

# “跃出诗外”的辉煌 ——《四个四重奏》的音乐学阐释

李兰生

(中南大学外国语学院,湖南长沙,410083)

摘要:《四个四重奏》是一部诗与乐完美结合的现代主义经典作品,艾略特的创作理念中早已预设了“四重奏”这一音乐学概念。艾略特这部作品的主题意义,是借助复调、对位、和声、变奏等音乐技法来建构的。只有首先从音乐性主题结构和相关音乐技法切入,才能完整地理解这部作品的审美价值。

关键词:《四个四重奏》;音乐性;主题结构;音乐技法;审美价值

中图分类号:J1106.2 文献标识码:A 文章编号:1672-3104(2005)06-0786-06

在中西方文化语境中,音乐与诗歌原本是一家<sup>[1]</sup>。在西方,希腊神话中的第九位女神缪斯(Muse),赐给音乐家作乐和诗人赋诗的灵感与天才,故“音乐(music)”与“诗人(Muse或muse)”“灵感”和“诗才”(the muse)在词源上的同构关系,已在这些英语词汇中凸显无余。虽然音乐与诗歌的分化是人类社会发展的产物:音乐以声音、节奏、和声、调式等因素为物质材料构建其艺术个性,诗歌以语言、韵律、格律、意象等元素为本文元件成就其艺术特色<sup>[2]</sup>,但是,两者之间固有的同源关系却并没有因此而消殒。音乐家向诗人学习,在题材、主题上从诗歌中借鉴和吸取营养,诗人问学于音乐家,在艺术风格和表现技巧上从音乐中获得灵感与养料<sup>[3]</sup>,这是古今中外文艺创作中屡见不鲜的事。从艺术的共性来看,音乐与诗歌实在难舍难分,我们不妨也仿照古希腊诗人西摩尼得斯(Simonides of Ceos)的话说:诗是能言的乐,乐是发声的诗。

—

在20世纪英美诗坛,T.S.艾略特的《四个四重奏》(Four Quartets)可以说是诗、乐艺术完美结合的典范。这部由四首独立诗篇组合而成的组诗,每首诗篇按照音乐的典型结构分为五个乐章,分

别在1935~1942年间写成:《烧毁的诺顿》(Burnt Norton)完成于1935年,《东库克村》(East Coker)写于1940年,《干枯的赛尔维吉斯》(The Dry Salvages)和《小吉丁》(Little Gidding)分别在1941年和1942年脱稿。据出版史料记载,这四首诗篇以“Four Quartets”的篇名集结在一起于1943年在美国出版,但是,这种“四合一”在英国的首次面世还是在几年以后,出版者是由艾略特本人担任社长的费伯出版社。1942年,艾略特在写给友人约翰·海沃德(John Hayward)的一封信中对这部组诗的篇名作了如下的解释:

……这些诗篇都是以某种固定的格式写成,我对此进行了精心的设计。“四重奏”一词似乎恰恰能把人们引向理解这些作品的正确之途(而“奏鸣曲”毕竟太音乐化了)。在我看来,四重奏这一概念暗示着将三个或四个表面上不相关联的主题编织在一起,构成一部诗:这部“诗”之所以成功,就在于它能把这些主题组合成一个新的整体<sup>[4]</sup>。

