

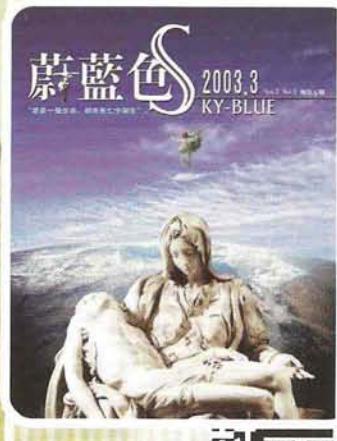
蔚藍色

2003.3

Vol.2 No.5 總第五期

“愛是一種生命，却在死亡中誕生”。





封面

復活之後，耶穌親自降臨在他們當中
說：“願你們平安……”

又對他們說：“照經上所寫的，基督必
受害，第三日從死裏復活，並且人要奉他
的名傳悔改赦罪的道，從耶路撒冷起直傳
到萬邦。你們就是這些事的見證……”

——參見路加福音 24 章

蔚藍色 文藝季刊（總第五期）

出版者：蔚藍色出版社
(Sky Blue Christian Publications, Inc.)
6439 Alondra BL.
Paramount, CA 90723
U.S.A.
電話：(562) 408-0182
傳真：(562) 616-0101
電子郵件地址：SKYBLUECP@AOL.COM
社長\主編：寧子
執行編輯：寧子
特約編輯：愛靈
藝術整體設計：北京旺忘望設計有限公司
行政\財務：陳臥恩
對外推廣委員會總執行：
(美國) 祝健\理言(英語聯系人)
(加拿大) 加拿大恩福協會

編委會：子川，莊國歐，張海燕，高偉川，旺忘望

Sky Blue Literature and Art Quarterly
Vol. 2 No. 5 March 2003
Published by Sky Blue C. P.
6439 Alondra BL.
Paramount, CA 90723
U.S.A.
Tel: (562) 408-0182
Fax: (562) 616-0101
E-mail: SKYBLUECP@AOL.COM
ISSN 1538-8492
Editor-in-Chief: Jenny Yuan Zhou
Art Design: W. W. Wang Design Co.
For information:
U. S. A.:
Leanne Luo (English)
Tel: 316-943-6357
Cell: 316-371-3756
E-mail: leanneluo@juno.com
Canada:
Christian Communication Inc. of Canada
Tel: 416-297-6540
Fax: 416-297-6675
E-mail: ccic@ccican.com

- 散文
寧靜海
- 藍色地平線
- 星星河
- 哲學與真理
- 片刻的空間
- 儼靜的微聲
- 藝術與評論
瞬間與永恒
- 報告文學
尋夢者
- 詩歌與評論
時間風景
- 小說與評論
人間
- 傳記文學
果實裏的陽光
- 稿約
- 封面文
- 封底文

告別的黃昏	寧子	2
兩個訪客	吳鯤生	3
小溪的歌	愛靈	6
記戀冬妮婭	劉小楓	8
愛情隨想	施依秀	15
道山的高峰	林語堂	16
哲學隨感之一	何懷宏	20
悠然一瞥	雷武鈴	22
片刻的空間	王家新	26
儼靜的微聲	寧子	30
他在恩光中向我們走近	文子	38
默然無語	偉川	42
中國的“巴托克”的尋夢之旅	寧子	44
基督（外一首）	熊炎	74
漫游者的超越（三）	海燕	76
主教與主的客人	雨果	80
快樂王子	王爾德著 / 王勘譯	82
巴赫與萊比錫	伊卡洛斯	88
稿 約	寧子	92
· · · · ·	寧子	

告別的黃昏 > >> 寧子

夕陽寧靜地枕着遠山，墓園漸幽靜，漸冷寂，偶爾有一陣喁喁人語，是將要散去的人。

這場葬禮從開始就是寧靜的，我們好像都不願意驚擾了她的睡眠。癌細胞曾經滲透了她的骨髓，那艱難的仗她已經打完，現在，她在主耶穌的懷中安息了。

墓穴已經挖好，罐下的草皮輕卷在一邊，空氣中飄逸着泥土和青草混合的味道，清新而略帶苦澀，我們唱起了告別的歌。

他捧着她的骨灰盒，輕輕一吻，然后俯身放置到墓穴中，孩子們抓起濕潤的泥土，一把一把地撒下去。

暮色朦朧地走近了，墓園的工人迅速地將卷在一邊的草皮重新卷上去，夕陽溫柔地覆蓋着那又恢復了平整的土地，暮草微微起伏着，呼吸着，玫瑰和蒲公英依然生長着。

我默默走出墓園，我知道，她不在這裏。此刻，她會以怎樣溫柔憐憫的目光俯視着我們呢？

夕陽靜靜地滑過最后一道山崗，上弦月已經掛在了天邊，夜近了，而金色海岸的那邊，此刻，正是黎明。

忽然想起了另一個黃昏，也是這樣的寧靜，一群孩子和他們的父親圍繞在病床邊向母親吻別，并作了最后的晚禱。

街燈亮了，父親帶孩子們離去后，母親走進衛生間，沐浴了，并換上了漂亮的睡袍。護士看見了，驚嘆道：“哦，多么美麗，你打扮得好像要去赴盛大的宴會呢。”

母親燦然一笑，蒼白的臉頰上泛起了紅暈：“噢，是的，我已經預備好了，我這就要去見我的王了。”

說完后她躺上病床，美麗的眼睛也合上了——就這樣，帶着甜蜜的期待，告別了這地的黃昏，走向了遠方的黎明。

也是一個黃昏，在神學院裏，我的新約教授向我們講述了一位曾經以敬虔的祈禱影響了她的生命的老人臨終的一幕——那已經是很久遠的事情了，我的教授已經不記得全部細節，但有一個情景却清晰地留在她的記憶中：在那告別的時刻，老人的臉上放出了光彩，她欣然低喚道：“哦，這么快啊，這么多的天使啊！主耶穌，我們這就走嗎？”

紀伯倫筆下的先知曾對死亡作了這樣的結論：“除了把呼吸從不停的潮汐中解放，使它上升，擴大，無礙地尋求上帝之外，死亡又是什么呢？”

也許正因為詩人有着這樣的看見，他才會建議那些探尋死亡奧秘的人對生命本身展

開他們的心，因為在詩人看來，“生和死是同一的，如同江河與海洋是同一的。”

天起了涼風，“媽媽去了哪兒？”小男孩在問。

“去了很遠的地方。”父親溫柔地回答。

“是哪兒呢？”

“是主耶穌為我們預備的地方。”

“是天國嗎？”

“是天國。”

“有很多天使嗎？”

“唔，有很多天使。”

“那我們什麼時候去呢？”

“唔，將來……”+



兩個 訪客

> >> 吳鯤生

死亡，是個擋不住的訪客，它闖入官廷，也擠入茅屋。

臺灣小學五年級的國語課本，有幾篇課文談論“種子”。課本上問：世界上什麼東西的力量最大？有人說是象，有人說是獅子。作者說都不對，他認為世界上力氣最大的，是植物的種子。

我記得高三時教我英文的老師，人長得滿帥，而且很講究教學方法。他說他曾經站在路旁，守着一小片顫動的柏油塊，一段時間之後，那塊柏油竟然被掀動，露出一株青綠的幼苗。

生命力確實是世界上最大的力量之一。

二

可是，同時還有一股同等巨大的負向力量，那就是死亡。

埃及人用貴重的香料，把死人包起來，做成木乃伊。他們認為死不是結束。

東方的印度，相信六道輪回，相信再投胎，以此表達人對生命長存不滅的需求。

中國人求仙煉丹，希冀長命百歲。

可是人還是必須面對死亡。

好多人學富五車、著述不斷，可是在他學問最充盈的時候，他不得不向死亡繳械。

好多人正心修身、克己復禮，可是在他道德最高超的時候，他不得不辭別人間。

好多人認真工作、造福人群，可是在他經驗最豐富的時候，他不得不被動地結束人生。

死亡，是最煞風景的訪客。

如果，所有的生命都必須走向死亡，而唯有“死亡”不必也不會走向死亡的話，統治這個世界的就是“死亡”了。

“死亡”也因此自豪：死亡之前，人人平等。

可是，死亡却忘了一樁事實：死是罪的結果，它只能够拘禁犯了罪的人。

所以，當有一天，一位“**曾經凡事受過試探，與我們一樣，只是他沒有犯罪**”的人，主動迎向十字架的酷刑，主動走進死亡的時候，“死亡”才發現它錯了，那位聖潔無罪的耶穌走進死亡的幽谷，于是，“死亡”敗陣了。

當耶穌從死中復活的時候，“死亡”死了，那個世間最巨大的負面力量不再是“統治者”了，因為：有一個更大的力量，勝過了死亡的力量；有一個更大的訪客，擋住了這個擋不住的訪客。

三

兩百年前，工業革命改寫了人類歷史，近二十年來，資訊革命正在改寫當代的歷史。可是，如果“死亡”的威脅依然籠罩在人類頭上，再多的革命也沒有法子真正解決人類的困境。

有一天，我會穿過死亡的幽谷，但我相信那一位復活的救主，會在永生中迎候着我。

四

兩個訪客：一個是不請自來的死亡，一個是超越死亡的救主。

在他有永生之道，除他，我可跟隨誰呢？†



園中禱告

(德國) 霍夫曼



小溪的歌

> >> 愛靈

從小就喜歡小溪。

我從前生活過的那個村子裏有一條小溪。小溪很小，稍稍一跳就可以跨過，溪水很淺，剛剛沒過腳面。溪水是透明的，透明得連水中不同顏色的沙粒都可以看得清清楚楚。溪水裏沒有水草，沒有鵝卵石，它就這樣靜靜地，甚至不帶一絲喘息聲地流淌着，間或有幾尾小魚匆匆忙忙地游過。

第一眼看到小溪，我明白了什么是“清澈”。

喜歡夕陽中的小溪。

最喜歡坐在鍍了金的溪邊，把兩只腳浸在溪水裏，溪水輕輕地撫摩着它們，它衝去了腳上的泥土，也蕩淨了心靈的疲倦。

也喜歡雨中的小溪。

雨水滴落在溪水裏，打出一個個小坑。小溪默默地接收着，它的聲音更細柔了，是雨水輕輕的伴奏。此時的小溪依然很小，但却有看不見的寬闊：這麼一條小溪，到底能承受多少雨水呀！

還喜歡炊烟中的小溪。

那時，小溪變成了一條深色的鏈子，帶着柴草的香味穿過村子，也招惹得下了學的孩子特意地赤了腳逆着溪水跑回家。

溪水就這樣細細地流着，日子就這樣淡淡地過着。

二

小溪一定是地球的毛細血管吧，別看它很細，它可以延伸到大地的各個部位。

九十年代初的一個冬天，我在陝西做社會調查，有一段時間整天在秦嶺上走。在荒涼的嶺間，我偶然發現了一條、兩條、許多條小溪。無水的冬季使小溪真的是小呢，也就幾十公分寬的小溪流。寒冷使小溪的表面結了一層薄薄的冰，像是給小溪罩了一層玻璃。然而“玻璃”下的小溪仍然不停地流着。

北京西郊的櫻桃溝也有一條小溪。這條小溪很長。從山石中流出的溪水最不容易了，它分而合，合而分，謙卑溫順地繞過大大小小的石頭，匯到遠方去。游玩的人們，或在石頭上跳着，或在溪水中走着，享受着和大自然的親近。

三

沒見過大海時喜歡小溪，見過大海後仍然喜歡小溪。

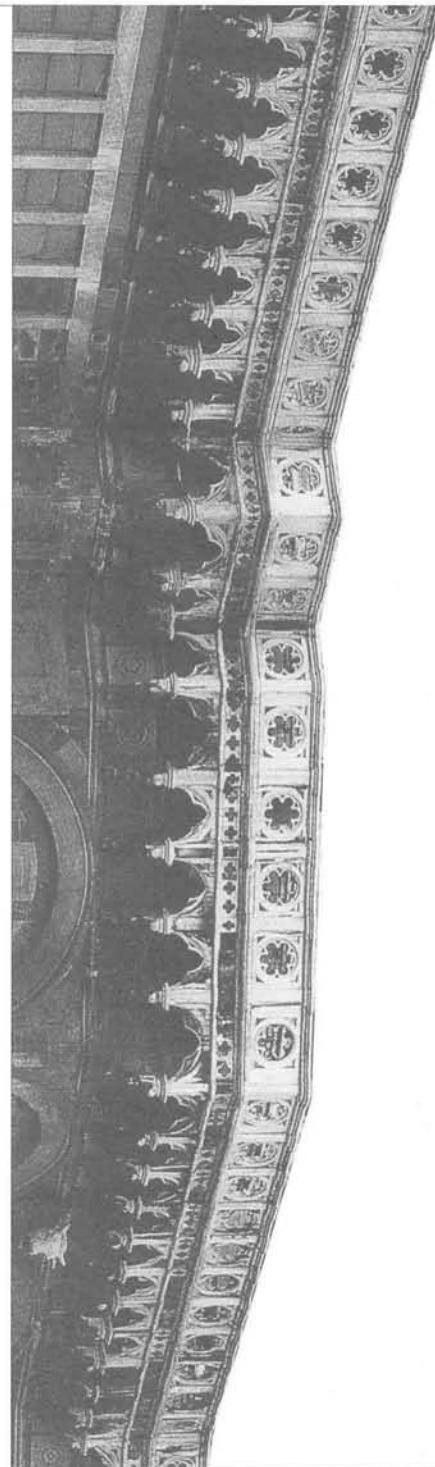
我喜歡小溪或輕緩或歡快地流淌，喜歡聽溪水或絮叨或喧囂的聲音；喜歡它那清澈的寧靜，也喜歡它那永不止息的跳動。或許枯水季節它會更“纖細”一些，但是在需要它包容的時候它也真的很寬廣呢。

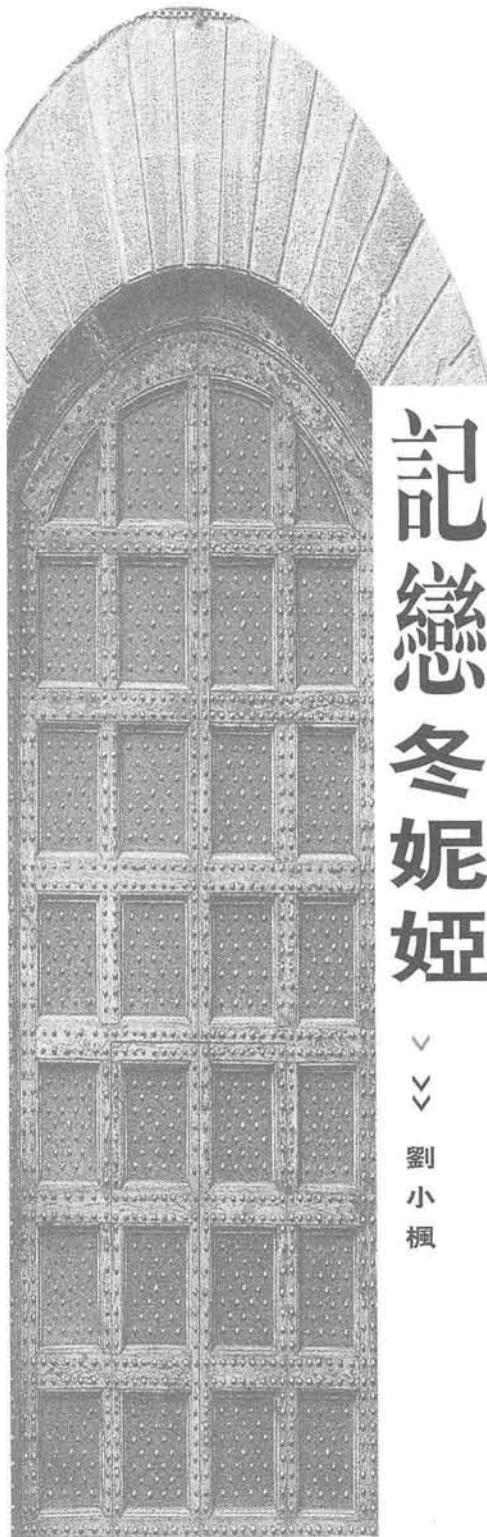
和海洋、和河流比起來，小溪真是弱小得可憐，可是它有頑強的生命力，總向着一個方向永不停息地奔跑。

我希望我的生活像小溪：溫柔的，清澈的，平靜的甚至是恬淡的；我可以在高山上，可以在鄉村裏，不管是怎樣的氣候、怎樣的地勢，都可以不止息地流淌着。

我也渴望我的生命像小溪：不管是有卵石還是有小魚，都袒露在創造天地的上帝面前。有時候我也會“纖細”，甚至結了冰，有時候也會七繞八繞，但溪水永不枯竭，因為溪水的源頭在上面。

每當我舉目向上的時候，我就是一條清澈的無憂無慮的小溪了。†





記戀冬妮婭

劉小楓

二十多年前的初夏，我戀上了冬妮婭。

那一年，“文化大革命”早已取得了決定性的勝利，但革命沒有完，正向縱深發展。

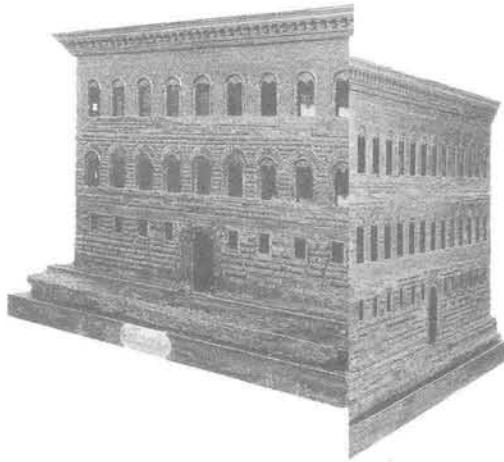
戀上冬妮婭之前，我認識冬妮婭已近十年。《鋼鐵是怎樣煉成的》是我高小時讀的第一本小說。1965年的冬天，重慶的天氣格外荒涼、沉悶，每年都躲不掉的冬雨，先是悄無聲息地下着，不知不覺變成令人忐忑不安的料峭寒雨。

強制性午睡。我躲在被窩看保爾的連環畫。母親悄悄過來巡視，收繳了小人書，不過說了一句：家裏有小說，還看連環畫！從此我告別了連環畫，讀起小說來，而且是繁體字版的。

奧斯特洛夫斯基把革命描寫得引人入勝，我讀得入迷。回想起來，這部小說之所以吸引人，是因為它描寫伴隨着戀愛經歷的革命磨煉之路：保爾有過三個女朋友，最後一個女友才成為他的妻子；那時，他已差不多癱瘓了。質麗而佐以革命意識的達雅願意獻身給他——確切地說，獻身給保爾代表的革命事業。革命和愛欲都是刺激性的題材，像時下警匪與美女遭遇的故事，把青少年弄得神情恍惚，亢奮莫名。但革命與愛欲的關係我當時並不清楚：究竟是革命為了愛欲，還是愛欲為了革命？革命是社會性行為，愛欲是個體性行為，革命不是請客吃飯……繪畫綉花，不能那樣雅致，那樣溫良恭儉讓。革命是……，而愛欲是偶在個體脆弱的天然力量，是“一種溫暖、閃爍並變成純粹輝光的感覺”……

像大多數革命小說一樣，愛欲的伏線在《鋼鐵是怎樣煉成的》故事中牽動着革命者的經歷，但革命與愛欲的關係相當曖昧，兩者並沒有意外相逢的喜悅，反倒生發出零落難堪的悲喜。在“反”革命小說中，革命與愛欲的關係在陰郁的社會動蕩中往往要明確得多。帕斯捷爾納克寫道，拉娜的丈夫在新婚之夜發覺拉娜不是處女，被“資產階級占有過”，于是投奔革“資產階級”的命；日瓦戈與拉娜的愛情被描寫成一盞被革命震得劇烈搖晃的吊燈裏的孱弱燭光，它有如夏日曠野上蒼涼的暮色，與披紅綻赤的朝霞般的革命不在同一個地平線。

愛欲在《鋼鐵是怎樣煉成的》中處于什麼位置？它與那場革命的關係究竟怎樣？從一開始我就下意識地關心冬妮婭在革命中的位置。我老在想，為何作者要安排保爾與冬妮婭在冰天雪地裏意外重逢？在重逢中，保爾用革命意識的“粗魯”羞辱初戀情人的驚魂，說她變得“酸臭”，還佯裝不知站在冬妮婭身邊的男人是她丈夫。



這樣敘述自己的初戀，不知是在暗中抱怨革命對初戀的閹割，還是在用革命肥皂清洗初戀中染上的資產階級藍色水兵服和肥腿褲上的異己階級情調。出逃前夜，保爾第一次與冬妮婭摟抱在一起好幾個小時，他感到冬妮婭柔軟的身體何等溫順，熱吻像甜蜜的電流令他發顫地歡樂；他的那只伙夫手還“無意間觸及愛人的胸脯”……要是革命沒有發生，或革命在相愛的人兒于溫柔之鄉緊挨在一起時戛然而止，保爾就與資產階級的女兒結了婚，那又會是另一番故事。

他們發誓互不相忘。那時保爾沒有革命意識，稱革命為“騷亂”。

熱戀中的情語成了颶風中的殘葉，這是由革命意識造成的嗎？

這部小說我還沒有讀完第一遍，大街上、學校裏鬧起了“文化大革命”。我不懂這場革命的涵義，只聽說是革“資產階級”的命；所有資產階級都是“酸臭”的，冬妮婭是資產階級的人，所以冬妮婭是“酸臭”的。可是，為什麼資產階級的冬妮婭的愛撫會激起保爾這個工人的孩子“急速的心跳”，保爾怎麼敢說“我多么愛你”？

我沒空多想。帶着對冬妮婭“酸臭”的反感，懷揣着保爾的自傳，加入“文化大革命”的紅小兵隊伍，散傳單去了。

其實，一開始我就暗自喜歡冬妮婭，她性格爽朗，性情溫厚，愛念小說，有天香之質；烏黑粗大的辮子，苗條嬌小的身材，穿上一襲水兵式衣裙非常漂亮，她是我心目中第一個具體的輕盈、透明的美人兒形象。但保爾說過，她不是“自己人”，要警惕對她產生感情……我關心冬妮婭在革命中的位置，其實是因為，如果她不屬於革命隊伍中的一員，我就不能（不敢）喜歡她。

“文化大革命”已進行到武鬥階段。“反派”占據了西區和南區，正向中區推進，“保派”占據了大部分中區，只余下我家附近一棟六層交電大樓由“反派”控制，“保派”已圍攻了一個星期。南區的“反派”在長江南岸的沙灘上一字兒排開幾十門高射機關炮，不分晝夜炮擊中區。

不能出街，在槍炮聲中，除了目送帶着細軟、扶老携幼出逃的市民，我讀完了《鋼鐵是怎樣煉成的》。

就在那天夜裏，自動步槍的點射和衝鋒槍的陣陣掃射通宵在耳邊回蕩，手榴彈的爆炸聲不時傳進我陣陣緊縮的恐懼中；總攻交電大樓的戰鬥在我家五百米遠的範圍激烈進行。清晨，大樓冒起濃煙。“保派”通宵攻擊未克，干脆放火，三面緊縮包圍。死守的“反派”槍手們終於棄樓而逃。

我家門前的小巷已經封鎖了，四個與冬妮婭一般大的女高中生戒守在這裏。時值



七月，天氣悶熱，綁緊的武裝帶使她們青春的胸脯更顯豐盈，讓人聯想起保爾“無意間”的碰觸。草綠色的鋼盔下有一張張白皙、嬌嫩的臉，眼睛大而亮麗。重慶姑娘很美……她們手中的五六式衝鋒槍令我生羨，因為保爾喜歡玩勃朗寧。

她們的任務是堵截散逃的“反派”隊員。對方沒有統一制服，怎么知道那個提駁殼槍、行色匆匆穿巷而過的青年人是“反派”還是自己人？唯一的辨識依據是同窗的記憶。提駁殼槍的青年男子被揪回來，駁殼槍被卸掉，少女們手中的衝鋒槍托在白皙柔嫩的手臂揮動中輪番砸在他的頭上、臉上、胸脯上……他不是自己人，但是同窗。

我第一次見到了單純的血。

驚顫之余，突然想起冬妮婭：她為什麼要救保爾？她理解革命嗎？她為了革命才救保爾嗎？保爾明明說過，冬妮婭不是自己人。

革命與愛欲有一個含糊莫辨的共同點：獻身。獻身是偶在個體身體的位置轉移，“這一個”身體自我被自己投入所欲求的時空位置，重新安頓在純屬自己切身的時間中顛簸的自身。革命與愛欲的獻身所向的時空位置當然不同；但革命與愛欲都要求嘲笑怯懦的獻身，往往讓人分辨不清兩者的差异。

沒有無緣無故的獻身，獻身總是有理由，這種理由可稱為“這一個”身體自我的性情氣質。革命與愛欲的獻身差异在於性情氣質。保爾獻身革命，冬妮婭獻身愛情。身體位置的投入方向不同，本來醞釀着一場悲劇性緊張，但因保爾的出逃而輕易地了結。保爾走進革命隊伍，留下一連串光輝業績；冬妮婭被革命意識輕薄一番后拋入連歷史角落都不是的地方。

保爾不是一開始就打算獻身革命，獻身革命要經歷許多磨煉。奧氏喜歡用情欲磨煉來證明保爾對獻身革命的忠貞，但有一次，他用情欲磨煉來證明保爾對獻身情愛的忠貞。在囚室中，保爾面對一位將被蹂躪的少女的獻身。同情和情欲都在為保爾接受“這一個”少女的獻身提供理由，而且，情欲的力量顯然更大，因為，保爾感到自己需要自制的力量，同情顯然並不需要這樣的自制力。事實上，被赫麗絲金娜“熱烈而且豐滿”的芳唇激起的情欲，抹去了身陷囚室的保爾“眼前所有的苦痛”，少女的身體和“泪水浸濕的雙頰”使保爾感到情不自禁，“實在難于逃避”。

是冬妮婭，是她“那對美麗的、可愛的眼睛”使保爾找到了自制的力量，不僅抑制住情欲，也抑制住同情。這裏根本就沒有某種性道德原則的束縛，僅僅因為在他心中有“這一個”冬妮婭。保爾的“這一個”身體自我的愛欲只趨向于另一位“這一個”身體自我，她是不可置換的。

革命意識使保爾的情欲力量改變了方向。與冬妮婭臨別前的情語被革命意識變成瑟瑟發抖的、應當嘲笑的東西。革命意識的覺醒意味着，“我”的身體自我的情欲必須從屬於革命，由此可以理解，為什麼革命中會有那麼充沛的身體自我的原生性強力。

“九·五命令”下達，所有武鬥革命團體按照領袖的指示交出各種火器。大街上熱鬧非凡，“保派”武鬥隊正舉行盛大的交槍典禮。典禮實際是炫耀各種武器；解放牌卡

車拖着四管高射炮，載着全副武裝的戰鬥隊，在市區徐徐兜圈。

我被一卡車戰鬥隊員吸引住了：二十個與冬妮婭一般大的少女端坐車上，個個懷抱一挺輕機槍，頭戴草綠色鋼盔，車頭蓋上還趴着一位女高中生，握着架在車頭上的重機槍，眉頭緊鎖——特別漂亮的劍眉，凝視前方。少女的滿體皆春與手中鋼槍的威武煞人真的交相輝映。

傍晚，中學舉行犧牲烈士的葬禮。第一個儀式是展示烈士遺體，目的不是為了表現烈士的偉大，而是表明“反派”的反革命意識的殘忍。

天氣仍然悶熱，尸體裸露部分很多，大部分尸體已經變成深灰色，有些部位流出灰黑的液體，彌散着令人窒息的腐氣；守護死者的戰友捂着灑滿香水的手帕，不時用手中的干樹枝驅趕蒼蠅。

一個少年男子的尸體。他身上只有一條祫衩，太陽穴上被插入一根拇指粗的銹痕斑駁的鋼針，眼睛睜得很大，像在問着什么，眼球上翻，留下很多眼白。

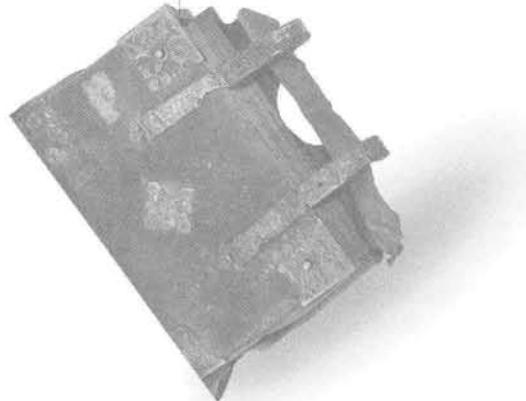
草坪上躺卧着一具女高中生的尸體，上身蓋着一截草席，裸露着的腰部表明她上身是赤裸的；下身有一條草綠色軍服短褲。看來她剛“犧牲”不久，尸體尚有人色。她的頭歪向一邊，左邊面頰浸在草叢中，慘白的雙唇緊貼着濕熱的中國土地。本來，她的芳唇應當期待着接納夾雜着羞怯的初戀之吻；沒有鋼盔，一頭飄散開來的秀發與披滿黃昏露珠的草葉織在一起，帶點革命小說中描寫的“詩意”。她的眉頭緊鎖，那是飲彈后停止呼吸前忍受像摔了一跤似的疼痛表情……一顆（幾顆？）子彈射穿她的頸項？射穿胸脯？射穿心脏？

我感到失去了某種生命的維系——那把“這一個”身體自我與“另一個”身體自我連在一起的感覺。我想到趴在車頭上緊握重機槍的女高中生的眉頭，又突然想到冬妮婭，要是她也獻身革命，跟保爾一同上了那列火車……

武鬥團的趙團長向圍觀的人群發表情緒高昂的演說，“爲了……（當然不是爲了這些死尸的年輕）誓死血戰到底！”然後從腰間別着的三支手槍中拔出一支左輪槍，對着天空，他的戰友們跟着舉起槍。葬禮在令人心驚肉跳的鳴天槍聲中結束。

