

[文章编号] 1009-3729(2015)03-0083-06

诺斯洛普·弗莱的莎士比亚喜剧批评

辛雅敏

(郑州大学 文学院, 河南 郑州 450001)

[摘要]加拿大文学批评家诺斯洛普·弗莱不仅构建了原型批评的理论大厦,而且对20世纪莎士比亚喜剧批评的发展做出了重大贡献。弗莱认为,莎士比亚喜剧是“绿色世界喜剧”,它将新喜剧中的主人公的胜利和旧喜剧的仪式化的死而复生结合起来,同时又加入了不同的“喜剧性解决”,最终使其成为了一种新的喜剧形式。弗莱认为,文学(尤其是喜剧)并不一定是对生活的模仿或评价,也可以是技巧的重复和程式化的写作,喜剧是高度程式化的艺术形式,人物也是高度风格化的。弗莱强调喜剧的程式化和传统,而这种传统在莎剧中是通过结构和角色来体现的。弗莱提出,必须从喜剧结构出发来研究喜剧人物,并在此基础上提出了“角色功能理论”。总之,弗莱的莎士比亚喜剧批评在某种程度上体现了他对文学研究理论化的追求。

[关键词]诺斯洛普·弗莱;莎士比亚喜剧;绿色世界理论;程式化;身份同一性;角色功能理论

[中图分类号] I053 **[文献标志码]** A **[DOI]** 10.3969/j.issn.1009-3729.2015.03.016

对于今天的文学批评史研究者来说,加拿大文学者诺斯洛普·弗莱(Northrop Frye)是一位值得尊敬的批评家,因为他几乎凭一己之力将整个西方文学传统纳入到了一个以神话原型为基础的、带有结构主义色彩的、博大精深的理论体系。但也正是由于这个体系的复杂性,任何试图在有限的篇幅内概括其思想的尝试都变得格外困难。莎士比亚在这个错综复杂的体系中占据了一个重要位置,而在弗莱漫长的学术生涯中,他还出版了四部专门讨论莎士比亚的专著和多篇莎评论文。虽然这些研究成果几乎涉及所有的莎剧,但能够让弗莱在莎评史中青史留名的还是他的莎士比亚喜剧批评。

1965年,弗莱出版了专门讨论莎士比亚喜剧和传奇剧的《自然的视镜》一书。除此之外,他还在不同刊物和场合多次讨论并讲授莎士比亚喜剧,这些成果后来形成了《喜剧的论证》(1948)、《莎士比亚的喜剧神话》(1952)、《莎士比亚喜剧中的人物塑造》(1953)等颇具影响的文章,其中《喜剧的论证》

一文被各种莎评文选多次收录,成为莎评史上的经典。弗莱在这些文章中所提出的绿色世界理论、角色功能理论等在莎士比亚喜剧批评史上影响巨大。本文拟对弗莱的上述理论进行梳理与介绍,以期达到深化国内莎士比亚喜剧研究与弗莱研究的目的。

一、莎士比亚喜剧的性质与绿色世界理论

1948年,弗莱发表了《喜剧的论证》一文,其中提出的“莎士比亚喜剧是绿色世界喜剧”的思想奠定了其在莎评史中尤其是莎士比亚喜剧批评史中的地位,此文中关于喜剧的思考后来也体现在其著名的《批评的解剖》一书中。

在《喜剧的论证》中,弗莱首先讨论了古代新喜剧的基本模式,指出新喜剧的展开方式是一种喜剧的俄狄浦斯情境,其主要情节是年轻人在婚姻上对老年人(往往是父亲)的胜利。这种新喜剧都有一个主题,那就是最后会形成以各种节庆活动为表达

