

音乐之恨

——帕斯卡·基尼亚尔作品中的音乐主题研究

王明睿*

【摘要】 法国当代著名作家帕斯卡·基尼亚尔(Pascal Quignard)多次在其作品中探讨了与音乐有关的问题,并撰写了数部以音乐为主题的重要著作。本文对基尼亚尔作品中的音乐之恨主题进行系统性研究,以他的文本为依托,并结合相关学科知识,从憎恨音乐的现实情况入手,对神话原型进行分析,探讨与音乐息息相关的听觉的本质,以此较为深入地剖析基尼亚尔之所以憎恨音乐的原因,并对他的音乐思想进行初步阐释。

【关键词】 帕斯卡·基尼亚尔;音乐;憎恨;主题研究

在所有艺术门类中,也许音乐是与文学最密不可分的。从文学的源头上看,无论是中国的《诗经》还是古希腊的史诗,它们的诞生都离不开音乐,是音乐赋予它们以韵律、节奏和情感。纵观现当代的国内外文坛,许多作家都对音乐情有独钟,譬如罗曼·罗兰、普鲁斯特、米兰·昆德拉、菲茨杰拉德、村上春树、贾平凹、余华等。

法国当代著名作家帕斯卡·基尼亚尔(Pascal Quignard, 1948—)也是一位音乐发烧友。他生于音乐世家,从小受到严格而正统的音乐教育,自20岁步入文坛后,始终没有放弃音乐,经常与三四好友相约拉琴奏曲,并且主持举办过大型音乐会。音乐不仅帮助他更好地掌握文字,也为他提供了源源不断的创作灵感。在基尼亚尔的众多著作中,不乏以音乐为主题的作品:《音乐课》(*La leçon de musique*, 1987)、《世间的每一个清晨》(*Tous les matins du monde*, 1991)、《音乐之恨》(*La haine de la musique*, 1996)、《布戴斯》(*Bout è s*, 2008)、《马莱之歌》(*Le chant du Marais*, 2016)。除此之外,他于2002年荣获龚古尔大奖的作品《游荡的影子》(*Les ombres errantes*, 2002)的书名源自17世纪法国音乐家弗朗索瓦·库普兰(François Couperin)的同名乐曲。基尼亚尔不仅在音乐上造诣颇深,对绘画、雕塑等其他艺术的了解也足够深入,他写道:“艺术从来都不属于习得的语言。艺术是非语义的。它从来都不曾处在儿童期。它一直都处在婴儿期。”^①而在各类艺术中,他又最为推崇音乐,认为“音乐

*南京大学外国语学院博士研究生, 210023。

①Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris: Gallimard, 2005, p. 75.

也许是最古老的艺术。这门艺术先于所有艺术”^①。可以说,音乐对基尼亚尔的生活和文学创作都产生了重要影响,他本人对音乐的喜爱也显而易见。但是,身为严肃文学作家,基尼亚尔那细腻、感性的文字中从不缺乏理性的思考与反思。

在《音乐之恨》及其他相关作品中,基尼亚尔引经据典、依托史实,“意在表示出对于最爱音乐的人而言,音乐在何种程度上会变成‘声音痛苦’”^②。之所以由爱生恨,是因为他在深刻了解音乐的过程中,发现这门艺术对人具有诱惑力和操控力,并且从人类文明伊始就一直是统治者的得力助手。

一、现实:作为统治工具的音乐

基尼亚尔生于二战后,他在审视这段历史给人们带来的重创时,兼具了作家的丰富情感和音乐爱好者的独特视角。他认为,自二战以来,“我们进入了一个旋律序列加剧的时代……第一次,对音乐的使用变得意味深长、令人厌恶”^③,因为音乐无时无刻不在我们的生活中出现,它在现代技术的支持下无限地复制和传播,将我们紧紧包围。音乐这种强大的侵袭力度促使基尼亚尔反观二战期间的音乐,他直言:“在所有艺术中,只有音乐参与了1933年至1945年间德国人对犹太人的屠杀。只有这门艺术被纳粹集中营的管理当局认为是必需要采用的。虽然有损于这门艺术,但依然要指出,只有它能适合营地组织、饥饿、匮乏、劳作、痛苦、侮辱和死亡。”^④

