

20 世纪 世界小说理论经典

下卷

中国社会科学院外国文学研究所

吕同六 主编



华夏出版社

20世纪世界小说理论经典

(下)

中国社会科学院外国文学研究所

吕 同 六 主 编

华夏出版社

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪世界小说理论经典/吕同六主编. —北京:华夏出版社,1995.4

ISBN 7—5080—0560—0

I 二…Ⅱ. ①吕…Ⅲ. 小说—文学理论—作品集—世界Ⅳ
.I0534

中国版本图书馆 CIP 数据核字(94)第 15910 号

华夏出版社出版发行

(北京东直门外香河园北里4号)

新华书店经销

中国铁道出版社印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 39.125 印张 895 千字

1995 年 4 月北京第 1 版 1996 年 1 月北京第 1 次印刷

印数 1—3000 册

定价:45.00 元

《二十世纪世界小说理论经典》编辑委员会

主 编 吕同六

副主编 王智钧 雷 达 钱善行

编 委 王逢振 王智钧 吕同六

陈众议 钱善行 雷 达

韩耀成 谭立德

本 卷 目 次

作为原型的象征(1957年).....	[加拿大]诺·弗莱(1)
小说文论两篇(1956年·1958年)	
.....	[意大利]阿·莫拉维亚(25)
新小说与现实(1964年)	[法国]吕西安·戈德曼(40)
小说的功能(1966年)	[法国]皮埃尔·马什雷(64)
若·吉·罗萨或第三河岸(1966年)	
.....	[智利]路易斯·哈斯(78)
与略萨谈创作(1967年)	
.....	[哥伦比亚]加西亚·马尔克斯(116)
美的存在与发现(1969年)	[日本]川端康成(155)
机器人小说(1970年)	[法国]让-路易·居尔蒂斯(164)
时间的形式与长篇小说中的时空关系:结论(1973年)	
.....	[苏联]米·巴赫金(177)
“向心力”(1973年)	[苏联]德·扎东斯基(194)
第一部书:《迷惘》(1973年)	[美国]艾·卡奈蒂(223)

- 弗里施谈语录(1974 年) [德国]马克斯·弗里施(239)
 谈文学(1975 年) [德国]君特·格拉斯(254)
 历史小说中的语言和笔调(1976 年)
 [法国]玛·尤瑟纳尔(271)
 卡夫卡的天堂(1976 年) [美国]乔·卡·奥茨(289)
 关于艺术和现实(1977 年) [瑞士]弗·迪伦马特(319)
 内省的小说(1978 年)
 [英国]约翰·弗莱彻 马·布雷德伯里(323)
 现代主义小说的语言:隐喻和转喻(1978 年)
 [英国]戴维·洛奇(347)
 意识的主题:托马斯·曼(1978 年)
 [英国]J·D·斯特恩(366)
 像星球一样(1978 年)
 [阿根廷]胡利奥·科塔萨尔(381)
 就两部小说答记者问(1979 年) [法国]弗·萨冈(387)
 我对短篇小说的理解(1979 年)
 [苏联]瓦西里·舒克申(394)
 小说(1981 年) [法国]于连·格拉克(400)
 关于《彼德罗·巴拉莫》(1983 年)
 [墨西哥]胡安·鲁尔福(425)
 米兰·昆德拉访谈录(1984 年)
 [法国]米兰·昆德拉(434)

与记者谈小说创作(1985 年)	 [法国]克洛德·西蒙(447)
文坛三王:海明威、福克纳和菲茨杰拉德(1986 年)	
.....	理查德·福特(456)
灵感来得很慢(1988 年)	 [秘鲁]巴尔加斯·略萨(479)
虚构颂(1989 年)	 [西班牙]何塞·塞拉(496)
托妮·莫里森访谈录(1989 年)	
.....	[美国]托妮·莫里森(514)
我这样写我的短篇小说(1990 年)	
.....	[阿根廷]豪·路·博尔赫斯(525)
小说的艺术(1991 年)	 [英国]戴维·洛奇(535)
被背叛的遗嘱(1993 年)	 [法国]米兰·昆德拉(548)
回忆与渴望(1993 年)	 [墨西哥]卡洛斯·富恩特斯(593)
《二十世纪世界小说理论经典》总目	 (613)

