



老顽童吕正惠亲近音乐的方式

■洪子诚

吕正惠先生的《CD流浪记》已经有四个版本。最早是1999年的台北九歌版，随后的三个都是大陆简体字版：文化艺术出版社2001年版、广西师范大学出版社2010年版，以及近日北京大学出版社的版本。这几个版本我都有。九歌版是2013年我在新竹“交大”上课的时候他送我的。已经绝版，他手头好像只有两三本，所以面露难色，有些踌躇。这几个版本虽然沿用同一书名，但每一版都会增添新作，编排体例也有一些小的调整。初版除《代序》外，分“CD流浪记”“CD心情”两个专辑，收文33篇。文化艺术版改为“CD文章”“音乐家素描”“CD心情”三个专辑，收文46篇。广西师大版的文章增加到55篇。现在的北大版就到了63篇了（新版收入的谈俄国流亡作曲家、演奏家晚年的故国之思，特别是有关舒伯特和里赫特的几篇，都是值得一读的佳作）。新版书名的副标题，也从前三种正襟危坐的“欣赏古典拥抱浪漫”，改为自我调侃意味的“从大酒徒到老顽童”。相对于初版本，北大版其实可以说是新书。不过当初的这个书名起得确实不错，已有一定知名度，所以作者没有打算另换一个名字。

《CD流浪记》是谈古典音乐的书，里面讲了不少音乐家的知识、掌故，但它不是音乐知识读物；对演奏家和各种版本的CD有精彩的品评，但也不是市面常见的CD圣经、CD购买指南。九歌版封底的推介语对它的内容这样概括：“蒐集古典音乐CD是一种乐趣，寻找CD是一种甘、苦夹杂的过程，聆听CD又是一种孤独中的自我安慰。听完CD后，对音乐家与演奏家肆意雌黄，也是一种无上的感受。”这段话解释了《CD流浪记》“流浪”的两层意思：一是为着CD而“流浪”，另一是在CD中“流浪”。蒐集、收藏CD的辛苦、快乐，为此节衣缩食，梦寐以求一旦获取的欣喜……在这本书里有不少描述。读了他如何寻找福特的格勒，如何“穷追”里赫特的那些文字，没有这样经验的我不禁感叹唏嘘。虽说我偶尔也为获得喜爱的CD而飘飘然，但他的那种气魄，那种痴迷，实在难以相提并论。我想这方面的表现，也就是人们常说的“活出新精彩”了。吕正惠说：“事实上买CD的‘乐趣’并不在‘听’，而是在‘找’与‘买’，也就是大家常说的‘购物狂’和‘搜集癖’”。他在台北长泰街的家，几十平米的地下室是他CD收藏、视听的处所。我曾经参观过，在那里一起看（听）80年代出版的《霍洛维茨在莫斯科》。当时，突然产生这样的印象：这是吕正惠的另一世界；这个世界是“地下”的，是属于“夜晚”的（他听音乐时间大多是晚上）。这个世界和他的“白天”“地上”的世界自然不



《CD流浪记》中文简体版的三个版本

能绝对切割，但也构成对比。这本书里有一幅图片，他坐在排列整齐、光彩熠熠的CD架前，文字说明是“像个二手CD店老板”。可以看到，这个“老板”在他的“财富”面前是怎样的“得意洋洋”（他自己的话）。二万片的CD，自然不是基于升值带来利润的期待。这让我想起本雅明的图书收藏。正如一位批评家的分析：本雅明将它们收集起来，置于他的关怀之下，并在这个由自己布置、留下手的印版本，北大版其实可以说是新书。不过当初的这个书名起得确实不错，已有一定知名度，所以作者没有打算另换一个名字。

知道吕正惠先生的名字是20世纪90年代，但见面认识只有十多年；但我们算是“老”朋友了。我和他的学生的关系也很好，他们许多都研究现代文学。吕正惠先后担任台湾“清华大学”、淡江大学教授，是汉魏六朝诗、唐诗和中国现代文学知名研究专家，《抒情传统和政治现实》《战后台湾文学经验》和《诗圣杜甫》都有大陆简体字版。音乐当然只是他的业余爱好。据我所知，许多人文学者同时也是西方古典乐迷，由于不是“科班”出身，亲近音乐、与音乐结缘的动机、方式也各种各样。记得第一次和吕正惠在万圣书园咖啡厅见面，他对我为20世纪60年代台湾现代文学辩护流露出颇不以为然的神情。但碍于初次见面也不好说什么。在一段时间里，我觉得他的文学视野和评鉴标准有太强的社会性和政治性。那天从他的那个“地下”和“夜晚”的空间走出来后，我纠正了自己认识的偏差。正如他的一个学生说的：“吕先生的现代文学批评，在评论对象上，我认为仍有典律（canon，大陆多译为‘正典’）意识的，虽然他甚有‘齐物’的修养，对本土平民文学也极能将心比心，但更多的时候，他仍兼融了锐利的审美品位和社会感。”（黄文倩：《吕正惠的现代文学批评：一种历史的见证》，《中国作家网》2014年8月14日。）

