

## 罗伯-格里耶的描写诗学

——以《在迷宫里》为例

王涣若

“新小说在本身的演变中，首先与一种根深蒂固的描写模式做斗争”，<sup>①</sup>这是克洛德·托马塞在其论著《新小说，新电影》中对以格里耶为主帅的法国新小说派的恰切评价。在此，可以将其作为本文展开论述的起点。这里矛头所指的主要是以巴尔扎克小说为代表的现实主义流派的作品。萨洛特、克洛德·西蒙、罗伯-格里耶等新小说派各家在登上文学舞台伊始，便都不约而同地持续发出反巴尔扎克的呼声，并有意识地清理其根深蒂固却已然不合时宜的文学创作模式。如萨洛特曾在“怀疑的时代”中说：“自从《欧也妮·葛朗台》全盛时期以来，同样的内容像过分咀嚼以后的食物一样，对读者来说，已变得糊烂如泥而且淡而无味了。运用这样的材料所塑造的客体，在今天看来，已显得像那逼真模拟的画幅一样，看上去是立体的，事实上是平面的。这种变化，难道应该归罪于读者？”<sup>②</sup>这种反传统的姿态无疑在罗伯-格里耶身上表现得最为明显，在1978年举办的一次关于当代小说的国际研讨会上他曾说“当新小说出现时，传统文学评论界想让我们相信，在法国，巴尔扎克系统就是最自然的。我们当然知道这是骗人的，它一点也不比我们的自然。只是它已经被一个社会自然地订立为绝对的、最终的叙事秩序”，<sup>③</sup>格里耶甚至斥责那些将他们的

① 克洛德·托马塞：《新小说，新电影》，李华译，天津：天津人民出版社，2003年，第102页。

② 萨洛特：《怀疑的时代》，选自《新小说派研究》，柳鸣九编选，北京：中国社会科学出版社，1986年，第32页。

③ 阿兰·罗伯-格里耶：《叙述的秩序与无序》（1968年），选自《旅行者》（上卷·文章与讨论），余中先、宫林林等人译，长沙：湖南美术出版社，2012年，第166页。

小说视为“全盘革命”抑或“完全畸变”的掌握话语权的人“出奇的没文化……他们是巴尔扎克类型小说本质神话的受害者，即停留在编年体、因果连续和非矛盾的系统”。<sup>①</sup> 格里耶此番言论固然稍显偏激，但却摆明了自己的立场，可以说新小说派特别是罗伯-格里耶反巴尔扎克的着眼点便是对“描写”的运用，他力图拆解巴尔扎克式描写的伪造性，并通过探索描写的潜力来更新文学的面貌以及我们对世界的认知。格里耶在名为“今日叙事中的时间与描述”一文中指出“人们常常而且并不错地注意到，在不妨称之为新小说的作品中，尤其在我本人的作品中，描述占有很重要的位置”，这些描述的对象通常都是“纹丝不动的物体或者场景的片段”，被许多专家认为是“无用而又混杂”。<sup>②</sup> 为了廓清“描写”之于格里耶的意义及其在文本中的特殊样态，让我们首先回到巴尔扎克文本中的描写，做一番比较分析应该是不无裨益的。

## 一 巴尔扎克式与格里耶式的描写

对于巴尔扎克小说中的描写，读者最熟稔的自然是其对人物外貌及周围环境的生动呈现，而对巴式描写的潜意识认同也早已构成了众多读者对文学描写的基本期待。先来看《欧也妮·葛朗台》的开篇：

在某些外省城市里，有些房子使人看了会产生凄凉之感，它们就像最阴森的修道院、最荒凉的旷野、最凄惨的废墟。也许这些房子兼有修道院的静谧、旷野的肃杀和废墟的破败。房子里寂然无声，没有丝毫动静，要不是街上一响起陌生的脚步声，窗口便会突然露出一张像僧侣般表情木然的脸庞，用阴森冷漠的目光

① 阿兰·罗伯-格里耶：“叙述的秩序与无序”（1968年），选自《旅行者》（上卷·文章与讨论），余中先、宫林林等人译，长沙：湖南美术出版社，2012年，第167页。

② 阿兰·罗伯-格里耶：“今日叙事中的时间与描述”（1963年），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2001年，第215页。文中的“描述”和“描写”都是 Description 的不同汉译，我们统一表述为“描写”。

向来人瞪上一眼的话，出来外地的人真可能把这些房子当作是无人居住的空屋。<sup>①</sup>

上面这段描写似乎十分简单，首先这是作者在看、在描述，焦点是外省城市中的房子，房子的外形使作者联想到一系列阴森、荒凉、凄怆的景象，由此描画出了一幅想象中的场景。在这段之后又是连续数页的对索缪城的街道、房屋和居民的极尽细微的描写，然后才聚焦到主人公葛朗台身上。这无疑是在读者最习以为常的小说开端：通过环境描写交待出地点和社会生活背景，并为故事的展开奠定特定的基调。上面这段给人以荒寂阴冷之感的描写同小说中即将叙述的由阴险毒辣的葛朗台引发的一场爱情悲剧浑然贯通，构成和谐的一体。简言之，环境描写成为人物描写的先导，并服务于即将在此氛围中展开的叙述。再来看《高老头》中对首次出场的伏盖太太的描写：

过不多久，这位寡妇出现了，她头戴一顶网纱便帽，帽子下面露出一圈凌乱的假发，脚上趿着一双歪歪扭扭的拖鞋，一副懒洋洋的神气。在她皱巴巴、胖乎乎的脸庞中间隆起一只鹰钩鼻，一双小手肉鼓鼓的，身材厚实，就像一个虔诚的教徒；她的胸脯高耸、晃晃荡荡，与这间寒酸气十足、暗中藏匿着野心家的餐室极为相宜……她的脸容像秋天的初霜那样清新，眼角布满皱纹，表情可以从舞女那样笑容可掬刹那间变为债主那样一脸凶相。总之，她整个人就说明了公寓的内涵，而公寓也体现了她的外表。监狱中不能没有狱卒，您想象时不能有此无彼。<sup>②</sup>