作为人类近现代史上最重要的见证文学,集中营文学为基尼亚尔的“音乐助纣”观提供了佐证。作者着重提及了两位书写大屠杀的幸存者:因书写集中营而在世界文坛上享有盛誉的意大利化学家普里莫·莱维、在集中营里担任乐队指挥的波兰作曲家西门·拉克斯,也引用了捷克小提琴家卡雷尔·弗洛里奇、歌剧演唱家哈达·格拉布-科恩玛雅和捷克作曲家维克托·乌尔曼等人的事迹或语录。由于二战刚刚结束不久,人们选择集体沉默和主动遗忘,与大多数幸存者的作品一样,拉克斯的《另一个世界的音乐》和莱维的《如果那是一个人》在出版过程中屡屡受阻,出版后得到的响应也很是寥寥。他们分别写道:“音乐加速了终结”、“在营地里,音乐拖向深渊。”^⑤是音乐带着受害者们走近了毒气室、指挥着他们的行进步伐,在控制他们身体的前提下帮助纳粹统治他们的思想。因此,莱维说音乐是一种“不断催眠的节奏,摧毁了思考、麻木了痛苦”^⑥,基尼亚尔则认为这是“音乐所具备的最古老的功能”^⑦。换言之,节奏在音乐的操控能力上扮演了重要角色:

有一种多重节奏,它是身体的、心脏的,随后是吼叫的、呼吸的,随后是饥饿的、叫喊的,随后是运动的、牙牙学语的,随后是语言的,它是被习得的,却看起来像是自发的:虽然开始时是自愿的,但这些节奏更具有模拟性或者说这些学习更具有传染性。声音永远不会完全摆脱将自己引发、又因自己而增强的肢体动作。^⑧

基尼亚尔的这段话主要说明了两点:1.节奏是自然产物;2.节奏必定会引发相应的肢体运动。对此,奥地利著名的乐评家汉斯立克写道:“自然界中并没有旋律,也没有和声。唯独有负载这两种要素的第三种要素:节奏,在有人类之前,并且不依赖于人类,即已存在了。”^⑨法国当代医学家、免疫学家让·克洛德·阿梅森曾写过一本集科学性、文学性和哲学性于一体的散文集,名为《时间的律动》,他

①Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris: Gallimard, 1998, p. 83.

②Isabelle Soraru, “De quelques musiques secrètes: Pascal Quignard et Richard Millet”, *L’Esprit Créateur*, vol.47, no. 2 (Summer 2007), pp. 115—126.

③Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris: Gallimard, 1996, pp. 198—199.

④⑤⑥⑦⑧Ibid., p. 197, p. 200, p. 207, p. 207, p. 109.

⑨[奥]汉斯立克:《论音乐的美:音乐美学的修改自议》,杨业治译,北京:人民音乐出版社,1980年,第98—99页。

在书中记载了人们发现的700万年前的动物脚印,认为类似的古老脚印是“最初的舞蹈”^①,而这样的节奏则远早于人类。符号论美学家苏珊·朗格也说:“生命活动最独特的原则是节奏性,所有的生命都是有节奏的。在困难的环境中,生命节奏可能变得十分复杂,但如果真的失去了节奏,生命便不再继续下去。”^②

巧合的是,音乐的“本质(也)是节奏”^③,所以,它与“生命有机体的基础”^④直接相关,并得以能够高效地激发身体的律动。肯尼亚尔曾分析过一则神话,主人公名为布戴斯,是跟随尤利西斯挑战塞壬之歌的一个水手。船只安全后,布戴斯的内心却充满了想听一听那歌声的欲望,于是跳进了水里。作者写道:“什么是原初的音乐?是跳入水中的欲望。”^⑤这种欲望其实就是身体不由自主地跟随节奏、跟随音乐而运动。音乐侵犯身体的强大能力导致了“集中营犯人的痛苦,他们的身体被夺走了,由不得他们”^⑥。