出于了解人如何拥有“不同世界”的好奇心，读《CD流浪记》我便比较注意他亲近音乐的方式。书里有一篇谈贝多芬后期钢琴奏鸣曲，对于第31号（作品110）第三乐章，吕正惠在反复聆听（可能是波

利尼的演奏，当页就配有波利尼CD封套的图片）之后写下这样的文字：

（乐曲一开始好像若无头绪，这边一个音，那边一个音地漫无目的地敲着，逐渐就形成一个极度哀伤的旋律，说真的，我仿佛听见你在哭。但是，你又忍住了，转成了一个庄严的赋格，仿佛告诉我们说，像我这样历经艰苦与孤独的老人怎么可以哭。然而，哀伤的旋律又出现了，而且转成悲痛，这次是“长歌当泣”。但是，那个“泣”的旋律竟然逐渐又化成赋格，并且转回原来的赋格旋律，而且声音一直上扬。最后的那个乐段我实在不知怎么形容，我只能说那是“见”到上帝时的至福。从痛苦、绝望而到达至福，……《贝多芬，你在想什么》

吕正惠说这是用了“无法想象的形式”来克服、超越痛苦。可以引述另一位作家的分析来作比较。对“无法想象的形式”，这位作家具体指明为“赋格”和“奏鸣曲”的关系。他说，“在十分钟的狭小空间里，这个第三乐章（包括它简短的序曲）以情感及形式上奇特的混杂而独创一格”；“贝多芬将赋格（复调音乐的典范形式）引入奏鸣曲（古典主义音乐的典范形式）——共存，抗拒它们之间的伤痕。这是贝多芬‘梦想成为自始至终所有欧洲音乐的传承者’的抱负，他怀抱的是以‘伟大的综合手法’来‘综合两个明显无从和解的时代’——这个‘梦’，要到茱白克（勋伯格）和斯特拉文斯基才真正实现。（《贝多芬的完全传承之梦》，米兰·昆德拉《相遇》，台北：皇冠文化2007年，第86—87页。）

这是音乐史、音乐形式变迁角度的感受和解读。吕正惠不同，他也谈技巧、形式——事实上，他对

舒伯特作品，特别是钢琴奏鸣曲的版本复杂情况，对不同演奏家处理舒伯特的不同方式，以及舒伯特在钢琴奏鸣曲体式上的创造，都有深入精湛的讨论——但他侧重的是乐曲呈现的精神、呈现的作曲家的生命史。也就是乐曲（通过演奏家）所传递的人的心灵痕迹、生命状态和它们的表达方式。用黄文倩的说法就是关注“精神性出口”。因此，在他的聆听、解读中，时势、作曲家、演奏家传记等外缘知识的参与就显得特别重要（传记等因素在音乐欣赏、解读中的必要性历来存在争议）。

“精神性出口”的追踪辨析在《CD流浪记》中是双重的：既是作曲家、演奏家的表达，也是CD聆听者借助乐曲的自我释放。比起吕正惠对作曲家、演奏家的品评来，有时候我可能更想了解这个聆听者找到怎样的精神出路。譬如他说，每个人都有自己的“渴慕”，而舒曼《交响变奏曲》经里赫特的一再演奏，终于证明这种“渴慕”或许只是废墟般的“绝望”——那个暗中的聆听者并不存在。他又说，肖邦《E大调练习曲》的“缠绵悱恻”，在波利尼手下变成晶莹、冰冷音符，而让聆听者产生人间的猜忌与怨恨，痴情与痛苦都如尘埃般消散的“回音叫，云风起”。随着凄厉的琴音而化为乌有。他有些伤感地描述舒伯特那些钢琴奏鸣曲的“未完成”，“这就好比世界抛弃了舒伯特，舒伯特孤独地一个人走着走着，然后就不见了”。他推崇威尔第的咏叹调所表达的“燃烧殆尽”的“激情之火”，还说“卡门不应该‘看上’荷西这种男人，他不会善罢甘休；荷西不应该受卡门诱惑，他没有力量承担失去卡门的痛苦”；这大概也是他带着苦涩意味的体验。他认为莫扎特歌剧为情的“水性杨花”与威尔第的“为情不惜一死”是人类感情的两个方面——但“与其用文明来把自己装扮成精致的禽兽，倒不如试着去扩展他的本性”。（《贝多芬的完全传承之梦》，米兰·昆德拉《相遇》，台北：皇冠文化2007年，第86—87页。）

