

## 贴近自心的音乐

——梁雷近作三人谈

李西安 谢嘉幸 梁雷

本文原载于《人民音乐》2006年2月号

7月9日，受中国音乐学院李西安与谢嘉幸两位教授之邀，旅美青年作曲家梁雷来到位于丝竹园的谢嘉幸家中就其近来的作品、创作观念、技法等方面与两位老师交换了意见。（以下李西安简称李，谢嘉幸简称谢，梁雷简称梁）

### 不泥古今 道法自然

**谢：**时间过得真快，上次你回国成功举办个人作品音乐会已经是5年前的事情了。我们今天的谈话就从你近几年的作品谈起吧！

**梁：**好的。我这几年的创作以室内乐为主，另外还创作了管弦乐队和电子音乐作品。今天我带来了4部作品跟您们讨论。第一首《江户人的空想》（2000年作）是为羽管键琴而作的独奏作品。羽管键琴是一种拨弦乐器，外形类似钢琴，而机械结构更接近于吉他和箏。音色细腻，甚至给人一种脆弱的感觉。我接到委约写这首作品时，首演订在日本。当时我想，羽管键琴盛行于欧洲宫廷的时候正是日本的江户时代。于是就在这首作品中引用了流行于江户时代的日本箏和韩国伽椰琴的音乐素材。在幻想中我把自己当作一个17世纪的音乐家，进行一次欧洲与亚洲、17世纪与21世纪的音乐对话。

《空想》两个字，我的英文名用的是"Empty Thoughts"。其实，与早期巴洛克音乐中的“幻想曲”类似，强调创作过程的“即兴性”。我小时候创作多是即兴创作。但专业学习作曲后，理性的成份越来越多，即兴的成分越来越少。恐怕真的是“学益进，道益远”了！即兴的过程给创作带来的那种紧张和兴奋是其他体验不能替代的。我通过借用巴洛克幻想曲式的即兴创作，试图重新回到童年 - 回到自己童年时好像“什么都不知”的无拘无束、彻底自由的状态。这同时也是回到了音乐创作的“童年”。

**李：**这就像婴儿刚开始学说话但还不会说话，刚开始学走路但还不会走路。音乐创作发展大都也经历这个过程。过去欧洲作曲家创作了像奏鸣曲式等这样的模式，但在二十世纪初人们开始瓦解这些被奉为经典的作曲体系，这是创作过程中的一个周而复始的现象。

**梁：**是的，当规则发展成为程式、过度复杂之后，人会有重新找到自己生命之泉的欲望。我很喜爱早期的巴洛克音乐，它让我感到一种您所说的音乐的“童年”所特有的清新。那时的音乐还没有太多程式，作曲家们还在摸索，处于一种介乎于平衡与不平衡、完整与不完整之间的状态。比如弗雷斯科巴尔迪（Frescobaldi）的有些作品听起来很吃力。拿后来的标准来判断，可能并没有达到和谐和统一。但这样的作品恰恰因此而可爱！这种“未成熟”的新鲜动力展示出人性中的天真、自由和朝气。我也非常喜爱这种不完美和不平衡，因为里面流露出来的是人性中一种可爱的、真实的脆弱。

**李：**今天否定的是昨天，但跟前天很相似。人不可能凭空创造，在否定昨天的同时，会回到原来的起点，再寻求新的发展。

**梁：**但在这种循环过程中有没有不变的东西？黄宾虹曾说，“今古不磨之理论，无非合

乎自然美而已。”人渴望的可能最终还是一种最自然的状态。偏离了它，就要回归。我一直在寻找它，因为最触动我的仍旧是“自然中的人”和“人中的自然”。

**李：**你对羽管键琴用法很独特。过去没有听过羽管键琴能发出这样气势宏大、甚至是非常强烈的作品。过去的印象中，羽管键琴是一种很高雅，声音很纤细的贵族乐器。你在羽管键琴的演奏法方面对这个古老的乐器有一定的创新。

**梁：**我在创作这首作品之前并没有亲手触摸过羽管键琴。而且有一种误解，以为羽管键琴就是一种古钢琴。在创作过程中，我为了了解这个乐器，大概花了一年的时间，常常去弹奏它。我的女朋友大西孝惠是位优秀的羽管键琴演奏家，在她的介绍下，我逐渐了解到这是一个与钢琴完全不同的乐器。它的独特表现力是钢琴所没有的。它的演奏技巧、记谱方法、演奏风格、节奏处理、特别是对装饰音运用，都是高深的学问。

