

中國八〇年代新潮音樂：隱微寫作與 知音論、引導和創造聽眾

陳怡文

摘 要

本論文的目標是分析若干八〇年代新潮音樂之創作特色，以說明該時期兩項新的創作理念——音樂創作的隱微寫作技術與知音論，以及音樂創作的引導和創造聽眾之責任。隱微寫作技術可使作曲家既公開又隱匿地藉由創作闡述「真理」，而能免於政治迫害，聽眾則必須具有理解此技法之使用方式與解碼的能力才可揭示隱藏的真理。此機制預設的「理想聽眾／知音」進展為新的創作理念的第二層次，即作曲家可以經由創作運行引導與創造聽眾的篩選機制，一部分聽眾會進入作曲家所劃出的音樂圈，同時也有部份聽眾在一次次篩選中被淘汰。兩項創作理念的文化意義是作曲家重新排列聽眾層次，否定中共「藝術的群眾性原則」，並且使作曲家能夠在夾縫中生存，成為保全他們創作主體性的屏障。

關鍵字：新潮音樂、新時期、中國八〇年代、現代音樂、主體性

New Wave Music in China during the 1980s: Esoteric Writing, Zhi-Yin Theory, and the Path to Create Listeners

Yi-Wen Chen

Abstract

The goal of this article is to analyze some distinguishing features of the new wave (新潮) music in China during 1980s (a.k.a. New Era), which eventually lead to the revealing of two new ideas — esoteric writing in music composition (leading to Zhi-Yin theory (知音論)), and a better-informed group of listeners for this music through the implementation of this principle. By using this technique, composers could have a unique writing style, and they were also able to compose for a public in a much more accessible way. When this approach was used, it allowed them to compose in a more acceptable manner from the governmental perspective, while maintaining the “truth” in their works without the danger of capital punishment as retribution. The theory defines a group of “ideal listeners (zhi-yin)”, who were able to “decode” this other meaning found within these new compositional ideas. By using these principles, an “ideal listener group” could be determined, and other listeners could be marginalized during the listening process. Through this strategy, a “mass culture and art criterion”, originally set by the CCP, could be denied. This strategy also let composers survive in a rather strict political environment, and yet their subjectivity could be maintained.

Key words: new wave music, New Era, China in 1980s, modern music, subjectivity.

一、前 言

細數中國二十世紀的嚴肅音樂創作，最令人感到驚訝與注目的就是八〇年代異軍突起的「新潮音樂」。新潮音樂指由一群不論在音樂創作、技法、音樂美學觀念上，都與中國二十世紀初期音樂改革以來既有的音樂慣例和思想不同的作曲家創作的作品。他們是中國恢復高考後第一屆到 1985 年上大學¹ 音樂相關科系或研究所的學生，也有若干輩份高些的作曲家參與了此集團。新潮音樂直接刺激了八〇年代的音樂界，第一、他們否定中國共產文藝理論的「群眾性原則」，重新設定藝術創作與欣賞過程中「聽眾」的角色與層次；第二、主體意識是當時社會上的討論熱潮，作曲家讓創作成為保全創作自我意識免於政治迫害的利器。新潮音樂特殊的創作技法與新奇的風格如何達成這兩個任務？

八〇年代的嚴肅音樂創作使用前衛、較為現代的音樂技法和思維，除羅忠鎔（1924 生）的《涉江采芙蓉》（1979）外，幾乎都集中在 1982 年以後，並且以 1984 年以後較為頻繁。這可能和中央音樂學院在 1980 年聘請英國作曲家亞歷山大·葛爾（Alexander Goehr, 1932 生）來校開設短期現代技法作曲班，以及鄭英烈於 1981 年首次在中國開設序列音樂創作課程² 有直接關係。這是中

¹ 推算年代的方式以諸人從入學開始到畢業這段期間為準則，例如 1977 年入學的第一屆最遲在 1982 年就有現代主義風格的作品出現，可將他們視為新潮音樂的「開山祖師」。1985 年設定為最後底線的理由是將六四學運看作八〇年代的結束，以大學四年就讀時間為界線，1985 年是較為保險的底線，最遲不應晚於 1987 年，除非該作曲家在 1987 年就已自行創作前衛音樂作品。

² 鄭英烈認為要瞭解、創作現代音樂就必須熟悉十二音列。他在 1979 年萌發開設一門「現代音樂創作課程」的念頭，必須「硬著頭皮現學現賣」，因為他自己同樣也不懂序列音樂，只能邊學邊給作曲系學生上課。1981 年鄭英烈給中央音樂學院作曲系畢業班級和第一屆研究生上了幾次講座，簡單介紹序列音樂，下半年把講座的內容稍作補充於 1982 年出版了《序列音樂講座》（初稿），是當時的初步教材。1985 年以後他修改了初稿並更名《序列音樂基礎》，作為該學年使用的教材。該年課程結束後，若干參與課程的學生創作出以十二音列作品，如周晉民《山鼓》、彭志敏《風景系列》、楊衡展《但曲》等等，可視為中國改革開放以來第一批的十二音列創作潮。1986 年之後鄭英烈參考羅忠鎔《第二弦樂四重奏》、王西麟《太行山印象》與朱踐耳《第一交響曲》，著重討論如何在序列音樂中融合中國特性。1987, 1988 年鄭英烈相繼開了兩門課程，著重討論由序列音樂延伸的「音集理論」、「組合性序列的寫作規律」以及「從調性到無調性的演化過程考證」等等內容。鄭英烈，〈發展

國音樂界首次公開且大規模全國性的學習現代作曲技法。自此，作曲家正式踏上創作前衛的、以西方現代音樂創作技法為主的道路。「西方現代音樂」表示作曲家們不只使用序列音樂，他們也參考了原始主義、新古典主義或其他方式（包括後現代主義的多元風格），使 1982 年以後的創作風格漸漸多元化並發展出許多音樂文化圈。

受到四個現代化³ 的意識形態之影響，現代主義音樂在 1980 年代初期進入中國，並且在急於邁入現代化國家的焦慮之下合法了現代主義音樂的傳播。由於中國的社會現代化與美學現代性的關係與西方諸國的轉變過程不甚相同，現代主義、後現代主義、新古典主義或任何二十世紀新的音樂派別共時地傳播開來，而被統稱為「現代音樂」。換句話說，中國一下子接納了五花八門的音樂流派，並基於中體西用的邏輯，音樂工作者忽略音樂流派生成的歷史因素與背景，使其成為可被借鑒的形式與技術。現代音樂被連根拔起轉栽種在中國的土地上，四個現代化與急於追尋現代性的焦慮就是它在中國的生成歷史因素與背景。

另一方面，二十世紀初期歐陸音樂劇烈轉型為現代音樂，新的形式、風格是促成 1980 年代中國音樂界第二波中西融合潮呈現不同樣貌的原因。中國二十世紀前半的音樂中西融合大多以十九世紀歐陸音樂為參照組，最遠延伸到「前現代」作品，即所謂印象派或後浪漫主義，另一部份的作曲家則借用了蘇聯的音樂形式與風格。兩相融合的結果是 (1) 被西方音樂專家批評為「模仿西方音樂之作」。起因在於早期中國作曲家以五聲音階為「中國的能指」，殊不知五聲音階既不是中國所特有，歐陸作曲家更是行之有年地使用五聲音階為創作素材。同時，在傳統的功能和聲架構下中國的調性與調式常常勉強地和西方

我國現代音樂必須有相應的教學措施——開設「序列音樂寫作」課十年回顧》，收錄在《黃鐘》，no. 02 (1989)：19-26。

³ 四個現代化指第十一屆三中全會後中國當局為求改變國內與對外政策並結束文革動盪時期的一個新的政策，分別指「農業、工業、國防與科技的現代化」，簡稱「四化」或「四個現代化」。由於現代化將會導致現代性，故被視為「經歷了現代性就代表邁入現代國家之林」的證據，故當時的全體中國人民紛紛響應此四化政策。相關「現代性迷思」的討論請參考林毓生，〈中國現代性的迷惘〉，宋曉霞主編，〈「自覺」與中國的現代性〉（香港：牛津大學出版社，2006），3-19；以及 Min Lin with Maria Galikowski, *The Search for Modernity: Chinese Intellectuals and Cultural Discourse in the Post-Mao Era* (Scranton: MacMillan Press, 1999), 32。

音樂融合，諸多因素導致融合效果不佳。(2) 那些借用蘇聯音樂形式與風格的作品往往帶有強烈的政治意識，與其說蘇聯的音樂形式適用中國情境，毋寧說是政治需求與政治正確促使作曲家只能選擇它作為參照組。上述情況在八〇年代有極大的改變，探究原因實為西方現代音樂的系統歷經劇烈變化，傳統的功能和聲、調性系統等能夠定義「這是音樂或不是音樂」的項目瓦解後，不論在和聲、節奏、音色或旋律等都能較好地與中國傳統／民族音樂互動，暫且不論融合之效果好壞，至少已蔚然形成新的風格。

換句話說，如果八〇年代的新潮音樂不是四個現代化的意識形態作用和歐陸音樂系統轉換相互結合的產物，也絕對受到這兩項因素的直接影響。

二、新的作品，新的音樂形式

上文兩項因素表現在建立新潮音樂的過程上，是現代音樂被技術性地使用在創作中，中西音樂的能動性大增，互動頻率變高。兩相結合仍遵循「中體西用」邏輯，改變的不過是模式演化的結果。

