

音乐人文笔录

陀思妥耶夫斯基的音乐同道

——纪念穆索尔斯基逝世140周年

杨燕迪

多年前的一次学术讲座中，笔者说到一段歌曲。为调节气氛，在播放录音后我有意“卖个关子”：请在场听众猜猜，这首歌的作曲家是谁？由于这首歌的旋法、节奏与钢琴声部中的和声听上去均相当古怪，猜谜的听者都以为这是20世纪某位作曲家的“现代音乐”创作。因无人猜对作曲家的姓名，我揭开谜底时，在场听者都暗暗吃惊——原来是穆索尔斯基（1839-1881），歌曲名为《在角落里》（1870），选自穆氏自作歌词的声乐套曲《育儿室》（Nursery, 1868-1872）。

这桩“猜谜”游戏后来我又尝试过几次，屡试不爽——几乎没有人想到，19世纪后半叶的音乐中会有如此激进和大胆的构思立意与技术表达。这首《在角落里》刻画一个好玩可笑的场景：奶娘正大声斥责不懂事的孩童米申卡，搞坏了自己织毛衣的针线，为了教训米申卡，奶娘罚他站到角落里去！音乐惟妙惟肖地模仿和捕捉到奶娘的呵斥口吻和米申卡半是乞求、半带委屈的可怜语气——这正是为何音乐中会出现剧烈的锯齿型起伏和奇怪音型、音响的缘故。除了这首《在角落里》（第2首），这部套曲《育儿室》的其他歌曲（共7首）均是幼儿日常生活与孩童说话口吻的音乐展现——如《甲虫》（第3首）、《玩偶》（第4首）和《顽皮的猫咪》（第6首）等，音乐配置同样别出心裁，与《在角落里》如出一辙。

这部《育儿室》或许算不上音乐史上的“名作”（否则就不会有上述“猜谜”一幕），但作曲家（兼作词）观察生活的角度之奇异和体察世界的态度之独特，不仅让人莞尔，更令人吃惊。我甚至斗胆断言，以如此平等、平实与平视的角度呈现孩童的生活世界，纵观整个音乐史，穆索尔斯基的《育儿室》应是首创——与之相比，诸如舒曼钢琴套曲《童年情景》（1838）这类看似反映儿童生活的音乐作品，其实是从成人的视角里看孩子，更多是时光倒转式的回忆和浪漫想象，最典型即是那首非常出名的《梦幻曲》（《童年情景》第7首）。这倒不是说舒曼用音乐写儿童不如穆氏——艺术家之间的区别不在高下，而是不同。但穆索尔斯基之独特不凡从这部《育儿室》已可见一斑。

其实，穆索尔斯基是整个19世纪最有思想深度和最具音乐独特性的俄罗斯作曲家——没有“之一”。这个定位乍一看似显突兀，但国际乐坛中很多行家均赞同这一看法。普通乐迷或许纳闷，19世纪俄罗斯最有代表性的作曲家，数来数去，应是柴可夫斯基吧？！当然，老柴的创作成就总体上超过穆氏：不论创作领域的全面多样，写作技术的专业熟练，还是一流杰作的产出频

率，穆氏都无法与老柴相提并论；但且慢——就刻画俄罗斯人众生相的鲜活性和表现俄罗斯历史的深广性，以及捕捉俄罗斯语言的准确性而论，穆氏在短暂一生中写下为数并不算多的作品里，却体现了难得一见的奇特眼光和独特眼力。

