌应效力君王,文人雅士或社会精英至为重要,这些高模仿观点都反映在二十世纪的文学中,尤其见诸马拉梅、格奥尔格^②到里尔克一脉相承的象征主义传统的诗歌。这一倾向中间即使存在例外,也并不像乍看起来那么特殊。费边社在萧伯纳刚加入时,是个相当玄奥的团体,曾博得叶芝的青睐;可是当后来费边社会主义形成为一

① E. K. 是为斯宾塞的诗篇《牧童的月历》(1579)写序言的人,但关于此人的真实身份历来有争论。

② Stefan George, 德国诗人。

场群众运动后,萧伯纳无可置疑地最后也沦为一名饱经挫折的保皇主义者了。

再者,我们还发现,西方文化的每个时期都明显地利用了最接近自己模式的古典文学:中世纪时荷马史诗的几种译本都带有离奇幻想成分;高模仿模式效法维吉尔的史诗、柏拉图的会饮和奥维德的典雅爱情;低模仿作品中反映了古罗马的讽刺;于斯曼的作品《逆流》^①中的讽刺成分则可能参照了拉丁晚期的作品。

我们在考察虚构文学的各种模式时,还发现诗人从不模仿超越自己作品内容的“生活”。在每一种模式中,他们都把同样的神话形式强加于自己的内容,只不过对这种形式作点不同的改变而已。同样,在主题模式中,诗人也是将一种文学形式强加到自己思想上,却从不模仿思想。人们无法理解这类现象,便会产生一种谬误,对这类谬误我们笼统地称作“存在的投影”^②。当一个作家发现自己最擅长于写悲剧,那么他的作品必然充满忧郁和灾难,在最后几场戏中,又都有几个人物在台上大谈命途多舛、劫数难逃。这种伤感部分地体现了悲剧的主旨,可是专门写悲剧的作家反而感到自己是在阐释一种最最深刻的哲学;当人们问他自己的人生哲学是什么时,他也会诸如此类地侃上一番。相反,专门写喜剧和大团圆收场的作家,便会令笔下的人物在全剧结束时向观众大谈上帝的慈善,奇迹会喜出望外地降临,我们都应庆幸并感激生活中的侥幸。

① J. K. Huysmans(1848—1907),法国作家,《逆流》(1884)是他最重要的作品,带有现代派文学的特点。

② Existential projection。

悲剧和喜剧十分自然会投影(可以这样说)到哲学之中,并分别形成宿命论和神佑说。托马斯·哈代和萧伯纳都在1900年前后进入创作盛期,二人又都对进化论深感兴趣。哈代以悲剧见长,他看待进化论的角度是一种坚忍克己的社会改善的信念、叔本华的内在意志,以及认为生活中埋伏着不测灾祸,任何人都可能沦为牺牲品。善于写喜剧的萧伯纳则把进化论视为具有创造性,会导致革命的政治,促使超人的来临,并通向元生物学^①所概括的现象。然而十分清楚,哈代和萧伯纳都不是什么厚实的哲学家,二人的荣辱沉浮完全取决于他们在诗歌、小说及戏剧上的造诣。

同样道理,每一种文学模式都逐渐形成自身“存在的投影”,神话体系投影为神学,意思是说,神话时代的诗人通常都视神话为实有其事,并相应地形成自己的诗歌结构。传奇文学使世界上充满了十分离奇又往往是见不到的人物或力量,包括天使、恶魔、鬼怪、具有神力的鸟兽,以及像《暴风雨》和《柯摩斯》^②中出现的那些自然界的精灵。但丁可以不假思索便动用这种模式从事创作,因为基督教教义所确认的神灵,他一概接受,而不再过问其它的了。但是对于一名像叶芝这样兴趣已集中到传奇技巧上的后来的诗人,诸如这些神秘的生灵是否“果真存在”或其中哪些存在等问题便会提出来了。高模仿模式主要推出一种关于理想形式的准柏拉图哲学,例如斯宾塞在颂诗中所描述的爱与美,或在《仙后》中赞扬的美德;低模仿则主要推出一种关于有机界起源和成长的哲学,歌德便属一例,这种哲

① Metabiology,指建立在生物学基础上的认识论。

② 弥尔顿的一部假面剧,1634年公演。

学在一切事物上都发现统一和发展的现象。讽刺的“存在的投影”大概便是存在主义本身；讽刺之向神话回归，不仅伴随上文曾提及的历史循环理论，而且在更晚的阶段还呈现出对神圣哲学和教理神学的广泛兴趣。

艾略特先生将诗人区分为两类：一类是替自己创立一种哲学，另一类则照搬业已存在的现成哲学；艾氏并提出如下观点，即对大多数诗人说来，后一种方针更为可取，或至少更有把握。这一区别基本上仅是低模仿模式和讽刺模式这两派侧重主题的诗人具体做法间的不同。像布莱克、雪莱、歌德和维克多·雨果这样的诗人，由于受到他们创作模式的传统的制约，只好就各自的意象提出自创的观念；而上一世纪的诗人们所接受的传统和制约则与他们有所不同。尽管如此，如果笔者在这里就诗歌中形式与内容关系所提出的观点可以成立的话，那么诗人不管做什么，都仍会面临一些十分相似的技术问题。

自从亚里士多德以来，批评界一直认为文学基本上是一种模仿，并可区分为“高级”形式和“低级”形式；前者指史诗和悲剧，写的是统治阶级的人物；后者仅限于指喜剧和讽刺，更多涉及类似你我的人物。笔者希望，本篇论文中所提出的涉及面较广的框架将向批评界提供一个有助益的背景，根据它来阐述柏拉图那些关于诗歌的既不同又显然相互矛盾的评论。《斐德篇》基本上视诗歌为神话，从而构成柏拉图关于神话方法的评论；《伊安篇》集中论述吟游诗人也即史诗吟诵者的形象，从而阐明诗歌既具百科全书规模又属纪念文献的观念，这些观念是传奇模式所特有的；《会饮篇》是介绍阿里斯托芬的，采用了多半是最接近柏拉图本人观点的高模仿规范。《理想国》结尾处

那段著名的论述变成了攻击诗歌中的低模仿成分的争论;《克拉蒂勒斯篇》^①则向我们介绍了讽刺的技巧,如语义含混、字句联想、双关语,还有一些参考资料,现在批评界正在重新利用,借以研究讽刺模式的诗歌——这一派人对讽刺作了进一步的琢磨,便自称为“新”批评。

另外,上文提到有些文学作品侧重虚构,另有一些则突出主题,其实这种差别是与贯穿于整部批评史中的两种不同的文学观相呼应的。这两种文学观便是:审美的还是创造的,亚里士多德的还是朗吉努斯^②的,把文学视为产品还是过程。在亚里士多德看来,诗是“工艺”^③,即供审美用的人工制品:亚氏作为一位批评家,主要兴趣在于寻求更为客观的虚构形式,构成他中心观念的便是净化说。净化意味着观众既超脱于艺术品本身,又超脱于作者。“审美距离”一语如今已为批评界普遍接受,其实这话纯属多余,因为在任何出现审美理解的地方,都存在感情和理智的超脱。除了悲剧外,亚里士多德并没有就诸如喜剧或讽刺等其它的虚构形式提出净化原理,因而迄今也未见有人提出。

在侧重主题思想的文学中,作者与读者之间的外在关系变得更加突出,此时怜悯和恐惧的感情不是被净化,而是郁结在读者的内心。在净化过程中,这两种感情是由于附着到客体上去而被排除的;可是当读者作出反应时心中郁结着这两种感情,它们便会不附着于对象,而思想始终处于一种期待的状态中。我们曾见到过无缘无故而恐惧的情况,这是一种还不知究竟恐惧

① 柏拉图的一部对话录,Cratylus 是与苏格拉底同时代但较年轻的学者。

② D. C. Longinus(213—273),古希腊新柏拉图主义哲学家、美学家、修辞学家。

③ Techne,希腊文,意为“手艺”、“技巧”。

什么东西的心理状态,此时人们是作为焦虑或担心怀着恐惧的,用焦虑一词多少显得勉强,我只是想说明读者的感情如何从《沉思者》^①的快感转到《恶之花》^②的痛苦。在通常的快感领域中,会涌现崇高的观念,这时严厉、阴郁、壮观、忧郁甚至恐吓却都变成了离奇的或“沉思者”的那些感受的源泉。

按同样道理,我们把没有对象的怜悯解释为充满想象的泛灵论,即在大自然的任何地方都能发现人性,这种泛灵论还将传统上与崇高相对应的“美”包括在内。美丽的东西与小巧之间的关系,跟崇高与巨大的关系是相同的,美感又总与精巧和微妙密切联系在一块。英国民间故事中的仙女变成莎士比亚作品中的芥末子^③和德雷顿笔下的毕格威根^④;叶芝的泛灵论则与他感受到的“许多精巧可爱的东西”和他在《驶向拜占廷》一诗中那只玩具鸟的形象存在着联系。

正如同净化是亚里士多德探讨文学时的核心观念一样,心醉神迷^⑤是朗吉努斯探讨文学时的核心观念。朗氏所指的是一种心有灵犀、情愫相通的境界,这时读者、诗篇和诗人自己(有时诗人也参与,至少理想上应如此)交融成一体。我之所以提及读者,是因为朗氏的观点主要指对主题思想或具个人特色的反应;其实他的观点更适用于抒情诗,正像亚里士多德的净化说更适用于戏剧一样。尽管如此,通常对研究方法的分类有时并

① *Il Penseroso*(1632),弥尔顿的诗作,描写勤学、沉思、悲剧、史诗、音乐赋予人的快感。

② *Fleurs du Mal*(1857),波德莱尔的一部著名诗集,甚至把阴暗丑恶的社会比作一具蛆虫成堆的兽尸。

③ 莎剧《仲夏夜之梦》中的一个小神仙。

④ M. Drayton(1563—1631)诗篇《宁菲尔达》中的小精灵。

⑤ *Ecstasis*,拉丁文,指神魂超拔。

不正确。正如艾略特先生所言,在《哈姆莱特》一剧中,主人公迸发的激情对观众说来过分强烈了;我们从艾氏这一精辟见解中,无疑应作出如下的正确结论,即最好将《哈姆莱特》看作是一出描写焦虑或忧郁这种情绪本身的悲剧,而不纯粹是亚里士多德所说的对行动的一种模仿。与此相反,《黎西达斯》^①一诗中感情投入不足,所以包括约翰逊在内的一部分学者认为这是该诗的一处瑕疵,可是正确的论断当然应是这样的:我们在阅读《黎西达斯》时,跟读《力士参孙》^②一样,要用净化观点,直到耗尽所有的激情。

① 弥尔顿缅怀英年早逝的挚友的悼诗。

② 弥尔顿诗,写参孙复仇的悲剧。

论文之二

Second Essay

伦理批评：象征的理论

Ethical Criticism: Theory of Symbols

(论文之二)

伦理批评：象征的理论

引言

由于诗学缺乏一整套术语^①，因而出现了不少问题，其中有两点需要我们格外注意。上文已提到，我们还没有现成术语可用来指称文学艺术作品，这件事令人感到非常为难。虽说可以乞灵于已作古的亚里士多德的权威，用“诗”^②这个词指一部作品，可是按我们今天的习惯，诗必须是用韵律写成的。倘使说《汤姆·琼斯》也是一部诗，这简直是在糟践我们日常的语言。一些伟大的散文体作品能否在更广的含义上堪称为诗章？对此问题人们虽可加以讨论，可是答案仅在于采用什么定义人各有偏爱罢了，如果在为诗歌下定义时也按价值评判那套办法（譬

① 弗莱原注：恢复使用修辞学的技术语言不仅会向我们提供有用的术语，而且在许多情况下还能使那些连同其名称一并已被世人遗忘的观念重获生机。诚然，正如萨缪尔·勃特勒所说，“……修辞学家的全部规则仅仅教会人们去命名其工具”，但是倘使批评家无力命名自己的工具，那么这个世界就不会承认他的本领具有什么权威性。如果一名技工整天生活在这样或那样的小玩意的天地中，我们的汽车坏了也不应该托付他去修理的。

② 希腊词 *poēma* 指创作。

如问“我们所说的诗究竟指什么东西呢？”言下之意是，诗必须是配得上称作诗的东西），那么只能徒然增加混乱。同样，自古以来认定韵律高于一切的庸俗见解，也就必然会赋予 prose（散文的）一词以单调乏味的含义，赋予 prosaic（散文体的）一词以枯燥、平庸、陈腐等意义。就笔者而言，我是经常按举隅法^①运用“诗”及其派生词的，因为 poem 等词很简短；但是有时举隅法会把读者搞糊涂，我只好请他们将就一点，接受类似“假设性的言语结构”等啰嗦说法。

另一点涉及“象征”（symbol）一词的用法，在这篇论文中，它是指可以从文章中离析出来供批评家研讨的文学结构的单位。词、成语或形象在使用时带有某种特殊的参照物的（象征通常即指特殊的参照物），都叫做象征，这时它们在文学批评的分析中成为可加区别的成分。就这个意义讲，那么甚至作家拼写其单词所使用的字母也构成了他象征体系的一部分：只有遇特殊的场合（如头韵或方言拼写）才能把这些字母离析出来，然而我们仍然知道它们代表着发音。按照这一定义，我们便可说：文学批评这个整体一开始便应将这象征系统化，而且基本上就等于是把文学象征加以系统化。由此可见，还必须运用其它一些词，来对不同类型的象征加以分类。

因为不同类型是必然会存在的：文学批评不可能是一种单一的或仅在一个层面开展的活动。人们对一部伟大的文学作品越是熟悉，对该作品含义的理解便越加深刻。再说，这种理解的加深是针对作品本身而言，决不是给作品额外添加许多东西。必然的结论看来是，一部文学作品总包含着多种多样或一整系

① Synecdoche, 指以局部概括整体或以整体喻指局部的修辞格。

列的意义。但是,尽管在中世纪时,关于字面的、比喻的、道德的和天谕(anagogic)的意义的一套准确观念已从神学中照搬过来并运用到文学中,从那时以来,批评界很少认真对待上述结论。今天,另有一种倾向占了上风,即认为文学意义的问题是次要的,仅从属于象征逻辑和语义学的问题。下面笔者将努力摆脱象征逻辑和语义学这两门学科,独立地探讨文学现象,我的根据是,从何处去着手寻找关于文学意义的理论呢?显然只能从文学内部。

关于多重含义或如但丁所说的“多义”的原理,如今已不再是空洞的理论,更不是一种已破除的迷信,而早已成为公认的确切事实了。足以确证这一事实的是,现代文学批评中有好几个不同流派同时在发展,它们在进行分析时各自选用了不同的象征。现代研究批评理论的学者们所面对的是:一批修辞学家,大谈 texture(纹理)^①和“正面攻取”;一些偏重历史的学者,只探讨传统和史料;一批运用心理学和人类学资料的学者;还面对亚里士多德学派、柯勒律治派、托马斯主义者、弗洛伊德派、荣格派、马克思主义者,以及研究神话、仪式、原型、隐喻、语义含糊和有意味的形式的批评家。从事文学研究者要么承认多项含义的原则,否则便从众多学派中选择一家,然后去努力证明其他流派均非正统。承认多项含义符合治学之道,可促使学术的进步;追随一派则是书呆子的做法,只会叫我们从许多目标中做出选择,当今最令人瞩目的就有幻想的学识即神话批评、热衷争论的学识

① 该词一般译为“肌质”。但弗莱在《文学手册》中指出:根据新批评派的说法,texture指事件、形象、语气、风格、音步、韵律等的区别于structure(结构、构架)的所有细节,这种分析集中于作品的表面而不是其形式或实质。

即历史批评,以及微妙的学识也即“新”批评。

我们一旦承认多项含义的原则后,可以仅仅停留在一种纯属相对的和多元论的立场上,或者就进一步,考虑这样一种可能性,即客观上存在的若干种行之有效的批评方法,用一种单一的理论便可将它们都概括入内。但是这并不是说,就像中世纪四层次图式所提示那样,也可按一种等级的序列来排列所有的含义;因为按那种图式,最低的等级是属于初步的,如拾级而上,人们的理解便会越来越微妙和纯粹。笔者在此处仅为了方便才使用“层次”一词,不要认为这表明我深信入了文学批评之门后,也存在一系列的等级。另外,对于多项含义的观点一般还都需有一点保留,即应认识一部文学作品的意义乃是一个更大整体的一部分。在第一篇论文中,笔者已指出:文学作品的三大成分之一是“含义”或“要旨”,即 *dianoia*; 第二是“叙事结构”,即 *mythos*; 最后是“人物刻画”,即 *ethos*。因此,最好不要单纯只考虑一系列的意义,而要考虑一系列的语境或相互关系,使整部文学作品都能纳入其中,而每一个语境都各有自己独特的叙事结构、人物及含义。我称这些语境或关系为“阶段”(phases)^①。

字面和描述的阶段:象征是母题^②和符号

每当我们阅读什么文章时,我们总会发觉自己注意力同时向两个方向移动着。一个方向是外向或离心的,这时我们不断

① phases(或译为“相位”),指文学作品的五种语境或关系,即字面的、描述的、形式的。原型的和总释的五个层次。该词还另有所指。参见书末《重要术语表》。

② Motif。弗莱原注:这是指象征在一部文学作品中作为一个单元的侧面。

地摆脱读物,从个别的词语去留意它们所指的事物,或是在实践中去回忆词语与其指称之间的传统联系。另一方向是内向或向心的,这时我们总想从词语中引申出一种由它们构成的更大的言语模式。在两种情况下,我们接触的都是象征,但是当我们在一个单词上加上一个外在的意义时,这时除了原有的文字符号外,我们心目中还出现由该符号所表现或象征的事物。实际上,我们脑子里经历一系列这样的象征:文字符号 cat(猫)是写在白纸上的三个黑色记号,它们代表一连串噪音,这串噪音勾勒出一个形象或记忆,形象或记忆使我们想起一次经历,这一经历涉及一只会咪咪叫的小动物。作如此理解的象征在这里可叫作符号,也即言语单元,它们根据语言具有的约定俗成和任意性的原理,代表着或指称着符号以外的一些东西。可是当我们努力想掌握词语的语境时,cat 这个词便变成一个更大的意义整体中的一个成分。它主要并不是某个东西“的”象征,因为就这方面而言,它并不描述猫,而仅使你联想起猫而已。我们甚至很难断言,说这个词毕竟代表了作者之所以在稿纸上写上它时的部分意图,因为当作者一旦定稿后,他的意图便不再作为一个独立的因素存在了。按内向或向心方向理解的言语成分作为整个言语结构的一部分,便都是象征,其实不过是字面的言语成分,或成分的单位。(字面一词务必切记在心。)我们不妨借用一个音乐中的术语,也称这类成分为 motif(母题)^①。

① 据 J. A. 卡登在《文学学术语词典》(1977)中解释, motif 是一部文学作品的主导思想之一,属于该作品中心主题的一部分,由一个人物、一反复出现的形象或一个文字型式构成。而按弗莱在本书中自己的解释,指文字作品的言语结构内部互相关联的一个组成部分,是“象征”的一个方面,与“符号”相对。

在任何阅读过程中,这两种理解方式都是同时发生的。我们不可能在一定的上下文中读到“猫”这个词而不在脑中闪现这种叫猫的动物;同样,也不可能在见到“猫”这一孤零零的符号时而不想了解它出现在什么语境中。但是言语结构是可以按照其含义的最终方向属于外向抑或内向来进行分类的。在描述性或论断性的文章中,其最终方向是外向的。这里,言语结构旨在表述一些对它说来是外在的事物,而对该结构的评价是根据它表述外在事物是否精确来确定的。客观现象若与言语符号一致,便可说是真实的;缺乏一致性,则属虚假;两者之间若缺乏联系,就成了废话,也即自身不产生含义的光秃秃的言语结构了。

在所有文学性的言语结构中,意义的最终方向是内向的。在文学中,外向意义的标准是次要的,因为文学作品并不自称要去描述或作出论断,因而无所谓真,无所谓假,但也并不等于唠叨废话,至少不像在说“好的胜过坏的”这种堪称十足废话的赘述。恐怕最好还是称文学的意义是假设性的,“imaginative”(富于想象的)这个词通常的含义,部分便是指与外在世界的一种假设的或推断的关系。这个词应与另一个词“imaginary”(假想的、虚幻的)区别开来,因后者往往指一种其论断不可能实现的论断性言语结构。在文学中,事实和真相的问题是从属性的,更主要的目的是要为自身创造一个词语结构;同样,象征的符号价值也属次要,更重要的是应把它们看作一个由若干相互关联的母题形成的结构。只有当这样一种独立自主的言语结构出现后,我们才拥有文学。如果缺乏这种独立的结构,我们拥有的仅是语言,也即作为工具使用一些词语,去帮助人们有意识地完成或理解其它的事情。文学是语言的一种特殊形式,正像语言是交际的特殊形式一样。

为什么要创造文学的结构呢？其理由显然是：在内向意义也即自成一体的言语格局这一领域中，人们才作出涉及快感、美感等情趣的反应。对一种（不管是否属于词语的）超脱的格局进行遐想沉思，这显然便是我们美感的和伴随它产生的快感的主要源泉。这样的格局最容易激发人们的兴趣，这一事实是任何跟词语打过交道的人都很熟悉的，从诗人到茶余饭后的聊天者概不例外；这些聊天的人抛开论断是非的高谈阔论，营造一种充满词语错综关系的自成一体的结构，这叫作笑话。我们经常遇到如下的情况，即像富勒^①和吉本^②的历史著作原先都是如实描述的文章，但当它们关于史实的陈述已失去价值后，由于其“风格”或语言格调饶有兴味，依然流传下来了。

按照古老的观念，诗歌的目的在于使人们既获得娱乐又受到教诲；今天听起来，将两者分开显得挺古怪，因为我们平常并不感到一首诗在对我们产生两种不同的功能；但若将这一观念与象征系统的两个侧面联系起来，我们便立刻就明白了。在文学中，娱乐先于教诲，或可以说，现实原则从属于快感原则。而在论断性的文章中，两个原则顺序却颠倒过来。当然，在任何著作中，两个因素都是无法排除的。

文学中并不存在既定目标，非叫作家描述得精确不可，这一特征尽人皆知，至关重要。有人也许会认为，作家在写历史剧时，对自己主题所涉及的史实再清楚不过，无充分理由是不会去篡改它们的。谁也不会否认，文学中的确存在这种充分的理由。这些理由是明摆着的：史学家虽对史实作一定的选择，但若据此

① Thomas Fuller(1608—1661)，英国史学家。

② Edward Gibbon(1737—1794)，英国史学家。

揣度,说什么他为了使文章结构更加匀称才作了篡改,那就等于为诽谤开脱了。有些人声称,像神学和玄学这些类型的文章结构就其最终含义讲是向心的,因而必定是反复陈述的(“纯属字面的东西”)。我对这种说法并无意见,不过在文学批评中,我们都应把神学和玄学文章列为论断性的,因为它们不在文学范围之内,而任何从外部来影响文学的东西都会在文学中产生一种离心的倾向,不管它促使你去追究最终本质还是怂恿你胡说八道。同样清楚的是,在文学的不同形式中,人们获得的娱乐与所受的教益(也即对现实的清醒认识)二者之间的比例都有所不同。例如,悲剧给人的现实感远超过喜剧,因为在喜剧中,事件的必然联系往往屈从于观众期盼的大团圆收场。

诗人具有置事实于不顾的无与伦比的权利,所以历来人们赋予他们以“特许的撒谎者”的雅号,同时也说明了为什么许多表示文学结构的词如 *fable*(寓言)、*fiction*(虚构作品)、*myth*(神话)^①等等,都会有个附带的意思“不真实”;据说挪威语中, *digter* 一词既指诗人又指撒谎的人。但是,正如菲利普·锡德尼爵士所说,“诗人从不下断言”,由此可见诗人虽不讲真话,但未必就撒谎。诗人跟十足的数学家一样,其立足点不是如实地描述,而是力求符合自己假设的条件。《哈姆莱特》一剧中出现鬼魂,于是便存在“就算该剧中有个鬼”的假设;这样的假设与是否存在鬼毫不相干,也不涉及莎士比亚或他的观众是否相信有鬼。若有读者找这一假设的碴儿,不喜欢《哈姆莱特》这出戏,

① *Fable* 的拉丁词源 *fabula* 本作街谈巷议、琐闻细事解; *fiction* 的拉丁词 *fictio* 作捏造、假装讲;弗莱在本书末解释: *fiction* 即文学、凡写出来或印出来的文学作品,如小说和散文等。 *myth* 的希腊词源 *mûthos* 作虚构故事解。

因为他不相信世上有鬼,也不信人们会用五音步^①说话,那么文学就显然没有他的份。这样的人分不清虚构与事实,这与有人汇钱给广播电台接济肥皂剧中受苦受难的女主角属同一类型。这里应该指出,那种大家认可的条件,读者在开始阅读作品之前已达成默契的事情,实际上已变成了约定俗成的惯例,明白这一点对我们下文的讨论十分重要。

我们常常把那些虽经引导也理解不了文学中约定俗成的东西的人叫作“死抠字眼”的。但是“字眼”、“字面”与学识毕竟还沾点边儿,因此用“死抠字眼”这样的话去形容缺乏想像力的人,就显得奇怪了。出现这种反常现象的原因是很有趣的,对我们的论点也挺重要。在传统上,“字面意义”这种说法是指如实描述、决无模棱两可的意义。我们通常说,cat这个词“字面上是指”猫,这时这词乃是个表示猫的充分的符号,它与会咪咪叫的动物处于一种简单的象征关系。“字面上”这个词作如此理解,还是从中世纪时流传下来的,可能是由于当时的批评范畴起始于神学的缘故。因为在神学中,《圣经》的字面含义通常是指历史的意义,是说这部圣典精确地记载了事实或真相。但丁在评论《旧约·诗篇》中那诗句“当以色列人走出埃及之地”时指出^②，“若仅考虑字面的意思,那么这句诗向我们表示的(*significatur nobis*)是说以色列人在摩西率领下脱离埃及前往巴勒斯坦”。*Signified*(所指)一词说明这里的字面意义属于最简单的描述、表现意义,就像一个即使死抠《圣经》字眼的人也会如此

① 莎剧的无韵诗中,每行都为五个音步。

② 弗莱原注:见但丁《致坎·格兰德的信》(刊在穆尔和托因比合编的《文集》第四版第416页第10封信),并参阅《盛宴》一文中II之i,同上书第251—252页。

理解一样。

但是,对于文学批评说来,这样把字面含义理解为简单的描述意义丝毫不解决问题。历史事件从字面上讲也仅是历史事件;一篇描述历史事件的叙事文,抠字面也只能是叙事文。可是但丁作品《神曲》就字面意义讲却不是历史的,根本不是简单地描述了但丁自己的“实际遭遇”。如果一首诗从字面上不指更多的东西的话,那么诗歌含义的文字基础只能是一大堆字母,只具有相互关联的母题(motifs)形成的内在结构。我们在文学批评场合,总是错误地说“这一首诗的字面意义……”,接着使用散文体对其含义作一番解释。所有这样的释义只能抽取一种次要的或外在的意义。可是要真正理解一首诗是指将该诗作为一个整体、一个自成一体的东西去理解它。要做到这样的理解,我们首先应使自己的大脑和感官完全服从于一部作品对我们的整体影响,然后努力把诸多象征结合起来,以期同时感受到作品结构的整体性。(这是批评步骤的一种合乎逻辑的顺序,也即乔伊斯小说《青年艺术家肖像》中斯蒂芬所论述的完整、和谐和光彩^①。我不知道心理学中是怎样解释这种顺序或干脆未提到过什么顺序——据我想,反正格式塔理论中找不到这一条。)观察在科学中占有重要地位,即要使我们的思想直接接触自然,真正理解作品在文学批评中也占着这样的地位。布莱克曾说过,“每一首诗都必须是个完美的统一体”——这句话的措辞已提醒我们,布莱克并不是在谈论所有诗歌客观存在的事实,而是指出:每个读者在第一次试图理解甚至写得最最混乱的诗歌时,都会作出一种假设。

^① Integritas, consonantia, claritas, 拉丁文。

某种反复出现的原理,看来对所有的艺术作品说来都是十分重要的;反复出现在时间中,我们通常称它为节奏;如在空间中展现,则叫作模式。这样,我们才说音乐有节奏,绘画有模式。但是,当情况的复杂性略有增加后,我们就马上谈论起音乐的模式和绘画的节奏了。我们的论断是,一切文学艺术都同时存在时间和空间两个方面,问题仅在于二者在呈现时,哪一方面占主导罢了。一部交响乐的乐谱作为一种展开的模式,我们可以立即对它进行总体的研究;一幅油画,我们也可当作画家目光微妙扫视的轨迹加以研究。文学作品也像音乐一样在时间中移动,又像绘画一样通过形象展现出来。叙事、情节这类词给我们一种可由听觉捕获的运动的感覺;而含义、要旨这类词则给予我们或至少保持着可由视觉获得的共时性的感觉。当人们从头到底朗诵一首诗时,我们在聆听它;但是当整首诗一进入我们脑子里后,我们便 see(看见,明白)它的含义了。说得更确切一点,我们并不是只对整首诗,而是对该诗的整体性作出自己的反应:只要有能达到共时性的理解,我们就会瞥见作品的含义或要旨。

且说一首诗毕竟从字面上讲是首诗,所以就文字形态而言,它归入诗歌这样一类,而诗歌类又依次属于文学作品这更大类别的一部分。按照这个观点,那么一首诗一方面近似音乐,呈现为抑扬顿挫的声音起伏;另一方面又类似绘画,是一系列形象的整体模式。若从字面上讲,一首诗的叙事就成了它的节奏,即其词语的运动。如果一位剧作家先用散文体写了一段讲话,然后改写为无韵诗,这是在节奏手段上作了变化,因而也是文字叙述的变动。即使他把 *came a day* 改成 *a day came*,这仍然是对顺序的小小变动,因而大致也可说是节奏和叙事的微小变动。同样道理,一首诗的含义实际上便是其言语结构的模式或整体。

诗中用的词语不能孤立起来、硬套到某些象征价值上去。因为任何一个词的所有可能的象征价值统统都被纳入言语的复杂的相互关系中去了。

所以,从向心或内向意义的观点看,词的意义是变化无常的,或用个如今在批评界已熟悉的术语,叫词义含糊,可是意味深长的是,词义含糊这一术语当用于论断性文章时却变成贬义的了。据说蒲伯的《论批评》中,wit 一词就有九种不同的含义^①。在论断性文章中,这样变幻莫测的语义只会造成不可救药的混乱。但在诗歌中,这一原理却能告诉我们,一个词可以有多么大的语义范围,出现在多少个语境之中。诗人并不用一个词顶一个含义,而是在充分发挥词的种种功能和力量。当我们把一首诗中的象征都看作为言语的符号后,该诗便可出现在截然不同的语境中,相应地,其叙事和含义也产生了变化。就描述而言,诗歌主要不是艺术品,而是一种言语结构或一系列象征性的词语,可以与其它言语结构像论述园艺等图书归为一类。在这种场合,叙事是指词语的顺序与事件之间的关系,而书中事件与外界“生活”中的事件十分相似;意义则指其模式与一系列论断性命题之间的关系,此时涉及的关于象征功能的观念,是文学与其它词语结构而不是与其它艺术形态所共同具有的。

到了这一阶段,大量的抽象活动发生了。当我们想到诗的叙事是对若干事件的描述时,我们就不再想到叙事包含着每个字眼和词语的字面意义,倒是更关注一些粗线条的大事,记住词

① Alexander Pope(1688—1744)于1711年发表的一首用诗体写成的评论。译者限于时间,未能从其744行诗中逐一分析、归纳wit的不同用法,但在英语中,此词至少可作智力、头脑、神志、颖悟、理解、精辟、风趣、妙语、机智、才子、哲人等解。

语序列中那些显然又非常鲜明的成分。同样,我们总把诗的含
义设想成有待发挥的东西,通过散文体的释义可以发掘到该诗
的这种意义。于是一种平行的抽象方法进入了我们象征系统的
概念之中。在字面的层次上,象征是母题,因此小至字母的任何
单元都可能与我们的理解有关。但是在文学批评中,只有大的、
引人注目的象征我们才会把它们当作符号看待,如名词、动词及
由重要的词构成的词组等。介词和连词纯粹起连接作用。词
典中主要罗列了一些常规的符号值,丝毫不向我们介绍上述作
为象征单元的词,除非我们自己业已了解它们。

所以说,文学在其描述性的语境中,是一系列假设性的言语
结构。有些言语结构是描述或编排实有事件或历史的,另有些
言语结构如哲学和科学是描述或排列实际观念或表现客观物体
的,介乎两者之间的则是假设性的言语结构。我们在本书中显
然无法考察空间世界与观念世界的关系;但是从文学批评的角
度来看,描述性文章和启发性文章、展现自然界的物体和展示人
们的思想观念,其实仅仅是离心意义的两个不同的分支。我们
可以用“情节”或“故事”这类词来表示一系列大的事件,而 sto-
ry 和 history 二词之间的联系已由词源学提供了证明^①。但是,
若想用“思想”或甚至“思想内容”来表示模式或较大含义的象
征性的侧面,就比较困难了,因为“思想”也描述我们在这里恰
好力图摆脱它的不同事物。上述种种,是涉及诗学中词汇方面
的问题。

当然,象征系统的字面阶段和描述阶段是同时出现在每一

① 英语于十三世纪借用古法语 *histoire* (历史)一词时,因词首音节脱落才变
成 *story*;到了十四世纪,*story* 方获得“故事”的含义。

部文学作品中的。但是我们发现(其它阶段也会如此),每个阶段都与某一种文学和某一类型的批评程序存在特别密切的关系。凡是受到象征系统的描述性侧面深刻影响的文学,往往在其叙事上倾向于现实主义,而在含义上则倾向于教诲或描述。这种文学的主导节奏采取直截了当地论说的文体,其主要的努力是要通过一种假设性的结构,使读者对外界现实产生尽可能清晰和公允的印象。在纪实的自然主义(一般总把这一流派与左拉、德莱塞等作家联系起来)中,文学在还能继续称为文学的限度内,几乎变成了生活的写生;对这类小说进行评价,与其说是根据其词语结构的整体性,倒毋宁说是根据其描述是否精确。一超出这个限度,文学中的假设的也即虚构的成分便开始消解。不过,这一类型的文学表现的范围还是十分宽广的,这一点不在话下,因为现实主义诗歌、戏剧及散文虚构作品的几乎整个巨大领域都完全在此范围之内。可是我们也注意到,十九世纪既是纪实的自然主义的伟大时代,也是浪漫主义诗歌的时代,浪漫主义主要依靠富于想像力的创作方法。这一切表明,文学中的假设成分与论断成分之间,存在着很大的伸缩余地。

这种伸缩力最后突然终结,变成我们通常称作象征主义的运动;这里,笔者将此术语扩展一下,以便能包括由法国的马拉梅、兰波到瓦莱里^①、德国的里尔克,以及英国的庞德和艾略特先后建立起来的具有广泛一致性的整个传统在内。象征主义弥补了极端自然主义的不足之处,即强调含义的字面层次,并把文学视为一种向心的语言模式,在这种模式中,直接的即可证实的陈述成分从属于该模式的整体性。提出“纯诗”的概念,也即认

^① Paul Valéry(1871—1945),法国诗人。

为论断性的意义会损坏足以唤起人们回忆的语言结构,则是这场运动小小的副产品。但是象征主义却具有巨大的活力,能够将文学中的假设性萌芽离析出来,尽管在早期,由于倾向于认为这种离析等同于整个创作过程,其作用受到一定的限制。象征主义的所有特征是牢固地建立在这样一种观念上的,即认为诗歌关系到意义的向心的一面。这样,文学批评中是有赖于文学本身较为晚近的发展,才得以形成一种可为人们接受的关于字面含义的理论的。

正如马拉梅所表述的,象征主义十分强调在读诗时,不要勉强去对“它的含义是什么?”这个问题作具象性回答,因为诗中个别象征的含义都基本反映在与整首诗的关系之中。所以,我们最好把一首诗理解为作者一时心绪的复合物,心绪是情感的一个侧面,而情感则是个平常的字眼,用以表达准备体验快感或对美进行沉思时的心态。由于心绪都是片刻间的现象,故在象征主义看来,文学基本上表现为零星片段的作品;较长的诗篇之所以能凑合为一体,仅仅由于使用了更适合于描述性文章的语法结构。诗的意象并不陈述或指明任何东西,它们只是互相映衬,启发或唤起你去发现使诗中充满活力的心情。即是说,意象能表达或弘扬这种心情。至于情感,它也不是混乱或含糊的东西:只有在不抒发为诗时,它才会如此;一旦变成了诗,那么存在的仅是诗而不再是其它掩盖着的東西了。虽说如此,“启发”和“唤起”二词还是很恰当的,因为在象征主义中,词并不反映事物,而是与其它词产生共鸣,于是象征主义对读者产生顿时的影响,使读者宛如被符咒镇住,沉醉在声音的和谐中,并感受到味在言外的不断丰富的含义。

有一些哲学家认为所有的意义都是描述性意义,据他们说,

鉴于诗歌并不理性地描述事物,那么它们必定是一种感情的描绘。按照这种说法,诗歌的文字核心若用文雅的话说便成了“内心的呼唤”^①,也即当一只受惊的动物遇到某种需它立刻作出感情反应的事物时立刻发出的呼号,正如一只狗对月狂吠。若照这一理论解释,《欢乐者》^②和《沉思者》便分别成了阐释“我感到快乐”和“我感到忧郁”的诗篇了。可是我们发现,诗歌真正的核心是一种微妙和躲闪的语言格调,它只会避免而不是叙述这样毫不掩饰的话。我们还注意到,在文学史上,谜语、神谕、符咒和隐喻都比表述主观心情更加原始。另一些批评家告诉我们,诗歌表述的基础是反语法(irony),这是一种回避明显(即描述)的意义的词语模式;他们的说法至少在字面的层次上更接近于文学经验的事实。这种文学结构之所以叫作反语的,是因为“它所说的”与“它所指的”无论在种类或程度上总不是一码事。在推理性文章中,则是“所说的”话往往接近“所指的”事情,最理想的干脆是二者完全一致。

文学批评和文学创作都反映出象征系统的字面的和描述的两个方面之间的差别。与学术研究刊物有联系的那类批评,将诗歌视为文献,尽可能全面地把它与它所反映的历史和思想联系起来。对于这种批评说来,诗歌如写得十分清楚,又具有描述性,而且其富于想象的假设的核心又能轻易地分辨出来,才是非常有价值的。(注意:笔者是指一种批评而不是一种批评家而

① Cri de coeur, 法文。

② *L'Allegro*, 弥尔顿田园诗,与《沉思者》写于同一年,内容为祈求女神赐予他欢乐。

言。)与此相反,现今号称为“新批评”^①的那个学派,其批评基本上是在建立在“从字面上视一首诗为诗”这个观点的基础上。该学派在研究一首诗的象征系统时,是把它当作一种由相互交错的母题构成的意义含混的结构;把诗歌的意义格局视为一片自成一体的“纹理”,并认为诗的各种外在关系与其它艺术一样,只能遵循贺拉斯的告诫“三缄其口”^②而不要用历史的或说教的方法去研究。在这种方法中,“纹理”是个意味十分深长的术语,当然还要加上其复杂的表层下面的种种言外之意。人们经常将批评中字面和描述两个方面看成是对立的,其实在上个世纪已出现双双对峙的两群作家了。不用说,这两个方面并非对立,而是相辅相成的;不过掌握二者间侧重点之不同依然十分重要,这样我们方能进一步去解决象征系统第三阶段中的对立问题。

形式阶段:象征是形象

在上文中,我们已为文学批评中“字面意义”一语规定一个新的意思,并且赋予文学一种平常的描述意义,描述意义是作品含义的一个从属方面,是文学作品和所有其它词语结构共同拥有的。但是,仅仅指出娱乐与教诲、用反语法摆脱现实与明确联系现实之间的令人困惑的对立而裹足不前,看来是难以令人满

① 弗莱原注:我在这里介绍字面意义,是援引以下学者的关于术语的解释:I. A. 理查兹、理查·布莱克默、威廉·燕卜苏(论词义含混)、克林思·勃鲁克斯(字面反语法),尤其是约翰·克罗·兰森(篇章的纹理)。

② Favete linguis,拉丁文。贺拉斯此语也属宗教用语,意思是说不应提起凶兆的话,因此以“缄口”为上策。

意的。肯定会有人说,我们忽略了文学作品中还存在着基本统一的一面,这种统一性是由最最平常的批评术语“词语形式”^①表现出来的。因为“形式”这个词通常引起我们的各种联想似乎已将这些貌似矛盾的方面统一起来了。一方面,形式包含了我们所说的字面意义,即结构的统一性;另一方面,它又表明像内容与素材这样的术语是相互补充的,表现了它与外界自然具有共同之处。诗歌虽说在形式上不属自然,但它本身与自然存在固有的联系,因此,允许我再一次引用锡德尼的话,诗歌“实际上创造了第二个自然”。

这里,我们获得了一个关于叙事和意义的更加统一的概念。亚里士多德谈到“对行动的模仿”^②,看来他是将这种行动模仿与 *mythos*(情节、叙事)等同起来了。亚里士多德这一过分简略的提法,有必要在这里由我们作一番补充。模仿人类行动的主要是历史著作,也即描述具体、特定的行动的言语结构。*mythos* 仅是对行动的第二位模仿,这话的意思不是说它两次游离于现实,而是指它描写一些典型的行动,比历史更富哲学意味。人的思维^③主要由论断性文章去模仿,并作出一些具体、特定的判断。而 *dianoia*(思想、要旨)则是对思维的第二位模仿,是一种“理性的模仿”^④,它与典型的思维有关,并涉及意象、隐喻、图式及语义含混,因特定的观念可从含混的语义中形成。因此,诗歌比哲学更富于历史性,更加追求形象和实例。因为十分清楚,一

① 弗莱原注:我在形式阶段的理论上,较多引用 R. S. 克兰的《批评的语言和诗歌的结构》(1953)及由他主编的《批评家和文学批评》(1952)。

② *Mimesis praxeos*, 希腊文,行动作 *praxis*。

③ *Theoria*, 希腊文中作注视、沉思、思考解。

④ *Mimesis logou*, 希腊文,理性叫 *logos*。

切具有意义的言语结构都是在模仿思维,而思维便是难以捉摸的心理和生理过程;这个过程中波浪迭起,既要经受感情的纠缠,又会突然冒出一些非理性的信念,时而不由自主地闪现洞察的见地,可间或又替偏见辩解,甚至被惊恐和惰性所堵塞,最后通向一种干脆是谁也说不清的直感境界。有的人认定哲学不是对这过程的词语模仿,而是指这过程本身,显然未经过充分思考。

一首诗的形式与内容的每个细节都有关,不管我们在考察形式时,把它看作是静止不变或视其为从作品开头到结尾在运动,都是一回事,就像一首乐曲,不论读它的乐谱还是听它的演奏,也都是是一样的。情节是处于动态中的思想,思想则是处于静态的情节。我们往往只限于从意义角度去思考文学中的象征系统,原因之一大概在于我们的语言中,还找不到一个词来表达文学作品中一系列运动着的意象。形式这个词通常还有两个辅助性术语——素材和内容;我们究竟把形式视为一种塑造的因素还是包容的因素,恐怕是有区别的。若作为塑造的因素,我们就可把形式设想成叙事,并按年代顺序把“素材”排列起来(弥尔顿处在运用术语更求精确的时代,他在诗歌中称叙事为素材)。作为包容的因素,则可将形式看成是意义,它使整首诗成为具有共时结构的整体。

通常称作“古典主义的”或“新古典主义的”文学标准,十六至十八世纪时在西欧颇为盛行,这些标准与本文所探讨的形式阶段倒是密切相关的。它们尤其强调两条:一是井然有序,因为深感掌握住一个中心形式极其重要;二是清晰明了,因为感到这一形式不应消解或陷入含混的地步,而应与其自身的内容这种特性保持不间断的关系。从历史的观念来说,这是“人文主义”

所特有的态度,它反映在一方面孜孜追求修辞的语言技巧,另一方面又强烈执着于历史事件和伦理问题。

属于形式阶段的典型作家,如本·琼生等人,确信自己接近现实又遵循自然,可是他们写出来的作品与十九世纪现实主义的描写很不相同,这主要涉及模仿观上存在差别。在形式模仿也即亚里士多德的 *mimesis* 中,文学作品仅在事例与训诫之间作文章,而不反映外界的事件和观念。现在事件和观念成了作品内容的两个方面,不再是供观察的外在领域。历史小说不是旨在对某个历史时期提出精辟见地,而是树立起彰善瘅恶的样板;它们阐释行动,就其展现人类行动的普遍形式这点而言,又是典型的。(语言说来也怪,叫 *exemplary* 这一形容词既可修饰 *example*,又可修饰 *precept*^①。)莎士比亚和琼生都对历史抱有浓厚兴趣,但他们创作的戏剧几乎是超越时间的;简·奥斯丁虽从不写历史小说,然而由于她在模仿自然中运用一种较为晚期、更外向性的方法,所以她向我们提供的摄政时期^②的社会画面具有特定的历史价值。

按照哈姆莱特的说法,诗歌是向自然举起的镜子;他虽在谈论演戏,所遵循的却是文艺复兴时期的诗学传统。我们应细心注意到,哈姆莱特这句话的言外之意,是说诗本身并非镜子。它不是仅仅照出自然的一个影子;而是使自然得以反映在其兼容并包的形式之中。因此,注重形式的批评家开始考察象征时,他们所析离出来的单元保持着诗歌与诗歌所模仿的自然之间的

① *Exemplary*, 示范的、典型的、值得仿效的; *example*, 实例、榜样、典范; *precept*, 格言、告诫、训诲。

② 指 1811—1820 年间英王乔治三世由其子摄政的时期。

相称关系。就这一侧面讲,我们最好称象征为形象(image)。我们都已习惯于把“自然”这个名称首先与外在的物质世界联系起来,所以往往认为形象主要是一个自然物体的复制品。但是毋庸赘言,形象和自然二词的外延都大得多:自然除了指空间的秩序外,还包括观念的或理解的秩序,而通常叫作“理念”的东西也可成为诗的形象。

文学作品中的事件并非实有其事,而仅是假设的事件,这一事实恐怕是最最基本的批评原理了。由于某种原因,人们从未一致地理解如下事实,即文学中的理念并不是真正的命题,而仅是模仿真实命题的言语程式。《人论》^①并未详细阐释一种基于生物链的形而上的乐观主义体系,而是仅把这一体系当作范式来使用,据以推出一系列假设性的陈述,这些陈述虽作为命题是根本无用的,但若按它们各自的语境作为隽语阅读时,其丰富的蕴涵却是取之不尽和发人深思的。这些陈述作为隽语,作为铿锵有力的向心的词语结构,可以十分中肯地用来形容千千万万人的情况,尽管他们与形而上的乐观主义毫不相干。华兹华斯的泛神论、但丁的托马斯主义、卢克莱修^②的享乐主义等作品,我们都应按这种方式去阅读,一如吉本、麦考利^③或休谟^④的著作那样,读它们是为了欣赏其风格而不是了解其内容。

形式批评从考察一首诗的形象着手,旨在揭示其特有的范型。那些反复出现或十分频繁地重复的形象好比是声调的中心,其它那些变调的、偶发的、孤立的形象从属于这一中心,共同

① 蒲伯 1732—1734 年发表的一部哲理诗。

② Carus Lucretius (公元前 99? —前 55), 罗马哲学家、诗人。

③ T. B. Macaulay (1800—1859), 英国史学家。

④ D. Hume (1711—1776), 英国哲学家、史学家。

构成一个等级结构,文学批评中的这种等级结构类似诗歌本身各部分之间的关系。每一首诗都有自己的形象频带,这是由其体裁的要求、作者的偏爱以及无数其它因素而造成的。例如在《麦克白》一剧中,鲜血和失眠的形象具有涉及主题的重要性,这对于一出描写暗杀和悔恨的悲剧说来是十分自然的。因此,在诗行“把碧波无垠的海水染成一片殷红”^①中,两种颜色的主题强度是不同的。碧绿是为了映衬才偶尔使用;殷红则更接近全剧的主调,颇似音乐中一再重复的和音。到了马维尔的作品《乡村园田》^②中,红色与绿色则呈现相反的对照。

对诗歌的形式,不论把它作为叙事还是作为含义去研究,都是一样的;因此,我们在研究《麦克白》的形象结构时,可视其为从该剧文本中推断出的模式,也可视之为诉诸观众耳中的重复的节奏。有一种糊涂的观念,认为采用后一种研究方法可获得更为简捷的结果,因此合乎常情地可利用它来纠正文本研究中追求琐屑微妙的毛病。拿音乐作点比较也许会有帮助的。一般的听众在听一部交响乐时,对奏鸣曲的形式所知甚少,几乎忽略了从乐谱中可以发现的全部微妙之处;实际上,那些微妙之处还是存在的,由于演奏出来的一切听众都是能听到的,所以所有微妙之处都交给了听众,构成他们前后相承的体验的一部分;听众的察觉虽不是那么有意识的,但照样是很真实的。人们对情节高度集中的一部诗剧作出反应时,情况也是如此。

对反复出现的形象系列的分析当然也是修辞派即“新”批

① 麦克白感叹,倾海洋之水未必能洗净他手上因杀人而沾满的血;恐怕他满手的血反而能染红万顷碧波,见该剧第二幕第二场。

② Andrew Marvell(1621—1678),英国诗人。《乡村园田》是他一首抒情诗,颂赞大自然,盼望能在乡间过安静、沉思的生活。

评的主要技巧之一,但不同之处在于:形式批评在将一系列形象加到诗的中心形式上后,就把该形式的一个方面改变成推理性文章的命题了。换句话说,形式批评是评论性的,而评论的过程便是将诗篇中隐晦的语言转释为清晰的或推理性的语言。好的评论当然不是把观点硬塞入诗作中去,而是如实去理解并阐释诗中本已具有的东西;这种评论是从形象结构着手研究的,正是形象结构的研究证明诗中存在的东西。至于怎样使评论恰如其分,即务必不要把阐释的观点推向“极端”,那就需要着眼于这样一个事实,即文学批评中对各部分的强调应有分寸,要与原诗中强调的相应比例大体上一致。

虚构与事实不同,假设和论断存在差别,想象的文字又有别于推理文字,如在实践中不能把文学中这些最为基本的区别搞清楚,那么结果便会在批评中产生称为“意图误置”^①的现象。这种观念认为,凡诗人都怀有向读者交代含义的首要意图,故批评家的首要任务便是去获取这个意图。意图这个词的含义是可以类推的,通常指两个东西如概念与行动之间的关系。有些相关的术语甚至更清楚地表明这种一词双关的情形,如“瞄准”某物,便是指把某个飞射物与其靶子连成一条直线。因此,这类术语只在用于推理性文章时才是恰当的,在推理文章中,头等重要的便是其言语格局应求与所描述的内容一致。可是诗人最为关心的却是要创作一部艺术品,因而他的意图只能通过某种同义反复方能表现出来。

① 弗莱原注:见 W. K. 小威姆萨特与门罗·比尔兹利合著《文学的偶像》(1954)第一章。我在本书第 326 页所用 holism(整体论)一词也引自该书(第 238 页)。

换句话说,诗人的意图都是内向性的。他们往往倾向于将词与词排列在一块儿,而不是把词语与意义直接联系起来。如果我们也有格列佛在格拉勃达德里布岛时的那种本领^①,把莎士比亚的鬼魂召来,问他当初描写某个情节是什么用意,我们得到的只能是令人恼火的同样回答:“我就是要把它写进剧情中去。”我们还可以就这种内向的意图探究到体裁上去,因为一位诗人的意图并不限于只写一首诗,而是写某类体裁的诗。例如,在阅读《朱莱卡·多布森》^②这部小说中关于牛津大学生活的描写时,我们理应料想到作者会有讽刺的意图。作品一经写成,便明确记载了作者的意图,我们认清这一原理后,便能顺藤摸瓜。初出茅庐的批评家自以为从作品中挑剔出不少毛病,对此我们回答他一句“它本来就应该是那样的”就足够了。所有其它猜测作家意图的说法,不管提供多少文献以资佐证,也都是值得怀疑的。诗人的思想或情绪是会变化的;他们也可能本想办这件事却办了那事,然后为自己找了一堆理由。(几年前《纽约客》杂志上刊登过一幅漫画,惟妙惟肖地挖苦了后一种做法:有一名雕刻家凝视着自己刚创作的一尊雕像,对旁边的朋友说,“对了,头部太大。我拿它去展览时,就标上《大脑袋的女人》字样。”)如果人们仍然感到诗人的意图明显反映在诗作中,那就会认为这首诗不是最后的定稿,就像大学一年级学生写了一篇

① 在 J. Swift(1667—1745)的讽刺小说《格列佛游记》中,格列佛访问了格拉勃达德里布岛,岛上巫师赋予他可使古人荷马、亚理士多德等都复活还魂的本领,格列佛便向他们的鬼魂提出一系列问题,从他们的回答中获悉历史具有的欺骗性。

② *Zuleika Dobson*,英国作家 Max Beebohm(1872—1956)于1911年出版的小说。作者擅长用机智和冷嘲热讽的笔触,抨击学术界因循守旧的陋习。

论文后,阅卷人会不断推测该生脑子里究竟还思考什么东西。倘遇到一名作者已作古几百年,尽管这样的推测多么诱人,我们也没劲头去做更多的追究了。

所以,诗人想要说的话,就在诗篇的文字中;他在某一段落中想要说的话,就其字面含义讲,便构成全首诗的一部分。但是上文已指出,字面意义是变化不定又含混的。读者也许不满于莎士比亚关于鬼魂的回答,会感到莎士比亚不至于像马拉梅这样的作家,而是一位他一直信赖的诗人,这位诗人自己也会希望所写的东西凭字面就可为读者所理解(即是说它具有描述性含义,或用别的方式可以道出这种意义)。莎士比亚无疑会这样希望的,可是一段话与全剧的其它部分之间的关系会为它带来无数新的含义。就像一名出色画家画了一幅猫的逼真素描,虽仅寥寥几笔,却总括了每一个观赏此画的人对于猫的全部感受那样,像《哈姆莱特》这样一部由雄文构成的力作也会包含大量的意义,即使关于这部悲剧的评论著作如汗牛充栋,且还在不断增加,也无法彻底研究透其深远的含义。评论虽说能清楚揭示作品中隐含的东西,也只能或多或少离析出对某个时代的某些读者说来是恰当的或饶有兴趣的一个侧面的含义。评论家可以揭示诗篇的涵义,但诗人与这类活动毫不相干。评论与诸如《圣经》或《吠陀》这样的圣书之间的庞杂关系更令人吃惊,同时也说明了,当一部诗作的结构的蕴涵高度凝集或受到社会相当赏识后,它可以招致几乎无限量的评论。这种事实本身并非不可思议,就像科学家仅阐明一条规律,却可用多得他从未观察或计算过的现象来证实它;因此毫无理由大惊小怪,不必如哥尔史密斯小说中的乡巴佬那样想不通,为什么莎士比亚和但丁这样

的诗人,脑袋不大,却装满如此多的机智、聪明、教诲和意义^①。

可是艺术中的确存在一种实实在在的神秘之处,足以引起人们惊叹。卡莱尔在其著作《成衣匠的改制》^②中,把象征区分为外在的和内在的两种:外在的象征如十字架或国旗,本身虽无价值,却是某种实际存在的事物的符号或标志;内在象征则包括各种艺术作品。在此基础上,我们也可将神秘分为两类。(还有第三类神秘,是个难题,有待去解决或予以排除,不过它属于推理思维,除在技巧上外,与艺术本身可说毫不相干。)一类是外在的神秘,指其实质不为人们所知或无法知道的神秘事物,艺术只有在阐明其它东西时才属于这类神秘,譬如宗教艺术,它对主要关心做礼拜的信徒说来才是一种外在神秘。另一类是内在神秘,则是指尽管人们已充分了解它,它始终仍是个神秘的东西,因此它不是由于无所知才产生的。《李尔王》或《麦克白》中都存在一种神秘的巨大力量,这种神秘并非来自隐蔽而是来自默示,不是由于作品中存在某种鲜为人知或无法获知的东西,而是来自剧情中某种无限的东西。

当然,诗歌可以说是一种产品,它不仅像推理性文章那样属于一种有意和自觉的行为,而且其创作过程是潜意识、前意识、半意识或无意识,你喜欢用什么心理学术语作比喻都是可以的。写成一部诗要耗费巨大的意志力,可是其中一部分力量必须用以使这意志松弛一番,这样一来,诗人创作中就含有很大部分不

① 指 Oliver Goldsmith (1730—1774) 的书信体小说《世界公民》中默默无闻的穷汉蒂布斯,他自称常与贵族交往,故也属社会名流。这些书信在结集出版前曾连载于期刊,题为《中国人信札》,系通过一虚构的中国哲学家的眼光来观察和评论当时的英国社会。

② *Sartor Resartus*, 1838 年出版。

由自主的东西。这样说无疑是正确的；诗歌的技巧跟任何技巧一样也属于习惯性的，因而又是一种无意识成分不断增长的熟练技艺，这么说同样也是正确的。但是我认为，从长远观点看，文学作品只有在批评的范围内方能加以解释，故我是不情愿用心理学那老一套去解释文学现象的。再者，如今看来，几乎已无法避免使用“创造性”这个词，以及每谈起文学艺术时，令人想起的所有与生物界类似的现象。况且，不管是由上帝、人类或是自然所创造，这种活动的唯一意图好像都是要废除意图，最终消除对其它事物的依赖或别的联系，并且排除介乎这种活动本身与关于它的观念之间的射影。

但愿文学批评界也出现一位萨缪尔·勃特勒，由他来揭示艺术品与生物体之间这种对比所涉及的一些疑难问题^①。我们虽能从客观上描写春天郁金香开花、秋天菊花开放的情况，但我们无法从这些植物内部来描述此过程，除非借助一些出自人类自己意识的隐喻，并归因于像上帝、自然、环境、“生命冲动”^②或植物自身的动力。如果说，花朵“知道”自己应在什么时候开放，那不过是我们设想出来的隐喻；但若换成“自然知道……”，这话不用说又是把早已黯然无色的对大地之母这一女神的崇拜强加到了生物学中。我很理解，生物学家在自己的领域中，对这种目的论的比喻会感到是多此一举，只能引起混乱，属于一种“具象误置”的谬见。文学批评如发展到置意识和合乎逻辑的

① Samuel Butler(1835—1902)，英国讽刺作家。他反对思想阻滞、虚伪、因袭及对独创性的压抑。他写了一些涉及科学争论的作品，如《达尔文主义的僵局》，认为达尔文将思想排除于宇宙之外，其实达尔文对人类的语言、脑力及遗传已作了一系列论述。

② Elan vital，法国哲学家柏格森的用语。

意志力于不顾,反而去追究不可能估量的东西,情况也会如此。譬如某批评家说,另一批评家在某某诗人的作品中发现大量奥妙之处,可是对这点诗人自己反而未察觉到,这样的话无异是在搞生物学的类比了。一片雪花总不会意识到自己形成个晶体,但是雪花呈晶体状这一现象却是值得研究的,尽管我们可以完全不管其中是否存在灵性的作用。

人们往往认识不到,一切评论都只是讽喻式的解释,是将一些观念附加到诗歌形象的结构上去。任何批评家打算实实在在评论一首诗时(譬如说,“莎士比亚在《哈姆莱特》中,想描写一出优柔寡断的悲剧”),他已开始运用讽喻的方式了。所以,评论总是把文学的形式阶段看成是关于事件和观念的潜在的讽喻。这种评论与诗歌文本之间的关系导致了浪漫主义时期若干批评家所逐步确立起来的“象征”与“讽喻”之间的对照关系,这里象征是指具有主题意义的形象。这是研究象征的“具体”方法与“抽象”方法之间的对照;前者从实际事物的形象着手,向外发展为观念和命题;而后者则从观念出发,然后设法寻找个具体形象去表现它。虽然这种区别本身完全站得住脚,但它却已在现代文学批评中埋伏下最终引起混乱的一块很大的绊脚石,这主要由于讽喻^①一词十分笼统,可用以指许多不同的文学现象。

当诗人明确指出他作品中的形象与事例和训诫的关系,试图以此提示应如何对他进行评论时,这样的作品才是真正的讽

^① Allegory,指讽喻、寓言,又笼统指文学艺术中一切象征,其希腊词源本作“另一种(allos)说法”解。

喻。只有当我们搞清楚一位作家是在说“我说此话另(allos)有所指”时,我们才可说他是一位讽喻作家。如果作家自始至终在如此写作,那么我们就可以谨慎地说他正在创作的东西是一篇讽喻作品。例如在《仙后》这部长诗中,叙事有规律地时而提到历史实例,时而又揭示道德训诫的含义,更不必说在该诗中,历史和道德另具有自身的功能。因此,讽喻是一种对位^①技巧,就像音乐中对圣典的模仿。但丁、斯宾塞、塔索^②和班扬处处运用这种技巧:他们的作品都是文学中的弥撒和圣乐。阿里奥斯托^③、歌德、霍桑则用一种自由的曲调^④写作,随心所欲地时而运用讽喻时而又抛开它。但是,即使篇幅很长的讽喻也仍然是一种形象结构而不是掩饰的思想结构,而对它的评论就应与对其它任何文学形式的评论一样去进行,竭力揭示其整体形象所暗示的实例和训诫。

从事评论的批评家常常无缘无故地对讽喻抱着偏见,其实真正的原因在于,篇幅很长的讽喻规定了他们评论的方向,从而也限制了自由表述己见。因此,他们经常敦促我们在阅读斯宾塞和班扬等人的作品时,只欣赏其故事即可,不必去理会什么寓意,其意图不过是把自已的评论看成更有意义。不然的话,他们也会替讽喻下个定义,不把他们自己喜欢的诗歌包括在讽喻之内。这样的批评家往往易于把一切讽喻都视为简朴的讽喻,或仅是把思想硬塞进形象之中。

① Counterpoint(对位法),在复调音乐中,使各个声部既具有独立性,又彼此保持和谐,从而形成一个统一整体。

② Torquato Tasso(1544—1593),意大利史诗作家。

③ Lodovico Ariosto(1474—1533),意大利诗人。

④ Freistimmige,德语,意为 free tune。

简朴的讽喻是推理性文章的掩饰形式,主要属于初级水平的教育文字,如学校的品行教育、规劝世人虔诚的故事、社区庆典上讲述当地历史传统等等;其宗旨是要通过教育和仪典弘扬一些传统习俗或观念,通常采取的形式是短暂的表演场景。人们在这种特定的场合,一时的激动使得一些习俗观念突然变成他们的感官体验,但时过境迁,一切也就消失了。否极泰来、政局稳定、百业振兴,是群众庆典上的最佳主题,其目的仅是花半个钟头取悦一下莅临的君王。“大众媒介”和“直观教具”在当今教育中也起到类似讽喻的作用。简朴讽喻由于以演示为基础,故其重心在绘画艺术上,尤为成功的当推政治漫画那样为人们公认具有应景机智的形式。官方举办的墙头宣传和竖立的塑像所体现的庄严和长久的简朴讽喻,直到今日还是一种明显的倾向。

由此可见,评论走向极端便成了这种简朴的讽喻,它迫不及待要用比喻方式提出自己的论点,因此不具备任何真正的文学的或假设的核心。我之所以称简朴讽喻是“时过境迁”的东西,不过想说明:任何讽喻,如缺乏形象系统可供作基本分析,即是说,它仅是硬凑上一二个形象作为说明的推理性文章,那就不应视其为文学作品,它只是思想史上的一篇文献而已。例如,杜埃版《圣经》中《以斯拉记》(下)^①的作者提到一只鹰的比喻形象后说“看呀,其右边升起一团羽毛,它统治了整个大地”,显然他并无足够兴趣要使这只鹰作为诗的形象保留在文学表达的正常范围之内。诗歌表达的基础是隐喻,简朴讽喻的基础则是混

① 在1582—1610年间陆续从拉丁文译出并在法国杜埃出版的《圣经》中,《以斯拉记》(下)实际上相当于其它版本中的《旧约·尼希米记》。

杂的隐喻。

在文学的范围之内,可以发见一杆其秤砣可以左右移动的秤:一端是最明确的讽喻,毕竟还属于文学性;另一端则是最不可捉摸、故作隐晦,与讽喻反其道而行之的作品。从整个文学的一端到另一端,我们首先遇到像《天路历程》和《仙后》等篇幅很长的讽喻作品,接着便接触到刚才提起的自由风格的讽喻作品。其次,是对教诲始终抱有极大兴趣的诗歌结构,里面包含一些劝喻性的虚构故事,如弥尔顿的史诗。到了秤杆的正中,是一些具有形象体系的作品,其形象结构不论富于多大的暗示性,都仅与事件和观念存在隐约的关系,莎士比亚的大部分作品属之。再往右,诗歌作品的形象开始摆脱事例和训诫,反语和悖论的成分不断增多。遇到这类作品,现代批评家感到更加自在,原因在于这类作品更符合现代关于艺术的实际观点,即认为诗歌总应回避直截了当的陈述。

我们所熟悉的这类反语的和反讽喻的形象体系有若干类。一类是巴洛克时期^①的玄学派所特有的象征——“奇想”(conceit),即把通常毫不相干的事物牵强地结合起来。玄学派诗歌的悖论技巧是基于这样一种意识,即要破除艺术与自然之间的内在关系,使之变成外在关系。另一类是法国象征主义流派的替代形象,这一技巧旨在向人们暗示或引起他们想起某些东西,却避免直接地道明是什么。更有一类是艾略特先生称为“客观对应物”^②的那种形象,这类形象在诗歌中确立一个感情的内在

① Baroque, 十七八世纪流行于欧洲的过分追求雕琢、怪诞、绮丽的风格,反映在建筑、音乐、艺术及文学之中。

② Objective correlative.

焦点,同时却以自身代替一种观念。还有一类叫预兆象征,它与客观对应物即使不是同一回事,也是紧密相关的;当我们想起现代文学中的“象征”这个词时,立刻出现在我们脑海中的便是这类作为象征的主要形象。例如,我们会想起霍桑的《红字》、麦尔维尔的《白鲸》、詹姆士的《金碗》或弗吉尼亚·沃尔夫的《灯塔》。这类形象区别于正式讽喻的形象之处,在于它不存在艺术与自然之间的不间断的联系。例如,与斯宾塞的讽喻象征形成对照的是,预兆象征的形象无论与叙事和含义都处在一种悖论和反讽的关系中。它作为意义的单位,阻碍着叙事;作为叙事的单位,又引起含义混乱。它将卡莱尔所说的自身具有含义的内在象征与古怪地指向其它事物的外在象征结合在一起。这是象征主义的一种技巧,它的基础是强烈地感受到象征的字面与描述这两个方面之间存在潜伏的对立;正是由于这种对立,才使得十九世纪文学中马拉梅的作品与左拉作品形成一种各持极端的对照。

再向右去,便遇到更为间接的技巧,如个人私下的联想、有意不使人充分理解的象征、达达主义的蓄意戏弄,以及接近另一种文学表达的边缘的近似符号。我们应清楚记住,可能进行评论的这整个范围是如此宽广,从而纠正中世纪和文艺复兴时期批评家的偏颇视角,他们认为,应尽量按自始至终的讽喻看待一切重要的诗篇;同时也克服现代批评家的片面观点,他们认为诗歌基本上都是与讽喻相反,并且自相矛盾的。

根据上述,我们现已获得如下的文学观,即文学是一系列假设性创造的结果,它不一定涉及真实事件的世界,但也不一定脱离现实世界,而是可以与之形成任何一种关系,从最明显的到最

不明显的。这有力地促使我们想起数学与自然科学之间的关系。数学跟文学一样,其研究过程也要通过假设和内在一致原理,不是靠描述和力求与外界自然相符。当数学运用于外在事实时,我们所检验的不是它的真实性而是它的应用性。我在上文中既已拿猫作为自己的语义学象征,现在不妨解释一下,这一点是早在叶芝与斯特奇·穆尔^①讨论拉斯金那只猫的问题时已尖锐地提出来了:虽然并无其猫,但拉斯金把它抓起来,又从窗户扔出去^②。任何人若想按照外界现实来判断拉斯金的思想,只能依靠一种信念的原则了。经历的事实与徒然幻想之间的区别不是一种理性的区别,无法用逻辑手段加以证明。只有从实际上和感情上都认识到如此区别的必要性,才能对此作出“证明”。对于诗人这样身份的人说来,这种必要性并不存在,而且在诗学中也找不出理由来说明,为什么他应该肯定或是否定猫之存在,不管是真有其猫还是出于拉斯金的想象。

我们在观念中把艺术与现实的关系设想成既非直接,也非否定的,而是一种潜在关系,这样一来,就最终解决了将娱乐与教诲、风格与寓意截然对立的矛盾。“娱乐”与快感不是那么容易区分的,于是便揭示了我们在导言中粗略地提到的美学上的享乐主义,即不能区分对作品评价上属个人的和与个人无关的两个方面。传统的净化理论包含着如下的意思,即人们对艺术的感情反应并不是真实的感情激动,而仅是实际感情的随波逐

① 弗莱原注:见《W. B. 叶芝与 T. 斯特奇·穆尔 1901—1937 年间书信》,1953 年出版。

② John Ruskin 形容自己神志错乱犹如与“恶魔”决斗,于某日夜间梦见一只大黑猫从窗台扑来,他与猫揪斗并制伏了它,在随后的几周中,他才免于病痛折磨,见英文版《拉斯金全集》第 38 卷第 172 页。

流,在其它东西影响下时涨时灭。这种“其它东西”也许可称作兴奋或昂扬:从经验中脱胎出来的对某事物的幻觉,当经验嬗变为模仿、生活变成艺术、日常事务变成戏剧后从读者身上激起的反应。从文科教育的核心中,理应释放出一些东西。“创造”这一隐喻即已意味着另一相似的形象“诞生”,也即一个新生的有机体涌现并获得独立的生命。创造引起的狂喜和反应,就创造者的努力这个层次而言,便产生母鸡下蛋时的咯咯叫;在另一层次上,则产生一种与训练有素相伴而来的轻松或解脱之感,这时我们已分不清舞蹈和舞蹈者了;这种状态,意大利的批评家们曾称之为“全然忘情”^①,而霍比(Hoby)在译卡斯蒂廖内^②的著作时,称作“不顾一切”。

我们不可能去理解由弥尔顿称作“辉煌的悲剧”那类作品足以使观众产生阴郁或哀伤的效果。埃斯库罗斯的《波斯人》和莎士比亚的《麦克白》当然都是悲剧,但这两出剧分别与萨拉米岛海战的胜利^③和詹姆士一世的登基有关,两个事件都曾引起举国欢腾。有些批评家用真实感情的理论来解释莎士比亚本人,说什么他的创作生涯中存在一个“悲剧阶段”,认为从1600到1608年他的心情十分阴郁。如果人们竟然也能写出像《李尔王》这样优秀的剧本,他们多数会陶醉于十分兴奋的状态中;我们虽无权妄说莎士比亚当年也十分兴奋,但这样来形容我们观看该剧后的反应,却是十分恰当的。另一方面,我们如意

① Sprezzatura,本义作轻视、低估解。

② B. Castiglione(1478—1529),意大利侍臣、外交官,其《侍臣论》用对话体描述文艺复兴时期贵族和侍臣的理想的礼仪。

③ Salamis,爱琴海中属希腊的小岛。公元前480年,希腊人在此海战中打败波斯军。

识到以下情况,多少会感到震惊的,即葛罗斯特被剜去眼珠变成瞎子^①,给予观众的主要仍是娱乐,尤其因我们从中获得的快感与施虐狂显然毫无关系,说是娱乐就更不在话下了。如果有什么文学作品能“压抑”人们的感情,那么不是作品就是读者反应出了毛病。艺术似乎总会使人产生一种轻松愉快的感觉,这种感觉虽常为人们(华兹华斯即是一例)称作快感,其实比快感包含更多的内容。布莱克曾说,“兴致勃发便是一种美。”据我看,这一说法实际上为我们提供了明确的线索,不仅能解答“美是什么”这个次要的问题,也有助于回答“净化”和“狂喜”这两个概念究竟是什么意思这一重要得多的问题。

毋庸赘言,兴致勃发是既指感情也指理智的:布莱克本人就乐于把诗歌界说为“面对理智力的讽喻”。我们生活在具有三重外界强制力的世界中:一是对行动的强制或曰法律;二是对思想的强制或曰事实;三是对感情的强制,这是一切快感都具备的特征,不管这种快感是因阅读《天国》篇还是喝了冰镇奶油饮料所引起的。但是在富于想象的世界中,还存在包含着真、善、美的第四种力量,这种力量从不屈从于上述三种强制,恰恰是摆脱它们才兴起的。富于想像力的文学作品为我们开拓了视野,使我们不是瞥见诗人个人何等伟大,而是发现不涉及个人的更伟大的景象,这类景象反映了精神自由的一次决定性行动,反映了人类再创造的巨大力量。

① 葛罗斯特是李尔王的朝臣,因同情支持李尔王遭到用心险恶、妄图篡政的李尔的长女和次女的迫害,先后剜去他的两眼,死去前还发觉自己的私生子参与了她们俩的阴谋。

神话阶段：象征是原型

在形式阶段，诗歌既不属于“艺术”这一类别，也不属“词语”类，而是代表自己的类别。因此，对其形式说来，存在两个方面。首先，它是独一无二的，一种技艺制品，有其独特的形象结构，我们仅根据它本身对它进行考察而不去直接参照与它类似的东西。在这里，批评家是从诗篇着手，而不是对诗预先已有一种观念或定义。其次，诗篇又是同一类别中许多相似形式之一。亚里士多德深知《俄狄浦斯王》就某种意义说与其它任何一部悲剧都有所不同，但是他又知道这出戏属于悲剧这一类。我们都已体验过莎士比亚和拉辛的戏剧，因此还能补充如下的推论，即悲剧规模要多少大于希腊戏剧的那个阶段。我们还会发现，一些并非戏剧的文学作品中也存在悲剧。因此，为了理解什么叫悲剧，我们必须超出历史的局限，去探究文学作为一个整体处于什么地位的问题。由于已思考到一首诗与其它诗作的外在关系，那么有两个东西就应首次纳入文学批评的重要思考之中，即程式和体裁^①。

体裁的研究是以形式类似为基础的。文献历史批评的特征便在于无力解释这种类似之处。这一派批评能颇为有理地追溯一些不管是否存在的影响；但是，当面对一部莎士比亚的悲剧和

① 弗莱原注：在艺术中，形式具有其独立性，这在安德烈·马洛《沉默的声音》一书（斯图尔特·吉尔伯特英译本，1953）的论证中是个带根本性的观点。现代英语国家的文学批评在理论和实践两方面都大大发展了原型方法。在理论方面，像莫德·博德金、肯尼思·伯克、加斯頓·巴彻拉德、弗兰西斯·弗格森和菲利普·惠尔赖特等人写的都是非常有用的著作。请参阅勒内·韦勒克和奥斯丁·沃伦合著的《文学理论》（1942）一书第15章所开列的十分出色的参考书目。

一部索福克勒斯的悲剧这样两出仅仅因为都是悲剧才可以比较的剧作时,历史批评家便力不从心,只能笼统地说,它们都描写严肃的生活。同样,修辞派文学批评竟然丝毫不考虑体裁,没有比这种做法更令人吃惊的了:修辞批评家只顾分析摆在面前的作品,不大注意它是戏剧、抒情诗还是长篇小说。事实上,他们还会干脆认定文学中不存在体裁。这是因为他们把结构仅仅视为一件艺术品,而没有考虑到结构是人工制品,还可能具有其本身的功能。但是,即使完全撇开作品的题材来源和相互影响(其实许多来源和影响根本无相似之处),文学中还存在着许多类似之处;而我们文学经验中很大一部分,便是在关注诸多的类似之处,不管这样做迄今为止在文学批评中起了什么作用。

形式阶段的主要原理认为一首诗是对自然的模仿,这条原理虽颇为充分,却依然是孤立地分析个别的诗作。十分清楚,我们在考察一首诗时,不仅可视其为对自然的一次模仿,同时还可看作是对其它诗作的一次模仿。据蒲伯记载,维吉尔曾发现:仿效自然与仿效荷马,归根结底是同一码事。我们一旦能把一首诗当作全部诗歌的一个单位,从与其它诗作的关系中来思考该诗,我们就会明白:对不同体裁的研究必须建立在传统程式研究的基础上。文学批评若欲解决此类问题,就得依赖象征系统,因为这一系统能将不同的诗作彼此联系起来;这时,批评就会选择那些足以把不同诗作联系起来的象征作为自己操作的主要领域。这种批评的最终目标,不是简单地把一首诗设想成对自然的一次模仿,而是应该考虑自然秩序作为一个整体,如何受到相应的词语秩序的模仿。

一切艺术概无例外,都是具有定型的程式,可是我们一般是不注意这件事的,除非对某程式感到不习惯时才察觉它。时至

今日,版权法人为地掩盖住了文学中的程式成分,因版权法声称,每一部艺术品都是一种独特的发明,足以授予专利。这样一来,现代文学那种程式化的力量往往得不到人们的承认——譬如,主编可以确定一套方针,读者又抱着期待,两者结合便能使一家刊物所发表的文章出现别开生面的套式。如果某甲已过世,那么某乙引用他的文章或观点仅属学术问题;但若甲尚健在,乙这样做便犯了道德过错了。这种情况使我们很难于对某些作家进行评价,例如乔叟,他的大量诗作不是别人作品的译文便是对它们的释义;又如莎士比亚,他的剧本有时几乎是逐字逐句照搬史料记载的;还有弥尔顿,他最迫切的要求便是从《圣经》中剽窃尽量多的东西。试图从这些作家的作品中寻找所剩无几的独创的东西的,难道仅限于阅历甚浅的读者?我们多数人往往认为,一位诗人的真正造诣并非就是其诗品中抄袭别人的东西,应有所不同甚至与之相反;所以我们在评论时就容易只抓芝麻,丢了西瓜。其实呢,像《复乐园》这样一部史诗,其真正伟大之处并不在于弥尔顿往他原来的材料上增添辞藻的润饰,而在于史诗主题本身已非同凡响,弥尔顿不过是从原材料中将这一主题传达给读者罢了。伟大的主题应托付给伟大诗人去驾驭,在弥尔顿看来这是起码的道理;可是由于我们大多受到低模仿的熏染,便感到这道理违背了低模仿关于创作的一系列偏见。

从浪漫主义时期以来,便显露出一种倾向,即认为理想的做法应是将个人置于优于社会的地位;所以上述对文学的定型程式估计过低的偏向看来是由浪漫主义引起,甚至可能便是后者的部分倾向。与此截然相反的观点,则认为与业已存在的社会的某种遗传的和环境的亲缘关系制约和影响了一个新生的婴儿;且不管从这种观念会推断出什么学说,它起码的优点在于更

符合它所讨论的事实。按照后一种文学观点作出的结论,则认为一首诗跟一个新生婴儿一样,是降生在业已存在的一种词语秩序之中的,它既附属于这种诗歌结构,就必然带有这种结构的特征。新生婴儿作为一个个体单位,重现了他所属的社会群体;一首新诗与它所属的诗歌领域,也存在类似的关系。

若遇一种批评观点混淆首创与原有的东西,并异想天开地认为一位具有“创造性”的诗人往桌前一坐,拿起笔和白纸,凭其“无中生有”(ex nihilo)的特殊创造本领,一下就写出一首诗来,我们对这种观点是极难苟同的。一项新的科学发现揭示了业已潜伏在大自然秩序中的某一事实,并且与业已存在的科学的整体结构保持合乎逻辑的关系;同样道理,一首新诗也揭示了业已存在于词语秩序中的某些东西。文学虽具有生活、现实、经验、特质、想象中的真理、社会状况或其它你愿加进去的成分,称之为内容;但是,文学本身却并非由这些成分构成。诗歌只能从其它诗歌中产生;小说也只能由其它小说产生:文学塑造着自己,不是由外力能形成的;文学的各种形式同样也不存在于文学之外,就像奏鸣曲、赋格曲及回旋曲不能存在于音乐之外一样。

从前,这些道理要明显得多,可是一经把文学看成全然是个人的事业后,便将文学批评中的许多事实掩盖起来了。当弥尔顿坐下来打算写一首关于英王爱德华的诗时,他琢磨的问题不是“我能找些什么话来谈论这个国王呢”,而是“按照诗歌的要求,应怎样处理这一题材呢”。有人认为,墨守成规只说明感情贫乏,诗人唯有无视程式方能写出“真挚”(这通常指情感鲜明)的作品;其实这种观念是违背文学经验和文学史的所有事实的。再说,这种观念的根源,是认定诗歌是一种感情的描绘,而诗歌的“真正”意义在于肯定诗人个人所怀有的感情。但是,只要对

文学认真研究一番,就会马上发现:独创的诗人与模仿的诗人之间的真正区别,仅在于独创的诗人模仿得更加深刻一些。独创性是回归到文学的本源,就像激进主义追究到其根部^①。艾略特先生曾写道^②,一位优秀的诗人更可能抄袭而不是模仿,这句话就文学程式提出了一个更为稳妥的观点,因为它说明一首诗与许多其它的诗关系特别密切,而不是笼统地牵连到像传统或体裁这样的抽象东西。版权法和与之相关的道德约束使得现代小说家很难从其它文学中剽窃任何东西;唯一的例外是书名,因此我们只有从《丧钟为谁而鸣》、《愤怒的葡萄》或《喧哗与骚动》^③等书名中,才能清楚见到:一位作家能从程式的公共财富中获得堂而皇之的体面和十分丰富的联想。

正如神奇活动的其它产品一样,一首诗的生身父亲是谁,要比查明它的生母困难得多。凡是严肃的文学批评都不会否认,诗歌的母亲永远是自然,自然是被人们视为交流场所的客观事物的领域。但是,只要我们把一首诗的生父设想成便是诗人本人,那么我们就又一次混淆了文学与推理性文章的结构。推理性文章是其作者在自觉的意志支配下写成的,这种自觉的意志和作者在文章中所运用的象征系统,都是针对着他所描述的一系列事物的。但是诗人的写作是创造性的,不属有意为之,故不可能成为自己诗作的父亲;他充其量只是名助产士,或更确切地说,是自然母亲的子宫,可以说,她的阴部便是他。一首诗之所

① Radicalism(激进主义)的拉丁词根为 radix(根)。

② 弗莱原注:见 T. S. 艾略特评论菲利普·马辛格的文章。

③ “丧钟为谁而鸣”一语引自 J. Donne 的诗篇《危急时刻的信心》;“愤怒的葡萄”一语引自 J. W. Howe 的诗《共和国的战歌》;“喧哗与骚动”一语见莎士比亚的悲剧《麦克白》第 5 幕第 5 场。

以可能修改,即诗人能在诗中作几处变动,并非因为他更喜欢改动之处,而是改动之处确更高明一点;这一事实清楚地表明,诗人是在一首诗闪过他脑海的过程中,才赋予该诗以生命的。诗人有责任在为一首诗接生时尽量保证它完整无损;如果这首诗能成活,它也一样想急于摆脱诗人,呱呱哭叫着要割断与诗人自我相连的输送养料的整个脐带。

诗歌的真正父亲或塑造诗歌的灵感是诗歌自身的形式,这一形式表明了一切诗歌的普遍精神,也是莎士比亚十四行诗的 onlie begetter^①,因为这些十四行诗的生父并非莎士比亚自己,更不是那令人恼火的幽灵 W. H. 先生^②,而是莎士比亚的主题,这主题就像情妇一般主宰着他的激情。诗人在谈起自己打腹稿时内心的灵感时,往往只字不提历来受缪斯女神的启迪,而是把自己设想成个妇道人家,至少以唯命是从的态度对待某个神祇或君王,不管是阿波罗、狄俄尼索斯、厄洛斯^③、基督还是(如弥尔顿诗作中的)圣灵。奥维德曾说过,“神灵驻于吾心”^④;到了现代,我们不妨拿尼采声称他从“且看此人”^⑤获得灵感的话来作一比较。

程式的问题便是艺术如何才能交流的问题,因为文学显然既是论断性言语结构,也是一种交流沟通的技巧。从整体上看,

-
- ① 英国出版商于1609年出版莎士比亚的十四行诗时,在书上印有“献给这些诗的 onlie begetter W. H. 先生”字样;二词意思为“生身之父”,但莎士比亚时 begetter 又可作“获得者”、“创作者”解释;至于 W. H. 是谁,历来众说纷纭,莫衷一是。
 - ② 同上。
 - ③ Eros, 希腊神话中的爱神。
 - ④ Est deus in nobis, 拉丁语。
 - ⑤ Ecce Homo, 拉丁语。

诗歌已不再仅仅是由许多模仿自然的创作堆砌在一块,而是一项人类技艺的整体活动。如果我们可用“文明”一词指这项活动的话,那么便可说,伦理批评的第四阶段是把诗歌作为文明的技巧之一。因此,它涉及诗歌的社会性方面,也即诗歌是一个群体关注的焦点。这个阶段中的象征是可以交流的单位,我给它取名为“原型”(archetype),也即是一种典型的或反复出现的形象。我所说的原型,是指将一首诗与另一首诗联系起来的象征,可用以把我们的文学经验统一并整合起来。而且鉴于原型是可供人们交流的象征,故原型批评所关心的,主要是要把文学视为一种社会现象、一种交流的模式。这种批评通过对程式和体裁的研究,力图把个别的诗篇纳入全部诗歌的整体中去。

像大海或森林这类常见的自然界的形象在许许多多诗篇中反复出现,这种现象不能叫作“巧合”,因为我们用这个词指一件无法为其找到用途的设计品^①。但是,这种反复出现确也说明诗歌所模仿的自然中和人类的交流活动中都存在着某种统一性,而诗歌正是这种交流活动的一部分。由于教育可为人们提供一个更大的交流环境,所以关于大海的故事可能成为原型,从而对一名从未跨出萨斯喀彻温^②省一步的读者的想像力产生深刻影响。又例如在《黎西达斯》一诗中,作者有意地运用了一系列田园景象,仅凭它们是文学中惯用的手法,我们就能明白,正是这种田园诗的程式促使我们把这些景象与文学经验的其它部分联系起来。

① 弗莱多半指凑巧相似,但尚未识别其差别的两件东西。

② 加拿大西部一内陆省。

我们首先想到,田园诗是从忒奥克里托斯^①时流传下来的,当初诗人根据哀悼阿多尼斯^②的祭仪进行一番文学加工才首次写成田园诗式的挽歌。田园诗的整个传统经过维吉尔,传到《牧童的月历》^③,再往下才到了《黎西达斯》。接着,我们会想到《圣经》及基督教堂中所反映的田园诗的复杂象征体系,想到亚伯^④、《诗篇》第 23 篇及把基督比喻作牧人,教会中关于“牧人”和“羊群”^⑤的提法,以及维吉尔的《救主歌》中所反映的古典和基督教的传统。然后我们又想到田园诗的象征系统扩展到锡德尼的《阿卡狄亚》、《仙后》及莎士比亚以森林为背景的喜剧等;想到在弥尔顿之后,雪莱、阿诺德、惠特曼和迪伦·托马斯^⑥又发展了田园诗;也许还想到田园诗的手法在绘画和音乐中的表现。简言之,只要抓住一首符合传统程式的诗篇,并追溯其中的原型如何渗透到文学的其它部分中去,我们几乎获得一次全面的文科教育。像《黎西达斯》这样一首公认符合传统程式的诗,迫切呼唤要有一种文学批评能把它纳入文学研究的整体中去,并期待只等有了一批有素养的读者便立刻开始这项活动。写到这里,我们不禁联想起,文学中的情况很类似数学或科学,天才的工作很快为整个学科所吸收,以至于无法注意创造性活动与批评活动之间的区别。

① Theocritus(公元前 310?—前 250?),古希腊诗人。

② 希腊神话中美貌的年轻猎人。

③ 斯宾塞 1579 年发表的田园诗体作品。

④ 《圣经》中亚当和夏娃的次子。

⑤ 《圣经》中许多处提到,希伯来百姓是羊群,需由牧人(祭司等)照料,耶稣便是“好牧人”。从此拉丁文、法文中 pastor, pasteur 既指牧人又指牧师;英语中 pastor 到十六世纪才作牧师讲。

⑥ Dylan Thomas(1914—1953),英国诗人,也写电影脚本。

如果我们不承认把许多诗作相互联系起来的形象系统中含有原型的或程式的成分,那么就无法仅仅通过阅读文学作品来获得任何系统的精神训练。但是,倘使我们不仅有了解文学的愿望,而且还想知道我们如何才能了解它,那时我们便能发现,将形象追溯到定型化的文学原型的过程,是在我们整个阅读的过程中发生的。像大海或荒野这样的象征不可能仅出现在康拉德或哈代的小说中:它必定会通过许多作品,扩展成为文学中的一种整体的原型象征。莫比·迪克不会局限在麦尔维尔的小说中:这条白鲸已归入从《圣经·旧约》以来人们关于深海中怪兽和龙的想象经验之中。读者的情况是这样,诗人就更不必说了:他很快便意识到,除非对不朽的鸿篇巨制进行研究,否则他就会缺乏向他心灵提供滋养的源泉。

在象征系统的每个阶段中,批评家到了一定地步就不得不摆脱诗人自己的知识范围。例如,历史-文献批评家迟早会称但丁为“中世纪”诗人,其实但丁本人并不知道也不理解这一观念。在原型批评中,我们考虑诗人的自觉和知识,是仅仅由于他们隐射或模仿其他的诗人(其题材的“来源”),或有意识地运用一种文学程式。若超出这个范围,诗人便只好搁笔,已不再能驾驭诗歌创作了。唯独原型批评家才能考察一首诗与其余的文学的关系。不过此时,我们还得区别开两种文学:一种是鲜明地遵循传统程式的,如《黎西达斯》,作者弥尔顿一开头便提示忒奥克里托斯、维吉尔、文艺复兴时的牧歌诗人以及《圣经》;另一种则隐匿或抹煞了文学中程式、手法上的种种联系。版权观念和低模仿创作观的重大变革性质,也往往促使版权时代的作家们普遍地都不愿别人按照传统程式来研究他们作品中的形象体系,所以批评家在研究这个时期的文学现象时,只能通过自己的

观察来确定大多数的原型。

不妨随便举个例子，十九世纪小说中一种十分常见的套式是安排有两个女主角，一个阴郁，另一个欢快。那个阴郁的女人通常总是易于动情、傲慢不逊、相貌平平，是个外国人或犹太人，有几分不受欢迎，或犯点像乱伦那样累禁不止的罪孽。当两个女子都与同一个男人产生暧昧关系时，作品的情节往往只好淘汰那个阴郁的；如故事以喜剧收场，那就叫两个女子变成姐妹。这样的例子，计有《艾凡赫》、《最后一个莫希干人》、《白衣女人》、《莉盖娅》^①、《皮埃尔》（这是个悲剧，因皮埃尔钟情的阴郁女子原是自己的异母妹妹）、《玉石雕像》以及无数次要的作品。在《呼啸山庄》中，则由一阴郁的男子构成象征的基础。这种构思也是一种程式，一如弥尔顿从维吉尔的《牧歌》中选个名字来称英王爱德华，但这毕竟是对待文学程式的一种混乱的态度，我们也可说是“不够自觉”的态度。另外，当我们读到《失乐园》第九卷中一男一女加一条蛇的形象时，无疑也会想起它与《圣经·创世记》中类似的形式存在手法上的联系。在哈德逊的小说《绿屋》^②中，男女主人公在一个宛如天堂的场面中首次相遇时，脚下还蜷伏着一条蛇；这里，作者笔下的形象虽具程式性质，但却属徒然，无助于读者的理解。批评家在斯宾塞的作品中读到那个叫圣乔治的红十字勋章骑士时，见骑士勋章为白底上一个红十字，他就知道如何分析该人物。但是，当批评家在亨利·詹姆士的小说《另一幢房屋》中读到一个名叫罗丝·阿米格尔

① 《白衣女子》(1860)是 W. 柯林斯的小说；《莉盖娅》(1838)是爱伦·坡的小说。

② 英国作家 W. H. 哈德逊以南美森林为背景的小说。

的女人,身穿白色衣服、手持红色阳伞时,用句流行的俗话说,他就“没有门儿”了^①。人们经常埋怨,说当今教育存在缺陷,共同的文化基础已丧失,结果使得现代诗人作品中关于《圣经》或希腊神话的典故也不能产生应有的影响——显然,这种现象在很大程度上是由于原型已很少为人们明确地运用了。

众所周知,惠特曼是反对原型的文学观的代言人,他敦促诗神缪斯忘掉特洛伊战争,开发新的主题。这是一种低模仿的偏见,因而很符合惠特曼的情况,此人是正确和错误参半的。惠特曼之所以错误,是因为在可以预见的将来,特洛伊战争将永远是西方文化遗产不可分割的一部分,因此,叶芝的《莉达与天鹅》和艾略特的《夜莺中间的司威尼》都提到阿伽门农,这对受过适当教育的读者说来,其感染力是与时俱增的。不过,惠特曼认为诗歌的内容通常都与作者那个时代的直接环境有关,这一点上他当然是完全正确的。他作为那种类型的诗人,把自己诗篇《那时紫丁香在庭院中开放》的内容写成对林肯的哀悼,而不是一首程式化的对阿多尼斯的挽歌,这样做也是正确的。然而他的哀悼就其形式而言,是像《黎西达斯》那样承袭历来程式的,包括撒在灵柩上的紫花、西方陨落的巨星、“每年春回大地”的形象等等。诗歌描写了在诗人眼前掠过的世界这一内容,但是用以负载这内容的形式却来自诗歌独有的结构。

原型聚集成彼此联系的簇群,它们复杂多变,这是有别于符号之处。在这个复杂体系中,经常有大量的靠学习获得的特有

^① 弗莱原注:我唯一的用意是想说明,这点也许无关我们的宗旨,但鉴于罗丝·阿米格尔是众龙的而不是游侠骑士的妹妹,这里可能含有略微的戏谑仿作的象征主义手法,容笔者于下文中探讨。

联想,可供人们交流沟通,因为生活在特定文化氛围中的许多人恰好都熟悉它们。我们在谈及日常生活中的“象征系统”时,会通常想起像十字架或皇冠那样习而得之的文化原型,或产生一些惯常的联想,如把白色联系到纯洁或从绿色联想起嫉妒^①。作为一种原型,绿色还可以象征希望、植物界、交通中的通行信号或爱尔兰的爱国主义,可是“绿色”这个词作为语言符号却永远仅指一种颜色。某种原型深深扎根于已形成惯例的联想中,因而必然使人们产生那种联想,如十字架这一几何图形就不免令人想起基督之死。一门充分程式化的艺术中,原型也即可供交流的单位基本上构成了一套奥妙难解的符号。这种情况在文学艺术中虽可能发生——如印度的某些圣舞——但在西方文学中却迄今未见出现;而有些现代作家之所以不愿别人“识破”(不妨这么说)他们的原型,是基于一种固有的切望,要使自己运用的原型变幻无常,不叫它们死捆在一种解释之上。如果诗人专门提出一种联想,就像叶芝在其早期的一些作品的脚注中所做的那样,那么他就会显示一种玄而又玄的倾向。必然的联想是不存在的:尽管有些情况极其明显,如黑暗令人联想起恐怖或神秘,但是其间并没有必然存在的内在或固有的一致关系。我们在下文中将提到,确是在有一种环境中,“普遍象征”的说法是有道理的,但并不指此刻的情况。尽管如此,文学这条河就像其它河流一样,首先在寻找最易通过的渠道:诗人若运用人们意料到的联想手段,他就能更迅速地传播自己的思想。

在文学的一端,我们可以见到纯粹的惯用程式,诗人之所以

^① 英语中 green-eyed (妒忌的)相当于我们所说“红眼的”,是人种差别引起的,莎剧《奥瑟罗》(Ⅲ, iii)中,提到妒忌是一个绿眼的妖魔。

运用它,仅仅因为以前人们经常是这样使用的。这十分经常见诸朴质的诗歌、中世纪传奇和民谣中固定的修饰语和收尾用的成语、朴质戏剧中千篇一律的情节和人物类型,偶尔也见于惯用语句(topoi)^①即修辞俗套,这些修辞俗套像文学中的其它理念一样,当用于表述见解时味同嚼蜡,但一旦用作文学中的结构原理,便显得丰富多彩。文学的另一端,则纯属变幻莫测的东西,作家故意尝试新奇或陌生的技巧,结果便使原型变得驳杂隐晦。这类技巧近乎怀疑人们之间的交流,尽管交流是文学的一种功能。尽管如此,正如柯勒律治所说,两极相通,反传统程式的诗歌很快也变成一种程式,等待着那些已习惯于文学荒原的寂寞的勤奋学者们去探索。这两端之间存在着不同的程式,由最明显的到最隐晦的,其分布带十分类似上文已提到的从并置到讽喻和悖论的情况。这两种分布带经常易被人们混淆或视为等同,但是把形象转换成事例和训诫的过程,与顺着形象追溯到其它诗品去的过程,是很不相同的。

靠近纯属程式那一端的,是翻译、释义,以及乔叟在《特洛伊罗斯与克雷西达》和《骑士的故事》中利用薄伽丘作品的方式。其次,是像上文已谈及的《黎西达斯》那样有意突出程式的手法。再往下是悖论和反讽(包括仿作)程式——这通常是一种迹象,表明程式处理中某些时兴的技巧正在衰落之中。然后是一些作家抛弃鲜明的程式,试图以此开创独创的局面,结果便产生我们已在惠特曼作品中发现的那种隐晦的程式。继之而起

① 弗莱原注:关于 topoi,见 E. R. 柯蒂厄斯《欧洲文学与中世纪的拉丁影响》(威拉德·特拉斯克 1953 年英译本)第 79 页。书中就此问题举的例子是弥尔顿在序跋中所说的“白昼是否比黑夜更优越”一语与《欢乐者》和《沉思者》的关系。

的倾向,是把独创性与“实验性”写作视为同一码事,到了我们这个时代,这一倾向是基于与科学发现相比拟,人们常常称这种做法是“与传统决裂”。当然,在文学的每个阶段(包括这最后的阶段),总出现许多浮浅的和缺乏活力的程式俗套,按这些俗套所产生的作品,多数研究文学的学者倾向于对它们持不即不离的态度:例如,伊丽莎白时代的平庸的十四行诗和爱情抒情诗、普劳图斯式的俗套喜剧、十八世纪的田园诗、十九世纪以大团圆收尾的小说,以及起而仿效的门生、流派和趋向普遍产生的作品。

