

在神话原型的穹顶之下

——原型批评文类思想研究

陈 军

内容提要 原型批评与文类在承认单个文学作品之间联系的认识上立场相同,文类形式的重要性得到弗莱文学形式观的有力支持。弗莱对于古典主义文类研究传统的反思促使文类研究与原型批评产生耦合效应,致使文类研究构成弗莱原型批评举足轻重的两翼之一。突破西方“三分法”传统的文类划分论、寓有鲜明历史意识的文类发展论、紧扣文学内部程式差异的文类界限论、遭到神话原型程式解构的文类等级论与文类规则论、神话原型移位理论语境下的文类内涵决定论以及批判以某具体文类为对象重心的狭隘文学批评观,构成原型批评文类思想的主要内容。相对于俄国形式主义而言,原型批评的文类理论研究更加自觉和富于主体意识,对于现代文类理论在20世纪下半叶进一步开拓新局面意义重大。囿于强烈的唯心主义性质,原型批评文类理论的人为性、先验性特征明显,从而有简单化、机械化、理想化、片面化之虞。

关键词 文类 原型批评 弗莱 神话原型 俄国形式主义 新批评派

陈 军,扬州大学文学院教授 225002

现代文类理论发展,俄国形式主义启其端绪,而继起者,恐非原型批评一派莫属。众所周知,在西方文论发展史上,原型批评一度与西方马克思主义、精神分析学呈三足鼎立之势,是享有世界性影响力的重要理论派别。原型批评为何像俄国形式主义者一样要重视文类?文类在原型批评中占据何种角色?文类与原型批评之间何以建立起关联?诸如此类问题,本文拟以原型批评的权威代表——加拿大文学批评家诺斯罗普·弗莱(Northrop Frye)所著堪称原型批评“圣经”(Douglas Bush)与“诗论”(S. N. 格莱勃斯泰因)、被誉为“二战以来最著名的批评著作之一”^[1]——《批评的解剖》的研究,来逐一予以回答。

从文学批评的角度而言,弗莱原型批评的源起首先是基于他对文学批评发展生态的高度不满。他严重反对两种文学批评倾向,即外部批评模式与单个文本批评模式。前者如从社会学、心理学、哲

本文为国家社会科学基金重点项目“文类理论研究:从柏拉图到德里达”(16AZW002)阶段性成果。

[1][法]茨维坦·托多罗夫:《理解文学类型》,陈军译,《长春》《社会科学战线》2012年第6期。

学、道德等其他学科视野关照文学,或视作者为文学作品意义的决定者。此种模式认为文学批评只是文学的寄生或附庸;后者如英美“新批评派”一类的形式批评,它们狭隘地固守于单个文学作品之中,只见树木不见森林,患有“近视症”,陶醉于文学发展进程中“点”的考察而置文学发展应有的自身独特“整体性”于不顾,将活生生的文学发展史机械割裂,不恰当地视为“仅是由许多互不相关的‘作品’杂乱无章地堆砌在一起的”^[1]。弗莱认为,两种情形都是无视文学批评的独立地位。其实,文学批评绝非无足轻重,文学批评拥有与其研究对象——文学作品同等重要的地位和作用,因为“批评能够讲话,而所有的艺术都是哑巴”^[2]。此一思想延续了康德、克罗齐等人一贯以来的寻求审美独立性的传统。

为了发展一种真正的、具有独立意义的诗学或文学批评,弗莱详细阐述了他的文学批评观,即“文学批评的对象是一种艺术,批评本身显然也是一种艺术”^[3]。两者都应是独立的存在,不可或缺,同等重要。为替代上述提及的外部批评与单个文本的批评模式,弗莱提出:作为独立科学的标志,“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。”^[4]文学批评“自身实际上是个完全可以理解的知识体系”^[5]。换言之,文学批评之所以是一种知识体系,是因为它“是按照一种特定的观念框架来论述文学的”。这就首肯了单个文学作品之间的历史联系,从而避免把文学史肢解为支离破碎的物什。不复如此,弗莱提出,文学批评依赖的“特定的观念框架”只能“从文学内部去为批评寻找”,从作为研究对象的文学作品中去寻找,“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”^[6]。可见,弗莱的文学批评观显现出强烈的内部性与整体性特点。

