

符号学译丛

丛书主编

赵毅衡

唐小林



以19世纪的欧美奇幻文学为主要考察对象

重点研究了奇幻文类的符形、符用与符义特征

对奇幻文学以及其他邻类文学开展比较研究

兼具元批评的特征，为符号学批评提供了一个典型范例

Introduction à la littérature fantastique

奇幻文学导论

〔法〕兹维坦·托多罗夫 / 著

方芳 / 译

四川人民出版社

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛 ○ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



以19世纪的欧美奇幻文学为主要考察对象

重点研究了奇幻文类的符形、符用与符义特征

对奇幻文学以及其他邻类文学开展比较研究

兼具元批评的特征。为符号学批评提供了一个典型范例

Introduction à la littérature fantastique

奇幻文学导论

〔法〕兹维坦·托多罗夫 / 著

方芳 / 译



四川大学出版社

责任编辑:王 冰
责任校对:陈 蓉
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

奇幻文学导论 / (法) 托多罗夫著; 方芳译. —成都: 四川大学出版社, 2015. 12
(符号学译丛 / 赵毅衡, 唐小林主编)
ISBN 978-7-5614-9203-1

I. ①奇… II. ①托… ②方… III. ①文学研究
IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 297512 号

Introduction à la littérature fantastique by Tzvetan Todorov
© Éditions du Seuil, 1970

四川省版权局著作权合同登记图进字 21-2016-30 号

书名 奇幻文学导论 QIHUAN WENXUE DAOLUN

著者	〔法〕兹维坦·托多罗夫
译者	方 芳
出版	四川大学出版社
地址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发行	四川大学出版社
书号	ISBN 978-7-5614-9203-1
印刷	郫县犀浦印刷厂
成品尺寸	170 mm×240 mm
印张	9.25
字数	166 千字
版次	2015 年 12 月第 1 版
印次	2015 年 12 月第 1 次印刷
定价	35.00 元

版权所有◆侵权必究

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。

电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065

◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。

◆网址:<http://www.scup.cn>

英译本序

有个关于兹维坦·托多罗夫 (Tzvetan Todorov) 的故事, 讲他在某所美国大学做讲座的事情 (他常用法文或者英文演讲, 虽然这两种语言都不是他的母语)。某次讲座结束后, 一名法语教授指出他的陈述非常清晰。托多罗夫回答道: “是的, 我知道, 这是我最明显的不足。” 陈述清晰竟然能被视为缺点 (即便是在开玩笑), 这显示出在当前批评界存在着一些颇有意味的想法。我们经常将深刻与浮夸混为一谈, 而让我们印象深刻的通常是那些让我们摸不着头脑的东西。所以, 托多罗夫承认陈述清晰是一种罪过也就情有可原了。托多罗夫在某些结构主义者之后才进入我们的视野, 而那些结构主义者的作品有时会很令人费解。因此, 托多罗夫常常遭到批评, 仅仅因为我们完全明白他在说什么。《奇幻文学导论》这本书也并不例外。它清晰易懂却又富于挑战, 期待回应和反驳。在正式讨论这本书之前, 我想先对托多罗夫夫人以及他在批评界的地位做一个简单介绍。

托多罗夫于 1939 年出生于保加利亚的索菲亚。1961 年, 他在索菲亚大学取得了斯拉夫语言学的学士学位。1963 年, 他前往巴黎继续学习语言与文学, 于 1966 年获博士学位。托多罗夫的导师是罗兰·巴特 (Roland Barthes), 他的学位论文是对肖代洛·德拉克洛 (Choderlos de Laclos) 的书信体小说《危险关系》的研究, 后来由拉鲁斯出版社于 1967 年出版, 题为《文学与意义》。1968 年, 托多罗夫进入巴黎的国家科学研究中心工作, 于 1970 年取得国家博士学位^①。他曾任教于美国耶鲁大学、爱荷华大学、纽约大学、威斯康星大学和哥伦比亚大学, 同时也在其他很多大学开设讲座。在取得博士学位期间, 他的主要著作有《〈十日谈〉语法》(1969)、《奇

^① 原文为法文 “doctorat d'État”, 即英语中的 “State doctorate”, 此处译为 “国家博士”, 曾是法国学术体系中的学位。通常, 当一所大学想正式承认个人在某个特定领域中的成就和贡献时, 会授予其此学位。1984 年, 教授资格取代了国家博士。译者注。