**李：**但你不会满足于羽管键琴原有的风格和奏法，就像你6年前创作的《反钢琴》一样，你还会让一个人们所熟知的乐器发出反常规的声音。我想，你在《江户人的空想》中用的声音是从来还没有人用过的。

**梁：**是的，我希望能发明一种新的演奏法，不用手指，而用手掌轻轻压键，不能预料地造成偶然拨弦。结果是常常令人意外的奇妙音响，让这个古老的乐器发出从未发出的新声。世界上没有“古老”的乐器，只有“古老”的演奏法和观念！

**谢：**我经常将音乐创作跟文学创作相比较。一个小说家在写小说时并不是先将结构构思好后再完成作品。我写文章时都是先有一种感觉才开始写，在写的过程中开始构思、布局，在这个过程中关键是保持一种“诗”的状态。理性化的状态会丧失“诗意”，即兴性的演奏和创作恰恰能反映那一刻人的实际的“诗意”状态。过去学习作曲理论大都是在理性的基础上学习，现代音乐也是将旧的规范打破后再用理性建立新的“秩序”。每一个时代都会出现一些背景的变化，中国作曲家生活在美国这样的文化背景下就会考虑两者之间的区别和自身的生长点。

**李：**我最近就瞿小松发表的“走出西方音乐的阴影”的观点，和他有过一次长谈，发表在《中央音乐学院学报》。虽然他和你的某些观点和结论并不完全相同，但关注的是同一个问题，一个关系当前中国音乐发展的带有根本性的问题。有意思的是，如此认真思考中国文化背景的作曲家，一位前不久才从美国回来，一位现在还在美国。而且其他旅居海外的作曲家也有类似的感受，谭盾出去不久就说过，只有离开中国，才能认识到中国传统文化的伟大。恰恰被古人的两句话说中了，“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”

**梁：**我生活在美国，与国内的语境有所不同。偶尔也能了解到一些国内的文化讨论。比如蔡仲德先生提出了“向西方乞灵”的观点，而瞿小松老师则提出要“走出西方的阴影”。具体内容我不熟悉，但我比较认同陈寅恪先生的一句话：“不中不西、不古不今。”我认为如果将多元的文化都融入自己的血液中，总比只有一元的好。但最重要的是这个“不”字。不因为根植于中国文化就用它贴标签；也不因为接受西方文化就依赖它。要能在中、西之上提出个人的新解，发出独特的声音。作为艺术家，实际是一个人与全世界抗衡。这不是自诩或者狂妄，而是每一个艺术家都能体会到的一种真切的感觉。艺术家所处的是一种很独立的状态，如果不独立就不真实了。

**谢：**艺术是一个个体存在的表达。世界因为你的存在而不同，才有你存在的价值。中国有句古话：“外师造化，中得心源”，比较深刻地阐明了艺术创作的道理。真正的“泉眼”在你的心里，从你的内心中涌现出来。如果不是从你的内心中涌现出来那就没有意义，这就是“中得心源”的含义，但对于你来说你的“泉眼”并不是孤立的，因为你吸取了很多文化因素，因此你的创作必须有一个“外师造化”的过程。你经历了这么多变化，既在中国又在美国生活学习了这么多年。这个“外师”就不是一元的，而是多元的，而你的作品所体现的，也就自然不会是单一的，而是丰富的。（比如你这首《江户人的