那么,弗莱从文学内部找寻到什么样的观念框架来结构文学史呢?或者说,弗莱眼中独立的文学批评是基于什么来诠释纷繁复杂的众多文学作品的呢?那就是原型批评的核心所在:神话作为文学作品情节(叙事)与思想主题(意义)的原型。详而论之,叙事与意义的原型分别是神话中的仪式与梦幻。正是依凭神话这一从文学内部寻找到的原型,弗莱精心构筑起他对文学发展史的批评性阐释,整合起多样化存在形态的文学作品群,借以实现建构其预想中的作为一门独立艺术的文学批评。

仿效亚里士多德《诗学》中的文学成分方案,概括而言,弗莱原型批评“诗学”的主要内涵包括:

首先,弗莱将六个文学成分划分为三块:情节、人物(叙事);思想主题(意义);辞藻、韵律、场景(修辞)。叙事重在“内向的虚构”,主要体现在小说、戏剧这样的文类上;意义重在“外向的虚构”,则体现在散文与抒情诗这样的文类上。前者称之为虚构文学,后者称之为主题文学。其次,虚构文学与主题文学从主人公与社会之间的关系角度分别可以区分为悲剧性与喜剧性虚构文学、插曲式与百科全书式主题文学。继而,弗莱指出,所有文学作品都是按照主人公无所不能逐渐到劣于我们而被我们嘲笑、或是从纯虚构到纯模仿这样的区间原则,依次呈现为五种历史演进模式,即:神话——传奇——高模仿——低模仿——讽刺与反讽。这五种历史演进模式之间的关系特点是:神话作为叙事与主题的原型而不断进行的“移位”过程,后四者都是神话原型移位的不同阶段,五者最终形成一个首尾相连的循环。就神话原型的“移位”内部情形而论:叙事层面上的移位依次体现为:从神话开始,低模仿——传奇——高模仿——讽刺与反讽构成一个春、夏、秋、冬式的循环^[7];意义层面上的移位依次体现为:神话

[1][2][3][4][5][6](加)诺斯罗普·弗莱:《批评的解剖》,陈慧等译,(天津)百花文艺出版社2006年版,第23页,第5页,第4页,第6页,第22页,第8-9页。

[7]此处的循环顺序异于弗莱前面所述的虚构文学的五大循环模式,原因未明。另外,在春夏秋冬式的叙事结构中出现的“喜剧”、“传奇”、“悲剧”等概念,弗莱明确指出它们并非文类范畴,而是用来“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。”(见弗莱:《批评的解剖》,第231页)又如:“然而悲剧并不局限于戏剧”,所以在“秋季的叙事结构:悲剧”部分的例证中,小说、戏剧等文类都有。国内一些研究成果对此理解有误。特此说明。

中的神谕形象对应于神话模式,传奇、高模仿、低模仿分别对应神谕形象的“天真的类比”、“自然和理性的类比”、“经验的类比”,最后回到对应讽刺与反讽模式的、再次复归神话中的魔怪形象。关于辞藻、韵律、场景这一修辞部分的内容,由于与文类理论紧密相关,下文将单独予以论说。

二

弗莱企图以神话原型从文学内部建构起独立的文学批评,为何要与文类发生必要关联呢?这可以从三个方面来得到印证:

第一,文类性质与原型批评宗旨有重要交集。原型批评的宗旨之一就是打破如英美“新批评派”一类的局限于单个文学作品的研究^[1],切断文学史上文学作品之间可能存在的有机关联;而正是在打通作品之间联系这一点上,作为区分文学作品不同集群概念的“文类”与原型批评之间具有了共同语。亦即,原型批评与文类在承认单个文学作品之间联系的认识上是相同的^[2]。正为此故,弗莱对于“文献历史批评”与“修辞派文学批评”不重视文类研究的弊端给予了无情揭露:

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。……当面对一部莎士比亚的悲剧和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。^[3]

第二,文类形式的重要性得到弗莱文学形式观的有力支持。弗莱认为,文学形式对于文学作品而言具有不可替代的功能。文学形式而非内容,方才是文学作品区别于非文学作品的关键所在。文学形式在文学作品中的独立地位不容置疑与否认。故而他一再重申:“在艺术中,形式具有独立性”^[4],“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。”^[5]弗莱还用形象化比喻指出:如果说文学作品的母亲是“自然”,那么文学作品的父亲并不是“诗人”,而是“形式”。就以“形式类似”为特征的文类范畴而言,其形式独立性体现为文类形式传统的内部延续,即“诗歌只能从其他诗歌中产生;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”^[6]。因此,文类形式传统成为文学历史发展进程中不可忽视的重要力量之一。这就致使采取何种文类形式成为作者在创作伊始阶段不得不加以考虑的主要因素之一。弗莱说:“诗人在创作一首诗时,其意图中通常包括诗歌这种体裁”^[7],比如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”^[8]。而文类形式的独立性对于原型批评来说更是不容小觑,这是因为文类形式对于作品中的神话原型程式具有反

