

On late Style

Music and Literature
Against the Grain



论晚期风格

——反本质的音乐与文学

Edward W. Said [美] 爱德华·W. 萨义德 著 阎嘉 译

生活·读书·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright © 2009 by SDX Joint Publishing
Company All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

论晚期风格：反本质的音乐与文学/(美) 萨义德著；
阎嘉译.—北京：生活·读书·新知三联书店，2009.6
(萨义德作品系列)

ISBN 978-7-108-03113-6

I. 论… II. ①萨…②阎… III. ①音乐—艺术评论—世界
②文学评论—世界 IV. J605.1 I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 188159 号

责任编辑 樊燕华

封面设计 罗 洪

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

图 字 01-2006-7424

经 销 新华书店

印 刷 北京市松源印刷有限公司

版 次 2009 年 6 月北京第 1 版

2009 年 6 月北京第 1 次印刷

开 本 880 毫米 × 1230 毫米 1/32 印张 6.25

字 数 150 千字

印 数 0,001-5,000 册

定 价 19.00 元

目 录

前言	玛丽安·C. 萨义德	1
导论	迈克尔·伍德	1
第一章	适时与晚期	1
第二章	返回 18 世纪	23
第三章	《女人心》的限度	46
第四章	论让·热内	71
第五章	徘徊不去的旧秩序	90
第六章	作为知识分子的艺术名家	115
第七章	晚期风格概览	133
索引		162

前 言

当爱德华于2003年9月25日星期四早晨去世之时，他还处于写作这部著作的过程之中。

那一年的8月下旬，我们去了欧洲：先去了塞维利亚，爱德华在那里参加了“东西方会议”的讨论会，然后去葡萄牙看望朋友，他在那里病倒了。几天之后，我们回到了纽约，他在三个星期的高烧之后开始康复。他在星期五早晨感到身体恢复到了足以重新开始工作，三天以后疾病就占据了他的最后时刻。那天早晨我们吃早餐时他对我说：“今天我要为《人本主义与民主批评》（他已完成的最后一部著作，即将出版）撰写致谢辞和序言。到星期天我要完成《从奥斯陆到伊拉克及路线图》^[1]的导言。下个星期我要集中精力写作《晚期风格》，它将在12月份完成。”所有这一切都没有如期完成。然而，爱德华为我们留下了有关这部著作的大量资料，使我们得以完成它，并在他身后创造出一部有关他心里所想到的那种文本。

[1] 该书简体中文本即将由生活·读书·新知三联书店出版。——编注

留在我的记忆中的是这一念头——作家的、音乐家的和其他艺术家的“晚期作品”、“晚期风格”、“阿多诺与晚期”等等——它已经成了爱德华在20世纪80年代末期某个时刻谈话的一部分。他开始对这种现象产生了兴趣，并且全神贯注于阅读有关它的著作。他与很多朋友和同事们讨论过这个话题，并且开始把一些晚期作品的例证写进他论述音乐与文学的很多文章中去。他甚至还撰写过专门论述一些作家和作曲家晚期作品的文章。他还发表过有关“晚期风格”的系列演讲，最初是在哥伦比亚大学，然后是在其他地方，90年代初期，他讲授了有关这个论题的一门课程。最后，他决定要撰写一本书，手里还有一份合同。

倘若没有一些热忱的人们与朋友们的帮助，这部著作将不可能问世。我的家人和我都十分感激他们为这种努力所做出的贡献。

我们首先要感谢爱德华的助手桑德拉·费伊，在收集有关本书的资料方面，他的帮助和贡献是至关重要的。我们也要感谢爱德华的学生和从前的助手安德鲁·鲁宾，他保留着详细的、资料非常丰富的笔记，并且把我们引向了各种有价值的信息来源。还要感谢斯塔泰斯·古尔古里斯——他曾经长期与爱德华进行过有关晚期风格的讨论——感谢他付出了自己的宝贵时间，并且十分乐意让我们分享他的想法。感谢爱德华的编辑谢利·瓦格纳，我们将始终珍惜他的耐心和百折不挠，感谢怀利出版公司的萨拉·查尔方特和吉恩·奥乌，感谢爱德华的朋友和同事埃克·比尔格拉米，他们召集了几次与爱德华有关的研讨会，并且阅读了手稿——我们对他们全体表示诚挚的感谢。我也要感谢接触过的很多朋友与从前的学生们，他们在时间和信息方面提供了大量的帮

助。最后但并非最不重要的是，如果没有我的家人和我最为衷心地永远感激的两位亲爱的朋友，如果没有他们的爱心、慷慨和专门知识，本书将不会问世。一个人以他的智慧、建议和对资料的小心翼翼的解读，使我们得以让本书出版，他就是理查德·普瓦里耶，爱德华总把他的这位朋友说成是“美国最优秀的文学批评家”。理查德从头到尾检查过本书的手稿。另一个人以其仔细的检索与热诚加工和编辑这部手稿，他就是我们亲密的朋友迈克尔·伍德。他不仅在编辑文章和安排资料方面做出了质量极高的努力，而且也把它们全部汇集在一起，没有使爱德华的见解遭受损失。

玛丽安·C. 萨义德

2005年4月于纽约

导 论

塞缪尔·贝克特怀着无情的和难以理解的嘲讽写道：“死亡并不要求我们使每一天都空闲着，”^[1]这既使人想到死亡并没有做出安排，也使人想到我们幸好在忙碌之际就有可能死去。然而，死亡有时确实在等待着我们，人们有可能深刻地意识到它在等待着。时间的特质因此改变了，就像光线中的变化一样，因为现存竟如此彻底地被其他时节所遮蔽：复苏了的或正在远去的过去，无可限量的新的未来，想象不到的超越时间的未来。伴随着这样的时刻，我们便抵达了对于晚期之特殊感受的各种境况，它们就是本书的主题所在。

很值得在“晚期”这个词语微妙地变化着的含义之上逗留一下，它的范围从未完成的约定，经过自然的循环，直到消失了的的生命。“晚期”或许最为经常地意指“太晚”，比我们应当的还要

[1] 塞缪尔·贝克特《普鲁斯特》（伦敦：考尔德出版公司，1965），第17页。（贝克特 [Samuel Beckett, 1906—1989]，爱尔兰作家，代表作有《等待戈多》等，1969年获得诺贝尔文学奖。——译注）

晚，意指不准时。但是，晚间、晚花期和晚秋，都是完全准时的——并不存在它们应当符合的另一种时钟或者日历。已经死去的人们肯定已经使他们自己超越了时间，可是，当我们说他们是“已故的”之时，潜藏在其中的是什么难以满足的时间上的渴望？晚期并没有指定一种与时间相关的单一关系，但它始终都会带来时间上的后果。它是记住时间的一种方式，无论是错过了的、适宜的时间，还是过去了的时间。

XII 爱德华·萨义德在他为哥伦比亚大学开设的一门著名课程的笔记中写道：“晚期作品与晚期风格”，“把年代学上的序列展开成了能够更好地随着时间去观看、体验、把握和创造的风景……阿多诺：作为目标的断裂的景象”（黑体字为萨义德所加）。笔记接着提到了几段普鲁斯特^[1]的作品与霍普金斯的三首诗。普鲁斯特的所有作品都出自于《追忆似水年华》的结尾，叙述者在结尾处受到了自己对于过去的可复原性的新洞见的魅惑，同时也对那些有可能给他留下的短暂岁月感到极度痛苦。他认为人是一个十字路口，时间是一种实体，正如萨义德的笔记所说，“是持续的特征”。就霍普金斯而言，萨义德想到了诗人十分热爱的正在变得暗淡的景色，想到了“冬天的世界”“由于某些景色……产生了我们的解释”，^[2]也许最重要的是，想到了沉睡和死亡的可怕图景，因为我们只可能逃脱急速的下降和心灵中的

[1] 普鲁斯特 (Marcel Proust, 1871—1922)，法国作家，代表作有《追忆似水年华》等。——译注

[2] 杰拉尔德·曼利·霍普金斯《诗选》（牛津：牛津大学出版社，1970），第108页。——原注。下文中未标明者均为原注。

正是晚期作品，才使在美学上努力的一生达到了圆满。伦勃朗和马蒂斯，巴赫和瓦格纳。但是，艺术上的晚期不是作为和谐与解决的晚期，而是作为不妥协、艰难和无法解决之矛盾的晚期吗？”像格伦·古尔德^[1]那样的艺术家的晚期，通过使自己脱离现场表演的世界而创造了自己的晚期形式，可以说，不妥协地直至身后，却依然十分活跃？

萨义德的很多成就要归功于阿多诺，他一再承认这一点。他在晚期的一次访谈里说过，他是“阿多诺的唯一真正的追随者”。（正是在与特拉维夫的《国土杂志》进行的同一次访谈中，他说他是“最后的犹太知识分子”。）^[2]他是在开玩笑，但这个玩笑与阿多诺拥有追随者的想法有关（或者说，萨义德追随他到了非常紧密的地步），而与这个榜样的重要性无关。还有，萨义德在一些至关重要的方面不同于这位忧郁的大师。他认为，他自己的这种晚期并不属于所论述到的那种晚期，而他认为阿多诺没有觉察到所有这一切艰难之中的“那个悲剧性的维度”。^[3]他还认为，阿多诺的“在总体上被掌控着的社会”虽然始终都是一种威胁，但并非处处都是一种现实。萨义德在《音乐之阐发》里写道：“快乐和隐私确实还存在着，”他以一种令人难忘的说法想

[1] 格伦·古尔德（Glenn Gould, 1932—1982），加拿大钢琴演奏家，代表作有巴赫的《哥德堡变奏曲》等。——译注

[2] 《权力、政治与文化：爱德华·W. 萨义德访谈录》，加布里·维斯瓦纳坦编（纽约：Pantheon, 2001），458页。

[3] 《爱德华·萨义德访谈》，载《爱德华·萨义德读本》，穆斯塔法·巴尤米与安德鲁·鲁宾编（纽约：Vintage, 2000），427页。文本中进一步援引的内容标注为“ESR”，紧接着为页码。

到了勃拉姆斯，认为他使人想起“他的音乐的音乐”——私密的音乐，它徘徊在对一切世俗艺术的政治与经济做出了各种考量之时。^[1]

晚期对萨义德来说是“放逐的一种形式”，正如他在本书里所认为的那样，但是，就连放逐也在某个地方留在了人们的记忆之中，而“晚期风格是‘内在于’现存的，但却奇怪地‘远离了’现存”。萨义德评论说：“对阿多诺而言，晚期是超越可以接受和常规之物而依然存在的理念；此外，晚期还包括这一理念，即人们在实际上不可能从根本上超越晚期。”这恰恰就是使我们处于时间之中的东西，哪怕是在我们似乎处于时间之外的时候，晚期还具有它十分有趣的和悲剧性的方面。例如，如人们在《玫瑰骑士》和《阿里阿德涅在纳克索斯》里所看见和听见的，理查·施特劳斯的晚期风格肯定是“使人不安的”，但仅仅是因为它如此毅然决然地以另一种时间取代了无情的现存。“真的，这个世界在其摆脱了日常压力与烦恼方面，在其表面上无限的自我放纵、消遣和奢侈的能力方面，都是史前的：这也成了20世纪的晚期风格的一个特征。”

萨义德认为，“消遣娱乐”是抵抗的一种形式，这成了他的批判性想象之丰富性的一部分。他能做到这一点，因为消遣娱乐与快乐和隐私一样，并不要求与现状或占统治地位的政权进行和

[1] 爱德华·W. 萨义德《音乐之阐发》（纽约：哥伦比亚大学出版社，1991），xx, xxi, 93页。文本中进一步援引的参阅内容标注为“ME”，紧接着为页码（本书中文简体本即将由生活·读书·新知三联书店出版。——编注）。

解，正是对自由的这种看法，把本书中所有的晚期的例证都统一了起来。个别例证的基调也许是悲剧性的、喜剧性的、讽刺性的、戏拟的和其他性质的，但在萨义德所使用的晚期这个词语的意义上属于晚期的每一位艺术家，都是不和解的。阿多诺提到过贝多芬拒绝“接受一种单一的不顺从的意象”，^[1]而这就是我们在萨义德有关音乐和世界的各种评论中一再听见的那个音符。“我在阿多诺那里发现的有价值的东西，就是对张力、突显我称为不可调和性的东西并使之戏剧化的这种见解（ESR 437）。”他把其他人叫做线路图的东西叫做不可调和性，但与阿多诺不一样的是，他并不绝望，他也不接受文化上的或政治上的和局。实际上，音乐或中东方面的和解的梦想，经常都仅仅成了无法思考困境与差异的一种手段。但是，这并不意味着这样的思考不可能，和解无论如何都不是我们所需要的东西。正如斯塔蒂斯·古尔古里斯在最近的一篇文章里提醒我们的，萨义德坚持认为：“一切批评都是按照这一设想来假定和履行的，即它将拥有一种未来。”古尔古里斯接着说：“晚期风格正是这样一种形式，它挑衅现存的弱点并为过去所做的辩解，为的是要获得这种未来、安置它和表现它，即使是以现在看来使人迷惑的、不合时宜的或不可能的言辞与意象，姿态与呈现。”^[2]

有一些关于晚期风格的线索，在《音乐之阐发》里援引过阿

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《被异化了的杰作：〈庄严弥撒〉》，载《论音乐》，理查·莱珀特编（伯克利，洛杉矶与伦敦：加利福尼亚大学出版社，2002），580页。

[2] 斯塔蒂斯·古尔古里斯《爱德华·萨义德的晚期风格》，载《比较诗学杂志》（开罗），25（2005年7月）：168页。

多诺 1938 年论述贝多芬的文章，那是 1989 年在埃尔文的“韦勒克讲座”中提到的，于 1990 年发表，萨义德在那之后的一段时间里开始继续他在哥伦比亚大学讲授的课程。当他于 1993 年在伦敦进行了三场“诺斯克利夫勋爵讲座”之时，某些关键的理念和例证就已经完全成形了，那些讲座现在构成了本书第一、第二和第五章的基础。与此同时，还发生了两件事情。萨义德的母亲在 XVI 《音乐之阐发》出版之前去世了。他在那本书里告诉我们，他们“具有很多共同的音乐体验”，他接着说：“我比我所能表达的更加感到遗憾的是，尽管这本书有缺点，但她却没有活着读到它，没有活到告诉我她心里所想到的东西（ME Xi）。”对于了解这个家庭的一切人来说，这些话具有一种特殊的辛酸，因为萨义德夫人是一位非常善于表达、内心非常坚定的女人。在我的记忆里，无论她何时到纽约来居住——我们长期住在同一幢楼房里——母亲与儿子都很早起床，在别的人都起床之前，他们似乎总有好几次活跃的争论。接着，在 1991 年 9 月，作为一次常规医学检查的结果，萨义德发现自己患上了白血病。正如他好几次说到过的，这两个事件导致他撰写了论文集《格格不入》，它开始于 1994 年，出版于 1999 年。他说：“我认为，我在意识里从来都不惧怕死亡，虽然我很快就意识到了时间短促（ESR 419）。”

他有很多事情要做：教书，旅行，讲演，撰写论文集，写作所有那些著作，它们后来收集在《对流亡的反思》（1998）、《和平进程的终结》（2000）、《权力、政治与文化》^[1]（2001）、《平

[1] 该书已由三联书店出版。——编注

行与悖论》^[1] (2002)、《人本主义与民主批评》(2004) 和《从奥斯陆到伊拉克以及路线图》(2004)。他似乎也始终在接电话，我有时认为他是亨利·詹姆斯的小说《私生活》里的那位作家的翻版，那位作家在社交中度过了一生中的那么多时光，以至他无法写出他明明在写的那些著作。所以，迟迟没有开始萨义德经常谈到的、计划好的、论述晚期风格的著作，确实不需要一种解释。

然而，我觉得，我无法相信他想完成这部书。或者毋宁说，他想要完成它，但要等到也许绝不会来临的某个时候。也许会有这部关于不合时宜的著作的某个时刻，但那个时刻始终都是：全然不是现在。完成这部著作太像是在书写人生的终结，要结束那个关于自我发展的漫长的篇章，它开始于萨义德的著作《开始：意图与方法》或者更早，开始于他论述康拉德的著作——与起源截然不同的是，有关开端的全部要义在于：它们是被选择的。我一直认为，萨义德对理查·施特劳斯的晚期作品的再现是“彻底的、优美的、精心阐述的”，是那种“其快乐和发现被允许放射出来的音乐 (ME 105)”。这些话早在 1991 年 9 月的诊断之前就写下了，但萨义德在那时对于晚期风格或其他问题的兴趣，绝不仅仅是自传式的。对他自己的死亡的各种想法，加深了他对于晚期风格问题的依恋；但它们却并没有激发起这种依恋。但是，我确实相信，这些想法成了计划中的这部著作长久的和未完成的生命的一部分。就散发进行写作是一回事，要去实行则是另一回

XVII

[1] 该书中文简体本已由三联书店以《在音乐与社会中探寻》出版。——编注

事。对自我发展进行探索可以一直进行到底；自我的未完成则是另一回事，而晚期风格就接近于此。

这是说萨义德本人没有一种晚期风格吗？他肯定具有他与晚期风格相联系的政治和道德，一种对于不和解之关系的真理的热爱，在这种意义上，他自己的著作加入到了他所论述过的那些文章、诗歌、小说、电影和歌剧的行列之中。但是，晚期并不是全部，不止是成熟，而萨义德在其他地方和其他人那里发现过同样的政治与道德，同样的激情；的确，它们是他自己早期的政治、道德和激情。正如他在另一种语境里说过的，晚期是“阐明和戏剧化（ME 21）”，对我们来说，这使它很难以我们的错觉去接近。在完全没有想到死亡的情况下，我们可以做到这一点，而萨义德特别把这项任务看成是知识分子的任务——用这种观点来看，格伦·古尔德力图追问和更新音乐与表演的社交界的关系，这就是萨义德所说的知识分子的典型。我的理解是：尽管萨义德对晚期具有深厚的兴趣，以及他意识到了自己的时间短促，但他并没有被一种晚期的理念所吸引，没有使自我分裂。他没有让“一种悲哀的人格”充满自己的晚期著作，他自己在本书里所说的话是就阿多诺对晚期的贝多芬的描述而言的。萨义德想继续进行自我发展，如果我们把一生划分为早期、中期和晚期的话，那么当他于2003年9月在67岁去世之时，仍然处于中期，那是在他第一次诊断出白血病12年之后。我认为，就真正的晚期来说，说他到了晚期依然有点太早。

XVIII

因而，这部论述晚期风格的著作尚未完成，但与此有关的资料却非常丰富。我们可以为本来会完成的著作而感到遗憾，在悲

哀之中尽我们的最大努力去想象萨义德如果再写下去应该会写下什么，但我们没有任何理由对已经写下的东西感到不快。在以下的内容里，我对一些不同的资料进行了整理，然而，虽然我进行了删减和拼接，但我认为没有必要撰写概要或过渡的段落。所有的文字都是萨义德自己的。如我在前面提到的，“诺斯克利夫勋爵讲座”构成了本书第一、第二和第五章的基础，加上一篇选自发表在《伦敦图书评论》上的名为《晚期风格》的文章的一段总结。那篇文章包括了一些有关卡瓦菲的思想，提供了论述维斯康蒂^[1]的影片《豹》的所有早期文字，以及大量有关阿多诺的资料。这部著作现在恢复了相应的顺序。在第一章里，我也利用了萨义德在2000年12月在纽约对一群医生（包括他自己的医生在内）的谈话的介绍。分别论述莫扎特、热内和古尔德的第三、第四和第六章，都是作为单篇文章撰写的。第七章是我汇集的四个不同的组成部分：出自评论梅纳德·所罗门论述贝多芬的著作中的一些评论；一篇论述欧里庇得斯的创作的文章；出自《伦敦图书评论》的文章中有关卡瓦菲的资料；以及一篇论述布里顿的《魂断威尼斯》的文章。

这个序列把我们带回到了阿多诺，以及灾难性的艺术作品的
XIX
理念，那似乎是一个停止的恰当地方。但是，停止并不是终结，我们在此应当记住这一点，不仅因为萨义德本人没有完成这部著作，而且也因为风格对他来说还是一个什么风格不可能言说的问

[1] 维斯康蒂 (Luchino Visconti, 1906—1976)，意大利电影导演，代表作有《偷自行车的人》、《豹》、《情欲》等。——译注

题。他在一次访谈里说过：“我始终都对被遗弃了的东西感兴趣。我对被呈现出来的和没有呈现出来的东西之间的张力感兴趣，对善于表达与沉默之间的张力感兴趣（ESR 424）。”在这样一种看法中，沉默本身成了风格的一个方面，如萨义德在一份未发表的笔记中评论说的，沉默“并不像什么都没有说那么简单”。他谈到了巴勒斯坦人：“我们是一个暗示和间接表达消息与信号的民族。”^[1]他叫做音乐的“缄默”的东西，它的“暗指的沉默（ME 16）”，为我们提供了它的最深刻的愉悦，也暗示了政治上的和其他的绝望之中的希望，是对“那个不稳定的放逐领域”的感受，在那里，我们“首先真实地领会到了不可能领会的艰难，然后进一步进行尝试，无论是以何种方式”。^[2]

迈克尔·伍德

2005年4月于新泽西州普林斯顿

[1] 爱德华·W. 萨义德《在最后的天空之后》（伦敦：Faber and Faber, 1986），53页。

[2] 爱德华·W. 萨义德《人本主义与民主批评》（纽约：哥伦比亚大学出版社，2004），144页。

第一章 适时与晚期

身体状况与美学风格之间的关系，初看起来似乎是一个不那么相干的主题，与生命的重要性、必死性、医学科学和健康相比，或许更加微不足道，以致可以很快地不予考虑。然而，我的论点如下：我们所有的人，由于都具有意识这一简单的事实，都会不断地思考和利用我们的生命。自我发展作为历史的基础之一，按照历史科学的伟大奠基者伊本·卡尔顿和维柯^[1]的观点，在实质上是人类劳动的产物。

因此，重要的差别在于：自然领域方面与漫长的人类历史这一方面之间的差异。身体，它的健康、它的忧虑、组成、机能与兴旺，它的疾病和死亡，都属于自然秩序；然而，我们对于那种自然的理解，我们在自己的意识中如何看待它和经历它，我们如何个别地和集体地、主观地和以社会的方式创造一种对于自己生命的感受，我们如何把它划分为各个时期，大致说来都属于历史的秩序，即当我们反思它之时，我们可以进行回忆、分析和沉思，在过程中不断改变它的形态。在这两个领域之间，即在历史

[1] 伊本·卡尔顿 (Ibn Khaldun, 1332—1406)，阿拉伯文化史的奠基人，著有《阿拉伯人、波斯人、柏柏尔人历史的殷鉴和原委》。维柯 (Giambattista Vico, 1668—1744)，意大利历史学家、法学家、语言学家、社会学家、美学家，代表作有《新科学》等。——译注

- 4 与自然之间，存在着各种各样的联系，但是，现在我要把它们分开，把焦点只集中在其中的一个之上，即集中在历史之上。

我本人作为一个深深地不信奉宗教的人，多年来一直都在通过三个巨大的疑难问题、通过对一切文化和传统来说共同存在的三个伟大的人类插曲，来研究这种自我发展的过程，而我在本书里特别要讨论的，就是这些疑难问题中的第三个。但是，为了清晰起见，让我简略地概述一下第一个和第二个疑难问题。第一个疑难问题是开端的整个概念，即诞生和起源的那个时刻，它在历史语境中就是所有那些材料，它们进入到了思考一种既定的过程、它的确立与体制、生命、规划等等如何得以开始之中。30年前，我出版了一本叫做《开始：意图与方法》^[1]的书，它与这个问题有关，即心灵在某些时候发现有必要回顾性地把起源的问题本身，定位于事物在诞生的最为初步的意义上如何开始。在历史和文化研究那样的领域里，记忆与回想把我们引向了各种重要事情的肇始——例如，工业化的开端，医学科学的开端，浪漫时期的开端等等。个别地看，发现的年代对科学家来说很重要，正如它对一些像伊曼努尔·康德那种第一次理解了大卫·休谟的著作的人来说很重要一样，他的说法很有影响，他兴奋地从自己教条般的沉睡中苏醒过来。在西方文学中，小说的形成与资产阶级在17世纪晚期的出现相一致，就小说的第一个世纪而言，这就是它与诞生、有可能的孤儿身份、对根源的发现、创造新世界、事业和社会相关的原因。《鲁滨逊漂流记》，《汤姆·琼斯》，《一个荒诞的故事》（《项迪传》）。

把一个开端置于追思的时刻，就是要把一种规划（如一项实验、一项政府的委任或狄更斯开始写作《荒凉山庄》）的基础置

[1] 该书即将由生活·读书·新知三联书店出版。——编注

于那个时刻之中，它始终都要经过修正。这种开端必然包含着一种意图，它在后来的时间里要么在总体上或部分地实现了，要么在总体上被看成是失败的。因而，第二个巨大的疑难问题与连续性有关。连续性出现在诞生之后，脱离了一种开端：在从诞生到青年、再生的一代、成熟的时间之中。每一种文化都提供和传递了各种被奇妙地称为化身辩证法的意象，或者用弗朗索瓦·雅各布的话来说，提供了生活的逻辑（*la logique du vivant*）。再一次援引小说（它是提供了我们所拥有的、关于我们自己的、最庞大和最复杂之意象的西方美学形式）历史的例证，有教育小说（*bildungsroman*）、理想主义和失望小说（《情感教育》，《使人迷惑的幻象》）、幼稚和群落小说（如乔治·艾略特的《米德尔马契》，英国批评家吉利恩·比尔已经表明它受到了她所称的有关衍生模式的达尔文情节的强烈影响，那些模式构成了这部有关19世纪英国社会的伟大小说）。音乐和绘画中的其他一些美学形式，都仿效了相似的模式。

然而，也有一些例外，有一些背离了臆想的人类生活的总体模式的例证。人们会想起《格列佛游记》、《罪与罚》和《审判》，这些作品似乎脱离了在连续的人生阶段概念（如在莎士比亚那里）与对它们的美学反思相契合背后的、令人惊异的持续性。因为人们明确地认为，在艺术和我们关于人类生活的阶段的普遍理念中，存在着一种被认为是普遍持久的适时，我这么说是意指适合于早期生活的东西，并不适合于晚期阶段，反之亦然。例如，人们会想起《圣经》的严格评论，即对一切来说，都有一个季节和一个时刻；对天下的每一种目的来说，都有一个诞生的时刻和一个消亡的时刻等等：“因此，我感到，与人们应当在自己的作品中感到欣喜相比，没有什么更好的东西；因为那是他自己的一部分：因为谁能使他发现在他身后将会是什么？……所有

的事物看起来都是相似的：一件事情看起来是正确的，也可能是邪恶的；可能是好的和清晰的，也可能是不清晰的。”

换言之，我们认为人类生活在实质上的健全，与它同时间的契合、彼此完全适合，有着极大的关系，因而也与其适宜性或适时有着极大关系。例如，喜剧要在不合时宜的行为举止中寻找其素材，一个老头儿爱上了一个年轻女子（“十二月中的五月”），如在莫里哀和乔叟那里的情形一样，行为举止像个小孩的哲学家，假装有病的健康人。然而，恰恰也是作为一种形式的喜剧，通过作品经常作为结尾的、表现年轻恋人婚姻的“合唱队的对唱”（*kommos*），而使适时得以恢复。

最后，我要转向最后的那个巨大的疑难问题，由于显而易见的个人原因，它在这里成了我的主题——生命中最后的时期或晚期，身体的衰退，不健康的状况或其他因素的肇始，甚至在年轻人那里它们也会导致过早夭折的可能性。我将把焦点集中在一些伟大的艺术家身上，集中在他们的生命临近终结之时，他们的作品和思想怎样获得了一种新的风格，即我将要称为的一种晚期风格。

人们会随着年龄变得更聪明吗？艺术家们在其事业的晚期阶段会获得作为年龄之结果的独特的感知特质和形式吗？我们在某些晚期作品里会遇到某种被公认的年龄概念和智慧，那些晚期作品反映了一种特殊的成熟性，反映了一种经常按照对日常现实的奇迹般的转换而表达出来的新的和解精神与安宁。在诸如《暴风雨》或《冬天的故事》一类的晚期剧作中，莎士比亚返回到了浪漫的和寓言的形式之上；相似地，在索福克勒斯的《俄狄浦斯在科洛诺斯》之中，年老的主人公被描绘成最终获得了一种非凡的神圣感和对于决心的感知。或者说，还有众所周知的威尔第的情形，他在自己的最后几年里创作了《奥瑟罗》和《法尔斯塔夫》，这些作品与其说多半洋溢着一种聪明的顺从精神，不如说洋溢着

一种复苏了的、几乎是年轻人的活力，它证明了一种对艺术创造和力量的尊崇。

我们每个人确实都能提供有关晚期作品使一生的美学努力得以圆满的证据。伦勃朗和马蒂斯，巴赫和瓦格纳。但是，属于艺术上之晚期的并不是和谐与决意，而是不妥协、不情愿和尚未解决的矛盾吗？倘若年龄和不健康没有产生出“成熟老练就是一切”的安详，又该怎么办？易卜生的情形就是如此，他最后的一些作品，尤其是《我们死者复苏时》，扰乱了事业和这位艺术家的技艺，重新提出了有关意义、成功和进步的问题，人们以为它们是这位艺术家的晚期应当超越的问题。结果，易卜生的晚期剧作远远没有做出解答，却使人想到了一个愤怒的和心烦意乱的艺术家的，对他来说，戏剧媒介提供了一个激起更大焦虑的机会，无可挽回地损害了结局的可能性，使观众陷入比从前更加困惑和疑虑的境地。

我深深感到很有趣的，正是作为风格要素之一的这种晚期的第二个类型。我想要探讨对这种晚期风格的体验，它包含了一种不和谐的、不安宁的张力，最重要的是，它包含了一种蓄意的、非创造性的、反对性的创造性。

阿多诺在一篇名为《晚年的贝多芬》的文章片段中，极为引人注目地使用了“晚期风格”这个词语，其时在1937年，后来把它用在了1964年的一部音乐论文集《音乐瞬间》里，然后在《论音乐》里再次加以使用，这是在他身后出版的（1993年）一部论述贝多芬的著作。^[1]对阿多诺来说，远不是对任何谈及贝多

[1] 《贝多芬的晚期风格》最近发表于特奥多尔·W. 阿多诺的《论音乐》中，理查德·莱珀特编，有苏珊·H. 吉莱斯皮的新译本（伯克利，洛杉矶与伦敦：加州大学出版社，2002）。文本中进一步参阅的内容标注为“EM”，紧接着的是页码。

- 8 贝多芬晚期作品的人们来说，那些作品属于众所周知的那位作曲家的第三个时期（最后五部钢琴奏鸣曲，《第九交响乐》，《庄严弥撒》，最后六部弦乐四重奏，第十七钢琴小品曲），这构成了现代文化史上的一个事件：在那个时刻，这位仍然完全受到其媒介控制的艺术家的，放弃了与那种已经确立的社会秩序进行交流，他作为那种秩序的一部分，与它达成了一种矛盾的、异化了的关系。他的晚期作品构成了一种放逐的形式。阿多诺最为非凡的论文之一，被收录在论述晚期风格片段的同一部文集之中，是论述《庄严弥撒》的，由于它的艰深、古奥以及奇怪的对于“大众”的主观性再评价，他把它称为一部异化的杰作（*verfremdetes Hauptwerk*）（EM 569—583）。

阿多诺在其数量庞大的全部著述（阿多诺去世于1969年）中就晚期贝多芬而不得不说的话，显然属于一种哲学上的建构，它成了他后来对音乐的全部分析的一种起点。对阿多诺来说，作为文化象征而十分令人信服的，是那位正在变老、失聪和形单影只的作曲家的形象，它甚至变成了阿多诺对托马斯·曼的《浮士德博士》之贡献的一部分，在那部作品里，文德尔·克雷奇马尔所作的有关贝多芬最后时期的一次演讲，给年轻的阿德里安·莱韦尔金留下了深刻印象，在以下的文字中可以感到一切都显得非常不健康：

贝多芬的艺术本身发展得很畸形，它产生于适宜居住的传统领域，甚至在人们的眼光令人震惊的注视面前，就进入了完全的、绝对的和空无的——但却是个人的——领域，一种在绝对之中被痛苦地孤立的自我，由于他的失聪而与感受力极度隔离；精神领域里的孤寂王子，单是那时从他那里发出的正在冷却的气息，使他的大多数反应敏捷的同时代人

都感到了恐吓，使他们对只有在那些时刻、只有通过例外所进行的交流而处于惊骇中，他们完全可以理解一切。^[1]

这是近乎纯粹的阿多诺。其中有一种英雄主义，但也是不妥 9 协。在晚期贝多芬的本质中，没有任何东西可以被简化为作为一种文献的艺术的概念——那就是说，被简化为一种对音乐的理解，它强调了历史形式中“突破性的现实”，或那位作曲家对自己濒临死亡的感受。阿多诺认为，因为“在这个方面”，倘若人们强调那些作品仅仅是对贝多芬个性的一种表现的话，那么“晚期作品就被归入了艺术的外部范围，成了文献的近邻。其实，对真正的晚期贝多芬的研究，极少没有涉及到生平和命运。在面临人类死亡的尊严时，仿佛是艺术理论要剥夺它自身的权利，要为了现实而放弃”（EM 564）。只有在艺术没有为了现实而放弃自身权利的情况下出现的东西，才属于晚期风格。

当然，濒临死亡存在着，不可能被否认。然而，阿多诺所强调的是有关贝多芬最后的作曲方式的形式法则，他借此来指美学上的权利。这种法则本身显现为主观性与惯例的一种特殊结合，它在“装饰性的颤音序列、调子和花音”这样一些方法中显而易见（EM 565）。阿多诺在阐述这种主观性是什么时候说：

这种法则正是在对死亡的思索中被揭示出来的……死亡完全是由造物强加的，而不是由艺术作品强加的，因此，它只以一种曲折的方式出现在艺术之中，如同寓言一样……晚

[1] 托马斯·曼《浮士德博士》，H. T. 洛-波特译（纽约：Vintage，1971），第52页。

期艺术作品中的主观性的力量，就在于那种乖戾的姿态，它以此告别了作品本身。它打破了它们的束缚，不是为了表达自身，而是无所表达，为了摆脱艺术的外表。就作品本身而言，它仅仅留下了各种片段，并传达它本身，如同一种密码，只通过它使自身从中摆脱出来的那些空无的空间。大师之手被死亡所触及，释放出他惯于构成的大量素材；它的急驰与分裂，证明了我面对“在”之时的有限的无能为力，成就了其最终的作品 [*der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk*]。(EM 566)

贝多芬的晚期作品中明显抓住了阿多诺的东西，在于它那种插曲似的特征，它那种对自身之连贯性的明显忽视。如果我们拿《英雄》那样的中期作品与第 110 号奏鸣曲进行比较，那么给我们以强烈印象的将是前者受逻辑驱使的极其强有力与综合性，以及后者有点纷乱、经常是极其粗疏和重复的特点。第 31 号奏鸣曲中开始的主旋律非常笨拙地留下了间隔，当它在颤音之后继续行进之时，它的伴奏部分——一种学生似的、近乎笨拙的重复音型——阿多诺正确地认为，“明显很粗糙简单”。它就这样在晚期作品里延续着，那些大量使用对位法的最为艰深的作品与阿多诺称之为“惯例”的东西交替着，经常在表面上显得像是没有明确动机的修辞技法，像颤音或倚音一样，它们在作品中的作用似乎并没有与结构融为一体。阿多诺说：“他的晚期作品依然在进行着，但不是作为华彩乐章；而是作为极端之间的一种迷人的闪光，它再也不顾及任何稳固的中间地带或自发性的和谐。”因而，正如托马斯·曼的《浮士德博士》中的克雷奇马尔所说，贝多芬的晚期作品经常传达出一种未完成的印象——这是阿德里安·莱

韦尔金^[1]的那位精力充沛的教师在他关于作品第3部的两个乐章的论文里详尽而机灵地讨论过的某种东西。

阿多诺的论点在于，所有这一切都以两种考虑为基础：首先，当贝多芬还是一位年轻作曲家之时，他的作品是生气勃勃的和有机的整体，尽管它们现在变得更加难以捉摸和有点怪异；其次，正如罗斯·萨波尼克指出的，作为一位濒临死亡的老人，贝多芬意识到了自己的作品显露出“没有任何综合是可能的，（但在实际上）却是综合的残余，是一个强烈意识到了整体性、结果却是残存物的个体之人的主体的残迹，整体性已经永远躲避了它”。^[2]因此，贝多芬的晚期作品传达出了一种悲剧感，尽管其中充满了怒气。阿多诺确切地、强烈地发现了这一点，这在他论述贝多芬晚期风格的文章末尾十分明显。正如在歌德那里一样，他在贝多芬那里注意到，存在着过多的“控制不住的素材”，他接着评述说，例如，按晚期奏鸣曲的惯例，它们“碎裂了”，脱离了作品的主干，“背离了，没有受到约束”。就那些（在《第九交响乐》或《庄严弥撒》中）重要的合唱而言，它们近乎于庞大的复调式合唱曲。阿多诺因而接着说：

正是主观性，片刻间强行把各种极端汇集起来，以其各种张力充塞了密集的复调音乐，使之脱离了合唱，使它本身脱离了，留下了毫无掩饰的音调；这把单纯的乐句确立为一种已经存在之物的纪念碑，使一种主观性转变为一座碑石。成为晚期贝多芬最为突出之特征的暂停、突然中断，正是这

[1] 托马斯·曼的小说《浮士德博士》中的主角，其原型被认为是尼采。——译注

[2] 罗斯·罗森加德·萨波尼克《阿多诺对贝多芬晚期风格的判断：不幸状况的早期征兆》，载《美国音乐学会杂志》第2号（1976）：第270页。

12 些突然脱离的时刻；作品在停留下来的那一刻是静默的，将其空无表现在外。(EM 567)

阿多诺在这里描述的，是贝多芬似乎习惯于将晚期作品当做一种哀伤的个性的方式，因而似乎要使作品或乐句变得不完整、陡然结束，就像在《F大调四重奏》或《A小调》的开头那样。在与《第五交响乐》那样的第二阶段作品的紧迫和持续不断的特质进行比较时，放弃的感觉尤为强烈；那一类作品，如在第四乐章结尾那样的时刻，贝多芬似乎无法使自己与作品相分离。因此，阿多诺得出结论说，晚期作品的风格既是客观的，也是主观的：

客观在于那断裂的景象，主观在于那光明，在其中——仅在其中——它照亮了生命。他并没有使它们形成和谐的综合。由于分裂的力量，他使它们即刻分离了，也许是为了把它们永远保留下来。在艺术史上，晚期作品都是灾难性的。(EM 567)

正如在阿多诺那里始终如一的那样，症结在于力图表明是什么把各种作品聚集在一起、使它们成为整体、使它们不仅仅成为碎片的汇集的问题。在这里，他处在了自己最大的悖论之中：除非求助于“人们共同创造的形象”，否则就不可能说出把各部分联系起来的是什么。也不可能把各个部分之间的差异减到最小，而看来可能的是，在实际上为统一体命名或赋予它一种特殊的身份，接着就将削减其灾难性的力量。因此，贝多芬晚期风格的力量是否定性的，或者确切地说，它就是否定性：在人们期盼平静和成熟的时候，却碰到了耸立着的、艰难的和固执的——也许是

野蛮的——挑战。阿多诺认为，“晚期作品的成熟，并不像人们在果实中发现的那种成熟。它们……不是丰满的，而是起皱的，甚至是被蹂躏过的。它们没有任何甜味、苦味和棘刺，不让自身屈从于单纯的享乐”（EM 564）。贝多芬的晚期作品仍然没有取得一致性，不是由一种更高的综合所派生的：它们不适合任何系统规划，不可能被协调或被分解，因为它们的不可分解性和非综合性的碎片性，是根本的，既不是某种装饰性的东西，也不是某种象征性的东西。贝多芬的晚期作品实际上与“失落的总体性”有关，因而是灾难性的。

13

在这里，我们必须返回到晚期的概念。在何种意义上的晚期？对阿多诺来说，晚期是与超越了可以接受和常规之物而依然留存下来有关的理念；此外，晚期还包括这一理念：人们确实不可能完全超越晚期，不可能使自己超越或者使自己脱离晚期，而只可能深化晚期。不存在任何超越性或统一性。在其《新音乐的哲学》一书中，阿多诺认为，勋伯格在实质上延续了晚期贝多芬的不可协调性、否定性和固定性。当然，晚期在其中也保留了一个人生命的晚期阶段。

于是出现了两个问题。贝多芬的晚期风格在阿多诺的整个著述中使其非常着迷的原因在于，贝多芬固定的和具有社会抵抗性的最后作品，以一种完全悖论性的方式，处在我们时代的现代音乐的新奇之处的核心。在贝多芬中期的歌剧《菲岱里奥》——典型的中期作品——里，人性的理念极为明显，而伴随着它的则是一种更好的世界的理念。相似地，对黑格尔来说，不可调和的对立面，凭借辩证法，凭借对立面的和解这种宏大的综合，最终是可以和解的。晚期风格的贝多芬使不可协调性分离了，在这么做之时，“音乐从某种有意义之物越来越被变成了某种晦涩之

物——甚至对它本身来说也是这样”。^[1]因而，晚期风格的贝多芬控制着音乐对新的资产阶级秩序的拒绝，并且预示了勋伯格完全本真的和新奇的艺术，那些“超前的音乐无所旁依，只坚持它自身的成规，不向它所识破了的自诩的博爱精神让步……在现存的境况之下，（音乐）被局限于明确的否定性”（PNM 20）。其次，晚期风格的贝多芬远不是一种单纯的古怪和不相干的现象，
14 而是无情地异化和晦涩，变成了原型般的现代美学形式，由于与资产阶级社会疏离并拒绝它，乃至于宁静的死亡，正是由于这个原因，它便获得了一种更大的意义和反抗性。

晚期的概念，以及在那些惊人地大胆和阴郁地反思一位正在变老的艺术家的地位时伴随着它的东西，以如此众多的方式，对阿多诺来说似乎要成为美学的根本方面，并且要成为他自己作为批判性理论家和哲学家的著作的根本方面。我对阿多诺的理解，并就他对音乐核心问题进行反思的理解，都把他看成是为马克思主义注射进了一种极为强有力的疫苗，以至于几乎彻底消解了它的煽动性的力量。马克思主义的进步概念和顶点概念，在阿多诺严厉否定性的嘲弄之下不仅崩溃了，而且使人想起运动的一切东西也都崩溃了。就其面临的死亡和衰老而言，就其身后充满希望的开始岁月而言，阿多诺把晚期贝多芬的模式用来维系晚期形式中的终结，但仅仅是为了晚期本身，为了它自身的缘故，而不是为了别的什么东西做准备或者把它抹去。晚期最终是存在，是充分的意识，是充满着记忆，而且也是对现存的真正的（甚至超常的）意识。像贝多芬一样，阿多诺因而成了一个晚期形象本身，

[1] 阿多诺《新音乐的哲学》，安妮·G. 米切尔和韦斯利·V. 布洛姆斯特译（纽约与伦敦：Continuum，2004），第19页。文本中进一步参阅的内容标注为“PNM”，紧接着的是页码。

成了一个最终的、令人震惊的、甚至灾难性的对现存的评论者。

无需提醒任何人想到阿多诺是异常难于理解的，无论是按照他的德语原著，还是按照各种各样的译本。弗里德里克·杰姆逊非常好地谈论过他的句子的纯然睿智，谈论过它们无与伦比的精炼，谈论过它们在编排上复杂的内部曲折，谈论过它们在解释其内容时近乎例行公事地扰乱第一、第二或第三种企图的方式。阿多诺散文式的风格冒犯了各种规范：他很少去设想自己与读者之间在理解上的共同性；他是迟钝的，没有记者特点，不可拆解，不可粗略浏览。即便是一部自传性的文本，如《最低限度的道德》，也是一种对于传记式的、叙事的或轶事的连续性的抨击；它的形式恰恰复制了它的副标题——出自被破坏的生活的反思——一种不连贯的、片段层叠式的系列，它们全部都以某种方式抨击了各种可疑的“整体”，由黑格尔所把持的各种虚假的统一体，黑格尔宏大的综合嘲弄性地藐视个体。“总体性的概念以其全部对抗性迫使他（黑格尔）归属于个人主义，无论他多么努力地要指派给它一种过程中的推动契机，一种在建构整体中的附属地位。”^[1] 15

阿多诺反对虚假的、在黑格尔那里则是站不住脚的总体性，这不只是认为总体性不可靠，而在实际上是要通过放逐和主观性来表达、变成一种选择，虽然放逐和主观性关注各种哲学问题。此外，他认为，“与黑格尔所承认的相比，社会分析从个体经验中可以获悉更多不可比拟的东西，虽然在另一方面大量的历史范畴……再也无法超出对于骗局的怀疑”（MM 17）。在无法达成一致的个体的批判性思想的演绎中，存在着“抗议的力量”。是的，