这种关注方式的形成，既有社会时代的因素，也有个人生命经验的原因。吕正惠多处写到他是为克服心灵的苦闷，安顿孤独、痛

苦、愤懑的自身而听CD的。在最初版本中，他为我们勾勒了一个类乎“波西米亚人”的形象，自我默认为一种现代社会的流浪、边缘人的角色；与主流观念和体制（包括学术体制）的某种格格不入的疏离。因此，我们很能理解这个自我意识中“边缘人”为什么对浪漫主义时期音乐的浓厚兴趣，包括舒曼，特别是舒伯特。在全部文章中，舒伯特和里赫特都各占六篇。不错，也谈贝多芬、柴可夫斯基、肖邦、勃拉姆斯、马勒、肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、巴托克……言语和情感的热烈都难以和谈舒伯特等相比。有批评家认为，贝多芬之后的伟大音乐家当属勃拉姆斯，吕正惠对他却似乎是因礼貌而勉强成文，用了“北德佬勃拉姆斯”的题目，说他的笨重质朴中也有深情、“幽怨”的表达。肖邦虽说也很“浪漫主义”，但他对他显然没有充足的好感，说他的倾诉类乎“表演”，有点“腻”（肖邦迷其实大不必在意）。对舒伯特可不是这样。他是在“寂寞难诉、痛苦无依的时候找上舒伯特”的；“在孤独和极端哀伤的时候，舒伯特无疑……更适合‘长相左右’”。他盛赞这位只活了31年的作曲家在《冬之旅》和钢琴奏鸣曲中的哀伤、孤独，以至愁肠百结令人心碎的绝望的表达，同时也指出在表现“流浪”“漂泊感”的哲学化深度而远离肤浅伤感。肯普夫录制了《舒伯特钢琴奏鸣曲全集》后曾写下一段评论，吕正惠将它翻译摘录在这本书里。相信其中许多话，也是他打算说出来的：

他大部分的奏鸣曲不适合在灯火辉煌的大音乐厅演奏。这是被脆弱的心灵的自白，更精确地说，是独白。……不，他不需要外露的炫技。我们的工作就是陪伴着舒伯特这个永远的流浪者行走在各地，怀着不断追求的渴慕。……当舒伯特奏响他的魔琴，我们难道没有感觉到我们正漂流在他的声音之海，从一切物质世界的“未完成”？舒伯特是大自界的精灵，漫游于太空，既不严峻，也没有棱角。他只是流动着……这是他生命的本质。

稍感意外的是，在面对“你最喜欢的作曲家”问题的时候，吕正惠说，假如不把这个看得太严肃，那么“我的回答是：我喜欢海顿”（《我喜欢海顿》）。我的疑惑是，为什么沉湎浪漫主义的聆听者会“最喜欢”在19世纪浪漫主义时期“失去光彩”的海顿（他的光彩要到第一次世界大战，特别是二战之后才得以复兴）？何况吕正惠相当“未完成”，“这就好比世界抛弃了舒伯特，舒伯特孤独地一个人走着走着，然后就不见了”。他推崇威尔第的咏叹调所表达的“燃烧殆尽”的“激情之火”，还说“卡门不应该‘看上’荷西这种男人，他不会善罢甘休；荷西不应该受卡门诱惑，他没有力量承担失去卡门的痛苦”；这大概也是他带着苦涩意味的体验。他认为莫扎特歌剧为情的“水性杨花”与威尔第的“为情不惜一死”是人类感情的两个方面——但“与其用文明来把自己装扮成精致的禽兽，倒不如试着去扩展他的本性”。（《贝多芬的完全传承之梦》，米兰·昆德拉《相遇》，台北：皇冠文化2007年，第86—87页。）

■宫立

上海古籍出版社2013年9月出版的沈建中编的《施蛰存先生编年事录》，收录了施蛰存给宋桂煌的书信两通。笔者近日在“墨笈楼”之“锦书弘文——戴菊农、蔡无忌、王子恺、施蛰存、杜宣、陈仁炳等名家信札”专场又找到施蛰存给宋桂煌的书信一通，照录如下：

