

第二章 音樂的結構與解構



第一節 音樂的結構

每一種藝術作品皆有其固有的結構，但每一種藝術作品的感受規律是不一樣的。例如，空間藝術（繪畫、版畫、雕刻、建築）是透過視覺上的效果來感受，因此，它的結構、形式不論是整體或是局部都能在一瞬間被人所感受。並且，通常總是先感受它的總輪廓、氣氛，然後再感受它的細節。音樂則恰恰相反，它像詩歌、散文（文字類）一樣，是一部份接著一部份的細節隨著時間的流逝而展開的^{註1}。因此，音樂的整體是我們憑記憶把這依次展開的局部聯結而成的。在過程中音樂感受的特點，便決定了樂曲結構的本質；而音樂的結構是隨著時間進行的，它永遠是一種過程，換句話說，它是帶有某種不同強度的一種發展，並且發展的強度有時是不變的，而更多時候，是有變化、甚至是多變的。

音樂作品的結構是由每首作品的內容所決定的，並和內容相對映，其特徵可說是分布在不同時間上的各個音響因素之相互配合。而當我們在聆聽一首曲子時，其構成的材料，就是那許許多多的聲音，亦即之前所提之音響；在過程中，可去探究構成曲子的音群、音列是以怎麼樣的形式、音色、安排方式等等。因此，在大多數人的觀念中，音樂可說是由一連串的聲音在空間及時間中進行而構成的，由於必須是隨著時間進行，在實體的空間裡震動空氣或導動物體，並運用到人耳聽覺範圍內所能聽到的音高頻率，自然而然

^{註1} .詳見王次炤著《音樂美學新論》，台北：萬象圖書，民86年（1997）版，第10 - 15頁。

地，音樂構成最基本的要素便是聲音了；這是大多數人對音樂形成的一般觀念。但，純粹的聲音當中並不存在音樂，不論它是多麼地誘人。音樂是由許多特別的聲音經過手段組織與處理而構成的，它運用特別的方式安排以達到特別的目的。作曲家以某種方式選擇、並處理他的材料，為了是要產生某種效果 - 情感、意念 等精神層面。

而藝術之所以稱其為藝術，如前所述，無論是何種類，皆因它已形成了自己的結構；音樂，作為藝術中的一門，亦有其自身的結構。其形成是以音樂的形成作為標誌，也就是作為音樂藝術的物質形態與精神內涵之間邏輯關係的形成^{註2}；換句話說，音樂的結構從其本質上來說是體現了一種物質形態和精神內涵之間的關係。而此種邏輯關係是建立在特定的物質形態的基礎之上 - 聲音，即音響。以結構的觀點來看，音樂中的音響，皆非孤立、獨自的物質形態，它必須透過某些邏輯手段與精神內涵組合成一結構關係。至於這構成所有音樂的基本材料 - 音（音響） - 即是所謂“聲”的心物作用現象中之一種。空氣震動或波動帶來“聲”，此種感覺由聲波打擊耳膜而在腦中喚起；聲波依震動頻率的規則與否，又可分為樂音及噪音。

不可否認的，音樂藝術從其存在至今，總是以音響、聲音作為存在的標誌，無論是原始音樂、古典音樂、近代音樂、現代音樂 皆無例外者。但是，究竟該將音響限定在什麼範圍呢？傳統上，及如前所提到的一般人的觀念裡，都是將音樂的音響限定在震動規則的樂音之內，但從現代的幾個作曲家之作品來看，又可在這得到新的論點：1.凱基（J Cage）《四分三十三秒》（4'33"）：表面上，這是一首看起來在時間進行時呈現靜默的音樂作品，但凱基其實是提供一段下過定義的時間，在其中捕捉任何的可能性，真正的意圖是在其背後所追求的某種美學形態 企圖讓聽眾擺脫由作曲家或演奏者事

^{註2} .詳見王次炤著《音樂美學新論》，台北：萬象圖書，民86年（1997）版，第10 - 15頁。

先為他們預備好的音樂內容而不是專制的控制，進而去尋求在當下的那些“機遇”所可能提供的聲音效果，或者是自由想像的音響

2.潘得瑞基(K Penderecki)《紀念在廣島受難者的輓歌》(Threnody for the Victims of Hiroshima)^{註3}：作曲者使用特殊的音響，如敲擊樂器的表面部、有些類似噪音聲響的絃樂部份、於琴馬和繫絃柱上演奏。不可否認的，這些特殊的音響效果似非樂音體系的噪音，作曲家運用這些音響以達成其所欲表達的概念、精神意義；而潘得瑞基在曲中即是用那些刺耳又十分特別的“似”噪音聲響，象徵一種極度緊張的狀態，並透過這些效果所渲染的恐怖、怪誕氣氛，來表達那種精神上極度痛苦的情感

3.在一九四零—一九六零年之間的實驗音樂，常見曲中有作曲家運用日常生活中隨手可得的一些聲響，如水聲、馬達聲、開關門聲、喇叭聲、彈簧床嘎嘎聲，很顯然地，這些平日我們不引以為意的聲音、不認為是音樂“樂音”的聲音，經過作曲家的巧妙組織、安排運用，已賦予它新的意義、生命。另外，從貝多芬(L. v. Beethoven)後期生涯耳朵全聾的狀態下，依然能創作出美妙的樂章，甚至譜出曠世巨作“合唱交響曲”、達到他個人音樂生涯的高峰，音樂這外顯性的條件—聲音、音響，已不是所謂“聽覺”的身體器官感受物質的形式，而是轉化、昇華成心中、腦中—精神上的無“形”聲響，好似一部只會在他體內發出音響的擴大器；現代知名的女打擊樂家葛蘭妮(E. Glennie, 美)^{註4}，眾所皆知，她是全聾的出色演奏家，在音樂的舞台上，不論是獨奏、室內樂合奏、亦或是大型的管絃樂合奏，皆看不出這個事實，因為她是演奏地如此完美，甚至於指揮更不需特別地額外給她“sign”。不同於貝多芬，葛蘭妮是先天上的聽覺障礙，從出世的那一刻起，便和正常人不同、生活於一個只能用耳朵之外的其它器官觀察、知覺一切的世界；每次演出時各個樂器或整個樂團演奏

^{註3} .潘得瑞基使用兩種最基本的音響效果作為其創作的核心手法—持續的長音音響及非長音的音響。

^{註4} .葛蘭妮(Eve Lyn Glennie)—美國籍的著名打擊樂家，天生聽障。

出音樂的那種環繞於周圍的空氣、氣氛的感受，我想，這便是葛蘭妮可用別的身體器官感受而幻化成她精神上無“形”的音樂之原因吧！在古典時期，也有樂器演奏時樂曲中片段、段落間的靜默時刻，這並非是樂譜上的休止符所造成的（音樂是緊湊連接進行的，並無休止拍子或小節；例：ABA三段式中，B回到A時所作的休止）；它代表的是演奏者精神意義上的轉換呼吸，雖是空白的音響，但不因此而使整個音樂進行中斷、或影響演奏上的進行，相反地，這一小片刻的空白休止，音樂仍瀰漫在空間裡、繞樑於耳，並成為音樂中的一部份。

由上述這些例子，可再更加一步地確定「音樂以音響為其物質表現形態」是無庸置疑的（這也是一般人對音樂的看法）；然而，單單以“樂音”作為衡量音樂的標準，是不夠全面性的，因此，構成音樂的物質形態 - 聲音、音響，應該是包括樂音及噪音的，甚至這些樂音、噪音可昇華成無“形”的感受。以結構主義的觀點來看，事物的整體在一範圍之內是具多層次性及穩定不變性特點，音樂的結構也含有這些特色。這邊，可把音樂的結構分為物質層次及精神層次，而在這二者之間，尚有一轉換層；物質層次透過轉化層次表達其精神層次，而精神層次也須有物質層次的存在而得以存在、感受。這中間的關係，就如同語言的結構^{註5}。