[1]尽管弗莱是如此意见,但是韦勒克、I·拉宾诺维奇等学者研究认为“新批评派”其实有其历史复杂性,前后期的人员观点和立场差异较大,将文学作品视为封闭语言结构的观点已经远离鼻祖I·A·瑞恰兹的具有开创性意义的思想主张。详可参阅韦勒克著《近代文学批评史》(中文修订版,第六卷,上海译文出版社2009年版)第八章《新批评派》以及罗里·赖安等人编《当代西方文学理论导引》(四川文艺出版社1986年版)中的《新批评:可敬的叛逆者》一文的相关论说。

[2]也有学者从原型批评受到生物进化论的影响出发,同样确认了文类研究在原型批评中的重要地位,认为:“神话批评在很大程度上受到进化论的方法论(成功的)的影响,因此,它不能不注意进化论里头最重要的概念,即种类(体裁)的概念。”详见文日焕著《神话批评与方法论研究》(《中央民族大学学报》(社科版)1999年第2期)一文。

[3][4][5][6][7][8][加]诺斯罗普·弗莱:《批评的解剖》,第136-137页,第136页页下注,第139页,第139页,第357页,第139页。

作用。也就是说,不同文类的作品中会出现不同的神话原型形象,例如森林之于牧歌、田园诗,鲜血之于悲剧,等等。所以弗莱说,在一篇文学作品中都有以神话原型程式为中心构成的形象“等级结构”,即“形象频带”,在决定这种“形象频带”的主要元素中,“体裁的要求”首当其冲^[1]。

第三,弗莱对于古典主义文类研究传统的反思促使文类研究与原型批评产生耦合效应。如果上述第一点只是宏观上证明了原型批评与文类研究之间必然将发生关联,第二点证明弗莱非常重视文类形式,那么这第三点正是为了从微观上说明作为原型批评主要权威的弗莱如何将文类形式纳入原型批评研究视野。恪守亚里士多德《诗学》立论模式的弗莱认为:“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。”^[2]但是文学活动在经历了两千多年发展变迁之后,亚氏《诗学》“当初关于诗学的观点”不仅可以而且有必要“按照新的证据重新加以考察”。体现于文类研究之上,这种必要性在于:

(关于进行作品分类)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。……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,当时他们因盖伦未曾谈起过梅毒,因而也拒不治疗这种疾病。^[3]

志在以神话原型来整合整个文学发展史的弗莱,为要弥补亚氏《诗学》之历史缺憾,当然需把许多不同文类情形置于自己考察范围之列并给出自己的答案。所以弗莱强调:“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。”^[4]“程式”一词源自俄国形式主义^[5],弗莱用来指神话移位过程中反复出现的形象与叙事结构,不同文学作品借以神话原型这一程式实现交流与互联。不止于此,弗莱甚至基于文类研究来定义原型批评,即:所谓原型批评,正是“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”^[6]。文类研究构成弗莱原型批评举足轻重的两翼之一,令人始料未及却又在逻辑必然之中!因此,有学者拟将《批评的解剖》全书思想主张总括为“类型的理论”的做法也就不足为怪了^[7]。

三

既然文类研究在原型批评建构中担负着如此重要的角色,那么,原型批评视野中的文类理论又呈现出何种面目呢?

1. 突破西方“三分法”传统的文类划分论

在阐述自己对于文类划分的意见之前,弗莱首先认为古希腊三分法传统存在一个问题,即涵括性

[1][2][3][4][6][加]诺斯罗普·弗莱:《批评的解剖》,第122页,第20页,第18-19页,第136页,第142页。

[5]弗莱在《批评的解剖》全书中只字未提“俄国形式主义”对其理论的影响,一般研究者也鲜有论及,但是托多罗夫则指出弗莱的文学观点在“俄国形式主义那里,非常丰富”,俄国形式主义是弗莱文学观点的三大主要来源之一。参见茨维坦·托多罗夫著《理解文学类型》(陈军译,《社会科学战线》2012年第6期)一文。

