
September 2020

Beginning, Elaboration, and Counterpoint: The Intention and Method of Edward Said's Music Criticism

Sheng Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Sheng. 2020. "Beginning, Elaboration, and Counterpoint: The Intention and Method of Edward Said's Music Criticism." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (5): pp.206-213.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss5/4>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

开端、阐发与对位

——论萨义德音乐批评的意图与方法

李 盛

摘要: 作为萨义德批评实践的重要部分,他的音乐批评一面接受《开端》“许多各不相同之物混合的语言”、《东方学》的“策略性定位”和“策略性建构”与《人文主义与民主批评》“带有想象的细读”等批评方法,一面由于音乐的非语义性不断抵抗这些既有的批评。在“接受与抵抗”的交互运动中,萨义德发展出了言说音乐的独特方法,即“阐发”。具体而言,萨义德首先承认历史与主体、世界与文本、原作与批评、政治与美学相互结构、彼此“赋能”的关系,进而秉持不带前见的态度,从细节入手,对上述关系中两两对照的对象施以对位阅读。最终,他关于音乐的每一次阐发不仅成为对主体、文本、批评、美学的激活,更成了对历史、世界、原作、政治的介入和新的“开端”。

关键词: 萨义德; 音乐批评; 开端; 阐发; 对位

作者简介: 李盛,复旦大学中文系比较文学与世界文学专业在读博士生,主要从事听觉文化与音乐批评研究。通讯地址:上海市杨浦区邯郸路220号复旦大学中文系,200433。电子邮箱:lsanceleesheng@qq.com。

Title: Beginning, Elaboration, and Counterpoint: The Intention and Method of Edward Said's Music Criticism

Abstract: As an important part of Edward Said's critical practice, music criticism, on the one hand, inherits critical methods from *Beginnings*, *Orientalism*, *Humanism and Democratic Criticism*; on the other hand, it resists these methods due to music's semantic ambiguity. In this interaction between acceptance and resistance, Said develops his unique music criticism based on the concept of elaboration. Specifically, he acknowledges the dynamic relationships between history and subject, world and text, original work and criticism, politics and aesthetics, before contrapuntally interpreting these concepts in a detailed and unprejudiced way. In doing so, his elaborations on music not only activate subject, text, criticism, and aesthetics but also intervene and initiate history, world, original work, and politics.

Keywords: Edward Said; musical criticism; beginnings; elaboration; counterpoint

Author: Li Sheng is a Ph. D. student in the Department of Chinese Language and Literature, Fudan University. His research covers auditory culture and music criticism. Address: Department of Chinese Language and Literature, Fudan University, 220 Handan Road, Shanghai 200433, China. Email: lsanceleesheng@qq.com

随着《在音乐与社会中探寻》《论晚期风格》《音乐的极境》的译介和出版,萨义德的音乐论述逐渐成为学界认识他的“另一种目光”。然而,研究者多集中于概括力、生长性较强的“晚期风格”(late style),^①对他数目众多、主题各异的歌剧表演、钢琴演奏等具体乐评文章近乎视而不见,在这种选择性无视的背后,是他们面对萨义德言说音乐的独特方法“阐发”(elaborate)的无所适从。囿于萨义德研究的标准路径——殖民主义和帝国主义、巴勒斯坦和以色列、批评的功能等三个议题和早、中、晚期三个

发展阶段(肯尼迪 1—14),他们难以真正理解萨义德批评的诗性特质,甚至以“反本质”“现世性”之名将他的批评本质化、非现世化为封闭概念,从而使我们的音乐论述发现萨义德之丰富性的努力归于失败。因此,我们亟须对萨义德的音乐阐发作一次福柯意义上的知识考古,以重新发现萨义德和他的音乐言说。

那么,知识考古的“原点”当在何处?是萨义德6岁第一次碰触乐器,开始学习钢琴;还是1950年和1951年,遭遇青春期开罗岁月“最伟大的音乐体验”,即观看克劳

斯(Clemens Krauss)、富特文格勒分别指挥的维也纳爱乐和柏林爱乐乐团的精彩演出;抑或1983年在《名利场》(*Vanity Fair*)发表第一篇乐评《音乐本身:古尔德的对位法视野》(*The Music Itself: Glenn Gould's Contrapuntal Vision*)(萨义德,《格格不入》118)?就萨义德的音乐阐发而言,它既属于私人的音乐体验,又承载了公共的批评指向,从而分享了他眼中音乐作为“最专业的审美和文化表达之社会形式的聚合点”的丰富性(Said, *Musical* 17)。因此,单纯回归萨义德儿时与音乐的初遇并不全面,而他开始音乐阐发的1983年也不是合适的论述开端,因为孤立地看待他有关音乐的言说,难以定位音乐阐发在其批评中的特殊位置,毕竟,他的音乐阐发并非凭空产生,而是属于他批评整体的独特声部。这里,“开端”成了审视萨义德音乐阐发无法回避的问题——他如何在对先前的批评,诸如《康拉德与自传小说》《开端》和《东方学》的“接受与抵抗”中开始音乐言说,又何以选择令研究者无所适从的“那种”阐发方式?——同时也为本文进入萨义德的音乐阐发构筑了最为合适的入口。

