

伊格尔顿《文学事件》:

# 一种文学哲学的准备工作

□从子钰



特里·伊格尔顿

特里·伊格尔顿2012年著作《文学事件》的中文版于2017年面世。在这本小册子中,伊格尔顿回顾了30年前《二十世纪西方文学理论》(1983)中的基本问题:文学有没有本质?在当初那本影响甚众的著作中,他给出的答案是否定的。时隔多年,伊格尔顿经过新一轮反思后觉得,似乎应该有个更乐观的态度,至少对于这个问题的解释不应像当初那样斩钉截铁,所以在《文学事件》中,他决定重新探讨一下文学的共相与殊相。

《文学事件》共分为五章,第一章讨论的是整个问题的哲学根基,也就是中世纪晚期开始的唯名论与实在论的论争核心,在这场论争中,神学家和哲学家们不断阐释的重点是“本质”究竟存不存在。唯名论者在乎特殊性,认为本质只是一种表达方式,现实总是越出概念的边界;而实在论者则看重普遍性,坚持本质是一种确切的存在,不存在超越概念的现实。第二章和第三章,分别从精神分析学、俄国形式主义、“新批评”、结构主义、现象学、接受理论和马克思主义政治批评等角度,解释文学的本质如何在作者、作品和读者之间的关系中产生。在第四章和第五章中,伊格尔顿甚至走得更远,提出了另外一个问题:文学理论的本质是什么?他认为,这是一门研究文学“策略”的学说。

正如序言中所说,其实《文学事件》(The Event of Literature)一书的题目本来是个无可奈何的翻译结果。“event”一词在这里更多地指活动的方式和场所,所以《文学事件》的真正含义就是“文学如何发生”,文学的本质就通过它发生的方式和场所向人们自我揭示。但这种揭示不是自动的,仍然需要读者和批评者付出许多努力去甄别。伊格尔顿要求人们回到文学体验发生之处,并且只有在与“非文学”的对立中,它才能够确定自己的位置。

就方法而言,马克思主义批评家特里·伊格尔顿实际上是把文学理论和文学引向了哲学研究的世界中,并试图通过经验、体制等概念范式对其发生、发展过程进行阐释。但即使是哲学,也必须区分欧陆“高深理论”传统与英美的“文学哲学”传统,二者在伊格尔顿的论述中是分开进行的,对此他的态度是存而不论。他打比方说,欧陆理论家是“穿衬衫必敞领口”,英美理论家则“任何时候都系着领带”,前者自由大胆、充满批判性,后者

成熟严谨。

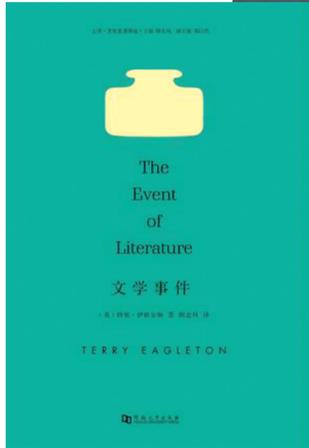
一方面,作为社会辩证法的继承者,伊格尔顿在揭示文学独特性的过程中,也不断地揭示这个独特化过程的政治性,这种来自正统批判理论的力量在第一章对神学唯名论的讨论中就已经跃跃欲试。“将本质或者共性清除出去,就可以软化该物质,进而令其更驯服于力量的支配。当然还有更加进步的反本质主义形式,只是其拥护者通常未能意识到,这个信条其实也能服务于人自身统治的合法化……就像弗朗西斯·培根所认识到的,对万物的真正控制包括对其内在属性的知识化掌握,但这和尊重事物的特殊性,也就是马克思所谓的使用价值是相悖的。”该理论最早出现在马克思·韦伯的社会学批判中,后来在整个社会批判理论中达成了共识。同样,结合18世纪与19世纪文学独立化的进程,人们会发现同样的规律,当不同类型的文学体裁,尤其是它们的创作者联合起来,用“文学”和“文学性”这个名字站在资产者的一边去对抗贵族时,他们就拥有了短暂的、假冒的自由,但当资产阶级建立统治,不再需要通过文学作品来建立自我认同和安慰的机制时,那些被抛弃的作家和艺术家不仅失去了自由,而且失去了他们的艺术。

