

【爱尔兰文学】

乔伊斯音乐叙事形式的动态发展： 分离、模仿、融合

宣奔昂

【摘要】乔伊斯作品中的音乐一直颇受国内外学界关注,但以往的研究聚焦于音乐在《尤利西斯》和《芬尼根的守灵夜》这两部小说里的作用,忽略了乔伊斯早期创作的诗集《室内乐》和故事集《都柏林人》的音乐叙事模式。通过分析《作别少女时光》及乔伊斯对其的教会调式谱曲,《死者》对双声部音乐结构的模仿,以及《塞壬》以声音为媒介将多种音乐、文化意涵植入书写语言的过程,可以揭示乔伊斯的音乐叙事如何呈现出分离、模仿、融合的动态形式变化,以及他如何利用三篇音乐叙事各自的多线程和开放性,在求欢和爱情的表面下构造矛盾和背叛的暗流,层层递进地表现出现代人良心的瘫痪与精神的死亡。

【关键词】乔伊斯;音乐叙事;《室内乐》;《死者》;《塞壬》

【作者简介】宣奔昂,北京大学外国语学院(北京 100871)。

【原文出处】《外国文学》(京),2021.6.166~178

詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)是20世纪最重要的小说家之一,他结合全景式的描摹和细致入微的刻画来表现爱尔兰人江河日下的精神状态,通过意识流等现代主义手法探索个体心理与思想。乔伊斯不仅是一位文学大师,也是一位歌唱家、作曲者,声音、音乐、歌剧等因素在他的现实人生与文学创作中都占有突出地位。在前期作品《都柏林人》(*Dubliners*, 1914)和《一位青年艺术家的肖像》(*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916)中,乔伊斯就开始模仿音乐形式,借用歌剧叙事为小说主题服务。他后来的两部巨著《尤利西斯》(*Ulysses*, 1922)和《芬尼根的守灵夜》(*Finnegans Wake*, 1939)则更进一步,直接采用音乐等非文学话语,对稳定书写语言和传统线性叙事提出质疑,并通过凸显其声学特质来发掘语言的音乐性可能和试验多线叙事。此外,乔伊斯早期创作的诗集《室内乐》(*Chamber Music*, 1907)也是他为艺术歌曲写词的最初尝试,其中《作别少女时光》("Bid Adieu to Girlish Days")(后简称《作别》)由他本人谱曲。

最早对乔伊斯全部作品的叙事脉络进行梳理的是埃尔曼(Richard Ellmann)所著的传记《詹姆斯·乔伊斯》(1959),劳伦斯(Karen Lawrence)后又揭示了乔伊斯叙述风格的变化轨迹(1981):从《都柏林人》《一位青年艺术家的肖像》和《尤利西斯》前六章的现代主义叙事风格到《尤利西斯》其余部分和《芬尼根的守灵夜》的游戏式“自叙”(self-narration)。对乔伊斯作品中音乐的研究始于霍德加特(Matthew Hodgart)和沃辛顿(Mabel Worthington)合著的《詹姆斯·乔伊斯作品中的歌曲》。鲍文(Zack R. Bowen)的《詹姆斯·乔伊斯作品中的音乐典故》增添了更多音乐条目及其初步解释。鲍尔勒(Ruth Bauerle)在霍德加特的基础上补充了对乔伊斯所处时代歌剧发展的研究,撰写了《〈芬尼根的守灵夜〉:乔伊斯的“歌剧咆哮”》。这些专著为进一步研究提供了方向和材料。批评文章方面,马多克斯(Lucy Maddox)讨论了《死者》情节与威尔第(Giuseppe Verdi)歌剧《奥赛罗》(*Otello*)的相似之处,哈斯(Robert Haas)对《都柏林人》中部分故事的叙事和音乐作了分析解读。《塞壬》一章的音乐得到

最多的讨论(H. Levin 98-112; L. Levin; Hardy; Cole; Lees; Bucknell 121-61; Zimmerman; Levine; Witen 113-74),批评者对乔伊斯提到的赋格(fugue)结构穷追不舍,各自定义赋格成分,给出或严密或松散的体系。在国内,刘象愚较为全面地剖析了这一章的音乐技巧,后来者的研究未有重大推进。

总的来说,乔伊斯作品中的叙事和音乐研究已经卓有成效,不过由于批评者对音乐术语的定义不充分,对音乐结构的理解过于偏狭,以及对音乐和文字两种叙事话语之间本质区别的忽略等不同层面的纰漏,诸如《塞壬》的赋格结构等重要问题始终无法得出定论。此外,批评者聚焦于音乐在《尤利西斯》和《芬尼根的守灵夜》这两部小说里的作用,迄今为止忽略了乔伊斯早期创作的诗集《室内乐》中的音乐叙事试验,未能以发展的眼光来看待乔伊斯的音乐叙事。本文将结合有关批评对上述问题做出回应,并通过分析《作别》及乔伊斯对其的教会调式谱曲,《死者》对双声部音乐结构的模仿,以及《塞壬》以声音为媒介将多种音乐、文化意涵植入书写语言的过程,来揭示乔伊斯的音乐叙事如何呈现出分离、模仿、融合的动态形式变化,以及他如何利用三篇音乐叙事各自的多线程和开放性,在求欢和爱情的表面下构造矛盾和背叛的暗流,层层递进地表现现代人良心的瘫痪与精神的死亡。