[7]美国学者格莱勃斯泰因认为:“很难把《批评的解剖》一书精确地描绘出来,用习惯的话来说,它也许可以较精确地被概括为类型的理论。”(《关于神话原型批评的一篇导论》,袁小龙译,《文艺理论研究》1989年2期)法国著名学者托多罗夫也认为:“《批评的解剖》同时是文学理论(因而是类型理论)和批评理论。”(《理解文学类型》,陈军译,《社会科学战线》2012年第6期)

尚欠缺:“我们所拥有的三个文类名称如戏剧、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。”^[1]况且就史诗来说,篇幅长的就一定属于史诗么?弗莱的答案是否定的。他举例说:勃朗宁的长诗《戒指与书籍》就最好不要视作史诗,因为它具有显著的戏剧结构,“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”^[2]。有鉴于此,弗莱认为“体裁乃是由诗人与公众之间所确立的种种条件来决定的”,“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。”^[3]所以,文类划分的标准是“如何表现”。于是他根据话语可以面对观众表演出来、讲给听众听、自我吟唱、写下来供读者阅读这四种表现原理,把文类依次划分为戏剧、口述文学、抒情诗以及弗莱的自拟名称——书面(虚构)文学。其由来便是弗莱认为“古希腊人仅为我们所探讨的四种体裁中的三种提供了名称,而没有命名通过书本诉诸读者的体裁”^[4]。若申言之,口述文学是作者直接当着听众的面;抒情诗是诗人的一种见不到听众或读者的自言自语或倾吐;戏剧是剧中人物而非作者直接面对观众;而书面文学是作者和笔下人物都不暴露在读者面前。

弗莱“四分法”中诸文类的关系是:以戏剧和抒情诗为两端,中间为口述文学与书面虚构文学。就它们与原型批评关系而言,戏剧和抒情诗就情节、人物与思想主题的成分上而言,分别对应神话原型中的仪式(叙事)与梦幻(意义)部分,所以戏剧倾向于“内向的虚构”即虚构文学模式,抒情诗则倾向于“外向的虚构”即主题文学模式;而就音律(声音)、场景(形象)成分而言,两者又分别是对它们的内在模仿与外在模仿。综而观之,戏剧与抒情诗作为对立两端的特征异常显著,至于这两者与口述文学、书面文学之间的关系则语焉不详。

至此可见,弗莱“四分法”^[5]不仅在数量上而且在文类性质上突破了西方“三分法”传统,但是同时亦难以彻底摆脱其影响,旧有传统中的对立思维仍在其“四分法”上烙有清晰印迹。

2. 寓有鲜明历史意识的文类发展论

确如弗莱所说,亚氏《诗学》中主要论及到了悲剧、喜剧、史诗等少数文类,那么自今天看来还有诸如假面戏剧、神秘剧、道德剧、魔幻剧、后现代小说之类付之阙如。对此格局,弗莱的原型批评利用其神话原型的移位理论将它们一一统摄进来,显现出强大的包容性与鲜明的文类历史发展性。

当文学从情节、人物即叙述角度划分为虚构文学时,神话原型的移位理论提出了神话模式—传奇模式—高模仿模式—低模仿模式—讽刺模式的循环发展框架,各个模式各自都主要体现于不同文类之中,例如传奇模式主要体现于传说、民间故事、通话之中;高模仿模式主要体现于史诗、悲剧之中;低模仿模式主要体现于喜剧、现实主义小说之中;等等。而当虚构文学再根据主人公与社会关系来划分为悲剧性虚构文学与喜剧性虚构文学时,两者又有上述五大模式的循环演进,又更加细致地各自体现于不同文类之中。例如悲剧性虚构文学分别依次体现为酒神节型的故事、哀歌式传奇、贵族悲剧、主人公为妇女或儿童的各类文学(斯托夫人、狄更斯、哈代、华兹华斯、康拉德的小说、莎士比亚的悲剧、莫里哀的悲剧)以及霍桑、麦尔维尔、卡夫卡等人的小说。喜剧性虚构文学分别依次体现为神话喜剧、牧歌与田园诗、阿里斯托芬的旧喜剧、米南德的新喜剧与流浪汉小说、讽刺性喜剧(如莎士比亚的一些喜剧与陀思妥耶夫斯基的小说等)。当文学从思想主题即意义角度划分为主题文学,再根据悲剧性与喜剧性划分为插曲式、百科全书式主题文学时,情形大抵类似,不复赘述。