由以上所述,可以清楚见到,在高度程式化的文学中,最容易观察到原型:笔者是指绝大多数的朴质、原始及通俗的文学作品。我之所以提出原型批评可以办到,本意在于说明:如今我们对民间故事和歌谣所进行的比较研究和形态研究是可能扩展到文学的其它领域去的。从前我们往往从一般的文学中把通俗、原始的文学鲜明地划分出去,但时至今日,再这样做已不是什么时髦的了,这一点是应该易于设想到的。再说,我们还会发现,上文刚提到的那种浮浅的文学对原型批评具有很大的价值,原因正是由于它们符合程式。我之所以在本书中,像经常谈起最优秀的小说和最伟大的史诗那样,也屡次三番地提到通俗小说,其理由正如同音乐家在解释对位法的起码事实时,更可能(至少首先)从《三只瞎老鼠》^①着手而不至于用巴赫的一首复杂的赋格曲来进行解释。

象征系统的每个阶段都以其独特的方式对待叙事和含义。

① 英美的一首儿歌。

在字面阶段,叙事是一连串流动着的具有含义的声音,而意义本身却是一种含义模糊的复杂的词语范式。到了描述阶段,叙述是真实事件的模仿,而意义则是对实际客体和命题的模仿。进入形式阶段后,诗歌存在于事例与训诫之间。在典范的事件中有一种反复出现的成分;在训诫也即关于应如何作为的陈述中,有一种强烈的愿望(或称作“向往”的东西)成分。这些复现和愿望的成分到了原型批评中便提到显要地位,这时批评把一首又一首的诗篇作为诗歌整体来研究,并把一个个象征作为交流的单位加以研究。

从这样的观点看,文学的叙事部分便成为象征交流的一种重复进行的行为,换言之即是一种仪式。原型批评家在研究叙事时,是视其为仪式或对人类行动的整体模仿,而不是对个别“行动的模仿”^①。同样,在原型批评中,具有意义的内容都涉及欲望与现实之间的冲突,这种冲突的基础则是梦幻的作用^②。因此,从原型方面而言,仪式和梦幻分别成了文学的叙事内容和意义内容。对一部小说或一出戏剧的情节进行原型分析时,都要按照与仪式相似的归类、复现或定型程式的活动:婚礼,丧葬,智力启蒙和步入社会,死刑或模拟死刑,逐走劫数难逃的歹徒,等等。对于这样一部作品的明显和隐含的意义进行原型分析,则要研究其由情绪基调和解决矛盾的方式所规定的类型、复现或传统的形式,是悲剧还是喜剧,是讽刺还是其它,在其间所表现出欲望与经验之间的关系。

① *Mimesis praxeos*, 亚里士多德认为戏剧情节由它形成。

② 弗莱原注:我在本书中,一直按广义使用“梦幻”一词,不仅指梦境中的离奇幻想,也指形成思想过程中,欲望与厌恶彼此渗透的整个活动。

复现和欲望彼此渗透,两者在仪式和梦幻中又是同样重要的。在原型阶段,诗歌并不(像在形式阶段那样)把自然作为一种结构或体系去模仿它,而是视其为一个循环过程模仿自然的。艺术节奏中的重现原理看来是从自然界获得的,因自然中各种现象的重复出现才使我们得以理解时间。围绕着太阳、月亮、四季和人的生命的循环运动,产生一组的仪式。我们生活经验中每一种重要的周期,如黎明、黄昏、月亮圆缺、春播和秋收、春分秋分、夏至冬至,以及人的一生由呱呱坠地、成年、婚娶到死亡,都引起相应的仪式。仪式含有一种动力,总要趋向于纯属循环的叙事;如果这样的叙事可能存在的话,那么它便是自动、无意识的重复。尽管如此,处于所有上述周而复始的现象的中心地位的,却是我们昼夜生活的主要更替:夜间沉入梦乡,白日一片清醒;可是白天自我屡遭挫败,夜里自我却像个巨人般觉醒。

原型批评家研究个别的诗篇时,把它看作是整个诗歌文学的一部分;而研究整个诗歌时,又视其为人类对自然的全部模仿的一部分,人类对自然的全部模仿便构成我们所说的文明。文明并不是仅仅模仿自然,而是人类把自然完全塑造成符合自己形式的过程,而推动文明的力量便是刚才我们提到的欲望。人类具有饮食和居住的欲望,才不满足于嚼草根、住山洞的生活,于是便产生人类改造自然的两种形式——农业和建筑业。可是欲望又并非仅仅是对需要作出的反应,因为动物虽需要食物却不能种个菜园来获取它;欲望也不仅是对匮乏作出反应,或对某种特殊的东具有欲求。欲望既不局于谋取某些物体,也不因获得它们而感到心满意足;欲望是充沛的精力,促使着人类社会去逐步创造自己的形式。我们在诗歌的字面层次上已接触到其感情所在,而这种感情的属于社会性的侧面便是这一含义上的

欲望；欲望是一种催促艺术表现的推动力，但若不赋予表现的形式，诗歌就不会释放这种力量，诗篇的表现也只能停留在杂乱无章的状态。同样道理，欲望的形式是由文明解放出来，使之引人注目的。文明的有效成因是工作，而诗歌就其社会性方面而言，具有表现的功能，也即作为一种语言的假设，去展示工作最终目标的境界和人们欲望的形式。

尽管如此，欲望中存在着一一种道德的对立关系。园子的概念也扩大了“杂草”的概念，筑起一个羊圈，使人们感到狼是更凶恶的敌人。因此，诗歌就其社会性和原型方面而言，不仅努力阐明欲望如何得以实现，并且还列举它具有哪些障碍。仪式不仅是一种反复进行的行为，而且这种行为还体现了人们既愿意又嫌恶的矛盾对立：人们渴求的是丰产或胜利，厌恶的则是干旱或敌人。我们的仪式中，既有表现社会团结一致的，也有展示驱逐、处决及惩罚的。在梦幻中，同样存在一种对立统一，即既有如愿以偿的美梦，也有焦虑或遭人鄙弃的噩梦。由此可见，原型批评有赖于两种具有活力的节奏或范型，一是循环反复，一是矛盾对立。

仪式和梦幻在一种语言交流的形式中合为一体，这便是神话。神话这一术语，若就这个含义而言，与第一篇论文中所述略有区别。但是首先，这个含义同样是为人们所熟悉的，其模糊不清并非笔者之故，而应归咎于词典；其次，这两个含义之间其实是存在一种联系的，随着本书下一步的探讨，这一点会搞清楚的。神话足以解释仪式和梦幻，而且还使两者都可以传播。仪式靠自身是解释不清的，它出现在逻辑和语言之前，在一定意义上，还属人类以前业已存在的。仪式隶属于一年的四季变化，这一点似乎已把人类生活与生物界对自然循环的依赖联系起来，

植物及某些动物至今还保持着这种依赖性。大自然中凡我们认为多多少少类似艺术品的东西,如花卉和鸟鸣,都是由于生物体与其自然环境的尤其一年四季的节奏同步存在才形成的。有些动物表现的与自然同步的现象,如鸟求偶时的舞蹈,几乎可以叫作仪式。神话则是人类所独有的,因为一只鸕鹑再聪明不过,也讲不出哪怕是最荒唐的故事来说明自己在发情期为什么会发出击鼓般的声音。同样,一个人做的梦,是关于他自己生活的一系列奥妙的提示,非本人所能充分理解,据我们所知,梦对他本人也无实际的用处。可是在一切梦幻中都含有一种具有独立交流力量的神话成分,这一点明显反映在常为人们引用的俄耳浦斯的例子中,同样也存在于许多民间故事的集子中。因此,神话不仅使仪式具有意义,为梦幻提供叙事,而且还将二者合为一体,这时仪式可以视为处于运动中的梦幻。两者之间这种可能的关系还必须有个前提,即仪式和梦幻要具有一个共同的因素,这一因素使一方成为另一方的社会体现。对这种共同因素的考察,我们只好留到本书下文再进行讨论。这里我们需加说明的,仅仅在于:仪式是叙事情节(mythos)的原型方面,而梦幻是思想要旨(dianoia)的原型方面。

这里,重又出现我们在第一篇论文中已论述过的虚构文学与主题文学之间在侧重点上的那种差别。有些文学形式,譬如戏剧,使我们格外生动地想起它们类似仪式,因为文学中的戏剧一如宗教中的仪式,主要都是一种社会或团体的表演。其它文学形式,如传奇,则反映了与梦幻的类似。最易于察觉类似仪式成分的,不是在固定剧院和为有教养观众演出的戏剧之中,而是在朴质的或为图热闹的演出中,如民间戏文、木偶戏、哑剧、滑稽戏、露天赛会,以及它们流传到化妆舞会、喜歌剧、商业性影片和

活报剧中的遗风。与梦幻相类似的东西,最常见于朴质的传奇作品,包括民间故事和童话故事,它们与美好愿望变成现实的美梦和遇见吃人魔鬼及巫婆的噩梦都存在密切联系。当然,朴质的戏剧与朴质的传奇也是相互渗透的。朴质戏剧所生动表演的,通常是某一种传奇,而传奇与仪式的密切联系,反映在许多中世纪的传奇中,大多与四季更迭、冬至来临、五月之晨或圣徒殉难的前夕相关联;或涉及某一阶层的仪式,如骑士比武大会。原型主要是一种可以交流的象征,这一事实基本上已说明为什么歌谣、民间故事和滑稽剧,连同其中的许多人物,会克服语言 and 文化的障碍,不胫而走地传播到世界各地。说到这里,我们又回到如下事实:深受象征系统的原型阶段影响的文学,总是给我们留下原始和通俗的印象。

我说以上这些话,意思是指要学会本领在时间中和空间中分别进行交流。否则二者大体上成了同一件事了。通俗艺术通常被其同时代的高雅人士贬为粗俗;随着新一代人的成长,这种艺术也就不再获得其原有观众的青睐;随后,它开始沐浴于较为柔和的“古雅的”舞台灯光之中,高雅人士也对它产生兴趣,最后,它终于显示了原始艺术颇具古代遗风的尊严。每当我们发现伟大的艺术采用通俗形式时,我们都会想起这种古代遗风,例如莎士比亚晚期的作品,或如《圣经》那样,在讲一个落难少女的故事时,收尾总是有一位英雄杀死几条龙、一名邪恶的巫婆,并出现一座充满珠光宝气的奇妙城市。追求古风是任何社会运用原型中的一种常见的特征。苏联对自己的拖拉机生产十分自豪,但要用拖拉机来取代其国旗上的镰刀尚需待以时日。

正是在这一点上,我们必须审慎提防一种叫神话契约论的谬误。即是说,只要我们的讨论紧扣着当前社会结构的可以观

察到的事实,我们便会发现政治理论中是可能存在像社会契约之类的东西。但是,当一种寓言故事讲述发生在遥远古代的事,用任何证据也无法去干扰寓言家的论断,加上还有人对我们说,从前的人曾有过让权、推选权威人士,或受蒙骗交出权力的事,那么,政治理论便沦为柏拉图所灌输的一种谎言了。由于为这种古代事件找到的唯一证据仅是它类似当今的事,这些人才这样拿当今的事件捕风捉影地与往昔的进行比较。在关于神话的文学批评中,也已出现了一种极其相似的说大话的倾向,它迄未摆脱其历史契约的阶段。

原型批评家都关心仪式和梦幻,所以他们对当代人类学家关于仪式的研究和当代心理学家对睡梦的研究都会深感兴趣。尤应指出,弗雷泽在其巨著《金枝》中以朴质戏剧的仪式为基础所开展的研究工作,和荣格及荣格学派根据朴质的传奇作品对梦幻进行的研究,对原型批评家说来具有紧密相关的价值。但是人类学、心理学和文学批评这三门学科至今尚未划清界线,因此必须谨慎防止出现决定论的危险。对文学批评家说来,仪式是戏剧行动的内容而不是其源头或由来。从文学批评的观点看,《金枝》是一部论述朴质戏剧之仪式内容的著作,即是说,这部书重构了一种原型仪式,从中可以合乎逻辑地而不是仅按照年代先后推断出戏剧的结构和类型原理。这样的仪式在历史上是否存在过,这对文学批评家毫不紧要。弗雷泽推测的仪式很可能与实际的仪式存在很多惊人的类似之处,他的部分论据便是所搜集到的这些类似之处。但是,类似物不见得便是来源、影响、原因或胚胎形式,更谈不到二者是一码事。仪式与戏剧之间的文学关系,就像人们行动的其它方面与戏剧的关系一样,仅是内容之于形式,而不是起源与衍生的关系。

因此,批评家仅关心的确属于他们研究范围内的仪式和梦幻的范型,不管它们是如何成为范型的。追随弗雷泽的古典派学者们就希腊戏剧的壮观的仪式内容提出了一种概括的理论。《金枝》一书旨在写成一部人类学专著,可是它对文学批评所产生的影响超越了作者声称的自己的目的,而且事实上,它也可能成为一部文学批评的著作。如果戏剧中业已存在仪式的范型(这是事实而不是一种看法,例如,《伊斐格涅亚在陶里斯》^①一剧的主题之一便是人祭),那么批评家何必要在关于希腊戏剧中仪式起源问题的这个毫不相干的历史争论中采取偏颇立场呢!可见,作为行动尤其是戏剧行动的内容,仪式这种东西是始终隐伏在词语秩序之中,是全然独立于直接影响的。甚至到了十九世纪,我们还发现,一些时下的戏剧还变成原始和通俗的,《日本天皇》^②便是一例,重现了上文列举的情况,这时弗雷泽曾提到的一切手段,如君主的王子、模拟的祭祀、类似萨凯亚^③节日的场面,以及诸如此类的其它东西,统统又都回来了,吉尔伯特明明知道这一点,却显得毫不在乎。这类技巧之所以重又回来,是因为它们是抓住观众注意力的最好手段,凡有经验的戏剧家都深知这一点。

文献批评所从事的是全力追溯文学现象的起源和历史上的变迁;由于这一派批评声望颇高,致使有些原型批评家误认为,的确应该像考证皇族世系那样,向前一直追溯这一切仪式成分,直到产生疑窦才自告终止。若由此出现年代上的巨大差距,人

① 欧里庇得斯的一出悲剧。

② 英国 A. S. 沙利文和 W. S. 吉尔伯特合编的剧本。

③ Sacaia, 古代巴比伦人的节日,见弗雷泽《金枝》一书。

们通常使用某种种族记忆的理论加以搪塞,或依靠历史难免遭到篡改的观点,说什么有些秘教崇拜和传统几百年来一直谨慎地掩盖着事件的真相。十分奇怪的是,当原型批评家紧紧抓住历史框架时,这些人士反而无一例外地提出一种奇谈,说从距今不知多少年的黄金时代起,历史一直走每况愈下的路。例如,托马斯·曼在约瑟系列小说^①的序言中,将当前若干种重要神话追溯到大西洋岛^②的时期,显然,大西洋岛作为原型观念比作为历史观念更有用处。当十九世纪原型批评随着太阳神话的时兴而重又流行时,有些人便貌若有理地证明拿破仑也是个太阳神,力图以此来嘲笑原型批评。这种嘲笑只有在对付用历史歪曲原型方法时,才有点效果。从原型角度讲,每当我们谈论拿破仑政治生涯的兴起、他的声威如日中天,或最终覆灭时,倒确是将他比拟作太阳神了。

社会和文化的历史即是广义的人类学,它永远构成文学批评语境的一部分;而且越是清楚地区别于人类学研究仪式的方法与文学批评研究仪式的方法,那么二者之间便越能产生有益的相互影响。心理学与文学批评之间的关系也同样如此。比一首具体的诗更大的十分明显的单位,首先便是该诗作者的全部作品。传记也始终是文学批评的一部分,传记作者十分自然对传主的诗歌感到兴趣,将其全部作品视为私人文献,记录了他私下的梦、激起人们联想的线索、他的抱负及其表现出来或压抑下去的欲望。研究诸如此类的事情当然是文学批评的主要部分,但我不是指那些愚蠢的文人,他们披着道貌岸然的白大褂,却将

① 指四部曲《约瑟和他的兄弟们》。

② 古代传说沉于大西洋底的岛。

自己淫荡的勾当枉裁到病人身上；我是指严肃的学者，他们无论在心理学还是文学批评上都具有过硬的本领，他们意识到这类研究中包含着许多猜测的东西，并深知一切结论都不是确定性的。

这样一种观点对上文已提及的低模仿主题作家说来，是非常易于接受，也会获极大裨益的。我主要指浪漫主义诗人，他们的心理过程往往便是作品主题的一部分。但对另一些作家说来，比如那些一提起笔便想到“为取悦他人而活着者，也必定乐于度过此生”^①的剧作家，就存在一种危险，易于对文坛中的上述诗人作出与实际不符的概括。姑且设想有一位批评家发现莎士比亚在剧本里屡次三番地运用某种范型吧。如果莎士比亚将这个范型用得很独特，非同凡响或甚至别具一格，那么他这样做的理由至少部分是属于心理上的。如果有证据说明他虽未能取悦于观众，仍坚持运用它，那就十之八九归因于他个人的心理状态。但是，倘使我们发现与莎士比亚同时代的六七名作家的作品中也出现了这一范型，我们显然会承认，这是一种程式。而当我们发现十几位不同年龄和文化背景的剧作家都用此范型时，我们又会表示谅解，说这是一种体裁，是戏剧本身的结构要求。事实上，我们确已发现莎士比亚在喜剧中一而再、再而三地运用着同样的技巧，那么批评家就有责任将这些技巧与其他作家的技巧进行比较，就喜剧形式作一番形态的研究。否则的话，我们就会失去机会，不能合乎情理地欣赏莎士比亚所具有的学者品格，见不到正是他喜剧中那些反复运用的技巧构成了一种喜剧的多声部交相辉映的艺术。

^① 此话引自 S. 约翰逊的《为德鲁里剧院街开放致辞》，但弗莱引文略有出入。

心理学家在考察一首诗时,往往只发现睡梦中才常见到的东西,即由潜在的内容和显著的内容混杂的东西。对于文学批评家说来,诗的显著内容仅指其形式,因而其潜在内容才成为真正的内容,也即思想^①或主题。到了原型的层次上,这种思想成为一种梦幻,呈现欲望与现实之间的冲突。我们好像在绕圈子,但并不完全如此。对批评家说来,就出现了一个并非单纯为心理分析而存在的问题,它涉及潜在内容可以交流,梦幻可以理解,柏拉图关于艺术在头脑清醒者看来仅是梦幻的观点。在心理学家看来,所有梦中象征都是个人的,用做梦人的私生活才能解释。对于批评家,不存在像私人象征体系这样的东西,即使有,批评家也应澄清它不会总属个人的。

弗洛伊德对《俄狄浦斯王》的研究业已提出这个问题:弗氏认为这出戏剧的大部分力量来自生动地表现了俄狄浦斯情结。我们对索福克勒斯的个人生活一无所知,可以不必知道他的阅历,也能将剧中的戏剧成分与心理成分结合起来。这种对非个人性质的内容的强调,是由荣格及其学派系统地提出的,他们用一种叫集体无意识的理论来解释原型是可供交流的——据我判断,它在文学批评中是一种不必要的假设。

作家的意图是什么样的情况,读者的注意力也复如此。两者都是内向的:蕴涵的意义存在于读者对艺术的反应中,一如它们存在于作家对艺术的创作中,而读者对这种蕴涵并不是清楚地意识到的。即使十分周全、自觉去注意,也仅能理解复杂反应中很少的几个细节。这种情况使得像丁尼生这样的诗人赢得赞

① 弗莱原注:此处“真正的内容,也即思想”的提法是未经思考的,因思想涉及形式。

扬,说他的语言纯朴,他的作品为人广为阅读,说它们充满强有力的情欲感受。这种情况也使得当代的批评家有可能利用现代知识的最充足的资源去解释一部文学作品而不必担心自己搞错了年代。

例如,《无病呻吟》^①一剧写一个叫阿尔冈的人物,按照十七世纪(当然也包括莫里哀本人)的说法,他实际上无病,却怀疑自己患了病;如果是一位现代批评家,就会对此提出异议,指出生活并不是那么简单:一个想象的病人完全可能成为真正的病人^②,而阿尔冈的毛病显然在于他不甘心见到自己的子女长大,这是一种返童退化症^③,这一点他的妻子(顺便提一句,是他的第二任妻子)心中完全有数,所以才揍他几下,贴着他耳朵叫一声“可怜的小儿子”^④。当阿尔冈与少女路易松幽会时,不留神说了一句“这下子不再装娃娃了”^⑤——批评家由此线索,便可发觉他的整个行为,也察觉到他那漏嘴的话多么色情。这样去理解是对还是错,反正都不偏离莫里哀的文本,但我们从文本中却得不到任何关于莫里哀本人的情况。剧本论类型既然属喜剧,它就得有个团圆收场,因此也应使阿尔冈最后神志清醒一点,而后妻在这出戏中的作用是一个劲儿叫他神魂颠倒,所以要对她加以“揭露”,使观众知道她对他是一种祸害。剧本的情节发展,是叫该倒霉的人免遭倒霉,然后大办喜事;而剧本的主题

① *Le Malade Imaginaire*(1673),莫里哀最后一出喜剧,带病亲自扮演主角,演毕便咯血死去。

② *Malade imaginaire; malade véritable.*

③ *Infantile regression*, 心理分析中指一个人的性心理返回到早年未成熟的行为状态。

④ *Pauvre petit fils.*

⑤ “*Il n’y a plus d’enfants*”.

则是荒唐的欲望与社会现实的冲突,属于一种梦幻的范型。

关于原型批评的细节和方法,容笔者到第三篇论文中再加以讨论;本文中,我仅谈一下它在文学批评这个整体的范围内所处的地位。就原型方面而言,艺术是文明的一部分,而按照我们的界说,文明乃是赋予自然以人文形式的过程。文明本身的发展,会揭示这种人文形式的形态:其主要构成部分有城镇、花园、农庄、羊圈等等,当然也包括人类社会本身。原型象征通常是人类赋予其意义的自然物体,构成批评界的艺术观的一部分,这种观点视艺术为文明的产品,反映着人类为之努力的目标。

这样一种艺术观必定会将文明的某些方面奉为理想,嘲笑或无视其它一些方面,换言之,艺术的社会规范同时又是其道德规范。所有的艺术家都得顺从于社会:许多艺术家,尤其是其中伟大的,都甘愿成为自己社会的代言人。但是就诗人在道义上的重要性而言,他们反映着本社会通过其努力所真正获得的成就,并在一定的距离内追随着这些成就。因此,艺术家的道德观必然在于竭力支持社会的工作,办法是构思一些可行的设想,模仿同胞的行动,其思想方法应能促成两种规范的实现。如果不这样做,那么公众至少会把诗人的设想明白地说成是开玩笑或异想天开。马克思主义多多少少持有这种艺术观^①,也即重复《理想国》一书结尾处所得出的论点。如果我们照原样去理解该论点的话,那么按照公道或正当完成的社会工作来说,画家画的床是对木匠所做床的外在模仿。因此,艺术家的唯一选择若不是反映真正的工人所创造的这个世界,便是逃离这个世界。

① 不是马克思主义,也会嘲笑脱离社会的艺术观的。

笔者在这篇论文中所采取的原则在于：诗歌中的事件和观念分别是对历史著作和推理著作的假设性模仿，而历史与推理这两类文章依次又是对行动和思想的语言模仿。这一原则使我们接近于把诗歌视为对现实的第二性模仿的观点。然而，我们并不把模仿解释成柏拉图所说的“回忆”（recollection），而是视模仿为释放外在事物，使之变成形象；释放自然，使之成为艺术。从这一观点看，艺术品便是“其自身的目标”^①：它归根结底不可能是对事物的描述，最终也无法与其它任何现象、标准、价值或终极原因等体系联系起来。一切与外界的这类联系都属“意图误置”的一部分。诗歌虽是真、善、美的载体，但诗人的目标并不在这些东西，而仅在于诗篇内在的语言力量。诗人之所以是诗人，不过是打算写诗；而且通常的情况是，不是诗人而是诗人身上的“自我”（ego）促使他抛弃本分的工作，而去追求颇为诱人的星光之夜。

文学批评的一条基本道理是，从道义上讲，狮子与羊羔可以安然相处。班扬与罗彻斯特^②、萨德^③与简·奥斯丁、《磨坊主的故事》与《第二个尼姑的故事》^④同样都是文科教育的内容，对它们需要使用的唯一道德准则仅是应写得得体适度。同样道理，诗人在作品中所采取的道德态度主要取决于该作品的结构。例如，《无病呻吟》是一出喜剧，这便是唯一的原因，要叫阿尔冈的

① 弗莱原注：“自身的目标”一语，我是从雅克·马里丹先生一次讲演中引用的。

② W. J. Rochester(1648—1680)，与班扬同时代的英国作家，也以写讽刺作品为主。

③ D. A. Sade(1740—1814)，法国作家，因其作品色情，故出现 Sodism(e)一词，意为对待异性的施虐狂。

④ 两篇故事均见乔叟《坎特伯雷故事》。

老婆扮成个伪善者,而且必须收拾她,该剧才可出现大团圆的结局。

追求美比追求真和善是危险得多的无聊之举,因为它对“自我”的诱惑更加强烈。跟真和善一样,美在一定意义上也是一种可以指望从伟大艺术中发现的品格,但是挖空心思去追求美,只能削弱创作的精力。艺术中的美就像人们品行中的幸福一样:幸福虽可能伴随你的行为而来,却不能作为你行为的目标,就如同一个人是无法“追求幸福”的,能追求的仅是能为你带来幸福的东西。把美作为目标,至多只能产生具有吸引力的东西,也即由“可爱”这个词所代表的美的品位,这种品位取决于对题材和技巧的审慎又严格的选择。例如,一名宗教画家只有当教堂经常叫他画圣母玛利亚时,他才能达到这种品位;倘若教堂要求的是一幅耶稣殉难于十字架的画,那么他就得画出残酷和恐怖的场面。

当我们在谈到人体“美”时,通常是指一个十七八到三十岁左右的人,健康状况又十分良好;但如果像德加^①这样的人给我们看一些臀部肥大的主妇坐在浴盆里的画,我们就会认为这对我们视为审美判断的得体和适度简直是令人震惊的冲击。每当“美丽”这个词是指“可爱”或“诱人”时(如果从事艺术的意图是追求美,结果必然会如此),它就变成极其保守的了:它会竭力去限制艺术家,使他们无法选择题材,或是他们愿意表现美的方法;它还会一本正经地去阻止艺术家超越枯燥乏味的伪古典主义,开拓更广阔的境界。拉斯金因持这种谬见,所以丧失了他在文学批评方面的许多真知灼见;丁尼生也因同样缘故,其诗歌

① Edgar Degas(1834—1917),法国画家。

的活力锐减；与他们同一时期的，还有一些名气不大的“美容师”，我们从他们的作品中能清楚地见到，想要美化一切的神经质的冲动导致了什么后果。导致的后果便是对风格的过分崇拜，其技巧则是使一部文学作品甚至一出戏剧中的一切内容听上去都是千篇一律，一听就可猜到是哪个作家写的，因为他通篇在卖弄平时最拿手的一套。到了这一地步，为自我夺取虚荣业已取代了一名工匠引为自豪的诚挚了。

到了叙述和含义的第三也即形式的阶段，尽管它还包括文学与事件和观念的外在关系，但我们已最终回到了如下的审美观，即把艺术品作为沉思的对象、一种为装饰和快感而设计、不是供实用的技艺。此种观点促使我们把审美对象同其他各种人工制品区别开来，并要求一种与其他经验不同的审美经验。从图书管理的角度，文学是迄今已出版的所有小说、戏剧、诗歌及其它书籍的集合和汇总，与这相对应的是，我们发现，文学批评的审美观乃是一系列互不关联的特殊的（有时仿佛神圣的）理解。我们没有理由不承认，这个关于文学经验的观点本身是正确的；只有当它排斥其它研究方法时，才有人反对它。

原型的文学观告诉我们，文学是一个整体的形式，而文学经验则是生活之链的一部分，此时诗人的功能之一在于形象地描绘出人类劳作的目标。克尔恺郭尔曾指出，在审美膜拜与道德自由之间，存在一种“非此即彼”的选择困境；其实一旦我们把原型方法加到其它三种方法^①上去，文学便变成一种道德工具，这时我们便可超越克氏这一困境，不必设法去解决艺术在两者之间的位置问题。因此，如果承认这样一种文学观是正确的，那

① 即历史的、伦理的及修辞的。

么至为重要的事便是抛弃真、善、美的外界目标了。它们都是外界事物,这一事实才使它们最终都变成了崇拜的偶像,而且其神通如此广大。但是,既然从长远观点看,不是社会的、道德的或美学的标准从外界决定着艺术的价值,那么由此可见,原型阶段(它视艺术为文明的一部分)也不可能是最后的阶段。我们还需要另一个阶段,使我们得以从文明过渡到文化去:在文明中,诗歌有其用途和功能;到了文化中,它已毫无偏倚、公正坦荡、完全立足于自身了。

总释阶段:象征是单元^①

我们在追溯文学象征体系的不同阶段时,业已进入一个与中世纪文学批评的层次相同的序列。我们确已为 literal(字面的)一词规定了一个不同的含义。我们所说的第二个(也即描述的)层次,相当于中世纪体系中的历史的或文字的层次,或至少与但丁对此点的看法一致。我们所说的第三个层次即评论和解释,便是中世纪的第二个(即讽喻的)层次。我们的第四个层次,即神话研究、把诗作为社会交流的一种技巧加以研究,则是中世纪的第三个层次,是关于道德和比喻意义的,同时涉及含义的社会方面和象征方面。在中世纪时,人们对讽喻和道德是加以区别的,认为前者是指一个人相信^②的事情,后者则指所作所

① Monad。弗莱原注:这是指象征作为一个人全部文学经验的一个中心而言;它与 G. M. 霍布金斯所说的 inscape(内在特性)、J. 乔伊斯所说的 epiphany(顿悟)都有一定关联。

② Quid credas,拉丁文。

为^①；这一区别同样反映在我们关于形式阶段与原型阶段的不同观念中，我们把形式看作审美的或沉思的东西，原型则具社会性，是作品持续性的组成部分。我们如今应考虑的，是能否建立起与中世纪总体释义^②也即全面含义的观念相对应的一套现代的观念。

另外，读者想必已发现，本书第一篇论文中提到的五种模式，与本篇论文提到的象征系统的几个阶段之间，逐渐形成了一种对应关系。字面意义，正如我们已详加说明的，同象征主义所倡导的那些突出主题的反讽技巧很有关系，也与“新批评”派许多成员视诗歌主要（即简直）是一种反讽结构的观点具有密切联系。描述性的象征系统（它在十九世纪纪实的自然主义中表现得最彻底）似乎与低模仿紧密关联；而形式的象征系统（文艺复兴和新古典主义作品中最易发现它）则与高模仿联系密切。原型批评的重心似乎在传奇模式中，因在传奇中，歌谣、民间故事和通俗故事最容易交替出现。如果上述那些对应关系能够成立，那么，象征系统的最后一个阶段正如前一个阶段那样，仍然涉及文学中的神话创作方面，但是就那些与神祇或半神生灵和力量有关的故事和主题而言，所涉及的则是更为狭义、更加专门的神话。

我们曾把原型和神话特地与原始、通俗的文学联系起来。事实上，我们几乎在明显地兜了个圈子后，已可将通俗文学界定为一种能就原型提出最清楚观念的文学。这种特性可在文学的

① Quid agas, 拉丁文。

② Anagogy。弗莱原注：这是指把文学与整个词语秩序联系起来的意义。又在《文学手册》中提到，总体释义是指一部文学作品精神或神秘的真谛，具有普遍性和持久性，这是中世纪“阐释”一语的四种含义之一。

每个层次上找到,如童话和民间故事、莎士比亚的作品(在他大多数喜剧中)、《圣经》(即使不考虑其为圣典,这也是一部通俗读物)、班扬的作品、理查逊、狄更斯和爱伦·坡的作品,当然还有大量过眼烟云的拙劣之作。笔者在本书开卷时已指出,不能把通俗性与价值联系在一块。但是至今仍存在简单化的危险,即断定文学基本上仅是原始和通俗的东西。这种观点在十九世纪时极其盛行,至今仍毫不见消失;倘若我们竟然也采纳这种观点,那就无异砍断原型批评第三个也是最重要的源头。

我们发觉,许多博学、深奥,对其作品必须耐心加以研究的作家,都明显属于神话创作的作家。例如但丁、斯宾塞等;到了二十世纪,从事诗歌和散文创作的几乎所有“晦涩难懂”的作家都在此列。这类作品若是虚构的,那就往往以朴质戏剧或朴质传奇为基础:前者如《浮士德》、《彼尔·金特》^①;后者如霍桑、麦尔维尔的作品——不过我们也可拿当代作家查理·威廉姆斯和 C. S. 刘易士^②的微妙的寓言去作番比较,二人的寓言基本上都仿照《儿童园地》的模式^③。博学的神话创作有时会复杂得令人手足无措,例如亨利·詹姆士晚期的作品,还有詹姆斯·乔伊斯的小说;可是这种复杂性是旨在揭示而不是掩盖神话的。我们不应认为原始、通俗的神话都是像木乃伊一样,用不厌其烦的絮絮叨叨裹起来的,只有荒谬的简单化才会做出这样的推断。看来我们的结论应该是这样的:像原始、通俗的作品一样,博学、微妙的作品同样也是环绕着想象经验的一个中心的。

① *Peer Gynt*, 易卜生 1867 年的诗剧。

② C. Williams(1886—1945)、C. S. Lewis(1898—1963)均为英国作家。

③ *Boy's Own Paper*, 英国儿童刊物,从十九世纪办到二十世纪,刊登通俗小说、冒险故事及其它文章。

由于知道《维洛那二绅士》是莎士比亚早年的喜剧,而《冬天的故事》则是其晚期喜剧,有的学者便料想后一出剧必定更为微妙、复杂一些;不会料到,后者反而更加怀古,更为原始,更令人想起古代神话和仪式。《冬天的故事》也更通俗一些,不过我的意思当然不是说这出剧提供给社会下层群众以他们自己感到需要的东西。莎士比亚以日益强烈的激情和力量表现戏剧的内在形式,终于在晚年深得个中三昧,也即壮观的传奇,而戏剧的一切更为专门的形式如悲剧、社会喜剧都是由传奇衍生,又经常向它回归。当我们读到像莎士比亚的《暴风雨》或但丁《炼狱》篇高潮那些最光彩夺目的场景时,我们感受到汇聚成一片的伟大意义,仿佛即将领悟人类整个文学经验的真谛,并感到自己已进入词语秩序的寂静的中心。文学批评是一种知识,批评非不断地谈论自己的课题不行,因此它发现了一个事实,即词语的秩序中存在着一个中心。

如果不存在这样一个中心,那么任何东西也无法阻碍由程式和体裁所提供的许多相似之处激起我们无穷尽的自由联想;这些联想也许仅属暗示,甚至是可望而不可及,但它们始终形成不了一个真正的结构。原型研究是把不同的文学象征都看作一个整体的不同部分去进行研究。如果的确存在像原型这类东西,那么我们还得进一步,设想一个自成一体的文学天地同样是可能存在的。要么文学批评是一团飘忽不定的鬼火,一个无出口又走不到尽头的迷宫,要么我们就得认定文学具有一个整体形式,而不是把现有的文学作品仅仅堆砌到一块儿。我在上文中业已提到,文学的神话观念导致一种认为自然秩序这一整体是由一种相对应的词语秩序模仿着的观点。

如果原型都是可供交流的象征,原型又存在一个中心,那么

在该中心找到一批普遍的象征应是意料中的事了。我用“普遍象征”一语,意思不是说存在一本原型的密码簿,而世上所有社会无一例外都已记住其中的代码。我是指某些象征倒是所有人共有的那些事物的形象,它们具有的潜在的交流力量是无限的。这类象征包括的方面有饮食、追踪或旅行、光明与黑暗,以及通常采取结婚形式实现的性生活要求。如果假定阿多尼斯或俄狄浦斯的神话具有普遍性,或武断长有阴茎的大蛇等联想十分普及,这都是欠妥的,因为一旦我们发现有一批人对这些事一无所知,我们就得猜测他们原先知道如今已忘了,或明明知道却不愿说,或干脆说他们不是人类的成员。与此相反,倘使那些人连关于一日三餐的事也不理解,我们倒是可以理直气壮地开除他们的球籍了;任何建立在饮食基础上的象征系统涉及的范围极其广泛,就这意义而言,它是具有普遍性的。即是说,这个象征系统能为人们无限度地理解。

在原型阶段上,文学艺术作品是一个神话,将仪式和梦幻结合起来。在此结合过程中,文艺作品对梦幻作了点限制,要使得清醒的社会意识感到它多少还有点道理,可以采纳它。因此,文学作为文明中的一种道德现象,体现了监察官的不少作风,这在梦幻中叫作抑制性的潜意识。但是这监察官阻碍了梦的动力。当我们把梦幻作为一个整体看待时,我们察觉到三点:首先,它所受限制不是实有而仅是设想的;其次,所设想的范围,便是如愿以偿的世界,是解脱一切焦虑和挫败才赢得的;第三,做梦者的头脑中,囊括了整个梦幻的天地。

到了总体释义的阶段,文学模仿人们的全部梦幻,也即模仿人脑子中那种不处在现实中心、而是游弋于其周缘的思维。这时,我们见到想像力中完成一场革命,这场革命是在由象征系统

的描述阶段向形式阶段过渡时即已开始的。在描述阶段,对自然的模仿由反映外界自然变成对形式的营造,后者的内容是自然。到了形式阶段,诗篇依然包含在自然之中,进入原型阶段后,整个诗歌还是包含在十分自然或合乎道理的范围之内。可是到了总体释义阶段,自然由容纳他物变成了为他物所包容;这时具有普遍性的原型象征,如城镇、花园、追求、婚姻等东西,已不再是人们在自然内部所营造的理想形式,相反,它们自身变成了自然的形式。这时,自然已纳入人类的无限的胸怀之中,人类在银河中建造着一个个城郭。这样做的虽非现实,却是人类欲望的可以构思或想象的境界,这个境界是无穷尽、永恒的,因而又是天启异象一般的。我所说的“天启异象”,主要是指一种关于整个自然的富于想像力的观念,它将自然视为某个无穷尽、永恒的且有生命的实体的内容,这个实体即使不是人类,也比无生命之物更接近于人类。布莱克说过:“人的欲望是无限的,因而其占有无限,他本人也是无限的。”如认为布莱克在这个问题上的看法偏颇,那么不妨引用胡克^①以下这段话:“还存在着比两者(肉体的完美和智力的完美)都高一层的東西,要证明这一点,只需看看人欲望的过程就够了。欲望之产生是很自然的,如果没有更高之处作攀比,它本可最终感到满足的,但若一旦追求更高的东西,欲望就不知足,会遭挫败了。”

再来谈谈仪式,我们就会发现仪式是对自然的模仿,它含有一种十分浓厚的我们称之为巫术的成分。巫术最初似乎属于一种自发的努力,想要恢复业已丧失的与自然循环的和谐关系。这种想方设法要重新获得不再占有之物的意识,是人类仪式的

^① Richard Hooker(1554? —1660),英国神学家、散文家。

特有标志,仪式也在构思一年中时序的变迁,并竭力以高度精确性去模仿天体的运转和万物的生长。农夫到了一定季节就必须收割庄稼,因为他反正得这么干,所以收获本身就算不上是什么仪式了。可是在那时,农夫有一种愿望要同时表现人的干劲和自然的力量,这才产生关于秋收的歌曲、祭祀和民间习俗,我们将这一切与仪式联系起来。但是,仪式中巫术成分的动力显然是以宇宙为目标的,要使愚蠢和冷漠的自然不再容纳人类社会;而是被人类社会所容纳,自然必须用降雨或天晴来取悦于人。我们还注意到仪式总是倾向于循环,而且变得像百科全书般包罗万象,这一点已见上文所述。这么一来,诗歌到了总体释义阶段,便把人的行动作为一整套仪式来加以模仿,也即模仿着一个万能的人类社会,这个社会把大自然的一切力量都吸收在自身之中。

所以,从总体释义的观点看,诗歌将全部仪式与所有梦幻结合起来,或可说,将无限的社会行动与无限的个人思想结合起来。诗歌的领域是漫无边际的假设:任何实际的文明或成套的道德价值都无法概括这些假设,其理由就像任何形象结构都不能只限于有一种比喻的解释一样。到了这一步,艺术的要旨(*dianoia*)已不再是对理性的模仿(*mimesis logou*),而是逻各斯(*logos*)本身了;*logos*这个具有塑造力的词,既指理性,又如歌德笔下的浮士德所思考的那样,指行动(*praxis*),也即创造性的行为。艺术的人物刻画(*ethos*)已不再涉及某个自然环境中的一群人,而是一个同时又是神祇的宇宙的人,或干脆是按拟人化想象出来的一个神。

受到总体释义阶段影响最深的文学形式,是经典或启示录。诗歌在努力传播具有人的形式之力量其大无比的观念时,所运

用的主要形象便是神祇,不管这是传说中的神、受到颂扬的英雄,还是被人们奉为神灵的诗人。许多经典同时又是宗教文献,因而其内容属于想象的与现实的东西的混杂体。当它们丧失现实性内容后,便变成纯粹想象性的,就像基督教兴起后的古典神话那样。当然,它们总的说来属于神话或神祇世系的模式。我们在诗歌的百科全书式的庞大结构中,同样能见到这种与总体释义的关系,这种结构本身似乎便是一个完整的世界,它处在其文化氛围中,犹如提供无穷无尽想像力的源泉;而且也像万有引力学说或相对论之对于物质宇宙一样,这种诗的结构可以运用于文学天地的每个部分或与这些部分存在相似的联系。这类作品都是定型的神话,或是充分保留原型的结构。它们包括笔者在第一篇论文中所提及的类似启示录的作品,如但丁和弥尔顿的史诗以及以其它模式写作的相应作品。

但是,我们不应将总体释义的视角仅限用于那些似乎内容无所不包的作品,因为总体释义的原则并非仅指一切都已是诗歌的题材,而是指任何东西都可能成为一首诗的题材。我们都感到诗歌是个变化无穷的统一体,这种感觉不仅明显地得自启示录式的史诗,也隐隐约约来自任何诗篇。上文已指出,如果选取一首像《黎西达斯》这样的符合传统程式的诗,然后追溯文学中的原型,我们完全能获得一次完整的文科教育。所以,我们偶尔读到的任何一首诗都成为文学天地的中心。进一步说,一首诗还仿佛是全部文学的缩影,是词语秩序的整体个别展现。那么,从总体释义角度看,象征也就是个单元,而一切象征都统一到一个无限、永恒的言语象征体系中去,这一体系作为要旨便是逻各斯,作为情节则是全部创作行为。正是这一观念,经乔伊斯用作题材表达时,便叫“顿悟”;由霍布金斯当作形式表达时,

则叫“内在特性”。

譬如像《黎西达斯》这样的诗篇,我们从总体释义角度看,便会见到:弥尔顿把这首挽歌的主人公等同于一个神祇,从而用拟人化手法处理夕阳西沉大海和万物深秋枯亡。就后一种情况而言,黎西达斯便又是阿多尼斯或塔穆兹^①,其“岁岁遭伤害”(弥尔顿语)变成了地中海一带宗教哀悼仪式的题材;早自忒奥克里托斯的时候起,他们的遭遇已写入田园挽歌,雪莱有诗题作《阿多尼斯》更清楚说明了这一点。黎达西斯作为诗人,其原型本来是俄耳浦斯,俄耳浦斯扮着很类似阿多尼斯的角色,也是英年早逝,而且还被扔入河中;作为牧师,黎西达斯的原型是彼得,若无基督的救助,彼得也会淹死于加利利湖中^②。《黎西达斯》一诗的每个方面都提出来英年早亡的问题,视此为与人的生命、诗歌的生命及教会的生命均有关的现象。但是所有这些方面又都集中反映在基督这一人物身上;基督英年早逝,却是个不朽的神,包含着所有诗歌的“道”(Word),是教会的头颅和身躯,是善良的牧羊人(其牧歌的世界中无寒冬),是个永远不落的正义的太阳,它的力量就像救助彼得一样,也能把黎西达斯从波涛中营救出来,正如它能从下界地狱赎救出许多人的灵魂一样,而俄耳浦斯却未能做到这一点。基督虽不是弥尔顿这首悼亡诗中的人物,但是他却无处不在地渗透到其字里行间,因而

① Tammus, 巴比伦神学中的农耕之神、伊希塔的丈夫,他一年一度死而复生,象征着冬去春来的循环。

② 俄耳浦斯,希腊神话中的神歌手,被崇拜酒神的狂女们扔进海中淹死;彼得是耶稣十二使徒之一,事见《圣经·新约》。关于弥尔顿《黎西达斯》一诗,详见吴持哲选编的《弗莱文论选集》(1997),中国社会科学出版社,第339—350页。

真可以说,这首诗进入了基督之中。

总体释义批评通常表现出与宗教存在密切的联系,而且主要可从诗人放荡不羁的谈吐中发现它。譬如见诸艾略特《四个四重奏》的一些段落中,诗人在人格化的基督教义的语境中夹杂以自己的词语。里尔克在一封信^①中讲到的一番话就更清楚了:他说,诗人的功能就像天使那样,要揭示对现实的一个视角;天使虽因目盲只能窥见自己内心,却胸怀所有时间和整个空间。里尔克笔下的天使与更常见的神或基督略有不同,而他的这番论述之所以具有更大价值,是由于它显然不属基督教的,它阐述了总体释义视角的独立性,诗人力图独立地站在现实的周缘讲话,而不是站在现实的中心,不是从接受任何特定宗教的立场讲话。类似的观点还不同程度地反映在以下作家的论述中:瓦莱里关于智力整体的观念,尤富幻想地反映在他笔下的台斯特先生^②这个人物身上;叶芝关于不朽技艺的玄妙言谈,在《塔楼》等作品中谈到人类才是大千世界的造物者,还有关于生死问题的言论;乔伊斯在小说中不按神学的规定使用神学用语“顿悟”;迪伦·托马斯兴致勃勃写了赞歌,颂扬人类的万有躯体^③。我们还附带地发现,越是鲜明地区别开诗人的作用和批评家的作用,我们便越易于认真对待伟大作家关于自己作品的论述。

① 弗莱原注:1915年10月27日致艾伦·德尔普的信。

② Paul Valéry(1871—1945)于不同时期写的序列文章,主人公为一虚构的知识分子台斯特先生,1927年结集出版,其中最著名的一篇叫《与台斯特先生促膝夜谈》(1896)。

③ 弗莱原注:除上述种种外,还应补充《失而复得的时间》(*Le temps retrouvé*)下编关于时间的绝妙沉思。我们不禁要问,除了一些可疑的双关语外,还有什么能把文学的总体释义观点与康德的“超验美学”(他视此为关于时空的先验意识)相互联系起来呢?

由此可见,总体释义的批评观导致如下的这种文学观,即认为文学存在于自身的天地之中,不再是对生活或现实的评论,而是将生活和现实纳入一种词语关系的体系中。从这种观点考虑,批评家就不再把文学看成一个小小的艺术殿堂,由里往外观望一个大得难以设想的“生活”海洋。对于批评家说来,“生活”已变成文学的苗圃,里面有大量的潜在文学形式,其中仅有少数能成长为文学天地中的林木。任何艺术部门中都存在类似的天地。维特根斯坦^①说,“我们用事实为自己画成画”,可是他所说的画并不是画,而是典型的例证。画本身就是画,这是事实,它们仅存在于一个如画般的宇宙之中。马拉梅说:“总有办法把天地写成一本书。”^②

到现在为止,我们对象征的讨论一直把它当作孤立的单元;可是十分明显,同样重要的是两个象征间关系的单元,这相当于音乐中的乐句。从亚里士多德以降的所有批评家的意见看来是相当一致的,即认定这种表示关系的单元是隐喻。隐喻的基本形式是说明表示等同的“A是B”类型,或者用恰当的假设形式,说明“设X为Y”的类型(为求悦耳,我改换了字母)。这么一来,隐喻就背离了一般的描述意义,并提出一种几乎是反讽和悖论的结构。在一般的描述意义中,既然A即是B,那么B也等于A,而我们实际上一直在说A仅是它自己。在隐喻中,两件事物一方面互相等同,同时又各自保持着自己的形式。因此,如果我们说“这位英雄是雄狮”,我们是将英雄与雄狮等同起来,可

① L. Wittgenstein(1889—1951),英国哲学家、数理逻辑学家。

② Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre, 法文。

是同时,我们又意识到,英雄是英雄,狮子是狮子。一部文学艺术作品之所以具有统一性,应归因于这种等同的过程,而作品之多样性、清晰性及强烈性则是由于如实识别事物。

在意义的字面层次上,隐喻以其文字形态出现,这形态便把两个东西并列在一块儿。艾兹拉·庞德在解释隐喻的这一面时,运用了中国象形字的图形作为例证,在表达一个复杂的形象时,仅仅靠把一系列成分拼凑在一起而不加任何论断。庞德写在黑板上的那首仅有两行的诗《在地铁车站》,是这类隐喻的著名例子:诗中仅并列出拥挤人群中那一张张脸和黑压压的树枝上的个个花瓣这两个形象,却无任何谓项将二者联系起来。一用谓项说明,就属于断言和描述意义,不再成诗歌的文字结构了。

在描述的层次上,人们的视角是兼顾的:一是言语结构,二是言语所涉及的现象。这时的意义属我们常说的“字面的”,上文已解释过,这种将词语与事实毫不含糊地联系起来的结构,对文学批评说来是不解决问题的。所以从描述角度看,一切隐喻都是明喻。当我们写一篇普通的推理性散文并使用隐喻时,我们所断言的并不是“A是B”,而是“实际上”在说,“在一定程度上,A堪与B相比”;同样道理,当我们从一首诗中摘取其描述性意义或解释性意义时,也会出现类似的情况。例如,在描述的层次上,“这位英雄是头雄狮”用的是明喻,只不过省略了“像”字以求更加生动,也为了更清楚地说明,这仅是一种假设性的类比。在惠特曼的诗篇《从摇个不停的摇篮往外望去》中,我们读到“影子弯曲缠绕,仿佛是活了”,月亮“宛如噙着热泪那般”肿胀了。由于在诗学中找不到理由足以说明为什么影子就不该是活的,月亮就不会热泪盈眶,那么也许从“仿佛”、“宛如”等谨慎

的字眼中,我们能发现一个人在写低模仿的推理的字句时是感到一点内疚的。

到了形式的层次上,象征便是形象或设想成实质或内容的自然现象,这时隐喻成了与自然相称的类比。就字面而言,隐喻是一种并列结构,可仅仅说“A;B”。用描述的办法,我们说“A是B”或“A像B”。但是就形式说来,要说“A如同B那样”。因此,与自然相称的类比需要有四个条件,其中两个具有一个共同的因素。例如“英雄是头狮子”这句话是一个表达形式,为其隐含的内容规定了性质,所以意思是说:英雄与人的勇气的关系就如同狮子与动物勇气之间的关系,勇气对第三、第四个条件说来是共同的因素。

从原型上看,象征是一簇激起联想的东西,这时隐喻是把两个个别的形象合而为一,每个形象又都各自代表着一个种类或类型。但丁《天国》篇中的玫瑰和叶芝早期抒情诗中的玫瑰分别指不同的事物,但二者毕竟都是玫瑰——当然,是一切诗歌中的而不是植物学中的玫瑰。因此,原型的隐喻涉及运用向来叫作“具体共相”^①的东西,即等同于种类的个体,是华兹华斯所说的“一棵树见森林”。当然,诗歌中不存在真正的共相,有的仅是诗的共相。亚里士多德在《诗学》中谈到隐喻时,对上述四个方面都作了识别,尽管有时话说得过于简短和省略。

到了意义的总体释义阶段,隐喻的基本形式“A是B”才变得名副其实。这时,我们是从整体上探讨诗歌,“A是B”这一公式可以假设为能应用于任何事物,因为没有一项隐喻(甚至包括“黑是白的”)作者有权于事前提出非议。因此,在文学的天

^① Concrete universal,哲学中共相指普遍、一般。

地中,任何事物都有可能等同于其它事物。这并不是说,其中任何两件事物都是单独并十分相似的,就像一个豆荚中的豌豆,或按这个词的俚俗但错误的含义,指两个互相酷似的东西^①。另一方面,一个成年人感到与七岁时的自己认同,尽管这种同一性的两个方面即成人与孩子之间就相似性而言很少共同之处。在外形、实质、人格、时间和空间上,成人与孩子是很不一样的。这是我能想到的唯一的一类形象足以说明把两个独立形式等同起来的过程。那么,所有诗歌的过程中,仿佛一切诗的形象都包含在一个单独的具有普遍性的整体之中。同一性是相似或近似性的反面,而全然等同并不是一致性,更非单调,倒是不同事物的统一体。

最后,认同并非仅仅属于诗歌结构,也是文学批评(至少是评论)的结构的一种属性。进行解释既要靠隐喻也要靠创造,甚至靠创造才能说得更清楚一些。例如,圣·保罗在解释《旧约·创世记》中亚伯拉罕的妻妾时,说夏甲“便是”阿拉伯的西奈山。柯勒律治曾说,诗歌是对知识的认同^②。

但是,诗歌的宇宙是一个文学的宇宙,并非一个独立的外在的宇宙。神谕意味着启示,当诗歌变成类似天启的东西时,它也具开导作用。但是,诗歌仅按自己的要求、用自己的形式提供启示:它并不描述也不表达启示的单独内容。当诗人和批评家由原型阶段过渡到总体释义阶段后,在他们所进入的阶段中,唯有宗教或其它在范围上和宗教一样无限的东西才有可能形成一个外在的目标。如果诗的形象只集中于人性和低于人性的现象

① 英语中 as like as two peas 作一模一样解。

② 弗莱原注:见 T. M. 雷泽编《柯勒律治文学杂评集》,1936年,第343页。

时,就易陷入幽居恐怖症,除非能像哈代和豪斯曼^①当年所做那样,用一种特殊的方法训练诗的想象;诗人能追随宗教要比追随政治更为幸福,因为宗教的超验的和神谕的东西大大地解放了人们头脑中的想像力。如果人们于郁郁不乐之中不得不在无神论与迷信之间作一抉择的话,那么正如培根许久以前所指出的,科学家会选择无神论,可是诗人却愿选择迷信,因为即使是迷信,仅凭它十分混乱的价值观,它也不会教条式地否定想像力的无限性,而是赋予诗人以更为广阔的天地^②。但是最崇高的宗教也会如最浓厚的迷信那样,赋予诗人以种种隐喻供他创作诗章,就像众多精灵涌入叶芝的创作一样。

对文学的研究使我们得以逐渐明白,诗歌是对社会的无限行动和人类无限思想的模仿,是一个作为所有人的代表的人的智慧,一种具有创造力的普遍词语却又等于所有的词语。对于这样的人及其词语,我们作为批评家,只能从本体论角度指出一件事,即我们没有理由去猜测其究竟存在与否。我们可以称这样的人及其语言具有神性,如果神性是指就人类而言是无限的、突出的东西的话。但是作为批评家的人,对于宗教肇始于这些观念的问题,究竟同意还是反对,总是保持沉默的。如果基督教希望将文学世界中无限的语词和人视为等同于上帝之道、基督此人、历史上的耶稣、《圣经》或教会的教义,那么任何诗人或批评家都不妨接受上述种种认同,也无妨于他们的作品——相反,接受以上说法甚至还能视他们气质和处境的不同,使其作品变

① A. E. Housman(1859—1936),英国研究古典文学的专家,著有诗集多种。

② 这里充分显示了弗莱在迷信、宗教、政治等价值观上的混乱,这多少是由于他缺乏科学的历史观引起的。

得更加明朗和强有力。但是,诗歌决不应全盘接受上述种种,批评也是如此。文学批评家跟史学家一样,只能按不同宗教相互对待的办法去看待每一种宗教,即看成是一种人类的假设,不管在其它场合批评家如何评价宗教。就像在第四福音书^①开头时关于道和神的解释一样,在《旃陀亚奥义书》^②开卷处也解释了万有之词(用神圣的词“奥姆”代替),这些解释对于文学批评说来,既有关系又无关系。柯勒律治认为,他作为文学批评家,逻各斯是他工作的目的,这是对的;但又认为,他诗作中的逻各斯必然会被基督所吸收,从而使文学批评成为一种自然神学,这却不对了。

文学批评的整个逻各斯,本身决不会变成一种信仰的对象或本体论中人的存在。关于万有词语的观念认为,存在着像词语秩序这样的东西,文学批评研究词语秩序是有(或会有)充分道理的。亚里士多德的《物理学》得出如下观念,即在整个宇宙的最外层存在着一种未曾移动过的原动力。这一观念本身主要想说明,物理学具有一个宇宙。对运动的系统研究唯有存在以下前提方属可能,即一切运动的现象要都能联系到一系列统一的原理上,而这些原理依次又联系到一个关于运动的总的统一原理上,这一原理本身又不能仅仅是另一个运动现象。如果神学把亚里士多德所说的不动的原动力视为即是造物主上帝,那就由他这么说去;反正物理学还是物理学,毫不受他的影响。虽然基督教批评家像中世纪批评家一样,把万有的词比拟作即是

① 指《圣经·新约》中的《约翰福音》。

② 《奥义书》的一种。《奥义书》是印度古代《吠陀》圣典的最后部分,曾达数百种之多,流传下来的有百余种。据日本人士说,近年日本猖獗的奥姆(Aum)教由此得名。

基督,但是鉴于在文化中,任何文学都可能伴随以宗教,因此文学批评必须从这种关系中摆脱出来。简言之,文学研究属于“人文科学”,而人文科学(humanities)这个名称便已表明,它们对超乎人类的东西只能采取人类自己的观点。

总体释义的批评观与宗教的批评观极为相似,从而促使许多人认定,只有使一者成为主导,另一者成为从属,才能把两种批评观联系起来。那些选择宗教的人,比如柯勒律治等,努力把文学批评说成是一门自然神学;选择文化的人,如阿诺德等,则设法把宗教降低为具象化的文化神话。但是为了各自的纯洁性,必须保证每一方都具有独立性。文化在平常的生活与宗教生活之间插入一道展现种种可能性的完整的景象,并坚持其完整性——因为任何东西若被宗教或国家从文化中排除出去,它总会图谋报复的。因此,文化对宗教的主要用途在于摧毁对理智的偶像崇拜,也即在宗教中反复出现一种倾向要用现今的理解和方式去取代它所崇拜的目标。任何支持宗教或政治学说的论据若不是在理智上健全,因而能确保其独立推理,就不会具有什么价值;同样,宗教或政治的神话,若不能行使文化的自主,也不会有价值或产生效应,文化可以暂且界定为一个社会及其传统中一系列具有想像力的假设的整体。据我看,现代世界中“知识阶层”的社会任务便是要捍卫这一意义上的文化自主权:如果此说成立,那么在面对宗教或政治的兼并势力时,谁要是出来辩解,使文化自主屈从于这势力,这才是名副其实的“文人变节”^①呢。

另外,富于想像力的文化是超越天然可能的事和道德上可

^① Trahison des clercs, 法文。

接受之事的范围的,这一点可说是想象文化的本质。有一种论点,说什么任何人类社会其本身便是目的,容不得诗人的存在,即使当这社会都是由上帝子民组成时,这种论点也是无法反驳的。因为宗教也是一种社会设施,作为社会设施,它就要把种种限制强加到文学艺术上去,一如马克思主义国家或柏拉图的理想国所推行的那样。基督教神学同样是一种革命辩证法,也即理论与实践之间的牢固的结合。宗教作为社会设施,即使其视野扩大了,仍然无法容忍带有无穷尽假设的文学艺术。而文学艺术方面,也不由得要排放讽刺、现实主义、猥亵及幻想等强酸,竭力去消解一切阻碍它们运行的现有的结石。唯独艺术家会经常发现,他们就像《浮士德》一书中上帝所说那样,“muss als Teufel schaffen”^①;据我猜测,这话的意思远不会仅指他得像魔鬼一样工作。在宗教的“如此”与诗歌的“假定如此”之间,永远会存在某种张力,直到可能的东西与实有的东西在无限遥远的距离上相遇。谁也不愿让一个诗人处在完人状态,甚至连诗人也对我们说,在上帝之城中,除上帝本人外,无人能容忍爱吵闹的鬼。

^① 德文,字面作“(我)必须像魔鬼一样创造”解,而郭沫若的中译本则译为“(我)要作为魔鬼来刺激人努力向前”。

论文之三

Third Essay

原型批评：神话的理论

Archetypal Criticism: Theory of Myths

(论文之三)

原型批评：神话的理论

引言

在绘画艺术中，其结构成分和描绘成分都是显而易见的。一幅画往往是“关于”某个东西的画：它描绘或显现由若干事物所构成的“主题”，而这些事物又是与我们感官经验中的“对象”类似的。与此同时，一幅画中还存在一些属于设计的成分：画家把该画所表现的东西纳入唯独绘画才具有的结构范型和程式之中。我们常常用“内容”和“形式”这两个词来表示绘画的这两个相互补充的方面。“现实主义”旨在强调画面所表现的东西；而风格化，不管追求的是朴质还是复杂微妙，则都着重于画的结构。像易于引起错觉的或叫 trompe-l'oeil^① 的这类画属于极端现实主义，画家对一个方面强调得无以复加；而抽象的或更严格说是非写实派的绘画则是画家趋向于另一方面的极端。（“非表现性绘画”^②这一叫法，我认为不合逻辑，因绘画本身便是一

① Trompe-l'oeil, 法文, 指立体感强又逼真的画。

② Non-representational 和 non-objective 均作“非写实的”解, 但弗莱对前者含 representation(表现)持异议。

种表现。)但是,画家多么追求错觉,也无法摆脱绘画的固定程式,而非写实的抽象画按亚里士多德的意思,依然是一种模仿的艺术;所以,我们不必担心自相矛盾,满可以断言:整个绘画艺术都不外乎把画的“形式”即结构与画的“内容”即主题结合在一起。

由于种种原因,西方绘画的实践和理论传统向来都极其强调其模仿的也即具象的目的。早自古典绘画时起,就有一些令人憋气的故事流传到今天,说什么飞鸟会啄食画中的葡萄等等,这说明古希腊的画家最引以自豪的是能挖空心思画一些以假乱真的东西。文艺复兴时期,透视画法获得大的发展,故又大大抬高上述技巧的地位,当时关于要用二维手段表现三维空间的画法,基本上还是旨在追求立体感的逼真。凡是略略光顾过现代画廊的人都会轻易发觉,如今画家们怀着一种十分顽强的心态,认定应将一个主题画得逼真,获得同行的首肯,并把这种逼真视为绘画中头等重要的事,是画家的道义责任。在过去五十多年中,各种绘画实验流派都呈现不少奇异的趋向,这都有力地反叛了荒唐的工笔写实画风的一统天下。

具有独创性的画家心中当然有数,公众在要求一幅画酷似所画之物时,他们实际所要求的往往是恰好相反的东西,即一幅画应严格遵守他们所熟悉的绘画程式。因此,当这样的画家在摒弃这套程式时,常常声称这不过是他一己的目光,他仅按个人所见作画等等。他说这番无聊的话,其动机是再明白不过的,即希望能说明绘画并非仅仅是一项轻易的装饰,而是需要克服某些涉及真实空间的难题。这一点我们可以痛快地承认,不必苟

同绘画的形式应在画之外的说法^①,因为对此说法若信以为真,整个艺术就会毁于一旦。画家实际的作为,是顺从自己虽尚朦胧却颇深刻的冲动,去背叛他时代中既成的那套定规,从而在更高的层次上重新发现绘画的范型。马奈^②因打破巴尔比松画派^③的传统,才形成更酷似戈雅^④和委拉斯凯兹^⑤的画风;塞尚^⑥与印象主义画派分道扬镳才重又弘扬了夏尔丹^⑦和马萨乔^⑧的传统。一位画家具有独创性并不会因此而不符合传统;他反而会更深入历来的范型,尊重艺术本身的规律,而艺术总会不断地在更深层次上重新塑造自身,并通过一些天才完成形态的建成,而通过低档次的人才则仅为艺术带来突变^⑨。

音乐在批评理论上明显区别于绘画。当透视法为人们所发现时,音乐本也可朝相同的方向发展,但事实上,“写实”音乐或标题音乐的发展始终受到严格的限制。听众在听到音乐中明显模仿的外界声音时,虽还获得快感,可是谁也不会因作曲家不会这样的模仿就说他是个颓废派或窝囊废。况且人们也不相信这类模仿的重要性超过音乐自身的形式,更不会相信这些模仿能

-
- ① 这是柏拉图的观点。亚里士多德则创四因说,断言事物的形式应存在于事物之内。
 - ② E. Manet(1832—1883),法国画家。
 - ③ Barbison school,法国十九世纪风景画画派。
 - ④ F. de Goya(1746—1828),西班牙画家。
 - ⑤ D. R. de S. Velasquez(1599—1660),西班牙画家。
 - ⑥ P. Cézanne(1839—1906),法国画家。
 - ⑦ J. B. C. Chardin(1699—1779),法国画家。
 - ⑧ Masaccio(1401—1428),意大利画家。
 - ⑨ 形态建成(metamorphosis)指动物由胚胎到成年发展过程中,形态和结构的显著变化,如蝌蚪变青蛙;突变(mutation)则仅指可遗传的变异,尤其由于基因和染色体的改变或结合而引起的变化。

构成音乐形式。其结果是,音乐的结构原理原来是明白易懂,甚至可以教给儿童的。

假定笔者的这部著作是介绍音乐而不是诗学的,那么我们一开头就可从可听见的声音的范围中把八音度的音程离析出来,然后解释八音度可划分为十二个从理论上讲是相等的半音程,它们构成一个由十二音符组成的音阶,这一音阶可能包含凡读本书的人一般都能听到的旋律和谐调。然后,我们可以从这一音阶中抽取两个和谐之点,即大调和弦和小调和弦,并解释包括二十四个交错音调的体系以及要求每个曲子都用同一音调开始和结束的音调规范。我们可以把节奏的基础形容为每隔两拍或三拍加个重音符号,而且音乐的所有基本要素一概如此。

以上概述合理地说明了1600—1900年间西方音乐的结构;同时也说明了本书读者可称为音乐的一切方面,所用形式既适当也更灵活,但并无本质区别。如果愿意,我们可以用一篇序言的单独又有限的篇幅,把不属西方传统的所有音乐都包括进去,然后才言归正传。也许有人反对,说什么 $C_{\#}$ 和 D_{\flat} 是同一音符,其相等平均律系统属于随意的虚构。又有人会说,作曲家不应束缚于如此严格程式化的一套音乐成分,音乐中潜在的表现力应该像空气一样自由狂放。还会有第三个人持异议,说我们根本不是在讨论音乐问题:莫扎特的朱庇特交响乐是C大调,而贝多芬的第五交响乐是C小调,说明仅凭两种主调之差别,谁也无法真正理解这两部交响乐之间有什么不同。对这些持异议的人,我们不予理睬也没有错。本书本来就不打算为读者提供全面的音乐教育,也不准备说明音乐存在于上帝心中或众天使的作为之中,而是自有其撰写的目的的。

在本书中,笔者准备概略地谈谈文学表现的一些基本原理,

以及文学表现中那些与下列音乐成分相对应的成分,如调性、简单节奏、复杂节奏、对经典的模仿等等。本书宗旨,在于合理地说明继承古典和基督教文化遗产的西方文学存在哪些结构原理。我的意思是说,文学中也存在着相当于音乐中节奏和主调的成分,这些成分“限制”(如果用此词妥当的话)了语言表达的各种手段;但这并不意味着艺术实践会用尽这些手段,在音乐中情况何尝不是如此。在这个问题上,我们无疑也会如同刚才谈到音乐时那样,也遭到一些人的反对,他们会说,我们确定的范畴纯属人为,他们不会替文学多样性说什么公道话,或者说,这些范畴与他们自己的读书经验毫不相干。但是,文学的结构原理究竟是什么?这个问题还是至为重要,应加探讨的;鉴于文学是一门词语的艺术,那么就像在音乐中可找到奏鸣曲、赋格曲等字眼一样,至少也同样容易找到一些词语来描述文学。

在文学中,同在绘画中一样,历来在实践和理论方面所强调的是写实,即追求“逼真”。例如,当我们拿起狄更斯的一部小说后,我们立刻的反应,也即我们受所知的一切文学批评的熏陶而养成的习惯,是要拿这小说与“生活”作一番比较,不管是我们今天的生活还是狄更斯当年的生活。接着我们便读到希普或奎尔普^①这类人物,可是不仅我们,连维多利亚时代的人也不曾了解有“酷似”这类怪物的人,于是我们的比较法顿时失灵了。有些读者会抱怨说,狄更斯已陷入“仅仅”写些漫画式的东西了(仿佛漫画是小事一桩);另有一些读者更机灵,干脆抛弃“酷似”、“逼真”的标准,就创作本身去欣赏这部小说。

人们在谈论绘画的结构原理时,经常指出其类似平面几何

^① 分别见《大卫·科波菲尔》和《老古玩店》。

之处(或在更深层次上类似立体几何)。塞尚有一封著名的信,谈到绘画的形式近似球体和立方体,他的这个论点似乎已为抽象派画家的实践所证实。几何图形仅仅是类似而决非等同于绘画的形式;绘画的真正结构原理有待于从这门艺术本身的内在类比中,而不是通过与外在的其它事物的类比中去获得。同样道理,文学的结构原理应得自原型批评和总体释义批评,唯有这两种批评才为整个文学提供一个更为广阔的语境。可是正如我们在本书第一篇论文中所见到的,虚构作品的模式在由神话向低模仿和反讽发展时,接近了极端现实主义或表现酷似生活的地步。由此可见,神话模式(也即关于神祇的故事,其中人物的行动都是力大无比)在文学的一切模式中,是最最抽象、最为程式化的;正像在其它部门的艺术——例如拜占廷的宗教画——中,相应的模式显示出结构上的最高度的风格化。因此,文学的结构原理与神话和比较宗教学关系十分密切,一如绘画的结构原理之紧密关联着几何学。在这篇论文中,笔者拟运用《圣经》中的象征体系,同时也参照古典神话,借以说明文学原型的基本原理。

埃及有个故事叫《兄弟俩》(人们认为关于约瑟的传说中那个波提乏的妻子的故事^①即以此为蓝本),讲一个嫂嫂企图勾引在一起生活的其夫的未婚的弟弟,遭到拒绝后,反而诬告他要强奸她。弟弟无奈只好逃走,哥哥于盛怒之下去追捕他。故事到此为止,讲的还多少是生活中可信的事情^②。下文是弟弟向太阳神(Ra)祈求救助,表白自己是无辜的,太阳神便令一个大湖

① 见《旧约·创世记》第39章。

② 弗莱原注:哥哥的一头牛还告诫弟弟处境危险,不过我在此略去未提。

挡住哥哥,并大显神通,向湖中投满了鳄鱼。这段情节与上文相比,同样是虚构的,它与整个故事的联系,也跟其它情节一样合乎逻辑。但是,它已抛弃了与“生活”的外在类比,我们说,这样的事只能发生在故事里。这则埃及故事通过这一神话般的情节而获得一种抽象的文学品位;讲故事的人本可同样轻易地用更符合“现实主义”的方式处理这个小问题的,不过看来埃及文学也跟其它艺术一样,更喜欢一定程度的风格化^①。

同样,中世纪的圣人,头上顶个很大的光环,看上去虽像个老人,但其神话的特征,加上那个光环,既赋予画面一种更为抽象的结构,又使圣人具有那种仅在画中才见到的外貌。在原始社会中,伴随着神话和民间故事的繁荣和发展的,通常是人们对造型艺术中几何图形装饰的一种鉴赏力。在我们的文学传统中,描写的逼真可信,对人生经验的巧妙又完美的模仿,都是占有一席之地的。诸如笛福的《瘟疫年的日记》^②和萨缪尔·勃特勒的《洁净的港口》^③那样的小说间或表现甚至为公众所接受的戏弄,相当于绘画中逼真立体感给人们造成的幻觉。另一极端则是神话或抽象的虚构情节,其中的神祇和类似的生灵可以随心所欲、为所欲为,其实正是讲故事者的海阔天空、信口开河。

① 弗莱在《哈帕文学手册》中指出,风格指作者个人的表达方式,具有高度的个人特色;风格是作者选择的结果,这不是就题材,而是就如何表现题材而言;风格也可能带有环境特征的印记,故可说文艺复兴时期的风格等等;或某个场合的风格,如正式或口语化;或出于不同用途,如讽刺、新闻、科技等。

② 笛福 1722 年出版的小说,历数伦敦大闹黑死病期间一系列令人胆寒的事件。

③ 勃特勒 1873 年的小说,实际上在挖苦人,表面却像在为基督徒的证据进行辩解。

我们在第一篇论文中所提到的向神话回归的反讽文学,与绘画中的抽象风格、表现主义、立体主义以及旨在强调绘画自成一体的结构的类似倾向,均属同一时代,而且相互呼应。六十年前,萧伯纳着重指出易卜生的戏剧和他本人剧作主题的社会意义。今天,艾略特先生在其《鸡尾酒会》和《机要秘书》^①中,分别叫我们注意阿尔刻斯蒂斯^②和伊翁^③这两个原型人物。前者属于马奈和德加的时代;后者属勃拉克^④和格雷厄姆·萨瑟兰^⑤的时代。

那么,我们就从神话世界来着手原型研究吧。这是一个具有虚构的和主题的情节、抽象也即纯文学的世界,尚未受到为配合熟悉的经验而制定的合理规范的影响。就叙事而言,神话是对一系列行动的模仿,这些行动接近或处于欲望的可以意料的极限。天上的神祇爱美女,彼此争斗十分激烈,他们身处仙境,自由自在,不是抚慰、救助人类一番,便是俯视人间受苦受难。神话运转在人类欲望的最高层次,但这一事实并不说明神话必定会展现世人已达到或可能达到的世界。只要记住一条原理,即诗歌的含义或范型乃是一种具有观念内涵的形象的结构,那么就意义或要旨(*dianoia*)说来,我们把神话依然看作和人间一样,是个供开展活动的地方。充满神话形象的世界,通常是以宗教中天堂或乐土的观念体现出来的;这个世界是神谕天启的(*apocalyptic* 一词含义已见上文解释),本身便是个完整的隐喻,其

① 两部均为喜剧,分别出版于1950、1954年。

② 希腊神话中为救丈夫而牺牲的女子。

③ 欧里庇得斯同名悲剧中的主人公。

④ G. Braque(1882—1963),法国立体主义画家。

⑤ G. Sutherland(1903—1980),英国画家。

中任何事物都可能等同于其它事物,仿佛一切都处在一个无限的整体之中。

现实主义,或曰追求逼真的艺术,会唤起人们的如下反应:“这一切与我们所知的事多么相似!”当作品中所写的与读者所知的相似,这便是一种包含有扩展或含蓄的明喻的艺术。若说现实主义艺术是含蓄的明喻,那么神话便是一门通过含蓄隐喻来体现同一性的艺术。“太阳神”(Sun-god)这个词用连字符代替谓项,在庞德的术语中纯属表意符号,而用我们的行话则叫字面隐喻。在神话中,我们见到文学的结构原理是离析出来的;在现实主义中,则见到同样的(而不是相似的)结构原理纳入一个大致真实可信的语境中。(音乐中亦复如此,珀塞尔^①的一首乐曲与本杰明·布里顿^②的乐曲彼此间虽丝毫不相似,但既然二人曲子都属D大调,其调性却是相同的。)尽管如此,既然虚构的现实主义文学中存在一种神话的结构,这就向我们提出如何使作品显得可信的一些技术问题;为解决这些问题所采用的各种方法可以概括地称为“移位”^③。

由此可见,神话构成文学构思的一个极端,自然主义构成另一端,两者之间则是传奇的整个领域。笔者用传奇一名,意思不是指第一篇论文中所说的历史模式,而是该文中后来又提到的那种倾向,即按人间的方向来移动神话的位置,可是有别于“现实主义”之处,在于它还按理想化的方向规定内容的固定程式。移位的基本原理如下:凡是在神话中可用隐喻加以认同的东西,

① Henry Purcell(1659—1695),英国作曲家。

② Benjamin Britten(1913—1976),英国作曲家。

③ Displacement。弗莱原注:这里指改变一下神话和隐喻,使之符合关于社会道德和事物情理的种种规范。

到了传奇中只能用某种明喻的形式联系起来,包括类比、有含义的联想、偶尔伴随的形象等等。在神话中,可以有太阳神或森林之神;在传奇中,则只能有某个人意味深长地与太阳或森林联系在一起。在更靠近现实主义的几种模式中,联想变成了含义趋向淡薄而更属于偶然的甚至巧合或意外的形象。根据圣乔治^①家族及珀修斯家族中关于杀死恶龙的传说(见下文详述),都说一个由年迈体衰的君主统治的国家遭到恶龙威胁,最终恶龙强行索取国王的公主,但是被英雄挥剑杀死。曾有一则神话,说的是某个主宰繁育之神使一块荒原又恢复生机,而上述斗恶龙的故事看来便是传奇中的类似主题(就具体情况而言,后者还可能便是从该荒原神话中产生的)。在神话中,龙和老国王还可视为同一体。实际上,我们还可将此神话浓缩成一种俄狄浦斯式的奇想:英雄不是老国王的女婿而是他的儿子,被营救的女子却是英雄的母亲。这个故事倘若是个私人的梦,类似的变鹿为马的事是理所当然的。但是,要使这样的梦变成合乎情理和相称的,道义上又为人所接受的故事,大量的移位是必不可少的;而且只有在对这种故事类型进行一比较研究之后,其中的隐喻结构才能浮现出来。

在霍桑的小说《玉石雕像》中,书名由来的那尊雕像总是十分显眼地与一个名叫多纳特罗的人物联系在一起,以致迟钝犹如木头的读者才会忽略原来多纳特罗“即是”那尊雕像。接着,我们读到一个名叫希尔达的姑娘:她纯洁无邪,温柔善良,居住的小阁楼四周鸽子成群。鸽子十分亲近她,另有一个男人还叫

^① 英格兰的守护神。

她“我的鸽子”^①,无论作者或书中人物提到她时都特地联系到鸽子。倘使我们说希尔达像维纳斯一样,是个鸽子女神,并把她与鸽子视为一体,那样我们就不是按故事本身的模式十分确切地去理解它;我们是干脆把它当作神话了。但是承认霍桑的这部小说已十分近似神话,也并非不公正。即是说,我们承认《玉石雕像》并不是一部典型的低模仿虚构作品:洋溢于全书中的情趣,向后可追溯到虚构的传奇,向前则预示着百年之后的反讽的神话作家,如卡夫卡或科克托^②。这种情趣通常被人们称作讽喻,但霍桑本人称之为传奇,也许不无道理。我们会发现,这种情趣在人物刻画中逐渐趋向于抽象化;如果我们不知道除低模仿外还有其它创作规范,对这种技巧便会抱怨一番。

再说神话中关于普罗塞皮娜的故事:她每年都要回阴间六个月^③。这个纯属神话的故事显然涉及人是可以死而复生的;在流传至今的文本中,这神话已略微地移了位,但是其模式依然显而易见。同样的结构成分也常见于莎士比亚的喜剧中,不过都作过一点变动,以适合于大致属高模仿的可令人置信的层次。在《无事生非》一剧中,希罗昏厥得死去一般,人们都准备为她唱葬歌了;个中缘由迟迟不见分晓,直到全剧结尾才交代了合乎情理的解释。《辛白林》一剧中的伊摩琴有个化名,还有个空的坟墓,可是人们也为她安排了葬礼。但是,赫米温妮及其女儿潘狄塔^④的故事是如此近似德默特尔及其女儿普罗塞皮娜的神

① 相当于我国所说“我的宝贝”。

② Jean Cocteau(1889—1963),法国作家。

③ 希腊神话中司谷物女神的女儿,被冥王普卢托劫往阴间为妻;后经宙斯干预,冥王同意她一年有八个月(不是半年)可回人间。

④ 《冬天的故事》中的王后和公主。

话,因而无需认真考虑对它进行任何周到的解释。赫米温妮在消失后,又以梦中鬼魂的形象回来了;而她从雕像中复活过来——这是皮格玛利翁神话的一次移位——据说是要唤醒其夫君的信仰,尽管在事物情理的层次上,她从未变成过雕像,除了是一场无伤大雅的捉弄外,其它什么事也未发生过。我们发觉,一名主题型作家要比虚构型作家更为热衷于玄虚的神话:例如,斯宾塞笔下的弗洛里梅尔^①隐藏到海底过冬,无人问个究竟,她仅留下个“白雪夫人”的美名,可是当诗人写到第四卷结尾处,她又回来了,并带来一场突然袭来的春汛。

在低模仿作品中,我们能发现关于女主人公死而复生的相同的结构套式,如艾丝特·萨默森^②闹了一场死去活来的天花,洛娜·杜恩^③在婚礼上遭到枪击。但是这些情节更接近现实主义的手法,我们也知道,尽管作家描写洛娜的两眼已呈现“死亡之色”,但他既然打算叫她活过来,这话并不指真的死去。写到这里,再拿《玉石雕像》来作番比较倒是很有意思的:小说中屡次三番地谈起雕刻家以及雕像与活人的关系,使我们几乎猜想全书也会如《冬天的故事》那样有个团圆收场。希尔达神秘地失踪后,她的情侣雕刻家凯尼恩从地下挖出个雕像,并老是联想它便是希尔达。后来希尔达回来了,霍桑毕竟也为她的失踪找了个讲得通的理由,但作者本人却说了一些十分尖锐、粗暴的话,大意是说,他无意去编造堂皇的解释,希望广大读者给他更多一点自由。其实霍桑这种约束多多少少是自找的,因为我们

① 《仙后》中具有贞洁美德的女子。

② 狄更斯小说《荒凉山庄》(1853)的女主角。

③ R. D. 布莱克莫尔同名小说的女主角。

只要读一下爱伦·坡的《莉盖娅》^①就明白,坡很干脆地采用死而复生的模式而并不感到理亏。若与霍桑相比,坡显然是名更为彻底的抽象派作家,坡之所以在二十世纪产生更加直接的影响,这是其原因之一。

神话与抽象文学之间的这种亲缘关系有助于说明虚构作品的许多方面,尤其是那些更加通俗的小说,一方面写得够现实主义,件件事都能自圆其说,另一方面又够浪漫的,称得上是个“好故事”,也即构思十分清晰。运用一个吉兆或凶兆,或者把整个故事写成开卷时的某个预言如何逐步变成现实,便是这方面的一个例子。这样的构思反映到我们实际生活中,便是关于命运无法逃避或潜在意志万能的观念。实际上,这纯粹是一种文学的构思,使故事的开头与结尾彼此相称,其中唯一无法回避的是作家的意志。因此,即使在那些论气质不太喜欢用征兆的作家的作品中,我们也常见到这种技巧。例如,在《安娜·卡列尼娜》这部小说中,开头时那个铁路搬运工之死,安娜认为这便是她自己命运的不祥之兆。同样,索福克勒斯的戏剧中如果出现凶吉的预兆的话,其主要原因在于预兆适应于他那种悲剧类型的结构,丝毫不足以证明剧作家或观众对劫数难逃坚信不疑。

这样,我们就可见到,文学中的神话和原型象征有三种组成方式。一种是未经移位的神话,通常涉及神祇或魔鬼,并呈现为两相对立的完全用隐喻表现同一性的世界,人们向往其中之一,厌恶另一个。与这种文学同属一个时代的宗教中存在着天堂和地狱,所以人们往往把文学中的两个世界分别与天堂或地狱等

^① *Ligeia*, 1838年的一篇小说。莉盖娅病故,丈夫再娶,后妻又猝死,丈夫守灵时,忽见后妻从裹尸布中站起来,他误以为莉盖娅复活了。

同起来。我们把这两种隐喻式对立形式分别称作神谕式的和魔怪式的。第二种组成方式便是我们一般称作传奇的倾向,即指一个与人类经验关系更接近的世界中那些隐约的神话模式。最后一种是“现实主义”倾向(加上引号,这说明我对这个欠妥的术语并无好感),即强调一个故事的内容和表现,而不是其形式。讽刺文学从现实主义开始,并向神话回归,其神话模式通常表现为更具魔怪性而不是神祇性,不过有时讽刺文学仅继承传奇文学的风格化传统。霍桑、爱伦·坡、康拉德、哈代和弗吉尼亚·沃尔夫的作品都提供了有力的例证。

在观赏一幅画时,我们可以站得近一些,对其笔触和调色的细节进行一番分析。这大致相当于文学中新批评派的修辞分析。如退后一点距离,我们就可更清楚见到整个构图,这时我们是在端详画中表现的内容了;这一距离最适宜于观赏荷兰现实主义之类的绘画,在一定意义上,我们是在解读一幅画。再往后退一点,我们就能更加意识到画面的布局。如我们站在很远处观赏一幅像圣母玛利亚这样的画,那么能见到的仅是圣母的原型,一大片蓝色对比鲜明地环绕着那个引人瞩目的中心。在文学批评中,我们也得经常与一首诗保持一点距离,以便能见到它的原型结构。如果我们“向后站”来读斯宾塞的《变幻诗章》,就能见到诗的背景是一片井然有序的光环,而前景的下方突然冒出一团不祥的黑色——这景象十分像是《约伯记》开头时那种原型状态。又假如向后站观看《哈姆莱特》一剧第五幕的开端,那么我们见到的是舞台上有个挖开的墓坑,见到哈姆莱特,他的

仇人,还见到奥菲莉娅落入墓坑^①,接着便是上层人士的一场殊死搏斗。倘若我们“向后站”来阅读像托尔斯泰的《复活》或左拉的《萌芽》这样的现实主义小说,我们就能意识到其书名所提示的神话创作的意图和构想。其它的例子容笔者在下文中陆续列举。

下面我们准备首先叙述一下神谕和魔怪这两个尚未移位的神话世界中的形象结构或要旨,笔者大量引用《圣经》,因为它是我们传统中未移位神话的主要来源。然后,我们将讨论两种介乎中间的形象结构。最后,再讨论一下一般的叙事结构或曰情节(mythoi),它其实便是处于运动中的形象结构。

原型意义理论(一):神谕的形象

让我们在进行探讨时采用“二十道题”^②的游戏办法,如若愿意,也可按照“生命大系统”的顺序,这是我们历来对感官材料进行分类的方法。

神谕的世界,即宗教中讲的天堂,首先向我们展现的,是由人类欲望的种种形式所反映的现实范畴,正如在人类文明作用下这些欲望所采取的形式一样。例如,人类的欲望和劳动施加于植物界的形式便是园圃、农场、树林、公园等等。人类赋予动物界的形式,便是对各种动物的驯养,其中的羊历来在古典和基

① 弗莱原注:剧中关于哈姆莱特跳入墓坑的说明不必多加追究,倒是这一场景的前后哈姆莱特心情上的对照,说明了他一生中某种值得大书特书的事件(rite de passage)。

② 定一个题目,通常为一人、一动物或一植物,然后由小组内其他人环绕它提出二十个问题,叫某人逐一回答。

基督教的隐喻中居于首位。人类赋予无机界的形式则是城市,这是人的劳动使泥沙石块变成的东西。城市、花园和羊栏三者,是赋予《圣经》和大部分基督教象征系统以充沛活力的隐喻;在明确题为《启示录》的一卷中,这三样东西已完全按照隐喻加以认同,而《启示录》的良苦用心正是要替《圣经》全书作出一种未经移位的神话的结论。据笔者之见,《圣经》中的《启示录》便是说明本书中神谕形象的基本原理^①。

城市、花园及羊栏这三个范畴中的每一个,按照前一篇论文中讨论过的原型隐喻原理(读者谅必记得笔者称之为具体共相),都与另两个范畴相同,又与同一范畴中的每一个体相同。因此,神祇的世界和人类的世界都同样等同于羊栏、城市和花园,而每个世界的社会的与个体的方面也复相同。这样一来,《圣经》中的神谕世界呈现出如下的定型:

神的世界 = 神的社会 = 一位神祇

人的世界 = 人类社会 = 一个人

动物世界 = 羊栏 = 一只羊

植物世界 = 花园或公园 = 一棵树(即生命之树)

无机界 = 城市 = 一栋楼房、一座庙宇、一块石头

“基督”这一概念把一切上述范畴结合成一体了:基督既是一位神又是一个人,他是上帝的羔羊,生命之树或藤蔓,而我们是其

^① 弗莱原注:对《圣经》的预示论(typology)说来,奥斯丁·法勒的《形象的再生》(1949)是一部有用的著作。并请参阅阿兰·W. 瓦茨的书《神话与基督教中的仪式》(1954)。

枝条,是建筑工人丢弃的石块,又是重建的殿堂,殿堂即等同于他复活的躯体。宗教中的认同与诗歌中的认同,二者的区别仅限于意图:前者属于生存,后者属于隐喻。在中世纪的批评中,这一区别是无关紧要的,而 *figura*^① 这个词在用以指基督的象征时,通常都是包括生存和隐喻二者在内的^②。

现在我们来对这一定型略加阐述。在基督教中,具体共相是以三位一体(Trinity)形式运用于神祇世界的。基督教坚持认为,不管习惯上的思维过程会产生怎样的混乱,上帝既指三个人,又仅指一个人。在将隐喻扩展为逻辑时,人和物这两个概念会带来一些这样的困难。当然了,在纯粹的隐喻中,上帝这个统一体既可指三个具有神性的人,又不难指五六个,十七八个甚至一百万个这样的人;而且在不属三位一体范围的诗歌中,我们能发现具有神性的具体共相。在史诗《伊利昂纪》第八卷开头时,宙斯夸口说:只要他愿意,他就能使整个生命系统集于他一身之中;由此可见,荷马对奥林匹斯山是抱着双重视角的,即认为山中争吵不休的一伙神祇,骤然间竟会众志成城,汇为一个神性意志。在维吉尔的作品^③中,我们起初读到的朱诺是狠毒、任性的,可是几行之后,伊尼亚斯却对其部众评论道,“神也赋予人们局限”^④,这说明他也抱有双重视角。我们还不妨拿《约伯记》来作一番比较,该卷中写到约伯及其亲朋过于虔诚,从不会料到约伯受尽苦难原来应归咎于上帝与撒旦之间一场半开玩笑的打

① 这个拉丁词意为形状、模型、象征。

② 弗莱原注:见艾里希·奥尔巴赫《模仿》一书威拉德·特拉斯克 1953 年英译本第 73 页。

③ 指史诗《伊尼德》。

④ *Deus dabit his quoque finem*, 拉丁文。

赌。在一定意义上,他们的想法是对头的,而读者所得到的关于撒旦在天堂的情况却大有出入。史诗结尾处不再提起撒旦,不管是否有人对原文作了窜改,我们还是难以搞明白约伯是怎样从独一无二的神祇意志的观念又彻底回到开卷时那种场面和情调,从而获得最终的领悟的。

至于人类社会,关于你我均系一个群体成员的隐喻,构成了从柏拉图直到今天的大多数政治理论。弥尔顿有言道:“共和政体应当是像基督这样一个巨人,一种强有力的生长,一个诚实人的躯体”,这是上述隐喻的基督教翻版;就像三位一体的教义一样,弥尔顿此说也是将十足的隐喻“基督既是神又是人”奉为正统,并把阿里乌斯^①和基督幻影说^②仅用明喻或相似的措辞斥为异端邪说。霍布斯在其著作《利维坦》^③初版的扉页上,画有一个巨人的体内有好几个侏儒,该书与上述那种认同方式具有一定的联系。在柏拉图的《理想国》中,个人的理智、意志及欲望都以国家的贤明君主、卫士及艺匠面目出现,该书同样建立在这一隐喻的基础上;其实,每当我们谈起一群人或其群体是个“整体”时,我们至今仍在运用这一隐喻。

在两性关系的象征中,不必说更易找到男女二人的肉身因爱情而结合为一体的隐喻了。许多诗篇都是受这种形象启发而写成的,多恩的《恍惚》便是一例,而莎士比亚的《凤凰与海龟》运用这种等同手法,对“理性”大大戏弄、凌辱了一顿。诸如效

① Arius, 亚历山大神学家, 宣扬耶稣虽比凡人高超, 但并非神祇。

② Docetism, 认为基督无血肉之躯, 仅系一幻影, 这是早期基督教的一种非正统学说。

③ Thomas Hobbes (1588—1679), 英国哲学家, *Leviathan* 是一部论述集权国家组织的著作。

忠皇室、崇拜英雄、侠骨义胆等主题的作品，也都运用了这一隐喻。

在基督教关于圣餐面包和酒可化为耶稣血肉的教义中，动物界与植物界是一回事，二者又都等同于神祇世界和人类世界；按照此教义，人类赋予植物界的基本形式食物和饮料、收获的谷物和葡萄、面包和酒便是羔羊的肉和血，羔羊又既是人也是神，我们栖身于其体内，正如居住在城市或殿宇中一样。此时正统的教义又强调隐喻，反对明喻，而关于物质的观念又说明了逻辑如何竭力去消解隐喻。柏拉图在《法律篇》开卷时即已表明，酒会多多少少具有这种交流思想感情的象征功能。在人类文明中，很难找到一个比圣餐更为简便或生动的形象了，因为人类在其文明中，力图包围自然界，并将它纳入自身躯体（社会整体）之中。

在动物界中历来羊之备受器重，为我们提供了牧歌形象这一主要原型，以及宗教中“牧师”（pastor）和“教徒”（flock）^①等隐喻。把国王说成是其百姓的“牧羊人”，这个隐喻可追溯到古代埃及。这一套特定的用法也许是因为羊愚昧、温顺、喜爱群居，易于受惊四窜，由它们构成的群体颇类似由良民构成的社会。不过在诗歌中，只要读者思想上能接受，运用其它动物当然也可以，例如，《吠陀》*圣典*中有一部《奥义书》^②在开卷时便写一匹供祭祀用的马，马体内藏着整个宇宙，这种手法一如基督

① Pastor 本义为牧人；flock 为羊群。

② *Brihadaranyaka Upanishad*.