作曲家嘗試在接受現代音樂的過程中發展一套符合中國人審美樂趣的作曲技法，五聲十二音列就是典型的例子。五聲十二音列在八〇年代末期至少已經發展出了三種不同的運算公式，只要確認十二音列中欲插入的五聲音階組數與剩餘的兩音和音階的相對關係，就能順利地組合出變化多端的五聲十二音列。我們有理由相信羅忠鎔對十二音列的改造出於譚小麟曾提到的「調性在中國傳統音樂的重要性」⁴，只不過後者選擇辛德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 的中心音理論製造旋宮特徵與宮調遊移之風格，維持創作中調性的重要地位。羅忠鎔發表在 1979 年的《涉江采芙蓉》是中國第一個十二音列作品，每一個音列都含有兩個五聲音階，公式為 $(5+1)+(5+1)=12$ 。依照 $(5+1)+(5+1)=12$ 的公式來製造「宮調式」五聲十二音列，兩個五聲音階的主音關係只能是小二度或增四度，但如果要讓這五聲音階是「連貫出現的」，那麼《涉江》採用了小二度關係的五聲音階【譜例一】。至於兩個「多餘的音」則取決於兩個五聲音階的音程關係，譬如 E 宮與 B^b 宮的多餘音是增四度關係的 D[#], A，而 C 宮與 C[#]

⁴ 瞿希賢：〈追念譚小麟師〉，《音樂藝術》，no. 3 (1980)：6。

宮的多餘音是純四關係的 $F^\#$, B 。

【譜例一】⁵：《涉江》小二度關係五聲音階

The image displays four musical staves, each representing a different variation of a pentatonic scale. The first staff, labeled 'Prime', shows a scale starting on E, with the first five notes grouped under 'E 宮' and the next five notes under 'E^b 宮'. The second staff, 'Retrograde', shows the scale in reverse order, with the first five notes under 'E^b 宮' and the next five under 'E 宮'. The third staff, 'Inversion', shows the scale inverted, with the first five notes under 'E 宮' and the next five under 'F 宮'. The fourth staff, 'Retrograde Inversion', shows the inverted scale in reverse order, with the first five notes under 'F 宮' and the next five under 'E 宮'. All staves are in treble clef and use a key signature of one sharp (F#).

羅忠鎔利用變凡的方式旋宮，先把 C 宮五聲音階的角音升高半音即得 F 宮五聲音階，連續 6 次可得 $F^\#$ 宮五聲音階，再以同樣方法回到 C 宮後，就是五聲十二音列的魔術方塊【譜例二】。依照這個表中每一個音階的音程關係，經過精密計算後的十二音列至少可以插入四個連續出現的五聲音階，公式是 $(5+5)+(5-3)=12$ ，亦須遵守五聲音階調性音程「小二或是增四度」之關係。運算規則在於十二音列只有十二個音，而三個五聲音階就是十五個音，所以必須有一個音階中的其中三個音是「共用音」，「多餘的音」成為第三個五聲音階中「唯二沒有與其他音階共用的音」。當兩個音階的調性呈小二度關係並符合該公式的計算，就會出現第四個隱性的五聲音階【譜例三】。五聲十二音列幾乎是羅忠鎔的註冊商標，從《涉江》一直到 2000 年的《羅錚畫意》都用了此「中

⁵ 本文譜例除【譜例四】外，皆為編輯部依照作者手繪稿重新製譜製圖。

國化的十二音技法」。

【譜例二】五聲十二音列魔術方塊

This musical score consists of twelve staves, each representing a different pitch class. The staves are numbered 1 through 12, with the pitch class indicated above each staff: 1. C, 2. F, 3. B^b, 4. E^b, 5. A^b, 6. D^b, 7. F[#], 8. B, 9. E, 10. A, 11. D, 12. G. Each staff contains a sequence of notes, with vertical lines connecting corresponding notes across the staves to show their relationships. The notes are arranged in a way that demonstrates the 'magic square' concept, where each row and column contains all twelve pitch classes.

【譜例三】第四個隱性的五聲音階

This musical score shows a single staff with a sequence of notes. The notes are grouped into three sections, each labeled with a pentatonic scale (五聲音階): G 宮 (G major), F[#] 宮 (F# major), and A^b 宮 (Ab major). A bracket above the notes indicates the B 宮 (B major) scale, which is the fourth hidden pentatonic scale mentioned in the title. The notes are arranged in a way that demonstrates the relationships between these scales.

假如作曲家不對西方既有的作曲理論加以改造，那麼節奏、和聲、音色就成為他們修改的對象。

(一) 節奏：周龍(1953 生)《溯》(1984, 長笛、古琴二重奏)、羅忠鎔《鋼琴曲三首·托卡塔》(Tocatta, 1986, 下稱托卡塔)和《花團錦簇》(Arabesque, 1986, 下稱花團錦簇)以及權吉浩(1956 生)《長短的組合》(1984, 鋼琴獨奏)表現了四種不同的節奏型來源與模式。《溯》的特殊節奏來自重奏樂器之一「古琴」的地位，由於減字譜沒有標明音符實質與整體速度快慢之功能，每次的演奏就如同一次新的詮釋，考驗著演奏者的藝術與身心修養。但當古琴必須和另外的樂器配合時就必須針對兩樣樂器的節奏特性作調整，盡可能地符合古琴的節奏與速度特徵，卻不危害到另一樣樂器的節奏與行進速度。周龍的作法是採無小節線並讓長笛與古琴相互監督，以雙方共同的最小時值音符為基本單位。兩者的速度標記相同，意味古琴捨棄演奏時自由心證其速度之傳統，當演奏到某音時長笛也必須對應到某音，樂譜中許多對應兩樣樂器音符的「虛線記號」即為此意。周龍藉由揉音動作盡可能地把中國文人音樂「散」與「寫意、傳神」的審美理念移植在《溯》中，兩相比較之下，長笛演奏的基本節奏特性變動較小。

《托卡塔》和《花團錦簇》同樣是無小節線作品，作曲家使用兩種不同來源的節奏控制，前者用蘇南鑼鼓樂「魚合八」原則，後者使用費波納契數列(Fibonacci sequence)。在《托卡塔》，羅忠鎔以八分音符為一個單位，設計作品每個樂段的「拍數相加總和相同」的合八原理控制作品節拍。該作也呈現了節拍的鏡像關係，曲子可分為八個段落，每一段落都有兩個單元分別由兩個數字組成，該數字即為以八分音符為單位的連音組，譬如數字 5 就是 5 連音。八個段落的節拍數列是「9, 8, 2, 3」、「7, 6, 4, 5」、「5, 4, 6, 7」、「2, 3, 8, 9」、「9, 8, 2, 3」、「7, 6, 4, 5」、「5, 4, 6, 7」、「2, 3, 8, 9」，可均分為 16 個單元，每個段落都有兩單元，兩單元的相加總數都是 22。

《花團錦簇》使用的是八〇年代中期逐漸流行的「費波納契數列」，特徵是「前兩個數字相加都等於第三個數字」，譬如 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21……。《花團錦簇》可分為三個段落，每一個段落用的數列不同，以第一個段落為例，數列為：

3	5	8
4	6	10
7	11	18

這不是費波納契數列的基本型，數列的意義是 $3+5=8$ 、 $(3+1)+(5+1)=10$ 、 $(3+4)+(5+6)=18=7+11$ ，即不論橫排直排的前兩個數字相加都等於第三個數字。該段落以八分音符為一個單位，用這三個數列來控制其節奏的進行，每一個橫排或直排與該排的相加總和就等於一個「節奏的段落」，譬如該作的第一個節奏段落就是 $3+5=8$ ，並重複兩次。《花團錦簇》與《托卡塔》都是極嚴格地用數列方法控制作品的節拍與節奏的案例，表現了羅忠鎔和許多中國八〇年代作曲家對江蘇地區傳統鑼鼓音樂節奏之繼承與創作界興起的「數控」風格⁶。

《長短的組合》使用朝鮮族音樂的「長短」，作品分三樂章，每個樂章都以使用之長短為樂章名稱與節奏主幹加以變化。

三個樂章為：〈噎得孔〉（덩닥궁）⁷、〈晉陽照〉（진양조）與〈恩矛哩〉（엇모리）。〈噎得孔〉的主長短出現在樂譜的第4、第5小節，也是作品主題的第一次呈現。「噎得孔」是用於節慶舞蹈、歡樂、節奏熱烈有活力的長短，該名稱是長鼓和以水瓢打水發出之聲音的諧音⁸。第二樂章〈晉陽照〉是常和枷椰琴配合的長短，曲子模仿了此長短散漫的節奏，旋律大量的小二度音程則被視為彈奏枷椰琴特殊的揉音發出的微分音。最後一章除了在5/8的基本節奏上模仿了該長短，另外使用了半古哥里⁹，兩者都是節奏較快以表現舞蹈場面

⁶ 使用費波納契數列的作品不少，譬如朱踐耳《第二號交響樂》，見蔡喬中，《探路者的求索——朱踐耳交響曲創作研究》（上海：上海音樂學院出版社，2006），190-193。

⁷ 權吉浩的原作中這些長短並沒有韓文原文而以音譯寫出，故在此標注。
原文見양갈，〈중국 조선족 피아노 음악에 관한 연구 - 권길호 《장단여음》을 중심으로-〉（서울：건국대학교 대학원 음악학과，2010），27-28。