空想》就反映了多元文化的影响：日本的、韩国的、巴洛克的、后现代的）你的贡献在于发现别人没有发现的东西，这个“新大陆”是在你的心里，由你所发现的“新大陆”。当然，我也不太赞成陈寅恪“不中不西，不古不今”的说法，吸取古今中外的养分，不等于你就没有任何文化的归属，马和驴子杂交生了骡子，结果无法再延续，因为非驴非马，而男女结合则不一样，尽管吸收了双方的优点，生下来的却非“不男不女”，而是新男新女，因此还有发展的动力。在自然科学界有一种“熵”理论，将系统差别程度的降低视为退化，个体的创造应以保持文化的多样性为前提，也应以丰富文化的多样性为目的，个体的创造性与文化的独特性并非是对立的。那么，这个新大陆是什么呢？自然科学界还有一种说法，叫“涌现”（emergence），即新生事物的产生，正是在吸取了不同养分的基础上产生出来的新品种。当然，这并不是说要用自然界的概念来套用艺术创造。但，自然科学的这种发现，不恰恰说明中国古典哲学对自然中的创造与创造中的自然的洞察吗？因此，我理解梁雷的意思，源于“古”而不泥“古”，创于“今”而不泥“今”，创作又不造作，自然而然，应该是一种“不泥古今，道法自然”的境界。

**梁：**人是文化的载体。人的想象力有多大，文化的空间就有多大。这个空间是人内心中创造的，任何外在的力量都不能干预，无法侵犯。天堂和地狱都因为人的认识而存在，通过个人的体验而成为真实。这种内心的真实与现实世界的真实同样重要。我个人对中国传统文化很敬仰，有很深的情感。但我承认自己心中的中国文化是用我的想象构建的，不一定是现实中的中国。但想象一旦成为真实的体验，或许能比现实更真实。

**谢：**艺术毕竟是感性的，如果所有的艺术都是计算出来的就不是艺术了。音乐借助很多声音材料，材料的背后有其语境和隐喻。当我听你作品中某一片段的一霎那，忽然感觉它会打动我。你在运用日本和韩国的音乐素材时，都像在诗中引用一个典故，只用一个短小的片断。一霎那可能孕育着永恒。即使是一个小小的片段，也能牵动整体的感受。材料的片段是我曾经体验过的东西。音乐语境出现后音乐的绝对性就不存在了。艺术的本质在于它每时每刻都在转换它的内涵。它的内涵产生出一种新意，活生生的表达你我存在的那种状态，这才叫做艺术。如果僵化的说中与西、传统与现代这实际上都违背了艺术本质的东西。一个作品中创新与韵味两者都不可丢弃。韵味对不同的人会产生不同的作用。

**梁：**“韵味”是个很美的词，在艺术体验上可能比“品味”更重要。英文中“品味”叫作“taste”，而我更喜欢的一个词是“aftertaste”，就是“品味”之后的“回味”，也就是您说的“韵味”。一首作品中是否有“金”的质量，恐怕就是要靠您说的“韵味”这种艺术的内涵来衡量吧？林则徐诗云，“花从淡处留香远”，可以作为对“韵味”的一个绝妙的定义。明末画家陈洪绶每年都会拿出自己的新作让大家评价。如果人们众口一词说哪一幅好，他就会马上把它撕掉。因为大家一看就觉得好的东西，往往直接付诸于浅层的感官体验，也往往缺少后劲，比不上打动内心深处的、有回味的，像您说的“能继续转换内涵”的东西。

### 其卒无尾，其始无首

**梁：**我带来的第二首作品《湖之一》（1999年作）是为双长笛而作的一首作品。创作这首作品前，我曾在一个寺庙里住过。一天晚上我在湖边散步，发现在平静的湖面上有一个“V”字形在动。仔细一看，原来是一个水獭在悠闲地游泳。这个情景一直印在我的脑海里。是湖面在动？还是水獭在动？还是我的心在动？我把这首作品当作给演奏家的一个平静的湖面。当他们演奏时，就如同用声音在湖面上缓缓地、深深地刻下自己的痕迹。乐曲采用的既不是对位也不是中国的支声复调。不是点与点的关系而是线与线的关

