

信仰之不可言说——浅谈勋伯格的歌剧《摩西与亚伦》

孙柏

-

《摩西与亚伦》¹是勋伯格在一九三零至一九三二年间开始着手创作的一部歌剧，而此时正是犹太民族遭受有史以来最为深重灾难的黑暗前夜。因而，这部根据《出埃及记》改编的三幕歌剧有着非常深刻的历史寓意。它的脚本、歌词全部由作曲家亲自撰写，音乐也有两幕不久便脱稿了——遗憾的是，勋伯格本人在一九三三年流亡美国以后，再也未能重新拾起这部旷世杰作。除了众所周知的历史原因以外，歌剧主题还体现了这位音乐先知个人创造性生命所承受的巨大痛苦：勋伯格创立的十二音体系作曲技法尽管逐渐赢得了部分业内人士的尊敬，但是他深邃、革命的音乐语汇一如摩西难以言表的信仰，仍然为大多数人所不解，甚至是嘲讽、诋毁和谩骂攻击。——下文中笔者不打算就歌剧创作的时代背景或作曲家个人的心路历程进行探讨，而是专注于这部歌剧本本身，考察该剧如何成功地塑造摩西这个患有口吃却洞见真理的先知的音乐形象，进而道出了这样一个无奈的真谛：最终极的信仰是不可言说的。

在此之前，我们有必要对歌剧剧情进行一番简要的叙述，因为勋伯格的改编与《出埃及记》原文之间存在很大出入，而这些出入本身就是对作品主旨的直接表达。

该剧第一幕以上帝从荆棘火中训导摩西开始。摩西同样以口吃为托辞：“我的舌头不灵活，我能思考，但不能说。”上帝并没有交代任何神迹，只为口吃摩西的代言人亚伦的出场做了铺垫。但是摩西与亚伦两人就信仰问题的看法存在严重分歧：摩西坚持上帝是不能通过任何形象再现的；亚伦却怀疑人民是否能够接受一位只存理念而不见形象的上帝。果然，由歌队代表的人民分成激烈对峙的两部分：有的年轻人准备接受信仰唯一真神的全新宗教；祭司和七十长老却固步自封，仍然执迷于埃及式的偶像崇拜。即便在亚伦委婉的解释下，摩西关于上帝不可见的信念还是遭到了嘲笑和排斥。结果，亚伦代行神迹——以杖变蛇或以手生大麻疯为证——暂时说服了以色列人跟随摩西去到荒漠寻找应许之地。

第二幕在一片疑惑不安中展开，因为摩西已在西奈山上滞留了四十天，人民早已等得不耐烦了。很多人认为摩西愚弄、抛弃了他们，强烈要求恢复偶像崇拜。亚伦迫于乱众的压力，终于妥协，为他们集铸了一只金牛犊。接下来的核心场次是：以色列人在夜幕降临后开始对金牛犊顶礼膜拜，纵欲狂欢，很快便酿成了一场屠杀和暴乱。这时，摩西带着上帝所赐法版从西奈山下来，目睹了这一场面，他在极度愤怒中摧毁了金牛犊，混乱的局面也随之收敛。在摩西的质问下，亚伦辩解道：“你思而不能言，我言而不能喻，因此需要能够为眼睛和耳朵感知的奇迹以为凭证。”他们的争吵又回到了从一开始便根深蒂固的矛盾：在信仰问题上，究竟是思想还是形象更为重要？当亚伦狡辩说，刻写着十诫的法版也是一种形象时，摩西毫不犹豫地砸碎了法版。争吵之间，有火柱和云柱从背景出现，引领神的选民前往应许之地。当以色列人一心皈依上帝的时候，摩西却怒斥这些神示不过也是形象而已。为此，他绝望得几乎要否定自己先前的信仰了。幕落前是摩西痛苦的自言自语：“噢，语言，语言，我缺乏语言！”

第三幕由一个单独的场次构成。亚伦已被囚禁。在最后的论争中，他说道：“我用形象说话，你用思想说话，我诉诸心，你诉诸智。……一旦从嘴里说出的言语和形象都告失败，我就要行可见的神迹。”作为政治家和教育家，亚伦强调以色列人获得解放的目的是要成其为一个独立的民族；而摩西则坚持他宗教领袖和玄学思想家的本色：选民的自由是为了信奉上帝。摩西激烈地谴责亚伦“背叛上帝转向众神，背叛选民转向其他民族，背叛思想转向形象，背叛超验转向一般。”当他命令士兵放开亚伦时，后者自己倒地而死——证明摩西的信仰才真正符合神意。

晚年的勋伯格对这部未能完成的宏篇巨制依然无法释怀，他在临终前不久宣布：“第三幕可以只用对白、不用音乐的形式上演。”——这种的确有些无可奈何的解决办法恐怕不完全是勋伯格出于自感时日无多而做出的草率决定。如果只为保护自己的创作权益，勋伯格完全可以听任实践演出者采纳他此前提出的另一种设想：在第三幕中挪用、重组前两幕的音乐。因为实际上，正是词语和音乐之间既存间隙又成纽带的特殊关系构成了这部歌剧各个方面的核心张力。