集中营里的情形或许是极端的,但是正如上述分析,这种情形的发生却在根本上带有必然性,弗洛里奇甚至说音乐家们在集中营里获得了演奏上的“理想条件”,因为这些听众并不是正常社会里的公众,而是一群“不断消失”的人,音乐家可以全然不顾听众反应、彻底忘我地演奏。^⑦换言之,在集中营里,面对着囚犯听众,音乐家是拥有绝对权力的指挥者和领导者,听众完全服从音乐的指令。“演奏者追逐的猎物,是公众的寂静。演奏者在寻找这种寂静的强度。他们力图把全神贯注听自己演奏的人们投进一种极端状态:空无的听觉,先于让他者听到自己。”^⑧所以在这里,音乐也“掌握着对死亡的操控”^⑨。

语言功底深厚的肯尼亚尔从词源上解释了“听”与“服从”之间的关系:“听取,是服从。听在拉丁语中是obaudire。Obaudire在法语中派生出了obéir(服从)这一形式。听觉,audientia,是一种obaudientia、一种服从。”^⑩而政治家们很早就发现了音乐这一听觉艺术对统治的有利因素。“放郑声,远佞人;郑声淫,佞人殆。”(《论语·卫灵公》)孔子的这句话从侧面反映出—个国家的音乐与社会风气之间的关系,他也是“礼乐制度”的推崇者。无独有偶,几乎同一时代的柏拉图也认为音乐有助于管理国民。他首先说,由于歌舞“自然而然地‘迷住’我们,他们就发明了‘合唱’这个词语”^⑪,因为古希腊语中的“合唱”(chorus)就是从“迷住”(charā)演变而来的,接着表示“一个‘没有受过教育的’人,是指一个没有受过合唱训练的人”^⑫。而柏拉图用“音乐”—词所描绘的就是“声音的音渗透到灵魂里”^⑬的情形。音乐成了理想的精神统治工具,歌曲也“转变成了‘诺姆’”^⑭(古希腊语中,“诺姆”[nome]既有“曲调”之意,也有“法律”之意)。所以肯尼亚尔写道:“国歌、市立铜管乐队、宗教圣歌、家庭歌曲,它们识别着群体、团结了当事人、奴役了客体。”^⑮

尼采在《悲剧的诞生》—书中说:“唯有音乐才让我们了解个体消灭时所感到的快乐。”^⑯而音乐能够带来权力、制度、等级、战争、不公,这似乎也是一种“不可抗拒的宿命”^⑰。肯尼亚尔正是因为看到了音乐本质上的“恶”,才会对自己最钟爱的这门艺术产生憎恨之情。可是,他却又发现自己根本摆脱不掉这种“不想听到的声音”^⑱。

① [法]让·克洛德·阿梅森:《时间的律动》,曲晓蕊译,北京:中信出版社,2016年,第38页。

②④ [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基、傅志强、周发祥译,北京:中国社会科学出版社,1986年,第146页、第147页。

③ [奥]汉斯立克:《论音乐的美:音乐美的修改与议》,杨业治译,第49页。

⑤ Pascal Quignard, *Boutès*, Paris: Galilée, 2008, p. 26.

⑥⑩⑮⑱ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris: Gallimard, 1996, p. 200, p. 108, p. 121—122, p. 252.

⑦⑧ *Ibid.*, p. 232, p. 269.

⑨ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, Paris: Éditions Arléa, 2014, p. 18.

⑪⑫⑬⑭ [古希腊]柏拉图:《法律篇》,张智仁、何勤华译,上海:上海人民出版社,2001年,第38—39页、第39页、第66页、第219页。

⑯ [德]尼采:《悲剧的诞生》,刘崎译,北京:作家出版社,1986年,第90页。

⑰ Pauline Vachaud, “Pascal Quignard: tours et détours d’une haine”, *Recherches & Travaux*, vol. 78, no.1 (2011), pp. 37—51.