⁸ 黃蘭，《鋼琴音樂創作中朝鮮族民族音樂元素運用的研究》（長春市：東北師範大學碩士論文，2003），23-24。

⁹ 顧名思義，「半古哥里」（굿거리）就是把「古哥里」分為兩半，原本是12/8拍的節奏改為6/8拍為一個長短的單位，即原先是一個小節為一個長短單位的「古哥里」變為兩個小節為一個單位。見田聯韜主編，《中國少數民族傳統音樂》上冊（北京：中央民族大學出版社，2001），134-135。

熱烈氣氛的長短。

(二) 音色：何訓田（1953 生）《夢四則》（1986，為裝置二胡與管弦樂團的協奏曲）是一首沒有旋律的作品，以「不間斷的四章」代表「四則夢」。《夢四則》是八〇年代音樂創作音色化的典型，只以音程關係結合之音色以及裝置二胡用「RD」作曲理論¹⁰演奏非十二平均律範疇的聲音為表現的作品。第一樂章開頭弦樂拉奏快速的小二度音程雙音，製造令人煩悶的嗡嗡聲響，配合二胡拉出一段毛骨悚然的任意音群，可勉強視為作品的主題。何訓田讓弦樂拉奏七度或增四度錯開的三連音、小二度與增四度、七度音程雙音音群，再讓管鐘琴、鐘琴、鋼片琴、排鐘等模仿弦樂的三連音，在第三樂章製造人在夢境但不知身處何地的虛幻不實。作品的後半段是「夢的高潮」，二胡可分為三層次，第一次為「B^b, C, C[#], B」四音利用六連音快速音群與任意律上下移動，第二次是「B 到 B^b」、第三次是「C 到 B^b」，皆以任意律演奏。三次一組重複約 17 小節。第四章的結尾沒有音符，而是要演奏者「急促吸氣與喘氣」表示「夢醒」。不妨以王西麟（1937 生）的《第四號交響曲》（1999-2000）為參照組。如果《夢四則》讓人感到不安，《第四號》第一樂章的第一部份與第二部份無疑使人感到壓抑與恐懼。

《第四號》有一組非常明確的旋律在第一樂章的開頭就由低音大提琴獨奏，就以這一組旋律的音色變化與另兩組純音色組成的段落為例：第一樂章第 1 小節到 126 小節是一大段落非常緩慢的主題進行，配器的順序是「低音大提

¹⁰ 這是何訓田的自創作曲理論，R 表任意率，D 表對應控制法，指「以全新的方式來看待音樂作品的結構並且以任意律來窮盡律制的劃分」。他的假設依據是，既然自然八度音程內可以十二等分為十二平均律，那麼也可以用一樣的手法在五度、六度或其他度音程內做不同的等分，例如《天籟》是用「RD」作曲理論的實驗品，該作由「八度十二平均律、五度三平均律與五度六平均律」，「規律性不平均律和不規律性不平均律」以及「偶然律」、「無音高」組合而成，是多律混用的作品。而對應控制法的假設是，任何兩個以上的音都有一種「可以用數來表示的關係」，即以數的各種對應關係來控制音樂中的音高、節奏、結構、力度和音色等要素。這種作曲方法有無限的可能選擇，作曲家可以依照自己的音感來挑選對自己有利的音的對應關係，也能創作出各種不同的風格。也因為如此，使用「RD」作曲法譜成的作品很難被一再演奏而且到目前為止流傳不廣。見思銳，〈實驗性、任意律對應法及其他——析《天籟》〉，《人民音樂》，no. 2 (1989)：12, 13；金湘，〈平仄聲聲動地來——何訓田交響作品音樂會聽後〉，《人民音樂》，no. 2 (1989)：14, 15；宋名筑，〈從《天籟》看何訓田的「RD 作曲法」〉，《音樂探索》，no. 101 (1989)：79。

琴—大提琴—中提琴—第二部小提琴—第一部小提琴—短笛」。除了最後短笛的出現只佔了 10 小節，並且演奏與第一部小提琴一樣的旋律外，前五個樂器都以約 25 個小節遞增，每增加 25 小節就多加一樣樂器，並以卡農的方式讓增加的樂器重複旋律，且都與前一個樂器差了大六度音程。就筆者的聆聽經驗，低音大提琴單獨演奏起伏與變化不大的旋律，頂多給人一種深沉的感受，但是當樂器以同等的音程與距離增加並如卡農般重複旋律時，旋律反趨隱匿，而深沉的感受逐漸變為一種使人喘不過氣來的「噁心」與「壓抑」。這種噁心與壓抑來自聽者不知道接下來會出現什麼，但卻已經在潛意識中告訴自己應該盡快逃離。

第一個出現的純音色組是接著第 126 小節的主題。由於沒有任何預告地結束了主旋律，第 127 小節所有的樂器一併齊奏完全沒有旋律意義的聲響，馬上令人聯想到的是「戰爭爆發」，彷彿可以看到路上的戰車，而自己就是那四處竄逃的人。本來「噁心與壓抑」的感受立刻轉為「恐懼」，可惜恐懼的感覺並沒有因為主旋律短暫地再現而暫緩，因為第二組純音色的樂段出現了。作曲家竟然讓弦樂以滑音 (glissando.) 的方式由高音往下滑，木管樂器則以三連音為基本單位做半音階下行，那音色如同在天空中飛來飛去投射砲彈的戰鬥機。

根據人民音樂出版社的《第四號》總譜的作品介紹，第 1 到 126 小節所表達的是「人的命運與歷史的長河——渾沌、徬徨、迷茫、愁苦、孤獨、無奈……」並提到這是「作者自己的生命與艱難的歷程」，上述舉出的兩個純音色樂段則表現了人類史的災難、浩劫、殺戮、毀滅，王西麟運用音色的方法顯然受到潘德烈斯基 (Krzysztof Penderecki, 1933 生) 的影響了。

音色在作品中的地位則體現了當時的創作趨向——旋律的重要性逐漸下降並由音色取代。譚盾 (1957 生) 八〇年代中期以後的作品不再具有明確的旋律，幾乎所有作品都用了少量的樂器配以大量多樣的演奏法，以變化多端的音色組織成完整的作品。他認為他的作品不是完全沒有旋律，而在於他將旋律的意義視為「一個個的連接概念」，讓音樂作品可以「從這一個空間帶到那一個空間」。這段話是 1986 年所說，他當時認為自己仍然達不到「不用旋律就能寫出好音樂的境界」¹¹，1986 年以後譚盾的作品的確朝向了世俗意義的「無旋

¹¹ 譚盾針對自己作品中「旋律」的解說，以及和瞿小松、葉小綱等人討論「作品旋律之意義」的對話，李西安、葉小綱、瞿小松、譚盾，〈現代音樂思潮對話錄〉，《人

律」作法，也逐漸克服了他當年批判自己的「沒有辦法不用旋律就寫出好音樂」的困境。作品以「音色」而不以一個可以配合功能和聲，並有起承轉合與明顯動機建構而成的旋律為表述者，取代旋律在一首作品中線條式的作用。

(三) 和聲：和聲直接影響作品的調性表現，可能是八〇年代嚴肅音樂創作改變最為劇烈的項目。除了堆疊傳統功能和聲（如順疊主三和弦）、添上附加音¹²，或羅忠鎔《秋之歌·南陵道中》(1962) 堆疊兩個四度和絃並共用一音 (F-B-E)，與劉念劬（1945 生）《五代飛天圖》(1982) 開頭的高音部則在八度框架內拼出一個模仿琵琶的兩個四度音程 (A-D-E-A)，解決了以往中國作品經常使用的四度音程軟弱無力沒有方向感的缺點，堆疊越高越不和諧也越趨於使人聽來抓不到調性。

作曲家還可以把十二音列當作一種新的和聲來源，將音列拆開配給不同的聲部，如果不是模糊十二音列焦點，就是讓十二音列與並列的其他樂段結合出其他調性，致使聽起來是「多調性」的。或者像趙曉生把和聲視為「音集」，以某一音程在泛音列中出現時後一個音的序號作為該音程的係數的音程強度相加，除以一個音集內的音數量，計算音集的音程涵量以確定每一個音集最可能接近的調性，並以《周易》分配 64 個音集為 64 卦，卦與卦之間的轉卦即是「調式與調性」的移動，《太極》(1987, 鋼琴獨奏) 就是將音集以轉卦方式用上的作品。

再者，作曲家可以直接從少數民族音樂中取得和聲源頭，劉敦南（1940 生）鋼琴協奏曲《山林》(1979) 是以大量「平行五度」組成和聲與旋律的案例，此和聲編排完全得自苗族「飛歌」。飛歌模式是用一個大調主三和弦，外加八度框架內的五度為音程單位移動，配合少許微分音和裝飾音，代表少數民族演唱時的即興變化貫串全曲，連不同聲部的調性搭配也遵守了此平行五度模式。

