



流亡與不流亡

(引自許津橋,《樂韻隨思集》)

流亡者被環境逼迫做出選擇,這種選擇無關道德,也未必涉及遺棄,雖然流亡者往往因而博得有所堅持的美名。流亡者奔逃了,因為他們的祖國母親變了臉,因為他們的原鄉不再容許他們以原先的方式活著。期盼以自己喜歡的方式活著,當然只是一種卑微的要求,但人所能要求的東西不能踰越環境的制約,卑微與否也由不得自己來決定。

流亡者在異地他鄉另起爐灶,那一磚一瓦的重砌經營,不得不令人感佩。納博科夫(Vladimir Nabokov)在柏林和巴黎努力書寫,還用著他的俄羅斯母語。他的產量是驚人的,尤其在沒有廣大讀者、也沒有明顯的市場遠景的情況下,一種不能少的要素是意志力。《瑪麗》的手法或許不夠清朗明快,《盧金的防守》中的棋手的悲劇意象或許還稍嫌模糊,《眼睛》也許表述得太清楚同時又不夠清楚。不過,切莫多加苛責,他還只是在流亡之中尋找自我的納博科夫,只要他用俄文寫完了《黑暗中的笑聲》,以及用英文寫就了《塞巴斯提安·奈特的真實生活》,他就充分完善了形式能力的自我造就。當然,他最終完成了。他在流亡中堅定地確認了自己,從而也使文學世界準備迎接這位文字的魔法師和形式的實驗家的燦麗表演。像貪採花粉的蝴蝶一般,他不拘方向的自由舞動,讓世人應接不暇。當某些文評家譏諷《洛麗塔》的作者只是一位煽情的言情小說作家,他便以最篤實的方式進行強力反擊與回應,那就是再獻出一部必須一面讀長詩、一面讀複雜註解,必須不斷前後反覆翻閱方能妥善理解的《微暗的火》。總之,納博科夫沒有過多地沈緬於流亡前的種種,他果決地看向前方,看向文字世界尚未被開發的最前沿。

蕭斯塔柯維奇(Dmitri Shostakovich)並沒有選擇流亡,他留下來經歷列寧、史達林、赫魯雪夫和布里茲涅夫。不難想見,紅色家邦的時日在精神上絕不輕鬆,不過,這並不妨礙蕭斯塔柯維奇以絕不亞於納博科夫的多樣性在五線譜上構建他的生命志業。他在列寧格勒音樂學院的畢業作品(第一號交響曲),即已初步顯示了他在緩急之間進行氛圍轉折的能力,以及通過對於急行鼓號聲的熱愛所傳遞的戰鬥性活力,一種在最終成為他的重要音樂特徵的獨特活力、一種使爾後的聆

聽者能夠從日常生活的迷醉中得到覺醒的音樂的提醒。幾年之後的第一號鋼琴協奏曲（作品第三十五號），一方面是他的抒情寫意能力的重要演練，另一方面則在保留浪漫樂風的同時，又行擴大了浪漫樂風的可能的涵蓋性，一種以灰沈的幽默和機智來打造的剛性浪漫樂風。一種使他的前輩柴可夫斯基顯得極其陰柔的剛性浪漫樂風。此外，青年時期的蕭斯塔柯維奇對於外來事物也是極具吸納力的，完成於一九三四年的第一號爵士組曲無疑是不同的音樂型態的良好的結合，這也是他少數最充滿陽光的作品之一。無論如何，應該說在一九三七年完成第五號交響曲之後，蕭斯塔柯維奇的獨特形象就全然確立了，後續的工作就是不斷地製造新的驚奇，製造屬於音樂的、屬於他個人的以及映照他的社會的諸多驚奇。

納博科夫是極有資格對政治及社會變動發表意見，並選擇文以載道的書寫方式的（這也是在文學獎賞中最討好的書寫方式）。他的祖父曾是沙皇亞歷山大二世及亞歷山大三世的司法大臣，他父親曾是帝國法學院的刑法學教授。帝俄末期要求改革的立憲民主黨的重要成員、一九一七年克倫斯基臨時政府的一員，最後在一九二二年的暗殺事件中不幸死於槍下。他同樣畢業於劍橋三一學院的大弟塞爾吉。納博科夫則被指控為英國間諜，在二戰末期死於位於漢堡的一處納粹集中營。但納博科夫卻擺明地厭惡文以載道，厭惡通過文學來進行政治省思與說教。當然，題材的選擇是寫作者不能被剝奪的自由，同時也不存在著無可懷疑的評價標準。文以載道與拒絕文以載道皆無關是非對錯，要緊的是書寫的形式以及使書寫成為可能的文字。的確，納博科夫的小說題材是慣常地平淡無奇的，甚至從報紙的社會新聞裡他也可以找到寫作的靈感。一位事業有成、家庭圓滿又有地位的中年男子，勾搭上了愛慕虛榮的電影院售票小姐。他愛她，他沈溺在偷情的張力的愉悅中，但她卻欺騙他，她夥同她的舊情人享受他的錢財。最後，妻離子散並且在車禍中失明的他發現了被欺瞞的真相，他準備了槍枝要來復仇，但卻反被這一對欺瞞男女所了結（《黑暗中的笑聲》）。一位有怪癖但性情敦厚的俄國移民在美國一所小學院裡教俄文，他的前妻愛佔他的便宜，他前妻再嫁的丈夫也愛佔他的便宜，連他學校裡的同事也在暗地裡算計他，最後逆來順受的他仍保不住他的教職，無所依托地、被嘲弄地駕車離開學院所在的小鎮（《普寧》）。