一、歌词和乐谱:叙事与音乐的分离

《室内乐》是乔伊斯早期的诗集,他曾屡次邀请友人或自己亲自尝试给这些诗歌谱曲演唱。但批评界普遍认为诗歌内容过于简单,形式未有创新,故而成就不高,由此衍生出来的音乐作品也无人问津。《作别》在由乔伊斯的弟弟斯坦尼斯劳斯(Stanislaus Joyce)重新编排、正式出版时的序号为XI,但在出版前1905年的原初手稿里是第16首,正好位于第17首《我的鸽子,我的美人儿》(“My Dove, My Beautiful One”)之前(Fargnoli and Gillespie 26)。而第17首是乔伊斯自称的“整部诗集的中心”(Letters 1:67),之后的诗歌情绪由高潮走向低迷,《作别》则被认为是欢愉到来之前言说者对爱人的引诱和鼓动(Fargnoli 174)。《作别》也是唯一由乔伊斯创作旋律,友人彭德

顿(Edmund Pendleton)按他意愿谱写伴奏的艺术歌曲,曾由乔伊斯之子乔治奥(Giorgio Joyce)演唱。对这首作品的解读相当缺乏,仅有的两段介绍也未见音乐分析。鲍尔勒认为是即兴之作,有点“礼拜仪式圣咏”(liturgical chants)的意味,但乔伊斯自己并不觉得成功(111)。帕特森(Adrian Paterson)则指出旋律节奏不均匀,过于受唱词限制:前后两节旋律重复,但后节首行的唱词无法贴合前节首行的旋律(127)。两位批评者的初步判断合理,即此时乔伊斯的歌词和乐谱很难在作曲上统一起来,但他们都没有深入挖掘这样的分离在文学上有何意义。其实此时乔伊斯仍需依赖外加的音乐来补充仅凭文字无法完成的音乐叙事。

这首作品现存的演唱版本听感偏向哀伤、悲凉,很难与诗篇文字所传达的轻浮欢快之感联系到一处。由乐谱可见,乔伊斯特别选取了复古的教会调式(church mode)中色彩很不明亮的弗里吉亚调式(Phrygian mode)。伴奏部分的C#-E-D-B,唱谱部分的C#-B-C#-E-D-C#-B,都来自以#C为基音的弗里吉亚音阶(C# Phrygian,即C#, D, E, F#, G#, A, B, C#)。①乔伊斯对教会调式的熟悉不仅源自其天主教背景,还可见于他和作曲家吕宁(Otto Luening)关于中古调式与自然泛音序列(natural overtone relationships)的讨论(Martin and Bauerle 42)。采用教会调式不仅贴合现代主义从过去挖掘材料的文脉,也有作曲技术方面的考虑。在调性音乐早已取代调式音乐且越来越受到无调性音乐冲击的20世纪初,调式的回归满足了功能和声主导下的西方音乐对传统旋律的需求,这也与乔伊斯本人对旋律的钟情吻合。

此外,《作别》可能受到了意大利美声时期(bel canto)歌剧作曲家贝利尼(Vincenzo Bellini)的咏叹调《一切都已失去》(“Tutto è sciolto”)的影响。这首咏叹调出自歌剧《梦游女》(La Sonnambula),男主人公埃尔维诺(Elvino)因未婚妻阿米娜(Amina)与陌生男子同寝却不知其为梦游误闯,伤心欲绝地唱出这首同样采用弗里吉亚调式的曲子。唱谱部分的E-G-F-E-D-C-B来自以E为基音的弗里吉亚音阶(E Phrygian,即E-F-G-A-B-C-D-E),E-D-C-B四度下行音列构

成标志性的弗里吉亚进行(Phrygian progression)。《一切》中两度出现的E-D-E-G-F音列也被乔伊斯借鉴,化用成为《作别》的C#-B-C#-E-D音列,两组音列内部的音程关系和节奏型高度一致。^②《尤利西斯》的《塞壬》一章也引用了这首咏叹调来表达布卢姆对妻子出轨的控诉和痛心(272-73)。^③因此,乔伊斯的《作别》也很可能是言说者遭背叛后的哀歌,而非一首肤浅的艳曲。“当你在小天使的号角声里/听见他的名字时,/你就开始向他轻柔地/敞开你少女的胸怀”(Poems 14)。诗中的“他”并非是言说者暂时借用全知视角来指自己,而直接是指他心爱之人的情夫。这一发现还能帮助解决这部诗集因增补而引起的批评争议。乔伊斯的手稿最初仅有27首,之后又增加6首,这33首构成以《我的鸽子,我的美人儿》(XIV)的交欢为转折点,前半部分求爱引诱,后半部分走向陌路的诗集结构。但出版前,作者又最后写了三首(分别是放在开头的XXI和作为尾声的XXXV、XXXVI),组成完整的36首全稿,作者将这36首交给斯坦尼斯劳斯重新排列后才按现在的定本出版。梅斯(J. C. C. Mays)指出最后添加、描写言说者一开始就担心遭到朋友背叛的X XI从根本上改变了原先的意义结构,尤其让X VII、X VIII、XI X等几首平添了言说者被爱人或伙伴背弃的弦外之音,那么XI V作为庆祝交欢的顶点就很突兀,整个故事的进程不甚合理(Poems 268-69)。但其实顶点之前的《作别》已经在言说背叛,对背叛的狐疑和恐惧作为隐藏的叙事暗流在转折点前后是贯通的,与诗歌浅层的爱情故事并列同行。