系。是你中有我我中有你的关系。其旋律发展对空间的处理受到了一些波斯传统音乐的影响。日本作曲家细川俊夫听后说：“世界上没几个人能写出这样美的音乐。”他说，韦伯恩的音乐对他影响很大，但“这部作品比韦伯恩的音乐还要美。”而一位获得美国普利策奖的作曲家听到这首作品时说，“这好像是一个未完成的草稿。”这或许就是东、西方审美的区别造成的。而我要表达的恰恰就是在柔软的宣纸上寥寥的数笔。

**谢：**关于这部作品，你说的这两点感觉我都有。首先，这部作品很美。我们现在的教学不是用听觉去体察而仅仅停留在乐谱上，仅仅停留在乐谱中声音的结构、序列、音程，这是一个本末倒置的事情。最重要的应该是来自于你审美体验的感动瞬间所得到的东西。这比你的什么分析都重要。其次，我感觉好像意犹未尽。好的音乐作品往往给人一种意犹未尽的感觉。

**李：**一般西方传统的创作思维是音乐要有动机，动机要有发展，有对比，有高潮，高潮后有结束等等一系列的模式，最终形成一个完整的理性结构。而在中国文化传统中音乐追求的最高境界是无首无尾、无始无终。庄子在讲到“道可载而与之俱”的“咸池之乐”的时候，就将其描述为：“其卒无尾，其始无首。”有些民间音乐无始无终体现的很突出。我很欣赏这种境界，《湖之一》正是这样，随时可以开始，也随时可以结束，它突出的是瞬间的感受，没有什么起承转合一类的规则。

**梁：**庄子形容的“其卒无尾，其始无首”是多么美的境界！西方人的传统时间观念是线性的，有高潮和终极。但这种模式对人思维的约束也很大。我们东方人的哲学观点跟他们是相反的。我们有“起承转合”的模式，但也有您说的“无始无终”的美感体验。我也写过一些推向高潮的作品。但后来想，是否依赖“戏剧性的叙述”太多了？无论从整体结构的安排，还是从细节的处理，好像没有高潮，没有了戏剧陈述，没有时不时“吓唬”听众一下，音乐就无所适从。但是，有一类音乐就不依赖于这种戏剧性。我称它为“宗教性的体验”。比如西藏喇嘛诵经，或日本禅宗的尺八音乐。一个音就能把你直接拽到天堂里去！一个音就是极致，就是高潮，就包涵了另一种生命的状态。不是靠一种外向型的戏剧性陈述，而是一种内向型的宗教性体验。

**李：**在音乐治疗中有些音乐（如《水晶静坐》）能够让人产生冥想，这样的音乐就是无始无终的。如果音乐是三段体的，它会让你期待对比和再现，会强迫你跟它走，其结果就不能自由冥想。而冥想音乐是一个背景，能激发人自由冥想，而不是制约。

**梁：**我每次写作品都是对自己的一次治疗。其实每一个人的内心都有复杂的矛盾，都在生命的体验中面临需要解开的谜，都要经历痛苦，失落和孤独。无论是有意识的还是潜意识的，每个人都在寻求从这些矛盾中解脱出来的途径。从精神的层面上讲，世上的人内心中都有或多或少的病痛，都是“病人”，都需要治疗。治疗的方式有很多种。流行音乐、摇滚音乐也是一种治疗。它的治疗方法是给人以宣泄的途径，用最强烈的刺激使人用感观兴奋换取精神麻木，从而得到调剂和释放。这类的音乐适合于“被动的听众”。它不给你自由冥想的空间，而是控制着、操纵着听众的心理。强烈的音乐能使听众忘却自己是谁，仿佛在震荡中遗失了自己，产生快感。我也在用音乐治疗自己。但我觉得自己的生活已经充满噪音和快速的节奏，充满强烈的感官刺激，反而距离自己自然呼吸的状态越来越远，常感到紧张得透不过气来。我需要休息。我需要自己创造一种离我的呼吸非常近的音乐。这样的音乐是为“主动的听众”创作的，给听众极大的冥想空间。它希望听者能更平静、更清醒、更细腻，通过音乐贴近自己的心，找到更清澈、更本真的状态，体会真正的自己是谁。听它时，或许面对的是一种孤独。但孤独是真实的，而且在某些情况下，它能使人更坚实。我想，恐怕人在面对上帝时，也只能孤独地去面对吧？