^{註5} .詳見本論文第一章第一節之二 - 『結構主義之母 - 語言學』。

一、音樂的表層結構 - 物質形態

所謂音樂的結構，指的即是構成音樂的各種要素、元素之組織、安排；在肉眼中所能一眼觸及的雖是其外在形式，但內部的組成、規律、秩序 卻是隱含深遠 具多重意義的。一般人往往習於將“音樂的結構”與“曲式”^{註6}之間畫上等號，殊不知“曲式”僅只是音樂結構整體中之一種組織手段，是其中之一下的下屬成份。誠如前述，構成音樂的基本物質形態 - 聲音、音響，是基本的表層結構，而這邊的聲音、音響是包含樂音、噪音 - 即“音”。而再將這含有基本特質的“音”加以邏輯手段組織、處理之後，便構成音樂表層結構物質形態中的深層結構 - 旋律、節奏、樂句、織度、和聲等；在組織過程中所運用的安排手法，則有 - 重複、對比、對稱、變奏、交替、發展等。

音樂物質形態中之表層結構

【構成音樂的表層結構 - 聲音、音響，是屬於物質形態的標誌。而聲音、音響的表層結構，即是最基本的“音”。因此，“音”可說是整個音樂體系中的最小一份子，就如同人體中的細胞，由細胞的組織建構成器官運作，換句話說，“音”便是整個音樂結構表層物質形態結構中之表層結構。】

關於“音”，或許最明顯的一點就是它具有某些要素、基本特性，讓音與音之間各不相同。“音”的基本要素、特性，包含高度、長度、強度、音質等四個特性，而這四個特性並沒有任何一個特性是孤立存在的：

1.在高度方面，指的是『音高』(pitch)；簡單地以物理學的觀念來說，即是以聲波的每秒鐘振動週波數作客觀的描述與計量。音和音之間經過比較，可產生“相對”不同的高度。一個音的音高，可決定它在整個聽覺所及

^{註6} .這邊指的是以調性和聲背景為基礎所建構的曲式 (form) 概念。

的系列音中間的高低相關位置，而音和音之間便構成了音程。在音樂進行中，不論是以音高不斷改變位置（譜例 2 - 1）（孟德爾頌《芬加爾洞序曲》 - B F Mendelssohn 《Fingal s Cave》 op.26 ），許多音在同一音高位置上（譜例 2 - 2）（貝多芬《第七號交響曲》 - 《Symphony No.7》 mvt.II op.92 ），或是同音結合而構成的音群（譜例 2 - 3 ），貝多芬《第五號交響曲》 - 《Symphony No.5》 mvt.I op.67 ），皆在樂曲中形成不一樣的意義。

譜例 2 - 1 孟德爾頌《芬加爾洞序曲》

譜例 2 - 2 貝多芬《第七號交響曲》

譜例 2 - 3 貝多芬《第五號交響曲》

而於二十世紀，某些作曲家甚至使用小於半音音程的『微音』(Microtone)，

例如：哈巴（A Haba）所譜的四分音的音樂、柯普蘭（A Copland）《維臺普斯克》《Vitebsk》之中段簡短地採用四分音的過們作為音色上的效果、布勞克（E Bloch）鋼琴五重奏（《Piano Quintet, 1923 年》）有使用四分音，而卡里羅（J Carrillo）已經採用小於四分音的音程，諸如八分音、十六分音。

2.音的長度即『音長』（duration）- 一個音可以持續某一段時間，或者是那段時間的幾倍，或者幾分之一。在物理學上當然是以秒數來記錄聲音的長度，但是在音樂中卻是使用另一套系統、不同的符號，來表示音長。表示其長度的符號系統，即節奏（rhythm）：以一些記譜符號，來表示一個音與預定拍子或音樂基本脈動的相對長度，並在拍號下配合不同的演奏速度。而所有與音長有關的都與節奏 - 音樂中最重要要素之一 - 有關。在柴可夫斯基（P I Tchaikovsky）《第四號交響曲》（《Symphony No.4》op.36）（譜例 2 - 4）終曲中，可發現其音長的變化相當豐富，在某種程度上造成一定的對比效果；而在《第五號交響曲》（《Symphony No.5》mvt.I op.64）（譜例 2 - 5），柴可夫斯基以短音群及長音群的交替出現造成另一種不同效果的對比。史特拉汶斯基（I Stravinsky）《春之祭》（《The Rite of Spring》）在音長上除了拍號交替變化外（譜例 2 - 6），也有許多不同音長構成的音群間對比，在對比漸趨激烈的過程中，音樂的張力也隨之展開，所展現的情緒表現也隨之上下起伏；相同的音長處理手法，在巴爾托克（B Bartok）的作品中也可見到，例如：《給絃樂、鋼片琴、敲擊樂之音樂》（《Music for String, Percussion, and Celesta》）（譜例 2 - 7）（譜例 2 - 8）。

譜例 2 - 4 柴可夫斯基《第四號交響曲》

譜例 2 - 5 柴可夫斯基《第五號交響曲》

譜例 2 - 6 史特拉汶斯基《春之祭》

譜例 2 - 7 巴爾托克《給絃樂、鋼片琴、敲擊樂之音樂》

譜例 2 - 8 巴爾托克《給絃樂、鋼片琴、敲擊樂之音樂》

上面所提的例子，皆是在樂曲進行的前後不同時間點上造成音長上的對比；

當然，在同一個時間點上造成音長上的對比也是相當基本的、相當常見的。在艾伍士 (C V Ives) 《七月四日》(《The Fourth of July》)，隨處可見在同一垂直的音響片段中，音長比例差距相當懸殊，如全音符和三十二分音符，且這三十二分音符還是五連音之其中一小單位內的一部份啊！這所造成的多層次感及素材上的對比，豐富了整個句子、段落，繞富趣味。不過，除了在音長上使用富於變化的手法外，也有作曲家在整個樂段或整首樂曲中，以較少的音長變化或是以固定的一組不同長度形成的音群節奏模式，將之不斷地反覆來作發展，最著名的例子，便是拉威爾(M Ravel)之波列露(《Bolero》) (譜例 2 - 9)。

譜例 2 - 9 拉威爾《波列露》

拉威爾在伴奏中以一組固定的節奏模式

從頭到尾以伴奏的姿態，使用打擊樂演奏出，一般反覆過多相同的音長構成的節奏模式會使聽眾覺得生硬，甚至產生催眠的效果；但如果運用得宜的話，也可藉此加深映像，或加強衝擊力。音樂與繪畫建築雕塑等藝術形式之間的最大不同點是在於它永遠不能和時間因素分離。一首曲子由頭至尾需要多少的時間，可測量得出。記譜時，時間由水平方向進行表示，由左讀到右，我們可以感覺到音樂進行的同時，時間也正在向前邁進，而也可覺察奏出或讀到的音符，在時間長度上是不全然相同的。

3.強弱，音的強度，指的則是音的『力度』(dynamic) - 在音的特性中，這也是顯而易見的。音的強弱在物理學上是以 db (分貝) 來定義描述的，然而在音樂上卻不是用分貝數來描繪一個音的強弱，而是用義大利文 *piano*、*forte* 來指示一個音或多個音的強弱、力度，然而基本上這只是個對力度概略相對性的描繪，而非標示著絕對的分貝數；而前提之使用來描繪力度之強弱、變化的系統即力度的符號及術語，表現強弱的大、小變化，音量的漸增、漸減，單音的重量 常具有非常戲劇性的效果，海頓(F J Haydn) 《第九十四號交響曲》(《Symphony No.94》mvt.II)(譜例 2 - 10) 利用開頭數個小節的 *pp* 與 *ff* 突強的巨大差異形成誇張的對比，讓聽者嚇一跳，達到驚愕的感覺效果。