批评者看到诗集中其他多处背叛的痕迹但忽略了《作别》,而且只将背叛落脚到乔伊斯对妻子的不信任或对帕内尔政府的幻灭(Poems xviii; Campbell 53),没有关注这段复杂的“求爱—背叛”叙事在更高层面的内涵。比较曲谱可见,乔伊斯借用的音列在《一切》中对应的唱词为意大利语的“永远”(per sempre)和“死去”(morto),而他改编后为之匹配的新词为“作别”(adieu)的后半部分(dieu),也即“上帝”,和“他”的“名字”(name; Bauerle 112, 114, 120)。音乐对文字的前景化从诗文中剥离出勾引、背叛之外的第三重

叙事——死亡。“说别了,别了,别了,/向你的少女时代告别”(Poems 14)。“少女时代”(girlish days)可以暗示处子之身,但更是指青春岁月,连续的“别了”(adieu)乃是向过往人生的告别,是字面意义的“向上帝而去”(a-dieu),“小天使的号角声”(bugles of the cherubim)并非承载爱意的靡音,而是通往天国的圣乐,“少女”献身的对象亦非凡夫,而是上帝,也因此只听到他的“名字”,而始终未见其人。有耶稣会教育背景的乔伊斯对《雅歌》(“The Song of Songs”)不会陌生,在《旧约》这一卷中,上帝与教会或教徒的灵魂通过求爱、婚姻联合。《作别》对此典故的化用与音乐的词曲安排十分契合,更与诗集此后的发展紧密相连。作为转折点的《我的鸽子,我的美人儿》里,“鸽子”(dove)不仅是对爱人的昵称,也可以指“圣灵”(Holy Spirit),“起来”(arise)则在隐晦的情欲之外表达了对“圣灵”的呼唤和对救赎的渴望(Poems 17)。亦如斯坦尼斯劳斯指出,此诗“鸽子”的意象很可能出自《雅歌》(S. Joyce 251-52)。后一首《不要因为所有人都喜欢》(“Be Not Sad Because All Men”)也就不光是通过指责男人来安慰受伤的爱人,尤其是“他们比一切泪水都愁苦,/他们的生命上升如不停的叹息声”(They are sadder than all tears;/ Their lives ascend as a continual sigh)一句,透露出作者对在“上帝”面前谎话连篇、不肯认罪的所有人“精神萎靡、灵魂丧失的讽刺”(Poems 22)。再后一首《从带露的梦中,我的灵魂,醒来》(“From Dewy Dreams, My Soul, Arise”)的三个诗节模仿了《神曲》中但丁的历程,深陷精神囹圄(From love's deep slumber and from death)的言说者穿越黑暗森林,试图去到炼狱洗刷罪恶(Where softly-burning fires appear),渴望最终到达天堂(the wise choirs of faery; Poems 18)。整部诗集便不是从求爱交欢到爱情衰败的简单叙述,而是通过借用宗教、歌剧典故,在诗文与音乐的互动里,暗中表现信仰崩塌、情感无依的人生中寻求精神超脱的艰难苦旅。^④

由此可见音乐的介入影响和改变了叙事的视角和内容,使诗歌的主题更为开放,于文字、音乐、歌剧故事等多条线索的互动、交织之中迸发。这个代表着乔伊斯本人和他书中像加布里埃尔、布卢

姆等角色的言说者,表面上是作为丈夫因为性无能而被迫忍受妻子的背叛,而实则是作为现代人因为精神上的无能而无法得到救赎。他真正的失败与其说是难以“勃起”(erection),不如说是无法“崛起”(resurrection)。

二、重复和变奏:叙事对音乐的模仿

《都柏林人》是乔伊斯音乐叙事手法逐渐成熟的重要阶段,他在这部故事集中大量使用音乐表演、音乐结构、民俗歌曲、歌剧故事等元素来辅助叙事,配合他所谓“事无巨细的尖刻”(scrupulous meanness)笔法(Letters 2: 134),赋予平淡无奇的日常细节以深刻广大的情感影响,融自然主义与象征主义于一体,批判了以都柏林人为代表的道德麻木和精神瘫痪。《死者》是全书最后一篇,其富有抒情音乐性、融情于景的结尾广为人知,过往的批评也关注了文中出现的诸多歌曲,例如茱莉亚姨妈演唱的贝利尼歌剧《清教徒》(I Puritani)中的咏叹调《为婚礼披戴头纱》(“Arrayed for the Bridal”)、格蕾塔在楼下听见的爱尔兰民歌《奥格里姆的姑娘》(“The Lass of Aughrim”)。^⑤但以往的批判限于在情节内容层面探讨音乐典故,而没有看到乔伊斯更重要的创新在于向模仿音乐结构、建构多重叙事迈出了重要一步。