曾有史家和评家把穆氏的音乐追求与俄罗斯文学巨匠陀思妥耶夫斯基的艺术视野做对比。“穆索尔斯基与他的伟大文学同道果戈里和陀思妥耶夫斯基一样，人心灵底层形式不定地熏燃着的力量和热情吸引着他。正是这些不定形的本能力量的表现把穆索尔斯基引入到除了伟大俄国作家之外任何其他音乐家都未能进入的境界；在这里人的自然的感情带着奇迹般的明朗和直率得到发挥，在这里这些感情既不是被掩饰的，也不是被伪造的。”（引自保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》）果不其然，穆氏音乐最摄人心魄之处，正是其不加修饰的直接性及由此带来的生动性格展示；以生活和世界的本来面目示人，即便其中存有让人困窘、难堪、发笑甚或招致反感的场面和图画——这确乎令人联想起俄罗斯文豪陀思妥耶夫斯基的笔法特长，即关注俄罗斯底层平民的粗放感和直而人物焦灼内心的洞察力。穆氏的音乐创作同样想要展现俄罗斯人民的全景画面和生存状态，上至沙皇和主教，下至醉鬼与乞丐，以及军官、疯僧、莽汉、农夫、村姑，还有奶娘、幼童……穆氏以其特有的“现实主义”乃至“自然主义”笔触，用最地道的俄罗斯语调口吻和音调起伏来刻画他眼中所看到的俄罗斯。穆氏最为人称道的名作之一、钢琴组曲《图画展览会》（1874），也必须放置在这个语境中才能得到充分理解：它不仅是对作曲家的画家好友哈特曼绘画作品的一般性音乐转译，更重要的是，作曲家通过这些特定图画的音乐描绘，以作曲家的自画像（漫步主题）作串联，试图展现俄罗斯特有的风土人情和视觉景观：侏儒、古堡、花园、牛车、小鸡、富人和穷人、集市、墓穴、

妖婆、基辅的大门……

如此丰富而多面的俄罗斯生活图景，又被置于广阔而深厚的俄罗斯历史纵深中，穆氏的不同凡响和雄浑伟大由此得到进一步提升。这样一位全神贯注于本民族秉性、气质和命运的音乐家，他的兴趣必定被俄罗斯历史的纠葛、曲折和复杂所吸引，而他的创作天赋也必定在历史题材的歌剧中才会得到全面展现——穆氏中后期的两部歌剧大作为明证。《鲍里斯·戈杜诺夫》（1872年修订版）当之无愧是俄罗斯音乐中最伟大的歌剧例示，这一地位至今尚无任何剧目超越。《霍万斯基党人之乱》虽是未竟遗稿，经后人整理完成后方能搬上舞台，但仍不失为波澜壮阔而带有强烈悲悯感的宏伟史诗剧。穆氏受“五人团”其他成员和斯塔索夫等好友的激励与影响，饱读诗书，亲任编剧，从而保证了歌剧构思和内涵的统一和贯通（尽管就史实而论，穆氏这两部歌剧的剧情与真实历史有不少出入，但不妨从亚里士多德的理论视角为穆氏辩护，艺术的真实高于历史的真实，并更具普遍性）。歌剧所提供的各式人等，正好为穆氏已在各类艺术歌曲中所展现的性格刻画奇才提供了用武之地。尤其是《鲍里斯》（部分基于普希金的同名历史剧），公认位居可与“莎剧”的心理深度和历史洞见相媲美的顶级歌剧之列。歌剧的主角，篡位沙皇鲍里斯，不仅是歌剧文献中最重要男低音角色，也是所有歌剧中最具人性复杂维度的帝王角色——他位高权重，不可一世，但却备受罪孽困扰，同时又是深具舐犊之情的慈爱父亲。与鲍里斯处于对极的是狂乱、无辜而深陷贫苦的俄罗斯人民，穆氏用丰富而丰沛的各类合唱来表现俄罗斯民众的特定群体，既是冷眼旁观，又暗含深切的人道主义同情。我们必然联想到，穆氏之所以投入这样的歌剧写作，一定和他身处1861年俄罗斯废除农奴制前后社会的改革与动荡有直接关联。艺术家如何通过自己的独特视角和个人禀赋，关联和聚焦民族和时代的重大命题，穆