幻文学导论》(1970)、《散文的诗学》(1971)、《科学语言百科辞典》(与 O. 杜克洛合著, 1972) 以及《诗学》(1973)。

1970 年, 托多罗夫与海伦娜·西苏、热拉尔·热奈特 (Gérard Genette) 一起创立了《诗学》。这本杂志很快成了主流期刊, 发表来自全世界的有关诗学和文学理论的文章。在创立这本杂志的期间, 这几位主编发现了一股正在觉醒的文学理论思潮, 这股思潮在法国及其他很多国家同时发生, 包括英美新批评、俄国形式主义及德国的“文学科学”。与其代表某个文学批评的流派,《诗学》杂志的主编们更愿意《诗学》延续从亚里士多德到瓦雷里的诗学研究传统:

我们并无意将文学概念塑造为一种迷信, 从而将自己圈禁在由权威竖立的高墙之中。文学性超越了“文学”的限制, 而诗学功能延伸到了“诗学”之外。所有语言和文字的游戏, 所有修辞行为以及所有对语言透明度的遮蔽, 无论是民间传说、“大众传媒”、梦境或者疯癫的语言, 还是最为谨慎结构的文本或是最不规则的字词的随意拼凑, 这一切都在现代诗学的领域中占据了一席之地。现代诗学必须是一种开放的诗学。文学理论与文学分析的实践不能奉既存的传统为必须遵从的标准或权威, 相反, 它应该照亮那些可能产生文学的旁逸斜出的小路, 为那些可能出现的作品减除障碍。就其显著的意义而言, 诗学的目标是为阅读赋予新意, 从而, 也就为写作赋予了新意。^①

在这篇文章中, 我们听到了俄国形式主义和布拉格学派的强音: 诗学研究文学性, 这种研究方式, 使语言降低了透明度, 从而使研究者的关注点聚焦语言本身。当然, 符号学家们同时也强调了媒介与新小说的参与。这一风潮自罗曼·雅各布森开始, 到罗兰·巴特方告一段落。它的基本主张是, 诗学是一种解放的原则, 使我们从同时代以及过去的老观念中解放出来, 那些正在枯萎的信仰将文本降为“经典”(挤榨了它们的生命力), 隐藏了新的非经典的甚至反经典的文学理解。他们认为, 诗学必须打破纯文学的圣域与大

① 摘自第一期《诗学》杂志的编者按, 虽未署名, 但可能由热奈特所作。巴黎: 索伊出版社, 1970 年版, 第 1~2 页。

众文化的世俗市场之间的界限。诗学可以帮助我们发现保险杠贴纸^①中的文学品质，或者相反，使我们意识到经典著作中文学性的缺失。

假如真正理解诗学，你就会认识到诗学能够使人远离偏见，拥有开放的思维，为读者与作者创造新的契机。

显然，正是这种精神使得托多罗夫可以非常认真地研究一种似乎难登大雅之堂的文学类型，即奇幻文学。自亚里士多德开始，诗学的研究对象就是可以将过程与反应汇集一处的各种类型，这种特殊的策略可以产生特定的反应。我们将会发现，托多罗夫在当前的研究中正是这样做的，他同时考察了同一文本所涉及的作者与读者，从而使得某种交流成为可能。文学文本是语言学事件，却又是特殊的，因为文学的编码会附加于语言自身。结构主义者和亚里士多德都表达过同样的意思，虽然用词并不完全相同。

那么，以这种形式开展的研究是否能够真正促进解放呢？这种类型的调查研究倾向于从描述式的变为处方式的，相比于它开启的可能性，是否有更多的可能性会被遮蔽呢？托多罗夫在这部著作中探讨了很多重要的问题，他的结论既有明确的，也有含蓄的。我们都知道，亚里士多德的类型研究由于为类型划分了等级而成为最容易招致攻击的对象，所以我们必须先搞清楚这种诗学是否能够最终促进解放。我个人的回答是肯定的，并且是必需的，而且形式主义者/结构主义者的传统向我们表明这种解放已经实现了。正如他的世界一样，亚里士多德的类型体系是静态的。而形式主义者及追随其后的结构主义者们则将文学类型视为一种开放的系统，不断寻求平衡，但又总是受到新的文化的影响，这种影响已经远远超越了字词本身。因此，类型非常适合作为一种文化行为的集合而存在。但根据类型研究所得出的结论却是阶段性的，因为类型最大限度地回应了不同的文化需求，它只会加强和减弱上一阶段的结论，或是以新的结论取而代之。这种开放的体系使作者更加自由，因为所有类型自身都不是封闭的（正如托多罗夫所言，类型会被任何想象中的新作修订），一些原本不受重视的边缘类型会不断提升对作者的吸引力，为他们“开疆辟土”提供可能性。一种负责任的诗学，就像《诗学》杂志的主编们所称，应该去充当这种类型的助熔剂，鼓励读者进行更加自由的解读，使作品的受众能够对文学编码更加精通，并且对特殊的编码不存