[收稿日期] 2015-03-20

[基金项目] 博士后面资助二等项目(2015M571215);河南省教育厅人文社会科学研究项目(2015-QN-347);国家社会科学基金青年项目

[作者简介] 辛雅敏(1983—),男,河南省郑州市人,郑州大学讲师,博士,主要研究方向:西方文学批评史及莎士比亚。

形式的新的“社会一致性”,即得到“喜剧性解决”。这种喜剧性解决又可以分为两个层面:一是个体层面,二是社会层面。这一点后来被弗莱用来说明莎士比亚喜剧的结构,我们会在讨论《自然的视镜》一书时展开论述。

不同于新喜剧,古希腊早期喜剧代表作家阿里斯托芬的旧喜剧更重视仪式,尤其是仪式化的死而复生。弗莱认同悲剧包含一种牺牲仪式精神的说法,认为喜剧也来自同一种仪式,但不同于悲剧的牺牲仪式,喜剧净化的仪式模式是死亡之后的复活。由此可以得出结论:悲剧是不完整的喜剧,喜剧中也包含了潜在的悲剧。弗莱指出,基督教观念中的悲剧本来就是一个包含了复活与救赎的大喜剧框架的一部分,这种喜剧也就是但丁意义上的喜剧^{[1](P124)}。而在阿里斯托芬的喜剧中,有比较明显的主人公死而复生的情节,在古希腊新喜剧作家米南德和古罗马喜剧作家普劳图斯的新喜剧中,也常常能看到帮助主人公的奴隶受到死亡威胁的情节。可见,“新喜剧被包含在了旧喜剧中,而旧喜剧则被包含于基督教的喜剧概念中”^{[1](P125)}。

但是,弗莱继而指出,莎士比亚的喜剧并非来自米南德的新喜剧传统,也不是来自阿里斯托芬的旧喜剧传统,更不是来自但丁的基督教喜剧传统,而是来自第四种传统。因为在弗莱看来,米南德的新喜剧与亚里士多德和现实主义相联系,阿里斯托芬的旧喜剧与柏拉图和辩证法相联系,但丁的“神圣喜剧”与基督教和阿里奎那相联系。第四种传统是由莎士比亚的前辈剧作家皮尔所建立,而后由英国剧作家黎里、格林及假面剧作家们所发展,使用的并不是奇迹剧、道德剧、插剧的主题,而是来自中世纪的罗曼司和民间故事的主题,是圣乔治剧和哑剧的主题,它们都属于一种民间仪式传统。对于这种喜剧,“我们可以称其为绿色世界剧,它的主题是生命对荒原的胜利,是曾经为神的人类对一年一度的死亡与复生的模仿”^{[1](P125)}。

弗莱发现,莎士比亚喜剧中几乎都有两个世界:一个是正常的世界;另一个则是由森林、仙境所组成的绿色世界,如《皆大欢喜》中的亚登森林,《温莎的风流娘儿们》中的温莎林苑,《仲夏夜之梦》中的林中仙境,以及《冬天的故事》中的波西米亚、西西里等。《威尼斯商人》中的贝尔蒙特是“绿色世界”的变种,统治它的是爱的涌动、生命的气息与青春的欢乐。另外,自《辛白林》之后,这两个世界便融合为一个世界,比如《暴风雨》就完全发生在绿色世界

中。而莎士比亚的问题喜剧之所以成为问题(莎士比亚的问题喜剧由 F. S. Boas 于 1896 年首次提出,这个提法显然受到了当时流行的易卜生的现实主义戏剧的影响。Boas 的讨论包括了《哈姆雷特》,后来蒂利亚德讨论问题喜剧时也把《哈姆雷特》纳入其中,但莎学界所公认的问题喜剧一般只包括三部剧作:《终成眷属》《特洛伊罗斯与克瑞西达》《一报还一报》。这三部剧作有时又被称为莎士比亚的“问题喜剧”或“黑喜剧”。许多批评家认为这几部剧作标志着莎士比亚戏剧兴趣的转移,开始转向悲剧创作。关于问题喜剧最有影响的研究是 1931 年劳伦斯(W. W. Lawrence)出版的《莎士比亚的问题喜剧》一书,蒂利亚德、诺斯罗普·弗莱等人也都有专门讨论问题喜剧的著作),也正是因为它们缺少绿色世界的缘故。

