

從「音象」論英國二十世紀的 「民族古典」音樂

From “ Music Image ” Discuss the England “ Ethno-Classical ”
Music in the 20th Century

簡政珍

Cheng-Chen CHIEN
亞洲大學人文社會學院院長

意象與音「象」

音樂是拋棄周遭世俗形象後，非形象的慰藉。聆聽音樂，主要並不是知識性的尋求，也非目的性哲學的啟發，它是「無為而為」。在文學領域中，大部分的閱讀，即使是休閒性的閱讀，總夾雜了知識性與目的性的隱約意圖。也許詩的閱讀，最能去除目的性與知識性，它是氣氛的烘托者，心境的陶冶者。

因此，音樂的聆聽與詩的閱讀，有極大的共通性。假如氣氛與心境是兩者共同關注的焦點，欣賞音樂，就不只是音樂背景的介紹，而是「知識與背景」的騰空後，留給空間的「非物質性」迴響。聆聽一首韋發第協奏曲的慢板，木管幽雅迴旋，引發聆聽者冥想與追憶，但並不是音樂有追憶的內涵，而是樂音烘托一種氛圍，讓聽者墜入遐想，以及面對往事片段所餘留的暈光。當然，音樂的「內容」並非晚霞，也非日薄崦嵫。

但以氣氛的相似，詩與音樂也開展了本體性的相異。音符無象，音符串接的旋律與和聲被意象化，純然是聆聽者在適當的氣氛下，所發揮的想像。即使標題音樂，樂曲試圖以樂器演奏樂音而營造類似形象的構圖，都無法限制也無法左右聽者心靈的圖像。因為定音鼓的連擊可能被聽成雷鳴，也可能被聽成戰鼓；可能是脈搏的顫動，也可能是不含任何形象指涉的「純」音符。舞蹈的配樂，似乎比較可以形象化，但聆聽者或是詮釋者所「還原的」的形象，大都只是舞者配合情節的動作，而非音樂本身可能的多重意涵。假如抽離舞蹈動作，音樂本身就脫離了原有舞台上所規劃的動作，聆聽者的心靈會跨越既有的空間，做想像的延伸與填補。這時所謂的標題音樂或是舞蹈音樂，也可能被「閱讀」或是詮釋成為沒有特定指涉的「絕對音樂」。

詩的閱讀則不然。個別文字，尤其是中文，都有文字發展所承載的指涉痕跡。中文的象形、形聲、會意等綿綿數千年來，已經負荷了形象或是意義的重量。詩之所以為詩，是創作者想將文字的「指向／象」作用，取代抽象概念。「煩惱」、「憂愁」、「雄偉」、「卑微」的抽象意念都經由文字的意象化而成為詩。因此，詩行是有形象的。事實上，詩的閱讀能力或是感受能力大部分取決於將文字意象化的能力，因此，和音樂聆聽相比，文字的形象指引詩意象的意義歸屬，而音符不會也無法「指引」乃至限制聽者的意象的輪廓或是意義的落足點。但音樂與詩都能烘托氣氛，營造心靈的情感與思緒。

動人的音樂與非目的性

音樂的聆聽，是音符的召喚，讓我們沈入樂流，忘掉現實的情境。動人的詩篇，由於現實忽隱忽現的誘引而更顯得動人。詩能感動人，是因為詩行滿布人間各種的投影，雖然這些投影並非現實的複製。沒有歌詞的音樂能感動人，並不是因為現實化身成為音符，而是聆聽者從音符鋪呈的氣氛，聯想到現實自我的處境。感受「動人」是一個抽離「知」的情感活動，是騰空「知」之後，「情」的流露與認同。它不必要被說服這是「浪漫餘溫」所帶來的濫情，或是「古典形式」對知覺的運作。喜歡就是喜歡，沒有其他目的性的牽連。聆聽者在心中油然而生的「喜歡」中，墜入記憶的緬懷，或是思緒的奔馳，然後，心中形成主觀的音象。