此外，將重音、強弱位置改變也可造成節奏、拍子上的變化效果。史特拉汶斯基《春之祭》除了在拍號上作改變外，也有使用在拍號沒有變化的情況下，將拍子的重音位置作調整、變化，形成樂曲進行中節奏的脈動不停地變化(譜例 2 - 11)；使得原本 拍的結構隱藏了拍號變化在內。不過，要注意的是，每一個樂器其本身可能發出的最強、最弱並不相同，同一樂器在不同音域所產生自然的強、弱力度也是不相同的。

譜例 2 - 10 海頓《第九十四號交響曲》

譜例 2 - 11 史特拉汶斯基《春之祭》

4.音的音色，即音質 (Timbre / tone color)；基本上這是借用視覺中的色彩概念來形容由上述三種特性 - 高度、力度、長度，加以其它方式 (例：特殊演奏技巧) 所形成的不同色澤。不同的媒介物 - 樂器、人聲，具有不一樣的聲音 - 音質，所造成的效果，也都是各具意義、全然不同的，其所表達的概念也截然不同。更甚者，儘管是相同的樂器，由不同的演奏者奏出，所產生的音質也是有差別的；而相同的音高配上不同的力度、長度，相同的一段旋律採用不同的配器，其音色、音質都已形成變化。在巴洛克時期盛行的大協奏曲(Concerto grosso)，即是運用音色對比的概念；布拉姆斯(J Brahms) 《海頓的主題與變奏》(《Variation on a Theme of Haydn》 op.56a) (譜例 2 -

12) 使用絃樂器群與管樂器群間音質的不同，造成不同色彩的對比效果。

譜例 2 - 12 布拉姆斯《海頓的主題與變奏》

音色對於結構的關係，特別是在十九世紀俄國作曲家的富有音色變換的

重複性樂句或樂段 以及將此種音色變換的設計作為作品發展部的代替品之中被顯現過；柴可夫斯基《胡桃鉗》(《The Nutcracker》 op.71)(譜例 2 - 13) 使用不同獨奏樂器和樂器群之間的音質對比形成戲劇性效果；林姆斯基 - 高沙可夫 (Rimsky - Korsakov)《西班牙隨想曲》(《Capriccio Espagnol》 mvt.IV op.34)(譜例 2 - 14) 則是運用不同的獨奏樂器來作音色變化。拉威爾《波列露》(譜例 2 - 15) 是此種程序的一個很好的例子，其貫穿全曲的重心即是使用不同的配器組合運用在相同的旋律進行上。

譜例 2 - 13 - 2 柴可夫斯基《胡桃鉗》

譜例 2 - 14 - 1 林姆斯基 - 高沙可夫《西班牙隨想曲》

譜例 2 - 14 - 2 林姆斯基 - 高沙可夫《西班牙隨想曲》

譜例 2 - 15 - 1 拉威爾《波列露》

譜例 2 - 15 - 2 拉威爾《波列露》

音色的運用可說是從未被忽視的；甚至可以說愈是近代的音樂，音色在音響

的四個要素中的地位愈高、愈受重視；在一般區別古典時期和浪漫派音樂的特徵時，往往把音色作為一個比較的方面之一，浪漫派音樂在音色的變化性及豐富性的確是古典時期所遙不可及的。而進一步至印象派德布西（C Debussy）時代，顯然在音響的四個要素中，音色的地位又明顯地提高了一截；從白遼士（H Berlioz）經過了李斯特（F Liszt）華格納（W Wagner）理查 史特勞斯（R Strauss）德布西與史特拉汶斯基，器樂的音色在音樂中漸漸地變為重要。進入二十世紀至今二十一世紀，作曲家對於音色的重視，更不在話下。二十世紀音色的改變並不是在音色的程度上（音色起源於相同基本的題材、樂器、聲部、與調和的音階的不同用途），而是在音色的特質上。貝里歐（L Berio）《民歌 - 安排給七個樂器》（《Folk songs for seven instruments》），每一首 folk song 的音色編排皆很特別，把原本很簡單的 folk song，幻化成色彩繽紛的萬花筒；第五首《a la Femminisca》（譜例 2 - 16）運用特別的唱腔、絃樂中提琴、大提琴的震動音（vibrato）泛音、長笛的花舌奏（flutter）及敲擊樂的鑼（tam - tam）管鐘（campane）牛鈴（spring coils）等所創造出的特別音色，達成作曲家欲表達的 folk song 當地風情，有很特別的味道。此外，音色的改變也可在兩個範圍內發現：『具象音樂』^{註7}（Musique concrete）及『電子音樂』^{註8}，產生與傳統音樂音高與音色上的不同。

整體而言，任何一首作品的存在，皆是依賴著這四種音的基本特質、特性 - 高度、長度、強弱、音質，如前所述，這四個特性是沒有任何一個特性是孤立存在的，只是有時會有某一特性特別地顯著；身為音樂的細胞 - 音，便是在具有這四個要素的條件之下，結合在一塊，構成了音樂表層結構物質形態的深層面 - 旋律、節奏、樂句、和聲、織度等等。

譜例 2 - 16 貝里歐《民歌 - 安排給七個樂器》

^{註7} .不沿用傳統的記譜演奏方式，作品只存在於錄音帶上的演奏、或在一些紀錄的形式內。

^{註8} .因震動的關係，而產生與傳統音樂音高及音色上的不同。

音樂物質形態中之深層結構

【作曲家由“音”著手製造出音樂時，是受到上述四種音的基本要素的限制，也可以說是將這四個基本要素、特性發揮得淋漓盡致。他們以自認為有意義的方法處理音的原料，並用一些明確的音樂處理方式、手法來幫助組織，而在過程中，便產生了動機、旋律、節奏、樂句、和聲、織度等 - 音樂的表層結構物質形態中之深層結構。關於結構的層次性，法國著名的文藝批評家 R 巴爾特在將敘事作品作結構分析時，即分成兩個層次：句子層 - 第一性語言系統（自然語言），意義層 - 第二性語言系統（派生語言），而這兩個層次之間，是透過描述層 - 功能、行動、敘述，來作轉化；而語意的表達，是由一個一個的單字，組合成詞，再由一個一個的詞，組織成句子；句子之間的聯結，透露出最基本的語意。音樂中一個一個的“音”，就如同語言的單字；音和音的結合形成了音程、節奏、旋律，進一步再形成樂句、段落，表達作曲家欲表達的概念、精神意義，這之間的過程，和語言的結構是非常相似的。】

整個音樂的結構除了是包含表層的物質結構 - 音響、聲音，深層的精神內涵的多層次結構之外，各個表層、深層結構的自身部份，也是含有多層次的結構，並具有各自的轉換層次。因此，隸屬於表層物質形態，也有表層、深層結構之分。前述之音樂的基本材料 - 音，及其四個特性：高度、長度、強弱、音質，便是屬於音樂結構中表層物質形態中之表層次，將表層中的要素結合，便可進一步建構其物質形態中之深層次。

音和音結合，含有音程、節奏，便可構成“音形”。“音形”（figure）是音樂結構中的最小單位，所謂的音形是至少由一個特殊的節奏（rhythm）及一個特有的音程（interval）所建構而成的，這情形相當於語言結構中由單字組合成的詞，可以是獨立意義的，可以是無意義的語助詞，更可以是須和別的單位詞配合後才能顯示詞意的；就如同車子的零件：引擎、輪胎、方

向盤、板金等，同樣是零件，拆開時可能只是個空有其名的零件，無法擁有實際的行動力，但在組合成整體時，引擎是車子的心臟，輪胎是車子的雙足，每個零件的地位、功能皆顯現出來。所以，“音形”在樂曲中隨處可見，但這個“音形”是整首曲子的心臟地帶，或只是個語尾的無意義助詞，當中的差異是非常大的。音形進一步經過各種安排、組織的手法而形成旋律（melody），這些手法包括有重複（repetition）、交替（alternation）、模進（sequence）、反向進行（contrary motion）、逆行（retrograde）、連結（或重疊）（interlocking or overlapping）、音形群（the figure group）、複合音形（the multiple figure）等等。