除此按成分进行的文学划分之外,弗莱还综合意义与叙事,围绕神话原型的移位,建构出整个文

[1][2][3][4][加]诺斯罗普·弗莱:《批评的解剖》,第358页,第358页,第359、360页,第360-361页。

[5]弗莱还在论说虚构文学与主题文学差异时不自觉地提到另外一种文类四分法:虚构文学主要体现于戏剧、小说这样的文类之上,主题文学主要体现于散文、抒情诗两大文类之中。倒是非常接近我国传统上的“四分法”。

学发展的循环模式。弗莱先从形象—意义角度提出神话原型为神谕形象(天堂),而与之相反的是魔怪形象(地狱)。这两个极端分别对应五大模式中的神话模式与反讽模式,反讽模式是对神话的复归。中间三种形象大体与传奇、高模仿、低模仿三种模式对应。那么就情节—叙事角度而言,叙事结构除神话原型之外存在四种移位的循环运动类型,即与春夏秋冬分别对应的喜剧性叙事结构、传奇性叙事结构、悲剧性叙事结构以及讽刺性叙事结构。在这四种循环的移位运动过程中,也涉及到诸多不同文类的发展情形,例如在喜剧性叙事结构中,就包括浪漫喜剧与小说、世态喜剧与小说这样的文类嬗变;讽刺性叙事结构中就还包括了像逃跑喜剧、流浪汉小说、托尔斯泰的小说等历史情形。

如果这还更多依托于具体文学作品层面间接显出文类的历史发展性质,那么弗莱基于文类层面的演绎就更为清晰了。弗莱指出,亚氏《诗学》中的悲剧或喜剧“完全是基于有台词的戏剧的”^[1],而不包括主要基于与神话原型中的仪式与梦幻有对应关系的场景与韵律这样文学元素的原始戏剧,因为“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”^[2]。因此,循着从仪式到梦幻的摇摆过程,戏剧其实存在着一个从偏向场景的圣迹剧(神话剧)到传奇剧、悲剧、讽刺剧、喜剧,最终到假面剧——戏剧借以再复归神话剧的类型递变。在此过程中,场景性渐弱而音乐性渐强,对场景的模仿让位给对音乐的模仿。再比如在百科全书式主题文学的五大模式的循环演进中,就又存在着对比史诗、神遣史诗、报答史诗、讽刺史诗之别,等等。

不难见出,在神话原型的程式贯穿起文学发生、发展的历史长河时,原型批评以各种各样丰富多彩的文学作品为媒介,无法避免地同时揭示了文学作品形式载体——文类的历史发展本性。

3. 紧扣文学内部程式差异的文类界限论

众所周知,由于原型批评创立宗旨之一就是反对外部研究,反对从作者、世界以及社会学、心理学、政治学、历史学等因素与文学的外部联系上来确定文学作品的意义,文学与非文学的质的区别就在于意义的内向性。正是在这个意义上,弗莱定义“文学”就是独立自主的“设假性言语结构”^[3]，“艺术品便是‘其自身的目标’：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。”^[4]所以，曾经以模仿论来确定文类界限的传统不再有效，文学内部各种程式成为文类界限的主要参照。例如模仿论认为悲剧和喜剧是由于模仿对象的好坏而有不同，那么到了原型批评中，悲剧和喜剧之间的文类界限就变成由文学象征系统所决定的了。弗莱解释说：悲剧以象征系统中的描述阶段为主，坚持现实原则与教益，辅以象征系统中的字面阶段，兼及娱乐与快感原则；而喜剧则相反，是娱乐与快感原则超过现实原则与教益。又如从神话原型的角度看，弗莱认为戏剧和抒情诗的区别在于：戏剧与仪式相联，而抒情诗与梦幻相联。而以不同的神话原型程式为中心构建的作品的“形象频带”也就有区别不同文类之功能。就文学成分而言，抒情诗是对声音和形象的内在模仿，而戏剧则是对两者的外在模仿；口述史诗、散文性虚构作品、戏剧和抒情诗这四种文类又分别是以反复性节奏、持续性节奏、得体节奏、联想的节奏为主导标志的。诸如此类，不一而足。故而一言以蔽之，原型批评以其强烈内部性决定了文类界限论探讨的特殊语域。