換句話說，作曲者譜寫時，也許心中有象，但透過音符後，也釋放出音符本身具有的自由度。心中的音象並不一定隨著音符注入聆聽者的心田。聆聽者以其個人聆聽的心境，透過音符氣氛的烘托，自由聯想，而賦予自己的音象。從創作到聆聽，音符的傳輸過程，並不像一般符號的閱讀，是注入語碼（encode），在被解碼（decode）的過程。聆聽者心中的音象，與其說是解碼，倒更像是另一個語碼的注入，因此音樂的賞讀，比起文字的閱讀，更富於創作精神。因為音樂賞析不是作曲者心象的完成，更非作曲者創作目的的完成。

聆聽者的「我」

促成讀者自由心靈的賞析，沒有音樂知識的羈絆，沒有創作目的的追尋，沒有樂曲主旨的必然規範，聆聽者投入音樂的當下，可能是為了某段旋律的撩撥心弦，某段人聲有如天籟。在這當下，意識裡不再有音樂技巧的詞語，不會各種樂派的比較異

同。融入樂流的當下，可能忘掉既有知識的認知，也可能是自我的遺忘。自我在生活情境中，伴隨「知」而成長，伴隨社會的成規與習俗，伴隨做人處事「應有的」邏輯，伴隨「該與不該」的辯證牽引，漸漸地，所謂自我已經有別於真我。而聆聽與感動的當下，這些日日的「伴隨與牽掛」可能暫時擱置，讓「真我」隱隱浮現。

正如現象學的認知，直探物象的本貌，在於自我與客體的臨即感。既有的知識可能是塵埃，日常的邏輯可能是變成僵化的框架。所謂自我的遺忘，是暫時去掉知識與邏輯習慣性的認知，去除塵埃、突破框架回到先前的「我」。

創意與民謠的運用

假如「我」去除知識、創作者的目的、社會的習俗、邏輯的規範，最能感動他的是什麼音樂？可能是一段深埋種族記憶裡甜美哀傷的鄉音；可能是一段貫穿歷史流程的五音階旋律。音符，無意「指導」聽者民族意識，但民族的記憶似乎在時空遙遠的邊緣，隨著塵埃的翻滾，山嵐的穿梭，在海天一線的邊緣濛濛凝聚成輪廓。民謠唱出的是一個廣袤的江山，在江山裡重疊著自我的倒影。「我」是那種潛意識裡熟悉的樂流裡的一個音符。吟唱所謂鄉音，事實上也在吟唱部分的自我。

所以，我們看到多少音樂家到在鄉間採集民謠。匈牙利的巴托克（Bela Bartok）如此，英國的范威廉斯（Ralph Vaughan-Williams）如此，十九世紀末二十世紀初歐洲眾多的國民樂派的音樂家也如此。大體上，民謠採集後，用於音樂的創作有幾種形式，使用的方式，也顯現了創作能力的高低。同樣一首民謠的運用，可能只是旋律的重複，可能是加入一首「大曲子」的創作，成為其中的主要動機，也可能是民謠形式與氛圍的影響，而非旋律的

再現，換句話說，民謠的氛圍讓作曲者創造出類似民謠的旋律，而非使用原有旋律，更非民謠原原本的再現。茲個別說明如下：

一、旋律的重複

有些作曲方式，是將原有的旋律一成不變，只是以各種樂器輪流演奏，或是齊奏，或是合奏。這與其說是作曲，倒不如說是編曲。當然由於「作曲家」要呈現的氣氛不同，編曲的配器法也大有不同，銅管顯現力度，木管組則是帶有淡淡的哀傷，演奏民謠的小提琴則是抒情，可能訴說記憶。但不論以何種樂器演奏，若是曲子從頭到尾都只是原有旋律的重複，創意不高，意義不大。

與創作相呼應的是，台灣一些「國寶級」演奏家，不僅只能重複原有的旋律，而且只能演奏該民謠最簡單的主旋律。這些樂人大都已經非常老，由於老似乎代表久遠的傳承，因此被奉為國寶。「敬老尊賢」是中華民族的特色，值得肯定，但若是演奏只是一再重複基礎旋律，原創性與開拓性無形中遭到貶抑。大陸著名的笛子演奏家俞遜發來台演講說到：在大陸，會演奏民謠只是一個最簡單的基礎，它只是創作最基本的素材，能將這些素材開展運用，變成創作，讓民謠顯現更恢弘的疆界與視野，才是「國寶」。

