

# 音樂的陌生化與可聆性<sup>1</sup>

## ——與大江健三郎一起傾聽武滿徹和 大江光的音樂

連憲升

### 摘要

音樂與文學之愛，具現在大江健三郎和武滿徹之間，透過他們長年的溫馨友誼和創作上的相互激勵，為我們展示了當代文學家與藝術家的互動典範。本文首先透過武滿徹作品《雨之樹》和大江健三郎的小說《聽雨樹的女人們》，以及大江健三郎追憶武滿徹的《難以言喻的哀嘆》等隨筆散文，追索這兩位當代大師在創作上的互動軌跡。其次本文將從大江光追思武滿徹的作品《二月的安魂曲》出發，嘗試對大江光的音樂作品作一勾勒，揭示其作品之樸實風格與真摯的情感表達。這許多優美的音樂小品的誕生，卻來自大江健三郎無盡的父愛和他在諸如《靜靜的生活》等小說中，所描寫的恬靜的家庭生活！本文最後也將從大江健三郎的文字出發，探討「陌生化」手法在武滿徹作品中的運用，以及大江光音樂的旋律特質。對於「陌生化」表現手法的理解，乃至於現代藝術之多樣表現型態的領會，若無高度的文化素養與理解水平，將無從建立；然而，對廣大的音樂聆聽者來說，質樸、優美的旋律仍是音樂之可聆性的要素。武滿徹那複雜而陌生化的，充滿了大自然隱喻和宇宙神祕象徵的音樂，讓我們憧憬著一個高度知性的理解水平，一個資訊充沛、周延寬廣的文化氛圍；而大江光的作品裡，那童謠般的質樸和溫柔的悲憐情感，卻呼喚著我們純真的感性

---

<sup>1</sup> 本文曾於 2009 年 10 月 6 日發表於中央研究院中國文哲研究所主辦之「國際視野中的大江健三郎」國際研討會。

音樂研究 第 14 期 2010.05

和浪漫底鄉愁。這是大江健三郎的文字和武滿徹與大江光的音樂，所帶給我們的啟示和激勵。

**關鍵字：**武滿徹、大江健三郎、大江光、薩伊德、陌生化、旋律

# **Defamiliarization and Comprehensibility in Music – Listen to the Music of Tōru Takemitsu and Hiraki Ōe with Kenzaburō Ōe**

Hsien-Sheng LIEN

## **Abstract**

The friendship and reciprocal stimulation of literary and musical creativity between Kenzaburō Ōe and Tōru Takemitsu exemplify an ideal interaction between contemporary writer and composer. At the beginning of this article, we will prove this reciprocal stimulation of the two masters by discussing Takemitsu's *Rain Tree* and Ōe's *Women listening to the Rain Tree*. Then, by analyzing *Requiem of February – in Memory of Tōru Takemitsu* and other works of Hiraki Ōe, the mentally disabled son of Kenzaburō Ōe, we will try to illustrate the pristine character of Hiraki Ōe's music. Hiraki Ōe's fantastic picturesque pieces were inspired by his peaceful life and his father's endless love. Finally, by citing Kenzaburō Ōe's discourse on "defamiliarization", we will examine how Takemitsu realizes this idea in his work.

Works that utilize the idea and techniques of "defamiliarization" cannot be understood without a cultured background and intellectual comprehension. However, for a large number of music lovers, simple and agreeable melody is necessary for appreciating the music. The complex and defamiliarized music of Takemitsu, full of metaphors and cosmic symbols, demands the listener to have a high intellectual level and cultural ambiance as well as ample information. On the

音樂研究 第 14 期 2010.05

other hand, the innocent melodies of Hiraki Ōe, with their simplicity and tenderness, remind us of an eternal purity and romantic nostalgia. All these marvelous revelations were granted to us by Kenzaburō Ōe's writings as well as the music of Hiraki Ōe and Tōru Takemitsu.

**Key words: Tōru Takemitsu, Kenzaburō Ōe, Hiraki Ōe, Edward Said, defamiliarization, melody.**

## 一、前言

音樂與文學之愛，具現在大江健三郎和武滿徹之間，透過他們長年的溫馨友誼和創作上的相互激勵，為我們展示了當代文學家與藝術家的互動典範。本文首先透過武滿徹作品《雨之樹》和大江健三郎的小說《聽雨樹的女人們》，以及大江健三郎追憶武滿徹的《難以言喻的哀嘆面容》等隨筆散文，追索這兩位當代大師在創作上的互動軌跡。其次，本文將從大江光追思武滿徹的作品《二月的安魂曲》出發，嘗試對大江光的音樂作品作一勾勒，揭示其作品之樸實風格與真摯的情感表達。這許多優美的音樂小品的誕生，卻來自大江健三郎無盡的父愛和他在諸如《靜靜的生活》等小說中，所描寫的恬靜的家庭生活！本文最後也將從大江健三郎的文字出發，探討「陌生化」手法在武滿徹作品中的運用，以及大江光音樂的旋律特質。對於陌生化表現手法的理解，乃至於現代藝術之多樣表現型態的領會，若無高度的文化素養與理解水平，將無從建立，然而，對廣大的音樂聆聽者來說，質樸、優美的旋律仍是音樂之可聆性的要素。這是大江健三郎的文字和武滿徹與大江光的音樂，所帶給我們的啟示。本文原擬另從作曲家武滿徹或三善晃的觀點，來探討音樂家所見之大江健三郎文學創作的特質，<sup>2</sup>但因大江健三郎小說創作與文字論述卷迭浩繁，以筆者有限的日文閱讀能力，實無法一一仔細拜讀，掌握其要。因此，本文僅由大江健三郎文字出發，探討武滿徹與大江光音樂作品之若干特質，至於大江健三郎文學創作之陌生化與可理解性等主題之探討，請讀者參閱中央研究院中國文哲研究所主辦之「國際視野中的大江健三郎」文學學術研討會論文集諸多精闢的論文，必定能有深刻獲益。

---

<sup>2</sup> 如武滿徹隨筆〈大江健三郎〉，收於武滿徹，《音・沉默ど測りあえるほどに》（東京：新潮社，1971），110-113；武滿徹與大江健三郎對談集《オペラをつくる》（東京：岩波書店，1990）；三善晃與大江健三郎對談〈最後の小説、期待の地平へ〉，收於三善晃，《三善晃対談集，現代の芸術視座を求めて》（東京：音樂之友社，1989），317-341，等文獻所載論述。

## 二、《雨之樹》和永遠的武滿徹

### (一)、大江健三郎與武滿徹早年的結識經過

大江健三郎與作曲家武滿徹<sup>3</sup>相識於一個充滿文化氣息的機遇和場合。那是大江健三郎二十來歲時，<sup>4</sup>因認識詩人岸田衿子<sup>5</sup>而前往她的妹妹，也就是後來知名的演員岸田今日子<sup>6</sup>家裡，正好那時武滿徹也在岸田今日子家裡，四人便一起聊天，進行著四位東京年輕藝術家間的藝文「麻將」。<sup>7</sup>根據大江健三郎的回憶，武滿徹時而沉靜、時而銳利激動，是一位溫柔有幽默感，性情美好的人。<sup>8</sup>武滿徹當日也和大江健三郎問道：「你就是寫《火山》<sup>9</sup>那篇小說的作者？」並不吝誇讚：「那小說可真棒！……我認為你就是小說家！」<sup>10</sup>而大江在結識武滿徹之後，也認真聆聽了武滿徹贈與他的《為弦樂的安魂曲》唱片，<sup>11</sup>從此

<sup>3</sup> 武滿徹(1930-1996)，日本當代最具國際知名度的作曲家，作品有《為弦樂的安魂曲》、《地平線的多利亞》、《十一月的階梯》、《群鳥降臨星形庭園》、《雨之樹》等。

<sup>4</sup> 根據大江健三郎在《言い難き嘆きもて》(東京：講談社，2001，239)的回憶，在他和武滿徹初識當晚，武滿徹即贈與他《為弦樂的安魂曲》的錄音，而武滿徹此部作品係於 1957 年 6 月 20 日，由上田仁指揮東京交響樂團首演於日比谷公會堂，因此，大江健三郎與武滿徹初識的年代當在 1957 年以後，當時的大江健三郎年約 22-23 歲，尚在東京大學法文系就讀，卻已是文壇矚目的青年作家。另請參看大江健三郎(尾崎真理子訪談、構成)《大江健三郎作家自身を語る》(東京：新潮社，2007)，51。

<sup>5</sup> 岸田衿子(1929 生)，日本詩人、童話作家。另根據岸田今日子在《原っぱのむこうから》(來自野地的彼方)一文中的回憶，岸田衿子和武滿徹的妻子，原為劇團演員的若山淺香，是小學同學。文收於齋藤慎爾、武滿真樹編集，《武滿徹の世界》(東京：集英社，1997)，201-202。

<sup>6</sup> 岸田今日子(1930-2006)，日本演員、童話作家，勅使河原宏導演之著名電影《砂の女》片中女主角。

<sup>7</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，51。

<sup>8</sup> 大江健三郎，《希有な人だった》，收於《言い難き嘆きもて》，239。

<sup>9</sup> 《火山》為大江健三郎 1955 年作品，時為東大文科二類二年級的大江，以該作品入選「銀杏并木賞」。

<sup>10</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，51。大江因此認為是武滿徹想認識他，才透過岸田姐妹安排了這個聚會。

<sup>11</sup> 根據大江健三郎在《希有な人だった》中的回憶，武滿徹給他的是由岩城宏之指揮

展開這兩位文學和音樂巨人終其一生惺惺相惜的友誼。我們另從大江關於安保批判會的記載，可以看到他對於年輕時的武滿徹鮮活的描述。那是 1960 年，大江參與了「安保批判會」的示威遊行活動，他對於「身材纖細，肉體有如孩童」的武滿徹在遊行時卻能發出「像要刺入對方肺腑，對手不受傷他就不肯干休的喊叫聲」<sup>12</sup>留下深刻的印象。安保之後，不少參與運動的成員各自步入了不同的生涯，如今日的東京都知事石原慎太郎，即選擇走上政治參與之途。相較於石原，大江和武滿徹則「一直從事著自己的工作，長期以來對現實政治持批判立場」。大江如此清晰地界定自己和現實權力核心間的關係：「我和武滿等人並未向著中心前進，而是從邊緣，居於和現實政治對立的位置，以批判立場為原動力而從事著工作。」<sup>13</sup>也因為大江的這個自居邊緣的批判姿態，使他日後對於文化批評家薩伊德抱持著親近感，並成為相知的朋友。<sup>14</sup>