文学本身不具备辩证机器的动力,因为文学家总是单方面地试图成为唯名论者,让文学家接受抽象总是艰难的,感官特殊性对于他们来说就像是呼吸一样,是一种本能,也是文学的本质,而认知能力不过是偶然的补充,所以资产阶级的“趣味”概念对于创作者而言是不需要在创作时考虑的事,至少对于“为艺术而艺术”的纯粹艺术家而言,它们不太重要。

当然,这些都仍然是社会历史的范畴内的思考,对伊格尔顿来说,在《文学事件》中更重要的是能用一种确定的、可以科学分析的方法去单独看待文学本质性问题。从这个角度来看,其实伊格尔顿自己可能仍然重新陷入了社会批判理论所批判的那种方法,为了得出答案而设立问题。为此,他走向维特根斯坦的“家族相似性”理论,用以解决本质主义与随机性之间的两难选择,并试图用这种“更温和的本质主义”来从实际上捍卫文学。在《哲学研究》中,维特根斯坦谈到的“家族相似性”理论建立在对游戏共同性的讨论中,维特根斯坦认为在游戏之

间没有共享成分,人们在游戏时拥有的是“某种交叉重叠的相似性的复杂网络”,同理,“文学性”也可以用这种重叠的相似性关系来进行限定,通过文学的对立范畴,人们就可以获得文学的范围,但什么是文学的对立面这个问题仍然难以确定。“文学的对立范畴可能是事实性、技术性或者科学化的写作,可能是那些二流的,或是未能激发我们想象力的写作,抑或那些并未从‘文雅’或‘流圈’里衍生出来的文字,或是那些不能向我们透露神性的作品,如此等等。”伊格尔顿意识到,首先用来确定相似性的范畴必须是有益的、决定性的,只有同本质的范畴相似,才能说明对于同一个家族的附属,但这又回到了最初的问题,文学是什么?“文学不是传达观念的媒介,不是社会现实的反映,也不是某种超越性真理的体现;它是一种物质事实,我们可以像检查一部机器一样分析它的活动。文学不是由事物或感情而是由词语制造的,故将其视为作者心灵的表现乃是一个错误。”(《二十世纪西方文学理论》)至少在1983年,伊格尔顿对“文学性”的判断仍然在于其差异性而不是相似性,他在新的探索中则更多希望看到某种更协调的状况。困境并没有得到解决,不过伊格尔顿稍妥协地走向了动态化,他之所以亲近了“家族相似性”理论就在于它不仅不是分析,而是一种持续的介入。“家族类似概念本质上是动态的,就是说它自带某种扩张与变形的能力。这也是一些保守派批评家对它保持警惕的原因之一。”这样一来,文学性的概念就得到了扩容,它不再是一个严格限制在经典体系下的创作风格,而允许自己的边界随着文学事实而动摇。在这个立场上,伊格尔顿同《什么是文学》的作者萨特达成了共识,尽管在其他问题上二者可能是分道扬镳的。

文学性只能建立在相似性而不是差异性的基础上,这一点通过文学创作中的情感也能获得合理的解释。“没有人会致力于书写原则上只有自己能懂的思想或情感,哪怕是《芬尼根守灵夜》的作者。不存在那种除我之外任何人都可能拥有的情感,但可能存在那种别人碰巧没有而我却有的情感。写作便是卷入某种可以共享的意义建构活动。即便是最明显的私人经验也暗含了普遍性维度,这也是使文学成为可能的因素之一。”如果



文学只是表达独特的经验,即使是没有任何人直接经历过的经验,也不意味着不能理解这种经验,凡是表现为物质事实的东西,包括词语在内,一定通过普遍中介的原则跟所有使用这种语言的人类联系在一起,除非这种经验只是存在于作者的脑中,从未通过语言表达出来,不然它就是某种能够理解的存在物。这样一来,伊格尔顿在《文学事件》中所表达的核心也恰恰是维特根斯坦从《逻辑哲学论》到《哲学研究》所表达的哲学,在前一著作中,他说过,“凡是能够说的,都能够说清楚,凡是不能说的,就必须保持沉默”,而在后来的作品中,他则认为“哲学的结果是揭开一个又一个十足的胡说和理性举头向语言的一些界限碰撞后留下的一块块的肿块。这些肿块使我们看到了发现的价值。”哲学发现概念只能紧紧跟在现实之后,但它的力量全部储存在概念之中,也就是说,现实也只有通过概念才成为现实,否则只是混乱而非理性的表象。而文学批评和文学理论通过将文学概念化,来使文学得到自由。问题是,自从文学理论诞生到解构主义,文学已经日渐衰落。“解构主义标志着衰落的人文主义转向好戏的反人文主义的转折点……现如今……文学作品或许仍然可被视为事件,但如今它们成了堕落的行为、一种拙劣的表演。既然文学的媒介是这种无底洞一般的双向性,即语言,它们就只可能是堕落的。”另一方面,可能恰恰因为在文学受到理论和批评的浸染之

