普鲁斯特的音乐世界

陈 聃

〔摘要〕 音乐不仅是普鲁斯特喜爱的艺术形式之一，同时也在其创作中占有重要的位置，既为《追忆似水年华》的结构提供了助力，也成为小说的一个重要主题。音乐与主要人物角色的爱情故事有关，被赋予了唤起和启示的功能，为人物角色揭开掩盖在真实之上的面纱。小说中对音乐家及其作品的引用不仅展现了小说家丰富的音乐知识，同时也成为理解其艺术和美学观点的切入点。

〔关键词〕 普鲁斯特；《追忆似水年华》；音乐

〔中图分类号〕I565.095.4 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1000-4769（2019）06-0194-07

音乐是普鲁斯特小说创作中的一个重要主题，《追忆似水年华》中有关聆听音乐后的联想与感受的描写吸引了不少批评家与研究者，其中对音乐家和音乐作品的评价和引用展示了作家对音乐的了解与喜爱。

一、普鲁斯特家庭的音乐氛围

普鲁斯特从小便生活在一个具有音乐传统的家庭之中，这样的环境为他接触和了解音乐提供了条件，喜爱并且会演奏贝多芬奏鸣曲的母亲在其中扮演了重要角色；随后，作家在成长过程中结识了不少音乐界或与音乐界有关的朋友，使他对音乐的喜爱在其与外部世界的接触与融入过程中有了进一步发展。从普鲁斯特的诸多传记和相关生平记录中可知，普鲁斯特有一位名为雅克·比才的友人，他是音乐家乔治·比才和热内维娅·阿莱维（弗洛蒙塔尔·阿莱维的女儿）的儿子。在雅克·比才将作家介绍给他的母亲后，普鲁斯特与这位夫人建立起友谊，他经常拜访这位夫人，并有机会在她家中聆听加布里埃尔·福莱（Grabriel Fauré）的钢琴演奏。普鲁斯特的另一位朋友路西安·都德也将普鲁斯特介绍进了他的家庭交际圈，帮助他结识了许多知名人士。

在普鲁斯特接触到的音乐家或是音乐相关人士之中，雷纳尔多·哈恩（Reynaldo Hahn）是十分重要的一位，俩人关系密切，时常一同出席高级沙龙等社交场所。对于普鲁斯特来说，雷纳尔多·哈恩不单是一名社交圈的朋友，也是他创作的帮手。这名亲密友人不仅担任了作家在音乐领域的咨询师一职，还为普鲁斯特的诗歌《画家们的肖像》创作了音乐。普鲁斯特曾与雷纳尔多·哈恩一起商量过书写一名音乐作曲家一生的计划，不过这个计划很快就被放弃了。有部分研究者认为普鲁斯特与雷纳尔多·哈恩的友谊在其文学创作中留下了印记，如《让·桑德伊》中存在一些来源于普鲁斯特和雷纳尔多·哈恩在1894年第一次相遇时的细节。乔治·皮维埃（Georges Piroué）认为《让·桑德伊》中的人物角色珀缔耶侯爵中融合了部分来自雷纳尔多·哈恩的特征，并在研究著作中特别指出侯爵在晚宴结束时的唱歌和模仿乐器演奏的表演场景让人不由联想起谷克多笔下坐在钢琴前的雷纳尔多·哈恩。亨利·巴达克则认为雷纳尔多·哈恩可能是弹奏钢琴时

〔作者简介〕陈聃，四川大学文学与新闻学院博士研究生，四川 成都 610065。

的阿尔贝蒂娜。还有部分研究者认为这名音乐界的友人为凡德伊的形象塑造提供了部分参考和素材。

普鲁斯特在步入隐居生活后，因健康关系很少有机会再像以前那样前往剧院聆听歌剧、音乐会、演唱会等。但作家并没有完全放弃与音乐的接触，而是采取其他方式延续他与音乐的友谊，让音乐走进他的住所和世界：他曾邀请几名演奏家来家里为他一人举行小型私人音乐会；电话的发明也为他提供了另外一种接触音乐的机会。普鲁斯特订了电话剧院（théâtrophone），这种电话剧院允许普鲁斯特躺在家中的床上享受他的“个人剧院”，通过电话聆听歌剧和戏剧表演，如瓦格纳的音乐作品《奥丁的永别》和《特里斯坦前奏曲》。普鲁斯特与音乐这一艺术形式的亲密关系在其文学创作中也有所体现。