着力刻画音乐表演场景、依次揭露两位姨妈、表姐和在场宾客的虚伪麻木后,乔伊斯把笔锋转向主人公加布里埃尔(Gabriel)。离开姨妈家去旅店的路,加布里埃尔观察着妻子格蕾塔(Gretta),思绪随着欲望蔓延开来(A Portrait 404-05)。比起此前紧张的情节铺陈和密集的人物呈现,这一大段描写和回忆显得颇为迟缓和琐碎,但若按音乐的逻辑来看,长长的一段却不无严格的秩序和精巧的设计。

A	B	A	C	D	E'
		B	D	E	C

声部一先后呈现了 A(She was walking on before him)和 B(The blood...the thoughts...)两个引子作为前奏,分别以格蕾塔和加布里埃尔为主体。接着对引子 A 进行变奏(She was walking on before him so lightly and so erect),格蕾塔的行走被描摹得更具诱惑力,

而此时新加入的声部二开始模仿声部一的引子 B,对其进行变奏(A wave of yet more tender joy),加布里埃尔的欲望更加炽烈。此后两个声部同时行进,引子 A 触发主题 C(to be alone with her),也就是加布里埃尔对二人世界的渴望,这个主题又通过 D(Moments of their secret life together)、E'(heliotrope envelope)两个副主题的发展被夯实,加布里埃尔的回忆和格蕾塔给他的信件给予了他爱的信心;引子 B 则通过 D(Like the tender fire of stars moments of their life together)、E(In one letter that he had written to her)两个副主题的发展被加强,加布里埃尔想通过回忆和他给格蕾塔的情书表明自己爱的决心,最终回归主题 C(He longed to be alone with her)。这段音乐叙事的成功在于整个结构的严密逻辑和高度对称:A 和 E'的主体都是格蕾塔,B 和 E 的主体都是加布里埃尔,两个声部各自的调性统一;声部不是简单重复,声部一的 D 和 E'晚于声部二的 D 和 E 出现,前者模仿后者,一前一后奏响旋律;E 和 E'的内容同质而主体互补,形成严格“对位”(counterpoint)。换言之,叙事的折叠构成了真正的赋格,将一段如“远处的音乐”(distant music)般虚无缥缈的意识流变成两人心心相印、琴瑟和鸣的爱情赞歌(A Portrait 405)。

然而秩序井然的音乐内部暗藏着极不和谐的音符。两个声部各有一小段不甚起眼的尾声,使两段“情歌”都以无法沟通、没有回应的状态结束,仿佛暗示着“双声部”表面下“单声部”的本质。声部一结尾,加布里埃尔想起,“突然他向那熔炉前的人叫道:‘那火很旺吗?’可是那人因为炉子的响声而没有听见。也好。他很可能回答得粗鲁呢”(405)。他回忆里的炉火其实是此刻心中欲火的化身,而工人不予理睬似乎也暗示格蕾塔不会回应。但实际情况更为复杂,博伊尔(Robert Boyle)和斯特利(Thomas Staley)指出玻璃工人来自邓南遮(Gabriele d'Annunzio)的小说《火》(Il Fuoco)中男女主人公观看工人制作玻璃杯的桥段,此处意在暗示两人的隔阂(362)。他们比照《火》的情节,引出《死者》文本修订过程中的不同版本,由此认为向工人发问者乃是格蕾塔而非加布里埃尔(363)。这样便产生完全相反的解读,即加布里

埃尔不是担心自己被工人冒犯,而是想要保护格蕾塔免受粗俗言语的打扰。两位批评家认为两种诠释相互矛盾,期待修订者提供更多证据以帮助看清作者的态度。然而,原文应当是乔伊斯有意为之,既要沿着加布里埃尔的思路塑造他想象中的好丈夫形象,又在暗中表达对他在现实里进入不了妻子内心的揶揄。倘若明确指出发问者是谁,反而会破坏叙事的双重性和主题的多样性。类似地,声部二结尾,格蕾塔没有回应加布里埃尔的轻声呼唤似乎也让音乐戛然而止,但这里还是想象和现实的双线叙事。加布里埃尔幻想着妻子因为忙于宽衣而暂时听不见,只有“他的声音里有某种东西”会令她转头(*A Portrait* 405)。而现实里,吸引格蕾塔驻足聆听的是达西先生(Mr D'Arcy)刚唱完的,也是死去的恋人麦可·费瑞(Michael Furey)曾唱给她听的歌谣《奥格里姆的姑娘》。乔伊斯对音乐结构、双线叙事的建构(和解构),精确地展现了加布里埃尔被自我蒙蔽,通过编织爱情故事来美化欲望,这一整个自欺欺人的过程(409)。