毫无疑问,这段话清楚地表明了作者的主观创作意图,同时也确定了我们在这部作品进行“客观阐释”(objective interpretation)的出发点。

有学者指出:艾略特之所以采用“四重奏”这一乐名来命名这部组诗,是受了贝多芬晚期四重奏音乐作品的启发,而“这些作品也是他最喜爱的”<sup>[5]</sup>。

收稿日期:2005-06-22

作者简介:李兰生(1962-),男,湖南新化人,中南大学教授,湖南师范大学外国语学院英语语言文学专业博士研究生,主要研究方向:英美文学,比较文学。

既然艾略特的创作意念中有了“四重奏”这一音乐观念,那么,他自然就会按照这种音乐体裁的“固定格式”来寻找诗与乐的最佳契合点。与他的早期作品《荒原》相比,《四个四重奏》一扫从前晦涩的书卷气,体现出从未有过的健朗、透明、清晰、整齐和凝重。无论是抒情、写景,还是叙事、说理,遣词造句和布局谋篇都既有稳定的逻辑推演,又能在篇章和句法的稳健行进中富于变化而不落迟滞,在具体可感和错落有致的意象中体现出独到的空灵与抽象。这种空灵与抽象不是诉诸纯理的思辩,而是通过“道说存在”与“命名神圣”达到“思”“诗”“乐”的高度统一<sup>[6]</sup>。这种艺术境界恰恰也是宏大的音乐作品(如贝多芬的弦乐四重奏)所力求实现的审美理想。正是因为这部作品在艺术形式上着意追求统一中的变化和变化中的统一,而四重奏这种音乐形式正好可以恰到好处地表现这种趣旨,因此,在解读这部作品时,读者首先必须注意它在艺术结构上的特点和四重奏的音乐特色与相关技法。这也正是艾略特指向读者的“有效阐释”(valid interpretation)之途。

关于《四个四重奏》的艺术结构,国内有学者作过一些富有启发性的探讨,这些探讨主要集中在描述这部组诗主题发展的相关艺术运思轨迹,揭示主题与主题之间的多重联系和变化,对作品音乐构成上的许多不容忽视的特色还缺乏系统、细致的跨学科研究<sup>[7]</sup>,对该作品背后所蕴含的音乐动机还缺乏细致的审美把握。故此,笔者以为,既然这部作品的艺术形式经过了艾略特的“精心设计”,而且他的主观意图是要把作品的各种主题“组合成”一个相互关联相互阐发的“新的”有机“整体”,那么,他当然会充分调动自己在音乐艺术方面的知识积累,也当然会把理性的思想光辉统一于感性的音乐表达之中。应该说,艾略特是很熟悉复调(polyphony)、对位(counterpoint)、和声(harmony)、变奏(variation)等音乐技法的,他对声音的感悟力也不亚于莫扎特、贝多芬、海顿、巴托克这样的专业音乐大师。

艾略特对声音的敏锐体悟表现在他常常把诗歌语言类比为一种声音流。在《诗歌的三种声音》(Three Voices of Poetry, 1954)这篇文章中,他认为人们在阅读诗歌时至少会“听到”三种不同的声音:即作者沉思默想的声音、作者对读者说话的声音与作品中的戏剧人物或主人公的声音<sup>[8]</sup>。这些声音如同乐句的音符,在诗行中形成交响和变奏,一齐指向作品的主题。其实,一部诗作又何止这三种声音呢?比如在第一种声音中,作者的沉思默想本身就包含

多种声音,其中既有作者独立的声部,同时还有他/她引述其他诗人、艺术家、小说家、哲学家、神学家……的话语,另外还有一个声部是作者通过“创造性的误读”与改写其他作家的话语和有关经典作品(本国的和外国的、属于共同文化语境的和跨文化语境的)而形成的混合声部,这一声部很复杂,引发的联想也异常丰富,其“互文性(intertextuality)”成就了各种意象各种话语相互激荡相互生发的阔大的艺术空间。实际上,一首优秀的诗作就是由一些不同的词语通过诗人独到的“精心设计”,相互作用产生声音共振而形成的动机(motive)、主题、意象和意蕴的交响。一流诗人把语言符号当做音符,通过它们在不同的上下文中生发的种种联想与暗示,用“诗”与“思”的灵感和恰到好处的音乐技法将它们有机地组合起来,让它们“跃出诗外”获得“具有音乐性的声音”,这样,一首“音乐性的诗”就产生了<sup>[9]</sup>。

## 二

在艾略特看来,一首“音乐性的诗”应该是立体多面的。一方面,它需要借助音乐作品所特有的那种空灵但却是具体可感的音色、音调与和声相组合的某些程式,另一方面,在主题结构上它必须体现音乐叙事的宏大与整齐;既有一脉贯通的主题呈现结构,又能在稳步行进的主题阐发中富于变化。这些特色在《四个四重奏》中表现得非常突出。

