



20世纪西方非个人化思潮研究

Researching on the Western Impersonal Trend
in the 20th Century

马焕军 著



人民出版社

20世纪西方非个人化思潮研究

Researching on the Western Impersonal Trend
in the 20th Century



马焕军 著

责任编辑:李之美

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪西方非个人化思潮研究/马焕军 著. —北京:人民出版社,2016.6
(国家社科基金后期资助项目)

ISBN 978-7-01-016211-9

I. ①2… II. ①马… III. ①文艺理论-研究-西方国家-20 世纪
IV. ①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 102162 号

20 世纪西方非个人化思潮研究

20 SHIJI XIFANG FEIGERENHUA SICHAO YANJIU

马焕军 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京龙之冉印务有限公司印刷 新华书店经销

2016 年 6 月第 1 版 2016 年 6 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:16.5

字数:280 千字

ISBN 978-7-01-016211-9 定价:43.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

国家社科基金后期资助项目

出版说明

后期资助项目是国家社科基金项目主要类别之一,旨在鼓励广大人文社会科学工作者潜心治学,扎实研究,多出优秀成果,进一步发挥国家社科基金在繁荣发展哲学社会科学中的示范引导作用。后期资助项目主要资助已基本完成且尚未出版的人文社会科学基础研究的优秀学术成果,以资助学术专著为主,也资助少量学术价值较高的资料汇编和学术含量较高的工具书。为扩大后期资助项目的学术影响,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

2014年7月

序

赵宪章

焕军是2004年来南京大学攻读博士学位的,首次谋面我就认定他是一位性格憨厚的学生,毕业之前到我家的“告别仪式”更使我感受到他的这一特点。在为他第一本专著写序之际,当年的点点滴滴不免重新浮现,如在眼前。

他的为学就像他的为人,自从确定“非个人化”研究之后,焕军就心无旁骛,从不东张西望、胆怯退却,持之以恒达十年之久。十年后重读这篇论文,似曾相识而又全然为之一新。如果说当年我还能对这篇论文提出一些意见和建议,那么,时至今日,本研究所涉及的范围已经大大超出我的知识域。回忆当初他和我讨论这一选题,学界尚无关于这一问题的论析,更没有人注意到“非个人化”这一命题背后的微言大义,似乎只是被艾略特偶然提及而已。焕军博士居然为这一“被偶然提及”的问题奉献了十年之功,其“憨厚”性格由此可见一斑。

20世纪的西方文学理论是以“形式”为主导的理论,也可以说是凸显文学研究之客观性的理论。如果说这一判断无甚异议的话,那么,我们就应该继续问一问“为什么”,可惜学界鲜有如此刨根问底者,20世纪的形式理论似乎成了“天外来客”,最多将其归结为现代语言学的崛起。焕军为学的“憨厚”品性就表现在这里,他居然耗费了十年时间刨根问底,可谓“穷追不舍”。这就是展现在我们面前的这部《20世纪西方非个人化思潮研究》,被艾略特“偶然提及”、被学界长期忽略的问题,在焕军的笔下被演绎成了20余万言的长篇大论。

包括文学研究在内的人文学术不同于自然科学,“历史”永远是其难以割舍的情结,因为“人文精神”本身就是历史的,我们今天所坚守的生存理念、道德操守、审美情趣等可能古已有之,古人所主张的许多东西仍然存活在我们今天的现实中。“人文精神”不同于科学技术之处就在于她的这一“格式塔”特质——她的历史就是她的现在时,她的现在早已积淀在她的历史中。于此,“学术史”一直是人文学术的显学,文学史也一直是文学研究

的显学;其中,理论批评史也应当是文学理论批评的显学。在这一意义上,焕军的研究走在了正路上。他对“非个人化”的追问就是对学术史的追问,弥补了长期以来被我们漠视的问题;并且,这是一个涉及整个 20 世纪文学理论形态的大问题,是一个涉及文学理论何以在世纪之交发生转型的重要问题。