若单拿出这段肖像描写，已经是相当精彩又活灵活现。不难发现，巴尔扎克在形容词的选择和隐喻的使用方面都颇具匠心，寡妇-教徒-

① 巴尔扎克：《欧叶妮·葛朗台 高老头》，王振孙译，上海：上海译文出版社，2006年，第5页。

② 同上，第178页。

野心家-舞女-债主——叙述者单单从伏盖太太的外貌就引出了这一连串的身份想象，而人物和所居住的环境则是精神相通、互为解释，这使得后文呈现一个庸俗小气、见钱眼开的寡妇形象顺理成章。对此，格里耶评论说，“这一背景已经是人的一种形象了：每一道墙壁，或者家中的每一件家具，都表现为住在那里的人物……的一种重影，而且还屈从于相同的命运，相同的定数”。<sup>①</sup> 此类描写必然是层累式的，即通过不同角度勾勒出一个立体丰满的人物，每一次描写都力在加强这一形象。又如小说《邦斯舅舅》中，巴尔扎克在详细描写德玛维尔太太的外貌前写道：“要想完全解开这个谜，了解这位老人心底何以如此惶恐不安，有必要对庭长夫人略作一番描写。”<sup>②</sup> 可见，故事发展的合理性从人物外形描写中得到了印证，或者说这样的描写与叙述搭建起了合理的逻辑链条，共同完成了作者描绘光怪陆离的巴黎社会的写作目的。在巴式描写中，人物与环境必然是一个统一体，作者所选择的典型也必然是整个社会的缩影，达文曾对巴尔扎克的这种整体观作出评价——“他以高度的洞察力对这些细节和小事加以阐释和选择，以老镶嵌细工的那种艺术才能和令人赞叹的耐心将它们组合起来，构成充满和谐、独特和新意的一个整体”<sup>③</sup>。另外，我们通过巴尔扎克的文学观也可以略窥他对描写的态度，他极为推崇司各特对战斗场面的描写，因为司各特做到了避免使其“游离在情节叙述之外”，巴尔扎克进一步说“倘若作者不能仿照库柏和瓦尔特司各特把事件、人物同地势联系起来，使二者能够互相解释，那么此类描写就徒劳无益”<sup>④</sup>。对他而言，作者作为拥有“第二视力”的人，总能通过“描写”表象直抵人与事物的本质之中，同时因为作者深谙事物内在的因，他

① 阿兰·罗伯-格里耶：《今日叙事中的时间与描述》（1963），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南美术出版社，2001年，第216页。

② 巴尔扎克：《邦斯舅舅》，许钧译，北京：华夏出版社，2008年，第27页。

③ 巴尔扎克：《巴尔扎克论文艺》，艾珉、黄晋凯选编，袁树仁等译，北京：人民文学出版社，2003年，第8页。

④ 同上，第43页。

总可以“捕捉住最不相干的事物之间的联系”，<sup>①</sup>由此产生神奇的效果，记录下生活的真实。因此巴尔扎克的世界总是一个充满“深度”的与人紧密相连的世界，格里耶认为“这些描述的目的就是让人看到，它们成功地做到了。最常见的，是建立一个背景，确定行动的框架，显示主要人物的体态外表。以明确的方式如此安置的事物的分量，构成了一个稳定的和确实的宇宙……地点的设置、内景的装饰、服装的形式等的展示所依赖的平静保证，如同包含在每一因素中的社会性或个性的符号（每一因素正是靠这些符号证明了它的存在），最后，还有这些确切细节的丰富充足（人们似乎可以从这些细节中无限地汲取所需），所有这一切只能使人坚信一个世界的客观的——在文学之外的——存在，小说家看来只不过是重建、复制、转移这个世界，就仿佛人们面对的，是一段编年史，一部传记，一份任意的文献资料”。<sup>②</sup>

热奈特在专论“叙述与描写”时也认为描写在从荷马到十九世纪中主要起两个作用，第一种是作为话语点缀的装饰性作用，是叙事中间的停顿；“第二种……（自巴尔扎克以来在小说体裁传统中得到确立）同时具有解释性和象征性：在巴尔扎克及其现实主义后继者们的作品中，对相貌、衣著和室内陈设的描绘带有透露并解释人物心理状态的倾向，这些描绘既是人物心理的象征，又是其前因后果。与古典时代不同的是，描写在此变成展开情节的主要因素……以意味深长的描写替代装饰性描写的叙述形式的演变，逐渐（至少到二十世纪初）加强了叙述的统治地位：描写在自主性方面的所失与在戏剧性方面的所得无疑正好相当”。<sup>③</sup>基于以上对巴尔扎克式描写的大体把握，让我们以此为参照进入罗伯-格里耶的作品之中，相形之下后者描写的独特之处便十分了然。格里耶曾以绘画为喻来说明自己与巴尔扎克式描写的

- ① 巴尔扎克：《巴尔扎克论文艺》，艾珉、黄晋凯选编，袁树仁等译，北京：人民文学出版社，2003年，第12页。
- ② 阿兰·罗伯-格里耶：《今日叙事中的时间与描述》（1963），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南美术出版社，2001年，第215-216页。
- ③ 热奈特：《叙述的界限》，王文融译，选自《叙述学研究》，张寅德选编，北京：中国社会科学出版社，1989年，第285页。

