音乐人文笔录

从阿多诺论晚期贝多芬谈起

杨燕迪

20世纪德国最重要的哲人之一特奥多·阿多诺（Theodor Adorno, 1903–1969），曾在1937年写过一篇很有意思的文章《贝多芬的晚期风格》。此文篇幅不长，区区几页，但充满发人深省的洞见。巴勒斯坦裔美国著名文化学者、批评家爱德华·萨义德（Edward Said, 1935–2003）后来在《论晚期风格》一书中对阿多诺此文的思想要义进行引申和发掘，使阿多诺这篇文论的影响力大增，以至于在当今学界，谈论艺术中的晚期风格（尤其是贝多芬的晚期风格），似乎会言必称阿多诺和萨义德。

阿多诺敏锐看出了贝多芬晚期风格中难以为常人所消化和理解的崎岖、坚硬特质。文章伊始便如是说：“重要艺术家的晚期作品的成熟与人们在水果中所品尝到的成熟很不相同。这些作品在很大程度上并不圆润，而是崎岖不平，甚至显得凋败肃杀。它们缺乏甘甜，辛酸而多刺，绝不屈从于仅仅是愉悦享受。”针对贝多芬晚期作品的艺术品质，这段话可谓击中要害：贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲（一般指最后五首）和晚期弦乐四重奏（包括最后五部，外加一首《大赋格》Op. 133），《第九交响曲“合唱”》和《庄严弥撒》，以及《迪亚贝利主题变奏曲》和一些钢琴小品集（主要是Op. 119和Op. 126）——所有这些晚期作品从来不会让人感到舒适，而是往往好似要刻意为难表演者和听者。弦乐四重奏《大赋格》一般公认是令听者头痛的极端，它在音响上的怪诞、刺耳和表情姿态上的乖张、奇特直逼20世纪的现代派音乐；现代音乐巨匠斯特拉文斯基也为此曲的奇笔感到震撼，惊呼这是“永远的当代音乐”！大家较为熟知的《第九交响曲“合唱”》末乐章，其中充斥着诸多让歌唱演员很不舒服的极端音区和崎岖笔法，作曲家刻意启用“器乐化”的人声旋法，把人声当器乐般使用，有时不免给人造成“声嘶力竭”的困难感——当然，困难正是崇高美感之所以产生的必要条件。至于贝多芬晚期钢琴奏鸣曲中的艰涩和“不顺手”，那是钢琴学子乃至所有钢琴演奏家的噩梦。著名的Op. 106，别名“槌子”奏鸣曲（“Hammerklavier” Sonata），作曲家不仅标注了几近不可思议的快速度要求，而且上手第一个小节就要求钢琴家左手完成一个远距离大跳，随后紧跟一个大跨度的柱式和弦——这是令人望而生畏的技巧挑战，难怪当时一位贵妇抱怨说，花了好几个月练习这首奏鸣曲，结果连头几个小节也过不了关！

人上了年纪，总不免有点“自顾自”，不太理会别人的感受，也难得服从他者的引导，这是人之常情，可以理解。不过阿多诺认为，贝多芬晚期风格中的这种乖张和崎岖，不能仅仅在个人的生理–心理层面寻找原因，而应从更为广阔的音乐与文化发展的大范围背景中去寻找根源，这确是中肯的忠告。在阿多诺看来，贝多芬的晚期之所以不同于中期贝多芬的“英雄”主义，正在于人的主体性——也即人的主观能动性——在晚期贝多芬中受到了抑制，材料不再臣服于人的主体意志，而是获得了某种相对的自由，其内在的能量和自主性得到了更多的尊重。贝多芬的晚期风格“并不是要将音乐语言从乐句中解放出来，而更是要将乐句从它的主体性掌控的表象中解放出来。乐句自身从作品的动力态势中被剥离和释放，终于自己言说”。如果说中期贝多芬“英雄风格”的核心命题是，如何将音乐材料的发展和运作置于作曲家的主体性铁腕之下，则晚期贝多芬就更为知晓如何跟随材料自身的暗示逻辑，更为遵从音乐材料内在的自然倾向。因此，如阿多诺所指出的，贝多芬晚期作品中充满了大量看似不起眼的“惯例材料”（如颤音、终止式、各类旋律花饰等），并且常常将不同性格的材料并置排放在一起，并不追求和解与统一，而是突兀地形成对峙，没有过渡，也没有妥协，于是就造成了贝多芬晚期作品的断裂感和离散感——这在如《降B大调弦乐四重奏》Op.130这样的作品中确乎如此：这部作品共六个乐章，乐章之间的性格和情趣反差极大，好似贝多芬在尝试乐章之间的对峙张力究竟能够达到多大限度。

