

从李叔同看中国近现代艺术歌曲的美学经验

周映辰

中国近现代艺术歌曲,在美学经验上具有史无前例的复杂性。这种复杂性使得中国音乐史进入一个不可逆的历史阶段。而李叔同的艺术歌曲创作正体现了这种复杂性。

李叔同最早的音乐成就,集中体现在1905年的《国学唱歌集》(初编)一书。这部作品可以看成学堂乐课的重要收获。就创作形式而言,大致可以分为选曲配词、选曲作词、作曲、作词以及自己作曲作词(自度曲)几种方式。选曲配词和选曲作词,是绝大多数学堂乐歌的最主要创作方式。李叔同为该书所作的序言,对我们理解他在东渡日本之前的音乐美学思想非常重要:“乐经云亡,诗教式微,道德沦丧,精力纒摧。三稔以还,沈心心工,曾志志恣。介绍西乐于我学界,识者称道毋稍衰。顾歌集甄录,金出近代撰著,古义微言,匪所加意。余心恫焉。商量旧学,缀集兹册。上溯古毛诗,下逮昆山曲,靡不鯁理而会粹之。或谱以新声,或仍其古调。颜曰《国学唱歌集》。”^①这段话首句就点明中国传统文化面临凋敝和式微,次句介绍沈心工和曾志恣在中国传播乐歌的影响,第三句则亮出他出版该书的原因:对当时的学堂乐歌忽视了传统音乐文化的继承,所以他在对国学传统作品进行斟酌和选择后编辑了此书。这本书上接《诗经》,下逮昆曲。如果考虑到李叔同的音乐创作曾受到沈心工的影响,而且他与沈心工、曾志恣是学堂乐歌创作的代表人物,那么可以说,李叔同在此实际表明了他与后二者在音乐美学思想上的分歧:相较而言,他更注重在音乐创作上对中国文化传统的吸收和继承。

《国学唱歌集》中对作品的分类,进一步说明他所说的文化传统,即以《诗经》、楚辞、格律诗、昆曲为代表的文化传统。但在曲调选择上,问题变得复杂起来。选自《诗经》的《无衣》,配曲竟然是美国作曲家萨拉·哈特的《小小滴水歌》;李白的《行路难》,配曲竟然是美国歌曲《罗萨·李》。这种旧词新曲的编辑方式,这种将处于两种迥异的美学传统中的艺术进行

重新配置的方式,在中国音乐史上并无先例。在《国学唱歌集》中附录“杂歌十章”。在他为自己作词的《哀祖国》配曲时,选用的是法国民歌《月光》的旋律。《哀祖国》的歌词虽是新词,但词中的所有意象来自《诗经》、《论语》等传统文化典籍:“小雅尽废兮,出车采薇矣。豺狼当途兮,人类其非矣。凤鸟兮,河图兮,梦想为劳矣。冉冉老将至今,甚矣吾衰矣。”^②这种“旧词新曲”的创作方式,表明李叔同坚实的传统文​​化根底以及丰厚的西方音乐素养。值得一提的是,作为一个极端的例子,李叔同甚至把这种创作方式用于母亲的葬礼。就在《国学唱歌集》出版一个月后,李叔同于1905年7月23号在天津《大公报》发布了一条关于母亲葬礼的丧仪预告,提到“我国丧仪,缠节俚俗已甚”,故愿意“力祛其旧”,要举行一个带有西式风格的葬礼。在这个葬礼上,李叔同请人致悼词来代替传统的孝子跪地宣读祭文。李叔同亲自弹奏钢琴并演唱《追悼李节母之哀辞》:“松柏兮翠蕤,凉风生德阍。母胡弃儿辈,长逝竟不归?儿寒谁复恤?儿饥谁复思?哀哀复哀哀,魂兮归乎来!”^③现在无法查到这首《追悼李节母之哀辞》的曲谱。但李叔同身穿黑衣(而非传统的白色孝衣)用钢琴伴奏的形式,无疑给这首哀辞赋予了新曲的性质。这首哀辞显然出自李叔同手笔,也就是说应该属于新词,但是其使用的传统的修辞方式,又给人造成了旧词的美学效果。在1905年李叔同东渡日本留学之前,无论是个人生活还是他的艺术创作,都可以用“旧词新曲”一词来概括。