一、作为“开端”的批评:“权威”与“干扰”的彼此赋能

在《开端》1985年版的序言中,面对J.希利斯·米勒将这本书形容为“非常批评”(uncanny criticism),认为它是“一种像迷宫般曲折的、从语词逻辑中逃离的尝试”(Said, *Beginnings* xi),萨义德一面肯定他“准确地强调了[这本书]对修辞和语言之重要性的严肃关注”(xi),一面不满于他将《开端》这类“非常批评”同一种“琐碎无力或毫无成效的非理性”(xi)联系起来,认为这与自己开启的“理性的”、“赋能的”(enabling)“开端”背道而驰。因此,米勒所谓“非常批评”或曰“新新批评”(the new New Criticism)与萨义德的“开端”并不相同,虽然它们都关注修辞、反逻辑和荒诞,但因为前者将文学的“文学性”与世界隔绝,它越是非同寻常、反逻辑和荒诞,就越与强调“诗本身”(the poem itself)的旧的新批评相似,而这是萨义德终其一生都在批判的东西,也是他写作《开端》的出发点,或者说“开端”。

明确了这一背景,萨义德对开端独特的界定方式就变得可以理解了。他未给出专属于开端的精确概念,而是通过与“起源”(origin)互观——“‘起源’是神学的、神秘的以及有特权的,‘开端’是世俗的、人造的和不断被再检视的”(Beginnings xiii),指出“开端”作为一时、一地、一个原则、一桩行动的起点,它是被“指定的”(designate),“像这样的指定属于语言建构[……]指定一个开端,通常也就包含了指定随之而来的意图[……]”这样,开端就是意义之产生意图的第一步”(5)。经由语言范畴的指定,历史和世界,所有关于文学、哲学、社会的

语,以及历史上绝大多数的书写模式,都能够相互混杂地进入“开端”,最终使其成为“不断暗示回归与重复”的活动而非“简单的线性完成”。更重要的,即便被乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)斥为“任性和自我放纵”(Culler 585),萨义德也没有让“开端”停留在理论层面,成为被生产的又一个封闭概念,而是以《开端》为最恰当实践,秉持“自反的”(reflexive)态度将一种开端被指定的过程完整地呈现在读者面前(McCarthy 8)。

然而,考虑到“指定”一词过于强烈的主体性意味,它容易让人误把“开端”当作个体随意的行为,这不仅坐实了卡勒的指责,更在根本上使“开端”与起源趋同,只不过将“指定”的实施者由上帝替换为任一主体而已,萨义德借助祁克果“复调型”的写作方法、马克思和恩格斯对幻象如何被系统强化的讨论、维柯关于人类发展之“复演过程”(Beginnings 48-49)的叙述,分析了虚构小说得以“开端”的条件:必须对某一种或某一组声音之权威是否充分怀有强烈怀疑;真理——无论它会是什么——只能通过某种中介间接靠近,悖论的是,中介的虚假使真理更真;要有一种对先在于个人权威之空无的巨大恐惧(Beginnings 88,90,92),并以小说的开端过程隐喻地指明“开端”身处“个人观点”与“共同关切”之间的特殊位置。在萨义德看来,“开端”从来就不是从空无中开始,或者说与过去断裂,生成完全新质的东西,而是在对空无怀有巨大恐惧、敬畏的基础上,首先承认“开端”之前的历史,进而以强烈的质疑精神施以反叛、构筑“开端”。因此,“开端”绝非主体随意的指定,而是主体与历史的相互组构,或用萨义德的话说,是“权威”与“干扰”的彼此“赋能”(Beginnings 83-84),最终,形成了杰拉德·布鲁斯(Gerald L. Bruns)描绘的奇特图景,“开端无法被见证,但人们却不得不见证了它们”(Bruns 255)。

“权威”与“干扰”不断的彼此赋能不仅使“开端”成为可能,也启示了萨义德关于世界和文本关系的思索。在《世界·文本·批评家》开首,他概述了批评的普遍状况:当下四种文学批评类型,即实用批评、学院式文学史研究、文学鉴赏与阐释、文学理论,都代表着各自的专门化和极为精确的智力劳动分工,因为或多或少地存在将文本性抽离历史的冲动,这种专业化对发挥批评意识的力量有害无益(Said, *The World* 1-2)。为此他提出世俗批评(secular criticism)以重新将批评置入历史,恢复其介入现世的行动能力,而世俗批评的基础就在于世界和文本的独特关系。在他看来,文化产品或曰文本“即使以最精致化的形式,也总是缠结在境况、时间、地点和社会中,简言之,它们身处世界,因而是现世的(worldly)”(35)。必须指出,“缠结”当然强调了文本的敞开及其与现世的关联,但不意味着文本是世界的被动接受对象,它们和其他美学作品一样,源于世界,而又通过语言对世界作出回应,这也就是萨义德说的,“情境与文本客体自身那样,存