不过，阿多诺对贝多芬的晚期作品仅仅强调其艰涩、困难、费解和崎岖，甚至在文章最后断言“在艺术史中，晚期作品是灾难”——这未免是偏颇之言。我尤其不太同意阿多诺对贝多芬晚期作品中“主客观”关系的判断：“客观的是断裂的景观，主观的是其中——独自——所焕发的光芒。他没有给两者带来和谐的综合。作为离散的力量，他将它们在时间上撕开，目的也许是为永恒保存它们。”这些话带有典型阿多诺式的晦涩与诗意，但其间的意思还是相当明确。而我认为，事实恰恰相反——贝多芬晚期在某些最佳的时刻，达到了音乐中所能达到的最高意义上的主客观之间的“和谐的综合”。

阿多诺看待晚期贝多芬，既有洞见，又有偏见，个中缘由或许不难揣测：作为犹太人他在纳粹德国遭受惨痛经历，而作为深刻的哲人他对德国社会和文化为何在20世纪上半叶走向堕落一直念兹在兹，并由此一路追溯到启蒙时代寻找答案和根源。所以，他甚至在贝多芬晚期的音乐中听到了现代性社会的破裂和灾难。就我个人的体会而论，贝多芬的晚期音乐最突出的特征确乎是“难”——困难，难解，有时甚至“难听”，而这种“难”的根本原因不仅在于贝多芬年事已高，不仅在于他的个人生理原因（如耳聋加剧，彻底失聪），也不仅在于当时欧洲浪漫音乐的风格发展已经和贝多芬的旨趣背道而驰。贝多芬的晚期作品在今天看来如此独特而卓尔不群，最关键的缘由是这些作品统合在一起，从中显现了一种在艺术音乐中前无古人、至今尚无来者的意识和境界——一种主客融汇、超越小我、澄明高远的“圣哲”境界。贝多芬晚年达到了“人迹罕至”的艺术高度，对于音乐的常态和一般表演者和听者的“常识”，当然就会显得困难、难解和“难听”。也正因如此，贝多芬的晚期作品便成为所有音乐中衡量“深刻性”和“哲理性”的刻度和标尺。

我曾将贝多芬艺术三个阶段的面貌和境界概括为“青年勇士”（约22至32岁）、“中年英雄”（约32至42岁）和“暮年圣哲”（约47至57岁）。纵观整个世界文艺史，很少有人如贝多芬这样，在一生中跨越如此巨大的精神成长历程，并在人生的暮年阶段和艺术的收尾时段，达到如此深邃、超越和高远的艺术境界——或许勉强可与之相比的只有美术中的米开朗琪罗和文学中的歌德，而这两位的生理寿命（均活过了八十岁）都远超贝多芬（五十七岁辞世）。阿多诺在贝多芬的晚期风格中只是看到了不容于一般常态的坚硬性和拒绝妥协的非和谐感，并认为这是现代性社会危机在音乐中的预示。或许我们不妨先不去理会阿多诺的“先入之见”，而是敞开心扉，以自己的心灵去感悟贝多芬音乐本身的魔力：贝多芬最后一首钢琴奏鸣曲Op. 111的最后一个乐章，音乐勾勒出一个由祈祷沉思，转而漫步起舞，最后升腾至涅槃境界并与星空宇宙达成一体的完整心理体验历程，令人叹为观止；在贝多芬《迪亚贝利变奏曲》Op. 120的最后一个变奏曲中，经作曲家妙手调理，一个看似毫无深度的圆舞曲主题在经历了三十几个堪称魔幻的变形和拆解后，在此一变为一个温文尔雅、晶莹剔透的贵族“小步舞曲”——这是对18世纪法国大革命前的“旧制度”社会的反讽性回忆吗？而在贝多芬最后一首弦乐四重奏Op. 135中，极为精炼的慢乐章仅寥寥几笔，即让听者感受到非同一般的崇高感和深不可测的严肃性，最后又将听者送达心醉神迷的至福境界……