二、以主旋律與變奏的型態變成創作曲的動機

將民謠主旋律作為樂曲的主導動機並加以變奏，是作曲家最常使用的方式，也是上述俞遜發的「音樂創作構圖」。幾乎西洋十九世紀末到二十世紀的國民樂派，都有豐富的例子，如北歐的西貝流士（Jean Sibelius），挪威的葛利格（Edvard Grieg），俄國的柴可夫斯基（Peter Ilyitch Tchaikovsky）與五人組，捷克的德佛札克（Antonin Dvorak）與史梅塔納（Bedrich Smetana），匈牙利的科達依（Zoltan Kodaly）與巴托克（Bela Bartok），羅馬尼亞的安內斯科（Georges Enesco），英國的范威廉斯，戴流士等等。這些作曲家有了西方曲式的傳統，將民謠的主旋律融入期中，一點都不困難。他們可以將主旋律設定為主題或是主導動機，以變

奏、開展的方式適時和交響曲、協奏曲、幻想曲等結合。一個一分鐘的簡短旋律，可以經由曲式寫成總計約四、五十分鐘的四個樂章。這幾乎是國民樂派的作曲方式。

三、民謠風的作曲方式

有些曲子，其旋律的律動並不是來自於實際的民歌，但卻經常讓人誤以為是民歌的移植。這是民謠風而非民謠的創作。所謂民謠風，可能是五聲音階，可能是抒情憂傷的旋律。中國音樂家似乎極擅長這種造優美旋律的創作，聽這種音樂也極動人，可惜假如旋律沒有曲式的支撐，民謠風的創作，可能只是一首短歌或是獨奏的小曲，因為旋律沒有變奏開展，就經不起重複。葛利格經常將挪威的民謠改編注入創作，他的A小調鋼琴協奏曲聽起來充滿民謠風，但所有的旋律都是他的獨創，由於旋律散發濃郁的新鮮感，聽者強烈感受到這似乎是直接來自於挪威的田野與森林。整首曲子超過二十五分鐘，以曲式整合旋律，或是與旋律編織曲式，成就了民謠風極具典範的創作。

英國古典民族音樂家

綜合以上三點，十九世紀末二十世紀初的英國，展現了極為豐碩的「古典民族音樂」的創作成果。英國悠遠的文明在其蒼茫的天色裡，在微風輕撫的草原裡，民謠悠悠的鄉音重疊了時間的跡痕，與自我身世存有的探問，民族古典音樂的旋律與氣氛特別動人，又由於民謠極易引發聽者心靈的想像，極能牽動心象的形塑，有關音象的辯證，也最能引發聆聽者的關注，而變成最具戲劇性的課題，以下的討論將以英國的民族古典音樂作為討論焦點。

范威廉斯（Ralph Vaughan-Williams, 1872-1958）

提到英國民族古典音樂，范威廉斯是一個不得不提起的名字。十九世紀末，夏普（Cecil Sharp）對英國民謠藝術的關注，引起風潮，范威廉斯就是捲

入這個風潮的主要人物。他自十九世紀九十年代開始積極採集民謠，民謠似乎呼喚作曲家回歸傳統，但范威廉斯的作曲又展現新意。

但展現新意的立足點，先是此生此地的扎實感。創新與超越國際之前，先是民族情感的烘焙與本土情境的投入。范威廉斯在這方面，有不少獨特的見解。值得注意的是，他強調民族藝術是美學的動因，而非政客粗糙的所謂「愛國情操」。他曾經說過：「藝術，猶如慈悲，都是從居家開始。藝術要有價值，必從藝術家的生活，仰俯其間的社會，以及所屬的國家中成長。」這些文字，表象上強調國族，卻非政治意識型態的國族主義。范威廉斯展現「英國性」的技藝，擁有「英國的音樂公民」，再進而跨越國界，變成「泛民族主義」。音樂評論家萊翁（James Lyons）說：范威廉斯「變成一個真正的自由藝術家，口袋裡裝著是英國的護照，手上掌握著全世界。」