作为原型的象征

〔加拿大〕诺·弗莱 著
陈慧 吴伟红 译

诺思罗普·弗莱(1912—1993),加拿大批评家、理论家。毕业于牛津大学。长期在多伦多大学任教。著述颇丰,他的《威严的对称:威廉·布莱克研究》、《批评的剖析》和《文学与圣经》被称为三大文论巨著,其中《批评的剖析》(1957)被认为是有划时代的意义,它标志着新批评在北美的结束。

《作为原型的象征》选自《批评的剖析》第95—115页,重点探讨神话原型,强调象征是整个文学过程中重复自己的某种事物。艺术是在模仿其他艺术而不是模仿自然。文笔富理论色彩,对小说创作有着启示意义。

(王逢振)

在形式方面,诗既不属于“艺术”类别,也不属于“语辞的”类别:它代表了它自己的类别。这样对它的形式来说有两个方面。首先,它是独一无二的,一种工艺品(techne)或人工制品,有它自己的特殊意象群结构,在没有其它类似它的参照物的情况下由它自己来加以检验。在这里,批评家是从诗本身着手的,不是从先在的概念或诗的定义着手的。其次,诗是许多相类似的形式之一。亚里斯多德知道,《俄底浦斯王》在一种意义上来说与其它悲剧不同,但是他也知道它属于被称作悲剧的类别。我们已经有了莎士比亚和拉辛的经验,则可以进而得出这样的推论,即悲剧是某种比希腊戏剧的一个方面更大的东西。我们还可发现非戏剧的文学作品中的悲剧。因此,为了理解悲剧是什么,我们必须超越历史的范围去探究这样一个问题,即从总体上看文学的一个方面是什么。由于有了关于一首诗与其它诗的外部关系的这种想法,批评中的两个值得思虑之点即程式和文类首次变成为重要的了。

文类(genres)的研究基于形式上的类似。文献批评和历史批评的特征便是无视此种类似之处。此类批评影响深远且似乎有理(且不管它是否存在),但是面对一部莎士比亚的悲剧和一部索福克勒斯的悲剧(只是因为它们都是悲剧才得以比较),历史批评家不得不把自己局限在关于生活的严肃性的一般考虑上。同理,在修辞批评中竟不考虑文类,没有比这更震惊的了:修辞批评家只对面前的东西加以分析,不大关心它是一出剧,一首诗还是一部小说。事实上他甚至认定在文学中完全没有文类可分。这是因为他只是把它作为一部艺术作品而关心其结构,而不是当作带有块能的功能的人工制品。但是文学中有许多完全撇开其来源和影响的相类似的情况(当然,它们中也有许多是根本

上不相类似的),专注于这种类似构成了我们实际的文学经验的一个大的部分,无论它在批评中起的是什么作用。

形式方面的主要原则是认为一首诗是对自然的模仿,这是一条非常健全的原则,依然是把个别的诗区别出来的原则。清楚的是,任何诗不仅作为对自然的模仿被观察,而且作为对其它诗的模仿被观察。按照蒲伯的说法,维吉尔发现,遵循自然跟遵循荷马基本是同一种事。一旦我们把一首诗当作整个诗歌中的一个单位而来考虑它和其它诗的关系时,我们可以看到对文类的研究必定建立在对程式(convention)的研究之上。所以处理这种事情的批评,必须基于象征系统的使诗互相发生关系的方面,这种批评将选择把诗连结在一起的那些象征,以此作为自己工作的主要领域。它最终的目标不是简单地把一首诗当作自然的模仿,而且是从整体来看被相应的词序所模仿的自然秩序。