氏似提供了不可多得的范例。

穆氏因独特的艺术观和历史观，带来了他在音乐技术语言上的超前与激进。他在当时不被人理解（里姆斯基-柯萨科夫在整理穆氏作品时，会“纠正”和“消除”诸多“荒谬的错误”，现在看来恰是对穆氏的误解），但却对20世纪以来的现代音乐产生了深远影响——就此而论，穆氏与陀思妥耶夫斯基也是真正的同道，因为陀氏也被誉为是现代派文学的重要先驱。德彪西、拉威尔等法国印象派作曲家都极为看重穆氏——拉威尔为《图画展览会》的管弦乐配器版（1922）被公认为是大师杰作；大器晚成的捷克作曲家雅纳切克“以祖为美”的创作追求显然受到穆氏的深刻启发——雅纳切克最后一部歌剧《死屋手记》（1928）直接基于陀氏同名纪实文学作品，个中缘由耐人寻味；而苏联的肖斯塔科维奇最为推崇的音乐前辈同胞即是穆氏，他不仅受邀为穆氏歌剧重新配器，而且也在自己的创作中向穆氏明确表达致敬——建议听听肖氏的《第十三交响曲“娘子谷”》（1962），其中合唱的粗犷与狂野带有强烈的穆氏风味。

行笔至此，我又回想起一个亲眼所见的小场景：傅聪先生当年在讲解肖邦《前奏曲集》降D大调第15首（别号“雨滴”）的大师课上，进行到后半段一处带有小二度不协和碰撞的尖锐和弦时，边弹边说道：“注意！听听！这简直就是穆索尔斯基的特有声响嘛！”——现在想来，这的确是傅聪先生专业地道而又富于想象力的“穿越性”音乐评论。穆氏敢于凸现音响中的不协和和粗糙特征，并以此找到了他的个性化声音语言。但深究起来，穆氏的个性化声音从来不是音响自身的形式表象，而是深深植根于俄罗斯民族历史和时代文脉的丰厚土壤之中——艺术创作中的个性与民族性之间，应该并可能具有怎样的缠绕辩证关系，穆索尔斯基为后人留下了罕有的清晰见证。

2021年5月15日写于冰城望江阁



从西边眺望雷嫩的风景（油画）
〔荷兰〕萨洛蒙·凡·雷斯达尔

“滚”出来的美味

褚半农

有一年端午节，朋友寄来礼品粽子，算是比较有名的牌子。其实家里也裹了粽子，煤气灶上烧了好几个钟头的那种。两种粽子吃起来的感觉如何？恕我直言，那种品牌粽子真的太难吃了呀，考虑到不能暴殄天物才吃光的。自己裹的粽子口味自然要大大优于店里买的粽子，但我仍不满意，还是怀念过去老宅柴灶上“滚”出来的粽子味道。

一样的用糯米，一样的用猪肉，一样的用粽箬，一样的用火烧，自己动手裹的粽子，味道咋就与原来的不一样了呢？还真是一不一样，原因就在一个“滚”字上，这又同乡下头柴灶有关。那柴灶上的粽子，经这一“滚”，猪鬃上的油脂全部炸掉，融化到粽子的角角落落，熟透了鲜肉的味自然跟着渗透到粽子全身上下。而糯米呢，连粽子最中间的那部分，也完全膨胀后粘成一团，并紧紧裹住里面的馅料，撕开粽箬，一股香味不“滚”出来也难。

“滚”是个方言动词，在上海方言中的义项，有同普通话的，如“滚出去”；也有完全不同的，如这个语境下的“滚”，发音是平的，词义似“焖烧”，又不完全一样。柴灶上经常会用到“滚”，做法又十分简单。