二、音乐家们对普鲁斯特的影响

乔治·马多雷和伊莱那·梅茨在著作《〈追忆似水年华〉中的音乐和小说结构》中曾对“七星丛书”第一版《追忆似水年华》出现过的作家、画家和音乐家的名字做过统计。在被提及的40位音乐家中，瓦格纳、贝多芬和德彪西排名前三，分别是35次、25次和13次。[①]普鲁斯特在小说中借人物角色之口谈起过对这些音乐家的作品的感受与评价，展现出他对这些音乐家及其创作的了解和他的审美趣味。此处排名前三的音乐家在各自的作品中展现出自己对音乐和艺术创作的独特理解，并在审美和创作方法上向其他艺术领域寻求灵感，普鲁斯特正是在这一方面找到与他们共鸣之处。

在提到可能带给普鲁斯特影响的音乐家时，首先出现的名字通常是瓦格纳。瓦格纳在当时法国的艺术领域产生过不小的影响，受不少法国音乐家和作家的欣赏和推广，普鲁斯特也未能逃脱这名音乐家的魅力，被部分研究者划为法国第三代“瓦格纳主义者”。在谈到瓦格纳在创作方面对普鲁斯特产生的影响时，研究者们通常认为普鲁斯特参考和学习了音乐家对整体的掌控，以及对多种艺术形式的兴趣与混合使用。就像作为作家的普鲁斯特对绘画、音乐和建筑等其他艺术形式充满兴趣，瓦格纳本人也是文学爱好者。根据瓦格纳的传记，音乐家在童年时最开始喜欢的艺术形式是诗歌和戏剧，音乐排在它们之后，甚至连作曲也是为了给自己的剧作谱曲才开始学习的。瓦格纳欣赏和推崇莎士比亚和贝多芬，并立志在文学和音乐两个领域做出一番成绩，他的这个目标在之后的日子成功实现。普鲁斯特在青年时期将瓦格纳视为给予他灵感和启发的源泉，他对这名音乐家及其作品的喜爱一直持续到晚年。作家欣赏瓦格纳对一个主题的深入的、多方面的挖掘和展示，他的喜爱中带着“一个想要和他相似的倾向，一个来自于理智和精神上的欣赏以及一个对他作品的许多根本性特征的鲜明喜爱”[②]，安德烈·克洛伊甚至认为普鲁斯特坚定地过着“瓦格纳式的生活”。[③]普鲁斯特聆听过瓦格纳的音乐作品，虽暂时无法确定普鲁斯特直接阅读过瓦格纳的理论著作，但他毫无疑问读过法国作家、艺术家和评论者对其作品和艺术理论的评论文章，对瓦格纳的艺术理论和思想有所了解。

乔治·皮维埃曾将普鲁斯特喜欢瓦格纳的理由总结为三点：（1）普鲁斯特在注意到瓦格纳的主导动机（leitmotiv）的特征与它在瓦格纳的感觉创造工作中发挥的作用外，还可能发现了一个存在于瓦格纳的创作和自己的创作之间的相似处——对记忆再现的重视，即从过去、从半沉睡的记忆和从无意识中找到建构作品的材料；（2）普鲁斯特在瓦格纳使用和处理创作素材的方法中看到熟悉的地方，音乐家拒绝服从材料和产生了这些材料的世界的逻辑，而是按照他的艺术构想和计划对其进行重新安排和使用，将自己的世界覆盖在原有世界之上，普鲁斯特亦如此；（3）普鲁斯特被瓦格纳的创作过程所吸引，这一过程并非完全依靠理性的逻辑顺序，而是一种灵感式的、与热情有关的过程，并与其音乐作品的最终结构有关。[④]在乔治·皮维埃对普鲁斯特喜爱瓦格纳的理由的总结中可以看到普鲁斯特在艺术创作思想和手法上与瓦格纳的一些相似之处。这些相似一方面是作家的借鉴，另一方面也是艺术家之间在审美和创作上的共鸣。

贝多芬是普鲁斯特母亲所欣赏的音乐家，后者会在家中演奏贝多芬的作品，母亲的音乐喜好多多少少对作家产生了影响。不过不同于对瓦格纳音乐的普遍喜爱，普鲁斯特对贝多芬的音乐作品有所选择，他喜欢贝多芬的音乐，但所偏好的并非公认属于贝多芬成熟时期并且将音乐家划分在古典主义队伍中的作品。普鲁斯特很少在作品和书信中谈到贝多芬更广为人知的交响乐和奏鸣曲，而是更欣赏音乐家晚年创作的最后几部四重奏，特别是《第十四号弦乐四重奏》和《第十五号弦乐四重奏》，他也是当时少有对这几部作品表示欣赏和理解的人。在他晚年写给友人的信中可以看到普鲁斯特对贝多芬音乐的兴趣，如在写

