

音乐人文笔录

# 文明互鉴与诗乐互惠

## ——谈马勒《大地之歌》的东方性

杨燕迪

一位奥地利的犹太音乐家，面临死神威胁时，偶遇中国唐代的古典诗歌，从中汲取智慧，生发乐思，最终将来自遥远东方的艺术灵感融入交响曲的建构肌理中——这不是异想天开的幻景，恰是真实发生的历史。话说古斯塔夫·马勒（1860-1911）这位当年的维也纳歌剧院音乐总监，大名鼎鼎的奥匈帝国首席指挥家，在自己职业生涯貌似抵达顶点时，却在1907年夏天遭受人生重创——未满六岁的大女儿玛丽亚罹患白喉不幸夭折……所谓“祸不单行”，偏在此时，医生告知，马勒的心脏已出现严重问题，需格外小心，避免剧烈运动。尚不满五十岁的马勒意识到，自己可能来日不多，死神即在眼前。为舒缓心中悲苦，他翻阅一本经由法语译译的德文版《中国之笛》唐诗集（汉斯·贝特格编译），对其中诗句抒发“人生苦短”的感喟不禁“心有灵犀”。他选取符合自己心意的多首唐诗，率性增删，并提笔谱曲：乐史中一部旷世杰作——“歌曲-交响曲”《大地之歌》（Das Lied von der Erde，也译《尘世之歌》，1908）——就此因缘而起，应运而生。

音乐界一般公认，《大地之歌》是马勒创作的巅峰。纵观乐史，取材中国的西方“古典音乐”作品，就艺术质量和人文高度而论似无出其右者。如意大利作曲家普契尼的歌剧《图兰朵》（1924）也是基于“中国故事”，因其中多处引用“茉莉花”的熟悉旋律似别具“中国情调”。但在更有批评眼光的当代国人眼中，这部歌剧故事牵强，人物刻画可信度较低，加之作曲家病逝前未能完成最后关键戏剧转折的音乐写作，因而这部“未竟之作”尽管知名度很高，音乐处理也极为丰富多彩，但其“字里行间”总难免裹挟着所谓“东方主义”的文化偏见，如今看来只能算是“有遗憾的杰作”。与之相比，《大地之歌》不仅在艺术上更为精湛和内敛，而且也让中国听众感到更加亲切，更易亲近。

作为作曲家，马勒除早年习作外，一生只写艺术歌曲（五十余首）和交响曲（如计入这部《大地之歌》，共十一部，但“第十”未完成），几乎从不旁骛。《大地之歌》将艺术歌曲和交响曲这两种差别极大、全然不同的体裁进行了前无古人的综合，是为奇笔——它常被看作是马勒创作的“集大成”，可谓合情合理。艺术歌曲原属“沙龙”性的“室内音乐”，篇幅短小，讲究以精微口吻和细致用笔刻画、表达诗歌的韵味意境；而交响曲则属于大庭广众的“公共空间”，擅长纯器乐的“无词”鸿篇巨制，主题乐思的高密度运作和多位位开掘是其题中要义。令人叹服的是，《大地之歌》一方面满足了“艺术歌曲”的本质要求——其六个乐章的接续可被看作是一组具有内在联系、专为男高音和女中音独唱和乐队写作的“艺术歌曲套曲”，另一方面它又具备“交响曲”对大型复杂结构的长气息掌控诉求——使用超大编制的交响乐队，并在七十分钟的漫长音乐旅途中，以毫不松懈的严谨交响逻辑贯通始终。