武滿徹過世後，大江健三郎在一篇題為「武滿徹的匠心獨運」<sup>15</sup>的文章裡，敘述了他和武滿徹的長期交誼，以及他對於武滿徹若干作品的想法。文中，大江首先回憶，他和武滿徹於 1963-1968 前後五年間，同住在東京世田谷區，兩人住宅相隔僅約一百公尺。在此期間，武滿徹創作了《弧第一部》(1964-1966)、《地平線的多利亞》(1966)、《十一月的階梯》(*November Steps*, 1967)等作品，<sup>16</sup>而大江於 1963 年長子大江光出生後，也陸續創作了《空中怪物阿古伊》(1964)、《個人的體驗》(1964)和《萬延元年的足球隊》(1967)等早期重要作品。緊鄰

---

NHK 交響樂團錄製的《為弦樂的安魂曲》唱片(キング SKF3004)，這個演奏錄音，就筆者所知，目前似無 CD 唱片重製版。

<sup>12</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，67-68。

<sup>13</sup> 同前註，69。

<sup>14</sup> 同前註，70。

<sup>15</sup> 〈武滿徹のエラボレーション〉，此文內容最初演講於東京歌劇城音樂廳(Tokyo Opera City Concert Hall)，後發表於《すばる》雜誌，2001 年 6 月號，文收於《言い難き嘆きもて》，207-235。

<sup>16</sup> 這是依大江健三郎在〈武滿徹のエラボレーション〉開頭的簡要敘述，實際上這五年確實是武滿徹創作旺盛的年代，除了專為音樂會演出而創作的作品外，武滿徹在這五年間的電影配樂佳作亦多，如《砂の女》(1964，勅使河原宏導演)、《怪談》(1964，小林正樹導演)、《伊豆の踊子》(1967，恩地日出夫導演)、《乱れ雲》(1967，成瀬己喜男導演)等，均是和日本當代重要導演合作的傑出作品。

的住家環境，讓兩位年輕的藝術家更能時相往還，切磋創作心得，因此奠定了大江健三郎與武滿徹深厚的友誼。<sup>17</sup>

## (二)、武滿徹的匠心獨運

在〈武滿徹的匠心獨運〉裡，大江健三郎借薩伊德著作 *Musical Elaborations*<sup>18</sup>關於 *elaboration* 的用法，來闡釋武滿徹音樂創作的「匠心獨運」<sup>19</sup>。這篇文章雖由演講稿整理而成，內容卻十分豐富而深刻，可說是大江健三郎談論武滿徹音樂的重要文字。文中，大江主要是以《十一月的階梯》、*Marginalia*、《夢窓》和 *Quatrain* 四部作品，進行他對於武滿徹音樂的討論。以下我們略述其要。

在討論到武滿徹寫給琵琶、尺八和管絃樂團的作品《十一月的階梯》時，大江首先提到，他對於武滿徹在這部首次採用日本傳統樂器之作品的創作過程中，為研究和樂器所下的準備工夫，讓他留下強烈的印象。<sup>20</sup>在聆聽了這首曲子最初數小節或十數小節時，大江感受到武滿徹的音樂創作與任何音樂理論或演奏專書提到的規範，皆不相同，而是作曲家對於音樂與聲音的處理，提出獨立的「問題」，並且在和這問題「格鬪」之後，努力去嘗試解決自己所提出的問題，因而創造出獨一無二的「武滿徹之聲」。<sup>21</sup>這種音樂創作的意匠經營精

<sup>17</sup> 本文主要依據大江健三郎的文字，來描述他和武滿徹的友誼。在武滿徹方面，當大江著手創作《萬延元年的足球隊》時，武滿徹因地利之便，與大江健三郎時有往來，在閱讀了大江的手稿後，也曾發表一篇隨筆〈大江健三郎 —sward of image— 『萬延元年のフットボール』を読んで〉談論大江的創作，文載武滿徹，《音、沉默と測りあえるほどに》（東京：新潮社，1971），110-113。

<sup>18</sup> Edward W. Said, *Musical Elaborations* (New York: Columbia University Press 1991)。此書有大橋洋一日譯本，1995年由東京みすず書房出版。

<sup>19</sup> *Elaboration* 有精雕細琢、精細加工之意，筆者原譯為「意匠經營」（杜甫〈丹青引〉「意匠慘淡經營中」），今採《印刻文學生活誌》第73期楊孟芳在翻譯〈大江與愛德華·W·薩伊德的往返書信〉所採用的「匠心獨運」譯法。大江在談論到武滿徹、大江光的音樂創作，或在他和小澤征爾的對話中，常借薩伊德這個用語，來闡明音樂演奏與創作之「切磋琢磨」的手藝特質。

<sup>20</sup> 大江健三郎，《言い難き嘆きもて》，214。《十一月的階梯》於1967年11月，由小澤征爾指揮紐約愛樂交響樂團於林肯中心首演，這是武滿徹首度登上國際舞台的成名作；日本首演於1968年6月4日假東京文化會館舉行。

<sup>21</sup> 在大江健三郎與武滿徹題為〈現代世界の表現者〉的對話中，大江認為武滿徹此類

音樂的陌生化與可聆性——與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

神，大江並且以歐洲文學傳統描寫中世紀騎士鏖而不捨的「聖杯探求物語」，和象徵茶道閑寂精神的「獨座觀念」描述之；後者的「獨座」意指於靜寂的茶室爐前獨坐。大江健三郎小說《萬延元年的足球隊》有關農民暴動的情節，曾受到 1860 年幕府大老井伊直弼於櫻田門外遭水戶脫藩藩士狙殺的啟發，井伊直弼雖是幕末重臣，卻也是一位精通茶道的雅士，「獨座觀念」指的便是：當一位平日忙於政務的人物(如井伊直弼)，在家中舉辦的茶會結束後，賓客盡散，獨自返回茶室，閑坐於爐前的靜寂狀態。<sup>22</sup>

在武滿徹作品中，大江健三郎感覺和他最具同時代意識之緊密連動的是管絃樂曲 *Marginalia* (1976)。<sup>23</sup> *Marginalia* 有邊緣、周邊、周緣之意，武滿徹此曲之創作旨趣，主要在描繪水的樣貌，依作曲者，作品旨在表現「宇宙間無限循環的水，吾人只知水的短暫形貌，或為雨、湖、或為河川，它們終將被大洋所召喚。」<sup>24</sup> 雨、湖或河川是由遍佈於宇宙之水的一部分匯聚而成，音樂則於瞬時間，擷取遍佈於天地之無數聲音的一部分，組合而成。<sup>25</sup> 音樂如同河、海，匯聚了無數性質相異的潮水，往大洋奔流、湧動。音樂可深化吾人生命，使我們得知生命的嶄新樣貌。<sup>26</sup> 因此，大江健三郎對於 *Marginalia* 的理解，是認為作曲者既為聲音加上了「周緣」，描繪了水的形象，而「周緣」也意味著和相異事物之接觸、交會的可能，<sup>27</sup> 水在宇宙間的無限循環同時也向著世界無限敞

---

創作，是在把握了表現者自身與現代世界的關係之後，將原先與現代音樂關係曖昧的大和樂器，如實地成功導入了現代音樂；除此之外，武滿徹在這首曲子裡運用琵琶的方式(應該也包括尺八，筆者)，同時也展現了作曲者對於此類傳統樂器之「樂器意識的回復」。該對話原刊於《世界》，1975 年 2 月號，後收於《ひとつの音に世界を聴く 武滿徹対談集》(東京：晶文社，1975)，269-298。

<sup>22</sup> 大江健三郎，《言い難き嘆きもて》，211-214。在此，大江以「獨座觀念」來比喻武滿徹(或大江自身)的某種精神狀是十分貼切的，實際上當作曲家(或小說家)在構思作品和創作時，務求摒絕干擾、專心工作，但在排練和演出(發表)時，卻不得不周旋於演奏家和演出相關人員間，和他們頻繁互動，這確實是靜、動兩極對比的生活狀態。

<sup>23</sup> 此曲係於 1976 年 10 月 10 日，由岩城宏之指揮 NHK 交響樂團首演於 NHK 音樂廳。

<sup>24</sup> 轉引自檜崎洋子，《武滿徹》(東京：音樂之友社，2005)，116。

<sup>25</sup> 檜崎洋子，《武滿徹》，116。

<sup>26</sup> 大江健三郎，《言い難き嘆きもて》，222-223。

<sup>27</sup> 我們另從出版於 1976 年的一本武滿徹與日本當代藝術、文學創作者之對話結集：《武滿徹対談集上 創造の周辺》(東京：藝術現代社)，也可以看到這種與其他領域創作者碰觸、激盪，互相啟發之「周邊」、「周緣」概念的具體實現。

開。從「周緣」的概念，大江健三郎也談到武滿徹的作品《夢窓》(Dream/Window，為管絃樂團，1985)。<sup>28</sup>他認為武滿徹這部以室町時期禪僧夢窓疎石之名為題，描寫京都庭園的作品，既是在處理「夢」、「窗」、「庭」(庭園)這三個主題，同時也是在處理這三者間深刻的關係，大江並且以「越過意識之窗緣，進入到『夢』之『庭』」來詮釋武滿徹創作此曲的「行動法」。至於同樣描繪水流形象的 *Quatrain* (四行詩，為小提琴、大提琴、單簧管、鋼琴與管絃樂團，1975)，大江則以「藉由靜止全面展開」來形容此曲的詩意形象。<sup>29</sup>

### (三)、《雨之樹》和《聽雨樹的女人們》

大江健三郎與武滿徹在文學與音樂上的互動，最著名的當屬《雨之樹》和《聽雨樹的女人們》這兩部作品的互相援引、激盪、啟發。首先是大江於1980年發表了短篇小說〈頭腦好的「雨樹」〉，之後，武滿徹從這篇小說中的「雨樹」隱喻得到啟發，創作了《雨之樹》(為三位打擊樂演奏者，1981)和《雨樹素描》(為鋼琴，1982)。而大江也在1981年隨之創作了《聽雨樹的女人們》。在武滿徹作品《雨之樹》<sup>30</sup>扉頁的解說中，作曲家逐字逐句引用了《頭腦好的雨樹》裡的一段描述「雨樹」的文字來說明《雨之樹》的創作旨趣：

叫它「雨之樹」(rain tree)，是因為若遇到夜裡下了驟雨，到翌日，直至晌午之後，它便一直從所有的葉子上把水滴落個不停，就像是下雨似的。其它樹木早就乾掉了。指腹大小的小樹葉長得緊緊密密，因此葉子上便儲存得了水滴，真是頭腦聰明的樹木，是吧。」<sup>31</sup>