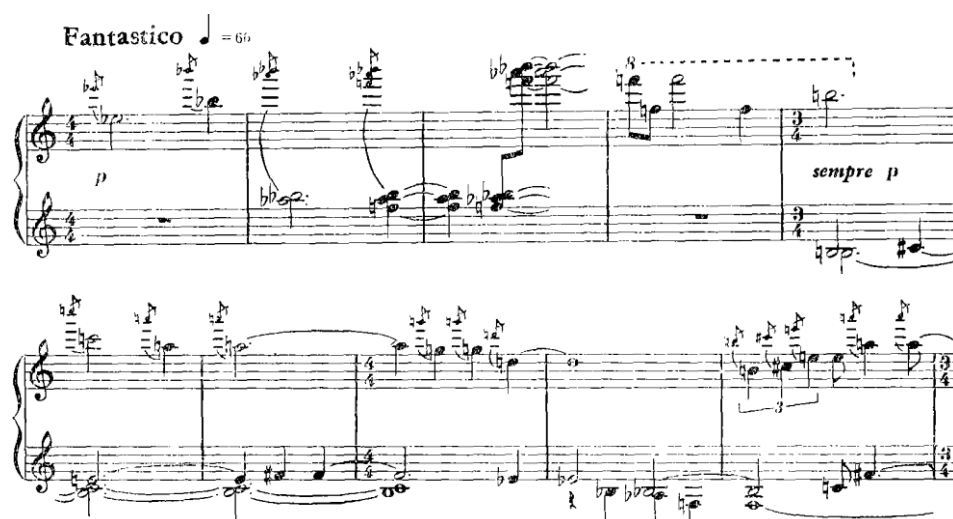
橫向與縱向的多調並行也是八〇年代和聲模式轉變的結果，譬如瞿小松（1952 生）《山歌》(1982) 的調性轉移是 C 宮—C[#]宮—F[#]宮—C 宮，調式也呈現「羽—徵—羽—羽」移動。縱向多調並行也倚靠和聲運用，汪立三（1933 生）《夢天》(1980) 第 1 到 9 小節就是橫向縱向多調並行的綜合，移調結構是

民音樂》，no. 6 (1986)：12-18。

¹² 譚盾《離騷》第 1 到 8 小節。

高音部做大二度移動，低音部做小二度移動並使 5 小節成為轉接段，統一作為 E 宮的起始點，接續 4 小節把高音部轉為 F，是「D^b-E-F」移動，低音部則為 D^b-E 移動，縱向是 F-E 並行，調性的中心的移動是 E^b-B[#]-G，表現〈夢天〉一詩「更變千年走如馬」的瞬息感（見【譜例四】）。

【譜例四】汪立三，《夢天》，第 1-10 小節，收錄於《音樂藝術》，no. 3 (1982)：90-95。



上述不過簡略地提出幾個八〇年代音樂技法與音樂織體更新的案例，實際的情況只是更為多樣化。譬如和聲也能「線性移動」，朱踐耳（1922 生）《黔嶺素描·吹直簫的老人》（1982）開頭作為該樂章主題的五個和絃，以第三個和絃為中心點即出現一個「菱形形狀」的和絃行進方向，向左向右都以等同的方法遞增或遞減音程（見【譜例五一1】、【譜例五一2】）。就〈吹直簫的老人〉樂章來說，以這五個和絃當作主題再好不過，適當地表現了少數民族表演樂器的長老陶醉的神情。

【譜例五-1】取自朱踐耳，《黔嶺素描·吹直簫的老人》，收錄於《朱踐耳管弦樂曲集第二冊》（上海：上海音樂出版社，2006），406-408。

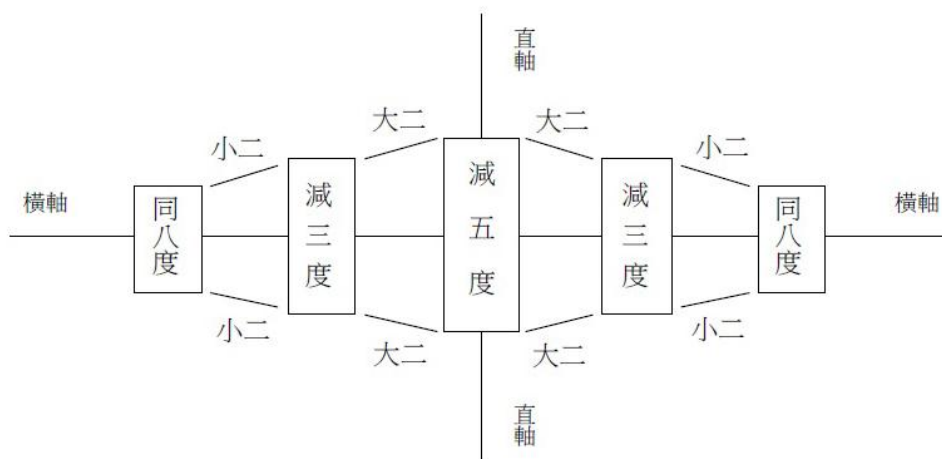
Fl. I. solo
Con sord. Div. *p*

Vln. I div. *p < f* *f* *pp*

Vln. II div. *p < f* *f* *pp* Unis.

Vlc. *p < f* *f* *pp*

【譜例五-2】原譜取自王安國，《現代和聲與中國作品研究》（北京：中國文聯出版 1989），59。



當何訓田用一把裝置二胡與特殊的音程關係為作品的基本結構組合成《夢四則》，譚盾《八種顏色·鼓與大鑼》(1986-1988) 則以拍打敲擊琴弦的方法演奏固定的和聲製造中國傳統鑼鼓樂中鼓棒打在鼓面上與敲打鼓硬邊的音色。該曲的節奏配置亦參照了中國民間鑼鼓樂，以第一小節出現的附點八分音符、十六分音符、八分音符有前後順序地配置來模仿鑼鼓樂的基本節奏形式。又如羅忠鎔《暗香》(1988-1989) 則是五聲十二音列與旋律音色化的經典案例。古箏作為樂團中唯一特殊的樂器，演出管弦樂團沒有辦法演奏出來的音色，視其音色與旋律為作品的主軸，配合管弦樂團音色化的配置與演出，使整首作品都帶有飄渺、若隱若現的意境。在古箏與豎琴、鋼片琴的互動中，更把只能聞的「暗香」轉為聲音表現出來，呼應林逋〈山園小梅〉詩句「暗香浮動月黃昏」。

綜合以上的分析可以歸納出一個結論——在作品中加入新的創作技法以求與中國情境更好的結合，也摧毀了中國當前既有的音樂體系。第一、這是歐洲傳統古典音樂的體系，從二十世紀初期的音樂改革以來就被中國音樂家採用。這個音樂體系發展得非常成熟，以致於它的結構極為固定地表現了相當的理性與清晰的走向，使聽眾可以輕鬆地適應這個體系不怎麼變化的規則與結構。音樂似乎不再是時間的藝術了，聽眾可以毫不費力地準確預測音樂接下來的變化——主動機再現即將出場，因為這個間奏、節拍、音量與這樣的樂器配置而產生的音色之後總是主動機再現。聽眾緊繃的情緒因為這些絕對會出現的預言而紓解，不和諧的和聲總是會被解決，節奏的配置總是為了讓我們較好地預測什麼時候高潮再現，或什麼時候樂曲應該結束了，旋律就更簡單了，因為是直接從現有的民間小曲借來的。總而言之，聆聽好像是一成不變沒有起伏的活動。第二、歐洲的音樂體系是文化的產物，而不具有普世的標準，和聲、旋律、節奏與音色的配置方法雖然劃分了「什麼是音樂而什麼不是音樂」，卻指出了中國民族與傳統的音樂由於在調性、調式、和聲、旋律、節奏與音色諸項目都不符合可以被納入此音樂系統的條件。

有鑑於二十世紀初期中國在列強叩關與近代科學的助力下，使人誤以為西方是先進的而中國是落後的，中國的知識份子只能拋棄自己的智識系統，採用當時看似具備普世標準的西方系統。為求與西方的音樂界對話，中國的作曲家要嘛削足適履地把中國情境套在歐洲傳統音樂體系之中，不然就是承認中國傳統與民族的音樂不是音樂，下定決心當一個「黃臉黑髮的歐洲作曲家」。基於民族的自尊心以及文化可以凝聚民族這個想像的共同體等理由，作曲家選擇了

第一種方案，而中國的聽眾也非常習慣於這個盛行幾十年的風格，即便這種勉強的結合成效有限，總讓人有種「中國作曲家只是模仿西方音樂，而作品之所以是中國的是因為作曲家是中國人」的感嘆。

針對作曲理論、和聲、節奏、音色的改造都屬「形式層面」，既符合 1985 年後文藝界提出「有意味的形式」之意義，打破過去主流文藝理論強調的「內容高於形式」之規範，改造也完全屬於不帶有歐陸原始的美學現代性意義的「技術層面」。換句話說，作曲家把歐陸的現代音樂與中國的傳統／民族音樂都視為可以被運用的「技術」與「形式」，並藉由改造、組織這兩個項目來達到欲表達的作品意圖，中西兩方都在這個改造行動下發揮了最大的能動性。歐洲傳統音樂體系中作為定義「音樂」與「非音樂」的標準被打破後，中國的作曲家終於可以把自己的音樂情境與西方的現代音樂特徵結合。表現中國的能指不再只是那些固定的五聲音階或仿造的民族／傳統樂曲之旋律，而進展到了其他層面：情緒與氣氛。

