

“出位之思”：试论西方小说的音乐叙事

龙迪勇

内容摘要：“出位之思”其实也就是“跨媒介”问题。所谓“跨媒介”，就是一种表达媒介在不改变其自身媒介特性的情况下，还跨出其本位去追求另一种媒介的“境界”或效果。小说的音乐叙事就是一种跨媒介叙事，它所指的并不是小说家在创作小说时利用音乐艺术的基本语言——音符来进行叙事，而是说：小说家创作的基本工具仍是语词，但通过模仿或借鉴音乐艺术的某些特征，在“内容”或“形式”上追求并在很大程度上达到像音乐那样的美学效果。在中国小说中，有意识地追求小说音乐效果的跨媒介叙事现象极为罕见，而西方小说中的这种情况却较为常见。概括起来，西方小说的音乐叙事可以分为三类：第一类是在“内容”层面模仿音乐，其最常见的形式是叙述音乐家的故事，或者说塑造音乐家形象的叙事作品；第二类是最大限度地缩减语词的表意性，尽量减少对外在事件或“故事”的再现，追求像音乐那样的纯粹的形式美；第三类是在结构上模仿或借鉴音乐艺术。

关键词：西方小说；“出位之思”；跨媒介；音乐叙事

作者简介：龙迪勇，东南大学艺术学院教授，主要从事叙事学研究。

Title: “Andersstreben”: On Music Narratives of Western Novels

Abstract: The concept of “Anders-streben” poses a cross-media problem. It suggests that one medium aspires out of the hard limitation of its nature towards the features, or the “state” (effect) of another kind of medium. When applied on the discussion of “music narrative,” it refers to the intermedial relations between music and language: i.e. the narrative of fiction relies on words as its basic tool, rather than music notes, the basic language of musical art and, by imitating or integrating certain features of musical art, achieves the aesthetic effects of musical art in “content” or “form.” Cross-media narratives that pursue the musical effect intentionally are extremely rare in Chinese novels, but quite popular in Western novels. Generally speaking, music narratives in Western novels fall into three categories: 1) narratives that imitate music in content, depicting stories of musicians, or creating their images; 2) narratives that minimize the expressiveness of words and phrases, reducing the representation of external events or “stories” as much as possible; 3) narratives that adopt or borrow structural characteristics from musical art.

Key words: western novel; Andersstreben; cross-media; music narrative

Author: Long Diyong is Professor at School of Arts, Southeast University (Nanjing 211189, China). His research is mainly focused on narratology . Email: ldy7073@126.com

1972年3月2日,在接受乔·戴维·贝拉米的访谈时,苏珊·桑塔格谈到了小说这一叙事类作品所受到其他艺术或其他媒介的影响。在她看来,随着电影、电视以及流行音乐的迅猛发展和高度普及化,“连小说这种懒散的艺术都变得无法抵挡来自其他艺术的某些影响了”(贝拉米 桑塔格 3),“正如摄影出现时绘画发生的变化、画家再也无法感到他的工作可以不言自明地提供一种图像一样,小说在当下与其他形式分享的任务重压下,也已经慢慢地发生了变化”(贝拉米 桑塔格 4)。出于对那种墨守成规并拘泥于传统“现实主义”条条框框的作家的不屑,桑塔格认为小说应该接受这样的影响,她断言:“散文体小说会越来越多地受到其他媒介的影响,不管这些媒介是新闻、平面、歌曲还是绘画。小说很难保持其纯洁性——也没有理由要它保持”(贝拉米 桑塔格 6)。

桑塔格的说法涉及的其实是“出位之思”,也就是“跨媒介(体)”问题。所谓“跨媒介”,就是一种表达媒介在不改变其自身媒介特性的情况下,还跨出其本位去追求另一种媒介的“境界”或效果(如“诗中有画,画中有诗”)。这其实是一个古老的美学问题,但桑塔格在媒介高度发达的新时代背景下重提这一问题,自有其现实意义和学术价值。对于“出位之思”或“跨媒介”现象,叶维廉先生专门撰写了《“出位之思”:媒体及超媒体的美学》一文予以探讨,其中谈到:

现代诗、现代画,甚至现代音乐、舞蹈里有大量的作品,在表现上,往往要求我们除了从其媒体本身的表现性能去看之外,还要求我们从另一媒体表现角度去欣赏,才可以明了其艺术活动的全部意义。事实上,要求达到不同艺术间“互相认同的质素”的作品太多了。迫使读者或观者,在欣赏的过程中要不断地求助于其他媒体艺术表现的美学知识。换言之,一个作品的整体美学经验,如果缺乏了其他媒体的“观赏眼光”,便不得其全。(叶维廉 200)

也就是说,对于具有“跨媒介”特征的文艺作品,我们除了了解该作品本身的媒介特性之外,对于它“跨”出自身媒介而追求的他种媒介的特性也必须有所了解;只有这样,才能更好、更完整地欣赏其美学特色和艺术价值。

就叙事而言,“出位之思”实际上就表现为跨媒介叙事。正如我在《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》中一文所指出的:“所谓‘出位之思’之‘出位’,即表示某些文艺作品及其构成媒介超越其自身特有的天性或局限,去追求他种文艺作品在形式方面的特性。而跨媒介叙事之‘跨’,其实也就是这个意思,即跨越、超出自身作品及其构成媒介的本性或强项,去创造出本非自身所长而是他种文艺作品或他种媒介

特质的叙事形式”（龙迪勇 89）。跨媒介叙事不仅发生在异质媒介之间（比如，作为时间艺术的小说，借鉴绘画、雕塑等空间艺术的特性而在结构上创造出某种“空间形式”），也发生在同质媒介之间（比如，同为空间艺术，绘画通过二维平面讲述故事时有时候会力求达到雕塑般的立体效果）。本文所要探讨的，就是同为时间性艺术的小说与音乐之间的“跨媒介”关系：小说是如何通过“出位之思”来进行音乐叙事，从而在某种程度上达到像音乐那样的美学效果的。由于在中国小说中，有意识地追求小说音乐效果的跨媒介叙事现象极为罕见，而西方小说中的这种情况却较为常见，所以本文具体考察和分析的是西方小说的音乐叙事。

—

所谓小说的音乐叙事，所指的并不是小说家在创作小说时利用音乐艺术的基本语言——音符来进行叙事，而是说：小说家创作的基本工具仍是语词，但通过模仿或借鉴音乐艺术的某些特征，在“内容”或“形式”上追求并在很大程度上达到像音乐那样的美学效果。概括起来，我们认为西方小说的音乐叙事，或者说，西方小说模仿音乐艺术的跨媒介叙事作品可以分为三种类型。下面，就让我们通过对其基本类型的描述、分析和阐释，来进入西方小说音乐叙事的世界。

