

———. *Broken Beauty: Musical Modernism and the Representation of Disability*. New York: Oxford University Press, 2018.

Stravinsky, Igor and Craft, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Company, 1959.

———. *Dialogues and a Diary*. 1st ed. New York: Doubleday and Company, 1963; London: Faber & Faber, 1968.

———. *Expositions and Developments*. London: Faber & Faber, 1962; Berkeley: University of California Press, reprint 2020.

———. *Selected Correspondence Volume I, Edited and with Commentaries by Robert Craft*. London: Faber & Faber, 1982.

———. *Selected Correspondence Volume II, Edited and with Commentaries by Robert Craft*. London: Faber & Faber, 1984.

———. *Selected Correspondence Volume III, Edited and with Commentaries by Robert Craft*. London: Faber & Faber, 1985.

Stravinsky, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trans. Arthur Knodell and Ingolf Dahl. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1947.

———. *Themes and Conclusions*. London: Faber & Faber, 1972.

Stravinsky, Vera and Craft, Robert. *Stravinsky in Pictures and Documents*. London: Hutchinson, 1979.

Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. Volume 2. Berkeley: University of California Press, 1996.

學思摘記
賴德和

前言

這些文字是 1991 至 1992 年間，寫下的閱讀、思考和創作的片段記錄。先從吳丁連的兩首作品《寂》和《寧靜的湖》談到他所追求的「文人音樂」。再從結構主義對神話的解讀方式，影響了「歷時性」、「共時性」的二維時間觀。這些都有助於我當時正在動筆的管弦樂曲《狂草》的創作思維。

一、1991 年 11 月 17 日

抬頭正好與霞紅的落日餘暉道別。溫煦的火球，在落下的一刻特別迅速，往往三兩分鐘之間就墮落地平線下。霎時暖意消散在秋涼中。

在這個案頭讀書、思考，已是第三個秋天了，每當這個季節，夕陽就走進落地窗進入我的視線。不管是讀累了或是對先賢立論之神往，目送夕陽已經成為每個晴天的儀式。心中了無「夕陽無限好 只是近黃昏」的傷感，無寧是恬淡安穩。

太陽按著季節來訪，也正意味著天「道」之不爽；而我割捨諸多塵緣，蟄居尋思，也是為了履踐心中之「道」。知我罪我，只能由之。知我者謂我心憂；不知者謂我何求！

二、1991 年 12 月 14 日

吳丁連來訪，並播放他前日於國家音樂廳首演的傳統樂器合奏曲《寂》的現場錄音。以文會友式的晤談是蟄居生活中唯一的外務。簫、箏、琵琶、南胡外加擊樂群，完全相同於早年我為「雲門舞集」所寫的《眾妙》。事先吳曾戲言《眾妙》迄今尚無對手，故意以相同編制一較高下。

聆聽後我的感想是：《寂》從頭至尾絲絲入扣，完全吸引我的注意力，是結構嚴謹富有霸氣的音樂。與《眾妙》一樣成功的因素是能順乎樂器特性來寫作；兩者不同之處是《眾妙》借助於傳統較多（例如鑼鼓的旁白敘述性……），而《寂》卻反之。我問「標題為《寂》，為何我聽到的卻是繽紛多姿，殊少冷場疏離？」吳答「寂的相反是什麼？」最後，吳再提出評語中「霸氣」究何所指？我回「簡單的說，就是自我意識強烈，只顧侃侃而談，少給聽者低迴轉圜的空隙，

就像你談話一樣，真是樂如其人」。

臨別，吳攜走我上個月底剛完成的弦樂四重奏《辛未深秋》草稿，請他讀譜後給我具體之評語。這是閉關三年後，踏出的第一步。

博藍尼（Michael Polanyi, 1891-1976）強調「一個創作者不可能停留在焦點意識，而應該發皇於其支援意識」。所謂焦點意識要言之，即為一般可思考、反省、檢驗的意識。支援意識即與之相對的潛意識，由於它不可掌握，不可檢驗，所以一切知識、技巧，若以速食式、蜻蜓點水式、功利式，皆無法進入支援意識。自己孺慕的傳統文化質素，則應日日沉潛，浸淫其中。由此觀之，王羲之池水盡墨，懷素棄筆成塚，並不能單從磨練功夫、熟能生巧的技術層面去瞭解，更重要的是透過這種孜孜不倦、尋道式地追求，才能夠從焦點意識進入支援意識，才有辦法超乎技而進乎道。