教诗人之写上帝的羔羊。在鸟类^①中,鸽子在传统上向来表示宇宙的和谐,或表示维纳斯的和基督圣灵之爱。构成图腾象征之基础的,则是把神灵与动、植物等同起来,并又将动、植物与人类社会视为同一。有几类讲前因后果的民间故事,如说一些超自然的神灵怎样变成了我们熟知的动、植物,只不过以一种淡化的形式,但都运用着同一类的隐喻,自从奥维德的《变形记》以来,这种变形原型已为世人所熟知。

花卉树木也可能这样灵活运用。在《圣经》另一些篇章中,把生命之树的叶片或果实代替面包和酒作为交流的象征。或者是,把具体共相不是仅仅用于一棵树,而是用于一种果实或花卉。在西方,玫瑰在神谕的花卉中历来居于首位:我们首先会想到《天国》篇中用玫瑰花作为沟通感情的象征;《仙后》第一卷中的圣乔治的标志白地上一个红十字,不仅与基督躯体升天及伴随的神圣象征有联系,也与都铎王朝红玫瑰与白玫瑰两大家族携手不无相关。在东方,莲花或中国的“菊花”常常取代玫瑰,而在德国的浪漫主义中,蓝色的矢车菊曾风靡一时。

人体与植物界的认同,使我们获得如下的原型:阿卡狄亚的田园形象、马维尔^②笔下的绿色世界、莎士比亚以森林为场景的喜剧、罗宾汉的天下,以及传奇中出没于森林中的绿衣汉,这些绿衣汉与神话中关于树神的隐喻是相对应的。我们在马维尔的

① 弗莱原注:华莱士·史蒂文斯写的《腹中之鸽》等几首诗是运用这类象征的。动物界中其它博得诗人青睐的尚有鱼和海豚,都属基督教的传统,其反面则是海上怪兽;昆虫中,蜜蜂深受维吉尔喜爱,它飞行轻快,又造醇美的蜜,与贪婪吞食的蜘蛛形成鲜明对照。试比较岱姆·伊迪丝·西特韦尔的诗《蜜蜂的启迪》。许多国家中关于灵长目动物的古老理论也都与这种运用具有代表性的典型的象征主义手法存在一定联系。

② Andrew Marvell(1621—1678),英国诗人。

诗作《乡村园田》中,读到把人的灵魂与栖息在生命之树枝梢上的一只小鸟等同起来,这种手法虽属进一步发挥,却仍未越出传统的雷池。橄榄树及橄榄油与“按天意选定的”^①君主相关联,这又是一个例子。

一个城市不管是否称为耶路撒冷,从神谕意义上讲,都等同于一幢建筑或一座庙宇,若引用《新约全书》的话,那便是一个“有许多楼台厢室的宅院”,其中人人都是“活的石块”。人类赋予无机世界的用途,还涉及大大小小的道路、街巷纵横的城镇;而“路程”这一隐喻又与一切写历险、探索、寻求的文学分不开,不管作品是否像《天路历程》那样明显带有基督教色彩。属于这一类型的还有几何和建筑的形象:但丁和叶芝作品中的塔楼及盘旋而上的扶梯、雅各梦见的登天梯、新柏拉图主义爱情诗作家笔下的梯子、盘旋上升的螺旋物或神话中的丰饶角、忽必烈汗降旨营造的“壮观的行乐宫阙”、布朗^②在艺术及大自然中处处寻找的十字形及梅花状图案,作为无穷尽标志的圆形,以及沃恩^③所说“纯粹、永恒的光环”等等。

在纯粹原型的层次上,既然诗歌是人类文明的制成品,那么自然界便是人类的容纳之所了。在总体释义的层次上,人成了自然的容纳之处,人类所建的城郭和花园已不再是在地球表面上刨上几个小坑,而是一个人类宇宙所具有的种种形式。因此,在神谕的象征体系中,我们无法将人类仅仅局限于他们所处的

① 基督教承袭《圣经》传统,对受封职务的人,如国王、祭司等,要在其脸上抹油(anoint),表示是按上帝旨意选定他们的。对一般教徒则仅用水施洗礼,表示他们纯洁、矢忠于上帝。

② 指 Sir Thomas Browne(1605—1682),英国医生、作家。

③ 指 Henry Vaughan(1622—1695),英国诗人。

大地和空气这两大自然元素之中；象征体系在从一层次向另一层次跃进时，就应像《魔笛》^①中的塔米诺一样，必须经受水深火热的磨难。在诗歌的象征中，人生在世间，头顶上是烈火，脚底下是深水。但丁必须穿过一个火环和伊甸园之河，方才能从炼狱之山（炼狱还建在我们人世间）升向天国，也即神谕的世界。《圣经》中众天使四周的光和火的形象、圣灵降临节时倾下来的火舌，及六翼天使塞入以赛亚嘴中的火炭，都把火与宗教或天使的世界联系起来，而这个世界是位于人世与仙境之间的。在古希腊神话中，普罗米修斯的故事也说明火的相似起源，正如宙斯与雷击闪电联系很密切一样。简言之，上苍实际指天空，那里有日月星辰等炽热的天体，人们通常把它视为即是神谕世界的天堂，或视之为通往天堂的途径。

因此，我们其它一切范畴也都可与火等同起来，或设想它们是在燃烧的。我们理应一提的是，犹太教、基督教中的神祇总是在火中出现，四周簇拥着火的天使（seraphim）和光的天使（cherubim）。祭神仪典上焚烧的牲口，用一头牲口的躯体当作人间与仙境之间沟通的标志，渐渐转变成与祭坛上烟火缭绕、香火袅袅等关联的形象。圣徒的光环和帝王的皇冠是堪与太阳神比拟的东西，暗示着人在焚烧^②：我们也不妨比较一下索思韦尔^③那首圣诞节诗中写到的“焚烧的婴儿”。燃烧的鸟的形象出现在关于长生鸟的传说中。生命之树也可能是一棵燃烧着的树，还有摩西脚下永远烧不尽的树丛、犹太人仪式上用的烛台，或后来

① 莫扎特的著名歌剧。

② 弗莱原注：说起人的焚烧，不妨参阅 D. H. 劳伦斯《伊特鲁亚名胜》一书第三章中关于珠红油漆的一番话。

③ Robert Southwell (1561? —1595)，英国教士。

神秘主义的“玫瑰十字”。在炼金术^①中,植物、矿物和水的世界分别与其玫瑰花、石块及灵丹妙药等同起来;佛教信徒在念经时,所提到的“莲花宝石”便属鲜花和宝石的原型。把火、烈性酒与动物的鲜红热血联系起来,也是屡见不鲜的事。

把城市与火合为一体,这才说明了为什么在《启示录》中把上帝之城描绘成金碧辉煌、珠光宝气,连每块石方也仿佛在冒着蓝宝石般的火焰。因为在神谕的象征体系中,日月星辰等炽热的天体都存在于神和人的无所不包的躯体之中。炼金术的象征属于同一类的神谕象征:大自然的中心,埋藏在地球里的黄金和宝石,最后必将与处于地球外围的天体日月星辰汇为一体;精神世界的中心,人的灵魂,则会与处于周缘的上帝融为一片。因此,世人灵魂的净化与泥土变为黄金之间存在密切联系,这不仅是正常的黄金,也是构成炽烈天体的黄金的精华。《驶向拜占廷》^②一诗中那棵黄金铸成的树及栖息在枝头那只工匠制作的鸟,以令人想起炼金术的形式,将植物世界与矿物世界合为浑然一体。

与此相反,水历来属于人世间的下层,那里人们肉体死亡后处于混沌或消解状态,也即又回归到了无机界去。所以说,人死时,其灵魂往往漂过水域或沉入水底。在神谕的象征中,有“生

① 弗莱原注:关于炼金术中的象征体系,可阅赫伯特·西尔柏勒的《神秘主义及其象征体系问题》(史密斯·伊利·杰利夫1917年英译本)和C. G. 荣格的《心理学与炼金术》(R. F. C. 赫尔1953年英译本)。寓言秘法、炼金占星玄术、犹太神秘教义、共济会仪式和算命纸牌,都是一些建立在类似本文所列举的示例基础上的预示论构想。对于文学批评家说来,这一些都不过是参照系:在原型批评的某些形式中,不断听到关于它们的装腔作势的玄之又玄的阔论,都是说不到点子上的。

② W. B. 叶芝的名诗。

命之水”，即伊甸园中的四条河，四条河至上帝之城中重又出现，这反映在仪式中便是洗礼。据《旧约·以西结书》记载，重又出现的河使海水变得新鲜，《启示录》的作者显然由于这缘故，才说天启中不应再有大海。因此，从神谕的角度看，水在宇宙之内循环，犹如血液之在人体内流动一样。恐怕我们不应该说血液在“循环”，而应说血“约束在体内”，免得将血液循环学说与《圣经》的话题混淆，在年代上大错特错^①。毋庸赘言，几百年来，人们一直认为血是人体中四种“体液”（humors）之一，就像传统上总说生命之河共有四条一样。

原型意义理论(二):魔怪的形象

与神谕的象征相反的，是表现被人类欲望彻底鄙弃的世界：这是噩梦、劫难、奴役、痛苦、迷惘的世界；人类的想象尚未对之产生影响，像城市、花园这样的人类愿望的形象还未牢固地确立以前的世界；这个世界堕落、徒劳，处处是废墟和墓穴、折磨人的刑具及替愚行树碑立传。诗歌中的神谕形象是与宗教中的天堂密切联系在一起的，那么与之恰好相反的形象便与地狱的存在联系起来，例如但丁的《地狱》篇；或涉及人类自己在这世上造的地狱，如《一九八四》^②、《死无葬身之地》^③、《正午的黑暗》^④等，后两部作品的标题已足以说明问题了。因此，魔怪形象的重要主题之一便是戏谑性仿作（parody），即含蓄提示一些作品在

① 血液循环是英国医生威廉·哈维(1578—1657)发现的。

② 乔·奥威尔的幻想小说。

③ J.-P. 萨特 1945 年发表的独幕剧。

④ 英国作家 Arthur Koestler(1905—1983)1940 年的小说。

按“现实生活”模仿,从而挖苦艺术的小题大做。

凶神恶煞的世界主要是对自然界巨大、愚顽并威胁人类的力量进行了拟人化,一些科学技术落后的社会属于这种情况。在这样的世界里,天堂的象征往往被人们视为处于无法企及的九重天上,及由此而形成一种中心思想,即认为造化弄人、命数莫测。主宰世人命运的是一帮远在天边又见不到的神祇,他们恣意逞性,排斥世人,干涉人间事务主要为了维护自身特权。他们向世人索取献祭,惩罚越轨的事,并令世人盲目服从自然法则和道德戒律。笔者不打算在此对希腊悲剧中的神祇来一番形容:只想指出人类在众神面前那种疏远又束手无策之感;在最悲观的人生观中,这种感觉虽仅是一种因素,却毕竟占主要地位。近代诗人这种对待神祇的观点更加直言不讳:布莱克的“诺博达迪”^①、雪莱笔下的丘比特、史文朋说的“极恶的上帝”、哈代所谓“浑噩的意志”,以及豪斯曼的“畜生和恶棍”等,皆可为证。

人类社会中那伙恶棍歹徒都是靠自私之心恶性发作结合在一起,他们效忠于自己的群体或头目,抹杀个性,至多也不过纵情个人欢乐,置责任或体面于不顾。这样的社会是不断产生悲剧的根源,使哈姆莱特和安提戈涅^②陷于无法脱身的厄境。在神谕的人生观中,存在三种行为方式:个人的、性别的及社会的。在这邪恶的人世间,个人的一个极端是独裁领袖,他们居心叵测、冷酷无情、忧心忡忡、欲壑难填,令他人效忠于他,仅为了突出自己,足以成为喽罗们的首领。个人的另一极端则是“替

① Nobodaddy,布莱克在其预言书中为世上虚伪的神祇取的名字,不妨译为“无名爷”,实际上是指《圣经·旧约》中常常老羞成怒而报复世人的耶和华。

② 希腊神话中俄耳浦斯的女儿。

罪羊”(pharmakos),或遭人暗算的牺牲品,只有叫他们成为刀下鬼,别人才得以强大。在最高典型的魔怪式戏谑仿作中,这两个极端合而为一。弗雷泽著作中提到有部落在祭典上杀死一向奉为神明的首领;不管这种祭典在人类学中作何解释,在文学批评中却是悲剧和讽刺这两种结构的魔怪的或尚未移位的基本形式。

在宗教中,精神世界是一个不同于物质世界的现实。在诗歌中,与物质的或现实的东西对立的,不是存在于精神上的而是假设的东西。本书在第一篇论文中,曾谈到人类由野蛮向文明发展时,其主要特点之一便是如下原理,即行为变成了模仿,由举行仪式趋向于把仪式当作一种玩乐。我们不难发现网球和足球是对两方冲突的模仿,可是正因这个理由,网球和足球体现了一种更高超的文化,与两派学生殴打格斗不可同日而语。由实际行动变成玩乐,这是解放生活的一种主要形式,它出现在像文科教育这样更高的智力层次上,这时事实转化成了想象。与此相呼应的,便是既然神谕世界的圣餐象征体系运用隐喻把动物、植物、人类和神祇的躯体等同起来,那么对它的魔怪式仿作也应具有人吃人的野蛮形象。但丁笔下关于人间地狱的最后景象,便是乌戈利诺在啃着折磨但丁的那个人的脑壳;斯宾塞的最后一个讽喻性的主要场面,是写那伙食人者将塞丽娜扒得一丝不挂,准备欢宴一通。嗜食人肉的形象往往不仅包括拷打折磨和砍断手足的场面,还有行话叫做“肢解”^①,也即撕裂沦为牺牲品

① Sparagmos.

者的躯体的做法,后者见于俄塞里斯^①、俄耳浦斯及珀修斯^②等的神话中。民间故事中吃人肉的巨人或恶魔,进入文学叫波吕斐摩斯^③,便属这一类;同属此类的,尚有提厄斯蒂斯^④到夏洛克为止那一系列阴险的血肉交易故事。这一切被弗雷泽形容为历史上最初的形式,到了文学批评中便成了基本的魔怪形式。福楼拜的《萨朗波》是一部研究魔怪形象的小说,当初人们视其属于考古学,但结果却是一部预言。

邪恶的两性关系变成一种摧残人性的残暴情欲,它反对贞操或折磨情笃的人。作为这种情欲之象征的,通常为娼妓、巫婆、妖妇或其他挑逗人的女子;男人为欲望所驱企图去占有她们的肉体,却永远是可望而不可及。对婚姻或双双心灵合为一个肉体进行邪恶、戏谑的模仿,所采取的形式可以是雌雄同体、乱伦(这是最常用的形式)或同性恋。社会关系属于一种暴徒的关系,他们基本上是个寻找替罪羊的群体,人们经常将他们比拟作某种险恶的动物形象,例如九头蛇、维吉尔笔下的法玛,或进一步演变为斯宾塞作品中“吼叫的牲畜”。

其它的世界可以简略地概述一番。动物世界被描绘成充满着怪物或猛兽。十分常见的还有豺狼(历来是绵羊的死敌)、老虎、秃鹫、阴冷又贴地而行的蛇,以及恶龙等等。在《圣经》中,埃及和巴比伦代表魔怪世界,两国的君主被描绘成怪兽:在《但以理书》中,尼布甲尼撒沦为一头野兽,《以西结书》中称法老为河龙。龙格外适用,因为它不仅穷凶极恶,而且还属传说中的东

① Osiris, 古埃及的冥神和鬼判。

② 底比斯的国王,被酒神的狂醉女祭司们撕裂四肢;俄耳浦斯也遭同样下场。

③ Polyphemus, 希腊神话中的穴居巨人。

④ 希腊神话中 Pelops 之子。

西,所以反映了罪恶的矛盾性质,因它既是道德上的事实,又遭到永久的否定。在《启示录》中,提到龙是“先前有,如今没有,以后再有的兽”。

植物界则是一片阴森可怖的森林,见诸《柯摩斯》,或《地狱》篇的卷首;或是一片荆棘丛生之地,从莎士比亚到哈代,一直将它与悲剧命运联系在一起;再不便是一片荒野,像勃朗宁诗篇《恰尔德·罗兰》或艾略特的《荒原》中所描写的。它还可能像瑟西^①所拥有的那种鬼怪作祟的花园,到后来文艺复兴时期塔索和斯宾塞的作品中还提到它们。在《圣经》中,荒原以死亡之树这样的具体共相形式出现,《创世记》中则有禁食其果的分别善恶的树,《福音书》中的不结果实的无花果树,还有十字架。火刑柱便是地府中那棵燃烧的树,阴曹中那具躯体则是被绑在柱上的裹有头布的异教徒、黑人或女巫。断头台、绞刑架、套着双足或脖子及双手的木枷、鞭子、桦枝条等等都可能是这类形象的变体。生命之树与死亡之树,在叶芝的诗篇《两棵树》中十分出色地作了对照。

无机界还处于未经人类开发的沙漠、山岩和荒原的状态中。毁灭的城市和恐怖的黑夜也属这类形象;从通天塔直到奥齐曼迪亚斯^②的奇迹这些人类引以自豪的巨大创造,都夷为废墟,同样体现了这种形象。属于这方面的形象还包括罪恶的生产,如各种刑具、战争武器、头盔铠甲,以及死亡机制的种种形象,这种机制并不赋予自然以人类文明的形式,所以缺乏人性也不符合

① 《奥德修纪》中的女妖,她用迷魂酒使奥德修斯的伙伴都变成了猪。

② Ozymandias,是埃及国王 Ramses 二世(公元前 1205—前 1125)的希腊名字,雪莱在其十四行诗 *Ozymandias* 中,写到这个不可一世的国王的城堡宫殿已消失在沙漠之中。

自然规律。与《启示录》中的庙宇或神殿相对应的,是这里的监狱或地牢,密封的熔炉,只有高热,不见天日,就像但丁作品中的迪斯城。在魔怪世界中,连几何图形也是凶险的:凶险的螺旋形(海洋漩流、江湖漩涡或卡律布迪斯^①)、作为凶兆的十字及不祥的圆形(凶吉未卜的命运轮)。叼尾蛇历来是一种邪恶的动物,它将自己的尾巴叼在嘴中,使圆形与蛇身联系起来。与神谕的道路即笔直的路、以赛亚所预言的沙漠中那条供上帝行走的大路相对应的,则是魔怪世界中的迷宫、迷津,给人以迷失方向的形象,而且常常有头像米诺陶^②那样的怪兽盘踞于其中心。以色列人在沙漠中走投无路地徘徊流浪,耶稣与撒旦(《马可福音》则说是野兽)同行,也在荒野奔走时迷失方向,都符合同一个模式。迷魂阵也可能像在《柯摩斯》一剧中那样,是一片阴森可怕的大森林。在《玉石雕像》中,把地下墓窟置于同样的背景下,收到很好的效果。当然,隐喻还可更浓炼一点,那时迷津便变成凶恶怪兽体内弯弯曲曲的肠子。

火的世界则是一个凶险的魔怪世界,充满鬼火或从地狱里冒出来的幽灵;在这个世界中,火表现的形式据记载便是用火刑处死异教徒^③,或像所多玛城^④那样焚毁于大火。与之相反的则为炼狱中涤罪的火或如《但以理书》中所载炽烈的炼炉中那种净化的火。水的世界充满着死亡之水,常常与血腥屠杀联系起来,如耶稣殉难于十字架,及但丁笔下关于历史的象征性写照,

① Charybdis, 希腊神话中居住在西西里海上大漩涡中的怪物,该大漩涡由此得名。

② Minotaur, 希腊神话中的人身牛头怪物,穴居于克里特岛上。

③ Auto da fe, 葡萄牙文,中世纪经宗教裁判所判决的极刑,尤其针对异教徒。

④ 上帝因该城居民邪恶,故纵火焚毁该城,见《旧约·创世记》第18、19章。

尤其是“深不可测,令人望而却步的难饮的海水”,它纳尽我们世界上一切污秽的江河之水,可是到了《启示录》中海却消失,代之以处处流动着的洁净之水。在《圣经》中,总是把大海与一种海怪(leviathan)联系在一起,又将这种海怪与巴比伦和埃及的暴君统治视为一码事。

原型意义理论(三):类比的形象

诚然,诗歌中大多数形象所描绘的两个世界并不如此极端,远不像通常反映成天堂与地狱二者那样永恒不可更改。神谕的形象适应于神话模式,而魔怪形象则适合于晚近阶段的反讽模式,此时反讽又回归到神话去了。在另外三种模式中,这两种结构按特有的逻辑在起作用,将读者引向作品中尚未移位的隐喻和神话的核心。因此,我们认为存在着三种介乎中间的形象结构,它们大体上与传奇、高模仿及低模仿三种模式相对应。但是,我们不打算在高模仿模式上费什么笔墨,目的是想使传奇和“现实主义”倾向的更为简单的定式得以保持在本篇论文开头时所提到的那两种未经移位的结构的范围之内。

这三种结构的隐喻性较为微弱,倒不如说是具有含义的形象的簇群;当这样的形象簇群聚集在一起时,则会构成我们常常出于无奈所说的“氛围”(atmosphere)。传奇模式展现的是一个理想化的世界:在传奇中,男人勇武豪侠,女人花容月貌,歹徒十恶不赦,而人们平常生活中遭受的挫折、窘迫和凶吉难卜则都成了小事一桩。因此,这类人间的形象与神谕世界的形象十分酷似,我们不妨称之为“天真的类比”。我们非常熟悉这类形象,但并非始于传奇时代本身,而是有赖于后来的一系列具有浪漫

倾向作品,如文艺复兴时期的《柯摩斯》、《暴风雨》及《仙后》的第三卷;浪漫主义时期布莱克的《天真之歌》及“安息地”^①形象,济慈的《恩底弥翁》及雪莱的《心心相印》^②等。

在天真的类比中,神祇或超乎世俗的人物通常都是像普洛斯彼罗^③那样具有魔力的慈父般的智慧老人,或者是一些友善的保护神,像告诫亚当不要堕落的天使拉斐尔。在凡人的形象中,孩提是最鲜明的类比,品德总是与童年的一切联系起来,而天真无邪则与贞洁相联系,在这类形象结构中,贞洁这一美德通常包括少女的童贞。在《柯摩斯》一剧中,贵妇的贞节一如普洛斯彼罗的智慧那样,也与魔力联系在一起,而斯宾塞笔下的布里托玛特^④的淫威不能屈的贞操,也复如此。与少女相联系是再容易不过的,但丁笔下的玛岱尔达和莎士比亚剧作中的米兰达都是例子;不过男子的忠贞不渝同样十分重要,关于圣杯的许多传奇故事都足以说明这一点。丁尼生笔下的人物加拉哈德爵士^⑤声称,他心灵的纯洁使他力量增强十倍,这是符合他所属那个世界的形象体系的。火在天真的世界中通常是一种净化的象征,这个火焰的世界若非纯洁得完美无瑕的人,是谁也无法通过的,斯宾塞笔下的布西雷恩城堡、但丁描写的炼狱顶端的净火及逼迫堕落的亚当与夏娃离开伊甸园的火剑都属这类例子。关于

① Beulah,《圣经》中以色列的别名,又指生命旅程终结与进入天国之城中间的地带。

② *Epipsychidion*, 1821年发表的诗篇,写雪莱与一女友心心相印,两人心灵相得益彰。

③ 莎剧《暴风雨》中的米兰公爵。

④ 《仙后》中女主人公,实指英国女王伊丽莎白一世。

⑤ 见丁尼生诗《圣杯》(1869)。加拉哈德终于追踪到圣杯的故事,见马洛礼的《亚瑟王之死》(1485)。

睡美人的故事也属这一类,不过火焰之墙被一堵布满荆棘的墙取代了;然而瓦格纳在歌剧《瓦尔基莉》^①中却保留了焚火的场面,使管理舞台的经理感到颇为棘手。月亮是天体中最冷静因而也是最纯洁的,对天真的世界说来具有特殊的重要意义。

在动物中,羊和羔羊、战马和猎犬因都具有忠实、温顺及献身特征,故分别在田园诗和传奇作品中获得最鲜明的形象。独角兽历来是贞洁的象征、处女的恋人,因此在天真世界中占有体面的一席。海豚也复如此,由于它与阿里翁^②的名字联系在一起,使它的天真形象与贪婪成性的海上怪兽形成鲜明对照。驴子虽是一种截然不同的动物,但由于谦卑和驯顺,也属于这一类。驴子戏剧节^③跟童子主教节^④一样,都属于这类形象结构;莎士比亚在仙境中安排一个驴子的头,并非如鲁宾逊^⑤在一首诗中所解释是出于别出心裁,倒是继承了一个传说,这传说可以追溯到阿普列尤斯作品中那个叫卢修斯的少年在听丘比特与莎吉的爱情故事^⑥时变成了一头驴。各种飞鸟、蝴蝶(蝴蝶属于莎吉的世界,因莎吉^⑦一名便是蝴蝶的意思),以及像爱丽儿^⑧和哈

① Walkyrie, 北欧神话中奥丁神的侍女。

② Arion, 古希腊神人、歌手,海上遇险时为一海豚救上了岸。

③ 欧洲中世纪在愚人节时,人们牵一驴进教堂,对它进行一系列恶作剧。

④ 即圣尼古拉,因年幼时即虔诚而得此名。

⑤ 指美国诗人 E. A. Robinson(1869—1935)。

⑥ 罗马作家 L. Apuleius(124? —175?) 在讽刺小说《金驴记》中写该少年访问非洲时中魔变成了驴子,后为人救助才恢复人形。

⑦ Psyche, 希腊文,但据《布鲁尔典故词典》(1975年修订版),该词作呼吸、生命、灵魂解。

⑧ Ariel, 希伯来文,意为上帝之狮,《以赛亚书》中指耶路撒冷。莎剧中作精灵解。

德逊笔下的里玛^①等具有各自特征的由异域移植来的形象。

天堂般的乐园和生命之树虽说都属于神谕的结构,但是《圣经》和弥尔顿所描绘的伊甸园毋宁说是属于天真世界的结构,而但丁干脆将它定位于天国的下方。斯宾塞笔下的阿多尼斯花园,与中世纪时所有类似作品,都是与古代“舒适的地方”^②这一主题一脉相承的。《柯摩斯》一剧中那个精灵侍者也是源于斯宾塞的花园。具有特殊含义的是,把圣母玛利亚的躯体比喻作一个“封闭的花园”^③,这一象征源自《旧约·雅歌》。生命之树反映到传奇作品中,便是魔术师的起死回生的魔杖,以及像《汤豪泽》^④中那根开花木杖之类的相似象征。

城市与天真世界中的乡村、牧场的氛围更为格格不入;塔楼和古堡,加上偶尔出现的农舍和茅庐才是人们居住的主要形象。水的象征系统主要突出喷泉和池塘、滋润的雨水,及偶尔提到的一条河将男男女女隔开以确保每一方的贞洁,但丁笔下的遗忘之河^⑤便属一例。《焚毁的诺顿》^⑥开头时关于玫瑰园的一段情节是对天真类比的象征进行的非常全面的扼要概括;我们还可以用奥登的《凯罗斯与逻各斯》^⑦的第二部分进行一番比较。

-
- ① 英国作家 W. H. Hudson(1841—1922)小说《绿屋》中的半人半兽的森林之神。
 - ② Locus amoenus,拉丁文。
 - ③ Hortus conclusus,拉丁文。
 - ④ 瓦格纳根据德国行吟诗人 Tannhauser(约 1200—1270)的一生写成的音乐剧。
 - ⑤ Lethe river,希腊神话中已有此河,喝了河中水可使人忘却自己的一切言行。
 - ⑥ 艾略特《四个四重奏》的第一部分。
 - ⑦ W. H. Auden 1940 年的诗。在希腊文中,kairos 指“重要时刻”,logos 指“理念”或“道”。

天真世界既不像神谕世界那样整个充满活气,也不像我们世界这样多半处于死亡:它是个万物有灵的世界,到处都是自然的精灵。《柯摩斯》中,除那位贵妇及其兄弟外,其他人物都是自然精灵;在莎士比亚剧本中,爱丽儿与其它缥缈的众精灵^①、普克与火仙子^②(伯顿在提到这些火仙子时说,“我们平时都称它们为普克”)、凯列班与大地仙子^③之间的联系都是再清楚不过的。在斯宾塞的作品中,我们读到弗洛里梅尔和玛丽纳尔(二人名字说明她们是花仙子和水仙子^④),还有普罗塞皮娜及阿多尼斯。天真的世界,也即尚未堕落、保持着由神祇规定的秩序的自然,也经常表现为日月星辰所发出的和谐却几乎听不见的音乐,正如《柯摩斯》和《诞生颂》^⑤所描绘的那样。

传奇文学的主导思想是贞节和魔法,而高模仿作品的主要思想则是爱情和形式。既然前者的形象领域可称作天真的类比,那么后一领域就可叫做“自然和理性的类比”。我们发现,这种类比十分强调众星拱月或曰众望所归,并倾向于视一些人物为神祇和超凡世界在俗世的代表而加以理想化,这便是高模仿的特征。国王周身充满神性,宫廷的爱妃便是女神;他俩之间的爱情是一种教诲世人并赋予他们活力的力量,使人们得以与超凡、神祇的世界结为一体。天使世界之火在君主的皇冠上和后妃的明眸中闪闪生辉。在这种类比中,动物也都是高贵而美

① 见《暴风雨》。

② 见《仲夏夜之梦》。

③ 见《暴风雨》。

④ Florimell 与拉丁文 *floris*(花朵)、*floreo*(开花)有关联; Marinell 则令人想起拉丁文 *mare*(海)、*marinus*(大海的)。

⑤ 指《基督诞生之晨》,是弥尔顿 1629 年发表的诗作。

丽的；鹰和雄狮在效忠的群臣心目中代表着皇室的形象；骏马和凶隼代表着骑士的豪侠气概或策马扬鞭的贵族；孔雀和天鹅是鸟类中令万人瞩目的佼佼者；凤凰或奇特的不死鸟是深受诗人青睐的象征，对英国的伊丽莎白女王说来更是如此。花园的象征在高模仿中退居到次要地位，正如同城市象征在传奇中不为人关注一样。虽然与楼群密切关联的人造花园还是有的，但关于整整一个花园世界的观念依然属于传奇文学所有。魔术师的魔杖变成了国王的权杖，而具有魔力的树则变为迎风招展的旗帜。城市不在话下是指京城，皇宫就坐落在京城的正中，臣僚进宫后必须拾阶而上，到最高的大殿中才见到皇上的龙颜。我们顺着不同模式逐步而下，就会发现诗歌越来越多地从实际的生活汲取形象。水的象征集中表现在井然有序的河流上：在英国便是泰晤士河，它静静地流淌在斯宾塞的诗篇和邓纳姆^①的新古典主义诗歌中，而这条河上最壮丽的景观就是皇室乘坐的游舫。

低模仿的文学作品将我们带进一个不妨称作“经验的类比”的世界，这个世界与魔鬼世界的关系，相当于传奇的天真世界与神谕世界之间的关系。除了出于讽刺可能存在着联系，或者像霍桑笔下的红字、亨利·詹姆士的金碗和象牙塔等等的简约或特别指明的象征外，这个世界中的形象都来自平常的生活经验，笔者在此无需对它作进一步解释，仅略微提一下于我们有用的若干特征已足够了。低模仿的主导思想看来是创造和劳作。神祇和超凡的人物在低模仿的虚构作品中起不了什么作

^① John Denham(1615—1669)，英国诗人，他关于泰晤士河的一首四行体诗颇为著名。

用,可是在主题型作品中,作家常常蓄意将他们挖掘出来,或用他们充当审美的代用品。勃特勒《埃瑞洪》^①一书中对尚未出世的人提出如下忠告(显然便是作者本人的观点,因他在《生活与习惯》一书中重提此观点),即既然不存在超凡的世界,那么人们就不必理睬它,而应立即投身于劳作去重新发现它。通过创作去重新发现信仰的这一观点,同样可见于卡莱尔、拉斯金、莫里斯及萧伯纳的作品中。在诗人(甚至包括公然写神圣题材的在内)的作品中,也呈现同样的倾向。从许多角度来看,恐怕不会有比华兹华斯在丁登寺^②所发现的“运动和精神”与霍布金斯^③在随风盘旋的隼身上发现的“骑士”风度二者之间的对照更为鲜明强烈的了,然而两位诗人不约而同之处,却在于都具有一种将精神形象寄寓于经验和心理的体验中的倾向。

低模仿模式描写人类社会的方式恰好反映了华兹华斯的观念,即在诗人看来,人类的实际境遇是普遍的和典型的状况。随之而来的是传奇文学中许多对生活理想化的戏谑仿作,这些戏谑仿作甚至扩展到宗教和美学的经验中去。至于动物世界,托马斯·赫胥黎关于人类与猿、虎具有一些共同特性的提法,是意味深长地选择了低模仿的视角。猿类向来便是最出色的模仿性动物,早在进化以前,猿已在专门模仿人类了。但是,《进化论》出现后,使人们获得了一定程度的类比,于是便像尼采在《查拉图拉如是说》一书中所表述的,现代人成为模仿未来人类的猿类。赫胥黎将猿与虎相提并论,令我们想起,人们很普遍地相信

① *Erehwon*(*Nowhere* 的倒写)是英国作家 S. Butler 于 1872 年出版的讽刺小说。

② 见华兹华斯 1893 年写的诗《丁登寺旁》。

③ 指 G. M. Hopkins(1844—1889),英国诗人。

猿和“穴居野人”一概都是十分凶残的,这种信仰多半是毫无根据的,正如我们无法为独角兽和凤凰找到任何证明一样;但是这种信仰一如独角兽和凤凰那样,又都表明了诗人在隐喻的特定框架中看待自然史的倾向。在低模仿文学的领域中,运用动物象征并不多见,可是赫胥黎关于猿与虎的提法倒是再度出现在吉卜林的《丛林故事》^①中,书中写到群猴在树顶上漫无目的地喋喋不休,活像一帮书生,而人类这种动物却在下面的丛林中向豹子学习如何凶狠地捕食其它动物的本领。

在低模仿作品中,花园让位于农场及人们挥锄辛苦地劳作。在哈代的小说中,农夫或砍柴火的乡下人,便是人类自身的写照,“默默忍受,遭人鄙视”。城市则不在话下变成了迷宫般的现代大都会,居民在心绪上强烈地感到孤独和彼此缺乏交心。水的象征在天真世界中主要是清泉和淙淙而流的溪水;到了低模仿的形象中,追求的却是如康拉德所说的“毁灭性的自然力量”——大海,海面上又通常漂泊着人造的庞然怪物或“狂醉的小舟”^②,巨大的如哈代笔下的泰坦尼克号轮船,微小的则像雪莱喜爱运用极易倾覆的小舟的形象(这一形象的讽刺意味甚至在文学中也属罕见)。《白鲸》把我们带回到更为传统的海上怪

① 英国作家 J. R. Kipling(1865—1936)的《丛林故事》和《丛林故事续编》描写儿童莫格利如何由狼哺养成人,并由熊和黑豹教会丛林的规矩。

② Bateau ivre, 法语。弗莱在《狂醉的小舟:浪漫主义和革命成分》(1963)等文中提到,在十九世纪的思想界,我们处处可接触到一种叫“狂醉的小舟”的构思形象,说是人性、才智或文化、社会传统的价值观,都像置于诺亚方舟之中,朝不保夕地不断颠簸在一个险恶的充满潜在毁灭力的大海上。见《顽强的结构》一书第 255 页。

兽的形式。H. G. 威尔斯的小说《托诺 - 邦盖》^①结尾处出现的驱逐舰很值得注意,因为它虽出自一位低模仿作家的笔下,但该作家是并不爱好运用这类简约的象征的。火的象征也常常是破坏性,并不乏讽刺意味的,如小说《波因顿的劫掠品》^②的情节结束时那一场大火。然而到了工业时代,为人类盗取天火的普罗米修斯却成了博得诗人们青睐(即使不是真正的青睐)的神话人物。

天真和经验分别与神谕形象和魔怪形象之间的关系阐明了一个笔者在上文中尚未论及的移位的方面,即向更为道德的方向移位。这两种处于辩证关系的结构,基本上便是其一为人们所向往,另一遭人们唾弃。刑具和囚牢属于不吉的形象,但这并非因为从道义上讲它们被禁止使用,而是因为不可能使人们喜爱这类东西。与此相反,性欲的满足即使当受到道德上的谴责时,也仍为一些人所希望获得。文明总是力图使人们的欲望符合道德规范。研究比较神话学的学者会在原始宗教或古代祭仪中偶尔找见少量不受拘束的神话创作,从而使他们相信,所有较高级的宗教都将各自的神谕形象限制在为道德所许可的范围之内。犹太、希腊及其他民族的神话在各自的发展过程中,显然都曾大量删除淫秽的内容;或者如维多利亚时代研究神话的学者们常常说起的,日益发展的符合伦理的高尚情操已清除了那些令人厌恶的怪诞的野蛮粗俗的提法。埃及神话开头时提到有个

① *Tono-Bungay*(1909), 威尔斯最出色的小说之一,写十九世纪晚期英国社会处于崩溃和涌现一个新的豪富阶级。

② 亨利·詹姆士 1897 年出版的小说。

神祇用手淫来创造世界,虽说用这种办法来象征神祇创世的过程是可能发生的,但是我们不至于会期待在荷马史诗中发现这样猥亵的说法,《圣经·旧约》就更不在话下了。只要诗歌像宗教那样都讲究道德,那么宗教的原型与诗歌的原型就会如但丁作品中那样双双趋于一致。在这种影响下,性爱的神谕形象就会变得夫妻情笃或处女纯洁;而乱伦、同性恋及通奸等等只会归入魔怪世界一方。艺术中那种亚里士多德称作 *spoudaios* (“善”或“好”) 的品格(阿诺德译作“高雅庄重”),就源自宗教与诗歌在共同的道德框架之内达成的和谐。

但是,诗歌往往不断地变动自身的平衡,回到迎合人们欲望的定式,从而偏离传统的道德规范。诗歌通常用讽刺来达到这一点,讽刺这种体裁偏离“高雅庄重”极远,但并非总是如此。道德与欲望之间存在许多含义颇深的重要联系,但尽管如此,道德依然是一回事,而欲望则完全是另一回事:前者与经验和必要处于协调关系,后者却力图逃避必要的束缚。因此,文学通常不像道德那样无灵活伸缩余地,它之所以列为一门文科^①,在很大程度上应归因于这一点。道德和宗教常常贬之为猥亵、淫秽、败坏、卑劣及亵渎神灵的东西,在文学中却占有重要的一席,不过这些东西往往仅靠微妙的移位技巧才得以表现出来。

这类移位技巧中最简单的一种,我们不妨称之为“魔怪式的调节”^②,或曰想方设法去颠倒一下历来道德关于各种原型的联想。凡是象征,主要是从其语境中获得意义的:龙在西方中世纪的传奇中是邪恶的,可是在中国的传奇作品中却是与人为善

① Liberal art, 原来的意思便是指“自由的人应当具备的一门知识”。

② Demonic modulation.

的；岛屿可能是普洛斯彼罗公爵所在的地方，也可能是女魔瑟西出没之地。然而由于文学中存在着大量习得的和传统的象征，所以人们对一些次要的联想也习以为常了。由于巨蛇在伊甸园的故事中扮演过恶劣的角色，所以我们西方文学通常把它打入险毒的另册；可是雪莱出于对革命的同情，在《伊斯兰的叛变》一诗中却描写了一条纯朴的蛇。同样，一帮盗贼、海盗或流浪汉可以代表一个自由平等的社会；置婚约于不顾而与人私通，却代表了真正爱情，这类事常见于写三角恋爱的喜剧中；在许多浪漫主义作家的作品中，还把同性恋（要是像维吉尔在《牧歌集》第二首中所颂赞的属真正的爱情，还情有可原）或乱伦的情欲写成真正的爱情。十九世纪时，随着魔怪式神话的逼近，这类颠倒的象征都被纳入“浪漫主义苦闷”的形形色色套式之中，主要有性虐待狂、还魂复生、魔怪恶行等，这些套式到了一些“颓废派”作家的笔下，似乎发挥了迷信的所有害处，却对宗教的优点只字不提。但是，魔怪恶行未必都发展到老谋深算的地步：例如，哈克贝利·芬就赢得我们的同情和钦佩，因为他宁可与遭搜捕的黑人朋友一同下地狱，也不愿升到白人奴隶主的神所在的天堂。另一方面，历来属于魔怪式的形象也可用作出发点，来铺展赎罪拯救的情节，如《天路历程》中的毁灭城。炼金术的象征则在赎罪的主题上，除利用富于传统传奇色彩的恶龙以外，还运用叼尾蛇和阴阳人的形象。

神谕的象征展现了为人们无限向往的东西，这时人们的情欲和野心被视为神圣不可侵犯，仿佛也属神祇具有的品格，或干脆把它们反映到神祇身上。天真类比的艺术包括大多数喜剧（以皆大欢喜收场）、田园牧歌、浪漫情调、敬仰或颂扬的作品、理想化以及不可思议的魔力，这类艺术基本上都想迎合人们的

欲望,只是采用的方式合乎人情,令人感到亲切,仿佛唾手即可取得,又为道德所允许。魔怪世界与经验类比之间的关系,基本上也是如此。例如,悲剧所展现的是一些必然发生又不得不忍受的事情。人们对自己欲望所遭到的任何障碍,总是痛心疾首的,悲剧在这方面正是合乎道义、情理地将人们这种怨恨移了位。我们在观看索福克勒斯的悲剧《埃阿斯》时,尽管感到其中的雅典娜为人邪恶,但作者明确提醒我们必须屈从于她所拥有的权力,连内心也应抱这样的想法。一名基督徒,即使他认为希腊神话中的神祇不过是群魔,在评论索福克勒斯的悲剧时,也会对它作出一种未经移位或魔怪式的解释。这种解释会将索福克勒斯力图掩盖的一切和盘托出;尽管如此,这种解释却堪称是对该剧所隐含的魔怪结构作了精辟的评论。这样的解释同样适用于许多基督教诗歌,这些诗歌都写上帝正义的愤怒,其魔怪式形象往往是个令人憎恨的严父。我们虽指出一部文学作品中隐含着神谕的范式或魔怪的范式,但不应错误地断定,这种隐含的内容才是作品的真正内容,只不过是善于撒谎的审查书刊的官员弄虚作假地对它进行了删改。这种事情仅是我们在开展充分的评论和分析时应估计到的一个因素。不过这一因素又常常有助于我们从单纯的历史范畴中将一部文学作品解脱出来。

叙事结构的理论:引言

一首诗的意义,其形象结构,乃是一种静态的范式。本书上文所论述到的五种意义结构,若再借用个音乐术语,便都是“调式”(keys),作品都是按照它们写成并最终有各自的结局的;然而,叙事却涉及如何由一种结构转移到另一种结构。这种转移

的主要领域,显然只能是那三个介乎中间的区域。神谕世界和魔怪世界因为都是具有纯隐喻性质的认同结构,所以总是意味着一些永恒不变的事情,而且会轻易地折射为存在着天堂和地狱;在天堂和地狱中,生命虽从不间断,却见不到生命的过程。天真的类比和经验的类比,是把神话变动一下使之适用于自然:二者为我们展现的,不是人类终极幻想的城市和花园,而是建筑和种植的过程。过程的基本形式便是循环运动,兴盛与衰落、努力与休息、生命与死亡的相反交替,是过程的节奏。因此,我们也可把下列七种形象范畴视为旋转或循环运动的不同形式:

一、在神祇的世界中,主要的过程或运动指某个神的死而复生、消失和重现,或转世和隐退。人们通常把这种神性活动与自然界的一两种循环过程等同或联系起来。如果这神是太阳神,他便在夜间死去、白昼再生,或者每年到冬至时又复活过来;如果是植物之神,则在秋季死去、春季复生;或(像在关于佛之诞生的故事中所讲的)可能是个具有化身的神,那么他便会若干次地经历人或动物的生命周期。由于神从定义上已规定为永生不灭的,因此所有类似的神话的一个固定的特征便在于,一个神死去后,又以原先的模样复活。所以,这种周而复始的循环的神话的或抽象的结构原理,在于把个体生命由生到死的持续过程进一步扩展到由其死亡再到复生。这种同一体的重现,也即同一个人的死后复活的定式,又概无例外地吸收了一切其它的循环定式。诚然,这种吸收同化现象在西方文化中远不及东方文化中那样达到酷肖地步,因东方文化普遍接受灵魂转世的说法。

二、天体中的火的世界向我们展示了三种重要的循环节奏。其中最明显的是太阳神每天穿越长空的旅程,人们常常把它视为在指引着航船或战车;接着,太阳神又在黑暗的下界(有时人

们把下界设想成为一头贪婪的怪兽的腹中)经历一段神秘的行程,再回到东方的起点。每年由夏至到冬至的循环,扩展了上述昼夜的交替,从而纳入了我们的圣诞节文学之中。这种文学更加强调整新生的光明遭到黑暗势力威胁的主题。月亮的周期不管对史前人类起过什么作用,反正进入历史时期后,总的说来,对西方诗歌的重要性较小。但是,由下弦月,中经黑洞洞见不到月相,到一弯新月重现这一重要的顺序,可能便是我们复活节象征中用三天分别表示基督的死亡、消失及复活的规定的起源,因为这与月相的变化无疑是非常近似的。

三、人类世界处在神灵世界与动物世界之间,在其循环的节奏中也反映上述的双重性。与太阳的白昼光明、夜间黑暗的循环密切对应的,是清醒生活与梦幻生活这一富于想像力的循环。这一循环构成了上文已论及的经验的想象与天真的想象之间那种对立关系的基础。因为人类的节奏与太阳的节奏恰好相反:当夕阳西沉后,人内心的“力比多”却似巨人般醒来,而白昼时光天化日,常常是人们欲望的黑暗。再说,跟动物一样,人类也经历着生与死的正常循环,只不过这一循环中的再生,从生物学角度讲,是列入“类”(genus)的范畴,而不是指个体获得再生。

四、无论在文学或生活中,很少见到有一头家畜平平安安度过一生,直到最后的“打发上西天”^①。至于像奥德修斯养的狗那样的例外,则是为了适应主题,使循环运动有个完美的结束。动物的生命^②和人的生命同样都受到自然规律的制约,这一点

① Nunc dimittis,拉丁文。

② 弗莱原注:动物象征与循环阶段的关系之特征,在于选择动物的种类而不是动物的岁数。在传奇作品中,我们料到会读到鹿,而在《荒原》中则仅是老鼠。

尤为经常地揭示生命过程的悲剧性：事故、祭祀、暴行或某种压倒一切的需要，都会使生命突如其来地中断；至于悲惨事件以后还有什么东西持续下去，那就不属生命本身的现象了。

五、植物世界向我们展现的，理所当然是一年中的四季更迭，人们常用一个神祇来象征或等同这种更迭：神祇于秋天死去，或在收割庄稼、摘取葡萄时节被部众杀死，到隆冬时消失，春回大地，他又复活。这个神祇可以是男的（如阿多尼斯），也可能是女的（普罗塞皮娜），不过由此产生的两种象征结构略有区别。

六、诗人们和批评家一样，一般都是斯宾格勒^①式的人物，因为在诗歌中，正像在斯宾格勒的作品中那样，文明的生活经常被比拟作生物体的生长、成熟、衰老、死亡，然后以另一个体的形式再生的循环。属于这一范畴的主题计有：古代存在过一个黄金时代或英雄时代、未来会出现一个太平盛世、社会事态由命运之轮支配、“如今在何方”^②式的挽歌、面对废墟的沉思、缅怀业已失去的纯朴的田园生活、对王朝崩溃的痛惜或欢腾，等等。

七、水的象征也自有其循环周期，由降雨到泉水，由大小泉水到溪流和江河，江河纳入大海或变成寒冬积雪，然后周而复始。

这一切循环的象征通常可分为四个主要的阶段：一年中的四季为一日的四个阶段（早晨、午间、黄昏、黑夜）、水循环的四个方面（降雨、泉水、江河、大海或冰雪）、人生的四个阶段（青

① Oswald Spengler(1880—1936)，德国作家，著有《西方的没落》、《抉择的时刻》等，认为任何文化都经历成长到衰亡的生命周期。

② Ubi sunt，中古拉丁语流传下来的一种诗的形式，主要哀叹生命和美的瞬间即逝。

春、成熟、老年、死亡)等等提供了范式。在济慈的诗篇《恩底弥翁》中,可读到大量属于第一、第二阶段的象征;在《荒原》中,则可读到属于第三、第四阶段的许多象征(在《荒原》中,我们还发现西方文化的四个时期,即中世纪、文艺复兴、十八世纪和当今时代)。我们还发觉,空气不存在循环:风可以随心所欲地刮,而涉及“灵魂”移动的形象恰好可与万事不可逆料或突如其来的危机等主题相互联系起来。

在研究像《神曲》或《失乐园》这样规模恢宏的诗歌时,我们深感必须掌握关于宇宙论的大量知识。这种宇宙论在当时是作为科学提出来的,这无疑是相当正确的;但是它所提出的许多对应关系的体系,在为我们提供不很有成效的年历,外加“迟钝的”和“欢快的”^①等几个词之后,作为科学却被淘汰了。另外有些诗歌所含的科学内容同样是过了时的,如《紫色岛》^②、《植物之爱》^③、《保持健康的艺术》^④等,这些诗主要是作为古董保存下来的。但文学批评家不应忽视的是,这些诗的存在,本身已意味着对诗歌的赞美;但作为诗体写成的科学,它们还保持着科学的描述结构,从而把一种非诗歌形式强加到诗歌上。为了使这类作品成为上乘的诗,就需要有极大的灵活变通,可是那些醉心于这类主题的作者偏偏是缺乏变通本领的诗人。但丁和弥尔顿作为诗人,无疑要比达尔文和弗莱彻更为出色;然而,改成以下

① 原文分别为 phlegmatic 和 jovial。

② 英国作家 P. Fletcher(1582—1650)写的哲理诗,论人的肉体、思想、美德、罪孽。

③ 英国作家 Erasmus Darwin(1731—1802)于1789年发表的长诗。

④ 苏格兰作家 John Amstrong(1709—1779)于1744年发表的长诗。

说法也许更为奏效：是两位诗人的更优异的天性和领悟力把他们引向迥然有别于科学或描述的宇宙主题的。

因为宇宙论的形式显然更接近诗歌的形式，于是人们不禁会想到：匀称平衡的宇宙论可作为神话的一个分支。倘若如此，那么宇宙论也会像神话一样，构成诗歌的一种结构原理；可是在科学中，匀称的宇宙论恰恰如培根所言，不过是舞台上的木偶。这样说来，由三个精灵、四种体液、五大元素、七大行星、九重天、黄道十二宫等等构成的这整个伪科学的世界，事实上都属于文学形象的基本规范，我们的实践也说明了这点。人们早已发觉，若与哥白尼所设想的宇宙相比，托勒密的宇宙为世人提供一个更为美满的象征体系的框架，在此框架中，象征所需要的一切同一性、关联性及对应性都是具备的。或许可以说，它不仅提供一个诗歌象征的框架，而且本身就是个象征框架，无论如何总可以说，它在失去科学的实际价值后，便变成这样一个框架，正像古希腊神话在失去其神谕的效应后变成了纯粹的诗歌一样。同样的原理还足以说明，为什么一二百年来，一些诗人会醉心于各种玄妙的对应体系和叶芝的《幻象》^①、爱伦·坡的《我发现了！》^②等的构思。

上有天堂，下有地狱，处于其间的是循环运转的宇宙也即自然秩序，这样一种观念经过“必要的变更”^③构成了但丁和弥尔顿创作的设计蓝图。在以末日审判为题材的许多油画中，也可

① 叶芝力图建立一种能沟通天人联系的神秘象征体系，以求宇宙观与文学创作的统一。

② 这部 1848 年问世的散文诗旨在探讨一种无所不包的涉及宇宙起源、天体演化的理论。

③ Mutatis mutandis, 拉丁文。

发现同样的设计图样：获得拯救的众生从右侧升上天堂，遭罚的人则由左侧堕入地狱，形成一种旋转的运动。我们可以用这种构想来说明本书关于叙事具有两种基本运动的原理：一种是自然秩序内的循环运动，另一种是由该秩序向着上方神谕世界的辩证运动。（向着下方魔怪世界的运动极其罕见，因为自然秩序内部的不断循环轮替本身已属魔怪式的。）

自然界循环轮替的上面一半，构成传奇的世界，属于天真的类比；下面的一半则构成“现实主义”的世界，属于经验的类比。因此，存在神话运动的四种主要类型，即传奇内部运动、经验内部运动、向上的运动及向下的运动。向下的运动是悲剧的运动。命运之轮从天真降到悲剧主角的失误或懦弱（*hamartia*），由这种失误或懦弱再向下，便酿成结局时的灾难。向上运动是喜剧的运动。从错综复杂的困境上升到皆大欢喜的收场，大家庆幸天真的境界姗姗来迟，从此以后人人将过美满生活。在但丁作品中，上升的运动是通过炼狱才得以完成的。

这样，我们已回答了如下的问题：是否存在一些文学叙事的范畴，它们比平常的文学体裁更广阔，并且从逻辑上讲出现在平常体裁之前？这样的范畴是存在的，共有四个，即传奇、悲剧、喜剧及讽刺（或反讽）。如对这几个名称的一般含义略加考察，我们也会得到同样的答案。悲剧和喜剧最初很可能仅是两种戏剧的名称，但如今我们用这两个名称来形容许多虚构文学作品的普遍特征而不涉及它们的体裁问题。若一味坚持，说什么喜剧只能指一种特定的舞台剧，决不应用来形容乔叟或简·奥斯丁的作品，那就太愚蠢了。乔叟本人如替喜剧下定义的话，无疑会说它远非仅限于舞台剧，正如他笔下的僧士为悲剧曾下过定义

一样^①。若有人对我们说,我们将要读的作品是一部悲剧或喜剧,那么我们所料想的是一种结构或情调,不见得会想到是什么体裁。“传奇”一词也复如此,“讽刺”(和反讽)同样不例外,它们一般都用来指经验文学的成分,笔者在此文中采用这几个名词以取代“现实主义”一名。因此,在文学中共有四种超越体裁的叙事成分,我们统称之为叙事结构(mythoi)。

如果我们回顾一下自己对这些叙事结构的体验,我们便会意识到,它们构成双双对立的两组:悲剧与喜剧彼此对立而互不相容,传奇与讽刺也复如此,因二者分别捍卫理想和现实。另一方面,喜剧一端不知不觉地融入于讽刺,另一端又融入传奇;传奇既可能是喜剧,也可能是悲剧;悲剧由崇高的传奇扩展到辛酸和嘲讽的现实主义。

春季的叙事结构:喜剧

舞台喜剧是后来虚构作品之喜剧成分的起源,它在结构原理和人物类型上形成了非常顽强的传统。萧伯纳说过,一名喜剧作家只要从莫里哀处窃取手法,从狄更斯处偷取人物,便能赢得大胆创新的声誉。可是倘若我们撂下莫里哀和狄更斯的作品,而拜读一下米南德和阿里斯托芬的喜剧,萧伯纳的那段话同样是有道理的,至少作为一条普遍的原理是这样的。阿里斯托

① 乔叟在《坎特伯雷故事》中,通过僧士的嘴,讲到身居高位的人,因自身的某种缺陷而最终陷入苦难。僧士列举了参孙、亚历山大、恺撒等十七人的遭遇,总结说“悲剧就是一首悼歌”。乔叟原稿还加副标题“名人遭厄记”。见方重译本,上海译文出版社。

芬的《阿卡奈人》是欧洲现存的最早喜剧,剧中人物“吹牛的士兵”^①到了卓别林的《大独裁者》一剧中依然还是趾高气扬的;奥凯西剧作《朱诺与孔雀》中的人物乔克瑟·戴利,论性格和所扮角色,还跟两千五百年前那些寄生虫一模一样;而如今的观众面对各种杂耍、连环漫画及电视节目,还为《蛙》剧开场时早已斥之为背时货的那些笑话哈哈大笑。

古希腊的“新喜剧”的情节结构,若根据普劳图斯和泰伦斯的译介来判断,与其说是形式,毋宁说仅是俗套,但一直作为大多数喜剧,尤其那些更为严格承袭传统程式的戏剧形式的基础传到我们时代。对我们说来,最方便的办法是从戏剧中归纳出喜剧结构的理论,再偶尔用虚构作品加以说明。通常发生的故事总是一个小伙子想娶一个少女为妻,可是他的愿望总是遭到往往来自严父的阻挠,但到了戏剧接近尾声时,情节突然一转,使小伙子终于如愿以偿。这样的套式虽属简单,却包含若干复杂的成分。首先,喜剧的运动通常是由一个群体向另一个群体发展。开头时,那些阻挠的人对剧中的群体盛气凌人,观众心中有数,这些人何等霸道欺人。剧情结束时,有情人终成眷属;在新郎身旁形成一个新的群体,此时此刻便成了行动完成的契机,这叫做喜剧的发现,即 *anagnorisis*(识别),或曰 *cognitio*(认识)。

新型的群体之出现,经常是用一次聚会或节庆仪式来表现的,它若不安排在戏剧收场时,人们也料到很快即将举行。婚礼是最为常见的,有时许多对男女一同办喜事,《皆大欢喜》一剧结束时便有四对情侣喜结良缘;这令人想起舞蹈中也是成双成对的,不过这是另一种常见的收场,化妆舞会往往采取这种形

^① *Miles gloriosus*, 拉丁文。

式。《驯悍记》结尾处的宴席，可追溯到古希腊的中期喜剧，普劳图斯在喜剧中，有时诙谐地邀请观众光临戏演完后的一次并无其事的宴会；旧喜剧像现代的圣诞节哑剧一样，更为慷慨，偶尔还向观众抛去糖果。由于喜剧最终所达到的社会正是观众一向所向往的合宜的状态，所以才恰如其分地用行动与观众沟通一下。悲剧演员虽跟喜剧演员一样，也期望获得观众的一番喝彩鼓掌，但是罗马喜剧在结束时用的 *plaudite*^① 一语，也即邀观众加入喜剧性的群体，若放在悲剧收场时就显得不伦不类了。喜剧冲突解决的契机可以说是来自坐在舞台一侧的观众；而悲剧的这种契机则来自相反一侧的某个神秘世界。在电影中，漆黑的场景虽迎合更为色情的观众，但情节的开展是朝着发生在银幕以外的某个行动，就像希腊悲剧中的死亡一样，银幕上仅用咄咄逼近来的技巧象征这个行动。

所以说，主人公愿望所遇到的阻挠构成了喜剧的行动，而排除这些阻碍便成了解决喜剧冲突的契机。这类阻挠通常来自父辈，所以喜剧往往围绕着父子间意志的冲突而展开。因而喜剧作家一般都在替年轻的观众编写剧本，而任何社会中上了年岁的人都会感到喜剧的内容有伤风化。这无疑是导致社会迫害戏剧的一种因素，这种迫害并非仅来自清教徒或甚至基督徒，因为身处异邦罗马的泰伦斯^②遭到几乎与本·琼生在英国一样的社会抵制。普劳图斯的喜剧中，有一场景写父子二人勾搭上了同一个妓女，儿子便尖锐地质问老头对母亲还讲不讲情分。我们

① *Vos plaudite*，“请各位热烈鼓掌！”

② *P. Terentius A.*（公元前190？—前159），本是非洲出身的奴隶，随主人到罗马受教育后才成为作家。

应该把这场景置于古罗马家庭关系的背景中,才能设身处地地理解这是一次重大的心理发泄。即使在莎士比亚的戏剧中,也突如其来地发生年轻人欺负、捉弄老年人的情况;在当今的电影院中,年轻人气焰是如此肆无忌惮,从而使电影制片人感到为难,考虑自己拍的片子是否要以十七八岁的青年作为对象。

阻挠主人公愿望的,若不是其父亲,也得是像父亲那样在社会上腰杆儿硬的对手,岁数大些,钱财也多一点。在普劳图斯和泰伦斯的戏剧中,这种人通常是买下那少女的老鸨,要不便是携带钱款、四海为家的大兵。这些人物在舞台上那种飞扬跋扈的架势,说明他们是父亲的代理人,若非代理,也是霸道欺人的家伙,他们声称是少女的老板,到头来也会暴露仅是一场诈骗。总之,这些人是一伙骗子,把他们写得有权有势,实际上也就意味着对纵容他们的社会的批判。在普劳图斯和泰伦斯的剧本中,这种批判大多仅针对妓院和老鸨的缺德勾当;但到了文艺复兴时期,包括琼生在内的剧作家所写作品中,已敏锐地观察到,财富在社会中的势力日益抬头,以及财富正在造就一个统治阶级。

喜剧的倾向则表现在把尽量多的人争取到最后实现的社会中来:刁难作梗的人物在多数情况下是言归于好或弃恶从善,而不是仅仅遭到谴责鄙弃。喜剧常常包括一段情节,要把一个为众人所不容的人物像替罪羊那样清除掉,可是对这人物的揭露和羞辱反而会导致对他的怜悯,甚至酿成悲剧。《威尼斯商人》的写法几乎要破坏喜剧的平衡。只要稍微夸张一下夏洛克在剧中的角色,尤其当由剧团的名伶扮演这角色时,便事与愿违,整部戏虽带个喜剧的收场白,却变成了写这个威尼斯犹太人的悲剧。《沃尔蓬尼》的结尾写一个接一个地判处人们监禁劳役和放逐海上当划船囚徒,我们不禁会怀疑,社会的解放难道需要如

此多的人去服劳役？不过话也要说回来，《沃尔蓬尼》是对悲剧作喜剧式模仿，属于一种例外；沃尔蓬尼的狂妄自大一节，也在剧中微妙地点明了^①。

在那些主要目的是想取悦观众的人物身上，弃恶从善的原理就体现得更加清楚了。普劳图斯笔下别出心裁塑造的“吹牛的士兵”本是朱庇特与维纳斯的儿子，他曾挥拳打死一头象，并在一天的战斗中杀敌七千人。换句话说，他是想对观众好好露一手：他的海阔天空的吹牛也有助于使这场戏博得好评。按照传统程式，对吹牛皮者就必须揭露、嘲笑、诈唬和鞭笞。但是，为什么一位专业剧作家偏偏要如此折磨一个不过想露一手的剧中人物——作家本人想在哪方面露一手呢？当我们见到，福尔斯塔夫在《温莎的风流娘儿们》一剧结尾时应邀去参加最后的午餐，凯列班^②受到饶恕，主人设法平息马伏里奥^③的怒气，以及安哲鲁^④和帕罗尔^⑤获得洗心革面、重新做人的机会时，其实是发现了喜剧的一条根本原理在起作用。喜剧里的社会总是倾向于接纳而不是排斥人们，正由于这一原因，历来一些寄生者在戏剧中都占有重要地位；他们本来轮不上去参加剧终的筵席，可是偏偏出席了。从卡斯蒂廖内^⑥笔下温文尔雅的朝臣到基督教中宽厚的上帝，使 *grace*（慈爱）一词带上了文艺复兴时期的各种色彩，到了莎士比亚的戏剧中一直是个重要的关键词。

① 弗莱原注：见该剧第五幕第二场第12—14行。

② 《暴风雨》剧中的奴隶。

③ 莎士比亚剧本《第十二夜》中一名管家。

④ 莎剧《一报还一报》中的人物。

⑤ 《终成眷属》中的人物。

⑥ Baldassare Castiglione (1478—1529)，意大利侍臣、外交官，其主要著作《侍臣论》描述文艺复兴时期理想的贵族和侍臣应有的礼仪风度。

喜剧的行动由社会中某个群体中心转移到另一群体的中心,这与打官司不无相似之处。在打官司时,原告和被告对同一案情各执一词,最后法官断定一方陈述属实,另一方陈述虚假。喜剧的修辞术与法院审判的修辞术有类似之处,这一点很早已为人们所认识到了。有一本小册子叫《柯瓦斯林书稿》^①,与亚里士多德的《诗学》极其近似,书中以一页半篇幅列举了喜剧的所有要素,然后把喜剧的“要旨”(dianoia)分为两部分,即“意见”(pistis)和“证明”(gnosis)^②。大致说来,两者分别相当于迫害的社会和理想的社会。各种证明(即实现更美满社会的手段)又可进一步区分为誓言、契约、见证、磨难(或曰拷打)及种种法律法规——换言之,也即《修辞学》一书中所列举依法判案过程中的五种物证形式。我们发现,莎士比亚喜剧的情节经常在开头时展示某种荒唐、残忍或丧失理性的法律:《错误的喜剧》中提到一种对来自叙拉古的人一概处死的法律^③;在《仲夏夜之梦》中,讲到一种强迫婚姻的法律;夏洛克割取人肉的借据竟为法律所认可;安哲鲁^④竭力用法律手段迫使人们安分就范,等等,随后剧中才设法回避或纠正这种局面。契约通常都是主人公所属社会设置下的骗局;人证是导致喜剧发现的最常见的技巧,例如偷听到别人的谈话或具有特殊的知识,像主人公从前

① *Tractatus Coislinianus*,属巴黎国家图书馆 de Coislin 藏书,成书于十世纪,内容显然涉及公元前一世纪。弗莱原注:见莱恩·库柏《亚里士多德式的喜剧理论》(1922)。

② 在希腊语中,pistis 的含义为“意见”、“诚意”、“信赖”、“信仰”;gnosis 则为“证明”、“知识”、“智慧”、“理解”等。

③ 指以弗所(今土耳其西海岸古城)当局对来自叙拉古(今西西里一港口)的人残酷相待。

④ 《一报还一报》中维也纳公爵的摄政。

记性特别好的保姆，能想起少爷身上有块胎记。“磨难”（basanoi）通常是用以检验主人公品行的试金石：希腊语中，这个词也作试金石解释，看来它已在莎士比亚笔下人物“巴萨尼奥”（Bassanio）的名字上留下了印记——巴萨尼奥的考验，是要判断哪个金属盒最有价值^①。

喜剧形式可用两种方法展开：一种方法是重点突出坑害他人者，另一种是径直描写后来发现及和好的场景。前一种是喜剧式嘲弄、讽刺、现实主义手法及世态人情写照的一般倾向；后一种则是莎士比亚式或其它类型的浪漫喜剧的倾向。在写世态的喜剧中，观众对道德是非的兴趣主要集中在害群之马身上；剧本对少男少女反而写得浮浅，通常并不十分引人注目：例如在普劳图斯和泰伦斯的剧本中的少男少女都是一个模样，就像在黑暗中，很难分辨清狄米特律斯和拉山德^②一样，后二人堪称是对罗马作家笔下人物的戏谑仿作。一般情况下，主人公的性格是不明朗的，这才使他能体现某种愿望获得了满足。换了以下这些人，情况就截然不同了，如吝啬或残暴的父亲、吹牛或浮华的劲敌，或其他阻碍剧情发展的人物。在莫里哀的戏剧中，我们发现一种虽说简单却经过充分检验的程式，按照该程式，观众对道德是非的关注力总是集中在某一个横加阻挠的人物身上，如暴戾的父亲、守财奴、厌世者、伪君子或疑心病患者。这些人物我们总不会忘记，而且剧本常常以他们的名字取名；可是我们很少记住那些纯洁如天使的少男少女，他们之间彼此倾慕，又总竭力

① 《威尼斯商人》一剧中，鲍西娅嘱追求她的巴萨尼奥从金、银、铅三种盒子中选择一个，如盒中有她的小像，她就愿嫁给他，巴萨尼奥幸运地选中藏有她小像的铅盒。

② 《仲夏夜之梦》中的人物，二人同时都对少女赫米娅产生了爱情。

想从上述人物的魔爪中挣脱出来。在《温莎的风流娘儿们》一剧中,有个叫范顿的少年,纯属是个摆设的人物,他的戏微不足道;这部莎剧或多或少从普劳图斯的《卡西娜》中获得一点启发,而在普氏原剧中,那对少男少女干脆未在舞台上露面。虚构作品中的喜剧,尤其是狄更斯的作品,常常承袭这种写作手法,即叫书中那些有趣的人物都围绕着一对形同虚设的木头般的男女主人公。即使像汤姆·琼斯这样写得逼真得多的人物,正如他这个非常普通的姓名所提示的,作者也总是想方设法地把他与历来习见的典型联系起来。

喜剧通常总是朝美满结局发展,而观众对美满结局的一般反应是“应该这样”,这话听起来像一种道德评判。的确如此,不过这话并非严格意义上的道德评判,而是属于社会价值观的判断。其反面并不是邪恶,而是荒诞;对喜剧说来,马伏里奥的办好事与安哲鲁的干坏事同样荒唐可笑。莫里哀笔下那个厌恶人世的人^①以诚挚约束自己,这固然是一种美德,其道德立场堪称是过硬的;可是观众却很快意识到,恨世者的朋友菲林特为了使别人能保持自尊心,随时都十分开心地说点谎,其实这两个人中,他才是更名副其实的诚挚者。诚然,道德喜剧这种体裁很可能是存在的,但是其结果往往沦为我们曾称作缺乏幽默的喜剧的那种情节剧,它全靠用自以为是的腔调来编造美满结局,而这种做法正是大多数喜剧所极力避免的。一出戏不包含冲突是很难想象的,冲突中不含敌意同样难以设想。但是,正如同爱情(包括性爱)截然不同于淫荡一样,怀点敌意、对人反目与憎恨也全然是两码事。在悲剧中,敌意几乎总包含着仇恨,这话不

① 指《恨世者》,1666年公演的喜剧的主人公。

错；可是喜剧不同，我们会感到：社会上对荒唐可笑行为的判断要比道义上对邪恶勾当的裁决更符合喜剧的规范。

于是随之便产生如下的问题，究竟什么东西使那些破坏成性的人显得荒唐可笑呢？本·琼生用“气质”（humor）^①理论对此作了解释，即是说，左右一个人性格的是蒲伯所说的占支配地位的情绪。气质在戏剧中的作用在于表现一种不妨称作束缚于规程（ritual bondage）的状态。一个人总是摆脱不了自身气质的束缚，他在戏剧中的作用主要便是再现这种束缚。病人并不代表一种气质，而患疑心病的人才是受到某种气质的纠缠，因为一旦患此病症，就不可能再获得良好的健康；他为自己已规定了角色，一切言行都不会超出这个套式。守财奴的所作所为，总不外乎把钱财藏起来，或攒起来。本·琼生的《沉默的女人》是最接近莫里哀结构型的剧本，该剧的主人公莫罗斯决心要从生活中消除任何吵闹声，可是全部剧情却不断与他的怪癖作对，从而产生七嘴八舌的喜剧场面^②。

气质的原理在于说明，不增不减的重复，即囿于不变程式的单纯模仿，是滑稽可笑的。在悲剧（《俄狄浦斯王》便是信手拈来的例子）中，重复合乎逻辑地会导致灾难。而不论过分夸张还是适可而止的重复则都属于喜剧手法，因为笑或多或少是一种生理反射，它跟其它反射一样，可用一种简单的重复定式加以

① 这是基于中世纪以来流传的关于人的心理性格决定于身上不同体液（humor）的多少的说法。这种说法更可上溯到古希腊的医学，说四种体液的比例造成性格急躁或沉静、灵敏或迟钝等等。

② 琼生这部 1609 年上演的喜剧，写莫罗斯愿娶哑巴女人艾毕欣为妻，不料她因新婚变得讲话滔滔不绝，加上亲朋好友来七嘴八舌大闹新房，迫使他决心休妻，而不知谁扯下她的假发，原来她是个男人。Epicene 义为阴阳人。

制约。在辛格的《骑马下海人》^①中,那位母亲在其丈夫及五个儿子相继丧生于大海后,又失去剩下的一个儿子,可是结果这出剧写得十分优美动人。倘若作者当初把它写成大型悲剧,不厌其烦地、愁容满面地逐个交代七人溺死于海上的情景,那么观众会感到不知所措,不等戏剧收场,便报之以冷冷的笑声了。重复的原理构成幽默的基础,无论就琼生的本意还是按我们今天所理解的意义,那些连环漫画的作者都是再熟悉不过的;他们在连环画中总把人物确定为寄生虫、贪食者(可是面前经常只摆着一盘菜)或者泼妇,而一旦点明这些人物的脾性后,他们天天如此,几个月也不变,便显得非常滑稽可笑了。长篇广播喜剧也一样,对于每次都收听的人,较之于偶尔听一两回的人,要有趣得多。福尔斯塔夫老挺着个大肚子,堂吉诃德幻想层出不穷,都是基于同样的喜剧规律。E. M. 福斯特先生^②以不屑的口吻提到狄更斯笔下的人物米考伯太太,这个太太每次张嘴便说自己决不会抛弃米考伯先生——在这里,形成鲜明对照的是:文笔优雅的作家狄更斯对通俗的套式过分讲究,而重要作家福斯特却无情地批驳这种套式。

喜剧中的主要人物通常是一个拥有颇大社会威望和权力的人,他有本领迫使剧中的群体屈从于他的执拗。因此,幽默人物密切相关到荒唐或不合理的法律的主题,而喜剧情节的发展正

① 爱尔兰剧作家 J. M. 辛格(1871—1909)的独幕悲剧,1905 年出版。渔村妇女莫里娅的丈夫及四个儿子葬身海中,另一个儿子也在海上遇难,仅漂来几件遗物,而最后的儿子在赶集时也因覆舟而死。

② 弗莱原注:见其《小说面面观》(1927)第一章。最好也许对比一下虚构重复(如米考伯太太的话)和主题重复(像阿诺德那样令人厌烦地故意重复其对手们的虚妄的话)。在福斯特自己这部书中,类似的主题重复也起了作用,见 E. K. 勃朗《小说的节奏》(1950)一书。

是要破除这种法律。意味深长的是,我们西方最早一部幽默剧《马蜂》^①中的中心人物十分醉心于法律案件:无独有偶,夏洛克乞求依法办事,也是与他总想报仇的气质融为一体的。荒唐的法律经常来自昏聩的暴君一刹那的念头,实际上他们的意志便是法律,如莎士比亚剧中的里昂提斯^②或那个可笑的弗莱德里克公爵^③,他不是随意作出决定,便是轻率地许下诺言——这是用“发誓”取代了法律,《柯瓦斯林书稿》中也提到了这一点。荒唐的法律或可反映为一种虚假的乌托邦形式,一群墨守陈规的人,由一种基于怪僻或迂腐的设想的章法制约这一群体,就像《爱的徒劳》中那帮悠闲的学究。这个主题同样可追溯到阿里斯托芬的时候,阿氏戏谑模仿柏拉图的社会构想的剧本《鸟》和《公民大会妇女》便都是写这一主题的。

相反,喜剧收场时涌现的社会或群体却代表着一种道德规范,或一个实实在在的自由群体。这一社会的理想很少形成明确的界说或规章:界说和规章仅属于那些缺乏预见本领的气质怪僻的人。剧情仅告诉我们,这对新婚的少男少女往后将幸福地生活下去,或至少会活得聪明一点,不再那么阴阳怪气。正是由于这一原因,喜剧对完成终身大事的新郎的性格往往是不作交代的:戏剧收场是他真正生活的开始,不过我们应当相信,若与剧中的他相比,今后的他可能成为更加生动有趣的人物。在泰伦斯的喜剧《两兄弟》中,哥哥狄米亚对儿子十分苛求,弟弟

① 阿里斯托芬在此剧中讽刺雅典人的陪审法庭和审案办法,写于公元前422年。

② 《冬天的故事》中的西西里国王,捕风捉影地怀疑王后有外遇,将她投入监牢并下令把她烧死,事情水落石出后,他抱恨终生。

③ 《皆大欢喜》中篡夺兄长爵位者。

米基奥则溺爱儿子,两人形成鲜明对比。米基奥性情更为开朗,所以他在喜剧冲突中率先达到契机并改造了狄米亚,不料狄米亚随即指出,米基奥的性情开朗在很大程度上是由懒惰促成的,并帮助弟弟摆脱这种从属的气质对他的束缚。

因此,从“意见”(pistis)转移到“证明”(gnosis),由一个受到习俗、陈规束缚,由专断的法律及年长人物控制的社会变成一个由年轻人做主的实实在在的-free society,正如这两个希腊词向我们提示的那样,基本上是由幻想向现实发展。幻想是已定型并能予以界说的东西,而现实便是否定幻想,不管现实是什么,总之它不是幻想,这是理解现实的最好办法。由此可见,在喜剧中,滋生幻想和驱散幻想的主题具有十分重要的意义,而幻想都是由伪装、执迷不悟、虚伪或出身不明等造成的。

喜剧一般都是通过剧情的转折来收场的。在罗马喜剧中,女主角通常是名奴隶或妓女,后经查明其父是位颇享众望的人物,于是男主角满可以娶她而不至于有失体面。“认识”(cognitio)是喜剧中的特征之一,例如剧中的人物查清了谁是亲戚,女子中谁不是亲戚,因而可考虑娶她为妻等等,这一特征至今没有改变多少:《机要秘书》^①这个喜剧已足以说明,这一特征至今仍受到戏剧家的青睐。在《巴巴拉少校》的结尾处,萧伯纳对“喜剧认识”进行了出色的仿作(剧中主人公是位希腊文教授,可见此剧与欧里庇得斯和米南德的传统密切相关):剧中人物安德谢夫鉴于其女婿的亲生之父娶了已亡故的妻子在澳大利亚的妹妹,这样女婿与他之间出现一种姨表关系,从而使他能够破例,任命女婿为产业的继承人。这层瓜葛听上去十分复杂,可是喜

^① T. S. 艾略特 1954 年发表的喜剧。

剧的情节总归是错综复杂的,因为复杂的瓜葛本身便具有荒唐可笑的东西。由于观众对喜剧中人物的主要兴趣集中在失败的人物身上,所以喜剧通常表现为,随心所欲安排的情节反而胜过人物始终不变的性格。因此,与悲剧截然不同的是,就个别剧本的情节而言,不可能存在“必然发生的喜剧”之类的东西。就是说,尽管我们都知道喜剧这种程式会导致“必然发生的”美满结局,可是就每一部剧而言,戏剧家仍然应当拿出点出手不凡的“绝招”(gimmick)或“时鲜”(weenie),这是好莱坞的两个不登大雅之堂的词儿,其实与“识别”(anagnorisis)是同义的。美满的结局虽使我们感到不真实,但却迎合我们的愿望,而且全凭作家匠心独运才能办到。观看死亡和悲剧的人,仅仅是坐着等待必须发生的结局出现;而喜剧总是在结束时产生点新的东西,有幸目睹新生的观众等于是加入了剧中热闹的群体。

对情节的巧妙安排,不一定就涉及人物大变其模样;不过即使叫人物变了模样,这也并不违背喜剧的规范。难以置信的转换、奇迹般的变化以及神灵的庇佑,都是喜剧不可或缺的技巧。再说,不管剧中出现什么事,观众总认为它便是一劳永逸的:一旦倔巴的老汉变成可爱的人,我们就知道他不至于再犯老毛病了。凡是强调理想胜于现实的文明,和反对科学观点的宗教,都把戏剧完全设想成喜剧。据说,在印度的古典戏剧中,悲惨的结局被人们视为庸俗的情趣,正如当今对讽刺现实主义抱浓厚兴趣的小说家把巧妙安排的喜剧结局贬为庸俗的审美一样。

喜剧的整个叙事结构通常仅有一小部分表现出来,但整个结构一般都具有音乐中称作三重形式那样的东西:剧中主角所属的社会反抗衰老者(senex)的社会并取得胜利,可是前者犹如古罗马神农节时纵情狂欢的人们,他们在剧中主要情节开始以

前,即已推翻那些令人想起古代黄金时代的社会准则。随后,一种稳定、和谐的秩序又被愚行、执迷不悟、遗忘、“傲慢与偏见”所打乱,或者有些连剧中人物也不理解的事件重又发生了。这时经常出现一位堪称慈祥祖父的人来推翻由作梗成性的人所掀起的行动,从而又使剧情的第一部分与第三部分衔接起来。一个典型的例子是《威克菲尔德的牧师》^①中的伯切尔先生,他乔装隐瞒身份,结果才知他是为非作歹的乡绅的叔父。像印度的《沙恭达罗》^②这样篇幅很长的剧本,很可能将三个阶段都展现出来。情节错综复杂的剧本也许勾勒出三阶段的轮廓,像米南德的许多喜剧明显属于这一类。但是当然了,十分常见的则是干脆不交代第一阶段:观众仅仅知道有过一个理想的社会,知道它比剧中所展现的社会要好得多,也意识到剧情在向那样的社会发展。这种三重的情节从规程上讲,好像是夏天与冬天的较量,而冬天处于情节的中心^③;从心理上讲,这好像是摆脱了一场神经机能病或清除了一道障碍,使精力和回忆又恢复原来畅通无阻的状态。琼生在假面戏中间安排一段滑稽的穿插,这可以说便是三重情节的高度程式化或“抽象”的范例。

现在我们来谈谈喜剧中的典型人物。在戏剧中,人物性格刻画取决于他们所起的作用。一个人物什么模样,是由他在剧

① O. 哥尔史密斯(1730—1774)的小说,伯切尔便是弗莱所说“慈祥的祖父”式的人物。

② 印度古代诗人迦梨陀娑的剧作。

③ 弗莱原注:因此喜剧中善于拆台的人物的原型便是“摄政王”。见西奥多·H. 加斯特的著作《狄士比斯》(1954)第34页。《一报还一报》中的安哲鲁是最鲜明的例子。

中的行动决定的。戏剧的作用依次又取决于戏剧的结构；人物应完成某些行动，因为剧本规定了这样或那样的形式。戏剧结构依次又取决于其类型；若是一部喜剧，其结构就要求按喜剧方式解决冲突，并使剧中弥漫着喜剧的情调。因此，我们在谈论典型人物时，并不想把逼真的人物简单地归并为几种舞台人物造型，但是我们无疑认为，那种把逼真人物与舞台人物类型截然对立起来的想法是一种世俗谬见。任何逼真的人物，无论见于戏剧或小说的，其性格之所以首尾呼应、连贯一致，是由于扮演戏剧功能的那些人物类型塑造得合乎分寸。人物类型虽并不等于人物本身，但对于人物是必不可少的，正像扮演瘦得如骷髅的人物的演员应该是皮包骨头一样。

关于喜剧的人物刻画，《柯瓦斯林书稿》中共列举了三种喜剧人物：一种是 *alazons*（自欺欺人的骗子或吹牛者）；另一种是 *eirons*（自我贬低以求煞人威风者）；第三种是 *bomolochoi*（滑稽丑角）。这种区分法与《伦理学》^①中有一段提法极为近似，即把前两种人作一对比，接着又将丑角与亚里士多德自己称作 *agroikos*（鄙俗者，实际便是乡巴佬）的角色进行对比。我们完全有理由把乡巴佬当作第四种人物类型，这样一来，便出现两对相反的人物。吹牛骗子和自我贬低者构成喜剧情节的基础，而丑角和乡下人则使喜剧情调具有另一极。

我们在上文中已解释过 *eiron* 和 *alazon* 这两个词。喜剧中那些处处为难别人的可笑人物几乎通统是骗子，不过他们的特征与其说纯属伪善，倒不如说是缺乏自知之明。我们见到过舞台上不计其数的喜剧场面，其中一个人物在洋洋得意地独白，另

① 亚里士多德共写有三部伦理学著作。

一人物对着观众来一番讽刺的旁白,这种场面以最纯粹的形式表现了自贬者(eiron)与自欺欺人者(alazon)之间的冲突,同时说明观众是同情前者的。怒气冲冲的老汉也即苛求的老爹是自欺欺人者类型的主要人物:他时而狂怒,时而诈唬,他执迷不悟,却又轻信别人,这种人物十分近似传奇文学中如波吕斐摩斯^①那样的魔怪人物。一个角色偶尔也可能起到这种人物的戏剧功能却并不具备他的特征,例如《汤姆·琼斯》这部小说中的乡绅奥尔沃西,若就情节而言,他的行为举止几乎与乡绅威斯顿一样愚蠢^②。在类似严父这样的典型中,我在上文中提到过吹牛的士兵:他们之所以成为家喻户晓的人物,主要由于大话连篇,却从不付诸行动,因此,对于从事创作实践的戏剧家说来,这样的典型比之沉默寡言的人物要有用得多。至于迂腐学究(在文艺复兴的喜剧中,经常表现为死抠玄学的人)、纨绔子弟及具有类似气质的人,就无需在此评述了。会诈唬、吹牛的女性自欺欺人者很罕见:凯瑟丽娜^③在一定程度上是名吹牛的女兵,可笑的女才子^④是冬烘女学究,但是对真正的女主人公构成威胁的妖妇,在更经常的情况下,属于情节剧或传奇中的险恶人物而不是喜剧中的可笑女人。

自贬者形象需要我们多加分析。属于这一类自贬者的主人公之所以不爱抛头露面,原因我已解释,是由于剧作家每每对他轻描淡写,使他的性格没有棱角,未充分展现出来。女主人公往

① 希腊神话中穴居的独眼巨人。

② 奥尔沃西拾回弃婴汤姆·琼斯,将他抚养成人,但管束甚严;威斯顿因女儿索菲娅爱上汤姆,派人捉回她,迫其嫁给一卑鄙小人。

③ 莎士比亚喜剧《驯悍记》中的悍妇。

④ *Précieuse ridicule*,指莫里哀喜剧《可笑的女才子》中的人物。

往低人一头,也经常受到剧作家的怠慢:在旧喜剧中,当一名女郎随一耀武扬威的英雄汉子同行时,她通常仅起到舞台道具的作用,即一名前几幕中从未露过面的“哑巴角色”^①。一种更难加以“识别”的形式,则是当女主人公用乔装隐瞒身份,或运用其它妙计来解决喜剧冲突,结果男主人公到处寻找的人正是那个也一直在寻找他的女郎。莎士比亚对这种“屈身求爱”^②的主题十分偏爱,不过在此顺便提一笔即可,因为把它归为爱情故事的叙事结构更为合理。

另一种不抛头露面的重要自贬者形象,是那种负责出谋划策以确保主人公旗开得胜的人物。在罗马喜剧中,这种人物几乎总是“机智的奴隶”(dolosus servus);到了文艺复兴时期的喜剧中,这种人变成了献策的仆从,这在欧洲大陆的戏剧中十分常见。在西班牙戏剧中叫做“丑角”(gracioso)。当代观众十分熟悉的这类人物,有费加罗^③和《堂·乔万尼》^④中的勒波雷洛。这种典型通过十九世纪的一些过渡性人物,逐步演变成现代小说中的业余侦探^⑤:属于这类介乎中间的人物有米考伯,以及司各

① Muta persona,拉丁文。

② O. 哥尔史密斯 1773 年的喜剧也叫《屈身求爱》。

③ 法国作家 P. -A. C. 德·博马舍(1732—1799)笔下足智多谋的理发师,出现在《塞维利亚的理发师》(1775)和《费加罗的婚姻》(1778)两部喜剧中。

④ 意大利当代作家 V. 勃朗加迪(1907—1954)的作品《堂·乔万尼在西西里》(1942)。

⑤ 弗莱原注:现代小说中的业余侦探是早先出谋划策的人物的朴质的化身;在更为复杂的喜剧中,丑角的流行形式是悠闲的花花公子,他们把俗话颠倒一下作为警句,态度上是诙谐地挖苦多情善感(见本书第 48 页),通常又都是保守分子,但是反对那些因为方向一致而自诩为进步的可笑人物。王尔德在《理想的丈夫》一剧中对这种花花公子作了生动写照。二十世纪以来,无论在虚构或主题中,花花公子又见复活,如《纽约人》等杂志上出现的弗班克、赫胥黎、沃·尼克博克等人物。

特小说《圣·罗南的井》中的塔奇斯通,二人跟西班牙喜剧中的丑角一样,都跟小丑有血缘关系。P. G. 沃德豪斯笔下的吉夫斯^①更是个嫡系后代。“知己女友”也属这个大家庭,剧作家常常将她们写进去,使剧情开展得活一点。伊丽莎白时代的喜剧中还有另一类骗子,如《拉尔夫·罗伊斯特·多伊斯特》^②中的马修·梅里格力克,人们一般都认为这种人物是从道德剧中多行不义和干缺德勾当的角色中演变来的:不管文学史家如何断定其出处,这样进行类比是言之有理的。“缺德小人”这名称本身就对一位喜剧作家十分有用,因为这种人干什么都纯粹本着对恶作剧的喜好,他们不必要有多大动机就能铺展整个喜剧的情节。这种缺德的人不是像普克^③那样无忧无虑,便是如《无事生非》一剧中的唐·约翰一般满肚子坏主意,可是缺德一名难听,因他们的行为通常都是善意的。普劳图斯笔下有一名机智的奴隶在独白中自吹是喜剧情节的“建筑师”:正是这种人物在实现戏剧家的愿望,把剧情推进到圆满的结局。事实上,这类人物乃是喜剧的灵魂,莎士比亚戏剧中两个最鲜明的典型普克和爱丽儿都是精灵。机智的奴隶经常是胸有成竹、运思自由的,这也是他们效劳应得的酬报:爱丽儿向往着解放,也属同一传统。

缺德的人物在戏中需要大量的伪装,这种人物通常可从伪装去加以识别。琼生喜剧《人人高兴》中的人物勃兰沃姆^④便是个很好的例子,这个人物称戏剧行动是他自己变形的日子。同

① 英国作家 P. G. Wodehouse(1881—1975) 系列短篇小说中的人物,后这些短篇收入五个集子出版。

② 英国最早的喜剧,作者为 N. 尤德尔(1506—1556)。

③ 《仲夏夜之梦》中的人物,又叫好人罗宾。

④ Brainworm(脑蛀虫),剧中出点子的人。

样,爱丽儿对导演叫她“隐形上场”这一难题只好克服。剧中主人公是个目光短浅、脸皮又厚的小伙子,当他在把少女搞到手后,又耍诡计,要从老爹或大伯手里骗到那份遗产时,这种缺德人便与主人公串通一气了。

另一种自贬者类型未受到人们足够的注意。这样的人物通常是一位长者,在剧情开始后他便隐退,到全剧快收场时他又出现。此人又经常便是老爹,一心想了解儿子究竟会干什么。《人人高兴》的情节便是由诺威尔的父亲用这种方式展开的。在《炼金术士》^①一剧中,那幢邸宅的主人洛夫韦特最初离去,后来又回来,同样起到这种戏剧功能,只不过此剧在人物性格的刻画上有点不同。莎士比亚戏剧中最鲜明的例子,是《一报还一报》中的维也纳公爵,我们乍看时也许不察觉,其实莎士比亚对此人物是备加关注的。在莎士比亚作品中,心怀鬼胎的人很少是真正的“建筑师”:普克和爱丽儿都不过是奉一老人奥布龙(我们暂且称它为人)之命行事。到了《暴风雨》一剧中,莎士比亚重又起用阿里斯托芬早先确立的喜剧情节,即老年人并不从剧中隐退,而是亲自在舞台上营造氛围。意味深长的是,在莎士比亚戏剧中,如果女主人公本人拿鬼主意的话,那么经常是她的父亲出的点子,尽管老头在剧中干脆未露面,例如海丽娜^②的父亲教给她医术,鲍西娅的父亲替她安排下首饰盒择婚的妙计。运用更为传统的手法刻画这类慈祥的普洛斯彼罗^③式人物的,

① 本·琼生 1610 年首次上演的喜剧。

② 《终成眷属》中寄养伯爵府上的少女。

③ 《暴风雨》中遭胞弟篡位的米兰公爵。

可举出近年问世的《鸡尾酒会》^①中的精神病医生,也许还可举出《不可焚烧的女人》^②一剧中女主人公的父亲——一名神秘的炼金术士,来进行一番比较。这种程式不仅仅用于喜剧:波洛涅斯数说了书本教育的许多缺点,曾三次想躲藏起来起到作老爹的出谋划策的作用,其中一次是多余的^③。《哈姆莱特》和《李尔王》两出悲剧中,也都有一些次要的情节,对老一套喜剧主题进行挖苦,其中葛罗斯特的遭遇,写的便是常见的喜剧主题,即轻信的父亲反遭机灵却无耻的儿子的欺骗^④。

现在来谈谈喜剧中的小丑。这类角色的作用在于增添欢乐的气氛,于情节的丰富并无多大助益。文艺复兴时期的喜剧与罗马的喜剧不同,涌现了诸如此类的人物:弄臣、小丑、侍从、歌手,间或还有些人物养成可笑的习惯,即满嘴的错别字或一口外国腔调。这种逢场作戏的小丑中,最早的是以寄生虫形式出现的,在剧中也扮演一点戏,如琼生在《沃尔蓬尼》中就叫莫斯卡充当爪牙,可是此人的吸血本性难改,在舞台上对着观众大谈其胃口何等旺盛以飨观众。莫斯卡这一人物主要源自古希腊中期喜剧,当初舞台上看来是摆满美味食品的,而这类人物自然与另一定型的丑角——厨师关系很密切,厨师这一程式化的人物又总是冲进舞台,吵吵嚷嚷、指手画脚,并就烹调的奥妙发表长篇

① T. S. 艾略特 1949 年的诗剧。医生解除了爱德华夫妇长期不和的心理障碍。

② 英国戏剧家 C. 弗赖伊(1907—)的作品。

③ 《哈姆莱特》中的御前大臣,他总嫌子女缺乏社会实际经验而多次开导,且躲起来偷听他们的谈话,最后一次躲在帷帐后,被王子哈姆莱特挥剑误杀,故属多余。

④ 葛罗斯特是李尔王的臣僚,其私生子串通李尔的两个女儿篡政,竟剜去葛的两个眼珠。

大论的意见。在扮演厨师这个角色时,小丑或逗乐者并不仅仅像寄生虫那样是个廉价的附加物,而是起到礼宾官员的作用,从而成为喜剧氛围的中心。莎士比亚的戏剧中见不到厨师,但是在《错误的喜剧》中对厨师有一段精彩的描述;不过,在开心、健谈的主人身边,常常带一个这样的角色,如《温莎的风流娘儿们》中的“发疯的主人”,或如《鞋匠的节日》^①中的西蒙·艾厄。在米德尔顿的喜剧《施计捉拿老家伙》^②中,发疯的主人与出鬼点子的人合而为一了。在福尔斯塔夫和托比·培尔契爵士^③身上,我们可以见到小丑或逗观众一乐的角色,都与寄生虫或欢宴主持人存在密切联系。其实只要认真研究一下这种逗人一乐的演员或主持人的角色,我们马上会发现这类角色不过是从阿里斯托芬喜剧中的“合唱队”(chorus)演变而来,而合唱队依次又可追溯到纵酒狂欢(komos),据说喜剧正是从纵酒狂欢逐步发展来的。

最后是第四类人物,叫做 *agroikos*,其含义视不同语境而定,通常指鄙俗的人或乡巴佬。这类人物的范围还可以扩大一点,使其能包括伊丽莎白时期喜剧中轻易上当受骗的人物,以及从前轻松歌舞剧中所说的老实人,他们一本正经、不善言辞,可是古怪脾气也会突然发作起来。在守财奴、势利眼或自命不凡者身上,我们都能发现这种鄙俗气质;他们拒绝寻欢作乐,别人玩乐他们泼冷水,或者像马伏里奥那样,把一切食物都锁起来也不愿施舍给别人。《皆大欢喜》中那个忧郁的杰奎斯连最后的喜

① 英国作家 Thomas Dekker(1570? —1632)的喜剧。

② 英国戏剧家 Thomas Middleton(1570? —1627)的讽刺喜剧。

③ 《第十二夜》中喧闹、幽默的骑士。

庆也躲开不参加,与此也密切相关。《终成眷属》中那个老是绷着脸的自私自利的勃特拉姆可以说是这一类型的人与主人公的非凡而巧妙的结合。但是,更为常见的是,这些鄙俗的人属于爱吹牛的自欺欺人者一类,喜剧中所有爱财如命的老汉,包括夏洛克在内,都是鄙俗之徒。《暴风雨》中凯列班与鄙俗类型之间的关系,颇类似爱丽儿与搞鬼者或机智的奴隶间的关系。不过当戏剧情调更为轻松愉快时,我们通常可把鄙俗的人仅称为乡下人,一如那些不可胜数的乡绅及类似人物那样,他们在戏剧的城市背景中也为观众提供不少笑料。这类人物虽不拒绝欢乐的气氛,但是他们为欢乐圈定了范围。在田园喜剧中,关于乡村生活中的理想化品德,可以由像《皆大欢喜》中的柯林那样赞美田园理想的平凡人来予以体现。柯林所扮演的鄙俗村夫的角色,与更加城市化的喜剧中那些“土包子”、“乡巴佬”的人物是一样的,不过城里人对待这类角色的道德态度完全相反。这里,我们又发觉如下的原理,即戏剧结构是一种恒久的道德态度,在文学中又是一种易变因素。

在一出讽刺性十分强烈的喜剧中,会由另一种角色来抵制寻欢作乐。喜剧的讽刺性越强,剧中那个社会一定越是荒唐可笑,荒唐的社会会遭到人们谴责,或至少由这些人来树立一个截然不同的模式,这种人便是我们称作光明正大的人,他们直言不讳地提倡一种深受观众同情的道德规范。威彻利笔下的曼利^①虽赋予这类人物以名称,却并非刻画得特别成功的例子,《伪君

^① 英国作家 William Wycherley (1640—1716) 的讽刺喜剧《光明磊落者》(1677)中的人物。Manly 意为“具有男子气概的”。

子》^①中的克莱昂特比他要生动得多。这样的人物只有当讽刺的基调十分强烈,足以令观众搞不清社会规范究属什么意思时,才显得适合:这些人物大致相当于悲剧中基于同样理由而设置的合唱队。当基调由讽刺变成辛辣时,这种正直的人物便变得愤愤不平或厉声苛责;他们虽在道德上胜过社会,正如马尔斯顿以此为书名的喜剧^②所描写的那样,但其动机也可能出于忌妒,结果会在另一方面比社会弊端恶劣得多,就像忒耳西忒斯^③或某种程度的艾帕曼特斯^④。

在悲剧中,观众的怜悯和恐惧的感情、道义上的嘉许和厌恶的反应,随着剧情时而强烈时而又消失。喜剧则似乎比悲剧更多利用社会的甚至道德的判断的作用,但是喜剧会激起相应的感情反应,即同情和嘲笑,并以同样的方式使它们消失。喜剧的范围很广,从最粗野的讽刺到全然像梦幻一般如愿以偿的浪漫故事,应有尽有,但只要是喜剧,其结构定式和人物性格刻画都十分相同。在阿里斯托芬的喜剧中,这种通过不同的态度反映统一的喜剧结构的原理已非常清楚。阿里斯托芬是一位最富于个性的戏剧家,他对任何问题的种种观点都淋漓尽致地在其剧作中表现出来。我们知道,他主张与斯巴达保持和平,但十分仇恨克勒翁^⑤,所以当他在喜剧中描写到实现和平并击败克勒翁时,可以料到他是希望观众和他一样赞同这一局势的。但是到

① *Tartuffe*, 莫里哀 1664 年的喜剧。

② 指 John Marston (1575? —1634) 的喜剧 *The Malcontent* (《愤愤不平者》, 1604)。

③ 莎剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》中丑陋又好谩骂的希腊士兵。

④ 莎剧《雅典的泰门》中性情乖僻的哲学家。

⑤ Cleon, 公元前五世纪雅典民众领袖。

了《公民大会妇女》一剧中,一群乔装隐瞒身份的妇女迫使公民大会(这是对柏拉图的“理想国”的恶作剧的仿作)草率地通过一个共产主义方案,并进而提出带有惊人改革性质的由女性掌权的共产主义。阿里斯托芬多半是不会完全赞同她们的做法的,可是这部喜剧运用了同样的结构定式,并以同样方式解决戏剧冲突。在题为《鸟》^①的喜剧中,那个藐视宙斯并用“云中杜鹃国”勾勒出奥林匹斯山仙境的珀斯特忒勒斯所取得的胜利,与《和平》^②一剧中那个飞向天堂为雅典带回黄金时代的特里盖奥斯所获胜利完全相同。

现在让我们来观察一下形形色色的喜剧结构。喜剧的结构存在两个极端,其一端为讽刺,另一端为传奇。鉴于喜剧的一端融入嘲弄和讽刺,另一端融入传奇,所以若说喜剧结构也存在不同阶段或类型的话,那么其中有一些就会与某些讽刺和传奇极其相似。我们在论证这一点时,便遇到一种令人咋舌的对称现象,这种文学现象看上去与音乐中五度音程的周期存在一定的类似之处。笔者发现,每一叙事结构都具有六个相位,其中三个与另一相邻的叙事结构互相对应。喜剧的前三个相位与嘲弄、讽刺的前三个相位对应。而其后的三个相位则与传奇的后三个相位对应,怀有某种同情的嘲笑的喜剧,与通过喜剧进行毫不留情的讽刺之间,或在罗曼蒂克的喜剧与喜剧性的传奇之间,它们双双的差别虽很细微,但毕竟还是彼此不同的。

喜剧的第一个也即最具讽刺意味的相位,自然是那些可笑的人物占了上风,并处于不败之地。这种类型喜剧的典型例子

① 《鸟》写于公元前414年。

② 《和平》写于公元前421年。

是《炼丹术士》：剧中那个不露声色的洛夫韦特回到伦敦后，与一伙无赖同流合污，而正直的瑟利反而遭到愚弄。在《乞丐的歌剧》^①中，剧情也以同样的突转收场：从剧情判断，作者大概认为对主角麦克希思处以绞刑应是喜剧的结局，可是剧院经理向他通报，说是观众的意见是，按喜剧的规矩，不论此人的道德行为多么恶劣，仍应对他缓期处刑。喜剧的这一相位表现了文艺复兴时期批评家所说的“民风世态的全面写照”^②。把荒唐的社会描绘成虽已分崩离析但尚无其它社会取代它，这样可以收到更加强烈的讽刺效果，就如同在《伤心之家》^③及经常反映在契诃夫剧作中的情况一样。

我们发觉，在讽刺喜剧中，魔怪世界总是阴魂不散。罗马喜剧中，那些恼怒的老汉（*senex iratus*）主要把火气针对机智的奴隶：威胁要把奴隶投入牢房，把他鞭笞得死去活来，将他钉死在十字架上，把他脑袋按在焦油中，然后点火焚烧他等等，奴隶的一生中都会遭到种种的酷刑。普劳图斯在一部剧作的收场白中提到，一名奴隶演员因借念台词之机指桑骂槐，将要受到鞭挞；在米南德一部残缺不全的剧作中，写到舞台上有个奴隶被捆绑起来，任凭别人用火焚烧他。我们有时会感到，当年观看普劳图斯和泰伦斯戏剧的观众，一定会非常激奋，狂呼大笑不已。虽说可把这类残暴行径归咎于奴隶社会，可是据笔者所知，《日本天皇》^④一剧中也出现了沸腾的油锅和把人活埋（“这样窒息死