总体看来,焕军的这一学术史论著有两大比较显著的特点:一是对“非个人化”思潮历史演变的梳理,力求细致而系统;二是对作者和语言这两个问题的专门研究,可谓切中论题之肯綮。前者考验一个学者的耐心和耐力,后者主要取决于作者的理论素养和功力。在这两个方面,但愿这部论著不会让读者失望,至少能够感受到作者执着而“憨厚”的努力。相信焕军博士仍会继续保持他的这一品格,无论为人还是为学都不可卖弄“聪明”。

当然,研究西方学术史不能为研究而研究,中国立场、中国意识和中国问题不可或缺,鲁迅的“拿来主义”就是这方面的至理名言。回顾新时期以来我们对西方文论的译介和研究,其中存在的主要问题恐怕也在这里。也就是说,我们对于西学的译介和研究,不应该以西方为中心,别人有什么就译介和研究什么;而应该以我之所需为圭臬,由此出发决定“拿来”或“不拿来”什么。事实上,这个道理大家都懂,不懂之处仅在于“中国所需”是什么。这就涉及西学研究者的知识结构问题。按理说,研究西学的前提是具备扎实的中学功底,因为中国立场、中国意识和中国问题就在中国的文献中;如果我们对此知之甚少,满脑子装载的全是西方,当然也就不可能知道“中国所需”,谈何“拿来”什么及其为我所用?好在焕军博士已经明确意识到了这一点,相信他的将来会在这方面有所突破,因为他有着“憨厚”的治学品格。

是为序,以与焕军共勉。

2016 年 1 月 18 日

于南京草场门寓所

目 录

序	赵宪章 1
引 论	1
一、非个人化的概念	2
二、什么是非个人化思潮?	14
三、非个人化思潮目前的研究现状及存在的问题	19
四、如何研究 20 世纪西方非个人化思潮	22
第一章 非个人化思潮背景研究	25
第一节 浪漫主义与 20 世纪西方文论中的非个人化思潮	25
第二节 非个人化思潮与“语言论转向”	33
第三节 非个人化思潮与心理学	40
第四节 非个人化思潮与“主体死亡”	54
第二章 非个人化思潮的历史演变	66
第一节 客观性非个人化	66
第二节 反意图论	77
第三节 谁在说话及其意义	89
第四节 文本的生产性	98
第三章 非个人化思潮的历史节点	108
第一节 福楼拜的不动情原则	108
第二节 艾略特的非个人化诗学理论	114
第三节 俄国形式主义文学性理论	120
第四节 主体移心	130
第四章 非个人化思潮与作者问题	138
第一节 作者问题的历史描述	138

第二节 “作者之死”	146
第三节 余 论	155
第五章 非个人化思潮与语言问题	163
第一节 本体语言	164
第二节 语言言说	174
第三节 语言游戏	182
第六章 非个人化思潮与“文学性”、“文本性”	193
第一节 文学性	193
第二节 文学性与文本性	212
第三节 互文性	226
第四节 文学重复	231
参考文献	238
索 引	246
后 记	256

引 论

我们知道,19世纪浪漫主义的诗学是一种表现理论。根据艾布拉姆斯的概括,浪漫主义表现理论的本质是,一件艺术品是内心世界的外化,是激情支配下的创造,是诗人的感受、思想、情感的共同体现。这就是说,一首诗的本原和主题,是诗人心灵的属性和活动,诗的根本起因,不是亚里士多德所说的那种主要由所摹仿的人类活动和特性决定的形式上的原因,也不是新古典主义批评所认为的那种意在打动欣赏者的终极原因,诗歌的根本动因是诗人的情感和愿望寻求表现的冲动,或者说是像造物主那样具有内在动力的创造性想象的驱使。浪漫主义表现理论显著的特点是,艺术家本身变成了创造艺术品并制定其判断标准的主要因素。

在20世纪的文坛上,我们却听到了完全相反的另一声音。美国小说家约翰·巴斯于1967年发表了著名文章《枯竭的文学》,宣称我们已进入了文学史的一个新阶段——“枯竭的文学”阶段,在这个阶段作家所有创造性动力已消耗殆尽,独创性已不存在,文学仅以游戏的形式残存下去。^①

