

走近大思想家



(法) 罗歇-米歇尔·阿勒芒 著
Roger-Michel Allemand
苏文平 刘苓 译



ALAIN
ROBBE-
GRILLET

阿兰·罗伯-格里耶

上海人民出版社

ALAN

ROBBE-GRILLET



阿兰·罗伯-格里耶

走 近 大 思 想 家

(法) 罗歇-米歇尔·阿勒芒 著

Roger-Michel Allemand

苏文平 刘苓 译

上海人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

阿兰·罗伯-格里耶/(法)阿勒芒(Allemand, R. M.)著;苏文平,刘苓译.

—上海:上海人民出版社,2004

(走近大思想家)

书名原文:Alain Robbe-Grillet

ISBN 7-208-04848-7

I. 阿... II. ①阿...②苏...③刘... III. 罗伯-格里耶, A.—
文学研究 IV. I565.065

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 091153 号

责任编辑 屠玮涓

特约编辑 李 卫

封面装帧 陈 楠

走近大思想家

阿兰·罗伯-格里耶

(法)罗歇-米歇尔·阿勒芒 著

苏文平 刘 苓 译

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 8.5 插页 4 字数 192,000

2004 年 7 月第 1 版 2004 年 7 月第 1 次印刷

印数 1-4,100

ISBN 7-208-04848-7/K·1026

定价 20.00 元

目 录

引言	(1)
----	-----

一、叙述形式的更新

1. 《弑君者》(1949年)	(13)
2. 《橡皮》(1953年)	(41)
3. 《窥视者》(1955年)	(52)
4. 《嫉妒》(1957年)	(66)
5. 《在迷宫中》(1959年)	(76)

二、从论战的战斗精神到游戏的形式主义

1. 创作的理论与实践	(85)
2. 电影材料的内部冲突	(97)
3. 作品的自动描写	(112)
4. 从刻板的老一套到虚构的发生器	(140)
5. 艺术的单性生殖	(153)

三、自动写作的复兴:《幻想家》

1. 一个不可能的计划的起源	(159)
2. 作品,变幻不定的镜子	(165)
3. 支离破碎的作品	(171)

2 阿兰·罗伯-格里耶

4. 距离与荣光	(176)
5. 冒名顶替者的面具	(183)
6. 从游荡到厌恶	(192)
7. 玄学与魔鬼	(211)
8. 从铁匠到炼金术士	(222)
结束语	(230)
阿兰·罗伯-格里耶大事年表	(243)
书中使用的缩写	(250)
参考文献	(251)

引 言

阿兰·罗伯-格里耶的文学艺术作品,经过近半个世纪的才华展露,毫无疑问是现代文学最重要的组成部分之一。作为艺术家,他的声望早已超越国界,尤其是在大洋彼岸,20年来,他所引起的兴趣从未中断过。这种行家的赏识是建立在双重的反常现象之上的。一方面,学术批评界对其作品持一般的欢迎态度,而科学家则不断地予以分析。另一方面,他的作品在广大读者中只引起微弱的反响,而这位艺术家、讲演家的津贴,他在报刊上所采取的旗帜鲜明的立场,他多次参与的广播或电视对话,都使他过早地声誉鹊起,超越了知识界封闭的小圈子。罗伯-格里耶很快成名,而其作品往往未被真正认识。

应当说在罗伯-格里耶的作品问世的时候,他的某些东西使人感到迷惑不解,因为他所采用的技巧和理论方法,是与人们通常承认的理念和思想受到质疑的总环境分不开的。19世纪末,胜利的实证主义断言,它永远熟悉世界的各种规律。而我们的时代是问题丛生的时代,人们因宗教教条及总的思想体系逐渐崩溃,而对扩大了的世界的意义更加忧虑不安。人们发现,所有的表象只是某种模糊过程的结果,因为该过程由于假定演绎体系中的完备性无法被识别而抑制了认识力。与似乎完备的理论和最有影响的总前提相抵触,世界的物质逃避了理解,总以某种深度给人以无限的惊异,因为这种深度是与人的知觉投射于

