

《闲情偶寄》与芥子园

高 昌 文/图

浙江兰溪的芥子园,是后人重建的。园子在兰荫山脚下,不大,却颇见匠心。

门楣悬着110岁高龄的书法家苏局仙题写的“芥子园”匾额,门侧挂着李渔研究会的牌子,是俞振飞先生的墨宝。两侧门柱上写着一副长联:“当日笠翁李,千古文章兼雅鄙,传奇其事,丹青其事,将世间我是非,花禽山水,尽化作闲情偶寄笑中泪;莫言芥子微,个中天地纳须弥,草树如斯,池石如斯,愿天下渔樵耕读,名士布衣,都来此畅饮放歌兰畹溪。”迎门是一个影壁,上书“才名震世”四个大字。转过影壁,看见一池碧水荡漾,名唤“芙蕖池”,池边则是一尊坐像——李渔手持书卷,神态安然,仿佛是在构思他的新剧,又仿佛是在静心垂钓,等待着鱼儿。

李渔,明末清初文学家、戏剧家、美学家,兰溪人,他幼年早慧,有“五经童子”的美誉,中年以后移居金陵,亲自督造了一座小园。清康熙七年(1668年),小园落成,虽处闹市,却闹中取静,亭台楼阁、假山池沼,无不精致。李渔命名为“芥子园”,取“芥子纳须弥”之意,方寸之间自有天地。

上世纪80年代,兰溪人在家乡重建芥子园,以纪念这位先辈。格局依照李渔当年的设计,显眼处是一座厅堂,名曰“燕又堂”,堂名也是李渔当年所取。《诗经·南有嘉鱼》写道:“君子有酒,嘉宾式燕又思。”此处的“燕”通“宴”,意为宴饮、安乐;“又”表示重复、再次;“式燕又思”大意为摆酒相召,一遍又一遍。清代学者吴树声在《又笺》中解释说:“燕而又燕,频与之燕,言亲之甚也。”一而再地设宴,流露的是主宾之间不断加深的情谊。《南有嘉鱼》以“鱼”起兴,而李渔名“渔”,号“笠翁”,平生与水 and 鱼缘分不浅。“燕又”二字也象征着贤才来归,亦可理解为“燕又回巢”,寄寓着一缕美丽的乡愁。

燕又堂如今是李渔纪念馆。馆内展板上梳理了他的生平脉络,展柜中陈列着《闲情偶寄》的旧刻本。《闲情偶寄》堪称17世纪的生活美学百科全书,林语堂誉之为“中国人生活艺术的指南”。书中谈词曲、论演习、讲声容、说居室、述器玩、品饮食、话种植、言颐养,举凡妆饰打扮、园林建筑、器玩古董、饮食烹调、花卉种植、养生智慧,无不包罗,林林总总,蔚为大观。而读下来最动人的,是字里行间流露出的生活态度与人生哲学。李渔说:“能于浅处见才,方是文章高手。”这话看似论作文,实则也在说做人——不必刻意拔高,也不必刻意贬低,寻常处最见真性情。他又说:“文字莫不贵新,而词为尤甚。不新可以不作。”但他所追求的新,并非猎奇,而是在平淡事物中捕捉不寻常的美。他批评那些喜欢堆砌冷僻字眼的人:“高则高矣,贵则贵矣,其如人之不欲见何。”语气诙谐,却一语中的。他既能道出“贵显浅,重机趣,戒浮泛,忌填塞”的词采之法,又能对“止重情趣,不问妍媸”的文字提出批评,言谈透彻、活法豁达,既有深沉的见地,又不失盎然的情趣。

李渔众多著作中,都可见“笠翁”这两个字的印记,比如广为人知的《笠翁对韵》,便出自他手。这部童蒙读物讲授对仗、声韵与格律,至今仍书店中畅销不衰。燕又堂内还展陈着与《芥子园画谱》相关的史料。李渔当年带领家人汇集诸家画法,编纂成这套画谱,亲自撰写序言,并以精湛技艺刊行问世。画谱一经出版便引发轰动,翻刻版本不计其数,几乎成为学画者入门必读的经典。