故事從來就不是和莎士比亞同一天出生的納博科夫的強項，他的傲人天賦主要表現在絕妙的說故事的能力和語言的精密構築。擔任文學教授期間的納博科夫，曾提醒他的學生們注意卡夫卡〈蛻變〉裡的開門和關門的象徵，而我們在面對納博科夫的作品時，則必須注意他在文字的旋轉門輕快悠遊進出的非凡能耐。他把玩著文字的雙關性、直喻和隱喻等各種特徵，並且機敏地凝結出文字的美和意境的美。因此，像《黑暗中的笑聲》這樣的通俗故事，遂能夠展現極其精確的場景的轉換、人物心境的對比和絕不下於影像媒介的節奏，從而使嘲諷和同情在字裡行間有機地相互撥弄。同樣地，在納博科夫的雄健而機智的筆鋒下，《普寧》裡的被命運所擺佈的俄文教授，則透顯著人的興味以及在環境的迫力下的心理糾葛，諸如溫情、無助、懷舊、古板、畏縮、自保、猜疑等等屬於人的情緒，都活現在虛構的人物身上。在藝術媒介日趨繁複多樣的現今，如果說文學的存在理由

在於用文字去表達文字以外的別的媒介所無法表達的事物，那麼，應該說納博科夫已經很好地從他的角度提供了讓文學繼續存在的理由。

相形之下，做為化學工程師父親和鋼琴家母親的兒子，蕭斯塔柯維奇的家族經歷並未給他帶來政治包袱。他的一生雖曾遭逢來自於婚姻以及來自於政治對藝術創作的管制的若干波折，但大體而言堪稱平順，而且在國內外都備受推崇，集諸多獎項於一身。當然，蕭斯塔柯維奇首先只能是為音樂獻身的蕭斯塔柯維奇，一個超一流的作曲家、自我風格顯明的鋼琴演奏者以及出色的音樂教育家（他較出色的門生包括了哈察都量等人）。其次，做為一個在蘇維埃社會主義共和國聯邦度過大半生的作曲家（他病逝於一九七五年），若說他的音樂全然與他所身處的環境毫無關聯或者外在環境完全不對他的音樂構思起到作用，恐怕也不合情理。史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）曾嚴厲指責當時親官方的蘇聯樂評人對蕭氏音樂的胡亂詮釋，例如他們將蕭斯塔柯維奇的第五號交響曲形容為社會主義交響曲，並分別以群眾的勤奮、對新工廠生產設備的歌詠、幸福人民的強健生活、群眾的感恩與熱情等等來附比各個樂章（史特拉汶斯基，《音樂詩學》，第五章）。史特拉汶斯基的批評無疑是極其正確的，但我們要強調的是，蘇聯社會嚴肅緊繃的氣氛極可能也是影響蕭斯塔柯維奇的音樂構思的外圍要素，他之偏愛使用不協和音以及帶著濃厚軍樂氣氛的急行樂段，應可視為是對外圍要素的純音樂的感應與迴響，而這種感應與迴響並不涉及政治上的效忠或意識型態的認同。

因此，蕭斯塔柯維奇的音樂在一定程度上是可以做為理解蘇聯時期的精神狀態的非文字素材。尤其，我個人一直偏見地認為，他的第十號交響曲的第二樂章可謂是理解蘇聯緊繃的精神氛圍的最便捷的途徑。然而，顯而易見，蕭斯塔柯維奇當然不是一位僅僅只為了記錄他的時代環境而存在的作曲家。他生命裡的歡欣與愁苦、激情與沈思、懸宕與果斷，也在音樂中進行積極的介入和伸展，這些個人的情感質素吸納並統籌了外圍要素，進而造就了他獨特的個人風格。如果說馬勒（Gustav Mahler）開啟了二十世紀嚴肅音樂的序幕，那麼，蕭斯塔柯維奇可謂提早宣告了二十世紀嚴肅音樂的完成與終結。這個說法並非無視於史特拉汶斯基、荀白克、巴爾托克、李查·史特勞斯、普羅柯菲夫、梅湘等人的存在，而是純粹從二十世紀嚴肅音樂的最重要的革命（亦即不協和音）來立論的。不協和音（不和諧音）是對聽覺經驗的刺激與挑釁，同時也是遊走於樂音和噪音之間的危險遊戲，二十世紀末葉的許多亞流的作曲者之所以將嚴肅音樂推向衰敗之路，主要就是因為他們在遊走之中迷失了方向，等而下之者則更是為了遊走而遊走，一種不知進程、亦不知目的的遊走。然而，蕭斯塔柯維奇的成就則在於通過極其嫻熟的複調構造，來發展、重組、翻造、舞動並包容不協和音，換句話說，他是在宏觀地調控不協和音，他是在不同的複調循環中不斷地探索挑釁的空間和可能性，他有著清楚的主導思想來統合他對於不協和音的駕馭，從而使他的音樂曠野寬大地容許聆聽者更多的自由遊走。

流亡或不流亡不是檢驗藝術成就的唯一標準。流亡者納博科夫告別了位於聖彼得堡莫斯科雅街的多達五十名僕役的家族豪宅後，業餘活動是捕蝶和佈置西洋

棋殘局譜，專業活動是開拓文字的新疆域以及書寫虛構人物的真實人性。不流亡者蕭斯塔柯維奇和祖國共浮沈，同時在浮沈之中用多采的樂音譜寫了機械時代的慈悲。

