

# 閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

第七期




7

2007.12



# 閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

汪玄題 

## 關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 吳榮順

編輯委員 (依姓名筆劃排列)

王美珠

李秀琴

李靖慧

康美鳳

曾瀚濤

溫秋菊

楊建章

劉榮義

歐遠帆

錢善華

顏綠芬

## Guandu Music Journal

Editor in Chief

WU Rung-Shun

Editorial Committee

WANG Mei-Chu

LEE Schu-Chi

LEE Ching-Huei

KANG Mei-Fung

TSENG Hanpey

WEN Chyou-Chu

YANG Chien-Chang

LIU Rong-Yi

OU Yuan-Fang

CHIEN Shan-Hua

YEN Lu-Fen

## 主編的話

---

接下主編的工作已經是第七期了，這半年剛好音樂系、傳音系與舞蹈系聯合製作了一個客家歌舞劇「福春嫁女」，我們這一期就以其中的一張劇照為封面。這一齣劇太多的實驗性質，有傳統、有創新、有衝突、也有妥協，或許這是表演藝術整合必須面臨的陣痛，只是我們先嚐過了這其中的滋味。好的音樂，需時間的淬煉，好的音樂劇更需要不斷的演出，才能去蕪存菁。關渡音樂學刊亦復如此，這一期的投稿不少，我們經過委外評選機制之後，選下了七篇論文以饗讀者。

本期的內容分為四個部份：第一部份是單篇論文，共有七篇，分別為：林珀姬的〈南管音樂門頭探索(二)——從知見曲目探索明刊本帶【相思】門頭曲目〉、黃玲玉的〈從源起、音樂角度再探台灣南管系統之文陣〉、曾毓芬的〈論 Gaya 制約下的賽德克亞族音樂即興——以祭典歌舞 *uyas kmeki* 為例〉、陳威仰的〈Benjamin Britten 歌劇作品《Peter Grimes》的英格蘭特質〉、黃馨瑩的〈泰國皮帕特 *pī phāt* 樂團的靈魂——泰式木琴 *ranāt ek*〉、李章翰的〈聲音密碼——布拉姆斯創作中的音樂符號 F.A.E.〉，以及來自海外投稿的蔡佩涵撰寫的〈一個新的琵琶指法分類法與其教學應用〉。這七篇論文中，林珀姬老師與黃玲玉老師所撰寫的兩篇是與南管音樂的門頭和文陣為議題，分別就文獻之探索與南管歌舞小戲，來論述南管音樂較被忽略的一面；曾毓芬的論文則是以台灣原住民族賽德克亞族的 Gaya 觀，來析論傳統口傳音樂即興的行為與美學；黃馨瑩和蔡佩涵的論文，分別就不同的傳統樂器來論述其在各自環境中的運作功能與新指法分類運用在教學上；至於陳威仰與李章翰的論文，則是兩篇有關英國作曲家 Benjamin Britten 和德國作曲家布拉姆斯作品中，透過音樂的分析讓我們明瞭所謂的英格蘭特質和聲音密碼。

第二部份本期是刊出作曲家楊聰賢教授的大作〈秋(唱·晚)鳴〉，楊教授以自述的方式，言簡易賅的將其作品藉由蘇軾「秋聲賦」的詩意啓迪，寫下他的〈秋(唱·晚)鳴〉。

第三部份是影音資料的出版評論，本期是由廈門的學者郭明木先生，以〈廈門御前清曲—廈門音樂的一段輝煌歷史：以廈門御前清曲老唱片為例〉，來審視廈門的南管音樂唱片出版。第四部份的會議報導部份，共有三篇有關這半年來音樂學院師生所參與的國際會議，分別為：音樂系作曲組研究生陳政文和陳立立的〈參與 2007 韓國藝術大學 Nong Project 會議報導〉、音樂系作曲博士班的張瓊櫻、周久淪的〈音樂無疆界—記香港 2007 年國際現代音樂節〉，以及由北藝大作曲碩士石佩玉所參加的〈自無始以來—第八屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽〉紀錄。

下一期(第八期)關渡音樂學刊，我們將配合音樂學院 2008 年 5 月舉辦的「北藝大當代音樂節—作品發表會暨學術研討會」，學刊專題將以「根植於傳統的創新」為主題，歡迎各界音樂愛好者、作曲家、音樂學者或演奏家們，共襄盛舉一起來投稿。

主編 吳 榮 順 謹識

2007 年 12 月

## 目錄

### 論文

- 南管音樂門頭探索(二)  
—從知見曲目探索明刊本帶【相思】門頭曲目.....林珀姬.....1
- 從源起、音樂角度再探台灣南管系統之文陣.....黃玲玉.....47
- 論 Gaya 制約下的賽德克亞族音樂即興  
—以祭典歌舞 *uyas kmeki* 為例.....曾毓芬.....93
- Benjamin Britten 歌劇作品《Peter Grimes》的英格蘭特質.....陳威仰.....131
- 泰國皮帕特 *pi phat* 樂團的靈魂—泰式木琴 *ramat ek*.....黃馨瑩.....151
- 聲音密碼  
—布拉姆斯創作中的音樂符號 F.A.E.....李章翰.....173
- 一個新的琵琶指法分類法與其教學應用.....蔡佩湘.....189

### 影音資料·評論

- 廈門御前清曲  
—廈門音樂的一段輝煌歷史：以廈門御前清曲老唱片為例.....郭明木.....215

### 會議報導

- 參與 2007 韓國藝術大學 Nong Project 會議報導.....陳政文、陳立立.....229
- 音樂無疆界—記香港 2007 年國際現代音樂節.....張瓊櫻、周久滄.....243
- 自無始以來—第八屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽.....石佩玉.....253

### 樂譜

- 秋(唱·晚)鳴.....楊聰賢.....259

- 作者簡介.....271

## CONTENTS

---

### Articles

- An Exploration on Tune-Families of Nanguan Music (II)  
—The 'Siu-N-Si' Tune-Families in Survived Ming Editions ..... LIN Po-Chi ..... 1
- Revisiting Wunghen of Taiwan's Nanguan System  
from Its Origin and Music ..... HUANG Ling-Yu ..... 47
- The Musical Improvisation of Taiwanese Aboriginal Sediq Sub-Tribe  
—Illustrated by the Ritual Dance Song "Uyas Krneki" ..... TSENG Yuh-Fen ..... 93
- Englishness in the Opera *(Peter Grimes)*  
by Lord Benjamin Britten ..... CHEN Wei-Yang ..... 131
- Thai-xylophone *ranit ek* — the Soul in *Pi phat* ensemble ..... HUANG Hsin-Ying ..... 151
- The Musical Code-F.A.E., Brahms' musical code ..... LEE Wei-Hann ..... 173
- A New Classification  
of the Pipa-technique and Its Use in Pipa Pedagogy ..... TSAI Pei-Ju ..... 189

### Reviews

- Chinese Amoy "yu qian qing qiu"  
- Amoy music period of time respndence history:  
with agone record illustration ..... GUO Ming-Mu ..... 215

### Conference Report

- Report on "Nong Project 2007"  
in Korea National University of Arts ..... CHEN Cheng-Wen and CHEN Lily ..... 229
- Music & Beyond—ISCM-ACL World Music Days  
2007 Hong Kong ..... CHANG Chiung-Ying and CHOU Chiu-Yu ..... 243
- The 8th international electronic music composition contest in Portugal ..... SHI Pei-Yu ..... 253

### Music Composition

- "Autumn(al) Canticle" ..... YANG Tseng-Hsien ..... 259

- Authors' Brief Resume ..... 271



# 論 文 Articles

南管音樂門頭探察 (一)

林明璽

2007

南管音樂門頭探察 (二)

一從知見曲目探察門頭本體 (和題)

林明璽

2008

2008

Abstract

# 南管音樂門頭探索 (二)

## 一從知見曲目探索明刊本帶〔相思〕 門頭曲目

林珀姬

摘要

近年來，出現在南管整絃活動中的三撩拍曲目，比例上比較少，這些少數的三撩拍曲目中，以〔相思引〕是普遍受到絃友喜愛的門頭，還能聽到較多被演唱的曲目。此類門頭在音樂上極具特色——曲風靈活多變，拍法上的變化，也形成了〔相思引〕(三撩拍)、〔短相思〕(一撩拍)、〔相思疊〕(疊拍)的長、中、短拍系統。現存曲目中，作品也多，老絃友常說〔相思引〕門頭下的牌名有「八韻調」——「醉、南、杜、北、交、戀、潮、千」，以及「五韻悲、八驛馬、九連環」等曲韻；不過其中的「北」指的是〔北相思〕，一般認為並不屬於〔相思引〕系統，但為何會出現在「韻口韻」中？〔北調〕門頭下的牌名，亦有「相思北」之名，其與〔相思引〕又有何關係？此外知見曲目中，還有〔長相思〕、〔什相思〕之名，也同時可見於《明刊三種》中，這與〔相思引〕之間又有何關係？〔長相思〕、〔相思引〕之名，可見於宋詞牌、琴曲、南北曲中，但南管門頭〔相思引〕與這些傳統的音樂或格律究竟有無關聯？本文嘗試「先今後古」、「以今證古」，從知見曲目進行分析，並與《明刊三種》中的〔相思引〕曲目進行比對，尋找〔相思引〕曲體結構特徵，以及與〔北相思〕、〔長相思〕、〔什相思〕等之關係。

關鍵詞：相思引、北相思、長相思、什相思、相思北

## *An Exploration on Tune-Families of Nanguan Music (II)*

### *- The '-SiuN-Si-' Tune-Families in Survived Ming Editions*

LIN Po-Chi

Associate Professor

Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

#### Abstract

In recent Nanguan concerts, the quadruple time (三撩拍; 4/2 meter) repertoire appeared less than others. Among these quadruple time works, the 'SiuN-Si-In(相思引)' Tune-Family is the most popular one. This Tune-Family is characteristic of its various styles and rhythmic patterns, and has formed into a system of long, medium, and short meters(長拍、中拍、短拍): 'SiuN-Si-In'(quadruple time; 4/2), 'Toan-SiuN-Si(短相思)' (duple time; 2/2), and 'SiuN-Si-Tiap(相思疊)' (mono time; 1/2). In survived repertoire, according to old musicians, it has 'Eight Subordinate Tunes - Chui, Lam, To, Pak, Kau, Loan, Tiau, ChhuiN(醉、南、杜、北、交、戀、潮、千)', and there are 'Five Un-pl, Eight Chun-Be, Nine Lian-Hoan(五韻悲、八駿馬、九連環)' under this Tune Family. However, the 'Pak' in the above verse means 'Pak-SiuN-Si(北相思)', which is usually not categorized under the 'SiuN-Si-In' system. Why did this subordinate tune appear in that verse? There is another subordinate tune 'SiuN-Si-Pak(相思北)' under the 'Pak-' Tune Family. What is its relation with 'SiuN-Si-In'? In survived repertoire, we can also find 'Tng-SiuN-Si(長相思)' and 'Chap-SiuN-Si(什相思)', which were collected in the "Three Ming Anthologies" as well. What are their relations with 'SiuN-Si-In'? These titles were also seen in Tune-Poems of Sung Empire, Chin music, and Nan-Bei verses (opera or drama songs of 10th -16th century); are they related with the music or meter of Nanguan's 'SiuN-Si-In' Tune-Family? The author tries to find the evidences by analyzing survived repertoire, comparing them with the 'SiuN-Si-In' Tune Family in the 'Three Ming Anthologies', and searching for their characteristic musical form, as well as their relations with 'Pak-SiuN-Si', 'Tng-SiuN-Si' and 'Chap-SiuN-Si'.

**Keywords:** Siun-Si-In, Pak-SiuN-Si, Tng-SiuN-Si, Chap-SiuN-Si, SiuN-Si-Pak

## 前言

近五十年來，出現在南管整絃活動中的三撩拍曲目，在比例上比較少，絃友常說「上撩曲」須要功夫，沒有三兩把刷子，是唱不好的，而在這些少數的三撩拍曲目中，〔相思引〕是普遍受到絃友喜愛的門頭，還能聽到較多被演唱的曲目。此類門頭在音樂上極具特色——曲風靈活多變，充分展現五空管「同均三宮」的特性；在拍法上的變化，也形成了〔相思引〕（三撩拍）、〔短相思〕（一撩拍）、〔相思疊〕（疊拍）的長、中、短拍系統；在現存曲目中，作品也相當多，老絃友常說〔相思引〕門頭下的牌名有「八韻調」——「醉、南、杜、北、交、戀、潮、干」，以及「五韻悲、八駿馬、九連環」等曲韻；不過其中的「北」指的是〔北相思〕，一般認為並不屬於〔相思引〕系統，但為何會出現在「順口溜」中？〔北調〕門頭下的牌名亦有「相思北」之名，其與〔相思引〕又有何關係？此外知見曲目中，還有〔長相思〕、〔什相思〕之名，也同時可見於《明刊三種》中，這與〔相思引〕之間又有何關係？〔長相思〕、〔相思引〕之名，可見於宋詞牌、琴曲、南北曲中，但南管門頭〔相思引〕與這些傳統的音樂或格律究竟有無關聯？這些都是本文亟欲探究釐清之疑點。本文嘗試「先今後古」、「以今證古」，故從知見曲目進行分析、比對，尋找〔相思引〕曲體結構特徵。

## 壹、從知見〔相思引〕與〔北相思〕曲目分析

目前筆者蒐集的〔相思引〕大約有 80 首左右，〔北相思〕大約有 50 首左右，以目前通行的張再興《南樂曲集》作為分析研究底本，此曲集提供了〔相思引〕各不同曲韻的曲目共 22 首，以及〔北相思〕四種不同的韻調各一曲；根據張再興的說法，〔相思引〕膾炙人口的曲目有：〈心神割碎〉（醉）、〈昨冥一夢〉（南）、〈回想當日〉（杜）、〈風落梧桐〉（交）、〈遙望情君〉（戀）、〈思想情人〉（潮）、〈遠看見長亭〉（干）、〈小姐聽說〉（五韻悲）、〈追想當日〉（八駿馬）、〈想起當初〉（九連環）等十韻調，此曲集各收錄 1 曲；〔北相思〕四種不同韻調—「醉、懶、潮、北」此曲集中亦各收錄 1 曲：〈輾轉三思〉（醉）、〈無處棲止〉（懶）、〈我為汝〉（潮）、〈只冤苦〉（北）。其餘曲目散見於各地區的手抄本，透過這些曲目的分析，希望有助於對《明刊三種》〔相思引〕曲目的解讀。

### 一、〔相思引〕曲目分析<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 王耀德言：「南方在板，北方在絃。」此語在南管音樂中正可得到印證。板位是演唱的根據，傳統的手抄本上都只記錄拍位，絃友已對熟悉的門頭曲韻有所認識，故根據此記有拍位的曲簿即可演唱；因此，本文之樂曲分析，即在此論點上，以大韻、句式、板位及落音為主。在音樂句法分析上，因以〔相思引〕部分為主，而落一二拍後，屬於〔短相思〕部分，故暫不予分析。

## (一) [相思引] 的基本結構

[相思引] 為五空管三撩拍的曲目，不管曲子的長短大小，其曲體結構在拍法上的變化，基本上其前段為三撩拍，後段落一二拍，也就是 [相思引] 落 [短相思引] (簡稱 [短相思])，曲韻的走向，常以句首韻 C，由中撩起唱，並以上下句結構反復疊唱，A 為上句，結音為高韻「一」，B 為下句，結音為低韻「下」，上下句的韻腳曲韻基本型為兩拍，互為八度關係；常利用拍位的移動，來調整句法拍位的銜接，有三種方式：1. 落第三撩，2. 落拍位，3. 過撩，落第一撩。下譜例中加網底部分，拍位時值為可動的，句首韻 C，亦常常作疊唱句之前句，或上下間的插入句使用，有時用原型，也常以落音  $\dot{3}$   $\dot{3}$  |  $\dot{3}$  或  $\dot{3}$  使用，曲韻常出現「落倍」四拍大韻 B\*，因為落音為「下」，應是 B 的擴充樂句，但此腔韻常為全曲的曲韻高潮點，故另立，可看得較明顯；此腔可作為「一字腔」或「三字腔」。

### 1. [相思引] 的基本腔韻

樂句	基本腔韻	備註
A	$\dot{6}$ $\dot{6}\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}\dot{2}$ $\dot{2}\dot{6}$ $\dot{5}\dot{5}$   $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$   $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$	( $\dot{6}$ —一)
B	$6$ $66$ $\dot{2}$ $\dot{1}\dot{1}$   $\dot{1}6$ $55$ $6$ $6$ $6$   $6$ $6$ $6$	(6—下)
C	$\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{5}\dot{5}$ $\dot{6}\dot{6}$   $\dot{2}$ $\dot{2}\dot{2}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$   $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ ( $\dot{3}$ —六)	
B*	$\dot{3}\dot{2}\dot{2}$ $\dot{2}\dot{7}$ $6$ $66$   $\dot{3}\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}\dot{3}$ $\dot{4}\dot{4}$ $0$ $\dot{4}\dot{4}$ $\dot{3}$   $\dot{3}$ $\dot{3}\dot{4}$ $\dot{2}$ $\dot{2}\dot{2}$ $\dot{4}$ $\dot{3}\dot{3}$ $\dot{3}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{2}$ $\dot{1}\dot{2}$   $\dot{1}\dot{2}\dot{2}\dot{6}$ $6$ $66$ $5$ $5$ $6$ $6$ $6$   $6$ $6$ $6$	四拍持韻

### 2. [相思引] 基本型曲體結構

[相思引] A + B (三撩拍，n 疊)	[短相思] a + b (一撩拍，n 疊，收 [相思引] 三撩尾)
[相思引] 基本型曲體結構	

## (二) 以〈昨冥一夢〉為例，從句式與拍法、落音分析：<sup>2</sup>

(C+4) 昨冥 (六) 昨冥 (一)

(B) 夢見 我君伊來 入阮舖 房 (下)

(A) 揀開 羅帳 (一) 揀只 錦被輕 來 (一)

<sup>2</sup> 加網底為疊唱句，加口為句首韻，落「六空」型腔韻 C。

(C4-B2) 翻身一返(六) 不翻身一返 掠君恁掉完 價(下)

(A2) 相邀 床前(一) 阮卜共君恁說苦 疼(一)

(C4-B3) 答領一醒(六) 不轉轉 醒來那是 依然 空(下)

(B\*) 虧煞 人(下)

(A2) 一點 春心著恁 乾埔人引惹 動(一)

(B) 誤阮 長莫不 罷(六)

(B-二) 強企起來 倚傍欄 杆(六)

聽見 門樓上更鼓聲 催(六) 忽聽見 城樓上鼓角聲 催(六)

只都是爲君恁空嘆 嘆(下)

又看 見(六) 又看見 天邊有一 孤雁來飛過 兩(一)

人說 雁會傳 書(六) 人常說叫 鴻雁汝會傳 書(六)

阮說叫卜來 共阮說拙下 項(下)

慌忙掠只 可鞋倒 拖(六) 阮慌忙掠只 繡鞋來倒踏 拖(一)

舉目一 看(六) 偷目一 看並無 蹤影西 東(六)

越惹得阮 相思病沉 重(六)

恨冤家汝 真個害 人(六) 賊冤家汝 真個害 人(一)

千怨 萬恨 (A) 阮亦 恨許負義 人 (F)

千怨 萬恨 (A) 阮亦 恨 煞薄情 人 (F)

〈昨冥一夢〉屬〔南相思〕，其〔相思引〕部分以上句(A)、下句(B)為一疊，共疊唱三次，第二、三疊的上下句間都插入四字疊唱句C；然後插入一特韻B\*（四拍落信的「三字腔」），第四疊中上句在三撩拍，它的下句則在落一二拍之後呈現，此疊中，上下句之間，插入了四次落「六空」的句子；第五疊上下句之間，插入了二次落「六空」的句子；第六疊的下句離落「工空」，但實為〔短相思〕落「六空」韻腔（2 22 1 2 23 3 | 3）的截韻，只落在第一個音上，中間仍然插入了二次落「六空」的句子；第七疊的下句疊唱煞尾，最後一字收三撩拍之〔相思引〕尾（下句兩拍）。其曲體結構如下：<sup>3</sup>

CAB · ACB · ACB · B\*ACcecb · cacecb · caceb · caceb (最後一字返三撩拍尾韻)

由上觀之，落「六空」的C句，全曲中出現了17次，比起〔相思引〕上下句出現的次數要來得頻繁，乍看之下，似乎成了主體，但它的句法，除了少部分為原型出現，大部分是依字行腔，不像上下句都有兩拍的大韻，因此無法取代〔相思引〕上下句主腔的地位。絃友習慣將落「六空」的C句二拍腔韻原型，稱為「相思引頭」（句首韻），如〈錦板，輾轉亂方寸〉其牌名〔相思北〕，就是以「相思引頭」為句首韻起唱，再轉入錦板，故稱。C句的兩拍腔韻，可作為句首韻用，也常在曲子疊唱部分，作為疊唱的首句，它的應用相當靈活，上下句疊唱中皆可用，至於拍位的變化，如果應用完整兩拍的腔韻，後面一定接聲詞「不女」以銜接下一個由中撩起唱的樂句，通常為A上句，例如〈昨冥一夢〉、〈緣分牽絆〉、〈諷臣用意〉都是。如果只用一拍位，在第三撩收韻，則拍位移至下一詞位，例如〈綠柳殘梅〉、〈風落梧桐〉、〈追想當日〉等，以AB上下句疊唱呈現，是〔相思引〕之常式，唯獨指套《記相逢》第二節〈月色卜落〉是從B句起唱，並以C句作為煞尾句，而非B句煞尾。<sup>4</sup>

上句A為高韻，下句B為低韻，上下句的原型都各有2拍位，但是腔韻的落音在撩或拍，具有可動性，如〈昨冥一夢〉中的上句「夢、牽、疼、動」都是兩拍位；下句「房、攪、空」都是一拍位，而它所承接的句子都是由拍位起唱。

<sup>3</sup> 小寫代表落一二拍之句法。

<sup>4</sup> 此拍位的移動，如同戲曲中的「搶板」，就是前字腔格取應落拍上，板拍未出，次一字已搶先唱出，故拍位移至下一腔格之頭拍。

<sup>5</sup> 在不同手抄本中，也有在B句〈你來趁步在只經堂〉煞尾，將C句〈露濕漉首徑〉作為第三節起句，較符合〔相思引〕的慣例。

B\*特韻或稱「落倍大韻」，是B低韻的擴充腔韻，同樣落音在「下空」，但因「落倍」轉入信思管，形成有4拍位的長韻，就成了〔相思引〕中的特韻，此特韻在曲中的運用，並無定格，有的曲目不用，也有用一次、二次、三次等等不一的曲目，也因為〔相思引〕中五空管的「ㄉ」、「ㄨ」並非完全八度關係，故上句腔是以「ㄉ空」為宮的新音階結構，下句腔是以「ㄨ空」為宮的古音階結構，而B\*落倍特韻，則轉為以「工空」為宮的清商音階，因此，〔相思引〕曲韻就具備了「同均三宮」之特性。

## 二、〔北相思〕曲目分析

### (一)〔北相思〕的基本結構

〔北相思〕為五空管大四子之一，<sup>1</sup>一般說〔北相思〕就是〔長聲聲韻〕，其曲體結構在拍法上的變化，前段為三撩拍，後段落一二拍；但其一二拍部分，有時並非由三撩拍折拍的曲韻，也就是不像〔相思引〕落〔短相思引〕的規律，它的句法與〔相思引〕不同，特徵大韻落在「六空」為四拍的長韻，〔相思引〕的C韻就是來自此大韻後半部，這是〔北相思〕與〔相思引〕共有樂句，也是大部分絃友認同的「相思引頭」，但是〔相思引〕基本上是由一A高韻與B低韻組成上下句形式，而〔北相思〕句法的運用較靈活，為便於比較，以下將與〔相思引〕共有樂句「六空」韻腔仍稱為C；落在「六空」為四拍的長韻，是〔北相思〕的重要特徵腔韻，為突顯其在〔北相思〕中的重要性，稱為C\*；落在「下空」的兩拍低韻，稱為B，不過此B曲韻與〔相思引〕稍有不同，<sup>2</sup>是〔北相思〕的特徵低韻，常以B、B'、B<sup>2</sup>三種曲韻形式出現。

各句法的銜接，也如〔相思引〕般，常利用拍位的移動，來調整句法拍位，有三種方式：1.落第三撩，2.落拍位，3.過撩，落第一撩。從不同手抄本的蒐尋，發現張再興《南樂曲集》收錄之四曲，其實都具有牌名，分別為：醉、懶、潮、北，<sup>3</sup>筆者曾經從吳昆仁師習唱〈我為汝〉，與張再興先生習唱〈懶轉三思〉與蘇榮發先生習唱〈無處棲止〉，與張鴻明先生習唱〈只冤苦〉，從四種不同曲韻的〔北相思〕習唱經驗，再以此四牌名曲目作分析，四種牌名最大的不同，其實是來自句法安排的差異，各曲韻應用上有些變異，下面是〔北

<sup>1</sup> 下句的「ㄨ」為e音，上句的「ㄉ」為b音，不過各地唱法有異，如台南南聲社常將下句的「ㄨ」唱為「貝ㄨ」，或「ㄨ」與「貝ㄨ」混用，北部則概用「ㄨ」。

<sup>2</sup> 五空大四子：〔北相思〕、〔疊韻悠〕、〔抄淘金〕、〔竹馬兒〕。

<sup>3</sup> 如從板位同為兩拍、落音相同看，〔北相思〕與〔相思引〕B韻是相對的，但南管樂人仍會說B為 $\dot{1} \dot{1} \dot{1} 22 \dot{1} \dot{1} 6 \cdot 6 \dot{1} \dot{1} 6 \cdot 6 \cdot 6$ 或 $1 \cdot 6 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 6 \cdot 6 \dot{1} \dot{1} 6 \cdot 6 \cdot 6$ 是〔北相思〕氣（讀音khu<sup>2</sup>）；而B為 $6 \cdot 6 \cdot 6 \cdot 2 \dot{1} \dot{1} 16 \cdot 55 \cdot 6 \cdot 6 \cdot 6$ 是〔相思引〕氣。

<sup>4</sup> 見潘榮枝曲簿第一冊P.110，鹿港地區郭炳南的手抄、聚英社手抄本等也有此區分牌名，這是筆者在田野調查中，一般老樂人從未提及的部分，大部分樂人只說〔北相思〕有四款韻調，並無明顯的區分牌名，也不知有此說法。



相思]常用的基本曲韻，它沒有[相思引]慣用落「一空」的高韻A，低韻B則常連續出現。

〔北相思〕的音樂基本韻<sup>10</sup>

樂句	基本韻腔	備註
C	3̣ 3̣ 5̣5̣ 6̣6̣   2̣ 2̣2̣2̣ 1̣1̣ 2̣ 2̣ 3̣ 3̣ 3̣   3̣ 3̣ 3̣	(3-六)
C <sup>a</sup>	6̣6̣ 3̣ 3̣ 5̣5̣ 1̣ 1̣ 6̣ 6̣   6̣ 6̣ 1̣1̣ 1̣6̣ 5̣ 6̣6̣ 6̣ 5̣5̣   5̣5̣5̣ 3̣2̣ 1̣1̣ 2̣ 2̣ 3̣ 3̣ 3̣   3̣ 3̣ 3̣	
C <sup>a1</sup>	6̣ 6̣ 6̣ 6̣6̣ 5̣ 6̣6̣ 6̣ 5̣5̣   5̣5̣5̣ 5̣5̣ 1̣1̣ 2̣ 2̣ 3̣ 3̣ 3̣   3̣ 3̣ 3̣	牌名「醉」 用之
B	1̣ 1̣ 1̣ 3̣3̣ 1̣ 1̣ 6̣ 6̣   6̣ 6̣ 6̣	(6-下)
B <sup>1</sup>	6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣   6̣ 6̣ 6̣	
B <sup>2</sup>	6̣6̣ 5̣ 5̣ 6̣6̣ 1̣ 1̣ 6̣ 6̣   6̣ 6̣ 6̣	
B <sup>3</sup>	5̣ 5̣5̣ 6̣6̣ 6̣1̣ 6̣ 6̣	
B <sup>a</sup>	3̣ 3̣ 3̣ 0 3̣3̣ 6̣6̣ 6̣ 5̣5̣   3̣ 3̣ 3̣ 0 3̣3̣ 1̣ 2̣2̣ 2̣   1̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 6̣ 6̣	

(二) 〔北相思〕四韻調分析

1. 〔北相思·醉〕〈頓轉三思〉

頓 轉 (六) 三 思 (六)

深 懷 恨 許 唐 王 (六) 忘 除 惡 愛 (六) 忘 除 玩 惡 愛 (六)

汝 真 個 是 回 男 兒 (六)

怎 曉 得 紅 鞋 意 (六) 汝 再 曉 得 玩 紅 鞋 意 (六)

自 古 道 是 光 陰 易 過 (六) 青 春 豈 有 再 來 時 (六)

<sup>10</sup> 〔北相思〕少了〔相思引〕的A高韻+C韻發展出的大韻，形成〔北相思〕具代表性的大韻；而其低韻B與〔相思引〕的B，同為具有二拍位的「下空」腔韻，但在〔相思引〕中變化較少，而在〔北相思〕中，除了拍位的移動變化，腔韻常因語言聲調而改變，在「醉、懶、滿、北」四種不同韻調中的運用也有不同。

想玩紅顏(工) 不能(有) 幾(下)

汝誤玩多少(佳) 期(六) 汝誤玩多少(佳) 期(六)

早知今日玩守只孤樓(六) 悔當初(六) 悔卻許當初(六) 誤入宮闈裡(下)

(過一) 合情說怎知(下) 合情說怎知(六)

若要我問(廣) 問(工) 酒可除(工) 只教我春思百結憂愁 何人可知(下)

緣山汝值去(六) 安緣山汝今值去(六)

追想當初玩厚待汝(六) 誰知汝一旦忘我恩義(工)

此等負心(六) 此等障負心(六) 自有天盛知(下)

如今我埋怨誰(六) 到如今埋怨誰(六)

自恨生來我不逢(六) 名花憔悴(工) 天不早賜甘雨(下)

名花障憔悴(工) 蒼天何不 早賜甘雨淋滿(下)

〈輾轉三思〉之曲體結構為 CC\*CCCB<sup>1</sup>、CC\*C B<sup>1</sup>、CC\*CCB<sup>1</sup>、b'e\*b<sup>1</sup>、ce\*ceb<sup>1</sup>、ce\*ebb<sup>2</sup> (「滿」字返三撩拍 B<sup>2</sup> 韻)，除了起句「輾轉三思」用了 CC\*，之後每段的 CC\* 都用於疊唱句，其餘的 C 大都以短腔韻呈現，作插入句的接句用；句首以〔相思引〕頭起唱，每段以 C C\* 疊唱，並以 B<sup>1</sup> 作結；故如省略接句，可發現其重要腔韻的接法為 CC\*B<sup>1</sup>、CC\*B<sup>2</sup>、CC\*B<sup>1</sup>、b'e\*b<sup>1</sup>、ce\*b<sup>1</sup>、ce\*b b<sup>2</sup> (雙煞尾)，所有〔北相思〕曲目，如以此結構形式呈現者，牌名為「醉」。

## 2.〔北相思·懶〕〈無處樓〉

無處(樓) 止(下) 咱今中途何依(下)

\* 落「工」基本上都為以字行腔韻，故未列入〔北相思〕曲類。

想玩紅顏(工) 不能(有) 幾(下)

汝誤玩多少(佳) 期(六) 汝誤玩多少(佳) 期(六)

早知今日玩守只孤樓(六) 悔當初(六) 悔卻許當初(六) 誤入宮闈裡(下)

(五-二) 合情說怎知(下) 合情說怎知(六)

若要我問(廣) 聞(工) 酒可除(工) 只教我春思百結憂愁 何人可知(下)

緣山汝值去(六) 安緣山汝今值去(六)

追想當初玩厚待汝(六) 誰知汝一旦忘我恩義(工)

此等負心(六) 此等障負心(六) 自有天鑑知(下)

如今我埋怨誰(六) 到如今埋怨誰(六)

自恨生來我不逢(六) 名花憔悴(工) 天不早賜甘雨(下)

名花障憔悴(工) 蒼天何不 早賜甘雨淋(下)

〈輾轉三思〉之曲體結構為 CC\*CCCB<sup>1</sup>、CC\*C B<sup>1</sup>、CC\*CCB<sup>1</sup>、b'e\*b<sup>1</sup>、ce\*ceb<sup>1</sup>、ce\*ebb<sup>2</sup> (「滴」字返三撩拍 B<sup>2</sup> 韻)，除了起句「輾轉三思」用了 CC\*，之後每段的 CC\* 都用於疊唱句，其餘的 C 大都以短腔韻呈現，作插入句的接句用；句首以〔相思引〕頭起唱，每段以 C C\* 疊唱，並以 B<sup>1</sup> 作結；故如省略接句，可發現其重要腔韻的接法為 CC\*B<sup>1</sup>、CC\*B<sup>2</sup>、CC\*B<sup>1</sup>、b'e\*b<sup>1</sup>、ce\*b<sup>1</sup>、ce\*b b<sup>2</sup> (雙煞尾)，所有〔北相思〕曲目，如以此結構形式呈現者，牌名為「醉」。

## 2.〔北相思·懶〕〈無處樓〉

無處(樓) 止(下) 咱今中途何依(下)

\* 落「工」基本上都為以字行腔韻，故未列入〔北相思〕曲類。

又兼<sub>(上)</sub> 逢<sub>(上)</sub> 著<sub>(上)</sub> 月 暗<sub>(上)</sub> 回<sub>(上)</sub> 又兼<sub>(上)</sub> 逢<sub>(上)</sub> 著<sub>(上)</sub> 月 暗<sub>(上)</sub> 莫<sub>(上)</sub>

迢迢 路遠<sub>(上)</sub> 路遠 迢迢冷冷清清 到只機頓<sub>(上)</sub> 咱雙人那是 獨自障傷 悲<sub>(上)</sub>

那恨我 命<sub>(上)</sub> 乖未 遇 回<sub>(上)</sub> 那恨我 命<sub>(上)</sub> 乖未 遇 時<sub>(上)</sub>

受人 輕棄逐出 畫堂<sub>(上)</sub> 慚愧有只 滿面羞<sub>(上)</sub> 到今日我亦 但<sub>(上)</sub> 得 忍 恥<sub>(上)</sub>

莫笑我 寒<sub>(上)</sub> 儒快 成<sub>(上)</sub> 器<sub>(上)</sub> 莫笑我 寒<sub>(上)</sub> 儒快 成<sub>(上)</sub> 器<sub>(上)</sub>

有日 奮起萬里 雲霄<sub>(上)</sub> 許時人盡 傳說叫千金眼力 真<sub>(上)</sub> 有 珠 璣<sub>(上)</sub>

羊腸 小<sub>(上)</sub> 路障 崎 嶇<sub>(上)</sub>

(前二) 但得 才<sub>(上)</sub> 強 企 (一) 弓鞋短 細 阮行快 進<sub>(上)</sub> 身又 懶脚又 酸<sub>(上)</sub>

舉目 無親四野 斷蹤<sub>(上)</sub> 那渣得阮 目<sub>(上)</sub> 淅<sub>(上)</sub> 汪<sub>(上)</sub> 汪<sub>(上)</sub> 只處 淚<sub>(上)</sub> 滴<sub>(上)</sub> 淋<sub>(上)</sub> 滴<sub>(上)</sub>

又聽兒 蟲<sub>(上)</sub> 豎 啼<sub>(上)</sub> 聲<sub>(上)</sub> 慘 悽<sub>(上)</sub> 蟲<sub>(上)</sub> 豎 啼<sub>(上)</sub> 聲<sub>(上)</sub> 慘 悽<sub>(上)</sub>

露濕香羅 衣<sub>(上)</sub> 兼只風顛 寒<sub>(上)</sub>

一陣清微 微<sub>(上)</sub> 涼入 渾<sub>(上)</sub> 身<sub>(上)</sub> 露冷 更深<sub>(上)</sub> 咱雙人今卜 值<sub>(上)</sub> 處 安身 己<sub>(上)</sub>

姑但 得<sub>(上)</sub> 姑 才<sub>(上)</sub> 但<sub>(上)</sub> 得<sub>(上)</sub> 相邀 移步<sub>(上)</sub> 咱近前 去<sub>(上)</sub>

心堅 何怕<sub>(上)</sub> 路 在天 邊<sub>(上)</sub> 恁 戲<sub>(上)</sub> 阮<sub>(上)</sub> 於<sub>(上)</sub> 亦 戲<sub>(上)</sub>

杳無 人煙<sub>(上)</sub> 兩眼 睜<sub>(上)</sub> 睜<sub>(上)</sub> 咱夫妻今卜 值<sub>(上)</sub> 處 安身 己<sub>(上)</sub>

音無 人煙(工) 露冷 更深(六) 咱夫妻今卜 再等 天光時(下)

〈無處樓〉之曲體結構為：B'BCC\*CB、CC\*CB、CC\*CBB\*、 $\bar{a}$  cccb'、b\* $\bar{a}$  cccb、c $\bar{a}$  cccb b' (「時」返三撩拍B'韻)·落一二之後， $\bar{a}$  (落「一空」)為〔短相思〕曲韻， $\bar{a}$  (落「六空」)為b\*上五度曲韻疊唱。一般三撩拍曲目都從中撩起唱，但此曲有二種，一為拍位起唱，一為頭撩起唱，都以「下空」起音，前段三撩拍部分相當規則，起句的B'B'不算，則三段皆為CC\*CB，落一二拍部分，曲韻變化較大，雖然此段落各疊的落音也在「下空」，不過腔韻卻非來自前面三撩拍的節縮，且操雜〔短相思〕曲韻，另外，b\* $\bar{a}$ 出現的大韻，又被稱為〔杜蘭香〕，<sup>12</sup>當此落一二拍的段落被單獨演唱時，其曲名以起唱的第一句為名，為〈但得強企〉，但收尾句得改為一二拍收法。

### 3.〔北相思·潮〕〈我為汝〉

我<sup>○</sup>為<sup>○</sup>汝<sup>○</sup>費<sup>○</sup>心<sup>○</sup>機<sup>○</sup>(六)

別<sup>○</sup>哥<sup>○</sup>瘦<sup>○</sup>偷<sup>○</sup>身<sup>○</sup>來<sup>○</sup>到<sup>○</sup>只<sup>○</sup>(下)

為<sup>○</sup>當<sup>○</sup>初<sup>○</sup>元<sup>○</sup>宵<sup>○</sup>時<sup>○</sup>(工) 賞<sup>○</sup>燈<sup>○</sup>來<sup>○</sup>相<sup>○</sup>見<sup>○</sup>(下)

著<sup>○</sup>恁<sup>○</sup>花<sup>○</sup>容<sup>○</sup>玉<sup>○</sup>貌<sup>○</sup>(六) 體<sup>○</sup>態<sup>○</sup>嬌<sup>○</sup>媚<sup>○</sup>(工) 冰<sup>○</sup>肌<sup>○</sup>朱<sup>○</sup>唇<sup>○</sup>(六)

不<sup>○</sup>天<sup>○</sup>姿<sup>○</sup>國<sup>○</sup>色<sup>○</sup>(工) 貌<sup>○</sup>賽<sup>○</sup>西<sup>○</sup>施<sup>○</sup>(下)

因<sup>○</sup>只<sup>○</sup>上<sup>○</sup>我<sup>○</sup>即<sup>○</sup>病<sup>○</sup>成<sup>○</sup>相<sup>○</sup>思<sup>○</sup>(六)

到<sup>○</sup>廣<sup>○</sup>南<sup>○</sup>拜<sup>○</sup>別<sup>○</sup>哥<sup>○</sup>(六) 因<sup>○</sup>勢<sup>○</sup>退<sup>○</sup>來<sup>○</sup>潮<sup>○</sup>州<sup>○</sup>(六) 不<sup>○</sup>女<sup>○</sup>遊<sup>○</sup>遍<sup>○</sup>街<sup>○</sup>市<sup>○</sup>(下)

幸<sup>○</sup>見<sup>○</sup>汝<sup>○</sup>值<sup>○</sup>許<sup>○</sup>高<sup>○</sup>樓<sup>○</sup>上<sup>○</sup>(工) 掠<sup>○</sup>嘉<sup>○</sup>枝<sup>○</sup>裝<sup>○</sup>入<sup>○</sup>手<sup>○</sup>帕<sup>○</sup>(工) 汝<sup>○</sup>親<sup>○</sup>手<sup>○</sup>拈<sup>○</sup>落<sup>○</sup>度<sup>○</sup>我<sup>○</sup>為<sup>○</sup>記<sup>○</sup>(下)

我<sup>○</sup>尋<sup>○</sup>思<sup>○</sup>都<sup>○</sup>無<sup>○</sup>計<sup>○</sup>智<sup>○</sup>(工) 快<sup>○</sup>得<sup>○</sup>見<sup>○</sup>恁<sup>○</sup>面<sup>○</sup>(工) 我<sup>○</sup>冥<sup>○</sup>日<sup>○</sup>只<sup>○</sup>感<sup>○</sup>苦<sup>○</sup>疼<sup>○</sup>傷<sup>○</sup>悲<sup>○</sup>(下)

<sup>12</sup>吳東濤言，吳再全稱此腔調為〔杜蘭香〕。

但得 棄馬賣身來 恁<sup>(六)</sup>厝 雙 起<sup>(六)</sup> 只望 汝共我 心同都一 意<sup>(工)</sup>

即甘 心捧盆 水共恁掃 廳<sup>(六)</sup> 我一心望卜 共汝<sup>(工)</sup> 結做 連 理<sup>(下)</sup>

誰想 汝掠荔 枝都不提 起<sup>(六)</sup> 誤我 一身到 只<sup>(工)</sup> 捨時 拋別書 詩<sup>(六)</sup>

苦苦 疼疼我快得通 返 去 鄉 里<sup>(下)</sup>

(番一二)早知恁 負 心<sup>(一)</sup> 任汝貌賽 西施爽 娘<sup>(工)</sup> 我亦怎肯 做障行 儀<sup>(工)</sup>

那乞恁 姿娘人說我慳慳 男<sup>(六)</sup>兒 無 志<sup>(下)</sup>

緊收 拾我捨行 李<sup>(六)</sup> 放早 抽身返 去<sup>(工)</sup>

免我只處 共恁相 纏<sup>(工)</sup> 到 底 我終然是 著恁 耽 置<sup>(六)</sup>

我潛門 風<sup>(六)</sup> 豈無一 窺窺淑 女<sup>(工)</sup> 通來共我 匹配佳 期<sup>(工)</sup>

何卜 輕身下賤只處 受恁 輕 棄<sup>(下)</sup>

何卜 輕身下賤只處 受恁 娘嫻輕 棄<sup>(下)</sup>

〈我為汝〉之曲體結構為：C\*<sup>1</sup>B<sup>2</sup>CB<sup>2</sup>CDCDB C\*<sup>1</sup>·CCBDDDB·DDB<sup>1</sup>·CDCB·CDCB·fddb·cddcdc<sup>1</sup>bb（雙煞尾，「棄」返三撩拍B<sup>2</sup>韻），此曲曲韻的變化最大，曲首以「兜空」起唱，D韻為落「工空」韻，皆為短腔韻，作為接句用；C\*<sup>1</sup>韻是C\*韻刪去了第一拍腔韻，只剩3拍大韻，大部分的手抄本中，牌名屬於「醉」和「潮」，都用此韻，<sup>11</sup>在首段中，以C\*<sup>1</sup>開頭，亦以C\*<sup>1</sup>結尾，之後就未再出現大韻，牌名為「潮」，可能是其中的腔韻來自潮調的移宮轉調，故此曲變化多，也較難唱。落一二拍的部分也常被單獨演唱，曲名〈早知恁負心〉。

<sup>11</sup> 筆者所學的〈纏轉三思〉屬於「醉」，但卻是使用C\*韻，主要是張再興先生以泉州唱法為版本教唱，其《南樂曲集》中，此曲也是用C\*韻的版本。

## 4.〔北相思·北〕〈只冤枉〉

只冤苦 (六) 說 著 淚 滴 淋 淋 (下)

當初 身在 戲 裏 (下)

是我 爹 教 恁 出 獄 門 (工) 又 招 恁 進 賢 (上) 有 只 天 大 恩 義 (下)

快 記 得 離 別 時 (六)

言 語 再 三 再 四 (下)

若 食 甜 桃 莫 得 棄 覓 苦 李 (下)

若 會 身 離 戲 (工) 必 須 著 榮 歸 故 里 (下)

前 日 張 千 來 報 信 (六) 書 中 說 伊 (六)

身 到 鳳 凰 塚 (下)

阮 即 跋 涉 路 上 來 (六)

遇 賊 人 追 迫 (工) 阮 即 墮 落 深 坑 (六)

(下) 謝 得 陰 光 (工) 相 保 庇 (工) 得 遇 著 周 婆 將 掠 阮 身 救 起 (下)

誰 知 伊 人 染 病 不 痊 (工) 阮 即 獨 自 到 京 畿 (下)

忍 貼 (六) 借 問 到 溫 府 (工) 難 得 親 人 見 (六)

誰 知 溫 金 錢 婢 女 今 起 得 毒 心 意 (下)

掠繡鞋 剝 菓(六) 又掠玩 雲鬢 剪 剃(六)

監禁 冷房只處 萬樣凌 遲(六)

高 郎(六) 做乜知我 受 伊 苦 氣(下)

慘傷悲(一) 阮 目掉珠淚 滴(江) 細思量 乜路 得見 伊(六)

阮共伊人 說出(有)只 脚般 就 理(六)

許時 節客 開見 月(六) 溫金 幾陣汝今 反悔可 遲(六、下)

幾幾陣莫待 到許時汝今 反悔 可 遲(下)

〈只冤枉〉之音樂曲體結構：CBBB·B C\* BBB·CC\*B C\*·Cddb·db· $\bar{c}^1$ cb· $\bar{c}^1$ cc· $\bar{c}^1$ bcccb(雙煞尾，「遲」字返三撩拍B韻)。此曲的變化不多，但落一二拍的點，有在「相保庇」句，也有在「謝得陰公」句，而後出現的 $\bar{c}^1$ ，並非來自三撩拍大韻的節縮，此韻與〈駐雲飛〉(自雲飛)相似，在此曲中用了三次，此韻刪去第一拍的腔韻，也在〈我為汝〉「著恁耽置」句中出現。

下表將四種不同曲韻的〔北相思〕之音樂曲體結構分列，以資比較：

牌名與曲名	音樂曲體結構	備註
醉·懶轉三思	CC*CCCB <sup>1</sup> ·CC*CB <sup>1</sup> ·CC*CCB <sup>1</sup> ·b <sup>1</sup> c*b <sup>1</sup> ·cc*ccb <sup>1</sup> ·cc*ccb <sup>2</sup>	C*四拍大韻或可用 C* <sup>1</sup> 三拍大韻
懶·無處棲止	B <sup>1</sup> BCC*CB·CC*CB·CC*CBB*· $\bar{c}^1$ ccb <sup>1</sup> ·b* $\bar{c}^1$ ccb· $\bar{c}^1$ ccb b <sup>1</sup>	C*四拍大韻
瀟·我為汝	C* <sup>1</sup> B <sup>2</sup> CB <sup>2</sup> CDCDB C* <sup>1</sup> ·CCBDBB·DDB <sup>1</sup> ·CDCB·CDCB·fddb·eddcd $\bar{c}^1$ dbb	C* <sup>1</sup> 三拍大韻
北·只冤苦	CBBB·B C* BBB·CC*B C*·Cddb·db· $\bar{c}^1$ cb· $\bar{c}^1$ cc· $\bar{c}^1$ bcccb	C*四拍大韻



除了句法不同，從上述音樂結構可辨，另從各曲的起音看，亦可分辨醉、懶、潮、北四韻：

1. 起音在六空，為C落第三撩且為「北」，中撩起唱。
2. 起音在六空，為C落拍位為「醉」，中撩起唱。
3. 起音在土空，首句以落C<sup>1</sup>三拍長韻者為「潮」，中撩起唱。
4. 起音在下空者為「懶」，有拍位起唱與第一撩起唱二式。

### 三、從知見曲目分析看〔相思引〕之各韻調

〔相思引〕曲韻的變化相當靈活，如從「醉、南、杜、北、交、戀、潮、千」八韻調看，除了〔北相思〕，自成一系統，〔醉相思〕、〔戀相思〕是以曲詩內容附以標題；〔南相思〕可能是相對於〔北相思〕而得名，其曲體結構前文〈昨冥一夢〉分析，是較接近〔相思引〕上下句結構之基本型；〔潮相思〕是指音樂上犯「潮調」；〔交相思〕是因落一二拍時犯〔玉交枝〕；〔杜相思〕不知何指，但其曲韻變化相當豐富，除了保持高低韻落音相同外，曲韻的變化是所有〔相思引〕中最特殊的；\*〔千里急〕在〈識臣用意〉中已討論過，其低韻經常以短腔多次出現；〔北相思〕，亦在前文討論過。

而「五韻悲」、「八駿馬」、「九連環」等，三類的數字「五、八、九」，是以犯調數目標題，「韻悲」、「駿馬」、「連環」則是外加的辭，無特殊意義，其目的只是為了唸起來順口而已；此類〔相思引〕曲目，前段〔相思引〕部分通常都顯得較短小，是以上下句的基本格疊唱，八駿馬、九連環為二疊；五韻悲為四疊；其主要的變化都在「落一二」之後，以犯調手法形成集曲，如「五韻悲」為〔相思引〕犯〔玉交枝〕、〔福馬〕、〔雙闌〕、〔短相思〕；「八駿馬」為〔相思引〕犯〔錦板〕、〔福馬〕、〔雙闌〕、〔將水令〕、〔麻婆子〕、〔玉交枝〕、〔短相思〕；「九連環」為〔相思引〕犯〔玉交枝〕、〔福馬〕、〔雙闌〕、〔短相思〕；「八駿馬」為〔相思引〕犯〔錦板〕、〔將水令〕、〔玉交枝〕、〔望遠行〕、〔駐雲飛〕、〔雙闌〕、〔福馬〕、〔短相思〕。就因此類曲目的〔相思引〕過於短小，犯調集曲部分成為欣賞主體，故在2002年台南南聲社秋季排場中，理事長蔡勝滿就將〔五韻悲〕、〔八駿馬〕、〔九連環〕等排除，只唱「八韻調」中的「七個牌名」，〔北相思〕亦排除在外。

\* 從舊有曲譜發現〔杜相思〕〈回想當日〉曲韻仍為原型，可見現在流行的唱法應是近百年內的變化。

〔相思引〕下不同牌名之各韻調曲體結構

序號	牌名與曲名	曲體結構	備註
1	醉相思·心神割碎	CACB·ABBB·CABCb·ACB·ABB·ABb	煞尾以落一二拍一句疊唱
2	南相思·昨冥一夢	CAB·ACB·ACB·B·ACcceb·cabc·cacacb	B落倍大韻
3	杜相思·回想當日	CACB·CACB·B·ACBBCB·DEFDB· CACBCCCB·cb·abb	DEFD犯潮調
4	戀相思·遙望情君	CAB·CACB·CACb·b·acbb·b·acb·b· ab·cacbbb	b落倍大韻
5	千相思·遠看見長亭	ACB·AB·ADCCB·ABB·AADbb	
6	潮相思·思想情人	CACB·CACCGDEB·GADB·GACBCcbbb	DEFDG犯潮調
7	交相思·風落梧桐	CADE·CAB·CACBDEFD·CB·(落玉交枝)	EFDEFD犯潮調