除“体裁融合”的特殊匠心外，这部别出心裁的“歌曲-交响曲”尤以

内容和形式上的中国特色与东方性为人称道。与一般常用“异国情调”（exotic）的表面装饰展示东方想象的诸多西方音乐作品不同，马勒在《大地之歌》中从人性的深处切入，经由中国唐代诗句的触动和启发，直面他一生念兹在兹的死亡命题和生命意义问题。虽然此作所选用的唐代诗句经由法、德文转译和马勒自己的增删已“面目全非”，但经过多位中国学者的研究努力，目前学界已基本确定《大地之歌》所依据的唐诗文本归属——李白《悲歌行》（第一乐章“人闲饮酒悲歌”，男高音），钱起《效古秋夜长》（第二乐章“秋日孤客”，女中音），李白《宴陶家亭子》（第三乐章“青春”，男高音），李白《采莲曲》（第四乐章“佳人”，女中音），李白《春日醉起言志》（第五乐章“春日醉酒人”，男高音），孟浩然《宿业师山房待丁大不至》和王维《送别》（第六乐章“送别”，女中音）。

显而易见，李白诗歌在马勒的《大地之歌》中地位突出，入选四首，开篇即是《悲歌行》，旨在为全曲的人生意义叩问定下基调。不妨猜想，如“天虽长/地虽久/金玉满堂应不守/富贵百年能几何/死生一度人皆有”这样既有悲叹、更具洒脱的诗句，一定让马勒感到心有戚戚，正中下怀——果不其然，马勒的配曲极尽放浪形骸，男高音强作欢颜的高亢歌喉似以“且须一尽杯中酒”的豪放来面对人生困局。不过，李白原诗每阙开端反复出现的“悲来乎，悲来乎”的典型中式感喟，在乐曲中被移至诗阙末尾，并被改写成为“黑暗即是生命，黑暗即是死亡”的“世纪末”叹息，作为每一诗阙的压轴，重复出现三次，暗示“一杯不啻千钧金”的洒脱，其实是某种内含悲楚的掩饰姿态。

中间三、四、五乐章，作曲家继续钟情李白，意在表达尘世人生中所有的欢快面向均为“镜像”幻影，脆弱、短暂，转瞬即逝，无论“青春”，或是“佳人”，故而“感之欲叹/对酒还自倾”（《春日醉起言志》）——何妨一醉方休！就音调性质而言，这三个乐章由于使用清晰可闻的“五声性”旋法，任何稍具经验的听者都不会错认其中的中国特色。马勒的音乐尤其强调清幽雅致的配器色彩感，速度轻快，织体透明，句法飘逸，既描绘了“池开照胆镜，林吐破颜花”（《宴陶家亭子》）和“日照新妆水底月，风飘香袖空中举”（《采莲曲》）这些诗句中的“镜像”幻觉，更凸显了这几个“谐谑曲”乐章中反讽与陶醉相互交织的复杂意味。马勒当然不是唐诗专家，他可能也并不十分了解李白的身世和秉性。但他以敏锐的艺术直觉抓住了这位“诗仙”+“酒仙”的精神意象，并将这种理解与自己的切身命题融会贯通。《大地之歌》中这几首李白诗歌的配曲（一、三、四、五各乐章）均为外向型的快板，它们的中心意图都与“一醉方休”和“镜像梦幻”有关，好似通过李白，马勒隐约触摸到了人生如梦而追求自我放达的特别意境。

余下的二、六乐章，理所应当是与上述几个快乐乐章形成对比的阴柔慢板，所谓“阴阳互补”，内向、舒缓，

更具悲悯气质，也是全曲的情感重心与音乐核心所在。用“水墨画”的气韵来形容这两个乐章的艺术趣味，可能是最恰当不过了。这种清冷、透明、线型而自由的谱曲笔法，早在卓越的艺术歌曲《吕克特歌曲五首》（1901）和《亡儿之歌》（吕克特诗歌，1901-1904）中已有预示，但显然正是此时他所读到的中国唐诗中的东方意趣进一步刺激了他的风格转向——马勒的“晚期风格”至此全面成熟。第二乐章“秋日孤客”以完全室内性的音响构成给人留下难忘印象，弦乐安静、迷茫的碎步音型托起一支凄美而悲凉的双簧管曲调，引出成熟而深沉的女中音咏叹，“秋汉飞玉霜，北风扫荷香”，一派秋色凋敝景象……