随着格蕾塔坦白歌谣背后的故事,加布里埃尔愤而指责妻子的异心,嫉妒为她而死的费瑞,深切地感受到作为丈夫的无能。但婚姻的真相更令他意识到面对姨妈、宾客等外人时同样虚伪、荒谬的态度(a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, ... orating to vulgarians),被迫认清自身的愚蠢和可悲(the pitiable fatuous fellow),经历爱情关系和社会关系的双重幻灭(409)。这其实早在音乐结构里埋下伏笔:前文分析了声部一尾声营造恩爱假象、暗示现实疏离的双重功能,但原文的含混处理似乎也说明发问者是谁并不重要,更大的矛盾还在于夫妇俩与工人之间。博伊尔和斯特利注意到说话人语气的傲慢做作但未进一步探究(361)。加布里埃尔只会动用浪漫化的想象将炉火与欲火作比,假装真诚地表达关心同时又害怕被粗鲁冒犯。他无法真正与像烧炉工人、女仆丽莉这样的社会底层共情,完全意识不到辛苦讨生活的他们根本无暇顾及自身冷暖。声部二尾声的隐藏焦点《奥格里姆的姑娘》所讲述的爱情悲剧反向地再现了格蕾塔与费瑞的故事,也暗含了类似于曲中的农家姑娘与抛弃她的格里高利勋爵(Lord

Gregory)之间的阶级鸿沟,但乔伊斯想借此曲表达的多重意义还可从他的修改中窥见。原先达西先生所唱的是改编自爱尔兰诗人穆尔(Thomas Moore)的《呵,你这死者》("O, Ye Dead!"),埃尔曼认为加布里埃尔对情敌费瑞的感受在诗中死者对活人的嫉妒中找到了共鸣(244)。但这似乎还停留在故事表层,诗中的死者并没有嫉妒活人,而是留恋着生前的世界(So sweet the living breath),即使死了也像活着一般,不愿放弃对生的追求(We would taste it awhile, / and think we live once more; Bauerle 168)。这也正暗示着费瑞虽然已死但因为爱的勇敢还活在人们心中,而加布里埃尔虽还活着,但虚伪的个性、麻木的心灵已令他与死人无异。

总而言之,加布里埃尔透过微茫意识所见之火是邓南遮小说里的爱火,更是但丁《神曲》地狱里的烈火。达西先生所唱的歌,一如宴会宾朋临别前异常拖沓的互道晚安,已经宣告了现代人良心的瘫痪与精神的死亡。

三、超越和开放:叙事与音乐的融合

《尤利西斯》是现代主义小说话语最为大胆的实验之一,乔伊斯打破传统叙事对稳定书写文字的依赖,运用拟声、借代等修辞、自由间接引语等手法和碎片化的语言以表现自由联想,构造内心独自。尤其在《塞壬》一章,乔伊斯几乎完全将叙事任务托付给音乐话语,极尽声音表现手段和音乐典故,打造出一部他所谓的“赋格”(Gilbert 240)。然而乔伊斯语焉不详的设定,尤其是概念的混用——书信中为“赋格”,小说纲要中却是“赋格曲”(fuga per canonem),引得诸多批评者就赋格的组成要素和进展方式给出不同定义,这些解读各有道理但不乏问题。L. 列文(Lawrence Levin)注意到开篇段落不少字词类似瓦格纳(Richard Wagner)的“主导动机”(leitmotiv),但这种晚期浪漫派的技巧与赋格的古典派源头相去甚远(14)。里斯(Heath Lees)对巴赫(Johann Sebastian Bach)《赋格的艺术》(*The Art of Fugue*)的解读虽然细致但显得牵强,很难与《塞壬》的篇章结构拟合(41)。吉尔伯特(Stuart Gilbert)、哈迪(Ann Hardy)、科尔(David Cole)都讨论了本章部分重要话题,例如代表受苦的布卢

姆与代表征服的博伊兰之间的对立(Gilbert 252-56),男女之间互相吸引但又排斥的关系(Hardy 60; Cole 224),但他们既无法统一界定音乐主题,又不得不为拼凑结构而牺牲原文语言的复杂细节。对比之下,《死者》中的音乐主题虽然简单,但在话语和内容两个层面都有明晰的界限,组成结构更加严谨,表现主题更为深刻。事实上,《塞壬》的“赋格”说法也招致越来越多的质疑:马丁(Timothy Martin)担心术语因为过于松散的定义而失去与音乐的真正联系(120)。H. 列文(Harry Levin)指出解读的混乱是因为乔伊斯没有明示究竟是语言还是情境被赋格化处理,认为“赋格”仅是一个比喻的形容(98-99)。巴克内尔(Bard Bucknell)也认为本章不存在确定无疑的赋格结构,呼吁对字词之间连结方法的关注(125)。即便是L. 列文也不得不承认乔伊斯无法完全达成多条旋律同时奏响的赋格效果,只能靠插叙、间隔叙述等办法模拟音乐的共时性,而且音乐效果还在于字词内部(13)。

从批评史角度来看待关于“赋格”的争议会更清楚,以《尤利西斯》的神话框架和各章诗学结构为先的批评者基本处于70年代前后,很可能是受了结构主义思潮影响。而伴随后结构主义的兴起,里斯等80年代的批评者逐渐无法回避《塞壬》整体性解读造成的问题,也在结构问题上作了一些让步。再后来随着批评环境进一步放开,研究逐渐摆脱诗歌思维和小说体裁的限制,允许批评者将《尤利西斯》当作纯粹的“文本”来解读。眼下关于《塞壬》的批评显然也深受这两种传统影响,以季默曼(Nadya Zimmerman)和维顿(Michelle Witen)为代表的学者还在挖掘内部逻辑更加艰深芜杂的结构(Zimmerman 113-14; Witen 113-63),以巴克内尔和莱文(Jennifer Levine)为代表的学者则倾向于解构文本,使其展现出文字游戏的面目(Levine 138)。这两种做法都有失偏颇,没有考虑文字与音乐的本质区别,以及乔伊斯音乐叙事的内在属性和发展过程。叙事在借鉴音乐结构秩序的同时,也在利用音乐模式的自由。从本质上说,音乐比文字更自由。在时间的横轴上,小说叙事需要接连不断地呈现不同画面来展开情节,而因为奏响的音符不能在空中滞留,一闪而过的音乐为了让

