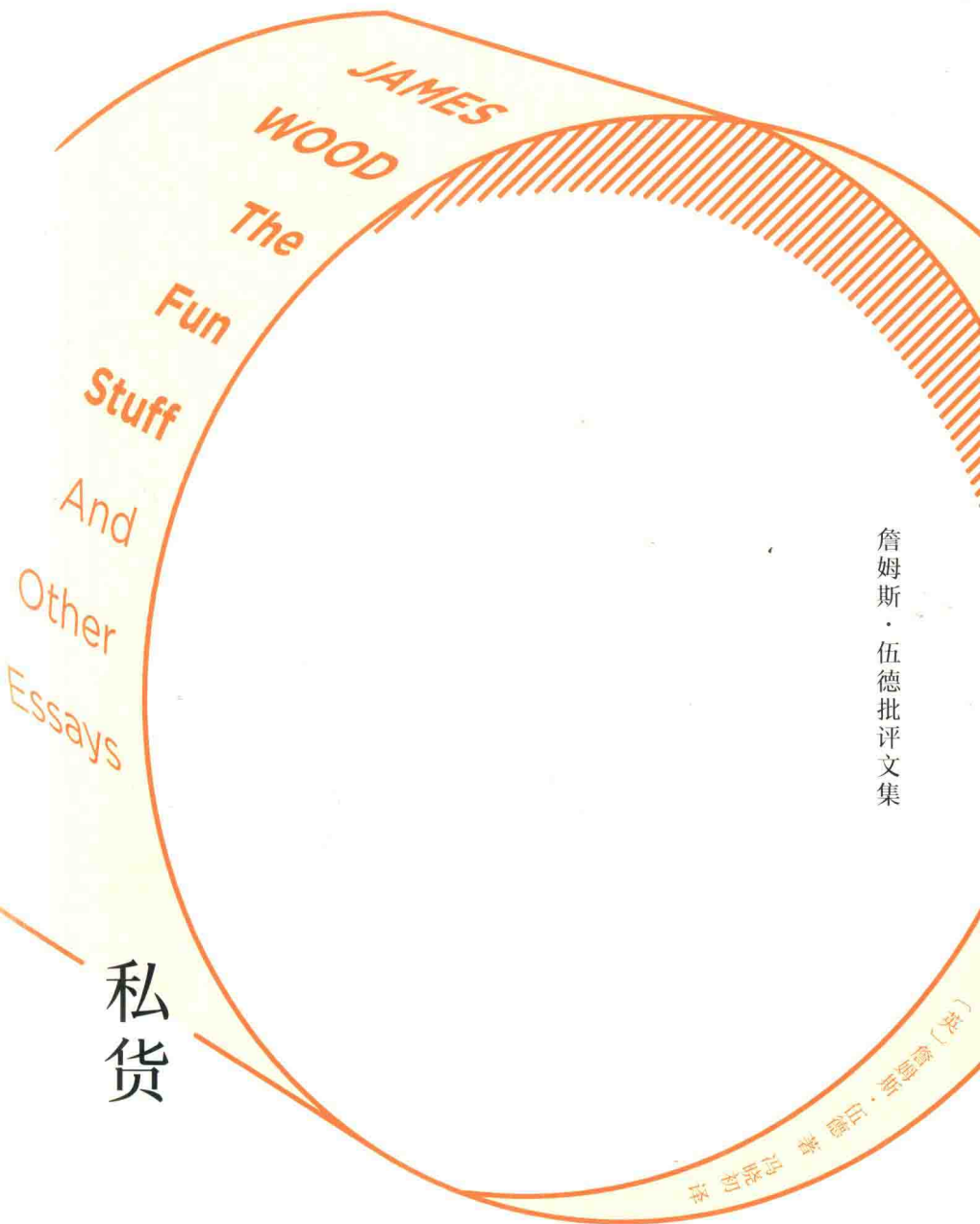


上河·文化生活译丛*主编 张新木 曹丹红

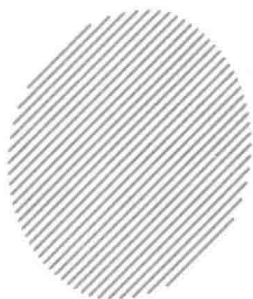


詹姆斯·伍德批评文集

私货

河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

上河·文化生活译丛* 主编 张新木 曹丹红



私货

詹姆斯·伍德批评文集

[英] 詹姆斯·伍德 著 冯晓初 译

 河南大学出版社
HENAN UNIVERSITY PRESS

James Wood

The Fun Stuff : And Other Essays

Copyright © 2013, James Wood

Simplified Chinese translation copyright © 2015 by HNUP

All rights reserved

豫著许可备字-2017-A-0131

图书在版编目 (CIP) 数据

私货: 詹姆斯·伍德批评文集 / (英) 詹姆斯·伍德著; 冯晓初译. — 郑州: 河南大学出版社, 2017.6
(上河·文化生活译丛·第二辑)
ISBN 978-7-5649-2950-3

I. ①私… II. ①詹… ②冯… III. ①现代小说—小说评论—世界—文集 IV. ①I 106.4-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 165886 号

私货: 詹姆斯·伍德批评文集

著者 [英] 詹姆斯·伍德

译者 冯晓初

责任编辑 杨全强 李冬梅

责任校对 乐华

封面设计 郑元柏

出版 河南大学出版社

地址: 郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号 邮编: 450046

电话: 0371-86059701 (营销部) 网址: www.hupress.com

制作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印刷 河南瑞之光印刷股份有限公司

