

音乐人文笔录

舒伯特的“早”与“晚”

杨燕迪

关于舒伯特（1797-1828），有一桩事说起来令人咋舌——他年纪轻轻在31岁就过早辞世，但在音乐创作上居然已经具备“晚年”气象。这种生理年龄上的“早”与艺术境界中的“晚”，其间的剧烈反差乍一看几近不可思议。艺术中早熟而早逝的天才有很多，如唐代的诡奇诗人李贺（791-816）、英国浪漫派抒情诗旗手济慈（1795-1821），或如北宋少年画神王希孟（1096-1119?）以及法国浪漫派绘画先驱籍里柯（1792-1824）等等。音乐家中，英年早逝的天才数起来一大批，不仅包括大家熟知的莫扎特（1756-1791）、门德尔松（1809-1847）和肖邦（1810-1949），还有佩尔戈莱西（1710-1736）、贝利尼（1801-1835）和比才（1838-1875）等。中国的音乐家中，属于这个行列的人物，20世纪上半叶有“一代宗师”黄自先生（1904-1938），晚近一些则有“歌曲之王”施光南（1940-1990）。他们均是在个人艺术发展达到盛期时不幸离世，让人不免痛惜和扼腕……

但是，在这些早逝天才中，舒伯特依然是独一无二的：他在刚刚步入成年之后便因病痛折磨面临死亡威胁，于是凭借音乐来咀嚼人生的酸甜苦辣。及至去世前，他似乎与死神达成某种和解，笔下的音乐中浮现出罕有的宁静与安详——一种只有“人之将死”的时刻才会出现的“晚年”情怀。考虑到作曲家此时的生理年龄刚过“而立之年”，这期间给听者带来的感受可谓“一言难尽”，更是“别有韵味在心头”！

不妨听听舒伯特最后一首《降B大调钢琴奏鸣曲》D.960的第二乐章。这首篇幅巨大的奏鸣曲和其他两首体量同样庞大的奏鸣曲（D.958、D.959）均完成于作曲家辞世前两个月，音乐界现已公认，这三首最后的奏鸣曲是作曲家在这一体裁中的至高杰作，其艺术质量和情感深度几乎堪与贝多芬最伟大的钢琴奏鸣曲相提并论。这是人在临近生命终点时的心态写照吗？一支深沉而内敛的旋律在漂浮摇曳的轻柔伴奏包裹中，缓缓走来……它没有歌词，但恰似一首歌曲，携带着不会被错过的舒伯特式典型印记，似从心中唱出，质朴、内省，带有一丝苦涩，绝无半点炫耀和浮华。何谓“感人至深”？这里正是这样的时刻。镜头一转，音乐进入中间的对比段。低音部传来隆隆的脚步声，似要匆匆上路，也好像生命的回光返照。但就在鼓足勇气的行进中，小调的和声色彩不断侵入，于是步履就不免显得蹒跚和迟疑起来。突然，行进的脚步戛然而止，出现一个意想不到的长时间休止——这是又一处典型的舒伯特用笔，似是欲言又止，或是睡梦中的惊醒……

音乐悄悄滑回到乐章一开始的如歌旋律，但不是简单重复，而是通过织体和音区的变化，为音乐平添崭新的心理向度：尤其是全曲最后转向大调，色彩瞬间轻亮起来——这不是扫除阴霾，而是将身心托付给想象中的彼岸，因而就获得了涅槃式的宁静。

如此具有超越情怀和彼岸性质的意境，按常理一般需要经过漫长的生活锤炼和生命体悟，至人生的“老年”方能成就。但这样的艺术风范居然流露在一个青年人的笔端，着实令人吃惊。相比，连莫扎特这样的旷世奇才也会自叹不如吧。三十岁刚出头就洞穿了人生的真谛并以智慧的态度安然接受生命的有限与短暂，并以精湛的艺术将这种体悟刻画出来使之永恒，古往今来，不知还有哪位艺术家可与舒伯特相比？

舒伯特通过纯音乐来表达对死神的接受和对天堂的向往，尚有不少其他例证。如几乎与上述最后三首钢琴奏鸣曲同时写作的《C大调弦乐五重奏》D.956，它的第二乐章“柔板”堪称舒伯特所有慢板乐章中最伟大的皇冠。难怪著名德国文豪托马斯·曼（1875-1955）和波兰大钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦（1887-1982）都曾表示，希望在临终之际由舒伯特的这一乐章作陪。描摹“天堂”意象，这倒是具有深厚宗教背景的西方古典音乐中的一个悠远传统，但是乐史中很少有音乐达到过如此的沉静、温暖、甘美和安谧——这个“柔板”的开头A段是所有音乐中的一个极致，它充分利用了弦乐器（小提琴、中提琴和大提琴）的“伸展”与“延长”性能，用极为悠长的“无终线条”和几乎没有句逗的“循环呼吸”表达了永恒时间的无尽延绵。而舒伯特特有