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《最低限度的道德》，E. F. N. 杰夫柯特译（伦敦：Verso，1974），第17页。文本中进一步参阅的内容标注为“MM”，紧接着的是页码。

像阿多诺那样的批判性的思想，是非常特殊的，并且经常是非常晦涩的，然而，正如他在最后一篇文章《顺从》中写道的：“不妥协的批判性的思想家，既不把姓名刻写在自己的良心之上，也不允许自己因为受到恐吓而采取行动，他确实就是不屈服的人。”艰难地经历沉默和裂隙，就是要避免包装和控制，实际上就是要接受和完成其地位的晚期。“曾经被思考过的一切都可能被压制、忘却，甚至有可能消失。因为思维具有普遍的动力。（阿多诺在这里是指个体的思想是时代的普遍文化的一部分，由于它是个体的，所以它产生出了自身的动力，然而却改变或背离了普遍性。）曾经被令人信服地思考过的东西，一定也被其他人在别处思考过：这种自信甚至伴随着最为孤寂和无能的思想。”^[1]

晚期因而成了一种脱离普遍可接受之物的自我强加的放逐，在它之后出现，超越它而存在。据此，阿多诺评价了晚期贝多芬和他自己与读者有关的教训。对阿多诺来说，晚期风格所呈现的悲剧性结局，就贝多芬的情况而言，在于音乐结构的松散、断断续续、由于空缺和沉默而变成碎片，它们既不可能由于为它们提供某种普遍性的计划而得到填补，也不可能凭借说“可怜的贝多芬，他失聪了，他正濒临死亡，这些都是我们没有注意到的退化”这一类话而被忽视和减少。

在发表了第一篇论述贝多芬的文章并对他论述新音乐的著作做出某种激烈反应多年之后，阿多诺发表了一篇叫做《新音乐的衰老》（*Das Altern der neuen Musik*）的文章。他在其中谈到了超前音乐，这种音乐继承了“维也纳第二乐派”的各种发明，并且继续通过集体化、乐观、安全可靠来“显示虚假满足的各种征兆”。

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《批判的模式：发明与流行语》，亨利·W. 皮克福德译（纽约：哥伦比亚大学出版社，1998）；译文略有改动。

新音乐是否定性的，是“某种使人烦恼和困惑之物的结果”（EM 181）。阿多诺回想起了对听众造成伤害的是贝尔格的《阿尔腾伯格之歌》和斯特拉文斯基的《春之祭》的首次演出。那就是新音乐的真正力量，勇敢地吸取了贝多芬晚期作曲风格的结果。然而，在今天，所谓的新音乐已经完全变得比贝多芬还要老迈。“一百多年前，以神学学者身份言说的克尔恺郭尔说到过，在曾经裂开了一道可怕深渊的地方，如今延伸出一座铁路桥，旅客们从桥上可以舒适地向下俯看那深渊。（老迈的现代）音乐的境况，没有任何差别。”（EM 183）

正如晚期贝多芬的否定性力量来自于它与其第二个时期音乐的肯定性发展势头的不和谐关系一样，韦伯恩与勋伯格的不协和的出现，也像这样“被一种战栗包围着”；“它们感觉起来就像某种离奇的东西一般，被它们的作者以恐惧和战栗引导着”（EM 185）。阿多诺认为，为了在学院或体制中复制出不协和，后来的一代人如果不在情感上或在实际中冒险或者下赌注，就要彻底丧失新奇的破坏性力量。倘若只是恰当地把音符的行列排列起来，倘若只是抓住超前音乐的欢乐性，那么就会丧失核心，例如韦伯恩的成就的核心，那种核心就是要将“十二音的技法……（与其各个对立面、在音乐上的个体的爆炸性力量”并置在一起；现在，现代音乐作为与晚期艺术相对立的一种正在变老的艺术，完全近乎于“一种空洞的、兴致勃勃的刺激，可以想象始终都有复杂的配乐，实际上在其中却没有出现任何内容”（EM 185，187）。17

因而，在晚期风格中存在着一种内在的张力，它否认纯粹的资产阶级的衰老，坚持晚期风格所表现出来的孤寂、放逐、时代错误的日渐增长的意义，更为重要的是，表现出要在形式上维系自身。人们在解读阿多诺时获得了这种印象，从收集在《文学笔记》中的那些论述标点符号和书籍封面一类东西的格言式的文

章，到《否定的辩证法》和《美学理论》那样的宏大理论著作，他在风格中寻找到的东西，就是他在晚期贝多芬那里所发现的维系着的张力、不适应的固执的证据，晚期与新奇借助一种“无情的强制”而相互交替，“那种强制把竟然要强行分开的东西结合在一起”（EM 186）。首要的是，以贝多芬和勋伯格作为例证的晚期风格，不可能通过诱惑、懒散的复制、单纯家族的或叙事的复制而被重复。存在着一种悖论：并非在事业开端、而是在事业终点写下的、在实质上不可重复的、表达得尤为清楚有力的美学作品，怎么还能对在它们之后出现的作品产生影响。那种影响怎样进入和弥漫在那个批评家的著作之中，而那个批评家的整个事业是要顽固地重视它本身的不妥协与不合时宜？

在哲学上，如果没有由卢卡奇的《历史与阶级意识》所提供的宏伟灯塔，阿多诺就是匪夷所思的，但如果没有他对早期著作的必胜信念和暗含的超越性的拒绝，那么他也是匪夷所思的。对卢卡奇来说，如果说在小说和无产阶级意识这类重新书写的史诗的叙事形式中可以极大地看出、体现和达到主客体关系及其矛盾对立、碎裂与丧失、有关现代性的讽刺性的透视法学说的话，那么对阿多诺来说——他在一篇反对卢卡奇的著名文章里曾经说到过——特别的选择就是一种在强迫之下的虚假和解。现代性是一种堕落的、尚未得到救赎的现实，而新音乐几乎就是阿多诺自己的哲学实践，它所承担的任务就是要成为对于那种现实的不停的、示范性的提示。

倘若这种提示要完全成为一种不断的“否定，否则这就不会成功”的话，那么晚期风格和哲学就会完全变成令人厌烦的和重复的。首先，一定存在着一种建构性的要素，它赋予了程序以活力。阿多诺所发现的勋伯格的令人钦佩之处，就在于他的精确性，以及他所发明的那种能使音乐足以与主调和声与古典音乐中

的变异、音色、节奏相抗衡的作曲技巧。阿多诺描述了勋伯格的十二音技法，使用的几乎是逐字逐句地出自卢卡奇有关主体与客体对峙的戏剧的术语，但每一次都有进行综合的机会，而阿多诺却让勋伯格将其拒绝了。我们所看见的是阿多诺建构了一个惊人的退化序列，一个最后阶段的程序，他借以使自己的道路沿着卢卡奇所走过的路线向后穿行；由卢卡奇自愿提供的、使他自己脱离现代绝望的泥沼、经过艰苦设计出来的所有解决办法，正像阿多诺对勋伯格真正关注的东西的说明一样，都是被艰苦拆解和放弃了无用之物。阿多诺的言辞把焦点集中在新音乐对于商业领域的无条件拒绝之上，从艺术之下截取出社会原因。就与修饰音符、幻想、调和、交流、人本主义和成功作斗争而言，艺术变得难以维系。 19

艺术作品中一切不具有功能的东西——因而一切超越单纯存在律法的东西——都被取消了。艺术作品的功能正在于其超越单纯存在的超越性……说到底，既然艺术作品不可能成为现实，那么排除所有的虚幻特征就更加突显了其存在的虚幻特征。这个过程是不可避免的。(PNM 70)

我们最终要问，晚期风格的贝多芬和勋伯格真的就像这样吗？他们的音乐在与社会对立方面就那么孤立吗？或者说，事实在于阿多诺对他们的描述成了某些模式、范例和概念，意在突显某些特征，并由此赋予这两位作曲家以某种外表、某个内在于和有利于阿多诺自己写作的侧面吗？阿多诺所做的事情是理论性的——那就是说，他的建构并非意在成为真实事物的复制品，倘若他试图那么做，那就无异于一种包裹起来的和移植的摹本。阿多诺进行写作的领域是理论，那是一个他可以建构自己非神秘化的否定辩证法的空间。无论阿多诺是就音乐还是就文学、抽象的

哲学、社会而进行写作，他的理论著作始终都以一种前所未有的方式显得极为具体——那就是说，他是从长期体验的观点而不是革命性的开端来进行写作的，他所要书写的东西浸淫在文化之中。阿多诺作为一个晚期风格和最后阶段的理论家的立足点，是一种非凡的见识，与卢梭的立足点完全相反。也存在着对于财富和特权的推想（的确是设想），我们现在把它称为精英主义，最近把它称为政治上的错误。阿多诺的世界是魏玛的世界，现代主义盛期的世界，奢华趣味的世界，一个受到激励的、似乎有点厌腻的业余的世界。与其说他是一个自传体作家，倒不如说像是在《最低限度的道德》中名为《纪念马塞尔·普鲁斯特》的第一个片段中那样：

富裕父母的儿子，他作为一个艺术家或学者，无论从才能或弱点方面来说，都在从事一种所谓的知识分子的职业，他与那些具有讨厌头衔的同事们相处特别艰难。这不仅仅在于他的独立性遭人妒忌，他的意向的严肃性受人猜疑，以及他被怀疑是一些已被确立的权威们的秘密使者。这些怀疑，虽然透露出了一种隐秘的怨恨，通常都会被证明是有根据的。然而，真正的反抗到处都存在。为心灵的事物所占据，它本身到现在都已成了“实践性的”，成了一项具有劳动、部门和受限入口的严格划分的事业。独立的人意味着他从不一致中选择了它，因为挣钱的耻辱并不倾向于承认这一事实。为此，他受到了惩罚。他不是一个“专业人员”，他在竞争性的等级制里被划分为一个业余艺术爱好者，无论他多么熟悉自己的学科，只要他想要一项事业，他都必须表明自己与根底最为深厚的专家相比，都具有更加坚定的主观片面性。（MM 21；着重号为引者所加。）

在这里重要的家族事实在于：他的父母很富有。重要的竟然在于这一句子，即在把自己的同事描述为妒忌和怀疑他与“已被确立的权威们”的关系时，阿多诺接着说这些怀疑是很有根据的。那就是要说，在一个塞纳河右岸法布街的知识分子的奉承与那些由工人阶级协会的道德等价物所提供的奉承的论争中，阿多诺将以前者告终，而非后者。在一个层面上，他那精英主义的偏好，当然起着其阶级背景的作用。但是，在另一个层面上，在他背离了其等级之后，他在其中所喜爱的东西就是其悠闲与奢侈的感受；他在《最低限度的道德》中暗示，这使他得以继续通晓那些伟大的作品、伟大的大师和伟大的理念，不是当做专业学科的主题，而是作为一个俱乐部的常客所沉湎于其中的实践。然而，这成了阿多诺不可能被任何体系吸纳的另一个原因，哪怕是上流社会的感知体系：他确实藐视可预言性，把自己反叛的、却极为愤世嫉俗的眼光在实质上转向了范围之内的一切。

然而，像普鲁斯特一样，阿多诺使自己的整个一生都过得和劳作得接近于西方社会最为根本的连续性，哪怕是作为其中的一部分：家庭，知识分子团体，音乐与音乐会的生活，哲学传统，以及一切学术机构。但是，他始终都倾向于一面，绝不是其中任何一种的完整部分。他是一位音乐家，却从来没有把音乐当做唯一的职业；他是一位哲学家，其主题则是音乐。与他在学术上或知识上的众多同类人不一样的是，阿多诺从来不假装出不关心政治的中立。他的著作像一种对位法的声音，与法西斯主义、资产阶级大众社会和共产主义纠缠在一起，如果没有它们就无法说明，对它们始终都是批判的和嘲讽的。

我认为，因而正确的是，把阿多诺毕生对第三个时期的贝多芬极为密切的专注，看成是小心保持着的对一种批判模式的选择，一种有利于他自己作为哲学家和文化批评家之现状的利益的

建构活动，而他作为哲学家和文化批评家则处于一种强迫的放逐之中；首先脱离了那个使他成为可能的社会。成为晚期因而意味着为了（并拒绝）处于社会内部的舒适所贡献的众多回报而成为晚期，并不是其中只有极少部分要为大多数人容易解读和理解。在另一方面，那些理解、乃至赞赏阿多诺的人们，在他们自己身上感受到了一种不情愿的、向其故意的不相似性让步，好像他不只是一个学术上严谨的哲学家，而是一个正在变老的、薄情的、甚至使人难堪地直率的从前的同事，即使他离开了人们的圈子，但却坚持使各种事情对于每个人来说都变得很艰难。

我像这样来讨论阿多诺，是因为在他那极为令人惊异的奇特的、不可比拟的著作周围，聚集了终结的许多普遍性特征。首先，像他钦佩和了解的某些人——霍克海默、托马斯·曼、斯托尔曼——那样，阿多诺是一个世俗的人，即法语“尘世”（*mondain*）意义上的世俗。他是都市的、有教养的和深思熟虑的，令人难以置信地能找到要说的有趣的事情，甚至在说起一个分号或惊叹号那样的事情时也能毫不装腔作势。这些特质——正在变老的、却在精神上敏捷的欧洲文化人的特质——与晚期风格相一致，他绝对不习惯于苦行的平静或老练的成熟：没有多少线索可以作参考、作脚注或学究式地援引，但始终都有一种非常自信的 and 有良好教养的能力，非常胜任地去讨论巴赫以及爱好他的人，讨论社会和社会学。

阿多诺是一个非常晚期的人物，因为他所做的大多数事情都对他自己的时代产生了极为不利的影响。虽然他在众多不同领域里写下了大量著述，但他在所有那些领域里抨击了主要的进展，所起的作用就像把大量的硫酸朝着命运倾泄过去。他反对生产力的概念，而他本人要成为拥有丰富材料的作者，确实没有任何材料可以被压缩进阿多诺的体系或方法中去。在一个专门化的时代

里，他的范围很广阔，事实上论述了出现在他面前的一切事物。在他的活动范围中——音乐、哲学、社会趋势、历史、交流、符号学——阿多诺问心无愧地属于名流。对他的读者来说，不存在任何让步、概要、闲聊、有用的路标或便利的简化，也不存在任何安慰或虚假的乐观。在阅读阿多诺时所获得的印象之一在于，他是一架将自身分解成越来越小的部分的兴奋机器。它具有微型图画画家那种对于无情的细节的偏好：他搜索出最后的瑕疵并将其悬挂出来，带着学究式的小小窃笑加以审视。

阿多诺真正讨厌的，他的全部著述要竭尽全力加以抨击的，就是“时代精神”（*Zeitgeist*）。对于那些生于20世纪五六十年代的读者们来说，有关阿多诺的一切都是战前的，因而都是不时髦的，甚至可能是令人难堪的，就像他对爵士乐的看法一样，像他对在其他方面被普遍认可的斯特拉文斯基和瓦格纳那类作曲家的看法一样。对他来说，晚期相当于衰退，从现在到早已过去的那时，那时人们对克尔恺郭尔、黑格尔和卡夫卡的讨论借助于对这些人的著作的直接了解，而不是借助各种内容概要或手册。他所写到的有关自己的事情，看来都是从孩提时期就了解的东西，而不是在大学里学来的，也不是在经常性的时髦聚会上得来的。

对我来说，有关阿多诺的特别有趣之处在于，他属于一种特殊的20世纪的典型，超越了他那个时代，即19世纪晚期令人失望的或幻灭的浪漫主义者，他们几乎是心醉神迷地孤立存在着，然而却以一种新的和畸形的现代形式与法西斯主义、反犹主义、极权主义、官僚制度合谋，或者与阿多诺所称的被操纵的社会和意识的工业合谋。他是非常世俗的，与他在涉及艺术作品时经常讨论过的莱布尼兹式的单子一样，阿多诺——以及他大致描述过的理查·施特劳斯、兰佩杜萨和维斯康蒂那样的同时代人——是坚定的欧洲中心论者，不被社会认可，并且抵抗一切同化的计

24 划，然而，他却奇特地反思了终结的困境，不抱任何虚幻的希望或人为的顺从。

也许，到最后，正是阿多诺那无与伦比的技术性，才是非常有意义的。他在《新音乐的哲学》中对勋伯格的方法的分析，以另一种媒介为一种极其复杂的新前景的内在运作方式提供了各种词语和概念，而他这么做借助了对于词语和音符这两种媒介不可思议地准确的技术上的了解。谈论这一点的更好的方式在于：阿多诺从来都不让技术问题成为妨碍，从来都不让技术问题凭借其深奥或者它们所要求的明显控制而使他产生敬畏。他可以通过晚期的观点来阐明技术，按照晚期法西斯主义的集体化来看待斯特拉文斯基的原始风格，从而变得更加具有技术性。

晚期风格是内在的，但却奇怪地远离了现存。唯有某些极为关注自己职业的艺术家和思想家才相信，它过于老迈，必须带着衰退的感受和记忆来面对死亡。正如阿多诺就贝多芬所说的那样，晚期风格并不承认死亡的最终步调；相反，死亡以一种折射的方式显现出来，像是反讽。但是，这种反讽以《庄严弥撒》那类作品的那种丰富的、断裂的和以某种不协调的庄重，或者以阿多诺自己文章中的那种庄重，过于经常地成了作为主题和作为风格的晚期，不断地使我们想起死亡。

第二章 返回 18 世纪

在我的最近一章里，我开始讨论晚期风格的现象，而阿多诺 25
在论述贝多芬的第三个和最后一个时期的一个值得纪念的片段
中，赋予了晚期风格以格外晦涩难懂和深奥的含义。正如阿多诺
所说，这个关于“晚年”（Spätstil）之连贯性的理念，非常一致
地贯穿了他对于晚期的很多研究，例如对于瓦格纳的《帕西法
尔》、对于勋伯格的晚期作品等等的研究。部分地由于阿多诺本
人也代表了 20 世纪晚期风格的一种典范，所以我开始研究 20 世
纪的一组艺术家，其中有理查·施特劳斯，他的晚期作品——
《随想曲》，《双簧管协奏曲》，《管乐奏鸣曲》，《第二圆号协奏
曲》，《变形》，《最后四首歌》——因其并没有减退的力量而给
我以深刻印象，然而却不同寻常地具有概括性，甚至具有回顾过
去和沉思的特质。连同施特劳斯在内，我也对热内以及意大利导
演卢恰诺·维斯康蒂的晚期作品感兴趣，尤其是后者 1963 年改编
的兰佩杜萨的最后一部小说《豹》，就像是曾经有过那么一部小
说一样。

就我对晚期风格的研究而言，施特劳斯的中心性尤为关键。
格伦·古尔德曾经大量地提及他，说他是 20 世纪最伟大的音乐
名人，很多当代音乐家和批评家都不赞同这一说法。到现在经典
性的对于施特劳斯的看法是：在《莎乐美》和《埃莱克特拉》之

后——后者创作于1909年，勋伯格在同一年创作了表现主义的独角戏《期待》，他便退隐到了《玫瑰骑士》（1911年）那种甜蜜的、相对倒退的音调，以及在知性上驯服的世界之中；从那时以来，他似乎极少有什么发展，只要人们不仅拿他与“维也纳第二乐派”进行比较，而且也拿他与欣德米特、斯特拉文斯基、巴托克和布里顿那一类不那么革命的同时代人进行比较。确实，在《阿里阿德涅在纳克索斯》（1916年）和《没有影子的女人》（1919年）那样的歌剧中，他的确向前超过了《玫瑰骑士》，但一切像他早期乐谱的激进力量那样的东西，那种形成了瓦格纳的半音体系、甚至超越了《特里斯坦》的东西，他从来就没有接近过，更不用说达到了。古尔德像所有人一样对维也纳的序列音乐感兴趣，他发现这种标准使施特劳斯变得无法为人接受，认为有关施特劳斯的真正有趣的东西在于：他的生涯和他那无可比拟的音乐特长，对于一切单纯按年代顺序排列和发展的计划都给予了沉重的打击。古尔德认为，确实，施特劳斯的巨大天赋及其在70年里惊人的、引人注目的作品产量，都使他——

超过了我们时代最伟大的音乐家。在我看来，他是今天最为关键的美学道德困境中的一个核心人物——当我们试图在集体编年史纯粹的、历史的总和内部遏制以自我为导向的艺术命运难以预测的压力的时候，那种毫无希望的混乱便出现了。就保守派的观点而言，他远远超过了某个方便省力的聚集点。在他身上，我们看到了那些罕见的、深刻的象征之一，历史演进的整个过程在那种象征中受到了挑战。^[1]

[1] 《格伦·古尔德读本》，蒂姆·佩奇编（纽约：Knopf, 1984），第86页。

关于施特劳斯，阿多诺同样是发自内心的，但却极为反对他。阿多诺对于这位作曲家的专论，成了他最为闪光的嘲讽之一。他指责施特劳斯是操纵性的自大狂，进行模仿和虚构，却不具备各种情感，无耻地进行自我表现和怀旧的夸张。按照阿多诺的看法，施特劳斯意欲“掌控音乐，却毫不服从其戒律：他的自我理想在那时完全与弗洛伊德式的性器恋特征相一致，那种人放荡不羁地要追求自己的快乐……他的作品具有童年的‘大饭店’的气氛，是一座容易受金钱影响的宫殿”。^[1]阿多诺接着说，紧挨着“大饭店”的是“大市场”。随着话匣子打开，阿多诺就无法停顿下来，而各种绰号和漂亮的俏皮话便倾泻而出。施特劳斯的音乐“简直无法坚守住，很像那些大企业家，一旦生意量不再增长，就害怕破产”。在他的那种作曲风格中毫无主题之间的过渡：相反，“主题——经常都很不重要——就像在无止境的电影胶片上的画面那样罗列起来”。施特劳斯熟练地、令人惊骇地表达得很流畅，他是“一架作曲机器”，而他实际上写下来的东西都是“虚幻的”音乐，“因为它属于那种并不存在的生活的伪装”（RS 590, 591, 605）。

然而，在这种极端不友好的绰号的森林当中，阿多诺还是能够在施特劳斯身上发现某些有价值的东西，尽管是由于音乐的虚幻性质而具有的否定性价值。或许，我也应当这么说，因为就阿多诺的大多数音乐作品而言，并且由于他那种讽刺性包装的奇异才能，他有时会趋向于不一致性，或者说至少是深刻的矛盾情绪。阿多诺在抨击了施特劳斯的大量罪过之后突然发现：在表明

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《理查·施特劳斯》，载《音乐作品》（法兰克福：Suhrkamp Verlag, 1978），3：第578—579页。文本中进一步参阅的内容标注为“RS”，紧接着的是页码。

一种“在那之前的文明释放出自身的野蛮并谴责自身遭到了毁灭”方面，那位作曲家的伪装和华而不实还是有用的。因此，“必须被抢救出来的是他的特异性格，即他憎恨一切东西，用他自己的话来说，憎恨一切‘严格的’东西……他反抗那种日耳曼精神的势力范围，那种精神自以为是地（让自身）冒称那个‘实质性的’绰号，即不知疲倦的小店主们；他怀着一种厌恶（*dégoût*）把它推到一旁，但愿这将不会使尼采变得毫无价值”。阿多诺接着要称赞施特劳斯身上抵抗被支配和否定否定性的能力，“根据现实的碎石块虚构了一种不存在的意义，而那种现实早已支配了这位无法在其中生存的天才人物”（RS 604—605）。

因此，阿多诺在施特劳斯令人吃惊的和不知不觉地回想起失落了的童年世界的非凡能力之中，重新发现了人的价值：以其音乐的老态龙钟和婴儿期“嘲弄了……审查官们”。我认为，阿多诺的意思或多或少是说施特劳斯逃避了自己时代的严厉与恐怖：他的音乐是向早期时代的一种大倒退，并且是他本人衰退和腐烂程度的一种指标。因而，要理解施特劳斯，就“要倾听在那种噪音之下的低语”，因为“在这种音乐中展示出自身生命的，就是死亡”。最后，阿多诺得出结论说：“或许，单单是在衰败之中，就存在着可能超出死亡的东西的踪迹：在衰变之中难以抑制的体验。”（RS 606）

对施特劳斯的这种阴暗的形而上学的看法，完全不同于古尔德对这个人的描述，这种轻率的构想偏离了那位真实的艺术家对编年史、“时代精神”（*Zeitgeist*）和在他自己艺术方面的重要进展的漠不关心。古尔德丝毫没有提及施特劳斯同他所度过的希特勒时期的联系，有人认为，他与那个时期总是具有不光彩的联系。阿多诺所做的正好相反，在施特劳斯身上发现了一个倒退的和熟练的技巧家，在他身上结合在一起的老态龙钟和幼稚病

(这些都是阿多诺的用语)，属于一种对于周围的腐败秩序的抗议性抵抗。仅仅因为他将自己隔离在一种在音乐标题上几乎就很压抑的美学之中，他的音乐及其在技巧上令人吃惊的熟练，29对流行的文化上的野蛮来说，才可能成为公认的有疑问的选择的理由。

这里并不是详细讨论整个施特劳斯问题的时候，如同迈克尔·斯坦伯格所说，有关的不仅是他与纳粹党和那时的德国艺术团体之间的关系，而且也关系到他的晚期音乐的问题，斯坦伯格不公平地把这称为可以慰藉的和“超越新古典主义的新比德迈耶式风格”。^[1]然而，值得一提的是，斯坦伯格的文章是为一部有关施特劳斯的文集而撰写的，那部文集原本是打算配合1992年夏季在巴德学院推出的长达六天的施特劳斯音乐节。我参加了12场音乐会中的大部分，它们的特色是选取了施特劳斯一生中的所有作品，以及各种同时代人的音乐作品，包括勋伯格、雷格尔、魏尔、普菲茨纳、布索尼、克内热克、里特尔、施雷克尔和欣德米特。当然，在那种极为多种多样的语境中，施特劳斯的音乐以其非凡的持续不变的特质，以及那种语境对于施特劳斯碰巧构成的一切形式的音乐始终都很有趣的态度，给人留下了深刻的印象。在我实际上听到的晚期音乐中，没有任何东西由于可以轻易忽略而给我以冲击，因为正如古尔德正确地注意到的，施特劳斯始终都拥有巨大的能力，在晚期德国浪漫主义作曲家当中，他具有一种独特的才能，即一种“辉煌和谐的绝对可靠无误”。在巴德学院的音乐会上演出的大多数其他作曲家的作品中，人们并没有如此强烈地感受到那种才能，因为也如古尔德所说，“与他那一代作

[1] 迈克尔·斯坦伯格的文章，载《理查·施特劳斯及其世界》，布赖恩·吉列姆编（新泽西州普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1992），第183页。

曲家相比，施特劳斯也许比任何人都更加关注在最具有发展潜力的形式规律内部利用晚期浪漫主义调性的最大的丰富性”。^[1]

正如有些人注意到的，施特劳斯的晚期作品传达出了一种回归和安详的感受，它在某种程度上被发生在他周围的各种骇人听闻的事件极大地掩盖了。仔细思考一下施特劳斯晚期歌剧的范例 30 《随想曲》，那是他在 1941 年完成的。它第一次上演是在 1942 年。与以下事实有关的是，存在着某种非常令人不安的东西，即那部歌剧上演的时间和地点，离有计划地灭绝欧洲犹太人仅仅一步之遥。然而，这丝毫没有影响到那部作品的表面；也不应当以任何明显的方式把它强加于那部作品的任何成果。有人认为那部歌剧展现出了一道极细的裂隙——就像亨利·詹姆的金碗一样——它有可能被隐隐地呈现出来，例如通过揭示管家的黑色礼服是纳粹党卫军的制服，或者通过揭示把纳粹制服外衣小心地扔到雅致的客厅中的一张椅子上。无论如何，与《玫瑰骑士》一样，《随想曲》开始于 18 世纪，原因在于要使之成为远非微不足道的事实。

人们越是仔细地考查施特劳斯对于 18 世纪的兴趣，18 世纪使他一直都保持着那种兴趣看来就越重要。《阿里阿德涅》最初与霍夫曼斯塔的计划是作为莫里哀的《贵人迷》的一个场景；在那部作品的大部分刚刚写成之后，他们决定把整个框架从 17 世纪变为 18 世纪，并且从巴黎变为维也纳。再说，施特劳斯终身都对莫扎特感兴趣（《第二管乐小奏鸣曲》，即所谓 *Symphonie für Bläser* [1945 年]，就是奉献给莫扎特的灵魂的），他对古典（在查尔斯·罗森使用这个词语的意义上）形式的热爱，以及人们在他的作品里发现 18 世纪大量地和不断地出现，这些都从头

[1] 佩奇《古尔德读本》，第 87 页。

到尾贯穿在他的事业中。的确，我们甚至可以说：施特劳斯的晚期风格实际上不仅在《随想曲》中把这种呈现神圣化了，而且也在第一和第二管乐奏鸣曲、双簧管协奏曲、单簧管与大管二重奏以及《变形》中将其神圣化了。正是这种持续地拥抱和回归 18 世纪的风格与形式在 20 世纪的翻版，才使我们在审视施特劳斯的风格时能在更加广阔的文化背景中将其区分出来，在那个时刻，音乐方面的现代运动同时创造了那些较为富有特征的超前的或现实的风格，我们将它们与十二音体系或序列音乐、多调性论以及像瓦雷兹那种作曲家的具体音乐联系起来。 31

然而，在像这样把 18 世纪当做其歌剧作品的场景方面，施特劳斯并不是独一无二的。因为，如果我们意识不到文化上的挪用的特定类型相对来说是经常发生的话，那么我们就将错误地在一项单一的、在实质上是反动的事业中，把施特劳斯同约翰·科里利亚诺的《凡尔赛的幽灵》（1991 年）联系起来。至少，另外三部（四部，如果我们把《加尔默罗会修女》也算在内的话，它与其他作品完全不在一个层次上）重要的 20 世纪的歌剧作品，都与 18 世纪有着具体的联系：布里顿的《彼得·格赖姆斯》（1945 年）、斯特拉文斯基的《浪子的历程》（1951 年）和库尔特·魏尔的《三分钱歌剧》（1928 年）。连同施特劳斯的三部歌剧一起，它们构成了一种完整的、可以一起加以探讨的文化形式，并且有别于科里利亚诺远远没有给人深刻印象的对于这种类型的贡献。《凡尔赛的幽灵》从政治上把 18 世纪当做一种解除观众武装的方式，把它囊括进了一种琐屑的而非动人的景象之中，也许是作为一种进一步削弱歌剧本身之概念的方式，它被表现为仅仅是一部歌剧，是独特的，怪异的，与 20 世纪晚期（帝国的）美国的关注不相干。

科里利亚诺与其脚本作者威廉·霍夫曼进行了一项可怕的努力

力，要重写法国大革命的历史，在其中要把激进分子博马舍表现为爱上了玛丽-安托瓦内特，她被证明了并不是衰落的社会政治制度的著名象征，而是那部歌剧中天真无邪的少女。此外，那部作品的音乐风格是一种没有受到挑战的和没有确定性的风格，其个性摇摆于新古典主义的模仿、音乐喜剧和十二音体系之后的现代主义之间。所有这一切，再加上一种乏味的 18 世纪亚美尼亚的混杂物，结果就成了一种令人惊愕的大杂烩，风格上的不连贯，表现上的粗俗，以及意识形态上的排斥性。《凡尔赛的幽灵》是对革命前的过去的一种当代回归，是一种使美国人恢复信心的方式，即政治上的分裂可以被忽略，或者可以靠一种在音乐风格和戏剧风格中随心所欲地（在美学上似乎是不一致）侵入过去来加以纠正，而那种风格似乎只渴望证明它自身的力量。相反，施特劳斯、斯特拉文斯基、魏尔和布里顿的歌剧，使音乐更加深刻地与当代实用性的问题相联系，而由于对 18 世纪的个人看法的不同，它们使我们重新把那个世纪看成是一种文化上的象征。正是在这种语境里，我认为，理查·施特劳斯的风格是探究起来最为有趣的。

《凡尔赛的幽灵》也值得用来同彼得·塞拉斯在其对莫扎特有关达·庞蒂的歌剧的改编版中一直试图做的事情进行对比。人们在抨击塞拉斯的《费加罗的婚姻》、《唐·乔瓦尼》和《女人心》中的场景方面，耗费了过多数量的新闻纸，那些场景分别在特朗普大厦、纽约的一个行政区和迪斯比纳餐厅。虽然人们肯定可以讨论那些改编结果各自的成败——我本人喜欢塞拉斯的《女人心》超过了喜欢其他作品——但根本的问题却被模糊了，即由于意大利真实主义（*verismo*）歌剧过于固定的饮食所培育的关于逼真的全部理念，我们已经忘却了：歌剧场景本身是诗意的和隐喻性的，并非自动地真实的或自然主义的。例如，人们可能认为

塞拉斯有关莫扎特的理念过于明晰，或者说形成得过于强有力和不细致，但却不会认为他要拿冒昧来与 18 世纪的经典进行权衡。冒昧恰恰就是那些歌剧所要做的，从文化上说，塞拉斯在对三部歌剧的看法所要突出的，就是莫扎特所进行的对于社会的残酷性格格外精微的考查。通过拒绝隐瞒科里利亚诺及其脚本作者霍夫曼非常愤世嫉俗地利用过的、那种恰恰处在 18 世纪行屈膝礼和诡计 33 背后的关注，塞拉斯教训般地、但也是睿智地使在很大程度上麻木的 20 世纪的美国观众们想到：歌剧可以被带进现代性之中，不单单局限于“大都会歌剧院”那样的机构为他们随意制造的虚假展示。

一旦人们开始思考这个问题，歌剧场景的选择就成了一个具有魅惑力的话题。成为依然存在和仍在上演的大多数 18 世纪歌剧之特征的——有影响的例外是盖伊的《乞丐歌剧》——就是从古代经典中挑选出来的主题和场景的优势；当然，亨德尔和格鲁克显得引人注目，但大量不那么有名的人物也证实了这种观点。在莫扎特偶然使他自己成为经典之后，这种实践活动就在相当程度上减少了，虽然像柏辽兹和韦伯那样的 19 世纪作曲家以及晚期的福雷确实还在继续那么做。有关莫扎特和贝多芬的当代主题和场景开始出现了，它们随着瓦格纳、斯美塔那、穆索尔斯基、雅那切克、巴托克、施特劳斯以及 19 世纪晚期和 20 世纪早期的其他很多作曲家一起，接着便缩小成了一种普遍民族主义的焦点。在拜罗伊特歌剧院于 1876 年建立之后，歌剧创作的普遍规范都是自然主义的，而正如威尔第羡慕地谈到的，虽然他要为开罗歌剧院准备《阿伊达》，但那些规范也是军事上的；那就是说，指挥家们和导演们开始要维护自己的权利，越来越多地使用那种优先取得的、经常是独裁的方式，这种方式是瓦格纳为拜罗伊特歌剧院发明的。然而，瓦格纳所带来的，连同他对德国神话和历

史的特殊兴趣，都成了对异国情调、别具一格和阴森恐怖的显而易见的强调，要灌输那种华美的和展示性的要素，它们在歌剧表演中具有一种全面的疏离效果。在这个方面，使瓦格纳懊恼的是，像迈耶贝尔和阿莱维那样的早期作曲家成了真正的先驱，由于他们获得了成功，也由于这样一些作品同时具有一种非常有影响力的主题上的参照。简·富尔彻在她的《国家的形象》一书中研究过19世纪中期巴黎歌剧院节目中的这种疏离的奇观和政治干预的悖论式的相互作用，那本书的副标题是“作为政治和政治化艺术的法国大歌剧院”，她的意见是坚持要求我们“必须理解社会语境”，并且也主张“剧院所起的作用要有助于确定经验，从而确定这种剧目的表达方式”。^[1]

就我一直在谈论的20世纪的作品而言，不可能以同样的确定性来提出相同的主张。当然，在一个层面上，像《彼得·格赖姆斯》和《随想曲》那样的歌剧，不可避免地与它们首次演出的时间和地点有联系，也与作曲家的社会环境和美学环境有联系。然而，这些20世纪歌剧的真正不同之处在于：这些作品虽然在一个层面上是地方性的，但在其后来的进程中也是极为地方性的。施特劳斯的所有歌剧都是为了后来在德国和欧洲其他地方演出而设想的。我认为，《浪子的历程》基本上是一部国际性的或世界性的作品。（它由一个移居国外的俄国人和一个英国人写成，在威尼斯首演，可以说，人们不可能认为它曾经具有一种故土的根基。）虽然《彼得·格赖姆斯》的首演是在伦敦的萨德勒斯韦尔斯歌剧院，但它最初是由一位和平主义的、社会主义的、同性恋的、移居国外却住在纽约的英国人构思出来的，而且它差不多

[1] 简·F·富尔彻《国家的形象：作为政治和政治化艺术的法国大歌剧院》（剑桥与纽约：剑桥大学出版社，1987），第1页。

立刻就开始具有了一种国际性的进程。至于《三分钱歌剧》，其变化、转换和嬗变的记录相当令人晕眩，因而，即使它沉浸在 20 世纪 20 年代柏林的氛围之中，它也是一部超越国界的作品，尽管它经常模糊了时事性的话题（一部使用英语符号的英国作品，出现在确凿的、被布莱希特和魏尔极为无情地利用过的德国环境之中）。 35

不过，这些考虑因素有助于我们理解每一部歌剧里所表现的 18 世纪的特定状况。即使场景是极为特殊的，但以这样一种方式将它们呈现在观众面前，实际上是要激励它们变形般的普遍化。斯特拉文斯基的《浪子的历程》的情况，就尤其是这样，它被斯特拉文斯基贴上了道德剧的标签，这种设想得到了他的创作理念的强调，也得到了他选择霍加特的寓言系列剧作为奥登和他本人共同创作的故事的原型的突显。我所听过或者看过的这部歌剧的每一次创作，都是风格化的、反讽的和夸张的，就像要用嘲讽性地暗示《唐·乔瓦尼》以及其他巴洛克作曲家博学的技巧，来反映斯特拉文斯基的新古典主义音乐。为了完全避开 19 世纪歌剧的惯例，斯特拉文斯基强调了其作品的当代性，唤起人们注意到一种风格的技巧、样式和复杂多变，那种风格是他为了处理过去而创造出来的。与此同时，正如唐纳德·米切尔就斯特拉文斯基的作曲方式说过的那样，“斯特拉文斯基使之易于接近活跃的创造性情感的（音乐）世界的新的部分，竟然就是过去本身”。^[1] 出现在《浪子的历程》中的情景，因而就成了过去的过去——根据 T. S. 艾略特改编的——成了当代音乐构成的一个主题。

但是，18 世纪为什么会成为过去的抽象的、简要的编年史？在这里，我必须做出推测，既然要试图为《彼得·格赖姆斯》、

[1] 唐纳德·米切尔《现代音乐的语言》（伦敦：Faber, 1966），第 101—102 页。

《玫瑰骑士》、《随想曲》和《浪子的历程》选择 18 世纪确立一个共同的动机，那么就必须寻找、如果可能就发现一种普遍性的假定。首先要注意的是，在每个个案里，除了歌剧的场景和特定的时间之外，歌词中充满了具体的对主题的提示。例如，在《随想曲》里，有好几次提到了格鲁克，就像是 18 世纪巴黎剧院里的场景，拉罗什（剧院经理）和克莱龙（体制中的一个明星）都在其中活动。在《彼得·格赖姆斯》里，有关萨福克海岸捕鱼系统的细节占了主导，就像那个社会实体的习惯那样，在歌剧以之为基础的那首诗里，乔治·克拉布把它称为“自治城镇”。克拉布本人在歌剧里是作为一个沉默寡言的跑龙套的角色而出现的，被一个经历过异化的、使彼得·格赖姆斯深感悲痛之掠夺的人物要求当一名医生。在其他歌剧中也可以发现同样的东西：在歌词中零零星星表现出来的极度精确的时代细节（尤其是在霍夫曼斯塔尔难以置信地大量插入《玫瑰骑士》文本里的细节之中），可以说，它们强化了 18 世纪的戒律。

我提及这一点是为了强调：作曲家与剧本作者们坚持要使那些歌剧的场所和时代都打上无法缩减的 18 世纪的标志。为此还增加了对 18 世纪音乐形式的使用：例如，《随想曲》中的舞蹈组曲，《彼得·格赖姆斯》中的帕萨卡里亚舞，《浪子的历程》中莫扎特式的音乐会合唱曲，《玫瑰骑士》中的连德勒舞曲、华尔兹舞曲和舞台咏叹调，《三分钱歌剧》中的民谣和赞美诗曲调，它们全部都与瓦格纳音乐中那种气势恢宏、螺旋盘升、织体模糊以及近乎类同的情绪激昂而给人以所向披靡之感的无止境的旋律背道而驰。这种被公认的对瓦格纳的抵御，在施特劳斯的早期比在他的晚期更少，但这对我们的探究来说却是一条重要的线索。在希望避开瓦格纳所推行的某些强有力的革新方面，布里顿、斯特拉文斯基、魏尔和施特劳斯，都没有使自己与他那和声语汇分离

开来——如果没有瓦格纳的语言，他们的语言就将是难以理解的。但是，瓦格纳的歌剧——尤其是《尼伯龙根的指环》及其之后的作品——所体现的，恰恰就是那种在 19 世纪盛行的对待历史的普遍态度。那种观点把历史看成是体现了一种普遍性的叙事，属于在《尼伯龙根的指环》中被沃坦、布吕恩希尔德和埃尔达经常拖延的那类叙事：历史作为一个宏大的体系，每个人和每种较小的叙事都要从属于它。神话、集体的和部落的记忆、民族的命运：所有这些都促成《尼伯龙根的指环》所鼓励的那种历史体系的力量，在日常层面上，就像个别人物的行为和动机一样。 37

这种体系远远不是瓦格纳狂热的和过度兴奋的头脑的产物，正如斯蒂芬·班恩在《克利俄的服饰》里所说，它是 19 世纪的艺术、文学和哲学中呈现历史的众多方式累积起来的结果。虽然班恩完全没有谈及音乐，但他的著作却可以被解释为对于被历史和历史化所入侵的 19 世纪歌剧的连续不断的评论；例如，在《阿伊达》中根据古代世界对于各种人物的表现，有赖于埃及学的话语和发现，那些方式对于在《塞米拉米德》中的罗西尼之前一代的人来说，是不可思议的。赫伯特·林登伯格在谈及《众神的黄昏》和《鲍里斯·戈杜诺夫》那种 1870 年的歌剧时，也提出过相似的问题，前一部歌剧因 19 世纪晚期哲学的意识形态而被扭曲了，后一部歌剧则因民族主义历史的意识形态而被扭曲了。那些依然还在仓库里的大多数伟大的现实主义（*verismo*）的作品——如《卡门》和《乡村骑士》——都是历史化的作品，它们对于坚毅的现实主义的意识，要归功于 19 世纪晚期有关历史的各种理念，以及一种差不多是达尔文式的对于社会秩序的意识。

返回到 18 世纪，就是要返回到法国大革命之前，即返回到那种极度普遍化和历史事件的社会基础之前，在英国和法国，像司各特、米舍莱、麦考利和奎内特那样的作家，都把特定民族、

38 社会和系统出现的历史的肇端追溯到那之前。我并不想说布里顿和斯特拉文斯基在其歌剧中是反历史的，但他们对 18 世纪的利用，却为他们提供了一种不同秩序的可能性，为他们提供了一种不同的表现历史的可能性，否则他们就不会致力于那么做。然而，被施特劳斯利用过的革命前的场景，却完全不同于我一直在讨论的另外三个重要作曲家所利用过的那些场景。布里顿和魏尔共同具有一种革命前的对于社会的看法，即那种社会是异化的和近乎敌对的，在魏尔那里被揭露和谴责为最糟糕的集体性的自我，在布里顿那里则是担心它那种损害脆弱的个人的力量。布里顿主要致力于表现的彼得·格赖姆斯的痛苦在于：被不可理喻的民众所包围的一个人的痛苦，虽然他竭力超越自己的历史和环境而进入悲剧的境界。当彼得按照强有力的歌剧条件来面对自己的困境时——在一段苦恼沉思的咏叹调中独自与管弦乐队在一起——他仍然被自治城镇包围着，无法进入自己的小屋。

格里姆斯在下一幕中的自杀，在逻辑上是根据这一场景来规划的。然而，布里顿如此深刻地想象到了音乐关系中的冲突，以至于我们从中不仅可以非常容易地看出浪漫主义之前感悟力的形而上学的悲悯（克拉布非常巧妙地做过概述），而且也可以看出 18 世纪那种独唱者与合唱者们之间所进行的个人表演与彼此呈对位式表演的协奏形式。

魏尔的方法较为简单，并且不那么精细。像盖伊和斯特拉文斯基一样，他用寓言类型来加以处理——强盗，乞丐，当铺老板，妓女，警察——所有这一切都可以由作者们自由操纵，作者们把自己局限于可以预言和不引人注目的状态，它们在表现上被设计为拒绝，乃至拒绝有关人类完美性和进步的人本主义（以及历史的）理论。《浪子的历程》和《三分钱歌剧》是极为不同的歌剧，在意图和效果方面很不相同：我完全不想轻视这一点。