**李：**《湖之一》让我联想到松尾芭蕉的俳句“古池，青蛙一跃发清响。”用有声衬托出无声的静。

梁：晋人郭景纯有诗云，“林无静树，川无停流”。树的动衬托出的恰恰是林的静。树叶成了摇曳在“有声”与“无声”之间的航标。时而偏向有，时而偏向无。我想我的音乐也处在这个位置，介乎于“有声”与“无声”的边缘。

李：这首作品的音乐素材其实主要是音程。尤其突出的是大二度和小二度。这个音程在侗族的多声部民歌中经常在乐句结尾处出现。

梁：对，我特别喜欢那种二度音程相互摩擦的声音！尤其是两个音越靠越近时产生的微分音变化，非常美妙。每次我都从相近的音频摩擦产生的微分音波动中体会到一种奇特的感观刺激，很细腻、又很强烈。

### 具象与抽象、人工与自然

梁：第三首叫《潇湘》（2002年作），是受伊斯特曼(Eastman)音乐学院林建宽教授委约、为萨克斯和电声而作的作品。这个作品与以前创作的《京剧独白》有一定的联系。《京剧独白》讲的是莫五平告诉过我的一个故事。文革时期，湖南道县一个妇女的丈夫被当地的村长害死了。这个妇女没有申冤的办法，就每天夜里到这个村长家后面的树林里象鬼一样哭。直到几个月后，她自己和村长家都疯了。我几年前见到莫五平的夫人李淑琴，又问她这个故事。她告诉我，当莫五平想用这个题材创作歌剧时，曾和她一起去道县采风。但当地什么人也不肯告诉他们这里发生的悲剧，只时不时听到山中传来的悠扬的瑶族歌声。当我听到这句话时，意识到这个故事所引出的“微观历史”和“宏观历史”的联系。这个女人其实就是现代的“窦娥”。她在寻找自己的丈夫，莫五平在寻找她，我又在寻找莫五平。我们都在找，但找到的只是一些记忆的碎片，和一些远处飘来的古老的歌声。仿佛只有这些纯美的歌是永恒的。它似乎在消解着鲜血留下的痛苦记忆。道县所处的位置正是潇水与湘江交界的地方。于是我的音乐素材用了古琴曲《潇湘水云》片段、当地的瑶歌、还有莫五平自己的歌声，勾勒出时空交叉的历史地理场景，点出人物。萨克斯风模仿悲剧中的女子神情恍惚、欲哭无泪、欲诉无言的状态。

李：这首作品的记谱非常精细，但听起来并没有小节线的痕迹。是用最准确的记谱去描述一种最自由的、难以量化的乐思。

梁：是的，我试图量化的正是人的呼吸。呼吸是变幻莫测、不可捉摸的。龙树菩萨在《大智度论》中对呼吸有一段细腻的观想，分析了呼吸的长短、深浅、节奏和变化。曾有人问佛“生命有多长？”他说，生命就在“呼吸之间”。在平时生活中我们不去注意它，但我们一分钟也少不了它。它是生命的背景音乐，却同时是生命赖以延续的主题！创作《潇湘》这首作品的过程其实就是观想、分析自己呼吸的过程。音乐表达在影响心理，而心理又在影响呼吸。每一瞬间都变幻莫测，而我试图用精确的方法来对它进行量化。

李：这种对自由的精确的量化，符合呼吸的自然状态。萨克斯风的哨嘴模仿女人的哭声，借用了京剧的韵白。而莫五平的歌剧序曲开始和结尾都是美化了的真的人声的悲号。

梁：对。那是比较写实的手法，而我用的是抽象的表现。齐如山先生总结国剧（我们称京剧）的美学原则时曾说，“无声不歌，无动不舞，不用真器物上台，一切表现不写实。”我觉得说得很深刻。艺术来源于现实，但必须超越现实。在艺术中体验的是对现实世界的升华，而不是再现。