灵魂深处的映像没有多少关系的。事实上,由于既有的定义存在着缺陷,这种总体意义的缺陷便在某种转述的昏暗中表现出来,即人的环境使人和人的超脱、自主相对立。若像罗伯-格里耶所写的那样,各种物接受“意义的专制”的话,其实这只是“表面现象”——犹如通过讽刺来更好地指出人对物是多么的陌生(PNR第20页)。

基于这种总体分析,先锋派艺术家们进行了深刻的变革。以立体派画家们的创作为例,它们在透视爆裂的同时,将绘画空间传统的统一体加以解体,以利于表现直至当时已分化的多维物体的平面。那些使人联想到视线以外之物的光与影的变幻,即隐没于可被头脑领悟的某些要素色彩之中的光与影的变幻,也大大减少。打开他们的画卷,那些画卷只代表一些平面,并列的平面依其表现的现实主义着重表现不同视点看到的现象,通过景物的分解状态来解释人的处境;一个幻觉不完整的观察家的看法,是不能达到世界的心脏的。

就其他技巧方法而论,在文学上也是一样的:“倘若读者有时难于在现代小说中重新找到自我的话,他们有时也会在其生活的世界中感到迷惘。因为在他们周围,一切都让位于老的结构和老的标准。”(PNR,第116页)在第二次世界大战的后续动荡之后,几位像福克纳或卡夫卡的前辈读者,在法国开辟了文学革新者混合小组的逐字逐句的本体论试验的道路。该小组很快聚集于“新小说”名下,初期公认的奠基人便是罗伯-格里耶。虽然他们当中某些人所传承的传统小说的形象往往是简单的,即讽刺式的,处在有些易懂的标签(反小说、拒绝派等)之外,而且只注意到反对笛卡尔和孔德的继承原则,但是人们明白,这些无视传统观念的人,意欲通过创新和理论的再思考,重新审视现实,逃避理性主义或神秘主义之智慧的习惯标准。事实上,必须

像追求新现实主义那样考虑新的传奇故事。新现实主义不再力求破坏世界,而是力求创新世界^①。作品在感情冲动中创造世界,这种冲动不再是参照系的幻想——瓦莱里已经揭露的那种古老的“文学迷信”,而是完全属于现象学,即唯我论,把构建个人看法的特殊性和片断化视作表现真实性的唯一保证。一个索绪尔派系的人断言:“不是事物先于观点,而是观点创造事物。”罗伯-格里耶可能这样宣称:“当代的艺术家们知道,他们没有任何一句真实话要说。仅仅是某个人,他感到需要虚构一些形式,而这些形式,完全不是表现真实的,而是作为世界之支离破碎的、暂时的、运动的的可能结构来表现的。”^②

小说家角色设计上的这种深刻变化,必然伴随着废弃种种根深蒂固的、只许反映可靠现实的看法,因为传统现实主义不自明地要求,所表现的事物和人物要在作品时空之外的某个地方有真实的生活。如果直到当时,一位优秀的小说家,就是那个能很好讲述一个故事并塑造出一些可信性格的人,随着《为了一种新小说》作者的出现,那种作家便“无话可说、无可表述了”。从此以后,再也谈不上创作一部你昔日熟悉的小说了,因为作品只是它本身的反照。这就是人们从罗伯-格里耶写作的第一阶段,从《弑君者》(1949年写成)到《在迷宫中》(1959),可能吸取的主要教训。艺术家所探求的现实,不能借助于一些经过考验的叙述形式来表达,因为那些叙述形式无法表达作者在奇异万状之中的世界。于是作品从根本上得到了革新,作家在其中运用多种割裂的手法,阻止那种因果连贯的结构,否定那种反映一个已变得无法想象的世界之严密结构(已成为过去)的做法。叙述片断之间愈来愈多的错位,故事情节的循环加快了时间和空间的循环,这些都与按年代叙述的线性性针锋相对。在先行叙述中,整个故事划分为若干个小故事,叙述者不时地加以评说,均

有助于解释一个个象征生活的小故事。罗伯-格里耶以其作品取代过去要求即时明白和真实性的套数和成约。在这种作品中,深刻的严密性不与单一的导向相对应,而是在于一种可变几何学结构的安排,以拆散、转喻、互相碰撞、互相干扰、重复为标志,确定新的叙述范围,说明本体论的、圣经的材料在革新理解方面的特征。于是,这种结构的构件便是循环的主题和重复的形象,其重复随某些细微的变化而再现。这些变化,改变着从根本上来说具有同心圆式的、顽念性质的故事情节的意义。