版次 2017 年 10 月第 1 版 印次 2017 年 10 月第 1 次印刷

开本 889mm × 1194mm 1/32 印张 12.625

字数 281 千字 定价 48.00 元

版权所有, 侵权必究

(本书如有印装质量问题, 请与河南大学出版社营销部联系调换)

**JAMES
WOOD**

The

Fun

Stuff

And

Other

Essays

献给苏珊娜·凯斯和约翰·丹尼尔斯
以及，永远的 C.D.M

目录

- 1 私货：向基斯·穆恩致敬
- 19 W.G. 泽巴尔德的《奥斯特里茨》
- 33 石黑一雄的《别让我走》
- 44 思考：诺曼·拉什
- 59 科马克·麦卡锡的《路》
- 76 埃德蒙·威尔逊
- 106 亚历山大·黑蒙
- 119 超越边界：作为后殖民小说的《尼德兰》
- 136 施害者和受伤者：V.S. 奈保尔
- 152 罗伯特·阿尔特和《詹姆士国王钦定版圣经》
- 171 托尔斯泰：《战争与和平》
- 189 玛丽莲·罗宾逊
- 199 莉迪亚·戴维斯

- 211 牵制：伊恩·麦克尤恩的创伤和操纵
- 225 理查德·耶茨
- 239 乔治·奥威尔：非常英国的革命
- 265 “高深莫测的！”米哈伊尔·莱蒙托夫
- 282 托马斯·哈代
- 300 杰夫·戴尔
- 311 保罗·奥斯特的浅薄
- 323 “被考察到疯狂的现实”：拉斯洛·克
劳斯瑙霍尔凯
- 337 伊斯梅尔·卡达莱
- 357 英式混乱：艾伦·霍林赫斯特
- 371 《生活的白色机器》：本·勒纳
- 380 给岳父的图书馆打包
- 393 致谢

私货：向基斯·穆恩致敬

在一个矗立着大教堂的英国乡下小镇，幼年的我领受了传统音乐教育。先是被送去一位老古董钢琴教师手里，他有严重的口臭，会拿戒尺敲打我的指关节，就好像它们是马蜂一样；几年以后我开始和一位年轻点儿而且亲切不少的老师学习小号，他告诉我让这把乐器奏响的最好方法是想象自己在学校遭了欺负，把朝人啐小纸球的劲儿拿来对准号嘴。我每天在教堂唱诗班练唱，打下了相当不错的视唱和表演基础，也仍然弹着钢琴吹着小号。