谢：这个作品比5年前的《京剧独白》要更精致一些。女声唱的瑶歌与电子音乐比较融合，很自然。

李：这首作品在你的作品中是戏剧性很强的一首，张力很大。但这个作品又不是表现戏剧过程，而是一个戏剧情景。在这部作品中声音大都是采样的，很少人工合成。电子

音乐中的最大问题就是缺少人性，尽管电子合成器模仿的人声跟自然人声很像，但是总有天外来客之感。给人一种孤独、冰冷的感觉。我认为合成器应尽量用自然的声音，模仿自然的效果，尽量用贴近自然的方式，这些都是值得思考和考虑的。对所有传统乐器的音色和音调完全否定会使听众难以接受。电子音乐是“魔鬼还是天使”最终还是要你们来回答。

**梁：**要征服“魔鬼”就要使它人性化。《世说新语》中说“丝不如竹，竹不如肉”。衡量乐器的标准是什么？就是“渐近自然”。电子音乐也是人发明的乐器。要使它人性化就要它接近自然。我特别喜欢电声与采声之间的模糊地带。如您所说，我用的声音大多是采样。但这些声音都经过了处理，与原貌拉开距离。而用电声时，我尽量把它隐藏起来，不要太明显。听起来既不是明显的机械声，又不是没有处理过的自然声。最好是一个耐人寻味的、介乎于实与虚、似与不似之间的灰色地带。但这个声音的世界还是要“人带着声音走”，而不是现代科技的声音带着人走。每一瞬间都要留下作曲家亲手触摸过的痕迹。究竟人是主体，还是技术是主体？这是人和自己发明的技术的较量！

**李：**这是一个过程。电子技术出现后更使音乐显现出一个模糊的状态。电子音乐应该寻求一条不同于传统音乐之路并且是其他形式的音乐所不可替代的。通过电子音乐人们表达音乐的空间就大了很多。但空间太大也很容易让人失控，就像古人说的“无规矩不成方圆”。当前对衡量电子音乐的标准还不是很明确，很多电子音乐还只是声音的实验而不是真正意义上的音乐。各种声音上和音响上的试验往往缺少艺术性和人性，应逐渐寻找电子音乐表达人性的东西。

**谢：**常规的音乐作品是由人来演奏的，跟人的状态有关。任何乐器的演奏都与人的实践有关，某种意义上说身体也是一种乐器——衍伸了的乐器。

**李：**从更深层次来说，电子音乐改变了音乐传播的方式。过去的音乐传播是观众直接面对表演者，而电子音乐却变成了观众面对音箱。过去的演员和观众之间是互动的，有交流的，但预制的电子音乐却缺失了这个至关重要的环节。或许，像《潇湘》这样的作品，用萨克斯现场演奏和预制的电子音乐相结合的方式，对演员和观众交流的缺失，是一种弥补。

### 简中寓繁 繁中寓简

**梁：**最后一首是受现代乐团Callithumpian Consort 和指挥Stephen Drury委约的室内乐队作品《笔法》（2004年）。有两位二十世纪的中国传统画家非常令我敬仰，一位是潘天寿先生。他用一种简约的笔法，惜墨如金，但无笔不狂怪，无笔不奇险。另一位是黄宾虹先生。黄先生有句话我很长时间不能理解。他说过：“一笔两笔是为简，千笔万笔也是简。”我一直把这句话当作一个公案来参。其实一笔两笔并不简，因为一笔里包含的内容很多，往往是千变万化的。而千笔万笔呢？能否通过千笔万笔描绘后还能让人们听到一个完整清晰的形象？在这方面我还在尝试。我在美国看过黄先生的画，他的画近看时一团乌黑，笔墨重叠，有点类似梵高的画布上浓重的油彩。但隔开一定距离时，轮廓和细节会突然显现出来，人物、庭园、山林、树木井然有序。这是一个很奇妙的体验！潘天寿先生三笔两笔，却千变万化；黄宾虹先生千笔万笔，却错落有致。受他们的启发，我创作了《笔法》，寻找简与繁的关系。这首作品前一段听起来是单音旋律，但每个音都是变化着的复合体。不同乐器在相互穿插，不断组合，每一瞬间都在发生细微变化。表面上一个音的“简”其实并不简。