给友人路易·德·罗伯特的信中，普鲁斯特提到他在过去一年中有两件非常想做的事情：看芒兹（Manzi）的展览和听贝多芬最后几部四重奏。他还在《追忆似水年华》中提到过第十二号、第十三号、第十四号和第十五号四重奏，并指出这些作品可能需要等待50年才能让观众了解它们的杰出之处。

贝多芬的音乐创作通常被分为三个阶段：第一阶段通常被视为从1790年到19世纪初，贝多芬在这一时期的创作风格和内涵尚未完全成熟，受哈顿和莫扎特的影响；第二阶段是19世纪初到1815年，是贝多芬交响曲的主要创作时期，这一时期的作品典型体现了贝多芬的“英雄”风格，音乐家在技术上全方位对音乐语言的各种潜能进行开发，这一时期同时也是音乐家逐渐丧失听力的时期；第三阶段为1816年到1827年，贝多芬彻底丧失听力，创作了最具代表性的作品第九交响曲，并且对音乐的风格和技巧进行了新的探索。普鲁斯特所欣赏的几部弦乐四重奏正是第三阶段的产物，它们冲破了传统规则的束缚，包含了一些不被当时大部分人所理解的东西。贝多芬在这几部四重奏中展现出的新技巧和对音乐的新理解吸引了普鲁斯特，这些新的创作方法并非全是对技巧的刻意追求，而是呼应了音乐家晚期对音乐的理解和情感的抒发。贝多芬中期创作所展现出与命运抗争的英雄形象已为大众所熟知，其晚期弦乐四重奏展现了音乐家内省的一面，在对现实呐喊的同时也有形而上的冥想和对内心与灵魂的宁静的追求。米兰·昆德拉在《帷幕》中曾评价贝多芬最后十年的创作（特别是奏鸣曲和四重奏）既远离古典主义，也并非完全的浪漫主义，而是属于他自己的音乐，并将其比作孤岛。普鲁斯特也正是在这些音乐中看到贝多芬从激情中解放出来的思考，并欣赏其中所包含的深层情感和创作技巧上的改变和提炼。赛比乐·德·苏沙在对普鲁斯特作品中的音乐进行研究时，认为除了瓦格纳，贝多芬也为普鲁斯特创作凡德伊的七重奏提供了灵感，并以作家在战争期间喜欢听贝多芬的作品这类史料作为辅证。

乔治·皮维埃在将普鲁斯特对瓦格纳和对贝多芬的兴趣进行对比后，认为普鲁斯特对贝多芬的喜爱更多来源于一些超音乐因素：普鲁斯特了解贝多芬的生平，并在音乐家的人生经历中发现一些与自己的相似之处。“在普鲁斯特对贝多芬的崇拜中可以分辨出一种建立在生平某些相似性上的友谊、一种来自道德的尊敬和对他音乐的一两个方面的偏好。”[5]他的这一看法并非全无道理。贝多芬在创作最后几部四重奏时一直经历和忍受着病痛的折磨，他的创作工作也因此一时陷入困境；在成稿确定之前，贝多芬不停修改作品，进行各种尝试，力图达到完美。音乐家的这段经历让人不由联想起普鲁斯特在创作《追忆似水年华》时的情况，作家同样在深陷病痛折磨时坚持创作，直到去世前仍然在修改其作品，并留下了大量手稿和修改稿。普鲁斯特在《追忆》最后一卷提到了老年贝多芬以及肉体的痛苦能给心灵和精神带来的认识和启示。或许这段相似的生平和创作经历使普鲁斯特能在贝多芬的晚年音乐作品中感受到某些共鸣，并了解音乐家在最后作品中的思想和情感。

在普鲁斯特所在的时代，德彪西与贝多芬和瓦格纳相比还是位音乐界新人，作家因此能以更为平等的态度来看待这名音乐家和他的音乐作品。事实上，普鲁斯特的友人雷奥纳多·哈恩不仅经常谈论起德彪西，甚至会批评他。从普鲁斯特和这名友人之间的通信中可以看到作家对德彪西的兴趣更多出自好奇，而非像对瓦格纳或贝多芬那样出自尊敬与欣赏。德彪西的身份和他在普鲁斯特心中的地位使得作家在讨论他的音乐时更为放松和随意，在为德彪西的音乐所展现出的独特和创新之处感到惊讶的同时，也能对这些特点表示赞赏。普鲁斯特对德彪西作品的理解和喜爱或许同样有一部分出自艺术家间的共鸣，后世的研究者甚至将德彪西和普鲁斯特的作品相比较，并在其中看到相似之处，如两人对其他艺术形式的兴趣以及将其融入自己所在的艺术领域之中的做法。还有研究者在对普鲁斯特和德彪西与瓦格纳之间的关系进行研究时看到民族性对普鲁斯特喜好的影响。与普鲁斯特相同，德彪西同样身处受瓦格纳影响的环境之中。这名音乐家在早年十分崇拜瓦格纳，不过这股热情随着时间逐渐淡去，在对音乐和文化有了更深的了解后，德彪西成了瓦格纳的反对者。德彪西态度的转变与他对民族和文化源泉的思考有关：法国艺术界在当时受瓦格纳的影响，后者的音乐作品和观点为当时不少艺术家和文人所推荐，然而德彪西注意到瓦格纳音乐中所包含的德意志元素（germanisme），反对将瓦格纳主义视为适用于所有地方的万能民族语（idiome passe-partout）。德彪西自称“法兰西作曲家”，认为法国音乐创作者应从本民族文化中汲取源泉，而非全盘接受另一民族音乐的特征，这一点正是他所在时代的部分法国作曲家常持的观

