

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

管絃樂曲《殘念埋藏》之音樂理念與其體現

**The Music Idea and Its Realization for the Orchestral
Work “Concealing Thoughts”**



研究生：黃士眉

指導教授：馬水龍

中華民國九十四年六月

管絃樂曲《殘念埋藏》之音樂理念與其體現

**The Music Idea and Its Realization for the Orchestral Work
“Concealing Thoughts”**

研 究 生：黃 士 眉 Student: Shih-Mei Huang

指 導 教 授：馬 水 龍 Advisor: Ma Shui-Long

國 立 交 通 大 學

音 樂 研 究 所

碩 士 論 文



A Thesis

Submitted to Institute of Music

College of Humanity

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of

for the Degree of

Master of Art

in

Music

June 2005

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中 華 民 國 九 十 四 年 六 月

管絃樂曲《殘念埋藏》之音樂理念與其體現

學生：黃士眉

指導教授：馬水龍

國立交通大學音樂研究所

摘要

本論文包括兩部份：一為管絃樂曲《殘念埋藏》，二為有關作品創作理念及其體現方式之探討。

樂曲部份是一首二管編制的單樂章管絃樂曲，其創作的靈感來自日文漢字“殘念”的意解“遺憾”，因其詞彙傳意的美感及時間、空間聯想，引發出“默照禪”的時空意境。於歷歷分明、默照同時的寧靜下，因沒有自我中心的執著，時、空並不存在；因沒有自我中心的執著，從寂靜中，朗朗觀照現代紅塵。

文字陳述部份分為五章：第一章介紹管絃樂曲《殘念埋藏》的創作動機，第二、三章闡述樂曲創作理念及在作品中的體現，第四章為管絃樂曲《殘念埋藏》之分析及第五章結語。

The Music Idea and its Realization for the Orchestral Work “Concealing Thoughts”

Student: Shih-Mei Huang Advisor: Ma Shui-Long

Institute of Music
National Chiao Tung University

Abstract

This thesis consists of two parts: the orchestral composition “Concealing Thoughts” and the essay expounding the ideas, methods and theoretical studies about this work.

The work is scored for an orchestra with double winds. It is inspired by the regret meanings of Japanese words “Can Nian”, the beauty of vocabulary and the imagination of space and time, then transfers to the context of “Mo-Zhao Chan”. Under the clearness and calmness, without self-will, space and time, experiences life at peace and lucidness.

The essay is arranged in five chapters: chapter one introduces the ideas and concepts in reference to the composition, chapter two and three presents a theoretical study on music perspectives, and describes in details some issues and compositional techniques employed in “Concealing Thoughts”, chapter four is analysis of work and chapter five is the conclusion.

誌 謝

在沒有預期的心境下，忽然就成為交大音樂所的研究生，真誠地感謝這四年來，我的指導教授馬水龍老師的教導與提攜，讓作曲上幾乎是從零開始的我，逐漸地理出自己的思維與音樂觀，並感謝學習期間不斷地提供我吸收、成長的音樂研究所及所有師長們，謝謝大家。

這四年的學習經驗與一切的悲、歡、喜、憂，將伴著我繼續走進未來的歲月，它早已是我生命的一部份，也將是我音樂創作的豐富資糧。

最後，我要特別感謝一位志同道合，默默在遠方支持我的好友，他在我曾經想放棄學業時，堅持他的理念並尊重我的想法，使音樂的心靈慢慢地沉靜下來，慢慢地蛻變成今日的我，謝謝你。



目 錄

摘 要.....	i
Abstract.....	ii
誌 謝.....	iii
目 錄.....	iv
譜例及圖表目錄.....	vi
第一章 前言.....	1
第二章 創作理念.....	3
第一節 當下生命的感懷.....	3
第二節 藝術的本源.....	5
第三節 中國禪境詩及日本俳句.....	7
第三章 創作理念在作品中的體現.....	10
第一節 音樂與象徵.....	10
第二節 音樂的時間與空間.....	12
一・和聲與對位.....	12
二・長鏡頭的想像.....	15
三・「拼貼」手法與片刻形式的借用.....	15
第三節 統一與變化.....	19
一・音高.....	19

二・織度.....	20
第四章 管絃樂曲《殘念埋藏》之分析.....	26
第五章 結語.....	35
參考文獻.....	36
附錄 管絃樂曲《殘念埋藏》總譜.....	37



譜例及圖表目錄

譜例 3-1	11
譜例 3-2	11
譜例 3-3	11
譜例 3-4	11
譜例 3-5	14
譜例 3-6	15
譜例 3-7	17
譜例 3-8	18
譜例 3-9	20
譜例 3-10	20
譜例 3-11	20
譜例 3-12	21
譜例 3-13	22
譜例 3-14	22
譜例 3-15	22
譜例 3-16	23
譜例 3-17	24
譜例 3-18	25



譜例 4-1	27
譜例 4-2	27
譜例 4-3	28
譜例 4-4	28
譜例 4-5	29
譜例 4-6	30
譜例 4-7	31
譜例 4-8	32
譜例 4-9	32
圖 2-1	4
圖 4-1	32



第一章 前言

藝術的創造在未經傳達之前，祇是一種想像。就字面說，想像(Imagination)就是在心眼中見到一種意象(Image)。¹意表遺憾意思的日文漢字“殘念”²，在我心底中產生一種意象，一種“禪”的詩境意象；此詩意般的詞彙傳意，是我創作管絃樂曲《殘念埋藏》的原始動機。

朱光潛的文藝心理學一書中認為，藝術必須有「創造的想像」，它給予創造的定義是：『根據已有的意象做材料，把它們加以翦裁、綜合，成一種新式。』³遺憾往往是令人難以釋懷，但又必須埋藏放下，因此你愈是想揮去，愈使之零散飄落，念頭殘破而埋藏忘卻不易，更令人遺憾不已，恍然停滯於過往與未來時空中難以割捨。此美感新創的想像過程中也貼近作者當下的生命情懷，感觸有情眾生許許多多剪不斷、理還亂的情與理；創作期間每一刻、每一當下、每次靜坐後所引發的種子意念，逐漸發芽明朗成最終的意境，就如宏智正覺禪師《坐禪箴》“青山不礙白雲飛”最後四句詩：⁴

水清徹底兮，魚行遲遲。

空闊莫涯兮，鳥飛沓沓。

這四句詩描寫在時間和空間之中，都是那麼地寧靜，「水清徹底兮」實際上根本看不到水，也可以說沒有水，「魚行遲遲」並不是魚游得慢，而是在時間上等待……等待…始終沒有看到魚游出來。「空闊莫涯兮」好像有一個無限的空間，其實無涯，空間並不存在。「鳥飛沓沓」在這

1 參看朱光潛，《文藝心理學》，台北：金楓出版有限公司, p.25。

2 趙順文，《日文漢字讀音速查小辭典》，台北：旺文社，1997。日文句子由平假名、片假名及漢字組成。平假名、片假名為表音文字，一字一音。漢字為表意文字，一字多音，其讀法分「音讀」及「訓讀」。

3 朱光潛，《文藝心理學》，台北：金楓出版有限公司, p.26。

4 《坐禪箴》，就是坐禪的箴言；它是對坐禪人的忠告，對坐禪人的金玉良言，全文如下：「佛佛要機，祖祖機要。不觸事而知，不對緣而照。不觸事而知，其知自微。不對緣而照，其照自妙。其知自微，曾無分別之思。其照自妙，曾無毫忽之兆。曾無分別之思，其知無偶而奇。曾無毫忽之兆，其照無取而了。水清徹底兮，魚行遲遲。空闊莫涯兮，飛鳥沓沓。」

無涯的空間，連一隻飛鳥的蹤跡都已不見了。是那麼地寧靜，當然沒有自我中心的執著，是默照禪⁵的悟境，它的境界就是默照同時。沒有時間、空間，沒有自我、對象；心念不動，但是歷歷分明。如果還沒有到那樣的層次，也許，一望出去，水底好多魚，水卻是渾的；天上好多鳥，空中卻有烏雲。想看魚時，結果出現了螃蟹；想等鳥時，結果看到了飛機。⁶