值得注意的是,这部诗作具有一个完整的音乐性主题结构:全诗由四首相对独立却又互相关联的作品组成,分别对应于四个地点(宅邸、村庄、海中群岩、教堂)、四种节气(春、夏、秋、冬)、四种元素(气、土、水、火)的空间、时间和宇宙结构,然后,诗人按照四重奏的音乐形式把这四首诗构成一个有机整体;而每首诗又分为五个部分,相当于五个乐章,乐黛云先生认为这种结构套用了贝多芬的《A小调四重奏》。四重奏在音乐形式上是一种室内乐,18世纪中叶在西方开始流行。一般说来,常见的四重奏作品有弦乐四重奏和钢琴四重奏两种:前者由两把小提琴、中提琴和大提琴组成,后者由钢琴、小提琴、中提琴和大提琴组成。在《四个四重奏》中,艾略特借用四重奏中常见的复调、对位、转调、变奏等音乐技法,以奏鸣曲式的发展方式沿着呈示→展开→变奏→再现的主题阐发程式,把作品的一系列动机、主题和副部主题逐步推向高潮。

《烧毁的诺顿》(Burnt Norton)是《四个四重奏》组诗的第一首。位于篇首的源自古希腊哲学家赫拉克利特的两段引文,作为引子发展出两个动机:1)上帝之道与众生之道;2)上升之路与下降之路同一。在这两个动机之下,第一乐章“敲响”了时间主题。作为这首诗的呈示部,这一乐章在结构上分为三个部分:第一部分(1~10行)呈现时间主题,并将时间切分为过去、现在、将来;第二部分(11~45行)集中揭示“时间的过去”即记忆这一副部主题,是第一部分的展开;第三部分(46~48行)重返时间主题,短短三行诗句与第一部分的开头形成回旋,以明朗的旋律揭示过去、将来与现在的关系。第二乐章在过去与将来这一时间维度上展开,变奏出动之静,用时间征服时间和超时间性“醒悟”主题。这一乐章也分为三个部分:第一部分(49~63行)采用意象派手法描述过去的经验与现实的关联,“蓝宝石”“石莲花”“旧伤疤”“猎犬”“野猪”“模式”“星星”这些空灵的意象被赋予了丰富的象征意蕴;第二部分(64~71行)以明快的曲调奏出了思辨性很强的哲性主题:在“既有舞蹈又没有舞蹈”的动之静点上,灵与肉、动与静、上升与下降、有方向与没有方向、过去与将来之间的矛盾被消解;第三部分(72~92行)首先指出了人在神的关照下摆脱世俗羁绊的精神自由之旅,然后回到过去与将来的时间主题,最后以时间征服时间和超时间性的“醒悟”主题作结。第三乐章分为两部分,主要探讨沉入黑暗的路(向下的路):第一部分(93~116行)描述了“时前时后”那个没有“黑暗”的“叽叽喳喳的混乱的世界”;第二部分(117~129行)与篇首引文引出的第二个动机相呼应,揭示出向下走入那没有“感性”、没有“幻想”、没有“精神”的“永远孤独的世界”,这两个世界形成了强烈的对比。第四乐章(130~139行)是一个短小的诗章,它承续黑暗与动之静的主题,在死亡(乌云、铁线莲、冷冰冰、紫杉)和光明(向日葵、太阳)的诸意象中构成物化世界之短暂与精神世界之永恒这两个主题之间的变奏与照应。第五乐章也分为两个部分,第一部分(140~161行)展示语言、音乐与时间、动与静、有限与无限、生与死、开始与结束、世俗之言与上帝之道的辩证关系,进而拈出永恒之动有赖于永恒之静的形式这一主题;第二部分(162~178行)继续延伸静之动的哲性主题,在此基础上引出向上之路亦即超越世俗之欲、进入无限与无欲之境、领受上帝之爱这一宗教性主题,最后八行以变奏的形式部分回归到第一乐章的现实与记忆主题。

