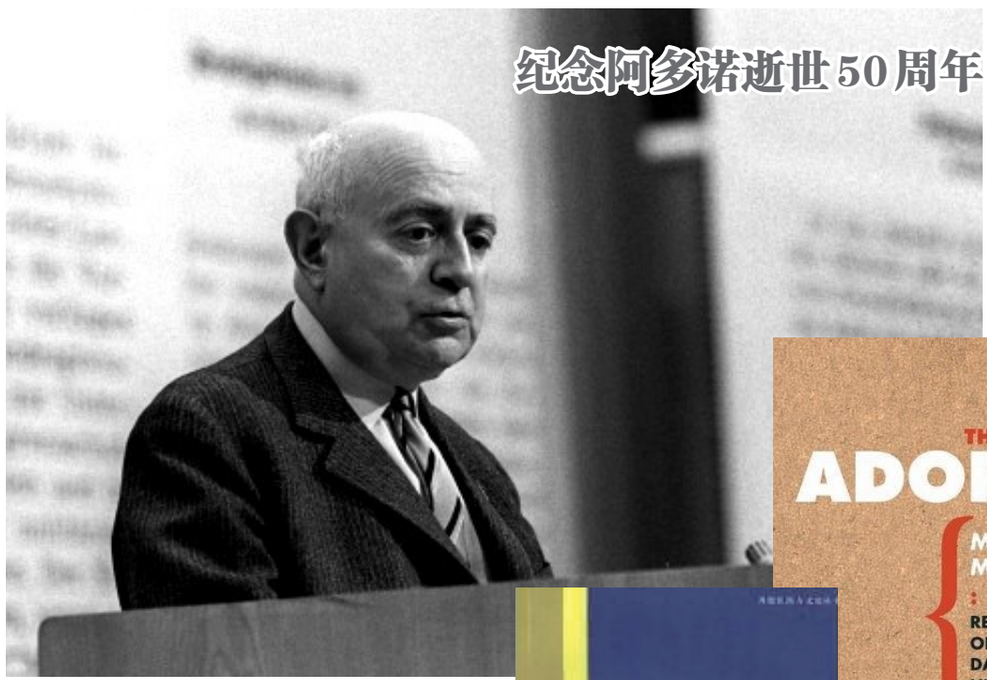
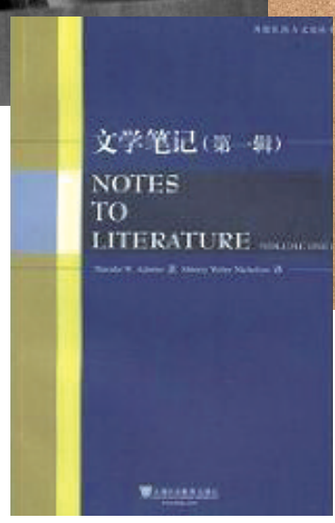
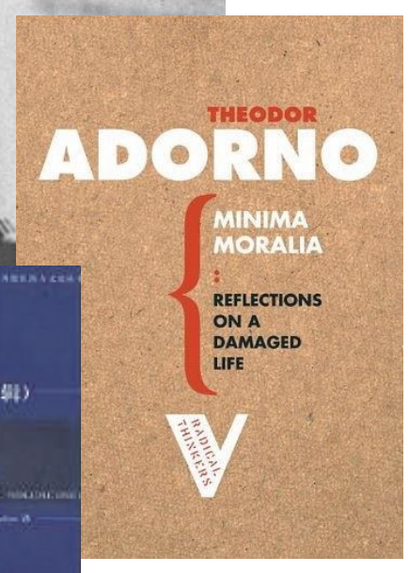
纪念阿多诺逝世50周年：