在于同一个表面特殊性(surface particularity)之中”(39)。

从《开端》到《世界·文本·批评家》，从新批评的“诗本身”主张到当下四种批评的专门化，从“权威”与“干扰”的赋能到世界与文本的“缠结”，萨义德面对类似的问题，采取了一贯的立场和解决之道。而《世界·文本·批评家》离萨义德音乐阐发更进一步之处在于，它明确了批评家和批评的位置，不同于作家创作的初次性，批评家的批评总是“基本被认为由它的次要性(secondariness)所永远界定，被它因为后于它必须处理的文本和场合的不幸所永远界定”(The world 51)。在萨义德看来，批评若想要摆脱上述“不幸”，必须重新审视自身与所要讨论文本(姑且称之为原作)的“隶属性方式”，抛弃或隐或显的线性“再现观”，把批评当作一种“反讽”，“一种判断和评价的必然不完美的准备过程。批评论文要做的，只是开始创造借以判断艺术的价值观”(52)。很显然，萨义德眼中的批评同样是一种现世的开端过程，与原作也呈现出彼此赋能、相互缠结的关系。

行文至此，萨义德的历史观、文本观和批评观逐渐变得清晰起来，他总是倾向于将历史、文本和批评置入一种曲折的、非线性的、不断复归的关系中，在与主体、世界和原作的彼此赋能中把握它们，而不愿给它们以线性完成的定义，认为这在根本上违背了历史、文本以及拥有批评意识之批评的复杂性。正是凭借这种复杂性，萨义德的批评同时作为对先在之原作、后来之研究的反讽，具备了介入现世的“开端”能力，不仅激活了似乎属于过去的原作，也时刻抵抗标准萨义德研究的简化企图，从而不断激活自身。与此同时，“开端”所具有的复杂性和动态性决定了萨义德的批评不可能存在统一准则，因为在历史与主体、世界与文本、原作与批评等一系列由相互对照之对象构成的赋能关系中，没有哪一端被萨义德认为具有绝对的先在性，而是需要根据一时一地的不同境况来决定其偏向。以音乐来说，当萨义德为了描绘聆听布伦德尔(Alfred Brendel)弹奏勃拉姆斯第18号钢琴变奏曲带给自己的审美愉悦时，他可以全然不顾世界的存在，进入纯粹私人的音乐时间；而当他强调巴伦博伊姆在以色列与阿拉伯世界之间建立跨文化连结的功绩时，又能那样紧盯现世的斗争与和解，从音乐欣赏者一变而为公共批评家。如果明白了这一点，萨义德批评所谓“矛盾的方法和价值观”将不再成为问题(肯尼迪 26)，他极为独特的音乐阐发(尤其是风格各异的具体乐评文章)才不会被选择性无视，而是得到认真的对待和较为正确的理解。

二、“例外”的“阐发”：萨义德的言说与音乐的抵抗

通过与世界不断的彼此赋能，文本源于现世而又凭借自身对权威强烈的怀疑和干扰，时刻与非美学的日常

性维持“一种基本的不可调和性”，使现世中的各种力量“处于一种尚未解决的辩证关系，同时，处于一个明显依赖于历史而又不能还原为历史的位置”(萨义德，《人文主义》74)。这种独特关系使批评得以进入，也启示批评者将批评与原作置入类似的现世境况，在二者相互的“接受与抵抗”中，构筑批评的开端。然而，面对萨义德一以贯之的文本观和批评观，我们不禁要问：音乐以及萨义德“阐发”的独异性是什么？换言之，音乐作为特殊的文本、“阐发”作为特殊的批评，它们呈现了怎样的关系，对于萨义德又有何意义？

在一本萨义德评传中，阿希克罗夫特(Bill Ashcroft)和阿鲁瓦利(Pal Ahluwalia)虽然仅以“或者甚至关于音乐”(or even about music)对萨义德的音乐批评略而不谈，但他们降格甚至排除的态度却悖论地赋予音乐特异性，使其占据了一种“例外”的位置。从上下文看，这4个单词出现在序言《为什么阅读萨义德》中，背景是阅读萨义德的第一个原因，即他的“直面现实”(down to earth)理论：

为什么阅读萨义德？因为没有哪个文化批评家能像他一样如此有力地揭示存在于现实场所、为了一个特定原因、处理一段特殊历史的“直面现实”理论的真实面貌。关于这一点，爱德华·萨义德的理论总是最真实的。不论他在谈论英国文学、文本的复杂性及其形成过程，还是西方对东方施加霸权的方式、知识分子的社会功能，或者甚至关于音乐，他作为流亡的巴勒斯坦知识分子的现实立场总是持续地反映在他的作品之中。(Ashcroft and pal 1)

这里，带有强烈递进关系的字眼“甚至”凸显了音乐与现世、与萨义德之批评的问题化，尤其在形式主义音乐理论家看来，音乐的非语义性天然地抗拒表达以及对它的任何阐释，就像汉斯立克在《论音乐的美》一书中的著名宣言那般，“音乐的内容就是乐音的运动形式”，“情感表现不是音乐的内容”(50、27)。对第二维也纳乐派音乐表现主义不以为然的斯特拉文斯基同样认为，“音乐从它的本质来说，根本不能表现任何东西，不管是一种情感，一种精神状态，一种心理情绪，一种自然现象[……]即使音乐看起来在表现什么，那只是一种幻想”(汉森 150)。虽然萨义德不认同这种看法，因为它们切断了音乐与现世的联系，“将音乐限制入极端狭隘之境地”(Musical 60)，但他依然清醒地意识到音乐与小说、戏剧乃至电影的差异。在他看来，“音乐基本上是沉默的艺术，语言则当然是言词与发声的艺术。虽然二者之间并未直接接触、彼此区别很大，但也有共同的因素[……]这两个对立面既迥然有别，又彼此映照，其中有着无穷无尽

