

國立交通大學
音樂研究所 音樂學組
碩士論文

武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式--
以《ARC》第一部爲例

Toru Takemitsu's Idea of Nature and Its Musical Form of
Transience in *Arc*, Part I



研 究 生：楊舒婷

指 導 教 授：楊建章 教 授

中華民國 九十七年一月

武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式--
以《ARC》第一部為例

Toru Takemitsu's Idea of Nature and Musical Form of Transience in
ARC, Part I

研究 生：楊舒婷

Student : Su-Ting Yang

指 導 教 授：楊建 章

Advisor : Chien-Chang Yang



Submitted to the Institute of Music
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master
of

Arts

January 2008

Hsinchu, Taiwan

中華民國 九十七 年 一 月

摘要

現代音樂最大的問題之一，在於音樂始終和聽者存在聯繫上的困難。比起調性音樂，新音樂的語法常以理性的數理式計算，取代引人感性的旋律與和聲進行。二十世紀亞洲最著名作曲家武滿徹就認為，西方十二音列這類「精算式」的音樂語彙，與「人的感受」之間，存在極大的隔閡，並批評這樣的作法會導致音樂離「自然」越來越遠。



追求自然的音樂形式，正是武滿徹創作的焦點。然而，這樣的「音樂自然觀」並不只是對自然物的模擬，或對宗教精神觀的追求。武滿徹的「音樂自然觀」由「無常」出發，試圖將「人的感性」帶回音樂中。人不是「組織」音樂的角色，在「無常」的不斷變化裡，人的感性隨時間空間而轉變，新的觸發也孕蘊而生。藉由與外在的交流，如詩意般的抽象意象油然而生，音樂在此流變中成形。其種種音樂觀包括「音河」、「間」、「寂靜」等，皆始自於人在時間空間中的遭遇。與西方音樂直線性的時間和固定的空間不同，音樂不由度量而來，也不從既定形式出發，武滿徹追求「音色」的細緻度，強調人與音樂不為主屬關係。

武滿徹於 1966 年創作的管弦樂曲「ARC」，將「人」漫步於庭園的概念導入音樂的形式結構當中。本論文將以這首樂曲為例，論述武滿徹如何以他特殊的音樂感，創作出具時空感的音樂。

關鍵字：自然，無常，時間，空間，感性

Abstract

The most essential problem in modern music is that there exists a gap between listener and music. Modern musicians tend to compose by rational method instead of sensory approach. Takemitsu Toru, who is the world-famous Japanese composer in 20th century, also concerned about the gap between listener and music. He thought that rational method adopted in musical composition would take music away from Nature.

Nature in music doesn't mean to imitate or to find any metaphysical meaning in religion. Nature in Takemitsu's approach is based on Transience and then bringing the sensory back to music. Music is not the man-made product. Because of Transience, not only the sensory changes constantly with time and space, but also the poetic images could be touched off. By way of sensing the emergence of language and music, the subject would never be opposite to the object—this is the process of composition in Takemitsu's thinking. Concepts in Takemitsu's musical philosophy, such as "single sound", "ma" and "sawari", are different from the concepts of linear time and fixed space in traditional western philosophy. Takemitsu argues that time and space in music can't be measured. This kind of approach leads his music focusing on timber.

ARC is the piece of Takemitsu's work in 1966. The nucleus of this music is to imagine people strolling in the garden. My paper would explore the meaning of musical nature in Tkemitsu's philosophy and show how his music is related to his philosophical thinking.

Keywords : Nature 、 Transience 、 Time 、 Space 、 Sensory

謝 誌

從日文系轉入音樂所就讀，這樣跨領域的跳躍，讓我在起始階段，摸索了好一陣子。感謝交大所有老師的耐心指導。研究所的這段日子，特別是構思論文的過程，透過建立論點、抽絲剝繭的審視文本，我學習到的不只是研究方法，也培養出寬廣的視野，能夠去面對身處的環境與事物。

論文的完成，首先，我要感謝指導教授楊建章老師。從論文的切入方向，至論點的建立與內容編排，楊老師以其嚴密的邏輯思路與深厚的人文涵養，一步步引導並給予建議。和楊老師討論的過程，每每都能讓我更清晰且切題的抓住寫作要點，並培養出獨立思考的能力。因為楊老師的啟發，我能夠以明晰且多面的觀點來面對文本，這也是我念研究所時期最大的收穫之一。

再來，我要感謝口試委員金立群老師和楊聰賢老師。在交大音研所求學過程，不論課業或生活上，一直受金老師很多協助。感謝繁忙的金老師在身體不適狀態中閱讀我的論文，給予許多寶貴的意見，並讓我重新思考「作品」與「作者思想」之間可能存在的落差。另外，楊聰賢老師以其專業素養，仔細剖析我的論文，小從錯別字與段落編排細節，大到音樂哲學上的想法，每每讓我能以不同的角度重新省思論文。

除了老師們的提攜，助理瑞紋經常協助我解決行政作業的問題。交大同學曉萱、瓊芮和植穗也都給我精神支持和行政上的幫助，讓我感到讀音樂學組並不孤獨。此外，社文所的哲良，時常與我討論論文和其他領域的議題，並提示我獨立思考的方法，由衷感謝。

最後，要謝謝在背後支持我的家人，漫長的學習生涯中，不斷給予我鼓勵與肯定。在論文完成的最後一年，爺爺奶奶無預警的相繼過世，這本論文也要獻給他們，感謝爺爺奶奶一直用心的栽培。

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 前言	1
一、現代音樂的困境---遠離感受性	1
第二節 武滿徹生平與音樂風格	7
第三節 前人研究	15
第四節 小結	19
第二章 武滿徹無常的音樂自然觀與其音樂基本概念	22
第二節、武滿徹的基本音樂概念	26
一、一音與音河的概念	26
二、Sawari 的概念	29
三、間的概念	33
第三章 音樂、自然與人的關係	39
第一節 技術與人的矛盾	39
第二節 武滿徹的音樂自然觀與人的感性	42
一、戰爭的影響---與「他者」的情感交流	42
二、音樂中的感性	45
第三節 詩意語言、感性和自然	48
第四節 「無常」造成的音樂時空	58
一、音樂時間---存有的時間	58
二、音樂空間---人與物不同週期的對應空間	64
第四章 ARC 中的庭園、自然與人	68
第一節 日式庭園的音樂理念	69
第二節 曲式分析	73
第三節 音高材料	74
第四節 織體與空間安排	76
一、第一樂章	76
(一) 沙土與樹的呈現	76
(二) 人的漫步---鋼琴	80
(三) 交談的石頭	88
第五節 ARC 中武滿徹自然觀的體現	91
一、ARC 中的時空觀：「間」與「負向空間」	91
二、人與音樂的關係	94

(一) 旋律.....	94
(二) 音河的概念。誰是音樂的主宰？.....	103
參考文獻.....	105



譜 目 錄

譜 2-2-1 武滿徹《Bryce》	29
譜 2-2-2 武滿徹《November Steps》，mm3.....	32
譜 2-2-3 武滿徹《November Steps》，頁十五.....	37
譜 4-3-1 武滿徹《ARC》第一部，旋律材料一.....	74
譜 4-3-2 武滿徹《ARC》第一部，旋律材料二.....	75
譜 4-3-3 武滿徹《ARC》第一部，旋律材料三.....	75
譜 4-1 武滿徹《ARC》第一部，頁一.....	77
譜 4-2 武滿徹《ARC》第一部，頁一.....	78
譜 4-3 武滿徹《ARC》第一部，頁一.....	78
譜 4-4 武滿徹《ARC》第一部，頁二.....	79
譜 4-5 武滿徹《ARC》第一部，頁二.....	79
譜 4-6 武滿徹《ARC》第一部，頁四.....	80
譜 4-7 武滿徹《ARC》第一部，頁六.....	82
譜 4-8 武滿徹《ARC》第一部，頁六.....	83
譜 4-9 武滿徹《ARC》第一部，頁九.....	84
譜 4-10 武滿徹《ARC》第一部，頁九.....	85
譜 4-11 武滿徹《ARC》第一部，頁九.....	85
譜 4-12 武滿徹《ARC》第一部，頁九.....	86
譜 4-13 武滿徹《ARC》第一部，頁九.....	87
譜 4-14 武滿徹《ARC》第一部，頁九.....	88
譜 4-15 武滿徹《ARC》第一部，頁十.....	89
譜 4-16 武滿徹《ARC》第一部，頁十.....	90
譜 4-17 武滿徹《ARC》第一部，頁十一.....	90
譜 4-18-1 武滿徹《ARC》第一部，頁十六.....	96

譜 4-18-2 武滿徹《ARC》第一部，頁十六.....	97
譜 4-19 武滿徹《ARC》第一部，頁十七.....	98
譜 4-20 武滿徹《ARC》第一部，頁十九.....	99
譜 4-21 武滿徹《ARC》第一部，頁十九.....	100
譜 4-22 武滿徹《ARC》第一部，頁二十.....	101
譜 4-23 武滿徹《ARC》第一部，頁二十一.....	102



圖 目 錄

圖 3-4-1 武滿徹《四季》，空間配置圖.....	62
圖 3-4-2 武滿徹《四季》，記譜法.....	63
圖 3-4-3 武滿徹《地平線的多利安》，樂器配置圖.....	66
圖 4-1 武滿徹庭園構造圖 1.....	71
圖 4-2 武滿徹庭園構造圖 2.....	72
圖 4-5-1 魯賓花瓶.....	93



第一章 緒論

第一節 前言

一、現代音樂的困境---遠離感受性

現代音樂最大的問題之一，在於音樂始終和聽者存在聯繫上的困難。武滿徹（Toru Takemitsu，1930~1996）認為，西方十二音列這類「精算式」的音樂語彙，與「人的感受」之間，存在極大的隔閡，並批評這樣的作法會導致音樂離「自然」越來越遠。1960 年後，武滿徹陸續出版多本書寫自身音樂觀的文集，書中論點始終脫離不了一個主題，即「自然」。在「自然」當中追尋音樂，不僅刻化出音樂應該有的面貌，也代表他對新音樂的反思。

回顧二十世紀，交通的發達縮減了國家與國家間的距離；二次大戰投入長崎廣島的原子彈，與人類成功登陸月球這些大事件，都帶給世界巨大的改變。十九世紀末期，德步西的印象樂派與拉赫曼尼諾夫的後浪漫樂派所開拓的創作技巧，悄悄地宣告新音樂時代的來臨。二十世紀初，維也納作曲家荀白克與他的學生魏本（Anton von Webern）、貝爾格（Alban Berg）建立了一套顛覆傳統的寫作技巧——十二音列技法，就此打破了西洋音樂幾百年來的根基。在這套技法裡，每個音符都被假定有同等的地位，大小調失去了它的意義，主音、屬音、終止式再也不是作曲者不能違反的規則。從此，音樂的各種可能性開始如雨後春筍般的面世，其中也有人嘗試把序列音樂與傳統調性音樂結合，但這樣的作法並維持不久，因為二十世紀需要的不是傳統或十二音列而已，在這不斷變動的時代，需要透過性質完全不同的聲音來表現。雷金納得・史密斯・布林德爾（Reginald Smith

Brindle)¹在 *The New Music: The Avant-Garde since 1945* 這本書中說：

50 年代的這種新音樂所追求的不是甜美的旋律（那怕是簡短的），不是緊湊連貫的和聲和清晰的曲式。事實上，當時，到底要追求什麼樣的聲音人們並不明確，只知道要避免什麼。作曲家們強調要像在一張白紙上一樣重新開始，音樂語言中所有的音樂成分都要重新估價和檢驗以後才能為新音樂的一部份，因為新音樂的宗旨就在於根除一切傳統的痕跡。²

因此在十二音列之後，具象音樂 (Musique concrète)³、微分音樂 (Microtone music)⁴、電子音樂 (Electrophonic Music)⁵、甚至連我們以往所認為的「噪音」或「無聲」等等，都是音樂素材當中重要的一部份。

二次大戰後前衛派音樂家想要在音樂中尋找創新的方法，但過去的音樂記憶是如此根深蒂固，要跨越這一道界線並不是容易的事。因此，避免原有的音樂形式，理性與客觀的推論，是整體序列主義興起的原因。它使作曲家排除原有的音樂記憶，創造出嶄新的音樂。布林德爾在 *The New Music: The Avant-Garde* 中也提到說：

在與他們 (Nono、Maderna) 的談話中感到，運用預構作曲原則的主要原因無疑就是為了消除記憶。在當時，唯一的途徑，更進一步說，有一點一直很明顯，那就是對傳統節奏形式的畏懼是這些作曲家們最大的苦惱。⁶

¹ 英國作曲家、音樂著作家(1917-2003)。

² 雷金納德·史密斯·布林德爾著，《新音樂：1945 年以來的先鋒派》，黃枕宇譯，（北京：人民音樂出版社，2004），7。

³ 40 年代末巴黎的一批早期電子音樂試驗者，利用錄音磁帶的拼接和放送的各種技巧把作品創作在磁帶上，而不是寫在紙上，他們將這種音樂稱為具體音樂。電子音樂的出現是二次大戰後西方音樂的一個重要進展。磁帶錄音的發明不僅為儲存和編輯音響提供了方便的工具，也使電子音樂確實可行。

⁴ 音程的最小單位不是半音音程，而是小於半音的 1/4 音或 1/6 音。

⁵ 同註 3。

⁶ 雷金納德·史密斯·布林德爾著，《新音樂：1945 年以來的先鋒派》，28。

然而這種規定嚴謹的預構式作曲法，無論如何演化，總是跳脫不出同樣的範圍，在一定的程度上限制了作曲家的創作方式，也因此整體序列主義在十年之後，不免失去了主流地位，也導致其後出現作法相對極端的自由 12 音列與機遇音樂等等。

十九世紀，音樂的形式--自律論開創了音樂哲學的新視野，而二十世紀西方音樂創作也繼續往這股潮流邁進，並掀起一股革命式的音樂創作方式。新維也納樂派的荀白克及其兩位學生貝爾格與魏本，在西方形式論之中，尋找更深刻與抽象的音樂形式。另一位學生魏本對音樂形式更是極端追求。魏本音樂極端洗鍊簡潔，排除任何一多餘的裝飾性音符，只留下基本架構的音符，充分顯現出二十世紀對形式的高度追求。對於自己為何使用 12 音列，荀白克說：



藝術的形式，特別是音樂的形式，其目的主要是為了便於理解。當聽眾能辨認樂思，追隨他的發展，理解這樣發展的原因時感到心滿意足，從心理上來說，這與美感是密切相連的。因此，藝術價值要求的可理解性並非僅僅為了理性上的滿足，同時也是為了情感上的滿足。然而，無論創作者激發的情感是什麼，他的想法一定要表現出來。用 12 音列作曲，僅僅是便於理解，無其他目的。⁷

俄國作曲家史特拉汶斯基在「音樂詩學六講」中談論到音樂的本質，他認為音樂是不涉及情感的，而是一種理性與智力下的產物，音樂現象是一種思考現象，音樂的創作過程是通過人類創造性的意識活動，而賦予聲音和時間形式。他說：

音樂現象不是別的什麼現象，而是一種思考現象。這樣說，是沒有什麼

⁷ 于潤祥，《現代西方音樂哲學導論》（湖南：湖南教育出版社，2002），72。

值得你們吃驚的。這只不過是假定說，音樂創造基礎是一種最初的試探，資此首先在一個抽象的領域中賦予具體東西以形式的慾望。這種思考所必須針對的要素就是時間與聲音。離開這兩種要素，音樂就是不可想像的。⁸

更進一步，他認為音樂是將時間與聲音組織（organization）起來，成為一種秩序（order）。也就是說，音樂是一種時間的藝術。他沿用了柏格森的時間概念，認為時間可以分成兩種，即本體時間（ontological time）與心理時間（psychological time）。而音樂是建立在客觀的本體時間中，因為唯有在穩定的本體時間中，音樂可以排除情感而被理智控制，形成一股有秩序的力量。反之，沈溺於情感宣洩的音樂，必定會在形式上失去平衡而扭曲形式，使音樂落於矯揉造作。史特拉汶斯基也將焦點放在音樂形式上而否認情感的作用，他更進一步將以「時間」來證明音樂的形式的重要。

把藝術從現實轉向純粹美學，藝術更重要的是自身的藝術形式，但另一方面，音樂與人的關係反而越離越遠。阿多諾認為，現代音樂中「奇異」與「刺耳」的音響，正是社會的本質反映，但對於身處困境的大眾而言，卻是麻木不仁。經歷對傳統嚴肅音樂的改革，作曲家發現了許多新的問題，包括因為過度自律而導致音樂與身體或日常生活的分裂，因此，他們開始尋求另一種解套的音樂形式，如調性的回歸⁹，或不同音樂素材的拼貼手法等¹⁰。這些作法有些人稱之為「後現代」主義。¹¹

所謂「後現代主義」雖然對「現代主義」提出批評，然而即使丟棄這些名詞

⁸ 于潤祥，《現代西方音樂哲學導論》，83。

⁹ 如波蘭當代作曲家戈雷茨基的「第三交響曲『悲歌』」（1976）。

¹⁰ 如譚盾的《樂隊劇場III：紅色氣象預告》。

¹¹ 粘利文，《譚頓的「樂隊劇場III：紅色氣象預告」-由作曲風格探討後現代主義在其中的呈現》，（台北：台灣大學音樂學研究所碩士論文，2003）。粘利文在論文中提到，對於後現代這個名詞，與其內在性質仍有許多爭議。而我們可以確定的是，失去「統一性」是這個時代的特徵。克雷莫（Jonathan Kramer）認為 *chaos*（混沌）是後現代的現象之一：混沌理論建立了音樂處理上，音樂中非預期的事件，並不需要用先前發生的事件來解釋。在這意義下，後現代音樂完善的代表一種混亂體系中，有秩序的無秩序。

也無所謂，重要的是武滿徹與其他同時代作曲家一樣，也體認到所謂現代音樂的危機，其音樂自然觀在這股潮流之中產生，目的是為了解決西方現代主義音樂危機。除了武滿徹，在這股潮流之中最典型的代表即約翰·凱基（John Cage）。凱基的音樂理念曾強調音樂的客觀性，他說：

音樂寫作的目的是什麼？一個人當然不是在同各種主意打交道，而在同音響打交道。或者說，這個問題可以由一種反論的方式來回答：音樂是一種有意的無意義，或者說是一種無意義的遊戲。但是，這種遊戲是對生活一種肯定----他既不是試圖從混亂中理出秩序，也不是通過這音樂使人們想去改變什麼。而僅僅是使人們醒悟過來去面向正經歷著的生活的一種方式。¹²



對凱基來說，人創作音樂應該是無意志的（will-less），不應該通過音樂主觀的意志干預生活，而應該讓生活順其自然。凱基的音樂哲學含有東方禪學的觀念，而這種對音樂無干預的作法導致他的音樂走向「不確定性」。他的偶然音樂正是根據這樣的原則創作。1951年他所創作的《4分33秒》讓演奏者打開琴蓋默默坐在鋼琴前4分33秒，讓這段時間所有出現在音樂廳的聲響都成為音樂。凱基的音樂哲學讓主體徹底排除在音樂之外，並拉近音樂與環境的距離。凱基的音樂哲學與現代音樂中強調音樂自律與形式的觀念產生對話，可以說，他是以極端相反的方式處理音樂。

然而誠如楊燕迪在《診斷音樂：病理與處方》一文中提到：

所有現代音樂的「拯救方案」都是力圖想在「多樣性」中建構一個具有秩序法則的獨特世界，但「其實音響卻往往是非常個人化和地方化的………他們各自所構建的世界在一定程度上是彼此排斥的」其後果

¹² 于潤祥，《現代西方音樂哲學導論》，97。

是，剝奪了音樂中身體（body）的維度----所謂「身體」，這裡指的是一種經過社會以及調性終止式中「慾望和解決」中隱含的「情慾效應」。而身體的維度一旦中斷，音樂與社會現實的聯繫和溝通必然陷入癱瘓。

13

雖然荀白克使用 12 音列的初衷是「便於理解」，但事實上這種方式卻無法貼合於人的聆聽習慣。如楊燕迪所說，人類身體的維度，幾乎全都被排除。在這裡，楊燕迪認為「人類身體的維度」是社會化、情緒化的反應，和武滿徹認為的「感性」不盡相同，但他們對於現代音樂的問題持有類似的看法，就是現代音樂與人（聽者）的斷裂性。

音樂形式與內容之間的辯證，甚至牽扯到音樂與人、音樂與情感的關係，這些層面可以說是近代許多音樂家所關注的問題，若要完全割斷人的精神內涵與音樂之間的關係，似乎會使音樂與人類生活產生巨大的裂痕。武滿徹為人與音樂間的斷裂感到憂心，因此他屢屢批評 12 音列等等以純理性作曲的方式，認為這樣的手法讓音樂的第一要素「感受性」流失，並且這樣的音樂離「自然」越來越遠。透過其自然觀，武滿徹的音樂肯定人類情感與音樂的關係。然而他的音樂自然觀又不完全以人類情感為導向，因為，他也肯定音樂部分的自律性。他認為創作是人與自然交合的產物，音樂不該被人為的規則所束縛，應是自然的顯露，如同呼吸，一吸一吐都不是在人為的刻意下進行。音樂到底屬於內在主觀性的，亦或與人內在無關的客觀性東西？和其他同時代音樂家不同，武滿徹認為音樂中同時含有主體與客體，音樂既不是自律性的也不是他律性的。更進一步說明，音樂中的主客體很難被劃分，因為主體與客體並不是二元對立的東西，在音樂之中他們會相互異位，甚至相互影響。就像《ARC》這首曲子，季節與天氣的變化，加上人閒散的漫步時間，音樂中的漫步者與自然物相互牽引而運動，或各自運動。作曲者不是可以完全控制音樂的人，表演者也有主導音樂的權力。這樣的音樂不像機

¹³ 楊燕迪，〈診斷音樂：病理與處方籤〉《讀書》，第 329 期，2006 年 8 月，111。

遇或偶然音樂完全讓音樂由客觀的條件決定，去除理性的「合理化」創作，由人的感性帶動音樂，音樂不再強調單一的主體性或客體性，而是讓自由與規律相互統合，音樂包含更寬廣的可能。

武滿徹以其獨特的音樂自然觀，為現代音樂注入另一套音樂語言，也成為當代最重要的作曲家之一。他對「自然」的看法，是既有文獻的主要探討重點，但它們往往從武滿徹音樂思維中提及的「自然現象」、「自然物」出發，諸如他對樹、水、風等等概念的深究，卻忽略其對「自然」最根本的想法，以及呈現在音樂哲學上的意涵。本論文將剖析武滿徹以「自然」為出發點的音樂哲學意涵，並以《ARC》為例，論述他如何以其特殊的音樂感性，創作出具有時空感的音樂。

第二節 武滿徹生平與音樂風格



1930 年出生於日本東京。父親為日本政府駐派中國東北的官員，因此在武滿徹出生一個月後，即被帶往中國大連市。1937 年他獨自回到日本接受教育，由東京的嬸嬸負責照顧。這位嬸嬸是教授十三弦箏（koto）的老師，因此武滿徹在當時接觸到許多日本傳統音樂。然而，這時的武滿徹並沒有被傳統音樂吸引，反而認為這些聲音再再喚起他對戰爭的痛苦回憶。無論如何，隨著不斷地創作與挖掘自我，這些傳統音樂終究深深影響著他，成為日後創作的重要素材。

1944 年他離開東京到埼玉縣的軍事基地，為軍備效力。在埼玉縣這段期間不僅生活條件差，有時也會遭軍人不合理的毆打與體罰，讓他飽受戰爭的折磨。因此，武滿徹曾經對自己的國家充滿反感。在這樣艱困的環境之下，反而啟發武滿徹對於「自我」與「他者」的想法，往後，「他者」亦成為他創作中重要的思考元素。在文章中他寫到：

一晚，見習士官拿了一台收音機回來……這對我來說是決定性的一

刻，那時我和其他學生持有一樣的心情，彷彿是無法覆蓋的巨大空洞，任憑這首歌滲透到我們的心中。當時我們絕非特意去聆聽這首曲子，她只是靜靜的如巨大的洪流般注入我們的肉體。我像大河的支流般，被注入的水浸濕全身，感受到世界的全體。¹⁴

戰爭結束後，武滿徹因結核病而住院兩個月。在這段期間，他有機會收聽美方軍事網路的西方古典音樂，並深受感動，他尤其喜歡德步西的音樂，並從此立志要成為作曲家。1946 年他和友人自學作曲。這一年，在橫濱進駐軍的營區打工，時有機會使用到鋼琴，週末也有幸聆聽現場爵士樂表演。這段期間，他嘗試作曲，弦樂四重奏的《Landscape》就是這時創作的。其後，他曾經做過各種工作，並繼續與朋友研讀音樂。他們從圖書館和美國政府支援的教育機構獲得美國音樂的資料，包括哈利斯 (Roy Harries)、柯普蘭 (Aaron Copland)、皮斯頓 (Walter Piston) 等人的作品。這些經歷奠定了武滿徹對西方音樂的認識基礎。此外，武滿徹用打工酬勞租了一台法國製鋼琴。朦朧的音色深受他的喜愛，他的第一首公開作品《Lento in Due Movimenti》¹⁵就是在這台鋼琴上完成的。

1948 年，他開始和著名的作曲家清瀨保二¹⁶學習作曲。清瀨保二和松平賴則¹⁷等人一方面推崇法國印象派的音樂，一方面也很注重日本傳統文化。1950 年他加入清瀨保二、早坂文雄¹⁸、松平賴則等人所組成的新作曲派協會，並在該會的第七次作品發表會上發表他的鋼琴曲《Lento in Due Movimenti》，成為他第一次公開發表的曲子。從此武滿徹正式開始他為期四十六年的創作生涯。

¹⁴ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》(東京：新潮社，2000)，268-269：「夜、一人の見習士官が手回し蓄音器をさげて……それは私にとってひとつの決定的な出会いであった。その時、私の心は他の学生と同じように、おおうことのできない空洞であり、ただその歌がしみこむにまかせていた。あのとき、私たちはけつしてその歌を意志的に聴こうとしていたのではなかつた。そして歌はまた、ただ静かに大きな流れのように私たちの肉体へそそがてたもだ。」

¹⁵ 即二つのレンド。

¹⁶ 1900-1981，日本作曲家。其創作雖未直接採用民歌素材，但具有鮮明的民族風格，被認為是日本民族樂派的先驅。曾創作《山岡之春》、《尺八三重奏曲》等作品。

¹⁷ 1907-2001，日本作曲家與鋼琴家。

¹⁸ 1914-1955，日本作曲家。

早期由於受到二次大戰的影響，他對傳統音樂不感興趣，在自學的路上，反而對西方古典音樂和爵士樂產生濃厚的興趣。因此，武滿徹創作初期曾嘗試各種創作技巧與手法，包括序列音樂、具體音樂、圖表記譜、即興等等。如同戰後的其他作家一般，武滿徹也經歷了魏本時代在音樂上的衝擊。魏本在序列手法上又追求純淨的本質，並挖掘音色更豐富的層面，如點描法。在武滿徹的《Lento in Due Movimenti》(1952) 和《Uninterrupted Rests》(1952) 中可以看到魏本的風格。然而武滿徹尤其喜歡法國派作家如德步西的曲子。在武滿徹的作品《Distant de Fee》(1951) 中大量使用複合和弦（如七和弦、九和弦）和全音階，能清楚地看到德步西的影子。除了創作技法，德步西多焦點的作曲概念也深深影響武滿徹。「同一時間組合多種的音樂事件」啓發武滿徹對於時間作用於音樂上的思考。他認為德步西的《JEUX》將音響架構於多變的多層音色當中，音樂的呈現強調空間化因素。觀看武滿徹的音樂和音樂理念，音樂空間化的概念確實是他所強調的元素之一。雖然他為文敘述音樂是「如雅樂般立體的音響」，但德步西的這些概念的確給他許多啓發。



1951 年他和湯淺讓二、鈴木博義等作曲家、演奏家、畫家、詩人和演員等等組成一個藝術家團體，成員之一的詩人瀧口修造特別命名為實驗工坊 (Experimental Workshop)。實驗工坊不僅介紹西方當代藝術，也推出自己藝術家的創作。實驗工坊的創作目標是：這些展演的目的試圖結合多種藝術形式，而這些原創性的融合有別於傳統畫廊之展覽，從而創造一個新的藝術風格，聯繫社會與人們每天的生活。實驗工坊的展覽往往結合各種不同的藝術元素，例如將視覺藝術與聽覺藝術整合，對當時戰後的日本藝術發展影響頗深。武滿徹也從實驗工坊的活動中接觸到許多西方重要的當代作曲家，包括梅湘 (Messiaen)、巴爾托克 (Bartok)、薩替 (Satie)、荀白克 (Schönberg)、伯恩斯坦 (Bernstein)、柯普蘭 (Copland) 等等，增長了武滿徹的見識。此外，他許多早期的作品都得以在此演出，包括和鈴木博義共同創作的芭蕾音樂《Joi de Vivre》，鋼琴作品《Uninterrupted Rest》(1952)，具體音樂《Static Relief》(1955) 等。實驗工坊前

後共七年，這段期間，武滿徹不僅見識到更多不同的音樂，在瀧口修造¹⁹的影響下，他也更加關注其他藝術，這些藝術啟發他的想法，成為日後重要的創作動力。《Uninterrupted Rests I》(1952)是武滿徹首次在實驗工坊發表的曲子。這首曲子既沒有小節線也沒有拍號，只有固定的音長。曲子標題如《妖精的距離》(1951)是取名自瀧口修造的詩作標題。

1956年，武滿徹創作了他生平第一部電影音樂「瘋狂果實」，其後，一生共創作了九十多部電影音樂，包括小林正樹的「怪談」，黑澤明的「亂」等等，獲得二十多個獎項。1957年武滿徹因肺病住院。在受到病魔痛苦煎熬中創作了《Requiem for Strings》。史特拉文斯基聽過這首曲子後極為讚賞，並將之介紹至歐陸，得到很大的迴響，從此奠定了武滿徹在日本音樂界立足的基礎。當時東京交響樂團的雜誌「Symphony」認為這首曲子的速度極為曖昧，主題如波紋般，擁有慢慢擴張的內在振幅。而這首作品的拍子觀念，和西方完全不同。除外，在曲子中使用單一主題的展開，這種方式和西方奏鳴曲中使用兩種對立主題的展開也大相逕庭。²⁰「Symphony」以上的評論說明了《Requiem for Strings》的特性---打破西方音樂具體化展開的形式。在《Requiem for Strings》之後，武滿徹致力於創作器樂合奏的作品，包括《黑色的畫》(1958)、《MASK》(1959)等。《MASK》在「二十世紀音樂研究所」第三回現代音樂祭中演出，遠山一行在讀賣新聞中評論此曲說：

專業的成熟度還不夠，但身為作家能領會內面性的要求是很好的地方。...