桂煌兄：

奉到手书，藉悉起居安健，甚慰。弟在六十年代中在师大中文系资料室工作，编了一部《历代词集序跋文萃》，去年古籍出版社要去，想印行，这是一部资料书，并无笈注，也没有任何加工，兄见到的，大约是一段出版消息。

冒辟疆的子孙有冒鹤亭，亦近代词人，久居上海，文革前故世，其子孝鲁，现在安徽大学教俄文，旧诗也做得很好。冒氏水绘园遗留文物，都捐献上海博物馆了。

董每裁五七年戴了上右帽，七九年改正，八〇年回广州中山大学，不

到半年，即病故。

赵铭彝即住在我附近，去年去他家见过。

上大同学会我只知道是抗战胜利后高尔松、柏克兄弟发起的，不知在敌伪时期已先有了。你说汪想把上大改为国民党的机关学校，似乎又在抗战之前，兄所言，恐时间不对头，大约记错了。

普鲁士的“前哨”，三十年代已有杜衡的译本，编在《欧罗巴文学丛书》中，光华书局出版，解放后，人民文学出版社也出过一个译本，记不起是何人所译，我以为，老兄可以不必译了，还是改一个选题罢。

尚复，即贺年禧

施蛰存
1981.12.25

施蛰存信中提到的“《历代词集序跋文萃》”，并未被古籍出版社出版，最终于1994年12月被中国社会科学出版社出版，名为《词籍序跋萃编》，署名华东师范大学中文系资料室策划，施蛰存主编。施蛰存1993年9月20日为该书作了《序引》，回忆了这本书的编选与出版过程，

施蛰存致宋桂煌函释读

“1960年秋收后，我从嘉定向农民学学习回来，被安置在中文系资料室工作。资料室工作任务不多，原有的两位职员已可以应付了。但当时安置在资料室的教师却有三四人。我建议编一些教学参考资料，免得闲着无事……我偶然想到：在古典文学领域中，关于词的理论 and 评品，最少现成的参考资料……因此，我想到，在各种词集的序跋题记中，可以搜集到不少关于词的评论的史料，如果把它们辑为一编，对词学的研究工作，不无用处。于是我决心抄录唐、宋以来词籍的序跋。渐渐扩大范围，凡论词杂咏、讨论词学的书信乃至词坛点将录之类，也顺便一并采录。用了两年的工作时间，居然抄得了约六十万字。把我自己所有的词籍、华东师范大学图书馆所藏的词籍、上海图书馆所藏的一部分词籍，都采集到了……这部书稿，在资料室存放了二十年，直到1980年以后，文化昭苏，各种打入冷宫的人物，开始有了重见天日的可能。资料室负责同志检出这部书稿来还给我，希望我可以找到出版的机会。恰巧在中国社会科学

出版社工作的华东师大毕业生季寿荣同学1986年来上海组稿，我谈起这一份书稿，问他有没有可能由他们印行……全稿原先分为十卷：第一至八卷都是词籍序跋，第九、十卷是关于词论的杂文、杂咏。原来定名为《词学文录》。在重抄时，我删去了最后二卷，一则是为了节约了一些篇幅，二则是使这部书稿内容专一：全部是历代词籍的序跋题记。因此，我把书名改为《词籍序跋萃编》。施蛰存在《花间新集·总序》中也提到，“1961至1965年，是我热衷于词学的时期，白天，在华东师范大学中文系资料室工作，在一些日常的本职任务之外，集中余暇，抄录历代词籍的序跋题记……我开始收集词集，逐渐发现其序跋中有许多可供词学研究的资料。于是随得随抄，宋元词集中的序跋，有见必录，明清词集中的序跋，则选抄其有词学史料意义的。陆续抄得数十万言，还有许多未见之书，尚待采访”。徐中玉在《回忆施存》中提到，“‘反右’之后，蛰存先生的职务、学衔、原工资全被撤去，给吃不到资料室去搬运图书、打扫卫生、应付门面

时，他仍继续继续积累，夜间回家偷偷做业务工作”。即使身处命运的低谷时，施蛰存都没有放弃工作，依然在自己挚爱的词学研究努力着，怎能不让人动容！

施蛰存1923年9月入上海大学中国文学系读书，1924年9月改入大同大学。《上海大学的精神》。宋桂煌是上海大学文艺院英国文学系十五年度第二学期毕业生，一生主要从事翻译，翻译过《高尔基小说集》等。关于上海大学，施蛰存和宋桂煌分别写有《上海大学的精神》和《上海大学琐忆》。施蛰存1980年12月27日致信宋桂煌，“你也是上大同学，我竟不知道，或者在1947年开同学会时知道，现在又忘却了”，1981年2月28日再次致信宋桂煌，“兄提到许多上大同学名字，助我回忆不少”，“‘庄铭彝’是赵铭彝之误，此人在戏剧界，即住在愚园路，去年我到他家去过”。