藝術的創作總是在直覺與邏輯、想像力與技巧之間求得平衡。我源此一“有感而發的概念”，產生了管絃樂曲《殘念埋藏》，以純粹審美直觀心靈為基礎，轉化為具體可感的藝術形象。創作過程中，忽而，直覺與想像為邏輯思維引路；忽而，邏輯思維與技巧運用又成為一主動有意識的行為，但往往兩者相互交融、相輔相成。史特拉汶斯基曾說「創造需要想像，但又不可與想像混為一談，因為創造活動暗示著一種幸運的發現和最終完成這一發現的必然性。」⁷此必然性，就是一種主動有意識的行為。筆者感懷於“遺憾”就是理應埋藏卻不易埋藏的“殘念”，創造的想像以一個埋藏的意念急急切切地追趕著欲平息的殘念；卻因越想埋藏反而殘念越多，越想埋藏反而與之相融，忽然在默照禪的意境中我感受到真正的“殘念埋藏”，於歷歷分明、默照同時的寧靜下，沒有時間、沒有空間，也可以說仍有時間、仍有空間；因沒有自我中心的執著，時、空並不存在；因沒有自我中心的執著，遺憾不存在，對立的殘念與埋藏，也可以說是相融的殘念與埋藏；二者在默而常照的寧靜下，清楚分明。以下各章節將對此論文作品管絃樂曲《殘念埋藏》有關的創作理念、創作理念之體現、管絃樂曲《殘念埋藏》之分析以及結論，分別論述。

⁵ 宏智正覺的默照禪是開悟以後寫的，它是從悟境中，告訴我們什麼是默照禪。默照，其實就是止觀並用，止的時候，心中沒有雜念，觀的時候，很清楚的知道自己沒有雜念。如同鏡子一般，鏡子本身沒有想照什麼東西，但是，在鏡子前出現的任何東西，均可被照到鏡子中。默，心念不動；照，歷歷分明。

⁶ 參見聖嚴法師，《禪修精華 5 默照》，台北：法鼓文化事業股份有限公司，1998, pp.24~25。

⁷ 參看王次炤，《音樂美學新論》，台北：萬象圖書股份有限公司，1997, p.148。

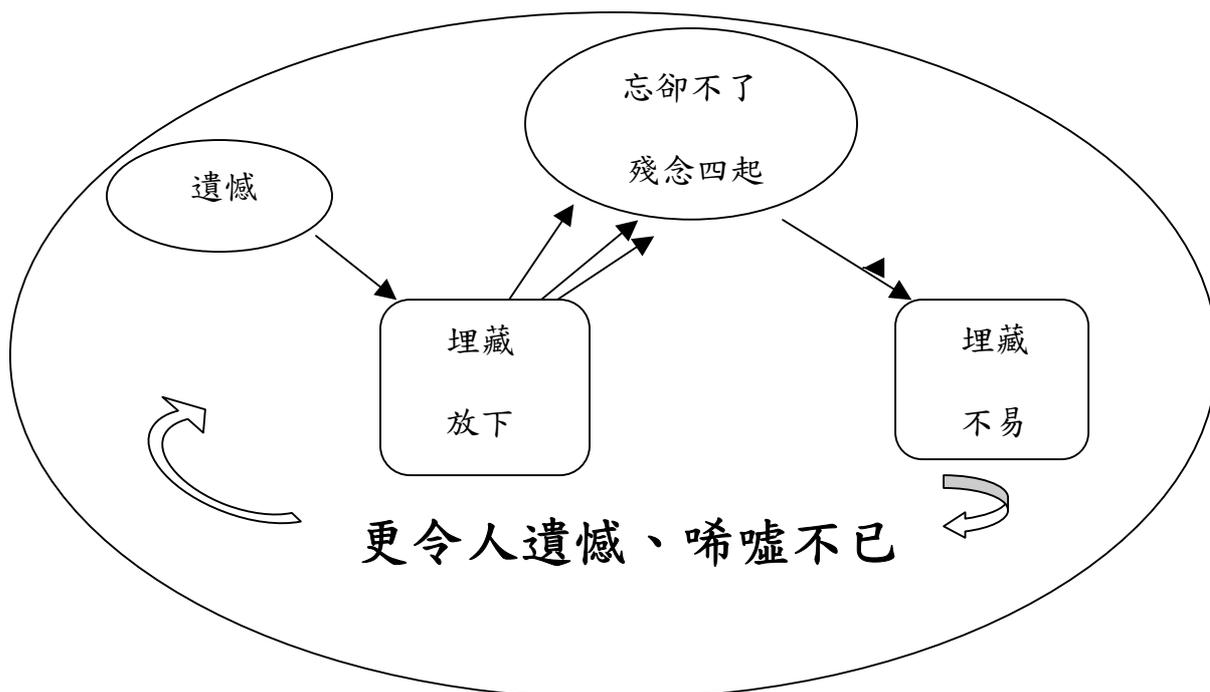
第二章 創作理念

在筆者想像創作過程中，“殘念”“遺憾”這外在體驗的概念，呼喚我心靈深處內在體驗，一種禪意的感懷，一種“默而常照”的境界從生活底層發出了應答；召喚作者記憶中的往事，是個人無法釋懷的悲與歡，也是人與人之間不斷上演的喜悲劇；諸多片段、諸多聚散、諸多過往與未來念頭，經過時間的過濾，禪修的淨化，當下慢慢沉寂下來；又翻倒，殘念再起，又沉寂下來，又翻倒；直到我們心境寂寂，清清楚楚地知覺它們如如地來、如如地去而不隨之轉；水清徹底兮，魚行遲遲。空闊莫涯兮，鳥飛沓沓。誠如廣欽老和尚圓寂前示眾語：「無來亦無去，沒有事。」游魚、飛鳥來去自如，沒有時間、空間，沒有自我、對象，如空中鳥瞰的湖面，或大或小，所映之景物皆明明白白、清清楚楚，隨時間換化景物，湖面始終如如地平靜，也因如如地平靜，才能如實地照出景物，時間、空間相融一體而不復存在了。心念不動，但是歷歷分明；心中無物、無相，但是明靜靈活；沒有遺憾，無所殘念；殘念分明，心無攀緣，無須埋藏；默中有照，照中有默。創作理念之基礎源自漫長學習期間所累積之音樂觀，作者當下生命的感懷，以及同樣受禪影響的中國禪境詩及日本俳句之藝術的體驗與展現手法。

第一節 當下生命的感懷

管絃樂曲《殘念埋藏》是一個霎時中佔住我意識的美感經驗再現，當我看到日文漢字“殘念”背後的意解時，忽然與我多年禪坐經驗觸動了一種美感，默照的覺與寂。感懷人間世象情理難明的情理事，總是在過往與未來時空中難以割捨，如圖2-1所示：

圖2-1



愈想遺忘、理出頭緒，反而愈理愈亂，愈理愈多殘念；唯有清楚地知曉，遺憾是遺憾，殘念是殘念，為過往或未來的時空，當下無須埋藏；遺憾無留殘念，殘念不起遺憾，是默照禪的寧靜境界：靜止了的時間、空間，幾乎不存在，沒有自我中心的執著，於寂靜中，朗朗觀照現代紅塵。

在短短的剎那間，人的思緒往往如同水母身上的刺那麼多且密，同時散發妄想而不自知。當我們專注一件事，思緒慢慢地停留在單一思想上；可是，常常不知不覺當中，念頭又漸漸地紛亂翱翔。禪坐，循著修習的方法（如數息法⁸），漸漸地將千頭萬緒的念頭沉寂下來，乃至到了無念的程度，讓我們體悟原本既存的自性清明。在筆者創作管絃樂曲《殘念埋藏》時，從初發的意念至最終的意境，無論是意象的轉換、美感經驗的再現或是音樂創作的想像，禪坐的體驗是創作上一重要的資糧。我認為許多意境很高的藝術作品，往往具有空靈脫俗之美，這就有禪的成分。因為在禪修的過程，心境很容易產生變化，這時當它詳細觀照外面的自然世界時，許多過去所忽略的事物都展現在眼前，心靈也體驗到過去所沒有一種完美和諧的

⁸ 數息法是坐禪時通常用的一種方法，把注意力集中在數出息的數目上，每呼出一口氣，數一個數目，數到第十，再從第一數起，反覆連續地數下去，數到心無雜念之時，身心便有異常愉悅的感受出現了。佛教修行的起點，與外道無多差別，所不同的是，調息是入門方便，並不以調息為根本法門。調息的目的，在於調心，心既調伏之時，有沒有呼吸的方法，便無關緊要了。參見聖嚴法師，《禪修精華 1 入門》（台北：法鼓文化事業股份有限公司，1998），p.120。

感受，雖然他還沒有進入禪的門，卻已經覺得生命無比完美，靈感源源不絕。這是一種冥想（Meditation）的效果，當你透過禪修達到冥想的階段，可以在藝術創作上開出奇葩，這也算是禪與藝術創作因緣碰撞下非期待之結果吧。

第二節 藝術的本源

一、美感經驗

日常所接觸世界中引發出的美感經驗，皆是藝術創造新綜合的材料。美感經驗可以說是「形象的直覺」⁹，如果一件事物讓你覺得美，它一定能在你心中現出一種很具體的境界，使你把其他的事都暫時忘去，而聚精會神地觀賞它、領略它。本論文作品《殘念埋藏》創作的原始動機，即是捕捉那突如其來的詩詞般的文辭意涵美，及“殘念”“遺憾”並列時，當下跳出的強烈時空感，召喚我內心世界的音樂語言。如克羅齊所說的：「藝術把一種心情寄託在一個意象裏面，心情離意象或是意象離心情都不能獨立存在」¹⁰。這正是作者單單純純欲呈現的美感經驗再現。

