

“灵显”与图像

——詹姆斯·乔伊斯小说的跨媒介叙事

龙迪勇

(东南大学艺术学院,江苏南京 211189)

摘要:就文学与媒介的关系而言,詹姆斯·乔伊斯成功地把现代“新型的图像式技术”有机地融入到了自己的文学创作活动之中,即把和“图像”有关的技术手段或美学特征融入到了以语词为媒介的文学文本之中。乔伊斯的创作活动体现出了美学上的“出位之思”,其小说叙事是一种典型的跨媒介叙事,具有某种特殊的图像特征或空间效果。乔伊斯小说的跨媒介叙事与其特有的“灵显”理论息息相关;与此相关,乔伊斯还把原本属于图像艺术的“整体艺术论”和“静态艺术论”运用到了小说艺术之中。

关键词:“灵显”;图像;跨媒介叙事;出位之思

“Epiphany” and Image: Intermedia Narratives of James Joyce’s Fictions

LONG Diyong

Abstract: In terms of the relations between literature and media, James Joyce has succeeded in integrating modern “new graphic technique” into his own literary creation, that is, incorporating technical means or aesthetic features related to image into literary texts with words as the medium. Joyce’s creation reflects “andersstreben”, and his fiction narrative is a typical intermedia narrative, with some special graphic features or spatial effects. The intermedia narratives of Joyce’s fictions are closely related to his peculiar “epiphany” theory. In relation to this, Joyce also applied holistic art theory and static art theory, which originally belonged to graphic art, to the art of fiction.

Key words: epiphany; image; intermedia narrative; andersstreben

基金项目:本文系教育部人文社会科学基金项目“文学与艺术中的非线性叙事研究”(19YJA751029)的阶段性成果。

作者简介:龙迪勇,男,东南大学艺术学院教授,博士,博导,主要从事叙事学、图像学研究。

0. 引言

众所周知,文学的表达媒介是语词,这种媒介与图像、音乐所用的媒介不同,从而构成了文学与其他艺术之间最重要的差别。正如亚里士多德(1996:27)所言:一切文学艺术“总的来说都是摹仿。它们的差别有三点,即摹仿中采用不同的媒介,取用不同的对象,使用不同的,而不是相同的方式。”然而,这只是文学与媒介关系的一个方面;另一个方面则是:一些具有创造性的作家往往会超越文学语词的媒介本性,去追求音乐、图像等其他媒介(艺术)的美学效果,从而形成文学创作中的“出位之思”或“跨媒介叙事”。本文将运用相关理论考察西方现代主义文学大家詹姆斯·乔伊斯小说中的图像化效果,从而揭示这位意识流小说大师作品中那至关重要而甚少被研究者关注的跨媒介叙事特征。

1. 文学与媒介

要了解乔伊斯小说中有关“文本”(语词)与“图像”之间的跨媒介叙事,最好先了解文学与媒介的关系;而了解文学与媒介的关系,最好从媒介理论家马歇尔·麦克卢汉的有关思想说起。

只要对现代文学和现代艺术的发展历史稍有了解的人,就必然会认可这个看法:重要的不是表现什么,而是如何表现,也就是用什么媒介或手段来表现。关于这一点,无论是福楼拜、波德莱尔、兰波、乔伊斯等文学家,还是赖特(建筑家)、毕加索(画家)、贾科梅蒂(雕塑家)等艺术家,他们的认识都非常一致。正因为如此,这些具有创造性的文学家、艺术家都非常注意研究媒介,即“有意识地研究他们创作所用的材料和素材”,也就是说,“他们研究的不是自己想要表现什么,而是能够用什么手段来表现。当研究这些材料时,他们很快发现,媒介即是按摩或讯息。这是一次大突破,因为他们发现艺术的功能是向人传授如何感知外部环境。康拉德有一句话常常被引用‘毕竟重要的是让你看清楚!’关键不是你知道这样那样的东西,而是你拥有掌握感知的手段。”(麦克卢汉,2006:64)所谓“感知的手段”其实就是媒介,因为在麦克卢汉看来:媒介即“人的延伸”。