從以上〔相思引〕各韻調曲體結構看，「落倍」是常式，但唯獨〈思想情人〉牌名為〔潮相思〕，但〈回想當日〉、〈風落梧桐〉與〈思想情人〉所犯潮調曲韻俱來自指套《忍下得》之不同部份曲韻，卻又各以其特殊處命名，也是相當有趣的事。如果仔細辨析，曲中摻雜與〔北相思〕四拍B\*韻相近的有〈昨冥一夢〉、〈回想當日〉、〈記得當初〉、〈小姐聽說〉、〈想起當初〉、〈寺內孤樓〉、〈綠柳殘梅〉、〈保庇杞郎〉、〈蓮步行來〉、〈思憶當初〉、〈山嶺路遠〉、〈今宵喜慶〉等。曲尾收〔北相思〕尾的有〈思想情人〉、〈懶傍粧台〉、〈綢線牽絲〉、〈仔細想伊〉、〈思悲情慘〉等。從B韻的兩拍位、相通性，以及二者共有的C韻，也印證了〔北相思〕與〔相思引〕之間的血源關係。

## 貳、《明刊閩南戲曲弦管選本三種》(以下簡稱《明刊三種》)檢索

### 一、《滿天春》<sup>15</sup>上欄中有3首與〔相思〕有關

序號	牌名曲名	頁數
1.	相思引·孤雁報秋	上15b-16b
2.	哭相思·雲間月色	上40a-b
3.	長相思·一紙相思	下16a
4.	疊字四遇反·因見梅花	下35b-36a

### 二、《麗錦》〔相思引〕之曲目有7首

序號	曲名	頁數
1.	再送君返鄉里	3a-b
2.	聽見風聲	3b-4b
3.	君去不返頭	6b-7a
4.	懶傍粧臺	9b-10b
5.	送我君去求官	14a-14b
6.	子細想伊	15a-15b
7.	枉發業	27a-27b

### 三、《賽錦》中卷，有8首〔相思引〕曲目

序號	目錄	頁數	曲名
1.	冷宮怨一段	中1a-b	謙臣用意
2.	投黑河一段	中1b-3b	鼓角三聲
3.	冷房怨一段	中2b-3b	只冤苦
4.	緣份牽絆一段	中3b-4a	緣份牽絆
5.	陳三一段	中4b	一番雨過
6.	為人情一望長安萬里一段	中5a-5b	為人情來到只
7.	為人情苦切病相思一段	中5b-6a	為人情苦切病
8.	相思引落滾二段	中6a-6b	賞花人守空房
9.	短筒滾仔九段	中7a-8b	鐵馬響叮噹、春來也困頓、三更人、抱琴操、因也障心酸、割得我陣筋、風流債、咱今莫得、賊冤家

以上《明刊三種》檢索，與〔相思〕有關的曲目共有19首，在知見曲目中，〔長相思〕

<sup>15</sup>《明刊三種》之簡稱，係延續《國語音樂學刊》第六期之文：《南管音樂門類初探》，以及徵彼得文《明刊閩南戲曲絃管選本三種》之用法，其中分別為《滿天春》、《麗錦》、《賽錦》，又，符號說明：門類、曲牌，或門類、曲牌加曲名用〔〕，單曲曲名用〈〉，指套或書名用。

為〔大倍〕門下的牌名；〔疊字四遇反，因見梅花〕雖未帶〔相思〕之牌名，但在知見曲目中卻以〔相思引·四遇反〕出現。而《明刊三種》中所見，〔相思引〕曲目共計有16首，但見於現今曲簿中，只找到4首仍是〔相思引〕，有2首屬於〔北相思〕，其餘尚未發現。如此看來，〔北相思〕與〔相思引〕應有某些關係存在。另《寶鏡》中卷No.9有〔短筒滾仔〕9段，連同No.8的「滾」共有10段，《寶鏡》把它擺在〔相思引〕卷之後，是否代表它與〔相思引〕之間應有某些關係存在？

## 參、從文獻與知見曲目檢視《明刊三種》與〔相思〕相關之曲目

### 一、從文獻看〔相思〕牌名

〔相思〕牌名，最早可見於漢魏以來的詞調，如梁·蕭統<sup>18</sup>〔長相思〕：

相思無終極，長夜起嘆息。  
徒見說蟬娟，寧知心有憶。  
寸心無以因，願附歸飛翼。

宋·郭茂倩《樂府詩集》<sup>19</sup>，〔長相思〕牌名之解題：

古詩曰：「客從遠方來，遺我一書札。上言長相思，下言久別離。」李陵詩曰：「行人難久留，各言長相思。」蘇武詩曰：「生當復來歸，死當長相思。」長者久遠之辭，言行人久戍，寄書以遺所思也。古詩又曰「客從遠方來，遺我一端綺。文採雙鴛鴦，裁為合歡被。著以長相思，緣以結不解。」謂被中著緣以致相思結縈之意；故曰長相思也。又有《千里思》，與此相類。

由此可知，自漢魏以來，〔相思〕的牌名，其內容皆寫「相思」詞。文獻上可見的〔相思〕牌名，除了〔長相思〕，還有〔哭相思〕、〔相思引〕、〔相思令〕等，這大概與宋代詞牌「引、令、近、慢」詞調體裁的分別有關吧！例如：《九宮大成南北詞宮譜》（南詞）卷三十六收錄有〔相思引〕2例、〔相思兒令〕（〔相思令〕）1例；<sup>20</sup>卷四十八，收錄〔哭相思〕4例，其牌名下記寫「又一作結」。而在《詞律辭典》則有〔酷相思〕1例，以〔酷相思〕為正名，

<sup>18</sup> 蕭統（501—531）字德施，南朝梁代文學家，梁武帝長子，天監元年十一月立為太子，然英年早逝，未及即位即去世，死後謚昭明，故世稱「昭明太子」。他編纂了中國最早的一部詩文總集—《文選》（人稱《昭明文選》），很多漢代以前的文學作品藉此得以保存。

<sup>19</sup> 《樂府詩集》頁990-996，收錄了魏晉時期至唐宋的〔長相思〕共23首以及〔千里思〕3首。

<sup>20</sup> 從《九宮大成南北詞宮譜》所記錄的工尺譜看，〔相思引〕與〔相思令〕皆屬歇板，與南宮的〔相思引〕門調為三撩拍有所不同。

民間多作〔哭相思〕，而「哭」、「酷」，閩音亦同。不過，觀之南管音樂中帶〔相思〕的牌名，除了在曲詩內容上，與歷代詞調、南北曲、琴曲中這些牌名相同，均寫「相思」之情外，在句法結構或音樂結構上，則有明顯的差異。

## 二、《滿天春》中帶〔相思〕的曲目

### (一)〔相思引·孤雁報秋〕

此曲係《滿天春》中唯一〔相思引〕的例子，此曲在現存曲目中未見，從曲詩看，字數甚多，但句法與現存〔相思引〕曲目頗為相似，如起頭的四字句，中間三字疊唱句、雙煞尾的用法等等。

孤雁報秋，金風剪剪，  
惹得我思君同恁恁  
萬恨千愁頭暫放  
我只形容消瘦  
憂心悄悄都是為著君風飄  
望白雲，望白雲，伊今隔斷我君茫茫渺渺  
落得我空回嗔  
不覺又是黃昏時候，黃昏時候，楊柳枝頭新月正  
燒卜一柱香小心告月娘，告月娘，  
你知我孤單債今卜值時孫  
細堪快得成纏  
細尋思，細尋思，伊在廣寒孤單穿  
枉我訴出情癡  
深鎖寒窗透入胡金籠  
空落得鴛鴦枕綺兒只床圍  
必想伊，必想伊許處會花亂酒  
共別人歡歡喜喜，瀟瀟灑灑  
即不肯過家鄉  
日半沈落值時孫  
孤棲人不眠空流淚  
值時會得夫妻雙雙再依舊  
值時會得夫妻雙雙再依舊

### (三)〔哭相思·雲開月色〕

〔哭相思〕之牌名，未見於南管門頭中，但《詞律辭典》<sup>16</sup>頁583有〔酷相思〕1例：雙調66字，上下片各33字，5句4仄韻1疊韻。

月掛霜林寒欲墜，正門外，攔人處。  
奈離別，如今真箇是，欲住也，留無語；欲去也，來無語。

馬上離情衣上淚，各自個，供憔悴。  
問江路，梅花開也未？春到也，須領盡，人到也，須領盡。

而〔哭相思·雲開月色〕之曲詩如下：

雲開月色分外麗，行來無意倚房櫺。  
更深仔細，孤燈獨坐對孤檠。  
粉牆外露滴芭蕉，紗窗內燈月相照，

舉目瞞君不見君，我只處思君缺得君著。  
人被許陽關阻隔，我只處二頭相思病纏。

記得當初共伊人同賞花園，當天下死，愛得待盡。  
伊即為我相隨不離，我即為你思愛久纏。

誰如今旦隔在二邊，君伊在許烏雲暗外，  
我只處孤星無照，那會變作多樂<sup>17</sup>，三娘騎雲飛去叫君還。  
○見君體君意，驚風雙雙再甘分離。

從句法看，此曲與詞調不同，而最後兩句「見君體君意，驚風雙雙再甘分離。」如以現今曲目習慣用法，此二句應為「慢尾唱法」。再查《九宮大成南北詞宮譜》，發現卷四十八，頁3728-3730，收錄〔哭相思〕四例，第一闕〈勸善金科〉：

<sup>16</sup>《詞律辭典》潘慎主編 山西人民出版社出版。

<sup>17</sup>「多樂」疑為「參商」，參商是兩顆星名，意即指無法相見。

古屋荒涼度草蘂，陰風入戶冷簾蕭。  
此時此景真凄絕，欲夢愁情訴寂寥。

又〔哭相思〕牌名下記寫「哭一作酷」，與筆者想法同一「哭」同「酷」，「酷」、「哭」都是極其悲傷之意，此牌名之後，錄有如下說明：

「哭相思四調，句法互有不同，各成體式。大抵作七言四句，如絕句者居多，所以刊為首調，第二調與詞體酷相思同，為詞體末句似疊文，因歌之未便，今將疊句刪去，第三四調同體，惟第二句，末句，一作上二下四六字句，一作六字折腰句，小異耳。」

由此觀之，〈雲間月色〉的句法，較接近《九宮大成南北詞宮譜》的〔哭相思〕，其基本型為七言四句，句法的變化，或添字，或「加滾」而來。

### 三〔長相思·一紙相思〕

〔長相思〕帶有〔相思〕之名，從音樂上看，雖然〔長相思〕、〔相思引〕之間不存在拍法節拍關係，但煞尾結音同落「下空」，再看如加滾句「阮今卜值處通訴麗（六），阮心神如醒（六）似癡淚淋漓（六）」落音亦在「六空」，與現存南管門頭〔相思引〕似乎還是有些關係；而從文學上看，〔長相思〕之牌名，早見於自漢魏以來的詞調，《教坊記》亦著錄有〔長相思〕牌名。目前〔長相思·一紙相思〕為指套《一紙相思》之第一節〔大信·長相思〕，屬於七撩拍慢曲；從此曲曲尾「略表阮有寸心千疊」句尾韻腳「千里」腔韻，恰就是曲首「一紙相思」中「相思」二字的腔韻，相當符合宋代起調學曲的觀念；<sup>21</sup>而其曲韻如顛如訴，筆者咸認為其有宋代慢詞演唱之風；<sup>22</sup>根據老樂人的說法，此曲起頭的「一紙相思」四字，演唱的時間至少要在4分鐘以上，才算標準，如以西方的聲樂曲為例，一首四分鐘的曲目已經很長了，但此曲卻只唱了起頭的4個字而已，全曲有78字，8韻字，共30拍，演唱時間將近20分鐘，<sup>23</sup>真可算是「慢曲」了，曲詩如下：

一紙相思寫不盡含情寓意，阮今下筆卜寫出千般話，阮今卜值處通訴麗。阮心神如醉似癡淚淋漓，顛顛倒倒寫出都是栽地筆，聲聲句句都是斷腸語，阮將只拙真情言語都寄去，略表阮有寸心千疊。

<sup>21</sup> 宋代起調學曲的觀念在宋傳《唐詞元風雅十二詩經譜》中以某字起音，亦同時落某字結束，但在南管七撩拍曲目中常可見以某腔韻起唱，亦同時結束在某腔韻上。

<sup>22</sup> 毛先舒《填詞名解語》：「慢曲也，指音義纏，不欲飄盡。」《詞源·論曲旨要》：「歌曲令曲四拍均，破近六均慢八均。」費詞多八均，後亦有延至十均、十二均、十六均者，一均兩拍為常式。

<sup>23</sup> 筆者的經驗中，曾經與華聲南樂社的學長黃錦龍合奏《一紙相思》一節，最慢、最舒服《忘我的境界》的演奏時間竟然達25分鐘之久。

而知見曲目中的〔長相思〕散曲，以〈黃昏無伴〉為例：<sup>24</sup>

黃昏無伴再投過得長冥思，早知君去守孤羅，當初何不力君騙，欄外禽鳥相迎禽  
鳥伴實忌看，颯颯西風葉落蕭蕭隨水漣，悲悲悻悻都是雁聲殘，月華踈滿彩雲散，  
卜值時阮心愛。

此曲詩與〈一紙相思〉同樣是八句，字數雖不盡相同，但音樂曲韻相同，應係倚聲填詞之作。其他知見曲目尚有〈為君發業〉、〈一別大君〉、〈為捨君〉、〈清早起〉、〈誰人親像〉、〈寫書〉等等，<sup>25</sup>都是倚聲填詞之作，故從音樂上看，〔長相思〕之曲韻，只有一例，並無其他變化。不過〈一紙相思〉亦出現在《賽錦》上卷頁 2a，從其注記拍位的曲詩看，拍位與現今曲目大同小異，可知此曲傳唱時間之久遠。而從《賽錦》門頭注記為〔背双〕與《滿天春》作〔長相思〕，一寫門類，一寫牌名，似乎 17 世紀之時，尚無統一規範？抑或因二卷書分類不同，《賽錦》以門頭分類記錄，分別為「双、背双、相思引、北」，而《滿天春》上欄則以曲詩欣賞為主，故記寫牌名〔長相思〕，〔背双〕在今門頭中分屬於〔大倍〕、〔小倍〕。



《賽錦》〈一紙相思〉書影

<sup>24</sup> 見潘榮枝手抄本：潘二，頁 281-282。

<sup>25</sup> 見於鹿港地區郭炳南與樂英社之手抄本。





快速的〔相思引〕演唱，<sup>27</sup>但仍保留犯調作法，由〔相思引〕起唱，落一二後犯〔將水令〕、〔玉交枝〕、〔五供養〕、〔望遠行〕等門頭，並以〔玉交枝〕收尾；此收尾部分，在指套中係收〔玉交枝〕尾，但當散曲之正曲唱時，照規矩是應收〔相思引〕尾；當過枝曲唱時，才收〔玉交枝〕尾，不過現在南管界唱曲規矩越來越鬆散，故筆者蒐集的有聲資料中，此曲有收〔相思引〕，也有〔玉交枝〕尾。

至於曲詩內容，據龍彼得文，此曲來自《同窗記》的「梁祝」故事，雖然曲詩中「當初共阮約，二八三七四六定卜歸」是南管中「梁祝」相關曲日常用的曲詞，不過「做卜如魚遊水，學卜鸞鵲鳳飛」，似乎不合「梁祝」故事意合？因為他們二人同窗三年，並無越矩行為。



《滿天春》上欄〈因見梅花〉

### 三、《麗錦》中〔相思引〕的曲目

《麗錦》中〔相思引〕曲目雖有 7 首，其中只有 3 首尚存於現今曲簿中。<sup>28</sup>〈懶傍粧臺〉與〈子細想伊〉(15a-15b)，門頭仍為〔相思引〕，<sup>29</sup>但〈聽見風聲〉(3b-4b) 門頭則為〔北相思〕。<sup>30</sup>由於《麗錦》並未記寫拍位，無法從拍位比對，僅從知見曲目中做比對。

#### (一) 〈懶傍粧臺〉

##### 1. 《麗錦》(9b-10b) 之〈懶傍粧臺〉

<sup>27</sup> 從長拍改以短拍演唱，門頭的轉換，基本上應有一些相同的機制可尋，〔相思引〕與〔中倍〕或〔倍工〕，有部分相類似的曲調，與相同的落音，因此，門頭的轉換較不著痕跡。可參看郭愈《孤樓閣》，第一節為〔中倍—江風—孤樓閣〕，第二節為〔相思引—四邊反—因見梅花〕，二節之間出現諸多相類似的曲調，使整套曲的音樂一氣呵成，渾然天成，不著痕跡。

<sup>28</sup> 龍彼得文中〔相思引〕曲目，只蒐尋到 4 首曲目：〈只冤苦〉、〈滿天春〉、〈懶傍粧臺〉、〈聽見風聲〉，而〈子細想伊〉、〈懶傍粧臺〉是其未蒐尋到的曲目。

<sup>29</sup> 郭炳南、吳再全（吳素霞提供），潘榮枝手抄本（潘興梅提供）。

<sup>30</sup> 聚英社、郭炳南、吳再全，潘榮枝手抄本。

<p>發彩好事志須有早候已既先知也悲時 我君衣蘭早回懶以別夫妻再會何難也</p>	<p>我以悲將淚滿他文愁我必許完我刀既 事負起得則只心男行夕金不能對驚嘆 飛水我双禽謀別入帳前新花竟重訴一 野啼花打也秋嬌愁恨自也快轉雙飛入 中安界却恨我只有難離小山道水遠到 只共當說亦空念主辜我今但得對天 前百拜也伊有為廢珠魂入早也連連六 柱時許願馬一樣又才今當遊是夕演願 此劇是望和春色早允出烟花明得也</p>	<p>相思引 懶傍他堂頭花管我義又飛時曉結他 不 急插各成個腦快遊得青費色也任那 花開滿園香不見春眉郎若既亦無意亦 筆抹只孤時也琴果既亦他自只此情 情費時既約定他信憑是定箇春情更得</p>
(麗錦)〈懶傍粧臺〉		

## 2. 現存曲目拍位與落音分析

懶傍 (六) 粧臺 (一)

頭如 髻 鼓 (六) 不女頭如 髻鼓 雲鬢又 散 (六)

愛 卜 蓮 粧 不 覺 顏 容 又 減 (一)

劉 盼 快 速 阮 青 黃 色 (六) 任 待 那 是 花 開 滿 園 香 (六)

不 見 畫 眉 郎 君 阮 亦 無 意 去 攀 採 (六)

細 思 量 共 君 恁 恁 愛 (六) 細 思 量 院 共 君 恁 恁 愛 (一)

只 望 卜 白 頭 長 相 隨 (六) 怎 料 到 今 且 爲 著 功 名 阮 快 留 得 伊 人 願 覓 東 西 (六)

只 推 時 (六) 推 時 發 業 阮 今 獨 自 只 處 暗 疑 猜 (一)

伊曾共玩 約定(六) 往信 憑(六) 魚沉 雁杳(六) 越惹得我 思君玩 淚滿 腮(下)\*

又恐 𠵼(六) 又恐畏 冤家認可 虧心毒行 歹(一)

貪謀別人 眼前新花 艷(六) 諒許 村花有包妖嬌 態(下)

恨 身(下) 恨身決 插翅玩 飛入長安 界(一)

那恨玩 弓鞋短 小(六) 山遙水遠到只 機關亦無(主 宰)(下)

(第一二) 但得著來 天前(下) 投 𠵼(六) 玩但得著來當 天(下) 跪 拜(一)

保庇伊人 金榜還 來(六) 亦免路險 宿水 受盡 風霜磨 刮(下)

算伊人固守 寒窗(十) 𠵼(六) 玩算伊人固守 寒窗(十) 載(一)

\*伊有滿腹 珠璣人罕 比(六)

通達 六經共許班馬 一(下) 樣 文 才(六)

今幸遇著 文場 開(六) 今幸遇著 文場 開(一)

兼又 皇都春色 早(六) 幾點 燈花開(下) 發 彩(六)

好事志須著 早報玩 知(六) 好事志須著 早報玩 知(下)



## 2. 現存曲目拍位與落音分析

仔 𠵼 (六) 不 𠵼 想 伊 (一)

想伊不學 吳起 王魁行 止 (下)

陳忘 恩 𠵼 負 𠵼 (六) 恨我 爹你可 輕 𠵼 重 富 (一)

力 𠵼 一 對 鸞 鸞 經 散 別 池 (下)

袂 記 𠵼 (六) 袂 記 得 當 初 共 恁 花 前 𠵼 月 下 (一)

攜 手 並 肩 𠵼 玩 亦 不 甘 放 離 (下)

伊 𠵼 (六) 伊 今 一 𠵼 去 恰 是 傷 弓 鳥 𠵼 飛 宿 𠵼 別 處 (一)

伊 都 不 念 著 玩 舊 枝 (六) 做 乜 知 許 鬼 門 關 下 火 坑 內 變 做 蓮 池 (下)

謝 𠵼 (六) 又 謝 得 張 千 𠵼 伊 來 救 玩 (一)

免 落 輪 迴 𠵼 免 落 輪 迴 有 只 十 遭 生 死 (下)

為 玉 𠵼 (下) 為 玩 夫 妻 𠵼 袂 得 遇 團 圓 (一)

(𠵼 𠵼) 朝 天 雙 鯉 (𠵼) 𠵼 朝 天 雙 鯉 袂 得 通 來 一 處 遊 戲 (下)

那 虧 𠵼 (六) 悶 守 孤 幃 𠵼 知 醉 𠵼 似 痴 (一)

懶 懶 病 損 (六) 任 持 那 是 舍 公 痛 腸 伊 亦 是 實 惡 醫 治 (下)

那 恨 𠵼 (六) 恨 仔 袂 得 生 嫌 通 飛 (一)



## 2. 現存曲目拍位與落音分析：(吳再全抄本)

(慢頭) 獨自冷宮悶無意更點  
 阮獨自坐臥忽聽見風聲弄響

風聲 弄響(六) 真個 夫人 慘傷 悲(下)

一片青山(下) 白雲 邊(六) 看都 不見(下)

敗葉(六) 隨風又 飛(四) 飄飄 舞舞(六) 舞舞 飄飄(一) 下女 滿地 都是(下)

斷橋(六) 流 水流 不(四) 海天 一色(上) 天海 一色(上) 下女 亦曾 遲疑(下)

盼 君 親(六) 伊在 許 飄渺 中(六)

望斷 溟天(一) 望斷 溟天(一) 亦自 遲疑(下)

君 王(下) 阮共汝 恩愛 都亦 未幾 時(六)

愛卜 再整龍枕 鳳衾(六) 除非 著 雨(六) 柯 夢 裡(下)

父 母(下) 恁生子 無開 身(六)

十月 懷胎(上) 三年(六) 乳哺(上) 教子 今卜 再 報 得 起(下)

蘇 武(下) 蘇武 廟中 恁今 真成(六) 儀(六)

汝持 節(上) 那較 虧汝 持 節(上) 恁真個 忠 義(下)



心內我偏恨著 (上二) 李陵 碑 (上)

汝障 喜主 (上) 障般樣 敗國 (六) 乞人 唾罵 萬萬 年 (下)

君王汝 未 知我心 意 (六) 想君王汝 未知我心 意 (六)

若知我 心意 (上) 恁想亦著 替 玩 淚淋 滴 (上)

若卜知我 心意 (上) 想任亦著 替 我 暗淚 滴 (下)

〈聽見風聲〉，在《麗錦》中標題為〔引犯〕，亦即為〔相思引〕犯調，但犯何調，則不知。吳再全曲簿中，此曲帶慢頭<sup>11</sup>，曲詩較接近《麗錦》；吳明輝《南音錦曲》則省略慢頭，從〈風聲弄響〉起唱，<sup>12</sup>而落一二拍處在「心內我偏恨」句，與吳再全版本相差一個拍位，且其中拍位有誤或遺漏，曲詩也與《麗錦》差異較大，故本分析採用吳再全本。此曲門頭為〔北相思〕，比之其他〔北相思〕曲目要來得長，據吳再全本，三撩拍部分有90拍，落一二部分有26拍，總共116拍；如再加上《麗錦》原曲詩框內的缺句，曲目更加長大，演唱時間大約要30分鐘。

#### 四、《賽錦》中〔相思引〕的曲目

《賽錦》中卷是一卷〔相思引〕曲目的分類紀錄，較特殊的是每曲注記有拍位符號，此卷中仍見於現存曲目的〔相思引〕有3首：

##### (一) 〈讒臣用意〉

〈讒臣用意〉標題下記為「冷宮惡」<sup>13</sup>，目前為指套《妾身受禁》之第二節〈相思引千里急·讒臣用意〉，但為四空管之〔相思引〕，不過當散曲唱時，仍以五空管演唱；在前引《樂府詩集》〔長相思〕之解題，提到：

「……謂彼中著緣以致相思絡繹之意；故曰長相思也。又有《千里思》，與此相類。」

<sup>11</sup> 據吳再全譜言，此曲之後尚有數曲，因為是套曲，故此曲起慢頭。

<sup>12</sup> 此現象在南管音樂中常見，詳見林柏樹著《南管曲唱研究》。

<sup>13</sup> 「」內為王府君戲文，代表曲詩內容來自此戲文。



月於圓人句都未圓(一)

戲玩一身(六)不女那戲玩一於身於只處無依倚(下)

今有誰人不女訴起(下)

不女因也(六)因也面於上帶有只崩尖滴淚悲(一)

苦煞人(六)不女罵於伊促命(上)賊短命(上)

毛紙壽你今可見無行於止(滿腔)下

玩也罪過(七)你掉玩一於家到今日且那障拆分離(下)

(選五空)告天(六)告蒼天相不女保庇(一)

(滿腔)保庇君王(六)不女伊人早早相見(下)

將只拙冤枉(六)冤枉事志從頭一盡訴起(下)

(選五空)為騙金不女不於就(一)

你故掉玩形於圓不女改變(下)

一身禁落休不女窩裏(下)

怨只怨(六)恨不女那恨(一)

(滿腔)漢君王你今心無主意(下)

(選五空)只拙冤枉今卜共誰訴起(下)

於值時得於見君不女王面於(一)





## (三) 〈緣份牽絆〉

〈緣份牽絆〉：內文〔相思引〕之下記為「錦」，亦即此曲非來自戲文，屬清唱的「錦曲」，現存曲目仍為〔相思引〕。

## 1. 從《寶錦》與現存曲目之曲詩與拍位比對\*

<p>排成烈矛床土香上張君可憐山院花心全 然句并仔細好區情情花須有情花枝忽不 竟比過身却起瘦掩淚我只奴橫豈知春心 尋起既也扶額得雨一悔風流汗濕透衣錦 羅衣春色請余與力德落眼正下因听見雞 步又啾啾起綺弓舞力只共毛剪落一片連 指甲三般送來度君愁為把青山長在綠水 長流去處下未共君愁相變時</p>	<p>憐傷悲即碎珠淚滴如思疊七階得見伊我 共伊人說出有只細細情思許時斷雲蘭麝 小溫金賊婢尔今交悔巧運也 相思引 錦 保分牽絆月老註定邀君是今與人生青 春竟無二地偷來暗去比誰厝人無只怨 李君手比過君入房去双人佐卜願為倒 尊無遂生急在綺羅上安排卜伶懶懶說</p>
<p>《寶錦》〈緣份牽絆〉·紅框內為與今曲相異處</p>	

## 2. 以吳明輝《南音錦曲續集》〈緣份牽絆〉分析：

緣分 (六) 緣份牽絆 (一)

月老註定邀君是今與 (六)

人生青春竟無兩世 (一)

偷來暗去 (六) 偷來暗去 值厝人無只呢 (六)

玩來牽君 (一) 邀君入繡房去 (一)

\* 框內為現今曲目與《寶錦》差異處。

雙入做卜 顛鸞倒 鳳(六) 不<sub>不</sub>無邊生 意(下)

不<sub>不</sub>牽纏 被(六) 安排卜<sub>不</sub>份 例(一)

繡枕排 成雙(六) 牙床上清<sub>不</sub>香 味(下)

不<sub>不</sub>君可 憐(六) 可憐<sub>不</sub>花心尙完幼 嫩(一)

仔細好 應承(六) 君恁 採花亦著惜花 枝(下)

花不 採(六) 花不採<sub>不</sub>玩 遍身盡都麻 痺(一)

攪得玩 斂橫(六) 髻 欹(六) 春心 興起(六) 真個 沒顯得只些 厘(下)

一陣風流 汗(六) 溼透<sub>不</sub>香羅 衣(一)

落脫正 好翻(六) 又聽見雞<sub>不</sub>聲 啼(下)

千般 恩<sub>不</sub>愛(上) 任是 利刀割都不 離(一)

人說別人 兒婿(六) 都亦 沒過得五<sub>不</sub>更 時(下)

不<sub>不</sub>千叮 嚀(六) 萬<sub>不</sub>囑 咐(一)

囑咐 我君(六) 勿誤佳 期(下)

青山 長在(上) 綠水 長流(六) 永遠卜 共君 相隨(下)

青山 長在(上) 綠水 長流(六) 永遠卜來 共君恁<sub>不</sub>相隨(下)

〈緣分牽絆〉之曲體結構為：CAB·ACB·Cacb·cacb·b\* acb·cacb·acb·cacbcbcb（最後一字返三撩拍尾韻）。\* 曲詩後段部分用字不同，從《賽錦》「劍起繡弓鞋，力只頭毛剪落一片，連指甲三般送來度君恁為記」到現今版本為「千般愛任是利刀割都不離，人說別人兒婿都亦沒過得五更時，千叮嚀，萬囑咐，囑咐我君勿誤佳期」，是古今二者最大的不同，數百年間，藝人傳承，口傳心授為主，無意或有意的更改曲詞，都有可能，在今存之不同抄本中，不同版本也常有此現象。

拍位較特殊者，如《賽錦》「緣分牽絆」首句從拍位起唱，但今之〔相思引〕都為中撩起唱；而「手、被」落「六空」C 韻，原型是二拍位，曲簿中，都以一拍位呈現，下一拍位讓與下一個字，這也是傳承流派不同，常會產生的現象之一；

值得注意的是，「憐」字兩拍的韻腔，在現存曲簿中轉變為「落倍」的四拍特韻，但此二腔韻都是落「下空」的低韻，由此更可印證，此四拍特韻乃由低韻擴充發展而來。如果以〈昨冥一夢〉與〈緣分牽絆〉比較，〈昨冥一夢〉七疊，〈緣分牽絆〉八疊，b\* 特韻安排，分別在第四疊與第五疊，大約在曲子的金字塔頂，但前段三撩拍速度較慢，後段一二拍速度較快，因此以整曲演唱時間來看，則約在樂曲 2 / 3 處，相當於是詞曲中的「務頭」表現，這是 b\* 特韻只出現一次時常見現象。

從句法、拍位比較，此曲與今存曲目大同小異，《賽錦》中雖記有拍位，卻看不出其是否有拍法的變化，但如果從《賽錦》中卷 No.8<sup>41</sup> 之後才有落滾，那麼，〈緣分牽絆〉為 No.4，就應是全曲為三撩拍；但現存曲目卻在〔相思引〕AB 高低韻疊唱 2 次後，即落一二拍，這也可能是傳承的數百年間，美學觀念的轉變，連帶產生的影響。拍位雖同，但只保留二疊，即落入折拍演唱，這樣的拍法變化與演唱速度都會逐漸加快，從慢至快，再逐漸減速以慢收尾，更易於表現音樂張力。

<sup>41</sup> 〔相思引〕基本曲體結構分析代號，請參閱下文〔相思引〕曲目分析。

<sup>42</sup> 請參閱本文第 14-15 頁；三《賽錦》中卷，有 8 首〔相思引〕曲目。





為〔相思引〕，全篇拍法一致，都是三撩拍？現存曲目中，〔相思引〕是屬於三撩拍的曲目，不過其基本曲體結構都是三撩拍落一二拍，並無通篇是三撩拍曲目，而仔細檢視知見之〔相思引〕曲目，發現大部分較常被演唱的曲目，曲體結構比例上，落一二的部分通常要比三撩拍部分長；鮮少被演唱的曲目中，卻有不少幾乎是通篇為三撩拍，甚至也有只在煞尾疊唱句（一句）才落一二拍，此類曲目演唱的時間當然較長，也可能因此而逐漸被捨棄不唱。故如此看來，南管曲目慣用「長拍落短拍」的曲體結構，當是17世紀以後才逐漸完成。

而 No.9「短筒滾仔」的曲目中〈鐵馬響叮噠〉、〈三更人〉二曲，在現今曲簿中門頭為〔錦衣香〕，〈鐵馬響叮噠〉見於套曲《玉樓春序》，〈三更人〉見於指套《把時無意》次節，此門頭拍位與曲調相當固定，故其他各曲從拍位上比對，可知〈春來也鬪韻〉、〈因也障心酸〉門頭應該也是〔錦衣香〕。

一般〔相思引〕曲目落一二時，通常為〔短相思〕（亦即短的〔相思引〕，故也有曲簿寫為〔短相思引〕，如果落其他門頭，即為犯調，例如〈風落梧桐〉為〔相思引〕落〔玉交枝〕，故其神名為〔交相思〕，但《賽錦》中的落滾與後續的〔短筒滾仔〕曲目都不是〔短相思〕，知見曲目二曲都為〔錦衣香〕，就目前〔相思引〕曲目並未見到落〔錦衣香〕的實例，存在於指套中的〔錦衣香〕曲目也不多，只有兩曲，如〈三更人〉見於《把時無意》套次節；〈北風落〉見於《颯颯西風》套三節，但〈三更人〉調犯〔將水令〕。

又門類為「滾」（衰），在《滿天春》（上26a）有〈銀燭秋光〉、〈記得去年〉二曲，現存曲目未見；《鬪錦》（19b-20a）也有〈娘子箇（嫻）勸娘子〉一曲，此曲即現存曲目之〈茶薇架〉，門頭為〔雙闌〕；〔錦衣香〕、〔雙闌〕都屬一二拍曲目，二者與〔相思引〕之間，都同為五空管，並有相同落「下空」的結句。

以上從知見曲目中蒐尋《明刊三種》〔相思引〕曲目，僅找到6首，其中4首屬於〔相思引〕，2首屬於〔北相思〕，能比對的曲目甚少，不過因為《賽錦》記有拍位，提供了曲目分析與比對的可能性。

## 五、《賽錦》之〔相思引〕曲目辨析

《賽錦》中8首〔相思引〕：〈讒臣用意〉、〈鼓角三聲〉、〈只冤苦〉、〈緣份牽絆〉、〈一番雨過〉、〈為人情來到只〉、〈為人情苦切病〉、〈賞花人〉，除了〈讒臣用意〉、〈緣份牽絆〉、〈只冤苦〉已分析如上述，其餘無存譜可比對的曲目，從其拍位作判讀，根據目前〔相思引〕句法與拍位相比對，可發現曲目〈鼓角三聲〉、〈一番雨過〉、〈為人情來到只〉、〈賞花人〉不管是句首韻、高韻、低韻，其落韻處皆為2拍，符合〔相思引〕曲體結構，而〈為人情苦切病〉中「思、意、依」都是四拍腔韻，符合〔北相思〕曲體結構，故應屬〔北相思〕。

<sup>42</sup> 此曲殘缺，但拍位仍可辨識。



## 六《賽錦》之〔什相思〕曲目辨析

《賽錦》二卷為〔北調〕類，其目錄上著錄〔十相思引滾仔〕共十二段，但因書殘破，故只剩第七頁有六首牌名為〔撲燈蛾〕曲目，除了第一、二首見於指套《情梳妝》第五、六節〔什相思·撲燈蛾〕〈障般相思苦〉、〈障般相思病〉，為疊拍曲，二者拍位大同小異；不過，除了見於指套的〔什相思·撲燈蛾〕外，南管門頭中另有〔撲燈蛾〕之名，其曲目歸於〔雙閣〕門下，又名〔臭雙閣〕；此〔撲燈蛾〕為一二拍曲目，與指套的〔什相思·撲燈蛾〕疊拍曲不同。從《賽錦》注記的拍位看，六首〔撲燈蛾〕都是同一曲韻，是倚聲填詞之作。而〔什相思〕帶〔相思〕之名，「什」或記為「十」，抄本中也有記為「雜」，雖同樣帶有〔相思〕之名，但可能以其短小、簡單，接近民歌形式，故命名為〔什相思〕。

在手抄本上可找到十二首〔什相思〕，為一二拍曲目：〈障般相思懶〉、〈障般相思病〉、〈障般相思苦〉、〈障般相思怨〉、〈障般相思恨〉、〈障般相思悶〉、〈樑上雙飛燕〉、〈話說趁風吹〉、〈月下叫杜鵑〉、〈鳳舞枕邊春〉、〈雁向南來〉、〈空誤我〉，其中〈障般相思懶〉、〈障般相思病〉、〈障般相思苦〉、〈障般相思悶〉與《賽錦》曲詩相同，曲韻、拍位也大同小異，不論潘榮枝、吳明輝或吳再全曲簿都是〔錦板（北調）過什相思〕，但其後〔什相思〕的曲數<sup>44</sup>則有不同，吳再全曲簿有12曲，吳明輝有10曲，潘榮枝有10曲；可能是作為套曲演唱時用。

<p>障般相思病 雙雙淚粉 方非障般相思 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病</p>	<p>撲燈蛾 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病 障般相思病</p>
--	--

(賽錦)〔十相思引滾仔〕牌名〔撲燈蛾〕

<sup>44</sup> 南管曲數的計數以「視」、「徑」、「見」(音同)為單位，可能來自南北曲「雙曲」之「雙」，此首轉變。

## 結語

以上重新檢索《明刊三種》，與〔相思〕有關的門頭或牌名，有〔長相思〕、〔相思引〕、〔哭相思〕、〔什相思〕等四種，現仍存於南管曲簿的有〔長相思〕、〔相思引〕<sup>40</sup>、〔北相思〕、〔什相思〕，其中的〔北相思〕應是從〔相思引〕獨立出來的門頭，二者有共用的腔韻，也有相互混用的腔韻，但絃友仍能從個別的腔韻辨別；〔長相思〕雖與〔相思引〕不是拍法上的節縮，但卻有相似的落音；〔什相思〕除了曲詩內容是寫相思詞，在音樂上，則不相干。

以上《明刊三種》中與〔相思〕有關的曲目共有19首，而〔相思引〕16首，在知見曲目中找到4首仍是〔相思引〕，有2首屬於〔北相思〕；〔什相思〕則找到4首，從本文探討，足證明〔北相思〕原就是屬於〔相思引〕八韻調之一。

〔疊字四遇反·因見梅花〕雖未帶〔相思〕之牌名，但在知見曲目中卻以〔相思引·四遇反〕出現，這是音樂上的轉化，一般來講，同一曲詩門頭的轉化，拍位基本不變，這在〔北〕字門頭探討文中已可見，而〔什相思〕〈一二拍〉與〔摸燈蛾〕〈疊拍〉之間的轉化，也是在拍位不變的基礎上進行。

至於觀彼德文中所蒐尋到的〔相思引〕曲目四首、〔什相思〕三首，本文藉著諸多絃友提供的手抄本，很幸運又多找到二首〔相思引〕——〈懶傍粧台〉、〈仔細想伊〉，以及一首〔什相思〕——〈障般相思悶〉，同時藉著現存曲目的分析，可以知道《賽鵝》記有拍位的〔相思引〕曲目中，〈鼓角三聲〉、〈一番雨過〉、〈為人情來到只〉、〈賞花人〉為〔相思引〕的拍法；〈為人情苦切病〉則為〔北相思〕拍法。

行文至此，又發現手抄本中，有4曲為一套曲的〔醉相思〕——起慢頭落〔醉相思〕：〈恨殺爹媽〉、〈憶著我情郎〉、〈思想我潘郎〉、〈想著我梅郎〉，四曲的句法一致，但在腔韻的運用上很特殊，與〔北相思〕一樣沒有落「一空」高韻出現，但也沒有〔北相思〕落「六空」的四拍大韻，全非通用二拍「六空」，低韻則為〔北相思〕的低韻；此與現今絃友熟悉的〔醉相思〕非常不一樣，也可作為〔北相思〕與〔相思引〕本是同根生的一個例證。

以上針對明刊本中，帶〔相思〕門頭作探討，仍有未釐清之疑點，留待後續探討，敬請各方家不吝批評指教！

<sup>40</sup>〔相思引〕長、中、短系列，歸於一類。

## 參考書目：

### 林祥玉編

- [年代不詳]《南音指譜》，台北：施合鄭民俗文化基金會。  
蔡添木收藏《南音指譜》(與上不同版本)

### 許啟章、江吉四編

- 1930 《南樂指譜重編》，台南：南聲社。

### 張再興撰編

- 1992 《南樂曲集》，五版，台北：編者。

### 劉鴻溝編

- 1979 《閩南音樂指譜全集》，二版，台北：學藝出版社。

### 吳明輝編

- 1976 《南管指譜全集》，菲律賓：菲律賓太平洋印刷業。  
[1981] 《南管錦曲選集》，菲律賓：菲律賓金蘭郎君社印行。  
[1983] 《南管錦曲續集》，菲律賓：菲律賓金蘭郎君社印。

### 呂鍾寬

- 1987 《泉州絃管〈南管〉指譜叢編》，台北：行政院文化建設委員會。

### 林藩塘(林新南先生提供)

南管手抄本

### 潘榮枝(潘潤梅先生提供)

南管手抄本共 8 冊

### 鹿港聚英社曲簿光碟(許金塗先生提供)

### 郭炳南手抄本(台北藝術大學圖書館藏)

### 古譜 唐開元《風雅十二詩經譜》

### 王耀華、劉春曙

- 1987 《福建南音初探》，福建：福建人民出版社。

## 卓聖翔、林素梅編著

1999a 《南管曲牌大全》（上集）。高雄：串門南樂團。

1999b 《南管曲牌大全》（下集）。高雄：串門南樂團。

2000 《南管指譜大全》。高雄：串門南樂團。

## 龍彼得輯

2003 《明刊閩南戲曲絃管選本三種》（含《明刊戲曲絃管選集》）泉州地方戲曲研究社編 中國戲劇出版社。

1959 《中國古典戲曲論著集成》共 10 冊 1980 年 7 月二版。中國戲劇出版社。

1999-2000 《泉州傳統戲曲叢書》共 15 卷。中國戲劇出版社。

## 王正祥

1987 《新定十二律京腔譜》台北：台灣學生書局。

宋·張炎《詞源》四部備要本。

郭茂倩《樂府詩集》台北：里仁書局

《徽池雅調》善本戲曲叢刊第一輯。台北：台灣學生書局。

《群音類選》明·胡文煥編。明萬曆年間文會堂輯刻《格致叢書》之一。

《新定九宮大成南北詞宮譜》

《詞律辭典》潘慎主編 山西人民出版社。





# 從源起、音樂角度再探臺灣南管系統之文陣

黃玲玉

## 摘要

臺灣陣頭的分類方式，長期以來最為人熟知的是從演出性質將其分為「文陣」與「武陣」兩種，直至西元1990年代以後，才有學者因文陣與武陣的分類方式，無法涵蓋臺灣所有陣頭，乃有從演出內容將其分為「宗教陣頭、小戲陣頭、趣味陣頭、香陣陣頭、音樂陣頭、喪葬陣頭、藝閣」七大類；從演出形式分為「載歌載舞的陣頭、只舞不歌的陣頭、只歌不舞的陣頭、不歌不舞純樂器演出的陣頭、不歌不舞純化妝遊行的陣頭」五大類；從性質分為「技藝性陣頭、音樂性陣頭、宗教性陣頭」三大類等的。

而本文所要敘述的則屬上述的文陣、小戲陣頭、音樂陣頭、載歌載舞的陣頭、只歌不舞的陣頭、音樂性陣頭，且皆屬於南管系統陣頭，包括太平歌陣、文武郎君陣、車鼓陣、牛犁陣、桃花過渡陣、竹馬陣、七響陣。南管陣是狹義南管音樂的陣頭化，本文暫不列入探討中。

本文將從源起、音樂角度再探這些南管系統之文陣，音樂方面又分成「樂器」與「曲目」兩部份，而曲目又分成「南管系統曲目」、「民歌系統曲目」與「器樂曲曲目」三方面來做探討。

關鍵詞：文陣、太平歌陣、文武郎君陣、車鼓陣、牛犁陣、桃花過渡陣、竹馬陣、七響陣、南管

*Revisiting Wunjhen of Taiwan's Nanguan System  
From Its Origin and Music*

HUANG Ling-Yu

Professor

Department of Music, National Taipei University of Education

**Abstract**

For a long time, the standard classification method of Taiwanese Jhentou is classification by its nature, dividing the performances into "Wunjhen" and "Wujhen". It was not until the 1990s when some scholars started to further classify them:

- Based on the performance content, they are classified into seven categories: "religious jhentou", "small drama jhentou", "entertainment jhentou", "siangjhen jhentou", "music jhentou", "funeral jhentou" and "Yige";

- Based on the performance *format*, they are classified into five categories: "jhentou of singing and dancing", "jhentou with only dancing and no singing", "jhentou with only singing and no dancing", "jhentou with only instrumental music and no singing and dancing", and "a pure masquerade-like jhentou without any dancing and singing";

- Based on their nature, they are classified into three categories: "performing arts jhentou", "musical jhentou" and "religious jhentou"

This article aims to discuss Wunjhen, small drama jhentou, music jhentou, jhentou with singing and dancing, jhentou with singing only and no dancing, and musical jhentou. All these belong to the Nanguan system jhentou, including Taipingge Jhen, Wunwulangjyun Jhen, Chegou Jhen, Niouli Jhen, Taohuaguodu Jhen, Jhuma Jhen and Cisiang Jhen. This article will not discuss Nanguan Jhen because it is the process of Nanguan music, in a narrow sense, transforming into jhen.

This article will revisit these Wunjhen of the Nanguan System from their origin and music. The musical aspect is divided into two segments: "musical instruments" and "songs and melodies".

The second segment "songs and melodies" is then classified into "Nanguan System", "Folk Song System" and "Instrumental Music" for further discussion.