但是，當歐洲音樂體系被否定後，李維史陀(Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) 對現代音樂的看法也被證實了：音樂的語言不比詩歌的語言或日常生活的語言。音樂語言是「只能會意而不能言傳的語言」，因為它缺少了初級表現水平 (first articulation level) 而從音素直接過渡到句子¹³。如果古典音樂還能依靠音程、節拍、音色、和聲所組成的相對固定平穩的系統，來提供從音素直接過渡到句子之間空隙所缺少的意義的話，現代音樂的作曲家乾脆放棄了這樣的設想，改用更為個人與主觀的音樂感受體驗來填補這個空隙¹⁴，以致於無法運用既有的理解模式來解讀音樂的意圖，導致現代音樂語言的任意性大增。而這個結果引發中國八〇年代的嚴肅音樂界一個重大且重要的改變。

¹³ Claude Lévi-Strauss, 《看·聽·讀》(*Regarder, écouter, lire*), 顧嘉琛譯(北京:三聯書店,2003),82-121。Claude Lévi-Strauss,《神話學:生食和熟食》(*Mythologiques. Le cru et le cuit*), 周昌忠譯,(北京:中國人民大學出版社,2007),25-44。

¹⁴ Enrico Fubini,《西方音樂美學史》(*L'estetica musicale dal settecento a oggi*), 修子建譯(長沙:湖南文藝出版社,2004),390。

四、改造的意義：隱微寫作與知音論，引導和 創造聽眾

現代音樂語言的意義的任意性大增不代表瞭解作品涵意。雖然音素與句子之間的空隙仍然存在，但聽眾將會想盡辦法填補缺失的意義。這個填補行為的步驟是：聽眾必須有一定的音樂鑑賞與分析能力——包括了對中國傳統／民族音樂的理解以及分析現代音樂作曲技術性層面的能力——才能擷取作品中的各個靈感與音樂原始素材的來源與樣貌，說明這些原始素材如何針對實際的創作情境，與現代音樂創作技法連結。最後根據這些技術性分析推得更深一層次的「作品／作曲家意圖」。正是在音樂鑑賞、分析能力的前提下，八〇年代的音樂創作自然地去除了那些無法與作品／作曲家對話的聽眾，選擇了和作品、作曲家相對應並站在同一個平面上的人。

作曲家正在做的，是製造一個開放的、不封閉的藝術作品，但這顯然並不是指作品的「父親」——作曲家——死了。八〇年代的音樂創作活動最重要的意義是作曲家藉由作品來闡述自己，這個行動至少必須符合三個條件。首先，作曲家在作品中置入大量訊息和涵意；其次，涵意／訊息與其表達方式必須根據先見 (*vorsicht*) 所建立，不是無中生有¹⁵ 也不是混亂與毫無意義地被選擇、塞入作品中的¹⁶ 第三，訊息／意圖的接收者須具備可以察覺接收並理解訊息的能力（建立在眾多先見之上），此能力標準是由作曲家預設的。當新的訊息與藝術形式不斷地被納入藝術系統中，即推進系統自我演化，原本作為「新東西」的藝術形式或訊息就成為先見持續地讓系統呈半開放狀態¹⁷。不是每個中國人都具有這樣的先見，因為不是每個人都參與了該演化過程或者具備特定可以接收該訊息的文化背景。在那些沒有參與的人看來，作品中的訊息和其表

¹⁵ 如同漢斯·亨利希·埃格布雷特(Hans Heinrich Eggebrecht)分析無調性音樂的出現一樣，必須是奠基在已有的音樂美學與形式上。Hans Heinrich Eggebrecht,《西方音樂》(*Musik im Abendland*)，劉經樹譯（長沙：湖南文藝出版社，2005），665。

¹⁶ Umberto Eco,《開放的作品》(*Opera Aperta*)，劉儒廷譯（北京：新星出版社，2005），85-89。

¹⁷ Niklas Luhmann,《社會中的藝術》(*Die Kunst der Gesellschaft*)，國立編譯館主譯、張錦惠譯、魯貴顯審定（台北市：五南，2009），431-432。

達方式其實是無效的，在這個意義上來說，音樂是「不具備表現力的」¹⁸。

八〇年代音樂創作表現隱微寫作技術與作曲家期待「知音」，並引導聽眾、創造聽眾與縮小聽眾範圍，前二者關乎「作品中的訊息」與「接收者的能力」，後二者進一步把討論轉向「提高接收者的先見與接受訊息的能力」。隱微寫作 (esoteric writing) 的技術在中國盛行已久¹⁹ (雖然此專有名詞是李奧·史特勞斯 (Leo Strauss, 1899-1973) 的發明)。這是因應統治者迫害而產生的技術，作者通過特殊手段把想說的話 (通常是和統治者或擁有話語權者唱反調的話) 和真理在「字裡行間中」隱隱地顯現：

迫害催生了一種特定的寫作技術，成為一個特定的文學類型，談論關鍵問題時，真理只會在字裡行間被展現。這種文學創作不是給所有的讀者看的，而是給那些聰明且值得信賴的讀者。這個文學類型有所有「私下交流」的好處，但卻避免了私下交流的壞處——在私下交流中，只有讀者的熟人才有辦法讀到該作品。它也擁有了所有公開交流的好處，但卻不會產生最大的弊端——作者引來殺身之禍 (capital punishment)。但是要如何在一個出版物中作到既能只跟小眾

¹⁸ 「一個音樂作品的表現力是音樂之所以成為音樂的意義之一——這就是說，音樂是一種特定的美學經驗的對象。理解一個音樂作品的涵意，就是把這個對象視為音樂來對待。……表現力是指某個對象必須作為『音樂』這個客體來被理解。假如某一個音樂作品是具有表現力，那必然是被那正在聆聽的人所理解的。」史庫頓 (Roger Scruton) 的說法可能把音樂作品不被理解的矛頭大部分地指向作品本身出了問題，而不是聽眾事實上缺少了進入瞭解音樂作品的能力。但的確對於那些不參與也缺少音樂理解上的先見的人來說，這些音樂作品都是不被理解的，對他們來說也是不具備「表現力的」。Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 168-170。

¹⁹ 由於史特勞斯認為政治的侷限是「最佳政體」不可能實現而只能作為理想存在，政治帶給哲學的迫害，使那些述說真理的人必須以特殊的隱微性與公開性寫作，讀者應該讀出「弦外之音」(read between the lines)，可知隱微寫作技術的誕生與史特勞斯特殊的古典政治哲學思想有直接的淵源關係，似乎是要模仿色諾芬(Xenophon, ca. 430-354 B.C.)的寫作風格。本論文所使用的隱微寫作技術只採取技術層面的意義，不含其古典政治哲學思想淵源。此技術也不完全以相同的面貌和思想根源在中國古典文學界流行，把隱微寫作技術與中國的類似方式對比只不過是為求行文方便，因為目前還沒有一個針對中國這種寫作方式的專有名詞。見胡全威，《史特勞斯》(臺北市：生智出版社，2001)，150-160；Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing* (Chicago: The University of Chicago Press, 1988)，17-18。

溝通，但卻同時對大眾噤聲？²⁰

雖然可用「沒思想的讀者都是粗心大意的而有思想的讀者都是細心的」²¹這句話來回答為什麼「隱微寫作」是可能的，但顯然作者必須在作品中使用一些特殊的用語，或任何可以引導那些「細心且有思想的讀者」抓住真理的訊息。這些特殊用語和訊息就像黑話一樣，讀者必須運用已有的認知找到並解讀之。有的訊息與特殊用語極為複雜，有的則非常顯露就像「有意使人找到」，譬如朱踐耳《第一號交響曲》第二樂章。

楊立青分析這個樂章：

將人們熟知的京劇過門及『造反歌曲』加以誇張的變形處理，繪製了一幅音樂漫畫。……在主題 I 中，出現了木管樂器的淒厲嘶叫，它與用京劇西皮快板素材『改造』而成的『無窮動』式背景匯合在一起，好似一闕鬼泣神嚎的『步態舞』。……主題 II 則是一首怪誕的進行曲。它的音調明顯來自『造反』歌曲，但由於變音（三全音）的出現，使它具有猙獰兇殘的性質，……中間部啞啞陰沉的弦樂長音背景，木魚、板鼓與堂鑼呆板的敲擊聲，使人恍若置身於中世紀神秘的廟堂。這時，出現了另一首『造反歌』的音調，煙霧繚繞中狂熱的『善男信女』，似乎象徵著人類畸變的精神，在蒙昧主義的偶像膜拜中吮吸著乳汁。²²

作品意圖的表現手法是以「變形」手法諷刺具有政治意義的「造反歌」，再以木魚等樂器的音色作為「宗教迷信」的隱喻，二者結合表現了作曲家對文革時期的批判。作品主要是寫給中國人（或說對文革時期熟悉的人）聽的，聽眾必須先擷取作曲家釋出的「造反歌」訊息，才能作進一步的理解。進一步的理解就考驗著聽眾對於這些變形的和聲、幾個不相配合的樂器吹奏出來的刺耳聲響與呆板的擊樂聲的美學經驗，能否察覺這些變形和聲與呆板的擊樂聲的隱喻，整體來說這些訊息不很隱匿，能和這樣作品對話的聽眾較多。

²⁰ Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, 25。

²¹ Ibid.。

²² 楊立青，〈歷史悲劇的真實寫照——朱踐耳新作《第一交響曲》評介〉，《人民音樂》，no. 8 (1986)：13-16, 37。

文學或藝術創作中的隱微寫作技術，將隨著社會的風氣與政治的緊縮程度而稍微改變，也根據不同的文化環境和時代而生出不同的解讀。朱踐耳有意在八〇年代抒發自己對文革時期的觀感，相對直接且明顯的訊息表示當時的社會與政治容許諸人對文革做出這樣的批判，他的反思亦受到當時社會風氣的影響進而引起特定的認同與回應，表示聽眾能準確地抓住朱踐耳在八〇年代時對文革的批判。若作者處於一個高壓政治的時代，那麼隱微寫作技術可能會表現得比朱踐耳《第一交響曲》來得困難，使之表面上看起來與其他愚蠢的作品一樣，實際上隱含了令統治者不安的「真理」。