① 英国作家 John Gay (1685—1732) 的音乐剧，麦克希思是拦路强盗，又是情场老手。

② *Speculum consuetudinis cosi fan tutte*, 拉丁文。

③ 萧伯纳 1917 年写的讽刺剧。

④ 英国作家 A. S. 沙利文和 W. S. 吉尔伯特于 1885 年合写的剧本。

去”）的场景。《鸡尾酒会》和《不可焚烧的女人》是当今舞台上两出十分活跃的喜剧，但前一部的背景上出现个十字架，后一部则安排个火刑柱。在莎士比亚的笔下，夏洛克磨着刀，安哲鲁动用绞刑；在《一报还一报》中，每个男人迟早都遭到死亡的威胁。喜剧情节发展的方向，是要把人们从某种虽说荒唐可笑却决非无害的境遇中解救出来。我们还注意到，喜剧作家往往尽量把情节写成即将降临到主人公头上的一场灭顶之灾的，然后尽快使情节出现一个逆转^①。逃避或违反一项残酷的法律，常常会使人陷入九死一生的危境之中。《伪君子》一剧结尾时国王的干预是随心所欲，有意添上的：整个剧情中所有迹象都预示着答丢夫会最后获胜。汤姆·琼斯在小说最后一卷中，因被指控犯有谋杀、乱伦、负债及阳奉阴违等罪过，所以为朋友、监护人和情人所抛弃——在这一切尚未获得澄清以前，他确是一个十分悲惨的人。任何读者都能想起许多部喜剧中，死亡（有时是骇人听闻的死亡）的恐惧自始至终威胁着剧中主要人物，可是这种恐惧顷刻间便烟消云散，其速度之快令人感到几乎像从一场噩梦中惊醒过来一样。

有时，这个拯救者实际上便是神祇，如《配力克里斯》一剧中的狄安娜；在《伪君子》中则是国王，莫里哀把他设想成观众中的一分子，是观众意志的体现。无论在戏剧还是小说中，许许

① 弗莱原注：讽刺和“现实主义”作品促成的结局属于经验状态之内的事，而喜剧情节的发展则要从这种状态中解脱出来。一位作家究竟喜欢选择哪一种结局，往往用一两句话便可交代清楚，就像一首小调乐曲是否用大调三和弦结束，悉听尊便一样。除了《乞丐的歌剧》外，狄更斯的《远大前程》和夏洛蒂·勃朗特的《维莱特》分别精心描绘了这两种不同的结局，前者是因袭喜剧传统的，后者则显得更加暧昧不清。

多多喜剧性故事几乎都在即将结束时面临一种有可能沦为悲剧的危局,这一特征笔者暂且叫做“祭仪死亡关头”——这一叫法实在笨拙,谁若能提出更恰当的名称,我当欣然接受。这一特征虽很少引起批评家的注意,但它是明白无误地存在的,就像赋格曲中必有紧急段(stretto)一样,二者是有点相似的。在斯摩莱特的小说《汉弗莱·克林克》^①中(笔者举这部作品为例,是因为谁也不至于怀疑斯摩莱特会蓄意制造神话,至少就此小说的情节而言,人们只会想到他是继承传统程式而已),一些主要人物在一次马车倾覆事故中几乎都淹死于水中,于是别人将他们送到附近一家住宅中烘干了衣服,这时“喜剧发现”展现了:他们彼此间的亲属关系澄清了,身份之谜水落石出,姓氏也改了过来。在诸如男主角身陷囹圄,女主角一度病危,但最终皆以皆大欢喜结局的故事中,几无例外都出现祭仪死亡的关头。

有时祭仪死亡关头仅呈现一丝迹象,并不构成情节中一个成分,而仅属情调的一点变化,人人都会注意到,在喜剧的情节中,甚至在电影或杂志上那些微不足道的故事里,临近结束时基调会突然变得严肃、感伤或预兆将有大祸临头。在奥尔德斯·赫胥黎的《铬黄》^②中,主人公丹尼斯对自己作出悲观评价,萌生自杀念头;在赫胥黎后来的大多数作品中,也都在这关键时刻出现某种暴力(通常为自杀)的情节。在《黛洛维夫人》^③中,塞普蒂默斯跳楼自杀的噩耗对于正坐在高朋满座的晚宴中间的女主人说来,变成了祭仪死亡的时刻。莎士比亚有时也玩弄这种手

① T. G. Smollett(1721—1771)的最后一部小说。

② A. Huxley(1894—1963)1921年出版的小说。

③ V. Woolf(1882—1941)1925年的小说。

法,不过作了点有趣的变动:例如在剧终前,一名丑角讲上一席话,这时他的面具突然揭开,观众见到的原来是一个奴隶的伤痕累累、受尽凌辱的面孔。类似的例子还可以举《错误的喜剧》中以弗所地方的德洛米奥,他开始说话便表白“我的确是一头驴子”;以及《终成眷属》中那个小丑开口就说“我是条深山老林的汉子”。

喜剧的第二相位,就其最简朴的形式而言,是描写主人公并未能改造荒唐可笑的社会,而仅逃避现实,一走了之,使社会依然保持原先的结构。这一相位的较为复杂的讽刺,是描写主人公虽建立起一个社会,或在四周形成新的群体,但该社会群体并不巩固,不足以影响其他人。在这种情况下,主人公自己往往也多多少少沦为可笑的人物或思想上的逃兵;于是我们所见到的,不是占优势的现实摧毁了主人公的幻想,便是这两种幻想之间相互冲突。这是喜剧的堂吉诃德式的阶段,对戏剧说是个颇难达到的相位,不过《野鸭》^①是个相当典型的例子,而在戏剧中,这一相位通常是作为另一相位的从属性主题出现的。例如,在《炼丹术士》一剧中,艾毕丘尔·马蒙爵士^②梦中想出对付那哲学家的石块的办法,这跟吉诃德的耽于幻想一样,不过是奇梦一场,使他沦为浮士德(剧中也提到他)式的可笑人物,就像吉诃德又酷似阿玛迪斯^③和兰斯洛特^④式的可笑人物一样。如果基

① 易卜生 1884 年的剧本。

② 琼生笔下一名贪财恋色的骑士。

③ 《高卢的阿玛迪斯》的主角。这部古代传奇佚失,流传于西欧的是十五六世纪经人们重写的文本。

④ 最早出现在法国十三世纪的作品《兰斯洛特》中,后见于亚瑟王传说,是圆桌骑士之一,马洛礼在《亚瑟王之死》中对他一生作了描述。

调更轻松愉快一点,那么喜剧冲突的解决便会十分有力,足以把吉诃德式的幻想一扫而尽。在《哈克贝利·芬历险记》中,主题是写赋予一名奴隶以自由,这是喜剧的最古老主题之一;而喜剧的“识别”告诉我们:早在汤姆·索耶因逞能而耽误吉姆的脱身逃离之前,吉姆已经获得自由了。这一相位由于能为双重目的的讽刺提供无可比拟的机会,所以深深博得亨利·詹姆士的青睐:他的小说《圣泉》恐怕是对这一相位研究最深刻的作品了,书中的主人公是对普洛斯彼罗式人物的一个戏谑模仿,此人力图从四周的社会中创造出另一个社会。

喜剧的第三个相位便是我们在上文中一直讨论着的平常的相位,其中恼怒的老汉或其他怪僻的人对一年轻人的愿望作出让步。对喜剧规范的意识在莎士比亚身上是如此强烈,因而在《终成眷属》一剧中,他作了一番尝试,想把定式倒过来,叫两个老人迫使勃特拉姆娶海丽娜为妻,结果反而成为一出不受欢迎的“问题”剧,并显示了剧中邪恶的一面。我们已注意到,喜剧的“识别”在很大程度上是要澄清新的社会群体的具体情况,从众姐妹中断定哪个是新娘,还要弄清谁是亲生父母,谁是养父养母。父子之间频繁的冲突,往往说明二人为了一个少女而争风吃醋,而新娘与婆婆间心理上的和谐在剧中或多或少地是肯定的。类似王政复辟时期喜剧中时而出现的“恶作剧”,不是仅仅写丈夫对妻子不忠实,而且更多涉及俄狄浦斯式的情境,即儿子取代老爷成了情场的胜利者。在康格里夫的《以爱还爱》^①中,两个俄狄浦斯式的主题形成了对照:瓦伦丁从老爹手中骗取了自己的女友,而他的监护人、患阳痿病的老头的妻子,却遭到瓦

① W. Congreve 1695 年写的喜剧。

伦丁最要好的朋友的奸污。威彻利在《乡下老婆》^①一剧中,描写主人公佯称自己患阳痿病,以便能出入女人的住所,这个主题取自泰伦斯的喜剧《太监们》,在实际生活中,我们把这种主题视为一种返童退化现象。

形形色色乱伦的结合,构成喜剧的一个次要主题。向费加罗求婚的令人厌恶的年老女人原来是他的母亲;在《汤姆·琼斯》中,同样出现了深恐奸污自己母亲的心理。当易卜生在其《群魔》和《小艾佑夫》^②中起用一个陈旧不堪的主题,描写主人公爱慕的对象原来是他妹妹时(这一主题早在米南德戏剧中已用过了),观众惊恐不已,满以为这是社会大乱的预兆。上文业已提到,莎士比亚戏剧中时常出现或多或少带有神秘色彩的父女关系,在《配力克里斯》一剧开头时便以乱伦的形式出现,这种关系与剧终时主人公与妻子、女儿的团聚构成了魔怪式的对照。主宰喜剧的精灵是厄洛斯^③,而厄洛斯还得适应社会的道德现实:俄狄浦斯和乱伦的主题说明,两性依恋在其最初未经移位的神话中,要更为变化无常。

因此暧昧的态度便十分自然地产生了,这种矛盾的心理显然就是构成双重人格的奇异特征的主要原因,而双重人格则是贯穿于喜剧的整个历史的。在罗马喜剧中,经常有两个小伙子,因此又必有两个大姑娘,其中一个姑娘往往既与一个小伙子过往甚密,又与另一个小伙子(是个异族人)通婚。衰弱老人的双重性,有时表现为男女双方的父亲都十分粗暴,如《冬天的故

① W. Wycherley 1675 年的喜剧。

② 前一剧写于 1881 年,后一剧写于 1894 年。

③ Eros, 希腊神话中的爱神,又指性爱本能。

事》中所写那样,有时,则是父亲粗暴,而伯父十分慈祥,见泰伦斯剧《两兄弟》,莫里哀的《伪君子》等等。喜剧的情节也像基督教《圣经》的情节一样,是从戒律向自由发展的。戒律中既存在陋规的束缚成分,也有习惯和传统成分,前者遭到废除,后者则得以弘扬。老朽者那些令人难以容忍的作风代表前者,而在喜剧规律(nomos)的演变中,与老者的妥协则代表了后者。

到了喜剧的第四相位,我们开始走出经验世界,进入天真和浪漫的理想世界。我们说过,喜剧结尾时所勾勒出的更为美满的社会通常仅是个模糊的轮廓,这与老朽者们施加于人的陋规和束缚形成鲜明对照。但是喜剧同样可能在两个社会层面上展开其情节,其中一个层面为人们所向往,因此在一定程度上变得理想化。但是在《理想国》开卷时,我们读到倨傲的自欺欺人者特拉西玛库斯与嘲讽的苏格拉底之间一场针锋相对的辩论^①。这次对话本可像柏拉图的其它对话一样,到此便结束,因反驳者已取得对荒谬一方的胜利,并提出理想社会的构想。可是在《理想国》中,包括特拉西玛库斯在内的其他人士简直就如同钻进苏格拉底的脑袋一样,在那里认真审视公正国家的范式。在阿里斯托芬的喜剧中,情节常含嘲讽的口吻,可是在《阿卡奈人》这部喜剧中,我们见到名叫狄凯奥波利斯(Dicaeopolis,这一意味深长的名字之含义为“正义的城市或公民”)的主人公与斯巴达私下媾和,同家人共度太平的狄俄尼索斯狂欢节,并在舞台上确立起一种温和的社会秩序模式,这一秩序持续到全部終了,而行为乖戾者、冥顽不灵者、江湖骗子及无赖恶棍之徒统统都被逐出这一社会。这种典型的喜剧情节之一,在我们最早的喜剧

① 争论涉及什么叫正义,怎样建立理想的正义社会等。

中已明确勾勒出来,并一直流传到今天。

莎士比亚式的浪漫喜剧遵循着由皮尔^①所确立并经格林^②、黎利^③进一步发展的传统,这一传统与中世纪的季节性的仪式戏剧传统具有密切的亲缘关系。我们不妨称之为绿色世界的戏剧,因为这种戏剧的情节与仪式中关于生命和爱情战胜荒原的主题十分近似。在《维洛那二绅士》中,主角凡伦丁当上了一伙绿林强盗的头目,其他所有人物都集结到这片森林中归顺于他。因此,喜剧的情节从一个看来是正常的世界开始,然后转移到绿色世界,来一番蜕变,解决戏剧冲突,最后又回到正常的世界来。以《维洛那二绅士》中的森林作为雏型,才发展成《仲夏夜之梦》中的仙境、《皆大欢喜》中的亚登森林、《温莎的风流娘儿们》中的温莎森林,以及《冬天的故事》中波希米亚那神话般的海岸的田园世界。在上述几出喜剧中,其相同的循环运动都是由正常世界转向绿色世界,再回归到正常世界。在《威尼斯商人》一剧中,绿色世界则呈现为贝尔蒙特林荫中的鲍西娅的那幢神秘的住宅,三个谜一般的匣子,以及从第五幕中传来的和谐的天籁。我们同样注意到,在讽刺基调较强的喜剧《终成眷属》和《一报还一报》中,却不存在什么绿色世界。

绿色世界使上述喜剧弥漫着盛夏战胜严冬的象征气氛,这明显反映在《爱的徒劳》一剧中:喜剧冲突反映在剧终时春天与冬天之间的中世纪式的争论之中。《温莎的风流娘儿们》一剧中,有意安排了战胜寒冬的主题,民俗学家称之为“执行死刑”,

① George Peele(1558? —1597?),英国演员、剧作家。

② Robert Greene(1560? —1592),英国作家,写了五部剧。

③ John Lily(1554? —1606),英国剧作家。

而沦为牺牲品的便是福尔斯塔夫；福尔斯塔夫本人在被扔进水里后，还打扮成巫婆，叫人连打带骂地撵出住宅，最后头上被套上个鹿角，别人用烛火灼烧他，他一定会意识到自己几乎已扮演了理应由司繁殖的神灵所承担的角色。

在祭仪和神话中，使万物再生的大地通常都是一个女性形象；而在传奇式喜剧中，人的死亡与复活，或者失踪和隐退，也经常涉及女主人公。女主人经常乔装成小伙子，促使喜剧冲突的解决，这是人所共知的事。在处理《无事生非》中的希罗、《终成眷属》中的海丽娜、《配力克里斯》中的泰莎、《辛白林》中的菲德尔^①及《冬天的故事》中的赫米温妮时所采用的方式，都表明这种反复运用的技巧越来越不顾及它是否令人置信，相应地，却日益清晰地浮现出神话人物普罗塞皮娜的形象。以上从莎士比亚戏剧中列举的例子，都是说明仪式的喜剧主题如何强烈地影响了剧中女主人公，其实这一主题从米南德时起一直延续到当今的肥皂剧。米南德的许多剧作的标题都是用些表明女主角遭受哪类侮辱的阴性分词；据说当今肥皂剧中有句套话，叫“把女人置于困境^②，使她无法摆脱”。对这一主题的处理有时显得十分轻松，如《夺发记》^③。有时则很顽固执着，如《帕米拉》^④。尽管如此，再生的主题在特定的场合不一定都涉及女性，信手拈来的例子便有阿里斯托芬的《骑士们》中那个年老体衰的人物重又焕发青春；《终成眷属》中的主题也相同，不过是根据民间传说

① 伊摩琴装扮成小伙子后用的名字。

② 弗莱原注：Behind the eight-ball，我已不记得从何处读到这话，不过读者恐怕不会计较其出处。

③ A. 蒲伯 1714 年写的长诗。

④ S. 理查逊 1740 年的小说。

中治愈国王不治之症的母题的。

绿色世界不仅近似仪式中的丰饶世界，也颇像我们基于自己愿望所构思的梦幻世界。这个梦幻世界虽与经验世界中一些作孽和昏庸的愚行相互牴牾，如忒修斯公爵时的雅典城及其荒谬的婚姻法^①、弗莱德里克公爵及其阴险和残暴^②、里昂提斯及其丧失理性的猜忌^③，以及朝中羽党及其阴谋诡计等，但却非常强大，足以把愿望的形式强加到经验世界上。因此，莎士比亚的喜剧与我们所知任何叙事结构一样清楚地表明，文学具有一种原型功能，它在对愿望的世界形象地描绘时，不是借以逃避“现实”，而是以它作为人类生活竭力模仿的那个世界的真实形式。

喜剧的第五个相位中，有些主题我们在上文已提及了。在此相位时，我们所进入的世界更为浪漫，较少乌托邦及阿卡狄亚色彩，与其说具有欢庆气氛，不如说是一片凄恻哀怨，喜剧的结局并非告诉观众剧情如何转折，倒不如说为他们提供一个思考的视角。如果我们拿莎士比亚属第四相位的喜剧与他第五相位后期的“传奇剧”进行比较，我们就会发现，适应于后者的情节要严肃得多：“传奇剧”不是回避悲剧，而是包含了悲剧。这种情节的开展似乎不仅仅由“冬天的故事”转向春天，而且还由一个混沌的低级世界趋向一个秩序井然的高级世界。《冬天的故事》最后一场戏促使我们想起的，并非仅限于由悲剧和分离回归到幸福和团聚的循环运动，而且还有肉体的突变及由一种生活转变成另一种生活。《配力克里斯》和《冬天的故事》二剧促

① 见《仲夏夜之梦》一剧。

② 《皆大欢喜》中的篡夺兄长爵位的人。

③ 《冬天的故事》中的西西里国王。

使我们去“识别”的素材极为陈腐,观众会“以一片嘘声,斥之为背时的故事”,可是它们看来既是牵强附会,又是顺理成章的,因为它们糟践现实的同时,还把我们引进一个童年般的天真世界,这个世界一向比现实更加合乎情理。

在这一相位中,读者或观众会感到自己上升到一种高于情节的境界,克里斯多夫·斯赖^①此人便是对这一处境的具有讽刺意味的写照。对《配力克里斯》剧中克勒翁和狄奥妮莎的阴谋或《暴风雨》中朝廷里的朋党为奸,我们都会嗤之以鼻,斥之为世间司空见惯的劣迹;可是剧中所展现的情节,或至少该情节的悲剧含义,使我们宛如在观看戏中之戏,可以同时从多方位去理解它。简言之,我们是从一个更高、更有秩序的世界的角度来审察剧中情节的。莎士比亚作品中的森林,通常是作为梦幻世界的象征,这梦幻世界既与现实经验互相冲突,又将自己的形式强加于后者;无独有偶,大海便通常象征着低级的或混沌的世界,剧中所有人物或其中很大一部分人都是从海中拯救出来的。以大海为背景的莎士比亚喜剧,计有《错误的喜剧》、《第十二夜》、《配力克里斯》及《暴风雨》。《错误的喜剧》虽说是以普劳图斯一部原作为基础,但就其形象而言,更接近于阿普列尤斯笔下的世界而不是普劳图斯的世界;而其主要剧情从船只失事、妻离子散,发展到在以弗所一寺庙中再次团聚,这一经过在晚得多的剧作《配力克里斯》中又重复出现。在两个“问题”喜剧中不存在混沌的低级世界,而在以“大海”为背景的《第十二夜》和《暴风雨》二剧中,全部情节却都发生在这第二个世界中。在

^① 《驯悍记》中的补锅匠,醉醺醺地睡在酒店前的地上;来了一贵族捉弄他,令仆从替他穿上盛装,待以酒肉,并称其为老爷。

《一报还一报》中,公爵从情节中消失,到了剧终才见回来;《暴风雨》虽写同样的情节,却倒了过来,因为剧中所有人物都跟随普洛斯彼罗来到岛上隐居处,并在那里形成一种新的社会秩序。

我们可以把喜剧的这五个相位看成是一个获得拯救的社会中的生活的若干阶段。纯属讽刺的喜剧展现这一社会正处于幼年期,那个应由它取代的社会却在纠缠它,窒息它。堂吉诃德式的喜剧则展示这个社会正处于少年期,它对自己的世界如何才能确立权威还过于无知。到第三相位时,这一社会趋于成熟和胜利;进入第四相位后,它业已成熟并确立自身的地位。在第五相位时,这社会又或多或少回归到从一开始便已存在的一种稳定的秩序,但这时它呈现出一种日益浓厚的宗教倾向,而且似乎要干脆摆脱人类的经验。到了此时,未经移位的 *commedia*^①,但丁《天国》篇的景象,便脱离我们叙事结构的轨迹,进入了处于它上方的神谕的即抽象的神话世界之中。这时我们也意识到,普劳图斯喜剧的最原始的程式与主要的基督教神话在结构上十分相同,即由富有神性的儿子平息父亲的愤怒,并且拯救了社会或是重新获得了新娘。

也正是在此时,喜剧本身进入了第六个也即最后一个相位,喜剧社会处于崩溃和瓦解状态。这一相位中,喜剧的群体变得很小而且神秘,或干脆局限于一个单独的人。神秘的藏身之所、月光下的森林、偏僻的山谷及愉快的岛屿都显得更为重要,就像传奇文学中的沉思基调、对神秘和奇异之物的热爱及个人超脱市井庸碌生活的意识。在这样的喜剧中,我们终于摆脱理性的

① 十六世纪形成并盛行于意大利的喜剧,分为即兴喜剧(*commedia dell'arte*)和博学喜剧(*commedia erudita*)两类。

世界和具有鉴别力的清醒智慧,进入相反的一端,即肃穆的神谕境界,如果我们毫无批判地屈从于这一境界,它便会向我们提供一种令人战栗的快感。这便是鬼怪故事、惊险小说、哥特式传奇的世界,而且在更复杂的层面上,也是于斯曼在其《逆流》^①中所描绘的那种想像力退缩的世界。德·艾森特把所处环境设想成阴郁的,这与悲剧一点不相干:德·艾森特是个艺术爱好者,这样做是为了自我消遣。喜剧社会已经历了由幼年到死亡的整个过程,当它进入最后一个相位后,人们在心理上,十分恰当地又将神话与回归和诞生联系起来。

夏季的叙事结构:传奇

在所有的文学形式中,传奇是最接近如愿以偿的梦幻的;正是由于这一原因,从社会的角度来看,传奇起到一种奇妙又矛盾的作用。在每个时代,社会的统治阶级或知识界的权威阶层总是用某种传奇的形式来表现自己的理想,认为品德崇高的男主人公和花容玉貌的女主人公代表着理想,而恶霸歹徒则构成对他们权势的威胁。无论中世纪的骑士传奇、文艺复兴时期的贵族传奇、十八世纪以来的资产阶级传奇,还是当代俄国的革命传奇,都具有这种普遍的性质。但是,传奇中还存在一种名副其实的“无产阶级”成分,这种成分决不会满足于传奇的种种变体,事实上,这些变体本身已说明,无论社会发生多么巨大的变化,

^① J. K. Huysmans(1848—1907),法国小说家,其重要作品《逆流》的主人公德·艾森特认为文明的本质在于永远脱离自然和社会生活,为自己营造一个神秘的精神世界。

传奇还会东山再起,一如过去那样如饥似渴地寻求新的希望和欲念来丰富自己。传奇的那种永葆童真的品格,表现为对往昔的非常强烈的留恋,对时空中某种充满想象的黄金时代的执著追求。据笔者所知,历史上从未有过什么哥特式英语文学时期,然而起自《贝奥武甫》的作者直到我们时代的作家,主张复兴哥特风格的人士贯穿于整个古今。

传奇情节的主要成分是冒险,也就是说,传奇必然具有一种连续和渐进的形式,因此我们从散文虚构作品中比从戏剧中能更好地了解它。就其最朴质的状态而言,传奇是一种永无穷尽的形式^①,其中心人物从不发育也不衰老,经历一次又一次的险遇,直到作者本人耗尽最后一点精力为止。在喜剧性连环画中便可见到这种形式:其中心人物经历许多岁月,始终还是长生不老的。尽管如此,任何一本书都无法与报纸的连续性相比;传奇一旦获得一种文学形式后,便往往暂且描写一系列次要的冒险事件,逐步导致一次水到渠成的重大险遇;这一重大险遇在开头时通常业已声明,等到它完成时故事便圆满收场。这一重大险遇便是赋予传奇以文学形式的成分,我们可以称之为“历险探求”(quest)。

传奇完成的形式当然便是探求获得成功,而这样一种完成

① 弗莱原注:这种永无穷尽的形式在文学中的体现甚多,例如基于同一定式的系列故事,有乔叟的《僧士的故事》、J. 利德盖特的论机智比乔叟略有逊色的故事,及《官吏之鉴戒》;又如处在特定境遇中的人讲的故事,其数量可随意决定,像《天方夜谭》中苏丹的新娘为了活命讲了一千零一个故事;又像紫式部女士的《源氏物语》那种非常平淡却合乎逻辑的收尾,它不至于妨碍作者从原处把故事继续讲下去。至于无穷无尽形式在戏剧中的表现,可见笔者为第289页所加的注释。“识别”的原理确保故事的结尾与开端遥相呼应,也赋予匀称的情节以特有的抛物线形状。

的形式共具有三个主要阶段：危险的旅行及开头的几次无关大局的险遇；生死攸关的搏斗，通常在这场战斗中，主人公与其仇敌必有一死或二人同时丧生；主人公欢庆凯旋。我们可以用希腊术语^①将这三个阶段分别称作 *agon*（冲突）、*pathos*（殊死搏斗）和 *anagnorisis*（发现，即对主人公的识别，纵使他在搏斗中死去，也已证明他是一位英雄）。由此可见，传奇尤为鲜明地表现由搏斗经死亡关头达到喜剧发现的“识别”场面的过程。在传奇的许多方面总是反复出现三重的结构，例如屡见不鲜的、获胜的英雄总是第三个儿子，或往往是第三个承担探求使命的勇夫，或在第三次较量时才旗开得胜。这种三重结构更直接反映在由死亡、泯灭到复活的三日循环上，如见于阿蒂斯^②及其他垂死神祇的神话中，我们今日的复活节也吸收了这一结构。

凡是涉及一场搏斗的历险探求都安排两个主要人物：一是 *protagonist*，或曰主人公，另一为 *antagonist*，或曰仇敌（为了一些读者的方便，我理应补充一句，即我是查阅过福勒所编《现代英语的用法》中 *protagonist* 这一词条的）^③。仇敌虽是个普通的人，但传奇越接近神话，主人公的神祇属性便越多，仇敌也具有越多神话中的魔怪特征。传奇的主要形式具有辩证性：一切事情都集中在英雄与其仇敌的冲突斗争上，而读者的一切价值期待又都寄托于英雄一身。因此，传奇中的英雄十分类似从上界

① 弗莱原注：笔者援引吉尔伯特·默里爵士在《挥师袭击》中的用法，此文刊于简·哈里逊编《正义女神》（1927年第二版）第341页。

② 希腊神话中的一个少年。

③ H. W. 福勒、F. G. 福勒合编的《现代英语简明牛津词典》（第五版）解释：*protagonist* 指戏剧或小说情节中的重要人物或竞赛中的主导人物；*antagonist* 则是其反对者、敌手。

降临到凡世的神话般的救世主,而其敌手则如同下界的魔怪。但是,这场斗争是在我们的世界中进行的,或可说,它主要关系到我们这个世界;我们的世界位居中间,其特征是大自然的循环运转。因此,自然周期的两极反映在英雄与敌人的对抗关系中。我们将敌人与严冬、黑暗、混沌、贫瘠、老年及生命垂危联系在一起,将英雄与春天、黎明、秩序、富饶、青春及充沛活力联系起来。鉴于所有的循环现象都可轻易地联系在一块或视为一体,那么再想证明一个传奇故事究竟是否类似太阳神话,或其主人公是否像个太阳神,简直便是白白浪费时间了。既然传奇是属于这个总体范围内的故事,那么它一定会含有循环的形象的,而太阳的形象通常是一切循环形象中最为突出的。可是当传奇的英雄从历险探求乔装归来,甩掉一身的乞丐衣着,换上王子的华贵的红色大氅站到我们面前时,我们可以说,这一主题不一定就来自太阳神话,而是文学中的一种移位的技巧。如果你愿意,就可从英雄的作为联想到黎明时一轮红日重又在东方升起,否则便作罢。但若作为批评家,带着结构原理的眼光去阅读这个故事,我们必然会产生这种联想,因为运用太阳的类比,方能解释清楚为什么英雄的行动是一个灵验的符合传统程式的事件。如果仅仅为了消遣读这故事,我们满可不必操这份心,因为在我们的反应中,某种隐约的“潜意识”^①因素会帮助我们联想的。

① 弗莱原注:但是应当指出,原型批评能做到的,不过是进行抽象、加以典型化,并归纳为程式,所以在直接的文学经验中仅起到“潜意识”的作用,因为对直接经验说来,最重要的便是独一无二。在直接经验中,我们虽隐约地意识到某些熟悉的程式,但通常只有当对作品感到腻烦或失望时,我们才明确意识到程式,并感到作品中毫无新意。因此,凡混淆直接经验与文学批评的,往往会认为原型批评不过是一种蹩脚的批评,正如温德姆·刘易斯先生不止一次地指责的那样。

上文已提到,神话与传奇是根据主人公行动的力量来区别的:在严格意义的神话中,主人公是神祇;在严格意义的传奇中,主人公则是凡人。这一区别在神学中比在诗学中要鲜明得多,不过神话和传奇都属于神话创作这个总的范畴中。但是,赋予神话中一些中心人物以神性,可为神话增添另一特征,即使其处于一种圣典般的重要地位,这一点已见上文提及。世上多数文化都对某些故事更为敬重,其原因是人们认为这些故事具有历史真实性,或因为这些故事负荷着更重大的观念意义。所以,在我们的传统中,关于伊甸园中亚当和夏娃的故事在诗人们的心目中就占有圣典般的地位,尽管诗人不一定相信其历史真实性。权威性神话之所以显得更加深刻,不仅是传统使然,还应归因于在神话中,可能容纳更大程度的隐喻性认同。在文学批评中,神话往往为解释传奇中的移位现象提供了隐喻性的线索,因此《圣经》中历险探求的神话才在后继的文学中具有重要意义。但是,由于权威性的神话中存在删改和说教的倾向,民间传说和故事这一禁忌较少的领域却往往包含着同样高度密集的神话意义。

上文曾提到,描写冒险探求的传奇的主要形式是大战恶龙的主题,圣乔治和珀修斯的故事都属这方面的范例。一位老朽又不中用的国王所统治的国土遭到一头海怪的蹂躏,年轻人一个又一个地被它吞噬,最后同样的厄运落到了公主头上:正在这关头,英雄赶来了,他杀死恶龙,娶了公主,并继承了王位。如同喜剧那样,我们发现传奇也是一种包含着许多复杂成分的简单的模式。若拿神话中类似的章法作为参照,我们就会发现,这海怪便是指国土本身的贫瘠,而土地贫瘠又出现在国王年迈虚弱的时候;正如瓦格纳歌剧中的安姆福达斯那样,有时这国王患有

不治之症或受了致命之伤。国王的处境相当于阿多尼斯之被冬天的野猪咬死的情景,而传说阿多尼斯的伤口在大腿上,无论从象征意义还是从解剖学的角度讲,这几乎意味着阿多尼斯遭到了阉割。

在《圣经》中,也有一头通常叫做利维坦(Leviathan)的海上怪兽,它是救世主基督的仇敌,基督注定要在“主日”杀死它。这种海上怪兽是造成社会贫瘠的起源,以色列人把它视为埃及和巴比伦这两个压迫他们的国家的象征,《旧约·约伯记》中把它叫做“臣服天下所有骄子的国王”。这怪兽看来还与堕落的世界中的贫瘠歉收、与这个充满争斗、贫穷和疾病的枯朽世界密切联系在一起,约伯和亚当正是分别被撒旦和伊甸园中的巨蛇扔进这个世界中去的。在《约伯记》中,上帝向约伯显灵时,主要向他描述了这个海怪及另一头论凶残略有逊色的名叫毕希摩思(Behemoth)的陆上怪兽。因此,这海、陆两怪显然代表着由撒旦控制的堕落的自然秩序。(我尽量按照《约伯记》现有的版本去理解其含义,前提是不管由谁对现今的文本负责,他写成这个样子自有其理由。对于这部书原先是什么模样或具有什么含义妄加猜测是毫无用处的,因为唯有现在的版本才对我们的文学产生过影响。)在《启示录》中,海上怪兽、撒旦及伊甸园的巨蛇都成了同一码事。这种等同的关系构成了基督教的象征体系中刻意构思的杀龙隐喻的基础,在该体系中,主人公便是基督(艺术中常把基督画成踩在一头匍匐于地的怪兽身上),恶龙是撒旦,年迈虚弱的国王则是亚当;基督成为亚当的儿子,营救了教会这一新娘。

且说,既然海怪便是亚当身陷其中的充满罪孽、死亡和暴虐的整个堕落的世界,那么亚当的子孙们自然是在海怪的腹中出

生、成长乃至死亡了。因此，救世主如果想杀死海怪来解救我们，他就会从它腹中把我们释放出来。在民间的各种杀龙的故事中，我们注意到，经常是讲沦为恶龙的牺牲品的人，在恶龙被杀死后，这些人依然活生生地从龙腹中走出来。再说，既然我们都在龙的腹中，而英雄前来营救我们，那么可以想象英雄是从这恶兽的血盆大嘴中钻进去，一如约拿（耶稣视约拿为自己的原型）那样，然后带领我们这些受到拯救的人从龙腹中出来。由此才产生关于地狱中磨难的象征体系，一些插图中通常将地狱画成“一头老鲨鱼的长满利齿的大嘴”（引自当代作家的一句话）。世俗文学中关于在怪兽腹中经历的故事始自卢奇安^①，直到今天还有，而且连特洛伊木马最初大概也与这一主题存在一定联系。把怪兽腹中设想成一个漆黑的弯弯曲曲的迷宫，这是个合乎情理的意象，它经常出现在英雄历险探求尤其是忒修斯的故事中。另有一个关于忒修斯的故事移位成分较少，是讲他从米诺陶^②的迷宫般的腹中率领一大帮原先遭它吞食的雅典青年男女走出来。同样，在许多关于太阳的神话中，英雄从夕阳西沉到旭日东升这段时间里，危险地穿越一个到处布满怪兽的迷宫般的冥界。这一主题可以构成具有任何复杂情节的虚构作品的结构原理。在各种童话故事中发现这种主题，也属意料中的事；事实上，如果我们保持一定距离来阅读《汤姆·索耶历险记》，那么就会见到一个父母双亡的少年领着一少女从迷宫般的洞穴里走出来，背后依然囚禁着一个以蝙蝠为食的魔怪。但

① Apuleius 的《金驴记》中的主要人物。

② Minotaur, 希腊神话中一人身牛头的怪物，穴居于克里特岛上。

是亨利·詹姆士在《往昔的幽思》^①这部晚年的最复杂和难以捉摸的小说中,也运用了同一主题,不过其迷宫般的冥界是指逝去的岁月,主人公是有赖于一个阿里阿德涅^②式的女主人公的献身才获救的。在这部小说中,一如许多民间故事那样,还运用了某种魔法出于同情把兄弟二人联系在一起的母题。

在《旧约全书》中,救世主式的人物摩西率领自己的族胞从埃及离去。以西结^③把埃及的法老比拟作海上怪兽;关于摩西在襁褓中由法老的女儿救活一说,又在一定程度上使法老扮演了图谋杀死主人公的狠毒父亲的角色;在奇迹剧中,狂暴的希律王^④也扮演着同样角色。摩西带领以色列部从在迷宫般的荒漠中到处流浪,随后十诫的统治结束,约书亚占领了迦南乐土,他的名字 Joshua 与耶稣的名字 Jesus 几乎是相同的。因此,当使者加百列(Gabriel)请圣母玛利亚叫她儿子为耶稣时,其预示的意义是十诫的时代已结束,夺取迦南乐土即将开始。可见在《圣经》中,共有两组历险探求的神话,即由创世到神谕的神话和从走出埃及直到太平盛世的神话。在前一组神话中,亚当被逐出伊甸园,丧失了生命之河及生命之树,在人类历史的迷宫中徘徊,最后才由救世主恢复他原来的状态。在后一组神话中,以色列^⑤被剥夺了继承权,被俘虏后在埃及和巴比伦迷宫般的土地上流浪,最后才返回迦南乐土,恢复昔日的光景。所以,伊甸

① 这部作品于作者死后次年(1917年)问世。

② 希腊神话中克里特国王的女儿,帮助忒修斯脱离岛上迷宫,但忒修斯事后抛弃了她。

③ Ezekiel,公元前六世纪希伯来的先知。

④ Herod,公元前37—前4年的犹太国王。

⑤ 原名雅各,因与一天使角力获胜,天使叫他改名以色列。现今的以色列由此得名。

园和迦南乐土从预示论角度讲是同一码事,就像埃及和巴比伦的暴政与荒原的法则是一回事。《复乐园》^①描写的是撒旦如何引诱基督;据《失乐园》中的米迦勒^②告诉我们,撒旦引诱基督这件事实际上是把杀龙神话的真正形式交到了救世主手中。基督的处境就如同以色列任凭自然法则施虐,在荒原上四处漂泊:他获得的胜利既是夺取迦南乐土(他的化名约书亚便是一种象征),同时又在荒原上建造起伊甸园。

利维坦通常是指一种海上怪兽,就隐喻意义而言,它本身便是大海,《旧约·以西结书》中预言,上帝将用大钩把它拖到陆地上来,而《新约·启示录》中预言,地球上将不存在海洋,其实两则预言是一回事。所以,我们作为海怪腹中的居民,同样可以从隐喻上理解为生存在水中。正因如此,《新约·福音书》中才赋予捕鱼以重要意义:使徒们都是“人类的渔夫”,向这个世界的海洋中甩下鱼网。后来的作品如《荒原》,提到亚当或病弱无力的国王是不中用的“渔夫国王”,也属同一由来;在该诗中,还恰当地联系到《暴风雨》一剧中普洛斯彼罗从大海中营救了一个群体。在其它的喜剧中,起自《沙恭达罗》直到《鲁登斯》^③,某些对剧情或“识别”不可缺少的线索都是从大海中“捞起来”的,而包括贝奥武甫在内的许多历险探求的英雄,也都是在水下建立其主要的丰功伟业的。基督有本领控制大海一节,在许多作品中之如此受到强调,同样属于这方面的象征。海上怪兽就其象征堕落世界而言,在其腹内囚禁着一切生命形式;但作为大

① 弗莱原注:见《〈复乐园〉的预示论》一文,刊在《现代语文学》(1956)第22页以后。

② 《圣经》中的天使长。

③ *Rudens*, 普劳图斯的喜剧。

海的象征,它又容纳着赋予万物以生命活力的雨水,正是雨水的降临标志着春天的到来。民间故事中一个常爱运用的主题,是讲一头怪兽将世上所有的水都吞入肚中,然后人们逗弄、哄骗它或强迫它再把水全吐出来。美索不达米亚有一个传说与《旧约·创世记》中的创世故事极其相似。许多关于太阳的神话中,都把太阳神描写成坐在一条帆船中,行驶于我们世界的各处。

最后,如果海上怪物象征死亡,那么主人公就应进入死亡的躯体中,自己也得死去;如主人公的历险探求得已完成,那么其最后的阶段就生死循环讲便是再生,就辩证的含义讲则是复活。在以圣乔治为题材的戏剧中,英雄死于与恶龙的搏斗,后由一医生使他起死回生;在所有关于垂死之神的神话中,都贯穿着这一象征线索。由此可见,关于历险探求的神话包括四个而不是三个方面:一、冲突(agon)。二、殊死搏斗或死亡,往往是英雄与怪兽两败俱亡。三、英雄的消失,这一主题经常采用“肢解”(sparagmos)即将躯体撕裂的形式:有时候,英雄的肉体被其追随者所分享,如圣餐^①的象征;有时,英雄的肉体则被撕裂后弃于大自然,如俄狄浦斯^②尤其俄塞里斯^③的故事。四、英雄重又出现并为人们认识,重视圣餐礼的基督教徒便实行这样一条隐喻道理,即凡在堕落的世界中享用过救世主的血和肉的人,随着救世主躯体之重升天堂,也都与他融为一体。

本文所讨论的四种叙事结构喜剧、传奇、悲剧及讽刺,现在

① Eucharist, 希腊文,本作感恩解释。

② 俄狄浦斯是被撕裂后扔入河水中的。

③ Osiris, 古埃及的地狱判官。

已可视其为一个起整合作用的中心神话^①的四个方面。“冲突”(agon)是传奇的基础或叫原型主题,因为构成传奇之基础的便是一系列奇异的冒险。殊死搏斗(pathos)或一场灾难,不论胜败如何,都是悲剧的原型主题。“肢解”(sparagmos),或使人感受到,英雄主义和奏效的行动荡然无存,一切分崩离析,注定要失败,而且纷扰和混沌笼罩着整个世界,这便是嘲弄和讽刺的原型主题。“识别”(anagnorisis),也即发现,在尚带有一点神秘色彩的主义公及其新娘周围,于一片凯歌声中涌现一个新生的社会群体,这便是喜剧的原型主题。

上文已谈过基督作为救世主,拯救社会;但是在描写历险探求的世俗传奇中,更加常见的却是探求出于更为明确的动机,也获得更加具体的酬报。往往讲到由一条恶龙把守着隐藏有财宝的地方:从齐格弗里德^②到《诺斯特罗摩》^③,所有传奇的中心主题都是冒险探求一笔埋藏的珍宝。珍宝即意味着财富,这在传奇的神话般创作中,往往又指权势和智慧这些理想形式的财富。在下界中,在把守财宝的恶龙的体内或身后,往往居住着一个女预言家^④,而这些地方又都是充满神谕和奇迹的,怪不得沃登^⑤

① 弗莱原注:参阅约瑟夫·坎贝尔:《一千张脸的英雄》(1949);洛德·拉格兰:《英雄人物》(1936);C. G. 荣格:《力比多的变形和象征》(此书英文重译本《变形的象征》不久将列入博林根丛书问世)及简·哈里逊编《正义女神》中关于“独一守护神”的介绍。此外,不妨还可加上笔者在《威严的匀称》(1947)一书第七章关于布莱克作品中奥克(Orc)象征体系的说明。

② 德国史诗《尼伯龙根之歌》及其它传说中的英雄人物。

③ 康拉德 1904 年出版的小说。

④ Subil, 希腊神话中的女预言家。

⑤ Woden, 斯堪的纳维亚神话中司智慧、诗歌、战争及农耕的神祇。

甘愿冒断肢之险去获得这些东西。断手折脚或沦为残疾,是将肢解和祭仪死亡的主题合而为一,经常成为获取非凡智慧和力量所付出的代价,跛脚铁匠弗兰德^①或赫菲斯托斯^②的形象足以说明这一点,雅各祝福的故事中也有这样的情节。在《天方夜谭》中,许多故事说明了为什么人们会被砍去四肢。再说,英雄获得的酬报通常便是娶得一位新娘或不仅是新娘。这位新娘的形象是模糊的:在俄狄浦斯型的幻想作品中,她在心理上与母亲的关系比在喜剧中更亲密。英雄经常是在一处危险的、严防的或禁忌的地方发现她,如勃隆希尔德^③的火墙或睡美人^④的荆棘之墙;当然,英雄又往往是从另一个不无敌意的男人的怀抱中救出她来的,这男子一般都年岁较大,或是个巨人、盗贼或其他强占她的人。为女主人公的污名进行一番开脱,这在喜剧和传奇中都显得十分突出,从乔叟《巴斯妇的故事》中“讨厌的女人”的主题,到《何西阿书》^⑤中得到宽恕的妓女,都是如此。《旧约·雅歌》中提到“虽然黝黑却很秀美”的新娘,也属于同一种心理。

以探求为题材的传奇作品与仪式和梦幻都很类似;由弗雷泽所观察的仪式和由荣格观察的梦幻揭示了二者的形成存在明显的相似之处,使我们不禁会设想,两种象征结构实属同一回事。若用梦幻来解释,描写冒险探求的传奇便是力比多或自我

① 关于 Weyland 的故事见诸《贝奥武甫》、冰岛的《埃达》及北欧其它传说中。

② 希腊神话中的火与锻冶之神。

③ 《尼伯龙根之歌》中一位公主,英雄齐格弗里德是从首领贡特尔的控制下获得她的。

④ 法国作家 Charles Perrault(1628—1703)作品《睡美人》中的公主,被囚于古堡,又因中魔睡了一百年,后由一年轻王子救出并娶了她。

⑤ Hosea,公元前八世纪以色列的一名先知,传说写了此书。现行文本是公元前三世纪搜集整理而成,讹误甚多。

欲望在寻求一种满足,这种满足能将它从现实的忧虑中解救出来,但仍然包含着该现实。探求传奇中的敌手往往是一些险恶人物,巨人、吃人魔王、妖巫及魔法术士,显然是从严厉父亲的原型演变来的;可是也涉及一些父辈的形象是被救赎和解放出来的,弗洛伊德和荣格在分析人们的心理追求时都提到了这类事例。若再用仪式加以解释,那么探求传奇所写的等于是丰饶战胜了荒原。丰产、富饶意味着足够的饮食、面包和美酒、躯体和血液,及男女的结合。从冒险探求满载而归的宝贵物品,可以视为历尽艰险所获的战果,有时把仪式的联想与心理的联想都融为一体了。例如,圣杯是与基督教的圣餐象征体系相关联的;它与像神话中的丰饶角(cornucopia)这样奇迹般提供食物的东西存在密切联系,或干脆便是由后者演变而来;而且像其它杯子或空的容器一样,圣杯与女子的性器官十分近似,而象征男子生殖器的据说是滴血的长矛^①。在《圣经·启示录》中,经常把固体的食物和液体的饮料相提并论,并且用可食用的树和生命之水分别象征它们。

我们认为《仙后》的第一卷是英语文学中最紧密遵循《圣经》中探求型传奇的主题的:它比《天路历程》更接近它,而两部文学作品彼此相似是因为二书都类似《圣经》。如果试图不参照《圣经》而对班扬与斯宾塞进行比较,或根据二人作品的相似处,追溯它们都源自世俗传奇,这就多多少少有悖于事理了。圣乔治是英格兰的守护神,斯宾塞在描写他的历险探求时,是以他来象征英国的基督教会的,因此圣乔治的探求是对基督探求的模仿。斯宾塞笔下的红十字骑士是由(面戴黑纱的)女子乌娜

^① 见杰西·韦斯顿:《从仪式到传奇》(1920)。

陪同来到她父母的国土的,当时国土正遭一条恶龙施虐。这条恶龙无比巨大,至少这样说带有讽喻意味。据书中记载,乌娜的父母始终“控制着整个世界”,最后恶龙“把国土夷为平地,并将他们逐出家园”。乌娜的父母其实是亚当和夏娃,他们的国土是伊甸园也即尚未堕落的世界,而代表整个堕落世界的恶龙,便可视为即是海上怪兽、伊甸园的蛇、撒旦、《启示录》中的野兽等^①。由此可见,圣乔治的使命在于步基督的后尘,杀死恶龙,在荒原上建造起伊甸园,并使英国再恢复为伊甸园乐土。在英国文学史中,至少从格林的《托钵僧培根》^②到布莱克的《耶路撒冷》,始终把理想的英格兰与伊甸乐园联系起来,并穿插一些关于西方海洋中有一个幸福之岛的传说,还提到与伊甸园类似的赫斯佩里提斯^③的故事。圣乔治的游历不管是否由乌娜陪同,与以色列人流浪于荒漠是相互呼应的,那些以色列人徘徊在埃及与迦南乐土之间,虽然抬着用幔帐覆盖的约柜,然而内心却准备膜拜一头金牛。

与恶龙搏斗要持续三天,这不在话下:前两天的搏斗收场时,圣乔治先是被击退,接着相继靠生命之水和生命之树汲取力量。这水和树代表了改革后的教会所接受的两件圣礼;它们是《启示录》中提到要重新给予人类的两件本属伊甸园所有的宝物;二物与圣餐还存在更为普遍的联系。圣乔治的纹章是白地上加个红十字,而在历来的画像中,当基督杀死伏在地狱中的恶

-
- ① 弗莱原注:相同的提法见《圣经·启示录》xii:9,斯宾塞《仙后》第十诗章首行中“那条老龙”一语由此而得。
- ② Robert Greene 1594年演出的喜剧。
- ③ Hesperides,希腊神话中的三姐妹,守卫着金苹果,金苹果是天后赫拉收到的婚礼。

龙凯旋归来时,所举的旗帜上便带有这种图案。这红、白二色分别象征基督升天躯体的两个方面,肉和血,也即面包和酒;在斯宾塞作品中,它们还与历史上教会头目中红、白玫瑰两派的联合存在一定关联。这红、白象征体系的宗教方面与两性方面之间的关系,在炼丹术中有所反映(斯宾塞对这一点显然很熟悉),因炼丹术中关键的环节便是制造一种叫做红国王与白王后相结合的长生不老的灵丹妙药。

传奇作品中的人物刻画是服从其辩证的总体结构的,即是说,并不多么讲究性格中细腻和复杂的方面。人物往往不是支持便是反对探求。凡是支持探求的人,一律被简单地理想化为豪侠或纯真;否则,便简单地加以漫画化,斥为歹徒或懦夫。因此,传奇中每一个人物典型往往都在道义上有一个与之抗衡的敌手,就像下棋时有白子又有黑子一样。传奇中“白子”投身于历险探求,这相当于喜剧中爱好嘲讽的自贬者(eiron),不过这样不免用词不当,因为嘲讽在传奇中是无足轻重的。然而传奇中倒是有一个与喜剧中的隐退的慈祥自贬者形象对相应的人物,这便是荣格所说的“智慧的老人”,如普洛斯彼罗、梅林^①,或斯宾塞笔下第二次历险探求中的朝圣者,这样的人物通常掌握魔法,对他所注视的行动施展影响。《仙后》中的亚瑟虽非老人,仍起到这种作用。与这样的男子相匹配的,还有一个像女预言家那般的智慧的母亲的形象,通常是一位类似《彼尔·金特》中的索尔维希那样的未婚妻,她在家中耐心地等待着英雄完成游历后回到她的身边。英雄的历险探求经常便是为了这样的少

^① Merlin, 亚瑟王系列故事及其它中世纪传说中掌握魔法的预言家。

女,或受她的嘱咐才进行的:斯宾塞笔下的仙后和珀修斯故事中的雅典娜都属这样的女性。他俩即相当于象棋中白子的国王和王后,尽管在实际的棋赛中,二人运行的力量是颠倒过来的。把王后这样的人物写成是英雄的情妇,除了政治意义之外,还有一个不方便之处,即她破坏了他与旅途结识的落难少女相处的乐趣,这些少女通常招人爱恋地赤裸裸地被绑缚在岩石或大树上,如安德洛梅达^①或阿里奥斯托^②笔下的安格利卡。因此,我们面前出现了两个极端,一面是本分的女人,另一面是作乐的女人——在维多利亚时代的传奇中,我们读到的轻佻的和阴郁的两类女主人公,便是从上述两种女人演变来的。一个简便的办法是把本分的女人写成是作乐女人的婆婆:这是在双方妒忌、仇视之后十分常见的重归和好的主题,如阿普列尤斯作品中莎吉与维纳斯二人的关系。如果双方无法归于和好,那么年长的女人还是很阴险,民间故事中狠毒的继母形象由此而来。

邪恶的魔法术士和巫婆(斯宾塞笔下则为阿奇玛戈与杜艾莎)则是棋盘上黑子一方的国王和王后。荣格恰如其分地称后者为“可怕的母亲”,并将她与乱伦的恐惧以及像美杜莎^③那样怀有性变态的女妖联系起来。获得营救的人中,不仅新娘,其他人一般也都十分软弱,不足以形成坚强的性格。英雄都有忠实伴侣或其他与他形影不离的人,也有与之作对的叛徒;女主人公的对立面则为海上女妖或美貌的巫婆;恶龙的对立面是传奇中十分令人瞩目的助人为乐的动物,其中负载着英雄踏遍征途的

① 希腊神话中埃塞俄比亚的美貌公主。

② L. Ariosto(1474—1533),意大利诗人。

③ Medusa,希腊神话中的女妖。

马匹自然居于重要地位。我们在喜剧中所见到的父子间的冲突,也常见于传奇作品:在《圣经》中,亚当第二^①前来拯救亚当第一;在圣杯故事中,纯洁无邪的加拉哈德完成了其行为不检点的父亲兰斯洛特未能完成的事业。

那些不受英勇与邪恶这道德上的两种对立规范约束的人物,往往都或可推测是大自然的精灵。它们多多少少在道德上保持自然界这一介乎中间的世界的不偏不倚的态度,同时在一定程度上又是个神秘的世界,它若隐若现,永远见不到其真面目,你想走近它,它却已隐退了。这一类型的女性人物中,包括古希腊、罗马神话中的羞怯的仙女,不妨比喻作少女般的半开化生灵,还包括斯宾塞笔下的弗洛里梅尔、霍桑作品中的珀尔、瓦格纳歌剧中的昆德丽及哈德逊笔下的里玛。与她们相对应的男性人物则更加丰富多彩一些。在具有野性的男孩中,吉卜林小说中的莫格利是最为人们所知的;出没于中世纪英格兰绿林中的人物,有罗宾汉及加韦恩骑士^②的冒险经历;以斯宾塞笔下的萨蒂兰为代表的海难援救人员,是文艺复兴时期的宠儿;而笨头笨脑、头发蓬乱却忠厚老实的巨人,在我们的传奇文学中和蔼可亲地逛荡了好几百年。

这样的人物或多或少都是大自然之子,像鲁滨逊手下的礼拜五,可以叫他为主人公效劳,但他们依然保持着因出身不明而具有的不可思议性。他们作为主人公的仆人或好友,和传奇的主要人物一样,也与大自然保持着神秘的亲密关系,这些大自然之子中,有许多又是“超自然的”生灵,这种矛盾现象在传奇中

① 亚当第二指基督,是他拯救了亚当。

② Sir Gawain,亚瑟王麾下的著名骑士。

并非像在逻辑中那样令人困惑。助人为乐的仙女、感恩图报的死人,以及恰好具备主人沦于险境时需要他的智谋的出色仆人,在民间故事中都属司空见惯的人物。他们是喜剧中机智的仆人在传奇作品中的强烈体现,是作者的“谋士”。在詹姆士·瑟伯^①的《十三座钟》中,这个人物典型名叫戈勒克斯^②,我们没有理由不采用这一个词作为文学批评的术语。

传奇和喜剧一样,其人物性格的刻画看来也存在四个极点。英雄与其仇敌的搏斗,相当于自贬者(eiron)与自欺欺人者(alazon)之间的较量。在传奇中,我们发现上文刚提到的自然精灵相当于喜剧中的小丑或礼宾掌管人的角色:一句话,它们的功能在于强化浪漫情调,并为它提供一个焦点。至于传奇中是否有一种人物,相当于喜剧中“乡巴佬”(agroikos)的角色,厌恶欢乐或出点土包子丑相,这一点还有待观察。

这种乡巴佬式的鄙俗人物促使我们去注意现实生活的诸方面,如面临危险时产生畏惧心理等,这一些都会破坏浪漫情调的完整性。在斯宾塞的作品中,由一个携带一袋子“必需品”的侏儒陪伴着圣乔治和乌娜走上旅途。这侏儒虽不像那个也拎着袋子的犹大那样沦为叛徒,但是他“胆小怕事”,一遇到危难便催促主人后退。在传奇的梦幻世界中,这种提着旅途必备物品的侏儒代表了讲究实利的清醒现实的一种枯萎、凋败的形式:故事的现实性越强,这种人物便越变得重要,最后我们在《堂吉诃德》这部小说中见到相反的极端,桑丘·潘沙堪称是这类人物的登峰造极的写照。在一些其它的传奇作品中,我们见到傻瓜

① James Thurber(1894—1961),美国幽默作家。

② Golux,人名,无其它含义。

和弄臣可以表白自己的畏惧,或发表一通讲究实际的评论,这些人物为现实主义提供一个局部的安全阀,但不至于打乱传奇的程式和技巧。在马洛礼的作品中,迪纳丹爵士^①扮演了同样的角色,据人们认真分析,此人既是一位豪侠的骑士,又是一名滑稽的弄臣:因此,每当他大开玩笑时,“国王和兰斯洛特都会笑得前仰后合”——这句形容纵声狂笑的话,从心理学角度而言,的确是说到了点子上。

传奇和喜剧一样,也可清楚地分为六个相位;随着其性质由悲剧领域移动,前三个相位与悲剧的前三相位对应,后三相位则相当于喜剧的后三个相位,对喜剧的后三相位,上文已从喜剧的角度讨论过了。这六个相位在传奇中,构成了英雄一生的循环序列。

传奇的第一个相位是关于英雄出身的神话,其形态已有学者在民间故事领域中作过详细研究^②。这种神话往往牵涉到一场洪水,洪水成了一种周而复始现象常见的象征。处在襁褓中的英雄通常被弃于方舟或箱子中漂泊于大海上,如见于珀修斯的故事;婴儿从大海漂浮到陆地上,如《贝奥武甫》开头的场面;或者有人从河岸边的芦苇和蒲草丛中将他救起,见于摩西的故事。当但丁踏上行程要去攀登炼狱山时,他所见的是一片绿水、轻舟及芦苇的景色,种种迹象都说明其心灵处于初生婴儿的阶段。倘使在陆地上,那么幼婴不是从野兽的爪牙下被人们救出来,便是由一动物救活了他,而且许多英雄都是在幼年靠森林中

① 马洛礼《亚瑟王之死》中的骑士。

② 弗莱原注:参阅奥托·兰克的《英雄出身的神话》(1910);并见 C. G. 荣格与 C. 克伦尼合著的《试论神话的科学》,R. F. C 赫尔 1949 年的英译本。

的动物哺育成长的。在歌德笔下,当浮士德开始寻找海伦娜时,他在彭纳渥斯河的芦苇丛中搜索,于是见到一匹怪马将尚属孩提的她驮到一处安全的地方。

从心理学的角度解释,上述形象与处于母腹中的胚胎有联系,因为人们常常把尚未出世的婴儿设想成生活在液态的世界中;从人类学角度来看,这一形象可比拟作包含着新生命的种子正埋在冰雪或沼泽的死亡世界之中。恶龙藏匿财宝的场所与这个神秘的婴儿被关在木箱中密切关联。财富的真正来源不是丰盛的收获便是人丁的兴旺,这一事实从古代的神话一直贯穿到拉斯金的《黄金河的国王》——拉斯金在其一系列的经济著作中,关于财富的论述基本上都在评论这个童话故事。在小说《织工马南》中,以更加自圆其说的技巧,同样也把珍藏的财富与婴儿的生命联系起来。从欧里庇得斯直到狄更斯,我们漫长的文学史中随处可见到出身神秘的主题,关于这一点笔者已在上文提到了。

在《圣经》中,旧的历史周期告终和新的历史周期开始,也是用类似的象征作为标志的。首先,是遇到一场无人幸免的洪水,一叶方舟载着一切未来生命的希望漂浮在茫茫大水上;接着,我们读到埃及大军淹毙于红海,获得自由的以色列人抬着约柜穿越荒漠,这一意象为但丁所采纳,作为其炼狱象征体系的基础。《圣经·新约》开卷时便写一个婴儿在马槽中呱呱坠地,而历来对当时外界的描写都说是陷于纷飞大雪之中,这说明也是把耶稣诞生与同一个原型相位联系起来的。相继出现的便是大地回春的一系列形象:从诺亚方舟已望见了彩虹,摩西从岩石中引出水来,基督接受洗礼,这些又都表明,周而复始,从寒冬的死亡之水已回归到复活的生命之水。天佑的大鸟、诺亚故事中的

乌鸦和鸽子、在荒漠中替以利亚喂食的乌鸦、盘旋在耶稣头上的鸽子等等,都属于同一种情结。

另外,还经常有搜寻一个孩子的情节,因此必须将他藏匿到一个秘密的地方。孩子由于出身可疑,其生身父母往往隐瞒起来;这时便出现一个诡称是其父亲的人力图要谋害这孩子。珀修斯故事中的阿克里修斯、赫西奥德的神话中企图吞食自己孩子的克罗奴斯、《旧约》中屠杀儿童的法老,以及《新约》中的希律王,都扮演着这样的角色。在后来的虚构作品中,这种假充为父的人物常常演变成篡位的邪恶的叔父,这在莎士比亚的戏剧中就多次出现过。因此,亲生母亲便常常沦为猜疑的牺牲品,像珀修斯的母亲或《律师的故事》^①中的康斯坦丝那样遭受迫害或诽谤。从心理学分析,这一现象与儿子和可恨的父亲为占有母亲而争执的主题密切相关。在维多利亚时代的情节剧中,遭受不白之冤的女儿,被严父勒令带着孩子离家出走,外面通常正大雪纷飞,这样的主题仍可赢得观众的热泪;在同一时期的文学作品中,把这一主题扩展为受迫害的母亲,如《汤姆大伯的小屋》中的伊莱莎不得不跨越冰封的俄亥俄河逃走,同一主题还见于《亚当·彼德》和《远离尘嚣》。冒充的母亲、家喻户晓的狠毒的后娘,也属常见的人物:遭到她们虐待的当然常常是弱女子,由此而产生的冲突在许许多多属于“灰姑娘”类型的民谣和民间故事中都作了描写。真正的父亲有时是一位智慧的老人或教师:普洛斯彼罗与腓迪南、怪马喀戎与阿喀琉斯^②之间都属于这

① 指乔叟《坎特伯雷故事》中的一则。

② 希腊神话中说,半人半马的喀戎教会阿喀琉斯等许多英雄以音乐、医术及狩猎。

种关系。法老的女儿收养下摩西,在她身上我们宛如见到真正母亲的形象。在现实主义基调更浓厚的作品中,狠心的父母俨然是以保守的社会舆论的腔调或干脆采取这种舆论的形式来厉声呵斥子女的。

传奇的第二相位,是主人公天真无邪的青春阶段,亚当和夏娃未堕落前在伊甸乐园的故事是我们最为熟悉的。在文学中,这一相位展现的是一个田园般和阿卡狄亚式的世界,通常是一片宜人的森林景色,处处是林间空地、成荫的幽谷、淙淙的溪水、一轮皓月,以及其它足以令人联想起女性的或母性的形象。这个世界的先驱色彩是葱绿和金黄色,历来象征着青春即将消逝:我们不禁会联想起桑德堡^①的诗《两个世界之间》。这个世界常常是受魔法或称心的法则支配,并环绕着一个年轻的主人公,许多青年同伴聚集在他周围,但父母都在世,未免夺去他生活的光彩。这时纯洁无邪的性爱原型,通常并不体现在男女婚嫁上,而反映在婚前那种“贞洁的”爱情上:哥哥对妹妹的爱,或两个少年相互间的爱等等。因此,到了后来,人们一想起这个阶段,经常把它当作时不再来的幸福岁月或黄金时代,因为年轻人时刻意识到道德上是不可越雷池一步的,不用说,这便是伊甸故事中的章法。约翰逊的《拉瑟勒斯》、爱伦·坡的《艾莉奥诺拉》和布莱克的《塞尔之书》都将我们带进一个监狱般的乐园或未来的世界,书中的主人公都渴望逃离那个世界而宁可进入下界。在济慈的《恩底弥翁》中,年轻人同样感到萎靡不振,盼望能进入一个行动的世界——在英国文学中,这部诗作是对这一相位挖掘得最为深刻的。

^① Carl Sandburg(1879—1967),美国诗人。

在这一相位中,性爱遭到阻碍的主题采取许多形式:伊甸园故事中那条蛇重又出现在《绿屋》中;在斯宾塞笔下,艾莫雷特因受阻于一片火而无法到达她情人斯库达摩尔身旁。在《炼狱》篇结尾处,但丁的心灵又返回到尚未堕落的童年也即失去的黄金时代,于是作者发现自己到了伊甸乐园,可是“遗忘河”将他与少女玛岱尔达隔开了。这种把情人双双隔开的河的形象到威廉·莫里斯的奇特小说《隔着一片洪水》中又出现,故事中射一箭到对岸的描写多多少少象征着两性的接触。《忽必烈汗》这首诗无论与《失乐园》中的伊甸故事还是与《拉瑟勒斯》这篇传奇都存在密切关系,诗中描写了“圣河”后,立即提到远处一个女子的凄恻的歌声。麦尔维尔的小说《皮埃尔》以对这一相位的嘲弄仿作开始:主人公还在母亲的控制之下,但他却称其母亲为姐姐。在《仙后》的第六卷,尤其关于特里斯坦和帕斯托雷拉的那些故事中,包含着大量关于这个世界的形象。

第三相位便是上文已详加讨论的关于英雄探求的常见主题,故对此不必做更多评述了。传奇的第四相位相当于喜剧的第四相位,更为美好的社会在整个情节中已或多或少可以见到,而不是直到最后一刻才浮现。在传奇中,这一相位的中心主题在于维护天真无邪的世界之完整性,排除世故经验的干挠。因此,它常常采取道德讽喻的形式,如见于弥尔顿的《柯摩斯》、班扬的《圣战》及许多道德剧中,其中包括《不屈的城堡》。在《坎特伯雷故事》中,唯一的冲突是反对争执吵闹,以确保节日的欢乐气氛,这种简单得多的结构由于某种原因,似乎并不常见。

应加保护以确保其完整性的,可以是个人的躯体或社会的主体,抑或二者兼而有之。属于个人的方面,体现在《仙后》第

二卷中关于节制的讽喻中,卷二当然是承接卷一的^①,实际上是写一个更难的主题,即在完成第一次历险探求的重大使命后,如何确保英雄在这个世界中依然纯真无邪。古永是个象征节制的骑士,其主要对手为马蒙和极乐阁的主人艾克拉西娅。后二人代表着“美貌与金钱”,可是这两种本属颇起作用的善事却沦为一味追求的身外之物。稳健适度的思想本身便包含着善良,因为它以自我节制为前提,所以这种思想属于我们称作天真无邪的世界。放纵无度的思想则向经验世界中的外来事物寻求善事。稳健适度和纵欲无度都可说是自然的,但前者属于井然有序的自然,而后者则属于堕落的自然。柯摩斯之所以引诱那位贞洁女子,同样是基于对自然的意义缺乏明辨是非。传奇的这一相位的主要形象是一个受到围困的城堡,在斯宾塞笔下表现为阿尔玛宅第,作者是按照人体的结构描写它的。

这一相位的社会方面,在《仙后》第五卷中作了描述;其实它是一篇关于正义的传说,提到权力乃是正义的前提,二者的关系相当于克己寡欲之于节制。在这一卷中,我们从艾西斯^②和俄塞里斯的形象中,见到怪兽第四相位时已被贞洁的女子驯服并控制住了;这一形象在第一卷的一段情节中曾同乌娜一起出现过,乌娜便驯服过森林中的山羊神及一头狮子。这种怪兽在希腊神话中的原型,是雅典娜盾牌上画着的以蛇盘在头上当头

① 弗莱原注:其原型是当英雄凯旋归来后,要为神祇建一殿宇或为自己造一邸宅。参阅西奥多·H. 加斯特《狄士比斯》第163页。“美貌与金钱”一语引自《仙后》卷二之 xi。关于节制与克己的区别及自然界的二层次,见 A. S. P. 沃德豪斯:《〈仙后〉中的自然与天恩》(1949)。

② Isis, 古代埃及神话中的冥府之神 Osiris 之妻,头上长角,却是贤妻良母的典型。

发的女怪。天真和童贞不可战胜的主题密切关系到文学中的类似形象,例如《以赛亚书》中由一孩子牵着一些猛兽,《配力克里斯》中沦落于妓院的玛丽娜;这一主题到后来的虚构文学作品中还一再出现,往往讲女主人公迫使残暴成性的男主人公跪倒在她的石榴裙下。以嘲讽的口吻戏谑模仿这个主题,则构成了阿里斯托芬喜剧《吕西斯特拉忒》的基础。

传奇的第五个相位相当于喜剧的第五相位,也跟喜剧一样,是写由上而下以反思、田园诗般的方式对经验进行观照,其间自然的循环运动通常处于显要地位。传奇第五相位涉及的世界十分类似第二相位的世界,不同之处在于它的基调是沉思着从行动中隐退或回顾事过境迁的行动,而不是充满青春活力准备投入行动。和第二相位一样,这也是一个性爱的世界,不过它展现的经验是可以理解的而不是神秘的。莫里斯所写的多数传奇、霍桑的《福谷传奇》、《自由民的故事》^①中那种成熟的纯真智慧,以及《仙后》第三卷中大多数的形象,都描写了这一世界。在《仙后》和莎士比亚晚期的传奇剧尤其是《配力克里斯》,甚至是《暴风雨》中,都存在一种按道德对人物区分等级的倾向。在不妨称作对性爱模仿的不同等级中,真正的情人排在顶端,依次而下是形形色色的艳情和色欲,直到最底下的性反常和性堕落(如斯宾塞笔下的阿根特和奥利芬特、《配力克里斯》中的安提奥克斯及其女儿)。对人物进行这样的排列是与这一相位中所持的超脱和沉思的社会观相吻合的。

第六个相位,或曰“沉思”相位,是传奇最后一个相位,正如在喜剧中也属最后一个相位一样。在喜剧中,这一相位将剧中

^① 乔叟《坎特伯雷故事》中的一则。

的社会或群体分成若干小的单元或个人；在传奇中，这相位标志着由主动的冒险已最终转移到对冒险的沉思。这一相位的中心形象，也属叶芝所喜用的，是隐居于塔楼、潜心研究秘术和魔法的孤单老人。就一个更为通俗的社会层次而言，这一相位还包括不妨称作消闲遣兴的虚构作品，即指可供仰卧在壁炉旁的床榻或沙发上，或者在一般暖和、舒适地方阅读的传奇作品。这个相位的特征之一，在于讲一些以“据说……”开头的故事，通常是一小群情趣相投的人围坐在一块，然后由其中一人讲述真正的故事。在《拧紧螺丝》^①一书中，一大帮人正坐在乡间的一幢房屋里讲鬼怪故事；接着有些人离开了，剩下为数不多但更亲密的人围坐成一圈，聆听着故事的要害部分，开头时有一伙外行的人离去，这是完全符合这一相位的精神和传统的。这些技巧的效果，在于使人能在一种无拘无束、促人沉思的气氛中讲述，这对我们是一种娱乐，而不像直接观看悲剧时那样感到它咄咄逼人。

属于这一类按轮流安排讲述的故事集的，有《十日谈》。莫里斯的《人间天堂》是这一相位的十分典型的例子：在这些故事中，一些属于古希腊和北欧文化的重要的原型神话被拟人化为一群老汉，他们在中世纪时抛弃尘世，拒不受封为国王或神祇，而现在便聚集在已不再灵验的梦一般的土地上，彼此讲述着神话。在这里，孤单的老人、一伙挚友及来自传闻的故事等等主题，都是互相关联的。按照春夏秋冬的顺序安排故事，也是与大自然循环的象征存在联系的。另一部十分集中反映这一相位的作品是弗吉尼亚·沃尔夫的《幕间》，写的是一群人的眼前正在

^① 亨利·詹姆士 1898 年出版的小说。

演出一出反映英国生活史的戏。作者所构思的历史,不仅仅是个过程,而且也是个循环周期,到观众时是其终了,但正如其最后一页所言,观众又是这一周期的开始。

从瓦格纳的《尼伯龙根的指环》到科幻小说,我们发现运用原型洪水日趋于普及。这一原型通常采取的形式,是写一次宇宙间的灾难摧毁了整个虚构的社会,幸存的少数人在某个蔽身之处重建新的生活。这种主题与两耳不闻尘世事的少数悠闲之徒的主题之间,明显存在着亲缘关系;它使我们重又回到神秘的幼婴漂泊于大海之上的形象。

诗歌象征体系中有一个重要细节还有待我们探讨一番。这便是,如何用象征去表现尚未移位的神谕世界与循环的自然世界双双契合的一点,这个点我们建议称为“顿悟”(epiphany)。顿悟最常见的背景是山巅、海岛、塔楼、灯塔及梯子或台阶等等。民间故事和神话中,关于最初天(或太阳)与地连成一体的传说比比皆是,例如,向天空射去一枝又一枝的箭,排成通天的梯子,又如拴住天地的绳子被一只淘气的小鸟啄成两段,等等。这类故事通常十分近似《圣经》中关于人类堕落的故事^①,流传至今的便有杰克的豆秆^②、拉彭泽尔的头发的^③,甚至叫做印度绳的把

① 弗莱原注:参阅《阿坡洛多勒斯藏书目录》,弗雷泽编,洛布古典丛书,1921;詹姆士·弗雷泽爵士:《旧约全书中的民间传说》卷一(1918);利奥·弗罗本涅斯:《人类的童年》,A. H. 基恩英译本,1909。

② 西方幼儿故事,讲杰克用母亲的奶牛换回一把豆子,豆子长出的秆高到通天,杰克爬上天去窃取魔堡中的财宝。

③ Rapunzel,神话中的女郎,她从塔顶上抛下金发,叫情人上去营救她。

戏^①的一则到处流传的奇异的民间传说。神谕世界与自然之间彼此相通,其象征便是从太阳中喷泻下金火,如见于达奈伊^②的神话故事,并见于人类的反应,即在祭坛上点燃了火。爱伦·坡短篇小说中的金甲虫^③(它令我们想起埃及的圣甲虫是太阳的象征)穿在绳子的一端,吊到树洞中一个骷髅的眼窝中,甲虫便落在一堆埋藏的财宝上面^④——此处所用的原型与我们所探讨的形象组合尤其炼丹术中的形象存在密切联系。

《圣经》中提到雅各的梯子,这与弥尔顿在《失乐园》中所描绘的宇宙结构十分相似,后者设想宇宙呈球形,顶端有一孔,是从苍天上悬垂下来的。在《圣经》中,有好几处描写到耶稣在山巅显灵,其中耶稣改变形象最值得注意:从毗斯迦山^⑤眺望到的景象,走到荒野道路的尽头时摩西瞥见远处的迦南乐土,这与原先的预示是符合的。只要诗人们接受托勒密的宇宙观,那么供基督显灵的十分自然的场所必定便在月光下的山巅,因为月亮是最低的天体。但丁描写的炼狱其实是一座大山,有羊肠小道盘旋而上,到了山巅便进入伊甸乐园,梦游者渐渐恢复失去的天真,洗净身上的原罪。正是到了此时,《炼狱》篇最后几篇诗章才实现奇妙的显灵和顿悟。而且,人们也感觉到自己置身于上

① 据说 1850—1900 年间印度表演的一种把戏。由一托钵僧将神绳抛向空中后,绳子直挺挺垂挂下来,充当其助手的男童便攀绳而上,并消失在顶端。

② Danae, 希腊神话中珀修斯的母亲。

③ 《金甲虫》是爱伦·坡 1843 年发表的小说。

④ 弗莱原注:我举这个例子,不见得会取悦于那派动辄喊“又是那一套!”的批评家。但我还是引用了,因为它阐明如下原理:在民间流行的故事中,合乎逻辑的结构都涉及将一些原型联系起来的问题。从是否可信这一不相干的观点看,用金甲虫去发现财宝是毫无必要的,在对话中以它作为理由也是站不脚的。

⑤ Pisgah, 摩西从此山眺望到上帝赐给希伯来人的迦南地方。

方的神谕世界与下方的自然循环世界之间,因为一切作物的种子都是从伊甸园中撒回到我们这个世界,人类的生活才赖以延续下去。

在《仙后》第一卷中也展现一座毗斯迦山,当时圣乔治正攀登到沉思的山巅,眺望到远处那座天堂城市。既然他必须杀死的恶龙象征着堕落的世界,那么其讽喻故事中就会有一层面来表明,恶龙便是指阻碍他本人达到远方那座天城的距离。阿里奥斯托的作品中,也有一段对应的情节,更清楚地表明山巅与月亮的联系。但是,最充分探讨这一主题的,应推斯宾塞的一部题为《变幻诗章》的出色的玄妙喜剧,其中存在与转变、主神宙斯与“无常”女神、秩序与变化之间的矛盾都是在月亮上获得解决的。“无常”的证据包括自然界的种种循环运动,可是这一证据偏偏背叛她,因为循环运动原来是大自然秩序的一条原理,并非仅仅是发生了一些变化。在斯宾塞的这首长诗中,日月星辰与神谕世界之间的关系,并不像但丁在《天国》篇中(至少作为一种诗歌程式)那样比拟作同一的东西,而仅仅是相似:日月星辰都还处在自然之中,只有到了长诗的最后一节才出现真正的神谕世界。

这种不同层面的差别还向我们提示:显灵或顿悟的地点还可能有一些类似的形式。例如,在爱情中,它可以表现为两性交欢的场所,这时毫无神谕的景象可言,有的仅是达到肉体经验的顶峰的感觉。斯宾塞作品中把显灵或顿悟点的这一自然形式称作“阿多尼斯乐园”。它以同样的名称,出现在济慈的《恩底弥翁》中;在雪莱的诗作《伊斯兰的叛变》收尾处,情人双双进入的也是这个世界。阿多尼斯乐园跟但丁作品中的伊甸园一样,也是贮藏着种子的地方,任何受到大自然循环秩序支配的东西,在

死亡时便进入其中,而新生则是从那里萌芽的。弥尔顿早年的一些诗作,如《变幻诗章》,充满着强烈的意识,把由神祇规定其秩序的自然,也即荡漾着天籁的自然,与作为堕落的,基本上是混沌一片的自然区别开来。在《柯摩斯》一剧中,前一种自然表现为阿多尼斯乐园,随从的精灵由此处下凡去关注那位贞洁的女子。若按现代意义讲,那么这一原型的中心形象维纳斯注视着阿多尼斯,就性爱方面而言,便类似于教会环境中的圣母玛利亚和耶稣基督了。

弥尔顿在《复乐园》中又写到毗斯迦山的主题,运用了《圣经》预示论的基本原理,即认为基督一生中的事件仅是重复以色列人历史上的事件。以色列人前往埃及,约瑟大煞埃及的威风,以色列随后撤出埃及,逃脱了一场对无辜者的屠杀,依靠红海天堑才甩掉埃及大军的追击,以色列人分为十二支系,在荒野中辗转流浪达四十年之久,在西奈山上接受十诫,盘旋在旗杆上的一条铜蛇救了他们,他们渡过约旦河,最后在“异教徒称其为耶稣的约书亚”率领下进入了迦南乐土。耶稣在幼时由约瑟带到埃及去,在屠杀无辜时逃离,他受洗礼并被人们尊为救世主,收下了十二使徒,在山上讲经布道,殉难于十字架以拯救人类,从而和真正的约书亚一样,也征服了迦南地方。在弥尔顿笔下,撒旦的引诱相当于摩西在毗斯迦山所见的景象,只是目光注视着相反的方向。这标志着耶稣在尚未积极拯救世界以前,是遵守戒律达到了极点的;而一系列的引诱把世界、众生及魔鬼合并成撒旦这样一个单一的形式。这里,显灵的地点表现为塔楼的尖端,撒旦由塔尖坠落下来,而耶稣却稳坐在上面。撒旦的坠落告诉我们,显灵的地点又是命运之轮的顶端,悲剧的主人公正是从那个命运的顶端坠落下来的。《圣经》中关于通天塔的故事,

便是对显灵地点的一番嘲讽。

托勒密的宇宙最后终于消失了,但显灵或顿悟的地点并未消失,只是在更为晚近的文学中,颇有讽刺意味地把它颠倒了过来,或使它迎合对可信性的更高要求。意识到这一点后,我们就可在易卜生的《当我们死而复醒》一剧最后关于山巅的场景和弗吉尼亚·沃尔夫《到灯塔去》一剧的主要形象中依然发现这一原型。到了叶芝和艾略特晚年的诗歌中,这一原型变成了一种起到整合作用的主要形象。像《塔楼》、《盘旋的楼梯》等标题足以说明这原型对叶芝说来是何等重要;至于关于月亮的象征和神谕的形象,则始终贯穿于《塔楼》及《驶向拜占廷》二诗之中。在艾略特的作品中,原型体现为《荒原》火诫一章中所燃起的火焰,它与以水为象征的大自然循环形成对比;还反映在《空心人》一诗中的“多花瓣的玫瑰”。《圣灰星期三》一诗又使我们回到炼狱的盘旋阶梯;而《小吉丁》则令我们想起燃烧的玫瑰,诗中用圣灵降临节的火舌象征着火由上而降,又用赫克勒斯自焚的柴堆和“火衫”象征火由下向上升起。

秋季的叙事结构:悲剧

照例又应归功于亚里士多德,悲剧的理论才比其它三种叙事结构要完满得多;鉴于其基础已更为熟悉,我们对它便可简要述之。倘若没有悲剧,那么我们就有理由把一切虚构的文学都解释成抒发感情的维系,不管这种感情属于愿望的满足,还是厌恶反感;可是虚构的悲剧可以说是确保了文学经验中一种不偏不倚的品位。主要是通过古代希腊文化中的悲剧,关于人物必须具备真实、自然的基础之意识才进入文学领域。在传奇中,人

物基本上都是梦幻中的人物；到了讽刺作品中，人物趋向于漫画化；而到喜剧中，为满足大团圆收场的需要，常常扭曲人物的行动。在纯正的悲剧中，主要人物都是被从梦幻中解放出来，这种解放同时又是一种局限，因为还存在着自然的秩序。无论一部悲剧中点缀了多少鬼魂、凶兆、女巫或占卜，我们还很明白，悲剧的主角不可能仅靠擦一下神灯，或召来一名魔仆，而使自己摆脱困境的。

和喜剧一样，悲剧也是通过戏剧才能获得最透彻、最便捷的研究，然而悲剧并不局限于戏剧，也不限于以灾祸告终的情节。有些戏剧虽通常为人们叫做悲剧或被列为悲剧，却在一片宁静中收场，如《辛白林》；甚至十分欢乐地结束，如《阿尔刻斯蒂斯》^①或拉辛的《爱丝苔尔》；或者以一种很难界定的模棱两可的情调结尾，如《斐罗克忒提斯》^②。另一方面，尽管一种显著的阴郁情调构成悲剧整体结构的一部分，但是，集中表现情调并不能强化悲剧的效果，否则《泰特斯·安德洛尼克斯》满可列为莎士比亚最为有力的悲剧了。正如亚里士多德所指出的，悲剧效果的源泉必须到悲剧的叙事结构或情节结构中去寻找。

喜剧通常描写社会中一个群体，而悲剧则更集中写一个人物，这种说法在文学批评中已属老生常谈。本书第一篇论文中已列举理由，说明为什么典型的悲剧主人公是介于神祇与“十足的凡人”之间。即使垂死的神祇，其情况也复如此：普罗米修斯由于是神，故不可能死去，但是他为了同情“垂死的神”（brotoi）或“临终的凡人”而备受苦难，而且其受苦受难也略微带点

① 欧里庇得斯公元前 438 年的悲剧。

② 索福克勒斯公元前 409 前的悲剧。

神性。悲剧主人公若与你我相比虽堪称十分伟大,但尚应考虑其它因素,即在他们身上存在某些与观众截然相反的东西,他们若与观众相比便显得颇为渺小。这里所说的其它因素,可以是上帝、神祇、厄运、事故、幸运、宿命、境遇,或它们的结合,但不管是什么,悲剧主人公总是处在我们与这些因素中间的地位。

悲剧主人公的独特之处,在于他身处命运之轮的顶端,介乎大地上的人类社会与天堂中的更美好的境界之间。普罗米修斯、亚当和基督都活动在天与地之间,即处于自由的极乐世界与受束缚的人寰尘世之间。悲剧主人公们高踞人类境界的峰巅,必然会变成周围闪电的导体,大树要比草丛更易遭受雷电的袭击。诚然,导体既可成为雷神的牺牲品,同样也会成为它的工具:弥尔顿笔下的力士参孙与非力士人的殿堂同归于尽;哈姆莱特自己虽倒下,却几乎摧毁了丹麦王朝。悲剧主人公身上顽强地存在着一种尼采所说的令人刮目相看的山巅清风般的气度,他们的思想并不比他们的行动更为我们所理解,尽管他们会像浮士德那样,因为具有丰富思想而被投入牢狱。无论悲剧主人公多么善辩或和蔼近人,他们背后总是隐伏着一种无法理解的局限性。即使凶险的主人公,如帖木儿^①、麦克白、克勒翁^②,也都具有局限性;我们不禁想起,有人宁愿替邪恶或残忍的主子效忠丧命,也不甘心为哈腰搭讪、笑容可掬的人死去;最能招来忠实信徒的人,最会摆出一种架势,仿佛他们并不需要别人效忠。悲剧的主人公,从温文尔雅的哈姆莱特到阴森残暴的埃阿

① 帖木儿(1336—1405),中亚游牧部落首领,称汗后建都撒马尔罕,多次征战中亚、近东及俄罗斯。英国作家C.马洛写有同名悲剧。

② 希腊神话中人物,判处俄狄浦斯王的女儿死刑,并篡夺俄狄浦斯的王位。

斯^①，都陷于某种共同的神秘信念之中，这种信念既是他们力量的源泉，也是导致其厄运的根由；若不通过他们，我们是无法理解这种神秘信念的。若用使叶芝感到入迷的话来说，悲剧主人公是把自己的“生计”都交给仆人们去安排的；悲剧的核心在于主人公之陷于孤立，而不是在于歹徒的出卖，即使当他本人参与恶行（这种情况并不罕见），也不例外。

至于超越的情况，虽然其名称变化不定，但其表现的形式却是相当固定的。无论在古希腊、基督教或其它背景下，悲剧似乎总要导向对现实已存的和必然的规律的顿悟。历史上悲剧艺术的两次飞跃发展，即在公元前五世纪的雅典和十七世纪的欧洲，恰好与爱奥尼亚和文艺复兴时科学的兴起同时出现^②，这决非偶然之事。若用这样的世界观来观察，那么自然便是一个不以人们意志为转移的过程，人类只能尽其所能去理解它的法则，而人类与自然法则之间这种直接的关系始终处于最显著地位。在希腊悲剧中，命运比神祇更为强大的意识实际上表明，神祇之所以存在，主要是为了确认自然秩序的存在；即使有人（或神）真正掌握否决自然法则的权力，他十之八九也不愿行使这种否决权。在基督教中，耶稣的行为与上帝的难以捉摸的旨意之间的关系大致也如此。同样，我们说莎士比亚作品中的悲剧过程十分自然，是仅仅指这种过程发生了，至于悲剧的原因，如何解释，或个中种种关系，都一概不必考虑。人物虽可探索，但是究竟哪些神祇在儿戏般地草菅我们的性命，或者哪个神灵在安排我们的下场，悲剧的情节是容不得我们提出这些问题的，批评界通常

① Ajax，索福克勒斯同名悲剧的主人公。

② 弗莱原注：参阅 A. N. 怀特赫德的《科学与近代世界》（1925）一书第一章。

总是将这一点归因于莎士比亚个人的性格。

就其最基本的形式而言,这种关于自然法则(dike)的观念是通过复仇(lex talionis)表现出来的。主人公激起别人的仇恨,或继承原已存在的敌对局面,这时来自复仇者的反戈一击便构成主人公的灾难。复仇悲剧是一种简单的悲剧结构,它像大多数简单结构一样,可以是非常强有力的,即使最复杂的悲剧也经常以它作为中心主题。在这种结构中,最初激起仇恨的行为,构成一种彼此对立或抗衡的运动,而这一运动的完成,便解决了悲剧的冲突。这类情况已属司空见惯,因此我们几乎可概括说,悲剧的整个叙事结构是双向的,这与喜剧由三部分构成的纵情狂欢式运动形成鲜明对照。

但是,我们发现悲剧中一种十分频繁运用的技巧,即令复仇来自另一世界,通过神祇、鬼魂或占卜来实现。这种技巧把关于自然及其法则的观念扩展到超越可察见、可触知的范围之外。但这样做并不超越观念本身,因为它仍然属于悲剧情节所展现的自然法则。这里,我们见到悲剧主人公在搅乱自然界的平衡,因为他把自然设想成一种扩及可见的和不可见的两个王国的秩序,这种平衡本身迟早必须矫正。这种平衡的矫正便是古希腊人所说的“天谴”^①:其方式和手段可以是人进行的报仇、鬼魂的复仇、神祇的报应、神灵主持正义、飞来的横祸、难逃的劫数,或事件的必然后果等等,但最根本的一条是“天谴”临头了,它不以人的主观意志为转移,而且正如《俄狄浦斯王》一剧所说明

① 弗莱在《文学手册》中解释:Nemesis 本系希腊复仇女神,“正义的愤怒”的拟人化。她追逐并惩罚激怒神祇的人,后来此词引申为任何主宰命运及执行正义报应的人。

的,它与当事人动机的性质毫不相干。在《奥瑞斯提亚》^①中,通过一系列的复仇行为,最终为我们揭示自然法则,这是一种宇宙契约,它包括道德戒律在内,是由智慧女神代表众神祇核准的。这里,也像基督教中摩西十诫中的追究罪责一样,“天谴”(或曰因果报应)不是取消而是实现了:它已从由复仇三女神(Furies)所代表的那种强制或任性地恢复秩序的意识发展到由雅典娜所解释的合乎理性的秩序。雅典娜的出现虽未把《奥瑞斯提亚》变成一部喜剧,却使悲剧的构思显得清晰了。

人们经常用以解释悲剧的有两种概括办法。两种办法虽非绝对完善,却颇为不错;由于二者互相矛盾,故它们必定代表着两种十分绝对或具局限性的悲剧观。一种理论认为,一切悲剧都表现了外来命运的无限威力。诚然,绝大多数的悲剧给我们留下的印象确是自然的力量至高无上,而人类的努力极其有限。可是,把悲剧归结为宿命论,这无异是混淆了悲剧的条件与悲剧的过程:在悲剧中,通常只有当悲剧过程展开后,命运对主人公说来才变成表面化。在希腊语中,有“阿南克”^②等两个词在其通常的也即悲剧之前的形式中,是指生活中内在的摇摆不定的条件。只有当这种生活中的条件遭到破坏后,命运才作为表面化的或相反的必然后果出现,就如同公正^③是诚实的人的内在条件,又是罪犯的表面化的敌手一样。荷马写到宙斯把伊吉斯

① *Oresteia*, 埃斯库罗斯的悲剧三部曲,写阿伽门农从特洛伊凯旋归来,被有外遇的妻子所杀,儿子奥瑞斯提亚后来弑母为亡父报仇。

② 一词为 *moira*, 意为“定数”;另一词 *Ananke* 则是“难逃的劫数”的拟人化。

③ *Justice*, 又作审判、司法解,适用于罪犯。

托斯^①说成是处在“超越命运”^②的地方,荷马这一意味深长的用语深刻地阐明了悲剧的理论。

将悲剧归纳为一种宿命论,不足以区别悲剧与讽刺,何况意味深长的是,我们只谈起有命运的讽刺,而无讽刺的悲剧。讽刺作品不需要有出类拔萃的中心人物:一般说来,当我们仅仅着眼于讽刺时,那么主人公越是污秽,讽刺便越是尖锐。正是添加上英雄主义后,才赋予悲剧以光彩夺目、令人振奋的特征。悲剧的主人公通常都是非凡的,满可掌握非凡时运(往往如神仙般的佳境)的,而且这种原先的壮丽景象任何时候也不会从悲剧中彻底消失。悲剧大处落墨,正需要最伟大的诗人才能发现的崇高措辞;尽管悲剧通常以一场灾难收场,但是弥补它的,却是原先那种意义同样重大的超凡脱俗,那个失去的天堂。

另一种理论是这样归纳悲剧的,即认为促成悲剧过程的行为首先必须是违反人世或神祇的道德规范的;简言之,亚里士多德所说的“缺陷”(hamartia)与罪孽或过错之间必定存在本质的联系。的确,绝大多数的悲剧主人公都狂妄自大,性格上暴躁、偏执,或思想上好高骛远,这一切会促使他们垮台,从道义上这是完全可以理解的。这种狂妄自大往往成为灾难的催化剂,正如同在喜剧中,美满结局的原因通常是一名奴仆或乔装得卑微的女主人公的一次谦让的行动。在亚里士多德的著作中,悲剧主人公的缺陷与亚氏关于“自由选择目的”(proairesis)的伦理观念存在联系,亚氏当然倾向于认为悲剧从道义上又几乎从客

① 阿伽门农的表弟,占其妻又篡其位,当阿伽门农从特洛伊班师归来,又被自己的妻子刺死。

② Hyper moron, 希腊文。

观上讲,都是可以理解的。但是,正如笔者已指出的,对亚里士多德的悲剧观说来至为重要的“净化”观念,与其将悲剧归结为道德问题,是彼此矛盾的。怜悯和恐惧都是基于道德的反应,二者虽与悲剧情景有关,但并不依附于悲剧情景。莎士比亚特别喜欢在其主人公的左右两侧都安上道德的避雷针,以便把怜悯和恐惧的感觉转移开;笔者曾提到,奥瑟罗的两侧有伊阿古和苔丝狄蒙娜,哈姆莱特的两侧分别为克劳狄斯和奥菲莉娅,李尔王的左右是他的几个女儿,甚至麦克白的两旁也有麦克白夫人和邓肯。在这几部悲剧中,都包含着一种深奥、神秘的意义,上述那种从道义上可以理解的过程,仅构成这种意义的一部分。主人公的行动在一架比他自己的生活甚至社会更大的机器上打开了一个电闸。

一切认为从道德上可对悲剧解释清楚的理论,迟早都会陷入这样一个难题:悲剧中那些无辜的受难者(我是指如诗歌中描绘的那样无辜),如伊斐格涅亚^①、考狄利娅、柏拉图《申辩篇》中的苏格拉底、殉难于十字架的基督等等,难道不也是悲剧人物吗?要提出这些人物身上存在什么重大的道德缺陷,是难以令人置信的。考狄利娅决不拍父亲的马屁,从而显示出一种高尚的精神,也许还带有一点固执,可是结果她被吊死了。席勒笔下的圣女贞德一度曾对一个英国士兵怀有柔情,结果她还是被活活烧死了;或者说,如果他为了顾全自己道德理论的体面,那么他会把这些事实全都删去。这样,实际是在偏离悲剧而接近某

^① 欧里庇得斯的悲剧《伊斐格涅亚在陶里斯》的女主人公,被无辜送上祭坛而死。

种荒唐的警世故事,如皮普钦夫人^①的小孩因提了几个忌讳的问题而被公牛用角抵死。总之,悲剧似乎在回避道德责任与无情命运之间的矛盾,正如它也回避善与恶的矛盾一样。

弥尔顿在《失乐园》第三卷中写到上帝曾表白,他已使人类“足以站立起来,尽管给予他们堕落的自由”。上帝知道亚当会堕落的,但并未迫使他堕落,正是根据这一点,他才否认对此负任何法律责任。这番表白太糟糕了,不过如弥尔顿想要不遭到驳斥,这样向上帝身上一推还是对头的。思想与行动是分不开的:倘使上帝有先见之明,他必定会在创造亚当的一刻就料到,他所创造的人会堕落。尽管如此,这段话还是令人难忘,发人深思的。因为弥尔顿在写《失乐园》时,并非仅仅想再创作一部悲剧,而是力图阐明他本人所坚信的悲剧的原型神话。因此,这段话实际上是为存在的投影提供了又一个例子:构成弥尔顿笔下上帝对亚当之关系的真正基础的,正是这位悲剧诗人对自己主人公的关系。这位写悲剧的诗人知道其主人公将陷于一种悲剧的处境中,但是他想方设法避免人们的误会,认为他全然为了自己的目的而摆弄剧情。他向我们展现主人公,正如上帝向众天使展现亚当一样。如果主人公没有足够力量站立起来,那么剧本的模式就纯属讽刺了;若是他没有堕落的自由,那么其模式又纯属传奇式,也即只要故事是讲一名不可战胜的英雄,那么任何对手都必定会成为他的手下败将。且说大多数悲剧理论都是奉某一部杰出悲剧为规范的:例如,亚里士多德的理论主要以《俄狄浦斯王》为基础;黑格尔的悲剧论则以《安提戈涅》为基础。弥尔顿由于在亚当的故事中发现了人类悲剧的原型,所以他理

^① 狄更斯小说《董贝父子》(1848)中的孤儿院老板。

所当然是承袭整个犹太—基督教的文化传统的；也许从亚当故事中所获得的证据在文学批评中比在某些主题中更为走运，那些主题出于无奈，不得不承认亚当的存在是确凿无疑的事实，或至少是合乎情理的虚构。乔叟笔下的僧士是个大事不糊涂的人，他从露西弗^①和亚当开始来讲自己的故事，因此，我们也按他的办法来讲，不失为上策。

亚当堪称是生活在人间英雄的处境中：他高踞于命运之轮的顶端。神祇的佳境他几乎唾手可得。他丧失这种鸿运的经过，在有些人看来是道德责任问题，在另一些人看来则出于命运的恶意捉弄。亚当的作为，无非是用无限自由的鸿运换取一场厄运，这厄运完全是咎由自取，由交换的行动造成的，就像一个人下定决心从山崖跳下去后，万有引力便如难逃的劫数一样结束了他短暂的生命。弥尔顿把亚当这一交换本身描写成自由选择（*proairesis*）的行动，即运用自由去丧失自由。就像喜剧是经常确立一套随心所欲的法律，然后安排剧情去破坏或逃避它那样，悲剧则把主题颠倒过来，把相对自由的生活逐渐压缩成一种受因果律支配的过程。当麦克白认定篡位是上策、哈姆莱特决心要复仇、李尔王感到退位才明智后，都发生了这种情况。在悲剧结尾时出现的“发现”或“识别”（*anagnorisis*），并不仅仅指主人公知道了自己遭到什么不幸——《俄狄浦斯王》虽享有悲剧典范的盛名，但在这方面却属一种特殊情况——而是还认识到他已为自己一手限定了不可更改的生活道路，并且私下还比较一下全然由他自己放弃的本可创造的美满生活。弥尔顿描写魔

① 西方一种说法是，Lucifer 本是天国神灵，因无比傲慢而被逐出天国堕入地狱，才叫撒旦。

鬼堕落的诗行“哦,这里与他们堕落前的处境何等不同”,其实相当于维吉尔所说“他已变得多么不同!”^①和以赛亚的话“哦,晨之子露西弗,你竟然从天堂堕落下来了”,却把古典的悲剧原型与基督教的悲剧原型结合为一了——因为毋庸赘述,撒旦跟亚当一样,从前也有过一番荣耀的。不过弥尔顿把这景象写得十分完美:在写到亚当由命运之轮的顶端坠落到生死轮回的世间时,弥尔顿又添上一笔,即写基督站在殿宇的顶端,纵使撒旦百般催他落下来,他仍毫不动摇地屹立着。