二、原型:神话中的音乐之魔

基尼亚尔酷爱神话,经常用神话来阐释自己的观点,因为神话源自人类最初的文化,含有“某种不会被氧化的东西”^①,使其不因时代的变迁而改变,并且得以不朽而永恒。同样,在憎恨音乐的问题上,他不仅诉诸神话,而且尤为重视神话在剖析这一主题上的作用,因为“音乐只是对时间的一次突然回忆”^②,它能回忆起人类进化为智人前的情形,因为音乐“不同于发声的语言,它并没有包含着感觉经验素材的词汇。由此,音乐所参照的领域不属形象的展示,鉴于这个原因,这个领域拥有超自然的实在:它是由在自然界中并不存在的乐音和和弦构成的,古人把它同神密切地联系在一起”^③。音乐可以分为声乐音乐和器乐音乐两大类,而“只有对器乐音乐的论断才能适用于音乐艺术的本质。……凡是器乐音乐不可能做的事,也绝对不能说音乐能做到。因为只有器乐音乐才是纯粹的、绝对的音乐艺术”^④。所以,基尼亚尔在探讨神话中的音乐问题时,着眼点正是放在了乐器之上。

音乐在源头上便是一种具有刺杀能力的艺术。太阳神阿波罗既有一张弓,也有一把琴,他“弹起金色的里拉琴时会感动奥林匹斯,他是持有银色弓箭的天神,是弓箭手之神”^⑤。关于这把琴的来历,基尼亚尔写道:“赫尔墨斯掏空了海龟的内脏,煮了一头偷来的母牛,刮净皮毛,铺在剔了肉的龟壳上,最后在牛皮上固定、绷直了七根羊肠。他创造了齐特拉琴。后来,他把自己的龟牛羊赠给了阿波罗。”^⑥由此可知,齐特拉琴的制作原本就与捕杀有关,而“在《伊利亚特》中,kithara并不是一把齐特拉琴:它还只是一张弓。音乐家还只是夜晚,也就是说,还只是惊恐的夜间听觉”^⑦。基尼亚尔并没有断言琴的前身就是弓,也承认它们出现的先后顺序并不明了,但依然认为这两者之间必有联系。于是,既是弓箭手又是齐特拉琴(也称“里拉琴”)演奏手的阿波罗在他的文本中成了“死亡里拉琴”^⑧的代言人。通过这个神话人物形象,基尼亚尔作出了这样的论断:“弓弦的震颤唱出一曲死亡之歌。”^⑨鲜明地指出音乐的刺杀功能,并且认为弓与琴导致的死亡都是“远程的”^⑩、都是通过振动来实现刺杀的目的,因此它们的弦是同一根弦。若将乐器的范畴由琴扩大到所有类别,音乐的“振动刺杀”论也是成立的。正如上文所说,人作为有机生物,其得以存活的基础就是节奏(如心脏跳动、肺部运动等),而音乐的本质也正是节奏,因此,音乐的节奏必将导致人体的反应,进而控制人体。节奏其实也是一种振动,令人感到恐慌。

音乐“也是一种恐慌艺术,必定会令直面它的人如颠似狂”^⑪。音乐的恐慌功能在希腊神话里与潘有关。潘有一把芦苇做的笛子,能吹奏出“比夜莺之歌还要悦耳的曲调”^⑫。在拉丁语中,“笛子”与“小腿胫骨”是同一个词:tibia,故而基尼亚尔采用了一个一语双关的说法:“Tibia canere”^⑬,一来表示“笛子在歌唱”,二来则是说“让小腿胫骨唱歌”,意即笛子声起时,人会因恐惧而瘫痪,小腿胫骨发出咔咔的声响。而雅典娜造出第一支笛子,就是为了模仿“金翅蛇鸟在抵抗野猪时从嗓子里迸出的叫声。它们的歌唱在令人瘫痪的恐惧瞬间震慑对方、定住对方并得以杀死对方”^⑭。此外,潘也是“半个动物,头上有羊角,脚则是羊的蹄子”^⑮。所以,他是一个人羊神,而“希腊人以人羊神表现自然的原

①Pascal Quignard, *Albucius*, Paris: P.O.L., 1990, p. 216.

②Pascal Quignard, *Sordidissimes*, Paris: Gallimard, 2007, p. 255.