我家端午裹粽子一般都是下午动手。每年妈妈、妹妹裹好粽子后，柴灶上烧火的任务是我的。所谓柴灶，就是专烧柴草的灶头。平时烧饭炒菜，有什么柴就烧什么柴，“三夏”过了，麦柴、油菜其上烧了，就烧麦柴、菜其柴。“三秋”过了，水稻脱粒、棉花籽拔起来了，就烧稻柴扎花其柴做成的草团。一年之中，至少有两次次的烧火有所不同，一次是春节前焚糕，二是端午节燥粽子。这两次烧火，因灶头都要连续烧半天，事先要准备好足够的“硬柴”。所谓“硬柴”是相对于稻柴这类“软柴”而言的，其实就是树枝一类的硬物，平时锯断、晒干早堆在一边了。硬柴出硬火，烧起来火头旺、柴灰少不说，就

是停火了，余烬在灶肚（方言不说灶膛）里的热度持续不退，最适宜“滚”了。

粽子入镬，加满水，硬柴用软柴引燃后，烧开是很快，但要烧好还要很长的时间。这时候，我只要看好灶肚里，继续让那硬柴交叉架好任其燃烧，保持适当的火头，不要太旺，旺了也是浪费；火头则烧的时间会长。刚裹好的粽子捏上去有点松软，在镬子里得到持续高温后，粽管里的米粒会慢慢膨胀逐渐饱满。粽子装满了一镬子，整个烧火过程中，至少还要两次调整粽子的位置，把下面的翻到上面，上面的翻到下面，让它们热均匀点。

那时能吃到的美食少，嘴巴会很馋，好不容易等到一年才裹一次的粽子，总想快点吃到。母亲总是提醒慢点，粽子还没有熟透。耐心等到时间差不多了，拿出粽子试试看，有时拿出的粽子是熟了，但里面的糯米和鲜肉，双方尚未深度粘合，一看就知道

熟度刚达标，可以吃了，但离粽子的至味还差很远。我知道接着用什么办法让它们只只熟透。

这办法就是“滚”，翻译成官话是利用余热。灶肚里的那些灰烬，虽不多，但足够“滚”了。硬柴天生有硬脾气，成灰了还在不停闪烁着红红的本色。此后，不需要添加任何柴草，任它们继续贡献热量，只要把镬盖盖好，让粽子“滚”在镬子里熟透。它们不会让我失望。

不消到明天早晨，即使“滚”过一两个小时再看看，粽子的成熟度明显提高，这确是个好办法。那个品牌粽子所以难吃，就因为火候不到，只是熟而已。

柴灶上的“滚”，是从实践中来的，不光燥粽子我会“滚”，烧其他食物有时也需要“滚”，如红烧肉。东坡先生在黄州写的《猪肉颂》“柴火鬻烟焰不起”“待他自熟莫催他”诗句里，我以为也含有“滚”的意思。



「文汇报」
微信二维码

读英国人类学家詹·乔·弗雷泽爵士的《金枝》（1922年第四版节本），突然忆及老家翼城的风俗。盖翼城曾为古代晋国的首都，公元前585年，晋景公废弃旧都故绛，迁都新田。现曲沃县曲村出土有历代晋侯墓，并在考古挖掘原址上建有晋国博物馆。如此说来，这些风俗习惯，或许是从两千多年前代代流传下来的吧。就觉有记录下来之必要，或许能为民俗史研究者提供一点资料吧。

晋翼民俗与《金枝》

郁土

翼城迎亲风俗，新娘进门要等到天黑以后。在夫家大门外，点燃一道麦秸火，新娘须从火上跨过去，为的是避邪，不让鬼进门。也有一说是“过火”，谐音一对新人从今而后要搭伙过日子，经此一火，日子会过得红火火之意。（段友文《汾河两岸的民俗与旅游》之“晋南婚嫁民俗”条：“在大门口放置一盆火和一个马鞍，让新娘跳过去。跳火盆，这寓意婚后日子红红火火；跨马鞍，则是祈求夫妇白头偕老，日子平安，而且让新娘懂得规矩，做到‘好马不备二鞍，好女不嫁二男’。”）

