

編號020-音4

H37

G2092

臺灣區師範專科學校藝能科學術研討會

傳統與創新

—由中國文字的獨特結構導向現代音樂的創作

國立藝術學院 潘皇龍



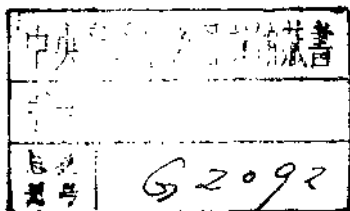
主辦單位：教 育 部

協辦單位：臺北市政府教育局／臺灣省政府教育廳

承辦單位：臺北市立師範專科學校

日 期：中華民國七十六年六月二日—五日

地 點：臺北市立師範專科學校



傳統與創新

—由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作

潘皇龍

歷史學家說：「有了思想，而後有語言；有了言語，而後有文字；有了文字，而後才會有文明。」是以一個民族的精神所在，表現在它的語言文字上；而要了解一個民族的文化，勢必先從熟悉它的語言文字着手。

中國文字屬於獨立語系，一音多義，建立在象形的基礎上，所以書與畫有不可分離的關係；而拉丁語系屬於標音文字，一義多音，所以在科學運用上較為實用。

音樂是時間的藝術，它和其他藝術文化一樣，反映了當代人類的社會人文景觀；所以，每一個時代，每一個地區，都有它的所謂「新音樂」。就以我們大家所熟悉的西洋音樂史來說吧！複音音樂時代，象徵著「獨立自主」的「自然主義」景觀。到了主音音樂時代，君權取代了神權，音樂的結構，以主題為主，和聲為副；它的進行，不外乎於為了高潮作準備，當高潮達到了，這首曲子亦隨之宣告結束，這是典型的「大將功成萬骨枯」的「君權主義」景觀。廿世紀以來的所謂「新音樂」創作，歷經了 Schoenberg, Berg, Webern, Strawinsky, Bartok, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Nono, Cage, 以至於 Ligeti, Huber, Lachenmann……等。一方面，不但繼承了傳統音樂的遺產；另一方面，也展開了革命性的突破。至此，音樂的創作，不再拘泥

於「調性主宰」；它的結構，也可以不再束縛於「固定形式」；甚至於，它的創作意念與美學觀點，也引起了強烈而突破性的震撼。所以，現代作曲家，有了更多的自由、更多的可能，去實踐它的「創作理想」；同時，音樂演出的形態，除了傳統音樂廳的表演方式外，更由於傳播媒介的高度發展，使得音樂欣賞已經不再是貴族的專利品了，而是隨時隨地都可以欣賞。

「新音樂」的創作，在自由世界如此，鐵幕內的諸多國家也不例外，就以東歐來說吧！他們也造就出了像 Schostakowitsch, Lutoslawski, Ligeti, Ditttrich 等名噪一時的作曲家。儘管他們的政經體制是那麼專制獨裁，然而他們卻也不至於與「新音樂」的潮流相違抗。所以思想家們說：「時代的潮流是抵擋不住的，誰與它相違背，誰就勢必為它所遺棄或吞噬。」

當然，面對著新時代潮流的巨浪，我們如何能因循着它，尋找出自己的「路」，而不至被它所淹沒；也就是說，我們如何在時代的「共通性」中，保有自己傳統的「獨特性」，是一個令人頭痛的問題。蓋有了傳統而忽略了創新，正如西洋音樂史所言，我們似乎尚停留在所謂「單音音樂」的時代裡，光是陶醉，却不能自拔；僅有創新而沒有傳統，就如同揠苗助長一樣，終將枯萎而亡。所以，有些作曲家，效法 Bartok 成功的先例，從民族音樂中，去尋找音樂創作的泉源；有些作曲家，效法 Debussy 成功的例子，從異族音樂中，去尋找音樂創作的素材；我相信，我們還是可以由古聖先賢的哲學思想中，尋找到音樂創作的靈感；甚至於，中國文字的獨特結構，也給予我在音樂創作上頗多啓示，也從中約略領悟到了所謂「中國人生哲學」的泉源。