而大江則在小說《聽雨樹的女人們》以親臨音樂會的經驗詳細描述了《雨之樹》的演出過程和他聆聽武滿徹此部作品的感想：

T先生的音樂經常要從宇宙論的觀點，來把人與人之間的相關位置、人與世界的相關位置重新相加以安排。然後，就把這一經過一番探

<sup>28</sup> 武滿徹受京都信用金庫委約創作，依武滿徹，此曲是嘗試將夢窓國師建造的苔寺(即西芳寺)加以音樂化。

<sup>29</sup> 此曲較常被演奏、錄音版本較多的是寫給四位獨奏者的室內樂版 *Quatrin II* (1977)。

<sup>30</sup> 武滿徹，《雨の樹》(東京：日本ショット株式会社，1981)。

<sup>31</sup> 大江健三郎，《「雨の木」を聴く女たち》(東京：新潮社，1986)，14-15。

音樂的陌生化與可聆性——與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

索而出的嶄新的位置，明確地予以提示出來……。以《雨之樹》為例，起初舞台上的照明只是斂聚著的，只不過就是演奏者頭髮之輪廓依稀可見的微光，……而演奏就在這樣的幽闇之下開始。……最先響起的卻是事先經過調律的三個三角鐵<sup>32</sup>的聲音……，各個三角鐵間似乎出自偶然的和音，實際上，卻是清楚地出於人類精神所經營出來的不協和與時間的落差。從繁茂的細葉叢中，不歇止地滴落的雨滴，在三角鐵那樣的音質與進行中，我看到了那伸展於暗黑的空中的幻之樹。而我亟欲在這小說裡表現的，正是那「雨樹」的確實的幻影，它，就我而言，正是我所感知的這宇宙的暗喻。自己被圍困其間而存在著的狀態，以及藉這存在狀態所把握到的，這宇宙。……總之，這暗喻已給音樂家傳達了出來，而與之相映照的另一個「雨樹」的暗喻，它如今正和這音樂家所擁抱的宇宙縮影重疊著，再一次在暗黑的舞臺上鳴響著……。在這當兒，音樂就在鐵琴和兩架木琴的琴聲間，進入了一個完全闊達的、具有宏大架構與廣遠瞭望的世界，我兀自像是心靈受到了淨化一般，依然在「雨樹」之宇宙原型的影響下，屏著息，淚流下來。<sup>33</sup>

「宇宙性的關懷」是武滿徹和他長年的作曲友人湯淺讓二<sup>34</sup>，自「實驗工房」<sup>35</sup>時期即已形成的創作旨趣，而這個創作旨趣，可以溯源至他們當時的音樂典範：法國作曲家若立偉<sup>36</sup>和梅湘<sup>37</sup>的藝術關懷。梅湘的天主教信仰或許不

<sup>32</sup> 實際上武滿徹在這裡用的是一種有音高的小型敲擊樂器 *crotale* (中文作古鈸)，而不是三角鐵。*Crotale* 是一種音域極高的樂器(實際音高比記譜高兩個八度)，聲音十分清脆。

<sup>33</sup> 大江健三郎，《「雨の木」を聴く女たち》，38-39。本文參考了柏谷的中譯(聯合文學，1987，30-31)，但略作修改。

<sup>34</sup> 湯淺讓二(1929生)，日本作曲家，重要作品有《內觸覺的宇宙》(*Cosmos Haptic*)、《芭蕉情景》(*Scenes from Bashō*)等。有關湯淺讓二的作品，筆者將另文討論之。

<sup>35</sup> 1951年由藝評家瀧口修造，作曲家武滿徹、湯淺讓二、福島和夫、鈴木博義，鋼琴家園田高弘、音樂評論家秋山邦晴等人所組成的藝術團體，從音樂、文藝、造型藝術等多方面展開現代藝術的學習、切磋與展演。

<sup>36</sup> André Jolivet (1905-1974)，法國作曲家，重要作品有《馬納》(*Mana*)、《五首巫咒》(*Cinq Incantations*)等。

<sup>37</sup> Olivier Messiaen(1908-1992)，法國作曲家，重要作品有《為時間終結的四重奏》(*Quatuor pour la fin du Temps*)、《突朗加里拉交響曲》(*Turangalila Symphonie*)等。

是大多數亞洲作曲家的精神歸趨，但他對於大自然的愛與鳥類學的興趣，對音樂的色彩與官能美感的追求，尤其是他對於節奏和音樂之時間性的探索，對於許多亞洲作曲家來說，無疑具有普遍的啟示價值。至於若立偉，由於受到瓦雷茲<sup>38</sup>的引導，若立偉意在追尋一種「和普遍性的宇宙系統直接產生關聯」的音樂。音樂，對他來說是「世界的振動，並且必須是普遍性宇宙系統的映像」<sup>39</sup>，音樂唯有遵循自然共鳴法則，才得以確認其歸屬於這個世界，而此共鳴法則卻是植基於宇宙秩序的自然現象。基於這個理念，若立偉在其作品中均刻意復甦「音樂具備著魔術般力量」的古代信仰，以表達人類生命停居的靈魂和宇宙的對話。<sup>40</sup>湯淺讓二在他先後以英、法文發表的〈音樂，作為作曲家之宇宙論的反映〉<sup>41</sup>文中，即明白表達了他因受到瓦雷茲和若立偉的啟發，而關注人類與宇宙的關係，並透過音樂創作，來表達人如何觸及、沉思人類存在在本質最深刻的宗教始源問題。<sup>42</sup>武滿徹之創作《雨之樹》雖直接來自大江健三郎小說的啟發，但他長久以來，受到梅湘等作曲家之宇宙性關懷的影響，也無法磨滅。除此之外，《雨之樹》的音響思維，尤其是曲中的反覆音型，也讓我們看到它和武滿徹十分尊敬的另一位西方大師凱基<sup>43</sup>作品的血脈關係，只是武滿徹的音響更纖細、更具官能性的美感。

至於《雨之樹》的樂器配置：三位打擊樂演奏者分司三組打擊樂器，究竟有何象徵意義？純粹從樂譜或音響本身，我們實在無從得知其確切意涵。雖然大江健三郎在《聽雨樹的女人們》曾提到，他對於《雨之樹》首演時，「兩位男性和一位女性演奏者」的三角關係很感興趣，<sup>44</sup>這似乎隱喻著小說裡高安康寶、女人和我(小說陳述者)之間的三角關係。但這兩男一女的演出配置，只是

---

<sup>38</sup> Edgar Varèse (1883-1965)，法裔美國作曲家，重要作品有《電離》(*Ionisation*)、《密度 21.5》(*Density 21.5*)等。

Gisèle Brelet, "Musique contemporaine en France", in *Histoire de la Musique 2. Du XVIIIe siècle à nos jours*, Encyclopédie de la Pléiade (Paris: Editions Gallimard 1963), 1153.

<sup>40</sup> Gisèle Brelet, "Musique contemporaine en France", 1154.

<sup>41</sup> Joji Yuasa, "Music as a Reflection of a Composer's Cosmology", in *Perspectives of New Music*, 27/2, 1989, 176-197; Joji Yuasa, "Musique: reflet d'une cosmologie", in *Inharmoniques*, No. 2, 1987, 162-173.

<sup>42</sup> Joji Yuasa, "Musique : reflet d'une cosmologie", 163.

<sup>43</sup> John Cage (1912-1992)，美國作曲家，重要作品有《4分33秒》、《為變化的音樂》(*Music for Changes*)等。

<sup>44</sup> 大江健三郎，《「雨の木」を聴く女たち》，45。

音樂的陌生化與可聆性—與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

作曲者在首演時或許是有意，或許只是出於偶然的安排，卻不是作品演出的固定型態。<sup>45</sup>因此，我們只能說這三組樂器配置和三位演奏者所營造的音響互動，僅象徵著人與人間普遍存在著的微妙互動，卻未必暗示任何男女間曖昧的三角關係。實際上，這首曲子由疏而密的粒狀音響，和作曲者要求演出時，於黑暗中逐一以燈光照射三位演奏者的設計，確實頗能喚起聽者「隱隱存在於黑暗宇宙中之雨樹」的神秘想像。如同大江健三郎在前面的引文最後幾行話所描述的：

它，就我而言，正是我所感知的這宇宙的暗喻。自己被圍困其間而存在著的狀態，以及藉這存在狀態所把握到的，這宇宙。……音樂就在鐵琴和兩架木琴的琴聲間，進入了一個完全闊達的、具有宏大架構與廣遠瞭望的世界，我兀自像是心靈受到了淨化一般，依然在『雨樹』之宇宙原型的影響下，屏著息，淚流下來。

這揉合了聽者內心的共鳴和「陌生化」聆聽的描寫，或許吐露了小說裡的高安康寶拋棄嚴肅的學者之路，專志於小說創作的體驗，<sup>46</sup>但或許也描繪了人類置身宇宙神秘中的某種莫名的形上感動吧。<sup>47</sup>

#### (四)、永遠的武滿徹—大江健三郎追憶武滿徹

1996年武滿徹過世後，大江健三郎失去了一位長年的良師益友。在武滿徹葬儀的弔唁辭裡，大江表示將寫作一部長篇小說，來獻給武滿徹，這即是《空翻》。我們在《空翻》小說開始前，即可看到「給永遠的武滿徹」的獻辭。<sup>48</sup>在

<sup>45</sup> 武滿徹《雨之樹》的樂譜中有標明，此曲於1981年5月31日，由山口恭範、吉原すみれ和菅原淳三人首演，但樂譜中並未要求此曲必須由兩男一女演出。

<sup>46</sup> 《雨之樹》全曲結束前的一段節奏較規整的快速音群(總譜 p. 13 最後一行至 p. 14 第三行)，即讓人有「立定志向，努力往前奔馳」的暢快感受。

<sup>47</sup> 在此，我們實在無法確切地說出，大江健三郎的《聽雨樹的女人們》和武滿徹的《雨之樹》二者間更清晰的相應關係。如同大江健三郎在「國際視野中的大江健三郎文學研討會」中，於筆者發表論文後的感言，他雖然朝夕聆聽武滿徹和大江光的音樂，但對於他們的音樂，卻仍存在著一定的「理解斷層」(大江健三郎語)，或許這正是音樂之難以言喻的特質使然。

<sup>48</sup> 大江健三郎，《宙返り》(東京：講談社，1996)。

《大江健三郎作家自語》中，大江清楚寫下了武滿徹過世對他的影響：

武滿徹於 1996 年 2 月去世時，我感受到強烈的衝擊，因為覺得在東京生活過於痛苦，便去了美國的普林斯頓大學。在那兒的一年期間內，每天都在傾聽武滿徹那複雜的音樂及光那單純的音樂中過活。<sup>49</sup>