革命的獻身與愛欲的獻身不同，前者要求個體服從革命的總體性目的，使革命得以實現，愛欲的獻身則只是縛繞、鞏固個體身位。“這一個”愛上了“另一個”的獻身，是偶在個體的愛欲的目的本身，它縛系在個體的有限偶在身上；革命不是獻身革命的目的本身，它要服從于一個二次目的，用奧氏令人心血上涌的話說：“我的整個生命和全部精力，都獻給了世界上最壯麗的事業——爲解放全人類而鬥爭。”鬥爭是革命，“解放全人類”是這種革命的二次（終極）目的。爲了這一目的，個體必須與自己的有限偶在訣別，通過獻身革命而獻身到全人類的無限恒在中去。在無限恒在中有偶在個體的終極性生存理由，棄絕無限的全人類，有限偶在的個體身位據說就喪失了活着的理由。無限恒在與有限





偶在之間的關係，從來就是緊張的，克爾凱戈爾吟哦道：“**弃絕無限是一則古老傳說中所提到的那件襯衫。那絲綫是和着泪水織就、和着泪水漂白的，那襯衫是和着泪水縫成的。**”“反”革命的小說《日瓦戈醫生》表達的正是這種“弃絕無限”，所以，它充滿在爲了無限的革命中驚恐得發抖的淚水。

在基督臨世之前，世界上的種種宗教已經星羅棋布，迄今仍在不斷衍生；無論哪一種宗教，理性的還是非理性的，寂靜的還是迷狂的，目的不外乎要把個體的有限偶在身位挪到無限中去，盡管這無限的蘊含千差萬別，有神明，有大全，有梵天，有天堂，有淨土，有人民。但革命的無限恒在使魂縛偶在的個體愛欲喪失了自在的理由；弃絕革命就意味着個體偶在的“我”不在了。

在諸多革命中，許許多“這一個”年輕身體的腐臭不足以讓人驚悚，陳示許許多“這一個”青春尸體，不過爲了革命的教育目的；這是個體爲認同“人民”必須支付的代價。保爾與冬妮婭分手時說，“有許多優秀的少女”和他們“一道進行殘酷的鬥爭”，“忍受着一切的困苦”。他要冬妮婭加入殘酷的鬥爭，像他的政治輔導員麗達一樣，懂得何時拔出手槍。武鬥過後，在軍事管制下，中學生們繼續進行對個體偶在的靈與肉的革命，到廣闊天地大有作爲。那時，我已經過了中學生的年齡，廣闊天地令我神往。下鄉插隊的小火輪沿長江而下，駛向巴東。在船上，我沒有觀賞風景；只是又讀了一遍《鋼鐵是怎样煉成的》。我發覺自己的閱讀速度大有長進，識繁體字的能力也提高了。

我仍然在想，爲什么冬妮婭沒有跟隨保爾獻身革命。第一次讀時，曾爲冬妮婭和保爾惋惜：要是冬妮婭與保爾一起獻身革命，成爲革命情侶，該多好。現在，這種惋惜感淡薄了許多。但冬妮婭只是出于單純的情愛愛保爾，仍然得不到我的理解。

高中畢業生聚集的知青點“插”在布滿稀疏落寞的灌木和夾雜着白色山石的丘陵上，折斷的崖石和順着石縫糾結在一起的枝丫，把高中生們領入情愛附屬於革命的山麓，如保爾所描述的那樣。

知青點的團支書是個十九歲的姑娘，算不上漂亮，但眼睛長得好看，性情爽朗、幽默，是個聰明的女孩子。她與身爲當地貧農兒子的團支部宣傳委員談戀愛。在月光下，這對令我欣慕的革命情侶（敢于衝破城鄉隔離的戀人）常常離開大家，在鋪滿露水的黑黝黝的叢林中談革命工作，交流玫瑰紅的革命體會。他們從樹林中回來，總會帶給我們充滿遐想的革命指示。在他們的革命熱情（愛欲？）支配下，知青點的政治活動搞得有聲有色。宣傳委員雖識字不多，却能言善辯，做政工很有魅力。像保爾一樣，他也喜歡讀革命小說：《烈火金剛》、《林海雪原》、《敵後武工隊》……

一個初夏的傍晚，我從工地回來，看到團支書渾身濕漉漉地躺在穀場的木板上，盡管面無血色，略帶微笑的表情似乎還在啜聞田野幽遠的夜色空明中輕微的氣息。她跳塘自殺了！這怎么可能，她怎麼會死！青春的生命才剛剛開始，還有那么多生命的悲歡等着她去擁有。這個姑娘難道不是將來某一天要在新婚之夜撩起脉脉溫情，在將來某一天用顫抖的手臂抱起自己的嬰孩的那個她嗎？我不相信她已經死了，那是不可能、不應該的。我不自禁地拉起她的手腕，希望能找回脈動。因為我的舉動，在場表演性地慟哭的農婦們的嚎啕戛然而止，好奇地看着我……她沒有醒過來，我却一直在等待她那曾燃起霞光的呼吸，一種無法言表的毀滅感成了唯一漫漫無盡的出路……

宣傳委員始終沒有在場。後來聽說，我們的團支書死于情愛的挫傷，他作為第一個同她發生那種最屬己的、歡樂得驚悸莫名的肌膚之親的人，并沒有珍惜她帶着革命情懷的獻身；為了自己的遠大革命前程，他不得不輕薄她。

在猛然碎裂的心緒中，我重讀《鋼鐵是怎樣煉成的》。我開始感到：保爾有過的三個女朋友都不過是他獻身的證明材料：證明忽視個人的正當，以及保爾在磨煉過程中的意志力。保爾聲稱，獻身革命根本不必有以苦行來考驗意志的悲劇成分，他並不想成為革命的禁欲主義者。但情愛必須歸屬革命。已具有革命意識的保爾對冬妮婭說：“你必須跟我們走同樣的路。……我將是你的壞丈夫，假如你認為我首先應該是屬於你的，然后才是屬於黨的。但在我這方面，第一是黨，其次才是你和別的親近的人們。”革命的“我們”成了保爾與冬妮婭個體間的我—你情愛的條件。只有為了黨，夫妻情愛才是正當的。

“冬妮婭悲傷地凝望着閃耀的碧藍的河流，兩眼飽含着淚水。”

冬妮婭的心肯定碎了，寒徹骨髓的毀滅感在親切而又不可捉摸的幸福時刻突然觸摸了她一下。

可是，多么可愛的冬妮婭！她沒有接受自己所愛的人提出的愛的附加條件。她愛保爾“這一個”人，一旦保爾丟棄了自己，她的所愛就毀滅了。

我開始覺得，那些乘槎馭駿的革命者最好不要去打擾薄如蟬翼的愛欲。革命者其實應該是禁欲主義者，否則難免使執著于愛欲的“這一個”成為革命者的墊腳石。愛欲是純然個體的事件，是“這一個”偶在的身體與另一“這一個”偶在個體相遇的魂牽夢縈





的溫存，而革命是集體性的事件。社會性的革命與個體性的愛欲各有自己的正當理由，兩者並不相干。

我開始懂得冬妮婭何以沒有跟隨保爾獻身革命。她的生命所系固然沒有保爾的生命獻身偉大，她只知道單純的繾綣相契的朝朝暮暮，以及由此呵護的質樸蘊藉的、不帶有社會桂冠的家庭生活。保爾有什么權利說，這種生活目的如果不附麗于革命目的就卑鄙庸俗，并要求冬妮婭為此感到羞愧？在保爾憶苦追煩的革命自述中，難道沒有流露出天地皆春而我獨秋的怨恨？

在那革命年代，并不是有許多姑娘能拒絕保爾式的愛情附加條件。冬妮婭憑什麼個體氣質抵禦了以情愛為籌碼的獻身交易？我想知道這一點。**冬妮婭身上有一種由歌謠、祈禱、詩篇和小說營造的貴族氣，她懂得屬於自己的權利。**有一次，面對保爾的粗魯，冬妮婭說：“你憑什麼權利跟我這樣子說話？我從來就不會問過你和誰交朋友，或者誰到你家裏去。”革命不允許這樣的個體權利意識，保爾的政治輔導員兼情人麗達和補償保爾春情損失的達雅沒有這種權利意識。

冬妮婭是“從一大堆讀過的小說中成長起來”的，古典小說的世界為她提供了絢麗而又質樸的生活理想。她想在自己個體的偶在身體位置上，擁有尋常的、純然屬於自己的生活。革命有千萬種正當的理由（包括謳歌同志式革命情侶的理由），但沒有理由剝奪私人性質的愛欲權利及其自體自身的價值目的。

獻身于偶在個體的愛欲的“酸臭”與獻身于革命的粗魯，在《鋼鐵是怎樣煉成的》故事中發生了一場歷史性遭遇，并以無產者氣的粗魯羞辱貴族氣的“酸臭”告終。它是否暗示，那場被認為“解放全人類”的革命以滅除偶在個體的靈魂和身體用最微妙的溫柔所要表達的朝朝暮暮為目的呢？我很不安，因為我意識到自己愛上了冬妮婭身上繚繞着蔚藍色霧靄的貴族式氣質，愛上了她構築在古典小說呵護的惺惺相惜的溫存情愫之上的個體生活理想，愛上了她在純屬自己的愛欲中盡管脆弱但無可掂量的奉獻。她曾經愛過保爾“這一個”人，而保爾把自己並不打算拒絕愛欲的“這一個”抽身出來，投身“人民”的懷抱。這固然是保爾的個人自由，但他沒有理由和權利粗魯地輕薄冬妮婭僅央求相惜相携的平凡人生觀。

我用“文化大革命”的經歷和對這場大事的私人了解來讀《鋼鐵是怎樣煉成的》。這種經歷和了解是片面的，世上一定還存在着別一種不同的革命，只是我沒有經歷過。“史無前例”的事件以後，我沒有再讀《鋼鐵是怎樣煉成的》。**保爾的形象已經黯淡了，冬妮婭的形象却變得春雨般芬芳、細潤，亮麗而又溫柔地駐留心中，像翻耕過的準備受孕結果的泥土。**我開始去找尋也許她讀過的那“一大堆小說”：《悲慘世界》、《被侮辱與被損害的》、《白夜》、《帶閣樓的房子》、《嘉爾曼》……

這一私人事件發生在1975年秋天。前不久，我讀到法國作曲家Ropartz的一句話：*Quinous dira la raison de vivre?*（誰會告訴我們活着的理由？）這勾起我那珍藏在茫茫心界對冬妮婭被毀滅的愛滿含憐惜的這段經歷，我仍然可以感到心在隨着冬妮婭飄忽的藍色水兵衫的飄帶顫動。我不敢想到她，一想到她，心就隱隱作痛…… †



—

因為美，我們便可以繼續前去——

人們喜歡讀別人的“愛情故事”，甚至冠以“經典”。想來愛情成了故事，被如此傳說，一定有非常態的一面。如果一個人在應該的時候和應該的人結了婚，生了一群孩子，然後老去，多半沒人會在意，更不會被稱作“經典”。

常見的愛情故事裏，多有千難萬阻，相愛的人穿越叢林，才有心的相遇。有的不再分離，好像“夜半歌聲”和滿樹飄揚的“黃絲帕”。有的雖天人永隔，但愛留下了，比如泰坦尼克號的生死之約。

這些愛情故事都被定格在升華了的永恒中，共鳴在戛然而止之後的延伸裏。

當然還有許多殘缺的差錯的愛情，相愛的人擦肩而過。於是用一生了望，痴心不改，最終把幸福趕往墓園。

另有一類柏拉圖式的精神握手、簡愛式的靈魂掙扎。

這些或古典或現代的愛情絕唱，都因為愛的恒定而顯得美麗，即使有一些悲劇性，也被精神化了，所有現實的苦難都是背景。嚴格地講，愛是沒有悲劇的，真正的悲劇該是不懂得愛與被愛吧？

二

今天，人們自信地以為對自己了解得徹底，對愛情也很現實，在愛與不愛之間有清醒的標準。可事實上，我們真能駕馭什么呢？

愛情並非純理性的東西，理智太嚴格，切分太絕對，總是可疑的。

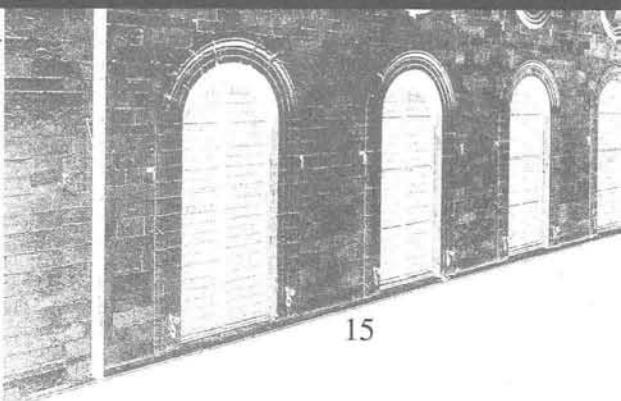
年齡增長了經歷，但年輕未必幼稚，年長也未必真清醒。事物有時是相反的。

有愛的生命才是年輕的生命。因為年輕才勇敢，才堅定，才更有責任心。歲月可能在教會我們經驗的同時削去我們裏面單純的熱情，現實可能在建造我們城府的同時毀掉我們裏面珍貴的情感，而理性則正好把純粹的東西套上枷鎖。

如今街市上有太多的愛情，但故事這樣難得。[†]

愛情隨想

> >> 施
依
秀



愛默生說：“亞裏士多德及柏拉圖被公認為兩學派可敬的領袖。一個聰明人將會看出亞裏士多德已柏拉圖化……我們永不能退得這樣遠，妨礙另一種更高的見解產生。”

每次我想寫點東西來談及著作《道德經》的老子，我都讀一點愛默生來使我自己有適當的心境，但並不是因為他們的表現方法或風格的相似。老子充滿似非而是的雋語，愛默生則只偶然如此。愛默生的金塊散布在他較少長文的碎石中，老子則把他深奧的智慧擠入光輝密集的五千字。從來沒有一個思想家用這麼少的字來具體表現一種哲學的全貌，且曾對一個民族的思想有這麼大的影響。也不是因為他們思想的內容有某些相似點，雖然在愛默生的《談循環》及《談報酬》那些散文中，有許多談及道家，我讀愛默生也許是因為愛默生像老子一樣，能給人的靈魂以一種刺激，每一個大學裏的青年都必然經驗過這種刺激。

我常常會記起愛默生那句話：“我是懷疑者及可懷疑者。”有時一個心靈在確實的知識範圍以外摸索某些東西，像在月光之下亞熱帶的珊瑚礁登陸，熱得令人窒息，不知是什么風在吹着。

讀愛默生有點像站在一個大雕刻家之前，看他在花崗石上鑿他的字，濺出火星。讀蒙田則像看一個犁田的人在遠處工作，因為他永不會傷到你。你若太接近愛默生，有時會有一塊碎片飛到你面上，使你尖叫起來——你有



信仰之旅（二）

道山的高峰

>> 林語堂

一種參與創造程序本身之感。你必須注意他第二次是在哪個地方下鑿。你出乎意料之外地覺得自己的心漫游到某一個新方向。約·查普曼有某些同樣性質的東西。愛默生令人激動，但不令人安慰，這是你所以不能長讀愛默生的理由。因為讀書是想被激動又想得安慰。

以上一切是想說明讀老子會有什么樣的感覺。

二

孔子曾是很正當的，關心人類的一切責任，要人做一個好父親及一個好兒子，而用一切道德來網羅一個人成為一個好公民。

我們承認一切都是出于良知。但有一種危險，我們老實的公民可能變為太老實了，于是對一切思想，一切奇怪的幻想，一切對真理的瞥見都無緣了。難道要在人身上注入一個這般死的靈魂，使他除了想做一個好父親或好兒子之外，永不會想及做其他的事嗎？

我是誰？這個世界怎麼開始？世界之外還有什麼？真的，盡管人對責任有誠實的良心，但有時也有一種潛伏的欲望想探索世界之外，大膽地跳進黑暗的空虛中，問及一兩個關於上帝本身的問題。孔子讓自己的心靈和上帝本身保持距離。

據說老子曾給孔子忠告，當時他以為是一個青年人來向他求教。“汝齋戒疏滄而心，澡雪而精神。”這是老子給中國的貢獻。他給的是中國的思想方面，而他們多么需要它！誠懇地洗擦你自己，除去你一切仁義的德性，你就可以得救。

耶穌所說：“你們的義若不勝于文士和法利賽人的義，斷不能進天國。”事實上是同樣的東西。有時人能忍受這種洗禮，除去好公民的自義的德性，且把靈魂普遍地清潔一番，而一切從頭做起。愛默生說：“我不讓一切事情安定。”且進一步說：“人們想安定，但只有不安定才是他們的希望所在。”

世上永遠沒有一個偉大的思想家，不在人心中造成“不安定”的印象且或多或少強使價值全盤顛倒。一個教師越使人的自滿自足心感到不安定，他的影響力越大。

老子的影響是大的，因為他充實了孔子積極主義及常識所留下的空虛。以心靈及才智而論，老子比孔子有較大的深度。如果中國只產生一個孔子，而沒他靈性上的對手老子，我將為中國的思想感到慚愧；正如我為雅典不但產生一個亞裏士多德而同時有一個柏拉圖而感到欣慰。以一個哲學家而論，柏拉圖較為危險，較為投機；而亞裏士多德則較為穩健及合理。但一個國家二者都能用，事實上也二者都需要。



三

道家與儒家，不過是中國人靈魂的兩面，其一是屬於活動的，有為的，相信的一面；其一是屬於靜觀的，懷疑的，驚異的，使生活籠罩着一種如夢性質的一面。人除了思想的權利外，還有驚異的權利；雖然可說沒有事情值得驚異，或人可能不能了解在世界以外的事情。但這驚異心的運用已經是一種解放。難道人沒有對藍色天空以外的驚異心？沒有得到任何結論，總比完全沒有驚異心好。

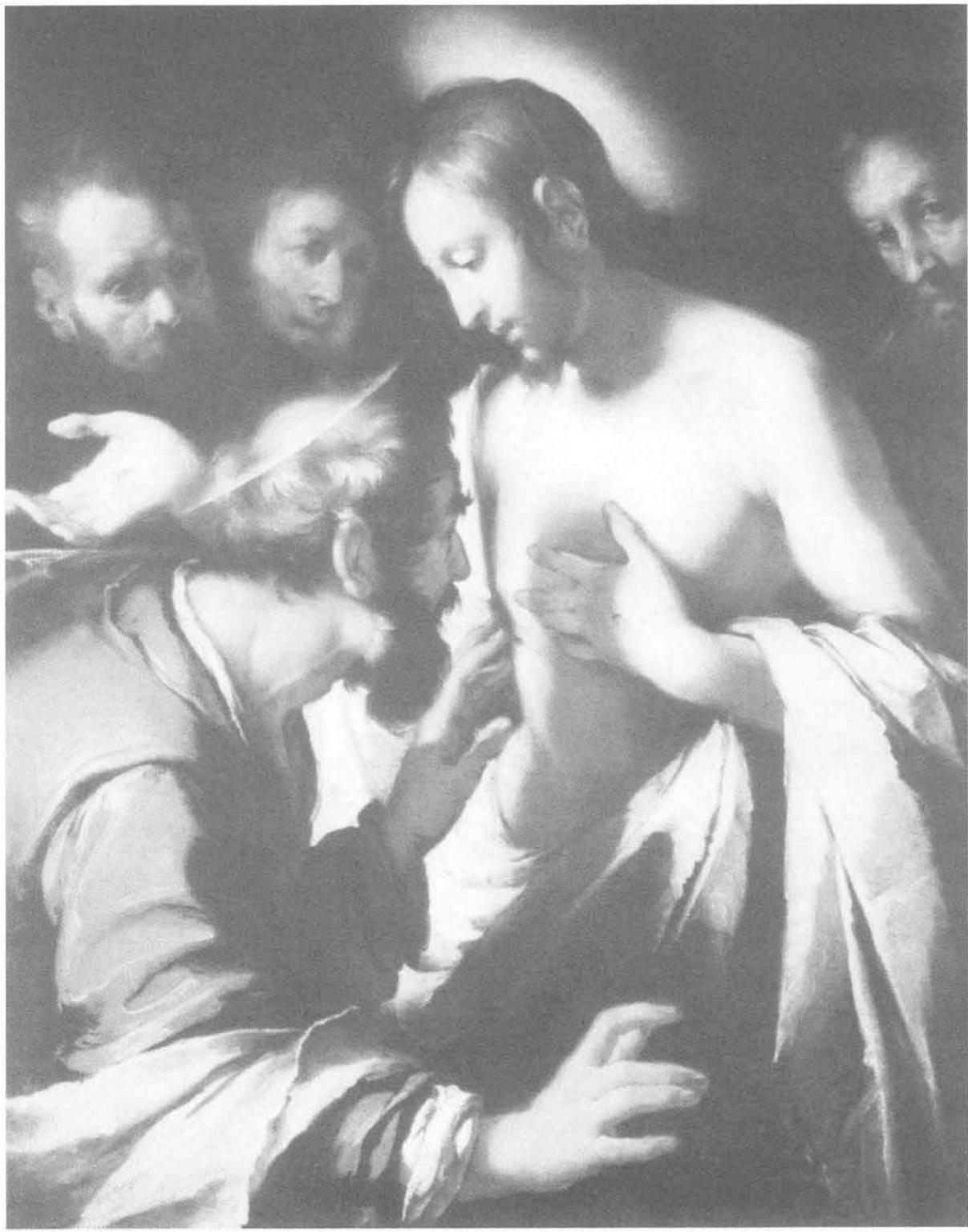
道家適應人們這種驚異的需要，用莊子的話來說，給人以讓他的心自由地“游于無何有之鄉”的權利。奧立弗·克倫威爾說過一句名言：“當一個不知道往哪裏去的時候，是他升得最高的時候。”克倫威爾那句話有莊子味。

道家和儒家不過是在民族的靈魂中交替的情調。每一個中國人當他成功的時候，是一個好儒家；當他為艱難及失敗所圍困的時候，是一個道家。人的失敗多過成功，甚至那些表面上成功的人，午夜自思，也有他們自己秘密的疑慮；因此道家的影響，比儒家更常發生作用。那些被踢出辦公室的官員，立即來到一個溫泉，和他的兒女共同遊戲，且對自己說：

“我再是一個自由人了！多么奇妙！這才是上帝所為人安排的生活。”這位官員像孔子，而作家及詩人像老子及莊子，而當那些作家及詩人成為人員時，他們表面像孔子，骨子裏則仍是老子及莊子。

老子思想的中心大旨當然是“道”。老子的道是一切現象背後活動的大原理，是使各種形式的生命興起的，抽象的大原理。它像流注到每一個地方，滋益萬物而不居功的偉大的水。道是沉默的，彌漫一切的，且被描寫為“退避”的；不可見，却是無所不能的。它是萬物的原始，同時也是一切生命所顯示的形式最後還原的原理。†

（節選自《信仰之旅》，四川人民出版社）



耶穌消除多馬的疑惑

(意大利) 波拿多

哲學隨感之一

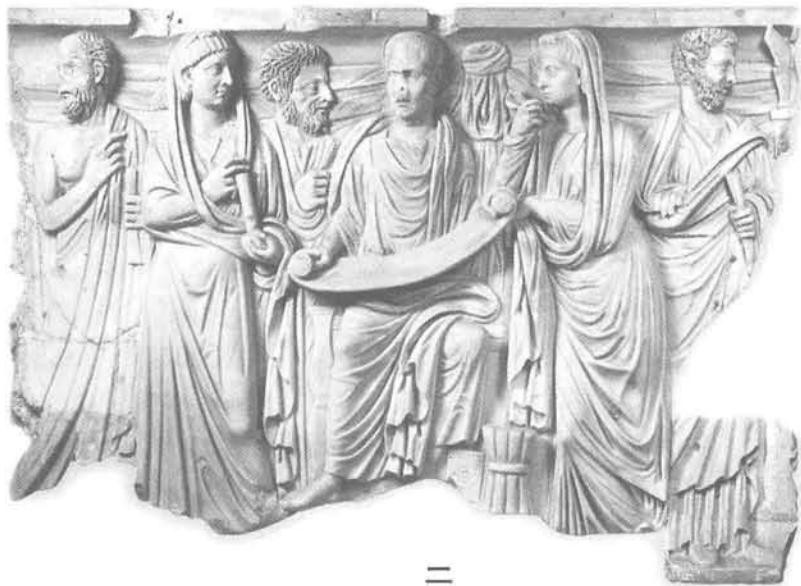
> >> 何懷宏

——
哲學的路比文學的路更窄，所幸的是，擠在這條路上的人也許要少些。但仍然可以說這樣的話，即：**使哲學得救的希望就是少一些人去搞它。**

當哲學的路不是通向真理，而是通向權力時，它就走上了一條死路。

一邊是一百萬人搞哲學，但一百萬人却只有一種思想，一種風格；一邊是十個人搞哲學，但十個人却有十種思想，十種風格，哪一邊是哲學的繁榮？





二

為了給自己的靈魂拓展空間，就必須徹底，也就是說在每個方向上都要盡量使思想深入、更深入，即使慟哭而返，也要窮到盡頭，這就需要我們總是毫不畏懼地想下去。

給出一個杯子，那麼，現象學就是想從這個杯子裏搞出一套哲學來，實用主義就是想讓哲學生出杯子，分析哲學是把杯子打碎拿來分析，我們則要端起杯子喝水。有一首詩寫道：

我們不知道我們為什麼會口渴，

幸而我們知道杯子是用來喝水的。

哲學的起因是非邏輯的，對它的回答却常常不能不是邏輯的。+



悠然
一
撇目

▼
▼雷武鈞



本文在“书”与“音乐”之对比中，发现了理性之美，以及超理性音乐之美。故此，“书”在此处宜仅作为一般理性的代名词来理解：“音乐”在此处也应仅指那彰显了真理之光的音乐。而这音乐之所以能够让人得瞥天国之光，是因为作曲者深信并遵从于一本超理性的天启之书：那就是巴赫一生信靠的上帝所启示的《圣经》。

——编者

——對于我——

書使人沉思、回憶、憧憬；

音樂使人不再思考，不再想象，就停留在其中。

在音樂中我會放弃所有意志和願望。

書使人置身道路，使人漫游、漂泊、遠離故土；

音樂使人置身終點，使人定居在家鄉，在這一世界，在這次生命，在這一時刻。

書使人眺望遠方，看見自己，看見另一種生活的可能。

書指向什么，它是生命的所指。

而音樂指向自己，指向生活本身，是生活的最后目的和終極，它是生命的能指。

書激發人智力的野心、欲望的狂亂，使人疲憊、衰弱；

音樂使人屈從高于一切的美，所有元素的和諧。

書是最抽象而又具體的，音樂是最具體而又抽象的。

二

讀一本描寫美好事物的書，讀一本批判深刻、思想犀利的書，我馬上會感到周圍世界令人難以忍受的愚蠢和促狹。

書在讓我看到一個理性的、富有激情的世界時，發現自己所在世界的荒謬、混亂、冰冷（如薩特筆下的洛根丁，語言中的邏輯和真實只是使他發現世界的荒謬和虛假）。

聽音樂時，我感到此時此刻的美好。生命的意義盡在于此。只為這一刻，就值得永遠生活下去，即使受盡苦痛。

書使生活運動，向着一個永遠無法到達的未來努力。書在對此時的歌頌中也指向另一種生活。

但音樂不一樣，由於它的抽象和純潔，我們把它當成此刻的真實生活，而不再與任何他者進行對照，並不再由對照產生分離、斷裂和缺欠。

書是一種不滿足，未實現，它能指出人的欠缺，世界的貧乏，神的隱遁。它指引河水流向遠方。

音樂是滿足，是蓄積的水，靜靜映照天空。

書是人類為返回失去的樂園所作的艱苦努力，人類歷史便是這一永不停息的渴望。

而音樂是在這漫長的路途中對天堂的悠然一瞥。在這悠然一瞥之中，不能企及的天堂實現了，失去的樂園復返了。人們屏息靜氣，無話可說，領受着生命飽滿的甘甜和神賜的完美。

想想——

如果在漫長困苦的路途中，在如同苦海的生存中，沒有這對天堂的悠然一瞥，沒有這即使很短暫的對天堂幸福的領受，人類還能堅持對天堂的信仰，還能堅持重返失去的樂園的努力，還能堅持在苦海裏生存下去嗎？





三

對於我——

音樂就是巴赫的音樂。是實現的天堂，是完美、純淨和豐富。

對於我——

巴赫的音樂是純粹音樂，是純粹的美和虔誠。不是情感，不是人的欲望，是純淨的聲音。是聲音的本質。是音樂自身。它遠比人更偉大，更長久，更靜穆。這是宇宙語言，和數學與邏輯一樣抽象，純潔。

四

我不喜歡過于戲劇性的，太多舞臺表演姿態，等待觀眾喝彩的音樂（尼采對“輝煌的瓦格納”的痛恨！輝煌？這個只有燈光效果的字，衆人沉溺在它稀薄的沒有內質的粉紅色中）。

那是書本音樂，全是人的情緒表現。這種情感首先以缺陷，以不滿足，以向未來的發展和努力為動機，最後才得到滿足。但這種滿足永遠是虛假的，是人為的。正是這種人為的滿足使得它永遠有着欠缺——在心靈最深的深處。



五

只有巴赫，一開始就是完美的。

那音樂不是為人，不是為塵世之人古怪任性的情感而寫的。它是在教堂裏，為上帝而寫的音樂。它有着神聖的結構。

它是最抽象，沉悶，“難解的——相對於那些訴求人的……”——因為它越出了人類的極限。它在人類之外關懷人類。這就是真正的音樂。

從一開始就是完美，始終處於完美。每個聲音都是完美。這是當下的完美。不指望未來理想的實現。不預支未來。不以不確定的期望維護現在的欠缺。未來與此刻，在巴赫神聖的音樂裏消彌了界限。

