

陳士惠：讓靈魂回家—既東方，也西方

作曲家周文中在談到跟他一樣的亞洲作曲家時曾說過：「亞洲作曲家比西方作曲家有利的地方在於，他們對自我有跨兩個文化能力的迫切需求。」比他年輕的作曲家譚盾為說：「我想，對現今的作曲家來說，如果只針對一個文化產生興趣是一個悲劇，因為只發展自己文化的語彙是不夠的。」亞洲作曲家常有幸在至少兩種音樂語彙、情形下成長：他們受西方音樂教育，也在日常生活中接觸東方音樂傳統。這些受過西方音樂訓練的作曲家，只有少數人有深層的東方文化薰陶，而大部分則對本土音樂相當不熟悉（部份原因是，學院系統大多將亞洲和西方音樂分隔開來）。即使如此，許多亞洲作曲家仍然想用傳統元素來作曲。在後現代折衷主義 (eclecticism) 的時代，跨兩個（或更多）文化的能力已成為一種資產，很多亞洲作曲家選擇以「民族風格」(minzu fengge) 的特徵來作曲，並創造出極佳的效果。

作曲家陳士惠1962年生於台灣·台北，1982年畢業於國立藝專。她於1985年取得北伊利諾大學碩士，並於1993年獲得波士頓大學音樂博士學位。她對於童年音樂教育的記憶是：「我們幾乎都在學習西方音樂」。她的父親喜好京劇，陳士惠如此回憶：「所以我也常去看戲。而我跟祖母在鄉下住到十歲，因此我也常聽民謠和歌仔戲。」她早期的作品，如：她的第一和第二號絃樂四重奏（1979/1987），《水墨》（1988），和《瞬時》（1995），有成熟的現代樂派聲響，卻沒有反映出她的台灣背景。不過，她同時還有些作品，如寫給女高音、豎琴、打擊樂的《戲子》（1988），倒使用了傳統戲曲唱腔和打擊樂的技巧。陳士惠後來的作品採用了更多中國音樂動機：《伏一》和《伏二》（為琵琶獨奏、琵琶與室內樂所寫，1999）精煉了中國彈撥樂器琵琶的特定演奏技法「伏」——即彈奏者用右手撥掃琵琶弦之後，立刻使用左手煞音的技巧。而寂靜且富旋律魅力的《六六迴》（1993），應用了中國音樂觀中的「單音」（用各種不同的方法來裝飾演奏）和「支聲複音」（Heterophony，即直線音樂結構經由不同樂器演奏同一條旋律線時，應用變化、加花，而形成立體地連結）兩個概念。

收錄在本CD的這一組作品也是屬於「民族風格」：它們反映了她在2010年以傅爾布莱特 (Fulbright) 獎學者的身份，回台研究台灣音樂一年的成果。然而，這類作品有各種不同的風貌。中國作曲家已經在1910和1920年間，用過所謂「五聲音階浪漫主義」的手法，著名的梁祝小提琴協奏曲（1959），就是這種後浪漫派協奏曲風格的絕佳例子。浪漫五聲音階主義採用中國音樂元素，如器樂、民謠、戲曲中的(五聲音階)旋律，轉化到西方樂器、記譜法、功能和聲等音樂語彙（猶如西方「獵奇主義」作品，像普契尼的歌劇杜蘭朵公主）。但，中國的器樂曲、民謠、和戲曲唱腔的特點是沒有固定的規律，因為它使用了精細的裝飾和音律的平仄，所以要準確的記譜幾乎是不可能，而這些特質是無法用風格化的方式來表現。因此，在1970及1980年間，流行另一種「民族風格」（首例於1940年間出現），作曲家嘗試著準確擷取中國音樂的元素，將重點放在微分音，強調單音及其裝飾音、複節奏的特質。