的迷人之处,因为你永远无法看穿音乐的奥秘。因此,对我[萨义德]的挑战在于尝试以语言描述音乐,去近似它,而不是取代它”(《知识分子论》115—16)。

面对极为特殊的音乐,或者更准确地说,怀着对音乐“权威”的恐惧和敬畏,萨义德既被动又主动地选择了“阐发”这一独特的批评形式。在其第一本音乐论著《音乐阐发》(*Musical Elaboration*)中,他谈及音乐与社会的关系,较早提到了“阐发”:“简言之,音乐的越界元素就是使音乐自身得以依附和成为社会构成的一部分,根据所处不同场合、观众以及权力关系和性别状况改变表达和修辞的游牧能力。在这个意义上,就像葛兰西分析的,西方古典音乐尤其被认为是一种智力劳动产品,从而构成对他所谓的西方市民社会的阐发。”(*Musical* 70)而在具体乐评中,“阐发”也一再出现,比如论及巴伦博伊姆的钢琴演奏,他评价道:“将音乐从寂静中抽绎出来,这一密集而逐渐提升的过程需要至高的阐释天赋(*interpretive gift*),不只是实现和发音,还有另一种境界,我称之为阐发。”(*Music* 263)这里,“开端式”的摇摆性在阐发中再次出现:前一例显然偏向葛兰西的文化霸权、市民社会和知识分子,一言以蔽之,偏向历史与现世;后一例则偏向阿多诺“音乐作为一种全体性(*Totalität*)”的论断,即偏向音乐(形式、技术等)文本层面(11)。在凯瑟琳·弗莱(Katherine Fry)看来,这种摇摆性和双重性导致了萨义德批评中美学的作用变得“自相矛盾”(Fry 270)。然而,当她作出上述负面评价时,却在无意识中将历史与主体、世界与文本、政治与美学看成彼此割裂的自足实体,忽视了萨义德之“阐发”乃至音乐本身的开端属性,最终只能击中自身而非萨义德音乐阐发的要害之处。

“阐发”具备开端性,这是我们理解“阐发”的基础。除此以外,虽然萨义德没有给出精确定义,但上文引述的两个例子,尤其是他将“阐发”视为“至高的阐释天赋”的看法,启示我们不妨在“阐发”与“阐释”(interpret)、“批评”(criticize)的关系中,以一种非线性的态度靠近“阐发”,获得一些关乎其自身特殊性的认识。根据《牛津英语大辞典》的解释,“阐释”大意如下:

1. a. 揭示神秘或深奥难解之物的意义;将语词、作品或作家呈现得更清晰明白;阐明(*elucidate*);解释(*explain*);过去也泛指翻译。
- b. 说清楚意义,为自己辩解。
- c. 近来的用法,通过艺术家的再现或表演,说出一部戏剧、一首音乐作品或一幅画的意义;给出自己的阐释;呈现。
2. a. 给出一个特定解释;以一种特定方式阐述(*expound*)或接受,也指正面或负面地分析一部电影。
- b. 指呈现、解释或翻译的专有名词。
3. 作出解释;阐述(*exposition*);表现得像翻

译者;过去也泛指翻译。

4. 表示(*signify*),意指(*mean*)。(Simpson and Edmund, eds *The Oxford Vol. VII* 1131)

可见,“阐释”执着于揭示“意义”,这无可厚非,所有“批评”“阐释”以及“阐发”,都离不开诉诸文本的意义。然而,如果仔细揣摩上述释义,“阐释”希望揭示的“意义”似乎不在语词、作品、作家“表面”,而是藏在它们“背后”某个位置,由此,完整的文本因为表面与背后的划分被分割成形式与内容的对立。在苏珊·桑塔格眼中,“阐释”也就变成从作品整体中抽取一系列因素进而加以“转换”的工作,一种以修补翻新的方式保留乃至替换古老文本的极端策略(桑塔格 6—7)。最终,“去阐释,就是去使世界贫瘠,使世界枯竭——为的是另建立一个‘意义’的影子世界”(9)。正是在此局面下,桑塔格才雄辩地喊出“反对阐释”!

相比于预定先验意义的“阐释”,“阐发”是完全相反的过程,它意为“1. 在劳动应用中产生和发展;将原材料制成艺术品或工业产品;就一项发明、一个理论或一件艺术作品,给出细节并使之完善。2. 自然层面的:将元素或原材料制成某种化学物质;制成或发展;也指将天然材料加工成制成品”(The Oxford Vol. V 106)。其名词形式“elaboration”叙述得更清晰,指“将天然材料加工成制成品的过程,也指就一项发明、一个理论或一件艺术作品,给出细节并使之发展和完美的过程”(106)。“阐发”重视元素、原材料等细节,强调经由细节通达完满的过程,这种不带前见性、过程性的特质赋予阐发无穷可能性和无限敞开性,它与“阐释”也暗示了两种迥异的开端方式:前者从“无穷可能性”(细节)到“无限敞开性”(历史过程),后者则由“先验结论”(先验意义)到“封闭结论”(“阐释者的修补翻新”)。