這首作品以展現東方美為目標，導入東方音色與時間觀開拓了新的視野。

相較於西方合理化的時間意識，如此導入東方時間觀的態度是會員除外的三人的作品當中較為激進的。²¹

¹⁹ 1903-1979。日本美術評論家與詩人。

²⁰ 請參考檜崎洋子所著《武滿徹》(東京：音樂之友社，2005)，第41頁。

²¹ 檜崎洋子，《武滿徹》，41。

武滿徹在此曲的註解中確實有提到，想要展現與西歐節拍相異的時間觀²²。無論是否為東方文化的影響，要打破既往形式的想法，在這首曲子中已經可以看出現端倪。

六十年代之後，武滿徹的創作無論是風格亦或技法都非常純熟。1961 年，隨美國作曲家凱基學習作曲的一柳慧²³回國，凱基的音樂思想立即影響了武滿徹，使其作品融入了「偶然」和「機遇」的元素，如 1961 年的《Ring》，1962 年的《Sacrifice》等。《Ring》全曲分為 R、I、N、G 四部分，R 代表 Retrograde(逆行)，I 代表 Inversion (反行)，N 代表 Noise (噪音)，G 代表 General Theme (主題)。前三個段落是 G 斷的變奏。演奏者依照圖表中音高與速度的提示，從圓形的任意點開始順時針或逆時針演奏，其中沒有明確的速度、力度與表演法標記。

1962 年凱基第一次訪日，武滿徹帶領他參加日本各地的音樂節，彼此交流音樂思想。這次與凱基的交流深深影響武滿徹的創作思維，除了創作技巧，更重要的是藉由凱基的引導，武滿徹開始重新思考日本傳統音樂與精神。武滿徹說：



在我自身發展的很長一段時期內，我都竭力避免成為「日本人」，透過與凱基的交往，我重新體認到自身傳統的價值。²⁴

東方文化與音樂給予武滿徹許多衝擊，尤其是從東方美學觀，延伸至音樂與人之間的關係。東方音樂不以人工技術為主導，讓他重新思考音樂的技術層面問題。例如 1965 年中的唯一器樂曲《Sonant》，此曲也在二十世紀音樂研究所第二十六回現代音樂季中演出。《Sonant》中所擁有的「內在拍子」不同於《Mask》和《Requiem for Strings》般一對一式的節拍；一對一式節拍雖然有標示拍子記號，但在緩慢的節拍中使用切分音弱化節拍感，或是將音延長或縮短，使節奏忽快忽慢，讓所有的拍子都交給音的呼吸。《Sonant》中的「內在拍子」擁有中心拍子，

²² Complete Takemitsu Edition 1：Orchestral Works，(東京：小學館，2002)，20。

²³ 1933-。日本作曲家與鋼琴家。

²⁴ 許志斌，《武滿徹的生平與創作》〈中國音樂學〉，2003 年 1 月。

合奏的樂器群依照中心拍的樂器指示而動作，而中心拍的樂器就是「內在拍子」，它不會因為其他合奏樂器而改變自己的性格。對時間的概念，他放棄正規的物理性時間，而以演奏者的內在為主導。解放客觀環境中的侷限，是他要打破既有形式的第一步。

於重新思考傳統音樂的同時，因為接觸了「淨琉璃」的演出而被「邦樂」的特質深深吸引。武滿徹體驗到日本傳統音樂與西洋音樂的異同性，他說：

義太夫淨琉璃，特別是三味線的旋律與節奏的強度，讓我認識到與西洋音樂完全不同的音樂世界。……三味線所創造的聲音世界給我留下的印象絕不亞於西洋管弦樂近百件不同樂器所創造的聲音世界。對我來說，或許更豐富。²⁵

1966 年武滿徹創作的《蝕》只使用尺八與琵琶。尺八與琵琶的樂譜各用三張紙，其中兩張白紙寫上黑音符，一張黑紙寫上白音符。當一方的演奏者在演奏白紙上的音符時，另一演奏者即演奏黑紙上的音符。展現了月蝕光與暗兩面結合一體的構想。在琵琶的部分，武滿徹使用接近魯特琴（Lute）的古記譜方式，也就是譜上側重表演者所需要的肢體動作，而不是聲響的結果；音高與句法還是有基本的標示。尺八的記譜則較不精確，僅有一些慣用的器樂表現術語，沒有確切的節奏。綜合論之，邦樂器與表演者的呼吸結合，比起作曲家所記下的音符，表演者本身的表現才是主宰的關鍵。

《蝕》在初演時，薩摩琵琶的演奏者鶴田錦史說：

(這首曲子)與古典的琵琶樂有同質的意識。作曲家武滿徹充分捕捉到琵琶

²⁵ 武滿徹，《武滿徹著作集Ⅱ》（東京：新潮社，2000），284：「偶々耳にした文楽の義太夫、殊に太棹に韻律の烈しさは、西洋楽器とは別の音楽世界を私に知らせたのだった。三味線が現前する世界は、百もの異なった楽器が織りなす西洋オーケストラの音響世界にくらべて劣るものではなく、むしろ充実したものに私に感じられた。」

的特色，演奏者能展現出琵琶力度、餘韻等微妙的表現。²⁶

圖形樂譜加上日本傳統樂器，即興式的表現與貼近人類氣息的聲響，都是相當接近人類情感的部分。武滿徹在思考東方文化的過程，對西方以數理式算計音樂的創作法，提出許多反論。他認為這樣的作法硬化了音樂的感受性，將音樂定型化。諸如這樣的論點，都是武滿徹在碰觸邦樂的過程中，得到的啓發。

1967 年武滿徹受紐約愛樂的委託創作了《November Steps for Biwa、Shakuhachi and Orch》，由小澤征爾指揮紐約愛樂交響樂團演出，獲得極大的迴響。這首曲子成功的將日本傳統樂器的聲響之美介紹給西方世界。

1970 年武滿徹成為日本大阪萬國博覽會鋼鐵館空間劇場的藝術總監。他策劃一系列的音樂會如「今日音樂」系列。同時，武滿徹仍持續探索新的樂器，這一年他創作了第一首打擊樂的合奏曲《四季》。其打擊樂作品與邦樂作品一樣，與特定的演奏者有著不可分割的關係。對於四季的其中一位打擊演奏者山口恭範他如此敘述：



山口打擊出的聲響，不論任何一顆音都有它固有的生命，從音的出現直到消失，這短暫的瞬間，創造了故事和歷史。²⁷

這樣的作曲概念與《蝕》相似，皆是以演奏者為中介，設定音的出現與消逝，甚至連記譜法也使用圖形樂譜。其後，他也參加了各國的音樂節，影響他很深的一次經驗是 1972 年，與法國作曲家和評論家傑納凱斯 (Xenakis)、喬拉斯 (Jolas)、弗勒黑 (Fleuret) 的印尼之旅，讓他見識到加美朗音樂的魅力。1974 年，武滿徹開始創作以「水」為主題的曲目。在創作《Marginalia》(1976) 時，武滿徹在筆記本上寫到：「在宇宙中無限循環的水，我們只把握到它短暫的樣態。我們稱之

²⁶ 檀崎洋子，《武滿徹》，82。

²⁷ 檀崎洋子，《武滿徹》，100。

爲雨、湖、河川和海洋。」²⁸雨、湖、河川和海洋，這些充滿各處的水可以被任意切割出來，音樂也是；在瞬時之間，從無數的音當中擷取出來。1976 年，同樣以水爲構想的《Bryce》，其中以大二度、大三度組成的三音動機即以水之流動爲構想，此乃其後「海循環」動機的雛形。

1977 年《A Flock Descends into the Pentagonal Garden》除了與數字有關外，也由視覺性的光景觸發。標題的「星」代表數字「五」，也是音樂構成的基礎。標題來自夢中的景象「無數的白鳥朝星形的庭園飛舞降落。其中只有一隻黑鳥，是這群白鳥的領導。」²⁹武滿徹以升 F 為主要的核心音代表那隻領導的黑鳥，與升 C、降 E、降 A 和降 B 五音構成主要的音高結構。由五角庭園和鳥群延伸出的構想，並非想要強調「鳥」或「庭園」這兩件元素，他認爲鳥群的「動態」才是重點。音樂與數字的結合不是爲了產生新的音樂理論，而是要使音樂與不斷變化的真實世界結合；也就是藉由數字，可以清楚的呈現夢境。武滿徹特別在此釐清音樂與數，音樂與特定物的關係。數字不是如音列，用來理性的排列與組合音樂。音樂也不是要模仿如鳥叫聲這樣具體的東西。數字和鳥超越本身的客觀意義，並推向感性的想像層面。

1981 年，武滿徹再度見識到另一種異質文化，澳洲土著音樂。這些經驗讓武滿徹開始思考音樂與生活、音樂與人之間的關係。他認爲西歐以外的音樂都和自然有深刻的關係，可以稱之爲「自然的音樂」³⁰。雖然這樣的描述有些粗略，但這些經歷凸顯音樂自然觀的重要，也加深了他對「自然」的信念。1964 年武滿徹獲邀參加夏威夷大學及東西方中心舉行的現代藝術節。同年他出版第一本文集「Toru Takemitsu←1930...∞.」，其後，他共出版了十多部文集，表達他的音樂觀和世界觀，成爲後人研究武滿徹重要的文獻。³¹若由武滿徹的著作集與文獻來看，對「東方」與「自然」的反思有較明確的關注，是在 1960 年之後。但從早

²⁸ 檀崎洋子，《武滿徹》，116。

²⁹ 檀崎洋子，《武滿徹》，121。

³⁰ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，231。

³¹ 新潮社於 2000 年，將武滿徹的文集完整收錄成冊，並重新出版。

期接觸德步西的過程中，他即開始思考音樂時間、空間和音色的可能性。在實驗工坊時期所作的《Uninterrupted Rests I》(1952) 將拍號與小節的概念抹去，從此武滿徹不斷在音樂時間與空間上做不同的嘗試，包括《Requiem for Strings》中如水波紋擴張的振幅、《Sonant》中所擁有的「內在拍子」，最後在東方元素的加入下，「間」和「sawari」等的概念，勾勒出一套完整的音樂哲學。藉由突破音樂與形式、音樂與時間空間的關係，將人身體的面向以他認為最自然的方式與音樂貼近，這將是本論文探討的重點。

第三節 前人研究

武滿徹是二次大戰後成功打破東西方界限的音樂家，也是現代最重要的作曲家之一。他不僅在美洲、歐洲都深具影響力，在台灣也有許多作曲家深受影響。除了作曲技巧高超之外，另一個讓他登上世界舞台的原因是其東方音樂之哲學思想。武滿徹時常將音樂比喻為自然，並認為音樂應該追求如風吹過竹林產生的鳴響般，無造作的聲音。³²武滿徹曲子的標題也時常以自然為命題，如《水之咒文》、《雨樹》、《向海》等。在其後期，武滿徹更使用一連串和水有關的主題創作，開創了獨特的海音集³³。對於水和音樂的關係，武滿徹說：

我憑藉水的神秘，借用能使光線折射的水的力量，來嘗試讓聲音的波長變形，寫下以水為媒體的樂器演奏音樂。以水為靈感的滑音，是別的方法無法產生的細緻之物。關於音的形態，我也開始思考所謂流體性的形態。我想要緩慢如潮汐變化般的東西...³⁴

³² 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，195。

³³ 以小二度、純四度與增四度組成的三音。

³⁴ 武滿徹，《武滿徹著作集 II》，128：「わたしは水の神秘に憑かれ、光を屈折させる水の力を借りて、音の波長をも曲げようなどと考え、水を媒体として楽器を演奏する音楽を書いた。水によって創られる滑走音は、ほかの方法によっては生まれない緻密なものである。私は音楽の

在其創作當中，時常會與「水」、「樹」、「風」等自然物連結，雷諾茲 (Roger Reynolds) 也說：

他似乎很明顯、持續地察覺到他周遭的變化，並由此可以從音樂以外的刺激當中找到這股創作的動力。³⁵

這些特定的意象，是他比擬音樂的一種方式。就像追求「如風吹過無造作的聲音」，武滿徹真正的意圖不是要模仿風的聲音，而是以他所期望的「自然觀」，來達到音樂「無造作」的境界。因此我認為，在其音樂與音樂以外之物間，「自然」是關鍵性的連結。

在討論武滿徹的文獻當中，除了分析音樂技法外，其音樂哲學也時常被連帶提出。若提到「自然」的重要性，伯特 (Peter Burt) 在 *The Music of Toru Takemitsu* 一書中，將「自然」納入武滿徹音樂分期的考量因素。他針對武滿徹影視配樂、改編曲目以外的古典形式樂曲作分析，依照時間順序配合風格演變，將其創作分為三個時期討論。在此之前，Yoko Narazaki 將武滿徹風格以 1970 年為分界，只分為前衛 (avant-garde) 和保守 (conservative) 兩期³⁶。Peter Burt 認為在武滿徹早期的 1950 到 1960 年中，還有另一段受西方音樂家影響的轉變時期應該被細分出來。這一段時期，武滿徹深受凱基等西方音樂家的啟發，開始重新思考音樂中的東方元素。Yukiko Sawabe 也承認，武滿徹在 1960 年的作品中的確出現兩樣新元素：「傳統的日本樂器」和「對『自然』的表達」。Yukiko Sawabe 在樂曲中感受到「自然」的新元素，因此認可伯特對武滿徹音樂風格所做的新分期。而武滿

形態についても 流体的な形態と謂うものを考える。それから 緩慢な汐の満干のような変化、というものがほしい。」

³⁵ Reynolds Roger, "A Jostled Silence--Contemporary Japanese Musical Thought (Part One)", *Perspectives of New Music*, vol. 30 no1(1992). 34. : "He seems remarkably, consistently aware of what is going on around him, and is able to find, thereby, considerable fuel for this creative work in extra-musical stimuli."

³⁶ Peter Burt, *The Music of Takemitsu*. (Cambridge : Cambridge, University press, 2001), 2.

徹對自然反思的著作，的確也是這段時期後才出現。我所要關注的，也正是他在1960年後的音樂。³⁷然而，武滿徹在著作中並未直接敘述「自然」到底為何，在此，對「自然」的想像仍是模糊的概念；但這也意味著音樂和創作者的哲學觀必須互相關照，也是本篇論文所欲強調之處。

近年來東西方陸陸續續出現一些關於武滿徹的文獻資料，但大多是從樂曲分析來著手。其中雖然也不乏從音樂哲學、美學的角度來探討，但多半是從他特定的意象作為隱喻，探討武滿徹音樂的風格與美學關連。武滿徹的哲學觀最重要的即是他對「自然」的看法，這也成為既有文獻的主要探討重點，但是，他們往往從武滿徹對於「自然現象」、「自然物」等意象出發，諸如對樹、水、風等概念加以深究，卻忽略了其對「自然」最根本的想法與音樂哲學上的意涵。我認為他對「自然」的看法並不是從一個客體或具體意象的角度出發，而是以「自然即是無常」做為其音樂思維的核心。無常就是不期而遇，也是偶然，不斷變化。由不斷變化的無常感為立足點，他試圖將「人的感性」帶回音樂中。人不是「組織」音樂的角色，在「無常」的不斷變化裡，人的感性隨時間空間而轉變，新的觸發也因應而生。藉由與外在的交流，如詩意般的抽象意像油然而生，音樂在此流變生成中成形。其種種音樂觀包括「音河」、「間」、「寂靜」等，皆始自於人在時間空間中的遭遇。不同於西方音樂直線性的時間和固定的空間，音樂不由度量而來，不從既定形式出發，武滿徹追求「音色」的細緻度，強調人與音樂不為主屬的關係。上述這些面向正是我較為感興趣的部分，也是我閱讀武滿徹第一手資料時，主要探索與分析的切面。

岩田隆太郎在《カフェ・タケミツ》中以武滿徹的重要概念：水、樹、夢、季節、單純的幾何形式、星、死、庭、空・地平線、距離、其他等十類來探討武滿徹的音樂作品，並藉由敘述作品與主題意象連結的關係，進一步檢視武滿徹的音樂。³⁸ Hwee Been Koh在*East and West : The Aesthetics and Musical Time of Toru*

³⁷ Burt, *The Music of Takemitsu*, 2.

³⁸ 岩田隆太郎，《カフェ・タケミツ》(東京：海鳴社，1992)。

*Takemitsu*這篇論文中提及神道、禪宗、與佛教觀對「自然」追求的態度。他說：

自然不被當成失序混沌，而是擁有更高等的和諧。武滿徹在精神層次上受到自然的強烈影響，包括來自大地的節奏、震動和共鳴，並不令人訝異。藝術師的目標就是要透過自己的工具與自然進行互動，掀開並萃取蘊含於自然中的美。把自然狀態與最純粹的狀態相比擬的這種美感，與依舊支配著眾多現代日本思維的神道教教義是吻合的。每一個意圖都期望將自然與日常生活緊密的接合。神道的基本教義所講述的正是心靈整體的真誠和純淨。³⁹

Koh 在論文中指出，日本宗教精神與武滿徹音樂的確擁有直接關係。日本人親近自然，並認為自然帶來諧和的生活態度，人應該尊重自然，融入自然，而不是設法改造自然。日本的傳統藝術中，時常以樂器模仿鳥叫和蟬鳴等昆蟲的聲響，有名的能劇「Matsumushi」就是一個最好的例子。作者也引用了武滿徹的一段話：

現今的作曲家將自然遺忘。他們對待音樂猶如對待數學。裡面沒有詩意。我總是思索著自然。或者說我不思考。我不喜歡思考。但你必須聆聽自然的聲響---風、鳥和海。音樂的聲響不只是人造器樂所發出的那些聲音。所有存在的事物，可見的與不可見的，都擁有自身的聲音與循環。我試著捕捉自然內部的聲響。自然必須是音樂的一部份，如同它是日式建築的一部

³⁹ Hwee Been Koh, “East and West : The Aesthetic and Musical Time of Toru Takemitsu”. (Ph.D.diss., Boston University, 1998) , 22-23 : “Nature is viewed not as a disorderly chaos but as a higher level of harmony. It is therefore not surprising that the most potent influence on Takemitsu's spirituality should have come from nature: from the rhythm, vibration and resonance of Mother Earth. The goal of the craftsman is to uncover and extract the beauty inherent in nature by interacting with nature with his tools. This sense of beauty, which equates the natural state with the purest state, is in line with the teachings of Shintoism that still govern much modern Japanese thinking. Every attempt is made to embrace nature in every aspect of daily Life. The fundamental teachings of Shintoism expound on the total sincerity and purity of the heart.”

份。在西方，人們使用牆壁來隔開人與自然。在房間切出一扇窗好看見自然，就像是在畫框裡的畫作。這是錯的嗎？⁴⁰

聽自然的聲音，尋找內部自然的聲響。然而，武滿徹的意思是要追求對動物聲音的模仿，還是要將自然現象形式化為音樂來表現？

彼得·瑞福斯（Peter Revers）在《武滿徹作品的美學與音構成》一文中，探討武滿徹幾項重要的美學觀。他認為武滿徹的自然觀是要達到「空」、「無」的境界。而他的音樂除了追求此一境界之外，其音樂如音高構成，受到自然現象的強烈影響，多使用漸強漸弱、細微的音程變化等等。瑞福斯認為，武滿徹的美學觀受佛教無常觀「存在是不斷的變化」影響至深。樂曲採用自然物作為標題，乍看之下也許會覺得與音樂無關，但深入研究會發現，這些東西和作曲家的音樂性及音響美學有極大關係。⁴¹

武滿徹的音樂的確受到一些與音樂無關之物的影響，其中，佛教的「無常觀」促使他對音色「不斷變化」之美的重視。然而，若只把音樂比喻成「自然的」或符合「自然現象」，音樂也就陷入純粹模仿的意義；在文化背景的背後，音樂若只被置於宗教和文化傳統的層次，音樂將被單純化。除了形而上的境界，音樂的形式、時間和空間的擺放、甚至人與音樂的主客關係，似仍無法被完全釐清。

第四節 小結

⁴⁰ Koh, "East and West : The Aesthetic and Musical Time of Toru Takemitsu", 27 : "Today's composers forget nature. They treat music like mathematics. There is no poetry. I think about nature always. Or rather, I don't think. I don't like to think. But you must listen to the sounds of nature - winds, birds, sea. Musical sounds are not only those made by man-made instruments. Everything living, visible and invisible, has its sound and cycle. I try to picture the inner nature of sounds. Nature must be part of music as it is part of a Japanese house. In the West you build houses with walls to separate you from nature. You cut windows in rooms and see nature like paintings in a frame. That is wrong?"

⁴¹ 請參考長木誠司 橋口隆一編著《武滿徹の音の河のゆくえ》(東京:平凡社 2000) 264-273。

伯特在“Up the Garden Path : Takemitsu, Serialism, and the Limits of Analysis”這篇文章中表示，武滿徹和西方作曲家的不同之處，在於他甚少在著作中分析自己的音樂技法。這不代表武滿徹不使用任何音樂技法，而是在此之上存有更重要的東西。伯特說：

對武滿徹來說，最重要的東西就是在音樂自身裡的音樂姿態（Musical Gesture），而填入由音樂姿態佔據的空間的音樂素材（musical materials）並非總是與目前討論中的作品之外表「主題式」內容有所關聯，並且極有可能是從作曲家視為符合當前情境的任何源頭衍生而來的。⁴²

伯特認為武滿徹最關注的東西是音樂的姿態（Musical Gesture），而非一個明確的主題(theme)。我認為，音樂的姿態是武滿徹對聲響(sounds)的注重，因此曲式(form)也只是音樂的姿態的集合。打破曲式和主題的迷思，音樂不只是時間與各種關係的承接，不只是一條清楚如說故事般的邏輯線。武滿徹想要打破人類觀看的邏輯性，將重點放在環境變化與人內在的感性的碰撞，破除固定形式的迷思。

武滿徹音樂觀當中時常提及「間」和「音河」的概念，正是訴說人不是玩弄時間和聲音的本體，而是要思考如何讓時間與聲音以最原始的方式呈現。人應該尋求最純粹的，不被客觀束縛的音樂語彙。因為主體的人與客體的外在環境是相互影響交流的，而不是孤立的兩端。同樣的，音樂也不只是人類片面安排與組織的產物。我們若只從「自然現象」、客體或形而上的佛教觀等概念式的敘述出發，將無法進一步釐清弦外之音所涵蘊的物我關係。武滿徹深受佛教、西方作曲家甚至法國哲學家的多方影響，他所關注的東西不只是一個自然之物，更包括人的存在意識，甚至音樂與時間、空間的關係。

⁴² “For Takemitsu, the vitally important thing is the musical gesture in it self, and that the musical materials filling out the space it occupies need not always be related to the ostensible “thematic” content of the work in question, and might indeed be drawn from whatever sources the composer deems appropriate for current situation.”

