

难忘的书与人

在他长长的梦里，是否找回了那亿万万个春天

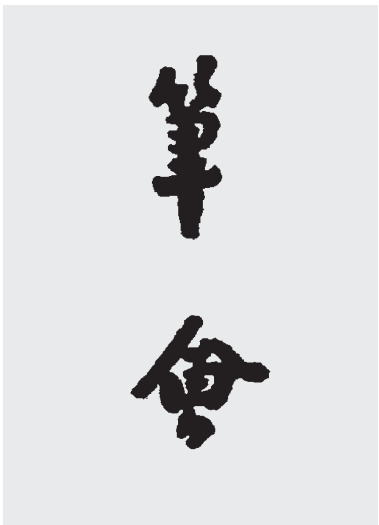
汪家明

由于换房，我临时租住在北京东部一个陌生小区里。楼层很高。书桌北向，摆放在窗前。读书写作中偶尔抬头，可见枝叶柔软细密的树冠在风中摇摆。对面楼栋的灰墙和一扇扇窗户、一层层阳台，白天看去枯燥无味，夜晚透出灯光却有些神秘。有时盯着灯光，听着风吹树冠的呼啸声，一种既陌生又亲切的感觉涌上心头。

在一个这样的夜晚，我翻开《三午的诗》，把叶三午的九十首诗和叶小沫的九十篇读后记，还有叶兆言的两篇回忆文章重读一过。读时常常不知不觉停下来，又囫圇吞枣读下去，又颠三倒四来回翻……整整一晚，沉浸在诗和回忆里。

一代有一代人的诗，一代有一代人的文字。三午的诗堪称我们这代人的精神之弦，轻轻一拨，就能引发共鸣。我太熟悉他诗里的一切：感时伤情、顾影自怜；胸怀大志、激情满满；生活坎坷，自怨自艾；年华虚度，诗兴阑珊……查良铮的普希金、契诃夫的美修司、光头的马雅可夫斯基和郭小川、贺敬之的阶梯诗……在我们年青时代，文学，几乎就是一切！音乐和艺术则在文学的旗帜之下聚拢。说来奇怪，文化禁锢、万马齐喑，反而使每个偶然读了几本外国文学，看到几幅西方绘画（当然是印刷品），听了几首贝多芬、门德松的人，都成了艺术家。不过，这只是人生的一面，而且是虚幻的一面。与此同时，这些“艺术家”们还是每日满面臭汗种地养猪的知青、搬运货物红箱子的临时工（那时就工很难）或是待业在家无所事事的街道青年。

三午就是这样。虽然他是叶圣陶的长孙、叶至善的长子，是教育家、大编辑家的后代，可是在短暂生命的很大一部分时光里，他都在密云林场做工，风餐露宿，种植和养护树木，即便是干活时不慎从山坡摔下来，诱发了强直性脊柱炎，腰背越来越弯曲，竟丧失了劳动能力，他仍是林场工人，曾被照顾做看管电话总机之类的工作。于是，他和当时许多知青一样，经常回北京的家里“泡病号”，又一次一次被林场催叫回去。可以想象，作为已奉公的国家干部，叶圣陶和叶至善既为三午老是跑回北京感到不安，也为他的身体而着急心痛，默许他待在家里不走。而且我猜，两位一向忠厚、低调的长辈，也许并不认为三午在客厅里不分昼夜、与一帮无业青年高谈阔论、听音乐、玩摄影是什么正经的事情。可是三午本人，在林场，他是有残疾的勉强从事最不重要工作的工人；在北京家里的客厅，他则是艺术家、诗国的帝王。这并非夸张。叶兆言曾说：“三午是我们叶家第三代人中最有希望成为作家的人。他身上有饱满的诗人气质。”“我是在三午的客厅里开始步入文学殿堂的。当我还是一名文学少年时，我有幸在三午的引导下，看世界名著，妄谈文学，并且深受比后来红极一时的朦胧派更早，更不食人间烟火之诗人的影响。”不仅叶兆言，许多如今的作家、艺术家乃至学者，如阿城、多多、傅惟慈、王湜华等，都曾是三午客厅的常客。他们听三午讲《基督山恩仇记》，朗诵三午的诗，唱三午那