点。他的这一态度在第一次世界大战爆发后越发明确，他宣称法国的艺术与德国的艺术相比更为精致和典雅。德彪西虽然在后期将自己放在了瓦格纳的对立面，然而在对音乐和创作的态度上两名音乐家展现出一些相似性，即对民族文化和语言的推崇。在普鲁斯特身上同样可以看到对民族文化源泉的思考，不过没有特别浓烈的政治色彩。

德彪西常被看作印象派音乐家，然而他本人反对这一评价和归类，甚至试图远离这一印象。部分作家和研究者认为德彪西与其说是“印象主义者”不如说是“象征主义者”，象征派的诗人对德彪西的意义和影响比印象派绘画要大得多。虽然在讨论德彪西的音乐时需谨慎使用“印象派”和“印象主义”等术语，然而至今仍有研究者在研究德彪西创作时尝试从印象主义元素和特征这些角度对作品进行分析和探讨，如印象派画家捕捉光影感觉及其印象，德彪西则尝试用音乐捕捉事物的影响和引发的情绪，他研究各种表现情感的方法，并用恰当的方式展现其本质。德彪西的音乐有标题，其音乐叙事中也存在故事性，但比起单纯讲故事，他更倾向于向听众提供某种印象或暗示某种意象，他的这一选择是部分研究者认为其创作具有印象派特征的一个原因。德彪西在音乐作品中对自然景色所引发的感受的展现和对流动性和瞬间的理解吸引了普鲁斯特。不仅音乐家在作品中展现的云、雾、气味和鲜花同样存在于普鲁斯特的小说中，成为唤起联想和回忆的存在，音乐本身也成为了唤起种种联想、感受与回忆的重要元素。普鲁斯特在 1911 年写给雷纳尔多·哈恩的信中曾谈到过他聆听德彪西音乐时的感受，其中有来自大海的清新的气息和玫瑰的芬芳，他在《所多玛和蛾摩拉》中也提到过德彪西的《佩利亚斯与梅丽桑德》，并借叙述者马塞尔之口谈到了他曾在这部作品中感受到的玫瑰的芬芳。

三、《追忆似水年华》的音乐灵感

《追忆似水年华》是一部通常被认为由七卷构成、约 250 万字的长篇小说，如何在抛弃传统小说结构的同时建构小说新框架不仅是作家思考的问题，也成为不少批评家和研究者研究和讨论的对象。从早期认为《追忆似水年华》不具备小说的结构、不属于小说体裁，到小说体裁归属的确定和发现小说结构和框架的独特之处，在研究者们的不断探讨和发掘下，《追忆似水年华》的结构及其灵感源泉逐渐被确认并成为研究对象，音乐便是其中之一。不少研究者认为普鲁斯特对瓦格纳的兴趣为其文学创作提供了帮助，这名音乐家成为其构建大型作品世界的重要参考之一。瓦格纳的音乐剧演出时间长，部分作品甚至无法在一天之内演出完毕，不过他的剧与剧之间存在一定联系，构成了一个整体。瓦格纳的“整体艺术观”常被提及与探讨，在他的美学观和艺术创作中不难看到音乐家对“整体”和“一”的重视，他对音乐进行的探索和创作也正是在这一思想下进行的。瓦格纳的“一”不仅指单部音乐作品，还指一组作品、一个系列。为保证作品的整体性和演出的连贯性，瓦格纳利用主导动机串联起演出的各个部分，这些主导动机以非连续的方式重复出现，确保听众能在漫长的演出中意识到作品的连续和发展。此外，瓦格纳为人物角色创作的标志性或是说象征性乐句同样有连接的作用，为叙述的展开和观众的理解与记忆提供了帮助。部分人物角色会在另一部或另几部音乐剧作中出现，他们的重复出现使作品与作品之间呈现出某种联系，共同构建起瓦格纳的音乐世界。瓦格纳的代表作《尼伯龙根的指环》的创作周期长达 26 年，由四部歌剧构成，这一漫长创作工作的完成离不开瓦格纳对“一”的追求。