范威廉斯寫了九首交響曲，其中的第七號習慣上不編號，而定名為「南極交響」。其中以「民族交響曲」的課題討論，最值得介紹的是第二號的《倫敦交響曲》以及第三號的《田園交響曲》。

倫敦交響曲

范威廉斯曾經說過：儘管曲子不甚完美，《倫敦交響曲》是他的最愛。這首曲子民謠風的痕跡，當然很明顯，但是以音符「刻畫」倫敦，有點像交響詩，本土民謠是主要氣氛，但是當時外來的樂思也留下影響的脈絡，如德布希的樂器的色盤，莫內（Monet）的畫風。但這些「國外」的啟發，都是經由他的創作，充分「本土化」，變成他個人的獨特風格。

儘管標題「倫敦」，范威廉斯在呈現這首曲子給觀眾的態度上，曾經有所擺盪。一度，他有意要表達倫敦，但是他想借用音符的表現，而非文字。音符產生的印象留給聽者較大的自主權，而文字傾向將「音象」具體化。因此，他想讓音樂自我呈現，不賦予敘述的文字，如「西敏寺的鐘聲」、「街道小販的叫聲」等等，有如絕對音樂。

以上是1920年演奏時，范威廉斯的看法，但五

年後，他的立場改變了。他說：本曲有四個樂章，第一樂章，從慢板到活潑的快板，有如寧靜的前奏變成城市的喧囂。慢板樂章被稱為「布魯白利廣場十一月的午後」（Bloomsbury Square on a November Afternoon）第三樂章是詠謠形式的夜曲。聽者可以想像自己站在夜晚站在西敏寺河岸邊，四周各種聲響環繞，一邊是林立的旅社，一邊是擁擠的街道與閃亮的燈光。第四樂章一開始，管弦樂總奏有如絕望的呼喊，接著就是莊嚴的進行曲，呼應第一樂章的聲音與狂熱。最後，長笛、小提琴和中提琴帶來尾聲，暗示泰伍士河款款的流水。范威廉斯曾經以英國小說家威爾士（H.G.Wells）的Tono-Bungay小說的結尾最為曲子的結束：「順著泰伍士河奔逐而下，正如以手指翻閱英國這一本書的書頁，河流過去了，倫敦過去了，英國過去了。」

作為這首曲子終曲的詮釋，《倫敦交響曲》的音符的流動果然帶來如此的氣氛。但值得注意的是，范威廉斯五年前後的兩種思維，是否是一種自我的矛盾？仔細思維，並不盡然。一方面，將音象擺脫實景，而讓聽者有更具靈活心象，另一方面有現實景象，音符的指涉，表面上似乎要和這些實景牽繫，但實際上前後的兩種觀點並非二元對立。范威廉斯著重的，仍然是音象的自由度，實景的勾勒，只是想像的參考點，如本曲的第三樂章，他並非說，「音符描述的是」，而是「聽者可以想像自己站在夜晚站在西敏寺河岸邊，四周各種聲響環繞，」。「可以想像」是提供聽者可能的立足點，而非將音符所構築的音象當作實景的複製。

田園交響曲

范威廉斯的《倫敦交響曲》因為描繪倫敦，應和了「民族音樂」的本土素材。但是他的旋律雖然有民謠風，但卻非原有民謠直接的轉植，他的第三號《田園交響曲》更是如此。這首交響曲將民謠旋律與和聲以五聲音階混合，和德布希的印象音樂相似，而管弦樂法也與德布希、拉維爾（Maurice Ravel）等人相近。音樂中有不和諧音，但這些不和諧音一點都不會打斷音樂「民謠風」的整體印象，這是范威廉斯這首曲子（以及其他很多曲子）極其

難能可貴的地方。換句話說，范威廉斯不是泛國際主義者，他有其民族的堅持，但民族的堅持，並不是保守承襲既有的民謠旋律，而是透過管弦樂法，將其現代化、國際化。

更令人驚訝的是，這是充滿民族風味的曲子，但是聽者卻要從音符中跳脫實景實物的聯想。范威廉斯自己說，這是一首「安靜沈思的」交響曲，音樂無意勾勒圖像，無意敘述故事，也無意辯白或訴說感情。不是要傳達什麼，而是呈現現象本身。不是哲學的論述，不是現實的分析，也非荒謬人生的陳述，而是聽者自我的映顯。本曲有四個樂章，第四樂章且加入女高音的獨唱，不論樂器與人生，都充滿「民族風」，但卻跨越了「民族風」的典型樣貌。