差异之所在，他认为在巴尔扎克的作品中，描写只是作为画框而存在，它与框中的绘画有着完全相同的意义，急于把握整个故事脉络的读者完全可以跳过这些附属性的描写，而他本人作品中的描写则同时充当了画框与绘画两种角色，倘若跳过这些描写不看，那么读者就几乎翻到小说的结尾了。也就是说，原本处于从属地位的描写在格里耶的作品中已经完全拥有了压倒性优势，篡夺了传统上叙述的主导地位。对于自己跟巴尔扎克描写样式的背离，格里耶曾说“巴尔扎克的伟大作品，它们建设起了一个特别一致的、具有意义的、令人放心的世界——1830年胜利的资产阶级的世界，而那时候，整个社会和小说叙事被凝固在混凝土中。世界骨化了，封闭在自身中……从来就没有任何东西超越意义。意义与世界在他的作品中是彼此彻底一致的。巴尔扎克是一个伟大的作家，但不是一个现代的作家，在他身上没有矛盾，而在（现代）世界中，到处充满着矛盾”。这种鲜明的现代断裂感使得巴尔扎克式的编年体、因果联系和无矛盾的整体开始完全地动摇，“讲述实实在在地成为了不可能”，<sup>①</sup>正因为世界的可理解性受到质疑，一种稳定和谐和可破译的叙述被打破。对描写秩序的关注侵入到了整个小说，在格里耶的作品中，“描写”几乎可以说是覆盖了小说的每一页，只有通过一幅接一幅的画面才能串联起模糊的叙事流。简言之，在传统的巴尔扎克小说中，描写总是从属并依附于叙述，而到了格里耶的新小说时，描写颠覆了一直以来叙述所占的主导地位，其作品样态发生了革命性的变化。

首先来看格里耶的小说《嫉妒》的第一章（章节名为“现在，柱子的阴影”）：

现在，屋顶西南角支柱的阴影将露台的一个同位角一分为二。

露台是一条三面围绕房子的宽回廊。走廊和支廊一样宽，所以柱

<sup>①</sup> 阿兰·罗伯-格里耶：《关于某些过时的定义》（1957年），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2001年，第99页。

子投射出的阴影恰好落在房子的一角；但是阴影在那里停滞了，只有露台的石铺地才能接受阳光的直接照射，太阳还高悬在天空。房子木头的隔墙——即房子正面和西侧的山墙还在屋顶（更严格的说是房子和露台的公共顶）的遮蔽之下，尚未被阳光照及。此时，房顶右角边缘的阴影恰好同房子角落的两个垂直面和露台组成的线条重合。<sup>①</sup>

这样的小说开篇方式显然已经与巴尔扎克的作品拉开了相当大的距离，最先映入眼帘的“现在”直接道出了描述状态的当下性。描述者似乎如工程师一般精确地将阴影与屋顶、露台、回廊、隔墙等等的关系呈现了出来，形容词的点缀在这里微乎其微。读者看到的是某个空间中事物的部分样貌，但也仅仅是停留在事物的平面上，他只能获得少得可怜的信息。不仅无法从描写中得知物与物之间某种必然的联系，更无从窥察人与物之间的关联乃至情节的发展轨迹。而且更大的问题还在于是谁在看，是谁在描述。通过此段之后连篇的对于河谷、种植园、阳台、餐厅的描写以及对人物弗朗克和“她”的动作及言谈的描述，读者可以隐约猜测到这是一个被嫉妒感所包围的丈夫在看、在描述。尽管所有的描写都包含了详尽的细节，但人与物却不能在描写之中得到恰当的相互解释，过多的描写溢出了模糊的情节框架之外，成为无法被驯服的存在。人物始终处于“正在看”的状态，不存在一条可以把捉的时间线索。下面再分别举出小说《橡皮》及《一座幽灵城市的拓扑学结构》中的两例：

在另一边，铺面的玻璃后面，老板的另一个身影在街上晨曦的照耀下慢慢地消失了。无疑就是这个身影刚把店堂收拾好，但它现在只好消亡了。在镜子里微微抖动着的这个幽灵的几乎已

① 阿兰·罗伯-格里耶：《吉娜 嫉妒》，南山译，上海：上海译文出版社，1997年，第105页。

经支离破碎的反照，远处是越来越飘忽不定的模糊的余影：这是老板，老板，老板……阴沉愁郁的老板，隐没在一片光影中。<sup>①</sup>

我马上就到达这个不明确的不存在的地方，这里有一连串的坍塌的工场，空地，高高的栅栏有时甚至遮住了特大的、细长的、临时的金属建筑物的基底部，还有荒废的建筑物和木屋。更远一点，有一个大坑，坑底有颤动着的机器，似乎想在自己的灯光照耀下发掘出埋藏在不寻常深度下面的文明的遗迹……我一步也不停地走过沿着监狱的两旁植有栗树的林荫道，前面已经描写过。<sup>②</sup>

有不少评论者认为罗伯-格里耶在努力达到一种“客观性”，甚至有人称他的小说为“客体小说”，如此之类的评价都有失偏颇。恰恰相反，格里耶一心要颠覆的正是巴尔扎克式描写的客观性诉求，他曾反思道“在巴尔扎克的小说中，是谁在描写世界呢？谁是那个全知全能无所不在的叙述者？他同时位于四处，他同时看到事物的正面和反面……那只能是一个上帝。惟独只有上帝才能声称是客观的。而在我的书中则相反，是一个人在看，在感觉，在想象，一个位于空间和时间里的人，受他的激情所限制，一个像你我这样的人。作品并不带来任何别的东西，只有他的经验，有限的、不确定的经验”。<sup>③</sup>换言之，所谓的“物体”（或“客体”）的确在格里耶所有作品中占据了相当大比重，但在文本中总有注视着物体的目光。通过以上两段描写可以更清楚地感知到有一个位于文本中的“我”在描述眼前所见，“总是有——而且首先有——看着它们的目光，反思它们的思想，使它们变

