

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2022.04.007

论弗兰岑《自由》中都市文化空间的审美救赎

陈洪江,杨金才

(南京大学外国语学院,江苏南京 210023)

摘要: 乔纳森·弗兰岑以敏锐的目光审视美国都市社会的大众文化形态及其对严肃艺术生存境遇的影响。他将深陷大众文化重重包围的严肃艺术创作视为痛苦经历,可与孤独和不适相提并论。其小说《自由》正是通过书写人物理查德在严肃音乐创作过程中遭受的冷遇和挫折,阐明严肃艺术与大众文化之间的关系,表达了对文化工业产品泛滥的焦虑,以及对被大众文化消解的现代人审美感受力进行审美救赎的希冀。

关键词: 乔纳森·弗兰岑;《自由》;严肃艺术;大众文化;审美救赎

中图分类号: I106 **文献标志码:** A **文章编号:** 1672-7835(2022)04-0048-06

当代美国小说家乔纳森·弗兰岑(Jonathan Franzen, 1959—)于2010年推出的小说《自由》(*Freedom*)广受欢迎,被《纽约时报》《时代》《泰晤士报》和《卫报》等推为“世纪之书”,并成为“《纽约时报》年度十大好书”和“《时代周刊》年度图书”。该作品已被译成35国文字,拥有广大的读者群。弗兰岑也因之荣登《时代》封面,被誉为“伟大的美国小说家”。

弗兰岑的《自由》为何具有如此反响?这与其深邃的城市文化表征有关。他突破了早期以揭露城市阴暗面为主的单一写作方式,如《第二十七大城市》(*The Twenty-Seventh City*, 1988)直接叙写发生在圣路易斯的阴谋、恐怖、暴力等社会痼疾。当时,他祈望这部“文化介入”的严肃小说能像《第二十二条军规》那样对当代文化发挥影响力^①,但发现作品出版后引发了那些沉迷于大众文化的读者的反感。这促使他以敏锐的目光审视美国都市社会的大众文化形态及其对严肃艺术生存境遇的影响,更加深入地思考严肃艺术创作。他深刻体验到严肃艺术作品陷入大众文化的重重围剿之中,于是将严肃艺术创作视为痛苦经历,可与孤独和不适相提并论。《自由》正是通过书写人物理查德在严肃音乐创作过程中遭受的冷遇和挫折,深入探寻严肃艺术与大众文化之间的关系,

表达了对文化工业产品泛滥的焦虑,祈望对被大众文化消解的现代人审美感受力进行必要的审美救赎。本文将立足文本分析,进一步考察《自由》的城市文化书写特征及其对美国都市社会大众文化扼杀严肃艺术的批判,进而深入观照其中蕴涵的严肃艺术如何浴火重生的希冀。

一 “游荡者”与都市文化空间表征

《自由》没有像《第二十七大城市》那样直接描绘都市文化空间,而是借助人物的“游荡者”视角对之加以呈现,强调都市文化空间和人物之间的互动关系。小说将理查德塑造为现代资本主义都市社会中追求严肃艺术美学的“游荡者”,通过他在华盛顿、纽约等现代大都市的游荡体验、感悟,表征都市社会的大众文化对严肃艺术的扼杀,由此展开对美国大众文化的批判。

“游荡者”(flaneur)一词源于法语,又译作“浪荡子”或“流浪汉”,早在19世纪中叶,波德莱尔的散文和诗歌就借助“游荡者”描绘巴黎的商业景观。本雅明(Walter Benjamin)去世后发表的《拱廊街计划》(*The Arcades Project*)设置专门章节对波德莱尔作品中的“游荡者”与巴黎拱廊街之间的关系进行研究。拱廊街景观是资本主义都市

收稿日期:2022-04-16

基金项目:国家社科基金重点项目(17AWW007);江苏省哲学社会科学基金重点项目(16WWA001)

作者简介:陈洪江(1979—),男,山东日照人,博士生,主要从事英美文学研究。

①Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p.61.