注意到描写的极端困难,并像萨洛特一样,拒绝把故事局限于“人们看到一些人物活动和生活”^③于其中的那种貌似公正的循序渐进,罗伯-格里耶使情节的概念解体,并从其中排除主人公的神圣形象,使人物具有词源意义:一个面具(人),而不是一个真正的个体,他用面具来代替人物的作用。这就是说,一个人其唯一的有效性存在于其语言性质之中;一个行为主体“不再只是一个捕捉不到的、几乎看不见的载体”^④,它恰恰具有足够的特征,使叙述站得住脚。在一个缺乏深度的世界里,作为没有内在心理活动的角色,罗伯-格里耶的任务不再因传统的心理动机而行动,不允许那些纯假设的、人的本质的、难以实现的戒律凝滞不动。它们类似于流行艺术的典型形象,将与神化传统针锋相对:这种神话认为,艺术家创造的人物能够生活在作者无法控制的地方,并且拒绝作者辨认、赏识的可能性。它们因而不再是历史的行为思想模式,而是一种绘画形象,其尺度有如书的一页大小,或者几年之后,有如电影银幕的大小。在放弃了“人万能”的“注册号码”(PNR,第28页)的时代,这种人物得到一个变化不定的身份,成了一个到处使用匿名的人,他使罗伯-格里耶的创作类似卡夫卡的创作。《在迷宫中》的士兵没有军人身份证,他的军大衣上的登记号也不是他自己的,因为那件衣服不是

他的;其他行为主体仅以第一个字母表示:《妒嫉》(1957)中的 A,《去年在马里安巴》(1961)中的 A 和 X,《不死的女人》(1963)中的 L、N 和 M,等等。

自他开始创作以来,主人公的这种淡化伴以占优势的大量实物描绘出世界的几何图景:“……寓言在实物的重压下消失了。实物包围寓言,和寓言融为一体,以便更好地将其毁灭。”^⑤由于缺乏情感,这种实物并不表现形式之内或形式之外的任何东西,它们就像表现纯粹现象学的秩序一样表现出来:“世界是一个符号的世界。一切都有符号;不是其他某物的符号,而是它自己的符号,要求被揭示出来的那种现实的符号。”(PNR, 92)因此,在他的习惯看法中(PNR, 117),对其“中立的、冷淡的、不偏不倚的”目光的客观描写是“一种荒谬”,这就是说,任何内在心理形式都没有被排除;对罗伯-格里耶来说,重要的就是摆脱不适宜的心理分析,依他自己的看法来表达人的某种本质,而又不排除主观性。正是物的本身构成激情和人物的内在心理。物“是本体论的建造者,但它不是那种为小说预先存在的本体论的建造者,而是在小说中自我构成的本体论建造者。”^⑥从此,人被直接纳入、带进外部世界的改造之中,并随着这些改造而改变。这就是主观性。它知道,外部世界从其内部吸取其意义,但它立即承认,这种意义只对它有价值。承认并接受人的意识的主客性质,使得罗伯-格里耶的小说变成了一种相对的小说,而不是一种主观的小说:“小说的相对性质必然要求给个体意识以某些限制,使他注意到,意识创造它自己的世界景象,但这个世界并不因此而成为世界的映像。”于是,其作品跌宕起伏于“它自己话语的模糊的窃窃私语”^⑦之中,因为作品“构成了一种现实”(PNR, 138),即艺术家能够意识到的唯一现实。当然,要赞同吕多维克·让维耶如下的这些话:

(……)叙述,旨在使我们相信,作为小说家努力之外所构成物的故事世界,现在,它的出现好像是可笑的。描写,它不是伸向世界的一面镜子,它构成一个世界。它不是一个形象,因为它是一种话语,而且应当这样得到承认。因此,作为语言,他自己的努力的唯一一种流露,叙述能够使我们感动。如果只信任自己,如果小说是追求,它就是有限表达手段所追求的目标。^⑧