听者获取意义被允许重复和变化主题材料。在空间的纵轴上,小说叙事几乎无法实现同一时点上多个图像或场景的叠加,但音乐却能凭借多条时间轴的并行达到多重声音的交响。换言之,在音乐和音乐叙事中,秩序只是现象,自由才是本质,《死者》中音乐对叙事的重复、折叠便是例证。而直到《芬尼根的守灵夜》,音乐叙事的自由本质越来越凸显,文字的地位几乎完全被音乐褫夺。乔伊斯显然清楚之前将歌曲乐句当作文学语词、把叙事片段当作音乐主题、用不同角色代表歌唱声部的做法还不够自由,这样利用的还仅仅是音乐术语的文学化表意功能,并非音乐本身核心的声学属性,所以他才会逐步完成从前者到后者的本质性转折。

如果说《尤利西斯》是这场转折的文本演绎,那么《塞壬》便是转折成功的标志。故而批评界不妨重新审视乔伊斯的“赋格”思想:“赋格曲”在拉丁语中的意思是“有规则地逃离”(flight according to rule),其核心还在于“逃离”而非“规则”。结构秩序确实在《室内乐》《都柏林人》甚至《尤利西斯》的外部篇章编排,以及《作别》和《死者》的内部叙事逻辑方面发挥关键作用,但《塞壬》已经超越这种模式,开始利用音义联系的不稳定性来开发文字内部声音构成的音乐,从而克服文字叙事在时空和表意上的局限,并且这种构造不是无意义的游戏,而始终为表达主题服务。

以布卢姆名字的声音为例,它最先出现在“序曲”部分(A husky fifenote blew.//Blew. Blue bloom is on the//Goldpinnacled hair; Ulysses 256)。加布勒校订版(Gabler Edition)指出bloom原为Bloom(Ulysses 1: 548)。乔伊斯的修改扭转了普通名词的专有化,使其意义变得含糊,声音得到凸显(bloo/blue/blew)。而后这个声音又以Bloom的形式出现在杜丝、肯尼迪两位小姐关于勤杂工的对话间隙。

—Imperthnthn thnthnthn, bootssnout sniffed rudely, as he retreated as she threatened as

he had come.

Bloom.

On her flower frowning miss Douce said:

—Most aggravating that young brat is.(*Ulysses* 258)

Bloom在即时语境中显然指杜丝小姐的花,但单独成段导致字母B的大写,使指物的普通名词变为指人的专有名词,Bloom如同叙述者看到布卢姆后的报告,将他在街上的行走与酒吧内的场景并置起来,同时也答复前文“布鲁谁”(Bloowho)的问题(258)。如此“序曲”中这个声音便被赋予两重含义,关键声音的缀连和重复也在戏仿着酒吧内外两条叙事线的并进。

“序曲”(256)	A husky fifenote blew.//Blew. Blue bloom is on the//Goldpinnaced hair.
	husky; blew, blue, bloom
布卢姆在街上游荡,经过烟斗店(258)	Bloowho went by by Moulang's pipes bearing in his breast the sweets of sin, by Wine's antiques, in memory bearing sweet sinful words, by Carroll's dusky battered plate, for Raoul.
	dusky; bloowho, Moulang; by, pipe; Carroll, Raoul
迪达勒斯进入酒吧后,开始抽烟斗(261)	Forth from the skirt of his coat Mr Dedalus brought pouch and pipe. Alacrity she served. He blew through the flue two husky fifenotes.
	—By Jove, hemused, I often wanted to see the Mourne mountains...Yes. Yes.
	Yes. He fingered shreds of hair, her maiden-hair, her mermaid's, into the bowl.
	husky; blew, flue, two; pipe; brought, pouch, Mourne, mountains

理查逊(Brian Richardson)指出“新小说”(nouveau roman)尤其会采用先给定一些意象后又围绕意象展开叙事的手法,因此把“序曲”中的画面(fictional pictures)称作“文本发生器”(verbal generator),并将其归入并无实际功能而只为满足对称欲望的“审美性排列”(aesthetic ordering; 171-72)。但从表中可见,声音比画面更显著、更自由地推动、组织和发散着叙事进程,而且通过声音并置起来的场景有效地揭示了布卢姆对情人玛莎·迪达勒斯(Simon Dedalus)对杜丝小姐相同的物化倾向。这种粗鄙的情绪通过 Bloom、Yes 等声音在酒吧内外遥相呼应,接连不断: Mr Bloom reached Essex bridge. Yes, Mr Bloom crossed

bridge of Yessex. To Martha I must write. Buy paper. Daly's. Girl there civil. Bloom. Old Bloom. Blue Bloom is on the rye(*Ulysses* 258)。此处“黑麦”(rye)发挥图像和声音双重作用,既作为喻体呼应“序曲”中的本体,杜丝小姐“挽成高髻的金发”(Goldpinnaced hair),将叙事从街上带回酒吧,又引出歌曲《我漂亮的珍妮》(“My Pretty Jane”)的副歌(But meet me, meet me in the ev'ning, /While the bloom is on the rye; Bauerle 352)。歌曲表达男子向心上人求欢时的喜悦,幽默地暗示了布卢姆泛滥的情欲,呼应着迪达勒斯的 Yes 和地名 Essex 在他脑海中合并为 Yessex。