然而，我也想强调，它们利用人物和场景来直接对观众发言的方式何其相似，利用它们来夸张地提出剧场和超剧场那类问题，而在瓦格纳那里达到顶点的19世纪的歌剧，已经完全排除了那类问题。我想起了两个例子。第一个例子是《三分钱歌剧》第一幕的终场，有一首波莉及其父母的三重唱，正如佩许姆指出的，其主题是：“世界很乏味，男人很狗屁。”第二个例子是《浪子的历程》最后的合唱，按照斯特拉文斯基的详细说明，在其中，所有演员都要脱下自己的面具和假发来演唱。

施特劳斯的18世纪是一件需要研究的相当丰富的事情，是要返回古尔德对于施特劳斯的音乐的描述，是人类“以自我为导向的艺术命运”的一个值得注意的敏感迹象，只要人们能够真正决定性地和分门别类地谈及这样一种事情。施特劳斯、霍夫曼斯塔尔和克莱门斯·克劳斯所表现出来的对于18世纪世界的直接的引人注目之处，就是它那无法抵抗的财富和特权，证实了有效地构成《玫瑰骑士》和《阿里阿德涅》的戏剧情节的内涵。确实，这个世界在其免除日常压力和忧虑方面，在其对自我放纵、娱乐消遣和奢侈华贵在表面上无限的能力方面，都是前历史的：而这也是20世纪晚期风格的一个特征。虽然古尔德并没有说到这一点，但我们可以推想：施特劳斯的全部作品似乎要突出的那种独立的形象和完全自我封闭的音乐生涯，得到了那些典雅的巧妙构思的强化，那些构思处于其18世纪歌剧的核心，那些歌剧无精打采的、也许还是奢华琐屑的情节，受到了艺术资助者、贵妇人和伯爵夫人的心血来潮的支配，就像要摈弃的不仅是其他歌剧的现实主义规范，而且也有其他事业的现实主义规范。奢华、平静与快感 (*Luxe, calme, et volupté*) ——或者像他似乎喜欢的那样，用18世纪保皇主义者和贵族的夸大之辞，来表示具有良好资质的人随心所欲的能力。阿多诺在其关于施特劳斯的文章里

40 无情地注意到了这一点。

然而，更加密切地审视，却揭示了某种远远不那么自由和容易的东西。所有三部歌剧所描述的与其说是一种静态的场景，倒不如说根据不断交替而建构起来的一种场景，即最精致、完全和谐的抒情性片段与骚动的、反复无常的或讽刺性的冗长活动片段之间的交替。例如，在《玫瑰骑士》第一幕期间，我们就经历了奥克塔文和玛莎琳之间的那段心醉神迷的二重唱，它让位于欧克斯及其诡计，以及狂乱的到来和高潮的离去。然而，第一幕在音乐上以意大利男高音咏叹调为中心，这通常被说成是一种戏仿或滑稽模仿，但在事实上却为最终的轮流三重唱（它使用了相同的降G调）提供了一个和谐的支撑点，它消解了玛莎琳对年轻的奥克塔文的爱情、奥克塔文对玛莎琳的忠诚以及他对苏菲的爱情之间的冲突。

这就像是施特劳斯要把音乐、或者确切地说要把音乐的音乐嵌入18世纪，当做围绕音乐和艺术所发生之事的一个音调和谐的岛屿——这对《阿里阿德涅》和《随想曲》来说尤其是如此——那些歌剧被有钱人或某种变化无常的权势者所支配。在《玫瑰骑士》之后，这种特殊的艺术岛屿（这在《阿里阿德涅》里也是一个真实的岛屿，它为第二幕提供了场所）变得越来越超音乐，自觉地和明显地从人世间的世界退回到了一种沉思的、冷静的秩序之中，那是施特劳斯在其晚期时代特别有兴趣加以突出的世界。阿多诺把这种退却同普鲁斯特的不自觉地回忆（*mémoire involontaire*）联系起来：实际上，与其说它比自觉的回忆更随意，倒不如说它更加深思熟虑。例如，在《阿里阿德涅在纳克索斯》中，那位被激怒了的“作曲家”唱出了自己对音乐的赞歌，但却是在又一次无法忍受的侵入他关于歌剧《阿里阿德涅》的计划之后，

41 那部歌剧是他创作的，但维也纳的那个最富有的人的支配却再次

改变了它。这首赞歌可以同阿里阿德涅本人最早的说法之一相匹敌，那时她发现自己独自在纳克索斯，被忒修斯所遗弃：她唱出了《有一个国度》（*Es gibt ein Reich*）。

在《玫瑰骑士》和《阿里阿德涅》这两部早期的歌剧中，由那位意大利男高音和那位“作曲家”分别唱出的充满激情而且抒情的诗歌或歌曲，成了一种准备，一种戏剧性的定旋律（*cantus firmus*，一种无伴奏的齐唱歌曲），为最终的场景做准备，那是对它的一种多声部的重复——《玫瑰骑士》里最后的三重唱，《阿里阿德涅在纳克索斯》里酒神和阿里阿德涅之间的二重唱。在《阿里阿德涅》20年之后的《随想曲》里，施特劳斯使用了相似的方式，但却有着重要的差异。这部歌剧的场景是在巴黎以外的一座宫殿，女伯爵和她的兄弟在款待前来竞争的求婚者，一个诗人和一个音乐家，拉罗什（著名的歌剧院经理）、克莱龙（一个演员），一对意大利二重唱表演者，一个女高音和男高音，他们正好在作品中间的一段很长的二重唱里为那部歌剧确定了一个艺术上的起源。施特劳斯的舞台作品的情节在那时已经向内退却了，可以说，退却到了一个内在的层面：无论是在歌词更重要还是音乐更重要的抒情性音乐中，戏剧性冲突都结束了，在整个作品中都提到了那种冲突在18世纪的意大利的缘起，歌·词·先·于·音·乐（*primo le parole e dopo la musica*），或者相反，正如诗人奥利维尔和作曲家弗莱芒就这个问题的不懈争论一样，为了女伯爵的爱情而竞争。《随想曲》是一部格外丰富和复杂的歌剧，在这里不可能进行恰当的讨论，但有两件与它有关的事情却可以向后追溯——以一种不同的方式，毕竟因为那是在1942年——追溯到施特劳斯在《阿里阿德涅》和《玫瑰骑士》里对18世纪的利用。奥利维尔创作了一首十四行诗，弗莱芒为它配上了音乐：这部作品以道白、歌唱、器乐演奏等各种形式，在整个歌剧中反复出

42 现。在最后的场景中，女伯爵玛德琳独自一人，作为她试图在她于十四行诗里歌唱的两位求婚者之间做出决定的某种方式，那些完美的 18 世纪的装饰乐段，被封闭在了一种 19 世纪晚期的和谐风格之中。

那部歌剧最后的时刻，是让她努力在歌词与音乐之间、在奥利维尔和弗莱芒之间做出决定：“我怎么可能撕破这精美的织物？”她问自己。“难道我自己不是它的肌理的一部分吗？”根据这些疑问，她突兀地从自己的位置向外转移到了她作为其中一个人物的那部歌剧的领域里，当她在镜子里审视自己时问道：“你这镜子，显现出了一个失恋的玛德琳，啊，请告诫我吧。你能帮助我发现我们这出歌剧的结局吗？”（*Kannst du mir helfen, den Schluss zu finden für unser Oper?*）她接着又说：“有那种并不平凡的结局吗？”（*Gibt es einen, der nicht trivial ist?*）

在那部歌剧中有一个较早的时刻，它看起来应当使这些最后时刻显得有意义。奥利维尔和弗莱芒不仅就他们的优先地位进行过争吵，而且拉罗什也向他们在歌剧中起作用的才能进行了挑战。“让咱们共同创作一部歌剧吧，”他们中的一个人说，而在这个时刻，施特劳斯却让整个 18 世纪的场景本身以及他自己的歌剧的真实创作过程表现了出来。因此，18 世纪对他的作品来说成了作为一个积极活动的作曲家的一种隐喻，他致力于音律的和谐、技巧、从业艺术家的职业。拉罗什在论争中担当了一个主要角色（他早先在舞台上相当明显地在打盹儿），他愤怒地发起了充满激情的雄辩，这是在奥利维尔和弗莱芒取笑了他最新的作品之后，即一场名为《迦太基的陷落》的夸张的和花费昂贵的表演。“我是剧院和艺术的真正主角，”他在歌剧中最长的一段曲调里说道，那一段曲调被批评家们难以解释地忽略了。“我保存了一些写下来的好东西；我相信我们父辈们的艺术。”人们很容易

抓住他的陈述的要点：虽然你们这些人想到了要做的事情，但我却做到了；因此他说：“你们要尊重我的经验。”他所得出的结论，是他认为应当就自己的墓碑写下的内容。每个人都赞同，而拉罗什则受到了普遍的拥护。每个人都排除了女伯爵会与拉罗什一道离开去写歌剧，正如其中一个人所说，那部歌剧与我们自己有关，与“今天下午发生的事情”有关。然后，女伯爵发现自己独自一人，虽然施特劳斯小心翼翼地要增加一个最后的细节，即提白者 M. 陶佩的出现，他在整个过程中都在睡觉，这时却在寻找自己不在场时的角色。他问道：“这可能是一场梦吗？我真的醒了吗？”

施特劳斯逐渐把 18 世纪浓缩成其艺术的一种柔顺的、机智配置的象征，他在《随想曲》整个宏大的、然而却奇异的暗指情节中都进行了展示和再分配。拉罗什成了一个世界人，而施特劳斯则是一个创造性的和世俗的作曲家，尽管有纳粹德国的野蛮，但他还是热情和“我们父辈们的艺术”的守护者——那就是说，是从海顿和莫扎特传承下来的音乐传统的守护者。虽然拉罗什所唱的那一长段曲调部分地是讽刺性的，并且削弱了其华而不实的自以为是，但施特劳斯肯定认真地相信，他和拉罗什使那种热情燃烧着，能够不至于陷入不体面的政治局势，或者更中肯地说，不会偏离到由韦伯恩、贝尔格和勋伯格等背离主调的音乐家们所开启的无数旁门左道之中。

在施特劳斯的 18 世纪越来越纯净的氛围之中，他可以由此将自己顽固的人造物宣布和突显为一个音乐家，他毅然致力于一种音调的语言和各种传统的形式。事实在于，在其越来越纯净的 18 世纪的氛围之中，施特劳斯是可以很快看出自己的人造物，并将其突显为一位音乐家，那位音乐家致力于一种音调语汇和各种传统的形式。事实在于，在他一直要回归的那种特有的 18 世纪

44 的整个氛围中，对自己的世界的看法，并不单纯是回归性的和保守的：它也是一种不断重复的主张，即这样一种在美学上有利于发展的社会——与格赖姆斯的“自治城镇”或斯特拉文斯基的“霍加特式的伦敦”那种敌对的世界不一样——是可以在其中生存的，并且可以经过精心设计的修炼而继续活着，他像拉罗什一样，不断地在进行实践。对晚年的施特劳斯来说，18世纪远不是一个容易接近和可以重现的世界，而是一种持续不变的第二自然，一种音乐上的气质，它对他周围的无调性来说是那么不容置疑和那么反应迅速，以至于不只是获得了一种乌托邦式的而且也是奇特的历史外观。我认为，在聆听施特劳斯之时，就像是贝尔格的《璐璐》或齐默尔曼的《士兵们》的一种对位法。这在维系一种传统理路方面特别有效，然而我认为，它也使我们听见了外部世界的干扰，那就是《随想曲》的最后时刻所关切的东西。

诺曼·德尔玛已经汇聚了施特劳斯一生中最后的作品，他把它们称为“印度之夏”，这使人想到了与早期几十年相匹敌的那种创造性能量的苏醒。因而，在分析了《最后四首歌》之后，他对那些极度忧郁和感人的管弦乐歌曲做出了如下评论：“在即将来临的和令人愉快的死亡面前对于伟大时代的厌倦，并不是真正的悲哀，而是某种远为深刻得多的东西。正是伟大艺术的优势，才唤起了不可名状的、可以使我们心碎的情感。”^[1]我认为，德尔玛在无意之中回想起了阿多诺（“在艺术史上，晚期作品都是悲剧性的结局”），虽然我也认为，与阿多诺不一样的是，德尔玛直接回应了施特劳斯极为有造诣的音乐表演，也许，甚至是对一位等待着死亡的老者的戏剧化。很明显，这就是《入睡》和《在

[1] 诺曼·德尔玛《理查·施特劳斯：对其生平和作品的批判性评论》（纽约州伊萨卡：康乃尔大学出版社，1986），第466页。

夕阳下》预期的主要效果，当冗长的管弦乐终曲逐渐进入降 E 调音乐时，大多数听众很可能不得不感受到一种崇高的悲哀朝他们袭来。德尔玛并没有在一切结果中去探究那种“不可名状的、可以使我们心碎的情感”。然而，施特劳斯的晚期风格确实具有一种使人不安的效果，我想以对于这一点的考查来结束这一章。与阿多诺一样，施特劳斯是一个靠领养老金生活的人，是 19 世纪晚期实质上的浪漫主义作曲家，以生活和写作度过了自己实实在在的时期，由于固执地要在时间上进一步退回到 18 世纪而深化了他那种早已不是同步的风格。施特劳斯，以及他非常老练地运用这种回归方式一个节拍接一个节拍编织出圆熟的、乃至生动感人的音乐的能力，是极为令人局促不安的：他极少表现出苦恼或不安的迹象，但当他表现出来之时（如在不加掩饰地挽歌式的和令人忧伤的《变形》中），就加入了一种流畅的和类似装饰性的武断因素，阿多诺把它叫做“完全凭借本身采取行动的个人意志的发明……（因此）是一种风格意志”。甚至更残酷的是，阿多诺指责施特劳斯“具有的那种在音调上安抚性的天真无邪”的庄重时刻“过分像是引经据典的官方发言人”（RS 598, 599）。倘若人们回想起德国在战争期间骇人听闻的破坏和蹂躏（也许可以拿托马斯·曼的《浮士德博士》与施特劳斯的安抚性进行对比），如果说有什么区别的话，那就是增加了困窘。 45

当阿多诺尖刻地谈到施特劳斯的“倒退的时代错误”之时，他确实没有理解到那种特性的独特方法，以及它那种令人吃惊地迷人的和连贯一致的特质。首先，施特劳斯最后的作品在其全部作品内部形成了一个明确的组群。它们在主题方面是逃避现实的，在音调方面是沉思性的和自由的，最重要的是用一种精练、纯净的技巧上的控制写成的，那种控制相当令人惊异。在这里，人们应当把注意力集中在施特劳斯所做出的努力的绝对艰难之

上。三部大的管乐作品是为温和而复杂的器乐合奏而写作的，它们几乎与优美的文字作品相抵触，然而他却努力使之实现了。《变形》是按二十三种乐器写作的；它也是一种技术上的绝技。

46 就《随想曲》而言，它是传统作曲家的艺术的一种浓缩的典型，完美无瑕到了十全十美的高度；它的特征、主题和动机结构几乎都受到了倔强的限制，就像是要使这一点变得过度直白，以至于作曲家只对那些规模相对很小的事情感兴趣，对一切更有意义的事情都没有兴趣：我在前面提到的有意与他那个时代的超前音乐的对比，强化了其真实声音的弱点和反常。整个完整的作品实际上产生于那部歌剧开始时的 F 调弦乐六重奏，那个序曲（*Vorspiel*）以其流畅的、哀婉的和极为独特的方式，较少凭借武断而起作用，而是通过有节制的缩影起着作用——优雅、有教养和与音调有着极大的关系。

其次，所有晚期的器乐作品不仅在技巧上是辉煌的，要求具备非凡的精湛技巧去表演，而且它们也是出奇地抽象和装饰性的。当施特劳斯把两种或更多的声音结合起来时，当他没有写作人们在《二重协奏曲》开头发现的那种缥缈的奥林匹亚的旋律之时，他似乎要极大地造成一种交互轮唱的效果，赋予其独唱者们以一系列华丽的、几乎是阿拉伯风格曲的和弦，这在《双簧管协奏曲》开头的乐章中做了最好的示例。《变形》是晚期风格的百科全书式的作品，是一部非常丰富的有质地的作品，它那极为宽阔的范围，为整个晚期提供了一部那个时期典型的音乐样式的准参考书。

所有这一切都产生了一种有意为之的表面效果。就连《随想曲》中的那场戏，以及厌世的《最后四首歌》，都是非戏剧化的，摆脱了对比和真实的张力，毫无威胁性。在这里，我们处在了这种音乐使人不安的和令人惊惶的核心：即从头到尾，它都丝毫没

有提出它应当提出的情感上的要求，与贝多芬的晚期风格及其分裂和片段性不一样的是，它在一个全然音乐的世界中都是平稳无瑕的，在技巧上是完美的，是尘世的和作为音乐自由自在的。也许，人们就施特劳斯的最后作品通常会说的最后一件事情，就是它们是反叛性的，但我认为这恰恰就是对它们的评语。虽然除了它们可以辨认的施特劳斯的特点之外，反叛性在这时已经把无组织的、不协调的方法（6/4 和弦的使用，室内乐式的配器，可笑的巴洛克风格和维也纳式的基本元素等等），变成了当时的这种或那种可以接受的乐派。最后，由于一种保守派的美学在这方面起着作用，这种音乐似乎退出了：它放弃了对于体现在那时较为杰出的作曲家身上的那种形而上学的陈述的要求，它顺从地、欣然地、立刻显得是要使某种听觉感到惊讶，甚至也许会为缺乏抱怨的音乐而震惊。当晚期与不和谐的感觉向人们袭来时，并没有那么多的选择，而施特劳斯的晚期音乐却为他规定了唯一适当的选择。

第三章 《女人心》的限度

48 当我在 20 世纪 50 年代初期作为一名学生第一次到美国去时，《女人心》是我看到的第一部歌剧。在大都会歌剧院的演出是由林恩·方丹和阿尔弗雷德·伦特主办的，据我回忆，相当有名的是用杰出而忠实的英语来表演一部闪闪发光的、漂亮的、优雅的歌剧，它以拥有一批出色的演员而自豪——约翰·布朗利饰演唐·阿尔方索，埃莉诺·斯蒂伯和布兰奇·西伯姆饰演两姐妹，理查德·塔克和弗兰克·瓜雷罗饰演两个年轻男子，帕特里克·芒塞尔饰演黛丝皮娜——非常考究地完成的构思，就像是一出 18 世纪的宫廷喜剧。我还记得，有很多屈膝礼，很多花边手帕，精心制作的假发，大量漂亮的场所，很多咯咯咯的笑声，以及多才多艺的不错的玩笑，所有这一切似乎都与完美无瑕、确实一流的全体演出者的歌唱配合得很好。这出《女人心》留给我的印象是那么强烈，以至我看过或听过的这部作品后来的很多演出中的大多数，似乎都成了这场最经典的演出的变体。当我观看了 1958 年由卡尔·伯姆指挥，施瓦茨科普夫、路德维希、潘内拉尔、阿尔瓦和斯威蒂在萨尔茨堡的表演时，我把它当成是对于大都会歌剧院所取得的成果的详尽阐释。

49 尽管我既不是专业的音乐学学者，也不是研究莫扎特的学者，但在我看来，即使不是全部，那么也是大多数对于这部歌剧

的阐释，都突出了由于伦特和方丹而为人们所熟悉的那些特点——这部作品的活泼，嬉闹，典雅的玩笑，其情节明显的琐碎，它那些在整体上无聊的人物，以及它那令人吃惊的漂亮的音乐，尤其是其合唱曲。虽然我总想看看《女人心》的其他演出，但我也已经使自己不易改变地顺从于按照那种特定的模式去欣赏的表演，而这从来就没有真正使我相信：那种模式由于这部华丽、却难以捉摸和有点神秘的歌剧而成为一种恰当的模式。当然，唯一违背了这种模式的就是彼得·塞拉斯的《女人心》的演出，假设再加上另外两次莫扎特—达·庞蒂合作作品；所有这三次表演原本都是1986年和1987年在纽约州立大学帕切斯学院举办的、现在已经停办的“百事公司夏季节”上演出的。这些演出的最大优点在于：塞拉斯把18世纪的陈词滥调全部一扫而空。他认为，正如莫扎特创作这些歌剧时法国大革命前的社会政治制度行将崩溃一样，当代的导演们应当在我们时代的某个相似的时刻安排它们上演，加上那些人物和场景，它们都要暗示出美国帝国的崩溃，以及阶级变化和承载着一个危机中的社会之标记的个人历史。因此，塞拉斯的《费加罗的婚姻》的版本出现在特朗普大厦的过分奢华之中；《唐·乔瓦尼》出现在西班牙裔聚居的东哈莱姆区的一条灯光昏暗的街道上，商贩和隐君子们在街上做着买卖；《女人心》则出现在迪斯比纳餐厅里，有一群越南老兵和他们的女朋友在那里消磨时间，玩智力游戏，然后他们卷入了一场毫无准备的、大多无法对付的、可怕的情感纠纷和自我发现的纠纷之中。

就我所知，除了塞拉斯之外，没有任何人尝试过对达·庞蒂的歌剧进行这样一种全面的修正主义的阐释，那些歌剧作为在实质上典雅的、经典的18世纪的作品，仍然还在仓库里。就连帕 50
特里斯·夏洛尔在萨尔茨堡演出的《唐·乔瓦尼》——尽管它有

惹人注目的野性和冷漠的强迫性速度——也是在我们当做莫扎特的戏剧风格的范围内运行的，可以看做是严格的 18 世纪的惯例。使塞拉斯演出的这三部歌剧变得如此有影响的原因在于：它们使观众直接接触到了莫扎特最为古怪和愚钝的一面：那些歌剧中强行的模式化，它把那些最终与揭示未受到惩罚的罪行最终无关的东西模式化了，或者把一切人身上与生俱来的背信弃义必须在真正的团结出现之前被克服掉都模式化了。此外，莫扎特的《唐·乔瓦尼》和《女人心》中的人物，的确不仅可以被解释为具有可以确定的生平和特征的个人，而且也可以被解释为受到外在于他们自身的各种力量驱使的个人，他们并不理解那些力量，也没有做出任何严肃认真的努力去理解。事实上，这些歌剧多半与力量和操纵有关，而不是与导演的考虑有关；而在非个人的事务的急流中，个性被变成了一种暂时的身份。几乎没有深谋远虑的空间，或者说没有卡里斯马^[1]式的人物的豪言壮语的空间，虽然唐·乔瓦尼本人在一种非常有限的程度上给人以目中无人和浮华人物的印象。与贝多芬、威尔第甚或罗西尼的歌剧相比较，莫扎特描绘了一个超越道德的卢克莱修^[2]式的世界，在其中，力量有着它本身的逻辑，没有被虔诚或逼真的状况所驯化。与瓦格纳看起来要蔑视莫扎特缺乏严肃性非常相似的是，瓦格纳也具有相似的世界观，这就成了他的《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》和《帕西法尔》中的各色人物把时间过多地用于讨论复述以及重新理解无情的行为链环上的一个原因，而他们被囚禁在那些行为链环中，从中逃出来可能毫无意义。使唐·乔瓦尼无法拒

[1] 卡里斯马 (charisma)，指具有超凡魅力的领袖式的人物。——译注

[2] 卢克莱修 (约前 99 年—前 55 年)，古罗马哲学家，著有《物性论》。他继承古代原子学说，认为物质是永恒的，宇宙是无限的，有其自然的发展过程，世界也是可认识的。——译注

绝地受制于其淫乱之上的东西——这在《小姐，请看这份名录》（*Madamina, il catalogo questo*）中由勒波雷洛以如此冷酷而精确的数字加以了揭露——或者说，使唐·阿尔方索和黛丝皮娜受制于他们的阴谋与角色定位的东西，到底是什么？在那些歌剧本身之中，几乎没有提供一种直接的答案。 51

确实，我认为，莫扎特试图体现一种抽象的力量，它（在《女人心》中）凭借代理者来驱使人们，或者（在《唐·乔瓦尼》中）借助纯粹的精神来驱使人们，在大多数情况下都完全没有经过他们的头脑或意志的反思性赞同。《女人心》中的阴谋是阿尔方索、费尔南多和古列尔莫之间打赌的结果，既不是由道德目的感激发起来的，也不是由意识形态激情激发起来的。费尔南多爱上了多拉贝拉，古列尔莫则爱上了菲奥迪丽吉；阿尔方索打赌说，那些女人都是不忠实的。于是，上演了一场狡猾的逃避：那两个男人谎称他们被叫去打仗，接着又身着伪装返回来向两个女孩求爱。那两个装作阿尔巴尼亚人（即东方人）的男人试图勾引彼此的未婚妻。古列尔莫很快就成功地勾引到了多拉贝拉；费尔南多则需要更多的时间，但他也成功地勾引到了菲奥迪丽吉，他对那两姐妹显然更加认真。阿尔方索在这场阴谋中得到了愤世嫉俗的女仆黛丝皮娜的帮助，她在使女主人遭到毁灭之时帮过忙，虽然她并不知道那些男人们之间的打赌。最后，阴谋败露，两个女人暴跳如雷，但她们都回到了自己的爱人那里，尽管莫扎特并没有详细说明那两对人是否还像他们开始时的那种样子。

正如很多评论者都已经注意到的，这部歌剧的阴谋在各种“试验”戏剧和歌剧中都具有其先行者，而且如查尔斯·罗森正确地说到，除了其他歌剧之外，它类似于马里沃所写的那些“示范”的剧本。“它们展示了——通过付诸行动证明了——各种心理学上的理念，”罗森接着说，“并展示了每个人都认可的‘律

法’，它们在准确地显示那些律法在实际中如何起作用方面，简直是科学的。”^[1]他继续说到，《女人心》是“一个封闭的体系”，是一个有趣的体系，只要稍稍考查一下实际上应用于那部歌剧的概念，就会明白这一点。

52 考查一下贝多芬对达·庞蒂的歌剧的反应，他就像一位启蒙运动的狂热者，似乎总是怀着某种程度的不安来看待它们，由此我们可以对18世纪晚期文化场景中的《女人心》有很多了解。像很多对莫扎特的歌剧的批评家一样，贝多芬——就我所能发现的而言——对于《女人心》奇怪地保持着缄默。对好几代莫扎特的崇拜者来说，包括贝多芬，这部歌剧似乎拒绝了那种形而上学的、社会的或文化的意义，即克尔恺郭尔和其他名人很容易在《唐·乔瓦尼》、《魔笛》和《费加罗的婚姻》中发现的那种意义。因而，对此似乎极少有什么话可说的。大多数人都承认，它的音乐极为美妙，但没有表达出来的含义却是：它被浪费在了一个愚蠢无聊的故事、一些愚蠢无聊的人物和一个更加愚蠢无聊的场景之上。非常有意义的是，贝多芬似乎认为《魔笛》在莫扎特的作品中是最伟大的（主要因为它是一部德国作品），而伊格纳茨·冯·塞弗里德、路德维希·雷尔斯塔伯和弗朗茨·维格勒分别援引过贝多芬的观点来表达自己不喜欢《唐·乔瓦尼》和《费加罗的婚姻》；他们对待一位严肃的作曲家过于轻浮、过于意大利式、过于令人反感。然而，他曾经表达过对《唐·乔瓦尼》的成功感到愉快，尽管也有人说他并不想去看自己那些伟大的、较为陈旧的当代歌剧，因为它们有可能使他丧失自己的独创性。

这些都是一位作曲家的矛盾情感，他发现莫扎特的作品完全

[1] 查尔斯·罗森《经典的风格：海顿，莫扎特，贝多芬》（纽约：W. W. 诺顿出版公司，1972），第314页。

是混乱的，甚至是使人不安的。竞争是一个因素，但也有其他的东西：那就是莫扎特的不确定的道德中心，即在《女人心》中缺乏《魔笛》那么费力地表达清楚的那种特殊的人本主义信息。有关贝多芬对莫扎特的反应的仍然更有意义的事情在于：贝多芬唯一的歌剧《菲岱里奥》，可以被解释为对于《女人心》直接的、并且有点绝望的回应。举一个小小的、但肯定有效的例子：莱奥诺拉一开始出现就假装成一个年轻人，他作为罗科在监狱里的助手出来工作，并介入了罗科的女儿玛泽琳娜在恋爱上关注的各种事情。人们可能认为，贝多芬攫取了一点《女人心》的情节，在其中，那对假扮的恋人返回到那不勒斯，继续朝着那些错误的女人前进，费尔南多开始去找菲奥迪丽吉，古列尔莫开始去找多拉贝拉。这个阴谋一开始，贝多芬就使它停顿下来，向观众揭示了：年轻的费德里奥就是曾经忠实的和坚定的莱奥诺拉，他来到唐·皮萨罗的监狱，是为了维护她的忠诚和她的夫妻之爱 (*amour conjugal*)，使用的恰好是布伊的作品的标题，贝多芬从那部作品中截取了他的一些素材。

这还不是全部。莱奥诺拉的咏叹调《来吧，希望》 (*Komm Hoffnung*) 充满了对《女人心》第二幕中菲奥迪丽吉的《亲爱的，行行好》 (*Per pietà, ben mio perdona*) 的共鸣，那是她当做最后的、绝望的恳求而吟唱出来的，她恳求自己要始终如一，要赶走她觉得在遭受（也许还有些享受）费尔南多强求的重压时可能会征服自己的那种耻辱。“*Svenerà quest'empia voglia, l'ardir mio, la mia costanza. Perderà la rimembranza che vergogna e orror mi fa.*”（我要用忠诚和爱情使自己摆脱这种可怕的欲望。我要抹去那种使我感到羞耻和恐怖的回忆。）回忆对她来说是必须坚守的东西，是她对自己爱人忠诚的保证，因为她如果忘却了，她就会失去判断自己的现在、判断胆小的调情行为的能力，因为那确实是

可耻的动摇。而当她回想起她感到羞耻的东西时，回忆也是她必须抛弃的东西：她对自己真正的、但却不在场的情人古列尔莫的随意玩弄。莫扎特为了这种坦白承认而赋予了她一种高贵的、由圆号伴随着的形象，在莱奥诺拉对于希望的巨大诉求之中，一种要引起共鸣的主旋律就成了基调（E大调）和管弦乐（也是圆号），“*Lass den letzten Stern der Müden nicht erbleichen*”（让这颗乏味的最后的星辰不要熄灭）。但是，莱奥诺拉实际上要依赖希望和爱情；她并不怀疑它们，虽然她与菲奥迪丽吉一样也有一个秘密，她的秘密则是一个体面的秘密。在莱奥诺拉身上没有任何动摇，没有任何怀疑或胆怯，而她那有力的咏叹调，以及表明了她的决定和决心的一组圆号，看来几乎就像是对菲奥迪丽吉更加微妙和杂乱无章的沉思的一种指责。最后，菲奥迪丽吉在一个表示悔恨的音符上结束了自己的咏叹调，因为她已经开始了自己的背叛过程，而莱奥诺拉当然也为了自己消失至今的丈夫而开始了她自己对于坚定不移和救赎的考验。

完全没有任何办法来在实际上证明其中的任何一点。然而，《女人心》与《菲岱里奥》之间在音调上的差异是那么惹人注目，相似之处是那么明显，以至于在解释上靠不住的是，不认为那部晚期歌剧是贝多芬对于莫扎特瓦解可接受的资产阶级理想的半是自觉、半是蓄意的坚定回应。在另一方面，并不正确的是认为贝多芬是一个天真幼稚的传教士，要为真正美德的优点和婚姻的福祉唱赞美歌，而没有丝毫疑惑甚或怀疑。因为《菲岱里奥》尽管在标题上挤进了坚定不移和忠诚的行列，在其确定性方面却相当不确定，甚至极少有确定性。例如，弗洛莱斯坦被认为会支持原则和自由，然而他却只告诉我们说，他曾经说出过真相并且在后来为此受到了惩罚：“*Wahrheit wagt'ich kühn zu sagen, und die Ketten sind mein Lohn.*”（我斗胆说出了真相，而那些锁链却成了对我的奖

赏。)他和莱奥诺拉彼此把自己的激情表达为一种难以形容的快乐——就像是他们对此可以什么都没有说一样——在最后的赞歌之中，当唐·费尔南多下令释放那些囚犯时，管弦乐队和合唱队威武的、连续不断的重音，加上在响亮的和弦与固定的和谐的迸发中多次强调的 C 大调，传达出了这种印象，即贝多芬试图把在舞台上的胜利保持得稍微长久一点，以便它能延续下去。一旦音乐停顿下来，就没有任何人有更多的话要说。一切都不是真正的令人满意，并且也不是一切都已经被固定了下来：错误中短暂的正确，不过是一种暂时脱离黑暗的缓和。匆忙聚集起来的、局促不安的人群在一段时间里曾经耐心忍受地居住在皮萨罗的地牢附近，现在则大喊信仰自由和正义，但是，这并不能真正令人信服：只要他们去做，为什么各种事情还会持续下去？贝多芬似乎要挑剔地追问自己，尤其是如果美德像那部歌剧使人想到的一样强有力。早先，著名的降 B 调小号就发出了号召，它穿透监狱的黑暗，把弗洛莱斯坦和莱奥诺拉从皮萨罗的武器之下拯救出来，这是神的旨意，但是，仍然没有采取行动，仍然处在那个背信弃义和邪恶的肮脏世界之外，以至贝多芬（也许出于疏忽）才花费了那么多的时间去体现它，并且试图在同时反驳它。

毫无疑问，对贝多芬来说这些都是重要的问题，是他在独立于《女人心》的《菲岱里奥》里要与之较量的，但是我认为，我们必须承认，在莫扎特成熟的和最伟大的作品（《魔笛》除外）之中，有某种与莫扎特的歌剧世界相关的东西一直使贝多芬感到烦恼。当然，这部分在于它们那种阳光的、喜剧性的和南方的场景，这一点夸大了对它们的根本性批判，并且隐含着拒绝那种对于贝多芬来说似乎具有很大意义的中产阶级美德。就连达·庞蒂的一部歌剧《唐·乔瓦尼》也由于 20 世纪的重新解释而流行起来，那种解释把它变成了神经质的冲动和有犯罪倾向的“北方”

激情心理剧，当做一部漫不经心和令人愉快地疏忽的喜剧演出时，这部歌剧在实质上是更加使人不安地很有影响的。20世纪著名的意大利的唐璜们的风格，如埃齐奥·平萨、蒂托·戈比和塞萨雷·西耶皮，一直流行到20世纪70年代，在此之后，他们所塑造的人物让位于托马斯·艾伦、詹姆斯·莫里斯、弗朗西斯科·富尔兰尼托和塞缪尔·拉梅所塑造的人物，他们把唐璜表现成一个预见到了在克尔恺郭尔和弗洛伊德那里对他的理解的忧郁人物。《女人心》甚至是更加强烈的“南方的”，因为它的所有那不勒斯的人物都被描绘成了不稳定的、以快乐为中心的，除了到处都有过的短暂的关键时刻之外，他们都是自私的和相对没有罪过的，当然，即使按照《菲岱里奥》的标准，他们所做的也显然是应该受到斥责的。

因此，《菲岱里奥》中那种认真的、沉重的和极为严肃的气氛，可以被认为是对于《女人心》的一种指责，尽管后者的讽刺意味和完美最近由罗森和斯科特·伯纳姆那样的批评家做了非常好的描述，但它引人注目的却是完全没有任何一种严肃性。在第一幕结尾时，当那两个冒充的东方求爱者遭到菲奥迪丽吉和多拉贝拉的拒绝时，他们则把那两姐妹拖进了一个明显喜剧性的、假自杀的场景之中；所出现的情况是基于那两个女人之间对于那两个男人的热忱关心的讽刺性的不一致，以及两个求爱者开心的假戏真做；黛丝皮娜假装成一个像麦斯麦^[1]那样的“医师”（*medico*），女人们无法理解他（*parla un linguaggio che non sappiamo*）是额外添加上去的不错的尺度。真正的情感因此被接着发生的事情的荒谬滑稽削弱了。在第二幕里，伪装和假戏真做相当有意义地进入了那四个主要人物的情感之中，莫扎特把这种玩笑进一步扩展

[1] 弗朗兹·麦斯麦（1734—1815），奥地利精神科医师。——译注

了。结果就是，四个人都再次恋爱上了，虽然是爱上了错误的伴侣，而这却破坏了对贝多芬来说非常珍贵的某种东西，即身份的始终如一。确实，《菲岱里奥》中的所有人物，都被严格地限制在他们恒久不变的实质之中：皮萨罗是固执的坏蛋，弗洛莱斯坦是善的拥护者，费尔南多则是光明的使者等等。这一点处在与《女人心》相反的极端，在《女人心》中，伪装，以及受到它们鼓励的犹豫踌躇和漫游徘徊，都是常规，在其中，始终如一和稳定性被嘲笑为不可能。黛丝皮娜在第二幕中非常直率地指出： 57

“*Quello ch'è stato è stato, scordiamci del passato. Rompasi ormai quel laccio, segno di servitù.*”（已经做了的就做了，说得越少越好。让我们打破同过去的一切联系，过去就是奴役的象征。）

我们还是需要考查一下作为一部歌剧的《女人心》，它的那些隐藏着的神秘的快乐，或者说至少是表演得不充分的快乐，一个在其运作方式方面相当严格并且超越道德的内心系统。我完全不想说，这部作品一定不能用它肯定具有的众多方式被当做杰出的嬉闹来欣赏。然而，批评家的作用就是要试图揭示，莫扎特和达·庞蒂通过他们令人愉快的、有关欺骗与被转移了的爱情的故事，试图宣示什么。R. P. 布莱克默相当正确地认为：“批评家要使人意识到表演的手段。”因而，我将努力阐明使《女人心》在其被隐藏起来的各种限度方面成为一部非常不同的作品的那种方式，而不是阐明它那嬉闹作乐的外表和出众的音乐使人想到的那些东西，尽管在使人意识到莫扎特和达·庞蒂的表演手段方面，一部分乐趣在于我们怎样欣赏，以及我们从那部歌剧在剧院里展现在我们面前的各种矛盾方式中获得的快乐。

由于艾伦·泰森的细心研究，我们现在知道了：在莫扎特接受那些咏叹调、乃至接受那序曲之前，他就已经写出了《女人心》的合唱曲。这种顺序符合那部歌剧把中心集中在人物之间的

关系上，而不是集中在早期歌剧中那些超群的个人身上，如《费加罗的婚姻》或《唐·乔瓦尼》。在达·庞蒂的三部歌剧之中，《女人心》在我看来不仅是最后的、最复杂的和最怪异的，而且也是内在结构最好、最充满着共鸣和指涉、最难以揭示的，正因为它进一步走向了可接受的、普通的爱情、生活和观念体验的种种局限。这么做的种种理由，以及确实由于《女人心》的晦涩难解，乃至抵抗《费加罗的婚姻》和《唐·乔瓦尼》一般都允许的那种政治上和知识上的解释性分析，在1789—1790年莫扎特的生活与时代中都可以部分地找到，那时他正在创作《女人心》。但是，也可以在莫扎特和达·庞蒂共同创作那部作品的方式中找到种种理由，没有任何一部著名的剧本或一个传奇式的人物为他们提供了一个框架和方向。《女人心》是一种协作的结果，其力度的变化，其情节的对称性结构，其大部分音乐的共鸣特质，对于其构成来说都是内在的和必要的，而不是靠一种外在的来源输入或强加于它的。

例如，第一幕中的很多韵文是由莫扎特撰写的，以突出成双成对的人物是如何思考、行动和歌唱的；他们的诗句通常互相模仿，使人回想起早先吟唱过的那些诗句。莫扎特似乎要让我们感觉到我们在内心里有一个封闭的系统，在其中，旋律、模仿和戏仿都是很难彼此分离的。这在第一幕的六重唱中极为明显，它上演了一出微型剧，阿尔方索在其中引出了黛丝皮娜，然后是两个伪装起来的男人，接着是那两个女人进入了他的阴谋中，他一直都在评论那个情节，因为他也让黛丝皮娜发表评论。整个韵文（以那部歌剧的基本调C大调写成）都是一座令人晕眩的主动姿态、劝告、陈述、回应和调换的迷宫，它足以与莫扎特曾经写下的一切东西相匹敌。它对我们迄今为止得以坚持下去的稳定性和重大性的任何感受的最终踪迹，都不予理会。

然而，在今天要遇到《女人心》，无论是在唱片上还是在剧院里，都极少有例外会冒险错过莫扎特非常仔细地打算表达的这一切。在剧院里体验歌剧基本上是一种非戏剧化的、虽然是戏剧性的和奢侈的形式。大多数观众都不理解那种语言，如果他们能理解，那么他们也不可能理解那些歌唱家；此外，《女人心》有一个非常不合逻辑的情节，它是由各种人物表演的，他们看起来没有任何要拆解的或要揭露的有趣的过去，也没有任何要求他们忠诚和投入自己情感的累赘的关系。除了音乐之外，表面看来就是一切，它是令人眼花缭乱的。社会结构，以及阿多诺在50年前称之为听觉的衰退的东西，要根据戏剧和语言来对音乐施加影响：我们倾向于认为歌剧是一系列的咏叹调或曲调，它们通过那种一般来说愚蠢的、闹剧般的或不真实的那些故事而彼此关联，我们在其中聆听音乐，而不管在舞台上发生的事情是荒谬可笑的、很可能也是不相关的。有些作曲家，最为突出的是瓦格纳，为它们带来了一种深刻的韵味，或者说至少是那样一种意义，即瓦格纳本人在其散文作品里尽力要阐明并且要归属于其歌剧的那种意义。但是，当很多瓦格纳的崇拜者们在歌剧院观看《罗恩格林》或《特里斯坦与伊索尔德》的演出时，他们并没有在自己心里想到瓦格纳的理念：那些表演成了被叫做“歌剧”的东西的一部分，成了一种并非极为合理的、使人感动的形式，它不如戏剧那么严肃，却属于有点超过音乐喜剧的结果。在我看来，一个有关歌剧的绝对核心和根本的问题，是“那些人为什么要歌唱”的问题。然而，在今天赋予歌剧的各种条件下——如同适合于一种遥远的、在很大程度上无法挽回的过去并且适合于一种怪异、特许和不重要的现存一样在策划上被呈现为各种极为华贵、笨拙的方案——人们简直不可能提出这个问题，更不用说回答了。

当各种愚蠢无知的演出坚决抵抗我们自己的观念和政治的当

代世界之时，《女人心》则表现了今天的各种特殊问题，它仅仅反思了一个小圈子内的各种趣味和偏见，那个圈子决心把歌剧冷冻在一个无害的小匣子里，而那个小匣子既不可能冒犯观众，也不可能冒犯赞助商。为了达到《女人心》的各种条件，首先要提及的是，当它于1790年1月26日第一次在维也纳上演时，它是一出当代歌剧，并不像它后来那样是一出“经典的”歌剧。莫扎特在1789年上半年正在创作它，那时他刚刚经历过了一个极为艰难的时期。安德鲁·斯特普托探讨过这位作曲家怀着巨大的洞见和机智在创作《女人心》时的生活处境，尽管他像其他一切评论家一样不得不依赖于推断，因为我们似乎拥有的真实信息异乎寻常地贫乏。斯特普托首先指出：在1787年创作了《唐·乔瓦尼》之后，“莫扎特的身体健康和经济保证都恶化了”。不仅他所承诺的一次游历德国未能成行，而且他似乎经过了“一次在创作信心方面的失败”，所创作的作品极少，并且留下了数量不同寻常的片段和未完成的作品。特别是，他在为凯塞尔·弗里德里克·威廉创作的四重奏方面遇到了各种困难，他在一年中都没有完成。^[1]

我们确实不知道他为什么要从事《女人心》的创作，虽然斯特普托志愿提供说（我认为很正确），这部作品“因而被定位在一个关键的时刻，并且一定会被这位作曲家抓住，既当做一种艺术上的挑战，又当做是一个在经济上补偿的黄金机会”（MDO 209）。我认为，他最后创作出来的乐谱，带有他在1789年的生活的其他方面的痕迹。一个痕迹（由斯特普托提到的）就是，当他在创作这部歌剧时，他的妻子康斯坦丝却没有去巴登疗养。虽

[1] 安德鲁·斯特普托《莫扎特—达·庞蒂的歌剧：〈费加罗的婚姻〉、〈唐·乔瓦尼〉和〈少妇的诱惑〉的文化与音乐背景》（牛津：Clarendon Press, 1988），第208页。文本中引用的进一步参阅的内容标注为“MDO”，紧接着的是页码。

然她在那件事上“表现出种种不当行为”促使莫扎特写了一封信，让他自己扮演一个忠者，让他妻子扮演需要得到提醒、反复无常的、使人为难的伴侣——记忆和忘却的主题对《女人心》来说是基本的——提醒她想到自己的地位和家庭状况：

亲爱的娇妻！我要非常坦白地和你谈谈。你没有任何理由对无论什么都感到不愉快！你有一个丈夫，他热爱你，他可以尽可能为你做一切事情。就你的足部而言，你得有耐心，情况肯定将再次好起来。当你得到某些快乐之时，我确实很高兴——我当然高兴——但我的确希望你有时不要使自己变得那么小气。在我看来，你对 N. N. 过于宽容大方了……现在请记住，N. N. 对其他女人一点都不熟悉，准是受到你的行为误导，才写下那些最令人厌恶和最无礼的蠢话，他把那些蠢话都写到信里去了。一个女人总是必须使自己受到尊重，否则别人就会开始谈论她。我亲爱的！请原谅我如此坦白，但我心灵的平静和我们彼此的幸福都需要这样。要记住，你自己曾经向我承认说，你太容易顺从了。你明白这一点的后果。也要记住，你曾经对我做过的承诺。啊，天哪，尽力吧，我亲爱的！（MDO 87—88）