商业文化的缩影,本雅明认为波德莱尔通过书写漫游在巴黎拱廊街上的“游荡者”,揭示了他以疏离者眼光所观察的都市商业景观。弗兰岑继承了这种通过“游荡者”书写都市的文学传统,在小说创作中再现了作为“游荡者”的理查德的生存状态:自小父母离异、缺乏关爱的他在现代都市社会过着颠沛流离的生活,就像无根的野草,丧失了家园归属感。尽管理查德一直在为严肃摇滚乐^①的创作和巡演而努力,然而现代都市中充斥的低俗流行乐使严肃音乐几乎失去了生存空间,由此加剧了理查德的无根基感。“游荡者”既是都市空间的探索者,也是其创造者。弗兰岑笔下的理查德是一位在现代都市空间中为音乐梦想而打拼的探索者、创造者。他以“游荡者”的目光审视着华盛顿单调乏味的建筑空间和令人窒息的都市大众文化景观,探寻严肃艺术生存之路:

虽然过去他常常来华盛顿演出,这个城市四平八稳的布局和他那些令人恼火的呈对角线的街道却总是让他心烦。他觉得在这里,他就像一只走进了政府迷宫的小老鼠。依坐在出租车后座上的他判断,司机不是在带他去乔治城,而是要把他拉去以色列大使馆详加盘查。每个街区的行人看上去都像是吃了同样的遭遇药。仿佛个性是一种会消失在华盛顿那些缺乏想象力的人行道和大得过头的广场上的易挥发物质。整个城市犹如一道向穿着破旧骑士夹克的卡茨发出的单音节命令。说着:死。^②

华盛顿都市景观被体验为一种“大杂烩空间”(colportage of space),即一个充满历史和意识形态的地方^③,显得单调乏味、死气沉沉,表现出单向度的文化极权主义特征。作为政治中心的华盛顿不接纳这位崇尚个性、放荡不羁的音乐天才,这里的文化空间令他感到压抑、恐惧,消弭其“另

类音乐”创作个性,不能为严肃艺术发展提供土壤。投身艺术而全然不懂政治的理查德来此演出,仿佛进入迷宫,迷失了自我,没能为音乐创作找到一种“归属感”。正如克朗所言,“城市不仅是故事发生的场地,对城市地理景观的描述同样表达了对社会和生活的认识”^④。弗兰岑正是通过作为“游荡者”的音乐家理查德对华盛顿地理景观的视觉呈现,揭示了美国都市文化空间与严肃艺术之间的紧张对峙。

在文化工业泛滥的都市空间中,理查德创作的严肃音乐因为不符合世俗品位,得不到认可,尽管乐队演出水平很高,观众却寥寥无几。好友沃尔特对观众追求低俗文化极为不满,“批评美国大众的品味不像话,成百万人出动去看大卫·马修斯乐队的表演,却连理查德·卡茨的存在都不知道”。马修斯类型化的庸俗流行乐是可以复制生产的文化工业产品,迎合了大众的“虚假需要”^⑤,就像鸦片一样,让大众沉迷其中,赢得众多关注,在音乐市场占据主导地位,形成以马修斯音乐产品为中心的大众文化市场。

弗兰岑受法兰克福学派思想影响,他在小说中表征的都市社会的大众文化正是该学派代表人物霍克海默和阿道尔诺提出的“文化工业”产品,揭示了资本主义绝对权力之下机械化复制生产的文化产品对普通大众的思想欺骗和精神麻痹。“文化工业”是资本主义工业化生产的一种形式,通过文化工业流水线对“精神符号”进行批量复制生产,迎合世俗的文化消费需求。霍克海默和阿道尔诺认为,文化工业让文化商品化,“资本已经变成了绝对的主人”^⑥,能否攫取最大化利润成为文化工业生产的唯一标准,因而那些超越大众审美水平的严肃艺术往往被束之高阁。弗兰岑揭露了文化工业对现代人进行规训同化的意识形态及其总体运作模式,批判了这种新型支配奴役关系。那些按照固有模式制作的产品成为出版商、