芥子园一瞥



离开燕又堂,顺着曲廊往前走,便来到浮白轩。这座轩临水搭建,四面并无遮拦,当年李渔常在此与友人对饮论文。轩名中的“浮白”,本是古人罚酒之令,后来泛指畅饮尽兴。对岸水边,戏台高悬“粉墨长生”匾额,两侧是一副著名的对联“休紫俗事催霜鬓,且制新歌付雪儿”。李渔的《笠翁十种曲》,多半就是在这样的水榭歌台间排演出来的吧?眼下戏台虽空,但周末常有婺剧、昆曲上演,恍惚之间,仿佛听到锣鼓声响起,穿越无数流年近水。

浮白轩附近还有一处小筑,名唤“就花居”。这名字取“就花而居”之意,厅前植有海棠等四时花木,厅内陈列着七星箱、凉椅、笠翁香印、美人靠等旧式器物。在此对花而坐,何其美哉。“倦眼花影上,梦压海棠魂”——这大约便是李渔所说的“起居安乐之事”了。

穿过曲廊,栖霞谷豁然呈现在眼前。李渔曾论山石之美,贵在“透、漏、瘦”三字,这座假山石洞恰好将这三点诠释得淋漓尽致。步入其中,头顶怪石参差交错,小径蜿蜒幽邃,一股清凉从四面围拢过来。幽暗的光线里,那些嶙峋的石块愈发显得沉静,周身的暑气不知不觉消散了。李渔说:“不能致身岩下,与木石居,故以一卷代山,一勺代水,所谓无聊之极思也。然能变城市为山林,招飞来峰使居平地,自是神仙妙术,假手于人以示奇者也,不得以小技目之。”望着眼前景致,顿生胸藏丘壑、笔底烟云之感,见其苍古成文、纤回入画,足以让人置身深山幽谷之间。李渔“遨游一生,遍览名园”,所以仅此“盈亩累丈之山”,也能做到“无补缀穿凿之痕,遥望与真山无异者”。

园中还有几处小巧精致的所在。佩兰亭恰到好处地收束了一角山景,留白处引人遐想。醉绿桥虽只是池上一道小石梁,但桥头花木掩

映,桥下水波荡漾,眼前写景,心上说情,倒也有几分曲径通幽的逸趣。园内的回廊曲折往复,将各处景致一一串联起来。廊壁上遍开着花窗与门洞——据说有50扇花窗、15款门洞之多,形态各异,无一重复。方的是“地”,圆的是“月”,海棠形、贝叶形、葫芦形,每一扇都像一个画框,把窗外的竹影、石苔、飞檐等框成了一幅画。李渔称之为“无心画”,并非刻意经营,却往往天趣盎然。这便是芥子园的妙处:虽小,却看不够。园中的每一处景致,都像李渔笔下的文字,讲究一个“鲜”、一个“自然”。他在《闲情偶寄·饮饔部》里论蔬食之美:“曰清,曰洁,曰芳馥,曰松脆而已矣。不知其至美所在,能居肉食之上者,只在一字之鲜。”又说:“吾谓饮食之道,脍不如肉,肉不如蔬,亦以其渐近自然也。”其实看山看水,何尝不是如此?回廊的花窗、谷中的幽石之所以耐看,正在于那份“鲜”的生机与“自然”的意趣,不做作、不堆砌,恰如李渔所谓“渐近自然”的真味。

出园时天色向晚。回头望去,芥子园的青瓦白墙在余晖中默然而立,像极了一篇被时光诵读过无数遍的立体文章。李渔说:“琢句炼字虽贵新奇,亦须新而妥、奇而确。妥与确,总不越一个理字。欲句之惊人,先求理之服众。”芥子园本身,不正是这样一篇“妥与确”的绝妙好文么?心头又浮起他的另一段话:“千古好文章,总是说话。当以‘一气如话’一语,认为四字金丹。一气则少隔绝之痕,如话则无隐晦之弊。”李渔的园林、李渔的诗文,特别是那部包罗万象的《闲情偶寄》,说到底,都是在教人把日子过得像说话一样自然妥帖、流畅舒爽,“一气如话”。这座不收门票的芥子园,从早晨8点半开到傍晚5点,随时可进,随处可坐。读懂了这样一座古典园林,当是对“想当然之妙境”极好的一种生活体味。



行 思

“春天嘛格叫呀哈嘿,春天斑鸠叫呀哈嘿……”