一、中國文字的獨特結構

中國文字的由來，有所謂六書——象形、指事、會意、形聲、轉注和假借。如果按它的造形基本素材加以區分，不外乎 1.橫（一），2.豎（丨），3.點（丶），4.撇（丿），5.捺（㇏），6.左鉤（乚），7.右鉤（㇚），和 8.刁（㇚）等。換句話說，中國文字的造形藝術，就是以如上八種素材加以排列組合而成。

茲以個人淺見，將中國文字的造形結構區分為如下五大類說明之：

1.基本體：

它是中國文字造形藝術上，最簡易而具有意義的基本形式；它可能單獨存在，或是組成以下四類字體的基本單位，泰半為象形文字。如日（日）、月（月）、木（木）、口（口）、鳥（鳥）等。

2.結合體：

它是由兩個基本體結合而成，來自於會意或轉注。如明、好、安、困、妙等；以圖案加以表示，可為：◉△，或◉△，或◉△。

3.並疊體：

它是由兩個或兩個以上相同的基本體，加以並列或重疊而成。泰半為會意字。如炎、圭、鑫、森、淼等。用圖案加以表示，應為：◉◉，或 8，或 △△。

4.交織體：

它是由兩個或兩個以上不同的基本體加以交錯組合而成，而使基本體「陌生化」；來自於指事或假借。如中、天、

來、東、垂等。或以圖案加以表示，可爲：𠂔，或𠂔，𠂔。

5. 複合體：

它是五類字體中，最複雜的組合，同時也是結合體，並疊體與交織體的再結合。如窮、獄、爽、樂、燕等，倘以圖案加以表示，應爲：𠂔或𠂔或𠂔。

二、中國文字的獨特結構，給予現代音樂創作上的啓示

我們說：「文字是有形而無聲的語言；而音樂却是有形而有聲的語言。」勉強要把文字結構與音樂創作扯上關係，也許近乎無稽。然而，要從中國文字的造形藝術中，去了解古聖先哲當代的哲學思想，或經由中國文字造形藝術的分析，去尋找現代音樂創作的靈感，却是大有可能的。其實，任何音樂的創作，在構思的階段裡，又何嘗不是「非音樂」呢？我們的任務，就是把非音樂性的構思，憑藉著音樂的符號，將心中的樂念表達出來。構思的着眼點與表達的語法或許各有獨到，然而把構思轉化爲音樂的最終目的，却是一致的。蓋音樂之所以爲音樂，乃在於創作者獨特意念的音樂化！把抽象的思惟，藉著具體的音符或音響加以表達出來，而成爲演奏者詮釋時的依據。所以，我們除了從音樂的文化遺產中，去找尋音樂創作的素材外；還可從歷代哲學思想上，去探取音樂創作的泉源；甚至於，從中國文字的獨特結構上，獲取音樂創作的靈感，求得音樂結構的可行性；確能脫離時下一般作曲家，幾乎成了公式化的思惟過程，是件富有挑戰性的新嘗試。

茲按中國文字的獨特結構，給予現代音樂創作上的諸多啓示，分門別類地加以闡述之。

1.基本體：自然的色澤音響

基本體，既是橫、豎、點、撇、捺、右鉤、左鉤與刁等的部份組合，而賦予特殊的意義；也是爾後文字造形藝術上，不可或缺的組成單位。人們可以經由經驗的累積，把看了這抽象文字符號的感受與具體的生活經驗相銜接，而產生聯想。正如同我們聽了某個樂器的音色而讓我們隨即想到某個樂器一樣。熟悉每個樂器的音色與它在演奏上的獨特性，正如同我們了解文字造形基本體一樣，是經由抽象轉化為具體所必須具備的。所以說：中國文字的基本體相當於音樂上所謂的「音色」。它是「自然的色澤音響」，其獨點就是音色的「獨特性」。