《东库克村》(East Coker)的第一乐章分为四个部分,在这里,艾略特用写景、抒情、议论“三合一”的笔调咏叹时间的流动不拘与世事的沧桑:第一部分(1~13行)的开头一句“我的开始之日便是我的结束之时”<sup>[4]</sup>,与《烧毁的诺顿》第五乐章中的“……终止先于开端,/终止和开端经常在那儿/在开端之前,终止之后。”形成回旋与变奏,在这个带有支配性功能的主题之下,一座座房屋的建起与倒塌这一动感意象,揭示出万物“生死有期”的本体论蕴涵;第二部分(14~23行)继续将“开始”与“结束”的主题展开到夏日黄昏的旷野,为稍后诗人在想象中缅怀故人的幽思作铺垫;第三部分(24~46行)主要展示诗人的想象:夏日的午夜,东库克村的乡亲们随着音乐节奏围着篝火翩翩起舞,他们舞蹈的节奏与时间的流逝揭示出尘世生命的兴衰嬗变;第四部分(47~50行)写一天的结束和另一天的开始,这里,“东方露出了曙光”,形象地奏响了结束与开始总是在“开端之前、终止之后”的哲学基调。第二乐章分为三个部分:第一部分(51~67行)揭示冬天里有春、夏,严寒中有烈火的悖论主题,最后引出“毁灭之火”的支配性主调,为《小吉丁》的“圣火”主题预设契机;第二部分(68~98行)将悖论主题扩展为言与意、经验之智与谦卑之智的矛盾,以“谦卑是无限的”诗句引发宗教之思;第三部分(99~100行)短短的两行是感叹一切皆逝的历史之思,其调性回旋到第一乐章并与之形成主题契合。第三乐章分为两部分:第一部分(101~132行)以黑暗与虚空起始,进而引出让灵魂潜入“上帝的黑暗”,让其在静止、无欲、无思与无爱中等待希望、爱与信念的辩证性主题,因为只有这样,“黑暗将变成光明,静止才变成舞蹈”;第二部分(133~147行)继续探讨“到达”与“出发”“知”与“不知”“拥有”与“没有”“是”与“非”“在”与“不在”之间的悖论。第四乐章分为五个部分,这里,艾略特采用了整齐的四音步抑扬格五行诗体,韵脚是 ababb。这一乐章的支配性主题为耶稣基督以受难之躯引领世人获得拯救、走向精神永恒之途:第一部分(148~152行)以中心意象“受伤的外科医生”比喻耶稣,展示其受难之途的开始;第二部分(153~157行)以“我们的精神健康就是对今世的厌弃”为主调揭示“恢复健康”与“加剧病势”之间的生存悖论;第三部分(158~162行)作出“整个大地就是我们的医院”的结论,这座由“破产的百万富翁”(喻亚当)捐献的医院让人类死于如影随形的“绝对的”父爱之中;第四部分(163~167行)形象地表现“冷”与“热”异体同构的本体论主题:“如

果想得到温暖,我必须冻僵/在寒冷的炼狱的火中冻僵/炼狱的火焰是玫瑰花,烟是荆棘。”;第五部分(168~172行)与第一部分相呼应,用鲜明的旋律揭示人类感悟耶稣受难的启示,最终得到灵魂的拯救,走向上帝的精神之旅。第五乐章分为两部分:第一部分(173~190行)展开个人生命流转与人类历史嬗变相交错の运思轨迹,最后导向“我的结束之时是我的开始之日”的历史循环主题;第二部分(191~210行)起句“家是每个人的起点”,把个人的成长与人类的历史发展结合起来,揭示出万物皆有时的哲学主题,最后通过对超空间性和超时间性的“爱”的咏叹,以首尾诗句的句法重复和语义对位,将整个乐章的宏大主题(始即终,终即始,至于无穷)充分地展示出来。

《干枯的赛尔维吉斯》(The Dry Salvages)的第一乐章分为两个部分,第一部分(1~14行)诗人把自己熟悉的那条河(密西西比河?),比做一个充满着野性的神——强壮、阴沉、倔强、狂暴,河的“律动”(rhythm)总是“显现”(present)在各种事相之中(育婴室、臭椿树、葡萄、煤气灯下的家庭聚会)。第二部分(15~50行)以“河流在我们心中,/海洋在我们四周”开始,主要展现“水”之永恒流动的意象并通过这一意象表达时光流转不拘的哲学意蕴,有限的时间与永恒的时间、物理时间与心理时间,通过一系列的具象(河流、海洋、花岗岩、海滩、海星、海藻、海葵、围网、捕虾笼、破浆等)展开并生发主题变奏,这些具象如同音符在诗行中飞速跳跃,最后与各种“海之声”汇聚成多声部旋律,齐奏出“这种时间不是我们的时间”的那种永恒之时的支配性主题。这部分的尾声(“敲响着/那口洪钟”)以极具音色的短句将时间主题推向高潮。第二乐章也分为两部分,第一部分(51~86行)由六个在音韵形式上整齐划一的小节组成(每小节的每一行都押相同的脚韵),这种严格的韵律模式与主题发展模式(一问一答)形成对位,而主题的呈现又沿着“何处有尽头?”与“没有尽头,只有添加”的对话形式逐步展开,导出时间之箭穿透亘古岁月达到时间永恒的宗教遐想(以天使传报节为象征)。第二部分(87~125行)以对历史(过去)的思考为起点,导出另外一个主题变奏:进化论史观的肤浅和谬误、世俗的幸福观和人生观都无法参透时间永恒的底蕴,如果不能超越“时间破坏者也是时间保护者”这样一种存在性悖论,那么,人类的痛苦和罪孽(“苦涩的苹果和苹果上的齿痕”象征人类的苦难和罪孽)就会永远如影相随。第三乐章分为两个部分,