但是，作为一个小男孩儿，当年我最想干的，是打鼓，在林林总总的乐器演奏中，也只有打鼓能让我觉得自己依然还是个小男孩儿。一个小伙伴的哥哥有一套鼓，十二岁的我直勾勾地盯着它那用木头和皮革搭起的闪亮外壳，幻想自己将会怎样敲击，制造一连串噪音。这幻想太难实现了。我的父母对“所有敲敲打打的”都看不入眼，而且对我来说意义重大的宗教与古典音乐，它们所属的古板世界，嫌弃摇滚乐。尽管这样，我还是等待着架子鼓的主人离开家上学去的机会，溜进阁楼，它们就在那里闪闪发光，不可思议地静

默着，接下来的几年里我自己摸索着学打鼓。坐在鼓后的感觉与开车的幻想很接近（另一个美妙的少年白日梦），双脚踩上两只踏板，低音鼓接着踩钹，而那只跟着自转起来的节拍器回望着我，好像一个茫然的仪表盘……

噪音，速度，反叛：每个人私心里都想当个鼓手，因为击打，和号叫一样，能将我们送回童年的纯真暴力中去。音乐鼓动我们起舞，用我们的肢体表现节奏律动。鼓手和指挥是最幸运的音乐家，因为他们最接近舞蹈。而在击鼓时，舞者与舞蹈的关系又是多可笑地近啊！当你吹奏双簧管、萨克斯，或者运弓拉弦，一丝极微小的近乎无法感受的迟疑——这音波振动时的迟疑——分割了演奏和乐音；对小号手来说，校音中一个不响亮的中央C，比之十分复杂的乐章更令人犯愁，因为这根铜管会跟着它的定调变得沉闷。而当一位鼓手要让鼓发声，他只要……敲它。鼓槌或手掌落下，鼓皮便发出咆哮。托马斯·伯恩哈德的小说《失败者》里的叙述者，一个为天才梦疯狂并着迷于格伦·古尔德^[1]的钢琴师，就表达过对化为钢琴、与琴同心共存这不可能实现的渴望。但当你打鼓，你就是鼓，“咚-咚，这就是我”，出自华莱士·史蒂文斯的诗作《弹蓝吉他的人》：“咚-咚，这就是我。蓝色的吉他 / 是我。”

我小时候，能称得上人鼓合一的鼓手，是谁人乐队（The Who）的基斯·穆恩（Keith Moon），虽然我头一次听到他的音乐时，他已经过世。他所以能和鼓画上等号，并不是由于他拥有作为

[1] 格伦·古尔德（Glenn Gould, 1932—1982年），加拿大钢琴家。——译注（本书未标原注的皆为译注。）

一个鼓手的最高超技巧，而是因为他犹如千手观音般欢欣快活的、打旗语一样的错落疯癫呈现了一个被击鼓的狂欢精神附体的人物。他拥有纯真的、不负责任的、好动不安的孩子气。在谁人乐队早期的演唱会末尾，当彼得·唐申德撞碎他的吉他，穆恩踢踹他的鼓、站在其上、把它们朝舞台四下里狠狠掷去，这景象看上去不仅仅是一个基于击鼓首先是敲打东西这一前提的逻辑扩展，更是一个穆恩式的击鼓即生猛敲击的必然发生的逻辑递进。在乐队的早期阶段，俱乐部的经理们会向唐申德抱怨他的鼓手。他们会说，我们喜欢你们这些小伙子，但是别带那个敲鼓的疯子来了，他太吵了。而穆恩对此会简单对上一句：“我不会静悄悄地打，我是个摇滚鼓手。”谁人乐队曾有过那么非凡律动的生命力，却随着穆恩的离世而死去，那是1978年的9月7日。在我头一次听到《四重人格》和《谁是下一个》的时候，我几乎没听过任何摇滚乐。我对音乐声量和力度的概念不可避免地被完全笼罩着我的严苛基督教成长环境所界定——威廉·沃尔顿《第一交响曲》铜管奏响的最后那些小节，贝多芬《锤子键琴奏鸣曲》^[1]辉煌的终章，亨德尔的赞美诗《祭司撒督》开头平地惊起的唱诗班合唱，或者达勒姆座堂大风琴三十二英尺高的铜管以及它们在这座巨型建筑尽头激起的回声，我的认识起于这些古典或宗教素材。这些并非能用几秒钟就消弭殆尽让我视而不见，但它们谁也没有为我打好接受谁人乐队凶猛能量的预备。他们的音乐通过歌词代言了摩德（Mod）式的反叛：“希望在老去之前我