在回答尾崎真理子引述武滿徹在他和大江健三郎於《創造歌劇》對話集中所說的：「如何才能夠以最純粹的形式，將人們的想像力及思想的種籽，種植於今後的人類社會之中？藝術家對這種角色，必須有所自覺」<sup>50</sup>，大江對於武滿徹的人格特質有如下的生動描述：

在平日裡，武滿先生並不是從正面有意識地講述思想性話語的人。大致說來，他是一個喜歡講述具體的、愉快的話語的人。然而，透過他所創作的音樂及他所寫的文章。我很清楚地知道，他確實是一個思想很深刻的人，我從他那裡受到了影響，我還很清楚地了解，武滿在思想上、在美好事物上，以及在如何度過人生等方面，都緊緊抓住這些問題的根本之處，同時在不斷對自己提出這些問題的過程中，走完了人生。在真正的藝術家之中，有人自身並不是很清楚，但實際上卻在播撒著種籽。……武滿徹就是擁有許多尚未訴諸於語言的想像力和思想種籽人物。<sup>51</sup>

除此之外，在《如何造就小說家如我》的最後一章〈小說家所面臨的生與死〉中，大江也謙遜地談到，他自年輕以來，即不斷地從武滿徹得到鼓舞：

武滿先生寄來的明信片段落清晰，差不多每次都是寫自己如何不具備創作音樂的才能！他的語言毋寧像音樂一般地豐富、強韌、輕鬆而細膩，至今仍充滿幽默而令人不可思議。……我對他的話不折不扣地完全接納，以近乎悲哀的肅然心情，遙思遠方獨自面對著巨大

<sup>49</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，210-211。此處筆者是採用許金龍的中譯(臺北：遠流，2008，220)。

<sup>50</sup> 武滿徹、大江健三郎，《オペラをつくる》(東京：岩波書店，1990)，203；大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，228。

<sup>51</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，228。

音樂的陌生化與可聆性——與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

的工作，其深邃憂傷的內心，對其理解不斷累積，那身材矮小而勻稱的形象彷彿就在眼前。<sup>52</sup>

縱使是沒有接到武滿徹的文字訊息或和他見面傾談，每當聆聽武滿徹完成的音樂時，大江也有著「像被提昇到最高處的感動，但武滿徹仍自端坐在那裡作曲子，而旁邊的我也在沉思，思索著自己現在的工作中難以超越而必須超越的困難。」<sup>53</sup>如同武滿徹曾經寫到：

有一個聲音迴盪在這個宇宙、世界及人類社會——它必定來自一個人的內心。我一直在追尋著它，試圖創作出如此巨大深奧，足以和天平的砝碼相稱的音樂。傾聽宇宙和心靈的人，因此感嘆自己創作音樂能力之渺小，這難道不是令人尊敬的直率嗎？<sup>54</sup>

大江也如此策勵著自己：

小說家內心有什麼樣的構造，這些構造又將如何發揮作用？想到這些眼前就浮現一個相應的具體形象，一個我方才寫下在武滿徹身旁沉默無言的自己。我也是靜靜地聆聽著武滿的教誨，也在追尋宇宙、世界、人類社會、家族和自己內心的沉默的語言。<sup>55</sup>

武滿徹的離去雖讓摯友感懷、憂傷，卻沒有令他感覺空虛。在和小澤征爾的對話中，大江健三郎借單簧管演奏家史多茲曼<sup>56</sup>的話，以一種帶有超寫實意象的方式，描述了這哲人已渺、典型猶在的感覺：

武滿先生過世時，史多茲曼在接受訪問時說道，宇宙間開著一朵很大的花——不知道什麼形狀，也不知道有沒有樹——有一顆開花的

<sup>52</sup> 大江健三郎，《私という小説家の作り方》（東京：新潮社，2001），172-173。本文參考了王志庚的中譯（麥田，2006，183-184），但略作修改。

<sup>53</sup> 同前註，174。

<sup>54</sup> 同前註，173。

<sup>55</sup> 同前註，175。

<sup>56</sup> Richard Stoltzman，和鋼琴家 Peter Serkin、小提琴家 Ida Kavafian、大提琴家 Fred Sherry 等人合組 Tashi 室內樂團，以演奏武滿徹作品聞名。Tashi 是西藏語「幸福」之意。

樹，花穗下垂。聽了武滿先生的音樂，就知道宇宙間開著武滿先生的花。<sup>57</sup>

### 三、大江光和他的音樂創作

#### (一)、作曲家大江光的誕生

如所周知，長子大江光的出生，對大江健三郎的生活和小說創作產生極大的衝激，1964 年創作的《空中怪物阿古伊》和《個人的體驗》即表露了大江健三郎面對長子出世的內心掙扎。由於大江光患有先天性腦部疾病，使得大江夫婦必須付出異常的辛苦來照顧、培育他。根據大江健三郎，

大江光到了四、五歲還不會講話，但是他對聲音的高低、音色非常敏感，比起人類的語言，他更記得許多野鳥唱的歌曲。而且他一聽到鳥兒唱歌，就會說出在唱片上學到的小鳥的名稱。<sup>58</sup>

過了一年，光發現自己對於人類所作的音樂，比對鳥兒的歌聲更能理解。光甚至會把廣播中朋友喜歡的曲目抄寫在紙上，帶回家來，然後翻找家中的 CD。就連老師也發現幾乎不說話的兩人，他們之間開始用巴哈、莫札特等字眼。<sup>59</sup>

之後，由於鋼琴家田村久美子女士的悉心教導，大江光逐漸發展出作曲的才能。

在大江光學習音樂的過程中，每當他完成新的曲子，並在友人協助下，將曲子在鋼琴上具體彈奏出來時，家人對於大江光在學習上的「期待水平」也隨之提高。<sup>60</sup>尤其當大江光的第一唱片《大江光的音樂》於 1992 年錄製完成時，

<sup>57</sup> 小澤征爾、大江健三郎，《同じ年に生まれて》(東京：中央公論社，2001)，194-195。另請參看大江健三郎，〈宇宙にとどまる花〉，收於《言い難き嘆きもて》，245-250。

<sup>58</sup> 大江健三郎，《「自分の木」の下で》，(東京：朝日新聞社，2001)，15-16。中譯請參考大江健三郎(陳保珠譯)，《為什麼孩子要上學》(台北：時報文化，2002)，10。

<sup>59</sup> 大江健三郎，《「自分の木」の下で》，18。

<sup>60</sup> 大江健三郎，〈フルートとピアノの「卒業」〉，收於大江健三郎，《新年の挨拶》(東京：岩波書店，1997)，110。

音樂的陌生化與可聆性——與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

音樂所帶給人「新鮮的驚異」<sup>61</sup>感受，讓人雀躍不已。對於身為作家的父親來說，大江光於作曲時，手執鉛筆、面對樂譜而思考、寫作、修改，那種在樂譜前認真工作的表情和時間進行過程中的充實感，更讓他欣慰不已。<sup>62</sup>大江健三郎說：「現在，對光而言，音樂是為了確認自己內心深處的豐富寶藏，並且傳遞給他人讓自己和社會有所連結的最有效語言。」<sup>63</sup>從大江光身上，他更有如下的觀察和體驗：

身有智障的孩子，在自然生活下去的過程中，他於傾聽美妙音樂時感受到了樂趣，漸漸地，也開始創作美妙的音樂，創作讓聽眾認為『心情為之暢快』的音樂。在現實中發生這樣的事情，對我來說，是最為神祕的事，這應該是朝向我們的 grace 出現了。<sup>64</sup>

大江光出生時，大江健三郎即已意識了「他的困難便是人類的問題，只要他還活著，就一定會面向設法解決的方向努力。」<sup>65</sup>而《個人的體驗》的創作，更讓他自覺到「與智育發育緩慢並患有智障的孩子共同生活下去，就是自己今後的人生！」<sup>66</sup>協助大江光解決問題，在日復一日，以毛毯包裹夜半起身如廁的兒子，藉由與兒子在深夜短暫的兩、三分間說上幾句話，增添了父親的生活精力。<sup>67</sup>而當大江光作的曲子被灌製 CD，作品發表後，得到聽眾實在的掌聲，被要求「encore」，並應聽眾要求上台致謝，讓大江光被視為「創造了這些美妙的音樂」，自覺被社會認知為「一個人」而感到快活，這對於大江健三郎夫婦而言，也是至為幸福的瞬間。<sup>68</sup>但對於作家父親來說，最有意義的，還是當大江光的新唱片問世時，看到兒子對於音樂理論的理解與寫作技術的掌握不斷擴增，並藉由作曲將自己的內心感受不斷地、一次又一次地，de nouveau 表現

<sup>61</sup> 同前註，107。

<sup>62</sup> 大江健三郎，〈音樂によって光が考える〉，收於大江光作品之 CD 唱片：《大江光ふたたび》(DENON COCO-78161, 1994)樂曲解說，7。另見大江健三郎，〈泣き叫ぶ魂〉，收於《恢復する家族》(東京：講談社，1995)，182。

<sup>63</sup> 大江健三郎，〈「自分の木」の下で〉，19。

<sup>64</sup> 大江健三郎，〈大江健三郎作家自身を語る〉，210。

<sup>65</sup> 同前註，86。

<sup>66</sup> 同前註，90。

<sup>67</sup> 同前註，94。

<sup>68</sup> 同前註，87-88。

出來。<sup>69</sup>

## (二)、「悲」與大江光的音樂創作

光的內心也思考著問題，也會有一些難以用言語表達的悲傷或憤怒，就這一點而言，他是個更為徹底的「難以言說的嘆息」之人。但是他可以借助音樂，使用和聲、節奏、旋律來表現自己「難以言說的嘆息」。音樂將那種情緒轉變為易於理解的內容，並傳達給我們。<sup>70</sup>

在2001年出版的大江光樂譜《新的大江光》<sup>71</sup>中，大江健三郎在題為「悲的創造性」<sup>72</sup>的引言裡提到：

『悲』<sup>73</sup>，這是光(的音樂中)所採用的最初、最重要的中心主題。在表現此類主題的作品中，它不斷地被重複、深化，並且蘊含著複雜的內部構造，我從這裡學到了關於人類，甚至更進一步關於文學的許多事物。<sup>74</sup>