二、音樂創作的想像

我們常說藝術源於生活，是指各種藝術創作的動機往往源於生活體驗；但明確地說，應是指生活是藝術想像的泉源，沒有生活就沒有想像，沒有想像就沒有藝術。奧地利音樂評論家馬克思·格拉夫把這種音樂想像泉源之一的生活體驗稱為外在體驗¹¹，任何藝術家都不可能離開它而進行想像；作曲家的想像力，把這些表象上升到純粹精神的高度而轉化為聽覺表象。拉赫曼尼諾夫曾說：「回憶不久前看過的書，美妙的繪畫或詩歌，在創作過程中對我很有幫助，有助於我把力圖銘刻在我記憶中的某個具體事件化為聲音。」¹²我國揚名國際的作曲家江文也也承認生活之源對作曲家創作的影響，在他列舉了許多

⁹ 引用朱光潛，《文藝心理學》第一章 美感經驗的分析（台北：金楓出版有限公司），pp.1-15。原作從“什麼叫做美感經驗？”切入，於知覺、心理學層面探討，引申出美感經驗就是形象的直覺，是突然間心理見到一個形象或意象，其實就是創造，形象便是創造成的藝術。

¹⁰ 參看朱光潛，《談美》，台北：金楓出版社印行，p.222。

¹¹ 參看馬克思·格拉夫（Max Graf, 1873~1958），“從貝多芬到蕭斯塔科維奇：作曲心理過程”收錄於《音樂美學》，伍蠡甫總編，張洪模主編，台北：洪葉文化事業有限公司，1993, pp.205-33。

¹² 參看王次炤，《音樂美學新論》，台北：萬象圖書股份有限公司，1997, p.171。

民俗生活音調的種種表情達意的形態後曾說：「這些生活中的感受將構成作曲家頭腦中“無數的印象、無數的表象”。當作曲家進入音樂創作狀態時，靈感來自“以前曾經體驗過的刺激”，不過在無意識之中，這些“刺激”被作曲家的感情及思想驅使而產生了某種變化」¹³。但是，要創作發自內心深處的藝術就要吸取作曲家的內在體驗，這種體驗出自作曲家心靈深處，包括無意識或潛意識中儲存的各種本能、衝動、情感和記憶等等。

當我們在外在體驗、內在體驗混整的情境中，需選擇若干意象出來加以新綜合作為藝術的想像，就理智來說有兩種心理作用，一為「分想作用」（Dissociation），選擇所必需的；一為「聯想作用」（Association），綜合所必需的。在藝術創作時的意象大都起於聯想作用，所謂聯想作用就是由甲意象聯想到乙意象。詩詞中「擬人」「託物」「變形」¹⁴等都是「象徵」的聯想手法。因美感都起於形象的直覺，所以藝術作品要呈現具體意象出來，直接撼動感官，在「殊象」中見出「共象」，在「感覺」之中表出「理解」，以具體的意象象徵抽象的概念。但在許多可能的意象之中何以某意象獨被選擇，只靠理智的思維是不能完全解釋創造的，這就需要情感了。管絃樂曲《殘念埋藏》在生活的語言日文漢字“殘念”，意表遺憾的外在體驗中，當下引發內在一種淒美的感觸；而“殘念”“遺憾”同時映入眼簾，更讓我聯想一種時間、空間交織、紛亂（如第一節圖示），最後超越時間、空間，兩者幾乎不存在的感受。我認為凡藝術作品都必需具完整性，它雖然可同時連用許多意象，但這些意象卻不能散漫凌亂，必須為完整的有機體，所以性質上不相類似的意象，如果在感情上能相協調、融合，便可形成一種完整的有機體。如錢起“曲終人不見，江上數峯青”，秦少游“可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮”，前句都是說人事，後句都是寫景物，我們卻不嫌這兩種不同的意象擺在一塊不倫不類，反而能相互烘托，因為它們同是傳出一種淒清的情感。又如稽康“手揮五絃，目送飛鴻”儘管意象性質不同，卻因為情感的相協調而形成整體。在筆者多年學禪的經驗中，時間與空間是禪修時一重要的觀念，所謂“活在當下”；過去已經逝去，未來尚未到來，唯有當下的每一片刻，才是我們所能感受真實的存在空間。從日文漢字“殘念”而引出的遺憾意涵，同樣隱藏著時空感，表面上兩者性質似乎不相類，但時空上的美感卻互相輝映，同是

¹³參看蘇夏，“江文也與中國大陸的作曲家，”收錄於《江文也紀念研討會論文集》，台北：台北縣立文化中心，1992, p.31。

¹⁴「擬人」是把物看成人，「託物」則把人看成物，在中國文藝中「託物」常有著例，如屈原寄孤墳的香草，莊周託玄想於大鵬及清朝人詠牡丹說：「奪朱非正色，異種亦稱王」，是暗刺愛新覺羅氏以胡人代明朝入主中夏事，都是「託物」以言志。世說新語“大雪紛紛何所似，灑鹽空中差可擬，未若柳絮因風起”與白居易琵琶行“大弦嘈嘈如急語，小弦切切如私語”都是「變形」的類似聯想。

傳出一種難捨的情意，讓筆者產生共鳴，試圖使這兩個意象融合，形成完整的有機體。

第三節 中國禪境詩及日本俳句

一、中國禪境詩之影響

像一般藝術，詩是人生世相的反照，詩人從混整悠久而流動的人生世相中，攝取心領神會的一剎那；頓時，審美的心靈灌注了生命給它，本是一片段的生活感懷，藝術予以完整的形相。在詩人與現象界對話中，審美的心靈得以和生命觀產生互動而形成個人獨特的生命情調。王維的「輞川集」組詩因其深受禪學影響，不隱不顯地句句入禪，飄渺忘言之妙境，如：

空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。

《鹿柴》

獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。

《竹裡塢》

人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中。

《鳥鳴澗》

秋山斂魚照，飛鳥逐前侶，彩翠時分明，夕嵐無處所。

《木蘭柴》

春池深且廣，會待輕舟回。靡靡綠萍合，垂楊掃復開。

《萍池》

木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落。

《辛夷島》

這些詩以自然景觀的直現，呈現寂、空、靜、虛之境，初看時似乎沒有明確的情理意蘊，卻透過相同情境感受的詩句，一句一句地引導體現出自然界的自由任運、深邃、清明、含蓄的特性，詩人一絲一毫的情懷感迹無以尋覓，卻更顯出“言有盡而意無窮”。《木蘭柴》詩中秋暮夕景寫出了“烟霞變幻，難以名狀”的境界，秋山、飛鳥、大地、天空全被掩映於夕陽和霧嵐的迷離朦朧的光照之下，顯得虛幻恍惚，隨生隨滅。以虛實相生的手法，造成“隔”的美感表現，達到空間的深遠廣大無邊無垠的境界；《鳥鳴澗》句句喚出的寧靜，好像時間靜止了，但詩中畫景卻歷歷分明；「輞川集」組詩無論空間、時

間上皆顯幽深至極之意境且無心無我、不涉人情的手法，寫景即客觀直呈真景，真正感召出無窮意蘊直通宇宙自然本體。

二、俳句之影響：

由十七個音節組成，朗讀和寫作皆樸實無華、發人深省，名為「俳句」¹⁵（Haiku）的詩詞，是日本獨特藝術之一，為一種內在精神歸功於禪之影響的文學表現形式。由於每首俳句只有十七個音節，創作者只好運用非常微妙的手段精簡地呈現效果；然而，一首成功的俳句，儘管十分簡短，它不僅要喚起一種精神，一種意境，同時還要設法表達一幅畫面，一幅生動得足以激發讀者或作者想像的畫面。因此在俳句中，亦如在其他各種受禪影響的藝術作品一樣，我們可以看出一種要求落在每一個參與者身上，讀者或聽者必須「填充」，以繼續完成可說是作者留下的空白。

松尾芭蕉¹⁶是日本俳句史上最偉大的詩人，他的代表性俳句：

古老一池塘，
青蛙跳入水中央，
撲通一聲響！¹⁷

由這首俳句可以知道芭蕉的世界是一個寧靜的世界，他站在古老的池塘邊，感覺他和古池融合為一體。俳句的意圖，是在創造出最適當的表象去喚醒他人心中本來的直覺，而芭蕉的這篇俳句就是如此，作者清楚地曉得什麼東西而不以複雜的自我意識加以干擾的一種「無心」之境。不懂俳句的人，看到的只是古池、入水之蛙、水等人人皆知的事象排列，或者是幾個感嘆詞和動詞，卻不能領略這俳句中，還表現出了極深的直覺真理。又如其他著名的俳句：