陳士惠的絃樂四重奏《梅花操的迴響》（2007）即是這樣的一個例子。作品取材於南管古調《梅花操》，(此調有多種不同器樂的版本，也是台灣現存南管中最流行的一個曲調)；這也是陳士惠作此曲的靈感來源。這首曲子的三個樂章採用梅花操的旋律作為元素，在最後一個樂章尤其明顯可辨。它實踐了中國傳統音樂的一個重要原則：演奏一個主題的變奏，並在曲子最後結晶成型——曲子開頭並沒有呈現《梅花操》旋律，而是在曲中不斷暗示，曲末才完整的呈現。《梅花操的迴響》著重橫向的、支聲複音、卡農式的進行，更甚於縱向的結構。它全面應用了四個樂器、大量的跳弓和撥奏效果，令人聯想到中國傳統器樂的音響。雖然它有合奏的聲響，但也穿插了許多單一、二重奏的簡明對話，使作品呈現出清新透明與多變性、印象主義式的氣氛和色彩。

類似手法，為長笛、打擊樂、和大提琴所寫的《雁歸來》（2009）雖然沒有引用任何古調，卻也採用了游移線條般的五聲音階動機，來呈現一個常變的結構組織。這些線條以短動機或逆行的對位方式，交換穿插著較長線性對話、模仿的段落。在這首作品中，有許多震音、裝飾音、滑音、以及強烈的擊拍聲效，顯現了中國器樂的演奏風格。

從這些作品中可以看出，除了中國旋律，尤其中國器樂的演奏技法，常被華裔作曲家採用，因此可被視為一個「民族風格」或是「中國風」外，也有一個更風格化的手法——轉化中國器樂演奏方法（如各種不同的震音、琶音，或固定在單一聲響）給外國樂器演奏，但刻意忽略特定的音響效果，如雜音或微分音。此外，還有一個更具特色的手法——反過來把外國樂器當成中國樂器使用。在《讓靈魂回家：阿美族的三則傳奇四首歌》（2011，選自胡台麗的記錄片《讓靈魂回家》）中，便可以觀察到這樣的

手法：小提琴並不是以一般的拉奏為主要演奏法，而是以演奏雙音、漸弱滑奏和尖銳的撥奏，來喚起中國和阿美族的器樂傳統的音響，口簧琴就是一個明顯的例子。

另一種「民族風格」作品的方法，是採用中國的神話、歷史、哲學、和文學作為創作元素；這在本張專輯所有的作品中隨處可見，並以不同的層面呈現出來——他們並非所謂標題音樂，而是以抽象的概念再造，現在樂曲標題、文字、或其背後的故事。以下談中國傳統的觀點來說，在陳士惠《梅花操》中的梅花可被解釋為飽受風雪之下靜默的美。它的純潔白淨象徵了儒家思想中有著堅定不移信念的理想君子形象。《讓靈魂回家》則反映了三個阿美族的創世神話，即天、地、人；這些關於誕生與毀滅、失敗與落寞、世界的榮枯等傳說，並非直接轉譯在音樂結構上，而是轉化成抽象結構的聲音。

只有陳士惠在為她三歲女兒所寫的、給人聲和室內樂的《爆米香：四首台灣搖籃曲六首歌》（2005），其影像/文字到聲音之間的轉化較直接：第一（和最後）樂章，『爆米香』頑皮的字眼被轉譯成節奏、韻律性的音樂結構。第二樂章是首搖籃曲『搖啊搖』，搖擺和拍打嬰兒的動作被聽覺化了。第三樂章『愛哭神』歌詞的轉譯是『視金覺化』的，使用了各種模仿性的音樂元素來代表哭聲及撫慰的笑聲。第四樂章『火器姑』也是非常的具體：除了用不安定、不停的反覆在各旋律樂器上，並且在打擊樂器上有著同樣跳躍的動作。這裡用極高、極低，甚至垂直大跳的五聲旋律，來描寫螢火蟲難以捉摸的舞動。