一個或數個的音形，皆可成為『動機』（motive），但不可混淆的是，音形和動機並非是兩個完全相同意義的名詞。所謂的動機指的是在音樂的主題中之主要構成份子，意即主要的“樂思”，如同前述處於整個樂曲中之心臟地帶的音形；作曲家以此作為概念的單位將整首曲子展開、完成，因此，動機雖然不見得很長（多為短小的），但往往具有明確的性格，是整體裡一個具有充份內容的最小單位，如此一來，動機加以使用上述種種的手法（重複、交替、變形）安排組織，就成為主題的核心，由這個核心發展成為一個完整的樂思，甚至整個樂曲。在黎翁大林（L. Stein）所著的《音樂的結構與風格》（《Structure and Style》）一書中，即曾提及「連續的音結合而成立音形，同樣的，連續的音形結合而形成動機，連續的動機結合而形成半樂句（semi - phrase）以及連續的半樂句結合而形成樂句（phrase）。」^{註9}因此，我們可以說，『動機』是具備清楚的特色與音樂性格往前進的最小細胞，是具有最小的獨立樂思的音形或音形群，是孕育成樂句的母體。巴爾托克《第五號絃樂四重奏》（《String quartet no.5》）（譜例 2 - 17）使用三個不同形態的音形單位，組合成音形群（the figure group），運用在樂句的連續上；

^{註9} .詳見黎翁大林著，潘皇龍譯《音樂的結構與風格》，台北：全音樂譜出版社，民 74 年（1985）版。

譜例 2 - 17 巴爾托克《第五號絃樂四重奏》

魏本 (A. Webern) 《絃樂四重奏》(《String quartet》mvt.I op.28)(譜例 2 - 18) 使用大七度為主的音程形式之音形為動機，在各個聲部分別展開進行。可見得，在音形中，是因為音和音之間的結合而構成的，其中所造成的“音程”關係，即表示了它所代表的意義、作曲者欲表達的意涵。

譜例 2 - 18 魏本《絃樂四重奏》

而音形中的“節奏”，賦予了這個音形“個性化”，擁有音程關係相同而節奏形態不同的兩個音形，其所具有的個性、生命力也不同。在下面的例子中，韋伯（F Weber）《邀舞》（《Invitation to the Dance》op.65）（譜例 2 - 19）及舒曼（R Schumann）《青少年曲集 - 快樂的農夫》（《Ablums for the Young》op.68 no.10）（譜例 2 - 20）皆不約而同地使用相同音程關係的音形，但二者的節奏形式皆不相同，造成的音樂個性、性格也不一樣，自然而然地形成風格不同的樂曲內容。

譜例 2 - 19 韋伯《邀舞》

譜例 2 - 20 舒曼《青少年曲集 - 快樂的農夫》

音形和音形彼此之間的聯結，即說明了這二個音形之間存在的關係。貝多芬《第六號交響曲》（《Symphony No.6》 mvt.I op.68）（譜例 2 - 21）是使用音形的模進（sequence）及模進變化來作聯結。

譜例 2 - 21 - 1 貝多芬《第六號交響曲》

譜例 2 - 21 - 2 貝多芬《第六號交響曲》

莫差爾特 (W A Mozart) 《鋼琴奏鳴曲》 (《Piano Sonata KV.283》 mvt.I)
(譜例 2 - 22) 由兩個不同的音形作聯結，形成一個問、答對應的關係。

譜例 2 - 22 莫差爾特《鋼琴奏鳴曲》

而蓋西文 (G. Gershwin) 的歌曲《我抓住了節奏》(《I got rhythm》), 很明顯地, 由同是二度音程構成切分節奏的旋律, 後二小節是前二小節的逆行 (retrograde) 使用不同的音形單位作聯結, 形成的即是音形群 (the figure group), 表達了“概念群”的觀念; 如前述之譜例巴爾托克《第五號絃樂四重奏》(見譜例 2 - 17), 以及貝多芬《雷奧龍序曲》(《Overture Leonore No.3》op.72a) (譜例 2 - 23), 使用三個不同音形的單位作聯結而形成音形群, 全曲以此為主要的概念群作發展。

而音形有時可能是無意義的, 但在和別的音形聯結之後, 可能是有意義的、或是形成其它的意義; 在語言方面也有相同的例子: 許慎的《說文解字序》中, 造字的六書之一“會意”, 即合併兩個以上獨立的文字, 會合其意, 以見造字者旨趣、意向。

音形結合之後形成了旋律, 旋律進行到各個方向, 便證明了音樂的存在。一般結構的組織原則, 可包含: 反復 (repetition) 對比 (contrast) 對稱 (symmetry) 變奏 (variation) 發展 (development) 等原則。利用這些原則, 作曲家將材料有條理地表現出來, 並且具層次上的比較, 將他的概念傳達給聽眾。

譜例 2 - 23 貝多芬《雷奧龍序曲》

而這五個原則，並沒有任何一個是單獨性出現的。在王次炤《音樂美學新論》中，作者指出：「各種音樂的基本要素按照組合規律有序地構成整體時，它才體現出音響結構的整體特徵。這些整體特徵出現在一系列諸如旋律、和聲、複調、曲式、配器及現代作曲技法等等技術手段中；而這些技術手段所依據的組合規律則是一系列諸如和諧、比例、對稱、整齊規律、調和

對比、多樣統一等等形式美的法則。」^{註10}。作者將音樂結構的組織原則稱為“形式美的法則”。而音樂藝術從古典主義發展到現代主義，人們的音樂觀念縱然發生了巨大的變化，特別表現在作曲思維上，現代派音樂幾乎被人們認為與傳統毫無聯繫；然而，假設不從技藝上或者傳統的概念上去理解諸如和聲、對位、曲式等作曲的技法，而從構成這些技法的最一般的美學原則去理解它們的話，就會發現現代派的音樂，甚至是最激進的前衛派，他們的創作仍然是以反復、對比、對稱、變奏、發展的結構組織原則為主要手法。

巴爾托克《小宇奏第四冊編號 115》(《Mikrokosmos no.115 Vol.IV》)(譜例 2 - 24)第一和第二小節是轉位(inversion)的關係，有對稱的形式出現，當然，就某種角度而言，這也是一種反復，第五小節到第八小節是以二小節為單位的反復形式，也是第一小節動機音形的變形反復；《小宇奏第五冊編號 133》(《Mikrokosmos no.133 Vol.V》)，很明顯地整首樂曲以第一小節到第四小節作為發展的根據(例：第五小節到第八小節是第一小節到第四小節的變形反復)，而第一小節到第四小節中，第二小節是第一小節濃縮式的反復，並以一相同的音組織作重複性的進行，第三小節到第四小節也是雷同的情況。美國作曲家庫倫坡(G Crumb)《牧歌》(《No.1 of Madrigals, Book IV》)，也可見到反復、及對比性的組織手法，第九小節到第十二小節為第二小節到第五小節的反復，第六小節到第八小節的連續性音群則和第二小節到第五小節的片段出現的音形成對比。十二音列技法始祖荀白克(A Schoenberg)使用的音列的四種形式，其中原形(original)和轉位(inversion)、逆行(retrograde)、逆行轉位(retrograde inversion)除了在橫向方面具有嚴格的對稱關係，在縱向方面也具有嚴格的對稱關係；從整體而言，它們是建立在這五種組織手法的基礎之上。潘得瑞基《受難曲 - 根據聖路克》(《Passion, according to St. Luke》)合唱部份的一些特殊效果即形成一種音色上的對