4. 神话原型程式解构下的文类等级论与文类规则论

原型批评对于文类等级的解构主要体现为：一方面，原型批评的批评重心反对文学上区分高低贵

[1][2][3][4][加]诺斯罗普·弗莱：《批评的解剖》，第419页，第419页，第356页，第162页。

贱的等级观念。原型批评观照文学世界的方式是借助神话原型程式的或隐或现,打通不同种类的文学作品之间的内在联系,恰如弗莱以《黎西达斯》中的田园景象梳理了从忒奥克里托斯、维吉尔、斯宾塞《牧童的月历》、《黎西达斯》、《圣经》,锡德尼《阿卡狄亚》《仙后》,到莎士比亚喜剧,弥尔顿、雪莱、惠特曼等人作品后得出结论说:“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。”^[1]可见,原型批评关注的只是作品中有无某种神话原型的程式,或某种神话原型程式出现在哪些作品中,而不是对作品做出优劣评价。或谓之,原型批评只是涉及事实判断,而非价值判断。正如其他学者指出的那样:“至少,神话批评追求知识的系列化,并不以价值判断为主要目的。”^[2]因此弗莱强调:“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。”“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”^[3]。弗莱还特别富有诗意地比方说:

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。^[4]

不难看出,等级观念对原型批评而言是陌生的。正因为如此,原型批评甚至颠倒了惯常的雅俗等级秩序,认为常常被人漠视的通俗肤浅之作,“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》着手而不至于用巴赫的一首复杂的赋格曲来进行解释。”^[5]通俗肤浅之“朴质文学”^[6]恰恰由于鲜明表现了神话原型程式而格外受到原型批评的垂青。另一方面,原型批评的内部性反对文类等级的外在地性。弗莱举例批评马修·阿诺德抬高悲剧和史诗地位的观点时指出:“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。”^[7]这种外在地性使得“文学价值仅是社会价值观的投影”^[8]。文类等级由于其外在地性特性侵占了文学独立自主的花圃,从而受到否定。不过弗莱在否定存在文类等级之余,也部分肯定了讨论文类等级带来的局部益处,即有助于加深对于文类自身的认识:“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。”^[9]这一点已为文艺复兴与新古典主义时期的论争充分证明。

正是由于原型批评只是紧密关注神话原型程式在各个时期不同类型作品中的呈现,赋予了神话原型以核心地位,文学史就成为神话移位的历史。神话原型不仅为后来文学提供形象—意义系统,也为后来文学提供情节—叙事结构。也就是说,神话中的仪式与梦幻两个构成部分分别成为文学的叙事内容和意义内容的原型。结合上面我们提到的,文学的父亲和母亲分别是形式与自然的论述,所谓文学,可以说就是神话原型的形式化,或者说就是神话。弗莱就曾如此直截了当地指出过:“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。”^[10]由于神话原型对文学作品产生的这种绝对主导性作用,弗莱对于指导诗人进行文学创作的包括文类规则在内的一切文学规则表现出极端的排斥与否定。弗莱反复强调指出:

[1][3][4][5][7][8][9][10][加]诺斯罗普·弗莱:《批评的解剖》,第143页,第35、36页,第36页,第149页,第32页,第31页,第486页,第169页。

[2]文日焕:《神话批评与方法论研究》,〔北京〕《中央民族大学学报》(社科版)1999年第2期。

[6]弗莱为了区别对于神话原型的显现程度,区分出“朴质文学”与“熟练文学”。参见《批评的解剖》,第49页。

(关于文学规则与规律):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,否则便是啰嗦的絮叨。

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。^[1]

对弗莱原型批评来说,文学规则传统设若存在,则是对神话原型程式权威性的极大挑衅。如果文学真的存在什么文学规则或规律的话,那也只能是神话原型程式本身。这也成为有学者批评原型批评滥用神话原型所产生的风险与弊端之一^[2]。

5. 神话原型移位理论语境下的文类内涵决定论

如前所述,在原型批评看来,无论是虚构文学,还是主题文学,都是由神话原型移位组构而形成文学发展史,其间共包括五大循环模式;各个模式又通过不同文类予以显现,例如传奇模式中的传说、民间故事、童话,高模仿模式中的史诗、悲剧,低模仿模式中的喜剧、现实主义小说,等等。同时,原型批评以文学内部研究为一贯宗旨,反对外部研究,反映到文类内涵研究上,弗莱举例批评说:已有两种悲剧内涵理论中,“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”^[3];而亚里士多德的“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),如伊斐革涅亚、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”^[4]。以上两个因素相结合,使得各个文类的内涵不再由曾经的模仿外在世界的传统决定,例如亚氏《诗学》中对于悲剧与喜剧的规定那样,而是由若隐若现地存在于各个文学作品中的神话原型程式所决定。也就是说,文类内涵中的叙事与主题内容皆由神话原型程式赋予,由相同程式构成的文学作品形成某种具体文类对象族群。所以弗莱指出:“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。”^[5]简言之,文类内涵是由不同的神话原型程式决定的,例如弗莱说:“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。”^[6]结合上述就不难发现,文类与神话原型程式之间由此就形成了一种互动关系,神话原型程式能主导文类内涵,而文类又可以返回来影响神话原型程式。