① 阿兰·罗伯-格里耶：《橡皮》，林秀清译，南京：译林出版社，2007年，第2页。

② 阿兰·罗伯-格里耶：《一座幽灵城市的拓扑学结构》，郑永慧译，长沙：湖南文艺出版社，2011年，第160页。

③ 阿兰·罗伯-格里耶：《新小说，新人》（1961），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南美术出版社，2001年，第209页。



形的激情”，这些物体“决不是存在于人类感情之外”。<sup>①</sup>但无论怎样仔细地看，描述者的视线总是处于某种局限之中，呈现出的事物总是“支离破碎”的、“模糊”的、“不明确”的，并且有时一个物体的部分就会“遮住”或者“隐没”另外一个物体。不仅如此，在格里耶的小说中，对相同场景的描写常常反复出现，但它们无法实现巴尔扎克小说中层累的效果，而是时有矛盾、甚至互相消解。对此，格里耶解释说这是因为与巴尔扎克时代相比，“描述的地位和使命已经完全彻底地变了……问题不再是开场白性质的确定。描述用于界定一个背景的大线条，随后阐明其某些特别具有揭示性的因素；它将只谈及没有什么意义的物体，或者，它竭力使物体变得无意义；最后，它让人们看到事物后，现在似乎又把它们毁掉，就仿佛它谈论它们时的热情，目的只是模糊它们的线条，使它们变得不可理解”。<sup>②</sup>格里耶以这种特殊的描写方式所表现的人的状态、世界的景象以及二者之间崭新的关系都颇为耐人寻味，在此我们将以他的代表作《在迷宫里》为焦点，以求对格里耶式描写有一个整体的把握。

## 二 《在迷宫里》的描写

《在迷宫里》讲述的是一个十分简单的“故事”，一个重病的士兵在大雪天运送一件包裹给死去的战友的父亲，为了寻找这个人所在的无名十字路口，士兵被迫在城市中一圈又一圈地行走。这一切似乎都陷于停滞的时间与不变的空间之中，致使有些评论家认为小说表现的是一种具有卡夫卡式的荒诞主题。而作者自己则认为：“这个士兵跟连环画中的人物差不多，他的经历和身影只是没有内含的表面，没

① 阿兰·罗伯-格里耶：《新小说，新人》（1961年），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2001年，第207页。

② 阿兰·罗伯-格里耶：“今日叙事中的时间与描述”（1963年），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2001年，第217页。

有隐藏的灵魂，就像塞尚画的苹果一样”。<sup>①</sup>通过作品我们所能感知到的只有这个士兵一系列重复的行动、寥寥无几的话语以及他所看到的街道与城市，但却无法拼凑起一个具体而完整的人物形象。这个梦魇般在街道上一圈圈游走的士兵，看到的全是几乎面目相同的路，路边是相同的街灯，底座上是相同的装饰，“铸铁浇铸的常春藤树枝，树枝弯曲的形状相同，在同一地方生出同样地树叶、同样地分枝、同样的高低不平、同样的锈斑”<sup>②</sup>，“旁边是高高的毫无变化的一排排房子，一幢接着一幢，没完没了”，<sup>③</sup>连飘落的雪花也是“有规则的，大小不变，相互间的距离也一样，以同样的速度下降，所以上下雪片保持着同样的距离，仿佛它们都是属于同一个严格的系统，按照同一个规定，连续、垂直、均匀、缓慢地自上而下地运动”。<sup>④</sup>这名士兵就如卡夫卡笔下的测量员 K 一样受到事物的诱惑，沉溺于探索其中的真实信息，以求找到事先约定的地点，完成送信的任务，但他所能看到的只有毫无特征毫无参照性的事物，认知力和判断力的崩溃使他循环往复地在街道上游荡。小说结尾写到濒死的士兵仍然固执地凝视着天花板“上面那条细缝，细如发丝，略带弯曲。它的形状说起来既精确又复杂，所以必须仔细地顺着它弯曲的部分一段一段地观察它的弯曲、抖动、模糊、突然改变方向、变形、回复、微微的后退等等。但这需要时间，需要一点点时间，几分钟，几秒钟，但现在已经太迟了”。<sup>⑤</sup>士兵执著地认为事物中有可以参透的本质秘密，但却自始至终被世界的平面所淹没，被目光所触及到的陌生所窒息，“人看着世界，但世界却不回敬他的目光”。<sup>⑥</sup>我们可以很清晰地看到，格里耶不仅着意

① 阿兰·罗伯-格里耶：《在迷宫里》，孙良方、夏家珍译，长沙：湖南文艺出版社，2011年，封面。

② 同上，第204页。

③ 同上，第250页。

④ 同上，第219页。

⑤ 同上，第313页。

⑥ 阿兰·罗伯-格里耶：《自然本性、人本主义、悲剧》（1958年），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2011年，第68页。

背离巴尔扎克式描写所呈现的充满意义、人与环境融为整体的世界，也力图走出弗洛伊德式的心理学解释，并且试图清理萨特与加缪的荒诞感和恶心感，他有意识地在作品中实现一种虚空的认识、空无的世界。格里耶曾这样表达自己的意图：

我们必须尝试着构筑一个更坚实、更直观的世界，来代替充满“意义”（心理学的、社会的、功能上的）的这一宇宙。首先，让物体和动作以它们的在场来起作用，随后，让这种在场继续凌驾于所有解释性理论之上，尽管这理论试图把它们囊括在任何一个参照体系之中，不论是情感上的、社会学上的、弗洛伊德主义的、形而上学的，还是别的体系。<sup>①</sup>