根據艾科（Umberto Eco，1932 生）藉由訊息與符號學所設計出來的現代藝術的不確定性與開放性，結合魯曼（Niklas Luhmann, 1927-1998）的藝術系統自我演化以及詮釋學（Hermeneutics）對「先見」的基本假設，可知「知音論」是無法達到的境界。訊息的解讀將會受到歷史性的理解堆積的影響，即作品在每一次的閱讀中都可能產生新的訊息，接收者受到「此時此刻」與「先見」的影響而做出某種判斷，該訊息隨即成為下次新訊息的「先見」，如此循環著。不論是誰都無法完全正確地得知另外一個人的真正含意，因此「知音」被視為一個理想的境界，作者總是把他的希望寄託在未來的某一個時代的某一個讀者身上，每一個有志聽眾都在努力追求更深更複雜的詮釋，期望可以更靠近「知音」的境界。

即便如此，八〇年代的作曲家仍肩負著引導聽眾與創造、篩選聽眾的責任，在最大的可能性下把聽眾帶往最靠近「知音境界」的邊緣。這是漸進式過程，但同一個作品將會對不同的聽眾共時地產生「引導」或「創造」效果。作曲家創作突破舊有秩序的作品（譬如十二音列就是在調性秩序中看來混亂的），開創新的音樂風格引導聽眾，帶給他們驚奇。在這個過程中作曲家可能會依照自己的需求預設聽眾的水準，若他希望可以引導「絕大多數的聽眾」，甚至可說是有意使作品「貼近大眾」的，那麼他就會把預設的水準降低使更多人可以輕易地「進入狀況」²³。

²³ 預設較低，換成實際在作品中放置訊息，就是讓訊息越明確並使它有秩序（運用在音樂上，比較古典與現代音樂，就是使它符合調性的秩序），那麼該訊息的可解性就會較高，但相對的這個訊息的混亂程度與多義性也較低，這剛好與現當代藝術的不確定性特徵相反。值得注意的是，這個高低的預設與訊息的可解性、多義性之消長並不是美學上價值判斷的高低。Eco，《開放的作品》，72-74。

貼近大眾的預設可能使作品的新奇度隨之降低，能引導聽眾的作品不一定能夠創造一批新的聽眾，因為符合低預設值的人相對較多。「創造聽眾」是引導聽眾接受新的藝術風格後的第二個階段²⁴，能夠在無秩序的混亂中擷取和解讀訊息，而且使訊息成為下一次聆聽的先見的人即邁入此第二階段，成為作曲家與作品設置出來的「音樂圈」中的一員（但音樂圈中的每一個人仍會站在不同的位置，以不同的角度進行美學上的詮釋）。每次的聆聽都是一次「引導——創造」的實現和大規模的篩選過程，那些無法擷取訊息並解讀的人將會在此漸進式過程中被淘汰。

我們可以用詮釋學描述「聽眾」角色的方法，來回顧許多八〇年代針對當時音樂創作的批評，譬如所謂的「作品有沒有中國風格」與「音樂是不是雅俗共賞」的問題。從實際的作品分析看來，大部分作曲家有意識地使用少數民族的音樂材料、模仿該民族音樂，或以傳統漢族的民間戲曲、文人音樂及其音樂審美樂趣為創作靈感的泉源。為什麼仍有人認為這些新作品沒有中國風格（中國性）呢？

陳怡於「第一屆中國現代作曲家音樂節」上說：

至於創作風格，我極少直接採用中國傳統音樂之曲調等現成材料，而是從中挖掘其韻味、特性等，運用新觀念和新技術進行再創造。遠古圖騰的威力感、青銅饕餮的獍厲美、漢藝術古拙誇張的氣勢、盛唐草書龍飛鳳舞的節律性；老子的清高淡遠、佛家的虛實領悟；蘇軾的豁達大度、清照的多愁善感；胡琴運弓的行雲流水、京板鼓傳神的「節骨眼兒」、廟會攤中那千姿百態的泥布娃娃……這些不是都可以凝練成高度抽象化的旋律，體現出中國傳統戲的藝術的韻律美嗎？²⁵

她描述了當時八〇年代音樂創作引用傳統／民族音樂素材或靈感的普遍特徵，即作曲家較少直接採用一個現成的材料，而是「從中挖掘其韻味、特性」，並且「運用新的觀念和新的技術進行再創造」。即便使用一個現成民族／傳統

²⁴ 見 Eggbrecht，〈西方音樂〉，635, 637。

²⁵ 中國音樂家協會編，〈青年作曲家創作心態錄——部份青年作曲家參加「第一屆中國現代作曲家音樂節」文稿轉載〉，《音樂研究》，no. 4 (1986)：37-43。

音樂素材，作曲家也很少是「一音不改」、「完全照順序」地使用。這與一般聽眾對於「音樂作品的中國風格」是怎樣的一個型態、其表現的方式等等有著完全不同的看法。此問題所表示的，一方面是作曲家與聽眾在理解「音樂作品的中國風格」上起了分歧，聽眾設想的是具有明顯的旋律，或者他們依照自己的經驗，認為這類作品所表現的中國風格應該和《梁祝》、《牧童短笛》類似，作曲家所想的卻是「抽象的韻味和神態」，因為他們也同樣根據自己的經驗評斷《梁祝》、《牧童短笛》的風格已經過於氾濫，應該增加新的作品以豐富中國音樂界²⁶；二方面是「新的系統」（新的技術／觀念）造成舊有秩序的混亂，使訊息多義性倍增，或者掩蓋了訊息的蹤跡。

從「作品中的中國風格」之設定與表現手法的分歧爭論延伸提出「音樂是不是雅俗共賞」之疑問，依照中國向來的文藝理論，這個問題的答案是確定的（或「必須是確定的」）。這是理論界與樂評要求作曲家在創作的過程中考慮到

²⁶ 針對「音樂作品內的中國風格」的設想，不只反應在一般聽眾與音樂工作者身上，部份音樂批評者之間也有這類分歧，以龔生、王安國評論譚盾《風雅頌》一作為例。龔生說：「《風雅頌》運用了大量調性非常模糊的旋律，參差多變的節奏以及相當刺耳的和聲，很難使人聯想起〈風〉、〈雅〉、〈頌〉的基本內容。……好像是在盡力發揮『民族的神韻』……但很可惜，我們中國人自己卻聽不大懂這當中內含的情感究竟與〈風〉有什麼關聯？……在第二章中，《梅花三弄》片段旋律的應用，在中國人聽起來，只是裝飾性的，起主導作用的還是西方現代派音樂的情趣，與中國古代宮廷樂歌很難聯繫。……第三章是〈頌〉，……全篇基本上是無調性的旋律，加以那些多變的節奏，很難令人感到有〈頌〉的意境。」他對該作的不滿在於「無調性、多節奏」等新方式不適合中國人的耳朵，也聽起來沒有《詩經》〈風·雅·頌〉的意境。那麼他就必須進一步陳述一個理想中可以代表《詩經》意境的風格，以及陳述這個風格的方法，但他必須意識到他同樣是以「個人審美體驗與喜好」以及「中國人民的喜好」為出發點，給予該「理想的風格」存在的合理性證明，表示這並沒有美學上的價值高低之分（因為譚盾也同樣是從他個人的美學體驗與喜好為出發點去表現他心目中的中國風格），而顯然龔生有意對該作進行美學價值高低的評價，更不用說以「中國人民的喜好」為理由是多麼地值得商榷。王安國的評論則認為《風·雅·頌》「不同於《詩經》的〈風·雅·頌〉」，因為《風·雅·頌》嚴格來說只是「一個有標題的無標題音樂」，作品並不是要「模仿」《詩經》，而是要創造一個「由古到今」在意境上的聯想。王安國以分析音色、調性、和聲等等技術性層面手法切入，肯定了作品應該是作曲家個性表現的管道，並以一種「發思古之幽情」表現的管道，並以一種「發思古之幽情」的說法，比較正面地描述該作可能的意圖。龔生，〈聽譚盾弦樂四重奏《風雅頌》〉，《人民音樂》，no. 7 (1984)：7-9；王安國，〈評譚盾《第一弦樂四重奏——風雅頌》〉，《中央音樂學院學報》，no. 2 (1984)：23-29。

「全體中國人」，創作出一個「適合中國聽眾」且「他們喜聞樂見」的作品。「雅俗共賞」與「群眾性問題」頗為類似，但不能完全等同。毛澤東把文藝工作的對象設定為「工農兵及其幹部」²⁷，五〇年代以後「群眾」的實際範圍越來越狹窄，象徵性意義卻必須是「廣含所有的中國人」。雅俗是一個由「美學價值高低」（即「雅」在美學價值上是「高貴的」而「俗」是低賤的）所延伸出的問題，不妨用訊息接收與詮釋立場、先見試分析之。