在〈請記得，他是以這樣的方式活過來的〉一文中，<sup>75</sup>大江健三郎敘述了，大

<sup>69</sup> 迄今為止，大江光已出版的CD唱片有《大江光的音樂》(DENON COCO-75109, 1992)、《大江光 ふたたび》(DENON COCO-78161, 1994)、《新しい大江光》(DENON COCO-80835, 1998)和《de nouveau もう一度 大江光》(Jroom COCQ-83958, 2005)等四張。在這四張CD唱片的最後一張：《de nouveau もう一度 大江光》出版時，大江健三郎再次以瑞典小說家 Selma Lagerlöf 童話故事《尼爾斯·霍格森的奇幻旅行》裡的一句話：「媽媽，爸爸！我變大了，我重新是一個人了！」(Mamam, Papa, Je suis grand, je suis de nouveau un homme!) 表達了他對於大江光這張新唱片問世的喜悅。

<sup>70</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，211。引言基本上是採用許金龍的中譯。

<sup>71</sup> 大江光，《新しい大江光》(東京：全音樂譜出版社，2001)。

<sup>72</sup> 大江健三郎，〈「悲しみ」のクリエイティビティー〉，同前註，3。

<sup>73</sup> 「悲しみ」在日本古語有慈愛、愛憐的涵義，或可作悲憐、悲憫。

<sup>74</sup> 同註 55。

<sup>75</sup> 大江健三郎，〈記憶して下さい。かれわこんな風にして生きて来たのです〉，收於大江健三郎，《「伝える言葉」プラス》(東京：朝日新聞社，2006)，107-148。

江光寫作收於他第一張唱片《大江光的音樂》中的《M 的安魂曲》的緣由。這是大江光為了紀念出生時，幫他動手術，一次又一次悉心醫治他腦部疾病的日本大學腦神經外科醫師森安信雄博士，所寫的哀悼之歌。大江光在成長過程中，一直受到森安醫師的照顧，<sup>76</sup>當聽到先生去世的時候，大江光感到極大的不安，便以「安魂曲」的標題，藉由音樂寫下了他內心的悲慟。<sup>77</sup>在〈哭泣哀號的靈魂〉中，大江健三郎形容光這種「悲」(或「悲憐」)主題的音樂「像從幽暗的靈魂發出哭泣哀號的聲音」，<sup>78</sup>隨著音樂表現力的成長，這悲憐情緒更強勁有力而毫不保留地銘刻在聽者的心中。<sup>79</sup>

悲憐也好，痛苦也好，這朝向心靈深處探尋到底的力卻存在於一位身存知的障礙，但具備著無垢靈魂的人身上，透過音樂，這些情感的表現同時也讓人從悲哀、痛苦中恢復了過來。<sup>80</sup>

在《靜靜的生活》的第二部〈行星的棄子〉裡，<sup>81</sup>大江健三郎巧妙地在小說裡，透過伊耀(イヨ)正在寫的曲子《棄子》，來探討這「悲」情緒的內涵：既然這是一首描寫棄子的音樂，究竟伊耀在這首曲子中所要表達的，是何種悲的情緒？而最後當大家終於知道「棄子」指的是「拯救棄子」——原來，伊耀聽到他在福祉作業所擔任打掃工作的朋友，於打掃公園時，撿到一個被遺棄在公園裡的嬰兒，於是他便下定決心，自己當班時，發現棄嬰的話，一定要拯救他——這時，伊耀的妹妹不禁由衷感到喜悅。可見這「悲」的情緒確實是具備著悲憫、同情的內涵，而伊耀不但能深刻地感受到這情感，並且透過音

<sup>76</sup> 大江健三郎在《恢復的家族》首篇，描述大江光自出生、克服腦部殘疾到開始學習音樂之辛苦過程的散文〈艱辛〉裡，即坦言，森安信雄博士的存在，首先便讓他思考到醫師這個職業的「文化問題」。實際上，大江健三郎在這裡，與其說是因為大江光的腦部疾病，而思考到醫師的「文化問題」，不如說是在讚譽森安博士的醫師倫理和文化教養，由於他的悉心醫治，使得大江光終能克服腦部殘疾，日漸開發出音樂才能。大江健三郎，〈つらいかた〉，《恢復する家族》，7。

<sup>77</sup> 在寫作此曲之前，大江光聆聽了許多音樂家創作的「安魂曲」，了解了「安魂曲」的意義，大江健三郎在此文中也特別對「安魂曲」之人類文化傳統深感敬意。同前註，125。

<sup>78</sup> 大江健三郎，〈泣き叫ぶ魂〉，《恢復する家族》，180。

<sup>79</sup> 同前註。

<sup>80</sup> 同前註，183。

<sup>81</sup> 大江健三郎，《静かな生活》(東京：講談社，1995)，37-92。

樂將這情感適切地表達出來。下節我們將以大江光追悼武滿徹的一首作品，來說明作曲家如何透過音樂，表達他對於一位已逝長者的思念。

### (三)、《二月的安魂曲 思念武滿徹先生》

武滿徹於 1996 年 2 月逝世後，大江光依武滿徹生前某天晚上來家裡拜訪父親的印象，創作了這首安魂曲。當天晚上，武滿徹是將他原先為塞爾金和史托茲曼的 Tashi 樂團<sup>82</sup>創作的樂曲改編而成的協奏曲，拿來和大江健三郎討論改編的得失。<sup>83</sup>由於大江在評價這個改編後的版本時，也對原來的作品作了批判，而武滿徹對大江的批評，也有所反駁，大江光便以他對於武滿徹當晚的來訪，以及他和父親爭論的記憶為基礎，寫下了這首《二月的安魂曲 思念武滿徹先生》。<sup>84</sup>

在創作這首作品之前，大江光已完成追悼森安信雄博士的《M 的安魂曲》(1984)、《廣島安魂曲》(1990)以及追悼作曲家一柳慧<sup>85</sup>夫人的《I 夫人的安魂曲》(1993)等三首同類型作品。先前這幾首為鋼琴獨奏而作的作品，同樣都先以悠慢、從容的分解和絃音型來醞釀追思的情緒，之後再導入主部的哀悼旋律。《M 的安魂曲》是以類似於蕭邦夜曲的歌唱性旋律，來營造層層轉折的悲慟情緒，緊接在這哀悼的旋律之後，作曲者卻加入一個輕快、活潑的段落，讓音樂情緒從哀慟中緩解下來，好似大江光在悲悼之餘，仍溫暖地回憶著森安博士當年為自己看診時的諄諄叮嚀。而《廣島安魂曲》，則在開始的分解和絃與中段哀悼的旋律之後，另以一段莊嚴的聖詠來收束全曲，憑弔歷史。<sup>86</sup>至於《I 夫人的安魂曲》雖較簡短，但作曲者藉由一個 c 小調級進下行音型的反覆，質

<sup>82</sup> 請參閱註 40。

<sup>83</sup> 依武滿徹的作品目錄，此曲很可能是大江健三郎在〈武滿徹的匠心獨運〉裡提到的《Quatrain》和《Quatrain II》。以年代來說，這兩首曲子分別作於 1975 和 1977 年。因此，武滿徹來訪的當晚已是大江光寫作此首安魂曲約二十年前的事了。

<sup>84</sup> 《二月のレクイエム~武滿さんの思い出 Réquiem of February》，此曲收於大江光樂譜：《新しい大江光》，68-72。另請參閱大江健三郎，《私という小説家の作り方》，173。

<sup>85</sup> 一柳慧(1933 生)，日本作曲家，重要作品有《循環する風景》、《ベルリン連詩》等。

<sup>86</sup> 根據田村久美子在《大江光の音楽》唱片裡的樂曲解說，大江光寫作此曲，曾受到他聆聽巴赫《聖約翰受難曲》的影響。

音樂的陌生化與可聆性——與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

樸有力地表達了對於慈祥長輩的懷思之情。

相較於之前創作的三首安魂曲，《二月的安魂曲 思念武滿徹先生》的篇幅更大，形式結構也更豐富，這顯然是因為作曲者對這位長輩更熟悉，生活回憶更鮮明，與這位長輩相連繫的音樂經驗也更豐富所致。這首曲子實際上是由三個小曲組成：〈夜〉、〈爭吵〉和〈再會〉。第一曲〈夜〉（緩板，*Adagio*）是建立在降 *b* 小調上。五個降記號的小調調性和低音區緩緩進入，基本上，由和弦琶音構成的上、下行音型，在樂曲一開始，即表現了夜涼如水，故人漫步來訪的詩意。全曲的音高材料多由古典調性和聲最基本的主、屬、下屬和弦所構成。當音樂行進到全曲正中央，屬和弦第一次穩固地走到主和弦時，音樂也達到了滿漲的高潮點，似乎象徵作曲家和家人們見到親近的長輩來訪的喜悅。之後，音樂便逐步由高處緩緩下降到中音區，讓情緒稍稍平息下來。從第一曲〈夜〉到第二曲〈爭吵〉（快板，*Allegro*），我們注意到音樂是由降 *b* 小調轉換到 *E* 大調，這是二十世紀音樂典型的增四音程關係，音樂也隨之由五個降記號的小調性，變換到四個升記號的 *E* 大調。在這個調性上，音樂仍以簡易的鋼琴琶音開始，在兩手間平緩的輪動，先是一應一答地平靜交談，之後，當進入後半段時，音樂便緊密、急促了起來，鋼琴兩聲部互不相讓，生動地表現了兩個大人的爭論與辯駁。

第三曲〈再會〉（行板，*Andante*）實際上是由兩個性格迥異的小曲組合而成：〈洋樂〉與〈和樂〉。〈洋樂〉一開始帶有些許無調性格的聲響，實際上是由減七和弦修飾而成，這仍是古典調性和聲的材料。第一、二小節在減七和弦的基礎上，添加了全音階和半音階的色彩，曖昧的無調性音響讓音樂多了幾分莫名的哀戚。從第五小節起，音樂便穩固地回到 *g* 小調，之後，便一直在此調性上逐漸喧鬧起來。當音樂轉入〈和樂〉段落時，調性也變為降 *e* 小調，氣氛則驟轉為肅穆的雅樂音響。鋼琴右手長時值的持續音，彷彿笛、笙等木管樂器的吹奏，左手低音域的四度上行，有若鐘鼓迴盪，音樂便在此莊嚴的氣氛下，平靜地展開、行進、結束。

就整部作品的結構來說，我們從三個小曲的「慢—快—慢」佈局，和調性之由降 *b*、*g*，落到降 *e*，構成一個降 *E* 大調主三和弦的三度關係（〈爭吵〉的 *E* 大調在整部〈安魂曲〉的氛圍中，可視為異質性的調性<sup>87</sup>），這些都可以看出