^①马歇尔指出,不能简单地将摇滚乐视为另一种主流音乐,“摇滚乐的兴起区分了严肃、有价值的流行音乐(摇滚)和琐细、无足轻重的流行音乐(流行)”,他认为摇滚乐是“表现个人感性和群体经验的严肃音乐”。参见李·马歇尔:《鲍勃·迪伦与学院》,载《剑桥鲍勃·迪伦手册》,凯文·J. H. 德特马编,王宇光译,中信出版集团2019年版,第151页。

^②乔纳森·弗兰岑:《自由》,缪梅译,南海出版公司2012年版,第383页。(下文引自该著作的不再另行标注。)

^③Brandt, Stefan L. “The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema”, *Amerikastudien/American Studies*, 2009, 54(4): 561.

^④迈克·克朗:《文化地理学》,杨淑华等译,南京大学出版社2005年版,第50页。

^⑤马尔库塞指出,为了特定社会利益而从外部强加在个人身上的需要,即为“虚假需要”,“现行的大多数需要,诸如休息、娱乐、按广告宣传来处世和消费、爱人之所爱与恨人之所恨,都属于虚假的需要这一范畴系列”。参见赫伯特·马尔库塞:《单向度的人》,刘继译,上海译文出版社2014年版,第6页。

^⑥马克思·霍克海默,西奥多·阿道尔诺:《启蒙辩证法》,渠敬东等译,上海人民出版社2006年版,第111页。

制作人等组成的利益集团的传声筒,它们不再以传统的暴力监管手段控制人们的思想,而是像鸦片一样,以娱乐成瘾的方式控制大众思想,驯化其期待视野,限制想象和思考的空间,让人们在无意识之中丧失审美感受力,甘愿接受雷同、低俗的文化工业产品侵蚀,机械地对其做出一致评价或反应,沦为文化工业意识形态的被动、麻木、愚蠢的附庸,成为物化的都市文化空间中精神异化的他者。

二 抵制文化工业,坚守严肃艺术

《自由》通过书写大众文化泛滥的美国都市空间中严肃艺术的式微,反映作为知识分子的严肃艺术家理查德遭受的困厄。然而,他通过不断完善自我,“努力去填补缺乏父母教育带来的不足”。小说凸显了理查德另类非凡、特立独行的特质,他不向庸俗的大众文化低头,始终不渝地追求严肃音乐创作梦想,创作别具一格的“另类音乐”,过着孤傲、孑然的艺术人生。其音乐创作一次次跌入低谷,在市场状况最好的时候,也仅能维持乐队收支平衡,“创伤乐队”得不到市场青睐,在“最后一次巡演上赔掉了好几千美金”,终因经营不善而解散。面对如此艰难的境遇,理查德一边在纽约从事赔钱的音乐创作演出,一边兼职修筑屋顶平台,所赚薪酬除了维持生计外,还用于音乐创作和乐队开支。理查德为社会现实所迫,过着四处漂泊、乏人问津、物质贫乏的无根基生活,然而四处流浪并非完全丧失目标。他虽然乏人问津但能孤独坚守,物质贫乏的他力图从精神上富足自己。借用萨义德(Edward W. Said)描述当代知识分子生存状态的说法,理查德试图给严肃音乐找一个“家”,希望得到公众认可,因而不得不一直处于“游牧的、去中心的、对位的”状态^①。

“游牧”在字面意义上是指追求音乐梦想而生活穷困潦倒的理查德到纽约、迈阿密等城市,甚至在土耳其、塞浦路斯等国家进行音乐巡演的经历,他继承了美国“反文化运动”中“垮掉的一代”的特质,通过居无定所的流浪、吸毒、滥交等体验摆脱社会压抑,寻求自身解放,体现了“复苏的反文化意识形态”及其文化变态性^②。在隐喻意义

上,“游牧”是指面对“再好的乐队也无法战胜听众寥寥所带来的荒凉感”,创作严肃音乐难以维持生计的理查德始终将音乐放在灵魂救赎的高度,突破低俗音乐的辖域化束缚,创作独具特色的严肃音乐,抵抗媚俗的流行乐对公众的侵蚀,将他们从对庸俗文化“虚假需要”的梦幻中唤醒。他移居纽约后,坚持“一步一个脚印地在音乐创作的道路上前进”,赢得了一批“骨灰级粉丝”支持。