范威廉斯的音樂完整保有民歌原有旋律的曲子，大都比較短小，如 綠袖子幻想曲（Fantasia on Greensleeves）、 英國民謠組曲（English Folk Song Suite）等等。這些曲子，旋律迷人，帶有濃厚英國抒情的風味，幾乎是所有喜歡古典音樂的人都是耳熟能詳的曲子。

范威廉斯有兩首曲子，不像上述的 綠袖子幻想曲 和 英國民謠組曲 那麼著名，但是更動人、更具有說服力，因此，更值得討論，一首叫做《「潛水與癡瘋」的五種變奏》（Five Variants of “Dives and Lazarus”），另一首叫做《雲雀飛升》（The Lark Ascending）。

《「潛水與癡瘋」的五種變奏》

1893年，范威廉斯首次發現《潛水與癡瘋》這首民謠，深受震撼與感動。他說：「（聽到這首曲子）我有似曾相識的感覺，裡面有我一生熟悉的東西，只是以前我沒有意識到而已。」四十六年後，他寫了這首《「潛水與癡瘋」的五種變奏》。事實上，這四十六年中，他收集了這個旋律的各種版本，因此整首曲子的所謂變奏，正如范威廉斯自己說的，與其說是傳統旋律的不同的複製，不如說是他「在所有的收集中對各種版本的回憶」。整首曲子以弦樂與豎琴呈現，五種變奏纖細相扣，各個聲部和諧對應，道出范威廉斯內在的心聲：音符不僅

呈現「民歌收集者的夢想與記憶」，也明確印顯了一個作曲家一生音樂的執著：音樂不只是音符自我的應答，也是生命情境的表現。

《雲雀飛升》

假如《「潛水與癡瘋」的五種變奏》根據的是「潛水與癡瘋」這首實際的民歌，《雲雀飛升》則是充滿民謠風，卻沒有實際的民歌可以對應，因此也是更高乘更具意義更具創意的譜寫。

《雲雀飛升》的主旋律是極其細緻流暢的小提琴，爬升的樂句猶如雲雀在天空中的遨翔與爬升，非常迷人。樂曲總譜的前面有梅瑞笛斯的詩行：「它上升，並且盤旋，落下銀鍊的音聲。」樂曲的結尾也正如詩行所述：「展翅上升再上升，／我們的山谷在它的金杯裡，／它以盈滿的酒助我們和它一齊提升／直到它飄渺的環圈在光中消失，／然後，幻想開始吟唱。」整首曲子最令人著迷的就是小提琴接續上升如雲雀的飛翔，飛行的痕跡綿綿不絕，旋律與力度最後猶如一縷游絲，雲雀終於在視野的盡頭消失。獨奏小提琴以及弦樂、木管的陪襯對應，都充滿了民歌的韻致，但卻找不到任何實際民歌的印跡。

以音符所刻畫的「象」來說，聽者將小提琴的琴音強弱近遠的變化，很自然和雲雀飛翔爬升產生聯想，音象本來不著像，但這首曲子由於梅瑞迪斯的詩行，音符動人的表情，也賦予觀眾凝聚意象的可能性。當然，假如沒有梅瑞迪斯的詩行，沒有這些文字的牽引，聆聽者心中的音象不一定是雲雀的飛升，說不定是一段要斷不斷的纏綿往事。音象，畢竟有其相當轉圜的空間。

其他英國作曲家

莫藍（E.J. Moeran, 1894-1950）

莫藍的音樂創作動人，但和其他音樂家相比，相對地比較受忽視。莫藍的藝術可以說是抒情懷鄉，他的父親是愛爾蘭人，妻子也是愛爾蘭人，音樂有不少愛爾蘭民歌的轉化。他的小提琴協奏曲就充滿了愛爾蘭民歌的烙印，雖然正如一流的作曲家一樣，這些民歌都已經充分重整、打散，而非原先