斯特普托谈到了在对付康斯坦丝时，莫扎特自己近乎阿基米德式的稳定感和控制感是十分重要的，他认为，由于莫扎特不相信“盲目的浪漫爱情”，所以他要继续“无情地讽刺它”（在《女人心》中最为显著）。然而，斯特普托所援引的那些出自创作《女人心》时期的信件，却讲述了一个更为复杂的故事。在一封信里，莫扎特告诉康斯坦丝说，他非常兴奋地期待着见到她，然后接着说：“如果人们能看透我的内心，那么我几乎会感到羞

耻。”我们也许会由此指望他说出某些与火热的激情和世俗的想法有关的东西。但相反，他却继续说：“对我来说，一切都是冷冰冰的——像冰一样冷”（MDO 90）。然后他表示说，“一切都是那么空虚。”在也是由斯特普托援引的后来的一封信里，莫扎特
62 再次谈到了“情感——一种空虚，它给我以可怕的伤害——一种渴望，它从来就没有得到过满足，它从来就没有停止过，它持续着，而且每天都在增加”（MDO 90）。在莫扎特的信件里，还有其他一些这种信件，它们刻画了他把不安宁的能量（表现在对于始终在增加的空虚和得不到满足的渴望的感受之中）与冷酷的控制特殊地结合起来的特征：在我看来，那些特质同《女人心》在其生活和全部作品中的地位有着特定的相关性。

当然，《费加罗的婚姻》和《唐·乔瓦尼》属于与《女人心》相同的类型，但鉴于它们是豪爽开朗的、清楚直率的、在智力和道德上明晰的，而《女人心》却是集中的，充满了暗示的和内在化的特征，而且在道德方面和政治方面都有局限，否则就是难以理解的：相对来说，达·庞蒂的第三部歌剧也是一部晚期作品，而不只是像其前辈那样是一部成熟的作品。这部歌剧的乐谱不仅按合唱曲来结构，而且也回顾了早期的作品，如斯特普托所称的，它们充满了“主题上的追忆”。在第一幕中的某个时刻（多拉贝拉伴随着吟唱《啊，放纵的人》[*Ah, scostati*]），管弦乐队突然演奏出一个快速的经过句，令人想起《唐·乔瓦尼》中的描绘那司令官的音乐。莫扎特使用的对位法赋予了音乐以额外的主旨，所以在第二幕终场的那段降E调卡农曲里，人们体验到的不仅是一种引人注目的严厉感，而且也体验到了一种特殊的、完全超出言辞和情景的讽刺性的表现。因为随着那些恋人们最终经过努力变成了重新颠倒的配对，他们中的三个人都用复调形式演唱出了沉浸在他们将要喝下去的酒里的所有思绪与回忆，而唯有

古列尔莫一个人仍然很不满——他非常相信菲奥迪丽吉有能力反抗费尔南多，但这被证明是不正确的——他处在卡农曲之外；他希望女人们（“*queste volpi senza onor*”）喝下毒药，了结整个事情。这就像是莫扎特要用对位法去反映出那些恋人们在一个被限定的复调体系中，并且也要表明即使他们认为自己摆脱了一切联系与回忆，但音乐凭借自身的再现和共鸣的形式，向他们揭示了必定会有一个接一个进入新的、合乎逻辑结果的拥抱之中。 63

这样一个契机对《女人心》来说是独特的：它用音乐术语来描述人类的欲望和满足，把它们描绘成为实质上是一个乐曲结构控制的问题，即把情感和欲望引导到一种滴水不漏的逻辑循环之中，几乎无法跳出来；古列尔莫的坏脾气，酸腐的诗句，进一步排除了暗含在歌词中的最终结局。但是，整部歌剧——情节、人物、情景、合唱曲和咏叹调——都倾向于其中所提供的这样一种集群，因为它来自于两对亲密的人、两个女人和两个男人的活动，加上两个“外在的”人物，以各种方式走到一起，然后分开，接着再走到一起，一路出现了好几次变化。对称性与重复几乎令人感到厌烦，但它们却是这部歌剧的实质。我们对那些人物的了解非常之少；毫不了解伴随着他们的从前生活的踪迹（与《费加罗的婚姻》和《唐·乔瓦尼》中的人物不一样的是，他们沉浸在早先的情节、纠葛和阴谋之中）；他们的身份存在着，为的是被测试和被训练成恋人，而一旦他们经历了一次完全的转折，以便他们变成自己过去的对立面，歌剧便就此结束了。序曲，以及它那匆忙、喧闹和循环一般的主题，相当完美地抓住了这种精神。要记住，莫扎特写出序曲是在他已完成了那部歌剧的大部分主体之后——那就是说，是在他精心设计的结构性特征已经在他脑海里形成之后。

唯有唐·阿尔方索这个人物处于分离状态：他的形象仅仅是

歌剧开始之前开始的那种活动——在开头的三重唱里，它似乎成了一场早已开始了的争论的继续，即费尔南多和古列尔莫提到阿尔方索先前的这一评论：“*ditto ci avete che infide esser ponno*”（你早已告诉了我们，它们可能是不真实的）——它不间断地持续到了结尾。他到底是谁？他当然属于那些资深权威人士之列，那些人士点缀着莫扎特的生活与作品。要记住，《唐·乔瓦尼》中的那个司令官，或者《魔笛》中的萨拉斯特罗，甚或《费加罗的婚姻》中的巴尔托洛和阿尔马维瓦。然而，阿尔方索的角色与其他人不同，因为他力求证明的不是根本的道德意志，而是女人们的反复无常和不忠实；他成功了，他使那四个恋人进入了一种理性的生活和没有受到欺骗的爱情之中。在最后的合唱中，当女人们指责他就是那个误导她们、设法使她们堕落的人时，阿尔方索毫无一丝歉意地回答说：他认为，他所做的就是要使她们醒悟，他接着说，而这就使她们更加听命于他。“*V'ingannai, ma fu l'inganno disinganno ai vostri amanti, che più saggi omai saranno, che faran quel ch'io vorrò*”（我欺骗了你们，但我的欺骗是为使你们的情人醒悟。从现在起，他们两个将更加明智，他们将照我说的去做）。他说，携起手来，这样你们四个人才可能笑起来，就像我已经笑过并将再笑一样。这很有趣，不完全是他所唱出的、包含着《魔笛》里那种有惊人预期的巧合，莫扎特似乎要把《魔笛》写成一部在道德观上更加可以被接受的歌剧，要与用在《女人心》里的示范或测试故事一样。然而，在《女人心》里，始终如一并没有取得最后的胜利，而在《魔笛》中却取得了最后胜利。

像萨拉斯特罗一样，唐·阿尔方索是一个行为举止的管理者和控制者，尽管与萨拉斯特罗不一样的是，他在自己所做的事情中既没有表现出严肃性，也没有表现出高度的道德目的。对这部歌剧的大部分说明几乎都没有注意到他，然而，在《女人心》的

那个没有设防的超越道德的世界里，他不仅是一个关键的、确实是一个核心的人物，而且也是一个有魅力的人物。有关他本人的众多资历——演员，教师，学者（各种拉丁语格言和提及的经典使人想到他受过良好的教育），阴谋家，谄媚者——都没有直接涉及到他看来在所有事情中最重要的一件事情：一个成熟的放荡者，一个拥有过大量老练的两性经历，现在却希望指挥、掌控、操纵别人的经历的人。在这个方面，他类似于一个和蔼可亲的师长，一个军事战略家和一个哲学家：他在尘世中见多识广，不止能够上演另一种戏剧，即他本人大概经历过的那种戏剧。他事先就知道他将达到什么结局，因而歌剧的情节几乎没有使他感到惊异，至少就一切与女人有关的行为来说是如此。在大海中耕地，在沙地上播种，试图用网捕捉到风：这些不可能性都确定了阿尔方索之现实的种种局限，它们都突显了那种根本的不稳定性的要素，他作为恋人们的教师和他本人作为一个老练的情人，生活在那种不稳定性之中，而且他那激动的一小段 D 小调乐段的演唱效果非常好。这显然没有妨碍他欣赏恋爱的体验，也没有妨碍他欣赏自己的理念得到证实的体验，他提出那些理念是为了向他的那四位年轻朋友揭示爱情的神秘性。

我并不想说，唐·阿尔方索只不过是一个喜剧人物。但是，我确实要提出：他与很多文化上的和心理学上的现实存在非常接近，这对莫扎特来说尤其具有极大的意义，而对那个时代的其他一些相对超前的思想家和艺术家来说，也具有极大的意义。首先要考虑到，在莫扎特的歌剧创作中，从费加罗到唐·乔瓦尼，再到唐·阿尔方索，都有一个确凿无误的前进过程。按照其自身的方式，每个人都是不同寻常的和背叛传统的，虽然只有唐·阿尔方索既没有像唐·乔瓦尼那样受到惩罚，实际上也没有像费加罗那样被驯化。要寻找到婚姻的稳定性和在习惯上支配着人类生

活的社会规范，是不适用的，因为生活本身是难以捉摸的和变化无常的，就像唐·阿尔方索传授的经验使他变成了一个新的、更加骚动和使人烦恼的领域里的人物那样，在那个领域中，经验毫无缓解地重复着相同的使人理想破灭的模式。他为那两对恋人所设想的是一场游戏，人们的身份在游戏中被显现为变化多端、不稳定和没有差别，正如真实世界里的一切那样。因此，毫不奇怪的是，《女人心》里的主要动机之一，就是要消除回忆，以便只有现存被保留下来。情节的结构，以及它的戏中戏的抽象性，都强化了这一点：阿尔方索设置了一场测试，它把恋人们与自己的过去和自己的忠诚分离开来。然后，男人们采用新的身份回来求爱，并最终赢得了女人们；黛丝皮娜也被带了进来，虽然她和阿尔方索在情感上还是脱离了那两对主要恋人。最后的结果是：费尔南多和古列尔莫进入了自己的新角色，女人们也差不多，都认真地对待自己作为恋人的责任，并且在这个过程中证明了阿尔方索自始至终都知道的结局。然而，古列尔莫并没有那么轻而易举地就顺从于菲奥迪丽吉外表上的反复无常，因此仍然一度处于阿尔方索的幸福的、受骗的恋人们的圈子之外；然而，尽管他有过辛酸苦难，他却在阿尔方索的论点下重振旗鼓，在那部歌剧中第一次做出了充分的表达。在这里要注意，阿尔方索的陈述用的是C大调，这是歌剧的本调；其高潮处是和声I，IV，V，I音级的最基本序进，这就是《女人心》的原形；其风格是学院派的，并且——对莫扎特来说——是极其清晰明白的。

这是在这部歌剧中的一个晚期时刻。阿尔方索在用一种非常简单朴实和简化的方式把各种事情摆平之前，就一直在拖延时间。那就仿佛是他，以及莫扎特，都需要第一幕来确立那种示范和第二幕，以便让它使自身拖延下去，直到他能够得出这个结论之前，这也是那部歌剧在音乐上的根本，它最后被揭示了出来。

在这个方面，阿尔方索表现出来的立场，不仅是一个厌倦的、毫无幻想的世俗之人的立场，并且也是一个坚持不懈的实践者的立场，以及严格的、虽然只是部分涉及到自己观点的教师，是一个显然需要各种主题和空间来展示自己的人物，即使他事先知道他所设立的快乐远远不是新奇的。它们可能是令人兴奋的和有趣的，但它们完全证实了他对此不存疑虑。

在这个方面，唐·阿尔方索类似于接近当代的马尔奎斯·德·萨德的一个不起眼儿的翻版，是一个放荡者，正如福柯对他所做的有影响的描述那样，他：

虽然屈从于对欲望的一切幻想，屈从于它的每一次骚动，但他能够、而且也必须明晰地洞察它们最轻微的活动，小心地阐明其表现。有一种严格的秩序在支配着那放荡者的生活：每一种表现都必须立刻被赋予欲望之活体的生命，每一种欲望都必须以表现性话语的纯粹眼光来加以表达（在第二幕的那种情况下，就是爱情的语言或话语）。因此，“场景”的严格的顺序（场景在萨德那里就是从属于表现秩序的放荡），以及在场景内部，就是肉体的结合与理性的专注之间小心翼翼的平衡。^[1]

我们想起阿尔方索在歌剧的第一句诗里说过的话，他，一个有着灰白头发和长期经验的人，“权威地”（*ex cathedro*）说：我认为，我们要设想，他过去屈从于欲望，现在却准备“以一种明晰的和小心阐明的表现”来说明自己的理念，这当然是他强加于

[1] 米歇尔·福柯《事物的秩序》，没有可信任的译者（纽约：Pantheon, 1971），第209—210页。

古列尔莫和费尔南多的那场喜剧。《女人心》的情节是一个严格的场景序列，它们全部都由阿尔方索和他那同样愤世嫉俗的帮手黛丝皮娜所操纵，在其中，如福柯所提到的，性欲成了服从于表现之秩序的荒淫放荡——那就是说，恋人们所演出的故事在一场毫无幻觉的、却令人兴奋的恋爱中受到了规训。当那场游戏被揭示给菲奥迪丽吉和多拉贝拉之时，她们承认了自己经历过的事情的真相，在结局它为解释者和导演们带来的麻烦是羞羞答答的模棱两可性里，她们歌唱了理性与欢乐，完全没有来自于莫扎特的任何特别的暗示说，这两个女人和两个男人都已返回到了自己原初的恋人那里。

这样一种结局，展现了众多进一步置换的令人烦扰前景，它并不是从任何关系、任何身份、任何关于稳定性的观念或不受干扰的恒定性开始的。福柯谈到过这种文化上的契机，在其中，语言还保持着命名的能力，但这么做只能在一种“被变成了极度精确的……并把它延伸到无限的仪式”之中：恋人们将继续寻找其他的伴侣，因为爱情的花言巧语和对欲望的表现，在一种根本上不变的“存在”的秩序中已经丧失了其支撑点。既然“我们的思想是如此地简洁，我们的自由是如此地受到束缚，我们的话语是如此地重复……那么我们就必须面对这一事实：下层黑暗的这种扩张，确实就是一片深不可测的海洋”。^[1]正是为了反对这种相当可怕的前景，莫扎特才只允许古列尔莫一个人物公开地发怒：这就是他那刺耳的、但却有强烈魅力的快板咏叹调《女人们，你们的手法变化多端》（*Donne mie, la fate a tanti*）的含义。

唐·阿尔方索要对这次发怒负责，一个戏仿的维吉尔，把年

[1] 米歇尔·福柯《事物的秩序》，没有可信任的译者（纽约：Pantheon, 1971），第211页。

轻的、毫无经验的男人们和女人们引进了一个被剥夺了标准、规范和确定性的世界之中。他说着智慧和聪敏的语言，那种智慧属于一种（公认的）对于他的力量和控制的小规模的、有限的看法。歌词中包含了大量提及的经典作品，但是其中没有哪一条涉及到了基督教的或共济会的诸神，而它们却是莫扎特在其他地方显得很崇敬的。（他在1784年成了一名共济会成员。）唐·阿尔方索的物质生活方式部分地是卢梭式的，剥掉了伪装神圣的虔诚，情绪容易随着反复无常的怪念头而波动，严格对待体验欲望的需求，没有掩饰或结果。甚至更有意义的是，对莫扎特来说，唐·阿尔方索仅仅是列奥波德于1787年去世后在其歌剧中才出现的一个次要的权威人物；《唐·乔瓦尼》中司令官父亲的去世引起了某种紧急情况，那位可怕的司令官体现了列奥波德与其儿子关系的毫不宽容的、判断性的一面（梅纳德·所罗门非常富有启发性地讨论过莫扎特思想中的一种强迫性的、被期望的主人与奴隶的关系），在阿尔方索身上并没有完全表现出来的某种东西，即阿尔方索不容易被激怒，表现出了想同年轻的朋友们玩游戏的各种征兆，似乎完全没有遇到因普遍性的不忠实而造成的麻烦，他的“感觉”已经揭示了这一点。 69

我认为，阿尔方索是那位老资格赞助人的一幅不那么虔敬的和晚期的画像，是某个相当大胆地没有被表现为一个道德教师、而是被表现为一个多情的艺术鉴赏家的人，是一个放荡者或引退了的放荡者，其影响要通过各种骗局、伪装、字谜游戏和最终作为规范的一种轻浮善变的哲学来加以发挥。由于阿尔方索是一个老年的和较为顺从的人，他明显表现出了一种道德感，而这种道德感距离那些年轻恋人们的关注非常遥远。沃尔夫冈在列奥波德生命的最后时期（1787年4月4日）写给他的一封著名的信，表达了一种没有幻觉的宿命论的情绪：莫扎特说，“由于死亡是我

们生存的真实目标，我在头几年中就已经与人类这个最好的、最真的朋友建立了这样一些密切的关系，他们的形象对我来说不再不再是可怕的，而且确实是非常使人宽慰和安慰的！……死亡就是那个敲开门进入我们真正幸福之中的关键。我绝不会不加反思就在夜里躺下身来——像我这么年轻——我可能无法活着看见另一天。”^[1]在那部歌剧中，死亡很少被表现得对大多数人来说的那么可怕和使人恐吓。不过，这并不是传统的基督教的情绪，而是一种自然主义的情绪：死亡是为人熟悉的、甚至是宝贵的某种东西，对于其他经验来说就像是一道门槛。然而，死亡也
70 被表现为对于一种宿命和晚期之感受的一种诱因——那就是说，对于人处于生命中的晚期、以及结局将至的那种感受。

因此，在《女人心》里，父亲的形象也已经成了朋友，以及令人愉快的、专制的导师，一个要被人服从的人，他不知何故既没有家长作风，也没有威胁性。而这种状况在莫扎特的风格中得到了确认，状态各异的人物以这样一种方式在其中得到展现和表现，以至于使阿尔方索的各种理念可以随着他们一起进入一场游戏之中，不是作为一个虚张声势的长者出现，也不是作为一个劝诫教师出现，而是作为普通娱乐表演中的一个演员。阿尔方索预言了喜剧的结论或结局，但在这里，唐纳德·米切尔却说：

我们意外地发现了……那部歌剧的实在性最为令人不安的方面。我们所渴望的是一种童话故事般和解的可能性。但是，莫扎特远不是一个诚实的艺术家，以至掩盖了这一事实：在所有参与者（包括阿尔方索）都不仅有同样的“罪

[1] 埃米丽·安德森《莫扎特及其家人书信集》（伦敦：麦克米兰出版公司，1938），3：1，第351页。

过”、而且也对彼此的罪过有充分了解的时候，具有康复功用的宽恕是不可能的。在《女人心》里，有可能做得最好的事情是，要把正面的英雄表现得像生活中的（而且，我还可以加上一句，死亡的）事实一样。紧接着结局（*dénouement*）的结束乐句与此并不完全相同。^[1]

《女人心》的结局确实是双重的：事情本身就是这种样子，因为这就是他们所做的——《女人心》——其次，他们将会像这样，一种情景，一个接一个的取代者，直到死亡通过暗示才终止了这一过程。一切都是相同的，同时也有《女人心》。正如菲奥迪丽吉所说：“*E potrà la morte sola far che cangi affetto il cor.*”死亡取代了基督教的和解与救赎，取代了我们真实地（虽然未知和难以形容）希望安宁与稳定、宽慰和安慰的这个关键，除了对于最终长眠的空洞暗示之外，却没有提供任何东西。

71

但是，就像那部歌剧玩笑似地对待的几乎每一个严肃的主题一样，死亡一直都没有逼近，它确实在很大程度上没有为《女人心》所考虑。在这方面，我们应当想到莫扎特在创作这部歌剧时所谈到的那些孤独的渴望和冷漠的特别情感。与《女人心》有关的使我们感动的东西，当然是音乐，它常常那么不协调地显得比莫扎特把它用于的那种情景要有趣得多，除了在（尤其是第二幕里）四个恋人表达自己兴高采烈、悔恨、惧怕和愤怒的复杂情感之时。然而，甚至在这样一些时刻，在菲奥迪丽吉的《在暴风雨中》（*Come scoglio*）有关忠实与热爱的主张，以及她所卷入的那场真正轻率的游戏之间的不一致，削弱了那些高尚的情操和她所

[1] 唐纳德·米切尔《新奇的摇篮：音乐论集，1951—1991》，克里斯托弗·帕尔默选，梅尔维恩·库克编（伦敦：Faber，1995），第132页。

唱出的音乐，造成了那音乐在同时显得不可能地夸张，又在感觉上很美妙——我认为，这种结合，符合莫扎特对于没有得到满足的渴望和冷漠的掌控的感受。聆听那首咏叹调，观看在舞台上相互推挤的严肃的和喜剧性因素的喧闹，我们一直都在抑制着，以免迷失在沉思或绝望之中，专注地追寻着莫扎特之严格性的严密规律。

我要用这样的话来做总结：在其小心翼翼地确定的各种限度之内，《女人心》只允许自身对超出它之外的事情做出许多姿态，或者说，如果我可以改变一下这个比喻的话，那就是通过正好处于它内部的东西来表现出许多姿态。莫扎特从来就没有大胆地接近于表达这一潜在的可怕观念，即他和达·庞蒂似乎已经揭示了一个被剥夺了一切救赎计划或和解计划的世界，它的一种法则就是被表现为放荡和操纵力量的运动与不稳定性，而它的唯一结局就是由死亡所提供的最终长眠。一部如此令人惊异地使人满足的乐谱，与一个如此缺乏考虑和毫无意义的故事结合在一起，这就是《女人心》以如此独特的精湛技巧所取得的成就。然而，我
72 以为，我们不应当认为这部作品直言不讳的嬉闹仅仅使其不祥的幻象被搁置了起来——那就是说，只要不允许《女人心》的各种限度侵袭到舞台之上。

第四章 论让·热内

我第一次见到让·热内是在1970年春天，那是一个在戏剧方 73
面动荡的和不成熟的季节，那时，精力和雄心从对于美国的社会
想象中被释放出来，进入到了它那社会实体之中。始终都有某种
令人兴奋的事情要庆祝，总有某个场合要赶着去，在印度支那战
争中总有某个新的契机，要么会为之痛惜，要么会为之示威。正
好在美国入侵柬埔寨之前两个星期，在那个春季的各种事件似乎
达到了顶点的哥伦比亚大学——人们应当想得起来，这所大学依
然还没有从1968年的巨变^[1]中恢复过来：它的行政部门在情绪
上还很不稳定，它的教职人员陷入严重的分裂，它的学生们在教
室内外长时间感到忧虑——为了支持“黑豹党成员”，他们宣布
举行一次下午集会。集会将在哥伦比亚大学壮观的行政大楼“矮
图书馆”的阶梯上举行，我也特别渴望去参加，因为传说让·热
内要来发表演讲。当我离开汉密尔顿大厅去参加集会时，我遇见
了我的一位学生，他在校园里曾经特别活跃，他向我保证说热内
真的要发表演讲，他，那名同学，将成为热内的同声翻译。

由于两个原因，那成了一个令人难忘的场面。一个原因是见
到热内本人深深地令人感动，他站在一大群“黑豹党成员”和学 74

[1] 这里指1968年爆发的反战运动、女权主义运动、嬉皮士运动等。——译注

生们中间——他被安置在阶梯中间，听众围绕在他四周而不是在他前面——他穿着黑色皮夹克、蓝色衬衣，以及我认为是破旧的牛仔裤。他看起来绝对很平静，非常像贾科梅蒂^[1]为他画的肖像，贾科梅蒂把握住了这个人的强烈的情感、严格的控制力和近乎宗教式的沉静的令人惊异的结合。我绝不会忘记的是，热内那双具有穿透力的蓝色眼睛中的目光：它们似乎要穿越距离，以一种难以捉摸的和奇怪的不确定的眼神将你锁定。

那场集会的另一个难忘的方面是，热内支持“黑豹党成员”的法语评论在陈述上的简洁性，与我那位从前的学生对那些评论极为标新立异的修饰之间的强烈反差。例如，热内说：“黑人在美国是最受压迫的阶级。”这话出现在翻译者色彩繁多的修饰语中就成了这样的话：“在这个母亲操儿子的婊子国家里，反动的资本主义在其中压迫和不公平地对待一切人，不只是人民中的一部分人等等，等等。”热内安静地忍受了这种令人惊愕的长篇大论的翻译，即使在场的听众都能充分证明是那个翻译者而不是演讲者在支配着那场活动，但那位伟大的作家甚至连眼都没有眨一下，这更增加了我对那个人的尊敬和兴趣，他在自己非常简洁的评论结束之时，没有使用一个华丽辞藻就迅速离开了。我通过讲授《鲜花圣母》和《小偷日记》而了解到了热内在文学上的成就，使我感到吃惊的是，从与他完美无瑕的谦逊保持着一种距离之中产生出来的东西，完全不同于他的翻译者归之于他的那种曲解的和古怪的情绪，他的翻译者使自己忽视了热内在集会期间优先选取一些有关妓院和监狱色情文学的剧本和散文作品时所说过的话。

75 当我第二次见到热内时，是1972年的深秋在贝鲁特，当时我

[1] 贾科梅蒂 (Giacometti, Alberto, 1901—1966)，瑞士雕塑家和画家。——译注

在那里过安息年。我的一位老校友汉那·(约翰·)米哈伊尔在早些时候曾经打电话给我说,他想带热内来见我,但我在开始时并没有太把这个提议当真,部分因为我无法想象汉那和热内是朋友,部分也因为我对于热内早已在极大程度上卷入到巴勒斯坦人的抵抗运动之中毫不知情。

无论如何,在三十多年前我刚刚使汉那·米哈伊尔对我有了一些了解之后,他确实是值得被记住的。汉那和我恰好都是同龄人,他在20世纪50年代中期是哈福德学院的一名巴勒斯坦大学生,我则在普林斯顿。我们同时进入哈佛大学研究生院,虽然他攻读政治学和中东研究,而我则攻读比较文学和英语。他始终都是一个格外得体、从容和在知识上很有才气的人,他向我表露过一种相当独特的巴勒斯坦人的基督教背景,它牢固地扎根于拉马拉的贵格会教徒的社群之中。他在阿拉伯世界和西方国家都信奉阿拉伯民族主义,远远超过了我。当我在1969年得知他与他的美国妻子有过一场艰难的离婚之后哑然失色,他离开了在华盛顿大学的一个很不错的教职,参加了我们所称的那场革命运动,其总部设在安曼。我于1969年在安曼见到了他,并于1970年再次见面,那时是在“黑九月”之前和它的初期阶段,他作为法塔赫的情报首脑在担负着领导角色。

汉那发起的运动的名称叫做“阿布·奥马尔”,他正是以这种能力并借助这个名称,出现在热内去世后出版的自传性作品《爱的俘虏》(英文书名是《爱的囚徒》,遗漏了法文原名中的很多微妙的趣味)之中,我认为,热内想让这部自传成为《小偷日记》的续篇。《爱的俘虏》出版于1986年,对热内的经历、情感,以及对他与之有过十五年左右联系的巴勒斯坦人的反思,都做了极为丰富的和散漫的描述。正如我说过的那样,在他打电话来的时候,我丝毫不了解热内已经与巴勒斯坦人交往了相当长的

时间；实际上，我也完全不了解他在北非受雇佣的情况，无论是个人的还是政治上的。汉那在那天晚上大约八点钟打电话来说，他们两人将在晚些时候顺便来造访，这样，在使我们幼小的儿子睡下之后，玛丽安和我才坐下来，在那个迷人的温暖而宁静的贝鲁特的夜晚里等待着。

我并不想过多地曲解热内在那个时候出现在世界上的那个地方，但回顾起来，这似乎成了一个征兆，即多半预兆了在约旦、巴勒斯坦和黎巴嫩使人感到困惑、紧张和吃惊那些事件。黎巴嫩内战几乎刚好三年之后爆发；汉那四年之后被杀害；10年之后以色列入侵黎巴嫩；14年之后《爱的俘虏》出版；而从我的观点看来确实非常重要的是，导致宣布巴勒斯坦建国的“巴勒斯坦人在加沙地带和约旦河西岸起义”（*intifada*），在15年之后演变为现实。

在把一种早已是荒诞主义的景象重新塑造为一种全新地貌的那些具有深刻破坏性和分裂性的事件的暴力与不可理解之美当中，正是热内的那种宁静的形象穿越了地中海东部地区，以至于在我看来，无疑也在其他人看来，要透露出即将发生的事情难以理解的流变性。我认为这在很大程度上是由于我在1972年见到他的那个时候，即使那时我并没有读过或者看过《屏风》，当然，《爱的俘虏》也还没有出版，但我感觉到了，这个影响巨大的艺术家和人格，已经直觉到了我们在黎巴嫩、巴勒斯坦和其他地方正在经历的事情的范围与戏剧性。我不可能感觉到我现在感觉到的事情，即在阿尔及利亚于1962年独立之后，那种混乱而严酷的能量，以及对《屏风》的各种看法，还没有、也不可能平静下来，而是像吉勒斯·德勒兹和菲利克斯·瓜塔里在《千层高原》里谈到的那种游牧式的形象一样，将在其他地方漫游，以寻求得到确认和启示。

他的举止和外表宁静而谦逊，如同我在哥伦比亚大学的集会时见到他的那样。他和汉那在十点过一点出现了，一直待到差不多凌晨三点钟。我想，我无法讲叙那天晚上的聊天式的讨论，但我确实想记录下一些印象和轶闻趣事。汉那自始至终都完全保持着沉默；他后来告诉我说，他曾经想让我毫无困惑地感觉到热内对各种事情的特殊看法的全部力量，因而也有他的——汉那的——相对的淡漠。后来，我才得以回过头去把这种姿态理解为某种宽容的认可，这是汉那曾经给予自己周围的每个人的，也能理解这种使人们感到自在的认可，才是汉那寻求的解放的真正焦点。肯定地说，显然，热内很重视其同伴的政治使命的这个方面；正是他们之间深刻联系的这根纽带，他们两个人实际上才具有共同的激情，以及一种近乎自我牺牲的宽容。

起初，看来恰当的是，告诉热内我在“黑豹党成员”的集会上是在观众一边的，接着获得他对于其翻译者的修饰润色的反应。他似乎没有被我的学生的修饰润色所打扰：“我不可能说出所有那些事情，”他说，“但是”，他接着严肃地说，“*je les pensais.*”（我想到过这些。）我们谈到了萨特，我提出，他那部论述热内的大部头著作，肯定会使其主体感到有点尴尬。完全没有，热内真挚地回答说，“如果那个家伙想使我成为圣徒的话，那就太好了。”总之，他接着谈到了萨特强烈支持以色列人的立场，“他是一 78
一个对恐惧有点胆怯的人，以至于他在巴黎的朋友们都可能会指责他反对亲犹主义，似乎他曾经说过什么支持巴勒斯坦人的权利的话。”七年之后，当我应邀去巴黎参加一个由西蒙·德·波伏瓦和萨特组织的关于中东的研讨会时，我记得热内的评论受到了萨特这位伟大的西方知识分子的抨击，而我一直都很钦佩萨特的著作，可以说，热内的评论受到了犹太复国主义的围攻；这似乎使他在研讨会期间完全无法发言，无法就巴勒斯坦人数十年来在以

色列人手中所忍受的苦难发言。很容易在《现代》(*Les temps modernes*)杂志1980年春季号中找到这一点的证据,它全文刊载了一年我们在巴黎研讨会上断断续续的讨论。

在贝鲁特的交谈就这样进行了几个小时,它不时被热内的沉默所打断,在我看来,那是一种长久的、使人迷惑的、然而强制性地给人以深刻印象的沉默。我们谈到了他在约旦和黎巴嫩的种种经历,他在法国的生活和朋友(对此,他要么表示出深深的厌恶,要么表示出全然的冷漠)。他不停地抽烟,也喝酒,但他似乎从来没有在饮酒、情绪或思想方面有多大的变化。我想起在那天晚间,他曾经就雅克·德里达说到过某种非常积极的和令人惊异地温暖的事情——一位朋友(*un copain*),热内评论说——我曾经认为他在当时是一个海德格尔式的寂静主义者的典型;《格拉斯》尚未出版,而仅仅在六个月之后,当玛丽安、我们的小儿子和我在巴黎住了几个星期时,我从德里达本人那里获悉,他与热内的友谊最初被注定了是从两人一起观看的足球比赛开始,而我认为,这是一次不错的接触。在《格拉斯》中有一段简短的文字,提到了我们于1973年4月在里德·霍尔的小小的邂逅,虽然始终有点使我恼怒的是,德里达应当不指名地提到,我只不过是为他带来了热内的消息的一个朋友(*un ami*)。

79 但还是要返回到在贝鲁特的热内那里:我记得,他给我留下的不可磨灭的印象是,他看起来与我所读到的有关他的任何东西都完全不一样。后来我理解了,在很多情况下,最显著的是在写给罗杰·布兰的谈论《屏风》的一封信里,他说,实际上,他所写下的一切东西都是为反对我自己(*contre moi-même*)而写的,这个主题再次出现在1977年他与休伯特·费希特的访谈中,他在其中说到,只有当他独自一人的时候,他才讲出真相,这个看法在1983年他与《巴勒斯坦研究杂志》(*La revue d'études palestiniennes*)的

访谈中做了有点详细的阐述，即 “*dès que je parle je suis trahi par la situation. Je suis trahi par celui qui m’écoute, tout simplement à cause de la communication. Je suis trahi par le choix de mes mots.*”^[1]（我一说话，我就被情景出卖了。我被那个在听我说话的人出卖了，完全就是因为我在说话。我被选择词语所出卖了。）这些说法有助于我解释他那令人不安的长时间沉默，尤其是在他与巴勒斯坦人聊天时，在他完全有意识地为支持他所关心的人们而行动时，他在与费希特的访谈中说，为了他们，他感受到了一种情欲上的吸引力。

还有，就热内的创作而言，在与其他一切重要作家的创作进行对比时，你会感到他的言辞，他所描绘的情景，以及他所刻画的各种人物——无论多么强烈，无论多么有力——都是暂时性的。热内的创作最为精确地传递出来的，不是所说的话的正确性或内容，也不是那些人物如何思考或感受，而是始终都在推动他和他的人物的那种推动力。他的晚期作品——最显著的是《屏风》和《爱的俘虏》——在这个方面相当明显，的确令人震惊。他认为，比投身于一项事业重要得多、美丽得多和真实得多的，就是背叛它，我把这种观点理解成对于他不断寻求沉默的另一种看法，那种沉默把一切语言都变成了空洞的姿态，把一切行动都变成了舞台效果。然而，热内那种在实质上相反的方式，也不应当被否认。他在实际上爱上了他在《屏风》和《爱的俘虏》中所描绘的那些阿拉伯人，其中的真相，通过明显的拒绝和否定，确实显露了出来。 80

这是一种被颠倒了或者说被打破了的东方主义吗？由于热

[1] 《让·热内访谈录》（*Une Rencontre avec Jean Genet*），载《巴勒斯坦研究杂志》21（1986年秋季）：第3—25页。

内不仅让自己对他们的热爱变成了他对于阿拉伯人的态度，所以当同他们在一起或者描写到他们之时，他似乎都不追求一种特殊的立场（如某个仁慈的白人神父的立场）。在另一方面，人们从来就没有感到他试图变成土著，变成他本身之外的某个人。完全没有任何证据表明，他要依赖殖民地的知识或学问来指引他，在他所写到和说到的东西之中，他并没有诉诸于有关阿拉伯人的习俗、心理或部落之过去的种种陈词滥调，它们都是他有可能用来解释他看见或感受到的现象的。不过，他当初可能同阿拉伯人有过初步的接触（《爱的俘虏》提到，半个世纪以前，他18岁时在大马士革当兵之际与一位阿拉伯人有过初恋），他进入阿拉伯人的空间并生活在其中，不是作为异国情调的考察者，而是作为某个不同的人，对他来说，阿拉伯人拥有一种现实的存在，他欣赏这种存在并且在其中感到舒适，即使他曾经是、而且仍然是一个不同的人。在一种占主导的东方主义的语境中，在那种事实上支配、系统化和表达了阿拉伯与伊斯兰世界对西方的一切认识和经验的语境之中，就热内与阿拉伯人的特殊关系而言，存在着某种平静的、但却是英雄史诗般地具有颠覆性的东西。

81 这些问题为热内的阿拉伯读者和批评家们增加了一种特殊的职责，它迫使我们要以不同寻常的关注去理解他。不错，他是一个热爱阿拉伯人的人——这种事情在我们所熟悉的来自西方的作家和思想家当中并不是很多，那些人与我们建立了一种更加相近的对抗性关系——而正是这种特定的情感，在他晚期的重要作品中打下了印记。《屏风》和《爱的俘虏》都是作为坦诚的党派作品而写成的，前者支持殖民地人民斗争的高峰期间阿尔及利亚人的抵抗运动，后者则支持巴勒斯坦人从20世纪60年代晚期直到他于1986年去世时的抵抗运动，所以，人们对热内的立场毫不怀疑。他对法国的愤怒和敌意，具有各种自传性的根源；因此，在

一个层面上，他在《屏风》中抨击法国，对他来说是要反对曾经审判他并把他禁闭在“梅特莱”教养院那类地方的那个政府。但是，在另一个层面上，法国象征着一种权威，凡是进入其中的一切社会运动一旦取得成功，通常都会变得很强硬。热内在《屏风》中称赞了赛义德（作品中的主角）的背叛，不仅因为它保证了一个长期反抗的个人的自由特权与美好，而且也因为凭借其先发制人的暴力，它成了阻止在革命期间从来就没有承认过的一种方式：即革命的头号敌人——以及受害者们——在革命胜利之后很可能成为艺术家和知识分子，他们曾经为了爱情而支持革命，而不是由于民族的意外事件、成功的可能性或者理论的指导原则。

热内同巴勒斯坦的联系是断断续续的。在减少了几年之后，联系在1982年秋天得以恢复，正是在这个时候，他返回贝鲁特，撰写了纪念萨布拉和沙提拉大屠杀^[1]的文章。不过，他解释说，在阿尔及利亚的革命被忘却之后，把他与巴勒斯坦联系在一起的东西（他在《爱的俘虏》结束的篇章里这么说过），就是那种革命在巴勒斯坦人的斗争中延续着。准确地说，在赛义德的姿态中的那些冷酷无情、目中无人和彻底忤逆，以及在《屏风》中的那位母亲、蕾拉和卡迪雅劫后余生的谈话，都可以被认为是那部剧本的延续，并且被延续到了巴勒斯坦人的抵抗运动之中。然而，在热内晚期的那部伟大的散文作品里，人们可以看出他的热衷与他的忘我进行着斗争，而他的西方的、法国的和基督教的身份，则与一种全然不同的和他者的文化进行着搏斗。正是在这种遭遇 82

[1] 萨布拉（Sabra）和沙提拉（Shatila）是黎巴嫩境内的巴勒斯坦难民营。1982年9月16日晚到9月17日清晨，黎巴嫩基督教长枪党民兵在以色列人的掩护和协助下，屠杀了大批巴勒斯坦人，其中包括妇女、儿童和老人。——译注

战中，热内典范性的伟大涌现了出来，并且以一种近乎普鲁斯特式的方式回顾性地说明了《屏风》。

就那部剧本的伟大性而言，总之，它那种耸人听闻的、坚持不懈的和常常喜剧性的戏剧风格，就在于它蓄意地和从逻辑上不仅要拆解法国的身份——作为帝国、强权、历史的法国，而且也要拆解身份这个概念本身。法国以其名义征服阿尔及利亚的那种民族主义，以及阿尔及利亚人以其名义从1830年以来抵抗法国的那种民族主义，都在极大的程度上依赖于一种身份的政治。正如热内对罗杰·布兰说过的，它整个都是一个巨大的事件，从戴伊1830年的“扇形行动”（*coup d'éventail*），^[1]到80万居住在阿尔及利亚的黑脚法国人（*pieds noirs*）^[2]大规模支持蒂克西埃—维尼扬古这位极右翼的法国律师，^[3]他在1962年的审判中曾经为拉乌尔·萨朗将军辩护。法国，法国，法国，成了法裔阿尔及利亚人（*Algérie française*）的口号。但是，阿尔及利亚人的反对和相同的反应，也是对身份的一种肯定，各种斗士、爱国主义弥漫性的存在、乃至热内总是毫不含糊地给予支持的被压迫者正义的暴力之间的联系，在为了阿尔及利亚人的阿尔及利亚（*Algérie pour les algériens*）的坚定的事业之中，全都通过那种身份而被调动起来了。那种包含着热内反对身份主义逻辑的极端激进性的姿态，当然属于赛义德对自己的同志们的背叛，并属于被那些妇女们宣称为对于邪恶的各种咒语。在赋予那部剧本以可怕力量的有意识的舞台装饰、服装、口头的和姿态的不恰当性之中，也可以发现

[1] 指1830年法国殖民者征服阿尔及利亚的行动。——译注

[2] 法语 *pieds noirs* 的本义为“黑色的脚”，借指居住在阿尔及利亚的法国人。——译注

[3] 让—路易·蒂克西埃—维尼扬古（Jean-Louis Tixier-Vignancour, 1907—1989），法国律师和民族主义政治家。——译注

这一点。热内对布兰说，一点都不漂亮（*Pas de joliesse*），因为如果有一样东西是那部剧本的否定性力量所不能容忍的话，那就是美化，或者掩饰，或者任何一种与其严厉性的不一致。

因此，当我们认真地看待他把那部剧本描述为一种诗意的强烈燃烧（*poetic deflagration*）之时，我们便更加接近于热内孤寂的真相了，就像与他无论何时使用的语言的折中意义相反一样，那是一种人为燃起并且加速的化学火焰，其目的是要在它把一切身份都变成易燃的东西之时照亮那种景象，如同哈罗德先生的蔷薇花丛那样，它们在《屏风》中被阿尔及利亚人放火烧掉了，甚至是在他无意中闲聊之时。这种看法也说明了热内多种多样的、时常非常谨慎和不确定地表达出来的那种请求，即那出戏不要上演很多次。热内是一个过于认真的才智极高的人，以至于没有想到观众、演员和导演由于这个问题，会经历对于丧失以日常为基础的身份而进行的各种启示性的净化。我们必须把《屏风》当做某种极为罕见的东西来体验。

不妥协的竟然是《爱的俘虏》。其中没有任何叙事，没有任何对于政治、爱情或历史的有序的或在主题上有组织的反思。确实，这本书最显著的成就之一，在于它以某种方式，在漫步聊天中，把人们朝着忍耐着的、经常令人吃惊的情绪与逻辑的陡然转变牵引。要理解热内，最终就要承认其感悟力绝对未被驯化的特性，它坚持不懈地要返回到那个把反叛、激情、死亡和再生联系起来的领域：

在烈火与钢铁的风暴之后，你将变成什么？你要做什么？燃烧，尖叫，变成烙铁，黑色。变成灰烬，让你自己先慢慢地被尘埃所覆盖，然后被泥土、种子、苔藓所覆盖，什么都不留下，只有你的下颚骨和牙齿，最终变成一堆小小的

坟茔，上面长着鲜花，里面却一无所有。^[1]

84 在自己为了再生而反抗的运动中，巴勒斯坦人像在他们之前的阿尔及利亚人和“黑豹党成员”们一样，向热内展现了一种新的语言，它不是为了有序的交流，而是为了令人惊异的抒情方式，为了一种先于逻辑的、然而却极为精炼的强度，它传递出“奇迹的各种契机以及……理解的闪光”。《爱的俘虏》神秘的散漫性结构中的很多最令人难忘的片断，都反思了语言，热内始终都想把语言从一种与身份和陈述有关的力量，转变成一种忤逆性的、破坏性的、甚至可能是有意识的背叛的邪恶方式。“一旦我们在‘解释’的需要之中看出了‘背叛’的明显需要，我们就将把背叛的诱惑看成是某种对于情欲上的兴奋来说合意的、也许是相似的东西。任何没有体验过背叛之狂喜的人，都对狂喜完全一无所知”（LCA 85/59）。在这种坦陈中，有着与《屏风》中的母亲、卡迪雅、蕾拉和赛义德一样的那种隐秘的力量，尽管阿尔及利亚解放运动的游击队员们欢欣鼓舞地背叛了自己的同志们。

因此，热内的作品的挑战性，在于它那种强烈的反律法主义。在这里，他是一个爱上了“他者”的人，一个本身被抛弃了的人和陌生人，他感到对巴勒斯坦革命最深厚的同情是被抛弃者和陌生者们的“形而上的”起义——“我的内心在它之中，我的躯体在它之中；我的灵魂在它之中”——然而，他的“全部信念”和“整个自我”，都不可能在他之中（LCA 125/90）。意识到成为一个冒充者，意识到成为一个不稳定的、永远处在边界上

[1] 让·热内《爱的俘虏》（巴黎：伽利玛出版公司，1986），第122页；《爱的囚徒》，芭芭拉·布雷译（新罕布什尔哈诺福尔：卫斯理大学出版社，1992），第88页。文本中援引的进一步参阅的内容标注为“LCA”，紧接着的是页码。