武滿徹於 1964 年出版第一本文集《Toru Takemitsu 1930...∞.》，其後，他共出版了十多部文集。2000 年，日本新潮社將武滿徹於 1971 年-1996 年間出版的單行本，與一些零散的文章編輯為五大冊出版。本論文即以新潮社這五本武滿徹著作集為主要參考文獻。在武滿徹的著作集中，時常將音樂比喻為一種自然的形式，例如他藉由水，思考音樂可以像潮汐般緩慢的變化，成為一種流體的型態。⁴³其音樂自然觀，可說期望在自然中找尋一種非人工化的原則。接下來在第二章中，我將會剖析其自然觀的意涵，並介紹武滿徹音樂哲學的幾項重要元素，包括「音河」、「間」、「sawari」等。在第三章，我將釐清音樂與人的關係，並解釋武滿徹的「感性」音樂觀。在最末的第四章，我將以武滿徹的作品《ARC》為例，來說明、印證他所主張的音樂哲學。



⁴³ 見註釋 35。

第二章 武滿徹無常的音樂自然觀與其音樂基本概念

武滿徹在 1970 年代的著作中，即開始談論「自然」與音樂的關係，由日本的自然觀，與西方的不同之處，帶入西方音樂理性化與失去感受性的困境。1980 年代，「自然」還是武滿徹書寫的關鍵，但他也開始著墨於其他各類藝術、自然物（水或樹等）甚至語言和數字這些音樂以外之物帶給它的感受。這些對「自然」的看法息息相關，並啟發武滿徹在作曲上的想法。1990 年代，延續對東西方文化差異的高度關注，武滿徹提出了「Universal Egg」的概念，企圖將世界的界線縮小，把「異質性」當作一種「普遍性」，而並非一種自我與他者的區隔，也因此他說：「我認為我是音樂世界裡的一個市民，而不是一位日本作曲家。」⁴⁴本章以武滿徹 1970-1980 年代與「自然」有關的文獻為主軸，偶爾引用 1990 年代的相關文獻為輔，藉以剖析武滿徹無常的音樂自然觀與其音樂基本概念。



第一節 無常與音樂自然觀

1944 年武滿徹離開東京到埼玉縣的軍事基地，為軍備效力。在埼玉縣這段期間不僅生活條件差，有時也會遭受軍人不合理的毆打與體罰，讓他飽受戰爭的折磨。因此，武滿徹曾經對自己的國家充滿反感，甚至不願意聆聽傳統音樂，這些聲音只會讓他回想起戰爭的痛苦。1948 年開始和著名的作曲家清瀨保二學習作曲以前，武滿徹接觸到的盡是西洋音樂，包括哈利司（Roy Harries）、柯普蘭（Aaron Copland）、皮斯頓（Walter Piston）、和德步西（Claude Achille Debussy）等人的作品。換言之，西方音樂才是武滿徹真正的啓蒙。

⁴⁴ 蔡淑玲，《探討武滿徹（Toru Takemitsu）音樂創作的思維與體現---以夢窗（Dream/Window）為例》（台北：東吳大學音樂研究所碩士論文，2006），14。

1950 年開始，武滿徹不但受到西方前衛音樂家凱基（John Cage）的影響，更開始思考音樂中的「東方」要素。伯特也認為這一段時期是武滿徹相當重要的一个轉變，應該被劃分出來。在武滿徹 1960 年後的多所著作當中，「自然」這個議題不斷反覆的被提出來，例如他以風吹過竹林所發出無造作的聲音，來比喻音樂應該有的面貌。「自然」與「東方」的概念有關，也與「自然物」有關，然而音樂在「自然」中的呈現，仍然是模糊不清的諸多概念。

經過二次大戰的洗禮，身心飽受戰爭煎熬的武滿徹在聆聽到法國香頌後，決心當一位作曲家，因為音樂讓當時心靈空虛的人們感受到愛的慰藉。⁴⁵其後，武滿徹經歷過實驗工坊（Experimental Workshop）⁴⁶、梅湘和凱基等不同美學觀念的衝擊，開始注意到環繞在自己周圍的傳統文化。他比較東西方文化的差異，並再三強調東方「接近自然」的文化，認為「自然」才是藝術創作的本質。



我時常在思考音樂與自然的關係，那並不是如描寫風景一般的關係。我有時會深深對無人的自然風景感到衝擊，這就是音樂形成的契機。……在我的創作中，自然的行為就是與現實溝通感應。藝術就是在與現實的沸騰溝通感應中產生。我想將「音」原本被圖像式法則限制的音樂，從簡陋的法則中解放出來，讓「音」成為如同呼吸般的運動。音樂原本該有的姿態，不應只是如現在般的觀念性的內部表白，而應與自然深刻溝通感應，有時成為優美的聲音，有時亦成為殘酷的聲音。⁴⁷

武滿徹認為自然與音樂有著不可分割的關係。人接受自然的衝擊產生創作。

⁴⁵ 見第三章第二節。

⁴⁶ 詳見第一章。

⁴⁷ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，36-38：「私は音楽のかかわりについて、いつも考えているが、それは自然の風景を描写するということではなく 私は時として人間のいない自然風景に深くうたれるし、それが音楽の契機となる。……私が創るうえで、自然な行為というのは現実との交渉ということでしかない。……図式的なおきてにくみしかれてしまった音楽のちやちな法則から「音」をときはなって、呼吸のかようほんとうの運動を「音」にもたせたい。音楽の本来あるべき姿は、現在のように觀念的な内部表白だけのとどまるものではなく、自然と深いかかわりによって優美に、時に残酷になされるだと思う。」

若要談論武滿徹的自然觀，許多人都會從武滿徹常經常引用的自然現象或自然物，例如水、風、四季等意象進行分析。然而，音樂顯然不是對自然物的模仿與再現，另一方面他也要跳脫西方講求法則式的合理主義。這是武滿徹在創作中不斷強調的東西，也是他最重要的哲學觀。他所認為的「自然」，其最根本的主體性，並不是作為表象的自然之客體，而是來自於「無常」的概念。在著作集當中他引用觀世壽夫⁴⁸的話：

「能」所呈現的自然觀，並不是人類和自然對抗。「自然」這個字在中世紀用來當作「無意間、偶然、不期」的意思。譬如說像「在無意間來到」中的「無意間」的用法。因此，自然並非與人相對立之物，而是在無意間與人相遇之物。這樣的自然觀，也影響到音和音之間的空白（間）存在的偶然性的想法。自然是一直在變動的，無限變化是一種常態，所以，無常觀非否定性的思想，而是在不停變化的世界中，人生與自然不期而遇，因而強烈肯定生存的一種思想。⁴⁹



日本能樂最大的特色即是，表演者所帶的面具並沒有任何表情，因此，唯有發自內心的投入情緒，才能表達出角色細膩的個性。觀世壽夫認為戴面具是為了傳達真實的情感。⁵⁰能樂以面具遮掩虛實難辨的外在，以期達到最自然，最真實深刻的情感。可以說，日本傳統文化對「自然」這個議題一直抱持相當高度的關心，武滿徹也從中獲得許多對音樂的啟發。他說：

⁴⁸ 1925-1978。日本觀世流的能樂大師。

⁴⁹ 武滿徹，《武滿徹著作集 II》，75：「能に顧われた自然觀にしても、人間と対抗する自然というものではない。「自然」と言う言葉は、中世では「フト」という意味に使われていた。「自然何とかしたときに来てください」と言うように用いられた。随つて自然というものは人間と対立するものとしてあるのではなく、何かの時にフト出遇うもので、それが音と音の間というような考え方たに、考え方として影響しているだろう。」

そして、日本文化の根底にある無常觀というものは締めの思いではなく、なだいつときも同じではありえない変転する自然にたいして、フト出会う人間の生を、積極的に肯定する思想などだと語られたのが、強く印象を残っている。

⁵⁰ 武滿徹，《武滿徹著作集 II》，75。

日本人喜歡近於自然的藝術表現，西方人卻喜歡不屬於自然的人工化表現。這也表現在日本人對於聲音的喜好態度。歷史上的西方努力去除噪音，………而日本人卻對自然聲響有不一樣的態度。⁵¹

當彈撥琵琶上的弦，弦敲溝槽會發出類似噪音的聲響，這種模糊與曖昧不明的音色表現與魯特琴完全不同，也是武滿徹所謂「自然」的音色。然而，自然與非自然並不是以「噪音」或「非噪音」為標準來區辨。他認為的「自然」，最根本的主體性應是「無常」這個概念。如同觀世壽夫所說，「無常」即是偶然，在音樂中更貼切的形容就是「變化」。

尺八演奏者所想到達的境界，是如同風吹過腐朽竹林底下所發出的，無作為的，包含自然變化的音。⁵²



這句話代表了武滿徹對音的意象的追求，也說明了「不期而遇的變化」在聲響當中的重要性。變化，也就是擁有捉摸不定的性格，音本身的進行不用說，音高、節奏更不是人為理性規範下的產物。更進一步來說，這種變化擁有生成轉變的意義，從音出現的那一刻起，展開一連串不斷變化的過程。我們必須聆聽這細微的過程，掌握它變化的全貌。在這樣的情境下，音色的意義被突顯。這種細微的音色變化，同時也是武滿徹所謂的「自然的」、「無作為」的變化。因此，其音

⁵¹ 武滿徹，《武滿徹著作集 II》，73：「日本人の芸術表現について考えてみると、西洋人は、自然の中にその類型を見出すことができないようなものとしての人工表現を珍重するが、日本人は、作り出すものに、自然と同質をみて喜ぶ向きがあるようだ。このことは、音の嗜好にも当て嵌まる。西洋音楽は、雜音的なものを排除することを、歴史的に推しすすめてきた。……そして、日本人は、自然に対して、それとはまた別の、独自の美の態度を所有しているように思う。」

⁵² 武滿徹，《武滿徹著作集 II》，294：「邦樂に、風や水に因んだものが多いのは、偶然ではない。尺八の演奏者が到達したいと望む境地が、風が、朽ちた竹藪の根方を吹き去る時に発するような、無作為の、自然に変化する音を摑まえることであるというのは、譬えにせよ、おもしろい。」

樂理念往往會注重「單音」的音色變化，而不只拘泥於句子的完整性，例如日本人傾聽「音」本來的相貌，他們認為「一顆音能成佛」。自然的雜音不只是單純表現層面的素材，同時也握有全世界的樣貌。由「變化」的概念，武滿徹從此衍生出許多音樂自然觀，包括「音河」、「sawari」、「間」等的音樂自然觀。

第二節、武滿徹的基本音樂概念

武滿徹認為「音」的概念非單一或固定不動。「音」自發出聲響的那一刻起開始不斷轉化直到消失。如此「不斷變化」與「不期而遇」的無常觀，影響了武滿徹的數個重要音樂概念。不僅「一音」與「音河」如此，「sawari」進一步的說明了「聲響」的複雜性；不可預期的「間」所造成的張力，更濃縮了「無常」的世界觀。武滿徹最基本的音樂概念將無常的自然觀與音樂結合，接下來筆者將做更詳細的介紹。



一、一音與音河的概念

日本傳統音樂注重一音的表現，而非音與音之間的關係。一音可以掌握細微變化的樣貌，也是武滿徹音樂自然觀體現在音樂中的重要概念。如武滿徹所描述：

邦樂裡的音樂，是拒絕其所屬的音階般的東西。一音一音是磨鍊而顯著的，相對的，音階的意味變得很薄弱……⁵³

（日本音樂）與其說是將聲音建構起來，不如說是以一音為中心，捕捉其中的變化動向。⁵⁴

⁵³ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，234：「邦樂の中での音は、その所属する音階を拒むものようである。」

⁵⁴ 武滿徹，《武滿徹著作集 II》，293：「日本の伝統音楽は、音によって構築するというよりは、一音の中に、変化する動きの相をとらえ、それを聴きだそうとする。」

音與音是沒有從屬關係的，因此單音個別的性格被凸顯，也就是音色開始直到消失的這段變化，單音的變化就像風吹過竹林產生的音響，精緻而高雅的變化著，最終朝向「無」。聆聽這種過程，致使日本人注重「整體音響的生成」，而非一音與下一音之連結關係與樂句。

（音之河）無心的聽，在世界上如音河般奔流。一個個的音，各自在不同的機緣中存在，和地上的生命一般互相扶持共存著。⁵⁵

武滿徹日後所提出的「音河」，也與「一音」有密切的關係。音河的概念，就是世界上充斥著許許多多，像河流般不斷流動的音。他認為西方音樂就好比蓋房子，是由人層層規劃、構築而成的東西。武滿徹「音河」的觀念企圖打破這一道人為規劃的過程，強調「音」自我價值的存在，也就是，音樂並不是由人構築而成的，而是原本就充斥在生活周遭。音樂的形成是由人的傾聽與發現，而非發明與創造。也就是說，人與音一起合作形成音樂。

音樂是活生生的。那是個體所無，自然般的東西。如風、水般豐富、複雜的呈現種種變化的樣態。音回應我們感性的容忍度，時而豐富，時而貧瘠。我不是使用音來作曲，而是我和音同心協力。有時覺得很無力，那是我還無法流利的說出和同伴（音）相同的語言。⁵⁶

一音抑或音河的概念皆說明了武滿徹想要摒除「操縱」的理性因素，讓音本身得以解放。因為人的構築，音才會產生階級與關係，音樂也被形式硬生生的綑綁，如此，也離「自然」越來越遠。而除了平均律的音高變化，西方所認為的「雜

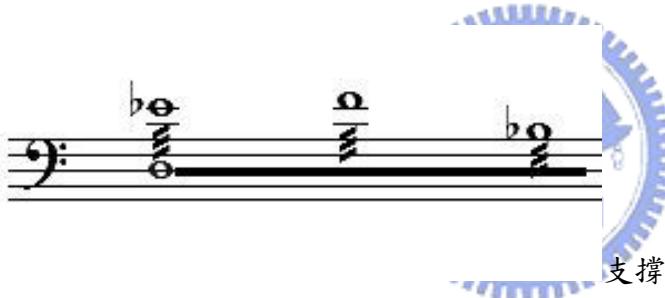
⁵⁵ 武滿徹，《武滿徹著作集 IV》，66。

⁵⁶ 武滿徹，《武滿徹著作集 III》，240。

音」(sawari 的概念) 與「沈默」(間的概念)，也是必須被聆聽的「音色」，是「音河」中的一份子，這是武滿徹自然觀當中很重要的一環。

吳丁連在其論文 “An Analysis of Takemitsu’s Bryce(1976) : with an Emphasis on the Role of Articulation” 中，曾提及「單一音樂事件」(a single musical events)。他認為在這一個事件的過程中，會經歷三個部分：起始 (beginning)、中段 (middle)、結尾 (end)。⁵⁷他又說：

一個單音，一個音樂事件或一個事件，是一般的表達方式，但我將會在這篇文章中賦予它們不同的意義。一個單音作為一個整體，不只是指音樂單位中的單一音高，它意味著在時間與空間中的一個中心聲響 (單一或一群音高，或單一複雜聲響)。經歷一連串的音樂變化的參數而成形。長笛的升 F，被木琴的



支撐，接著被豎琴點狀不規則、急促，不調和的型態塑型，也會依運音法 (顫音、不顫音、特殊指法、一般指法、裝飾音) 和力度而轉變 (見譜例 2-1-1)。⁵⁸

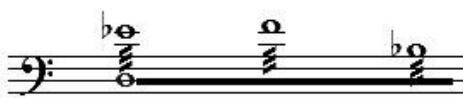
⁵⁷ Ting-Lien Wu , “An Analysis of Takemitsu’s Bryce(1976), with an Emphasis on the Role of Articulation”. (PhD. diss., University of California, 1987), 3.

⁵⁸ Wu, “An Analysis of Takemitsu’s Bryce(1976), with an Emphasis on the Role of Articulation”, 1-3 : “「A single tone」 and 「A musical event」 or an 「event」 are general terms, but they will be used with special meaning throughout this paper. 「A single tone」 as an entity dose not quantitatively mean one pitch as a musically perceived unit, but denotes a central sound (a single pitch or group of pitches, or a tone complex) in time and space. crystallized by undergoing a series of transformations of its



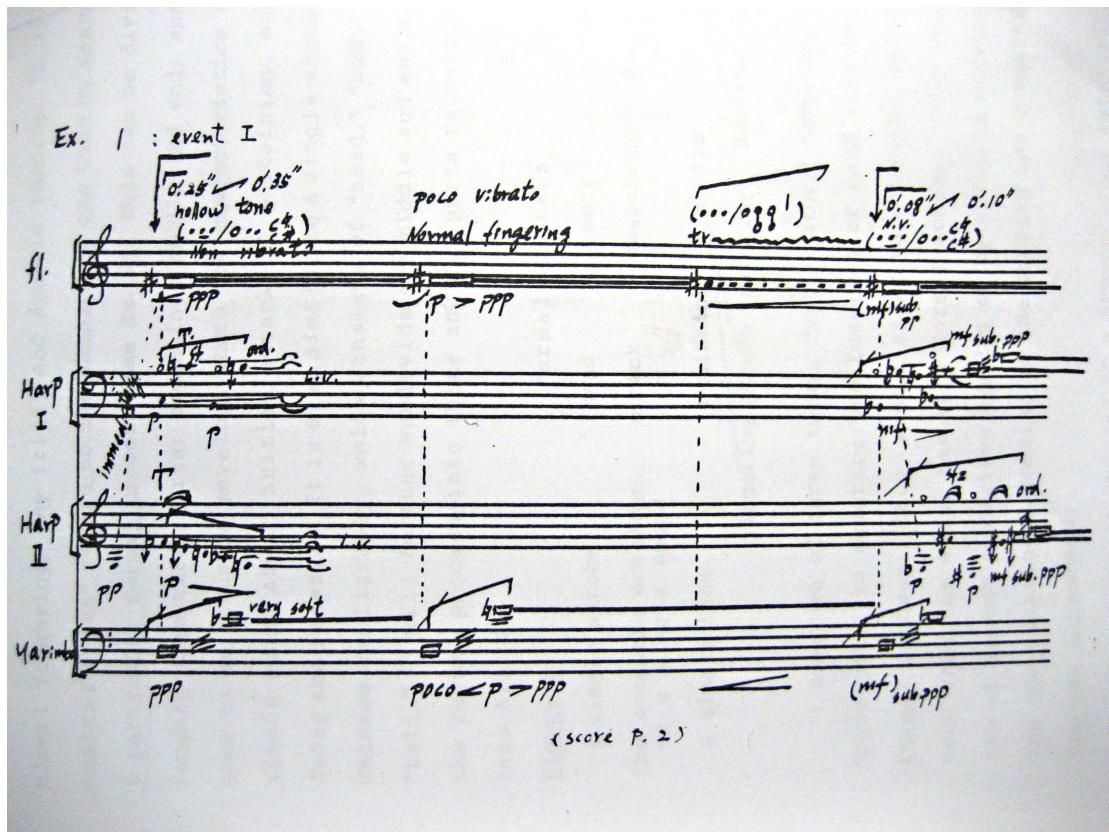
musical parameters. A tonal entity,

F flat of flute, is supported by of the



marmba in

, and is shaped by the harp’s punctuation of



譜例 2-2-1，武滿徹《Bryce》⁵⁹

如上譜例 2-1-1，長笛的升 F 在某些意義中，不過代表一個單一音高，但武滿徹在這樣一個過程中，不僅用了不同的力度記號、演奏技巧來呈現一個音，其他樂器不同樂句的加入，如同人與外在環境的不斷遭遇，也正是吳丁連所描述的，在時間與空間中經歷一連串參數變化的中心聲響。一音所可以表現的樣貌，比它自身的音高意義來得豐富許多。

二、Sawari 的概念

an irregular, rapid, non-tempered fingure, as well as by changes of articulation (vibrato, non-vibrato, specific fingering, normal fingering, key trill) and dynamic shading."

⁵⁹ 引自 Wu, "An Analysis of Takemitsu's Bryce(1976), with an Emphasis on the Role of Articulation", 2.

如武滿徹所說，Sawari 這個詞源自於觸碰物品，而 Sawari 最初也意味著把不同流派的長處援用到自己的流派。日本樂器琵琶（Biwa），在其頸身卡住弦的象牙質平面稱為「Sawari」。當拉彈延伸在溝中的弦就會發出「bin」的一聲，可謂美妙的「噪音」。Sawari 在日文中有觸碰和障礙兩種意思，在 Biwa 這種樂器中，Sawari 的部份也可謂是一種障礙的設計，它的不方便反而造成了表情豐富的聲響。Sawari 的概念經由 Biwa 延伸開來，脫離原來的意義。藉由“碰觸”周遭環境產生複雜的聲響，並促使「間」的產生。這種聲響在日本被認為是優美的聲音，而 Sawari 的概念也漸漸被用在其他領域包括歌舞伎等等。當只欣賞歌舞伎中較經典的片段時，被稱為「只觀看 Sawari 的段落」，此處，Sawari 指的是作品中較為重要的片段。

Sawari 可以用在不同的地方，當它用在音樂中，無疑指示著強而有力且擁有深邃意義的聲音。和「間」類似，形而上的意義遠比實質的表象來得重要。



對音色敏銳的日本人的耳朵有容易陷入的危險，亦即過於沉溺於音色反而封閉音樂的世界，而貫穿邦樂獨特的美學觀「sawari」不是封閉的東西，她的語源出自「觸碰其他東西」，「sawari」的另一個意思是把其他流派優秀的東西用到自己的流派中。把西洋人耳朵所認為的雜音，如自然音無差別的感受她的美。如今「sawari」變成表現上的習慣，而非超越裝飾的意思，這完全是自我完結式的。然而，這語源不是現在所想像那般，而是很激烈的動態。她不是固定的美的觀念，也不是生活中求得的態度。「sawari」是想聽見音之實相的欲求，不是想在一音中聽見世界。「音」嚴然自立，不和其他音響成為一體。

在日本古老文化中，裝飾性是其中一個重要的要素。……我們應該注意「sawari」這字所呈現的微小的構造。……⁶⁰

⁶⁰ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，322：「音色に対して鋭敏な（日本人の）耳に陥りやすい危険についてはこれまで指摘していた。それは、余りにも音色に耽ることによって、時として音

「Sawari」與「音河」同樣破除了音高概念，把「音」的範圍擴大，把「音」的本質提升。不屬於 12 平均律中的聲響，也有無限律動的可能，也就是，音本身就擁有極富變化的音色與張力。更進一步來說，音不需要人為組織的接合，也會擁有活動的能量。西方音樂以和聲進行的規則，剝奪單音本身的價值，製造出人為的期待。「聽見音實相的欲求」也就是對聲響的解放，從一音本身最細微的地方發現其張力。

在武滿徹《11 月的階梯》中，管弦樂有一種由音堆組成類似滑奏效果的音型。這樣複雜多變聲響，不是要讓人聽清楚音堆中音程的組成，而是在一股如風吹過般的短暫過程中，感受音色細微的鼓動。（見譜例 2-2-2 劃框處）



樂に世界は反って閉ざされたものになってしまふ。音楽が広がりをもたず退廃にむかう。だが、邦楽の根をつらぬいていた、独特な美的觀念としてのさわりは、かならずしもそのように閉ざされたものではない。その語源は、本来、他のものにさわるということから来ているのであり、さわりの当初の意味の一つは、ほかの流派の傑れて目覚しいものを自己の流儀にとりいれるということであった。

自然の音と差別されないような、また、西洋の耳には雜音としか聞かれない音に、美を感じるということはどういうことであつたろうか？

現在でこそさわりは表現上の慣習といったものになってしまい裝飾としての意味を超える物ではなく、それはあまりに自己完結的である。しかし、その語源からも知れるように、さわりという言葉のもつ意味は、ほんとうは今日想像しえないほどに、むしろ激しく動き的な姿勢ではなかつたろうか。それは固定された美的觀念ではなく、行いのなかに、つまり生活の中に求められた態度ではなかつたと思い。さらりとは、音の生きた実相を聞き出そうとする欲求であり、一音に世界を聞くことなのではないか。そこでは音は厳然として自立し、しかも他と一体であるというような響きでなければならなかつた。

日本の古くからの文化に、それを形づくってきた重い要素のひとつとして裝飾性ということがある。……さわりという言葉に表れているようなミニマルな構造にこそ目を向けるべきであろう。」

dedicated to and commissioned by the New York Philharmonic
in celebration of its 75th Anniversary

NOVEMBER STEPS

TORU TAKEMITSU
(1967)

Shakuhachi
Biwa
2 Oboes
3 Clarinets
(in D⁹)
2 Trumpets
(in C)
3 Trombones
(Tenor)

Percussion 1
(2 Players)
Harp 1

Placed
right
side

12 Violins
5 Violas
4 Violoncellos
3 Contrabass

Percussion 2
(2 Players)
Harp 2

Placed
left
side
12 Violins
5 Violas
4 Violoncellos
3 Contrabass

R.V. poco S.P.
P.O.
pp < p
120 tempo
poco
Tutti con sordino
Table
120
poco S.P.
P.O.
dim.
Tutti con sordino

譜例 2-2-2：武満徹《November Steps》，mm.3

三、間的概念

Bruno Deschen 為「間」做出以下解釋：

間，通常被翻譯為「空間」，但也可以說是「時間」。他指涉在事件中間的空間，如同被他人感知並被藝術家表達出來。他不像西方人所想的，是一個抽象的空間，而是一種知覺上，甚至我認為，是肉體上所感知到的空間……在音樂當中，間指涉著在樂句之間的無聲，揭示每一個句子該如何被演奏。同樣的概念也可以用在演員身上，代表他們的藝術表達。⁶¹

「間」原本指的是事物和事物之間，沿用到日本傳統藝術中，它卻成為一個抽象的概念。簡單來說，「間」是用來描述聲音與聲音，或空間與空間之間，而且，它不只是具體的代表一個間格，也是間格與非間格之間所形成的張力。日本作曲家湯淺讓二說：



間與聲音有相同的價值，不能與暫停或休止混為一談……⁶²

與西方休止不同，在日本音樂中的暫停是充滿潛能的空間，不只聲音是實體，休止也是實體，在兩者相交之處產生和聲，兩者同等重要，兩者不僅共存，更是合而為一。⁶³

⁶¹ 請參考 <http://www.thingsasian.com/stories-photos/2351> (2007/11/12 瀏覽)，Bruno Deschen 所著 ‘Aesthetics in Japanese Art’：“*Ma*, for its part, is generally translated as ‘space’ , but it can also mean ‘time’. It refers to the space between event, as it is being perceived by someone, as well as being expressed by an artist. It is not an abstractly calculated space, as is conceived by Westerners, but rather a ‘sensory’ , and I would even suggest , a sensually perceived space...In music, *ma* refers to the silence between musical phrases, as well as how each of the phrases is performed. The same concept applies to an actor, and refers to his or her artistic expression.”

⁶² 蔡淑玲，《探討武滿徹（Toru Takemitsu）音樂創作的思維與體現---以夢窗（Dream/Window）為例》，19。

⁶³ 蔡淑玲，《探討武滿徹（Toru Takemitsu）音樂創作的思維與體現---以夢窗（Dream/Window）為例》，19。

我認為在音樂中，「間」不能與西方的「休止」或「無聲」劃上等號，因為「間」擁有無限張力，並非空無一物。如同東方的水墨畫，「留白」並不是「無」，因為留白襯托出繪畫的深邃。日本庭園中常會使用的竹筒裝置そうづ（添水、僧都），當水注滿竹筒會往下敲擊發出聲音。於そうづ再度發出聲響中的間格，會使人產生一種期待的張力，這正是「間」最佳的寫照⁶⁴。

「間」在日本的脈絡下是真實的空間與時間的結合，而不是一個虛無的名詞。日本傳統音樂演奏者期望讓「間」盡可能的彼此靠近，如此「間」會更生動。團伊玖磨⁶⁵甚至認為「間」是一種「寧靜的思考」，即使從小接受西方教育的日本人，也難以完全瞭解日本音樂中「間」所代表的意義及功用。言下之意，「間」具有的抽象意義遠比他的實質意義來的重要且深邃，西方人可能很難完全體會這點。⁶⁶

武滿徹在形容「間」這個概念時說到：



「間」無法被人支配，也無法被作曲家支配。「間」永遠無法被支配。「間」是聲音之母，是活生生的。「間」是生氣蓬勃的空間.....⁶⁷

又說：

日本音樂中最重要的是空間，不是聲音，強烈的緊張.....。我想「間」是充滿緊張的時間與空間，而不是休止。⁶⁸

對所有日本人包括武滿徹而言，「間」結合了時間與空間，表現出強烈的張

⁶⁴ 請參考蔡淑玲，《探討武滿徹（Toru Takemitsu）音樂創作的思維與體現》，17-22。

⁶⁵ 1924-2001，日本作曲家。

⁶⁶ 請參考蔡淑玲，《探討武滿徹（Toru Takemitsu）音樂創作的思維與體現》，17-22。

⁶⁷ Noriko Otake. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. (England : Scolar press,1993), 55.