六

巴赫的音樂使我想起自然。

面對自然風景時，我們被自然宏大的，超越人類的存在深深震動。那些風景不是人類感情的布景，不是燈光舞臺，而是更廣闊的，更深刻的，遠遠超出人類極限的自然，神秘的自在。

如果它只是人類的某種情感，它無疑要狹窄，膚淺得多，那麼它給予我們的安慰就不會如此之深，深得我們無法完全理解。

自然使我們感受到自己的起伏不定的情感，短暫脆弱的肉體生命之外的永恒法則。

七

浪漫主義者把一切都擬人化了。包括自然和上帝。他們的自然是情感化的自然。雖然因此更富有戲劇性，抒情性，更為生動，被人更容易理解，但也更狹小，更膚淺了。

人的感情只能到人的感情之中。

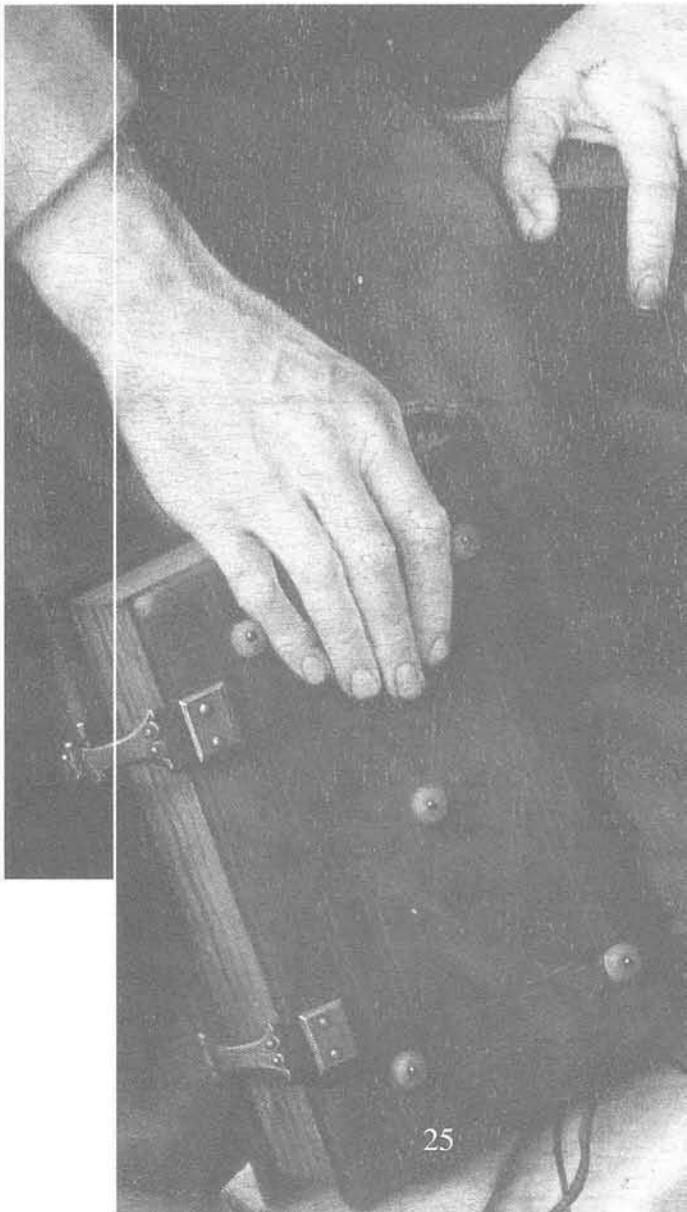
在這種感情的堆積中沒有出路，只有盲目的奔竄——

人成為自己的奴隸：激情盲目的奴隸。

人在誇張自己：把自己當作“彌漫于整個自然”。

把自己的感情彌漫整個自然，直至代替自然，代替上帝。於是人便把自己關進了自己手造的牢房。

一種非人性的神聖，非人性的美在巴赫的音樂中為我們指出了一條解放之路。†



片刻的空間

— 聽拉赫瑪尼諾夫

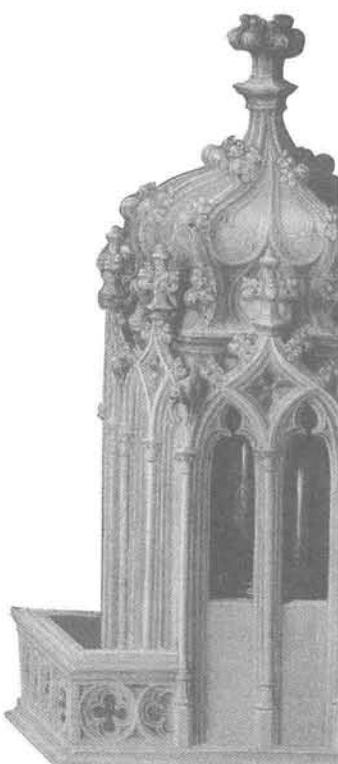
> >> 王家新

我是一個音樂外行，身邊也沒有什麼音樂界朋友。沒有任何人向我推薦過拉赫瑪尼諾夫。我是八十年代末，或九十年代初，在北京一家書店偶爾買下一盤他的鋼琴作品磁帶的。從名字上看，我猜他是俄國人。當時，對我來說，鋼琴加俄國——這就够了。這就是我想聽到的音樂。

果然，拉赫瑪尼諾夫的音樂從此成為我生活中不可分開的一部分。回想那年代的北京，那時的人們似乎還沒有想到要“換一個活法”，在冬天裏不時有雪落下，樹木也顯得比現在更黑。拉赫瑪尼諾夫的時而沉郁時而明亮的音樂就在這樣一個“黑白照片的時代”為我閃耀着，它伴隨着我經受着北中國的風霜與寒流，伴隨着我寫下了一首首詩，它還伴隨着我一直走向了風雲變幻的異鄉——1992年初我出國，在我隨身帶的幾盤音樂中就有拉赫瑪尼諾夫的這盤。

我再說一遍，我是一個音樂外行。當我還是一個少年，我曾夢想自己成為鋼琴家。但時代並沒有為我提供這樣一架可把我的激情和夢想都投入其中的神奇樂器，而是一片文化沙漠。因此，我在這裏完全是從非專業的角度來談論音樂的。好在我已不在乎把一位音樂家“誤讀”成一位詩人，甚或我自己。實際上當我傾聽拉赫瑪尼諾夫，出現在我眼前的，已完全是一幅幅個人的精神風景。我朝其中投入的如此之多，以至我時常感到是我自己或“另一個我”坐在鋼琴前演奏——這樣的音樂怎麼可能是從別人那裏迸發出來的？那只能是我，在朝我的鋼琴深深地俯下身去……

因此我要寫下這篇文章，為了我的感激，也為了試試看能否顯現出那位“只對我出現”的音樂中的魂靈。當然，聽拉赫瑪尼諾夫，人們也許會首先聯想到柴科夫斯基。但在我看來，這只是一種對柴科夫斯基的“改寫”，或者說，一種對俄羅斯的悲劇性或精神氣質的個人領悟和沉浸。柴科夫斯基的音樂我曾經著迷過，但現在已不大去聽（除了他的第一鋼琴協奏曲）——它在形式技巧和抒情上都過于





誇張，帶有一張讓你避都避不開的傾訴性。可以說聽老柴的一些音樂，你要么被一種哀傷完全壓倒，要么和他一起去“啜泣”——但往往并不是為了那高于一切的“美”，而是為了命運的打擊或不幸。但拉赫瑪尼諾夫已不是這樣。他同樣有着一個痛苦的靈魂，但却很少鋪陳，而是“克制陳述”。一種柴科夫斯基式的抒情在他那裏一再被深化或抑制，因而不僅更有了某種出乎意外的“迸發性”：有時在一種不斷增強的鋼琴敲擊中，或在弦樂的協奏中，某種精神的閃耀或迸發，使我幾乎到了不可承受的程度。應該說，這種被抑制或深化的悲劇性，更具一種致命的力量。

從經歷上看，拉赫瑪尼諾夫和斯特拉文斯基十分相近。他們同是俄國人，後來同樣移居到歐洲其他國家，最後定居美國。斯特拉文斯基是時代的創新者，風格強烈而怪誕，善于不斷地捉弄和震憾聽衆。而拉赫瑪尼諾夫，生活在同樣的世紀却又似乎呼吸着另外的氣息。重要的是，在我看來他始終堅持着音樂的“個人性質”。他曾兩度謝絕擔任波士頓交響樂團指揮的邀請，雖然那個位置很輝煌，但他寧願獨自和他的鋼琴守在一起，并通過它對個別人——一個只對他出現的人——講話。的確，拉赫瑪尼諾夫的音樂不屬於二十世紀音樂的“主流”。誇張一點說，他一生下來，即是音樂中的流亡詩人。

這就使我想起了肖邦（拉赫瑪尼諾夫的作品中就有《肖邦主題變奏曲》）。他們都是純粹的鋼琴詩人，尤其是作品中都有一種“流亡”的性質，一種關於“家園”的無盡追憶；或者說在他們這類作品中，個人靈魂的出現，往往是帶着某種失去家園的傷痛的。肖邦的憂傷更為透明，那無可慰藉的樂思，往往令人心碎。而拉赫瑪尼諾夫，同樣抒寫着家園的挽歌，但有着自己的抒情語言和形式。在他的音樂中畫面感更為開闊和豐富，在一種精神的流放中，更多地帶有一種人世的滄桑感和變幻感，深沉中有着宏大的一面。正如斯特拉文斯基評價的：拉赫瑪尼諾夫的早期作品是“水彩”的，後來轉向了“油畫”。它帶着一種在俄羅斯這樣一個遼闊的國家才具有的文化底蘊和精神重負。

這就是為什麼我會對拉赫瑪尼諾夫產生一種精神上的呼應。德彪西或別的什麼人的音樂都很美，但總是顯得和我無關。但是拉赫瑪尼諾夫的音樂，無論是什么，當它響起時，我都感到了有一種東西前來找我——而這已不是“俄國加鋼琴”可以解釋的了。這裏面有着一種更為深刻的個人性質。人們盡可以說拉赫瑪尼諾夫的音



樂是一種“俄羅斯式”，但這已不再重要。重要的是它對我們個人靈魂的接近，是它在對我們的個人存在說話。實際上拉赫瑪尼諾夫在他後來的創作中一直在排除那種表面化的俄羅斯情調，而使自己的音樂敘事越來越與一種人的受難與天路歷程相關，越來越與我們每個人的靈魂深刻相關。

正是這一點，把拉赫瑪尼諾夫與柴科夫斯基深刻區別開來。老柴的音樂也許太過于“俄羅斯化”了，他的某些作品給人的畫面感往往是暴風雪肆虐的俄羅斯大地，帶有一種情調和色彩上的規定性；而在拉赫瑪尼諾夫的音樂中，却出現了更難以辨認的個人精神生活的風景和因素。這也許和他自1917年流亡他鄉後不斷遷徙和漂泊的生活閱歷有關。“他的作品總是給人以告別與上路……”。這裏與那裏，空間不斷變換的畫面感。這使我感悟到：在藝術中對自我的抑制，往往是一種空間感的出現。拉赫瑪尼諾夫沒有像老柴那樣用他的感情去淹沒一切，却在把我們不斷地置于人類生活的廣闊與無窮之中。

與此相關，和其他音樂家完整的音樂程式相比，拉赫瑪尼諾夫的音樂可以說是“片斷”的。音樂，往往被視為一種“時間的藝術”，但在拉赫瑪尼諾夫那裏，却出現了一種如法國詩人奈瓦爾所說的“片刻的空間”。這種“片刻的空間”雖然轉瞬即逝，并且互不連接，但却使我們從中瞥見了一個世界。讓我驚異的正在這裏：當人們被柴科夫斯基的悲愴或華彩樂章所淹没時，在拉赫瑪尼諾夫的音樂中却透出了某種空間，或“迸發”出了某種更為本質、純粹、震動靈魂的音質。我不想說這是一般音樂中的那種“抒情高潮”，而想說這是一種精神的閃耀，一種經過深刻的個人受難才出現的東西。我甚至想說，這是一種從肉體的傷痛中產生的光芒。正是這種迸發，這種突然的明亮感，在提升着作為傾聽者的我們——它把我們從峰回路轉中導向了一個神恩籠罩的境界，雖然它轉瞬又會消失。

旅英兩年間，當我坐火車獨自在時而晦暝時而陽光逆射的英格蘭旅行，或是在黃昏時再一次讀起那讓人淚涌的家信，伴隨着我的，正是這樣一種音樂。沒有這樣一種音樂，一個人在異鄉度過的艱難歲月就不可設想。因此，我理解阿赫瑪托娃為什麼會在晚年寫下的一首哀歌前引用奈瓦爾的一句詩作為題記：“你，曾經安慰過我的人”，而這個在風雪之夜“只對我出現”，“先是告辭，而又慷





慨留下 / 至死同我守在一起的人，在我看來只存在于像肖邦或拉赫瑪尼諾夫這樣的音樂中。或者說，在我們的回憶和感激中，這個無形而又**“安慰過我們”**的人，實際上已和音樂化為一體。

但，拉赫瑪尼諾夫不僅在安慰着我們，也在提升着我們。可以說這樣的音樂具有雙重功能：它一方面會觸動我們人性中最軟弱的部分，但另一方面又在提升着我們，使我們在音樂中猶如在寫作中，由於和某種東西結合為一體，變得不再沉湎于悲傷而是**“不再相信個人的不幸”**。是的，作為一個寫作者，如果你熱愛這樣的音樂，你就必須忍受住個人的傷痛而珍惜你的語言，并把它帶入到一種光輝裏。1992年冬，我在倫敦和比利時着手寫作一個詩片斷系列《詞語》。我想通過這個文本的寫作打開一個更開闊的精神空間，使它與我的人生歷程和二十世紀的動蕩歷史相稱，同時又帶有一種個人靈魂的傷痛……寫到最後一部分時，在**“語境”**的壓力下，這樣一個片斷出現了：

正是在音樂的啓程與告別中，拉赫瑪尼諾夫才忍受住了流亡者的傷痛，而把柴科夫斯基的悲歌變成了一種無處不在的精神的閃耀……

拉赫瑪尼諾夫就這樣再次出現，成為這首詩乃至我整個生活中必不可少的一部分。的確，在人生的進程中，它已成為我的**“基本詞匯”**之一，或靈魂中閃耀的部分，成為我們在今天守望的風景和生活中最後的安慰——不要認為我說得太絕對，請環視一下這個我們正生活于其中的世界吧。因此，在一個**“充斥着複制品，却為意義的空洞所困擾”**的所謂**“後現代”**時代裏，我寧願和這樣的音樂守在一起，而且我也不再設想我會和其他任何人——哪怕是一位美麗的女性——一起來傾聽或**“分享”**它。音樂只可獨聽。當我這麼說時，不要以為這太絕望，因為它同時也出自感激。⁺





Every good and perfect gift is from above, coming down from the Father of the heavenly lights. Who does not change like shifting shadows. He chose to give us birth through the word of truth, that we might be a kind of first fruits of all he created.

— Bible · James 1:17-18

各樣美善的恩賜和各樣全備的賞賜都是從上頭來的，從衆光之父那裏降下來的；在他並沒有改變，也沒有轉動的影兒。他按自己的旨意，用真道生了我們，叫我們在他所造的萬物中，好像初熟的果子。

《聖經·雅各書》1:17-18

儼靜的微聲

— 蔚藍色創刊者的見證

> >> 寧子

一、 “你們要在城裏等候，直到領受從上頭來的能力”

1998年新年過後不久，我在加州接到朋友從外州打來的電話，他說加拿大有兩位朋友想要創辦一份雜志，想請我參與，并請我負責其文藝部分。我答應了。他說1998年底就要創刊。但我却覺得不是“**那時候**”。

1998年夏，我從神學院念完了基督教研究課程，我為前面的事奉禱告，我裏面依然有清楚的感動要創辦一份刊物，但卻依然覺得不是“**那時候**”。



我在讀《聖經》的時候，神借助《路加福音》提醒我：

“直到領受從上頭來的能力。”(《路加福音》24:49)

于是，我就等候了。

在等候中，神交給我一個與他要我創辦的刊物極為相關的工作——他要我寫《尋夢者》的續集，而這兩件事之間的意義關聯我當時並不曉得，我只曉得神在**“那時候”**要我寫一本與《尋夢者》同類型的報告文學集，但却又要突破前一本《尋夢者》。

于是，我遵從了他的吩咐。

我從1999年春就進入了《尋夢者》續集的寫作。直到2001年春，續集才寫完。

在寫續集的全部過程中，創辦那份刊物的感動却在我裏面越來越清楚，越來越強烈，但神却始終提醒我：不是**“那時候”**。

直到續集快寫完的時候，神才開始藉着各樣的方式提醒我：**“時候近了”**。

直到**“這時候”**我才漸漸看出續集的寫作與神所要我創辦的那份刊物之間的意義關聯。

關於續集的寫作動機和我的看見我在該書的後記中作了詳細說明，我相信那篇後記可以間接說明我為什麼要在現有的基督教刊物之外再創辦一份新刊物。

我相信創辦這份刊物的意念並非出自我自己——其實，我並不喜歡創辦一份刊物，因為我極不喜歡做具體而瑣碎的工作。我喜歡深居簡出，我喜歡獨立而安靜地讀書，默想，寫作。我相信，我所喜歡的也不是出自我自己，那是造我的主在我裏面的工作，是他界定了我的方向，而他所有一切的界定都不會徒然——所以，十多





年前在我信主之初他就呼召我：“**奉獻你的筆！**”——我相信，這不是他對我“**一時**”的呼召，乃是對我“**一世**”的呼召。所以，最終，我還是會安靜地寫作。

但在“**這時候**”，他把創辦一份新刊物的托付放在我的裏面，并叫我無可推委，實在是因為我們已經到了不得不開創一個更大更新福音場地的時候了！

在中國教會史中，在中國文學藝術史中，在中國精神史中，我們始終有一塊神要賜給我們，但我們的腳掌却始終未曾踏遍的“**精神之地**”！

在中國教會史中，我們從來就未曾注重過在美的形式中彰顯神的榮耀，并傳揚基督的真理——而美則是神的永能和神性的一個毋庸置疑的方面。事實上，在我寫續集的過程中，神讓我看到，有些“尋夢者”恰恰是在美的道路上——在西方文學，藝術，以及古典音樂作品中——遇見了“**真理之光**”！

但這塊寬闊的“精神之地”却被中國教會棄置于信仰之外了！

中國教會歷史地把這塊“精神之地”讓給了外邦！

所以，從中國文學藝術史中，我們從來就沒有聽到過上帝的聲音！

所以，從中國精神史中，我們從來就沒有看到過關於“懺悔”，“寬恕”以及“救贖”的思想！

這確實是我們的一塊“**未得之地**”！

在舊約聖經中我看到，神要賜給以色列人的寬闊之地，以色列的衆支派竟沒有一個走完。

于是，猶大支派所踏之地，就歸了猶大。便雅憫支派所踏之地，就歸了便雅憫。

他們走多少，就得多少。

今天，現有的基督教刊物其實也與舊約時代的以色列衆





支派一樣，他們雖都各有自己的腳掌“**所踏之地**”，但那塊寬闊的精神之地却始終未曾被人走遍。

在他們的未踏之地上，神要開闢一片新的工場。

我相信，這就是他托付我創辦這份刊物的緣由。

二. “你就做那光吧！”

大約是1998年夏，我的一位朋友正面臨着重要事工方向的確定，他請我為他禱告。在禱告中，我分明感受到他後來所拍攝的電視片那大浪淘沙般波瀾壯闊的聲勢和場面，但在那聲勢到來之先，我裏面却出現了四個字的提醒：

“出去”，“上去”。

我並不懂得這四個字所包含的具體信息。但我把這四個字轉告給了那位朋友，他一聽就懂了——他告訴我，這四個字的全部信息也包含在那兩天他所讀到的《竭誠為主》裏。

他在電話裏對我說：

“去你的書架上找出《竭誠為主》，翻到六月八號，那天的信息就是講‘出去’；然后，再翻到六月十一號，那天的信息就是講‘上去’。”

我根本就不記得我的書架上有《竭誠為主》這本書，但這本書還真在我的書架上，我把它找出來，我翻到了六月八號，我看到了這樣的話：

“你們既知道這事，若是去行就有福了。”（《約翰福音》13：17）

在這段經文的下面，《竭誠為主》的作者給了我們這樣的提醒：

“你若不切斷錨索，神就會用風暴來把它折斷，好送你出去。把所有的交給神，在他旨意的狂瀾中出去，你的眼就必開啓。你若相信耶穌，就不可老是留在風平浪靜的港口內，滿心快樂度日，被纜繩一直拴住。你必須從港口出來，進入神的深處……”

我又翻到六月十一號，我讀到了主耶穌的呼召：

“到我這裏來。”（《馬太福音》11：28）

當我讀到這句話的時候，我清楚感覺到這一句話裏已經包含了關乎“上去”的全部信息。

這就是那位尋求主心意的朋友在請我為他代禱的那幾天，神藉着《竭誠為主》向我們所顯明的心意。

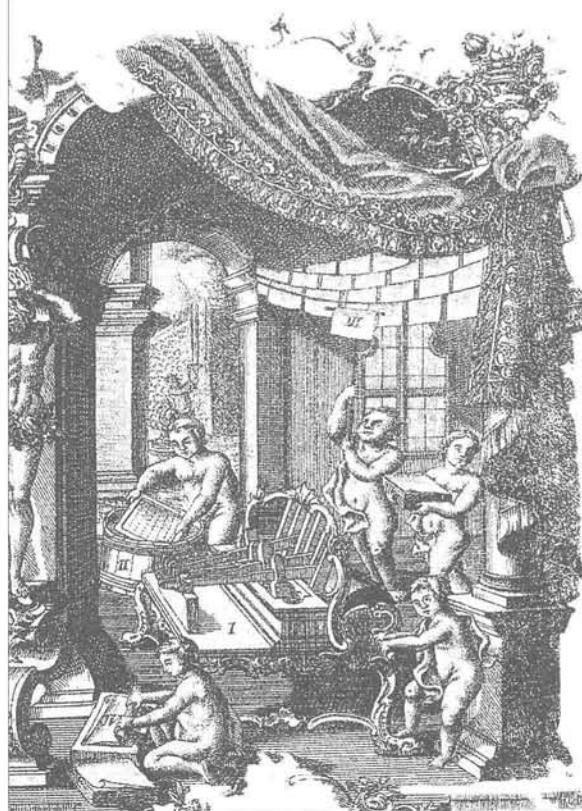
當時我以為這些信息僅僅是針對那位朋友——我以為我只要向他轉告：他該“出去”，也該“上去”就行了。

直到我寫這段見證的時候，我才意識到那四個字其實也是神為了我“現今的機會”而早已預備的信息。

那天，在為朋友禱告之後，在我看到他的事工那大浪淘沙般的浩瀚場面之後，我問神說：

“那麼我呢？”

“你就做那光吧。”



伴隨著這個意念出來的，就是一道光，它靜悄悄地照着我所站之地，不知不覺就照亮了一大片，它沒有浩瀚的聲勢，它什麼也沒有驚動。但就在這光中，又出現了一個意念：

“把人心奪回！”

雖然幾年過去了，雖然，我已經為出發而等候了許久，但即使在看不見何時可出發的環境中，即使在當初建議創刊的幾位朋友都轉入了其他事工，只剩下我一人孤獨地守候這一使命的光景中，當初感動我的那道蔚藍之光依然沒有轉動，它儼靜如浮雕般凝固于我心中。

那道光在我心中漸漸也把最初想邀請我參與創刊的那幾位朋友的設想作了修正——它不是一份綜合性刊物，海外華人基督教界已經有了一些綜合性刊物，而帶基督教精神的純粹文藝性刊物則幾乎是個空白。

所以，這份刊物應帶著信仰之光，并以



文藝形式，“進入”世界，但却又與世界“分別”。

所以，我將這份刊物定名為《蔚藍色》。

蔚藍色是晴朗的天空的顏色。

蔚藍色裏有一片比大地更廣袤更永恒的世界。

三.“你們不可以用凡火獻祭！”

曾有朋友為這份刊物辛苦地籌措經費，他們曾想先籌措到所需費用的三分之一，然后再開始考慮創刊。

但這個計劃一直受阻。

他們也曾設想過幾套籌資方案，但是，當我們一起坐下來討論那幾套方案時，我心裏却深覺不安——盡管那些方案都具合理性，似乎也不無可行性。但若照那幾套方案籌資，這份刊物的事工必然延展到神未曾“這一個異象”中所托付給我的事工中去——盡管那些事工也有需要，看起來那些事工在神的國度裏似乎也不無意義，但那却不是神吩咐我在“這一個異象”中跨入的領域。

我怎麼能够隨意去踏神未曾吩咐我踏入之地？！

我裏面的不安使我不得不一次又一次地離開這些討論而到一邊去暗自禱告。

第二天早晨，聖靈突然在我裏面給了一個極為嚴厲的提醒：

“你們不可以用凡火獻祭！”

這個嚴厲的提醒清楚地讓我知道任何事工若不照着神的吩咐去做，就是對神的主權的僭越！

有了這個提醒，我就更確定地知道，在《蔚藍色》“這一個異象”裏的每一項工作，甚至連籌款這樣具體的工作，都不可按人的想法去做。凡按人的想法而做的，即使有其果效，也是“用凡火獻祭”了。

神曾叫摩西“吩咐”磐石出水，摩西却以“擊打”代替了“吩咐”，那磐石被“擊打”後雖也出了水，那水雖也供應了以色列人的需要，但摩西的做法已經不蒙神喜悅——那“外面的果效”並不能開脫摩西“裏面的僭妄之罪”。





我把聖靈的提醒轉告給了當初負責籌款的朋友。他們也遵從了聖靈的制止。于是，那套看起來還不錯的籌資方案就被取消了。

神未曾讓我在《蔚藍色》創刊之前看到《蔚藍色》開辦經費的具體落實，但神讓我看到他等以色列人的腳踏進約旦河之後，水才分開。

神甚至未曾讓我在《蔚藍色》創刊之前就看到所需經費的三分之一，但神讓我看到他等到有人先將“**五餅二魚**”拿出來之後，才去喂養曠野裏那五千人，並且，還剩下許多。

那“**五餅二魚**”早已有了。
這就是《蔚藍色》的起點。

四.“凡你們腳掌所踏之地，我都……賜給你們了”

2001年2月26號的早晨，我錯把這天當作了2月25號，我把孩子送去學校之後，回到家，我準備用完早餐之後，就去把《尋夢者》續集的後記寫完。我想，續集的後記寫完後，我就該考慮《蔚藍色》的創刊事宜了。就在這時候，我裏面突然跳出一個意念：

“去看看神在2月25號的《荒漠甘泉》中對我說什麼話？”

這個意念令我驚訝，平時我是很少讀《荒漠甘泉》的，但我還是遵從了這個意念，我跑上樓，找出《荒漠甘泉》，我翻到2月25號，我驚訝地讀到一段經文：

“凡你們腳掌所踏之地，我都……賜給你們了。”（《約書亞記》1:3）

在這段經文的下面，寫着這樣一段話：

今天除了有許多地方我們還沒有得來歸主以外，還有許多神給的應許，我們也沒有得到。神對約書亞講什么呢？“凡你們腳掌所踏之地，我都……賜給你們了。”于是，神也把那應許之地的地界畫給他們看——只要是他們腳掌走遍的地方，都歸他們。



可是他們從來沒有完全走遍神所指定的境地，他們只走遍地的三分之一；結果，他們從來沒有完全得着，他們只得着地的三分之一；他們所得的，正是他們所走遍的，一點都不多。

在《彼得後書》，我們看見“**主所應許的尚未成就**”，神的旨意乃是要我們用信心和順服的腳掌去走遍，然後才得到。

今天我們中間有多少信徒曾藉基督的名得到神應許的實現呢？

在我們面前有一塊寬廣的地業，需要我們用信心的腳掌去走遍，可是我們至今還沒有起步。

讓我們起來去占有神給我們的一切產業罷！讓我們舉目向東西南北觀看，聽神對我們說：“**凡你所看見的一切地，我都要賜給你。**”（《創世記》13：14—15）

凡是猶大腳掌所踏之地，就歸猶大；凡是便雅憫腳掌所踏之地，就歸便雅憫。每支派都是這樣，只要腳掌一踏下去，那地就歸他們。這樣，你想，豈不是他們的腳掌一踏下去的時候，立刻就會頂自然地覺得，“**這是我的了**”？

.....