这歌声响起的时候,我的心底便会涌起一阵熟悉的温热。那轻快的旋律,仿佛带着赣南山间晨露的湿润气息,从记忆深处氤氲而起。这首歌唱《斑鸠调》,是我家乡赣南的民歌。在我的记忆里,它很早就登上那墨香浓郁的教材了,从小学的音乐课本到中学的乡土教材,每一次遇见,心里都会泛起亲切的涟漪。它仿佛是一张无形却无比响亮的名片,让家乡那些起伏的山峦、葱郁的茶田和古朴的围屋,有了一个可以吟唱的依据。

《斑鸠调》是流传甚广的赣南民间采茶小调,萌芽于明代、成型并盛行于清代中晚期,脱胎于本土采茶灯调,是赣南采茶歌体系里极具代表性的曲目。乐曲旋律灵动鲜活,散发乡野气息,采用五声徵调式,民间原版为单乐段加衬词扩展结构。那模仿自然声音的衬词,如魔法咒语一般,将一种纯粹的欢愉注入每一个听者的心田。欢快明快的音乐性格,使它能够越过方言的壁垒,被天南地北的人们所喜爱,成为赣南最具代表性的文化标签之一。

这首恬淡的曲子,并非凭空而来,它的每一个音符,都烙印着脚下这片土地的基因。从音乐地理学的视角看,赣南的自然环境是《斑鸠调》生长的底色。赣南地处武夷山、南岭、罗霄三大山系交会地带,全境以山地、丘陵为主,山地地貌塑造出错落起伏的地域风貌。江西全境素有“八山半水一分田,半分道路和庄园”的说

法,这一地貌特征在赣南体现得尤为鲜明。丘陵纵横的地势形成了起伏错落的空间感,而那跃动的节奏和回环的旋律线条,恰如山峦之间斑鸠在林间穿梭跳跃的身影。同时,赣南地处中亚热带南缘,属亚热带季风气性湿润气候,四季分明,雨量充沛。“春天斑鸠叫”“叫得桃花开”“叫得茶山青”——歌词的意象、旋律的情绪与当地自然节律的默契,并非巧合,而是民歌与风土长达数百年相互渗透的结果。

真正赋予《斑鸠调》血肉与灵魂的,是赣南的茶业经济和深厚的客家文化。《斑鸠调》诞生于明清时期茶业兴旺的年代,赣南采茶业的兴盛滋养了大批采茶歌谣,这类曲调最初伴生于茶山劳作,而后逐步走入民间节庆、灯彩活动。每逢春日乡俗集会,百姓便随口哼唱,让欢快的曲调传遍山野。以“茶腔”为基础的《斑鸠调》,其清新的格调和劳作律动的根基由此而来。

赣南作为“客家摇篮”,客家人以中原移民的身份辗转南迁,定居于此,在赣闽粤交界的大山中建起了家园。客家人坚韧初现、热爱生活的质朴心性,为这首歌注入了灵魂。斑鸠是赣南乡间随处可见的鸟儿,春日里声声啼鸣,自然而然成为当地人眼中春临大地的鲜活意象。客家人将当地的情感与这种鸟儿结合在一起,创作了充满生机的《斑鸠调》。本土语言与乡音也深深融入曲调之中。“叽里咕噜”是模仿斑鸠啼鸣的本土口语,鲜活地道;而“里格”“那个”是江西南民间小调通用衬词,搭配客家口音演

唱,更添浓郁的赣南乡土韵味。受客家山歌演唱风格影响,本地民歌多善用真假声衔接,如今舞台改编版在曲尾加入清亮高音,进一步放大了乐曲灵动欢快的气质。这些细节,让《斑鸠调》不仅是一首好听的歌曲,更成为客家人情感和语言的生动写照。

斑鸠这种在赣南乡间极为常见的鸟儿,一身灰扑扑的羽毛,颈上缀着一圈黑底白点的纹,像戴了条珍珠项链。它的叫声是敦厚的,“咕咕——咕,咕咕——咕”,像极了老祖母在不紧不慢地念叨着古老的童谣。斑鸠就栖息在屋檐下、竹林里,与人比邻而居。这种朝夕相伴的亲近感,让斑鸠的叫声最终化为衬词“叽里咕噜”融进旋律,仿佛人和鸟共用同一种语言在交谈。后世改编版本在原曲基础上,融入了杜鹃、燕子、青蛙等诸多春日生灵的意象。整首曲子如同一幅完整的、鲜活热闹赣南春日声音图景——有鸟鸣、有蝉声、有蛙鼓,还有人劳作时“呀嗨哟”“依呀依子哟”的欢愉唱叹,天地万物的声响交织在一起,共奏一曲农耕文明的悠扬和鸣。