美国著名作家福克纳说:“我的目标是,个人的东西应该从历史里被去除,被掏空。留下无标志、无痕迹的纯粹的书,……我个人生活史就是我的讣告和碑文,他成就了书,他死了。”^②

詹姆斯·乔伊斯在其带有自传性质的小说《一个青年艺术家的画像》里借小说主人公斯蒂芬之口写道:

艺术家的个人性(personality)……更使自己升华而失去了存在,或者说,使自己非个人化了。……一个艺术家,和创造万物的上帝一样,永远停留在他的艺术作品之内或之后或之外或之上,人们看不见他,他已使自己升华而失去了存在,毫不在意,在一旁修剪自己的指甲。^③

① 参见余虹等主编:《问题》(一),中央编译出版社2002年版,第96页。

② Andrew Bennett, *The Author*, London and New York: Routledge, 2006, p.68.

③ 詹姆斯·乔伊斯:《一个青年艺术家的画像》,外国文艺出版社1983年版,第254—255页。译文略有改。

如果说作家只是说着玩而已,那也就不算一回事,但是,更多理论家也加入进来,他们站在理论高度对此进行阐释。

我们知道,作者凌驾于作品或文本之上是 18 世纪启蒙运动的一个创造。20 世纪以前,间或有某些人或者某些文学思潮怀疑这种观念,如福楼拜曾经宣称:“人算得了什么,作品才是正经。”^①唯美主义者认为,形式之美超越个人之创造。但是,作者凌驾于作品之上的这种观念一直盛行着,直到 20 世纪初, T. S. 艾略特的非个人化诗论的提出才开始动摇这种观念。布鲁克斯说:“然而,是欧立德(即艾略特,引者注)把‘无我’的观念竭力带入现代文学的意识中。”^②“无我”即非个人化。在艾略特看来,传统足以否定个人对作品的作用,因为传统是伟大的作品所构成的一个共时秩序,在传统面前,个人的一切,如个性、感情等都显得无足轻重,个人必须皈依伟大的传统才能有所作为。美国新批评主将之一兰色姆说:“匿名,在某种真实意义上,是诗歌的一个条件。一个好的诗人,即使他赢得了好名声,创作一部艺术作品也要失去作者的身份。”^③E. M. 福斯特也说:“所有的文学趋于匿名。”^④

一个具有重要的里程碑事件是维姆萨特(Wimsatt)和比尔兹利(Beardsley)合写的一篇文章《意图谬误》。在此文中,他们提出,作品有一种超越于作者的自足性。作品作为一个独立的实体,包含了理解它所需要的一切。作者和他的意图并不重要,作品自己在与我们对话。这种观点否定了作者是作品意义的最终的解释者,读者不需要去领会和再现作者意图。巴特(Barthes,也译巴尔特)以他的《作者之死》强化了维姆萨特和比尔兹利对于作者意图的冲击。他认为,作者已经死了,作者的思想与解释完全无关。米歇尔·福柯进一步追问,什么是作者的原有意图,甚至质疑“什么是作者”(What is an Author)?

种种现象表明,非个人化思潮正在冲击着 20 世纪文坛和理论界。

一、非个人化的概念

Impersonality 在词典里有两个意思:(1) 非个人品性;(2) 非个人存在

① 《文艺理论译丛》,人民文学出版社,1957 年 4 月号,第 181 页。

② 维姆萨特、布鲁克斯:《西洋文学批评史》,颜元叔译,中国人民大学出版社 1987 年版,第 612 页。

③ Andrew Bennett, *The Author*, London and New York: Routledge, 2006, p.68.

④ Andrew Bennett, *The Author*, London and New York: Routledge, 2006, p.68.