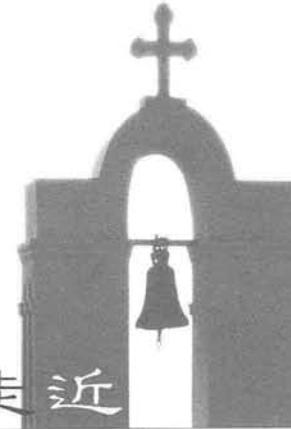
還有什麼可猶豫的呢？我相信，“**神的時候**”已經到了。于是，我開始了《蔚藍色》的創刊，并在“**那時候**”為這份刊物的誕生寫下了這篇見證。

五. “我信神他怎樣對我說，事情也要怎樣成就”

《蔚藍色》于2002年3月創刊。創刊意味着我帶着信心踏進了約旦河，我相信約旦河水必然分開，但跨過了約旦河我才看見攔阻在面前的“**耶利哥**”，當我躊躇在“**耶利哥**”高大的城圍下的時候，神在這個使命中對我說過的每一句話再次鼓舞了我的信念。

因為“**我信神他怎樣對我說，事情也要怎樣成就。**”（《使徒行傳》27：25）[†]





他在恩光中向我們走近

>> 文子

—

無情的時間模糊了人類的記憶，即使那些改變了世界面目的歷史事件和卓越人物也難免不被淡忘，然而有些名字，歲月却怎么也奈何他們不得。看吧，有這樣一位超越時空的古人正在向我們走近，開始還只是個輪廓，因為他屬於歷史，不過他正在抖落時間的塵埃，因此就變得越來越清晰了。由於越來越近，我們甚至可以看到他的内心，那兒有一顆多么高尚的心靈！甚至可以了解他的性格，那是敏感的詩哲和藝術家的個性，甚至可以感受他那屢遭磨礪的靈魂苦旅，但這苦旅却沐浴了恩光。

我們為他所蒙的恩光感動了，我們或許因此而對人生產生新的理解。

這個從恩光中向我們走近的人就是米開朗基羅。

—

像所有非同凡響的思想文化巨人一樣，米開朗基羅的一生也充滿了矛盾和衝突，他的困擾來自教皇，權貴，同行，親屬，直至自我。他無時不被這些困擾糾纏，他無時不在與這些糾纏抗爭。而這一切又是藝術家的靈魂自此岸向彼岸飛躍的必然過程，在這一過程中，藝術家一次又一次實現了對必然性障礙的超越；他把這超越記錄在了他沉默的藝術中。

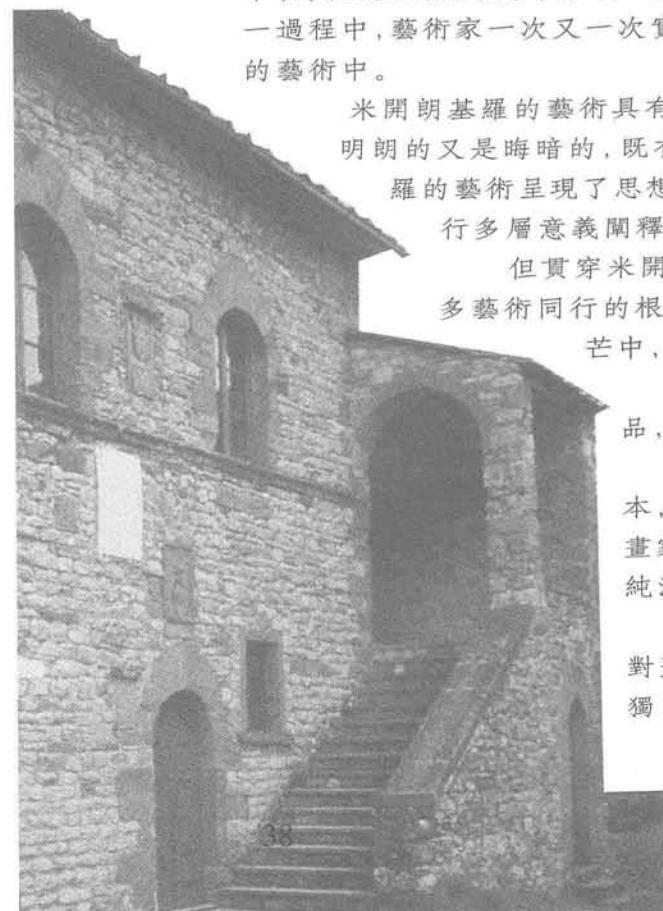
米開朗基羅的藝術具有深厚的思想文化內涵，它既是寫實的又是象征的，既是明朗的又是晦暗的，既有人文主義，柏拉圖主義，又有宗教神學。因此，米開朗基羅的藝術呈現了思想背景的復雜性，正因為如此，他的作品也為我們提供了進行多層意義闡釋的可能性。

但貫穿米開朗基羅生命始終的却是他堅定不移的信仰。這是他與許多藝術同行的根本不同之處。米開朗基羅的精神始終沐浴在福音書的光芒中，即使在他人生的晦暗中，他也不會拒絕過這光芒的照射。

信仰確乃理解米開朗基羅及其作品的關鍵，他的主要作品，幾乎都取材於聖經。他曾這樣表述他的藝術觀：

好的畫，迫近神而和神結合……它只是神的完美的抄本，神的畫筆的陰影，神的音樂，神的旋律……因此，一個畫家成為偉大與巧妙的大師還是不够。我想他的生活應當是純潔的，聖的，使神明的精神得以統治他的思想……

他尋求的是“神”，而且似乎真的越來越接近“神”。他對聖經真理從來沒有懷疑過。他敬虔地禮拜，并常常在深夜獨自佇立於庭院深處的花叢中，仰望蒼穹，長時間熱切祈



禱。他常常默想基督的受難，他的著名雕塑多與哀悼基督相關，直到臨終他還要親朋們為他離去之故想到基督的受難……

三

米開朗基羅二十二歲首次寓居羅馬，與世隔絕地過了四年苦行僧般的生活之後，一件曠世杰作誕生了，那就是梵蒂岡聖彼得大教堂內的雲石圓雕《羅馬的皮耶塔》。

該雕像表現的是聖母馬利亞默悼耶穌基督的一幕。藝術家選定的是這樣一個時刻：被釘死的耶穌剛剛從十字架上卸下，馬利亞正把他托在膝上。母親的右手放在兒子腋下以支撐他上半截身體的重量，兒子往後仰着的頭正好枕在母親胳膊上；聖母的左手則自然垂下並微微向外伸着，顯然是在下意識中做出了這個無所適從的動作；她的臉低下來，悲哀而平靜地注視着兒子那已經冷卻了的身體……

雕像就是這麼一目了然：母親悲泣着愛子——“皮耶塔”(pieta)正是“悼基督”





的意思。整座雕像處在莊嚴肅穆之中：死去的基督好像並未咽氣，而只是睡着了一般；聖母更是這樣安詳，平靜，彷彿沉思的人。悲傷並沒有壓倒她，她的身體雖然纖弱但是充滿力量，的確，她充滿力量！耶穌健壯而沉重的軀體甚至沒有壓彎她的腰，事實上，作者正是用聖母挺直的軀干和手勢以及死者身體的重量相互間所形成的對照來揭示力量。

雕像在藝術表現上顯示了極高的匠意。大師舍弃了自然主義地表現這一特定場面的撫尸大慟，避開了諸如跪，伏，伸腿展臂等許多由悲痛所致的動作，即避開了一切可能導致瑣屑與丑陋的經營，而代之以勻稱，均衡，沉靜的動勢和姿態。為此采用簡潔的三角式構圖——這是就從正面拍的照片而言，作為圓雕原件，則可理解為方棱錐式或金字塔式結構——以坐勢將母與子結合在一起。聖母坐着，分開的兩腿支在地上，這是導致整體各部關係和諧的基礎。

然而把一生一死兩個人體凝結為“一”並非易事，藝術家面臨的困難是，如何把健壯的成年男子的遺體放到相對而言是纖弱的女人的膝上，而又不至于給人免強或不勝之感。他匠心獨運地通過對衣袍皺襞分布的處理克服了這種困難。上衣襟較為繁復的褶襠加強了聖母軀干的力量（而且更襯托出女性面孔的美感），而大堆從膝蓋垂到地上的寬松長鬥篷，則把馬利亞兩膝間較大的空隙遮蓋起來，從而使躺在上面的基督就彷彿是在安靜平穩的祭壇上。這還取得另外一種效果，即橫仰于母親膝上的兒子與母親坐直的軀干恰恰形成一個“+”形，這便賦予了神學的寓意亦即包含着主題觀念的暗示。

值得注意的是，為了強化主要的東西，雕像除了傾全力刻琢身上寬大的長袍和兒子赤裸的身體之外，幾乎不再有任何瑣碎的裝飾。藝術家以對上帝的無比崇敬之情，給予包括每個細節在內的整座雕像以嚴密的推敲和細致的刻畫。舉例來說，重心的處理就相當巧妙：聖母右腿略略抬起一些，身軀便自然向左后方一傾，於是重心落在了左腿上。這樣，平穩中便摻進了變化。加之造型比例，各部尺寸的優美適度，更使得作品既嚴整又不單調。即使細微處，也找不到半點的含糊不清和模棱兩可，所有構成因素完全以立體的語言說話，許多紋脉的刻削都具有相當的深度，由之造成豐富的陰影而強化了這一

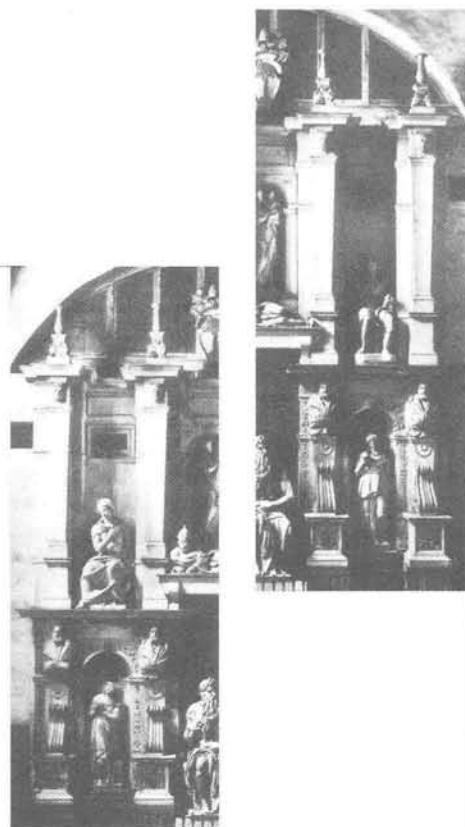
因素。人體的轉折，衣服，頭巾的褶皺與紋理，肌膚的脈絡及質感，手，臂，五官……盡管都具有很大的概括性，但那神奇的起伏，微妙的彎曲，是多么驚人地逼肖活生生的實體！

然而，這一切在現實中是沒有的，它比現實的物質存在要高得多，或者說理想得多。就此而言，雕像具最奢麗的技巧，就如音樂中的華彩樂段一樣。相隔一個世紀之后流行起來的巴洛克風格之所有基本形式因素，在這件雕塑中差不多都已具備了。

《羅馬的皮耶塔》，風格崇高而且優美，一生一死，一動一靜，從對立中見出統一也就是藝術的和諧，并且這種有限的和諧，彷彿透露出宇宙與房屋之無限的和諧。它訴諸視覺的是理想的審美效果：使死亡美麗，使悲痛莊嚴。藝術所能够達到的極致，在這兒達到了。

《羅馬的皮耶塔》無疑是米開朗基羅最完美的作品之一。哲學家黑格爾說它“令人嘆賞不止”，英國文藝史家西蒙茲甚至認為大師後來創作的包括《大衛》在內的所有雕刻都不及它。

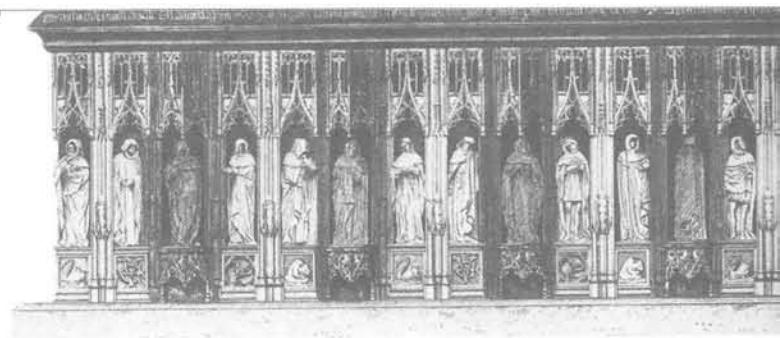
事實上，這件雕像從她誕生的時刻起，就預示了一個更偉大的藝術新世紀的到來，換句話說，它標志着從喬托開始的意大利新興藝術已邏輯地走向巔峰…… †



默然無語

—— 米開朗基羅的《哀悼基督》

> >> 偉川



在西方藝術史中，曾有許多藝術家以基督受難為創作主題，這類作品，大多着重于耶穌受難的情境，強調其痛苦。而米開朗基羅的《哀悼基督》却把表現的重點轉向耶穌從十字架上降下之後：**馬利亞懷抱着耶穌，靜靜地看着耶穌。**

死去的基督就這樣默默地安睡在母親馬利亞的懷中，他似乎睡得很熟，作品中的人物線條具有一種希臘的嚴肅風格，并滲透着不可言狀的悲情。

米開朗基羅前期雕塑充滿着強烈的反抗精神，而到了晚年，其作品的風格從反抗轉向了安詳，他似乎到了晚年才走向了對基督之愛的深刻體驗。

晚年的米開朗基羅認為，基督信仰中最深刻的東西，并不在于上帝創世的威嚴之中，也不在于基督英雄式的犧牲之中，而在于耶穌基督為軟弱罪人擔負苦罪的受難之中。

他在詩歌中寫道：

“愛，我是肯定了，……既非繪畫也非雕塑能安慰我的靈魂。它已轉向着神的愛，愛却在十字架上張開雙臂等待我們。”

作為一位“以畫寫心”的藝術家，米開朗基羅在《哀悼基督》裏描寫了自己的心情：

作品中已經沒有了早年那抗爭式的英雄色彩，他維妙維肖地刻畫了馬利亞擁抱耶穌受難之軀的情景，那痛苦是內在的而非表面的，却強烈地打動着觀者的心。

默然無語的耶穌，默然無語的馬利亞，默然無語的米開朗基羅……

此刻，“時間將開口說話”^①。

注釋：

① 引自王家新《文學中的晚年》。



▽▽寧子



中國的「巴托克」的尋夢之旅



一. 童年印象

(一) 父親帶來的音樂

父親把唱片放上了——是那種密紋大唱片，他輕輕吩咐身邊的孩子：
“唔，就這兒，推推看。”

那孩子怯怯地望着唱機，伸出手，却懸在半空，遲疑着，又縮了回去。

“怕什麼？推推看。”父親鼓勵道。

他抬頭望了眼父親，父親和照片上的一樣，上唇蓄着粗硬的胡須，但眼神是溫柔的。他終於遲疑地伸出食指，輕輕推了一下。

唱片轉起來了，有細微的“嚓嚓”聲，隨即，一陣好聽的聲音涌了出來，好聽極了。他從來沒有對聲音這麼着迷，他驚奇地望着它，它是看不見的，但它裏面却跑出



了那么多的東西，那么多看不見的東西，但它們都在那裏，跑來跑去的。他說不出來那是什麼，他才三歲，連話都不太會說，但他却喜歡追逐它們……

父親或許留意到了孩子的反應，他把唱片都拿了出來，一張張地放給那孩子聽。那是 1952 年的中國。

那是一位年輕的父親。

那位年輕的父親剛剛從耶魯大學音樂學院畢業，剛剛回到祖國，剛剛見到他那與新中國同齡的兒子。

難道是出于偶然？當那位年輕的父親鼓勵兒子推動那第一張唱片的時候，父親一點也沒有意識到，那一刻竟與那孩子的一生產生了關聯。

那張唱片錄的是德國作曲家巴赫的《勃蘭登堡協奏曲》。

關於巴赫的這部作品，我們所能知道的有限。據專家們考察：1719 年，巴赫偶然為勃蘭登堡大選侯的兒子演奏，這次演奏給侯爵留下了深刻印象，他請求作曲家為他的宮廷樂隊寫一些作品。兩年之後，巴赫送給他六首樂曲，這些樂曲後來被人稱為《勃蘭登堡協奏曲》。

巴赫在十八世紀的德國為一個宮廷小樂隊寫的這套樂曲究竟包含了什麼？為什麼它能夠如此持久地放射着奪人心魄的光輝，甚至，在二十世紀的東方，一個三歲的孩子第一次接觸到這部作品就留下了終身記憶？

巴赫究竟以什麼占據了人類心魂？

巴赫是世界音樂史中的一座偉大豐碑，西方音樂史曾對巴赫的貢獻作過這樣的描寫：

巴赫成功地征服了音樂思想的各個領域，他超越了國界，他把當時三個偉大民族的傳統——德國的，意大利的，法國的——融合在一個令人信服的整體中。他完全精通作曲技術，這一點還未有人能與之相比。這種精通的技術產生了無與倫比的深刻思想和情感，并能完全實現特定音樂環境中所固有的各種可能性。^①

我相信這是巴赫的極其偉大之處，但却不是巴赫的最偉大之處。

事實上巴赫無論多么精通作曲技術，他也不可能讓演奏者絕對按照他的規定實現特定音樂環境中所固有的各種可能性。

就以速度來講，二十世紀演奏巴赫的權威之一古爾德就曾經表示過他不知道有所謂傳統的“巴赫速度”這回事，他有權利照着他的理解去詮釋巴赫。而在他之前的蘭道芙斯卡則以另一種速度彈奏巴赫，後者以為，他才是照着巴赫本來的樣子演奏的。

這兩位演奏家各自心中有不同的巴赫，而真正的巴赫只有一個。

可見，偉大的演奏家在走近巴赫的同時往往又不得不脫離他——當心靈的箭矢被某種不可抑制的神秘力量引發時，誰能夠規定那箭矢的到達呢？



但巴赫的作品似乎又確實規定了那箭矢的到達——盡管演奏家可能提供不同風格的演奏，但巴赫作品中那恒久不變的精神却沒有人敢隨意改變——這才是巴赫的最偉大之處。

我想，或許就是那恒久不變的精神恒久地占據了那孩子的心魂？

幾十年後，那孩子成了中國著名作曲家，并且，以他作品的民族特色被西方音樂家驚稱為“中國的巴托克”，但這位“中國的巴托克”的終身坐標依然是自童年起就進入他記憶的巴赫。

當然，當巴赫的音樂最初占據那孩子心魂的時候，那孩子並不曉得巴赫的裏面究竟有什么；甚至，當他成年後最初選擇巴赫作為終身坐標的時候，他也並不曉得巴赫的裏面究竟有什么。

但那把人類歷史的過去與未來連接起來的神秘力量却在這孩子的不知不覺中將他的過去與未來連接了起來——

一天，父親突然發現這孩子一早醒來就在哼唱一部西方音樂史中的經典之作——是巴赫同時代的另一位德國作曲家的作品——是韓德爾的《彌賽亞》。

這孩子竟然幾乎一句不漏地哼出了《彌賽亞》的主要樂章！

這不能不令父親驚奇。

父親坐到鋼琴邊，彈奏了一段樂曲，突然停了下來，那孩子却將父親中斷的樂句哼唱了出來，父親又彈奏下去，再突然中斷，那孩子又接續了上去……

父親停止了彈奏，他驚奇地望着這個孩子——是什么使得這孩子如此準確地記誦了《彌賽亞》的主要唱段？

父親的桌上有一本《聖經》，父親知道《彌賽亞》的全部靈感都來自這本《聖經》，但這與這孩子有什么關係？這孩子連話都還不太會說，但為什麼他聽了那麼多的西方經典音樂之後，却最先熟記了《彌賽亞》？

父親無法找到解釋。

當然，較之于巴赫的《勃蘭登堡協奏曲》，《彌賽亞》的意義指稱要容易把握得多，但無論如何對一個學齡前孩子來說，《彌賽亞》還是過于浩瀚了。

《彌賽亞》是西方音樂史中的一部傳奇之作，這部作品誕生于1741年9月，那正是韓德爾一生最失意的年代——他早已過了創作的峰巔期，又陷于極大的財務困窘和人事糾紛中。1741年4月，韓德爾發表了他的作品《告別》，此舉似乎意味着這位偉大音樂家從此就要終止作曲。但出乎人意料之外的是，就在《告別》發表后不久，韓德爾的友人查理找到他，請他完全依據《聖經》，以救贖為題，寫一部清唱劇。于是，1741年8月22日，在倫敦布魯克街的一間小屋子裏，韓德爾開始了《彌賽亞》的寫作。^②

《彌賽亞》全劇共分三部：

第一部為基督即將來臨的預言及基督的誕生；第二部為基督的受難及他的教義；第三部為基督的復活及衆聖徒的贊美。

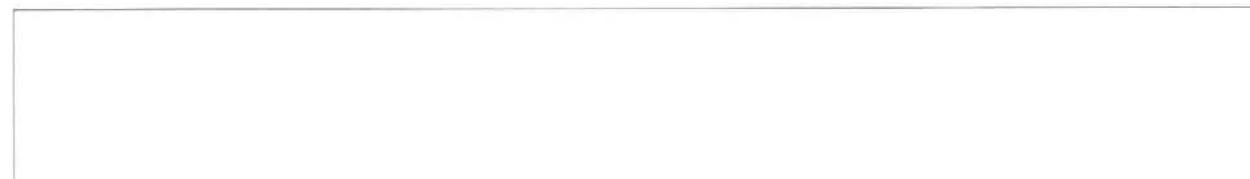
全劇歌詞均選自《聖經》中先知和使徒的話，韓德爾用音樂使之成為一個完美而恢宏的整體。

據考證，韓德爾僅用六天就寫完了《彌賽亞》第一部，用九天寫完了第二部，再用六天寫完了第三部，最后用三天潤飾管弦樂部分。前后共用二十四天就寫完了這部音樂史上最享盛名的清唱劇。

這部作品自問世以來就一直以它那無可抗拒的神秘力量震撼着人類心魂，連誰也不服的貝多芬都被它所征服。貝多芬論到韓德爾時曾說：“他是我們當中最偉大的一個。”

甚至，直到臨終，貝多芬都不能忘却《彌賽亞》對他心靈的震動，他指着《彌賽亞》向世界宣告說：





“真理就在其中！”

是什么使得早已過了創作峰巔期的韓德爾如此神速地寫出了如此偉大的音樂巨作？詳情我們可能永難知曉，但韓德爾的僕人却曾提供過一個不該被忽略的見證——他看見偉大的韓德爾在寫完“哈裏路亞合唱曲”之後淚如泉涌。

而偉大的韓德爾也確曾披露過他寫《彌賽亞》時他與上帝之間的神秘接觸：

“我確實認為我實實在在地看見了整個天國就在我面前，我看見了偉大的上帝自己。”

難怪韓德爾去世幾個世紀以後，當人們再聽這部作品的時候，無論聽者是否對上帝有過直接的信仰經驗，都不得不承認這部作品的非凡光輝。

1999年浙江人民出版社出版的《愛樂CD經典》在介紹倫敦愛樂樂團和約翰·阿爾蒂斯合唱團1972年錄制的一張由李希特指揮的《彌賽亞》唱片時，有一段這樣的描寫：

1742年春，當韓德爾創作他這部最有名的清唱劇時，必定有一縷清光從天上射入他的心田，不然我們就難以解釋整個音樂像是都融于一股非凡神采之中——使我們產生崇敬之意的正是這點……

我們不知道上帝為什麼在十八世紀的德國塑造了兩個影響人類心魂的音樂巨人，但我們知道，上帝把這兩個音樂巨人的心靈光輝留給了十八世紀之后的世代……

西方音樂史對這兩個音樂巨人在音樂領域裏的信仰實踐曾作過這樣的總結：

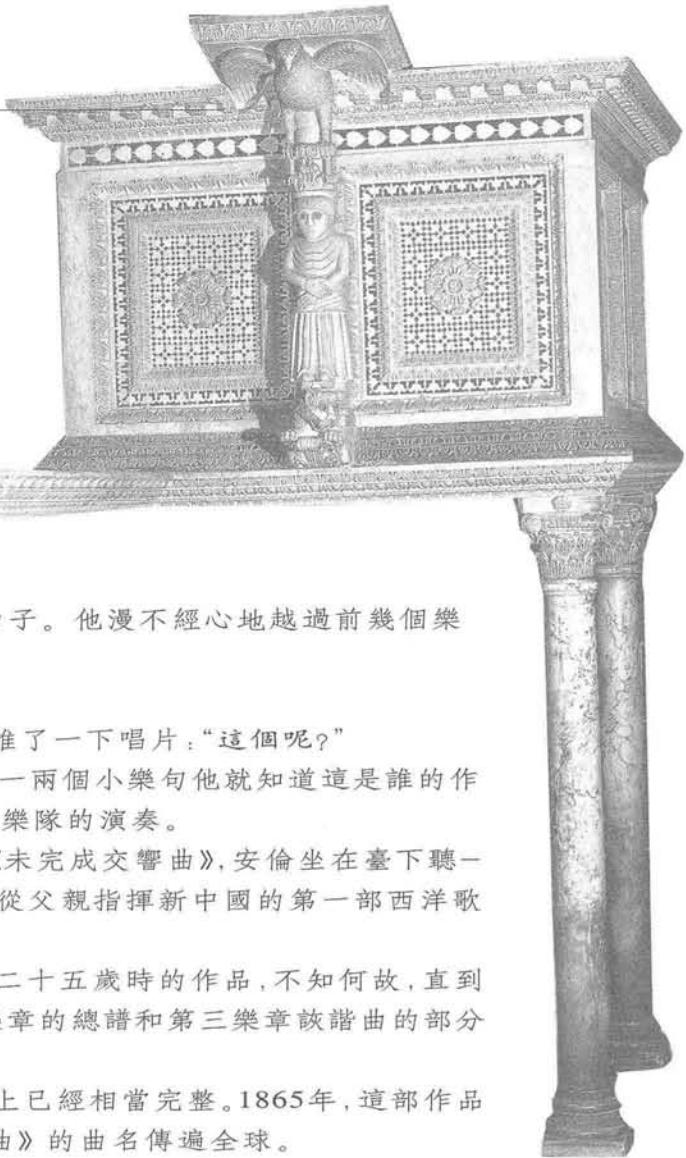
音樂史上，有三套基督教音樂巨作曾高居于西方文明的峰巔：巴赫的《約翰受難曲》(1723)，《馬太受難曲》(1727)，及韓德爾的《彌賽亞》(1741)。這三曲的寫成時間，前后不到二十年。^③



當二十世紀的晨鐘最先驚擾了東方古國的深夢，當十九世紀的一個德國人的思想最先占據了年輕共和國的心魂，上帝却讓兩個十八世紀的德國作曲家以一種超越時空的語言向一個還沒有來得及接觸那位德國人思想的中國孩子顯露了一種超越思想的光輝。

我相信當那孩子初記《彌賽亞》全部旋律的時候，那旋律就已經在引導他未來的人生——那時刻其實已經決定了他這一生尋夢的起點和終點。

那孩子就是二十世紀末開始受到西方注意的中國作曲家黃安倫。而他那位最先把西方經典音樂帶給他的父親就是中央音樂學院著名指揮家黃飛立。



(二) 當音樂占據了他的心魂……

那是一架古老的三角鋼琴——是從前英國人留下來的。

父親在彈奏着，忽然，他停了下來：“安倫，什么曲子？”

安倫抬起頭來，說出了曲名。

父親又繼續彈奏着，不知不覺地，他換了個曲子。他漫不經心地越過前幾個樂章，他彈奏了一個小樂句：“安倫，這個呢？”

安倫又說出了曲名。

父親停止了彈奏，他站了起來，走到唱機前，推了一下唱片：“這個呢？”

安倫微笑了，父親考不倒他的，只要讓他聽上一兩個小樂句他就知道這是誰的作品，再多讓他聽幾秒鐘，他甚至能判斷出這是哪個樂隊的演奏。

一天，父親指揮天津交響樂團演奏舒伯特的《未完成交響曲》，安倫坐在臺下聽——聽父親指揮的樂隊演奏在他早已是家常便飯。從父親指揮新中國的第一部西洋歌劇《奧涅金》起，他就是父親的忠實聽衆了。

舒伯特的這部作品作于1822年，這是舒伯特二十五歲時的作品，不知何故，直到四十三年后，這部作品才被發現，且只有第一、二樂章的總譜和第三樂章詼諧曲的部分草稿。

《未完成交響曲》形式上似乎未完成，但實質上已經相當完整。1865年，這部作品一經公演，就獲得好評，從此，便以《未完成交響曲》的曲名傳遍全球。

安倫聽得極其專心，他完全被舒伯特的淒美樂思籠罩了，漸漸，長笛聲起，這長笛抓住了安倫的心，他進去了——那麼悠長，那麼深遠，那麼無窮無盡……

忽然，他屏住了呼吸——他注意到雙簧管的持續音持續得太不可思議，連一絲的換氣聲都沒有，完美得簡直天衣無縫！

演出一結束，他就跑去找父親：

“爸爸，你是怎麼指揮的，怎麼雙簧管連換氣聲都聽不到呢？”

父親起先一愣，隨即笑了起來：

“你小子，爸爸的絕招竟被你聽了出來！”

黃飛立這次指揮《未完成交響曲》的最獨特之處就在于他對這裏雙簧管的處理。爲了這段完美的持續音，他使用了兩個樂手——當第一個樂手需要換氣的時候，第二個樂手就接上了，因此，這段持續音才持續得如此天衣無縫。

這個連行家都不易察覺的細節竟被這個年幼的孩子聽了出來！

但這個極具音樂心靈的孩子却不總令父親滿意——當他發現要把音樂這個大玩具玩得有意思得下無窮無盡的苦功的時候，練琴對他來說就是一場惡夢了。爲此，父親不得不經常地對他施以體罰，但父親的體罰反而使他逃離父親的期待更遠，他開始痛恨音樂——爲



什么别的孩子玩的時候，他必須無休無止地坐在鋼琴邊？

他以為他所有的不快樂都是音樂造成的，于是，他以他的方式與父親的期待對抗——父親打紫了他的屁股，但他却成功地打消了周圍大多數人對他學音樂的期待，連學校老師都說：“這孩子是沒指望學好音樂了！”

1959年中央音樂學院決定遷址北京，身為中央音樂學院指揮系主任的父親對安倫說：“好了，你的苦難就要結束了——你留天津吧，從此再也不要學音樂了。”

安倫却驚慌起來，當父親宣布他可以永遠脫離他恨透了的音樂時，他才醒悟到他與音樂是那麼難解難分——在他的心魂深處，音樂竟占據着一個什麼都無法取代的位置。他給父親寫下了書面保證——他保證好好練琴。于是，父親把他帶到了北京。

1960年，黃安倫考上了中央音樂學院附屬小學。1962年考上了附中，在志願表上他寫下了這一生的志向：“我要把一生都獻給音樂。”

但他依然千方百計地與父親和老師們的期待對抗，在附中他依然以偷懶搗蛋著稱。

一天，他躲在樓上男生宿舍窗口，同班一個女生正好端着一盆開水走過，他舉起彈弓，瞄准那盆開水一彈弓射去，水盆被打翻了，盆底被打穿了個洞，開水燙了那個女生的腳，那女生坐在地上大哭起來，他却逃之夭夭。

半小時後，黃安倫被抓到了校長室，校長和他的主科老師邵元信都鐵青着臉等在那兒。邵老師二話不說，上來就翻他的書包，把他那些寶貝——彈弓，石子，死麻雀全部沒收，然後，擰着他的耳朵把他拖到老師的家中“罰坐”。

邵老師打開唱機，對呆坐着的黃安倫說：“你懂什么是好的音樂嗎？”

黃安倫不響——當初，當周圍許多人都認定他是沒指望了的時候，要不是邵老師相信他還有指望，并拍着胸脯說：“我來教他！”他連附中都上不了。

邵老師沒有多說什麼，只命令他坐在那裏聽音樂——這是他生平第一次被“暴力”強迫聽音樂。那天，他聽到的是拉赫瑪尼諾夫自己彈奏的拉赫瑪尼諾夫的《第二鋼琴協奏曲》和菲舍爾迪斯考演唱的全本舒伯特的《美麗的磨坊女》。不知道為什麼，這次被“罰坐”的三小時竟從此改變了黃安倫的品格——他的心魂似乎被某種不可思議的東西抓住了，他生平第一次意識到，音樂裏竟有這麼好的東西，他聽傻了！