的和声丰富变化与色彩饱和度又支撑了音乐的长气息延展，使音乐避免陷入静态的单调与乏味。记得阿根廷作家博尔赫斯曾说过一句诗意的名言：“我心里一直都在暗暗设想，天堂应该是图书馆的模样。”那么，我们是否可以，天堂听上去就应该是舒伯特这个“柔板”开端的模样？！所谓“此曲只应天上有”——舒伯特的《C大调弦乐五重奏》慢乐章即为明证。

一位年纪尚轻的艺术家，笔下的音乐中不断出现这种“晚年”特有的临终意味，这种罕见的艺术现象只能来自这位艺术家独特的人生体验。1822年的秋冬时节，年仅25岁的舒伯特得知自己罹患不治之症。绝非凑巧，他的音乐创作（尤其是大型器乐创作）正是从这时开始步入真正的成熟期，而标志这一转折的重要里程碑作品正是著名的《B小调“未完成”交响曲》D.759和钢琴曲杰作《流浪者幻想曲》D.760。自此至去世，死亡的阴影一直伴随着舒伯特，并深刻影响了他的创作走向——孤独、无助、焦虑、恐惧，破碎的梦境，甜蜜而带有欺骗性的回忆，或是“苦乐相间”（bitter-sweet）的难言况味，乃至突如其来的狂风暴雨和带有疯狂意味的挣扎与反抗，这些复杂并具有强烈浪漫气息的思想情感范畴不仅成为舒伯特的表达主旨，而且也敏感地回应对应着当时欧洲人在后启蒙时代的普遍心理变化。

这种带有强烈悲剧感的音乐表达至舒伯特生平的最后两年（1827-1828）发展至新的层面，并展现了新的维度——浓重的悲剧性依然存在，但平添了达观、缓和、顺从和接受的神秘意味。舒伯特的音乐在他生命的最后阶段似乎达到了“智慧”和“彻

悟”的至高境界：大限将至，但死亡不再是恐怖的终点，而是进入彼岸并融入永恒的安宁休憩。我甚至认为，舒伯特的最后两年可被看作是这位作曲家生涯中的一个独立单位，标志着这位年轻作曲家的“临终晚期风格”。

几乎所有的史家和评家都对舒伯特在这一“晚期风格”阶段的创作数量和质量感到惊叹不已。《降E大调钢琴三重奏》D.929，两套《钢琴即兴曲》（D.899和D.935共八首），声乐套曲《冬之旅》D.911，《F小调四手联弹钢琴幻想曲》D.940，《C大调“伟大”交响曲》D.944，《降E大调第六号弥撒》D.950，以及上文已经提及的《C大调弦乐五重奏》和三者最后的钢琴奏鸣曲……这是不可思议的创造奇观，因为所有上述作品均属于各自体裁领域中最伟大的杰作之列，有些甚至是至今也无人超越的登峰造极之作——如《冬之旅》之于声乐套曲，《F小调幻想曲》之于四手联弹钢琴曲，《C大调弦乐五重奏》之于该体裁。这样的创造能量爆发和如此杰出的创作质量短时间内集中于位艺术家的病弱之身，语言的形容只能是——“奇迹”。

舒伯特是世界级“超一流”作曲家行列中在世寿命最短的一员。他的伟大不仅在于他的早熟，还在于他在早熟的基础上继续了幅度巨大的心理和艺术发展，而且这种心理和艺术发展的速度之快远远超过了生理成长的速度。他似乎在是与死神赛跑，终于在死神接管他之前，“及早”并“及时”跨入了最后的“晚期风格”。