与“阐释”和“阐发”彼此相对独立的关系不同,“批评”和“阐发”是包含与被包含的关系,萨义德的音乐阐发属于他的整体批评实践,当然,是其中最为特殊的声部。从词源来看,形容词“critic”源于希腊语词“κριτικός”,最初应用于医学领域,有以下几个义项:“1. 与治愈疾病相关并参与其中。2. 仔细严苛地判断,挑剔的,吹毛求疵的。3. 善于评判艺术作品;属于评论(*criticism*);批判的(*critical*)。”(The Oxford Vol. IV 29—30)动词“critic”意为“1. 对某物展开批评或评判。2. 给出评判;无情地批判,谴责”(30)。“批评”的医学起源暗示其指称一种带有纠正、治愈意味的是非判断过程,与“阐发”经由细节自由编织整体的过程相比,它带有更强烈的战斗姿态,更有力量,更适用于政治领域。同时就像上文论述的那般,音乐的非语义性使任何人都难以看清楚、说明白其奥秘,因此,萨义德选用“阐发”来言说音乐,不仅是在把握音乐文本和自身批评具有的“开端”属性之后,做出的描述音乐、

近似音乐的真诚行动,更是音乐对其“阐发”施以抵抗的结果。

通过与“批评”“阐释”的互观,我们逐渐描摹、拼合出“阐发”的几个面向:首先,它是经由细节通达完满的过程,拥有敞开的起点和终点。其次,这一由“敞开”而“敞开”的现世过程离不开历史与主体、世界与文本、原作与批评的相互赋能。落实到萨义德这里,他的音乐阐发之所以如此丰富,正因为它们出自萨义德之手。从拥有无穷可能性和无限敞开性的“阐发”,到萨义德的“阐发”文本,许多可能性确实失去了,但它最终转化成萨义德的“意图与方法”,从而拥有了介入现世的行动能力。紧接着是第三点,“阐发”不以自身为目的,而为的是关照和介入现世,这也是萨义德音乐阐发最终的依归。

三、美学与政治的“对位”:萨义德音乐批评的实践方式

“阐发”对于细节的重视,提醒我们将目光集中到萨义德言说音乐的具体方法上来,尤其是他身后出版的《音乐的极境》在这方面有着重要意义。这本书共收录44篇音乐随笔,横跨1983年至2003年整整20年时间,之所以说它重要,不仅在于这些随笔向我们展示了“东方学”(政治)以外的萨义德,更因为它们彰显了萨义德阐发音乐的特殊风格,马兰卡(Bonnie Marranca)称为“更轻松、不是那么紧张、政治参与的意味没那么浓厚”(22),萨义德自己形容为“伶俐浅白”(23)。这里,萨义德所采用的随笔形式,用阿多诺的话说,“既非源于第一原理,也不膨胀为终极原理”,而是始终保持敞开,以表面上“无足轻重”的形式,“促成了思想的自由”(Adorno *The Essay* 3),最终在自身本质上的不完美性和它所探讨的文本的完美性之间,构成了某种“反讽性悬殊(disparity)”(*The World* 50)。这种内在的反讽,使萨义德的音乐阐发——它承继自维柯“诗性的词句”(维柯 31)、奥尔巴赫“学识与同情之结合”(奥尔巴赫,“导论”Ⅶ)的语文解释学、葛兰西始终处于“未终结和未完成状态”(Said, *Reflections* 466)的札记写作和阿多诺冒犯了各种规范的“散文式风格”(《论晚期风格》13)——从专门化批评的线性逻辑和刻板的模式化论述中解放出来,获得了以“渺小”形式折射自身意图传达宏大主题(自由、平等、解放)的能力。

音乐随笔的“渺小”形式与宏大主题是萨义德音乐生活的两个重要方面,即对音乐作品的美学欣赏和经由音乐介入现世的政治批判。当他聆听音乐时,总是有意将历史和世界带入,从歌剧《菲岱里奥》的一段小号听出贝多芬时代洋洋得意的中产阶级,从勋伯格的十二音作品中想到社会的僵化(古兹利米安编 81);当他撰写乐评以介入现世时,却又时常回顾音乐带给他的精神愉悦和美

学体验,如果有人置音乐作品的美学价值不顾,纯粹从政治角度加以评判,他总会站出来为音乐辩护。而将这两个领域统合起来的,正是他“开端”式的音乐阐发,就具体“阐发”方法而言,则是他由音乐生发而来的“对位阅读法”。

