

目次

CONTENTS

【愛說書】

139 非法流浪 劉梓潔

139 女孩馬力與壁拔少年 莫雲

【美術館】

140 一與許多——記「超越壓迫」行為藝術活動 葉子啟

【音樂台】

148 穿越柏林圍牆
——鋼琴家阿瓦里亞尼的時代與歷程 尉任之

【場邊故事】

156 威廉波特的不美麗與超哀愁 李祖杰

【超新星】2009 全國台灣文學營創作獎得獎作品展

160 表情 陳允元

170 小說類評審意見 蘇偉貞、駱以軍

172 哥哥的偉士牌 吳宗霖

176 心在耳朵 李姿儀

178 散文類評審意見 陳列、楊照

180 當鬼——給二〇五八年的你們和自己 陳允元

182 新詩類評審意見 楊澤、羅智成

【回聲集】

184 思維詩的延續 王文興

【文化專刊】

193 新夢想年代的凝望，奔赴，以及踟躕
——尋找台灣美術的「故事力」

【CEO 生命閱讀】

217 窮盡畢生閱覽琉璃壯美
——專訪琉璃奧圖碼科技公司董事長兼執行長張毅

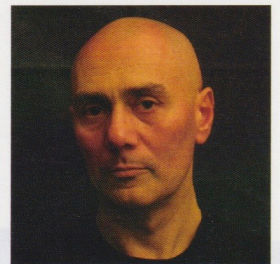
田運良、林瑩華／採訪 蘇惠昭／文

【十月小說】

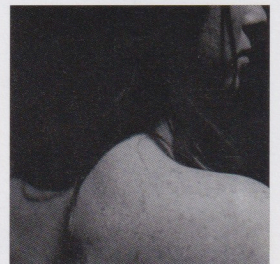
220 晚蛾 黃碧雲



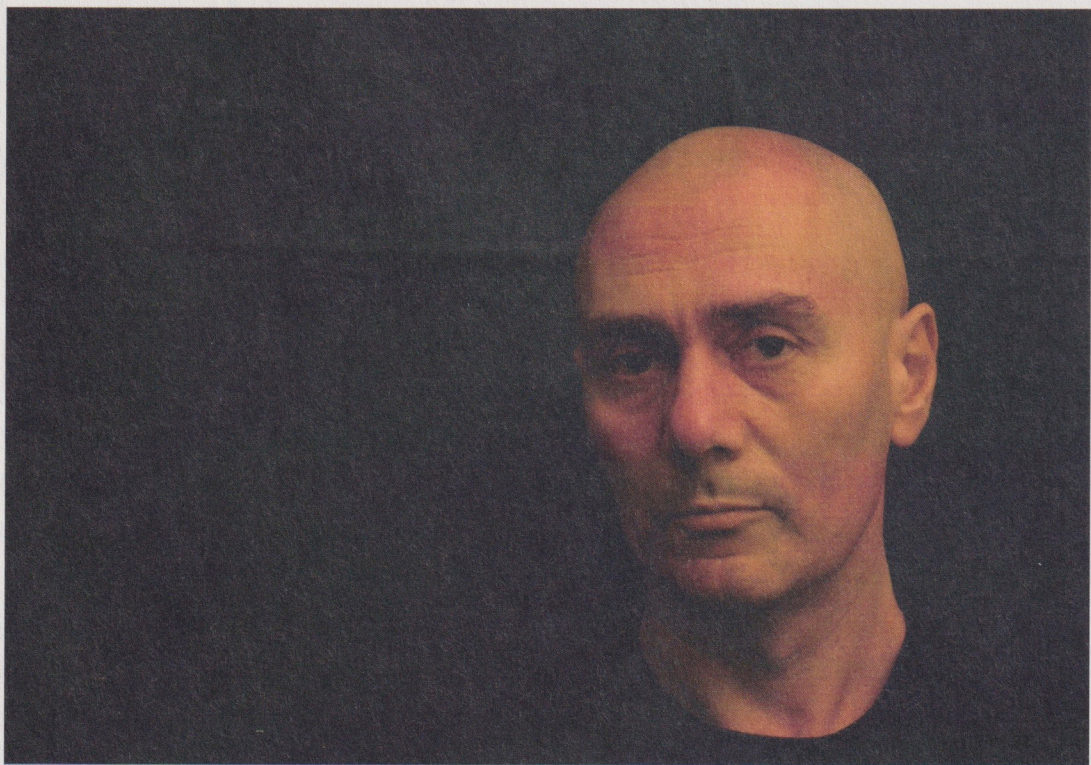
140



148



220



穿越柏林圍牆

鋼琴家阿瓦里亞尼的時代與歷程

巴黎·尉任之·文

在《一九三三：一個猶太哲學家的德國回憶》開頭，卡爾·洛維特（Karl Löwith）這樣寫著：

在德國，月曆上雖然用基督誕生的「前」與「後」來區分歐洲的歷史，但這樣斷代的概念在人們的內心卻已蕩然不存。從一次世界大戰衍生出來的獨裁政權，像從前的法國大革命一樣，正重新紀元整部歷史……

執筆書寫關於前蘇聯鋼琴家伊拉克里·阿瓦里亞尼（Irakly Avaliani）的文章的同時，我持續閱讀洛維特這部回憶性質的著作。一九三三，是「國家社會主義工人黨」（納粹）在德國全面掌權並開始排猶的一年；這一年，如同一個重要的座標，將歷史斷裂開來。