首先，最直接也是最主要的一类，是在“内容”层面模仿音乐，而其最常见的形式便是叙述音乐家的故事，或者说塑造音乐家形象的叙事作品。在这类叙事作品中，不乏著名作家的著名作品，如 E. T. A. 霍夫曼的《雄猫穆尔的生活观暨乐队指挥克赖斯勒的传记片段》、托马斯·曼的《浮士德博士》以及石黑一雄的《小夜曲——音乐与黄昏五故事集》，等等。此外，除了塑造音乐家形象的完整的叙事作品，还有不少小说部分内容涉及音乐或音乐家，比如，在普鲁斯特的长篇巨著《追忆似水年华》（亦译《追寻逝去的时光》）中，就有很多涉及音乐或音乐家的文字。下面，我们仅以《浮士德博士》这一叙事文本为例，对文学书写音乐或音乐家的跨媒介叙事加以简要阐述。

《浮士德博士》全名为《浮士德博士——一位朋友讲述的德国作曲家阿德里安·莱韦屈恩的生平》，是德国大作家托马斯·曼流亡美国时创作的一部长篇小说。托马斯·曼本人非常重视这部作品，在其心目中，其地位甚至超过了《布登勃洛克一家》和《魔山》，堪称作家本人的最爱。托马斯·曼之所以如此重视这部小说，除了小说本身的思想性和艺术性，还与作家在主人公阿德里安身上投注了大量的自传性因素有关；此外，不可否认的是，对于一般仅限于用语言文字书写的作家来说，能够在叙事作品中畅谈音乐艺术，自然还别有一种跨界或越位的快乐。

《浮士德博士》以作曲家阿德里安·莱韦屈恩的一位朋友的回忆为线索，讲述了一个浮士德式的与魔鬼结盟的音乐家的故事。那么，在这个特殊的故事中，为了塑造莱韦屈恩这样一个音乐家的形象，托马斯·曼主要采用了哪些文学手法或叙事技巧呢？

一般而言，小说家塑造人物形象的方法主要有两种：一、展示人物的行动，让读者在人物的言谈举止或所作所为中把握其典型的性格特征；二、对人物的外貌特征或内心活动进行描写，从而使读者对人物形象有一个直观或直接的印象。与其他作家一样，

托马斯·曼在《浮士德博士》中也主要采用了这两种塑造人物形象的方法。当然,因为所塑造人物身份的特殊性——音乐家,所以作家所采用的这两种塑造人物形象的方法都尽量地和音乐关联起来,比如,小说在多处写到人物(主人公或较次要人物)的演奏这一特殊的行动;而且,为了说明莱韦屈恩音乐思想的精深及其见解的独特,小说还在多处通过文字这一媒介对音乐这种特殊的艺术形式进行了“出位之思”式的书写,从而真正达到了一种跨媒介叙事的美学效果。

因此,除了展示人物的行动,即讲述人物的生平故事,托马斯·曼为了塑造像莱韦屈恩及其音乐老师文德尔·克雷齐马尔这样特殊的人物——音乐家形象,还通过人物之口道出了大量的音乐知识和音乐理论,其中就包括阿诺德·勋伯格的“十二音体系”以及特奥多尔·W·阿多诺对这一音乐体系的哲学性论述。值得一提的是,由于托马斯·曼在《浮士德博士》中把阿多诺论述勋伯格的“十二音体系”的《新音乐的哲学》中的大量内容以及阿多诺另外一篇论述贝多芬晚期风格的文章,一起用到了小说主人公莱韦屈恩的音乐老师克雷齐马尔所作的报告以及莱韦屈恩后来在音乐创作方面所展开的革命性构思中,小说出版后还曾引起评论界、尤其是勋伯格和阿多诺本人对托马斯·曼盗用或剽窃的指控^①。

当然,小说的人物形象本身不是本文论述的重点,我们关注的是托马斯·曼在塑造人物形象时的“出位之思”。比如,阿多诺那篇论述贝多芬晚期风格的文章的应用成果——《浮士德博士》第八章克雷齐马尔论述贝多芬《钢琴奏鸣曲作品第111号》的那篇报告,历来被评论界誉为“出位之思”的典范,即“文学描绘音乐的杰作”(转引自罗炜⁴)。这里值得强调指出的是,克雷齐马尔在讲述贝多芬《钢琴奏鸣曲作品第111号》的时候,采用了用声乐(歌唱)去诠释器乐的做法——这无疑有助于塑造一位见解独特的音乐家形象:

(……)他继续说道,他特别谈及的这部作品,即《奏鸣曲作品第111号》,必须结合前面讲过的东西来考察。随后,他坐到那架小钢琴前,不看乐谱,全凭脑子记忆为我们完整地演奏了这部音乐作品,演奏了它的第一乐章和它那非同寻常的第二乐章。而在演奏过程中,他还不断地加进自己的大声评论,以图引起我们对他的讲解的高度注意,其间,他还跟着音乐一起进行热情洋溢的、示范性的歌唱。凡此种种的结果便是一种既迷人又滑稽的热闹场面的出现,而小小的礼堂里的观众们也一再地报以愉快的回应。由于他的指触非常有力,同时又用强音极力渲染,所以,为了让我们还能够勉强听得清他的插话,他就不得不发出声嘶力竭的叫喊,而为了再用声乐的形式强调那个被他演奏着的东西,他同时还不得不耗费最大的音量来进行歌唱。他用嘴去模仿双手弹奏的东西。(曼,《浮士德博士》67—68)

追根究底起来,这种用声乐(歌唱)去解说器乐的做法又何尝不是“出位之思”,不

是一种跨媒介叙事呢？

此外，在《浮士德博士》中，莱韦屈恩所创作的那部有关世界末日的清唱剧《形象启示录》，首先就是对阿尔布雷希特·丢勒的木版画系列图像叙事作品《约翰启示录》的模仿或借用。当然，在构思这部清唱剧的过程中，莱韦屈恩收集了很多相关资料，并进行了严肃认真的研究，“他又是写，又是画，又是收集，又是研究，还搞连接组合”（曼，《浮士德博士》458）。

这整个的消魂迷醉、宣告审判、教育煽动人们畏惧永恒惩罚的基督教前期和早期末世论的文献资料，其中拔摩岛的约翰的启示只是一个类比丰富的例子而已，从欧洲北部的那些遗嘱到同样性质的意大利证明文件，到教皇的歌唱大师格列高尔的那些对话，以及对但丁影响明显的蒙特卡夏洛僧侣阿尔伯利希的幻象——这些文献，（……）构成一个非常深厚的、充满反复出现的主题的传统领域。阿德里安置身其中，目的是要为自己的一部作品定下基调，这部作品将把这个领域所有的元素全都集中到一个焦点上，将运用后来的艺术的综合方法对它们进行具有威胁性的总结。（……）（曼，《浮士德博士》460—461）