或许正是由于神话原型程式对于文类内涵的决定性影响,就进一步降低了作者在文学作品产生过程中的地位与作用。在弗莱关于文学之父母的譬喻中,作者充其量只是个助产士而已。作为作者创作意图中的考虑因素之一,文类的内涵此时也划归了神话原型来管辖,使得作者在文学作品产生过程中只能是把神话形式“强加于”自己的内容与思想之上。借用弗莱的话来说就是:“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。……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。”^[7]

[1][3][4][5][6][7][加]诺斯罗普·弗莱:《批评的解剖》,第37、36页,第303页,第305页,第137页,第310页,第93页。

[2]美国文学批评家格莱勃斯泰因总结认为原型批评遭到滥用的风险之一即:“对文学作品的材料和主题的仔细研究中,文学作品作为艺术品的技巧与特点反而不那么受到重视了”。参见《关于神话原型批评的一篇导论》,袁小龙译,〔上海〕《文艺理论研究》1989年2期。

至此我们也更趋明白,前述的不同文类要求不同“形象频带”,其根由并不在于文类自身,仍旧是神话原型。

6. 批判以某具体文类为对象重心的狭隘文学批评观

原型批评区别于其他文学批评流派的特点之一就是其显著的整合性、统摄性、内在性。它借助神话原型程式沟通起文学史上林林总总的文学作品,划分出神话原型移位的五大循环发展阶段模式,编织起一个以神话原型为核心的精致观念结构框架。它内在性地打通了文学不同发展历史阶段、各式各样文类之间的沟壑与界限,进而实现了弗莱对于真正文学批评的期待,即“逐步使文学这一整体可为人们所理解”^[1]。所以那些被原型批评所否定的文学批评流派,不是如传记式批评那样只是从外部解释文学,或是依赖心理学、哲学、社会学等其他学科知识来代替对文学自身的解释,就是局限于单一的历史模式或层面来开展文学批评,最终只是“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”。弗莱举例批评说:比如“褊狭的讽刺风气”弊端在于“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”;“褊狭的浪漫主义”之弊在于“到处寻找天才,证明伟大人格是存在的”;又比如“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”^[2]。除此而外的一种不利的文学批评情况就是专以某具体文类作为对象重心的文学批评,从而一叶障目,以点概面,得出狭隘片面的结论。所以弗莱批评“新批评派”时说道:“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。”^[3]殊不知,从前面论述中可知,不同文类是以迥异的节奏类型作主导的。再比如,弗莱举例说,以不同类型的悲剧作品作为探讨对象就会影响最终得出的悲剧理论面貌,“亚里士多德的理论主要以《俄狄浦斯王》为基础的;黑格尔的悲剧论则以《安提戈涅》为基础。”^[4]前者属于大人物的命运悲剧,后者属于社会悲剧,基础对象的不同致使亚里士多德与黑格尔两人的悲剧理论不可避免地出现质态上的差异。而原型批评的便利之处在于以一致性的神话原型程式整合与通观历史上不同类型的悲剧作品或不同类型的文学作品(如小说、戏剧、诗歌),获得统一的整体性观念。例如原型批评认为悲剧就是对牺牲的模仿,所有悲剧的神话原型程式就是牺牲。而诸如华兹华斯、莎士比亚、狄更斯、康拉德等人的部分诗歌、悲剧、小说作品又都可以视为主要采取了悲剧性虚构文学的低模仿模式。

但是,反对以某具体文类作为对象重心开展狭隘的文学批评,并不代表开展文学批评实践时不要考虑具体文类情形;恰恰相反,弗莱认为把握准确文类信息,对于文学批评实践具有至关重要的作用。他说:“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。”^[5]小说与传奇作为虚构文学的两种不同形式,各有不同规范要求和审美标准。他还建议最好将莎士比亚《哈姆雷特》看作主题文学而将弥尔顿的诗歌《黎西达斯》看作虚构文学来开展批评最为妥切。