亚当一堕落,便开始过由他自己一手造成的生活,也即服从我们所说的自然秩序。因此,跟其它任何悲剧一样,亚当的悲剧也只能在自然法则的体现中获得解决。他进入的世界中,存在本身便是悲剧,这种存在不是靠有目的或无意识的行动所能改变的。只要想生存,就会扰乱自然的平衡。每一个自然人都是黑格尔哲学的一个命题,并意味着一种反作用:每个新生命的诞生都引起复仇死神的一次回报。这件事本身便具有讽刺意味,如今我们称之为“恐惧”(Angst),再加上意识到从前美好的命运业已丧失,这样就构成了悲剧。所以,亚里士多德所说的“缺陷”(hamartia),是一种生存的条件,而不是变成如此的原因:弥尔顿之所以把自己将信将疑的事往上帝身上一推,是因为他急于要为上帝开脱,使他不致牵累到一系列无法预卜的原因中去。悲剧主人公的一边是获得自由的机会,另一边是必须丧失自由的结局。弥尔顿用拉斐尔和米迦勒的话分别说明了亚当处境的两边。甚至无辜的主人公或殉难者,也会陷入这种境遇:在殉难

^① Quantum mutatus ab illo,拉丁文。

于十字架的故事中,基督在客西马尼园子的祷告便出现这种情况^①。悲剧似乎总会进展到关键的一瞬间(Augenblick),从那里,一条路本可通往佳境,另一条路通向厄运,两条路都一清二楚。这是指观众看得一清二楚:主人公本人则由于傲慢自负而看不清,因为此刻关键的瞬间对他说来是一片模糊,正是从这时起,命运之轮开始其不可逆转的向下滚动。

世人对亚当的处境抱有一种看法,即认为时间是从人类堕落时开始的,在基督教传统中,这种看法至少可追溯到圣·奥古斯丁的时候;这一看法还认为,由自由的境界堕落到自然循环之中,才促使我们所说的时间开始运转。在其它悲剧中,我们也可察觉到一种关于“天谴”这种报应深深隐伏在时间的运转之中的观念,不论是由于在人间事务中错过了机遇,或认识到时代完全脱了节,或意识到时间在吞噬着生命,曾几何时便令主人公陷入地狱的大门,这时,本来仅属可能的事永远化为严酷的现实,或像麦克白在最终的恐怖时刻所感受到的那样,简直就如同钟表的滴答声,一声接一声地逼近。在喜剧中,时间则起到不断挽回僵局的作用:它揭示并展现导致圆满结局的重要步骤。莎士比亚的《冬天的故事》取材于格林的《潘多斯托》^②,后者的副标题为《时间的胜利》,它很足以说明莎士比亚剧情的性质,因为该剧中,时间是以解释员的面貌出现的^③。但是在悲剧中,所谓“识别”(cognitio)通常是指意识到时间中存在一种无法躲避的因果关系,对这种因果关系的不祥预感和无可奈何的意料是基

① 基督与众门徒在该园子进行最后的晚餐,基督在祷告中提到自己将遭到罪人出卖,果然,圣餐未告终,犹太便领兵丁来捉拿他了。

② Robert Greene 1588 年出版的传奇作品。

③ 见《冬天的故事》第四幕的引子。

于轮回报复的信仰的。

与悲剧不同,讽刺作品中的时间的轮子把行动圈了起来,使人们丝毫感觉不到这行动原先还与超时间的世界存在过联系。在《圣经》中,亚当堕落的悲剧立刻继之以历史的复现,也即以以色列人沦为埃及人的奴隶,这可以说是对亚当堕落的具有讽刺意味的确证。在人们接受乔弗里^①关于英国历史的说法的时期,他们都把特洛伊的陷落视为与英国历史相对应的事件;导致特洛伊陷落的,是由于迷信一只苹果的魔力^②,即使这样的事,也可在英国历史上找到类似的事例。莎士比亚的最具有讽刺意味的剧作《特洛伊罗斯与克瑞西达》借尤利西斯之口道出了人间的智慧之言,十分雄辩地阐明了悲剧性讽刺观察堕落世界的两个主要范畴:一是时间,二是生命之链中的等级。尼采笔下的人物查拉图拉关于悲剧时间观的非凡论述^③,把英雄之接受轮回报复变成了啼笑皆非地接受一种相同现象一再重现的宇宙观,这正标志着讽刺时代所产生的影响。

凡是习惯于从原型角度思考文学的人,都会发现悲剧乃是对牺牲的模仿。悲剧是一种矛盾的结合:一方面是正义的恐惧

① Geoffrey of Monmouth(1100? —1154?),英国编年史家。

② 希腊神话中的倾轧女神爱丽丝将一金苹果扔在桌上,声称是送给最美丽的女人的。帕里斯作为评判,将苹果给了维纳斯,因维纳斯曾答应为他夺取色佳天下的海伦,从而引起特洛伊战争。

③ 弗莱原注:参阅《查拉图拉如是说》一书卷三之57。查拉图拉正处在顿悟的一刻,循环的世界位于他的下方;由于他的观念主要是悲剧主人公的观念,所以他认为自然是向下沦为循环运动的。这一论证本身虽不令人信服,但能指出其存在的理由是十分充分的——这很类似弥尔顿笔下那天父所说的话,不过又提供一个颇有教益的类似例子。艾略特的《圣灰星期三》和叶芝的《自我与心灵的对话》虽从截然相反的观点描写同一原型,但二诗的结构却更清晰。

感(即主人公必定会堕落),另一方面则是对失误的怜悯感(主人公堕落,太令人惋惜了)。牺牲的两种成分同样构成一个矛盾体:一方面是圣餐式的共享,即由一群人分食一个英雄或神祇的肉体,使大家感到与该躯体合而为一,同时又是该躯体。另一方面,是一种向上帝的赎罪感,即尽管通过圣餐沟通了感情,但该躯体实际上仍然属于另一种更为巨大并可能充满着愤怒的力量。仪式上要比心理上存在更明显的类似悲剧的地方,因为展现噩梦或焦虑梦幻的是讽刺而不是悲剧。但是,鉴于文学批评家感到弗洛伊德的学说对于喜剧最富于启示性,而荣格的学说对传奇理论更具启示性,所以在探讨悲剧理论时,我们自然而然地把目光投向谋求权势的心理状态,一如阿德勒^①和尼采所论述的那样。这时,我们发现一种“狄俄尼索斯”式的咄咄逼人的意志因陶醉于自身无所不能的梦境之中,而冲击着“阿波罗”式的关于外界秩序不可动摇的观念。悲剧的主人公作为对祭仪的一种模仿,并非真的被别人杀死或分食,可是这类事件在艺术中依然不断出现,反映着一种关于死亡会使幸存者们结合成一个新的整体的观念。作为对梦幻的一种模仿,莫测高深的悲剧主人公就像骄傲而缄默的天鹅一样,到了死亡的关头忽变得慷慨陈词,而观众则像《忽必烈汗》中那个诗人一样,内心对主人公的歌声产生了共鸣。随着英雄的陨落,一个曾由他的巨人般的精神勾勒出来的更伟大的世界突然闪现了,可是人们仍然感到那个世界是神秘和遥远的。

我们认为,传奇、悲剧、讽刺和喜剧都是一个关于历险探求的整体神话的不同插曲,如果这一说法是正确的话,那么我们就

^① Alfred Adler(1870—1937),奥地利精神病学者。

会明白,为什么喜剧中能包含一种潜伏的悲剧。在神话中,主人公是个神祇,因而不是死去而是死而复生。在喜剧的净化心灵的作用背后有一种祭仪的定式,那便是继死亡而出现的复活,也即复活的主人公重又显灵了。阿里斯托芬在自己的喜剧中,经常叫主人公经历一次死亡祭仪,然后再把他写成一个复活的神,欢呼他是新的宙斯,或赋予他近似奥林匹斯山的胜利者那些神灵才能享受的荣耀。在新喜剧中,重新出现的人的躯体既是一名英雄,又是个社会的群体。埃斯库罗斯式的悲剧三部曲都近似森林之神的滑稽喜剧^①,这种戏剧据说与春天的节庆存在亲缘关系。基督教也把悲剧看作是神祇喜剧中的一段情节,因神祇喜剧是一种赎罪和复活的更大结构。把悲剧视为喜剧的前奏的观念,与任何明显属于基督教的东西几乎是分不开的。倘若作曲家本人和听众都不知道《圣·马太的激情》^②尚有言外之意,那么该作品最后的双重合唱是很难获得如此宁静的效果的。又若力士参孙不是复活的基督的一个原型,在适当时刻使人们联想起不死鸟,那么他的死亡也不会令人感到“一切激情耗尽,心情归于平静”的。

这个例子说明,神话为什么能够解释我们所熟悉的文学事实背后的结构原理;在这种情况下,这是指使一种阴郁的行动具有完美的结局,这极为容易,可是想颠倒这个顺序却几乎办不到。(当然,我们生来就不喜欢见到愉快的局面变成一场灾祸,但若诗人的创作是以坚实的结构为基础的,那么我们喜欢与否就无关紧要了。)甚至像莎士比亚这样无所不能的作家,也从未

① Satyr-play,古希腊的剧种,其合唱队都化装为森林之神的样子。

② 德国作曲家巴赫1729年谱写的一部出色的合唱曲。

这样写过。《李尔王》一剧的情节仿佛是朝着某种宁静发展的，可是突如其来地用考狄利娅遭到吊死的事件把它扭转到极度痛苦去了；这个结局使得英国剧院拒绝上演该剧达一百多年之久。但是，莎士比亚的悲剧中，没有一出给我们以印象，说是它被写成一部失败的喜剧了——《罗密欧与朱丽叶》多少令人想起这样的一种结构，但也仅限于此而已。因此，一部悲剧虽说当然可以包含一点喜剧的情节，但喜剧仅占片断的情节，构成一种从属的对照或穿插的情节罢了。

悲剧中人物的性格刻画很像是把喜剧人物的刻画颠倒过来。“报应”不管源自何处，它都体现为一种虽不露声色，却占据上风的自贬者（*eiron*），其形式很多，从愤怒的神祇到真话假说的俗夫，不一而足。在喜剧中，我们发现有三类这样的自贬者：一种是慈祥的人物，他隐退后又在剧情关键时刻重现；另一种是要弄机智的奴仆或搞邪门歪道的丑角；第三种便是男女主人公。在悲剧中，同样能发现这种隐退的胜利者，即主宰悲剧行动的神祇，如《埃阿斯》一剧中的雅典娜和《希波吕托斯》^①中的阿芙罗狄忒；在基督教文学中的例子，则有《失乐园》中的圣父。这种人物也可能仅是个鬼魂，像哈姆莱特瞥见的父亲；或者干脆非神非鬼，仅仅是一种无形的力量，因它施展出来才为人们所知，如帖木儿在理应死去的时刻来到时，死亡无声无息地把他抓走了。另一种常见的胜利者，是发生在剧情以前的一个事件，而悲剧本身仅是这一事件的后果，正如在复仇悲剧中所见到的那样。

① 欧里庇得斯一出早期的悲剧。

悲剧中也有类似耍鬼的丑角或机智的奴仆这样的人物,也即某些占卜或预言者,他们能预料必然降临的结果,或比主人公预见得更远一些,例如泰勒西阿斯^①。另一个更近似的例子是伊丽莎白时代戏剧中的马基雅维里^②式的坏蛋,这种人就像喜剧中习于邪门歪道的丑角一样,成为行动的方便的催化剂,因为他无需别人去诱发,自身便具有干坏事的启动机制。这种人又像喜剧中的坏心眼的丑角,在一定程度上是作者意图的谋士或传声筒,笔者此处是就悲剧的结局而言。韦勃斯特笔下的人物洛多维科说:“我已勾勒出这一幅夜间景象的画,这是我的杰作。”在《奥瑟罗》这部悲剧中,伊阿古控制着全剧的情节,几乎变成了相当于传奇中凶险的国王或邪恶的魔术师的人物。马基雅维里式的坏蛋与恶魔般的势力自然是十分接近的,他可能像墨菲斯托菲里斯^③那样是个真的魔鬼,但是他作为一手铸造灾祸的人所给予人们的恐惧感,使他近似献祭仪式上的祭司长。韦勃斯特笔下的勃索拉^④就具有这种歹徒的特征。《李尔王》中的爱德蒙便是一个马基雅维里式的坏蛋,爱德蒙与爱德伽形成截然不同的对照^⑤。爱德伽多次乔装打扮,令人迷惑不解,以不同的角色出现在盲人或疯子面前,又能在恰好吹起决斗的第三

① Teiresias, 希腊传说中的底比斯盲人,善于占卜,且有一帮门徒跟随向他学习技艺。

② N. Machiavelli(1469—1527),意大利政治家、史学家,主张为达到目的,可以不择手段施展权术。

③ 歌德悲剧《浮士德》中的魔鬼。

④ 悲剧《马尔菲公爵夫人》(1623)中的人物,曾为流放海上的囚奴,被安插在公爵夫人身旁监视,直到把夫人迫害致死,本人也遭报应。

⑤ 二人为同父异母兄弟,爱德蒙作恶多端,为篡夺李尔王王位下令将李尔及其幼女处死。爱德伽百般保护李尔及自己生父,在替人决斗时刺死了爱德蒙。

次号声时突然拔剑挺身而去,颇如同旧喜剧中骤然降临的灾难——这一切似乎在考验一种新技巧,一种悲剧的“美德”(如果我按类比可创造这个词的话),它在自然的秩序中相当于传奇中的守护天使或类似的随从人物。

诚然,悲剧的主人公通常都属于自欺欺人者(alazon),即是说,他们自欺欺人,或狂妄自大到了忘乎所以的地步。在许多悲剧中,这种人一开头几乎是位神灵,至少在其自己心目中如此,然后一种无情的辩证法起了作用,揭穿他神灵的伪装,使其露出凡人的真相。李尔王说:“人家曾对我说,我就是一切,这是谎话;我同样会发疟疾的。”悲剧的主人公通常都被赋予至高无上的权势,可是往往处于暴君的那种前途未卜的地位,即他们的统治全凭自己施展的权术,而不是纯属世袭或合法的君王(basileus),如邓肯^①那样。后一类人更为直接地反映了最初的君王观或王位继承权,而且往往沦为可怜牺牲品,例如理查二世^②,或者阿伽门农。至于父母,他们在悲剧中正如同在其它所有文学形式中一样,也扮演着正反不同的角色。

我们发现在喜剧中,“小丑”(bomolochos)这一名称不必仅限于闹剧中,而是可以扩展来包括那些滑稽人物,他们主要是取悦于观众的人,具有增强或集中喜剧情调的作用。悲剧中与之相对应的人物则是乞求者,这种人物通常都是女人,表现出全然是孤苦无助、一贫如洗的形象。这样的人是悲惨感人的,尽管其悲惨似乎比悲剧本身较为轻微、和缓一些,实际上却更令人畏惧。因为问题在于个人遭到一个群体的唾弃,这必然会激起

① 《麦克白》一剧中的苏格兰国王。

② 英国国王,1399年被推翻并废黜。

我们内心最强烈的恐惧——这种恐惧要大大超过与地狱中的相对说来还和气、好打交道的魔鬼相处时的恐惧。在苦苦哀求的人物身上,我们的怜悯和恐惧的心理被提到最强烈的地步;希腊悲剧的中心主题便是描写唾弃求助者会对一切有关的人们带来何等可怕的后果。呼吁营救的人物经常是受到杀害或强奸威胁的妇女,或者像《约翰王》一剧中王子亚瑟^①这样的儿童。《哈姆莱特》中奥菲莉娅的脆弱性格,表明她属于哀求者的类型。另一常见的情况是,这些哀求的人物都丧失了原先的高贵地位,而陷入具有悲剧结构的厄境之中:《失乐园》第十卷中亚当和夏娃的处境、特洛伊城陷落后当地妇女的遭遇,以及《科隆纳斯》^②一剧中俄狄浦斯的境遇等等都属这种情况。另一个同样集中于悲剧气氛但比较次要的人物则是使者,在希腊悲剧中,他通常是来报告灾祸的。在喜剧的最后一个场景中,作者一般都使全体人物同时登台,这时我们会发现其中有一个人是头一次露面,往往便是使者,带来为“识别”全剧所不可缺少的消息,如《皆大欢喜》中的贾奎斯·德·鲍埃和《终成眷属》中那名文雅的驯鹰人,他们都是喜剧中与悲剧的使者相对应的人物。

最后,在悲剧中,与喜剧中拒不参加欢庆的人物相呼应的人,可能是光明磊落的人,仅因为他是主人公的挚友,如《哈姆莱特》中的霍拉旭,不过经常却是对悲剧剧情的坦率的批评者,如《李尔王》中的肯特,或《安东尼与克莉奥佩特拉》中的爱诺巴勃斯。这样的人物是能够阻止或至少抵制悲剧向一场灾难发展

① 在这部莎士比亚的历史剧中,约翰王的侄儿亚瑟无辜地陷入朝廷的权力之争中:先是被俘虏,用烙铁灼瞎他的双眼,一场密谋准备将他杀死,秉性懦弱的亚瑟只知苦苦哀求,最后在逃出囚禁地时从墙上跳下来而摔死。

② 指索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯在科隆纳斯》。

的。在《失乐园》中,阿布迪尔对撒旦的悲剧说来也扮演了同样的角色。我们熟悉的人物卡珊德拉^①和泰勒西阿斯则把这一角色与占卜者角色合而为一了。当这类人物出现在没有合唱队的悲剧中时,我们通常称他们为合唱队式的人物,因为他们起到悲剧中合唱队的一种基本作用。在喜剧中,主人公的周围形成一个社会群体;在悲剧中,合唱队不管是多么公正,通常都代表着主人公不断从中孤立出来的群体。因此,合唱队所表达的是一种社会规范,足可用以衡量主人公的傲慢自负。合唱队虽然决不反映出主人公的良知,但也很少助长他的狂妄自大,或唆使他去搞灾难性的行动。合唱队或合唱队式的人物堪称是悲剧中的喜剧胚芽,就如同在喜剧中,像忧郁的贾奎斯^②或阿尔塞斯特^③这样的人物构成悲剧的胚芽一样。

在喜剧中,主人公的爱情瓜葛和社会身份到了最后一场戏中一并作出交代,使剧情协调一致起来;悲剧则通常把爱情与社会结构写成两种不可调和的互相冲突的力量,这种冲突迫使爱情变成偷情,社会行为沦为一种苛刻、强制的义务。喜剧多半涉及使家庭团圆,并使家庭适应整个社会;悲剧却往往使一家人妻离子散,并促成家庭与社会对立起来。于是乎才产生安提戈涅这样的悲剧原型,而法国古典戏剧中爱情与名誉的冲突、席勒作品中偏爱(Neigung)与义务(Pflicht)的冲突,以及詹姆士一世^④时期戏剧中激情与权威的冲突,都是从道德角度简明地阐述了这一点。再者,喜剧的女主人公常常使剧情密切地联系起来,可

① 希腊神话中预卜未来的女子,莎剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》中描写了她。

② 莎士比亚《皆大欢喜》中的人物。

③ 莫里哀喜剧《愤世嫉俗》(1666)中的人物。

④ 英国国王,1603—1625年在位。

是悲剧行动中的主要女角色却显然常把悲剧冲突推向极端。夏娃、海伦、乔特鲁德^①及《武士的故事》^②中的爱茉莉都是信手拈来的例子,《伊利昂纪》中的布里塞斯在情节中也起到同样的作用。喜剧澄清其人物间的相互关系,防止男主角误娶其姐妹或生母为妻;悲剧则偏偏展现俄狄浦斯的灾难或齐格蒙德^③的乱伦。还有不少悲剧是由于出身显贵而倨傲并篡夺王位继承权而铸成的,不过这类悲剧的一般趋向都使一个当权的或贵族的家庭陷于孤立,为社会所不齿。

悲剧的发展由英雄式到讽刺式共经历六个相位,其中前三个相当于传奇中的前三个相位,后三个则相当于讽刺文学的后三个相位。在悲剧的第一个相位中,与其他人物截然不同,中心人物总是拥有至高无上的威严,因此我们目睹的景象是一只牡鹿遭到一群狼的撕裂。威严的由来是勇敢加无知,在这一相位中,男、女主人公通常都是简单无知的。这一相位相应于传奇中关于主人公出身不明的神话,这种主题偶尔也进入悲剧结构中,如拉辛的《阿达莉》。但是,由于非常难以把一个幼儿写成令观众感兴趣的剧中人物,所以这一相位中的主要典型人物便成了遭受诽谤的女子,常见的情况是世人十分怀疑她是某个孩子的亲生母亲。以格丽塞尔达^④式人物为题材的许多悲剧都属这一

① 丹麦王后,哈姆莱特的母亲。

② 乔叟《坎特伯雷故事》中的一则。

③ 条顿神话中一名王子,传说与其姐乱伦生了儿子齐格弗里德。

④ Griselda,西方广为流传的坚毅忍受苦难的女子典型。最早见于薄伽丘的《十日谈》(x. x),乔叟的《坎特伯雷故事》中牛津学者的故事和 T. 德克尔的喜剧《忍耐的格丽西尔》都以她的故事为题材。

类,包括塞内加的《奥克塔维亚》^①、哈代的《苔丝姑娘》,及《冬天的故事》中的赫米温妮。既然我们把《阿尔刻斯蒂斯》^②当作一部悲剧阅读,我们就应把它视为属于这一相位的悲剧,剧中写到阿尔刻斯蒂斯遭受到死神的蹂躏,然后使她起死回生,以宣告她的忠贞。《辛白林》也属这一类戏剧:剧中关于主人公辛白林出身的主题并未搬上舞台,因为基督诞生的时候他正是英国国王,而这出悲剧结尾时那种平和宁静的气氛已隐约地说明了这一点。

《马尔菲公爵夫人》是个更鲜明的例子,无疑也是英国文学中最杰出的悲剧之一。公爵夫人过着殷实的生活、天真无邪,可是在她所处的阴郁、病态的社会中,正是由于她“年轻,又有几分姿色”,才招来别人的嫉恨。她又令我们想起,殉难者身上天真无邪这种品质的一个特征便是不甘愿死去。当勃索拉前来谋害她时,他竭力叫她要高高兴兴迎接死亡,并说死亡其实是一种解脱。勃索拉此举的动机是一种抑制住的冷酷的怜悯,它大致相当于耶稣殉难时那块蘸了醋的海绵^③。当公爵夫人靠着墙说“我还是马尔菲公爵夫人”,“还是”很有分量,等于说“永远是”时,我们就会明白,为什么在她死后,即使舞台上已见不到她的身影,她依然是剧中最有生命力的人物。《白魔》也属这一相位,不过是以讽刺手法进行戏谑仿作。

悲剧的第二相位相当于传奇主人公的青年时期,一定程度上属于天真无知的悲剧,也即少不更事,故通常涉及年轻人。这

① 现在学界一般认为此剧出于后人仿作。

② 欧里庇得斯写于公元前438年的悲剧。

③ 耶稣被钉上十字架后,伤痛难熬,说“我渴了”,人们使用海绵蘸了醋送到他嘴前;他尝了醋便低头死去。见《新约·约翰福音》第19章。

类悲剧可能仅是夺取一个年轻的生命,如伊斐格涅亚的故事、耶弗他女儿^①的遭遇、罗密欧与朱丽叶的生离死别,或在更复杂的情况下,理想与自负令人困惑地混杂在一起,从而使希波吕托斯陷入灾难。萧伯纳笔下的圣女贞德由于思想单纯又缺乏处世经验,使她也沦于这种绝境。但是在我们看来,在这一相位中,占主导地位的是关于绿色和金色世界的原型悲剧,是亚当和夏娃丧失其天真无邪,两人虽肩负着沉重的宣扬教义的担子,但还始终戏剧性地停留在童稚状态,对初次接触的成年人环境迷惑不解。在不少这一类的悲剧中,主人公也有幸存下来的,这样,当剧情结束时,他们多少已变得成熟,适应了新的经历。“我知道了,从今以后,服从是上策”,亚当这么说着,便与夏娃手挽手离开伊甸,走向另一个世界。悲剧的另一种虽不很鲜明但属同一种解决冲突的方式,是像斐罗克忒提斯^②那样,他被蛇咬伤(这使我们多少想起亚当)后,奉命离开小岛去特洛伊投入战争。易卜生的《小艾佑夫》也是属于这一相位的悲剧,其结尾同样发人深思,写年长的人物通过一个孩提之死反而受到了教育。

第三相位相当于传奇文学中历险探求的中心主题,这时悲剧大力着墨于主人公的功成名遂。基督殉难属于这类悲剧,其它一切悲剧,只要主人公与基督有一定联系,或也属基督的原型,如《力士参孙》,也都如此。悲剧中貌似矛盾的胜利可以从剧情中的双重视角表现出来。参孙在非利士人的节庆狂欢中是一名小丑,同时在以色列人心目中却是一位悲剧英雄,然而悲剧

① 见《旧约·士师记》第11章。

② 围困特洛伊第十年,尤利西斯派此著名弓箭手参战,果然迫使该城陷落。索福克勒斯写有《斐罗克忒提斯》一剧。

以胜利结束,狂欢则以一场灾难收场。基督被钉在十字架上时备受人们嘲讽,基本上也属这种情况。但是,正如同第二相位结束时已预见到主人公更趋成熟一样,这第三相位通常也是衔接前面的悲剧行为或英雄事业的,而且是在主人公生命结束时来临的。戏剧领域最杰出的一个例子是《俄狄浦斯在科隆纳斯》,我们在这出戏中,发现由于以前一次悲剧行动而造成的悲剧中常见的双向形式,不过这一次不是以发生另一场灾难来收场,而是在结束时笼罩着一种四处洋溢的宁静气氛,远远超越听天由命的境界。在叙事文学中,我们可以引用贝奥武甫最后与恶龙交战的情景,这条恶龙是他继冒险宰杀怪物格伦德尔之后的又一对手。莎士比亚的《亨利五世》是描写一次圆满完成的历险征战的,但隐约的历史背景使它带上悲剧色彩:人人都知道,英王亨利五世马上将死去,在随后六十年中,英国不断遭受灾难——倘若莎士比亚时代的观众中竟然有人对那段历史无知,这至少不是莎士比亚的过错。

第四相位描写主人公由于傲慢和缺陷而走向没落,对此我们已在上文论述到了。在此相位中,主人公越过无知与经验的界限,这也是他没落的方向。到了第五相位,讽刺的成分增加,英雄的成分减少,人物弃远大目标而目光他顾,前景也更渺小了。《雅典的泰门》之所以使我们感到比其它更著名的悲剧更具有讽刺意味而缺少英雄气概,并非仅仅因为他家道中落,有点地位都得花钱去买,而是该剧给人以十分强烈的感受,即泰门的自杀不足以说明有充分的英雄气概。在最后的剧情中,泰门陷于极度的孤立,而艾西巴第斯与雅典人之间的冲突得到和平解决,一反泰门的本意;这与大多数其它悲剧的结局形成鲜明对照,因为在多数悲剧中,是不允许任何人置中心人物于不顾而独

自在观众面前出风头的。

悲剧中要获得一种讽刺的视角,必须将剧中人物置于一种比观众所享自由更加不如的地位。对于基督徒观众说来,《旧约》或异教的背景便含有这种讽刺的意味,因为它们的人物不是按照犹太戒律便是照自然法则所规定的条件行动,而观众至少从理论上讲,早已从这些条件下被拯救出来了。《力士参孙》在英国文学中是个无出其右的例子,把古希腊形式与希伯来的题材结合在一起,同样做到这一点的是同一时代最杰出的悲剧家拉辛晚年所写的两部剧《阿达莉》和《爱丝苔尔》^①。同样,乔叟在《特洛伊罗斯与克瑞西达》的尾声中,把一部典雅爱情的悲剧与历史上“遭异教徒诅咒的陈旧礼俗”联系起来。据推测,蒙茅思地方的乔弗里所写的英国史中的事件与《圣经·旧约》的事件属于同一时代,而在法律约束下生活的观念在《李尔王》一剧中处处都有体现。同一结构原理足以说明,为什么要运用占星术和其它与预卜苦命或好运的转轮相关的宿命论手段。罗密欧与朱丽叶的命运都受灾星所克;特洛伊罗斯之所以失去克瑞西达,是因为丘比特与农耕之神每隔五百年要在巨蟹星座会见新月,并宣布要有一人沦为牺牲品。第五相位的悲剧行动主要展现一种由于迷失方向和缺乏知识而造成的悲剧,与第二相位不无相似之处,只是其背景已改为成年人的经验世界。《俄狄浦斯王》属于这一相位;而一切反映宿命论的存在观的悲剧或悲剧插曲,都或多或少如同《旧约·约伯记》一样,所提出的都是些玄学或神学方面的问题,而不是社会的或道德的问题。

但是,《俄狄浦斯王》实际上已趋向于悲剧的第六相位,即

^① 拉辛(1639—1699)于1691年写的两部剧。

一个令人震惊和恐惧的世界,其主要意象是“肢解”(sparagmos)意象,如同类相残、断肢截体及严刑拷打。所谓震惊,是一种专对残酷或狂暴的情景的特殊心理反应。(由于严重违反人们的感情倾向或定位,也会产生一种次要的或叫不当的震惊,如以批判态度对待《无名的裘德》或《尤利西斯》,不过这种惊愕在文学批评中是没有地位的,因为它遮盖着一种对文化自律性的抵制。)虽说任何悲剧都可能出现一两处令人震惊的场面,但第六相位的悲剧就其总体效果而言,全剧都是令人震惊不已的。这一相位作为悲剧的一个从属的方面比作为全剧中心主题更为常见,因为不加限制的恐怖和绝望所造成的格调是令人感到难堪的。《被缚的普罗米修斯》便是属于这一相位的悲剧,尽管这多少含有幻想成分,因为它已与原先的三部曲分离开了^①。在这一类悲剧中,主人公遭受过多的苦难和凌辱,因而失去殊荣,无法以英雄的姿态出现,于是乎往往更容易把他写成个恶棍式的人物,如马洛笔下的巴拉巴斯^②,甚至浮士德也可列入这一类型之中。塞内加对这一相位的悲剧情有独钟,因而遗留给伊丽莎白时代的人一种对毛骨悚然事物的特殊兴趣。这种戏剧效果通常与“肢解”存在一定的联系,例如费迪南在主动向马尔菲公爵夫人握手时,却递给她一只死人的手。《泰特斯·安德洛尼克斯》一剧是尝试按塞内加的第六相位式的恐怖写成的悲剧,剧中屡见不鲜地展现属于“肢解”的阴森恐怖的场面,而且从第一个场景开始,便已流露出莎士比亚对悲剧中运用祭祀的象征抱

① 埃斯库罗斯的普罗米修斯三部曲中,第二部《解放了的普罗米修斯》和第三部《盗火者普罗米修斯》均已散失。

② C. 马洛的悲剧《马耳他的犹太人》(1590)中的主人公。

有浓厚兴趣。

到了这一相位的极点时,便达到魔怪显形的关头,这时我们见到或瞥见未经移位的魔怪形象,也即《地狱》篇中的景象。它的主要象征,除牢狱和疯人院外,还有用以折磨人致死的刑具,至于夕阳下的十字架,则是与月光下的塔楼形成对照的。悲剧性和讽刺性的神话还运用当众惩罚和群氓作恶取乐等十分浓厚的魔怪祭仪成分。在刑车下碾个粉身碎骨变成了李尔王的火把;促使狗去撕咬被绑着的熊,这是替葛罗斯特和麦克白设计的形象;而对遭到折磨的普罗米修斯说来,躯体在光天化日之下受尽凌辱,众目睽睽带来的恐惧,这种悲惨的境遇非肉体痛苦可以相比。“瞧我这惨状吧!”^①便是普罗米修斯声嘶力竭的嚎叫。弥尔顿笔下的参孙既已被剜去了双眼,就不能再对仇敌怒目而视,这是他最大的痛苦,这促使他对大利拉^②大吼:只要她胆敢碰他一下,他就把她撕裂成块——这是所有悲剧中最引起人们震撼的一段话。

冬季的叙事结构:嘲弄和讽刺

现在我们来探讨一下关于现实经历的神话范式,也即如何使非理想化经验的那些变化多端的含糊性和复杂性获得表现形式的问题。我们仅仅从这类文学作品的模仿或表现方面是无法找到它们的范式的,因为那个方面只是一种内容而不是形式。

① Derkou theama, 希腊语。

② 非利士族美女,施计了解参孙力大无比的奥妙后出卖了他。见《旧约·士师记》第18章。

讽刺性神话作为一种结构,其基本原理最好是被看作对传奇的戏谑性仿作:即是说,将传奇的神话般的形式运用到更具现实性的内容上,使内容出乎意料地套上这些形式。堂吉诃德发誓说,在传奇小说中,没有人会问,主人公住旅馆的钱由谁来支付。

嘲弄(irony)与讽刺(satire)的主要区别,在于讽刺是咄咄逼人的嘲弄:它的道德规范显得更为明确,并为衡量古怪和荒唐的事情规定一系列标准。单纯的抨击或怒斥(“相骂”)属于讽刺,因其中很少含有同情成分;与此相反,当读者摸不清什么是作者的态度,或对自己应采取什么态度心中无数时,这便是嘲弄,其中很少含有敌意成分。菲尔丁的小说《大伟人江奈生·魏尔德传》可谓讽刺性的嘲弄:叙述者所做出的某些断然的道德评判(如第12章中对巴格肖特的描写)十分符合该作品的基调,但若用于像《包法利夫人》这样的小说就对不上号了。嘲笑适用于全然属现实主义的内容,又与作者含而不露的态度显得很协调。讽刺至少要求具有一种提示性的幻想、一种足以使读者感到怪诞可笑的内容,以及至少要蕴含一种道德标准,这种标准对于旗帜鲜明地对待现实经历的态度说来是必不可少的。有些现象如疾病带来的残害也可能是奇形怪状的,但拿它们来开玩笑就不是十分奏效的讽刺了。讽刺家应对荒唐可笑的题材进行一番选择,这种选择便是一种道德行为。

斯威夫特在其《一项小小的建议》^①中所做的论证具有一种感化的力量,使人们相信他言之有理:我们几乎感到,叙述者不仅明白道理,而且仁慈为怀;可是任何一个神智清醒的人的反应

① J. 斯威夫特 1729 年的政论文章,痛心疾首地讽刺、挖苦和鞭笞英国贫富不均的现象。

总离不开“几乎”一词,而且只要含有“几乎”成分,这个小小建议就变得古怪和不道德了。在另一段文章中,斯威夫特在谈到爱尔兰的贫困时,突然表白道:“可是我们的心情过于沉重,无法再这样挖苦下去了”,其实他是指尖刻的讽刺而言,可是当涉及的内容真实得令人不堪忍受,无法再保持那种异想天开或假定如何的口吻时,作者只好中止这种讽刺了。由此可见,尖刻的讽刺作品从其结构上而言,十分接近喜剧:喜剧中两个社会群体进行着斗争,一方是正常的,另一方是荒唐的;这种斗争反映在作品中的双重焦点上,即既有道德是非,又有离奇幻想。不带尖锐讽刺的一般嘲弄是悲剧中非英雄主义的残余,它集中描写的是一种由来不明的失败的主题。

由此可见,讽刺具有两种不可或缺的东西:一是机智或幽默,其基础是离奇的幻想,或对古怪、荒唐的现象的感受;另一是要有攻击的对象。缺乏幽默的攻击,或单纯进行指斥,构成讽刺的一条界线。不过这条界线是十分模糊的,因为指斥是文学艺术中最具可读性的形式之一,正如同颂赞是最枯燥的形式一样。文学中一个确凿的事实在于,我们都喜欢听到别人挨咒骂,却厌烦听到有人受颂扬;而且即使是非常猛烈的谴责,读者都能愉快地领会,并立刻笑起来。要对某件事进行攻击,作家与广大读者必须对其可理解性达成共识,即是说,大量讽刺作品的内容是建立在一个民族的爱憎,对势利、偏见的的不满上的,而个人的怨气是经不起时间考验的。

但是,文学中的攻击不管出于什么动机,都决不会是仅仅表达个人或甚至社会的愤恨,因为愤恨与仇视敌人不同,可用以表达的词语十分有限。我们唯一所有的寥寥无几的用语都得之于动物界,但是骂一个男人为蠢猪或黄鼠狼,或骂一个女人为母

狗,只能带来极其有限的一点满足,因为动物身上那些令人不快的特征,都仅是人类自身丑态的反映。正如莎士比亚笔下的忒耳西忒斯这样谈起墨涅拉俄斯^①一样:“像他这种家伙,智慧里掺了些奸恶,奸恶里拼了些智慧,还能够叫他变得比现在的样子好一点吗?变一头驴子,那不算什么;他又是驴子又是牛;变一头牛,那也不算什么,他又是牛,又是驴子。”^②要使攻击奏效,我们必须跳出个人愠气的小圈子,使攻击者掌握一个道德标准,哪怕仅仅是含蓄的。讽刺家通常都遵循一种很高的道德原则。蒲伯声称,他“仅专注于品德,而她的朋友们只顾与她交友”,言下之意是,即使那位女士曾抛弃他,他依然认为连她的内衣也是干净的,能这样思考方显出他自己的风范。

幽默与攻击一样,也是以程式为基础的。幽默的世界是个严格遵循程式的世界,在这个世界中,落落大方的苏格兰人、百般顺从的妻子、可敬可爱的岳母以及聚精会神的教授都无容身之地。一切幽默都要求人们具有如下共识,即某些事情按历来规矩是滑稽可笑的,例如连环漫画上画着老婆打起老公来了。如果连环漫画上画开丈夫打老婆,这就会使读者感到懊丧,因为这意味着还得学习一种新的程式。构成讽刺的另一条界线,是纯属幻想的幽默,这属于传奇范围,尽管它在传奇中也有点格格不入,因为幽默旨在捕捉不合时宜的东西,而传奇的程式则是理想化的。多数的幻想是有赖于一股常常称作讽喻的强有力的潜流的冲击,才后退到讽刺的,因而我们可以把讽喻说成是在洞察不合时宜的现象时隐射着现实经验。爱丽丝想象中那个叫“白

① 斯巴达国王,因妻海伦被特洛伊王子骗走而发动长达十年的特洛伊战争。

② 见《特洛伊罗斯与克瑞西达》第五幕第一场。

衣骑士”的棋子^①认为,对任何意外的事都应有所防备,所以便在他的马蹄上套了镞环,以防被鲨鱼咬伤,这就叫做纯粹的幻想。但是接着,当他故意戏谑地仿效华兹华斯吟诵起来时,我们便闻到讽刺的辛辣尖酸的味道;我们再一次来观察白衣骑士时,便意识到这样的人物典型既酷肖堂吉诃德,又活像喜剧中的迂腐学究。

鉴于在这种叙事结构中,我们需要克服两个术语的棘手问题,而读者现在已熟悉我们关于六个相继的相位的提法,所以最便捷的办法就是再从相位着手,依次对它们进行描述,而不是抽象出一种典型的形式并首先去讨论它。前三个相位都是讽刺的相位,它们相当于喜剧的前三个也即嘲弄的相位。

第一个相位相当于具有嘲弄性的喜剧的第一相位,这时荒唐可笑的社会群体还未经历移位。我们之所以感到这样一部喜剧荒唐透顶,这是在观看这出戏或读了该剧本后所引起的一种意外的结果或回忆。一旦看完戏或读完剧本后,我们感到四周都展现荒芜的沙漠;尽管作品十分幽默,可是我们却感到这是一场噩梦,并十分近似魔怪的世界。即使在非常轻松的喜剧中,我们也会或多或少产生这种感觉:既然《傲慢与偏见》的中心主题是关于柯林斯与夏洛蒂·卢卡斯如何结为夫妻,我们就会纳闷,柯林斯的洋相还将出到什么时候?因此,即使是一部洋溢着轻松气氛的讽刺作品,例如蒲伯评妇女性格的第二篇道德诗篇^②,把它推向道德性非常强烈的令人望而却步的高潮,也是十分得体的。

① 见 L. 卡罗尔《爱丽丝梦游镜中世界》。

② A. 蒲伯 1731—1735 年间以书信体形式发表《道德论》,共包括四个诗篇。

这一相位所特有的讽刺不妨称为低准则的讽刺。它理所当然地认定,世界便是充斥着畸形、不公正、愚昧和罪恶,而且永远如此,无法取代的。它的原则是,任何人想在这样一个世界中站稳脚跟,首先应该学会睁大两眼、闭紧嘴巴。规劝别人慎重处世的忠告,实际上是叫大家做遇事少出头露面自贬者(eiron),从古埃及时代以来,在文学中一直占显著位置。向世人推荐的上策是过安分守己的日子:无论对人对己,虽都要洞察人的天性,但要避免一切幻想及强人所难,审时度势、见机行事,而不要盛气凌人。这便是智慧,久经风雨考验的生活方式,这种生活方式从不向社会惯例是否合乎道理提出质疑,而是随波逐流,这样倒是能确保他一天又一天地打发日子,四平八稳。这种低准则的与世无争的自贬者抱的是左右逢源的实用主义态度;他们认为如果有机会,社会便会变得或多或少像勃朗宁诗篇中凯列班所幻想的塞特勒斯^①那样,于是他们自己也这样混日子。他们对社会习俗中一切可疑的东西都深信不疑。况且不管有阅历的人把世代因袭的行为方式设想得多么好或多么坏,因袭的方式无疑是一切行为方式中最难加以讽刺的,就如同任何人,即使是圣人或预言家,创造了新的行为理论后,便会比所有其他的人更易遭到嘲笑,被世人说成是个怪人。

因此,讽刺作家可用一个通情达理的平平常常的人作为对社会上形形色色狂妄自负的人物即自欺欺人者(alazon)的陪衬。这样的人物可能是作者自己或作品中第三人称的叙述者,他相当于喜剧中正大光明的人物,或悲剧中直言不讳的规劝者。

^① 指 R. 勃朗宁 1864 年出版的诗作《凯列班设想中的塞特勒斯》。凯列班设想,神灵塞特勒斯会把世界变成个玩具供自己玩乐用。

如果不是作者自己,那么这种人往往便是牧歌中习见的乡下人,他扮演的角色表明与喜剧中的凡夫俗子(agroikos)典型存在一定联系。那种叫做民间幽默的美国讽刺,例如毕格洛书信^①、杜利先生^②、阿蒂默斯·沃德^③,以及威尔·罗杰斯^④的作品,都大量塑造这一类人物,而这种体裁又是与《穷理查德历书》^⑤和山姆·斯利克^⑥格言这类劝世人谨言慎行的作品在北美进一步的发展分不开的。其它例子也不难列举,克拉布^⑦的作品是我们意料之中的,其幽默故事《恩主》属于这一类;也有我们未曾料到的,如伊拉斯谟《对话录》^⑧中那篇食鱼者的对话。乔叟声称,在前往坎特伯雷的朝圣客中,他是一名怯生、拘谨又不招人注目的成员,对谁说的话都有礼貌地表示赞同(“我说过,他的意见很不错”),没有让朝圣者们察觉他向读者转述故事时那种洞察力。因此,我们发现在他“自己”的一个故事中,也继承劝世人谨言慎行的传统时,就并不感到吃惊了。

低准则讽刺最精雕细刻的作品,是中世纪所崇尚的百科全书形式,与讲经布道密切相关,一般都以详尽阐释七种罪孽的结构作为基础,这种形式一直流传到伊丽莎白时代纳什的《身无

-
- ① 美国作家 J. R. 洛厄尔(1819—1891)的两辑书信体诗集,一辑反对墨西哥战争,另一辑支持南北战争的北方。
 - ② F. P. 邓恩(1867—1936),美国记者,通过书中人物杜利先生抨击时弊。
 - ③ 美国幽默作家(1834—1867)。
 - ④ 专栏作家(1879—1935),辛辣讽刺美国时政。
 - ⑤ 本杰明·富兰克林搜集的民间格言录。
 - ⑥ 加拿大幽默作家 T. C. 哈利伯顿系列作品中的美国钟表推销商。
 - ⑦ G. Crabbe(1754—1836),英国幽默作家。
 - ⑧ D. Erasmus(1466—1536),著名的荷兰人文主义者。《对话录》发表于 1518 年。

分文的皮尔斯》^①和洛奇的《理智沦丧》^②。伊拉斯谟的《愚行颂》^③属于这个传统,从此作品中,我们能清楚地见到它与喜剧中相对应的相位的联系,以及这个世界由于受到统治阶级的荒唐和意气用事的支配所呈现的颠倒是非的景象。低准则的技巧一旦为布道者或读书人所采用,就多少意味着一种更不在话下的道理了:倘若人们连一般的事理也不明白,还没跨进教堂规矩的门廊,那么用更高标准去要求他们便毫无意义了。

当这类讽刺作品中欢快的气氛占上风时,那么作者基本上是接受社会的常规,但强调不超越常规的宽容和变通。与传统的准则十分接近的,有像托比大叔^④或贝齐·特罗特伍德^⑤这样既古怪又可爱的人物,这种人物虽不反对公认的行为准则,但经常耍一些花样。这类人物的身上颇有一股娃娃气,人们通常认为娃娃们的行为是朝接受公认的标准发展而不是背道而驰的。当攻击成为作品的主调时,我们便会见到一种不抛头露面、不引人注目的胸有成竹的自贬者(eiron),他们与主宰着社会的狂妄自大作恶多端的自欺欺人者(alazon)形成鲜明对照。这种情况的原型,便是传奇文学中杀死庞然大物的怪兽的主题在讽刺作品中的反映。社会要能生存下去,就必须使有组织的人群拥有具有威望和影响的代表组织,如教会、军队、职业团体和政府,这些组织虽由许多个人构成,但他们所属的机构赋予他们以超越

① T. Nash(1567—1601) 1592年的讽刺文。

② T. Lodge(1558? —1625) 1596年赴南美时所写。

③ 写于1509年,主要讽刺、抨击神学者及教会当局。

④ 英国作家L. 斯泰恩(1713—1768)小说《特里斯坦·项迪传》中的上尉,生性古怪。

⑤ 狄更斯小说《大卫·科波菲尔》中大卫的姨母。

个人的权力。倘若有一个讽刺作家把一名牧师写成了傻瓜或伪君子,他并不是以讽刺家的身份去攻击个人或教会。牧师个人不具有文学的或假定的旨趣,而教会又帮助他摆脱讽刺的圈子。他是在攻击受到教会庇护的坏人,这样的坏人便是庞然大物的怪兽的化身:说他是怪兽,是因为他不能很好履行牧师的职守;说他庞然大物,是因为他所处的地位及徒然享有的善良牧师的威望庇护着他。要是没有讽刺,一身袈裟也可以顶个和尚了。

弥尔顿曾说过:“萨蒂尔^①因为产生于悲剧,所以应该不辱其门第,应令人刮目相看,并在最大的人物中敢于率先去冒险犯滔天大罪。”除了词源外,这番话还需作一点修正,即滔天大罪不一定非由一个大人物去完成^②。我们在上文曾提到《炼丹术士》一剧中的骑士艾毕丘尔·马蒙做的梦无奇不有:人的堕落的意志的全部秘密都在其中,但是对讽刺说来,最必要的是这个做梦者的全然无能为力。同样,如果我们在读《江奈生·魏尔德传》时,不把主人公认真看作是在戏谑地模仿伟人 or 社会上那些虚假的价值标准,那么我们会很大程度上不得该小说的要领。但是一般说来,我们可以同意这样一条原理:讽刺家笔下的反面人物越是装得了不起,就越是容易堕落。在低准则的讽刺作品中,趾高气扬的自欺欺人者不过是个非利士巨人(Goliath)遇到了小青年大卫,大卫用弹弓向他突如其来射来乱石子;巨人被一个沉着、机警又小得几乎看不见的敌人砸瞎了两眼,在狂怒中惊逃,然后从容地死去^③。这种情况贯穿于整个讽刺文

① Satyr, 森林中貌似山羊的恶魔,以淫荡闻名。从词源上追溯,在希腊语中为 saturos, 与讽刺(saturos, satire)为同一个词。

② 弗莱原注:乔叟笔下的赦罪僧的例子也许更说明问题。

③ 见《旧约·撒母耳记》(上)第17章。

学中,从波吕斐摩斯和布伦德勃尔^①的故事到背景更含糊,更具讽刺意味的卓别林影片。屈莱顿把他讽刺的对象形容成幻想中的恐龙,肌肉鼓鼓的,脑子才有花生米那么大;看来奥格^②的“又肥大又好看的”块头和诗人杜艾格^③那怒气冲天的劲头真的给他留下了难忘的印象。

低准则的胸有成竹的小人物自贬者(eiron)是讽刺作品中用以替代主人公的;如果讽刺中抽走这样的人物,我们便能更清楚地见到,其叙事结构的中心主题之一是英雄人物的消失。正是由于这一主要原因,所谓的翁法勒^④原型才在虚构的讽刺作品中占突出地位,这种讲男人反而遭女人欺侮的现象在整个讽刺文学史上都十分引人注目,即使在当今幽默文学的不论通俗还是情节复杂的作品中,都是占很大比重的。同样,当讽刺作品取掉巨人或怪兽后,我们就见到这原来是社会的神话形式,是众舌乱舞的九头蛇,又是斯宾塞笔下那头狂嚎的野兽,至今未被征服。况且,即使讽刺明显以新念头层出不穷的古怪人物为目标,但社会陈规才是主要的僵化教条。低准则讽刺所采用的标准是一系列主要由已死去的怪人们发明的陈规惯例。墨守陈规惯例的人的力量并不在于这些陈规之中,而在于他合乎常情地推行它们。因此,讽刺本身的逻辑推动着讽刺,由第一相位时的用传统讽刺非传统事物,发展到第二相位,此时传统原有的依据和价

① 西方儿歌中的一个巨人。

② Og,犹太传说中的洪荒以前的巨人。屈莱顿在一首诗中,将肥胖的作家 T. 莎德威尔比喻作奥格加以挖苦。同一诗中,又用杜艾格影射并讽刺曾攻击他的 E. 塞特尔,将后者挫败。

③ 同上。

④ Omphale,希腊神话中吕底亚的女王,性子刚烈,令追求她的力士赫克勒斯侍候她三年,为她纺羊毛。

价值观反而变成嘲笑的目标了。

喜剧第二相位的最简单的形式是逃跑的喜剧,描写主人公不是改造自己的群体而是去投奔更合得来的一伙人。讽刺文学中与之相对应的便是流浪汉小说,讲一个无赖如何获胜的故事,从列那狐^①开始,无赖总是把因循守旧的社会说成非常愚蠢,但自己又不提出积极的标准。流浪汉小说这种社会形式,到了《堂吉诃德》中,便发展成更富于理智的讽刺——对理智化讽刺的性质,有必要作一番解释。

按照朱文纳尔^②的虽属过时却仍有用的提法,讽刺是对人们的任何作为都感兴趣的。与此相反,哲学家则教导人们某种生活方式或方法;他们强调某些事情,轻视另一些事情;由哲学家推荐的东西,都是从人类生活的经验中精心筛选出来的;他们对社会行为不断做出道德的评判。哲学家的态度是教条主义的;讽刺家的态度则是实用主义的。因此,讽刺文学经常揭示从经验中选取的标准一方,与深感经验本身要优于关于经验的一套信念为另一方之间的矛盾。讽刺家虽展现世人形形色色、无奇不有的作为,但同时又表白,规劝他们应如何做人是毫无用处的,甚至连动念头去概括一下世人行为的一贯方式也属徒然。生活的哲学都是从生活中抽象出来的,而抽象意味着抛弃那些会节外生枝的材料。讽刺家却偏偏提出这些碍手碍脚的材料,有时采取的形式是一些任你选择、一样言之成理的理论,例如

① 中世纪欧洲流行的民间故事,由一只叫列那的狐狸讽刺当时社会的生活和事件。

② D. I. Juvenal(60? —140?),罗马讽刺诗人。

《埃瑞洪》^①中对罪行和疾病的论述,或如斯威夫特作品所演示的那样,用机械的方法对精神进行操作。

所以,讽刺文学的第二个(也即吉诃德式的)相位之中心主题,在于针对本应对之作出解释的生活提出各种观念、概括、理论及教条。这一主题在卢奇安^②的对话录《拍卖哲学家》中表现得一清二楚:一群奴隶哲学家带着各自的论据和保证在一个买主面前走过,供他逐个检阅,该买主是准备考虑与他们共同生活的。他的确买下了几名,但是把他们当作奴隶而不是什么大师或者导师。卢奇安对待希腊哲学的态度又在后来的作家身上一再重现,如伊拉斯谟和拉伯雷之对待经院哲学、斯威夫特和萨缪尔·勃特勒之对待笛卡尔和英国皇家学会、伏尔泰之对待莱布尼兹学派、皮柯克^③对待浪漫主义作家、萨缪尔·勃特勒之反对达尔文学说,以及奥尔德斯·赫胥黎反对行为主义者,等等。我们发现,低准则的讽刺作品经常成为仅仅反对理智化,这种倾向出现于克拉布(见《博学的少年》一书)甚至斯威夫特的作品中。低准则的讽刺在美国文化中的影响,是助长了一股十分流行的鄙视博学之士和象牙之塔的风气。这样的实例反映了不妨称作诗歌具象化的误置^④,或把文学传统当成了生活中的日常事情。不过,严格意义上的反理智的讽刺文学是建立在对系统化思想的比较朴质的理解上的,不应用怀疑主义或玩世不恭这样现成

① S. 勃特勒的讽刺小说,1872年问世,书名 Erehwon 是倒写的 Nowhere(实无此地),猛烈抨击英国社会的虚伪、妥协及麻木不仁。

② Lucian(115?—200?),希腊讽刺作家。在《拍卖哲学家》一文中,他把苏格拉底、亚里士多德等思想家都列入待价而沽的行列。

③ T. L. Peacock(1785—1866),英国作家,写讽刺小说为主。

④ Fallacy of poetic projection.

的名称来贬损它。

怀疑主义本身可能是变成一种教条主义的态度,即以喜剧性幽默来怀疑确凿的证据。玩世不恭略微接近讽刺的准则:开创了梅尼普斯式讽刺^①的梅尼普斯是一名玩世不恭者,而玩世不恭者通常都起到讲究理智的忒耳西忒斯的作用。黎利的喜剧《坎帕斯普》写了柏拉图、亚里士多德及第欧奇尼斯^②三人,但把前两人写成令人厌恶的人物,而第欧奇尼斯虽丝毫谈不上是哲学家,仅仅是伊丽莎白戏剧中属不满分子类型的丑角,却大出风头。不过,玩世不恭的犬儒主义还应是一种哲学,这种哲学产生那个“外乡人”的精神上奇特的骄傲,对此卢奇安作了极其锐利的分析。在《拍卖哲学家》一文中,玩世不恭者和怀疑主义者都被拍卖了,其中后者脱手较晚,还被拖出去,人们用现实生活而不是用论证批驳了他的怀疑主义。伊拉斯谟和伯顿^③都自诩为德谟克利特^④的信徒;这位古代哲学家嘲笑人类,可是卢奇安对话录中的买主认为他过于装腔作势了。只要讽刺家具有自己的“立场”,相应地就会出现重实践轻理论、重经验轻抽象的倾向。当卢奇安去请教自己的导师梅尼普斯时,导师告诉他:聪明的办法是只做手边的事;在伏尔泰的《天真汉》中也出现了这样的忠告,《埃瑞洪》一书中开导未来到人世的婴孩时也用了同样的话。因此,哲学中的迂腐风气便变成浪漫主义的一种形式,或把过于简单化的理想强加到实际经验上,这正是遭受讽刺攻击的

① 据 J. A. 卡登解释,梅尼普斯式讽刺有三特点:滑稽、漫画化及戏谑性的模仿。

② Diogenes(公元前 412—前 323),希腊犬儒派哲学家。

③ 指 Robert Burton.

④ Democritus(公元前 460?—前 370?),希腊哲学家。

任何目标必然会出现的结局。

这里所说的讽刺态度既不是哲学方面,也不是反对哲学的,而是表达一种艺术的假定形式。对各种观念的讽刺仅是一种特殊的艺术,它捍卫着自己在创作中的超脱。由于要求思维中存在秩序,这才为我们提供了各种知识体系:其中有些体系吸引并改造了艺术家,但是,鉴于诗人越伟大,就越能很好地捍卫任何其它的体系,所以,没有一个体系能包容现存的一切艺术。因此,一名善于系统地论证的人,一旦大权在握,就很可能在艺术界划定三六九等,或者像柏拉图那样,希望对荷马的作品严加审查,大量删改一番。对论证体系尤其是对这些体系的社会影响的讽刺,乃是艺术的第一道防线,借以应付上述努力的侵蚀。

在科学反对迷信的斗争中,讽刺家们做出的贡献是有口皆碑的。Satire(讽刺)一词看来起始于古希腊词 *silloi*,是在现代科学尚未出现以前对迷信的攻击。在英国文学史上,乔叟和本·琼生相继用自己的行话作为火力,驳得炼丹术士体无完肤;纳什和斯威夫特对占星术士无情追击,迫其夭亡,进入坟墓;勃朗宁的诗《巫师斯卢奇先生》^①歼灭了招魂术士;而继《胡迪布拉斯》^②发表之后,大批搞神秘主义、占八卦、信奉毕达哥拉斯^③及从事玄术的乌七八糟的人统统都倒在文学家的笔下了。在科学家看来,作家不动声色进行讽刺、嘲弄简直就是乱弹琴,如

① 这是勃朗宁针对美国招魂师 D. D. 霍姆到英国的表演于 1864 年写的讽刺诗。

② S. 勃特勒仿《堂吉珂德》风格写的讽刺诗,胡迪布拉斯是个迂腐教徒,率领扈从到各地风风火火去闯,把一占星术士活活揍死等等。

③ 希腊哲学家,主张灵魂轮回说。

《月亮中的大象》^①挖苦正经的天文学家、《格列佛游记》嘲笑实验室、《埃瑞洪》取笑达尔文和马尔萨斯的宇宙论、《美丽新世界》^②讽刺条件反射,以及《一九八四》^③讥笑技术的效益,等等。查理·福特^④是本世纪中屈指可数的继承理性讽刺者之一,他完全颠倒过来,反而对抛弃迷信的科学家们进行嘲弄;这种理性的态度,与所有的理性态度一样,至今还拒不审察一切证据。

宗教的情况也复如此。讽刺作家可能与卢奇安具有共识,即认为取缔迷信等于取缔了宗教;也可能持与伊拉斯谟相同的观点,即消除迷信会使宗教恢复活力。但是,虽说宙斯究竟是否存在还是个问题,可是凡是视宙斯为邪恶、愚蠢的人,都坚信天上刮风下雨都由他说了算,这一事实是无论嘲笑者还是笃信者都予以承认的。讽刺作家对攀附于纯真宗教的伪善和迷信进行痛砭,当然会受到任何真正的虔诚者的欢迎。可是,一旦装得全然像个好人的伪君子受到足够诋毁后,真正的好人也会受牵扯,多多少少要背黑锅。那些对彭斯《虔诚威利的祷告》^⑤中的理论部分表示同意的人,他们自己也活像是虔诚的威利。我们同样感到,尽管伊拉斯谟、拉伯雷、斯威夫特和伏尔泰对待宗教机构的态度很不相同,但他们的讽刺所产生的效果并无多大差别。对宗教的讽刺还包括对英国新教中所谓圣洁生活的戏谑性模仿,从弥尔顿论离婚的小册子到《众生之道》^⑥以及尼采、叶芝、

① S. 勃特勒的另一首讽刺诗,挖苦因一老鼠钻进望远镜,才使得天文学家发现月亮中出现一头大象。

② A. 赫胥黎 1932 年出版的讽刺小说。

③ G. 奥威尔 1949 年出版的科幻小说。

④ 弗莱原注:见《查理·福特的著述》(1941)第 435 页。

⑤ R. 彭斯的诗篇,尖锐讥讽一名道貌岸然自命不凡的长老。

⑥ 《埃瑞洪》作者 S. 勃特勒 1903 年的小说。

D. H. 劳伦斯基于视耶稣为另一种浪漫主义理想者的观念而对基督教所持的反对态度。

《埃瑞洪》中讲故事的人指出,不管埃瑞洪地方的居民自己怎么说,他们中大多数人的真正宗教是接受低准则的传统习俗(女神伊格伦),但还有一小部分“伊格伦的高级信徒”,这才是他在埃瑞洪发现的最优秀的居民。这些人的态度使我们想起蒙田:他们像那种机智人物自贬者(eiron)一般去理解,一些很早就确立的传统的价值观如今也无伤大雅;他们也像机智人物一样,不相信任何人(包括他们自己)列举的理由,说是能把社会的结构改造得更好一些。但是,他们在理智上,对他们生活于其中的社会习俗抱着超脱态度,因此既能见到这些习俗的顽固的保守性,又能察觉它们的反常和荒谬之处。

“伊格伦高级信徒”的思想在第二相位的讽刺中所产生的形式,我们不妨采用伏尔泰一部对话录的书名,称之为“天真的”(ingenu)的形式^①。这里,一名社会的局外人(具体说,是一名美洲印第安人)构成了低准则:他虽无自己的教条式观点,但也并不提供任何依据,使那些对社会荒谬现象已习以为常的人感到这些现象合乎逻辑。他其实是一名牧歌式人物,并且像牧歌这样一种论情趣与讽刺十分合拍的形式一样,他拿一套简单的标准去比照复杂社会中的种种推理过程。但是,我们刚提到,讽刺作家所强调的正是经验中的复杂的情况,而一套简单的标准恰恰是他们不相信的东西。那就是为什么“天真汉”成了局

^① *L'Ingénu*(《天真汉》),伏尔泰 1767 年的作品。

外人^①：他来自另一个世界，那个世界不是难以达到，便是与另一些不可取的东西有关联。蒙田笔下那些同类相食的动物具有我们所缺乏的一切美德，如果我们不计较自己也在同类相食的话。莫尔笔下的乌托邦是个理想的国家，不过人们必须抛弃基督教的观念后方能进入。慧骃国^②的国民过着胜过我们的理性和自然的生活，但格列佛发现，自己生来便是个耶胡^③，而耶胡的本领更接近于具有天赋的动物而不接近于人类。每当讽刺作品中出现“另一个世界”时，它总是对我们自己世界的讥讽，把我们公认的社会准则颠倒一下。这种讽刺形式反映在卢奇安的《卡塔普勒斯》和《卡隆》^④中，两部作品都写在另外的世界中旅行，在那里，相当于我们世界中的杰出人物都在做一些虽十分恰当却令人们看不惯的事情，这种形式为后来的拉伯雷的作品及中世纪的死亡舞蹈所吸收。在死亡舞蹈中，人们在死亡面前人人平等，与复杂的社会生活中的种种不平等形成鲜明对比。

理性的讽刺虽竭力维护艺术创作中的超脱态度，但艺术也往往要获得为社会所采纳的观念，使自己在社会中处于稳固地位。我们在上文中曾经谈到，传奇这种理想化的形式往往是统治阶级用以表现自己的特殊形式，因此欧洲中世纪时处于上升的中产阶级自然而然便运用嘲弄式的模拟传奇。其它的讽刺形式，不管是否有此意图，也都具有相同的功能。《死亡舞蹈》和

① 伏尔泰笔下的天真汉，是长期生活在美洲印第安人中间的，回到法国后，与社会事事都感到格格不入而终于身陷囹圄。

② Houyhnhnms，《格列佛游记》中的国家，居民都是具有理智的马匹。

③ Yahoo，具有人形的禽兽，残暴、令人厌恶。

④ *Kataplous*，希腊语中作“坠落”讲，Charon 是希腊神话中一名渡船工，是他将人们的灵魂运到来世去的。

《卡塔普勒斯》这类作品都是出于讥讽,把另一世界中那种严肃的浪漫主义观颠倒了过来。例如,在但丁的笔下,对阴间作出的种种判断通常都是为了肯定今世的准则;而在天国中,几乎所有可能找到的宿营地点,都仅仅分配给军官们。这种讽刺所产生的文化效果并非要糟践传奇文学,而是在于防止由任何一套传统定式去主宰全部文学经验。第二相位的讽刺告诉我们,文学具有一种特殊功能,那就是分析并摧毁陈旧的框架、僵化的信仰、迷信的恐惧、古怪的理论、迂腐的教条、压制的风气,以及其它阻碍社会自由运转(当然未必就是进步)的一切东西。这样的讽刺足以实现称作归谬法^①的逻辑过程,这种方法并不旨在把一个人永远束缚于奴役状态,而是帮助他达到足以摆脱错误途径的境界。

传奇的不变俗套,说什么无论在艺术或其它领域,形式完善便是美的说法,同样理所当然地沦为讽刺的靶子。Satire 这个词据说源自 *satura*,或曰杂烩^②;而在其整个传统中,某种对形式的戏谑式模仿是贯穿始终的,起自早期讽刺作品中散文与韵文的混杂文体,直到拉伯雷作品中场景像电影镜头那样跳动地变化(我是指那种老式电影说的)。《特里斯坦·项迪传》^③和《唐璜》^④清楚地说明,讽刺作品的章法中存在一种戏谑式的自我模仿的倾向,从而防止连写作过程也沦为一种过分简单的程式或空想的东西。在《唐璜》这部长诗中,我们一边阅读,一边还瞧

① *Reductio ad absurdum*,拉丁文。

② 希腊语中,*satura* 作混杂解,如 *lanx satura*(拼盘), *per saturam*(一股脑儿、杂乱地),引申指早期韵文中一种可写不同题材的形式。

③ L. 斯泰恩(1713—1768)的九卷长篇小说。

④ 拜伦于1819—1824年间发表的讽刺长诗。

着诗人在紧张写作：我们偷偷地察觉他在联想，为韵律绞尽脑汁，刚确定构思又予以抛弃，在取舍细节时流露出主观偏爱（例如：用“她体态修长”还是“我讨厌矮胖女人”？），他如何决定“一本正经”地写，还是用幽默遮盖自己，等等。在这些特点上，《特项迪传》可谓有过之而无不及。讽刺文学叙事技巧所特有的，第一是有意的离题，闲聊个没完没了，在《桶的故事》^①中，这种技巧发展到竟然用一段离题的文字来赞美离题的写法；第二是精心安排个突降法（bathos）或有意地布下悬念，例如阿普列尤斯和拉伯雷的作品那种专事挖苦的模拟神谕的结尾，又如斯泰恩那样，写了洋洋数百页，还不让主人公生下来。许许多多伟大的讽刺作品都是残缺不全、未加修订或以匿名问世的。在讽刺虚构作品中，不少手段是故意搅乱叙事的来龙去脉，譬如叫一个白痴来讲述故事，这些都是为同一目的服务的。弗吉尼亚·沃尔夫的小说《海浪》完全由书中人物的谈话构成，但这些话恰恰不是从人物嘴中说出来，而是由他们的行为和态度不由自主地流露出来的。

分解这一技巧将我们引入讽刺的第三相位，也即高准则讽刺的相位。第二相位的讽刺虽说可以巧妙地保护实用主义的东西，使它免受教条主义的侵蚀，但在这里我们必须连普通的常识也作为标准抛弃掉。因为常识也包含着某些教条，尤其由于感官经验的材料都是可靠并一致的，而且我们习惯上都是用与各种事物的联想来为我们解释现在、预言未来提供坚实基础的。讽刺作家在探索其形式的各种可能性时，只要对这些可能性提出质疑，他是不会不看到所发生的事情的。这就是为什么讽刺

① J. 斯威夫特 1696 年的讽刺作品。

家在观察日常生活时,要合乎逻辑地、自成一体地改换视角。他会突如其来地仿佛用一台望远镜,向我们展现社会群体是一伙装腔作势、威风凛凛的侏儒,或用一台显微镜,把这伙人放大成全身冒臭味的可恶巨人;讽刺家又会令主人公变成一头驴子,并用驴子的眼光来描绘人类的模样。这一类幻想打破了我们习以为常的联想,把我们的感官经验化为许多可能的范畴中的一种,从而为我们的思想提供瞬间的基础。爱默生说过^①,这种视角的变换能产生“一种低等级的崇高现象”,但是实际上,这种变换会给我们带来一种艺术上远为重要的东西,一种高等级的荒唐可笑现象。视角转换通常是对传奇主题的一番改动,这是符合讽刺的共同基础是戏谑地模仿传奇这个原理的,例如写成小人的仙境、巨人之乡、着魔的动物,以及卢奇安在《真实的历史》中戏谑地模仿的奇境。

当我们从信仰和理性的外围退回到凭我们的五个感官即可察觉的现实生活时,讽刺也接踵而至。略微转换一下视角,染上一层不同的感情色彩,都会使我们这个稳稳当当的寰宇变成不堪忍受的恐怖世界。《格列佛游记》把我们人形容成浑身是毒汁的啮齿动物,人是争吵不休的笨拙的厚皮动物,人的思想是个熊穴,人的肉体则是污秽和残暴的混杂物。但是,斯威夫特不过是在其讽刺天才驱使下信手写来而已,而天才实际上似乎曾使每一名伟大的讽刺家沦为这个尘世斥为猥亵的人物。社会习俗犹如人们盛装列队在彼此的前面通过,遵守习俗就要求我们考虑到某些男子的体面、某些女子的美貌,不要与排泄、性交及其它令人窘迫的类似事情扯到一块儿去。不断地提排泄、性交等

^① 弗莱原注:见《论自然》第六章。

事情,会把我们自己贬低到一种与“死亡舞蹈”中死亡面前人人平等之说相似的人皆肉欲禽兽的地步。斯威夫特与死亡舞蹈传统关系之密切,反映在他对斯特勒布拉格部落^①的描写及他的《对家仆的开导》^②一文;还有他的一些更不堪引用的诗作,都是继承中世纪传道士的传说,绘声绘色地描写令人恶心的暴食和淫欲的,因为在这些作品中,正像所有讽刺一样,包含一种道德寓意:吃喝玩乐当然挺好,但未必能使你把死亡推迟一天。

在拉伯雷、彼特隆纽斯^③和阿普列尤斯作品的浑浑噩噩、纵酒狂欢的描写中,讽刺勇猛地夺取了对凡俗猥琐习气的最后胜利。当我们读完这些作家关于淫逸、梦幻及癫狂的异想天开的描写后,我们会猛然醒悟,不禁想起:帕拉切尔苏斯^④曾说,人们在精神错乱时所瞥见的东西是的确存在的,正如白昼时星宿依然在天上而人们看不见一样,他这番话难道不对吗?卢修斯^⑤一入门道后,便不管是撒谎还是说真话,都是躲躲闪闪,滑头得叫人抓不住,圣·奥古斯丁^⑥说这番话多少带点恼火。拉伯雷虽许诺最后要给读者一段智者的判断,可是总叫我们瞅着个空瓶子纳闷。乔伊斯写了好多页,说 HCE^⑦ 挣扎着要从睡梦中醒过来,可是正当我们摸着一点线索时,作者又将我们甩回到小说

① Struldbrugs。《格列佛游记》第三编中,格列佛访问巫师岛时,发现了这个长生不老的部落。这个部落最后沦为人类中最悲惨的群体时,这才醒悟,长生不老远非天赐的福分。

② 约写于1731年。

③ G. Petronius, 罗马作家,死于公元65年。

④ P. A. Paracelsus(1493—1541), 瑞士医师。

⑤ 阿普列尤斯小说《变形记》中变成一头驴子的少年。

⑥ St. Augustine(345—430), 罗马神学家。

⑦ 《为芬尼根守灵》中的主人公 Humphrey Chimpden Earwicker 的缩写,另一说 HCE 可理解为 Here Comes Everybody, 即仅指“平常人”。

的第一页。《萨蒂里康》^①仿佛是从阿特拉斯巨人族^②的历史中撒下来的残页,这伙巨人是醉醺醺地消失在海洋中的。

讽刺的第一相位中居于支配地位的是击败强大敌手的人物,但是在这样打破稳定的宇宙时,讽刺自身中也滋长起一种巨人般的力量。当非利士巨人出来与黎明时的少年们交战时,他当然期待前来迎战的人跟他一样的魁梧,并比任何以色列人都高出个脑袋。这样的巨人仅仅靠讲话的分量就足以压垮对手,从而成为滔滔不绝厉声呵责(我们称之为痛骂)这一本领的能手。拉伯雷笔下的巨人,《为芬尼根守灵》以及《格列佛游记》开头时所写到的被捆绑或酣睡的巨人醒来后的形象,都表现了一种奔放不羁的创造力,其最典型和显著的标志便是接二连三的揶揄之辞,讲话是一套套的,诅咒的诨号和渊博的名称都从悬河之口中倾泻出来——诸如此类的话自从《以赛亚书》^③第三章使用(讽刺妇女过分爱打扮)以来,一直是第三相位讽刺的特征,甚至是压倒一切的标志。在英国文学史上,这种讽刺的黄金时代是在伯顿、纳什、马尔斯顿及克罗马蒂地方的厄夸尔特^④等人创作的年代。厄夸尔特不拘一格地翻译拉伯雷的作品,还在闲暇写出标题出奇的文章,例如 *Trissotetras*, *Pantochronochanon*, *Exkubalanron* 及 *Logoandecteison*^⑤ 等,纳什称他为“卖弄学问的逞强的小学究”。除了乔伊斯外,没有人在现代英语中不遗余

① G. 彼特隆纽斯的作品。

② 希腊神话中自吹能用双肩扛起天的巨人。

③ 耶和华诅咒锡安的妇女珠光宝气。

④ 指 Sir Thomas Urquart(1611—1660),系苏格兰东北的 Cromaty 地方的人。

⑤ 四篇论文的题目均为稀奇古怪地拼凑的希腊词,1774年和1834年结集出版,内容涉及数学、语言学及其它,如万国通用语介绍,对某个克赖顿的钦佩及替苏格兰的荣誉辩护等等。

力地发扬这一文字广博的传统:若从这一观点来看,即便是卡莱尔,有伯顿和厄夸尔特在前,也应自惭形秽了。在美国文化中,这种用语丰富的现象反映在民间文学中吹牛者的“满嘴大话”中;在文学中,类似现象在关于惠特曼和《白鲸》的书目评语中可以见到一些。

到了第四相位,我们便转到了悲剧的嘲弄方面,尖锐的的讽刺开始隐退。在悲剧尤其莎士比亚的悲剧中,对主人公的陨落总是微妙地保持感情上的平衡,只要对剧中任何一种成分过分注重,就必然会导致对它的夸张。这些成分中有一种叫挽歌成分,这时嘲弄降低到最小程度,而一种温存和肃穆的悲怆情调,常在音乐的象征下,标志着安东尼被大力神抛弃的命运、《亨利八世》中凯瑟琳王后被废后的一场梦、哈姆莱特的遗言“请你暂时牺牲一下天堂上的幸福”^①,以及奥瑟罗在阿勒颇的一席话。诚然,我们在这里还能找出嘲笑的因素,正如艾略特先生在上述奥瑟罗那席话中所察觉的那样,但感情的主要分量毕竟已经放在悲怆的一面。尽管如此,我们仍然明白,哈姆莱特在狂怒驱使下,一时糊涂要为复仇而去死,结果复仇使八个人而不是一人丧了命;克莉奥佩特拉在细心寻找不痛苦的死亡方式后,十分尊严地自尽;科利奥兰纳斯被他母亲指使得晕头转向,并十分恼火母亲还称他为孩子^②。这种悲剧中的嘲弄与敌意的讽刺不同,因为并不打算拿一个人物开玩笑,而只是想清楚地揭示悲剧中截然有别于英雄主义的“总是太凡人化”的方面。李尔王满以为

① 哈姆莱特临终前对挚友霍拉旭说此话,嘱咐他在这冷酷的人间活下去,向世人说明他是为了丹麦而死的。见该剧第五幕第二场。

② 弗莱原注:见温德姆·刘易斯著《狮子与狐狸》(1927)。科利奥兰纳斯为同名莎剧的主人公。

凭自己既是国王又是父辈的地位,可以获得英豪般的尊严,不料在其人性遭到摧残后才幡然醒悟:因此,我们正是从《李尔王》一剧中发现人们曾提到过的“怪诞的喜剧”,也即结构非常微妙地嘲弄地戏仿悲剧的境遇。

第四相位作为讽刺的一个独立的相位,是抱着对经验现实的道德的和更为现实主义的视角,从下向上观察着悲剧。这一相位强调主人公的人性,最大程度地减少观众对悲剧中的事件不可避免要发生的感觉,为灾难提供社会的和心理的解释,并尽量使人间的苦难显得是“多余和可以避免的”(梭罗语)。这是最真诚、最明确的现实主义的相位:它大体上便是托尔斯泰所属的相位,哈代和康拉德的许多作品也属这个相位。它的中心主题之一,便是像斯泰恩在回答康拉德作品中“传奇”式的吉姆老爷^①的问题时所说的“陷入了毁灭之中”。这话虽非嘲笑吉姆,但仍揭示了他性格中那种吉诃德般的传奇成分,并从现实经验的角度批评了它。麦尔维尔在《皮埃尔》^②一书中论述钟表和精密计时仪的几章中,也采用了相同的态度。

讽刺的第五相位相当于悲剧中的宿命论的或第五个相位,主要强调自然的循环,即象征厄运或鸿运的轮子的不间断的运转。若用我们的话来说,这一相位仅着眼于经验,而排除顿悟或显录的瞬间,它所信奉的格言是勃朗宁所说“天堂也许有,地狱必定存在”。它与悲剧中相对应的相位一样,较少注重道德,而更多着眼概括及抽象,轻社会改良,而重逆来顺受、听天由命。

① J. 康拉德 1900 年出版的同名小说的主人公。他是英国青年,因眼见船沉大海仓皇逃离而为人不齿,后又以光荣牺牲挽回了面子。

② 皮埃尔在为人品德与社会偏见之间选择了前者,从而沦为命运的牺牲者。

《战争与和平》和《列王纪》^①这两部作品中对拿破仑的不同刻画堪称是讽刺的第四相位与第五相位的鲜明对照。古英语诗歌《德奥的抱怨》^②中的叠句 *Thaes ofereode; thisses swa maeg* (可意译为:别人成功了,我也可能如此)表达了一种并非属于维护个人传奇式尊严的“不可克服的”(invictus)禁欲主义:倒是包含了这样的意识,即眼下的实际处境比从理论上解释这种处境更值得重视,这层意思在尖锐讽刺的相应的相位中也可以见到。

第六相位的讽刺是用基本上无法缓解的奴役束缚来展现人生的,其背景主要为监狱、疯人院、施私刑的暴徒、行刑的法场等,不过与真正的地狱不同,主要由于人生经历的苦难是随着死亡到了尽头的。在当今时代,这一相位的主要形式是社会暴政造成的恐怖感,《一九八四》大概是我们最熟悉的例子了。我们经常发现,在这种罪恶情景^③的边缘上,作家使用一些戏谑地模仿宗教的象征来体现对撒旦或伪基督的崇拜。卡夫卡的小说《在流放地》中,那名军官的话“罪行是决不允许怀疑的”,反映着作者在挖苦地仿效基督教中的原罪说。在《一九八四》最后几个场景中,对宗教的嘲讽写得更加微妙了:例如,当写到赎罪时,主人公在严刑拷打之下,反而提出应对女主人公施刑。小说中还提到,统治阶级对异性施虐的欲望强烈得足以无限地持续下去,这正是人们应该就魔鬼才说的话,这样方能接受历来关于地狱景象的正统观念。“电视荧屏”的技巧把“瞧我这惨状”^④

① T. 哈代 1903—1908 年间发表的史诗剧。

② 德奥是行游诗人,当朝廷录用别人取代他后,他用“别人也会有倒霉事”的话聊以自慰。

③ *Visio malefica*, 拉丁文。

④ *Derkou theama*, 普罗米修斯被秃鹫啄食其内脏时发出的痛苦呼声。

的悲剧主题带进了讽刺,因为所遭受的凌辱是在怀有敌意和嘲讽的目光不断注视之下进行的。

这一相位的人物当然都是一些悲惨或疯狂的可怜虫^①形象,往往是戏谑地模仿着传奇中的角色。例如,《毛猿》^②和《人鼠之间》^③都诙谐地模仿助人为乐的高大仆人这个传奇主题;而《喧哗与骚动》中的班吉^④则是模仿了传奇的叙述者或普洛斯彼罗式人物,班吉虽是白痴,但他的脑子里装着这部小说的全部情节,尽管他对这些情节毫不理解。阴险的父母在这一相位中当然是极其常见的形象,因为这个世界中充斥着恶魔和巫婆、波德莱尔笔下的黑衣女巨人、蒲伯笔下名叫“愚钝”的女神——她自身便具有戏谑仿作的神性(“在你下令毁灭之前,光明即已消逝!”),还充斥披头散发诱人上圈套的海妖,当然还有给人带来灾难的女人(*femme fatale*)或恶毒的狞笑的女人,“比她栖身于其间的山岩还古老”,佩特^⑤曾如此形容这种女人。

这使我们又回到魔怪显现的一刻,象征无穷尽痛苦的黑暗塔楼和监狱、恐怖之夜荒漠上的城市,或者嘲讽含义更加深奥的倾覆的箭楼(*tour abolie*),实际上并不存在的冒险追求的目标。但是,过了这个令人厌恶的象征毁灭和愚昧的世界,也即在这个毫无怜悯、毫无希望的世界的另一面,讽刺重又开始了。但丁笔下地狱的底层即是地球的中心,在那里,但丁见到撒旦直挺挺地

① Deschichado, 西班牙文。

② E. 奥尼尔的悲剧。

③ J. 斯坦贝克的小说。

④ 班吉是福克纳这部小说中康普生家中的幼子,后被他的二哥送进了疯人院。

⑤ W. H. Pater(1839—1894),英国作家。

站在四周都是冰的地方；当他跟随维吉尔小心翼翼地爬过庞大恶魔的臀部和腿并顺着其毛茸茸的皮肤向下滑去时，他通过中心，忽然发现自己不再向下而是向上爬动，从冥府的另一边爬出去，重又见到满天的星星了。从这一角度看，撒旦就不再是站着，而是头朝下倒立，当初它从天堂被扔到地球那一边时正是这个姿态。悲剧和悲剧性嘲讽把我们带进一个包围在里三圈外三圈中的地狱，最终出现的景象是作为万恶之源的一个人的形象。悲剧的境界到此为止；但是，倘使我们继续探索嘲弄和讽刺的叙事结构，那么我们会通过一个死亡的中心，最后见到绅士派头的黑暗王子头冲下倒栽着的形象。

论文之四

Fourth Essay

修辞批评：体裁的理论

Rhetorical Criticism: Theory of Genres

(论文之四)

修辞批评：体裁的理论

引言

本书采用了自柏拉图以来一直沿用于诗学中的一种图式框架。这便是把“善”的东西划分为三个主要领域，其中处于中心位置的是艺术、美、感情及鉴赏力的世界。居于其两侧的另有两个世界：一个是社会行动和事件的世界，另一个是个人思想和观念的世界。这个三重性结构从左到右，把人的官能依次划分为意志、感情和理智，并把这些官能所形成的思维产物分为历史、艺术、科学和哲学。而且还把足以构成这些官能的理想划分为“美”和“真”。爱伦·坡将这一图式(从右向左)划分为“纯智力”、“审美鉴赏力”和“道德感”。他说：“我之所以把审美观置于中心地位，是因为它在我们精神中正占着这样的位置。”除非有人能驳倒这种极妙的解释，否则我们便继续采纳这一传统的结构。诚然，我们曾提示过，还可能有另一种看待这问题的方法，即中间的世界并非仅属三个领域之一，而是个三位一体，兼收并蓄三个领域。但是，对我们说来上述更为简单的方法迄今依然还有其用途。

同样，我们曾把诗的象征描述为介于事件与观念、实例与训

诚、仪式与梦幻之间的东西,并把它最终展现为即是亚里士多德所说的 *ethos*(内在社会语境),也即既指人的性格又指人的环境,它介于 *mythos*(叙事情节)与 *dianoia*(要旨、思想)之间并由二者组成,而二者分别是由语词模仿的行动和思维。不过,这一图式还存在另一方面。社会行动与事件的世界、时间与过程的世界,与耳朵的听觉之间存在一种特别密切的联系。人们用耳倾听,耳朵便把所听到的东西转化为实际的行为。相应的是,个人思想和观念的世界与他的视觉之间也存在密切的联系,而且我们语言中关于思维的几乎所有表述,从希腊语的 *theoria*^①起,都与视觉的隐喻有关联。再说,不仅整个艺术对事件和观念说来似乎是最重要的,而且在一定意义上,文学在所有艺术中又是处于中心地位的。文学诉诸听觉,因此与音乐具有共同的性质,但是音乐又是一种涉及听觉并关于时间的富于想象的感受和凝缩得多的艺术。文学至少也诉诸心灵的眼睛,因此与造型艺术具有共同性质,然而造型艺术尤其绘画又更加集中在视觉和空间世界上。我们曾提到,亚里士多德列举了诗歌具有六种成分,其中三种我们在上文一直在探讨,即情节(*mythos*)、社会语境(*ethos*)及思想(*dianoia*);而另三种成分,即歌曲或韵律(*melos*)^②、言词或辞藻(*lexis*)及场景(*opsis*)^③则涉及同一图式的第二个方面。既然把文学视为一种言语结构,那么文学所展示的辞藻是将另两个成分韵律(这一成分类似于音乐,或与音

① *Theoria*(理论)在希腊语中本作注视、视力讲。

② 据弗莱解释:*Melos*指词语的节奏、运动及声音,即文学中那些与音乐相似或有联系的方面。此词源自亚里士多德的 *melopoeia*。

③ 据弗莱解释:*Opsis*指戏剧壮观的或可视的方面;又指其他文学中通过想象可见到的或形象如画的方面。

乐有联系)和场景(这成分与造型艺术具有相似的联系)结合在一起了。辞藻(lexis)一词既可理解为作品的措辞(diction),如果我们把它设想成由听觉所捕获的一系列叙事的声音,又可理解为作品的形象(imagery),只要我们设想它构成一种共时的意义定式,这种意义定式可为人们心智上的“视觉”行为所理解。我们在本文中,理应对文学的这第二个方面也即修辞方面进行一番考察。这个方面使我们又回到叙事和意义的“字面”层次;艾兹拉·庞德在谈到诗歌创作具有“韵律”(melopoeia)、“理念”(logopoeia)及“幻觉”(phanopoeia)三种性质时,心目中所指的即是这一语境^①。音乐性和绘画性这两个术语经常作为比喻,运用于文学批评中,我们在下文中将专门考察一下它们作为批评术语究竟具有多少真实的含义。

“修辞”一词使我们想起另外一种三位一体,即以词语作为基础,把学问分为语法、修辞和逻辑三大学科的传统^②。尽管语法和逻辑已成为特定学科的名称,但它们依然与一切言语结构中的叙事方面和意义方面分别保持着某种更为广泛的联系。语法可以称作排列词语的艺术,所以在一定含义上(就字面意义而言),语法与叙事是同一码事;逻辑可以称为产生意义的艺术,所以言外之意是说逻辑与含义也属同一回事。这句句子的后半部分具有更悠久的传统,因而人们对它也更为熟悉。历史上无法为句子的前半部分提供正当的依据,因为历来把构筑叙事的艺术(“创新”、“布局”等等)视为构成修辞的一个部分。

① 见庞德《阅读初阶》一书第四章。弗莱原注:Melopoeia 实际便是亚里士多德使用的原词,我写成 melos,为求简短。

② 中世纪欧洲学校中设置这三大学科。

尽管如此,让我们不顾历史,从叙事与语法、逻辑与意义的联系来着手考察一番;这时我们把语法主要理解为句法,也即如何把词语纳入恰当的(叙事)顺序之中,同时又把逻辑主要理解为如何将词语排列成具有含义的定式。语法构成一个言语结构的语言方面;逻辑则是构成翻译中固定公约数的“意义”。

我们向来称之为论断性、描述性或写实性的文章,往往在于或力图做到把语法与逻辑直接结合起来。如果一个论证用词不正确,选词不贴切,又不能在词语间确立起一种恰当的句法关系,那么,该论证在逻辑上就是不正确的。同样,如果一段言语的叙述缺乏始终连贯的意义,那么,这段叙述就无法向读者传达任何信息。因此,在论断性文字中,似乎没有地方可容纳像修辞这样一个中介的术语;而且事实上,我们也经常发现,哲学家、科学家、法学家、评论家、史学家和神学家,都以某种不信任的态度看待修辞。

修辞学从一开始就指两件东西而言:修饰性的话语和劝说性的话语。这两件事从心理学上讲,似乎是互相对立的,因为修饰的愿望从本质上讲是无利害关系的,而力图说服人的愿望本质上恰恰相反。实际上,修饰性的修辞与文学本身是不可分的,文学也即我们所说的设假性言语结构,它有理由独自地存在。劝说性的修辞则是一种应用文学,也即用文学艺术来加强论证的力量。修饰性修辞只是静态地作用于其听众,开导他们去赞赏这种修辞本身的美或妙趣;而劝说性修辞则力图动态地把听众引导到行动的方向。前者是表达感情;后者是操纵感情。况且,不管我们对慷慨和华丽的言词在文学中最终具有什么地位作出怎样的定见,毫无疑问的是,修饰性的修辞便是 *lexis*, 也即诗歌的言语肌质。亚里士多德在《诗学》中提到 *lexis*(辞藻)时

指出,更恰当的是把这一课题归入修辞学。由此,我们可以初步确定下列的原理:如果非文学性的言语结构的特征是把语法与逻辑直接结合在一起的话,那么文学就可以描述为从修辞上将语法和逻辑组织起来。文学形式的大多数特征,如尾韵、头韵、音步、对立平衡、范例的运用等,都属于修辞的手段。

文学创作的心理学不属本书的探讨主题,但是一个作家在坐下来动笔创作时,对自己准备写作什么毫无想法,这种情况肯定是十分罕见的。因此,在诗人的脑子中,某种支配和协调的力量,也即柯勒律治所说的“创始力”(initiative)^①,是很早就确定下来,然后逐渐地将一切素材吸引融会于其中,最后便显示为一部诗作的包容一切的形式。显然,这种创始力不是一个单一体,而是由各种因素组合的复合体。主题便是这样的因素之一;另一因素是基调的统一性,它使某些形象显得十分恰当而另一些形象则格格不入。如果写出来的东西是一首格律工整的诗的话,那么格律便是第三个因素;如果不是这样的诗,那么作品中总会存在另一种起整合作用的节奏的。我们在上文业已指出,诗人在创作一首诗时,其意图中通常包括诗歌这种体裁,也即意欲创作一种特定的言语结构。因此,诗人会不断地断定,某些事物才属于他作品的结构,不管他本人能否用评论的眼光说明这些事物;也无法说明他在修改作品时所删去的内容不属于他的结构,尽管这些东西换了另一场合会十分有用的。但鉴于结构是一种十分复杂的東西,所以诗人作出的裁决牵涉到不同的诗

① 弗莱原注:引自柯氏《友人》一书第四章《论方法》,但我并不认为自己正确地解释了他的这一术语,不过时至今日,在术语学上有必要冒一点险,已属合乎情理之事了。

歌因素,或一系列的创始力。其中主题和形象的选择已见前一篇论文中探讨;本论文所关注的将是体裁和整合的节奏。

我们在引言中已抱怨过,说关于体裁的理论是文学批评中一个尚未开拓的课题。我们所拥有的三个文类名称戏剧、史诗及抒情诗都来自古希腊人,可是后两个名称主要用作文人的行话,分别指篇幅长的和短的(或相对说来较短的)诗作。至于篇幅中等的诗歌,我们还找不到一个行业术语来称呼它;况且任何一部长诗都会被人们称作史诗,尤其当长诗分为十几章时,如勃朗宁的《戒指与书籍》^①。这部长诗具有戏剧性结构,由妒忌的丈夫、耐心的妻子及侠义的情人形成一个三角关系,三人牵连到一桩谋杀案的审判中,法庭和死囚牢房等场景都作了描写,而且一切情节都是通过人物的独白表现出来的。这是一部惊世的力作,可是只有当我们把该诗视为戏剧体裁中的一次实验时,我们方能充分地欣赏它,它俨然是把戏剧彻底翻了过来。同样,我们之所以称雪莱的《西风颂》为抒情诗,也许是因为它确是一首抒情诗;可是既然我们不敢称《心心相印》^②是抒情诗,又不知叫它什么作品,我们总还可以称之为是一部基本上具有抒情诗特征的作品。它比《伊利昂纪》要短,全诗又有个结局。

但是,戏剧、史诗及抒情诗这几个名称的来源告诉我们,体裁的中心原理是十分简单的。文学中区别体裁的基础看来便是如何表现的根本原理。话语可以面对观众们表演出来;也可讲

① 勃朗宁在意大利书市偶尔买到一本关于古罗马一谋杀案的书,据以写成此诗,于1868—1869年出版。

② *Epipsichidion*, 1821年出版。

给听众听；可以吟或唱，也可写下来供读者阅读。顺便提一句，我们无法指望在文学批评中找到一个词来指称一位作家的 audience 中的个别成员，况且 audience 一词实际上也并不概括一切体裁，因为要把一部书的读者们称作 audience 是有些不合逻辑的^①。不管怎么说，构成文学批评中的体裁的基础是属于修辞性的，也就是说，体裁乃是由诗人与公众之间所确立的种种条件来决定的。

如果到了印刷机时代，同一番话表演出来、讲述出来和书写出来意味着不同的话，那么，我们就应探究一下表现的根本原理。我们虽可以印刷一首抒情诗或朗读一部小说，但是这类常见的变动本身不足以改变原来的体裁。尽管我们理所当然，非常爱惜莎士比亚剧本的种种印刷文本，但它们基本上还仍然是供演出的脚本，属于戏剧这一体裁。如果一位浪漫主义诗人赋予自己的诗作以戏剧形式，他并不会期望甚至不愿意把诗搬到舞台上演出；他可能完全从印刷和读者方面考虑问题；甚至像许多浪漫主义作家那样，他还会认为舞台戏剧是一种不纯的形式，因为它对个人的表达限制甚多。可是这部诗作依然可追溯到某种戏剧，尽管它写得那么不可捉摸。小说是作家用笔写下来的，但康拉德常常叫其小说中的叙述者帮助他讲述故事，这时书面语的体裁正趋同于口语体裁了。

一部小说应如何归类的问题并不太重要，更加重要的是，要认识小说中存在着表现的两种不同的根本原理这一事实。人们也许认为，更简便的方法是不用“根本原理”(radical)这一术

^① Audience 一词源自拉丁语动词 audire(听取)，本来只指听众，后兼指观众或读者，而且此词仅指群体，不指其中的个别成员。

语,而仅指出,不管现实可能性如何,文类的区别取决于以什么方式方能十分理想地表现一部文学作品。但是举弥尔顿为例吧,他心目中好像并没有为自己的《失乐园》设想一名理想的朗诵者和一群听众;实际上他仿佛满足于由人们按书本中的诗篇那样去阅读它。当他运用祈求的手法,从而使诗作具有口语的体裁时,这种手法的含义在于指明,他这部史诗主要归属于什么传统,它与什么文体最为接近。基于体裁的文学批评,其目的与其说是如何分类,倒不如说要搞清楚这类传统和相互关系,从而揭示许许多多文学方面的关系;若不为这些文学关系确定语域,我们是不会注意到它们的。

英语中虽很难表述涉及口述和聆听的体裁,希腊人所用 *ta-pe* 一语却部分地说明了它,即是指供朗诵用的诗歌,但不一定指传统上篇幅巨大的史诗。这类“史诗”材料不一定非要运用韵律,就像散文故事和散文体演讲也都是重要的口述形式一样。十分明显,韵文与散文之间的区别,其本身并不构成文类的不同,这一点以戏剧为例已足以说明,尽管戏剧也有可能变成文类的区别。我在这篇论文中,用 *epos* (“口述作品”或“口述史诗”)一词来说明一些其表现的根本原理为口头陈述的作品,以确保 *epic* (史诗) 一词仍按传统用法,指《伊利昂纪》、《奥德修纪》、《伊尼德》及《失乐园》的形式。因此, *epos*^① 包括一切以诗体或散文体构成的文学作品,它试图继承具有吟诵者与一群听众的传统。

古希腊人仅为我们所探讨的四种体裁中的三种提供了名

① 据弗莱解释: *Epos* 这种文学体裁中,其表现的根本原理是由作家或吟游诗人当着面前一群听众,口头讲述故事。

称,而没有命名通过书本诉诸读者的体裁,当然我们自己也未想出一个名称。与之最接近的词是 history,但尽管《汤姆·琼斯》的书名中也用了这个词,它实际已超出了文学^①,而拉丁词 scripture^②在意义上又过于专门化。可是总得有一个名称,所以我只好任意选用 fiction^③一词来指印刷成书的体裁。我明知自己在第一篇论文中,曾在另一不同语境中使用 fiction 一词,可是与其引进太多的新术语来加深本身的难度,不如对当前术语的混乱现象迁就一番。音乐中的键盘与之十分类似,足以说明“虚构作品”与其它为实用目的印刷成书的体裁之间的区别。一部书跟一个键盘一样,也是一种机械装置,足以把整个艺术结构纳入某一作家的控制之下,听凭他去进行解释。但是,正如可能把名副其实的钢琴演奏与一部歌剧或交响乐的钢琴乐谱区别开来一样,我们也能把名副其实的“书本文学”与仅包含着可供朗诵或演出进一步发挥的作品的书本区别开来。

诗人口头吟诵与听众洗耳恭听,这二者间的联系在荷马或乔叟时代是实际存在的,但这种联系很快就变得日益脱离实际了;在此过程中, epos(口述作品)便不知不觉地转变成 fiction(虚构作品)了。我们甚至可以不十分当真地提出,既然有双目失明的吟游诗人这样的传说中的人物(而弥尔顿又十分出色地运用他),已足以说明文学作品中的观众很早就变成无形的了。尽管如此,只要相同的题材为两种体裁服务,那么两种体裁之间的差别立刻变得十分明显。其主要区别虽不仅仅在于篇幅之长

① History 作历史讲,但也指毕生经历,故 H. 菲尔丁的小说原名作 *History of Tom Jones, A Foundling*(《弃儿汤姆·琼斯的历史》)。

② Scripture, 圣书, 文稿, 法律文本。

③ 虚构, 又指小说等虚构的文学作品。

短,却涉及以下事实,即 epos (口述史诗)是片段的情节,而 fiction(虚构作品)属连续的较长的情节。狄更斯的小说印成书本是虚构作品;在刊物上连载供家庭阅读的基本上也属虚构作品,尽管更接近于供口述的东西。但是当狄更斯拿起小说讲给人们听时,其体裁便完全变成了口述作品,这时所强调的是要在一群可见的听众面前立时奏效。

在戏剧中,其故事中所假设或内在的人物直接面对着观众们,因此,戏剧的特点是不叫作家在观众前直接露面。在场面很壮观的戏剧中,一如在许多影片中那样,作者相对说来无关紧要。戏剧又像音乐,对观众来讲是一种集体的表演;在强烈地意识到自身是一个群体的社会中,如伊丽莎白时代的英国,戏剧和音乐是最易获得繁荣发展的。当社会趋向于突出个人并展开竞争,如维多利亚时代的英国那样,音乐和戏剧也相应地有所逊色,书面作品几乎垄断了文学。在当众口述文学时,作者直接当着听众的面,其故事中设想的人物是被掩盖住的。当说书人或吟游诗人代替作者吟诵史诗时,作者从理论上讲还是在场的,因为这些说书、吟诵者是作为诗人而不是作为诗中某个人物说话的。在书面文学中,作者及其笔下人物都不暴露在读者面前。

第四种可能的安排表现在抒情诗中,即诗人是见不到自己的听众(读者)的。我们照例又缺乏一个词来指称抒情诗的接受者:我们所需要的是多少类似 chorus(宣读开场白和收场白的剧情解说员)这样的人,他既不与剧情同时存在,又不道明戏剧性语境。若再引用本书开头时密尔的警句,那么抒情诗显然便是偶尔被人们偷听到的话。抒情诗人通常假定在自言自语或对另一人倾吐心绪:对着某个自然的精灵、诗神缪斯(注意与吟诵史诗之差别,因在后者中,缪斯是通过诗人讲话的)、一位私交、

情侣、某个神祇、某种拟人化的抽象，或大自然的一个物体。正如乔伊斯小说《青年艺术家肖像》中的人物斯蒂芬·德达勒斯所说，抒情诗乃是诗人展现关于他自身的形象：从修辞上讲，它与吟诵的史诗的关系就如同祈祷之于布道一样。抒情诗中表现的根本原理，便是宗教中称作“吾与汝”那种关系的假定形式。可以说，诗人仿佛是置其听众于不顾的，尽管他可能是为他们而说话，而听众也可能随之而重复他的一些话。

供口述的作品和虚构的作品构成了文学的中心领域，其左右两侧分别为戏剧和抒情诗。戏剧与祭仪有着一种特殊紧密的联系，而抒情诗则与梦境或幻觉关联，也即个人与自己的交流。在本书开卷时，笔者曾指出：文学中不存在像面对面讲话这样的事，可是面对面讲话是十分自然的交流，文学可以模仿它，正像文学能模仿自然界任何其它东西一样。在口述诗歌中，诗人与其听众面对着面，这时是对当面直接讲话的模仿。口述文学与虚构文学所采取的形式，最初是圣典和神话，接着是口头传说的故事，然后为叙事和说教的诗（包括史诗本身）及散文体演说，最后是长篇小说及其它书面形式。如果我们按历史顺序，逐个考察这五种模式时，就会发现虚构不断地超过口述，在此过程中，对面对面的直接讲话的模仿也就变成对论断性文章的模仿了。模仿的论断性作品，遇到文献性或说教性散文极端的情况时，便进而变成了真正的论断，从而超出了文学的范围。

抒情诗是对声音和形象的内在模仿，与之相对立的是外在模仿，也即声音和形象的外向表现，这便是戏剧。两种形式都避免去模仿面对面的直接讲话。在一出剧中，人物之间互相谈话；从理论上讲，实际是以旁白或独白在向他们自己讲着话。即使他们意识到面前有听众，他们也并非在为诗人讲话；不过某些特

殊情况属于例外,如旧喜剧中的合唱队主唱段^①或洛可可戏剧^②的开场白和收场白,这时真的出现由戏剧趋向吟诵的体裁变化。在萧伯纳的戏剧中,当剧情进行到一半时,一个喜剧人物突然出来大加评论,变成了一篇单独的散文体序言,这是一种由戏剧向虚构散文作品的转变。

在口述的诗歌中,某种比较有规则的格律往往占主导地位:甚至散文体的演说,无论在其句法和标点上,也都具有许多格律方面的特征。在虚构作品中,散文趋于主导地位,因为唯有散文才具有适应于作品长篇形式的持续性节奏。戏剧缺乏其本身所特有的支配性节奏^③,但它在早期模式中的口述诗歌关系极为密切,到晚期模式中则与虚构作品密切关联。在抒情诗中,一种诗体的但不一定具有韵律的节奏趋向于占主导地位。我们在下文中,将依次考察每一种体裁,旨在发现什么是它的主要特征。鉴于我们紧接着将讨论的,主要涉及词语选用和其它语言成分,因此,我们必须把自己的观察局限在一种特定的语言中,那就是英语,意思是说,我们的不少意见仅就英语而言是正确的,但我们希望其中的主要原理同样能适用于其它的语言。

反复性节奏:口述史诗

历来人们总是用有规则的搏动的韵律将诗歌与散文区别开来,这种搏动的韵律往往便成为口述史诗或长篇形式的演说的

① Parabasis, 这种主唱段常在古希腊喜剧演出时安插在剧情之间。

② Rococo theatre, 十八世纪末盛行于欧洲,表演以浮华、纤巧为特色。

③ 弗莱原注:戏剧尤其缺乏言语的节奏,即是说,戏剧的支配性节奏仅是它在舞台上演出的节奏。

结构节奏。韵律是反复性的一个方面,而节奏和定式这两个形容反复出现的词足以说明,反复性乃是一切文学艺术的结构原理,不论其主要效果属时间还是属空间方面。除韵律外,音量和重读也都是诗歌中反复出现的成分;不过在现代英语中,音量已不是有规则地反复出现的成分,除非诗人在进行实验时,一边写作一边定出自己的规则。至于重读与韵律之间的关系,恐怕需要另一种不同于往常的方法去加以解释了。

每一诗行含有四个重音,这似乎是英语结构中固有的现象。它是早期诗歌中的普遍节奏,尽管其定式到中世纪时由头韵变成了尾韵;它是各个时期流行诗歌、民谣及大多数儿歌的共同节奏。在民谣中,每一诗节中四行的音节数分别为八、六、八、六,其实每一诗行始终是四个节拍,并在隔行的结尾处有一“休止”(停顿)。这种关于休止也即在实际沉默时出现一个节拍的原理,早在古英语时期已确定下来了。抑扬格五音步的诗行提供了一个词中省略的场所,这时重读和音步在一定程度上能够彼此抵消。如果我们“听其自然地”朗读许多抑扬格五音步诗行,按照英语口语中那样,只给予重要的词以明显重读,那么古老的含四重音的诗行便在其格律的基础上十分清楚地显示出来了。例如:

To bé, or nó't to be; thát is the quéstion.