的人物（“在那里，人的人格本身最为充分地表现了出来，无论是与它本身和谐的，还是与它本身相抵触的” [LCA 203/147]），成了该书的核心体验。“我的整个生活都是由琐碎的小事构成的，它们巧妙地形成了各种大胆的行动”（LCA 205/148）。人们在这里立刻会想到 T. E. 劳伦斯，半个世纪之前在阿拉伯人中的一个帝国的代理人（虽然他假装成不是），但劳伦斯对于摆脱控制的过分自信和本能，在热内（他绝不是任何代理人）那里却被情欲冲动和真正屈从于一种充满热情之献身的政治清理所取代。

身份就是我们通过自己作为社会的、历史的、政治的乃至精神的 85
的存在物的生存而强加于我们自己的东西。文化的逻辑和家族的逻辑使身份的力量倍增，热内由于其青少年时期的过失、孤独和忤逆的才能与乐事而成了强加于他的身份的受害者，对于像他那样的人来说，身份的力量——成了坚决要反对的某种东西。最重要的是，假使热内选择了像阿尔及利亚和巴勒斯坦那样的场所，身份认同就成了一种过程，通过这种过程，强势文化以及较为发达的社会通过同样的认同过程，凭借暴力将自身强加于那些被判决为次等民族的人们。帝国主义输出了身份认同。

因此，热内成了跨越身份的旅行者，这个旅行者的目的是与一项异国的事业联姻，只要那项事业是革命性的和不断地使人兴奋的。他在《爱的俘虏》里说，尽管边境有各种禁律，但边境却是使人着迷的，因为一位跨越边境的雅各宾党人，必须转变成一位马基雅维利主义者。换言之，革命者偶尔会使自己适应海关的职位，讨价还价，炫耀护照，申请签证，在国家面前低声下气。就我所能证明的而言，热内从来就没有做过这种事情：在贝鲁特，他带着罕见的快活对我们说到过，他怎样秘密地和非法地从加拿大进入到美国。然而，选择阿尔及利亚和巴勒斯坦，并不是一种对于异国情调的兴趣，而是一种涉足边界的危险的和颠覆性

的政治活动，边界必须经过谈判，是要得到实现的期望，是要去应付的危险。我在这里作为一名巴勒斯坦人说话，相信热内在 20 世纪 70 年代和 80 年代选择巴勒斯坦，是最为危险的政治选择，是一切旅程中最使人恐惧的。在西方，只有巴勒斯坦既没有被占主导的自由主义者同化，也没有被占主导的统治集团的政治文化所同化。问一下任何一位巴勒斯坦人，他或者她将会告诉你说，我们的身份依然是唯一有罪的和有过失的自我，在一个历史时

86 期里，在已经把权力授予了大多数其他种族和民族、解放了他们或使他们有了各种尊严的西方，我们在西方的代称却是恐怖主义。因此，首先在 50 年代选择了阿尔及利亚，然后在其后的时期选择了巴勒斯坦，被理解为并且应当被理解为热内的共同责任心的一种极为重要的举动，他的意志使他对于与其他那些身份的认同感到狂喜，那些身份的存在涉及到一场艰巨的竞争性的斗争。

所以，身份对身份感到愤怒，而废除身份则破坏了这两者。于是，热内成了想象力的最大对立面。支配着他的全部努力的是严格和精确，这体现在被理查德·霍华德称做自从夏多布里昂以来最伟大的法国形式的风格之一当中。人们在他所做的事情当中从来都不会感到任何一种滔滔不绝或者偏离，超出了人们以为热内会穿着三件套装去办公室上班的预料。他那游牧式的精力隐藏在语言的精确性和优雅之中，虽然在轨迹中毫无浪漫的希望或者常规化的不安。他曾经说过，天才 (*le génie*)，“那是绝望中的严格” (*c'est la rigueur dans le désespoir*)。在《屏风》的第十二场里，在卡迪雅献给“邪恶” (*le mal*) 的伟大颂歌里，非常完美地把握住了那种景象，在它将神圣风格的严肃性与其令人吃惊的自我矮化结合起来方面，一切都被包含在了一种高度形式性的韵律之

中，这令人想起了拉辛与扎齐的不大可能的结合。^[1]

热内就像另一个伟大的现代的对身份进行消解的人阿多诺一样，对阿多诺来说，没有任何思想可以被解释为任何别的对等物，然而，思想的严格性却催促他传达出精确性与绝望——以及那种使《最低限度的道德》成为他的杰作之精美和反叙事的精神——这为热内的葬礼的盛况及其粗糙的沙哑声提供了一种完美的形而上的陪伴物。我们在阿多诺那里没有觉察到的，就是热内的那种粗俗的幽默，这在他的《屏风》里大肆宣扬对哈罗德先生及其儿子的戏仿、荡妇与传教士、妓女与法国士兵方面极为明显。

不过，阿多诺是一个极少主义者，他对总体性的不信任和憎恨促使他完全以片断、格言警句、散文和散漫的段落来进行创作。由于反对阿多诺的微观逻辑学，热内成了一个强烈的狂欢形式的诗人，一个仪式和节日式展示的诗人：他的创作与易卜生的《皮尔·金特》有联系，与阿尔托的戏剧、彼得·魏斯和埃米·塞萨尔有联系。他的人物之所以使我们感兴趣，不是因为他们的心理，而是因为他们自己强迫性的方式，那些方式悖论式地既属于原因，然而又是一种非常精致地想象出来和被理解了的历史的形式主义承载者。热内采取了行动，越过了合法的边界，这是极少有白人男子或女子曾经尝试过的。他穿越了从大都市中心到殖民地的空间；他那毫无疑问的共同责任心是与被压迫者完全一致的，法农证实了这一点，并且充满热情地进行过分析。因此，他的人物在一种由强权——宗主国的强权以及起义的本土人的权力——强加于他们的历史之中成了戏剧表演的角色。

[1] 让·热内《屏风》（德西纳：巴贝萨出版公司，1961），第130页；《屏风》，伯纳德·弗雷奇曼译（伦敦：Faber，1963），第153页。（拉辛为法国17世纪戏剧家，扎奇为法国20世纪摇滚歌手。——译注）

我认为这么说并不错：在 20 世纪中极少有例外的是，在殖民地的情景下，伟大的艺术总是出现在支持热内在《爱的俘虏》里叫做的本土人的形而上的起义之中。阿尔及利亚的事业造就了《屏风》、庞特科沃的《阿尔及尔之战》、法农的著作、卡特布·亚辛的著作。与这些作品相比，加缪，他的小说、文章和故事，使受到惊吓的、最终狭窄的心灵的绝望姿态变得很苍白。在巴勒斯坦也同样如此，因为根本的、变革的、艰难的和理想主义的创造来自于巴勒斯坦人，并且代表着巴勒斯坦人——哈比比，达尔维什，贾布拉，卡纳法尼，图权，卡塞姆，热内——它不是来自于以色列人，以色列人在极大的程度上都反对他们。借用雷蒙德·威廉斯的一句话来说，热内的作品成了希望的资源。我相信，他在 1961 年可能完成了一部像《屏风》那样的影响巨大的戏剧作品，因为阿尔及利亚民族解放阵线（FLN）的胜利近在咫尺：剧本把握住了法国在道义上的精疲力竭，以及阿尔及利亚民族解放

88 阵线在道义上的胜利。然而，当事情到了巴勒斯坦时，热内则发现巴勒斯坦人处在一个明显很不稳定的阶段，加上最近在他们背后有约旦和黎巴嫩的灾难，在他们周围更有被剥夺、放逐和驱散的种种危险。因此，如我在前面说过的，《爱的俘虏》沉思的、探索的和私密的性质——在回忆和沉思之中是反戏剧的，根本矛盾的。

这是我的巴勒斯坦革命，我在自己选择的秩序之中被告知。还有我自己的选择，存在着他者，很可能有很多他者。

试图思考这场革命，就像正在醒来并且试图发现梦中的逻辑一样。在干旱当中，在桥梁已经被冲走时想象着如何过河，都是完全不得要领。在半睡半醒之际，我回想着这场革命，我认为它是一只笼中的老虎的尾巴，起初在大范围内急速甩动，然后疲倦地回落到了囚徒的侧翼。（LCA 416/309）

人们可能出于很多原因希望热内活到今天，更重要的是因为巴勒斯坦人在西岸和加沙的起义（*intifada*），它开始于1987年。这么说并不牵强：《屏风》成了热内对阿尔及利亚人的起义（*intifada*）的描述，它赋予了巴勒斯坦人之起义（*intifada*）的美好与生气勃勃以血肉。生活模仿艺术，而艺术也模仿生活——在1989年的那个不同寻常的11月，古瑟里剧院上演了由乔安妮·阿卡莱蒂执导的《屏风》——模仿生活，就它能被模仿而言，也模仿死亡。

热内的晚期作品充满着死亡的意象，尤其是《爱的俘虏》，对读者来说，其忧郁悲哀的一部分在于这一认识：在热内撰写这部书的时候，他濒临死亡，而他曾经看见、认识和写到过的那么多巴勒斯坦人也将要死去。然而，奇怪的是，《爱的俘虏》和《屏风》都以对一位母亲和她的儿子的乐观的回忆结束，虽然他们都已死去或者将要死去，但却被热内在自己的心里重新结合了起来；出现在《屏风》结尾的和解的举动与可见的回忆，如人们看见赛义德与母亲在一起，预示了热内最后25年期间的散文创作。这些都是一些坚定的不动感情的情景，部分因为热内似乎决心要把死亡表现成一桩毫无分量、在很大程度上毫无挑战性的事情。热内也想为了自己的各种目的而在那种关系中保持优先权和情感上的安慰，那种关系就是一个近乎野蛮的原型的母亲（在两部作品中都没有给她取名字，只简单地提到她是“母亲” [*la mère*]），与一个忠实的但却有点冷漠、经常很粗糙的儿子之间的关系。除了非常明显地缺乏一个具有威胁性的权威的父亲之外，热内的想象力说明了一个无可争辩的最终时刻，使用了对他来说被转换了的那些词语：母亲与儿子的配对是他所喜欢和羡慕的人，但和他的母亲既没有出现在剧本里，也没有出现在自传中。

不过，他与那种场景有瓜葛却是确凿无误的，尤其是在《爱

的俘虏》中，因为其中特别回想起了他与那一对从母系上被确定了关系的人（哈姆萨与他母亲）的经历。一种原始的关系——野蛮，热爱，忍耐——因而都被想象成超越了死亡的持久。然而，热内拒绝做出让步竟是如此的小心翼翼，以至于一切的善都可以来自于永恒性或者来自于资产阶级的（以及异性恋的）稳定性，在对他的兴趣来说至关重要的不断的社会动荡和革命性的破坏之中，他甚至消解了那些积极的死亡意象。然而，正是那两部作品里的母亲，却奇怪地成了不屈服的、不妥协的、难以说服的。“你不要支支吾吾地说话”（*Tu ne vas pas flancher*），母亲提醒赛义德说，你不要被同化；你不要变成一个被驯化了的标志，否则就成为一个革命烈士。当赛义德在剧本结尾最终消失之时（无疑被杀害了），又一次是那位母亲，她怀着极大的焦虑，我想，还有厌恶，提出：赛义德可能受其同志们所迫要在—首纪念性的革命歌曲中回来。

热内并不想要那种死亡，即它等待着，并且肯定会要求他和他的—人物侵占、阻止或者极大地更改其创作表现为强烈燃烧的那种奔涌骚动的任何方面，那种强烈燃烧是他想象的中心，甚至具有神秘的重要性。人们会惊异地发现，这种不可简约的宗教式的信念，最终离他的内心竟然那么近。因为无论是魔鬼还是神圣，“绝对”对于热内来说，既不是在人的身份形式之中感知得到的，也不是作为一种人格化的神性可以感知到的，而恰恰是在一切都被说过和做过之后还未平静下来、还没有被同化或驯化的东西之中感知到的。这样一种力量肯定会由那些被吸引到其中的人们以某种方式表达出来并且关怀它，与此同时，它肯定会冒着它本身被泄露出来或者被人格化的风险，而这就是热内最终的、最不妥协的悖论。甚至当我们读完这本书，或者在演出结束离开剧院之时，他的创作都还教导我们，要中断那首歌，怀疑那叙事和回

忆，忽视把那些意象带给我们、我们当时真正受到它们强烈影响的那种审美体验。一种如此非个人化的和真实的哲学上的高贵庄严，也应当与一种如此强烈的人性的敏感性结合起来，正是这结合，赋予了热内的创作所传达出来的那种没有取得一致的和紧张的音调。只有在这位 20 世纪晚期的作家身上，才存在着大灾难的巨大危险，而抒情诗般精美的对于那些危险的情感回应，则庄严地和无畏地相互支撑着。

第五章 徘徊不去的旧秩序

91 阿多诺谈到过贝多芬的晚期作品，说它们基本上是被异化了的和疏离的：像《庄严弥撒》和《锤键》^[1]钢琴奏鸣曲那种艰深的、令人生畏的作品，对听众和演奏者来说同样都是使人反感的，由于它们值得尊敬的在技巧上的挑战性，并且由于它们的杂乱无章，甚至连那种散乱的对于内在连续性的感受，丝毫都没有为理解提供任何轻松容易的线索。阿多诺认为，尽管巴赫能够以一种直接的、新颖的天真无邪来对待《庄严弥撒》中朦胧的主题，那种天真无邪类似于“主观性的”作曲家与他们如歌般的灵感之间的关系，但在《庄严弥撒》中，“音乐主题与音乐形式之间的和谐却消失了，它们为某种类似于席勒对于词语感觉的天真无邪的东西提供了可能性。贝多芬在《庄严弥撒》中以之进行创作的音乐形式的客观性经过了调节，并且是有疑问的——是一种反思的对象”。^[2]就《庄严弥撒》中的宗教因素而言，阿多诺在这里冒险表达了一个大胆的论点：即像康德一样，贝多芬要根据主体性提出终极本体论的问题，而那部作品在实际上提出的则是

[1] “锤键” (Hammerklavier)，18 世纪和 19 世纪初欧洲的一种古钢琴，德国人称为“锤键”钢琴。——译注

[2] 特奥多尔·W. 阿多诺《异化了的杰作》，载《论音乐》，第 575 页。

“如果没有欺骗，人们能歌唱什么和如何歌唱绝对”的问题。结果，阿多诺提供了一种令人惊异的印象式的分析，即分析了《庄严弥撒》的风格化和拟古风格，它“朝着某种未表达出来的、不明确的东西”倒退的倾向，以及一种以作曲家的幻想为基础的墨守成规的风格化与间接性的结果，那种幻想赋予了作品以奇怪的、非决定性的、使人迷惑的特质。丧失了主体与客体之间的终极和谐——阿多诺在这里再次断言，首要的是晚期贝多芬的一种不可调和的、长期没有确定的内在对立——《庄严弥撒》事实上“成了一部排斥性的……作品，一部永远抛弃性的作品”。它在那种过程中也抛弃了的是，使“普遍人性”与成为人的具体方式达到和谐的目标。这种对于贝多芬的才能的有点不抱幻想的现实化，就是被阿多诺略带嘲讽地称做为“晚期资产阶级精神的一种努力”。^[1]

阿多诺以他所认为的那些拒绝与文化工业妥协的欧洲知识分子作为例证。他那富有特点的反对同一性的概念，成了反对道德律法之对立的、悬而未决的矛盾的概念。他在一篇文章中认为，他的存在就是要维护和坚持这一概念，并且要为其增光，那篇文章——无论它是用德语写成的还是各种各样的译本——永远都是充满狂热的和艰深的。如我已经说过的，阿多诺就是晚期本身，他不合时宜地执意要坚持，执著于尼采式的意义的反面。

但是，如果人们真的像阿多诺一样明智的话，如果人们的职业要论述到贝尔格、贝多芬、胡塞尔和黑格尔的话，那么人们就有可能努力去获得这样一种明显没有吸引力的风格。阿多诺主要是一位文章家，而文章就是他所说的“关注对自身的对象缺乏判断力的”那种形式，它“最为内在的形式法则就是离经叛道”。

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《异化了的杰作》，载《论音乐》，第577、578、579页。

要成为一个阿多诺意义上的文章家，就意味着从知识上说永远面对来自一切时尚的（à la mode）东西的冲击，并且要与时尚不一致，又处于其中。很典型的是，阿多诺接着说，“文章在当代的实用性，就是那种不合时宜的实用性。”^[1]理查·施特劳斯同样是不合时宜的——一个古典音乐作曲家处在那样一个时代之中，而那个时代不可避免地意味着他没有成为生产者与消费者的巨大网络的一部分，那些生产者与消费者的主要体验可能已经变成了沃尔特·迪斯尼的影片《幻想曲》，或者变成了约瑟·伊图比和奥斯卡·莱万特在较为时髦的好莱坞音乐喜剧中的表演。尽管施特劳斯亲切温和，但他在其晚期作品中也是一个晚期风格的代表，退回到18世纪的器乐化与虚伪的简洁与罕见的室内乐表现手法所组成的一种难以理解的混合体，那种表演旨在激起他的先锋派的同代人以及当地的和到那时毫无兴趣的观众们的愤怒。然而，施特劳斯和阿多诺在实质上都属于一块高雅文化的飞地，它在相当程度上被屏蔽起来，不受好莱坞电影与大众市场小说的苛求和需求的影响，是的，也不受它们的赢利的影响。那么，在那些总的来说较为容易接近的领域里，晚期风格如何证实自身？

1958年期间在意大利，两个天才的引人注目的巧遇（那时兰佩杜萨的《豹》在他去世之后出版，而在1963年，卢恰诺·维斯康蒂拍摄的那部小说的影片上映），为我们提供了一个探讨这个问题的极好机会。这是一种很少发生的事情，两位贵族化的与极其不合时宜的天才的这种融合，加上小说出版的巨大成功与同样获得巨大成功的影片的这种融合。

西西里岛的贵族朱塞佩·托马斯·迪·兰佩杜萨（1896—

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《作为形式的散文》，载《文学笔记》，希利·韦伯·尼科尔森译（纽约：哥伦比亚大学出版社，1991），1：22—23页。

1957)，直到其生命的晚期才开始创作《豹》。也许，他惧怕在大陆^[1]得到糟糕的待遇，也不愿意与其他作家竞争。他沉浸在意大利文学和文化之中，但与他的很多同代人不一样的是，他也是一个严肃的、甚至在学术上的法国文学（尤其是中世纪和文艺复兴时期文学）的专家，更加不同寻常的是，他也是英国文学专家。兰佩杜萨的英语传记作者戴维·吉尔摩，详细描述了他在文学研究方面如何指导其侄子和一小群年轻人，辛勤地把他们带到了早期经典作品之中，经过19世纪的小说（他特别喜欢的是司汤达），一直到20世纪。到1954年底，他沉浸在对他人作品的反思之中，并且开始了他自己的小说创作。吉尔摩推测，兰佩杜萨为94自己的这一感觉所动，即要作为“一位古代贵族血统的最终后裔”而写作，“那些后裔在经济上和身体上的灭绝在他自己那里达到了顶点”，他将成为自己家族拥有“至关重要的记忆”的最后成员，或者是在其消失之前能够再现一个“独特的西西里的世界”的最后成员。^[2]他对那种衰落的过程很感兴趣（并且因此而沮丧），那种衰落的标志之一就是丧失了家族的财产——在圣玛格丽塔（小说中的多纳福加达）的一座宅第，和在巴勒莫的一座宫殿。

兰佩杜萨唯一的小说《豹》在作者去世一年之后，在费尔特里内利出版社于1958年11月几乎立刻使之变成畅销书之前，曾经被很多出版商拒绝过。四年之后，卢恰诺·维斯康蒂开始拍摄并完成了该小说的影片；影片于1963年3月首次上映，虽然由于各种商业上的原因，人们事实上长期都不可能看到185分钟长的

[1] 这里指欧洲大陆，因为西西里岛是一个远离大陆的岛屿。——译注

[2] 戴维·吉尔摩《最后的豹子：朱塞佩·迪·兰佩杜萨的生平》（伦敦、纽约：四重奏丛书出版公司，1988），第127页。

原版影片。伯特·兰开斯特饰演萨利纳亲王，克劳迪娅·卡迪纳尔饰演安吉丽卡，阿兰·德隆饰演唐克雷蒂。虽然在《豹》之前，维斯康蒂的全部作品中有一部古装历史剧《情欲》（*Senso*），^[1]但《豹》——以其华丽、乃至奢华的戏剧风格，它那奇观式的现实主义和辉煌灿烂的室内布景，具有传奇色彩的、近乎寓言式的人物形象——开创了其导演事业的最后阶段。在《豹》之后出现的是《魂断威尼斯》、《被诅咒的人》、《路德维希》、《陌生人》和《无辜者》，其中大多数都在很大程度上属于历史影片，令人想起维斯康蒂在其中也很活跃的那个歌剧世界。他于1976年去世，留下了一些未完成的计划，即在斯卡拉歌剧院拍摄一部《指环》以及拍摄一部普鲁斯特的伟大小说的影片。因此，他的全部晚期创作都集中在与一种古老的、大体上属于贵族秩序的衰落和消逝、一个新的和粗鲁的中产阶级世界令人不快的出现有关的那些主题之上，这在《豹》当中以富有、粗鲁但却很实际的暴发户唐·卡洛吉罗为代表，他的女儿嫁给了古老的西西里贵族。

兰佩杜萨和维斯康蒂本身都是贵族，是他们的作品表现了其终结的那种秩序的代表。然而，他们两人都通过不同的样式来进行创作——小说和富有特色的影片——这些样式具有一种复杂的大众社会的历史，那种历史在很大程度上与兰佩杜萨所讲述的、维斯康蒂的影片所改编并再次展现在大屏幕上的故事不一致。值得注意的是，维斯康蒂不仅是一位马克思主义者，而且在开始其事业时是一位拍摄了一系列影片的电影导演（如《大地在波动》[*La terra trema*]），那些影片一致地、甚至按照常规都属于罗塞里尼和早期的德·西卡的新现实主义传统。与同样是在罗塞里尼所开创的浪潮中开始创作的年轻的同代人吉洛·庞特科沃不一样的是，

[1] 《情欲》（*Senso*）拍摄于1954年。——译注

维斯康蒂在那种浪潮之外继续着自己的事业，尽管他仍然是一个马克思主义者。（他的传记作者劳伦斯·斯基法诺介绍说，在拍完了《豹》之后，维斯康蒂推迟了自己的下一部影片《北斗七星》[*Vaghe stelle dell'orsa*]——也即著名的《桑德拉》[*Sandra*]——“由于共产党领导人帕尔米罗·陶里亚蒂之死”，维斯康蒂一直在他的棺材旁边守灵。）^[1] 庞特科沃大约在《豹》被拍成电影之时创作了《阿尔及尔之战》；几年之后接着是《燃烧吧》，正当《被诅咒的人》(*La caduta degli dei*)还在拍摄之时。但是，尽管庞特科沃根据新现实主义发展出了一种出色地创造出来的、类似于记录片的、革命性的、乃至鼓动性的风格，以至他把那种风格从意大利输送到了第三世界的殖民地战争之中，但维斯康蒂却向后退回到了对于一种较陈旧的形式更为复杂和精致的看法之中，退回到了与20世纪四五十年代的好莱坞电影有联系的宏大的历史史诗之中，用一种对一个古老阶级的怀旧作为自己的主题，而那个阶级却受到了平民革命和新的资产阶级秩序的破坏的威胁。早期对于那部影片的社会主义解释，在历史和政治的平静时刻指责了维斯康蒂，这种指责紧紧伴随着那部影片，并且成了它非常难以寻找到的原因之一。

96

从表面上看，兰佩杜萨的小说并不是一部实验性的作品。它在技巧上的主要创新之处在于，其叙事的构成是不连贯的，形成了一系列相对分离但又极为精巧的片断或插曲，每个插曲的组成都围绕着一个日期，在某些情况下则围绕着一个事件，如在第六章里，“一场舞会：1862年11月”，它在维斯康蒂的影片里也许成了最著名的、肯定是最长的和最复杂的插曲。这种技巧为兰佩

[1] 劳伦斯·斯基法诺《卢恰诺·维斯康蒂：激情的火焰》，威廉·S·拜伦译（伦敦：柯林斯出版公司，1990），第434页。

杜萨提供了一种摆脱情节之苛求的手段，它差不多是原始自然的，使他可以自由地借助回忆和未来的事件（例如，1944年盟军的登陆）来进行创作，那些回忆和事件从叙述的简单事件里显现了出来。

《豹》是年老的西西里的萨利纳亲王唐·法布里齐奥的故事，他是一个重要人物，他的家产正在崩溃，他在那时感觉到了濒临死亡。他是一个伟大的天文学家，把自己的时间都花在了照料妻子、三个令人不满的女儿和两个普普通通的儿子之上。他那个精力充沛的侄子唐克雷蒂成了他唯一的快乐。唐克雷蒂爱上了一个商人暴发户漂亮的女儿安吉丽卡。故事在加里波第统一意大利的战役期间展开，那个时期标志着古老的贵族秩序的最终衰落，属于那种秩序的亲王则是最后的和最高贵的代表人物。当唐·卡洛吉罗拜访亲王、接受迎娶他女儿安吉丽卡的建议之时，他们两人之间的交流由于法布里齐奥的评论、穿着和礼服、他对未来的反思而得到了绝妙的夸张。同时，给了卡洛吉罗机会去渲染他自己的过去，以便在读者眼前可以看出这个毫无吸引力的外省企业家为自己虚构了一种家族传统（他告诉亲王说，他女儿安吉丽卡确实就是巴罗尼西娜·塞达拉·德·比斯科托），与此同时，他又收买了亲王的那个精力充沛的年轻侄子。兰佩杜萨由此思考了唐克雷蒂辉煌的未来以及萨利纳家族命运的进一步衰落，按照一种事后的看法，他让亲王想起了他那个可怜的仆人唐·西西奥，亲王到一间军械库里去看他，以便在缔结协议之前保守住唐克雷蒂提亲的秘密。很少有大量的细节描写。在他描述了唐克雷蒂及其家族的不幸和杰出之处后，他以一种亲王式的华丽辞藻说道：“所有这些灾祸的结果……都属于唐克雷蒂。像我们这样的人都了解一些确凿的事情；如果他的祖先们没有在半数好运中轻易获胜的话，那么像他那样的孩子也许不可能获得声望、优雅、魅

97

力。”这样的段落赋予了各个插曲以隐喻的和字面上的丰富性，正是这一点，作为一个整体的小说才传达出了：一个伟大、乃至奢华的世界，但它现在却无法接近特权，那种特权与特定的，同衰老、失败和死亡相联系的忧郁有关，或者更确切地说，那种特权引起了那种特定的忧郁。吉尔摩谈到过兰佩杜萨曾经把作家划分成 *magri*（重要）、*super magri*（非常重要）和 *grassi*（高雅）几个类别：在第一类中有拉克洛斯、加尔文、拉法叶夫人，在第二类中有拉罗什富科和马拉美，在第三类中有但丁、拉伯雷、莎士比亚、巴尔扎克和普鲁斯特。兰佩杜萨本人的小说在其风格的简朴与雍容方面似乎属于 *magro*（重要），但其细节与暗示却属于 *grassi*（高雅）的范畴。^[1]

要点在于，兰佩杜萨的小说属于一种通俗类型，倘若它没有受到两位强有力的文化前辈的影响的话，那么这种类型在今天也许会被认为是“富人和名人的隐秘”，那两个文化前辈对维斯康蒂也具有很大的意义：即普鲁斯特和葛兰西。这两位 20 世纪的意大利人与普鲁斯特之间的亲密关系是深厚的。像普鲁斯特一样，他们为一种沉思的、然而一般来说都可以接受的、从社会观点来看对于时间流逝反思而恢复了一种通俗形式——那就是说，俗气，随机应变，贵族式的优雅和某种奢侈。普鲁斯特是兰佩杜萨所喜欢的作家之一，我想，这部分因为他们两人共同具有那种 98 对于被持续反思过去所推动和扩大了了的固定不变的现在的感受。萨利纳亲王的巨大能力，以及小说在时间中的向后延伸，使他给人的印象就像是沉浸在水中的巨人一样沉浸在时间之中，是非常普鲁斯特式的。围绕着《豹》的行动的对于普遍的濒死状态的感受，使人想到了《追忆逝水年华》最后的那些段落，尤其是马塞

[1] 吉尔摩《最后的豹子》，第 121—122 页。

尔返回到巴黎，那时巴黎在第一次世界大战之后明显地衰落了，虽然与普鲁斯特不同的是，兰佩杜萨最后并没有提供任何救赎艺术的理论。也与普鲁斯特不同的是，兰佩杜萨既不是一个自命不凡的人，也不是一个爱讲闲话的人，而是一个真正的贵族，他很少花时间去仔细分析由自己同类的各个成员彼此造成的各种绯闻、恶意和无限复杂的伤害。19世纪60年代的西西里毕竟不是巴黎，小说中没有任何人在实际上大大超过了外省人。无论如何，普鲁斯特和兰佩杜萨两人都对贵族具有一种明显的偏向，贵族们被削弱和降低了的地位，对他们来说代表了一个时代令人哀惋的终结。

劳伦斯·斯基法诺援引维斯康蒂1971年说过的话说，因为他生于1906年，所以他“属于托马斯·曼、普鲁斯特和马勒的那个时代”。^[1]任何对维斯康蒂的背景和成长有所了解的人，都不可能不对他的世界与普鲁斯特非常令人难忘地描绘过的那个贵族世界的相似性留下深刻印象。像普鲁斯特一样，他与他那美丽而有才华的母亲格外亲近；也像普鲁斯特一样，他是同性恋者。如果说兰佩杜萨的世界是一个在政治上和经济上衰颓的世界的话，那么维斯康蒂的世界则接近于普鲁斯特的世界；它在道德上和精神上很腐败，然而却很有说服力，尽管它几乎无法想象地肮脏。在美学上的连续性方面有一种令人迷惑的突破：维斯康蒂的一直到《罗科和他的兄弟们》的早期影片，在学科方面都还是习作；它们是简朴的、现实主义的、节俭的和有所控制的。从《豹》以来，就像是让他自己走进了电影一样，它们达到了一种繁盛，这与他的早期创作形成了一种非常有趣的反差。在《豹》的脚本出版后的一次访谈中，虽然维斯康蒂声称宁愿选择普鲁斯特而不选

[1] 斯基法诺《维斯康蒂》，第75页。

择维加（记忆的过滤超过了对真实事件直接的、现实主义的记录），但大多数批评家在维斯康蒂的影片里发现——尤其是最后的插曲，即大型舞会场面的插曲——流逝变成了不加批判的怀旧，完全不同于对马塞尔的艺术来说的那种严峻的奉献精神。据说，维斯康蒂曾经认为唐克雷蒂和安吉丽卡是斯万与奥德特。^[1]我们想起了，在《追忆逝水年华》中，叙述者自觉地开始了重新创造失去的时间的任务，因此完全证实了与回忆有关的艺术才能。然而，正如吉奥弗雷·诺威尔—史密斯在其关于维斯康蒂的出色著作中指出的：

贵族舞会的盛况和壮观，扮演亲王的伯特·兰开斯特的家长式的形象，在影片里几乎显得是要优先于早先就展开了的主题，并且逐渐取代了它们，以便在精彩的结局中能够在实质上对西西里的贵族加以美化。这个插曲不仅在物理比例上增加了，以便与它最初的暗示形成反差，即它现在以自身完整的形式延续着，持续了一个小时以上；它也获得了一种毫无疑问的怀旧特征。影片先前对所描述的事件采取了一种批判态度，此刻却逐渐滑向了与主角之一具有相同的观点之中。假定有那种从开始就把亲王理想化为一个正面人物的方式，但转向间接的书面风格（*style indirect libre*）则只能用一种方式来解释，如维斯康蒂以核心人物证明了的那样。^[2]

诺威尔—史密斯在这里的分析，相当于把不那么宽容的批评

[1] 这两个人都是普鲁斯特的小说《追忆逝水年华》中的人物。——译注

[2] 吉奥弗雷·诺威尔—史密斯《卢恰诺·维斯康蒂》（新泽西花园城：Dobleday, 1968），第110—111页。

100 家们所提到的东西的特征，描述成了维斯康蒂的自恋症。这个主题由伯纳德·多尔特在1963年为《现代》杂志撰写的一篇讲究实际的文章里作了发挥，他在其中认为维斯康蒂的《豹》与普鲁斯特的《追忆逝水年华》并不一致，而与早期放纵的与温和的《欢乐与时日》中的忧郁却是一致的。我认为，较为正确的是说，维斯康蒂在某种程度上从他自己的偏好和背景中吸取了一种普遍的普鲁斯特式的气氛，但更重要的是从兰佩杜萨本人那里吸取了这种气氛。除了最后两章之外，维斯康蒂的电影脚本以小心翼翼的忠实追随着那部小说，尤其是当它终于使亲王一直处于意识和行动的中心之时。维斯康蒂完全排除了小说的最后两章，在任何地方都没有向我们表明亲王处于最终的疾病与死亡之中。

在其中，亲王躺在巴勒莫的一家破旧的旅馆里，由于从那不勒斯旅行回来而很疲惫，他到那不勒斯是去看一个专科医生。他的大女儿康塞塔和小儿子弗朗西斯科·帕奥洛与他在一起，就像与他喜欢的唐克雷蒂在一起一样。那是在1883年7月：亲王73岁。所发生的事情中没有丝毫对于救赎的暗示，或者说没有丝毫对于那种艺术才能的暗示，那种才能曾经把马塞尔从懒散的食利者的层次提升到了忠实的作家的层次。唐·法布里齐奥充满着对于作为最后的萨利纳人的意识：“他很孤独，是一个失事船只上的人，在一只木筏上随波逐流，受到无法驯服的潮流的折磨。”他所剩下的一切，就是一连串的回亿，然而它们也被他对于作为最后一个拥有回亿的人的感受破坏了。唯一使这幅阴郁的画面具有特点的是，亲王对于自然、特别是星球的科学兴趣，它暂时把他从濒死的痛苦之中拉出来，交给了无所不包的大海的律动，在一次与天才的最后接触中，大海的使者似乎变成了美丽的、但此刻没有被命名的安吉丽卡，她已经成了被普遍化了的淫荡女性的典型。她意想不到地和突然地出现在他床边，似乎开启了他那被

我想马上就返回到对普鲁斯特的那些转换之上，但我首先必须就影片和小说中次要的主导思想、即葛兰西的思想谈点看法。葛兰西在1926年被墨索里尼监禁之前最后一部没有完成的著作是《南方问题》（*La questione meridionale*），它那部较长的初稿保存了下来，它构成了葛兰西曾经尝试撰写的最集中和最连贯的单本著作。它作为一本著作的重要性在于，它在很多方面的思考和影响为兰佩杜萨和维斯康蒂提供了基础，其意义是深远的。作为一名撒丁岛人，葛兰西对“南方”的了解——它的贫穷，它的不发达，它所受到的北方的剥削——来自于他的个人体验。但是，葛兰西对“南方问题”的分析的令人印象深刻之处在于：他把问题置于从“复兴运动”^[1]以来（但也包括以前）的意大利历史结构的内部。统一意大利，如西西里岛、那不勒斯和撒丁岛那样的地方，所要做的就是阻断并扭转，然后把它们隔离在自身不平衡的社会、经济和确定的政治现状之中。因此，对葛兰西而言，他令人难忘地说，“南方”显得像是一种巨大的社会分裂状态：大批贫穷的和受压迫的农民受到一个寄生的中间阶层（牧师、教师、收税人）的掠夺，他们所代表的是一小群大土地所有者。葛兰西以不同寻常的洞见表明，还有大型出版社（例如拉泰尔查出版社）以及一些重要文化人物（其中最重要的是贝内蒂托·克罗齐）同时并存，竟然令人奇怪地与农民正在崩溃的、确实在恶化的经济处境没有关联。在这种情形之外，就连“北方”新兴的工人阶级运动——都灵和米兰周围的工厂里的工人、组织者和知识分子——也探讨过“南方”，但却没有把它包括在从“复兴运动”

[1] “复兴运动”（Risorgimento），指19世纪为解放和统一意大利的运动，也称“复兴时代”。——译注

开始的意大利的统一规划之中，葛兰西认为，由此产生了一个令人震惊的问题。

对葛兰西来说，“南方”当然是一个真实的地方，但当他在狱中札记里谈到意大利社会的某些特性时，人们开始理解到了，对他而言，“南方”象征着另外两种东西。一种是由强有力的外来伙伴支配着的一个从属的社会，被固定在一种永远二元对立的状态之中。另一种则是一种未完成的社会阐述，从统一之前的时代以来的一种残余，整个意大利的一个固定的部分，它必须有机地得到推动并被赋予活力。葛兰西对“南方问题”的分析被包括进了他对于意大利历史的更加广阔思考之中，在狱中札记里被给予了复杂的、虽然简洁但却优雅的处理，并且被收集在“有关意大利历史的札记”的标题之下。他在其中不得不说的大部分话，都直接涉及到了兰佩杜萨的小说的主题，那部小说主要被置于1860年到1862年之间的时期。

葛兰西的论点是：走向统一的整个运动并不是以革命为特征的，而是以他所称的改革（*transformismo*）为特征的，它“形成了一个更加广泛的统治阶级”。在《豹》中，这个看法被赋予了最为彻底的叙事上的现实化。在与加里波第交战之后，唐克雷蒂离开了红衫军，^[1]加入了皮埃蒙特人的新军，新军反过来向加里波第及其部队发起了进攻。在舞会的场景期间，有个帕拉维齐诺上校成了荣誉嘉宾，女士们都凑上去叽叽咕咕地跟他讲情话：有人立刻发现，他也是一个叛徒，实际上他竟然在阿斯普罗山脚下向加里波第开了枪。唐克雷蒂的机会主义后来将进一步发展，因为在娶了安吉丽卡并且利用了她父亲的金钱之后，他将成为一个

[1] 加里波第为解放南意大利而组建的志愿军，因身着红衫而得名，亦称“千人团”。——译注

新国家的参议员，那是一种被亲王所拒绝了了的荣誉。唐克雷蒂的政治观在他的评论中得到了完整的概括：“如果我们想让事情保持它们的本来面目，那么它们就必须改变。”^[1]

很难了解兰佩杜萨实际上是否读过葛兰西对“南方问题”的广泛分析（戴维·吉尔摩暗示过，他知道《狱中书简》），但他们两人的观点显然在很多方面都很接近。小说中最早的场景之一是一次拜访，即唐·法布里齐奥去拜访那不勒斯的波旁王朝的国王（“这个在其面孔上带着死亡标记的君主国”[TL 19]的最后一位国王）。尽管宫廷里充满着毫无吸引力和明显衰败的气氛，但法布里齐奥对自己的国王依然毕恭毕敬，忠实地履行了礼节和敬重的各种形式，他感到这些依然是对他的要求。维斯康蒂从影片中删除了这个场景，也许是因为把亲王在权力面前表现得如此卑下有可能会危及到其浪漫主义的声望。无论如何，兰佩杜萨描绘了一个直到1860年还被一个老朽、近乎白痴的波旁王朝的懦弱国王控制着的“南方”，描绘了它那贫瘠的土地，它那穷困潦倒的农民，它那衰落中的、完全无望地坚持着的贵族们——所有这一切，都传达出了几乎与葛兰西也描绘过的一样的、不可抵抗的当地的僵化和虚弱的压抑气氛。此外，亲王也是一个著名的天文学家；兰佩杜萨甚至还虚构了一次由巴黎大学颁发给小说主角的天文学奖，虽然这只是一个很小的细节，但却加强了葛兰西对于南方文化人的看法，即他们坚持要取得自己的国际性成就并且达到极为博学的程度，但就他们自身的环境而言却是徒劳无益的。

社会的分裂，革命的失败，以及贫瘠和毫无变化的“南方”，

[1] 朱塞佩·托马斯·迪·兰佩杜萨《豹》，阿奇博尔德·科尔奎豪恩译（伦敦：柯林斯与哈维尔出版公司，1960），第31页。文本中援引的进一步参阅的内容标注为“TL”，紧接着的是页码。

在小说的每一页中都很明显。然而，在小说中并非完全故意的，是一种对于葛兰西所提出的那种“南方问题”的解决办法。葛兰西的文章使人想到，“南方”不幸的状况有可能得到补救，只要有某种方式把北方的无产阶级同南方的农民联系起来，只要在一项共同的事业中把这两种在地理上遥远的、在社会上受压迫的群体联系起来。与这种明显的可能性相反的是，这样一种联合将提供希望、创新和真正的改变；而“南方”再也不会体现出兰佩杜萨的小说非常强有力地呈现出那种分裂。

然而，兰佩杜萨却如此坚持不懈地否定了葛兰西式的诊断和处方——除了差不多在每一页中都提到死亡、衰落和衰老之外——因而不难想到，那部小说被设想成了缓和南方混乱的一个巨大障碍。悖论在于，这些晚期风格所作的否定，是以一种完全可以懂得的形式传达出来的：兰佩杜萨既不是阿多诺，也不是贝多芬，他们的晚期风格破坏了我们的愉快，主动躲避了一切轻而易举理解的企图。

从政治上说，兰佩杜萨几乎是彻底反对葛兰西的：亲王代表了一种对于聪明才智的悲观情绪和一种对于意志的悲观情绪。那部小说中开头的话就是皮尔罗尼神父每天吟唱的《玫瑰经》快结束时的句子——“*nunc et in hora mortis nostrae*”（[译按]拉丁语“在我们苦难的时刻”）——而它则确定了整本书的基调。兰佩杜萨描写的第一件事情就是在花园里发现了一名死去的士兵。就亲王所关注的而言，那时正是死亡的时刻，因为他在这件事情的过程中所做的一切，实际上对于笼罩着他、他的家族和他的阶级的瘫痪麻痹与衰退毫无任何影响。简言之，《豹》是一个南方人对于“南方问题”的回答，没有任何推理、超越或者希望。来自都灵的使者谢瓦莱要求唐·法布里齐奥接受参议院里的一个席位，而唐·法布里齐奥却告诉他说，“西西里人”

从来不想出于他们认为自己很完美这个简单的理由而加以改进；他们的虚荣心比他们的痛苦更强；外来者的每一次入侵，无论是凭借血统还是别的什么，只要西西里人凭借精神上的独立打破自己对于已经达到完美的幻想，就会冒险打破自己感到满意的无所等待；他们已经遭受了十多个不同民族的蹂躏，认为他们拥有的至尊的过去赋予了他们举行盛大葬礼的权利。 105

谢瓦莱，你真的认为你是第一个希望把西西里引入普遍的历史潮流中去的那个人吗？（亲王谈到了他曾经努力争取过的各种权力）……现在谁知道他们全体会发生什么事情！西西里想要睡觉，而不是他们的祈祷；因为，只要她自己很富有，只要她很聪明，只要她很文明，只要她很诚实，只要她得到所有人的赞赏和羡慕；一句话，只要她很完美，她为什么应当听从他们的话？（TL 171—172）

无论怎样的社会向善论，无论承诺的发展和真正变化的是什么，都被当做外来的干涉而加以拒绝。（亲王对蒲鲁东和马克思所提倡的人类完善的普遍主题无言以对，他提到马克思是“一个德国犹太人，我已经忘记了他的名字”。）西西里的太阳无情地烘烤着，干旱的山坡和广袤的田野，威严的城堡和坍塌的城垛，这些都是不可更改的事实，正是这些东西，而不是葛兰西所设想的各种政治上的努力，才给西西里的社会打下了印记。

然而，这种简朴的哲学，紧挨着根深蒂固的对于生活的热爱和一种帮助的习惯。在唐克雷蒂那里，这种反差极为鲜明，然而——至少是暂时的——却悖论式地较为容易控制，他那种贵族式的举动和极其泰然自若来自于他的叔父，与此同时，他很容易屈从于卡洛吉罗·塞达拉的女儿，决心要贬低（*déclassé*）她所散

发出来的魅力。对西西里的认同在唐克雷蒂那里是相同的，虽然他对那个伟大的南方岛屿的占有基本上是掠夺性的：“看起来就像是他通过那些热吻就会再次占有西西里、占有那块可爱的靠不住的土地一样，法尔康涅里家族曾经在那块土地上称王称霸了几个世纪，在一次徒劳无益的反叛之后，他再次向法尔康涅里投降，就像总要向他的家族、它那尘世的快乐和金灿灿的收成投降一样。”（TL 142）

几代人都不可避免地要进步，而随着亲王所代表的旧秩序的消亡，各种社会的和政治的矛盾越来越大，越来越难以容纳或表现为个人的历史。兰佩杜萨的小说的晚期，恰恰在于它发生在个人历史转变为集体历史将要出现之时：小说的结构和情节极好地描绘出了那个时刻，然而又坚决拒绝附和那个时刻。亲王不可能有一个儿子来继承他；他唯一的精神上的继承者就是他的那个出众的侄子，一个年轻人，那位老人接受了他的机会主义和复杂的行为，但最终又退却了。“如果我们想让事情保持它们的本来面目”，我们早已听到唐克雷蒂对他的那个不赞同的叔父说过，“那么它们就必须改变。”唐克雷蒂非常像马克思的《路易·波拿巴的雾月十八日》里的拿破仑的侄子，他的优势依赖于剥削像唐克雷蒂的岳父卡洛吉罗那类人的阶级：那些人想与作为通往权力之入场券的贵族们联系在一起。亲王的另一个、并且在某些方面更加真实的继承人，是他的那个强硬的女儿康塞塔，她不可能——哪怕是在半个世纪之后——原谅唐克雷蒂对于教会缺乏分寸和敬重。虽然她比她父亲和唐克雷蒂活得更久，但她既没有那头老“豹”^[1]所具有智力，也没有他那种非凡的、近乎抽象的自尊。