中國文藝創作的群眾性原則，是在強力的政治操作下使一個地區的個體擁有共同的先見。雖然一個地區的個體將表現高達美 (Hans-Georg Gadamer) 引維柯 (Giambattista Vico, 1668-1744) 所說的「共通性」(sensus communis)，但只是因為這些個體處於共同的文化脈絡，具有相同宗教信仰或血緣關係而產生感覺上的共通性²⁸，譬如他們可能擁有類似的美學喜好，但這並不是人為壓力下強迫給予的。過往作曲家可能被迫或心甘情願地投入這個「群眾性範疇」，持續創作可以統一加強與灌輸該地區個體以相同概念的音樂作品，使諸個體可以在審美範疇上擁有相似與差不多水準的先見與能力，「被動地」安然習慣於一種「平穩、合適且毫不變動的藝術形式」²⁹。這是利用容易令人接受的形式剝奪了諸個體思考的能力，使其能夠在不知不覺中接受特定的思想，掩蓋了他們的生活被各種意識形態控制的事實³⁰。在政治操作稍緩的八〇年代，評論者以「人民」替代「群眾」，他們說：「使用了某種新技術不一定是『先鋒派』。技術要發展，這是肯定的。只要他的作品是反映了人民的思想、感情和願望，那他

²⁷ 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，毛澤東：《毛澤東選集》第三卷（北京：人民出版社 1964），849-880。

²⁸ Hans-Georg Gadamer，《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》(*Wahrheit und Methode — Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*)，洪漢鼎譯（北京：商務印書館，2007），34-35。

²⁹ Eco，《開放的作品》，108。

³⁰ 呂驥：「雖然有些人由於看到某些歌曲作者為服務當前某一項具體政治任務而創作的歌曲不曾得到應有的成功，因而懷疑群眾歌曲是否應該為具體政治任務服務。應該指出，群眾歌曲作為一種特殊的鬥爭武器，不可能、也不應該脫離廣大群眾所參加的當前的現實的政治鬥爭。」這段話說明了「群眾性」的意義如何被運用在創造「群眾歌曲」，使這些歌曲用「平穩、安適而且毫不變動的形式」，夾帶明顯的歌詞與情緒，作為「宣傳特定政治思想」的工具，最後「群眾」甚至成為這類「特定形式與帶有特定訊息、情緒的音樂作品」的正式名稱。呂驥，〈為創作更多更好的群眾歌曲而努力——關於群眾歌曲創作的幾個問題〉，《人民音樂》，no. 4 (1954)：4-9。

的技術手段就應該得到承認。問題是在音樂與人民的關係，而不是某種技術手段本身。」³¹ 肯定音樂與人民的關係不假，但並未深入地談及「人民與意識形態的關係」，以「人民」作為評論作品與一切作品意圖與靈感、思想、感情的來源，簡化了「客觀物（遭遇、事件、經驗）——作曲家——作品——聽眾（人民）——社會（意識形態）」此複雜的藝術循環模式，忽略聽眾與社會意識形態的影響關係。

這裡所談的「雅俗」是指「精英與一般民眾都能一同欣賞」的審美活動，而不是「審美價值判斷高低」的「雅與俗」。評論者害怕音樂創作逐漸深化，使一般聽眾無法進入、領略³²，造成藝術無法順利普及，即擔憂藝術無法貼近人民而達不到教育、提昇民眾音樂水準的功能。他們往往舉許多「偉大的作曲家與作品」為例，譬如巴哈、莫札特、貝多芬、柴可夫斯基與蕭士塔高維奇等，因為「這些大師級的作品既能深刻、但又能是人民所理解、喜歡的」，表示「作品的深刻，不等於難懂；提倡探索，不一定就要晦澀；鼓勵創新，並非以拋棄一切傳統為代價；深受聽眾歡迎，也絕不意味著以簡單、粗俗的東西去迎合聽眾」³³，視大師與其作品為「雅俗共賞」的證據。

這個舉例忽略了「理解」是一種「歷史性堆積」以及形式創新的「習慣成自然」特徵。我們無法以因為經過了長時間考驗，而使聽眾習慣的風格或形式作為評價新形式好壞的標準，並以此說明「雅俗共賞」是可能的。貝多芬《第九交響曲》首演時，那結合了「合唱」與「交響樂團」的音樂形式，以及超出

³¹ 中央音樂學院 77 屆作曲系大學部學生的畢業音樂會，於 1982 年 3 月 31 日舉辦，據該文，音樂會曲目有鮑晉書《我站在高高地山岡上》（女高音獨唱）、汪鎮平《鳳凰花啊，我心中的花》（女中音獨唱）、瞿小松《第一弦樂四重奏》、葉小綱《放筏》（女高音獨唱）、郭文景《b 小調弦樂四重奏：第二樂章》、張小夫《雙簧管組曲——童年印象》、陳遠林《小提琴奏鳴曲》、陳其鋼《隨想曲》、艾立群《冥想曲》、陳怡《阿瓦日古里變奏曲》（鋼琴獨奏）、張麗達《獵村雪夜》（女高音獨唱）、葉小綱《酒狂》（豎琴獨奏）、劉索拉《寒山鐘聲》（鋼琴變奏曲）等。史求是，〈中央音樂學院學生作品音樂會聽後〉，收錄在《人民音樂》，no. 5 (1982)：31-32。

³² 「除少數行家外，一般聽眾不會讓自己的耳朵長時間去承受艱澀的音響試驗，不可能有足夠的耐心去等著領略與他的精神世界缺少溝通而又令他不知所云的東西；……許多問題爭來論去，大都局現在少數音樂家的專業圈子內，致使交響音樂陷入一塊狹窄的天地，繼而加重了人們在這一創作領域上的困惑感。」王安國，〈困惑與困境——對我國交響音樂創作現狀的思考〉，《人民音樂》，no. 9 (1988)：6-7。

³³ 王安國，〈困惑與困境——對我國交響音樂創作現狀的思考〉，6-7。

當時樂團配置慣例的「龐大樂團體制」，引來不少聽眾的「驚奇」與「不解」，因為這是從巴哈到海頓到莫札特都沒有用過的體制與形式。《第九號交響曲》的意義不單只是音樂體制與形式上的不同，更顯現了該作品受到哲學思考的轉變，成為在美學意義上跨入浪漫主義的先聲。二十世紀初期「惡名昭彰」的音樂會——史特拉文斯基《春之祭》首演——足以說明新形式的誕生之時，總會受到幾乎是所有的聽眾與樂評的唾罵，又如何從被唾罵的一方成為音樂史上重要的作品（同時受到聽眾的喜愛）。

用訊息、先見、接受者與藝術系統演化的模式，描述「雅俗共賞」為「作品是大家都能懂的，作曲家必須「依照聽眾的實際狀況」預設聽眾的能力，並假設他們已經擁有了類似的先見。根據此預設值所創造出來的藝術作品也會落入「一個平穩、適合且毫不變動的藝術形式」的圈套，因為聽眾必須由藝術家一次次的新創作使之驚奇，以製造更多美學上的能力和經驗（音樂的美學體驗）。考量諸個體在個人體驗與生長背景的條件，不論藝術家如何設想都無法創作一個「既能夠帶給聽眾驚奇，引導他們，又可以完全符合他們現有的實際能力與先見」的藝術作品。如果拋棄了「雅俗」一詞被附加的「美學價值高低判斷」的意義，那麼不論是「雅樂」或「俗樂」都有存在的價值與正當性，所指的是「古典音樂」與「流行音樂」的雅俗共賞，而不是使先見與能力標準統一的「雅俗共賞」。站在詮釋學的角度來說，要求作曲家必須遵守在某個視角與先見影響下形成的「規範」是不合理的，也不可能使所有的聽眾都喜歡某種音樂風格，即便該風格和形式是「平穩、合適且毫不變動的」形式。

五、結論：八〇年代的藝術思潮——主體意識 興起與放棄文藝的群眾性原則

1979 年第一屆星星美展在北京中國美術館旁邊的公園外展出，據說引來了相當多的觀眾，雖然展覽的過程頗為艱辛³⁴。多數觀眾對於這類藝術作品恐

³⁴ 見查建英，《八十年代訪談錄》中一張第一屆星星美展的相片（香港：牛津大學出版社，2006），未標頁數；呂澎、易丹，《中國現代藝術史 1979-1989》（長沙：湖南美術出版社，1992），69-72。

怕是很陌生的。展覽預告了八〇年代中國的藝術思潮方向，第一是藝術創作成為作曲家表達主體意識的管道，並堅持他們的創作自由。第二是文藝界將背離中共訴求的群眾性原則，引起藝評家與創作者的爭論，弔詭的是，爭論的興起又必須回到主體意識去把握。

劉在復發表於 1985 年的〈論文學的主體性〉掀起文藝界對「主體性」(或主體意識)的討論，這是當時觀念更新的環節之一。但主體性是需要藉由不斷地討論而獲得的概念嗎？或者我們大可從他方入手確認自己的主體性？作曲家不用參與討論直接可在創作過程中獲得自己的主體性，一首首曲子就是主體意識的抒發管道與結晶。現在回過頭來討論為什麼現代音樂可以是作曲家獲得並抒發主體意識的管道顯得多餘，眾所皆知，藝術的天賦就是「表達」與「溝通」，並使人理解自身(作者與藝術本身)。但這個問題在八〇年代顯得特別重要，當時音樂界沒有相應的理論足以分析現代音樂，導致解讀頗為困難，作曲家可以趁機把他們想說而不好說的話放入這個特殊的音樂形式內。作曲家甚至可以宣稱只有現代音樂才能夠表達他的內心，才擁有明白且完整地承載他的思想、情感的這樣或那樣的能力。