看来，阿多诺的哲学论述并没有完全抓住晚期贝多芬的精神核心和内在统一性。其实，按阿多诺自己的哲学原理看，艺术并不是直白地反映社会现实，而是提供对社会的批判和逆反性的理想乌托邦——贝多芬的晚期作品恰是如此，它体现着与现实和现世相对的理想和彼岸。理想和彼岸很难达到，但它通过贝多芬的音乐获得了声音的实体存在。一旦声音响起，我们就能在乐声中听到那个理想，并借助音乐抵达那个彼岸。

2020年11月29日写于冰城“望江阁”

筆會
『文汇笔会』微信二维码

译文

“唯独有识之士方懂美食”

[法] 弗洛朗·盖利耶 黄荭（译）

本文选自《馋：贪吃的历史》（弗洛朗·盖利耶著 黄荭译 译林出版社即将出版），经出版方授权，交与“笔会”首发。正如法国作家菲利普·德莱姆为该书作序时指出的那样——

不管是过度还是适度，“贪食”一直是哲学、宗教学、社会学的研究对象。弗洛朗·盖利耶（Florent Quellier）考察在充满各种偏见的“永恒人性”的作用下，人们对“贪食”的态度的变迁，显得尤为有趣。

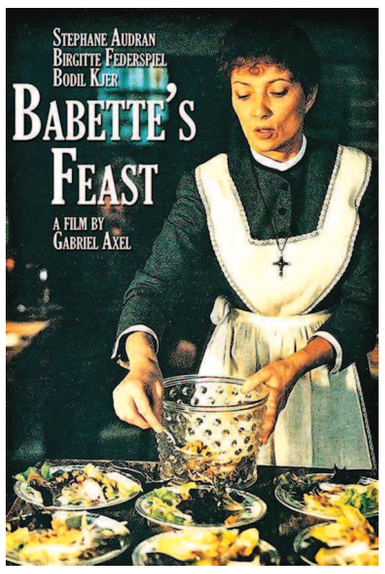
——编 者

芭贝特之宴

为了躲避政府对巴黎公社起义的镇压，一个名叫芭贝特的女人逃亡到挪威的一个小镇。她随身只带了一个包袱、一张彩票和一封介绍信。她找到了工作，开始服侍一对独身姐妹，这对姐妹是一位路德宗牧师的女儿。作为女佣，芭贝特什么活儿都要干，在这个恪守清规戒律的教区度过了单调沉闷的12年。这个教区崇尚严肃节俭，弃绝尘世欢愉。

有一天，从法国寄来一封信，信上说芭贝特买的彩票中了一万法郎的头奖。老姊妹俩深信芭贝特会带着这笔钱返回家乡，于是就答应了她临走前的请求，为已故的牧师即将到来的百年诞辰准备一顿法式晚宴。受邀的宾客都来自这个路德宗小教区，尽管他们对芭贝特大量的准备工作和从法国运来的食材感到惊讶，但是为了信守与两姐妹达成的约定，他们承诺在晚宴上绝口不提食物和饮品。在1883年12月15日这天晚上，客人们许下的承诺终究敌不过美酒佳肴的轮番进攻，更何况神秘的芭贝特曾是巴黎一家高级餐厅的主厨，经常光顾这家餐厅的都是法兰西上流社会的人物。阿芒提拉多酒，1846年的伏旧园佳酿和1860年的凯歌香槟，海龟汤，鹌鹑石棺派，提子、新鲜的桃和无花果，这些美食让客人管不住舌头，心情愉悦。一时间，这栋肃穆的房屋变得轻松活泼起来。客人们离开时有些窘迫，甚至有点羞愧。