或创造。与之同源词有 impersonal^① 和 impersonation, 前者的意思有: (1) 在语法上, 仅用于第三人称, 表示没有明确的主体, 或者表示无法确定的、不具体指涉的, 如 any、some、anyone 和 someone 等; (2) 没有个人的感情、意指和语调; (3) 没有个人性, 或者作为个人不存在。后者的意思有: (1) 展示某个行动或事实; (2) 人物在戏剧舞台上扮演。^②

我们把 Impersonality 及其同源词的含义大致上分为四个层面, 它们在西方文论里都曾被使用。(1) 展示 (showing, 又译作显示) 或者人物在戏剧舞台上扮演。展示是一种间接的讲述故事的方法, 钱钟书先生称之为“间接描述法”。柏拉图、亚里士多德、福楼拜、亨利·詹姆斯、卢伯克和韦恩·布斯等都是在这一层面使用。(2) 非个人品性或者没有个人的感情。济慈、T. S. 艾略特等人的使用都属于这一层面。(3) 非个人存在或创造、没有个人性, 或者作为个人不存在。罗兰·巴特的“零度写作”和“作者之死”、福柯的作者—功能说等都可以从这一层面来讲。(4) 仅用于第三人称, 表示没有明确的主体, 或者表示无法确定的、不具体指涉的东西。

接下来, 我们在西方文论范围内具体地讨论这四种含义。

第一种含义是展示, 展示是相对于讲述 (telling) 的一种小说修辞方法, 在不同的理论家那里, 它们有着不同的表述, 摹仿与纯粹叙述 (柏拉图)、叙述和扮演 (亚里士多德)、“叙述与描写” (卢卡契)、“形式的现实主义和评价的现实主义” (伊恩·瓦特)、“全景与场景” (卢伯克)、“直接解说和间接表现” (里蒙·凯南)、“独白与复调” (巴赫金)、“概述”与“场景” (热奈特) 等, 它们都是展示与讲述的相似的说法。按照里蒙·凯南的解释, “展示”被认

① 此词出现在艾略特的《传统与个人才能》一文里, 大致说来, 它在中文中有四种译法: 1. 非个人的 (李赋宁和王恩衷); 2. 无我的 (颜元叔); 3. 非个人化的 (裘小龙); 4. 非个性的和非人格化的。艾略特此文最早发表在庞德主编的一个先锋杂志, 题目是《自我主义: 一个个人的评论》, 后来收到自己的论文集改名为《传统与个人才能》。题目改变了, 而论文内容并没有变化, 论文主要内容包括: 其一, 文学是一个共时的秩序, 也就是说, 文学传统是一个共时的形式整体; 其二, 文学批评以作品为中心; 其三, 批评浪漫主义诗学。艾略特论述第一点较为详细, 后两点则一笔带过。但是, 这三点却有机地形成一个整体, 不可分割。就批评浪漫主义诗学而言, 非个人的、无我的、非个性的和非人格化的译法都是成立的。然而, 艾略特不仅批评浪漫主义诗学, 而且更为重要的是反对浪漫主义的个人主义或自我主义, 因为艾略特批评浪漫主义是与一种本体批评结合在一起, 如果这种本体批评与 20 世纪的反人文主义联系起来, 我们就会发现, 艾略特直接针对的是浪漫主义的个人主义。因此, 我们认为, 非个人化的译法更为合理。现在国内一些学者基本上认同这种译法, 如王钦峰。

② 参见特朗博、史蒂文森编:《牛津英词大词典》(简编本), 上海外语教育出版社 2004 年版, 第 566—567 页。

为是事件和对话的直接再现,叙述者仿佛消失了(如在戏剧中一样),留下读者自己从他所“见”所“闻”的东西中得出结论。反之,“讲述”是以叙述者为中介的再现,他不是直接地、戏剧性地展现事件和对话,而是谈论它们,概括它们,等等。