2.結合體：人爲的色澤音響

結合體，是由兩個基本體所結合而成，經由兩個或兩個以上各不相關的基本體，結合而形成新的含義。中國人以陰性與陽性的結合為「好」，這是中國人的人生哲學，在音樂創作上所謂「音色的組合」或可相比擬。蓋每個樂器都有它獨特的音色，若把不同的樂器組合在一起，新的「共通性」勢將取代原先單獨樂器的「獨特性」。在文字構造上，我們把基本體等象形文字視為「自然的結合」，則結合體應當稱之為「人爲的結合」；運用於音樂創作上，似乎應稱之為「人爲的色澤音響」了。幾個結合體的連續，如「你好嗎」？就相當於音樂上所謂的「色澤旋律」或「色澤節奏」了。概括地說：「結合體」的特點就是音色的「轉移作用」了。

3.並疊體：波動音響

並疊體，既然是相同基本體的並列或重疊，我們就不難想像到，它只是基本體的延伸或加強，而不失其為基本體的「獨特性」。像「森林」一詞，並不改變原有樹本的本質一樣；在音樂創作上，可以定名為「波動音響」，蓋諸多「旋律線」的波動進行，足以造成「面」的效果。它的特點就在於「層面的延伸」與音響的「重覆」使用。

4. 交織體：交織音響

交織體，就是基本體的「交織」與「陌生化」，就以「東」字來說吧！它是「木」與「日」字的交織而成，或許我們可以把它解釋為：「日上三竿」的地方謂之「東」，它的意義即與「本」、「日」二字有了相當長遠的距離；在音樂創作上，或許可以稱之為「交織音響」，而偏重於音羣的「分割」與「組合」。它的特點，應該是「經緯錯綜」與「層面陌生化」。

5. 複合體：結構音響

複合體，既是組合的「再結合」，亦為結構造形上的最高層次，如以「窮」字來說，它是「穴」、「身」與「弓」的結合；或許，古代中國人，把躲在洞穴中，彎曲著軀體，「衣不蔽體，食面不飽」的人謂之「窮」；或以「獄」字來說「犾」同「犬」是並疊體，而中間有「言」字，屬於基本體；或許，古代中國人，把有雙犬守言之地，稱之為監獄吧。在音樂創作上，倘把「色澤音響」、「波動音響」以及「交織音響」加以組合，似乎也能稱之為「結構音響」。它的特點應當是「多重層面」與「多重意義」。

茲按文字的結構與音樂的關係，繪表加以對照之：

文 字		圖 案	音	樂
素材				音
基本體	日月木口鳥	+ ° Δ	▲ ▽ ▲	自然的色澤音響※
結合體	明好安因妙	ㄇ ㄏ ㄢ ㄣ ㄇ ㄠ	▲ ▽	人爲的色澤音響
並疊體	炎圭鑫森森	∞ 8 △	∞ ∞ ∞	波動音響
交織體	中天來東垂	ㄉ ㄘ ㄨ ㄟ	ㄉ ㄘ	交織音響
複合體	窮獄爽樂燕	ㄑ ㄩ ㄝ ㄌ ㄝ ㄩ ㄢ	ㄑ ㄩ	結構音響

※註：此處之所謂「音響」係指有組織的結合，而與音效不同

三、現代音樂創作的若干重要術語及說明

音樂學家把歷代各樂派作曲家精心的傑作加以分析與整理，並分門別類歸納佐證，而有所謂「和聲學」、「對位法」、「曲式學」、「樂器學」、「配樂學」、「音樂史」……等一般音樂理論的解說與論着，爲吾等學習音樂所不可或缺的基礎與工具。當然，它是先有音樂，而後才有樂理；就如同先有語言文字，而後有文法一樣。

作者致力於「現代音樂」的創作多年，對於過去音樂創作上的若干「發現」與「發明」，加以歸納整理，區分爲如下若干重要術語，並分別加以說明之。

1. 「音」的形成與消失：

「音」是構成音樂的最小單位，也是音樂創作上的根本素材。「形成」與「消失」是決定「音色」與「音質」的重要依據。可以區分爲兩類：

(1) 自然的

以鋼琴的「聲響」爲例，「音」的形成與消失是強→突

然轉弱→漸次消失 ($affz >$)；而銅鑼的「聲響」就大不相同，基於樂器本身的龐大，從打擊到整個樂器的振動，需要相當的時間，所以它是強→驟強→漸次消失 ($f < sffz >$)。