^{註10} .詳見王次炤著《音樂美學新論》，台北：萬象圖書，民 86 年（1997）版，第 15 - 21 頁。

比,另外很明顯的即是使用“長音”和“非長音”的音響對比展現出整個音樂結構。

譜例 2 - 24 - 1 巴爾托克《小宇奏編號 115》

譜例 2 - 24 - 2 巴爾托克《小宇奏編號 115》

反復的組織手法，造成一種統一的因素，加深印象，強化其處於整個音樂中的地位；而對比的組織手法，有如結構主義中的『二元對比』(dualism)原則：「天／地」、「男／女」、「生／熟」、「陽／陰」、「正／邪」等，體現戲劇性衝突，而此衝突是一個辯證的邏輯過程^{註11}。對比所構成的關係如同事件的反證，更加強化地證明其存在的事實。利用上述的手法，使音樂的組成更進一步到和聲、對位、織度等。由音樂結構物質形態表層次到深層次，即是透過前提之組織手段，所以，反復、對比、對稱、變奏、發展，即是這二層次間的轉化過程。依這些手法構成的樂音上下同時響起便成為和弦，再由和弦構築起和聲進行。在西方從十三世紀到十九世紀末大多採用三和弦系統，而二十世紀至今的當代音樂作品，則是自由的音高組合，無明確系統可言；由於所運用的和弦皆很獨特，再加上前後連接的和弦不同，所以可以排列出千變萬化的組合，創造出色澤明暗變化多端的和聲進行；在此，和聲是個同時響起的許多音高之進行，也就是“聲音的結合”，是很自由的。和弦只有在進行 (progressions) 中與其它和弦一起使用時，才能顯現他們完全的意義。

音樂響起的那一剎那，除了縱向的和聲外，同一刻是由許多聲部一起交織而成 (橫向)，而織度 (texture) 即被用來描繪聲部組織或結構的狀況，解釋各個部份與其所構成的總體之間的關聯。織度 (texture) 也可被形容為幾個同時出現的旋律構成的一個複合體，似複合音形群的形式。傳統上一般的織度被分類為三種構造，單音構造 (monophony)、複音構造 (polyphony) 及主音構造 (homophony)。單音構造的音樂其進行的方向是水平的、單向的；主音構造音樂、複音構造音樂中則是加入了第二個、甚至是第三個等的方向，構成了複合的、垂直的交錯關係，並產生了和聲進行。聲部的數目較

^{註11} .關於神話、結構主義與音樂的各方面關係，在李維 史陀所著的《生食與熟食》、《神話的意義》有十分清晰的論述。李維 史陀的人類學研究之幾個主要對象中，神話與音樂如同語言一般，佔有舉足輕重的地位。

多，其織度便較稠密，反之則為希希疏疏，但在一般樂曲中的實際狀況則是複雜得多，前前後後皆混合著多種形態，並利用這些形態交替變化才能產生出饒富趣味性的織度變化，將樂曲做戲劇性的結構安排，有平淡之處、也有高潮出現的地方。在十九世紀後期調性音樂崩潰進入二十世紀現代音樂，織度的定義從傳統由調性和聲、對位再次作定位：織度指的是「在一個音程範圍之內同時出現的音高數目 - 即『密度』(density)」、其之間的音樂的配置安排、及其節奏的關係，這些提供了音樂織度的基本的數量上的本質；而透過 dynamics、sound color、articulation 即“音”形成方式的安排，並根據這之間的音樂 accent、release 變化等，轉化成其特質、並更進一步地將織度賦予特殊意義」。巴爾托克《給絃樂、鋼片琴、敲擊樂之音樂 第一樂章》(《Music for String, Percussion, and Celesta》mvt.I) 開頭的前四小節由中提琴單獨奏出的單音構造，緊接在後的則是多聲部的複音構造，織度的變化越來越是稠密直至第五十四小節到第六十小節之間，除了在力度上的 *fff*、percussion 部份的音響效果加入，整個織度上更是全曲最緊湊之處，而第五十四小節到第六十小節“正好”是全曲八十八小節黃金切割率 ($88 \times 0.618 = 54.384$) 上所安排的高潮點；之後至樂曲結束時，漸次地在織度上作遞減的安排。

將整首曲子在和聲、織度上建構而成的複雜關係發展，依音樂的張力 (tension) 及鬆弛 (relaxation) 特質的動力及交互影響作用，可描繪出基本的發展輪廓的曲線 (shape)，以莫差爾特《歌劇唐喬望尼 第一幕 - 梅呂埃舞曲》(《Don Giovanni, act I, minuet》)(譜例 2 - 25) 為例，可畫出如下的音樂發展的輪廓曲線 (圖 2 - 1)：

圖 2 - 1

由曲線 (shape) 中，便可發現曲式 (form) 構造的存在。一般人一直把曲式 (form) 和結構 (structure) 這二者之間劃上等號，曲式就如同文章的格式，只不過是用音符敘述罷了，所以是個外在的框架、結構當中的一部份 - 音樂表層物質形態中之深層結構中之一環；在這二者之間劃上等號，實在是膚淺。文章通常要細分為大小不等的段落以便利流暢的敘述，最重要的是還須有內在的邏輯性結構以連貫思路，音樂更是如此；而曲式表明的即是各個段落間內在的複雜性關係。

譜例 2 - 25 莫差爾特《歌劇唐喬望尼 第一幕 - 梅呂埃舞曲》

要瞭解音樂的結構，必先將其最基本的表層物質形態 - 聲音、音響中之多層次性作了解，否則，必定無法深入至深層的精神內涵，那麼所聽到的、所讀到的則只是一個“形式”而已、一個“外在”而已。在將這基本的外在物質形態作剖析之後，要觸及那實質的精神層面，便不再是遙不可及的了。

二、音樂的深層結構 - 精神層面

在中國的文學藝術領域中，“情”往往成為藝術表現的主要對象。中國藝術並不注重客觀的摹寫，而注重主觀的情感誇張；劉勰所謂：「登山則情滿於山，觀海則意滿於海」，鍾嶸所謂「窮情寫物」，都是中國文人在藝術的表現上主張“重情”的體現。西方藝術則大為不同，例如繪畫中線條和色彩是體現物象的手段，但對於中國畫卻是畫家情感的象徵；在音樂的思維型態上，西方的立體性思維顯然和科學有關，結構上，強調衝突、對立，並透過邏輯性和嚴密性去實現這些原則；但最終，即使是注重音和音之間的聯繫關係、追求動機的分裂、發展，仍是為表達精神上的概念，只不過，中國的文學藝術是不講究科學上的規律、系統^{註12}。

以結構主義的觀點來看，結構是一個永恆性的組織體，這個組織的目的是在無意義的東西和有意義的東西之間建立一種聯繫，即前面所提的在表層結構和深層結構之間建立一種邏輯關係；藝術的結構情況也是相同的，而尤其是依靠“表現”的邏輯手段將外在及內在的結構聯繫在一起。就音樂而言，即是利用“表現”的邏輯手段將外在及內在的邏輯手段將物質型態的音響及精神內涵的概念、意義作一聯繫。音樂藝術的結構形式比任何藝術的結構都要來得嚴密，幾乎成為了音樂所表現的內容本身，其外在的音響結構於每一個細微的表述中都體現出與內在意義的關係。關於音樂內在與外在結構的關係，即表層的音響物質形態和深層的概念精神層次關係，黑格爾（Hegel）曾說：「音樂的基本目的是把音調僅僅作為音調去構成形象。心靈在樂調及其和諧的基本關係發展中所感受的儘管是對象的內在的東西 或是心靈自身

^{註12} .請參考王次炤著《音樂美學新論》，台北：萬象圖書，民86年（1997）版。

的內在的東西，使音樂具有它的獨特性格卻不是單純的內在的東西，而是與音調最密切地交織在一起的心靈，是音調這種音樂的表現手段所構成的形象。」，黑格爾強調構成音樂形象的音調及內在心靈的關係，因此在音樂中其外在與內在結構是非常緊密地聯結在一起的。音樂的外在結構與內在結構不僅是相互交融而且這些外在的物質形態結構在每一個細微的表述中皆可體現出它的功能性特徵來。