第二天一早，他就變成了全附中最勤奮的學生之一——他似乎從此就被釘在琴凳上了，其他樂趣似乎一下子都失去了魔力，什麼遊戲都不再能够把他從琴凳上拖走。

黃安倫的勤奮與他的不勤奮同樣讓父親憂慮——有一天，黃安倫練琴練了十一個小時還不肯停手，父親忍無可忍，舉起棍子說：“你再不停手出去玩，我就打死你！”

這就是黃安倫從童年到少年所接觸到的那占據他心魂的音樂——那音樂裏有一種令

他改邪歸正，令他奮發向上，令他不再欺負女生的東西。

從此，他定意要用一生來寫這樣的音樂。

從那個被罰聽音樂的下午起，他就開始了他這一生的尋夢之旅。

二. 告別童年

(一) 在革命理想主義年代

如果說，當黃安倫與新誕生的共和國一道成長的時候，父親以西方音樂喂養了他的精神，那麼，同一時代，母親則以“革命理想”哺育了他的信念。

黃安倫的母親是一個生長于大革命時代的理想主義者，早在中學時代，她就出色地指揮過冼星海的《黃河大合唱》，隨後，又加入了地下黨，后因她的單線聯繫人被殺害，她與黨的聯繫才被迫中斷。

1951年，當黃安倫的父親從耶魯音樂學院畢業，其導師亨德密特希望他留在美國發展音樂事業的時候，她却呼喚他回來為新中國服務。

母親的革命理想在黃安倫生長的年代已是一種典型的時代精神，這種時代精神像空氣一樣籠罩着一切，連從西方回來的父親都無法不呼吸這種“時代氣息”。

而這種“時代氣息”也在“革命音樂”中獲得了空間——這一點決定了它對黃安倫的精神影響。

其實，中國的“革命音樂”本身就是西方的“舶來品”，它的音樂形式和內容無不受到西方音樂，特別是蘇聯“革命歌曲”的影響，它包含了中國民族音樂未曾包含過的東西。因此，對被父親用西方音樂喂養過精神的黃安倫來說，接受並欣賞“革命音樂”並不困難，他裏面早有西方古典音樂標準，盡管他對這標準還不可能有全部認識，但對這標準朦朧的感受也足以使他比其他同齡孩子更容易衡量得出“革命音樂”精神境界的高低和藝術技巧的好壞。

五十年代初到六十年代初的中國，西方音樂和“革命音樂”似乎還有并存的空間，黃安倫的父親既成功地指揮了《奧涅金》、《黑桃皇后》，又成功地指揮了《紅色娘子軍》。

黃安倫注意到了“革命音樂”與那些震撼他心魂的西方古典音樂的不同——“革命音樂”無論怎麼聲勢浩大，氣壯山河，都無法達到西方古典音樂那種震撼靈魂的境界。



“革命音樂”的這種不足反倒鼓動了黃安倫的夢想——他更加想要用一生的追尋來發展中國的“革命音樂”，他夢想着有一天中國的“革命音樂”也能達到西方古典音樂的境界。

在西方經典音樂中，最震撼他心魂的是“三B”的作品：巴赫，貝多芬，勃拉姆斯。這三位作曲家的作品都遠遠超越了時代，民族，國界，他們作品裏面似乎都有一種非凡而神秘的力量，在那力量的作用下，他的靈魂似乎不得不飛升，于是，他就不期然地漸漸遠離了人間的丑惡，漸漸接近了一種美，一種聖潔，一種光輝，甚至，在那至聖至美的光輝中，他會被感動得流泪……

這種非凡而神秘的力量是“革命音樂”提供不出來的。

但“革命音樂”却提供了另一種鼓舞他精神的東西——那是一種令他熱血沸騰的東西，那東西也能使他向往崇高，使他奔赴使命，甚至，使他勇于自我犧牲。

五十年代末，年輕的共和國已經在經歷着苦難，但共和國的公民却受到了“革命精神”的喂養，且有“革命理想”的鼓勵，苦難并不妨礙共和國的公民在“革命精神”的喂養中獲得另一種的精神滿足——他們胸懷着世界，并真以為這世界上另外三分之二的人民才真正處于“水深火熱”之中，于是，拯救那三分之二的受苦人竟成為共和國公民的神聖責任！

這就是“革命理想”所孕育出來的中國革命者的信念！這種革命信念包含了另一種制度下的公民永遠無法了解的忠誠！

少年的黃安倫懷抱着這種忠誠與年輕的共和國一起走過了那些歲月——

他吃番薯面，却覺得無比光榮，因為，大米白面讓給了國家更貧困地區的人民。

他忍受着饑餓，忍受着對蔬菜，水果的渴望，却毫不懷疑新中國的兒童已經生活在幸福之中。

少年的黃安倫就這樣，既接受了西方經典音樂的熏陶，又接受了“革命音樂”的洗禮——前者恒久地占據着他的心魂，后者則頑強地統治着他的思想。

但1964年，那恒久占據他心魂的音樂却突然間從他的生活中消失了——取而代之的是“革命化，群衆化，民族化”的音樂。

西方經典音樂被打入了“禁區”，巴赫，貝多芬，勃拉姆斯都遭到了批判——他們統統被加上了“資產階級”的罪名，連在中央音樂學院裏黃安倫都不再能够聽到“三B”及其他西方古典大師的作品！

這突如其來的變故令黃安倫茫然不知所措——此時，他正在念附中三年級，每天練琴七八個小時，他的鋼琴技巧正突飛猛進。正當他全力以赴地奔赴他那偉大夢想的時候，却突然之間被宣告方向錯了！

驟然間，坐標沒有了！

難道他的夢再無處可奔了嗎？！

在那環境的無望中，他却清楚地感覺到巴赫，貝多芬，勃拉姆斯作品中那恒久的力量依然擁抱着他的心魂……

他舉目望天，他生平第一次向上帝發出了痛苦的呼喊：

“上帝啊，你在哪里？難道貝多芬也是壞東西？如果你在的話，請把公義還給我！”

西方音樂因不符合“革命化”而被禁止了，民族音樂却在“民族化”和“群衆化”的名義下興起了，黃安倫漸漸學習了更多純粹中國民間的東西——他接受了京劇，民歌，以及古琴，古箏，噴呐……他的左鄰右舍都是中國民族器樂高手，在巴赫，貝多芬，勃拉姆斯從中國上空消失的年代，那貼近黃土地的音樂却以另一種情緒陪伴了黃安倫孤獨的尋夢之旅……

（二）紅色恐怖之夜的《第三交響樂》

1966年，“文革”開始了。

黃安倫的父親被關進了“牛棚”——當年為建設新中國而毅然放棄美國的一切回到祖國參加中央音樂學院籌建的父親竟被打成了“被帝國主義派遣回來的特務”。

家被抄了，父親的唱片，樂譜，書籍都被抄走了，音樂學院教授樓的院子裏火光熊熊，母親摟抱着黃安倫的兩個弟弟默默望着大火。這火焚燒着母親的忠誠，這火也熬煉着黃安倫的信念。

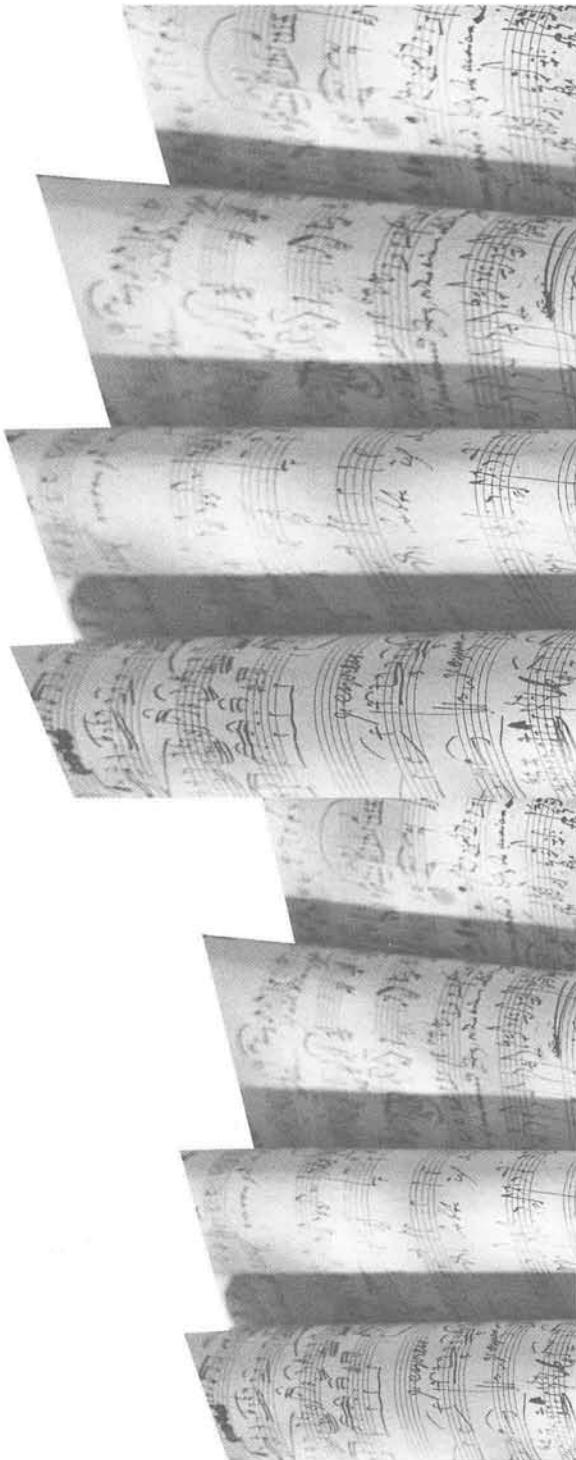
面對着熊熊大火，黃安倫向黨默禱：“我一定要改造自己，做個合格的共產主義接班人。”

為了做合格的共產主義接班人，他開始鍛煉自己的“無產階級革命意志”，並培養自己的“無產階級革命覺悟”——於是，他每天練長跑，洗冷水澡；他每天如饑似渴地研究無產階級革命理論，甚至深更半夜從屋頂爬進中央音樂學院圖書館把書偷出來徹夜攻讀共產主義經典。

母親時代的精神早已鑄成了他對黨的絕對信任，當黨的行為與他的心靈判斷發生衝突時，他根本不曾想到黨會錯了，他總以為自己錯了，於是，他就更加努力地改造自己的靈魂。

但他却無論怎麼改造靈魂都無法理解在那“靈魂深處爆發革命”的時代，經過“無產階級革命洗禮”之後的革命者人性的卑下與殘忍。當他親眼目睹中央音樂學院老院長馬思聰被紅衛兵強逼吃廁所





裏的糞便，再被強逼着用洗廁所的刷子沾上去污粉刷牙的時候，他的靈魂顫栗了。

馬思聰是黃安倫極尊重的音樂前輩，1951年黃安倫的父親應馬思聰的邀請從美國回來參加中央音樂學院籌建的時候，黃安倫才三歲，是馬思聰最先發現了黃安倫的音樂天賦——那天，馬思聰在黃安倫家的牆上看見了一幅即興之作：安倫畫下了他剛剛坐過的火車——但他把火車畫成了音符，把鐵軌畫成了五線譜。馬思聰望着這幅畫對安倫的父母說：“這孩子很有想像力，要讓他學音樂。”

黃安倫不懂革命為什麼要對一個“革命陣營”之外的純粹音樂家施以這樣的凌辱？

在紅色恐怖年代，這樣的凌辱時刻都在發生，甚至，黃安倫的一個同學竟以革命的名義活活打死了街道上一個年老的婦人，因為那老婦人的丈夫曾經是地主。

就在這樣的“紅色恐怖”之中，一個正義之聲竟出其不意地從黃安倫的心中浮現，它是黃安倫極為熟悉的音樂旋律——是貝多芬的《第三交響樂》，它持續不斷地盤旋在黃安倫的裏面，它成為黃安倫裏面的精神支撐。

一天深夜，黃安倫偷偷潛入了中央音樂學院，這次不是去讀馬列。他從堆滿了抄家物品的校園裏偷了張黑膠木的唱片，是貝多芬的《第三交響樂》。

夜深了，黃安倫帶着兩個弟弟躲到家中那架古老的三角鋼琴下，那裏藏着唱機喇叭，他把耳朵貼緊喇叭，他聽到了《第三交響樂》那不朽的旋律：

哦，又到了第二樂章——那描繪苦難的第二樂章，但沒有艾怨，那神秘的力量始終在那裏回旋。

驀然，黃安倫感覺到那力量穿越了黑暗——哦，多么偉大，多么神奇，多么光輝——黃安倫的心中竟涌出了歡樂的旋律，哦，他感覺到那力量竟涌入了他的裏面！

哦，多么不可思議！

為什麼貝多芬的作品中會有如此神奇的東西？

黃安倫不解。

從來沒有人和他談論過貝多芬作品深處的東西。即使在中央音樂學院裏，也從來沒有人告訴過他“三B”作

品最深處那打動人類心魂的東西是什么。

雖然他不懂，但回旋在那“紅色恐怖”之夜的《第三交響樂》的不朽旋律却真實地讓他觸及到了一縷非人間的光輝——那光輝竟成爲他在“紅色恐怖”之中活下去的唯一支柱，并且，成爲讓他相信“紅色恐怖”之夜終將過去的唯一信念。

請看黃安倫的這段回憶：

那天深夜，我帶着兩個弟弟躲到我家那架老式三角鋼琴底下聽貝多芬《第三交響樂》。這是貝多芬最喜歡的一部交響樂，他臨死前有人問他這一生他最喜歡他自己的哪一部作品——他說，是《第三交響樂》。

我也最喜歡《第三交響樂》，尤其是第二樂章，它是葬禮進行曲，寫于絕對悲憤的年代，寫出了血與火的經歷。那天深夜，我聽完了第二樂章，忽然感覺到裏面升起了希望——雖然依然還有悲憤，但希望升起來了。

這令我驚奇。

爲什么貝多芬這麼偉大？是什么使他這麼偉大？他作品中那最深處的偉大的東西究竟是什么？

我決心要弄懂它。

于是，我開始研究貝多芬和他的作品。

有一天，我在研究貝多芬的《第九交響樂》的時候——“貝九”也是我非常喜歡的一部交響樂——我發現，這“貝九”之所以好，不僅在于貝多芬的樂曲，而且在于席勒的歌詞。

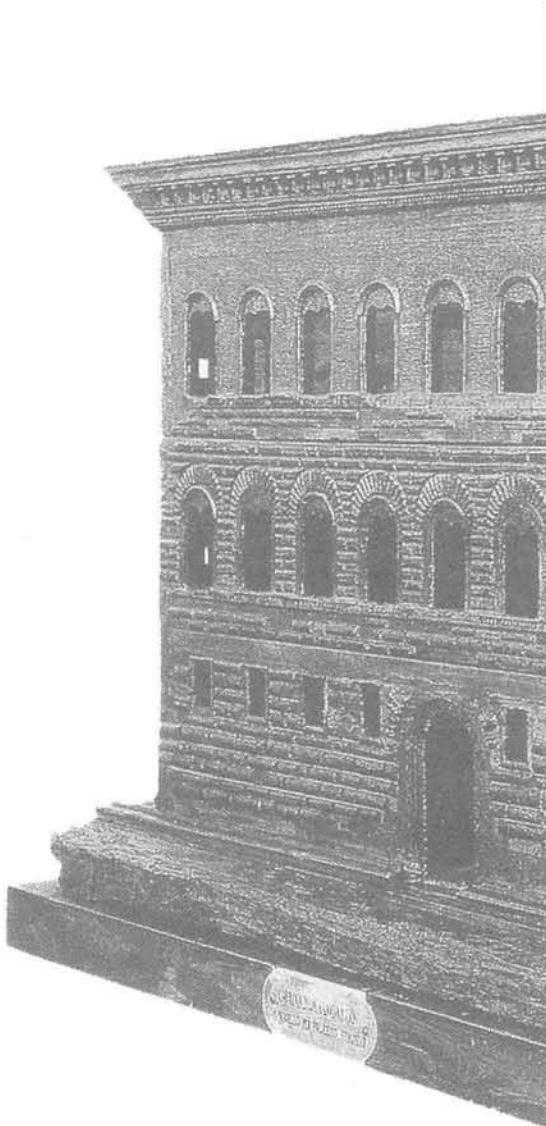
席勒的歌詞《歡樂頌》裏有這樣的描寫：

“歡樂女神聖潔美麗，光芒燦爛照耀大地——上帝，我們充滿熱情來到你的殿堂——在你仁慈的翼下，四海之內皆兄弟，億萬人民擁抱起來。”

貝多芬十幾歲的時候第一次讀到席勒的這首詩歌就受到了感動，就決心把它寫成音樂。後來，他長大了，三十多歲成爲音樂家了，就嘗試着爲這首詩歌作曲，開始寫的是弦樂四重奏，外加鋼琴獨奏，后面是一個大交響樂團，最後是一段極短的合唱，就唱這個詞。但寫完之後，貝多芬不滿意，反復改。到了五十多歲時又重新寫了一次，就寫成了我們現在聽到的這個《第九交響樂》。

哦，這簡單的歌詞竟能讓貝多芬這麼偉大的音樂家動心，以至于從十幾歲起就想着要把它寫成音





樂，琢磨了幾十年，三十多歲寫成了那么大的一部作品還不滿意，還要重新寫，直到五十多歲才寫成！

這歌詞竟有这么大的魅力，竟能使偉大的貝多芬不惜花一輩子的心力來寫它的音樂！

席勒的歌詞究竟說到了什么？

它說到了歡樂。

歡樂——這就是為什麼能打動貝多芬。

“歡樂就像上戰場”——這就是席勒歌詞中的歡樂，這就是貝多芬一生所經驗到的歡樂——這就是正義戰勝邪惡，光明戰勝黑暗的歡樂！

這歡樂來自哪裏？

我們憑什么能在戰場上，在血與火的考驗中歡樂？就憑我們自己？

哦，不，席勒的歌詞告訴我們，真正超越環境的歡樂並非來自人間，它來自九天之上，它在上帝那裏——那裏才是真正歡樂的源頭，那裏才是正義力量的源頭！人類只有到達了那裏，“億萬人民”才能“擁抱起來”！

哦，到這時候我才意識到，喔，原來是這么回事！

原來還有“九天之上的那一位”！

但“九天之上的那一位”究竟是怎么回事？我還是不曉得。

三.貼近黃土地

(一) 大山溝裏的音樂

1969年，中央直屬文藝系統的學生響應黨的號召上山下鄉，與貧下中農結合。此時，中央音樂學院已被北京軍區軍管，北京軍區在塞北張家口地區有軍墾農場，音樂學院附中學生統統被下放到了塞北。

在塞北，黃安倫與軍墾農場的士兵和當地農民共同勞動生活了四年，這四年徹底改變了黃安倫原有的音樂學院子弟的氣質。

他接觸了真正的勞動者，經歷了真正勞動者的生活，體會了真正勞動者的情感，進入了真正勞動者的世界，他因此而懂得了來自黃土地的音樂。

塞北與內蒙古接壤，但地形又與蒙古大草原不同，這裏是連綿無盡的群山，重巒疊嶂孕育了塞北深厚，純樸而堅韌的民風。

或許因為比鄰大草原的緣故，塞北民歌吸收了蒙古民歌的音調，氣息特別寬廣；但

它又深陷于重巒疊嶂之中，因此，塞北民歌又不同于平原地區民歌的平緩，它的音程跳躍特別大——它可以從最低音一下子跳到最高音，就像陡峭起伏的山陵。

塞北民歌在調式上也以七聲為特色，這與中國大多數地區以五聲為調式的民歌極為不同。

黃安倫在北京的時候，曾經接觸過中國的民族音樂，他並不一概排斥中國民族音樂裏的東西，但他却不喜欢民族音樂中的士大夫情調，與那些士大夫情調相比，他更喜歡直來直去的東西。而在塞北民歌裏，他一下子就感受到這種直來直去的東西活生生地跳動着，這令他欣喜。

但塞北勞動生活的沉重和貧窮却令他悲哀。

塞北十月就開始飄雪，當他頂着漫天大雪站在帶冰渣的水稻田裏和農民一起“翻稻茬兒”^②的時候，當他用彈鋼琴的手以每十秒鐘才能翻一個稻茬兒的速度在一望無際的稻田裏勞作的時候，當他覺得這勞作似乎永無盡頭的時候，他才真正開始與勞動者有了心與魂的結合，于是，他才真正開始懂得了勞動者的音樂。

在塞北，他才真正懂得了中國勞動者的音樂裏“有什么”，以及，“沒有什麼”。

走過了塞北的黃土地，黃安倫才有資格踏上“中國的巴托克”的尋夢之旅。

這是初到塞北的黃安倫始料不及的。

這不是他的選擇。

這也不是黨的選擇。

這是上帝的選擇。

(二) 塞北小鄉村裏的老風琴

一天，黃安倫經過一個小村莊，忽然，他聽到了一陣琴聲——音色並不好，音調也不准，但這琴聲却依然令他驚喜。他尋聲找去，找到了一所破舊的小學，琴聲是從一間極為破舊的教室裏傳來的，他推門進去，看見一個鄉村教師正在彈琴——彈的是一架極為破舊的老風琴，這種腳踏老風琴顯然是“舶來品”，黃安倫感到詫異——在這么閉塞的窮山溝裏，怎麼會有這種來自海外的老風琴呢？

那位彈琴的鄉村教師告訴他，這架風琴是一百多年前一位不知名的西方宣教士留下來的。

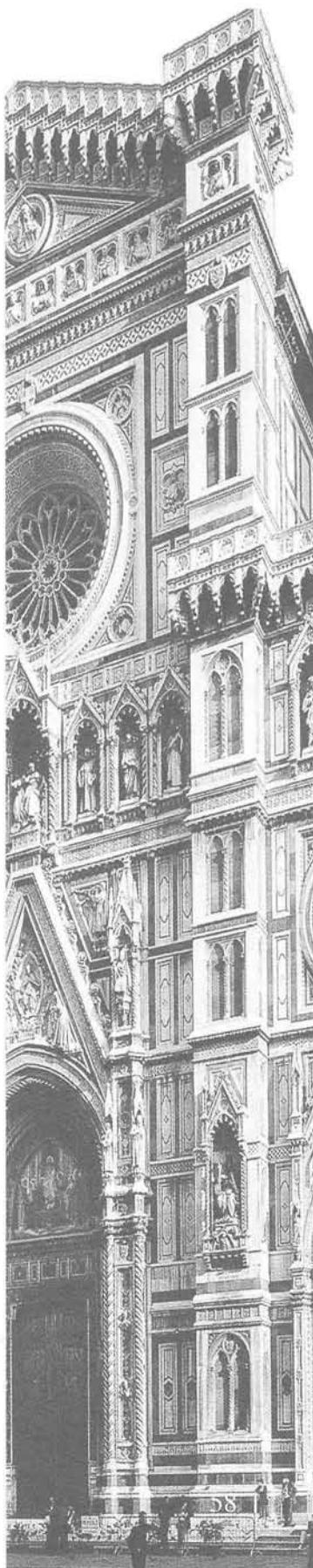
黃安倫摸了摸琴鍵，心裏充滿了欣喜——他的女友剛剛從北京為他找來了琴譜和大學作曲理論教材，他正苦于找不到琴，却在這大山溝裏發現了這架風琴！

他告訴那位鄉村教師他想每天借用一下這架風琴學習作曲。

那位教師想了想，說：“你每天早上趕在學生上學之前來彈琴，我會開了門在這兒等你。”

這所小學離黃安倫的駐地有七八里地，第二天半夜黃





安倫就起來了，他必須趕早去使用那架風琴，而且必須在早晨八點前再趕回到駐地。軍墾農場每天早晨八點“學毛選”，好心的排長告訴他，他必須准时趕回來，否則，被連裏發現了，他就不再能够離隊出去自學作曲了。

一百多年前，上帝差派了一個西方宣教士來到這個在地圖上根本找不到名字的村莊，後來，那位不知名的宣教士死了，但村莊却留下了教堂，以及教堂裏的風琴。

一百多年後，當黃安倫來到這個村莊的時候，小教堂已經變成了倉庫，但村裏許多人却變成了地下教會的基督徒——那位為他開門生火的鄉村教師就是其中的一個。

正值寒冬，氣溫已降至攝氏零下三四十度，黃安倫頂着西北風往前趕，呼出的熱氣被西北風一吹就在右臉頰上結成了冰，還沒到學校，他的右臉頰上就挂滿了冰層。

他哭了——學音樂怎麼會這麼難！

終於趕到了學校，那位等他的鄉村教師被他的模樣驚呆了——他完全像個臉部畸形的怪物：右臉臃腫着，挂滿了冰凌，相比之下，左側臉頰倒像萎縮了進去。

從那天起，整整一冬，直到早春，那位鄉村教師每天天不亮就生了爐火等他。

從那天起，黃安倫就每天半夜趕來用這架舊風琴自學作曲。

如此堅持了近兩年，他終於學完了大學作曲系的基本課程。

就在這個閉塞的村莊，在這架一百年前一位不知名的西方宣教士留下的風琴前，在一位純樸的鄉村教師寒暑不變的等候中，黃安倫打下了一個出色作曲家不可或缺的基本功——尤其是在配器，和聲，對位，以及民歌四方面，黃安倫的堅實功底日後在他的作品中日漸顯露，以至于二十世紀末西方音樂界不得不對這位中國作曲家開始矚目。

這是初到塞北的黃安倫始料不及的。

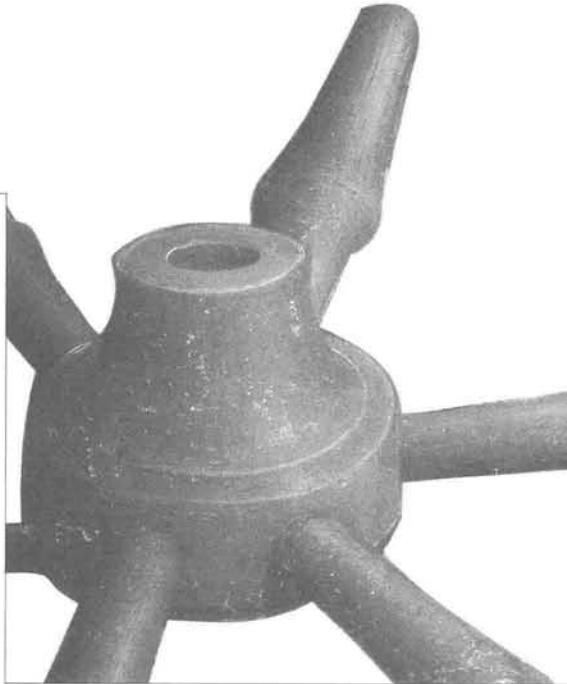
這不是他的選擇。

這也不是黨的選擇。

這是上帝的選擇。

(三) 有些東西在他裏面來回滾動了

初步掌握了西方作曲理論的黃安倫在嘗試創作純粹的中國音樂時，還是感到心力不逮。就在這時，他遇見了中國歌舞劇院副院長陳紫——當時陳紫正在塞北寫一部歌劇，他需要一個人把他的曲子寫成一個適合樂隊演奏的樂譜，此時，他發現了黃安倫。



陳紫是延安魯藝培養出來的音樂家，因為戰爭的關係，年輕時陳紫沒有條件學習西洋樂器，也沒機會接觸西方古典音樂，連五線譜都不太會認。陳紫所接觸所積累的都是中國大山溝裏的民歌，他的音樂理念是深植于中國黃土地之中的。

黃安倫跟陳紫在塞北跑了三年，收集了許多民歌，并且，聽陳紫談盡了他這一生對中國各地各方民歌從調式到內容的總結。

陳紫向黃安倫提供了黃安倫的父親，中央音樂學院，以及西方古典音樂提供不了的東西，這一點對黃安倫日后成為“中國的巴托克”有着不可或缺的作用——這也是初遇陳紫的黃安倫始料不及的。

這不是他的選擇。

這不是黨的選擇。

這也不是陳紫的選擇。

這是上帝的選擇。

三年之后，有些東西開始在黃安倫的裏面來回滾動了——

一邊是父親給他帶來的西方經典音樂：是不朽的巴赫，貝多芬，勃拉姆斯；是肖邦，柴科夫斯基；是拉赫瑪尼諾夫……

一邊是陳紫以及大山溝帶給他的音樂：是黃土地上的民歌，是《一道道水來一道道灣》，是《走西口》，是風聲，雨聲，噴吶聲……

這兩種不同的東西在黃安倫的裏面來回滾動着——前者浩蕩奔騰，帶着萬鈞之力將他的靈魂舉起，再舉起，直到他飛升到九天之上，直到他接觸到那永恒的光輝。后者，則使他如歌如泣地俯擁着這片深厚的大地……

雖然這兩種不同的東西都在黃安倫的裏面來回滾動着，雖然這兩種不同的東西都已經變成了黃安倫精神的一部分，但他却還不能夠把它們結合成一個大于每一部分的精神整體。

直到此時，黃安倫依然沒有完全弄懂“三B”的作品為什麼能够恒久地震撼人類心魂——他依然沒有清楚意識到“三B”作品的魅力主要在于他們把天國的光輝帶回了人間。

但是，當這兩種不同的東西在黃安倫裏面來回滾動的時候，即使它們還沒有來得及發生精神關聯，在音樂形式上，它們之間的相互滲透已成必然。

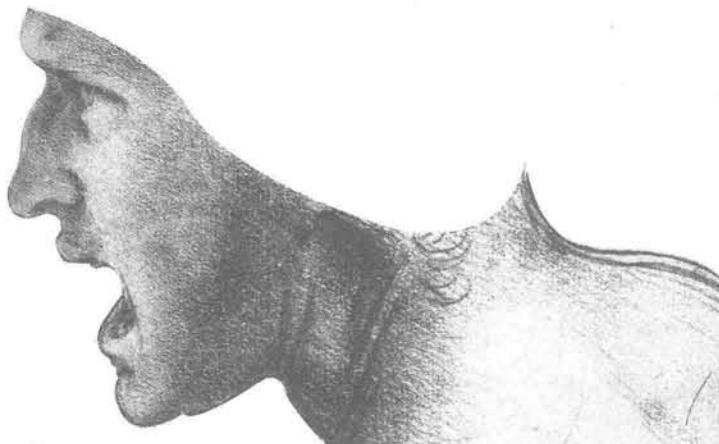
1973年，在塞北的炕頭上，黃安倫寫完了他獻給這片土地的音樂——《塞北小曲三十首》。