阿多诺与文学的辩证性

□丛子钰







▲《最低限度的道德》德文版封面

1969年8月6日，法兰克福学派的第一代领袖泰奥多尔·维森格伦德·阿多诺因心脏病，溘然长逝于位于瑞士的疗养地。每年夏天，他都会带着工作一个人去那里呼吸阿尔卑斯山的清新空气。当他的妻子格蕾特收到来自医院的通知后，很快整个联邦德国的哲学、社会学界以及阿多诺在文坛的学生和老朋友们都知道了这个不幸的消息。在这些人中，也包括把阿多诺写进小说《浮士德博士》、二战之后拒绝回国的托马斯·曼，和策划了反对阿多诺的事件、此刻仍在牢房里的博士生柯拉尔。

在阿多诺的生涯中，他孜孜以求的是达成一种负责任的世界，在这一点上他与昔日论敌萨特不谋而合，但与后者在《什么是文学?》中的观点不同，他始终拒绝用直接介入的方式来要求艺术创作。对他来说，如果没有自律的形式作为中介，那些热爱艺术和有尊严生活的人们能够等待的只有野蛮和卷土重来的法西斯主义。通过对“介入”的否定，阿多诺维护了文学艺术的尊严，并保留了它残存的抵抗的力量。即使在法兰克福学派中间，也没有人像阿多诺那样，坚持不懈地与人类意识的一切野蛮性作对，也正是他那种浑身带刺、时刻要与思想作对的性格，而不是他艰涩、博学、谜一样的文字风格，让霍克海默在选择洛文塔尔还是阿多诺做自己的继承者这个问题上坚定地选择了后者。

一

西奥多·维森格伦德·阿多诺（Theodor Wissengrund Adorno）于1903年出生于美因河畔的法兰克福一个优渥的犹太家庭中，父亲是当地小有名气的德国葡萄酒商人，母亲则是带有意大利–法国两种血统的音乐家。此外，他还有个居住在伦敦的叔叔（父亲的三弟）和住在同一屋檐下的音乐家姑妈，这就不难解释为什么阿多诺后来的批评作品中充斥着大量英语、法语和意大利语的表达，以及他对普鲁斯特、狄更斯等作家投入了那么多关注，在某种意义上，这些语言对他来说并不完全算是外语，那些作家也不算是外国作家。

作为《启蒙辩证法》的作者之一，为这位思想家带来思想启蒙的人是当地的批评家齐格弗里德·克拉考尔，从中学开始，阿多诺就与年长14岁的克拉考尔在每个星期天的下午逐字逐句地阅读《纯粹理性批判》。因此，在他进入法兰克福大学学习的时候，已经是一名年轻的康德专家了。此时的阿多诺志在写一部对丹麦作家、存在主义哲学家克尔凯郭尔的研究专著。在朋友兼老师本雅明的影响下，这部在10年后完成的论文显然是《德意志悲苦剧的起源》的阿多诺版本。在阿多诺的好友中，被认为最重要、最具争议性的作家就是本雅明。他们同为法兰克福学派社会批判理论最初的几位代表之一，二人在多个问题的观点上都保持着惊人的一致，在另一些问题上则又温和地针锋相对。

纳粹上台前，阿多诺只是一名研究社会学、精神分析学、现象学和马克思主义的年轻博士。然而他在这几个领域的名声显然都远远不如他在音乐界所获得的多。因为家庭影响，阿多诺度过了一个音乐性的童年，他的母亲和姨妈是当地有名的钢琴家、歌唱家，一家人经常出没于法兰克福的音乐会，他本人从很小就开始学习钢琴。1924年，当他刚从法兰克福大学以论文《胡塞尔现象学对物体与意识的超越》获得博士学位时，并没有打算直接进入大学成为教师，而是前往维也纳，师从“第二维也纳乐派”的作曲家阿尔班·贝尔格学习作曲技术，进入了勋伯格的音乐圈子。居住在奥地利的时间里，除了练钢琴、学作曲，阿多诺也写作了大量的音乐评论，当他在选择第一份职业的时候，职业音乐评论家是他的首选，但在20世纪初的德国–奥地利文化圈里，这并不容易。如果阿多诺当初成为了一名音乐评论家，他无疑会成功的。然而，在成为音乐评论家的开始，他却失败了。