与理查德的音乐相比,马修斯的音乐除了技巧还算娴熟外,几乎所有歌都重复着同样的歌词:“一定要自由,如此自由,哦,哦,哦。没有自由我活不下去,哦,哦。”这些歌词内容空洞,思想贫乏,风格僵化,艺术价值不高,“基本上就没有可取之处”。霍克海默和阿道尔诺指出:“不但颠来倒去的流行歌曲、电影明星和肥皂剧具有僵化不变的模式,而且娱乐本身的特定内容也是从这里产生出来的,它的变化也不过是表面上的变化。”^③马修斯音乐正是霍克海默和阿道尔诺批判的“文化工业品”或本雅明所谓的“机械复制时代的艺术作品”,千篇一律,毫无艺术水准,无需仔细品位,只能作为背景音乐漫不经心地去听。歌词中的“自由”也成了人们悲悼的乌托邦想象,既苍白,又遥不可及。

本雅明指出,即使最完美的艺术复制品也会缺乏“艺术品的即时即地性,即它在问世地点的独一无二性”^④,包括作品的“原真性”(Echtheit)或“灵韵”(Aura),这是“‘原真’的艺术作品所具有的独一无二的价值”^⑤,一旦作品丧失“灵韵”,就不再具有高雅艺术品“独一无二”的审美价值。在接受粉丝采访时,理查德将作为文化工业产品的庸俗音乐比作口香糖,他以“口香糖”制造者的口吻发表了创作宣言,讽刺了丧失“灵韵”的文化工业产品:

从事音乐口香糖生产的我们和社会公正无关,和提供准确、可以被客观验证的信息无关,和劳动是否有意义无关,和一整套具备一致性的国家理想无关,和智慧无关。我们只关心选择我们想听的,忽略其他一切。我们只关心去嘲笑

①单德兴:《译者序》,载《知识分子论》,爱德华·萨义德著,单德兴译,生活·读书·新知三联书店2016年版,第1页。

②Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 209.

③马克斯·霍克海默,西奥多·阿道尔诺:《启蒙辩证法》,渠敬东等译,上海人民出版社2006年版,第112页。

④瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第7—8页。

⑤瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第16页。

那些胆敢不想像我们一样酷的人。我们只关心每隔五分钟就给自己送上那么一会儿无需思考但感觉良好的待遇。我们只关心大力保护我们的知识产权,拿到我们该拿的每一分钱。我们只关心怎样说服十岁的孩子花上二十五美元买一个苹果电脑属下的子公司只需三十九美分就可以生产出来的酷酷的硅胶 iPod 小外盒。

理查德自嘲自己创作的是口香糖式的音乐,实际上讽刺了像口香糖一样制作出来的庸俗流行乐。庸俗流行乐作为一种文化工业产品,并非为了促进社会公正、提供真实信息以及反映劳动意义、国家理想、智慧等内容,最终会像嚼过之后吐掉的口香糖那样成为废弃物,它所表达的“酷”体现了庸俗化、同质化的风格,不能激发人们严肃思考,而是让其陶醉于“感觉良好”的状态,导致审美水平退化。其制作人打着“保护知识产权”旗号大规模复制生产这些音乐以牟取暴利,还以听这种音乐为噱头向人们高价推广成本低廉的音乐播放器及其附属产品。复制的低俗文化产品泛滥市场,以幻象招徕生意,不断消解消费者的审美感受力,并使其犬儒般地臣服于资本的魔力,最终成为美国资本主义社会文化市场最大的消费群体。

理查德通过“去中心”的严肃音乐创作形成了与大众文化市场的“对位”。对理查德而言,“去中心”就是拒绝迎合世俗口味,在音乐中融入深邃的创作理念和个人情感,通过抵抗文化工业生产模式,塑造其音乐的“独一无二性”,形成对庸俗流行乐的“对位”。他的歌曲《快乐得发狂》再现了人们沉迷于文化工业产品而迷失自我的情景:

高大威猛 SUV 里伸出小小的脑袋!