藝術結構中的“數理關係”往往被一些學者拿來作為藝術結構研究的焦點之一。古希臘學者畢達格拉斯曾經認為「萬物最基本的元素是數，數的原則統治著宇宙中之一切現象。」，並把音樂的結構作為一個非常重要的研究對象，認為「音樂結構的基本原則在數量關係，音樂節奏的和諧是由高低、長短、強弱各種不同的音調，按照一定數量的比例所組合構成的。」著名的捷克文學家米蘭·昆德拉曾宣稱他自己的小說結構是「建立在數字“7”基礎上的結構系統變體」，他的小說結構的基本框架是：「同樣的主題由七種敘述構成一個單一的整體架構。」。在現代藝術中數理關係也為部分的藝術家及學者所重視，尤其為關於音樂結構的數理關係，某些的現代派音樂家將其廣泛運用於音樂中；因此，有人稱現代音樂為『數學遊戲』，而確實也有部分音樂家運用數的原理建構一部作品的。音樂中的數理結構往往是在『理性』的驅策下，在意識的層次上完成的；作曲家正是按照這些有關音樂結構的數的原理在構思音樂創作的，部分作曲家更是公然地把某些數理關係作為音樂創作的“基本”原理。所以，我們可以這樣說，不光是某些數理關係，在音樂的整體結構中，都一定程度地顯現出在作品結構的構思中，作曲家的內心中所體現出的意識和無意識的不同傾向；而藝術結構的形成在任何情況下都服從於其內容表現上的需要，包括在結構的要求上十分嚴密的音樂藝術在內，如此一來，音樂藝術不僅有嚴密的結構規範，而且，其結構規律的發展及變換之明顯性也是它種藝術形式所不能與之相比較的。藉由音樂結構上的安排將其概念、意義及情感體現於中，具體地說，它包括由音響體現出來的

各種情緒表現，及由這些情緒表現激發聽眾的聯想所獲得的各種情感內容；因此，音樂的意義結構建立在音響進行之中，並與聽眾的心靈作一溝通，同時，它又與聽眾的審美活動緊密相連，特別是透過聽眾的幻想、想像和聯想活動，向聽眾揭示出某種程度的視覺形象和文學情節。

在王次炤先生所著的《音樂美學新論》中，提出：「音樂結構中的物質型態 - 音響，是與結構中的邏輯手段 - “表現”相輔相成的。而“表現”按照科林伍德的說法，藝術表現就是某種內在情感得到明朗化。克羅齊也曾經認為，只有當情感在頭腦中轉化為意象時，才算得上藝術的表現。這就是說藝術的表現在於情感的具體化。我們也同樣認為，表現情感是藝術表現的基本內容，也可以把表現看作是感情的外部呈現。但是，藝術中的情感表現並不是現實生活中真實的情感表現。音樂中所蘊含的情感因素，與“真實”的情感是完全不相同的。」「音樂中的象徵和暗示永遠依附於表情。即使是作曲家有意想通過象徵性的手段去模擬各種客觀現象，最終的結果也只能獲得一種氣氛的渲染，也就是造成一種能夠感染聽眾的情緒氣氛。」「音樂中的感情方式並不僅僅限於情緒類型方面，它也包含著內在的、深層的情感內容。但這種情感內容往往與人的感情活動中所包含的情感內容有所不同。人的感情活動中所包含的情感內容總是比較具體。比如：一個人表現出憤怒的情緒，總是由某種具體的事件引發而生的，它可以通過具體的言語表現出來。所以，蘊含在這種憤怒情緒之中的情感內容是非常具體的。但在音樂的意義中所蘊含的情感內容只能是一種總體上的精神特徵。這就是伊拉內克所說的那種“一體化”的意義。這種精神特徵從宏觀的意義上來說它也是具體的。」。由以上的論點，可證實音樂其所表達的深層面，確實是精神、情感層次的，而且是“抽象”的精神情感。而這抽象的情感內容、精神層次，透過音響表現中的象徵、暗示所形成的運動狀態、環境氣氛和建構成的表情情緒來體現出精神層次。

在語言的結構中，由基本的單字構成詞，詞相互結合構成句子，並體現

出其深層的抽象語意，不過，語言是約定俗成的符號功能系統，詞和詞不可隨意結合，其結合的關係是受限於詞所表達的意義面。在古典時期的音樂語法，就如同語言結構般，是受限於整個和聲的架構之下、調性結構的框框之內，作曲家在這有形的條件、原則之下音樂可盡情揮灑；但現代音樂的語法結合，剔除了和聲、調性，甚至是拍號的限制，語法的結合自由的多了。音樂的結合變成是很自由的，不須有一個什麼很冠冕堂皇的理由，其結合是視“情感”上的精神需求而決定的。表面上看起來，似乎古典時期的音樂較現代音樂處於“理性”的原則條件限制，其實不然；無論是古典樂派、現代樂派等各個時期，都是處於“理性之上”的，縱然有所限制，但仍有許多“例外”產生。莫差爾特、貝多芬的音樂之中，常有一股“驚奇”（surprise），一股令人意想不到的“驚奇”，例如：貝多芬的鋼琴奏鳴曲常轉調至一個遙不可及的遠系調，是古典時期（C. 1770 1825）罕見的，其《鋼琴奏鳴曲 編號 106 第一樂章》（《Piano Sonata》mvt.I op.106）再現部由原本的 B^bM 轉調至 G^bM，是將注重形式的『奏鳴曲式』（Sonata form）作突破的；而莫差爾特《鋼琴奏鳴曲 編號 457 第一樂章》（《Piano Sonata》KV457（a）mvt.I）呈式部，主題作模糊調性的呈現，由 CM FM D^bM BM Cm，最後至 GM，再到 f[#]m，將一般呈式部二個主題的關係置於後腦勺；另外，即便是打破調性限制藩籬的音列主義，即使是將各個音樂要素算計得非常精密的魏本，其作品中仍可為了音樂的表達作出“例外”的讓步，例如：加強音色的色澤變化、音長的改變等。以上種種的處於“理性之上”的音樂構成，其背後只有一個目的 - 表達情感、精神層次。

但不可弄混的是，並不是表達對人、對物的物質層次的情感慾望，而是表達對於音樂的情感上的熱切精神的抽象概念。在音樂中所能讓聽眾在表面上、感官上觸覺得到的只是一種情緒狀態上的表情象徵、暗示。柴可夫斯基《第六號交響曲 - 悲愴 第一樂章》（《Symphony No.6 Pathétique》mvt.I）一開始由低音管（Bassoon）導出的沉悶、陰鬱音色、微弱的力度、遲緩的

節奏速度及其在不穩定音上盤旋的旋律進行，皆是象徵、暗示著某種痛苦、灰暗、悲情的氣氛及情緒狀態；但，真正的情感是隱伏於其中的洶湧波濤，對音樂之一股熱切。貝多芬《鋼琴奏鳴曲 編號 57》(《Piano Sonata》op.57)，其標題為“Appassionata”(熱情)，試想，一個年紀約十一、二歲的孩子怎能將“熱情”彈得好、表達得貼切？貝多芬“Appassionata”指的並不是男女情感愛戀的熱情，而是一股對於音樂的熱情，精神面對於音樂熱愛的情感表現，而不是對人、對物的物質情感。所以，由最基本的音高相互組織、結合的樂句進一步建構成的音樂，其音的結合表達的即是一種概念、一種概念的相互結合，但最終，其所抵達的盡是一切訴之不盡的對於音樂的情感的概念意識形態，而為了這個終極目標，所有外在的原則、條件、限制，都只是無形的枷鎖，甚至可作一些例外的處理，以求得在音樂的情感表達上之滿足。

早在中國的魏晉南北朝，嵇康(C. 223-263)提出『聲無哀樂論』，簡單的說，就是『心之與聲』、『明為二物』、『聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係於聲音』。嵇康認為情感是“主觀”所有，而音樂是“客觀”存在，兩者不是“一回事”。音樂主要是好不好、美不美，所以和人的情緒、情感悲哀或者快樂無關；人的哀或者樂主要是人情有所感受而後表露出來的，所以和音樂無關。嵇康的『聲無哀樂論』雖是從對於『魏漢儒家思想』的庸俗音樂觀的反動作為出發，但其實只是為堅持音樂的藝術性。音樂的深層結構，其所喚起的精神面並非是“存在心靈中”的主觀意識，而是在透過表層結構物質型態的“音”所建構成的整體音響組織，其表達出的音樂概念、及對音樂情感上的呈現。