大年三十，洒扫庭院，在院子中间，支起一堆柏枝。骨架用秫秸杆搭起，外铺柏树枝叶。到了零点迎新时分，将柏枝点燃，然后开始鸣放鞭炮。一时间火光冲天，清香四溢，鞭炮齐鸣，新的一年到来了。

《金枝》中关于篝火共有三章内容，分别是第六十二章《欧洲的篝火节》，第六十三章《篝火节的涵义》，第六十四章《在篝火中焚烧活人》。在第六十三章中，作者分别探讨了篝火节的两种涵义：太阳说与净化说。关于净化说：

净化说的论点是：在那些篝火仪式中，点燃的篝火不是创造性的手段，而是清洗的手段，它通过烧掉或清除可以导致疾病和死亡，威胁一切生物的物质或精神的有害因素，而净化人和牲畜与作物。

……只要我们能想起多少世纪以来欧洲民间对于女巫十分恐惧的心理，我们就能料到所有那些篝火节的首要意图就是要铲除或者起码也是要摆脱女巫，因为民间认为女巫几乎是人、庄稼所受一切灾害与不幸的根源。

如此说来，翼城在迎亲时，新娘要从夫家大门口的麦秸火上跨过，及大年三十夜在院子中焚烧柏枝火，就都是一种清洗性的手段，目的是为烧掉或清除导致疾病或死亡，威胁人的物质或精神的有害因素，避邪驱鬼。

少时家里养了条大黑狗，非常厉害，堪称东门外一霸。某日，村里一小伙子牵了条狼狗来，欲与大黑一较高下。当时村民养的狗都是土狗，从没见过狼狗。没想到两狗甫一交锋，大黑就扑上来紧紧咬住了狼狗的喉咙。小伙子见状不妙，上前欲把两狗拉开，没想到咬红了眼的大黑，掉头冲他腿上一跳就是一口，血马上就流了出来。事后，小伙子用一团面团，在伤口处擦过，把面团给大黑吃下，似乎这样就可保其安然无恙。

今天我们都知道，假如不幸被狗咬伤，是要马上去打狂犬疫苗的。然在那个时期，疫苗既不可得，人们就还是遵从着古老的风俗行事。

《金枝》第五十五章《转嫁灾祸》，讲古人有将灾祸转嫁给无生命物体、动物甚至人的风俗。作者这样写道：“把自己的罪孽和痛苦转嫁给别人，让别人替自己承担一切，是野蛮人头脑中熟悉的观念。这种观念的产生是由于非常明显地把生理或心理的、物质和非物质的现象混淆了起来。”

在第二节《将灾祸转嫁给动物》中，有如是表述：

动物常常被用作带走或转移灾祸的工具。一个摩尔人头痛的时候，常常把一只小羊或山羊打倒在地上，认为这样做就把头痛转给了羊……在阿拉伯，遇到瘟疫盛行时，人们有的牵一只骆驼，走遍城里各个地区，使骆驼把瘟疫驮在自己身上。然后，他们在一个圣地把它勒死，认为他们此举去掉了骆驼，也去掉了瘟疫。

作者还列举了摩洛哥的摩尔人、马尔加什人、苏门答腊的巴塔克人、古希腊的妇女、喀尔巴阡山区的胡祖尔人、印度南部尼格里山区的巴达加人所举行的类似的让绵羊、燕子、水牛牛犊等将祸害带走的驱灾仪式。

如此看来，当年那名小伙子将在伤口处擦拭过的面团给大黑吃下，应该为的是让狗把因咬伤所造成的疾病带走的意思吧。

至于小孩子换牙时，上牙床掉的牙，要扔到床底下；下牙床掉的牙，也要扔到屋顶上，否则会长不出新牙的。关于此点，妻言上海也是这样的，此风俗应该是从中原地区传来的吧。而此种风俗，却不见《金枝》中有记载，或许十二卷全本有吧。