总之,弗莱虽然意识到了传奇剧与早期喜剧的不同,但对此并没有作刻意的区分,只是认为莎士比亚喜剧是不同于其他喜剧传统的伊丽莎白时期的喜剧,其中的绿色世界使“喜剧性解决”有了夏天战胜冬天的象征意义。在某种意义上,莎士比亚喜剧将新喜剧中的主人公胜利和旧喜剧中仪式化的死而复生结合起来,同时又加入了不同的“喜剧性解决”,最终使其成为了一种新的喜剧形式。

在《批评的解剖》中,弗莱构建了一个原型批评的大厦,将包括戏剧在内的大部分西方文学形式纳入其中。在形式主义阵营中,由于大部分批评家把莎士比亚戏剧视为戏剧诗,所以很少进行宏观层面的戏剧理论建构。关于莎士比亚喜剧,弗莱也提出了一些非常有价值的观点,比如,“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他类型的浪漫喜剧的倾向”^{[2](P238)}。这两种不同的倾向也就是后来弗莱所说的喜剧结构的两个极端,即讽刺与传奇。莎士比亚喜剧显然更靠近传奇这一端。弗莱把喜剧、传奇、悲剧、嘲弄和讽刺作品分别划分成了首尾相连的六个相位,并把莎士比亚喜剧纳入到这个宏伟体系中,安放在喜剧靠近传奇一端的第四和第五相位。其中,莎士比亚的浪漫喜剧属于第四相位,在这一相位中“我们开始走出经验世界,进入天真和浪漫的理想世界”^{[2](P262)}。这一“理想世界”表现在莎剧中就是上面提到的“绿色世界”。莎士比亚后期的传奇剧则居于第五相位(在这里我们可以看

到,早期喜剧和后期传奇剧在弗莱的理论体系中处于不同的位置,弗莱并未对两者做出明确的辨析,但他常常将莎士比亚早期喜剧称为“浪漫喜剧”,而将传奇剧称为“传奇”),“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”^{[2](P265)}。也就是说,这一相位的喜剧又朝着传奇挪动了一步。不仅如此,“‘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”^{[2](P265)}。

二、莎士比亚喜剧的程式化问题

1963年,也就是《批评的解剖》一书出版之后的第六年,弗莱在哥伦比亚大学做了四次关于莎士比亚喜剧的系列演讲,这些演讲的内容构成了1965年出版的《自然的视镜》。在这本书中,弗莱补充和发展了《喜剧的论证》中的观点,尤其是对莎士比亚传奇剧进行了更深入的研究。

在此书开篇,弗莱首先区分了两种批评家以及对应的两种批评:一种是奥德赛式的批评家,对应的是奥德赛式的批评,其兴趣主要集中在喜剧和传奇;另一种是伊利亚特式的批评家,对应的是伊利亚特式的批评,其兴趣集中在悲剧、现实主义和讽刺作品。弗莱有时称伊利亚特式的批评为道德批评,认为文学在某种程度上反映了生活真实,人物也是一种生活真实的象征;而且认为文学的目的在于使人们更深入地理解非文学经验的核心^{[3](P130)}。在弗莱看来,这种批评对于现代作家可能更适用,但忽视了文学在讲故事时的技巧和结构问题。奥德赛式的批评家感兴趣的是文学的传统技巧和自给自足的文学本身,他们关心的是人物的刻画、语言的巧智、故事的文学价值等。换句话说,他们更关注文学是如何讲故事的。在体裁上,喜剧、传奇,以及侦探故事与各种流行小说由于含有大量的文学形式因素,因而成为这类批评家关注的对象。