心灵地带

王一川

北京大学艺术学院的均斋和红六楼两座楼，可以合成一个“L”字型，与对面建筑与景观学院所在各斋，正好组成一个完形的“U”字型，开放着朝向未名湖，完整而又空灵。出均斋，往南不过数十步，便是未名湖，再折向西不远处就是写有“未名湖”三个字的大石碑。石碑西侧再往西是座小桥，桥下一条小沟渠，夏秋之际，五颜六色的游鱼在清水中轻盈出没，引来游人驻足。流出的湖水缓缓向西，曲曲弯弯朝向德斋、才斋和主楼等红楼群，再折向夏秋之际开满荷花的勺园楼群。人们说这个红楼区域是如今北大校园里最富有古典艺术气息的景观带，想必有理。当然，附近的静园、燕南园等也自有其古典园林韵味。

出均斋近湖边再往东，不到百余步，就是湖心岛了。那里隔着未名湖最宽阔的湖面而与湖东岸矗立的博雅塔遥遥相对，当是最令人心地神往的燕园核心风景带。春天，乐于在“风乍起，吹绿一池春水”间欣赏桃李芬芳、海棠次第开放；夏天观柳树成荫，水中游鱼自在；秋天有斑斓之色，爽人之风；冬天，冰天雪地之下，指向明春的新力量正悄然积蓄着。

假如喜欢宁静，可选择从均斋往北，穿过一条行车道，就有曲径通向一小湖，它将建筑研究院所在的小庭院四面环绕成孤岛，好像让一个原本身处闹市的人突转入一个极安静的所在。当真匪夷所思！从小湖再往北，则是由一些小湖和零星房舍断续组成的后湖群，它们看来都由未名湖水连通，使得整个燕园水系宛若一个生气灌注的自足整体。漫步于这后湖群之间，虽无未名湖的宽博坦荡，却可以领略更多的环境安宁和心灵沉浸。

置身在未名湖主湖区和后湖群之间的红楼，可动亦可静，还可闹中取静，真是——一个奇妙之所。这不禁使我想到近二十年前负笈英伦时曾游过的“湖区”，那里曾是“湖畔诗人”流连忘返的“心灵之乡”，甚至被华兹华斯称为“痛苦世界里安宁的中心”。置身在如今未名湖畔红楼风景带，不免产生位居北大校园“平静中回忆起来的情感”，却也可以生出于喧闹中获取心灵宁静的绵长品味。

首诗，两年半未再动笔。此后他诗里的人生滋味更朴实、更真切了，写作手法也趋成熟，诗句似乎是流淌而出，几乎不见修饰的痕迹。他的写作进入第二阶段。他写给白杨树，写给香烟，写给自己的影子，写给自己喜欢的作家，写给卖火柴的小女孩——信手拈来，化物为人，化虚为实，视野大大扩展了。他对香烟说，“在黯黑的街上/我背着沉重的静寂走/一切都沉睡 一切都死去/真是难忍的静寂呵/只有你一明一暗地燃着/合着我的心跳”；他对普希金说：“我责备我不能在这阴霾的清晨/跑到雪后凛冽的桦树林/用哀哭呼喊惊住使人心碎的枪声/用胸膛替你挡住恶毒可耻的一枪。”棕色鬈发，才思横溢的头仰倒了/宽洪热情，勇敢忠诚的胸膛淌血了，血像河流，血像潮汐呵！/吞尽了多少磅礴雄壮的诗行”；他对陀思妥耶夫斯基说：“我多想夺下你手中的笔/别再留给我那么多痛苦”……

统计一下，三午从 1960 年写作到 1974 年封笔，共十五个年头，而最后三午写了五十二首，占全部作品的 58%。这是他创作的第三阶段。这一阶段的特点是：内容愈加抽象，表达有些晦涩，思想和感情完全融为一体——堪称“朦胧诗”的先声；“我们累乏的心是 / 湛蓝的天 / 让闪电划得支离破碎 / 焦急的 / 刻不容缓伸出手去 / 敲—— / 不 那不是门 / 那是堵墙”；“扑上去 / 用整个的身躯 / 死按着琴弦 / 不让这最后的音节 / 在它上面 / 滚动 / 鸣响 / 消逝……”

“只有在我心里 / 你才是太阳、月亮、星星…… / 而我 / 是闪着你的光芒的被你唤醒的黎明”……

我敢说，如果这些诗在上世纪 70 年代末 80 年代初的文学热潮时发表出来，一定会在诗界占据一个位置。它们的基调虽然哀婉，低沉，却有着非常之美，正如优美的音乐往往是悲伤的。

诡异的是，在 1974 年的创作高潮之后，没有任何预兆，三午的写作戛然而止，而且对诗完全失去兴趣（包括自己的作品）。直到 1988 年深秋的一天，妹妹小沫对他说：“三午，现在在你的那些诗可以拿去发表了。”他回答：“是吗？那就全权交给你了。”没想到，在这次对话之后不久的 11 月 27 日，三午偶染中毒性痢疾，随即离开