对于文学、艺术与媒介之间的密切关系,麦克卢汉(2000:99)有这样的论述:“对现代传播变迁真正的了解,主要是来自现代诗人和画家机灵的技艺……”(2006:66)他甚至认为“在理解一切媒介时,画家和诗人都能给我们很大的教益,19世纪后期的乔伊斯、艾略特、庞德等人都是我们的良师益友。他们研究外在的技术环境,始终研究我们的感知,因为他们意识到,这对语言有深刻的影响,而语言正是诗人创作的媒介。”他认为一种新媒介会创造一种新技术和新环境,从而使旧技术和旧环境成为“内容”或“艺术”:“任何技术的内容必然是一种旧技术。新环

境包裹旧技术,把旧技术变成一种艺术形式。”(麦克卢汉,2006:62)处于新旧媒介交替的时期,对于深谙媒介之道的文学家来说,往往会具有一种“形而上的自负”。所谓“形而上的自负”,就是把一种媒介(艺术)的意象通过符号转换之后变成另一种媒介(文学)。

对于玄学派诗人来说,他们成功的秘诀就在于把中世纪的图像符号转换成诗歌的语词形式;既然如此,那么,对处在电影、电视等“新型的图像式技术”所包围的“电力媒介”时代的文学家来说,他们又该如何面对文学与图像之间那种相互转化的关系呢?对此,还是麦克卢汉(2000:96)说得好:

玄学派诗人把中世纪的象形符号改变为适合印刷术的文字,他们的成就在很大程度上得益于此。既然如此,我们就可以说,表现精美思想风景线的现代诗歌,在很大程度上要得益于新型的图像式技术。这种技术使爱伦·坡和波德莱尔如痴如狂。兰波和马拉梅的美学在很大程度上也是建立在这种技术上的。如果詹姆斯一世时代的文人正在退出图像文化走向印刷文化,难道不能说,我们在新型图像技术的冲击下正在退出印刷文化,并且在那个交叉点上碰见他们吗?

确实,爱伦·坡、波德莱尔、兰波和马拉梅等作家对“新型的图像式技术”非常热衷,简直到了如痴如狂的地步,詹姆斯·乔伊斯又何尝不是如此呢?

麦克卢汉(2000:101)认为:为了适应“电力媒介”新的表达和传播形式,“艺术家应该以新的方式来干预和操作新型的传播媒介。这个办法就是精确而细腻地调整语词、事物和事件的关系。”在这方面,乔伊斯可谓得风气之先,“乔伊斯借用新闻报道的技巧并加以拓展,把中国和秘鲁共存的事从全球空间拓展到时间的维度。他完成了绵延不断的现实化的现实主义,过去、今天和将来的事件构成永恒连续的现在。反过来,只需要去掉报头日期,就可以得到一个与此相似的宇宙模式,哪怕是不太令人满意的模式。”(麦克卢汉:2000:101-102)而所谓新闻报道,就其实质而言,“是事件的并置,以便产生‘图像似的眼光’”(麦克卢汉:2000:101)。此外,正如麦克卢汉(2000:99)所言,“乔伊斯用一以贯之的手法,表现现代都柏林和古代伊萨卡岛的相似之处。艾略特注意到,这是《尤利西斯》的主要资源。乔伊斯转向了‘双情节’时间维度。乔伊斯之前的200多年中,这已是风景如画的艺术使用的主要手法。”显然,在麦克卢汉看来,无论是乔伊斯小说中所借用的“新闻报道技巧”,还是其“空间时间化”方式与“双情节”结构模式,都体现了文学文本的图像化特征,是一种极具特色的跨媒介叙事。

总之,就文学与媒介的关系而言,詹姆斯·乔伊斯已经成功地把现代“新型的图像式技术”有机地融入自己的文学创作活动之中,也就是说,他把和图像有关的技术手段或美学特征融入到了以语词为媒介的文学文本之中。就此而言,乔伊斯

的创作活动体现出了美学上的“出位之思”，其小说叙事是一种典型的跨媒介叙事，具有某种特殊的图像特征或空间效果。

2. “灵显”及其图像叙事

包括文学在内的语词作品借鉴图像的表达技巧或美学效果，在西方有着悠久的历史，古希腊罗马修辞学中的“艺格敷词”（ekphrasis，亦译“以文述图”）传统，其实就是试图通过语词去达到图像般的形象、具体而又生动的效果。此后，无论是贺拉斯的“诗如画”观念，还是各类图像描写技术，抑或是各种图像诗、具体诗，都无非是通过语词去模仿图像，试图达到那种造型艺术（空间艺术）特有的美学效果。正如有学者所指出的“作家观赏图像的历史，贯穿着充满希望的期待，尤其是期待着能够从图像艺术中学到一些东西来改善自己的表达方式。”（耶辛、克南，2016：157）那么，詹姆斯·乔伊斯是如何通过图像艺术来改善自己的表达方式，从而达到一种特殊的跨媒介叙事呢？这得从乔伊斯所提出的一个特有的文学概念——“灵显”（epiphany）^①说起。