弗莱称自己是一个奥德赛式的批评家,更偏爱喜剧批评。“在性情上,我一直都是一个被喜剧和传奇所吸引的奥德赛式的批评家。”^{[3](P130)}比起悲剧和现实主义作品,文学传统对于喜剧与传奇来说更加重要,“喜剧与传奇剧中故事本身便是目的,而不是作为自然的镜子反映自然。其结果是喜剧和传奇剧有明显的传统化倾向,以至于对它们的严肃的兴趣也会很快变成对传统本身的兴趣”^{[3](P133)}。而这

种对传统的兴趣最后导致的是对文学体裁与故事结构技巧的兴趣。正是由于喜剧和传奇的这种性质,才使得弗莱能够在不断重复的传统技巧中发现文学形式和结构的问题。

具体到莎士比亚喜剧,弗莱认为莎翁写剧就是为了赚钱,所以赢得观众的喜好是其创作的基本前提。因此,莎士比亚喜剧也同样有不断重复的传统技巧,比如出海碰上风暴、长相一样的双胞胎、女扮男装、躲入森林、女主人公的神秘父亲、失踪的统治者等。如果系统地考察这些技巧,我们就会发现莎士比亚不过是想讲一个故事给我们,并试图让我们相信这个故事。而要使故事变得可信,就需要通过一些修辞手段,而不是通过逻辑上的严谨。因此,弗莱甚至认为莎剧中随处可见的时代错误是莎翁故意为之。比如,《约翰王》中出现过这样一幕:“愿你成为法兰西眼中的闪电,因为不等你有时间回去报告,我就要踏上你们的国土,我的巨炮的雷鸣将要被你们所听见。”约翰王的时代根本没有火药,怎么会有巨炮?但弗莱认为,在这里巨炮的意象要远比现实中有无火药更重要^{[3](P140-141)}。也就是说,莎士比亚是在塑造典型而不是在处理特殊的历史事件。

应当指出的是,弗莱在这里讲的还是现实主义与文学传统的问题,在他看来,文学(尤其是喜剧)并不一定是对生活的模仿或评价,而是技巧的重复和程式化的写作。这种观点与早期致力于研究戏剧和舞台传统的历史主义莎评家们的观点是一致的,如美国历史主义莎评家斯托尔就持这种观点。弗莱与历史主义莎评家的这种相似性也被一些莎评史家所注意,《莎评简史》的作者伊斯特曼就曾评论道:“某种意义上,弗莱就是一个经过人类学复杂化了的斯托尔。”^[4]但是需要说明的是,正是弗莱与斯托尔之间的不同使得两人分别代表了莎士比亚评论的不同发展阶段。

其一,弗莱认为喜剧是高度程式化的艺术形式,人物也是高度风格化的,但悲剧则不像喜剧那么依赖传统,因此弗莱对传统的强调主要集中在莎士比亚喜剧。比如,他认为,威尼斯的犹太人夏洛克属于文学传统,但威尼斯的摩尔人奥瑟罗就更像真人。这一点与斯托尔的看法是不同的。

其二,也是更重要的一点,弗莱并没有将莎士比亚戏剧的观众区分为伊丽莎白时代的观众还是现代观众。“有人向我们证明,在伊丽莎白时代的观众眼中,《一报还一报》中的伊莎贝拉的行为跟我们现代人所认为的问题剧是多么不同。但事实似乎是,

不论是伊丽莎白时代的观众还是现代观众,都不会被允许去思考。他们有权去喜欢或不喜欢此剧,但只要戏剧行动还在进行,他们就没有权力来对剧中事件的真实性或这些事件与他们的真实生活是否相符提出疑问。”^{[3](P136)}这正是弗莱与历史主义莎评家斯托尔和许金等人的根本区别所在。斯托尔和许金倡导回到伊丽莎白时代去理解莎士比亚,并认为伊丽莎白时代的观众眼中的莎士比亚才是真正的莎士比亚。弗莱超越了这种历史主义,认为由传统组成的结构因素在文学内部不断循环、重复,至于是伊丽莎白时代的观众还是现代观众在看戏,并不重要。从这个角度考虑,作者也就显得不那么重要了。“对一个戏剧的结构批评性考察不需要考虑作者的身份。”^{[3](P151)}这与斯托尔所强调的作者意图完全相反。换句话说,“除了戏剧结构以外,莎士比亚并没有什么思想、价值观念、哲学或任何其他原则”^{[3](P152)}。这种带有结构主义色彩的思想才是弗莱文学批评的基础。而且弗莱还曾指出,“在所有文学形式中,戏剧这种体裁最少依赖自己的历史语境”^{[5](P271)}。因此,历史方法注定是不可行的。在弗莱看来,戏剧依赖的是传统,但这种传统并不是斯托尔眼中的文学史传统,而是一套约定俗成的规则和结构。