<sup>87</sup> *E* 大調由於具有四個升(# )記號，就調性的象徵意義而言，被視為具有熱烈性格的調

作曲者巧妙的意匠用心，**elaboration**。從以上的分析，我們可以看到，作曲者如何藉由簡樸的調性語言和聲音，在音響空間中的互動來描繪事物、傳達情感，表現出作曲者對於熟識的音樂前輩的思念與哀悼。這首獨特的〈安魂曲〉既生動表達了故友來訪的喜悅、大人們互不相讓的爭吵，哀惋中也點出了武滿徹在現代音樂創作和傳統音樂復甦這兩方面的成就。如同大江健三郎所言，光的創作直接開啟了他與社會之間的理解通道。<sup>88</sup>借助音樂，大江光用和聲、節奏、旋律來表現自己「難以言說的嘆息」，將那種情緒轉變為易於理解的內容，並傳達給聽者。<sup>89</sup>

## 四、音樂的陌生化與可聆性

### (一)、陌生化和音樂欣賞的文化氛圍與理解水平

「陌生化」(Defamiliarization)是大江健三郎小說創作的重要手法，在《小說的方法》<sup>90</sup>第一章〈文學表現語言和「陌生化」〉裡，大江對於俄國形式主義文學理論家史柯拉夫斯基<sup>91</sup>關於小說創作的「陌生化」手法有非常詳實的引介：

藝術的目的並非認知，也就是說，藝術並不是認識、了解，而是使人來感受事物使之明晰可見(明視)。藝術的手法是把物從自動的狀態下抽取的陌生化的手法，是把知覺的難度加大、過程拉長的一種晦澀難懂的手法。知覺的過程是藝術的目的，因此有必要把過程拉長。藝術是體驗創造物的過程的表達方式，一經創造出來的物，便沒有重要的意義可言。<sup>92</sup>

---

性。

<sup>88</sup> 大江健三郎，《私という小説家の作り方》，86。

<sup>89</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，211。

<sup>90</sup> 大江健三郎，《小説の方法》(東京：岩波書店，1998)。

<sup>91</sup> Victor Shklovsky (1893-1984)，俄國文學批評家，作家。

<sup>92</sup> 大江健三郎，《小説の方法》，4-5。本引文基本上是採用王成的翻譯(台北：麥田，2008，10)；

大江健三郎在考察了史柯拉夫斯基有關「陌生化」手法可使事物從知覺的自動化過程中獲得解放的觀點，以及日本文學批評家小林秀雄對於和歌與日語語言歷史的分析之後，更認為「依靠語言創造出仔細注視、觀察的態度，那就是文學表達的『陌生化』，通過『陌生化』清楚地映現在我們眼前的就是『明視』。」<sup>93</sup>

「陌生化」同時也是二十世紀現代音樂常用的手法，音樂上，它指的是作曲家刻意以各種音高材料或樂器演奏手法的處理，將一般聽者熟悉的旋律或音響加以變形，藉以「疏離」聽者傾向於悅耳音調的積習，以喚起聽者理性地、分析地、批判地聆聽音樂的態度。無論是文學或音樂上的陌生化手法，都要求讀者、聽者捐棄過往的閱讀與聆聽習慣，以嶄新的態度去面對作品。大江健三郎在和作曲家三善晃<sup>94</sup>的對談中更談到：

聽武滿先生的音樂，在我心中起的作用卻是想要將這音樂予以陌生化的心情。這首先要將自己陌生化，其次對於武滿先生的音樂則必須要將一直以來從武滿先生那裡領會的事物也加以陌生化，我一直是抱著這麼大的期待去聽他的音樂會。<sup>95</sup>

而我們也必須指出，在大江先生與武滿徹的音樂間的這種「相互陌生化」是建立在一定的文化氛圍與相互理解的水平之上的。<sup>96</sup>

---

史柯拉夫斯基原文如下：« The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar,' to make forms difficult to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.» Victor Shklovsky, «Art as Technique», in Julie Rivkin and Michael Ryan (Eds.) *Literary Theory: An Anthology* (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998), 16.

<sup>93</sup> 大江健三郎，《小說の方法》，5。

<sup>94</sup> 三善晃(1933 生)，與武滿徹同輩的日本作曲家，重要作品有 *Noesis*、《響紋》等。三善晃和大江健三郎同樣畢業於東京大學法文系，1950 年代曾赴巴黎學習作曲，私淑法國作曲家杜替耶(Henri Dutilleux, 1916 生)；返日後，三善晃除了豐富的音樂創作外，亦先後擔任桐朋音樂大學校長和東京文化會館館長。有關三善晃的作品，筆者將另文討論之。

<sup>95</sup> 大江健三郎、三善晃，〈最後の小説、期待の地平へ〉，收於三善晃，《三善晃対談集，現代の芸術視座を求めて》(東京：音樂之友社，1989)，338。

<sup>96</sup> 這也是大江健三郎在前引對話中提到的：由於吉田秀和與中島健藏等飽學之士長期的努力，才能夠在日本知識文化界建立起近、現代音樂之「理解的地平線」。同前註。

試以武滿徹作品《地平線的多利亞》為例，日本作曲家細川俊夫<sup>97</sup>在一篇追憶武滿徹的文章〈作為「歌」之集積的管絃樂〉<sup>98</sup>中，針對西方當代音樂之「歌唱性」的流失現象，以武滿徹的音樂為例，重新提出他自己對於「歌之根源性」的思考。在這篇文章中，細川俊夫將《地平線的多利亞》譽之為 1960 年代日本音樂作品中，最具獨創性的傑作，<sup>99</sup>尤其他認為武滿徹在這部作品前後兩端之「陌生化的」、「禁慾的」音樂風景中，唱出了一段「表情極其豐富的人間之歌」<sup>100</sup>，因而使得這部作品的音樂空間更為廣闊，並藉由「音與沉默、光與影、生與死」<sup>101</sup>的對比，豐富了音樂的表達深度。然而，在這裡，細川俊夫所謂的「表情極其豐富的人間的歌」卻不是吾人所了解，在《為弦樂的安魂曲》或他後期作品常見的歌唱性旋律，而只是全曲中段一個音高起伏較劇烈的段落(m 108-144，尤其是 m 131-135，譜例一)。在此段落中，並無任何清晰可聞的旋律，<sup>102</sup>有的只是藉由弦樂的滑奏、多線條的音群交織，以及全曲高潮處由數把小提琴接續以大跳音程滑奏所營造出的音響織體而已。即使將「旋律」以較寬廣的定義界定為「聲音的行進(上行或上行運動)」，我們也很難依傳統對於「歌」的理解，將這個段落界定為「歌」。<sup>103</sup>然而，如果我們了解到這段音樂原是武滿徹用於勅使河原宏導演，改編自安部公房小說的電影《砂之女》(1964)裡的主要配樂——電影裡，武滿徹多次以這段音樂來表現砂石的流動、大自然殘酷的暴力，乃至於人類慾念的起伏波動等文學與視覺意象——，我們或許更能理解細川俊夫在這裡所說的「表情極其豐富的人間之歌」的意涵。再以武滿徹的作品 *Quatrain II* (1977) 為例，如果不能理解到這首曲子所仿效的

<sup>97</sup> 細川俊夫(1955 生)，活躍於日本和德國樂壇的作曲家，重要作品有《遠景》、《歌之木》等，目前在歐洲樂壇，儼然有武滿徹繼承人的聲勢。

<sup>98</sup> 細川俊夫，〈歌の集積としてのオーケストラ 武滿徹のオーケストラ曲について〉，收於長木誠司、樋口隆一主編，《武滿徹音の河のゆくえ》(東京：平凡社，2000)，36-50。

<sup>99</sup> 細川俊夫，同前註，43。

<sup>100</sup> 同前註，46。

<sup>101</sup> 同前註。

<sup>102</sup> 細川俊夫在這裡所稱的「歌」，正確地說應該是指「旋律」的意思，有關於此，細川俊夫在他更早發表的另一篇題為〈武滿徹のこと〉的隨筆中已有所申述，該文收於細川俊夫，《魂のランドスケープ》〔東京：岩波書店，1997〕，頁 162-174。

<sup>103</sup> 如果我們把「旋律」以比較寬廣的方式界定為「聲音的上行或下行運動」，那麼將這樣的音響界定為「旋律」也無可厚非。

音樂的陌生化與可聆性—與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

音樂典範：法國作曲家梅湘的《為時間終結的四重奏》是如何以其匠心獨運，來消解古典調性和聲那透過不斷地張弛、解決讓時間往前飛馳的方向性，營造出當人臨近死亡、期盼永恆的宗教詩意，<sup>104</sup>那麼，對於大江健三郎以「藉靜止全面展開」<sup>105</sup>來描述 *Quatrain II* 此類靜態的音樂，也就無法理解了。<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> 薩伊德並引用英國學者 Paul Griffiths 的研究，以「沉思的客體，而非行動的主體」來詮釋梅湘的和聲，請見 Edward W. Said, "Melody, Solitude, and Affirmation", in *Musical Elaborations*, 99 實際上，梅湘在他的作品裡，是透過「有限移位調式」和「不可逆行節奏」這兩種音樂語言的創意，來營造此種「靜態時間」的效果，尤其他以「不可逆行的節奏」結合了節奏群與和絃群的循環，讓「時間」無止盡地不斷回返，而企及永恆。但在武滿徹的作品中，卻沒有此種嚴密的音樂語言和音群循環的設計，也沒有梅湘作品的宗教意涵。有關「有限移位調式」和「不可逆行節奏」的界定請參閱奧利維亞·梅湘(連憲升譯)，《我的音樂語言的技巧》(臺北：中國音樂書房，1992)相關章節的說明；梅湘此曲的中文討論請參閱連憲升，《時間的終結—梅湘的音樂語言及其初期節奏體系之形成》(臺北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1991年)，117-134。

<sup>105</sup> 大江健三郎，《言い難き嘆きもて》，231。

<sup>106</sup> 大江健三郎和武滿徹二人曾就此二曲的關係和創作旨趣深入對談，請見武滿徹、大江健三郎，《芸術における表現をめぐる》，收於武滿徹，《武滿徹対談集上 創造の周辺》(東京：藝術現代社，1976)，305-332。

譜例一、武滿徹，《地平線的多利亞》(m 130-134) ©音樂之友社

## (二)、旋律和音樂的可聆性

然而，當聆聽大江光的音樂時，我們不禁思索：音樂的理解與感受是否仍有賴於平易近人、「不刻意拒絕感性」<sup>107</sup>的旋律。無論是大江光的作品，或薩

<sup>107</sup> 指揮家小澤征爾在和大江健三郎談到他初次聆聽大江光的 CD 時，即對他無比純粹的感性讚賞不已，並慨嘆當今某些作曲家的刻意拒絕感性，請參看小澤征爾、大江健三郎，《同じ年に生まれて》(東京：中央公論新社，2001)，28。