③[法]克洛德·列维-斯特劳斯:《看·听·读》,顾嘉琛译,北京:中国人民大学出版社,2006年,第159页。

④[奥]汉斯立克:《论音乐的美:音乐美学的修改刍议》,杨业治译,第34—35页。

⑤⑫⑮Edith Hamilton, *La mythologie*, traduit de l'anglais par Abeth de Beughem, Allier (Belgique): Marabout, 2013, p. 32, p. 46, p. 46.

⑥⑬Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris: Gallimard, 1996, pp. 34—35, p. 15.

⑦⑧⑨⑩⑭Ibid., p. 35, p. 37, pp. 36—37, p. 37, p. 15.

⑪Isabelle Soraru, “De quelques musiques secrètes: Pascal Quignard et Richard Millet”, *L'Esprit Créateur*, vol. 47, no. 2 (Summer 2007), pp. 115—126.

始未开化状态,由于这个理由,人羊神与猿猴是不同的。相反地,人羊神是人的真正原型,是人类最高和最强烈期望的表现。他是一个热情的狂欢者,由于接近神而充满着强烈的情绪;他是一个产自于自然母胎的智慧的先知^①。可以说,潘所奏出的音乐连接了人与兽,既显示了音乐的原始性,指出它“根本就不是人类的产物”^②,也说明人对音乐具有动物一般的反应:“恐慌”即为证明,这是猎物在遇到危险时的本能反应,而“音乐的猎物是人的身体”^③。

在希腊神话中,有一个节日里的音乐就是潘的笛子声,在他的伴奏下,“恐慌者们要置一个年轻男子于死地,把他活活撕碎、随即生吃”^④。这个节日是酒神节(bacchatio),为的是纪念酒神狄俄尼索斯。基尼亚尔多次提及的另一位神话人物——阿波罗之子、伟大的乐手俄耳甫斯——最终正是落得这般惨死。狄俄尼索斯带来的“醉狂世界”^⑤加剧了笛声对人的侵袭,并导致恐慌者在音乐的操控下失去理智。

相较于阿波罗的琴和潘的笛子,塞壬女妖的歌声不仅同样可以达到刺杀的目的,而且充满了诱惑,让听者在享受中心甘情愿地走向死亡。基尼亚尔认为,“塞壬是鸟儿对诱鸟笛的报复”^⑥,因为诱鸟笛是人类制造出来用于吸引鸟儿并将其捕获的,所以塞壬便以其人之道还治其人之身,这些鸟儿就“用超自然的歌声把人吸引到自己堆满骸骨的栖息地”^⑦。在他的文本语境中,“捕猎”一直都是较为重要的关键词,以此体现人的动物性和原初性,而音乐活动就是一种“捕猎和捕食的原始活动”^⑧。在塞壬的神话中,捕食者正是这群鸟一样的女妖。虽然它们唱出的歌本是人类习以为常的,但因为它们是兽,所以“让听者从这人类的歌中听出了不属于人的特性”^⑨,唤醒了人类的原初记忆,让听者想起了“绝对前历史时间”^⑩,即不属于历史记载范畴内的时间、神话的时间。基尼亚尔称塞壬的歌声是“无临界的”^⑪,意为“绵延不断”。用布朗肖的话说,就是“尚未完成,还在路上,却引航行者向歌唱真正开始的空间”。这个空间就是原初,“那是一个只会让航行者消失的地方,因为就连音乐本身,在这源头地带也消失得彻底,世界上再无一地可与之相比”^⑫。

诱鸟笛歌声能吸引人、杀死人。这种功能延续在了最严肃的音乐里。

在对数百万犹太人进行灭绝时,营地组织毫不犹豫地采用了这个功能。瓦格纳、勃拉姆斯、舒伯特,他们都成了塞壬。^⑬

塞壬之歌之所以能够吸引人去往深渊、“诱人消失”^⑭,并不是因为它有多么动听,而是因为它“充斥着想去听它的心”^⑮。布戴斯纵身跳入海中向那歌声游去,正是因为想去听的强烈愿望控制了他的行为。音乐是非语义的,不受逻各斯或理性思维的约束,它“并不像所有其他艺术那样表现出理念,或者说,表现出意欲客体化的级别,而是要直接表现意欲本身,所以,由此可以解释为何音乐直接作用于听者的意欲,亦即直接作用于听众的感觉和情绪,在顷刻之间就能加强,甚至改变听众的情绪”^⑯。可以说,音乐是跳过一切形式的阐释而直接与心灵碰撞的艺术,“所造成的效果比字词有力得多、有效得多和快捷得多”^⑰。再者,上文分析到塞壬之歌让人想起了原初的时间,而时间是我们的“‘内经验’形式”^⑱,远非科学计数下的形式,是在我们的实际经验和感受的基础上建立起来的。塞壬之歌直接激