关于展示与讲述孰优孰劣有着不同的看法。

首先,肯定展示,贬低讲述。在《理想国》里柏拉图把述说方式分为摹仿与纯粹叙述,后者是诗人到处出现,并不隐藏自己。前者是诗人自己的声音笑貌要摹仿他所扮演的那一个人,从而达到以摹仿来叙述的目的。亚里士多德把摹仿分为叙述和扮演。叙述,即柏拉图所说的摹仿,“或进入角色,此乃荷马的做法,或以本人的口吻讲述,不改变身份。”^① 史诗诗人“应尽量减少以自己的身份讲话”^②。而扮演,即柏拉图所说的纯粹叙述,“表现行动和活动中的每一个人物。”^③ 亚里士多德还认为“叙述摹仿亦胜过其他摹仿”^④。柏拉图谴责诗人进行摹仿,而亚里士多德肯定诗人进行摹仿,他们在大的方面却殊途同归,“把戏剧性与叙述性区分开来,认为前者比后者具有更充分的摹仿性。”^⑤ 这就是肯定展示,贬低讲述。到了现代,福楼拜、亨利·詹姆斯和玻西·卢伯克都主张,展示是一种胜过讲述的小说修辞技巧。亨利·詹姆斯著名的训诫是:“戏剧化! 戏剧化!”玻西·卢伯克继承了这一训诫,他批评诸如菲尔丁、萨克雷、巴尔扎克、狄更斯和列夫·托尔斯泰等小说家,因为在他们的小说里,小说家代替叙述者进行直接讲述、概括和评论。卢伯克高度赞赏福楼拜,他认为,福楼拜树立了一个“不动的标杆”:小说应该戏剧化的展示。展示是叙事虚构作品应该追求的最高理想:“要等到小说家认为他的故事是作为一件要展示出来的事物,要如此这般展示出来,那会不讲自明,这才开始显出小说创作的艺术技巧的作用。”^⑥

其次,肯定讲述,贬低展示,以韦恩·布斯的《小说修辞学》为代表。在20世纪60年代,布斯替“讲述”方法进行辩护。在布斯看来,卢伯克等把展示看作小说的写作技巧,这使得小说创作机械化、教条化,实际上,在展示中,作者的声音和作者判断总是存在的,而且是明显的,“作者可以在一定

① 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第42页。

② 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第169页。

③ 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第42页。

④ 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆1996年版,第169页。

⑤ 张寅德编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第282页。

⑥ 卢伯克、福斯特、缪尔:《小说美学经典三种》,方土人、罗婉华译,上海文艺出版社1990年版,第45页。

程度上选择他的伪装,但是他永远不能选择消失不见。”^①因此,荷马、福楼拜等作家“所显示的每一件事物都将为讲述服务,在‘显示’和‘讲述’之间划定界线,在某种程度上是武断的”^②。

再次,展示与讲述都是小说创作的技巧,没有优劣之分,以里蒙·凯南为代表。如果说亨利·詹姆斯和玻西·卢伯克等代表着一个极端,即在小说里一切都是展示的话,那么布斯则代表另一个极端,即在小说里一切都是讲述。在展示和讲述之争中,里蒙·凯南采取一种折衷主义态度,她认为,展示与讲述作为小说创作的技巧存在着自身的优缺点,没有什么优劣之分,她写道:

不管这种涉及规范的争辩多么有趣,它对于叙事虚构作品的理论性和描述性研究终究是不相干的。从这一观点看来,无论是讲述还是显示都没有固有的优劣之分。就像任何其他技巧一样,它们也各有长处和短处,而它们相对的成功或失败则取决于它们在特定作品中的职能。^③

最后,取消展示与讲述之分,以热奈特为代表。在热奈特看来,展示与讲述都是一种摹仿活动,而叙事是“承担一个或一系列事件的叙述陈述,口头或书面的话语”^④,关于柏拉图和亚里士多德的叙事观念,热奈特曾写道:

人们自然可以(甚至应该)怀疑精神表现行为和语言表现行为之间——逻各斯和述说之间——的区别,但这就等于怀疑摹仿理论本身,这种理论把诗歌虚构设想为对现实的模拟,它存在于担负它的陈述之外,正如历史事件处于史家的陈述之外,或被描绘的景物处于描绘它的图画之外。这个理论对虚构和表现不作任何区分,视虚构的对象为等待表现的假现实。从这个角度看,述说上的摹仿概念本身显然纯粹是海市蜃楼,人一走近便消逝得无影无踪;语言只能完美地摹仿语言,确切地说,话语只能完美地摹仿完全一致的话语;简言之,话语只能自