[1] 指贝多芬钢琴奏鸣曲第29号，op.106，是贝多芬晚年的重要作品，该作品副标题即“为锤子键琴所作的大奏鸣曲”，后被简称为“锤子键琴（Hammerklavier）奏鸣曲”。

就死掉”；“看看这新老板，跟旧的一个样”；“打扮漂亮，为海滩之战”；“你头顶有个百万富翁，/ 他监视你一举一动”。彼得·唐申德猛力而紧绷延宕的和弦像是在将他们周身的空气冲刷擦亮；罗杰·达尔特雷的演唱是一个青年带着挑衅的趾高气昂，是对什么犯罪活动的煽动刺激；约翰·安特威瑟连绵不断漂移着的贝斯像是谁正飞奔逃离某一犯罪现场；而基斯·穆恩的鼓，雄心勃勃的纵容破坏，就是这场犯罪本身。

大多数摇滚鼓手，非常不错的甚至独树一帜者，也只不过充当着节拍器。一段乐句的末尾可以来个过门或者鼓花，但节拍才是统领全局的元首。在常见的4/4小节中，底鼓听上去是第一拍，接着是小军鼓，然后底鼓敲上第三拍（常常在这个鼓点上使用两个八分音符节拍），再是小军鼓来敲这一小节的最后一拍。这带来了大多数摇滚乐鼓点里令人熟悉的“膨-哒，膨-膨-嗒”之声。一个经过标准训练的鼓手，在演奏诸如披头士乐队的“肩负重任”时，会将他的4/4拍稳定地从“小伙子，你要肩负重任，肩负重任，很久很久”一直保持到这一乐句末尾处的自然间断，即“时间”一词的地方，一个无言的、半小节的两拍子静候着接下来的重复副歌。在这半小节里，可能会有一个快疾的鼓花，或者一个鼓花加一个三联音，或者一些军鼓与踩钹制造的小花巧——其实就是随便什么即兴加花。这个加花是私货，可以不带任何夸张地说，敲鼓这活儿的几乎所有乐趣，就在上一乐句的结尾与下一句开头间夹着的这两个空拍上了。林戈·斯塔尔的表演相当温和收敛，他在这两拍的空档里什么也不多做：大多时候，只是敲上八个平均的、直通的十六分拍子（哒-哒-哒-哒/哒-哒-哒-哒）。在这首歌的一个不错

的翻唱版本里，创世记乐队的菲尔·柯林斯，这位和谦逊中庸永不搭边的极其炫技的鼓手，以羽毛般精巧的两个八分节拍起头，在回到主线节奏前，用小军鼓利落坚定地完成他这个紧凑的鼓花。不管风格上的差距有多大，中庸和炫技的鼓手都认同维持节拍的空间是要留足的，而分给旁逸斜出的则是小得多的分量，好像课堂上的休息时间。他们之间的差别仅是炫技型鼓手的课堂休息多多了，并且在课堂里也总是忙于向其他同学展示自己。