在樂譜的最后一頁，他寫下了這樣一句話：

“學生時代結束了！”

這一年，他告別了塞北，回到了北京。

北京將是他重新出發的起點。



但在北京，他却被安排到了北京京劇團《杜鵑山》劇組吹排笙！這令他極其沮喪——他的終生志向是寫出像西方古典大師那樣的中國音樂，為此，他從小就吃了那么多的苦，甚至在塞北，他白天下大田和農民及士兵一起種水稻，半夜却偷偷起床跑那麼遠去自學作曲理論。正當他以為可以在北京重新出發的時候，卻被安排在了似乎與此毫無關係的京劇界！

這段經歷其實對他日後寫中國音樂依然具有不可忽略的潛在意義，只是他當時並不明白。

那時候的北京京劇團是由文化部部長于會泳負責的。于會泳本來是學西洋音樂的，但他研究過中國民歌和戲曲，在傳統京劇面臨改革的時候，于會泳把西洋管弦樂隊和中國京劇成功地結合了起來，從而走出了一條前人未曾走過的京劇改革的新路。這一點對黃安倫日後嘗試把西方音樂和中國音樂結合起來，突破中國民族音樂的局限不能不說一無潛在影響。

在北京京劇團，黃安倫一呆就是四年——這四年不僅使他深悟出被國人視為國粹的京劇藝術的奧妙，而且使他看到民族傳統一旦與西方音樂理論成功結合，將會在原有的局限中爆發多么大的突破。

這是初到北京京劇團的黃安倫始料不及的。

這不是黃安倫的選擇。

這不是黨的選擇。

這也不是于會泳的選擇。

這是上帝的選擇。

四. 那從天而來的旋律

《中國暢想曲》及《交響序曲第一號》

1974年，黃安倫的思想實際上已經離少年時代的理想越來越遠。

他進入了前所未有的心靈的黑夜。

但那不朽的旋律——那自兒時就占據過他心魂的旋律却悄然間滾動起來，那衝破黑暗奔馳而來的力量又一次把他從絕望中推出，把他舉起，再舉起，於是，不屈的靈魂就不得不拖拽着沉重的黑暗飛升，忽然間，一縷光輝從九天之上放射過來，於是，身后的黑暗被驚退了。

他寫下了這滾動的樂曲，明知不能發表，但他還是寫下了這個樂曲。



這就是他作于 1974 年的《中國暢想曲第二號》。

這部作品在他的抽屜裏被封鎖了三年，1977 年，“文革”一結束，著名鋼琴演奏家劉詩昆一被放出來，就把這部作品推上了舞臺——劉詩昆成功地首演了這部作品，從此，《中國暢想曲》即成為黃安倫的成名作。

1978 年，劉詩昆又第一個把這部作品帶到了海外——劉詩昆出色的演奏又一次使此作引起了外界的注意：

香港《文匯報》稱此作為“猶如一顆升空的火箭”。

日本一家音樂雜志稱此作“在把東方音樂和西方音樂結合方面提供了成功的範例”。海外媒體甚至還把這部作品視為中國音樂的一個“里程碑”。

香港鋼琴演奏家蔡崇力說：“它有中國色彩，但跟傳統的中國音樂有明顯不同；它具有西方音樂色彩，但又不是西方音樂。”

這就是帶着西方經典音樂走進中國的山溝，貼近了黃土地，又帶着對黃土地的深厚情感走出山溝的黃安倫初回北京所寫的音樂。

在這部作品中，那在黃安倫心中來回滾動的東西已開始漸漸融合。

這部作品後來被一些重要國際鋼琴比賽選為指定參賽曲目。

1994 年，在國際柴科夫斯基鋼琴比賽中，中國選手朗朗彈奏此曲獲得第一。

繼《中國暢想曲》之後，1976 年黃安倫又寫了《交響序曲第一號》。

黃安倫的《交響序曲第一號》在海內外的演奏都受到了好評。

一位法國記者聽了這部作品後發表評論說：“這部交響樂搏動着勃拉姆斯式的深沉力量。”他以為黃安倫一定曾在德國學過音樂。

黃安倫告訴他：“直到這部作品完成，我都未曾出過國，我是在中國的大山溝裏自學出來的。”

那位法國記者的猜測也不無道理——在黃安倫進入大山溝之前，他的父親早已把德國偉大作曲家的作品植入了他的心田，那裏面有一種超越時代，超越國界，超越文化的永恒精神，黃安倫從幼年起就接觸過它，也曾服從過它，却直到它出現在他的作品中也沒有能夠完全認出它。

五. 告別中國

在藝術理想和現實環境之間

1977年，黃安倫終於被調到了中央歌舞劇院，并成為該院最年輕的駐院作曲家。他迅速地寫出了一系列作品。在中央歌舞劇院三年間，他參與了五部大歌劇，三部舞劇，數部電影及大量其他交響樂的創作。

1978年，他完成了第一部芭蕾舞劇音樂《賣火柴的小女孩》。這部作品雖是他的第一部舞劇音樂，却寫得很成熟，作品的意境很美，很動人。

英國芭蕾舞蹈家瑪格芳汀第一次聽到這部作品就被感動得流泪，她很快就把這部作品搬上了銀幕。

數年后，當黃安倫訪問美國紐約喬弗瑞芭蕾舞團時，該團團長剛好在前一天看了瑪格芳汀的這部影片，他不知道站在他面前的正是那部舞劇音樂的作者，他對黃安倫說：

“我昨天剛剛在PBS看過你們中國作曲家黃安倫的舞劇音樂《賣火柴的小女孩》，這部作品真是太好了！”

美國鋼琴演奏家，當代演奏李斯特的權威——約瑟夫·巴諾維茲是駕車走在高速公路上的時候無意中從車上音響中聽到這部作品的。他非常感動。更讓他感動的是，這部作品竟出自一個中國作曲家之手，于是，他決意要找到這個作曲家，并要演奏他的作品。

六. 地平線上的黎明

(一) 西方的衝擊

1980年，黃安倫告別了中國。他到了溫哥華。叔父把他帶到了教會。

當他坐在教堂裏生平第一次聽牧師講道的時候，他忽然想起了小時候看見過的父親桌上的那本聖經。父親從來沒有跟他談到過那本書的內容，但不知為什麼，那本書的樣子却一直保留在他的記憶中。

那天聽道，除了使他想起小時候見過的那本聖經，此外，他並沒有感覺到聽進了什麼。

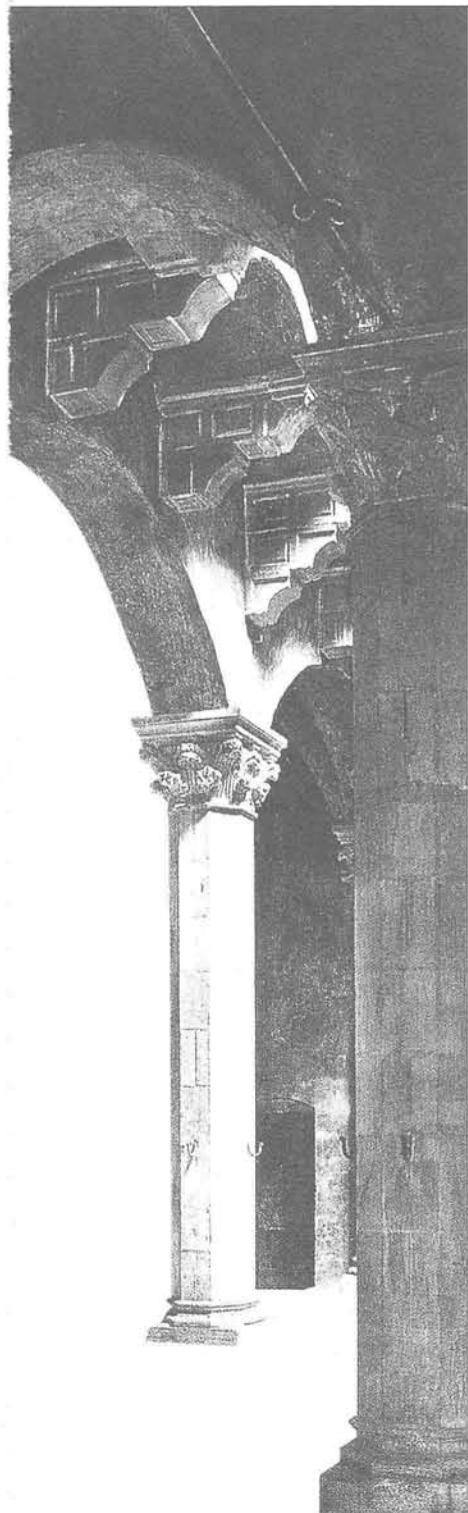
但從那天起，他却不知不覺地開始接觸他先輩所信靠的上帝。

黃安倫的曾祖父早年在廣西曾擔任過早期西方宣教士的中文教師，後來就信了耶穌。據統計，那時候全中國只有一百個基督徒，而黃安倫的曾祖父就是這一百人之中的一個。

黃安倫的祖父也是很年輕時就信了耶穌，并且跟隨一位西方宣教士在南方做過書童。

1899年，西方宣教士在廣西梧州創辦建道聖經學校，黃安倫的祖父那時候





就參與了這項事工。該校1949年遷址香港，1955年才改名為建道神學院。

黃安倫的祖母也是基督徒，她早年曾追隨孫中山從事反清活動，後來到日本學過醫，回國和黃安倫的祖父結婚後就帶領全家在教會裏事奉。

二十世紀二三十年代，黃安倫的祖父曾任基督教中華浸信會全國聯會總干事，後來上海聖樂團成立了，祖父常帶著子女參與聖樂團的事奉，黃安倫的父親因此而常在聖樂團任指揮。

後來黃安倫的叔父黃飛然到了香港，並且是香港聖樂團的創辦者之一。

1948年，黃安倫的父親是在西方宣教士的幫助下才獲得了到美國耶魯大學學音樂的機會。

1951年，父親回國後雖然時常讓黃安倫聽西方經典音樂，但父親却從來沒有和黃安倫具體談論過西方經典音樂裏所包含的基督教精神。

幾十年來，黃安倫早已習慣於從外面尋找方向，他從來不敢相信自己裏面的答案。當外面的答案不再可靠的時候，他自己裏面的答案就可靠嗎？

對此，黃安倫後來作了這樣的回憶：

“寫什麼”——可以說我從事作曲以來主要的教訓都出在這個問題上。宇宙之大，無奇不有，作為作曲家，我竟然不知自己該寫什麼！

當我思想“寫什麼”的時候，首先遇到的問題就是“為什麼寫”？

過去，我也曾追求過個人成功，但那時候，我的個人利益是和黨和國家利益緊密聯繫在一起的，我所追求的個人成功實際上是黨和國家的成功——也就是老一輩無產階級革命家革命理想的實現。

當這個意義失去的時候，我就只剩下我的“自我”了。

但我的“自我”可靠嗎？

到了西方，我固然獲得了極大的自由，我可以自由地發展我的“自我”了，但我同時卻發現這“自我”也會把我帶進另一種荒謬之中。西方的個性解放本是基於“人是神聖的”這一命題。但人為什麼是神聖的？西方現代哲學似乎並沒有提供與人的神聖相吻合的答案——這令我困惑。

著名哈佛大學化學教授華德(George Wald)指出：“宇宙的一切，包括人在內，都是機緣湊成的產物而已。”他的名言就是：



“四百年前，一組名叫莎士比亞的分子創作了《哈姆雷特》。”

薩特和卡繆則強調：

“這是個無目的的世界”，“在理性的範圍內，一切都是荒謬的。”

我發現，這種哲學統治了整個西方現代音樂——極度的不確定性，不可知性構成了二十世紀西方音樂的典型特征。比如勸伯格——他首創的十二音體系乃是最早的，真正的“只有不斷變化而永不解決的”現代音樂。

格羅特在《西方音樂史》中寫道：

“十二音音樂恰當地反映出現代人的内心世界——被不明來歷的力量所包圍，以致自覺孤立無援，結果被內心的衝突，緊張，焦慮和恐懼俘虜。”

節奏方面，由威伯恩率先，又被梅西安和斯托克豪森發展的二十世紀節奏處理法則最講究off-beat，重音盡量避開節拍，而節拍本身則更加流離不定，音調與結構的支離破碎性因此而更得以強化。

這一切到了約翰·凱奇就更加與薩特的存在主義吻合了——既然世界是無目的的分子，他理所當然地使自己的音樂充滿了機緣性。比如，他用板子將兩位指揮隔開，但又請他們同時指揮一個樂隊；或者，靠擲銅板來決定樂隊該演奏什麼。他認為這樣雜亂無章的音樂才恰恰正確地反映了世界的真相。

我剛到加拿大的時候甚至“見識”了一場令我目瞪口呆的所謂“正統”現代音樂會：一位身着連衣裙的少女手提一只水桶走上舞臺，當着臺下正襟危坐的觀眾撩起裙裾，將桶置于兩膝之間，隨即，水的撞擊聲響起。

事畢，她從容地提起水桶走下舞臺——

這就是這場現代音樂會的主題：即所謂的“天籟之聲”！

這種二十世紀藝術現象其實早在上個世紀末馬勒的音樂中就已有強烈的預示。

大指揮家伯恩斯坦1973年在哈佛大學“諾頓演講”中談到馬勒《第九交響曲》時曾有一段這樣的論述：

“我們這個世紀是個死亡的世紀，而馬勒就是先知，他透過《第九交響曲》告訴我們，他早已知道這些事的發生（例如個人的死亡，音調的死亡，文化的死亡，這都是已成的事實）。而他的信息又是那麼清楚，我們該如何生存下去呢？我們現在真正面對著極度的曖昧和更大的困惑？”

黃安倫驚訝地發現，這就是人類失去方向之後，“自我”裏面的答案。

他千山萬水地跑到西方尋夢，却發現現代西方音樂與他所來的東方距離巴赫、貝多芬、勃拉姆斯的音樂一樣遙遠，甚至更遠！

巴赫一生相信客觀永恒的真理，相信人生與歷史的問題終將獲得答案。這信念反映在他的作品中，所以他的音樂才繁而不亂，變化多端却終究服從于主音。

同樣的信念也支配了貝多芬——若沒有這樣的信念，我們就無法解釋貝多芬在人生以及命運的橫逆中那高貴，深沉，而又從容親切的氣質。

當黃安倫看清這些的時候，他才驀然醒悟到，對於“寫什么”這樣一個基本問題，他既無法跑到受政治理想所規定的“外面”去找答案，也無法鑽到方向不定的“自我裏面”去找答案。

那首使他發誓不再欺負女生，使他發誓一輩子獻身音樂的拉赫瑪尼諾夫的《第二鋼琴協奏曲》之所以一次打動他就永遠改變他，不是因為那裏面有拉赫瑪尼諾夫偉大的政治理想，也不是因為那裏面有拉赫瑪尼諾夫極端的“自我”精神，而是因為那裏面有遠遠超越這些的更高層次的東西——那才是音樂真正值得表現的東西，那才是一種更偉大，更純粹，更持久的東西。

貝多芬的交響曲之所以在紅色恐怖之夜成為他裏面的支撐，不是因為貝多芬是“黑暗的先知”，不是因為他早已料到了黑暗到來的必然，而是因為他那“出黑暗，入光明”的信念。這信念既非來自所謂德意志民族的政治理想，也非來自貝多芬的“自我”信念，而是來自貝多芬對那超越歷史，超越人力的永恒力量的確認。

還有巴赫，巴赫的一條小旋律，比如《G弦上的咏嘆調》就令他感動不已，在巴赫那裏，他從來就沒有看到過“偉大的政治”理想，更沒有看到過“偉大的自我”精神，巴赫是一個最倒空這一切的作曲家，他作曲誰都不為，只是為了他作品左上方那三個簡單的字母：“S.D.G”——即：“榮耀屬於上帝”。

黃安倫驚奇地發現，在西方音樂史中，每個民族的大師——即被歷史定了論并被全人類視為精神財富的大師，都一無例外地接觸了貝多芬《第九交響樂》中所提到的那“九天之上”的那位，他們都在不同時代，不同國家，以不同風格，不同手法，不同題材，以及不同體裁一次又一次地向世人揭示了“九天之上”的那位昭示於他們心中的永恒光輝。

這個發見使得黃安倫雖到達了極其崇尚“自我”的現代西方，却没有完全迷失于極端的“自我”之中。

(二) 接受永恒之光

1980年秋，黃安倫到了多倫多。一個加拿大朋友接待他住在自己的家中，這位朋友全家都是基督徒。



那個禮拜天，他們把黃安倫帶到了教會——那是一個英國國教教會，有極具專業水準的唱詩班，唱詩全用拉丁文，配以管風琴伴奏。

黃安倫一去就被安排到了詩班，他不會拉丁文，就跟着拼音和旋律唱，這情形頗似他小時候還不太會說話的時候就哼唱《彌賽亞》。

黃安倫從那天開始在詩班裏跟拼音唱拉丁文聖詩，一唱就是一年。

詩人海涅曾說過這樣一段話：

“文字停止的地方就是音樂的開始，因為音樂是‘上界的語言’。”

我相信，每個禮拜天的早晨，當黃安倫站在詩班隊列中唱聖詩的時候，即使他完全不了解他所唱的每個句子，但這並不妨礙聖樂中那非語言性的東西作用于他的心魂。

一年之後的一天，最初帶黃安倫去教會的那位西方朋友鼓勵黃安倫到多倫多的一間華人教會做禮拜，黃安倫第一次接觸華人教會就聽到了“認罪與悔改”的信息——這個信息一下子就抓住了黃安倫！

他早已意識到他的“自我”不可靠，他早已意識到他裏面有局限——這局限使得他不完全，使得他不自由，使得他無力對抗他想要對抗的他自己裏面的東西。

但他却不曉得怎樣超越這裏面的局限。

當牧師呼召人向上帝認罪悔改的時候，黃安倫心裏涌出了一種說不出來的勇氣，他突然間意識到一個人若能到上帝面前認罪，這行為本身就戰勝了裏面的怯懦。這個想法令他不由得站了起來，一種向罪宣戰的勇氣推動着他來到上帝的面前。

“In God we trust” —

這是印在每張美鈔上的話，這句話曾千百次地以非語言性的方式彰顯在西方經典音樂的永恒光輝中，它曾經一次又一次地支配過西方經典作曲家的生命，而此刻，這句話也支配了中國作曲家黃安倫。

1981年聖誕節，黃安倫受洗歸入了主的名下。

從此，他才漸漸懂得了巴赫，貝多芬，勃拉姆斯，懂得了他們的作品深處那占據人類心魂的東西究竟是什麼。

以下是黃安倫的一段見證：

我最早是從西方文學藝術作品中感受到上帝的存在的，不光是音樂，還包括文學，美術，甚至建築。

雨果的《巴黎聖母院》，《悲慘世界》，還有米開朗基羅的雕塑，壁畫，天頂畫都讓我驚奇，我知道這些偉大的藝術都不是單憑人的智慧就可以創作出來的。

我所崇拜的西方文學藝術家幾乎都是認識上帝的人，包括雨果，米開朗基羅。





我從音樂家中所看到的就更多了。

先說巴赫，他是我永遠的坐標，我從小就景仰他，他真是不得了，他把名利統統拋到了腦后，一輩子只知道兢兢業業地寫那個榮耀上帝的音樂。

他住在德國的一個叫愛森那赫的小城裏，如果和北京比的話，它也就相當于北京市邊上的通縣，昌平。他鑽在這個小城的一個小教堂裏，一輩子就彈那個管風琴。他是教會詩班的頭兒，每個禮拜寫一個作品交給詩班去唱，唱完後覺得挺好，就好了，這個作品就不管了，他就去寫下一個了。

巴赫一生寫了很多音樂，我們現在所知道的只是其中的一部分，他不少作品已經找不到了。但僅僅這一部分作品也足以讓後人尊他為“西方音樂之父”。

後來，巴赫去世了，當地老百姓說，我們這位管風琴師挺有名的，彈得也好，可惜他死了，我們再也聽不到他的音樂了。大家都不知道他寫了那麼多的作品。

巴赫去世一百三十年後，德國作曲家舒曼聽說從前有個叫巴赫的德國的作曲家寫過很好的音樂，就決心把巴赫的音樂找回來。

舒曼打聽到巴赫的孫女在萊比錫，就跑到萊比錫去，他還真找到了巴赫的孫女，巴赫的孫女讓舒曼自己去翻她爺爺留下來的作品，紙都變脆變黃了，舒曼一讀就意識到他找到了多么好的音樂。

在舒曼的努力下，巴赫的作品終於發表了。

這一發表就引起了轟動。

是什么使得巴赫能够如此默默無聞地寫出如此豐富，如此偉大的音樂？

是什么使得巴赫能够既如此淡泊名利，又如此兢兢業業？

巴赫從來沒有為自己作過任何宣傳，他也從來沒有靠他的作品發過財，他的收入僅僅來源于他做教會管風琴師的工資。

我們要破解巴赫寫作的全部動機只到巴赫自己的提示中去找解釋，那個提示就是他每部作品左上角的那三個字母：“S.D.G”——“榮耀屬於上帝”。

貝多芬已經說過了。

“將神的光播照于人間，再沒有比這更崇高的義務了。”——這就是貝多芬的寫作

動機，若沒有這動機，我怎么能在貝多芬音樂被禁的時代，為着聽不到貝多芬的音樂而氣得跑去向上帝祈禱呢？

最後我要說說勃拉姆斯——這可是個奇特人物，他是個德國天才，他的《德意志安魂曲》是我最喜歡的作品之一，這部作品的寫作過程令我驚奇。

勃拉姆斯二十四歲就開始寫這部作品，但他却寫了撕，撕了再寫。他不是一頁頁地寫，再一頁頁地改，而是整個寫完後，一看不滿意，就全部撕了從頭再寫，一直寫到了三十五歲，才寫完了最後一個音符。

這麼一個天才作曲家為什麼一部作品竟寫得這麼辛苦？他究竟在苦苦琢磨什麼？他究竟要表現什麼？

《德意志安魂曲》的音樂開始很悲哀，似乎有圍極為陰郁的東西在那裏，忽然，和弦加了進來，音樂就亮了。

“凡有血氣的盡都如草，他的榮美都如草上的花。草必枯干，花必凋謝，惟有主的道路永遠常存。”

這段歌詞選自聖經《彼得前書》，《德意志安魂曲》的全部歌詞都選自德文版聖經。

這本聖經決定了《德意志安魂曲》的內容，勃拉姆斯為了正確地把這本聖經的精神帶進他的作品中，才寫得如此嘔心瀝血。

信主之前，我雖然一次又一次地被西方文學藝術作品中的某種東西打動，却始終找不到那東西的來源，我摸不到它的脈絡，找不到根兒。當我進入了信仰，我才忽然間發現，喔，原來根兒在這兒！在上帝這兒！

我原先就好像站在混沌中摸索，怎麼也摸不到我要找的出路，忽然，有個聲音把我從混沌中拉了出來。

這聲音就是福音。

(三) 大於每個局部的整體

1982年，黃安倫創作了《G小調鋼琴協奏曲》。在這部作品中，那曾在它裏面來回滾動的兩種不同的東西終於在一個更高層次上融合成了一個大於局部的整體。

關於這部作品，《人民音樂》雜志1998年第7期曾發表署名李西安的評論，李西安在這篇評論中說道：

在《G小調鋼琴協奏曲》裏，作曲家以他嫻熟的技巧和火一般的激情表現了光明戰勝邪惡，美戰勝丑的搏鬥，并以他獨特的審美視角和博大胸懷，謳歌了對故土，對民族，對人類的永恒之愛。

該如何理解這部作品的內容和作曲家在藝術風格上的獨特追求呢？

首先，作曲家把“愛”作為至高無上的理想，認為“愛”是所有先輩大師們在他們作品中表達的主題，而且是永恒主題。

第一個演奏這部作品的就是當初在高速公路上第一次聽到黃安倫的《賣火柴的小女孩》就受到了感動，就決心找到這個中國作曲家，并演奏他的作品的美國著名鋼琴演奏家約瑟夫·巴諾維茲。

約瑟夫·巴諾維茲第一次接觸到黃安倫的《G小調鋼琴協奏曲》就不由得發出了這樣的驚嘆：

匈牙利有位巴托克，他把歐洲古典的傳統技巧和自己民族的音樂結合起來，創造了真正的匈牙利音樂。黃安倫所做的要比巴托克艱難得多，因為中國的語言、音樂和歐洲的距離比匈牙利更加遙遠，而黃安倫却要把世界現代音樂的技巧同中華民族的精神結合起來，從而創造出獨特的風格。

其實，黃安倫未來所要到達的應該遠不止于這一點——我不相信上帝塑造一個“中國的巴托克”僅僅是要他“把世界現代音樂的技巧同中華民族的精神結合起來”。

我相信，上帝必然帶領黃安倫在這趟尋夢之旅中到達更輝煌的境界。

“將神的光播照于人間，再沒有比這更崇高的義務了。”我想，當黃安倫在他的音樂中完全實踐貝多芬這一偉大信念的時候，中國音樂的一個燦爛時代或許就會因着這個中國作曲家在信仰之路上的輝煌到達而接近了一個劃時代的精神起點。

(四) 在浩瀚恩典中

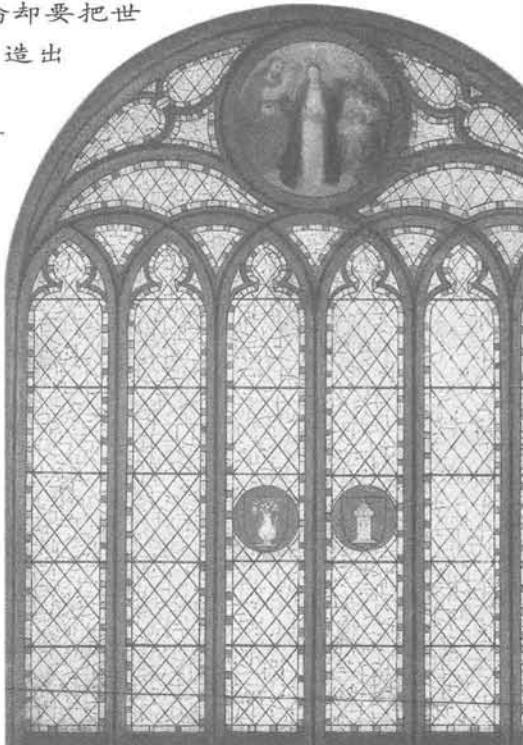
1983年，黃安倫獲得了英國三一音樂學院的院士稱號，他是第一個獲得國外音樂學院校士稱號的中國作曲家。

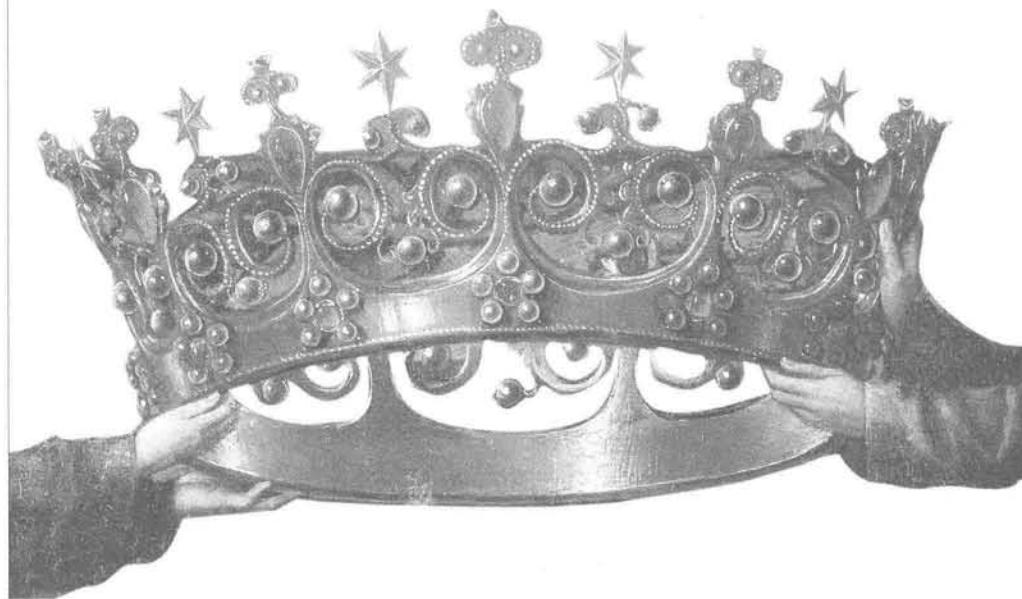
1984年夏，黃安倫進入了父親的母校——耶魯大學音樂學院。

同年秋，他的妻子歐陽瑞麗也以陪讀身份到了美國。

歐陽瑞麗是個極有音樂天賦的女人，她彈得一手好鋼琴，她父親是黃安倫父親的同學。六十年代初，黃安倫的父親到廣州指揮一個樂隊演出時看見了歐陽瑞麗，同時也發現了這個小女孩的音樂才能，在黃安倫父親的建議下，歐陽瑞麗到了北京，并考上了中央音樂學院附中。初中時她是黃安倫的同桌，後來又和黃安倫一起到了塞北，黃安倫曾被她的才華強烈吸引，而她却最終犧牲了自己的才華——因為，她最終做了作曲家的妻子——她不得不放棄自己的藝術之夢以幫助黃安倫成全“中國的巴托克之夢”。

歐陽瑞麗到美國半年后就信了耶穌，這是她自己始料不及的。





她的信主與黃安倫生命的改變似乎不無關係——她看見了她自少女時代就認識的那個驕傲得不可一世的黃安倫自從認識了主耶穌竟變得如此謙卑。

這令她驚奇。

但她却不是一個單憑驚奇就作抉擇的女人，尤其是在信仰上，她曾經目睹這一代同齡人在情感的衝動中作出過多么錯誤的選擇。因此，盡管黃安倫生命的改變讓她看到了上帝的作為，但她却無法簡單地越過理性的障礙。