[1] 这里指小说的主人公唐·法布里齐奥，小说的名称《豹》即指唐·法布里齐奥。——译注

兰佩杜萨对她很苛刻。她最宠爱的所有物就是她父亲的那条狗，那条狗因吃得过饱而死，小说的结尾是她突然发现了那狗皮象征着的“内在的空虚”：

当那尸体被拉出来时，那玻璃般的眼睛盯着她，带着谦卑地责备被扔掉、被摆脱掉的事物的神情。几分钟之后，本迪科^[1]残留下来的东西被扔到了清洁工每天都要去的院子的一个角落里。在从窗户往下扔的期间，狗的外形瞬间就重新构成了它本身；在空中，它看起来就像舞动着一只有长胡须的四足动物，它的右前肢在诅咒中举了起来。然后，一切都在一小堆铅灰色的尘土中找到了平静。(TL 255)

107

像这样一种突然的、但并不是在灾变性的字面上所说的衰落，立刻就提出了兰佩杜萨在这里要表现谁或者表现什么的问题。说到底，这是什么，这是谁的历史？任何对于无儿无女的兰佩杜萨的相当无趣的生活的了解，都会促使人们去设想：那部小说在某种程度上是一部西西里的《伊凡·伊里奇之死》，它反过来掩盖了一种强有力的自传性的冲动。最后的萨利纳人，实际上就是最后的兰佩杜萨，他自己培植起来的忧郁，全然没有任何自怜，处在那部小说的核心，被放逐出了20世纪连续性的历史之中，演出了一种不合时宜的晚期的状态，那种晚期具有一种非常令人信服的本真性和一种强硬的苦行原则，排除了多愁善感与怀旧。

小说和影片都很怀疑地提出了历史的问题，并且再次提出了风格的问题。正如我在前面已经说过的，最好是认为，那部小说

[1] 小说中狗的名字。——译注

是对葛兰西的一种回应和对他的部分肯定。与阿多诺的批判或者施特劳斯的晚期音乐不同的是，《豹》没有提出任何真正艰难的技巧上的挑战，它很容易读懂，甚至很传统；然而，部分因为它的各种境遇和它的作者的境遇，它成了一部罕见的，即高雅文化的作品。它抵抗各种普遍化，几乎就像它抵抗通俗社会学一样坚定，它也因为其痛苦和有限的诉求而被很多出版商所拒绝。维斯康蒂的《豹》却不是这样，它开始出现是作为20世纪福克斯电影公司资助的一部表面光彩的超级“彩色印片法”影片。当我们阅读兰佩杜萨的小说时，我们可能毫不怀疑那是一部个人历史，而且也是一部特殊的历史。当亲王谈到西西里并且为它发言之时，小说却使我们挖苦他。当兰佩杜萨在他自己的表达中使我们想到19世纪的马车与20世纪的飞机之间的联系时，我们知道了萨利纳家族可能要终结了，恰当地说，它已经终结了，但它的子嗣们实际上确实一直活到了第二次世界大战之后，它确实被削弱了，但它却仍然存在着。

维斯康蒂的西西里的历史，也是20世纪的电影的历史，从早期蹦蹦跳跳的影像到极为强有力的史诗性媒介、它的承载者和自觉的顶点，就“复兴运动”之后而言，可以说，意大利的历史与它本身有关。影片中的群众场面，尤其是巴勒莫的街头战斗和大型舞会的场面，都证明了20世纪晚期电影的超级奇观的巨大力量。影片的外表，无论多么仔细地组合与调整，都是奢侈的、豪华的、夸张的、有时也是无法抵抗的。它使人们感到现存是一个毫无意义的旁观者，它具有令人惊异地细致的服饰、室内和室外场景，它们全都是真实可信的，最重要的是奢华的。就那部影片所写下的几乎一切东西，都包含了对于维斯康蒂狂热的各种特殊要求的说明——100个裁缝，一大群一直在按日常标准为舞会的场面提供肉食和点心的厨师，单单为一个场景就拍摄了50天

并且编辑了40天，空调、教练、电工和军事顾问等等。兰佩杜萨的有关一个衰老贵族的个人历史，突然被扩大了，变得如此明显，以至于完全变成了另一个故事，并不属于一个正在缩小的西西里贵族家族的集体历史，而属于现代意大利本身的集体历史，它以其声名和华丽的镜头而与好莱坞竞争。维斯康蒂谈到过自己的影片，说它意在成为葛兰西的改革（*transformismo*）理论的现实化，而这个教训是从一个卓越的左派知识分子和贵族，即维斯康蒂本人的观点来看的。事实上，影片还有更多的东西——如人们看到的，用北方电影工业的表现机器和力量来集体性地说明南方的衰落，可以说，它在“南方”不仅要记录真实的西西里，而且也要把它变成一个令人愉快的消费对象。

109

维斯康蒂的《豹》是居伊·德波的奇观社会（*société de spectacle*）的胜利，实际上是一部奇妙的古装剧，他对电影技巧的把握不仅抹掉了过去的隐秘，而且也抹掉了它的过去本身、它的无可挽回，而它们都处于兰佩杜萨的小说的核心。那部作品提供了对于过去的大量洞见，但它们各自都留下了某种难以名状的或最终无法理解的东西的印象。因此，当卡洛吉罗和唐·法布里奇奥终于彼此认识之时，那个粗鲁但却敏锐的未来的岳父，在亲王身上发现了“具有一种抽象倾向的某种能量，一种从他自己内心为生存而寻求某种形式的性情，而不是在他从别人那里夺来的东西中去寻求。这种抽象的能量给唐·卡洛吉罗留下了极其深刻的印象”（TL 128）。在这方面为读者提供了很多洞见：亲王不同寻常的自负，他的矜持，他的挑剔和没有贪婪，首要的是他那没有被减损的能量，即使最终受到了挫折。再说，兰佩杜萨当然告诉了我们，卡洛吉罗对这种能量留下了深刻印象。既然整个段落的要点在于使人想到唐·法布里奇奥的“抽象的能量”和他那种难以捉摸的心性，那么我们就不能凭借解说从信息或者接近亲王

的途径中获得太多东西。赋予这个段落以强化了晚期效果的是，它被众多对于死亡和衰落的描述所包围，其中没有哪种描述在实际上影响或者触及到了亲王的诚实正直，虽然他是那种其时代已经结束了的人。因此，兰佩杜萨可以使人想到死亡和不合时宜的英雄主义而无需详细说明它们的确切性质，尽管事实上亲王受到了那时非常具体的灾难和失败的公共的（因为众所周知）历史的影响。

甚至在这当中没有哪一个在影片中具有丝毫的可能性。按照一切根本的标准，伯特·兰开斯特的表演都是一种力量的巡回，是电影演员的技艺的出色典范。当影片于1983年再次发行时，保琳·凯尔在《纽约客》上撰写了一篇赞颂它的赏析文章，以她自己的方式强调了维斯康蒂的成就，因为她知道在影片中只有一次，在于从内在描述了贵族。她对兰开斯特特别赞赏，她极为强调地认为，兰开斯特掌握了影片的意识核心。“我们不可能接近他，即使我们处在他的肌肤里面——在某种程度上，我们就是处在他的肌肤里面。我们发现了他所发现的，感觉到了他所感到的；我们知道他心里所想的東西。”^[1]我认为，我们确实完全不用承认这一切，就能感到她对于兰开斯特相当高贵的表演的热情。影片在美学上的存在借助了小说，但它没有、也不可能再创造出兰佩杜萨所提供的那些人物和环境的使人费神的细节。相反，我们在一种视觉媒介中获得了传达给我们的模仿的写实主义的愉悦，与兰佩杜萨的文本相比，那种媒介对于外表远远不那么精确。因此，实际上，影片所起的作用不是通过达到小说的内在，而是通过在小说之外活动，扩大、夸张、增加并且最终控制了小说深刻的厌世的和个人的主题。不仅要通过观察兰开斯特在

[1] 保琳·凯尔《艺术的国度》（纽约：Dutton，1985），第52页。

舞会场景期间的厌倦的面孔，以便理解他那种不以苦乐为意的痛苦，而且也要观察从他的面孔切换到过头的、然而极为艳丽的安吉丽卡的镜头，从安吉丽卡切换到脚本称之为圆形椅子走廊 (*galleria del poufs*) 的令人惊异的场景，兰开斯特在其中显得非常疲惫，并且被一种感觉所压倒，以至看上去很危险地接近于恶心，那时他凝视着所有那三个女人，她们在自娱自乐，就像很多蚂蚁全都涌向了一块糖一样。(兰佩杜萨实际上把她们描写成“一百只母猴子”，把亲王描写成“动物园里的管理者” [TL 205]。)

111

相似地，安吉丽卡的笑声——很夸张，声音很大，非常长——那时，她作为萨利纳家族的客人第一次到多纳福加达去参加晚宴：这把影片从亲王个人的和抽象的世界中拉出来，完全进入到另外一个领域中。我发现相当使人烦扰的是，在这些场景中存在着某种近乎厌恶女人的东西。维斯康蒂还添加了兰开斯特与一个女招待在去多纳福加达的途中相遇，这在小说中是完全没有的；他还以巴洛克式的室内布景来修饰法布里奇奥夜间冒险到巴勒莫去看望他偶尔去找的那个妓女玛丽安尼娜。

维斯康蒂用电影为兰佩杜萨的小说所做的，就是要为小说增加一种普鲁斯特式的电影的详细评论，一种对于特权阶级的过度、奢侈和超常快乐的世纪末的关注，那些阶级并不过多地去思考各种东西要花费多少金钱，也不去想自己的金钱会持续多久。兰佩杜萨对亲王及其家族的描绘，突出了这个曾经显贵的贵族家庭正在濒临的贫穷；唐克雷蒂实际上一文不名，当皮尔罗尼神父终于提醒亲王说康塞塔喜欢唐克雷蒂时，亲王拒绝接受这一想法，因为他的侄子需要的金钱比康塞塔曾经有过的金钱要多。在影片里，兰开斯特的劝谏是没有准备的，事实上在影片里这是唯一的一次向我们暗示了萨利纳家族的金钱极为短缺。即便如此，它很快就过去了，而伯特·兰开斯特所表演的劝谏使人想到，他

对于替代性地去体验唐克雷蒂很感兴趣，正如他对为唐克雷蒂提供急需的资金很感兴趣一样。在其余的时间里，维斯康蒂的影片逐渐透露出了无限的财富和并没有减少的威望。那个家族的侍从都是一些沉默寡言的仆人，居民们实际上都被描绘成为了表示敬重而生存的雇工，当我们到达舞会的场景时，给予我们的印象是：西西里远远不是一个贫穷的南方省份，也许同巴黎一样。

如我在前面说过的，维斯康蒂的《豹》开始了他的事业的最后阶段，首先是在一系列影片中关注那个具有传奇色彩、并且不可避免地、注定要衰落的世界。也是在这个时期，维斯康蒂对歌剧表演和带有情感主义特征的情节剧（如《可惜她是个妓女》）产生了兴趣，我们可以把一种模式回顾性地强加于它们。在《豹》中很少有这种不知不觉地陷入到毁灭和肮脏的堕落之中，维斯康蒂非常小心地使之保持在英雄、赞美、当然还有丰富性的范围之内。在很大程度上，维斯康蒂受到了兰佩杜萨的小说本身的性质的限制，加上小说那种经常悲悼的、肯定不令人高兴的基调。诺威尔—史密斯认为，影片的结尾也有意要成为对于“复兴运动”失败的一种讽刺性评论，因为加里波第的反叛者们虽然一定会灭亡（有一种对于开火的遥远的回应），但亲王及其家族已经与确保了他们生存的那个新阶层结成了联盟。他接着说，维斯康蒂本人根据亲王的家族和西西里而确认亲王被分离了——我们最后瞥见他是他独自朝着大海走去——这一点至多得到了“总结性姿态”的平衡，因为维斯康蒂所提到的失败了的革命（电影配音的开火声）包围着孤独的亲王，“赋予了那部影片以一种它似乎丧失了的观点。但是，对革命事业来说，它是（唯一的）……一种敬意，维斯康蒂相信那一事业，但却没有卷入到其中”。^[1]

[1] 诺威尔—史密斯《维斯康蒂》，第116—117页。

不过，人们分析了这两部非凡作品的政治立场，我认为，很明显的是，政治立场的确不是问题所在：在影片和小说中，我们都已经重建了一个无可挽回的世界，它部分是幻想，部分是历史，由一个在很大程度上具有传奇色彩的英雄人物支配着。换句话说，那两部作品都没有让我们认同那头“豹子”，也许因为大多数读者和观众都是与他向谢瓦莱说到过的豺狼、鬣狗和绵羊相同的人，但部分也因为大部头的影片长时间的努力与敏锐反思的小说各自以自身的方式共同把读者与观众凝聚在了一起。在小说中，兰佩杜萨突出了唐·法布里齐奥作为其地产和家族的看守者的家长式的权威，突出了他作为一家之主对于福利、过去和依赖他的人们们的责任。他在某种程度上是一个真实的人，是以这种手法和理解写到他们全部的作者的祖先，这一事实突显了他那有先见之明的君主般的目光。在影片中有一部分与这种一致性和责任感相当的内容，但它并非来自于亲王的特征，我认为，亲王的权威和韵味是从所拍摄的其他各种古装片派生出来的。（体现在好莱坞电影史诗中的大领主、国王、英雄等等的特征，从《罗宫春色》到《暴君焚城录》、《宾虚传》、《埃尔·熙德传奇》和《十诫》：毫无疑问，伯特·兰开斯特随身带来了那种过去。有趣的是，维斯康蒂原本想让劳伦斯·奥利佛饰演那一角色，然后想让马龙·白兰度饰演，最后他才决定使兰开斯特成为明星，成为20世纪福克斯电影公司的门徒。）不，亲王的权威来自于维斯康蒂搬上银幕的那个世界，他作为导演，是那个世界的作者。当然，在性质上，维斯康蒂的世界是兰佩杜萨家族的世界的变体，并且由于其品味、严格忠实于19世纪的意大利和出色的电影才智，它最终才完全没有成为一部好莱坞影片，而是一位晚期风格的艺术家的作品，他曾经受惠于瓦格纳、普鲁斯特、当然还有兰佩杜萨本人的各个方面。

所有这一切都难以迎合维斯康蒂和兰佩杜萨用以创作的那些大众消费的形式。与阿多诺的反差，乃至与施特劳斯的反差，都是非常引人注目的，因为他们两人的创作所运用的是远远没有专门化的、基本上是抵抗性的媒介，即哲学论文和古典音乐。不过，在全部四个人的身上，人们所获得的感受不仅是某种肆意挥霍、一种彻底走向奢侈的欲望、一种对于可以接受的或轻而易举的东西的傲慢的否定，而且也是一种非常冒险的、然而却是对抗性的与独裁制度的协定，它绝不是那种傲慢的作者的权威性，他最内在的特征看来是要完全躲避制度。我在这里所讨论的每个人物都构成了晚期或不合时宜，构成了一种容易受到责难的成熟，构成了一个可以选择的和不受约束的主观性方式的平台，与此同时，每个人——如晚期的贝多芬——都具有一种在技巧上进行努力和准备的一生。阿多诺、施特劳斯、兰佩杜萨和维斯康蒂——像格伦·古尔德和让·热内一样——使 20 世纪的西方文化与文化传播的极其总体化的代码出了丑：音乐行业，出版业，电影，新闻行业。在他们的创作中很难寻找到的一种东西就是困窘，即使他们是异乎寻常地自觉的和最重要的技巧家。那就像是他们已经达到了年纪，不想要任何假想的平静或成熟，也不想要任何和蔼可亲或官方的讨好。然而，在他们当中没有哪个否定过或逃避过死亡，但却不断地返回到死亡的主题之上，而这个主题破坏了、并且奇怪地提升了他们对于语言和美学的运用。

第六章 作为知识分子的艺术名家

在音乐史上，只有几个人物，只有少数演奏家，才与加拿大钢琴家、作曲家和知识分子格伦·古尔德一样，在音乐界之外以其丰富性和复杂性而享有声名，古尔德于1982年50岁时因中风去世。少数人也许同古典音乐本身的世界（当然要把音乐行业排除在外）与更大的文化环境之间正在扩大的鸿沟有着某种关系，那种鸿沟非常之大，例如，远远大于把文学界与绘画、电影、摄影和舞蹈界联系起来的那种相当密切的关系。今天文学上的知识分子或一般的知识分子，对于作为一门艺术的音乐极少有实际的了解，几乎没有任何演奏乐器、研究视唱练习或理论的经验，除了购买一些唱片或者收集一些像卡拉扬和卡拉斯那样的名字之外，在实际的音乐实践方面自然也没有一种相当的教养——无论是涉及到能够把演奏、解释和风格彼此联系起来，还是能辨别莫扎特、贝尔格和梅西安在和声与节奏特征方面的差异。这种鸿沟是很多因素可能产生的结果，包括音乐在自由主义教育课程中作为一个科目逐渐减少的频率，业余艺术家表演（它曾经包括作为成人教育常规部分的钢琴或小提琴课程）的衰落，以及难以接近当代音乐界。假定存在着所有这些问题，那么一些最为流行的名字还是会出现在脑海里：当然，有贝多芬；莫扎特（多半是由于

萨尔茨堡和《莫扎特传》)；^[1]鲁宾斯坦（部分因为电影，部分因为他的双手和头发）；李斯特和帕格尼尼；自然有瓦格纳；较近的还有皮埃尔·布莱兹和列奥纳德·伯恩斯坦。也许还有另一些人，如三大男高音，他们主要与歌剧和公共宣传有联系，但就连我们时代卓越的和核心的音乐人物，如埃利奥特·卡特、丹尼尔·巴伦博伊姆、莫里齐奥·波利尼、哈里森·伯特威斯特尔、乔治·利格蒂和奥利弗·克努森，都是作为例外而流行的，这些例外证明了并非处于文化生活真正核心的那一规律，正是在那个核心之中，人们才应当发现获得了那些声望的音乐家们。

有关古尔德的要点在于，他似乎已经吸引了普遍的想象力，并且依然还在持续，在他去世之后超过了整整 20 年。例如，他已经成了一部很有智力特点的影片的主题，并且经常以相当不同寻常的方式出现在各种文章和小说中：例如，在乔伊·威廉斯的《鹰》里，以及在托马斯·伯恩哈德的《失败者》（*Der Untergeher*）里。与他有关的唱片与录像带还在不断地出现和销售：他的《哥德堡变奏曲》的第一张唱片被收入了《留声机》杂志的 20 世纪 10 张最佳唱片的目录之中，数量稳定的传记、研究著作和他作为钢琴家、作曲家、理论家的分析的出现，伴随着为它们带来了在与专业、媒介相对立的主流之中的明显关注。对大多数人来说，他几乎就代表了巴赫，甚至与卡萨尔斯、施韦策尔、兰多芙斯卡、卡尔·里赫特和唐·库普曼那样的杰出人物相比更是如此。我认为，很值得我们花点时间来探讨古尔德与巴赫的关系，并努力理解他与那位伟大的对位法天才的毕生联系，怎样建立了一个独特

[1] 莫扎特出生于萨尔茨堡；电影《莫扎特传》原名是莫扎特的教名 Amadeus (Wolfgang Amadeus Mozart)，意为“上帝的宠儿”，中文译为《莫扎特传》。——译注

有趣、具有可塑性的美学空间，那个空间实质上是由作为知识分子和作为艺术名家的古尔德本人创造的。

不过，在这些反思中，我并不想忽视的是：首先，古尔德始终都能传达出一种极为高度的愉悦，不仅在他作为演奏家和名人所做的事情方面，而且也在他的生活和全部作品似乎能够无止境地激励起的那种智力活动方面。如我们将看见的，这部分是由于他那独特的艺术鉴赏力的直接作用，我将尽力阐明它，部分也是由于其影响的结果。与他那个层次的其他大多数人的数码魔术不一样的是，古尔德的艺术鉴赏力完全不打算给听众和观众留下印象并最终使他们疏远，而是凭借刺激、打破期待、创造各种新思想来吸引听众，那种思想在很大程度上是以他对巴赫的音乐的理解为基础的。我采用了“各种新思想”这个说法，它出自梅纳德·所罗门对贝多芬在创作《第九交响乐》时所作的创新的权威性反思——那就是说，不仅要追求秩序，而且也要追求各种新的理解方式，甚至在诺思罗普·弗莱使用的神话这个词语的意义上，也是一种新的系统。古尔德作为一种 20 世纪晚期的现象的独特之处——他的活动年代，包括他在 1964 年离开音乐会舞台之后的那个时期，开始于 50 年代中期，结束于他在 1982 年去世——在于他几乎单枪匹马地发起了一场真正的挑战，为艺术演奏名家的活动创造出了复杂的知性内容，我刚才已经把这叫做各种新的理解方式，我相信他在自己成年后的全部生活中都在坚持它们。然而，我认为，没有必要像很多人明显还在做的那样，为了欣赏古尔德而去了解他一直在做的所有那一切：然而，人们越能很好地理解他作为一个完全不同寻常的知识分子艺术名家之典型的全部成就和使命的一般性质，那么那种成就将显得越发有趣和丰富。

回想一下，艺术名家作为一种独立力量在欧洲音乐生活中的

出现，是在李斯特和帕格尼尼之后，并且是他们典范性的生涯的结果，他们两个人都是作曲家和有魔力的器乐演奏家，他们在19世纪中期的文化想象中起到了重要作用。他们重要的前辈、同代人和继任者——莫扎特、肖邦、舒曼，乃至勃拉姆斯——都使自己成了重要的演奏家，但始终都次于他们作为作曲家的名望。李斯特是他那个时代最伟大的人物，但他之所以出名，主要是作为一个令人惊异的和引人注目的人物，而不是一个吸引人的人物，他在独奏舞台上被一群崇拜者、有时是被一群怀疑者所观看、赞美和惊叹。说到底，艺术名家是资产阶级的一种创造，是新的自主性的、世俗的和市民的演奏空间（音乐会和演奏大厅，公园，尤其是特定形体的艺术大厦，它们正好适应刚刚产生的演奏家，而不是作曲家）的一种创造，那些空间取代了曾经培育了莫扎特、海顿、巴赫和早期贝多芬的教堂、宫廷和私人宅邸。李斯特所开创的是演奏家作为中产阶级付费公众好奇的专门对象的理念。詹姆斯·帕拉基拉斯编辑的一部有关钢琴和钢琴家之历史的有魅力的文集《钢琴的作用》，包含了这段历史的很大部分。如我在其他地方提到过的，我们到那里去聆听技巧奇迹的现代音乐厅，实际上是一种悬崖，是一个处在边缘的危险而刺激的场所，并不作曲的演奏者们在那里受到了参与那一事件的观众的致意，我把那种事件称为一种极端的场合，既没有什么普通的东西，也没有什么不可重复的东西，一种危险的体验充满了潜在的灾难和不断的冒险，尽管是在一个受到限制的空间里面。与此同时，到119 20世纪中期，音乐会的体验被净化和专门化成了一种脱离日常生活的深刻异化，脱离了为了个人愉悦和满足而演奏一种乐器的活动，完全与其他竞赛性的演奏者、售票员、经纪人、管理者、制作人，以及越来越有控制性的唱片公司和媒介公司的管理人员的单纯世界联系在一起。古尔德既是这个世界的产物，也反对这个

世界。如果他没有在自己事业的关键时刻随意获得哥伦比亚唱片公司和斯坦威钢琴公司提供的服务的话，更不用说获得电话公司、音乐厅经理、聪明的录音制作人和工程师、他的整个成年生活都与之合作的医疗网络所提供的服务，那么他就绝不可能达到自己那种显赫的程度。但是，他也拥有一种显著的才能，即能够在那种环境里出色地发挥作用，却又能在同时超越那种环境。

在考察这些使古尔德成为他那种非凡的古怪者的特征时，并没有什么很确切的要点：很矮的长凳，嗡嗡嗡的叫声，打手势，在演奏时沉湎于其中的不适当的怪相和指挥动作，对待他不喜欢的莫扎特那样的作曲家时前所未有的冒昧，确实还有，在奇怪地挑选的、包括了巴赫的曲目之中他又特别加上了其他一些作曲家——如比才、瓦格纳、西贝柳斯、韦伯恩和理查·施特劳斯——这并不是由于广为人知的把键盘当做他们所选择的媒介。但是，绝不能避开这一事实，即从古尔德的《哥德堡变奏曲》的唱片发行那一刻起，就已经达到了艺术鉴赏史上的一个真正的新阶段：他把在公众面前对演奏的完全掌控提升到了一个史无前例的高度，或者可以把它叫做一条旁路或背离。使他的公开露面越来越被叫做一种原创性事件的是：他在音乐史上没有任何知名的先例（人们想起了布索尼，然而人们一旦发现或者听说古尔德在演奏，那么他们很快就会拒绝与布索尼这位意大利裔德国思想家和钢琴家进行比较），他不属于任何教师或国立学校的朝代，他演奏的曲目（例如，伯德、斯维林克和吉本斯）以前从来都没有被认为是钢琴独奏节目中必备的作品。在古尔德的所有这一切极为敏捷、在节奏上紧张和挑战性地演奏著名作品的方法之外，再加上他把核心置于赋格曲和恰空舞曲的形式之上，它们都完美地体现在《哥德堡变奏曲》的那种萨拉班德舞曲的旋律以及 30 种变奏之中，至少人们开始时会经历一个完全出乎意料的天才挑衅通常平静的

120

和被动的听众，他们已经常规性地进入到休息活动之中，只等待着有人提供一顿简便的晚餐——在一家不错的饭馆里享用晚餐的进餐者们。古尔德在1957年录制的由卡拉扬指挥的贝多芬的《第三协奏曲》中的几个小节，或者他演奏赋格曲的录像中的一个两个场面，马上就会告诉我们：其中正在尝试除了音乐艺术鉴赏力之外的某种东西。人们还应当接着说，古尔德基本的钢琴演奏的能力确实非常卓越，无疑与霍洛维茨的才能相当，后者似乎已经成了古尔德认为被估价过高的一位钢琴演奏家和竞争对手。那时，古尔德的才能已经达到了手法的迅捷和清晰；那是一种演奏叠置三度音程、八度音程、六度音程和半音阶模进列的显著才能；一种塑造得极好的滑音使钢琴演奏听起来就像一种大键琴；一种独特的力度表现出了对位结构中和声的绝对透明；一种独一无二的即兴演奏、记忆、在钢琴上演奏复杂的当代、古典管弦乐和歌剧乐谱的能力（例如，看看他表演的施特劳斯的歌剧的各个声部和整个音乐），古尔德确实达到了非常非常高的水平，并且很容易达到米凯兰杰利、霍洛维茨、巴伦博伊姆、波利尼和阿格里奇那些艺术家的技巧水平。因此，人们可以聆听古尔德的演奏，并且获得某些与老派的或现代的艺术名家所提供同样的愉悦，即便我始终认为都还有他所达到的、使他变得极为不同寻常的某种东西。

我并不想在这里过多概述对于古尔德的演奏的有趣描述和分析：例如，我们拥有杰奥弗雷·帕赞的开创性研究著作的最新版本；我们有彼得·奥斯特瓦德对古尔德的演奏以及情感生活中的虐待狂成分的敏感的精神病学描述；我们还有凯文·巴扎纳丰满成熟的哲学的和文化的研究著作《格伦·古尔德：创作中的演奏家》。所有这些，再加上奥托·弗里德里希出色的传记，都一丝不苟地、富有才智而忠实地把古尔德的实践活动表现为超出了艺

术演奏名家的某种东西。我将提出的是，尽管如此，却有一种对于古尔德的创作的描述，把他置于一种特殊的知识分子的批判传统之中，在其中，他那相当自觉的对于艺术鉴赏力的再形成和再重申试图得出各种结论，而那些结论通常都不是由演奏家们得出的，反倒是由只运用语言的知识分子们得出的。那就是说，古尔德的整个创作——人们一定不要忘记，他在创作上极为多产，创作过广播记录片，监制过他自己的录像片——提供了一个艺术名家的典范，他有目的地超越对于演奏和表演的狭隘限制，进入到一个杂乱散漫的领域里，演奏和表演在其中提出了一个有关知识分子的解放和批判性的论点，而那种批判性给人以相当深刻的印象，并且与现代音乐听众所理解和接受的演奏美学在根本上不一致。

阿多诺对于听觉力衰退的研究充分表明了，那些环境是多么的贫乏，而他特别剖析了锦标赛（*Meisterschaft*）那种环境，以及与当代演奏实践中崇拜名师演奏家相联系的那种支配力量。阿多诺发现，那种艺术名家以指挥家托斯卡尼尼的形象为代表，他认为，托斯卡尼尼是由一种现代企业把音乐演奏压缩、控制和组织成的声音所创造出来的，那种声音违背听众的意志而吸引了他们。我援引了以下一小节出自发表在《声音图画》（*Klangfiguren*）中的《艺术大师的统治》里的文字：

在其自信的方式背后潜伏着那种焦虑，即他如果放弃了对于单一的二度音程的控制的话，那么听众也许会厌烦那种表演并且跑掉。这是一种体制化了的、脱离人民的票房收入的理想，它错误地在本身之中发现了一种不可动摇的激发听众灵感的能力。它阻碍了部分与整体之间的一切辩证法，那种辩证法在伟大的音乐中起着作用，并且在伟大的解释中得

到了实现。相反，我们从一开始就获得了一种抽象的有关整体的概念，可以说，几乎就像一幅画的草图一样，接着再给它补画上一些声音，那些声音瞬间在感觉上的辉煌壮丽灌满了听众的耳朵，以至各种细节都被剥夺了它们自身固有的冲击力。托斯卡尼尼的音乐才能在某种程度上是与时间、视觉相敌对的。整体的赤裸裸的形式装点着一些孤立的刺激物，塑造它是为了那种原子化的听觉，那种听觉更加容易与文化工业联系在一起。^[1]

肯定地说，古尔德1964年在其事业的高峰期放弃了音乐会的舞台，他说过很多次，这正是他的逃避的方式，即逃避被阿多诺非常犀利地和嘲讽性地描述过的那种人为和扭曲。古尔德的演奏风格处在其最佳状态时，传达出了阿多诺有点不公平地就托斯卡尼尼所说的那种原子化和枯燥乏味的音乐才能的反面，那些演奏得最好的威尔第和贝多芬的乐曲，具有古尔德所演奏的巴赫的那种清晰度和纯净的相互联系。无论如何，古尔德避开了那些扭曲了的效果，他认为它们是对舞台表演要求的典型化，人们在舞台上不得不捕捉到和保持住第五个包厢中的听众的注意力。因此，他完全逃避了舞台。但是，这种逃避要去哪里？古尔德认为他自己要去哪里？为什么巴赫的音乐对于古尔德作为艺术名家的知识轨迹来说具有如此特殊的重要性？

123

我们对这些问题的解答，首先可以从考察古尔德在1964年11月对多伦多大学毕业班学生所发表的一次演讲开始。他的演讲是用忠告的词语来表达的，我认为，它确实概括了他本人作为演

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《声音图画》，罗伯特·利文斯通译（加州斯坦福：斯坦福大学出版社，1999），第47页。

奏性的音乐家的规划。他对年轻的毕业生们谈到，需要认识到音乐“是有系统的思想的产物，纯粹是人为地建构的”，人为的（*artificial*）这个词语并不是指一种否定性的含义，而是指一种积极的含义，“它确实与一种正面有关”，完全不是一种“可以分析的商品”，而确切地说，“它同否定性割裂开了，对于防范围绕着它的否定性的空白来说，它是非常微弱的安全措施”。他接着说，我们必须恭敬，那就是说，要正确考虑到，在与系统进行比较时，否定性是令人印象深刻的，只有记住这一点，刚刚毕业的学生们才能从“创造性思想所依赖的对于创新的充实”中获得益处，“因为创新实际上是从位于系统中的某个牢固的位置，小心翼翼地挖掘那种外在于系统的否定性”。^[1]

如果我们考虑到在各种不完美地使用的隐喻之间存在着某种混乱的话，那么就有可能破解古尔德在这里试图表达出来的意义。音乐是一种理性的、被建构起来的系统；它是人为的，因为它是根据人的经验和知识建构起来的，而不是天然的；它是一种反对“否定性”的主张，或者是一种反对到处都围绕我们的麻木无知的主张；最重要的是，它依赖于创新，而创新则是涉及到大胆超越系统而进入否定性之中的某种东西（这是古尔德描述外在于音乐的那个世界的方式），然后再返回到由音乐所表现的系统之中。无论这种描述是怎样的东西，它都不是人们所期待的那种由器乐演奏名家们志愿提供的专业建议，那些演奏家也许更有可能提出有关努力实践、忠实于乐谱那类事情的忠告。古尔德要完成那项艰难的、令人惊异的和雄心勃勃的任务，即陈述一个信条，它涉及到在把音乐看做是一门表现的和诠释的艺术之时，努力达到一致、系统和创新。我们应当记住，他说这些话时是在与

[1] 佩奇《古尔德读本》，第4—5页。

一种特殊的音乐、即巴赫的音乐联系在一起几年之后，再加上他曾经承诺要长期地、不断陈述和重申要拒绝他所说的那种“合成的”浪漫主义音乐，到他真正开始自己作为一名音乐家的事业之时，那种音乐早已变成了极度商业化的，并且接受了以那种风格主义的钢琴演奏效果为特点的钢琴曲目的主要成分，而那些效果是他的大多数演奏（尤其是演奏巴赫的作品）都竭力要避免的。此外，他不喜欢与时代的步伐密切接触，他欣赏像理查·施特劳斯那种不合时宜的作曲家，他对通过自己的演奏和在演奏中创造一种心醉神迷的自由状态很感兴趣，他完全退出了平常的演奏常规——可以说，所有这一切都为古尔德在舞台背后非凡的艺术名家事业增添了实质性的内容。

确实，他的演奏风格的特点正如他不断地创造出的那样，他习惯于深夜在录音室里完全独处而不受干扰，那种特点首先在于它传达出了一种理性的一致感和系统感，其次，为了这个目标，它把焦点集中在演奏巴赫的复调音乐之上，以体现那种理想。那时，人们也许并不那么容易想到要抓住巴赫（以及受到巴赫式的理性主义强烈影响的复调音乐），接着，他在20世纪50年代中期使巴赫变成了一项钢琴演奏事业的奠基石；毕竟，像范·克莱本和弗拉基米尔·阿什肯纳齐那种相当令人钦佩的钢琴家都在相同的时刻暴得大名，他们凭借这样的声誉所演奏的音乐，都是根据李斯特、肖邦和拉赫玛尼诺夫的标准浪漫主义曲目来演奏的。对于一个年轻的、实际上是外省的加拿大钢琴家来说，那种素材大多是刚刚开始时就要放弃的。当我们想起《哥德堡变奏曲》不仅仅是人们所不熟悉音乐，而且巴赫的钢琴演奏本身也极为罕见，在公共领域里大多与好古癖有联系，或者与学校里的训练有联系，那些不情愿的钢琴学生们都非常不喜欢，他们认为巴赫是一个艰深的和“枯燥的”作曲家，是由教师们作为训练而

非愉悦强加于他们的，那么情况就更是如此。古尔德在写到巴赫时和演奏巴赫时向前走得很远，坚持认为一种“终极的快乐”包含在努力在演奏中创造出一种“再创作时的丰富而宏大的成就”。我们最好在这里暂停一下，以努力理解古尔德在1964年的陈述背后的设想，他在演奏巴赫时所表达的那种钢琴演奏的理念，以及首先选择巴赫的种种原因。

首先，复调音乐的网状结构本身就是几个声部同时向外发展。古尔德在其创作的早期就强调过，巴赫的键盘乐作品主要不是为任何一种乐器而创作的，而恰恰是为几种乐器而创作的——管风琴、大键琴、钢琴——或者说不是为任何乐器而创作的，如在《赋格的艺术》中一样。因此，可以演奏巴赫，就像是在明显脱离了时代精神（*Zeitgeist*）的仪式、惯例和政治上正确的情况之下，古尔德在各种场合下当然都会拒绝这些东西。其次，有巴赫在他自己的时代里作为作曲家和演奏家的名声这一事实，他在返回到古老的教堂音乐形式和严格的对位法规则方面是不合时宜的，而在他有时过分要求作曲程序与和声的创新性方面则是大胆的和现代的。古尔德相当深思熟虑地以这些东西为基础，使自己表现得非常反对常规独奏实践的本质：他的演奏方式绝不墨守成规，他的演奏返回到了浪漫主义之前的巴赫，而在他那朴实的、单向度的、非钢琴演奏的基调方面，他以一种完全当代的方式，并不试图使音乐的声音成为消费主义的材料，而要成为严格分析的材料。 126

阿多诺在1951年发表的一篇应当得到称赞的文章——《防范其信徒们的巴赫》——阐述了我根据处在巴赫技巧的真正核心之中的一种矛盾而就古尔德所提出的某些问题，即对位法之间的关系或联系，或者说“通过主观反思包含在其中的动机效果而分解既定的主题素材”，以及“制作的出现，它在实质上存在于把

古老的手工操作分解成较小的构成行为。如果这在结果上变成了素材创作的理性化，那么巴赫就是把理性地构成的作品的理念具体化的第一个人……毫不意外的是，他根据音乐理性化的最重要的技巧成就来命名他主要的器乐作品。也许，巴赫最深刻的真相在于，在他身上，直到今天已经支配了资产阶级时代的那种社会趋势，不仅得到了保存，而且通过反映在各种意象之中，与人类的声音达成了和谐，那种声音实际上在其开端的时刻就已经被那种趋势所窒息了”。^[1]

我怀疑古尔德是否读过阿多诺的著作甚或听说过他，但他们的观点之间的一致之处却相当引人注目。古尔德所演奏的巴赫的音乐，具有一种音调变化上深邃——并且时常相反的——特异的主观性，然而它却悖论性地以这样一种声音清晰的方式来表现，说教般的持续着，在对位法上也很严格，没有任何虚饰。这两个极端在古尔德那里被统一起来了，阿多诺说，正如它们在巴赫本人那里一样。127 “巴赫作为最超前的低音部伴奏大师，同时拒绝了自己的顺从，他作为过时的复调音乐作曲家，拒绝顺从时代的趋势（如在莫扎特那里的愉悦或潇洒风格），他自己塑造了一种趋势，以便帮助它（音乐）达到其最内在的真理，在主观性本身成为根源的一致整体中，把主题释放给客观性。”（BDA 142）

巴赫的核心是不合时宜，是把过时的对位法技术同一种现代的理性主题结合起来，而这种融合又产生了阿多诺所称的那种“音乐主体与客体的乌托邦”。因此，要在演奏中体会巴赫的创作，就意味着“音乐结构的全部丰富性，综合成为巴赫力量之源

[1] 特奥多尔·W. 阿多诺《防范其信徒们的巴赫》，载《棱镜》，塞缪尔·韦伯和谢利·韦伯译（麻省剑桥：麻省理工学院出版社），第139页。文本中援引的进一步参阅的内容标注为“BDA”，紧接着的是页码。

的东西，都必须通过演奏而被置于显著地位，而不是被奉献给一种严格的、固定的千篇一律，以及那种虚假统一的外表，那种统一忽视了应当体现和超越的多样性”（BDA 145）。阿多诺对欺骗性的器乐时代的真实性的抨击，当然不是针对每个人的趣味的，但他绝对正确地坚持认为，巴赫身上创新性的和强有力的东西不应当被浪费掉，不应当被送回到“愤恨和蒙昧主义”的领域中；阿多诺接着说，对巴赫的创作的“真正解释”，就是“用 X 射线来透视其创作：其任务就是要在感性现象中阐明一切特征和相互关系的总体性，那些相互关系已经通过对乐谱的透彻研究而被认识到了……音乐乐谱从来都不是与作品同一的；忠实于文本，就意味着要不断努力去把握它所隐藏了的东西”（BDA 144）。

在对巴赫的演奏的这种解说中，那种演奏已经变成了揭示和提升，在其中，巴赫那种特殊的创新性被演奏者所吸收，并以现代的词语辩证地进行了重新阐述。这种演奏的核心就是古尔德令人惊异的预见性，以及近乎本能地把巴赫的创造性理解为体现在一种复调创作之中，那种创作既是艺术名家的，同时在散漫的感觉中又是知识分子的。就一种对于我所说的意思的简短解释而言，我依靠了劳伦斯·德雷福斯于 1996 年出版的一部名为《巴赫与创新模式》的研究著作。在我看来，德雷福斯开创了理解巴赫基本的创造性成就的一个新层次，他在这么做时改变了我们对于古尔德本人作为演奏家能够做什么的评价。遗憾的是，德雷福斯在任何地方都没有提到古尔德，因为对他们两个人来说的那种共同要素，就是创新（*invention*）这个词语，巴赫本人使用过这个词，而德雷福斯则正确地把它同一种可以追溯到昆提良和西塞罗的修辞学传统联系起来。创新（〔译按〕拉丁语 *inventio*）具有重新发现和返回的含义，并不是现在所使用的创造的意思——例如，创造某种像电灯泡或晶体管那样的新东西。在这个词语

128

的这种较古老的修辞学意义上的创新，就是发现和阐明论点，它在音乐领域里是指发现一个主题并从对位法上发展它，以便它的一切可能性都得到表达、表现和阐发。例如，维柯大量使用了 *inventio* 这个词，它对他的《新科学》来说是一个关键词。他使用它来描述天赋（〔译按〕拉丁语 *ingenium*），即一种能力，即能够把人类历史看成是由可以起作用的人脑尚未展现出的能力所造成的某种东西；因此，对维柯来说，荷马的诗歌不应当被解释为理性主义哲学家睿智的智慧，而应当解释为一种必定很丰富的精神的创造性倾泄，后来的解释者通过把她自己或他自己倒回去置于荷马早期时代的迷雾和神话之中，便能够创造性地使它得到恢复。因此，创新就成了创造性地重复和再体验的一种形式。

129 把解释与诗歌看成是创新的这种理念，可以通过考察巴赫的复调音乐创作的特殊性质而得到一种在音乐上的扩展。他在赋格曲创作方面非凡的创新才能，在于能够根据一个主题激发起暗含在其中的一切可能的置换与结合，通过熟练的实践，他可以使它经历作为一个对象被呈现在作曲家的心里，就像荷马的诗歌素材一样，被用于熟练的演奏和创新。正如德雷福斯指出的：

我并不把音乐结构设想为无意识的增长——设想一种超出人类有目的之行为所能把握的自发创新的美学模式——我更愿意突出可以预言的和由历史决定的各种方式，作曲家用它们来“影响”音乐。思索巴赫之意向的这种意图，使我们不是按照它必然如此的方式去想象他的一首乐曲，而是把它作为一种音乐才能的结果，那种音乐才能根据各种惯例和约束的可以复原的背景来设想与调整各种想法……实际上，虽然部分和整体在巴赫那里在某种程度上紧密地结合在一起，以至于经常缺乏奇迹般的东西……但我发现较为有利的是欣

掉音乐方面的“奇迹”……代之以追寻巴赫的倾向，即他把某些律法当做约束而把另一些律法当做可以打破的，他承认某些限制是不能侵犯的而另一些则是有约束力的，他断定某些技巧是创造性的而另一些则是没有结果的，他称赞某些理念是值得敬重的而认为另一些却是过时的。简而言之……这些分析捕捉到了作为一个理性作曲家的巴赫。^[1]

因此，巴赫的天赋将它本身转化成了一种创新的能力，他根据以前存在着的一系列音调与组合的技艺（*ars combinatoria*）创造出了一种新的美学结构，其他任何人都不具备如此杰出地运用那些音调和技艺的才能。让我在这里再次援引德雷福斯的话，它们与巴赫在《赋格的艺术》里所做事情有关：

仔细研究这些根据很多不同赋格的创新的优点而创作出来的作品，使人吃惊的是，巴赫在一部单一主题作品的语境之内，竟然从不关注要提供从属类型的“经典”范例，它们有可能在想象上展示了每部作品在一种典型的与合理的秩序方面的配置。很典型的是，他并没有精心制作一套极为特殊的作品，以表明绝不可能以追求和谐的领悟力来追求赋格的创新……这就是《赋格的艺术》的作品如此经常不怕麻烦地要阻挠以教学法为定向的赋格程序之精确性的原因，与此同时，它们又坚持认为用赋格方式作曲的超自然状态是最富有灵感的创新的一个来源。^[2]