从萨义德第一篇乐评《音乐本身:古尔德的“对位法”视野》起,“对位法”(counterpoint)就强烈地吸引着他,我们甚至可以认为是“对位法”触发了他的音乐阐发。在这篇文章中,他对这一特殊的音乐创作方法作了如下描述:“对位法的本质在于声音的同时性,对(音乐)素材异乎寻常的控制和仿佛永无止境的创造力。在对位法中,一个旋律总是处于被另一个声部重复的过程里:结果就是水平式,而非垂直式的音乐。因此,任何音列都能作无限变换,因为这个音列(或旋律、主题)先由一个声部实施,接着被另一个声部接续,这些声部持续处在与其他声部的对抗与协作中发声。巴赫的对位音乐不是旋律在顶部,并由厚厚的和声在底部支撑(19世纪的垂直式音乐大体如此),而通常由几条平等的旋律线组成,它们蜿蜒交织,遵循严格的作曲原则行进。”(*Music* 5)可见,他最先是从小音乐本身的角度来认知和解读“对位法”的,然而到了《文化与帝国主义》,他却颇具创意而又令人信服地将它发展为一种“阐发”音乐和文学的独特方法,它游走于历史与个体、世界与文本的边界,要求我们把文本中自在、客观的美学主题与关乎权力、现实的主题并置,关注不同声部的交织和斗争,看到宰制性声部之下“世界的暗面”,从而“给予被压制的叙事一席之地”(Culture 51)。

“对位阅读”的初衷,在于挖掘小说、歌剧等看似与现世相距甚远之文本的复杂性、杂糅性和不纯性,即在美学文本中揭露其政治意识形态,典型案例是他关于威尔第歌剧《阿依达》的起源过程与英、法帝国对埃及的入侵和殖民统治的“对位阅读”:威尔第意图呈现“真正埃及”的动机与埃及学在审美中排除埃及(他者)的内在勾连;以及如下事实,歌剧本作为威尔第天赋和才能与诸多社会机构、文化环节“集体努力”的结果,它是一个艺术家的帝国观念与一个非欧洲世界的帝国观念相契合的产物。包括对《阿依达》的分析在内,萨义德对许多美学文本作了类似的政治解读,学界研究也多集中在这里。

然而,就像他在别处所说,“伟大的文化纪念碑(我就是如此处理《阿依达》的例子),即使是最极端的情况下,也不会因为它们和世界相当肮脏龌龊的方面共谋,而失其纪念碑的地位。或者在一些不那么极端的情况下,因为它们参与、介入了社会和历史的过程,就有失地位”,(Said and Bonnie 36)虽然“对位阅读”最初意在发掘音乐、文学经典的意识形态,但这些杰作的美学魅力深深吸引着萨义德,以至于使他的政治批判蒙上了浓重的美学底蕴。因此,经典的不纯性,在萨义德看来,是文本的美学要素与政治意识形态之间的双向混杂和交互影响,他

的“对位阅读”实则包含两个面向：其一是经由美学文本施行政治批判，显然，它已经得到足够的关注；其二是在政治批判中反观音乐文本的美学属性及其使“人心感于物”（孙希旦 976）的力量，这一点却常常被人忽视。在这个方面，萨义德对瓦格纳的评价颇为典型，他从美学形式角度对瓦格纳的歌剧《尼伯龙根的指环》作了“反说”，不仅反拨了视这部作品为反犹之作的“共识”，更强调音乐的适应性和易变性特质始终抵抗着“只能是这样”的一元视角。他认为，所有关于音乐或其他任何一种人类活动回溯性的历史分析，如果试图宣称或规定以下“连等式”，即“一事物（比如音乐）=所有事物，或所有音乐=一个巨大的概约化结果=它不可能以其他方式发生”（*Musical* 50），那么，它就是一则完全的“神话”。

在约翰·库奇克（John Kucich）看来，源于音乐的“对位法”与《文化与帝国主义》的中心主题并不一致，前者的核心在于给予每个声部平等的话语权，后者则强调对帝国主义和西方文化这一宰制性声部的批判。但他接着指出，这一矛盾最终被萨义德独特的批评风格所化解，“他（萨义德）将这本书的两个主题，即对西方文化的总体批判，以及他自己对文化混杂（cultural hybridity）的发现和利用，编织在一个阐发性的文本乐谱中，这个文本乐谱最终在某些方面抵抗理论的解决。‘对位阅读’让萨义德在处理特定问题时采用了看似矛盾的方式，比如，他时而承认同质的本土身份（包括民族主义身份）的必要性，时而承认后殖民身份不可避免的混杂性，这种对后殖民主体性的双重解读使他与许多后殖民主义批评家产生冲突，尤其是霍米·巴巴”（Kucich 68）。这段引文暗示了“对位阅读法”与“阐发”的内在关联，尤其值得注意的是后者所具有的“开端式”的摇摆性之于前者的影响，即解读后殖民主体性时呈现的双重性。必须指出的是，这种摇摆性或双重性迥异于巴巴的“混杂”概念，后者秉持解构的激进姿态，视殖民主权威话语和殖民权力的历史效果为混杂化产物，并以此为基点想象一种颠覆的理论可能性。然而，他忽视了殖民主义在文化混杂过程中所造成的历史、现实和文化权力的不平等，从而走向自身反面，被伊格尔顿指责为“文化理论越来越激进化的同时，实际却越来越去政治化”（37）。

巴巴忽视的恰是萨义德紧抓不放的，后者始终强调“处于弱势的一方与处于强势的一方之间的显著差异，这一差异显然自欧洲与其所称的‘东方’的现代接触之始即已存在”（《东方学》429）。即便混杂使不同立场得以发声，但就像他钟爱的复调音乐有些依然有主、属调之分一般，不同立场之间远非平等，它们发出的“声音”同样高低有别。为了不断提醒我们注意混杂过程中的权力性，以及纠正一些人的错误认知：他们或者将“对位阅读”视作折衷主义的“综合”存在，或者不论以何种姿态在事实上默认了“中心”霸权的合理性，后期的萨义德最终放弃“对