2018年12月9日 写毕于沪上书乐斋



德宾的艺术家花园 (油画) 罗杰·弗莱

在舞台上演「广播剧」

曹雷

我曾引用过上译老厂长陈叙一的话：“译制配音是带着镣铐的舞蹈。”我理解这句话的意思是：既是“舞蹈”，它就是一门艺术，必须好看（“译制配音”还得好听），有艺术性；但我从事的配音艺术，它是带着“镣铐”的，因为它不是“原创”，它不能自由发挥，它是受原片限制，又受观众是中国观众这一条件限制的。因为受原剧本的限制，翻译不能乱翻，不能脱离原剧本的意思另编台词；而且不能脱离中国观众，硬译一些中国人听不懂的对白。对配音演员而言，也是受原片演员限制，一是受表演上的限制，不能离开原片演员的表演乱发挥，不能原演员没有哭，却配上“哭腔”，原演员没有气息却配上大喘气；再一条是受原片口型的限制：原片一般是外语，译成中文，当然要经过“对口型”这道必不可少的工序，要根据原片演员每句话的语速、节奏，数下能说多少中国字，再根据这数下的每句台词的字数，编成中文。不能多，不能少，连哪句后面呼吸、停顿，都要跟原片一样。当然，说台词的感情也要与原片演员一样，不能离开原片自己发挥，用我们的术语说“要贴原片”，这就是“带着镣铐跳舞”的意思。

但这次我们排演的《声临阿加莎》却不是“配音”，而是在舞台上演“广播剧”。

在剧作家阿加莎·克里斯蒂那个年代的英国，还没有电视，正是收音机流行的年代。电台除了播新闻、广告外，还有“广播剧”深受听众喜爱。英国BBC电台也有专职或兼职的广播剧演员，有些经常演播广播剧的演员，很受追捧，听众很熟悉他们的声音。阿加莎就专为电台写过不少广播剧，如《三只瞎老鼠》等。

随着广播剧的流行，英国电台在圣诞节、新年等节日里，会请在幕后录制广播剧的演员上舞台，为喜爱他们的观众当场表演如何演播广播剧——这就是这次我们演出的《声临阿加莎》的来历。

这样的演出，演员们穿上礼服或以剧中角色的形象出现，稍加化妆，但仍像录制广播剧那样，手中拿着剧本，在舞台上的话筒前说自己角色的台词。可以有些手势、表情，但较少面对面的交流。台上还有专职效果师的人员，也是当着观众做出各种剧中需要的效果声，如：开、关门声，杯碟声，电话铃声等等。

和“幕后配音”不同，这样当众“演”广播剧没有画面，没有“原片演员”的表演，也不用对口型，只是在话筒前用声音语言来塑造人物和表现剧情。

这次我们演出的《声临阿加莎》，也就是这样的“当着观众的面”来“演播”广播剧，把广播剧从录音棚搬到舞台上来。演员之间的交流也主要

建立在语言上。“语言”及“声音”是表现人物心理、人物关系及各种情景转换的最主要的、也可以说是唯一的手段。在这一点上，也可说“戴着镣铐跳舞”与“配音”是异曲同工。这次《声临阿加莎》与前些年上海、北京演出不同（之前演过的《谋杀正在直播》，与《声临阿加莎》是同台戏，部分内容有调整），《声临阿加莎》的演员更年轻了，而且大部分是在幕后从事声音、语言工作的专业人员。能以这样一种风格别具的形式与听众面对面交流，这是一种新的尝试，也是一种锻炼。

对于习惯于为他人塑造的各种形象配音的演员来说，站在舞台上，没有模仿的对象，完全依靠自己的声音语言，借助部分自己的外形和肢体动作来完成对人物和作品的塑造演绎，这是一个新的考验，也是提升演员创造力的机会。所以这次演出可以用以下几个词来形容：“新颖”、“新鲜”、“新的创作天地”。不论对演员或观众来说，都是这样！

所以我说，为《茜茜公主》或其他影片的角色“配音”与在舞台上演《声临阿加莎》完全是不同艺术类型的创作，当然，有些配音中人物声音的塑造可以给舞台上的人物提供些技巧上的借鉴，但任何角色都是不可复制的，因为世界上任何人都是“这一个”，都需要走到人物心里去，塑造“这一个”，都是不能重复的。就像我在银幕、电视屏幕和舞台上配过、演过的几百个人物一样。