瓦格纳在艺术创作上表现出的这一面吸引了普鲁斯特，并为其提供了一个创作范例。这名喜爱音乐的法国作家同样执着于作品的完整和统一，抛弃了传统小说结构的《追忆似水年华》以另外的方式向读者展现自身的结构与完整，这一点在今天已不再被人质疑。事实上，普鲁斯特在进行《追忆似水年华》的出版准备工作时，曾打算一次性出版完整部小说，这个计划最后因篇幅太长以及商业方面的原因而搁浅，变为分卷出版。普鲁斯特深知分卷出版可能带来的风险，在与旁人的通信中也表示过对作品接受的担心。他曾在一封写给友人诺阿耶夫人（Mme de Noailles）的信中就大众对瓦格纳作品整体性的理解这一问题表示担心，认为《特里斯坦》的前奏曲未能完整体现出整部作品的思想，仅听这一部分很容易导致观众对作品有错误理解。普鲁斯特在信中表现出的对瓦格纳作品的担心同时也是对自己所要面临的情况的忧虑，他在世时已预见分卷出版所可能导致的对小说主题和思想的误读与不了解，而早期对《追忆似水年华》的大量抨击也证实了作家的担心。普鲁斯特曾强调需要读到小说的结局才能理解其真正的创作意图，《重现的时光》中马塞尔最终看破尘世繁华、皈依于艺术创作（写作）的结局最终点明了小说的布局与主题。普鲁

斯特在进行小说创作时，首先决定了小说的开头与结尾，这一选择证明了普鲁斯特对整体的重视。作家在面临小说缺乏结构的指责时，曾在写给友人的信中提到自己曾想过用教堂建筑部分的名称为小说的每一章节命名。这个命名法最后因作家认为过于做作而放弃，但这些建筑局部名称综合后所形成的整体建筑（一座教堂）的印象也从侧面证实了普鲁斯特对作品整体和结构的重视。在第五卷《女囚》中，普鲁斯特借叙述者马塞尔之口分析瓦格纳和巴尔扎克在创作中如何保证作品的统一：这两名艺术创作者没有像平庸作家那样机械地利用标题和副标题来追求一个所谓的统一，而是在创作过程中回顾作品时，利用系列中的相同人物的重复出现巧妙地营造出作品的整体与统一感。

在为普鲁斯特提供借鉴范例的文学和艺术界的前辈中，瓦格纳和巴尔扎克是其中十分重要的两位，他们在构建自己的作品世界时均采用了部分构成元素的重复使用这一方法：瓦格纳选择的是主导动机和象征性乐句，巴尔扎克则是对人物角色的重复使用。普鲁斯特在构建《追忆似水年华》的结构框架时同样使用了重复这一方法，部分人物角色在小说中重复出现，如奥黛特最早是出现在叙述者马塞尔与阿道夫外叔祖父有关的童年回忆中身着粉红裙的无名女郎，接着以善于交际的奥黛特这一形象出现，并随着小说的展开陆续成为了斯万夫人、德·福什维尔夫人、盖尔芒特公爵的情妇。音乐在小说结构的建构中也起到了连接的作用，音乐家凡德伊和他的音乐作品在小说的结构和主题上均扮演了重要的角色，在小说中断断续续出现，成为连接小说第一卷到最后一卷的线索之一。凡德伊是维尔迪兰夫人声称喜欢的音乐家，虽有才华却并未能在生前出名，且因女儿与她朋友的恋情而饱受折磨，其女儿的这段不堪言的恋情成为维尔迪兰夫人社交圈中的聊天话题，然而音乐家最重要的作品七重奏最后却由女儿女朋友的整理而得以面世，大放光彩，并为马塞尔提供了启示。