乔伊斯不是一个普通的写作者，而是一个对写作有着深刻思考的小说家。事实上，他在写小说之前的学生时代，就撰写了不少极具分量的批评文章。对此，有学者指出“乔伊斯能够兼修文学批评与文学写作，但思辨文学现象并没有像罗兰·巴特（Roland Barthes）所臆想的那样，成为‘缓刑’的作家，反而促成他发展、改造传统文学形式进行他的意图式写作。乔伊斯的意图式写作体现在他借重艺术观念清晰地运用多种文学形式来整合文本的细部构成，从而形成艺术观念与文本之间款曲暗通的互文性。”（吕国庆，2013：8）而“灵显”就是这样一个重要的文艺理论或美学思想，正如罗伯特·斯科尔斯所说：

1941年，哈里·赖文（Harry Levin）在哈佛大学图书馆研究《斯蒂芬传》^②的手稿时发现了“灵显”概念，并把它用于评析乔伊斯的整个创作，自此，“灵显”概念引起乔伊斯研究者的广泛关注，有些学者甚至把它当作打开乔伊斯作品迷宫的钥匙。大卫·海曼（David Hayman）和高德尔·德克·依（Cordell D. K. Yee）甚至提出“反灵显”（anti-epiphany）概念来解释乔伊斯叙事文本中叙事高潮间的瘫痪情境。在这里，两位学者把“灵显”理解成乔伊斯自觉运用的艺术策略。一些学者还就此沿着哈里·赖文的解释路数把《都柏林人》看作“灵显的结集”或把它看作“小灵显的容器”或“诸灵显的灵显”。有的学者甚至把“灵显”当作一个纯粹美学概念，并把它和托马斯·阿奎那的审美三阶段说关联起来。（吕国庆，2013：11-12）

不仅如此，有论者甚至把“灵显”与乔伊斯的艺术家身份以及他的整个小说创作联系起来：

我能理解乔伊斯之所以成为一个艺术家,这个理论起了关键作用。我们可以认为他接连几部作品都是对这个理论的说明、强化和扩展。可以说,《都柏林人》就是一系列的灵显,在描写时表面上微不足道,然而实际上至关重要,展现出那些生命中不同特性的时刻。《艺术家年轻时的写照》也可被看作一种乔伊斯身为年轻人的灵显,作为一种“外露显现”表现出来。《尤利西斯》,根据乔伊斯的安排,通过普通人生命中一天发生的事情来充分描写主人公利奥波德·布鲁姆的灵显……《芬尼根的守灵夜》可被看作一种扩充……在这部作品中,并非任何一个人经受灵显,而是人类历史上的所有人,象征那些与彼此相联合的某些类型的人和代表们,因此描述他们的话可组合出各种各样的意义。(斯潘塞·乔伊斯 2019: 13-14)

关于“灵显”,汉语学术界还几乎没有以之作为一个有效的理论工具来进行相关研究或文本分析,甚至对于这个概念在文学语境中的含义也存在理解不周全之处。事实上,“当论及灵显概念在乔伊斯给出的文学语境中的意义时,汉语语境也关注到对‘epiphany’原始意义的考察,但基本上止步于它的基督教内涵,即‘主显节’,是指一些东方教堂于每年1月6日这一天,庆祝东方三博士来到耶路撒冷,遇见基督向世人(gentiles)显灵的情境”(吕国庆 2013: 16)。无疑,这种理解存在片面之处。其实,“epiphany”的概念在古希腊即已出现,正如维基·马哈菲(Vicki Mahaffey)(2004: 177)所言“在古希腊神话中,‘epiphany’指神灵突然显现(manifestation),在古希腊戏剧中,则被用来描述神突然在舞台上降临。”此外,据1989年第2版的《牛津英语词典》,“epiphany”这个源于古希腊语的英语单词,其字源学意义应为“在……地点、时间显现”。综上所述,吕国庆(2013: 16)认为:“‘epiphany’的基督教内涵加上它在古希腊神话和古希腊戏剧中的具体所指,以及它在古希腊语中的字源学意义,这三者大体上勾画出‘epiphany’在进入乔伊斯的文学语境前语义源流的基本轮廓。”