我的朋友,手握方向盘的你们看上去快乐得发狂!

“电路城”里有一百个凯茜·李在微笑!

满墙都是吉斯·菲尔宾! 我要告诉你我开始感到

快乐得发狂! 快乐得发狂!

这首歌反映了美国公众只顾消费享乐,开着高油耗 SUV 去北美最大的电子产品零售店“电路城”,购买凯西和吉斯创作的、被文化工业生产大规模复制生产的娱乐产品,满足“退化需求”,失去了对它的鉴别思考能力,以至于“快乐得发狂”,而“小小的脑袋”则是缺乏严肃思考的象征和产物。理查德在歌中表达了对诱导公众沉迷于消费、享乐的大众文化市场的愤慨与批判。

在美国都市社会大众文化占统治地位的形势下,理查德毅然创作独具“灵韵”的严肃音乐,对现有社会文化秩序提出挑战,抵抗文化工业意识形态对大众的侵蚀,反对庸俗文化的裹挟,打破了以马修斯音乐为代表的娱乐快餐式大众文化独霸天下的局面,形成区别于低俗音乐的“另类音乐”的“对位”姿态,体现出对文化工业生产模式的解辖域化抗争和摆脱文化极权主义霸权的“既定辖域的束缚的努力”^①。

三 经典重生与审美救赎

美国都市社会充斥的快餐式大众文化导致具有经典品质的严肃艺术的生存空间受到挤压,愈来愈趋向孤独,但它又在孤独中通往经典之路。严肃艺术的孤独不仅表现在艺术家能够战胜经济利益诱惑,孤独坚守严肃艺术创作之路,还表现在艺术作品脱离世俗的低级趣味,以其“灵韵”特质而焕发出旺盛持久的生命力,激活公众被类型化的庸俗音乐消解的审美感受力,把他们从异化、物化中解放出来,找到真正的精神需求和人性需要,成为对世人进行审美救赎的艺术经典。

面对严肃音乐市场不景气的压力,理查德没有将音乐创作置于市场需求的大潮之中,创作媚俗流行乐,而是耐住孤独寂寞,把兼职修建屋顶平台所赚的薪酬用于音乐创作,在“众人皆醉我独醒”的孤军奋战中坚守严肃艺术“那种粗鲁而又天真的特征”^②,在音乐中融入“让人联想到剃刀刀片和碎玻璃的吉他噪音”,创作“不受欢迎但值得得到经济援助”^③的音乐,录制“那些最不讨人

①麦永雄:《解辖域化》,载《文化研究关键词》,汪民安主编,江苏人民出版社 2011 年版,第 148 页。

②马克斯·霍克海默,西奥多·阿道尔诺:《启蒙辩证法》,渠敬东等译,上海人民出版社 2006 年版,第 121 页。

③克兰指出,20 世纪后半叶随着文化工业规模和重要性日益增大,不断冲击着高雅文化,让其声誉和关注度逐渐降低,因而这些高雅文化组织难以抵抗萧条的市场,“不得不依赖公司的捐赠和州政府以及联邦政府的拨款”维持运营。参见戴安娜·克兰:《文化生产:媒体与都市艺术》,赵国新译,译林出版社 2001 年版,第 35 页。

喜欢、让大家都去见鬼的歌曲”。《纽约时报》对理查德的乐队的推荐词是“始终坚持原创,久违的声音”“不惧冷遇,创伤乐队倔强坚持”,准确地反映了创伤乐队不迎合市场需求,保持原创性音乐创作的韧劲。这种严肃音乐因其品位高雅独特难以娱乐喜爱快餐文化的大众,得不到他们认同,甚至遭到口香糖般的唾弃。因此,他自嘲自己的严肃音乐是口香糖,其艺术价值一时不为世人认可,然而随着时间推移,在人们认识到其特有的“灵韵”后,终将成为“听上去清新得堪比创世清晨的歌曲”的音乐经典。正如弗兰岑在小说《强震》(*Strong Motion*, 1992)中借鲍勃之口所言:“每个人都喜欢这录音。它是经典的,永远不老。”^①