人類的智慧與科技文明在二十世紀達到跨越性的發展，然而，弔詭的是，智慧與文明並沒有抑制人類殘暴的一面，兩者的高度開發反而成為人類間虐殺的新起源與新媒介。二十世紀所發生的諸多（悲劇性的）大事件切斷、重整歷史的軌道，牽動或宰制了許多個體的命運。

我想起在工作室裡述說自己歷程的伊拉克里·阿瓦里亞尼。今年五十八歲的他與許多同輩的前蘇聯藝術家相似，他們藝術生涯的發展取決於歷史與環境的要素。我試著用洛維特所謂的「前」與「後」的概念來劃分，伊拉克里·阿瓦里亞尼的生涯正可以一九八九年蘇聯、東歐體制的鬆動為一個切點——之前的他在蘇聯境內成長、學習、工作、生活；之後的他定居巴黎，在此尋求演出與灌錄唱片的機會。

1.

手邊的資料已翻到最後幾頁，一旁的鋼琴上散亂地堆放著樂譜與唱片。伊拉克里·阿瓦里亞尼一隻手撐著臉頰，另一隻手仍停留在書頁上方，他坐在工作室的窗邊，身影融入背後逆光的風景裡去。深刻的輪廓，加上剛剃淨的頭顱，他看起來比實際的年齡健壯，沐浴在黃昏的光線裡，像雕像一般嚴肅沉靜。

這一年來，我們時常在週末的午後這樣地對話，音樂以外，繪畫、電影、文學以及蘇聯時期的舊事也是我們閒談的主題。我對蘇聯的種種，特別是藝術家的生活與創作深感興趣，那個鐵幕裡的社會始終如迷霧般吸引著我。在我們談話的最後，翻看舊照片或資料的阿瓦里亞尼常常陷入回憶之中，他的聲音越來越細小，語句越來越不連貫，像在獨白一樣，我必須側耳傾聽，才能理解他所述說的內容。

聆聽他的錄音，我偶爾也有相似的感受，他用緩慢的速度與節制的踏板演奏巴哈〈b小調前奏與賦格，BWV826〉與蕭邦〈波蘭舞曲——幻想曲，作品61〉，樂曲的結構被放大，樂句間的呼吸與停頓也更顯著，聽者往往得更加專注，才能進入那個他所追尋的靜如太空般的世界。

這個平靜空無的世界，對聽眾來說，有時是艱難晦澀的。然而，作為一個與他近距離接觸的朋友，我能夠理解阿瓦里亞尼為何選擇這樣的演奏方式。我以為，一個思考型的藝術家到了不再為技巧所惑以後，必然會走上這條甚至可以稱為「偏執」的道路——在此，「偏執」不一定是負面的字眼，在大部分時刻，它更確切地反映出藝術家執拗追求自己認定的真理卻又極端孤獨的內心世界。

b小調前奏曲與賦格是巴哈《平均律第一冊》的第二十四首，也是《平均律第一冊》樂譜中唯一標明表情記號的一首（前奏：行板／賦格：緩板）。在阿瓦里亞尼二〇〇〇年發行的巴哈專輯中，光是賦格的部分，便用了將近十一分鐘的時間（大部分的版本在六分到