第二節音樂的解構

一、從結構主義到後結構主義 - 解構 (Deconstruction)

結構主義革命於二十世紀初已實際開始，在一九六零年代則達到了一個巔峰時期，同時，在其內部亦產生了紛爭，進而出現了分化。一部份人繼續結構主義後「科學使命」，另外則開始走向更具有批判性、但同時多半具有遊戲色彩的『後結構主義』。後結構主義者使 F 索緒爾開啟的語言學革命走向極端，由此使結構主義者的科學化傾向轉變而成為了“遊戲”的姿態。與結構主義相同的是，後結構主義由作者、作品轉向了讀者、文本，但其和結構主義注重靜態分析，追求文本意義不同，後結構主義力求發現文本的生產性、意義的增值，使文本趨向於遊戲開放。因此，形容「後結構主義為結構主義的產物」，是很貼切的。後結構主義的代表人物有：德希達(J Derrida, 1930-，法)、德勒茲(Deleuze, 1925-，法)等^{註13}。而後結構主義亦稱為差異哲學或解構主義，以1967年德希達的三部著作《聲音與現象》(Speech and Phenomena)、《書寫與差異》(Writing and Difference)、《論書寫學》(Of Grammatology)為其出現的學術年代。這三本書除了奠定了德希達於學術界的地位，並對哲學和文學理論界產生了巨大的衝擊。

在楊大春所著的《後結構主義》(Post Structuralism)中曾提及：「德希達的後結構主義有一個特別的名稱，叫做解構理論(Deconstruction，又譯解構主義)。」此外，美國學者亞當斯(M A Adams, 美)寫道：「在其(解構)真實的意義上，德希達的解構哲學是對李維·史陀的人類學的反叛。」，並因而進一步指出：「解構理論是從結構主義，或更準確地說，從結

^{註13} .所謂後結構主義的代表思想家有不同的界定，確定性為後結構主義的代表人物則為這三人。

構主義的對立邏輯出發的。』。所以，以“解構理論”為主的後結構主義學者，向索緒爾及李維 史陀提出了挑戰；在他們看來，結構的單一性、固定性意義是不存在的，因此結構的穩定性也是不可能的，一切都應當向遊戲方式開放，皆可以開闢為遊戲場，亦即，對本文有機的認識、不變性，是不可能的，應改變為零碎的、多變的認識論。至於一直存在於結構主義和存在主義這兩者間的論爭，德希達則認為其兩者是“轉化”的：從存在主義中讀出反人本主義來，而從結構主義中讀出人本主義；德希達並因此而認為，傳統本文中自然而然地包含著兩者，在這二者間可以自由地遊戲。在屬於人本主義、存在主義的一線之隔中，他主要接受了佛洛伊德、尼采（Nietzsche，1844-1900，德）^{註14}、海德格（M Heidegger，1889-1976，德）的影響，這些人的有關觀念與結構主義的一些觀點的結合，促成了“解構理論”的誕生。不過，要注意的是，通常，都稱德希達建構了一種『解構哲學』，然而，事實上，他並未提出一種哲學目標，相反地，他要把哲學給消解掉，這也是符合在當時的一般西方文化的傾向（後現代主義），哲學家似乎都在迎接或推動哲學向終點前進。

誠如前述，後結構主義是 F 索緒爾語言學觀念的極端化，這在德希達的著作中表現得十分明顯。德希達思想的核心是『解構』，它消解了索緒爾思想中包含的邏各斯中心論（Logocentrism，主要是指聲音中心義“Phonocentrism”，即認為語言優先於書寫），並發揮了在文字書寫中關於符號的任意性和差異性原則，從而形成了“符表遊戲”的觀念、及“分延”（Differance）的觀念。因此，這“解構理論”是具有文學理論上的地位，又具有哲學上的地位。

德希達將自己比喻為『零雜工』（bricoleur），與『工程師』（engineer）區別開來。『工程師』致力於各種有形、無形的工程學（engineering）建設，

^{註14} .尼采是 19 世紀之未來思想家。

而『零雜工』則是利用現有的工具和零星廢料，敲敲打打，將之修補，做的是一些零碎活（bricolage）。德希達等人的工作就是隨便挑選一本書，在其文本內容中尋找一個至數個不怎麼引人注目的詞，以之作為工具和突破口，在書中玩弄閱讀的遊戲。由此可發現：他們的著作因此不是理論的建構，不是系統工程，而是些片斷 雜記 - 純粹的文字遊戲。德希達的解構對象是“文本”。解構的整個步驟、方法、獨特性、內蘊都在對文本做閱讀中體現出來。楊大春所著的解構理論中，曾總結了解構理論的四個特徵：1.解構理論主要與某種閱讀方式聯繫在一起：德希達區分了兩種閱讀，一是傳統的閱讀 - 指向文本的可讀性及可理解性，是“重複性”閱讀（repetitive reading），尋找的是譯解（decipher），夢想尋找到真理和起源，其閱讀的立意在於進行客觀的解釋，力求讓讀者和作者溝通，作者是權威，其意圖干預著讀者的閱讀及理解，讀者似乎只是消極被動地重複作者的意旨，可發現結構主義所代表的正是此類；另一種是解構的閱讀 - 是“批評性”閱讀（critical writing），讓讀者的自主性大增，作者死了，怎麼閱讀都可以，遊戲性取代了客觀性。過程中，進而尋找出文本閱讀的多可能性，即文本意義的多重發現、散播，文本自身的解構，並因此“重寫”文本 - 為讀與寫的“雙重活動”，非發現已經存在或具有的意義，而是發現意義在不斷“增值”、“增添”，讀者有權讀進自己或引入他人的一些東西，從而和原作者一塊“創作”。在這，文本向閱讀開放，它不是固定、封閉的，是全面開放的，即德希達所謂的閱讀中的“嫁接”（grafting），整個作品實際上是對一作者的某一、某些作品的“改寫”活動，是對“原文”的“合法剽竊”；把原文引來，站在不同的角度、立場重新加以審視及安排，類似“拼貼”的方式，以致於觀點上的明顯大不同。所以在傳統閱讀中所出現概念上的“歧義”，解構閱讀相反地迷戀，並透過其概念的多重含義併置入文本，使得文本的單一性消失，從而動搖了文本的結構。2.解構閱讀是對傳統的“非此即彼”（either / or）二值邏輯的超越：主要將傳統的二值對立之間的“筆直界線”（bounding line）加以鬆動，

讓其錯位或脫臼，從而傾斜起來，於是避免了兩極之間的正面衝突，即避免了一切形式的『anti - 』形式出現。概念遊戲當一直持續下去，而非在對立面中尋求最後的歇息

3.強調哲學和文學間界線的消失：解構理論是一種閱讀方式，一種“本文理論”，正因如此，解構的“對象”間就沒有什麼本質的不同。而哲學和文學都是“隱喻”性的，都被包含在“隱喻”（metaphor）之中，可以相互“嫁接”（grafting），除了可用哲學說明文學外，還可用文學說明哲學。如此一來，傳統哲學終結了，也可說是被超越了，相對的，傳統文本中的“人”，也終結了

4.概念的獨特性。

上述的四個特徵，是作者“整理”、“暫時性”地總結出的。因為解構理論既然是淡化中心、拒棄理論化、系統化的，要說起它有何特徵的話，首要特徵就是沒有特徵，這可由其讓一切破碎，自身也處於破碎過程中而得知。“Deconstruction”按字面意思為“解構主義”，但“Deconstruction”本來就是針對“主義”的，甚至要與“主義”（ism）絕緣的，所以，將解構理論改為“解構理論”是很合理的。而解構理論反映了當時西方理智生活的基本傾向，是『後現代主義』（Post-modernism）的集中反映和中堅力量，它從哲學和文學理論領域向外擴散，逐步滲透到了繪畫、建築、音樂、雕塑、舞蹈等領域。