所以结果是：“莱韦屈恩在创作这部无与伦比的合唱作品的歌词时绝对不是只以《约翰启示录》为准的，而是把我所说的那整个的预言的来源全拿进他的作品里去了，以至于该作品快要成为一部全新的和自成一体的《启示录》了，在某种程度上都快要变成一个对所有末日预告进行总结的集大成者了”（曼，《浮士德博士》462）。

总而言之，莱韦屈恩所创作的音乐作品《形象启示录》，是源于丢勒的图像作品《约翰启示录》及其相关文献资料的“启示”，是对这些“跨媒介”符号的模仿、借用和创造性发挥。托马斯·曼在小说中对《形象启示录》有许多精彩的描述，但下面这段文字是对莱韦屈恩音乐创作手法最为集中的描写和揭示：

《形象启示录》这个标题是对丢勒的一种致敬，也是意欲强调视觉上真实的东西，外加版画般的细致入微的东西，浓厚的空间充盈感连同富于想象力的精确的细节，这都是两部作品所共有的特点。但如果就此认为，阿德里安的非凡的壁画法是对这位纽伦堡画家那十五幅木刻插图的纲领性遵循，那就大错特错了。这幅壁画，尽管其中极具艺术性的乐音是由许多出自丢勒那份神秘文献的词句作为衬垫，而且前者也的确从中受到启发；但是，他却把音乐的可能性，合唱的、朗诵的、如歌的可能性的余地扩大了，他不仅把《圣经·旧约》中《诗篇》卷的一些阴郁的部分，如那首尖锐的《我的灵魂充满悲伤，我的生活在地狱近旁》，而且也把伪经的最具表现力的恐怖景象和谴责非难，另外还把一些出自《耶利米哀歌》的在今天看来是无言的影射的未完成的诗篇，以及一些生冷怪癖的东西，全都纳入到他的这部音乐作品之中，所有这些必然有助于制造那种另一个世界正在开启、就

要算总账了的整体印象,那种下地狱的整体印象,与此同时,他也充满幻想地对早期的、萨满教时期的彼岸想象以及被古希腊和基督教直到但丁所发展的彼岸想象进行了加工和处理。莱韦屈恩的音乐油画从但丁的诗歌中受益匪浅,但它从黑压压挤满人的那面墙那里得到的东西更多。(……)总之,它从这末日审判的群体和情景结构中得到的东西更多。(曼,《浮士德博士》462—463)

无疑,这段文字涉及的是音乐作品对图像作品和语词作品的模仿或借用:首先,莱韦屈恩的这部题为《形象启示录》的音乐作品,借鉴了丢勒的版画(图像)叙事作品;其次,莱韦屈恩在创作这部作品时,还把《圣经·旧约》中的相关诗篇、“伪经”中的相关场景、《耶利米哀歌》中的“未完成的诗篇”、但丁的诗歌以及其他宗教的怪异想象等各种或熟悉或生冷怪癖的文献材料及叙事因素融于一炉,锻造成一部丰富瑰丽、魅力非凡的“音乐叙事作品”。当然,从《形象启示录》这个标题就不难看出,它主要的灵感来源和艺术技巧还是源于图像叙事作品——丢勒的版画,它意欲强调的是“视觉上真实的东西”:音乐作品本为时间性的艺术,但《形象启示录》却有着“版画般的细致入微的东西”和“浓厚的空间充盈感”;而且,莱韦屈恩所创作的是时间性的音乐作品,但从“非凡的壁画法”和“音乐油画”这样以画为喻的概念中,我们很容易窥见一种“出位之思”的存在,也就是说,莱韦屈恩的创作本身就是一种“跨媒介叙事”。此外,还必须特别强调指出的是:莱韦屈恩的“跨媒介叙事”——从音乐跨越到绘画,其实是存在于另一种“跨媒介叙事”——从文学跨越到音乐——之中的,也就是说,它存在于托马斯·曼的《浮士德博士》这一欲达到音乐效果的文字性作品之中。也就是说,在小说中的这段“出位之思”式的描写中,“图像”和“音乐”这两种媒介形式都已经融入到托马斯·曼的这段绝妙的文字叙述之中——实际上,这是一种双重意义上的跨媒介叙事。无疑,《浮士德博士》中的这种特殊的音乐叙事,是为了说明莱韦屈恩在与魔鬼结盟之后音乐技艺的突飞猛进及其音乐思想的戛戛独造,而这种跨媒介叙事的最终目的,当然是为塑造特定人物形象服务的。

二

西方小说音乐叙事的第二种类型,就是像器乐一样最大限度地缩减了语词的表意性的那类叙事作品,也就是说,这类叙事作品会尽量减少对外在事件或“故事”的再现,它们追求的是像音乐那样去创造纯粹的美的形式。这种类型的音乐叙事,是英国唯美主义作家和理论家沃尔特·佩特最为欣赏的,因为他主张的是所有好的艺术作品都应该尽可能地逼近音乐,从而创造纯粹或尽可能纯粹的形式美。

在《文艺复兴》一书中,沃尔特·佩特曾经这样写道:“所有艺术都共同地向往着能契合音乐之律。音乐是典型的,或者说至臻完美的艺术。它是所有艺术、所有具有艺术性的事物‘出位之思’的目标,是艺术特质的代表”(佩特 169—171),“所有艺术都坚持不懈地追求音乐的状态。因为在其他所有形式的艺术里,虽然将内容和形式区分开来是可能的,通过理解力总是可以进行这种区分,然而艺术不断追求的却

是清除这种区分。诗歌的纯内容，〔……〕如果没有创作的形式、没有创作精神与主旨，它们就什么都不是。这种形式，这种处理的模式应该终结于其自身，应该渗透进内容的每个部分：这是所有艺术在不断追求、也在不同程度上实现了的东西”（佩特 171）。当然，佩特认为所有其他艺术都难以完全达到这种创造纯粹形式、也即实现了形式即内容的艺术理想，

而音乐这门艺术最大程度地实现了这种艺术理想、这种内容和形式的完美统一。在极致完美的时刻，目的和手段、形式和内容、主题和表达并不能截然分开；它们互为对方的有机部分，彼此完全渗透。这是所有艺术都应该不懈向往和追求的——这种完美瞬间的状态。那么不是在诗歌中，而是在音乐里我们将会找到完美艺术的真正类型或标准。（……）从这个意义上讲，在面对或新或旧的艺术品时，美学批判的主要任务之一，就是评估每一件作品接近音乐法则的程度。（佩特 175）

把“评估每一件作品接近音乐法则的程度”看作是“美学批判的主要任务之一”，自然是难以操作，暴露出佩特作为唯美主义理论家的偏狭，却也不无几分道理，因为像语词、绘画、雕塑这样的表达媒介固然无法彻底清除表达的“内容”层面（尤其是语词），但创造出完美、纯粹的形式，或者说把“内容”尽可能地融入“形式”，却是艺术作品之所以成其为艺术作品的本质所在。