八分半之間)。對於他所採用的速度，我們曾經在一次通信中有過如下的討論，我說：

「如你所知，『行板』(andante)、『緩板』(largo)、『極緩板』(larghetto)等表情記號，每位演奏家多少有他們自己的想法，他們之間採用的速度也可能有所差異。在巴哈的時代，我們主要在大鍵琴上彈奏這些前奏與賦格，由於樂器本身的條件，今天和當時對於『緩板』的概念已經大不相同。近兩百年來持續發展的鋼琴演奏技巧與音響條件不斷刷新人們對巴哈的看法，因此，如果你說自己是少數遵照巴哈指示的演奏家，我將會感到困惑……」

對於我的質疑，伊拉克里·阿瓦里亞尼做了以下的解釋：

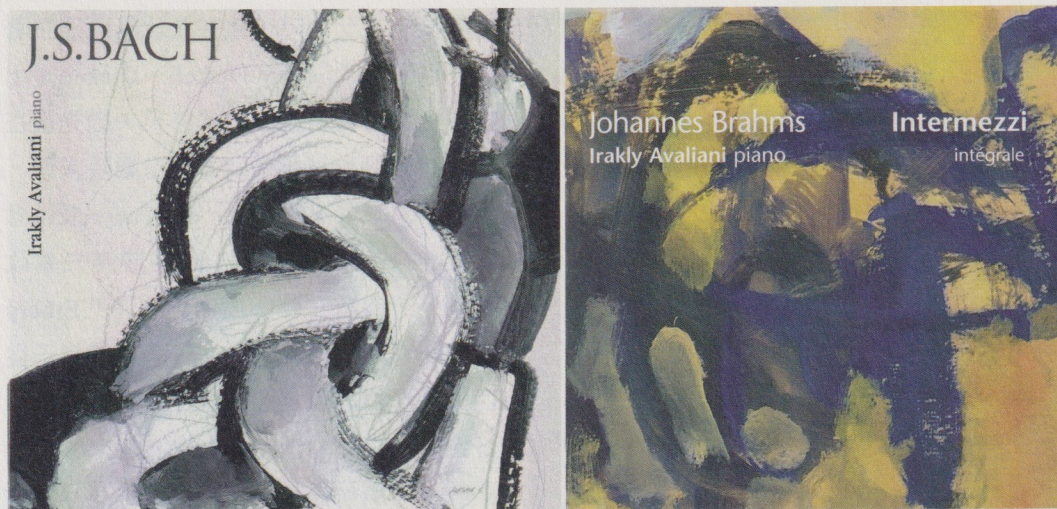
「用鋼琴演奏巴哈的時候，我們不能完全參考大鍵琴的演奏方式；大鍵琴的延音不持久並不表示我們就必須彈得快。總而言之，我們並不知道應該怎麼演奏，我們只有口語相傳的傳統，時間的久遠讓作品原來的樣貌變得很模糊；面對分句、節奏、演奏樣式及裝飾音種種問題，我們無法得到任何解答（至少對我而言）。幸好巴哈留下了大約三百首宗教清唱劇，透過這些歌詞與音樂緊密聯繫的清唱劇，我們大致可以推斷巴哈音樂的性格與宗教意涵，並瞭解我們為何不能使用偏快的速度來彈奏這首前奏與賦格（巴哈傾心創作的大彌撒也是用b小調譜成的），當我們冥思耶穌的受難的時候，時間幾乎是靜止的……我當然不敢說自己認識真理並只有我知道該如何彈奏巴哈，我只能說自己試著去除不必要的成見並在盡量不加入個人情緒的狀況下找到自己對事物的看法。」

2.