三、莎士比亚喜剧的结构问题

弗莱强调喜剧的程式化和传统,而这种传统在莎剧中是通过结构和角色来体现的。弗莱认为,结构问题或形式问题是莎士比亚喜剧的核心问题,“处理莎士比亚的核心方式只能通过研究戏剧结构,这包括单一剧本的结构和更大意义上的悲剧与喜剧的结构原则。莎士比亚喜剧是一种形式,在这种形式里同样的技巧被不断地重复使用”^{[5](P271-272)}。于是,弗莱就花了大量精力来论述莎士比亚喜剧的结构问题。

在《自然的视镜》一书中,弗莱详细讨论了这种结构。他指出,莎士比亚喜剧一般从一个最终会被喜剧行动所克服的反喜剧的社会开始^{[3](P150)}。这个社会的组织形式有时以一个荒唐的法律体现出来,比如《错误的喜剧》与《仲夏夜之梦》;有时则是以一个暴君的多疑为特征,比如《皆大欢喜》中的弗莱德里克和《冬天的故事》中的国王里昂提斯。但有时,反喜剧的主题虽会以某种情绪的形式出现,但不一定成为该戏剧的结构性元素,比如《终成眷属》开场时所有人物都服丧出场,《第十二夜》一开场奥西诺

为爱唉声叹气,而奥利维娅则为哥哥的死而悲伤。总之,如果把莎士比亚喜剧结构分为三个阶段,从反喜剧的社会开始就是其中的第一阶段。

莎士比亚喜剧结构的第二阶段可称之为暂时地失去身份。这种失去身份常常以不会被识别的伪装的形式出现,而且,最常见的情况是性别身份的丧失,莎士比亚喜剧中有五部都涉及到女扮男装的性别变化问题。如《第十二夜》和《错误的喜剧》是以双胞胎的形式体现失去身份的主题,《辛白林》则是伊摩琴误认了穿着波塞摩斯衣服的克洛顿的尸身,《暴风雨》更为复杂,涉及了米兰公爵和那不勒斯王的合法身份问题。总之,莎士比亚喜剧用来表现这个阶段的形式是多种多样的。

与第二阶段相联系,莎士比亚喜剧结构的最后一个阶段是身份的发现。正如弗莱在《喜剧的论证》中所指出的,这种发现可以分为社会层面和个体层面,在莎士比亚喜剧中二者常常兼而有之。个体层面的身份发现即是人物对自身的重新认识,这一点多见于气质类的人物,这种人物由于被某一种性格所控制,会机械地重复某一行为,最后会从这种气质中解脱出来。这种情况在英国剧作家本·琼生的癖性喜剧中最常见,莎士比亚喜剧中也有,但要复杂一些。如《驯悍记》中的凯瑟丽娜,《爱的徒劳》中的那瓦国王腓迪南与他的三个侍臣,还有《无事生非》中的培尼迪克和贝特丽丝。在《辛白林》《冬天的故事》与《暴风雨》中,辛白林、里昂提斯、那不勒斯王等人也有这种对自己身份的重新认识。