⁶⁸ 引用自蔡淑玲，《探討武滿徹（Toru Takemitsu）音樂創作的思維與體現》，20。

力，並緊密的與其相對應的東西（聲響等）交互作用。武滿徹不僅多次在文章中提到「間」的美學觀，也將這個概念沿用到音樂中，使音樂充滿獨特的張力與空間感。

武滿徹的音樂空間性，除了透過音響本身的傳達之外，「Silence」也是一個重要環節。和凱基一樣，他認為「Silence」並非「空無一物」，它反而是充盈在空間當中，「聲響」必須以相當的力量與之抗衡。

音樂，是音還是沉默？我在生命中，選擇「音」來對抗沉默。⁶⁹

不同於一般對「休止」（或「沈默」）的看法，武滿徹認為沈默與聲響相對應。雖說兩者是相對的，若更進一步的解釋，聲響是在沈默中所產生，也就是說，聲響是沈默的產物。根據他的看法，沈默存在原始的自然界，人們發出聲音創作音樂與之抗衡。為了證明人的存在，聲響由沈默中破出，身負強大的力量與深刻的含意。如此，「間」也是深具力量的沈默，在這個沒有聲音的部份，她的反響讓聲音更為顯露。

如能樂的音調般，音和沈默之間的「間」，不是表現上的有機性關係，他們在非物質性的均衡之上尖銳對立。也就是說一音得以完結其音響的複雜性，聽這精鍊的一音，日本人的感受性產生了「間」的獨特概念。這「間」的概念，是從複雜的一音與無數的音相對抗間被認識的。也就是，要賦予「間」生命，就等於賦予無數的聲音生命，因此喪失了實際一音表現的一義性。⁷⁰

⁶⁹ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，39。

⁷⁰ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，200：「たとえば能楽の一調におけるように、音と沈黙の間は、表現上の有機的関係としてあるのではなく、それらは非物質的な均衡のうえにたって鋭く対立している。繰り返せば、一音として完結し得る音響の複雑性、その洗練された一音を聴いた日本人の感受性が間という独自の観念をつくりあげ、実は、複雑な一音と拮抗する無数の音のひしめく間として認識されているのである。」

一音與沈默，然後構成無數的音與無數的沈默。音樂就是由這些東西組成的，所以音樂是音，也是沈默。類似於中國畫留白的觀念，不論是一音細微的變化，或一音移動到下一音的過程，因為與沈默強大的對比力量，更能感覺空間性的廣闊。音與沈默對抗，「對抗」本身也會形成一種張力，是來自於沈默空間中的張力。觀世壽夫指出，能劇中的自然觀並不是與自然對抗。自然，在中世紀用「futo」這個字表示。「自然是在偶然中巧遇」。因此武滿徹認為，偶然巧遇自然，就像把握音與音之間的「間」，以思考方式來影響。

我們可以說，沈默是充滿能量的空間。音就是從這樣的空間中出現，與沈默相互拉鋸產生張力。武滿徹對「間」的關注，也加深音樂空間的廣度。而在 11 月的階梯裡，武滿徹於琵琶 solo 出現的片段前，穿插了一個無聲的片段，不僅讓兩種異質的聲響能在寧靜中自然的淡出淡入，也讓演奏者藉由寂靜表現出另一種張力。



つまり、間を生かすということは、無数の音を生かすことなのであり、それは、実際の一音からその表現の一義性を失わした。」

Shakuhachi

boko-boko

Biwa

Biwa 1 10

S.T. → S.P.

1-2 vib.

3-4

5-6

Vns. 7-8

9-10

11-12

right

1-3 arco unis.

4-5 2p arco div.

1-2 (arco) div.

3-4 (arco) div.

Ob.

Hp. 2 tabl. f

Keep silence

P.O. vib. N.V.

1-2 unis. P.O. vib. N.V. dim.

3-4

5-6 P.O. vib. N.V. dim.

7-8 S.P. P.O. vib. N.V. dim.

9-10 arco S.P. P.O. vib. N.V. dim.

11-12 P.O. vib. N.V. dim.

left

1-2 S.P. P.O. dim.

2-3 S.P. P.O. dim.

3-4 S.P. P.O. dim.

4-5 S.P. P.O. dim.

1-2 P.O. P.O. dim.

2-3

3-4

4-5

Vns. 1-3

Vas. 2-3

4-5

Vcs. 1-2

2-3

3-4

4-5

Ob. 1-3

PP mf p

譜例 2-2-3：武満徹《November Steps》，頁 15。

我認為武滿徹對無常的追求，類似於日本 Naru(流變) 的概念。狄先尼(Bruno Deschenes) 認為 Naru 意味著流變，流變 (Naru) 仰賴著時間，生命所有的事件在其中，一個接著另一個流動著，或者說，事件從一個未斷裂的時間帶裡的前一個事件而創造出來。而流變在日本的哲學觀裡，被稱為 musubi ，這樣活生生的能量所掌控，他透過時間推動生命中的事件從一個狀態到另一個狀態。……時間被認為是流動的，它無法被定型或組織。……他只能在自身的動態中被捕捉……⁷¹ 武滿徹的自然觀認為流變、轉瞬即滅才是真正的「自然」，不管是數學音樂或文字的語言，恆久不變的法則或概念充其量是人們想要再現自然的語言而已。音樂中原本就擁有自己的形式，這種形式正是存在於時間與空間當中。每一個音的出現與消失都伴隨著自我的時間與空間，其中沒有定時定量的度量尺度，因為時間與空間不是跟隨人類所認為「往前走」的直線方向而已。康德認為空間與時間是人類「感性直觀的純形式」，也就是，空間和時間是我們感性表象成為可能的先天條件，因此，空間和時間脫離不了人的主體意識。與康德不同，武滿徹的自然觀卻是想跳脫由人類主體主宰的時空意識。「無常」並不只是一種時間與空間的斷裂，更包含主體無法主控的含意。以往的音樂以人類主體為重，導致時間與空間跟隨主體的期待而走，音樂的形式以人類理性為導向，遂趨於固定化。因為「無常」，音樂中的時間與空間並不從人類主體的單一角度觀看，相對於主體的「他者」是「不斷變化」中不可缺少的要素。武滿徹的自然觀含有主客體並重的含意，甚至主體與客體不是二元對立的，而是具有可互換性。

⁷¹ 流變(becoming)=Naru(日文)。http://www.thingsasian.com/stories-photos/2351 (2007年11月3日瀏覽)：“Naru means becoming, but a becoming dependent on time, in which all event of life flow progressively from one to another, or more specially, in which event is created from the previous one in an unbroken time span. The notion of becoming in Japanese philosophy is a creative process controlled by a vita energy called musubi, which propels the event of life from one state to another through time. In this line of thought, time is viewed as a natural process through which life evolves. It is not a abstract concept distinct from life as is the case in Western culture. Time is viewed fundamentally fluid; It can not thus be fixed and organized. Time in this particular sense cannot be controlled or manipulated; It can only be grasped through it motion. It is a time impregnated with all that brings to life. Time is thus perceived as a dynamic and evolutionary flow of life, each even begin a creation or an outcome of the previous one.”

第三章 音樂、自然與人的關係

武滿徹能在二十世紀現代音樂界中佔得一席之地，並與其他作曲家風格有明顯的區別，其關鍵不在於融合東西方語法的創作，而是在於「自然」這個元素的加入。武滿徹的音樂自然觀從「無常」出發，並進而涉及人與音樂間的關係。

以「無常」為根本，武滿徹深信萬物具有不斷變化的本質。音樂和人同樣是在不斷變化之中存在。既然「自然」是「反固定」的，就音樂而言，與武滿徹的「反形式論」正不謀而合。武滿徹批評西方以理性為音樂塑造一個固定的形式，因此他反對十二音列。對他而言，這樣的作曲方式好比蓋房子，以一磚一瓦堆疊，構築出固定的形式，卻缺少音樂中最重要的因素---人類的感性。由此可知，武滿徹的音樂哲學中，「自然」、「音樂」和「人」三者環環相扣。武滿徹的自然觀與「人」是無法分開而論的。他強調「反技術」，也就是「去人為」，然而，他又認為人與自然不是相對的。接下來，本章將要透過武滿徹的自然觀，進一步釐清武滿徹對於人、音樂、自然三者的關係。

第一節 技術與人的矛盾

自然與人似乎是相對的東西，既是自然，就不會是人為的。武滿徹也常在文章中反對「人為」或「技術」這些概念。他說：

就像人類開始使用火時，「技術」就對人類不表親切。這正如，人類從「自然」脫離，企圖以純粹知的生物--「人類」的姿態生存。與自然脫離自立，就如同破壞自然一般。「技術」現在正和人類反離而獨自動作。⁷²

⁷² 武滿徹，《武滿徹著作集II》，298：「人類がはじめて「火」を手にして、それを使用した時

這些話嚴厲的指控人類利用技術而破壞了「自然」，也因為技術，人類離自然越來越遠。在比較東方與西方文化差異的時候，武滿徹也牢牢捉住這個概念，批評西方「技術化」與「合理化」的邏輯思考。

近代西洋音樂的存在方式，是面向外在世界而將之普遍化。雖然這是很重要的，然而，為了朝向外在世界方便搬運，會捨去一些多餘的東西。近來更藉技術之便，這種情形變本加厲，音樂與技術中最重要的東西被大量的捨去。⁷³

西方量化、技術化的人為創作方式正是武滿徹口中「離自然越來越遠」的行為。由此，我們可以很肯定的說，武滿徹認為違反自然的並不是「人」，而是人的「理性」。然而，日本文化中與自然接近的事物，難道完全沒有人為的因素嗎？作曲真可以完全免除人為技術的成分嗎？若從武滿徹的音樂來看，可以發現他仍使用許多西方音樂語法，如大小調性、調式、甚至早期也使用過序列主義的手法。如果摒除技術層面，我們會開始懷疑音樂要如何構築而成？提到創作，我們很容易直接聯想到曲式、和聲進行等的作曲技巧。因為這些形式是成為藝術不可或缺的素材。究竟武滿徹要用什麼方式避開「技術」進行創作呢？

他認為，音樂追求幾何性或數字性的方法，只是一種理性的行為，硬化了藝術的第一要素「感受性」，也和「無常」不斷變化的觀念相抵觸。他說：

のようには、「技術」はもはや人間に対して親愛を示さないのだ。それはちょうど、人間が「自然」から離脱自立して、純粹な知的生物としての「人間」たろうとして生きてきた時に、「自然」からの自立ということが、不幸にも、自然破壊という事態を生じたのに似ている。「技術」はいま、人間から離反して独自に動いている。」

⁷³ 武滿徹，《武滿徹著作集 III》，22：「西洋近代音樂の在りようでは、外に向けてそれを普遍化することはたいへん重要なことです。ところが、外に向けて持ち搬びやすくするために、なるべく余分なものは捨てる。また最近では、技術のたすけを借りることでことさらそれが簡単になったために、音樂や技術において最も大事なものを、かなりな量落として行ってしまったのではないかと思います。」

我的音樂形式是音自身要求的自然狀態，而不是以預先限定的形式為出發點。⁷⁴

「自然的狀態」是音樂應該表現的方式。脫離人為的規則，武滿徹對十二音列與黛敏郎分析梵鐘的數理式計算法無法苟同。他認為黛敏郎的「梵鐘交響曲」揭露出日常生活所沒有的時間與空間，但梵鐘的聲音與作曲家想要的聲音之間，卻擁有極大的距離。⁷⁵也就是說，電子工學式的分析讓音樂脫離現實，阻礙了作曲者的感性與音樂的直接聯繫。十二音列和序列主義，因為受到西方「合理主義」思想以及「細分化」傾向的影響，讓武滿徹心中認定的音樂第一要素--感受性不斷的流失。去除「理性」，武滿徹認為人類的情感是音樂中不可或缺的部分。此外，對於人和音樂的關係，武滿徹也如此寫下他的想法：



音樂是活生生的。那正如沒有個體的「自然」般的東西。如風、水般豐富複雜的呈現各種變化的樣態。音回應我們感性的容忍度，時而豐富，時而貧瘠。我並不是使用音來作曲，而是和音同心協力。有時我覺得很無力，那是我還沒辦法流利的說出和同伴（音）相同的語言。⁷⁶

這句話如同他「音河」的概念。武滿徹認為「音」，就像是一個有機體，有自然的生成，並不斷的在我們周圍流動。如西方建立在調律組織中，擁有固定音高的聲音，是人類刻意製造出來的產物。音樂並非只是侷限在這個小框架內的東西，而是有許多新的和不同的聲音，等待人類去發現，而不是製造。此外，他說：

⁷⁴ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，192：「わたしの音樂形式は、音自身が要求する自然な形態であつて、あらかじめ限定されたものとして出發することはない。」

⁷⁵ 斎藤慎樹、武滿真樹編集，《武滿徹的世界》（東京：集英社，1997），99。

⁷⁶ 武滿徹，《武滿徹著作集 III》，240：「音は、間違えなく、生きものなのだ。そしてそれは、個体をもたない自然のようなものだ。風や水が、豊かで複雑な変化の様態を示すように、音は、私たちの感性の受容度に応じて、豊かにも、貧しくもなる。わたしは、おとを使って作曲をするのではない。私は音と協同するのだ。だが、私が、時に、無力感に捉えられるのは、私がまだ協同者の言葉をうまく話せないからだ。」

在我創作之中，自然行為就是和現實交涉。藝術就是從現實和自然沸騰的交涉中產生。⁷⁷

武滿徹認為透過音樂，可以確認自我的存在。換句話說，藝術要對「人」產生意義，沒有「人」的介入，藝術就沒有意義。因此，音樂一方面擁有自然的成分，一方面也脫離不了人。所謂「現實和自然」沸騰的交涉，若從武滿徹的多本著作中可以發現，他很注重「現實」(reality)。他認為音樂只存在與現實的關係之中，人創作音樂的本來目的也是為了證明自己的存在，為了與死（或 silence ）對抗。就像奔流不斷的音河，必須成為音樂才會與現實相繫。因此，人成為將聲響帶入現實的仲介者。音樂的形成，一方面，聲響原本即存在著，另一方面，人是不可或缺的仲介角色。

在這裡我們可以得到一些結論。武滿徹的音樂自然觀，音樂和人的對立是建立在「技術」上。然而他所認為的「技術」，並非單純直指曲式或和聲等表面的技巧，更進一步指出問題在於人類所擁有的「理性思維」。把人的成分化為「理性」與「感性」兩者，武滿徹只反對「理性」的那一部份，那也就是與「自然」真正對立的東西。這裡還有一個關鍵，就是武滿徹口中的「發現」所指為何？發現音樂與製造音樂又有怎樣的差別？雖然他並沒有對此作詳細的解釋，但從文章中可以發現，這正是人和音樂之間最直接也最密切的關係，它和人的「感性」有關，我們將在下一節繼續討論。

第二節 武滿徹的音樂自然觀與人的感性

一、戰爭的影響---與「他者」的情感交流

⁷⁷ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，37。

在武滿徹的音樂自然觀當中，人所扮演的角色看似被動卻又主動。作為聲響與音樂的仲介，人是被動的仲介者，也是主動的聆聽者。但是真正能讓人介入其中的，正是人的「感性」。武滿徹認為音樂的本質是「能夠傳達具體性的、生動的音樂感動」⁷⁸，這也是他反駁序列音樂的理由之一。

早年因為經歷過困苦的二次大戰，而相信音樂能撫慰人心，更在音樂中體認到「他者」的存在，他認為這是音樂感受性的來源：

一晚，見習士官拿了一台收音機回來……這對我來說是決定性的一刻，那時我和其他學生持有一樣的心情，被巨大的空洞覆蓋，只有這首歌滲透到我們的心中。當時我們絕非特意去聆聽這首曲子，她只是靜靜的，如巨大洪流般注入我們的肉體。我像大河的支流般，被注入的水浸濕全身，感受到世界的全體。我第一次注意到他者的存在。

想不起來歌曲的形狀，只能確信它是所愛的人的形狀。這首歌超越時間與空間，溫柔的包圍我們。……



「音樂的形狀已不復在」，因為武滿徹在此時接收到的只是音樂帶來的「感動」，而非專業音樂人所注重的起、承、轉、合或其他正規形式。也許因為武滿徹當時並非訓練有素的音樂人，比起專業音樂者（尤其同時代作曲家），他對音樂可以有更自由、直接的想像，也因為這一次的體驗，奠定了武滿徹往後的音樂取向。戰爭結束後他也提到：

終戰那一夜的基地，只有夾雜寂靜與空虛的騷動。……讓我們聽唱片的見習士官下山後馬上回到學校……我們全都很安靜，或者，剛好相反，對我來說，一切都是無緣的。我們和軍隊終於得到了自由，然而，此時卻又

⁷⁸ 斋藤慎爾、武滿真樹編集，《武滿徹的世界》，99。

⁷⁹ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，268。

在戰爭不自由又封閉的環境中，每一個人委身在巨大的洪流之中，卻只能從音樂中感受他者帶來的愛。戰爭結束，自由敞開，每個人卻又獨自孤立於黑暗的河流當中，緊閉自我。無論戰爭或戰後，都有一個共通的特徵，就是缺少「他者」。因為，戰爭是為了強權國家高傲的自我意識而犧牲小國，在強大的自我主義裡，「他者」的存在意識越來越渺小。武滿徹經歷了這一切，並深深有所體悟，音樂如他者般，以「愛」的姿態顯現，奠定他往後對「音樂」與「人類情感」交流的堅持。

他者，也可以說是一個相對於內在主體的外在客體。在與一柳慧的對談中，武滿徹清楚表明「表現」是一種充滿活力的創作行為，而不只是一個結果。其中的關鍵，在於對主體與客體間的爭論。我想藉由這樣的對談，進而把「人」與「音樂」的關係作更詳盡的說明。



一柳慧說：

結果是過去之事。如果太過重視結果，就不會產生富生命力的行動，因為當下是未知的。重要的是動機與過程。

當作曲家賦予聲響意義並使之成形，他透過自我意識，將自己客體化。這種態度只是遠離自己的本質。自我並不需要建立就已經存在。與實體並存的就是全體。沒有必要建立一個虛構的現實。

武滿徹回應：

我無法忽視這所謂「表現」的虛偽性....這永遠無法被解決。

⁸⁰ 武滿徹，《武滿徹著作集I》，270：「終戦に夜の基地では、静けさと空虚な騒々しさとが入りまじっていた。.....私たちにレコードを聞かせた見習士官は山を降りたらまた大学へ帰る。.....私たちは静かだったが、また、それとも異なっていた。私たちにとってはすべてが無縁だった。私たちは兵隊をふくめて、やつと自由になれたのが、そのときは、お互いにどうしようもなく閉鎖的になっていた。私たちは、ひとりひとりの暗い河の流れにまかせるよりほかになつたのだ。私たちは、また教室へもどつた。」

然而，藉由面對這不完美的表現行為，作曲家可以把它轉變成創造性的。

表現不是由世界加諸意義於我，而是由我主動給世界意義，藉此確認自己的存在於世界。……表現，絕不是區分自我和他者這樣的東西。⁸¹

武滿徹並沒有反駁作品參雜客體性的元素，但對他來說，「表現」並不是一個封閉的「結果」，也不是區分自我與他者的方式。創作的過程中，不免有主體與客體的介入，但在這樣一個活動能量裡，不是要讓外在的客體主導一切，也不是要由唯我的主觀意識來創作。武滿徹曾說，在創作時，於自己的內部，會產生一個同時觀看主客體的角度。作者應當在這樣的狀態中詮釋音樂，此乃作者之於作品的意義。倘若只將作品與作者當作一種區分主客體意識的結果，不免落入一柳慧所謂「太重視結果，就不會有生命力的行動」。武滿徹同意一柳慧這句話，也以這句話為本，反對一柳慧對於表現的看法。

創作不是排除他者的過程，這樣的觀點在武滿徹闡釋「語言」的意義裡，有更詳盡的說明。我將會在第三節中討論。



二、音樂中的感性

與「他者」產生情感交流，可以說是武滿徹在音樂裡想要訴說的意圖。但是這樣的情感，除了不以理性邏輯來操控聲音外，實際上的作法如何呢？

⁸¹ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，47：「一柳慧氏は、次のような言葉を書かれた。結果とは過去である。結果を問題としたとき、そこに活きた行為はない。なぜなら、現在は未知だからだ。たいせつなのは、機動であり、プロセスそのものだ。作曲家が音に意味をつけ、それを固定した形につくりあげて行くときすでに、作曲家は自己を、自我の意識によって客体化している。このような態度は自己の本質から遠ざかるだけだ。自己は作らなくともそこにある。そして、その実体と共ににあるのが全てだ。それ以上、架空の現実をうち立てる必要はない。」（武滿徹）

いわゆる「表現」が持つ虚偽性についての疑いをその儘にしてはなるまい。それはけっして明らかにされるものではないが、表現といふいわば足萎えの行為を生命的なものとする。……表現とは、世界が自分を意味づけるのではなく、自分が世界に意味づけを行うことだ。そうすることで、世界の中ある自分を確かめてみる。

表現することは、けっして、自分と他を区別することではない。」

伯特在《The music of Toru Takemitsu》中提到，波西耶（Poirier）認為武滿徹的晚期風格擁有後現代主義的特徵。伯特並認為波西耶所指的後現代主義特徵，即是其音樂轉向浪漫風格（Romantic）。⁸²但其實這樣的浪漫風格也常出現在較早的作品裡，例如花園系列的《ARC》等等。這裡的「浪漫風格」並不純粹只指其音樂的浪漫性，進一步來說，是反對「現代主義」思想作為新音樂的主宰。伯特認為使武滿徹與現代主義區隔開的關鍵，是其放棄「實驗性音樂」與西方現代語法，轉而走向平穩安定的聲響，甚至將音樂與自然意象連結，成為一系列水意象作品。伯特與波西耶皆認為武滿徹在同時代音樂潮流中，有不同於其他音樂家的理念。他們以「浪漫風格」（Romantic）統稱之，我認為這正是武滿徹對「人」，特別是「感性」的關注。

在與一柳慧的話語交涉當中，武滿徹清楚表明「表現」是一種充滿活力的創作行為，而不是一個封閉性的結果。然而這種創作行為雖然與人的感性有直接的關連，但並不是人類情緒的直接反應。西方古典音樂裡也是充滿感性，例如蒙台威爾第的音畫（Tone Painting），包含許多人類喜怒哀樂的寫照。而西方音樂的情感論早在柏拉圖（公元前 427—347 年）時就被提出來。柏拉圖在其〈模仿論〉中提到音樂與情感的關係，並且把音樂調式分為悲哀的、快樂的、勇猛的等等。亞理斯多得（公元前 384—322 年）在其〈政治學〉中提到，節奏和樂調是一種最接近現實的模仿，能反映出憤怒和溫和、勇敢和節制以及一切互相對立的品質和其他性情。⁸³經歷中世紀、文藝復興，音樂的情感論一直沒有停頓過。18 世紀盧梭認為旋律模仿人聲的變化，表現出怨訴，痛苦、歡喜、威嚇或嘆息聲。他並且更進一步表示，一切情感的發聲表現都屬於旋律表現的範圍。⁸⁴雖然 19 世紀漢利克斯的《論音樂美》否定了音樂中情感的因素，但音樂與情感的直接關係仍受到大多數人的肯定，誠如李斯特就把音樂的情感論推向極端，甚至把理性與感性全

⁸² Burt, *The Music of Takemitsu* , 175.