丹麦小说家卡伦·布里克森（1885–1962）的作品《芭贝特之宴》（1958年）被导演加布里埃尔·阿克塞尔拍成了电影《芭贝特的盛宴》（1987年）。这部小说再一次提出味觉享乐在基督教中的地位这个尖锐的问题。芭贝特身为一名法国人，更是一位手艺一流的厨师，她把天主教享受美食的餐饮文化介绍给信奉新教的宾客，却使他们不知所措。这似乎是因为自中世纪起，天主教关于珍馐美馔的教义就比较宽松，而这也是16世纪的新教徒抨击罗马教廷堕落的主要论据。



《芭贝特的盛宴》电影海报

卖果蔬的女人

油画《卖果蔬的女人》

在路易丝·莫永于1630年绘制的画作《卖果蔬的女人》里，在店铺的后面，有一只猫趴在一个装着残羹冷炙的盆子旁打瞌睡，对女果蔬贩和那位巴黎上流社会的贵妇人正在进行的买卖漠不关心。这只吃饱喝足的动物和它给自己挑选的睡床，似乎正好影射了贪食罪。但是在此处，这个罪孽正处于睡眠状态，隐藏在黑暗中，就像是为了表明这位站在亮处的女顾客的态度是另一种意义上的贪食，无伤大雅的那种。

然而，在这一风俗画的场景中，有许多危险正在对这位受自己的口腹之欲左右的女顾客虎视眈眈：女商贩那暴露了自己在做生意时不诚信的闪躲的目光，那篮苹果中被虫蛀过的那一个被安排在作品构图的正中间，昏昏欲睡的贪食的猫，甚至还有猫咪旁边似是南瓜又似是甜瓜的模糊形状。

但是这位女顾客严谨的装束、平静的面容、熟练的手势和她已经拣选出的各色水果表明，她会成功地避开这些陷阱。她有好的品位，知道该如何挑选水果，她属于美食家和饕客的高雅阶层。她已经学会了辨认时兴的水果，会通过水分和成熟度来欣赏它们的细腻和香味。由于16–17世纪的西方画作常常用水果来象征品位，所以这个信息也就更加明确了。这位女顾客出身名门，不会被一个不诚实的水果贩子或不知节制的胃口所蒙骗。凭借良好的教养，她知道举手投足的仪态，如何表现得有礼有节，克制内心的冲动。讲究美食，已经成为一种品质，一种精英阶层优越感的体现，可以被纳入路易十三统治时期开始形成的法国文化模式之中。

懂得吃是一门艺术

懂得吃不仅是指得体的用餐与说话方式，它还是一门艺术，包括品鉴一款酒或一道菜的品质和口感。比如一位波尔多律师在1765年的一篇游记中，对比利牛斯山山麓产的葡萄酒与波尔多葡萄酒作了比较：“和他们一样，我认为这些酒确实口感细腻清爽，但作为日常饮用酒，则太容易上头；而他们也认为格拉夫酒更绵柔，梅多克酒香味更浓郁、口感更醇厚，卡农酒细腻且口感更怡人更独特，圣爱美隆酒热烈又不失清爽，且不容易喝醉，更适合日常饮用。”