不过,在莎士比亚喜剧中,达到个体身份同一性最常见的形式是婚姻,在婚姻中两个灵魂合而为一。这种身份同一性往往伴随着女扮男装的女主人公重新回归女性身份,它本质上是一种性别身份。弗莱认为,这种性别身份现象的背后有更深刻的神话因素,朝着身份同一性发展的喜剧动力的核心是一种性爱冲动,喜剧精神常常由一个能够带来喜剧结局的爱神厄洛斯式的人物所代表,这个人物自身在性的方面自给自足,某种意义上既是男性又是女性,不用在自身之外寻找爱的表达^{[3](P178)}。《暴风雨》中的爱丽儿和《仲夏夜之梦》中的迫克的厄洛斯式的性别模糊、一摸一样的男女双胞胎、女扮男装、死而复生的女性角色等,都是这种性别身份的体现。

在社会层面,莎士比亚喜剧结尾所达到的同一性更彻底。莎士比亚喜剧不像新喜剧那样强调一种年轻人社会对老年人社会的胜利,而是强调一种和解。而且,“喜剧越是强调和解,剧中被战胜的就越

倾向是一种精神状态,而不是个体的人物”^{[3](P183)}。于是莎氏喜剧的结局往往是一种节庆化的新社会的形成。

在《自然的视镜》一书最后一章,弗莱借用基督教的世界观进一步发展了之前的绿色世界理论,认为,“像所有同时代的作品一样,莎剧中这种从春到冬再到春的普通的自然循环处在三种现实的中间”^{[3](P211)}。这种位于中间的现实就是人类犯下原罪之后堕入的物理世界。在这个世界上面有更高的现实,即上帝希望人类居住于“自然”之中。按《圣经》中的说法,这个“自然”就是伊甸园;按古希腊神话的说法,这个“自然”就是永远丰收的黄金时代。而在这个世界下面,是混沌或虚无的深渊。

我们不知道弗莱对于奈特的音乐和暴风雨的象征理论了解多少,但他显然也发现了莎剧中的这两种象征。在弗莱看来,莎士比亚常常用音乐和女性的贞洁来象征一个更高的世界,而用暴风雨来象征物理世界之下的混沌世界。^{[3](P214)}于是,之前的绿色世界就被纳入了一个由三个世界组成的原型象征体系。不仅如此,这个绿色世界在传奇剧中被弗莱改称为“自然社会”。“森林或绿色世界,是一个自然社会的象征。‘自然’这个词在这里指的不是人类现在所生存的物理世界,而是作为理想家园的原初社会,是一个人类试图回归其中的‘黄金世界’”^{[3](P215)}。总之,莎士比亚喜剧表现出了一个宏伟的自然的循环。这个观点也符合弗莱对戏剧的看法,他认为,戏剧的意义就在于通过提供一种整体经验,来行使古代仪式中交感巫术的功能,即连接人类与自然世界。

四、莎士比亚喜剧的角色问题

前面已经指出,结构问题是弗莱莎评理论的核心问题。弗莱认为,必须从喜剧结构出发来研究喜剧人物,并在此基础上提出了一种喜剧人物理论,在这里我们不妨将其称之为“角色功能理论”。1952年,弗莱在波士顿做了一次关于莎士比亚人物的讲座,讲稿于次年发表在《莎士比亚季刊》,取名为《莎士比亚喜剧中的人物塑造》,这篇文章中的主要观点后来也被部分地融入《批评的解剖》一书中。我们从此文开篇的如下一段话^{[5](P271)}里可以看出这种角色功能理论的基本主张——

在戏剧中,角色塑造取决于戏剧的功能:角色的性质由这个角色在剧中的行动所决定;而戏剧的功能又取决于戏剧的结构:角色在剧中会做这些事,是因为这部剧有这样的结构……而戏剧的结构又取决