聽阿瓦里亞尼的巴哈錄音，我不禁問自己為什麼來自前蘇聯的鋼琴家，如已過世的芬柏格(Samuel Feinberg)、尤迪納(Maria Yudina)、李希特，尚健在的索古洛夫(Grigory Sokolov)、柯若流夫(Evgeni Koroliov)等都同時被巴哈的音樂所打動，並不約而同地以一種虔敬的精神來演奏他的音樂？

對我來說，這種虔敬的精神性並不完全等於單純的「浪漫」，浪漫代表的是一種情感主觀或主觀情感的表達，但在芬柏格、尤迪納、李希特、索古洛夫等鋼琴家所留下的巴哈錄音中，我們可以察覺到一種近乎卑微的虔誠；他們的演奏方式或許主觀，但情感上——在面對巴哈的樂譜時——他們卻是相當節制的。在不能有宗教信仰的蘇共社會，巴哈的宗教音樂（彌撒曲、受難樂等）長期不能公開演出。難道正如伊拉克里·阿瓦里亞尼所意指的，演奏家透過巴哈這些器樂作品揣想了另一個更崇高的宗教世界，並讓自己在桎梏的環境裡得到精神上的慰藉？

一九五〇年一月二日，伊拉克里·阿瓦里亞尼出生於前蘇聯喬治亞共和國首府堤比里西的一個愛好音樂的知識分子家庭（父親是地質學者）。他在七歲那年開始學琴，師事李斯特的再傳弟子徹爾妮雅夫斯卡雅(Tcherniavskaia)夫人。徹爾妮雅夫斯卡雅是當年堤比里西音樂院的鋼琴教師，也是一整代喬治亞鋼琴家的培育者。一九六五年，阿瓦里亞尼正式進入堤比里西音樂院，當時蘇共領導人赫魯雪夫下台還不久，他任內（也就是後史達林



伊拉克里·阿瓦里亞尼的兩款錄音：巴哈與布拉姆斯。封面是阿瓦里亞尼妻子、俄裔畫家Masha Schmidt的畫作。

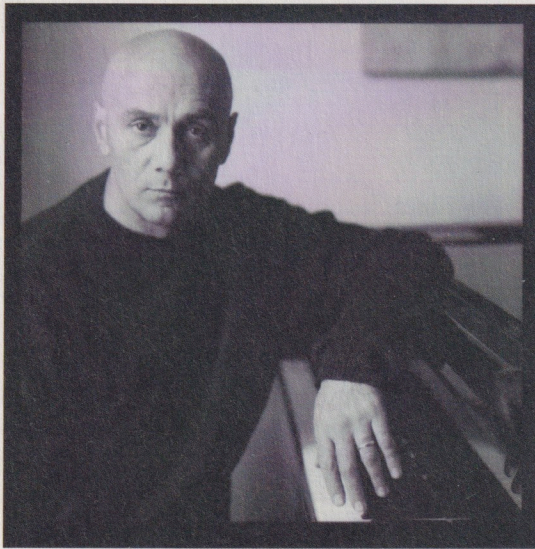
時期)溫和開放的政策讓位於蘇聯國境最南方的提比里西一時人文薈萃，少年阿瓦里亞尼在這種氣氛中成長，培養出他叛逆、不妥協的性格。這個時期，他浸泡在音樂、文學與電影的世界裡，也種下他日後一度以文學翻譯為副業的遠因。他這時的同學中尚有年輕的鋼琴家伊莉莎白·雷翁斯卡雅(Elisabeth Leonskaja)。

一九六九年，阿瓦里亞尼考取莫斯科中央音樂院(又稱柴可夫斯基音樂院)，與著名的莫斯科電影學院VGIK相同，中央音樂院採用師徒制。在此，阿瓦里亞尼進入雷夫·佛拉森科(Lev Vlassenko)的工作室學習。

在蘇聯居民沒有旅行自由的年代，中央音樂院和列寧格勒音樂院是蘇聯境內、甚至是全共產世界(如羅馬尼亞、越南、中亞和波羅的海小國等)最高的音樂學府，也是蘇聯式音樂教育成功的象徵，能考進去的學生已有相當的音樂水準。與阿瓦里亞尼同期的同學中包括今天著名的鋼琴家費爾次曼(Vladimir Feltsman)和魯迪(Mikhail Rudy)。