为什么是“爱琴海”？

曾艳兵

爱琴海（Aegean Sea），一个美丽的名字，源自一个美丽的传说。古希腊绚丽多姿的神话传说从这里轻轻撩开它的神秘面纱，人们由此可以一睹它的风姿和神采。

很久很久以前，在这片蓝色海洋的南方有一个岛，名叫克里特岛（Kriti）。克里特岛国王弥诺斯（Minos）的儿子安德洛洛弗斯（Androgeos）在泛雅典娜节竞技场中获得优胜，但却被竞争对手所杀。（这个故事类似于马尔克斯《百年孤独》中的阿卡迪亚的故事，他在斗鸡时杀死了普罗登肖，从此普罗登肖的鬼魂就一直纠缠着阿卡迪亚。）于是，弥诺斯对雅典人开战，胜利后要求雅典为此赔偿：每年（又说每七年）给克里特岛送去七对童男童女供牛首人身的怪兽弥诺陶洛斯（Minotaurus）食用。弥诺陶洛斯为弥诺斯的妻子与公牛所生。有关怪兽的故事说来话长。海神波塞冬曾经赠送一头漂亮的公牛给克里特国王弥诺斯，要他拿来用作献祭。弥诺斯却留下来供自己饲养玩乐。波塞冬为了惩罚他，设法使弥诺斯的妻子帕西淮（Pasiphae）爱上了这头公牛，结果她生下了头牛身的怪兽弥诺陶洛斯。于是，弥诺斯请来了希腊最有智慧的发明家和建筑师代达罗斯（Daedalus）建造了一座举世闻名的迷宫，用来关押这头怪兽。

在古希腊，迷宫（Labyrinth）通常是指那些有很多回环歧道而又难于找到出口的宫阙。古希腊最著名的迷宫就是克里特岛迷宫了。迷宫建成后，国王弥诺斯将代达罗斯及其儿子伊卡洛斯（Icarus）关进迷宫，试图将父子俩困死在迷官里。如此一来，迷宫的秘密便再无人知晓，迷宫也就成了真正的迷官。这似乎是古代帝国都喜欢做的事情，独一无二帝王所追求的也是独一无二的伟业。代达罗斯自然不会坐以待毙，他用蜂蜡把羽毛粘在一起，做成翅膀，和儿子一道飞离克里特岛。这也就是西方人最早关于飞翔的故事了。伊卡洛斯飞得太高，阳光融化了蜂蜡，坠海而死。伊卡洛斯的尸体漂到一个海岛，为了纪念他，这个海岛便取名伊卡利亚（Icarian），他被埋葬在那里。

这一年，雅典王埃勾斯（Aegeus）之子忒修斯（Theseus）作为七对童男童女中的一员，献祭给南海牛怪。忒修斯为埃勾斯独子，得之不易——埃勾斯本来无子，一直为之烦恼不已。一次去特罗曾城短期访问，向特罗曾城国王庇透斯吐露心声。国王便将自己的女儿埃特拉秘密地嫁给了这位已有妻子的埃勾斯，削足适履是也。到雅典后受到女巫美狄亚的陷害，此时美狄亚被埃勾斯收留。父子相认后，美狄亚被驱逐。这时正值忒拜人需向克里特人进贡，于是，忒修斯自告奋勇地前往克里特，决心为民除害。

忒修斯一行来到克里特岛。在王宫里，克里特公主阿里阿德涅（Ariadne）隔着帷幕对这些雅典来客匆匆一瞥，对忒修斯一见钟情。于是，她暗地里赠送给忒修斯两件宝物：魔剑和金线团（Ariadne's thread）。金线团原本为代达罗斯所赠。忒修斯借助魔剑杀死怪兽，又通过金线团逃出迷宫。他依从阿里阿德涅的劝告，先将克里特人船底凿穿，逃避追兵。随后忒修斯一行暂避狄亚岛（一说为“纳索斯岛”），狄俄尼索斯托梦给忒修斯留下阿里阿德涅，因为神们已经指定她为狄俄尼索斯的妻子。忒修斯只好趁阿里阿德涅熟睡时率众人离开小岛。悲痛的忒修斯返航时忘记了将黑帆换成白帆，

如果黑帆去黑帆回，就说明忒修斯行动失败。埃勾斯在希腊海岸远远眺望，悬挂黑帆的船只渐渐映入眼帘，埃勾斯以为儿子必死无疑，“充满着不可忍受的悲痛和对于人生的绝望，他即刻投身大海溺水而死”。后人为了纪念这位雅典王，便将这片大海取名为埃勾斯海，中文翻译成“爱琴海”。

由Aegeus到Aegean，最后中文翻译成“爱琴海”，仿佛一个浪漫的神话传说就在眼前，不得不说译名非常传神，有种画面感；倘若译成“埃勾斯海”或者“埃勾海”便有些大煞风景了。想到这里便很想知道，最初是谁想出“爱琴海”这个译名的？