Whéther, tis nóbler in the mínd to súffer

The slíngs and úrrows of outrúgeous fórtune,

Or táce up úrms against a séa of tróubles...

生存还是毁灭,这是一个值得考虑的问题;

默然忍受命运的暴虐的毒箭,

或是挺身反抗人世无涯的苦难，
通过斗争把它们扫清，这两种行为，哪一种更高贵？^①

Of mán' s fírst disobédience, and the frúit
Of that forbídden trée, whose mórtal tásté
Brought déath into the wórld and óll our wóe,
With lóss of Eden, till one gréater Mán
Restóre us, and regúin the blíssful séat...^②

人类首次违旨，那棵禁树上的
果子，因致命的品尝
给人世带来死亡及我们的一切苦难，
从此失去了伊甸园，直到一个更伟大的人
使我们恢复，重获那幸福的地方。

按我们的预料，屈莱顿和蒲伯的两行一节的诗中，带五个重音的诗行一定会占更高比例，可是任何奔放的节奏，例如非重读音节后的中断^③，都可能又回到古老的节拍：

Forgét their hátred, and consént to féar. (Waller)
忘却他们的仇恨，向恐惧让步。(沃勒)

Nor héll a fúry, like a wóman scórn' d. (Congreve)

-
- ① 《哈姆莱特》第三幕第一场，朱生豪译文。
② 弥尔顿《失乐园》开头的诗行。
③ Feminine caesura.

也别像个受侮辱的女人,大为发作。(康格里夫)

A little learning is a dangerous thing. (Pope)

半瓶醋,害人非浅。(蒲伯)

任何韵律不确定或过渡的时期都显示出每行四个重音的固有力量。从乔叟去世、中古英语转变为现代英语后,我们忽然发现面对着利德盖特^①的奇异的韵律世界,便情不自禁地会把“死亡舞蹈”^②中吟游诗人对死神所说的一席话也用到利德盖特本人的诗作上:

This newe daunce / is to me so straunge
Wonder dyverse / and passyngli contrarie
The dredful fotyng / doth so ofte chaunge
And the mesures / so ofte sithes varie.


这种新舞蹈 / 对我如此陌生
各种怪相 / 又迥然互异
可怕的舞步 / 变化多端
而它的节拍 / 从不相同

尽管如此,这毕竟还是一种舞蹈:让我们再看看更前面的诗节,


① John Lydgate(1370? —1451?),英国诗人。1426 或 1427 年,从法文将《死亡舞蹈》译成英文。


② Danse macabre,盛行于中古晚期到十六世纪欧洲文学艺术中的主题,写死神率活人走向坟墓,基调阴郁、怪诞、荒唐、悲惨,常用以讽刺敦促世人忏悔。

写死神对吟游诗人的那一番话：


O thow Minstral / that cannest so note & pipe


Un-to folkes / for to do plesaunce



By the right honde (anoone) I shal the gripe


With these other / to go vp-on my daunce


Ther is no scape / nowther a-voydaunce


On no side / to contrarie my sentence


For yu musik / be crafte & accordaunce


Who maister is / shew his science.

啊，吟游诗人 / 你能用音符和笛子
为老乡们 / 奏起欢乐曲子
我会(立刻) / 抓住你的右手
与这些人一同 / 来跳起我的舞
既逃不掉 / 也躲不过
哪一面也 / 反对不了我的判决

因为音乐中 / 有技巧及和谐
谁掌握它 / 谁就显示本领

如果我们试图按照乔叟的 ABC 型五音步诗节来对上述诗节进行分析,那就会遇到困难了:例如,最后一行干脆就不是五个音步的。你若把它读成一行连续的四节拍的诗,那就十分简单了;这种读法会产生韵律分析永远达不到的效果,即死神那种怪诞的嗓音、骷髅跳跃时的欢快动作,都化为最后一行中那种从容的讽刺。我不敢妄称十分熟悉利德盖特运用韵律的规律,以及他在什么场合读出或省略 e,又对哪些外来借词标以不同重音。很有可能,无论利德盖特或者十五世纪的读者在这些事情上都并非十分清楚;但是,在一行诗中选定四个主要重音,而每两个重音之间的音节数可不同,却是解决这类问题明显采用的手段,这样,就能由不同的读者去自由作出选择。总而言之,我并不是说,一节诗怎样才能最轻易地按格律读出,就应如此标读它:因为在音步的划分上,每个读者都会对这类定式作出修正的^①。

斯凯尔顿式诗行^②通常也有四个节拍:《菲利普·斯帕罗》一诗的激昂前奏具有一种急行军般的节奏,我们发现,它比利德盖特的诗中含有更多的休止符,更多重读的节拍紧凑在一起:

① 弗莱原注:我本人就应修正一下,从而防止在任何场合,节拍不以八分休止符开始。

② John Skelton(1460? —1529),英国诗人,其诗行短促奔放,节奏快速,韵脚多变,又喜用对句,故而得“斯凯尔顿式诗行”一名。*Philip Sparowe* 一诗是哀悼一麻雀为一猫所咬死。

Pla ce bo,

Who is there, who?

Di le xi,

Dame Margery;

Fa, re, my, my,

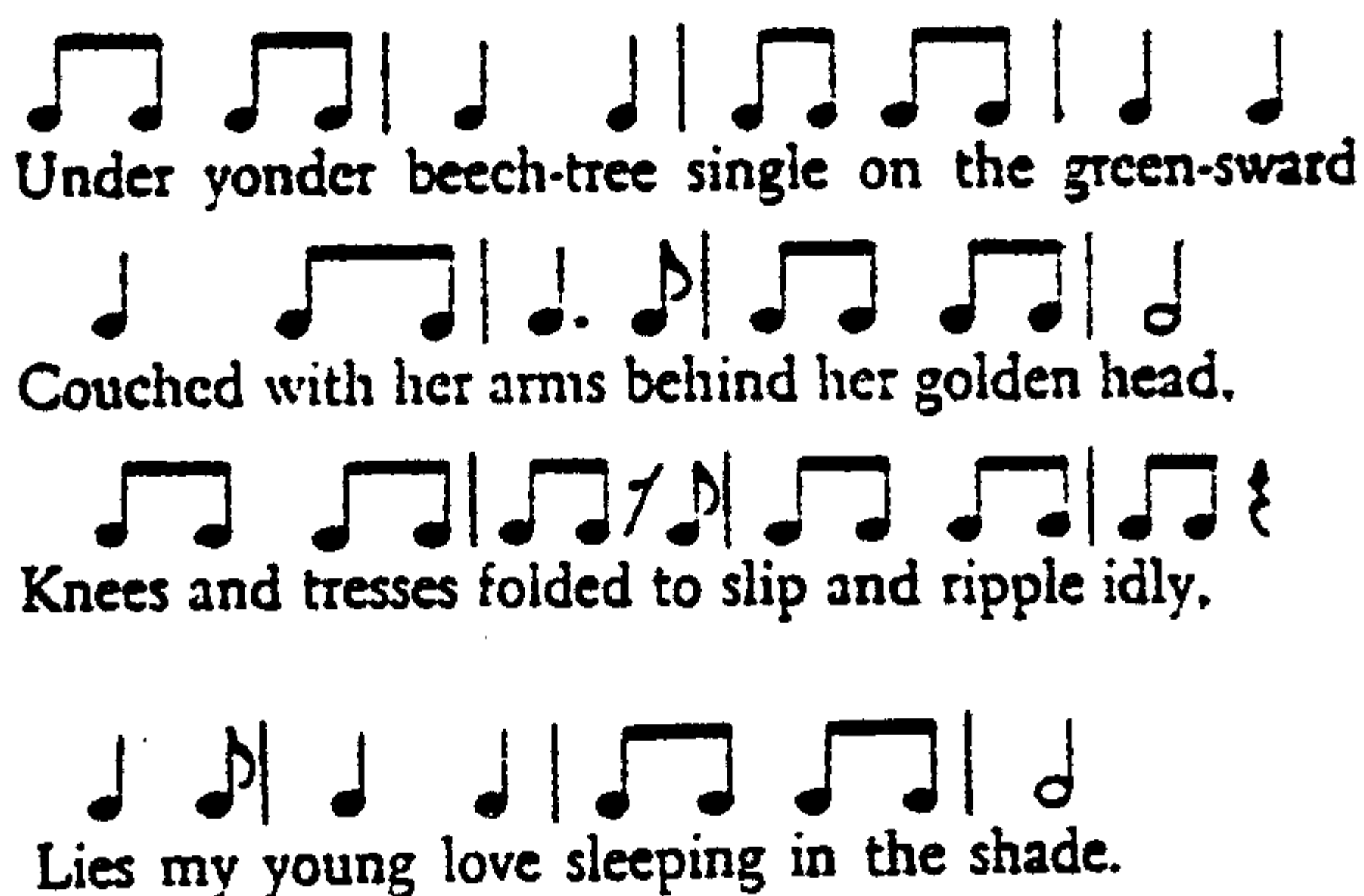
Wherefore and why, why?

For the sowle of Philip Sparowe.

That was late slayn at Carowe .

我会愿意的，
谁在哪儿，是谁？
我曾经爱过，
玛格丽太太；
法，莱，咪，咪，
为了什么，为什么？
为了菲利普·斯帕罗的灵魂
他是不久前在卡罗被杀害的……

总之,柯勒律治据以安排《克丽斯塔贝尔》^①结构的“新原理”,与文学中通常的其它原理差不多是一样新的。同样十分明显的是,《海华沙之歌》^②中那种芬兰式灵感,从根本上说,也并不比类似的灵感更富于异域情调。《海华沙之歌》十分巧妙地运用了英语的四重音的诗行套式,也许这正说明了为什么这种诗行成了我们语言中最易于戏谑性仿作的东西了。梅瑞狄斯的《幽谷之恋》的诗行也很容易读成四个重音,其节奏的构成与利德盖特的诗行十分相似:



Under yonder beech-tree single on the green-sward
 Couched with her arms behind her golden head,
 Knees and tresses folded to slip and ripple idly,
 Lies my young love sleeping in the shade.

远处青草地上,有棵孤立的榉树,
 树阴下躺着年轻的恋人:
 她用双臂枕着金色的头,

① 此诗发表于1816年,全诗未写完。

② 这是H. W. 朗费罗1855年发表的写印第安人首领的长篇叙事诗。

两膝交叉, 绺绺柔发微微飘动。

以上例子大概已多多少少说明,“音乐性”(musical)一词,或亚里士多德的“韵律”(melos),作为现代文学批评中的一个术语实际意味着什么了。从利德盖特时代以来,与当代英语诗歌同步出现的,是音乐中一种几乎十分划一的重音格式,重音标志着节奏单位(小节),每小节中允许有不同数量的音符。当诗歌中出现一种占主导地位的重音,而两个重音之间的音节数可多可少(通常为每行四个重音,相当于音乐中的“普通拍子”)时,这就成为音乐性诗歌,即是说,这种诗歌在结构上与同一时期的音乐相似。这时我们所谈到的便是 epos(口述史诗),也即用一种持续的韵律扩展的诗歌:与这种诗歌最为类似的音乐是其用乐器演奏的更为扩展的形式,其节奏的结构更直接地源自舞蹈而不是歌曲。

“音乐性”一词在技术上的用法,与只要诗歌听来悦耳,便称之为具有音乐性的仅按感情的时兴叫法,是截然不同的。实际上,技术上的用法与感情上的用法经常是全然相反的,因为这一感情的术语可以用以指例如丁尼生的诗作,而与勃朗宁的诗颇有距离。可是,如果我们提出下面这个间接却不无相关的问题:在这两位诗人中,谁更通晓音乐知识?据推测,谁可能受过音乐更多的影响?那么,回答肯定不是丁尼生。我们从丁尼生的《伊诺尼》^①引用这样一节诗:

O mother Ida, many-fountain' d Ida,

^① 1833年发表的爱情叙事诗。

Dear mother Ida, harken ere I die.
I waited underneath the dawning hills,
Aloft the mountain lawn was dewy-dark,
And dewy dark aloft the mountain pine:
Beautiful Paris, evil-hearted Paris,
Leading a jet-black goat white-horn'd, white-hooved,
Came up from reedy Simois all alone.

喔，多泉水的艾达山，我的母亲，
亲爱的母亲，听我死前的苦诉。
我等候在黎明时分的山坡下，
山中的草地还黑黑的沾满露水，
沾满露水的漆黑下有棵孤松；
英俊的帕里斯，狠心的帕里斯，
牵着一只乌黑发亮、白角白蹄的山羊，
独自从芦苇丛生的西莫伊走来。

以下诗行则引自勃朗宁的《公爵夫人的出逃》：

I could favour you with sundry touches
Of the paint-smutches with which the Duchess
Heightened the mellowness of her cheek's yellowness
(*To get on faster*) until at last her
Cheek grew to be one master-plaster
Of mucus and fucus from mere use of ceruse:
In short, she grew from scalp to udder
Just the object to make you shudder.

我可以让你饱览形形色色
斑驳的颜料,用了它们
公爵夫人才使杏黄脸蛋更丰润
(以下要加速),直到最后
双颊因为仅用铅粉、黏液
和水藻而变成一团团石膏:
一句话,她从脑袋到乳房
变成使你毛骨悚然的怪物。

在勃朗宁这一节诗中,速度是个积极的因素:我们读时感到有一种节拍器在敲击。丁尼生则在自己的诗节中尽量降低这种运动感;我们读他上面所引的诗节时,应十分缓慢,并在元音上多加停留。两人的诗都显然在重复一些声音,但是丁尼生笔下的重复,旨在使思想的进度缓慢下来,促使同一节奏本身的反复,并刻意烘托出根本上叫作声音定式的东西。在勃朗宁的诗中,韵律强化了节拍的起伏,从而构成一种递增的节奏。勃朗宁诗歌中的速度和鲜明的重音,正是其音乐性的特色,而括弧内的几个字(*to get on faster* 是 *più mosso*^① 的英译),若非音乐方面的说明,就很难猜到指什么而言了。

像“流畅的音符波动”或“刺耳的噪音用词”这类话,都不过是凭情绪在使用“音乐性”一词,其根源恐怕是由于在日常英语中,*harmony*(和谐)一词,除指音乐外,还指一种稳定又持久的关系。若按照“和谐”一词这一引申的含义去理解,音乐就丝毫不是一种和谐的序列,而是最终才达到和谐的一系列不和谐,因音

① *Più mosso*, 意大利语,作“加速”解。

乐中唯一稳定又持久的“和谐”是最终转变成的主和音。在诗歌中,倒是那种粗犷、刺耳又不和谐的作品(当然如诗人具有某种技巧本领)更能显示张力和音乐的重音动力。当我们发现一位诗人在其作品中精心地保持元音与辅音间的平衡,又塑造一种梦境的、引起美感的声音起伏旋律时,我们所遇到的多半是个缺乏音乐性的诗人。蒲伯、济慈及丁尼生都缺乏音乐性。“非音乐性”一语不必由我说明,它并非属于贬义的:《鬈发遇劫记》既是一首蹩脚的无韵诗,又缺乏音乐性,原因在于它完全属于另一类诗作。当我们读到尖厉吼叫的重音、晦涩难解的语言、满口的辅音,以及笨拙的多音节长词时,倒是很可能遇到了韵律(melos),这种诗歌即使不实际受到音乐的影响,也显示出与音乐的类似性。

富于音乐性的遣词造句,更适用于怪诞和恐怖,或责骂和诋毁的场合。它十分迎合一种所谓“玄学”型的节外生枝的智力活动。它在韵律上不规则(因为常用词中省略消除重音),大量依靠跨行的诗句,并且采用一种拖长的递增的节奏,把若干诗行汇合成更大的类似段落的节奏单位。莎士比亚在创作过程中,显示出越来越多地运用韵律,这一事实正表明了根据他作品内在的证据,足可确定他剧本写成的年代这项原理。弥尔顿曾说过,押韵的英雄诗体“并不给人以真正的音乐快感”,因为音乐型诗歌总会“给人以从一行诗中抽取点不同东西,塞入另一行的感觉”,他正是按技术含义运用“音乐性”这个词的。当塞缪尔·约翰逊谈到“将诗的含义很不优雅地从一行延伸到另一行的那种陈旧的方式”时,他正流露了自身一贯地反对音乐性的

观点。《异教徒的悲剧》^①是一首音乐型的诗歌；《泰俄西斯》^②则不是。《快活的乞丐们》^③是音乐型诗篇；《希腊古瓮颂》^④却不是。蒲伯的《弥赛亚》不是一首音乐型诗，而斯玛特的《大卫之歌》因其掷地有声的主题词和结尾处最强音的爆破，成为音乐型诗歌中的一部力作。克拉肖的赞诗和考利^⑤的品达体诗作^⑥都属音乐型诗歌，其诗行一律含四重音，流畅、多变，果断有力地运用跨行诗句；赫伯特的分节诗和格雷的品达体诗作则不具音乐性。斯凯尔顿、怀亚特^⑦及邓巴^⑧的诗都具音乐性，加文·道格拉斯^⑨和萨里^⑩的诗则不属音乐型。头韵体诗歌通常突出音节抑扬，因而具有音乐性，而刻意追求的诗节形式通常缺乏音乐性。在诗作中运用韵律，当然不一定就意味着诗人具备关于音乐的专门知识，但是二者却经常伴随而存在。像克拉肖的《音乐的决斗》^⑪（这是一首巴罗克式的咏叹调，用乐器伴奏）这样具有专门音乐特征的诗篇便是一个范例。

有时，我们至少可以设想，适当地接触音乐会促成诗歌创作中的韵律倾向。我们感到，像骚塞这样的诗人从不明确表明自

① R. 勃朗宁的诗作。

② M. 阿诺德 1867 年的悼念亡友的诗。

③ R. 彭斯 1785 年的作品。

④ 济慈的诗作。

⑤ Abraham Cowley(1618—1667)，英国诗人。

⑥ Pindarics。Pindar(公元前 522—前 442)，希腊诗人，其颂诗模仿戏剧的合唱曲，格律严谨，常供在大庭广众前朗诵。

⑦ Sir Thomas Wyatt(1503? —1542)，英国诗人。

⑧ William Dunbar(1460? —1520?)，苏格兰诗人。

⑨ Gavin Douglas(1474? —1522)，苏格兰诗人。

⑩ Earl of Surrey(1517? —1547)，英国诗人。

⑪ R. Crashaw 这首 1646 年的诗，写一夜莺与一古琴手的竞赛，夜莺最终失败而死去。

已在供吟诵的节奏上进行着惊人的实验：倘若如此，那么我们将他在《泰勒巴》^①一诗序言中的结结巴巴和含糊其辞，与弥尔顿精辟地列举的诗歌之种种音乐特性作一对照，倒是颇有启迪的：“我不寄望于即兴赋诗的调式——却期望某种足以揭示和谐感的东西，某种类似强烈感受的东西——就像任何诗人都必定会赋予其诗歌的那种基调。”关于韵律的观念还有助于说明华兹华斯在《彼得·贝尔》和《痴儿》二诗中所追求的是什么东西。华兹华斯关于韵律是诗歌中兴奋的源泉的话，尤其适用于重音，重音中体现了人在舞蹈时躯体的摆动。韵律本身所给予我们的，更确切说是一种快感，即眼看到一种多少可以预知的定式中将填入必然十分精当的词语。蒲伯所说“常有所思而难言其妙”的话，便表述了一种韵律观：当我们读他的英雄偶句诗时，总感到找到了我们所期待的与文字表面意思相反的东西。在多恩的讽刺诗的形象中，含有更为猛烈的力量，这与他所构思的更强调重音的节奏要求有更充沛的活力是相适应的。

如果我们回过头来，再看一下我们称其为非音乐性的那批相反的诗人们，如斯宾塞、蒲伯、济慈、丁尼生等，我们就会发现他们诗品中的节奏更为缓慢，更具共鸣力。四重音的诗行在《仙后》中要比《失乐园》中罕见得多，而因反复出现亚历山大体诗行^②却构成其相反的倾向。约翰逊下面这个反对音乐性的著名论断，确切地反映了这批诗人的创作实践：“英语中英雄体诗行的音乐诉诸听觉的力量因极其微弱而易于消失，除非使每一行

① R. Southey(1774—1843)于1801年发表的诗。

② 弗莱原注：构成这一倾向的，还有一些六重音的五音步诗行；见《声音与诗歌》（刊于即将出版的《英语研究会1956年文集》）中关于“词汇与韵律”的说明。

诗的全部音节都调动起来；要这样调动的唯一办法只有确保每一诗行都成为独立的声音体系，不与另一诗行混杂起来。”约翰逊的言下之意是，由于音高和音量的消失，他认为的音乐中的唯一音乐成分也随之而丧失殆尽，这样一来，英语诗歌只应考虑其声音模式而不是递增的节奏了。

诗歌与视觉艺术之间的关系恐怕要比诗歌与音乐的关系更加显得牵强。非音乐型的诗人通常是作诗“如画”，即经常运用更富沉思的节奏来一点一滴地勾勒出一个静态的画面，就如同《伊诺尼》一诗中精心描述裸体的维纳斯，或《仙后》中对赛会盛况的犹如工巧的织毯那般的修饰一样。但是，使我们的确获得类似“场景”（opsis）的某种印象的，仅仅是称作模仿谐声或曰拟声词（onomatopoeia）的修辞手段，正如蒲伯在《论批评》中所出色地论断的一样：

'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo to the sense...
When Ajax strives some rock's vast weight to throw,
The line too labours, and the words move slow;
Not so, when swift Camilla scours the plain,
Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main.

无嘈杂之音刺耳，犹嫌不足，
声音尚须成为含义的回声……
若写埃阿斯^①投掷千钧巨石，
诗行就显得笨重，用语也缓慢；

① Ajax, 古希腊传说的英雄。

全然不像写卡米拉^①横扫平原，
飞越不伏庄稼，飘掠海洋之上。

这种手法是易于识别的；自亚里士多德在其《修辞学》^②中引用荷马关于西绪福斯巨石的诗行来形容巨石滚下山的声音以来，一直有文人提到这一手法：

αὐτίς ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λάας ἀναιδής

蒲伯将这行希腊文译成“迅雷隆隆滚来，烟雾卷过地面”，曾一度博得约翰逊的赞扬，尽管约翰逊一般说来对摹拟谐声是颇持怀疑态度的。他在报纸《好闲者》的一篇文章中，通过批评家迪克·米尼姆的嘴，挖苦过这一手法，那名批评家指出，像 bubble（冒泡，沸腾）和 trouble（烦扰，忧虑）这样的字眼仅是“为了保持呼吸，而暂时把两个腮帮鼓得大大的；这股气后来还得放掉，就像我们吹肥皂泡时一样”。不过，这番挖苦实际上却说明了，拟声词的使用既是诗歌的一种倾向，也是语言发展的倾向。诗人要充分利用其语言的长处，是理所当然的。英语中有许多极佳的声响效果，尽管有一些已经消失：古英语时的《流浪汉》^③一诗能够以现代诗歌无法表达的办法来形容寒冷的天气：

① Camilla, 罗马神话中伏西安族的女王。

② 弗莱原注：见该书卷三第十一章；但是真正使用这一诗行（《奥德修纪》xi, 598）作为课堂例子来说明摹拟谐声的，却是哈利加纳苏的狄俄尼修斯。

③ R. Savage(? —1743)写的道德叙事诗，约翰逊颇为赏识，并曾替作者写过一部传记。

Hreosan hrim ond snaw hagle gemenged

霜、雪和冰雹一齐袭来

但由于这类手法不仅是文学的,也属语言的,所以民间口语中还不断对其进行再创造。口语中用得出色时,往往被人们誉为“生动如画”或“颇具色彩”,这两种说法都是以绘画作为隐喻的。《哈克贝利·芬》一书中的叙事段落所富有的模仿灵活性,却是像《汤姆·索耶》等小说的叙事段落所达不到的:

...Then there was a racket of ripping and tearing
and smashing, and down she goes, and the front
wall of the crowd begins to roll in like a wave

……接着是一阵砸打、拆乱及捣毁的嘈杂
声,于是栅栏倾倒,前面那一道墙似的群众
便像巨浪般冲了进去。

英语中,最出色、有力地掌握用文字渲染“场景”(opsis)的,恐怕要数《仙后》中的例子了;我们读时必须格外注意,要能够通过声音去捕获视觉形象。例如,在下列诗行中:

The Eugh obedient to the bender's will,

树枝顺从地叫人扳了下来。

中间有几个弱读的音节,从而使整行诗像一把弓,两头变了下来。当乌娜走迷了路时,诗的节奏也随着她而离了谱:

And Una wandring farre in woods and forrests...

于是乌娜迷了路,陷入密林深处.....

这一行诗的部分效果,是由于 forrests(森林)一词与前一行的 guests(宾客)相比,韵脚较为微弱。当主题描写沉船时,节奏也随着同样的绝望尾韵而遭破坏:

For else my feeble vessell crazd, and crackt
Through thy strong buffets and outrageous blowes,
Cannot endure, but needs it must be wrackt
On the rough rocks, or on the sandy shallowes.

否则我这艘癫狂、破裂的轻舟
在你阵阵摧残及猛烈打击下,
无法忍受,而必将粉碎于
嶙峋山岩或在多沙的浅滩上。

当弗洛里梅尔难以瞥见道路时,读者也颇有同感:

Through the tops of high trees she did descry...

她越过高高的树巅果然遥望到.....

当主题是写音乐中的和谐时,那么就可在少数恰当的词中,发现有一个用了相同的尾韵:

To th' instruments diuine respotence meet:

The siluer sounding instruments did meet...

神圣的反响总与乐器相契合：
银铃般的声响与乐器相呼应……

遇到主题是一座“危险的桥”时，便会出现这样的诗句：

Streight was the passage like a ploughed ridge,
That if two met, the one mote needes fall ouer the lidge.
桥上的通道直得像一条犁垄，
两人相遇，必有一人摔出栏外。

文艺复兴时期的读者们，因在学校攻读修辞学的影响，对这类效果十分警觉：例如，摘自斯宾塞诗篇《正月》中的一行看来无伤大雅的诗，便会立刻遭到 E. K.^①的驳斥，称之为“一种漂亮的表述偷换^②……况且又是谐音双关”。上面引用的蒲伯的那节诗，实际源自维达^③的《诗歌的艺术》，比斯宾塞还要早一些。继斯宾塞之后，对摹拟谐声始终如一抱有浓厚兴趣的诗人，首推考利：他在《大卫之歌》^④中，运用摹拟谐声非常自如，从而招致约翰逊出言不逊，指责毫无理由使同一棵松树在亚历山大体诗中比在五音步诗中显得更加高大。不过，考利运用谐音所产生的一些效果是足以引起我们兴趣的，譬如他爱采用神谕般的半行诗。例如，下面所引诗中，一行的五音步中有三个旨在激发人们的默默深思：

① 为斯宾塞《牧童的月历》写序的人。

② Epanorthosis, 一种修辞手段，指对说出的事情加以纠正或评论。

③ M. G. Vida(1480? —1566), 此书出版于1537年。

④ *Dauidis*, A. Cowley 1656年发表的写《圣经》中大卫生平的叙事诗。

O who shall tell, who shall describe thy Throne,
Thou great Three-one?

哦,谁应说,谁应描述你的宝座,
你这伟大的三位一体?

与上文所引蒲伯的话(“无嘈杂之音刺耳,犹嫌不足”)相反,这里所引的第一行诗恰恰说明,创作中鲜明的不和谐或明显的拙劣文笔倒可以经常解释为十分得体的模仿。蒲伯本人在同一首诗中,当列举他不敢苟同的糟糕的创作实例时,也故意用了类似的不和谐;艾狄生在《旁观者报》第 253 期上对这几行诗评论,也表明这类手法仍然会引起人们活跃的兴趣。例如,蒲伯便是这样来形容脑筋迟钝的诗才的:

And strains, from hard-bound brains, eight lines a year.
木头的脑瓜写诗,一年挤八行。

斯宾塞也不在话下,经常运用这种手法。对头韵(alliteration)乏味地乱用一阵,足以表明正在讲话的勃拉加多奇奥(Braggadocchio)^①是一名说谎者和伪君子:

But minds of mortall men are muchell mard,
And mou'd amisse with massie mucks vnmeet regard.
但凡人的头脑都严重损伤,

① 《仙后》中的吹牛者,后遭揭露并受到屈辱。

因大量不当观点而运转失常。

而当写到杜艾萨(Duessa)^①诱惑圣乔治时,使用的语法、节奏及韵脚是再糟糕不过的了:这位高贵的骑士听了,应警觉并非一切都平安无事:

Yet thus perforce he bids me do, or die.
Die is my dew; yet rew my wretched state
You...

他就这样强迫我去做,否则必死。
死我罪有应得,但对我的可怜结局
你应悔恨……

在每一种语言中,都有某些模仿手法变成了标准的定式;而英语中大多数此类手法已尽人皆知,此处无需由笔者加以赘述,无非是缺乏开头的诗行可以增速,扬抑格的节奏提示下降的运动,等等。英语中属本民族的词基本上都是单音节的,而单音节的词总要求有即使很微弱的单独重音。因此,很长的拉丁词倘若用得巧妙,会产生使韵律轻快的节奏功能,与之相反的情况,则是由于“一行乏味的诗中往往塞入了十个低音词”^②而出现了无节奏的木然吼叫。英语中这后一种现象带来一种更加有用的副产品:所谓的中间带个扬扬格的截断诗行,这种诗行从古英语

① 《仙后》中的人物,是欺骗、无耻、伪善的象征。

② 弗莱原注:见《论批评》第347行,这行的毛病当然不在于单音节词太多,而是重音过多。

时代(当时它叫西弗斯 C 型)^①以来,一直非常有效地暗示不祥的预兆:

Thy wishes then dare not be told (Wyatt)

你的愿望当时不敢明言。(怀亚特)

Depending from on high, dreadful to sight. (Spenser)

从高处悬垂而下,景象可畏。(斯宾塞)

Which tasted works knowledge of good and evil. (Milton)

对之鉴别,即可获善恶知识。(弥尔顿)

摹拟谐声虽不在话下也偶尔可用于任何形式的作品,但它作为一种产生持续效果的手段,似乎理所当然地附属于供口头吟诵的诗歌;在吟诵的诗歌中,它由一种稳定的规范模式发展成多种变体形式。剧作家和散文家很少运用谐声:在莎士比亚作品中,这种手法仅仅出现在具有特定理由的场合,如李尔王在荒野中用暴风雨本身的音响对着暴风雨呼号^②。在抒情诗中,如果运用仿声词,便会产生一部力作才有的效果,即吸引读者的极大注意,并使该诗变成一些警句和格言。十四世纪杰出的短诗《铁匠们》便是个例子,诗行中运用头韵来形象地表现用铁锤打铁的声音:

① Sievers' type C.

② 见《李尔王》第三幕第二场。李尔对暴风雨呼号时,用了大量的仿声词,从而反映他的内心也在掀起一场风暴。

Swarte smekyd smethes smateryd wyth smoke

Dryue me to deth wyth den of here dyntes...

烟薰火燎，黝黑的铁匠蓬头垢面，

铁锤的阵阵嘈杂声把我驱向死亡……

在修辞学的历史上，屡次三番地出现过某种理论，断言声音与意义之间存在“必然”的关系。这样必然的关系是不可能存在的，而是由于语言中本来就有拟声的成分，诗人们才显然对这类成分加以开发和利用。为求简便，倒不如把摹拟谐声解释成为一种修辞格的特殊运用，它类似古典诗歌中的音量，但最好说它是音质：由元音和辅音来构成各种半谐音^①。我们不难将以下两种供吟诵的诗歌区别开来，一种是带有持续的“音质”或曰声音定式的，如《海皮里翁》；另一种不妨举《红睡帽之乡》^②为例，该诗篇中的声音主要是为意义而存在，因此使人感到它更接近于散文。有迹象使我们相信，当同一首诗的两种文本虽在“纹理”(texture)上有所不同，可是同样都令人感到满意时，就不存在始终如一的声音定式了，就像乔叟的《良妇列传》的序跋现有的两种文本一样。

文学批评界对“音乐性”一词的混乱使用，其主要原因在于，当批评家们在考虑诗歌中所含的音乐时，他们很少想到与他们所讨论的诗歌同时代的真正音乐，及其重音和舞蹈节奏，而仅仅想到古典音乐的(基本上鲜为人知的)结构，后者大概更接近歌曲和音调重音。我们一向重读摹拟谐声，是由于它说明了下

① Assonance, 只押元音的韵, 如 late 与 make.

② R. 勃朗宁 1873 年发表的诗作。

列原理,即尽管在古典诗歌中,声音定式或音量因属反复出现的成分而构成诗歌“韵律”(melos)的一部分,但是它到了我们今日的诗歌中,则成为“场景”(opsis)的一部分了。

持续性节奏:散文

在每一首诗中,我们至少能听到两种不同的节奏:一种是反复出现的节奏,我们已说明它是一个由重音、韵律和声音定式组合的复合体;另一种是语义方面的节奏,也即我们通常所感到的散文节奏。在大声朗读诗歌时,如强调前一种节奏,就会产生唱歌的效果;若强调后一种,则会产生“浮夸透顶的散文”,这是萧伯纳在评论莎士比亚时代讲话风气时说的话。当反复出现的节奏是主要的或支配性节奏时,便出现供吟诵的诗篇;当语义的节奏占主要时,则成了散文。散文体文学作品之产生,是由于文学内部运用了推理或论断性文章的形式。而用韵文体写成的论文,不论其多么“缺乏诗意”,都毫无例外归入文学类中。

十六世纪是个实验的阶段,主要进行口头吟诵作品(或按照霍布金斯的意见,称之为连续节奏)的实验。“韵律”(melos)的影响产生了无韵诗;“场景”(opsis)的影响产生了斯宾塞式的诗节和德雷顿的六韵步作品(德雷顿的长诗《福祉之邦》^①是叙事的,这足以说明为什么他选用了这种韵步)。正像所有实验

^① *Poly-Olbion*, 创作于1613—1622年间,描写由西向东行时英国各地的美丽风光。

阶段一样,十六世纪有些实验相对说来是失败的,如鸡蛋贩韵律^①,时兴一阵后便无人问津了。口头吟诵的散文,即主要按演说形式构思而成的散文,则反映了口述文学受到了文化的支配:人们通常仅视其为口头表达的附属形式,因口头表达的最高形式仍是韵文。口述散文被列为低级或至多是中等的体裁,具有代表性的是像弥尔顿的下列比喻:“屈居下方,享受散文的凉爽空气。”因此,任何人打算使散文成为体面的文学,往往都会赋予它某些韵文的特点。

杰里米·边沁^②指出,在散文中,是一行接一行,直至一页的末端,世人据此便认为他把散文与诗歌区别开了。跟许多简单化的言论一样,他这番话也含有一种在知识方面目光短浅的人所易于忽略的真理。散文的节奏是连续的而不是反复出现的,其标志在于书本的每一页上,所有的行都是纯属生硬地断开的。诚然,每个散文作家都知道,写作散文并不像印刷它那样的呆板,在印刷时,可能把一个重读的词排在一行的末尾而不移到下一行的开头,而一个要求重读的词,却用连字符进行移行,等等,从而损害甚至破坏了一个句子的节奏。但是,散文作家大多是命运的俘虏,除非他们情愿进行马拉梅在《骰子一掷》^③中所说明的那种反叛。文艺复兴时期的散文体演说在节奏上具有许多反复出现的特征,但诸如此类的特征往往由于印刷术连续的排字而被掩盖了。对唱颂歌(各种名人录用此形式写成)便属

① Poulterer's measure,指尾韵相同的双行诗,前行12音节,后行14音节,旧时鸡蛋贩卖鸡蛋,如你买了一打再买第二打,他额外添给你两个蛋,故得此谑名。这种诗体由于音节太多难以处理,故渐渐被淘汰了。

② Jeremy Bentham(1748—1832),英国法学家、哲学家。

③ S. Mallarmé(1842—1898)的最后一首诗。

一例。

He distastes religion as a sad thing,
and is six years elder for a thought of heaven.
He scorns and fears, and yet hopes for old age,
but dare not imagine it with wrinkles...
He offers you his blood today in kindness,
and is ready to take yours tomorrow.
He does seldom anything which he wishes not to do
again,
and is only wise after a misfortune...

他厌恶宗教,视之为坏事一桩,
可是一想到天堂便年长六岁。
他嘲笑、害怕,又盼望年岁增长,
可是不敢设想脸上满布皱纹……
他今朝一片善心愿为你献血,
明日却打算吸取你的血。
他很少做他不甘心再做的事情,
只有大难之后才变得聪明……

绮丽体(euphuism)的散文也采用修辞课本上所罗列的各种手段,包括尾韵、头韵及格律对称,其实这一些通常都被视为诗歌专有的权利。西塞罗式的散文是以间歇的节奏和从句的对称作为基础的,后者经常又是一种准格律对称。在诸如布朗的

《瓮葬》^①这样刻意运用修辞手段的散文作品中,我们能够挑出像西塞罗的“结语”^②那样反复出现的节奏单位,如: handsome enclosure in glasses (用玻璃器皿堆成的漂亮围栏)、revengeful contentions of Rome(罗马的报复性争论),这些都是运用抑抑扬格的例子。1611年版的《圣经》英译本把每首诗都排印成单独的段落:这无疑是为了照顾传教士的方便,但也说明该译本对散文节奏的认识要比通常印刷的文章更加清楚。培根的论说文尤其是早期更具格言式的文章,如把每句句子排印成独立的段落,也会更加清楚地烘托出其节奏。

到了十七世纪,连续节奏的实验趋于尾声,继之而起的是实验散文的阶段。这个阶段以“塞内加式的漫步”^③或雅典派散文开始,是针对西塞罗派那种很正式的半韵律修辞手法的反叛,以争取十分自然的说话风格。在屈莱顿的文章中,一个既成的事实便是散文已从韵律的主宰下解放出来,从而获得散文所独具的语义节奏。因此,马修·阿诺德正确地把屈莱顿和蒲伯的时期称作散文和理性的时期,这并非因为这一时期的诗歌变得平淡乏味^④,而是因为当时的散文已成为地地道道的散文了。文学史上一桩奇妙的事情是,茹尔丹先生^⑤的著名发现的确是一个发现,而且是一种文学在其发展十分迅速的时期经常做出的发现。

① Sir Thomas Browne(1605—1682)的一篇论文。

② Clausulae,实指一个修辞的终结。

③ 弗莱原注:详见乔治·威廉逊1951年出版的著作 *Senecan Amble*。

④ Prosaic,又作“散文体的”,可见在过渡阶段人们对散文抱有的偏见。

⑤ 莫里哀喜剧《布尔乔亚士绅》(1670)中的一个人物,百般效颦上层显贵的举止,以求置身于士绅阶层;当获悉自己已出口成章,平生谈吐皆成散文时,惊喜不已。

我们在指出从屈莱顿时期起,散文更加清楚地展现其独特的节奏时,当然并不想说明当时作家已写出上乘的散文,不过我们恐怕并无必要提醒读者要防止过早的价值判断。但是已十分明显的是,当时散文已成为一种明白晓畅的文体:它处于炉火纯青的阶段——即是说,它已最大程度地摆脱口述诗歌及其他韵律的影响——最不装腔作势,把题材阐述得犹如商店橱窗的玻璃一样明达透彻。毋庸赘言,如此不偏不倚的清晰叙述是决不会令人感到乏味的,因为乏味必然是浑浊晦涩的。因此,尽管我们找不出文学上的理由来说明为什么散文作家不应该把文章写得辞藻华丽一点,但是当散文用于非文学性的目的时,讲究辞藻的散文经常变成一种不利的因素了。这种情况多少反映在下面这番话中,即有些人说,用麦考利的风格是不可能道出真理的——但这话并非专门针对麦考利的。一篇极其矫揉造作的散文是缺乏足够的灵活性去完成散文的纯属描述的任务的:它处理材料总是削足适履、简单了事。即使吉本也未能避免为强求对称而牺牲对某个事实的必要限定。同样的原理在文学内部也多少可以见到:例如,当我们研究绮丽体的传奇故事时,会意识到用绮丽体散文来讲述一个故事是何等困难。绮丽文体是从演讲的形式中产生的,至今还最适用于洋洋千言的慷慨陈词:绮丽体作家不放过任何机会,随时都要沉陷到他们的独白中去。

简言之,讲究修辞的散文理所当然地最适用于修辞的两个目的,即从事修饰和说服他人。但是,由于这两个目的在人们心理上构成反差,所以散文的说服力效果经常为这种修饰性所冲淡,后者仅给人以愉快之感。杰里米·泰勒^①的虔诚的文章中

^① Jeremy Taylor(1613—1667),英国传教士、散文家。

所包含的美属于一种超脱的因素,使他永远囿于艺术的境界而不能投身到瞬息变化的劝说的激流中去。这种道理并非仅见于泰勒:即使在伍尔夫斯坦^①所辖的教区中,也一定会有几名抱世俗思想的高雅博学之士并不感到自身有多少罪孽,相反,却更多注意到这个传教士在运用头韵节奏上颇为熟练:

Her syndan mannsлагan ond maegslagan ond maesserbanan ond mynsterhatan, ond her syndan mansworan ond morthorwyrhtan, ond her syndan myltestran ond bearnmyrthran ond fule forlegene horingas manege, ond her syndan wiccan ond waelcyrian, ond her syndan ryperas ond reaferas ond worolstruderas, ond, hraedest is to cwethenne, mana ond misdaeda ungerim ealra.

这里有杀人犯、灭亲者,有杀害牧师、仇恨寺院者;这里有凭伪证害人者,有妓女,屠杀儿童者、卑鄙的通奸者,还有抢劫犯,总而言之,存在大量的作孽和犯罪。^②

我们在此处所讨论的是文学性散文:另有一段关于非文学性散文的节奏的说明,将见于这篇论文的下文。散文韵律的标志中,包括以下种种倾向:用一些短的词组和并列从句构成冗长

① 弗莱原注:伍尔夫斯坦的《告英国人民书》(*Sermo Lupi ad Anglos*)另有一种文本,所列头韵对子比我此处援引的还多两个,说明这类修辞具有某种随意增删的性质。译者按:Wulfstan(?—1023),英国约克郡大主教,写有许多布道书,包括这篇有名的《告英国人民书》,书中描绘了丹麦人人侵使英国沦于荒芜的景象,并谴责了当局英国。

② 这段话引自 Wulfstan 的《告英国人民书》。

的句子,将一种充满活力的单线直进的节奏与十分强调的重复结合起来,痛快地抨击,详尽地罗列事项,表述思想的过程和变动,而不是以合乎逻辑的语言顺序说明业已形成的思想,等等。拉伯雷堪称是熟练运用散文韵律的大师之一:在我看来,他第一部书^①的第五章中所描写的美妙酒会从技巧上讲便是一首乐曲,并堪称是由尚纳坎^②填词的。在英国散文方面则有伯顿,据说他曾顺艾西斯河而下,听船夫的诅咒以自娱,或许他的艾西斯河之行便是为了创作目的,因为他文章的风格基本上具有上乘诅咒的特色:一种摇荡的节奏、爱好咒骂和罗列事项,使用无尽的词汇,倾向于用短小的强调单位进行思考,并对与诅咒有关的两门科目神学和个人保健拥有百科全书式的广博知识。上述种种,除了最后一项外,都属于音乐的特征。

弥尔顿的散文一如他的诗歌,在发挥得最佳时,充满了“真正的音乐欢快之感”,当然这属于另一种非常不同的快感。冗长的掉尾句中夹杂以短小的咆哮般的词组,这些句子中的速度变化多端,充满激情的定语汇聚成修辞手段,以及贝多芬式的怒吼的结束语,便是弥尔顿散文的若干特征。但是,当斯泰恩^③成了运用散文韵律的主要大师之后,西方才发展起“意识流”技巧,从而使我们时代又恢复把思想描写成一个过程。在普鲁斯特^④的作品中,这种技巧所采取的形式,是像瓦格纳那样把一些

① 拉伯雷的第一、第二部书均为《巨人传》。

② Clement Jannequin(约1474—1560),法国作曲家,擅长谱写长篇诗剧的乐曲。

③ L. Sterne(1713—1768),英国作家,主要小说是九卷本的《特里斯坦·项迪传》(1760—1767)。

④ Marcel Proust(1871—1922),法国意识流作家,名著《追忆似水年华》的作者。

主导主题(leitmotifs)相互交织在一起。在格特鲁德·斯坦^①的作品中,一种刻意追求的冗赘语言使她的遣词造句具有某种足以包容音乐才有的重复的力量。但是毋庸置疑,在散文韵律方面做了最无微不至的实验的,还应推乔伊斯;《尤利西斯》一书中所描写的酒吧间的情景(斯图尔特·吉尔伯特的评论中称之为“海妖”场景)尽管带点杂技色彩,却有力地证明,我们刚才所论述的散文技巧很类似纯属幻想的音乐。例如,温德姆·刘易斯就采纳了这种类似性,他创作《不懂艺术的人》,其意图显然是把这部书作为主张表现场景(opsis)的声明。我们处处都能见到追求韵律的创作倾向,即使在通常缺乏音乐性的作家笔下也不例外。譬如,在小说《成衣匠的改制》行文中,我们读到这样一段话:“那一堆堆杂乱的颂文和挽歌,其狂热的彼特拉克式和维特式^②的货色胡乱地散布于形形色色毫不相干的东西之间”,这时我们就会明白,作者把绮丽体的某些手法用单线直进的强调,而不按真正绮丽文体中那样用来保持双双的平衡。

在散文方面,一如在诗歌中那样,那些经常被人们从多情善感的含义上称之为具有音乐性的作家,往往是十分远离真正的音乐的。我们不妨随便举德·昆西、佩特、拉斯金、莫里斯等少数例子,他们描写场景的创作倾向中经常还包括爱好细微如画的描写和具有装饰效果的长长的明喻,但是这种爱好不足以划分他们的倾向:我们不能根据作家选择什么题材来判断他们风格的特色。真正的差别倒是表现于对句子的概念之中。亨利·詹姆士晚期小说中的冗长的句子都是具有很大容纳力的句子:

① Gertrude Stein(1874—1946),美国女作家。

② 指歌德笔下烦恼的少年维特。

所有的修饰语和插入语都被纳入一种定式,而当论点一个又一个地交代后,涌现的并非单线直进的思想过程,而是一种共时性的理解。作者把自己所解释的事情转来转去,从不同的角度加以观察,但是可以说,事情的全貌从一开始就已存在了。同样,在康拉德的小说中,叙事过程中的脱位——用他自己的话说,便是前后移动——其目的在于使我们的注意力从听取故事转移到观看主要情景。他的名言“首要的是使你见到”中,包含着一个视觉的比喻,这比喻中还保留“看见”的相当多的原义。《特里斯坦·项迪传》中的叙事脱位则产生相反的效果:它们使我们的注意力从观看外部情景转移到去倾听作者叙述这种情景在他脑海中如何形成的过程。

由于散文本身是一种明白晓畅的写作手法,所以较少散文作家表示出明显倾向于这一边或那一边。一般说来,当我们强烈地意识到一种明确的“风格”,或文学结构的修辞特征时,我们就十分可能接触到“韵律”或是“场景”了。布朗和杰里米·泰勒十分倾向于情景,而伯顿和弥尔顿则很倾向于韵律:欧·亨利的一篇小说中,有个人物对泰勒作如下的评论:“为什么没有人就这一点写上几句话呢?”这番评论所指的,不是类似音乐的东西,而是近乎丁尼生式的声音模式。

我们也许可以大胆地概括,古典文学的影响主要侧重于“场景”,其理由是,高度屈折的语言比现代英语或法语在词序方面赋予人们更大的自由,因而人们往往认为句子是同时包含其所有部分的。即使在演说家西塞罗的作品中,我们也强烈地意识到“平衡”,而平衡则意味着冲淡单线直进的运动。在晚期拉丁语中,开始显露出一种新型的单线推动力,我们感到它更接近于诗行带头韵并已包含重音音乐萌芽的新型的条顿文明。例

如,在卡西奥多鲁斯^①的著作中,主题词和重读头韵在十分浮夸的句子中频频出现,前呼后应:

Hinc etiam appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moveat; ubi tenta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chorda pulsata alteram faciat sponte contremiscere, quam nullam contigit attigisse.

琴弦从此不断诉说,因它们易于弹奏:切切细语处于参差的和谐之中,此时相邻的琴弦也会自动发出颤音,任何东西不会臻于如此典雅。

得体的节奏:戏剧

在任何文学结构中,我们都能察觉到可以称作言语个性或叫话音的特征——它虽与面对面讲话有关,却又属不同的东西。当感觉到这种特征即是作者本人的话音时,我们就称之为风格:le style c'est l'homme^② 是为人们普遍接受的名言。风格这一概念是以下列事实为基础的,即每个作家都具有自己的节奏和偏爱的形象,前者同他的笔迹一样清晰,后者包括某些元音、辅音,以及两三种原型。当然,风格虽存在于一切文学之中,但其最纯粹的形式却表现在主题型散文之中:事实上,风格是应用于一般列入非文学类散文作品的主要文学学术语。维多利亚时代晚

① 弗莱原注:下面这段文字转引自 W. K. 克尔:《黑暗时代》(1911)第 119 页。译者按:F. M. A. Cassiodorus(490? —585?), 罗马史学家、政治家兼僧侣,著有《论宗教文学与世俗文学》等。

② 风格如其人,这是法国作家 G. -L. L. de Buffon(1707—1788)的原理。

期是风格的重要时期,当时文学批评的一条基本原理便是主要探讨作品与作者个性之间的联系。

在小说中,我们察觉到更加复杂的问题:对话要出自书中人物的嘴巴,而不由作者来说;有时对话和叙事相去甚远,以至于小说中的语言可以区分为不同的两类。风格应适合于书中某个人物或某一主题,这叫作“得体”(decorum),也即风格与内容必须相称。一般说来,“得体”便是作家的符合伦理准则的话音,即他自己的说话要改变一下,以符合书中某一人物的口吻或适应作品主题或基调所要求的腔调。正如风格在漫谈式散文中体现得最纯正一样,“得体”显然最纯正地反映在戏剧之中,在戏剧中,作家是不会亲自出面的。我们用现今的观点,不妨把戏剧描述成被“得体”兼并的口述或虚构的作品。

戏剧是模仿双双的对话,而对话所讲究的语言必须是十分流畅的。它所包括的,既有一席准备好的讲话,又有一种讥诮和搪塞,后者若是用韵文的,则叫做“轮番抢白”(stichomythia)。戏剧对话存在双重的困难:既要表述说话人的性格和言语节奏,又要对它们作一点更改以适应环境和别人说话的心境。在伊丽莎白时代的戏剧中,可以说其重心定在吟诵韵文与散文之间的某个地方,这样,它就可以根据是否得体的要求轻易地由一种文体转移到另一种,而当时所谓讲话得体主要取决于人物的社会地位和戏剧的类型。喜剧和低下阶层采用散文;在随后数百年中,随着吟诵的史诗让位于虚构作品,喜剧和散文便显示出一种适应于已变条件的能力,这种适应力却明显是悲剧和韵文史诗所缺乏的。

不过,即使在散文体的喜剧中,虽说统治阶级人物讲话所要求的高尚风格已基本消失,但依然存在一个技术问题,即如何用

散文来体现诗剧中用韵文所表达的诸如威严、激情、机智形象（这也许是最重要的）及悲怆等特征。散文体喜剧经常靠发展一种矫揉造作的警句式的散文风格来达到上述目的，在这种风格中，重又出现讲究修辞的散文的某些对句和重复的结构。从康格里夫到奥凯西，几乎所有杰出的英国喜剧作家都是爱尔兰人，这种修辞传统在爱尔兰也存在更久一点。辛格戏剧中的散文也被列为追求特殊的文学风格^①，尽管他仅是再现了爱尔兰农民说话的节奏。与此相反，像十九世纪的勃朗宁或本世纪的艾略特和弗赖伊^②的韵文节奏似乎都十分轻易地兼顾了吟诵史诗与散文两者。萧伯纳曾说过，用无韵诗写剧本实际上要比用散文写更为容易，对此话难道文坛没有一点评论？在许多现代诗剧中出现的不自然和勉强的感觉，就其本身情况而言，应归因于妄图采用一种不适合的修辞，这种修辞与正常的对话节奏过分脱节；而伊丽莎白时代的戏剧不管多么刻意追求风格，也不会犯这种毛病的。

浪漫主义作家或维多利亚时代的作家中，很少人有兴趣去尝试为对话的节奏寻找韵文的形式。学校经常按浪漫主义的时尚敦促专修英语的学生要尽量多地使用盎格鲁-撒克逊词源的短小的词，其根据是，短小的词可使学生用词具体化，殊不知建立在短小本族词基础上的风格乃是最矫揉造作的风格。若与威廉·莫里斯的传奇相比，塞缪尔·约翰逊写得最结巴的文章也仍然属口语、对话体的。当今受过教育的人所说的标准英语，带有许多既长又抽象的专门术语，而在短小的词上却加上重音，变

① 弗莱原注：literary mannerism，参阅 T. S. 艾略特《诗歌与戏剧》（1951）一书。

② Christopher Fry（1907— ），英国剧作家。

成一种多音节的喋喋不休之声,它用于散文较之用于韵文要容易得多。布莱克的《预言书》是用韵文处理对话节奏的屈指可数的成功作品之一,其成功之罕见竟令许多评论家至今还怀疑它是“真正的诗歌”。布莱克认为,需要用一种比五音步更长的诗行来表达有教养者的讲话,我们不妨拿他的主张与克拉夫^①和布里奇斯^②在六音步诗行方面的实验作一番比较;克拉夫和布里奇斯的实验也旨在捕捉到同样的节奏,不过我们感到,至少在克拉夫的诗作中,由于过分拘泥于韵律而使重音变成游乐园中的环滑火车一样急转突变。《鸡尾酒会》^③的韵文节奏也许十分清楚地预示着,在现代人的讲话中正在逐渐形成一种介乎诗歌与散文之间的新的节奏重心,实际上这种韵文节奏又回到一种十分近似古老的四重音诗行的节奏上去了。目前正在形成的也许是一种很长的带六七个节拍的按抑扬作成的诗行,若分成两半,它最后便适宜于口头对话的实用了。

在戏剧中,韵律和场景的问题是很容易对待的:韵律便是真正的音乐,而场景则是观众能见到的布景和服饰。

联想的节奏:抒情诗

在文学模式的历史顺序中,看来每一种体裁都会依次上升到某种优势地位的。神话和传奇主要表现在口述的韵文中;到了高模仿作品中,一种新的民族意识抬头,而世俗修辞又获发

① Arthur H. Clough(1819—1861),英国诗人。

② Robert Bridges(1844—1930),英国诗人。

③ T. S. 艾略特的三幕话剧,1949年首演。

展,才把固定剧院的戏剧推到引人注目的地位。低模仿带来了虚构文学,又促使人们更频繁运用散文,其节奏最后又开始影响诗歌。华兹华斯认为,把韵律除外,那么诗歌和散文在词汇上都是相同的;他的这种理论是一项关于低模仿的宣言。在抒情诗这样的体裁中,诗人跟讽刺作家一样,也是不理睬读者的。这种体裁还十分清楚地展现出文学假设的核心,即显示叙事和意义就其字面而言仅是词序和词语定式。看起来,仿佛抒情诗这种体裁与讽刺模式和意义的字面层之间存在特别密切的联系。

我们就随意举一诗行为例,譬如《一报还一报》中克劳狄奥慷慨陈词的开头:^①

Ay, but to die, and go we know not where:

是的,可是死了,人不知去向:

诚然,我们能听到韵律的节奏,一个抑扬格五音步在实际台词中念成一个四重音诗行。我们也能听到语义的也即散文的节奏,还听到台词得体的节奏,即一个面临死亡的人如何用言辞表达自己的恐惧感。但是,只要我们十分聚精会神去谛听这行诗,我们更能从中察觉另一种节奏,一种从声音定式的巧合中涌现的神谕似的、沉思的、不规则的、难以预卜的,基本上是不连续的节奏:

Ay:

But to die...

^① 见该莎剧第三幕第一场。

and go
we know

not where...

是呀：

可是人死了……

究竟去何处

我们不得而知……

就像语义节奏由散文创始、韵律节奏由口述史诗创始一样，这种神谕般的节奏看来便是主要由抒情诗创始的。散文的能动性通常是以有意识的思想作为自己的重心的：推理性作家写作时是深思熟虑的，而文学性散文的作家则模仿着一种深思熟虑的过程。在口述的韵文作品中，韵律的选择规定了如何组织修辞的形式：诗人养成了以这种韵律进行思考的无意识的习惯和本领，因而可以自由自在地去顾及其它方面，比如讲述故事、阐明观点，或进行为求得得体所需要的种种修饰。但是，其中没有一项已真正做到我们所认定的典型的诗歌创造：诗歌创造是修辞的一种联想过程，其大部分隐伏在意识的表层之下，是由一系列双关语、音响环链、含糊其辞的意义联系及颇似梦幻的依稀回忆构成的混沌之物。从这片混沌中，才涌现抒情诗这种声音与意义的特有的结合。和梦幻一样，词语联想也要受一种尺度检验，这种尺度可以叫做“可信性原理”（plausibility-principle），也即联想构成的形式必须为诗人本人及其读者的清醒意识所接受，还应该很好地适应于论断性语言的符号意义，足以与那种意识进行交流。但是联想节奏与梦幻所保持的联系，似乎相当于戏剧与仪式之间的联系。联想节奏在一切作品中均可见到，丝毫

不亚于其它节奏：叶芝在印刷中对佩特作品作一番重新安排，说明从散文中也可获取联想节奏，叶芝本人正是由此才开始编选《牛津现代诗选》^①的。

抒情诗的最为自然的单位是诗节这种短小的单位；在早期，大多数抒情诗往往具有相当正规的诗节套式，反映了当时口述诗歌处于鼎盛时期。类似我们在中世纪传奇中所遇到的那种划分为诗节的口述作品通常要远比仅分诗行的口述作品更接近于梦幻世界的气氛。随着浪漫主义运动之兴起，人们认为“感情的真正声音”^②在节奏上无法预测和不规则的观点开始强化起来。爱伦·坡的《诗歌原理》^③认为，诗歌从本质上讲便是神谕式和不连续的，所谓富有诗意即是指抒情的东西，而口述的叙事长诗其实仅是一些抒情的段落与诗化的散文交织而成的。爱伦·坡的这番话就像华兹华斯宣告低模仿的宣言一样，变成了讽刺时代的宣言，并宣称英语文学的技巧实验开始进入第三个阶段，其目标是要解放抒情诗的独特节奏。“自由”韵文的目标并非简单地反叛韵律和口述叙事诗的因袭程式，而是要明确宣布一种与韵律和散文都不相同的独立节奏。如果我们不能识别这第三种节奏，那么我们就无法答复如下的幼稚的反对意见，即认为只要诗歌中除去有规则的韵律后，它就变成了散文。

艾米莉·狄更生的诗品中押韵不严格，叶芝的作品中诗节结构比较随便，他们的意图并非想使韵律格式变得更加不规则，而是为了使抒情的节奏变得更为精确。霍布金斯的“跳跃节

① 叶芝于1936年出版这部诗选，并作序。

② 弗莱原注：见赫伯特·里德1953年出版的同名著作。

③ 1848—1849年在一些城市作的一次讲演。

奏”一语也与抒情诗有着密切关系，一如连续节奏之与口述叙事诗密切相关。庞德从早期的意象主义到后来《诗章》(*Cantos*)那样零星地拼凑而成的作品(作为其先导的，是法国和英国在半个世纪中已就口述叙事诗的“肢解”也即抒情化进行过的实验)，其理论和技巧都是以抒情化为中心的。新批评派建立在含混基础上的修辞分析同样是一种以抒情诗为中心的文学批评，它往往很明显地要从所有体裁中获取抒情的节奏。二十世纪最受人钦佩的先进诗人主要都是充分掌握了被解放的抒情节奏的那种难以捉摸的、沉思的、足以引起共鸣的、向心的词语魔力的。在这一发展过程中，联想节奏已变得更加灵活，因而已从其浪漫主义的风格基础转移到了一种新的主观化的得体表达上来。

抒情诗在传统上主要与音乐存在联系。希腊人从前称抒情诗为 *ta mele*，通常译作“供歌唱的诗”；到文艺复兴时期，人们经常把抒情诗与竖琴和长笛联系起来。上面刚提及的爱伦·坡那篇文章则强调音乐在诗歌中的重要性，因音乐在诗歌中足以用力度弥补其在准确方面的欠缺。可是我们不应忘记，当一首诗被“唱”出来后，至少就现代音乐的含义而言，其节奏构成已为音乐所取代了。一首“可唱的”抒情诗的歌词通常都是无色彩的平常的词，而现代歌曲只具有音乐的扬音，其中足以标志诗歌支配音乐的音高即使尚存在，也微不足道了。因此，如果把 *ta mele* 译成“可供吟诵的诗”，那么我们对抒情诗的理解就会更清楚一点，因为吟诵(*chanting*)或如叶芝所说的“吟唱”(*cantillation*)都是突出歌词的内容的。现代诗人中像叶芝那样希望自己的诗受到别人吟诵的，往往恰好是一些非常怀疑为诗歌配乐谱曲的人。

音乐在其发展史中,反复显示出一种要发展精巧的对位结构的倾向,这类结构到了声乐中几乎可取消歌词。另有一种反复出现的倾向则是要改造并简化音乐结构,从而赋予歌词更加显著的地位。后一种倾向有时是受到宗教的压力而形成的,但文学的影响也同样产生着作用。我们也许可把情歌(madrigal)视为在诗歌屈从于音乐方面趋于极限的东西。在情歌中,随着你一言我一语地轮唱歌词,诗歌的节奏便消失了,而歌词中的形象就改由通常称作标题音乐的各种技巧来加以表达。有时很长的一段曲子填上毫无意义的歌词,或者整部乐曲都用副标题注明“适宜于多声部或六弦提琴演奏”,这说明歌词完全可以取消了。诗人们不喜欢自己的歌词这样被消解殆尽,这一事实充分反映在他们支持十七世纪的风格,即把歌词单独纳入旋律优美的一行中,这一风格使歌剧的产生成为可能。这么一来,当然使我们更接近了诗歌,尽管音乐在节奏中依然处于主导地位。但是,作曲家越是强调诗歌的言辞节奏,他也就越接近于吟诵,吟诵才是抒情诗的真正节奏基础。亨利·劳斯^①在这方面做过一些实验,曾赢得弥尔顿的赞赏;而如此众多的象征主义者之所以对瓦格纳无比钦佩,也显然基于如下的观念(如果这样谬误的观念竟可构成基础的话),即瓦格纳也是竭力在使音乐节奏与诗歌节奏等同起来,或至少在把二者紧密联系起来。

但是,既然我们已知抒情诗的一侧联系着音乐,而吟唱的纯属词语的强调处于中间,那么我们便可见到,抒情诗的另一侧还与绘画相联系,这种联系具有同样的重要性。当一首抒情诗印在书页上时,便会多少出现这种情况,此时可以说,我们不仅耳

^① Henry Lawes(1596—1662),英国作曲家。

闻而且目睹了这种与绘画的联系了。将一首抒情诗分成诗节排印,有的诗行头上还空格,这样就使该诗获得一个视觉的格式,这截然有别于口述的叙事诗(其诗行长度大致相同),当然也有别于散文作品。不管怎么说,数以千计的抒情诗都热衷于塑造视觉形象,我们因而可以说,它们是为了获得画意。寓意画(emblem)中包含着真正的绘画;诗人兼画家布莱克所镂刻的抒情诗都是继承寓意画传统的,他在抒情诗中所起作用类似于诗人兼作曲家坎比恩^①和道兰德^②在诗歌的音乐方面所起的作用。号称为意象主义的那场运动在抒情诗中增添了大量的绘画成分,我们几乎可以把意象主义派的许多诗篇形容为替无形的图画配上的一组文字说明。

在诸如赫伯特的《圣坛》和《复活节的翅膀》等寓意画中,诗行的排列形状就使我们联想起其题材的画面形态,在这里,我们已接近抒情诗与绘画交融的界线了。绘画吸纳了词语,便变成了图画式的文字创作,这与情歌的歌词为音乐所吸收相对应,这种图画式文字创作即是我们在连环漫画、带字幕的动画、招贴画及其它寓意画形式中非常熟悉的东西。霍格思^③的《浪子回头》,以及东方卷轴画或偶尔带有木刻画的小说中那些类似的叙事的系列画面,则体现了绘画更进一步吸纳了文字。文学的视觉基础是用字母进行书写,将文字排列成图画,曾更为零星地出现过,如带插图的手稿中用一些大写字母,或像超现实主义作家那样在拼贴画方面作的实验,这一切在文学中并无多大的重

① Thomas Campion(1567—1620),英国诗人。

② John Dowland(1563? —1626?),英国诗人。

③ William Hogarth(1697—1764),英国画家、雕刻家。

要性。当然了,倘使我们的文字还停留在象形阶段,那么排列成画的做法在文学中会变得更加重要,因为在象形文字中,书写与画画在很大程度上属于同一种艺术。我们在上文曾简略地提到过,庞德把意象派的抒情诗比作中国的表意文字。

我们理应料到,诗歌一方面与音乐、另一方面与绘画的关系问题在上一个世纪即已得到人们很多的论述了。事实上,我们通常所称作的实验性创作,其主体便在于努力使词语尽可能接近更富反复、更有力的音乐节奏,或者接近绘画的更加集中的静态。如果把这些发展视为对修辞某一方面的侧面进行探索,而不是与科学荒谬类比,视之为预兆文学技巧各方面普遍进步的“新方向”,那就有助于我们更清楚地进行思考。如果将上述关于进步的谬论逆转一下,便又使我们每当谈论起“颓废派”时产生道德上的愤慨。另一个谈论得很少的问题^①,是诗歌在多大程度上,会“消融”到绘画或音乐中,并在恢复自身时带上另一种不同的节奏。譬如,从中世纪音乐的反复演奏的乐句中产生“散文”(prosa)即是一例;另一种不同的情况是一首歌成为许多不同的抒情诗的节奏源泉。

人的潜意识联想中有两个成分,分别构成了抒情诗的“韵律”和“场景”的基础,可是这两个成分从未获得过命名。我们不妨称它们为“喋喋不休”(babble)和“乱写乱画”(doodle),如果这样命名还成点体统的话。在喋喋不休时,从不同的声音联想中产生尾韵、半谐音、头韵和双关语。赋予联想以形态的东西,我们一直称为节奏的发端,可是在一首无韵体诗中,倒是某

^① 弗莱原注:但是请阅 F. W. 斯滕菲尔德在《歌德与音乐》(1954)一书中关于“戏谑仿作”的解释。

个领域内节奏的振荡感逐渐地定形为包容的形式。我们从诗人们对自己作品所作的修改中可以发现,在灵感上或就重要性而言,或两者兼顾的情况下,节奏通常总比选句填词先行一步。这种现象并非仅限于诗歌:在贝多芬的笔记本中,我们也经常见到,他十分知道在某条小节线上定一个终止,然后才为它谱写旋律。我们在儿童身上也发现类似的演变:他们总是以带有节奏的喋喋不休开始,随后才填入恰当的词儿。这一过程同样反映在一些儿歌、大学啦啦队的叫喊声、劳动号子等等之中,其中的节奏乃是近乎舞蹈的身体颤动,而填入的词往往是毫无意义的。节奏明显优先于含义,是民间诗歌的不变的特征:而每当韵文像音乐一样,犹如铁路卧车在平稳地奔驰那样产生起伏的节奏,我们便叫它是“轻松”的。

当喋喋不休无法升华到明确的意识时,它就停留在失去控制的联想的层面上。后者经常成为文学中表现疯狂的手段。斯玛特^①的诗《羊羔的欢乐》中,有些部分通常被认为是精神错乱的产物,但全诗却通过一个有趣的形成阶段来显示其创作的过程:

For the power of some animal is predominant in every
language.

For the power and spirit of a CAT is in the Greek.

For the sound of a cat is in the most useful preposition

kaT' ε ύχεν

For the Mouse (Mus) prevails in the Latin.

^① C. Smart(1722—1771),英国诗人,晚年发疯。

For edi-mus, bibi-mus, vivi-mus - ore-mus...

For two creatures the Bull & the Dog prevail in the
English,

For all the words ending in ble are in the creature.

Invisi-ble, Incomprehensi-ble, ineffa-ble, A-ble...

For there are many words under Bull...

For Brook is under Bull. God be gracious to Lord
Bolingbroke.

有某种动物的力量支配着每一种语言。

CAT(猫)的力量和幽灵附着在希腊人身上,

因为它的声音见于最有用的介词 *κατ' ἐ ύχεν* 之中;

而老鼠(Mouse, Mus)盛行于拉丁语,

如 edi-mus, bibi-mus, vivi-mus - ore-mus...^①

两百年来, Bull(公牛)和 Dog(犬)常见于英国人身上,^②

所有带-ble 的词都被这帮家伙用上了:

Invisible(见不到的)、Incomprehensi-ble(无法理解的)、ineffa-ble(擦不掉的)、A-ble(能干的).....

词条 Bull 下列有许多词,

连 Brook 也不例外,愿上帝对 Lord Bolingbroke^③ 大

① 在拉丁语中, Mus 既作老鼠讲, 又是许多动词第一人称复数的屈折词尾, 故 edi-mus, bibi-mus, vivi-mus 及 ore-mus 分别是表示“我们出生”、“我们饮水”、“我们活着”、“我们说话”的意思。

② 英语中, bulldog 作“硬汉”解, 而且带 bull 和 dog 的成语和典故甚多。

③ 波林勃洛克即英王亨利四世(1399—1413), Bolingbroke 一名中, 含 Bull 和 Brook 的谐音, 故戏称 Brook(溪流)列在 Bull 之下。

发慈悲。

类似这样的熔融才智的急速火花在任何诗歌思维中都是可能出现的。以上所引诗行中的双关语给读者留下既荒唐又幽默的印象,这与弗洛伊德的观点是吻合的,因为他认为机智(wit)便是冲动从抑制性潜意识中摆脱出来。在文学创作中,冲动就是创造力本身,而抑制性潜意识则是我上文所说的可信性原理。双关语虽是言语创作中的基本成分之一,但当两人对话时使用一个双关语,它便会置谈话的用意于不顾,而另行确立起词语的一种独立的声音-含义定式。

在双关语中,言语的机智与催人入眠的咒语之间存在着一种危险的均势。在爱伦·坡的诗行 the viol, the violet and the vine (六弦琴、紫罗兰及葡萄藤)中,可见到这两种相反的特征融为一体。机智使我们发笑,是诉诸清醒的理性的;咒语本身给人留下印象,却无幽默感。机智使读者超脱;神谕般的咒语却吸引着他们。在类似亚瑟·本森^①的《不死鸟》这样的梦幻诗,或者像中世纪的诗《珍珠》^②及斯宾塞和丁尼生作品的许多描写梦幻或昏眠状态的段落中,我们都能发现这些诗人同样也执著地运用反复出现、催人入睡的声音定式。如果我们讥笑像爱伦·坡那一诗行中的机智的话,我们就会破除这首诗符咒般的魔力,不过那行诗还是富于机智的,就如同《为芬尼根守灵》是一本非常滑稽的书一样,尽管全书始终未摆脱梦幻世界的神谕般的肃穆气氛。当然,在乔伊斯这部小说中,弗洛伊德和荣格关于睡梦

① Arthur Benson(1862—1925),英国诗人。

② 一首由英国无名氏大约写于1350—1380年间的短诗。

和机智的机理之研究成果已为作者广泛使用。书中还很可能隐埋着像 *vinolent* (沉醉) 这样一个词,用以同时表达爱伦·坡诗行中的一切。在虚构的小说中,一般说来,联想过程主要从作者为其人物所起的名字中显示出来,例如 *Lilliputian* (小人国的人) 和 *Ebenezer Scrooge* (艾毕尼泽·斯克鲁奇) 使读者分别联想起侏儒和吝啬鬼,因为前一个名字令人想起 *little* 和 *puny* (弱小的),后一个则令人想起 *squeeze* (勒索)、*screw* (拧紧),也许还有 *geezer* (古怪老汉)。斯宾塞这样提到他笔下有一人物名叫 *Malfont* (马尔丰特):

Eyther for th' euill, which he did therein,

Or that he likened was to a welhed.

不是由于他是个作恶之泉,

便是因为他像个藏罪之井。^①

这意味着 *Malfont* 一名的第二个音节是由 *fons* 和 *facere* 二词得来的^②。我们不妨称这种联想过程为诗的词源学,并在下文中进一步探讨这个问题。

无聊的喋喋不休的特征也出现在打油诗中,这种诗虽也是个创作过程,只是由于缺乏技巧或耐心去臻于完善,不过它的心理状态与《羊羔的欢乐》属于相反的类型。打油诗不一定是笨拙之作;这种诗虽开始于清醒的意识,却从未通过一个联想的

① 见斯宾塞《仙后》卷5第9章。

② 在拉丁语中,*fons* 作“泉水、根源”解,*facere* 作“做、作为”解,而 *malefacere* 则意为“加害于人”。

过程。它发端于散文,但力图通过意志的行为使它具有联想性,它所揭示的困难与成功的诗歌在潜意识层次上所克服的困难是相同的。我们能发现,在打油诗中,词语因为符合韵律和格律硬被塞了进去,理念由于得自押韵的词的提示而牵强地用于诗中,等等。正如同我们在《胡迪布拉斯》或德国的“棍棒诗”^①中所见到的那样,精心创作的打油诗可以成为颇具文采的讽刺的源泉,而且这种讽刺包含着一种对诗创作本身的戏谑性仿作,就像 malapropism (词语的可笑误用)是戏谑地模仿诗的词源学一样。在赋予散文以某种集中的诗歌联想的过程中,困难是很多的,散文体作家中,除福楼拜和乔伊斯等大师外,敢于始终坚定地面对它们的寥寥无几。

创作过程中,用言词为构思打个最初的十分粗略的草稿(也即上文所说的“乱写乱画”),这与富有联想性的无聊的喋喋不休几乎是不可分的。在笔记本上,潦草地记下一些词语供以后使用;第一个诗节是“突如其来”闯入脑海的,接着就得构想同样形式的其它诗节与之相配;在把词语纳入定式的过程中,需要运用弗洛伊德从睡梦中追溯到的所有微妙心机。各种传统的文学形式,如十四行诗和与之同类但变化较少的民谣、田园歌^②、六节诗^③等,还有个别抒情诗人自己设计的所有其它程式,都过于苦心经营,足以说明:不管“心灵的呼唤”^④应是什么样的,反正抒情诗创造力与这种呼唤是相去十分遥远的。爱

-
- ① Knittelvers, 德国十五六世纪时流行的八音节押韵双行诗, Knittel 作“棍棒”解,故含贬意。
- ② Villanelle, 五节三行诗,加一节四行诗。
- ③ Sestina, 六节六行诗,再加一个三行的收尾诗节。
- ④ Cri de coeur.

伦·坡论述自己诗作《大乌鸦》的文章^①非常确切地介绍了自己在该诗中完成了什么,不管文章中是否提到他是在有意识的层次上这么做,这篇文章像《诗歌原理》一样,也为一种新模式的批评技巧开了先河。

我们可能注意到,任何时代的抒情诗都诉诸于耳,这是不在话下的,然而虚构小说的兴起和印刷术的推广,使通过双目来诉诸听觉的倾向日益加强。E. E. 卡明斯诗篇的视觉定式便属明显的例子,但决非仅限于他一人。玛丽安娜·穆尔有一首题为《白山茶》^②的诗,用了一个八行的诗节,其中第一诗行和第八行的最后一词,与第七行的第三音节押同一韵。我很怀疑,即使最聚精会神的人仅凭听别人朗读此诗,是无法察觉最后那个韵的:人们只能首先从书页上见到这个韵,然后才把这种视觉的结构式传送到耳朵中。

到了这一步,我们才有可能为喋喋不休和乱写乱画找到更恰当的词,其实喋喋不休和乱写乱画分别构成抒情诗的“韵律”(melos)和“场景”(opsis)的基础。韵律的基础是“魅力”,即那种催人入眠的咒语,它通过自身搏动着的舞蹈节奏,诉诸人们不由自主的肉体反应,因而十分接近魔术也即胁迫肉体的力量的感觉。从词源学上追溯,charm(魅力)一词来自carmen(歌曲)^③,这是值得注意的。真正的魅力有一种特性,在通俗文学中受到各种劳动号子特别是催眠曲的模仿,其中重复的词语令

① 《大乌鸦》是爱伦·坡 1845 年出版的诗集,论述它的文章指《赋诗的哲理》(1846)一文。

② 弗莱原注:见《玛·穆尔诗选》(1935),后来几个版本中,该诗结构有所变动。译者按:Marianne Moore(1887—1972),美国女诗人。

③ Carmen,拉丁文,意为歌、诗、咒语。

人昏昏欲睡,这十分清楚地显示出那种潜在的玄奥或梦幻般的定式。责骂或互骂是文学中对迷惑性咒语的模仿,则是基于相反理由运用着相似的符咒技巧,如见于邓巴的《与肯尼迪对骂》^①一诗中:

Mauch mutton,byt buttoun,peilit gluttoun,air to Hilhous;
Rank beggar,ostir dregar,foule fleggar in the flet;
Chittirlilling,ruch rilling,like schilling in the milhous;
Baird rehator,theif of natour,fals tratour,feyindis gett...
生蛆的羊肉,你这馋鬼吃吧,希尔豪斯的继承人;
讨厌的乞丐、捞牡蛎的人,家中卑鄙的马屁精;
猪肠、破鞋,犹如磨坊中已脱壳的谷粒;
无赖的歌手、天生的贼、伪善的叛徒,统统叫魔鬼抓去。

从这几行诗,我们可以轻易地追溯到人的肉体深陷于声音和节奏的韵律,这种砰砰击打的动作和丁当乱响的噪音,只有用非常强调重读的英语才有可能表达出来。林赛^②的《刚果河》和《闪电特警队勇士》二诗是反映现代英语诗歌趋向于爵士乐那种节奏急速、拍子清楚倾向的例子,这种倾向可以经爱伦·坡的《钟和铃》和屈莱顿的《亚历山大的欢宴》而追溯到斯凯尔顿的诗作和邓巴的《圣母之歌》。有些抒情诗把重音的反复与速度的变化结合起来,则显示了韵律的更为优雅的方面。怀亚特的十四行诗即是一例:

① 苏格兰诗人 W. Dunbar(1456? —1513?)的讽刺诗,发表年代不详。

② Vachel Lindsay(1879—1931),美国诗人。

I abide and abide and better abide,
And, after the olde proverbe, the happie daye:
And ever my ladye to me dothe saye,
“Let me alone and I will provyde.”
I abide and abide and tarrye the tyde
And with abiding spede well ye maye:
Thus do I abide I wott allwaye,
Nother obtayning nor yet denied.
Aye me ! This long abidyng
Semithe to me as who sayethe
A prolonging of a dieng dethe,
Or a refusing of a desyred thing.
Moche ware it bettre for to be playne,
Then to saye abide and yet shall not obtayne.

我等待，等待，更好地等待，
按照古老谚语等待幸福的日子：
我的情人终于对我开了口，
“由我自主，我会做准备”。

我等待，等待，等待这时机，
你完全可以期望地等下去：
于是我就永久地等待着，
她却既不许诺，也不拒绝。

哎呀！如此漫长的等待
对于我，就像有人所说的
长期折磨，却求死而不得，

或者干脆回绝我的恳求。

与其再说等待而一无所获，
远不如直言相告，从此告吹。

这首动人的十四行诗在其构思中充满强烈的音乐性：掷地有声的 *abide*（等待）一再重复，第一行又继续出现在第五行，同样具有音乐性，尽管从写诗的角度看，脸皮太厚了一点。接着，由期待而产生希望，由希望而发生怀疑，由怀疑而陷入绝望，这时生动的节奏也逐渐缓慢下来，直到瓦解为止。与此相反，斯凯尔顿跟比他更晚的斯卡拉蒂^①一样，对缓慢的节奏感到烦躁，而更倾向于加快速度。下面这一节诗引自《桂冠》，可视为在押韵的庄严诗行中逐渐加快速度的例子：

That long tyme blew a full tymorous blaste,
Like to the Boriall wyndes, whan they blowe,
That towres and tounes and trees down cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe;
The dredful dinne drove all the route on a row;
Som trembled, som girmed, som gasped, som gased,
As people half pevissh or men that were mased.
那漫长的时间中刮起可怕的风，
就像北风之神降临的时刻
塔楼、城镇和树木哀声叹息，

① Alessandro Scarlatti (1660—1725), 意大利作曲家, 为歌剧创造快板—慢板—快板的三段式。

将云朵赶到一起,像一堆堆积雪;
可怕的噪音使整条道路一片吵嚷;
有人颤抖、咆哮,有人喘息、激动,
像一群发怒者或惊恐的人。

在同一部诗中,我们还可见到一种与音乐之间奇妙又巧合的联系:其中致马杰里·温特沃思、玛格丽特·赫西和格特鲁德·斯泰瑟姆的几首诗都是 abaca 型的微型的悦耳回旋曲。

我们在上文中曾几次指出,诗歌中诉诸视觉的东西与概念的东西之间存在密切联系,而在抒情诗中,“场景”的基础则是“谜语”,即就特征而言属于一种感情与沉思的交融,也是用感官经验的一种对象来激发与之相关联的心智活动。谜语起初是阅读的认知对象,它看来是紧密涉及以下的整个过程的,即要把语言化为视觉的形式,而在此过程中贯穿着诸如象形和表意文字等谜语的伴随形式。在古英语时期的真正谜语诗中,包括一些最优秀的抒情诗,在那些谜语诗所属的文化中,人们最喜欢用的审美评语便是“织入奇妙花纹的”。正像魅力近似一种魔术般的逼迫感一样,奇妙地织入诗品的物体,不管是剑柄还是带有插画的手稿,也类似一种迷惑或魔术般地将你俘虏的东西。与古英语的谜语十分相当的,是一种叫隐喻表达或间接描述法的修饰格,如把人体叫作“骨堆室”,把大海叫作“鲸鱼之路”。

在任何时代的诗歌中,具体与抽象的融合、思想的空间方面与观念方面的融合,始终是每一种体裁中诗意形象的主要特征,

而这种隐喻表达法(kenning)^①已具有十分悠久的历史。早在十五世纪,即已存在“灿烂的辞藻”(aureate diction),即指在诗歌中采用抽象术语,当时人们视之为“文采”。当时这类词语十分新颖,所表达的思想也颇激动人心,所以“灿烂的辞藻”在人们听来,远不如今今天我们普遍所感到那样枯燥和笨拙,倒是像艾略特所说的“罪恶的便士”或奥登所言“聪明过了头的卡托”^②那样,使人感到从理智上讲更加确切。十七世纪为我们提供了“玄学派”诗歌的那种奇想或叫理智化的形象,它具有典型的巴罗克风格,足以表达一种丰满的构思之感,以及对作为这种构思之基础的重力和张力的一种富于机智和矛盾之感。十八世纪在诗歌辞藻方面十分崇尚对抽象思维的分门别类,如把鱼形容为有鳍的部族。到了低模仿阶段,一种日益滋长的对传统程式的偏见使得诗人们不再很意识到自己在使用词语的套式,可是涉及诗歌形象的技术问题并不由此而消失,程式化的修辞格也依然存在着。

与我们所讨论的问题有关的事情中,具体的与抽象的这二者的融合是值得注意的。十九世纪作家的一项爱好,是在一个抽象名词的所有格后面接一个形容词和具体名词(如莎士比亚所用的“death's dateless night”/“死亡的没有日期的夜晚”便属一例)。在J. R. 洛厄尔1865年发表的《哈佛校庆颂》^③中,这类用法共出现了十九次之多,且举三例如下:“life's best soil”(生

① Kenning 的本义为“用另一物表达或描述某物”,古英语时期已习用,如用“戴头盔者”指“武士”。

② 引自 W. H. Auden 1947 年的诗篇《罗马的陷落》。Cato(公元前 234—前 149 年)是罗马的政治家、演说家。

③ J. R. Lowell(1819—1891),美国诗人,1855 年起任哈佛大学文学教授。

命的最佳土壤)、“Oblivion’s subtle wrong”(健忘的微妙错误)以及“Fortune’s fickle moon”(命运的反复无常的月亮)。到了二十世纪,另一种类型的词组“形容词 + 名词 + of + 名词”颇受青睐,其中第一个名词通常是具体的,而第二个名词则是抽象的,例如:“the pale dawn of longing”(渴望的苍白黎明),“the broken collar-bone of silence”(沉寂的折断的锁骨),“the massive eyelids of time”(时间的巨大眼睑)及“the crimson tree of love”(爱情的深红的树)等等。上述例子是我自己提供的,凡是想要用这些词组的诗人都可自由选用;而当我翻阅一部二十世纪的抒情诗集时,我在最前面的五首诗中便发现三十八个这种类型(包括所有不同形式在内)的词组^①。

在已为评论界所揭示的上个世纪技巧发展的普遍原理中,具体与抽象的融合虽属一种特殊情况,这一情况却是十分重要的。任何诗歌形象看来都是建立在隐喻之上,但是在抒情诗中,由于其联想过程非常强烈,一般散文那些唾手可得的描述性词组又消失殆尽,因而使得那种叫作 *catachresis*(词语误用)^②的语出惊人或随心所欲的比喻获得特殊的重要性。比起其它任何体裁来,抒情诗总是更经常地依靠新颖或惊人的形象来产生主要的效果,这一事实往往导致人们的错觉,认为这类形象是崭新或一反程式俗套的。从纳什的“Brightness falls from the air”(光明从空中降落)到迪伦·托马斯的“A grief ago”(一阵悲伤以前),抒情诗的感情核心已越来越趋向于这种混杂比喻的“唐突的光

① 弗莱原注:我所翻阅的是奥斯卡·王尔德的《向你走来的人》(1940);我这项统计的意义,仅在于说明:现代诗歌的遣词造句,其程式化并不亚于其它时代的语言。

② 尤指隐喻中两个成分互不协调。

彩”。

戏剧的特定形式

视角的这种扩展既然有助于思考“言词”或“辞藻”(lexis)或词语定式与音乐和场景的关系,那么下面我们就应考察一下,这种视角的扩展能否使我们对历来体裁的分类也产生新的理解。例如,把戏剧分为悲剧和喜剧的观念,完全是基于有台词的戏剧的,它并不包括也无法说明像歌剧或假面剧之类的戏剧种类,在这些剧种中,音乐和布景占有更加基本的地位。不过有台词的戏剧,无论悲剧还是喜剧,显然已从原始戏剧观念这一起点经历了漫长的发展道路,原始的戏剧观是要为社会群体提供产生强烈轰动效果的场合。就这个意义而言,中世纪的圣迹剧便是原始的:圣迹剧向观众展现一个已为他们所熟知、对他们又具重大意义的神话,其意图是要唤醒观众掌握这一神话。

圣迹剧属于场面壮观的戏剧体裁的一种形式,我们可以暂且称它为“神话剧”。它是一种略微有点消极的接受形式,以它所演出的神话的基调作为自己的基调。在汤利连台戏文(Towneley cycle)中,十字架殉难剧是悲剧,因为耶稣被钉死于十字架是悲剧性事件;但是就《奥瑟罗》也是一出悲剧的意义上来说,那么十字架殉难剧就不是悲剧了。即是说,它并不表明一种对悲剧的看法,它仅仅因为该故事家喻户晓、含义深远而把它表演一番。如果把过于自信自负等悲剧观念应用到十字架殉难剧中基督的形象身上,那就乱了套了;怜悯和恐惧即使激发,也仅依附于主题上,而不会出现感情的净化。神话剧特有的基调和冲突的解决是沉思性的,而在这一语境中,沉思仅意味着在想

象上始终受到故事的支配。神话剧是用戏剧方式强调一个群体在精神和肉体上休戚与共的象征。圣迹剧本身与基督圣体节^①有联系；卡尔德隆^②所写的宗教戏剧显然都是 *autos sacramentales*^③ 或圣餐剧。神话剧吸引人的魅力在于把通俗性与玄奥性奇妙地混杂在一起；这种剧对于圈子内的观众说来，是了如指掌，但局外人却得费一点工夫方能欣赏它。这种剧总是在一种引起争论的氛围中不了了之，因为它无法解决争论的问题，除非选定一批特有的观众。鉴于 *myth*（神话）一词含义的模糊性，笔者在下文中将称这种体裁为 *auto*（神圣剧）。

当某个社会的神话体系中，神祇与英雄之间没有明显的区别，或该社会的贵族和僧侣在理想上无大差别时，那么神圣剧便成了既是世俗又是宗教的传说了。日本的“能剧”（*No drama*）^④即属一例，这种戏将豪侠的象征与来世的象征结合在一起，其梦幻般的基调既非悲剧性又非喜剧性，曾十分强烈地吸引了叶芝。我们饶有兴趣地发现，叶芝是如何又回归到“共同躯体”^⑤这一古老的观念中去的，这一点既反映在他的关于“世界灵气”^⑥的理论中，又反映在他竭力用戏剧逼近观众生理反应的意图上。在希腊戏剧中，作为主角的神祇或英雄，二者之间同样也无明显

① *Corpus Christi*.

② *Pedro Calderon de la Barca* (1600—1681), 西班牙戏剧家。

③ 弗莱原注：*Auto* 是一种戏剧形式，其主题是神圣的或神圣不可侵犯的传说，例如圣迹剧，其形式是肃穆的并包含列队行进赞美诗的，但并非严格的悲剧。此名得自卡尔德隆的 *Autos Sacramentales* 一书。

④ 弗莱在别处又译作 *Nōh drama*。这是日本的一种古典戏剧，利用传统故事作题材，布景简单，但讲究脸谱、服装，并伴以歌队的音乐舞蹈，表演则程式化。

⑤ *Corporeal communion*.

⑥ *Anima mundi*.