音樂的陌生化與可聆性—與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

伊德在〈旋律、孤獨、肯定〉<sup>108</sup>文中提到的布拉姆斯《第一號弦樂六重奏》的第二樂章，乃至於武滿徹的《為弦樂的安魂曲》等作品，旋律要素對於聽者的記憶和悲傷、喜悅等情感的呼喚，仍是不可或缺的。即使是一個旋律片段、旋律音型、或只是音樂的線性要素，都是人們在聆聽音樂時，最易於依循的要素。當代音樂學研究曾指出：音調的記憶與其是否流傳久遠，實有賴於簡單、容易掌握意義的旋律。而「反覆」，無論是歌詞的反覆、詩節構造的反覆，或旋律之音程結構、節奏型的反覆，這都是音調留存在人們記憶中的決定要素。<sup>109</sup>這也是為什麼在武滿徹或梅湘晚期的作品裡，「旋律」都有復歸其於音樂要素中之統御地位的傾向。<sup>110</sup>

薩伊德在這篇文章裡，還引述了普魯斯特在他的評論集《反聖伯夫》(*Contre Saint-Beuve*)裡的一段話：

旋律(音調) 在每一位作家的作品和在其他作家作品中，所能找到的都不同。當我閱讀時，即使沒有意識到，我發現我自己會對自己唱著某種曲調。當我或快或慢地讀著字詞，有時甚至完全打斷它們，這就好像我們在某些時刻經常唱著或聽著某些音調，直到我們清晰地讀完字詞的最後部分。<sup>111</sup>

；並作以下詮釋：

普魯斯特的意思是，他聽到了一位作者獨特的音響。這並不只是這位作者個別的標誌，如同他獨自擁有的簽名或印章，而更是一種藝術作品裡獨特的主題、個人的偏執或作品中反覆出現的動機，這給予了他的作品能夠為人所辨識的身分。<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Edward W. Said, "Melody, Solitude, and Affirmation", 71-105。大江健三郎在他的散文隨筆中，曾多次提到薩伊德這篇文章。

<sup>109</sup> Kay Kaufman Shelemay, "Musique et Mémoire", in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musique et Culture, Musiques — Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 3* (Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, 2005), 299-320.

<sup>110</sup> 梅湘在他早期的理論著作《我的音樂語言的技巧》開宗明義即說：「音樂是一種語言，我們的首要之務是努力讓旋律『說話』。旋律是出發點。願它仍是最高的統御者！」請見奧利維亞·梅湘，《我的音樂語言的技巧》，1。

<sup>111</sup> Edward W. Said, "Melody, Solitude, and Affirmation", 92.

<sup>112</sup> *Ibid.*, 92-93.

毫無疑問，普魯斯特是從他自身的音樂經驗，<sup>113</sup>借「音調」來譬喻每一位作家獨特的行文筆調與風格。而對於從事音樂創作的作曲家來說，更是如此：莫札特有莫札特的旋律，貝多芬有貝多芬的旋律，<sup>114</sup>舒曼、蕭邦，佛瑞、德布西、梅湘等等，每一位作曲家都有表徵其獨特個性的旋律音調與表述風格。即使是以現代語法創造出獨特的「武滿徹之聲」的作曲大師，自《群鳥降臨星形庭園》(1976)以降，其作品裡越來越不加掩飾的旋律樂句、片斷與音型（比方《向海》(*Toward the Sea*)裡的「海的動機」：do – do# – fa#），更讓他的音樂多了幾分平易的可聆性。<sup>115</sup>

回到大江光的音樂，在他的作品中，或許我們無法找到類似於貝多芬、莫札特或蕭邦等作曲家風格鮮明的旋律語言，乃至於這些大師作品裡，獨具個性的對比要素與聲音的運動形式。<sup>116</sup>然而大江光以調性和聲之三和絃為基礎寫作的旋律，除了具備了親切、安定、質樸、寬廣等古典旋律的特質之外，我們仍

<sup>113</sup> 有關普魯斯特的音樂經驗，我們從《追憶似水年華》第二卷〈斯萬之戀〉裡，普魯斯特描寫斯萬回憶他曾經聽聞的凡德伊《鋼琴與小提琴奏鳴曲》的文字即可窺知。這段精彩的文字也可印證了，「反覆」要素(在普魯斯特的文本裡，主要是指奏鳴曲的「主題再現」)對於音樂記憶所起的作用。此段文字可見徐繼曾於普魯斯特，《追憶似水年華 I 在斯萬家那邊》(臺北：聯經，1992)，227-230 的翻譯。

<sup>114</sup> 同樣以調性和聲的三和絃為基礎，莫札特的作品卻常見音階式旋律(如《第四十號交響曲》第一樂章的第一主題)，音調柔美而富於歌唱性，其樂句常收束在弱拍(也就是梅湘所謂的「陰性終止」)，而益增其婉約的女性氣質；而貝多芬的旋律多以和弦音為骨幹(如《英雄交響曲》第一樂章的第一主題)，旋律因此較剛硬，樂句又多結束於強拍，更顯其陽剛性格。

<sup>115</sup> 有關武滿徹作品《群鳥降臨星形庭園》的討論，請見連憲升，〈「五聲回歸」與「五聲遍在」——武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉《關渡音樂學刊》第 5 期(2006 年 12 月)，51-76。

<sup>116</sup> 如譚家哲所謂的貝多芬往往把各因素之對比收攝在『潛在性與實現性』這一對比下，使力量有時如何機待發那樣抑制著，有時則完全壓倒性地勝出。蕭邦則從不利用如此「潛在性與實現性」之對比，反而用『哀傷與慰藉之喜悅』或『如歌地傾訴與激動的情緒』等等對比法。……連莫札特也常常利用高音區與中音區之性格差異，描繪空間上之遙遠或時間上之過去回憶與中音區近在目前這樣的對比，或以短時值的音體與長時值的音體並置在一起，忽而快、忽而慢、忽而在高音區，忽而在低音區，但始終秩序井然，保持其高貴的節拍重音。莫札特音樂之生命就在這樣的一個又一個對比著的音體之一層又一層之前進中展開，形成其音樂躍動的生命。請參閱譚家哲，《從堯典之啟發論中西音樂型態之差異並重構歌詠之句法結構》，收於譚家哲，《形上史論》，下冊（臺北：唐山，2006），457。

可明顯察覺他對於三拍子的舞曲節奏的偏愛。在大江光的作品中，無論是快樂或哀愁的音樂，我們經常看到他以流暢而具有旋轉性格的「圓舞曲」(Waltz) 節拍，來支撐其旋律。如《大江光の音樂》中的第一曲《人氣的圓舞曲》，便似乎有意揭示作曲家此一偏好。<sup>117</sup>這種舞曲節奏的旋律，讓他的音樂聽來更加平順、和悅。除了圓舞曲之外，大江光也偏好 6/8 拍的複合節奏和抒情、優雅的「西西里舞曲」節奏，<sup>118</sup>這都顯示出他對於此類能讓身體愉快地搖擺的節奏發自內心的喜好。

如果我們要嘗試尋找大江光作品風格的典範，那麼，KV 15 以前的莫札特幼年時代作品<sup>119</sup>或許是最接近大江光最初兩冊作品集<sup>120</sup>風格的古典作品。但比之童年莫札特，大江光的音樂卻有著更豐富的要素，那就是在他音樂中所表達的人情味、對人的懷思與關懷等溫暖的情感。在寫作追悼森安信雄博士的《M 的安魂曲》之後，大江光立刻又寫了《為 Keiko 夫人的搖籃曲》，來安慰森安夫人；或如作於 1983-88 年的《北輕之夏》，純真地描繪著家人徜徉於夏日溫煦的和風，在山路中愉快地跳躍前行。除了前面我們已經討論過的幾首安魂曲，在作曲者寫於 1982 年的《悲 第二號》，我們聽到那小調的 dactyle (- v v, 揚抑抑格)下行音型的反覆，聲聲扣敲出聽者內心底淡淡哀愁。在 1992 年的《夜曲第二號》<sup>121</sup>裡，作曲者以長笛取代尺八，將他中學時寫的一首搖籃曲旋律，以 a 小調的屬音 E 為中心，上下迴旋，溫暖地吹出慈祥的父母或兄姐對於新生嬰孩的關愛；中段音域拔高，轉為明亮的 A 大調，彷彿期待著嬰孩未來的茁長、壯大，結尾又轉回小調，於溫暖的呵護中結束全曲。其他如收於《de nouveau もう一度 大江光》裡的《大人的夜曲》、《再會》和《Andante 思念》等曲，或以鋼琴，或以雙簧管、小提琴奏出柔美的旋律，表達出作曲者的哀憐

<sup>117</sup> 《大江光の音樂》(東京：全音樂譜出版社，1993)，在 DENON 公司出版的 CD 唱片(COCO-75109, 1992)中，此曲亦放在第一首。除此之外，《de nouveau もう一度 大江光》(Jroom COCQ-83958, 2005)唱片中，也將〈不可思議的圓舞曲〉放在第一曲。

<sup>118</sup> 在《大江光ふたたび》(DENON COCO-78161, 1994)唱片裡的《e 小調西西里舞曲》解說中，田秋久美子女士說，這是潛藏在大江光心裡的節奏。

<sup>119</sup> 日本版樂譜收於《モーツァルト 幼年時代の作品集・ロンドンの楽譜帳》(東京：全音樂譜出版社，1987)。

<sup>120</sup> 亦即《大江光の音樂》和《大江光 ふたたび》(東京：全音樂譜出版社，1994)這兩冊作品集。  
同前註。

與思慕。在創作於 1981-83 年的鋼琴曲《悲愴》裡，我們聽到的並不是貝多芬《悲愴奏鳴曲》那抑鬱後的吶喊，卻仍是深情的期盼與殷切的叮嚀。這些作品都具體呈現了在充滿著愛與關懷的氛圍中成長的大江光，如何藉由音樂創作，以愛和溫暖回報了這個世界。

從大江光自《新しい大江光》以來寫作的《第 1 號弦樂四重奏》<sup>122</sup>或《夏の鳥》<sup>123</sup>中，我們更看到作曲者以更豐富的配器手法，來擴增其音樂的織體、厚度與表現力。<sup>124</sup>1996 年與父親旅行於普林斯頓大學和紐約期間完成的《秋の三部作》，其中的第二曲《嵐》<sup>125</sup>，作曲者雖仍使用古典調性和聲的音高材料，但曲中對於暴風雨的描繪，已頗有現代音樂的音響趣味。凡此都展現了大江光在多年反覆琢磨(elaboration)之後，作曲技巧已更趨成熟。<sup>126</sup>