這個宣稱的內在邏輯是作曲家打算放棄中共慣用的「群眾性原則」，主要表現在作曲家藉由創作篩選聽眾。群眾性的音樂必須單一、變化少而有直接、明確的內容，假如作曲家有意批判社會與當局，他必須使用困難的形式包裝他的思想，以將之安全地交到他所信任的聽眾手上。同時，群眾性音樂帶有八〇年代政治訴求的陰影，也是中共文藝理論的產物，運用這個模式等於接受官方的政治訴求並認同其文藝理論，而主體性就是靠著「啟蒙與去神化」——破除中共的意識形態並摘去毛澤東和共產黨的神格——發現的。因此主體性的發現與放棄群眾性原則，對作曲家來說是一個一體兩面的選擇。這是必定遭來撻伐的選擇，首先是有關當局的批判，但由於音樂的特殊形式，它所受到的批判相對於文學和繪畫來得少³⁵。其次，也是較引人注意的，是理論家的批判。

理論家的批判理由是這些音樂作品由於缺少群眾性原則，而達不到提高群眾文化水準的音樂教育與社會功能目的。當時中國民眾普遍文化低下，理論家

³⁵ 1983 年 10 月中共中央開始清除精神污染運動，導致 1984 年一整年的文學界不斷地有作家被批判而被迫「自省」，美術界的批鬥直接表現在 1984 年底的第六屆全國美展，作品毫無例外地回到了文革時期的美術風格。

的目的是藉由理論的引導，使音樂走向實用的社會功能，提高全體國民的文化水準。這樣的評論集中出現在 1985 年以後，也與主體性的發現有關。只不過這次發現的是「評論家的主體性」，是藉由評論音樂作品與推動音樂相關理論來確認的主體性。在還未到達一定的理論成果之前，評論家只能再次提出現實主義與政治口號否定新潮音樂，但當評論家也逐漸發現了自己的主體性並且用理論強化自身後，他們就能以「評論工作的神聖性」為出發點，發展一套崇高的社會責任與國家進步論述。評論者把「音樂評論」功能看作音樂事業中極為神聖的項目，既是他們的「社會責任」也是「自我完成」的管道，同時隱含著「理論領導創作」的自我認知。只不過這套音樂教化的論述可能帶有評論者所不自覺的「黨國內涵」，畢竟教育必須有明確的目標與內容，把人民視為創作的評價基準，往往容易落入政治意識形態與人民之間封閉的循環系統內，成為加強此意識形態的文化工具與載體，而這樣的批評模式不論在音樂界或美術界都出現了³⁶。

那麼，八〇年代的音樂界是誰成為勝利者呢？當然不是聽眾，因為聽眾是被篩選者；也不是評論者，因為評論者有大半的時間跟在作曲家的身後，受新作品的刺激，並逐步建立一套新的且適用於現代音樂批評的理論。靠著令人耳目一新（外加驚嚇）的現代音樂形式，作曲家成為八〇年代音樂界的勝利者。他們完成了自我的追尋，在免於有關當局的撻伐之下逐一把自己顯露出來，重新設置了與之對話的人們而且打破了文藝界向來的「理論引導創作」的傳統原則，更不用說他們毫無保留地質疑了中共辛苦建立的文藝理論。

³⁶ 美術界的案例就是 1986 年票憲庭對藝術失去靈魂徒留形式的批判，後來演化為 1988 年的「大靈魂論述」，在 1989 年中國現代藝術展後針對該展覽的批評達到高潮。音樂界的要求是具有社會功能與停止「為了形式而形式的演進」，美術界則被批判為「喪失中國文化只是西方現代藝術史毫無意義的重複而徒留一種對社會無可奈何的心理狀態」。雖然內容不完全相同，批判的模式與時間點倒是頗為相似。美術界的情況見呂澎、易丹，《中國現代美術史 1979-1989》，308-310, 349-355。

參考文獻

(根據作者姓氏的注音與英文字母順序排列)

一、專書：

中文著作：

- 毛澤東。《毛澤東選集》第三卷。北京：人民出版社，1964。
- 田聯韜主編。《中國少數民族傳統音樂》上冊。北京：中央民族大學出版社，2001。
- 呂澎、易丹。《中國現代藝術史 1979-1989》。長沙：湖南美術出版社，1992。
- 胡全威。《史特勞斯》。臺北市：生智出版社，2001。
- 查建英。《八十年代訪談錄》。香港：牛津大學出版社，2006。
- 蔡喬中。《探路者的求索——朱踐耳交響曲創作研究》。上海：上海音樂學院出版社，2006。
- 王安國。《現代和聲與中國作品研究》。北京：中國文聯出版社，1989。

翻譯著作：

- Eco, Umberto。《開放的作品》(*Opera Aperta*)。劉儒廷 譯。北京：新星出版社，2005。
- Eggebrecht, Hans Heinrich。《西方音樂》(*Musik im Abendland*)。劉經樹 譯。長沙：湖南文藝出版社，2005。
- Fubini, Enrico。《西方音樂美學史》(*L'estetica musicale dal settecento a oggi*)。修子建 譯。長沙：湖南文藝出版社，2004。
- Gadamer, Hans-Georg。《真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》(*Wahrheit und Methode——Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*)。洪漢鼎 譯。北京：商務印書館，2007。
- Lévi-Strauss, Claude。《看·聽·讀》(*Regarder, écouter, lire*)。顧嘉琛 譯。北京：三聯書店，2003。
- _____。《神話學：生食和熟食》(*Mythologiques. Le cru et le cuit*)。周昌忠 譯。

北京：中國人民大學出版社，2007。

Luhmann, Niklas.《社會中的藝術》(*Die Kunst der Gesellschaft*)。國立編譯館主譯、張錦惠譯、魯貴顯審定。臺北市：五南，2009。

外文著作：

Lin, Min, and Maria Galikowski. *The Search for Modernity: Chinese Intellectuals and Cultural Discourse in the Post-Mao Era*. Scranton: MacMillan Press, 1999.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Strauss, Leo. *Persecution and the Art of Writing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

二、期刊論文

麓生。〈聽譚盾弦樂四重奏《風雅頌》〉。《人民音樂》，no. 7 (1984)。

呂驥。〈為創作更多更好的群眾歌曲而努力——關於群眾歌曲創作的幾個問題〉。《人民音樂》，no. 4 (1954)。

瞿希賢。〈追念譚小麟師〉。《音樂藝術》，no. 3 (1980)。

鄭英烈。〈發展我國現代音樂必須有相應的教學措施——開設《序列音樂寫作》課十年回顧〉。《黃鐘》，no. 3 (1989)。

史求是。〈中央音樂學院學生作品音樂會聽後〉。《人民音樂》，no. 5 (1982)。

宋名筑。〈從《天籟》看何訓田的「RD作曲法」〉。《音樂探索》，no. 1 (1989)。

北京《音樂研究》編輯部。〈青年作曲家創作心態錄——部份青年作曲家參加「第一屆中國現代作曲家音樂節」文稿轉載〉。《音樂研究》，no. 4 (1986)。

楊立青。〈歷史悲劇的真實寫照——朱踐耳新作《第一交響曲》評介〉。《人民音樂》，no. 8 (1986)。

王安國。〈評譚盾《第一弦樂四重奏——風雅頌》〉。《中央音樂學院學報》，no. 2 (1984)。

三、文集論文

林毓生。〈中國現代性的迷惘〉，收錄在宋曉霞主編。《「自覺」與中國的現代性》。

香港：牛津大學出版社，2006。

四、學位論文

黃蘭。《鋼琴音樂創作中朝鮮族民族音樂元素運用的研究》。長春市：東北師範大學碩士論文，2003。

양갈。중국 조선족 피아노 음악에 관한 연구 -권길호 《장단여음》을 중심으로-。서울：건국대학교 대학원 음악학과，2010。

五、樂譜：

譚盾。《離騷》。複製手稿。北京中央音樂學院圖書館館藏。

劉敦南。《山林》鋼琴協奏曲總譜。上海：上海音樂出版社，2007。

羅忠鎔。《涉江采芙蓉》與《秋之歌：南陵道中》，《羅忠鎔音樂作品選第二輯：藝術歌曲》。上海：上海音樂出版社，2006。

_____。《鋼琴曲三首》。《音樂創作》，no. 2 (1990)。

_____。《暗香》，《羅忠鎔音樂作品選第一輯：暗香與羅錚畫意》。上海：上海音樂出版社，2007。

何訓田。《夢四則》。北京：人民音樂出版社，2007。

瞿小松。《山歌》。北京：人民音樂出版社，1985。

權吉浩。《長短的組合》。《音樂創作》，no. 1 (1986)。

周龍。《溯》。《中央音樂學院學報》，no. 1 (1986)。

朱踐耳。《黔嶺素描》第一樂章，收錄於《朱踐耳管弦樂曲集第二冊》。上海：上海音樂出版社，2006。

陳怡。《多耶》。《音樂創作》，no. 2 (1986)。

汪立三。《夢天》。《音樂藝術》，no. 3 (1982)。

王西麟。《第四號交響曲》。北京：人民音樂出版社，2007。

Tan Dun. *Eight Colors for string quintet*. New York: G. Schirmer, 1994.