①⑤ [德]尼采:《悲剧的诞生》,刘崎译,第44页、第18页。

② Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris: Gallimard, 1991, p. 113.

③⑥⑬⑮ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris: Gallimard, 1996, p. 219, p. 167, p. 221, p. 67.

④⑦ *Ibid.*, p. 14, p. 167.

⑧ Jean-Louis Pautrot, “De La Leçon de musique à La Haine de la musique : Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne”, *French Forum*, vol. 22, no. 3, (September 1997), pp. 343—358.

⑨⑫⑭ [法]莫里斯·布朗肖:《未来之书》,赵岑岑译,南京:南京大学出版社,2015年,第4页、第3页、第4页。

⑩ [德]恩斯特·卡西尔:《神话思维》,黄龙保、周振选译,北京:中国社会科学出版社,1992年,第120页。

⑪ Pascal Quignard, *Boutès*, Paris: Galilée, 2008, p. 17.

⑯⑰ [德]叔本华:《叔本华美学随笔》,韦启昌译,上海:上海人民出版社,2004年,第187页、第188页。

⑱ [德]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,北京:西苑出版社,2003年,第86页。

起了听者对久远的内在经验的记忆、直接作用于听者最原始的存在,令其沉迷其中而不能自拔。所以基尼亚尔说,“在人类时间的内部,音乐是时间的重返人间”^①。音乐“是一种召唤”^②,召唤听者回到最初的地方,而回去的唯一方式就是死亡。

尤利西斯既想听一听这充满魔力的歌声,又不想因此死去,于是命人把自己紧紧地绑在船桅上,水手们则堵死耳朵负责划桨,并成功地达到了目的。不过,基尼亚尔认为这个神话中有一个问题需要思考:既然尤利西斯下令无论自己怎样挣扎水手们都不允许给他松绑,那么,当船只已经远离了塞壬,听不见任何声音的水手们又是通过什么信号给他松绑的呢?作者写道:“当寂静重返大海时,很可能是耳朵被堵住的水手们听到了塞壬歌声的远去……简而言之,两耳被堵住的水手们听到寂静后,急忙从耳朵里取出尤利西斯用青铜刀切下又用手指揉搓的小块蜂蜜糕。”^③

在此,基尼亚尔提出了一个似乎有悖常理的论断。我们不禁发问:寂静,真的可以被听见吗?

三、求根:听觉的本质

音乐是一门听觉艺术,因而可以从听觉的本质分析为什么音乐会对人产生无法抗拒的诱惑力。

基尼亚尔一直在竭力摆脱“命题语言”^④这一人造产物对探讨听觉本质造成的干扰,想将语义从听到的内容剔除,因此他写道:“总是这些声音——而非它们的意义——在让我们竖起耳朵,并带领我们走向召唤我们的事物。”^⑤无独有偶,在《显义与晦义》一书中,罗兰·巴特将所听分成了三种,其中前两种分别是“迹象”(indice)和“符号”(signe)。“迹象”是包括人类在内的所有动物都会听到的,它在多数情况下都代表着危险的逼近,提醒猎物要警觉起来。随着不断的进化,人类在语言发展的同时逐渐听到了“符号”,它与智力活动是不可分割的。此外,巴特还提出了“听见”与“听”之间的区别:“听见是一种生理现象;听是一项心理行为”^⑥,它们分别对应着“迹象”与“符号”。虽然人类与动物之间已有天壤之别,但是作为原初本质的“听见迹象”依然留存在我们身上,我们依然在时刻警惕着危险的信号。所以,听觉的动物性表明原初性并没有在人类身上消失。