六月雨濛濛：

¹⁵「俳句」乃是日本傳統文學形式之一，音節以五、七、五為主，這與「和歌」等傳統詩一致。距今七百年前，即已播下種子，它藉由漢字（中文）的記載而得以保存並流傳，到了十七世紀，始茁壯開花，直到如今，不但仍有人在寫，而且風氣頗盛，代表典籍如《古事記》、《萬葉集》等。

¹⁶松尾芭蕉（1643—1694）為日本俳句大師，素有「俳聖」之稱，是使俳句大放光采的詩人之一，他最著名的作品為《奧之細道》。松尾芭蕉既是「俳句」天才，又喜好四處遊山玩水，並在行程中記錄所見、所聞及感想，因此留下了質、量都極可觀的所謂「紀行文學」。除《奧之細道》外，還有：《野游紀行》、《鹿島紀行》、《笈之小文》、《更科紀行》等。也許是天嫉英才，或是長年四處奔走過分勞累，一六九四年十月，松尾芭蕉因病去世，享年五十一歲。

¹⁷此處為譯成中文的俳句，仍然維持其五、七、五音節，中文一字一音，共十七字。

悄悄地一天晚上

明月透蒼松。

——蓼太（1718～1787）

梨樹正著花——

一個女人在那兒

看信在月下。

——蕪村（1715～1783）

匯集著大海

五月的雨冷冷地

奔下最上川。

很快又春天！

它們為它做佈景——

李花和月仙。

——芭蕉（1643～1694）

這些深受禪宗影響的日本俳句本身並不表達任何思想，它只用表現去反映直覺，而且這種表現，也不是詩人頭腦中用修辭的手法構築而成的，而是最初直觀的直接反映、直觀的本身；它像是一種手勢，一副半開著的門，一面拭淨的明鏡，生命自會以最明白的方式展示它的本身——只要不存心用你的感官或知解去捕捉它，觸著便行！這就是俳句的藝術。

沒有自我中心執著的寧靜，中國禪境詩與俳句藉由詩人的句法結構、字詞排列等創作手法，讓聽者或視者感受到創作者所呈現的世界。管絃樂曲《殘念埋藏》以在時間中組構聲音的方式指向作者想要呈現、表達的意念，藉由音樂創作的想像，捕捉筆者當下生命的感懷，轉化為具體的聽覺表象，進而形成一個整體性的音樂作品，而形構化此作品的方法脈絡，將在下一章論述之。

第三章 創作理念在作品中的體現

管絃樂曲《殘念埋藏》是筆者期望藉由聲響的組構，訴說心裏的感懷，喚起聆聽者的美感。“默照”是我想要呈現的意念，為作品的整體質，荀白克〈音樂意念〉(musical idea)的手稿提出：「我自己則視一首作品的整體性為意念：也就是它的創造者想要去呈現、表達的意念」¹⁸，因此，由日文漢字“殘念”所引發之美感“默照”是這首管絃樂作品整體性表達的根源。但一個瞬間的創意性想法是一回事，具體化的呈現又是一回事；它需透過一些特別的方式來具體呈現想法，成為一有機體。這些特別的方式來自目前所習得、所省思、所感知的音樂觀，與自身的創造想像特質，並使意念和它所呈現的部分能被捕捉為一個整體。

第一節 音樂與象徵

音樂素材若無前後文脈，除了作者情感直接的表達外，本身原不具任何意義；作曲家藉著各種創作技法將之美化，樂曲中的象徵就是一種美化的結果。符號學中的兩個名詞：符徵與符旨，前者作為一個「聲象」，用來指涉其背後所代表的符旨——某種觀念、某種情景、某種哲學理念、某種宗教情懷或美感經驗。例如西洋音樂史上的「曼海姆嘆息」¹⁹(Mannheimer Seufzer)是指下行小二度的動機，此聲象符徵所要代表的符旨是一種焦慮、痛苦、失望、無奈的情感。在莫扎特的歌劇《唐璜》(*Don Giovanni*)及馬勒的《旅人之歌》(*Lieder eines fahrenden Gesellen*)第三首，皆使用了此小二度的「曼海姆嘆息」動機表現痛苦、焦慮(譜例3-1、3-2)。

¹⁸ 引用 Arnold Schoenberg, *The Musical Idea, and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff (New York: Columbia University Press, 1995), p.1 「I myself consider the totality of a piece as a *idea*: the idea which its creator wanted to present.」

¹⁹ 「曼海姆嘆息」動機是因活躍於德國十八世紀中葉，巴洛克與古典時期間的「曼海姆樂派」(Mannheimer Schule)而得名。

譜例3-1：W.A.Mozart：Don Giovanni 第一幕

Musical score for Don Giovanni, Act I. The score shows a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a sequence of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line includes the lyrics "Welch ein graunvolles Bild (Erblick den Leichnam)".

譜例3-2：G.Mahler：Lieder eines fahrender Gesellen 第三首

Musical score for Lieder eines fahrender Gesellen, Third Song. The score shows a single melodic line on a treble clef staff. The score includes the dynamic marking "ff" and the lyrics "O weh! O weh!".

管絃樂曲《殘念埋藏》開始三音（G,A,D）作為“埋藏”的動機²⁰，它也表徵坐禪時的“方法”（即數息法）。這三個音的動機是從禪坐時，作為“禁入禪房”的三響木魚聲訊號擷取而來。如譜例三所示，我在三個音上皆標示著延長記號，基本上此三個音應是等長，但由於演奏時延長記號的使用，此三個音的時值呈現不定的感覺，暗示即使是修行的方法，在默照悟境，不再需要了；而本是無音高的木魚聲，藉由音樂的聯想，我賦予每個聲響音高，彼此碰撞後，使每個單音產生音樂動向的潛力。第一個音，因為尚未碰撞其他音，它像是一平和的宣示，正如禪坐時的第一個木魚聲響訊號：準備進禪房了；而第二個木魚聲響告示禪房即將關閉，儘快進入禪房，我使用上升大二度的音高，營造出延續前一音而產生較強的張力；第三個音我以下行五度音高承接，暗示著在這聲響落下之後，正在想的妄念、以往的記憶、即將進行的思緒都要放下，安心於方法上靜坐（譜例3-3）。在樂曲中埋藏動機時而清晰可辨，時而被妄念吞沒，它象徵禪坐中的方法，也象徵在紛亂的人情事理間一直存在每個人心底的清明本性。如同十九世紀追求一種介於雄辯性與激情的浪漫派和現實性與理性的印象派之間「中間色調」的象徵主義，是一種富於細緻色彩變化而不炫耀的效果。它所謂的「象徵」，是指各類藝術語言蘊涵的

²⁰在 Rudolph Reti 的著作 *Thematic Process in Music* 中，稱動機是一種音樂元素，它可以是一個旋律性樂句、一個片段或只是一個特殊的節奏或力度特徵，在作品中持續出現、反覆或加以變形，動機在樂曲中的角色，就如同藝術作品的主題。而荀白克也指出：通常“動機”是一個出現於樂曲的開端，具有特色且令人印象的形態，它的特徵為結合音程、節奏而產生一暗示內在和聲之可被記憶的音形。

含蓄、暗示的潛在意義，這種間接、甚至不明確的「言外之意」，經常具有「只可意會，不可言傳」的隱喻性或抽象性。

“埋藏”動機是整個樂曲意念的源起，也可說是隨後音樂形構的最大與最小的共相元素。

譜例3-3：管絃樂曲《殘念埋藏》“埋藏”的動機

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures. In the first measure, the Viola part has a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The Violoncello and Contrabass parts have a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The second measure shows a whole note chord consisting of G3, F3, E3, G2, F2, and E2. Dynamics include a forte 'f' marking in the first measure and a 'c' (crescendo) marking in the second measure.