于是,他的作品以“公开的形式主义的来源,一种绝对自由的练习”和显然是追求那些可表述丰富多彩印象的不同心理因素的姿态出现:“罗伯-格里耶的小说由一片原始的空间开始,围绕这片空间而展开,并以这片空间向整个空间扩散而结束。”^⑨这种其中心空缺的叙事故事,取代了有深厚人道气息的神话。就这样,缺乏中心的、缺少叙述者的、缺少故事的写作技巧出现了。于是,这些空白和缺少似乎成了创作小说的真正动力。

他的创作的第一阶段,随着《在迷宫中》的完成而结束。这是一部承前启后的书,它综合地回顾了以往的种种素材,并开始向作品的新发展过渡。在这部作品中,艺术材料变成了叙事方面可疑的中心。作为一种现象学幻象的延长号,这部小说事实上为一些作品和电影之间架起了桥梁。这些电影的审美层次逐渐要求一种不加修饰的结构美学功能。然而,《幽会的房子》(1965),真正标志着其形式主义和游戏第二阶段的开始。

我们称这种形式主义游戏为常用新词的形式游戏,因为这里的游戏是和作品的建构方法分不开的。这些作品展示其艺术的物质性,嘲笑文学的刻板守旧,引导艺术家的创作走向自动表现——既能实现周期性的言语变化,又能实现这样一种思想:美学的对象是创作者和受众共同创造出来的。

与此同时,在这个时期,那些破坏诗意材料的内部冲突的作品,尤其为电影剧本的展示提供了有利的舞台。电影剧作家们认为,无论遇到什么情况,他们的作品都是一种迎战、包围和超越的有力工具。于是,罗伯-格里耶的美学观,作为一种冒险尝试——在无法预见的意义中构建形式,作为创作要素的肯定形式而为人们所敬服。在形式的单位之间,这位艺术家建立一些能揭示其心理世界运行状态的结构联系,因为正是在心理机器特有的奇异念头之中,艺术能够实现与其接受者的真正交流。与萨特的介入文学相反,罗伯-格里耶的作品建造了一个地下小教堂,匠心独运的关键之一就是采用热内特确立的结构主义方法。这就是说:“通过内部结构分析得出的,而不是思想偏见从外部强加的方法,在规范之中获得启示的确切时刻,像热内特那样进行自我构建。”同时,在与场景保持距离的愿望和陷入其幻觉及不可克服的内心矛盾迷宫中的一个人的类似的企图之间,理论与实践的分离,是根本脱离时代的表现。

在这个时期,一种如同本体焦虑的隐喻用于对作品结构的或然判断应运而生:发生器不但都是人的灵感发生器,而且一部作品的内部重复和从一部作品到另一部作品的连续重复,也能使全部美学观向着重新安排作品结构的宏观计划发生转变。在这方面,罗伯-格里耶的形式游戏向着主观现实主义发展。他的这种主观现实主义,在强调一种必要的距离化(相信场景与所体现的故事成反比)的同时,不言自明地确定了某种困惑心理的运作方式:“让缺少故事(在虚构方面)产生故事(在作品方面),让一种言语意义符号与零动作对应,让故事(戏剧)以某种形式将通常复制的世界转变为词语情感的变化,这就是绝对现实主义作品的出发点。”(巴尔特语)

通过简化人物姓氏而形成的性格空洞化,其人物变得越来

越可以互换或可有多种形态:比如,《纽约革命计划》(1970)中的劳拉,她时而 17 岁,是叙述者的姐姐;时而 13 岁,生活在其银行家叔叔家里;时而是 15 岁少女,和地铁里的少年犯罪团伙纠合在一起。在这种情况下,我们遇到“一种公开的行动”,正如让·里卡杜所说的那样“把名字的永久性和角色的多样性统一起来”,^⑩并在身份的变化和还原之中发现行动:一些虽然不同的人物,在同一部作品里可以有同样的身份,或者,同一个人物可以多个人物的身份出现,比如在《幽会的房子》中,拉迪·阿瓦依次是拉迪·伯格曼、夏娃、夏娃·伯格曼或杰奎琳;约翰逊变成了约翰斯顿或约翰斯托尼;洛伦变成了洛莱或洛尔伦;披发齐眉的洛拉西安娜,时而名叫基姆,时而名叫基托,等等。这种本质特征内部分裂的绝好象征,在《吉娜》中有突出表现:Jean 这个姓的模棱两可,作为法语或英语的发音,或者是阳性,或者是阴性。