創作者本身的自我反省，或是與其同儕之間的論辯，僅能在具體素材之中，也就是純粹聲音，才有辦法談出客觀之理。至於美學立場、人文背景，諸如吳丁連經常提及「文人音樂」的重要性，是在於創作者的內在。因為如果其存在是真實的，必然出自支援意識，則其不可掌握，不能言說之理甚明。只當標籤、當口號，則僅停留在焦點意識，經不起時間的考驗也是必然的結果。

兩天來，這些思緒揮之不去，終於再度對照總譜聆聽吳的舊作《寧靜的湖》。此作品雖包羅了博雜的各式技巧，然而大致上皆能包容在其主觀意識「文人音樂」的理想之中。大提琴扮演詩人吟哦於萬竅爭鳴的天地間，可謂情境交融令人低迴不已。「文人音樂」對今天的我們來說，誠然是依稀、渺遠，但未嘗不可像文藝復興時代的藝術家對古希臘、羅馬的嚮往一樣，成為創作者心中的明燈。

記得吳在新作《寂》創作之初，曾說仍然本著「文人音樂」這條路探索下去。而今聽後，若以聲音而言，不失為一佳作。

三、1992 年 1 月 4 日

徜徉於書法美學及山水畫境界之間，同時也從波蘭音響學派一路尋覓至拉亨曼（Helmut Lachenmann, 1935）的噪音美學。所有這些中國傳統的也罷，西洋現代的也罷，皆無法完全契合心中依稀浮現的「音象」，然而卻都各從不同角度給我鑑照。

拉亨曼為大提琴及管弦樂所寫的《夜曲》（Notturmo）曲長約 15 分鐘，寫作時間卻起迄 1966-1968，正處於他新舊美學觀點的轉捩點。《夜曲》包含了舊觀點：音響是一種較為抽象思考的結果，也包含了新觀點：秩序是一種具體音響的領悟。

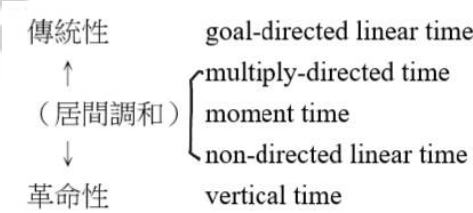
其實這新舊兩者並無本質上的差異，只是意味著一種進境。前者是透過「認知」對於心中的理想苦苦追求；後者是瞭然於心，經由感覺，自然流露即成世界。簡單地說，也就是莊子「庖丁解牛」寓言中「超乎技近乎道」的過程。

四、1992 年 2 月 24 日

黑格爾哲學的模式是把事物看成同一的，相似和類同性，因此事物間形成因果關係，在這種哲學體系下藝術品是諧和的有機體。

阿圖塞（Louis P. Althusser, 1918-1990）認為「結構主義」的哲學模式，是把事物作為張力、距離、間隙和非連續性來看待。這種觀照下，藝術品不是統一的而是由互相區別的不同層次組成；藝術品不再是有機體，而是由分裂、距離、有異性，和間隙組成的遊戲。

影響所及時間的概念也有了全新的面貌：從過去通向未來那種連續性時間感覺已崩潰，新的時間體驗只集中在「現時」。在音樂上時間概念的衍變可以簡列如下：



簡單的說，當我們沒有發覺一個作品的方向性時，其時間的世界就是「垂直形式」。所有調性音樂皆屬於方向明確的線性時間。德布西（Claude Debussy, 1862-1918）的《遊戲》（Jeux）是由非連續性的片段和再組合的線性時間構成的多向性時間（multiply-directed time）。史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）的木管交響曲中段部分，極度不連續性分割，使這首作品進入瞬間性，這個段落是自制的，與其前後文的關係是靜止的，是一個瞬間性時間（moment time）的例子。

結構主義對神話的解讀方式，也從另一個角度影響了時間概念。結構主義認為神話的真正構成

不是隔離關係，而是這種關係形成的「關係群」。只有關係群才可能組成意義，也許在歷時性上是分離的，但只要重新組織好，便可以形成一個二維的時間，既是歷時性也是共時性。

艾略特（Thomas S. Eliot, 1888-1965）的長詩〈荒原〉（The Waste Land）就是用神話把現代與古代相聯並置，以神話的原始類型（Archetype），和心理分析學所謂的原始意象（primordial images）這兩個層次為出發點，同時解決了結構和意義的問題。