(2)人爲的

由於時值的延長、強弱以及顫音等的靈活運用，「音」的形成與消失隨之而改變。

2.親屬關係：

(a)狹義的 ($A \cong B$)

泛指同組樂器之間的關係，如小提琴之與大提琴同屬絃樂器；或長笛之與單簧管同屬木管樂器。

(b)廣義的 (因為 $A \cong B$, $B \cong C$, $A \cong C$)

舉凡聲譜相類似，如絃樂器的撥奏之與鋼琴的撥絃屬之；或兩種樂器原本不相類屬，但經由相同的演奏方式，如斷音、顫舌音等，而使兩種樂器扮演了相似的角色，造成親屬關係。

3.轉移作用：

由於音的形成與消失，各種樂器的聲譜互異；倘加以重疊使用，前後音色自會改變。如鋼琴與銅鑼的組合，其聲譜 $\triangle$ 加 $\triangle$ ，或可經由力度的互異與出現順序的不統一，色澤隨之轉移。

4.獨特性與共通性：

獨特性即各種樂器特殊性能之表現，亦即聲部的不可取代性。共通性乃泛指在任何編制下的室內樂曲或管絃樂曲，其組成樂器之間的親屬關係，必須是相互融合與協調的。

樂曲如若沒有獨特性，勢必索然乏味；倘若缺乏共通性，勢必支離破碎，乏善可陳。

5. 色澤旋律與色澤節奏：

色澤旋律與色澤節奏，指旋律或節奏的進行，為衆多樂器所分割，而賦予色彩上的變化者謂之。

6. 陌生化：

(a) 自然的

亦即演奏技術的擴充，如在絃樂器上，各種類形「用弓棒敲奏」的引用，造成陌生的效果。

(b) 人爲的

即經由人爲的因素，改變某樂器音響的形成，如銅鈸打擊後，隨即去除餘音。或經由若干聲譜的重疊，而產生陌生的音響謂之，如管絃樂的斷奏與銅鑼的持續音，是也。

7. 定影法：

兩個或兩個以上聲譜的組合，它本身具有主從關係者謂之。有如實體與影子的關係。如鋼琴的強奏配之以鋼片琴的弱奏。

8. 音響終止式：

(a) 自然的

音的形成與消失，各樂器雖然有別，但它本身却是一成不變的，有如終止式一般。

(b) 人爲的

把若干音響加以組合而排列成先後順序，並加以適當的反覆使用，就如同和聲學上 I - IV - V - I 的進行一樣。

音響終止式的採用，在於「變化中求統一」。

9.層面的連續與重疊：

音樂形式經緯的結構是多重層面的，多重意義的。

10.音羣的分割與組合：

亦即音或音羣在形式上的歸屬問題，由大而小，謂之分割；由小而大，謂之組合。

11.高潮的再商榷：

高潮是傳統音樂上，緊張與鬆弛的最高境界，也是音樂進行的終極目標。既然，現代音樂的結構，是多重層面的，而且多重意義的；故而，各種範疇間，高潮的並列，確有可能。

12.趨向：

舉凡素材的更迭、音響的變遷與結構的轉換，都可以使音樂的趨向顯示出來；而直接地或間接地決定了樂曲的特性。

13.小宇宙與大宇宙的觀念：

由音面音響、而音羣、而層面、而段落，以至於樂曲的形式，就是小宇宙與大宇宙概念的延伸。

四、音樂實例與佐證

1.第二號絃樂四重奏（1977）

本曲於1977年在西德漢諾威完成，曲長約18分鐘；由於素材的不同，可以約略看出傳統四個樂章的痕跡。1978年春在漢諾威新音樂節首演。

樂曲的構想，來自於(1)生老病死與(2)喜怒哀樂等二大齒輪間的交互旋轉。其演奏技術的淋漓盡致與陌生化，業經發

展到了近乎極限。所以，如若有人，聽了也有喜怒哀樂的感受，是正常的。查本曲的首演，在西德也的確引記了相當大的震撼與迴響。西德有六大報紙，曾經先後發表評論：從法蘭克福報與新音樂報的「天賦絕頂」、「富有創意」、「有震撼力」，到漢諾威報的「為誰而作」；樂評分歧，但震撼力則相當雷同。