第二節 音樂的時間與空間

音樂是時間的藝術，不同於透過可見的形象而有所認知的視覺藝術，也不能像可經由文字來理解其概念的文學。它是作曲家由內心的觀察自省當中，仔細推敲出來一系列可衡量、有秩序的樂音排列所組成的。管絃樂曲《殘念埋藏》想要表達的意念是“默照”的禪意之美，所以我在音樂的時間與空間想像上，呈現一種由多且紛亂漸至清晰明朗的情境，我刻意以三種進行方式，來表現音樂的時間與空間：

一・和聲²¹與對位

我運用大、小三度音程交換相疊同時響出的聲音聲響（增三和絃、減三和絃、大三和絃、小三和絃），映出的如光影般快速換化的情境，音樂空間的背景渾沌不安（譜例3-4）。

²¹本文此處的和聲是指任何聲音垂直結合時，同時響出的音響，並非一般傳統和聲學使用級數的和聲。

譜例3-5：管絃樂曲《殘念埋藏》24~27小節

vi → ii₃⁴ → V₄⁶⁻

譜例3-6：管絃樂曲《殘念埋藏》140~143小節

二・長鏡頭的想像

前章所言藝術源於生活，日常生活的一點一滴皆是藝術創作的靈感，而我認為最能讓人感受生活是藝術想像的泉源為電影藝術，因為它結合了音樂、美術、戲劇、文學成為一綜合的藝術，涵蓋時間藝術與空間藝術，最容易震撼人心。管絃樂曲《殘念埋藏》中時間與空間為筆者所欲呈現的重點，由於本身對於電影藝術的特殊喜好，所以借用電影藝術中長鏡頭視覺效果概念，來轉換音樂意念的呈現。

藉由樂音縱向（和聲）與橫向（對位）組合排列，及音樂意義單元在樂曲中同時出現的疊置（superposition）現象與前後出現而產生的並置（juxtaposition）情形，營造音樂的時、空感。並模仿電影藝術中長鏡頭²²變更景深²³的手法，讓整個結構忽然“聚焦”在「拼貼」手法、片刻形式（見下一點）中某一音樂片段，並持續延長聚焦的時間，甚至把失焦的背景模糊掉了，完整地呈現整段與前後織度截然不同的音樂段落。例如管絃樂曲《殘念埋藏》中41至66小節，音樂從零散、片段慢慢地堆疊，主題化形構出如浪漫派多聲部層次交錯、累積張力的管絃風格。

三・「拼貼」手法與片刻形式的借用

「拼貼」原指視覺藝術裡，利用互相無關聯性的素材去創造一幅畫的手法，如畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）利用報紙的碎片所創造的作品。在二十世紀中期後被引入音樂領域，指的是利用互相無關聯性的聲音素材的創作手法。至於何謂「無關聯性」的音樂素材，本文是參考德國音樂學者法爾丁（Peter Faltin, 1939-1981）在一篇名為《音樂的句法》文章裡，嘗試將音樂

²²長鏡頭即具有相當長度，不經剪接的鏡頭運用方式，此理論的提出為法國電影理論家兼評論家巴辛，他認為使用長拍和景深大的攝影，更能表現出劇中故事的真實性，同時也能強化觀眾對銀幕環繞的觀察和提高對影片內容的參與度。長拍鏡頭的另一個特性是長鏡頭本身就比較能自形一個獨立的片斷，不需依靠與其他鏡頭的連結才能產生意義。

²³是長鏡頭一種運鏡手法，將焦距對準主體，並放大鏡頭來縮減景深。這樣做，可以將令人分散注意力的背景和前景物件拋在焦距之外，而將注意力更為集中在主體上，製造親密的感覺。

「句法」整理歸納出五大類：1.同一性 — 音樂元素間結構上的完全吻合或主題重複。2.相似性 — 音樂元素間結構上的類似或主題發展。3.對比性 — 音樂元素間既無結構方面的吻合，也無類似的地方。如奏鳴曲呈示部中，相互對比的第一、第二主題。4.無相似性 — 含有極少的相關性，無吻合或類似結構之音樂元素，或含有兩個不同，但不對立，表面上看起來有點關係的元素。如 Passacaglia 中，不斷重複的主題常伴以不同的音樂樂段等。5. 無關聯性 — 元素與元素間，主題與主題間都毫無關係。在管絃樂曲《殘念埋藏》不僅僅於無關聯性的元素與主題間拼貼，一方面更細分至音樂元素中「質」的拼貼，如音高結構、組織方式、節奏型態、音色、織度等，一方面也擴大至整個較長樂段的拼貼，前者呈現音樂空間的前景“特寫”殘念的零碎與斷續，後者作為較大範圍的悲、歡情境交替，若與前者同時並用，欲呈現一種同空間內不同的時間層次，或反過來說，同時間內不同的空間面向。如管絃樂曲《殘念埋藏》中130至139小節，像是天外飛來一筆的插入樂段，與前、後段幾乎完全無關，為較長樂段的拼貼；而此段本身木管部份以各樂器特有的斷奏音色，顯現一種音色上的拼貼，並在織度上與其餘樂器的長音音形構成織度的垂直拼貼，而銅管的阻塞音與弱音器的音色轉換，也是作為另類的音色拼貼手法，與木管聲部遙相呼應，異中求同，此為細微的拼貼。（譜例3-7）。

我們的妄念是如此地多且雜，妄念與妄念之間時而「獨立自主」，時而因一絲毫的關聯而衍生出無數的妄念。在作品中，我把每個妄念視為一個自律性的聲音意象單元，相似片刻形式（Moment Form）的呈現手法，即音樂每一個狀態的片刻均為自我保持而獨立存在的（self-contained）。片刻形式（Moment Form）是由史塔克豪森（Stockhausen）提出：「藉由內部的停滯或自我完成的過程，產生的片刻都是獨立自存的段落。一首片刻形式的作品沒有一種推動它開始與結束的底層進行邏輯；而是經由看似獨立的段落以一種顯然任意次序組合在一起的馬賽克方式。因為片刻不進行至下一片刻，形式不以線性方式展示，而是逐漸地揭露這不變的整體。」²⁴在史特拉汶斯基（Stravinsky）的管絃樂作品《Petrouchka》中，我們可以聽到許多獨立自持音樂單元，片段化織度交互進行、剪接、並列的情形（譜例3-8）。

²⁴引用Kramer, Jonathan D. “Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky”，此文收錄在Jann Pasler ed. *Confronting Stravinsky*. University of California Press, 1986, pp.174-94。原文為：「Moments are self-contained sections created by internal stasis or by processes that complete themselves within the moments. A moment-form composition does not have an underlying progressive logic propelling it from beginning to end; rather, it is a mosaic of seemingly independent sections assembled in apparently arbitrary order. Because one moment does not progress to another, the form does not unfold linearly. Instead, an immobile whole is unveiled gradually.」

譜例3-7：管絃樂曲《殘念埋藏》133~137小節

This musical score is for measures 133-137 of the orchestral piece 'Resentment Buried' (殘念埋藏). The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flutes (Fl):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Clarinets (Cl):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Bassoon (Ba):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Trumpets (Tr):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Trumpets II (Tr II):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Trombones (Tbn):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Drum Set (Dr):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Timpani (Tm):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Winds (W):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Horn (H):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Violin I (Vln I):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Violin II (Vln II):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Viola (Vla):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Violoncello (Vcl):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.
- Double Bass (Cb):** Measures 133-134 feature a melodic line with a *mp* dynamic. Measures 135-137 are marked *mf*.

譜例3-8：史特拉汶斯基（Stravinsky）的管絃樂作品《Petrouchka》

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Petrouchka', measures 22 and 23. The score is for a string ensemble and woodwinds. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'stringendo' with a quarter note equal to 46 beats. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute, Clarinet, Bassoon, and Trombone. The string parts are marked with dynamics like *ff* and *f*, and some have 'a 2.' markings. The woodwind parts have dynamics like *f*, *mf*, and *sf*. The score is numbered '22' at the top and '22' at the bottom.

管絃樂曲《殘念埋藏》於開始的三個延長音之後，即採用類似的手法，長笛獨奏抒情的樂句，全體齊奏單音，豎琴的琶音暗示渾沌的和聲氛圍，同時進行著法國號與木管樂器三音音型，隨後的逐一漸進的弦樂與散斷的管樂，藉由這種交錯並置，欲呈現一種時而連續，時而被打斷了的時間與空間。

第三節 統一與變化

大凡藝術作品都在於“統一中求變化，變化中求統一”取得最好的結構，有統一才可被記憶，可被記憶才能指向“可理解性”，也才能讓聽者捕捉到樂曲整體的意念表達；但過份的統一，樂曲將會失去生機而流於呆板，故需變化使作品逸趣盎然、生動靈活，但若太多變化，又容易雜亂無章。如荀白克在1941年的十二音演講：「藝術作品中的形式，尤其是在音樂上，最主要是指向“可理解性”。當聽者掌握到一個意念和它的發展，以及和這個發展緊密相關的原因，它便能滿意的經驗到一種放鬆感。這樣的放鬆感，就心理學而言，就是觸及了美的感受。」²⁵在筆者著重時間與空間的表現思索下，仍不忘尋求樂曲的整體感，以下就音高、織度兩方面切入管絃樂曲《殘念埋藏》，試論創作過程中，有關“統一與變化”的思維。