关于上大同学会，笔者注意到些许材料。宋轶能在《高尔松、高尔松事略》中提到，“1924年下半年，高尔松入上海大学，高尔松则去东亚同文书院攻读日文，与青浦县徐

奏全集、俄国钢琴奏鸣曲全集……花费的非资金。

后来，我相信了他的解释。海顿一生，“也许没有所谓的奋斗的概念，也没有竞争、嫉妒、排挤、陷害，只是默默地、不断地工作”。他和巴赫一样，生活、经历没有任何奇特浪漫之处，就是兢兢业业过日子，忠于技艺，孜孜不倦；巴赫“一生的大事，除了换工作、丧妻再娶，就再没有什么好说了”。他们是“正常男人”，不是“浪漫自我”。吕正惠说：

当我听海顿时，海顿什么道理也没讲，我所感受到的只是绵绵细雨、生生不已的生机，永远鲜活、清新、自然，而又变动不居。

海顿的时代，生活有条不紊，作曲家和知识分子似乎也并没有赋予自己思考的责任，“未谄天降大任”。海顿据说也从不与人人为敌，亲切和蔼，为人和音乐都没有后来的那种神经质。这与“现代人”与“现代艺术”形成对照。吕正惠说，现代艺术家“都是‘有问题的人’，每个人都在焦灼地寻找‘意义’，每个人都力求‘不要发疯’，或者‘努力发疯’”，而巴赫和海顿“可以让我们焦躁的心暂时回复平静”。是的，巴赫、海顿都属于以赛亚·伯林意义上的“素朴”的艺术家。他们“不存在超越、达到无限且无法企及的天国并在其中进入自我境界的努力，不存在外在的目的，不存在把对立的世界——音乐和文学、个人和公众、具体的现实和超越的神话——融为一体的徒劳努力。”“对这样的境界的向往，对‘安宁’和整体性的追求的愿望，正是我们这些神经质的人不时需要的‘难以治愈的怀旧病’；这种‘回归’与海顿本身毫不相干”。所以，吕正惠在海顿让我们“回复平静”上，精到地使用了“暂时”这个状语。

他讲巴赫：这是属于你“极常听，可却不知道要说什么”的作曲家（《寻找巴赫》）。但这种巴洛克音乐，却有它的现代意义。吕正惠说，现代人都有不同程度的神经质，重视自我，强调个性；现代艺术家就是现代人的“代表”。而且，他需要海顿、莫扎特，更内在原因在于意识到这种分裂，而追求一个整体性、浑然和谐的存在地。这于巴赫、海顿来说，这是自然的表现，对意识到这种自我分裂的现代人来说，却是一种追求；这是显著的差别。

至于书的副标题“从大酒徒到老顽童”，这个说法是对，也不很准确。确实，吕正惠爱喝酒，但也就是酒兴高，酒量则难以恭维。“老顽童”？有那么一点吧，其实远未达到。那是要身心都卸下很多很多东西才能实现的。吕正惠未能，其实也大可不必去实现。在本性上，他接近于被他称为“以艺术代替革命”的波利尼：“我可不是开玩笑的，有事实为证”。接着就列举他购置海顿交响曲全集、匈牙利版的弦乐四重

助同学，也常到上海大学听课”。关于上大同学会与高尔松、周启新在《上海大学始末》中回忆，“上大同学目击时艰，咸有恢复过去光荣，共赴国难的愿望，为学籍问题，一再向国民党交涉；至1936年3月，国民党不得不在中央常务委员会第八次会议上，由蒋介石以中常委副主席名义提出，追究上海大学学籍问题，与国立大学同等对待，并函告国民政府令主管院部遵照办理。于是各地上大同学纷纷组织同学会，并以南京为总会所在地。这个年3月18日在南京举行上大同学会总会筹备会……以学籍问题最为重要，乃由原教职员方面推定各系主任三人及中学部一人，同学方面各系共推十一人，组织学籍审查委员会，以高尔松为主其事；同时登报通告同学于11月10日上午，借南京公园路民众教育馆大礼堂举行上大同学会总会成立大会”。

另外，文未提到的杜衡翻译的普鲁士（Boleslaw Prus）的《哨兵》，光华书局1930年9月版，系蓬子、徐霞村、杜衡主编的《欧罗巴文艺丛书》之一。