

聽過古爾德彈《哥德堡變奏曲》與看過許鞍華電影《姨媽的後現代生活》的兩群人，哪邊人數更多？也許都不會太多。因為古爾德和電影中的姨媽，撇開身份膚色種種差異，有個很明顯的共同點：怪人。

文：李夢 圖：網上圖片

我偏愛看怪人的故事。最近，邊讀加拿大鋼琴家古爾德 (Glenn Gould) 的傳記《奇妙的陌生人》(Wondrous Strange) 聽他的哥德堡，邊看斯琴高娃扮演的姨媽若無人地唱戲。那種審美的酣暢感，不亞於蘸着辣豆瓣醬吃大蔥。先別急着嘲笑大蔥和醬。在我看來，這兩種食材予人味覺上的刺激感，真真與兩位怪人的脾性有幾分相似：率直，倔強，有潔癖，又有些得理不讓人。

小姐與少爺

這些脾性的養成，恐怕要歸因於二人的出身。姨媽在上海弄堂裡長大，小姐身架重；古爾德是皮革商人獨子，住多倫多東郊湖畔，童年和少年都泡在父母的無盡關懷裡，偶爾患了小感冒，還得被媽媽催着多飲檸檬水。也許是生活環境優越無憂，古爾德打小就不是循規蹈矩的「乖仔」：話少，敏感，有些抗拒社交。某次，十九歲的古爾德被要求寫一篇學業規劃類的文章，他一開口便是：「我不喜歡高等教育」，一點餘地都不留。

誰知道呢，也許他真的不喜歡讀書，不然憑他的聰明，法文考試不可能只得五十分。這個擁有絕對音高和極強音樂天賦的羞澀男孩，把童年和少年的大半時間都給了他的寵物狗和鋼琴。十歲那年，他迷上複調音樂和巴赫，用他自己的話說，好像「忽然收到了某種訊息」。從那時起直到五十歲去世，他與巴赫的緣分，綿延了四十年。演奏巴赫作品時，古爾德的觸鍵和雙手平衡感常令人眼前一亮。似乎，在他以前，從未有過人這樣「不管不顧」地彈奏巴赫。

錄什麼？《哥德堡變奏曲》

往往，世事並不盡如人意。講一口流利英式英語的姨媽去應聘家教被婉拒，原因是現在「大家都講美式英語啦」。而古爾德生活在二十世紀四、五十年代的多倫多的古典音樂氛圍，用當時一位樂評人的說法，「像一間只賣魚和薯條的高檔餐廳」。鋼琴家想展開事業，只能去美國。一九五五年一月，古爾德在華盛頓和紐約完成了他的美國首演，彈巴赫、貝多芬和一些現代作品。幸運的是，樂評人一邊倒地說好話，見報的盡是「天才」和「優美」之類字眼。哥倫比亞唱片公司藝術部總監 Oppenheim 去聽了紐約那場演出，翌日便將一份合同交給古爾德。

一個看上去很美的開場。接下來的問題是，錄什麼。古爾德張口便是哥德堡。「可，這是寫給管風琴的曲子啊。」唱片公司的人不淡定了。在那以前，只有 Rosalyn Tureck 和 Jorg Demus 用鋼琴灌錄過《哥德堡變奏曲》，且合作的都是小廠牌。加拿大人的倔強氣又來了，他堅持。「好，那就哥德堡。」雙方擊掌。一九五五年六月，古爾德在紐約第三十街的錄音棚裡呆了整整四天。後來，這唱片四年內賣出四萬張，成為全美銷量最好的唱片之一。你看，倔強也有倔強的好處。

最愛錄音室裡自彈自唱

因了唱片大賣以及美國巡迴積攢下的口碑，古爾德一

古爾德的後現代生活



《姨媽的後現代生活》劇照 網上圖片



位於多倫多的古爾德之墓碑 網上圖片，攝影：mtsr



古爾德 網上圖片



少年古爾德和他的小狗Nick 網上圖片

九五七年去了蘇聯。在那之前，只有梅紐因和斯特恩兩位西方演奏家曾到訪那個隔着鐵幕的國家。彼時的古爾德並不像前兩位那樣出名，因而在莫斯科的首場演出，上半場音樂廳裡只有三成觀眾。古爾德彈了巴赫《賦格的藝術》，中場休息後，音樂廳居然擠滿了人，都是被上半場的觀眾打電話喊來的。你永遠也別小瞧了俄羅斯的樂迷，古爾德那晚加演了哥德堡變奏曲中的十首，整整十首。