事实上,乔伊斯在《尤利西斯》和《芬尼根的守灵夜》中都提及“灵显”,但最早且最完整地论及“灵显”的,还是在《斯蒂芬英雄》中。由于《斯蒂芬英雄》后来被改写成了《青年艺术家画像》,且在后者中那些谈到“灵显”的文字基本上被删除了,所以一般人在很长一段时间里并不知道乔伊斯的“灵显”思想。在《斯蒂芬英雄》稿本中,乔伊斯是通过主人公斯蒂芬的感受和体悟而提出其“灵显”思想的。

女性对宗教的普遍态度令斯蒂芬困惑,常常让他发狂。他的本性无法让他有不真诚或愚蠢的态度。他不停地想这件事,最后诅咒埃玛是最具欺骗性和懦弱的有袋类动物。他发现是一种卑微的恐惧和缺乏贞洁精神阻碍了埃玛答应他的求婚。他觉得她的眼睛在看一些神圣的形象时显得很奇怪,同样怪的还有受到主人

接待时她嘴唇的样子。他咒骂她小市民的懦弱和美貌,他对自己说,尽管她的眼睛可能会哄骗罗马天主教徒们那愚蠢至极的上帝,但不能唬住他。街上每个流浪的形象里都有她的影子,每个影子都加剧他的反感……他夸大她们的邪恶和不良影响,并将她们的反感全部奉还……一个雾蒙蒙的晚上,他正路过圣易科里斯时,这些想法都在他的脑袋里不安分地跳动着,这时一件小事让他写了几行热情的诗句,题目定为“妖妇维拉内特诗”。一个年轻女人站在其中一个褐色砖房的台阶上,看起来像是爱尔兰瘫痪的化身。一位年轻的绅士正倚在那片生锈的栏杆上。斯蒂芬继续探索时,听到了下面这段对话,给他留下了强烈印象,尖锐地刺激着他的敏感神经。

那个年轻女人——(谨慎地慢吞吞说话)……啊,对……我是……在教……堂……

年轻男人——(声音很小)……我……(又是很小声)……我……

年轻女人(温柔地)……啊……但是你……非……常……邪……恶……

(乔伊斯 2019: 193-194)

在向埃玛求婚被拒绝的状况下,斯蒂芬刚好看到一对年轻男女并听到了他们带有欺骗性的几句对话。乔伊斯认为这对男女所处的地方及其对话就是一个“灵显”,接下来,他通过斯蒂芬的体验继续写道:

这件小事让他想要在一本灵显书里收集许多这样的时刻。一场灵显,无论是在粗俗的语言、手势里,还是在头脑中难忘的片段,于他而言都是一种突然的灵魂显现。他相信是诗人极其小心地记录着那些灵显,因为它们本身是最微妙、最容易消散的时刻。他告诉克兰利,巴拉斯特办公室的表能让人看到灵显。

(乔伊斯 2019: 194)

当克兰利一脸困惑地望着他时,斯蒂芬解释道“想象一下我在那个时钟上的一瞥,就像精神之眼的探索,试图把视觉调整到精确的焦点。焦点聚到物体的时刻就是灵显。正是在这种灵显状态下我发现了第三种美的至高品质。”(乔伊斯, 2019: 194)

所谓“第三种美的至高品质”,是就托马斯·阿奎那有关美的学说而言的。阿奎那认为,一个事物要称得上美,就必须具备整一性、对称性和光辉性等三个特性。乔伊斯认为第三个特性最为重要,且这个特性和“灵显”息息相关,正如他在《斯蒂芬英雄》中所说:

在分析发现第二种特性以后,大脑就会做出逻辑上唯一可能的综合,发现第三

种特性。这就是我称之为灵显的时刻。首先,我们认识到物体是个完整的东西;然后我们认识到它是有组织的复合结构,事实上是个实体;最后各部分的关系精确下来,各就各位,我们认识到它就是那个事物。它的灵魂,它的特性,跳出其表层,跃然于我们眼前,最常见的物体的灵魂,结构已调整那么多,在我们看来却光芒四射。那这个物体就达到灵显了。(乔伊斯 2019: 196)