就非音乐艺术作品而言，佩特认为绘画领域的威尼斯画派（乔尔乔内、提香所属的画派）是最接近音乐状态的，而文学（诗歌）领域的“七星诗社”也是如此。佩特非常推崇的“七星诗社”诗人龙萨和贝莱，就是以语词写成的诗歌在很大程度上达到了音乐般的美学效果。概括起来，“七星诗社”诗人主要是通过两种方式，使自己的文字性作品达到音乐的效果：一、通过韵律，追求语词本身的音乐感；二、通过尽可能减少再现的“内容”，创造出尽可能纯粹的形式，从而逼近纯粹的器乐作品那样的美学效果。关于前者，“七星诗社”诗人追求的是把法国古诗歌的韵律与拉丁和希腊诗歌的韵律结合起来，“他们对音乐感永不满足。他们渴望一种比文字可能产生的范围更大的音乐感，汲取某种音符或重音包含的最后的芳醇”（佩特 213）。至于后者，“七星诗社”诗人主张形式即内容，形式就是一切。为了说明这一点，佩特举出了贝莱的《扬麦农夫歌》一诗为例^②。他认为仅凭这一首诗，贝莱就足以名垂千古。关于这首诗的美学价值，佩特这样写道：

就这首诗而言，内容几乎毫无意义，形式才是一切。（佩特 221—223）

这是整个七星诗社流派诗歌特点和价值的最高体现，也是这个流派赖以形成的整个时代趣味的最高体现：是某种明丽优雅的喜好，而所有的乐趣来自于对其

中一个微小事物的快乐巧妙的处理方式所感到的惊讶。但它的芳香绝不是通过碾压得来的,像碾压野生香草来获取香味那样。在杜·贝莱的家乡——博斯地区这个法国谷仓的一个大粮仓里,人们听到风扇有节奏的摆动时,似乎会有小孩子第一次碰到这场景的欣喜。一束突如其来的光把风标、风车、扬谷扇亦或谷仓门上的灰尘这些小东西都美化了。那一刻事物已经消失,因为它只是单纯的光的效果;但是它却留下了余味,留下来一种希望它再次发生的渴望。(佩特 223—225)

品读《扬麦农夫歌》一诗之后,我们发现这首诗书写或叙述的“内容”确实非常之少,但要说该诗的“内容几乎毫无意义,形式才是一切”,还是绝对了些。我们认为,更准确的说法应该是:在《扬麦农夫歌》中,其优美的形式渗透进了诗歌内容的每一个部分,从而实现了内容和形式的完美统一——这其实已经逼近了佩特意义上的纯粹音乐的状态,已经成功实现了文学追求音乐效果的跨媒介叙事。

如果说,诗歌通过削减再现“内容”、创造纯粹形式来达到像音乐那样的美学效果,存在相当困难的话;那么,小说要通过类似方法来达到同样的效果,则肯定是难上加难了。尽管创作出这样的小说很难,但一些富有创造性的作家还是迎难而上,并确实创作出了不少成功的此类叙事作品。这里需要指出的是:像“七星诗社”诗人那样通过韵律而使语词作品具有音乐感的方式在小说中很难实现,所以一般来说,小说都是通过减少“内容”、注重情感、凸显形式来模仿音乐艺术的。比如,德国浪漫派作家所创作的不少此类音乐叙事作品,就是通过减少“内容”来实现的。无论是瓦肯罗德的短篇小说《音乐家约瑟夫·伯格灵耐人寻味的音乐生涯》,还是蒂克的长篇小说《施特恩巴尔德的游历》,其中都找不到复杂的情节,我们只能从中读到主人公看似平淡的日常生活故事,但就像佩特所欣赏的《扬麦农夫歌》一样,我们从小说轻灵的叙述中却能感受到某种音乐特有的美感。

对于德国浪漫主义文学的这种“音乐性”,丹麦文学史家勃兰兑斯有很好的阐述:

瓦肯罗德称赞音乐是艺术的艺术,是首先懂得压缩和固持人心中的情感的艺术,是教导我们“感觉感情本身”的艺术。(……)蒂克比瓦肯罗德走得更远。他又从音乐中挑选出器乐来,因为只有在器乐中,艺术才是真正自由的,才摆脱了外界的一切限制。所以,到后来,彻头彻尾的音乐化的霍夫曼也把器乐称为一种最浪漫的艺术;(……)正是在这个时候,贝多芬也解放了器乐,并把它推到了最高的位置。由于把对和声的热忱转移到创作艺术方面,蒂克便把化为和声和丁冬之声的诗视为真正的诗、“纯粹的诗”。(勃兰兑斯 100)。

当然,不仅仅限于诗,德国浪漫派创作的小说也具有这种“音乐性”的特点,也就是说,不少德国浪漫主义小说正是此类压缩“内容”、注重情感、凸显形式的“音乐叙事作品”。对于德国浪漫主义小说的音乐叙事,我们将另撰专文探讨,此不赘述,下面仅以英国

意识流小说家弗吉尼亚·伍尔夫（亦译为弗吉尼亚·伍尔芙）的长篇小说《海浪》为例，对这种类型的音乐叙事进行分析。

在其随笔《狭窄的艺术之桥》中，弗吉尼亚·伍尔夫曾描述过她心目中的理想小说究竟是一种什么面貌：

它将与我们现在所知道的小说不同，而这又主要的是它将与生活保持更远的距离。它将像诗歌一样，概要地进行描写，而不是描写细节。它将很少使用那个神奇的记录事实的力量，而记录事实则是小说的一种属性。它将告诉我们很少的有关它的人物的住房、收入、职业的事情，它将与社会小说或者环境小说没有什么亲属关系。〔……〕它将缜密而又生动地表现人物的感情和思想，但却是从一种不同的角度来表现的。〔……〕它所描述的将不仅仅是或者主要是人们彼此的关系或者他们一起的活动——小说迄今所做的就是如此，而是头脑与一般思想的关系以及头脑在寂寞时的独白。〔……〕我们渴望获得某种更为非个人的关系。我们渴望获得思想、获得梦想、获得想象、获得诗的意境。（伍尔芙 1559—1560）

这种未命名的小说，将会在与生活保持一段距离的情况下被写出，因为这样才可以对生活的某些重要面貌获得一个更大的视野。〔……〕（伍尔芙 1563—1564）

与这种主张相适应，伍尔夫创作的《海浪》正是这样一种小说，与生活保持着较大的距离，对事物进行概要的描写而不过分注重细节，很少记录事实而重视感情、思想、梦想等抽象的精神层面的东西。