就像本雅明试图进入法兰克福大学的社会科学研究所时碰到钉子一样，阿多诺利用他的克尔凯郭尔论文取得授课机会的过程也并不顺利，结果总是不尽如人意。就在《克尔凯郭尔的审美建构》发表的同一年，“慕尼黑啤酒馆事件”爆发，紧接着发生的是一系列与犹太人有关的灾难。阿多诺再一次被剥夺了理想，与之一同被剥夺的是他的讲师资格。阿多诺不得不先流亡英国，然后飞往美国纽约和洛杉矶，在那里他成为了“普林斯顿电台研究计划”的“音乐研究”项目负责人。与霍克海默在美国的重逢让他们拥有了合作的机会，就是在这次大规模的反犹主义带来的灾难中，两个流亡者在异国开始了《启蒙辩证法》的写作。

1949年返回法兰克福以前，阿多诺因为《启蒙辩证法》成了思想界的名人。随着战后西德文化重建工作的开始，阿多诺开始了他继任霍克海默作为法兰克福学派领导者的事业，整个50年代，他的名字在各种出版物、广播、电视节目上频繁出现。一方面是因为他那种充满挑衅性和魅力的表达方式，甚至在西德诞生出了一种特殊的政论文体，这种文体最出色的继承者是后来“四七社”诗人恩岑斯贝尔格；一方面是因为多年来他在社会学、哲学、文学、音乐方面培养起来的名望。

二

阿多诺的文学批评作品几乎都是在二战结束后写成的，除了《卡夫卡笔记》收录于《棱镜》文集中，其余文章则主要收进了《文学笔记》中。在这些或长或短的现象评论、演讲稿、作家专论中，呈现出阿多诺特有的否定性美学特征。《文学笔记》的第一篇文章《作为形式的随笔体》不仅对这一文体的形式做出了详细的阐释和维护，也为后来一系列文章的组织形式做出了榜样。

阿多诺文学思想的主要特征是强调文学的社会历史性，但他并不认为所有作品都具备反映社会历史的资格，能反映社会历史的只有那些“单子化”的现代主义经典，如卡夫卡、普鲁斯特、乔伊斯、贝克特等人的作品。在他看来，恰恰是这些强调与社会孤立的极具个人色彩的文学艺术，才最突出地展示了社会带给艺术家的精神压抑。越是远离社会的，越是社会的，这方面最典型的文体代表就是抒情诗。反之，那些将社会外在事实未加控制直接呈现在作品中的行为，在阿多诺那里是野蛮的。在某种程度上，阿多诺也将之视为法西斯主义的根源，即把社会强加给个人的虚假意识基础，一股脑地强加给艺术形式，无视艺术的自律性与无功利性，以至于在非社会性的社会性与野蛮人的社会性之间画上了等号，在人性与死亡之间画上了等号。

阿多诺称自己使用的文本策略“灌肠原则”，即“像德式萨拉米肠一样，肉要灌得很满才行”。当代读者一定会为他那超高密度的风格感到迷惑和艰难，甚至于翻译过阿多诺著作的人也表示，翻译阿多诺是对其职业生涯的挑战。《否定辩证法》的英译者阿仕顿就说，这本书“让我违反了哲学翻译的第一条原则：直到你认为已经理解了作者的每句话之前，永远不要开始翻译……阿多诺在前言中申明，起初看起来令人困惑的事情，在未来都会得到澄清。我觉得他的文章并没有被错译，他总是把话说得很明白……我慢吞吞地翻译着，以至于忘记了那第一条原则”。