百余年前，德彪西（1862—1918）几乎以一人之力，完成了一次影响深远的音乐“革命”——他凭借在当时看来几近奇异的艺术理念，在旋律、节奏、和声、音色、织体、结构等几乎所有的音乐语言维度上，都拓展了前所未闻的领地，将音乐导入特别意义上的“现代”大门。

然而，说是“革命”，但行动和进攻却静悄悄，不露声色。与同辈人马勒、理查·施特劳斯、普契尼等相比，这位法国人在音乐中显得极为克制甚至缄默，从来不屑于大声喧哗。查看他的乐谱，很少有超过 f（强）以上的力度标记，大多数时候都是 p（弱）、pp（较弱）乃至 ppp（极弱）的要求。而再降低一步的力度层次——就是“静默”：在音乐中即为“休止”。德彪西应是史上最理解“静默休止”具有神秘、悠长意味的作曲家之一。他的成名作交响诗《牧神午后》（1894）一开场，慵懒的独奏长笛在中音区引出一句低吟浅唱的旋律，波光粼粼的竖琴与圆号应答之后，即出现一个长达一小节的静默，似是意味无穷的“欲言又止”……1893 年，他开始动手写作日后将成为现代歌剧史上具有里程碑意义的《佩利阿斯与梅丽桑德》（1902 年首演，基于比利时的诺贝尔文学奖获得者梅特林克的同名话剧）。他写信给作曲同行和朋友肖松（1855—1899），不无得意地坦言：“我很自然地找到了一种技巧，我觉得相当新颖，那就是作为一种表达手段的静默休止（别笑！），它也许是可以赋予一个表情乐句以全部力量的唯一途径。”

将“安静”和“缄默”转化为“力量”，这是破天荒从未有过的音乐理念。考虑到德彪西成熟之前的一百年中，音乐从贝多芬开始，愈来愈以“力”为“美”，情感表达的烈度和强度越来越走向夸张和外露，德彪西的这一转向不啻是“冒天下之大不韪”。无怪乎，德彪西出道时，19 世纪末的法国音乐圈内很少有人理解他的意义和价值。如当时最著名的法国作曲界代表人物圣-桑斯（1835—1921），就公开指责德彪西在音乐上的反叛。晚至 1915 年，此时德彪西早已功成名就，并在音乐界站稳脚跟），圣-桑斯仍在抨击德彪西——他写信告诫自己的得意门生、时任巴黎音乐学院院长的加布里埃尔·福莱（1845—1924）说，“你看看这位德彪西先生最近发表的作品（双钢琴曲《白与黑》），简直难以置信！我们学院的大门要是不惜一切代价进行防范，阻止一个具有如此暴行的人。”

以“暴行”这样的词汇来形容德彪西，在今日看来会让人哑然失笑。如今，任何人聆听德彪西，脑海里所浮现的意象一定与“细腻”“色彩”“朦胧”“神秘”“变幻”等范畴相关，而绝不会联想到“暴行”与“革命”。就精美、精湛、精致和精细而论，德彪西的音乐达到了艺术上某种罕有的极点。那么，为何在当时人（甚至如圣-桑斯这样具备高度音乐修养的大师级人物）听来，他的音乐居然是“暴行”呢？

原因可能在于，德彪西剧烈地改变

了音乐的美学尺度与游戏规则。不妨说，原来的音乐家（至少，从 18 世纪中叶的古典时代开始，直到 19 世纪末的晚期浪漫派）所遵循的是一套常规意义上的美学“意识形态”，它可能有明确的理论表述，但很多时候属于“心照不宣”，虽然时有调整，但大体维持不动。总的来说，这套美学意识形态预设了什么“美”和“好”的音乐，并指引着作曲家去追求“美”和“卓越”。比如，音乐应该具备明确而清晰的轮廓，应该具有易记而富有表情的主题旋律，应该具有不断向前的发展动态，应该表达人类心灵生活中的热烈激情，等等。

而德彪西在音乐中却有意识地放弃或违反了上述的所有要求……诚然，德彪西的革命并非空穴来风或无源之水。他的启发主要倒不是得自音乐，而是来自姊妹艺术——当时，他最亲近的朋友圈子是象征主义诗人，以及印象派画家。虽说德彪西自己并不喜欢“印象主义”这个标签，但说他是“印象派”音乐的鼻祖和最重要的人物，这在音乐史和音乐美学中早已是共识。他熟读波德莱尔（1821—1867）、魏尔伦（1844—1896）和马拉美（1842—1898）等人的诗作，并谱写了足以匹配这些诗作的艺术高度的精美歌曲。马拉美的诗作《牧神午后》直接启发了德彪西的同名管弦乐曲，首演后让马拉美本人赞不绝口，认为音乐“与自己的文本毫无违和感，而且还进一步拓展了怀旧感以及轻盈的气氛，既精致、不安，又深不可测”。而歌剧《佩利阿斯与梅丽桑德》更是对象征主义文学思潮的音乐致敬——就探查人类下意识的感觉、解放艺术想象力而论，德彪西和该剧所体现的艺术理念达成完全一致。