于是,罗伯-格里耶以一种奇异古怪的效应取代了传统的模仿。在这种效应中,有生命的人物被物化了,有如一些机械的小部件,只被用作作品与读者之间的中间齿轮。显然,女人是这个过程中享有特权的因素,被恰当地塑造成一个漂亮女俘,一个性对象和作品对象,一个被诗意拜物教统治的对象,“在她身上,人的概念本身分化瓦解了。”^⑪这些人物的作用,通过其矫揉造作的表现,很快变成了一些机器人或模特:

在桌子后面,壁炉上方挂着一面长方形大镜子。我们在镜中瞥见窗户的一半(右边的一半),而在左边(就是该窗户右边),是带镜衣柜的形象。在衣橱的镜子里,我们再次看到窗户,这一次是整个窗户,而且是正面形象(这就是说右边的右窗扇,左边的左窗扇)。这样一来,在壁炉上方就有三个窗扇,它们并排相连,几乎没有间隙,而且各自独立(自左至右):左面窗扇呈正面,中间窗扇呈正面,右面窗扇

呈反面。(短篇小说集《快照集》中的《模特》,10—11)

通过这些杂乱的视觉效果,通过这些物化空间表现并阻止构成方位表示的多种杂乱的光反射现象,作者显然是以扰乱读者的理解为乐。映像构成现实,现实只通过映像而存在,而且只反映它自己的表征。于是图画、图景、照片、广告、雕像和人体模型都有隐去深奥之极的外表,深奥之中却融有参考价值;昔日曾占据着叙事中心的人物被一种模特所取代,镜子的反射作用只能使人看到模特的一部分,被取代的一部分,借以强调超现实主义对一位艺术家的影响,而这位艺术家为其创作提供了一件日常的静止不动之物的平凡载体。

1978年是其创作活动的最后转折点。这一年罗伯-格里耶发表了《弑君者》,第一部直到当年一直未曾发表的作品;他还在午夜杂志第31期上发表了《金三角回忆录》和《罗伯-格里耶自传》第一部分。这个自传计划将最终形成《幻想家》三部曲(1984—1994)。在三部曲中,作者将与回顾式的、蔚为壮观的老一套写作保持巨大的距离,言外之意,他即将站在自动肖像画家的立场上,模仿他们的策略思想,通过旨在推翻艺术作品传统法则的瞬时手法进行创作。这些看似自传的作品,其实与传统作品存在着多方面的根本分歧,其首要分歧便是存在的幻象本身。传统的作品是以连续性、直线性被理解的。罗伯-格里耶则相反,他强调,存在不是由唯一连续的导线贯穿而成,而是通过无数根断线表示同样多的阿里亚娜之线,然而这些大量互不连贯性的线的复原,不能使人们走出一个存在的迷宫;一个连自传作家本身都无法走出的迷宫。此外,好像他生活中有些空白。既然缺乏回忆,回顾过去的任何企图注定要失败,而且抓住的事情只能是偶然的。自传作家开始写作了,他却不知去向何方;其记忆中的片断材料是变幻不定的,不服从于任何连贯性的先决条

件。有关自己的空谈,肯定产生必要的虚构。作者不能断言认识自己,更不能识别那些构成自己生活的主要时刻。作家因而属于某个 Lawrence Sterne 家族,其中的 Tristram Shandy 幽默地发现了无法控制的时间流失:“我将永远追赶不上我自己,哪怕是飞跑狂奔。”^⑫

因此,要求对回忆材料有新的理解方式。真实性既不存在于故事与先前就有的图景相一致当中,也不存在于忠实描写的日常时间当中,而是存在于意识到有记忆缺失之中,这些记忆缺失变成了作品的发生器。正如《为了一种新小说》要求一种新式的现实主义一样,《幻想家》为现实假设了一个新定义。除了自传作家可能忆起的小事件之外,现实主要由上演于灵魂深处的幻觉戏剧构成。所以,罗伯-格里耶式的自传作家,不是就真实再现的意义上选材,而是就其生活的写作意义上,在其作家痛苦劳作的现实中,自我表现想象,就是说自我表现创造,自我发现。这种革新的态度,要求将所谓的客观真实与想象出来的东西融合起来,推翻那种“通过大型玻璃镜面反映现实与灵魂相结合”的创作方法。因为对罗伯-格里耶来说,主人公的现实就在他的灵感之中,他反对按年代叙述,驳斥那种毁灭他的以词源词为基础的做法,以利于在现在的叙事中,为反常文学的源泉巩固一席之地。