**Keywords:** Wunjhen, Taipingge Jhen, Wunwulangjyun Jhen, Chegu Jhen, Niouli Jhen, Taohuaguodu Jhen, Jhuma Jhen, Cisiang Jhen, Nanguan

## 前言

臺灣陣頭的分類方式，長期以來最為人熟知的是從演出性質將其分為「文陣」與「武陣」兩種，直至西元1990年代以後，才有學者因文陣與武陣的分類方式，無法涵蓋臺灣所有陣頭，乃有從演出內容將其分為「宗教陣頭、小戲陣頭、趣味陣頭、香陣陣頭、音樂陣頭、喪葬陣頭、藝閣」七大類；從演出形式分為「載歌載舞的陣頭、只舞不歌的陣頭、只歌不舞的陣頭、不歌不舞純樂器演出的陣頭、不歌不舞純化妝遊行的陣頭」五大類；從性質分為「技藝性陣頭、音樂性陣頭、宗教性陣頭」三大類等的，亦即所謂的二分法、三分法、五分法、七分法等。

而本文所要敘述的則屬上述的文陣、小戲陣頭、音樂陣頭、載歌載舞的陣頭、只歌不舞的陣頭、音樂性陣頭，包括太平歌陣、文武郎君陣、車鼓陣、牛犁陣、桃花過渡陣、竹馬陣、七響陣，因其所用音樂或樂器，或多或少皆與南管系統之音樂或樂器有關，故本文將其定位於南管系統之文陣。南管陣是狹義南管音樂的陣頭化，本文暫不列入探討中。另筆者曾於「南、北管音樂藝術研討會」中，發表〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，由於題目相似度極高，故本文以「再探」呈現。而本文有些需引用「初探」所述之處，則直接引其結果，不再做細部的評述。

目前所見與南管系統文陣有關的文獻並不算多，對於各陣頭的描述，除部份陣頭有少數專著外，皆只有短篇文章的描述，有的甚至只有短短數行的記載。加上過去這些陣頭長期以來被認為藝術性不高或不登大雅之堂，因此一些具代表性的文獻也鮮少有記載，即使有也大多只是陣頭「名稱」，或簡短幾行蜻蜓點水式的記載而已。而本文所要敘述的文陣，除了竹馬陣外，長期以來筆者皆做過不少實地調查，因此本文之研究主要基於長期以來筆者之實地調查所得，再佐以相關文獻。

筆者曾做過與本文相關之研究，如《臺灣車鼓之研究》（1986）、《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》（1991）、〈從台閩車鼓現況，看車鼓與南管之關係〉（1994）、〈太平歌、車鼓、南管之音樂比較-以【共君斷約】為例〉（2003）、〈從源起、音樂角度

<sup>1</sup> 黃文博《當舞鼓響起-台灣藝陣傳奇》，頁12。

<sup>2</sup> 黃玲玉《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》，頁34。

<sup>3</sup> 陳丁林將其分為技藝性陣頭、音樂性陣頭、宗教性陣頭三大類。（引自楊樹豐〈有關台灣車鼓戲之幾點考察〉（曾永義、沈冬主編《南平小戲學術研討會論文集》，頁252）

<sup>4</sup> 本文所謂之「南管系統」，指的是「廣義」的南管。

<sup>5</sup> 「南、北管音樂藝術研討會」，國立傳統藝術中心主辦，財團法人許富惠文化藝術基金會承辦，2004.11.13-14，於臺北舉行，其論文集由國立傳統藝術中心於2004.12.出版。

<sup>6</sup> 如黃玲玉《臺灣車鼓之研究》、《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》；曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》；方美玲《台灣太平歌研究》；孫慧芳《臺灣太平歌戲之音樂研究》；黃學顯《臺灣文武郎君研究》；羅德玉主持《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》；盧進興《七響風華-烏山頭七響陣全集》等書。

<sup>7</sup> 如一些方志、縣志、府志、通志等。

初探臺灣文陣與南管之關係》(2004)等。本文就在這些基礎上，從源起、音樂角度「再探」這些南管系統之文陣，音樂方面又分成「樂器」與「曲目」兩部份，而曲目又分成「南管系統曲目」、「民歌系統曲目」與「器樂曲曲目」三方面來做探討。

本文首次發表於「閩臺傳統音樂學術研討會」<sup>8</sup>(2006.04.02-04.06, 福州)，今經補充始定稿。

## 一、源起

有關「臺灣」南管系統文陣之源起，絕大多數書籍所述皆大同小異，且多以「傳說」或「據傳」方式呈現，但歷史不能只「傳說」或「據傳」，要回到真實，因此本文擬從正史、文人筆記、小說、詩詞等文獻與實地調查中著手，試圖透過「具體」資料來敘述其「有稽可考」之歷史。<sup>9</sup>表1為筆者在〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉<sup>10</sup>(2004)一文中之研究結果，茲列於下以為參考：

表1 臺灣南管系統文陣目前「可考源起」之最早資料<sup>11</sup>

陣頭名稱	文獻	內容	備註
車鼓陣	陳逸〈駝駝竹枝詞〉	「進家開秀聖金釵，替開妖嬌戲塞街。 車鼓達達南復北，通宵難得幾場遊。」 陳逸，康熙三十二年(1693年)臺灣縣貢生，三十四年分修郡志，五十八年分修諸羅縣志，故此詩至少也應有三百年以上之歷史了。	源自閩南
牛犁陣		實地調查：根據尚健在資深老藝人們之追憶，約百年前尚盛行 <sup>12</sup> 於西南沿海一帶。	筆者傾向於是臺灣土生土長之陣頭
桃花過渡陣		1. 實地調查：根據尚健在資深老藝人們之追憶，多認為至少約百年前已存在。 2. 目前相關書籍所見，多認為原為「車鼓戲」劇目(曲目)之一，後獨立成陣。有可能是車鼓陣吸收閩南【桃花過渡】民歌或閩南《桃花過渡》戲曲劇目而來，抑或單獨傳入，然皆無可考文獻記載。	源自閩南
七響陣		1. 實地調查：根據尚健在資深老藝人們之追憶，及尚存團體之歷史沿革，只能追溯到約百年歷史。 2. 如脫胎於乞丐行乞時的「打七響」，則滿清治臺初期已存在，因當時已有「技藝乞丐」這行業了。	閩南有打七響

<sup>8</sup>「閩臺傳統音樂學術研討會」，中國福建省文化經濟交流中心、福建師範大學音樂學院聯合主辦，2006.04.02-04.06，於福州舉行。

<sup>9</sup>黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁248-250。

<sup>10</sup>「表1」之詳細論述見黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁239-250、262-263。

<sup>11</sup>相較於目前現況，百年前是相當盛行的。

竹馬陣	<p>1. 江日昇輯定《臺海外記》卷之九（康熙辛酉年至康熙癸亥年共三年）</p> <p>2. 章甫《半嶽集聞編》〈哭父〉詩</p>	<p>1. 從「竹馬」二字觀之： 「康熙二十年辛酉（附稱水曆三十五年）正月元旦，克嬰率文武朝賀於臺灣之安平鎮。然後拜賀董國太。方過承天府洲仔尾朝經，經大宴款，而歸。經款以是月望日大放元宵，張日曜即傳街市居民構結燈棚，懸掛古董、竹馬故事、燈火笙歌，以供遊玩。克嬰聞之，上啟云：『偏御海外，地宜民窮。屢年爭戰，幾不聊生！茲慶祖清廟整備戰艦，意欲東征，人心洶湧，何必以數夕之歡，而費民間一月之食？伏乞崇儉，以培元氣，以永國祚！』云云。啟上，經嘉其他因郡本，納之，即為禁止。就於洲仔尾開亭，大張燈彩，與揚花、燃武、國軒、進功等，竟夕歡樂。」康熙辛酉年為西元1681年，距今（2004年）<sup>14</sup>已324年，故此詩至少已有322年之久。這是筆者目前所能找到的有關「竹馬」最早之文獻資料。</p> <p>2. 從竹馬「戲」觀之： 「燈月無情懶不收，朱朝佳節更悲愁； 五城若熱金吾禁，魂在諸天何處遊？」 其註並曰： 「是日的蘇費元宵率遊行馬戲，是夜遭避，痛哉！」 章甫《半嶽集》，嘉慶二十一年（1816年）由門人創之。故此詩應為1816年以前之作品，距今至少已有189年之歷史了。這是目前筆者所找到的有關竹馬「戲」的最早記載。而筆者以為與今之「竹馬陣」關係較密切的應屬此部份。</p>	閩南有竹馬陣
文武郎君陣	<p>1. 實地調查尚存團體與尚健在資深老藝人們之追憶。</p> <p>2. 陳丁林《南臺藝陣誌》</p>	<p>「文武郎君陣」<sup>15</sup>，乃臺南縣佳里鎮三五甲「鎮山宮」參與西港香的陣頭之一。鎮山宮創建於道光十六年（1836年），而道光二十七年（1847年）西港香首科刈香時，「文武郎君陣」就是佳里三五甲「鎮山宮」參與西港香的陣頭之一，故依最保守的估計，此陣距今至少已有158年以上之歷史了。</p>	依據海峽兩岸目前可考資料，源自臺灣。
太平歌陣	劉家謀《海音詩》	<p>秋成爭唱太平歌，誰識舊府豎轉多； 尾聲未文田已作，卻拋耒耜弄干戈。」 《海音詩》一卷，為劉家謀於清咸豐二年（1852年）所作，故此詩距今已有153年之久。</p>	依據海峽兩岸目前可考資料，源自臺灣。
南管（戲）	<p>郁永河《裨海紀遊》 〈竹枝詞〉</p>	<p>「另披髮雙耳垂環，粉面紅唇似女郎； 馬祖宮前編鼓明，依稀唱出下南腔。」 郁永河康熙三十六年（1697年）以探硫磺至臺灣，居臺的八個多月（1697.01.25-1697.10.07）期間，著有《裨海紀遊》一書，故此詩距今也有308年之歷史了。</p>	源自閩南

<sup>14</sup> 由於「表1」引自2004年黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，故以下相關年數以算至「2004年」止。

<sup>15</sup> 臺南縣佳里鎮三五甲「鎮山宮」文武郎君陣，2005.07.16-17，為「北極玄天宮」重建落成演出後，原隸屬鎮山宮之文武郎君陣改隸原發跡地的北極玄天宮，其彩陣重新製作，分三行由右至左橫寫，為「佳里、北極玄天宮、文武郎君」（與最原來的相同），（2005.07.16，實地調查）

為便於一目了然，將表1臺灣南管系統文陣在臺「有稽可考」年代列表於下(表2)：

表2 臺灣南管系統文陣在臺「有稽可考」年代統計表(至2004年止<sup>14</sup>)

太平歌陣	文武郎君陣	車鼓陣	牛犁陣	桃花過渡陣	竹馬陣	七賢陣	南管(戲)
153	158	300年以上	100年以上	100年以上	189年 (竹馬戲)	100年以上	308年

由表1、表2知，南管(戲)、車鼓(戲)源自閩南，在臺可考時間可說一樣久遠，至少已三百年以上，至於其它陣頭約在一百至兩百年之間。

長期以來筆者對閩南(或中國其它地區)是否「存有」或「曾有」太平歌陣與文武郎君陣，持高度的興趣與疑惑。目前有關太平歌的學位論文有方美玲《台灣太平歌研究》、孫慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》。《台灣太平歌研究》在文獻回顧中，將臺灣所見的太平歌文獻列表呈現，其中以《安平縣雜記》為最早，著作年代約「清末日治初」，作者不詳，相關內容僅在「風俗現況」迎神樂種中提及太平歌之名，<sup>15</sup>「日治時期」為1895-1945年，故該書所提時間並不會早於筆者之研究。有關太平歌的源起地，該書謂：

「太平歌曲館多分佈在西部的沿海鄉鎮，以台南縣為例，…這些地區剛好多為泉州籍移民的在台居住地，除少數例外，太平歌似乎是泉州籍移民的休閒娛樂，例如由泉州南安人開發的…」<sup>16</sup>，「據台南南聲社張鴻明先生的追憶，他七、八歲時，曾聽說在家鄉附近的農村(泉州社外)曾有太平歌，因此非僅台灣，福建泉州在1927年前也有太平歌的活動。」<sup>17</sup>。

為此筆者曾數度在福州、泉州、廈門、同安、龍海等地，請教學者、文化工作者、民間人士，但所得答案千篇一律皆「沒聽說過」；筆者也盡力尋找相關文字資料，但迄今仍一無所獲，因此對太平歌的「可能」原鄉「福建泉州」，筆者在未找到確切資料之前是無法認同的。

《臺灣太平歌館之音樂研究》就「口述歷史中各太平歌團體之存在或最早可能成立之時間」、「宗教慶典活動之記錄」、「廟宇沿革」三個面向，探討太平歌之歷史與沿革，所得結論為：

<sup>14</sup> 「表2」之時間設定止於2004年，乃此表係根據筆者2004年所發表之〈從源起·音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉一文而來。

<sup>15</sup> 方美玲《台灣太平歌研究》，頁3-5。

<sup>16</sup> 方美玲《台灣太平歌研究》，頁18。

<sup>17</sup> 方美玲《台灣太平歌研究》，頁19。

果就宗教慶典活動之記錄和太平歌團體所屬廟宇之沿革等資料，來推論太平歌之歷史，就證據而言是牽強的，其可信度也頗受懷疑，故筆者以為，依照各太平歌團體成員口述該團之前輩成員或相關事項、文物等，來陳述其存在之歷史，其可信度是較高的，故就上述而言，目前可推得的太平歌活動可信之年代大約只有上百年之歷史。<sup>18</sup>

從該結論知其所提時間也不會早於筆者之研究。

二十年前筆者從事臺灣車鼓實地調查時，曾聽聞有將「只唱不舞」的「車鼓音樂」稱為「太平歌」的，當時筆者並不知臺灣有「太平歌」這一樂種，因此將《台灣竹枝詞選集》中所載劉家謀〈海音竹枝詞〉<sup>19</sup>：

「秋成爭唱太平歌，誰識荏苒警柝多；尾屢未交田已作，卻猶未和弄干戈。」

列入車鼓「歷史」參考資料之一。<sup>20</sup>方美玲《台灣太平歌研究》，不知是否受此影響，也認為此「太平歌」無法確定是否專指太平歌這一樂種，而不列入太平歌「歷史」探討中。<sup>21</sup>如今筆者重新審視車鼓與太平歌後，重新將其歸於探討太平歌「歷史」的文獻之一，亦因此該詩也成為臺灣最早有稽可考的「太平歌文獻」。

目前有關文武郎君陣的學位論文只有黃學顯的《臺灣文武郎君研究》，這也是目前唯一一本有關文武郎君陣的專書，目前所見有關文武郎君陣源起的文獻，寫得最具體的為該書所言的：

據蔡輝德所言…文武郎君是在 1742 年，由蔡氏過臺開基祖蔡光明，從中國福建省漳州府龍溪縣的蔡店社（蔡家莊）帶入臺灣的蕭壠社（今臺南縣佳里鎮鎮山里三五甲）…。<sup>22</sup>

為此筆者 2005.05. 先透過福建省同安縣文化局前局長顏立水<sup>23</sup>先生的幫忙，從文獻中找出「漳州府龍溪縣蔡店社」原為「漳州府龍溪縣二十九都白石蔡店」，原屬龍溪縣，後併入龍海縣，今行政區為「漳州市龍海縣角美鎮蔡店」，並於 2005.07.31. 在顏立水、吳和日<sup>24</sup>先生的陪同下，包計程車從上午六點多自同安出發，至晚上八點多才回到同安，馬不停蹄的在角美鎮從事有關文武郎君陣的實地調查，以下為當時採訪的時間、地點、對象（表 3）：

<sup>18</sup> 孫慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》，頁 15-26。

<sup>19</sup> 劉家謀〈海音竹枝詞〉，見本文表 1「太平歌」欄。

<sup>20</sup> 黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，頁 20，事實上車鼓之表演形式為「載歌載舞」，而太平歌為「只歌不舞」。

<sup>21</sup> 方美玲《台灣太平歌研究》，頁 1。

<sup>22</sup> 黃學顯《臺灣文武郎君研究》，頁 40。

<sup>23</sup> 顏立水先生為福建省同安縣文化局前局長，與顏先生相交於 1989 年，當時筆者在同安縣馬巷鎮後港村、西柯鄉當塗村等地從事車鼓實地調查時，顏先生時任文化局局長，透過其協助，使得實地調查工作進行得相當順利，迄今一直保持聯繫，顏先生執著於文史工作，雖退休多年，但還經常上山下海從事相關的文史採集工作。

<sup>24</sup> 吳和日先生為顏立水先生之鄰居，曾久居角美鎮，對當地相當熟悉，因此顏先生邀其同行。



表3 福建省漳州市龍海縣角美鎮文武郎君陣實地調查

日期	縣市名	鎮名	村名	地點	對象(出生年)
2005.07.31.	漳州市 龍海縣 <sup>29</sup>	角美鎮	蔡店村	角美公社蔡店大隊 (原蔡氏宗祠)	蔡子琛(1934) 蔡長輝(1942)
2005.07.31.	漳州市 龍海縣	角美鎮	蔡店村	蔡國成家 (蔡店村滄裡42號)	蔡國成(1943)
2005.07.31.	漳州市 龍海縣	角美鎮	錦宅村	五恩宮	黃萬雷(1926) 黃子照(1944) 陳妙娜(1955) 黃耀溪(1955) 黃朝盛(1957)
2005.07.31.	漳州市 龍海縣	角美鎮	洪信村	蔡氏祠堂	施杰分(1927)
2005.07.31.	漳州市 龍海縣	角美鎮	流傳村	老人活動中心 (老人協會)	郭達時(1921) 郭坤輝(1933) 郭春萬(1933)
2005.07.31.	漳州市 龍海縣	角美鎮	石厝村	陳宗智家 (角美鎮石厝村上店 社三落角)	陳宗智(1925)

表3中的訪談對象，皆為被推薦最可能提供線索者，但所得結果千篇一律皆「不曾聽說過有文武郎君、太平歌」等的。顏先生和筆者皆有相當豐富的實地調查經驗，在有限的時間內，我們對時間的掌控是相當嚴肅的，上述的訪談對象尚不包括不在家者，因此可說分秒必爭。雖然目前所得結果並不是我們所期待的，但畢竟我們去做了這麼一件事，多年來對此事的不確定性感，也終於因塵埃落定而踏實多了。

綜合上述，就目前有據可考的史料中，筆者以為臺灣南管系統文陣中，車鼓(陣、戲)、南管(陣、戲)源自「閩南」，也是最早傳入臺灣的，且南管最早傳入臺灣的為梨園戲的「下南」系統。

載歌載舞的牛犁陣、桃花過渡陣、七響陣、竹馬陣，應是受車鼓影響而在「臺灣」產生的，尤其前三者，不但是車鼓陣(戲)劇目、曲目之一，更可獨立成陣，而只歌不舞的「太平歌陣、文武郎君陣」，應是在臺灣受南管系統音樂影響而在「臺灣」產生的，因至少至目前為止，並沒有任何可靠的信息，告訴我們閩南有「太平歌陣、文武郎君陣」這樣的名稱與陣頭存在。筆者學費、時間有限，現在「史料」沒有找到這樣的名稱與陣頭，並不絕對代表過去真的沒有；現在「當地」沒有這樣的陣頭，也並不絕對代表過去沒有，也許

<sup>29</sup> 龍海縣屬漳州市所管轄。

隨著時空的轉移，當地原有的文化消失，而反而在他處保留下來也說不定。不過筆者向來堅持「有多少證據說多少話」，「傳說與假設」皆不足為證，只能當參考，因此以上只是筆者對目前所掌握到的「源起」資料所做的研究心得。

## 二、使用樂器與樂隊編制

有關臺灣南管系統文陣所使用的樂器與樂隊編制，筆者在〈從源起，音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉（2004）一文中曾做過研究，表4有部份為該文之研究結果。由於臺灣早期廣義的南管戲包含了源自閩南的七子戲（小梨園）、高甲戲等，而錦歌又與臺灣歌子戲淵源深厚，在樂器的使用上可能有彼此相互吸收影響的關係；另北管音樂為臺灣兩大音樂系統之一，臺灣南管系統文陣所使用的樂器，是否也與其有關係，仍值得探討。因此以下就將本文所敘述的文陣、南管（狹義）、北管（狹義）、梨園戲、高甲戲、錦歌，傳統上所使用的樂器列表於下，以為參考（表4）：

表4 臺灣南管系統文陣、南管（狹義）、北管（狹義）、梨園戲、高甲戲、錦歌主要常用樂器<sup>26</sup>

樂種（劇種）	主要常用樂器	備註
車鼓陣	殼子絃、大管絃 <sup>27</sup> 、月琴、笛、四塊等。	四塊（四片）。
牛犁陣	殼子絃、大管絃、月琴、笛等。	笛多為橫吹式的「側品」，但亦見有直吹式的「豎品」 <sup>28</sup> 。
桃花過渡陣	殼子絃、大管絃、月琴、笛等。	
七響陣	殼子絃、大管絃、月琴、笛、撻管、四塊、引磬（鐘子）等。	四塊（二片）。
竹馬陣	殼子絃、大管絃、三絃、笛、（四塊、鑼、鼓、絃、板）等。	四塊（四片）。
文武郎君陣	大管絃、三絃、笛、達子（海笛）、洞簫、大鑼、小鑼、叫鑼、草鑼、銅鑼、大鈸、小鈸、大鼓、大拍、小拍等。	大拍（六片，豎拍）、小拍（五片，側拍）。

<sup>26</sup> 有關車鼓陣、牛犁陣、桃花過渡陣、七響陣、竹馬陣、文武郎君陣、太平歌陣、狹義南管，所使用樂器之詳細論述，見黃玲玉〈從源起，音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁250-256、263-264。

<sup>27</sup> 「大管絃」為宮箱成製形制大之絃樂器，屬低音之和音樂器，主要用於歌子戲、太平歌等。至於北管範圍仍有此件樂器，為罕見使用。道教儀式後場常見此件樂器。此件樂器也有書為大廣絃或大筒絃的，不過字義卻不相符。（引自呂鍾寬《臺灣傳統樂器》，頁87）。本文採其說法，以「大管絃」稱之。另呂洪上《臺灣電影戲園史》頁224，稱「大孔絃」。而其它文獻尚見有「大貫絃」、「大橫絃」等的。

<sup>28</sup> 「豎品」，直吹的笛（目前國小所用之直笛）筆者只見於「臺南縣南化鄉東和村金馬寮（心子寮）牛犁陣」。筆者2007.10.13，對該團做實地調查時，後場樂師口徑一致的謂原使用的為橫笛（品），後因樂師凋零後繼無人，才以易吹的「豎品」替代的。目前該團也僅保留有橫笛。

太平歌陣	殼子絃、大管絃、三絃、月琴（或琵琶）、笛（或簫）、叫鑼、拍等。		拍（五片，側拍、豎拍）、琵琶（橫抱）
南管 （狹義）	蕭指	洞簫、二絃、三絃、琵琶、拍。	拍（五片，豎拍）
	噯子指	洞簫、二絃、三絃、琵琶、（噯子、笛）、叫鑼、四塊、響盞、雙鐘、拍。	四塊（四片）、琵琶（橫抱）
北管 （狹義）	大吹、遠子（海笛）、笛、篳篥、簫、管、提絃（椰胡）、吊鬼子、大管絃、喇叭絃、三絃、琵琶、月琴、秦琴、揚琴、沙箏、單皮鼓、通鼓、大鼓、大鈔、小鈔、響盞、大鑼、小鑼、七音鑼、板、木魚等。		板（三片） 琵琶（豎抱）
梨園戲 （福建）	噴吶、笛、洞簫、二絃、三絃、二胡、高胡、中胡、瓢胡、琵琶、揚琴、南鼓、小鑼、拍板、馬鑼、空鑼、木鑼、銅鈺、南鈸、南堂鑼、響盞、小叫、雙鈴等。以噴吶、笛、洞簫、南鼓、小鑼、拍板為主奏樂器。 <sup>27</sup>		
高甲戲 （福建）	笛、簫、大噴吶、小噴吶（噯子）、琵琶、揚琴、三絃、月琴、鼓胡、高胡、二胡、中胡、通鼓、板鼓、大小鑼、大小鈸、響盞、雙鈴、小叫等。特色樂器有琵琶、小噴吶、響盞等。 <sup>28</sup>		琵琶（橫抱、豎抱）
錦歌 <sup>29</sup> （福建）	1. 漳州市區、廈門：與福建南音相同。 2. 雲霄縣一帶：椰胡、秦琴、漁鼓、小竹板、銅鈴。 3. 平和、長泰：月琴、二絃、洞簫。 4. 盲藝人：多用月琴、二絃自彈自唱。 <sup>30</sup>		依地域而有別

狹義的南管不論使用樂器或樂隊編制，都有嚴格的規定。由表 4 中知，臺灣南管系統文陣在使用樂器方面與狹義的南管是不同的，部份南管化的太平歌團體雖使用了橫抱琵琶、洞簫，但就時間言，這已是受狹義南管影響（南管化）之後的事了。

臺灣南管系統文陣之樂隊編制基本上是相當彈性的，人手足時同一樂器可由多人演出，人手不足時某些樂器則乾脆就省了，要不就代之以錄音設備。至於狹義的南管就嚴謹多了，基本上是一人一器，樂隊編制、座序等也都有嚴格的規定。至於樂器之製造，臺灣南管系

<sup>27</sup>「梨園戲樂器」引自王耀華《福建傳統音樂》，頁 41。

<sup>28</sup>「高甲戲樂器」引自王耀華《福建傳統音樂》，頁 43；陳牧〈高甲戲音樂介紹〉，《福建民間音樂研究（三）》，頁 76。

<sup>29</sup>「錦歌」，原稱什錦歌、歌子，是流行於福建南部的漳州、龍海、漳浦、雲霄、詔安、東山、平和、南靖、長泰、華安等地的一種曲藝音樂。（引自王耀華《福建傳統音樂》，頁 28）

<sup>30</sup>王耀華《福建傳統音樂》，頁 29。

統文陣傳統上無定制，過去多由民間藝人就地取材自製，隨著時代之變化，今雖多購自工廠，但仍有相當的彈性。狹義的南管樂器則有嚴謹之定制。<sup>35</sup>

而本文所要強調的是臺灣南管系統文陣，不論所使用的樂器或樂隊編制，與狹義的南管是不同的，應是受其它樂種或劇種影響而來的，且基本上所謂的「殼子絃、大管絃、月琴（三絃）、笛」四管全<sup>36</sup>是本文所述各陣頭不可或缺的樂器。

### 三、曲目

過去有關臺灣文陣如牛犁陣、桃花過渡陣、七響陣等的曲目記載相當少，而車鼓陣、太平歌陣、文武郎君陣、竹馬陣，則直到近期有學位論文或專案研究出現後，才有較多的記載。

長期以來筆者對文陣間「曲目」之比較深感困擾，因單一樂種（劇種）曲名只取前二至四個字當然可一目了然，然而對於樂種（劇種）間曲名之比較則常會造成困擾，因其不僅牽涉到不同樂種（劇種），也牽涉到同樂種（劇種）不同版本之間的遣詞用字，內容等問題，因此必得一一比對傳抄本或有聲資料方能定案，如【從君一去】、【從君出去】等，光看這些字會以為是不同之曲目，然比對傳抄本卻是同一曲目；而【雲山重疊】、【雲山萬疊】等，比對結果卻是不同之曲目；又張再興主編《南管名曲選集》中之【一路行】、【行來到只】、【記得前日】、【盤山過嶺】等，光看前三、四字，與太平歌等樂種是一樣的，然事實上是不同的，因此這也是本文投入相當多時間去做比對工作之主要原因。

曲目之比較除可從歌詞著手外，最好能與有聲資料搭配比較最為理想，也較不會有狀況發生。但從現實面考量，就整體大環境而言，臺灣的文陣已從早期蓬勃發展之狀況，演變到今日的沒落消沉，有的甚至已瀕臨滅亡之危機，如文武郎君陣、竹馬陣等。加上過去文陣很少著重於曲目之記載與研究，有的甚至只見曲名，連傳抄本都沒有，因此如能將曾存在的曲目記載，保存下來已相當不易，何況是要全部與其有聲資料做比對，那簡直是緣木求魚，是不可能的事，尤其是曲目較多的車鼓陣與太平歌陣，因為現存的團體或民間藝人所能演出的曲目已相當有限，故本文所見曲目絕大多已屬案頭曲目，因此本文除目前所能掌握到的有聲資料外，只能從案頭曲目中去做歌詞內容之比對。

臺灣南管系統文陣之曲目，基本上可分為歌樂曲與器樂曲兩部份。本文歌樂曲「曲名」之命名方式，主要以歌詞前二至四字為主，<sup>37</sup>但如前二至四字不能明顯區別出不同曲目時，則逐字增加，直至能明確區別為止，如太平歌曲目前數字歌詞為「元宵十五」的就有3首，

<sup>35</sup> 黃坤玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁264。

<sup>36</sup> 「四管全」也有稱為「四管齊」、「四管整」、「四管正」的，想必是閩南語音譯的關係。

<sup>37</sup> 民間藝人以此方式稱之。

「告大王」的有4首、「冬天寒」的有5首、「記得當初」的有7首、「記當初」的有10首等，因此必得逐字增加，方能明確表達出為不同之曲目。又前二至四字音相似或義相同，但卻為不同之曲者，亦以此方式呈現，如【出庭前忽聽見】、【出廳前來伊到】；【告娘親容訴】、【告媽親聽子說】等。同時對這些曲子儘可能酌以「門頭」或「故事內容」做比對，使之力求完整與其可靠性。以下將分成「曲目分述」與「共有曲目比較」兩方面做探討。

## 一、曲目分述

### 1. 太平歌陣

以下太平歌曲目主要來自筆者長期以來的實地調查，並參考方美玲《台灣太平歌研究》（1999）、黃玲玉〈太平歌、車鼓、南管之音樂比較〉（2002）、黃玲玉〈從源起，音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉（2004）、孫慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》（2005）等資料。

臺灣太平歌音樂可分為歌樂曲與器樂曲兩大類<sup>86</sup>，以下為至目前為止，筆者所掌握到的太平歌歌樂曲共628首（表5），器樂曲82首<sup>87</sup>（表6），其中歌樂曲絕大多為家頭曲目，以下以表格方式分別敘述之。

表5 臺灣太平歌歌樂曲曲目

一年光景	一行一第	一位妾娘	一位孩兒	一坐相贈
一更鼓打鼓打	一更鼓響月照	一身受苦	一身受到	一封書寫快書
一間草厝	一路安然自別	一路行來見許	一路行來玩盤	一路來行到深
一路來萬苦艱	一路來過盡千山 嶺來到	一路來過盡山嶺 來到只 <sup>88</sup>	一路來獨自悶	一路受悽慘
一叢柳樹枝	丁古你今	人來報好	人聲共鳥聲	入廟門
卜相見 <sup>89</sup>	又看見	又聽見	三人行來	三千兩金
三心兩意	三更鼓人去關靜	三更鼓人關靜 <sup>90</sup>	三更鼓玩今羅	三哥回心
三哥汝今	三哥暫寬 <sup>91</sup>	三娘過五更	上告爹爹	千里路途
千金本是	千般阮苦	土地拐仔	大人何必	小妹我說你

<sup>86</sup> 臺灣太平歌之音樂可分為「歌樂曲」與「器樂曲」兩大類，但以「歌樂曲」為主。

<sup>87</sup> 「器樂曲」光臺南縣廟豆鼓巷以葉英社陳學禮先生（1915-2007）所提供的就有45首（見黃玲玉〈太平歌、車鼓、南管之音樂比較〉，以【共君斟酌】為例〉，《南瀛人文景觀【南瀛傳統藝術研討會論文集】》，頁281）。

<sup>88</sup> 【一路來過盡千山嶺來到】與【一路來過盡山嶺來到只】，前者方美玲《台灣太平歌研究》頁54謂，曲牌為〈得水〉，故事來源為「梅蘭記」；後者故事來源為「推印」。孫慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》頁272謂，前者故事來源為「董永」。筆者因無【一路來過盡山嶺來到只】之傳抄本可比對，故無法確認二者是否為同曲，但由上述資料筆者以為二者應為不同之曲。

<sup>89</sup> 【卜相見】，孫慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》頁276謂【出前關】，乃依高雄縣茄定鄉茄定和音社傳抄本之標題而來，事實上歌詞前三字為「卜相見」，故本文以【卜相見】稱之。另【出前關】筆者以為應為【出前關】。

<sup>90</sup> 【三更鼓人去關靜】與【三更鼓人關靜】，比對臺南市南區興隆正聲社，與「臺南縣後壁鄉長短棍戲團軒」之傳抄本，知二者不論曲牌或故事來源皆不同，故筆者以為二者為不同之曲。

<sup>91</sup> 【三哥暫寬】，另常見稱為【三哥暫寬】。

小妹說	小妹聽說說	小妹聽說起	小娘子你今 <sup>4</sup> (小娘子)	小娘子借問 <sup>4</sup> (借問小娘子) (大小娘子)
小將軍	山伯病	山險峻	山嶺路遠	不良心意
不帶插	中秋月光	今日白晝恥	今日往京都	今日起行去
今日爾不是	元宵十五共君	元宵十五是實	元宵十五燈下	元宵景正是今
元宵景正是今 <sup>4</sup>	元宵景實是無比	切得我	天清彩	夫為功名
心中悲慇 <sup>4</sup>	心內切	心內梁哥	心內悶苦	心內想思
心內煩惱	心內懶悶	心內歡喜	心內驚疑	心肝數碎
心感雨公主	心慌忙也驚疑	心頭勿帶疑	心頭苦切	心頭苦悶
心頭悶苦	心頭悶惓惓	心頭傷悲	心頭暗驚疑	文舉可負義 <sup>4</sup>
月斜	王氏昭君批別	王昭君命帶	且返去神床	且問路路直
且喜得到潮	冬天寒雪落滿山 批時	冬天寒雪落滿四 山東君	冬天寒雪落滿四 山梅香	冬天寒雪落滿四 山綉幃
冬天寒雪滿山為 著 <sup>4</sup> (大冬天寒)	出仙宮	出府門	出宮幃	出庭前忽聽見
出畫堂	出漢關	出廳前來伊到	北風吹來	半月紗窗
去到公館前	去秦邦	只見樹木	只拙思想	只拙苦痛
只拙時	只是小姐	只恐畏	只桂花	打疊行李
未識出只	永別神州	瓜離別離	甘心屈守	田鴉鳥啼
白雲飄渺	目看橋下	丞相爾為	伊桂英	伊處情
全意何情	共君走到	共君送別	共君結托	共君斷約
共婆斷約	共梁哥	再捨我君	刑罰罪障重	同窗會
向前途	因前日	因為延壽	因送哥嫂	因送梁哥
因當初	因趕白兔	回想當日	羊羔米酒	奸臣別意
存前告知	寺內孤栖	年久月深	忙而見君	早死林大
早起日上花弄影	有緣千里	朱郎卜返	朱郎返去	死賤神
汝聽罷	老爺聽說起那因	老爺聽說起念阮	臣啟首	自人生
自小出世	自劉郎在	行來池邊	行來行去	行來到只
行來路長	行到只山	行到在那	西天寒	西樓月皎
但得強企弓鞋	但得強企金蓮	但願我夫君	冷房中	別梁哥
別畫堂	別離漢君王	告大人	告大王聽我說	告大王聽妾訴
告大王聽起奏	告大王聽說起	告老爺	告佛祖	告娘親容訴
告爹爹	告神祈	告將軍聽說起 那恨	告將軍聽說起 妾身	告媽親聽子說

<sup>4</sup>【小娘子你今】，高雄縣內門鄉番子路和樂軒太平歌陣傳抄本又名【小娘子】。

<sup>5</sup>【小娘子借問】，高雄縣內門鄉番子路和樂軒太平歌陣傳抄本又名【大小娘子】。

<sup>6</sup>【心中悲慇】，該曲筆者共掌握了四個不同版本的傳抄本，其中三個版本曲名為【心中悲慇】，另一版本為【心願悲慇】。

<sup>7</sup>【文舉可負義】，劉鴻濤編《閩南音樂指譜全集》頁6，曲名有【文舉文舉】的，劉春曙《福建南曲曲日本事初考》《福建民間音樂研究（四）》，頁167，曲名有【文舉】的，二者內容相同，但與【文舉可負義】內容並不同。

<sup>8</sup>【冬天寒雪滿山為著】，孫慧芳《臺灣太平歌節之音樂研究》頁276，將高雄縣那那都頂頂堂和音社之曲名載為【大冬天寒】，乃依該社傳抄本之標題而來，事實上其歌詞前數字為「冬天寒雪落滿山為著」。

告蒼天	含珠不吐	奔連流連先過世	形影相隨君王	形影相隨侍君
彷彿殘春	忘記昔日	忍除八死	忍恥皮羞	我也是 (我亦是)
我不是一女兒	我夫君你	我伊命行	我君返來	我恨恨我命運都 不是
我是逃牢頭	我為爾費心	我邀汝攔	把鼓樂來	投告月娘
投告神祈	步出誘廳	男兒志氣	秀才先行	兒子物
見去心頭	見古時	見只書	見金釵病	見得金釵
見陰山	見鸚鵡	赤壁上	身坐定	身背寒衣
身騎白馬	阮今思著	阮心苦難	阮為伊病	阮做番婆做人真 風騷
那朝阮守空房	來到只正是	來到直只路	來到雁門關	來到廟中
到路中賊	僣得我	受苦衣裳	受苦阮打	奉旨出關
奉旨來查	孤恁自己 <sup>41</sup>	孤恁悶	孤恁 <sup>42</sup> 無意	孤燈獨對
幸逢元宵是實景 敢咱娘	幸逢太平	幸遇良才	店家聽阮	忽然耳邊
忽聽見枝上	忽聽見城樓	念小子	念五娘	念月英
念益春	念董永	恨梳妝對菱花	果然是	果然陰光 <sup>43</sup> (鶻鳥)
林大無好	杯酒勸哥 <sup>44</sup>	狀元聽說	狗拖小七	直入花園
直路行行來	空房冷事	花園外邊	金鼓聲	金斷示
金爐寶篆 <sup>45</sup>	門樓起更漸掠	阿娘自幼	阿娘致意	阿娘聽嬭拜告
阿娘聽嬭說許	非是我	前日事	南海普陀山 <sup>46</sup> (南海觀音讚) (南海讚) (觀音讚)	咱今著來
咱處家人	咱雙人	奏當初十五年	奏明君	奏聖旨
恍惚見春天	妻女行來	思約今宵	想起丁古	思想我君
思想恩人	思想情人	思憶當初元宵	思憶當初共阮	想恨丁古
怨恨可無理	恨王魁好無比	恨王魁妝是不	恨我哥那恨我哥 哥打趕	恨我爹可見不
恨我爹打趕(恨 爹爹打趕)	恨命怯	恨命薄	恨林大	恨冤家不良心意
恨冤家可見無幸 只(恨冤家毒心 無幸只)	恨哥嫂	恨爹爹	恨秦王	恨梁哥

<sup>41</sup>【孤恁自己】，孫慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》頁283，曲名為【孤生加治】。

<sup>42</sup>【孤恁自己】、【孤恁悶】、【孤恁無意】中之「恁」字，不同版本之傳抄本用字有「恁」、「恁」、「恁」，根據《國語日報辭典》頁291、419、621所載，「恁」乃「驚慌」、「恁」同「悽」，乃「停留、句法」，「恁」乃「碎米」之意，故本文採「恁」字。

<sup>43</sup>【果然陰光】，高雄縣內門鄉番子路和樂軒太平歌陣傳抄本又名【鶻鳥】。

<sup>44</sup>【杯酒勸哥】，與南管【杯酒勸君】(劉南宮編《南管音樂指譜全集》，頁485)所載內容不同。

<sup>45</sup>【金爐寶篆】，引自方美玲《台灣太平歌研究》，頁100，該書並謂【萬壽無疆】、【金爐寶篆】用於神明生等喜慶場合。

<sup>46</sup>【南海普陀山】，高雄縣內門鄉番子路和樂軒太平歌陣傳抄本又名【南海讚】、【觀音讚】。

恨梅妃	恨殺山伯	恨殺文舉	恨殺延壽	恨殺冤家
恨殺馬俊	恨殺強徒 (恨殺強盜)	恨殺劉郎	恨著奸臣	恨著薄情
恨溫金	恨劉郎	拜別君王	拜別梁哥	拜告將軍
拜辭哥哥	拜辭爹爹	春今卜喜	春天好景數	春天來
春光明燭	是你爹媽	昨冥一夢	毒伴姑娘	為伊人滅
為伊列吊	為君病相思	為君發業	為恁冥日	為著人或
為著大主	為著功名	為著命却	為著紅顏	甚思悶
京都春色	看三哥	看伊人讀書	看君顏容	看君歡喜
看我君頭舉不起 含珠	看我君頭舉不起 見伊	看秀才	看見一位是朱	看見一陣白鶴
看見心伊歡喜	看見紅娘	看見賊馬	看青山	看番軍
看燈十五	看關外	祈宮人	秋天風回	秋天梧桐
背真容	胡言語	若是王府	重臺別離	風流如阮
倖得元宵燈下	倖逢□□□□咄 娘 <sup>18</sup>	值年六月	冤家一去	冥日思想
冥日都是	哥嫂無情	娘子心詞莫得做聲	娘子請押定	娘子纏綿娘子
娘子聽我	娘嬈行來花園	娘嬈相隨行到	孫不肖	班頭爺
班頭聽說起	益春汝不嫁	益春無廉恥	真人聽說起	眠思夢想
神人點語伊說	神人點醒盡都	神仙降臨	秦邦不第	紙孤燈 <sup>19</sup>
記古時	記只夢	記昔日	記得瓜圃	記得杭州
記得花前只我情 人	記得花前共我梁 哥	記得前日	記得當初伊母子 得一夢	記得當初共君送 別
記得當初共我劉 郎	記得當初值許玉 樓前	記得當初值許瓜 圃別離	記得當初時值許 花園內送別離	記得當初隔臺上
記當初入宮時	記當初共君別離	記當初花前相逢	記當初是阮樓前	記當初看燈時
記當初秦邦返	記當初彩樓時為 著碧墀	記當初彩樓時紫 雲界頂	記當初彩樓高結 起	記當初慢蕩時
倚紗窗	追想當日	陸堂鼓	馬上挺身 <sup>20</sup>	高樓上
偶相逢	偷身出去恐為 <sup>21</sup> (操心出去恐為)	偷身出來玩心	偷眼笑	問卜又來看命
堅心往西天	堂上結彩	感婆聽說	將軍聽說	將前事唱出
彩樓前結親誼	從伊去	從君一去 <sup>22</sup> (從君出去)	捧金杯	捧茶餅
掩淚出關	採來花蕊	散大娘	散公婆	散君王
散聖旨	望子兒	望見結娘	望明月	望面天時
望面看見	梧桐葉落	清早起背伊秀衣	牽君手雙	移步遊賞
細思量	茶蘼架	連步行入治花園	連步行入綉房內	連步行出行到中庭

<sup>18</sup>【倖逢□□□□咄娘】中，「□」表傳抄本破損，看不清楚。

<sup>19</sup>【紙孤燈】，南宮有【一盞孤燈】，但因前者只見面目，無傳抄本可比對，故是否同曲有待查證。

<sup>20</sup>【馬上挺身】，另常見寫為【馬上橫身】。

<sup>21</sup>【偷身出去恐為】，不同版本之傳抄本有寫為【操心出去恐為】的，如「秦南蘇七散嬌公地尾吉安宮天子門生陣」之傳抄本。

<sup>22</sup>【從伊去】、【從君一去】，另常見寫為【自伊去】、【自君一去】。



連步行出治哨門前	陳三言語	陳三所行	陳三落船	魚水相逢
魚沉雁杳	喜今朝	堪笑清	寒衣背起	尊前告 <sup>34</sup>
尋思一起	朝來我朝來只處	朝來尋君	無奈到只	無處棲止 <sup>35</sup>
畫容儀	畫堂彩結	等候娘娘入(等候接娘娘)	紫滿金帶	買胭脂
越州城	雁門關外喝喊聲	雁門關別離	雲山重疊阮路遠如天	雲山萬疊朝來送寒衣
黃五娘 <sup>36</sup> 你只	黃五娘爾虧	黑水河	勤燒香	園內花開
感謝恁好意	想起口中香切味 <sup>37</sup>	想起只代志	想起來我心頭	想起拙就理
想起當初住伊京都一場冤枉	想起當初時阮共商郎	想許當時偷詩相戲	想憶當初流瀟時	愁人想長冥
暗想我君	暗想暗猜	暗想薄情	暗靜開門	楊樹上
燈籠捲起	當天下咒	當初時只有牡丹花	當初時共我劉郎	當初時禁落冷宮
當初落寒	腸肝寸斷	路行無盡	路途千里	遊春時心悶
過廟子	鼓打三更聽兒子規聲啼	鼓返三更阮卜邀君去關	鼓返五更	棄跨軍
福如東海	夢見君	對孤燈	對照鏡	槐陰茂盛
爾今莫	爾因勢	爾停查	爾障說	精神頓 <sup>38</sup>
壽九哥你聽 <sup>39</sup>	趙真女	趕來到江邊	綉成孤鸞(綉孤鸞)	輕輕行到
輕輕看見	遠望情人	遠望鄉里	遠望情君	閨房內
障般寒雪	障般樣想思並無恨	障般樣想思苦著許	寫書一封勞煩(書寫了有一封勞煩)	慶壽羅齊唱彩
盤山過嶺腳酸手軟	盤山嶺阮來到只全望將軍	盤山嶺阮來到只為著玉盆	盤山嶺為著人情(小盤山嶺)	緣份牽絆
落花開透色淡視淺	請月姑	誰人親像	論我英雄	論我當初
賞春天	賞燈人	賢小姐聽說	賢妻聽說	趁步行入治哨門前
嬌隨官人	樹林內烏暗	橋又崎坑又深	燈花開透調郎	磨房內
隨君出來	鸞鴛群群成雙	嶺路崎斜	悲明臺	舉起金杯
薄情郎	虧伊人	虧得爾	謝得陰光保護阮身	謝得陰光相保庇
懶轉亂方寸	點點催更	關關離鳩	蹟花會	離家鄉
離漢宮	雙人相隨	踏毛雪	懶身強企	懶言倒語
揮眼何處是	勸三哥	勸小姐	勸相公聽阮訴起咱子兒	勸相公聽阮訴起看只人
勸爹爹汝暫息	勸爹爹聽阮訴	勸媽親	勸媳婦	勸過阿娘
勸爾莫切啼 <sup>40</sup>	爐香清又香	獻紙錢	騰空雲頭	聽言語

<sup>34</sup>【尊前告】，劉春暉〈福建南曲曲日本事初考〉（《福建民間音樂研究（四）》，頁190）曲名為【尊前告】。

<sup>35</sup>【無處棲止】，劉春暉〈福建南曲曲日本事初考〉（《福建民間音樂研究（四）》，頁181）曲名為【無處棲止】。

<sup>36</sup>【黃五娘】，劉鴻漢編《閩南音樂指譜全集》，頁282為【王五娘】。

<sup>37</sup>【想起口中香切味】中，「口」表看不出是到字。

<sup>38</sup>【精神頓】，常見寫為【清氣頓】。

<sup>39</sup>【壽九哥你聽】，南管有【事久哥汝聽】，應為同曲。

<sup>40</sup>【勸爾莫切啼】，孫慧芳《臺灣太平歌謠之音樂研究》，頁294，將高雄縣蘇厝寮頂茄定和音社之曲名載為【勸爾二子】，乃依該社傳抄本之標題而來，事實上其歌詞前數字為「勸爾莫切啼」。

聽伊人言語	聽伊說心歡	聽伊說我傷悲	聽伊說我跪歌	聽見杜鵑叫月聲 停針覓綉
聽見杜鵑叫聲悲 為著春去	聽見杜鵑叫聲悲 翻身一返	聽見門樓更鼓聲	聽見門樓鼓推更	聽見雁聲悲
聽見閨房內鬧聲 (聽見機房內鬧聲)	聽見鬧蒼蒼君	聽見鐘鼓鬧蒼蒼	聽言語	聽來雁心越悲
聽來顏	聽門樓鼓打是一 更	聽門樓鼓返三更	聽說起終只言語	聽說當初時漢王 親夢見
聽爾說阮心悲	聽鐘鼓阮今思君	驚我心儀		

表 6 臺灣太平歌器樂曲目

一串珠	一粒星	七句詩	十杯酒	三潭印月
小將軍令	小童生 (萬然番)	工棉答絮	万人番	四倍反 <sup>46</sup> (反五管續四倍反)
天下樂	孔雀開屏	水底魚	水底游魚 <sup>47</sup>	冬景
古道秋風	平湖秋月	百花串	百家春掛詞	西江月 <sup>48</sup>
串子尾	折桂令	步步高	步蟾宮	赤系
走路譜	折雙清 <sup>49</sup>	姊妹花	昇平樂	花玉蘭
花開富貴	青梅竹馬	南母節 <sup>50</sup> (南奧節)	南詞	春光舞
春至清	春景	秋景	哭皇天	夏景
娛樂昇平	宮廷舞曲	寄生草	將軍令(一)	將軍令(二)
將軍令掛弄	探芙蓉	採花詞	梅花操 <sup>51</sup>	梅春
喜相逢	普天同慶	普庵咒(一)	普庵咒(二)	楊關柳
塞上行 (粧台秋思)	楊文玉(一)	楊文玉(二) <sup>52</sup>	殿前吹	萬仙歌
萬年歡	萬壽無疆	過仙草	解語花	漢宮春

<sup>46</sup>【四倍反】，根據蔡慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》，頁 234 之分析，知【四倍反】與南管「譜」、「折雙清」、「正雙清」有密切的關係。

<sup>47</sup>【水底魚】、【水底游魚】，因目前筆者尚未掌握到傳抄本與有聲資料，無法比對，故不知二者是否為同曲，此暫以不同曲處理。

<sup>48</sup>【西江月】，南管「譜」《五湖遊》有【西江月引】，《八展舞》第一章也有【西江月引】。劉鴻漢編《閩南音樂指譜全集》，頁 29、46，因太平歌無傳抄本與有聲資料可比對，故不知是否為同曲。

<sup>49</sup>【折雙清】，南管「譜」《八展舞》第七章為【折雙清】。(劉鴻漢編《閩南音樂指譜全集》，頁 49)

<sup>50</sup>【南母節】，臺南市南區神農正堂社傳抄本載為【南母節】，高雄蘇茄定鄉頂在定和音社傳抄本載為【南奧節】，初步比對與南管「譜」《四靜板》中第四節【清風韻 南澳折】(泉州法)、第四節【南澳折】(廈門法)。(劉鴻漢編《閩南音樂指譜全集》，頁 53、60) 相似，應有源流關係。

<sup>51</sup>【梅花操】，方美玲《台灣太平歌研究》，頁 26。

<sup>52</sup>【將軍令】、【普庵咒】、【楊文玉】，蔡慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究》，頁 207，謂此三百曲子僅見於不同之傳抄本中，然其工尺譜字實則不同，故分別視之。鑒於此，本文乃以(一)、(二)標示，以表曲名雖同，實質為不同之曲。

漢將軍令	滿園春色	綿搭絮 <sup>72</sup>	鳳凰池	鳳凰來儀
慶宣和	蓮葉仙境	醉東風 <sup>73</sup>	蕉石鳴琴	窈窕曲
禪院鐘聲	點胭脂	歸山訪 <sup>74</sup>	雙路園	懷舊
瀟湘夜雨	寶鴨穿蓮			

由表 6 知太平歌器樂曲雖有部份與南管「譜」有關，如【工綿搭絮】、【四倍反】、【百家春】、【南母節】、【折雙清】、【普庵咒】、【梅花操】、【綿搭絮】、【醉東風】等，但大部份卻與北管系統等其它音樂關係更為密切。

## 2. 文武郎君陣

有關文武郎君陣之曲目，主要來自筆者的實地調查，並參考黃文博《台灣藝陣傳奇·當鑼鼓響起》(1991)、黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉(2004)、黃學穎《臺灣文武郎君研究》(2005)等資料。上述書籍所見曲目基本上是一致的，只是《台灣藝陣傳奇·當鑼鼓響起》多了【今日送厭】，事實上經筆者比對有聲資料並與藝人討論後，確認【今日送厭】乃【一日庵庵】內容之一部份，是傳抄本出了狀況所造成。<sup>75</sup>文武郎君陣雖有器樂曲，但並無特定曲名，通常以前奏性質附於各曲之前（打擊樂器合奏）。以下為文武郎君陣現存歌樂曲之曲目（表 7），共 12 首。

表 7 臺灣文武郎君陣歌樂曲曲目

一日庵庵 <sup>75</sup>	一路行來是受苦安身	一路來過盡千山嶺	告蒼天	念月英
身坐定	春有百花 <sup>76</sup>	看見威風	看見雙人是走離	園內花開
勤燒香	夢記昔日 <sup>77</sup>			

<sup>72</sup>【綿搭絮】，可說是太平歌器樂曲中被使用得最廣的曲子，常被視為「鑄金譜」，放在排場演出的最後一曲。「鑄金譜」之名乃因排場結束後，多半立即「鑄金、放炮」而產生。（引自方美玲《台灣太平歌研究》，頁 25）。【綿搭絮】為南管「譜」，《起手板》第六節〈泉州法〉或第五節〈廈門法〉。（劉鴻濤編《閩南音樂指譜全集》，頁 4、9）

<sup>73</sup>【醉東風】，南管「譜」，《百鳥歸巢》第六章為【醉東風】。（劉鴻濤編《閩南音樂指譜全集》，頁 40）。因太平歌無傳抄本與有聲資料可比對，故不知是否為同曲，此暫以同曲視之。

<sup>74</sup>【歸山訪】，南管「譜」，《四不應》第七章為【歸山訪】（七幻子）（又綿搭絮）。（劉鴻濤編《閩南音樂指譜全集》，頁 64）。因太平歌無傳抄本與有聲資料可比對，故不知是否為同曲。

<sup>75</sup>黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁 260-261。

<sup>76</sup>【一日庵庵】，根據黃學穎《臺灣文武郎君研究》頁 161 之分析，知南管【盡日懶懶】歌詞與文武郎君陣【一日庵庵】歌詞前半部可說是一樣。

<sup>77</sup>【春有百花】，比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁 208、《臺灣車鼓之研究·附本》頁 44 之【團圓】，知文武郎君陣【春有百花】只引用車鼓【團圓】前四句「春有百花是受地香，夏有榴花是滿地紅，秋枝落土是葉落空，冬天雪花是雪花茫」，之後再加上一段以工尺譜字演唱的「落譜」。（【春有百花】見臺南縣生里鎮三五甲黃火成先生所抄寫的《南管歌詞》傳抄本，頁 2-3）

<sup>78</sup>【夢記昔日】，根據黃學穎《臺灣文武郎君研究》頁 162 之分析，知其歌詞內容與南管【忘記昔日】之歌詞內容前半部幾乎一樣。

## 3. 車鼓陣

以下有關車鼓陣之曲目，主要來自筆者長期以來的實地調查，並參考呂訴上《臺灣電影戲劇史》(1961)、黃玲玉《臺灣車鼓之研究》(1986)、黃玲玉《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》(1991)、曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》(2001)等書。

臺灣車鼓音樂可分為歌樂曲與器樂曲兩大類，歌樂曲又分為「南管系統曲目」與「民歌系統曲目」兩種，筆者至目前為止，共掌握到「南管系統曲目」152首(表8)、「民歌系統曲目」56首(表9)、「器樂曲」17首(表10)，其中「南管系統曲目」絕大多為案頭曲目，以下以表格方式分別敘述之。

表8 臺灣車鼓陣歌樂曲南管系統曲目

一門三孝	一起姿娘 <sup>25</sup>	一條褲長	一幅春遊芳草地	一圓寶鏡
一路來 <sup>26</sup>	一叢柳樹枝 <sup>27</sup>	七月十四	八月初二迎城隍 <sup>28</sup>	卜驚汝罔驚
三人	三千兩金	三哥暫寬	三娘取水	千里路途
千金本是 <sup>29</sup>	小林聽說你就知	小娘子你搭近前	山險峻	山嶺路遠
不良心意	不惜本份	五月擔荔枝	今日打獵	元宵十四五 <sup>30</sup>
夫人聽說	夫為功名	心內暗喜 <sup>31</sup>	心腸悲怨	心頭傷悲
手拿一支扇	手掠蘇阿蘇葵扇	手執鏡鏡十八摸 <sup>32</sup>	水窟頭 <sup>33</sup>	出漢關
只開花	打荔枝	全堂神明	共君走到 <sup>34</sup>	共君斷約
共婆斷約	刑罰做這重	吉老師	在得我	年久月深
早上起來未知受 顯苦	早起日上花弄影 <sup>35</sup>	早起日出天漸光	有緣千里	米漿
自小出外 <sup>36</sup>	舟鳳亭	行到涼亭	行路長	西方曲

<sup>25</sup>【一起姿娘】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》頁111，以【即起朱娘】呈現。

<sup>26</sup>【一路來】，引自曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》頁111，因該書只見曲名，無轉抄本可比對，故不知是否同太平歌【一路來行到深山邊】、【一路來萬苦難身】、【一路來過盡千山嶺來到】、【一路來過盡山嶺來到只】、【一路來獨自悶】諸曲之一，待日後再檢視。

<sup>27</sup>【一叢柳樹枝】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁105、140、141寫為【柳樹頭】、【柳樹枝】、【打鐵歌】、【一棟柳樹仔】。

<sup>28</sup>【八月初二迎城隍】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁90。

<sup>29</sup>【千金本是】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁78以【千金本寺】呈現。

<sup>30</sup>【元宵十四五】，比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁232、《臺灣車鼓之研究·附本》頁149，知與太平歌【元宵十五共君親相見】同曲。

<sup>31</sup>【心內暗喜】，比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁218、《臺灣車鼓之研究·附本》頁76，知與太平歌【心內歡喜】同曲。

<sup>32</sup>【手執鏡鏡十八摸】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁111。

<sup>33</sup>【水窟頭】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》頁141，謂【柳樹頭】=【柳樹枝】=【打鐵歌】=【一棟柳樹仔】=【水窟頭】，然比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁240、《臺灣車鼓之研究·附本》頁167，知【水窟頭】與【一叢柳樹枝】是兩首不同的曲子。

<sup>34</sup>【共君走到】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁90、92、119、140以【勸君走到】、【望君走到】、【同君走到】呈現。