⁸³ 邢維凱，《情感藝術的美學歷程》，（上海：上海音樂，2004），11-20。

⁸⁴ 邢維凱，《情感藝術的美學歷程》，75-97。

完區分開來，只肯定音樂中的情感因素。⁸⁵

在討論語言時，武滿徹提到音樂與語言的共同點，即，兩者皆具有「多義的曖昧性」。簡單來說，音樂與語言不是我們所想的指示性的作用，而是擁有許多抽象的想像空間（詳情請見下節）。例如「鳥」一詞，可以是具體的某種動物，也可以「飛翔姿態」或「群聚」等的空間或動態想像。而如同武滿徹想表達的感性，也不是某種明確而特定的情緒，而是充滿曖昧的抽象狀態，如語言興發狀態般，多義性的感覺。音樂中導入的感性因素並不是要讓音樂說明什麼，相反的，感性讓音樂超越單一與合理性的表達，指向一種多變化的樣貌。

康德認為，認識能力有感性、知性與理性三個層次。人類感性是以被物件刺激的方式獲取表像能力（感受性）。所以，物件啟發感性，而感性引動直觀（的東西）（Anschauungen）；直觀（的東西）則是通過知性得到思考，並且由知性產生概念。……當我們受物件刺激時，物件作用於表像能力的結果（Wirkung）就是感覺（Empfindung）。⁸⁶也就是說，當人被物件刺激的時候，首先產生直觀性的東西，就是感性。感覺是通過感性所產生的結果，是感性讓感覺成為可能。而知性將感性所提供的材料，組織到有邏輯型式的範疇裡。在這裡，康德將感性視為人接受外界刺激的第一狀態，這種狀態將知性與理性排除在外（只以時間與空間的形式存在），也就是不包含邏輯與思考的思維。我認為，這與武滿徹的「感性」在型態上是類似的。武滿徹的「感性」不但是排除「邏輯思考」的動作，甚至也沒有明確感覺的「結果」。透過「聽覺」（物件）帶來的刺激，反映一種模糊不清的東西，而武滿徹將這個東西轉化成語言，然後形成音樂（見下一節）

不同於西方的音樂情感論，武滿徹將音樂中的感性指示一種不特定的狀態。更進一步說，音樂中的感性並不是人類情緒直接的表露，而是獲得刺激所得到未經知覺與理性分析的感受。摒除理性對事物邏輯式的推演與歸納，感受可以回到

⁸⁵ 邢維凱，《情感藝術的美學歷程》，109。

⁸⁶ 參考康德，《純粹理性批判》，(台北：聯經，2004)；鄭欣暉，〈康德的批判哲學簡述〉，《人文》，(2006年8月：第五期)。
<http://humanum.arts.cuhk.edu.hk/~hkshp/humanities/ph152-15.htm> (2007/9/10 瀏覽)。

最原始的模樣，也就是保有其多義的曖昧性，而不是特定可以被區分的某種類型。音樂中的感性正是這樣擁有多義性的東西，而這一點和語言類似。在武滿徹的想法當中，語言並不是指示或區分的用途。當我們為事物命名時，語言立刻成為一種標籤，明白指出這個東西的性質，並劃分出此物與他者的相異點。若回到語言尚未定形的階段，也就是除去既定標籤化的概念，對於同一事物觀看的角度會更寬廣。

第三節 詩意語言、感性和自然

對於感性的音樂哲學概念，武滿徹除了受到諸多音樂家與藝術家的影響外，法國哲學家巴舍拉（Gaston Bachelard）也帶給武滿徹很多啟發。1968 年武滿徹於日本三得利（Suntory）小廳的公開演講中，就曾引用巴舍拉對於意象（image）的看法。⁸⁷巴舍拉在《空間詩學》當中，將物理性的空間客觀的空間，轉向詩意的想像，產生了詩意現象學。對於家屋這個概念，他說：

在家屋和宇宙之間，這種動態的對峙當中，我們已遠離了任何單純的幾何學形式的參考架構。被我們體驗到的家屋，並不是一個遲鈍的盒子，被居住的空間實已超越了幾何學的空間。⁸⁸

巴舍拉將一個具體的物理概念，轉化成靈魂層面的意象。「概念」不再是固定不變的「概念」，理性思維的因果關係在詩意象當中並不存在。如他所描述：「如果要我們確切點出意象的現象學究竟所指為何，如果我們要確切說明發生在思維之前的意象，那我們要說，詩意不僅是精神的現象學，更是靈魂的現象學。」靈魂不同於心智，因為靈魂的活動早於理性的心智活動。思維和理性將現實客觀

⁸⁷ 《Complete Takemitsu Edition 1：Orchestral Works》，（東京：小學館，2002），140。

⁸⁸ 加斯東・巴舍拉，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，（台北：張老師文化，2003），序 14。

化，而意象詩學卻是屬於主觀層面的。龔卓軍在《空間詩學》的〈導論〉中也提到，在我們日常意識當中作用的主要就是精神和理智，此等理性的運作，促成了主客體兩元的區分，並帶來時間性、歷史性等等的感受。而當靈魂與意象共同活動時，並不是要把意象當成某種現象的原因或結果。⁸⁹巴舍拉在物質中利用詩學的方式，以意象來對物質做考察，捕捉人類對物質原初萌發的想像。詩不同於一般語言，因為它保留了語言「觸發」(emergence)的狀態，讓「觸發狀態」隨時出現，生命也會在生氣蓬勃中獲得彰顯。⁹⁰Bachelard 認為詩意象的本質即是多變異的 (variationelle)，他不像概念，是由組合而構成 (constitutive)。

摒棄概念，也就是摒棄理性的思維過程，讓意象呈現最清新的狀態，讓意象永遠呈現活動的狀態，而不是被客觀的條件制約。巴舍拉反轉了一般所認為主體與客體的相對性，讓內在與外在呈現交互的螺旋線。他認為人的存在狀況就是「內在之間的迂迴反覆」，而所謂「內在」卻又是外顯 (inside outside)，所謂「外在」不外乎內顯。⁹¹

由武滿徹音河的概念來看，反對人類組織的手段，也就是不讓理性思維單方面的製造一個純粹客觀化的東西。武滿徹強調作家首先應該仔細「傾聽」，也就是將人的角色化主動為被動，試圖先將「外在」納入「內在」，讓兩者回到靈魂深處最初始的狀態中，產生碰撞。在這樣的過程中，不論是主體與客體都不會相互牽制，也不會落入固定的概念性當中。如此，武滿徹可以打破西方對於音樂組織的概念，敞開定型化的音樂形式，創作出如《ARC》這樣曲式開放的音樂類型⁹²。武滿徹的文章中並沒有明白指出意象 (image) 這個字眼，但我認為巴舍拉強調「意象發動狀態」的詩意衝動，正也是武滿徹的「感性」所強調的東西。透過外界的觸發，武滿徹將這些非概念化的衝動轉化為語言，這些不成字句的語言擁有詩一般寬廣的想像度，而不再是標籤化的過程。

⁸⁹ 加斯東・巴舍拉，《空間詩學》，序 24。

⁹⁰ 加斯東・巴舍拉，《空間詩學》，序 46。

⁹¹ 加斯東・巴舍拉，《空間詩學》，9。

⁹² 詳見第四章。

由上述，我們瞭解武滿徹的感性雖然和巴舍拉的清新意象有關，然而從「感性」到「音樂」之間的連接，還有一個關鍵，即是「語言」。在武滿徹的音樂哲學中，語言是連結音樂與感性一個重要的媒介。由武滿徹充滿詩意與浪漫情緒的標題，我更想探究其中與音樂的關係。對於音樂標題，武滿徹說：

察覺到由自我內面反射出的映象，我想找出其明確的框架。……我想給予由我內面而生，如霧般不定形的東西一個明確的方向，這明確的框架並不只是單一的東西，而是擁有多義性多層的東西。所以我會慎重的考慮語言，特別是音樂的標題。⁹³

武滿徹在創作時，時常會把音樂與語言擺放在一起，標題更是作品的重點之一。然而他的標題並不如西方標題音樂那般，擁有敘事性的含意。他認為，語言並不是一種指示性的東西，它是充滿多義與曖昧性。語言像是滿載感性詩意的藍圖，與其說武滿徹藉音樂來描繪語言，不如說他是以音樂，將感性描繪出比文字更具體的輪廓。



在音樂性的表達行為開始之際，會受到周遭許多狀況影響。東西方古老的音樂、文學、繪畫、日常生活等事象所喚起的現實刺激我，但這些無法馬上轉換成為音樂性的計畫。推動我而喚起性的現實，首先轉換成一個語言的狀態，在我內心裡模糊不清又持有重量的出現。我努力把這模糊不清的語言狀態換置成更明確的語言。把這個模糊不清的語言狀態稍微說清楚一些，這語言並不做為指示性的語言，他殘留多義的曖昧性，可以說接近語言所發生的起源狀態吧。我想探究語言中更確實的含意，這是我作音樂最初的動機。⁹⁴

⁹³ 長木誠司、樋口隆一編著，《武滿徹の音の河のゆくえ》（東京：平凡社，2000），133。

⁹⁴ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，349：「音楽的な表現行為を始めるに際して、当然のことながら

在與大江健三郎的對談當中，他也說：

語言所擁有的多義性，與單純命名並與其他東西作區別是不同的，我們的生活中有許多擁有多義性的東西。這就是語言所有的曖昧性。⁹⁵

在武滿徹的心中，語言似乎是音樂與自然的中介。語言之所以可以成為中介，因為其高度的抽象性。在彼得·達洋 (Peter Dayan) 書寫的 *Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writings* 中，探討德步西 (Debussy) 對自然與音樂是如何連結的。

在 1905 年，拉羅 (Pierre Lalo) 對德步西的《海》(La Mer) 提出批評。拉羅認為這首曲子讓他感受不到海的聲音，海的味道與海的樣貌。拉羅並認為這首音樂呈現圖像式 (Pittoresque) 的抽象感覺，缺乏邏輯性。德步西對拉羅評論相當不以為然，他認為音樂不該是對任何事物，包括對自然的再現或模仿。德步西承認音樂會與特定的印象 (Impressions) 連結，但這些印象早已被疏離化 (Already Distant)，不論聽者或作者都無法辨別。⁹⁶ 音樂無法將外在事物具像化，因此拉羅不該以音樂與自然的相似程度，作為評斷音樂的標準。

對於貝多芬的第六交響曲，德步西下了如此的評論：

周囲の多くの状況から影響をうけます。東西にまたがって分布している昔の音楽・文学・絵画、日常生活に起こる事件のすべてが喚起的な現実としてぼくに働きかけてきますが、それらはすぐに音楽的なプランとして、置き換えることは不可能です。しかし、喚起的にぼくに働きかけてくる現実が、まず、一つの言葉の状態として、僕の内部に漠然とながら、たしかな重さをもって現れてきます。ぼくはその現ってきたひとつの言葉の状態をもつと確かな言葉に変えていこうと努力します。その漠然とした言葉の状態をややくわしく説明すると、その言葉のブキシユな、すなわち指示的な機能としての言葉ではなく、もっと多義的な曖昧さを残した、より言葉の発生の起源に近い状態にあるといえます。ぼくはそうした言葉に、いっそ確実な意味を探ろうとします。それがぼくが音楽していくうえで一番最初の動機になるのです。」

⁹⁵ 斎藤慎爾、武滿真樹編集，《武滿徹的世界》，119。

⁹⁶ Peter Dayan, “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings” *19th-Century Music*, vol. 28, no.3(2005). 217。

簡而言之，田園交響曲大受歡迎，或多或少是由於充斥在自然與人之間的誤解所致。風暴般的場景阿!!....牛群來這裡飲水（巴松管的聲音讓我如此相信）；更不必說是夜鶯或是杜鵑鳥，比起自然，這些東西更應屬於 M. de Vaucanson 的作品.....這些都是沒有意義的模仿，一種全然武斷的詮釋。年長的大師寫下表現深刻的鄉間之美的篇章，就只是因為他們並不給我們直接的模仿，取而代之的是對自然裡「看不見」事物之感受的轉化。⁹⁷

對德步西來說，音樂並不是對自然的模仿，但音樂的確與自然有一種相互轉換（Transposition）的關係。彼得·達洋進一步論述，德步西認為音樂與詩相同，只能描述一個非現實，沒有故事性的世界。音樂也同自然相近，不能再現任何事，這也是音樂優於其他藝術的地方。既然音樂並不是直接模仿與描述自然，彼得·達洋認為德步西的音樂與自然的關係在於，音樂呈現“自然的詩意”（poetry of nature）而非自然本身。



只有音樂家擁有擷取日與夜、天與地的詩意狀態的殊榮。⁹⁸

自然透過詩，透過語言，轉換為音樂。詩之所以可以做為音樂與自然的中介，因為詩並不存在於具體的作品當中，詩存在於普遍與抽象當中。⁹⁹音樂創造一種真實的虛偽，好的音樂讓觀眾瞭解，再現不過是一種虛偽的東西，如同德步西音樂中的標題，告訴我們音樂再現的假象。好的音樂告訴我們，不是音樂呈現自然，

⁹⁷ Dayan, “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings”, 217-218 : “In short, the popularity of the pastoral symphony arises from the misunderstanding which more or less generally prevails between nature and man. Take the scene by the stream!Oxen apparently come to drink from it(so the voice of the bassoons invites me to believe); not to mention the wooden nightingale and the Swiss cuckoo, which belong more to the art of M. de Vaucanson than to any nature worthy of the name....all this is pointlessly imitative, a purely arbitrary interpretation.

The old master has written pages which contain far more profound expression of the beauty of the country, simply because they give us no direct imitation, but instead a transposition for the sentiments of what is “invisible” in nature.”

⁹⁸ Dayan, “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings”, 223 : “Only musicians have the privilege of capturing all the poetry of night and day, of earth and sky.”

⁹⁹ Dayan, “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings”, 224.

而是音樂存在於「自然」和「人類創造力」之間的空間，一個「虛構」(fiction) 所被創造出來的空間。

如同馬拉美 (Mallarme) 認爲，藝術是最美的謊言：

自然是時間的整體延續，符合美的法則；但它無法被模仿或是以任何感覺或意義來呈現；它無法被言說。無論藝術要說些什麼，也只能描述出自然的片段，但這樣的片段又被藝術自身的本質所否認。藝術，無法真正道出它似乎言出的事物，如果它說了些什麼，那不過是謊言。¹⁰⁰

此外，以內容較為具體的歌劇為例，德步西曾對貝利亞 (Pelleas) 寫下如此的評論：



彼得·達洋認為德步西之所以用 Correspondences 而非 Representation 這個字眼，由於 Correspondences 是在意象當中，而非理性當中。Representation 指有效的真理 (Utilitarian truth)，Correspondences 則接近於意象。¹⁰²以義大利歌劇為對照，德步西認為義大利歌劇的目的是為了轉譯生命 (translate life)，而通常都有預先存在的文本被等待轉譯，歌劇的來源與目標被平等的算計，因此歌劇被分成

¹⁰⁰ Dayan, “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings”, 225 : “Nature as a totality articulation of time, does correspond to the laws of beauty; but it cannot be imitated or presented as a sense or meaning; it cannot be said. Whatever art appears to say only corresponds to fragments of nature, but that fragmentariness is denied by art’s own nature. Art, therefore, does not really say what it appears to say; if it says anything, that thing is a lie.”

¹⁰¹ Dayan, “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings”, 225 : “I wanted for music a freedom which is in her more perhaps than in any exact reproduction of nature, but to the mysterious correspondences between Nature and the Imagination.”

¹⁰² 在法語中，Representation 有「表現」、「描繪」與「描述」等的意思，如用圖象來表現物體。而 Correspondences 有「相符」、「一致」、「相稱」等的含意，如感情的一致性或建築物各部分的相稱。

好幾幕，成為片段式的。而對他而言，好的歌劇應該擁有一個整體性 (Mouvement total)，角色可以在其中歌唱並且完全融入歌劇的整體當中。音樂與文本必須是一個整體，任何對這兩者份量的估算都會毀壞藝術必須的整體性 (sense of oneness)，如此意象與自然達到諧和，不會落入轉譯與模仿。

簡而言之，德步西並不是要讓音樂描述預先存在的本質，他不讓音樂描述任何事，而只是致力於建立一個整體性，讓音樂與文本的本質融合為一，讓兩者成為一個獨立的單位。因此音樂與文本必須相互融合參與，而不是轉譯與模仿。由彼得·達洋的論述中，我們可以得知，德步西認為音樂是極度抽象的東西。因為抽象，音樂不可能是任何東西的再現。而人僅可以透過「詩意」，將自然轉換為音樂。「詩意」本身及是抽象的想像，一種透過人對事物而興發的感觸。

我想這裡的詩意和武滿徹認為的「感性」是類似的東西。對武滿徹來說，語言在音樂中的位置，相當於一個「意象」的框架。¹⁰³在音樂呈現的過程當中，人內在的捕捉，需要經由語言的仲介。然而這樣模糊不清卻又是極度抽象的內在映象，不是生硬的字義，而更接近於詩所捕捉的意象。在描述「語言」和「音」時，武滿徹提到「想像力」一詞。



音是根據聽覺的想像力，擴大的聆聽（認識）。¹⁰⁴

語言如同一個想像的蓄水池。在語言被發音的同時，我們不斷被供給新鮮的水分。¹⁰⁵

語言擁有相當寬廣的意象容量，因此當我們說出一個字詞時，意象是源源不絕的被供給。音樂在這個層面上，是與語言相近的。生硬的模仿與再現是不可能發生的，因為意象是抽象且不斷變化的東西，不可能如此簡單的被固定化。因此

¹⁰³ 見註 107。

¹⁰⁴ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，188。

¹⁰⁵ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，188。

武滿徹認為他的音樂標題並不是如西方式敘事性的東西，語言的多義與曖昧不可能讓敘事成為可能。因此我也認為武滿徹的感性，正是強調人在感受裡無限的觸發，一種不被任何東西束縛而抽象如詩意般的東西。

語言擁有的多義性，與音樂相近，同時武滿徹也認為，藉由音樂，可以重新闡釋語言更確切的含意。因此，他選擇以「語言」作為音樂的草圖，來連接自然與音樂。音樂是詩意的抽象之物，上述的說明我們可以明白。音樂與「自然」有相互轉化的關係。在這篇文章中，我們還不足以認定德步西的「自然」所指為何，但武滿徹的自然，可說與「他者」息息相關。音樂可以藉由詩意，讓自我與他者產生碰撞，成為音樂。他說：

我是這樣作曲的。因此在思考音樂時，大概有半年的時間在數冊的大學筆記本中，只記載一些語言，不成句子的話語。為何要如此努力，因為從獲得自己內部的話語開始，自覺自己內部裡有個「他」產生。因此在不知不覺中，當開始寫音樂時，將自己轉換成「他」，變成客觀的觀看。………

這個他者並不是具體的聽眾、鑑賞者或讀者，我認為是如雨果所說：『不得不向自己的內部尋求外部擁有的東西。』¹⁰⁶

武滿徹因為戰爭而第一次感受感受到「他者」的存在¹⁰⁷，這種意識彷彿是從自我內部被喚起，不同於主體卻又和主體分不開。在人的感性被觸發當中，「他者」是不可或缺的元素。但武滿徹所認為的「他者」不只是單單的客體，而是與主體相互交疊的東西。就像「愛」的感受，是從自我內心產生的東西，卻也有從客體傳遞而來的外在因素。自我和「他者」的交疊，跳脫出既定「自我」的框架，並尋找另一種可能的「他者」。也因此「自我」與「他者」都並非單一，而擁有多重的角色。無止境的數字拆解或以電腦對聲音的分析等，新音樂中自我滿溢的

¹⁰⁶ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，349。

¹⁰⁷ 見第本章第二節。

狀態導致與他者情感交流的失衡。武滿徹特別強調自他關係，一方面也是期待感性的交流，能保持在源源不絕的活躍狀態。武滿徹在寫作《November Steps》前，寫下了一些認為可以推動他完成音樂的文字。其中包括 Reflection、Vortex、Flower、Saturation、Water Ring 等等。這些話語在不同的文化背景中，會有不同層面的含意，甚至英語標題《November Steps》和日語標題《11 月の階段》的意義也不盡相同。然而這些文字開啟了自我與對外的連結，文字其真實的意義，卻也只能從音樂中感受。

音樂和語言擁有的多義曖昧性，讓「他者」得以在其中被意識，而「他者」也讓音樂得以打破單一觀看的思維。藉由語言感受自我的內部，同時將自我對象化，也就是打破主體單一觀看的角度而向外尋求更多的可能。無論是音樂中的時空觀或是人類感性的呈現，皆在強調主體與客體相互融合與依存的關係。而語言成為一個音樂與自然轉換的橋樑，同時也是主體與客體碰撞的平台。我們唯一需要的，是一個敏銳且不被拘束的感性，來啟動這些機制的運轉。

「他者」的介入打破了制式的「規範」，武滿徹曾嚴厲的批評十二音列說：

在歐洲，音樂成為一門藝術已有很長一段時間。在其中，作曲家們將音樂的本質轉換為推行式的、圖表式的追求。不只音樂，西歐的合理主義傾向細分化，作曲家根據數字的鍊金術粹鍊音樂，因而迷失了音樂的本質。¹⁰⁸

武滿徹不止一次在文章中批評西方「合理主義」下的產物，並將之與日本做比較。例如他說：

我對雅樂的印象是，與可測的時間相阻。與西方定量化、圖像化的方法是

¹⁰⁸ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，29：「ヨーロッパで、音楽が芸術として位置した日から、長い時間がたつた。その間に作曲家は、音楽の本質を、派生的な、図式的な方法を追究とすりかえてしまつた。音楽にかぎらず、西歐の合理主義思想は、細分化の傾向をたどり、作曲家は数の鍊金術をきたえあげることによって、音楽の本質を見失つていつた。」

完全不同的。雅樂沒有西方「拍」的觀念。像靜止的家徽，指示精神方向的箭矢般，尖銳的向天空放射。這和自然的式樣相似。它創造不可思議的調和。¹⁰⁹

「洋果子」擁有純粹抽象的形態和美，「和果子」沒有獨特的形態。……在日本的「邦樂」中很少有完全的器樂作品。邦樂的聲音是依附在這言語式的情感，也可以說在模擬言語的意思。相較於重視器樂音的組合，邦樂重視如「三味線」等樂器獨特的音色。邦樂欠缺對於純粹音的思考的訓練，但對音色感性的表現很敏銳。西歐的演奏家雖然也會對一個聲音去琢磨，但那是由主題所衍生出來的，也就是說，在西方，音在器樂的脈絡下被重視。這樣的音樂可說是與自然對立的人為產物，而日本的音樂則不同。¹¹⁰

「與自然對立」是武滿徹常用來批評西方文化的詞語。雖然在 1960 年以前，武滿徹的音樂也使用序列主義，點描主義等所謂「合理化」的西方古典或現代音樂語言，但其後，經過對日本傳統文化的反思和凱基的啓發，武滿徹的音樂理念一直想避開他口中與自然對立的東西，也就是經過合理化的產物。東京交響樂團出版的雜誌「Symphony」認為，武滿徹 1957 年的《爲弦樂的安魂曲》，其速度極爲曖昧，主題如波紋般，擁有慢慢擴張的內在振幅。這首作品的拍子觀念，和西方是完全不同的。除外，在曲子中使用單一主題的展開，這種方式和西方奏鳴曲中使用兩種對立主題的展開也大相逕庭。¹¹¹ 上述「Symphony」的評論說明了

¹⁰⁹ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，40。

¹¹⁰ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，43：「西欧の菓子はそれだけで純粹に抽象的な形と美しさをもっている。日本の菓子はそれ独特の形態をもたない。全く器楽的作品というものは邦樂にはまれである。多くの場合、音は言葉に情緒的な役割を負って附帯するにとどまる。あるいは言葉の意味を模倣する。器楽的な音の組み合わせを楽しむことよりも、琴なり三味線なり独特の音色を楽しむことのほうにより重きをおいている。邦樂の人たちは純粹に音によって思考するという訓練には欠けているが、音色に対する感性はするどい。一つの音を磨きこむということは西欧の演奏家もすることだろうが、それはあくまで主題的に派生することであって、音は器楽的な脈絡、骨格の上で重んじられる。しかしこれは音楽が自然世界に対する人間のものとしてあるという認識にたっているからであり、日本のはあいは異なっている。」

¹¹¹ 請參考檜崎洋子所著《武滿徹》第 41 頁。

《爲弦樂的安魂曲》的特性---打破西方音樂具體化展開的形式。Peter Burt 也認為，早在認識 John Cage 前，這首《爲弦樂的安魂曲》的節拍形式，已透露出武滿徹對傳統日本文化的反思。¹¹²《爲弦樂的安魂曲》中的一對一節拍 (one by one rhythm) 指的是，在所標示的拍子記號中，使用切分音弱化節拍感，或是將音延長或縮短，使節奏忽快忽慢，讓所有的拍子都交給音的呼吸。在明確的拍號當中，演奏者仍得以根據自己的呼吸展現不同節奏。如此在有限的範圍內製造無限變化手法，讓音樂有新的表現方式，也製造出不同以往的音樂時空。音樂加入無常的自然觀，相較於現代音樂對形式的高度關注，「無常」的自然觀打破被形式束縛的音樂，也就是，打破由「人」構築的形式迷思。武滿徹主客相互依存的音樂觀，也直接影響了樂曲時間與空間的安排。音樂不是規劃好的時間組合，樂曲在行進之中，與周遭環境產生碰撞而擁有不可預期的可能。音樂時間和空間因為他者的介入而跳脫了既定的框架，不在只是主觀主導的形式而已，下一章節將詳細介紹武滿徹因無常的自然觀而發展出來的時間與空間觀。



第四節 「無常」造成的音樂時空

一、音樂時間---存有的時間

音樂結合武滿徹不斷變化的無常自然觀，。所有的事情不在期待當中發生，我們習以為常的「單位時間度量」也不適用於理解武滿徹音樂裡的空間與時間問題。在無常觀當中，音樂在時間與空間中推移，沒有既定的形式，有如不期而遇。變化的音色讓音樂打破固有的時間性，自然觀與音樂的結合，也促使音樂走向空間化。如同他形容雅樂：

簡直是音在往上爬的印象。就像樹一般朝天空長出。...音的振幅是橫向流

¹¹² Burt, *The Music of Takemitsu*, 110.