乔伊斯年轻时曾写过一系列短小的“灵显”篇,甚至曾认真地考虑过正式出版一本《灵显录》。正如前面所指出的,“灵显”集中体现了乔伊斯的艺术观念或美学思想,但乔伊斯不是真正的理论家或美学家,他只是一个具有理论追求和美学思想的小说家,因此,“他的美学观不能单独出版,而必须在帮助他作品成型的过程中,成为他的自传体小说中的一项内容,才能证明它的价值。同样,他的《灵显录》也将不得不放弃其游离的存在方式而成为某个故事的组成部分,而这些故事又要受到先前存在的‘时段’的影响。他不能是短小片段的作者,而必须把这些短篇毫无浪费地编进他的长篇中去”(艾尔曼 2016: 192)。据吕国庆(2013: 12)的统计,“《灵显录》现存 40 篇,内容分为‘对话、内心独白、梦境记录和精神生活的愿景’。《灵显录》中的 25 篇短文被乔伊斯重新打磨后用到他的长篇著作中《斯蒂芬英雄》中 13 篇,《画像》中 12 篇,《尤利西斯》中 4 篇,《芬尼根守灵夜》中 1 篇”。这里值得强调的是:这 25 篇仅仅是把原来已经写好的“灵显”篇移用到后来的小说中,而且有的篇目几乎是原封未动地移用;事实上,乔伊斯在后来的小说中又创作了很多适应小说语境的“灵显”篇^③;在很大程度上,我们甚至可以把乔伊斯的所有小说都看成扩大的或系列化的“灵显”篇。

对于这些“灵显”篇,除了它们的精神特质外,我们也不能忽视其可视的图像化特征。比如,对于上面所引那对青年男女的对话,有论者指出“行文以主人公的视觉为背景,完全遵照主人公听觉的真实,令表现对象如其所是,并以括号中的限定内容精确地凸显主人公受限定的主观听点,使得两个对话主体及其对话内容直接诉诸主人公的知觉。”(吕国庆 2013: 12)尽管我们更明显地感觉到一种听觉的真实,但其背景却是视觉的。又如下面这篇书写梦境的“灵显”篇:

一阵白雾如絮,缓缓飘落。小路把我引向一弯幽僻的池塘。有什么东西在池塘里游动;那是一头北极野兽,一身粗糙的黄色毛皮。我把手杖戳入水中;当它浮出水面时,我看见它的背形成斜坡,直到臀部,动作极其呆钝。我并不害怕,而是用手杖频频戳它,把它赶到我的前面。它沉重地挪动脚爪,咕哝着某种语言的词语,我听不懂。(乔伊斯 2013a: 315)

从文中“白雾如絮”“黄色毛皮”等色彩短语以及“小路”“幽僻的池塘”(在池

塘里游动的) 北极野兽”(野兽的背所形成的) 斜坡”(频频戳野兽的) 手杖”以及野兽的一系列“极其呆钝”的动作等意象,我们不难在头脑中形成一幅画面感极强的叙事性图像。就艺术效果而言,无异于看一幅极其生动、极其具体的“文字画”。

关于《灵显录》中文字的画面感或图像叙事特征,詹姆斯·乔伊斯的弟弟斯坦尼斯劳斯·乔伊斯(2019: 1141)说得好:“灵显部分的描述通常都是零星几笔,在长度上几乎不会超过12行。但是观察准确,解释到位,句子长短也就微不足道了。这个合集对他的作用就如素描本之于画家一般……”中国学者傅浩亦明确指出:“乔伊斯喜欢凭记忆把向外的观察和内心的感触摹写下来,如一幅幅小小的写生画。这些‘速写’不仅是练笔的习作和创作的素材,而且也具有独立的审美价值……只是它们更直接地体现了乔伊斯的‘灵显’理论。”(乔伊斯 2013a: 9)

正因为那些独自存在的“灵显”篇,更直接的目的在于其较好地体现乔伊斯的“灵显”理论,所以其文学性稍逊;而那些存在于小说文本中并有着特定语境和“时段”的“灵显”篇,其文学性则大大加强。如《都柏林人》中的首篇作品《姊妹们》,在开篇就这样写道:“这次他毫无希望了:这次已是第三次发作。夜复一夜,我经过这座房子(时值假期),琢磨亮着的方窗:夜复一夜,我发现它那么亮着,灯光微弱而均匀。若是他死了,我想,我会看到昏暗窗帘上的烛影,因为我知道,尸体的头部一定会放着两支蜡烛。”(乔伊斯 2010: 1)事实上,小说开篇就以这段富有画面感的文字,对老神父的悲惨命运做了形象化的揭示——一种像图像一样的整体性叙事,而不拘泥于时间化的因果线性叙述。在《都柏林人》中,更为著名的是《死者》结尾中的这段描写:

几声轻轻拍打玻璃的声音使他转身面向窗户。又开始下雪了。他睡意朦胧地望着雪花,银白和灰暗的雪花在灯光的衬托下斜斜地飘落。时间已到 he 出发西行的时候。是的,报纸是对的:整个爱尔兰都在下雪。雪落在阴晦的中部平原的每一片土地上,落在没有树木的山丘上,轻轻地落在艾伦沼地上,再往西,轻轻地落进山农河面汹涌澎湃的黑浪之中。它也落在山丘上孤零零的教堂墓地的每一个角落,迈克尔·福瑞就埋葬在那里。它飘落下来,厚厚地堆积在歪斜的十字架上和墓碑上,堆积在小门一根根栅栏的尖顶上,堆积在光秃秃的荆棘丛上。他听着雪花隐隐约约地飘落,慢慢地睡着了,雪花穿过宇宙轻轻地落下,就像他们的结局似的,落到所有的生者和死者身上。(乔伊斯 2010: 262)

这段文字的画面感是毋庸置疑的。无论是已经逝去的死者,如男主人公加布里埃尔妻子的初恋情人迈克尔·福瑞,还是仍旧活着的生者,如加布里埃尔及其妻子格丽塔、凯特姨妈和朱莉亚姨妈,在大自然的伟力和人生的铁律面前,都注定只有一个最终的归宿,即“一个接一个,他们全都要变成幽灵。最好在某种激情全盛

时期勇敢地进入另一个世界,切莫随着年龄增长而凄凉地衰败枯萎。他想到躺在他身边的妻子,想到她多年来如何在心里深锁着她的情人告诉她不想活下去时的眼神”(乔伊斯 2010: 261)。

就像《姊妹们》开篇中那段图像化文字所展示的“预叙”一样,《死者》中的最后一段文字则通过一幅文字性画面的概览式叙述,对《死者》乃至整部《都柏林人》进行了回顾和总结。当然,无论是《姊妹们》中的那段“预叙”,还是《死者》中的那段回顾性叙事,其本质都无非是一种语词化的“图像叙事”。显然,这种通过语词而试图达到图像叙事效果的“灵显”性文本,体现了文学创作中的“出位之思”,是一种极具特色的跨媒介叙事。

3. “出位之思”及其美学效果

在自己的小说中,乔伊斯往往以主人公作为自己的代言人而表述了很多文学观点,其中最重要的就是上面所论述的文学的“灵显”理论。对于这种理论所内含的文学的图像化特征,乔伊斯本人其实有着深刻的体悟。比如,在《斯蒂芬英雄》中,斯蒂芬认为按照人类的性情,艺术可以分为“三个明显的自然种类——抒情类、叙事类和戏剧类”,而“叙事艺术是一种艺术家向自身和其他人通过直接联系陈述画面的艺术”(乔伊斯 2019: 66)。众所周知,叙事艺术是以一种以语词为媒介、以因果为纽带、以时间为旨归的线性艺术,而乔伊斯却把它界定为“陈述画面的艺术”。显然,乔伊斯眼中的叙事艺术是非典型的、超常规的,是一种叙事性的文学图像。对于詹姆斯·乔伊斯小说中的这种图像化叙事,他的弟弟斯坦尼斯劳斯·乔伊斯(2019: 83)有着深刻的洞察:“几乎从一开始,兄长便顺从自己爱好无故事情节的随笔天赋。渐渐地,他认为小说或故事中循序渐进的情节是一种华而不实的文学情趣,比如‘a tableau de genre’(文学艺术作品中的‘体裁列表’)里的故事。”乔伊斯热衷于“文学画像”,对此,斯坦尼斯劳斯·乔伊斯(2019: 15)以《青年艺术家画像》为例,进行了很好的阐明:“起初的章节展现了一个小男孩不露声色却敏锐的洞察力。在这个孩子还很小的时候,他就善于捕捉事物的画面,反复思考,弄清它们是什么。他需要用自己能够理解的模式来建构自己的生命……尽管这种处理方法是客观的,我们可以说是从头至尾、正如本来那样都在位于斯蒂芬的脑海中的画面里。这幅图是一幅心理历程图。呈现回忆的目的是从外部给这幅画面塑造一个模型,让它作为另一只眼睛来发现并调整偏离轮廓的点和圈。”