《斑鸠调》就是这样一首从山水中长出来的民歌。它以声音为媒介,将赣南的地形起伏、湿润气候、满山茶香和客家人坚韧乐观的精神,全都融进了那轻快跳跃的旋律。它早已不仅是一首歌曲,而是这片土地的呼吸与脉动,一种流动的、可以吟唱的地方感。无论岁月如何流转,当我们唱起《斑鸠调》的那一刻,春天便又在歌声中回来了。

文化百科

中国大百科全书出版社

柳琴音乐

柳琴是流传于山东、江苏、安徽三省交界地区的民间弹拨乐器。其音箱呈梨形,近似琵琶而略小;其声音甜美透彻、清脆明亮。柳琴可用于独奏、伴奏,也可作为中国民族乐队弹拨乐声部的高音乐器。

传统柳琴为双弦,7品,琴体较长,音域一个半八度。演奏时在右手手指戴一“指套”,用大指与食指捏住,运用手腕旋转之力而得声。传统柳琴的不足在于音域狭窄、不便转调、音色欠佳、技巧单调,所以音乐表现力受到很大的限制。

为适应民族乐队的需要,演奏家王惠然与当年的徐州乐器厂合作,在保留传统形制和演奏风格的基础上,对柳琴做了一系列重大改革。1958年至1970年先后制成三弦和四弦高音柳琴,将7品增为29品,音域扩为4个八度。改丝弦为钢弦和合金缠弦,增大了音量,美化了音色。其一弦高音区清脆、明亮、透明,富有光彩,穿透力强;第二、三弦中音区音色优美、柔和,富于表情;四弦低音区浑厚结实,余音颇长。

在演奏方式上,改传统柳琴的指套为赛璐珞、玳瑁或塑料片等材料制作的三角形拨子,用右手大指和食指持拨,以手腕旋转之力弹奏。柳琴擅长于运用弹挑、小轮演奏节奏鲜明、富有弹性的快板;运用长轮及和弦长音演奏气势磅礴、高亢洪亮、激情昂扬的慢板、广板;运用推、拉、吟、揉、沥、打、琶音等技巧奏出优美动听、和声丰满、色彩艳丽、民族韵味浓郁的音乐。

由于柳琴的琴颈细长,把位窄小,换把方便,跳把灵巧,所以十分擅长于炫技性的快速技巧和华丽色彩的展示。在柳琴上运用节奏型和和弦,可奏出紧张强烈的音响效果;在柳琴第四弦(g)上可奏出低沉、忧郁、悲凉的曲调,非常动人。在借鉴、吸收中外弹拨乐器各类技巧的基础上,柳琴已经积累了一套左右手近40种规范化的演奏技法。柳琴以特有的音色、多变的演技、丰富的表现力获得了大众的喜爱和欢迎。

通过柳琴乐的改革、创作、演技创新和人才培养的同步发展,柳琴音乐在器乐化的过程中不断成熟、发展,柳琴的演奏艺术已经登上了独奏、重奏、协奏、合奏的音乐舞台,从而成为民族乐队不可缺少的一页,填补了民族乐队弹拨乐声部缺乏高音的空白。柳琴的音乐表现力也在艺术实践中得到进一步的拓展。自20世纪末以来,一些音乐学院已相继设立柳琴专业,培养了一些优秀的从事柳琴专业的教育家、演奏家,柳琴音乐的创作和演奏也不断得以发展和完善。

(作者:子堂)

阮音乐

阮是中国古老的弹拨乐器之一,距今已有2000余年的历史。其音色圆润、浑厚,具有丰富的表现力。现代阮的形制包含小阮、中阮、大阮、低阮等。阮既可以独奏,也可以用于伴奏、重奏、合奏,在中国民族乐队的弹拨乐声部中作为中低音乐器使用。在古代,阮因其“推手前曰批,引手却曰把”演奏手法而与其他竖抱或斜抱的弹拨乐器一起被统称为“琵琶”或“汉琵琶”。东晋“竹林七贤”中的阮咸是杰出的音乐家,尤其善弹此乐器,后人因此而称该乐器为阮咸,简称阮,始于宋代。自元代起,阮广泛流传于民间。