在繪畫中的解構特徵，可從後現代畫家中，許多都傾向於去棄結構，不要筆法、不要輪廓、不要層次上的明暗，不要素材，不要表現時間和空間，不要主體，不要客體，不要活動姿態。他們在畫布上畫些簡單的幾何圖形，或隨意亂塗、或抹成一片漆黑，形成虛無、白空，支離破碎是其特徵。另外，也有些畫家將前人的經典作品隨意嫁接、拼貼，讓一幅畫中有許多畫家的個人特徵在其間閃爍，從而破壞掉視覺效果。至於建築方面，八十年代後期以來，西方建築界明顯地受到解構的影響，並因而形成了由少數人構成的一股解構建築的運動，甚至出現了哲學家和建築師共同策劃設計的有趣情況，如德希達與埃森曼（Eisenman）的合作。埃森曼將解構中的某些獨特概念於建

築上進行了絕對的展開，提出了“反構圖的”、“反中心的”、“否古典的”、“非延續性”的建築觀念，空白、虛無的設計佔據了非常突出的地位。其他的解構建築代表則有蓋利（F Gehry）的“魚型”建築及屈米（B Tshumi）的“癡狂”系列。德希達甚至還專門寫了關於屈米的建築評論，而解構建築也已經獲得了認可。

正如美國建築師，同時也是建築評論家的詹克斯（Jencks）所說：「一種解構性質的、反社會的建築同樣擁有極大的生存權，就如同它在藝術、文學和哲學中的地位一樣。」凡此種種，可知解構觀念已滲透到各個領域，超越了人文藝術、科學間的藩界。

二、音樂的解構

解構的觀念在二十世紀實際上已經滲透到西方社會文化生活的各個領域。而在前面一個章節，我們已提到，解構是不須被冠上一個“主義”的頭銜的，甚至連“解構理論”的『理論』也是可以打個×，或解構，因解構是個概念、閱讀方式等。音樂方面的解構現象，並非是全面性的，也就是部份作曲家有使用“解構”的概念，而非全體一致地奔向解構的天地。不過要注意的是，在二十世紀，音樂的定義擴大了，在素材方面，所有的音響皆囊括為“樂音”，即從前被視為“噪音”的聲響，甚至一段時間內的所有空間因素，皆涵括在內，沒有任何音響會因為太奇怪而不能出現在音樂中。但光是音樂素材使用的限制範圍被擴大、被重新再下定義，並不能據此而認為這是音樂中的解構現象。而後現代音樂中出現的機遇音樂、概念音樂、拼貼音樂等，可說才是解構理論在音樂上的例證。所以，音樂中的解構現象，指的是因作曲程序方面的解構、或是作者在作品精神意涵未下定義，而進一步造成“內在結構”的解構，在音樂素材的使用上自然也包含了廣義定義之下的各種音響。

在解構的概念影響之下，不確定的作曲程序(indeterminate procedures)可說是對過去音樂藝術的一種反叛，將控制作曲的概念完全地捨棄，人們提倡“機會”與“隨意的選擇”，作曲家這個名詞也有了新的定義，不再是個“工程師”(engineer)，而是“零雜工”(bricoleur)。不確定的作曲程序，即『機遇音樂』(chance music)、『不確定性音樂』(indeterminacy)與『即興音樂』(improvisation)，這三者的實際定義皆不全然相同，但同是使用不固定的作曲手法，形成內在音樂結構上的解構。機遇音樂又稱『Aleatory』- 即不可預測的意思，同時包含了作曲家預先設計的部份與演奏家可自由發

揮、表現的部份，也因此，音樂的“任何方面”都可以是固定或者是不固定的方式呈現出來，例如：音長、節奏、音高、速度等方面的自由決定，演奏家完全地篡奪了作曲家的特權，自行表現其創造力，而每次所呈現出的音樂內容不相同，也因而各有其特色。大體上而言，機遇方式的作曲法控制了音樂的“部份”內容，或者說是“提供”了部份的音樂內容，而在不同的程度上給予演奏家自由的空間，但對於“組織”則是全然沒有規定的。不確定性音樂和機遇音樂並沒有非常嚴格的分界，其兩者之間的差別也多半不是技巧上的差別，而是字義上的。不確定性音樂較機遇音樂更偏重“純粹”的機遇。在這一方面，最著名的便是美國作曲家凱基（John Cage，C.1912-1992），他的名作之一《不定性》（indeterminacy，1959），即是使用了一組錄音（福克威 Folkways，編號 FT3704），在其中朗誦了九十個互“不”連貫的故事；此外，甚至嘗試使用“擲骰子”、臆想紙張上的污漬，或鑽研易經、閱覽星宿圖，而據此創造出音樂。而那名聞遐邇的《四分三十三秒》（《4'33"》）即是以演出時間命名，但音樂的形成是這一段時間內所有機遇所可能形成的各種有形或無形的音響，凱基代表的可說是音樂上的『達達主義』。

『達達主義』其邏輯結論即一切來源都是機遇、即興的、“遊戲的”，這和德希達解構式的閱讀中強調『遊戲性』地閱讀在觀念上有某種程度的相通。除了凱基外，霍威（Nelson Howe）、拉曼特揚（La Monte Young）、查爾德（Barney Childs）等，也是不確定性音樂的知名作曲家。霍威《皮毛音樂》（Fur music），教演奏者與聽眾撫摸一塊由皮毛製作而成的總譜，並同時在心中想像音樂；查爾德《休息中的小品》（《Intermission Piece》）是指在每次音樂會的休息間隙時間，演奏家調音所發出的聲響。這些不確定性音樂或機遇音樂、即興音樂，演奏家與聽眾扮演了創作過程中的主動角色。作曲家在沒有任何的規定情況之下，有各種發展的可能性，而其中最重要的就是由於強調自由、機會與即興，作曲家已不再是音樂的主角，而只是一位“旁觀者”，或是個“擲骰子”的人。作曲家依然是存在，但不再“作

曲”，而只是“提供”一些原始材料，發明一些方法，形容一下他自己還不能預料的音樂環境。

同時出現的『拼貼音樂』(collage) - 將舊有已存在的音樂以新興技巧重新處理，也是音樂中的解構現象之一，著名的例子如：貝里歐《交響曲》(《Symphony》)中的馬勒(G Mahler)交響曲片段。這種手法如同嫁接(Grafting)及解構的作家，強調『作者已死』，可於隨意、重複的閱讀中，產生出不同的文本、意涵。其他如『概念音樂』(Conceptualism)、『極限音樂』(Minimalism)在創作的概念上，也是或多或少地實現了音樂上的解構。

在這樣的情況下，音樂的解構即是對音樂作“遊戲性”、“批評性”閱讀，而非是“傳統性”閱讀。一般的“傳統性”閱讀，音樂內容的定義、詮釋，是被限制住的，演奏者必須遵循著作曲家在樂譜上提供的內容、記號，在此範圍之內，作一五一十的詮釋表達，不容許有太多『天馬行空』的想法，是種“重複性”的閱讀，演奏者只是消極、盡責且被動地重複或試著揣摩作曲家的想法、意旨。但音樂在解構下，卻是對音樂的內容作顛覆傳統性的閱讀方式，那些作曲家旨意的詮釋、務求正確的演奏方式，是可以『誤解』(Misunderstand)或『誤釋』(Mistranslate)，甚至是『誤置』(Misplace)的。也就是說，音樂在解構下，是『可以』誤解，『允許』誤解，已經“沒有”誤解的狀況，任何演奏者、聽眾的『天馬行空』詮釋、演奏方式，都是允許的，沒有所謂傳統上黑白分明的“對、錯”問題存在了。在這樣的過程中，便促成了“創作” - 有別於傳統創作過程而產生的創作。