**李：**我也非常喜欢潘天寿的画。对黄宾虹，我看得不多，印象不很深。但你的《笔法》前一段的“简”做到了“不简”，而后一段的“繁”，听起来音虽然多，里面却有很精细

复杂的处理，有大线条，并不紊乱，做到了“不繁”。我想你对所谓简和繁的关系有很深的领悟。古今中外有的人往往固守自己的创作领地。这样吸收交融就差了。在你的作品中追求的是中国文化的意蕴。对中国文化的追求和领悟一直贯穿在你的创作中。中国用最软的笔——毛笔，最软的纸——宣纸，最简单的颜色——黑白创造出刚柔阴阳的千变万化的书法。这种审美观念贯穿整个中国传统文化，音乐也不例外。在音乐中，一个音就包含丰富的内涵和变化。记得尹伊桑就说过，一个音就是一个世界。而西方音乐由于有了和声就不允许在一个音上有过多的变化。在我看来，黄宾虹先生的话也可解读为：一笔两笔是简，也不是简，千笔万笔是繁，也不是繁。

**谢：**从总谱上看《笔法》音符较多，但从听觉上基本感觉这个作品还是追求一种简洁的风格。作品听起来仿佛很简洁，但很有韵味很丰富。简约的东西看起来简约但实际并不简约，可能内容很丰富。我觉得从你的性格来讲你的音乐是比较细腻的，将深刻的意蕴与音乐联系在一起，你的创作可以用“雅”来形容。作曲家的创作风格可能跟它内在的潜质有关。你有一种始终不渝的追求，能从你作品创作的很多探索中感觉到。

**梁：**小时候我受的教育总是艺术要“为大众服务”。后来，我自己逐渐意识到，我喜爱的大多数音乐，无论是欧洲的，还是波斯、印度的，大多是由教会或是王公贵族赞助支持，由文化精英提高的。凡符合大众品味的音乐，免不了多一些粗俗的因素。比如拿日本的能乐和歌舞伎相比较，属于贵族艺术的能乐就比较高雅。现代社会中，人们在政治和法律上是平等的，但在知识和品味上，我认为人与人有高低之分，不可能是平等的。我现在的追求可能与小时候受到的思想教育有一些区别吧！

**李：**这首作品的开始令我想起你1996年为任何独奏乐器创作的《园之八》。它们似乎有内在联系，从旋律的特点，时间空间的处理等方面，有共通的美感体验。

**梁：**您说得很对！《笔法》可以说是《园之八》的一个延伸。我有一位朋友曾形容说，当听《园之八》时，他仿佛听到了冬天里落尽了树叶的大树在静静地呼吸的声音。如果借用他的比喻，我想我写《笔法》时就是想听到这棵树在春天长出了新叶时，成千上万片树叶在风中呼吸的声音。《园之八》与《笔法》的联系可以说是种子和树的联系。我可能一辈子就在写一首作品。

## 通过世界，看清自己

**谢：**你觉得你在美国十几年最大的收获是什么？

**梁：**最大的收获是我可以保持心中的童真，尽情地作一个“孩子”。小时候我在国内反而有时不能尽情作孩子，要参加比赛，要得奖，要表演，要懂事的“大人”。但出国后我比较“任性”，坚持只写自己爱写的东西，没有向别人证明什么的需要。我可以安静地与自己相处，欣赏树的呼吸声。

**谢：**5年来你觉得你最大的变化是什么？

**梁：**5年前在创作中我追求一种“禅定”状态。那时佛学对我的影响很大，后来我丢掉了这种方式。现在每一次创作我都想再突破一下自己，通过突破自己再获得新的体验。过去创作中追求的是静，现在追求的是在最动与最静两个极端之间，有声与无声、强烈与脆弱、凌厉与细腻之间的东西。也许表面上看来这与过去是截然相反的，但这恰恰是人性完整所必需的两极。就好像用“X”光观照我过去的作品，希望看到平静的内部、后面是什么？我希望贴近自己的内心越来越接近，同时我希望能够更清晰、更准确地表达自己。