通过《在迷宫里》我们不难发现，作者意欲达到“空的显赫”和“反常的清晰”，实际就是呈现事物的独立与陌生，罗伯-格里耶给人划定的是在凝视之中与物维持距离，描写所追求的是同时清洗人与事物，达到“事物就是事物，而人只是人”。<sup>②</sup>这并非物我的分离，而仅仅是一种距离，既有“物体与我的距离”，也有“物体自己的距离”，以及“各物体之间的距离”，从而拒绝任何同谋关系。对此，格里耶曾说道“描绘事物，就是断然地站到事物的外面，去直面它们。它不再是把它们拥为己有，也不是带给它们一些什么……局限于描绘，显然就是拒绝所有其他接近物体的方式：同情被视为反现实主义的，悲剧被视为使人异化的，只有理解是惟一属于科学领域的”。<sup>③</sup>也就是说，试图以自己的淀粉酶消化世界的人只可能走向自我囚禁的绝境，而空无状态下对世界的陌生性意识反而可能开辟出虚位以待的某个新

① 阿兰·罗伯-格里耶：《未来小说的一条道路》（1956年），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2001年，第85页。

② 同上，第118页。

③ 同上，第137-138页。

方向。

罗伯-格里耶的独特性不仅仅在于对传统的“人物”以及“世界”的清理，战胜长久以来人们意识中的顽固幽灵，更在于建立一种空的形式，即从空白的形式入手，又以此为结束，在保持空白的同时又保留了形式。格里耶通过对描写的极致运用，使他的小说呈现出了独特的样态，概括来说就是一种从空白到空白的旅行，这既是在意象之间，又是在图像与现实之间、作者与文本之间的想象性旅行，在此将就这三个层面进行展开说明。首先，“空白”在最明显的意义上与文本中众多中空意象相关联，暂举《在迷宫里》的两例——“酒瓶是普通的一公升的瓶子，玻璃是没有颜色的，里面装有半瓶深色的红酒；放在士兵手边的酒杯做工很粗糙，是圆筒形的平底杯，杯子的下面一半带有凹槽。左边是面包：一大块黑面包的边角，截面是带圆角的半圆形；面包心的结构紧密，带有规则的细孔”，<sup>①</sup>又如“街灯柱底座最后一个突出的圆环上部已经有少许积雪，在街灯黑色圆环底座上形成了一个白圈。再往上，白白的雪亦停留在街灯底座的其他突出部位上，白色线条勾画出一个个圆环以及常春藤的树叶、树枝、叶脉等横向或倾斜的部位”。<sup>②</sup>这些极尽微毫的意象描写似乎是冗余的，读来令人疲惫困惑，但它达到的效果是不仅使得小说中的人物（在此即《在迷宫里》的士兵）深陷于眩晕和恐慌之中，也使读者茫然游荡在空白与空白之间，无从停靠，只有想象力在其中无止息地穿梭。

在第二个层面上，《在迷宫里》十分引人注意地实现了图像与现实之间的自由往来。整部小说的基本结构就是从一个讲述者“我”开始，“我”看到一幅名为《莱曾费尔兹的失败》的黑白木刻画，画面中是一家酒吧里的情景，酒吧里有三名士兵处显得格外与众不同，其中一名士兵“睁大双眼盯着他面前若明若暗的店堂，几公尺以外的地

① 阿兰·罗伯-格里耶：《自然本性、人本主义、悲剧》（1958年），选自《快照集 为了一种新小说》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2001年，第118页。

② 同上，第137-138页。

方站着那个孩子，他也僵直地一动不动地站着，两臂下垂”。<sup>①</sup>紧接着小说就写到孩子开口与士兵交谈，然后就展开了士兵在城市中的一系列遭遇，在士兵终于死亡之后，小说又回到了“我”，但“我”的身份与虚实也一样暧昧不明。可以说作品自身就构成了一个首尾相接的环形，我们能追寻到这样一条轨迹，但却无从分清什么在画面之中，什么在画面之外，作品本身也构成了中心空洞的环形。传统所谓的“诗与画的界限”被完全抹消，“视觉”在其中起了关键性作用，二者都通过描写呈现并贯通起来。这类现象在格里耶的小说中更是屡见不鲜，他广泛地吸收了包括照片、海报、连环画、广告牌、木刻画等在内的各种形式的图像，但图像对于现实并非一种装饰或隐喻。实际上，文本在图像与现实之间的自由穿梭使二者互相消解，最终都成为中心空白的形式构造，文本也成为纯粹的虚构，而不是一种见证，达到了意义的空白，而这片空白也为读者提供了自由穿越和游戏的场域。

第三个层面上的从空白到空白的旅行是在作者与文本之间，文本的空白形式这种特殊样态与格里耶自身的生命体验可以说是同构的。从某种意义上讲，两次世界大战之后自我认知的割裂和文化断裂成为作者生命体验和文学创作的源头，整个世界也突然剥落掉了曾经笼罩在上面的种种观念和意义，露出最熟悉又最陌生、空洞的本来面目。格里耶持续不断的写作过程本也就是绝望地“与空搏斗”的过程，在自传中他曾坦言自己的痛苦感受：

我被囚禁在某种空的、抽象的立方体中，它如同在自然万物的运动持续中形成了一个爆炸性的不存在……我必须行动起来，在那堵把我囚室之内和之外分割成毫无任何共同衡量标准的两个世界的、不可触摸的墙上，急忙建造一个陷阱。而很显然，我猜测到，这一此世界——我的世界——是并不存在的，它仅仅只是