所有的艺术都是同样程式化了的,但是我们通常没注意到这个事实,除非我们对于程式很不习惯。在我们的时代,文学中程式的因素被版权法煞费苦心地掩盖了,这种版权法声称每一部艺术品都是一个创造,这种创造鲜明得足以被当成专利。因此,现代文学的程式化的力量——例如,编辑的政策和读者的期待结合起来怎样使杂志上出现的東西程式化——经常没有被承认。如果 A 已过世,说明 B 借助于 A,这仅仅是学术问题,但假如 A 尚活着,则成了道德过失的证据。这种情况使评价文学成为困难的,包括乔叟在内,他的许多诗歌是从别人那里翻译过来和演化过来的;莎士比亚,他的剧本有时几乎逐字逐句地模仿其来源;还有弥尔顿,他最想要的就是从《圣经》中剽窃尽可能多的东西。在这些作品中寻找所剩无几的创造性的人不限于缺少经验的读者。我们大多数人都趋向于认为一首诗的真正成就是不同于、或甚至相反于他所剽窃的现存的成就,这样我们便常常把

集中到边缘的而不是中心的批评事实。例如,《复乐园》作为一首诗的主要伟大之处,不是弥尔顿加到他的原材料上的修辞的装饰成分的伟大,而是主题本身的伟大,弥尔顿将这伟大从他的原材料转递给了读者。关于伟大诗人是在照管伟大的主题的观念,这对于弥尔顿说来是足够根本的,但却违反了关于创作的大部分低模仿的偏见,而我们大多数人都是由这些偏见哺育出来的。

低估程式似乎是下面这种倾向的结果,甚至可能是一部分。这一倾向从浪漫时期开始便显露出来,认为个人理想地先于他的社会。与此相反的观点,即新生婴儿是由遗传和已经存在的环境与社会的亲密关系所决定的,这种观点最初的优点便是比较接近于事实,暂且不管从那里能推出什么样的教条。第二种观点的文学结果是,新诗,就像新生婴儿一样,诞生于已经存在的词语序列之中,是它所依赖的诗歌结构的典型。新生儿不过是再次以个人为单位表现出来的他自己的社会,新诗与其诗的社会有相似的关系。

要接受下列这种批评观点几乎是不可能的,这种观点混淆了有独创性的和原始性的,并想象一个有“创造性”的诗人拿着一支铅笔和几张白纸坐下来,最后以一种特别的创造行动(ex nihilo)写出一首新诗。人类并不是以那种方式创作的。就像一种新的科学发现表明了某种已经潜伏在自然秩序中的事物并同时与现存科学的总的结构有着逻辑的联系一样,新诗表明了某种已经潜伏在词语序列之中的东西。文学可具有生命、现实、经验、自然、想象的真理,各种社会条件,或你愿意加进内容的任何东西;但是文学本身不是由这些事情所制成。诗歌只能产生于其它诗篇;小说产生于其它小说。文学形成自身,不是从外部形成:文学的形式不能存在于文学之外,就像奏鸣曲、赋格曲、回旋曲的形式不能存在于音乐之外一样。把文学全然看成个人的事

业,这样便掩盖了许多批评的事实,这是非常清楚的。当弥尔顿坐下来写一首关于爱德华王的诗时,他并不问自己:“我能找到什么来谈论国王呢?”而是问:“诗歌会怎样要求来处理这样一个题材呢?”那种认为程式表明了缺乏感情,诗人借助无视真诚而获得真诚(这通常指表达力强的感情)的观念是与文学经验的事实和历史对立的。这个观念的根源是这样一种观点,即诗歌是对感情的描绘,它的“文字”意义是关于个体诗人所特有的感情的表露。但是任何对文学的严肃研究很快表明有独创性的和模仿的诗人之间的真正区别只是前者是比较深刻的模仿。独创性回到文学的本源,如同激进主义回到其根基。艾略特先生关于一位优秀的诗人更可能窃取而不是模仿的评语是一个比较公允的关于程式的观点,这话意味着诗与其它诗独特地纠缠在一起,而不是含糊地与像程式和文类这样的抽象物纠缠在一起。版权法和与之相连的习俗使现代小说家很难从其它文学那里窃取任何东西,除了他的书名:因而常常只是在这种像《丧钟为谁而鸣》、《愤怒的葡萄》或《喧嚣与骚动》等书名中我们可以清楚地看到一位作家从程式的共同财富中可以获得多少非个人化的尊严和丰富的联想。