基斯·穆恩把这些都撕得粉碎。在他的演奏中，没有课堂休息，因为他就没有在上课的时候。他只有私货。穆恩打鼓的首要原则即是鼓手不是为了保持节拍而设。当然，他也维持节奏，并且做得相当好，但他摒弃了传统的那条路，而其他所有的方法他都用了。打鼓是复制性的，大体上摇滚乐也是这样，穆恩显然觉得重复是灰暗的。所以他打起鼓来，和谁都不一样——甚至包括他自己。我是说，没有哪两个小节在穆恩手中被处理得一模一样过；他向一致与连贯发起挑战，他一直在蓄意破坏复制性。乐队里的其他人都在玩儿即兴，那为什么得让鼓手充当那个倒霉的节拍器？他视自己为一个和其他独奏者们一起演奏的独奏者。正因为此，鼓手可以演奏一连串的音乐，和吉他手一样运用一连串的起伏，渐强，跳跃。也因此，传统意义上锁定节奏的主力小军鼓和底鼓，也并不比架子鼓中的其他鼓更重要了；你需要多多用到其他这些鼓。非常非常多。70年代中期，穆恩的架子鼓被称为“世界第一”——无论如何，多美妙荒唐的狂妄自大啊！——他架起了两个底鼓，他至少有十二个筒鼓，它们像一支聚光灯组成的纵队堆积聚集；而他就像一个欢快的小男孩儿，造了复杂的碉堡，只为了摧毁它们。但他需要所有这些

鼓，就像管风琴需要它每一根音栓，竖琴需要它所有的弦，以便让他的壮阔涌动的激流、行云流水的旅程被人听闻；他在这些鼓之间环游，他不需要从它们之中跳出。

大众的音乐演奏，像体育竞技及葡萄栽培一样——也许小说写作也算一个？——可能都在上个世纪得到了发展。现如今，越来越多钢琴演奏者能够在音乐会上出色地拿下肖邦或者拉赫玛尼诺夫的曲子，而附近鼓乐店的伙计很可能比当年基斯穆恩的技术更精到。Youtube，在这个炫耀者们永不停歇的特殊奥运会上，到处是年轻人飞舞着手臂，将他们的高超技巧宣泄到装配得像大炮营地一般极度复杂的架子鼓上。不过这又算什么？他们还能从高处直体后空翻蹬进自己的牛仔裤，再跑酷横穿巴黎。穆恩不喜欢，也不进行鼓手单人表演；我能看到的就只有相当要命的那么一种反表演的艺术——穆恩懒洋洋的、无意识的、显然是喝多了或嗑晕了或者两者皆有；几乎是栽进鼓群里然后像拍枕头一样连着重击它们。他也许不拥有坚持一段冗长复杂的独奏的必要控制力；更多的，他需要谁人乐队活力充沛的冒险活动来推动他找到自己。他用了一种鼓舞向上的表达方式承认自己的这一特点，他著名的一句话这么说道：“我是世界上最棒的基斯·穆恩型鼓手。”就好像是说：“我是世界上最棒的谁人型鼓手。”

基斯·穆恩式的击鼓演奏是对艺术化和反艺术的恰当联合。在开始的开始：他的鼓声总是听起来很好。他敲鼓敲得狠，并且把大筒鼓的音量调低（不是像肯尼·琼斯那种被阉了似的小声，肯尼是穆恩去世后勉强接班的谁人乐队鼓手）。他的小军鼓始终非常“干”。这不是个事儿。你家门口酒店舞厅里天赋有限的三人组小