第一部分(126~133行)以对未来的思考为契机,重复和强化《烧毁的诺顿》中的引子,并变奏出“向前的路即是回头的路”这样一个消解过去与未来之隔的副部主题,于是,在这样的前提下,时间不再是疗伤的医生,因为那个被过去和未来所困惑的病人已经离去。第二部分(134~172行)是第一部分主题的发展,这里,艾略特用了许多鲜明的意象与场景来呈现既非逃避过去、也非走向未来的生命情怀,这种生命情怀的主旋律就是要不断地“向前,向前”(“fare forward”在这一部分有四处重复,这种重复所产生的调性回旋构成了极具审美意味的音乐形式)。第四乐章分为三个部分,每部分由一个五行诗的小节构成。这一乐章奏响一个共同的主题:诉求圣母为天下芸芸众生祈祷,让他们的灵魂超越世俗受难之躯获得永恒。这里,主题的调性通过祈祷基督的道成肉身(圣母领报节的钟声)来表现浓郁的宗教关怀。第五乐章分为三个部分,第一部分(188~202行)呈现时间性的作为与世俗关怀,诗行中意象如急速跳动的音符表现人世对未卜前途的忧虑(星相、占卜、看相、算卦、巫术)。第二部分(203~219行)从“人们的好奇心总爱探究过去和未来”开始转调,进而展示俗与圣的两种不同的价值观,最后以明朗的音色奏出这样的主题:惟有圣者才能领悟时间性与永恒性的相交点,从而踏上道成肉身的漫漫精神之旅。第三部分(220~237行)承接俗与圣的对立统一主题。诗人认为,俗与圣之间对立的消解只能通过征服与调和(过去与未来)才能实现;换言之,俗人若想成圣,就必须“超然于过去和未来”,这才是“正确的行动”,可悲的是:“对于大多数人来说,这只是一个目标,/从来不会在此实现;”实现不了并非意味着失败,“因为我们还在继续尝试;/只要我们时间的回归本原能滋养/那意味深长的土地之生命,/我们终将心满意足。”

《小吉丁》(Little Gidding)在《四个四重奏》中占有十分重要的地位,作为这部组诗的尾篇,它的作用在于再现、升华和整合组诗的主题和副部主题。第一乐章分为两部分,第一部分(1~20行)在“圣灵之火”的主题下,揭示人类精神之旅中灵与肉、圣与俗相统一的副部主题,这种统一表现为“仲冬之春”那“无风的冷冽之中的心之炽热”,那“既不含苞待放也不凋零谢落”的“一次比夏花绽放更突然的花开”;这种统一不在“时间约定之中”,而是在“那无法想象的/零度之夏”,因为在那样的季节,“在融化与冰冻之间/灵魂之液总是颤抖。”第二部分(21~55行)从