于戏剧的种类:如果这部剧是一个喜剧的话,那么它的结构就会要求它有一个喜剧性解决和一种随处可见的喜剧氛围。

在弗莱看来,从阿里斯托芬到萧伯纳,喜剧传统从未改变,因为大部分的喜剧人物都是固定的类型人物。古希腊佚名作者留下的《喜剧论纲》将喜剧人物分为三种,分别是 *alazon*、*iron*、*bomolochos*。*alazon* 的意思是欺骗者、吹牛者、伪君子,*iron* 的意思是隐嘲者或自贬者,*bomolochos* 的意思则是丑角或愚人。*iron* 由于时常揭露 *alazon* 的骗局、谎言而与 *alazon* 形成对比。亚里士多德在这三种人物的基础上提出过第四种人物,即 *agroikos*,意为吝啬鬼或乡巴佬。由于 *agroikos* 能够与 *bomolochos* 形成对比,因此,这四种角色便形成了两两对应的两组人物,*alazon* 对应于 *iron*,*bomolochos* 则对应于 *agroikos*。弗莱正是以古希腊理论家总结的这四种喜剧类型人物为基础,构建了他的整个角色功能理论,并将其运用在对莎士比亚喜剧的解读中。

弗莱认为,四种类型人物中的 *alazon* 与 *iron* 之间的对立最重要,因为它能够反映出喜剧的基本结构,而 *bomolochos* 与 *agroikos* 的对立则只能体现喜剧氛围。^{[5](P272)}这一点在古罗马的普劳图斯和泰伦斯的新喜剧中非常明显,*alazon* 是阻碍年轻主人公获得爱情的老年人,*iron* 则是年轻的男女主人公和帮助他们的机智的奴隶,两组人物之间的对立非常明显,而且这种对立决定了喜剧的结构及走向。莎士比亚喜剧中也有同样类型的人物,只是其要更复杂一些。弗莱指出,莎士比亚喜剧中的 *alazon* 角色有两种,一种是吹牛者或吹牛的士兵,另一种是学究或怪人。前者如《维洛那二绅士》中的修里奥和《暴风雨》中的斯丹法诺;后者如《爱的徒劳》中的国王及其周围的人。但总的来说,莎士比亚并不常用学究类人物。^{[5](P272-273)}莎剧中的 *iron* 角色和古代喜剧一样,也是主人公和聪明的仆人,而且和新喜剧一样,男女主人公在喜剧结构中并不起主要作用,*iron* 角色中最重要的角色是聪明的仆人——文艺复兴时期机智的奴隶常常被被演绎成聪明的仆人。这类角色之所以重要是因为他往往是计谋的策划者,而这些计谋最终会将男女主人公带向胜利,并因此决定喜剧情节的走向。弗莱在这里提到,早期的莎士比亚曾使用典型的聪明仆人角色,如《错误的喜剧》和《维洛那二绅士》,但这种角色很快就被莎士比亚所抛弃,变成了偶尔出现的小丑角色。^{[5](P274)}

不过弗莱进一步指出,作为计谋的策划者,伊丽

莎白时代的戏剧舞台中来自中世纪宗教剧的“恶”角也被莎士比亚所利用。^{[5](P274)}对戏剧家来说,“恶”角的好处在于他设计计谋的时候不需要动机,是纯粹的恶作剧心态。《无事生非》中的唐·约翰便来自这种“恶”角传统,但最明显的例子是《仲夏夜之梦》中的迫克和《暴风雨》中的爱丽儿,弗莱对这两个角色及其背后的戏剧“恶”角传统评价很高:“因为他本剧才有了大团圆的结局,愚蠢的老年人才收到愚弄,年轻人才获得爱情。而他实际上正是喜剧精神之所在。”^{[5](P274)}当然,在弗莱看来,“恶”角也可以与男女主人公结合,成为 vice-hero 或 vice-heroine,前者莎士比亚用得很少,只有《驯悍记》中的彼特鲁乔与之类似;但后者则是莎士比亚最喜欢使用的角色之一,莎士比亚喜剧中的大量女主人公都是此类角色。

iron 角色中最后还有一类可以称之为隐退的老者,这类人物常常在喜剧展开时便隐退,在结局时又会回归。在其他喜剧中,这类人物往往只是一个希望看到儿女真实行为的普通的父亲角色,但在莎士比亚那里,这类人物则重要得多。在莎剧中,对喜剧结构起决定性作用的常常是此类人物,而不是聪明的仆人或 vice,比如《仲夏夜之梦》中的迫克和《暴风雨》中的爱丽儿便都是受命于此类人物——只不过普洛斯彼罗并没有隐退,而是反转了这种程式,当女主人公和“恶”角结合并行使喜剧结构构建者的职能的时候,也常常和自己的父亲之间有着类似的关系。