一·音高

音類理論是現代音樂重要作曲技法之一，筆者於管絃樂曲《殘念埋藏》中的音高思維，以音類理論作為統一與變化的基礎。“埋藏”動機G,A,D三音之音類集（pitch-class set）為{7,9,2}，作為整首樂曲統一的基礎，此集類（set-class）— [0,2,7]的24個移轉位形式，向量及各種子、聯集，皆是樂曲變化的材料。例如前一節所提的長鏡頭聚焦樂段（41至66小節）之主題，以及最後賦格曲式的主題，為分割後的子集類 [0,2] [0,5] [0,2,7]與兩個音類集聯集而成的聯集類 [0,2,5,7]（譜例3-9）所建構起來（譜例3-10）。除了子集類與聯集類外，我在埋藏動機之集類 [0,2,7] 疊上另一同是藉由三聲木魚聲響想像而來的集類 [0,1,2]，在兩個集類線性的發展時，垂直的面向，出現了集類 [0,6] [0,8] [0,7] [0,4]的聲響（譜例3-11），我特別擷取其減五、增五、完全五度的聲響與作為背景和聲（如前一節所提的增三和絃、減三和絃、大三和絃、小三和絃）相呼應，因其同為三和弦之相似性，產生整體性而可記憶、可理解；隨著樂音的流動，時間的進行，空間色彩跟著改變，忽明忽暗、忽喜忽憂，表現一種無自性且變化無常。

²⁵ 引用 Arnold Schoenberg, *The Musical Idea, and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff (New York:: Columbia university Press, 1995), p.22 「Form in the arts, and especially in music, aims primarily at comprehensibility. The relaxation which a satisfied listener experiences when he can follow an idea, its development, and the reasons for such development is closely related, psychologically speaking, to a feeling of beauty.」

譜例3-9：管絃樂曲《殘念埋藏》46~49小節

譜例3-10：音類集{2, 7, 9}{7, 0, 2}與其聯音類集之集類〔0,2,5,7〕

譜例3-11

在樂曲中最容易使人產生記憶是旋律與和聲，我以一個集類作為形構此二項元素的基礎，產生凝聚的力量，企圖賦予全曲統一的整體感。

二・織度

織度意指樂曲中各組成聲部間的關係，它涵蓋（1）被聽到的聲部數目（2）各聲部被分派的活動（3）各聲部之間所產生的聲響效果。²⁶獨特的織度

²⁶參見Leonard G.Ratner, *Classic Music—Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980, p.108 原文為：「Texture denotes the relationship of component voices in a composition. It involves (1) the number of voices heard, (2) the action assigned to them, and (3) the effects of sonority created.」

質感，將有助於聆聽者感知作曲家透過音樂符號傳達的意念，也是樂曲整體感的重要參數。

管絃樂曲《殘念埋藏》中我常把原為線性的的旋律打散成點狀，散落各個聲部，甚至加厚為面狀，此織度藉由自然界聲響及物換星移的視覺景象「聯想」而來。例如9至13小節，木管聲部錯落的獨立音形，如同大自然某種鳥聲、蛙鳴、蟬叫不規則地彼起此落；也如同大自然隨風飄蕩的落葉，居無定所；也像我們無數的雜念妄想，隨時不自知地竄起（譜例3-12）；

譜例3-12：管絃樂曲《殘念埋藏》9~13小節

The image shows a musical score for measures 9 to 13 of a string quartet. The score is written for five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Horns (I, II, III). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation is characterized by fragmented, point-like melodic figures scattered across the staves. Dynamics range from *mp* to *f*. There are various articulations, including slurs and accents. The overall texture is sparse and evocative, resembling natural sounds like birds or falling leaves.

但與之並列的弦樂聲部，卻是有規律地逐一加寬聲部厚度，呈現一種人文的織度（譜例3-13），與之形成對比，產生變化。除了把線性的旋律打散，我也嘗試把線性旋律的音色“變形”，製造出一種立體面象的紛亂感，從單一音色轉換到兩種樂器的復合音色，再轉換至另一種單一音色，即所謂的“音色旋律”（klangfarbenmelodie）。在馬勒的管絃樂曲時常運用此配器手法，例如 Ruckert-Lieder 第五首“ Ich bin der welt abhanden gekommen”，由雙簧管的單獨音色轉換成雙簧管與單簧管的復合音色，再到單簧管單獨音色（譜例3-14）。另一種音色的打斷是藉由樂器自身不同的演奏方式而產生的音色“變形”，如70至75小節與132至137小節，前者是絃樂器拉奏位置不同（譜例3-15），後者是銅管阻塞音與自然音的交替使用（譜例3-16），表面上似乎不變的織度，卻因刻意的音色變化，於相同的織度添上了相異的色調；就如同空間中相同的人事，隨著時間的運行，表面上看似沒什麼變化，但事實上已不再相同了；前一刻的個體一定不同於下一刻的個體，昨日的我一定不同於今日的我，更相異於明日的我，何況如夢幻泡影的殘念呢？

譜例3-13：管絃樂曲《殘念埋藏》9~13小節

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabasso

譜例3-14：G.Mahler：Ruckert-Lieder 第五首 “Ich bin der welt abhanden gekommen” 19~21小節

Oboe
English Horn
Clarinet in B♭
Bassoon

譜例3-15：管絃樂曲《殘念埋藏》72~76小節

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabasso

譜例3-16：管絃樂曲《殘念埋藏》133~137小節

而一樣是要表現殘碎的感受，並刻意顯出感情上的變化，我運用50年代進入整體序列主義（Integral Serialism）之前的點描派風格（Pointillistic Style）²⁷。此風格幾乎在整個50年代應用於各種藝術領域，此時期的作品往往是稀疏的織度，用短小的樂句勾勒出明顯有稜角的旋律輪廓，且常常出現對比的力度。這種幾乎是單音的音樂織體，分散、幾近斷開的音，且經常是柔和富於感情的淡化音響，就如同人的眼睛在看點描派繪畫時能把所有色點集成整體的形象一樣，人的耳朵也能把孤立的聲音聯繫起來，並把這些孤立的聲音詮釋為一種線性的表達。例如魯伊基·諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）1951年為室內管絃樂隊寫的《複調—單旋律—節奏》（*Polyfonica—Monodia—Ritmica*），其第一樂章極輕柔，音樂由輕觸的鈸聲響開始，隨後是一些相對孤立、竊竊私語的樂音（譜例3-17）。起初，每一樂器只奏出單音，但逐漸地這些單音轉化成兩音一組或三音一組的音群，最後這些音組用各種方式組合在一起（如1+3+2+1, 1+2+3+1, 2+2+3等），並透過一種流暢的、幾乎靜止的氣氛（儘管旋律片段仍是不停地跳躍），形成一個比較複雜的對位織體（譜例3-18）。

²⁷點描派這一術語出自一種印象派的繪畫，19世紀80年代由喬治·修拉（Georges Seurat）首創。此繪畫風格運用大量三原色的點來進行創作，人的眼睛能把這些色點組合成色彩的混合體和形象圖形。

譜例3-17：Luigi Nono：Polyfonica—Monodia—Ritmica

5 POLIFONICA
8 Adagio ♩ = 72

2 5 2 5
8 8 8 8

Flauto
* Clarinetto
* Clarinetto basso
* Saxofono alto
* Corno
Piano
4 Piatti
1. Piccolo
2. Medio picc.
3. Medio
4. Grande

bachette di piuma

suono d'eco
ppp sempre
ppp sempre suono d'eco
ppp sempre
ppp sempre
ppp sempre

8

Fl.
Clar.
Clar. basso
Sax.
Cor.
Piatti
1.
2.
3.
4.

譜例3-18

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Clarinet Bass (Clar. Basso), Saxophone (Sax.), and Horn (Hn.). The score is written in 8/8 time and includes dynamic markings such as *ppp* and *etc.*. Fingerings and articulations are indicated by numbers (1, 2, 3) and slurs. A tempo marking of $(\text{♩} = 72)$ is present at the beginning. The score is divided into two systems by a vertical line, with the first system starting at measure 2 and the second system starting at measure 5. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Fl., Clar., Clar. Basso, Sax., and Hn.