^① 在英美国家，这种贴纸贴在汽车后保险杠上，通常印有政治、宗教标语或幽默言语。译者注。

偏私。

在《奇幻文学导论》中，托多罗夫致力于同时考察类型理论和某个特定的类型，往返于奇幻诗学与元诗学（关于研究诗学的研究）之间。他还提到，批评家必须在理论与历史、思想与现实之间循环往复。这本关于奇幻的论著的确讨论了一种我们所认识的历史性现象，探讨了我們可能读过的一些特定作品，但它同时又讨论了关于类型理论的使用和误用。对于一位诗学家而言，正如对于任何一位科学家来说，每一个个例就是一个样本，每一个单项都从属于一个种类。并且，无论就个人而言还是文学而言，无论我们多向往独特性，最终都必须意识到，假如没有一定的基准，我们甚至无法区分出独特性。一个只有个体的世界不仅令人难以应对，它甚至是不可理喻的。

虽然托多罗夫曾被称为结构主义先生，但他首先是一位诗学家，其次才是一位结构主义者，并且他的最终目的是成为诗学家。对于他而言，这两个术语几乎就是同义词。他曾为某个专栏撰写了一篇名为“何为结构主义？”的论文，这篇文章在经过彻底修订后再版，仅仅用了“诗学”这个标题。或许，对于托多罗夫或者他的同事热奈特而言，概括其论著的最恰切的名称应该是结构诗学。结构主义这个名词有盖棺定论的意味，但“结构的”这个形容词却能让我们关注到一些独特的品质。结构诗学是一种传统理论发展到现代的阶段产物，其内核是亚里士多德的理论，但又附加了弗迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）和罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）证明语言学的观点以及俄国形式主义者的文学理论。目前，以小说为研究对象的结构诗学家的代表包括俄国的鲍里斯·乌斯本斯基（Boris Uspenskiy）、西班牙的克劳迪奥·纪廉（Claudio Guillén）以及法国的托多罗夫和热奈特。以上这些学者都致力于发展俄国形式主义的理论，但同时融入了亨利·詹姆斯（Henry James）及其英美的追随者在小说诗学领域的研究成果，例如芝加哥批评流派，而他们都尊亚里士多德为开创者。纪廉、韦恩·布斯（Wayne Booth）以及这些法国的诗学家原本是毫不相干的批评家，但他们都认为文学类型理论是理解小说的基础（虽然布斯强调的是假如没有类型的观念将会怎样），这种共识将他们联结在了一处。

并不一定存在某种“科学的批评”，但的确有大批的批评家，其学术目标和研究方法非常类似，使得关于小说的真正国际化和比较性的批评研究成为可能。诗学家们为此做出了重要的贡献，而托多罗夫正是领袖人物之一。

作为一部小说诗学的论著，本书在探讨类型时采用了严格的结构主义的

方法。托多罗夫在奇幻文本中发现了结构性特征，并力图为其寻求语言学的基础。他力图使他的方法论严谨而系统化，成为一种科学的方法论。因此，他也向我们提出了令人为难的问题，即文学研究是否能够或者应该以科学的精确性和一致性为标准。对于托多罗夫而言，这些问题的回答是肯定的。为了证明其合法性，诗学必须是一种科学，因为任何不可“获知”之物都无法成为研究或者教学的对象。这让我们很容易联想到诺斯洛普·弗莱(Northrop Frye)，因为他在《批评的解剖》一书中表现出了同样的立场。托多罗夫在《论奇幻》的开篇就提到了弗莱的这部著作，但有意思的是，他重点指出了有争议的地方，并因此质疑弗莱在小说模式和类型诗学方面所取得的成果。弗莱倡导科学，但却没有实现科学——托多罗夫做出了这样一个严肃的指控，并将其贯穿整部著作。