<sup>35</sup>【早起日上花弄影】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁96謂【早起日上】又名【清早起來】，頁75謂【早起日上梳頭】又名【早起日上花弄影】，亦即本文所謂的【早起日上花弄影】。

<sup>36</sup>【自小出外】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁127以【自細出外】呈現。

告老爺	告起將軍 <sup>98</sup>	含蕊牡丹	我也恨恨我命運 這不是 <sup>99</sup>	我也恨恨我爹公 無主張
我也是降龍伏虎	我少年	我正是相命的先生	我是感調直	我看汝生做標紙 (看汝生青靚)
我看汝生却示	我看你看卜死 <sup>100</sup>	秀才先行	狀元 <sup>101</sup>	孟姜女送寒衣 <sup>102</sup>
走風	阮是番婆 <sup>103</sup>	孤橋悶	幸遇良才 <sup>104</sup>	念小子
念月英	念阮番婆做人上 風騷	知州坐堂	門樓起更總夸我 銀錠釘起 <sup>105</sup>	阿娘拜歲
阿娘聽嬌	阿起婆娘面貌抹 粉	非是我	持阮梳妝	恨冤家你可見無 停止
恨煞延壽	拜別梁哥	拜神	拜神 <sup>106</sup> (拜謝神明)	拜謝天地
拜辭爹爹	為伊刈吊	為君病相思	為君發業	看你較水
看見 <sup>107</sup>	看燈十五	秋天梧桐	重臺別	孤燈獨對
值年六月				
唐朝子儀 <sup>108</sup>	娘子心悶勿得做 聲 <sup>109</sup>	娘嫻上樓	書寫有一封 (書寫一封) (寫書一封)	班頭爺
益春不嫁	紙糊燈 <sup>110</sup>	荔枝為記	記得當初共我築 郎 <sup>111</sup>	偷身出去

<sup>98</sup>【告起將軍】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁75，因該書只見曲名，無傳抄本可比對，故不知是否與太平歌【告將軍聽阮訴起那很哥嫂】、【告將軍聽阮訴起要身武州】二曲之一，待日後再檢視。

<sup>99</sup>【我也恨恨我命運這不是】，比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁244、《臺灣車鼓之研究·附本》頁175，知與太平歌【我也恨恨我命運這不是】同曲。

<sup>100</sup>【我看你】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁105又名【看你】。

<sup>101</sup>【狀元】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁111，因該書只見曲名，無傳抄本可比對，故不知是否與太平歌【狀元聽說起】，待日後再檢視。

<sup>102</sup>【孟姜女送寒衣】，首見於黃文正〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，《南瀛人文景觀：南瀛傳統藝文研討會論文集》，頁27。

<sup>103</sup>【我是番婆】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁141，疑與【念阮番婆做人上風騷】同曲，但因該書無傳抄本可比對，故此暫以不同曲處理。

<sup>104</sup>【幸遇良才】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁111以【性遇良才】呈現。

<sup>105</sup>【門樓起更方我銀錠釘起】，與太平歌【門樓起更牽拉銀燈挑起】。

<sup>106</sup>【拜神】(拜謝神明)，黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，頁28、30、91、399謂此曲錄音帶封面曲名為【拜神】，實際上有雙資料歌詞四字為「拜謝神明」。(見《台灣民俗藝曲車鼓調1A》，該專輯由臺南市健康路195巷22號「福信音樂部」出版，為卡式錄音帶，共2捲27首曲子)

<sup>107</sup>【看見】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁111，因該書只有曲名，無傳抄本可比對，故不知是否與太平歌【看見一位是朱娘】、【看見一陣白鶴】、【看見心伊歡喜】、【看見紅顏玩今】、【看見駱馬】之一同曲，待日後再檢視，此暫以不同曲處理。

<sup>108</sup>【唐朝子儀】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁75，該書並註又名【財子弄】，「臺南縣七股鄉公地城古宮天子門生陣(太平歌陣)」傳抄本太平歌「歌圖」中有【唐朝子儀】，但因前者只見曲名，無傳抄本可比對，故不知是否為同曲。

<sup>109</sup>【娘子心悶勿得做聲】，比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁228、《臺灣車鼓之研究·附本》頁129，知與太平歌【娘子心悶莫得做聲】同曲。

<sup>110</sup>【紙糊燈】，太平歌有【紙孤燈】，「糊」與「孤」閩南語發音近似，筆者疑為同曲，但因太平歌無傳抄本可比對，故不知是否為同曲。南管「曲」有【一邊孤燈】，但是否同曲宜再查證。

<sup>111</sup>【記得當初共我築郎】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁92以【其直長妻】呈現。

從伊去	從君一去	捧來冤家	遠望鄉里	清早起來日照紗窗
清早起來日頭出 <sup>100</sup>	牽君手入綉房 衣裳襖脫 <sup>101</sup>	牽君手相牽卜團 <sup>102</sup>	第一掃地	陳三為娘
陳三落船	無緣做鴛鴦	番婆弄	開窗樓窗	雲山重疊
園內花開	喚班	當天下咒 <sup>103</sup>	當初卜線 <sup>104</sup>	董漢尋母
遇嘴柄只	鼓返三更邀君來 去團 <sup>105</sup>	團團 <sup>106</sup> (春有百花)	滿宮君王	蒙正過橋 <sup>107</sup>
輕輕看見	眼心弄四九	碰弄碰	請月姑	跔步行入咱花園
頭毛撈死	關關離鳩	勸相公 <sup>108</sup>	勸娘子	勸爹爹故來暫息 怒氣
勸媽親	聽我說先來訴起	聽見乩人	聽門樓鼓打是一 更	聽說母親
聽出我子	誘孤鸞			

表9 臺灣車鼓陣歌樂曲民歌系統曲目

二八佳人	人生勸化	十二按	十二條手巾	十八摸
七月十四	十月懷胎	三月三	三月初一	乞食調
大紗窗	小桶甕	五更鼓(一)	五更鼓(二)	五更響

<sup>100</sup>【清早起來日頭】，黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，頁27、97謂此曲錄音帶封面曲名為【早上起來】，實際上有聲資料歌詞前四字為「清早起來」。(見《台灣民俗藝曲車鼓調10》，該專輯由臺南市健康路195巷22號「福信音樂部」出版，為卡式錄音帶，共2碟27首曲子)

<sup>101</sup>【牽君手入綉房衣裳襖脫】，黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，頁216，黃玲玉《臺灣車鼓之研究·附本》，頁71，門面載為〈短滾水車郎交〉。

<sup>102</sup>【牽君手相牽卜團】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁111以【牽君手】呈現，根據黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁253所言，「相」音「sio」，互相也。民間藝人常吟成「牽君手絆」，並認為〈橋搭架〉之歌調。

<sup>103</sup>【當天下咒】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁97以【當天月紙】呈現。

<sup>104</sup>【當初卜線】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁111、140載為【當初風線】、【當初架線】、【當初末線】。

<sup>105</sup>【鼓返三更邀君來去團】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁119以【補脫三更】、【鼓長三更】呈現。

<sup>106</sup>【團團】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁140謂【車鼓譜】又名【團團】，然筆者對此有不同的看法，原因之一為「車鼓譜」乃為車鼓藝人對車鼓「器樂曲」之統稱；原因之二乃其它相關陣頭如牛犁陣等，如引用車鼓常用曲，則常會說這是「車鼓曲」、「車鼓調」、「車鼓歌」或「車鼓譜」。根據黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁361所言，車鼓演出最後通常以【團團】之曲收場，特別是受聘於私人家有喜慶來演出的團體，最後必以此曲作為祝賀邀請者大賺錢、大團圓之意。然今一般受聘的團體，受時代潮流之影響，常有以【再會歌】等流行歌曲替代之勢。又根據黃玲玉《臺灣車鼓之研究·附本》頁44所載，該曲歌詞的數字為「春有百花有得香」，而最後以「大賺錢、大團圓」之歌詞收尾，故可能因而名為【團團】。文武部若陣今所保存之曲亦有此曲(「春有百花」)。另根據方美詩《台灣太平歌研究》頁25所言，「……許多曲調都有「團團」結束的概念，希望能夠「好結尾」有一個吉利的收場，但各曲調的內容都不盡相同。像高雄縣內門總媽廟寮太平清歌陣選擇【繞空雲頭】或【橋搭架】收尾，同樣習有此曲的高雄縣內門總媽子路樂軒則以【告蒼天】續【橋搭架】作結，故筆者以為各陣頭所謂之【團團】，應只是演出結束前用以討吉利、祝福之曲名之統稱而已，並非有所專指。

<sup>107</sup>【蒙正過橋】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁116，因該書只見曲名，無傳抄本可比對，故不知是否與「高雄縣內門總媽廟寮太平清歌陣」傳抄本太平歌歌頭【蒙正過橋】有關，待日後再檢視。

<sup>108</sup>【勸相公】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁111，因該書只見曲名，無傳抄本可比對，故不知是否與太平歌【勸相公聽阮起唱唱兒】、【勸相公聽阮起看兒人】二曲之一，待日後再檢視。

心內事	心事無人知 <sup>114</sup>	牛犁歌(一) (駛犁歌)	牛犁歌(二)	四季紅 <sup>115</sup>
台東人	打七響 <sup>116</sup> (打手掌)	本身無故	瓜子仁	白牡丹 <sup>117</sup>
石三驚某	有情歌	死耗歌	青冥(盲)看花燈	相罵歌
看破愛別人	拜佛祖 <sup>118</sup>	哮喘伯 (哭渡伯) (救渡伯)	桃花詩	桃花過渡 (撐渡) (撐渡伯)
海反	病子歌	送哥歌(一)	送哥歌(二)	問卜
問病	採花權	採蓮歌	牽紅姨	搥金扇
番婆弄 <sup>119</sup>	推蓮過關	補甕(一)	補甕(二)	補甕(三)
過渡雜吟	賣什貨	鬧蓮歌	鴉片煙歌	點燈紅 <sup>120</sup>
懷胎歌				

表 10 臺灣車鼓陣器樂曲目

小四門 <sup>121</sup>	反五管	四門譜 <sup>122</sup> (踏四門) (開四門) (車鼓譜) (拜廟)	百家春	行路譜
--------------------	-----	---	-----	-----

<sup>114</sup>【心內事】與【心事無人知】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》頁 74、83，前者為臺南縣白河鎮「美言來」陣，負責人張玉輝女士所提供；後者為臺南縣柳營鄉「世皇綜藝團」團長張添龍先生所提供，但皆只見曲名，無抄本可比對，故不知曲調與歌詞內容為何，但筆者以為極有可能是同一曲，為閩南語創作歌謠流行歌曲【心內事無人知】(周淑旺詞，郭芝菊曲)，然本文仍暫以不同曲視之。

<sup>115</sup>【四季紅】，為閩南語創作歌謠流行歌曲(李臨秋詞，郭淑貞曲，1937年)，此曲曾為禁歌之一，但解禁後反而大紅特紅。

<sup>116</sup>【打七響】，曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁 160 又名【千金戲地球】。

<sup>117</sup>【白牡丹】，就抄本內容言(黃玲玉《臺灣車鼓之研究·附本》，頁 248)，此【白牡丹】並非目前相當流行的閩南語創作歌謠流行歌曲【白牡丹】(陳達儒詞，陳秋霖曲，1936年)。

<sup>118</sup>【拜佛祖】，根據曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》頁 160 所言，此曲用於演出結束時，並引民間藝人朱德所言，內容為孟姜女因丈夫被徵調築長城，而向佛祖告狀，然筆者以為車鼓演出以此曲做結，應只是個案而已，因無有聲資料可比對，暫將此曲歸於民歌系統。

<sup>119</sup>【番婆弄】，是劇目也是民歌。(黃文正〈南臺地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，《南臺人文叢刊【南臺傳統藝術研討會論文集】》，頁 36 引「王三慶教授收藏版」)。

<sup>120</sup>【點燈紅】，黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，頁 170、301、332，載為【點燈人】。

<sup>121</sup>【小四門】，引自曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》，頁 92，筆者疑為【四門譜】，然因無抄本與有聲資料可比對，此暫列為不同之曲。

<sup>122</sup>【四門譜】，別稱相當多，有以表演動作稱為【開四門】或【踏四門】的；有以使用場合與時機稱為【拜廟】的，根據 玲玉《臺灣車鼓之研究》頁 361 所言，車鼓表演雖無份仙，但仍有「踏大小門」、「踏四門」等一定的基本程序，尤以在廟前表演更不能缺，如踏「踏大小門」、「踏四門」，而直接表演其他曲目，則會被視為不禮貌，是在「踩菜舖」(hap-chha / i-po)，故「踏大小門」、「踏四門」有表禮貌、對神引、對觀眾先「行禮致敬」之意，所用音樂為【四門譜】(民間藝人俗稱為「譜母」)與【囉囉譜】，可見【四門譜】在車鼓音樂中所佔地位之重要；另從頁 33【給君斷】，頁 38【共君斷約】，頁 41【共婆斷約】，頁 46【看燈十五】，頁 55【領年六月】，頁 86【記得當初】等曲目中，知其也使用了【四門譜】做為「落譜」，劉春禧〈閩台車鼓陣析·歌仔戲形成三要素〉中，謂【四門譜】即泉州十音的【對面答】，《民俗曲藝》，第 81 期，頁 62、73，另牛犁陣、七響陣也經常使用此曲。

車鼓頭 <sup>123</sup>	門玉串	寄生草	將軍令	普庵咒
朝天子	開船譜	萬年青 (萬年香)	過路曲	硬弄嘸
雙青	囉囉譜 <sup>124</sup>			

由表 8、表 10 中知，被稱為【車鼓譜】的有演出開始時「踏四門」（拜廟開四門）用的【四門譜】，有些民間藝人直稱為「拜廟」，《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》中，亦直接以【拜廟】稱之；演出結束時（拜廟結束）用的【關調】，《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》中，以【拜佛祖】稱之。

#### 4. 竹馬陣

有關臺灣竹馬陣之曲目，主要參考自施德玉主持《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》（1999）、洪禎玟《宗教、傳統與藝陣：新營土庫「竹馬陣」的表演藝術》，與筆者電話訪談所得等資料。至目前為止，筆者並未掌握到器樂曲曲目，以下就目前筆者所掌握到的竹馬陣歌樂曲曲目列表於下（表 11），共 31 首。

表 11 臺灣竹馬陣歌樂曲曲目

十二生肖弄	大調 <sup>125</sup>	千金本是	元宵十五 <sup>126</sup>	元宵景緻 <sup>127</sup>
正月掛起旌旗	玉美人	從君一去	從君去 <sup>128</sup>	看汝生青靛 <sup>129</sup>
共君走到	共君斷約	早起日上 <sup>130</sup> (請早起來日照紗窗)	早起日上花人影	有緣千里
走賊	告老爺	看燈十五	夏日長	話會

<sup>123</sup>【車鼓頭】，首見於曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》頁 140，但因無傳抄本與有聲資料可比對，故不知是否亦為【四門譜】，此暫以不同曲處理。

<sup>124</sup>【囉囉譜】，劉春曜〈關台車鼓榭榭、歌仔戲形成三要素〉中，謂「南音沒有【囉囉譜】，但梨園戲、道仙戲、泉州高禮戲（提線木偶戲）在請相公爺田都元帥進廟青「靜棚」時有唱【囉囉譜】，譜字與臺灣車鼓【囉囉譜】相同」，《民俗曲藝》，第 81 期，頁 62。

<sup>125</sup>【大調】，筆者 2004.09.29 電話訪問花鹿雄先生，花先生告知「就是平常大家都在唱的大調」，有機會筆者將再深入訪談。

<sup>126</sup>【元宵十五】，引自施德玉主持《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》，頁 66。筆者 2004.09.29 電話訪問花鹿雄先生，花先生告知有【元宵十一五】，但不知是否同曲，有待查證。

<sup>127</sup>【元宵景緻】，南管系統曲目歌詞前四字為「元宵景緻」的好幾首，因竹馬陣無傳抄本可比對，故不知此所指為何首，有待查證。

<sup>128</sup>【從君去】，施德玉主持《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》，頁 66，曲名為【惜君去】。

<sup>129</sup>【看汝生青靛】，施德玉主持《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》，頁 123，曲名為【生新靛】，比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁 196，《臺灣車鼓之研究·財本》頁 5，知與車鼓【我看汝】（【看汝生青靛】）同曲。

<sup>130</sup>【早起日上】，施德玉主持《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》，頁 96，曲名應為【早起日上】，但事實上其歌詞前四字為「早起起來」，比對黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁 260，《臺灣車鼓之研究·財本》頁 206，知與【請早起來日照紗窗】同曲。



牽君手相	頂巧子	掩說出關 <sup>121</sup>	陳三五娘	將軍走
當天下咒	傳令將軍	新說雜戲	團圓	纓鬚娘
勸阿娘				

### 5. 桃花過渡陣

就「桃花過渡」四字言，包含陣頭名稱、劇名、曲名三重身份，以「高雄縣大樹鄉長青會」為例，該團體可演出車鼓陣、跳鼓陣、桃花過渡陣、牛犁陣等不同的陣頭，演員有重疊現象，2002.07.20 筆者實地調查時，該團體就演出上述陣頭，其中桃花過渡陣由兩人演出，時間約十分鐘，共演出【山歌戀】<sup>122</sup>、【吟詩調】<sup>123</sup>、【七字調】<sup>124</sup>、【桃花過渡】4首曲子，各曲間夾雜對白。

以下桃花過渡陣曲目主要來自筆者的實地調查，並參考黃文正〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉<sup>125</sup>（2003）、黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉<sup>126</sup>（2004）等資料。桃花過渡陣曲目可分為歌樂曲與器樂曲兩類，歌樂曲又分為「南管系統曲目」與「民歌系統曲目」兩種。目前筆者所掌握到的曲目中，歌樂曲「南管系統曲目」9首（表12），「民歌系統曲目」25首<sup>127</sup>（表13），「器樂曲」4首（表14），以下分別敘述之。

表 12 臺灣桃花過渡陣歌樂曲南管系統曲目

千金本是	水車歌 <sup>128</sup>	共君走到 (車鼓歌)	共君斷約	吟詩調
看燈十五	拜辭哥哥	拜謝神明 (車鼓歌 <sup>129</sup> )	團圓	

<sup>121</sup>【掩說出關】，施德玉主持《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇劇本報告》，頁108等，曲名為【取雷】（【掩說】），筆者2004.09.29 電話訪問花龍雄先生時，花先生告知此曲也稱為【路弄】，比對高雄縣慈惠堂頂寮定和音社、高雄縣內門鄉姜子路和樂軒太平歌傳抄本，知為同一曲，即本文所言之【掩說出關】。  
<sup>122</sup>【山歌戀】，原用國語（北京話）演唱，但此改為閩南語演唱。

<sup>123</sup>此【七字調】與歌子戲之【七字調】同。

<sup>124</sup>黃文正〈南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究〉，《南瀛人文景觀【南瀛傳統藝術研討會論文集】》，頁37。

<sup>125</sup>黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁258。

<sup>126</sup>有些曲目名稱、歌詞內容雖不同，但實際上曲調是大同小異的。（黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁258）

<sup>127</sup>「水車」應為南管門頭之一，筆者不解此【水車歌】是戲稱或專稱。

<sup>128</sup>有些民間藝人會將【共君走到】、【拜謝神明】等直稱為【車鼓歌】，另曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫書》頁128，也謂【持阮桃奴】、【恨冤家】、【阮是番婆】、【聽見乞人】等被誤稱為「車鼓調」，然筆者以為應不是「誤稱」，而是民間藝人常會將經常演出之車鼓音樂，信口說成這是「車鼓調」、「車鼓曲」、「車鼓歌」或「車鼓譜」，如【共君走到】、【共君斷約】、【鼓區三更】、【看燈十五】、【念阮番婆】、【四門排】等。

表 13 臺灣桃花過渡陣歌樂曲民歌系統曲目

七字調	十二月看牛歌 (看牛歌)	十二送小妹歌 (小妹歌)	十勸娘歌	三十步送哥 (送哥歌)
山歌戀	北路歌	打鼓歌	字文歌	明洲曾二娘
拜店口恭祝歌	查某团子歌	查某歌	相罵歌	食菜歌
娘孃行花園	桃花詩	桃花過渡 (撐渡伯)	海水返來	病子歌
納子歌	救渡伯	郭子儀	陳三磨鏡	點燈紅

表 14 臺灣桃花過渡陣器樂曲曲目

五五四	六仔凡工又	叮啲咚	玄子譜 (六五上六五)	
-----	-------	-----	----------------	--

## 6. 牛犁陣

同桃花過渡陣一樣，就「牛犁（歌）陣」三或四字言，包含陣頭名稱、劇名、曲名三重身份，以「高雄縣大樹鄉長青會」為例，該團體可演出車鼓陣、跳鼓陣、桃花過渡陣、牛犁陣等不同的陣頭，演員有重疊現象。2002.07.20，筆者實地調查時，該團體就演出上述陣頭，其中牛犁陣演出時間約九分鐘，依序演出【四門譜】、【農村曲】、【牛犁歌】、【病子歌】、【望春風】、【一又一四一】6首曲子，其中【四門譜】、【一又一四一】為器樂曲，【農村曲】<sup>10</sup>、【望春風】<sup>11</sup>為閩南語創作歌謠流行歌曲，各曲間夾雜對白。

以下牛犁陣曲目主要來自筆者的實地調查，另參考劉麗月《臺灣民俗誌》、陳正之《樂韻泥香·臺灣的傳統藝陣》、曾永義主持《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》等書。

2007.10.13，筆者在「臺南縣南化鄉東和村金馬寮（心子寮）牛犁陣」實地調查時，所得曲目有【叮啲咚】<sup>12</sup>、【採譜】（行路譜）、【逸岸腳】<sup>13</sup>、【行路譜（一）】、【行路譜（二）】、【牛犁歌】，共6首，其中前5首為器樂曲，歌樂曲只【牛犁歌】1首。

2007.10.14，筆者在「高雄縣內門鄉烏山坑牛犁陣」實地調查時，所得曲目有【行路譜】（上又五上五六五）、【行路譜】（六仔凡工又）<sup>14</sup>、【萬年歡】、【音文陸】、【龍頭

<sup>10</sup>【農村曲】，閩南語創作歌謠流行歌曲（陳建樹詞，蘇桐曲，1937年），此曲曾為禁歌之一，也是遊藝歌曲之一，今已被公認為代表農民心聲之「民謠」（引自莊永明、孫德銘合編《台灣歌謠鄉土情》，頁191）。

<sup>11</sup>【望春風】，閩南語創作歌謠流行歌曲（李聯秋詞，鄭南賢曲，1933年）。

<sup>12</sup>【叮啲咚】，桃花過渡陣也有此器樂曲，但演出時邊奏邊唱，而牛犁陣則只奏不唱。

<sup>13</sup>【逸岸腳】，根據民間藝人所言，意為圍出場地以便於演出時演奏，「邊『閩南語吃』了一世」，另此旋律七響陣稱【掌頭】。

<sup>14</sup>【行路譜】（上又五上五）、【行路譜】（六仔凡工又），雖名為【行路譜】，但當藝人商討要演出何曲時，則會以前數字工尺譜字如【上又五上五】、【六仔凡工又】稱之。

譜】、【玄子譜】、【四倍反】、【善庵咒】、【西皮譜】（七句詩）、【綿搭絮】<sup>44</sup>（燒金譜）<sup>45</sup>、【正調】、【過山調】、【採茶調】（採茶），共 13 首，其中前 10 首為器樂曲，皆有工尺譜字；後 3 首為歌樂曲，而此三首實際上是曲牌，凡七言四句七字子形式之歌詞皆可套用，如【十條手巾歌】（一條手巾交枝蓮）<sup>46</sup>、【十條手巾歌】（一條手巾一路來）、【十條手巾歌】（手岸犁尾犁田土）、【上大人歌】、【十勤娘歌】（十勤娘）、【十勤君歌】（十勤君）等，每首皆可用此三調來演唱。【過山調】旋律即【牛犁歌】之旋律，但民間藝人並不稱【牛犁歌】，至於為何將【牛犁歌】稱為【過山調】，民間藝人並不得而知。【十條手巾歌】（一條手巾交枝蓮）被認為較虛華滑稽；【十條手巾歌】（一條手巾一路來）被認為較正面；【十條手巾歌】（手岸犁尾犁田土）是主題歌，用於廟宇、探館演出。

另曾永義《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》<sup>47</sup>載有【行路譜（一）】、【行路譜（二）】、【採譜】、【逸岸腳】，並謂【行路譜】為純樂器演奏，而【採譜】、【逸岸腳】則配以工尺譜字演唱。

牛犁陣音樂可分為歌樂曲與器樂曲兩類，歌樂曲又分為「南管系統曲目」與「民歌系統曲目」兩種。目前筆者所掌握到的曲目中，歌樂曲「南管系統曲目」有 2 首（表 15），「民歌系統曲目」15 首（表 16），「器樂曲」16 首（表 17），以下分別敘述之。

表 15 臺灣牛犁陣歌樂曲南管系統曲目

秋天梧桐	車鼓曲 <sup>48</sup>			
------	-------------------	--	--	--

表 16 臺灣牛犁陣歌樂曲民歌系統曲目

一條手巾 （手巾歌）	七月十四	八月十六	十月胎	牛犁歌
看牛歌	送君	病子歌	草蜢弄雞公	望春風
農村曲	撐渡	正調	過山調 （牛犁歌）	採茶調 （採茶）

表 17 臺灣牛犁陣器樂曲曲目

行路譜 （上又五上五六五）	行路譜 （六仔凡工又）	萬年歡	音文陸	龍頭譜
------------------	----------------	-----	-----	-----

<sup>44</sup>【行路譜】（上又五上五）至【綿搭絮】（燒金譜）共 10 首，乃筆者 2007.10.14 實地調查高雄縣內門鄉烏山坑牛犁陣所得，包括傳抄本與影音資料。

<sup>45</sup>【綿搭絮】（燒金譜），根據民間藝人所言，此曲是演出結束前燒金、拜拜時演出，故亦稱【燒金譜】。

<sup>46</sup>【十條手巾歌】，傳抄本中共有三首【十條手巾歌】，為方便敘述，筆者將其加上第一句歌詞以為區別。

<sup>47</sup>曾永義《台南縣車鼓陣調查研究計畫期末報告書》頁 123、124。

<sup>48</sup>【車鼓曲】，黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁 257。筆者以為此曲應屬車鼓南管系統常用曲目之一，屬民歌系統曲目機會應不大，但因無傳抄本與有聲資料可比對，此暫歸南管系統曲目。

玄子譜	四倍反	普庵咒	綿搭絮 (燒金譜)	西皮譜 (七句詩)
一又一四一 <sup>108</sup>	四門譜	行路譜(一)	行路譜(二)	採譜
邊岸翻				

### 7. 七響陣

有關七響陣之曲目，主要來自筆者的實地調查，另參考盧進興《七響風華-烏山頭七響陣全集》、陳正之《樂韻泥香·臺灣的傳統藝陣》等書，目前筆者所掌握到的七響陣曲目，可分為歌樂曲與器樂曲兩種。歌樂曲有10首（表18），器樂曲8首（表19），<sup>109</sup>以下分別敘述之。

表18 臺灣七響陣歌樂曲曲目

一叢好花	七里香歌	十二生肖	十八相送	十五步送哥
十條手巾	上大人孔一己	陳三五娘	結尾	圓滿拜謝

表19 臺灣七響陣器樂曲曲目<sup>110,111</sup>

上五上工上又	士上合又工士	士合一又一士一	工工士合又工上
六六上又	起譜 <sup>112</sup> (上五上五六五)	掌頭 <sup>113</sup> (一又一士一)	普庵咒

根據盧進興《七響風華-烏山頭七響陣全集》所載，七響陣的器樂曲統稱為「行路譜」，為平時行進及熱場用，以工尺譜字演唱，較常用的有【上五上五六五】、【六六上又】、【工工士合又工上】、【一又一士一】等。<sup>114</sup>

### 8. 小結

以下就筆者目前所掌握到的臺灣南管系統文陣曲目數量統計於下（表20）：

表20 臺灣南管系統文陣曲目數量統計表

陣別	數量	歌樂曲		器樂曲	合計	備註
		南管系統	民歌系統			
太平歌陣		628	0	82	710	
車鼓陣		152	56	17	225	

<sup>108</sup>【一又一四一】，此器樂曲乃筆者以所唱工尺譜字前五個字來命名的，事實上其與門頭為《北青陽》的車鼓【我也恨】、【今日打鑼】之「舊譜」同。（見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，頁142-152），牛犁陣亦有此曲。

<sup>109</sup>黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁258-260。

<sup>110</sup>【上五上五六五】，同車鼓【起譜】。

<sup>111</sup>【一又一士一】，說明同註139。（見黃玲玉《臺灣車鼓之研究》，頁142-152）。

<sup>112</sup>盧進興《七響風華-烏山頭七響陣全集》，頁53。

桃花過渡陣	9	25	4	38	
竹馬陣	31	0	0	31	
牛犁陣	2	15	16	33	民歌中有3首為曲牌
七響陣	0	10	8	18	
文武郎君陣	12	0	1	13	器樂曲： 打擊樂器合奏，前奏、 行路用。

由表 20 中知，至目前為止，南管系統文陣曲目不論總數量、南管系統曲目、器樂曲，皆以「太平歌陣」最豐富，次為車鼓陣，這可能因目前太平歌陣還有許多館閣存在，有的還每週定時練習、演出，因此曲目較不易流失。「文武郎君陣」雖也以館閣方式存在，但因是日前唯一存在（已搖搖欲墜）之團，故保留曲目最少。至於其它載歌載舞之文陣，皆已不見有館閣存在，除竹馬陣（也是目前唯一的一團）外，基本上包含非業餘性團體（職業與半職業）與業餘性團體，而擁有最多曲目的車鼓陣，目前大部份團體經常演出之曲目，也不會超過十首，尤其是非業餘性團體能演出四、五首曲子已經不錯了，流失速度之快令人不勝唏噓，也許不久的將來皆將只成家頭曲目也不一定。由表 20 中亦知，只歌不舞的太平歌陣、文武郎君陣沒有民歌系統曲目，而七響陣並未見有南管系統曲目。

## (二) 共有曲目比較

限於篇幅，有關曲目之比較，只以「共有曲目」來探討各文陣間之關係，以及與狹義南管間之關係，而不列出獨有曲目，「○」表該樂種有此曲目。

### 1. 歌樂曲

#### (1) 南管系統曲目

由於「七響陣」歌樂曲並未見有與南管系統相關之曲目，故表 21 不特別列欄位敘述。表 21「南管欄」中之「南管」指的是包括梨園戲、高甲戲、狹義的南管等之曲目，主要比對自王耀華、劉春曙〈福建南音初探〉；劉春曙〈福建南曲曲日本事初考〉；吳明輝編印《南音錦曲選集》；張再興編撰《南樂曲集》；張再興主編《南管名曲選集》；劉鴻溝編《閩南音樂指譜全集》；呂鍾寬《泉州絃管（南管）研究》；呂鍾寬編輯《泉州絃管（南管）指譜叢編》（上編）、（下編）、（附編）；王秋桂、吳素霞、陳美娥、楊玉君、莊淑芝〈南管曲譜所收梨園戲佚曲表初稿〉等。另如有兩曲以上前三、四字相同，但因只有曲名而無傳抄本可比對，以致不知確屬於何曲者，則以「△」表之。

表 21 臺灣南管系統文陣歌樂曲南管系統共有曲目

陣別	太平歌	車鼓	南管	文武 郎君	牛犁陣	桃花 過渡	竹馬陣
曲目							
一日庵庵			○	○			
一年光景	○		○				
一封書寫快盡	○		○				
一間草厝	○		○				
一路安然自別	○		○				
一路來行到深山邊	△	△					
一路來萬苦艱身	△	△					
一路來過盡千山嶺來到	△	△	○	○			
一路來過盡山嶺來到只	△	△					
一路來獨自悶	△	△					
一叢柳樹枝	○	○	○				
人聲共鳥聲	○		○				
三千兩金	○	○	○				
三更鼓人觀靜	○		○				
三更鼓玩今纏身	○		○				
三哥暫寬	○	○	○				
千里路途	○	○					
千金本是	○	○	○			○	○
小妹聽說說	○		○				
小妹聽說起	○		○				
小娘子你今近前	○	○	○				
小將軍聽說起	○		○				
山險峻	○	○	○				
山嶺路遠	○	○	○				
不良心意	○	○	○				
今日打鐵		○	○				
元宵十五共君親相見 <sup>154</sup>	○	○	○				○
元宵景緻正是今冥	○						△
元宵景緻實是無比	○						△
切得我	○		○				
夫人聽說		○	○				
夫為功名	○	○	○				
心中悲怨(心腸悲怨)	○	○	○				
心內煩惱	○		○				
心內懶悶	○		○				
心內歡喜 <sup>155</sup>	○	○					
心肝敲碎	○		○				

<sup>154</sup>【元宵十五共君親相見】，與車鼓【元宵十四共君親相見】同曲。<sup>155</sup>【心內歡喜】，同車鼓之【心內煩惱】。

心頭苦切	○		○				
心頭悶懣	○		○				
心頭傷悲	○	○	○				
月斜	○		○				
且返去禪床漸寄	○		○				
且喜得到潮州城	○		○				
冬天寒雪落滿四山東君	○		○				
冬天寒雪落滿四山綉幃	○		○				
冬天寒雪滿山為著 (大冬天寒)	○		○				
出府門	○		○				
出庭前忽聽見	○		○				
出畫堂	○		○				
出漢關	○	○	○				
半月紗窗	○		○				
去秦邦亦情不弟	○		○				
只見樹木	○		○				
只恐畏	○		○				
只桂花	○						
打疊行李	○		○				
永別神州	○						
白雲飄渺	○		○				
共君走到	○	○	○ <sup>156</sup>		○	○	○
共君結托	○		○				
共君斷約	○	○	○			○	○
共妾斷約	○	○					
刑罰罪障重	○	○	○				
向前途	○		○				
因送哥嫂	○		○				
因趕白兔	○		○				
回想當日佛殿奇逢	○		○				
寺內孤檣	○		○				
年久月深	○	○	○				
早起日上花弄影	○	○	○				○
早起起來 (清早起來日照紗窗)		○					○
有緣千里	○	○	○				○
朱郎下返	○		○				
老蓋聽說起那因林大	○		○				
自小出世玩未識	○		○				
自劉郎在許花園	○		○				

<sup>156</sup>【共君走到】：見《泉州弦管（南管）指譜叢編》（附編）頁 50 等書。

行來到只	○		○				
行到涼亭		○	○				
西樓月皎如鏡	○		○				
但願我夫君	○		○				
冷房中	○		○				
別離漢君王	○		○				
告大人	○		○				
告老爺	○	○	○				○
告將軍聽阮訴起那恨哥嫂	△	△					
告將軍聽阮訴起妾身武州	△	△					
告媽親聽子說	○		○				
告蒼天	○		○	○			
形影相隨侍君身	○		○				
忘記昔日	○		○	○			
我也是降龍伏虎 (我亦是降龍伏虎)	○	○	○				
我少年		○	○				
我伊命行時萬事	○		○				
我恨恨我命運都不是 <sup>177</sup>	○	○	○				
我是逃牢頭	○						
我是整調直		○	○				
我為爾費心	○		○				
我看汝(看汝生青靚)		○	○				○
把鼓樂來再整	○		○				
投告月娘	○		○				
步出綉廳	○		○				
秀才先行	○	○	○				
見只書	○		○				
赤壁上	○		○				
走賊		○					○
身坐定係只身坐定	○		○	○			
阮做番婆做人真風騷	○	○					
僑得我	○	○					
來到只正是	○		○				
孤橋悶	○	○	○				
孤酒無意	○		○				
孤燈獨對	○		○				
幸逢元宵是實景致咱娘	○		○				
幸逢太平	○		○				
幸遇良才	○	○	○				
忽聽見枝上	○		○				

<sup>177</sup>【我恨恨我命運都不是】與車鼓【我也恨恨我命運不是】同曲。



忽聽見城樓	○		○			
念小子	○	○	○			
念月英	○	○	○	○		
念阮番婆		○	○			
恒梳妝對菱花	○		○			
狀元聽說起	△	△	△			
直入花園是花味香	○		○			
空房冷事實惡去	○		○			
花園外邊	○	○	○			
金爐寶篆	○		○			
新官人	○		○			
門樓起更漸掠銀燈挑起	○	○				
阿娘聽嫻拜告風流	○	○	○			
阿娘聽嫻說許陳三	○	○				
非是我	○	○	○			
前日事	○		○			
南海普陀山一座	○		○			
咱雙人	○		○			
奏明君	○		○			
奏聖旨	○		○			
思憶當初元宵	○		○			
恨王魁汝是不仁不義	○		○			
恨冤家可見無幸只 (恨冤家毒心無幸只)	○	○	○			
恨哥嫂	○		○			
恨殺文舉	○		○			
恨殺延壽	○	○	○			
恨殺冤家	○		○			
恨著奸臣	○		○			
恨著薄情	○		○			
恨溫金	○		○			
拜別梁哥	○	○				
拜告將軍	○		○			
拜謝神明		○	○			○
拜辭哥哥	○					○
拜辭爹爹	○	○	○			
春今卜返	○		○			
春光明媚	○		○			
春有百花(團圓) <sup>194</sup>		○	○	○		
為伊刈吊	○	○	○			

<sup>194</sup>【春有百花】·車鼓曲名雖為【團圓】(黃玲玉《臺灣車鼓之研究》頁208·《臺灣車鼓之研究·附本》頁44)·但前四字為「春有百花」;呂練寬撰輯《泉州鼓贊(南贊)相譜叢編》(下編)頁340·黃學穎《臺灣文武部研究》頁206·前四字為「春有百花」。

為君病相思	○	○				
為君發業	○	○	○			
為著人成	○		○			
為著紅顏	○		○			
看伊人讀書 (看伊讀書)	○		○			
看我君頭舉不起含珠不吐	○		○			
看見一位是朱娘	△	△				
看見一陣白鶴	△	△				
看青山	○		○			
看番軍	○		○			
看燈十五	○	○	○		○	○
恍惚見春天	○		○			
秋天梧桐	○	○	○		○	
京都春色	○		○			
背真容	○		○			
胡言語	○		○			
重臺別離	○	○	○			
值年六月	○	○	○			
唐朝子儀	△	△				
荔枝為記		○	○			
娘子心問莫得做聲	○	○	○			
娘嬈相隨行到	○		○			
孫不肖	○		○			
書寫有一封(寫書一封)		○	○			
班頭爺	○	○	○			
益春汝不嫁	○	○	○			
紙糊燈	△	△	△			
記古時	○		○			
記得前日共君	○		○			
記得當初共我劉郎	○	○				
馬上挺身	○		○			
高樓上輕風微微	○		○			
偷身出去(操心出去)	○	○	○			
堂上結彩喜筵開	○		○			
婆婆聽說起	○		○			
彩樓前結祝釐	○		○			
從伊去	○	○	○			○
從君一去(從君出去)	○	○	○			○
掩淚出關去恨殺奸臣	○		○			○
啟公婆	○		○			
望明月	○		○			
梧桐葉落滿地	○		○			

牽君手相	○	○	○				○
移步遊賞好景致	○		○				
細思量只園內	○		○				
茶蘼架日弄影	○		○				
連步行入治花園	○	○					
陳三落船	○	○					
魚水相逢情意如蜜	○		○				
魚沉雁杳	○		○				
喜今宵會佳期	○		○				
尊前告低頭無語	○		○				
尋思一起	○		○				
朝來我朝來只應報好消息	○		○				
無處棲止咱今	○		○				
畫容鏡點阮	○		○				
畫堂彩結賽蓬萊	○		○				
雲山重疊阮路遠如天	○	○	○				
雲山萬疊朝來送寒衣	○		○ <sup>199</sup>				
黃五娘你只心悖	○		○ <sup>199</sup>				
勤燒香	○			○			
園內花開	○	○	○	○			
感謝恁好意	○		○				
想起拙就理	○		○				
愁人怨長冥	○		○				
暗想暗猜思想情郎	○		○				
暗想薄情	○		○				
暗靜開門	○		○				
當天下咒	○	○	○				○
當初卜嫁		○	○				
當初時共我劉郎	○	○					
當初貧寒	○		○				
路途千里	○		○				
鼓返三更阮卜邀君去聽	○	○	○				
鼓返五更	○		○				
繡成孤鸞(綉孤鸞)	○	○	○				
潮圓		○	○			○	○
事久哥你聽	○		○				
槐廳茂盛	○		○				
漢宮君王		○	○				
爾因勢	○		○				

<sup>199</sup>【雲山萬疊朝來送寒衣】，《泉州弦管（南管）指譜叢編》（下編），頁419等為【雲山重疊朝來送寒衣】。

<sup>200</sup>【黃五娘】，劉鴻濤編《閩南音樂指譜全集》，頁282為【王五娘】；另《泉州弦管（南管）指譜叢編》（上編），頁291，謂「黃五娘」或作「王五娘」，係指梨園戲《陳三五娘》劇中之女主角五娘而言，而「黃」、「王」二字泉州話皆為「a」，故有此二寫法，並非該角色有兩姓。

爾停查聽我說	○		○				
精神頓即卜願	○		○				
蒙正過橋	△	△					
輕輕行到	○		○				
輕輕看見阮為伊	○		○				
遠望鄉里	○	○	○				
障般樣想想並無根	○		○				
障般樣想想苦著許	○		○				
寫書一封勞煩	○	○	○				
(書寫了有一封勞煩)							
慶壽誕齊唱彩	○		○				
緣份來祥	○		○				
請月姑	○	○	○				
誰人親像	○		○				
賞春天	○		○				
嬾隨官人來去	○		○				
燈花開透	○		○				
嶺路崎斜行來到只	○		○				
愁明臺	○		○				
舉起金杯滴滴斟	○		○				
勸伊人費盡	○		○				
勸得爾	○		○				
輾轉亂方寸	○		○				
點點催更	○		○				
離家鄉	○		○				
離漢宮	○		○				
鶴毛雪	○		○				
關關雎鳩	○	○					
願言倒語	○		○				
勸三哥	○		○				
勸小姐	○		○				
勸相公聽阮訴起咱子兒	○	△					
勸相公聽阮訴起看只人	○	△					
勸爹爹汝暫息怒氣	○	○	○				
勸爹爹聽阮訴起	○						
勸媽親	○	○					
勸過阿娘	○						○
勸爾莫切啼(勸爾二子)	○		○				
獻紙錢	○		○				
聽伊人言語	○		○				
聽伊說我傷悲	○		○				
聽見杜鵑叫月聲停針見綉	○		○				
聽見杜鵑叫聲悲為著春去	○		○				

聽見雁聲悲	○		○				
聽見機房內鬧聲 <sup>141</sup>	○		○				
聽言語	○		○				
聽門樓鼓打是一更	○	○	○				
聽門樓鼓返三更	○		○				
聽說當初時漢王親夢見	○		○				
聽鐘鼓玩今思君	○		○				

由表 20、21 中知，筆者目前所掌握到的 285 首南管系統共有曲目中，「太平歌陣」、「車鼓陣」與南管系統的共有曲目最多，後依序為「竹馬陣」、「文武郎君陣」、「桃花過渡陣」、「牛犁陣」，至於「七響陣」則尚未見到有與南管系統相關之曲目。臺灣文陣所使用之南管系統曲目，雖多與狹義南管音樂有密切關係，但也有不少尚無法證明其與狹義南管音樂有關，如有些曲目流傳於文陣某陣頭或某些陣頭，但卻不見流傳於狹義南管中，有些分別存在於狹義南管與文陣某陣頭或某些陣頭中，有些又獨見於文陣某陣頭中等。<sup>142</sup>

由表 21 中知，六個樂種（劇種）共有的曲目有【共君走到】；五個樂種（劇種）共有的曲目有【千金本是】、【共君斷約】、【看燈十五】；四個樂種（劇種）共有的曲目有【元宵十五共君親相見】、【早起日上花弄影】、【有緣千里】、【告老爺】、【念月英】、【秋天梧桐】、【從伊去】、【從君一去】（從君出去）、【牽君手雙】、【園內花開】、【當天下咒】、【團圓】等，而這些曲子也是同樂種（劇種）不同團體經常演出之曲目。

## (2) 民歌系統

由表 9、13、16、18 中知，民歌系統曲目僅見於載歌載舞的文陣中，共有 106 首（包括共有曲目），但共有曲目並不多，兩個劇種共有之曲目只有【七月十四】、【十二月看牛歌】（看牛歌）、【牛犁歌】、【相罵歌】、【啼渡伯】（哭渡伯、教渡伯）、【桃花詩】、【點燈紅】7 首；三個劇種共有之曲目只有【病子歌】、【桃花過渡】2 首，其餘皆為各劇種之獨有曲目，而七響陣不見有共有曲目，較為特別的是在近代的演出中，也吸收了一些創作歌謠流行歌曲，特別是閩南語創作歌謠流行歌曲，如【四季紅】、【望春風】、【農村曲】、【心內事無人知】、【看破愛別人】等，茲將共有曲目列表於下（表 22）：

<sup>141</sup>【聽見機房內鬧聲】，太平歌另常見曲名為【聽見閩房內鬧聲】，如孫慧芳《臺灣太平歌館之音樂研究·附本·保存於各太平歌團體之傳抄本》頁 163、538、590 等。

<sup>142</sup>黃玲玉〈從源起、音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係〉，《南、北管音樂藝術研討會論文集》，頁 248-250。

表 22 臺灣南管系統文陣歌樂曲民歌系統共有曲目

曲目	陣頭	車鼓陣	牛犁陣	桃花過渡陣	七響陣
七月十四		○	○		
十二月看牛歌(看牛歌)			○	○	
牛犁歌(過山調)		○	○		
相罵歌		○		○	
哮渡伯(哭渡伯)(教渡伯)		○		○	
桃花詩		○		○	
點燈紅		○		○	
病子歌		○	○	○	
桃花過渡		○	○	○	

## 2. 器樂曲

由表 10、14、17、19 中知，臺灣南管系統文陣除竹馬陣筆者目前尚未掌握到器樂曲外，其餘或多或少都有器樂曲，目前筆者所掌握到的器樂曲共有 128 首（包括共有曲目），在這 128 首器樂曲中，與民歌系統曲目一樣，共有曲目並不多，三個樂種（劇種）之共有曲目有【四門譜】（上五上五六五）、【一又一士一】（掌頭）（逸岸腳）、【善庵咒】、【行路譜】4 首，另【四倍反】、【將軍令】、【行路譜】（六仔凡工又）、【玄子譜】（六五上六五）、【叮喇咚】、【萬年歡】、【綿搭絮】（燒金譜）為兩個樂種（劇種）之共有曲目，其餘為各樂種（劇種）之獨有曲目，其中與南管系統有關的有【小童生】（萬然番）、【工綿搭絮】、【四倍反】、【百家春】、【西江月】、【折雙清】、【南母節】（南奧節）、【梅花操】、【善庵咒】、【綿搭絮】、【醉東風】、【囉囉譜】等，茲將共有曲目列表於下（表 23）：

表 23 臺灣南管系統文陣器樂曲共有曲目

曲目	陣頭	太平歌陣	車鼓陣	牛犁陣	桃花過渡陣	七響陣
將軍令		○	○			
四門譜 (上五上五六五) (上又五上五六五) (行路譜)			○	○		○
四倍反		○		○		

行路譜 (六仔凡工乂)			○	○	
一乂一士一 (掌頭) (邊岸腳)		○	○		○
玄子譜 (六五上六五)			○	○	
叮叮咚			○	○	
行路譜		○	○	○	
首處咒		○	○		○
萬年歡	○		○		
綿搭絮 (燒金譜)	○		○		

## 結語

本文研究之主要目的是從源起、使用樂器、曲目三個面向，再探臺灣南管系統文陣之間的關係以及與狹義南管之關係，所得結論為：

### (一)源起方面

車鼓陣(戲)與梨園戲(下南系統)是最早由閩南傳入臺灣的，有稽可考的歷史至少在三百年以上。載歌載舞的牛犁陣、桃花過渡陣、竹馬陣、七響陣，獨立成陣後有稽可考的歷史約在一百至兩百年之間，應是在臺灣產生的。只歌不舞的太平歌陣、文武郎君陣，有稽可考的歷史約在一百六十年左右，加上目前所知陣名、樂種也只有臺灣才有，因此應是在臺灣產生的。

### (二)使用樂器與樂隊編制方面

#### 1. 使用樂器

臺灣南管系統文陣所使用的樂器可說大同小異，雖有獨有樂器，但「鼓子絃、大管絃、月琴(或三絃)、笛」，幾乎是上述所有文陣都會用到的「共有常用樂器」，這四樣樂器即一般所謂的「四管全」。只是此「四管」與狹義南管之「上四管」、「下四管」，可說少有交集。筆者倒覺得這些樂器如與北管「上、下四管」所使用的樂器比較，反而有更多的交集，更接近北管系統所使用的樂器。即使狹義的南管「上四管」中有「二絃」、「三絃」，但其形制也不同於文陣所使用之「二絃」、「三絃」。

## 2. 樂器形制與樂隊編制

就樂器形制與樂隊編制言，臺灣南管系統文陣是相當富彈性的，常隨規模大小、演出技術、材質等做彈性調整，不若狹義南管有嚴格的定制，因此若從此方面觀之，臺灣南管系統文陣受早期梨園戲、車鼓戲等戲曲的影響應是較大的。

### (三) 曲目方面

由周暢〈南音與梨園戲音樂〉<sup>16</sup>中所謂的「梨園戲的唱腔，主要來自南音的『曲』，有的研究家指出，流傳至今的『下南』大部份劇目，全國罕有，「梨園戲的唱腔，以南音的曲為主，梨園戲的七子班，又稱『小梨園』，南音使用的樂器，被梨園戲全部吸收了過去，梨園戲的絲絃曲牌，一部份採用南音中的譜與指曲調」，「梨園戲除了以南音為基礎外，尚吸收北方樂器和吹打曲牌，梨園戲音樂雖吸收一些北方因素，但也已經南音化了」；劉春曙〈福建南曲曲日本事初考〉<sup>17</sup>中謂「根據南曲 48 套聲樂套曲和近千首散曲曲詞的本事考證，南曲所反映的歷史故事有 63 個，其中有 36 個題材與梨園劇目相同，有四個梨園遺目尚保留在南曲之中，聲樂套曲獨有的故事有 11 個。」等中，筆者可以大體的以為，臺灣南管系統文陣歌樂曲中的「南管系統曲目」，應吸收自早期先傳入臺灣的南管系統音樂，如梨園戲（下南系統）、七子戲等。車鼓戲入臺時間與梨園戲相當，因此載歌載舞的文陣受梨園戲、車鼓戲等的影響，吸收其曲目應是可以理解的。至於民歌系統曲目、器樂曲曲目，則以獨有曲目居多，應多是各自吸收其它樂種（劇種）而來的。

綜上所述，以筆者目前所掌握到的資料，筆者以為最早由福建傳入臺灣的梨園戲、車鼓戲等，影響到後來在臺灣產生的太平歌陣、文武郎君陣、牛犁陣、桃花過渡陣、竹馬陣、七響陣的產生。

## 參考書目

方美玲

1999 《台灣太平歌研究》，臺北：國立藝術學院傳統藝術研究所碩士論文。

中國戲曲志·福建卷編輯委員會編

1993 《中國戲曲志·福建卷》，北京：文化藝術出版社。

片岡巖著·陳金田譯

1981 《臺灣風俗誌》，臺北：大立出版社。

<sup>16</sup> 周暢〈南音與梨園戲音樂〉，《國台民間藝術叢論》，頁 221-223。

<sup>17</sup> 劉春曙〈福建南曲曲日本事初考〉，《福建民間音樂研究（四）》，頁 109-216。



## 王秋桂、吳素霞、陳美娥、楊玉君、莊淑芝

1992 <南管曲譜所收梨園戲佚曲表初稿>，《民俗曲藝》，第76期，梨園戲專輯（下），頁111-144。臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會。