<sup>①</sup> 阿兰·罗伯-格里耶：《在迷宫里》，孙良方、夏家珍译，长沙：湖南文艺出版社，2011年，第10页。

一个黑黑的洞，一个在一大片光芒的生动而又愉快的星座中央黑黑的洞。<sup>①</sup>

格里耶在自传和各种文章中反复将自己比作“囚徒”，孑然一身面对着空白的世界。这种景象与他笔下的人物及其所处的世界何其相像！格里耶所描绘的牢房不禁让我们联想到萨特的“禁闭”、卡夫卡的“地洞”、陀思妥耶夫斯基的“地下室”等等，他们都面对着某种“空洞”与“空白”书写了一种神秘的疯狂。由此返观格里耶的作品，包括此文讨论的《在迷宫里》，我们就可以理解从他本人到文本的生成也是从空白到空白的想象性旅行，作者由自己这个空白的中心向文本投射，正如他自己所说——“我写作是为了试图明白我为什么渴望写作”。<sup>②</sup>也就是说在写作之前作者并没有一个预设的观念和主题要灌注到作品之中，“他所发明的那一局的秩序，就将构成世界上的一种独特秩序，那是他在迷宫中走出的他自己的路，他自己的足迹，他那创造性的干涉”。<sup>③</sup>从作为“空的中心”的“人物”到明晰而空白的世界，再到上面提到的三个向度上的从空白到空白的想象性旅行，可以说就构成了罗伯-格里耶小说的主要形态。新小说派这名几十年笔耕不辍的作家并不是一位固执的毁坏者，他也并没有在自己的空白世界中完全迷失方向，格里耶苦心经营的以“空白”为核心的描写更不等同于空无，这种格里耶式的描写策略反而在自身中开掘出了生成性的力量：

我们的旅行者和他所穿越的世界，彼此都在对方身上抵消了：

- 
- ① 阿兰·罗伯-格里耶：《科兰特最后的日子》，余中先译，长沙：湖南文艺出版社，2011年，第270页。
- ② 阿兰·罗伯-格里耶：《作家，从定义上说，不知该走向何方，他写作是为了试图明白他为什么渴望写作》（1964），选自《旅行者》（上卷·文章与讨论），余中先、宫林林等人译，长沙：湖南美术出版社，2012年，第79页。
- ③ 阿兰·罗伯-格里耶：《在〈伊甸及其后〉之后》（1970），选自《旅行者》（上卷·文章与讨论），余中先、宫林林等人译，长沙：湖南美术出版社，2012年，第105页。

旅行者使得世界的客观现实，使得它的个别性显现了出来，而与此同时，这一世界也一步步地构成了旅行者自己的个别意识。景色只有在我的感受中才有真实性，而在相关的、当即的返回中，我的感觉的真实性也不存在于别处，而只存在于即时即地地感受到的事物中。我们在其中彼此消失的——不是彼此证实，而是更多地彼此毁坏——这一双重运动，从世界的生成和我的生成中，逐渐地分娩出了我们的生成。<sup>①</sup>

### 三 反思：何为描写？

罗伯-格里耶曾自我调侃说：“一方面，我使全世界因我而厌恶法国文学，另一方面，我的作品的国际发行量不断上升”，此外他还曾说自己并非一个冷淡或冷漠的人，却心甘情愿地选择以这种平淡的方式写作，并且从未后悔和动摇。他对自己作品的“不讨读者喜欢”的情形有着清醒的认识，这种不愿取悦读者的姿态也应该是事出有因。可以说，他“平淡”的写作方式集中体现在独特的“描写”方式之上，格里耶自己也曾诸多文章中讨论“描写”问题，并从这个点上引发了对文学史、当代文学批评以及电影创作的议论。通过上面两节的分析不难发现，格里耶不仅有意识地清理传统描写方式，还着力开掘描写的丰富潜力，他将自己创作以及诗学的中心点放在了“描写”上，从这个意义上讲，“描写”也成为他对文学进行多方位反思的汇聚点——不仅关涉到对描写与叙述的关系的新观念，还包括对文学前辈的理解，与同时代作家的对话，对自我的审视，对读者的期待，对小说、电影、绘画等不同媒介的认知，以及对文学艺术本身在当今时代所扮演的角色的定位。

格里耶独特的描写诗学有助于我们重新认识“描写”这个似乎早

<sup>①</sup> 阿兰·罗伯-格里耶：《旅行者》，选自《旅行者》（上卷·文章与讨论），余中先、宫林林等人译，长沙：湖南美术出版社，2012年，第3页。

已被视作理所当然的概念，认识到它绝非只是附属的、模糊的甚至是冗余的。因此我们应该重新反思究竟何为描写；“描写”在文学史中究竟扮演着怎样的角色，有怎样的变化；这种反思能否有助于我们重新认识叙述乃至文学本身，这些无疑都是值得思考的问题。本文的最后这一章就是探讨“何为描写”这一最基本的问题，换言之，应该如何界定“描写”以及“描写”的功能与种类。有不少批评家对此尝试着给出自己的解答，近年来较有影响力的是沃纳·伍尔夫（Werner Wolf 的）“作为跨媒介表现模式的‘描写’”（“Description as a transmedial mode of representation”）<sup>①</sup>和安斯加尔·努宁（Ansgar Nünning）的“关于小说描写的分类学、诗学及历史”（“Towards a typology, poetics and history of description in fiction”）<sup>②</sup>两篇文章。前者详尽阐述了“描写”的总体特征，并分别探讨了“描写”在绘画、小说和音乐领域实现自身潜力的可能性；后者则力图勾勒出“描写”在各历史时期的功能并发展出一套分类体系。这对于我们更进一步把握描写概念，并返观巴尔扎克及格里耶的作品都颇有启发意义。

首先，沃纳·伍尔夫（Werner Wolf）认为，对文学及其他艺术媒介来说，“描写”基本上都具有以下几种功能：

1. 指涉功能：此功能指对某一现实情境的识别（尤其是众所周知的情境）或者是在艺术所创造的世界中对虚构情境的建构，二者都可以通过将一系列特征归属于特定现象来实现。这种指涉功能不只局限于模仿，还涵括对幻想性虚构物的“非模仿”。

2. 具象及体验功能：这第二种功能主要是指生动的表现，比如说将某一现象令人信服地形象化、可视化。由生动性暗含的经验在许多

① Werner Wolf, “Description as a transmedial mode of representation” in *Description in Literature and Other Media*, Werner Wolf & Walter, Bernhart., eds. Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY 2007.