到美國的最初半年，她為了弄清基督教信仰，讀了她所能找到的與此相關的每一本書。最終，却不得不降服于上帝的恩典——1995年的復活節，她終於受洗成為基督徒。

1986年，黃安倫以最優秀成績從耶魯畢業，并獲得最佳畢業生獎。

(五) 奉獻給上帝的音樂

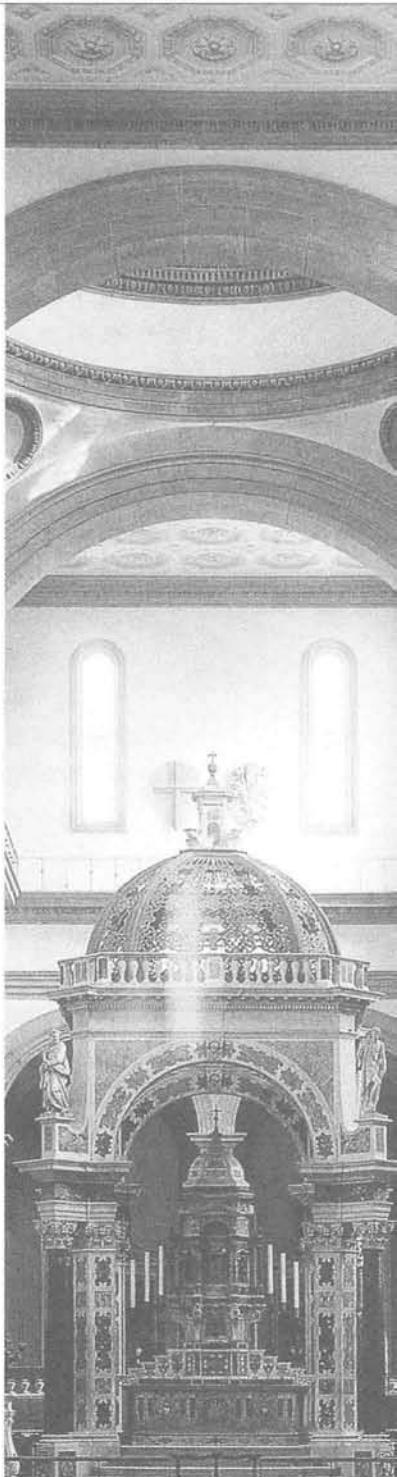
當黃安倫認識到了“九天之上的那一位”之后，當他發現自小就占據他心魂的音樂都與“九天之上的那一位”有密切關聯之后，當他意識到巴赫、韓德爾、貝多芬、勃拉姆斯，以及那位一百多年前在塞北留下風琴的西方無名宣教士都是在“九天之上的那一位”的榮耀光輝之中提供了他們生命的真實見證之后，一種無以言狀的創作熱望就孕育在黃安倫的心中。

1987年，黃安倫在聖樂創作中開始經歷到當年韓德爾創作《彌賽亞》的類似經驗。以下是黃安倫的見證：

開始進入聖樂創作的時候，我腦中總是一片空白。我每天天不亮就起來對着夜空祈禱，我祈求上帝向我顯明他榮耀的光輝。奇妙的是，我祈禱之后，常常在頃刻之間，樂思就源源不斷地涌來，我簡直不能停筆。我清楚感覺到，有一雙看不見的手在推動着我，他讓我非得把這從上面來的音樂記錄下來不可。

《詩篇一百五十篇》就是這樣寫成的。

這部作品在臺灣國父紀念堂演出后，一位聽眾發出了感慨——他曾以為像巴赫《馬



太受難曲》，韓德爾《彌賽亞》，貝多芬《歡樂頌》這類有崇高信仰境界的音樂在中國音樂中是找不到傳統的，因此，在他看來中國音樂缺乏崇高境界似乎已是不可改變的事實。但《詩篇一百五十篇》却讓他看到了中國音樂傳統一個可改變的開始。

我寫聖樂大合唱《大衛之詩》時，又一次經歷了寫《詩篇一百五十篇》同樣的經驗。

這部作品曾由俄羅斯國家合唱團表演，他們接觸了這部作品之后曾驚奇地問我：“真的是每個音都是你寫下的？我們覺得，這樣震撼性的音樂，一定是出自那外位德國大胡子——勃拉姆斯才對！”

1999年，為紀念香港建道神學院一百周年校慶，我又寫了聖樂大合唱《啓示錄》。奇妙的是，建道神學院請我為該校百年校慶寫《啓示錄》合唱曲時根本就不知道我的祖父就是參與該校最早期事工的中國基督徒同工之一，連我自己當時都不清楚。我是事隔幾年后從我叔父那裏看見了我祖父1901年在梧州建道聖經學校門口和該校師生一起的合影，才知道祖父和這所學校的歷史淵源。

這一切其實早就在上帝的預備之中。

在寫《啓示錄》合唱曲時我再一次經驗到寫前兩部聖樂作品時所經歷到的同樣經驗。

更奇妙的是，《啓示錄》是從1997年聖誕夜開始寫的，等到最後一個音符寫完，剛好是1998年復活節的早晨！

我寫的時候根本就沒有考慮時間，寫完后我才發現這部作品在寫作時間上竟有如此奇妙的意義。

我的一個朋友聽了《啓示錄》后對我說：

“聽了這部作品，我不得不想到上帝。”

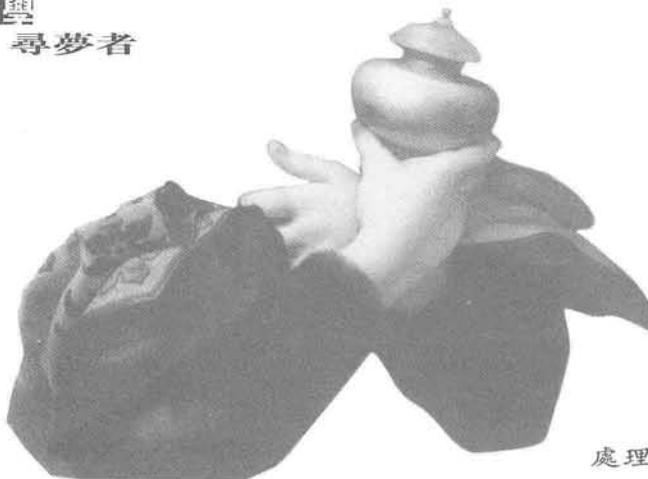
其實，《啓示錄》本來就來自上帝，我只不過是上帝手中的一支筆而已。

這是一部由一首序曲和九個樂章構成的混聲大合唱，黃安倫在《啓示錄》的定稿本上對這部作品的音樂構成作了這樣的描寫：

序曲為一首技巧難深的管風琴獨奏。

樂曲的托卡塔式前奏由紛擾不安的主題直接導入，經過一番節奏鮮明的展開，其災難悲劇性的樂思隨即就被一部宏大的五聲部的三重賦格曲接了過去。

這部充滿不可抑制之張力的音樂以第九樂章的終曲合唱“主耶穌啊，我願你來”的曲調為主旋律，并配以另外兩個富于戲劇性的主題，于是，音樂的深刻內涵得以層層揭示。



而不尋常的終止刻意避開了穩定的主和弦，這一處理為整個震撼性的大合唱作出了一個“啓示性”準備。

第一樂章的合唱以定音鼓的沉重節奏突出了“萬國都要因他哀哭”的現實。而男中音則在領唱中嚴正地宣告了“你當悔改”，“警醒”的信息。

這沉重的氣氛在第二樂章由女高音一曲親切的獨唱所轉換：“一個敞開的門”——彷彿一道溫暖，明亮的陽光指出了全人類唯一的希望。

接下來，一記重擊，序曲紛擾不安的旋律再次出現，它開啟了震撼性的第三樂章——全體聲樂和器樂交織在一起，地動山搖的巨響與天使的號角相繼轟鳴，於是，末日審判驚心動魄的場面出現了。

這“羔羊的爭戰”之樂章以凱旋般的強力和弦作結。

隨即，聖潔的第四樂章合唱開始了：“主啊，誰敢不敬畏你？！”

在不尋常的管弦樂合奏中，女高音在第五樂章開始以歡欣的合唱贊美主的榮耀，羔羊婚宴的歡樂，和新天地的美好。

第六樂章強調了“一切都更新了”的預言。

這一預言在第七樂章被銅管樂合奏呼應。

第八樂章歌頌了聖城耶路撒冷，而這一樂思在第九樂章被發展到極致。

終曲“主耶穌啊，我願你來”的曲調與序曲遙相呼應，且一次次地從合唱與伴奏的各個聲部輪番唱出，似乎無窮無盡地以長綫條樂句編織出一個宏大的音樂織體，而響徹其間的是兩位獨唱者斬釘截鐵般莊嚴的宣告。

全曲在巨大的力量中輝煌結束。

1992年，黃安倫又寫了另一部更廣義概念的“聖樂”——交響詩《巴顏喀拉》。這不是一部用于教會敬拜的聖樂，但在更寬延的意義上，它確實是一部聖樂——在這部作品中，黃安倫終於把天國的光輝帶回了人間。

在上帝的榮耀之光和永恒之愛中，他擁抱了黃河——那條中華民族的母親河。

但他却越過了冼星海——冼星海心中的黃河他早已趟過，如今，他追溯着這條被世世代代的中國人早已歌咏過的黃河，却遠遠超越了我們的先輩，於是，他追溯到了黃河的源頭——“巴顏喀拉”，於是，他接觸到了那雙創造了宇宙萬物的手，於是，他向我們母親河的創造者獻上了他的音樂。

當我第一次聽到《巴顏喀拉》的時候，我感覺我似乎觸及到了什麼，我無法定義那是什么，它那麼溫柔地隨着緩緩的源流向我走來，彷彿在時空之外，但分明又在時空之中。

它以無言的愛撫慰着我，也撫慰着我所置身其間的這個世界——連同我們那條災難深重的母親河——

我流下了眼泪。

(六) 把那片土地千山萬水地帶着

美國曾有音樂評論認為黃安倫的音樂“把最新的西方音樂技法和中國音樂語匯嶄新地結合了起來”。

為寫黃安倫，我聽了他的一些音樂，我覺得黃安倫的大部分作品確實都帶着明顯的“中國音樂語匯”——那是一種很中國，很北方的氣息，連他從耶魯音樂學院畢業后所寫的一些作品也帶着這種很獨特的氣息。

黃安倫告訴我，那就是塞北氣息，甚至有人把它稱為“張家口口音”。

黃安倫在塞北僅僅生活過四年，在這片貧瘠的黃土地上他究竟接觸過什麼以至于他要把他對這片土地的記憶如此千山萬水地帶着？

面對我的追問，黃安倫講述了下面兩個故事：

1994年，一個英國攝制組到塞北拍攝有關“老三屆”的電視紀錄片，給攝制組帶隊的是從前和我一起在那兒插過隊的朋友，他們到了我當年住過的村莊，找到了我當年住過的房子，房東大娘還活着——她已經年近九十了。

大娘一輩子沒有走出過村莊，但她却依然記得當年從北京來到村裏的那個學生小黃，當她聽說我現在遠在加拿大的時候，當場就對着攝像機鏡頭說：

“小黃啊，小黃，快回來看看常念叨你的大娘吧，再晚大娘就見不到你了！”

當這個朋友把這件事告訴我的時候，我流下了眼泪。

也是這個攝制組，在我們村莊附近的河邊，聽到了一陣噴吶聲，他們尋聲找去，看見了一個坐在橋頭的老人——他的雙腿不能行走，眼睛也瞎了，他一個人坐在橋上吹噴吶。

我那個朋友走到老人身邊，掏出口袋裏所有的錢，放在老人的面前，然后望着老人的瞎眼說：“你還記得我嗎？”

老人揚起臉來，十分肯定地說：“怎麼不記得？1971年的那天晚上，你和你的一個朋友給過我兩袋蛋糕。”

我的朋友愣住了，他萬萬沒有想到，這個瞎眼老人還記得二十三年前的那個晚上兩個給過他蛋糕的人。

他回到加拿大也把這件事告訴了我——當年就是我們倆在那座橋邊遇見了那位吹噴吶的老人，我們把手裏的兩袋蛋糕都給了他。

幾十年過去了，那個老人還在那座橋上吹着噴吶，他還記得我們。

這就是我的作品始終帶着塞北氣息，始終帶着張家口口音的緣由。

聽了黃安倫的故事，我開始懂得了上帝為什麼讓黃安倫接觸了西方經典音樂之后，又把他帶進了那聽不到西方音樂的山溝。讓他在那裏接觸了黃土地，接觸了勞動者，接觸了勞動者的音樂，也接觸了勞動者的苦難。†

注釋：

①約瑟夫·馬克利斯，《西方音樂欣賞》，人民音樂出版社，1977。

②③《神劇彌賽亞的幕前幕后》，載于《海外校園》，作者及期數不詳。

④一種極為耗費體力的農活：從事這項勞動的人必須站在收割過的稻田中，將稻根從泥土中深挖出來，再翻埋在泥漿中作為肥料。

基督

(外一首)

> >> 熊炎

基督

在彎曲的時空中

你以生命之弦

銜接了

起始

和

終點

又以光作箭矢

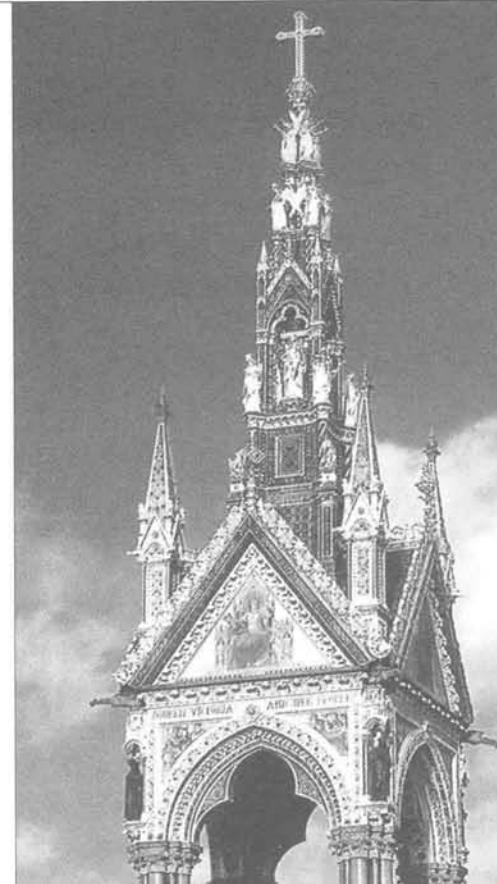
劃破了

死陰的

幽暗

指向

永恒 十



黎明

我站在夕陽的肩膀上

> >> 熊炎

我站在夕陽的肩膀上，

扶着風

趕明天的路程。



沒有月亮的時候，

夜晚與我

舉着星星飛奔。

如今，心不再被地牽絆，

曠野之夜

星子總像瑪哪，

撒落在我

黎明的原野。+





漫游者的超越（三）

> >> 海燕

六

塞尚對裏爾克詩歌創作的影響，雖然來得晚，但一開始就呈現出峰值狀態。裏爾克在寫給妻子的信中，曾嘗試以語言來摹擬塞尚畫中的筆觸。甚至在畫展過去了一年之後，他還在自問：“那種與塞尚畫中的巨大進步相應的發展，在我身上實現了多少？”

1908年出版的《新詩集》第二卷中，裏爾克從塞尚的顏料克隆出來的一些詩句作為意象的錯覺序列，已呈現着張力，轉折和發現，他把靜態的畫變爲了詩的戲劇。就這樣，他早期《時辰之歌》式的情感豐沛的涌潮，猛然間凝固爲《新詩集》那雕塑般堅實的存在了，并且已被置放在一種更高的真實裏。

通過“看見”，凡是可以準確把握的，裏爾克都將它變爲了認知的實體，以便反復把握，而決不讓它成爲認知的邊緣那樣模糊不定的東西。在裏爾克那裏，世界不是停留在可感知上，而是被轉換爲一種自覺的存在。

這是何等美好而自信的一段時期啊！誰能想到兩年之後，陷入創作危機之中的裏爾克竟是懷着一股對之深感羞慚的心情來緬懷它呢！他在面臨貧瘠的危機之中回首豐年，竟然生出了羞慚，這其實暗示着一個連裏爾克本人也沒能馬上解讀的反合性：**原來是一次精神的飛躍，引發了這次全面的危機。**

然而，沒有認清這樣的危機的人，鮮有不在它裂天而降時翅翼所鼓蕩起的雄風之下惶惑不安的。

那時，裏爾克似乎是枯竭了。他再沒有動力像以前那樣“永遠工作”了。他憂



心忡忡地問友人：“創作的一切準備都作好了，我也受過如何創作的訓練，而現在却沒有得到創作的委托，這怎么可能呢？我是多余的嗎？”

他甚至尋思着走另一條路，到大學裏潛心做科學研究去。

那時，耗費了裏爾克六七年精力的長篇小說《馬爾特手記》(1910年)剛剛出版。這部馬賽克結構的現代文學杰作，足以與《新詩集》媲美。小說主人公馬爾特是一位詩人，與裏爾克的年齡、性情和經歷如出一轍，小說簡直就是裏爾克創作中期的精神日記。它梳理了裏爾克思想和創作的收穫，理應把他推到一個新的高度去。小說脫稿之時，裏爾克甚至想道，“現在一切可以真正開始了。可憐的馬爾特開始深深地陷在悲境之中，嚴格地說，是達到永久的賜福了。他是一顆能彈奏八度音程的心，以後一切歌吟都將成為可能。”

但事實是，此后的幾年，裏爾克似乎是枯竭了。新的開始久久沒有出現。

裏爾克不斷地想起塞尚的一句話，這句話曾經如此強烈地震撼了他。塞尚說，羅丹是一個了不起的匠人，他的每一個雕塑都成功了，但他却缺少了一點兒想法，或信念。塞尚指的當然不是藝術上的概念。裏爾克為此沉思了很久，為什麼滋養了羅丹的從事物和手藝中升起的想法對塞尚却沒有什麼意義呢？勿庸置疑，塞尚對《新詩集》第二卷的創作是一股加速的推動力，但漸漸地，它更顯明自己是一道先導性的突破現狀的衝擊波。塞尚所預示的另一種真實，使裏爾克越來越不能滿足于以“事物”為創作的肇始點。

他偶爾也有一些小的創作高潮，比如，寫《杜伊諾哀歌》的第一首和第二首(1912年)，寫組詩《馬利亞的一生》(1913年)，但都是轉瞬即逝，雖然他的心中依然涌動着歌唱的熱望，他依然保持着“看見”的習慣。

在1914年2月17日致友人的一封信中，裏爾克甚至異常詳盡地描述了他常說的那種“看見”。他以觀察一只狗為例來加以說明：“看見”不是透視，乃是“讓你自己精確地進入狗的核心，也就是它之所以成其為狗的那一點，在那兒上帝曾經坐過片刻，在它受造完成之時的最初的窘迫和靈機裏看它，并且點頭稱許說，這是好的，減之則過少，加之則過多。”裏爾克稱這種“看見”為“我最大的情感，我世界的情感，我大地的賜福”。

但1912年寫就的那兩首《杜伊諾哀歌》，裏爾克很清楚它們是與“看見”的作品不同的。那麼，它們到底是什么樣的作品呢？



似乎是在一個不經意的時刻，裏爾克長期等待的答案來了——

1914年6月20日早晨，正在巴黎訪問的裏爾克，忽然感到有一陣“奇異的”詩意襲來。他奮筆疾書，一首詩自然分娩了！下意識地，他給了它這樣一個標題：“轉折點”。放下筆，他的身上還略略發冷，手也微微顫抖着。過了片刻，他又提筆給他終生的摯友莎洛美寫信，說他不得不把這首詩馬上寄給她，“因為它描述的正是那個轉折點，如果我還能活下去，毫無疑義地，這個轉折點就必定會來到。”

這首詩的確標志了裏爾克創作歷程的轉折點，足以作為他晚期詩歌的精神宣告。它是如此重要而又不言而喻，我想最好把全詩引在下面：

“長久以來，在凝視中他已經企及了它。／ 星星都跪倒／ 在他雄勁的視力之下。／ 否則，當他自己屈膝細查，／ 他懸摯的芬芳／ 使精靈也倦怠了，／ 在睡眠中對他微笑。”

“他注視高塔以至于／ 它們也震驚：／ 他驟然重新建造它們，在一瞬間！／ 但見慣了的風景／ 為白晝所累，／ 入夜，歇息在他平靜的感知裏。”

“動物進入他敞開的視野／ 如同牧場，心安理得地吃草；／ 甚至關鎖的獅子們／ 也向內窺視，彷彿在看一個不可解的自由；／ 鳥直飛而過，／ 當視線感受着它們；／ 花朵頻頻回眸于他／ 一如回眸于童子。”

“相傳有個會觀察的人，／ 攪動了那些／ 較為不可見的造物：／ 攪動了女人。”

“這樣的凝視要持續多久？／ 已經有多久了，如此饑渴？／ 祈求他一瞥的深度嗎？”

“當他，一個等待者，閑滯在外鄉，旅店裏／ 那心煩意亂的不起眼的卧房／ 憂愁地包圍了他。那面他刻意回避的鏡子中／ 還是這房間，／ 然后，在受盡折磨的床上／ 再一次看見這房間：／ 那時，空氣中有幾個聲音／ 在討論他那尚有知覺的心，／ 超出了他的理解，／



它們辯論着，這被痛苦掩埋的軀體中，／ 什么是可感知的：唯有他的心；／ 它們辯論並且通過了裁決：／ 這顆心沒有愛。”

“(並且拒絕了他進一步的獻身。)”

“因為這樣的看見，有其極限。／ 這被深深注目的世界／ 期望在愛中繁榮昌盛。”

“眼目的作品如今已經完成；／ 現在是心靈的作品。／ 那些俘獲在內心的意像，／ 你馴服了它們，但現在你尚且不知它們。／ 內在的新郎啊，看你內在的新娘吧，／ 那從一千種自然中得來的，／ 那只是獲得，／ 尚未被愛過的佳人。”

裏爾克恍然大悟：原來，僅僅有“看見”，對更高的創作而言是遠遠不夠的！而且這樣的“看見”，並不是唯一的途徑，心靈也能感知：“看見”對外在的事物，也有迷失其神韵的可能；更重要的是，若心中沒有“愛”，詩人根本無法寫出“心靈的作品”！

“眼目的作品如今已經完成，現在是心靈的作品”。這就是他如此熱切地期待着的那個轉折點！兩年前開筆的《杜伊諾哀歌》就是“心靈的作品”，他渴望完成它！但他不能像制作“新詩”那樣來制作這樣的作品，他不能“從外在的形式中贏得激情和生命”來寫它，“它們的源泉必須從內心汲取”。而源泉的涌流並不取決于他自己，或來或去有自己的時間，他彷彿又回到師從羅丹以前的困境了。他能做的只有等待。不過，現在不是等待靈感，而是等待“創作的委托”。

他想起多年與自己過從甚密的好友，奧地利哲學家卡斯納的一句話：“從誠摯到偉大的必由之路乃是獻祭”，就把它作為《轉折點》這首詩的題記。至于獻祭，裏爾克清楚地知道它意味着什么。早在幾個月前，在給友人的一封信中，他就給自己的獻祭下過一個定義：“無邊的心志，在任何向度上不再有極限，以直達一個最純粹的內在可能性。”⁺

(未完待續)

主教與主的客人

——《悲慘世界》（節選）

> >> 雨果

冉阿讓從監獄出來後，在人人都不接納他的情形下，來到主教家尋找吃、住的地方。以下是他們的對話：

那人（指冉阿讓）：

“您真好。您沒有瞧不起我，讓我住在您家裏，還為我點上蠟燭。然而我却沒有瞞您說，我是從哪兒來的，我是一個不幸的人。”

主教在他身邊坐下，輕輕地按住他的手：

“您不必對我說您是誰，這裏也不是我的家，而是耶穌基督的家。這扇門不問進來的人有沒有姓名，而要問他有沒有痛苦。您現在受苦，又餓又寒，這裏歡迎您。不要感謝我，也不要對我說我讓您住在我家裏。除了需要栖身之所的人，這裏不是任何人的家。我要告訴您這位過路人，這裏是我的家，倒不如說是您的家。這裏的東西全都是您的。我有什么必要知道您的姓名呢？況且，您在向我道出姓名之前，您有個名字我早就知道了。”

那人驚奇地瞪大了眼睛：

“真的嗎？您早就知道我叫什么？”

“對，”主教答道，“您就叫‘我的兄弟’。”





“喏，本堂神甫先生！”那人提高聲音說，“我進來的時候很餓，可是您對我這麼好，也不知道怎么回事兒，現在我不餓了。”

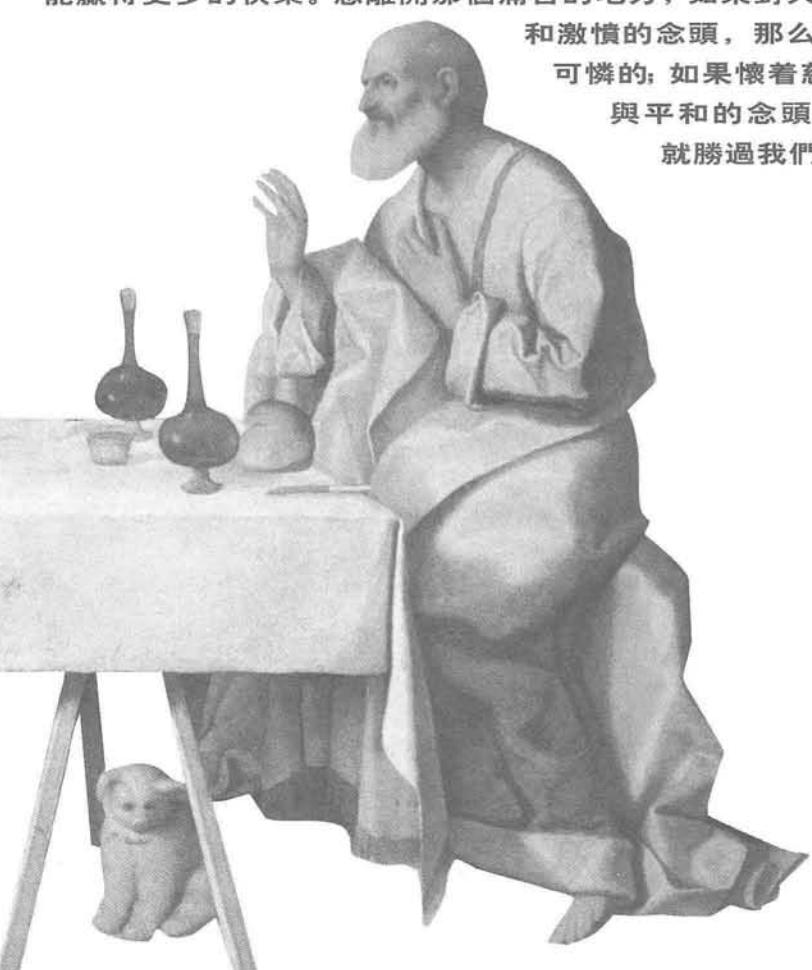
主教注視他，說道：

“您受了不少苦吧？”

“唔！穿上紅色囚衣，腳上拖着鐵球，睡在一塊木板上，忍受酷暑、嚴寒，要干活，做苦役，挨棍子！動不動就加鐐銬，說句話就下地牢。甚至病倒了，還戴着鎖鏈。不如狗，狗的生活要好得多！十九年啊！我已經四十六了。現在，又拿着黃紙通行證。就是這樣。”

“是啊，”主教接口說，“您從一個悲慘的地方出來。請聽我說。比起一百個義人所穿的白袍來，一個懺悔罪人流淚的臉，在上天能贏得更多的快樂。您離開那個痛苦的地方，如果對人懷着仇恨

和激憤的念頭，那麼您是值得
可憐的；如果懷着慈善、溫良
與平和的念頭，那麼您
就勝過我們任何人。”+





人生的最大幸福不是來自于擁有或得到，而在于給予。成功的果實應由我們所有人享用，但只有把自己的幸福與別人共享時才能實現這一點。給予的最高境界是對朋友和陌生人一視同仁，且不附加任何條件。它對於財富、幸福與平靜心的取得和維持至關重要，不亞于任何一條流傳千百年的成功戒律。沒有哪篇作品比王爾德感人至深的經典《快樂王子》更好地表達了無私給予的真諦。現在你站在人生階梯的頂端，俯看芸芸衆生，他們需要你的微笑、你的幫助和你的愛。請慢慢地讀這篇童話，讓其意義幫你塑造未來，讓今后的日子從此不同。

西蒙·波特



快樂王子

> >> 王爾德著 / 王勛譯

快樂王子的像在一根高圓柱上面，高高地聳立在城市的上空。他滿身貼着薄薄的純金葉子，一對晶瑩的藍寶石做成他的眼睛，一顆大的紅寶石嵌在他的劍柄上，燦爛地發着紅光。

他的確得到一般人的稱贊。一個市參議員為了表達自己有藝術的欣賞力說過：“他像風信標那樣漂亮，”不過他又害怕別人會把他看作一個不務正業的人（其實他并不是不務正業的），便加上一句：“只是他不及風信標那樣有用。”“為什麼你不能像快樂王子那樣呢？”一位聰明的母親對她那個哭着要月亮的孩子說，“快樂王子做夢也沒想過會哭着要東西。”“我真高興世界上究竟還有一個人是快樂的。”一個失意的人望着這座非常出色的像喃喃地說。

“他很像一個天使，”孤兒院的孩子們說，他們正從教堂出來，披着光亮奪目的猩紅色鬥篷，束着潔白的遮胸。

“你們怎么知道？”教學先生說，“你們從沒有見過一位天使。”“啊！可是我們在夢裏見過的。”孩子們答到。教學先生皺起眉頭，板着面孔，因為他不贊成小孩子做夢。

某一天夜晚，一只小燕子飛過城市的上空。他的朋友們早已向南飛往埃及去過冬，現在他正急着追趕他們。他飛了一個白天，晚上到了這個城市。“我在什么地方過夜呢？”他哭了。隨后他看見了立在高圓柱上面的那座像。