四

对于弗莱与其《批评的解剖》,有论者曾如此评价说:“此书的问世在西方的文学批评界颇有横空出世、一鸣惊人的气势和效应。”^[6]的确,弗莱在《批评的解剖》中呈现出来的思想丰富深厚、繁杂斑驳,继承与启发、创新与歪曲、自信与牵强兼具。在其唯心地一味追求建构独立的文学批评之理论塔的过程

[1][2][34][4][5](加)诺斯罗普·弗莱:《批评的解剖》,第11-12页,第91页,第403页,第306页,第454页。

[6]张中载:《原型批评》,〔北京〕《外国文学》2003年第1期。

程中,有时难免给人以琐碎拼凑之嫌。这一点业已为学界所证明^[1]。但是其中蕴涵的关乎文学结构、读者接受、文化研究、解构思想等理论之萌蘖,让我们顿觉原型批评颇有担负20世纪文学理论发展转承枢纽之气象。概而言之,对于文类理论发展来说,弗莱的神话原型批评的特点与意义在于:

其一,继承并高扬俄国形式主义者提出的程序(程式)诗学。程序诗学以其文学内在性特征极好地呼应了原型批评建立独立的文学批评的初衷;加之原型批评对于“新批评派”只见树木不见森林式的做法的否定,客观上又为文类研究的在场提供了契机。如果说,俄国形式主义尚是停留于特定文类内部程式的研究之上,那么原型批评的文类理论可谓俄国形式主义文类研究的升级版,不仅规定了程序的内容——神话原型,以神话原型无法捐弃的社会与文化气息纠正了俄国形式主义过度倾向语言形式层面的痼疾,更是实现了跨文类的综合考察。这是自古希腊以来文类研究史无前例的一次全面大融合!这既是对文类丰富性的肯定,也透露出某种文类解构的危机讯息,因为文类此时已经被还原为了不同的神话原型程式。其实,文类如此,文学作品的命运又何尝不存此危机呢?正如有学者研究指出的那样:“强调在文学作品中反复出现的基本神话模式,它经常会有危险,要把各种各样,各有特色的文学作品混成一种单一的作品。”^[2]

其二,相对于俄国形式主义而言,原型批评的文类理论研究更加自觉和富于主体意识。如果说俄国形式主义研究文类尚存在一点投机主义色彩的话,那么原型批评的文类理论研究是自觉和主动的,具有较强主体性,较清晰地处理好了在建构独立的文学批评派别过程中神话原型、程式与文类三者之间的内在关系;在开展具体文类研究过程中,前后理论的连贯性也比较紧密一致;立论过程中也显示出鲜明的反思古典主义文类理论传统的意识。所有这些无不表明一点:在俄国形式主义推动现代文类理论发展迈出可贵第一步之后,客观而论,原型批评的及时出现,掀开了现代文类理论研究新的一页,为现代文类理论在20世纪下半叶进一步开拓新局面确实功不可没!

其三,囿于强烈的唯心主义性质,原型批评文类理论的人为性、先验性特征明显。在服从神话原型、夸大神话原型这一核心的统摄力之际,也有过分漠视文类理论自身独立历史传统的不足,从而将文类理论简单化、机械化、理想化、殖民化、片面化。在追求文学批评独立自主地位的同时,又剥夺了文类理论的独立性。文学批评刚摆脱了别人的附庸,又立即找到了别人作为自己的附庸。刚看到文类的历史发展本性,又立即以神话原型移位的历史循环模式加以封闭,否决了文类创新发展的可能。虽然弗莱强调虚构文学五大循环模式之间的“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”,但是在具体阐述过程中单单将文类内涵取决于神话原型程式,斩断文类与社会历史之间联系的客观意图不可否认。再比如文类界限观、文类规则观之类,也是不无偏激、捉襟见肘。诸如此类,都是我们在面对原型批评的文类理论时必须要予以审慎对待之处。

[责任编辑:平 啸]

[1]学界对弗莱原型批评不足之反思并不少,大多夹杂于弗莱原型批评的研究总论之中,专论其不足的论文可参见梁工《试议弗莱原型批评的缺失之处》(《南开学报》社科版2011年1期)以及茨维坦·托多罗夫著《理解文学类型》(陈军译,《社会科学战线》2012年第6期)二文。

[2][美]格莱勃斯泰因:《关于神话原型批评的一篇导论》,裘小龙译,〔上海〕《文艺理论研究》1989年2期。