的界限。可是在基督教中,我们却间或能遇到一种世俗的神圣剧,这是一种展示英雄伟绩的传奇剧,它虽与悲剧紧密相关,其主人公最终难免一死,但是它本身既不是悲剧,也不是喜剧,主要着眼于场景的壮观惊人。

《帖木儿大帝》^①便是这样一出剧:该剧主人公的狂妄自大与其最终死亡之间的关系可说再偶然不过了。这种体裁是否走红在各地情况不一,譬如在西班牙就胜过法国,因为在法国,悲剧的确立构成了理性革命的一部分。《熙德》^②和《厄纳尼》^③这两出法国剧,都力图将悲剧推回到英雄传奇去,并且都促进了一大步。与此相反,在德国,歌德和席勒所写的许多剧作,其实际体裁显然都属于英雄传奇,尽管它们曾受到享有威望的悲剧之极大影响。瓦格纳则将英雄形式又原原本本地恢复到一种关于神祇的圣餐剧,所以他作品中关于圣餐的象征重又占有显著地位,在《特里斯坦》一剧中是消极的,而在《帕西法尔》^④中则是积极的。随着戏剧更加接近悲剧和更远离神圣剧(auto),相应地,戏剧也趋向于较少利用音乐了。如果我们观察一下流传至今的埃斯库罗斯的最早的剧作《乞援人》,就能发现其背后有一个占支配地位的音乐结构,现代与之相对应的形式通常便是清唱剧(oratorio)——或许可以把瓦格纳的歌剧说成是激化了的

① *Tamburlaine*, 是莎士比亚同龄人克利斯多弗·马洛写的悲剧,上下卷分别于1587、1588年出版。帖木儿是中亚细亚一游牧部族的首领,曾攻战欧亚许多地区。关于马洛一剧及帖木儿的生平,详见吴持哲《欧洲文学中的蒙古题材》(1997)一书。

② *Le Cid*, P. 高乃依1636年发表的悲剧。

③ *Hernani*, V. 雨果1830年发表的悲剧。

④ 《特里斯坦与绮瑟》发表于1865年;《帕西法尔》(1887)则是瓦格纳最后一部歌剧。

清唱剧。

在文艺复兴时期的英国,观众的市民气十足,致使骑士豪侠剧难以牢固确立,而伊丽莎白时代的世俗神圣剧最终也变成了历史剧。随着历史剧的发展,戏剧从壮观的场面趋向于纯粹讲究台词的形式,而神圣剧的共同参与的象征尽管还存在,却已大大淡化了。伊丽莎白时期历史的中心议题是国家的统一,并使观众都坚信他们都是统一大业的承继者这一神话,以此来反对发动内战和削弱君权所带来的灾难。在红玫瑰和白玫瑰两个族徽^①上,我们甚至能辨认出一种世俗的圣餐象征^②,就像皮尔的《控告帕里斯》^③一样,在那些结尾时指向伊丽莎白的戏剧中,我们也能发现,她成了现代世俗界地位相当于中世纪神秘剧中的圣母玛利亚那样的人物。但是历史剧所强调的,以及其解决戏剧冲突的特有方式是依靠连续性,剧本的结局既可以是一场悲剧性的灾难(如福尔斯塔夫的下场),也可能是喜剧性的欢庆。我们不妨拿萧伯纳的“纯史剧”《圣女贞德》作一番比较,该剧的结局是一场悲剧,但在接着的收场白中,反映出贞德之遭到背弃,一如福尔斯塔夫之受到唾弃,都属历史事实,这仅表明事态的连续,而不追求圆满的结局。

历史成分是逐渐地融入于悲剧之中的,我们因而经常无法断定观众的共同参与感在什么时候变成为心灵净化的。《理查

① 以红、白玫瑰为族徽的兰开斯特家族和约克家族为争王位交战三十年,后者获胜。

② 弗莱原注:关于世俗圣餐象征一事,我们顺便还可读一下《理查三世》剧终时的一段话(见第五幕第四场31—32行):然后,我们既已向神明发过誓,从此就要使红、白玫瑰合为一家。

③ G. 皮尔 1584 年为伊丽莎白歌功颂德的剧本,并当女王的面演出。

二世》和《理查三世》都属悲剧，因它们的结局都是这两个国王的惨败；但是就二剧分别以波林勃洛克和里士满登基而收场来说，它们又是历史剧，或至少可说它们是偏重于历史剧。《哈姆莱特》和《麦克白》侧重于悲剧，但是继往开来的人物福丁布拉斯和马尔康之出现，又表明悲剧的结局中包含着历史成分。历史与喜剧之间的直接联系看来更少得多：历史剧中显得牵强的喜剧场面简直可以说具有破坏性。《亨利五世》虽以凯旋和婚礼结束，但是就处决福尔斯塔夫、绞死巴道夫及侮辱毕斯托尔而言，这一系列行动与喜剧的关系，要比《理查二世》之与悲剧的关系更为牵强。

这里，我们是仅仅把悲剧作为戏剧的一种来谈的。悲剧这一剧种从神圣剧中采用了其主要的英雄人物，但是英雄主义之所以能与溃败覆灭联系起来，还是因为同时存在着讽刺。悲剧越近似神圣剧，其主人公与神性的关系便越加紧密；悲剧越接近讽刺，其主人公就越富于人性，而降临的灾难也更显得是一种社会事件而非老天注定的事。伊丽莎白时代的悲剧，从马洛开始直到韦勃斯特，标志着一段发展的历史：马洛笔下的英雄多多少少像半神半人，驰骋于社会的舞台上，而韦勃斯特的悲剧几乎都已是对病态社会的临床诊断。希腊悲剧始终未彻底摆脱神圣剧，因此从未发展成为一种社会形式，尽管在欧里庇得斯的作品中曾显示出这类倾向。但是，不管英雄行为与讽刺成分之间存在怎样的比例，悲剧本身还是显示出它主要想表达事件或情节才属至高无上的观念。观众对悲剧的反应是“事态必然如此”，或说得更确切一点，“此类事确会发生”：事件是首要的，对事件的解释则属于次要而且是变化不一的。

随着悲剧向讽刺方向发展，事件发生之不可避免的感觉开

始减弱,而展现在人们眼前的便是产生灾祸的种种根源。在讽刺剧中,灾祸之降临是随意的,没有多大意义,仅是无意识的(或按感情误置说来是恶意的)世界对具有意识的人的冲击,或者是由某些多多少少可以说明的社会和心理力量所造成的。悲剧的“事态必然如此”,到了讽刺剧中变成“事态至少会如此”,即集中描述眼皮下的事实,摒弃超自然的神话结构。因此,讽刺剧所展现的,便是神学中称为堕落世界的东西,显示简朴的人性,把人描写为自然的人,与人性和非人性都处于冲突之中。十九世纪戏剧的悲剧观经常等同于讽刺观,因此,十九世纪的悲剧不是倾向于描写受命运任意捉弄的“报应剧”(Schicksal)^①,便是研究外在的反动社会与内在的混乱心灵的双重压力如何挫败和扼杀人的活动(这一形式显然更为有益)。这种讽刺在剧院里是很难表演出来的,因为它趋向于行动的停滞。在契诃夫戏剧的某些场景,尤其《三姐妹》的最后一幕中,人物逐个地彼此疏远,陷入各自主观的禁锢之中,这时大致已接近舞台上所能表演的纯粹的讽刺了。

讽刺剧通过彻底现实主义的一个极点,变成一出表现人类生活的单纯滑稽剧,不加任何评论,除了简单地展示所要求的事情之外,不强加以任何其它的戏剧形式。模仿的这种受人推重的形式是十分罕见的,但是其传统可以依稀追溯到像希罗达斯^②这样的古典时期的滑稽剧作家,以及晚至近代或多或少步

① Schicksal, 德语, 作命运解。这是浪漫主义时期流行的戏剧, 写由于过去的罪行, 一家人全体或大部分暴死于某一注定的日子。

② Herodas, 公元前三世纪希腊滑稽剧作家。滑稽剧, 原文为“mime”, 本指古希腊、罗马模拟真人真事的滑稽剧, 后来以此为起源而发展起来的笑剧“farce”则不局限于真人真事。

他们后尘的作家。滑稽剧作为一种单个角色的表演更为常见；若不算舞台演出，那么勃朗宁的独白剧便属合理地发展了讽刺剧冲突中那些游离的及独白化的倾向了。在剧院里，我们往往感到描写“过分凡俗”的生活的场面不是叫人难以忍受便是荒唐可笑，而且往往由一种情况一下子变成了另一种情况。于是，随着讽刺剧之背离悲剧，它就开始融入到喜剧中去了。

讽刺性喜剧向我们展现的，当然是“世道百态”，但是当我们在一出喜剧中发现可爱的或即使不偏不倚的人物时，我们便进入更加熟悉的喜剧情景，在那里，一批乖戾的人物论机智总沦为其对手们的败将。就像在悲剧中，情节或已完成的行为最重要，又正像讽刺剧是展现社会语境(ethos)，或不顾环境，我行我素的个别人物一样，喜剧则是体现一种思想(dianoia)，一种归根结底具有社会重要性的意义，也即要建立一个理想的社会。戏剧作为对生活的一种模仿，就其情节而言是冲突；就社会语境而言是一种代表性的形象；就思想而言，是揭示叙事过程的音调的最后的和弦，戏剧即是社会。喜剧离开讽刺越远，它所展现的不是“世道百态”，而是你所期望的东西，你理想中的生活。莎士比亚的主要兴趣在于摆脱讽刺性喜剧中父与子的冲突，而向往另一个宁静的社会群体，这种景象在《暴风雨》一剧中非常鲜明。在此剧中，情节围绕着和谐合作的一个年轻人与一个老人而展开，其中一个恋人，另一个是慈爱的导师。

下一步我们将讨论社会喜剧的最极端的形式——对话会(symposium)^①，而且理应意料，对话会的结构在柏拉图的著作

^① 在希腊语中，sumposioun是“在一起喝酒”的意思，是当时交流学术思想的酒会。一般译为“会饮”，作为一种文体亦可译为“杂谈录”。

中表现得最为清楚了。在柏拉图的著作中,苏格拉底既是导师又是其所爱的人,而柏拉图的观点则趋向于使社会成为一个完整体,其形式就像对话会本身一样,在会饮时用问答方式进行论证,正如他在《法律篇》开卷时所解释的,这种问答论证正是把社会团结在一起的控制力。不难看出,柏拉图的对话方式是属于戏剧的,与喜剧和笑剧有亲缘关系;尽管在柏拉图的思想中,有不少东西与我们上文所略述的喜剧精神存在抵触之处,但值得注意的是,他直截了当地反驳了喜剧,俨然要把它劫走。柏拉图越是这样做,便几无例外地越加趋向于单纯的阐述或曰唯我独尊的独白,从而离开了戏剧。它的对话录中像《欧谛德谟篇》等最富戏剧性的,通常是他表述哲学“立场”最不确定的。

到了我们的时代,萧伯纳曾竭力要使戏剧保留这种对话方式。他在早期宣言《易卜生主义的精华》中申述,每出剧都应是对某个严肃问题的一次明智的讨论;又在《新婚燕尔》的序言^①中,十分赞赏地指出,该剧遵守了时间的一致和地点的一致。因为萧伯纳式的喜剧往往采用对话会的形式,其情节所占用的时间便是观众坐着看这场戏所花的时间。但是,萧伯纳在实践中发现,由戏剧中的对话会所产生的,并不是一种足以促成观众的行动方针或思想过程的论证,倒是一种把它们从行为准则的套式中解放出来的力量。这类喜剧的形态十分鲜明地反映在其出色的小品文《在圣君查理的黄金时代》中,在该文中,即使智慧最发达的人物,如圣徒般的福克斯和富有哲理的牛顿,与周围的其他人一对照,都沦为滑稽可笑之辈了。不过在《人与超

^① 弗莱原注:更确切地说,见于该序言的一条单独的注释中。《新婚燕尔》是萧伯纳 1908 年发表的剧本。

人》一剧中,那个作为对话会中心人物的高谈阔论的恋人却占着极其重要的地位;而在《回到麦修彻拉处》这部作品尾末,抛弃对数学的爱好一节,同样是符合对话会的精神的。

关于戏剧形式的这番讨论看来还涉及某种诗歌观,即认为诗歌是介乎历史与哲学之间的东西,诗的形象是把前者的瞬间事件与后者永恒的思想结合在一起。现在我们能见到,模仿的也即用台词表演的戏剧构成一条由历史剧到哲理剧(分幕剧及分场剧)的轴线,居于中间的则是滑稽剧,也即单纯的形象。这三种都是专门的形式,是戏剧的基本方位而不是体裁的分类。但是整个模仿的领域仅是全部戏剧的一部分,或可说是半个圆。场景戏剧的另半个圆属于未经探索的模糊区,在此模糊区中,我们又辨认出圆的第三个四分之一叫神圣剧,现在应该勾勒出位于神圣剧与喜剧之间的最后的四分之一的圆,并确定第四个基本方位,在这方位上,它又与神圣剧相交。当我们一想到属于这第四个领域的形式多种多样时,我们便会不由自主地称之为“杂类”而弃之不顾,殊不知正是这一领域需要我们去进行新的体裁研究。

喜剧离开讽刺越远,越津津乐道其幸福人群的自由自在,那么喜剧便越加接近音乐和舞蹈了。随着音乐和布景重要性的增强,理想化喜剧便越出场景戏剧的界线而变成了假面剧。在莎士比亚的理想喜剧尤其是《仲夏夜之梦》和《暴风雨》中,我们不难看出它们与假面剧之间紧密的亲缘关系。假面剧——至少最接近喜剧的那一种,我们称之为理想假面剧——依然还属于思想(dianoia)的领域:它通常是对全体观众或其中一重要人物的恭维,从而把观众所代表的社会群体理想化。这种假面剧的情节和人物都属于俗套,因为他们之出现于舞台,仅仅关系到这特

定场合才具有的意义。

因此,假面剧不同于喜剧之处,在于它对观众的态度更加亲密:它更加强调台下观众与台上群体之间的联系。假面剧的演员通常都由几名观众化过妆充当,而且最后作个姿态,露出原形,这时便卸下面具,加入观众行列共同起舞。事实上,理想的假面剧是一种很像神圣剧的神话剧,它与神圣剧的关系很类似喜剧与悲剧的关系。理想假面剧所想强调的,不是由戒律或信仰去实现理想,而是人们所期待或认为业已获得理想。它的舞台布景很少摆脱魔术和仙境、田园风光以及人间天堂等景色。它像神圣剧一样,大量运用神祇,但是在想象中掌握它们而不是屈从于它们。在西方戏剧中,从文艺复兴到十八世纪末叶为止,假面剧和理想化喜剧都大量采用古希腊、罗马的神话题材,观众没有必要信以为“真”。

假面剧虽有很大局限性,但它有助于说明其两个相邻剧种的结构和特征,这两个相邻剧种花样繁多,重要性要大得多。因为假面剧的一侧是具有音乐结构的戏剧,我们叫它为歌剧;另一侧则为用布景构成的戏剧,如今已在电影中安家落户。木偶戏和中国的大量传奇剧都是在照相机尚未发明以前的场景假面剧的例子,在这些戏中,正如在电影中一样,观众之介入和离去都是突如其来的。歌剧和电影又都像假面剧一样,其过分炫耀的场面是尽人皆知的;电影之所以追求这一套,部分原因在于许多影片实际上仅是资产阶级的神话剧,这是几年前三四位批评家几乎已不约而同地突然发现的事实。在许多影迷的想象中,演员的私生活之所以事关重大,也许多少类似假面剧演员之有意地伪装一番。

与假面剧不同,歌剧和电影具有力量去为模仿性戏剧塑造

壮观的场面。歌剧只能靠简化其音乐结构来做到这一点,不然的话,音乐结构的高度重复性所必然导致的表演失真会使歌剧的戏剧结构模糊不清。同样,电影必须简化其壮观场景。电影追求布景造型是十分自然的,但追求程度不同,分别显示出它与舞台假面剧的其它形式存在密切联系:卓别林等人的表演近似木偶戏,近年来意大利的影片有点像即兴喜剧,而音乐喜剧则类似芭蕾舞和哑剧。当电影成功地模仿一种模仿性戏剧时,那么这两种形式之间的区别就不值得一提了,可是却从其它方面显示出二者体裁上的不同。模仿性戏剧的结局由于与其开端间存在必然的联系,所以也进一步阐明了开端:于是乎,典型的五幕模仿剧的结构才呈现抛物线形状,戏剧中才具有我们称之为“发现”的目的论特性。与此相反,讲究场面壮观的戏剧就其本质而言便是展现进程的,趋向于通过片段情节和零星细节去获得发现,正如我们从所有单纯追求排场的表演形式(包括从马戏团的队列到时事活报剧)中可见到的一样。在壮观场面戏剧的另一侧的神圣剧情况也然,例如在莎士比亚历史剧和《圣经》题材的露天表演那一串串长长的故事中,都出现相同的展现过程的结构。我们在那些供巡回放映、观众又不固定的影片中,还有歌剧中用宣叙部硬把一系列唱段联系到戏剧结构的做法中,都能见到一种固有的强烈倾向,要用场景形式来实现单线发展^①的进程。在莎士比亚最早的一部实验性传奇剧《配力克里斯》中,情节的安排趋向于进程的结构,把“在不同国家零散出

^① 弗莱原注:关于这种很不受亚里士多德欢迎的进程结构,请参阅笔者在本书第186页上的注释。有人推测莎士比亚写《配力克里斯》是与人合作的,但此说并不影响我对该剧所发表的意见。

现的”场景串联在一起,是十分明显的。

理想化的假面剧的基本特征是促使观众感到激奋,观众构成这一剧种进程的目标。在神圣剧中,戏剧处于最客观的状态,观众的本分是接受戏中的故事,不加评论。在悲剧中虽存在评论,但悲剧的发现来自舞台的另外一边;而且不管是怎样的悲剧发现,它总比观众更加强有力。在讽刺剧中,观众与戏剧面对面地相互对质;到了喜剧中,则成了由观众自己来发现了。理想的假面剧把观众放在优于发现的位置。《费加罗》^①的台词和情节是喜剧性的,《堂·乔万尼》^②的台词及情节则属悲剧性;但是这两部假面剧都以悲剧和喜剧所达不到的音乐使观众感到兴奋,可是观众尽管深为感动,他们在情感上并不被情节或人物的发现所支配。在观众眼里,唐璜^③的垮台只是一次场面壮观的娱乐,就好像神祇便应目睹埃阿斯或大流士覆亡一样。这种通过欢乐壮观场面的迷雾来观赏戏剧模仿的感受,在电影中同样是极其重要的;而在木偶戏中,这一点甚至更加明显,其实电影主要便是从木偶戏演变而来的。我们由讽刺性喜剧经过对话会追溯到理想化喜剧,并发现柏拉图在《会饮篇》结尾时作过如下预言,即一位诗人应能既写悲剧又写喜剧,尽管业已成功地做到这一点的,是那些对壮观形式抱有浓厚兴趣的作家,如莎士比亚和莫扎特。

我们下一步应回过头来谈谈严格意义上的假面剧。喜剧离开讽刺越远,赋予乖戾人物的社会力量就越少。在假面剧中,理

① 指《费加罗的婚姻》,法国作家 P. -A. 博马舍的喜剧,1784 年首次公演。

② 指莫扎特 1787 年首次公演的歌剧《堂·乔万尼在西西里》。

③ 拜伦 1819—1824 年发表的同名长诗的主人公。

想的社会群体还处于支配地位,而荒唐可笑的人物则受怠慢,沦为像琼生笔下幕间滑稽穿插中那种粗野的角色:这种粗野人物据说源自一种比其它假面剧古老得多的戏剧形式^①。笑剧(farce)是一种非模仿性的喜剧,在假面剧中自然应占一席之地,但在理想的假面剧中,它的合理位置是在严加控制的幕间插曲中。《暴风雨》这样一出非常深刻的戏剧似乎吸收了全部的假面剧:剧中的斯丹法诺和特林鸠罗是可笑的坏蛋,凯列班是幕间插曲的滑稽人物,而对这三个人如何转变也交代得很清楚。假面剧的主题涉及众神祇、仙女和各种拟人化的美德;幕间滑稽插曲中的人物往往就变成恶棍,而全剧的人物刻画便开始分裂成相互对立的善与恶、神祇与恶魔、仙女与妖精。他们双双之间的紧张关系足以部分地说明为什么在假面剧中魔法主题如此重要。在喜剧收场时,这种魔法掌握在善良者的手中,如在《暴风雨》中那样;但是当我们离开喜剧更远一些时,冲突便变得日益严重,幕间穿插的滑稽人物也不太可笑而显得更加险恶,并依次由他们掌握妖术了。这便是由《柯摩斯》一剧所体现的舞台,非常接近道德剧中善与恶之间的公开冲突。继道德剧之后,我们便进入假面剧的另一领域,这里可称之为原型假面剧,它是二十世纪至少是欧洲大陆的多数知识阶层戏剧的盛行形式,同样流行于许多实验性歌剧和非大众化的影片之中。

理想的假面剧往往对准观众中的中心人物,从而使个别观众联系起自己来:甚至电影院的观众小范围地(通常是两个人)坐在一片漆黑之中,也多少感到有点孑然独处。当我们离开喜剧时,一种不断加深的孤独感变得十分明显。原型假面剧,就像

^① 弗莱原注:见伊妮德·韦尔斯福德著的《宫廷假面剧》(1927)。

所有形式的场景戏剧一样,也倾向于使其背景摆脱时空,但我们发现自己置身于其中的,不是理想假面剧的田园风光,倒经常是险恶的地狱边沿,就像《平常人》^①一剧中死亡的门槛,梅特林克^②笔下封闭的阴间地穴或如表现主义戏剧中噩梦般的未来一样。当我们进一步接触这种形式的基本原理后,我们就会见到神圣剧中那种共同躯体的象征重又出现,不过采取心理和主观的形式,没有神祇参与。原型假面剧的情节发生在某些类型人物的群体内,当体现得最浓缩的时候,这群体便变成人们思想的内部境界了。这一点即使在古老的道德剧中也十分明显,如《人类》和《不屈的城堡》,而且梅特林克、皮兰德娄^③、安德烈耶夫^④和斯特林堡^⑤的许多剧本中,也至少可隐约地见到。

在这样的背景下,人物刻画自然而然便得把他们的个性化解为零星成分了。正因为如此,我才称这种形式为原型假面剧,原型一词在此语境中是用了荣格的原义,即指个性中能够投影到戏剧的一面。荣格的“人物面貌”(persona)、“灵气”(anima)、“顾问”(counsellor)及“阴影”(shadow)等概念非常有助于说明现代的寓言剧、心理剧和表现主义的戏剧中的人物刻画,包括其中出现的马戏团招揽员、阴魂般的女人、莫测高深的圣贤以及走火入魔的恶棍。道德剧和俗套的即兴喜剧(后者是假面剧这一体裁最初根源之一)中的抽象本质都属类似的结构。

孤独感总是伴随以一种慌张和恐惧的感觉:梅特林克的早

① *Everyman*, 十五世纪英国的一出道德剧,作者不详。

② Maurice Maeterlink(1862—1949),比利时作家。

③ Luigi Pirandello(1867—1936),意大利作家。

④ Leonid Andreyev(1871—1919),俄国作家。

⑤ August Stringberg(1849—1912),瑞典作家。

期剧本几乎都是写恐惧的,而且不断地抹煞幻觉与现实之间的差别,就像心灵的投影变成血肉之躯、血肉之躯化为心灵投影,便会把剧情分解为由许多照妖镜所构成的一片万花筒式的混乱。德国表现主义戏剧中的暴徒场景和恰佩克兄弟^①剧本中的关于机械的幻想,说明在社会环境中也在发生同样的分解。从体裁的角度看,最有趣的一部原型戏剧应推安德烈耶夫的力作《黑色假面人》,作者在剧中反映的,不仅是个人的“崇高碉堡”遭到毁灭(这是该剧的明显主题),也是现代俄罗斯整个社会的崩溃。这出戏把人的性格区分为两组互不联系的成分:一组成成分与自我谴责相联系,而另一组则与死亡的愿望联系起来;全剧把人的心灵表现为一个由大批恶魔占领的城堡。十分明显,原型假面剧离开理想假面剧越远,它就越加清楚地显示出自身属于一种解放了的幕间滑稽穿插,是一群摆脱控制的森林山羊神(satyrs)的狂欢作乐。高度发展的戏剧似乎是在逐渐地趋向于“承认”所有戏剧中最原始的形式。

当原型假面剧发展到终端时,它便与神圣剧合为一体,这时就是尼采所指出的悲剧诞生的关头,于是森林山羊神的狂欢促成一个主宰万物的神祇的出现,而酒神狄俄尼索斯也与阿波罗一致起来。我们不妨把戏剧中的这第四个基本方位称作对真谛顿悟的一刻(epiphany),是戏剧中的“启示”(apocalypse),也即将神圣的东西与魔怪的东西分离,这一点与滑稽剧恰好相反,因后者仅展示人性的混杂。这一时刻便是顿悟真谛的关头在戏剧中反映的形式,我们非常熟悉的例子,是《约伯记》中描写了约伯

^① 捷克作家,其中弟弟 Karel Čapek (1890—1935) 写了不少科幻戏剧,首创 Robot(机器人)一词,已为国际所通用。

如何受尽磨难,经历对话问答,最终结束故事的时刻。在这里,两头庞然大物——巨兽(behemoth)和海上恶兽(leviathan)——取代了更常出现的魔怪动物。

古希腊、罗马的文学批评家,从亚里士多德直到贺拉斯,都感到疑惑不解,为什么像山羊神剧(satyr-play)那样杂乱和猥亵的笑剧竟是悲剧的起源,尽管他们明知事实确是如此。中世纪戏剧中,从神祇的和英雄的神圣剧转变到悲剧的过程并不见得有多少缩短,所以戏剧发展的经过就更加清楚了。以《圣经》为题材的剧本中最明显采用顿悟的形式是写地狱折磨的剧,它描写一个拯救的神如何战胜恶魔的抵抗。这类戏剧中的魔鬼颇类似古希腊的森林山羊神,不过它们是以基督教人物的形式出现的;从类型上讲十分近似山羊神剧中的人物,与写《圣经》题材又直接描写基督的戏剧总是若即若离,不管这类人物像在《牧羊人剧之二》^①中那样驯服和敬畏,还是像在耶稣殉难剧和关于希律王的戏剧中那般坏人当道,不可一世。正如同古希腊悲剧保留并发展了森林山羊神剧一样,伊丽莎白时代的悲剧也在其丑角场景、《浮士德》^②的滑稽穿插以及许多后来的悲剧中,保留一个与山羊神相对应的人物。这种成分还提供了像《麦克白》一剧中的看门人、《哈姆莱特》中的掘墓人及《安东尼与克莉奥佩特拉》中的养蛇人那样的重要细节,这使得那些虽热衷于古典文学,却已全然忘记山羊神剧的批评家感到困惑不解。如果我们不把《泰特斯·安德洛尼克斯》视为描写地狱对人的折磨,而是由一群猥亵和喧嚣的恶魔扮演的森林山羊神剧,也许我们

① *Secunda Pastorum*,英国中世纪一出奇迹剧。

② 指C. 马洛1604年发表的悲剧。

就能从中获得更多戏剧方面的意义。

写《圣经》题材的戏剧有两个中心,即基督诞生和他的复活:后者描写神的胜利,前者则写恬静的圣母,围绕着她出现了关于列王和牧羊人的队列假面剧。圣母这一人物与理想假面剧中警觉的王后或贵妇恰好处在假面剧的两个相反的极端,而介乎中间的则是《柯摩斯》一剧中善良的、受惊的夫人。还有一种女性人物象征着以和解谋求团结和秩序,她隐约出现在大型假面剧《浮士德》^①和《彼尔·金特》^②的结尾处,其中前一剧中的“永恒的女性”与传统存在一定的联系。现代戏剧中这种显灵、领悟形式的作品包括克洛岱尔那出天使报喜的剧^③和叶芝的《伯爵夫人卡思琳》^④,后者中的主人公实际上是一位爱尔兰的女性耶稣,为国民而作出自我牺牲,然后以她纯真的天性骗过了众恶魔,十分类似安塞姆^⑤以前的赎罪理论。正如叶芝在一条注释中指出的,这个故事是世界最上乘的喻世故事之一。

特定的主题形式

(抒情诗和口述作品)

我们曾提到,戏剧是对声音和形象的一种外在的模仿,而抒情诗则是声音和形象的内在模仿,两种体裁都回避对观众直接

① 指歌德的悲剧《浮士德》。

② 易卜生的剧作。

③ Paul Claudel(1868—1955),法国作家,此处指他1912年的名剧《为圣母怀胎而报喜》。

④ 叶芝1892年发表的剧本。

⑤ Saint Anselm(1033?—1109),英国神学家、坎特伯雷大主教。

陈述的模仿。再者,按照本书第一篇论文的说法,戏剧倾向于一种虚构型的模式,抒情诗则倾向于主题型模式。我们发现,最为方便的办法,是把戏剧的种种特定形式作为虚构的体系来加以考察,况且这样做也有助于我们对戏剧的类型进行虽粗略却可能有用的分类。现在,笔者建议考察一番相应的主题型体系,并将考察结果运用于抒情诗以及包括散文体演说在内的那些充分突出主题或十分接近抒情诗,足以列入本节的种种口述形式^①。单纯叙事的诗歌因为属于虚构,所以其中着重于片断情节的就相当于各种戏剧;重于连续性篇幅的,则相当于各种小说,容我们在下文加以考察。

尽管如此,抒情诗可以写任何题材,形态也可互异,这是显而易见的。它并不像戏剧那样,由于存在观众而加以程式化;也不像剧院中的戏剧,因为有一种固定的演出原理而需规定程式。因此,本节的考察不会也无意于对抒情诗的种种特定形式进行分类:我们仅试图说明抒情诗和口述文学主要的传统主题。再说,本节的目的是不是“生硬地”把诗歌纳入不同类别,而是根据经验说明,因袭程式的原型是如何体现在传统的体裁中的。

让我们首先谈谈神谕式的联想过程,因为我们曾把它视为抒情诗的一种开端,而且这一过程又相当于我们所说的戏剧中的显灵和顿悟。这一联想过程的最直接的产物之一,是一种宗教诗歌,其特点是音响的凝聚和含义的模糊,现代诗歌中最为人们熟悉的典范是霍布金斯的作品。在《珍珠》和赫伯特的许多诗篇那样十分讲究诗节格式的宗教诗中,我们发觉,押韵并将用

^① 弗莱原注:各种口述形式涉及介乎抒情诗与向观众口述的文学之间的体裁阶段,是一个极其复杂的问题,笔者只好不将其列入本书讨论范围之内。

词纳入工巧形式的严格法则是符合于伴随这种形式的凝练的机智的,是一种“领悟的献祭”^①。这类工巧的行文格式可以追溯到英国诗歌早期奥尔德赫姆的离合诗^②,甚至最终追溯到希伯来的《旧约·诗篇》。

我们发觉,大量的宗教文学作品中充满了双关语和词语的前呼后应,在这种创作风格中,人们往往难以自始至终感受到韵文与散文在节奏方面的区别。各种《圣经》英译本,尤其是1611年的钦定本,绝妙地保留了这种神谕般的散文诗节奏;当然,其中的希伯来双关语另当别论。《古兰经》中奇妙的歌唱般的赞美诗便是十分纯粹的神谕风格的一个例子,而古典神谕中含义模糊的诗一般的语言也属于这同一种程式。这些特征始终残留在宗教诗之中:就英国而言,起自盎格鲁-撒克逊时代,一直存在到《圣灰星期三》^③第五部分的开端。我们从以上所述,可以清楚见到,神谕还是演说的散文节奏的萌芽或生长点。其最明显的结果是祷词,祷词看来要求有一种修辞排比,用一种十分近似自由诗的节奏把若干短语串联到一块。

在一些更加面向大众的宗教抒情诗中,如阿波罗赞歌、希伯来圣歌、基督教赞美诗或者印度的《吠陀经》,节奏变得更为庄严、简朴而高贵,诗中的“我”是某个可以察见的信徒群体的一分子,句法和措词也变得含义更加明确。这类诗所强调的,通常是神的客观性和凌驾一切的地位,抒情诗所反映的则是一种关于外在的社会戒律的意识。

① *Sacrificium intellectus*, 拉丁文。

② St. Aldhelm (640? —709), 英国一主教、诗人。Acrostics (离合诗), 指数行诗的头一个或最后一个字母可以构成一个词或词组的诗体。

③ T. S. 艾略特 1930 年发表的长诗, 当时他是英国国教教徒。

与圣歌和赞美诗相对应的叙事的口述形式是一种关于神祇的更加连贯的描述。这种神话主要包括两部分：一是传说，详述神的身世经历及以前他如何对待其子民；二是描写神祇要求什么样的仪式。通常情况是，前者导致后者或属对后者的解释。荷马笔下的赞美诗基本上都涉及传说；《吠陀经》中的颂歌则倾向于使往昔的传说服从于现在的仪式。我们不妨拿《圣经》卷首的关于创世经过的叙事作一番比较：按创世的七天将这一叙述分为不同的节，就具备赞美诗的许多特点：这篇关于创世的叙述以规定安息日作为顶点。在赞歌或圣歌中，崇拜者的愿望与其说是要与神祇认同，毋宁说只想成为神的信徒，这与笔者下文将讨论的更为狂热的形式颇不相同。

与圣歌联系紧密的，是献给神祇在人世间的代理人（无论英雄还是国王）的颂词。在希伯来人的《旧约·诗篇》中，尤其是第45篇，都把国王写成个中间人物，大卫之子弥赛亚^①是由国王转变而成的，他为了自己百姓而高兴和受难都达到了极点。在希腊文学中，品达体颂歌^②主要描写体育竞技的胜利者：尽管他是一个凡人，但是他与体现在颂歌中的源自神话和传说的神祇之间存在仪式上的联系。到了罗马时代，人们对皇帝和国家的崇敬为神话般的颂词提供了另一个热点，这一热点始终贯穿于维吉尔的第四首牧歌、卡尔普纽斯^③第一首牧歌及贺拉斯的《世纪之歌》之中。后来，颂词的主要形式变成了赞美典雅爱情

① 耶稣实际上是大卫王的第二十五世孙，见《新约·马太福音》第一章。

② Pindaric ode，在形式上分为三个诗节，其韵律及长度不等；向左、右舞动时分别唱第一、二个诗节，静立时唱最后的诗节。十七世纪的古典主义文学把它奉为“崇高颂歌”的典范。

③ T. S. Calpurnius，公元一世纪罗马田园诗人，写过若干首牧歌。

中贵妇人的诗。颂词也是讲究修辞的散文形式之一,但当其主题写一个人时,它并未在文学中留下多么令人难忘的记载,倒是在并非写人的方面,具有相当的灵活性。关于美德或文化的不同方面(尤其是诗歌)的颂词也不时有所出现,经常见于带点法律性质的道歉和辩护之中。就诗歌本身而言,我们可列举圣西西利亚^①赞歌和对音乐的颂扬。新婚贺喜歌、凯旋曲及节庆或游行时类似的诗歌也都属于颂词的种类。由于颂词十分自然具有大众化传统,所以其表现形式经常广泛化,把抒情诗与口述作品的特点结合为一体。

诗人以颂赞的形式,引导读者去与他一同注视另一些事物。如果这另外的事物并非在眼前可以见到,那便是社会诗,譬如各种各样的爱国诗。社会诗将我们带到抒情诗的下一个基本方位,笔者在上文中曾把它界说为对某种物质的或准物质的强制力——也许用推动力一词更加贴切——的陶醉或反应。一个人从儿歌开始接受这种教育:大人按照节奏来回摆布着幼儿,或在儿歌主题中包括某种足以从感情上触动孩子的形式。这种陶醉贯穿于大学生活,如啦啦队、哼小调及一些“狂热参与”的类似形式。国歌是另一种显示与社会诗存在密切联系的形式。在早期的社会中,和平时期的劳动号子和战争期间的战歌都具有相同的特征。在口述诗歌的发展形式中,最为人们熟悉的是民谣,其许多特点,如频繁的重复和往往一开头便吸引人们的注意,都是如此接近于社会诗,从而使得有些学者深信民谣起源于村社的乐曲。与这种诗歌的陶醉状态相对应的散文体演说的基本方位是在戒律或劝勉,而在以劝勉为基础的篇幅较长的散文形式

^① St. Cecilia, 罗马盲女,具有音乐天赋,据说发明手风琴,公元176年殉教。

中,西方文学中最高度发展的应推布道书。尚有其它形式,容笔者在下文中提及。

“狂热参与”(participation mystique)基本上是阵发性的:在原始社会,用舞蹈可以激发这种参与达数小时之久;在衰败的社会中,用演说可以激起群愤良久;但在一个文明的国度里,狂热参与便处于隐退的地步。对于文学说来,颂词的可见性存在一旦消失,通常即意味着死亡的隐约存在。有了葬礼上的颂词,我们便由相应于神圣剧的程式发展到与悲剧相对应的程式。这里,我们首先接触到为某个英雄、朋友、领袖或情人而写的挽歌或悼诗。悼诗(threnody)还显示出神话扩展的强烈倾向:不但把人物理想化,而且常常将他奉为自然界一个精灵或垂死之神。田园挽歌历来把其对象比作阿多尼斯,故这种挽歌构成了悼诗的程式基础。华兹华斯的组诗《露西》中,有几首说明:即使一首很简短的挽歌也能容纳这么一些形象。在散文体演说方面的相应形式是悼词(oration funèbre),它以某些形式的现代讣告流传至今:在悼词中,神话的扩展已较不明显,而取代它的常常是教义或观念方面的发挥,这对散文这种媒介说来是十分自然的。颂赞的悲歌是一种罕见又难写的口述诗体,把主人公写成既是无往不胜的英雄,又是个悲剧式人物,这方面的代表作有马维尔的《悼克伦威尔之歌》及这种诗体的原型贺拉斯的《悼雷古卢斯》^①的诗。

接着我们谈谈以墓志铭形式出现的一种范围更窄的挽歌,这种形式往往概述一个人的终生。墓志铭的基调从颂扬到猥亵,很不相同;但即使收入一部希腊作品的选集中,它们也都各

^① M. A. Regulus, 罗马将军、执政官,卒于公元前250年。

自保留一点原来的功能,作为路旁标志,显然是为了吸引过往行人,促使他们驻足读一下。相应的口述文学形式是对一段历史的吊祭,是对已消逝的往昔的沉思,它与废墟的关系,一如墓志铭之与某人的墓碑的关系。在英国散文方面,布朗的《瓮葬》便是一篇颇具文采的抚今思昔的挽词。

倾诉怨恨的诗歌更接近于讽刺,都写遭受放逐、冷遇或对残酷行径的抗议。在这类作品中,呼吁公众注意的是个能为自己声辩的活人而不像墓志铭只涉及一具尸体。典雅爱情诗中大多写此主题,其主要原型人物总是一名高傲无情的贵妇。这样的形象是颇具讽刺地将原始形式的田园挽歌颠倒了一下。哀悼阿多尼斯之死的最恰当的人物应是维纳斯,可是她在文学作品中很少充当这一角色,除非作品的主题用的便是那个特定的神话^①。但是在多数描写典雅爱情的诗歌中,却是贵妇一手造成她的恋人的所有痛苦甚至死亡。笔者在这篇论文的下文中将谈谈这种两面性的女子形象。倾诉怨恨的诗歌是很易发展成口述的形式的,包括写悲剧主题的叙事诗,诗中感情的焦点不在于灾祸,而在于灾祸之后的哀悼,如莎士比亚的两首叙事诗^②。

悲剧的讽刺相位体现为以冷漠和倦怠的极端形式出现的忧郁感伤诗,写个人备受冷落孤立,感到自己活着仅是行尸走肉。在波德莱尔的《女巨人》一诗中,那个傲慢无情的贵夫人摆出更为阴险的派头,诗中把死亡主题写成仅仅是肉体的消解,正如一首中世纪的诗所言,是“尘土复归于土”。这方面最恰当的口述

① 希腊神话中,维纳斯热恋美貌的牧羊少年阿多尼斯,后者在狩猎时被一野猪咬死。

② 指《维纳斯与阿多尼斯》(1593)和《鲁克丽丝受辱记》(1594)。

形式便是“死亡舞蹈”(danse macabre),一种描写濒临死亡的群体的诗体。

我们面对的下一个基本方位很难予以命名:也许可以戏谑地沿用霍布金斯的术语,称之为“超脱”(outscape)的诗歌。抒情诗中的这种形式相当于我们在戏剧中称为滑稽剧(mime)的东西,其讽刺的核心是悲剧和喜剧所共有的。这是一种具象化的单纯超脱的创作手法,诗中在观察每种形象、情景和氛围时,全部想像力是由诗人远远地外加到上面去的。Epigram(讽刺短诗)一词就其广义而言,表明了这种诗的某些特征,不过通常所用的讽刺短诗强烈地倾向于喜剧性和讽刺性。中国和日本的抒情诗似乎大致基于这种创作手法,这与西方诗歌形式鲜明对照,西方的讽刺短诗更为强烈地倾向于注入感情或构思一种修辞实例。堪称为例外的,是莎士比亚的某些十四行诗,如《糟蹋羞耻心,耗尽了精力》^①。

散文中相对应的基本方位是谚语或格言,《圣经》中智慧文学的种种形式便是以它们作为起源的。它们十分接近旨在规劝世人谨慎的那类讽刺,与神谕恰好处于相反的一端。谚语是一种世俗的也即纯属人间的预言:它通常具有与神谕相同的修辞特征如头韵、半谐音、排比等,但它是面向具有超脱意识和批评机智的人们的。谚语的权威性来源于经验:对于谚语说来,智慧便是经过种种检验的准则:只有蠢人才一味追求时兴,因为根本的美德在于谨慎和适度。布莱克在《天堂与地狱的联姻》一诗中所用的谚语都是从神谕或显灵的角度用戏谑式模仿写成的。

当我们进一步探讨讽刺的创作手法时,就会发现不论哈代

^① 见《莎士比亚十四行诗集》第129首,写尽了世人纵欲的危害。

和豪斯曼的抒情诗形式,还是屈莱顿和蒲伯的供口述的形式,都带有格言和谚语的特征。这几位诗人的作品富于文采、思路清晰,并不追求神秘或魔力;他们的写作技巧所关注的,是意识的专注。对这种技巧说来,有两个方面极其重要:一是要有一个十分严谨的韵律框架,按照鲜明的顺序来铺展词语;另一是清楚地陈述读者所期盼的声音定式,如押韵双行诗的丰满的风韵。额外的或非意料中的声音定式,如诗行中的头韵或半谐音,则应控制在最低量,这样,诗歌便遵循了华兹华斯的教导,即除非考虑韵律,否则诗在措辞方面就应很像非修辞性的散文。这一阶段的口述形式和散文形式,如书信和正式的讽刺,无庸赘述是互相十分接近的。

在讽刺诗中,观察仍是首要的,但是当被观察的现象由险恶变得怪诞时,这些现象就变得虚幻和飘渺了。在口述诗歌中,我们发现有一种与“死亡舞蹈”相对应的喜剧形式即“遗言诗”(testament poem),英语文学中最著名的例子便是斯威夫特为自己写的盖棺论定诗^①。与遗言诗手法密切关联的是多恩的《周年祭诗》^②,由一女郎之死扩展为一种普遍的讽刺或“解剖”(anatomy,这个名称笔者在下文将提及)。

我们在此处所述,属于与喜剧相当的领域,但仍未离开经验的视野。另一种略微偏离讽刺诗的创作程式叫“悖论诗”(poem of paradox),在这种诗中,某种形式的悖论成为主题,而并非仅是写作技巧的附带特征。我们十分自然地在玄学派诗歌中发现

① J. 斯威夫特 1731 年发表《对自己的悼亡诗》,写死后对自己生前阅历和事业的回顾。

② *Anniversaries*,是多恩 1613 年前后的组诗,其中著名的是对少女 E. 德鲁里的一首悼诗。

许多这一类作品,它们总爱千方百计运用一些牵强的因而十分幽默的奇异构思。多恩和赫伯特的诗篇中有这样的例子,艾米莉·狄更生也一样。悖论诗的特点之一,在于又经常是一种感情上的矛盾,因此有时我们感到疑虑,究竟应当一本正经看待它,还是仅仅付诸一笑。悖论诗可归入经验的喜剧,接近讽刺诗,因为诗歌中的似是而非通常是以讽刺口吻议论堂吉诃德式的爱情或宗教,就像彼特拉克的风格化的写诗规则,对此多恩曾言“但愿不会生育的天使会喜欢它”,或者像在赫伯特的某些诗篇中那种不光彩的沦为人的天性的自我吹嘘的美德。另一种用悖论手法来处理典雅爱情程式的叫“辩难诗”(pastourelle)^①,或曰不分胜负的爱情对话。与此相近的口述诗形式是令人联想起法庭的喜剧性辩论诗^②,双方针对某个问题争论不已,便诉诸一名仲裁人,后者又经常迟迟不作裁决,这类作品的例子有《猫头鹰与夜莺》^③、乔叟的《家禽议会》^④及斯宾塞的《变幻诗章》。

“行乐歌”^⑤是一种含义较为明确的喜剧式抒情诗,它是以前一时体验到的欢乐作为基础的。这类诗的基调不论在主观上还是客观上,都是超凡脱俗的。诗人即使在酒醉时也通常能完全控制自己的意识,而欢乐的一刻又是超脱于时间之上的。最彻

① 据 J. A. 卡登在《文学学术语词典》(1979)中解释, pastourelle(辩难诗)是中世纪的叙事诗,常写一骑士与一牧羊女相遇和争论,难以开交。

② Débat, 卡登解释,这种形式流行于十二三世纪,是赛诗会的一种,可追溯到古希腊,内容涉及道德、政治或爱情问题的争论,对欧洲戏剧产生过重大影响。

③ 英国十三世纪早期长诗,作者不详。

④ 写于 1372—1386 年间。

⑤ Carpe diem,意为“抓住时日”,古希腊、罗马时已有这类诗歌,因“人生朝露,及时行乐”是伊壁鸠鲁派的格言。

底的行乐诗与某种天真无邪的观念联系在一起,如见于布莱克的作品;历来出色的享乐主义派诗人,起自贺拉斯直到赫里克^①,都承认生活中感受到的欢乐十分有限,仅属面对“漫漫长夜”的深渊时的昙花一现。即使在赫里克的诗作中也有许多特点,如喜用民间传说,及对衣着、首饰和香水的描写,这足以说明这种诗体与假面剧而不是与喜剧存在亲缘关系。诗人要心境宁静,如“自贬者”(eiron)那样谦逊而稳操胜利之券。“知足常乐”,从容地适应经验并排除感情上的狂热,这样方能使读者最大限度地获得喜剧式抒情诗中的一般感受。华兹华斯关于平静地回忆的说法,表明他愿意始终处在这种感受状态的倾向,这与大多数浪漫主义作家是不同的。口述的诗歌通常是用描绘的形式来表现宁静,即写到诗人自己登高山而俯视脚下风光,这是在模仿《圣经》中显灵地点的一种感受。如果一首产生于宁静心境的诗,其主题不仅限于表述自身而且还力图向读者传达一种执着的隐私之念,这样就会把我们带到另一个基本方位——谜语。

谜语的观念是用描述牵制别人,即不是直截了当地描述主旨,而是一层层地限制它,也就是在它周围设下个词语的圈套。在简单的谜语中,主旨是某个形象,并驱使读者去猜测,也即要将诗与诗中形象的名称或象征符号对上号。一种形式稍微复杂些的谜语是象征性幻象,仅举个例子就比一番描写更简洁,这也许是人类最古老的交流方式之一:

And the Lord said unto me, Amos, what seest thou? And

^① Robert Herrick(1591—1674),英国诗人。

I said, A plumbline. Then said the Lord, Behold, I will set a plumbline in the midst of my people Israel.

主对我说：“阿摩司，你看见什么？”我说：“一条准绳”。于是主又说：“你瞧，我要在我的以色列子民中吊起一条准绳”。^①

另有一些先知也被描写成手持象征性器物，如第欧根尼^②提着灯笼，这成了一种修辞手法，直到伯克^③还手握匕首。文学中这种形式的发展包括寓意图本身，布莱克的老虎、向日葵和病玫瑰都属这一传统，还包括像赫伯特的《辘轳》那样构思奇特如画面的诗。不难发现，这种象征性视象与现代小说中预兆的形象是有联系的。在象征主义作品中，我们还遇到第三种形式的谜语，它通常是某种基调而不是所包含的物件。在这类诗作中，一如在复杂的发展中通常所见到的那样，同一传统的较为简单的成分也会残存下来，马拉梅的谜诗(ptyx)即是如此。

谜语和象征性视象与散文中相对应的基本方位联系紧密，这基本方位便是“喻世故事”(parable)和“寓言”(fable)^④，二者当然又都属口述形式。两种形式中，寓言更为简短，更接近简单

① 见《旧约·阿摩司书》第七章。主手持准绳站在他所建的墙上，在以色列人中吊起准绳的目的，是“我必不再宽恕他们”。

② Diogenes Laertius(公元前412?—前323)，古希腊犬儒派哲学家，白昼提着灯笼寻找诚实的人。

③ Edmund Burke(1729—1797)，爱尔兰政治家。

④ Parable 和 fable 一般均译作寓言，但据弗莱在《哈帕文学手册》中解释：Parable 是个简短故事，往往包含自己的道德或宗教的教训，并举《马太福音》xx, 1—16 关于葡萄园雇工的故事和《路加福音》xv, 11—32 关于浪子故事为例。至于 fable 则是(经常讲动物的)含有比喻的小故事，旨在阐明一个教训。

的谜语,它所提供的寓意相当于谜语的谜底。喻世故事属于更高发展的形式,也更倾向于包含自己的道德寓意。在寓言中,神话风格(如会说话的动物等)的运用是它的叙事通常具有的特征;在喻世故事中,这种风格较不明显。在耶稣的喻世故事^①中,只有关于绵羊和山羊的比喻大量使用了超出可信的现实主义范围的素材,因为这类比喻属于一种神的启示。

赫里克写的关于樱草花和水仙花的诗十分接近寓言和象征性视象的传统:由于非常接近,所以我们若把阅读这些诗比喻作听取樱草花的一番“训示”毫不牵强。但是赫里克不同于华兹华斯之处,在于他在诗中直接面对水仙花,这种与诗人面对面的形象很容易变成拟人化的东西。这时我们所处的领域相当于戏剧中的假面剧,泛灵论传奇故事中那种天真景象和仙境重又回来了。凡是写想象中面面对视的诗,都是依靠对形象的拟人化来表现诗人的心境与该形象之间的紧密关系的,济慈的颂诗便属这种体裁,其中《希腊古瓮颂》最接近印象性视象的诗。我们下一步应该讨论田园诗,在田园诗中,我们重又接触到本书第一篇论文中所提到的传奇模式,即怜悯和恐惧变成了快感的手段,一般说来,二者分别代表着美丽和崇高的东西。通常情况下,诗人都把这二者视为形成反差的,例如弥尔顿关于田园般心情与哀怨的沉思的出色的对照描写;不过偶尔也有另一种情况,我们感到诗篇使我们全神贯注,结果这两种心境合为一体了,如马维尔的几首写“绿色”的诗。

但是,当天真的视象化为单一后,与之相对称的经验的视象

① 耶稣的喻世故事共四十则,均见四福音书。绵羊比喻高尚、善良者,山羊则指卑劣的恶人。

常常重又出现,这种程式我们不妨称为扩展了意识的诗,此时诗人在经验观念上的净化与他对某个不可见的想象中的精神世界的观念所产生的狂喜之间达到平衡的状态。这类诗和戏剧的一些相应的形式一样,不是在直接模仿生活,而是从壮观场面上模拟生活,善于居高临下地看待经验,原因在于同时还存在另一种视象。在戏剧中,是借助于音乐和场景实现这种壮观场面的模拟的。音乐和绘画是无法表达悲剧或喜剧的,因为后者都仅是语言方面的概念:只有当事前已掌握某种文学的规程后,我们才能把它们所表达的感情分别纳入悲剧或喜剧。当今时代给人印象最深的扩展意识的诗篇,应推艾略特的《四个四重奏》和里尔克的《杜伊诺哀歌》。艾略特的诗章观照音乐,里尔克作品侧重绘画般的形象,这足以说明这种体裁与远比诗歌更加明显不会说话的其它艺术之间存在紧密的联系。

下一类诗歌程式我们可以称为识别诗:这种诗把睡梦与清醒之间通常的联系颠倒过来,于是经历仿佛变成噩梦,而幻觉却好像是现实。这种诗体的口述形式包括中世纪的爱情形象,这里重又出现唯有置身于一个非凡世界中方能获得的涉及亲身经历般的奇特场面。在诸多抒情诗形式中,属于这一类型的十分典型的例子一般都认为是艾略特的《玛丽娜》,它很接近相应的戏剧形式。里尔克诗集《俄狄浦斯》中的许多十四行诗也属这一形式;沃恩^①和特拉赫恩^②的诗作也都主要采用这种程式。同样的主题用散文节奏来处理十分罕见,也非易事,但《沉思的世

① Henry Vaughan(1622—1695),英国诗人。

② Thomas Traherne(1637—1674),英国诗人。《沉思的世纪》(1608)是他的名著。

纪》做到了这一点,尤其是书中的著名段落“玉米是东方不朽的小麦”。

识别诗中十分重要的一支叫自我识别诗,记载诗人本人如何由经验中醒来而进入幻想的现实,这类作品有柯林斯^①的《诗人性格颂》、柯勒律治的《忽必烈汗》及叶芝的《塔》和《驶向拜占廷》等。这种诗体已十分接近我们接着要讨论的最后一组主题的边缘,正是这最后一组主题重又回归到神谕。这便是一些酒神赞歌式或曰狂热的诗歌形式,诗人感到被某种内在的非个人的力量所纠缠。最接近识别诗的,是讽刺式反应的诗,克拉肖^②的某些颂诗属之;到了浪漫主义时期,盛行一种更倾向于主观和狂热的形式,例如雪莱的《西风颂》,史文朋、维克多·雨果及尼采(他奇怪地声称狂热是他发明的)的许多诗作,布莱克的预言诗,尤其是他的《四天神》中的第九夜,以及斯玛特的两首杰出的诗^③。这些诗篇大多属于口述的形式:其狂热性十分适应于重复出现的韵律。在抒情诗形式中,我们还可以见到“狂歌”(mad song)这一程式,例如《李尔王》一剧中爱德伽的几首插曲、叶芝关于“疯狂的珍妮”的组诗,以及包括司各特在内的其他一些诗人的零星作品。由于唱“狂歌”的通常都是流浪汉,所以他们比平常人显示出一种与神秘的生灵和力量(如大自然的精灵)更密切的关系。若就更为复杂的层面而言,我们不妨提一下兰波的题为《灵光集》^④的诗集,诗中作者仿佛将自发的幻象化为自己的思想。

① William Collins(1721—1759),英国诗人。

② Robert Crashaw(1612? —1649),英国玄学派诗人。

③ 指《羊羔的欢乐》和《大卫之歌》。

④ *Les Illuminations*,1874年出版。

随着我们更接近一开始我们所提到的神谕的节奏,诗歌与散文的节奏便再一次合为一体。譬如在惠特曼的诗篇中,我们注意到每一行的末尾都有一个很强的停顿——这是十分自然的事,因为如果节奏不规则,那么没有必要再续接诗行了。在这种节奏所接近的形式中,抒情诗的联想节奏、口述诗的诗行与散文句式几乎变成了同一个单位;这种倾向我们可以从狂热的诗歌中观察到,其中简朴的有莪相^①的作品,复杂的有继《地狱中的时节》^②之后这类作品在现代法国的发展。

特定的连续形式 (散文体虚构作品)

将 fiction(虚构作品)一词用于以散文作为主导节奏的书面文学体裁,常常与视虚构的真正含义为虚假或不真实的观点发生抵触。例如,当图书馆采购到一部自传后,女馆员如相信作者,就把它编入 non-fiction(非虚构作品)类,如认为作者在撒谎,就将它列为 fiction(虚构作品)。实在不明白,这样来区别对文学批评家会有什么用处。Fiction 一词,无疑和 poetry(诗歌)一样,从词源上讲,是指“为自身目的所创造的东西”^③,在文学批评中本可用于任何一部具有连续形式的文艺作品。但实际上它几乎永远指用散文体写的文艺作品了,也许这样的要求太过分,但至少可对历来把“虚构作品”等同于一种我们称为 novel

① Ossian, 传说中爱尔兰的战士和说唱诗人,据说生活于第三世纪。

② 法国诗人 A. 兰波 1873 年出版的诗文集。

③ 在拉丁语词源中, fictio 指“编造、创造的东西”,其动词为 fingere(捏造、创作)。

(小说)的名副其实的虚构文学形式的马虎做法提出一点质疑。

让我们来谈谈几部处于“非虚构作品”与“文学作品”的边缘上的难以分类的书。《项迪传》是一部小说吗？几乎人人都会点头说是，尽管它满不在乎于“故事价值”。《格列佛游记》是一部小说吗？对此多数人就会表示异议，包括杜威的图书分类法，它是把这部游记列入“讽刺幽默”类作品的。但是毫无疑问，谁都会称此书为虚构作品；既然它是虚构作品，那么就会出现如下的区别，即把虚构作品视为一个类(genus)，而把小说视为该大类下面的一个种(species)。我们再从虚构的角度来问一下，《成衣匠的改制》^①是一部虚构作品吗？如果不是，理由何在？如果是，那么《忧郁的解剖》^②也属虚构吗？它属于一种文学形式，还仅是一部具有“风格”的非虚构作品呢？博罗的《语文学家》^③是一部虚构的书吗？“人人必读丛书”认为它是，而“世界经典丛书”则把它归为“旅游和地志”。

那些把虚构作品与小说等同起来的文学史家感到非常困惑不解，为什么人类可以没有小说而度过如此漫长的年月；他们的眼界受到难以忍受的束缚，直到笛福的小说问世，他们才如释重负。他们出于无奈，只好把都铎时代^④的虚构作品说成是仅以小说形式写成的一系列散文试作，这么说虽可圆满解释德洛尼^⑤，但用以解释锡德尼的创作却对不上号了。他们认定十七

① *Sartor Resartus*, T. 卡莱尔 1836 年的著作。

② R. Burton 1621 年出版的作品。

③ *Lavengro*, 吉卜赛语中作语文学家讲，是英国作家 G. Borrow 1851 年出版的书。

④ 英国都铎王朝的统治始自 1485 年，于 1603 年结束。

⑤ Thomas Deloney (1543? —1600?), 英国作家，其三部小说分别写布商、织工和鞋匠的生活。

世纪是英国虚构作品一大段空白时期,其实那个世纪恰好是辞藻讲究的散文的黄金时代。这些文学史家最终才发现,原来在1900年前,小说这种形式不大被人们所承认;可是1900年以来,小说已变成一个装杂物的箱子,任何不属“论述”性散文体的作品都可塞入其内。十分明显,这种以小说为中心的散文体虚构文学观点就像托勒密的天动说一样,时至今日已复杂得不再行得通,必须用另一种像哥白尼地动说那样更为合适的观点取而代之。

当我们开始认真地思考小说,不把它等同于虚构作品,而仅视其为虚构作品形式之一时,我们就能察觉,小说的特点虽可有不同,但总是把像笛福、菲尔丁、奥斯丁及詹姆士这样的作家列于小说传统的中心,而博罗、皮柯克、麦尔维尔和艾米莉·勃朗特的作品只能处在边缘上。这样做并不是在评价作品的优缺点;我们完全可以把《白鲸》视为比《利己主义者》更“杰出”,但总是感到梅瑞狄斯的这部书更接近于典型的小说。菲尔丁把小说视为用散文体写成的喜剧史诗,这一观点对他所努力确立的传统说来,似乎是至关重要的。在我们认为的典型小说中,譬如简·奥斯丁的几部作品,情节和对话都与民俗喜剧的传统程式存在紧密联系。《呼啸山庄》的创作程式则更多地与传说和民谣有联系。这种手法更接近悲剧,悲剧性的激情和愤怒用在《呼啸山庄》中显得很自然,但若用于简·奥斯丁的小说中,就会破坏其基调的平衡。超自然的东西,即使仅是少量的,也会起到这样的破坏作用,因而很难进入小说之中。情节的安排也不相同:艾米莉·勃朗特并不像简·奥斯丁那样围绕某个主要情境去铺展故事,而是用单线直进的腔调讲述自己的故事,看来就需依靠一名叙述者,若在奥斯丁小说中也加上这样的叙述者,就

会显得很不相称,十分可笑。鉴于创作程式如此不同,我们有充分理由把《呼啸山庄》看成是一种其形式与小说不同的散文体虚构作品,这里我们称之为传奇(romance)。尽管下文中我们还是得按若干不同的语境来使用这一名称,但用传奇一词看来比用离奇故事(tale)更为可取,因故事仅适合于某种更短的形式。

小说与传奇的根本区别在于对人物刻画抱着不同观念。传奇故事的作者不去努力塑造“真实的人”,而是将其人物程式化使之扩展为心理原型。正是在传奇作品中,我们发现,荣格所说的“力比多”、“灵气”和“阴影”分别反映在男主人公、女主人公及歹徒的身上^①。这就是为什么传奇作品经常散发出一种为小说所缺乏的强烈的主观意识,为什么其边缘时常潜伏着一些讽喻的成分。传奇作品中,释放出作者性格的某些成分,自然而然就使这类作品具有一种比小说更重变革的形式。小说家则描写人物的性格,其笔下人物都是戴着社会面具的角色。小说家需要一个稳定的社会作为框架,我们的许多优秀小说家都因袭常规,几乎达到令人惊讶的地步。传奇作家则突出自己的个性,用沉思冥想把真空中的人物理想化;不论他们何等保守,他们作品的字里行间总会流露出某些虚无主义或桀骜不驯的东西。

因此,散文体传奇是一种独立的虚构作品形式,应将它区别于小说,并从小说这一名称如今所覆盖的一大堆混杂的散文作品中将它区分出来。甚至从另一大堆我们称为短篇小说的作品

① 按照荣格的心理学说,libido 是无往不胜的英勇自我;anima(灵气)是指(男性身上的)女性意向;而 shadow(阴影)则是一个人潜意识中受压抑或忽视的欲望,常常象征着“恶”。

中,我们也能分离出爱伦·坡所采用的故事(tale)^①形式,这种故事形式与纯粹传奇之间的关系,就如同契诃夫或凯瑟琳·曼斯菲尔德的短篇小说与长篇小说的关系一样。传奇和小说都不会有“纯而又纯”的形式:我们可以发现,几乎任何一篇现代传奇同时又是小说,反过来情况也如此。散文体虚构作品的形式都是混杂的,就像人类中的种族一样,不能像性别那样可以截然区分为男和女。实际上,大家所需求的总是混杂形式的虚构文学:一部传奇式的小说一要有充分的传奇性,使读者能将自己的力比多投射到男主人公身上,又将自己的女性意向投射到女主人公身上;二是应该像一部十足的小说,足以把这些投射控制在读者所熟悉的世界之内。因此,也许有人会问:作出上述区别有何用处呢?何况这一区别虽在文学批评界尚未获足够的探索,但我们已是认识到的。怪不得人们都会说,特罗洛普写的是小说而威廉·莫里斯写的是传奇。

理由在于,我们应该根据一位杰出的传奇作家所选择的创作程式去考察他的一切。不能仅仅因为批评家尚未认真研究过传奇这种形式,就不把威廉·莫里斯的作品列入散文体虚构作品一边。同样,也不应当根据上文所谈及的传奇具有重大变革的性质,而将他选择这一形式视为“掩盖”自己的社会态度。如果司各特有资格称为传奇作家的话,那么光是按小说家的要求去挑剔他作品中的毛病,就不是良好的文学批评了。《天路历程》一书也是如此,是它的传奇特色、原型人物的塑造及其对宗教感受的革命态度使这部书成为一种文学形式的完美实例:英

① 英语中,tale 和 story 二词虽均可译作故事,但前者往往含有荒唐、无稽的意思。

国文学并不是不假思索地接受下来,使自己的餐桌上有一道涉及宗教的佳肴的。最后,霍桑在其作品《七个尖顶的房子》的前言中着重指出,读者应把他的这部作品当作传奇而不是当作小说去阅读,他这番话可能是由衷的,尽管他还提到,小说这种形式的竞争优势和名声促使传奇作家因未采用这一形式而感到抱歉。

传奇比小说更为古老,这一事实已引起一种历史的错觉,仿佛传奇是一种发育不全的幼稚形式,应有别的东西去超越它。传奇文学由于对英雄主义和纯洁忠贞高度理想化,故就其社会关系讲是与贵族存在密切关联的(关于这一事实与上文刚提及的传奇形式的革命性之间明显互不相容的情况,请参阅本书论文之三中关于传奇叙事结构的评介)。到了我们称为浪漫主义的时期,传奇文学重又活跃起来,部分地构成了浪漫主义的如下倾向,即眷恋已过时的封建主义,狂热崇拜英雄也即理想化的力比多。在英国,司各特的传奇作品和一定程度上勃朗特姐妹的作品,构成了神秘的诺森伯兰文艺复兴的一部分,这是对英国中西部新工业主义的一次浪漫主义的反拨,它同时还产生了华兹华斯和彭斯的诗歌及卡莱尔的哲学。因此,戏谑地模仿传奇文学及其理想竟成为更为市民化的小说的一个重要主题,就不足为奇了。继承《堂吉珂德》一书所确立的传统的,是一种以自己的观点看待浪漫主义场面的小说,结果使这两种文学形式的传统程式合成为一种具有讽刺意味的化合物而不是一种充满柔情的混合物,这方面的例子包括《诺桑觉寺》、《包法利夫人》及《吉姆老爷》。

传奇作品中的讽喻倾向可以是有意识的,如《天路历程》,也可能是无意识的,这十分明显地反映在威廉·莫里斯作品的

关于性的神话中。描写英雄的传奇是一种介乎小说与神话之间的形式,小说写世人,神话则写神祇。散文体传奇最初是作为古希腊、罗马神话晚期发展的形式出现的;散文体的冰岛古代传说《萨迦》也是紧跟在神话般的诗集《埃达》之后产生的。小说则更倾向于扩展为一种用虚构的方式去处理历史。菲尔丁本能地称《汤姆·琼斯》为一部历史,这是很稳妥的,足以确认这一点的是如下的普遍规律,即小说的框架规模越大,其历史特性也就越加明显地表现出来。不过,由于小说毕竟是关于历史的创作,所以作家们通常都更喜欢使自己的素材具有一定的可塑性,或与当时的现实大致相符,若以固定不变的历史格局要求他们,他们就会感到束手束脚。《威佛利》这部小说注明是写六十年前的往事^①,《小杜丽》则写大约四十年前的事,但历史格局在传奇作品中是固定的,到了小说中则可有伸缩性,这就说明了大多数“历史小说”都属传奇这一普遍原理。同样道理,当一部小说所反映的生活已成为往事,它就更富于传奇的魅力:所以,二次大战期间,人们都把特罗洛普的小说当成传奇作品阅读。也许正是由于与历史的纠葛,又涉及对时代背景的感受,才使小说受到相当的限制,与此形成鲜明对比的,则是在全世界不胫而走的传奇作品,这是时间与西方人的不解因缘。

自传是另一种经历过若干难以察觉的阶段方与小说融会而成的文学形式。大多数自传都是作者在创作欲也即虚构冲动的激励之下,从自己一生中选择那些足以构成一个完整体系的事

^① 司各特这部 1814 年出版的小说,其书名便叫《威佛利:或关于六十年前的往事》。

件和经历而写成的。这个体系也许超越他本人的实际经历,但他已将自己与之等同起来,或这仅是将他自己的性格与各种可能的看法融为一体。我们不妨援用圣·奥古斯丁^①和卢梭^②的先例,称这种十分重要的散文体虚构作品为“忏悔录”(confession)形式,这种形式看来是由圣·奥古斯丁开先河,而由卢梭确立其现代典范的。英国文学的早期传统中,除了一些为神秘主义者所喜爱的虽有联系却略微不同的忏悔录类型外,还出现了《医师的宗教》^③、《圣泽无央》^④和纽曼的《关于我一生的辩白》^⑤等书。

与在传奇作品中一样,从忏悔录中辨认出一种不同的散文形式是具有一定价值的。这样就能使一些散文体名著佳作在虚构文学中明确获得一席之地,而不至再搁置于难以归类的杂书堆里,因为它们属“思想”类而不能编入文学书目,又由于是“散文风格”的著作,编入宗教或哲学类同样很勉强。忏悔录及其它自我剖白的作品跟小说、传奇一样,也有篇幅短小的形式即我们熟悉的随笔,例如蒙田的“真诚的书”^⑥便是一部由许多随笔集成的“真诚的书”,只不过没有篇幅较长的连续叙述罢了。蒙田随笔的结构之与大部头忏悔录、自白体的关系,就像由许多短

① 这名主教的忏悔录回顾了自己早年的生活。

② J.-J. 卢梭著名的《忏悔录》写自己五十多年的辛酸生涯,死后才问世。

③ *Religio Medici*, 是曾经行过医的 T. 布朗爵士关于基督教信仰的忏悔录, 1643 年发表。

④ 班扬 1666 年发表的布道书式的叙述。

⑤ *Apologia pro Vita sua*, 是 J. H. 纽曼针对别人的无辜指控而于 1864 年发表的答辩书。

⑥ 法国作家蒙田毕生写了三部随笔集,并在 1580 年版的卷首,称“这是一部真诚的书……我自己就是这部书的题材”。

篇小说构成的集子之与长篇小说或传奇一样,乔伊斯的《都柏林人》和薄伽丘的《十日谈》也都属这类集子。

继卢梭之后(其实卢梭本人也不例外),自我剖白的体裁进入了小说,二者混为一体,便产生了虚构的自传,如 *Kunstlerroman*^① 及其它有关类型。至于为什么自白体作品的主人公总是作者本人,在文学中尚找不出理由;戏剧性的自我剖白,则至少从《摩尔·弗兰德斯》^② 以来已为小说所采用了。“意识流”技巧有助于这两个形式更紧凑地融合在一起。但即使在这类小说中,自白体形式的特点还是十分明显地表现出来。在自白体作品中,占主导地位的几乎总是从理论上和心智上关注宗教、政治或艺术方面的问题。自白体作品的作者正是由于能使自己思想专注于这类课题上,才感到自己的一生值得一写。但是这种对观念和理论叙述的关注与施展写小说的才华是格格不入的,因为创作小说的技巧是要把一切理论溶解在人际关系之中。就拿大家熟悉的简·奥斯丁为例,仅仅作为社会素材,她才去考察教会、国家及文化问题;而亨利·詹姆士,据一些评论家描述,他的感受是如此细腻,以至任何观念也左右不了他。有些小说家既不习惯于观念,又缺乏耐心像詹姆士那样把观念化解为自己的东西,于是便本能地求助于密尔^③所说的个别人物的“思想史”。当我们发现,构成乔伊斯小说《青年艺术家肖像》中高潮的,是一次关于美学形态理论的专题讨论时,我们就会意识到,作者之所以能做到这一点,在于该小说中还存在另一种虚构散文作品

① 德文,指艺术家写自己成长过程的小说。

② 笛福 1722 年出版的一个女贼之女的自传。

③ J. S. 密尔本人就写过关于边沁、W. 汉密尔顿、A. 康特等人哲学思想的文章。

的传统。

小说是倾向于外向的又具个人特征；它主要对社会生活中所展现的人物性格抱有兴趣。传奇作品则倾向于内向又个人化：它虽也描写人物，但所采用的是更为主观的手法。（这里所说的主观是指创作手法，不是指题材。传奇中的人物都是英雄，因而显得莫测高深；小说家则能更自由地进入人物的思想境界，因为他更为客观。）忏悔录等自我剖白的作品虽也内向，但其内容更具有理性。下一步显然应当去发现虚构文学的第四种既外向又属理性的形式。

前面我们曾谈到大多数人都把《格列佛游记》视为虚构作品而不是小说。那么它必定属于虚构文学的另一种形式，因为它总归会有个形式的；当我们从卢梭的《爱弥尔》转到伏尔泰的《老实人》，由勃特勒的《众生之道》转到关于乌有乡的两部作品^①，或在读了赫胥黎的《美丽新世界》后再读他的《旋律与对位》，都会感到无论如何，小说已转移到了这种形式。可见这种文学形式是有其自身的传统的，而且正如勃特勒和赫胥黎的作品所表明的，即使当小说已占文学中的优势时，这种形式仍然保持着某种完整性。它之存在是不难证明的，而且谁也不会对如下说法提出质疑，即《格列佛游记》和《老实人》从文学渊源上可追溯到拉伯雷、伊拉斯谟，甚至卢奇安。尽管如此，关于拉伯雷、斯威夫特及伏尔泰的风格和思想虽不乏评介，研究却很少涉及他们是以特定手段进行工作的艺术巨匠，这种疏忽是批评界研究小说家时决不会出现。这一传统中的另一名杰出作家赫胥

^① 指同一作者 S. 勃特勒的小说《乌有乡》(1892)和《重访乌有乡》(1901)。

黎的导师皮柯克,处境就更为糟糕了,因为由于其形式不为人们所了解,于是引起评论界一种普遍的印象,认为他在散文体虚构文学发展史中所扮演的角色,仅是一个毛手毛脚的古怪汉子。实际上,他与简·奥斯丁只是创作技巧不同,但都是优美和地道的艺术家。

这类作家所运用的文艺形式属于梅尼普斯式的讽刺,偶尔也叫作瓦罗式讽刺,据说是由古希腊一个名叫梅尼普斯的犬儒派门徒首创的。他本人的作品已经失传,但是他有两大追随者,即希腊的卢奇安和罗马的瓦罗;瓦罗的作品仅零星留传下来,但他的传统则由彼特隆纽斯和阿普列尤斯继承下来。梅尼普斯的讽刺最初似乎是诗体的,后来在实践中加上散文体插话,但我们今天只知道它是一种散文形式,尽管这种讽刺的一个反复出现的特点(见皮柯克的作品)是间或也采用诗体。

梅尼普斯式讽刺更多地针对人们的思想态度而不是仅仅写他们的为人。作品中的迂腐文人、执迷不悟者、古怪汉、暴发户、古董收藏家、狂热分子以及各行各业的贪婪而滥竽充数的人,都是按照他们对职业生涯的态度而不是其社会行为来描写的。因此,梅尼普斯式讽刺在处理抽象观念和理论方面与忏悔录等自我剖白的文体十分相似,并在人物刻画上有别于小说,即不是写实,而是将人物程式化,使他们变成各自思想的传声筒。当然,二者之间不可能也不应该划出一条截然的界线,只要拿简·奥斯丁笔下一个人物与皮柯克作品相同的人物作一番比较,我们便会立刻察觉到两种艺术形式的区别。乡绅韦斯顿属于小说人物,而思瓦库姆和斯奎尔^①二人身上含有梅尼普斯的血统。这

^① 三人都是菲尔丁小说《汤姆·琼斯》中的人物。

一文学传统中常见的一个主题是嘲弄自吹自擂的哲学家^①,这一点笔者已在上文论述过了。小说家把罪恶和愚行视为社会弊病,但梅尼普斯式讽刺作家则视之为智力苛疾,一种狂妄的卖弄玄虚,正如“自吹自擂的哲学家”这个名称所象征和阐明的。

彼特隆纽斯、阿普列尤斯、拉伯雷、斯威夫特和伏尔泰都运用一种结构松散、常易与传奇混淆的叙事形式。可是这种叙事形式与传奇有所不同(尽管拉伯雷作品中混杂以大量的传奇成分),因为它主要并不描写英雄们的伟业,而是有赖于充分施展智力的幻想,和进行足以产生漫画效果的幽默观察。它也不同于流浪汉小说,后者作为小说,对社会的实际结构抱有兴趣。最强烈的梅尼普斯式讽刺是用单一的智力模式向我们展示世界的景象的。故事所构筑的智力结构足以大大地搅乱叙述的通常逻辑,尽管由此而产生一种随心所欲的印象,但这种印象仅仅反映了读者的粗心大意,或由于读者在评判时总是倾向于把小说视为虚构文学的核心。

在罗马时代和文艺复兴时期,satire(讽刺)一词都是指这种文学的两种特定形式之一,一种是散文(即目前我们所讨论的),另一种是诗歌。现今它则是指一种结构原理或观念,也即我们所说的“叙事结构”(mythos)。在我们所讨论的梅尼普斯式的讽刺作品中,这个关于形式的术语也可用以指观念。我们已见到,讽刺作为一种观念的名称,实际上是幻想与道德的结合体。但是,“讽刺”一词作为一种形式的名称,尽管仅限于文学(因为作为叙事结构,讽刺可出现在任何艺术中,连环漫画便属一例),可是更加灵活,可以全然是幻想的,也可纯粹出于道德

^① Philosophus gloriosus,拉丁文。

宗旨。因此,梅尼普斯式的冒险故事可以是纯粹的幻想,如见于童话故事。关于爱丽丝的两部书^①是臻于完美的梅尼普斯式的讽刺作品,《水孩子》^②也一样,后者曾受拉伯雷的影响。单纯宣扬道德的作品是把社会严肃地视为一种单一的智力典范,换言之,便是乌托邦。

梅尼普斯式讽刺作品的短小形式通常是一段对话或谈话形式的作品,引起人们戏剧性兴趣的是一些观念的冲突而不是性格的冲突。这是伊拉斯谟喜爱用的形式,在伏尔泰作品中也很常见。同样,这种形式论态度并非千篇一律都是讽刺的,有时反而变成纯属幻想或道德方面的讨论,例如兰多的《想象的对话》^③也即“死人的对话”。有时这种文学形式的篇幅拖得很长,参加谈话的人物在两个以上:于是其场合通常是一顿罗马晚餐(cena)或一席希腊酒会,就如同彼特隆纽斯作品中大事描绘的那样。柏拉图运用这种形式虽比梅尼普斯要早得多,但他对这类作品影响极大,从而形成一种传统,不间断地贯穿于后来卡斯蒂廖内作品中理想的侍臣所有的高雅和悠闲的对话或沃尔顿^④作品中关于垂钓原理和规则的论述。这种形式发展到现代,便产生了皮柯克、赫胥黎及步他们后尘的作家作品中关于在乡间农舍度过周末的情景,他们所流露的对观点、思想及文化的浓厚兴趣,论其重要性并不亚于男女间的谈情说爱。

小说家显示其充沛才华,或是像亨利·詹姆士那样通过对

① 指 L. 卡罗尔的作品《爱丽丝漫游奇境记》和《爱丽丝梦游镜中世界》。

② 英国作家 C. 金斯利 1863 年的作品。

③ W. S. 兰多(1775—1864),英国作家,继此书后又出版《想象中的希腊、罗马人对话》,二书共收对话 150 篇。

④ Izaak Walton(1593—1683),英国作家。

人际关系的详尽分析,或者如托尔斯泰那样对社会万千现象做一览无遗的揭示。梅尼普斯型的讽刺作家由于是处理心智方面的主题及观点的,因此都运用理智的方式来显示其充沛活力。他们围绕着主题广征博引,或是以他们特有的渊博语言,像雪崩一样冲击那些迂腐成性的目标。这一文学形式有一个种或毋宁说亚种,便是百科全书式的大杂烩,其代表作品有阿特尼乌斯^①的《学者的欢宴》和马克罗比乌斯的《祭农神节》^②,都描写人们端坐于宴席间,就谈话中能设想到的任何题目侃侃而谈,大发宏论。这种炫耀博学大概是由瓦罗加到梅尼普斯的传统上去的;瓦罗学识之渊博即使不致使昆体良^③瞠目结舌,也足以迫使他称他为“罗马的饱学才子”^④了。那种向百科全书式的大杂烩发展的趋势已明显反映在拉伯雷的作品中,尤其见诸他大量罗列各种大便纸、男人裤裆遮羞布及卜卦的不同方法。伊拉斯谟和伏尔泰义不容辞地写出那么多百科全书式的作品,足以说明像喜鹊一般聒聒不休地罗列事情的本能,与那种足以使他们成为闻名遐迩的艺术家的本领是不无联系的。福楼拜在其小说《布法和佩居榭》^⑤的结构上采用了百科全书式的方式,如果我们把这部作品解释为与梅尼普斯的文学传统存在着密切关系,那么对这种方式便可充分理解了。

在斯威夫特之前,伯顿的《忧郁的解剖》乃是英国文学中最

① Athenaeus, 罗马作家。

② Macrobius, 罗马作家,这是他的一套共七卷的对话录,主要评论维吉尔的修辞造诣。

③ Quintilian, 罗马著名修辞学家。

④ Vir Romanorum eruditissimus.

⑤ 布法和佩居榭是该小说中两个只会心不在焉地誊抄的人物。

杰出的梅尼普斯式讽刺作品，它的结构原则便是创造性地、一览无遗地展示博学。作者在书中按照“忧郁”这个概念所提供的智力模式来研究人类社会，用博览群书的杂谈取代了对话，结果做到以一本书的篇幅对人类生活进行了最为全面的考察。乔叟是伯顿最喜爱的作家之一，伯顿这部著作也是乔叟之后英国文学中写这类题材的最杰出的书。我们偶尔注意到他在该书的导言及“离题的话”中所提到的乌托邦，但稍加分析，便发现这原来是他从学术上指出了梅尼普斯文学形式的精华：那些离题的话涉及到空气、愉快的旅行；谈到情绪、具有讽刺意味地卖弄渊博学问；还论述了文人学士的穷困潦倒，以及对自吹自擂的哲学家的讽刺。伯顿书名中的“解剖”（anatomy）一词，是指生理学的剖切和分析，它十分精确地表达了作者这一文学形式所采取的理智方法。我们同样可以采用“解剖”一词作为更方便的名称，用它去取代“梅尼普斯式讽刺”这一既拖泥带水在现代又易引起误解的叫法。

“解剖”这种形式理所当然会最终与小说融会在一起，从而产生不同的混血儿，包括主题小说（roman à thèse）和以人物象征社会或其他思想等的小说，如本世纪三十年代的无产阶级小说。不过把两种文学形式结合得最最成功的，是步伯顿和拉伯雷后尘的斯泰恩。虽然正如笔者开头时所提到的，《项迪传》可以称作一部小说，但是书中叙述时的题外话、罗列事物的习惯、按照“脾性”刻画程式化人物、那大鼻子的不可思议的旅行、杂谈式的讨论，以及不时嘲弄哲学家和学究般的批评家，都是“解剖”这种体裁所具有的特点。

如果能对“解剖”的形式和传统了解得更清楚一些，那么我们便能把文学史上的许许多多成分纳入视野的焦点。博伊修斯

的《哲学的慰藉》^①采用对话形式,插进一些诗体段落,处处流露出沉思和讽刺的基调,堪称是一部纯粹的“解剖”体裁的作品,这一事实对理解为什么该书会产生深远影响是十分重要的。《垂钓老手》^②也属“解剖”文体,是因为该书中兼用散文和诗体,以乡间晚餐作为背景,采用对话形式,作者作为席间健谈者对菜肴的浓厚兴致,以及对在场的人进行了一番温和的梅尼普斯式的挖苦,这伙人虽认为任何事情都比钓鱼更为重要,可是又找不出更有意义的事可做。在文学史的几乎每一个阶段中,都出版过许多传奇、自白体和“解剖”体的作品,它们之所以被忽视,仅仅是由于它们所属的类型得不到人们的承认。比如从斯泰恩到皮柯克这段时间里,传奇作品就有《漫游者梅尔摩斯》^③,自白体有霍格斯的《获释罪人的剖白》^④,属“解剖”体裁的作品则有骚塞的《医生》^⑤、阿摩里的《约翰·邦克尔传》^⑥,还有《安勃罗斯酒店之夜》^⑦。

我们且来归纳一下:如果从形式的角度来考察一下虚构文学,那么我们就能见到它是由小说、自白体、“解剖式”作品及传奇这四股主要的线搓成的绳子。这几种形式可能有六种结合的方式,都可找到代表作,笔者便曾提到小说与其它三大形式中每

-
- ① A. M. S. Boethius(470? —525),罗马官员,此书写于狱中,有三种英译本。
 - ② I. 沃尔顿的论述垂钓的书。
 - ③ C. R. 玛杜林(1782—1824)的作品。
 - ④ J. Hoggs(1770—1835)于1824年出版。
 - ⑤ R. Southey 的互有联系的散文集(1834—1847)。
 - ⑥ T. Amory(1691? —1788)于1756—1766年间出版。
 - ⑦ *Noctes Ambrosianae*,系1822—1835年间在英国《勃莱克伍德杂志》上连载的文章,内容涉及题材广泛的充满想象的对话。

一种是如何结合的。仅集中在单一形式的作品十分罕见：乔治·艾略特的早期小说受传奇文学的影响，后期作品则受“解剖”体裁的影响。传奇与自白体结合所产生的混血儿，十分自然便是具有浪漫气质的自传，其在英语方面的代表作有性格外向的乔治·博罗和性格内向的德·昆西^①的作品。传奇与“解剖”合为一体，我们在拉伯雷的作品中业已发现；较晚的例子有《白鲸》，书中捕猎野性鲸鱼的浪漫主题扩展成了对鲸类的面面俱到的剖析。自白体与“解剖”合为一体的，见诸《成衣匠的改制》以及克尔恺郭尔在散文体虚构形式方面颇具独创性的实验作品，其中包括《非此即彼》。构思更加广泛的虚构作品通常至少采用三种形式：在《帕米拉》中可见到小说、传奇与自白体三股线索，在《堂吉诃德》中可见到小说、传奇及“解剖”三条线，在普鲁斯特的作品中，可见到小说、自白体与“解剖”三者，而在阿普列尤斯的作品中，则由传奇、自白体和“解剖”捻成一条绳子。

我竭力使上述分类听起来像图表一样条理分明，目的是想说明，对像《白鲸》或《项迪传》这类作品的形式如能提供一种简单又合乎逻辑的解释，是有好处的。历来评论界对这类作品形式所抱的态度，多少类似大人国里的医生：他们经过一番激烈争吵，最后宣布格列佛“生性诙谐”（*lusus naturae*）。“解剖”式作品使批评家尤其感到困惑，深受这种形式影响的作家中，几乎没有一人不被指控为行为妨害治安。读到这里，读者也许还记得，把乔伊斯的小说形容成洪水猛兽，曾一度变成一场神经质的恐

^① T. de Quincey (1785—1859)，英国作家。

慌。我从优秀评论家的文章中,发现不乏“魔王”、“怪兽”及“白象”^①等攻讦之辞;平庸的评论家对他也许反而笔下留情。乔伊斯费尽心机构思《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》,几乎达到走火入魔的地步,但由于两部小说的结构不符合大家所熟悉的散文体虚构作品的原理,所以才给人留下不成体统的印象。下面姑且让笔者用自己的方法来分析一下这位作家。

如果请一位读者把阅读《尤利西斯》后印象最深的事开一个单子,那么合乎情理的结果会如下述:首先,对都柏林的景象、喧嚣和扑鼻而来的气味都描写得活灵活现,人物刻画丰满,对话又很自然。其次,整个故事和人物刻画都是十分微妙地戏谑性模仿原型英雄的套式,尤其是《奥德修纪》所提供的样板。第三,揭示人物性格和铺陈事件都严格运用“意识流”手法。第四,无论在技巧和题材上,都竭力做到既广博又透彻,并以高度智慧的眼光去看待这两方面。这样,我们就不难看出,正是这四条说明了这部名著中分别与小说、传奇、自白体和解剖体四种体裁相关的成分。所以,《尤利西斯》是一部完备的散文体史诗,四种形式在书中不仅都被采用,而且实际上同等重要,彼此缺一不可,从而使这部书成为一个有机的整体而不是杂乱的拼凑。

这一整体是建立在一系列比拟、对照的错综复杂的构思上的。哈姆莱特和尤利西斯这两个原型传奇人物犹如文学太空中遥远的星星,大惑不解地俯视着都柏林那些模样寒碜的众生如何亦步亦趋地仿效由他俩的影响而建立起来的模式。尤其在

^① 传说古代泰国国王赐赠白象给哪一个朝臣,就是准备要铲除那个朝臣的。所以,欧洲人用“白象”一词指含有凶兆的赠品。

《独眼巨人》和《刻尔吉》这两章^①情节中,始终用浪漫主义手法戏谑地模仿现实主义,这使我们不禁想起《包法利夫人》,尽管其讽刺方向恰好相反。小说与自白体两种技巧之间的关系也一样:作者钻进作品人物的脑袋里,追踪他们的意识流,然后再跳出来对他们进行外部的描述。在《伊大嘉》^②一章中,还可找到小说与解剖体裁结合在一起,情景中人性与理智两方面之间隐约出现的对抗意识,足以说明为什么这一章笼罩着感伤的气氛。另外三种体裁的结合中,同样贯穿着比拟和对照的原理:《璠西卡》和《潘奈洛佩》^③二章是传奇与自白体的结合,《普洛调》和《吃菱陀果的种族》^④二章是自白体与解剖体结合在一起,而《赛仓》^⑤和《刻尔吉》的一部分则把传奇与解剖体合为一体(这种结合虽属罕见,却用得恰到好处)。

《为芬尼根守灵》一书的整体性远远超过《尤利西斯》。这个邈邈故事中的呆头呆脑的厄尔维克^⑥及其受煎熬的妻子并非是用以与特里斯坦^⑦及神圣国王这两个原型作为对照的:厄尔维克本人便是特里斯坦和国王。由于小说的背景是一场梦,所以小说体与自白体之间、主人公脑子里的意识流与外界其他人物的表现之间都不可能形成对照。小说的经验世界同样也不能

① 分别为《尤利西斯》第12和15章。

② 原书第17章。

③ 分别为第13和第18章。

④ 第3、第5章。

⑤ 第11章。

⑥ 这个人物姓名汉弗莱·奇普登·厄尔维克的首字母为HCE,又可理解为Here Comes Everybody或Haveth Childers Everywhere,因而泛指“普通人”。

⑦ Tristram,中世纪传奇中英雄,圆桌骑士之一,其功绩构成亚瑟王故事的一部分。T.马洛礼、M.阿诺德、R.瓦格纳都写过这一题材。

与解剖体中的理智世界截然分开。我们在虚构文学中一直想把不同形式区分开来,而且它们之得以存在,完全依赖于白昼人们清醒意识中那种常识性的二元对立,可是到了《为芬尼根守灵》这部书中,这些形式统统都消失,化为第五种也是最精华的形式。人们历来将这一形式与圣典及其它宗教书籍联系起来,这种形式是用人类灵魂的堕落与觉醒、创世与启示录的观念对待生活的。《圣经》就是其明显的例子;埃及的《死亡之书》^①和冰岛的散文《埃达》也属此类,后二书在《为芬尼根守灵》中留下深深的印记。

特定的百科全书型形式

在本书第一篇论文中,我们曾经接触到如下的原理,即在文学发展史的每个时期都倾向于出现某种主要的百科全书般的形式:在神话模式中,这通常便是一部圣典或经书;在其它模式中,则是我们所说的某种类似启示录的书。在我们西方文化中,最主要的经典便是基督教的《圣经》,它很可能还是世界上结构最具体系的一部圣典。说《圣经》“不仅”是一部文学作品,意思无非是说还可以用别的方法去研究这部书。没有一部本身不具备文学特征的书会对文学产生影响;只要文学批评家还在不断研究《圣经》,《圣经》便是一部文学作品。

由于现代(近年来情况才有转变)缺乏对《圣经》的名副其实的文学评论,才使我们关于文学象征这个总的体系的知识中留下一个极大的空白,这个空白是我们拿全部新知识来对付它

^① 古代埃及一部宗教和巫术文集,劝导世人行为端正,得以安全通过冥府。

也无法填补的。我总感到,历史性的学术研究毫无例外都仅是一种“低级”的或曰考证式的批评,而“高级”批评就应是一项截然不同的活动。在我看来,后者才是纯粹的文学批评,它不是把《圣经》看成一本剪贴簿,如同考证批评家所揭示的那样充满了谬误、掩饰、校订、任意添加、不同版本的合刊、张冠李戴以及错误理解,而是看成所有这些成分一开始就旨在构筑一个预示论的统一整体。批评家如果固步自封,把《圣经》的文学形式看成多少像集邮行家的集邮簿,那就无法解释为什么《圣经》对文化会产生如此巨大的影响。因此,对《圣经》的名副其实的高级评论应是一种综合的过程,其出发点是把这部书明确认定为神话,一种包括《创世记》到《启示录》的单一的原型结构。这种批评的启迪性原则应当如圣·奥古斯丁的名言所指出的,《旧约》在《新约》中获得披露,而《新约》在《旧约》中已埋下伏笔:《新约》与《旧约》与其说是互为讽喻,倒不如说二者在隐喻上是彼此等同的。我们即使从历史角度,也无法把《圣经》追溯到其材料尚未形成预示论整体的年代;如果我们认为,从宗教或世俗的意义上讲,《圣经》是受神灵启迪的话,那么也同样必须认为其编纂和修订的过程也是受神灵启迪的。

我们只能按这种方式,把《圣经》看作是对文学象征体系产生过赋予活力的重大影响的,实际上它也的确赋予过这样的影响。不过,这样一种研究方法还会是一种保守的批评,恢复和重建一些传统的预示论,构成这些预示论的基础仅是认定《圣经》在象征上是个整体。例如,历史批评家在研究《旧约·雅歌》时,主要关注对繁殖力的膜拜和乡村的节庆;文化批评家研究它

时,主要关心其象征体系到了但丁、贝尔纳·德·克莱沃^①及其他神秘主义者和诗人的作品中是如何发展的,对他们来说,《雅歌》代表了基督对教会的热爱。这后一种批评并不是硬贴到《雅歌》上去的一种讽喻,而是以更广阔的原型的或文化的语境去阐释诗歌。我们没有必要在这两类批评中作什么选择;没有必要把《雅歌》在文学中的遭遇看成是由道貌岸然的歪曲或想入非非的错误所造成的;也没有必要把对《雅歌》的观点看成是一种东方的淫逸,看成是一种现代的、具有讽刺意味的发现。

一旦我们校正观察《圣经》时的焦距,那么从《十字架之梦》^②直到《小吉丁》^③等一系列作品中的大量文学象征便开始获得了意义。现在我们来谈谈名叫弥赛亚(救世主)的中心人物英勇历险的事情:在《旧约》中,他与诸多王室人物都有联系;到《新约》中,他变成了基督。关于他这一历险过程的阶段和象征,笔者已在传奇文学的“叙事结构”一节中论述过了。弥赛亚的诞生十分神秘,接着是上帝显灵,也即承认他为上帝之子;随之而出现的是一系列象征:凌辱、出卖、殉难,即所说的受尽苦难的仆人的情结;依次而来的是另一些象征:弥赛亚成为新郎、征服怪兽的英雄,及作为领袖率领其部众进入合法的家园。最初的先知们的那些神谕看来基本上都是恐吓性的,但随后提供的却是一系列“遭受放逐以后”的事件,这些事情把整套否极泰来的循环论叙事结构注入到《圣经》的全书中,也即大难之后必会重见天日、遭受凌辱后必会腾达昌盛,我们在约伯和浪子的故事

① Bernard de Clairvaux(1090—1153),法国西斯特寺院的改革家。

② 古英语时留传下来的诗,作者不详。

③ T. S. 艾略特的诗,收入诗集《四个四重奏》。

中就可见到这种循环论的缩影。

因此,从总体说来,《圣经》向我们展现了一个从《创世记》到《启示录》的巨大环状过程,在此过程中,弥赛亚经过了由道成肉身(incarnation)直到羽化成仙、受世人崇拜的英勇历程。这一过程中,还明确或隐约地包含着三种其它的循环运动:就个人而言,由诞生直到获得拯救;就性生活讲,由亚当与夏娃的结合发展到《启示录》中的婚礼;就社会过程讲,从宣布十诫到建立法治王国,即《旧约》中重建的耶路撒冷和《新约》中的千年王国。这些周期都是完全的或辩证的,其轨迹为先是不断下降,然后才逐渐上升到一个获得永远拯救的世界。此外,还有一种具有讽刺意味或曰“过分世俗”的循环,也即人活了一辈子得不到神祇相助为其赎罪的循环,这种从生到死的生活,用布莱克的话说,便是“单调地兜圈子”。这种循环的最终结局不外是奴役、流放、连年的战争或遭大火毁灭(如所多玛、巴比伦城),或受灭顶之灾(大洪水)。这两种周而复始的循环形式为我们提供了两种史诗的框架^①:有报答的史诗和遭到神谴的史诗。由生到死、死后又复生的周而复始的现象,就其象征意义而言,十分类似弥赛亚由投附躯体之前业已存在、虽死犹生到最后复活的循环,这一事实告诉我们还存在第三种类似史诗的形式。第四种史诗可称为对比史诗:一端为人类具有讽刺意味的处境,另一端则是神祇社会的起源或继续存在。

即使在神话中,完全像《启示录》式的结局也属罕见,尽管

^① 弗莱原注:G. R. 利维在《来自岩石中的剑》(1954)一书中,确认史诗结构共有三类,即神话史诗、英雄历险史诗及冲突史诗。若就史诗所采用的材料而言,这三类史诗大致相当于神话、传奇及高模仿百科全书等形式。

在北欧神话《埃达》和《摩斯毕利》^①中出现过这种情况,而且《摩诃婆罗多》的最后一卷写到了升入天国。神话中,有讲封人物为神的,如关于赫克勒斯的传说;也有讲灵魂拯救的,如《死亡之书》中地狱判官的象征作用,但是多数宗教典籍所主要关切的,是规定种种法规,其中主要的当然是仪典的规则。其结果便形成一种对比史诗的萌芽形式:其中一面是说明法则(法律)起源的神话,包括创世过程在内,另一面则是处于法则支配下的人类社会。史诗《吉尔伽美什》^②便是一部远古的对比史诗,讲到主人公寻找长生不老,结果只听说宇宙轮回的终极,那便是如《圣经》中所象征的一场大洪水。由赫西奥德和奥维德汇集的神话都根据相同的形式,即写诗人作为不公正或流放的牺牲品,在人间却占有显赫的地位。这种结构由博伊修斯继承下来,他作品中对比的两端分别是失去的黄金时代和诗人以莫须有罪名身陷囹圄,这结构又延续到中世纪。

具有百科全书般广博内容的传奇形式则采用世人或神祇对弥赛亚神话的模仿,都写历尽艰险寻求目标的事迹,如但丁在《神曲》中关于其自身的经历、斯宾塞作品圣乔治的功绩以及骑士们寻求圣杯的故事。其中《神曲》则将对对比史诗通常的结构颠倒了过来,它以描写具有讽刺意味的人类处境开始,而以神圣的境界收尾。但丁对光明的追求具有凡人特点,这一事实反映在他开头时无力战胜、甚至不敢面对拦住他去路的猛兽:可见他在险遇一开始时便已回避历来传奇中豪侠骑士的角色了。在英

① 在北欧神话中,Muspilli(光明之乡)位于 Niflheim(黑雾之乡)之南。

② *Gilgamesh*,是公元前三千年左右的苏美尔史诗,写国王吉尔伽美什追求荣耀,并寻找长生之树的经过。

国文学中,朗格兰的出色的幻象^①堪称是第一部按对比史诗手法写成的重要作品。这部长诗一方面写基督升天、彼尔斯获得拯救,另一方面则写世人生活的惨淡景象,到全诗收尾处,这种景象颇像说明了伪基督获得了胜利。《仙后》本可以一首新婚颂歌收尾,那样这部作品就会充满《圣经》中关于新郎的形象,可是我们所读到的是,全诗结束时,那只诽谤的“吼叫之兽”依然为非作歹,而诗人则遭到它的坑害。

到了高模仿的作品中,其结构便已达到我们所确认的典型的史诗了,这种文学形式的代表是荷马、维吉尔和弥尔顿的作品。史诗不同于叙事诗之处,在于它的主题从天堂到地狱,非常广阔,又如百科全书,囊括大量的传统知识。一位叙事诗作者,譬如骚塞或利德盖特,可以写出许多部叙事诗,然而一位史诗作者通常却只能完成一部史诗的结构,而且是在其一生的关键时刻决定它的主题的。

古典史诗的循环形式是以自然界的循环作为基础的,这是当时地中海一带居民所熟悉的世界,它处在一片海天苍茫(*apeiron*)的中央,上上下下都有神祇。这种循环具有两种节奏:一是个人的生老病死,另一是较为缓慢的社会节奏,随着岁月的流逝(荷马史诗中作 *periplomenon eniauton*, 维吉尔作品中则作 *volvibus* 或 *labentibus annis*),这种节奏为城邦和帝国带来荣辱兴衰。后一种循环运动的不变景象唯有神祇才能见到。从中途发生的事件来开始铺展全部情节的这种创作程式,就好比在时间中打下一个结。《伊利昂纪》背后的全部情节是由希腊各城邦开始,经过对特洛伊的十年围攻,最后又回到了希腊;

^① 指威廉·朗格兰(1332?—1400?)的重要作品《关于农夫彼尔斯的幻象》。

《奥德修纪》的整个情节典型地说明了同样的运动,即主人公告别家园伊大嘉,最终又返回伊大嘉。《伊尼德》的情节则是随着普赖厄姆^①的家族守护神,从特洛伊又回到新建的特洛伊城的。