爵士乐队——穿着晚宴正装的老派人士在他们的旧日金曲里踢踏起舞——他们往往都有一个所谓的鼓手，手里的两根鼓槌轻得都快碰不上鼓面了，而手下的小军鼓——潮湿、瓮声瓮气、松松垮垮——听着像一串打不完的喷嚏。一只“干”的、被恰当击打的小军鼓，是一声大喊，一阵爆裂，一份宣言。鼓手如何击打小军鼓，以及它听上去的效果，可以决定一支乐队整体的精气神。像超级旅程和老鹰这样的乐队听起来柔弱温和，很大程度上，即源于他们的小军鼓是这样的湿漉漉，被温柔地对待（不仅仅是因为据说小精灵们挤轧了主唱的精巢）。

谁人乐队有三张伟大的专辑，同时它们也是穆恩最伟大的三张：《利兹现场》（1970年），这是1970年2月14日在利兹大学的爆炸性演出留下的录音，一般也被视作摇滚史中最伟大的现场录音之一；《谁是下一个》（1971年），最著名的谁人乐队唱片；以及《四重人格》（1973年），它是对《汤米》那张专辑的某种继续，一部“摇滚”歌剧，怀揣乡愁纪念早年触发和滋养过乐队的60年代摩德文化。在这几张唱片里，有《复制品》、《我这一代》、《看见我，感知我/聆听你》、《不再受欺骗》、《巴巴欧莱利》、《讨价还价》、《歌已结束》、《真实的我》、《5.15》、《海与沙》以及《爱，统治我》。现场录音和录音棚制作之间没有很大的差别——它们都充斥着即兴和有结构的无序，失误和遗漏；它们所有都像是在对仅有一次完美机会的某物突发致意。这里也呈现出穆恩打鼓的第二个原则：也就是说，他从来都是在演出，而不是录音，出错不过是活力运转的一个部分而已。（《四重人格》中美妙的歌曲《肮脏的工作》里，你可以听到穆恩在游荡于群鼓之间时无意而为地三次同时落下一双鼓

槌。大多数鼓手如果被录到了如此情况怕是都要惊恐万分。)

对穆恩来说，这种活力意味着尝试去和变化着的音乐力度融合，即要听着贝斯容易被带跑偏离的声线同时也要留心稳定而鲜明的主唱之音。正因如此，他不可能从谁人乐队制造的音乐中被割离出来。曾有这么个传闻，1968年，吉米·佩吉希望拉来约翰·安特威瑟和基斯·穆恩给他的新乐队担任贝斯和鼓手；引起哗然的是，这个组合听起来应该既不像齐柏林飞艇又不像谁人。如果齐柏林飞艇的鼓手约翰·伯恩汉姆在“不再受欺骗”里替代穆恩，这首歌会丢失它一半的激情热烈的推动力，以及一半的野蛮放肆；如果穆恩替代伯恩汉姆为《好时代，坏时代》敲鼓，这支作品紧凑的稳固坚定则会瞬间蒸发。

伯恩汉姆的鼓听上去像是通篇斟酌过；他从不野心勃勃，因为他似乎完美审度过节奏的秩序合规与其偏离之间的关系：他华丽而严格制动的小军鼓起拍，他著名的底鼓疾速双击，永远都在他恒定稳固的踩钹之前响起，而踩钹则在每个小节中保持着统一的稳定节奏（在一个标准4/4拍小节中，踩钹听上去占足四拍，或者八个八分音符）。这就是《伯恩汉姆之声》，可以在他著名的超长独奏——复杂得泣鬼神的一段——《莫比狄克》里感受得到，这首歌收录于现场唱片《此歌依旧》中。所有都被预估好，被合适地安排了：秩序惊人。相比之下，穆恩的鼓法是将东西放到不该去的地方：惊人混乱的现象。你可以准确地模仿伯恩汉姆；至于复制穆恩，有点像是要将他横溢的能量装入瓶中，实在困难多了。