最后的末乐章“送别”全长半小时，相当于前五个乐章的时间总和，由此确立它作为全曲最终导向和深刻结局的核心地位。这是马勒笔下最深刻、最具灵感、最有思想高度和最感动人心的交响篇章，而它源于孟浩然与王维两位盛唐“山水诗人”的诗作启发，尤其会让国人感到心仪。马勒最重要的精神后裔之一、苏联交响巨擘肖斯塔科维奇甚至认为，这首“送别”是“所有写出来的音乐中最伟大的作品”（我个人有保留地同意肖氏的这一评价）。或许可以认为，这一乐章之所以伟大，原因之一正在于其中所蕴含的东方智慧与风范。马勒面对死亡和有限人生的叩问在这里终于找到了最终的、东方式的解答。整个乐章以葬礼进行曲的行进和女中音的自由咏叙为音乐主干，最终通过理解生

命在自然、宇宙中循环往生的顿悟而超越死亡，进入永恒。马勒在全曲近结尾处所自由添加的诗句——“我心平静等待那时辰到来/春天降临，亲爱的大地/再次花开处处，绿草如茵/任何地方，永远永远/天涯尽处蓝光现”——这不正是“生生不息”的中国古老哲学理念的映照吗？

基于上述的生命顿悟，马勒将其晚期风格中最具特色的“自由散文”句法发挥到极致，而这恰与马勒此曲中东方音乐想象的灵感合二为一。“送别”乐章中多处极为自如、即兴、多变而貌似脱离了小节线控制的自由节奏韵律，使马勒的音乐运行到达出神入化、炉火纯青的境地。而全曲最后的结尾，是马勒笔下堪称“神妙”的片刻——女中音沉吟唱出“永远”（ewig）一词，共七次，晶莹剔透而神秘莫测的乐队以一个奇妙的五声性“加六和弦”包裹着她的歌声，护送她飘向远方……据载，英国著名歌唱家凯瑟琳·费丽尔（1912-1953）在1947年爱丁堡艺术节的一次演出中过于投入和动情，因哽咽而没能唱出最后一声“永远”。演出后，她向指挥家布鲁诺·瓦尔特（1876-1962，马勒著名弟子，作曲家去世后《大地之歌》首演指挥）道歉，而瓦尔特安慰她说：“我们都无法自己，都眼含热泪！”《大地之歌》作为一部直面死亡的悲剧性作品，最后却结束于顿悟、欣慰和希望，着实令人感动莫名。

2021年11月27日写毕于冰城望江阁



一个年轻人的肖像（油画）布隆齐诺 [意大利]

我家院子里的一棵紫薇树死了。整个冬天，它的枝头不见一个芽苞。开春以后，别的树陆续发芽、长叶、开花，只有它是例外；用指甲抠开树皮，倒还有些许绿色。于是给它浇水，用塑料布把树干裹上，照样毫无动静。前些时请人从小枝锯到大枝，再锯到主干，断端都已干枯了。

这棵树原本有一丈来高，是大前年秋末移来的（如图）。翻看2020年的日记，七月八日：“院里的紫薇树开了很多花，引得小区的保安都来照相。还记得四五十年前背诵的白居易《紫薇花》——虽然他看的大概是灌木的而非乔木的紫薇：‘丝纶阁下文书静，钟鼓楼中刻漏长。独坐黄昏谁是伴，紫薇花对紫微郎。’当初很喜欢未一句，现在却觉得趣味并不甚佳，正是昨是今非。白居易另有同题七律，首联云‘紫薇花对紫微翁，名目虽同貌不同’，可见他还很喜欢这种说法。”十日：“昨夜大雨。紫薇花朵上沾满雨水，变得很重，压得好几个枝条都弯了。”十一日：“夜又大，紫薇的枝条垂得更厉害了。”十四日：“紫薇花开得过于茂盛。接连几场大雨，花朵浸满雨水，茂盛的枝条予人力不能胜之感。或许开这么多花，正是不自量力或得意忘形。天气转晴，才逐渐恢复原貌。”当时我正在和责任编辑一起细细打磨长篇小说《受命》的稿子——我们戏称为“优化”，书里Apple家门前也有几棵紫薇，虽系灌木，我还是补了一两句开花遇雨的描述。我家这棵树简直是去年花开得太多把自己给累死了。它好像不懂这一辈子且还得活呢，应该悠着点儿。