位/复调”一词，转而使用“支声复调”（heterophony），这正是因为“在西方古典乐中，对位/复调设想了一种稳定性和给定调式中主调的中心性”（Veese 124-29）。^②

从“阐发”到“对位”，再到“支声复调”，萨义德欣赏和批评音乐之方法的不断转换，暗示了他身处历史与主体、世界与文本、原作与批评、政治与美学这些彼此赋能的多重张力场，面对不同境况，时刻变换思想姿态和批评位置，使音乐始终处于运动当中并朝现世敞开的开端态度。而在批判方法不断变换的背后，不变的是他在“一切坚固的东西都烟消云散”之际，借助一首音乐作品、一部小说的渺小形式靠近、阐明并坚定不移地信仰自由、平等、解放等宏大叙事的决心。即便屡屡受挫，他也总是心怀希望，为现世中每个人的尊严和幸福不断尝试，这是萨义德音乐阐发的初衷和旨归，更是他对每个知识分子的要求。正如他在《人文主义与民主批评》作为结论的最后一章“作家和知识分子的公共角色”中所说：“知识分子的临时家园是一种紧迫的、抵抗的、毫不妥协的艺术领域——唉！他既不能由此退却，也不能从中寻求解决方案。但是，只有在那种动荡不安的流亡地带，一个人才能第一次真正领会那种无法把握的东西之艰难，然后，无论如何，继续努力。”（166）

注释[Notes]

① 作为萨义德音乐批评的关键一环，他关于“晚期风格”的阐发对我们认识其批评的丰富性非常重要。然而，由于对萨义德的时间观把握不准，多数研究者总是将这一原意反本质的批评实践本质化为名叫“反本质”的单薄概念。笔者在另一篇文章中将萨义德语境中的“晚期风格”置入时间论阈作了“重读”，指出在萨义德那里，时间有主、客观之分，“晚期”在两种时间中不断穿梭，在“适时”与“背离”的张力中被创造。因此，以“自我放逐”的形式反抗时间只是“晚期”的一个面向，兼具“自我放逐”与“回归时间”的同时性才是它的生机所在。在这一同时性背后，是他紧盯现世、关注具体之人的批评理念，作为音乐之极境的人文主义也就成了萨义德“晚期风格”表述的初衷和旨归。参见李盛：“音乐批评的现世意义——在时间论阈中对萨义德‘晚期风格’阐发的再解读”，《外国文学》2（2019）：93—101。

② 从“对位/复调”到更为“偏至”的“支声复调”，萨义德一面在理论层面拒不承认“中心”霸权存在的合理性，一面紧盯现世中强势与弱势双方的事实差异，在实践层面对“中心”霸权展开策略性批判。这里，萨义德将自己与俄国文艺理论家巴赫金显著地区分开来，后者借用“复调”这一音乐术语概括了陀思妥耶夫斯基小说的诗学特征。在他看来，与以托尔斯泰小说为典型的“独白型”小说不同，陀氏小说中的主人公拥有相对独立的意识，他们的性格与命运不完全受制于作者的统一支配，而是在主

人公之间、主人公与作者之间的平等对话中层层展开,从而形成了类似复调音乐般的“多声部”现象。很显然,巴赫金是在借音乐(复调)来谈小说,意在挖掘小说文本内部的结构与展开方式,这至多是在分析一种小说的音乐(复调)诗学,而萨义德则是在立足音乐文本的基础上,以对位的态度发现音乐文本与现世的关联,因此他的复调言说更接近于音乐批评而非音乐诗学。

引用作品[Works Cited]

西奥多·维森格兰德·阿多诺:《贝多芬的音乐哲学》,彭淮栋译。台北:联经出版社,2009年。

[Adorno, Theodor. *Beethoven: Philosophy of Music*. Trans. Peng Huai-tung. Taipei: Linking Publishing, 2009.]

Adorwo, Theodor. “The Essay as Form.” *Notes to Literature*. Vol. 1. Trans. Shirley Weber NicholSEN. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2009.

Ashcroft, Bill, and Pal Ahluwalia. *Edward Said*. London: Routledge, 2001.

埃里希·奥尔巴赫:《摹仿论》,吴麟绶等译。北京:商务印书馆,2014年。

[Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Wu Linshou, et al. Beijing: The Commercial Press, 2014.]

Bruns, Gerald. “Edward Said’s Beginnings.” *Philological Quarterly* 57(1978): 255–65.

Culler, Jonathan. “Review on Beginnings.” *The Modern Language Review* 73.3(1978): 582–85.

特里·伊格尔顿:《理论之后》,商正译。北京:商务印书馆,2009年。

[Eagleton, Terry. *After Theory*. Trans. Shang Zheng. Beijing: The Commercial Press, 2009.]

Fry, Katherine. “Elaboration, Counterpoint, Transgression: Music and the Role of the Aesthetic in the Criticism of Edward W. Said.” *Paragraph* 31.3(2008): 265–80.