## 王耀華

2000《福建傳統音樂》。福州：福建人民出版社。

## 王耀華、劉春曙

1989《福建南音初探》。福州：福建人民出版社。

## 江日昇

1704 <臺灣外記卷之九（康熙辛酉年至康熙癸亥年共三年）>，《臺灣外記》，臺灣文獻史料叢刊·第六輯，臺灣文獻叢刊第六〇種。臺北：大通書局。

## 江亮演編纂

1992《重修臺灣省通志卷七政治志社會篇》，第二冊。南投：臺灣省文獻委員會。

## 花松村編纂

1999《台灣鄉土全誌》（共十二冊）。臺北：中一出版社。

1999《台灣鄉土續誌》（共八冊）。臺北：中一出版社。

1999《台灣鄉土精誌》（共三冊）。臺北：中一出版社。

余文儀<sup>165</sup>

1774《續修臺灣府志》（下）。臺灣文獻史料叢刊·第一輯，臺灣文獻叢刊第一二一種。臺北：大通書局。

## 李繼賢

1981 <淺釋臺灣戲曲上的諺語>，《民俗曲藝》，第11期，頁85-93。臺北：施合鄭民俗文化基金會、中國文化大學地方戲劇研究社。

## 呂訴上

1961《臺灣電影戲劇史》。臺北：銀華出版部。

## 呂鍾寬

1982 <泉州絃管（南管）初探>，《民俗曲藝》，第18期，頁37-62。臺北：施合鄭民俗

<sup>165</sup> 余文儀《續修臺灣府志》，年代引自許常惠主持臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之壹·滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁74。

文化基金會、中國文化大學地方戲劇研究社。

1982 《泉州絃管（南管）研究》，臺北：學藝出版社。

2001 《臺灣傳統樂器》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

### 呂鍾寬撰輯

1987 《泉州弦管（南管）指譜叢編》（上編）、（下編）、（附編），臺北：行政院文化建設委員會。

### 吳明輝編印

1981 《南音錦曲選集》，菲律賓國風社發行。

### 吳捷秋

1985 《梨園與梨園戲析論》，福州：福建省戲曲研究所編印。

### 吳騰達

2002 《台灣民間藝陣》，臺中：晨星出版有限公司。

### 周元文

1718 《重修臺灣府志》（全），臺灣文獻史料叢刊·第一輯，臺灣文獻叢刊第六六種，臺北：大通書局。

### 周暢

1991 <南音與梨園戲音樂>，《閩台民間藝術散論》，頁 221-223，廈門：鷺江出版社。

### 周璽<sup>166</sup>

1836 《彰化縣志》，第三冊，臺灣文獻叢刊第一五六種，臺北：臺灣銀行。

1836 《彰化縣志》，臺灣文獻史料叢刊·第一輯，臺灣文獻叢刊第一五六種，臺北：大通書局。

### 邱坤良主編

1981 《中國傳統戲曲音樂》，臺北：遠流出版事業股份有限公司。

### 林清財、黃玲玉主編

2002 《府城地區音樂發展史田野日誌》（共四冊），臺北：行政院文化建設委員會國立傳統藝術中心。

<sup>166</sup>周璽《彰化縣志》，年代引自許常會主持臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁 163。

### 洪禎政

2005 《宗教、傳統與藝陣：新營土庫「竹馬陣」的表演藝術》。臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文。

### 施士洁

1895 《後蘇龔合集》。臺灣文獻史料叢刊·第三輯·臺灣文獻叢刊第二一五種。臺北：大通書局。

### 郁永河

1697 《裨海紀遊》。臺灣文獻史料叢刊·第七輯·臺灣文獻叢刊第四四種。臺北：大通書局。

### 施德玉主持

1999 《新營「竹馬陣」研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

### 施德玉、呂鍾寬主持

1999 《台南縣六甲鄉「車鼓陣」調查研究計畫【民間藝術保存傳習計畫】傳統戲劇組期末報告》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

### 施德玉編著

2005 《臺南縣車鼓竹馬之研究》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

### 莊永明、孫德銘合編

1994 《台灣歌謠鄉土情》。臺北：莊永明。

### 高拱乾

1696 《臺灣府志》。臺灣文獻史料叢刊·第一輯·臺灣文獻叢刊第六五種。臺北：大通書局。

### 孫慧芳

2005 《臺灣太平歌館之音樂研究》。臺北：國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文。

2005 《臺灣太平歌館之音樂研究·附本-保存於各太平歌團體之傳抄本》(上)(下)。臺北：國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文。

### 章甫

1816 《平嵐集簡編》。臺灣文獻史料叢刊·第八輯·臺灣文獻叢刊第二〇一種。臺北：大

通書局。

### 黃文正

- 2003 <南瀛地區傳統車鼓陣保存曲目研究>，南瀛人文景觀【南瀛傳統藝術研討會◎論文集】，頁 23-63，宜蘭：國立傳統藝術中心。

### 黃文博

- 1990 《台灣信仰傳奇》，臺北：臺原出版社。  
 1991 《當鑼鼓響起·台灣藝陣傳奇》，臺北：臺原出版社。  
 2000 《台灣民間藝陣》，臺北：常民文化出版公司。

### 黃文博、黃明雅

- 2001 《台灣第一香-西港玉敕慶安宮庚辰香科大醮典》，臺南：西港玉敕慶安宮。

### 黃玲玉

- 1986 《臺灣車鼓之研究》，臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。  
 1986 《臺灣車鼓之研究·附本》，臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。  
 1991 《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》，臺北：社團法人中華民國民族音樂學會。  
 1994 <從台閩車鼓現況·看車鼓與南管之關係>，《八十三年度全國文藝季千載清音-南管學術研討會論文集》，頁 68-81，彰化：彰化縣立文化中心。  
 2003 <太平歌、車鼓、南管之音樂比較·以【共君斷約】為例>，《南瀛人文景觀【南瀛傳統藝術研討會◎論文集】》，頁 273-298，宜蘭：國立傳統藝術中心。  
 2004 <從源起·音樂角度初探臺灣文陣與南管之關係>，《南、北管音樂藝術研討會◎論文集》，頁 238-268，宜蘭：國立傳統藝術中心。

### 黃典權等編纂

- 1998 《重修臺灣省通志卷九人物志人物傳篇》，南投：臺灣省文獻委員會。

### 黃學穎

- 2005 《臺灣文武郎君研究》，臺北：國立臺北師範學院音樂研究所碩士論文。

### 陳正之

- 1997 《樂韻泥香·臺灣的傳統藝陣》，臺中：臺灣省政府新聞處。

### 陳枚

1984 <高甲戲音樂介紹>，《福建民間音樂研究（三）》，頁71-84，福州：福建省群眾藝術館。

### 陳彥仲等

2003 《台灣的藝陣》，臺北：遠足文化事業有限公司。

### 陳淑均<sup>167</sup>

1852 《噶瑪蘭廳志》，臺灣文獻史料叢刊-第一輯，臺灣文獻叢刊第一六〇種，臺北：大通書局。

### 陳壽祺

1871 《福建通志臺灣府》（上），臺灣文獻史料叢刊-第二輯，臺灣文獻叢刊第八四種，臺北：大通書局。

### 連橫

1918 《臺灣通史》（下），臺灣文獻史料叢刊-第一輯，臺灣文獻叢刊第一二八種，臺北：大通書局。

### 張再興主編

1968 《南管名曲選集》，臺北：中華國樂會發行。

### 張再興編撰

1992 《樂曲集》，第五版，臺北：張再興。

### 曾永義主持

2001 《台南縣「車鼓陣」調查研究計畫期末報告書》，臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

### 楊馥菱

2001 <有關台灣車鼓戲之幾點考察>，《兩岸小戲學術研討會論文集》，頁231-255，臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

### 劉良璧

1742 《重修福建臺灣府志》，臺灣文獻史料叢刊-第二輯，臺灣文獻叢刊第七四種，臺北：大通書局。

<sup>167</sup>陳淑均《噶瑪蘭廳志》，年代引自許常惠主持臺灣音樂文獻資料彙編·成果報告·第二輯之滿清統治時期（1683-1895）《清代臺灣方志》，頁175。

**劉春曙**

- 1986 <福建南曲曲日本事初考>·《福建民間音樂研究(四)》·頁109-216·福州:福建省群眾藝術館·
- 1993 <閩台車鼓辨析-歌仔戲形成三要素>·《民俗曲藝》·第81期·頁43-86·臺北:施合鄭民俗文化基金會·

**劉鴻溝編**

《閩南音樂指譜全集》·臺北:學藝出版社·

**劉還月**

- 1986《台灣民俗誌》·臺北:洛城出版社·

**鄭鵬雲、曾逢辰**

- 1898《新竹縣志初稿》·臺灣文獻史料叢刊-第一輯·臺灣文獻叢刊第六一種·臺北:大通書局·

**龍海縣民政局地名辦公室**

- 1980《龍海縣標準地名錄》·龍海縣:龍海縣民政局地名辦公室印·

**龍海縣地方志辦公室編**

- 1993《龍海縣志》·龍海縣:出版處不詳·

**盧進興**

- 2003《七響風華-烏山頭七響陣全集》·臺南:長青文化企業社·

**戴書訓等編纂**

- 1997《重修臺灣省通志卷十藝文志文學篇》·第一冊·南投:臺灣省文獻委員會·

# 論Gaya制約下的賽德克亞族音樂 即興——以跳舞歌uyas kmeki為例

曾毓芬

## 摘要

賽德克亞族雖然長期被歸類為泰雅族的亞族之一，但是其語言及音樂文化卻擁有自己獨特的系統，與泰雅本族呈現相當大的差異。本論文將從音樂即興和文化制約兩個不同角度來了解賽德克亞族的音樂文化，並從族人在傳統祭典中所唱跳的【uyas kmeki 跳舞歌】切入，藉由其音樂即興模式的分析，來探討賽德克人的 Gaya 思想如何外顯於音樂及舞蹈的形式表現。

本論文章節架構的設計，採用由外而內逐漸聚焦的方式，首先指出即興與口傳音樂的互動關係，而後再從賽德克文化背景的鋪陳，過渡向其音樂風格與【uyas kmeki 跳舞歌】即興模式的探討。由上述理念中，全文發展為五部分，論述重點各自為「從即興的角度來領會口傳音樂的鉅髓」、「Gaya－賽德克文化最深層的根基」、「賽德克亞族的音樂風格」、「【uyas kmeki 跳舞歌】的即興模式」以及「賽德克亞族音樂即興中的文化思維」等不同主題。

## *The Musical Improvisation of Taiwanese Aboriginal Sediq Sub-Tribe*

*-- Illustrated by the Ritual Dance Song "Uyas Kmeki"*

TSENG Yuh-Fen

Doctoral Candidate of Musicology

Taipei National University of the Arts

### Abstract

Although distinguished into a sub-tribe of Atayal for a long time, Sediq owns its own unique systems of language and musical culture which are different from that of Atayal. In this article, the musical culture of Sediq sub-tribe will be explored from the view of musical improvisation and cultural conditioning, and illustrated by the ritual dance song *uyas kmeki*. Through the analysis on the improvisational patterns of that specific musical genre, how *Gaya* is embodied in the form of music and dance will be revealed.

The design of this article is focused inwardly. In the first beginning, the interaction between musical improvisation and oral tradition is pointed out, and then, through the presentation of Sediq cultural background, the discussion is led to the music style of Sediq and the improvisational patterns of *uyas kmeki*. From this central idea, this article is structured into five parts: Firstly, "to approach the essence of oral musical tradition from the view of improvisation", secondly, "Gaya, the fundamentals of Sediq culture", thirdly, "the music style of Sediq music", fourthly, "the improvisational patterns of *uyas kmeki*", and finally, "the cultural thoughts of the musical improvisation of Sediq".

**Keywords:** musical improvisation, Sediq sub-tribe, *Gaya*, *uyas kmeki*, *tuilage*



## 前言——從即興的角度來領會口傳音樂的神髓

有關「音樂即興」(musical improvisation)的研究，在音樂的學術領域中至今尚未發展為一門顯學，學者們的研究焦點向來較偏重於已創作或發展完成的曲目，這樣的現象，一方面是由於以既成曲目作為研究對象，無論在形式上的掌握或是音樂文化背景方面的探究，都較為明確而具體，另一方面，讓研究者卻步不前的原因，經常是即興的行為本身或多或少具有的「隨性所致」、「變化萬千」特性，理論上，過多無法掌控的變數或是難以界定的範疇，會帶來研究上極大的困難度，因此雖然音樂即興是那麼富於創意與魅力，但是從事其系統化學術研究的人數總是不及演奏實踐(performance practice)的參與者。

音樂即興另有一項特質，就是與口傳音樂文化的發展關聯密切，當然，這兩者之間並不能畫上等號，有太多的實例顯示，口傳音樂文化並不一定具有即興性，而即興音樂也未必必然為口傳音樂。在口傳文化(oral tradition)方面，許多相沿成習的固定曲目往往形成其音樂傳統的重要部分，比如東歐、南歐及賽爾特(Celtic)等地區的器樂曲目，由於口傳的機制而在不同地區形成各式變體，但大致都可辨認出各自的曲調原型(parent tune)，而且演奏時也沒有明確的即興行為；同樣的情形也發生在客家人的「小調」歌曲中，相對於客家山歌開放式的即興特質，客家小調的歌詞與旋律大致上是固定的，它們隨著遷徙的腳步在各地傳唱，版本或許有些許變化，但大同小異，從寫傳音樂文化(written tradition)的角度來看，即便是像西方藝術音樂這類具有完備記譜系統的音樂文化，在發展的歷史中，也出現過幾種具有即興性的演奏風格，比如巴洛克時期的數字低音(basso continuo)，或是古典時期器樂協奏曲中的裝飾奏(cadenza)等。

雖然口傳音樂和音樂即興之間，並不具有必然的因果關係，但不可否認地，口傳機制強化了即興行為發生的可能性並提供進一步發展的環境，而從音樂歷史的發展脈絡看來，許多精采的音樂即興藝術，也的確是在口耳相傳的音樂文化之中，迸發出無盡的創意。比如東南亞籬群音樂文化圈中，印尼的 gamelan，緬甸的 saing waing 以及泰國的 piphat 等合奏形式，都是具有高度即興性的口傳文化；而文明古國諸如印度、阿拉伯及波斯等，也都各自發展出歷史久遠的即興式音樂類型，這些地區的音樂即興都建構於特定的調式系統上——在印度，是稱為 rāga 的旋律型，在阿拉伯是所謂的 maqām 調式，而波斯地區則通稱為 dastgah。

在台灣，族群的多元性造就了豐富多樣的口述音樂傳統，其中屬於南島語族的原住民音樂文化，在即興歌樂方面有獨特的表現。已獲正式認定的十三個台灣原住民族群，幾乎每一族都有屬於自己的獨特音樂語彙。憑藉著南島語族能歌善舞的天賦，各族群在漫長歷史中逐漸形成自己的音階形式和曲調，並發展出型態各異的即興歌唱風格，這些豐富的口述音樂傳統，就結合著部落的生命禮俗與歲時祭儀，在族人之間代代相傳著。

邁入二十世紀後，台灣南島語族音樂文化的口傳體系，在無可避免的歷史洪流中，先後受到日本殖民文化、基督教文化、漢文化、西方現代化思潮的衝擊，終至面臨全盤崩解的命運——口傳機制所依憑的文化環境 (cultural context) 已然消失，年輕人口外流，傳統歌唱的命脈僅存留於少數老者的記憶深處。曾經，原住民族的歌聲結合著他們與自然共存的自足生活型態，驕傲自得地迴盪於山谷溪澗，如今它們卻成為民族音樂學者們所欲積極搶救的「文化遺產」。

台灣南島語族的歌樂具有多樣化的形態，其中還包含著多種複音式的即興歌唱 (polyphonic singing)，諸如布農族的「和聲式唱法」(accords[法], chords[英]) 及該族群用於祈禱小米豐收的祭儀歌曲 (pasi but but 祈禱小米豐收歌) 所特有的「疊瓦式唱法」(tulage[法], overlapping[英])；阿美族的「對位式唱法」(contrepoint[法], counterpoint[英])；排灣與魯凱族的「持續音唱法」(bourdon[法], drone[英]) 與「頑固低音唱法」(ostinato [法], ostinan[英])；達悟族 (mikaliyak 工作房落成拍手禮歌) 的「支聲複音式合唱」(heterophonie[法], heterophony[英])；以及賽德克亞族的《uyas kmeki 跳舞歌》中，結合「疊瓦式」與「頑固低音」的歌唱方式，都是相當值得研究的音樂即興型態 (Zemp 1996; 吳榮順 1999)。<sup>1</sup>

【uyas kmeki 跳舞歌】是賽德克亞族的祭典歌舞。在傳統祭典中，賽德克人跳脫繁文縟節的形式，以無休無止的歌舞來取悅神靈 *utux*——同屬一個 Gaya 的族人協力維持著歌舞的綿延不絕，象徵族群命脈運行不墜，賽德克語稱之為 “*psituc*” (接、繼續)。過去的日子裏，《uyas kmeki 跳舞歌》出現在季節輪替的歲時祭儀，也迴盪於婚禮、獵首等特殊的慶典中，而如今，祭典形式不再，只有歌舞的形式依然存留，成為賽德克亞族傳統精神的象徵性指標。

賽德克亞族的跳舞歌是由層層疊疊的即興領唱和接唱所共構，這樣的音樂即興行為，不但有它的基本語彙和運作規則，在音樂的背後，更蘊含著賽德克人對於生命存在的整體觀念，領會到這些不同層次的意義，筆者將於下文中，從文化背景、音樂文化全貌，到《uyas kmeki 跳舞歌》即興模式與思維的分析，由外而內地，——揭示出《uyas kmeki 跳舞歌》作為族群整體音樂圖騰的真實意義。

<sup>1</sup> 法國人類學博物館民族音樂中心出版的有聲書《世界的聲音》(Les Voix du Monde)，將複音音樂分成 9 類：1. 支聲複音式合唱 (heterophonie/heterophony)；2. 疊瓦式複音 (tulage/overlapping)；3. 持續音 & 頑固低音唱法 (bourdon et ostinato /drones and ostinati)；4. 平行式唱法 (parallèle/parallel)；5. 斜行 (oblique/oblique)；6. 反行 (contre/contrary motion)；7. 和聲式唱法 (accords/chords)；8. 打點式唱法 (hopper/hocketing)；9. 對位唱法 (contrepoint/counterpoint) (Zemp et al. 1996: 56-69, 159-172)。本文在論述複音型態時，參考以上的分類方式。

## 一、Gaya——賽德克文化最深層的根基

居住於南投仁愛鄉境內的賽德克亞族(Sediq)，從日據時期以來就與現今的花蓮太魯閣族(Truku)共同被人類學者視為泰雅族(Atayal)的亞族。從南投縣北港溪與花蓮縣和平溪相連之一線為分界，以北為泰雅本族(Atayal Proper)的居住區，以南則為賽德克亞族(Sediq)的生息之所。這兩個族群之間，無論在血緣、傳統生計方式、社會組織、宗教、生命禮俗、歲時祭儀等各個文化層面上，容有各種地區性的歧異，其大同小異的同源性卻是無庸置疑的，故而被歸類為同一文化系統中的兩個亞族。

在語言學方面的考究結果，學者認為泰雅語群包括泰雅語(Atayal)和賽德克語(Sediq)兩種語言<sup>7</sup>，泰雅語又分為賽考利克(Squliq)與澤敖利(Ts'ole')兩個方言群，賽德克語則包括都克達雅(Tkdaya)、多達(Toda)及太魯閣(Truku)三個方言群(李壬癸 1999a:70-71)。

雖然學術的研究結果顯示出賽德克亞族與泰雅本族在文化上的同源性，但大部分賽德克人在主觀的民族情感上，視泰雅人如同外族一般，事實上，泰雅族各個亞族，甚至同一亞族的不同語群之間，皆呈現我族意識上的高度歧異性，這樣的分歧意識，在2004年1月14日花蓮的賽德克亞族人正名為「太魯閣族」之後，更進一步被凸顯出來，出現了文化分類與政治分類相悖的困境，而這樣特殊的政治與文化環境，也造成學術研究上的尷尬狀況，使得目前關於泰雅族、賽德克亞族與太魯閣族的各類研究，在論述其名稱與分類時，面臨諸多難題。

客觀來看，賽德克亞族在整體文化輪廓上與泰雅族有諸多形似之處，比如農業為主、狩獵為輔的生活型態、文面(ptasan)與獵首(peGaya)的風俗、紡織(tminun)技術的精湛，以及崇信祖靈(utux)與遵行Gaya祖訓，這些構成賽德克傳統文化命脈的要素，也同樣是構成泰雅族文化的核心精神，但是在語言及音樂文化方面，這兩個族群經過長期的分化與遷徙，各族群社會由於「移居山地時間久遠」以及「交通阻塞，往來困難」，為適應不同的生活環境，逐漸在生活方式與方言用語上產生變化(廖守臣 1984:279-284)，以致於各自形成不同的表現形式或溝通系統，尤其在音樂方面，賽德克亞族發展出相當獨特的音樂語彙，無論在音階結構、歌唱型態與歌曲類型各方面，都呈現出與泰雅族非常不同的風格，特別是祭典中所唱的複音歌曲《uyas kmeki 跳舞歌》(uyas kmeki [Tk]、uyas Imeli [To]、uyas mgeli [Tr])，其豐富的曲調、躍動的節奏與複雜的織度，不但在泰雅族境內找不到類似的歌唱型態，甚至在花蓮太魯閣族境內也未曾聽過，堪稱為該族最具代表性的音樂類型。

<sup>7</sup> atayal 與 sediq 各自是泰雅亞族和賽德克亞族的語言中，對於「人」的稱呼方式，有關泰雅族及賽德克族的族名以及各語群的名稱，本論文採用語言學者李壬癸所用的拼音方式及中文音譯(賽德克族名的拼音方式頗為分歧，有 Sedek, Sejek, Sediq, Seejq 等不同方式，本論文採用 Sediq 的拼音)(李壬癸 1997、1999a、1999b)。

本文的論述重點是賽德克亞族的《*uyas kmeki* 跳舞歌》。這是賽德克人的祭典歌曲，其音樂的表現不但與整個族群的歲時祭儀、生命禮俗緊緊相連，更可說是族人的祖靈信仰以及 Gaya 規範的一種外顯符號。賽德克人的 Gaya（祖訓、律法）與他們的 *utux*（祖靈、神靈）信仰息息相關，前者內化為族人的內在精神質素，後者則外顯於代代相傳的生命禮俗與歲時祭儀，一內一外地，建構出賽德克族人生命歷程的基本架構，也是賽德文化最重要的根基，所有其他的文化特質，無論是文面、獵首或織布等，都與其緊緊相扣，共同編織出這個族群的文化全貌。

在傳統的賽德克社會中，Gaya 一詞，無疑是生活、信仰與社會結構的最高準則。<sup>1</sup> Gaya 是由祖先遺訓所形成的習慣法則，泛指一切風俗慣例、社會規範、祭祀禮節，也是與神靈 (*utux*) 溝通的依憑——在 Gaya 的規範中，族人透過鳥占 (*psisin*) 或夢占 (*mspi*) 之好壞吉凶等自然現象，做為行事的依據。

Gaya 也可以說是賽德克部落的律法，它涉及到不同層面的倫理關係。比如若有人喝酒之後打架，違反了人際關係方面的倫理禁忌，依據 Gaya，打人的一方必須帶著一隻雞到被打的人家裏認錯，然後殺了那隻雞一起享用，一起喝酒，作為一個賠罪的行動；至於違反男女關係的倫理禁忌（比如近親結婚，或是男女通姦），乃是儀式群體觸犯傳統祭法中最嚴重的事，它是觸犯禁忌 (*psaniq*) 的行為，為免危及家族以及整個部落的生命財產，犯忌的人必須行賠祭犧牲儀式 (*dmahul*)，依據共食祭法來殺豬宴請部落全體，對全部落族人認錯並且得到饒恕，如此才能解除神靈震怒於人的行為。觸犯男女禁忌的行為，有時甚至必須以獵首行為來解決 (Kumu Tapas 2004:355-346;358-359)。

Gaya 具現於社會組織中，可以解釋為祭團 (*kingan Gaya*) 的意思，屬於同一 Gaya 的人共同舉行祭儀、共勞共享。比如播種祭的儀式，有一個專門行祭的人，它們是世襲的制度，身分跟一般人不同；而農作物收割時，也有專行收穫祭的祭司 (*mtgaya*)，尚未進行收穫祭之前，是不能隨便展開收割活動的；另外，族人一同上山行獵之前一定要祈求神靈祝福，若捕獲獵物，一定會拿一些內臟類的東西，用葉子包起來，丟給身旁的神靈吃，感謝神靈的賜予，這是上山打獵的儀式 (Kumu Tapas 2004:361-362)。

概言之，賽德克族人的一生，所有的生命禮俗，從出生、命名、學習狩獵與織布、文面、結婚、生育子女，一直到死亡，都在 Gaya 的制約之中；除了個人之外，部落整體的歲時祭儀，無論是農耕、狩獵、出草、征戰復仇，甚至權力繼承等，也都受 Gaya 規範。賽德克人一生的為人處事，以遵循 Gaya 的規範為原則，其最終目標乃是為了取悅祖靈 (*utux*)，以求在生命的終了能夠越過神靈之橋 (*hakaw utux*) 與祖靈同居。反之，在世者若因觸犯祭

<sup>1</sup> Gaya 在泰雅語族的各個亞族之間名稱略異，泰雅亞族人稱之為 *Gaga*，賽德克亞族中，三個語群各有其方言稱謂的不同，分別為 *Gaya*[*Dakaya*]、*Waya*[*Toda*]、與 *Gaya*[*Truku*]（太魯閣族屬於 *Truku* 語群，因而同樣也使用 *Gaya* 的名稱），現今賽德克部落間，整體來說，以 *Gaya* 的名稱最普遍。

忌 (*psaniq*) 而違反 *Gaya*，不但此生的人格尊嚴掃地，死後靈魂也將漂泊無依，不得進入祖靈的世界（瓦歷斯·諾幹、余光弘 2002:7；巴萬·韃那哈 1998: 19-22；廖守臣 1998:50-51；黑帶巴彥 2002:36-39）。

## 二、賽德克亞族的音樂風格

雖然在人種及風俗文化方面，賽德克人被視為泰雅族的一個亞族，但在音樂上，這個族群發展出的許多特色，卻是在泰雅族未曾見到的，其中尤以祭典中所唱跳的舞蹈歌為典型代表。這種「一人領唱（舞），眾人模仿跟進」，而且「領唱者輪番上陣、旋律曲曲相接、徹夜歌舞不息」的集體歌舞形式，不只在泰雅族中找不到，就連在花蓮的太魯閣族，也見不到類似的歌唱形式，而舞蹈歌本身所呈現的音樂特質，比如四音階、自由擺動的節奏、即興式的歌唱以及多聲部前後交疊的複音歌唱等，在在都證明賽德克亞族在音樂文化上的獨特性。除了祭典歌曲之外，賽德克亞族的非祭儀性歌謠則不同於跳舞歌的複音型態，呈現自由隨性的單音式即興吟唱風格。以下逐項闡釋足以代表賽德克音樂風格的幾項音樂特色。

### （一）無休無止的祭典歌舞

在賽德克亞族過去的傳統生活中，「跳舞歌」（*uyas kmeki* [Tk]、*uyas lmei* [To]、*uyas mgeli* [Tr]）的唱跳在全年各種農事、獵首、狩獵祭典中，是不可或缺的一部分，甚至可以說，祭典的精華即在於歌舞。在賽德克族人的觀念中，「*uyas kmeki*」並非指特定的某一首歌曲，而是賽德克族祭典歌舞的泛稱，由一連串曲調前後銜接而成，並即興配上歌詞與舞步。

賽德克亞族的祭典沒有太多繁文縟節的形式，所有的祈求、祝福與慶賀，全都蘊含在族人無休無止的集體歌舞之中，在老者的領唱與年輕人層層相疊的接唱形式中，一首接著一首的曲調被鋪陳開來（舞蹈歌中常用的旋律共有 9 種），歌舞的進行有如「一波未平，一波又起」般，在族人熱情沸騰的舞性中，似乎沒有盡頭……過去的賽德克人就是以這樣的瘋狂歌舞來親近祖靈、崇拜祖靈（圖一）。

現今的賽德克文化已遠離其傳統外貌，在漢化、西化與基督教化的質變中，傳統文化

• 筆者從耆老口中得知，賽德克亞族的三個語群對於舞蹈歌的名稱各有不同，Tkdaya 人稱之為「*uyas kmeki*」，Toda 是「*uyas lmei*」，而 Truku 則是「*uyas mgeli*」。而這三種名稱中，Tkdaya 這個最古老的語群所採用的名稱是歷史最悠久的古詞。在完成整個仁愛鄉的普查後，筆者注意到，雖然在賽德克三個語群間都還找的到會唱這種祭典舞蹈歌的耆老，但是以 Tkdaya 語群所居住的部落——特別是南豐村的南山溪部落，保存了最完整的歌唱方式與舞步。因此筆者在本論文總論式的行文中，以 *uyas kmeki* 來稱呼這種賽德克族的舞蹈歌，但是若論及在個別部落中所採錄的曲目時，則以該部落的稱呼為主；在 Toda 語群所採錄的跳舞歌，便以 *uyas lmei* 來稱呼，而在 Truku 語群採錄的曲目，則稱之為 *uyas mgeli*。

的許多要素已然模糊或消逝，祭典已經消失，蠻首與文面當然更是在部落間匿跡，唯有這些歌與舞，伴隨著深藏於族人意識底層中的 Gaya 精神，以藝術的形式繼續傳承下來，成為賽德克音樂文化最具代表性的聲音圖騰。<sup>9</sup>

(圖一) 賽德克族南山溪部落演唱跳舞歌 (曾敏芬攝, 2006.12.7)



### 二、綿延不絕的疊瓦式複音

賽德克亞族歌唱傳統最獨特的一個面向，表現於音樂學術上通稱的「複音式」歌唱 (polyphonic singing)，若更精確地以民族音樂學的術語來說，稱為「疊瓦式」複音歌唱 (nillage [法]，overlapping [英])。

<sup>9</sup> 在日據時期，日本人並沒有禁止傳統歌舞的進行，甚至有客人來訪時，會以歌舞表演作為招待的節目，而在祭典方面，則除了蠻首祭被禁止外（日人「五年理蕃計畫」中已有禁獵人頭的政項，在霧社事件之後更是嚴禁），其他祭典都依然進行著。日本人對賽德克人是有所顧忌的，因為賽德克人不怕死，被稱為是「瘋的民族」，在山林中神出鬼沒……，日本人必須給他們一些空間，不敢禁止太多，甚至也跟著一起吃祭典的食物，因此日治時期祭典歌舞仍然是存在的，當時在 Palao（霧社部落），也都會有文化祭的表演，到了國民黨時期，獵人也會被邀請在政治慶典中表演，比如霧社事件的紀念日、仁愛鄉的慶典活動等，除了政治慶典之外，在部落生活中，只有結婚的時候還會有這樣的歌舞，傳統祭典真正被放棄掉，有兩個原因，一為祭司的凋零（老人過世，找不到傳人），另一個就是基督教的影響，日本人的影響倒是不大，另外，經濟作物的轉換（小米種植文化的轉變），也是改變賽德克人生活型態而使祭典消失的原因之一。

在賽德克亞族所有的音樂中，複音歌唱型態只在祭典的【*uyas kmeki* 跳舞歌】中聽的到。*uyas kmeki* 的複音歌唱通常是以如下的模式進行：首先由一位領唱者即興帶領著歌唱與舞蹈動作，稱為“*mpgela*”（領唱），其餘的人則在一定的間距後緊接著模仿領唱者所唱的歌詞、旋律與舞步，稱為“*pslutuc*”（接唱），如此一前一後地交疊著，目的是為了讓音樂不要中斷，於是，同樣的旋律前仆後繼，綿延不絕，形成兩聲部、三聲部、甚至四聲部的「疊瓦式」複音歌唱，有如西方的「卡農」（*canon*）音樂形式一般。除了上述的疊瓦式複音歌唱之外，在歌舞進行中，我們時常還會聽到另一組歌者反覆吟唱著一個低音的節奏化音型，有如西方的「頑固低音」（*ostinato bass*）一般，以此來支撐或回應高音聲部的模仿接唱。這種唱法的功用也是為了讓音樂不中斷，有「加把勁」的意思，族人稱之為“*pslutuc psbiyax*”（加強接唱）。

於是，「疊瓦式」與「頑固低音」兩種複音歌唱方式，共同交織出賽德克族【*uyas kmeki* 跳舞歌】的豐富音樂織度，也成為賽德克亞族音樂風格的主要特色。

### （三）四音音階為主的旋律

賽德克亞族大多數的音樂，無論是祭典中唱跳的複音式舞蹈歌或是日常生活裏自由吟唱的單音式歌謠，使用的都是以「大二度—小三度—大二度」所構成的四音音階，亦即「*re-mi-sol-la*」（相對音高）四個音（譜一）。

（譜一）賽德克亞族的四音音階（相對音高）



如前所述，賽德克亞族早已發展出有別於泰雅族的音樂風格，以音階這個最基本的音樂素材來說，泰雅族是以「*mi-sol*」二音音階以及「*mi-sol-la*」三音音階（相對音高）為主，而賽德克亞族則發展出以「*re-mi-sol-la*」所構成的四音音階。據筆者的觀察，賽德克亞族的四音音階與泰雅族的二音和三音音階之間，呈現出音樂演進的脈絡關係，因為由泰雅族的二音音階「*mi-sol*」至三音音階「*mi-sol-la*」，以至於賽德克亞族四音音階「*re-mi-sol-la*」，其發展順序事實上反映出賽德克亞族四音音階之間明顯的位階關係（*hierarchy*）；賽德克傳統曲調的四音結構中，*sol* 與 *mi* 兩個音具有最強的支配力，「*sol* → *mi*」的音樂進行，幾乎可以說是所有旋律共通的深層骨幹旋律（譜二）。這是筆者在分析過大量賽德克亞族的傳統曲調之後，歸納出的旋律進行法則（*a principal for melodic progression*）。

(譜二) 這是賽德克亞族【uyas kmeki 跳舞歌】經常使用的 5 首曲調，它們深層的旋律結構，幾乎都是以 sol 與 mi 兩音為中心，並且結束於 mi 音之上。

<embaruh 匯工>  $N_n$

<Lobe Nomun 位貝諾華>  $N_n$

<olnay 喜歡>  $N_n$

<ezabe 起來跳舞>  $N_n$

<yonodozi ta 大家一起來>  $N_n$

The image displays five musical staves, each representing a different song from the Uyas kmeki dance repertoire. Each staff begins with a title in Chinese characters and a label 'Nn' above the first few notes. The notation is in a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The overall structure of each piece is centered around the sol and mi notes, as mentioned in the text.

就整體音樂結構來看，賽德克四音音階的 mi 與 sol 音所扮演的角色，非常類似西方調性音樂中，音階第一與第五音所具有的「主音」和「屬音」功能，而「sol → mi」的音程走向，也非常近似「屬音 → 主音」在旋律進行上所具有的支配力；至於 la 音與 re 音的結構意義，則幾乎等同於西方音樂理論所謂的「上鄰音」(upper neighboring note) 與「下鄰音」(lower neighboring note)，他們在旋律進行中所扮演的角色是裝飾性的，la 音經常呈現走到 sol 音的強烈趨向，而旋律在下降到 re 音之後，也總是很快又回到 mi 音。

#### 四 搖擺式的律動感

筆者在接觸賽德克亞族音樂之初，除了對於這個族群特有的層層疊疊複音歌唱感到印象深刻，也不斷被一種難以言喻的律動感所吸引。在尚未深入一探其究竟之前，只覺得這些音樂有種讓人不自覺隨之搖擺的節奏感染力，這種節奏並非是振奮、前進的，而是一種讓人覺得放鬆、擺盪的律動感，很類似爵士樂的“swing”(搖擺舞音樂)一般。

在完成南投賽德克亞族各部落音樂的普查工作，並將所有錄得的音樂加以採譜記錄後，筆者終於了解這種節奏上的魅力來自他們特殊的歌唱習慣：在吟唱各式傳統曲調時，族人



們經常唱著唱著，就不自覺地將原本規律對稱的節奏轉為不對稱的、長短或短長交替的節奏型來吟唱。雖然這個族群有不少傳統曲調都呈現出「四拍一個循環」的節拍特性（亦即西方音樂理論中的4/4拍），但是當其細部的節奏分割方式由二分法（binary rhythm，比如平均的八分音符、十六分音符或是附點音符所構成的節奏型）轉為三分法（ternary rhythm，如三連音一般的分割方式），而且是長短不一的不平均型態時（將三連音的前兩音或是後兩音併在一起，形成1:2或是2:1的時間比例）（譜三），這種節奏的細部微調會巧妙地轉換整個音樂的性格或氣質，讓人感受到一種輕鬆的、搖擺的律動（譜四 & 五）。

〔譜三〕「長—短」及「短—長」的搖擺式節奏

(a)  「長—短」的搖擺式節奏

(b)  「短—長」的搖擺式節奏

〔譜四〕二分式對稱節奏 (binary rhythm) 與三分式搖擺節奏 (ternary rhythm) 的對照

(a) 《iya ku be cuyaxi 不要羞辱我》(<bsukan 酒醉> 曲調)



(b) 《uyas Imnglung laqi 想念孩子之歌》(<bsukan 酒醉> 曲調)



(譜五) 由二分式對稱節奏轉換為三分式搖擺節奏的例子：《siyo siyo sii 你能，我能，你看》  
(〈siyo siyo 你能，我能〉曲調)



搖擺的節奏特性不斷在耆老們的歌唱中出現，不論是跳舞歌、還工歌、戀愛歌、打獵歌、酒醉歌或是調戲歌等各種類型的歌曲，都會聽到這樣的表現方式。筆者稍做統計，發現在所有的歌唱曲目中（去掉口簧琴的部份，田野錄音加上歷史錄音共 91 首），出現「短—長」搖擺節奏的曲目有 16 首，而「長—短」搖擺節奏則有 19 首，共 34 首，其出現的比例超過三分之一。從數據中我們至少可以得知：這種節奏風格的運用，在整個族群的演唱傳統中是有意義的，它成為節奏表現上一種約定俗成的慣例。

在完成節奏的觀察與分析後，筆者再度回到部落，試著向耆老們詢問這種節奏表現對他們的意義，但是耆老們大多說不出所以然來，其實這是想當然爾的現象。族人的歌唱是在生活中自然學習來的，它是一種本能，而非一種思考。就筆者的觀察，這種搖擺式的律動感，與族人談論跳舞時常用的兩個字——“pulugelu”（搖擺）與“psrokah”（放輕鬆），有著異曲同工之妙。遺憾的是，這樣的表現方式只在老一輩的歌唱中還聽得見，在稍微年輕一些的族人之間（所謂年輕一點，指的大約是 50 到 60 來歲的年紀），已經幾乎找不到這樣的唱法了。

### (五) 曲折婉轉的運音

賽德克人的歌唱與舞蹈基本上呈現柔軟、放鬆而婉轉的特質。節奏上，不強調直接、鮮明的驅動（指對稱而具前進感的節拍），也不以節奏樂器伴奏（現存的樂器，無論是口簧琴、鑼首笛、或是木琴，都屬於旋律型的樂器），呈現一種輕輕彈跳、搖擺不停的律動，並經常伴隨著口簧琴富含泛音音色的細緻音響。至於旋律的表現，賽德克人善於加入各種裝飾音或滑音，以使音樂線條聽來婉轉而細膩，配合四音音階的狹窄音域，散發著一股細緻內蘊並且質樸而不誇耀的氣質。

\* 這兩個詞彙指的是跳舞歌的兩種動作，一為“pulugelu dululing papak ni pulugelu hiyi”（搖腳尖 & 搖身體）的「搖擺」動作，另一則是“mire icing iling ni narac papak ni psrokah”（左右跳躍 & 腳尖原地交換步）中的「腳尖原地交換」動作。

上述這種曲折婉轉的運音方式<sup>7</sup>，在筆者所採集的曲例中可說俯拾皆是。在本論文中，筆者以三種不同的記譜方式來呈現這些轉折音型：一閃即逝、明顯外加於主要旋律音之上的裝飾音型，以西方記譜法的「碎音」(*acciaccatura*)來表示；而那些融入旋律線條、較不那麼急促的轉折音型（常出現於三分式的搖擺節奏），記載出它們的實際音值；至於在慢速、自由節拍的歌曲裏（如uyas smbaruh 還工歌），一些緩慢滑動的裝飾音型，則以“*glissando*”記號加上箭頭符號的圖示來表現（譜六）<sup>8</sup>。

（譜六）

(a) 《ohnay 誰是我喜歡的人》（<ohnay 喜歡> 曲調）



(b) 《uyas hmici radan 調勉歌》（<Labe Nomin 拉貝諾敏> 曲調）



(c) 《uyas smbaruh 還工歌》（<smbaruh 還工> 曲調）



這類型的風格主要出現於女性的歌唱中，男性的歌唱多半是直接了當而較少轉折，比如同樣吟唱 <bsukan 酒醉> 曲調，春陽村的 Pibug Takun（男性）與靜觀部落的 Kumu Watan（女性）就呈現出互為對比的風格（譜七）。賽德克亞族的歌唱傳統以女性為主要歌者（比如跳舞歌 uyas kmeki 就是由女性來唱），所以這種轉折式唱腔是具有其代表性的。

<sup>7</sup> 運音 (*articulation*) 這個詞彙借用自西方藝術音樂的演奏概念，原意為講話上的咬字、發音，應用在音樂中可解釋為「用什麼語氣來表達音樂」，也就是音樂表情上的「抑、揚、頓、挫」。西方記譜法中的運音記號源自於位樂器的弓法、以圓滑奏 (*f*)、斷奏 (*staccato*)、持續奏 (*legato*) 等記號，表示出音與音之間「連」(*Legato*) 與「斷」(*Staccato*) 的不同程度（徐頌仁 1987:23-98；曾敏芬 2001:2-11）。若是以漢族傳統音樂的角度來看，則可將運音的概念視為「行腔轉韻」。筆者在此所提出的「曲折婉轉的運音」，指的是賽德克人富於裝飾性的唱腔，他們善於運用裝飾音或滑音，來營造婉轉而細膩的旋律線條。

<sup>8</sup> 在訪談中，南山溪部落的耆老 Ohin Nawi 表示，uyas smbaruh 的極長滑音（標 *glissando* 之處），是為了「聽起來好聽」（據筆者觀察，這或許和該調的風格有關；Thodaya 方言和其他語群相較，顯得較慢、較柔）。

(譜七)

(a) 《uyas msulu 再婚歌》Pihug Takun (春陽村/男性)



(b) 《saw ku bi suminalu 我很可憐啊》Kumu Watan (靜觀部落/女性)



## (六) 即興的歌唱方式

賽德克亞族的歌樂吟唱具有即興的特質，其型態有「複音式」與「單音式」兩種。複音歌曲指祭典所唱跳的【uyas kmeki 跳舞歌】類型音樂，這是一種集體的複音式歌唱，族人稱為“*msupu muyas*”（合唱，*msupu* 合，*muyas* 唱），在這類型的歌曲中，即興歌唱已然發展為一個明確的模式，參與歌舞的族人各自在其中扮演特定的歌唱角色，在分工的機制下，非常有默契地進行著祭典中的歌舞。

另一類即興型態是自由隨性的單音式歌謠吟唱，稱為“*muluh muyas*”，這種歌唱方式主要運用於非儀式性的生活類歌謠中，如【uyas smbaruh 還工歌】、【uyas bsukan 酒醉歌】、【uyas hnici rudan 訓勉歌】、【uyas nagih kuhul 傷心歌】等類型。<sup>4</sup>

## 三、【uyas kmeki 跳舞歌】的即興模式

在音樂即興的相關文獻中，大多數學者皆認同：音樂即興的進行與一個「既存架構」(an existing framework) 或是「音樂原型」(a musical model) 之間，存在著密切的相關性。學者們觀察到，在大多數的情況下，即興者都會選擇一個「出發點」(a point of departure) 或是「原型」(model)，作為他們賴以即興的材料 (Zonis 1973:62; Lortat-Jacob 1987:54-57; Nettl 1998:13)。從這樣的角度來審視全世界已被記錄整理下來的口傳音樂體系，也同樣發

<sup>4</sup> 多人合唱的方式，Sediq 語稱為“*msupu muyas*”（合唱，*msupu* 合，*muyas* 唱），對族人來說，無論是以「接唱」方式演唱或是眾人齊唱同一旋律，都是“*msupu muyas*”。大夥兒在一起喝酒的時候，經常會以齊唱的方式來唱歌，而在祭典的歌舞中，則會以「領唱—接唱」的模仿式複音來歌唱。賽德克人也有獨唱，稱為“*muluh muyas*”，*msupu muyas* 是在公眾場合裡的歌唱方式，而 *muluh muyas* 則多見於較私密的場合（整理自 2007.6.20 在南山溪部落訪談 Obin Nawi 的記錄）。

現，那些富有即興特質的樂種，幾乎都具備體裁上的特定基礎，亦即音樂即興的「原型」，而其內容與種類依著文化和音樂類型而有所不同。筆者從既存的音樂文獻裡歸納出五大類音樂即興的原型，分別是「調式」(mode)、「骨幹旋律」(skeletal melody)、「主題／動機」(theme/motif)、「和弦序列」(chord sequence)與「歌曲形式」(song form)。<sup>28</sup>

就音樂即興的整體運作模式來看，除了做為出發點的「即興原型」之外，如何去「展開」(elaborate)這些基本的樂念，是音樂即興行為更進一步要去考量的。在形形色色的口傳即興音樂類型中，筆者依照其著重面向的不同，歸納出旋律、節奏與織度三種不同的展開方式，在演奏實務上，當音樂即興特別強調其中某一音樂面向的發展時，另兩個面向就會相對地較少做變化，或者是較為自由，在即興手法上有程度的區別。

本文所探討的賽德克亞族【uyas kmeki跳舞歌】的即興原型，就其本身的結構及運用方式看來，最接近「骨幹旋律」(skeletal melody)的類型，其開展方式分為橫向與縱向兩種，橫向開展指的是骨幹旋律在旋律和節奏上的開展，而縱向開展則是指「織度式的展開」(textural elaboration)，後者是這類型歌曲最具辨識特性的結構法則，可以說就是支配整體音樂進行的主要語法。以下首先介紹本論文在分析骨幹旋律時所用的方法，而後分別從【uyas kmeki跳舞歌】的骨幹旋律及其橫向開展，以及【uyas kmeki跳舞歌】的主要語法兩個角度來論述其即興模式。

### (一)【uyas kmeki跳舞歌】的骨幹旋律分析方法

【uyas kmeki跳舞歌】並非是一首單一曲目，它是一個樂種(genre)，屬於賽德克亞族的祭典歌曲。結構上，是由多個樂段接續串連而成，每個樂段都各自以一個骨幹旋律來進行音樂的即興。筆者在完成南投賽德克地區的普查之後，針對不同部落所採集到的跳舞歌進行曲調分類，共歸納出九大類的曲調類型，同一種曲調類型中的各首歌曲，雖然在旋律表現上多少都呈現不同樣貌，但彼此都具有明顯可辨的共通性。有鑑於以上的特性，筆者嘗試將同一類型的曲調做比較式的分析(comparative analysis)，希望能找出同一類型曲調之間共通的核心樂念，也就是用之以即興的骨幹旋律。

本論文的比較式分析概念，主要是從John Blacking的功能主義角度出發，藉由同一樂種、或同一音樂文化的曲目之比較分析，以找出其共同的基礎結構(underlying structure)，此一基礎結構以Blacking的理念來說，就是所謂的「音樂功能」(musical function)(Blacking 1995:73-126; Cook 1987: 202-205)。

在分析的手法上，筆者融匯了Jean-Jacques Nattiez的音樂符號學(musical semiotics)與Heinrich Schenker的蘊表分析方法(Schenkerian analysis)，藉由「分割」(segmentation)與

<sup>28</sup> 有關分類的詳細說明，請參考筆者之論文〈音樂即興藝術的運作與美學——以台灣賽德克亞族與太魯閣族的歌樂為例〉(管絃琴 2007.3.11)。

「還原」(reduction)兩個步驟，找出 Blacking 所主張的基礎結構，或音樂功能。

在骨幹旋律的分析過程中，第一個步驟首先採用 Nattiez 音樂符號學的「系譜軸分析」(paradigmatic analysis)方法，進行「分割」的步驟，找出具有結構意義的最小單位 (significant units)，而後將性質相近的音樂單位疊置在一起，形成一個欄位，每一個欄位代表著一種「動機類型」(motivic type)或「系譜軸類型」(paradigmatic type) (Cook 1987: 151-165)。大多數賽德克亞族的歌曲，都是以短小的旋律型配合不同歌詞而一再重複吟唱，跳舞歌也不例外，每一首曲調都很短，是不斷重複的旋律動機，因此在「分割」的階段，筆者以曲調本身作為最小的音樂單位，進而將不同曲目所使用的同類曲調疊置成一欄，如此一來，九種類型的曲調，就會形成九個欄位，各自代表著一種動機類型(系譜軸類型)。筆者在下列譜例所列出的，是〈smbaruh 還工〉曲調的系譜軸，在此，筆者將本論文所蒐集的〈smbaruh 還工〉曲調，依次排列為曲調系譜軸，並在最下方列出這些曲調所共同具有的骨幹旋律(譜八)。

第二個步驟，是以 Schenker 分析的概念，將音樂表象依據其所屬音樂系統的結構法則，進行「簡化」，或「還原」的步驟，在經由「前景」(foreground)、「中景」(middleground)及「背景」(background)三個階段的分析之後(有時只進行兩個階段的分析，視個別的分析情況而定)，一段音樂的基礎結構就被抽絲剝繭地還原了出來。<sup>11</sup>為求得各個曲調類型的骨幹旋律，筆者針對【uyas kmeki 跳舞歌】的九類曲調做了還原式分析，以找出其各自的基礎結構，亦即骨幹旋律。礙於篇幅，僅在此代表性地列出〈smbaruh 還工〉曲調的分析結果。(譜九)所列出的，是中景分析的圖表(前景分析就是上述的曲調系譜軸)，而圖表最下方的「骨幹旋律」，則是背景分析步驟所得到的結果，亦即曲調的基礎結構。

<sup>11</sup> Heinrich Schenker 的圖表式分析法乃是衍生於西方調性理論的一種分析方法。傳統上，它只應用於二十世紀之前的調性音樂。在二十世紀後期，Schenker 分析法強調音樂形式是由一個基礎結構 (underlying structure) 所支配的概念，被 Allen Forte 等理論家應用於無調性音樂 (atonal music) 的分析。在音組理論的分析法 (set-theoretical analysis) 中融入 Schenker 分析的精髓 (Cook 1987: 27, 124; Ferrara, 194-206)。同時，一些學者在面對非西方音樂的分析時 (比如 John Blacking 與 Nicholas Cook)，也引入了類似的概念。這樣的潮流被稱為 neo-Schenkerianism。筆者在本文中亦借重 Schenker 分析法的概念，參考分析對象的音樂結構特性，經過轉換後，應用於節奏原型的分析上。Schenkerian analysis 是一種圖表式分析 (graphic analysis)，具有一目了然的特性，分析的細節皆呈現於圖表中。筆者在分析中使用了一些名詞縮寫，茲解釋如下：App = Appoggiatura (倚音)；Pt = passing tone (經過音)；Nn = neighboring note (鄰音)；Ant = anticipation (先現音)。

〔譜八〕&lt;smbaruh 還工&gt;的曲調系譜輪&amp;骨幹旋律

## &lt;smbaruh 還工&gt;曲調

Sediq傳統曲調

[野002]

[野008]

[史008]

[野013]

[野014]

[野025]

[野054]

[野062]

[野077]

[野083]

[野094]

骨幹旋律

App

〔譜九〕<smbaruh 還工> 曲調的還原式分析& 骨幹旋律

### <smbaruh 還工> 曲調

Sediq傳統曲調

[野002]  
 [野008]  
 [史008]  
 [野013]  
 [野014]  
 [野025]  
 [野054]  
 [野062]  
 [野077]  
 [野083]  
 [野094]

骨幹旋律

Detailed description: The image shows a musical score for the traditional melody 'smbaruh 還工'. It consists of 14 staves of music in a single system. Each staff is labeled with a bracketed number: [野002], [野008], [史008], [野013], [野014], [野025], [野054], [野062], [野077], [野083], and [野094]. The notation is in a single treble clef with a common time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Various performance markings are present throughout the score, including 'App' (Appoggiatura), 'acc' (accents), and 'rit' (ritardando). The final staff is labeled '骨幹旋律' (Main Melody) and shows a simplified version of the melody with only the essential notes and one 'App' marking.