在很大程度上，阿多诺的文学观点都是其美学理论的文学演绎。但同样无可否认的是，他的美学理论又恰恰是建立在对古典作家如歌德、席勒、荷尔德林和现代作家卡夫卡、普鲁斯特、乔伊斯等人的阅读和体验之上的。阿多诺引发争议的作品《最低限度的道德》第一节的标题即是“献给马塞尔·普鲁斯特”，他把普鲁斯特特立独行的性格与资产阶级的精神分工联系起来，并得出这样的结论：“精神的部门化是消灭精神的一种手段”。这是阿多诺常用的分析技巧，他总是能通过对艺术家的具体行动同时进行精神分析学和形而上学转换，最后在个体动机的根源中找到社会谎言。或许这也是法兰克福学派那一代人在战后学生中间成为时髦的原因，他们在弗洛伊德和马克思之间找到了共鸣，在力比多和阶级斗争之间发现了相似的规律。

三

阿多诺最重要的理论贡献被主要归到社会学、音乐批评和传播学领域。在社会学方面，作为德国社会学协会的主席，他在与科隆学派的实证主义论争中发挥了关键作用，让社会学除了经验研究之外仍然保留了批判性的价值；在音乐批评方面，他对贝多芬、舒伯特、马勒、勋伯格、斯特拉文斯基和爵士乐的批评让音乐成了一种可以称得上是哲学的艺术，至今在世界音乐理论界，围绕着《新音乐的哲学》进行的争论仍然没有得出最后结论；在传播学方面，他在美国期间开创的文化工业理论是战后传播学理论的几大理论基石之一。

如果没有阿多诺的文学活动，西德50年代的文学就是不可想象的。在“内心流亡”文学、“砍光伐尽”文学、“四七社”等现象中，阿多诺都是不容忽视的一股力量。这里要提到一部在西德曾经非常重要的杂志，它至今对于国内读者而言还是陌生的。这就是创刊于1954年的《音调》（*Akzente*）。在二战结束后的一段时间内，德国学生都与文学几乎彻底断绝了关系，能读到的作品只有由占领国（尤其是美国）审查机构选择过的少量小说和诗歌。即使在战争中间，因为法西斯的缘故，很多重要的经典作品也在已经销毁或是待销毁之列。西德文学青年解放思想的过程就是如饥似渴地阅读英语和法语文学，不断进行形式试验，以寻求一种新的文学语言，这一过程被《音调》记录了下来。这份文学杂志由瓦尔特·霍勒雷和汉斯·本德尔创办，60年代中期成为最重要的文学杂志。当时居领先地位的文化刊物是《水星》《月份》《法兰克福评论》。它们只是附带发表文学作品和文学批评。与这些刊物相反，《音调》只限于刊载文学作品和文学理论文章。《音调》创刊后最先讨论的话题是诗歌问题，在理论上视现代诗为对消解人的个性的社会的断然拒绝，在现实中视现代诗为诗人保障之个性自由存在的最后一个空间，为50年代联邦德国诗歌的发展做出了贡献。