點描派作品可以使孤立的音有廣闊的區域，但由於作曲家本意是要寫出情感上的變化，因此，孤立的音突然變成較稠密的音組，最後這些音組再疏散，造成整個過程又重新開始。這種視覺或聽覺錯覺組合的特性與稀疏和凝聚的變化，正是筆者於樂曲中欲表現的一種妄念之假象的聚、散、離、合情感變化。無論人文織度、自然織度²⁸或點描派風格皆是筆者傳達作品整體性的重要依據，同時經由整體性的傳達，也表達了我想要去呈現的意念。

²⁸此處筆者指藉由自然界聲響及物換星移的視覺景象「聯想」而來的織度，如大自然某種鳥聲、蛙鳴、蟬叫不規則地彼起此落等；與其相對之人文織度，則指一種有規律、有秩序、有計劃性的織度。

第四章 管絃樂曲《殘念埋藏》之分析

管絃樂曲《殘念埋藏》大致可分成三單元，為何筆者稱之為單元而不稱為段落呢？因為它不同古典的ABA三段曲式（或奏鳴曲式——呈示，發展，再現），此曲沒有從主到屬，再從屬回到主的方向性，它像是停留在一時間點上的空間，但在時間流逝中，空間隨之產生變化，逐漸地讓二者呈現不穩定的動態感，甚至紛亂不安；最後，一種穩定的空間慢慢地沉淨出來，縱使時間繼續流逝，靜態的空間不隨之轉，其寧靜的境界，時間似乎也靜止了，兩者幾乎不存在。第一單元（1至31小節）與第二單元（32至139小節）筆者期望呈現一種愈想理出頭緒，卻越理越亂的時間、空間紛亂感；筆者感懷越需埋藏的殘念，往往越不容易忘懷，尤其是刻骨銘心、難以割捨的過往，它會一次次地在你的心田重演，其實那皆是虛幻的念頭、妄想，卻常常讓我們真假難辨，虛虛實實，實實虛虛。藉由禪修的方法來安住它，仍是時而方法、時而妄念地交錯著，時而埋藏、時而殘念地更替著，僅有短短的片刻我們真正止息了妄念，就是這短短的片刻，沉澱我們的心，清澈見底地觀照一切。第三單元（140小節至結束），筆者刻意營造漸進清晰的形式、織度與音色，希望引出一片澄澄澈澈的聲響，如「露月星河，雪松雲嶠」的默照心境，那時天上無雲也無霧，有月亮的時候，月亮非常清楚，沒有月亮的時候，滿天的星星看得非常清楚，可說是萬點明星一覽無遺的心境出現；而在寒冬降過大雪之後，林間每一株松樹，看起來都像是玉雕粉粧水晶做的，一片清涼明朗的景色，是開朗、安定、舒坦、寧靜的心境。山峰上的雲，在山頂能遮山，山卻無法擋住雲，是一種心的自由、自在、無拘、無束。因此，樂曲結束前忽然又現之前的時空交織片段，但，澄澄甚甚、清清楚楚的默照心境，知道它如如地來，知道它如如地去。

第一單元

埋藏的動機直接宣告，如前章所言，第三個音（D音）象徵著所有思緒皆放下，安心於當下的一種穩定聲響。但在弦樂音色轉變（泛音音色）及定音鼓改變音高的滑奏下，讓D音呈現一種不穩定的狀態，偏離安下反而掀起殘念妄飛（譜例4-1），各種樂器、聲部，或接續、或疊置開展，如以音類集{3, 1, 2}為主軸的長笛獨奏抒情樂句與埋藏的動機相呼應、也是強調單音D的全體齊奏、豎琴的琶音暗示渾屯的和聲氛圍，同時進行著法國號與木管樂器兩組集類〔0,2,7〕〔0,1,2〕三音音型、與隨後漸進的弦樂和散斷的管樂；但此時，儘管織度持續變化，埋藏的意念清晰可辨，

強烈地引導著整首樂曲的發展，例如20~24小節弦樂聲部的發展（譜例4-2）。在埋藏動機音程四度、五度形成的五連音16分音符堆疊下，到達了此階段的高潮25~26小節，並隱約聽到了調性的和聲色彩，但就在那一刻，豐厚的全體管絃樂聲響，突然轉換成長笛獨奏與中提琴，中提琴的三音埋藏動機，微弱卻清楚，長笛的六連音16分音符，隱藏著埋藏動機音程，如點描派風格，原本線性的表達突然轉變為孤立的音組，散落於各木管聲部上，音組的數目也隨之改變，在此，已為接續的單元埋下伏筆（譜例4-3、4-4）。此單元是三個單元中最短的單元，為筆者創作靈感初發之想像，也是最直接的美感經驗轉換，所以雖為最短的單元，卻是情感、意念呈現與轉換最快速的單元。

譜例4-1：管絃樂曲《殘念埋藏》1~5小節

This musical score shows the first five measures of the orchestral piece 'Residual Burial'. It features a full orchestral texture with the following parts: Marimba, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various performance markings such as *ppp*, *f*, *fp*, and *pizz.* (pizzicato). Fingerings and bowings are indicated throughout the staves.

譜例4-2：管絃樂曲《殘念埋藏》20~24小節

This musical score shows measures 20 through 24 of 'Residual Burial', focusing on the string section. The parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is characterized by dense, overlapping textures of sixteenth-note quintuplets and triplets, with dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *rit.* (ritardando).

譜例4-3：27至31小節中提琴的三音埋藏動機

Musical score for Example 4-3, measures 27-31. The score includes parts for Marimba, Hup, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. A specific three-note motif is highlighted in red across the strings and marimba parts.

譜例4-4：27至31小節如點描派風格，原本線性的表達突然轉變為孤立的音組，散落於各木管聲部上。

Musical score for Example 4-4, measures 27-31. The score includes parts for 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in Bb, Bassoons, Horns in F (I, II, III), Trumpets in Bb, Trombones, and Marimba. The woodwind parts feature isolated note groups highlighted in red.

第二單元

此單元運用樂曲速度的改變，形成較長時間的片段，有時幾乎形成一個整體式的大樂段。如前章所言，藉由拼貼手法與片刻形式，橫向進行營造出時間上的片段，縱向進行營造出空間上的片段。此單元除了前述靜態般地斷續外，更“聚焦”於某一樂段，使之越來越清楚，越來越不片段，最後如長鏡頭般，把其他片段都模糊掉了，形成一個獨立整體

的樂段，幾乎以容易主地發展變奏起來了。例如，在進入此階段最長的“聚焦樂段”（46~67小節）之前，已先現其欲發展的主題，但只是零散、片段化出現，若有若無、忽隱忽現，直到46小節，完整的樂句好像從圖畫中跳出來一般，真實鮮明起來了（譜例4-5）。

譜例4-5：管絃樂曲《殘念埋藏》41~47小節

The image displays a page of a musical score for measures 41 through 47. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Clb), Clarinet in C (Clc), Bassoon (Bsn), Horns I, II, III, and IV (Hr I-IV), Trumpets (Tpt), Trombones (Tbn), Percussion (Perc), Mellophone (Melo), Harp (Harp), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The music is written in a complex, layered style with many notes and rests across all instruments. The notation includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The overall texture is dense and intricate, characteristic of a modern orchestral composition.

其主題充滿著埋藏的動機音程（集類〔0,2〕〔0,5〕〔0,2,7〕），線性旋律一層一層相疊，好像人與人之間各種關連，如漣漪般也一層一層的擴散

出去；垂直的面向，持續地敲出埋藏動機（集類〔0,2,7〕）（53-55小節，譜例4-6），

譜例4-6：管絃樂曲《殘念埋藏》53~56小節

似乎想要敲醒模糊掉的心性，一次又一次地敲著，卻仍一遍又一遍地交織出悲、歡、喜、憂，最後，分辨不出的殘念埋藏或埋藏的殘念相融在一起（56~62小節，譜例4-7），濃厚管絃樂聲響，交織著難以割捨情感；同第一單元，聲響的轉換如斷崖般，從全體的合奏突然變成持續的低音與木管獨奏樂器，最後長笛與中提琴唱出無限遺憾的二重奏，相融於豎琴集類〔0,2,7〕埋藏動機的垂直音響中（64-67小節，譜例4-8）。68小節突然的速度轉變，如當頭棒喝，此時埋藏動機（安下的方法）無論是水平或垂直皆清晰地發展變奏，一直到139小節之前，可說是殘念與埋藏相互掙扎、消長的一段過程。如圖4-1所示