② Ansgar Nünning, “Towards a typology, poetics and history of description in fiction” in *Description and in Literature and Other Media*, Werner Wolf & Walter, Bernhart., eds. Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY, 2007.



情形下都可以引发审美幻觉：尽管我们仍多多少少能意识到它的虚构性，但被描写的事物会将我们置于它所创造的空间之中并且使真切的在场体验感成为可能。

3. 伪客观化及解释功能：尽管艺术语境中的描写也同样是向接受者展示世界的元素，展示看似如此的事物。但值得注意的是，该语境中描写的客观性至多不过是强化了由审美假象带来的对一种“现实”的伪体验，同时也使人感到这个可能的世界指向了我们自认为了解的“现实”。换言之，“伪客观化”制造的客观性光环会催生一种指涉的派生形式，即罗兰巴特所谓的“真实效果”（reality effect）。<sup>①</sup>

在对描写的一般功能及具体到文学艺术作品中的功能进行一番详细的探讨之后，沃纳·伍尔夫在叙述与描写的两相对照中给出了对“描写”的尝试性界定：

描写——如同叙述——是一种认知（宏观）框架/模式（cognitive（macro-）frame）。从符号学角度来讲，它可以被看作是一种既跨媒介又跨类别的符号组织的宏观模式，这种表现模式会传达出特定作品的宏观层面（并因此成为整个文本或艺术品的主导框架）。它也同样可以出现在微观层面（并因此作为单个文本或艺术品的描述性部分而存在）。叙述通常包含行为/动作意义上（actantional）的表现，而相对于此，描写则多是存在（物）意义上（existential）的表现。这也就解释了描写为何无需将情境转换作为必要组成部分，而且它本身无法构成悬念（尽管它可以推动叙事悬念的建构），也不会引向目的论意义上的一点。在文学和其他艺术媒介中，描写的对象可以是虚构的或真实的具体现象，但在表现时都格外突出了现象的感官层面（sensory

<sup>①</sup> Werner Wolf, "Description as a transmedial mode of representation", in *Description in Literature and Other Media*, Werner Wolf & Walter, Bernhart., eds. Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY, 2007, pp.16-17.

appearance)。它们多是静态的（空间性的）和视觉性的，而动态的（时间性的）物体及其他感官形态也可以与此相关联。描写的主要目的并不止于对这些具体现象的识别确认，同时还在于示范性地生动展现它们的特征。某种体验感由此而来，而且描写还常常会引发或者加强审美幻象（aesthetic illusion）。此外，描写的另一个重要功能在于隐蔽地推动它所在艺术作品的整体意义和阐释。<sup>①</sup>

沃纳·伍尔夫对于描写的界定有几点值得注意，他强调描写是跨媒介的认知模式，既可以出现于宏观层面，也同样可以出现在微观层面。描写多表现空间性的、感官性尤其是视觉性的存在（物），而且是非目的论的，也就是说描写通常不涉及特定的因果联系，不导向一个特定的目标，最终带来体验感及“真实效果”。当然，这样的界定仍十分粗略，但至少可以有助于我们从大的方面区分描写与叙述。只就文学作品来说，安斯加尔·努宁更进一步地从叙事层面、语言及修辞层面、结构层面、内容层面、接受及功能层面将描写划分成了十九个种类：

描写的类型	确定类型的标准
I. 形式、话语及叙事层面的描写类型	交流层面和叙事调节的模式
1. 叙事内描写 vs 叙事外描写 次叙事描写 vs 后设叙事描写	描述者所处的文本层面，例如处于故事层面的、话语 / 叙事传递层面，抑或是更深一层的框架或嵌入层面的叙事调节

① Werner Wolf, "Description as a transmedial mode of representation", *Description in Literature and Other Media*, Werner Wolf & Walter, Bernhart., eds. Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY, 2007, pp.34-35.

续表

2. 面向人物的描写 vs 面向叙述接受者的描写	描写的接收者
3. 外聚焦描写 vs 内聚焦描写	描述性信息得以传达的聚焦点
4. 单视角描写 vs 多视角描写	描写的视角模式：聚焦者和视角的数量
II. 语言及风格层面的描写类型	描写的语言和风格形式
5. 明确的描写 vs 隐含的描写	语言的清晰程度
6. 隐喻式描写 vs 非隐喻式描写	描写得以实现的风格形式
III. 结构层面的描写类型	文本中描述性部分和非描述性部分的质与量的关系，以及故事中描写的语段整合问题
7. 边缘的描写 vs 中心的描写	描写片段在小说中的位置
8. 固定 / 集合式描写 vs 分散式描写	描述性片段的集中 / 散布
9. 简洁的描写 vs 全面详尽的描写	与故事叙述相比的描写频率和程度
10. 整合的描写 vs 孤立的描写	特定描写在故事中（或孤立于故事）的整合程度
11. 有动机的描写 vs 无动机的描写	行动或话语本身为描写提供的合理性程度
IV. 内容相关层面的描写类型	描述性片段的对象
12. 选择性描写 vs 综合性描写	描写的指示和细节范围
13. 面向故事的描写 vs 面向话语的描写，以及表现性的或命名性的描写类型	描写主要指向的叙事层面和方面
14. 文本内描写 vs 互文描写或媒介间描写	描述性部分是否突出了叙述所属的文体和文本类型
15. 非自反性描写 vs 自反的 / 被突出的后设描写	描写被赋予的自反程度及范围
16. 肯定性描写 vs 削弱性描写	描述者对自身描述能力和自信的评估
V. 以接受为导向和由功能决定的描写类型	描述性部分的潜在效用和功能