2011年為朗誦者和室內樂所寫的《請恢復我們的姓名》採用了政治主題：在台灣歷史文獻中被忽略的台灣原住民及其歷史。兩位（男、女）朗誦者重複念著：「我們的姓名在台灣歷史的角落被遺忘……我們的命運只有在人類學的調查報告裡受到鄭重的對待與關懷……我們還剩下什麼？……請紀錄下我們的神話，我們要停止在自己的土地上流浪……請恢復我們的姓名和尊嚴。」

自始至終，英語與原住民語交錯，每個句子不斷地的重複，甚至製造出不停地被打斷和禁聲的效果。器樂的使用具有啟發性：單一樂器伴奏的樂段之間有著持續的變化，和伴隨著無止息的詞語重複，接著愈來愈多的樂器加入演奏。這樣的手法提供了訊息的迫切性——顯然，這些聲音無法再被禁聲。像這樣剝奪原本該有的聲音的做法，提供一個新的歷史詮釋觀點；也可能創造出一個與聽眾互動的機會——或許觀眾會起身加入吶喊？

因此，陳士惠這張CD中的作品，可被視為「民族風格」的多種樣貌。特定的中國/台灣傳說和概念存在於作品的背後——旋律和器樂演奏法、標題和文本、中國音樂結構（如支聲複音的使用）、以及獨特的堆疊效果（在節奏上和聲音上的安排皆可看到）等，都源自於中國和台灣的音樂元素；每一首曲子皆在一個特定的音符和主題間，不斷地發揮、詮釋。

這些作品具有豐富多彩的聲響，它們展現了陳士惠的偏好：有效的將音色、「噪音」、以及「無聲」等等要素，組成可被理解的音樂整體。因此，我們可以將此論證為「民族風格」類別的音樂。

陳士惠與其他的華人作曲家，不約而同的在音樂中表現出「中國的」特性，並創造極佳的效果。確實，近年來這類作曲家在國際上取得了極大的成功。在這後現代主義的時代，來自不同的「純正傳統」扮演了愈來愈重要的角色，華裔作曲家因此能取得全球化表演藝術的中心舞台。這是既定的事實，儘管我們在這裡觀察到了矛盾的歷史再現：「國民樂派作曲家」的概念是一個19世紀的發明，但這個概念已經被脫去面具而顯現出社會文化架構，不是基於實際的音樂證據。個體的差異是現今評論作曲家作品的關鍵點，不再是民族的，而是個人的；不像過去作曲家是以「國族風格」來評論，如：蕭邦、斯梅塔納、德沃札克、李斯特、和佛瑞等等。但，為什麼在21世紀初期，同樣的評論標準不再適用於華裔的作曲家呢？

我們觀察到的是一個不對等、有雙層意義的觀點：一個可被稱作「中國新音樂」的歷史，即華人作曲家，應用20世紀初於中國生根的西方樂器、作曲類別及作曲技法來創作，並常被要求寫「民族風格」的作品。外國及中國的樂評，常常以作品聽起來「不夠中國」來判定此類作品的缺失。的確，俄國作曲家齊爾品（Alexander Tcherepnin）在1934年舉辦了「中國風格的鋼琴曲」作曲比賽，這可能是第一個公開徵求中國作曲家以「國民樂派」的手法來寫作音樂的實例。他深信這個方向的價值，並在1935年Musical Quarterly發表的一篇重要文章中提到：「中國的音樂圈非常活躍。中國作曲家有著最豐富的本土音樂素材……作品愈有民族風格，它的國際性價值愈高。」

然而，「民族風格」這個有趣而重要的議題，可能不是這些作品唯一可談的內容，若從其他的觀點來審視，這些作品仍然是站得住腳。以陳士惠《請恢復我們的姓名》為例，當她在處理中國或台灣的特定歷史或政治事件時，是基於作曲家與台灣原住民（如詩人莫那能）接觸的親身經驗來了解他們的歷史角度，但這樣的作品並不單只是和一個台灣的族群相關，而是與所有人類歷史的經驗相關聯。另外，從純粹音樂的觀點來看，這些作品氛圍自然的特質和細緻的結構也值得讚許，而不需要去點出文化層面上的特徵。