不單觀眾，同行也對這年輕的加拿大人欽佩有加：他與卡拉揚合作無間；梅紐因和羅斯特波維奇是他的粉絲；克萊本想與他同台演出；李赫特聽了古爾德的哥德堡後，甚至不敢在公開場合演奏這曲子。都說知音難尋，古爾德竟在清高和傲氣盛行的古典音樂圈收穫了如此讚美，按理說是值得高興的事吧，但這加拿大人並不這麼認為。怪人就是怪人。

巡迴久了，人事接觸多了，他開始厭倦。這個喜歡和小動物打交道勝過和人打交道的鋼琴家再也不願意在鏡頭面前「搔首弄姿」，也不願重複演出那些彈過千百遍的曲目。三十歲後，他搬出父母住處，在多倫多北邊租了一套公寓，過起離群索居的生活。相比舞台和掌聲，

他似乎更喜歡在錄音室裡自彈自唱。

邊彈邊唱這習慣幾乎伴隨了古爾德一生，以致常有樂迷「抱怨」聽唱片時被那歌聲干擾。可又能怎樣呢？他唱得那麼投入，幾乎把錄音室當成了家。「每年在錄音室裡呆二百五十天，這真是快樂的事情。」沒有人理解古爾德對於錄音技術和電子媒介的癡迷，就像沒人理解姨媽為什麼要天天地侍候那一籠子鳥。

孤獨，那枚後現代的月亮

雖然古爾德常常將獨處的美好掛在嘴邊，但這個敏感倔強的人也會孤獨，也會在深夜裡與朋友或情人煲電話粥。往往，他在電話這頭滔滔不絕，電話那頭的人已經呵欠連天。誰願意天天地聽他聊巴赫呢，誰願意知道他今天又發現了鋼琴的什麼小秘密呢。古爾德一直生活在自己編織的夢裡，偶爾孤單了，想將身邊人拖入那夢裡，無奈只是徒勞。也許，在音樂的世界裡他是天才是頂着光環的偶像，但在日常生活中，他脆弱，敏

感，固執地渴望被愛被關注，卻不知如何愛人。

姨媽一直一個人住，守着她那一籠子鳥，好容易找到個願意聽她說話的人，卻不知那人是騙子，冒冒失失將全部家當扔進一場謊言裡。那晚，她穿了戲服在她愛的男人面前唱戲，該是她那一輩子最放鬆也最開心的時候，就像坐在小木凳上彈巴赫的古爾德一樣。世易時移，老了面容，他們卻仍是深閨待字的少女，和被媽媽勸着喝檸檬水的小男孩。姨媽有次夢中醒來，見到一枚足足有一扇窗那麼大的月亮從眼前飄過。不知怎的，我相信深夜打電話的古爾德，也一定見過那樣後現代的一枚月亮。

沒錯，古爾德和姨媽都是怪人，但我們卻心疼他們，愛他們，像愛我們內心深處最隱秘的部分。



古爾德椅子的複製品 網上圖片

香港之音 幸福滿溢

文、圖：周凡夫

香港作曲家聯會委約了六位香港作曲家為「音樂新文化」其中四場音樂會創作新曲，其中兩首在11月18日舉行的第三場「虛白——樂動文化」中誕生。「虛白」正是結束上半場的新作品標題，而用作下半場開場部麗樂的《論書四則》，則是另一首新作。這場由何文川指揮的很不一樣的民樂組合竹韻小集演出的音樂會，新作外，還選奏了八首舊作。