如同神奇的活动的其它产品一样,一首诗的父亲比他的母亲更难验明。没有严肃的批评可以否认,母亲永远是自然,自然是客观的领域,被认为是交流的领地。但是只要将一首诗的父亲假定为诗人自己,我们便又一次无从对文学和论述性语辞结构加以区别。论述性的作者的写作是在意志支配下的一种行动,那个自觉意志连同作家为之采用的象征系统,与他所描绘的事物的实体相对。但是诗人却是创造性地写,而不是有意地写,他并不是他的诗作的父亲;他充其量是助产婆,或更确切地说,是自然母亲的子宫:可以说,她以他为自己的私处。修正是可能的这

个事实(也就是诗人可以修改一首诗,不是因为他比较喜欢这种修改,而是它们确实好一些)清楚地表明诗人在诗经过他的头脑时不得不给以生命。他有责任在尽可能未受伤害的状态中为诗接生。如果诗是活的,它同等焦急地摆脱诗人,哭喊着割断诗人们自我的脐带和食管。

诗的真正父亲或使之成形的精灵是诗本身的形式,这个形式是诗的普遍精神的宣言;莎士比亚十四行诗的“生身之父”,既不是莎士比亚本人,更不是那个令人沮丧鬼神 W. H. 先生,而是莎士比亚的题材,是他的感情的主人情妇(mast—mistress)。当一位诗人谈及使诗歌得以成形的内在精灵时,他倾向于丢掉传统的对诗歌女神的哀恳求助,而认为自己处于一个女性的地位,与某个神或君主有关系,或至少这是一种承恩得宠的关系,不管这种君主是阿波罗、狄俄尼索斯、爱洛斯、基督,还是(像在弥尔顿那里的)圣灵。奥维德说:“神灵驻于我心”(Est deus in nobis);在现代,我们可以比较尼采在《瞧这个人》(Ecce Homo)中的关于灵感的议论。

程式的问题是艺术如何能交流的问题,因为文学显然像论断性的语辞结构一样是一种交流的技术。诗歌,作为整体不再只是模仿自然的人工制品的总集,而是作为整体的人类技巧活动之一。如果我们能用“文明”这一词来形容这种活动,我们可以说我们的这第四个方面是把诗歌看成为文明的技巧之一。因此,它涉及诗歌的社会方面,涉及诗歌作为社区的焦点。这个方面的象征是可交流的单位,我给他取个名字叫原型(archetype):它是一种典型的或重复出现的意象。我用原形指一种象征,它把一首诗和别的诗联系起来从而有助于统一和合并我们的文学经验。而且鉴于原型是可交流的象征,原型批评主要关注于作为社会事实和交流模式的文学。通过研究程式和文类,这种批评试图把

个别的诗篇纳入作为整体的诗歌体。

在大量的诗篇中,某些自然界的普遍意象如海或森林的重复,这本身甚至不能被称作“巧合”(coincidence),巧合这个词是当我们无法为一件设计品找到一种用法的时候给它起的名字,但是这种重复确实指示出诗歌所模仿的自然中的某种统一,以及诗歌是其组成部分的交流活动中的某种统一。由于知识的更大的交流背景,一个关于海的故事成为原型是可能的,它给从未走出过萨斯喀彻温省(Saskatchewan)^①的读者造成一个深刻的想象的影响是可能的。例如,在《力息达斯》中有意地使用了田园的意象,只因为它们是程式化的,我们就此可以发现,田园程式促使我们把这些意象和文学经验的其它部分联系起来。