1905年秋天,李叔同在安葬了母亲之后,东渡日本留学。他选择日本的原因很多,其中一个非常重要的原因是受老师蔡元培的影响。蔡元培是他在南洋公学时的导师,他是在蔡的指导下开始学习日文的。李叔同后来的音乐教育活动与蔡元培美育思想的关系是一个重要的话题,但这里不便展开来谈。这里要说的是,李叔同到日本后不久,即写作了《呜呼!词章!》一文。这篇短文提出他的一个重要发现,即日本

歌词深受中国古典诗词的影响。李叔同意在表明他对中国学人日益轻视传统文化和“词章之学”的倾向的疑虑：“予到东后，稍涉猎日本唱歌，其词意袭用我古诗者，约十之九五。（日本作歌大家，大半善汉语。）我国近世以来，士习帖括，词章之学，金蔑视之。挽近西学除入，风靡一时，词章之名辞几有消灭之势。不学之徒，习为藪昌，诋谩典故，废弃雅言，迨见日本唱歌，反啧啧称其理想之奇妙，凡我古诗之唾余，皆认为岛夷所固有，既齿冷于大雅，亦貽笑于外人矣。”^④李叔同还提到，日本学者对《史记》、《汉书》等中国典籍非常熟悉，但在日本的中国留学生却不知道《史记》等为何物，致使日本人传为笑柄。李叔同后来的音乐创作，即便是自己填词，即便是自度曲，也仍然极为注重在歌词方面沿用古意，这与他的这种发现有重要的联系：从日本人的喜欢汉学，使他增加了对民族文化的认同感，这与其他中国留学生显然不同，与鲁迅等人对中国传统文化的重新审视以及由此所导致的对国民性的认识和批判，更是有着完全不同的价值取向。

1906年，李叔同在日本编辑出版了《音乐小杂志》。这是近现代中国音乐史上最早的音乐杂志。它模仿日本当时的《音乐杂志》编辑而成：它在篇幅上与《音乐杂志》基本相同，而且还引用《音乐杂志》的文章。内容包括乐圣比独芬（现译“贝多芬”）传及画像（由李叔同绘）、乐典、杂纂、乐歌、词府等。这份杂志值得分析的地方很多，比如，他在插图中将法国国歌《马赛曲》与罂粟花并置，罂粟花在中国近代史上与民族国家的命运关系极为复杂，李叔同借此要暗示什么呢？如果考虑到梁启超等人首次将西洋歌曲介绍到中国，介绍的就是《马赛曲》，并将其视为革命与战斗精神的象征^⑤，而罂粟花则通常被看成是中国民众麻木的精神状态的象征，那么李叔同此举的意义似乎不言自明。值得注意的是，李叔同此时已对自己的《国学唱歌集》非常不满。在《音乐小杂志》的“杂纂”栏“昨非录”中，他写到：“我国近出唱歌集，皆不注强弱、缓急等记号，而教员复因陋就简，信口开河，致使原曲所有之精神趣味皆失。……十年前日本之唱歌集，或有用1234之简谱者，今则自幼稚园唱起，皆用五线音谱。吾国近出之唱歌集，与各学校音乐教授，大半用简谱，似未合宜。”“去年余从友人之请，编《国学唱歌集》，迄今思之，实为第一疚心之事。前已函嘱友人，毋再发售，并毁板以谢吾过！”显然李叔同对《国学唱歌集》之“疚心”，并非出自技术原因（未注强弱缓急等记号），而是担心这样做会影响人们对曲