众所周知，“记录事实”或叙述事件是一切叙事作品都应该遵循的规律，如果没有被叙述的事件，没有叙述这一基本行为，叙事作品就不成其为叙事作品了。在伍尔夫的《海浪》中，对具体事件的叙述几乎可以忽略不计，也就是说，这部叙事作品所要再现的“内容”已经减少到最低程度了，这就使小说创造出了像音乐那样的纯粹的艺术形式。《海浪》全书不分章节，但从文本可以看出整篇小说共有九个部分，而每一部分均由靠字体区分出的两种风格的语篇构成：第一种文字很短，是纯描写性的，它们按照太阳出没及其在天空中的不同位置，而分别描写了同一景色在一天中九个时段的变化，构成景色的元素包括太阳、海浪、天空、房屋、花园、花朵、鸟儿、光线等；第二种文字较长，书写的是六个人物在人生各个阶段的瞬间内心独白，这六个人物分别是伯纳德、苏珊、奈维尔、珍妮、路易斯和罗达，除了第九个部分全部是伯纳德旨在总结六人的一生之外，其余八个部分均是由八个人物交替进行的瞬间内心独白。在九个部分的两种语篇中，放在前面的较短的文字类似文章的“引子”，它涉及的时间仅为一天；而后面较长的文字则类似“正文”，它涉及的时间是人的整个一生，两者形成明显的对应关系，正如有论者所指出的：

晨光熹微,太阳初升的时候,花园里的鸟儿唱着单调的歌曲,而处在孩提时代的六个孩子的意识和言辞犹如这单调的鸟鸣一样显得既简单、又跳跃。太阳升起来时,阳光洒下越来越阔大的光斑,读书时代的六个儿童的意识也在成长,开始对周围的一切做出初步的反映。随着太阳已经升起,六个人物步入青春时代,他们的意识、情感就像海浪和海岸上的景色一样全都变得明亮、复杂起来。升起的太阳垂直地俯瞰着波涛起伏的海面,阳光像尖锐的楔子射进了房间,六个人物的个性意识也终于成形并显露出来;他们聚在一起为他们共同的朋友珀西瓦尔就要前往印度饯行,这场为了告别的聚会其实就是一场成人仪式。太阳升至中天后,阳光下的景物没有秘密,全都被清清楚楚、细致入微地暴露出来;与此相应,成熟起来的六个人物开始听到死亡的信息——他们共同的朋友珀西瓦尔在印度死了,世界和生命开始笼罩上了阴影。接着,午后的阳光斜斜地照射下来,浪潮在海岸上留下片片积水,搁浅的鱼儿在那里扑打着尾巴,六个人物刚刚步入中年,他们尝试着越出自我,寻求爱情。太阳落得越来越低之后,花园里的花朵开始凋谢,六个人物开始意识到时间无可挽回的流逝,意识到生命的局限。太阳沉落时,如同坚硬岩石般的白昼碎裂了,收割后的庄稼只剩下一片片残茬,海岸上的阴影开始蔓延开来,日近黄昏,历尽沧桑的六个人物又一次聚在一起,充满绝望和幻灭感地回忆他们的人生历程。(曹元勇 2—3)

总之,“引子”和“正文”构成了一种映射和对应关系,而且,全书的九个部分都是由这样的两个部分组成,某种程度的“类同性”使小说的九个部分就像是一部大型音乐作品的九个乐章,因而使全书形成了一种类似复调音乐那样的“重复”与“变奏”。

整篇小说几乎没有严格意义上的故事,也没有严格意义上的性格丰满的人物。由于小说的“内容”已经减少到了最低的程度,而且叙述语言也是高度抽象化和程式化的,所以《海浪》的形式特征就非常明显地突出来了。按照沃尔特·佩特的逻辑,我们可以说《海浪》就是那种高度近似音乐的叙事作品,其形式就是内容,就是构成作品的一切。对于《海浪》的这种趋近音乐的跨媒介叙事——构成其文本的“九个乐章”所叙述的实际内容很少,而且均由“引子”和“正文”组成,曹元勇有精辟的概括:

在《海浪》的正文部分,六个人物的独白就像一个乐章的六个声部,轮番交替地呈现出来,它们有时候互相独立,有时候又存在一些对位关系。这六个人物按照太阳的运行,海浪的起落,以程式化的独白语言描述着他们从幼年到老年的人生体验。六个声部所呈现出来的不是具体的、实在的个人化声音,而是被提炼到了很纯粹、很抽象的层次上,远离了原质生活的静默的声音。不仅如此,六个声部之间还基本上没有相互对话。并且,在同一个章节中,六个声部的独白不是在一个时间水平上进行的,而是递进式地展示着时间、生命、人生的进程。(……)

(曹元勇 3—4)

确实如此,《海浪》的九个“乐章”以及每一“乐章”的六个“声部”,均体现出了高度程式化、抽象化和类型化的形式特征,它是小说家弗吉尼亚·伍尔夫富有创造性的“出位之思”的产物,整篇小说看上去简直就像是一部用文字谱写出来的纯粹的音乐作品——那种把“内容”因素压缩到了最低程度,仅在“抽象”层面集中地、概括地表现作者的人生体悟的“音乐叙事作品”。

三

西方小说音乐叙事的第三种类型,便是在结构上模仿或借鉴音乐艺术的那一类跨媒介叙事作品。当然,由于结构对于任何叙事作品来说都是最重要的因素之一,所以我们对西方小说音乐叙事的分类存在交叉之处,比如我们把它归入第二类的弗吉尼亚·伍尔夫的《海浪》,其实也在结构上借鉴了复调音乐的形式;又比如,我们把它放在第一类的石黑一雄的《小夜曲——音乐与黄昏五故事集》,也明显借鉴了音乐中奏鸣曲的结构。由于《小夜曲》中的五个故事都和音乐相关,而且其主人公也都是音乐家或音乐爱好者,所以我们把它归入了第一类,但换个角度看,把它归入第三类、也就是在结构上模仿音乐的跨媒介叙事作品也未尝不可。关于其结构上模仿音乐的特征,有论者说得好:

石黑把这五个故事比作一首奏鸣曲的五个乐章、一张专辑的五支单曲,既各自独立,又密不可分。他以音乐为线索,把相关的人和事联系在一起,五个故事服务于同一个主题。但是五个故事也不是简单的同义反复,故事时而温馨感人,时而荒诞不经,时而令人捧腹,时而令人唏嘘。恰似奏鸣曲中由若干个相互形成对比的乐章构成主题的呈示、发展和再现。(张晓意 242)。