我们首先想到忒俄克里托斯(Theocritus)的田园的传统,在他那里田园的哀歌首先表现为对男阿多尼斯(Adonis)的哀悼仪式进行文学改编。这整个传统从忒俄克里托斯到维吉尔再到《牧人日记》(The Shepheardes Calender),经过《力息达斯》往下传。接着我们想到复杂的田园象征系统,有《圣经》和基督教会的,有亚伯、第二十三篇圣诗和圣牧基督,有关于“牧师”和“羊群”的宗教暗示,有维吉尔在其救世主牧歌中的古典的传统和基督教传统之间的一脉相承。然后我们想到田园诗的象征系统扩展到锡得尼的《阿卡狄亚》(Arcadia)、《仙后》、莎士比亚的森林喜剧,诸如此类;然后想到弥尔顿之后的雪莱、阿诺德、惠特曼、狄兰·托马斯对田园哀歌的发展;也许还想到绘画和音乐中田园的程式。简言之,我们只要抓住一首程式化的诗篇,然后追究其伸展进文学其它部分中的原型,就可以把握一种整个的文理知识。一首如《力息达斯》之类的诗具有公认的程式,它急切地要

① 加拿大西部一省

求批评把程式纳入以文学的总体研究中,而且期望有教养的读者立即展开这样的研究活动的。在这里,我们看到文学中的这种情况很像数学或科学,天才的工作如此迅速地溶合进整个学科之中,以至于人们几乎难以注意创作和批评活动之间的区别。

如果我们不承认把诗与诗联系起来的意象中的原型的程式因素,要通过阅读文学作品而获得任何系统的脑力训练是不可能的。但是如果我们不仅有要了解文学的愿望,而且有想了解我们怎样了解文学的愿望,我们就将发现,把这种种意象扩展为程式化的文学原型的过程,是在我们阅读时无意识中发生的。像大海或石南丛生的荒地(heath)这样的象征不会仅仅限于康拉德或哈代的作品之中:它必定要通过许多作品扩展成为作为文学整体的一种原型象征。莫比·迪克不会局限在麦尔维尔的小说中:这条白鲸可以归入从《旧约》以来我们关于深海中的怪兽和龙的想象的经验之中。诗人很快就懂得,只有通过研究种种本来壮丽的纪念碑来加以表现,否则他的灵魂就缺乏媒介而不可能传之于人,这对读者来说是真理,对诗人来说尤其是真理。

在象征系统的每个方面都有这样一种地方,在此点上,批评家不得不从诗人自己的知识范围内摆脱出来。这样,历史的或文献的批评家不得不或迟或早称但丁为“中世纪”诗人,纵然但丁全然不知道和不理解这种观念。在原型批评中,诗人的自觉知识只被认为是诗人可能暗示或模仿其他诗人(“来源”)或者是有意地使用一种程式。超于此,诗人对此诗的控制仅及于其诗而已。只有原型的批评家可以考虑它与其余的文学的关系。但是在这里,我们又不得不对明确地程式化了的文学和隐匿或忽略其程式连续性的文学加以区别,前者如《力息达斯》(在那里诗人用提及忒俄克里托斯、维吉尔、文艺复兴时期的田园诗人和《圣经》的办法而开了程式化的先河)。由于版权的观念和低模仿的创作观

点的革命性质，在强调版权时代的作者们竟发展到基本上不情愿让他们的意象被当作程式加以研究的程度。为了对付这样一个时代，大多数原型不得不单独地由文学批评的观察确立起来。