譜例4-7：管絃樂曲《殘念埋藏》56~62小節

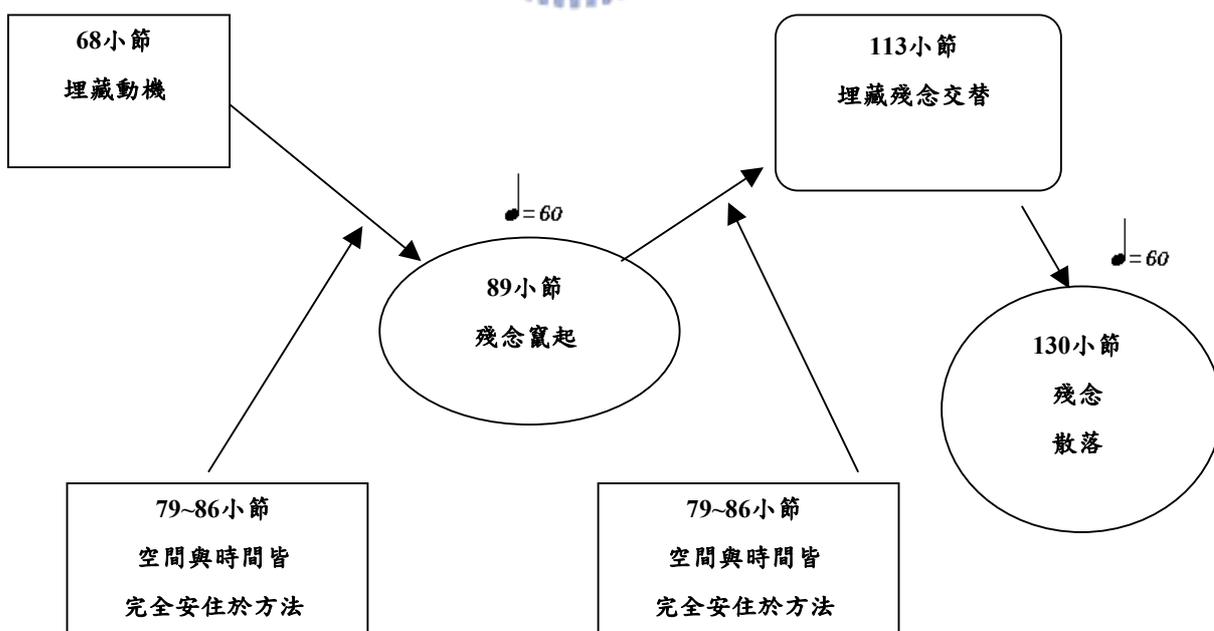
This musical score is a full orchestral arrangement for measures 56 through 62 of the piece 'Resentment Buried' (殘念埋藏). The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flutes (Fl):** Flute I and Flute II.
- Oboe (Ob):** Oboe.
- Clarinet (Cl):** Clarinet in B-flat.
- Bassoon (Bsn):** Bassoon.
- Trumpets (Tr):** Trumpets I, II, and III.
- Trombones (Tbn):** Trombone I, II, and III.
- Drum Set (Drum):** Drum set.
- Timpani (Tim):** Timpani.
- Winds (W):** A section for woodwinds.
- Horns (H):** Horns.
- Violins (Vln):** Violin I and Violin II.
- Violas (Vla):** Viola.
- Violoncello (Vcl):** Violoncello.
- Double Bass (Cb):** Double bass.

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including dynamics (e.g., *mf*, *f*, *pp*), articulation (accents, slurs), and performance instructions. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass section provides harmonic support and melodic lines. The percussion section includes a drum set and timpani, contributing to the overall texture and rhythm of the piece.

譜例4-8：管絃樂曲《殘念埋藏》63~67小節

圖 4-1



79~86小節與110~112小節是兩次空間與時間皆完全安住於方法，整個樂團近乎齊奏聲響，呼應著樂曲開頭的埋藏動機，清楚而堅定（譜例4-

9)；但其實“殘念”與“埋藏”就如同明與暗，而明與暗即是智慧與煩惱，沒有煩惱就不能顯示智慧的功能，智慧必定由於煩惱的活動而需要，故在表現智慧的同時，即有煩惱在其中。所以只安住於方法仍未完全究竟，唯有把方法也捨棄了，才是真正清淨明朗，因此藉由「拼貼」手法與片刻形式的殘念仍然無時無刻地竄起。

譜例4-9：管絃樂曲《殘念埋藏》56~62小節

The musical score for '殘念埋藏' (Residual Thoughts Buried) measures 56-62 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon), brass (Horns, Trumpets, Trombones), strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass), and percussion. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, often involving sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as mf , f , and pp . The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

第三單元

清楚的賦格由中提琴主句與小提琴答句開始，大提琴的對題結束後，隨後奏出低音主句，對應著第一小提琴的高音答句，此時對題由木管長笛奏出，逐漸地擴大至整個管絃聲部。如前章所言，此單元賦格曲式中的主句（Subject）與對題（Counter Subject）皆由埋藏動機發展而來（譜例六），各聲部的音色皆維持樂器本身的原始音色並且無“音色旋律”（klangfarbenmelodie）的配器手法或音色“變形”，曲式明確，力度偏向明亮有力的色調，一掃前二階段模糊失焦、忽明忽暗的氛圍。筆者藉由賦格曲式對位的特性，讓埋藏動機無論是倒影、逆行、增值、減值、模仿進行，皆強烈地被感受到，此時它沒有苦苦追著殘念息止，而是獨立分明，可說是已與殘念融為一體，此時殘念已非遺憾，而是歷歷清楚的意念。

本應在此賦格曲式劃下終止，但筆者刻意在結束前又出現借用長鏡頭手法的“聚焦樂段”（46~67小節）之變奏，在豎琴強烈的〔0,2,7〕和絃聲與弦樂長音背景下，同第一、第二單元，筆者刻意又安置中提琴、長笛奏出了記憶中的旋律；運用此二項樂器貫穿整個三單元，可說是我變化中求統一的手法，亦可呈現兩個不同個體（明與暗、智慧與煩惱、殘念與埋藏），先是對立，後融合，最終不對立也不融合的意涵。此刻，長笛音色變換著木管音色，中提琴時而獨奏、時而齊奏，是不是殘念又竄起了呢？是的，是殘念，是遺憾，也是已過往或未來期盼中的聚、散、離、合；它清清楚楚的再現，也清清楚楚的消逝，是默照禪的境界——“於寂靜中，朗朗觀照現代紅塵”。

第五章 結語

我於一沒有預期的觸動下，從一單純的驚嘆，創作了管絃樂曲《殘念埋藏》，在平凡生活中，擷取感動，付之生命，是身為藝術創作者的幸運。從零到有、美感蛻變的過程中，體現了筆者的生命觀，藉由作品的逐漸完成，於時間洪流中暫存一個空間，證實我當時的存有。

本論文作品管絃樂曲《殘念埋藏》為了捕捉“殘念”“遺憾”框出的時間、空間美感，以特殊的和聲、以多樣的對位方式、以「拼貼」手法與片刻形式來組構音樂的時間與空間；而這交錯的時間空間美感，喚起筆者記憶中的情感經驗，感觸有情眾生許許多多剪不斷、理（埋藏）還亂（殘念）的情與理，進而逐漸轉變成另一種默照禪的時空美感；在「默照」的情形下，時間是沒有長短的，也就是說無窮的快就等於無慢，感覺不到有時間的存在，就是無限的時間；若念頭不住不動，所體驗的空間便是無限的遼遠豁達，而這個無限之中包含的一切東西都是活潑潑、明明白白、自由自在的。不同的美感，以時空感為中軸串聯或並聯之，以音樂的象徵、以音高、以織度欲求藝術作品中統一與變化最完美的比例；也因此，筆者的內心世界於是開啟，藉由音樂訴說一切。

參考文獻

- Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.
- Brindle, Reginald Smith. *The New Music—The Avant-Garde since 1945*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1987.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music—Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1995.
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.
- Pasler, Jann ed. *Confronting Stravinsky*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- 朱光潛著，《文藝心理學》，台北：金楓出版社印行。
- 朱光潛著，《談美》，台北：金楓出版社印行。
- 托爾斯泰(Leo Tolstoy)著、耿濟之譯，《藝術論》，台北：金楓出版社印行。
- 王次炤著，《音樂美學新論》，台北：萬象圖書股份有限公司，1997。
- 張洪模主編，《音樂美學》，台北：洪葉文化事業有限公司，1993。
- Eduard Hanslick著、陳慧珊譯，《論音樂美 — 音樂美學的修改芻議》，台北：世界文物出版社，1997。
- 聖嚴法師著，《禪與悟》，台北：法鼓文化事業股份有限公司第四版，2003。
- 聖嚴法師著，《禪修精華1.入門、2.觀念、3.法脈、5.默照》，台北：法鼓文化事業股份有限公司，1998。
- 李淼著，《禪宗與中國古代詩歌藝術》，台北：麗山文化事業股份有限公司，1993。
- 羅蘭·巴爾特(Roland Barthes)著、孫乃修譯，《符號禪意東洋風》，台北：台灣商務印書館股份有限公司，1993。
- 張己任總編輯，《江文也紀念研討會論文集》，台北：台北縣立文化中心，1992。

附錄 管絃樂曲《殘念埋藏》總譜



黃士眉：管絃樂曲《殘念埋藏》

Instrumentation:

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets in Bb

2 Bassoons

3 Horns in F

2 Trumpets in Bb

2 Trombones

Percussion (Wind Chimes, Triangle, Timpani (D G A))

Marimba

Harp

Violins I

Violins II

Viola

Cello

Contrabass



Note: This score is notated in transposed pitch.