“时刻警惕”,也意味着听觉时刻都在工作。我们可以选择不去看、不去说,但是听觉却没有类似眼睑或嘴唇的绝对隔障。“所有声音都在包裹物上钻孔,是不可见的。……它不是实物,能跨越所有障碍。”^⑦在声音面前,不存在绝对的封闭性,声音的渗透性导致我们无时无刻不在使用听觉,它是“唯一一个可感知普遍存在性的体验”^⑧,如上帝一般无所不在。换言之,在声音面前,我们只能去听,我们时时刻刻都是入侵者的猎物。对此,基尼亚尔写道:“被动性(不可见的强制性接受)的无限建立在人类的听觉中。我把这个观点精简成了:耳朵没有眼睑。”^⑨

听觉的动物性、渗透性和被动性通过音乐的表现就成了对人体无孔不入的控制,控制着我们的身体节奏与肢体活动,正如布戴斯的纵身一跃是对音乐的一种反应,这种反应演变到后来就成了我们今天熟知的舞蹈。

上文提到,布戴斯并没有真的听到塞壬之歌。既然什么都没有“听”到,他又为什么依然会被音乐控制?除了已经分析过的“音乐直接作用于听者的意欲”,这种情况还与寂静的特质有关。“寂静丝

①Pascal Quignard, *La leçon de musique*, Paris: Hachette, 1987, p. 65.

② [法]让·克洛德·阿梅森:《时间的律动》,曲晓蕊译,第274页。

③⑦Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris: Gallimard, 1996, pp. 166—167, p. 107.

④ [德]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,第52页。

⑤Pascal Quignard, *Boutès*, Paris: Galilée, 2008, p. 21.

⑥Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris: Édition du Seuil, 1982, p. 217.

⑧⑨Ibid., p. 114, p. 108.

丝毫没有定义出声音的缺乏：它定义了耳朵最警惕的状态”^①，意味着死亡的威胁。在基尼亚尔看来，听觉的本质与“在寂静中诞生的警觉是息息相关的”^②。而在音乐里，我们可以听到“持续的休止”^③，它也让人一直警觉着，直到下一个音符的出现。这种警觉其实也从侧面反映出我们内心的意欲，或说期待。所以，布戴斯在什么都没听到的情况下奋不顾身地朝塞壬游去。既然寂静并不意味着声音的缺席，那么它也同样可以作用于人体活动，它也是“有节奏的”^④，水手们于是在听到寂静的时候给尤利西斯松了绑。

结论

从喜爱音乐到憎恨音乐，基尼亚尔一直都在作品中探讨音乐的实质问题。他不仅借助文学作品的纪实，还追溯到文学与文化的源头——神话——去一探究竟，更是跨学科地研究了听觉的本质，进而深入分析了音乐令人憎恨的原因。

音乐那不可抗拒的诱惑力与控制力让基尼亚尔觉得听到它的人有如中蛊一般，所以他提出要“驱魅”，也就是“摆脱音乐的力量。把中蛊的人从对巫术的服从里拉出来。驱除恶灵，驱除作为死亡污迹的恶”^⑤。可是，由于音乐在本质上无所不在、甚至无孔不入，基尼亚尔并没有能力做到这一点，因此他也无奈地说自己“在逃离无法逃离的音乐”^⑥。

（责任编辑：高峰）

The Hatred of Music: Research on Musical Themes in Pascal Quignard's Works

WANG Ming-rui

Abstract: Pascal Quignard, a famous contemporary French writer, explored many times the theme of music, and wrote several important works on music. This paper, based on his texts, will study systemically the theme of the hatred of music in Quignard's works, by combining the knowledge of related disciplines. We will start with the actual situation of the hateful music, then analyze the mythic prototypes on this subject, and at last study the essence of auditory perception which is closely linked with music. Therefore, we could explore deeply why Quignard hates music, and have a preliminary understanding of his thought on music.

Keywords: Pascal Quignard; music; hatred; thematic studies

①⑤⑥ *Ibid.*, p. 135, p. 255, p. 262.

② Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris: Gallimard, 1998, p. 89.

③ [美] 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,北京:中国社会科学出版社,1983年,第36—37页。

④ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris: Gallimard, 1996, p. 26.