[1] 劳伦斯·德雷福斯《巴赫与创新模式》（麻省剑桥：哈佛大学出版社，1996），第27页。

[2] 同上，第160页。

简单地说，这恰恰就是古尔德挑选来演奏的那种巴赫：那个作曲家的理性的作品，为理性的、知识分子的艺术名家试图以自己的方式来进行解释和创新、修正和重新思考提供了一个机遇，而每一次演奏都成了根据速度、音质、节奏、色彩、音调、乐句、引导声部和音调变化来做出决定的机会，这些决定绝不会盲目地或自动地重复早先的那些决定，而会不遗余力地传达出对于巴赫本人的对位法结构进行再创新和再创造的感受。富有戏剧性的是，看见古尔德的实际演奏和把这些付诸行动，为他的钢琴演奏增加了一个维度。最重要的是，如人们在怪异地构成了其事业的早期与晚期的《哥德堡变奏曲》的演奏中可以发现的那样——一个在开头，另一个在最后——古尔德都开掘出了那部作品中高度精练的对位法结构与恰空舞曲结构，以宣告要继续探索巴赫的创新性，这么做要通过和凭借他自己成为艺术名家的方式。

古尔德在这方面似乎要尝试的，是充分实现一种延续的和持久的对位法的创新，通过演奏来揭示、证明和阐述，而不是简单的呈现。因此，他在自己的全部事业中都坚持认为，演奏行为本身必须被带出音乐厅，在音乐厅里，演奏被局限于无法缓和的按时间顺序发展的序列以及独奏秩序的固定程序，演奏必须置于录音室里，录音技术在实质上的“接受的二重性”（take-twoness，古尔德所喜欢的术语之一），在录音室里可以在这个词语最充分的修辞学意义上服从于创新的艺术（重复的创新，重复的接受）。

因而，除了别的东西之外，古尔德就巴赫所做的事情，预示了我们只不过现在才开始意识到的巴赫那种巨大而独特的天赋，那种天赋在他于1750年去世后的250多年里，可以被认为培育了整整一代美学之子，从莫扎特经过肖邦，直到瓦格纳、勋伯格以降。古尔德的演奏风格，他的创作和他的众多录像带和录音带，都证明他非常好地理解了巴赫的创造性的深层结构，也表明他意

识到了作为艺术名家的事业，也要具有一种严肃的知识分子的和戏剧性的组成部分，在演奏巴赫和演奏在某种意义上由巴赫所创造的其他作曲家们的作品时，要把它们传递给那类作品。

我发现，尤其引人注目、乃至使人深受感动的是，在一些重要场合（也即他为《哥德堡变奏曲》的唱片封套写注解之时），他都会提到巴赫的那部重要作品，他挑选它来当做他自己的、具有生成根源的、一种“对于亲缘责任的自然倾向”，它衍生出三十个变奏的庞大成果。古尔德本人打动了认识他的每一个人，也打动了他的听众和他去世后的听众，作为一个异乎寻常的孤独的人物和独身者，他非常忧郁，在其习惯方面极其乖僻，很不驯服（在这个词语的各种意义上），很理智，也很陌生。古尔德几乎在各种意义上都不合适，无论是作为儿子、公民、钢琴家群体的成员、音乐家，还是作为思想家：有关他的一切东西都显示出，异化般地拆解一个人造就了他的住所，倘若他还有一个住所的话，那就是在他的演奏之中，而不是在一个常规的住所里。我认为，他所感到的巴赫音乐的丰饶多产和再生性与他自己非再生性的孤独之间的矛盾，不止被他的演奏风格和他所演奏的内容缓解了，而且确实也被它们战胜了，这两方面都是他坚定地自我创造的，而且也像巴赫那样不合时宜。因此，古尔德的艺术名家之成就的戏剧性在于，他的演奏不仅是由一种明白无误的修辞学风格来传达的，而且也是对一种陈述的特定类型所进行的论证，大多数音乐演奏者都没有这么尝试过，也许不可能这么尝试。我相信，在一个特定的、反人类的原子化的时代，这完全是对于连续性、理性能力和美学上之美的一种论证。因此，古尔德的艺术鉴赏力以他自己半即兴的方式，首先把演奏的范围扩大到了允许被演奏的音乐表现、呈现、揭示自身实质性的动机的灵活性、其创造性的能量，以及由作曲家、同样也由演奏家建构它的思想过程。换言

132

之，巴赫的音乐对古尔德来说成了理性系统产生的一种原型，可以说，那种系统内在的力量就在于，它是被精心制作出来坚决反对到处都围绕着我们的那种否定性和混乱的。那位演奏家在钢琴上演奏它之时，使自己与那位作曲家结为了一体，而不是与消费的公众结为一体，演奏活动受到了那位演奏家的艺术鉴赏力不那么关注演奏的驱使，就理性活动要在理智上、听觉上和视觉上传达给他人而言，那种活动就像一种被动地被观看和被聆听的表演一样。

古尔德的艺术鉴赏力的张力依然还没有被确定：那就是说，由于其演奏的乖僻，他的演奏并不试图使它们本身迎合听众，或者说也不试图缩小演奏本身令人心醉神迷的辉煌动人与日常世界的混乱之间的差距。然而，它们自觉地试图呈现的，是对一种同时是理性的和令人愉悦的艺术类型来说的批判性模式，那种艺术竭力要向我们表明，它的创作是一种在其演奏之中依然要进行下去的活动。这样就达到了目的，即扩大演奏者被迫要在其中演奏的那种框架，而且——正如知识分子必须做的那样——它也向流行的惯例阐明了一种可以选择的论点，而那些惯例极大地使人类精神丧失了活力，使它丧失了人性并且使之重新理性化了。这不仅仅是一种知识分子的成就，而且也是一种人本主义的成就。这远远超过了古尔德经常谈到过的那种电子小提琴，它误导性地为未来的听众提供了一种创造性的机会，这也是古尔德不断地吸引和激励其听众的原因。

第七章 晚期风格概览

任何风格，首先都会涉及到艺术家与他或她自己的时代、历史时期、社会和前辈们的关系；尽管审美作品具有其不可还原的个性，但却仍然是时代的一部分——或者悖论性地说，不是时代的一部分——它在时代之中被创造并且出现。这不单是一个社会学的或政治上同步的问题，而且更有趣的是，它必定与修辞学的或形式上的风格有关系。因而，莫扎特在自己的音乐中表现出了一种风格，那种风格与贝多芬或瓦格纳的风格相比，同宫廷和教会的世界有着更加密切得多的关系，贝多芬和瓦格纳的风格产生于一种世俗的环境，那种环境与浪漫主义对于个人创造性的崇拜有着极大的关系，通常都由于靠不住的资助人而与它自身的时代不一致，也与作曲家被改变了的职业不一致，因为作曲家再也不是仆人（像巴赫或莫扎特那样），而是需要注意的创造性的天才，他们骄傲地站立着，甚至还会自我陶醉地远离自己的时代。比较而言，莫扎特并不是一个不适应社会的人，然而贝多芬和瓦格纳则无疑不适应社会：那些最初的思想者们向自己时代的艺术规范和社会规范发起了挑战。因此，比如说，像巴尔扎克那样的现实主义艺术家与其社会环境之间，不仅经常存在着一种很容易感知

134

135

到的联系，而且就一位其艺术既非模仿也非戏剧性的音乐家而言，也存在着一种难以觉察的和难以阐明的对立关系。贝多芬的晚期作品洋溢着一种对于个人奋斗和不稳定性的新感受，那种不稳定性完全不同于《第三交响乐“英雄”》和五首钢琴协奏曲那样的早期作品，它们都带着自信的友爱来对世界发言。贝多芬最后十年的杰作在这种程度上属于晚期：即它们超越了自身的时代，在大胆的和令人吃惊的新颖性方面走在了时代前面，而在它们描述了返回到或者回归到被历史无情的前进所遗忘或超过了的领域方面，却又晚于时代。

就乔伊斯和艾略特那样的艺术家而言，他们在某种程度上似乎已经完全脱离了自己的时代，返回到了激发他们灵感的古代神话、史诗那样的古代形式或者古代宗教仪式之上，因而文学上的现代主义本身，也可以被看成是一种晚期风格的现象。与其说现代主义最终悖论性地显得是一场新奇的运动，倒不如说是一场老化的和终结的运动，用哈代在《无名的裘德》中的话来说，是一种“伪装成年轻幼稚的时代”。因为那部小说中的裘德的儿子“时光小老爹”这个人物，看起来确实就像是一个现代主义的寓言，并且是现代主义对于加速衰落的感受和它对于回顾与综合的补偿性姿态的寓言。然而，对哈代来说，那个小男孩很难成为救赎的象征，更不用说那只可怕的画眉。这一点在“时光小老爹”第一次出现之时相当明显，那时他乘火车去见裘德和苏。

136 他是伪装成年轻幼稚的时代，它的行为那么糟糕，以至于他的真正自我要通过裂缝才能显现出来。一块从远古夜晚中升起来的土地，似乎偶尔会在这孩子生命的初期将他托举起来，那时他的面部回看着某个伟大的“亚特兰蒂斯的时代”，显得并不在意看见了什么。这时，其他旅客们都接二

连三地闭上了眼睛——甚至连那只小猫都在篮子里蜷起了身子，厌倦了它那过于受到限制的游戏——那游戏还是跟从前的一样。接着，他似乎加倍地苏醒过来，就像一个被束缚住和变矮小了的神祇一样，默默地坐着，打量着自己的旅伴们，就像是他已经看见了他们全体的整个生命而不是他们当下的形象一样。^[1]

与其说小裘德代表了一种过早衰老，倒不如说代表了一种开端与终结的蒙太奇，一种不太可能的青年与老年混杂在一起，他的神性——这个词语在这里听起来对它具有一种不祥之兆——在于能够通过对他自己和其他人的审判。后来，当他表演对他自己和他的小弟妹的审判举动时，结果竟然是集体自杀，我认为，那就是说，极其年轻与极其老迈的这般令人震惊的混合，不可能生存得很久。

但是，终结与存在也有在一起的时候，这就是我在这里主要将讨论的。除了其他人物之外，像兰佩杜萨那样的作家，他这个西西里岛的贵族，只写过一部回顾过去的小说，小说在他活着时全然没有引起任何出版商的兴趣，而康斯坦丁·卡瓦菲，这个亚历山大城的希腊诗人，在其有生之年也没有发表过任何诗歌，这两个人使人想到那些高雅的、近乎珍贵但极其难以理解的、具有美学才智的人们，他们拒绝与自己的时代联系，却仍然使一种半抵抗性的艺术作品引人注目的力量得到了延伸。在哲学方面，尼采是一个类似的“终极”姿态的伟大原型。晚期或者迟到这些词

[1] 托马斯·哈代《无名的裘德》（伦敦与纽约：企鹅出版公司，1998），第342—343页（苏在小说中是裘德的堂妹，曾与裘德同居，并且生了孩子。——译注）。

语，看起来极为适合于这样一些人物。

赫尔曼·布洛赫在为拉赫尔·贝斯帕洛夫的《论〈伊里亚特〉》撰写的导言里，谈到了如下这些他所称做的晚年风格：

（它）并非总是年纪的产物；它是一种天赋，与艺术家的其他才能一起被注入到他身上，它也许会随着时间而成熟，经常在其死亡预兆来临之前的季节达到繁盛，甚至在接近老年或死亡之前就将本身展现出来：它是表现力达到了一个新的层次，如老年的提香发现了把人的肉体 and 人的灵魂熔铸成更高统一体的穿透一切的光线那样；或者如伦勃朗和戈雅在自己成年的高峰期发现了形而上的外表一样，那种外表在人和事物的可见性之下，但它仍然可以描绘出来；或者如《赋格的艺术》，巴赫在自己的老年口述了它，而在心里却没有任何一种具体的乐器，因为他不得不表达的，要么是在听得见的音乐表面之下的东西，要么是超越了听得见的音乐的东西。^[1]

二

欧里庇得斯把风格方面的晚期（甚至也许是颓废）与内容方面的原始风格奇异地结合起来了。他在自己的价值观方面比起坚定的埃斯库罗斯来更加难以捉摸，而在自己的反对立场方面却不如索福克勒斯那么尖锐。尼采把欧里庇得斯的特点刻画成了这样一个人，即他抓住了狄奥尼索斯和阿波罗的神话——悲剧形式的基础——在最后时刻把它从“保守的教条主义无情的、睿智的眼

[1] 赫尔曼·布洛赫《导言》，载拉赫尔·贝斯帕洛夫《论〈伊里亚特〉》，玛丽·麦卡锡译（纽约：Pantheon, 1947），第10页。

光”之下营救出来，为的是为了悲剧而再次利用它。“渎神的欧里庇得斯，在你试图迫使濒死的神话再次为你服务之时，你的希望是什么？它死在了你那残暴的双手之下：然后，你需要一种赝品，给神话戴上面具，那种神话……只可能用古老的华丽服饰将自己装扮起来。”在欧里庇得斯那里，古老的悲剧几乎没有留存下来，除了作为“它那不幸的和极度痛苦之死亡的一座纪念碑”以外。^[1]

十分奇怪的是，欧里庇得斯真正最后的悲剧作品——《酒神的女祭司们》和《伊菲革涅亚在奥利斯》——都是在主题方面自觉地返回到某个几乎不可能被记住的起始点的作品，那个起始点很早，然而却深深令人烦扰地提示了叶芝所称的那种“在残忍的底层无法控制的神秘性”。^[2]《酒神的女祭司们》表现了狄奥尼索斯的出现，他是一个被排除在奥林匹斯山之外的亚细亚人，是一个靠不住的、但仍然有威胁的性欲方面的神祇，他给底比斯城的那个疑心很重的国王潘忒乌斯带来了浩劫，因为潘忒乌斯在接替了卡德摩斯之后拒绝承认狄奥尼索斯是一个神祇。人们在那个“第二信使”发表的非凡演讲中被告知，高潮是潘忒乌斯的母亲阿加维和一个随从转而崇拜狄奥尼索斯，她在一种心醉神迷的状态中杀死了自己的儿子，并把他肢解了。她相信自己所残害的是一头狮子，然后她把酒神的女祭司们的队伍领进了合唱席，双手托着她自己儿子的头颅，像托着一件骄傲的战利品一样。潘忒乌斯的宫殿在这个过程中不仅被焚毁了，而且底比斯城本身也被彻底改变了。狄奥尼索斯胜利了，但却付出了无法想象的代价。

[1] 弗里德里希·尼采《悲剧的诞生》，肖恩·怀特赛德译（纽约与伦敦：企鹅出版公司，1993），第54—55页。

[2] W. B. 叶芝《贤人》，载《诗集》（纽约：斯克里布纳出版公司，1996），第126页。

在《伊菲革涅亚在奥利斯》里，欧里庇得斯把自己的戏剧置于特洛伊战争即将开始的那个时刻，希腊军队由阿特柔斯的儿子阿伽门农和墨涅拉奥斯两兄弟率领——阿伽门农是克吕泰涅斯特拉的丈夫，是伊菲革涅亚、厄勒克特拉和俄瑞斯忒斯的父亲，墨涅拉奥斯则是海伦的丈夫——他们正要乘船去亚细亚，但却在奥利斯港口被一阵死寂般的平静耽搁了。祭司卡尔克斯告诉阿伽门农说，只要把他的女儿献祭给奥利斯的女神，军队就能够启航了。阿伽门农固执地要让自己亲自参战，在戏剧中开始引诱自己的妻子和孩子们从迈锡尼到奥利斯去，并假称年轻的伊菲革涅亚将被命令去参加同阿喀琉斯结婚的婚礼。克吕泰涅斯特拉发现，她的女儿实际上要被谋杀并且自然会反抗；正如欧里庇得斯所展现的母亲、女儿和父亲的戏剧一样，在她身上明显播下了愤恨和复仇的种子，它在后来不仅将促使克吕泰涅斯特拉去通奸，而且也会促使她去谋杀阿伽门农，恰恰就是这些残忍的悲剧情节，曾经为埃斯库罗斯的《奥瑞斯提亚》提供了情节。《伊菲革涅亚在奥利斯》的结尾是，那位年轻的姑娘自愿（虽然说不上圣洁）为她父亲的野心做出自我牺牲，甚至就在她从自己那位忧伤的母亲身旁走过之时。她对合唱队说道，“跳起舞来吧”，

让我们跳起舞来吧，为了祝贺至高无上和神圣的
阿尔忒弥斯女神
以我们自己的热血
在献祭中
我将洗刷掉
神祇命中注定的诅咒。
啊，母亲，我贤淑的母亲呵，
现在我把自己的眼泪献给你

因为在我到达那圣洁之地时

我一定不能哭泣。^[1]

这些戏剧尽管有可怕的、充满恐惧的情节，但它们却使心灵明镜可鉴，正如玛丽安娜·麦克唐纳在她论述有关欧里庇得斯的各种现代电影版本的著作中所说的那样。确实，古老神话的种种特征在这里很容易辨别出来，如同它们在索福克勒斯和埃斯库罗斯那里一样，但是，欧里庇得斯与他的两位伟大的前辈相比，更多的是情景心理学家，更多的是诡计和操纵的揭露者，更多的是欺骗和自我欺骗的人种志学者。因此，人们在《酒神的女祭司们》和《伊菲革涅亚在奥利斯》的结尾，并没有感受到与在早期悲剧里经常发现的对于和解与结束的相同感觉。部分因为其相对的晚期，欧里庇得斯用自己的戏剧去重复、重新解释、返回和修正他自己有点熟悉的素材；但是，对欧里庇得斯的悲剧的特殊感受，在于它们的嬉戏幽默，似乎人们通过戏剧就已经想到了效果的延伸、没有偏见的和近乎纯粹形式上的姿态，这些都是他用来阐述、扩展、修饰和说明悲剧情节的。人们在欧里庇得斯那里既感觉到了至关重要的现代心理学，也感觉到了一种半抽象的快乐，它们都被吸纳进了人物、情景和修辞的结构之中。 140

这使得他的创作并不像一种结果那样不那么急迫和不那么令人烦扰，而是较为急迫和令人烦扰的。在使底比斯城和卡德摩斯的宅邸变成了废墟之后，我相信，当狄奥尼索斯在进行自我表露时，在他的那些自我表露的言辞里具有一种令人震惊的独特力量，就像是他完全准备好了要继续与那些怠慢（但不是真正的褻

[1] 欧里庇得斯《伊菲革涅亚在奥利斯》，查尔斯·R·沃克译，载《欧里庇得斯》（纽约：现代图书馆出版公司，无年代），3：194页。

读) 他的人们进行游戏, 使他们感到烦恼, 并最终消灭他们。欧里庇得斯讴歌了伊菲革涅亚的受难, 讴歌了她支持反对阿伽门农那可怕的诡计和大男子般的固执, 他同样也是讴歌那种极度凶残的诗人。当尼采说到欧里庇得斯挽救古老而濒临消失的神话只不过是為了毁灭它们之时, 他的意思不仅是说欧里庇得斯敢于把那些冷漠的和非人的东西人性化, 而且也是指欧里庇得斯把一种人性的逻辑——一种生命力的结构——赋予了那些可能在其他地方仍然是超越时间和超越地点的诸神与英雄们。

对当代的导演们来说, 戏剧风格和音乐是欧里庇得斯的悲剧中最引人注目的要素。安德烈·瓦依达 1989 年拍摄的索福克勒斯的《安提戈涅》, 旨在对波兰由“团结工会”造成的那种变革发表政治评论。尽管这样的平行关系拥有巨大的力量, 但它们对欧里庇得斯来说却是不利的, 他的那些晚期作品把激情和狡诈表现成了相互之间在音乐上的变奏。就法国导演阿里娅娜·姆努什金的《阿特柔斯家族》的极为大胆的设想而言, 她把《伊菲革涅亚在奥利斯》当做了埃斯库罗斯的《奥瑞斯提亚》的一个序幕。

141 “阳光剧院”(Théâtre du Soleil) 是巴黎以外的万塞尼市的一座狭长的工棚似的建筑, 被她改造成成了一个矩形的斗牛场, 它被迫在同时用做拜伊罗特歌剧院那样的场所, 仪式典礼、音乐和令人吃惊地引人注目的风格化的演出, 在那里被结合起来表现一座房屋的倒塌, 那是由谱系学和对于可怕行为的气质所注定了的。

姆努什金的构想的核心是合唱队, 18 个到 20 个身着相似服装的舞蹈者, 无论是男是女, 都穿着长袍, 戴着护膝, 涂上稀奇古怪的黑色、红色和白色化妆品。场景及其起源都使人想起一种人类学上的、半民间传说的“近东”; 他们排成排跳舞, 似乎已经放弃了阿拉伯民间舞蹈 (*dabke*) 圆形的秩序规则, 尽管姆努什金的舞蹈者们比阿拉伯民间舞蹈者更加健壮和冲动得多。她的男

女演员们都是一些欣喜若狂的抒情诗人，然而就连他们的姿势和语言的奇妙构成，都由于领导合唱队的、非凡的凯瑟琳·肖布而相形见绌。她像猫一样不容易被抓住，微笑着并且很神秘，她召唤、引诱和挑逗合唱队以及演员们，运用了魔鬼似的朗诵、尖叫和痛苦的哭泣。除了合唱曲之外，只有她在说话。然而最终，一切，就连配合着打击乐队（锣、鼓、铙钹、三角铁、木琴）重复持续的节奏在舞蹈的献祭的伊菲革涅亚与她那可怕的母亲，都不时被偶尔发出的号角声所打断，而在最后的时刻，则被狗叫声所打断。

英格玛·伯格曼创作的《酒神的女祭司们》，是作为歌剧在斯德哥尔摩的皇家歌剧院上演的，与姆努什金的《伊菲革涅亚在奥利斯》形成了对比，它被设想成了一场有歌咏队歌唱介入的芭蕾舞。音乐作曲是当地有名的序列音乐作曲家丹尼尔·博尔茨。狄奥尼索斯由一个女人扮演，她的美貌和体操运动般的力量，进一步突出了那个神祇的多种形态和力度变化的范围。像姆努什金一样，伯格曼对创作的介入是彻底的；例如，合唱队的每个女祭司都被赋予了名字、生活史与性格，她们独特的个性把合唱从集体匿名提升到了个性化的参与。抒情诗般的合唱曲只被打断了一次，在那时，扮演“第二信使”的彼得·施托马雷，使用与歌唱相反的口头诗句叙述了肢解潘忒乌斯。伯格曼的《酒神的女祭司们》与人们熟悉的欧里庇得斯的伟大杰作的版本相比，较少被仪式化，它强化了毁灭的恐惧感和悲痛感，他把那种悲痛感赋予了每一个在舞台上各自体验狄奥尼索斯的角色。正如在他的影片里一样，非人的东西和英雄的东西被变成了向下的，可以说，向下进入到了日常生活与日常事件之中。

这两次对欧里庇得斯的复兴，事实上并没有使欧里庇得斯走得更近，即使它们是以现代的通俗语言（法语和瑞典语）来表演

的。在这两个例子中，人们感到导演倾向于一种间离的效果，就好像认为我们不应当走得离那些人物太近，或者说不应当过于轻易地与那些人物认同，他们都非常明显地被最为罕见的黑暗势力和黑暗心灵毁灭了。而且，这也具有突出在公元前410年有关欧里庇得斯的那些已经很离奇并且不合时宜之处的效果，那时，这些戏剧才初次上演。他把神话与现实的交织戏剧化了，其中的一个取决于另一个，并且挑战另一个。结果就是一种非同寻常的人为化，表演宣告了它本身就是这样，明确无误地给自身打上了意在引起不安和使人敬畏地观看与聆听的标记。

三

亚历山大城的希腊诗人康斯坦丁·卡瓦菲，于1933年逝世。他想让自己的154首诗保存下来，按照20世纪诗学的标准，所有那些诗歌都相当短，每一首诗都试图用勃朗宁的那种戏剧独白的风格，把过去的某个时刻或者事件清晰地表达出来，并且使之戏剧化，那种过去要么是个人过去，要么就属于更加广阔的希腊人的世界。他的一个经常性的资源是普鲁塔克；他也吸纳了莎士比亚，而且对“叛教者”朱利安感到着迷。亚历山大城萦绕着他的诗歌，从其事业的开端直到其结束。在他最早的作品之中有一首《城市》，是两个朋友之间的一场对话，其中的第一个人（也许是从前的一位总督）哀叹自己的命运，说那就像是在一座没有名称、但显然是那个埃及港口城市里的一个囚徒：

我能够让自已的心灵分裂多久，在这个
地方？

无论我朝着何方，无论我看着何处，
我都看见自己生命的黑色废墟，在这里，

我在这里度过了那么多岁月，荒废掉了
它们，彻底毁弃了它们。

第二个言说者用冷漠的不容置疑的语气（这正是卡瓦菲的风格范围狭窄和无动于衷的不偏不倚的标志）回答说：

你不会找到一个新的国度，不会找到
另一块土地。
这座城市将始终追逐着你。你将漫步
在同样的街道，在相同的邻里中变老，
将在这些相同的房子里变得鬓发斑白。
你始终都将在这座城市里死去。不要希冀
其他地方的各种东西：
那里没有你的船只，那里没有道路。
当你已经在这里荒废掉自己的生命，在这个
小小的角落里，
你就已经在这世界上的一切地方毁弃了它。^[1]

那不仅仅是已经俘获了那言说者的地方，而且也是他的命运 144
迫使他去反复采取行动的地方。

卡瓦菲认为，《城市》连同《总督辖地》一起，都是进入他成熟的诗歌的路径。在《总督辖地》里，那个言说者对一个想离开亚历山大城的人在发言，那个人想在阿尔塔薛西斯国王治下的

[1] C. P. 卡瓦菲《城市》，载《诗集》，埃德蒙·基利与菲利普·谢拉德译（新泽西普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1992），第28页。文本中援引的进一步参阅的内容标注为“CP”，紧接着的是页码。

省份中寻找到一个新的职位。那个来自亚历山大城的逃亡者不但没有取得他所希望的成功，反而被提醒说：

你渴望别的东西，想念其他东西：
来自民众和诡辩家的奖赏，
来之不易的东西，无价的欢呼喝彩——
市场，剧院，桂冠。
你不可能从阿尔塔薛西斯那里得到任何那些东西，
你绝不会在总督辖地找到任何那些东西，
如果没有它们，你将会过上哪种日子？（CP 29）

亚历山大城尽管有其种种局限，但它——E. M. 福斯特曾经把它描述为一座“建在棉花之上”的城市，“同时拥有洋葱和鸡蛋，城市修建得不正常，棉花种植得不正常，鸡蛋排出得不正常”^[1]——却拥有卡瓦菲不可能不承认的希望，即使它有可能以背叛和失望而告终。

卡瓦菲的诗歌具有一种持久稳固的都市场景，它聚集了神话——及其嘲讽的、简朴的、忧郁的、清醒的基调——与散文。但是，要把卡瓦菲定位于19世纪晚期和20世纪早期的埃及，那么就要受到他的创作没有注意到现代阿拉伯世界的彻底的打击。亚历山大既是从诗人生活的种种插曲中产生的那个匿名场所（酒吧，出租房，咖啡馆，他会见其情人的公寓）；它也被描绘为曾经是一个在希腊人的世界中连续地和重叠地统治之下的城市：罗马，希腊，亚历山大前后的拜占庭，托勒密王朝的埃及和阿拉

[1] E. M. 福斯特《C. P. 卡瓦菲的诗歌》，载《法洛斯与法里隆》（纽约：Knopf, 1962），第91页。

伯帝国的统治。诗歌中的人物部分是虚构的，部分是真实的，他们都在经历自己生活中的某些时刻——尽管有时是关键的一——之时被发现了：诗人在历史包围那种时刻之前和那种时刻对我们来说永远失去之前，就揭示了它，并且把它神圣化了。诗歌的时间从来都不只是为一些片刻而维持的，它始终都外在于真实的存在，并且与真实的存在在一起，卡瓦菲仅仅把它当做一种进入过去的主观的通道。语言，一种习得的希腊方言，卡瓦菲自觉地成了它在现代的最后代表，为那些诗歌增加了简洁、实质化的和纯净的品质。他的诗歌制定了一种过去和现代之间最小限度存留的形式，他那种非创造性的美学，表现在一种非隐喻性的、近乎散文的、不押韵的诗句之中，强化了持久放逐的感觉，那种放逐处在其创作的核心之中。

因而，在卡瓦菲那里，未来没有出现，或者说，如果它出现了，那么它在某种意义上早就已经发生了。受到限制的期待之内在化的、狭隘的世界，比宏大规划的世界要好得多，不断地泄露出来或者进行着诋毁。最晦涩难懂的诗歌之一《伊萨卡》，就像是对某个奥德赛而说的，奥德赛返回家乡佩内洛普的旅程已经详细制定出来，人们事先已经知道了，因而，《奥德赛》的全部重要性都与每一行诗句有关。然而，这并没有排除掉愉悦之情：

也许有很多夏天的清晨，那时，
带着怎样的愉悦，怎样的欢乐
你进入港湾，第一次被人看见；
你也许站在腓尼基人的交易站里
要购买上好的货物，
巨大的珍珠和珊瑚，琥珀和乌木，
各种感觉的香水——

但是，各种愉悦事先都在言说者的话里小心翼翼地做了详细说明。这首诗的结尾的句子再次发现，伊萨卡并不是那个返回本国的英雄的目标或终极目的（*telos*），而是一种对其航行的激励（“伊萨卡给了你那段奇迹般的旅程。/如果没有她，你就不会启程。/她现在没有任何东西留下来给你”）。这使伊萨卡本身得到了满足，也使她被剥夺了希望，无法吸引那英雄，甚或无法欺骗那英雄，因为航行和返回的路程都是在诗歌的句子中进行的。伊萨卡本身被限制在那种被限定了的轨迹之中，所获得的新意义并不是一种个人的处所，而是一种能够使人类理解的经历（伊萨卡）：

如果你发现她很贫穷，那么伊萨卡就不会愚弄你。

你将变得那么聪明，充满了那么多的体验

到那时你将理解这些伊萨卡意味着什么。（CP 36—37）

句子的语法形式“到那时你将理解”把这首诗带向了它最终的澄明，始终都遗忘了那个言说者，他本身没有表现出任何行动，站在局外，被撇开了，没有关联。那就像是卡瓦菲的基本的诗歌姿态，就是要向别的某个人传递意义，而拒绝它对他自己的各种回应：一种放逐的形式，它复制了他在一个消除了希腊化的亚历山大城里存在的孤独，在那里，在他最著名的诗歌《等待野蛮人》里，等待着灾难降临成了被认识到“再也没有任何野蛮人”突然驱散了的一种体验，据此，自我藐视才在这个句子里哀叹“那些人啊，他们都成了一种解答”。它为读者提供了一个含糊的、但却仔细说明了的诗歌空间，以便在其中去偷听并且只能部分把握真实发生的事情。

卡瓦菲的最伟大的成就之一，就是要以各种形式和情景，首要的是以一种非凡的独创性和简洁优雅的平静风格，来表现出晚

期、身体上的危机和放逐的各种极端。亚历山大城的历史经常 147
地、但并不是始终都会为他提供这样一些机会，正如在伟大的诗
歌《上帝抛弃了安东尼》里那样，它是以普鲁塔克的一段情节为
基础的。那位罗马英雄被说成是，他正面临着自己的事业、计
划、最终是他那座城市的失败：“向她说再见吧，向他将要离开
的亚历山大城说再见吧。”那个言说者吩咐安东尼放弃感觉上的
安慰，以及它那廉价的后悔和轻而易举的自我欺骗。确切地说，
他被无情地要求去见证和体验作为一种充满活力、自律之奇观的
亚历山大城，他曾经参与过那种奇观，但像一切短暂的事物一
样，那奇观似乎也要离他而去：

对你来说正确的是，把这种城市给予了你，
坚定地走向那窗口
怀着深厚的情感去倾听，
但不要怀着一时的冲动，一个懦夫的借口；
听吧——你那最后的快乐——听那些声音，
听那奇怪队列的优美音乐，
再向她说再见，向你将要失去的亚历山大城说再见吧。

(CP 33)

强化了这些精彩诗句之效果的是，卡瓦菲把一种严格的、甚
至也许是最初的沉默强加于安东尼，这样，他就能为了那个最终
的时刻而去倾听他那将要失去的“优美音乐”的准确音调：汇聚
了绝对静默和完全有组织的、令人愉快的声音，在一种近乎散文
的、没有重音的言语之中，被奇妙地汇聚在了一起。

福斯特把卡瓦菲描绘成“一动不动地站在一个相对于宇宙的

微小角度”，^[1]这把握住了他那种总是晚期风格的奇异的、迷人的效果，以及它那严谨、有限的陈述，它似乎诱骗出了一种弥漫性的隐晦。在卡瓦菲的最优美的一首晚期诗歌《迈里斯：公元340年的亚历山大城》里，言说者参加了他那位有魅力的、从前的、爱饮酒的同伴迈里斯的葬礼，迈里斯是一个基督徒，他在死亡中将被重新创造成一个精心制作的教堂仪式的对象。他突然害怕受到自己对于迈里斯的激情的欺骗，从那“可怕的房子”里跑掉了。

我冲出了他们那可怕的房子
在我对迈里斯的回忆面前跑掉了
有可能被他们的基督教抓住，有可能被它贬低败坏。

(CP 164)

这就是晚期风格的优势：它有能力去表现觉醒和愉快，而不必化解它们之间的矛盾。使它们保持着张力的，如同在相反方向变了形的相同力量一样，在于艺术家成熟的主体性，它祛除了傲慢和夸耀，既不为它的不可靠而羞愧，也不为谨慎的保证而羞愧，它获得那种保证是由于年老和放逐的结果。

四

我认为，唐纳德·米切尔相当有理由地提出了这一问题，即布里顿的《魂断威尼斯》是否可以在超越年代学的意义上被看成是一部晚期作品。此外，他提出了令人信服的证据，表明布里顿并不打算让那部歌剧成为自己最后的作品，并因此成为对于对那

[1] 福斯特《C. P. 卡瓦菲的诗歌》，第91页。

种类型的总结性陈述。但是，米切尔承认，由于其主题，它仍然是一部晚期的遗嘱性的作品。布里顿虚弱的、甚至不稳定的健康状况，那部歌剧被压缩了的、经常难以理解的风格，都被米切尔说成是属于“比喻艺术”的类型，以及降临在古斯塔夫·冯·奥申巴赫^[1]身上的灾难：这些都汇集在布里顿所选择的那个德国（但在象征意义上却是欧洲）艺术家孤单的形象之上，他是一个爱沉思的著名的作家，受到了一种“晚期的”、为寻找新的场所而逃到慕尼黑去的冲动的困扰，这在很大程度上是因为（用托马斯·曼的话来说）“他的创作已经停止，这以那部炽热的想象性剧本为标志，它是欢乐的产物”。^[2]在曼的中篇小说里，奥申巴赫半清醒地、但却不可避免地要航行去威尼斯，这在读者那里所引起的感觉是：由于各种预兆和对于过去的联想（例如，瓦格纳本人于1883年死在那里），以及它自身的特点，威尼斯成了一个人们在那里寻找到相当特殊的结局的地方。奥申巴赫在故事里所遇到的一切事情——尤其是全部那些魔鬼似的人物，从他在船上的那个奇怪的旅伴，到那个过于和蔼可亲的理发师——都加强了我們作为旁观者所获得的那种感觉，即他永远都不可能活着离开威尼斯。

曼的《死于威尼斯》发表于1911年，因而，在他的全部作品中，这部作品是相对较早的一部，更加悖论性的是，它那种秋天般的、甚至经常是挽歌似的特质。布里顿在自己生命和事业中的一个晚期时刻创作了那部作品：我们知道，正如罗萨蒙德·斯特罗德指出的，他“完全记得到1965年”就已经创作了它，尽

[1] 奥申巴赫是作品中的男主人公，是一个中年作家，据说其原型是德国作曲家马勒。整个歌剧都以德国作家托马斯·曼的同名小说为基础。——译注

[2] 托马斯·曼《死于威尼斯》，载《〈死于威尼斯〉和另外七篇小说》，H. T. 洛-波特译（纽约：Vintage, 1954），第7页。

管完成它和首次上演发生在大约九年之后。^[1]虽然如此，有关那部歌剧和那部中篇小说的惹人注目的事情在于：它们都极为急迫地要求、然而也拒绝一种主要是或者说唯一的自传性的阐释。两者都涉及到了对艺术生命来说很独特的危机、挑战 and 复杂性，这些肯定都是曼和布里顿所经历过的。当然，我们也知道，对这两个人来说，同性恋激发起了他们探索自己作为艺术家之创造性的活力：歌剧和小说都完全不回避这一事实。不过，更为重要的是，这两部作品实际上都表现了：艺术上的成就战胜了最终的衰退、最终屈从于疾病、最终屈从于奥申巴赫所达到的那种不正当的（或者说至少是未实现的）与非理性的激情。那个老人在两部作品里都死在了海滩上，表现了一个小心翼翼地拉开了距离的对象——确实可怜和悲哀——作家和作曲家都早已离开了他；它们似乎都要这么说，而不是我要这么说，尽管有众多的类似之处和暗示。

按照多利特·科恩的看法，曼借助一种“分叉式叙述的模式”完成了这种功绩，通过这种模式，“那个叙述者（不是奥申巴赫）维持了自己与奥申巴赫的感觉、思想和情感的亲密关系，哪怕是当他在意识形态层面上越来越同他拉开距离之时”。不过，科恩也采取了进一步的步骤，把曼的叙述者与曼本人分开来：“作品背后的作者要传达一种信息，即要逃避他将其置于作品之中的那个叙述者。”^[2]曼的讽刺方式削弱了一切简单的对于奥申

[1] 罗萨蒙德·斯特罗德《〈魂断威尼斯〉编年史》，载《本杰明·布里顿：魂断威尼斯》，唐纳德·米切尔编（麻省剑桥：剑桥大学出版社，1987），第26页。

[2] 多利特·科恩《〈死于威尼斯〉的第二个作者》，载《有关托马斯·曼的批评文集》，英塔·M. 伊泽尔加利斯编（波士顿：G. K. 霍尔出版公司，1988），第126页。

巴赫之经历的道德解决办法，与曼不一样的是，那个叙述者不断地利用一种道德判断的花言巧语，有些评论者（她举出了 T. S. 里德）想把这一点同曼的神经衰弱联系起来：他在“赞美诗般地”构思了那个故事之后，现在却想“从道德上”来解决它，里德说，结果就是故事在一种很糟糕的意义上变成了模棱两可的，无法确定它本身的意义，不统一。

不过，像科恩一样，我倒宁可把那部中篇小说明显的道德解决方式看成是对于那个叙述者自己的需求的回答，而不是对曼本人的回答，曼小心谨慎地同那个叙述者保持着一种讽刺式的距离。科恩相当貌似有理地要我们提前想到《浮士德博士》，它是曼对于艺术家的困境的又一次探索。塞雷努斯·蔡特布洛姆和《死于威尼斯》中的那个叙述者，都不可能分别“创造出”阿德里安·莱维尔库恩和奥申巴赫。^[1]

曼的“双向讽刺”——在他自己与那个叙述者之间，在那个叙述者与主角之间——是通过文学的、叙事学的手段达到的，这种手段对音乐作曲家来说并非可以轻易达到。我认为，这种相当简单的、确实非常基本的认识，必须被看成是构成了布里顿在 151 《魂断威尼斯》中的整个任务，这是在把小说从一种媒介转换成另一种媒介之时必然要强加于他的一种修炼（*askesis*）。他的剧本作者迈芳维·派珀承认，在她根据曼的小说建构歌剧“剧本”的整个重要叙事之中同样重要的是，曼“晦涩难懂和使人烦扰的”、无穷无尽被唤起的、模棱两可的和指涉很多的文本，她则以各种舞台形式翻译了那种“非常精细的诗体散文”。^[2]她相当正确地

[1] 蔡特布洛姆和莱维尔库恩都是托马斯·曼的长篇小说《浮士德博士》中的人物，前者是叙述者，后者是主人公。——译注

[2] 迈芳维·派珀《剧本》，载《本杰明·布里顿》，第50页。

评论了她所涉及到的大量剪裁、变换措辞和浓缩。结果就成了一个专门设计的剧本，它要在剧院里作为舞台故事与音乐一起上演。

非常巧妙地塑造的歌剧故事所舍弃了的是曼的那个叙述者，那种嘲弄的、说教的、明显讽刺性的声音，那种声音既描述了奥申巴赫所做的和所想的，也试图把我们的思绪引向对它的思考。例如，当主人公在整个城市里徘徊时（他刚刚说出那句“我爱你”的话），那个叙述者就向他提到说“我们的冒险家”，接着要描述奥申巴赫精神错乱的行为，当然一直都是站在较远处，并且（更加不以为然地）远离了他。在歌剧中不应当看到这种特殊的策略。的确，按照布里顿早期的草稿，那完全是被故意放弃了的：最初的计划本来要为歌剧提供一种从旁叙述，让奥申巴赫不时出现以朗读自己的日记（看起来就像一个脱离剧情站在背后的叙述者），但这个计划却被改变成了由钢琴伴奏的吟唱。从旁叙述的因素由此被吸收进了音乐中，可以说浸没在了音乐要素中，尤其是浸没在了管弦乐队之中。

另一个特别有趣的变化涉及到小说中的一个非常早的时刻。奥申巴赫早已看见了那个外国人在停尸房小礼拜堂的门廊里，这
152 引起他（那个人实际上什么话都没有说）要表达达到南方去游历的愿望。那个叙述者接着描述了奥申巴赫的想法，说到了奥申巴赫强加于自己的那些小心翼翼的限制：“他要继续去游历。不要太远——不要一直走到老虎那里。”^[1]这意思是指由那个外国人在他身上激发起来的幻象之中的“老虎眼睛”的闪光。在歌剧里，不要一直走到老虎那里的谨慎念头与从旁叙述的框架，都被删去了。那个外国人直接说到了“突然有一道食肉动物的眼光，蹲伏

[1] 托马斯·曼《死于威尼斯》，第8页。

着的老虎的双眼”，这成了他给奥申巴赫到“南方游历”的指令（又是一种直接的指令）的一部分。不久之后，奥申巴赫唱出了自己决心到“太阳和南方”那里去，他那“命中注定了的灵魂最终将在那里得到恢复”。在此之前有几句质问的话，怀疑他是否应当打破自己有序的生活，不久之后他果然就打破了。

歌剧在这里显得很直接和明白，而曼的文本在这里则很审慎，甚至讽刺性地迂回曲折，因为恰恰就是那个老虎的世界——异国的东方的世界——才最终使他在威尼斯意外地碰上了那场东方的瘟疫。“不要一直走到老虎那里”成了叙述中的那些奇怪举止之一，那种叙述有可能成为奥申巴赫内心独白的一部分，或者说，它有可能成为那个讽刺性地很守法的叙述者所引入的某种东西。在“正常的”阅读当中，我们会一带而过，一个很快就会被遗漏的小小细节。然而，单独地和自觉地强制性重新阅读的行为，允许有暂停和返回的时候；我们回头去阅读整个文本，我们会进行区分，我们会来回阅读，我们偶尔会发现那些模棱两可的、乃至不可靠的例子，在那些地方，词语有可能应当归入话语的这个或那个层面。书面的（因而需要阅读的）散文连续的暂时性，允许、确实也鼓励这种内在的不连续的活动。《死于威尼斯》实际上是这样一个文本，即它的复杂性、涉及到的范围和极为精练的结构，都要求一种缓慢的、极其谨慎的解读，这种解读非常不同于在戏剧的音乐表演、它那吟诵、场景、咏叹调与合唱曲的压力之下所产生的那种解读。 153

在另一方面，与其他一切音乐类型相比较，歌剧传达出了大量的要由观众处理的直接信息。词语、音调、服装、人物、身体运动、交响乐、舞蹈和布景：这些都会穿过舞台直接投向观众，他们必须弄清楚正在发生的事情，即使单是素材的数量，也几乎会使人难于吸收和理解。布里顿的《魂断威尼斯》也使它充满了曼的小说

引人注目的影响、对于必然要表现出来的东西的认识，正如歌剧所展现出来的那样。因此，我们看见和听见的是一种复杂的回忆和现实的同时出现，它们全部都受到了奥申巴赫的存在的支配，他的第一句话——“我的内心波涛汹涌”——明显推动了他的故事不可避免地向前发展。曼的作品使情节内在化了，然而——当然由于必然性——布里顿却把情节外在化了：奥申巴赫的想法在歌剧里始终都听得见，要被聆听和观看，而在小说中，奥申巴赫首先是可以阅读的 (*legible*)，是编写出来的，因为我在前面已经提到了他自己的想法和那叙述者的想法之间的那种奇怪的往复运动。