一九七四年中央音樂院畢業後到服國民役之前的這段時間，阿瓦里亞尼在蘇聯境內開始演奏家的生涯。這個時期，他與莫斯科新一代的電影導演、劇場工作者和評論家密切交往，年輕的他醉心於帕索里尼與維斯康堤的影片，反而與音樂圈較為疏遠。當時布里茲涅夫掌權已近十年，他一反赫魯雪夫溫和的路線，回歸蘇維埃極權統治的傳統。帕索里尼與維斯康堤雖然是義大利共產黨員或共產主義的同情者，但他們嶄新的電影語言確實與蘇聯電影的寫實主義傳統大相逕庭，透過他們的作品，伊拉克里·阿瓦里亞尼和他同一代的年輕人呼吸到一絲西歐一九六〇、七〇年代自由、解放的氣息。大約同一時期，他用喬治亞文翻譯出版了愛德華·阿爾比(Edward Albee)的劇作《靈慾春宵》(*Who's Afraid of Virginia Woolf?*)，用俄文翻譯出版了英國鋼琴家傑拉·慕爾(Gerald Moore)的回憶錄《我是否太大聲了？——一個伴奏者的回憶》(*Am I too Loud?*)。

一九七五年，從高加索山區服役回來，一年沒有碰過琴鍵的阿瓦里亞尼開始質疑自己



的藝術。在此同時，他在堤比里西遇見著名的鋼琴教師Ethery Djakeli。Djakeli是出生於巴黎的喬治亞第二代移民，她先後在巴黎音樂院和布魯塞爾皇家音樂院求學，是西班牙鋼琴家Eduardo del Pueyo最得意的門生。一九六七年（布里茲涅夫執政初期），沒有在蘇聯境內居住過的Ethery Djakeli與她的建築師丈夫帶著三個孩子從西歐回堤比里西定居，並任教於堤比里西音樂院。在此，她在西方建立起來的演奏與教學方法被視為異端，也因此在一九七七年被迫辭去音樂院的教席。

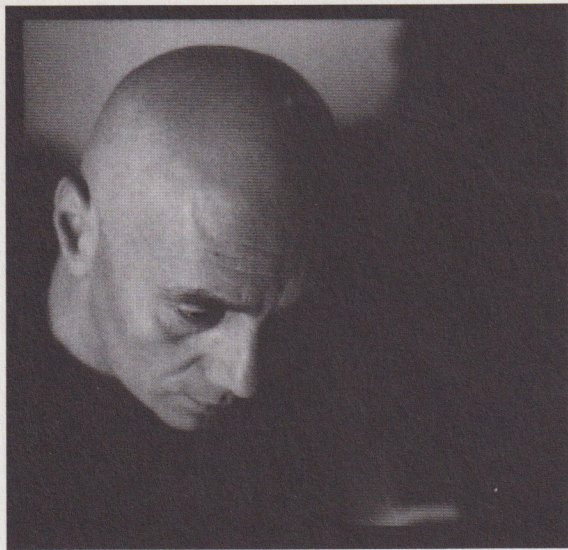
與Ethery Djakeli的相遇使阿瓦里亞尼接觸到Marie Jaëll（克拉拉·舒曼生前的對手）的鋼琴演奏法，這種源自十九世紀下半葉的演奏法超越了鋼琴的界限，用科學方式將演奏者的生理、心理因素結合起來，輔助他們建立自己的個性與思考方式。受教Ethery Djakeli的四、五年間，阿瓦里亞尼改變了自己對音樂的態度，逐漸將偏重技巧的一面收斂起來。

一九七九年，睽違五年之後，伊拉克里·阿瓦里亞尼回到莫斯科，加入蘇聯官方的音樂社。這座龐大的音樂機構集中管轄三個交響樂團、六個室內樂團及一百位獨奏家，當年蘇聯的明星小提琴家歐伊斯特拉赫、鋼琴家李希特都曾在旗下。從此開始到他一九八九年離開莫斯科的十年間，阿瓦里亞尼每年在蘇聯境內舉行約兩百場音樂會，從協奏曲、獨奏會、室內樂到聲樂伴奏，從音樂廳、市政廳、圖書館、美術館到工廠或鄉鎮的廣場。也因此，他行遍了前蘇聯的各個角落，從環高加索地區到波羅的海、從西伯利亞到庫頁島、從莫斯科到北極圈的默曼斯克（Mourmansk）。他常說起為了想到西伯利亞極東北處一座沒有鋼琴的小城旅行，在手風琴上練了一個星期的趣事。他說他最終還是放棄了，因為手風琴比鋼琴困難多了！