“假如你来到这里”开始,以虚实结合的音调奏出这样的旋律:无论选择从什么地方什么时候开始超越世俗、追求永恒的精神之旅,只要你“抛开理智与思想”,即所谓“绝圣弃智”,用“圣灵之火”这种“超乎生者的语言”的无言之言,以谦卑之志“俯首祈祷”,那么,此时(“现在”)此地(“英格兰”)就是消解灵肉之别、打通圣俗之隔、开启超越时间之门、步入永恒之境的精神之旅的开始。第二乐章分为两部分,其发展程式是叙事性的。第一部分(56~79行)由三个押双行体的诗节组成,分别展现了气、土、水与火的死亡,这不仅在主题上整合了全部组诗的动机,而且还为深化后面乐章的主题作了调性的铺垫。第二部分(80~151行)采用三行诗体(terza rima),在形式上模仿但丁《神曲》的曲调,在内容上旨在展示二战期间诗人在伦敦街头巡逻时所遭遇的噩梦:德军战机的轮番空袭将伦敦变成了地狱;这里,主题的呈现是立体多面的,艾略特巧妙地利用语象(verbal icon,维姆塞特语)、互文指涉、讽喻、梦幻形式等艺术技巧,来揭示20世纪西方世界的种种罪孽,为升华“罪孽是不可避免的”“向上的路与向下的路同一”这一宗教性主题预设发展动机。第三乐章分为两部分,第一部分(152~168行)首先展现历史现实中人生必须面对的三种似是而非的境界:执着、冷漠、超然,然而,由于这三种境界都有时间的限制性(过去与将来),因此,如果要超越这三界,惟一的选择只有通过非时间性限制的圣爱(超乎欲望之外的爱之扩展)获得永恒的自由才能如愿;于是,历史就会从奴役变成自由。第二部分(169~202行)从“罪孽是不可避免的”开始,升华和强化超时间的圣爱必将消解圣俗对立这一主题,在这里,诗人认为:只有通过死亡(向下的路)和“在死亡中完善的象征”(向上的路即圣爱),只有“通过动机的纯化/凭着 we 祈求的理由(指圣爱)”,那么“一切都将完美,并且/万物都将完美。”第四乐章分为两部分,第一部分(203~209行)以象征着恶(德军战机)与善(和平)异体同构的“鸽子”喷出的火焰开始,奏出了圣灵之火“赎除罪孽与过错”的主旋律,第二部分(210~216行)在圣灵之火的基调上敲响了圣爱的副部主题。第五乐章可以看做《四个四重奏》的尾声,其发展程式为回旋曲式。这一乐章分为两部分,第一部分(217~240行)的开头“我们叫做开始的往往就是结束/而宣告结束也就是着手开始。/终点是我们的出发点。”与《东科克》第一乐章的开头“在我的开始中是我的结束”形成主题的回旋。在这样的命题下,生与死(“我们与死者

同生”)、历史与现实(“历史是无时间性瞬间的一种模式”,“历史就是当下和英格兰”)、有时间性与超时间性(“玫瑰的瞬间和紫杉的瞬间/经历的时间一样短长。”)都将得到完美的统一,在无始无终之中获得一种永恒的和谐与秩序。第二部分(241~262行)奏响圣灵之火与圣爱主题的回旋曲,现实的人生在永恒圣爱之声的召唤下,踏上永无止境的探索之途。于是,“当火舌最后交织成牢固的火焰/烈火与玫瑰花为一体之时,/一切都将完美,并且/万物都将完美。”

### 三

如果说宏大的音乐性主题结构为《四个四重奏》“跃出诗外”奠定了辉煌的艺术基础,那么,创造性地运用相关的音乐技巧能使这部作品获得丰富而空灵的美学表现力。在音乐美学中,复调(polyphony)指的是由“几个旋律性声部在运动中按照对位的法则结合在一起的多声部音乐”<sup>[10]</sup>,以此来区别于“主调音乐”;复调音乐的各个声部无主次之分,各声部之间通过主题和旋律的对比和互补产生某种诗性张力。需要特别指出的是:复调音乐采用的主要技法是对位(counterpoint),所谓“对位”就是按照“一定的规则以音对音,将不同的曲调同时结合,从而使音乐在横向上保持各声部本身的独立与相互之间的对比和联系,在纵向上又能构成和谐的效果”。从音乐艺术效果上看,《四个四重奏》明显体现了复调与对位法则相结合的审美趣味,这主要表现在:1)四首诗篇就像四个声部,它们各自独立但又相互关联,构成一个完整、和谐的复调结构;2)四首诗篇如同由两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴或钢琴、小提琴、中提琴和大提琴组合的“四重奏”,从而形成四种独具特色的旋律,分别对位于四个地点、四种物质、四个节气,这里,时间与空间、象征世界本原的四种物质在象征万物生生不息的旋律中运转不止;3)每首诗篇都按照固定的发展程式分为五个乐章,每一乐章在调性和音色上(表现为主题呈现模式、格律、韵律、诗体等)区别于其他乐章,同时,每首诗篇中相对应的乐章之间又能形成严格的对位;4)《四个四重奏》的每首诗篇都有相互区别相互对应的四种声音,而这四种声音的背后是“四种心态”(modes of mind),它们通过变奏在各诗篇之间形成层次、产生意义与主题的交响;5)每首诗篇的调性、旋律之间又