无疑,这种文学叙事的图像特征,就效果而言已经走向了美学上的“出位之思”。所谓“出位之思”,即一种艺术媒介在保持自身媒介特性的同时也主动追求其他艺术媒介的美学效果。就其实质而言,文学的图像叙事即跨出或超越了媒介的“本位”特征,是一种典型的“出位之思”,也是一种典型的跨媒介叙事。让我们觉得惊异的是,乔伊斯甚至在其作品中为这种超越媒介“本位”的“出位之思”提出了相应的理论。就美学效果而言,我们大体可以概括出两种相关理论:“整体艺术

论”与“静态艺术论”。

关于“整体艺术论”，乔伊斯认为无论是写诗（文学）还是写论文，作者都应该先成竹在胸并一眼瞥见整体。“斯蒂芬并非将自己依附于那些代表幼稚的业余艺术爱好的艺术精神，而是力图深入一切的重要本质。他加倍努力追溯，探寻人类的过去，能一眼瞥见艺术的整体，就像看到蛇颈龙从史莱姆海洋中浮现出来一样。他似乎大多听一些有关恐惧和欢乐的简单哭喊，想知道哪些是所有歌曲的先驱……所有这些历史和传说的混沌、事实和推测的混乱，他都努力描绘出一条有序的线索，用一个图表进行排序，减少过去的鸿沟。”（乔伊斯 2019: 24）“如此一来，下笔之前，从第一个词到最后一个词，对整篇文章已经胸有成竹。”（乔伊斯 2019: 58）

关于“静态艺术论”，乔伊斯也借主人公之口进行了阐明。“悲剧情感是静态的。或者说戏剧性情感是静态的。不合适的艺术所激发的情感是能动的，激发的是欲望和厌恶……激发这种情感的艺术，无论是色情的或者是说教的艺术，全是不合适的艺术。审美情感因此是静态的。心灵被这种情感所占据，然后升华而超越欲望。”（乔伊斯 2013b: 280）对此，西奥多·斯潘塞（2019: 12）评述道：“斯蒂芬的中心思想之一是：动态艺术是不成体统的艺术，它驱使我们去追求，而真正的艺术则不会如此；相反，真正的‘审美情感’是静态的。真正的艺术家本质上都很冷漠……”斯潘塞认为乔伊斯的“灵显”理论就是一种静态的文艺理论，且认为这样去理解“对于理解乔伊斯是什么类型的作家相当有用”：“该理论暗示着对生命和生活抒发感情观点，而非戏剧性观点。它强调一事物本身在一种独特时刻、一种时间片刻静止之时，展现出的灿烂和光辉。就像《芬尼根守灵夜》中的宏观抒情，那种时刻可能涉及所有任何时刻，然而根本上仍然静止不动，尽管所有相关时刻本质上永恒不变。”（斯潘塞 2019: 14）

从上所述不难看出，无论是“整体艺术论”还是“静态艺术论”，这原本属于图像艺术、造型艺术或空间艺术的美学效果却被乔伊斯移用到了小说艺术之中，并认真地、刻意地把它作为一种“出位之思”的美学目标去追求。正因为如此，所以在《斯蒂芬英雄》中，作为乔伊斯化身的斯蒂芬才会觉得“莱辛的《拉奥孔》激怒了他”^①；也正因为如此，所以乔伊斯才能够创作出像《尤利西斯》和《芬尼根守灵夜》一样，在美学效果上兼具文学和图像等其他艺术之所长的跨媒介叙事杰作来。

注释

- ①对于“epiphany”这个概念，目前有多个汉语译名，如“显现”“顿悟”“灵瞬”“精神感悟”“启示”“昭显”“灵显”等。（吕国庆《乔伊斯小说研究》，合肥：安徽教育出版社 2013 年版，第 8 页注释②。）本文择取上海译文出版社乔伊斯文集《乔伊斯诗歌·剧作、随笔集》中傅浩、柯彦玟等人的译法——“灵显”，认为这个译名既注重精神内涵，又考虑外在显现，能够较好地体现乔伊斯的本意。因此，本文如果在引文出现“epiphany”这个概念统一为“灵显”特此说明。
- ②《斯蒂芬传》即 *Stephen Hero*，亦译《斯蒂芬英雄》，原为《青年艺术家画像》（亦译《艺术家年轻时的写照》）的初稿，乔伊斯对初稿很不满意，后来对它进行了大幅度的修改，原稿则弃之不用，初稿的一部分现保留在哈佛大学图书馆。