動的，音樂因此而承載時間，但我對雅樂的印象是彷彿要阻擋可測的時間似的，……創作出不可測、形而上的時間性的秘密就在笙。沒有衝擊性的持續無法產生外形上的「拍」，但能造成內在的韻律。纖細搖動的音房，否定了日常的時間觀。在雅樂的音河中，可聽見佛教的無常感。……一吸一吐的息氣，宛如生命的歷史。¹¹³

邦樂器的聲音，著重於人與器樂氣息間的調和，聲響透過演奏者和自然合而為一，以超越存在的當下顯現。比起西樂以文本為重的演奏形式，邦樂演奏者多了許多「自由詮釋」的空間。換言之，樂曲的「組織」成分也相對降低，音樂不再只是樂譜的再現，而是與當下環境、人的演變融合在一起。再者，由於著重音色變化的處理，單音一起一滅消長的過程，代替音樂連續的發展。西方音樂的再現雖然也包含演奏者與環境的差異，但仍以忠實原譜的表現為本。樂譜上明白記載著音符，還有時間單位。西方不同聲部堆疊概念，其音樂空間可以說是不同時間穿插的結果。最著名的例子就是十六世紀的威尼斯樂派，在聖馬可大教堂內，將不同的小樂團安置於不同的位置，相互呼應對答。由於教堂特殊的建築特色以及回聲效果，發展出複合唱組風格，在音響上產生的對比、競逐的華麗風格。

不同於以時間為主軸的概念，武滿徹的音樂反而以空間為出發點。也就是，音樂當中的時間，是包含在空間當中的時間。「無聲」本身就代表一個廣大的空

¹¹³ 武滿徹，《武滿徹著作集I》，40：「まさに音が立ちのぼるという印象をうけた。それは、樹のように、空へ向って起こったのである。音の振幅は横に流されるものであり、音楽はそれゆえに時を住居としているが、果たしが雅樂から受けた印象は、可測的な時間を阻もうとする意思のように思えた。時間を、定量的な記譜の上に、図式化してとらえようとする西欧の方法と雅樂のそれは、まったく異質のものなのだ。雅樂には、西欧の拍という観念がない。……わたしがうけた、音が立ちのぼるという印象、不可測な形而上の時間性の秘密は、笙の音にあるようなきがしてならない。笙の吸う息によつて音が出る。衝撃のない持続は外形的な拍をきざむには役立たず、潜在する内的なリズムをよびおこす。せんさいに搖れ動く音の房は、日常的な時間の観念を拒否するのである。……吸う息吐く息は、まさしく生命の歴史なのである。……音の河……音をひとつひと積みあげて構築する仕方……空間を仕切って行くことで、そこにもひとつ別の空間を造るというのではなく、空間へ新しい認識、積極的な意味づけを行うことによって思いがけない世界が発見されないだろうか。……笙を聴きながら、私はマイナス空間的な構造原理ということについて考えていた。」

間，聲音從「無聲」中慢慢出現，類似於中國山水畫，黑墨浸濡白紙式的擴張，音以非直線性的左右擴張姿態填滿「無聲」。

西方人對時間的觀念是直線性的，也就是說，持續恆久以同樣的姿態保存下去，和日本人認為圓環性往返的觀念不同。¹¹⁴

如同武滿徹所形容「簡直是音在往上爬的印象」，在古典西方音樂中，音樂造成的直線時間性，被武滿徹的「偶然」、「不期而遇」觀念所打破。武滿的音樂空間是打破直線進行的時間所造成的空間，也是一種直立式，超越平面而立體的聲音空間。其中不是沒有時間的因素，而是組合不同時間單位，解放線性時間。

除了線性時間的解放，武滿徹的音樂空間感還有一個不可或缺的因素，就是「人」的感受性。他說：



日本人聽見一顆音空間性的廣闊，所以在做音樂時，擁有一個個空間性的廣度，從複雜的音到其他的〈移動〉中，真實的感受到音樂性的東西¹¹⁵

注重單一聲響的音色，體驗音色的細微變化，與最後消逝的整個過程。日本獨特的美的意識，正象徵著這種音色微動的狀態。音樂的張力始於聲響的出現直到消失的整段「過程」，而不是一音與下一音連接的期待。這樣的張力非西方使用和弦之間的解決關係，也非只是譜面上強弱等記號成為的物理音響，這樣的張力更多來自人感受上的想像。如同「間」的概念，我們只能以身體仔細感受下一刻音或間該出現的時機。

在西方音樂當中，精確的音樂時值是演奏的要素之一，演奏者必須奏出樂譜上安排好的音樂時間。此時，人在「扮演」文本中的時空，如同扮演另一個角色

¹¹⁴ 武滿徹，《武滿徹著作集 IV》，99。

¹¹⁵ 船山隆，《武滿徹の響きの海へ》（東京：音樂之友社，1998），158。

的演員，竭盡心力演出被創造的時間與空間。而武滿徹打破人與音樂相異時空的界線，以「存有時間」連接音樂與人。所謂「存有時間」就是一種對人當下環境的專注，人與音樂放置在同一個時空，時時與外在的變化調適，發展。如閒散在日式庭園，空間不只是平面或立體的靜態構成，也包含季節、天氣的變化或漫步的時間。音樂的時間與空間跨越作曲者和譜面，與表演者產生直接的聯繫。

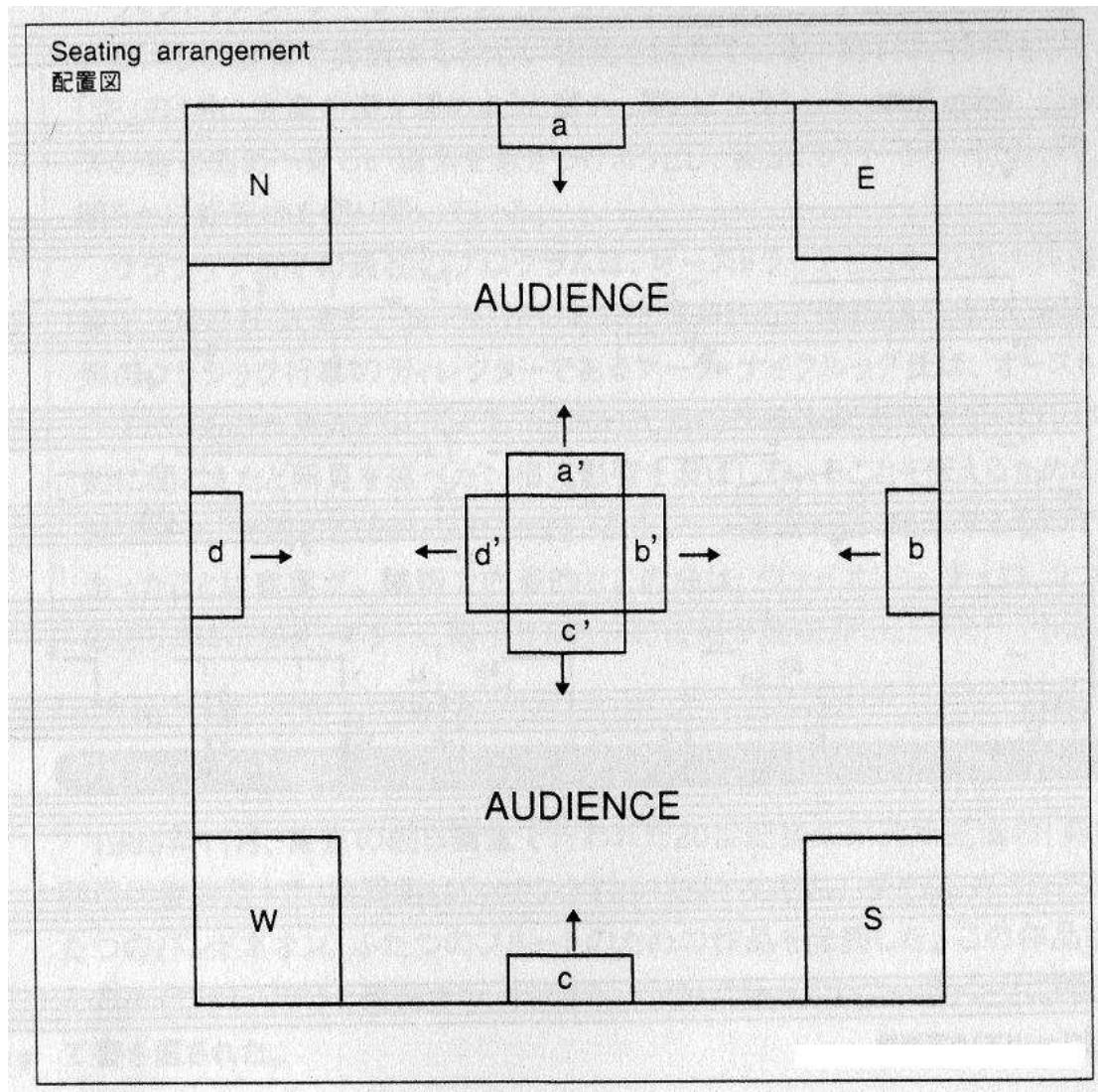
柏格森（Henri Bergson）認為，時間可劃分為兩種，一種是鐘錶時間，一種是人通過直覺感知的時間。鐘錶時間就是物理性的時間，可用儀器度量，也就是客觀性的時間。人通過直覺的感知時間，是存在人的意識的時間，也就是主觀性的時間。奧地利哲學家舒次（Alfred Schutz）認為音樂正是存在於人意識內的時間，也就是柏格森所謂的內在時間。對於音樂作品的內在時間，舒次如此描述：

聽一首交響曲的慢樂章和末樂章，如果兩者等長，都需 12 英吋唱片的兩面，但聽者經歷的時間卻不相等。在可以度量的時間內，存在著等長的時間片段，可是，聽者聽音樂時卻是生活在另一個時間的維度中，這時間維度是無法以鐘錶和機械來度量的。¹¹⁶

武滿徹的音樂時間不同於伯格森與舒次。例如在《四季》這首曲子當中，樂器群分東西南北四種，北方演奏者的麥克風放在西南方（見四季譜例 2-2-1），這樣錯綜的空間分割是注目的焦點。演奏家像自由說話般，說出指定的文本，如氣象情報、天氣預報、和占星術的用語等。曲子從中間紅色和藍色的圓出發，演奏者可以自由地垂直上行，水平進行，或向下斜行。紅色的印刷記號表示非連續的，非週期的，突發性的音。藍色的記號表示連續的，週期的，漸進性增值而密集的長音樂性的意思。從中心的圓到外側的演奏時間是一分到四分的各種變化可能，但他也註明演奏者是根據自己直觀性的時間感來進行。全體的演奏時間為 16 分鐘，但也會因演奏情形而有所變化。樂譜上並註明演奏者之間動作的相互模仿，

¹¹⁶ 于潤祥，《現代西方音樂哲學導論》，153。

例如左邊的演奏者模仿右邊的演奏者的動作。這些演奏方式並不是如凱基般，使用完全偶然與機遇的手法，而是讓自由與規律互相統合。



圖例 3-4-1：武滿徹《四季》，空間配置圖¹¹⁷

¹¹⁷ 引自 *Complete Takemitsu Edition 2: Orchestral Works*，(東京：小學館，2002)，74。

這是音和身體姿態的圖表
根據交叉面對的四個人演出
演奏法：

根據圖像譜上的記號演奏

+……堆積
-……減少
×……相異

依音程、強度、動作
、交談內容、諸表情

◊……模仿對面的行為
◆……模仿右側的行為
◀……模仿左側的行為
◊……持續行為
○…… 在身體姿態、動作、演奏當中
交談、交談及引用的內容僅限
於曆法、氣象學、天氣預報、
或天文學有關。

●……停止以上的發音

有藍色記號的地方 頻繁ニ

規則的ニ

緩やカニ

複數ノ稠密ナ行為ヲオコナウ。

有紅色記號的地方 不連續ニ

不規則ニ

突然ニ

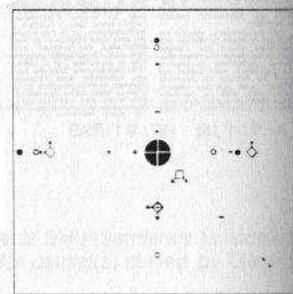
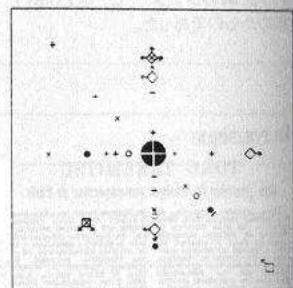
短ク

長イ休止ヲモナウ極ク限ラレタ行為ヲオコナウ。

演奏從任意的音或動作開始

圖表記號自中心向外圍任意判讀

「ユリイカ」1975年1月号 青土社
自中心向外圍的每條線希望大約被演奏2到4分鐘，但不嚴格要求。



四季 図形楽譜
© 1970 EDITIONS SALABERT
Assigned for Japan to BMG
Funhouse Music Publishing, Inc

◀ここで引用したのは、雑誌「ユリイカ」の武満徹特集で「version for Eureka!」として掲載されたもの。

圖例 3-4-2 武満徹《四季》，記譜法¹¹⁸

在武満徹的觀念中，音樂時間是不可度量的時間，但也不完全屬於人的內在時間。不同於柏格森的客觀時間與主觀時間，在音樂自然觀中，武満徹強調另一種「存有的時間」，如四季一般規律，卻無精確的概念。在既定的組織中，音樂仍維持自我的系統，這樣的系統包含主觀與客觀的時間。可以說，音樂讓主客觀時間發生碰撞。這種「存有的時間」是「不斷變化的」，是「不可度量的」。音樂時間不需要精確的度量，因為時間「經過的過程」才是重點。不同於考量音樂時

¹¹⁸ 引自 *Complete Takemitsu Edition 2: Orchestral Works*，75。（中文翻譯為筆者所加）

間順序與前後關係，人直觀性的感覺與環境的變化才是武滿徹考量的因素。人的直觀影響環境，環境也會影響人的直觀。因此，時間不只是時間，而是在周圍空間中發生的時間，時間無法從空間中獨立出來，時間也無法被簡單區分為主觀性或客觀性。武滿徹的音樂存在於「存有時間」，而不是柏格森和舒次所認為的內在時間而已。

如「四季」這首曲子加入天體觀與直覺性的時間觀，甚至較顯著的肢體語言；而音樂方面，由漸進式與突發式等，不規則的音樂進行型態，取代直線接續式的行進。除了器樂不同擺放的聽覺空間設計，「天體觀」也導入環境自身變化的概念，空間從會場的東西南北，藉由意象的天體概念突破牆壁的實體空間走向外界，空間向天體擴大。演奏者的直覺性時間隨時可以配合環境變化，圖像樂譜中音樂的漸進式與突發式表現，也是結合外在與人的直觀性，皆是對「存有時間」的一種模擬。「存有時間」正是如此，在規律之中變化，人的感性也不斷與之遭遇。



二、音樂空間---人與物不同週期的對應空間

武滿徹的無常觀帶來獨特的音樂時間，同時也凸顯出音樂空間的存在。無常的變化並不只是單一主體的變化，也包括了兩物相對應的關係，特別是在各自相異的週期中，產生音樂的時空感。我們可以從他對日式庭園的想法中窺探究竟(詳見下一章)。悠遊庭園之中，人可以定點注視，可以迴遊觀看。不斷變化的物體與天候狀況，加上人們觀看視野的移動，庭園的空間不只是平面或立體的構成，也包含氣候、物體變動與人移動的時間性。在不同因素交錯之下產生的空間，讓庭園呈現出各種美麗的姿態。作品「弧」(ARC)當中，以日式庭園為構想，不同的樂器代表庭園裡的不同元素。如：庭園中的基本元素沙，是由弦樂來表達；固定不動的石頭則是由低音樂器展示。此外，還有樹、草等等不同的物質元素，自然物本身的微動(四季與一日的變化等)，加上穿插於此曲中的漫步者(人)－

鋼琴；依漫步者不同的行走速度和不同的觀看角度，庭園中的各個元素也隨著呈現不同的變化。如此，自然物本身的時間變化加上觀看者主觀的時間變化，展現出多層次的觀看視野。就像真實的感應到瞬息萬變的世界，相較於西方工整與對稱的庭園設計，如此多層次的變化確實符合武滿徹心中的「自然」。

庭園是空間性藝術也是時間的藝術，這點和音樂近似。庭園時時刻刻變化樣貌，但不是肉眼可以清楚分辨的劇烈變化。在環狀時間中沒有完結地，持續不斷無限的變化。¹¹⁹

簡單來說，不同時間週期的各種元素構成一廣大的整體，不論是細緻的個別觀照或是整體性的聆聽，交錯變化使音樂充滿空間感。好比中國的山水畫，遠景近景交織構成了圖畫深邃的視野。過多人工性的工整而缺少「變化」，這是西洋庭園與日式庭園最大的差異，也是武滿徹所謂的「不近於自然」的地方。

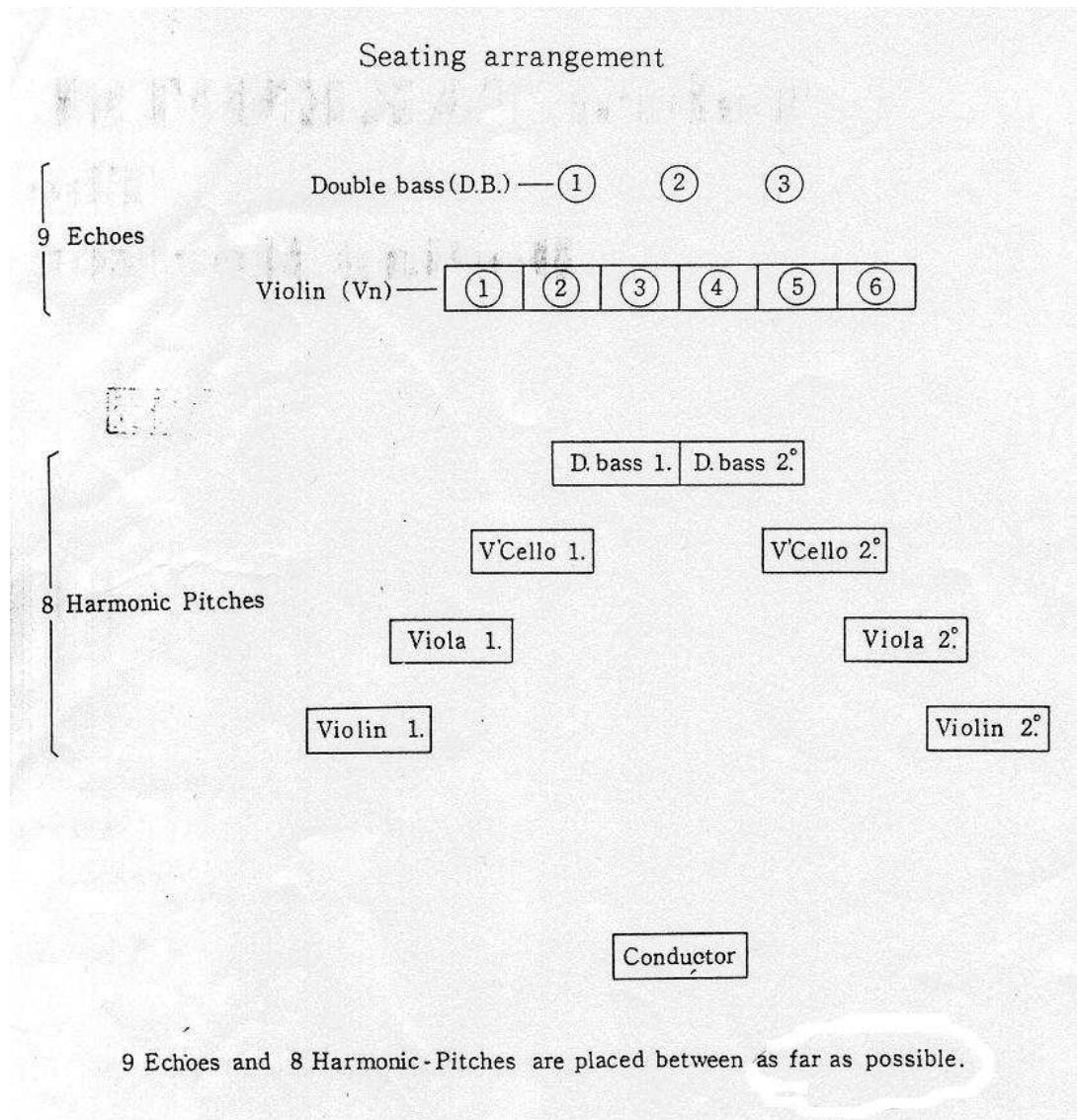
對於中期的作品《地平線的多利安》(Dorian Horizon)，作曲家船山隆說：

「地平線的多利安」中的空間概念不是二點間最短距離的直線性思考。兩個樂器群時而互相滲透，時而反離，時而結合。

「地平線的多利安」開頭，「非常安靜」的音的風景指示著，在安靜中「一直向遠處延伸」。兩組管弦樂間交織的複音，就像水墨畫中互相浸透的曲線。¹²⁰

¹¹⁹ 武滿徹，《武滿徹著作集 III》，314：「庭は空間的な藝術であると同時に時間藝術であり、その点で、音楽近いように思う。庭は時々刻々そのすがたを変えている。だがその変化の様態は目立つほどに激しいものではない。おだやかな円環的な時間の中で、完結することない、無限の変化を行き続いている。」

¹²⁰ 船山隆，《武滿徹の響きの海へ》，154-157。



圖例 3-4-3 武滿徹《地平線的多利安》，樂器配置圖

如同花園的距離概念，武滿徹的音樂距離不是只以直線距離來思考，這和使用多聲部相互堆疊，以時間差的方式產生的距離感相異。在《地平線的多利安》中，兩組樂器群不僅刻意的前後隔開，也如同船山隆所描述，Harmonic Pitches 與 Echoes 相互滲透、結合與反離的關係，讓整曲子在相對應當中產生同水墨畫般的空間感。此外，船山隆所認為「一直向遠處延伸」的距離感，來自這首曲子「保持安靜」的意念和音樂橫向銜接的線條感，藉由音樂本身的流動性和人對「安靜」的想像，帶出音樂空間的氛圍。人的知覺加上環境不斷變化的因素，音樂空間不能只以時間差的概念完成，因為音樂時間並不是以固定的樣式一直向前流

動，還必須配合環境的變化，在相互對應之中而產生任何不同的可能。這也是武滿徹注重一音音色的原因。「感覺音色，不只知覺音內部繼起的運動。知覺是空間性的，也是時間性的。」¹²¹也就是說，聽音變化的形態之中，音色顯露。在不斷變化中，我們知覺到音色，而不是音群的運動。音色的變化，音響交織與返離的滲透度，加上人的感性設想的象徵距離，音樂空間與時間在有限度的時空中與他者碰撞變化，正也體現了自然觀中「無常」的概念。



¹²¹ 武滿徹，《武滿徹著作集 IV》，69。

第四章 ARC 中的庭園、自然與人

線如廣闊的海洋一般，無法找尋起點，也無法預知終點，超越一般所認知的「線」的概念。¹²²

武滿徹觀看了華岳¹²³後期的山水畫後，提出這麼一句話。船山隆認為，武滿徹的 ARC 受到華岳「線」的概念影響，以音的生成那一刻，也就是音活現的這件事為關注焦點，而認為音不該被鎖在封閉的形式中。¹²⁴在武滿徹的音樂自然觀裡，反對以人為預先構築的形式。ARC 這首曲子，以模擬人在庭園閒散的姿態，讓自然景物的變動和人不停轉換的視點，取代固定的音樂形式。樂曲包含自然物的時間，人行走的時間，甚至指揮者的時間；不同於機遇音樂，音樂是由確定性和機遇性相互交錯。在無常的脈絡中經由人感性的觸發，每一次的演奏，都能產生不同的行走風景。這樣隨意行走的構想，注重每一個發聲的音響，而非聲音的接續關係和架構的完整，因此如船山隆所說，是一種開闊的音樂形式，也正是伯特所謂「音樂姿態」的展現。若和直線性的思考模式比較，西方音樂注重音與音的接續關係，和樂曲整體的平衡感。從兩音之間的關係開始行走，構成一個邏輯嚴密，進而形式封閉的成品。武滿徹心中的線，卻是隨著周遭變化，每一點擁許多相異時間，無可預知方向與形狀的線。

然而，在武滿徹的音樂中，並不是所有的元素都沒有起始與終點。我認為他並不完全摒棄直線的概念，因為在其單音的流變之中，仍擁有既定的消長形式。以聲響的流變為例，類似吳丁連在論文中提到的「單一音樂事件」(A single musical

¹²² 船山隆，《武滿徹の響きの海へ》，97。

¹²³ 村上華岳，1888-1939，日本大正-昭和時期的畫家。

¹²⁴ 船山隆，《武滿徹の響きの海へ》，108。

events)。在這一個事件的過程中，會經歷三個部分：起始 (beginning)、中段 (middle)、結尾 (end)。¹²⁵單一音樂事件，除了其他參數加入造成的變化外，中心音本身的起始 (beginning)、中段 (middle)、結尾 (end) 三個過程，也讓聲響富含細微的變化。類似將聲音以物理方式來分析，一個單音從開始到結束會經過四個過程，即起奏 (Attack)、衰退 (Decay)、維持 (Sustain) 和釋放 (Release)。以客觀時間性來衡量，這樣的過程的確有向前走的直線形式。唯一不同之處是，這些聲響應該延續的時間，是無法被註明的。演奏者只有在演奏當下的時空背景，才得以對這個音有所詮釋與拿捏。與即興的概念略有不同，這樣的創造是根據人的直觀感性，賦予聲響時間與空間的面貌，而不是音樂元素的排列組合。本章將藉由分析ARC這首曲子，來說明武滿徹的音樂自然觀如何呈現。首先，我們必須釐清武滿徹對庭園的基本概念。

第一節 日式庭園的音樂理念



《ARC》(弧)是武滿徹於 1963 年，第一首以日式庭園為題材創作的作品。此後，他陸續以日式庭園為題材，創作一系列的音樂，例如《Landscape》、《Dorian Horizon》、《A Flock Descends into the Pentagonal Garden》等。武滿徹認為，音樂與庭園皆是時間和空間的藝術，從庭園的展示可以得到許多音樂上的想法。他曾說：「作曲對我來說像是設計一個庭園。若你閒散於庭園，每一個元素都是一樣的。小徑、岩石、樹、草，當你洞察感受他們，各個元素將會有所不同。我在創作當中，有時會停頓下來，以描繪一座庭園來幫助作曲。樂器音色、音符和節奏就像花園裡的組成，每一個新的設計就是一件不同的作品。」¹²⁶

庭園不只是造景所呈現的不動的結構，還包括在園內的所有元素，在同樣的

¹²⁵ Wu, "An Analysis of Takemitsu's Bryce(1976), with an Emphasis on the Role of Articulation", 3.

¹²⁶ 引自 Yoshiko Kakudo & Glasow Glenn, *Confronting Silence*. (California : Fallen Leaf Press, 1995), 119.

空間與時間中，會不斷產生變化。關注於庭園和音樂中的時間與空間，預設的形式因而成為次要。伯特在“Up the Garden Path: Takemitsu, Serialism, and the Limits of Analysis”這篇文章中表示，武滿徹和西方作曲家的不同之處在於他甚少在著作中分析自己的音樂技法。這不代表武滿徹不使用任何音樂技法，而是在此之上存有更重要的東西。伯特認為武滿徹最關注的東西，即是音樂的姿態（musical gesture），而非一個明確的主題(theme)¹²⁷。對於《ARC》的形式，武滿徹曾如此描述：

Arc 是會隨著表演者變化的音樂庭園。在這個抽象的花園中，我試圖創造一個節奏深受日本傳統概念「間」影響的構造，即，存在於能劇表演者中的洞察力。同時，鋼琴可以隨著閒散於庭園的過程轉換視點，這首曲子的形式從固定的架構中解放。成為一個動態的平安時代繪卷。¹²⁸



「音樂的姿態」就像庭園中的花、草、石和人，包含時間與空間變化的姿態。這樣的姿態，在「間」的對應中，更能展露無遺。「間」是人藉由感性，與外在變化的呼應橋樑，每一個「間」的空隙中，都是展現下一音的樣貌的關鍵。既然「音樂的姿態」因人與環境的變動而不斷呈現新的樣貌，因此，與其在意庭園的建築構造，所有細微的變動與人的感受更是重要。如武滿徹自身的描述：

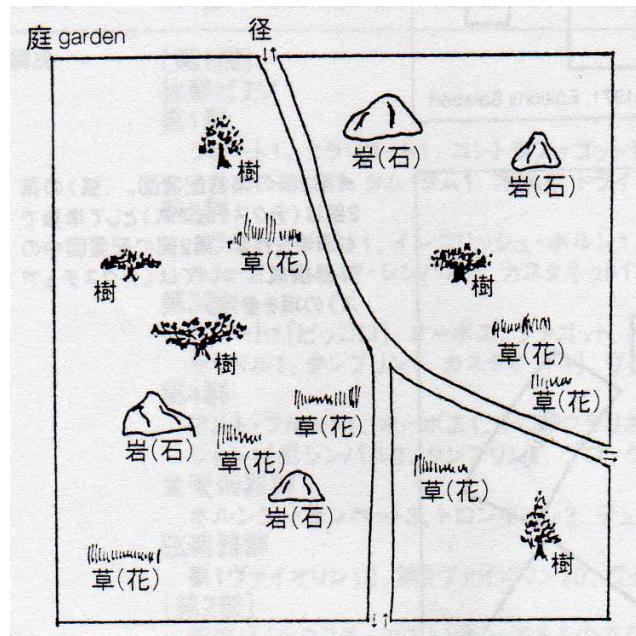
我喜歡庭園，因為庭園不會拒絕任何人。在這裡，人可以自由的散步，佇躊。植物、岩石和砂石，都不斷變化。他們經常在變動。植物、岩石或砂土，在同一個空間中，各自擁有不同的時間周期而存在。

¹²⁷ 見第一章

¹²⁸ Kakudo & Glenn, *Confronting Silence*. 96: “Arc is a musical garden that changes with each performance. In this metaphysical garden I tried to create a structure of tempo strongly influenced by the traditional idea of *ma*, which exists at the performer's discretion in the Noh drama. Also, by allowing the solo piano to stroll through the garden with changing viewpoints, the piece is freed from set frame. It becomes a mobile strongly reminiscent of Heian period [794-1185] handscroll painting.”