吃扁豆的人

美食家应当懂得如何识别、点评和欣赏葡萄酒的色泽、梨子的汁水、芦笋的清脆爽口。因此，17到18世纪的园艺论著教给人流行的食物品种以及谈论的方法。讲究吃的人也应该知道自己享用的美味珍馐产自哪里：特雷戈尔地区的黄油、曼恩省的阉鸡、斯特拉斯堡的肥鹅肝、香槟地区的葡萄酒……近代名流雅士的餐桌上，对高雅品位的追求逐渐代替了中世纪所看重的口味的丰富多样。此外，在文艺复兴时期和17世纪尤其深受喜爱的五觉寓意画中，展现味觉的不是菜肴和食物的丰盛，而是时髦的食物。高雅品位需要学习、展示、传承。贪恋美食的人通过学习便可自称入了君子行列，以区别于没教养者饕餮行径。之后盛行于19和20世纪美食家形象由此萌芽。19世纪初，旧制度和现代文化的传承人、美食家布里亚–萨瓦兰这样写道：“动物进食，人类用餐，唯独有识之士方懂美食。”

“告诉我你吃什么，我就告诉你你是什么样的人”

懂得吃，换言之，是指懂得选择与自身社会地位相符的食物。“不懂任何美食，但格外喜欢吃鱼，而且比起好吃的鱼更喜欢不新鲜的、腥臭的鱼”，在圣西蒙公爵笔下，旺多姆（1654–1712）就是这样一位“口味与众不同”的人。但是对这位回忆录作家来说，描述此人贪食和对美食的一无所知，主要是一种强调这位皇室后人血统混杂的腹黑的方法，因他祖父是法国国王亨利四世的私生子。

为了让贪馋变得得体，贪馋者应该注意食物要与自身年龄、性别、社会地位相匹配——因为这些方面决定着他们的胃是娇气还是粗糙。借用人类学家克洛德·列维–斯特劳斯的名言，高雅的贪馋应该是能引人思索的。正因粮食无保障仍是绝大多数人日常生活中所需面对的问题，因而是否有选择食物的权利成为高雅的贪食这一定义中更为关键的因素。上流社会宴席上丰富多样的菜式让宾客们得以通过选择食物来展现自己的社会地位，这对那些习惯于粗茶淡饭和忍受饥饿的人们来说是闻所未闻的。

那些平民大众化的粗菜因此受到排斥，像萝卜、鹰嘴豆、干菜，这些食物不是穷人就是苦修者吃的，只配用来填饱农人的肚皮。相反，大受上流社会精英们追捧的是时鲜的豌豆、芦笋、朝鲜蓟、甜瓜、无花果和梨，他们并不在意这些食物是否有滋补强身的功效，因此也造成他们体弱娇气。他们喜爱熟透了的果实那种入口即化的质地，以免宾客们因咬嚼苹果之类的水果时发出不文雅的声响。对大多数人来说，在物资匮乏、经济不稳定的环境下，精英们对时鲜蔬菜、早熟和晚熟的水果、新鲜的鱼类、肉类的偏爱，越发凸显这些人家境殷实，生来就衣食无忧。此外，精英们也好果酱、蜜饯、杏仁饼这类食物，一方面因为蔗糖价格不菲，花钱买可以炫富；另一方面，它甜甜的口感让人联想到欧洲精英阶层经常蜂拥而至的点心聚会，那些大献殷勤、交际应酬的悠闲时光。

在等级森严的西方社会，养尊处优的贵族统治阶级刻意培养能彰显其身份特权的高雅品位，因此贪馋首先被赋予了浓郁的社会阶级意味。在博洛尼亚画家阿尼巴尔·卡拉奇（1560–1609）的画作《吃扁豆的人》（约1590年）中，主人公独自坐在满满一碗煮熟的豆子前，狼吞虎咽地往嘴里塞一大勺珍馐，同时左手紧紧抓着面包不放，眼神闪过一丝复杂的情绪，既担心那点口粮被夺走，又有很快就要填饱肚子的满足。在本质上不平等的旧制度中，每个社会群体都有其关于吃的乐趣所在：出身显赫、家财万贯的贵族精英有的是琳琅满目的选择，而穷人能填饱肚子就已经美梦成真了。