凡德伊的“小乐句”已成为不少普鲁斯特研究者们重点关注的对象，并引发了不少讨论。这些“小乐句”与小说中的两名重要人物角色斯万和叙述者马塞尔的爱情故事有关，被不少批评家和研究者视为他们爱情的一个象征。两名人物角色均有被音乐唤起往昔爱情回忆的经历。在《追忆似水年华》第一卷中，斯万与奥黛特一同在维尔迪兰夫人家听到了凡德伊的作品，他被唤起了对小乐句的回忆与喜爱，并因音乐而感受到了某些生活的激情和动力。在一段时间后，斯万感觉自己对奥黛特的兴趣变淡，曾是他们爱情象征的凡德伊的音乐也因此失去了原来的魔力，使他认识到幸福的虚妄。当斯万重新燃起对奥黛特的兴趣和占有欲后，会要求奥黛特演奏凡德伊的作品，因为小乐句能弥补他所爱的女子身上所欠缺的一些东西。在爱情再次陷入波折的时候，斯万在圣欧韦尔特夫人家的晚会上再次听到了凡德伊的奏鸣曲。他在一开始并未辨认出正在演奏的曲目，而是在想到奥黛特时突然意识到这是凡德伊的小乐句。小提琴音阶的上升与琴声的持续徘徊与斯万在想象中看见奥黛特步入他所在的大厅以及等待她靠近时的种种心理和情绪活动同步，音乐因此可作为展现其心惊、紧张、激动、狂喜等精神活动的存在。音乐与爱情在这一瞬间毫无征兆地再次产生了联系，并唤起斯万过去与爱情有关的回忆。通过音乐，种种以为已经被遗忘的细节再次浮现在他眼前。在对比了过去和现在聆听小乐句时的不同感受后，斯万发觉了当初被他忽视的端倪和小乐句的警示，音乐不再是单纯的娱乐和表演，而成为具有唤起作用和启示作用的存在。在第二卷中，叙述者马塞尔在结识斯万和奥戴特的女儿希尔贝特后获得了前往斯万家进行拜访的机会。在其中一次拜访中，斯万夫人偶然弹奏起凡德伊的奏鸣曲中斯万十分喜爱的部分，斯万和马塞尔在这一场景中共同聆听了凡德伊的音乐，两名人物角色各自的爱情故事通过凡德伊奏鸣曲中的小乐句和希尔贝特建立起某种联系。虽然马塞尔在这时还无法听懂凡德伊的奏鸣曲，却在冥冥之中感受到了音乐中所蕴含的无法用理性来解释的东西。斯万在聆听时告诉了马塞尔他对这首奏鸣曲的感受与理解，但他的这番解释在后来的马塞尔看来却是“可能将我对奏鸣曲的体会引入歧途”。[6]尽管凡德伊的奏鸣曲让斯万看到了某些以前从未注意到的东西，但他却受限于自身条件未能进一步了解音乐的深意。

在第五卷中，叙述者马塞尔在结束与希尔贝特的初恋后，陷入了另一场更为投入和纠结的爱情之中。一天，他在等待恋人阿尔贝蒂娜归来的时候演奏了凡德伊的奏鸣曲，并从演奏这一行为中获得了安慰。音乐使他暂时与带给他折磨的女子分离，他在全身心投入艺术演奏时甚至忽略了奏鸣曲中快感和焦虑两个主题与他此时爱情状况的切合。马塞尔尝试脱离世俗羁绊，从另外一个角度来理解这部音乐作品与思考艺术的作用。在

这一阶段，已经可以看出斯万和叙述者马塞尔在同样面对爱情的折磨、音乐与爱情回忆的关系时的不同态度和反应。普鲁斯特还另外为马塞尔安排了凡德伊另一部含义更为丰富和深刻的作品，以进一步推动马塞尔在音乐领域的前进与探索。在同一卷中，马塞尔在维尔迪兰夫人家的聚会上第一次听到了凡德伊的七重奏，并在第一时间对这部新作品有了深刻的印象。这部新作品并非和奏鸣曲毫无联系，马塞尔在聆听七重奏时感受到了奏鸣曲的存在，这种熟悉为了向马塞尔展示一条新的道路。普鲁斯特安排叙述者马塞尔将七重奏与奏鸣曲进行比较，并让他注意到音乐家在音乐创作中表现出的特征、变化、创新和追求。与奏鸣曲相比，七重奏在马塞尔的精神世界中唤起了不同于奏鸣曲的喜悦，创造出一个全新的、比奏鸣曲的世界更加完美和高等的世界。七重奏同样与马塞尔的爱情经历和感受有关，“以前每当我想到凡德伊创作的其他音乐世界，就不免要想到我每一次恋爱所构成的封闭世界”[⑦]，这一次亦如此。马塞尔回想起与阿尔贝蒂娜的恋爱经过，并猜疑她是否在最近见过凡德伊小姐。不过马塞尔并没有将自己困于爱情之中，而是尝试忘记阿尔贝蒂娜，去想象音乐家、想象他的创作与音乐所能带来的影响，音乐在这里为叙述者马塞尔提供了逃离恋爱痛苦与折磨的途径。