正是考虑到结构在构成叙事文本中的重要性,所以有学者或作家认为,小说对音乐的模仿,或者说小说作品的音乐化,主要就表现在叙事结构上。英国作家奥·赫胥黎在其借鉴音乐中的“对位”手法写成的长篇小说《旋律的配合》中,就有这样的说法:“小说作品音乐化。不是以象征主义的方式,不是将意义附着于声音,而是在大的规模上,在结构上”(赫胥黎 381)。一般而言,只有那些结构上比较复杂的非线性小说,因为需要把多条在故事情节上也许没有什么关联的叙事线条结合在一起而形成完整、协调的作品,才有可能借鉴像音乐中的“复调”那样的结构手法;而且,并非所有非线性结构的小说都借鉴了音乐的手法,因为作家们在创作中涉及非线性叙事的时候,也有可能去借鉴空间艺术(绘画、雕塑、建筑)的某些结构方式,这一点,我在《空间叙事学》一书已做过具体探讨^③,此不赘述。下面,我们以美国作家威廉·福克纳的《我若忘记你,耶路撒冷》(《野棕榈》)为例,对小说模仿音乐中的“对位法”而形成某种特殊叙事结构的情况加以具体分析。

所谓对位法(counterpoint),是一种复调音乐的谱写技法,即在音乐创作中使

两条或多条相互独立的旋律同时发声并且彼此融洽的技巧,比如说,作曲家写下一组旋律后,可以根据对位法再写下第二、第三、第四组旋律而合成一支多重旋律的乐曲或多重声部的歌曲,这里至关重要是:这几组旋律需要既保持相对独立,又合成一个和谐的整体。对位法是音乐史上最古老的创作技巧之一,是复调音乐的主要写作技术,其名称源于拉丁文 *punctum contra punctum* (音符对音符),对位法所指的并不是单独音符之间的和弦,而是旋律之间的相互作用。对位法在巴洛克时期的音乐中就得到了广泛的应用,其中尤以巴赫所作的《赋格的艺术》及《音乐的奉献》最为著名。那么,如何把“对位法”用到小说中从而形成一种跨媒介叙事呢?在《旋律的配合》中,赫胥黎借人物菲利普·夸尔斯的笔记这样写道:“将其用到小说中。如何?突然转调是轻而易举的。你所需要的只是足够的人物和相似之物,对位法的情节。当琼斯正在谋杀一个妻子的时候,史密斯正在公园推婴儿车。你将主旋律互相交替”(赫胥黎 382)。赫胥黎说得倒是轻飘飘的,可事实上将“对位法”用到小说中是非常不容易的,而且就算作家处理得很成功,这种使用“对位法”的跨媒介叙事也不容易为读者所接受,福克纳的《我若忘记你,耶路撒冷》(《野棕榈》)的遭遇就充分地说明了这一点。

尽管威廉·福克纳的《野棕榈》在1939年1月19日出版后不久,就被康拉德·艾肯认为“肯定是他最好的长篇小说之一”(艾肯 79),但这篇小说的形式却一开始就被编辑误解和肢解了,直到半个多世纪之后小说文本才得以恢复原貌。福克纳最初给《野棕榈》起的书名为《我若忘记你,耶路撒冷》,是一部包含两个故事的长篇小说,这两个故事分别为《野棕榈》和《老人河》,可在出版过程中编辑却不顾作者的意愿,将小说前一个故事的篇名用作了全书的书名,虽然两篇故事是照原稿交叉编排的。1946年,马尔科姆·考利在编选《袖珍本福克纳文集》时将《老人河》单独编入文集,于是给广大读者造成两个故事各自独立、互不相干的错误印象。1985年,我国出版的《福克纳中短篇小说选》也只单独收入《老人河》一篇。这样一来,在相当长的一个时期里,读者都只能读到小说的一部分,于是,其原初面貌和整体魅力便无法感受。这种情况一直要等到1990年才得以改变。这一年,福克纳版本专家波尔克在为“美国文库”编辑《福克纳小说:1936—1940》时,才恢复福克纳最初拟定的书名《我若忘记你,耶路撒冷》,并用方括号将《野棕榈》附于其后(蓝仁哲 294—295)。《我若忘记你,耶路撒冷》讲述的是这样两个相互对位的故事:

《野棕榈》讲的是人世间的故事,一对年轻男女突破社会规范和世俗约束,牺牲了一切,去寻找个人的自由和爱情,到头来却并不自由,把爱情也丢了:女的怀了孕,堕胎后流血不止而死,男的非法动手术致人死命,被判五十年监禁。《老人河》讲的则是自然界里的故事,阴雨连绵,洪水决堤泛滥,两个犯人,一个高瘦一个矮胖,受命进入波涛汹涌的洪流去搭救一男一女;高个子在水上漂泊了十天,颠沛流离长达七周,圆满完成任务之后回到监狱,却被荒谬地加判了十年徒刑。前一个故事是一出悲剧,后一个则是一幕喜剧。(蓝仁哲 298)

这两个故事各有五个部分，在结构上它们相互穿插、交叉讲述，也就是说，在讲完《野棕榈》的第一部分之后，接下来再讲《老人河》的第一部分，然后再按同样的顺序讲述两个故事的第二部分；于是，两个故事每一部分都形成了一种对位的关系。此外，“从时间上看，《野棕榈》故事设定在1937年，是作者写作的现在时，《老人河》则在1927年，并以传统的讲历史故事的口吻开头（‘从前（……）有两个罪犯’），用过去的故事来对应现在的故事，这就相当于‘对位法’中明确设定两个不同的声部”（蓝仁哲 298）。《我若忘记你，耶路撒冷》中的两个故事不仅开头、结尾和正文的每个部分形成对位关系，甚至最后一句话也是对位性的：在《野棕榈》中，夏洛特死了，留给哈里·威尔伯恩的只有记忆——“他想，在悲痛的存在与不存在之间，我选择悲痛的存在。”而《老人河》中的高个子犯人呢，面对矮胖犯人的调侃——“再有十年没有女人的日子”，他说：“女人，呸！”（福克纳 292）在《野棕榈》中，哈里·威尔伯恩之所以没有追随夏洛特而去，是因为“女人”，哪怕只是关于女人的记忆，而他需要一副躯体来记住那段经历；而在《老人河》中，高个子犯人之所以是那种态度，是因为他为了救那位孕妇却被判多坐十年牢。这两个人的一“想”一“说”，不仅在思想内容，而且在表达方式上都巧妙地对上了位。

关于《我若忘记你，耶路撒冷》的形式结构问题，福克纳本人曾经有过三次访谈讲话，这三次讲话均涉及小说结构上的对位问题。1939年，福克纳接受新奥尔良《新闻条目》的记者采访后，4月5日该报发表的访问记里有这样的文字：“他写了一个故事觉得它不错但是不够好。因此他写了另一个故事，把两个故事的章节交叉排列，就像洗一副扑克牌那样，只不过并非那么随意。‘我互相对比地表现它们’，他说，‘按对位法’规则那样做”（李文俊 233）。1955年，福克纳访问日本，8月5日在回答长野提问者所问到的他在《野棕榈》中究竟要达到什么效果时，他这样说：