- ③如《青年艺术家画像》第四部分结束处,那段有关斯蒂芬在大海边所看到的那位美丽少女的文字,就是这方面的著名例子。在精神层面,这段文字象征斯蒂芬开始决定献身艺术——一项美丽、圣洁而又孤独的事业;在物质层面,这段极其美丽的文字形象、生动,极具画面感。“有一位少女伫立在他面前的激流中,孤独而凝静不动,远望着大海。她看上去像魔术幻变成的一只奇异而美丽的海鸟。她那颀长、纤细而赤裸的双肢犹如仙鹤的双脚一样纤美,除了肉身上留有一丝海草碧绿的痕迹之外,纯白如玉。她那大腿,圆润可爱,像象牙一样洁白,几乎裸露到臀部,游泳裤雪白的边饰犹如轻柔雪白的羽绒……她的脸庞也完全像少女,富有一种神奇的极致的美。”(詹姆斯·乔伊斯《青年艺术家画像》朱世达译,上海:上海译文出版社,2013年版,第228-229页。)
- ④在美学史上,莱辛《拉奥孔》的真正功绩在于为“诗”(文学)“画”(图像)划界,并确立相应的表达规则。对于《斯蒂芬英雄》中的斯蒂芬来说,他并不墨守成规且总是试图在小说中跨出语词的表达界限而进行“出位之思”,因此,“他发现交付给他的规则问题既毫无价值又微不足道,莱辛的《拉奥孔》激怒了他”(詹姆斯·乔伊斯《斯蒂芬英雄〈艺术家年轻时的写照〉初稿的一部分》冯建明等译,上海:上海三联书店,2019年版,第24页)。

参考文献

- [1] Mahaffey, Vicki. Joyce's Shorter Works [G] // D. Attridge (ed.). The Cambridge Companion to James Joyce. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- [2] 贝内迪克特·耶辛, 拉尔夫·克南. 文学学导论 [M]. 王建, 等译. 北京: 北京大学出版社, 2016.
- [3] 理查德·艾尔曼. 乔伊斯传(1882—1909) [M]. 金陵, 等译. 北京: 十月文艺出版社, 2016.
- [4] 龙迪勇. 从图像到文学——西方古代的“艺格敷词”及其跨媒介叙事 [J]. 社会科学研究, 2019(2): 164-176.
- [5] 龙迪勇. “出位之思”与跨媒介叙事 [J]. 文艺理论研究, 2019(3): 184-196.
- [6] 吕国庆. 乔伊斯小说研究 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2013.
- [7] 马歇尔·麦克卢汉. 媒介即是按摩 [M] // 斯蒂芬妮·麦克卢汉. 麦克卢汉如是说: 理解我. 何道宽, 译. 北京: 中国人民大学出版社, 2006.
- [8] 马歇尔·麦克卢汉. 乔伊斯、马拉梅和报纸 [M] // 埃里克·麦克卢汉. 麦克卢汉精粹. 何道宽, 译. 南京: 南京大学出版社, 2000.
- [9] 斯坦尼斯劳斯·乔伊斯. 看守我兄长的人: 詹姆斯·乔伊斯的早期生活 [M]. 冯建明, 等译. 上海: 上海三联书店, 2019.
- [10] 西奥多·斯潘塞. 简介 [G] // 詹姆斯·乔伊斯. 斯蒂芬英雄《艺术家年轻时的写照》初稿的一部分. 冯建明, 等译. 上海: 上海三联书店, 2019: 13-14.
- [11] 亚里士多德. 诗学 [M]. 陈中梅, 译. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [12] 詹姆斯·乔伊斯. 姊妹们 [M] // 王逢振, 译. 都柏林人. 上海: 上海译文出版社, 2010.
- [13] 詹姆斯·乔伊斯. 乔伊斯诗歌·剧作·随笔集 [M]. 傅浩, 等译. 上海: 上海译文出版社, 2013a.
- [14] 詹姆斯·乔伊斯. 青年艺术家画像 [M]. 朱世达, 译. 上海: 上海译文出版社, 2013b.
- [15] 詹姆斯·乔伊斯. 斯蒂芬英雄《艺术家年轻时的写照》初稿的一部分 [M]. 冯建明, 等译. 上海: 上海三联书店, 2019: 193-194.

责任编辑: 蒋勇军