正是出于彻底不同于传统的艺术观和世界观，德彪西才对音乐语言的几乎所有方面都进行了革命性的突围和突破。想想他的取材——《帆》《暮色中的声音与芳香》《沉没的教堂》《雾》《枯叶》《月色满庭台》《水妖》《水中倒影》《塔》《雨中花园》（均为钢琴曲）以及《大海》《云》《海妖》（均为管弦乐）……这些具有强烈画面感和流动性的意象和“印象”，既是德彪西音乐试图表现的事物，也是他的音乐力图予以超越的对象——他的旨趣其实并不是用音响再现与刻画世界中的事物实体，而是唤起人类心灵面对这些事物时所隐约感知到的神秘气氛和变幻色彩。德彪西音乐的关键在于“变动不居”，他的音乐所关切的是微妙而精细的色调氤氲与气氛流动，一切都是虚幻，一切都在变化，一切都陷入神秘……

就此而论，从某种角度看，德彪西的美学立场与贝多芬就刚好位于几乎完全相反的对极。贝多芬一生以雄浑和控制为要旨，而德彪西看重的恰恰是飘逸和松弛；贝多芬所刻意追求的，正是德彪西全然摒弃的。这两个相距近百年的作曲大师，好像形成了 19 世纪初至 20 世纪初的音乐时间外框。从贝多芬到德彪西，音乐的价值罗盘刚好倒转一百八十度。无怪乎，史上对贝多芬发表不敬言论的著名作曲家有两位，其中一位即是德彪西（另一位是肖邦）。“天才可以没有品位，贝多芬便是一例”——德彪西如是说。

时至德彪西百年后的今天，贝多芬和德彪西早已双双成为正统经典，他们的审美追求和艺术准则尽管在当时看针锋相对，但经过时间的考验和消化，在音乐传统中最终却构成了互补的价值宝藏。贝多芬当然有充分资格算是音乐的革命者，但他反叛前人和传统的程度其实不比德彪西。德彪西的音乐革命深具颠覆性，而这次革命听上去却比贝多芬安静许多。