从内容上看，摩西与亚伦的根本冲突在于思想和形象的矛盾。一种绝对的信仰如果要为人们所接受，必须具备相应的可理解性；然而信仰一旦迫于这种需要进入感知领域，其超验价值便会势不可免地遭到降解和削弱。亚伦正是从可理解性出发，提倡形象（包括偶像）的功用；当形象也无能为力时，还可以求助于神迹。摩西则断然否定任何对上帝或信仰的再现；他主张不惜一切来维持信仰的绝对超验性；他极力推崇纯粹的内省沉思，几乎等于承认——上帝拒绝表达。对比上述剧情和《出埃及记》原有的记叙，不难见出勋伯格的改编是极为大胆的：他把以杖变蛇、以手生大麻疯为证等神迹划归为亚伦的份内之事；摩西不仅贬斥云柱和火柱为形象，甚至为此而砸碎了神赐的法版。可以推测：第二幕结尾时，摩西已经在深深地怀疑隐蔽上帝的荆棘火很可能也只不过是一种形象。第三幕的情节完全出乎圣经蓝本以外，勋伯格的这一重大改编是意味深长的：亚伦之死自然标志着信仰中思想对形象的胜利；然而，这一标志本身也表现为传达神意的形象。——思想和形象，乃至更为宽泛的意义和表达之间的这种自相矛盾贯穿全剧始终；其解决方式只能是戏剧冲突其中一方的死亡：亚伦之死必然是肉体上的消灭，即作为摩西代言人、作为他的喉舌的器官的消灭。随之，戏剧也在言说的终结处煞尾——最后，摩西以一句苍白而匆忙的断言赢得了人民的信任：“然而在荒漠中，你们将是不可战胜的。你们将要实现最终的目标：与上帝联合。”

从形式上看，《摩西与亚伦》的歌词用德语写成，音乐完全采用勋伯格独创的十二音体系作曲技法。这里我只能简略地介绍，勋伯格如何利用德语和十二音体系这两种语汇之间的时空张力来实现上述深刻矛盾的戏剧化。首先，歌剧中摩西基本采用吟诵（Sprechstimme）。吟诵，大体相当于韵白，介于歌唱和说话之间；表演者不受固定音高限制，而是在达到某一音准之后立即滑移开去。摩西这种台词方法只有一处例外：第一幕第二场，他劝导亚伦：“纯洁你的思想，摆脱俗念，将它奉献给真理。”——整部歌剧建立在一个音列上，音列的变化、重复是作品得以发展的丰富性所在。而摩西的这一句歌唱正好落实在这个音列的一个形式上。其次，亚伦由男高音演员担任。对角色声音、话语形象的这种处理方法，鲜明地勾划了患有口吃的摩西和能言善辩的亚伦之间的对立。最后，第一幕第一场从荆棘火中向摩西说话的上帝，是通过六名独唱及合唱来表现的。而且，这六名独唱演员并不出现于舞台上，而是站在乐池里。

上帝的声音（以及代表以色列人的合唱队的部分台词）也使用了吟诵。这样，上帝不仅丧失了具体的形象，其声音也不再因为具有明确的个别特征而能够为摩西、选民和观众所指认。

歌剧开篇起首第一句台词是摩西向上帝的呼告。我们从中可以清楚地看到，形式和内容两方面怎样默契配合共同表现——摩西必得以口吃来倾诉的信仰：

“Einziger, ewiger, allgegenwärtiger,
unsichtbarer und unvorstellbarer Gott!”

诗词直译为：“唯一的，永恒的，无所不在的，/不可见的和不可再现的上帝！”——意思一目了然，无庸赘言。但是这一句对信仰的由衷表达在韵律形式上的浑然天成是其它语言无法比拟的。其一，全句五个形容词均以“-er (-iger/ -barer)”结尾，每个词在起头时都有乐队伴奏作为引子——强烈的节奏和深厚的韵味营造出浓郁的宗教氛围。其二，第二行前三个词自然形成头韵体：头韵“un-”不仅加重了庄严、肃穆的气息，而且和尾韵配合，生动地刻画了摩西唇齿不清、说话拗口的特征。其三，从倒数第二词始，前述吟诵方法在固定音高间滑移的特点顿时突出；这里，词汇长度、两次小舌音等原本不利的因素反而都变成表现人物生理缺陷的有利因素了；最后在很是勉强的气息中，“Gott”终于以一个高音费力地喷吐而出。——总之，在德语的特殊环境下，这一段诗词巧妙而又自然地把摩西的口吃特征和宗教气质熔于一炉。

总的看来，考虑到歌剧这种体裁本身的要求，勋伯格的成功之处在于他不仅是在两种语汇——德语和十二音体系——之间创造性地挖掘出了一种特有的戏剧张力，而且进一步把这一张力转移到了吟诵和歌唱这两种音乐造型方式之间，从而使整部歌剧的戏剧冲突也就建立在分别由这两种音乐造型方式所塑造的两个主要人物——摩西和亚伦的舞台形象之间。最后，归根结底，这一系列戏剧性的冲突与对立都在摩西这个角色身上被还原为一则根本矛盾：最高信仰只能诉诸口吃，真理必须被残废地表达。

1 这部歌剧在近些年来的一次较为重要的演录，也是一个值得推荐的版本：
Pierre Boulez 指挥 Royal Concertgebouw Orchestra、The Chorus Of De
Nederlandse Opera、Zaans Jongenskoor、Jongens Muziekschool Waterland 演出，
David Pittman-Jennings、Chris Merrit 主演，Deutsche Grammophon 1996 年出
品，激光唱片号为 449 174-2.

厦门大学图书馆