我曾問阿瓦里亞尼既然他從一流的中央音樂院畢業，為什麼沒有選擇參加音樂比賽這條傳統蘇聯的道路，他的回答是：一、他不願意進入比賽的這個鍋爐，讓自己接受像運動員一樣密集的訓練；二、選擇參賽這條道路的音樂家必須與祕密警察（KGB）合作，他不願意自己本已不多的自由再次被剝奪。他說：「好在直到今天KGB的檔案還沒有揭密，不然與其合作的音樂家名單會長得讓你瞠目結舌。」

3.

堅持保有個人思想自由的藝術家或知識分子往往是很難打進任何（封閉的）圈子的，正因為這個緣故，伊拉克里·阿瓦里亞尼始終是音樂圈的邊緣人。在巴黎，他邊緣人的位置並沒有改變，儘管他的錄音（巴哈、莫札特、蕭邦、布拉姆斯與柴可夫斯基）得到古典音



樂雜誌如《音樂世界》、《Classica》和《Le Diapason》的讚賞，但他還是無法進入今天這個講究行銷的音樂市場，他的CD在市面上總是時常斷貨。除了朋友與愛好者口語相傳外，大部分的聽眾對他並不熟悉。

「邊緣化」並不表示藝術水準的低落，相反地，正因為他邊緣的位置，阿瓦里亞尼得以避開市場的箝制，多年來在營造企業Balas單純的贊助下，灌錄他心儀的曲目，讓自己的藝術得以以錄音遺產的形式封存下來。唯一可惜的是，

作為一位曾經活躍在蘇聯境內的演奏家，在巴黎這座音樂會爆炸的城市，他這幾年現場演出的機會並不多。音樂畢竟是「活」的藝術，跟聽眾之間的互動讓演奏家保持機動性，在不同形式、氣氛的演出中調整、思考自己的演奏方式。

伊拉克里·阿瓦里亞尼不只一次談到對音樂會的渴望，希望在思想已經成熟、體力上還能負荷的這個年紀，藉由更多的音樂會來省視自己的藝術。他曾這樣告訴我：「過去在蘇聯，一般人雖然受到言論與旅行的限制，但統治者注重每個城市基本的藝術生活，在偏遠的城鎮，姑且不論演出的品質與條件，居民至少保有欣賞音樂、戲劇、電影演出的機會。正因為這個原因，官方需要一定數量的音樂家，在音樂社註冊的演奏家平均每個月有十六場的演出。同時，由於思想受到箝制，地下藝術活動相對地活躍，不同類型的藝術工作者時常私下聚會。諷刺的是，今天蘇聯已經解體，人們有了基本的自由，俄羅斯或前蘇聯加盟國境內反而沒有像從前那樣頻繁的藝術活動了。」

他用不無嘲諷的口吻說：「我們這些在西方定居來自前蘇聯的藝術工作者，前半生註定在集權統治的縫隙中尋求自我表達的方式，後半生在西方又得和資本主義的市場經濟搏鬥……」

一九八九年三月，在蘇聯領導人戈巴契夫的改革開放政策（Perestroika）的氛圍下，阿瓦里亞尼得以應友人的邀請，第一次離開蘇聯廣大的領土，從莫斯科、列寧格勒、經捷克斯洛伐克、東西德到達巴黎。在我們的一次通信中，他用文學般的筆觸描述了他最初的西歐經驗：

我是乘火車到巴黎的，沒有東方快車（Orient Express）般的豪華，條件簡陋得多了。對比很強烈：冰雪中的俄羅斯與波蘭寒冷而沮喪。進入東德以後，我們在夜晚穿越柏林，在此顯現出東西柏林的差異，在西柏林，他們像把預算都放在照明上似的，到處都燈光閃閃的。

在他到達巴黎的同年十一月，柏林圍牆倏地倒下，東歐、蘇聯體制開始鬆動、解體，一年多後他持有的蘇聯護照失效，伊拉克里·阿瓦里亞尼成為沒有國籍的人。同年，他申請入籍法國，定居巴黎，很少再回俄羅斯或喬治亞去。

4.