“我就在這兒過夜吧，這倒是一個空氣清新的好地點。”他便飛下來，恰好停在快樂王子的兩只腳中間。

“我找到一個金的睡房了。”他向四周看了一下，輕輕地對自己說。他打算睡覺了，但是他剛剛把頭放到翅膀下面去的時候，忽然一滴大水珠落到他的身上。“多么奇怪的事！”他叫起來，“天上沒有一片雲，星星非常明亮，可是下起雨來了。北歐的天氣真可怕。”接着又落下了一滴。

“要是一座像不能夠遮雨，那麼它又有什麼用處？”他說，“我應該找一個好的烟囪去。”他決定飛開了。

但是他還沒有張開翅膀，第三滴水又落了下來，他仰起頭去看，他看見——啊！他看見了什么呢？

快樂王子的眼裏裝滿了淚水，淚珠沿着他的黃金的臉頰流下來。王子的臉在月光裏顯得那麼美，叫小燕子的心裏也充滿了憐憫。

“你是誰？”他問道。

“我是快樂王子。”

“那麼你為什麼哭呢？”燕子又問，“你看，你把我一身都打濕了。”“從前我活着，有一顆人心的時候，”王子慢慢地答道，“我並不知道眼泪是什麼東西，因為我那個時候住在無愁園裏，悲哀是不能夠進去的。白天有人陪我在花園裏玩，晚上我又在大廳裏領頭跳舞。花園的四周圍着一道高牆，我從沒有想到去問人牆外是什麼樣的景象，我眼裏的一切都是非常美的。我的臣民都稱我為快樂王子，不錯，如果歡娛可以算作快樂，我就的確是快樂的了。我這樣的活着，我也這樣的死去。我死了，他們就把我放在這兒，而且立得這麼高，讓我看見這個城市的一切丑惡和窮苦。現在我的心雖然是鉛做的，我也忍不住哭了。”“怎麼，他並不是純金的？”燕子輕輕地對自己說，他非常講究禮貌，不肯高聲談論別人的私事。

“遠遠的，”王子用一種低微的、音樂似的聲音說下去，“遠遠的，在一條小街上有一所窮人住的房子。一扇窗開着，我看見窗內有一個婦人坐在桌子旁邊。她的臉很瘦，又帶着病容；她的一雙手粗糙、發紅，指頭上滿是針眼，因為她是一個裁縫。她正在一件緞子衣服上綉花，綉的是西番蓮花，預備給皇后的最可愛的官女在下一次宮中舞會裏穿的。在這屋子的角落裏，她的小孩正躺在床上生病。他發熱，嚷着要橙子吃。他母親沒有別的東西給他，只有河水，所以他一直在哭。燕子，燕子，小燕子，你肯把我劍柄上的紅寶石取下來給她送去嗎？我的腳釘牢在這個像座上，我動不了。”“朋友們在埃及





停在河上的時候，有四個粗野的小孩，就是磨坊主的兒子，他們常常扔石頭打我。不消說他們是打不中的，我們燕子飛得極快，不會給他們打中，而且我還出身于一個以敏捷出名的家庭，更用不着害怕。不過這終究是一種不客氣的表示。”然而，快樂王子的面容顯得那樣的憂愁，叫小燕子的心也軟了下來了。他便說：“這裏冷得很，不過我願意陪你過一夜，我高興做你的信差。”“小燕子，謝謝你。”王子說。

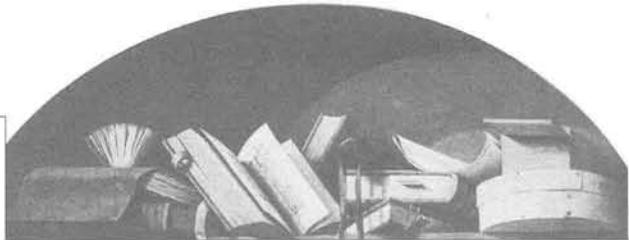
燕子便從王子的劍柄上啄下了那塊大紅寶石，飛過櫛比的屋頂，向遠處飛去了。他飛過大教堂的塔頂，看見那裏的大理石天使雕像。他飛過皇宮，聽見了跳舞的聲音。一個美貌的少女同她的情人正走到露臺上來。“你看，星星多么好，愛的魔力多么大！”他對她說。“我希望我的衣服早點送來，趕得上舞會，”她接口道，“我叫人在上面綉了西番蓮花，可是那個女裁縫太懶了。”他飛過河面，看見挂在船桅上的無數的燈籠。他又飛過市場，看見人們在那裏討價還價，把錢放在銅天平上秤着。最后他到了那所窮人的房子，朝裏面看去。小孩正發着熱在床上翻來覆去，母親已經睡熟，因為她太疲倦了。他跳進窗裏，把紅寶石放在桌上，就放在婦人的頂針旁邊。過后他又輕輕繞着床飛了一陣，用翅膀扇着小孩的前額。“我覺得好涼，”孩子說，“我一定好起來了。”他便沉沉睡去。

燕子回到快樂王子那裏，把他做過的事講給王子聽。他又說：“這倒是很奇怪的事，雖然天氣這麼冷，我却覺得很暖和。”“那是因為你做了一件好事。”王子說。小燕子開始想起來，過后他睡着了。他有這麼一個習慣，只要一用思想，就會打瞌睡的。

天亮以后，他飛下河去洗了個澡。一位鳥類學教授走過橋上，看見了，便說：“真是一件少有的事，冬天裏會有燕子！”他便寫了一封講述這件事的長信送給本地報紙發表。每個人都引用這封信，盡管信裏有那么多他們不能了解的句子。

“今晚我要到埃及去。”燕子說。他想到前途，心裏非常高興。他把城裏所有的公共紀念物都參觀過了，而且還在教堂的尖頂上坐了好一陣。不管到什么地方，麻雀們都咬

等我，”燕子說，“他們正在尼羅河上飛來飛去，同大朵的蓮花談話。他們不久就要到偉大的國王的墳墓裏去睡眠了。那個國王自己就睡在他們彩色的棺材裏。他的身子是用黃布緊緊裹着的，而且還用了香料來保存它。一串綠色翡翠做成的鏈子系在他的頸項上，他的一只手就像是干枯的落葉。”“燕子，燕子，小燕子，”王子說道，“你難道不肯陪我過一夜，做一回我的信差么？那個孩子渴得太厲害了，他母親太苦惱了。”“我並不喜歡小孩，”燕子回答道，“我還記得上一個夏天，我



吱叫着，而且互相說：“這是一位多么顯貴的客人！”因此他玩得非常高興。

月亮升起的時候，他飛到快樂王子那裏。他問道：“你在埃及有什么要我辦嗎？我就要動身了。”“燕子，燕子，小燕子，”王子說，“你不肯陪我再過一夜么？”“朋友們在埃及等我，”燕子回答道，“我的確不能在這裏逗留了。”“燕子，燕子，小燕子，”王子說，“遠遠的，在城的那一邊，我看見一個年輕人住在頂樓裏面。他埋着頭在一張堆滿稿紙的書桌上寫字，手邊一個大玻璃杯裏放着一束枯萎的紫羅蘭。他的頭發是棕色的，亂蓬蓬的，他的嘴唇像石榴一樣的紅，他還有一對蒙朧的大眼睛。他在寫一個戲，預備寫成後給戲院的經理送去，可是他太冷了，不能夠再寫一個字。爐子裏沒有火，他又餓得頭昏眼花了。”“我願意陪你再呆一夜，”燕子說，他的確有好心腸，“你要我也給他送一塊紅寶石嗎？”“唉！我現在沒有紅寶石了，”王子說，“我就只剩下兩隻眼睛。他們是用珍奇的藍寶石做成的，這對藍寶石還是一千年前在印度出產的，請你取出一顆給他送去。他會把它賣給珠寶商，換錢來買食物，買木材，好寫完他的戲。”“我親愛的王子，我不能夠這樣做！”燕子說着哭起來了。

“燕子，燕子，小燕子，”王子說，“你就照我吩咐你的話做吧。”燕子便取出王子的一只眼睛，往學生的頂樓飛去。屋頂上有一個洞，要進去是很容易的，他便從洞裏飛了進去。那個年輕人兩只手托着臉頰，沒有聽見燕子的撲翅聲，等到他抬起頭來却看見那顆美麗的藍寶石在枯萎的紫羅蘭上面了。

“現在開始有人賞識我了。”他叫到，“這是某一個欽佩我的人送來的。我現在可以寫完我的戲了。”他露出很快樂的樣子。

第二天燕子又飛到港口去，他坐在一只大船的桅杆上，望着水手們用粗繩把大箱子拖出船艙來。每只箱子上來的時候，他們就叫着：“啞唷！啞唷！……”“我要到埃及去了！”燕子嚷道，可是沒有人注意他。等到月亮升起的時候，他又回到了快樂王子的那裏。

“我是來向你告別的。”他叫到。

“燕子，燕子，小燕子，”王子說，“你不肯陪我再過一夜么？”“這是冬天了，”燕子答道，“寒冷的雪就快要到這兒來了。這時候在埃及，太陽照在濃綠的棕櫚樹上，很暖和；鰐魚躺在泥沼裏，懶洋洋地朝四周看。朋友們正在巴伯克的太陽神廟裏築巢，那些淡紅的和雪白的鴿子在旁邊望着，一面在講情話。親愛的王子，我一定要離開你了，不過我決不會忘記你，來年春天我要給你帶回來兩粒美麗的寶石，償還你給了別人的那兩顆。我帶來的紅寶石



會比一朵紅玫瑰更紅，藍寶石會比大海更藍。”“就在這下面的廣場上，站着一個賣火柴的小女孩，”王子說，“她把她的火柴都掉到溝裏了，它們全完了。要是她不帶點錢回家，她的父親會打她的，她現在正哭着。她沒有鞋，沒有襪，小小的頭上沒有一頂帽子。你把我另一只眼睛也取下來，拿去給她，那麼她的父親便不會打她了。”“我願意陪你再過一夜，”燕子說，“我却不能夠取下你的眼睛。那個時候你就要變成瞎子了。”“燕子，燕子，小燕子，”王子說，“你就照我吩咐你的話做吧。”他取下王子的另一只眼睛，帶着它飛到下面去。他飛到賣火柴女孩的面前，把寶石輕輕放在她的手掌心裏。“這是一塊多么可愛的玻璃！”小女孩叫起來；她一面笑着一面跑回家去。

燕子又回到王子那兒。他說：“你現在眼睛瞎了，我要永遠跟你在一塊兒。”“不，小燕子，”這個可憐的王子說，“你應該到埃及去了。”“我要永遠陪伴你。”燕子說。他就在王子的脚下睡着了。

第二天，他整天坐在王子的肩上，給王子講起他在那些奇怪的國土上見到的種種事情。他講起那些絕色的朱鷺，它們排成長行站在尼羅河岸上，用它們的長嘴捕捉金魚；他講起司芬克斯，它活得跟世界一樣久，住在沙漠裏面，知道一切的事情；他講起那些商人，他們手裏捏着琥珀念珠，慢慢地跟着他們的駱駝走路；他講起月山的王，他黑得像烏木，崇拜一塊大的水晶；他講起那條大綠蛇，它睡在棕櫚樹上，有二十個僧侶拿蜜糕喂它；他講起那些侏儒，他們把扁平的大樹當作小舟，載他們渡過大湖，又常常同蝴蝶發生戰爭。

“親愛的小燕子，”王子說，“你給我講了種種奇特的事情，可是最奇特的還是男男女女的苦難，再沒有比貧窮更不可思議的了。小燕子，你就在我這個城市的上空飛一圈吧，你告訴我你在城裏見到些什么事情。”燕子便在這個大城的上空飛着，他看見有錢人在他們漂亮的住宅裏作樂，乞丐們坐在大門外挨凍。他飛進陰暗的小巷裏，看見那些饑餓的小孩探出蒼白的瘦臉沒精打采地望着污穢的街道。在一道橋的橋洞下面躺着兩個孩子，他們緊緊地摟在一起，想使身體得到一點溫暖。“我們真餓啊！”他們說。“你們不要躺在這兒。”看守人吼道，他們只好站起來走進雨中去了。

他便回去把看見的景象告訴了王子。

“我滿身貼着純金的葉子，”王子說，“你給我把它一片一片地拿掉，拿去送給那些窮人，活着的人總以為金子能够使他們幸福。”燕



子便把純金葉子一片一片地啄了下來，最後快樂王子就變得灰暗難看了。他又把純金葉子一片一片地拿去送給那些窮人。小孩子的臉頰上現出了紅色，他們在街上玩着，大聲笑着。“我們現在有面包吃了！”他們這樣喊着。

隨後雪來了，嚴寒也到了。街道好像是銀子築成的，它們是那麼亮，閃閃發亮；長長的冰柱像水晶的短劍似地懸挂在檐前，有些行人穿着皮衣，一些小孩子們戴着紅帽子溜冰取樂。

可憐的小燕子却一天比一天地覺得冷了，可是他仍然不肯離開王子，他太愛王子了。他只有趁着面包師不注意的時候，在面包店門口啄一點面包屑吃，并且拍着翅膀來取暖。

但是最後他知道快要死了，他只有一點氣力，只够再飛到王子肩上去一趟。“親愛的王子，再見吧！”他喃喃地說，“你肯讓我親你的手嗎？”“小燕子，我很高興你到底要到埃及去了，”王子說，“你在這兒住得太久了，不過你應該親我的嘴唇，因為我愛你。”“我現在不是到埃及去，”燕子說，“我是到死神家裏去，聽說死是睡的兄弟，不是嗎？”他吻了吻快樂王子的嘴唇，然後跌在王子的脚下，死了。

這時候，這座雕像的內部忽然響起了一聲爆裂聲，好像有什么東西破碎了似的。其實是王子的那顆鉛心已經裂成兩半了。

第二天大清早，市參議員們陪着市長在廣場上散步。他們走過圓柱的時候，市長仰起頭看了看快樂王子的像。“啊，快樂王子變得多么難看！”他說。

“的確很難看！”市參議員們齊聲叫起來，他們平日總是附和市長的意見的，這時大家便走上去細看。

“他劍柄上的紅寶石掉了，眼睛也沒有了，他也不再是黃金的了，”市長說，“講句老實話，他比一個討飯的好不了多少！”“比一個討飯的好不了多少！”市參議員們齊聲說。

“他脚下還有一只死鳥！”市長又說，“我們的確應該發一個布告，禁止鳥死在這個地方。”書記員立刻把這個建議記錄下來。

以後他們就把快樂王子的像拆下來了。大學美術教授說：“他既然不再是美麗的，那麼也就不再是有用的了。”他們把這座像放在爐裏熔化，市長召集了一個會來決定金屬的用途。“自然，我們應該另外鑄一座像，”他說，“那麼就鑄我的像吧。”“真是一件怪事，”鑄造廠的監工說，“這塊破裂的鉛心在爐裏熔化不了。我們一定得把它扔掉。”他們便把它扔在一個沙灘上，那只死燕子也躺在那裏。

一天，上帝朝這座巨大的城市望下去，把天使叫到身邊說：“下去把這個城裏最珍貴的東西給我拿來。”天使便把鉛心和死鳥帶到上帝面前。
✿

摘自《世界上最偉大的奧秘》



巴赫与萊比錫

(節選) 伊卡洛斯



1750年8月的一天，萊比錫市議會的決策者們在寬敞明亮而又不失簡樸的市政廳裏熱烈地討論着，一周前，聖托馬斯教堂的主唱者(Kantor)剛剛去世，是選一個繼任者的時候了。但人們討論了整整兩天仍沒有結果，因為所有在場的人都知道，此事應該謹慎從事，接受二十七年前，挑選前任主唱者的教訓。前一個主唱者“雖然是還不錯的音樂家，但終究不是好老師。”

多年前大家就對他有了這樣的評價：

“他終日無所事事”，“這個主唱者不可救藥”。萊比錫需要的是一個勤奮的“唱詩班主唱者，而不是一個樂隊指揮。”

這個前任主唱者就是J.S.巴赫。在此之前他在萊比錫度過了一生最後的也是最輝煌的二十七年。

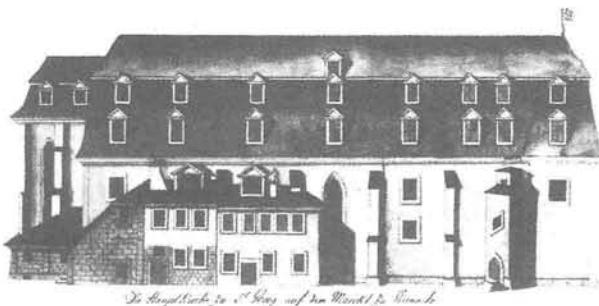
巴赫在萊比錫的這段經歷，成為每一本西方音樂史津津樂道的典故。

對比一下巴赫在萊比錫所取得音樂成就，我們很難將他同市議會描述的糟糕的主唱者聯繫起來。在這二十七年中，巴赫為萊比錫教堂創作了五套，近三百部供全年演奏的宗教康塔塔，《約翰受難曲》、《馬太受難曲》、B小調彌撒、《聖誕清唱劇》等偉大的聲樂作品，還有《戈爾德堡變奏曲》、《音樂的奉獻》、《賦格的藝術》等器樂作品。

在萊比錫當時的音樂生活中，巴赫扮演着不可替代的角色。但為什麼市政當局對巴赫一直十分不滿呢？除了人們經常提到的萊比錫陳腐的官僚體制、千絲萬縷的人際矛盾和巴赫倔強固執的性格以外，還有什麼原因呢？

二

萊比錫位於德國東西、南北兩條商路的交匯地，十一世紀起逐漸形成的一年三次的



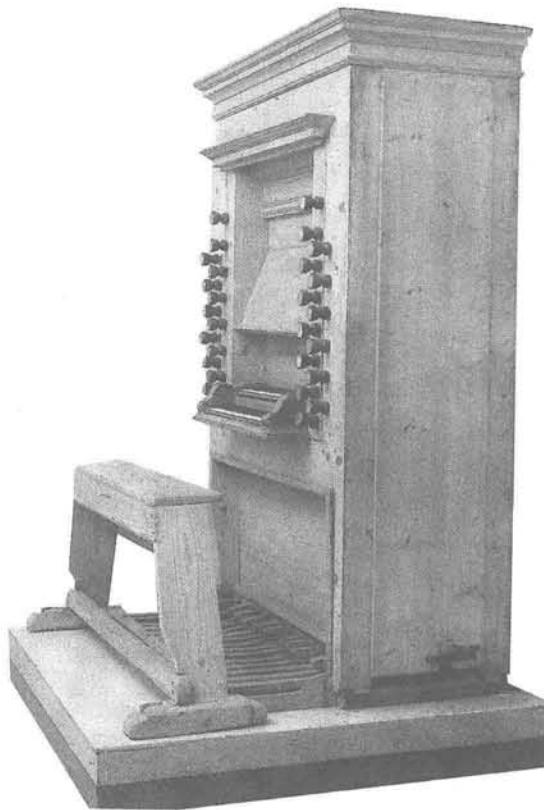
交易會（復活節、聖米切爾節和新年）為城市帶來了繁榮。在絕對主義時代，它同法蘭克福、漢堡一起成為德國最重要的商業城市，富裕的商業階層是城市的中堅，享有各種特權。因而，和維也納、巴黎、德累斯頓相比，是市民們的興趣和需求而不是宮廷趣味主宰着城市音樂生活的方方面面。

在巴洛克時代，市民音樂生活的最主要中心就是教堂，最需要的音樂就是新教音樂。一方面，萊比錫本來就是正統路德新教的大本營。（宗教改革時期，路德和約翰·艾克在城南的普萊森堡進行過一場著名的辯論。1539年，路德又回來做過一次著名的演講，從此萊比錫正式皈依了新教。）而三十年戰爭給萊比錫留下的痛苦記憶，更增加了老百姓對新教音樂的依戀。在經歷了瑞典軍隊五次圍困、三次洗劫和兩年占領之後，教堂成為萊比錫新教徒的靈魂避難所。人們在這裏聽到的莊嚴肅穆的音樂使他們看見了心中向往的永恒的平安；另一方面，繁榮發展的城市也需要一塊公共空間，而音樂演奏是聚集居民的最好方式，人們在聆聽精妙複雜的音樂，榮耀上帝的同時，還能獲得交際的樂趣。因而，教堂也是人際交往的聚會所。

巴赫到萊比錫做主唱者的時候，萊比錫以教堂為中心的音樂生活已經形成了一整套約定俗成的秩序。城裏的主要教堂有四座：聖托馬斯教堂、聖尼古拉教堂、新教堂和聖彼得教堂。聖托馬斯教堂所屬聖托馬斯學校的五十多名學生被分成四組，分別在四所教堂內演出。演出的內容也有分工：前三座教堂演出復調音樂，其中只有前兩座教堂才能演出賦格，聖彼得教堂則演出單聲部的聖詠。作為托馬斯教堂主唱者的巴赫，既要負責創作指揮聖樂，又要訓練唱詩班，還要給學校的學生教授音樂理論、拉丁語，甚至參加各種世俗的音樂活動，他幾乎相當於整座城市的音樂指導。而他最主要的宗教音樂演出則是每個星期天和宗教節日儀式上的表演。除此而外，他還得經常參加婚禮和葬禮的演奏。

聖托馬斯學校的學生們是從德國各地招來的孩子，水平參差不齊。不過巴赫可以利用的樂手還有一些，他們也是這個城市音樂生活的主角。

首先是市議會雇用的城市管樂手(Stadtpfeifer)和弦樂手(Kunstgeiger)。他們是經過嚴格選拔挑出來的：出身清白的市民，在經過五到六年的訓練，掌握了各種樂器之後，成為“熟手”(journeyman)，當城市樂手的名額有空的時候，市議會再從熟手中選拔出一個新的城市樂手。城市樂手的主要職責是在官方慶典、節日游行、選帝侯訪問、市民婚禮或洗禮上進行表演、參加宗教儀式以及帶徒弟。從十七世紀起，他們還一天兩次在市政廳的陽臺上對着下面的廣場演奏。城市樂手具有在城市範圍內表演的特權，可以得到買樂器、樂譜或服裝的補貼，在聖馬丁節和新年時能獲得募捐，還可以免繳賦稅、免除守城的職責。因而是很多人向往的職業。在巴赫時代，城市管樂手和城市弦樂手各有四人。其次是大學中的大學生樂手，在成立於1409年的萊比錫大學，音樂是教育的重要部分，大學生們在校要學會演奏各種各樣的小夜曲、晚會音樂和宴會音樂。大學有自己的教堂——聖保羅教堂。在八個重大的宗教節日中要舉辦禮拜活動（舊禮拜），平時也有經常性的禮拜活動（新禮拜）。以往，主唱者同時兼任大學的音樂學監，負責大學的禮拜活



動。而在巴赫接任之前，安排禮拜的責任被轉給了別人，為此，巴赫同市議會還有一次著名的爭吵。

最後是大學音樂社，這是一種大學生的業余音樂愛好者組織。其中1702年由泰勒曼創立的大學音樂社最為重要，有40多人。巴赫來到萊比錫不久，就成了大學音樂社的總監。他們每周五都在凱瑟琳大街14號齊默爾曼咖啡館演奏音樂，夏天遇到好天氣，還會在大學附近的廣場上演出。演出的內容包括小提琴和羽管鍵琴協奏曲、世俗康塔塔、器樂奏鳴曲等等。巴赫的很多名作，如咖啡康塔塔、平均律鍵盤樂曲集第二卷最早都是在這樣的音樂會上首演的。此外，大學音樂社還要參加王室慶典，演出大型的聲樂作品。值得一提的是，這種大學音樂社的活動成為十九世紀中產階級音樂會的雛形，在大學音樂社的基礎上，形成了著名的萊比錫格萬特豪森樂團。

萊比錫的音樂生活的一大特點就是所有音樂事務都在市議會的管理操縱之下。無論是選拔主唱者和城市樂手，還是監督音樂家的工作，安排演出，市政當局都要過問。

萊比錫的巴赫更像是以音樂為業的市政職員，至少在市議會的官員們是這樣看的。他們像對待職員一樣給巴赫制定了種種限制：應該過一種體面的生活（不許酗酒），應該忠誠而勤奮地履行職責（包括教授拉丁文），不以粗暴的態度對待學生、不在唱師班裏使用不稱職的樂手、沒有市政當局的同意不得離職、沒有市議會的同意不得擔任大學的教職等等。更重要的是他們也為巴赫的音樂制定了種種限制：宗教音樂的間奏不得太長、不得將音樂歌劇化、不得增加標新立異的東西等等。在這座城市裏，按要求量身訂做的音樂主要是公共習俗禮節的一部分。它是實用的——對市民而言，城市需要音樂就像晚宴上需要銀燭臺；它是公共的——主要的演出地點既非官廷，也非市民的客廳，而是教堂、街道、廣場、市場；音樂創作也不像後來那樣主觀化。

在這個意義上，萊比錫的音樂尚未從公共的領域退到私人領域，而藝術的想像性、個人創造性、天才性還有待十八世紀中期以後的浪漫美學為它驗名正身。

三

對巴赫而言，音樂和音樂家的角色或許有所不同。從巴赫對聖經的腳注中不難看出，在他看來，宗教禮儀中的音樂不是信仰的裝飾品，而恰是信仰本身：

“在虔誠的祈禱音樂中，慈祥的上帝是無所不在的。”

“這是一個絕好的證明，禮拜彌撒的其他內容之外，尤其還有音樂，那是通過大衛轉達的上帝的意志。”

而新教的背景又使他將創作音樂看成是榮耀上帝的唯一方式。

現實中，巴赫可能的確是 social climber，但對待音樂，他更是一個以音樂為業的音樂家。

這裏的“業”應該是“vocation”而不是“profession”。市議會的官員們從“profession”的角度看巴赫，看到的是一個糟糕的音樂職員：拒絕教授拉丁文、不安于本分却跑去作大學音樂社的樂監、動不動不守規矩地跑到別的城市演出、修管風琴，尤其是在音樂中增加了許多華而不實的段落等等。

但巴赫從“vocation”的角度看來，寫好榮耀上帝的音樂並成功演出是他唯一的本分。因此他能夠冒着違反規矩的危險，在一次次爭吵中為音樂的成功創造條件。他可以為了能用大學生充實樂隊而想方設法維護在大學裏的位置，可以為演出的成功而不顧傳統，把演出地點從一個教堂轉到另一個教堂。他可以因為管風琴手彈錯了低音，而扔掉他的假發，也可以將自己的作品反復修改，始終保持一種未完成的狀態。

在創作上，巴赫的目標顯然不是創作一些實用作品，而是賦予作品強烈的個人化風格。

既然音樂本身就是榮耀上帝的方式，那麼，就不必拘泥於陳腐的宗教音樂套式。因而巴赫在許多宗教作品中運用世俗音樂成分、增加音樂的享受性和戲劇性。一位貴婦聽到《馬太受難曲》後驚嘆：

“上帝保佑，這不是一部喜歌劇嗎？”

這在禮儀性宗教音樂為主的時代的確是一種標新立異的做法。

巴赫的傳記作者艾達姆指出：

巴赫根本不是一個隨處可用的萬能教堂音樂家。今天出版的新教教堂衆贊歌曲集中很難找到巴赫的作品。因為它們是過於獨立的藝術品，不適合教堂唱詩使用。許多宗教作品都太長，遠遠超過了彌撒的時間。比如 b 小調彌撒，實際上是天主教彌撒，它的長度超過了彌撒規定時間四倍以上，巴赫創作時甚至沒有任何實用性動機和付諸演出的意圖。因而，與其說它是一部禮文音樂，不如說是一部純藝術品，或更準確地說是巴赫個人的虔誠和信仰的宣露。

至此我們可以看到，萊比錫公共性、禮文性的音樂已從公共空間走入藝術家的内心，下一步將是在藝術家的內心中化為激情的風暴。

而音樂家的角色在巴赫那裏成為負有天職的藝術家。

在我看來，這或許也是巴赫同市議會不斷爭吵的主要原因吧。+



稿約

《蔚藍色》是一份以基督教信仰為主要精神導向的文藝性刊物，在思想內容上她包含兩個層次：

其一，她直接見證耶穌基督的生命對人類精神和生命品質的影響，并展示個人在耶穌基督裏所獲得的豐盛之生命，以及這豐盛之生命在信仰中不斷向高處、深處以及寬闊處的發展。

其二，她探尋人類在精神發展的道路上對真理的渴望、追尋以及在追尋真理的道路上與真理之光的接觸——即使這接觸並非直接以信仰的形式，這光依然可以在人類的直覺中、理性中、心靈中、審美中以及藝術創造的過程中光照真理的追尋者，不管真理的追尋者是否在信仰的層次上意識到這光照，這光照之事實本身就足以提供真理的見證。

故此，《蔚藍色》着意于在光中行走，并着意于從更寬闊的心靈和精神視角展示真理之光對人類生命、生活、思想、藝術、精神以及靈魂高度的影響。《蔚藍色》在思想、藝術以及靈魂高度上都執著于提供真理之光的見證。

《蔚藍色》期待更多真、善、美的追尋者為本刊投稿。

本刊歡迎詩歌、散文（含抒情、敘事性散文，亦含科學、哲學、神學、藝術等思想性隨筆）、小說、報告文學、傳記文學、藝術評介（含音樂、美術、建築、電影評介）。

本刊亦歡迎上述各類文體的譯稿，譯稿若牽涉到版權，請事先與本刊聯絡。凡投譯稿者請附原稿。

本刊除了已設各專欄外，亦願為作者特設其他專欄，申請特設專欄者需要向本刊提交至少兩篇適用於該專欄的作品。

請勿一稿兩投。來稿請抄寫清楚，并附上真實姓名、聯系電話、Email、通信地址。本刊鼓勵作者將來稿Email至本刊，或輸入磁碟片寄至本刊。本刊對來稿有編輯和刪改權。若作者不願意作品被刪改，請在來稿中注明。來稿一經采用，即致稿酬。

本刊亦選用部分文摘，文摘若選自中國大陸的出版物，本刊會盡可能與作者聯繫，若因地址不詳或其他原因聯絡不便，請作者用Email與本刊駐北京特約編輯聯繫(ling6206@sina.com)。若文摘選自其他國家或地區之出版物，本刊將在獲轉載權後使用。



擦肩而過 (4)

旺忘望

“信仰足以幫助意識擠開那扇雖不可見，却是通往更大真實的精神之門。”