后,才拥有了自由的可能性,它自愿选择堕落,而不是享受强制的幸福。

在最后一章中,伊格尔顿讨论了文学的策略,他说:“……如果它们都是入世的,那不是因为它们‘反映’或者‘顺应’现实,而是因为——有点像维特根斯坦对语法的观点——它们采用特定的统治技术,将现实组合成有意义的样式。策略的概念还允许我们发掘文学理论不同分支之间的相似之处”,在文学与文学理论的关系中,体现了文学哲学的可能性和优越性。但与此同时,我们也仍然应该看到,伊格尔顿并没有解释得比萨特更细致全面。当然,萨特更在乎人类的责任,一部作品的道德重点体现在它记录物质世界时一丝不苟的态度以及明晰的条理上,也在于它对幻想镇痛剂和暧昧感伤的坚定拒绝。”萨特则说道:“纯艺术和空虚的艺术是一回事,美学纯洁主义不过是上个世纪的资产者们漂亮的防卫措施,他们宁可被人指责为缺乏文化修养,也不愿意被说成是剥削者。所以,他们自己承认作家必须谈论什么事情。可谈论什么呢?”而当英国人伊格尔顿谈到读者的希望,谈到人们希望从作品中读到一些超越字面意义的真理,法国人萨特却不招人待见地将那种真理、那种艺术家的灵魂解释出约定俗成的社会性来。“除非另有强烈的动机,人们没有向公众显示自己灵魂的习惯。但是,约定俗成允许几个人有保留地把自己的灵魂投入商业领域,而且所有成年人都能得到它。今天对许多人来说,精神产品就是这样一

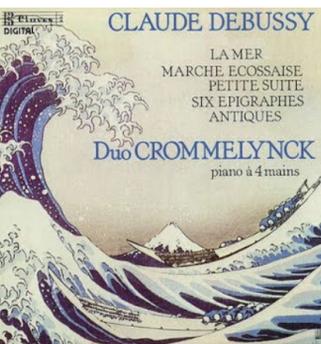
种花不了几个钱就能买到的游戏……人们把这些游戏魂变得不能加害于人的全套加工过程叫做文学艺术。它们经过精制、提炼和化学处理,就能为买主提供机会,以便它们从整个儿向外发展的一生中抽出片刻来培育自己的主观世界。”从艺术家和存在主义哲学家的体验与立场出发,萨特发现了阶级社会中文学以及一切艺术本身以及对它们的接受的假真理,“作家向社会展示它的形象,他命令社会承担这个形象或者改变自身。不管怎样,社会起了变化;它失去了因无知而得到的平衡;它在羞愧和厚颜无耻之间摇摆不定,它实行自欺;作家于是使社会产生一种负疚心理,因此他与维持平衡的保守力量永远处于对抗之中,他的目的就是打破平衡……只有统治阶级有财力酬劳一种既非生产性的、又如此危险的的活动,而他们这样做既是出于策略,也是出于误会。对大多数人是误会:统治阶级的精英分子已从物质烦恼中解脱出来,他们得到充分的自由,渴望对自身进行反思;他们想回复自我,就委托艺术家向他们展示自己的形象,殊不知这以后他们必须担当这个形象。对某些人是策略,他们认出了危险,就给艺术家颁发年金以便控制他的毁灭力量,所以艺术家是统治阶级的“精英分子”的食客。但是就其功能而言,他与养活他的那些人的利益背道而驰。”所以,萨特将全部关于文学以及人类自由的希望都寄托在一个无阶级社会,只有在无阶级的社会里艺术家才能够不受威胁地站在不同人群的对立面,保持距离地观察他们,既支持又反对,萨特称这种方式为“介入”,对一个作家来说,确实是一种值得期待的乌托邦。而伊格尔顿所谈到的开放性,可能确实没有顾虑那种与政治乌托邦相关的愿望,但为文学的一般受众,也就是普通读者提供了更多提高自己的机会,为未来的文学事实建立了一种至少能够清晰地解释和想象的可能性。