理查德就像“开辟了现代人审美式的生存方式”的拜伦式英雄,“在人群中表现得冷漠、孤独和高傲”^②,遭到庸俗文化围剿而始终独立不羁。在创伤乐队解散之后,理查德重建了“一支另类乡村风格的乐队”,其音乐创作逐渐走出市场低谷,专辑《无名湖》获得格莱美音乐大奖提名,全国公共广播电台几十万听众都在听,“因为他的坚持不懈、他的目标明确”,才让其音乐作品在娱乐快餐文化时代存活下来,“他那出色的新歌获得了公众的喜爱和敬仰”,理查德由此被捧上音乐家的王座,成为法兰克福学派“灵韵”理论的实践者、捍卫公众对严肃音乐审美感受力的先锋。然而,马修斯乐队迎合世俗口味、歌词重复的庸俗之作经不起时间检验,最终会像口香糖那样遭到唾弃,在音乐史上只是昙花一现。

弗兰岑通过呈现理查德的生存现状和创作理念,表达了他在大众文化泛滥的都市文化空间中对严肃社会小说创作的坚守。弗兰岑的文学创作观与他借助理查德所表达的文艺观交相辉映。这种严肃音乐的市场遇冷实际上反映了弗兰岑创作的严肃小说遭遇的困境。弗兰岑认为“若把严肃小说比作萧条的市中心,围住它的正是大众娱乐建构的新郊区”^③。换言之,严肃小说被都市大众文化包围、围剿,失去了容身之地。在喧嚣骚动、物欲横流的美国都市社会,许多小说家为了在

“景观化”的大众文化市场占据一席之地,纷纷放弃严肃小说创作,为电视、广播、网络等媒体创作“娱乐至死”的快餐文化,将公众图式化,时刻占据着其注意力,导致人们无暇阅读严肃小说。“娱乐至死”一词出自波兹曼(Neil Postman)的著作《娱乐至死》(*Amusing Ourselves to Death*, 1985),该书描述了在美国作为娱乐媒体的电视逐渐取代印刷,统治了人们的思想,人们不愿花时间阅读思考,过去对语言文字进行阅读思考的“阐释时代”(the Age of Exposition)被图像主导的“娱乐业时代”(the Age of Show Business)所代替,造成人们精神家园荒芜,甘愿沦为“娱乐至死的物种”^④。波兹曼关于美国社会“娱乐至死”的论断与弗兰岑关于严肃小说被大众文化围剿的观点如出一辙。在弗兰岑看来,《时代》杂志作为美国最高文化权威,由过去刊登严肃小说作家乔伊斯(James Joyce)的头像到如今刊登娱乐小说家杜罗(Scott Turow)与金(Stephen King)的头像,是公众品味向大众文化转向的风向标。弗兰岑没有迎合这一转向,他在散文集《如何独处》中以批判的眼光审视“喧闹嘈杂、令人分神的大众文化”,强调作家应当以不媚俗的“独处”姿态保持作品的“个体性和复杂性”^⑤,并从作者和读者的角度进一步指出“小说在本质上是孤独写作、孤独阅读的工作”^⑥,表达了对严肃小说创作的坚守和对严肃读者寄予的厚望。布朗肖在《文学空间》一书开篇强调艺术家的孤独特质,“孤独对于艺术家从事艺术创作来说是必要的”^⑦,他进一步指出:“作品是孤独的:这并不意味着它始终是不可交流的,是无读者的。但是,阅读作品的人进入了对作品孤独的肯定中去,正像写作品的人投身到这种孤独的风险中去一样。”^⑧换言之,一旦读者对作品产生阅读共鸣,作品就不再孤独。这种艺术上的孤独并非一般意义的创伤性孤独,而是一种特立独行、兀立尘世的傲然,一种不合流俗、曲高和寡的高雅,一种不为世俗理解但能耐得住寂寞的静心坚守。艺术家耐住孤独、寂寞和诱惑,坚守“独异

①Franzen, Jonathan. *Strong Motion*. London and New York: Fourth Estate, 2003, p.173.