任何歌曲直接的投影。

莫藍的大提琴協奏曲也一樣。最後一個樂章樂器緩慢的愛情吟唱，都來自於愛爾蘭民歌，但都非民歌直接的挪用。

浩威爾（Herbert Howells, 1892-1983）

浩威爾生於1892年，創作生涯超過六十年。他創作了很多有關的宗教音樂，但早期的世俗音樂才真正塑造了音樂的名聲，民謠風的音樂頗引人注目，試舉他的 愉悅的眼睛（Merry Eye）為例。

愉悅的眼睛 可以說是浩威爾音樂典型「小而巧」的作品，正如「在櫻桃核上所雕刻的藝術」。樂曲由巴松管的旋律開展，樂流行進一段後，稍做停歇轉換，以便接引一段柔美的旋律，這個旋律似乎是民歌純淨的流水，讓聆聽者有如喝下英國時空所沈澱的甘露。

巴特渥斯（George Butterworth, 1885-1916）

巴特渥斯三十一歲就在第一次大戰殉職。他深受范威廉斯的影響，但也對范威廉斯的創作頗有啟發，後者的倫敦交響曲就是一個顯著的例子。正如范威廉斯的創作，巴特渥斯有以實際民歌改寫的曲子，也有基於民歌的風格或是民歌的變形與改寫而進行更有創意的譜曲。前者可以他的 綠色柳樹的河岸（The Banks of Green Willow）為代表，後者可以他的 一個施勒塞的男孩（A Shropshire Lad）為代表。

綠色柳樹的河岸 以本曲同名的民謠為主，但高潮後，雙簧管獨奏了英國堪稱最美的民歌「綠色的叢林」（Green Bushes）。我們可以從這首 綠色柳樹的河岸 輕易找到旋律源頭，但是巴特渥斯處理的方式，卻有其強烈的個人風格。

一個施勒塞的男孩 來自詩人浩斯曼（A.E. Housman, 1859-1936）同名詩的啟發。事實上，浩斯曼這首詩出版後，吸引了眾多音樂家的眼光，范威廉斯，愛爾蘭（John Ireland, 1879-1962），莫藍，貝克斯（Arnold Bax, 1883-1953）都曾想以音符描繪詩的文字。但是音符要捕捉文字的意境，有其相當的困難度。巴特渥斯採取詩中的兩個場景，以民歌的方式處理。他拋棄了文字給作曲家的束縛，而將詩人的「詩心」轉化成他個人的心靈意象。我們從曲

中感受到抒情沈思的氣氛，以及感情激昂的高潮。雖然年華早逝，這首曲子確立了他作曲家明晰的地位。

其他像華洛克（Peter Warlock, 1894-1930），戴流士（Frederick Delius, 1862-1934），葛尼（Ivor Gurney, 1890-1937）上面提起的愛爾蘭、貝克斯等人，都有一些民族風格的音樂值得欣賞注目。

總之，十九世紀末到二十世紀的前半葉，歐洲、美國等地民族音樂為音樂史留下豐富的遺產。英國音樂濃厚的抒情性在草原上所飄流的樂音尤其迷人。聆聽這樣的音樂時，有兩種結論值得我們省思。一是：英國悠悠的田園山色，容易引發作曲者與聽者的對自我身世的探問。草色雲煙間，我的定位總在光影中流轉，時間在蒼茫的景色中穿梭，空間不自覺中已經墜入暮色的陰影；眼前的自我似乎是虛幻的影像，那是歷史過去的顯影還是陰魂不散的重複？這些心靈的意念與圖像對應外在飄渺的時空，化成抒情而傷感的音符。聽者在綿綿的樂流裡聽到民歌所流經的傳統在當下所引發的迴響，在音符的脈動裡也看到自我的映照。

另一點值得注意的是，即使英國的民歌很容易引發自我和現實與時空的連結，音符所營造的並非實景，而只是釀造的氣氛；在這樣的氣氛下，聽者墜入自我存在的省思。音象，是聽者在氣氛的襯托下音符被賦予的形塑，但沒有絕對的必然性與排他性。同一個樂段，不同的聽者，或是同一個聽者不同時間的聆聽，也可能產生不同的心靈風景。也因為如此，音樂經得起一而再的聆聽。這是音樂獨特的藝術。