## (二) 【uyas kmeki跳舞歌】的九種骨幹旋律及其橫向開展

## 1. &lt;smbaruh 還工&gt; (譜十)

&lt;smbaruh還工&gt;



<smbaruh 還工>的曲調名稱，來自它在傳統生活中的歌唱情境——這首曲調主要出現於族人相互吆喝來還工時所唱的【uyas smbaruh 還工歌】。唯一的例外，是在歌舞慶典即將開始之時，族人也會以這首曲調彼此呼喊，邀請大家一起來參加祭典。

在所有賽德克亞族傳統曲調中，<smbaruh 還工>是最具自由、即興特質的一首曲調，族人在吟唱這首曲調時，除了大致維持「sol-la-mi-sol-mi, mi-la-sol-mi-sol-mi」的基本音程結構之外，在節拍、節奏及裝飾音的運用上，可說是繽紛多彩、各具特色。比如本論文所收錄的 11 首運用 <smbaruh 還工>來吟唱的歌曲，就沒有一首是相似的，即便是同一位歌者，每次的表現方式也都不盡相同。比如下列三首歌曲，都是由南山溪部落的 Obin Nawi 所唱，但她每一次都以不同方式吟唱，除了節拍自由、延長音的使用各異外，節奏的表現也各有特色，(譜十一(a))以平緩前進的八分音符節奏為主，(譜十一(b))是具有跳躍感的附點節奏，而(譜十一(c))則是以「長—短」或「短—長」的三分式搖擺節奏為主。

[譜十一]

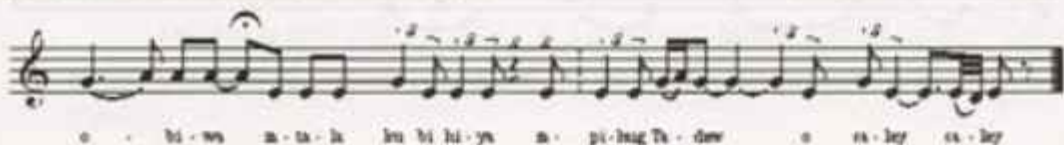
## (a) (obale 呼喊)(南山溪部落 Obin Nawi)



## (b) (uyas smbaruh 還工歌)(南山溪部落 Obin Nawi)



## (c) (呼喚之歌)(南山溪部落 Obin Nawi)



值得注意的，是 Obin Nawi 所唱的旋律，幾乎很少運用到 re 音（只有在（譜十一（c））的最後，以下鄰音的形式快速地一閃即逝），大多以「mi-sol-la」三個音來歌唱。據 Obin 表示：「Tkdaya 與 Toda 人在唱歌時，『聲音和旋律都不同』，Tkdaya 人唱歌較緩慢、較柔，Toda 人唱歌則重音較多、較快。」由書老的解釋中可以推測，Tkdaya 人在歌唱時較少出現加上了 re 音的裝飾音型，可能與其方言的語調 (intonation) 和重音 (accent) 特質有關。以下列舉兩首筆者在春陽村（Toda 語群）所採錄的還工歌，其旋律進行中充滿了以下鄰音（re 音）的裝飾音型，和南山溪部落（Tkdaya 語群）的歌唱方式有明顯的不同（譜十二）。這種受歌詞語調影響而形成的旋律差異，在筆者的〈smbaruh 還工〉骨幹旋律分析圖表中，更顯清楚：在〔野 013〕、〔野 014〕、〔野 054〕、〔野 077〕、〔野 083〕、〔野 094〕等六首歌曲中，甚至連骨幹旋律的 mi 音也由 re 音所取代（筆者將這些異於骨幹旋律的音以括弧標出，以作為對照）（譜九），而這些歌曲的前兩首是在 Toda 語群的部落所採集到的（春陽村），而後四首則是在 Truku 語群採集的（廬山、平生、靜觀）。就賽德克亞族的遷移歷史來看，這兩個語群都是由 Tkdaya 部落分支而出，是較新的出現的語群。口傳音樂中，語言影響音樂現象之深，由此可見。

（譜十二）

(a) 〈uyas smbaruh 還工歌〉(春陽村 Away Takun)



(b) 〈uyas smbaruh 還工歌〉(春陽村 Obin Piring)



2. 〈Labe Nomim 拉貝諾敏〉（譜十三）

〈Labe Nomim 拉貝諾敏〉



這是一首普遍流傳於賽德克部落間的曲調，在祭典的舞蹈歌以及生活類的歌謠中都很常見。由於這首曲調的演唱習慣，總是以“mLabe Nomin, mLabe Nomin”（拉貝諾敏·拉貝諾敏）的歌詞來起唱，呼喚完Labe Nomin 這個女孩的名字後，再即興唱出不同的歌詞內容，筆者因而在此以〈Labe Nomin 拉貝諾敏〉為這個曲調命名。

〈Labe Nomin 拉貝諾敏〉具有抒情緩慢的音樂線條，以非常規律的四拍子韻律進行著（等同於4/4拍），並在四次的節拍循環之內（等同四小節），以旋律或節奏上的裝飾手法，將骨幹旋律「mi-la-sol-la-mi, mi-sol-la-sol-mi」展開來。在筆者所採錄的歌曲中，每一首歌曲都有不同的展開方式，其中最質樸單純的，是南山溪部落在〈obale 呼喊〉這首複音舞蹈歌中的唱法，在此，旋律的開展以八分音符平緩的進行為主，偶而加上一些鄰音式的旋律裝飾（譜十四）；而春陽村Rubi Nabu在〈uyas hnici rudan 訓勉歌〉中的單音式吟唱，節奏與旋律上的裝飾性就繁複多了，各式的鄰音與掛留音型，加上三分式的搖擺節奏，賦予骨幹旋律完全不同的面貌。

（譜十四）

(a) 〈obale 呼喊〉(南山溪部落)

m-La-be No-min m-La-be No-min sa-yi m-ta-h sa-yi m-ta-h

(b) 〈uyas hnici rudan 訓勉歌〉(春陽村)

i - ki-ta-hi-na si-ye da sa i - ki-ta-hi-na si-ye da we-wa-ha-ha-ni-i lang we-we-ha-ha-ni-i lang ta-

〈Labe Nomin 拉貝諾敏〉曲調除了在【uyas kmeki 跳舞歌】類型的音樂中可聽得見之外，也運用於【uyas mskixul 戀愛歌】、【uyas hnici rudan 訓勉歌】之類生活性歌謠的吟唱中。

## 3. &lt;ohnay 喜歡&gt; (譜十五)

&lt;ohnay 喜歡&gt;



<ohnay 喜歡> 曲調只有在【uyas kmeki 跳舞歌】中聽得到，也是一首用來唱名的曲調。歌者一面跳著 {dmudun 帶領} 的舞步，一面唱著“ohnay ima yaku wa ohnay”（誰是我所喜歡的人呢？），而後會一一呼喚著族裡有名、或受尊崇的男人名字，被唱到名字的人，通常都覺得很光榮。

<ohnay 喜歡> 曲調的骨幹旋律是「mi-sol-la-mi, mi-sol-la-sol-mi」，在展開這個骨幹旋律時，通常配合著歌詞結構，形成六拍子的節拍，有時還會重複句尾的“ohnay”，而形成八拍一個循環的節拍感（譜十六），其節拍特質在所有跳舞歌曲調中顯得相當特別。基本上，“ohnay”的歌詞配上「長—短」的節奏型，再搭著 {dmudun 帶領} 舞步，是這首曲調最具識別性的特色，曲調名稱也因之而來。

(譜十六)

## (a) &lt;ohnay 誰是我喜歡的人&gt; (南山溪部落)

## (b) &lt;ohnay 誰是我喜歡的人&gt; (靜觀部落)

## 4. &lt;yonodoni ta 大家一起來&gt; (譜十七)

&lt;yonodoni ta 大家一起來&gt;



這是在賽德克亞族運用最為廣泛的一首曲調，筆者在每一個部落都採錄到以〈yonodoni ta 大家一起來〉曲調來吟唱的例子，而且幾乎都是出現於跳舞歌類型的音樂中（平生部落的打獵歌是例外）。在演唱這首曲調時，習慣上都固定以“yonodoni ta da”（大家一起來）這一句歌詞起唱，而後引出即興式的歌詞內容，筆者因而稱呼此曲調為〈yonodoni ta 大家一起來〉。

〈yonodoni ta 大家一起來〉最深層的骨幹旋律為「mi-la-mi, mi-sol-mi」，其節拍特質呈現規律的四拍子韻律（等同4/4拍），而在時間性上則較大部分的跳舞歌曲調壓縮一倍，在兩次的節拍循環之內（等同兩小節）完成旋律的開展，而且句與句都間以一拍的休止，其結果，呈現出快速的步調與活潑的節奏（譜十八）。

〔譜十八〕〈yonodoni ta 大家一起來〉（南山溪部落）

筆者搜集的20段〈yonodoni ta 大家一起來〉曲調的應用實例，各自都配合著歌詞的音節數，呈現多樣化的旋律展開手法：有僅以鄰音配合八分音符節奏而開展的簡單方式，也有間以十六分音符的活潑音型，或進一步下到re音（下鄰音）的旋律裝飾手法，更有加入三分式搖擺節奏以及結合re音下鄰音的展開方式（譜十九）。

〔譜十九〕

(a) 〈uyas mgeli 跳舞歌〉（廬山部落）

## (b) 《uyas mgeli 跳舞歌》(春陽村)

n-ti-to-di dan ta    n-ti-to-di dan ta    t-ti-ne te-xi da    t-ti-ne te-xi da

n-ti-to-di dan ta    n-ti-to-di dan ta    t-ti-ne te-xi da    t-ti-ne te-xi da

## (c) 《uyas mgeli 跳舞歌》(春陽村)

n-d-ti-di ta da    n-d-ti-di ta da    tu-ne-rue we-cue da    tu-ne-rue we-cue da

## (d) 《uyas mgeli 跳舞歌》(靜觀部落)

mg-ta tu-ne-rue da    mg-ta tu-ne-rue da    we-wa bi-to-zhi-ni    we-wa bi-to-zhi-ni

## (e) 《uyas mgeli 跳舞歌》(靜觀部落)

i-ki-na-tyo da    i-ki-na-tyo da    o-do-ti ma-tyo    o-do-ti ma-tyo

在《yonodoni ta 大家一起來》的歌唱中，領唱者所選擇的舞步大多配合著歌詞的意境，具有特定的意涵，常見的舞步有 {pulugelu 搖擺}、{miro icing 左右跳躍}、{pshnuk 軟化}、{psesu 放慢} 與 {miro berah 跳躍前踢} 等五種在 uyas kmeki 中常見的基本舞步。

## 5. &lt;ekaibe 一起來跳舞&gt; (譜二十)

## &lt;ekaibe 一起來跳舞&gt;

<ekaibe 一起來跳舞> 與 <yonodoni ta 大家一起來> 兩首曲調，只有在曲調開頭時

使用不同的歌詞與節奏。<yonodoni ta>開頭的歌詞為“yonodoni ta da”，音節數較多，會加入裝飾音而形成八分音符與十六音符交替的輕快節奏型（譜十八），而<ekaibe>則以“ekaibe da”起頭，音節數較少，僅在骨幹音上構成以四分音符開頭而後轉為八分音符的穩重節奏型（譜二十一）。除了兩者在開頭時各有鮮明的節奏特色之外，後續的曲調運用其實都是相同的，都在「mi-la-mi, mi-sol-mi」的音程架構上做旋律的開展，呈現四拍子的節拍感，而歌詞與舞步的表現方式，也幾乎沒有差別。

〔譜二十一〕〔野 006〕（ekaibe 一起來跳舞）（南山溪部落）

據筆者的觀察，在南山溪部落所唱的祭典歌舞 uyas kmeki 中，<ekaibe>通常是在<yonodoni ta>之後才出現，歌詞的用法亦稍有不同，常會加入帶領“wewa mudakin”（16-18 歲的少女）進場跳舞以及互相道別的歌詞內容，因此舞步也多了 {dmudun 帶領} 與 {swaye 再會} 兩種類型。<sup>22</sup>

6. <swaye 再會>（譜二十二）

<swaye 再會>

<swaye 再會>通常是在【uyas kmeki 跳舞歌】即將結束時，互道“swaye tada”（我們再會吧）的曲調，其名稱也因此而來。但這首曲調有時也用於年輕人在聚會場合中相互表達好感所唱的【uyas mskuxul 戀愛歌】（譜二十三）。

這首曲調的骨幹音程與<yonodoni ta 大家一起來>和<Labe Nomin 拉貝諾敏>相

<sup>22</sup> 南山溪部落是日目前在整個賽德克亞族之中，將 uyas kmeki 這種複音祭典歌舞保存得最好、也最完整的一個部落，“wewa mudakin”（16-18 歲的少女）在舞曲的後半段才出現，表現出賽德克亞族的 Gaya 中，長幼有序的敬老精神。

同，都是「mi-la-mi, mi-sol-mi」，也都在兩個小節內展開旋律，所不同的是，它呈現五拍子的節拍感，這種奇數的節拍在賽德克民歌中較少見到。

(譜二十三)

(a) (ekaibe 跳舞歌)(中原部落)

i-wa - ye ta - da ki - ni i-wa - ye ta - da ki - ni u-wa - wa ru ma-ne - yah

(b) (uyas pskuxul 戀歌)(南山溪部落)

t - ra - na ru bi ta - ni t - ra - na - ru bi ta - ni

7. <oyos na oyos 分享獵物> (譜二十四)

<oyos na oyos 分享獵物>

這首曲調只有在祭典的【uyas kmeki 跳舞歌】中才聽得到，唱這首歌時，女孩子會一邊唱著“oyas na oyos”（請分享我一些獵物），一邊兜著裙子跳（oyos 分享）的舞步，跟獵歸的男人要獵物。由於開頭的第一句歌詞就是“oyas na oyos”，全部的歌詞內容也是與分享獵物有關，很自然地就以<oyos na oyos 分享獵物>來稱呼此首曲調。

<oyos na oyos 分享獵物>的骨幹音程結構是「la-mi-la-mi-sol, sol-mi-sol-mi-sol」，呈現四拍子的節拍感，在將旋律展開的過程中，切分式的節奏貫穿全曲，並交替運用下行四度、下行三度與上鄰音等裝飾音型來豐富旋律線條（譜二十五）。



## (譜二十五) 〈oyos na oyos 分享獵物〉(南山溪部落)

o-yos na o-yos o-yos na o-yos i-nar n-e-kun i-nar n-e-kun

o-yos na o-yos o-yos na o-yos i-nar n-e-kun i-nar n-

o-yos na o-yos o-yos na o-yos i-nar n-e-kun

## 8. &lt;ima ki sorin 喜歡誰〉(譜二十六)

## &lt;ima ki sorin 喜歡誰〉

這個曲調在本論文的所有曲例中，僅在南山溪部落所唱的【uyas kmeki 跳舞歌】中出現過一次，在賽德克亞族的傳統曲調中，運用得並不算廣泛，其歌詞內容是女生唱出男生名字來表達內心喜愛，舞蹈動作則會配合上 {gmgelu pusu ngungu 擺臂} 的特別動作，曲調名稱亦來自第一句歌詞。

<ima ki sorin 喜歡誰> 曲調的構成方式，是在骨幹旋律「mi-sol-la-mi-sol, sol-mi-sol-mi-sol」中，以快速的下鄰音做為裝飾音型，並呈現四拍子的節拍感。

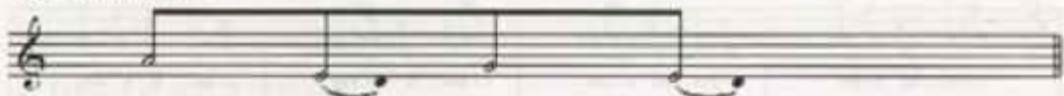
## (譜二十七) 〈siyo siyo sii 你能，我能，你看〉(後半段)(南山溪部落)

i-na ki so-rin wa i-na ki so-rin wa ki so-chi sa-re ni ki so-chi sa-re ni

i-na ki-so rin wa i-na ki so rin wa ki so-chi sa-re ni ki so-chi sa-

## 9. &lt;siyo siyo 你能,我能&gt; (譜二十八)

&lt;siyo siyo 你能,我能&gt;



這首曲調總是以“siyo siyo sii”（你能·我能·你看！）的歌詞起唱，而後再即興唱出彼此較量舞技的歌詞內容，而舞步的配合也與歌詞呼應，以握拳較量與弓箭步伐的 [pqiita 你看]；舞步配合“siyo siyo sii”的歌詞，而後依歌詞內容交替運用 [pulgelul 搖擺]、[miro icing 左右跳躍]、[pshnuak 軟化]、[psesu 放慢] 與 [miro berah 跳躍前踢] 等五種基本舞步。基於第一句歌詞的代表性，筆者稱呼此一曲調為 <siyo siyo 你能，我能>。

在曲調結構方面，<siyo siyo 你能，我能> 是在四拍子的節拍感中，將「la-mi-re, sol-mi-re」的主要音程結構作開展，而展開的方式不如其他曲調那樣充滿變化性，在筆者採集的例子中，大多是以八分音符的節奏型輔以上鄰音的裝飾音型為主（譜二十九(a)），偶而會見到較靈活的十六分音符快速裝飾音型（譜二十九(b)）或是搖擺式的節奏變化（譜二十九(c)）。

〔譜二十九〕

(a) (uyas mskuxul 男女戀愛之歌)(平生部落)



(b) (siyo siyo sii 你能,我能,你看)(前半段)(南山溪部落)



(c) (uyas mparas 歡樂歌)(靜觀部落)



<siyo siyo 你能,我能> 主要運用於【uyas kmeki 跳舞歌】類型的歌曲,有時也在【uyas mskaxul 戀愛歌】中見得到。

### (三)【uyas kmeki跳舞歌】的主要語法——疊瓦式複音的開展

賽德克亞族的複音即興歌唱已發展出一個明確的模式,族人甚至對於每一個不同的歌唱聲部,都有特定的稱呼方式。首先,整體歌舞的核心人物,是所謂的「領唱」,賽德克語稱為“mpgela”(開始、開唱),擔任領唱者的基本條件必須是善於唱歌(muyas)、跳舞(kmeki)、還要懂得即興選詞(lmamu kari)、選歌(lmamu uyas)、選舞(lmamu kmeki)的人,除了以能力為首要條件外,在Gaya的尊老傳統下,領唱者通常是部落中擅唱的耆老,只要老人還能唱,年輕一輩是不會逾越規矩來領唱,而只會在旁邊跟著學。一場歌舞中的領唱者通常不止一人,會有至少二到三位領唱者輪替擔任,以確保祭典歌舞不會因領唱者後繼無力而中斷。<sup>11</sup>

除了領唱mpgela之外,接續模仿著領唱者所帶動之歌舞的其他聲部,都稱為「接唱」,賽德克語是“pslutuc”(接、接唱)。領唱與接唱之間的互動模式,通常是領唱者一唱出旋律,第二(組)人,甚或第三(組)人就各自在兩拍之後緊接著唱同樣旋律,並疊在先前的旋律之上,這個演唱動作稱為pslutuc。耆老表示,接唱的目的是為了讓音樂「不要中斷」,pslutuc亦可稱pplutuc,plutuc是表示「接」的動作,而pslutuc則是其使役動詞的形式,表示「去接」。

在整體即興歌唱的最底層,經常還會出現另一個低音聲部,它會在低音音域重複吟唱著特定的節奏化音型,其功用也是為了幫助音樂不要中斷(pslutuc),有為高音聲部加把勁的意思,其歌詞接續著主要旋律的歌詞語尾,重複強調它,這種接唱的形式被稱為「加強接唱」,“pslutuc psbiyax”,psbiyax是使役動詞,由mbiyax(力量)變化而來,有「賦予力量」或「加強」之意。

演唱時的聲部分配,通常會事先講定,比如某幾人負責領唱,某幾個人負責接唱,某幾個人又負責加強接唱…等,都會在歌舞進行之前事先約定好;至於共分成幾部,則視人數而定,二部、三部、四部都有可能,若人多就可多分幾部來接唱,目的就是為了讓音樂

<sup>11</sup> 目前南山溪部落最年長的領唱者Obin Nawi回憶自己的學唱經驗:她是跟著媽媽學會唱歌跳舞的,她的媽媽非常擅長歌舞,小時候,不管媽媽如何打她,不准她跑去學典歌舞的場合,她仍偷偷跟著去看,直到少女時期,媽媽就會正式帶著她一起去,要將這些歌舞傳承下去。Sediq語稱之為“so maba mtngali”(將要渡海、將會傳承,so maba是未來式,mtngali的字義為歸宿),開始學唱時,一開始先跟著聽,學著pslutuc(接唱),之後才慢慢培養出mpgela(領唱)的能力。30多歲時,Obin才第一次擔任mpgela,因為當媽媽以及其他老人還在,或是還能唱的時候,她是不能擔任領唱的(耆老),直到老人無法唱時,才接任此角色。當時她的姊妹們也一起唱,領唱的角色通常不只一人,會有幾個具有領唱能力的人輪替擔任,累的時候就換人領唱,比如在南山溪部落,目前除了最年長的Labe Takun(瑪張英玉,約90歲)已經唱不動了,其他還具有領唱能力的歌者,就筆者所知至少有Obin Nawi(郭慕再林,74歲)、Rubi Pibug(郭阿玉)、Cubi Dakis(高丹英)等三人,在歌舞進行中,她們會輪流擔任領唱。(2007.6.20,南山溪部落Obin Nawi的訪談)。

「不要中斷」。

分為四部時，其聲部安排可能是「*mpgela* - *pslutuc* - *pslutuc* - *pslutuc* - *psbiyax*」；分為三部時，其聲部安排可能為「*mpgela* - *pslutuc* - *pslutuc psbiyax*」，但也可能沒有 *pslutuc psbiyax*，只有 *pslutuc*，總之，視情況而定。

如上所述，*mpgela* 這個角色是賽德克亞族複音即興演唱中的靈魂人物，甚至可以說，*mpgela* 決定著 *uyas kmeki* 的傳承，若是部落中，擅於領唱的人漸漸凋零，而又後繼無人時，傳統歌舞的傳承就會出現危機，而逐漸失傳。

南山溪部落目前最年長的領唱者 Obin Nawi 表示，跳舞歌的音樂不是隨便唱的，它是從「既存的傳統素材」(*bnkegan*) 中「選擇」(*imamu*) 並「排列」(*meku*) 而成，因此，能夠勝任唱 *mpgela* 的人，除了要具備好歌喉之外，更要有好的頭腦與記憶，因為必須在旋律與歌詞方面是學得最多、記得最多的，以便在祭典舞蹈中能夠即席帶領歌與舞的進行。

耆老的話語清楚勾勒出賽德克人音樂即興的主要語法 (*syntax*)，而它是依據一個約定俗成的 (*conventional*) 模式而進行。簡要地說，這個模式是由 *mpgela* (領唱)、*pslutuc* (接唱) 與 *pslutuc psbiyax* (加強接唱) 等三個聲部 (或更多，視 *pslutuc* 共有幾部而定) 以「疊瓦式」(*tailage* [法]，*overlapping* [英]) 加上「頑固低音式」(*ostinato bass*) 兩種複音型態共構而成 (譜三十)，但有些時候並沒有 *pslutuc psbiyax* 的頑固低音部份，而只有 *mpgela* 與 *pslutuc* 之間的疊瓦式複音歌唱 (譜三十一)。<sup>14</sup>

至於即興歌唱所使用的素材，則是族人間代代相傳下來的各式傳統曲調以及如詩歌或韻文般的典型詞彙，再加上配合歌詞情境而選用的特定舞步，族人稱這些早已發展完成的各式語彙為「*bnkegan*」，字義上，*bnkegan* 這個字是「早就排列好的、已經完成的」，它代表一種完成的狀態，可以引申為「已經完成的作品」，好比英文中的「*composition*」。筆者認為，從音樂即興的整體脈絡看來，賽德克人所謂的 *bnkegan* 應該可以解釋為「既存的傳統素材」，隨著擅唱耆老們的日漸凋零，賽德克族這些「既存的傳統素材」面臨傳承上的危機，補救之道，便是從民族音樂學的研究角度進行紀錄及採譜、採詞的工作，將這些傳統資源保存下來。本論文所蒐集的 109 首錄音及它們的採譜，就是在這樣前提之下所作的努力，此外，筆者亦針對這些曲目進行分類與分析，其研究結果已於上文中做簡要陳述。

最後，焦點還是要放置在即興活動的主導者 *mpgela* (領唱者) 身上，因為一連串複音歌唱模式的進行，都起首於 *mpgela* 即席「選擇」與「排列」歌舞素材的動作，從耆老所使用的兩個動詞「*imamu*」(挑選) 與「*meku*」(排列)，清楚解釋出即興活動在領唱者腦海中的進程序：在歌唱活動的同時，領唱者必須即時從腦海中既存的傳統素材裏「挑選」

<sup>14</sup> *tailage* 是民族音樂學所使用的術語，用來描述如屋瓦片層層相疊般的音樂織度。這樣的複音織度若以西方的術語來說，就是所謂的「模仿對位」，*imitative counterpoint*。賽德克的複音歌唱中，*mpgela* 與 *pslutuc* 兩聲部間的對應關係，屬於疊瓦式複音，而 *pslutuc psbiyax* 的加入，則是頑固低音型態。

(*Imamu*) 合適的曲調、歌詞與舞步，<sup>11</sup> 而後加以「排列」(*meku*) 為一段歌舞 (*meku* 這個動作不僅是單純的排列，還包括進一步的變化)。賽德克人對於 *meku* 一字的用法類似英文的 "compose"，當用來指領唱者即席做排列時，這個字彙幾乎就等同於英文中的 "improvise" (即興)，代表著即席創作的動作。由賽德克人描述【uyas kmeki 跳舞歌】演唱時所使用的一系列詞彙中，【uyas kmeki 跳舞歌】作為一種即興樂種的屬性，被清楚地揭示出來。

〔譜三十〕《uyas kmeki 賽德克舞歌》(南山溪部落·Labe Takun 周張美玉等六人) / 【uyas kmeki 跳舞歌】類型

III <yonodoni ta>

(2/4拍歌調式/上進數唱唱)

<sup>11</sup> *impeha* 在即興選擇歌舞的素材時，要有三方面的考量：

- |                  |              |    |
|------------------|--------------|----|
| (1) <i>Imamu</i> | <i>kari</i>  | 選詞 |
| 揀(挑選)            | 話(詞)         |    |
| (2) <i>Imamu</i> | <i>uyas</i>  | 選歌 |
| 揀(挑選)            | 歌(旋律)        |    |
| (3) <i>Imamu</i> | <i>kmeki</i> | 選舞 |
| 揀(挑選)            | 舞(動作)        |    |

一個好的領唱者懂得選擇適合的舞步來配合每一段曲調及歌詞。比如唱 < *siyo siyo* 我能，我能 > 曲調時，表現出自己很行，常會配上握拳及弓箭步，有如誇耀力量般的動作，稱為 [*pqita* 你看！]。

(這段採譜，選自賽德克亞族南山溪部落的族人於「文建會 2002 年民族音樂學國際學術研討會：複音歌樂—行為與美學」中的示範演出，當時的六位歌者共分為三部，*mpgela* 由 Labe Takun (周張美玉，現年 90 多歲，現已無法歌唱) 與 Obin Nawi (郭蔡再妹，74 歲) 輪流擔任，*mpgela* 以外的五人中，三個人唱 *pslutuc*，另兩人唱 *pslutuc psbiyax*，這段音樂是整首跳舞歌中的第二段曲調，同樣的曲調不斷重複，總共吟唱了 38 節歌詞，才更換另一首曲調繼續唱。)

(譜三十一)《obate 呼喊》(南山溪部落，Obin Nawi 郭蔡再妹等七人) / 【*uyas kmeki* 跳舞歌】類型

II

n-La-be Ho-nah    n-La-be Ho-nah    sa-yi m-ta-h    sa-yi m-ta-h

n-La-be Ho-nah    n-La-be Ho-nah    sa-yi m-ta-h    sa-yi m-ta-h

n-La-be Ho-nah    n-La-be Ho-nah    sa-yi m-ta-h

ce-ha q-te-ran    ce-ha q-te-ran    n-La-be Ho-nah    n-La-be Ho-nah

ha ce-ha q-te-ran    ce-ha q-te-ran    n-La-be Ho-nah    n-La-be Ho-nah

sa-yi m-ta-h    ce-ha q-te-ran    ce-ha q-te-ran    n-La-be Ho-nah

(這首歌曲是在歌舞慶典開始之前，族人相互呼喊著前來參加祭典的歌曲，先由 *mpgela* 獨自以 <*smbaruh* 還工 > 曲調高聲呼喊著，而後其它聲部加入，以複音的方式唱著 <Labe Nomin 拉貝諾敏 > 的曲調，一一呼喚著族人的名字，邀請他們一同參加祭典歌舞，此時舞蹈尚未開始，因此是屬於靜態的歌曲，尚未加入 *pslutuc psbiyax* 聲部具有節奏感的頑固低音，而是由 *mpgela* 的領唱與兩部的 *pslutuc* 接唱，共同匯集成三部的疊瓦式複音。)

## 結語：賽德克亞族音樂即興中的文化思維——“pslutuc”薪火相傳

Gaya，是賽德克族人終生所遵循的倫理規範，其精神意義既廣且深，由生命禮俗到歲時祭儀，從出生到死亡，賽德克人一生的所有歷程，都涵蓋於 Gaya 的制約之中，而 Gaya 的精神，就在口傳心授的世代相傳之間，隨著時間長河而延續下來，族人戰兢戒慎地持守，傳承著 Gaya，最終的盼望，乃是為了取悅祖靈 (utux)，以求在生命的終了能夠越過彩虹橋 (hakaw utux) 與祖靈同居。

在賽德克人的日常生活中，Gaya 精神可說是無所不在，而透過外顯的形式，Gaya 的生命更是不斷綿延傳承，由此脈絡來看，賽德克亞族的傳統技藝與風俗，如編織、文面、鑲首等行為，都具有 Gaya 的象徵意涵，而其終極目標也都指向彩虹橋所帶出的永恆意境。

Gaya 對賽德克人的行為制約力量以及它所帶出的「永恆追求」精神意涵，在賽德克亞族的歌舞形式中得到更具體的發揮，尤其在祭典歌舞 uyas kmeki 中，小至舞步的表現方式，大致整體歌舞的結構法則，在在都體現了 Gaya 內化於族群文化的特質，以下分項論述 Gaya 精神如何具現於 uyas kmeki 的形式表現中。

首先，Gaya 的制約性展現於族人的舞蹈風格中。比如，跳舞的時候眼睛不可相互對看，必須看著彼此的腳步 (qmita papak ini pqita dqras)，這樣的舞姿乃是源於 Gaya 對於女性言行舉止的矜持要求；而女性跳舞時的腳步不可抬得太高，不只是因為怕穿幫失禮，更是為了避免觸犯 Gaya 的禁忌 (pasmiq)；另外，從前族人在跳舞時，男人與女人是不能牽手的，牽手跳舞 (pslutuc baga) 的動作僅限於女人之間，男人通常在旁邊看，就算加入舞蹈中，也是不牽手的 (ini pduuy baga)，上述種種跳舞的規矩都是因應 Gaya 的規矩而生，其結果，形成賽德克舞蹈含蓄內蘊、簡單樸素的外顯風格。

除了行為消極制約，Gaya 的積極面向，也同樣具現於舞蹈動作中。比如族人在跳舞時的基本舞姿總是踏著腳尖跳 (dululing papak)，因為他們認為，整個腳板著地來跳舞，感覺很懶惰，踏腳尖跳才會有「輕快」(srokah[Tk], crotchah[To]) 的感覺——這樣的美學觀反映出賽德克人勤奮努力的特質，而這正是 Gaya 所鼓勵追求的美德。

至於在歌舞的運作模式方面，筆者也觀察到 Gaya 精神表現於幾個特定的面向。首先，賽德克文化中的尊老傳統，實際體現於歌舞的運作與歌詞用語之中：uyas kmeki 的演唱程序，都是先由老人的領唱(舞)來開始(“wewa nurao nii”，八十至九十歲的女子；“wewa lahuy nii”，六十至七十歲的女子)，而後領唱者才會邀請其他年齡層的婦女加入(“muradus”，50-60 歲；“msare”，30-50 歲；“hisorin”，20-30 歲)，至於最年輕的“mudakin”年齡層(16-18 歲)，則是在歌舞近尾聲時，才會在老人家的帶領之下進入舞場跳舞，而此時領唱者經常選用的舞步，則以手叉腰，腳尖跳交換步，帶領著隊伍繞圈的 (dmodun 帶領) 為主，表現出世代相傳的精神。由整段歌舞的程序可看出，Gaya 強調長幼有序的倫理精神，不但

潛藏於族人的深層意識，更體現於祭典歌舞的形式表現上。

最後，也是最深層的一項，是 Gaya 祖訓的「傳承」精神 (*pslutuc*，接)，具現於賽德克【*uyas kmeki* 跳舞歌】音樂即興的運作法則之中——“*mpgela-pslutuc*”（領唱—接唱）相互銜接以及數位領唱者輪番接力 (*msoritodi*，銜接；*msriyux*，交換)，以維持歌舞不息、徹夜不斷。這樣一種歌唱形式，貫徹了 Gaya 的「永恆追求」精神意涵，而舞蹈進行時，舞者之間無論牽手 (*pslutuc baga*) 或不牽手，都始終形成一個圓 (*mtribu*)，更是象徵著賽德克人的終極盼望——族人畢生依循 Gaya 而努力，企盼當走到人生盡頭時，能通過彩虹橋 (*hakaw utux*) 進入祖靈的居所，於是，代表人世間一切努力的半圓與彩虹橋的半圓相接 (*pslutuc*)，形成了一個永恆的圓。

## 參考書目

### Blacking, John

1995 *Music, Culture, and Experience: Selected Papers*. Reginald Byron, ed. Chicago: University of Chicago Press, pp.73-126.

### Cook, Nicholas

1994 *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

### Ferrara, Lawrence

1991 *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. Excelsior Music Publishing Co.,

### Lortat-Jacob, Bernard

1987 *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Bernard Lortat-Jacob, ed. (Paris: Selaf), pp. 67-69.

### Nattiez, Jean-Jacques

1990 *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Carolyn Abbate, trans. Princeton: Princeton University Press.

### Nettl, Bruno

1986 "Improvisation," in *The New Harvard Dictionary of Music*, Don M. Randel, ed. (Cambridge: Harvard University Press), pp.392-394.,



- 1998 "Introduction: An Art Neglected in Scholarship," in *In the course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Bruno Nettl and Melinda Russell, eds. (Chicago: The University of Chicago Press), pp.1-23.

### Nettl, Bruno, et al.

- 2001 "Improvisation," in *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol.12, Stanley Sadie, ed. (London: Macmillan Publishers Limited), pp. 94-133

### Pressing, Jeff

- 1998 "Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication," in *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Bruno Nettl and Melinda Russell, eds. (Chicago: The University of Chicago Press), pp. 47-67.

### Saussure, Ferdinand de

- 2007 *Course in General Linguistics*. Edited by Charles Bally et al.; Eng. tr. by Roy Harris. 17th ed. Chicago: Open Court. First French edition published 1972.  
《普通語言學教程》·台北：弘文館出版社·1985·

### Schenker, Heinrich

- 1969 *Five Graphic Music Analysis*. New York: Dover Publications.  
1979 *Free Composition*. London: Longmans.

### Zemp, Hugo, et al.

- 1996 *Les voix du Monde: Une Anthologie des Expressions Vocales*. 3CD & booklet (Le Chant du Monde CMX 374 1010.12). Paris: Musée de l'Homme.

### Fiske, John

- 2007 《傳播符號學理論》(*Introduction to Communication Studies*)·張錦華等 譯·台北：遠流出版·

### 王美珠

- 2001 《音樂·文化·人生：系統音樂學的跨學科研究議題與論文》·台北：美樂出版社·

### 瓦歷斯·諾幹·余光弘

- 2002 《臺灣原住民史：泰雅族史篇》·南投縣：國史館臺灣文獻館·

**李壬癸**

1999 《臺灣原住民史：語言篇》，南投縣：臺灣省文獻委員會。

**呂炳川**

1982 《台灣土著族音樂》，中華民俗藝術叢書3，台北：百科文化。

**吳榮順**

1998 《南投縣仁愛鄉泰雅族音樂調查及研究》，台北：行政院原住民族事務委員會。

1999 《台灣原住民音樂之美》，台北市：漢光文化。

2000 <傳統音樂的即興—以台灣原住民音樂為例>，《藝術評論》11，頁51-62。

2002 <複音歌樂的口傳與實踐·布農族 pasi but but 「複音模式」、「聲響事實」、「複音變體」>，《文建會 2002 年民族音樂學國際學術論壇論文集：傳統社會中的複音歌樂：行為與美學》，頁110-121，台北市：國立傳統藝術中心。

**余錦福**

2002 <泰雅族賽德克亞群 Uyas 複音即興演唱與社會制約>，《文建會 2002 年民族音樂學國際學術論壇論文集：傳統社會中的複音歌樂：行為與美學》，頁26-62，台北市：國立傳統藝術中心。

**沈明仁（巴萬·韃那哈）**

1998 《崇信祖靈的民族：賽德克人》，台北市：海翁出版社。

**Kumu Tapas（姑目·荖芭絲）**

2004 《部落記憶—霧社事件的口述歷史》I & II，台北市：翰蘆圖書。

2006 <編織種族與性別交織的文路：從後殖民女性批判再現日治時期泰雅女性文本>，《玉山神學院學報》13:137-163，花蓮：玉山神學院。

**徐頌仁**

1987 《音樂演奏的實際探討》，台北市：全音樂譜出版社，頁73-98。

**曾毓芬**

2001 《古典音樂賞析：從中世紀到巴洛克時期古典音樂風格探微》，頁5-64-74;6:22-29;6:72-103。

2003 《從音樂美學觀點論音樂分析的可能性》，台北：揚智文化。

2004 <泛音詠唱：東方與西方有關泛音的物理學和形而上學—評 Mark C. Van Tongeren 之《泛音詠唱》>，《東方人文》3(2):209-236。

- 2005 <在舊傳統與新思潮的衝擊下，一個新美學觀的成形——南投縣信義鄉明德村 pasi but but 歌唱傳統的貫時性觀察>，《南投傳統藝術研討會論文集》，頁 139-170。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。
- 2006 <緬甸音樂的狂野與柔情：談緬甸傳統音樂風格與「桑彎」樂團>，《紐約 雍容 狂野：亞太傳統打擊樂器特展》，頁 24-41。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。
- 2007 《音樂即興藝術的運作與美學——以台灣賽德克亞族與太魯閣族的歌樂為例》，頁 3-11。國立台北藝術大學音樂學研究所博士論文。

### 黑澤隆朝

1973 《台灣高砂族的音樂》。東京：雄山閣。

### 黑帶巴彥

2002 《泰雅人的生活型態探源：一個泰雅人的現身說法》。新竹縣：新竹縣文化局。

### 廖守臣

1984 《泰雅族的文化：部落遷徙與拓展》。台北：世界新聞專科學校觀光宣傳科。

1998 《泰雅族的社會組織》。花蓮市：私立慈濟醫學暨人文社會學院。



# Benjamin Britten 歌劇作品《Peter Grimes》的英格蘭特質

陳威仰

## 摘要

20 世紀上半葉當歐洲如火如荼開創出藝術的德奧式表現主義風格時，布列頓 (Benjamin Britten) 的《Peter Grimes》帶出了令人震撼的英國式歌劇，使得歐陸的音樂學者開始注意到英國音樂藝術的變化，並感受到英國風格正逐漸與歐陸藝術展開不同的競逐。英國學者 Dale Harris 形容該部歌劇為「人民歌劇」，正是因為該歌劇正好反映了當代英格蘭人民的國民性格，刻畫真實的社會傳統。因此作曲家布列頓 (Britten) 之名幾乎可與「Britain」(大不列顛) 劃上等號。本文主要探討布列頓的當代歌劇《Peter Grimes》的「英格蘭特質」，該部歌劇在歷史上具有劃時代的意義，使英國歌劇走入了新的里程碑，而布列頓也被稱為英國自 Purcell 以來的偉大作曲家。本文就原著、劇作與音樂三部分探討該部歌劇的「英格蘭特質」，原著詩作《自治市》以細膩的新古典主義文學手法表現英格蘭自然與人文特質，劇作者則根據詩文改編，以符合二十世紀英國社會的現象；而布列頓以音樂詮釋劇本，將 Peter Grimes 轉化成一位時代下的悲劇英雄。無論音樂、戲劇、或音樂方面來看，《Peter Grimes》都反映了鮮明的英格蘭特質。

*Englishness in the Opera 《Peter Grimes》 by Lord Benjamin Britten*

CHEN Wei-Yang

Lecturer

Department of Western Music, Chinese Culture University

Abstract

In the 20th century, European composers made intensely the progressive expressionism in music on the stage, while the appearance of the Opera "Peter Grimes" composed by Lord Benjamin Britten was convulsing the musicologists in the Continent. And further, they commenced to observe the change of music performance in Britain, in the meanwhile, to experience the competing for the divergences in the styles between the Continent and Britain. Therefore the very name "Britten" is almost the equivalent of "Britain". This article mainly explores the "Englishness" of the contemporary opera "Peter Grimes" composed by Britten, which has an epoch-making meaning in British history of modern music, and for which Britten has come to the great position after Purcell. This text also examines such a distinguishing characteristic from the aspects of the poems, libretto and music in the opera. The original poems reveal the natural and humane idiosyncrasy with the exquisite strokes by neoclassicism literature. The librettist adapts the poems for the opera in order to accord with the phenomena of the British society in 20th century. Britten has transformed the character "Peter Grimes" into a tragic hero in that period.

**Keywords:** Britten · Peter Grimes · Slater · Crabbe · Englishness

## 一、導論

一提到 20 世紀當代歌劇，大部分的人總會想到後華格納式晚期浪漫主義樂劇色彩的延伸，如理查史特勞斯的歌劇《貢特拉姆》(Guntram, 1894) 和《火荒》(Feuersnot, 1901)，直到第三部歌劇《莎樂美》(Salome, 1905) 才大膽突破華格納的影響，該歌劇的主題爭議也席捲了歐洲樂壇。此時歐洲經歷大戰期間，作曲家面臨思考許多爭議性議題，而逐漸從浪漫主義的「唯美」當中醒覺，轉向「現實」生活尋找創作的靈感。這些創新與改革正說明 20 世紀的歌劇如同哲學一般，進入了多采多姿的世界裡；舉例來說：Schoenberg 的《Erwartung》(期待, 1909)、Berg 的《Wozzeck》(1925)、Shostakovich 的《Lady Macbeth of the Mtsensk District》(1934)、Stravinsky 的《The Rake's Progress》(1951) 以及布列頓勳爵 (Lord Benjamin Britten, 1913-1976) 的三部大型歌劇《Peter Grimes》(1945)、《Billy Budd》(1951) 與《Gloriana》(1953) 為代表。

在這些國家的歌劇發展上，英國如何發展出自身的特質？英國學者 Lewis Foreman 教授在一篇論文中從英國當代作曲家歸類出一些特徵，因而將這些特徵稱之為「英格蘭特質」(Englishness)。英格蘭地區從 Henry Purcell 以降<sup>1</sup>，有一段音樂歷史足以與歐陸之作曲家相提並論，但其間似乎又沈寂一段時間，直到布列頓以歌劇《Peter Grimes》擄獲許多人心之後，英國音樂再次站上世界樂壇。由於《Peter Grimes》正是布列頓成名之作，也是英國歌劇史的重要里程碑，因此，筆者以此齣歌劇作為研究當代英國歌劇的範例，嘗試尋找其中所謂「英格蘭特質」因素。另外，布列頓被譽為本世紀中偉大的英國作曲家，研究布列頓的學者 Peter Evans 認為他是自 Purcell 以來英格蘭所擁有的殊榮，當之無愧<sup>2</sup>。

20 世紀上半葉當歐洲如火如荼開創出藝術的德奧式表現主義風格時，布列頓的《Peter Grimes》帶出了令人震撼的英國式歌劇，使得歐陸的音樂學者開始注意到英國音樂藝術的變化，並感受到英國風格正逐漸與歐陸藝術展開不同的競逐。英國學者 Dale Harris 形容該部歌劇為「人民歌劇」，正是因為該歌劇正好反映了當代英格蘭人民的國民性格，刻畫真實的社會傳統，因此作曲家布列頓 (Britten) 之名幾乎可與「Britain」(大不列顛) 劃上等

<sup>1</sup> 以英格蘭作曲家為研究對象所做出的結論，排除蘇格蘭、愛爾蘭與威爾斯的作曲家為前提。Lewis Foreman: "National Musical Character: Intrinsic or Acquired?", *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*, ed. Tomi Mikkilä (Hamburg: Von Bockel, 1997), pp.65-85

<sup>2</sup> 如果根據 Nicholas Temperley: "English Opera, Great Britain Opera", (*The New Grove Dictionary of Opera*, 2006 年出版) 的資料顯示，Purcell 使得英國歌劇深具國際地位，但並不是「English Opera」之最早創作作曲家，應該是 William Davenant 的 *The Siege of Rhodes* (1656) 的作品，但名稱雖是英國歌劇，但其風格仍舊受到法國宮廷歌劇形式的影響。直到 Purcell 作品 *Dido and Aeneas* (1689)，完全透過音樂成就，展現全然的風格形式，因此被英國劇作家 John Dryden (Aldwinkle, Northants, 1631 年 8 月 9 日—London, 1700 年 5 月 1 日)，稱讚為「不愧為我們的英國歌劇」。

<sup>3</sup> Peter Evans: "Britten", *Twentieth-century English Masters*, Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (London: Macmillan Press, 1986), pp.239-246

<sup>4</sup> 根據 Dale Harris 教授所形容的特質，"In that Dawn the birth of Peter Grimes", *Opera News*, Jul 95, Vol. 60, No. 1, p.18

號。

布列頓 1913 年生於 Lowestoft (Suffolk 郡)，五歲時即展露音樂天分。1927 年進入英國頂尖的倫敦皇家音樂院 (RCM) 接受高等音樂教育。從這時期開始創作了一些紀錄片的音樂、*Sinfonietta* (Op.1) 等等。從 1935 年開始，初識著名詩人奧登 (W. H. Auden, 1907-1973)，從而成為相知的朋友。該詩人影響布列頓的政治與社會觀點，特別是對「和平主義」的立場，其中著名的例子，就是依據奧登的詩作《Our Hunting Fathers》(1936) 創作出連篇歌曲。1936 年，布列頓遇上了男高音皮爾斯 (Peter Pears)，因欣賞其歌唱才華，邀請他擔綱演唱其創作作品，而成為一生的伙伴，亦影響了布列頓創作歌劇與歌曲的詮釋。1939 年布列頓到美國探望摯友奧登，此時創作了生平第一齣歌劇《Paul Bunyan》(劇本由奧登執筆)。這段期間布列頓無意中閱讀到了英格蘭詩人克雷普 (George Crabbe, 1754-1832) 詩作《自治市》(The Borough)，他與皮爾斯為此詩開始構思另一齣歌劇的產生。1942 年，布列頓返回了英國之後，隨即邀請好友斯萊特 (Montagu Slater, 1902-1956) 擔任歌劇文本的改編，這也是著名歌劇《Peter Grimes》創作由來。由於布列頓對於英國音樂深具貢獻，同時享譽當代世界樂壇，為此卓越表現，於 1976 年接受英女皇冊封貴族之封號 (第一位榮獲此殊榮的英國音樂家)；同年過世於 Aldeburgh (Suffolk 郡)。

Lewis Foreman 曾回顧不同的英格蘭作曲家主要的作品，將當中種種的特徵，界定在某種特定人文與自然的特質之下，以英格蘭地區的「國家主義」(Nationalism) 為前提，透過理性的認知，概括稱之為「英格蘭特質」(Englishness)，經筆者重整如下：<sup>1</sup>

- (1) 英格蘭民謠與傳統素材，包括有古代舞蹈以及其他形式，特別是 16、17 世紀。
- (2) 英格蘭文學背景，富有標題性聯想，對於歷史、或傳奇的主旨產生特定強烈的反應。
- (3) 性格小品，就好像「幻想曲」以及管弦樂連篇歌曲，著重小品的音樂情緒。
- (4) 教會傳統與儀式音樂，聖經經文 (KJV) 與讚美詩集的應用。
- (5) 自然環境的聯想

這些特質在 20 世紀由作曲家重新賦予定義並加以應用，所謂「傳統」並非年代久遠的古物，而是可藉以發揮題材的基本精神。英格蘭民間素材固然來自過去的歷史，對其應用而言，應該超越其歷史的界線，在現今新的意念下被延續。以布列頓的作品舉例作為解釋：

- (1) 獨具特色的戲劇傳統，例如：假面劇 (Masque) 及莎士比亞戲劇。這種傳統影響後世音樂與戲劇呈現的形式，布列頓也深深處於這個傳統中，除了《Peter Grimes》之

<sup>1</sup> 根據 Lewis Foreman 教授一篇論文所整理的一些認知因素，其研究對象大致涵蓋了英格蘭作曲家，如：Edward Elgar, Gustav Holst, William Walton, Charles Parry, Ralph Vaughan Williams 等等。Lewis Foreman, 1997, pp.65-85

<sup>2</sup> KJV (King James Version) 英王欽定本 (出版於 1611 年)，由新教徒出身的國王詹姆斯一世下令翻譯編纂的英文版聖經，新約譯自古老的第一部希臘七十士譯本 (LXX)，而舊約直接譯自權威的古希伯來馬索拉經文。該部聖經的英文用詞淺顯易懂，語句清楚明確，到今日仍被視為公認的權威版本。(以上名詞解釋以神學用詞為主)



外，也應用了莎士比亞的戲劇《Timon of Athens》（1935）將之配樂以及歌劇《A Midsummer Night's Dream》（1960）的創作等等。

(2)深厚的合唱傳統。將詠唱於教會詩班與業餘團體的聖詩（Hymns）形式應用於歌劇《Peter Grimes》，同時也應用於其他歌劇之中，像是：《Gloriana》（1953）當中的合唱舞蹈等，同時布列頓應用羅馬教會音樂儀式「安魂彌撒」創作《War Requiem》（1962），除了傳統拉丁經文外，引用了9首英格蘭著名的戰爭詩人 Wilfred Owen（1893-1918）的詩作。此外，在教會音樂歷史上因為布列頓的音樂創作獨樹一格而使英格蘭國教（安立甘教會）音樂儀式裡有了驚人的發展<sup>7</sup>。

(3)豐富的文學聯想，也促使20世紀作曲家在創作上提供對民族情感的認同，當然歌劇《Peter Grimes》本身就是建構在英國文學作品上；以布列頓另一個聲樂作品《Nocturne》op. 60（1958）為例，許多樂章由不同詩人的詩集組合而成，像是：P.B. Shelley、Tennyson、S.T. Coleridge、T. Middleton、W. Wordsworth、W. Owen、Keats等，透過這些歌曲集可以瞭解布列頓對於文學有豐富的涵義與獨到的見解。