我想起古今那些才华绝世，却又短寿促命的文学家、艺术家和思想家，譬如只活了二十岁的雷蒙·拉迪盖，活了二十三岁的王弼，活了二十六岁的李贺，活了二十八岁的埃罗·席勒，等等，其间无不相仿之处。废名悼念白石的梁遇春说：“秋心这位朋友，正好比一个春光，绿暗红嫣，什么都在那里拼命，我们见面的时候，他总是燕语呢喃，翩翩风度，而却又一口气要把世上的话说完的样子，我就不免于想到稼轩的一句话词，‘倩谁唤流莺声住’，我说不出来所以然来暗地叹息。我爱惜如此人才。世上的春天无可悼惜，只有人才之亡，这样的一个春天，那才是一去不复返，能不感到摧残。”（《泪与笑》序）如令我所感伤者无非如此。当然紫薇死了也许只是因为它2020年冬天特别冷，我们没有做好防冻措施。院里死了的还有一棵种了十几年的石榴，去年也结了比往年更多的果实。听说我们这一片儿，这两种树有不少过冬未能存活下来。

我说这些，或许难免多愁善感之讥。但由树联想到人，亦不乏先例。《世说新语·言语》即云：“桓公北征经金城，见前为琅邪时种柳皆已十围，慨然曰：‘木犹如此，人何以堪。’”攀枝执条，泫然流泪。”只不过我悲哀的是天亡，桓温叹息的则是衰老罢了。然而同为对此等生命现象所触动，也可以说是一回事。关于人与树，美与毁灭，还可提到大岛渚导演的电影《御法度》，新来的武士加纳惣三郎（松田龙平饰）的美貌，竟使得新选组人心涣散，整支队伍都垮掉了，而他其实非常无辜。影片末尾榎佐首领的武士土方岁三（北野武饰）高喊“魔鬼！魔鬼！”，对着银幕挥刀将一株盛开的樱花树拦腰斩断，是非将他决不可的意愿要。

记得作家史铁生去世两年前我去他家做客，看见书都被拆成一个个印张，以便阅读，整本书他拿不动。他还指着桌上的一袋花生米说，现在我的血管状况忌食花生衣，假如一下把这些都吃了，就没命了。后来我讲给在国外的几位我们都认识的朋友听，朋友说，你讲的这两件事比读他的作品更令人对生命的状态有所触动。虽然我写在这里，并不关乎本文这个题目。

史铁生与我母亲是同一年去世的。我在《惜别》里写到母亲养花的事情。

该没什么稀奇，然出现在幼年基督画面中的眼镜，我迄今尚未见到过。

你看，到16世纪，眼镜已普及于整个欧洲，戴眼镜“已经被看作是博学甚至是尊严的象征”。然而，在同时期的冯梦龙笔下的笑话中，近视眼是人们嘲笑的对象。被嘲笑与被看作博学甚至是尊严的象征，两者相去何啻霄壤！而这一切，全因我们的科学或者说光学不够发达所致，造成了患近视者不但在日常生活中种种不便，而且还要被人嘲笑。而欧洲人在这方面则突飞猛进，远远走在我们的前面。1567年，马罗利克完成了《光的感受》一书，“其中讨论了阴影的投射、反射现象，虹的形成、人眼的构造以及当时已有的各种眼镜及其矫正视觉缺陷的方式。其中还包括光强度的测量方法，甚至还有对辐射热的描述”（《剑桥插图世界科学史》第七章）。