① W. 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社 1987 年版,第 23 页。

② W. 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社 1987 年版,第 22—23 页。

③ 里蒙·凯南:《叙事虚构作品》,姚锦清等译,生活·读书·新知三联书店 1989 年版,第 193—194 页。

④ 热拉尔·热奈特:《叙事话语 新叙事话语》,王文融译,中国社会科学出版社 1999 年版,第 6 页。

我摹仿。^①

在热奈特看来,叙事就是叙述话语,叙事本质上是一种话语活动,而非摹仿行为。

这四种不同的意见表现出来的对立和冲突,表面上是传统小说和现代小说不同的写作方式和修辞方法的对立和冲突。在传统小说里,作者在叙事作品里拥有讲述人的身份,以全知全能的叙述方式讲述故事,而在现代小说里,作者不再具有全知全能的地位,他更倾向于选择展示的写作方法,让人物和事件直接站在读者面前,展示人物的动作行为和内心活动。但是,在深层次上,我们发现,这种对立和冲突涉及三个理论问题:

首先,主观的叙述和客观的叙述。主观叙述即讲述,过多的感情表露,过多的作者判断,过多的作者声音的显现都是主观叙述,在菲尔丁和乔治·艾略特的小说里最能够明显地体现出来。而客观叙述,即展示,没有作者的判断和评价,没有作者的声音,有的只是故事本身,故事在显示自己,如康拉德所说:“尤要者,是令你觉得犹如目睹”。^②自17、18世纪西方认识论转向以来,主观和客观的问题一直是理论上的难题。在文学领域里,浪漫主义过分的主观表现,已经引起不满。许多作家要求客观的表现事物,让事物呈现自身。法国新小说认为,小说是一种不及物写作,需要客观地描写“物”本身,并且人也是一种物,“人在宇宙中不再有特殊的位置了,他在那儿,人们能说的仅此而已;一个众多的物中的物。”^③因此,现代小说的整个趋势,正如布鲁克斯所指出的那样:“的确,现代小说,也可称为‘无我’的艺术。即被认为全属小说特质的各方面,如叙事观点及时间顺序等课题,仍属戏剧性呈现的范围——要呈现而不可讲述。”^④

其次,作者退场或退隐。作者介入就是他在讲述自己的故事时须介入其中,告诉读者故事里某些事情,即他要“动情的”参与故事当中。而作者退场则意味着作者应该是“客观的”、“中立的”、“超然的”,这是自福楼拜以来小说美学对作者的一个基本要求,“在福楼拜之后,许多作家和批评家已经接受这种观点,即认为‘客观的’、‘非个人的’或‘戏剧式的’叙述方式,

① 张寅德编:《叙述学研究》,中国社会科学出版社1989年版,第283—284页。

② 转引自维姆萨特、布鲁克斯:《西洋文学批评史》,颜元叔译,中国人民大学出版社1987年版,第628页。

③ 吕同六主编:《20世纪世界小说理论经典》(下卷),华夏出版社1995年版,第172页。

④ 维姆萨特、布鲁克斯:《西洋文学批评史》,颜元叔译,中国人民大学出版社1987年版,第630—631页。

较之作家或其可靠叙述者直接出面的叙述方式,自然地要优越。”^①福楼拜、亨利·詹姆斯和康拉德等小说家希望“读者忘了作者的存在,让故事似由自己在讲述,依靠自己的生命,发展开来。”结果,“小说家的一般趋向,是走回戏剧路线,强调直接呈现,而不必由一个特殊的述事者为媒介。”^②因而,“假如一个小说家想做到生动,他最好找到一种方法,完全排除叙述者,将场景直接显示给读者。……公开的全知的故事讲述者几乎从当代小说中消失了。”^③也就是说,作者退居到作品的幕后,像上帝一样客观地审视自己的作品。萨特对此不以为然,他认为,作者要让读者错以为他不存在,“如果我们怀疑他躲在幕后,控制着人物的命运,哪怕只有一会儿的怀疑,他看起来就不自由了。”^④