在50年代迷惘的青年人中间，有这样一个绕不过去的话题：创作文学作品应该使用什么样的语言?第二次世界大战给胜利者和失败者同样带来精神创伤，在德国，忏悔的意识深埋在每一个饥饿的幸存者心中。即使在“马歇尔计划”开始前，饥饿到极点的德国人也在思考：德语死了吗?那是他们的祖先，他们伟大的歌德、海涅、席勒、施莱格尔、荷尔德林、尼采都使用过的美妙语言，但也是希特勒和戈培尔使用的罪恶语言，是纳粹进行反犹宣传的语言，在这场历时12年的大灾难中，德语被彻底糟蹋了。此外，显然东德和西德的语言也成了两种不同的语言。作为施害者与受害者，如何言说与用什么语言言说，都是亟需解决的难题。阿多诺的“奥斯维辛之后，写诗是野蛮的”无疑给很多想要用诗歌来表达情感的人以巨大打击，但很快策兰的《死亡赋格》给他们带来了希望，甚至后来阿多诺也重新解释了这个警句的含义。在《形而上学的沉思》一书中，他写道：“长期的痛苦有得到表达的权利，就像一个受折磨的人不得不尖叫一样；因此，说奥斯维辛集中营之后不能再写诗可能是错的。”但这不表示他认为战后的所有诗歌都是值得原谅的，比如在当时与策兰齐名的表现主义诗人齐格弗里德·本恩，在战争时期曾表达出亲近法西斯主义的倾向。阿多诺认为如果对于战后揭露出来的令人发指的法西斯罪行（比如奥斯维辛集中营）熟视无睹，仍旧继续在那里低吟浅唱，温情软语，推崇主观，返回内心，这样的诗其实就是欺骗和伪善。在阿多诺看来，知道奥斯维辛集中营的存在后即便要写诗，也得要有新的形式\新的语言，对诗的本质要有一个新的理解。本恩的诗歌不反映奥斯维辛集中营罪恶给整个人类带来的震惊，拒绝文学的社会性本质，强调诗意“纯粹”，鼓吹艺术与历史生活相分离，属于被阿多诺批评的诗歌种类。

另一个问题则是50年代中期的长篇小说危机。1954年在一次由一个文学杂志组织的对联邦德国当前文学意见的专家调查中，阿多诺很不客气地在评审意见中指出了当前长篇小说的问题。没过多久，这条意见就扩展为以《当代长篇小说中叙述者的位置》为题的文章，在文中，阿多诺批评说当今世界已是如此复杂纷繁，多变异常，仍从19世纪文学模式的角度，已经不能去表现和反映当今世界，因为“世界历程已不再是自我意识形成的历程”，仅从一个典型环境、典型人物的角度已经不再可能“暗示现实”，不再可能把握住世界的脉搏。此外，早期战后小说在面对历史的问题上明显带有回避倾向，作家假设德意志民族被分成了两个对立的世界，其中那个好的德国的最高境界是歌德的人文主义。许多德国人都更愿意接受这种两极论的观点，因为在对抗纳粹野蛮思想的过程中，把自己归入好的阵营，是一种精神减负。在阿多诺这篇文章的刺激下，首先在“四七社”成员中爆发了第一部真正具有革新性的、全民关注的长篇小说——君特·格拉斯的《铁皮鼓》。后来在法兰克福诗学演讲上，格拉斯也以《奥斯维辛之后的写作》向阿多诺的格言作出了回应：如果还有可能或一定要写的话，也只能按照阿多诺的那个告诫，即只能以写来反抗。

用如此短促的篇幅介绍阿多诺的文学思想和影响显然是不够的，但我想，对于那些依然把文学的力量和责任记在心上的人来说，重新阅读阿多诺一定是值得的。尤其是那些随笔中令人抚卷沉思和振聋发聩的格言警句，会让读者在获得真理性启示的同时，也获得解谜般的快感。