二〇〇四年七月，阿瓦里亞尼開始錄製布拉姆斯為鋼琴獨奏所寫的全部作品，第一輯《變奏曲》於同年底出版。二〇〇七年接著問市的是題為《Intermezzi》的專輯，他在這張專輯裡展現更大的企圖心，兩張CD裡收盡敘事曲、狂想曲、幻想曲、間奏曲等作品。珠玉般的小品中，四首敘事曲（作品10）寫於一八五四年夏天恩師舒曼瘋狂的症狀發生後。這些敘事曲中，布拉姆斯直接受狂飆時代德國詩人J. G. von Herder的詩歌啟發，將陰暗、悲劇的德國浪漫主義精神融入到自己的作品之中。第一首敘事曲〈Edvard〉描述一位母親與兒子間的對話，兒子刺殺了自己的父親，母親在劍上看到血痕，強迫兒子承認自己的罪行。在這首敘事曲中，我們可以將文本的詞句與音樂一小節一小節對應，但事實上，布拉姆斯的音樂推得更遠，年輕的他所追求的毋寧是一種屬於北歐神話英雄的境界，就如同華格納筆下的崔斯坦（Tristan）或齊格菲（Siegfried）那樣。


同專輯所收錄的幻想曲、間奏曲及鋼琴小品（作品118與119）則是布拉姆斯晚年的作品，當時他已在維也納居住多年，受到中歐民間音樂（特別是匈牙利）的感染，在音樂中加入一份不修邊幅的自在與狂喜。阿瓦里亞尼與布拉姆斯的氣質是很貼近的，他深沉、寧靜、有時拘謹卻又可以在瞬間狂喜起來，我想這大概也是他對布拉姆斯特別得心應手的原因罷。——聽他演奏的布拉姆斯〈三首間奏曲，作品117〉，持續寫著關於他的文章，夏日午後的陽光灑在零亂的書桌上，我的內心一片溫暖。

多年前就聽友人談起伊拉克里·阿瓦里亞尼，但我與他和他的家人比較密切的接觸卻不過是這一年多的事。事實上，我們的年齡相差了一截，但因為音樂的關係，年齡和文化的界線幾乎沒有在我們之間存在過。

儘管他的家庭生活幸福，但對我來說，作為藝術家，伊拉克里·阿瓦里亞尼卻是非常孤獨的。猶記去年一個冬夜，我和他在他的工作室一塊兒聽英國女中音凱瑟琳·費麗亞（Kathleen Ferrier）演唱、布魯諾·華爾特指揮的馬勒《大地之歌》。在最後一個樂章〈告別〉的三十分鐘裡，癌末的費麗亞像在回顧自己人生並同時與世界告別一般，她的詮釋深刻卻不哀怨。自蘇聯時代以來，這份歷史錄音就一直伴隨著阿瓦里亞尼，樂曲結束後，我們久久沒有交談，桌上的茶都涼了，窗外的冬夜寂靜無聲。在那一刻我能感受到他內心的孤獨，那種孤獨絕不是一般世俗情愛上的孤獨，而是一種行過千山萬水、回首卻已難見來時路的蒼涼。當晚，我乘地鐵回家的時候，幾句俄國詩人布洛斯基（Joseph Brodsky）獻給西班牙革命詩人洛卡（F. G. Lorca）的句子無端地飄過我的腦海——

在一個月夜
再看長影
樹木及人們所落下的
在一個月夜
再看河流凝重的潮水
閃閃發光如磨舊的
長褲
.....

伊拉克里·阿瓦里亞尼將在久違十四年後，於二〇一〇年一月十三日重回巴黎香榭麗舍劇院開獨奏會，香榭麗舍劇院是演奏家的聖地，相信他在期待與準備的壓力之外，應還有一絲久別重逢的感觸罷。

祝願他一切順利。 

(本文圖片由作者提供)

尉任之

台北市人。一九七七年三月出生。東海大學美術系肄業，巴黎第一大學電影研究所博士候選人。曾任台灣《音樂與音響》月刊特約作者（1995-1997），近年關於電影、藝術的論述散見法國、土耳其、中國大陸等地刊物。兩次繪畫個展於台北（1994、1997），並聯展於法國、巴林、烏克蘭、哥倫比亞等地基金會與美術館。