安拉·古兹利米安编:《在音乐与社会中探寻——巴伦博伊姆、萨义德谈话录》,杨冀译,侯坤校。北京:生活·读书·新知三联书店,2005年。

[Guzmilian, Allah, ed. *Exploring in Music and Society: Dialogues Between Daniel Barenboim and Edward Said*. Trans. Yang Ji and Hou Shen. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2005.]

彼得·斯·汉森:《二十世纪音乐概论》上册,孟宪福译。北京:人民音乐出版社,1981年。

[Hansen, Peter S. *An Introduction to Twentieth-century Music*. Vol. 1. Trans. Meng Xianfu. Beijing: The People’s Music Publishing House, 1981.]

爱德华·汉斯立克:《论音乐的美》,杨业治译。北京:人民音乐出版社,1980年。

[Hanslick, Eduard. *On the Musically Beautiful*. Trans. Yang Yezhi. Beijing: The People’s Music Publishing House, 1980.]

瓦莱丽·肯尼迪:《萨义德》,李自修译。南京:江苏人民出版社,2006年。

[Kennedy, Valerie. *Edward Said*. Trans. Li Zixiu. Nanjing: Jiangsu People’s Publishing, Ltd., 2006.]

Kucich, John. “Edward W. Said.” *Modern North American Criticism and Theory*. Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 63–69.

李盛:“音乐批评的现世意义——在时间论阈中对萨义德‘晚期风格’的再解读”,《外国文学》2(2019): 93–101。

[Li, Sheng. “The Worldliness of Musical Criticism: A Reinterpretation of Edward Said’s Elaboration on Late Style under the Horizon of Time.” *Foreign Literature* 2(2019): 93–101.]

McCarthy, Conor. “Beginning Again: Reading Edward Said.” *College Literature* 40.4(2013): 7–13.

爱德华·沃第尔·萨义德:《人文主义与民主批评》,朱生坚译。北京:中央编译出版社,2017年。

[Said, Edward Wadie. *Humanism and Democratic Criticism*. Trans. Zhu Shengjian. Beijing: Central Compilation & Translation Press, 2017.]

——:《东方学》,王宇根译。北京:生活·读书·新知三联书店,2007年。

[---. *Orientalism*. Trans. Wang Yugen. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2007.]

——:《格格不入》,彭淮栋译。北京:生活·读书·新知三联书店,2004年。

[---. *Out of Place*. Trans. Peng Huai-tung. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2004.]

——:《论晚期风格》,阎嘉译。北京:生活·读书·新知三联书店,2009年。

[---. *On Late Style*. Trans. Yan Jia. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.]

——:《知识分子论》,单德兴译。北京:生活·读书·新知三联书店,2002年。

[---. *Representations of the Intellectual*. Trans. Shan Dexing. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.]

Said, Edward Wadie. *Beginnings*. New York: Columbia University Press, 1985.

---. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

- . *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press, 2008.
- . *Musical Elaboration*. New York: Columbia University Press, 1991.
- . *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- . *The World, The Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Said, Edward Wadie, and Bonnie Marranca. "Criticism, Culture, and Performance: An Interview with Edward Said." *Performing Arts Journal* 13.1 (1991): 21-42.
- Simpson, John Andrew, and Edmund Weiner, eds. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- 苏珊·桑塔格:《反对阐释》,程巍译。上海:上海译文出版社,2003年。
- [Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Trans. Cheng Wei. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2003.]
- 孙希旦:《礼记集解》,沈啸寰等点校。北京:中华书局,1989年。
- [Sun Xidan. *Variorum of Book of Rites*. Ed. Shen Xiaohuan, et al. Beijing: Zhonghua Book Company, 1989.]
- Veesser, H. Aram. *Edward Said: The Charisma of Criticism*. New York: Routledge, 2010.
- 乔瓦尼·巴蒂斯塔·维柯:《新科学》上册,朱光潜译。北京:商务印书馆,2012年。
- [Vico, Giovanni Battista. *New Science*. Vol. 1. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 2012.]

(责任编辑:王嘉军)

· 书讯 ·

《拯救表象：阿多诺艺术批评观念研究》

作者：常培杰

出版社：人民出版社

出版日期：2020年4月

表象与真理性内容的关系问题,是阿多诺美学理论的核心论题。正是由此问题出发,阿多诺试图以其独特的论说文文体来表征自己的“非同一性”哲学思想,以期在充分尊重客体的前提下最为本真地呈示真理。阿多诺的论说文是一种不可译的自律文体,具有批判实证主义物化思维的功用。阿多诺认为,审美唯名论步步深入,破坏了艺术的整一表象,使得艺术与非艺术(现实)的边界发生混淆,艺术有被物化现实整合为商品的危险。然而,艺术作品表象的整一,是艺术作品具有真理性内容的必要保证;是否具有真理性内容,则是判断艺术作品是否本真的基本准则。因此,若欲维护艺术作品的真理性内容,就必须拯救艺术作品的表象,批判先锋艺术的无节制的唯名论冲动。阿多诺批判了先锋艺术将创作源头置于无意识的自发性那里的非理性做法,批判了先锋派试图借助艺术介入复杂现实的乌托邦诉求,还批判了先锋派诉诸艺术物性和剧场性来拆解现代主义。