②汪民安:《现代性》,南京大学出版社2012年版,第208页。

③Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p.62.

④Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books, 2005, p.4.

⑤Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p.6.

⑥Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p.66.

⑦莫里斯·布朗肖:《文学空间》,顾嘉琛译,商务印书馆2005年版,第1页。

⑧莫里斯·布朗肖:《文学空间》,顾嘉琛译,商务印书馆2005年版,第3页。

性”创作之路是现代艺术走向经典的根本途径。

“如何独处”反映了弗兰岑不与世俗文化同流合污的精英主义创作观,其小说的个体性和复杂性呈现出本雅明所说的艺术作品的“灵韵”,“独处”体现了在大众文化蔓延的都市空间中,弗兰岑对“严肃艺术”孤岛阵地的坚守姿态,正如德里罗(Don DeLillo)鼓励弗兰岑坚持创作社会小说时所言,这是一种“不会因市场枯竭就停笔”的坚韧^①。这孤岛阵地是一方精英主义的艺术净土,小说家唯有在此才能“摆脱消费文化和商业文明羁绊而获得拯救”^②,创作出饱含“反抗性灵韵”(aura of oppositionality)的文学作品^③,对抗大众娱乐文化对读者的分心、吸引、麻醉和侵蚀,找到小说创作的归属感和价值感。

结语

如果说理查德是在现代都市文化空间中为严肃音乐摇旗呐喊的音乐先锋,那么弗兰岑则是坚守严肃文学创作的“伟大小说家”,二者都深陷大众文化重重包围之中,在势单力孤的情况下从事

严肃艺术创作,他们支持严肃艺术的立场是息息相通的。在美国娱乐小说大行其道之时,弗兰岑以“众人皆醉我独醒”的姿态独自承受着世间压力,不作无病呻吟,而是坚持撰写直面社会现实的“绝不妥协的小说”^④,即那种“与美国主流文化渐行渐远”的严肃小说。弗兰岑怀揣梦想,祈望通过自己的高雅艺术创作能够延缓美国都市文化日趋低俗化的进程。他认为“与主流文化渐行渐远反倒让美国文学更加健康”^⑤,他也正是以这种不与主流文化同流合污的“独处”姿态守护着心中那片艺术净土。他对美国自由理想的讽喻及其都市文化书写不仅表现出小说家对媚俗的大众文化的反抗性和社会批判力,而且为那些被大众文化裹挟而丧失审美感受力的美国民众呐喊,帮助他们实现审美救赎:一方面通过复现新世纪美国低迷的都市文化景观,对被商品和消费包围的当代美国都市大众文化进行隐喻表征;另一方面通过都市批评揭示美国这个由商品和物质碎片累积的后现代社会的主体缺失,蕴涵暧昧、含混和价值取向的复杂性。

On the Aesthetic Redemption of Urban Cultural Space in Jonathan Franzen's *Freedom*

CHEN Hong-jiang & YANG Jin-cai

(School of Foreign Studies, Nanjing University, Nanjing 210023, China)

Abstract: Jonathan Franzen closely examines the forms of mass culture in American urban society and its influence on the survival situation of serious art. He regards serious artistic creation, which is tightly surrounded by mass culture, as a painful experience often accompanied by loneliness and discomfort. In his novel *Freedom*, by depicting Richard's cold reception and setbacks in the process of serious music composition, Franzen clarifies his thoughts on the relationship between serious art and mass culture, expresses his anxiety over the penetration of culture industry, and conveys his wishes of aesthetic redemption for those who have been paralyzed by mass culture and lost their aesthetic sensibility.

Key words: Jonathan Franzen; *Freedom*; serious art; mass culture; aesthetic redemption

(责任校对 朱春花)

①转引自 Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 95.

②杨金才:《21世纪外国文学研究新视野·主持人寄语》,《湖南科技大学学报(社会科学版)》2015年第1期。

③Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 89.

④Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 59.

⑤Franzen, Jonathan. *How to Be Alone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 79.