这些污秽声音的集合让布卢姆的懊丧显得可笑,惦记着情人的他正撞见妻子的姘夫博伊兰去赴约,为古尔丁(Richie Goudling)哼唱的《一切》所触动而感慨道: All lost now. Mournful he whistled. Fall, surrender, lost.//...She longed to go. That's why. Woman. As easy stop the sea. Yes: all is lost(*Ulysses* 272-73)。埃尔维诺在原曲中抒发的感伤经布卢姆夸大变成针对女性的无理指责,看似随意的“她想去”(She longed to go)却将莫莉(Molly)因欲望而背叛的行为上升至始终渴望背叛的习性,而布卢姆自身的做派恰好赋予这种习性以普遍意义——受到欲望和怀疑诅咒的现代人无法从施害与受害的循环中找到出路。前一章《游岩》(“The Wandering Rocks”)接续、反复呈现布卢姆翻阅有关性暴力、杀婴堕胎的图书,迪格南(Dignam)为刚死的父亲操办丧事,莫莉在窗前摆放写有“空房”(unfurnished apartments)字样牌子的三个场景,直接展现了两人有名无实的婚姻中背叛与死亡的循环,以一种后宗教式的隐喻宣告了救赎与重生的不可能性(233-34)。他们和奥蒙德酒吧内外的男女一样,都只能通过空想和偷欢来打发时间,也如整日沉迷思考的斯蒂芬一般丧失了行动力,终会蜕变为“游荡的石头”。

多线程、开放性的音乐叙事作为乔伊斯独有的艺术手法重塑了现代主义小说话语,分离、模仿、融合的变化轨迹从根本上反映着 20 世纪音乐和文学发展的内在需求。音乐已经走向无调性,其代表人物勋伯格(Arnold Schönberg)的作品深受乔伊斯喜爱,所

以他在创作前期借用复古的教会调式或是有序的赋格结构,虽然效果极佳,实则颇为过时。这种做法在文学史上当归因于现代主义的风尚和精英文化的品位,但在混乱的年代里却行不通,势必要被喧嚣与嘈杂淹没。正如阿多诺(Theodor Adorno)对西贝柳斯(Jean Sibelius)的评价,他的音乐语言过于依赖纯稚的自然图景,已经与时代脱节(qtd. in Grimley 331)。19世纪末的佩特(Walter Pater)有言,“一切艺术都不断向音乐的形态靠拢”(124)。这句话确实预言了下个世纪的潮流,但也因为过于绝对的口吻而常被当作空话。但佩特想要表达的真正意思应当结合他的唯美主义立场来看,也即一切“为艺术而艺术”(art for art's sake)的艺术都不断向音乐的形态靠拢。正是音乐的绝对自由让现代主义文学的大师们为之倾倒。

注释:

①《作别》曲谱参见 Bauerle 112-15。

②《一切》曲谱参见 Bauerle 120。

③本文所引《尤利西斯》原文除特别说明外均出自1961年兰登书屋版。

④乔伊斯并非虔诚的天主教徒,他只是借用了《圣经》的典故来为自己的主题服务。而且他在动用宗教话语批判世人的同时,也在利用人的亵渎行为反向地、戏谑地质疑宗教。

⑤茱莉亚姨妈明明行将就木却还在歌声中表达着少女出嫁的喜悦,这显然重演了《作别》借由雅歌表达的主题。

参考文献:

- [1]Bauerle, Ruth. The James Joyce Songbook. New York: Garland, 1982.
- [2]Bowen, Zack R. Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry Through Ulysses. Albany: State U of New York P, 1975.
- [3]Boyle, Robert, and Thomas F. Staley. "The He and the She of It: The Furnace Image in 'The Dead.'" James Joyce Quarterly 16.3(1979): 361-64.
- [4]Bucknell, Brad. Literary Modernism and Musical Aesthetics. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

[5]Campbell, Matthew. "The Unconfortable Joyce: Chamber Music." The Poetry of James Joyce Reconsidered. Ed. Marc C. Connor. Gainesville: UP of Florida, 2015. 51-77.

[6]Cole, David W. "Fugal Structure in the Sirens Episode of 'Ulysses'." Modern Fiction Studies 19.2(1973): 221-26.

[7]Ellmann, Richard. James Joyce. Oxford: Oxford UP, 1982.

[8]Fagnoli, A. Nicholas. "Orpheus Rebound: The Voice of Lament in Joyce's Poetic Consciousness." The Poetry of James Joyce Reconsidered. Ed. Marc C. Connor. Gainesville: UP of Florida, 2015. 170-86.