在《追忆似水年华》中，普鲁斯特将爱情与音乐两个主题相联系。一方面，斯万的爱情经历与叙述者马塞尔的爱情经历之间呈现出部分相似性，音乐在其中扮演了一个重要的角色，不仅能唤起他们对往昔爱情的回忆，还能为他们提供安慰与启示，斯万甚至“感到这个乐句出现在他的面前，像是他的爱情的保护神和知情人”[⑧]，而马塞尔则是通过音乐暂时逃离了爱情的折磨。在相似性之上，普鲁斯特还将斯万和马塞尔安排为一组对比组：斯万是在世俗诱惑前做出不同选择的另一个马塞尔，这些选择导致两人最终走向不同的道路。斯万无法割舍世俗生活，并为此所累，他虽然能在聆听凡德伊的音乐时与作曲家产生共鸣，凭借其爱情经历领悟到之前未能在音乐中领悟到的情感和更为深刻的东西，但却无法进一步对这些启示进行探索和思考，止步于具有一定品味和欣赏能力的业余艺术爱好者这一身份。叙述者马塞尔则从未真正放弃过对艺术的追求，并在经历了爱情的痛苦与折磨、战争与死亡、周围人事变迁之后，领悟到世俗生活下所隐藏的真实，重拾写作之路。叙述者马尔赛在聆听音乐时，并未困于对小乐句所引发的对自己爱情经历的感受与回忆之中，而是超越了这一情感的羁绊，更深入地对音乐以及艺术进行了思考和探索，领悟到艺术创作所能带给他的救赎，继而向真正的艺术家迈进。普鲁斯特对这两名重要人物角色对比式安排同时也呼应了小说中存在的其他一些对称式结构，成为小说整体结构中不可缺少的一部分。

另一方面，斯万和叙述者马塞尔之间藉由凡德伊的音乐呈现出某种连续性和递进性：斯万因爱情对凡德伊的奏鸣曲有所领悟——马塞尔对奏鸣曲的不了解和斯万对奏鸣曲的解释——马塞尔在同样面临爱情折磨时对奏鸣曲的领悟——马塞尔对七重奏的领悟以及将其与奏鸣曲的比较。在连接小说前后的音乐这条线上，斯万和马塞尔先后担负起重要的角色，逐步将音乐的作用和影响逐渐展示出来。在《追忆似水年华》最后一卷《重现的时光》，叙述者马塞尔获邀前往盖尔芒特公馆参加聚会，因迟到的关系被安排在书房等待隔壁音乐表演的结束。在等待时，仆人不小心用汤匙敲击碟子发出的声音激发了马塞尔的联想与回忆，其中包括了对斯万、奏鸣曲和七重奏的回忆，并在此之上对音乐和爱情的关系、艺术的任务和意义进行了思考。在第一个节目结束后，马塞尔在总管的提醒下从过去和想象中回到了现实世界的书房，并前往舞会，舞会上的众人形象惊醒了马塞尔，使他进一步清楚意识到时间的流逝和对生命与存在的影响，坚定了他投身写作的信念。

若仔细阅读普鲁斯特对斯万和马塞尔聆听音乐场景进行的细腻描写，可以看到音乐在其中所具有的小马德莱娜蛋糕式的作用，成为唤起回忆、使过去复苏的助手，带领聆听者完成一次时间之旅。音乐与联想、回忆有关，并在小说中起到了类似锚点的作用：对于当时聆听音乐的斯万和马塞尔来说，他们借由凡德伊的小乐句回到了过去（爱情经历、以前聆听凡德伊音乐的经历）；对于作为《追忆似水年华》文本的叙述者马塞尔来说，则是以成长后的马塞尔的身份对过去的自己聆听音乐的经历进行了回顾和分析。在结构上，音乐有时造成了“离题（digression）”，对人物角色聆听音乐的感受和反应的描写和介绍有时长达数页。这些“离题”不仅包括对过去人事的回忆，还成为普鲁斯特展现自己对音乐、对艺术、对音乐家和对艺术家的思考以及介绍自己美学观的一个重要场所。这些“离题”并不是废话，而是为小说最终结局和启示所做的铺垫。

音乐常被视为另一种语言，这种语言超越了文字与文化，能够沟通不同地区、语言和文化的人们，跨越时空，唤起他们的情感与思考。斯万在聆听音乐时，感受到了音乐中所蕴含的情感和自身情感的共振，仿佛与音乐家凡德伊之间建立起某种兄弟般的联系，这种共鸣并非加剧痛苦，而是为他提供了解脱的可能性。他从小语句中领悟到他的痛苦是虚妄的，并因此而获得某种安慰。叙述者马塞尔也在弹奏奏鸣曲时感受到音乐带来的慰藉，并被激起了对艺术的思考。普鲁斯特笔下的这两名人物角色均意识到音乐看到了高于实际生活的东西，是对人内心世界的探索，并且这种探索及其结果是无法通过智力（intelligence）来理解的，它超越了日常语言成为揭示真实的另一种语言。普鲁斯特认为艺术创作展现的是艺术家观察世界的视角和方法，凡德伊的音乐和埃尔斯蒂尔的绘画均揭示了隐藏在人们内心深处的、难以言传的东西，艺术“将内心世界的构造外化于五颜六色之中”[⑨]，帮助人们认识个体，并进一步认识由无数人展现的无数宇宙，最后认识这个世界。