另一友人言，在徐州，婚礼要赶在中午十二点前举行，否则会不吉利。在此之前，新郎要去新娘家，将新人接回自己家，拜见公婆，奉上茶水，举行种种仪式。最最令人称奇者，是一对新人，接下来还要去上坟、烧纸，让故去的祖先得知，自己要结婚了！仪式一切进行完毕，再赴婚宴，举办仪式。故而新郎往往在早晨七八点钟，

就要赶去新娘家。春秋时期，徐州属宋国，处晋、齐与楚国争夺的中间地带。到了战国，则为楚国所有。秦晋豫晋豫两地婚俗的一老之言，春秋之时秦晋之好，新娘自秦国来，路途遥远，故而新娘要到晚上才能到达。而河南当时均为小国，如郑国，新娘来自本地，故而在中午以前就要迎进门来。其实，所谓的秦晋之好，指的是两国国君之间的联姻，普通民众不存在这一问题，姑且聊备一说吧。

弗雷泽爵士当年在牛津大学图书馆中，每日工作12小时，风雨无阻，节假日依然，绝少中断。其目光遍及世界各民族的原始信仰、巫术与禁忌。在第二章《祭司兼国王》中，就有两条涉及了中国。其一：

中国人相信一个城市的命运深受该城形状的影响，他们必须根据与该城市形状非常相似的那种东西的特点来对城廓加以适当的改造。比如，据说在很久以前，泉州府的城廓形状很像条鲤鱼（今鲤城区），而与之相邻的永春县城的城廓形状则像一个（张）渔网。因而泉州府就经常成为永春县城掠夺的牺牲品，直到泉州府的居民想出了一个办法：在城市的中心建立起两座宝塔，才结束了这种厄运。这是因为这两座宝塔高高耸立在城市之上，阻止了想象中的渔网降下来网住想象中的鲤鱼，从而对这个城市的命运起到了最美好的影响。

另一处谈到了上海：

大约四十年前，上海的聪明人发现了一起正在酝酿中的地方叛乱，对此深为忧心。后来经过周密调查，才知道引起这个乱子的原因是由于一所新建庙宇的形状竟十分不幸地像一只乌龟，而乌龟是一种秉性极为恶劣的动物。但如果推倒重修，就会亵渎神明，招致灾祸，若让它仍然保留电形，则将招来类似的甚至更可怕灾难。困难严重，危险逼人。在此紧要关头，该地的占卜先生们灵机一动，成功地找到了好办法，避免了一场灾难。他们把代表乌龟眼睛的两口井填毁，这个臭名远扬的动物便立即成为瞎子，从而不能再兴风作浪。

该书初版于1890年（两卷集，约为830页），1900年推出第二版（三卷集，约为1500页），1915年推出第三版（十二卷集，约5000页）。我现在在阅读的是于1922年推出的第四版节本（一卷集，750余页）。如若以出版的时间来计算，书中所记上海的例子，当发生于1850年至1875年间，这段时间，正是太平天国时期（1851-1864），而在上海地方则发生了小刀会起义（1853年八月初五），前后持续了17个月之久。如此说来，书中所言“地方叛乱”，应该就是指它了吧。在以往关于小刀会起义的文字中，我未见此一风俗的记载，有趣。

上述吾所亲历之翼城地方风俗，光绪七年的《翼城县志·风俗》中也无记载。因读《金枝》而忆及，拉杂杂记如上，供专家们参考。至于徐州，去年夏日曾到访过。而泉州是明代大哲李贽的故乡，本计划今年春节去的，机票、旅店均已订好，因新冠疫情而作罢。这两处地方，都算与我有缘吧。至于上海，自1998年8月举家迁来，已过廿二载。照知堂的说法，“凡我所住过的地方，都是故乡”，则也算我的第二故乡了吧，故而读到弗雷泽爵士之记载，倍感亲切也是。

二零二零年七月十一日上午