调的领会。这说明，李叔同与其说是在选择西方曲调，不如说是在选取西方曲调所具有的那种“精神趣味”。这里比较矛盾的是，他最初的目的就是弘扬国学，难道是要用西方曲调的“精神趣味”来激活中国古典诗词中的国学精神？

更值得我们注意的是李叔同所作的《〈音乐小杂志〉序》：“闲庭春浅，疏梅半开。朝曦上衣，软风入媚。流莺三五，隔树乱啼；乳燕一双，依人学语。上下宛转，有若互答，其音清脆，悦魄荡心。若夫萧辰告悴，百草不芳。寒蛩泣霜，杜鹃啼血；疏砧落叶，夜雨鸣鸡。闻者为之不欢，离人于焉陨涕。又若登高山，临钜流，海鸟长啼，天风振袖，奔涛怒吼，更相逐搏，砰磅訇磕，谷震山鸣。懦夫丧魄而不前，壮士奋袂以兴起。呜呼！声音之道，感人深矣。惟彼声音，念出天然，若夫人为，厥有音乐。天人异趣，效用靡殊。”这份序言处处体现着中国传统的音乐美学精神，正如《乐记》所说：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然，感于物而动，故形于声，声相应，故生变，变成方，谓之音。”接下来，李叔同又概括了人类音乐的发展历程。自古希腊以来，音乐的发展“流派灼彰，新理泉达，瑰伟卓绝，突轶前贤，迄于今兹，发达益烈，云瀚水涌，一泻千里，欧美风靡，亚东景从”。至此，我们知道了他为何要把东方的诗词配以西方的曲调：他用自己的音乐实践证明了自己的“欧美风靡，亚东景从”的合理性。尤其值得注意的是，其中提到的“登高山，临钜流，海鸟长啼”等自然景象所对应的美学形态，虽可勉强用中国传统美学中的“阳刚之美”（壮美）来描述，但更接近西方美学从希伯来文化和基督教文化中发展出来的一种美学范畴，即康德所说的“崇高”。这种体积上的无限巨大，力量上的无限威力，“超过了主体想象力（对对象直观的感性综合能力）所能把握的限度，即对象否定了主体……主体就由对对象的恐惧而产生的痛感（否定的）转化为由肯定主体尊严而产生的快感（肯定的），这就是崇高感”^⑥，这与以《乐记》为代表的中国传统音乐美学显然有很大不同。我们虽然不能肯定李叔同受到过康德美学思想的影响，但是众所周知，他所认同并急切地向中国人介绍的贝多芬音乐就是以崇高感见长的。这也说明李叔同的音乐美学杂糅了中国传统和西方近代的音乐美学思想。

毋庸讳言，李叔同成熟的音乐创作都出现在他从日本归国之后。这不仅是“先器识而后文艺”的问题，而是因为把知识内化为经验需要一个长期的、类似于内在发酵的过程。在经过了西方音乐作品的较