天涯异草



德彪西

德彪西逝世100周年之际,拉穆赫管弦乐团3月25日在巴黎香榭丽舍剧院举行“德彪西逝世百年音乐会”,拉开“德彪西年”音乐纪念活动序幕。1905年10月15日,由小提琴家查理·拉穆赫创建的该乐团正是在此演出德彪西的代表作《大海》,震撼了经院派乐团。德彪西曾表露过“大海情结”,说:“我挚爱大海,渴望美好的海员生涯。”《大海》恰是他情怀深沉、韵味幽远的心曲,分为“三折叠”,即《从黎明到正午》《浪花的变幻》和《风与大海的絮语》三个乐章,脉络似源于他1898年所谱三套“小夜曲”,汇成音波与诗律的宏丽交响乐。第一乐章里,长笛悠扬,波涌出晨曦初露的苍茫大地,朝日辉光洒落在翻滚的浪花上,引出全曲回环的“主导动机”。接着第二乐章里,海浪在黎明闪光的映眼里汨汨作响,奏出神秘的音乐瞬间。第三乐章为大自然中风暴与水二元异质对话,穿越时空,流溢宇宙无穷尽的玄奥。这部大型交响诗以多采动态和柔美灵异的旋律拨动听众心弦。《法兰西信使报》报道巴黎首演现场气氛:“听众如临深渊,出神地凝视默想莫测的幽邃。”



《大海》

克洛德·德彪西的《大海》总谱出版时,封面采纳了日本江户时代浮世绘大师葛饰北斋的名画《神奈川巨浪》,表明作者受到东方艺术的熏陶。正如巴黎奥赛博物馆在枯园推出“德彪西,音乐与艺术展”时特别强调的:“中国与日本的艺术占据作曲家的内心,形成他灵敏的直觉世界。”实际上,这位法国作曲家赞赏中国“满足创造性的艺术本能需要”,不拘泥于西方音乐里“大调”与“小调”的陈规,大胆借鉴中国五声音阶和

强烈的打击乐节奏,在《大海》里灌进了浪涛的喧响,在“节奏”与“声色”上取得动人心弦的特效。法国音乐史一般将德彪西归入“印象派”,然而他本人并不认同这个标签,他的作品更具有爱德华·莫罗浓郁的象征色彩。

德彪西的钢琴技巧是由肖邦女弟子、魏尔伦的岳母教授的。1879—1880年,他又跟柴可夫斯基的密友凡·梅珂周游欧洲,在维也纳会见勃拉姆斯,后在威尼斯同已靠歌剧《特里斯坦与伊索尔德》声名显赫的瓦格纳会面,对其才华衷心佩服,回到巴黎后,德彪西加入马拉美等一批瓦格纳崇拜者的诗人社。他于1888年和1889年两度前往瓦格纳在巴伐利亚国王路德维希二世资助下建立的拜雷特歌剧院基地,几乎进入“瓦格纳宇宙”。那时,瓦格纳企图征服巴黎,在“汤豪舍”演出失败后毫不气馁,又卷土重来,靠朱迪特·戈蒂埃的不懈助力,在法国扩大影响。目睹这一过程,德彪西开始重新审视“瓦格纳现象”,难以接受尼采眼中那头“米诺斯牛”的“权力意志”,最终远离“德意志权威”,在19世纪80年代末,瓦格纳思潮在法国风起云涌,咄咄逼人之时,坚持走自己民族的道路。在这种维护本民族尊严的意念下,德彪西毅然决然地在《大海》总谱上署名“法兰西的克洛德”,与维克托·柏辽兹的《幻想交响乐》,被高卢的子孙视为民族象征,与欧仁·德拉克洛瓦的《自由引导着人民》一同体现法兰西人民大众引以自豪的崇高意向。

为纪念德彪西逝世100周年,巴黎举办9场“系列报告会”,研讨德彪西的艺术遗产。除“象征天地”和“巴黎社会声影”等主题外,报告人着重探究作曲家面对欧洲乐坛霸主瓦格纳的征服者