此书之完成，比冯梦龙出生还要早七年！近视眼在中国古代被人嘲笑，而在十六世纪的欧洲，戴眼镜却被看作博学的标志，受人尊重。而之所以有此巨大差别，全因科学之发达与否所至。科学之力岂不伟哉！到了五四时代，则胡适、周作人、钱玄同、傅斯年、徐志摩、丁文江、废名、张元济诸人都是戴眼镜的。试问，当此之时，谁又会去嘲笑他们呢？只不过这一天的到来，比欧洲晚了整整四个世纪！

二二零二年九月十八日晨

# 我与树与花

止庵



母亲生前养的花，有几种如今还在。岑参《山房春事》有云：“梁园日暮乱飞鸦，极目萧条三两家。庭树不知人去尽，春来还发旧时花。”我在给这些花浇水施肥时也想，它们照旧花繁叶茂，却早已换了别的人来照管；它们不知道，那个曾对它们念兹在兹的人，永远不存在了。

《受命》出版后，有读者问我为什么要描写那么多植物。这些年北京很多地方拆除重建，原来的房子、院落和胡同都没有了，只剩下几棵老树，幸存于新建的楼群之间，抑或宽阔的大街一侧。尽管这也是出诸人为的安排，却每每令我感到只有它们才能超越人世的一应变迁，成为过去年代唯一有生命的延续。而无论老树新树，乔木灌木，乃至花草草草，一年四季变化自有规律，仿佛与我们分属不同的世界。前引岑参的诗，还有韦庄的《台城》：“江雨霏霏江草齐，六朝如梦鸟空啼。无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤。”讲的都是以人的眼光去看这些人世之外的东西；那么假如有一副人世之外的眼光来反观呢，看到的大概是《老子》所形容的“天地不仁，以万物为刍狗”罢了。“天地不仁”的意思不是说天地不好，是说它无所偏私，对什么都一视同仁。我在动笔之前写过一年多植物日记，记录每日在院里和街上所见植物的种种变化。在小说中描写这些植物，是想给人物和故事设置一个更大的背景，在那个背景里一切都依循自然律，不为人物的意愿和努力所左右，以此反衬我写到的世间的悲欢离合。

前些时整理父亲留下的笔记本和书籍，偶尔看到他当年夹在里面的一朵腊梅，一瓣玉兰，或一片枫叶，全都枯为褐色，纸上也有痕迹。父亲去世已经二十七年了。他是诗人，对大自然特别有兴趣。他曾告诉我，有一次在香港赶上刮台风，自己从未经历过，就到西环海边独自抱住电线杆子体验一番，直到能够离开。附带说一句，《受命》采用的是贴近主人公的第三人称写法，他也想写诗，看待世界的目光掺杂了诗的感受，所以特别注意到那些植物。父亲留下的一花一木似乎凝聚着故人的情思，又是曾经的时光的缩影。然而对我来说已经遥远得难以企及了。只是在他的诗集中找到一首《又是开花时》，似乎透露了些许消息：

悄悄脱身闹市

幽独的玉兰树下  
又写一玉  
幽独的哀思

轮椅的车辙  
遗留我的眼角  
更深了

年年，我带走  
一片花瓣  
你凝视的话语

# 笔会

# 眼镜、科学与笑话

郁土

乐八年（1410），满刺加（今马来西亚之马六甲）国王朝贡“眼镜十枚”。“眼镜”者古之眼镜也——眼镜传入中国已有六百年的历史了。

明代田艺衡《留青日札摘抄》卷二：“提学副使湖阳林公有二物，如大钱形，质薄而透明，如硝子石，如琉璃，色如云母，每看文章，目力昏倦，不辨书字，以此掩目，精神不散。人皆不识，举以问余。余曰：此‘眼镜’也。此‘眼镜’只能说是一种类似眼镜的东西，且非常人所能够拥有，故而‘人皆不识’也。