最后,作品依附于作者或作品脱离作者。作品作为一种文献资料用于解释作者的生平事迹、人格和个性,^⑤这种批评方法是19世纪浪漫主义占据主流的批评倾向。20世纪却追求作品的独立性,展示和讲述的对立也表现出作者与作品两种截然相反的距离关系。讲述必然要求作品依附于作者,而展示则需要作品独立自主。詹姆斯曾说:“一部小说就是一部小说,有如一块布丁就是一块布丁,人们对此唯一的工作,就是把它吞食便了。”^⑥在他看来,艺术作品要脱离了作者,按照自己内在生命原则生长而成。这种主张影响艾略特等人的诗歌理论。而热奈特提出的叙事即话语,直接瓦解了自柏拉图以来展示和讲述的区别,客观性和主观性是由语言特有的标准所确定的,叙事作为一种话语有其自身的结构,因而,叙事文学作品是独立存在的。结构主义叙述学理论家巴特、托多洛夫等都持有相同的看法。

① W. 布斯:《小说修辞学》,华明等译,北京大学出版社1987年版,第10页。译文略有改动。

② 维姆萨特、布鲁克斯:《西洋文学批评史》,颜元叔译,中国人民大学出版社1987年版,第628页。

③ 韦恩·布斯:《小说修辞学》,付礼军译,广西人民出版社1987年版,第46页。

④ 韦恩·布斯:《小说修辞学》,付礼军译,广西人民出版社1987年版,第55页。

⑤ 我认为,个体对应的是 individual,而 impersonal 对应的是个性。在《后形而上学思想》里,哈贝马斯区别了个体与个性,他写道:“从哲学语言的发展过程来看,‘个体’一词是从希腊‘Atomon’翻译过来的;在逻辑学上,它指的是可以陈述的对象,在本体论中,它指的是单个事物或具体的存在者。‘个性’主要指的是个体的单一性或特殊性,而不是原子或不可分割的东西。因此,如果某个对象可以从众多对象当中被挑选出来,并且被承认是一个特定的对象,也就是说,它作为特定的对象是可以识别的,我们就说这个对象是‘个别的’。”见于哈贝马斯:《后形而上学思想》,曹卫东等译,译林出版社2001年版,第174—175页。

⑥ 转引自维姆萨特、布鲁克斯:《西洋文学批评史》,颜元叔译,中国人民大学出版社1987年版,第626页。

第二种含义是非个人品性或者没有个人的感情,也就是说诗歌与诗人的个性、感情、性格等毫不相干。关于这一点,济慈提出了“消极能力”说(negative capacity),T. S. 艾略特主张“非个人化”诗歌理论等。

济慈认为,华兹华斯的“崇高的自我”是一种有意识的自我设计,对事物有选择的愿望是一种意识行为,因而,这种选择是不完全的,因为选择依靠诗人主观的个性。而像莎士比亚之类的诗人则没有自我和个性,从而具有穿透自我和事物之间障碍的能力,这种能力就是“消极能力”。正如约翰逊·贝特所说:“强迫自我本性的诗人在自己与他的对象之间设置了额外的障碍:他在此期间没有位置……诗歌天赋的表现仅仅允许诗人拥有一种消极能力,诗人自身是无特性的、无本性的,他不仅容忍而且毫不犹豫地欢迎生活里自我的消失,这样,获得的真理才令人满意。”^①

非个人化是艾略特诗学的中心思想。艾略特认为,在伟大的传统面前,诗人没有个性,没有自我,他个人的一切成就都是微不足道的,“他的作品中最好的部分,而且最个性的部分很可能正是已故诗人们,也就是他的先辈们,最有力地表现了他们作品之所以不朽的地方。”^②诗人皈依整个传统过程就是不断进步的过程,这种进步“意味着继续不断的自我牺牲,继续不断的个性消灭”^③。艾略特有一句名言:小诗人偷,大诗人借。偷和借之间的区别就在于是否具有历史意识。从诗人合法性身份角度来讲,是否具有历史意识已经不是小诗人和大诗人的问题,而是真诗人和假诗人的问题。一个真正的诗人写了一首诗,不要沾沾自喜,以为自己创造了一首诗,他要意识到前辈诗人的存在,他的这首诗是从前辈的诗人借来的,因此诗人应该脱离或泯灭自己的个性和感情,他应该非个人化。