阮有多种定弦方法,各种定弦法在演奏技术的发挥,以及不同乐曲风格的把握上都各有所长。阮的演奏技法较为丰富。右手分为两种弹法,一种用手指弹奏,有弹、挑、滚、轮、摇、拨、分、勾、抹、扫、拂、四指轮、挑轮、扣轮等技法,手指弹奏的技法组合复杂,音色层次丰富;另一种用拨子弹奏,有弹、挑、滚等技法,拨子弹奏的声音浑厚连绵,刚强有力,但是技法组合简单,音色层次略显单调。阮的左手常用技法有吟、揉、绰、注、泛、滑、推、拉、打、带等。

故宫博物院所藏的三国时代的青釉瓷仓上有阮与其他乐器合奏的陶塑装饰,麦积山北魏壁画上绘有阮与阮的合奏图等历史资料可以证明,古代的阮既可独奏,又可与其他乐器一起合奏,但是尚未见到流传至今的古代阮谱,阮的演奏者也非常少见。1918年前后,上海“大同乐会”郑觐文等曾使用根据清代阮形制所仿制的阮,录制了《春江花月夜》等曲目的唱片。

中华人民共和国成立以后,伴随着阮在乐器改革上所取得的成就,阮的音乐创作和演奏艺术得到了长足的发展。阮不仅作为常用乐器进入民族乐队的声部建制,而且作为独奏乐器登上了音乐舞台。20世纪70年代初,中央音乐学院率先设立了阮专业,随后各音乐学院也设立了阮专业,培养了为数不少的阮专业演奏家、教育家。由王仲丙、宁勇编著出版的第一部阮教学著作《阮演奏法》,为阮专业教学的规范化建设,以及阮演奏艺术的发展起到了推动作用。

(作者:赵桂林 姜春艳)

马头琴音乐

马头琴音乐优美而独特,充分体现了蒙古族音乐的内核。马头琴不同的定弦法形成了几种不同的演奏法,表现和代表了马头琴音乐的不同风格流派。①五度定弦(re,la)适于“五度奏法”,其特点是便于奏五度音程,易于表现悠扬辽阔、轻快活泼的音乐,主要流传于内蒙古锡林郭勒盟和巴彦淖尔市。②正四度定弦(la,re)适于两种演奏法:“土尔扈特奏法”,特点是和声音多于旋律音,伴奏性强,音色清脆明亮,主要流传于阿拉善盟额济纳旗;“潮尔奏法”(即以色拉西为代表的“科尔沁奏法”),善于奏单旋律,适于独奏或说唱,易于表现深沉、委婉的音乐,主要流传于科尔沁地区。③反四度定弦(mi,la)适于“五度奏法”和“桑都仍演奏法”。前者易奏“乌日汀·道”(俗称“长调”)歌唱及宴曲。后者是演奏家桑都仍在吸取几种传统演奏法优点的基础上创立的一套新型的演奏方法,此演奏法比其他奏法更加完善,表现力更为丰富,易奏不同民族的多种风格的乐曲。

马头琴音乐在长期的发展中积累了许多独奏曲目,培养了诸多演奏家,也形成了较为完善的教学体系,逐步摆脱了口传心授的单一方式。主要传统乐曲有《阿斯尔》《四季》《巴雅勒》《朱色烈》,主要创编乐曲有《万马奔腾》《奔腾》《蒙古小调》《草原新奏》等。主要演奏家有色拉西、桑都仍、齐·宝力高、白·达瓦等。色拉西是现代马头琴音乐及教育之鼻祖,为演奏法的完善、乐器改良的创意、大量学生的培养作出了巨大贡献。其弟子桑都仍追述其意,在20世纪60年代大量了乐器的改良,大大提高了乐器的表现力。齐·宝力高创作、演奏了大量马头琴乐曲,并为马头琴音乐的现代化以及将马头琴音乐推向世界作出了重要贡献。

(作者:色·达尔汗)