2018 年 6 月 5 日于沪上书乐斋



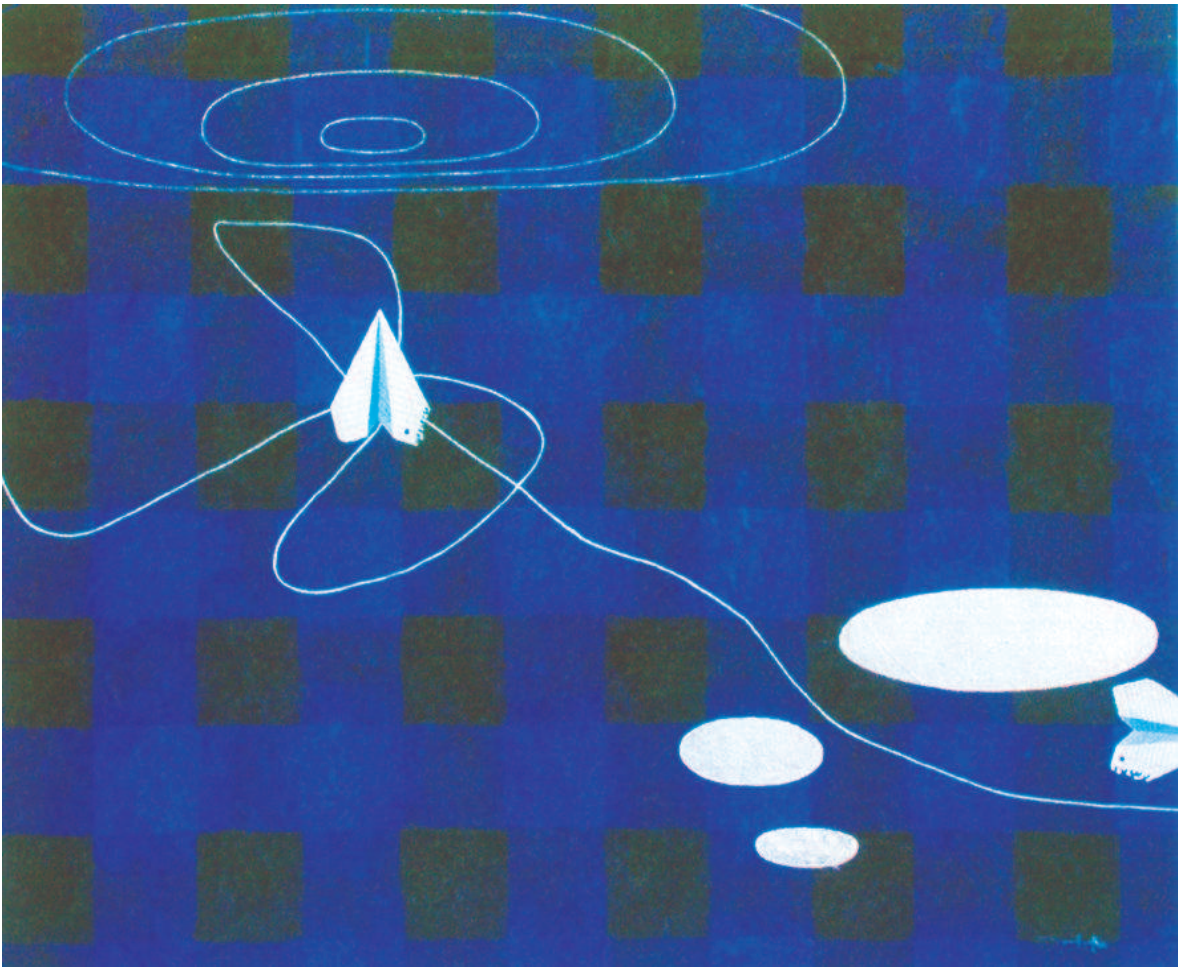
「文汇报」
微信二维码

音乐人文笔录

安静的革命

杨燕迪

联结我们的细线（综合材料） 荷西·阿尔蒙特「多米尼加」



毕业照

雷平阳

我是个一点也不知道自己童年时的外貌是什么样子的。惟一可以提供记忆的一张照片是初中毕业时照的，是母亲不知从我当时的一份什么证件上撕下来的。在我漂泊在外的日子，母亲将这张只有一寸大的照片放在了家里一个巨大的老相框里。

照片已经发黄，照片上的我，半身，穿当时乡下颇流行的天蓝色棉布对襟衣服。样子比现在的我要精神，头发也极其意外地清爽顺畅，有几缕发丝上还闪着白光。眼睛稍微有些上抬，很难说清是因为怎样的心态而流露出一些与年龄不相称的傲慢和冷酷。其实，这或许不应该是我，至少当时的我没有任何理由可以狂妄自大。

记得那些年，从严格意义上讲，我的身份最主要的还是一个牧童和年小的耕夫。读书对于我和我的同命人来说，只是一种例行公事，反正长到六七岁，就得上学堂，有出息的读了可以继续读，直到高中毕业，读不了

的，回家种地，谁也不会难为谁。至于周末以及两个假期，自然就只能让书包自个儿沾满灰尘，甭说自己不想动，就算自己心动，只认工分养人的父母瞧着也会冒火，他们说，那是装佯，想偷懒。

那时的乡下学堂，说到底也没有谁的手是用来握笔的，不分性别，哪一个不是两手老茧？冬天了，更是全部开裂，肤裂出的珠子凝得很铁，钻心地疼。教书的全是插队的小知青，他们不知乡情，常常布置家庭作业，

也总是白费劲，到了交时，谁都交不出，谁都不感到心里慌乱。再说，一方面他们也没有信心能教育出有用之才；另一方面，他们其实也不相信我们这些人会有什么远大的抱负。

三年初中将尽，班主任通知全班统一进城照毕业像，并特别强调要洗头 and 穿干净的上衣。裤子照不着，可以不管，脚上自然也可以不穿鞋子。记得当时的我，因家里穷，鞋是没有的，脚上常因踢到石块而血迹殷殷。至于裤子，膝盖处有破洞。是的，这些在照相时都用不着管，便老老实实地用皂角在河滩里洗了头，衣服除了两肩有些破洞外，还算新。

第一次坐在照相馆的高凳子上，我记得我的一双脚悬空，双手死死地按住膝盖上的两个洞，在强烈的光线里，摄影师曾用他的手左左右右地摆弄过我的头，而同学们则在黑暗处逗我笑。“嚓”地一声响过，摄影师对着暗处高声喊道：“下一个！”……