如果济慈要通过无我和无个性穿透主体和客体之间的障碍,从而获得美和真的话,那么艾略特要泯灭自我和个性,否定诗人在诗中出现,从而使诗歌作品获得独立。艾略特反对浪漫主义的过分感情宣泄,要求诗人脱离滥情的漩涡。文学传统作为一个共时存在秩序制约着和限制着诗人个人感情和个性的表现,一个真正的诗人需要尊重诗歌作品流传下来的这种传统,而不是看重自己廉价的一己之情。因此,在对我们前面论述展示所涉及三个基本理论上,艾略特同样有自己的见解。

首先,在主观和客观问题上,艾略特提出诗歌须寻找客观对应物,即

① Jackson Bate, *Negative Capability*, Cambridge: Harvard University Press, 1939, p.29.

② 托·斯·艾略特:《艾略特文学论文集》,李赋宁译,百花洲文艺出版社1994年版,第2页。

③ 托·斯·艾略特:《艾略特文学论文集》,李赋宁译,百花洲文艺出版社1994年版,第5页。

“用艺术形式表现情感的唯一方法是寻找一个‘客观对应物’；换句话说，是用一系列实物、场景，一连串事件来表现某种特定的情感；要做到最终形式必然是感觉经验的外部事实一旦出现，便能立刻唤起那种情感”^①。在艾略特看来，个人的与非个人的感受和情感的分离后，感受和情感才能在“一系列实物、场景，一连串事件”表现出来，这就是客观化。这是法国象征主义诗歌理论一种主张。象征主义者认为，诗歌不能直接表现情感，情感只能被暗示。波德莱尔坚信，每种颜色、声音、气味和观念化的情感在自然里都具有对应的形式，而这种关系是被引发出来的。马拉美说，直呼一个事物的名称，就会破坏用诗意暗示的全部乐趣的四分之三，诗歌只能暗示而不可直说。艾略特的“客观对应物”说是对象征主义诗歌理论一个总结，具有现代意义的是，它已经“将重心完全置诸一个作品的结构上”。^②

其次，在作者问题上，艾略特认为，诗人并不是表现自己的“个性”，他“是一种特殊的媒介，这个媒介只是一种媒介而已，它并不是一个个性，通过这个媒介，许多印象和经验，用奇特的和料想不到的方式结合起来”^③。对此，艾略特用了两个形象的比喻说法，一个是容器或贮藏器，“诗人的头脑实际上就是一个捕捉和储存无数的感受、短语、意象的容器。”^④另一个是白金，它是一种催化剂。在一个贮有氧气和二氧化硫的瓶里，由于白金丝的存在，它们就化合成硫酸。这个化合作用只有当白金存在时才会发生，然而新化合物中却并不含有丝毫白金，白金本身并未受到任何影响：它保持惰性、中性，毫无变化。杰姆逊写道：“艾略特主张的是诗歌非个人化，诗人不应该出现在诗中，而且也不可能有自己的个性，这和佛教的教义是相通的，追求的是个性人格的完全泯灭。”^⑤尽管有人责难艾略特把诗人贬低为一部自动机器，无意识亦无头脑，分泌着诗句，但是，从整个 20 世纪西方文论史来看，作者或诗人的个人重要性已经消失了，“而诗人们感受到最深刻的一点就是个人重要性的消失，如果说浪漫主义发现了个人、自我的话，（对此我是从来不大相信的），现代主义，特别是 T. S. 艾略特则是反浪漫主义的，因为在这样一个时代自我已经不存在了。因此现代主义诗人追求的是普遍

① 托·斯·艾略特：《艾略特诗学论文选》，王恩衷译，国际文化出版公司 1989 年版，第 13 页。

② 维姆萨特、布鲁克斯：《西洋文学批评史》，颜元叔译，中国人民大学出版社 1987 年版，第 614 页。

③ 托·斯·艾略特：《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花洲文艺出版社 1994 年版，第 9 页。

④ 托·斯·艾略特：《艾略特文学论文集》，李赋宁译，百花洲文艺出版社 1994 年版，第 7 页。

⑤ 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，陕西师范大学出版社 1987 年版，第 192 页。