[9]Fagnoli, A. Nicholas, and Michael Patrick Gillespie. Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work. New York: Infobase, 2006.

[10]Gilbert, Stuart. James Joyce's Ulysses. New York: Vintage, 1955.

[11]Grimley, Daniel. Jean Sibelius and His World. Princeton: Princeton UP, 2011.

[12]Haas, Robert. "Music in Dubliners." Colby Quarterly 28.1(1992): 19-33.

[13]Hardy, Ann. "A Fugal Analysis of the Sirens Episode in Joyce's Ulysses." Massachusetts Studies in English 2(1970): 59-67.

[14]Hodgart, Matthew, and Mabel Worthington. Song in the Works of James Joyce. New York: Columbia UP, 1959.

[15]Hodgart, Matthew, and Ruth Bauerle. Joyces Grand Operoar: Opera in Finnegans Wake. Urbana: U of Illinois P, 1997.

[16]Joyce, James. Letters of James Joyce. Ed. Stuart Gilbert et al. New York: Viking, 1966.

[17]—. Poems and Exiles. Ed. J. C. C. Mays. London: Penguin, 1992.

[18]—. A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners. Ed. Kevin J. H. Dettmar. New York: Barnes & Noble, 2004.

[19]—. Ulysses. New York: Random, 1961.

[20]—. Ulysses: A Critical and Synoptic Edition. Ed. Hans Walter Gabler et al. New York: Garland, 1984.

[21]Joyce, Stanislaus. My Brother's Keeper. London: Faber, 1958.

[22]Lawrence, Karen. The Odyssey of Style in Ulysses. Princeton: Princeton UP, 2016.

[23]Lees, Heath. "The Introduction to 'Sirens' and the 'Fuga

per Canonem." James Joyce Quarterly 22.1(1984): 39-54.

[24]Levin, Harry. James Joyce: A Critical Introduction. New York: New Directions, 1960.

[25]Levin, Lawrence L. "The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony." James Joyce Quarterly 3.1 (1965): 12-24.

[26]Levine, Jennifer. "Ulysses." The Cambridge Companion to James Joyce. Ed. Derek Attridge. Cambridge: Cambridge UP, 2014. 122-48.

[27]Maddox, Lucy B. "Gabriel and Othello: Opera in 'The Dead.'" Studies in Short Fiction 24.3(1987): 271-77.

[28]Martin, Timothy. "Joyce, Wagner, and Literary Wagnerism." Picking Up Airs: Hearing the Music in Joyces Text. Urbana: U of Illinois P, 1993. 105-27.

[29]Martin, Timothy, and Ruth Bauerle. "The Voice from the Prompt Box: Otto Luening Remembers James Joyce in Zurich." Journal of Modern Literature 17.1(1990): 34-48.

[30]Pater, Walter Horatio. Studies in the History of the Renaissance. New York: Oxford UP, 2010.

[31]Paterson, Adrian. "After Music': Chamber Music, Song, and the Blank Page." The Poetry of James Joyce Reconsidered.

Ed. Marc C. Connor. Gainesville: UP of Florida, 2015. 117-42.

[32]Richardson, Brian. "Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of Ulysses." A Companion to Narrative Theory. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowit. Massachusetts: Blackwell, 2005. 167-80.

[33]Witen, Michelle. James Joyce and Absolute Music. London: Bloomsbury, 2017.

[34]Zimmerman, Nadya. "Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's Ulysses." Journal of Modern Literature 26.1(2002): 108-18.

[35]刘象愚:《独特的赋格文体——论〈尤利西斯〉第11章中的音乐》,载《外国文学评论》1998年第1期,第25-32页。
[Liu, Xiangyu. "The Style of Fugue: Music in the Eleventh Episode of Ulysses." Foreign Literature Review 1(1998):25-32.]

[36]乔伊斯:《都柏林人》,孙梁等译。上海:上海译文出版社,1984。[Joyce, James. Dubliners. Trans. Sun Liang et al. Shanghai: Shanghai Translation, 1984.]

[37]乔伊斯:《乔伊斯诗全集》,傅浩译。石家庄:河北教育出版社,2002。[Joyce, James. Complete Poems of James Joyce. Trans. Fu Hao. Shijiazhuang: Hebei Education, 2002.]

Development of James Joyce's Musicalized Narrative Form: Separation, Imitation, and Fusion

Xuan Ben'ang

Abstract: Music in James Joyce's works has long been the subject of contentious debate, but previous studies have mostly focused on music in Ulysses and Finnegan's Wake and overlooked musical models of narrativity in Joyce's earlier works, Chamber Music and Dubliners. By analyzing Joyce's poem "Bid Adieu to Girlish Days" alongside his churchmode composition, the imitation of the two-part musical structure in "The Dead", and the employment of sound as a medium to implant multiple musical and cultural meanings into written language in "Sirens," this paper demonstrates how Joyce's musicalized narrative form undergoes significant changes, from separation to imitation, and finally to fusion, and how he utilizes the polyphonicity and open-endedness of all three musical narratives to construct a covert progression of conflict and betrayal beneath the overt plot of courtship and love, portraying layer by layer the spiritual paralysis of the modern man.

Key words: James Joyce; musicalized narrative form; Chamber Music; "The Dead"; "Sirens"