以上的論點只不過說明這些因素持續地在影響二十世紀英國作曲家的音樂思維，推動英國「新歌劇」的理念，促使他們考慮自身所擁有的優良傳統。

本文所探討的英格蘭「特質」主要是探討音樂在文化、歷史處境上的發展軌跡，更進一步體察歌劇在20世紀的新面貌，這不但有助於對英格蘭特質的體認，同時也是讓我們看見這種「特質」在變遷的時代下產生多元的面相；其中最直接的感受，就是讓我們瞭解到英格蘭許多的傳統因素呈現在現代的歌劇時形式與風格上的轉變。20世紀歌劇改革浪潮掀起了復興英格蘭音樂的思維，同樣也影響了音樂家、劇作家與藝術家<sup>8</sup>，歌劇《Peter Grimes》正是在這股浪潮之中將布列頓推上了國際樂壇，同時開啟了英格蘭當代歌劇嶄新的一頁。這一場變革，其中不可改變的是歌劇中所強調的「特質」，英格蘭特質在「新歌劇」概念的強烈衝擊下以「自我存在」（物自體的意義）而樹立，並且力圖在歌劇舞台表現上擺脫德奧的音樂傳統，而尋找獨特的表達形式。英國歌劇期望在20世紀中尋求出路，在傳統與革新之間深思熟慮，然而布列頓依循傳統主義<sup>9</sup>的風格創作《Peter Grimes》，關於歌劇新

<sup>7</sup> 參考 "Tudor Church Music", *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Michael Kennedy (ed.), (Oxford University Press, 1996) 所列舉的一些英格蘭教會音樂家：1. Taverner 的 Masses, 2. Byrd 的 Services, 3. Taverner 的 motets, 4. Gibbons 的 services 以及 anthems, 5. Whyte, 6. Tallis, 7. Byrd 的 Graduals, 8. Tomkins 的 services, 9. Byrd 的 masses, 10. Merbecke, Aston, 以及 Parsley 等等。

<sup>8</sup> 這時歷史學者也提出一個說法——「英格蘭音樂的文藝復興」，參考英國歷史學者的論述 Hobsbawm 與 Ranger (出自其合著, *The Invention of Tradition*)：認為這時期興起的浪潮所隱含的意義顯示出特殊的國民風格，令人想起許多的傳統出自近代的起源，而非一般的定義，參閱 Hobsbawm and Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, (CUP 1983), P. 1

<sup>9</sup> Peter Evans 認為布列頓的歌劇《Peter Grimes》在20世紀40-50年代以傳統主義新路線作氣力抗激進的序列主義狂熱，Peter Evans, 1986, pp. 239-246

路線的觀點可根據英國經濟文化歷史學者 Eric Hobsbawm<sup>10</sup> 為英格蘭傳統主義預留了一個空間作為說明：

“這裡並沒有古代的事物，也沒有連結遠古的過去，其實只不過是一場華麗的盛會，以一種公開的儀式所呈現出來，圍繞在英國的君主政體而已。然而現代的形式，就只不過是 19 與 20 世紀的產物而已”<sup>11</sup>。

英國文化歷史學者提出“創造傳統”的觀念詮釋「傳統主義」，顯然並非是依賴遠古事物，或是全然復古的風格，所以「傳統」不是保守的作風，而是一種精神的延續與創新，以此觀察《Peter Grimes》中的音樂風格與英格蘭特質，正是體現了這種新精神。

## 二、《Peter Grimes》反映的「英格蘭特質」

《Peter Grimes》之所以迅速引起英國人民的高度認同，同時又獲得其他歐洲文化的共鳴，由 Dale Harris 的分析歌劇正是充分展現了國民的「群體共鳴」表現，歌劇內容不落入「古典」結構的窠臼當中，同時呈現作曲家所要刻畫出英格蘭理性與現實的精神，使得布列頓能夠跨過「國家主義」(Nationalism) 的地區性，將「英格蘭特質」帶入世界歌劇舞台之列：

對於《Peter Grimes》如此受到歡迎而最重要的因素之一：一種迅速的確認。因為這部作品，英國終究超越了地方主義色彩，這表示了極富想像的歌劇生活。儘管一系列的本國（指英格蘭地區）歌劇在 20 世紀中搬上舞台，像是作曲家如：Josef Holbrooke、Rutland Boughton、Ralph Vaughan Williams、Gustav Holst 與 Frederick Delius 等人，然而沒有人能常駐舞台。<sup>12</sup>

以下從文學、戲劇與音樂三個角度綜觀歌劇《Peter Grimes》，將不難瞭解這是典型的英格蘭特質的歌劇。因為從克雷普原詩作中以社會寫實手法探究當地的人文與自然風情，經由 20 世紀劇作家斯萊特顛覆傳統美學那種浪漫、或象徵手法創作戲劇，以批判寫實風格描寫英格蘭社會的勞動階級生活，最後經由布列頓的音樂詮釋注入了社會悲劇英雄的觀點，勾畫出英格蘭人在內心裡的一種企圖心與挫折感相互交織（正如面對兩次的世界大戰），斯萊特與布列頓在英格蘭的藝術形式中嘗試“創造傳統”價值，而這種音樂「本體」會在價

<sup>10</sup> Eric Hobsbawm 教授 (1917-)，英國歷史學者，於劍橋大學受教，自 1970 年以來擔任倫敦大學教授職，專研「經濟與社會」歷史，思想上站在社會主義的立場論戰對於「左派」的傳統論點，Jenny Stringer, "Hobsbawm, Eric", *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*, (Oxford University Press 1996)

<sup>11</sup> Hobsbawm and Ranger, op. cit., p. 1

<sup>12</sup> Dale Harris, July 1995, p.18

值取向裡自行吸收、蛻變，內在的特質會持續發展，一旦聽眾引起熱烈迴響，其實就不單是美學的欣賞角度，更重要的產生在聽眾裡面的「共鳴」。以《Peter Grimes》當中的「英格蘭特質」(Englishness) 為例，所散發的特性或許就如 Dale Harris 認為的，這是一齣呈現英格蘭國民性格的「人民歌劇」。

### (一) 從文學方面探討

1941 年夏天布列頓與摯友皮爾斯 (1939 年離開英格蘭前往美國休養) 並友人居住在南加州的時候，因為在無意中閱讀到過期期刊的一篇文章<sup>14</sup>，當中提到了克雷普與其作品《自治市》。論文中提及詩中的景象與意境，反映了克雷普本身因為強烈的「英格蘭特質」，藉此塑造了詩作《自治市》當中人物角色與自然環境的生動描繪；其中一篇〈Peter Grimes〉的景象<sup>15</sup>更促使布列頓探索這部作品。因此，布列頓、斯萊特、克洛茲 (Eric Crozier 1914-1994，英格蘭劇作家) 以及皮爾斯共同參與劇本的創作與修訂<sup>16</sup>，從劇本性格與結構分析，刻意塑造 Peter Grimes 是一位被群體所誤解的拜倫主義式的「英雄」形象<sup>17</sup>，以符合 1939 年英國參戰 (二次大戰) 時，社會各階層對於「新歌劇」作品所賦予的期待。

原詩作《自治市》是以書信體呈現，由 24 封書信所組成，一連串的人物介紹到自然風景的描繪，藉以形容該地區人文風情的種種。雖然對於 1945 年代 (歌劇首演) 的當地人來說，可能不熟悉 Aldeburgh 貧窮小漁村的景況；但是透過詩作栩栩如生的呈現，歌劇濃郁場景的刻畫，令人依稀嚮往神遊其英格蘭壯闊的海岸風光，因為如此，Aldeburgh 也逐漸廣為人知。

英國文學的屬性引發二十世紀作曲家與劇作家對英格蘭的體認與情懷，因而促使他們願意合作，從原著詩集改編成「歌劇版本」，所以觀察歌劇的風格就必須先探究原著作者的「英格蘭特質」。

詩作中克雷普將其生活經驗的累積，也是成長過程的反映，自然呈現在詩作的意境裡；也就是說，從詩作的手法裡面推敲克雷普的性格，既是理性，又帶有浪漫；既是道德標準，

<sup>14</sup> 同上。

<sup>15</sup> 在 Foster 的一篇論文中 (1941 年)，原本是該作者曾在廣播當中談話的內容，經加以潤飾所寫成的文章，而被刊出在 "The Listener" 刊物中。編入 Eric Crozier (ed.): *Benjamin Britten: Peter Grimes*, Sadler's Wells Opera Books, No. 3, (London, 1945)。

<sup>16</sup> 該論文談及到《Peter Grimes》其中一幕場景，就是描述一張死寂的床之場景，也是在文中藉此描述克雷普特質的部分。

<sup>17</sup> 當中有過激烈爭執，關於這個部分可參 Donald Mitchell: "Montagu Slater (1902-1956): who was he?", *Benjamin Britten: Peter Grimes*, (1983), pp.22-23。這是一篇採訪報導，訪問斯萊特的遺孀 (Mrs Enid Slater) 本身也是著名的攝影師。

<sup>18</sup> 正當 19 世紀英國崇尚自然主義詩人 William Wordsworth，卻對拜倫 (George Gordon Lord Byron, 1788-1824) 的詩詞風格極為厭惡，文壇中爭議性頗高，而將其一生被認定是一種「惡棍英雄」之形象。但是對年輕一代的類型來說，他卻被視為「拜倫式的英雄」，文學上風格與內容意旨同時也形成一種即興性的「拜倫主義」，換句話說，文學的呈現在於一種沈思而充滿諷刺、隱晦的詩文與挑戰現世的憂鬱感，反映在瀟灑的行為上。參閱 Eric O. Clarke: "Lord Byron, George Gordon," *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, (Oxford University Press, 2005)。

而又帶有心理的探索，衝突的張力反應主角 Peter Grimes 對社會諷刺的態度。因為如此種種複雜的描繪呈現出多面向，一方面產生人物性格的自我矛盾，反射某種英格蘭的國民性格，一種既受到道德規範的束縛卻又對社會抗拒的冷漠；另一方面，由於塑造性格的模糊不明與描繪自然的朦朧曖昧，形式表達的矛盾與晦澀也是造成克雷普受到嚴厲批判，導致在 18 世紀以來並不被人所接受，或受歡迎。雖說如此，同時期的詩人拜倫曾經稱讚克雷普：對大自然的嚴謹描繪者當中最好的一位。<sup>18</sup>

因此克雷普的性格反映在文字上略帶著粗率的純樸，直接表達 Peter Grimes 角色的鄙俗形象。因此，歌劇《Peter Grimes》的特質，不只是單純對英格蘭自然的描繪而已，同時也融合許多國民性格於其中，就像是描寫人物本身的情感特質，藉以經驗社會現象與道德倫理制約等等的成分；所以不單是對欣賞歌劇的觀眾來說，同時對於斯萊特與布列頓而言，那種國民情感早已「融化」在這個歌劇氣味裏。

### （二）從戲劇方面探討

觀看戲劇裡的劇情發展時，會關連到觀眾自身的生活經驗，形成一種莫名同感的情形，而這德氣則會隨著改變<sup>19</sup>，或許不只是作者與書中角色在心靈上的相通，同樣情形也會出現在詩人與劇作者斯萊特之間無形的默契，不斷經過劇作者的情感經驗，間接產生劇中人物性格形象的改變，而這也是為何在原著與劇本的角色模型之間感覺到一種似乎是兩個不同性格的形象。這種轉變在劇作家的想法上刻意強化悲劇英雄的形象，而不再是原著中那位離經叛道的市井小民而已。

透過了劇作者斯萊特（1902-1956）在劇作的轉化過程裡，將之「傳奇化」，這種思維可以幫助我們了解斯萊特所採用的方式就是一種「創造傳統」的觀念。由於這種觀念使得斯萊特與克雷普之間對於 Peter Grimes 角色的詮釋產生差異。此外，斯萊特與布列頓在社會改革方向極有默契，所以很容易在討論 Peter Grimes 角色性格時，將原著中那位陰鬱的精神失調者轉變為歌劇筆下的社會邊緣人；當這種重型的形象正好面對二次世界大戰的英國社會，因為對歌劇創作的期待與外在環境失望的因素交互影響之下，英國的觀眾在心理情感上彷彿受到重大的撞擊，對此歌劇的共鳴自不待言，同時促進對歌劇角色的認同感。根據 Harris 教授的描述首演現場所激發起的「熱情」：

作品的力量與詩性的洞察力在第一次演出（1945年6月7日）來說是相當的明顯，特別是在第三幕雷暴籠罩下的時候觀眾報以熱烈掌聲，這似乎不只表達了觀

<sup>18</sup> Rebecca Cole Heinowitz, "Crabbe, George", *The Oxford Encyclopedia of British Literature*, (2005)

<sup>19</sup> 參 E. M. Forster, *The Listener*, 1941，該論文也同樣被收錄在 Eric Crozier (ed.), *Peter Grimes*, 1945, pp. 9-14

<sup>20</sup> Dale Harris, 1995, p.18

眾的熱忱，也與鄰座之間彼此分享。所以，那些首演的熱情觀眾經過相當的深思熟慮，而不是單純在美學上的價值而已。

英國作家 Eric Walter White<sup>21</sup> 寫出那些活潑觀眾在聆賞後的感想：<sup>22</sup>

作品的衝擊是極度有力，特別是當最後的合唱達到高峰時，而幕簾緩緩降下，不僅表示出歌劇的結束，也是 Borough 生活的另一天開始。凡是對《Peter Grimes》呈現出相當程度理解的觀眾，皆認為該歌劇是一齣經典，劃下了前來看好歌劇生涯的開始。正當英國歌劇憑著本身的條件竄起之時，也可能是新時代的破曉。

因此，歌劇《Peter Grimes》傳達出劇作家斯萊特的心靈與精神狀態：必須在時代的需求下產生新的社會意義。所以這句話可以回應英國經濟文化歷史學者 Hobsbawm 與 Ranger 的觀點，體驗這種「創造傳統」的意義，從這種觀點透析音樂歷史延續的因素：

「古典音樂的分析使得對音樂歷史的體認受到高度重視。許多音樂欣賞的觀點涵蓋了對各個時代風格的認同。一部份音樂的吸引力是在於本身「存活的能力」，提供具有傳達永恒真實的存在本質。然而尚有與此相反的另一個因素存在（亦即外在表象的因素），在曲目中對於音樂的存活與建立，其實不只是樂曲本身特質的功能，更主要是在偶然環境下促進音樂的相互影響，而這種環境並不是在音樂的本質世界中可以完全產生的。例如：Elgar 的音樂形成了音樂的英格蘭特質之概念，但是這些意義卻一直沒能形成歷史的持續性」。<sup>23</sup>

這意謂如果傳統因素不能在每一個時代被賦予新的創造，就會落入無法與時代相互影響的問題上。這也是斯萊特所考慮的重要問題：《Peter Grimes》堅持走在時代影響下去「創造傳統」的新因素，而不是依循傳統原則而創作新的作品。

### （三）從音樂方面探討

首先我們是否真的瞭解其國民性格，否則我們如何肯定這是屬於該國的音樂「風格」呢？有一份紀錄很有意思，可以供我們作為參考。該文章指出二十世紀早期英格蘭作曲家在其國家主義下強烈的風格意向，記載在 1990 年 American Record Guide 的一段文章：

英國（Britain）可能是西歐唯一的國家，仍然保持一些具有國民音樂的風格，至

<sup>21</sup> Eric Walter White (1905-1985)，對於音樂與藝術行政有專門性的著作，其著作有：*Stravinsky and Britten* (1948，修訂版 1970, 1983) 以及 *A History of English Opera* (1983)

<sup>22</sup> Dale Harris, op.cit, p. 18

<sup>23</sup> 同上。

少，對老一代作曲家們而言，布列頓是近年來最佳的範例。現今著名的英國作曲家當中，例如 Michael Tippett、George Lloyd 與 Nicholas Maw 以一種風格方式創作，就是眾所周知的“British”風格，這種風格的特性至少呈現調性、豐潤的晚期浪漫管弦樂法，同時帶有輝煌的銅管，傳統形式與類型的使用<sup>24</sup>。

《Peter Grimes》作品呈現了布列頓的個人風格，整體上音樂的基礎仍在調性系統的結構內。在尋找 20 世紀歌劇的新發展時，顯然他並沒有放棄調性。從歌劇的表現風格上，應該傾向於英國的傳統主義手法。這種觀點是來自跟某些德奧歌劇激進主義的比較，例如：Berg 的《Wozzeck》(1914-1922)，傾向非調性與表現主義風格；比較起新古典主義，則更富於寫實性，例如：Stravinsky 的《The Rake's Progress》(1951)，歌劇《Peter Grimes》比起同時期的其他作品上雖然是在傳統歌劇的結構，但是表現手法卻是立基於「激進的傳統主義」，嘗試以此解釋或許較能符合英國人民對此歌劇的觀感與期待。

在該部歌劇，布列頓使用的一些作曲手法：

#### (1) 三幕結構 (Prologue+ 三幕)

布列頓從音樂角度上將故事劃分成三幕，每一幕當中又各自劃分出兩個場景。這種作法在傳統的號碼歌劇裡，將劇情分成三幕演出的情況屢見不鮮。但是對於對英國觀眾而言（除了倫敦都會地區以外），戲劇舞台呈現主要是堅強的戲劇傳統，講求戲劇情節連貫與人物性格鮮明等等，傳統的歌劇音樂切割了劇情的張力與步調，這部分對於英國普遍的觀眾來說極大的挑戰。從歌劇《Peter Grimes》主要結構觀察，布列頓很可能希望是在傳統歌劇的結構裡面加入創新的手法。所以，除了保留三幕歌劇、六個場景之外，為了求故事情節持續，強化戲劇性，多加入了六個「間奏曲」，而創作了整齣不間斷的歌劇。

【圖表一】

音樂順序	表現手法
間奏曲 I (prologue-Act1,scene1)	建立在三個動機之上，在此將音樂主題分別呈示出來。
間奏曲 II (Act1.1-Act1.2)	以管弦樂描繪出克雷普的幾行詩的暴風雨意境，音樂主題來自第一間奏曲的主題變形。

<sup>24</sup> Taylor, Timothy T. Hoddinott, 1990, p. 61.

<sup>25</sup> 20 世紀哲學的運動之一，對於前現代主義的反動，也就是以個人主義方式追求靈性生活的力量，對抗現代物質主義與都市化現象，所強調的一種意志在於提昇傳統與文化的地區性，或本土性色彩，同時對於人得靈性生活重視靈魂的健康，多於外在表現的意義。這種觀念來自於哲學家尼采 (Nietzsche) 對現代物質的厭惡感。

間奏曲 III (Act1,2- Act2,1)	印象主義的手法，描繪出星期日溫暖的早晨與大海的描繪（與前一景暴風雨形成對比），該間奏曲為歌劇的情緒轉折點，布列頓在此要轉入另一個層次（進入第二幕），強調 Peter 與 Ellen 的爭執場景。
間奏曲 IV (Act2,1- Act2,2)	布列頓在歌劇的中心位置用 <i>passacaglia</i> 手法呈現出 Peter 面對社群的不信任與不諒解，心裡出現一種極度痛苦的状态。
間奏曲 V (Act2,2- Act3,1)	一首描寫性的樂曲，一系列靜止的和弦，暗示著大海寧靜的美感，全都在月光之下的祥和；與第三間奏曲的歡樂與陽光幾近觸技曲風格的主題形成對比。（進入第三幕）
間奏曲 VI (Act3,1- Act3,2)	一首裝飾奏，由不同的樂器自由演奏即興風格，這是在近乎詭異氣氛的屬和弦之下，這個和弦逐漸成微弱的泛音，出現在前面場景的結束（大聲呼叫“Peter Grimes”）之後。

### (2) Recitative 轉化

在《Peter Grimes》中，布列頓除了使用優雅的 *Arioso* 表現主角的獨白之外，在對話方面，則轉化了 *Recitatives* 的傳統手法。在聲調上做一種適合英國語言與音樂之間的調合，例如：Ellen 對馬車伕（Hobson）說話的語調“Mister Hobson, where's your cart?”，在音樂手法上應屬於 *parlando*（近似說話方式的朗誦調型態），音樂的情境仍舊持續，保持劇情的連慣性和音樂的說明方式，使文字與音樂互相協調表現出心理衝突，或爭執的劇情部分。關於這點也是布列頓選擇運用 *melodrama* 的表現方式之一。

【譯例一】：第一幕·第一景·第 28 段落由 Ellen Orford 獨白段落一部份

（取自歌劇《Peter Grimes》- Boosey & Hawkes, 1963, p. 82）



以 *parlando* 取代傳統的 *recitative*，布列頓十分專注在英國特有的文學風格上，也就是對於英文語彙那種自然聲調與特有「音步」(feets) 的用法，這點是不同於德文、法文、與義大利文之 *Recitatives*。

### (3) 使用英國國教的禮拜儀式音樂產生聖與俗的對立現象

同一個場景中出現兩個不同的現象，就是教會儀式的聖潔與世俗情感的爭執，劇情呈現同時並進的現象，所以布列頓則試圖使用兩種不同類型的音樂並置：一種是英國國教的禮拜儀式應用的音樂，也就是在教會主日禮拜中吟唱的讚美詩、輪唱曲、光榮經與祈禱經的樂段；另外一種則是爭執場景的歌劇樂段。同時使用調性象徵處理音樂之間產生聖俗對立的裂縫，例如：信經由教區牧師與會眾吟誦，由管風琴伴奏（F音），會場充滿莊嚴與神聖，對上帝的敬拜展現人性所追求的良善，透過教會儀式，尋

求人性可以在神聖範圍內展現彼此的「寬容與和解」，而且吟唱讚美詩也令人充滿安慰與嚮往。但是，舞台的另一角卻是 Ellen 盤問 Peter 這男童的傷痕情形，所進行的音樂（降D大調）是一種懷疑而又不安的情緒，傷心而又同情的情感，人性追求良善的本質在此被考驗，畢竟這是世界中人性的表象。所以將兩種現象同時呈現於舞台之上，就必須使用音樂的象徵意義諷刺劇情的「弔詭」之處。

#### (4) 合唱傳統的承襲

歌劇《Peter Grimes》的合唱創作反映布列頓所熟悉英國的合唱傳統。合唱的戲劇效果可以強化觀眾對於該劇的音樂印象。正如劇情張力的最高點在第三幕，第一場景的結束，在音樂上採用無伴奏的強烈高喊“Peter Grimes!” (*ff*)，合唱十分強烈震撼整個劇院。按照 Edmund Wilson 記載當時聆聽觀眾的反映：<sup>26</sup>

當帷幕降下時：聽眾嘆為觀止。他們不知道發生了什麼，或者，他們是如何受到感動。筆者對年輕作曲家布列頓讚嘆不已，選擇如此艱鉅的通俗主題，同時為年輕的歌手 Peter Pears 創作歌劇，對聽眾而言製作了淨化的效果，透過憐憫與痛苦，純淨了情感，那晚似乎看到了英格蘭歌劇的文藝復興的復甦，這樣的藝術在過去已被清沈了數個世紀。<sup>27</sup>

#### 【譜例二】：第一幕開頭之合唱

（取自歌劇《Peter Grimes》· Boosey & Hawkes, 1963, pp. 35-36）

The image shows a musical score for a chorus. It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled S, A, T, and B, representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The second system has four staves labeled S, A, T, and B, representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Hark! it is - pet - doors the net, the cork, while again it sets - grimes." The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *mp*.

<sup>26</sup> Edmund Wilson: "London in Midsummer", in *Europe without Baedeker*, (London: Secker and Warburg, 1948), pp. 186-191

<sup>27</sup> 同上。



“O hang at open doors the net, the cork” 中，合唱群體表現類似讚美詩曲調風格那種嚴肅的表達，字裡行間透露漁港城鎮的市井生活。

#### (5) 自然寫實手法描繪英格蘭景物

整個音樂的安排出自布列頓受到特定地區的靈感所寫成，East Suffolk 地區不但是布列頓居住之所，也是詩人克雷普的家鄉。從這齣歌劇去體驗詩作《自治市》(The Borough) 當中那種孤寂的海岸，隨著廣闊的天空、沼澤與社區居民群聚在波濤海岸周邊，依附在海洋的起落中。在文章中布列頓曾如此說道：

在我大部分的生命中，大海總是與我生命相整，而我父母的房子位於 Lowesroft，這是直接面對大海。當我還是小孩子的時候受到暴風雨的渲染，有時候在海岸邊常會見到漂流的船隻，同時日積月累侵蝕鄰近的峭壁。書寫《Peter Grimes》的時候，我期待表達出該地人們不斷的掙扎那種醒覺的意識，他們的生計依賴著這片大海——儘管在戲劇裡而處理這樣一般的主旨仍著很難。<sup>28</sup>

以布列頓創作〈第三間奏曲〉一種印象主義的手法為例，為了描繪出星期日溫暖的早晨與大海的景色（與前一幕暴風雨形成對比），音樂色彩上以 Horn 做出二度音程模糊頑固低音的音色，作為背景持續進行；同時，木管吹奏一種跳躍的音符（類似觸技曲的技法）作為襯托，意味著閃動的日光而相互輝映的水面。然而這種感受對於英格蘭作曲家而言，大海旁的漁村景況（Aldeburgh 與 the East Suffolk coast），一種深刻的感觸映入這段間奏曲中，其創作風格可以說是一種「英格蘭特質下的印象精神」。

#### 【譜例三】：第二幕的第三間奏曲，管弦樂演奏出印象風格的樂段

（选自歌劇《Peter Grimes》，Boosey & Hawkes, 1963, p. 236）



布列頓認為他所創作的歌劇全然是寫實主義的產物<sup>29</sup>，East Anglian 的故事來自 East Anglian 居民的心，透過歌劇形式傳達，在聆聽者的耳朵裡仍舊不會喪失原本那種衝擊的力道。

簡而言之，在 20 世紀創作歌劇、戲劇的路線上，歌劇如火如荼的展開顛覆與激進的

<sup>28</sup> Benjamin Britten, "Introduction", *Peter Grimes*, Eric Crozier (ed), Sadler's Wells Opera Books, no. 3, (London: John Lane the Bodley Head, 1945)

<sup>29</sup> Basil Coleman, "Producing the Operas", *The London Magazine*, (October, 1963)

實驗手段作為革新藝術表演的形式；對於布列頓來說一方面在英國的音樂傳統裡尋找創作意念；另一方面，也需要從音樂與戲劇的路線中拓展時代的新風格。若從歌劇《Peter Grimes》分析布列頓的音樂手法，豐富的「英格蘭特質」從音樂結構歸納以下幾點作為回應：

- (1)原詩作的書信體轉化成傳統歌劇形式。
- (2)在風格上採用寫實主義的描繪手法，包括對於大自然的描寫與人物心理的刻畫。例如：對於 Aldeburgh 地區海岸的描寫。
- (3)英國固有合唱傳統的應用；例如社群群體對於 Peter Grimes 不諒解與諷刺的態度，或者群體居民對大海洶湧產生敬畏之心等等。
- (4)歌劇裡呈現出英國國教儀式與教會傳統，例如：在教會主日禮拜中吟唱的讚美詩、輪唱曲、光榮經與新福經的樂段。
- (5)使用 *parlando* 手法調整英國語言說話的特色。
- (6)管弦樂織度的平衡為要考慮英國觀眾習慣的戲劇傳統：一方面呈現劇情的貫穿，另一方面必須注意角色說話的表達方式（聲樂清楚的吟唱）。

因此，布列頓創作意念的傳達，通常給人的感受並非是模糊的印象樂派，或者激進的社會革命者。而環繞在這個中心意念的必然因素是：一種正在形成的「盎格魯薩克遜化」(anglo-saxonized) 現象。《Peter Grimes》就是該特質的具體呈現。正如學者 Nicholas Temperley 回溯在浪漫時期歌劇發展中，英格蘭的「音樂國家主義」已逐步形成<sup>28</sup>。布列頓在尋找音樂創作業材的過程中，雖然對於英格蘭音樂傳統仍感到有限，但是從該部作品的音樂手法上依稀得知在傳統當中的「創新」，進而賦予「英格蘭特質」的新時代意義。對於身為作曲家來說，布列頓並不期望自己是活在過去傳統下，而是為英格蘭打造一個未來。

### 三、結論：

以布列頓而言，強烈的歸屬感與宗教情操，使得他的作品具有深刻的英格蘭特質，以及對普世人類的關懷所產生的和平主義，作曲家尋找的題材喚起了反戰的聲浪；但更重要的是，引發英格蘭人潛意識中的思緒。布列頓創作《Peter Grimes》的動機，顯然不只是對於故鄉的思念，還有一種強烈的民族情感，也就是對盎格魯撒克遜的「民族認同」。即使身不在自己的國土上，但心靈卻與供養他的母體共同滋長，因而可以說是生而為英格蘭人的

<sup>28</sup> Temperley, Nicholas, 1989, p. 144 所提出的時期概念：自 1830 年代開始，英格蘭分三個階段去發展一個目的，就是「擺脫外來音樂的支配」。第一階段，最初目的在於建立本土化的產物，而幾乎與外來的音樂一樣地位，當地作曲家的地位被建立的時期。第二階段則是音樂國家主義的開端，其中民謠與舞蹈因素被引進，並採用國民所關切的主題。第三階段著重於風格上根本的改變，古典的形式、和聲、作曲技巧逐漸被新創作事物所取代，靈感來自國民謠題材，或是實際的創新題材。

光榮。這個理由充分說明他在美國閱讀了詩作《自治市》，感染了詩中的鄉愁，所以決定創作英格蘭風格的歌劇《Peter Grimes》。當布列頓返回英格蘭之時，自然有些人問他為何不待在美國，布列頓的回答十分得體，他藉由 Grimes 這個角色來回答：

我是這地的英格蘭人，生根於此  
那麼又是根植於什麼呢？

因為那種熟悉的田園、沼澤，以及沙灘，日常的街道，  
飄動趨勞的氣味<sup>21</sup>

對於作曲家而言，布列頓也具備了一種對於文學有極高素養的特質，特別是他對文字的推敲，使得在創作歌劇的過程中，對散文詩節與內容的篩選，充分反映出其文學基礎<sup>22</sup>，而這些文字也是他譜曲的「意念」來源，就如布列頓創作《Peter Grimes》的方式，意念在整齣歌劇中處處顯露，從構思文字當中的音節、字義，以及文脈背景的考慮，直到推敲音樂的創作意念，思考如何將這些文字賦予音樂適當性的問題，從傳統中注入現代靈感，對於英國那種豐富而榮耀的聲樂與合唱傳統（特別是教會聖樂）來說，基本精神就是「文字可以反映出音樂，而音樂呈現出新的角度」<sup>23</sup>。

什麼是英格蘭特質？在《Peter Grimes》中，布列頓刻意傳達在 1930 到 1945 年代之間英國社會勞工階級的生活景況，反映出社會「階級」之間的對立關係，加上與斯萊特左派的共產思想結合；自然而然，布列頓在創作意念上成為該思想的擁護者，呈現同情社會弱勢，從某種角度的觀察，歌劇制作與音樂的中心思維是源自於社會寫實主義的傳統，布列頓認為創作《Peter Grimes》其實就是一種呈現英國社會面貌的「寫實歌劇」<sup>24</sup>。

若要由《Peter Grimes》觀察「英格蘭特質」的種種因素，就必須從英格蘭傳統的歷史去追溯。再一次回想英國歷史學者 Hobsbawm 與 Ranger 的觀點：「許多傳統出自近代的起源，而非遠古的模倣」。從這種史觀出發，可以瞭解到斯萊特與布列頓在《Peter Grimes》歌劇裡「創造傳統」，融入在英國音樂歷史的行列。回顧作曲家 Vaughan Williams 與 Gustav Holst，當面對第一次世界大戰終止之時，感覺到在英格蘭中一種特異的國民藝術已經逐漸出現，Vaughan Williams 說明這種豐富的音樂資產可作為 20 世紀英國作曲家意念（或靈感）的來源：

<sup>21</sup> 引述導演 Eric Crozier 的觀察，參 Eric Crozier & Nancy Evans, 1994/6, pp. 7-20

<sup>22</sup> 關於這點有許多討論布列頓的研究多半會提及此部分，據就作家 Eric Walter White 指出，在他少年的讀物當中，有些背景，像是閱讀一些無名的詩作，或是 Tennyson、Longfellow、Shelley、Shakespeare、Kipling 等人著名的詩詞，或者是聖經中的作品；Thomas Hood 的一些戲劇，期後，轉向 Auden、Donne、Hardy、Blake 的詩作，作為他的連貫歌曲；同時享受閱讀外文的詩作，例如，法文、德文、義大利文、俄文與拉丁文等等。

<sup>23</sup> Eric Walter White, 1970, p. 108

<sup>24</sup> Donald Mitchell, 1983, pp. 22-23

“二十世紀英格蘭音樂所發生的現象，是前所未有的；在英格蘭音樂歷史上首次為我們的前輩感到榮耀與感激，我們知道自身的國民民謠與舞蹈，十二年前，我們第一次能夠了解都鐸王朝下的牧歌；同時也開始學習完整的都鐸時代教會音樂；我在孩童所學，像是 *Campion* 與 *Dowland* 的歌曲，他們是詩人，也都是偉大的歌曲作者。這種音樂資產的發掘仍舊持續進行著，我們正在奠基國民藝術的棟樑，同時也進入到音樂的遺產中”。<sup>26</sup>

所以，《*Peter Grimes*》不是布列頓音樂創作的終站，而是一個轉捩點，同樣也是英格蘭音樂的里程碑。該部歌劇的英格蘭特質在新時代意義下預示了兩個現象：

第一個現象是所謂的「多重實體」(“multiversum”)，文化一體性下的國家認同感<sup>27</sup>。對照歐洲文化的成形，「多重實體」正是異質文化在多重連結之下，相互關連而又各自發展。正如《*Peter Grimes*》在音樂手法上源自於歐洲的傳統，但卻又尋求「自身特質」的發展。其中不可忽略的是布列頓仍舊尋找一種自我「認同感」的問題，這也就是民族認同的基礎，以致於將國民情感放入其中。

關於這點，學者 *Erkki Toivanen* 曾探究英格蘭人所尋找的根基，就是一種在文化的認同下找尋國民的情感，這也是一種民族認同問題：

每一個「國家文化」都各自不同的發展，每一個歐洲國家都已經從混合的神話體、共同記憶、語言、文化以及音樂當中建立自己的認同感。總之，在國家民族認同的織造之下，音樂的角色也能提供我們對於差異性的解釋，特別是在國家之間的音樂感受性裡可以了解。<sup>28</sup>

第二個現象是如何傳承英格蘭特質的歌劇，現代音樂結構下的歌劇，所面對的仍舊是「傳承」的問題，這也是英格蘭特質在傳統與現代之間的抉擇，因為從歷史的角度來說，現代的因素在未來也會成為傳統的一部份，這是現代創作者的課題，正如導演克洛茲面對該部歌劇的演出成功之後，他思考所要面對的問題是：「下一步為何」？

不知如何我們沒有經費，但我們必須要建立一個基礎去創作音樂、舞台設計、廣告宣傳、巡迴推展新歌劇，且必須有新歌劇足以繼續接續成功的《*Peter Grimes*》。<sup>29</sup>

<sup>26</sup> *Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst, Heirs and Rebels*, Ursula Vaughan Williams and Imogen Holst (eds), (OUP 1959), p. 52.

<sup>27</sup> 參 *Erkki Toivanen*, 1997, p. 54.

<sup>28</sup> 同上。

<sup>29</sup> *Eric Crozier & Nancy Evans*, 1994/6, pp. 7-20.

二十世紀歐洲各國掀起對本土文化的追尋與民族認同的追求，無論在政治、社會或是環境上顯而易見，從蘇聯解體到東歐獨立運動，這些事件或思維似乎在哲學發展、音樂藝術的表現中成為強烈的訴求，在音樂上，傳統德奧主義已經無法駕馭其他國家的音樂創作；在「國家主義」的浪潮下，一種新的聲音藝術，在二十世紀的英格蘭已經產生。

英國也同樣面對如此的景況，英格蘭、蘇格蘭、愛爾蘭與威爾斯之間的文化差異，使得作曲家各在自己的民族內尋找新的聲音，像是布列頓的歌劇作品正是反映這樣的渴望。面對到第一次與第二次大戰的陰霾，布列頓深刻體認到即使身在美國這樣的「自由之土」，卻難以忘懷自己的故鄉，其實他並非刻意要突顯作品的英格蘭特質，只是多愁善感的本質自然流露出民族情感，反映在他的創作上。歌劇《Peter Grimes》正可以說是英格蘭歌劇的新里程碑。這個作品激發蘇格蘭、愛爾蘭與威爾斯作曲家的平行發展，喚起移民美國與世界其他地區的盎格魯撒克遜與克爾特民族後裔對其大布列頓故鄉的潛意識「回歸」現象。

(本文部分曾發表於《2006年台灣音樂學論壇》學術研討會，地點於高雄市國立中山大學)

## 參考書目

- Britten, Benjamin. *On Receiving the First Aspen Award*. (London, Faber and Faber, 1964)
- , "Introduction", *Peter Grimes*. Eric Crozier (ed.), Sadler's Wells Opera Books, no. 3. (London, John Lane the Bodley Head, 1945)
- Britten, Benjamin and Imogen. *The Story of Music*. (London, Rathbone Books, 1958)
- Burnet, John. *Early Greek Philosophy*: 4th ed. (New York, Macmillan, 1930), pp. 132-41
- Clarke, Eric O. "Lord Byron, George Gordon," *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. (Oxford University Press, 2005)
- Crozier, Eric (ed.). *Peter Grimes*. Sadler's Wells Opera Books, no. 3. (London, The Bodley Head, 1945)
- , "'Peter Grimes': An Unpublished Article of 1946", *Opera*, XVI. (1965), pp. 412-416
- Crozier, Eric & Nancy Evans. "After Long Pursuit - Eric's Story Continues: Fifty years of Peter Grimes", *The Opera Quarterly*, no. 10:4, Summer, 1994/6, pp. 7-20
- Deane, B. *Alan Hodkinott*. (Cardiff, 1977)
- Evans, Peter. 'Britten', "Twentieth-century English Masters", Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Press, 1986)
- Foreman, Lewis. "National Musical Character: Intrinsic or Acquired?", *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä (ed.). (Hamburg: Von Bockel, 1997)
- Forster, E. M. "George Crabbe: The Poet and the Man", *The Listener*: (29 May 1941)
- Gishford, Anthony (ed.). *Tribute to Benjamin Britten on his Fiftieth Birthday*. (London, Faber and Faber, 1963)
- Harris, Dale. "In that Dawn the birth of Peter Grimes", *Opera News*, Jul 95, Vol. 60, No. 1
- Heinowitz, Rebecca Cole. "Crabbe, George", *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. David Scott Kastan (ed.). (Oxford University Press 2005)
- Hobsbawm and Ranger (ed.). *The Invention of Tradition*. (CUP 1983)
- Holst, Imogen. *Britten*. A volume in the 'Great Composers' series. (London, Faber and Faber, 1966. 2nd edition 1970, 3rd edition 1980)
- Howard, Patricia. *The Operas of Benjamin Britten*. (London, Barrie and Rockliff, 1969)
- Huchon, René. *George Crabbe and His Times 1754-1832*. (London, 1907)
- Hurd, Michael. *Benjamin Britten*. A pamphlet in the 'Biographies of Great Composers' series. (London, Novello, 1966)

- Keller, Hans. "The Musical Character", *Benjamin Britten: a commentary*. (Rockliff, 1952)
- Kennedy, Michael(ed). "Tudor Church Music", *The Concise Oxford Dictionary of Music*. (Oxford University Press, 1996)
- Mills, A. D. "Snape". *A Dictionary of British Place-Names*. (Oxford University Press, 2003)
- Mitchell, Donald (ed.) and John Andrewes. *Benjamin Britten: A Complete Catalogue of his Works*. (London, Boosey & Hawkes, 1963)
- Mitchell, Donald. "Montagu Slater (1902-1956): who was he?", *Benjamin Britten: Peter Grimes*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)
- New, Peter. *George Crabbe's Poetry*. (London and Basingstoke, 1976)
- Pears, Peter. *Armenian Holiday: August 1965*. (Privately printed, n.d. 1965)
- Reese, William. "Heraclitus". *Dictionary of Philosophy and Religion*. (Atlantic Highlands, NJ: Humanities, 1980)
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (London: Macmillan Press, 1986)
- Slater, Montagu. "The Story of the Opera", Crozier (ed.), *Peter Grimes*. (London: Boosey and Hawkes), pp.15-26
- *Peter Grimes*. Sadler's Wells Opera Books No. 3, Eric Crozier (ed.). (The Bodley Head, 1945)
- Stringer, Jenny. "Hobsbawm, Eric", *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*. (Oxford University Press 1996)
- Stuart, Charles. *Peter Grimes*. A booklet in the 'Covent Garden Operas' series. (London, Boosey & Hawkes, 1947)
- Taylor, Timothy. T. Hoddinott - Symphony No 6. In American Record Guide, March/April 1990
- Temperley, Nicholas. "English Opera, Great Britain Opera", *The New Grove Dictionary of Opera*. (2006)
- *Musical Nationalism in English Romantic Opera*, in Temperley *The Lost Chord-Essay on Victorian music*. (Bloomington & Indianapolis, 1989)
- Toivanen, Erkki. "The Allure of Distant Strains: Musical Receptiveness of the Anglo-Saxon", *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*. Tomi Mäkelä (ed.), (Hamburg: Von Bockel, 1997)
- Ward (ed.), "Peter Grimes", Letter XXII, *The Borough*. (Cambridge. 3 vols. 1905, 1906, 1907)
- Warner, Rex. *The Greek Philosophers*. (New York: Mentor, 1958)

White, Eric Walter. *Benjamin Britten: a Sketch of his Life and Works*. (London, Boosey & Hawkes, 1948)

----- . *Benjamin Britten: His Life and Operas*. (London: Faber and Faber, 1970)

Vaughan Williams, Ralph. *Musical Autobiography*. In *Ralph Vaughan Williams, a study by Hubert Foss*. (Harrap 1950)

Vaughan Williams, Ursula and Imogen Holst(eds). *Ralph Vaughan Williams and Gustav Holst. Heirs and Rebels*. (OUP 1959)

Wilson, Edmund. "London in Midsummer", in *Europe without Baedeker*. (London: Secker and Warburg, 1948), pp. 186-191

Young, Percy M. *Benjamin Britten*. 'Masters of Music' series. (London, Benn, 1966)

高東山(編著)·《英詩格律與賞析》·(台北·台灣商務書局·1991)·頁 39-42·

#### 參考網站

<http://www.dolmetsch.com/musictheory40.htm>

<http://wordpedia.tbol/article?i=043184>



# 泰國皮帕特 *pī phāt* 樂團的靈魂 — 泰式木琴 *ranāt ēk*<sup>1</sup>

黃馨瑩

## 摘要

由打擊與管樂器所組成皮帕特樂團 (*pī phāt ensemble*)，是泰國傳統音樂中最具代表性的樂團合奏。樂團中所使用泰式木琴 (*ranāt ēk*)，除演奏主要旋律外，亦扮演著領導整個樂團、掌控整個樂曲速度變換之重要角色。本文將透過泰式木琴的型制、發展、演奏方式和技巧，以及其在樂團中地位與功能等層面，對泰式木琴作深入分析及研究，並探討該樂器在皮帕特樂團中的音樂風格、語法與即興之要素。

**關鍵詞：**泰式木琴、泰國音樂、皮帕特樂團

<sup>1</sup> 筆者 2006 年於傳統藝術中心民族音樂研究所工作時，因承辦「龍的、南宮與狂野—2006 亞太傳統打擊樂器特展」之活動，而有機會參與、籌畫特展中樂器購置及演出等過程。在眾多東南亞國家的樂器中，泰國樂器由於使用的場域、宗教及價值觀的不同，並將樂器視為皇家獻禮及宗教禮儀中的一部份之故，該國樂器在外觀上無法避免地藉由金箔的裝飾，呈現出上層社會的貴器與嬌氣。其「雍容」之感令人印象深刻外，繁複的音樂合奏模式及特殊的音樂語法，更促使筆者研究之動機。由於樂器種類繁多，在時間及篇幅的侷限下，本文僅以泰國皮帕特樂團中扮演重要角色的木琴作為探討之對象，並作為日後研究之開端。

*Thai-xylophone ranāt ēk*  
— the Soul in *Pī phāt* ensemble

HUANG Hsin-Ying  
Student, PhD Program in Musicology  
Taipei National University of the Arts

Abstract

*Pī phāt* is not only a kind of ensemble in the classical music of Thailand, but also features wind and percussion instruments. Thai-xylophone *ranāt ēk* of ensemble, besides performing main melody, plays the important role of leading entire *pī phāt* ensemble, and controlling whole transformation of tempo. This article will make thorough analysis and research via the *ranāt ēk*'s system, development, performance and skill, as well as status and function of the ensemble. It will discuss this instrument's music style, the patterns and essential factors of improvisation in *pī phāt* ensemble.

**Keywords:** *ranāt ēk*, *pī phāt* ensemble

## 一、前言

木琴為體鳴樂器中少數可以演奏出兩個以上不同音高的旋律樂器，其使用的地區主要分佈於東南亞、非洲和中南美洲等地，而在東南亞地區，包括泰國(Thailand)、柬埔寨(Cambodia)、印尼(Indonesia)及緬甸(Myanmar)，皆可見到木琴的蹤跡。在泰國的皮帕特(piphāt)古典樂團裡，泰式木琴(ranat ek)除演奏主要旋律外，亦扮演著潤飾、控制樂曲速度變換之重要角色。本文將從泰國音樂文化及特色談起，接著再從皮帕特樂團中泰式木琴的型制、發展、演奏方式和技巧，以及其在樂團中地位與功能等層面，對泰式木琴進行分析及研究，並探討該樂器在皮帕特樂團中的音樂語法與即興之要素。

## 二、泰國的音樂文化背景

美麗如畫的陽光、海洋，是泰國給予一般人的最初印象。今日，泰國除成為觀光客們熱愛的旅遊地點外，其虔誠的宗教信仰與絢麗光彩的人妖秀，也為泰國塑造出兩種極端而鮮明的文化意象。

泰國以往被稱為暹羅(Siam)<sup>1</sup>，當地的宗教信仰十分自由，政治、文化及藝術上皆深受小乘佛教(Theravada Buddhism)<sup>2</sup>影響，從重要的慶典、金碧輝煌的寺廟以及別具風味的民俗音樂及舞蹈中，都可感受到小乘佛教與泰國人民生活密不可分的現象。而幾個世紀以來，泰國一直是東南亞地區宗教、文化和眾多民族的匯集地。由於其地理上位於中國和印度間中南半島之心臟地帶，因此其音樂文化也與鄰近的中國、緬甸、寮國、柬埔寨、印尼及菲律賓等國家有所關連。

泰國第一個首都在1238-1378年間於北部的暹羅台(Sukhothai)成立，這段期間，泰國的音樂有著高度的發展，許多今日使用的樂器及音樂型態，如：宮廷裡所使用的三弦琴(sām sǎi)及演奏古老宗教音樂形式的皮帕特樂團都源自於此時期。第二個首都則座落於中部地區的阿由大雅(Ayutthaya)，共維持了417年之久(1350-1767)，此時期的泰國雖開始和西方接觸，但傳統音樂在宮廷的保護下並未受到太大的影響，而各種藝術類型，例如：帶著假面具由男性演出的「康舞」(khon)、不帶面具由女性演出的「拉康舞」(lakhon)、大型皮影戲「安納德那」(anad nang)，以及各種樂團型式、實際演出和音樂功能等，皆於此時

<sup>1</sup> 泰國過去正式的名稱為「暹羅」(泰文:siam)，1949年5月11日，泰國人用自己民族的名稱，取其「自由」之意，將「暹羅」改為「泰」(Thai)。

<sup>2</sup> 發源於印度的佛教，向南方流傳至斯里蘭卡，後傳至東南亞的緬甸、泰國、柬埔寨、寮國，及中國雲南傣族等地區。稱為南傳佛教或小乘佛教。小乘佛教較固守釋迦牟尼佛的本意，認為神和人的區別只在於生命長短，同樣得落於輪迴，人的解脫在於自我的修煉，最終達到涅槃，由此逃脫輪迴，解脫痛苦。小乘佛教以腳印、法輪等象徵物來表示佛陀，並進行禮拜，而不建立佛像。直到近世在大乘佛教的影響下，而開始有修造佛像的現象出現。

期建立起標準的模式與型態。此外，皮帕特樂團也在此時期被廣泛的運用；而來自於宮廷，結合管、弦、旋律式打擊樂器的馬荷里 (Mahōri) 樂團，則在阿由大雅中期確立了四重奏的型式 (*mahōri khruang sai*)。1782 年，泰國首都遷至克倫太普 (Krungthep 今日的曼谷 Bangkok)，此時期留下了大量的音樂文獻與樂器，其中包含了六份宮廷的年刊及音樂論著，不過仍未見關於音樂本身描述的文獻。

泰國的傳統音樂，在宮廷的支持下被完整的保存下來，直到 1932 年民主政體取代了專制制度後才有所改變。1952 年起，曼谷當局成立了藝術部門及國立資料中心，以保存、維護當地的傳統藝術，但由於傳統音樂長期滋長，保存於宮廷當中，在泰國人民生活中所扮演的角色略顯薄弱，因此，泰國的傳統音樂在 1932 年宮廷消失後，並未有更進一步的發展，亦無法再次達到高峰。

### 三、泰國傳統古典音樂的特色

泰國傳統音樂中，儘管內容上表達著印度文化中《摩訶婆羅多》與《羅摩衍那》的傳說故事，但音樂型態上則受到中國、印度、爪哇、和柬埔寨音樂的影響甚巨，進而發展出其獨特的合奏音樂。今日流傳在泰國的傳統音樂，是由十四世紀阿由大雅王朝時代的音樂基礎上發展而來的，主要可分為民間音樂、宗教儀式音樂及傳統古典音樂等三大類，除了民間音樂之外，皆屬於宮廷音樂的範疇，其中又以傳統古典音樂最具特色。

#### (一)音階、旋律及節奏

泰國音樂主要建立在均等的七聲音階上，有別於西洋音樂中所使用的十二平均律，或其他亞洲、東南亞地區所使用的五聲、七聲音階。在西方音樂中所使用的十二平均律，是將一個八度 1200 均分為十二個半音，每一個半音為 100 音分，全音為 200 音分。在泰國的七平均律音階中，即是將一個八度內的音分成均等的七等份，每個音之間的音分數為 171.4 (高於半音並低於全音)，而與十二平均律相較之下，則以第四音 (514.2 音分，接近 F) 及第五音 (685.6 音分，接近 G) 兩者最為接近 (見表一)。另外，第四及第七個音在樂曲中較少使用，經常以經過音或裝飾音的方式出現。此種音律主要受到中國清代律制的影響，和泰國以往曾是滿清屬國，以及當時移入大量閩、廣兩地的移民有關。

\*《摩訶婆羅多》與《羅摩衍那》並稱為印度兩大史詩，在古代印度以口傳的方式創作流傳，兩大史詩不但對印度社會思想產生深刻影響，也將至亞洲各國如印尼、柬埔寨、泰國、寮國、緬甸、斯里蘭卡等，激發無數精神的音樂、戲劇、舞蹈、雕刻與繪畫作品。

音高	七平均律音分	十二平均律音分	兩音律之音分差
C	0	0	0
D	171.4	200	-28.6
E	342.8	400	-57.2
F	514.2	500	+14.2
G	685.6	700	-14.4
A	857.0	900	+43
B	1028.4	1100	-71.6

【表一】泰國七平均律與十二平均律對照表<sup>6</sup>

泰國音樂的旋律，主要以口傳的方式傳授。在聲樂曲方面，歌者會先進行背誦歌詞的工作，然後再配合旋律一起背唱；而在器樂曲方面，則先背誦主旋律，然後再記下各種變奏的模式，最後再嘗試加入各種即興演奏。泰國音樂屬於水平式進行，每種樂器演奏會根據一個共同的曲調，並配合各自的語法進行，而當主旋律與其他加以變奏的旋律同時進行時（這些變奏通常是將主旋律以較快或較緩慢的速度進行而成），則會造成各聲部時而在一起時而分離的支聲複音 (Heterophony) 現象。例如：在皮帕特樂團合奏中，泰式中音環狀排簾 (*khong wong yai*) 依據節奏模式 (*nathap*) 演奏出旋律的主要骨架，而泰式木琴、雙簧管 (*pī nai*) 則在基礎旋律上加入裝飾性旋律後演奏【譜例一】。

【譜例一】泰國皮帕特樂曲部分聲部及樂段<sup>7</sup>

The musical score consists of three staves. The top staff is for the 雙簧管 (pī nai), the middle for the 泰式木琴 (ranūt ek), and the bottom for the 泰式中音環狀排簾 (khong wong yai). All staves are in treble clef and 2/4 time. The melody is characterized by a steady eighth-note pattern with various ornaments and rests.