事實上，這個漫長的歷史會轉變，是有一個重要的因素：當西方的作曲家在20世紀初期，背離了自己的文化時，傳統東方音樂反成了極有吸引力的替代品。例如：德布西使用的甘美蘭（印尼傳統打擊樂）音色、以中國詩作為題材的馬勒《大地之歌》、凱吉（Cage）用他個人對中國占卜古書——易經的詮釋，表現《Music of Changes》的無聲哲學、梅湘的聯覺（以聲音刺激引導視覺中的顏色感知）、布瑞頓（Britten）作品《Curlew River》中對日本能劇的再孕育、或是 Lou Harrison 對亞洲樂器的使用等等，都是使這類作品廣為流傳的魅力所在。為了要找到新的技巧和方法，於是西方新音樂的作曲家開始向遠方去追尋。

有跡可循的是，中、西方在創造新音樂的過程中，西方的作曲家不僅是傳教士的身份，自己也被轉化了。確實，就如周文中所說的「亞洲的音樂概念和實踐方法，逐漸地、低調地融合於西方現代音樂的主流中。」。這個結合不能單單被解釋為西方對亞洲文化的強烈興趣，而是東方傳統觀念和西方新技巧之間，有著根本上的相似性和特定的連結性。西方和聲的解構是打開西方新音樂的第一個步驟：慣常的垂直結構被水平的線條結構取代，而後者本來就是中國音樂的典型。音色重組、支聲複音結構（而非旋律發展）、靜態音群（如Ligeti、Lutoslawski、Scelsi 等作品中可見的新音樂技巧）等等的概念，是在中國傳統音樂中極常見的特徵。另外，複雜、複節奏的結構，在新音樂被視為新的「發現」，在中國傳統音樂卻是一個常態；甚至在現代音樂作品中念白演說式的聲音（speech-voice），也和中國傳統戲曲中的人聲效果極為類似。

中國作曲家從非西方的傳統出發，並應用在音樂作品中，因而他們持續被刻記在一個典型後現代主義式「提問與再思考」的過程中。藉著融合中國和其他的傳統，「中國新音樂」對於西方和中國的傳統，既使用也濫用，既安置也顛覆。採用西方和中國的傳統、嶄新的形式與對它們的期待，同時又破壞中、西兩者的特性，成為「中國新音樂」慣有的手法。而且，它不只是進行顛覆，也把自己深深刻入這些音樂文化的各個面向，並且將特定的不對等感知轉化成一個永存的狀態。但，無論顛覆是多麼的激烈，上述議題的複雜性是無法被否認的。

因此，總結來說，這些作品是否是「台灣的」或「中國的」，也許不是最重要的議題。假若我們將這些看似無關的音樂層面抽絲剝繭（這些音樂同時向我們訴說作曲者對於西方異文化的詮釋，和他們對西方異國主義定義的反轉），我們可能會在「中國新音樂」中，找到民族主義、相對主義、區域主義、和普遍主義等不同的論點；但最重要的一個事實是：它含有很多要與這個世界溝通的意圖，因為它不只是以「台灣的」或「中國的」來表達，也用了很多其他的語彙來發聲。像這樣，以前所未有、穿越文化性的型態來呈現的「中國新音樂」（陳士惠的作品就是一個豐富的例子），不僅是國族的，也是真正國際化的；或用更大膽的說法：它是有一席之地的全球性音樂。收錄在這裡的幾首作品是極有成就的個人創作，作者是一位——傾全力將感情放入她選擇的每個音符和結構的作曲家。

梅嘉樂(Barbara Mittler) 是海德堡大學漢學中心主任、卓越跨領域歐亞研究中心主任。

莊承穎/劉明珠 翻譯