当然，假如不是一个优秀的科学家，你就无法找到称心如意的研究方法。假如托多罗夫没有高超的分析和综合的能力与天赋，我们或许也不会研读他的著作。再加上，无论是结构主义本身还是有关类型的诗学都没有吸引读者的能力。虽然，理查德·霍华德(Richard Howard)曾在他的译文中强调过，托多罗夫的法文行文有种机械化的特点，但是，这本关于结构性诗学的著作的确不失为一本迷人之作。这是正在玩耍的结构主义，以严格的游戏自娱自乐，就像一台正在度假的年轻的电脑。其成果是令人高兴的，同时也是让人敬畏的。任何一个有志于小说诗学的学生，或对奇幻文学感兴趣的人都不应该错过它。

罗伯特·斯科尔斯 (Robert Scholes)

于布朗大学 (Brown University)

中译本序

遥望经典

——从《奇幻文学导论》谈兹维坦·托多罗夫的类型研究

20 世纪六七十年代是结构主义风起云涌的时代，诞生了很多经典之作，韦恩·布斯创作了《小说修辞学》，罗兰·巴特写出了《S/Z》，热奈特的《辞格》三卷本出版，托多罗夫的《奇幻文学导论》等著作也成书于这一时期。今时今日，当人们再谈及结构主义，很有点望而生畏甚至谈虎色变的意思。但在当时，语言学转向之风席卷学界，分析哲学成为现代哲学方法论的主流，也波及整个人文学科，结构主义是应运而生的产物。如何在一个符号系统中讨论意义？人文科学与社会科学是否也能像自然科学一样达到精确化、科学化的水平？这些问题逐渐进入了文学批评家的视野，并在 20 世纪 60 年代形成了理论热潮。

在这样的背景下，托多罗夫创作了《〈十日谈〉语法》《奇幻文学导论》等著作，并与热奈特等人一起创办了《诗学》杂志，刊登有关文学理论的文章。《诗学》旨在发扬亚里士多德以降的诗学研究传统，并融入了英美分析哲学与语言学的理论成果，主张研究“文学性”与“诗学功能”，而不是将眼光仅仅停留于“文学”之上。《诗学》反对盲从权威，而力主一种开放的诗学。“它应该照亮那些可能产生文学的旁逸斜出的小路，为那些可能出现的作品减除障碍。”^① 这种着眼于“可能性”与未来的诗学主张旨在为文学创作以及文学研究赋予新意。此外，《诗学》还主张打破严肃文学与大众文学之间的壁垒，使价值判断淡出文学研究的视野，甚至要在“汽车的保险杠贴条里发现文学”。

因此，我们也就不难理解，为什么一位严肃的文学批评家会着手研究奇

① 摘自第一期《诗学》杂志的编者按，虽未署名，但可能由热奈特所作，巴黎：索伊出版社，1970 年，第 1~2 页。转引自 Robert Scholes 为《奇幻文学导论》英译版所作序言。

幻文学，在传统的批评视域里，奇幻文学毕竟难登大雅之堂。继《〈十日谈〉语法》之后，托多罗夫撰写了《奇幻文学导论》，试图总结出属于奇幻这种文学类型的“语法”。他不仅试图用结构主义理论来研究奇幻这一文学类型，更想通过一种文学类型的研究勾画出普遍意义上文学类型研究的理论轮廓，具有元批评的方法论特征。整部著作逻辑严谨，结构精巧，论述清晰，虽然不乏有争议之处，但仍是一本具有鲜明的独创性与重要意义的理论著作。

《奇幻文学导论》以文学类型研究开篇，强调要以一种科学的态度来研究类型，并以弗莱的《批评的解剖》为反例，破立并举，阐述其理论主张。随后，作者对奇幻这种文类进行了界定。接下来的两章——“怪诞小说与神异小说”以及“诗与讽喻”是对奇幻定义的比较分析，以进一步凸显奇幻文类的区别性特征。第五章“奇幻话语”讨论了奇幻的三大结构性特征，即奇幻的言语、言语行为及句法。接着，托多罗夫用四章的篇幅探讨了奇幻的语义，他称之为奇幻主题，又划为自身主题与他者主题两类分而论之。最后一章是对全书的收束与延伸，题为“文学与奇幻”。