此外，庭園全體會隨著季節、天候、日夜而變化，我的音樂就是從這個思考脈絡下出現。¹²⁹

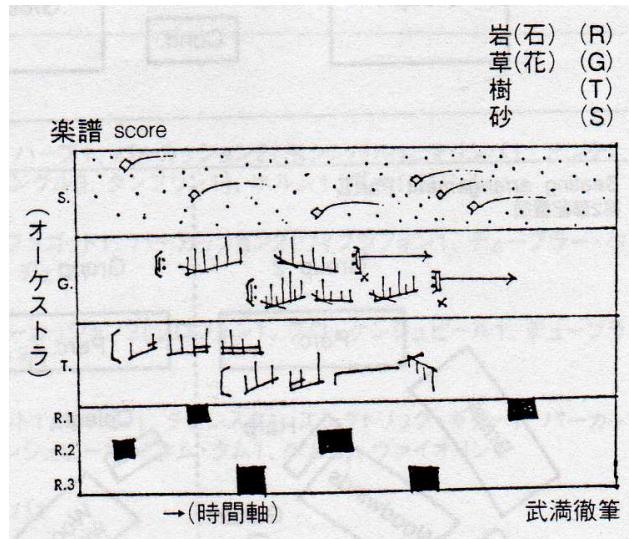
《ARC》這首曲的構想便是來自於人閒散於庭園中的時空觀。由作品的構造圖可看出，在同樣空間中不同元素相異的時間觀。



圖例 4-1 武滿徹庭園構造圖 1¹³⁰

¹²⁹ 武滿徹，武滿徹著作集 II，23-24；「私は庭が好きです。それはひとを拒まないからです。そこでは、ひとは自由に歩いたり、立ち止まつたりすることができます。庭園の全体を眺めたり、一本の樹をみつめることができます。植物や石や砂は、さまざまな変化を見せてています。それらはつねに変化しています。……植物や石や砂が、一つの空間の中で、各々異った時間的周期をもって存在しているということ、また 庭園全体におとずれる季節の変化 天候の変化、昼夜の変化は、音楽そのもののように思われます。」

¹³⁰ 出自《Complete Takemitsu Edition 1》，2002，48。



圖例 4-2 武滿徹庭園構造圖 2¹³¹

根據武滿徹的說明，他將庭園中的元素分為草（花）G、樹 T、岩 R、砂（土）S¹³²四大類，由四個不同管弦樂群來擔任，擁有各自不同的音樂姿態。

草（花）G，是急速變化的可動形式。不確定性的獨奏群，彼此擁有些許差異的週期時間關係（hetero cycle time relation）。G1 由長笛、單簧管、倍低音管、法國號、豎琴、馬林巴琴、擊樂和小提琴組成。G4 由低音長笛、雙簧管、低音單簧管、法國號、鋼片琴、吉他、擊樂和小提琴組成。

樹 T，變化比草（花）群更慢。是緩慢變化的可動形式。（G2，G3）

岩 R，自身不會變化，但隨著人類視點的變化，姿態也會變化。屬於確定性的固定形式，擁有音色上的變奏。以沈穩的低音樂器組成。

砂（土）S，是持續性的，並和全體的節拍無關係而持續存在。以弦樂器組成。

獨奏樂器群的兩種節奏、鋼琴的個人節奏與指揮的節奏，正規的秩序與任意的秩序層層交錯，如此也使全體不斷產生變化。另外，這首曲子由四個任意變動的小群組組成，代表四種不同的景物。如同欣賞一幅捲軸畫，我們的視點可以任

¹³¹ 出自 Complete Takemitsu Edition 1, 2002, 48。

¹³² G (Grass)、T (Tree)、R (Rock)、S (Sand)。

意的跳躍到不同的細節，也可以整體性的觀看。然而不只人主體的視野，景物各自的變動也納入考量。

第二節 曲式分析

《ARC》第一部的三個樂章，武滿徹皆用不同的手法來處理。第一樂章-Pile 可分為兩部分，一為管樂的前奏部分，二為鋼琴漫步的部分。由弦樂極微弱的聲響，從寂靜中展開。在經過管弦樂一陣的騷動後，鋼琴緩緩的步出。各部分的管弦樂團，時而隨著鋼琴的行走出現，時而獨自轉動，造成一個混沌的聲響空間，最後又消失在弦樂微弱的持續音當中。在這一部份，鋼琴與管弦樂團的層次是緊密接和的，更有一個段落武滿徹使用即興的方式，在譜上只寫出鋼琴的片段，而將管弦樂可能出現句子置於譜後，管弦樂根據鋼琴的暗示出現，也就是揭示出漫步者不斷變化的視點。人與物的對應關係，甚至人行走的姿態，也根據漫步者的不同而有所變化。



第二樂章武滿徹以較為抒情的旋律貫穿，與第一樂章較為混沌的音響呈現明顯的對比。全樂章分為四大段，弦樂段、鋼琴段、弦樂段、銅管的結束。開頭弦樂即以全曲的中心旋律帶出，接著出現鋼琴的片段。鋼琴的部分雖沒有如此明顯的歌唱性，但在小片段當中還是可以感覺出小部分的旋律進行。結尾銅管也奏出與第一段弦樂相同的旋律。與其他段落相比，少了許多不諧和的特殊音效，多了旋律與浪漫的氣氛。鋼琴與管弦樂間也少了相互牽扯的關係，武滿徹似乎想以這一段作為上下兩段的對比，讓旋律的抒情元素凸顯。

第三樂章，管弦樂的獨自變動更為明顯，各種樂器不是分開出現，而是以群集堆積的方式與鋼琴並列出現。武滿徹設定這一樂章的速度有三種，獨奏樂器群速度、鋼琴的個人速度與指揮的速度。這三種不同的音樂時間時而獨立存在，時而相互重疊。而鋼琴獨奏的部分採用不確定性的圖形樂譜，確定與不確定的音符

相互交錯，加上不同時間週期的運轉，形成一種獨特的聽覺空間。在音樂結尾之時，弦樂內部三小節唱出主旋律的片段，最後消失。

第三節 音高材料

《ARC》中，有三種貫穿全曲的中心旋律，在第二章尤其明顯。這三種中心旋律構使用以下的旋律材料。

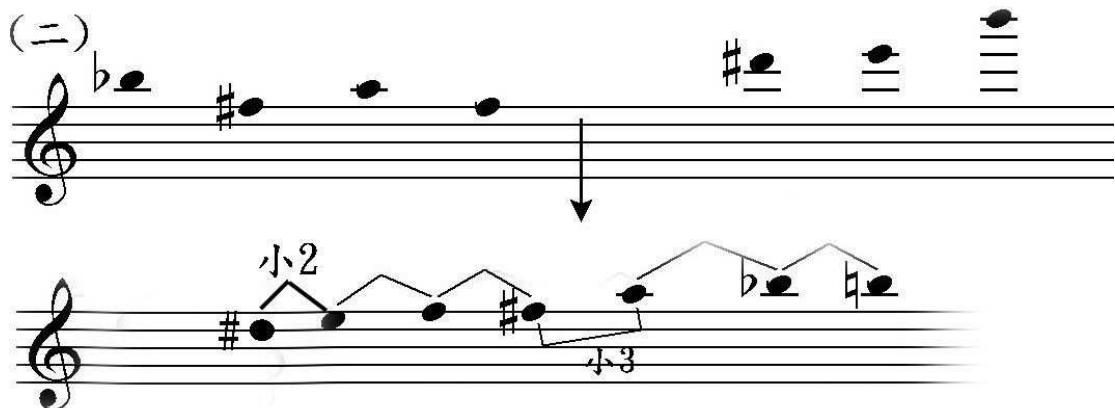
旋律材料一的構成音程：小二、大二、小二、大二

旋律材料一的兩組音程集一：小二、大二+小二、大二

譜例 4-3-1：武滿徹《ARC》，旋律材料一

旋律材料二的構成音程：小二小二小二小三小二小二

旋律材料二的兩組音程集二：小二、小二、小三+其逆行之小三、小二、小二（將 D sharp 視為經過音）



譜例 4-3-2：武滿徹《ARC》，旋律材料二

旋律材料三的構成音程：大二小二小二小二

旋律材料三的兩組音程集三：大二小二小二小二 + 其逆行小二小二小二大二

譜例 4-3-3：武滿徹《ARC》，旋律材料三

武滿徹的旋律材料以二度與三度音程為主軸，並以對稱型態構成貫穿全曲的

三個音集。二度音程是整首曲子最常使用的音響，而這些旋律材料的音程組合，也經常出現在樂曲中。在下一節織體的分析中將會說明。

第四節 織體與空間安排

武滿徹將庭園理的元素分為花草、沙土、樹和岩石四大類，而這些元素在音樂中會呈現出不同的特色，更重要的是，它們將如何與人的角色形成互動。因此本章節藉由分析《ARC》中第一樂章不同角色的呈現方式，來說明武滿徹如何運用音樂技巧體現他的自然觀。

一、第一樂章

(一) 沙土與樹的呈現



在第一樂章鋼琴尚未出現的部分，武滿徹以三個段落展現管弦樂不同的風貌。武滿徹認為沙土皆是庭園中的基本元素，充斥在庭園的各個角落。並不像西方油畫的底層顏料，只為襯托主體，沙土反倒像圍繞在我們星球周圍的所有星系。由弦樂器組成沙土，如同一個無時間性的東西，永恆的存在。¹³³

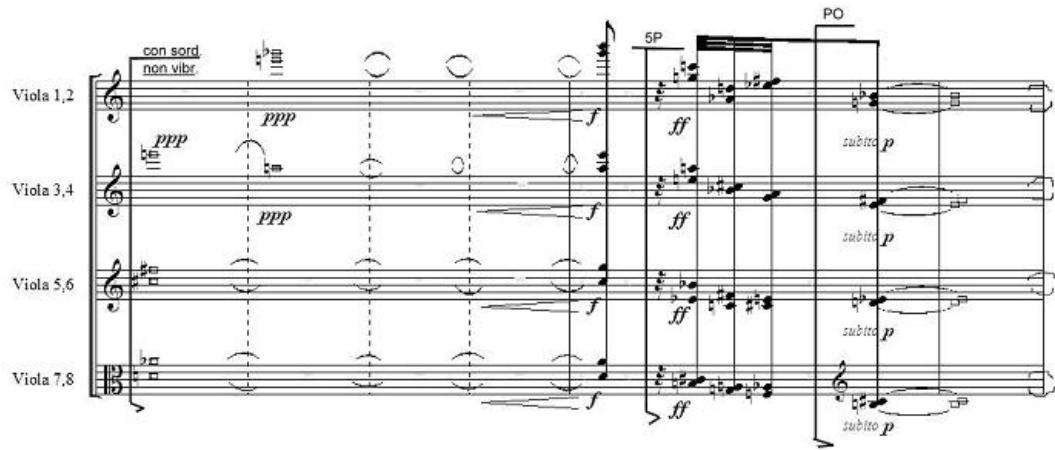
第一和第二個段落即是世界 (earth) 的展現，由弦樂器來呈現。在庭園裡指的是沙土。沙土的變化呈現在細微當中，因此，這兩個段落武滿徹以許多兩度和三度音程來表現，此外，更以一種接近河川匯流的方式，讓不同聲部一層一層慢慢加入，在接近同整後歸於長音。一開始先由大提琴 (VC) (譜例 4-3) 聲部以小二度和增二度，其後加入中提琴 (VA) (譜例 4-2) 聲部，在七度音程中加入減四度和減五度音程，最後疊上低音提琴 (CB) 聲部，在七度音程中加入小六度與大三度，小提琴聲部做一次音程的變化 (減四度、小二度)，最後所有聲部

¹³³ Kakudo & Glenn, *Confronting Silence*, 121.

一起歸於滑奏音型並讓長音音響自然的消散。以音程來看，武滿徹多用大二、小二與小三度來組合，與類似旋律材料一的構造。而外聲部時常以七度音組成。

第一個段落，弦樂從微弱的聲響中慢慢聚集擴大，如同他所表示「一音」的理念，在一個巨大聲響中，各聲部緩慢的堆疊讓音響不斷變化的流動。長音從微弱聲響中不斷加入其他聲部擴大，最後成為滑奏的音型，又散落至微弱的長音。從這一個區塊當中，音響漸進式的變化與回歸，很明顯可以看見武滿徹追求音響流變的特色。

譜例 4-1：武滿徹《ARC》第一部，頁 1



譜例 4-2：武滿徹《ARC》第一部，頁 1

譜例 4-3：武滿徹《ARC》第一部，頁 1

第二段落，也是以沙土為主角。弦樂奏出跳躍音程，走向類似 trill 的反覆音型。這一段落的織度較前一段厚重，每一聲部在不同時間點加入、出現、最後匯整，造成繁複的聲響，然而還是終結於微弱的長音。這個段落武滿徹仍用許多七度音的跳進，中間夾雜增四度或小三度等特殊音程，最後匯集於小二度、大二度、減四度、完四度、大三度、小三度等反覆音型。

tutti poco a poco cresc. & sul ponticello →

譜例 4-4：武滿徹《ARC》第一部，頁 2



SENZA TEMPO

♯

poco sul pont. & marc. vibr.

然而，接下來代表樹的 Group2 和 Group3，不僅樂器種類豐富，並以接近點狀式的短音符交錯出現（譜例 4-6）。根據武滿徹的說法，樹的變化比沙石更劇烈與快速。由譜例看來，除了節奏短促與音程跳躍的變化，樹沒有沙土回歸同整的性質，各種樂器只是錯落的出現，雖然以七度跳進為主，但比沙石的段落有更劇烈的音程變化。



譜例 4-6：武滿徹《ARC》第一部，頁 4

（二）人的漫步---鋼琴

管弦樂前三段的獨白，皆是以微弱長音來銜接並展開。接下來鋼琴部分一長音也可說是相當重要的素材。以下鋼琴的素材可分為：持續長音，線狀音程進行，

¹³⁴ 接續上一譜例的高音譜號。

快速點狀音群，和弦長音，和弦進行。

線狀音程進行，持續長音，快速點狀音群是由單音延伸出來的；和弦長音、和弦進行是由和弦延伸出來的（見譜例頁八的部分）。

鋼琴開始出現的部分（譜例 4-7）以持續長音為主，時而堆疊線狀音程進行，時而堆疊快速點狀音群，造成不同層次的音響。除了鋼琴本身多層次的立體聲響，管弦樂的加入也構成垂直音響的另一個層次。在管弦樂時而如回音似的附和，時而與鋼琴對話。伯特曾提及武滿徹對音樂姿態（Musical Gesture）的注重。在漫步的過程中，藉由音樂點狀線狀等不同的形，展現出「人」各種不同的姿態。例如在樂譜的第六和第七頁，鋼琴明顯的被分為很多區塊，每一個區塊似乎都代表對人不同狀態的描述。區塊一（譜例 4-7）鋼琴織體較單薄，以小二度的音程行進為主。區塊二（譜例 4-7）是區塊一的延續，兩者皆屬於線狀音程進行，以長音為主體並加入四度和二度音程的變化音型，最後走向由小六度和二度組成較短的變化音型，如人一細微動作改變而輕巧的滑動。第三個區塊（譜例 4-8）鋼琴的音域和音量有明顯的改變，在長音之下強而有力由四度和二度行進組成的單音快速滑動，屬於快速的點狀音型，似乎是一次人類視點的轉變。而接下來第四個區塊（譜例 4-8）不僅音域提高，由和弦組成的織體也豐富許多，和前面的低音形成明顯的對比，是另一種樣貌的展現。

Group 1

區塊一

0'00"

Piano

Celesta

Guitar

Violin

Group 4

區塊二

table

Harp

Mariimba

Violin (sul G)

譜例 4-7：武滿徹《ARC》第一部，頁 6



譜例 4-8：武滿徹《ARC》第一部，頁 6¹³⁵

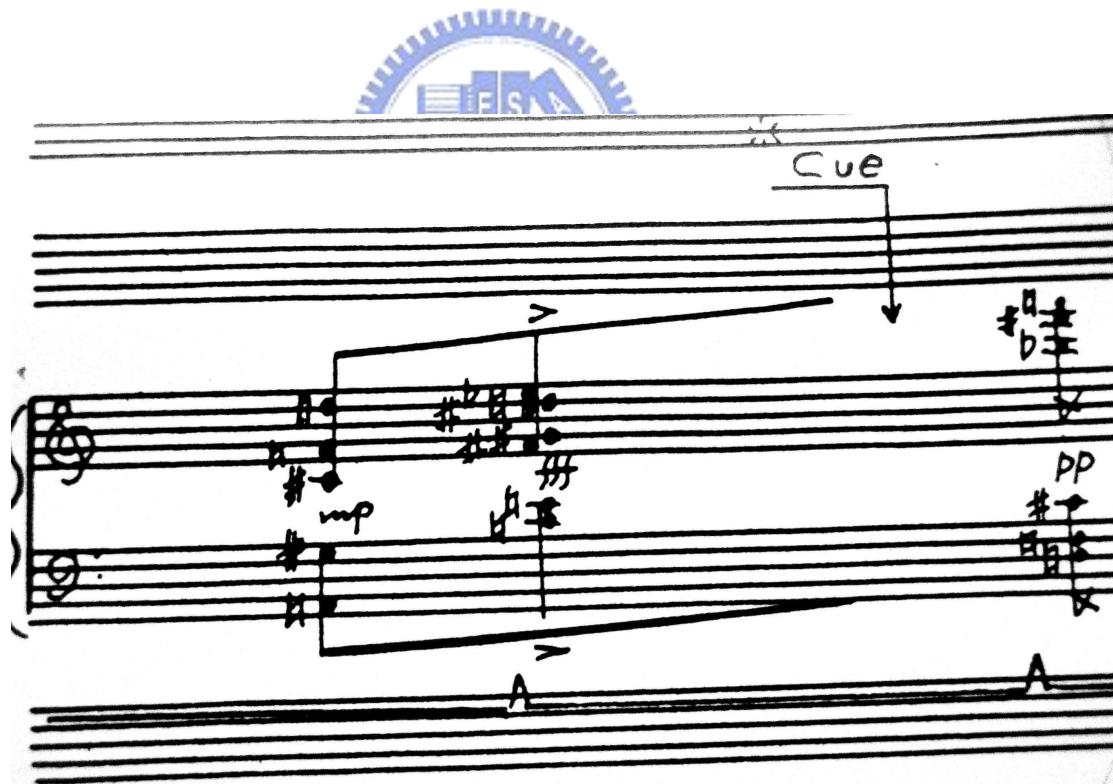
若仔細分析此二頁鋼琴所用的長音 A、B flat、C、D、E flat（譜例 4-7、4-8

¹³⁵ 鋼琴部分區塊三和四譜號接續上一譜例。

畫圈處)，剛好形成兩組互為倒影的音集¹³⁶。比起其他聲音，這幾個長音在此屬於較為凸顯的部分，雖然屬於旋律材料卻不是抒情的吟唱，隱隱暗示著第二樂章主旋律的出現。

在樂譜的第 8 頁後，我們可以更清楚聽見「漫步者」與「物」相互影響的效果。頁 8 鋼琴出現的段落，武滿徹指定管弦樂必須根據鋼琴的提示出現。他先將器樂可以出現的句子列於譜後，由鋼琴來決定器樂出來的段落與時間。譜上的時間軸以鋼琴為主體，在一個既定範圍的時間中，鋼琴和景物自由移動。這裡鋼琴可以分為三種動機：駐足音型、回顧音型和行走音型。分別是和弦式音型、快速短小音群和音程疏密變化行進音型。

駐足音型：垂直式和弦音響



譜例 4-9：武滿徹《ARC》第一部，頁 8

¹³⁶ 詳見第三節。

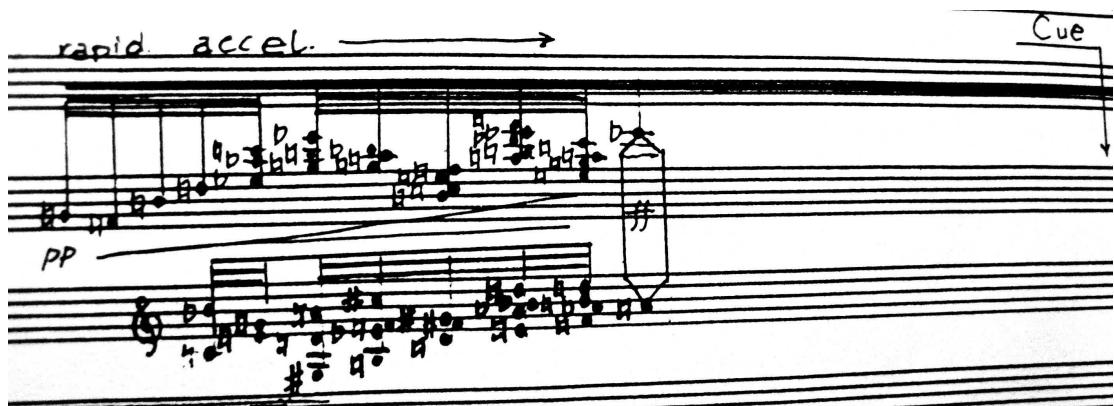
回顧音型：快速點狀音型



譜例 4-10：武滿徹《ARC》第一部，頁 8



行走音型：音程疏密變化行進音型



譜例 4-11：武滿徹《ARC》第一部，頁 8¹³⁷

¹³⁷ 全譜例見譜例 4-13。

武滿徹在這一個大段落中，以和弦式垂直音型作為人駐足，對小範圍景物觀看的描寫。在音樂中¹³⁸，和弦音型出現時，管弦樂的音響單純，不會有突如其來的新元素加入，變化相對緩慢，猶如人在一個小範圍內的駐足觀看。

音程疏密變化的行走音型本身即是變化快速的音響。伴隨此音型而來的管弦樂不僅音響、織度豐富，變化也相當快速。猶如人在行走當中不同的景物不斷映入眼簾。

快速短小音群參雜在景物劇烈變化當中，是對過去視點的回顧。每當快速短小音群出現時，木管短促的音型也會跟著出現。猶如對同一景物在不同立足點觀看的效果。



譜例 4-12：武滿徹《ARC》第一部，頁 8

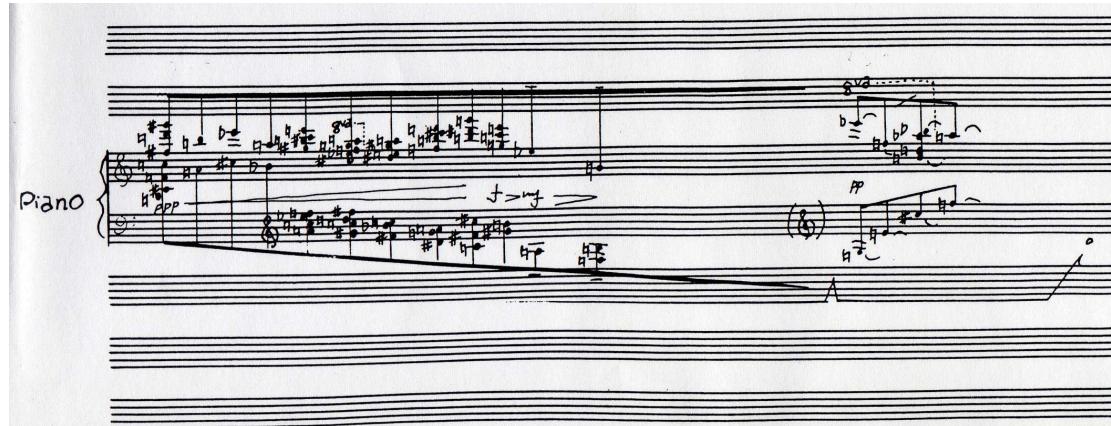
一開始，鋼琴以和弦移動，此時景物還沒有劇烈的變化，屬於靜態的駐足觀看音型。在大約 3 分 5 秒¹³⁹（譜例 4-12 的行走音型）時，鋼琴突然以單音疊至三和弦，又推向兩度音堆，最後又回到三和弦和單音。這一段急促的變化不僅表現在鋼琴音型的改變，也表現在音量和速度的擴張上。伴隨鋼琴的激烈運動，木管(oboe)、打擊和銅管也開始急促的鼓動起來。如同人的行走，不同景物不斷映

¹³⁸ 《武滿徹全集》第 1 卷管弦樂曲(CD-STZ1)，小學館出版局，2002。

¹³⁹ 時間計算根據小學館出版局的 CD 版本。

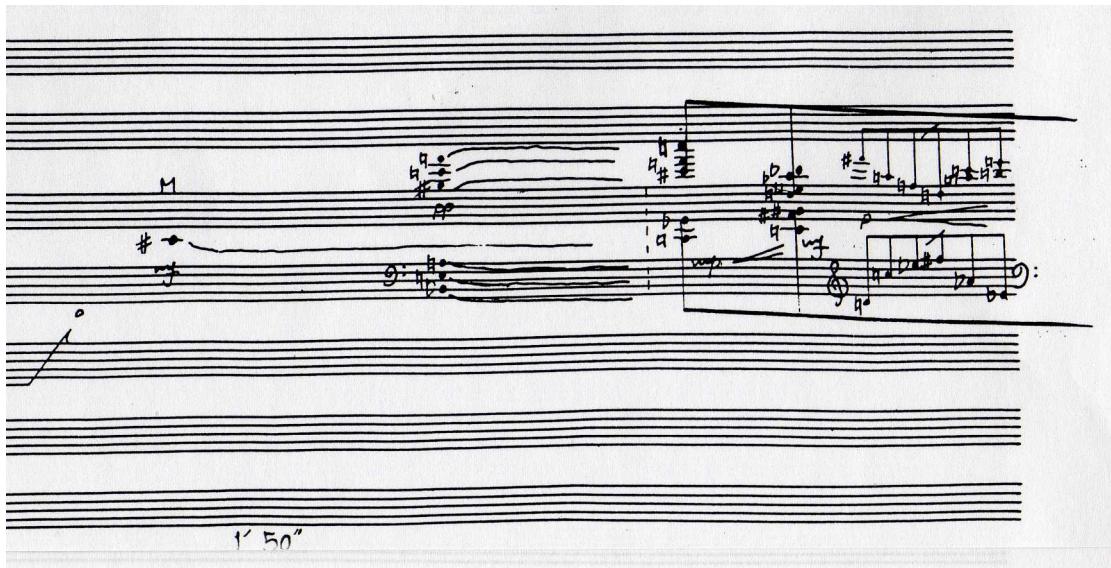
入眼簾。在大約 3 分 15 秒（譜例 4-12 鋼琴回顧音型）時，鋼琴以急促且微弱的低音出現，這時木管（oboe）出現和前一段相同的短促跳音音型，低音銅管的長音也再度出現。如同人駐足環顧四周，過去的景物再度映入眼簾。

在 3 分 20 秒（譜例 4-13）時，鋼琴再度以行走的音型（音程疏密的急遽變化）出現，緊接著木管的長音與打擊樂器，新的場景映入眼簾。接著鋼琴在高音區出現短促的駐足音型，與之前低音區的駐足音型類似，是對場景的回顧，此時 oboe 短促的音型又再度出現。



譜例 4-13：武滿徹《ARC》第一部，頁 9

在 3 分 31 秒（譜例 4-14）後，器樂呈現多樣的變化，但鋼琴的聲響卻相對微弱。視點似乎又拉回到第三者的觀看，景物的獨自變動成為主要焦點。直到 3 分 38 秒（譜例 4-14）最後一個駐足和弦時，才又拉回漫步者的視點，並緊接轉換為漫步者觀看石頭的視點。