“四七社”成员影像

世界文坛 SHIJIE WENTAN

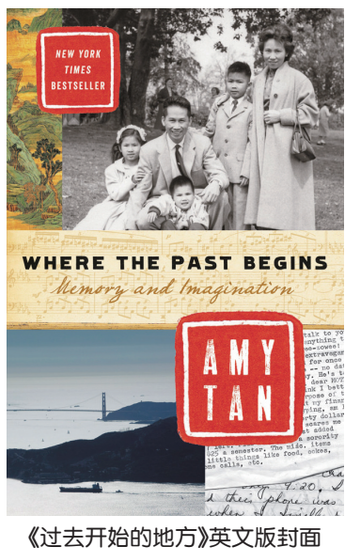
谭恩美《过去开始的地方》：

故事背后的故事

□王 凯

《过去开始的地方》（*Where the Past Begins*）是谭恩美最新出版的一部散文集。在2018年的全国图书节（National Book Festival）上，她在接受美国公共电视台（PBS）的采访时明确指出，这是一部“有关写作的书……也就是说，这是一部有关如何用记忆和想象来创作故事的书”。因此，文集的副标题从最初的“一个作家的回忆录”改成了“记忆与想象”，因为她的“初衷本来就是要写一写有关写作的东西”。尽管《过去开始的地方》重在追溯谭恩美的创作生涯、探析谭恩美的创作过程，但与此同时，它又是一部别样的回忆录，因为，它的字里行间无不渗透着她家族的历史还有她自己的过去，无怪乎《纽约时报》的评论称：“《过去开始的地方》不是一部传统的叙事自传。这些杂乱无章的章节支离破碎，颇有实验的意味，感觉更像是一幅拼贴画或者一个剪贴簿”。

回溯谭恩美的生命轨迹和家族历史，她的生活中可谓充斥着无尽的苦难和伤痛：在旧中国，外婆面对婚姻的不幸，吞食鸦片，悲惨地了断了一生；她的母亲在亲眼目睹了这幕自杀惨剧后，时常在孩子面前以自杀相要挟；1958年，尚且年幼的谭恩美因不堪生活的重负，企图割腕自杀；14岁那年，她身患脑癌重症的父兄相继撒手人寰；第二年，她在教堂遭到一位年轻牧师的性侵；19岁时，她出了一场严重的车祸，险些丧命；读研究生期间，她还遇到过歹徒的持枪威胁；24岁生日当天，好友皮特（Pete）在一桩入室抢劫中惨死枪下，这让她在随后的7年中每逢皮特遇害那一天都会痛哭失声；《喜福会》出版前，她在科提兹海险些溺水身亡；1997年，在塔霍湖附近的小屋，她和丈夫卢（Louis M. DeMattei）碰到泥石流，险遇不测；1999年，对谭恩美而言，更是祸不单行的一年，她不但得了莱姆病，而且，最为令人伤心的是，这一年，她的母亲和她的编辑兼好友费思（Faith Sale）纷纷离她而去，从此阴阳两隔；当然，最后不得不提的还有惨绝人寰的9·11事件。她亲眼目睹了那场恐怖袭击的惨烈，感受到了生命的脆弱。



《过去开始的地方》英文版封面

在接受美国国家公共电台（NPR）的采访时，谭恩美曾这样说道：“我确信无疑地认为，我生命中……那些坏的经历把我铸就成了一名作家。”的确，尽管这些关于苦难、疾病和死亡的坏的经历在谭恩美的记忆中经过时间的发酵逐渐沉淀为难以磨灭的创伤，但与此同时，这些生命中无数的黑暗时刻也最终幻化为谭恩美文学创作中无数个闪光的灵感，成为她取之不尽的创作源泉。无论是以母女关系为主题的《喜福会》《灶神之妻》《灵感女孩》《接骨师之女》《奇幻山谷》，还是观照世界政治的《沉没之鱼》，这些引人入胜的故事背后都无不闪现着外婆、母亲和她本人的影子，尤其是她们所经历的种种苦难和悲凉。她的首部散文集《我的缪斯》则更无需赘言。其中，她不仅追忆了外婆和母亲的血泪史，还将个人所经历的创伤毫无保留地暴露在世人面前。毫不夸张地讲，谭恩美所有的文学创作，不管是虚构的还是非虚构的，都源自她生命中感悟到的黑暗时刻。