眼睛近视而戴眼镜可戴，其尴尬可知也。而此种尴尬却每每成为人们的笑料。

明代冯梦龙（1574-1646）所辑《笑府》中收录了嘲笑近视眼的笑话五则：

七三 金漆盒

一近视出门，见街头牛屎一大堆，认为路人遗下的盒子，随用双手去捧，见其烂湿，乃叹曰：“好个盒子，只可惜漆水未干。”（《时尚笑谈》也有此

条，文字略有出入）

七四 近视

某家设席，上坐者二人，一瞎左目，一瞎右目。已而有客近视者至，竟至前席，良久，私问同席者曰：“上席那阔面孔的朋友是谁？”

七五 近视二

兄弟三人皆近视，同拜一客。登其堂，上悬“遗清堂”匾。伯曰：“主人病怯耶？不然，何为写‘遗清室’也。”仲曰：“不然，主人好道，故写‘道情室’耳。”二人争论不已，以季弟少目力使辨之。季弟张目曰：“汝二人皆妄！上头哪有匾！”

七六 拾爆竹

有近视者拾火爆竹一枚，就灯认之，触火而响。傍有聋子拊其背问曰：“汝方才拾什么东西，在手就散了？”

七七 东西

嘲近视诗云：“笑君双眼成希奇，子立身边问是谁。日透窗棂拿弹子，月移花影拾柴枝。因看墙壁磨房鼻，为领书箱夹住眉。更有一般堪笑处，吹灯烧

了嘴唇皮。”

《金漆盒》条嘲弄近视眼之贪婪；《近视》条则连近视眼与盲人一并嘲笑；《近视二》中的兄弟三人，其近视应该是遗传所致，且一人更比一人甚；《拾爆竹》抱着幸灾乐祸之心理，将视力不良者与失聪者一并嘲弄。最后一条《嘲近视诗》，则明白表明此近视眼是个读书人无疑，“因看墙壁磨房鼻，为领书箱夹住眉”，不是读书人要书箱干什么？大约也没取得什么功名，假如他读书中学做了县大爷，试问哪个敢写此诗嘲弄他？

笑话属俗文化之一种，从中可窥见一般民众之价值观。我国古代笑话中，有不少嘲弄盲人、聋人、智障者等内容，近视眼也未能幸免。相反，在欧洲，因为眼镜之发明，解除了近视所带来的苦恼。非但此也，“事实上，这时眼镜已经被看作博学甚至是尊严的象征，有时会出现描绘福音传教士的图画中，甚至有一次出现在幼年基督的图画中”。传教士戴眼镜应

读英国科林·A·罗南著《剑桥插图世界科学史》，第七章《从文艺复兴到科学革命》之“物理学”中，有：

13世纪末的意大利已经有了用于矫正视力的眼镜，到16世纪时则已相当普遍地用于整个欧洲，这可能与由印刷书籍出现所带来读书习文的风气有关。事实上，这时眼镜已经被看作博学甚至是尊严的象征，有时会出现在描绘福音传教士的图画中，甚至有一次出现在幼年基督的图画中。对眼镜的关注必然要激起对透镜光学的兴趣，这一兴趣还将随阿尔·海塞姆的介绍而被鼓舞。

人患近视不外两种情况，一由于遗传，二因用眼过度，尤其是读书写字所致。欧洲人的眼睛会近视，中国人的眼睛也会近视，而近视者以读书人为多。13世纪相当于我们的南宋与元代，16世纪则到了明代。

我国古代没有眼镜。清赵翼《陔余丛考》载：“古未有眼镜，至明始有之，此物在前明极为贵重。或颌自内府，或购自贾胡，非有力者不能得，本来自外洋，皆玻璃所制，后广东人仿其式以水晶制成。”

清初文学家、刑部尚书王士禛回忆他顺治十五年（1658）的赋试经历时，写道：“是日（清世祖）垂问臣历年齿、科分甚悉，又命取西洋近视眼镜，令试之。”（王士禛《居易录》）此处点明近视眼镜来自西洋，且十分稀奇，而王士禛又患近视。

眼镜之传入中国当在15世纪初，罗懋登在16世纪末著《三保太監西洋记通俗演义》一书的第五十回写道：永