# “法兰西的克洛德”

——德彪西百年忌辰“安魂曲” □沈大力

姿态,如何维护法兰西的文化特性,在歌剧领域抵制瓦格纳的“权力意志”。“音乐城”的学者们认定德彪西为“最能象征法兰西精神的作曲家”,明确指出:“德彪西起始钦佩瓦格纳,但后来拒绝来自德意志的影响”。德彪西摒弃瓦格纳在音乐剧中宣扬要由德意志民族来完成人类救赎的论调。1893年,他开始谱写歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》,跟瓦氏的“救世”喧嚣分道扬镳,着意表现大自然与人类想象神秘的应合。同年9月,他在先谱写出的该剧第四幕第四景里,突然发现自己独具个性的乐句间似有瓦格纳《鬼影船》的魅影在游荡,断然将已成型的曲谱撕个粉碎,重起炉灶。1895年他完成全剧总谱,但屡遭波折,直至1902年才得以演出,并陆续被搬上布鲁塞尔、米兰、纽约、柏林、伦敦和罗马舞台,所及之地好评如潮。

德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》与瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》均脱胎于中世纪凯尔特传说《特里斯坦与伊瑟》,但德彪西直接从梅特林克的同名剧作取材,反映出拉丁文化的浪漫特质。用法国文艺评论界的话说,它“犹如一个飞碟,引领法国达到神秘的诗意巅峰,澄清了尘埃堆积的巴黎歌剧舞台,开辟出一条法国民族音乐剧创新的途径”。

2012年,巴黎巴士底大歌剧院再度公演《佩利亚斯与梅丽桑德》,爱莱娜·查拉戈瓦成为继女高音歌唱家玛丽·嘉登之后第二位女主角扮演者,成功表现出德彪西塑造的梅丽桑德忧郁凄美的



女高音歌唱家玛丽·嘉登饰演的梅丽桑德

形象。今春,现代戏剧家让-克洛德·马勒封在法国北方图尔宽的“抒情剧场”演出该剧。图尔宽是法国大革命时共和军击溃约克公爵所率英国干涉军的名城,马拉封选在此地演出德彪西歌剧名作,给人一种历史奇迹般的艺术质感。同时,德意志唱片公司、“环球音乐唱片公司”、“华纳古典音乐公司”等也在德彪西百年祭辰时,汇集各方来源,推出不同种类的德彪西作品集。音乐学方面新近发现一颗明珠,是德彪西1882年谱写的《微风之歌》手稿,对于集他乐的乐谱总集弥足珍贵。

德彪西的音乐创作为“音诗结晶”,多从法国古典派、印象派和象征派,诸如泰奥菲尔·戈蒂埃、勒内·德·里尔等诗人的作品汲取灵感。最突出的是,他相继为魏尔伦的《小咏叹调》和波德莱尔五首诗歌谱曲,又于1894年根据马拉美描绘年轻牧神遐想仙女神韵的豪华诗篇,谱出《牧神午后序曲》,以现代管弦乐法一鸣惊人,成为俄罗斯芭蕾

舞同名作品的舞谱,且受到罗丹的热情赞誉。循此幽径,他在20世纪初再为法国15世纪两位诗人查理·奥弗莱的三首“思乡曲”和弗朗索瓦·维雍的三首民谣配乐,天籁般的诗情画意流溢至今。

法国古典音乐台经常播送德彪西的《月光》和《亚麻色头发的少女》。《月光》一曲如柏格森所称,是个“奇异瞬间”,似轻盈摇曳的微波,逐渐恬淡的音波唤入内心感应,引入水晶般纯真的梦境,回环萦绕不已。《亚麻色头发的少女》则像心灵情愫委婉柔美的喷涌,又若溪水潺潺絮语,深邃含蕴,沁人心脾。

德彪西是巴黎公社社员的后代,其父曾因参加公社革命遭受迫害,德彪西本人幼年时也受到歧视和巨大精神压力。从个人的意识形态倾向来看,他最敬仰的是穆索尔斯基一类争自由、反压迫的正义斗士。德彪西曾写信给朋友戈蒂埃,表达对一个非正义社会的愤懑:“待到何时才会停止把民众的命运寄托给利用人道来自己发迹的人!”一语点中当今世界一些豪强虚伪统治的要害。

当代法国杰出指挥家彼埃尔·布莱兹最推崇和尽心传播德彪西的音乐作品。音乐史家让-巴拉盖在《德彪西传略》序言里断言:“德彪西无疑是最伟大的法国音乐家,代表着真正的音乐美学希望。”这番话是对逝者最为恰切的评价,是最真挚的“安魂曲”。让-巴拉盖想必记得,1918年春天德彪西辞世时,他的小女儿哭道:“现在,长夜来临,爸爸死了。”然而,生者清楚,正是黑夜来临之时,人们才更能静静地欣赏作曲家那皎洁的《月光》。