四、结语

普鲁斯特在小说中对音乐家和音乐作品的列举与分析展现了他在音乐领域所拥有的丰富经历与知识，他对斯万和叙述者马塞尔在聆听音乐时的感受与联想进行描写时所使用的细腻笔法和丰富比喻令读者印象深刻，其中包含的对音乐以及艺术的理解和评论同时也为研究者们提供了研究对象，成为理解作家美学观、艺术观和哲学观的切入点。

在探讨普鲁斯特艺术观时，不少批评家和研究者认为普鲁斯特在这一问题上从叔本华的哲学和美学观中获取了灵感，赋予了艺术位于金字塔高层的位置。再加上瓦格纳的音乐也被不少研究者认为受叔本华音乐美学的影响，喜爱瓦格纳作品的普鲁斯特也因此或多或少通过这名音乐家感受到叔本华的部分美学思想。达尔豪斯在谈到古典与浪漫时期的音乐美学时，指出音乐在19世纪以前几乎不被哲学所重视，直到贝多芬和E. T. A. 霍夫曼之后“才被赋予了前所未有的意义和精神上的转折……音乐表达的是语言甚至诗歌不可能表达的真实”。[⑩]他认为叔本华赋予了音乐形而上学的尊严，在叔本华看来，世界是“我”的表象，艺术的使命是探索被隐藏在所能看到的现实背后的真实，为人们超越日常现实提供可能。音乐这形而上学的一面在几十年后通过瓦格纳产生了作用，尼采直接将《特里斯坦》称为“音乐的形而上学作品”。叔本华认为音乐可以表现内在的本质，瓦格纳则认为音乐可被视为世界理念，俩人对音乐的定位与普鲁斯特对音乐的理解发生了共鸣，作家看到了音乐以及其他艺术形式所具有的揭示者与启示者的作用。

在小说中，马塞尔在聆听七重奏时感受到了“似乎来自天国的无以形容的快乐”[⑪]，这种快乐与奏鸣曲的快乐截然不同，是“向着超尘脱世的喜悦的召唤”。[⑫]这些近乎宗教式的描述并非源自宗教信仰，而是展现音乐这一艺术形式所具有的特殊能力，它能超越理性和智力的理解与解释，予以人欢乐、解脱与顿悟。普鲁斯特将七重奏的小乐句与马丹维尔教堂钟楼和巴尔贝克海滩附近的树木归为一类，它们均使马塞尔产生了种种感受，并且这些感受被视为是“构筑真正生活的基准和开端”。[⑬]马塞尔因此意识到“音乐帮助我自我反省，从中发掘新的东西：那就是我在生活中、旅行中枉然寻找的多样性……”[⑭]从上文所展示的斯万和叙述者马塞尔聆听音乐的经历中可以看到，音乐可以逃离语言的缺陷与不足，使其爱好者有机会通过其亲身体验触碰事物与生命的本质。语言是社会约定的产物，它在被翻译和理解时难免会遗失一部分东西，然而音乐则不同，它不受这些约定的束缚，能够直击人心。这也是为何优秀的音乐作品能够战胜时间与空间，在不同时空和文化的听众中唤起相同的情感和感悟。

---

① Georges Maroré et Irène Mecz, *Musique et Structure dans* La Recherche du Temps Perdu, Paris: Klichksieck, 1972, p. 30.

② ④ ⑤ Georges Piroué, *Marcel Proust et la musique du devenir*, Paris: Editions Denoël, 1960, pp. 105, 109 – 112, 105.

③ André Coeuroy, “La Musique dans L'oeuvre de Marcel Proust,” *La Revue Musicale*, 1923, p. 195.

⑥〔法〕马塞尔·普鲁斯特：《追忆似水年华》第2卷，桂裕芳、袁树仁译，南京：译林出版社，2012年，第90页。

⑦ ⑨ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭〔法〕马塞尔·普鲁斯特：《追忆似水年华》第5卷，桂裕芳、袁树仁译，第236、241、244、244、244、149页。

⑧〔法〕马塞尔·普鲁斯特：《追忆似水年华》第1卷，桂裕芳，袁树仁译，第340页。

⑩〔德〕卡尔·达尔豪斯：《古典和浪漫时期的音乐美学》，尹耀勤译，湖南：湖南文艺出版社，2006年，第386 – 387页。

（责任编辑：潘纯琳）