上述歷時性與共時性的二維時間概念，若運用於音樂上應該是有趣的題旨。盧托斯拉夫斯基（Witold Lutoslawski, 1913-1994）的第二交響曲約略有些跡象，但並不盡然全是。正在起稿的管弦樂曲《狂草》試圖引進二維時間這一觀念。

五、1992 年 5 月 22 日

1992 年元旦動筆的管弦樂曲《狂草》除了和《辛未深秋》一樣是以費式數列（Fibonacci sequence）為有形素材元素之外，懷素《自敘帖》及結構主義則成為創作的內在理性及支援意識。誠如當代思想家林毓生所說「在人文研究與創作領域有成就的人，都不是先把方法弄通，或精研邏輯與方法論，然後才獲致重大成就的」。其實創作者創作時的精神狀態應該有如伏虎時，通靈般地處於無意識狀態。那麼可資談論和掌握的皆為意識層面的部分。

懷素是繼張旭之後的另一高峰，兩人畢生醉於寫字，也在醉中寫字，故有「張顛」、「狂僧」之稱。從懷素《自敘帖》中，時人對他的歌讚，我們可以窺知他創作時的半瘋狂狀態。諸如「醉來信手兩三行，醉後卻書書不得。忽然絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字。狂來輕世界，醉裏得真如」……他在食魚帖中寫著「老僧在長沙食魚，及來長安城中，多食肉……」。以世俗眼光看來是十足酒肉和尚，然而以藝術創作觀點來看，他是真正達到精神解放，近乎莊子在逍遙遊中高懸的「遊」的境界。

根據哲學家熊秉明在其「中國書法理論體系」中，有關懷素《自敘帖》的評論，約略概括境界和技巧兩方面：在技巧上排除筆致的粗細濃淡屬於空間的繪畫效果；筆與紙接觸的輕重反映書者情緒的變化。而只留下一條粗細均一的長線繚繞曲折，是純速度的軌跡。這種沒有抑揚頓挫的表達，筆鋒似乎要從才寫成的點畫中逃開，逃出文字的束縛、牽絆、沾染。恰似前念後念，即生即滅。在境界上排除感情而作抽象的揮灑，拒絕與外界作密切接觸，對生活維持一個距離，而冷觀世界。根據佛家的道理追求簡淡、枯索的意味，而臻悲喜雙遣的境界。

自 1950 年代起，李維史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）和結構主義逐漸成為顯學，不但在人類學、社會學的範疇，也遍及哲學、心理學、文學藝術等領域。結構主義者認為自然是可感知的實體，自身有客觀規律，而此一穩定秩序在人腦中形成先天的結構，人不自覺以它為標準來處理自己的社會生活，這種把自然界的關係移植到社會生活中的能力就是結構主義所謂的「模擬」。這種人類心靈的先天構造能力類似於佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）說的「潛意識」。只是潛意識是雜亂無章，而結構主義賦予潛意識「結構」的特性。

結構主義否認社會規律的客觀存在，他們反對自然科學家普遍採用的經驗主義研究方法。也就是說他們反對從具體事物出發，反對以客觀事實為基礎去總結規律。他們認為「結構」無需觀察和感性的直觀，只需要內心的直觀。因為社會結構是一切人固有的一種精神產物，也就是說，它由遺傳決定，而不是由社會或文化決定。這種理性無意識地活動，我們只能通過它所形成的體系——神話、親屬系統、交換結構、語言結構、文物……去接近它。

原始社會，時間不是從過去到將來的線性方式流逝的；它要麼是靜止的，要麼是循環的，這種過去、現在、未來處於「同時的」時間樣式，與神話學的時間概念一樣，都是將時間空間化。因此結構主義分析事物內在結構時，重點放在共時結構，也就是把注意力放在時間系列的某一瞬間，而不放在那些貫穿時間系列前後的歷史關係上（歷時性）。

結構主義者提出「結構」與其說在於揭示世界本質的結構，毋寧是為了揭示心靈本質的結構。而心靈的活動模式只有在心靈本身得到最自由的活動時，才能直接體現出來。在李維史陀看來，神話乃是處於幼年時期人類集體無意識創造出來的「夢」。結構主義這種直指根源（回溯至先民的無意識），更接近偏重內容真理（Intensional truth）的中國哲學，這是相對於以往西方偏重於外延真理（Extensional truth）的哲學。神話解析及時間觀念中，「歷時性」與「共時性」給予我現階段的思維有多方的激發。