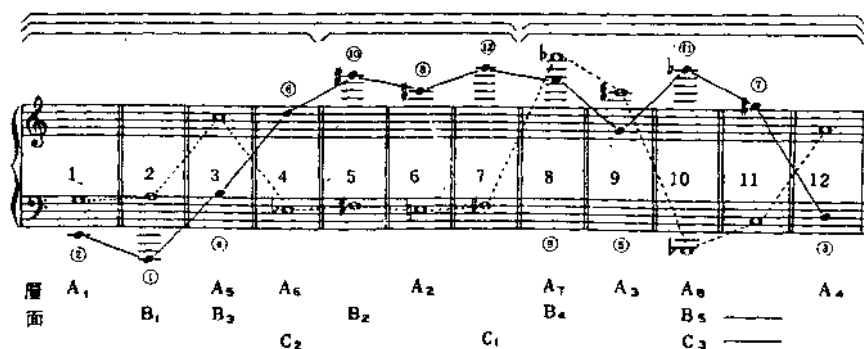
2 「蓬萊」為大型管絃樂團（1978）

1978 年夏返台省親時，開始構思佈局，同年冬在西柏林陸續完成。曲長約 9 分鐘。

1979 年夏在西德首演，由 Siegerland 交響樂團演出。

樂曲的構想係來自於陸游的「西山村行」中之二句：「山重水覆疑無路，柳暗花明又一村」。結構建立在一個由大音程到小音程（即由大七度、小七度……到小二度）的和絃上。並經由三個不同的層面結合而成。

A 呈面狀，B 呈點狀，C 是 A 與 B 的特定典型組合，如銅管的點加以鋼琴與絃樂所構成的面，而有別於 A 加 B 不固定的組合。



3. 「因果木管四重奏」(1979)

本曲完成於 1979 年夏，於西柏林，曲長約 16 分鐘；曾獲西德 Jurgen Pondo 1979 年度作曲獎，並經由西德科隆電臺製作錄音。

樂曲的構想，取之於莊子山木篇一「螳螂捕蟬，黃雀在後」。所以因果循環、周而復始，是爾後「音響終止式」的雛形。「轉移作用」、「層面的連續與重疊」與「音羣的分割與組合」等是可以清晰分辨出來的。

4. 「五行八重奏」(1979/80)

1980 年春於西柏林完成，同年夏在荷蘭海牙 International Gaudeamus Musicweek 首演，由奧國新音樂室內樂團演出；並曾先後在科隆及薩爾茲堡的音樂節慶中發表並製作錄音。這是以「五行生剋」所構思的一系列作品之第一首。

「五行八重奏」的編制是長笛、二支單簧管（2 兼低音單簧管）、吉他、鋼琴、敲擊樂器、小提琴與大提琴。業經由西柏林 Bote & Bock 出版。

5. 「五行生剋 II A」為管絃樂團(1982 / 82)

本曲於 1982 在科隆完成，按「五行生剋 II」原係採四管編制，為應西柏林愛樂交響樂團祝該團成立一百週年團慶而寫，已於一九八二年十二月五日在西柏林由柏林愛樂交響樂團演出，曲長 23 分鐘。茲為演出方便起見，曾改寫為三管制，為「五行生剋 II A」，於一九八二年十月八日在臺北首演，長 15 分鐘。由廖年賦先生指揮藝專交響樂團演出。

查，中國古代哲學思想的兩大規範，以陰陽剛柔推論事理變化者，始於周易卦卜；而以物質元素規範自然者，始於洪範五行。

「五行生剋ⅡA」係單樂章拱橋五段式，由小宇宙、大宇宙的基本觀念經伸張或濃縮而成。

諸多不斷更迭，緊張與鬆弛的「層面」，藉著獨特配樂手法的「陌生化」，與「定影法」，遵循着時空因素的即定變數，展開正反兩面同時並行的消長與增減之「音響終止式」；以因為果，復以果為因，如是交相衍繹，經緯錯綜，是決定本曲有形的、易於領悟的基本要素；而與那無形的，不易捉摸的中心思想成了強烈的對比。