在笔者看来，第一章“文学类型”、第二章“奇幻定义”、第五章“奇幻话语”、第六章“奇幻主题”以及第十章“奇幻与文学”代表了托多罗夫的主要理论主张，笔者在此做一简单概括。

托多罗夫倡导以一种“科学的方法”来研究文学类型，开宗明义地指出：“我们需要发现对一系列文本适用的可操作性原理，而不是针对个别作品的特殊原理。”批评家始终应该意识到，研究对象应该是一个组合系统，然后参与到一项双向的研究之中：“从特殊的作品到普遍的文学作品（或类型），从普遍的文学作品（或类型）到特殊的作品。”随后，托多罗夫以弗莱的《批评的解剖》为例，因为弗莱的基本主张之一便是“文学研究应采取与其他科学研究相同的严谨与精确的态度”。然而，托多罗夫认为弗莱对于类型的划分缺乏合理的逻辑依据与合法性，并且欠缺抽象概括的能力。因此，弗莱并没有实现自己的目标，其理论成果也是值得质疑的。而托多罗夫认为类型研究应该从文学作品的言语、句法和语义层面着手，言语指作品的修辞（言语属性）与叙述视角（言语行为），句法指各部分之间的关系（逻辑关系、时间关系与空间关系），语义指作品的主题，这三个方面也就是所谓的作品的“语法”。接下来，全书分别对这三个方面进行了详细的论述。

在第二章中，托多罗夫给出了奇幻的定义：“奇幻就是一个只了解自然法则的人在面对明显的超自然事件时所经历的犹疑。”而一旦对事件的解释

做出了确定的选择，将导致奇幻滑向另外两类相邻的类型——怪诞（uncanny）小说或者神异（marvelous）小说。通过与不同定义的比较，托多罗夫为奇幻做了更精确的定义：“奇幻必须满足三个条件。首先，这个文本必须迫使读者将人物的世界视作真实的世界，并且在对被描述事件的自然和超自然解释之间犹疑。其次，人物也必须体验到这种犹疑；这样，读者的角色可以说被委托于一个人物，而犹疑因此得以表现，并成为作品的主题之一。……再次，基于文本读者必须采用特定的阅读态度：他要拒绝讽喻的和‘诗性的’理解。”这三个条件并非是任意给出的，而是对应于托多罗夫在上一章中提出的三大叙事要素：言语、句法和语义。当然，这并非是一一对应的关系，而是互有重叠和交叉。

第五章重点讨论了“奇幻话语”。托多罗夫再次强调：“我们假设每一个文学文本都在一个系统内活动，这就暗示了文本的各个组成部分之间有着必然而非任意的联系。”他分别通过“言语”“言语行为”及“句法”三个层面来描述这种结构性的联系。言语层面与话语的本身属性相关，在这里指奇幻中的修辞的特定用法：夸张与比喻的修辞只要“还原”至字面义都可以引发奇幻，而“好像”“似乎”等惯用语也经常出现于奇幻叙述之中。托多罗夫的结论是，正是语言自身使我们感受到不存在之物，是语言引发了超自然的体验。“超自然的体验成为语言的一个象征，正如修辞性特征一样，成为文学最纯粹的形式。”言语行为与文本的发出者和接受者有关（此处指隐含作者与隐含读者），在此涉及叙述者的问题。托多罗夫指出，很多奇幻文本的叙述者都是“我”，因为“我”既是叙述者，又是人物之一，可以最大限度地混淆真假，使读者陷入犹疑之中。句法层面指文本各部分之间的关系，托多罗夫重点分析了阅读奇幻作品的“瞬时性”与不可逆的时间性特征。奇幻的阅读时间是不可逆的，否则就会大大削弱奇幻的效果。

第六章引出了对“奇幻主题”的探讨，也就是托氏语法结构的“语义”层面。从这一章开始，作者用了四章的篇幅来讨论奇幻的语义，他称之为“所有文学理论中最复杂和最晦涩的问题”，即“如何去言说文学言说了什么”。托多罗夫认为，在文学研究中既不能将文学简化成纯粹的内容，也不能将文学视为纯粹的形式，并且，也不是要在这两者之间找到一个合理的混合比例。他的主张是，“形式与内容之间的绝对性的差异是必须被打破的”。也就是说，不可能脱离形式和结构单纯地讨论内容和意义，意义只存在于系统之中。因此，主题研究并非对作品评论式的解读。作者反对文学批评中的