为的是叙述我要讲的故事，那个女的抛弃了自己的家庭和丈夫，跟着医生一起出走。为了要那样讲述，我这样那样一来总算发现了它得有一个对应部分，因此我创造了另一个故事，它绝对的对立面，用它来作对位部分。我当初并不是写好两个故事，然后把一个插到另一个里面去的。我是像你们读到的那样，一章一章地写下来的。先是《野棕榈》的一章，接着是大河故事的一章，《野棕榈》的另一章，然后再用大河故事的又一章来作对应部分。我想象如同一个音乐家那样做，音乐家创作一个乐曲，在曲子里他需要平衡，需要对位。（李文俊 233）

后来，在1956年初对吉恩·斯太因的那次谈话中，福克纳再一次谈到《我若忘记你，耶路撒冷》结构上的对位问题：

我写完了《野棕榈》目前第一节这一部分，突然感到像是少了点什么，感觉

到作品需要加强气势,需要采用一点音乐中的对位法之类来加以提高。因此我就转而去写那个《老人河》的故事,写着写着,《野棕榈》的调子又高起来了。等《老人河》的小说写到目前的第一节结束,我就停下笔来,把《野棕榈》的故事再接着写下去,一直写到它劲头松下来为止。这时我就再写一节它的对立面,重新把小说推向高潮。(李文俊 233)

结合这三次谈话,我们不难看出福克纳的创作手法和创作目的:《我若忘记你,耶路撒冷》中的两个故事是一种对位关系,其中《野棕榈》这个故事是主体、主调或主旋律,《老人河》这个故事则是对位性的映衬、是副调,写作后者的目的是为了强化前者、加强前者的气势;而且,福克纳并不是写完一个故事之后再写另一个故事的,而是交叉写作的。

在福克纳的叙事技巧中,与所讲述故事相得益彰的叙事结构无疑是最让人叹为观止的。在《我若忘记你,耶路撒冷》(《野棕榈》)中,他借鉴音乐中的“对位法”来进行小说的跨媒介叙事,把两个几乎不相关的故事巧妙地搭配在一起,却奇迹般地产生了单个故事不可能具备的神奇的艺术魅力^④,这不能不让我们由衷地赞叹作家的创造力和跨媒介叙事的魔力。

也许,有人会觉得《我若忘记你,耶路撒冷》(《野棕榈》)是福克纳小说中不怎么知名且充满争议的作品,对于小说模仿音乐结构的跨媒介叙事问题缺乏说服力。其实,就西方文学史上的实际情况而言,在小说模仿音乐的三种类型的跨媒介叙事作品中,体现在形式结构方面的音乐叙事作品是最为普遍的,不仅艺术质量最高,在数量上也是最多的。就拿在我们中国很受欢迎的小说家米兰·昆德拉来说,其每篇小说几乎都在结构上模仿了音乐。

我们在阅读昆德拉的小说时不难发现,他的绝大多数小说都分为七个部分——《生活在别处》《不能承受的生命之轻》《玩笑》《笑忘录》《好笑的爱》《不朽》等,莫不如此;而事实上,小说的这七个部分就像七个乐章,是从结构上对音乐中奏鸣曲形式的跨媒介模仿,比如《生活在别处》就是对贝多芬的第131号四重奏的模仿(昆德拉,《小说的艺术》112—117)。在写作《不能承受的生命之轻》时,昆德拉曾试图打破“七”这个“命定的数字”,但最终没有成功:

这部小说一直是按六部分来构思的。可第一部分一直让我觉得不成形。最后,我明白了这一部分实际上包含了两个部分,就像是孪生的连体婴儿一样,要运用一种极为精细的外科手术,将它分为两个部分。我把这些讲出来是为了说明:(有七个部分)不是出于我对什么神奇数字的迷信,也不是出于理性的计算,而是一种来自深层的、无意识的、无法理解的必然要求,一种形式上的原型,我没有办法避免。我的小说是建立在数字七基础上的同样结构的不同变异。(昆德拉,《小说的艺术》109—110)

数字“七”之所以成为昆德拉小说创作中“命定的数字”、“一种形式上的原型”，归根到底就在于他年轻时的音乐爱好和作曲经历。对此，昆德拉有这样的夫子自道：

一直到二十五岁之前，我更多的是被音乐吸引，而不是文学。我当时做的最棒的一件事就是为四种乐器作了一首曲：钢琴、中提琴、单簧管和打击乐器。它以几乎漫画的方式预示了我当时根本无法预知其存在的小说的结构。（……）这首《为四种乐器谱的曲》分为七个部分！就跟我小说中一样，整体由形式上相当异质的部分构成（爵士乐；对圆舞曲的滑稽模仿；赋格曲；合唱；等等），而且每个部分有不同的配器（钢琴、中提琴；钢琴独奏；中提琴、单簧管、打击乐器；等等）。这一形式的多样性因主题的高度统一性而得到平衡（……）（昆德拉，《小说的艺术》115—116）

限于篇幅，本文就不对昆德拉的小说在形式结构上模仿音乐的跨媒介叙事进行具体的文本分析了。总之，我们认为：米兰·昆德拉的小说是“出位之思”的产物，其叙事结构是对音乐结构的模仿或变奏；而昆德拉自己年轻时的音乐修养和保持终生的音乐爱好，则为其小说独具魅力的音乐叙事提供了艺术及技巧上的保证。

注解【Notes】

①参见罗炜：《译本序》，《浮士德博士》，罗炜译（上海：上海译文出版社，2016年）2—4。

②郑克鲁先生对《扬麦农夫歌》一诗的中译为：“轻飘飘的气浪，/鼓动迅捷翅膀，/飞掠过世界，/用喃喃的气息，/轻轻地去摇曳/暗影婆娑绿叶，/我献给你堇菜、/百合花、金花菜、/这里的玫瑰花，/这些美妙玫瑰/全都饱绽蓓蕾，/还有石竹一把。/你用温柔呼吸/吹拂原野大地，/吹拂这所茅屋，/而我手臂一挥，/扬起我的小麦，/冒着日晒之苦。”参见郑克鲁：《法国诗选》（石家庄：河北教育出版社，2004年）90。