至于 bomolochos 和 agroikos 这组人物,弗莱认为他们有助于提升喜剧的喜庆氛围,但对情节结构贡献不大。^{[5](P275)}Bomolochos 也就是英文中的丑角,莎士比亚时代的喜剧中有大量此类人物,其主要作用是插科打诨、娱乐观众。福斯塔夫和托比·培尔契爵士均与此类人物大有渊源。Agroikos 是吝啬鬼或乡巴佬,这类人常常是喜剧中的扫兴人物,如《第十二夜》中的马福里奥,而《终成眷属》中的勃特拉姆则是此类人物和主人公的结合。弗莱还指出,吝啬鬼其实还属于 alazon 一类,比如《威尼斯商人》中的夏洛克,《皆大欢喜》中的弗莱德里克公爵,《冬天的故事》中的莱昂特斯和《一报还一报》中的安哲鲁。而当喜剧氛围变得更轻松的时候,agroikos 就更倾向于被当做乡巴佬来使用,比如《温莎的风流娘儿们》中的法官夏禄和斯兰德。^{[5](P275-276)}

总之,在角色塑造方面,莎士比亚在传统的基础上更加灵活,对此,弗莱总结道:“在角色的塑造上,正如在别的一切方面,莎士比亚都比同时代的其他剧作家更好,但这并不意味着他与其他人有本质的不同”^{[5](P276)}。莎剧中的人物也是与戏剧功能紧密联系的类型人物,只是莎士比亚使用的时候更富有变化。“莎士比亚使用的是同一套程式,但使用的方式却更精致、复杂和难以预测。”^{[5](P276)}

五、结语

在传统的文学批评里,喜剧由于轻浮和不严肃而远不如悲剧重要,在莎士比亚喜剧评论领域也是如此。但是,在 20 世纪莎评史中,正是由于弗莱等人的努力,莎士比亚喜剧的价值才得以彰显。对于 20 世纪莎士比亚喜剧批评的发展来说,“弗莱提供了最重要的动力”^{[6](P231)}。而当我们放眼整个 20 世纪文学批评的发展时会发现,弗莱不仅超越了历史主义批评,同时也对形式主义批评进行了改造,他取消了以往形式主义批评从传统人文批评那里继承而来的价值判断,对文学研究进行了理论化的尝试。弗莱的形式主义不再是新批评的那种建立在个别文学作品基础上的有机整体论,而是将所有的文学创作描绘成了一个有机宇宙,而喜剧无疑是这个宇宙图景中的重要组成部分。

【参 考 文 献】

- [1] Northrop Frye. The Argument of comedy [C] // His Infinite Variety: Major Shakespearean Criticism Since Johnson. Philadelphia: J B Lippincott Company, 1964.
- [2] [加] 诺思罗普·弗莱. 批评的解剖 [M]. 陈慧, 袁宪军, 吴伟仁, 译. 天津: 百花文艺出版社, 2006.
- [3] Northrop Frye. The natural perspective [C] // Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
- [4] Arthur M Eastman. A Short History of Shakespearean Criticism [M]. New York: Random House, 1968: 381.
- [5] Northrop Frye. Characterization in Shakespearean comedy [J]. Shakespeare Quarterly, 1953(3): 271.
- [6] Lawrence Danson. 20th Century Shakespeare Criticism: the Comedies, in The Cambridge Companion to Shakespeare Studies [C]. Cambridge: Cambridge University Press, 1986: 231.