据目前所掌握的资料来看，“爱琴海”这一译法最早见于1897年（清光绪二十三年）的《时务通考》一书。该书由杞庐主人撰，点石斋石印。这是一部百科全书性质的著作。在“地輿”卷的第十部分中，提到了“爱琴海”。“干地亚之北，名爱琴海，西为希腊，北为土耳其西土，东为小亚细亚。三面环抱，仅东北一道通黑海，即他大尼里也。干地亚海横亘，以塞爱琴海海口。爱琴海中岛，罗列相望，其近西岸者，属希腊，近东岸者，属小亚细亚。”这里的“干地亚岛”即克里特岛。1908年由上海商务印书馆印行的《中国地理学教科书》亦提到“爱琴海”：“沿地中海小亚细亚半岛与欧洲希腊半岛之间，有爱琴海（一作伊直安海，一作希利尼海）。因其中群岛星罗，亦称多岛海。”译者在几个译名中最终选定了“爱琴海”。从此以后，爱琴海的译名便流行起来。

德宾的艺术家花园 (油画) 罗杰·弗莱

笔会

对镜

周实

和朋友说起镜子。朋友说每次面对镜子，他的心里都会想，人就是这样通过镜子来认识自己的面目的。随着人的成熟长大，开始工作和生活，他会寻找更多的镜子，更多各种各样的镜子，来确定自己的长处短处。但是，就是那些镜子，有的时候，也会使人迷茫，恍惚，不知哪个更是自己。这个时候，你就处在镜子的荒原之中了。我喜欢他的这个表述——镜子荒原，白晃晃的，我觉得眼前白晃晃的。我不知道这个词他是从哪里看来的。当你倾注自我时，你会看到自己的孤独。他还在继续他的表述。我问他究竟何谓孤独？他说就是你想说时却只能对自己说。他说当你身处孤独，自我就站到了你的面前。你的心思有时候是你联系世界的线，有时却又恰恰相反，是阻止你与世界的墙。线与墙，我觉得，这真是一个好题目。我在这样想着的时候，我的眼前浮现出的是砌工们砌砖时，拉起一根白白的线作为他们的准绳，然后他们沿着那绳砌出一道高高的墙……

「文汇报」 微信二维码



有作为的特点上。”希腊人生活在一个夏季炎热、干燥，冬季短暂的国度里，这里一年四季几乎都适宜于庄稼的生长。他们无需准备御冬的食物、温暖的住房。他们的社交活动一般都在户外进行。他们生活简朴，不必采取复杂的生活方式。我们在任何其他古代社会中很难找到欢乐的影子，然而在希腊却发现欢乐的人，他们最早开始游戏。“快乐的生活、认识到世界的美好和生于其中的无限乐趣，是希腊迥然不同于以前所有社会的一个特点。”另外，“热爱理性、热爱生活，喜欢思考、喜欢运动”是希腊的又一特点。西方学者汉密尔顿说：“如果我们能够设想出这样一个现代社会，在该社会中所有的橄榄球运动员同时又都是最优秀的诗人、哲学家和政治领导人，那么我们就能够完全理解希腊精神了。”“一个希腊人在他的一生中要扮演许多不同的角色。埃斯库罗斯不仅是一个剧作家；他还是一个全能剧院职员，不但是演员，还是舞台美术师、化妆师、设计师、技师、出品人；他还曾经入伍，上阵打过仗，而且很可能还出任过公职；多数雅典人都是如此……索福克勒斯是一名将军、外交官、神职人员，同时还是剧院的技术工作人员，最少有一项发明创造。”柏拉图亦是这样全面发展的人。蓝色的海洋文化，全面发展的人。几千年之后，20世纪最有影响力的爱尔兰作家詹姆斯·乔伊斯自比希腊的代达罗斯和伊卡洛斯，他在自传体小说《一个青年艺术家的画像》中给主人公取名斯蒂芬·代达罗斯。“古老的工匠代达罗斯的命运也暗示了这位年轻艺术家的命运，就像代达罗斯制造翅膀、逃离弥诺斯的迷官一样，斯蒂芬·代达罗斯（即乔伊斯本人）也从穷困潦倒的家庭、狭缝压抑的都柏林迷官中逃离出来，最终成为一名飞翔在20世纪天空的艺术家，创造了不朽的艺术经典《尤利西斯》，创造了20世纪的神话。”时至今日，古希腊神话并没有褪色或消失，它像马克思所说的那样“具有永久的魅力”。