③参阅龙迪勇：《空间叙事学》（北京：三联书店，2015年）中的第一、三、四、五章。

④米兰·昆德拉认为，尽管威廉·福克纳的《野棕榈》写得非常成功，但不值得也无法被作家们所模仿，之所以如此，是因为：“在这部小说中，一个爱情故事与一个逃犯的故事交替进行，两个叙述毫无共同之处，不仅没有共同人物，甚至连动机或主题上都没有一丝的相似性。这种结构恐怕不会被任何一个小说家当作样板；它只能存在一次；它是随心所欲的，不值得推荐的，无法说明的；无法说明，是因为在它后面人们可以听到一曲使得一切说明变得多余的es muss sein（必然之歌）”（《被背叛的遗嘱》211）。面对像福克纳的《野棕榈》这样的天才的小说作品，让昆德拉想起的类似的音乐作品是贝多芬的奏鸣曲作品第111号。就贝多芬的这部音乐作品而言，“它只有两个乐章：第一乐章具有戏剧味，以一种多多少少古典的奏鸣曲形式作成；第二乐章，具有沉思的性质，以变奏曲的形式作成……”（《被背叛的遗嘱》209—210）“第一乐章是戏剧味十足的，第二乐章则是平静的、沉思的。然而，以戏剧性开始而以一个冗长的沉思告终，这似乎违背了一切创作的建筑原则，而且使奏鸣曲失去了以前对贝

多芬来说曾是那么珍贵的整个戏剧性强度”(《被背叛的遗嘱》210)。“但是,恰恰正是两个乐章出人意料的相邻关系具有雄辩的说服力,正是它成了奏鸣曲的语义学行为,成了奏鸣曲的隐喻意义,这意义展现了艰辛而短暂的生活的形象,展现了随生活而来的无休无止的怀恋之歌。这一隐喻意义无法用词语抓住,但却坚韧有力,给两个乐章以整体感。不可模仿的整体感。(人们可以没完没了地模仿莫扎特奏鸣曲的无个性结构;而奏鸣曲作品第111号的结构是那么的个性化,以至于对它的模仿将成为一种伪造)”(《被背叛的遗嘱》209—210)。

引用作品【Works Cited】

- 康拉德·艾肯:《论威廉·福克纳小说的形式》,俞石文译,《福克纳的神话》,李文俊编。上海:上海译文出版社,2008年。77—87。
- [Aiken, Conrad. "William Faulkner: The Novel as Form." Trans. Yu Shiwen. *William Faulkner*. Ed. Li Wenjun. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2018. 77-87.]
- 乔·戴维·贝拉米 苏珊·桑塔格:《现代小说的风格》,《苏珊·桑塔格谈话录》,利兰·波格编,姚君伟译。南京:译林出版社,2015年。1—21。
- [Bellamy, Joe David and Susan Sontag. "The Style of Modern Novels." *Conversation with Susan Sontag*. Ed. Leland Poague. Trans. Yao Junwei. Nanjing: Yilin Press, 2015.]
- 勃兰兑斯:《十九世纪文学主流》(第二分册),刘半九译。北京:人民文学出版社,1997年。
- [Brandes, Georg. *Main Currents in the Nineteenth Century Literature*. Vol. 2. Trans. Liu Banjiu. Beijing: People's Literature Publishing House, 1997.]
- 曹元勇:《海浪拍岸声声碎——译本序》,《海浪》,弗吉尼亚·伍尔夫著,曹元勇译。上海:上海译文出版社,2012年。1—11。
- [Cao Yuanyong. "The Waves: Preface to the Chinese Version." *The Waves*. By Virginia Woolf. Trans. Cao Yuanyong. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2012. 1-11.]
- 威廉·福克纳:《野棕榈》,蓝仁哲译。上海:上海译文出版社,2009年。
- [Faulkner, William. *The Wild Palms*. Trans. Lan Renzhe. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2009.]
- 奥·赫胥黎:《旋律的配合》,龚志成译。上海:上海译文出版社,2002年。
- [Huxley, Aldous. *Point Counter Point*. Trans. Gong Zhicheng. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2002.]
- 米兰·昆德拉:《小说的艺术》,董强译。上海:上海译文出版社,2014年。
- [Kundera, Milan. *L'art du Roman*. Trans. Dong Qiang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2014.]
- :《被背叛的遗嘱》,余中先译。上海:上海译文出版社,2012年。
- [---. *Les Testaments Trahis*. Trans. Yu Zhongxian. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2012.]
- 蓝仁哲:《音乐对位法的形式,自由与责任错位主题——代译后记》,《野棕榈》,威廉·福克纳著,蓝仁哲译。上海:上海译文出版社,2009年。293—308。

- [Lan Renzhe. “The Form of Counterpoint, the Theme of Freedom and Liability Mismatch: Afterword to the Chinese Version.” *The Wild Palms*. By William Faulkner. Trans. Lan Renzhe. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2009. 293-308.]
- 李文俊：《福克纳传》。北京：现代出版社，2017年。
- [Li Wenjun. *A Biography of William Faulkner*. Beijing: Modern Press Co., Ltd., 2017.]
- 龙迪勇：《空间叙事本质上是一种跨媒介叙事》，《河北学刊》6（2016）：86—92。
- [Long Diyong. “Spatial Narrative is Essentially a Cross-media Narrative.” *Hebei Academic Journal* 6 (2016): 86-92.]
- 罗炜：《译本序》，《浮士德博士》，托马斯·曼著，罗炜译。上海：上海译文出版社，2016年。1—18。
- [Luo Wei. “Preface to the Chinese Version.” *Doctor Faustus*. By Thomas Mann. Trans. Luo Wei. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2016. 1-18.]
- 托马斯·曼：《浮士德博士》，罗炜译。上海：上海译文出版社，2016年。
- [Mann, Thomas. *Doctor Faustus*. Trans. Luo Wei. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2016.]
- 沃尔特·佩特：《文艺复兴》，李丽译。北京：外语教学与研究出版社，2010年。
- [Pater, Walter. *The Renaissance*. Trans. Li Li. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2010.]
- 弗吉尼亚·伍尔夫：《狭窄的艺术之桥》，王义国译，《伍尔夫随笔全集》IV，王义国 黄梅等译。北京：中国社会科学出版社，2001年。1551—1565。
- [Woolf, Virginia. “The Narrow Bridge of Art.” Trans. Wang Yiguo. *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 4. Trans. Wang Yiguo and Huang Mei et al. Beijing: China Social Sciences Press, 2001. 1551-1565.]
- 叶维廉：《“出位之思”：媒体及超媒体的美学》，《中国诗学》增订版。北京：人民文学出版社，2006年。199—234。
- [Ye Weilian. “‘Andersstreben’: Aesthetics of Media and Hypermedia.” *Chinese Poetics*. Rev. ed. Beijing: People’s Literature Publishing House, 2006. 199-234.]
- 张晓意：《浮世音乐家——代译后记》，《小夜曲——音乐与黄昏五故事集》，石黑一雄著，张晓意译。上海：上海译文出版社，2011年。241—246。
- [Zhang Xiaoyi. “A Musician of the Floating World: Afterword to the Chinese Version.” *Five Stories of Music and Nightfall*. By Kazuo Ishiguro. Trans. Zhang Xiaoyi. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2011. 241-46.]

责任编辑：黄 晖