## 五、結 論

本文嘗試藉由大江健三郎的文字來描述他和武滿徹深摯的友誼，以及大江光的音樂啟蒙與作曲歷程，並從大江健三郎的文字出發，與他共同傾聽武滿徹與大江光的音樂。武滿徹那複雜而陌生化的，充滿了大自然隱喻和宇宙神祕象徵的音樂，讓我們憧憬著一個高度知性的理解水平，一個資訊充沛、周延寬廣的文化氛圍；而大江光的作品裡，那童謠般的質樸和溫柔的悲憐情感，卻呼喚著我們純真的感性和浪漫底鄉愁。法國哲學家姜凱列維其在《音樂和難以言喻》裡曾說：

<sup>122</sup> 收於《新しい大江光》(DENON COCO-80835, 2000)。

<sup>123</sup> 收於《de nouveau もう一度 大江光》。

<sup>124</sup> 大江健三郎在〈請記得，他是以這樣的方式活過來的〉文中提到大江光寫作《第 1 號弦樂四重奏》時確實有受到布拉姆斯《第一號弦樂六重奏》的影響，請見大江健三郎，〈記憶して下さい。かれわこんな風にして生きて来たのです〉，收於《「伝える言葉」プラス》，頁 140。實際上大江光自《新しい大江光》以來的作品已略有學院化傾向，如本文前面討論的《二月的安魂曲》中，各樂章的調性佈局，已可見作曲者漸趨縝密的音樂構思。

<sup>125</sup> 「嵐」在日文是暴風雨(storm)的意思。

<sup>126</sup> 從《新しい大江光》樂譜(東京：全音樂譜出版社，2000)中，我們也注意到指導大江光音樂創作的老師，已改為加羽澤美濃女士，在此，我們不禁也要對悉心指導大江光作曲和音樂書寫法(Ecriture)的田秋久美子和加羽澤美濃兩位女士致敬！

音樂的陌生化與可聆性—與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

音樂存在著雙重的錯綜複雜，生發出形上問題和倫理問題，讓我們不知所措。音樂既富有表情又缺乏表情，既嚴肅又無聊、既深刻又膚淺；它既有意義又無意義。音樂到底是一種不具有意義的消遣，還是像一種數字化的語言那麼的神祕難解？或是二者兼具？……在音樂那巫咒的力量和音樂美的幽微岩層間，確實存在著讓人困惑的對比、反諷和令人難堪的不勻稱。<sup>127</sup>

然則，當我們聆聽武滿徹和大江光的作品，尤其當我們透過大江健三郎的文字來傾聽這兩位作曲家那複雜或單純的作品時，音樂或許不再是那麼晦澀難解，而只是，不同的時刻，我們需要不同的音樂罷了。<sup>128</sup>對於每一位誠懇的藝術、文學創作者苦心孤詣的意匠經營，若非反覆地聆聽、觀賞、閱讀，細細地品味、咀嚼，我們將無法領會其創作的奧秘，然而，如同大江健三郎所言：

真正的思想性話語，並不會在被發出並傳達到第三者手上時，隨即發生作用。大家都在從事著自己的工作，在此期間，自己的若干種籽、面向未來的種籽之話語，彷彿結晶一般在各自的內部逐漸形成，

<sup>127</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, (Paris: Seuil, 1983) 5.

<sup>128</sup> 對大江健三郎來說，他之聆聽武滿徹或大江光的作品，或許只是每日於不同時刻或順隨情緒變化的選擇，但音樂的聆聽與人類的情感需求，卻有著更深沉的關係。試舉捷克小說家米蘭·昆德拉為例，昆德拉在題為〈森那奇士，「非感性的先知」〉的文章裡曾坦言，當1968年俄國為鎮壓「布拉格之春」入侵捷克之後的兩、三年，他幾乎無法聆聽任何古典、浪漫時期的作品，卻突然愛上了瓦雷茲和森那奇士(Iannis Xenakis, 1922-2001, 希臘裔法國作曲家)的音樂。雖然，當他開始聆聽森那奇士的音樂時，他對於現代音樂其實仍相當無知，但他很快從森那奇士的作品感覺到「深刻而真誠的喜悅」。他幾乎天天聆聽它們，在他個人的生命和祖國歷史最黑暗的時刻，從森那奇士的音樂尋得慰藉。對於這時期聆樂習慣的轉變，昆德拉的解釋是：在俄國入侵捷克之後，他體認到人類之所以會有這種強凌弱的野蠻行為，其實是根源於感性的氾濫，感性此時和人類的殘暴性並不相對立，卻與之相混，感性的高漲挑激了人類的殘暴性，因此，在此時期他幾乎無法聆聽任何感性的音樂，甚至史麥塔納的音樂，他都無法聆聽，卻唯獨著迷於瓦雷茲和森那奇士那廣袤、複雜，一如外在世界那粗野、「客觀」的音響般，不帶有絲毫感性的音樂。對這時候的昆德拉來說，傳統的古典、浪漫音樂像是一種「情感的盲目噪音」，而森那奇士那剝除了一切感性之殘暴性的音響，才是「美」的(筆者按，正確地說，昆德拉此時從聆聽森那奇士音樂所體驗的審美情緒應是壯美(sublimity)，而不是美(beauty))。請見 Milan Kundera, "Xenakis, prophète de l'insensibilité", in *Regard sur Iannis Xenakis* (Paris: Éditions Stock, 1981), 21-24。

大家都有一個希望：將這些結晶親手傳遞給後世之人，將來不知不

覺便會結出果實，藝術家希望親手傳遞給後世之人的，就是那些雖然很小，卻在內心深處哺育著成長的種籽。<sup>129</sup>

思想性話語如此，陌生化或感性的音樂亦復如此！謹以上文所引的智慧話語，結束本文的討論，並表達我們對於武滿徹和大江光的音樂，以及大江健三郎這許多誠懇、謙遜的文字的由衷禮讚！

---

<sup>129</sup> 大江健三郎，《大江健三郎作家自身を語る》，229。

## 引用書目

- 大江健三郎：《「雨の木」を聴く女たち》，東京：新潮社，1986。  
《恢復する家族》，東京：講談社，1995。  
《静かな生活》，東京：講談社，1995。  
《宙返り》，東京：講談社，1996。  
《新年の挨拶》，東京：岩波書店，1997。  
《小説の方法》，東京：岩波書店，1998。  
《「自分の木」の下で》，東京：朝日新聞社，2001。  
《私という小説家の作り方》，東京：新潮社，2001。  
《言い難き嘆きもて》，東京：講談社，2001。  
《「伝える言葉」プラス》，東京：朝日新聞社，2006。  
《大江健三郎作家自身を語る》(尾崎真理子訪談・構成)東京：新潮社，2007。
- 三善晃：《三善晃対談集 現代の芸術視座を求めて》，東京：音楽之友社，1989。  
小澤征爾、大江健三郎：《同じ年に生まれて》，東京：中央公論社，2001。  
武滿徹：《音、沉默と測りあえるほどに》，東京：新潮社，1971。  
武滿徹：《ひとつの音に世界を聴く 武滿徹対談集》，東京：晶文社，1975。  
武滿徹：《武滿徹対談集上 創造の周辺》，東京：藝術現代社，1976。  
武滿徹、大江健三郎：《オペラをつくる》，東京：岩波書店，1990。  
細川俊夫：《歌の集積としてのオーケストラ 武滿徹のオーケストラ曲について》，長木誠司、樋口隆一主編：《武滿徹音の河のゆくえ》，東京：平凡社，2000，36-50。
- 連憲升：《「五聲回歸」與「五聲遍在」— 武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔》，《關渡音樂學刊》第5期(2006年12月)，51-76。  
連憲升：《時間的終結—梅湘的音樂語言及其初期節奏體系之形成》(臺北：國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1991。  
榎崎洋子：《武滿徹》，東京：音楽之友社，2005。  
齋藤慎爾、武滿真樹編集：《武滿徹の世界》，東京：集英社，1997。

譚家哲，《從堯典之啟發論中西音樂型態之差異並重構歌詠之句法結構》，《形上史論》，下冊，臺北：唐山，2006，437-487。

Brelet, Gisèle. "Musique contemporaine en France", in *Histoire de la Musique 2 Du XVIIIe siècle à nos jours*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris: Editions Gallimard, 1963, 1093-1275.

Jankélévitch, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*, Paris: Seuil, 1983.

Kundera, Milan. "Xenakis, prophète de l'insensibilité", in *Regard sur Iannis Xenakis*, Paris, Éditions Stock, 1981, 21-24。

梅湘，奧利維亞：《我的音樂語言的技巧》（連憲升譯），臺北：中國音樂書房，1992。

普魯斯特，《追憶似水年華》第二卷〈斯萬之戀〉（徐繼曾譯），臺北：聯經，1992，203-412。

Said, Edward W. *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press, 1991.

Shelemay, Kay Kaufman. "Musique et Mémoire", in Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musique et Culture, Musiques — Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle*, Vol. 3, Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, 299-320.

Shklovsky, Victor. "Art as Technique", in Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), *Literary Theory: An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998, 15-21.

Yuasa, Joji. "Music as a Reflection of a Composer's Cosmology", in *Perspectives of New Music*, 27/2, 1989, 176-197.

Yuasa, Joji. "Musique : Reflet d'une Cosmologie", in *Inharmoniques*, No. 2, 1987, 162-173.

## 樂譜

大江光：《大江光の音楽》，東京：全音楽譜出版社，1993。

《大江光 ふたたび》，東京：全音楽譜出版社，1994。

《新しい大江光》，東京：全音楽譜出版社，2001。

武満徹：《雨の樹》，東京：日本シヨット株式会社，1981。

Takemitsu, Toru. *Quatrain II*, Paris: Editions Salabert, 1984.

音樂的陌生化與可聆性—與大江健三郎一起傾聽武滿徹和大江光的音樂

## CD 唱片

大江光：《大江光の音楽》，Tokyo，DENON COCO-75109, 1992。

《大江光 ふたたび》，Tokyo，DENON COCO-78161, 1994。

《新しい大江光》，Tokyo，DENON COCO-80835, 1998。

《de nouveau もう一度 大江光》，Tokyo，Jroom COCQ-83958, 2005。

武滿徹：《室内楽曲集》，Tokyo，BMG JAPAN, 2007。

## DVD 影片

伊丹十三監督，《静かな生活》，Geneon, 1995, GNBD-1068。

勅使河原宏監督，《砂の女》（草月会，1964），Asmik Ace Entertainment, Inc.,  
2002, AEBD-10103。