譜例 4-14：武滿徹《ARC》第一部，頁 9

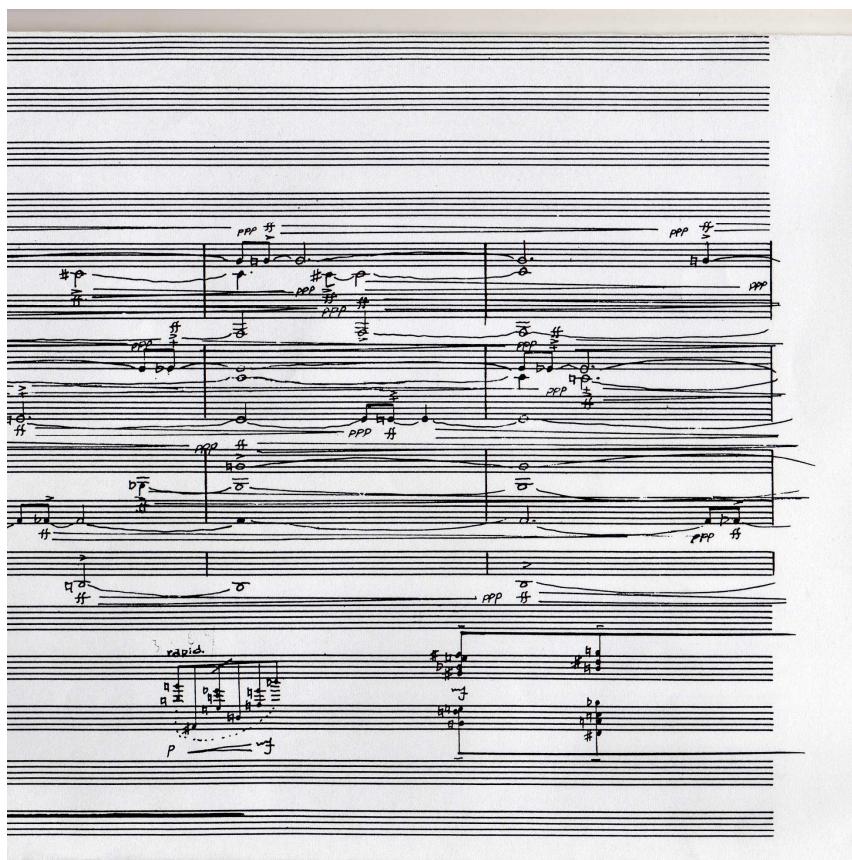
（三）交談的石頭

武滿徹認為比起沙土的角色，石頭雖然保持沈默，但也有交談的可能，有時也會因人的視點不同而有所變化，因此石頭的表現會比沙土來的活潑有變化，以低音樂器來呈現。而這個段落的銅管，各聲部以長音為主軸，沒有音程變化，可以說，武滿徹是以強弱的變化加上些微的節奏變化，來呈現石頭與人視點的不同角度。鋼琴不同的和弦與銅管的音量變化相互交織，似乎影射著人對石頭環顧觀看的視點。例如，譜例 4-15 鋼琴的第一個和弦看似一群音堆，若仔細分析此音堆 F sharp、G、A flat、A、B flat、B、C、D sharp，是由一個小三度與六個小二度所組成，類似旋律材料三的構造。這個力度強勁的鋼琴和弦，對應上方銅管由一個小三度與七個小二度形成以極弱開始的和弦。當鋼琴的和弦行走至 *mf* 的三度音和弦時，上方的銅管尚未有明顯的變化，但當鋼琴轉為小二、大二與小三度參雜，類似旋律材料一的 *ssf* 和弦（第三個和弦）時，銅管不僅開始有了些微的節奏變化，音量也開始錯落展現。於譜例 4-16，當鋼琴走到回顧音型時，銅管的音量已有了多層次的強弱堆疊，似乎是四周石頭自行熱烈的談話。但於其後的駐足音型出來時，銅管的聲響與鋼琴相較之下，並不是很明顯，人（鋼琴）本身的

姿態成為主體。隨著鋼琴駐足的音型的變化，銅管只有在起始音的強音出現時聲響較為鮮明，音響因強弱的變化而有遠近感，如同人視點不停的轉換。當鋼琴的和弦走至譜例 4-17 的第一個和弦時，銅管幾近要消失的走向微弱的聲響，但其後當鋼琴的行走音型如火山爆發似的激烈展開之際，銅管的聲響和節奏也突然活潑了起來，最後隨著鋼琴的結束慢慢的消失。

在音響上，銅管雖然層次鮮明，讓人有遠近交錯的聽覺感受，但實際上，每個聲部從 ff 的力度開始到 ppp 的極弱，是一個柔順，固定的過程，其中沒有突然的強弱記號變化，也沒有音程的轉變，這一點如對石頭樣貌的刻畫，呈現石頭頑固不變的宣示。而石頭交談的可能，在人的視點加入時被才被彰顯，這也正是武滿徹所謂看似沈默，卻也有交談可能的石頭。這樣細微的變動相當符合武滿徹所形容的石頭的個性，是一種會跟隨著人類視點變化，卻不失其本質的角色。

譜例 4-15：武滿徹《ARC》第一部，頁 10



譜例 4-16：武滿徹《ARC》第一部，頁 10¹⁴⁰

Handwritten musical score for brass and piano, page 10. The score includes parts for Tp, Hrn, Tbn, Tuba, and Piano. The piano part features a complex harmonic progression with various chords and rests. The score is filled with dynamic markings like 'PPP', 'PPPP', and 'PPPPP', and performance instructions like 'rapid.' and 'accel.'.

譜例 4-17：武滿徹《ARC》第一部，頁 11

140 接續上一譜例。

第五節 ARC 中武滿徹自然觀的體現

一、ARC 中的時空觀：「間」與「負向空間」

如前一章所敘述，除了庭園中的元素與人之間的關係，武滿徹的自然觀還有一個重要的焦點，即「無常」所造成的時空觀。

西方人，尤其身處在這個年代，認為時間是一種線性並持續如一個固定不變的狀態。但我認為時間像一個循環，呈現不斷變化的狀態。這對我的音樂曲式有很大的啟發。有時我跟隨著一個想像勾勒出的庭園。時間在我的音樂中，可說是行走在這座花園裡的的時值。¹⁴¹



在直線式的音樂時間觀當中，音與音的前後接續關係是聆聽的焦點。然而在這首曲子，我們必須接收異時間元素重疊的可能。換句話說，「異時間」相互交疊，無法只發生在水平的時間軸當中，人無法只以「線性時間」因素來聆聽這樣的音樂。就像觀看一幅捲軸畫，時而以跳躍式的視點觀看不同區塊發生的小細節，時而將整體納入同一個視角。

在武滿徹的音樂哲學中，音樂不只是時間的組合，音樂是在時空當中。我們對空間的想像一直是以一種具體的觀點來看待，房子、車子、圖畫等等。若空間指涉的不過是這些實體物，音樂當然不會擁有空間。但法國哲學家巴舍拉在《空間詩學》當中，將家屋的概念自物理性的空間、客觀的空間，轉向詩意的想像，產生了詩意現象學。¹⁴²

¹⁴¹ Kakudo & Glenn. *Confronting Silence*, 119 : "Westerners, especially today, consider time as liner and continuity as a steady and unchanging state. But I think of time as circular and continuity as a constantly unchanging state. These are important assumptions in my concept of musical form. Sometimes I follow the design of an imaginary garden I have sketched. Time in my music may be said to be the duration of my walk through these gardens."

¹⁴² 見註釋 103。

同樣的，武滿徹認為音樂不只是時間的組合，也不只是空間中的靜物。音樂是所有變化的綜合體，在與「人」發生關係中產生意義。在漫步者行走之時，譜上並沒有小節線與拍號等制式時間記號，只是標明了大約的時間。不論是幾秒的物理時間，這樣的時間只是一種客觀的統整方式，而非真正代表音樂的時間。物理時間流逝，漫步者卻是駐足不前的。物理時間流逝，眾多的音響卻以不一樣的週期來轉動。花園因為時間與空間（物）的不斷變化，呈現許多不同的樣貌。為了聽見變化的聲響，我們不得不注意每一個瞬間，在聽見聲響的這一秒鐘，我們回想上一秒，並努力發掘下一秒。漫步者的鋼琴根據場所和時間的推移，給附近的景物暗示，音樂不只為曲式和音符服務，主體參與客體的變化，在每一個環節當中都有不可預期的演出。這也與日本傳統能樂中「間」的概念相符。Hwee Been Koh在其論文“East and West: The Aesthetics and Musical Time of Toru Takemitsu”中也提到間的概念，他說：



ma這個自意味著空間，一個間隔，一個停頓。在這樣的意義下，他指涉「兩者或更多事物之間，存在於一個接續關係中的自然距離」。在時間的意義中，「兩物或更多物間自然的間隔或自然的停頓，會接連著發生」。¹⁴³

如上述所說，在接續關係中的空間，「間」本身就是一個時間與空間的綜合體。「間」在音與音之間的空白，是一種張力的顯現。這樣的空白不只是一個時間與空間的間隔，它凸顯了原本的音響，也蘊含對下一聲響的期待。除了聲音與寂靜本身，人的回顧與期待也包含其中。武滿徹明白的指出，他這首曲子的靈感來自能樂中「間」的概念。根據演出者的判斷，決定音樂每一瞬間的走向。¹⁴⁴像

¹⁴³ Koh. “East and West : The Aesthetic and Musical Time of Toru Takemitsu”, 44-45. “The word ma literally means space, an interval, a pause. in this sense, it means the “natural distance between two or more things exists in a continuity” .In temporal terms, it means the “nature pause or interval between two or more phenomena occurring continuously” . In music, ma is a point in time between two sounds existing in a continuity. It is different from the western concept of silence. Ma is a living and vibrant part of sound that is even more powerful than sound itself.”

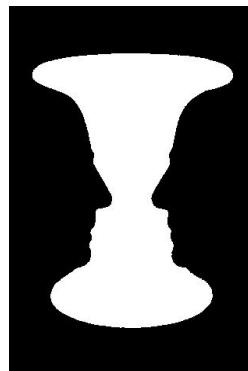
¹⁴⁴ 《Complete Takemitsu Edition 1 : Orchestral Works》, 49。

是第六頁鋼琴出現的部分，音的延續和與下一音之間的間隔，都沒有明確的長度。沒有小節線也沒有拍號，單音的長尾巴只是指向一個可能的方向。如此「間」的概念，左右了全曲的時間與空間觀。在音樂中不只是時間上的接續，音符流變的每一個過程與環節，都產生一個獨自的事件。這些不同的事件與不同的「間」結合串連，人的主體意識也在這樣的過程中不斷被觸發。

除了間的概念，武滿徹還提到關於「負向空間」與音樂空間的關係。

聽見笙的聲音，我開始考慮負向空間的構成原理，「音河」一音一音堆積構築的方法。在切割空間的進行中，並不是要製造一個新的空間，而是要對空間有新的、更積極的認識，進而發現新世界。¹⁴⁵

負向空間（Negative Space）在藝術當中，指的是一種介於主體形象周圍的空間。他並非主體形象本身，但卻會形成另一種饒富趣味或切合題旨的形象。例如魯賓（Rubin）花瓶（圖例 6）：



圖例 4-5-1：魯賓（Rubin）花瓶

當我們將焦點擺放在黑色區域的人臉時，白色區域就成為一個襯托主體的空

¹⁴⁵ 武滿徹，武滿徹著作集 I，40。

間；當我們將焦點擺放在白色區域的花瓶時，黑色區域就成為一個襯托主體的空間。在這裡的兩種空間，不只是為了切割彼此，對立「無」和「有」這樣的兩面。負向空間雖不為主體，卻是有意義的。

誠如武滿徹所說的負向空間原理，以此論及音樂空間，我們並不是要將音樂切割、重組或排列，這樣不過是一種對具體空間位置擺放的想像。音樂的空間來自沈默和從沈默爆發出的生成轉變。沈默與音樂如同彼此的負向空間，兩面各有其意義卻又不斷對抗。而我認為在《ARC》這首曲子裡，負向空間的概念，也可以指人與物的相互關係。庭園閒散的過程，自然物雖有時有獨自的變動，但也因為人的視點而物顯。如第一樂章中看似沒有動態的石頭，武滿徹以力度與節奏改變的方式，讓固定不變的石頭因人的視點轉變而展現與人相對應的姿態。人與物兩者在這首曲子中，如同負向空間的原理相互照應。若回到音樂本身，音樂的面貌在整個流變的時空中產生，我們必須「發掘」這些事件中的流變，而不只是聲音本身的音高意義，更有與環境和人相對應的關係。這是武滿徹的音樂時空，也是其自然觀真正的精神所在。



二、人與音樂的關係

(一) 旋律

我在唱的旋律，並不只是單純敘情的線條，當然那也包括在內，而是由多條複雜的線串和在一起，是說故事的線。¹⁴⁶

「間」的概念，讓人得以在音樂時空中不需要靠和弦式的邏輯概念製造張力，讓音樂與人的感性更加貼近。而在音樂中，除了人對於時空放置的想像，旋律也是一個極富人類意識的東西。在整首曲子當中，有一個聽覺上讓人注目的焦

¹⁴⁶ 長木誠司、樋口隆一編著，《武滿徹の音の河のゆくえ》，38。

點，就是穿插在不協合音堆中，突如其來的旋律片段。伯特與 Funayama 認爲，這首曲子中不時穿插的富浪漫性的旋律主題，讓聽者產生不協調感，在先鋒派當中是一股新的指南。然而，對武滿徹來說，旋律是一個很重要的東西。在中晚期，他特別注重旋律。細川俊夫說：「在思考武滿徹的音樂時，最顯著的特徵就是『歌』（歌唱性）。武滿徹音樂所具有的獨特性和豐富性、並讓人容易沈溺其中的，正是由於富『歌唱性』的緣故吧。」¹⁴⁷歌唱與人一同共振，歌唱與人類的連結也格外緊密。武滿徹在 1991 年所寫的《ファンタズマ／カントス》（幻想／歌），把歌和幻想這兩個字當成同義字。無論敘事、歌唱或幻想，都是人情感流露的表現，相異於同世代的許多作曲家，武滿徹不但不去除這種被認為傳統且直接的作法，反而更加重視旋律。然而，其音樂旋律的特色是片段的，而不是整體的。旋律整體如民謡式的音樂並不是武滿徹的訴求，這樣的音樂充滿主體觀看的意味，無法展現武滿徹認為「自」與「他」互相滲透的特性。武滿徹認為音樂由「個人」開始，進而在和他者的關係中，音樂的形狀得以表現。這也是武滿徹的音樂旋律片段呈現的原因。例如，《ARC》這首曲子中的旋律片段，在第一部和第二部皆有出現，而且是以同一個旋律來貫穿。在第一部的第二首曲子「Solitude」開頭，由弦樂（第二小提琴）給予旋律暗示（即旋律材料一）（見譜例 4-18-1, 4-18-2）。

¹⁴⁷ 長木誠司、樋口隆一編著，《武滿徹の音の河のゆくえ》，38。

譜例 4-18-1：武滿徹《ARC》第一部，頁 16

其後 D 段由小提琴又展開了另一段新的旋律，在二度音程外，也加入了大三度和完全五度的音響（旋律材料二）（譜例 4-19）。

譜例 4-19：武滿徹《ARC》第一部，頁 17

代表沙的弦樂再度奏出了旋律，是在鋼琴片段過後譜例 4-20。這次武滿徹使用了大量的半音和少許的全音來組合，音響上也呈現出擁擠的感覺。其中較為特別的是增四度的音響（旋律材料三）（譜例 4-20，4-21）。

E

$\text{d} = 52$

$\text{rall.} \text{ } \text{d} = 60$

PIANO

1.2 3.4 5.6 7 1st VN 8 9 10 11 12

2nd VN 7 8 9 10 11 12

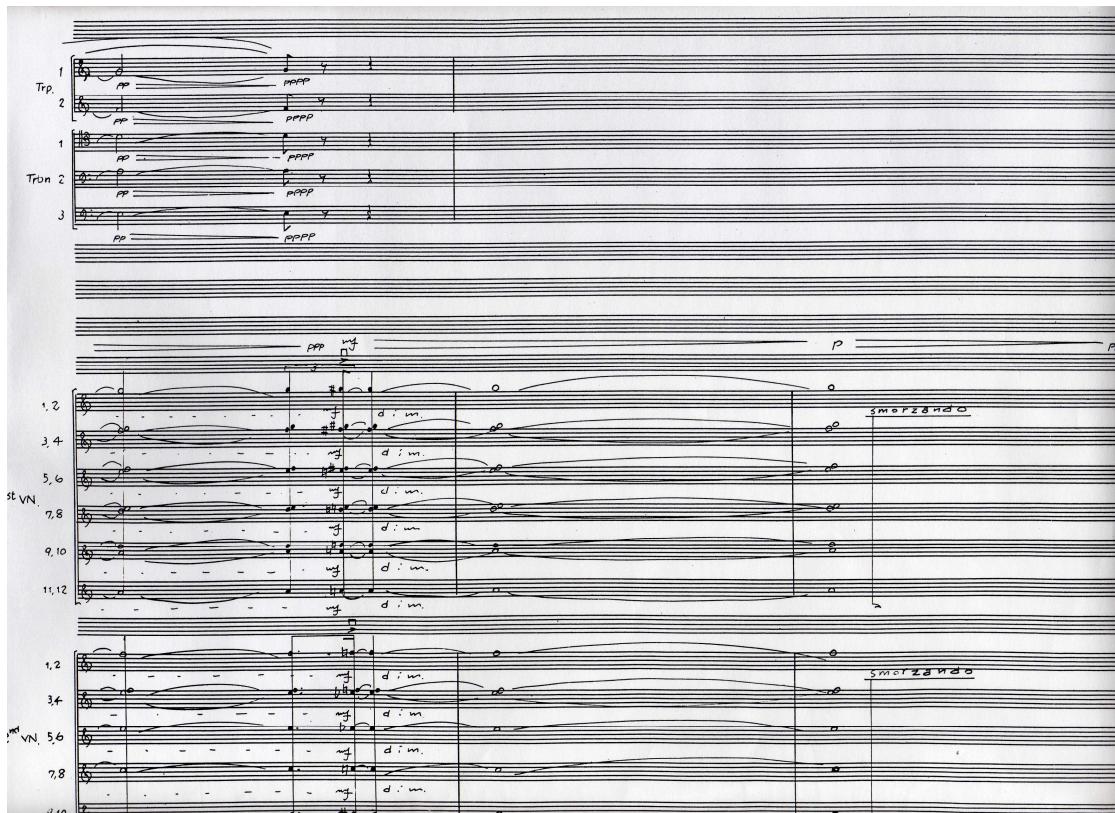
VIB. MOLTO

譜例 4-20：武滿徹《ARC》第一部，頁 19

譜例 4-21：武滿徹《ARC》第一部，頁 19

第二樂章結尾有一個突出的音響，就是銅管的旋律進行。穿插在不諧和的弦樂音堆當中，銅管的旋律顯得格外清晰。而在此樂章最後的段落，銅管突出的旋律音響，與弦樂雜亂的音響擺放在一起，成為明顯的對比。第一樂章中代表沙的弦樂，以二度與七度音程為基礎，時而參雜三度、六度等其他音程，來表現沙土細微的變化。而這裡的弦樂，將 12 個半音以音堆的方式呈現，音響的浮動並不明顯，仍然保持沙土一貫的特色--以半音為主而「細微變化」的中心理念（譜例 4-22，4-23）。此外，銅管的旋律與弦樂的音堆，產生強大的對比。歌唱般與噪音般的音響，似乎是人類與自然物之間，浪漫與混沌的對比。

譜例 4-22：武滿徹《ARC》第一部，頁 20



譜例 4-23：武満徹《ARC》第一部，頁 21

此一樂章與其他兩個樂章不同之處，在於武満徹沒有把「人」的鋼琴角色和「物」的管弦樂擺放在一起，所有的樂器都是片段的呈現。第一樂章武満徹清楚的放置一個人的角色在其中，而第二樂章他反而沒有設置觀看者的角色。第二樂章中的旋律同時也是《ARC》第一部與第二部的中心旋律，它反覆在整個庭園的架構當中。若要說鋼琴代表「人」，而管弦樂代表「自然物」，由代表自然物的管弦樂器奏出如此貼近人主體意識的片段，以翻轉人與物兩者的角色，模糊了主客體的角色，也呈現出主客體可以相互凸顯的負向空間概念。而這樣片斷式的旋律每每以不同的樂器（銅管或弦樂）、不同的方式出現在樂曲的各個段落中，如同人與環境的遭遇而產生不同的結果，在相互滲透之中產生的對話，是他所謂「說故事的線」¹⁴⁸，是充滿變化的故事，以一種貼近人類意象的旋律，串連四周的音樂變化。

¹⁴⁸長木誠司、樋口隆一編著，《武満徹の音の河のゆくえ》，38。

（二）音河的概念。誰是音樂的主宰？

回到最原初的概念，也就是音樂與人的主屬關係。在武滿徹的著作當中，強調「技術」是違反自然的。但完成一部音樂作品，若要完全避免「技術」似乎是不可能的事，畢竟音樂還是經由人組織而成的東西。而在武滿徹音河的概念中認為，音樂是人與音的共同合作，人只是擔任發掘的角色，聆聽奔流在世界中無數的聲響。對他來說，聲響與沈默是相互對抗的力量。進一步來看，即使沈默的時刻，仍有一股強大的能量在蠢蠢欲動。即使在聲響之中，仍有一股強大的能量使其走向沈默。人必須在騷動之中，找到音樂出現與應該擺放的位置。然而這樣的發掘並不只是主觀隨意的抉擇。在這首曲子當中，身為漫步者的鋼琴必須根據視點的變化，決定下一步出現的聲響。真正的庭園，空間是既定的，但視點是隨意的。在這首音樂中也有同樣的設計，預設好的自然物動機，等待著漫步者提示的出現點。



庭園像是自然的東西，卻又是極為人工的。根據人為的方式，自然就更顯得深奧、無限的變化樣態。由人的雙眼看出這些人為的痕跡是不明顯的，仔細觀察的話，從某個角落可以認識這個作者，回應這個認識的深度性、空間的質和密度也都各自不同。在這種狀況下對造庭者的認識包含人類的生與死，時間和歷史的推移，可說是包羅萬象。¹⁴⁹

從庭園中可以窺見世界，也就是可見自然的樣貌，這裡的自然樣貌不是單純的形式而已，包括大環境的季節變化、自然世界中的不對稱與多變的因素都融合在其中。將人工擺放於自然中，以「人為」創造「無作為」，這也是作曲不可避免的人為介入。也許「模擬自然」是個關鍵字，模擬並非模仿自然物的樣態，比

¹⁴⁹ 武滿徹，武滿徹著作集 III，314。

如，以音樂模仿鳥叫聲；而是將自然當作一個有機體，尋找自然內在的循環。如「無常」的概念，也是自然內在循環中的一部份。人為了遵循自然，剔除大部分的自我意識以呈現自然，自我仍在其中，有如人存在世界上，也是自然的一部份。所謂無作為是把作為（主觀意識）的作用降到最低的程度，有作為中的的無作為。對於這首樂曲的標題「弧」，武滿徹有如此的想像。他說：

「弧」內部的空白，有如揭露出世界的正確性；那片空白含有「包圍『所有』的溫柔」，和「拒絕『所有』的堅持」的兩面性，雖如佇立的世界般安靜，卻有無限的「音」正在鳴響。¹⁵⁰

如同「弧」內部的空白，包含所有也拒絕所有，充分容納對立的兩端，不論東洋與西洋展現了人與自然非二元劃分的觀點。庭園可說是體現武滿徹「無常的自然觀」的最佳寫照。



¹⁵⁰ 武滿徹，武滿徹著作集 II，112：「ARC の内部の空白は、世界のただしいすがたのようである。その空白は、すべてをつづんでしまうやさしさと、すべてをかたくなに拒もうとするふたつの相貌をしている。世界のたたずまいのよう静かだけれど、そこでは限りない数の〈音〉が響きあっている。」

參考文獻

西文

Burt, Peter. *The Music of Takemitsu*. Cambridge : Cambridge University press, 2001.

Dayan, Peter. “Nature, Music, and Meaning in Debussy’s Writings.” *19th-Century Music* 28, no.3 (2005), pp.214-229.

Koh, Hwee-Been. “East and West : The Aesthetic and Musical Time of Toru Takemitsu.” Ph.D. diss., Boston University, 1998.

Ohtake, Noriko. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. Hampshire: Scholar Press, 1993.

Wu, Ting-Lien . “An Analysis of Takemitsu’s *Bryce*(1976) : with an Emphasis on the Role of Articulation.” Ph.D. diss., University of California, 1987.

Yoshiko, Kakudo & Glenn, Glasow. *Confronting Silence*. California: Fallen Leaf Press, 1995.

日文

武満徹, 《武満徹著作集》第一～五冊, 東京: 新潮社, 2000年。

岩田隆太郎, 《カフェ・タケミツ》, 東京: 海鳴社, 1992年。

長木誠司、樋口隆一編著, 《武満徹の音の河のゆくえ》, 東京: 平凡社, 2000年。

船山隆, 《武満徹の響きの海へ》, 東京: 音樂之友社, 1998年。

檣崎洋子，《武滿徹》，東京：音樂之友社，2005 年。

齋藤慎樹、武滿真樹編集，《武滿徹的世界》，東京：集英社，1997 年。

《Complete Takemitsu Edition 1：Orchestral Works》，東京：小學館，2002 年。

中文

于潤祥，《現代西方音樂哲學導論》，湖南：湖南教育出版社，2002 年。

史蒂芬·貝斯特、道格拉斯·柯爾納著，《後現代轉向》，陳剛等譯，南京：南京大學出版社，2004 年。

加斯東·巴舍拉，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化，2003 年。

邢維凱，《情感藝術的美學歷程》，上海：上海音樂，2004 年。

粘利文，《譚頓的〈樂隊劇場Ⅲ：紅色氣象預告〉：由作曲風格探討後現代主義在其中的呈現》，台北：台灣大學音樂學研究所碩士論文，2003 年。

康德，《純粹理性批判》，鄧曉芒譯，台北：聯經，2004 年。

許志斌，〈武滿徹的生平與創作〉《中國音樂學》，2003 年 1 月。頁 40-53。

雷金納德·史密斯·布林德爾著，《新音樂：1945 年以來的先鋒派》，黃枕宇譯，北京：人民音樂出版社，2004 年。

楊燕迪，〈診斷音樂：病理與處方箋〉《讀書》，第 329 期，2006 年 8 月，頁 111。

蔡淑玲，《探討武滿徹（Toru Takemitsu）音樂創作的思維與體現：以夢窗（Dream/Window）為例》，台北：東吳大學音樂研究所碩士論文，2006 年。

樂譜

Takemitsu, Toru. *ARC*. Paris : Salabert.

有聲資料

Arc for Piano and Orchestra, 《<武滿徹全集>編集室編集：第1卷/管弦樂曲(CD-STZ1)》，小學館出版局。

網路資料

Deschen, Bruno.

“Aesthetics in Japanese Art” .<http://www.thingsasian.com/stories-photos/2351>
(2007年11月3日瀏覽)

鄭欣暉，〈康德的批判哲學簡述〉，《人文》，第五期，2006年8月。

<http://humanum.arts.cuhk.edu.hk/~hkshp/humanities/ph152-15.htm> (2007/9/10
瀏覽)