**谢：**以往我们对自己的传统缺少敬畏之心。80年代后中国作曲家到国外后日益发现中国的文化的重要性这一点。创作更需要文化内涵。我曾经说过这样一句话：“不跟西方

人接触的中国人永远不知道自己是中国人。”03年我在香港华人作曲家音乐节发表了一篇“走出西方——一种新世纪华人作曲家创作语境的探究”的文章，就论及了华人作曲家在文化碰撞中的独特性（载该研讨会论文集）。去年我在伦敦参观了几个大博物馆，其中一个最强烈的感受是西方文明这几百年的发展，几乎看不到东方更看不到中国的痕迹，而中国的现代生活却几乎可以说是西方文明带来的，我受到一种震撼。我脑海里立刻涌现的一个问题是，今后几百年，中国人到底能为人类贡献什么？这个想法似乎很荒唐，也似乎扯得太远，但当时我这样的感受确实非常非常之强烈。也许正是这种感受会令我们更深入地去探讨中国自身文化的东西。

**梁：**西方永远是中国的一面镜子。没有这面镜子，我们看不清自己的面容。我在国内上学时没有接触到足够的中国文化原典，很多中国文化中的经典著作我是在国外才读到的。出国时，我带着强烈的民族自豪感。我逐渐地意识到自己虽然从民族、国家的意义上讲是中国人，但是从文化和精神的角度看，我可能还没有资格作合格的中国人。这是非常可悲的，尤其我的民族自豪感那么强烈，而内心中对中国文化却那么无知。两者间的反差令我惭愧！我有幸得到很多接触线装书学习中国文化原典的机会。这个过程中逐渐体会、品味到一些中国文化的意蕴。同时，对世界其他文化原典也有了一些接触和体会。一旦品尝到了好味道就很难回头。王朔说过“饱汉不知饿汉饥，饿汉不知饱汉饱。”我们这一代人接触到的东西应当比较丰富，心里不那么“饿”。因此想得到别人认同的欲望也不过分强烈。或许因为内心中的“饱”，可以舍弃一些“饿”时所热衷的追求吧？我们前一代作曲家在世界上的成功已经使世界认识了我们；但我觉得现在我们需要更深刻地认识我们自己。

**谢：**应该说是更冷静的看待文化与各个方面之间的关系。这里我还想补充一点，即是在你的作品中我还感受到一种独特的沉静和洒脱，现在国内浮躁之风甚盛，表演界、创作界、理论界、都有一种坐不住的感觉，形成这种风气与当下社会的各种复杂因素有关，今天当然没有时间展开这方面的讨论，但我要说的是在这样的风气中，你作品中的这种沉静和洒脱就显得尤为难能可贵。任何艺术创造，都要有一种能够沉得下去的勇气，“沉浸”其中而后才有创作。当然就你本人而言，我觉得还可以多一些在中国音乐文化中的“沉浸”，上次咱们聊天，好像也涉及到这个话题。中国音乐文化的底蕴，不仅仅是哲学层面上的，更多的是具体的音乐世界，这里的“沉浸”，会使你的创作更有底气。

**李：**只有走出去的人才能更深的体会、珍视本民族文化的重要性。人类自身有个难以克服的弱点：只有失去了的东西才觉得珍惜。总是难以走出不断创造，不断丢失，不断惋惜，不断寻回的怪圈。在国内的人，常常会生在福中不知福，而出国的人，因为远离（也是一种失去），因此对“寻回”的感受就变得更加敏锐，更加紧迫。在国内的人特别是年轻一代作曲家，应该从他们得到启示。当78届作曲家在国内外获得成功之后，我也一直在注意比他们更年轻的一代，按我课上的说法是在“寻找新生代”。至于这一代是否构成新生代？总体上有何特点？我也正在观察和思考。你是我最关注的年轻一代作曲家中的一位。给我印象最深的不仅是你的才华，你对声音的敏感，或许正如前面我们讨论的，是你对中国文化意蕴（包括原典）的深切关注，你的独特领悟和表现方式，以及对文化未来发展的人类视角。期待着你对自己的不断超越，也希望人们对你有更多的理解和共鸣。

整理、摄影：夏侯晓昱