“感觉论者”，认为这种研究是叙述性的、水平的，无法实现逻辑的纵深感与层次感。按照作品中自我与世界之间或者自我与自身欲望之间的关系，托多罗夫将奇幻主题分为“自我主题”和“他者主题”两类，又称之为“视觉主题”和“话语主题”，并分别在这两个系统中对其进行了探讨。这种高度抽象概括和系统性的论述与主题学派的理论主张形成了鲜明对比，也体现出结构主义理论的典型特征。

在最后一章“奇幻与文学”中，托多罗夫将对奇幻的内部研究（类型的结构）延伸到了对奇幻的外部研究（类型的功能），分别探讨了奇幻的社会功能与文学功能，而他着重讨论的是奇幻的文学功能，也就是奇幻与叙述的关系。托多罗夫发现，创造奇幻的作家往往也更关注故事情节的发展，而这种巧合与叙述的本质是非常相关的。如他所定义，“所有叙述都是位于两种相似然而并不完全相同的平衡状态间的运动”。每个叙述都包含了这种模式：在平衡与失衡、静态与动态之间发展变化。假如一直处于稳定的状态，叙述就有可能崩溃。那么，还有什么比超自然的介入能够更便捷地打破平衡呢？当然，“这种改变可以经由其他途径实现，但毕竟不会这么立竿见影”。可以说，奇幻是叙述的助燃剂。然而，托多罗夫又将奇幻称为“短命的文学”，完全符合其定义的奇幻终结于19世纪。接着，以卡夫卡的作品为例，托氏区分了20世纪的“广义奇幻”与之前的奇幻文学，其最重大的差异就在于读者已经不再犹疑。这种奇幻“吞噬了整个文本世界，包括读者在内”，在内部实现了真实与虚构的并存与对立，“将可能与不可能调和一处”，托氏认为这就是文学的伟大之处。

从以上概括或许可以一窥托氏的类型研究路径。对于我们之前提出的问题，“如何在一个符号系统中讨论意义？”“人文科学与社会科学是否也能像自然科学一样达到精确化、科学化的水平？”，托多罗夫都一一予以回答。当然，我们不能说这些答案是绝对正确的，关于奇幻的定义是否过于“紧窄”、读者的角色与作用是否还可商榷、奇幻是否已经终结……这些问题都还可另行撰文探讨，但托氏清晰的逻辑性、条分缕析的论述方式以及清楚明白的表述都让人印象深刻，这种切中肯綮、杜绝浮夸、务实求真的为学之道也值得我辈学习。当代的奇幻文学为我们提出了更多的问题与挑战，在托多罗夫的《奇幻文学导论》敞开与遮蔽之处，我们当继续前行。

方 芳

2015年6月于蓉城

目 录

1 文学类型	(1)
2 奇幻的定义	(16)
3 怪诞与神异	(30)
4 诗与讽喻	(42)
5 奇幻的话语	(55)
6 奇幻的主题：引言	(67)
7 自我主题	(79)
8 他者主题	(93)
9 奇幻主题：总结	(106)
10 文学与奇幻	(118)
参考文献	(132)

1 文学类型

“奇幻”是对某一文学类型的命名。当我们从类型的角度来考察文学作品时，我们就参与了一项特殊的工作：我们需要发现对一系列文本适用的可操作性原理，而不是针对个别作品的特殊原理。我们在奇幻类型的语境中研究巴尔扎克的《驴皮记》，和我们研究这本书本身，或者研究巴尔扎克全集，或者在现代文学的语境中去研究它，差别都是非常明显的。因此，类型的概念对于接下来的讨论是基础性的，即便这一工作表面上看起来与奇幻本身并不相干，我们也必须首先澄清和界定这一概念。