为充分的认知之后,他的音乐创作呈现出非常复杂的美学经验。这里仅以他的代表作《送别》为例。《送别》原曲作者是美国人奥德威(John Pond Ordway),原歌名叫《梦见家和母亲》(*Dreaming of Home and Mother*),本是一首美国艺术歌曲。李叔同留日期间,日本歌词作家犬童球溪采用此曲旋律填写了一首新歌《旅愁》^①。李叔同根据《旅愁》重新填写了《送别》。“家园”、“旅愁”和“送别”,这三个本来就有着内在联系的意象和旋律就这样奇妙地交织在一起。这是跨文化交往在音乐领域里的一个重要案例。李叔同对奥德威原曲作了细节上的修改,去掉了每四小节出现一次的切分倚音,使它在曲调上显得对称、均衡,更适合中国人的审美习惯。这种微妙的改动,很可能是这首歌成功的原因之一。作为一个有趣的例证,在此不妨再提一下沈心工。单就对学堂乐歌的贡献而言,李叔同无法与沈心工相提并论,因为沈心工是学堂乐歌的创始人,对中国近代声乐教育有开山之功。但沈心工根据奥德威《梦见家和母亲》原曲填写的《昨夜梦》却未能流传下来。《昨夜梦》和《送别》除了歌词不同外,还有一个区别就是沈心工保留了原曲中的切分倚音,虽然不能说这就是《昨夜梦》不如《送别》的重要理由,但这很可能说明李叔同的艺术能力更胜一筹。就《送别》而言,曲虽是旧曲,但在中国语境中却是新曲,因为它与中国传统的作曲法有很大差异,词虽是新词,但在中国语境中却是旧词,因为它秉承了中国古典诗词的精神。它深远的意境中包含着无限的感怀,带着中国古典诗词特有的抒情性特征。当然,除了《送别》,李叔同的《春游》、《早秋》、《留别》也是中国早期艺术歌曲中的名篇。李叔同的填词,文辞斐然,气韵生动,深得中国古典诗词的精髓。在作曲方面,李叔同是中国音乐史上最早采用西洋作曲技法的音乐家之一,有的歌曲还有钢琴伴奏的五线谱。从选曲填词到独立的作曲填词,李叔同以个人的努力,实践着艺术歌曲的中国化过程。特别是三部合唱曲《春游》,旋律流畅,采用节奏明快的八六拍,曲式结构对称、均衡,和声规整,既有东方的神韵,恬淡而简净,又具有德奥艺术歌曲的风韵,优雅而浪漫,堪称中国早期艺术歌曲的典范之作。

李叔同编创的学堂乐课,与当时主流的学堂乐

歌显然不同。但是,最后得以广泛流传的只有李叔同的歌曲。李叔同的学堂乐歌很多方面与西方艺术歌曲非常相似。其中最明显的地方是,李叔同选用的歌词大多是意境优美的中国古典诗词,或沿袭古典诗词的基本创作方法的歌词,这与舒伯特采用抒情诗谱曲是一致的。同时,李叔同编配的曲谱自觉化用了西洋歌曲的基本要素。当然,李叔同的创作与西方艺术歌曲也存在很大的差异,比如舒伯特选用的抒情诗是当时的浪漫主义思潮的一部分,而李叔同选用的古典诗词却与当时的社会思潮不相协调。但是,也正是这种不相协调,构成了特殊的艺术张力,并奇异地对应了当时真实的社会现实。至于为什么“旧曲新词”的歌曲惨遭淘汰,而李叔同的“新曲旧词”却得以流传至今,这实在是一个重要的文化现象,需要做出多方面的研究。简单地说来,这是因为李叔同的新曲与旧词之间,包含着一种近现代以来艺术歌曲中所具有的空前复杂的美学经验,它契合了近现代以来中国特殊的文化状况,在词曲的内部则具有一种既相互冲突又相互依存的内在的统一性。

- ① 李叔同:《国学唱歌集·序言》,《弘一大师全集》七,福建人民出版社1991年版。
- ② 见郭长海编《李叔同集》,天津人民出版社2006年版,第163页。
- ③ 金梅:《悲欣交集——弘一法师传》,福建教育出版社2010年版,第60页。
- ④ 转引自叶朗主编《中国历代美学文库·近代卷下》,高等教育出版社2003年版,第457页。
- ⑤ 梁启超同时还提到德国国歌《祖国歌》,原因是德国国歌与法国国歌“于两国的立国精神大有关系”(见张静蔚编《中国近现代音乐文论选编》,上海音乐出版社2004年版,第4页)。
- ⑥ 叶朗:《美学原理》,北京大学出版社2009年版,第329页。
- ⑦ 犬童球溪《旅愁》原词:“秋夜凄凉,难入梦乡,长空闪星光,独自一人苦思念,寂寞且悲伤。我怀念啊,故乡亲人,回忆永远留在我心上,夜夜踏着童年的路,梦里回故乡。”

(作者单位 北京大学艺术学院)