随便举个例子，十九世纪小说的一个很普通的程式是使用两位女主人公，一位是阴郁的而另一位则是欢快的。阴郁的那位通常是多情善感的、傲慢不逊的、相貌平平的、异国或犹太情调的，并在某种程度上与不受欢迎的东西或某种像乱伦一样的禁果相联系。当这两人同一位男主人公有瓜葛时，情节通常必须摆脱阴郁的那位，或叫她们变成姐妹。假如故事以喜剧收场的话。这种例子包括《艾凡赫》，《最后一个莫希干人》，《白衣女人》，《莉盖娅》，《皮埃尔》（这是一个悲剧，因为男主人公选择了阴郁的那位，而且她还是他的姐妹），《玉石雕像》（*The Marble Faun*），以及无数不重要的作品。一位男子的叙述构成了《呼啸山庄》的象征基础，此法是一种程式，就像弥尔顿用维吉尔的《牡歌》中的名字来称呼国王爱德华一样，但它表现了混乱地或如我们说“不自觉地”向诸种程式的接近。还有《失乐园》第九卷中的男人、女人和蛇的意象，毫无疑问同《创世纪》中同类人物在程式上是一脉相承的。在哈德逊的《绿屋》（*Green mansions*），男主人公和女主人公是在一个半天堂式的场景中在一条蛇的上面第一次相遇的：在这里，意象的程式化性质显然是存在的，但作家对此却没有给读者提供任何帮助。当一个作家在斯宾塞那里遇到红十字勋章骑士圣乔治时（白底色上佩着红色十字勋章），他是知道该怎样理解这个人物的。但是当他在亨利·詹姆斯的《别的屋》（*The Other House*）中遇到一个叫做罗斯·阿米格的女人，身着白色衣服手拿红色阳伞时，用一个流行的俚语说，他就见傻了。清楚的是，在当前暗示那个联想，就像十字架的几何图型不可避免地暗示基督之死一样。一种彻底程式化了的艺术是这样一门

艺术，其中原型或可交流的单位，基本上是一组玄妙的符号。这个可发生在艺术中——例如在印度的一些圣舞中——但是它却没有发生在西方文学中。现代作家拒绝使他们的原型被“认出”，可以说是因为他们急于使它们尽可能地保持易变不居，不要让一种解释就把它钉死。一个诗人如果特别指出一种联想，可能就会表现出一种玄妙的倾向，如叶芝在为他的一些早期诗歌写的脚注中所做的那样。没有必然的联想：有一些诗歌特别明显的联想，如从黑暗联想到恐惧或神秘，但是期间没有必须不可避免存在的内在的或固有的一致。我们将在后面看到，在有一种关联域中“普遍象征”(universal symbol)这个词组是有意义的，但是那不是在这种关联域中。然而，文学的溪流像其它溪流一样，首先寻找最容易的通道：诗人使用预料得到的联想有利于迅速地进行交流。

在文学的一端，我们有纯粹的程式，一位诗人使用这种程式只是因为从前以同样的方式常常使用过。这最常见于素朴的诗中和中世纪浪漫故事歌谣的固定的形容词和成语中，还有在素朴戏剧的不变的情节和人物类型中，在较小的程度上，在“辞采”(topoi)或修辞的陈词滥调中，这种修辞的陈词滥调像文学中的其它观念一样，当作为见解被陈述时非常乏味，当作为结构的原则在文化中被使用时却又非常丰富和多变。在文学的另一端，我们则有全然的变异，在这里有对新颖或新奇的有意尝试，结果产生隐蔽的或复杂的原型。这样的技巧几乎等于对交流本身的不信任，而交流则是文学的一种功能。然而，如柯勒律治所说，两极相通，反程式的诗歌反过来很快变成了程式，很快被在文学荒原上辛勤耕作的学者们探察出来。在这两种极端之间，从有最明确的程式到最间接的程式，是变化多端的，包括从并置的范围到类比和佯谬的范围，这些我们已经研究过了。上述两类范