一旦涉及类型这一概念马上会引发若干问题；幸好，只要我们能够对其加以清晰的阐述，一些问题便不成其为问题。第一个问题是：在尚没有研究过（或至少阅读过）某一类型下的所有作品时，我们是否有权讨论这一类型？提出这一问题的研究生可能同时会指出，包含在奇幻某一种类下的作品就多达数千部。假如是这样，我们只会看到这样的景象：这个勤奋的学生成天埋首于书堆，以日均三本书的速度阅读，并且，使他感到困扰的是，由于新作不断问世，他注定无法读完所有作品。而科学的研究方法首要的特征之一就是，我们无须在观察某一现象的所有个案之后再对其作出描述，科学方法是通过演绎来推进的。实际上，我们只需要处理相对有限的个案就能演绎出一个一般性的假设，然后再根据其他个案验证它，根据需要，我们可能会修正（或推翻）这一假设。而无论研究了多少现象（在这里，我们指的是文学作品），我们都无法从这些现象推论出一般的规律；最终起作用的是理论的逻辑关系，而不是观察对象的数量。就像卡尔·波普尔（Karl Popper）说过的：

从逻辑的视角来看，无论我们观察了多少个案，也没有明显的证据表明我们可以从个案中推断出一般规律。因为所有由此得出的推论通常都是错误的，就像我们无论观察了多少只白天鹅，也不能

证明所有天鹅都是白的。^①

当然，基于对有限数量天鹅的观察所做出的假设也告诉我们，白色作为天鹅的某种结构特征也可能是完全合理的。从天鹅回到小说，这一普遍的科学真理不仅适用于类型研究，同样也适用于对某个作家全部作品的研究，或者对于某一特殊时期作品的研究，等等。让我们把读完所有作品的想法留给那些没有其他办法可想的人吧。

第二个问题涉及类型的覆盖层级。只有少数类型（例如，抒情诗、史诗、戏剧）抑或有更多类型存在？类型的数量是有限的还是无限的？俄国形式主义者倾向于一个模棱两可的答案。托马舍夫斯基（Tomashevsky）认为：

文学作品被分为几大类，接着又可细分为若干亚类。这样，从大类到亚类，我们就从抽象的层级降至对具体的、历史的特征进行考察（拜伦的诗歌、契诃夫的短篇小说、巴尔扎克的小说、宗教颂诗、普罗诗歌），甚至再到具体的作品。^②

这段话解决了一些问题，但却带来了更多的问题，我们很快还会回过头来讨论。但我们认同这样的观点，即存在涵盖不同层次的类型，但我们所持的立场限定了这一概念的内容。

第三个问题是关于审美的。有人认为，谈论类型（悲剧、喜剧等）是没有意义的，因为艺术作品之所以拥有独一无二的价值，取决于其区别于其他作品的独创性，而不是它与其他作品雷同的部分。如果喜欢《巴马修道院》，那并非因为它是一部小说（类型），而是因为它是一部区别于其他所有小说的小说（一部独立的作品）。这种反应为我们的观察对象添加了一种罗曼蒂克的态度。这一立场严格说来并不算错误，只是它与我们所讨论的主题并不相关。我们当然可以因为这样或那样的原因喜欢一部作品，但这并不是我们将其界定为一个研究对象的原因。研究的动力并没有必要支配研究最终所采用的形式。审美问题是普遍的，在这里我们不必解决它，并非因为它不存在，而是它越出了我们目前所采用的方式。

然而，这一相同的问题可以用不同的概念表述出来，使它变得更加难以

① K. 波普尔：《科学探索的逻辑》，纽约：基础读物出版社，1959年版，第27页。

② B. 托马舍夫斯基：《主题》，载《文学理论》，巴黎：索伊出版社，1965年版，第306~307页。

反驳。类型（或种类）的概念是从自然科学处借用而来的。并且，结构主义叙述学的先驱弗拉基米尔·普洛普（Vladimir Propp）正是在研究中应用了植物学或动物学中的类推法，这并非偶然。但如今，当“类型”（genre）和“种类”（specimen）分别被应用于自然生物或是思维产物时，它们的含义是有质的差异的。在前一种情况下，新样本的出现并不一定能改变种类的特征，因此，新样本的特质多半可以完全从种类的模式中推演出来。如果我们对老虎这一种类很熟悉，我们便能推论出单个老虎的特质，而一只幼虎的诞生并不会改变这一种类的定义。单个有机体在进化过程中对于种类的影响是微乎其微的，我们在考察中可以忽略不计。与此类似，在语言表达中（虽然不一定那么严格），一个独立的句子不会改变语法，而语法则必须能够使我们推导出这一例句的特质。