穆恩的第三条重要的原则，是将尽可能多的私货塞进每个小节，这给他的表演带来了非凡的多样性。他似乎会同时对所有东西

生出触及的渴望。比如说，底鼓和镲。一般而言，鼓手是以合适得体的一成不变来敲击它们。在一段鼓面滚击后跟上一记吊镲，像是个华丽手势，但同时也很无聊的，是某种对即兴部分结束的通告，你的击打必须走向正题了。穆恩对这两个乐器有他自己奇怪的一套。他惯于“驾驶”他的底鼓：像一个紧张的驾驶员总会把脚放在刹车上那样，他把脚停留在底鼓踏板上，有时一整个小节都在敲击底鼓。当他突然开始做一个筒鼓上的轮击，他会同时保持自己在底鼓面的击打，以至于产生了两个鼓手一齐演奏的效果。与此同时，他喜欢尽人类之极限频频击镲，且不顾节拍——离正确鼓点不是前就是后——正如爵士乐以及爵士大乐队鼓手干的那样。所有的镲同时被敲响的效果就好似排队等候时有个什么家伙出人意料地大声叫喊起来——是一段打着惊叹号的嚎叫。（而他以一串猛击镲继而在鼓堆里一圈劈打来进入一首歌曲的演奏习惯，就像某人突然闯进一间安静的房间大喊：“我来了！”）

这种打法是如此生动和自由，它是一个鼓手以损失其复杂性的代价换来的对充沛活力的全神贯注。不过这种打法在《不再受欺骗》，《讨价还价》，《爱，统治我》或者《此歌已结束》中还是非常之复杂的：除了乱人眼目的击镲，穆恩不断地打出小三联音（有时在筒鼓上，而有时则是双脚齐下，同时敲响两只底鼓）；采用一种名为复合跳的技术，左右手轮击令两只筒鼓共鸣；做半反弹双手滚奏和双跳（这个方法从原理上说，即是用鼓槌跳击鼓面以使它们打出更快的单音），以及不对称的军鼓双击装饰音（一种使用双鼓槌敲击但二者之间有前后错列的装饰音，使得发声近于“blat”而不是“that”）。新技术得以让听众分离出歌曲中单独演奏者的部分进

行聆听，《不再受欺骗》和《蓝眼睛背面》里令人震惊的鼓手音轨就可以在 YouTube 上找到。在《不再受欺骗》中，架子鼓部分异常重要，穆恩同时做到了节奏滴水不漏和大规模即兴。在这首与《蓝眼睛背面》两首歌里，你可以听见他做了些出于本能的，但在常规摇滚击鼓中可能几乎没被尝试过的动作：为了一个即兴加花延迟过门，穆恩没能在乐句的自然结尾处收住加花，然后就带着他这段轰轰滚动的过门，跨过这一条乐句直接来到了下一乐句的开头。在诗学中，这种不能在乐句结尾处停稳的失误，这对韵律恰当停顿的挑战，这对容纳更多意象的渴望，被叫作跨行连续。穆恩是写作跨行连续的鼓手。

对我来说，这样的奏法像是一种散文写作的理想范句，是一种我一直想写出来却总也不能自信写好的句法：它是一段长长的激流，形式上有所掌控而又有狂欢的凌乱，滚滚向前推动也能随性分心旁逸，盛装出席却顶一头乱发，小心周到同时无法无天，青红是非混为一谈。（你会在劳伦斯的、在贝娄的文章里和这样的句子不期而遇，有时大卫·福斯特·华莱士那儿也会出现。）这样的句子像是一场越狱，一场逃离。打鼓总是向我提示着逃离之梦，彼时肉体将忘记肉体之存在，向它庞大的自我意识投降。我自学打鼓，但经年累月都勤于维持好学生的形象以致我没有勇气去争取一套自己的架子鼓。一个人能被允许小心翼翼地敲鼓，只能意味着他从来没有真正敲过。念书的时候，我确实参加了一个摇滚乐团，但是我一点也没声张。一起玩儿的孩子们和我的古典音乐世界毫无交集。鼓是一个不现实的附加品，是对弹奏“正当”乐器的补充，也是被许可了的反叛。在学校，古典音乐之路就是学业之路。唱诗班学校就像是在