在《奥德修纪》中,写到这部史诗的主要情节是从“某地”(hamothen)开始的:实际上,这个某地是经过极其慎重选定的。三部史诗都从各自的循环情节的最低点开始:《伊利昂纪》开始于希腊军营陷于绝望的时刻;《奥德修纪》开场时,奥德修斯和佩涅洛佩远隔重洋,各自均被一群求婚者纠缠着;《伊尼德》开卷时,主人公因船舶失事而漂流到迦太基海岸,迦太基是神后朱诺的栖息地,与罗马势不两立。史诗的情节从最低点开始,既向往昔又向未来作大幅度的铺展,足以勾勒出这种历史循环的总的轮廓。史诗契机的“发现”,在于使读者感到全部情节之结束犹如其开端一样,因此,史诗从头到尾条理分明,前呼后应,保持平衡。这种前后呼应的秩序并非出于神祇的命令或是一种宿命论的因缘,而是显示由众神主宰的大自然具有一种稳定状态,如果为人类所接受,这种稳定状态也可扩展到人世间。对这种稳定秩序的感受不一定具有悲剧性,但正是这种感受使悲剧有可能发生。

比如《伊利昂纪》的情况就是如此。可以赞扬《伊利昂纪》的充分理由多得足可写一部比笔者此书大得多的书,但与我们此处话题有关的只有一条,即这部史诗的主题是“遭神谴之歌”(menis)。《伊利昂纪》向我们展示,一个敌人的倒下和一个朋友或领袖倒下一样,也属一出悲剧而不是喜剧——这一点对西

^① Priam,特洛伊的国王,希腊人劫掠并用木马设计攻陷该城后,这个时已年迈的国王为希腊将军阿喀琉斯之子所杀。

方文学所产生的重要意义是怎么估计也不会过高的。有了《伊利昂纪》，诗人的人生观中从此永远产生了客观和公正的成分。如果缺乏这种成分，那么诗歌仅仅是服务于种种社会目的（宣传、娱乐、奉献、教诲）的工具；若有了这种成分，诗歌也会获得《伊利昂纪》所从未丧失过的权威性，而这种权威性一如科学的权威性那样，也是建立在把自然视为一种不以个人意志为转移的秩序的观念上的。

《奥德修纪》开创了另一类报答史诗的传统。这是个传奇故事，写一位英雄从九死一生的险遇中脱身，于关键时刻安全回到自己爱妻身边，赶走了恶棍们，但是我们对这故事的主要感受要现实得多，其根本原因在于我们都理解自然、社会及法律，都接受宅院的名正言顺的主人有权恢复其家室的这一事实。《伊尼德》则进一步发挥报答的主题，写成庆贺新生，因为史诗以新建特洛伊城收尾，构成了英雄在追求伟绩中弃旧图新的起点。基督教的史诗更将以上这些主题推进到一种更广阔的原型语境之中。从诗的角度来看，《圣经》的情节囊括了上述三大史诗的不同主题：《伊利昂纪》中写一城市毁灭和陷落的主题，《奥德修纪》写“回归家园”（noctos）的主题，以及《伊尼德》中重建一新城市的主题。亚当和奥德修斯一样，也是一个遭到神谴的人，由于他超越了为人的界限（hyper moron）而触怒了上帝，才被逐出自己的家园。在这两则故事中，偷吃为神祇准备的食物都构成了引起激怒的行为。与奥德修斯的情况相同，亚当能否重返家园取决于神的智慧能否平息神的愤怒（在荷马史诗中，波塞冬与雅典娜之间的争端是由宙斯出面调解的；在基督教文学中，上帝与世人是通过赎罪而达到和解的）。以色列人把约柜从埃及一直抬到迦南乐土，就如同伊尼亚斯将全部家当从陷落的特洛

伊城搬运到一劳永逸地建筑起来的新特洛伊城一样。

因此,从古希腊、罗马史诗发展到基督教的史诗,其主题(并非指价值)经历一个逐步完整的过程,正如弥尔顿所指出的,是“飞越了爱奥尼亚山峰”^①。在弥尔顿这部史诗中,主要情节也是写整个循环运动的最低点也即撒旦和亚当的堕落。以此为起点,通过拉斐尔对人类历史回顾的一席话和米迦勒关于人类未来的一番告诫,史诗的情节在时间上向前和向后推进,最后使整个故事的开端与结尾相互连接在一起。开端是上帝出现在众天使之间,当时耶稣还未显示在他们面前;结尾则在《启示录》之后,那时上帝还是“一切的一切”,但是开端和结尾都处在同一点上,即上帝的出现,并由基督以其英勇的追求使之再生和重现。弥尔顿作为一名基督教徒,理应重新考虑这部史诗中关于英雄行动的主题,按照基督教教义断定何为英雄,何为行动。对于他来说,英雄主义体现为服从、忠诚,面临嘲笑和迫害而不屈不挠,这方面的典范便是忠实天使阿勃狄尔^②。行动在他看来则是积极的或叫创造性的作为,基督对世界的创造及对人的再创造便是个范例。因而,撒旦就具备了尚武豪杰的传统特性:他既是秉性暴烈的阿喀琉斯,又是计谋深远的尤利西斯,更是一名出入一片混沌险境完成自己追求的游侠骑士;可是在上帝的眼中,他仅是一个冒牌英雄,由于盲目崇拜王国、权力及荣耀而必然沦于堕落的人。

在低模仿阶段,百科全书般的结构不是趋向于主观和具有

① Aonian mount, 希腊神话中缪斯诸女神的栖息地。弥尔顿在《失乐园》(卷1之15)所说的这句话,实际是指“在诗歌方面的飞越”。

② Abdiel, 当撒旦煽动众天使反叛时,阿勃狄尔进行了抵制,见《失乐园》卷5。

神话色彩,便是倾向于客观和具有历史性质。前一种倾向通常表现在口述史诗中,后者则体现为散文体虚构作品。多少出人意料的是,法国作家为将二者结合而作出了主要的努力,从谢尼哀^①生前留下来的零星作品到维克多·雨果的《历代传说》^②,都体现了这一事实^③。与低模仿的程式十分吻合的是,这些作品中英雄行动的主题由个别领袖人物身上转移到了整个人类。因此,作家把这种行动的实现主要设想为未来的社会改良。

在传统的史诗中,神祇无所不在,促成着这种行动:到了一定场合,雅典娜和维纳斯便显灵,及时启发或鼓励英雄。为了获得关于未来的情况,或了解生死循环的下半圈将是什么样子,就有必要到死后的冥界去走一趟,就如同《奥德修纪》第十一章和《伊尼德》第六章所描写的那样。同样,在但丁的史诗中,受到惩罚堕入地狱的人只知道未来而不知当前的事;在弥尔顿的史诗中,知识的禁果“把死亡带到人间”的事,是由米迦勒关于未来的预言中透露出来的。因此,当我们发现,在置希望于未来的低模仿阶段,人们关于救世主权力来自“下界”或通过奥妙莫测的传统出现的观念大见增强,就并不感到惊奇了。在英国文学中,《解放了的普罗米修斯》是我们最熟悉的例子。歌德在《浮士德》的第二部中,设法添加进一个“下界”(katabasis)的情节,起先是发配“母亲们”下去,后来又把它描写成古典神话中的“妖巫狂欢夜”^④一样,显然,这一插曲成了这部史诗中最令人困

① André de Chénier(1762—1794),法国作家。

② 雨果的重要史诗《历代传说》共分三卷,先后于1859、1877及1883年出版。

③ 弗莱原注:见H. J. 亨特《十九世纪法国的史诗》(1941)一书。

④ Walpurgis Night。据西方传说,五一节前夕,妖巫们在首领魔王率领下,在高山上狂欢作乐。

惑的结构问题之一。不过,有时候,“下界”与传统更悠久的显灵地点合而为一,而且二者能够相得益彰。济慈诗中的恩底弥翁^①为寻求真理而“向下去”,寻求美而“向上升”,结果发现“真”与“美”是一回事,这对济慈说来不足为奇。在他的《赫坡里昂的阵亡》^②一诗中,一个身处“下方”的酒神般的人物与一个身处“上方”的阿波罗式的人物之间的结盟显然已属指日可待的事。艾略特的《焚毁的诺顿》是以“上天堂之路与下地狱之路是一样”的原理作为基础的,这样就用基督教的方式解决了这一矛盾。人世间的时间是一条横线,而上帝超越时间的存在构成一条竖线,并以直角与横线相交,那交叉点便是血肉之躯的化身。玫瑰园和地下甬道的情节勾勒出自然界循环的两个半圆:上方的半个圆是天真浪漫具有神话色彩的幻想世界,下方的半圆便是经验的世界。但倘若我们越过玫瑰园再向上去或从地府甬道再走下去,我们会到达同一个地点。

喜剧和讽刺作品向我们提供了戏谑模仿的象征体系,例如,格列佛在小人国遭到捆绑之与普罗米修斯的关系,《为芬尼根守灵》中步子蹒跚的泥瓦活小工与亚当的关系,普鲁斯特作品中的小甜饼与圣餐的关系,都是在严肃程度上有所不同的例子。《押沙龙与阿奇托菲尔》^③利用原型结构的方式也属此类,该诗中以微妙的巧合来处理自身故事与其《旧约》样板的一系列相似之处。百科全书式的戏谑模仿主题,在讽刺作品中具有地方和民族特征,而在散文体虚构作品中,则主要反映为“解剖”体

① 见长诗《恩底弥翁》(1818)。

② 济慈于1818—1819年写了两稿,两稿均未完成。

③ 屈莱顿1681年出版的讽刺长诗。

裁,也即阿普列尤斯、拉伯雷及斯威夫特的传统。讽刺作品与小说之间的关系,相当于史诗与叙事作品间的关系:一位小说家写的小说越多,他的成就也越大,但是拉伯雷、伯顿和斯泰恩却都围绕一至高无上的目标安排自己的创作生涯。因此,我们应当在讽刺作品中寻找延续的百科全书式传统,并且应考虑到,讽刺性史诗的包容形式纯属一个循环,其中每一次历险建业,不管多么成功或英勇,迟早还会重新经历一遍。

布莱克在《遐想者》一诗中,为我们展现了由生到死、到再生的人生循环的景象。诗中一男一女两个人物向相反的方向走去,一人逐渐变老,另一人变得年轻,然后又反过来,老的变少,少的变老。这两人之间关系的循环要通过四个基本方位:母与子阶段、夫妻阶段、父女阶段,第四个阶段按布莱克所言,是幽灵与“放射”^①的关系,大致相当于雪莱所说的“报应”和“外向心理”^②。这四个阶段都不太真实:母亲仅仅是个保姆,妻子的“规范”不过是博得丈夫的欢心,女儿是个靠不住的变卦者,而“放射”并不向外放,老是躲躲闪闪。男性人物代表人类,因而包括女人在内——布莱克诗中所说的“女性意志”,只有当女人生动表现或模仿人类生活的上述关系时,才与女人联系起来,就像她们在典雅爱情中所扮演的那样。女性人物则代表自然环境,男子只能部分地却永远不能彻底地征服它。这首诗中占支配地位的,是月亮的象征体系,正如上述四个阶段所揭示的。

由于百科全书型的文学形式旨在表现人生的周期,相应地,作品中便会出现一个心理十分矛盾的女子原型,她有时善良,有

① Emanation, 指人的美德、品质、精神力量。

② 原文分别为 alastor 和 epipsyche。

时阴险,但在通常情况下,她主宰着或确定了这一循环运动。有一类这样的女人,如艾西斯^①、佩涅洛佩或索尔维格^②,她们构成故事的归宿点,整个情节到她们处收场。与此联系紧密的,是整个情节的循环往往由一女神开始和终结。这样的人物在《奥德修纪》中是雅典娜,在《阿尼德》中是维纳斯;到了伊丽莎白时代文学中,由于政治原因,这样的女人往往变成戴安娜式的人,如见于斯宾塞的《仙后》。卢克莱修笔下的崇高的维纳斯是另一种形象,她不断出现在诗篇中关于以自然为陪衬的生活的伟大景象之中。但丁史诗中的贝雅特丽丝引导的不是一个循环,而是一次神圣的盘旋,直通到天堂;《浮士德》中的艾维希·威勃利希也属这样的女性,只不过写得很不具体。另一类完全相反的女人,则有荷马史诗中的卡吕普索或瑟西、维吉尔作品中的迪多、莎士比亚戏剧中的克莉奥佩特拉、斯宾塞诗篇中的杜艾莎——她们有时是“冷酷的母亲”,但诗人们经常以同情态度描写她们;她们代表的方向与英雄们出入险境、建功立业恰好相反。弥尔顿作品中的夏娃叫男子蒙头转向地陷入堕落地步,与贝雅特丽丝正好形成鲜明对比。

进入讽刺文学时期,自然而然就出现了许多作品描写生活经历中的循环现象,主宰循环的经常是一个与月亮和“祸水精”(femme fatale)有关的女人。叶芝的《幻象》便是以这种象征体系作为基础的,他将自己的集子与《遐想者》联系在一起,不无道理。更晚近的,则有罗伯特·格雷夫斯先生的《白色女神》^③

① Isis, 古埃及冥神 Osiris 之妻, 却是贤妻良母的典型。

② Solveig, 易卜生剧本《彼尔·金特》中的善良少女。

③ R. Graves (1895—1985), 英国作家,《白色女神》是他 1948 年出版的诗歌理论著作。

以更深邃的学识更富独创性地解释了这种象征性。艾略特的《荒原》中的背景人物不过是阴阳人泰瑞赛斯,谈不上是位“左右局势的女士”;诗篇中虽有一次关于火灾和一次关于雷击的讲道,且两次讲道都带点启示录的口吻,但是通篇的包容形式却是大自然中水的循环,即泰晤士河注入大海,通过阵阵春雨起死回生又变成河水。在乔伊斯的《尤利西斯》中,那个女性名字也叫佩涅洛佩,她既是母亲、妻子又是个淫荡女人,拥抱着任何一个追求她的男人,并随着困倦的地球的旋转而进入梦想,憧憬不断地化为泡影,就这样占去了全书的篇幅。

但是当今时代最重要的讽刺性史诗还应推《为芬尼根守灵》一书。这部小说的总体结构是循环的,因为全书的收尾使我们一下子又回到了开端。芬尼根从未真正醒来过,因为厄尔维克没有能在梦幻世界与清醒世界之间建立起一条连续的通道。小说的中心人物是厄尔维克之妻安娜,可是我们发现她身上不仅很少具备贝雅特丽丝或圣母玛利亚的气质,更缺乏“祸水精”的特征。她受尽折磨,但作为妻子和母亲,她无限忍耐又充满着渴望:她走完了生死的周期,本人未完成任何业绩,但十分明显,正是她这样的人才使别人创业成为可能。那么,在小说《为芬尼根守灵》中,究竟谁完成了不朽功业呢?书中没有一人看来会够资格;可是我们又感到,写这部作品的目的并不仅限于对生死循环进行一番不负责任的挖苦。最后,我们才恍然大悟,原来找到答案的是读者:只要读者能够掌握这本“首尾衔接”^①的书,那么他就会无视其中的循环,而是将该书的形式看成某种

① Doublends Jined, 见《为芬尼根守灵》一书第20页,这是乔伊斯这部小说中数千个双关语之一,可理解为 double ends, Dublin's, joined 等等。

远甚于循环的东西。

在类似史诗及相似作品这样的百科全书般的文学形式中，我们发现，那些抒情诗常写的传统主题到了篇幅更长的故事中作为插曲重又出现了。例如，颂词又出现在英雄竞赛(klea andron)中，社会群体的诗歌出现在比赛的集会中，及挽歌出现在英雄之死中等等。当一首写传统主题的抒情诗内容非常浓缩，足以扩展为一首小型史诗时，就出现相反的发展方向：若不能成为“小史诗”(epyllion)的话，至少从类型上讲也是十分相似的东西。譬如，《黎西达斯》便是一首经典的史诗，它覆盖了《失乐园》的整个范围，即一个人死亡及基督对他的拯救。斯宾塞虽未写完他那部史诗的结束部分^①，但它所可能覆盖的象征范围多半已浓缩地包含在抒情诗《新婚颂歌》中了。到了现代，微型史诗已成为十分常见的形式，艾略特晚期的诗，伊迪丝·西特韦尔的诗及庞德的许多诗章都属这种形式。

同样十分常见的是，一首微型史诗实际上确是构成一部大型史诗的一部分，这正说明了我们指出的普遍原理。《失乐园》中米迦勒的预言以微型的对比史诗形式，展现了整部《圣经》，其中一端是《启示录》，另一端为大洪水。《约伯记》是《圣经》中的一部分，同时又是整个主题的一个缩影；弥尔顿正是用它作为“短小”史诗的样板的。

同样，演说式的散文发展成为篇幅更长的散文体虚构作品，而且我们不妨称作散文的生长点的东西，如戒律、喻世故事、警

^① 多半指巨著《仙后》，已出版六卷，第七卷的残稿现仍存在。原计划十二卷，一说佚失的几卷焚毁在1598年的火灾中。

句及神谕,同样作为圣典形式的核心而重新出现。在许多种散文体传奇中,韵文(或韵文的一些特征)十分明显:古代爱尔兰史诗,伊丽莎白时代传奇中采用的绮丽文句,《天方夜谭》中押韵的散文,以及日本小说《源氏物语》中用诗歌来表达文雅的对话等等,都是信手拈来的例子,足以说明上述倾向是何等的普遍。但是当口述诗歌发展成史诗后,这种口述形式也使史诗的韵律程式化并统一起来;然而散文却按自身不同的形式向前发展下去。到了低模仿阶段,主观的神话式史诗与客观的历史性史诗之间的差别变得更大了,原因在于前者因讲究得体而属于韵文,后者则属散文。尽管如此,我们发现在散文体讽刺作品中,散文又显示出要重新吸收韵文的强烈趋向。我们上文曾提到,在“解剖”体裁的传统中,诗体的插段多么频繁地出现,这种倾向到拉伯雷、斯泰恩和乔伊斯的讲究韵律节奏的作品中就更为明显了。但是在《圣经》等经文形式中,我们见到散文与韵文之间的差别很小,有时干脆就不存在。

这样一来,我们又回到本节开始时所讨论的《圣经》,这是足以将但丁的结构整体性与拉伯雷的零散性统一起来的唯一形式。从一个角度看,《圣经》呈现一种具有无法超越的范围、首尾呼应的一致性及体系完整的史诗结构;从另一角度看,它里面又是由许多杂乱的东西堆砌而成,与此相比,则《桶的故事》^①、《项迪传》和《成衣匠的改制》看起来都质地匀称得宛如无云彩的天空一样了。这里存在某种奥妙的东西,文学批评若对它进行一番细究,将会获益不少。

如果我们认真研究一下《圣经》,我们就会发现:作为一部

^① 斯威夫特 1696 年发表的讽刺作品。

虚构作品,作为一部跨越时空、囊括现实的有形和无形秩序的明确的神话,一种由创业、堕落、放逐、赎罪及新生五幕构成的具有喻世故事性的戏剧结构,《圣经》所具有的正是一种整体性和连续性的意义。我们对这部神话越加研究,它的描述的或不定过去式的方面便仿佛越加不引人注目了。对于多数读者说来,在《圣经》中,神话、传说、历史回忆和真实历史都是不可分的;即使是真正的史实,它之所以存在并不是因为它“真实”,而是在神话中它意味深长。《旧约·历代志》中的宗谱可能属真实可信的历史;《约伯记》虽明显是一出想象的戏剧,但它更为重要,更接近基督通过喻世故事来启发百姓的一贯做法。神话优先于事实,不仅在宗教中,在文学中也是如此;在这两种语境中,关于远古洪水的故事之所以获得重大意义,是因为它作为一种原型,在人类想象中占据一席之地,这种地位是我们即使到苏美尔境内去挖出任何一个土层也无法解释的。当我们将这个原理应用到四福音书后,尽管它们的故事互有差别,但它们在文字方面的描述也同样会渐渐隐退消失的。四福音书形式的基础并非就是耶稣的传记,就如同《出埃及记》的故事并不等于历史一样。

到了此刻,分析《圣经》的观点便开始集中到它的主题方面来。随着连续不断的虚构神话开始显得虚幻不定,整个文本变成越来越小的片断,相应地,《圣经》便呈现出是一系列的显灵,一系列虽不连贯但排列有序的理解或景象的重要时刻。因此,我们可以从美学的或亚里士多德的观点来考察《圣经》,视其为一种单一的形式,一个完整的故事,这故事中怜悯和恐惧(就此语境而言,是指关于善与恶的知识)是此起彼伏的。我们也可

以用朗吉努斯的观点^①来考察,把《圣经》视为一系列狂喜时刻或顿悟的关头——事实上,这一观点正是每一篇布道选文所依据的前提。这里有一条原理可供我们回过头来用于文学领域的任何事情上,也即使柯勒律治所说的“整体论”(holism)与爱伦·坡、休姆和庞德等的非连续理论相互调解的原理。可是《圣经》毕竟“不仅是”一部文学作品,所以上述原理的适用范围要超过文学。不过话又要说回来,我们在文学领域中的讨论已十分充分了,本书剩下的篇幅让我们来谈谈通常称作非文学性的言语结构的文学方面。

非文学性散文的修辞

散文与韵文的不同之处,在于散文还可用于各种非文学性的用途:它不仅能达到文学的边沿“韵律”(melos)和“场景”(opsis),而且还能扩展到外在世界的“实践”或“行动”(praxis)和“理论”(theoria)、社会活动以及个人的思想。文艺复兴时期的文学批评家曾经争论:诗歌的最伟大形式是什么,是史诗还是悲剧?对这样一个问题多半是不可能回答的,可是讨论它能使人们学到许多关于文学形式的知识。现在,我们不妨也可提问:散文的最伟大形式究竟是什么?这样的问题也不可能有答案;可是我们在提问的一刻,一大批作品如《圣经》、柏拉图对话录、

① 弗莱原注:关于亚里士多德审美上的净化说与朗吉努斯心理上的狂喜说可以相辅相成的这一观点(参考本书第66页),在《试论感性时代的定义》一文中也许解释得更有条理,此文刊在《英国文学史》杂志(1956号)第144页起关于十八世纪英国文学的论述部分。

帕斯卡^①的沉思录——总之,所有通常被排斥在文学以外的“巨著”——突然都获得一种新的文学方面的意义。因此,此刻我们有必要考虑一番:在这类文学的或假设的意图不属主要目的的话语结构中,会包含什么样的文学成分呢?

让我们仍然把文学看成是一方面面对社会行动的世界,另一方面面对个人思想的世界,这样一来,非文学性的散文的修辞在前一个领域中便有助于强调感情,通过听觉去呼吁人们行动;在最后一领域,则强调理智,呼吁人们主要依据视觉隐喻去开展沉思。我们且从散文的广阔外围开始,这主要涉及社会鼓动或用演说以理服人的技巧。

这方面反映最集中的例子便是一些小册子或演说,它们掌握住历史的脉搏,抓住某一重大事件或行动的阶段,阐明立场,旗帜鲜明地表达感情,或者适当地采用一种话语结构来控制 and 疏导历史的进程。我们转念之间便能想起的例子,就有《论出版自由》^②、约翰逊致契斯特菲尔的信、拉蒂默尔^③和共同政体^④期间的一些训诫、伯克的若干演说、林肯的《葛底斯堡演说》、万泽蒂^⑤临终前的致辞、丘吉尔 1940 年的演说等等。这些演讲文章中并没有一篇是以文学目的为主来构思的;如果这样构思,它们就达不到原先的目的;可是如今,它们却具有文学性,成了供批评家研究的资料。况且这些演说文章都具有修辞性散文

① Blaise Pascal(1623—1662),法国数学家、哲学家。

② *Areopagitica*,弥尔顿 1644 年致英国议会书。

③ Hugh Latimer(1485—1555),英国新教教长,遭火刑而死去。

④ Commonwealth,指英国 1649 年处决查理一世到 1653 年克伦威尔开始摄政之间的历史时期。

⑤ B. Vanzetti(1888—1927),美国的意大利移民工人,无辜被控杀人而判以死刑,引起各国强烈抗议。

所独具的特色,即运用反复和首语重复(anaphora)作为强调的手段。

这些历史性预言的从容节奏意味着战略性地从行动撤退:它们逐一列举并审察人们那些熟悉却深藏内心的思想。鼓动人们投入行动的修辞术(这是散文由文学走向社会生活的下一步,容笔者下文再谈)通过其节奏获得极大的促进。这里,反复运用的词语起到催眠的和符咒般的作用,目的是要打破观念与习惯性反应之间的通常联系,并排除任何可供选择的其它行动方针。这种修辞的最单纯的形式出现在儿童对一条狗说话的方式中,目的是叫狗坐起来,与小主人握手,或者教会它一点犬类平常办不到的事。当面对一群听众讲话时,这种修辞必须遵循修辞术的辩证法:它必须具有一个振奋人心的号召,或有个大力攻击的目标,或者二者兼而有之。攻击或苛责的修辞技巧十分规范地反映在牧师对罪孽的声讨和检察官在法庭上的总结发言中。后者产生一种派生的形式“痛斥”,如对社会公敌的抨击。颂赞的修辞术,也即古代希腊、罗马所说的夸耀修辞,到了我们时代非常鲜明地反映在广告和宣传中,尽管颂词还具有一种叫“浮词丽句”(purple passage)的更加名副其实的文学形式,它通常都含有描述性的内容,力图传递某种默默的情感。

正如上述例子所说明的,我们正迅速地从文学转移到用言语直接表达能动的感情。我们朝此方向走得越远,作者本人越是可能或佯装成是从情感上深深关注自己的课题,结果他规劝我们去接受或躲避的东西恰好部分地折射了他自己的感情生活。随着这种情况的增长,文章里便掺进了某种自发的机制:作者从童年时所积聚起来的仇恨、恐惧、爱恋及钦佩的对象都用言

语表达出来了。当我们读到史文朋下面这段文字^①“我们时代可耻又无知的书报检查制度竟然纵容那些人面兽心的家伙叫嚣,在全国招摇撞骗,不予制止,不加鞭笞”时,尽管不知他指谁而言,但一看这类散文结构,习用头韵,成双的形容词,我们心中就明白,不管此话指的是什么,我们满可不必去认真对待它。这类作品反映了一种十分熟悉又极容易辨认的现象:这是脾气发作时写的文章,带着维多利亚时代文学批评的浓厚色彩,是卡莱尔和拉斯金大量炮制的货色,类似教士们对异端邪说或世俗娱乐活动的谴责,属极权主义式的宣传,总之,包括所有使我们感到仿佛作者的笔已失去控制,机械的冲动取代想象的动力后写出来的东西。人们经常用“沉醉入迷”这个比喻作为写文章全然失去控制的写照。

这种修辞越是东拉西扯,它就越加清楚地说明作者是在极力发泄感情,不顾理智或已丧失了理智。到了这一刻,我们便进入了感情支配语句的领域,这主要表现为偏执地重复一些词语套式。与此不无联系的一种庸俗的含糊其辞,即用来作为一个句子的全部修辞装饰的,仅仅是一个词,通常肮脏得无法印入书中,包括形容词、副词、外号甚至标点符号。最后,语言干脆都消失,归到原始先民的喊叫、手势及叹息去了。当然,在文学中,这整个系列都是可以模仿出来的,莎士比亚就为我们提供了一切,从亨利五世在哈弗娄城墙前的慷慨陈词^②到奥瑟罗关于山羊和

① 弗莱原注:若认为这段话要紧,尚可参阅史文朋为《T. 米德尔顿剧作选》(美人鱼丛书版,哈夫洛克·艾利斯编,1887)所写的导言。

② 见《亨利五世》第三幕第一场。

猴子的一番话^①。在散文体文学作品中模仿感情激动的言语，是一种有助于加强散文中韵律(melos)的特征。与此同时，我们在文学中还偶尔遇到个别作家只能生吞活剥地采用这类修辞材料，从而出现病态的后果，即患上一种文学上的糖尿病，在阿曼达·罗斯^②的小说中便可见到这一点。

散文中思想观念的表达呈现出一种虽相同但运动方向相反的现象系列。哲学文章是论断性或命题性的，我们发现在哲学史上不断在努力要把命题的节奏分离出去。哲学是从谚语和格言开始的，它在不同时代产生了柏拉图的对话录、《奥义书》、圣·托马斯的与此密切关联的提问—反诘—答案的模式、斯宾诺莎对观念的拟数学方式的排列、培根的警句(据他说，警句乃是哲学生命力的一种象征)，以及我们时代中维特根斯坦在《逻辑哲学论》中把不同的命题编了号^③。十分清楚，上述种种至少都在设法使感情的修辞内容在语言的交流上获得净化；但是，在文学批评家看来，这一切不过都是修辞手段而已。

这种言外之意认为存在着一种概念修辞的说法，与说服性修辞一样，目的是要将感情与理智分离，但又试图抛弃那感情的一半。概念修辞物色书籍和个别的读者，说服性修辞则物色听众；前者的目的是争取理解，后者的目的则是别人的行动或感情反应。教学的大部分策略只是修辞策略，十分精心地选用词句和形象，以便能激起人们如下的反应：“我以前从未那么考虑

① 用山羊和猴子比喻淫荡是奥瑟罗的阴险旗官伊阿古说的(见《奥瑟罗》，Ⅲ,3)，而奥瑟罗本人用作这方面比喻的是蛤蟆、苍蝇(V,2)。

② Amanda Ros(1860—1939)，爱尔兰女作家。

③ 这位英国哲学家早期主张图式说，在这部1922年出版的著作中，将各种命题与实在世界的种种事实逐条对应起来，并编了号。

过”或者“你这么一说,我就能明白了”。帮助我们不仅将警句而且将深刻性本身与陈词滥调区分开来的,十分经常的仅是修辞上的机智。事实上,一种观念若不是在表达的机智上使我们喜欢的话,那么我们即使称它为深刻,也是值得怀疑的。教学就如同以理服人一样,采用了一种分裂性的修辞术,目的在于分散人们习惯性的反应:东方佛教经文中那种冗长得令人发火的行文便是由此产生的,《圣经·新约》中有些段落也几乎跟格特鲁德·斯坦的文章同样支离破碎:

That which was from the beginning, which we have heard, which we have seen with our eyes, which we have looked upon, and our hands have hanged, of the Word of life; (For the life was manifested, and we have seen *it*, and bear witness, and shew unto you that eternal life, which was with the Father, and was manifested unto us;) That which we have seen and heard declare we unto you...

论到从起初原有的生命之道,就是我们所听见、所看见、亲眼看过、亲手摸过的;(这生命已经显现出来,我们也看见过,现在又作见证,将原先与父同在,且显现与我们那永远的生命,传给你们;)我们将所看见、所听见的传给你们……^①

我们不必提出只有优秀作家才能成为优秀哲学家,也同样能观察到,哲学风格方面的大多困难从根源上讲都属修辞性的,

^① 见《新约·约翰一书》第一章。

其原因在于我们总感到有必要使理智摆脱感情,使二者分离开来。从詹姆士·密尔^①的《论政府》中引用以下这句话,就足以说明我的意思了:

首先,我们应铭记如下警告,即所有在政府中掌权却不把社会利益视为自己利益的人和所有靠滥用权力获得不义之财的人,以及所有深受上述两个阶层的行为表现的影响的人,都肯定会认为,作为社会的代表或与该社会利益一致的一部分人的代表,他们是做不到百分之百地按照社会的利益办事的;因此,问题十分清楚,只要我们能期待与社会利益一致的人来多多少少按社会利益办事,那么那些无视社会利益的人就不应再在政府中掌握权力。^②

我们把这番像谜语一样的话整理出个头绪后,才终于发现它的含义是:凡是在某一种政府形式中有利害关系的人,总会抵制推行另一种政府形式的。如果上述詹姆士·密尔的引文确是这番用意,那么他为什么不明言呢?批评家再三揣摩,终于发现,是对理智的一种坚定不移的态度促成了这一风格。密尔决不会屈尊地采用谆谆劝导的说服、甜言蜜语的解释或情谊至深的措辞等漂亮手段;他只会依赖理性的冷冰冰的逻辑——当然,加剧这种态度的,还有维多利亚时代的特有的观念,即认为文体越是艰涩,为它费尽脑汁而培养起来的道德和心智素质才越为坚定。

我们注意到,构成詹姆士·密尔修辞术的基础是对法律文

① J. Mill(1773—1836),英国哲学家、史学家、经济学家。

② 如此长的一番话,在英文中仅是一个复合句。

体的模仿,包括这种文体的种种细节。上文曾提到的亨利·詹姆士晚期小说中常常使用的内容复杂的冗长句子,正是这种修辞手法在文学中的运用。在排除感情的修辞术中,还有几个中间阶段,最后才是完全属概念性的语言,或是称作“官样文章”的冗繁费解的用语。这种官样文章是对密尔愿望的进一步强化,因为密尔主张用理智的声音而不是具有个性的声音发表意见,政府报告、机关相互之间的公文以及军队的命令,都旨在做到尽量少掺杂个人情感,这样说话就能代表机构,或某个主宰着“事物常态”的无名的神祇。当然,这样说话的实际上仅是少数孤家寡人,他们急于要在外表上装作奉公守法。若借用医务界的术语,我们不妨称这种语言患了良性病症:它无疑是一种语言疾病,但(还)不是像政客煽动性演讲那样的致命癌症。报刊文章的许多方面都反映了这种毛病,还有大量专业著作包括人文主义者的文章在内,也都一律披着这样的外衣。这种病症很可能变成恶性的,这一事实已由小说《一九八四》指明了:小说中把这种病态的进一步发展讽刺为“新式官腔”(Newspeak),即是对语言的一种伪逻辑的简单化,它和情感支配的语言一样,目的是要推行彻底的自动化控制。我们毫不惊奇地发现,我们离开文学越远,或是越不能用语言来表达我们称作为想象的那种绝对完整的感情意识状态,我们便越加接近于像生理反射一般地运用语言。无论是朝感情还是朝理智的方向发展下去,我们都会陷入十分相同的窘境,这个境界与文学风马牛不相及,在那里,语言不过是像松鼠的啁啾声一样,不断地对无意识的东西加以评述。

如果的确存在像概念修辞这样的东西(写推理性文章的人

竭力想避免这种修辞,它相应地反而加剧了),那么它看来仿佛要把语法与逻辑直接结合起来了。笔者在本篇论文开头时已指出,这种结合虽为非文学性的言语结构所特有,但从长远讲是并不存在的。任何利用词语功能的东西,都会遇到词语的所有技术问题,包括修辞问题。且说从语法通向逻辑的唯一道路是必须穿越介乎中间的修辞领域的。

我们首先注意到,如果没有一个既大又重要的非修辞性的公约数,据此方可架立起非文学性文章的话,那么企图使语法变为逻辑或使逻辑变为语法,都不会获得应该获得的成功。长期以来,由于推理论证颇占上风,于是便滋长了人们如下的观念,即认定逻辑乃是语言的形式因,在逻辑原理上建立普遍语法是可能的,而且语言表达的所有手段都是可加以分类的。可是如今我们已更习惯于把推理看成是人类用语言能够办到的许多事情中的一件事,属于语言的某种专门化功能。看来找不出任何证据足以说明人类之学会讲话,主要是由于他们想按照逻辑去讲话。

试图把逻辑归结为语法,是更属晚近的事,但并未取得多大成功。逻辑是由语法中衍生的,语言中存在固有的无意识的或潜在的逻辑,况且我们经常发觉,思维中包含概念的形式都具有语法方面的根源,现成的例子便是亚里士多德逻辑中的主语与谓语。人类学家经常提到,原始人语言中的概念,如波利尼西亚人的“玛那”(mana)或易洛魁人的“奥伦达”(orenda),都是处于变动状态的,属于分词或动名词的概念:在他们所归属的世界里,能量与物质尚未明显地分开,不仅思维中如此,而且也未发展成为我们今天较少灵活性的语言结构中的动词和名词。由于能量和物质在核物理学中也未明显区分开来,我们遇到的情况

也许比回顾几个“原始语言”的词更加糟糕。譬如，“原子”和“光”这样的词用作名词未免太物质化、太静态化，不足以充当如今二词所指意思的恰当符号；而当它们从物理学家的等式中进入当代社会意识的语言体系中后，翻译时就明显遇到语法上的困难了。

但是，至今仍不乏有学者在证论要把逻辑与语法等同起来：他们的谬见在于断言我们是靠说明甲物起源于乙物来解释甲物的。逻辑虽可能产生于语法，但产生于某物在某种程度上也可能超过某物。因为语法同样可能成为一种阻碍逻辑发展的力量，因而变成逻辑混乱和虚假论证的重大根源。这类混乱之影响所及，要远远超过双关语等文字游戏所滋生的大量谬误；因为双关语和许多语言现象一样，在我们文学中是一种结构原理，可是到了推理论证的文章中却变成一种障碍了。例如，若把定冠词改为不定冠词、把表示等同的谓词改成描述动作的动词，诸如此类的语法变化就足以摧毁许许多多旷日持久的论证。说 *reason is a function of the mind*（理性是思维的一种功能）不至于引起争论；若是说 *reason is the function of the mind*（理性是思维的功能）就会使你陷入一场涉及本质排他性的无谓争论。如说 *art communicates*（艺术交流思想），同样是默认存在明显的多样性功能；但如果说 *art is communication*（艺术便是交流），那么我们会因把隐喻当作断言而被卷入没完没了的争吵中去。因此，怪不得会有许多逻辑学家倾向于把语法看作是某种逻辑病症，其中有些人甚至认定，数学才是逻辑一致性的真正源泉。我对此没有意见，只是想再重复一遍，即任何利用词语功能的东西都会陷入到关于词语的所有问题中去的。

语法和逻辑看来都是通过内在的冲突才得以发展的。人文

主义传统向来都十分(正确地)强调语言冲突在训练人们思想中的重要性:如果我们不懂得另一种语言,我们就错过了使我们思想摆脱本族语句法束缚的最好最简便的机会。同样,如果没有辩证法这一人类思想中的对立规律,逻辑也是不可能充分发展的。当操不同语言的人们彼此接触后,由于都要交流思想,于是便确立起一种表意的语言体系。“5”是一个表意符号,因为对称它为 five, cinq, cinque, fünf^① 等的人们说来,都是指相同的数字。同样,英语的 time 和法语的 temps 单纯从语言上引起的联想尽管不同,但要将普鲁斯特或柏格森关于“时间”的论述译成英语却完全可以办到,不必冒多大误解原意的风险。如果两种语言属于不同的文化背景,比如英语和祖鲁语^②,相互间要确立起表意系统就比较困难,但多多少少还是可能的。任何的英语词和概念都可在法语中找到相应的东西,可是我们显然不能走进波利尼西亚人或易洛魁人的社会中向他们提问:“你们用什么词来表达‘上帝’、‘灵魂’、‘现实’、‘知识’呢?”他们很可能缺乏这类词或概念,而他们的“玛那”和“奥伦达”在我们英语中也找不出对应的词。可是十分明显,只要我们耐心地、抱着同情地研究一番,我们最终还是能搞清波利尼西亚人或易洛魁人脑子里在想些什么。甚至两个操同一语言的民族,在相互交流中还会遇到一些更大的问题,因为这些问题较难于察觉,但即使如此,困难迟早还是能克服的。人类把语言升华到理性思维的能力,正是从这种表意体系的内在结构中逐渐产生的,不管这种结构产生于两种不同的语言之间,还是产生于操同一语言的两

① 分别为英、法、意大利及德语的数词。

② 非洲东南部属班图语族的一支。

个民族的心理中。

两种语言之间或同一语言的两种因人而异的意义体系之间在表意的中间地带,必定是一套象征结构,而不会仅仅是一部双语对照的词典。因此,表意符号既不是纯属语法的,也不是纯属逻辑的,而是二者兼而有之;不仅如此,表意符号还是属修辞性的,因为它们跟修辞术一样,首先要面对听众,然后用联想的语言来强化意识的语言。简言之,表意符号是一种隐喻,是两个保持各自形式却彼此等同的东西,要认识到在目前这个语境中,你所说的 X 与我所说的 Y 含义相同。这样的表意符号虽不同于诗歌中纯属假设性的隐喻,但其中还是包含了我们思想上因隐喻而引起的跳跃,摆脱仅把这种符号视为“X 的意思是 Y”的局限。

读者不论是否同意上述的一切,但至少会承认,语法与修辞之间以及修辞与逻辑之间,都是存在联系的^①,这一点向来为人们所忽视,却是至关重要。让我们先来谈谈语法与修辞之间的联系。

我们还记得,许多文学创作起初仅是同时包括声音和含义的具有联想性的胡言乱语。其结果便产生诗歌的含义模糊,正如上文已指出的,诗人并不明确认定其用词的含义,而是靠将它们置于许许多多不同的语境才赋予它们以力量。因此,诗歌词源学,或叫把声音或含义相同的词语联系起来的倾向便属十分重要了。几百年来,这一倾向错误地充当了真正的词源学,学校里都教学生通过词语的联想去进行思考。他们学会把 snow

^① 弗莱原注:唐纳德·戴维在《充沛的活力》(1955)一书中,就我在此处所提出的一些观点进行了评论。

(雪)这个词从词源学和物理学上理解为 from clouds (来自云雾, nix a nubes), 并认为 dark groves (阴暗的树林) 源自 sunlight (阳光) (作截然相反的引申, 便产生 lucus a non lucendo^① 这样著名的话)。当真正的词源学形成后, 人们便抛弃这种联想方法, 视之为迷信的崇拜——这是从一个角度作出的结论, 从另一方面讲, 它在文学批评中仍然是个十分重要的因素。这里, 我们又接触到如下原理, 即 A 与 B (具体指我们的词) 相似依然还是重要的, 尽管我们不再提 A 是 B 的来源这一观点。不管把 Prometheus (普罗米修斯) 一词与未雨绸缪、Odysseus (奥德修斯) 一词与遭受神谴联系起来从词源学上讲是否正确, 诗人们依然都接受这种联想, 这种联想也成了文学批评家的研究资料。又不管“新批评”派在对早期诗歌的纹理 (texture) 解释中是否有错误或把年代混淆, 它所涉及的原理无论从心理学还是从历史学都是经得起辩解的。

不仅如此, 我们还立刻意识到, 即使在理性思维中, 词语的联想也仍然是个重要的因素。例如在翻译时, 转达意义的最奏效的方法之一便是将一个重要的词空下不译, 这样, 读者就得从自己本族语中挑选出符合这个词在原文语境中的联想的词来。另外, 我们在设法理解某个哲学家的思想时, 经常从某一个词的全部涵义的范围来考虑该词, 如亚里士多德著作中的 nature (自然)、斯宾诺莎书中的 substance (实体) 或柏格森笔下的 time (时间) 等。我们经常感到, 充分理解这样一个词便构成了理解整个体系的关键。如是这样, 那么它就是隐喻性关键, 因为这意味着思想家在一系列事情上都与这个词认同。有人总是想把这

① 拉丁文, 意思是“树林”一词因“照不到阳光”而得名。

类具有内涵的术语视为一律都是谬误的,可是这种企图并没有使我们偏离自己的立场。大学生毕业时只知道埋怨,说什么教师总不把术语解释清楚,推理也不清晰,或者光会论证“自由”或“秩序”等字眼而缺乏向字眼中注入感情。也许更有助益的是将我们的注意力从“语言交流并非某物”转到“语言交流是什么”上来;况且交流的内容通常都是一种含糊并带感情成分的复合体。无论如何,那种认为语言都可能归结为符号语言,使一个词永远仅指一件事的观点,不过是幻想而已。当我们消除动词和名词在联想上的模糊性后,我们又会面临形容词和副词的问题,它们就性质讲都具有普遍性,最后还要碰到介词和连词,这两类词都纯属用来连接不同事物,因而总是显示出一种令人们左右为难的语义多变性。随便翻阅一下《牛津大词典》中 to, for 和 in 三个条目,就足以使最大胆地任意使用词语的人都望而生畏了。

修辞与逻辑之间的联系则是一种“胡写乱画”或叫引起人们联系的图式,也即用空间的手段来表达概念性的内容。许多介词都是涉及空间的隐喻,其中多数又是从人体的朝向派生出来的。我们每一次使用 up(上), down(下), besides(除……外), on the other hand(另一方面), under(在……之下)时,不论我们在论述什么,它们都表示论述中存在一种潜意识的图式。如果有一作家说:

But on the other hand there is a further consideration to be brought forward in support of the opposing argument.

但是另一方面,还需考虑另一种理由来支持相反的论点。

他的这个句子属地道(未免太啰嗦)的英语,但他又非常像一位坐在沙发上的军事家在桌布上画着作战计划。在许多情况下,一种思想的 structure(结构)或 system(体系)都能归结为一种图表模式——事实上,这两个词在一定程度上都是 diagram(图形)的同义词。哲学家若能意识到存在着这样一种图形并将它具象化,一如柏拉图在讨论分隔线时所做的那样,那么他对读者就提供了极大的帮助。如果不能意识到任何论证中都包含有某种图式,我们在该论证中就无法取得多大进展。一切划分和分类、用章节来区别、用“且来谈谈……”或“回到上文所提到之处”来表示“地域取向”(topotropism,但愿我新创的这个词是对的)、感到怎么说才 fits(适合于)论证,以及认为某一点 central(是中心),另一点则属 peripheral(外围、枝节),诸如此类的东西都具有一定的几何图形的根据。

从前人们常常说,由于所有抽象的词起初都属具体的比喻,所以某种比喻的成分会永远附着在这些词上,并贯穿于其整个语义史中。这种观点如今虽不再为人所相信,但个中仍包含不少真理:我不禁要问,如果不设法把 B 贴在 A 上面,你能说“B 依赖 A”吗?又如不想法把“B 和 A”包在一起,你能说使“B 和 A 相互牵连”吗?我认为,其中的谬误仅仅在于如下前提,即比喻附着在一个词上,必须是该词的词源所指明的。毋庸赘述,作家完全可以赋予一个词以某种与该词词源之间找不出任何联系的意义,而抽象的词语和观念看上去又仿佛是从某种与该词词源之间找不出任何联系的意义。不过抽象的词语和观念看上去仿佛是从某种隐伏的具体公式中“借用”来的,这种具体公式不是存在于该词语的历史中,而是存在于采用该词语的那项论证

的结构之中。

人们一旦想到联想和图形在论证中所起的作用,就会马上意识到它们都是非常普遍的。有一回,我听一名牧师说,他提倡宗教的根据是,科学太“冷淡”、“干燥”,不能用来指导生活,而革命的激情虽有“热度”,依然使人还渴望一点其它的东西。这几个比喻虽十分平常,但已清楚表明,古人关于物质四要素“热”、“冷”、“湿”、“干”的图示构成了这名牧师的图解式;对他说来,宗教意味着“湿漉漉”的东西,它的滋润的水分可以“温暖”科学家、“冷却”激进分子。同样的图解式原理还反映在下列比喻之中:理智是“冷静”和清醒的,感情则“热烈”而沉醉;务实的意识是“行走”,务虚的想象则在“跳跃”;事实是固态(“抹煞不了”)的,假设属液态(可以“淹没”事实),而理论是气体;凡是头脑“里面”的东西都是昏暗的,脑子“外面”则一切都明亮,等等。在价值判断方面也如此:具体的东西胜过抽象的,积极胜过消极,动态胜过静态,统一胜过多样,简单胜过复杂。信奉宗教的人认定苍天在“上”;心理学家把潜意识设想成处在意识之“下”,上、下二字显然都是涉及空间的比喻。

我们本可以不断地扯下去,但到此刻为止,有一点已肯定十分明白了,即确认存在隐喻要比试图根除隐喻更加明智一点。如果分析隐喻的目的仅是为了驳倒一项论证,或为了指出这“不过”是个比喻,这样的做法是不宜提倡的。我们应该提倡的是分析本身这样一件事,我认为分析中包含着一种对文学批评家说来至关重大且日益变得重要的活动,详见本书的结论所做的说明。

在西方文化中,推理论证历来都处于很崇高的地位。在宗教中,除《圣经》外,其它诗歌是享受不了神学家命题这种权威

地位的；在哲学中，理性俨然是现实的“祭司长”（除非像在谢林^①那样具有特色的哲学中，赋予文学艺术以独特的重要性）；而在科学中，这种等级分明的图式就更加清楚了。因此，文学艺术历来被人们看成是“调节”的形式，它们的功能要在所设想的图式上，把理性与置于理性之下的一切如感情和意识联系起来。因此，在那些旨在激发感情或动能地说服别人的言语结构中，都能找到“调节”的作用，就不足为奇了。这种调节作用若干世纪以来已为人们所确认，因为它符合历来使修辞术从属于辩证法的做法。关于概念修辞的观念提出一些新的问题，因为它认为，用词语构成的任何东西都无法超越词语的性质和条件；只要“推理”（ratio）是用言语的，那么推理的性质和条件就都包含在“言谈”（oratio）之中。

^① F. W. J. von Schelling(1775—1854)，德国哲学家。

权宜的结论

Tentative Conclusion

权宜的结论

本书讨论了文学批评的许多技巧和方法,其中多数业已为当今学术界所采用。笔者力图指出在一种全面的文学批评观中,原型或神话批评、审美形式批评、历史批评、中世纪的四层面批评,以及文本-纹理批评分别所处的地位。不管这种全面的批评观正确与否,我希望自己已多少表达了如下的想法,即设法将上述任何一个学派排除于文学批评之外都是十分愚蠢的。正如我一开头已表白的,本书并不打算提出一个新的文学批评纲领,而仅是就现有的各种批评派别提供一个新的视角,各派文学批评本身都是卓有成效的。本书无意抨击任何一种批评方法,只要它的学科业已明确:本书决意推倒的仅是这些不同方法之间的障碍。这类门户之见所造成的隔阂往往使一个批评家困守在单一的批评方法上,这是毫无必要的;又往往导致批评家不是首先与其他批评家建立联系,而是与文学批评以外的各种学科关系密切。因此,神话批评发表的文章读起来就像拙劣的比较宗教学,修辞批评的文章读来犹如糟糕的语义学,而审美批评的文章则如同次等的形而上学等等,这些文章数量可观,而且委实

太多了。

在推倒这些障碍的过程中,我认为原型批评应起到中心作用,因而赋予它以突出的地位。在我们的文化传统中,有一种通常被人们贬为无聊的幻想成分,那便是对神话进行讽喻式的解释^①。可是这种讽喻式解释在中世纪和文艺复兴时期的文学批评中都曾盛行一时,而且时隐时现地一直持续到今日(例如拉斯金的《空中皇后》)。对神话进行讽喻式解释之所以遭到阻碍,是因为有人误认为这种解释“等于”神话的“意义”。由于神话是意义的一种向心结构,我们还能用它来表示无数的事物,而且若研究一番事实上前人如何解释神话,我们会获得更多收获。

神话这一名称在不同学科中具有不同含义,这是显而易见的。从长远来看,这些不同的含义无疑是可以协调起来的,不过协调的任务只能等到将来去完成。在文学批评中,“神话”(myth)归根结底是指“情节结构”(mythos),即文学形式的一种赋予生机的结构原理。我们都不会忘记,凡评论都是在用讽喻方式进行解释,任何一部伟大的文学作品都可带来数量无限的评论。这一事实往往使批评家感到沮丧,认为像对《哈姆莱特》这样的作品再要发表任何意见,必定是重复前人不知已说过多少次的东西了。在对《哈姆莱特》一剧的评论中,学者A和B发表过博学又精辟的见解,继他们之后,学者C、D、E又发表过博学、精辟的观点,等等,这样一来,谁都谨小慎微,噤若寒蝉,结果使该剧的意义大多未发掘出来,或(就文化上讲,情况大致也相同)都推给专家们去研究。评论如若意识不到文学作为整体还

^① 弗莱原注:见让·塞兹内克的《异教神的复活》卷二,巴巴拉·塞申斯1953年英译本。

具有其原型的形态,于是只好继续用讽喻解释神话的传统,承袭这一传统的才藻艳逸、别开一面却徒然无益的特征。

挽救这种局面的唯一办法是用原型批评去弥补讽喻化批评。文学批评的起点是对文本的研究,其终点则在于把文学结构视为一个总体形式;一旦我们能察觉到这一点,即使认识仍十分模糊,情况就大有希望了。用作品文本来牵制评论,一如用风筝的线牵制风筝那样,是远远不够的,因为我们围绕着作品明显的意义可以开展第一批评论,接着又可围绕其无意识的意义写出第二批评论,然后再就一部诗的创作程式及与外在的关系产生第三批评论,如此以往,可以无穷无尽。这种做法并非仅限用于现代作家,因为对维吉尔的第四首牧歌,既可解释为以救世主自居,也可设想这位诗人在“无意识地”预言着救世主。不仅如此,维吉尔无意识地表达的东西,还包括全部他可能作出的评论;简言之,维吉尔和以赛亚是运用同一类型的形象来描写主人公诞生的神话的,而且正因为存在这种类似性,像《诞生颂》^①这样的诗篇才能将二者兼而有之。这样的方法有助于层层扩展文学评论,并防止把每首诗变成孤立的学术研究的一个单独的中心。

这种文学批评理论就教育方面而言,囊括了全部“人文学科”;而且按照我们的原理,教师能直接教的、学生能直接学到手的,只能是文学批评,而不是文学本身。因此,一种关于批评理论的困惑感立刻就体现为一种对人文学科的“命运”或“困境”的忧虑。所以,破除文学批评内部的种种隔阂能产生长远的影响,足以使批评家更加了解到文学批评作为一个整体,与其

^① 指弥尔顿的《基督诞生之晨》(1629)。

它学科存在着什么样的外在关系。对这类外在关系的话题是我在这里还想最后谈论一番的,唯一理由是在在我看来,面对我们所讨论的问题中更重大的方面采取畏缩态度,未免过分谨慎,实际上也是不实事求是的。

人们经常用有机体的“创造”这样的隐喻来形容艺术生产。人类生活中有一种有趣的倾向,即模仿生存的“低级”形式的某些方面,比如各种仪式就是模仿植物界与四季更迭的规律趋于微妙地同步的现象的。认为人类文化会无意识中采用一种有机体的节奏,这种说法本身并非无稽之谈。艺术家们总是倾向于用一种更加复杂一点的方式去模仿他们的前辈,从而使文化传统逐渐老化,最后由某种巨大变化打断这个过程,并使它重新开始。因此,历史角度的文学批评所说的包容形式,很可能是指文化老化的某种类似有机体的节奏:我们时代的多数哲学史家,特别明显的是斯宾格勒,都曾以这样或那样的形式阐述过这一点。把中世纪视为我们“西方”文化的青年期,而我们今天的时代则处于“晚期”,就像早期古典文化到了罗马时期一样,这样的观点实际上今天已得到任何人的首肯,而且看来已成为当代观念中必然的范畴之一了。本书第一篇论文中所追溯的文学模式的演变过程,看来同这一文化史观存在某些相似之处。

这样的观点一旦被采纳,就会有人天花乱坠,把它说得非常玄乎,以哗众取宠;但是,我们毕竟没有理由说它是“宿命论”,除非连说人人每年长一岁也属宿命观点;也没有理由认为这种观点中包括了关于历史上或注定的未来中存在必然循环的理论。当然,我们不能把它歪曲成修辞性价值评判的基础。譬如说,在对中世纪文化的怀旧观念中就含有这类价值评判,这种观

念认为中世纪文化才是百川归海,随后的文化则逐渐瓦解,日益变得支离残缺,最终使我们大家都沦于今日所处的困境中。从十八世纪中叶以来,几乎每一代人都不会以这样或那样的形式呼唤要掀起一场运动,使现代世界再度恢复中世纪的整体文化或它的某些特征。以下几类人也不同程度地抱有这种观念:有的学生听莫扎特以后的音乐总感到索然无味,也不愿选修这方面的任何课程;马克思主义者把资本主义文化说成是颓废的文化;还有人危言耸听,说什么新的“黑暗时代”又重现了,等等。所有这一切说法,都夹杂了历史类似有机体的理论。

艺术既不进化也不改善,这是批评领域的一种常识:艺术仅生产经典或典范作品。可是至今仍可买到一些书,大谈绘画如何从石器时代“发展”到毕加索,但书中并未说明任何发展,列举的仅是技巧方面的一系列变异,因为毕加索基本上还处在与欧洲旧石器时代末期的祖先相同的水平上。我们有时会从文学艺术中感受到一种明确的启示。当听了帕莱斯特里纳^①的一曲赞歌,或莫扎特的一曲轻音乐后,我们会感受到这才是真正的音乐之声:人类发明音乐,正是要表达这样的东西!这中间包含着一种朴质的东西,足以使我们认识到,朴质与平凡截然相反,并使我们感受到,艺术可能表现的极限已永远达到了。这种感觉属于直接体验而不属于批评范围,可是它却向我们提示如下的原理:从艺术中可能获得的最深刻的体验来自业已创作的艺术品中。

在文学艺术中,能够不断改善的是对它们的理解,其结果可使社会完美起来。从文化中获得助益的,是它的消费者而不是

^① G. P. Palestrina(1526—1594),意大利作曲家。

生产者,消费者可以受到文科教育,变得通情达理。没有理由足以说明为什么一位杰出的诗人总是明智和善良的,或至少其为人还过得去;但可以列举充分理由要求读者在读了他的诗作后,在心性上有所改进。因此,尽管文化的生产像仪式一样,是对有机界规律或过程的一种或多或少不自觉的模仿,但人们对文化的反应却像神话一样,是一种意识中的革命行动。当代研究文学艺术的技术之发展,例如油画可以复制、音乐可以转录,以及图书馆的现代化,都构成文化革命的一部分,从而使人文学科和自然科学一样,充满了新的进展。因为革命不仅仅发生在技术领域,同样也出现在精神的生产力中。随着印刷术的发明,人文学科的传统本身也按现代的形式发展起来,其立竿见影的效果与其说是激励了新文化,毋宁说是反映在对历史遗产的整理上。

历史上的几乎每一件艺术品,在它所属的时代里都具有一种社会功能,这种功能在当时往往主要不属审美的方面。在分类时把所有的图画、雕塑、诗歌以及乐曲归为“艺术品”的整个观念是个比较近代的观念。我们从秘鲁的织物、旧石器时代的岩画、西徐亚人^①的马具饰物以及印第安人的面具中,都能察觉到一种审美冲动在起作用;可是我们在作出此判断时是经过了一番复杂的抽象,这一抽象过程很可能远远超出生产上述物品的远古先民的思维习惯。因此,像某件物品“是否”艺术品的问题,光从该物品的性质中去找,是找不到答案的。决定它是否艺术品的是传统、社会的接受,以及最广义的评论研究工作。最初先民制作它可能仅为了实用而不为欣赏,因而不属于亚里士多德关于艺术的一般概念之内,但是既然如今它为我们的审美而

^① Scythians,里海西北部一古代游牧部落。

存在,那么我们就称它为艺术了。

当我们用这种方式对任何东西重新归类时,它们都会失去原初的许多功能。即使最狂热的历史批评家也必定会把莎士比亚和荷马视为作家,然而我们钦佩这些作家的理由对他们说来基本上是无法理解的,更不必说在当时的社会了。但是我们无法满足于仅仅把艺术品的原始功能寻找出来的研究方法。艺术批评的任务之一在于重新发现功能,当然不是指不可能办到的恢复原始功能,而是在新的背景下对其功能进行再创造。

克尔恺郭尔曾写过一本题为《重复》的颇为迷人的小册子,书中建议用“重复”这个名称去取代更为传统的柏拉图的“回忆”(anamnesis)一语。他用这一术语,显然不是指简单地重复一次经验,而是对它进行重新创造,从而挽救它,或使它再度获得生命。据他说,这种过程的结果便是启示录式的诺言:“瞧,我能使万物更新。”由于人文学科关注过去的事,所以那些忘记我们面对历史的人有时对此横加指责:历史虽已变得朦胧暗淡,但它毕竟是客观存在。柏拉图画过一幅阴暗的画,画面上是人类面对客观世界的墙站着,瞪眼望着由背后一团犹如太阳的火投到那墙上的闪烁不定的影子。可是如果这一些是历史的影子,那么上述类比就无法成立了,因为我们借以望见影子的唯一的光乃是我们自身内部的普罗米修斯之火。这些影子的实体只能存在于我们自己身上,而历史批评的目标,正是我们常常比喻的某种“自我复活”,即仿佛见到满山谷的枯骨都长出了我们所赋予的血和肉。以往的文化并非仅是人类的记忆,而且也是我们已埋葬了的自己的生活,对它进行研究就会掀起一种识别和发现的景象,这时我们所见到的不是我们从前的生活,而是我们当今生活的整个文化形态。不仅是诗人,而且连读者也都理应

执行“使历史更新”的义务。

如果缺乏这种“重复”的意识,那么历史批评就会从我们自身兴趣的范围把所有文化产品都撤走了。就如同真正的历史批评家所做的那样,意识到从前的艺术到了当今还有参照意义,用这种意识使上述状态获得平衡。但是毋庸赘述,这种对当代还有参照意义的意识,往往应仅局限于现今某个特定问题上;不应把它看成扩展了人们对现今生活的视界,而应视为对当今某一事业或命题的佐证。

如果我们按某个年代将历史(包括我们时代在内)截断,仅研究它的一个横切面,我们就能见到一种阶级结构。文化可能被某个社会的或知识的阶层利用来抬高自己的地位;一般说来,风纪监察官、重大传统是否继承的决策人、宗教或政治辩护人、美学家、激进分子、卷帙浩繁的巨著的编纂者等等,都代表了这种阶级张力。只要研究一下他们的声明,我们会立即发现,真正能称得上始终如一的这类道德批评,都是受到一种全面的、革命的社会哲学制约的,不仅马克思主义是这样,而且尼采的学说及十九世纪英国和二十世纪美国为寡头政治价值观辩解的理论也都如此。所有这些社会思潮都把文化也当作人类的一种生产力,这种生产力从前像其它生产力一样,被统治阶级所利用,而如今则对它重新评价以利于一个更美好的社会。但是由于这样的理想社会仅仅存在于未来,所以目前应按照文化对革命的暂时效益对它进行评价。

这种以革命方式看待文化的做法早在柏拉图时已开始了:柏拉图所选择的传统总归仅是他在《理想国》中关于诗人的论争的某种翻版。我们一旦把文化看作一种未来的和也许可以达到的社会的明确形象时,便会立刻对某种传统加以挑剔和清洗,

并唾弃所有出格的艺术家的(随着这一进程的继续,遭到唾弃的人日渐增加)。因此,正如偏颇的历史批评把文化仅与往昔联系起来一样,偏颇的伦理批评也把文化仅与未来、与理想社会联系在一起,认为只要我们足够重视管教年轻的一代,这样的社会终究会到来的。诸如此类的思想方式归根结底都对下一代抱生硬灌输的态度,就像维多利亚时代的改良派所推行的道德说教造就了波兹纳普^①这类人物,并使年轻人都感到汗颜无地。

一个社会或一种文明中所完成的全部成果既维护该社会的阶级结构,又在削弱其基础。维护其阶级结构的社会力量产生了三种主要形式的偏颇文化,即单纯上层阶级的文化,或曰浮夸文化;全属中产阶级的文化,或曰庸俗文化;纯属下层阶级的文化,或曰平民文化。马修·阿诺德把这三个阶级的人分别称作蛮人、市侩和庶民。不论哪一种革命行动都会导致一个阶级的专政,而历史记载清楚地表明,没有别的方式能比它更迅速地断送文化的益处了。如果我们的文化观去迎合统治阶级的道德观念,那么我们所得到的的是野蛮人的文化;如使它符合于无产阶级的观念,我们可得到平民百姓的文化;如使它依附于某种资产阶级的乌托邦,那么得到的便是市侩文化。

不管人们把辩证唯物主义设想成什么样的哲学,有一条是确凿无疑的,即人们作为血肉之躯,其行为或佯装的行为总是辩证的。如果英国与法国打仗,那么英国人就会把英国方面的弱点和法国方面的优点一概忽略;人们不仅视卖国贼为最恶劣的罪犯,还会气愤地否认卖国贼会有什么正当的动机。在战争中,肉体的或盲目崇拜的东西取代了精神上的真正辩证法,人们都

^① 狄更斯小说《我们共同的朋友》(1864)中的人物,妄自尊大又自鸣得意。

靠打折扣的真理生活着。这一原理同样适用于以形形色色的“观点”当武器进行的言语的或摹拟的战争,这类战争通常仅是某种社会冲突的阴魂。

看来最好还是去极力消除这一切冲突,欢迎阿诺德的另一句名言“文化谋求废除阶级”。文科教育的合乎情理的目的是要解放人们,这只能意味着使人们能把社会设想为自由的、无阶级的而且是温文尔雅的。事实上这样的社会并不存在,这就是为什么文科教育必须非常关心充满想像力的文学作品的原因之一。再说,文学艺术作品中的想象成分能使人们升华,摆脱历史强加于他们的束缚。正是由于上述事实,凡是从文学批评的总体经验中涌现出来,足以构成文科教育的一个环节的东西,都可变成获得解放的、高尚的社会共同体的一部分,不论该文化共同体原先的准则是什么。这么一来,文科教育不仅解放了文化产品所教育的人们的思想,同时也解放了文化产品本身。人类的文学艺术是在一片腐朽的土壤中成长起来的,腐朽的东西会永远遗留在艺术之中;但另一方面,艺术凭其富于想象的性质会将腐朽的东西保存下去,就宛如圣者的尸体一样。任何关于审美的讨论都不应当局限于孤立的艺术作品的形式方面的种种关系上,它必须同时考虑把艺术作品列入社会努力要实现的目标,也即关于完全的、无阶级的文明的理想之中。这种关于完全的文明的观念也就是伦理批评始终涉及的隐含的道义标准,它截然不同于只讲修身的伦理体系。

文化中所指的关于自由社会的观念永远无法用文字表述出来,更谈不到把它如社会一样确立下来。文化是当前的一种社会理想,我们用努力实现它来教育自己,解放自己,但永远达不到这种理想。这种理想通过书本无限耐心地教导我们,我们每

次翻阅书本,虽然写的都是老生常谈,但我们永远无法拥有它,因为书中文字所包含的经验和意义永远是新鲜的。没有一个社会能筹划自己的文化,除非它把文化生产限制在可由社会控制的标准中。伦理批评的目标是要按新的标准来进行评价,要能用超脱的目光看待当代的社会价值观,并敢于在一定程度上将这些价值观与文化可能提供的无限广阔的远景作一番比较。人们一旦掌握了这样一种重新评价的尺度,他们就处于心智自由的境界之中。而不掌握这种尺度的人,不过是对现下社会价值观随遇而安的家伙:习惯势力、生硬灌输和社会成见都可迫使他们就范。时下有一种倾向,一口咬定人是无法成为自己生活的旁观者的,在我看来,这正是那种致命的貌似有理的现象之一,它是顺应某些社会病态而产生的。多数伦理行动都是习惯性的心理反射:要在这种心理反射中获得自由的原则,我们就需要一种行动的理论、“思考”(theoria)意义上的理论,即对行动的手段和目的采取一种后退或超脱的态度,这种理论不会消除行动,相反,由于阐明了其目的,反而可使行动获得深远意义。

《论出版自由》和密尔的《论自由》^①二书堪称为现代世界关于自由理论的经典著作,当然它们是论述不同背景下的自由的。在弥尔顿看来,文化乃是潜在的预言,他对由书刊检查官批准然后社会予以接受的错误做法用评判的方式进行抵制;而对密尔说来,文化是一种社会批判。但是虽说如此,两本书都坚持认为,只有当文化的自主权获得即时的保证后,才能开始谈到自由。密尔认为,不加限制的思想自由和讨论自由不仅是扩大行动自由的最佳途径,而且也是控制自由的最好办法,因为这是防

^① J. S. Mill(1806—1873), James Mill 之子,于 1859 年出版《论自由》一书。

止冲动的或惊恐的运动的唯一手段。弥尔顿认为,良知的自由不是指一个人应自由地听从他童年时已学到的各种强迫的事情,我们平时所说的良知主要仅指这些事,而是指一个人能自由地听取“上帝之道”,这是由无限智慧传播给有限智慧的信息,所以永远也不会为后者所彻底理解。

文学批评理论到了这一地步,似乎会即将稳当地落实为更大的人文主义原则,即人们的自由与他们之接受文化遗产之间是紧密联系、不可分割的。作家当然相信这一点,那些读他书的人大概多数也相信这点;但是那种认为批评寄在文学篱下的谬论依然残存着,我们费尽口舌论证,也还未能将它扫除掉。这种谬论认定,由于批评是以文化产品为根据的,所以批评家越是把自己的文章说得多么重要,他就越是会将有教养的读者从文学艺术中获得的平常的欢乐加以夸大,使之成为骇人听闻的东西,用一种审美的迷信代替文化,用对莎士比亚的崇拜代替全部文学,尽管他的说法多么微妙。

事实上,文学艺术属于审美或沉思的方面将成为艺术或批评的最后的归宿,这样的说法是对的。这里,又是原型批评来帮助我们。在本书第二篇论文中,笔者曾力图说明,当我们由阅读一部个别的艺术作品进而感觉到艺术的总体形式时,艺术就立刻变成一种参与文明建设的伦理工具,而不再仅是审美思考的对象了。在这种向伦理方面的转变中,既涉及诗歌也涉及批评,尽管涉及批评的某些方法一般并不为人们承认即是批评的若干方面。例如,十分明显,确立社会秩序的一个重要来源是一套既定的词语模式。在宗教中,这种词语模式可以是一部圣经、一套礼拜仪式或一种教义;在政治中,它可以是一部成文宪法或一套意识形态的指示,就像现今苏联的列宁所写的那些小册子。这

些词语模式可经几百年之久而保持不变：虽然在此期间这些模式所包含的意义会变得面目全非，但人们仍然认为这些词语结构应保持不变，相应地必须对它们不断进行再解释以适应历史变化，这样就把文学批评的活动纳入到了社会的中心^①。

不过，我们接着就得把一切外在的目标从文学中排除出去，以确保一个独立自足的文学天地，方能完成我们的论证。我们这样做，也许仅是从宏观角度重建审美观，以诗歌的总体(poetry)代替一大堆诗作(poems)，用美学的神秘主义取代美学经验主义。尽管如此，笔者在第四篇论文中的论证已阐明如下原则，即一切词语结构都或多或少地具有修辞性因而也属文学性的，那种认为科学或哲学的文字结构不含有修辞成分的观念，仅是一种错觉。如果是这样，那么我们的文学天地业已扩展为词语的天地，不会再有独立自足的美学原理在起作用了。

在这样进行论证的每一步，都会出现笔者无力解决的极其复杂的哲学问题，对这点我心中并非全然不知。但是我多少还知道一点别的情况，那就是，当今新的智力活动已形成一股纷扰的旋风，它与诸如交流通讯、象征体系、语义学、语言学、元语言学、语用学、控制论等名称存在联系，又涉及由卡西勒^②、科日布斯基^③及数十位其他学者所提出或围绕他们学说而产生的观念，这些学者在相去甚远（至少不久前是如此）的领域内开展研究，包括史前史与数学、逻辑与工程学、社会学与物理学等等。激起许多这样的运动的是如下的愿望，即要使现代思想摆脱专

① 弗莱原注：试比较艾兹拉·庞德关于“不摇晃的轴”的观念。

② E. Cassirer(1874—1945)，犹太裔德国哲学家。

③ A. H. Korzybsky(1879—1950)，波兰裔美国哲学家、普通语义学创始人。

横的、感情用事的修辞,摆脱力图滥用讽刺使思想沦为条件反射的宣传和广告。不少运动还向概念修辞的方向发展,把许多论证的内容变成含混的或图解式的结构。笔者对大量这类探讨新课题的著作所知甚少,就如同摩西对待山中的上帝那样,不能望其项背;但是有一点我却是清楚的,即文学批评可以在这一切活动中找到个中心位置,正是基于这种文学批评观,我提出一套自认为经过深思熟虑的理论。

我曾多次表示,文学与数学之间存在某种相似之处。数学看来起源于对物体的计算和测量,是对外在世界进行数量上的评述。但是,数学家对自己的学科并不是这样去想的:在他们看来,数学是一种独立自主的语言,它到了一定地步便或多或少独立于共同经验的领域之外,我们根据一时的心情,可以称这一领域为客观世界,或称其为自然,存在,或叫现实。数学中的许多术语,如无理数等,与共同经验的领域并无直接的联系,而仅仅是通过这学科的种种内在的相互关系才获得意义的。数学中的无理数可以比拟作我们日常语言中的介词,其向心的特征在上文中已解释过了。当我们把纯数学与应用数学区别开后,我们就会把纯数学看作是一种关于数量关系的客观概念,不断地关注其内部的整体性,而对它与外部标准的参照则愈加漠视。

我们同样是首先把文学看成为对一种外部“生活”或“现实”的评述。但是就如同在数学中我们必须从三个苹果中抽象出数词“三”、从一块方方的田地中抽象出“正方形”一样,在阅读一部小说时,我们也是从把文学视为生活的反映进一步认识到文学是一种独立自足的语言。文学同样也是依靠种种可能的假设才得以运行;而且文学跟数学一样,经常是十分有用的——“有用”一语是说文学与社会共同经验的领域存在持续不断的

关系——纯文学一如纯数学,包含着自身的意义。

文学和数学都是由假设而不是由事实才引起的;二者都既可应用于外部现实,同时又存在于一种“纯粹”或独立自足的形式之中。再说,二者又都从“存在”(being)与“非存在”(non-being)的对立中逐步突破,这一点对推理思维至关重要。象征与它所展示的现实既非一回事,又非两回事。教师教少年初学几何学时,给他画一个点,并告诉他:首先,这是一个点;其次,它不是一个点。只有等到他同时接受两种说法,他的学业才会有进展。说不构成数的东西也可成为一个数,此话听来十分荒唐,但正是由于接受了这种荒唐性,最后才发现“0”数的。文学中同样存在类似的假设,说哈姆莱特和福尔斯塔夫既不存在,又不是不存在;看似无形无踪的东西,却明明叫得出名称,有地方能找到它。我们发现,修辞与逻辑截然不同,修辞总归能赋予一个否定的陈述以某种肯定的性质。逻辑则要数一下某项陈述中出现几个否定;如有两个否定才称它为肯定的;但是在人们交往的历史中,谁也不会把 I hain't got no money 这句话理解为讲此话的人是有钱的。文学中的情况也相同:伊阿古再三叮嘱奥瑟罗应谨防妒忌,其用心却要在奥瑟罗心中煽起妒忌;诗篇《杰隆辛》^①开头时用了多次否定,从逻辑上讲,意味着杰隆辛决非英雄好汉,可是从修辞上讲,它却构成了一个关于牺牲与忍受的鲜明的不同画面。如果说诗人从不肯定,那么他们也从否定;就这样而言,亚里士多德在《修辞学》一书中开宗明义的那句话(“修辞

^① Gerontion, T. S. 艾略特的作品,1920 年收入《诗选》。

术是论辩术的对应物”)^①就无法成立了。

詹姆士·琼斯爵士在《神秘的宇宙》^②一书的最后一章中指出,十九世纪的物理宇宙论失之于把宇宙设想成是极端机械的,但表示用数学方法去研究这个问题却可能是一件幸运的事。宇宙虽不可能是一台机器,但它却可以成为一套互相交错的数学公式。这句话的意思显然是指纯数学存在于数学的宇宙之中,而数学宇宙已不再是对外部世界的一种评述,倒是将外部世界包含于它本身之中。起初,数学是理解客观世界的一种形式,视客观世界为自己的内容;但到了最后,它把这内容设想成本身的数学形式;并且当关于数学宇宙的概念形成后,形式和内容便变成同一个东西了。数学与共同经验的领域保持着间接的关系,可是并不回避这一经验领域,其最终意图是要吞没它。数学在各门自然科学中,仿佛是一种赋予活力或建设性的原理:它不断地为自然科学提供形态和条理,本身却并不依赖外在的证明或证据,可是最后,物质的或数量的宇宙仿佛便被包含到数学之中了。琼斯在这一章中虽说得十分玄妙或神秘,但毕竟表达了至少从毕达哥拉斯以来一直萦绕在数学家脑海中的一个梦想;我们一旦能形成一种相应的关于文学或词语的宇宙的概念后,也会不得不采用一种宗教般的术语的,因此不妨拿琼斯的玄妙说法与我们这套术语进行一番比较。

在这种相似性中,另有几点也引人注目:例如,文学的单位与数学的单位,即隐喻和等式,在形式上惊人地相似。若就许多

① Antistrophos(罗念生译为对应物)。在希腊戏剧中,合唱队从右向左舞动时唱一些词,又在从左向右舞动时唱韵律相同的答词。弗莱解释作“论辩时的答唱”。

② 1930年出版,作者是英国天文学家。

逻辑学家对“赘述”(tautology)一语的广义用法而言,隐喻和等式也属这类情况。但是既然相信这种类似性,当然就会产生如下问题:文学之与数学相似,是在于它本质上具有用途?还仅是偶尔如此?即是说,心理学、人类学、神学、史学、法律及其它一切用词语构成的结构,是否也都是由文学中那些具有原来假设形式的神话和隐喻赋予活力或进行构筑的呢?

在我看来,这项讨论提供了如下可能性。论述性的言语结构具有两个方面:一是描述性的,二是结构性的,即前者为内容,后者为形式。描述性的东西呈希腊字母 Σ 的形状,即是说,它为外在现象提供一种言语复制品,其言语象征系统应被理解为一套表意符号。但是,在我看来,任何言语结构中凡属结构性的东西都毫无例外地属于某种隐喻^①或假设性的等同,不论这种等同是从同一词的不同含义中确立还是利用图式来表示。这种所采用的隐喻依次又变成了论证中的神话单位或结构的原理。我们在阅读过程中,意识到一系列隐喻般的等式;等到读书完毕,我们便了解到一种有机的结构定式,也即概念化的神话。

弗洛伊德关于俄狄浦斯情结的观点虽是一种心理学概念,如今看来,却为文学批评提供了某种解释的线索。也许我们最终会断定,上述说法是把顺序搞错了:实际经过恰好是俄狄浦斯神话启发了心理学在这个问题上的研究并为此研究提供了结构。如情况是这样,那么弗洛伊德高人一等之处,仅仅在于他能博览群书,足以发现该神话的源头。现在看来,这种关于人的意

① 弗莱原注:文学批评家无疑应该区别显性的隐喻与隐喻性文字结构之不同。X has a bee in his bonnet about Y(X就Y进行苦苦思考)是明显的隐喻;X has got the notion Y into his head(X的头脑中已获得概念Y)是上述隐喻的文字构架,但在一般用途中,人们仅把它当作单纯的叙述。

识“下方”还有一个神谕心灵的心理学发现,为我们提供了一种用寓言方式对诗的原型进行的解释,而诗的原型是从特罗伏尼厄斯洞穴^①一直到当今时代,始终贯穿于文学之中的。恐怕正是这种原型启发了这一心理学发现:因为原型毕竟古老得多,而用这样的方法去进行解释,会使我们少犯一些年代顺序上的错误。至于形而上学和神学的文字结构,则更加明显是受到诗的神话或类似诗的神话的联想和图式的启发。

我们不必要把这样一种方法曲解成诗学决定论,因为上文已指出,妄图用一种还原的修辞去证明神学、形而上学、法学、社会科学或其中我们所不喜欢的任何学科都“仅仅”建立在隐喻或神话基础上,是十分愚蠢的做法。如果笔者没有搞错的话,任何一项这样的证明本身就包含着某种相同的基础。且说,正确的或充分的文学批评主要是对内容而不是形式的批评。卢梭曾经说,最初的朴质和理性的社会已被文明的种种腐败现象所湮没,必须用一种足够勇敢的革命行动才可能重建起那样的社会来。如果我们说,卢梭这番话是受睡美人的神话启发的,那就等于对他的论证不置可否。但是在未充分理解卢梭的真正用意之前,我们对他的话既无法同意也无法不同意;当然,即使不指出他话中的神话成分我们也能充分理解他,但是,只要这种神话事实上如我们所说构成他论证的一贯性来源的话,那么,我们指出其中的神话成分,就可获得很大助益了。若用这样的观点来看待神话与论证的关系,我们就十分接近柏拉图的主张了:在他看

① Trophonius 是古希腊传说中的建筑名匠,据说曾建阿波罗神庙等等;死后世人奉他为神祇,他在某个洞穴中传播神谕,凡人洞拜见过他的骇人模样的人便终生不会再笑。西方称受惊而忧伤的人为曾“访问过特罗伏尼厄斯洞穴”。

来,理解的最终行为不是数学方式的便是神话方式的^①。

文学跟数学一样,也是一种语言;语言虽能提供手段来表达无数的真理,可是语言本身并不代表真理。但是,诗人和批评家们历来都相信某种想象中的真理,这种信仰之有道理,也许在于语言包含了它所能表达的东西。数学的宇宙和言语的宇宙无疑是用不同的方式来设想同一个宇宙。客观世界既为使经验一体化提供一种假定的手段,那么,我们通过推理去达成更高的一体化,办一项合乎常情的善举,便属无可非议的了。然而要找到一种语言足以表现这个更高一层的智力宇宙却非易事。形而上学、神学、历史学、法学等统统已被人们使用过了,可是它们都是言语结构,我们对这些学科的理解越深刻,它们便会越加鲜明地显示出自己隐喻的和神话的轮廓。每当我们建立起一种思想体系想要把天地统一起来时,那时“通天塔”^②的故事就重现了:我们发现,毕竟说来,我们是无力建成它的,而我们始终所面临的,仍然是许许多多不同的语言。

如果笔者对《为芬尼根守灵》一书最后一章没有理解错的话,那么那里讲的那个做梦的人通宵达旦地与一大堆具有隐喻性的人和事打交道,醒来后便去忙自己的营生,把梦都忘得精

① 弗莱原注:若不承认数学中具有创造的成分,就很难看清美学理论会如何向前发展。如果我们设想文学艺术构成一个圈,从音乐开始,通过文学、绘画、雕塑,直到建筑为止,而数学作为缺少的艺术环节足以填补在建筑与音乐之间的空隙之内,那么我们对文学艺术的理解就会更加清楚了。我们总感到数学属于科学而不属于艺术,这主要是由于以下事实,即当我们知道如何利用数学时,数学才成为艺术。文学批评如能使其词语用途的理论获得完整的形式,那时候数学与文学在这个问题上的差别就会大大地减少。

② Babel tower,见《旧约·创世记》第11章。

光,这很像尼布甲尼撒^①手握“梦乡的钥匙”却不会使用它,甚至还不知道可以用它。他办不到的事于是便留给读者去办,按照乔伊斯的其实也是文学批评家的叫法,他们是“患有理想的失眠症的理想的读者”。我认为,文学批评所面临的任务,便在于将创造与知识、艺术与科学、神话与概念之间业已断了的铁环重新焊接起来。笔者重申一遍,我并不是说要改变一下文学批评的方向或活动:我的意思仅想说明,如果批评家们都能做属于他们分内的事,那么他们劳动的社会的和实践的成果就会呈现出来,而且日益变得明显。

^① 巴比伦国王(约公元前605—前562年),事见《旧约·列王纪》、《历代志》。

附录

重要术语表

(本书使用之以下术语出自亚里士多德学派、
修辞学和文学批评之常见专用语)

ALAZON: 虚构作品中的一种自欺欺人的人物, 通常是喜剧或讽刺作品中的嘲笑对象, 但往往也是悲剧中的主人公。在喜剧中他多以 **MILES GLORIOSUS**(可译为“骄兵”或“吹牛的士兵”) 或 **PEDANT**(乖戾的学究) 的形式出现。(该词可意译为“自欺欺人者”或“吹牛行骗者”。——括号内为译者按语, 下同。)

ANAGOGIC: 把文学(作品)同整个的词语秩序联系起来的释义。(ANAGOGIC 为 ANAGOGE 之派生词, 本为宗教术语, 意为阐释宗教经典的神秘真谛, 可译为“玄解”、“宏谕”或“天谕”, 是中世纪四层面批评的四种释义方法的最高一种; 但在本书中, 作者另赋新意, 故特译为“总体释义”, 简称“总释”。在作者看来, 正如自然科学是反映自然法则的, 文学则应去展现整个的词语秩序。如果一部文学作品做到了这一点, 就成为所有文学的缩影, 可以对它进行“总体释义”。这样的作品体现了最高、最中心的文学原型, 它汇集了人类全部的文学经验和最普遍的艺术想象。)

ANATOMY: 散文虚构作品的一种形式, 在传统上以 **MENIPPNS**(梅尼普

斯,古希腊讽刺作家)式讽刺或 VARRO(瓦罗,古罗马作家)式讽刺之称而为人所知,其代表作是 BURTON(伯顿,英国作家)的《忧郁的解剖》,其特征为主题甚为多样,并对理念有颇强兴趣。其短小形式往往是以 CENA(原指“罗马晚餐”,引申为“闲聊”或“杂谈”)或 SYMPOSIUM(原指“希腊酒会”,引申为“杂谈”或“对话”)为主体间夹杂韵文插曲。(该术语本义为“解剖”或“剖析”,这里可译为“解剖体”或“剖析体”作品。)

APOCALYPTIC:与虚构型文学中的“神话”相对应的主题型(形象或作品);它运用的是纯粹的隐喻,可能同所有事物相等同,并不顾及日常经验或看来是否可信。(此词可译为“神谕式”、“神启式”或“神谕天启式”。参见正文第三篇《原型批评·引言》中原作者的阐述:神谕世界“本身便是完整的隐喻,其中任何事物皆可能等同于其他事物,似乎一切都处于一个无限的整体之中”。)

ARCHETYPE:在文学中极为经常地复现的一种象征,通常是一种意象,足以被看成是人们的整体文学经验的一个因素。(此词通译为“原型”。)

AUTO:戏剧的一种形式,其主要题材取自宗教的神圣传说,如 MIRACLE PLAYS(圣迹剧)之类,其形式是肃穆的、游行圣歌式的,但并非是严格的悲剧。此名出自卡尔德隆(西班牙戏剧家)之 AUTOS SACRAMENTALES(《圣餐圣迹剧》)一书。(AUTO 通译为“神秘剧”,确切点可译为“神圣剧”。)

CONFESSION:可以看成是散文虚构作品的一种形式的那类自传,或以自传形式出现的散文虚构作品。(此词可译为“自白体”作品。)

DIANOIA:一部文学作品的意义,它可以指其(内部)诸象征之间总体布局(字面意义);可以指(作品)同一种外部事实或实际命题之间的关系(描述意义);可以指其主题,或其形象的(表现)形式同一种隐

含的评论之间的关系(形式意义);可以指一种文学传统程式或文类(体裁)的意义(原型意义);或可以指它与(人们的)总体的文学经验的关系(总释意义)。(此词可译为“思想”、“含义”、“要旨”或“意义”。)

DISPLACEMENT:变通地运用神话和隐喻,使之符合社会道德规范,或使之合乎情理。(此术语可译为“移位”。)

EIRON:虚构作品中一种自我贬斥的或被人不恭地小看的人物,通常是喜剧中大团圆或悲剧中大灾难的一个体现者。(此词可意译为“自我贬低以求煞人威风者”,或简称“自贬者”、“反讽者”。EIRON是与ALAZON相对应的人物形象类型。)

ENCYCLOPAEDIC FORM:一种文学作品的类型,一种可对其象征体系作总体释义的形式的代表,诸如圣书或其他(文学)模式中的类似物:包括《圣经》、但丁的《神曲》、各种大型的史诗以及乔伊斯和普鲁斯特的作品等。(此语可译为“百科全书型形式”。)

EPOS:一种文学类型,其主要代表是听众就在其跟前的口头演唱艺人和吟游诗人的作品。(可译为“口述作品”或“口述史诗”。在本书中,EPOS和EPIC两者有严格区别,后者指通常的史诗,而前者的特点是作者必须直面观众讲话,是一种说唱文学。)

ETHOS:一部文学作品的内部的社会语境或社会关系,在虚构型作品中由人物和背景所构成,在主题型文学中则指作者及其读者或听众的关系。(此词《诗学》罗念生译本译为“性格”。亦可译为“人物刻画”。根据弗莱的说法,则可意译为“人物及社会语境”。)

FICTION:即文学,其基本的代表是印出来或写出来的话语,如小说和散文等。(据此应译为“虚构作品”。在本书中,FICTION和NOVEL有严格区别,后者指小说,前者的外延则大得多,泛指一切文学作品。仅就其主要部分散文虚构作品而言,除小说外,还包括自白体、解

剖体、传奇体等文学类别。)

FICTIONAL:同其中有内部人物的文学有关的作品,这种内部人物是同作者和读者相分离的,与 **THEMATIC**(“主题型”作品或“主题文学”)相对。(作者原注:请注意,此术语的此种用法十分遗憾地与上一术语即 **FICTION**“虚构作品”的用法不太相符,参见本书第 361 页上的第四篇《引言》中之说明。)(此词译为“虚构型”作品或“虚构文学”。)

HIGHMIMETIC:一种文学作品的模式,其中心人物之权力或权威高于我们自己的水平,虽然仍处于自然秩序之内并服从社会之评判。如大多数史诗和悲剧即属于此种模式。(此语译为“高模仿”。)

IMAGE:作为艺术作品的一种形式单位的象征的一个方面,这是带有以自然体为内容的一种象征。(可译为“形象”或“意象”。)

INITIATIVE:支配创作过程的一种首创性的构思,如为一首诗选择(特定的)韵律;此词出自柯勒律治。(可译为“创始力”或“独创性”。)

IRONIC:一种文学作品的模式,其中之人物所显示出的行动力量低于读者或观众所假定的正常水平,或表现于其中的诗人的态度是超然客观的。(可译为“讽刺模式”或“反讽模式”。)

IRONY:一种文学作品的叙事结构方式,主要同日常经验“现实主义”水平相联系,经常采用 **PARODY**(“戏仿”或“嘲仿”)的形式,或者是与浪漫传奇相反的对立物。因其主要侧重点之不同可以是悲剧式的,也可以是喜剧式的;当它是喜剧式时,则与通常意义上之 **SATIRE**(讽刺)相同。(**IRONY** 一词本义为“反语”,作为文学理论术语通译为“反讽”。但弗莱把它当作一种作品的叙事结构方式的名称时,则与 **SATIRE** 相同,都可以笼统地译为“讽刺”。若细分起来,则 **SATIRE** 较冷峻严厉, **IRONY** 则较为温和一点;前者若译为“讽刺”,后者可译为“嘲弄”或“反讽”以示区别。参见正文第 325

页作者本人之解释。)

LEXIS:指一部文学作品的语辞的 **TEXTURE** (“纹理”或“肌质”),或其修辞方面,包括 **DICTION**(语辞)和 **IMAGERY** (“形象”或“意象”)两术语的通常含义。(此词《诗学》中译本译为“言词”。又可译为“辞藻”。)

LOW MIMETIC:文学作品的一种模式,其中的人物所显示的行动力量大体上相当于我们自己的(一般)水平,如多数喜剧和现实主义虚构作品。(译为“低模仿”。)

LYRIC:一种文学作品的类型,其特点是假定观众已从诗人面前隐去,并突出一种联想性的节奏,此种节奏既与复叠的韵律有别,也与语义的或散文的节奏不同。(译为“抒情诗”。)

MASQUE:戏剧的一种,其中音乐和(诉之于视觉的)场景起着重要作用,人物则倾向于或变成了人类人格某些方面的代表,而不是独立的性格。(译为“假面剧”。)

MELOS:词语的节奏、运动和声音,即文学作品中那些与音乐相似的方面,而且常常显示出同音乐真有实际的关系。此词出自亚里士多德之“**MELOPOIHA**”。(译为“韵律”;《诗学》中译本译为“歌曲”。)

METAPHOR:两种象征间的一种关系,可以是简单的并置(字面隐喻);可以是关于相似的或类同的(东西)的修辞性陈述(描述隐喻);可以是(比喻的)四项间的一种比例的类似(形式隐喻);可以是个体与其属类的认同(具体共相或原型隐喻);或可以是关于假设的同一性的陈述(总释隐喻)。(译为“隐喻”。)

MODE:在虚构型文学作品中(不同模式)赋予主要人物的一种(相应的)程式化的行动力量,或者在主题型文学作品中(不同模式则)赋予诗人对其观众以相应的态度。如此诸种文学模式倾向于形成一种前后相继的历史系列。(译为“模式”。)

MONAD:文学象征的一种,它展现了人们总体文学经验的一个中心,霍普金斯所用的术语 INSCAPE(“内景”或“内在特性”)和乔伊斯的术语 EPIPHANY(“顿悟”或“显灵”)即表达与此有关的概念。(可译为“单元”或“单体”。它指一部文学作品的象征系统达到能总体释义的境界,似乎成为所有文学作品的缩影,成为整个的词语秩序的单个展现。)

MOTIF:指在文学艺术作品中作为一个语辞单位的象征的两个方面之一。(译为“母题”。在本书中“母题”一词之义与平常的理解不尽相同。弗莱把文学作品中可以加以分解的最小单位叫做“象征”,每个象征有两个方面:当它代表外部世界某一事物时,称为“符号”;当它作为整个词语结构中相互关系的一个组成部分时,则为“母题”。)

MYTH:一种叙事文体,其中某些人物是超人,他们所作所为“只能出现在故事中”;因此这是一种程式化的或风格化的叙事体,它无法被接受为真实的或“现实主义的”。(译为“神话”。)

MYTHOS:(1)一部文学作品的叙述。它可以指词语的顺序或语法(文字叙述),可以指故事情节或“议论”(描写叙述),可以指对行动的第二性的模仿(形式叙述),还可以指对传统的文体或不断复现的行为或仪式的模仿(原型叙述),或可以指对全知全能的神或人类社会的总体可想象的行动的模仿(总释叙述)。(该词的这第一种意义有时可译为“叙述”,有时则译为“情节”。)(2)指四种叙事原型之一,即喜剧叙事体、传奇叙事体、悲剧叙事体和讽刺叙事体中的一种。(该词的第二个意义是指叙事的组织结构,可译为“叙事结构”或“叙述程式”。)

NAIVE:原始的或通俗的,指比起其他类型的文学作品来,用具有此种意义的术语所描述的作品,在空间和时间两个方面都较容易起到交流

的作用。(译为“朴质的”或“素朴的”。)

OPSIS: 戏剧中的景观或诉诸视觉的方面;其他文学作品中通过想象犹如可见或犹如画面的方面。(译为“场景”;《诗学》中译本译为“扮相”。)

PHARMAKOS: 讽刺性虚构作品中的人物,其作用是代人受过或被随意选去当作牺牲。(译为“替罪羊”。)

PHASE: (1) (文学作品的) 五种 CONTEXTS (关系或语境) 之一,可分为字面的、描述的、形式的、原型的和总释的五种;一部文学作品具有何种意义和叙述,必须放在一定的关系或语境中才能加以考虑。(此种意义上的 PHASE 相当于 LEVEL, 即“层面”。) (2) 意指 MYTHOS (叙事结构) 的六个可以区分开的阶段之一。(此种意义上的 PHASE 相当于 TYPE, 即“类型”。以上两种意义的 PHASE, 在本译本中,或译为“阶段”,或译为“相位”,前者比较易懂,后者则含有圆弧状的意味,更符合弗莱把上述五种或六种 PHASE 合起来就看成是一个整圆的本义。)

POINT OF EPIPHANY: 同时代表神谕天启世界和自然界的循环秩序的一种原型,或者有时只代表后者。其通常的象征是楼梯、山岳、灯塔、岛屿和塔楼。(译为“顿悟点”、“显灵点”,或“顿悟瞬间”、“显灵瞬间”。)

ROMANCE: (1) 一种主要同理想化的世界有关的文学 MYTHOS (叙事结构)。 (2) 一种散文虚构作品的形式,为司各特、霍桑、威廉·莫里斯等人所采用,与 NOVEL (小说) 显然有别。(译为“传奇”或“浪漫传奇”。)

ROMANTIC: (1) 一种虚构作品的模式,其中的主要人物生活在一个离奇的世界里(朴质的浪漫传奇),或是处于哀悼的或田园诗般的情调中,因此比起其他几种模仿(现实)的模式来,它对社会评判的

服从要少一点。(2)在一种理想化的人类形态中表现神话和隐喻的一般倾向,它处于未移位的神话和“现实主义”两者的中间地位。(译为“传奇式”或“浪漫主义式”。)

SIGN:(文学)象征的方面之一,指对一种自然对象或观念的语辞表现。
(译为“符号”。)

SYMBOL:文学作品中任何可以被分离出来并为文学批评所注意的单位。
其一般用法是限于指较小的单位,如词、语、意象等。(译为“象征”。)

THEMATIC:此术语同如下类型的文学作品有关,这类作品其中除作者及其观众外,没有(作品中的人物)介入其间,如多数抒情诗和散文随笔;或者是这样一种文学作品,其中内部人物是从属于作者所坚持的一个论点,如讽喻和喻世故事;它与 FICTIONAL(“虚构型作品”或“虚构文学”)相对。(译为“主题型作品”或“主题文学”。)

校阅后记

1997年10月,译者们寄来诺思洛普·弗莱的《批评的解剖》一书的中译稿,我在1999年5月前已将之校阅完毕。因为当时正披阅加拿大、美国、印度、土耳其及我国各地的弗莱学者为7月间由内蒙古大学、弗莱的母校多伦多维多利亚大学及北京语言文化大学共同在呼和浩特召开的弗莱研究国际会议所撰的论文,为求中外学者引用此书段落译文的一致,急需将此译稿及早校阅出来。国际会议后,我又将校阅后的译稿过目了一遍。

弗莱著述的特点之一是所加注释甚少;A. C. Hamilton 教授认为,鉴于这部巨著探讨学科之多、学术内容之广、涉及作家和作品之广泛,理应为之提供相当于该书篇幅的注释;目前他正在为《批评的解剖》准备详加注解的学术版,列为加拿大正在编辑的《诺·弗莱文集》(CWNF)之一卷,将由多伦多大学出版社出版,我们期待能早日读到这个具有翔实学术注释的版本。但是就目前而言,在校阅译稿时,考虑到我国读者的实际需要,除部分保留原译者注释外,我又添加了许多脚注,不过应加说明的是,其中不少注释是由一直与我保持通信联系的美籍 Robert D. Denham 教授提供的;至于拉丁语、古英语及中古英语方面的问

题,则是承蒙温哥华的 Sian Echard, Gernot Wieland 二位教授协助解决的,谨在此表示谢意。

《批评的解剖》原书书后附有注释、术语解释和索引三个部分。我在校阅过程中,将尾注向前移到正文中作为脚注处理,安插在有关术语首次出现的一页下方,且注明“弗莱原注”、“弗莱解释”字样。至于索引,暂时未列入译稿,今后适当时机理应补上这一十分有用的部分。

吴持哲

2000年7月

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

书名 = 批评的解剖

作者 = (加) 诺思罗普·弗莱 (Northrop Frye) 著 陈慧, 袁
宪军, 吴伟仁译

页数 = 534

SS号 = 11525971

出版日期 = 2006 | 出版社 = 百花文艺出版社