兩首新作不僅長度接近（均約十一分鐘），標題展示的內容都來自中國的傳統文化，丁宗偉在《虛白》的樂曲說明，更引用了大段用文言文所寫的論樂美學觀；《論書四則》四個樂章的內容分別描繪了中國的篆、隸、楷、草四種字體的不同形態。前曲採用了胡琴、古箏、琵琶、雙笙、雙鼓等樂器，合共十多人的小合奏；後曲則是二胡、揚琴、琵琶、高音笙與簫笛五位樂手的合奏曲。共通的是這些中國民族樂器在兩位作曲家的運用下，發展的是樂器本身的音響和色彩，多於民族性的旋律特色；呈現的是地域色彩模糊的國際性音樂語言，可視為現今新世代對中國傳統文化的感受與觀感。

《虛白》的樂曲處理甚至安排一位笙樂手繞着小樂隊演奏，另一位笙樂手則在小樂隊背後遊走，多了點前衛藝術的「行為藝術」影子。然而兩首新曲都將人的感情抽離，只餘下音樂的技巧和字體書法的骨架，呈現的便有如現代都會節奏急速的生活中，人人都變得冷澀一樣。

但有趣的是，其餘八首香港作曲家的舊作，同樣全以中國民族樂器演奏，標題對內容同樣有較鮮明的指向性，但色彩與感情則較清晰外露；同時，風格手法雖各有不同，然而相同的卻都是借「美」景來舒展舒暢的情懷。

音樂會的開場曲，陳能濟的《逍遙遊》，是當晚最「古」的作品，1991年他仍在台灣工作時感受台灣美景與純樸民風作成，當晚演的是十七人的小合奏版本，結束前尾聲的悠然感，確能讓人有神往的感染力。接着的《望月聽風》亦是香港作曲家於台灣生活所寫的樂曲；這是現時仍活躍於台灣的鍾耀光2005年為慶祝中秋節所寫，以七位民樂演奏的小品曲，很能將彈撥及拉弦樂器的優美色彩發揮。至於遠在多倫多的梁家棟的六人小合奏《漫風》，樂如標題，樂意隨風無拘束蕩遊在隨意之下的樂風，箇中竟然散逸出一點兒日本音樂的意韻。而李昌將他的笙與鋼琴作品《過海》改編以笙與琵琶來演奏的版本，樂曲介紹將「過海」、「過大海」，和「過吃海竟就係神仙」的意念結合在一起，百分百的「香港式」思維；樂曲採用了三段式結構，有趣的是，作曲家在曲解中提出「或者與其幻想過了海，才能享受更好的生活，倒不如讓心安靜下來，感受一下過海的過程吧！」那也就是



「虛白——樂動文化」音樂會丁宗偉《虛白》演出實況

說，更應關注與前後兩段輕快段落構成對比的抒情中間段落；然而，無論是哪一個部分，都未能做到能讓人一聽便印象難忘的效果，就筆者而言，在尾聲部分努力去感受，卻真的有點兒「神仙」的感覺呢。

下半場四首舊作，較共通的是都採用了樂器本身的性格色彩作為音樂語言來發揮，亦能明確地傳達了樂曲標題的內容。麥偉鏞原為廣東音樂組合「五架頭」所寫的《一葉知秋》，由羅永暉改為四把彈撥樂器演奏的多聲部作品，廣東音樂的韻味變得淡薄，而「一葉知秋」的意境亦變得更為沉思性，更為內在的情感描寫。相對而言，陳永華所寫的七人小合奏《南蓮池畔》，與黃學揚二十多人的合奏曲《維港夜曲》，不僅音樂形象與內容均鮮明清晰，散發的都是舒心暢意之情，異曲同工之處是《南蓮池畔》的末段一片盛世昇平的喜樂，《維港夜曲》則自絢爛的高潮回歸平靜結束，同是昇平年代的舒暢情感，但更多的是個人的情感變化。

如果說，兩首新作品《虛白》和《論書四則》是內容與音樂效果均抽象的標題作品，那麼，葉浩坤的五人小合奏《迴》，卻是一首標題與內容均抽象，但內容卻寫得很扎實的樂曲，各樂器的色彩融合亦發揮得很好，樂曲雖長只五、六分鐘，但曲中情緒變化鮮明，且幅度很大，更能營造出頗大能量感和張力感，能讓人在「迴」的意念中作出豐富的想像。