然而，在艺术或科学的王国中，情况却并非如此。在这里，进化以完全不同的节奏进行：每一部^①作品都可以改变一定的作品之和，每一个新的样本都可以改变种类。可以说，在艺术中我们所面对的语言的任何表达形式在出现之初都不符合语法。更确切地说，只要一个文本使我们之前的概念发生了改变，那么我们就认定它在文学或科学的历史上具有标志性的地位。不符合这一条件的文本将自动归入另一类别，一种即所谓“流行”或“大众”文学，另一种是学校的作业或者非原创性的练习（我们很容易联想到对手工艺品的比较，一种是唯一的，另一种是机械复制的批量生产）。再回到我们的主题，只有“大众”文学（侦探小说、连载小说、科幻小说等）类型的意义可以与自然科学中类型的意义相当，因为在这个意义上，类型的概念不适用于严肃的文学文本。

这一立场迫使我们对自己的理论假设做出清晰的表述。在处理任何属于“文学”的文本时，我们必须考虑双重的需求。首先，我们必须意识到，这个文本共享所有文学文本的特质，或者共享文学子集合（更确切地说，我们称之为类型）的特质。在如今，如果还认为作品中的所有成分都必须是原创的，一部崭新的作品应当出自个人的灵感，一项创作应当与之前的任何作品毫无关联，这种观点将是不可思议的。其次，我们必须清楚，一个文本不仅是一个预先存在的组合系统（由所有潜在的文学作品构成）的产物，它还是这个系统的变形。

① 原文为斜体，下同。

然后,我们才能说,任何文学研究都参与了一项双重运动:从特殊的作品到普遍的文学作品(或类型),从普遍的文学作品(或类型)到特殊的作品。合理的做法是在某一时段更强调差异性或者相似性,即要确保哪一种活动更具优先性。再则,语言的本质即在抽象及“普遍”层面上运动。个别现象无法存在于语言之中,于是我们对某个文本特性的表述便自动成为对类型的描述,而类型的独特性在于,目前所讨论的这一文本是它最初的也是唯一的例证。任何对文本的描述都要借助语词的手段,基于这一基本事实,我们对文本的描述便成为对类型的描述。并且,这并非一个纯理论性的论断;在文学史上,但凡后来者模仿前人的独特原创,这样的例证就会重复出现。

那么,如克罗齐(Croce)倡议的“抵制类型的概念”便不再成其为问题了。一方面这种抵制意味着对语言的放弃,当然也无法被表述;另一方面,我们要重视某个理论所呈现出的抽象程度以及这种抽象物的地位,看它是否会带来任何真正的发展。这种发展将在某一类型的体系中持续存在,这个体系就建立在这种发展之上,并通过它赖以维系。

事实上,文学目前仍是拒绝被划类的。十年前,莫里斯·布朗肖(Maurice Blanchot)写道:

只有一种书是重要的,它远离类型,远离任何标签(散文、诗歌、小说、报告文学),它拒绝被归类,也拒绝被定位并规约它的形式。一本书不再属于一种类型,每本书都从文学中生发,仿佛文学在一般性的层面预先掌握了秘密与法则,而这足以确保写就的文本葆有作为书的真实性。[《未来之书》(Le Livre à Venir)]^①

那么,为什么还要提这些过时的问题呢?热拉尔·热奈特(Gérard Genette)做出了完美的解答:“文学话语由不同结构产生并发展,之所以文学话语能够逾越结构正是因为它由结构而来。即便是在今天,在文学语言以及形式的领域内,情况依然如此。”[《辞格Ⅱ》Figures, Ⅱ]^②既然存在逾越,标准就必须是清晰的。而且,当代文学也无法完全免除一般性的特征,只不过这些特征无法与过去代代相传的文学理论中的概念相对应而已。我们自然不必勉强沿用这些概念,事实上,目前越发需要扩展理论性的种类以适用于当代的作品。更一般而言,没能认识到类型的存在就相当于声称一部文

① M. 布朗肖:《未来之书》,巴黎:加利玛出版社,1959年版,第243~244页。

② G. 热奈特:《辞格Ⅱ》,巴黎:索伊出版社,1969年版,第15页。