罗伯-格里耶摆脱了要求结构紧密的任何约定,认为那是虚幻和荒谬的东西。他乐于精心安排一种普遍的怀疑,杂以陈述的迫切要求,并把镜头移向亨利·德·科兰特这样的历史虚构人物。人的概念取代了个体的概念。传统修辞方法的废弃造成了某种干扰和主题上结构的大量缩减,这些又推迟了总体意义的出现,产生了一些特意安排的模棱两可之处,即自传作家自己坚持的构思作品的原则本身。这样一来,罗伯-格里耶使其故事的假定意义表露出来,并通过换喻式毗连之法,使其昔日的

客观材料虚构化了。于是,文学以其欺蒙的典型操作手法,通过虚构使人们进入一种比所谓的客观性现实更为真实的现实。在这种看法中,罗伯-格里耶当然不会违背埃科的这句名言:“热爱人类者的责任也许就是使人嘲笑真实,因为唯一的真实就是教导我们,为了真实而从疯狂的情感之中解脱出来。”^③此外,自传部分构成了一部作品的延长号。人们将逐步发现,这部作品完全是以深刻的焦虑和革新形而上学的希望为基础的。



1996年3月,一次谈话时的罗伯-格里耶。

从方法论的观点来看,本书对罗伯-格里耶的美学观划分为三个时期。我们将分析其更新叙事形式的美学观点,一部作品一部作品地展开。第一部作品是《弑君者》,对这部作品的研究更加详尽,因为它为以后的作品提供了线索,体现出大量的、我们随后将发现的特征。关于第二时期,我们将作更多的综合分析,因为它标志着,作家从以其理论论文为指导的论战斗士,过渡到了以其言语特色创作小说和电影的、公开的、形式游戏主

义作家。最后,本书第三部分将研究分析《幻想家》,我们将努力指出它与其他作品的联系,阐明我们言论的本质:罗伯-格里耶的美学革新,就是追求本体论诞生的艺术表现。

注释

- ① 见作者的著作《新小说》,巴黎,椭圆出版社 1996 年版。
- ② 《今日电影》文集,第 70 卷,巴黎,塞热尔斯出版社 1972 年版,第 114 页。
- ③ 纳塔莉·萨洛特:《怀疑的世纪》,巴黎,伽利马出版社 1956 年版,第 59 页。
- ④ 罗伯-格里耶:《现实主义,心理学与小说的未来》,《文学批评》第 111—112 期,1956 年 8—9 月,第 699 页。
- ⑤ 罗兰·巴尔特:《文学批评随笔》,巴黎,瑟依出版社 1964 年版,第 65 页。
- ⑥ 奥尔加·贝尔纳:《阿兰·罗伯-格里耶:空缺的小说》,巴黎,伽利马出版社 1964 年版,第 220 页。
- ⑦ 热拉尔·热奈特:《故事的边界》,巴黎,瑟依出版社 1966 年版,第 163 页。
- ⑧ 吕多维克·让维耶:《苛刻的话语》。《新小说》,巴黎,午夜出版社 1964 年版,第 177 页。
- ⑨ 奥尔加·贝尔纳:《阿兰·罗伯-格里耶:空缺的小说》,第 104 页。
- ⑩ 热拉尔·热奈特:《第一种形象》,巴黎,瑟依出版社 1966 年版,第 150 页。
- ⑪ 《向罗伯-格里耶提出的两个问题》,吉勒·拉普热收集整理。《文学半月谈》,第 87 期,1970 年 1 月 16—31 日。
- ⑫ 《斯里斯特拉姆·尚迪绅士的生活与观点》第 1 卷,巴黎,罗贝尔·拉丰出版社 1946 年版,第 383 页。
- ⑬ 翁贝托·埃科:《玫瑰的名字》,巴黎,格拉塞和法斯凯勒出版社 1982 年版,第 613 页。