同样，《过去开始的地方》也未能跳脱出谭恩美所习惯的创作框架，“黑暗”仍旧是她一贯遵循的风格。“记忆与想象”，对谭恩美而言，她的创作无不是和那些挥之不去的记忆息息相关的。可以这么说，如果没有记忆，她的头脑中也就不会衍生出那么丰富多彩的想象，她的笔下也就不会创作出那么动人心弦的人物和故事。行笔至此，我们的心中也许会不由得产生一种疑问，既然记忆对谭恩美如此重要，如此意义非凡，那么，她本人到底是如何看待、理解记忆的呢?在《过去开始的地方》的开篇，谭恩美首先谈了她个人对记忆的看法：“记忆并没有赋予你抹除哪些时刻的选择权。它总是令人厌恶地、倔强地保留着最痛苦的时刻，总是令人生厌地、忠实地记录着最丑陋的细节。而且，它一定会在将来的某些时刻——哪怕这些时刻仅仅跟过去只有那么一丁点儿模糊的相似之处——唤醒你对这些最痛苦、最丑陋的时刻和细节的回忆。”从这段论述中，我们不难看出，在所有的记忆中，对她影响至深的就是那些记忆中最痛苦、最丑陋、最黑暗的瞬间。正是这些黑暗时刻构成了她创作无尽的源泉，恰如她本人所言：“是创伤引导我去创作了那些吸引我的林林总总的故事。”

在所有对谭恩美这部文集的评论中，美国的《书单》（*Booklist*）杂志和《图书馆期刊》（*Library Journal*）指出了她在创作上的突破。《书单》杂志指出，谭恩美“阐明了音乐在她生活中扮演的一种经常是牵动心绪的角色，以及音乐和她对绘画的热爱是如何影响到她的创作的”。而《图书馆期刊》则认为，“她的新书挖掘得更深……谈到了她以前从未触及过的与父亲的关系问题”。就这两点，笔者是赞同评论中的看法的。但另一方面，从谭恩美创作的根源来看，其实无论是音乐在她生活中扮演的角色也好，还是她首次触及的与父亲的关系也罢，都是万变不离其宗，都离不开黑暗在其中所扮演的不可或缺的角色。在这部文集中，据谭恩美介绍，她在写作时有一个奇特的习惯，那就是她常常一边听音乐一边动笔写作。在这个过程当中，音乐所营造的特殊气氛在勾起她的声音记忆的同时也会勾起她的情感记忆。此时此刻，音乐仿佛具有一种强烈的催眠功能，使她沉浸在那种特殊的情感记忆中并为她制造出一种身临其境的特殊感受，随之，她的头脑中就会产生一种栩栩如生的画面感。最后，谭恩美惟一需要做的就是依靠她的“思想之眼”（mind's eye）把头脑中形成的意象轻松自如地用文字记录下来，完成故事的创作。然而，并不是所有的音乐都能赋予谭恩美这种不可思议的创造力，她所选择的音乐是必须能够激起她的情感共鸣、情感记忆的音乐。在文集的第二章《音乐，我的缪斯》（*Music as Muse*）中，谭恩美开宗明义地指出：“我总是喜欢那种可以把我带入黑暗想法的音乐”，“音乐中的黑暗情绪是我创作的动力”。为证明这一点，她特别以她所钟爱的拉赫玛尼诺夫第三钢琴协奏曲为例，阐释了她是如何在欣赏该曲目的第一乐章时如同行云流水一般创作出了一则类似《安娜·卡列尼娜》和《包法利夫人》的故事。

《过去开始的地方》是谭恩美出版的第二部散文集。在这部文集中，她一如既往地延续着对黑暗记忆的发现和探索。不管是在音乐勾绘出的故事中神游，还是在被遗忘的记忆角落中搜寻那个不一样的父亲，陪伴着她的始终都是那份如影随形、刻骨铭心的黑暗。诚然，这份黑暗是痛的，但也恰恰是这份黑暗成就了谭恩美和她的今天。

地址：北京市朝阳区农展馆南里10号 邮政编码：100125 总编室电话/传真：(010)65003319 新闻部电话/传真：(010)65002492 宣传发行部电话：(010)65935482 广告许可证：京朝工商广字20170145号 零售每份0.70元 印刷：中国青年报社印刷厂