154 不过，尽管这两部作品有差异，但它们最终都传达出了对于无法抵挡的孤独和巨大的悲哀的种种感受，也因为在这两部作品里，奥申巴赫在任何地方都没有使自己对塔齐奥的爱情得以实现。奥申巴赫没有从身体上占有塔齐奥，这与发生在塔齐奥与他的情敌贾施乌之间实际上的身体亲密的设定形成了对比。正如在最后一场里那样，塔齐奥似乎在外游荡到了海边，那个当时最终被感染了的奥申巴赫——奇怪地散发着香味，紧紧戴着帽子，经过了打扮——孤独地坐在椅子上，默默地看着他，然后断了气。爱与被爱之间的这种真实的隔阂，在整个《死于威尼斯》之中都被维持着，就像是作者与作曲家都想不断地提醒我们说：虽然奥申巴赫到南方去旅行了，但他并没有完全使之变成到老虎那里去——那就是说，他从来就没有达到那个蛮荒、大概不受约束的地区，在那里，各种欲望都可以得到满足，各种幻想都可以实现。对曼和奥申巴赫两人来说，威尼斯当然是他最终死去的地方，是一个南方的城市，但却不完全是一个真正的东方城市，而是一个欧洲的场所，但最为明确的却不是真正的异国情调的场所。然而，对曼和布里顿两人来说，问题仍然在于，谁最贴近自己的伟大前辈：为什么不在实际上让奥申巴赫去走整个那条

路，为什么要特别选择威尼斯？

除了与瓦格纳之死有着直接的轶事般的联系以外，威尼斯本身充满了令人惊异的、令人敬畏的、浓厚的文化史，这种历史成了托尼·坦纳值得注意的著作《想望威尼斯》的主题。比他之前的任何人都更加令人信服的是，坦纳表明了，曼的城市是19世纪想象力的一种丰富历史的继承者：拜伦，罗斯金，亨利·詹姆斯，梅尔维尔，普鲁斯特，都在威尼斯找到了一种独特的特质，这种特质吸引人们去“欣赏、复原、使人眼花缭乱地幻想”它，其中的大多数都利用了那座城市特殊的外观及其衰落，以及它吸引欲望的力量。坦纳说，“在衰退和衰败中”，

（特别是在衰退和衰败中），沉沦为废墟和碎片，然而却充满着神秘的性欲——因此散发出或者使人想到死亡和欲望的一种使人失控的混合——威尼斯对很多作家来说都成了预料中的那种样子，对拜伦来说则是：“我的想象力的最充满活力的岛屿。”当拜伦两年后离开威尼斯之时，它已经变成了一个“大海中的‘罪恶之地’”。威尼斯有一种激发作家崇拜她的方式，那是任何别的城市所不具有的。^[1]

威尼斯作为一座城市的真实性，兼有两种几乎无法改变的极端：一种辉煌的、无可比拟的和光彩闪耀的创造性，以及一种悲惨的、曲折的、腐败的和深深堕落的历史。威尼斯曾是半柏拉图式的君主共和国；威尼斯曾是监狱、邪恶的警察势力、内部纷争

[1] 托尼·坦纳《想望威尼斯》（Oxford, U. K. and Cambridge, Mass. : Blackwell, 1992），第5页。文本中援引的进一步参阅的内容标注为“VD”，紧接着的是页码。

和暴政的城市。

坦纳的著作第一次以这样一种方式来概括性地对待威尼斯，其特殊的力量在于他证明了：尽管他所提到的作家有着巨大的差异，但在威尼斯的意象之中有一种无疑使人烦扰的一致性不断地在重现。有人（坦纳在这里谈到了罗斯金）在威尼斯“从才气纵横向垃圾废物（那座城市的两个极端）的转变确实很迅速”。他援引了以下一段出自《威尼斯之石》的文字：

威尼斯在她童年时曾经流着眼泪播过种，她也有过在欣喜中要获得的收获。现在她则在笑声之中播下了死亡的种子。从那时起，年复一年，国家带着更深的渴望，在喝着被禁止的快乐的泉水，并且在地球上迄今为止未知的黑暗的地方挖掘泉水。在放纵的才智之中，在各种各样的空虚之中，威尼斯已经超过了那些基督教世界的城市，直到她已经在坚韧和虔诚之中超过它们为止；正像欧洲列强曾经站在她的审判席面前要接收对她的审判决定一样，现在欧洲的青年们都聚集在她那奢华的各种大厅里，要向她学习快乐的艺术。

没有必要像这样痛苦地追寻她那最终毁灭的脚步。古人的诅咒与她有关，诅咒那些“平原城市”，“傲慢，食物丰盛，也充满着懒惰”。凭借着在她自己内心里燃烧着的激情，如同“蛾摩拉”^[1]燃烧着的大雨一样致命，她因为在那些国家中的地位而被毁灭；她的灰烬将阻塞死亡的咸海海峡。（VD 124）

156

[1] 蛾摩拉（Gomorrah），巴勒斯坦附近的古城，据《圣经·旧约·创世记》记载，该城因居民的邪恶、堕落和罪恶深重而被愤怒的神祇所毁灭。后来，“蛾摩拉”意指“罪恶之地”。——译注

坦纳表明，“天堂”与“地狱”之间的这种迅速摆动循环，是罗斯金的幻想中的焦点。这对《死于威尼斯》来说多么具有启发性！显然，曼和布里顿都以各自的方式，为各自的作品抓住了并且重新利用了这种传统主题（*topos*）。

威尼斯之意象的第二个特点在于，它那始终都是从外部（借助一个来自外部的造访者）来书写这座城市的方式，因而早已“在一种意象之中具有了基础，那种意象反过来得到了一种在文本上有依据的文本的滋养。威尼斯始终都是早已被书写过的，早已被审视过的和早已被阅读过的”。因此，普鲁斯特在某种意义上通过阅读而从罗斯金那里接受了威尼斯，再接着书写它，可以说是以他自己异质的方式来书写。坦纳评论说：

遥远就是一切。用普鲁斯特小说中的话来说，威尼斯（词语与名称）都表现了并且成为了不确定的和不受限制的不在场的快乐，这种快乐无法与被延缓的快乐区别开来，或者说，延缓就是快乐。威尼斯的存在就是威尼斯的失去……然而也许，这种失去就成了另一种发现——再次发现——的序幕，以另一种方式……威尼斯的快乐绝不是毫不含糊的事情。（VD 243）

曼也应当归入这种形式，他把——或者确切地说，他促使奥申巴赫去把——威尼斯当做一个要返回和要住下来的遥远之地，或者说要在其中发现那种巨大的、属于他的前辈们的、文化记忆的储藏；此外，曼本人的创作是一种重新获得，是“一种以另一种方式的再发现”，即通过时间和距离发现失去了的威尼斯。布里顿的歌剧则是对威尼斯的另一种延伸或重新获得，在不加掩饰地以一种早已存在的文学文本为基础方面，比曼的小说更加明显

157 得多，就一个与自己内心的（和隐秘的）感性冲动达成了妥协的艺术家而言，布里顿要重新利用那种文本来探索那座城市特殊的光彩。

因而，对布里顿来说，通过另一种文本，以一种相当有迷惑力的方式从外部来接近威尼斯，可以非常好地保持坦纳十分有说服力地分析过的威尼斯的艺术意象；此外，由于威尼斯光荣的和堕落的历史，它也成为了一部成熟歌剧的极好的晚期场景，为此，一种具体化的、进行过非常彻底研究的风格，本身就传达出了一种寓言（米切尔所用的词语是比喻），这种寓言属于某人在生命的晚期所达到的某种境地、主题或风格的艺术困境或者个人困境，到达那里并不像到达普洛斯彼罗的岛屿^[1]那样，倒是像到达了一个古老的、挖掘过度的、极其世俗的地方，再次去造访，就像是最后一次。我们必须记住，各种寓言的疑问，乃至各种比喻的疑问，就在于被它们寓言化了的东西始终都是被回顾性地去看，神话或寓言式的叙事是跟随着一种体验或主题而来的，那种体验或主题由随后的表演传达出来，可以说，运用了一种不同的、被变得较弱的和编码的形式。

我早就提到过，曼的《死于威尼斯》利用了一种讽刺化的叙事策略，以拉开奥申巴赫与那个叙述自己迷恋塔齐奥的故事的角色之间的距离，曼甚至用这个角色去拉开作为作者的他自己与小说人物奥申巴赫之间更大的距离。然而，布里顿的作品利用了曼的中篇小说，但却没有利用那些叙事学的策略。因而，虽然《死于威尼斯》的歌剧将其德语“原著”寓言化了，但它在这么做时却使用了一种在效果上真实存在的东西，或者说使用了歌剧风格

[1] 普洛斯彼罗（Prospero）是莎士比亚的剧本《暴风雨》里的主人公，他历尽艰险漂流到了一个原始岛屿上，用魔法制服了岛上的精灵和妖怪。——译注

的节拍，在威尼斯将其展现在我们面前（除了第一幕开头的两个场景之外，它们在交响乐队的“序曲”之前，标题是威尼斯）。

既然与一种文学文本不一样，如曼的《死于威尼斯》，所以那部歌剧就成了一部协力完成的作品；还有，布里顿的作用相当明显的是主导作用：他所创作的音乐使剧本得以开始，他设计出了整个听觉上的词汇，最终形成了作品的美学存在，下至它最细微的交响乐和歌唱表演的细节。尽管如此，威尼斯对歌剧来说依然是中心，虽然威尼斯也被吸纳进了作品的音乐结构、它的展现和实际存在之中。但是，威尼斯的作用全然不同于在其文学上的先例中所看到的那种作用。交响乐队的序曲使音乐直接与到达那座城市同步，这不仅是当面谈论，而且也是当面呈现，或者更确切地说是当面表演，这成了观众直接看见和听见的东西在感觉上的一部分：此后，威尼斯就成了我们与奥申巴赫在一起的那个地方。因此，布里顿的音乐不仅实现了走向威尼斯（在最初的两个场景中），而且也越过地理上的距离，给予我们一个作为音乐和戏剧环境的、减去了讽刺性叙述者和自觉的怀疑论的威尼斯。 158

布里顿运用歌剧的技巧提供了直接的和当下的非讽刺性的证明，我认为，证明了曼的叙事艺术完全自觉地竭力避免的那种东西，这在他的提示中显然被领会到了，即一个男中音要扮演七个截然不同的角色，他们全都由于曼而保持了完全不同（虽然彼此明显具有内在的联系）。布里顿断断续续地但却明白地提醒我们，威尼斯就是剧情的场景。它也被认为体现了无数的、同时存在的特性：通晓数种语言的旅店客户，旅店的员工，奥申巴赫遇见的各种威尼斯的人物等等。但是，布里顿的威尼斯也被揭示了是阿波罗与狄奥尼索斯之间的一场神的激烈竞争或斗争（*agon*）（为第一幕结束时阿波罗的比赛做好了准备）的场所。然而，当狄奥尼索斯真的以他自己的声音来演唱之时，他就像是一个局外人

（“那个陌生的神祇”），虽然他在梦中的出现恰好发生在奥申巴赫使自己与威尼斯秘密的自我结成同盟之后：“那座城市的秘密、
159 绝望、灾难、毁灭，就是我的希望。”

到这个时候——更确切地说，较早的一个场景——那座城市本身已经遭到了一场亚洲瘟疫的侵袭，旅游局的那个英国职员向前来了解信息的奥申巴赫非常详细地做了描述。奥申巴赫在歌剧中所经历的，因而是各种特征的一种累积（在整个作品中几乎就像一个男中音聚集了好几种特征一样），它们全部都停留在威尼斯，威尼斯是基督教世界的光荣城市与“平原城市”，威尼斯是欧洲的与亚洲的，是艺术与混乱。因此，布里顿“含糊的”音调上的特色，也传递出了一种欧洲的和东方的交响乐特点——多调性的、多节奏的、多形态的。那就像是，布里顿在作品里的目的，是要为他自己确立一系列要在威尼斯经历的障碍乃至考验，这些都是它那含糊的性质、部分“地狱”和部分“天堂”所必需承受的，而布里顿并没有因此而退缩。

因而，我要推测，布里顿的《魂断威尼斯》是一部晚期作品，不仅在于它把威尼斯当做一种寓言来传达一种对于漫长艺术轨迹的总结与回归的感受，而且也在于它把威尼斯表现成了这部歌剧的一个场所，一个地点，在那里——至少对主要人物来说——不可调和的对立面被有意地相互化解了，有可能变得完全没有意义。坦纳非常恰当地提出，对曼的奥申巴赫来说，他在威尼斯所听到的音乐是反语言的，是一种方言土语，完全被托付给了一种使人烦扰的、灾难性的和野蛮的攻击，即对意识的明晰性和自觉的艺术交流的攻击。

在布里顿的歌剧里，他自己并没有一种可以利用的、词语与音乐之间或文本与超文本之间现成的对比，因而他为那部歌剧设想出了一种音乐，那种音乐利用了他自己过去的创作以及非欧洲

的音乐资源。那种音乐正常地把各种不和谐的要素（与威尼斯非常相像）合并成了一种异常的——那就是说，意想不到的和罕见的——混合物，对布里顿来说，其目的就在于：它使他私下地、160
在各种非常密切的层面去探索艺术事业的各种限度，维护乃至延续那些对立面，即那种可以追溯到那个陌生人狄奥尼索斯与聪慧的赋予意义者阿波罗之间的斗争的基本差异。因此，即使歌剧没有远远走到“老虎”那里——没有到达根除一切意义——但它却并没有化解冲突，因此，在我看来，布里顿完全没有提供任何救赎的信息或者和解。当奥申巴赫被逼到他自己的死亡和他自己的审美能力的限度之时，布里顿则把其主角的命运表现成了这样一个人的命运，即他既不能从所爱的、然而却难以捉摸的对象后退，又不能充分实现自己的欲望。而我最后要提出，这就是布里顿的晚期作品的实质，它也许最强烈地体现在我们在那个固定的奥申巴赫与那个日益疏远的波兰男孩之间所发现的空间里面。正如我们已经看到的，阿多诺把这种既亲近又疏远的人物叫做“主观的和客观的。客观的是那种断裂了的景象，主观的是其中的那种光明——很孤单——它照亮了生命。他（艺术家）并没有使它们形成和谐的综合体。由于分裂的力量，他及时地把它们分开，也许是为了永恒而保存它们。在艺术史上，晚期作品都是悲剧性的结局”。^[1]

[1] 阿多诺《论音乐》，第567页。

索 引

(索引中所列页码均为原书页码)

Adorno, Theodor, W. 阿多诺, VII, XII—XIV, XV, XVIII, XIX, 7—24, 25, 27—29, 39—40, 44, 45, 59, 86—87, 91—92, 93, 104, 107, 113, 121—122, 126—127

Aeschylus, 埃斯库罗斯, 137, 139, 140

aesthetics, 美学:

alienation and, 异化与……8, 13—14, 17, 19—21, 38—39, 91—92, 131—132, 142

cultural influence of, ……的文化影响, 5, 7—8, 13—14, 92—93, 95, 97—98, 107—108, 110, 113—114

invention and, 创造(发明)与……127—130

minimalist, 极少主义的, 少数派的, 14—15, 47, 86—87, 92, 144—145

modernist, 现代主义的(现代派的), 16—20, 25—26, 135—136

politics and, 政治与……14, 26, 28—30, 43, 45, 73—90, 95—96, 105

realist, 写实主义的(现实主义的), 9, 37, 39, 95, 99, 110, 134

virtuosity and, 艺术鉴赏力与……116—117, 123—124,

Aesthetic Theory (Adorno), 《美学理论》(阿多诺), 17

Aida (Verdi), 《阿伊达》(威尔第), 33, 37

Akalaitis, Joanne, 阿卡莱蒂, 88

À la recherche du temps perdu (Proust), 《追忆似水年华》(普鲁斯特), XII, 97—101

alienation, 异化(疏离), 8, 13—14, 17, 19—21, 38—39, 91—92, 118—119, 131—132, 142, 153, 160

allegory, 寓言, 9, 38—39, 148—149, 157, 159

Altenberg Songs (Berg), 《阿尔腾伯格之歌》(贝尔格), 16

“Ältern der neuen Musik, Das” (Adorno), 《新音乐的衰老》(阿多诺), 16

anachronism, 时代错误, 不合时宜的人, 91—93, 110, 125, 126—127, 132

Antigone (Sophocles), 《安提戈涅》(索福克勒斯), 140

Apollo, 阿波罗, 137, 158, 160

Ariadne auf Naxos (Strauss), 《阿里阿德涅在纳克索斯》(施特劳斯), XIV, 26, 30, 39, 40—41

Art of Fugue, The (Bach), 《赋格的艺术》(巴赫), 125, 129—130, 137

Ashkenazy, Vladimir, 阿什肯纳齐, 24

Auden, W. H., 奥登, 35

Bacchae, The (Euripides), 《酒神的女祭司们》(欧里庇得斯), 137—142

Bach, Johann Sebastian, 巴赫, XIII, 7, 22, 91, 116—117,

119, 120, 122, 124, 125, 126—132, 134, 137

Bach and the Patterns of Invention (Dreyfus), 《巴赫与创新模式》(德雷福斯), 127—130

“Bach Defended Against His Devotees” (Adorno), 《防范其信徒们的巴赫》(阿多诺), 126—127

Balzac, Honoré de, 巴尔扎克, 97, 134

Bann, Stephen, 班恩, 37

Bartók, Béla, 巴托克, 26, 33

Battle of Algiers, The (film), 《阿尔及尔之战》(影片), 87, 95

Bazzana, Kevin, 巴扎纳, 121

Beauvoir, Simone de, 波伏瓦, 78

Beckett, Samuel, 贝克特, XI

Beer, Gillian, 比尔, 5

Beethoven, Ludwig von, 贝多芬, XV, XVIII, 7—14, 25, 33, 46, 50, 52—56, 91—92, 104, 114, 116, 117, 120, 122, 134

Beggar's Opera, The (Gay), 《乞丐歌剧》(盖伊), 33

Beginnings: Intention and Method (Said), 《开始: 意图与方法》(萨义德), XVII, 4

“Beim Schlafengehen” (Strauss), 《入睡》(施特劳斯), 44

Berg, Alban, 贝尔格, 16, 43, 44, 92, 115

Bergman, Ingmar, 伯格曼, 141—142

Bernhard, Thomas, 伯恩哈德, 116

Bespaloff, Rachel, 贝斯帕洛夫, 136

Blackmur, R. P., 布莱克默, 57

Black Panthers, “黑豹党成员”, 73—74, 77, 83

Bleak House (Dickens), 《荒凉山庄》(狄更斯), 4

Blin, Roger, 布兰, 79, 82

- Böhm, Karl, 伯姆, 48
- Börtz, Daniel, 博尔茨, 141
- Bouilly, Jean-Nicolas, 布伊, 53
- Bourgeois gentilhomme, Le* (Molière), 《贵人迷》(莫里哀), 30
- bourgeoisie, 资产阶级, 4, 13—14, 20—21, 54, 55, 89, 92, 95, 96—97, 118
- Brahms, Johannes, 勃拉姆斯, XIV, 118
- Brando, Marlon, 白兰度, 113
- Brecht, Bertolt, 布莱希特, 34—35
- Britten, Benjamin, 布里顿, XIII, XIX, 26, 31, 32, 34, 35—38, 148—160
- Broch, Hermann, 布洛赫, 136—137
- Browning, Robert, 勃朗宁, 142
- Burnham, Scott, 伯纳姆, 56
- Busoni, Ferruccio, 布索尼, 119
- Byron, George Gordon, Lord, 拜伦, 154
- Camus, Albert, 加缪, 87
- Capriccio* (Strauss), 《随想曲》(施特劳斯), 25, 29—30, 34, 35—36, 40, 41—46
- captif amoureux, Le* (Genet), 《爱的俘虏》(热内), 75—76, 79, 80, 83—86, 88—90
- Cavafy, C. P., 卡瓦菲, XIII, XVIII—XIX, 136, 142—148
- Chateaubriand, François-Auguste-René, Vicomte de, 夏多布里昂, 86
- Chéreau, Patrice, 谢罗, 50
- Chopin, Frédéric, 肖邦, 118, 124—125, 131

Christianity, 基督教, 68, 69, 70—71, 75, 147—148, 155, 159
Cicero, 西塞罗, 128
“City, The” (Cavafy), 《城市》(卡瓦菲), 143—144
Cliburn, Van, 克莱本, 124
Clothing of Clio, The (Bann), 《克利俄的服饰》(班恩), 37
Cohn, Dorrit, 科恩, 150
Conrad, Joseph, 康拉德, XVII
Corigliano, John, 科里利亚诺, 31—33
Così fan tutte (Mozart), 《女人心》(莫扎特), 32, 48—72
counterpoint, 对位法, 62—63, 116—117, 125, 126—130
Crabbe, George, 克拉布, 36, 38
Croce, Benedetto, 克罗齐, 101

da Ponte, Lorenzo, 达·庞蒂, 32, 49—50, 52, 55—59, 62
Darwin, Charles, 达尔文, 5, 37
Death in Venice (Britten), 《魂断威尼斯》(布里顿), XIX, 148—160
Death in Venice (Mann), 《死于威尼斯》(曼), 148—160
Debord, Guy, 德波, 109
Deleuze, Gilles, 德勒兹, 77
Del Mar, Norman, 德尔马, 44—45
“demonstration” plays, “示范”戏剧, 51, 64—65
Derrida, Jacques, 德里达, 78
De Sica, Vittorio, 德·西卡, 95
Dickens, Charles, 狄更斯, 4
Dionysus, 狄奥尼索斯(酒神), 137, 138, 140, 141, 142, 158, 160

Doktor Faustus (Mann), 《浮士德博士》(曼), 8—9, 10, 45, 150

Don Giovanni (Mozart), 《唐·乔瓦尼》(《唐璜》, 莫扎特), 32, 36, 49, 50—51, 52, 55—58, 60, 62, 63, 64, 65, 69

Dort, Bernard, 多尔特, 100

drama, 戏剧, XIII, XVIII, 59, 80—83, 137—142

Dreyfus, Laurence, 德雷福斯, 127—130

Eighteenth Brumaire (Marx), 《路易·波拿巴的雾月十八日》(马克思), 106

Elektra (Strauss), 《艾丽卡》(施特劳斯), 26

Eliot, George, 艾略特, 5

Eliot, T. S., 艾略特, 35, 135

End of the Peace Process, The (Said), 《和平进程的终结》(萨义德), XVI

Eroica Symphony (Beethoven), 《第三交响乐“英雄”》(贝多芬), 10, 135

Erwartung (Schoenberg), 《期望》(勋伯格), 26

escapism, 逃避现实(空想), 31—33, 45

Essays on Music (Adorno), 《论音乐》(阿多诺), 7, 8, 9—10, 11, 16, 17

Euripides, 欧里庇得斯, XIII, XVIII, 137—142

Falstaff (Verdi), 《法尔斯塔夫》(威尔第), 6—7

Fanon, Frantz, 法农, 87

Fantasia (film), 《幻想曲》(影片), 93

Fidelio (Beethoven), 《菲岱里奥》(贝多芬), 13, 52—56

- Fifth Symphony* (Beethoven), 《第五交响乐》(贝多芬),
11—12
- film, 影片, 电影, XVIII, 23—24, 25, 87, 93, 94—100, 108—
114, 142
- Fontanne, Lynn, 方丹, 48—49
- “For Marcel Proust” (Adorno), 《关于马塞尔·普鲁斯特》
(阿多诺), 20
- Forster, E. M., 福斯特, 144, 147
- Foucault, Michel, 福柯, 67, 68
- Four Last Songs* (Strauss), 《最后四首歌》(施特劳斯), 25,
44—45, 46
- fragmentation, 分裂, 碎片化, XII, 10—15, 16, 96, 160
- Frau ohne Schatten, Die* (Strauss), 《没有影子的女人》(施
特劳斯), 26
- Freud, Sigmund, 弗洛伊德, 27, 56
- Friedrich, Otto, 弗里德里希, 121
- From Oslo to Iraq and the Road Map* (Said), 《从奥斯陆到伊拉
克以及路线图》(萨义德), VII, XVI
- Frye, Northrop, 弗莱, 117
- fugue, 赋格曲, 91, 120, 128—130
- Fulcher, Jane, 富尔彻, 34
- Garibaldi, Giuseppe, 加里波第, 96, 102, 112
- gattopardo, Il* (Lampedusa), 《豹》(兰佩杜萨), 25, 93—114
- Gay, John, 盖伊, 33, 38
- Genet, Jean, 热内, XIII, XVIII, 25, 73—90, 114
- Ghosts of Versailles, The* (Corigliano), 《凡尔赛的幽灵》(科

- 里利亚诺), 31—33
- Gilmour, David, 吉尔摩, 93—94, 97, 103
- Glas* (Derrida), 《格拉斯》(德里达), 78
- Glenn Gould: The Performer in the Work* (Bazzana), 《格伦·古尔德: 创作中的演奏家》(巴扎纳), 121
- Gluck, Christoph Willibald, 格鲁克, 33, 36
- “God Abandons Anthony, The” (Cavafy), 《上帝抛弃了安东尼》(卡瓦菲), 146—147
- Goethe, Johann Wolfgang von, 歌德, 11
- Goldberg Variations* (Bach), 《哥德堡变奏曲》(巴赫), 116, 119, 120, 125, 130—132
- Gould, Glenn, 古尔德, XIII, XVII, XVIII, 25—26, 28, 29, 39, 114, 115—133
- Gourgouris, Stathis, 古尔古里斯, XV
- Goya, Francisco de, 戈雅, 137
- Gramsci, Antonio, 葛兰西, 97, 101—105, 109
- Guattari, Felix, 瓜塔里, 77
- Halévy, Fromental, 阿莱维, 33—34
- Hardy, Thomas, 哈代, 135—136
- “Hawk” (Williams), 《鹰》(威廉斯), 116
- Haydn, Franz Josef, 海顿, 43, 118
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 黑格尔, 13, 15, 23, 92
- Heidegger, Martin, 海德格尔, 78
- Hindemith, Paul, 欣德米特, 26, 29
- History and Class Consciousness* (Lukács), 《历史与阶级意识》(卢卡奇), 18—19

- Hitler, Adolf, 希特勒, 28
- Hoffman, William, 霍夫曼, 31—33
- Hofmannsthal, Hugo von, 霍夫曼斯塔尔, 30, 36, 39
- Hogarth, William, 霍加特, 35, 44
- Hollywood, 好莱坞, 93, 95—96, 108—109, 113
- Holocaust, (第二次世界大战中纳粹对犹太人的) “大屠杀”,
28—30
- Homer, 荷马, 128—129, 145
- Hopkins, Gerard Manley, 霍普金斯, XII
- Horkheimer, Max, 霍克海默, 22
- Horowitz, Vladimir, 霍洛维茨, 120
- Howard, Richard, 霍华德, 86
- Humanism and Democratic Criticism* (Said), 《人本主义与民主
批评》(萨义德), VII, XVI
- Hume, David, 休谟, 4
- Ibn Khaldun, 伊本·卡尔顿, 3
- Ibsen, Henrik, 易卜生, 7, 87
- “Im Abendrot” (Strauss), 《在夕阳下》(施特劳斯), 44
- In Search of Lost Time* (Proust), 《追忆似水年华》(普鲁斯特),
XII, 97—101
- intellectuals, 知识分子, XIII—XV, XVII, 20—23, 81, 92, 101,
102, 109, 115—133
- invention, 创新, 发明, 127—130
- Iphigenia at Aulis* (Euripides), 《伊菲革涅亚在奥利斯》(欧
里庇得斯), 137—141
- irony, 反讽, 讽刺, 24, 43, 56, 62, 92, 144, 150—152,

157, 158

Israel, 以色列, 76, 77—78, 87

“Ithaka” (Cavafy), 《伊萨卡》(卡瓦菲), 145—146

Iturbi, José, 伊图比, 93

Jacob, François, 雅各布, 5

James, Henry, 詹姆斯, XVI, 30, 154

Jameson, Fredric, 杰姆逊, 14

Jews, 犹太人, XIII—XIV, 28—30, 77—78, 105

Joyce, James, 乔伊斯, 135

Jude the Obscure (Hardy), 《无名的裘德》(哈代), 135—136

Julian the Apostate, “叛教者”朱利安, 143

Kael, Pauline, 凯尔, 110

Kant, Immanuel, 康德, 4, 91

Karajan, Herbert von, 卡拉扬, 115, 120

Kierkegaard, Søren, 克尔恺郭尔, 16, 23, 52, 56

Klangfiguren (Adorno), 《有声图形》(阿多诺), 122

Krauss, Clemens, 克劳斯, 39

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di, 兰佩杜萨, XIII, 23—24, 25, 93—114, 136

Lancaster, Burt, 兰开斯特, 94, 99, 110—111, 113

lateness, late style, 晚期, 晚期风格:

artificiality in, ……中的人造物(人工), 43—44, 94, 95—96, 108, 109, 122—124, 142

creativity in, ……中的创造性, VII, XII—XIV, XIX, 6—

24, 43—47, 61, 123—124, 127—133, 134, 148—150, 154, 157, 159—160

cultural influence of, ……的文化影响(力), 7—8, 13—14, 16—23, 27—31, 32, 81—82, 85, 92—93, 95, 97—98, 113—114, 154

decadence and degeneration in, ……中的颓废与堕落, 94—100, 103, 104, 112, 137—138, 148—160

definition of, ……的界定, XI, 13—14

early period vs. , 早期与……4—5, 10, 17—18

eccentricity and, 反常与……10—11, 13—14, 27—29, 119, 131—132, 159—160

as form of exile, 作为放逐形式的……XIV, 8, 16, 20—21, 88, 142—148

fragmentation (episodic character) of, ……的碎片化(片段化特征), XII, 10—15, 16, 96, 160

illness and, 病态与……XVI—XVIII, 6, 16, 60

as intransigence (resistance), 作为不妥协(抵抗)的……XIV—XV, 7—11, 13—14, 17, 28—30, 43—47, 61—62, 83—86, 90, 91—92, 136—140, 159—160

maturity and, 成熟与……3—4, 5, 7, 12, 26, 62, 114, 136—140, 157

middle period vs. , 中期与……5, 11—12, 13, 16—17

mortality (awareness of death) in, ……中的必死性(死亡意识), XI, XIII, XVI—XVIII, 9—10, 16, 24, 44—45, 69—72, 88—90, 96, 97, 100—101, 104, 110, 114, 136—137, 147—150, 153—154, 160

in music, 音乐中的……参见音乐中的晚期风格

- negation in, ……中的否定, 12—14, 16—17, 27—29, 104, 114, 123, 132
- ornamentation and, 装饰与……10, 46—47
- past time as factor in, ……中作为要素的过去, XII, 3—7, 26, 35, 97—101, 109, 149
- regressive nature (primitivism) of, ……的退化性质(原始风格), 11, 24, 43—44, 91—92, 96, 135—138
- Said's college course on, 萨义德有关……的大学课程, VIII, XII, XV
- social context of, ……的社会语境, 3—4, 18—19, 21—23, 28—30, 60, 73—90, 95—96, 98—99, 101—104, 111—112, 134—135
- style and, 风格与……VII—VIII, XII, XIV—XV, 8—9, 16—17, 25—47
- subjectivity and, 主体性与……9—14, 18, 91—92, 126, 160
- technical accomplishment in, ……中的技术成就, 10—11, 28—29, 35, 36, 41—42, 45, 46—47, 59, 62—63, 71—72, 91—92, 96, 107, 108, 114, 120—133, 137
- timeliness and, 合时与……XI—XII, 3—24
- unstable identities and, 不稳定的身份与……56—58, 63, 65, 68, 71, 81—86, 90, 150—152, 159
- “Late Style” (Said), 《晚期风格》(萨义德), XVIII—XIX
- Lawrence, T. E., 劳伦斯, 84
- Leopard, The* (film), 《豹》(影片), XVIII, 25, 93, 94—100, 108—114
- Leopard, The* (Lampedusa), 《豹》(兰佩杜萨), 25, 93—114

Levant, Oscar, 莱万特, 93
libertines, 浪子, 自由思想家, 50—51, 64—72
libretti, 歌词, 31—36, 41—42, 49—50, 52, 55—59, 62, 68, 151—152, 157—158
Lindenberger, Herbert, 林登伯格, 37
Liszt, Franz, 李斯特, 116, 118, 124—125
literature, 文学, 4, 5, 6, 93—94, 115, 135—136, 142—148, 150—152, 154, 157—158
Lohengrin (Wagner), 《罗恩格林》(瓦格纳), 59
Loser, The (Bernhard), 《失败者》(伯恩哈德), 116
Lukács, György, 卢卡奇, 18—19
Lulu (Berg), 《璐璐》(贝尔格), 44
Lunt, Alfred, 伦特, 48—49

McDonald, Marianne, 麦克唐纳, 139
Mann, Thomas, 曼, XIII, 8—9, 10, 22, 45, 98, 148—160
Marivaux, Pierre, 马里沃, 51
Marriage of Figaro, The (Mozart), 《费加罗的婚姻》(莫扎特), 32, 49, 52, 57—58, 62, 63, 64, 65
Marxism, 马克思主义, 14, 18—19, 95, 105, 106
mass culture, 大众文化, 21, 92—93, 95, 97—98, 107—108, 110, 113—114, 115, 119, 121—122, 124, 126
“Mastery of the Maestro, The” (Adorno), 《艺术大师的统治》(阿多诺), 122
Matisse, Henri, XIII, 马蒂斯, 7
memory, 40, 53, 66, 96, 99, 153
Metamorphosis (Strauss), 《变形记》(施特劳斯), 25, 30,

45, 46

metaphysics, 形而上学, 47, 84, 86, 87, 137

Meyerbeer, Giacomo, 梅耶贝尔, 33—34

Middlemarch (Eliot), 《米德尔马契》(艾略特), 5

Mikhail, Hanna (John), 米哈伊尔, 75, 76, 77

Mille plateaux (Deleuze and Guattari), 《千层高原》(德勒兹和瓜塔里), 77

Minima Moralia (Adorno), 《最低限度的道德》(阿多诺), 15, 20, 21, 86

Missa Solemnis (Beethoven), 《庄严弥撒》(贝多芬), 7—8, 11, 24, 91—92

Mitchell, Donald, 米切尔, 35, 70, 148—149, 157

Mnouchkine, Ariane, 姆努什金, 140—141

modernism, 16—20, 24, 25—26, 30—31, 33, 38—39, 93, 124, 135—136

Molière, 莫里哀, 6, 30

Moments musicaux (Adorno), 《音乐瞬间》(阿多诺), 7

Mozart, Constanze, 莫扎特, 60—61

Mozart, Leopold, 莫扎特, 68—69

Mozart, Wolfgang Amadeus, 莫扎特, XIII, XVIII, 30, 32, 33, 35, 43, 48—72, 115, 116, 118, 119, 126, 131, 134

music, 音乐:

atonal, 无调……16—17, 18, 24, 26, 31, 124

business of, ……的交易(商品), 19, 60, 115, 119, 121—122, 124, 126

contemporary, 当代……31—33, 39, 59, 116

education in, ……教育, 115—116

of eighteenth century, 18 世纪的……30—72, 93
“illusory”, “虚幻的”……27—29
intimate nature of, ……的固有性质, XIV, XIX, 46—47
late style in, ……中的晚期风格, VII, XII—XIV, XVIII, XIX, 7—14, 24, 25—47, 91—92, 104, 107, 114, 134, 148—160
meta-, 元……40—41
modern, 现代……16—17, 18, 24, 26, 30—31, 33, 38—39, 93, 124
moral implications of, ……的道德含义, 26—30, 43, 45, 50—56, 64—72, 150—152
performance of, ……表演, 115—119, 121—123, 126—127, 130—133, 153, 157—160
rationality in, ……中的合理性, 123—133
reactionary, 反动……31—33, 43—44, 45, 91—93, 125, 126—127, 132
social context of, ……的社会语境, 5, 18—19, 28—30, 31, 33—39, 43, 45, 57—58, 60
technical mastery in, ……的技巧掌握 (技术把握), 10—11, 28—29, 35, 36, 41—42, 45, 46—47, 62—63, 71—72, 91—92, 120—133
virtuoso performers in, ……中的艺术表演家, 115—133

Musical Elaborations (Said), 《音乐之阐发》(萨义德), XIV, XV—XVI

Mussolini, Benito, 墨索里尼, 101

“Myris: Alexandria, A. D. 340” (Cavafy), 《迈里斯: 公元340年的亚历山大城》(卡瓦菲), 147—148

mythology, 神话, 神话学, 33, 37, 117, 135, 137—138,
139, 140, 144

narrative, 叙事, 96, 150—152, 157—158

Nation's Image, The (Fulcher), 《国家的形象》(富尔彻), 34

Nazism, 纳粹主义, 28—30, 43, 45

Negative Dialectics (Adorno), 《否定的辩证法》(阿多诺), 17

neoclassicism, 新古典主义, 31—33, 35, 92—93

New Science (Vico), 《新科学》(维柯), 128

Nietzsche, Friedrich, 尼采, 28, 92, 136, 137, 140

Ninth Symphony (Beethoven), 《第九交响乐》(贝多芬),
7—8, 11, 117

Noten zur Literatur (Adorno), 《文学笔记》(阿多诺), 17

Notre-Dame des Fleurs (Genet), 《鲜花圣母》(热内), 74

Nowell-Smith, Geoffrey, 诺威尔—史密斯, 99—100, 112

Odyssey (Homer), 《奥德赛》(荷马), 145

Oedipus at Colonus (Sophocles), 《俄狄浦斯在科洛诺斯》(索福
克勒斯), XIII, 6

Olivier, Laurence, 奥利弗, 113

On the Iliad (Bespaloff), 《论〈伊里亚特〉》(贝斯帕洛夫), 136

opera, 歌剧, 13, 25—26, 29—44, 48—72, 94, 112, 148—160

Oresteia (Aeschylus), 《奥瑞斯提亚》(埃斯库罗斯), 139, 140

Orientalism, 东方主义, 80

Ostwald, Peter, 奥斯特瓦德, 121

Othello (Verdi), 《奥瑟罗》(威尔第), 6—7

Out of Place (Said), 《格格不入》(萨义德), XVI

- Paganini, Niccolò, 帕格尼尼, 116, 118
- Palestinians, 巴勒斯坦人, XV, XIX, 75—90
- Parakilas, James, 帕拉基拉斯, 118
- Parallels and Paradoxes* (Said), 《在音乐与社会中探寻》(萨义德), XVI
- paravents, Les* (Genet), 《屏风》(热内), 76—77, 79, 80—83, 84, 86, 87, 88
- Parsifal* (Wagner), 《帕西法尔》(瓦格纳), 25, 50
- Payzant, Geoffrey, 帕赞, 121
- Peer Gynt* (Ibsen), 《皮尔·金特》(易卜生), 87
- Peter Grimes* (Britten), 《彼得·格里姆斯》(布里顿), 31, 34, 35—38
- Philosophy of New Music, The* (Adorno), 《新音乐的哲学》(阿多诺), 13, 19, 24
- Piano Roles* (Parakilas), 《钢琴的作用》(帕拉基拉斯), 118
- Piper, Myfanwy, 派珀, 151
- plaisirs et les jours, Les* (Proust), 《欢乐与时日》(普鲁斯特), 100
- Plutarch, 普鲁塔克, 142—143, 147
- polyphony, 复调音乐, 10, 11, 62—63, 125, 126, 128—130
- Pontecorvo, Gillo, 庞特科沃, 87, 95
- Power, Politics, and Culture* (Said), 《权力、政治与文化》(萨义德), XVI
- “Private Life, The” (James), 《私生活》(詹姆斯), XVI
- Proust, Marcel, 普鲁斯特, XII, 20, 21, 40, 82, 94, 97—101, 111—112, 113, 154, 156

questions meridionale, La (Gramsci), 《南方问题》(葛兰西),
101—105, 109

Quintilian, 昆提良, 128

Rake's Progress, The (Stravinsky), 《浪子的历程》(斯特拉文斯基), 31, 34, 35—39, 44

realism, 写实主义, 9, 37, 39, 95, 99, 110, 134

Reed, T. S., 里德, 150

Reflections on Exile (Said), 《对流亡的反思》(萨义德), XVI

Rellstab, Ludwig, 雷尔斯塔伯, 52

Rembrandt, 伦勃朗, XIII, 7, 137

“Resignation” (Adorno), 《顺从》(阿多诺), 15—16

Ring des Nibelungen, Der (Wagner), 《尼伯龙根的指环》(瓦格纳), 36—37, 50, 94

Rite of Spring, The (Stravinsky), 《春之祭》(斯特拉文斯基), 16

Romanticism, 浪漫主义, 29, 33—34, 36—37, 45, 117, 124—
125, 134

Rosen, Charles, 罗森, 30, 51, 56

Rosenkavalier, Der (Strauss), 《玫瑰骑士》(施特劳斯), XIV,
26, 30, 35—36, 39—40, 41

Rossellini, Roberto, 罗塞里尼, 95

Rossini, Gioachino, 罗西尼, 37, 50

Rousseau, Jean-Jacques, 卢梭, 20, 68

Rubenstein, Arthur, 鲁宾斯坦, 116

Ruskin, John, 罗斯金, 154, 155—156

Sade, Marquis de, 萨德, 67

- Said, Mariam C. , 萨义德, VII—IX, 76, 78
- Salan, Raoul, 萨朗, 82
- Salomé* (Strauss), 《莎乐美》(施特劳斯), 26
- Sattre, Jean-Paul, 萨特, 77—78
- “Satrapy, The” (Cavafy), 《总督辖地》(卡瓦菲), 144
- Schaub, Catherine, 肖布, 141
- Schifano, Laurence, 斯基法诺, 95, 98
- Schiller, Friedrich von, 席勒, 91
- Schoenberg, Arnold, 勋伯格, 13, 17, 18—19, 24, 25, 26, 29, 43, 131
- Second Viennese School, “维也纳第二乐派”, 16, 26
- Sellars, Peter, 塞拉斯, 32—33, 49—50
- Semiramide* (Rossini), 《塞米拉米德》(罗西尼), 37
- Seyfried, Ignaz von, 塞弗里德, 52
- Shakespeare, William, 莎士比亚, XIII, 6, 97, 143
- Soldaten, Die* (Zimmerman), 《士兵们》(齐默曼), 44
- Solomon, Maynard, 所罗门, XVIII, 69, 117
- Sophocles, 索福克勒斯, XIII, 6, 137, 139, 140
- Southern Question*, 《南方问题》, 101—105, 109
- “Spätstil Beethovens” (Adorno), 《晚年的贝多芬》(阿多诺), 7, 25
- Steinberg, Michael, 斯坦伯格, 29
- Stendhal, 司汤达, 94
- Stephoe, Andrew, 斯特普托, 60, 61, 62
- Stones of Venice, The* (Ruskin), 《威尼斯之石》(罗斯金), 155—156
- Stormare, Peter, 施特曼, 142

- Strauss, Richard, 施特劳斯, XIII, XIV, XVII, 23—47, 92—93, 107, 114, 119, 120, 124
- Stravinsky, Ignor, 斯特拉文斯基, 16, 23, 24, 31, 32, 34, 35—39, 44
- Strode, Rosamund, 斯特罗德, 149
- Subotnik, Rose, 萨波尼克, 11
- Symphonie für Bläser* (Strauss), 《第二管乐小奏鸣曲》(施特劳斯), 30
- synthesis, 合成, 综合, 10—11, 13, 15, 18, 160
- Tanner, Tony, 坦纳, 154—156, 157, 159
- Tempest, The* (Shakespeare), 《暴风雨》(莎士比亚), XIII, 6
- terrorism, 恐怖主义, 85—86
- Thief's Journal, The* (Genet), 《小偷日记》(热内), 74, 76
- Threepenny Opera, The* (Weill), 《三分钱歌剧》(魏尔), 31, 34—35, 36, 38—39
- Titian, 提香, 137
- Togliatti, Palmiro, 陶里亚蒂, 95
- Toscanini, Arturo, 托斯卡尼尼, 121—122
- Tristan und Isolde* (Wagner), 《特里斯坦与伊索尔德》(瓦格纳), 26, 50, 59
- Tyson, Alan, 泰森, 57
- Varèse, Edgard, 瓦雷兹, 31
- Venice Desired* (Tanner), 《想望威尼斯》(坦纳), 154—156, 157, 159
- Verdi, Giuseppe, 威尔第, 6—7, 33, 37, 50, 122

- Verga, 维加, 99
- Vico, Giambattista, 维柯, 3, 128
- Virgil, 维吉尔, 68
- virtuoso performers, 艺术表演家, 115—133
- Visconti, Luchino, 维斯康蒂, XVIII, 23—24, 25, 93, 94—100, 108—114
- Wagner, Richard, 瓦格纳, XIII, 7, 23, 25, 26, 33—34, 36—37, 39, 50, 59, 94, 113, 116, 119, 131, 134, 149, 154
- “Waiting for the Barbarians” (Cavafy), 《等待野蛮人》(卡瓦菲), 146
- Wajda, Andrzej, 瓦依达, 140
- Webern, Anton von, 韦伯恩, 17, 43, 119
- Wegeler, Franz, 维格勒, 52
- Weill, Kurt, 魏尔, 31, 32, 34—35, 36, 38—39
- When We Dead Awaken* (Ibsen), 《我们死者复苏时》(易卜生), 7
- Williams, Joy, 威廉斯, 116
- Williams, Raymond, 威廉斯, 87
- Winter's Tale, The* (Shakespeare), 《冬天的故事》(莎士比亚), XIII, 6
- Wood, Michael, 伍德, XI—XIX
- Yacine, Kateb, 亚辛, 87
- Yeats, William Butler, 叶芝, 138
- Zauberflöte, Die* (Mozart), 《魔笛》(莫扎特), 52, 55, 64
- Zimmerman, Bernd Alois, 齐默曼, 44