能构成鲜明的对比与互动,使之在统一的主题发展上产生交响与共鸣。通过这种交响与共鸣的声音组合方式产生的音响效果,如能在主题的阐发上形成和谐的统一与互补,即能构成和声,而和声(harmony)是复调作品不可或缺的艺术之维,因为这种由“两个以上不同的音按‘和弦’与‘和声进行’基本法则同时发声而构成的音响组合”,不但能够十分有效地建构这部组诗宏大的主题结构,而且还能将各种主题部件有机组合成一个艺术整体;6)不仅如此,《四个四重奏》还反复采用了变奏(variation)技巧。变奏作为复调音乐中旨在深化、丰富和拓展主题的关键性技巧,其艺术特点表现为艺术家把“主题的原始陈述和它的一系列变奏陈述,按照一定的构思完整地组合起来”,这些主题可以是艺术家自创的,也可以创造性地借用其他艺术家或艺术作品的,还可以来源于宗教典籍、民俗民谣、神话传说等等。在这部组诗中,时间主题、历史主题、现实主题、世俗主题、受难主题、圣灵主题等等,通过各诗篇的回旋性变奏,在阔大的艺术空间中形成了巨大的诗性张力。

上述艺术特色表明:《四个四重奏》在创作上力求从音乐技法中获取灵感,来拓宽诗歌的艺术表现力,以此来成就诗与乐、语言与旋律、声音与意义相互交响相互激荡的审美艺术空间。于是,诗性的文

本变成了一部宏大音乐作品的“总谱”,它终于“跃出诗外”,成为了“一座不可动摇的”现代诗歌“纪念碑”<sup>[11]</sup>。

#### 参考文献:

- [1] 朱光潜. 朱光潜全集(三)[M]. 合肥:安徽教育出版社,1987.
- [2] 亚里士多德. 诗学[M]. 北京:商务印书馆,1996.
- [3] 蒋洪新. 走向《四个四重奏》[M]. 长沙:湖南人民出版社,1998.
- [4] Moody, A. David. *Four Quartets: music, word, meaning and value*[A]. *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*[C]. 上海:上海外语教育出版社,2000.
- [5] Brooks, Cleanth R. W. Lewis, Robert Penn Warren. *American literature: the Makers and the Making (vol. II)*[M]. New York: St. Martin's Press, 1973.
- [6] 海德格尔. 人,诗意地安居[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2000.
- [7] 蒋先春. 诗的音乐结构——评托·斯·艾略特《烧毁的诺顿》[J]. 国外文学,1987,(1):43-48.
- [8] Prelinger, Alex. *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*[M]. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- [9] 乐黛云. 跨文化之桥[M]. 北京:北京大学出版社,2002.
- [10] 中国大百科全书(音乐舞蹈)[M]. 北京:中国大百科全书出版社,1989.
- [11] 罗基敏. 文话音乐[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2003.

## Creation of beauty “beyond poetry”: a musicological reading of *Four Quartets*

LI Lan-sheng

(School of Foreign Languages, Central South University, Changsha 410083, China)

**Abstract:** T. S. Eliot's *Four Quartets* is known as a Modernist classic with a perfect combination of poetry and music. Eliot has presupposed the musicological concept of “four quartets” in his idea of composition. The present paper holds that the thematic signification of *Four Quartets* is realized by way of such music techniques as polyphony, counterpoint, harmony and variation. Therefore, only a careful and subtle investigation, first and foremost, both of this work's musical thematic structure and its use of music devices can successfully achieve a thorough understanding of its aesthetic value.

**Key words:** *Four Quartets*; musicality; thematic structure; music techniques; aesthetic value

[编辑:苏慧]