续表

17. 透明的描写 vs 模糊的描写	由描写所带来的，读者尝试将描写具体化的困难程度
18. 与审美幻觉一致的描写 vs 破坏审美幻觉的后设描写	描述性部分与审美幻觉的一致程度或反幻觉程度
19. 装饰性描写 vs 解释性 / 功能性描写	描写的功能化程度

如果我们参考上面的分类，便可以对巴尔扎克式描写和格里耶式描写的具体样态有更系统的把握。在巴尔扎克作品的叙事层面上，描写通常都是由叙述者（即全知全能的作者）引导的描写（*narratee-oriented descriptions*）而不是由人物角色引导的描写（*character-oriented descriptions*），换言之，也就是一种外聚焦的描写（*externally-focalized descriptions*）；在语言及修辞层面，巴尔扎克常使用隐喻性描写（*metaphoric descriptions*）；在结构层面，这些人物与环境描写一般出现在小说的开篇部分，或者每个重要人物出场之前，抑或在场景转换之时，而且多是固定的集合式的描写（*set/block description*），每个细节都作为辅助成分与叙述合成为一体（*integrated*），并巩固了叙述的主导地位；在内容层面，巴尔扎克的描写多是累积的肯定性描写（*affirmative descriptions*），也即叙述者对自己的描写能力有充分自信，所描写的对象与“现实”世界的相似性保证了作家在写出事件、话语以及行动时的真实感；最后，在读者接受层面上可将其归为透明的描写（*transparent descriptions*），读者可以由此组成一幅相应的画面，同时这也是解释性、功能性的描写（*explanatory/functional descriptions*），服务于情节的展开。此外还应提及的是，这些描写的最终意图显然还是服务于塑造“典型”，个性鲜明的人物始终是处在小说舞台的中心。

与巴尔扎克式的描写相参照，格里耶式的描写在叙事层面上主要采用的是由人物角色引导的（*character-oriented descriptions*），即一

种内聚焦的描写 (internally-focalized descriptions), 例如《在迷宫里》以士兵为主要描述者; 在语言及修辞层面, 格里耶排斥隐喻性描写 (metaphoric descriptions), 而只是满足于描述人及物的光滑平面, 在他看来, “隐喻从来就不是一种天真的形象……显示出整整一个形而上学的体系”,<sup>①</sup> 上文所讨论的以“空白”为核心的《在迷宫里》正是作家力图通过非隐喻描写来清理形而上学的影子; 在结构层面, 格里耶的小说中基本都是散布式描写 (distributed descriptions), 广泛地渗透入小说之中, 甚至达到了涵盖叙述的地步; 在与内容相关的层面, 格里耶式描写在多次重复之中倾向于变成一种削弱式的描写 (undermining descriptions), “它们似乎总是在自我建构的同时怀疑自己, 对自己提出异议。描述在原地踏步, 在自相矛盾, 在兜圈子”,<sup>②</sup> 所描写的对象与“现实”世界是否相似成为悬而未决的问题。最后, 在读者接受层面, 格里耶实现的是一种不透明的描写 (opaque descriptions), 虽然细节详尽, 但读者却无法还原出一幅完整可信的画面, 只有看不到内里看不到意义的“外面”, 破坏了所谓的审美幻觉 (aesthetic illusion) 及真实效果 (reality effect)。罗伯-格里耶这种非隐喻、散布式、削弱性、不透明的描写可以说是构成了一股合力, 并集中体现在他以“空白”为核心的描写策略上。格里耶的目标是以“空白”来清理种种残余的遮蔽物, 从而还原出一个自在的世界, 更重要的是处在此世界中的人, 作者自己也称“新小说只对人以及人在世界中的地位感兴趣”。<sup>③</sup> 综观之, 格里耶式描写并不像巴尔扎克式描写一样是为了让人看见, 它并不指示客体的真实与否, 而是反回来指向了它自己, 指向了文本中执行凝视动作的匿名者, 因此这种描写

① 阿兰·罗伯-格里耶:《自然本性、人本主义、悲剧》(1958年),选自《快照集 为了一种新小说》,余中先译,长沙:湖南文艺出版社,2001年,第119页。

② 阿兰·罗伯-格里耶:《今日叙事中的时间与描述》(1963年),选自《快照集 为了一种新小说》,余中先译,长沙:湖南文艺出版社,2001年,第225页。

③ 阿兰·罗伯-格里耶:《新小说,新人》(1961年),选自《快照集 为了一种新小说》,余中先译,长沙:湖南文艺出版社,2001年,第207页。

是一种破坏性的创造，破坏了自身，从而创造出文本中人的精神世界。格里耶曾评论说他小说中的描写“并不是描写本身，而只是一个纯粹的‘无意义’的发生地”，他所感兴趣的是“萦回在人脑中的臆造的世界和他有条理的精神的不可调和性。因此，我所有的作品都建立在无法解决的矛盾的体系上”。<sup>①</sup>

---

① 阿兰·罗伯-格里耶：《旅行者》（下卷·访谈），余中先、宫林林等人译，长沙：湖南美术出版社，2012年，第552页。