如果說，作曲家的音樂是生活的反映，那麼這十首幾乎全是在九七年後的作品（只有一首九七年前），展現的都是帶有幸福感的舒暢情懷，這與選曲的形式與規模局限有關，香港作曲家當然並非沒有悲天憫人，探索永恆深刻主題的作品，其實，能寫出舒暢幸福的樂音，那總較有痛苦音樂產生的年代為好，那亦是香港人生活所需的調味品呢。

水晶看戲

多語言同台，戲劇的另一種方向？

最近連續看到幾部不同的戲劇作品，都使用了多語言同台的方式。比如在上海戲劇學院看到東方戲劇大師鈴木忠志的《李爾王》，劇目中、日、韓三國演員，分別使用自己的母語進行表演，觀眾通過字幕了解台詞，同時也可以感受到不同語言的音律對表演所造成的微妙影響。當觀眾在自己所熟悉的語言與非母語之間進行聽覺轉換時，也會產生一種突然「醒來」的效果，相當神奇。

而這種表演方式，對演員也提出了更高的要求。由於演員可能完全聽不懂與自己演對手戲的演員所說的台詞，卻必須憑借多輪次的排練與配合，來抓住「氣口」，承接台詞。這意味着演員們必須跳出常態的記憶模式，全心地去感受多個對手演員的語音、腔調，時刻保持着百分百的敏感和新鮮度，而無法僅僅在演出依靠「慣性」滑行。

另外一部來自英國壁虎劇團 (Gecko) 的舞蹈劇作品《迷失》(Missing)，在上海、武漢、深圳和南京四城巡演。它把這種多語同台推向另一個極致，整個表演過程中使用了七種語言，包括英語、法語、西班牙語甚至波蘭語，基本上在場觀眾沒有人能單純依靠自己的語言基礎聽懂所有的對話。與此同時，劇團只為觀眾提供了非常少的一部分字幕，他們希望觀眾不要依賴於「聽懂」，而是全身心地觀察、感受舞台上發生的一切，用心來「看懂」這部作品。

這種創作之道，一直是壁虎劇團所堅持的，之前另外一部代表作《外套》也是如此，使用8種語言，其中有一種語言根本就是演員們自創的，沒人聽懂，而且完全不放任何字幕。對此，劇團的藝術總監和導演阿米特·拉哈弗解釋說，他希望觀眾能夠不被傳統形態的台詞和語言所「誤導」，因為人類在長期的社會養成過程中，已經在心中建立了固定的語言符號以及對應的記憶和感受。比如你看或聽到「甜」、「酸」、「苦」、「辣」這類詞時，身體和思想都會產生相應的感受，這種感受會「誤導」你進入其實並不存在的那個情境當中。

而語言的陌生化，恰恰可以消解這種「誤導」，讓你無法依賴台詞去獲得信息，而是努力去捕捉舞台上正在發生的大量表演信息。這時候，戲劇作為一種「全息場能」的存在，便可以通過音樂、燈光、表演等多種手段，在每一個毛孔和神經末梢與觀眾建立連接，丟掉原有的接口，開啟新的交互模式。

事實上，在和觀眾的交流過程中，我也發現那些「聽得懂」的觀眾，反而會相當執著於語言，為不能聽懂每句話而感到惋惜甚至不滿。而那些根本聽不懂甚至放棄「聽懂」、轉而全情感受的觀眾，卻收穫了更豐富的體驗——他們能夠看到《迷失》這部戲中每一個人物角色的心理、情感，甚至呼吸與脈動，將自身的頻譜與舞台上演員們的頻譜調整到了同一頻段，得以與角色同呼吸、共命運。這種獨一無二的劇場體驗，怕是連莎士比亞，也要深感嫉妒吧？



愛丁堡前沿劇團2014之英國壁虎劇團的《迷失》

文：水晶 (金融學博士，社會學學士後，愛丁堡前沿劇團策展人)