泰國音樂中的節奏及韻律十分穩定，多以二拍子的方式進行而少改變，僅有少數切分音的使用，並在每小節、幾個拍子或樂句的最後音節加上重音。在樂曲的速度 (*chan*) 上，則有三種表現方式：第一種為慢板 (*sām chan*)，再者為中板 (*song chan*)，最後一種為快板

<sup>6</sup> 本表參製於 David Morton (1995: 717)。

<sup>7</sup> 由一個或兩個鼓所構成的節奏與旋律樣式，以四個小節為一單位，連續不斷地貫穿整個段落或樂曲。

<sup>8</sup> 譜例節取自 David Morton (1955: 718) 片段。

(*chan dieo*)。這三種速度屬於相對速度之變化，也就是說慢板中的一拍，在中板時為其二分之一拍，而在快板時則為四分之一拍。在各種速度中，都以有韻律的節奏模式明確表達，由其中一個或一套鼓在部分樂段或樂曲中連續演奏。節奏模式亦分為三種類型，分別為 *piset*、*prop kai* 及 *song mai*，多用於儀式音樂，以及一些戲劇性音樂中，而 *prop kai* 的比例則為 *song mai* 兩倍長度，並且可在慢板、中板、快板及所有世俗的音樂中使用。節奏模式的一個週期稱 *changwnathap piseta*，而在 *changwa* 中則以敲奏強拍的鑼鼓 (*chard*) 及敲奏弱拍的碰鈴 (*ching*) 做出明確的表達【譜例二】，而每一個週期的結束則以敲奏單面鑼 (*mong*) 來表示。

【譜例二】三種速度上的重拍及弱拍位置\*

速度 \ 拍子	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4					
慢板 <i>sām chan</i>				o				+				o				x					
中板 <i>song chan</i>		o		x		o		x		o		x		o		x					
快板 <i>chan dieo</i>		o	x	o	x		o	x	o	x		o	x	o	x		o	x	o	x	

註：- 為樂曲強拍處                      - 為樂曲次強拍處  
 + 為碰鈴重音處                      o 為碰鈴敲奏處  
 x 為碰鈴與鑼一起敲奏處

### (三) 傳統古典音樂中的器樂合奏

泰國傳統音樂文化最興盛的時代，可以追溯到阿瑜陀耶王朝 (Ayutthaya Dynasty)<sup>16</sup>，但是 1767 年緬軍侵入之後，其貴重的資料和記錄全毀，所以宮廷音樂的基礎在阿瑜陀耶王朝時就已確立，而非現在的恰克里王朝 (Chakkri Dynasty)<sup>17</sup>。

泰國的傳統音樂，主要是將音樂與古代所流傳下來的傳說故事及藝能結合在一起，如：帶著假面具由男性演出的「康舞」、不帶面具由女性演出的「拉康舞」，以及民族舞蹈「拉

\* 同註 7。

<sup>16</sup> 阿瑜陀耶王朝是以阿瑜陀耶城（今曼谷北部，意謂「不可戰勝之城」）為首都所建立的王朝。許多華僑習慣將阿瑜陀耶城稱為大城，因此阿瑜陀耶王朝又有大城王朝之稱。此王朝建立於 1350 年 1767 年被緬甸滅亡，經由 35 位國王統治，歷時 417 年。

<sup>17</sup> 恰克里王朝建立於 1782 年，由拉瑪一世 (Rama I, 暹羅國王 1782-1809 年在位) 所建立，將首遷至曼谷，成為現代泰國的基礎。

木舞」(lamu)之舞蹈音樂，而戲劇的場景及氣氛的營造，則透過以舞者、演員動作、器樂合奏及歌唱來呈現，其中器樂合奏則依不同的表演形式及樂器配置可分1.皮帕特樂團、2.克魯昂塞(khruang sai)樂團及3.馬荷里樂團等三種類型。皮帕特樂團主要為傳統戲劇及宗教儀式伴奏，其內容主要包含木管及打擊樂器；克魯昂塞樂團則由弦樂器組成，馬荷里樂團則融合了以上兩種樂團的形式。這三種樂團皆包含大、中、小等三種形態，最小的樂團中，只使用最主要的樂器；中型樂團則每種樂器各採用一件；大型樂團除了每項主要樂器各有兩件外，還額外增加一些打擊樂器。

### 1. 皮帕特樂團 (pī phāt)

皮帕特是以管樂及擊樂器為主的樂團（見圖一），此類型樂團中必備的樂器，包含了兩組銅鑼，兩架木琴、一把雙簧管及數種大型鼓類樂器。鑼群包含兩組圓形且有音高的銅鑼，一為16個為一組較大型刻有浮雕的泰式中音環狀排鑼（見圖二）和18面較小泰式高音環狀排鑼(gong wang lek)。這些銅鑼分別架在一個圓形的框架上，並以水平的方式置於地面上，演奏者坐在圓形鑼群的中心，以兩隻圓錐狀的音槌敲擊銅鑼發聲。除了環狀排鑼之外，皮帕特樂團裡還有兩種大小不同的木琴，音域較高的木琴稱為ranāt êk，主要由21個木鍵組成，並置於一個木製船型的共鳴箱上（見圖三）；音域較低的木琴稱為ranāt thum，由16或17個鍵盤構成，安置於長型的共鳴箱上（見圖四）。木琴的鍵盤以繩子串連起來，並懸掛於木箱的兩端，演奏者再以外表裹上墊子的敲擊棒敲打木琴發聲。雙簧管(pī nai)以木頭或象牙製成，圓柱型的管身從中間起稍微膨脹至管末端，形成一個喇叭狀的開口，管身上並附有六個圓形的指孔（見圖五）。在皮帕特樂團中所使用的鼓，則包含了：雙面桶狀臥鼓(taphôn)（見圖六）、一個或兩個大型的單面桶狀鼓(klong)（見圖七）及一個雙面鼓(klong song nā)。



圖一、皮帕特樂團演奏情形 - 吳榮順攝



圖二、泰式中音環狀排鑼 (gong wong yai)  
- 黃馨瑩攝



圖三、泰式高音木琴 (ranat ek)  
- 黃馨瑩攝



圖四、泰式低音木琴 (ranat thum)- 黃馨瑩攝



圖五、雙簧管 (pi nai)- 黃馨瑩攝

皮帕特樂團可分為五種形式，最小型的皮帕特樂團稱為 *pi phat khruang ha*，他是由一組泰式中音環狀排鑼、一架 21 鍵木琴、一把雙簧管、碰鈴（見圖八）、雙面桶狀鼓所組成器樂五重奏。中型的皮帕特樂團稱為 *pi phat khruang khū*，由兩組鑼群（16 個鑼及 18 個鑼）、兩組木琴（21 鍵及 16 鍵）、及一把泰式中音雙簧管所組成。大型的皮帕特樂團 *pi phat khruang yai*，則包含了兩個中型的「皮帕特」樂器編制，加上 21 鍵及 16 鍵的泰式低音鐵琴 (*ranat toom lek*) 與泰式高音鐵琴 (*ranat ek lek*)（見圖九）。

以上這三種皮帕特樂團的組合，皆依演奏者敲擊時「輕」或「強」的力度，產生兩種不同的風格。輕柔風格的皮帕特稱為 *pi phat mai muam*，以響亮聲響呈現的皮帕特則稱為 *pi phat mai khruang*。第四種類型的皮帕特樂團，主要在喪葬場合中使用，稱為 *pi phat nang hong*，以中型的皮帕特樂團的編制組成，並加入兩個鑼 (*klong malayū*) 及牛皮製的雙面鼓，不過雙簧管的部分，則以名為 *pi chawā* 的雙簧管取代 *pi nai*，還有一



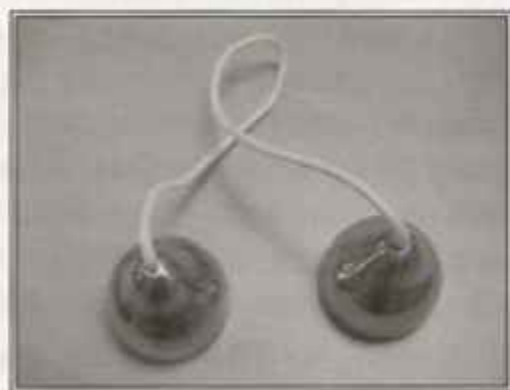
種於室內演奏的皮拍特樂團，稱為 *pi phāt dek dam ban*，由兩架木琴，大的鑼群組及低音的鐵琴組成（全部以軟的敲擊棒敲擊），另外還加入泰式低音笛 (*khui ū*)，泰式低音二弦 (*saw ū*)，兩個雙面的大型臥鼓及七面大鑼 (*khong hui*)。



圖六、雙面桶狀臥鼓 (taphon) - 黃馨瑩攝



圖七、桶狀鼓 (klong) - 黃馨瑩攝



圖八、碰鈴 (ching) - 黃馨瑩攝



圖九、泰式低音鐵琴 (ranad toom lek) - 吳榮順攝

## 2. 克魯昂塞樂團 (khuang sai)

克魯昂塞是一個弦樂為主的樂團，樂器包括了：泰式高音二弦 (*saw daung*)，泰式低音二弦及泰式三弦西塔琴 (*chakhay*) 及泰式三弦提琴 (*saw sam sai*)，其中三弦胡琴僅在歌者演唱時加入，另外還加入笛、鼓及鑼等樂器。(見圖十)



圖十、克魯昂塞樂團演奏情形 - 吳榮顯攝

木製的泰式高音二弦，帶有一個覆蓋上蛇皮的圓形共鳴箱，馬毛製成的弓則夾在兩條琴弦之間，較次等的二胡，則以椰子殼作為共鳴箱，並在共鳴箱上覆蓋上小牛皮。泰式三弦西塔琴其兩條為絲弦，一條弦為鋼弦，這些弦被安置在一個帶有琴橋的竹或木製共鳴箱上，演奏時則發出嗡嗡的聲響（見圖十一）。泰式笛 (*khlu*) 則由竹、木頭或塑膠製成，且附有七個按孔。此種笛共有四種尺寸，分別為：大型笛 (*khlu ū*)、中型笛 (*khlu phiang o*)、小型笛 (*khlu lip*) 及最小型笛 (*khlu krāat*)，但在一般情況及場合中，只使用中型及小型笛。節奏的部分，則由杯形鼓 (*tone*) 及框架鼓 (*rammana*) 演奏。

克魯昂塞樂團帶有大及小兩種編制，大型的編制即是雙倍小型的克魯昂賽，而除了基本的樂器編制之外，有時則會加入泰式洋琴 (*khim*)、風琴及提琴，並稱之為 *wong khruang sai prasom*。

### 3. 馬荷里樂團 (Mahōri)

馬荷里是混合皮帕特及克魯昂賽的樂團，由於以往此種樂團皆是由女性於宮廷中演奏，因此其羅群及木琴的尺寸都較為小巧而精緻。今日此種樂團可由男性及女性演奏，也使用正常規格尺寸之樂器來演奏。在馬荷里樂團中擔任重要角色的樂器，則是泰式三弦提琴 (*saw sam sai*)（見圖十二），此種三弦提琴以椰子殼作為共鳴箱，並覆蓋上牛或羊皮，表皮上並未安置發聲孔。圓柱型的琴頸穿透共鳴箱，成為支撐樂器的腳架，琴頭上則附有三個調弦軸，並以與提琴互相分離的弓拉奏發聲。三弦提琴除了在馬荷里樂團中演奏外，也為人聲演唱伴奏。



↑圖十一、泰式三弦西塔琴 (chakhay) - 吳榮顯攝

→圖十二、泰式三弦提琴 (saw sam sai) - 吳榮顯攝



以上三種表演形式，在泰國皇室逐漸式微後已由宮廷轉入民間，除了在慶典或特殊節日中演出外，也作為娛樂之用途，目前克魯昂塞樂團已較少演出，主要以皮帕特及馬荷里樂團之型態演出。

#### 四、皮帕特樂團中的木琴

泰國人相信泰式木琴是唯一的源自本土的傳統樂器，木琴在泰國的古典合奏樂團以及為戲劇、舞蹈伴奏的音樂中，佔有顯著的地位，泰國的樂團多半不設指揮，以木琴和碰鈴來控制樂曲之始末及速度，每逢豐收、婚嫁喜慶、慶典節日時，大街小巷裡總是傳出陣陣木琴清脆嘹亮的聲響……，而木琴對於泰國人民所帶有的強烈凝聚力和民族認同皆可由此發現，泰式木琴的構造主要可分為音板、琴身及支撐架等幾個部分：

##### (一)音板

泰式木琴最初被稱之為 *ranāt*，最初僅由兩個音板 (*graps*) 構成，並依音的序列製作、安置，但音板所產生的音高往往是粗糙、變調且毫無音準可言的，之後，在該樂器製作上有了進一步發展及改善，琴鍵由 21-22 個不同大小尺寸的音板構成，這些被組成的音板稱為 *luak ranāt*，音板中間較薄，兩端較厚，靠近音片兩端的地方則打上穿繩用的洞孔，並用一條粗繩將音片串起，形成一個被稱之為 *phaon* 的琴鍵面。懸綁琴鍵面時需顧及音片之間的距離，讓音片得以緊密排列且不會產生碰撞，而固定於共鳴箱上時，繩子的鬆緊則需恰到好處，以讓音板在被敲擊時能自由地產生共鳴（見圖十三）。此外，樂手必須將由蜜蠟及所刨下的木片之混合物黏在音板兩側的底部，以作為調整音調之用途（見圖十四），演奏時，

表演者坐在地面，兩手各握一支頂端上有包覆軟墊的細長琴槌<sup>14</sup>，敲打木琴發聲，音域約3個八度【譜例三】，多用於合奏，且常與泰式中音環狀排鑼一起演奏主旋律。

【譜例三】泰式木琴音域



泰式木琴的音板最出由兩種不同的竹子製成，分別為 *phai bong* 及 *phai tong*，而後則以不同種類的木頭取代，像是名為 *matchingchan*、*mai mahaat* 或 *mai phayung* 的木頭，儘管如此，*Phai bong* 卻因擁有美麗的音調而較受大眾喜愛。



圖十三、剛製作完成的泰式木琴音板 - 吳榮順攝



圖十四、黏上密蠟的音板 - 吳榮順攝

## (二) 琴身與琴架

泰式木琴的琴身，外型與泰國河面上所行駛的小船十分相似，因而被稱之為 *raang ranaa*。其鳴箱兩側的末端各有一塊往上彎曲的邊板，稱為 *khooul*（字面上則有帽子或相船首之意），以作為音板固定的支撐架。小船形狀的主體則依靠在一個底座約 22.5 平方公分、高 8 公分，有如金字塔形狀的基座上。在宮廷裡所使用的木琴，其船型的共鳴箱及邊板上皆刻上華麗的雕刻裝飾，並漆上象徵皇家身份地位的金黃色色彩（見圖十五），而一般民間

<sup>14</sup> 演奏者可依演奏的樂曲及場合，選擇使用帶有軟墊的琴槌或不加軟墊的琴槌，加上軟墊的琴槌敲出的聲音較為柔和、溫暖，而未加軟墊的琴槌，則可產生較為響亮、清脆的聲音。

所使用的木琴，僅簡單漆上亮光漆以防蟲蛀（見圖十六）。



圖十四、宮廷中使用的泰式木琴 - 吳榮顯攝



圖十五、民間使用的泰式木琴 - 吳榮顯攝

## 五、泰式木琴的即興創作語法

泰國音樂裡的即興創作 *kaan praece tamnoong*，主要是由每件樂器以基本旋律進行變奏時所形成的。這種所謂的即興創作與表演，除需經由學習及不斷的演練累積經驗外，整個過程更牽涉到「記憶」這項動作。但顯然地，這與一些西方的概念認知有所衝突。例如：M. Kennedy 曾寫道：

「即興創作或即興表演的演出，是根據當時演奏者所擁有的創意念頭，不是經由書面或圖像之根據，也不是依據記憶而產生的。」(1994: 428)

R.B. Wilson 對於爵士樂的即興創作則做了以下說明：

「當爵士樂家在曲調和協基準上自由的即興創作時，他不僅和其他演奏者一起製作了交錯的律動，同時也演奏出了一種不諧和的敲打聲。」(1976: 189-190)

Kennedy 在即興創作的定義中排除了所謂記憶的說法。他未充分定義即興創作在泰式音樂裡的意義，以及記憶在整個過程裡是否扮演一個不可或缺的角色。而在泰式音樂裡雖然有數種合協音調的存在，但 Wilson 所提到的不諧和音調之說法，則和泰國的即興創作有所衝突。

M. Hood 針對即興創作提出了不同的定義，而定義中的即興創作是可被記憶的：

「即興既是一種心理、精神的過程，同時也是一種動力的（肌肉的）過程。即興創作的進行不能不涉及到記憶，記憶藉由抽象的動力（肌肉）而來，但它可以和圖

樣稿或手寫稿有所關連或者毫無相關。而從即興創作到其修正、進行、培養的整個過程裡，都可在沒有文字記載的情況下發生。」(1975: 26)

而在 S. Ketukaenchan 論述中，則提到泰國和西方之即興創作不同處：

「……與其他不同種類的音樂相較起來，在泰國音樂裡的『即興創作演出』，其廣泛和自由的程度是較少了些。因為一般來說，即興創作會被認定為是應將某個主要的主题呈現出來。然而，泰國音樂家必須遵守很嚴格的規訂，因此他所擁有的『自由』是非常有限的。就在這樣的情況下，不論對於泰國音樂家的創造力、想像力和能力來說，『限制』成爲了一種特別的考驗。」(1986: 133)

泰式即興創作表演和西方的即興創作表演之間最重要的差異性是：泰國的即興創作表演，很嚴謹的被音樂領導者的領導下控制、規範著。部分樂曲的進行是早已被安排的，因此所謂的即興創作表演也許就沒辦法完全的展現出來，而音樂家也必須用記憶的方式，將已被安排好的音樂做實際的演出。這種情況尤其會發生在一些特定的樂曲，像是：顯音風格的音樂 (*phleeng thuang kroo*)、對話式的樂曲 (*phleeng luk luk khat*) 和莊嚴類型的音樂 (*phleeng naaphaat*) 中。在其它的情況下，只要是能與演奏者的表演有一致性的演出，也許就可以很自由做即興創作的表演。不過演奏者須掌控好樂團的整體演出，並得隨時維持、確保音樂的和諧度。如果演奏者因試圖嘗試即興創作演出而破壞了整體的和諧性，那麼他則必須儘快找到解決的方法，使音樂回歸和諧。

## (一) 即興創作的步驟

### 1. 模仿

在泰式木琴的技藝、傳承上，主要以口傳心授的方式進行，因此，在即興創作表演還未被施行前，學習敲擊木琴的技巧以及牢記許多不同的變奏、即興模式 (*thaagn*) 等，成爲學生們的當務之急，而這樣的學習的過程，最初則來自於模仿。

A.P. Merriam<sup>12</sup> 的《音樂人類學》(The Anthropology of Music) 「學習」(Learning) 一文中提及：「文化就整體而言即是學習的行為，每種文化塑造了學習的過程以符合其文化的理想與價值。……學習是必要的，因為音樂行為這部分被視爲一個必須被學習的單位，而其構成的連結將會使得音樂製作的過程富有生命力且不斷帶有變化。……而在音樂學習最簡單且最沒有差別的形式，即是發生在模仿的時候，模仿亦成爲音樂學習重要的一環，且它極可能是學習過程中的第一步。」(1978: pp.145-148)。

<sup>12</sup> Alan P. Merriam 為 20 世紀後半重要的民族音樂學者，《音樂人類學》爲其主要著作，並以人類學的方法及透視角度探討音樂，促進了民族音樂學的研究範圍及領域。

F. Densmore<sup>13</sup> 在寫到關於美國印地安人時曾說：

「...為了舞蹈而歌唱時，會提到學習歌曲是這位年輕人生在打鼓歌手旁，就這樣學唱歌。他們會和其他人一起擊鼓，而且柔和地歌唱著直到他們學會其旋律，如果有個人在其他部落學會一首歌，他可能會依照同樣的方法來教會其他的歌手，讓他們跟著他唱著擊鼓直到學會那旋律，有些部落則是打節拍，邊打節拍邊學唱那首歌。」(1930:54)

M. Mead<sup>14</sup> 在討論到新幾內亞(New Guinea)的 Manus 族時說：

每當有舞蹈便有村落裡最熟練的鼓手們會拍打各種鼓來奏樂。年紀相當小四到五歲的男孩們會自己坐到小塊中空原木或是竹片旁，毫不疲憊地跟著奏樂咚咚地敲打。這是開放且不怕羞的模仿時期，接著則是會害羞的時期，那麼要一個十或十二歲的小男孩在公開場合拍打鼓便不可能了...(1930:34)

C. McPhee<sup>15</sup> 提到巴里島人(Balinese)的小孩時說：

「他們早期的生活是以模仿長者為主；他們的表演在某種程度上是許多成年人活動的縮影的再製，並表現出對於細節的仔細關注。他們是熱愛此藝術的支持者，而且似乎從不錯過任何一場音樂性或戲劇性的演出。」(1938:2)

在《嘉爾蘭世界音樂百科東南亞卷》(Garland Encyclopedia of World Music, Volume 4 "Southeast Asia")中記載：「泰國傳統木琴技藝之訓練要經過很長時間的練習，學生必須住在老師家裏，並由老師以口傳心授、手對手的方式將一首首樂曲教給學徒，而從不用樂譜.....直到1987年，著名的泰國傳統木琴音樂家鑾·巴滴·派洛(Luang Pradit Phairoh)的後人查瑞·薩卡瑞(Chanok Sakarik)發明了傳統木琴演奏教學用電腦樂譜.....演奏泰國木琴時必須遵循一定禮儀：雙手合十，脫鞋子，頭要低過老師，每首曲演奏前需演奏一首禮儀樂曲(wai khru)獻給老師和前輩。」<sup>16</sup>

由以上的例子中我們可以發現，傳統藝術的傳承與學習其過程主要來自於模仿外，

<sup>13</sup> Francis Densmore 美國民族學家，研究美國印第安族歌曲與音樂的美國權威，發表了大量關於印第安文化及其生活方式的著作。在奧伯林(Oberlin)音樂學院學習以後，1907年為美國人權局從事印第安音樂的研究工作。其著作詳細地分析了印第安人的音樂，收集、譯出二千多首印第安旋律，並寫出十數本有關各種不同印第安人的音樂。

<sup>14</sup> Margaret Mead 美國著名人類學者之一，亦為一位作家，並使用社會科學技巧來研究廣泛的主題，如：營養學、孩童發展、種族關係等等。Mead 相信人類學是用來推行社會變遷及改善世界的工具。

<sup>15</sup> Colin McPhee 民族音樂、鋼琴、作家。1931-8年其間居住在印尼，尤其在巴厘島和爪哇之間，也是當地音樂、舞蹈和戲劇研究之權威。

<sup>16</sup> Terry Miller (1998: pp.226-227)。

亦可發現其老師在整個傳授過程中的重要性及地位。例如學習泰式木琴的學生，必須從觀察和模仿老師的過程中，將敲奏木琴方法 (*thaang ranāt ek*) 的各種不同即興創做之模式，適宜的放進每個基本的樂曲裡。此後，學生除得以自己試著將每個模式適宜、正確地放進每一首樂句中，亦可從增加的經驗中展開更多元化的即興創作形式。

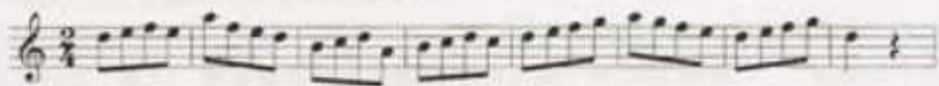
## 2. 改編

在學生們瞭解並對所有即興創作的模式的課題有所認知後，則可開始嘗試在基本旋律中，將每一種不同形式的即興創作適宜地放進不同的樂曲裡。例如：將原本速度較慢、以八分音符進行的曲調，加入裝飾音及經過音後，成為快速十六分音符進行的曲調【譜例四、五】。

學習即興的本質就是從頭開始有條理地進行，一開始，老師會解釋旋律基本演奏 *thi sap* 的技巧，也就是將主旋律中的固定音分離出來。這個技巧的目的是讓學生熟悉 *ranāt ek* 節奏風格、特色及快速固定音要如何演奏，並使雙手能更加穩定，使敲奏更加真實。其中最簡單的方法即是在主旋律的音符上敲打兩次。

而 *thi sap* 技巧的發展，則透過一些音符的變化來建構出另一種曲調，而此過程中有項重點即是旋律要慢慢的改變，這樣才能讓學生完全吸收整個過程，而不會因為變化的速度太快而趨於混亂。例如：譜例五第 3-5 小節，譜例六樂曲一開始處，皆以週旋式的音型為基礎，再以較為簡單的模進方式進行。每個樂段會以同樣的動機開始，但僅將短暫動機的呈現，之後隨即接入各個不同的即興旋律【譜例六】。

### 【譜例四】泰式木琴基本曲調之一<sup>17</sup>



### 【譜例五】依據譜例四變化後的曲調<sup>18</sup>



<sup>17</sup> 譜例四至譜例六，採自筆者於 2006 年 9 月 12 日泰國 Ramayana 傳統舞蹈團於亞太傳統打擊樂器特展系列活動演出前之樂師採律錄音。

<sup>18</sup> 在變化成即興的曲調中，演奏者通常以平行八度的方式進行，本文中為方便閱讀僅以單音記譜並高八度音表示。



## 【譜例六】泰式木琴即興進行的模式

即興一

即興二

即興三

而當 *ni sap* 的技巧更為純熟後，學生則開始運用增加音符的方法來即興樂句。正常來說，在每個作品中，樂句的基本旋律總會重覆個幾次，因此若學生練習更多，更多的樣式變化就會出現在其中。當即興的樣式持續套用到詩的風格中，像是 *kloon tai tuot*、*kloon yoon takep*<sup>29</sup> 等，學生則必須清楚知道該套用收斂或是擴散的詩句，*kloon tai tuot* 的外形，不論在上生或下降的進行中，皆有著共同移動的特色【譜例七】；*kloon yoon takep* 也有著整體同樣上下起伏的特色，僅在樂句開始的方向不同【譜例八】，每個 *kloon* 都有描述他移動的名稱，而這將可以幫助學生記住其音樂特徵。

【譜例七】*kloon tai tuot* 進行的模式<sup>29</sup>

【譜例八】*kloon yoon takep* 進行的模式

此外，演奏者在進行即興演奏時，往往會透過炫技的方式展現為高超的演奏技巧，炫技的方式除了快速的八度、五度平行進行外，還有利用雙敲擊棒在單鍵上進行快速

<sup>29</sup> *Kloon* 是相對於基礎旋律 *ni sap* 而演奏的樂句，以對稱平衡樂句（詩的風格）來安排，大多數泰式木琴的 *kloon* 現在都有特定的名稱，有些則尚未取名。

<sup>30</sup> 譜例參自 Bussakorn Sumrongthong, «the improvisation of thai xylophone or ranat ek», <http://pioneer.chula.ac.th/~bussako/xylophone.htm>, p.9

反覆演奏 (Tremolo)，以及在原來的旋律中加入大跳音程的裝飾奏或滑音 (Glissando) 等。如：譜例九中，左手的擊棒敲擊低音後，馬上回到右擊棒的位置與其進行同音快速演奏，演奏者除需注意速度的掌控外，還需注意敲擊鍵盤位子的準確度。

【譜例九】泰式木琴炫技樂段<sup>17</sup>



## 二、即興時所面臨的困難

### 1. 音域上的限制

進行即興時，學習者往往會面臨到音域限制的問題，也就是若將從某一個作品中所學到的旋律樣式，套用至另一個作品時，因整體音高不同，加上移調等種種因素，而使得旋律樣式超出樂器本身可供演奏的範圍，所以，在不同音高上進行相同的基本旋律，則須經由演奏者的移調，調整後，才能使其旋律保持在泰式木琴的音域範圍內。例如譜例十中的旋律，為移調後之版本，其中標上\*號的音符，無法被樂器所演奏，因此，演奏者則可透過再次的移調，或將旋律變形後而獲得解決【譜例十一】。

【譜例十】即興之曲調超越音域之現象<sup>18</sup> 【譜例十一】譜例十之曲調經由改編後之狀態



### 2. 避免重複

泰式木琴的基本旋律包含不同的旋律樣式或樂句，有時在同一作品中出現非常多次，某個旋律模式有可能會立即重複，換句話說，基本旋律可用一模一樣的樂句演奏兩次或以上。然而，當演奏者即興能力及敲擊技巧爐火純青時，應盡量避免重複相

<sup>17</sup> 同註 17。

<sup>18</sup> 同註 20。

同的旋律模式來滿足基礎旋律，而必須找尋或創造出不同的變奏方式。如果兩個重複的基礎旋律樂句相隔不遠，那麼所重複的樂段將會造成聽眾的厭煩或聽覺上的疲乏。而演奏者在避免重複樂句時，則另需考慮到樂句的安排，以及相鄰樂句的特色及、詩句風格 (*kloon*)【譜例十二、十三】。

【譜例十二】即興變奏之樂句



【譜例十三】符合譜例十二即興樂句特色及詩句風格之變奏



## 六、結語

回顧西方音樂的巴洛克時期，不論在附加上數字低音的器樂曲、獨奏奏鳴曲、三重奏鳴曲等，皆呈現出當時蔚為風潮的即興演奏現象，亦成為該時代的音樂特徵之一。數字低音 (*basso continuo*) 的普及及終止式 (*Cadenza*) 的產生，以及鍵盤樂器中觸技曲、幻想曲、前奏曲等作品的盛行，皆說明了即興風格在當時所扮演的重要角色，及演奏家所需具備的基本能力。演奏者除了被期待在演奏中為樂曲加入裝飾奏、華彩樂段外，甚至可以自行決定刪除樂章或以其他樂章替換等……，然而即興的演奏並分隨意為之即可，必須依循著樂曲的風格並帶有創意，因此，一首作品藝術層次的高低，往往決定於演奏者的音樂品味及即興演奏的才能。

而在泰國傳統音樂中，同樣有類似於歐洲文藝復興至巴洛克時期的音樂風格及現象，由於記譜法未臻精確，每個樂節的演奏風格與教學系統皆具相當的歧異性，而以口授心傳進行傳承的學徒制度，卻保留下該音樂的直覺與自由度。泰國傳統音樂的迷人之處，有很大的成份是在於木琴演奏時的即興運作所賦予音樂的無窮面貌，演奏者對於木琴演奏技巧及語法的掌握，更主宰了音樂進行的模式及風格的確立，而即興無疑地也成為該音樂文化中的一種複雜的音樂行為，不論從理論或實踐的角度探討即興的運作方式，皆難以盡窺其貌，仍有諸多環節待後續的觀察及研究。

泰國的傳統音樂，雖同樣難以避免受西方資本社會及文化的侵襲及滲透，但經由教育，

適應文化、文化學習等過程，其文化仍可從中獲得穩定的發展。「傳統」需依賴「創造」而再生，相對地，「創造」亦需經由「傳統」的啟發才得以進行，兩者間的互動將在生命的延續中不斷地進行，文化將從中獲得其活力的特質，音樂亦復如是。

## 參考書目

### 一、專書：

#### Densmore, Frances.

1930 *Peculiarities in the singing of American Indians*. Scientific Monthly 79, pp.109-112.

#### Hood, Mantle.

1975 "Improvisation in the Stratified Ensembles of S.E. Asia", Selected Readings in *Ethnomusicology* 2: pp.25-33.

#### Kennedy, Michael.

1994 *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

#### Ketukaenchan, Somsak.

1989 *The thung of the knong wong yai and ranat ek: a Transcription and Analysis of Performance Practice in Thai Music*. Unpublished D Phil. Thesis, University of York.

#### McPhee, Colin.

1935 "The 'absolute' music of Bali". *Modern Music* 12, pp.163-170.

#### Mead, Margaret.

1930 *Growing up in New Guinea*. New York: Mentor.

#### Merriam, Alan P.

1964 "Learning". *The Anthropology of Music*, University Press, pp.145-163.

#### Miller, Terry. (ed.)

1998 "Tailand", *Garland Encyclopedia of World Music, Volume 4: Southeast Asia*, American Library Association, pp.223-228.

#### Morton, David.

1995 "Tailand", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, pp. 712-722. Willson, Robinal Bechles.

1976 *The Voice of Music*. London: Morrison & Gibb.

## 二、影音資料

### **Brunet, Jacques.**

1988 *Thaïlande Musique de Chiang Mai*, Auvidis Distribution, Unesco D8007.

*Instrumental Music of Northeast Thailand*, King Record, KICC 5124, 1991.

*Thai Classical Music(ma-ho-ri)* · Pallas · Germany · DTVT 5002 · 1982.

*Thailand Classical Instrumental Traditions*, JVC, VICG-5262-2, 1993.

### **Tomoaki, Fujii.**

1993 "Tailand", *Video Anthropology of World Music and Dance · East Asia I · Volume 7 · JVC*  
The National Museum of Ethnology(Osaka) · Vtmv-37.

### **Willson, Robinal Bechles.**

1976 *The Voice of Music*, London: Morrison & Gibb.

## 三、網路資料：

### **Sumrongthong, Bussakorn.**

«*The improvisation of thai xylophone or ramaat ek*», <http://pioneer.chula.ac.th/~sbussako/xylophone.htm>.

### **Sumrongthong, Bussakorn.**

«*Melodic organization and improvisation in Thai music, with special reference to the thaang ramaat eek*» <http://pioneer.chula.ac.th/~sbussako/xylophone.htm>.

### **Northern Illinois University**

«*pi phat ensemble*», [http://www.seasite.niu.edu/Thai/music/classical/thaiensemble/pi\\_phat\\_ensemble.htm](http://www.seasite.niu.edu/Thai/music/classical/thaiensemble/pi_phat_ensemble.htm).

# 聲音密碼-布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E.

李韋翰

## 摘要

巴赫在作品《賦格藝術》(Die Kunst der Fuge, BWV1080)中使用音名與字母的轉換手法，開啟了後來許多音樂家創作的靈感，這也使得許多浪漫時期作曲家喜好在音樂創作中將個人私密的情感轉換成音符密碼。經過長時間的發展，這種在音樂中隱藏聲音密碼的處理方式就成了一種創作模式。布拉姆斯透過這樣的方式，讓音樂的表達出現了更深層的意義。他選擇姚阿幸(Joseph Joachim, 1831-1907)的座右銘“Frei, aber Einsam”(自由，卻孤寂)，並將此三個德文字的字首F.A.E.當成音名作為動機發展；現實中，布拉姆斯也不知不覺地認同這種生活哲學。許多歷史證據都顯示這種思考角度最貼近布拉姆斯；不僅在個人特質方面，在世界觀方面也是如此。這也印證了布拉姆斯將音樂中的音符密碼，透過音樂語義的轉化成為個人體驗的表達與創作力的想像行為。

## *The Musical Code-F.A.E., Brahms' musical code*

LEE Wei-Hann

Student, PhD Program in Musicology

Taipei National University of the Arts

### Abstract

Since Bach set his name in musical notes, he has inspired many composers later on to do the same. Musical acronym was used by many composers in the Romantic period to transfer personal intimate emotion to musical codes. After a long term of development, it has become a model of composition. Brahms used this technique to express deeper meaning in music. He chose the motto of Joachim "Frei, aber Einsam" (Free, but alone), and transferred its acronym F. A. E. to a musical motif. In reality, Brahms feels a sense of kinship toward this sentiment. Many historical evidences prove this idea both in his personal essence and way of living. Brahms used musical semantic to express his personal experience and creative imagination.

**Keywords:** J. Brahms, The Musical Code, F. A. E.



## 前言

無論何時，要描述一位已過世藝術家的性格，都是很困難的一件事。從布拉姆斯的例子來看又似乎特別困難，因為他讓周遭朋友都有一種謎樣印象，即使是他熟識的人也深有同感。克拉拉·舒曼（Clara Wieck Schumann, 1819-1896）於1880年5月與音樂評論家卡貝克（Max Kalbeck, 1850-1921）提及她有關布拉姆斯的看法：「請您要相信我，雖然我們的友情已經持續很長的一段時間，也很親密，但是他從來不會對我提及，有什麼事情會令他感動？直到今天，他對我來說還是如同謎樣般的人物，我幾乎要這麼說，他對我來說就如同二十五年前給我的陌生印象。」<sup>1</sup>也許是這樣的性格，讓布拉姆斯的音樂展現獨特的創造力；如偏好樂句結構的非對稱性，與經常以不同長度的單位做不規則的構成等。受到該時代傾向於將聲音轉換成密碼的影響，布拉姆斯也試圖以這種方式創作。但是他將聲音轉化為音型動機的手法，比起該時代作曲家有了更多的創意。他以最小單位的素材為基礎，作品中避免簡單的反覆，盡可能在每一次的變化過程中引導出豐富的音樂層次。從音樂史的角度來看，布拉姆斯的音樂創作也許是屬於保守的，但從其作品所呈現出來的纖細思維，卻充滿無限的創意與革新。

本文分成三個部份，首先描述布拉姆斯的性格特質，接下來探討十九世紀作曲家如何在音樂創作中隱藏聲音密碼，並試圖以舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）與姚阿幸（Joseph Joachim, 1831-1907）的作品為例來說明，最後一部分，也是本文的研究重點，則論述布拉姆斯自由與孤寂在音樂中的表達，其中除了他與多人共同創作的〈F.A.E. 小提琴奏鳴曲〉外，作品51第二首的〈a小調弦樂四重奏〉與作品102的〈a小調二重協奏曲〉也是本文嘗試整理布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E.的探討對象。

## 一、布拉姆斯的性格特質

布拉姆斯是一位極度封閉的人，個性害羞並且很不願意表現自身的情緒與任何相關的事情。他很喜歡將情緒隱藏在一些帶有諷刺、挖苦他人的簡短語句中，雖然如此，但從許多他的信件中卻又可窺探其感情生活。<sup>2</sup>談起自己的作品，他就像許多漢堡人一樣，喜愛輕描淡寫並帶有輕蔑的陳述。布拉姆斯是一位極度以自我為中心，對於周遭人的痛苦與煩惱不感興趣，沉浸在一個自認為完美的世界裡的人。好友小提琴家姚阿幸在1853年11月27日在寫給心儀的女子吉賽拉·亞寧（Gisela von Arnim, 1827-1889）的信中提到：「我嫉妒像

<sup>1</sup> Constantin Floros, *Johannes Brahms, "fret aber einsam": eine Leben für eine postiche Musik* (1997), p.17

<sup>2</sup> 同註1

<sup>3</sup> 文學家貝特那·亞寧（Bettina von Arnim, 1785-1859）的女兒

布拉姆斯這樣能在作曲中尋求最大平靜的音樂家」。1854年10月20日同樣寫給吉賽拉·亞寧的信中提到：「布拉姆斯是最自私的人，但他並不這樣認為。因為與生俱來的天賦常使他肆無忌憚而不是坦率無隱，若是坦率無隱我還可以接受。這種沒有教養的行為，致使他根本無法體諒別人的感受，也因此常會傷害到別人。在他的成長背景中，從未認真思考過對別人的尊重；任何一件事只要不合他的情緒，他就會很冷酷的反應出來，並以幸災樂禍的態度攻擊別人，聽眾也許剛剛才感受到他所展現出意氣風發的特質，但他會突然出其不意的築起一道牆與人隔絕。為了不使氣氛僵硬，我必須常常站在公平的立場緩和情緒。他知道一些朋友的弱點，並利用這些弱點毫無保留地當面取笑別人。」

姚阿幸認為布拉姆斯的缺點並不會影響他的音樂性和他所信仰的完美世界，只要是他企圖理解的所有事物，他的表現就很正常。當有人面對布拉姆斯會錯意時，心情往往是痛苦的，但對布拉姆斯來說，擺脫他人這種會錯意的感受卻很輕鬆。姚阿幸甚至諷刺的認為，他怎麼有可能去體會別人的痛苦，因為他一生中從未煩惱過他的一切。<sup>6</sup>姚阿幸稱讚布拉姆斯是一位優秀的鋼琴家，然而他卻常常拒絕公開演奏（他完全不在乎聽眾，他覺得根本沒有必要）。布拉姆斯同時也是一位優秀的作曲家，很輕鬆的就能完成一首兼具困難形式以及豐富內容的作品，此時他可以將所有外界的煩惱拋諸九霄雲外；像這樣的天賦前所未見。

年輕時期的布拉姆斯對浪漫時期的文學與藝術理論有極大的興趣，1850年起他在漢堡就經常引用尚·保羅（Jean Paul, 1763-1825）與諾瓦里斯（Novalis, 1772-1801）兩位文學家的名言，並記錄在《年輕克萊斯勒的小寶盒》（*Schatzkästlein des jungen Kreislers*）中，當時他對幻想世界深感興趣，並沉浸在如姚阿幸所提到的高層次的幻想世界中。通常一個具有創造力的人其作品的呈現必定高於經驗性的表達，這個理論也適用形容布拉姆斯。越深入了解布拉姆斯的個性，越清楚的發現自由與創作對他來說，是高於一切的。布拉姆斯很重視社交，也很愛他的朋友，渴望得到人性的溫暖，然而他卻無法決定與女性友人走入婚姻。他經過深思熟慮所表達的意圖就是想一輩子維持單身，顯然他明白自己無法勝任婚姻的要求。關於此，漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）的敘述明確指出：「就連一個極小的個人自由上的限制都很難忍受的布拉姆斯，是不可能成為一位最幸福的丈夫。」<sup>7</sup>為了他的自由與不受干擾創作的可能性，他所付出的代價就是寂寞。

1887年寫給赫德堡男爵夫人（Helene von Heldburg）的信中提到：「為了激發靈感來創作，我需要絕對的寂寞，這就是我的本性，其實解釋起來也並不困難……誰能像我如此

<sup>6</sup> 同註 1, p.24

<sup>7</sup> 同註 1, p.22

<sup>8</sup> 同註 3

<sup>9</sup> 由克爾伯（Carl Krebs）所編並於1909年出版，2003年由艾森貝格（Agnes Eisenberger）翻譯成英文出版。

<sup>10</sup> 同註 1, p.25

热衷藝術，他就能享受歡愉而忘我。」雖然布拉姆斯愛慕的女子很多，包括克拉拉·舒曼（Clara Wieck Schumann, 1819-1896）、阿嘉德（Agathe von Siebold, 1835-1909）、赫卓根貝克（Elisabet von Herzogenberg, 1847-1892）、赫米娜（Hermine Spies, 1857-1893）、芭比（Alice Barbi, 1862-1948）等，但是他的性格卻對婚姻產生厭惡，並無法忍受婚姻造成他自由上的束縛。關於此，維也納音樂學者卡爾（Hans Gal, 1890-1987）觀察到：「布拉姆斯很容易與他愛慕的女子產生情愫，但從所有的跡象看來也很容易冷卻下來。」<sup>9</sup>

1858年布拉姆斯爱上了阿嘉德，她是一位感情細膩的女性，對聲樂很有天份，這段愛情豐富了他的藝術歌曲創作，其中有一部分作品是為阿嘉德所創作，完成後並將作品寄給她。布拉姆斯幾乎都要與阿嘉德訂婚了，但在1859年卻毫不顧及情誼的寫了一封信向她說明：「我愛你，我必須要再見到你，但若要被束縛我是沒有辦法接受的！請妳寫信告訴我，我是否應該再來看妳，將妳擁在我的懷抱裡，親吻妳，對妳說我愛妳。」<sup>10</sup>阿嘉德想到自己竟然只是布拉姆斯的包袱，心中大受打擊，遂回信婉拒。這件事或許使得布拉姆斯感到難過，然而阿嘉德所受到的心靈創傷，更是久久難以平復。多年之後，布拉姆斯暗戀克拉拉·舒曼的女兒尤莉耶·舒曼（Julie Schumann, 1845-1872），1869年當克拉拉·舒曼告訴他尤莉耶已跟一位義大利公爵訂婚時，布拉姆斯的心情頓時跌落谷底。克拉拉·舒曼曾在日記提到這件事：「布拉姆斯雖然暗戀尤莉耶，卻從未想到過結婚。事實上尤莉耶也並未對他產生好感。」<sup>11</sup>

布拉姆斯從1886年到1888年的三次夏季，都在瑞士伯恩附近的圖恩（Thun）度過。他之所以選擇這裡當做避暑地，除了因為住在伯恩的詩人好友魏德曼（Josef Victor Widmann, 1842-1911）邀請他前來以外，也是因為這裡的風光吸引他。在與魏德曼談話的內容中布拉姆斯提到結婚意願與渴望幸福的家庭生活，無法成行的主要原因：在那段曾認真考慮過要結婚的時期，他的作品在音樂廳演出遭到聽眾的噓聲與冷嘲熱諷。布拉姆斯清楚知道這首作品的價值所在，所以能夠忍受聽眾對他的噓聲，認為情況一定會改觀，大家終究會接受並喜歡自己的作品。布拉姆斯對於聽眾的冷淡態度雖然能夠忍受，但他所不能忍受的是在女性友人面前坦承失敗，甚至接受她的安慰。

十九世紀有一些藝術家認為婚姻與藝術創作是無法合而為一的，如布拉姆斯的好友畫家佛耶巴赫（Anselm von Feuerbach, 1829-1880）就認為即使藝術家在有一個幸福的婚姻，但令人無法察覺的輕微壓力也會阻止其天份的展現。姚阿幸在1856年寫給吉賽拉·亞寧的信中也提出同樣的想法：「如果將婚姻視為與社會接軌的工具，我並不願意。一位藝術家

<sup>9</sup> 同註1, p.26

<sup>10</sup> 同註1, p.27

<sup>11</sup> 同註9

<sup>12</sup> 同註9

如果無法察覺與世界結合在一起，就不是一位藝術家，最多只是一位多愁善感的老學究罷了。布拉姆斯與他的朋友佛耶巴赫和姚阿幸相近的想法，在1888年寫給他伯恩的詩人好友魏德曼信中表露無遺：「絕對不會再嘗試歌劇與婚嫁。」<sup>19</sup>引述德國音樂學者奧斯華（Peter F. Ostwald）所提出的論點來說明布拉姆斯的性格似乎就是「矛盾」（ambivalent）的，他認為布拉姆斯總是同時想要兩樣東西。<sup>20</sup>依照這樣的觀點，藉由莫札特歌劇「唐·喬凡尼」（Don Giovanni）中采琳納（Zerlina）與唐·喬凡尼的二重唱，采琳納面對唐·喬凡尼的誘惑，內心不斷掙扎而唱出：「我想去，但不敢」（Vorrei, e non vorrei），這樣的心情幾乎就可說明布拉姆斯的言行舉止。

## 二、音樂創作中的聲音密碼

浪漫時期作曲家喜好在音樂創作中將個人私密的情感轉換成音符密碼，經過長時間的發展，這種透過音樂密碼隱藏私密情感的方式就成了一種創作模式。其中藉由音名的代換是最容易的作法，它不只可以將人名的字首，也可以將格言與箴言的縮寫表現出來。各式各樣的密碼代表個人的私密世界，甚至具有自傳性的意義。透過這樣的方式，音樂的語意表達比原本表現出更為深層的意義。巴赫在《賦格藝術》中使用音名與字母的轉換手法，激發了後來許多創作者的靈感。對作曲來說，音名的轉換與組合變成了另一種挑戰；當使用相同的音符並透過不同的節奏，或者將音符的位置作升高或降低八度的變化處理，就能產生各式各樣不同的動機或旋律。

十九世紀作曲家中，舒曼特別偏好在聲響中隱藏密碼。值得注意的是，這些聲音密碼在他大部分作品中，以各式各樣不同音符旋律組合而成。如作品1的「阿貝格」（ABEGG）變奏曲，1848年所完成作品68《青少年曲集》（Album für die Jugend）裡的北歐歌曲，就是為了紀念丹麥作曲家紀德（Niels Gade, 1817-1890），以他的姓名G-A-D-E四音作為動機來創作，而作品60的六首賦格曲，則是利用B-A-C-H（<sup>♯</sup>B-A-C-B）四音動機完成充滿想像力的作品。舒曼使用聲響密碼的極致的作品，應屬1834至1835年完成的作品9《狂歡節》（Carnaval），附有〈以四個音符創作的小景〉（Scènes mignonnes sur quatre notes）為副標題的《狂歡節》，就是以象徵性動機隱藏音符意義的基本構思。舒曼將四個音構築成三種不同的組合，分別為Es-C-H-A（Eb-C-B-A）、As-C-H（Ab-C-B）與A-Es-C-H（A-Eb-C-B）【譜例1（1. 2. 3.）】，在1834年9月13日寫給佛格特（Henriette Voigt）的信中，舒曼透露這些音符所隱藏的意義，提及As-C-H三音所構成的音型，指的是ASCH這個城鎮，它是舒

<sup>19</sup> 同註1, p.29

<sup>20</sup> 同註12

<sup>21</sup> Ostwald, Peter F. *Johannes Brahms: »Frei über (nicht immer) frohe«* (1983), p.52-56

曼先前訂婚對象愛妮斯汀娜 (Ernestine von Fricken, 1816-1844) 的故鄉。舒曼並認為 ASCH 是一個非常具有音樂性的城市名。這四個字母也出現在他自己的名字當中，也是其姓氏中與音名有所關聯的字母。對於舒曼與愛妮斯汀娜來說，ASCH 同時具有意義，也成為一種密碼。

舒曼以三組音型的連結做為貫穿全曲的基礎，這種秘密世界的抽象性美學也說明了舒曼鋼琴音樂中的社會歷史性格。這些由短小動機組成的旋律延展遍及二十個小品曲中，其中抒情化的表現不像奏鳴曲，主要藉由動機的發展而非主題的連結。浪漫時期的鋼琴音樂特色展現在極具想像力與富有顯著的動機發展上，在抒情化地基礎下動機會隨著音樂的發展進行，而且藉由音高的變化往往發展出特殊的節奏型態。德國音樂學者達浩斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989) 認為舒曼的音樂暗示，在美學與結構組織表現上，使人深刻印象，每一次變化都盡可能將節奏轉變，使每個樂章都能分離出來成性格小品。舒曼的創作，開啟了 1850 年以後透過音符密碼創作的趨勢。<sup>18</sup>

【譜例 1 (1. 2. 3.)】：舒曼《狂歡節》中的三種音型排列<sup>19</sup>



1854 年，作曲家葛林姆 (Julius Otto Grimm, 1827-1903) 創作一首作品影射舒曼預言布拉姆斯的文章，這首作品名為《未來的布拉姆斯波卡舞曲》(Zukunfts-Brahmanen-Polka)，並利用了 B-A-H-Es (B<sup>4</sup>-A<sup>4</sup>-B<sup>4</sup>-E<sup>4</sup>) 四個音，也就是布拉姆斯姓名中的字母來創作。<sup>20</sup> 之後，布拉姆斯也在 1856 年使用自己的姓名作為主題來創作，可惜的是作品已經遺失。此時，姚阿幸也將自己的座右銘「自由，卻孤寂」隱藏在一些音樂作品中。1853 至 1854 年間，當布拉姆斯造訪姚阿幸漢諾威的家時，姚阿幸在布拉姆斯所收錄的《年輕克萊斯勒的小寶盒》中，留下了一些涵義深層的箴言，反映出當時姚阿幸內心深處的感受。收錄《年輕克萊斯勒的小寶盒》中的第 235 號中，他提到藝術家與人的關係，強調藝術的產生與存在並不是偶然的，只有為藝術而活的人才能稱得上是藝術家。這些箴言有十三句，分別收錄在第 231 號、234-244 號與 250 號。姚阿幸都簽上了 F.A.E. (Frei, aber Einsam) 的縮寫<sup>21</sup>，作為自己身份的記號。另外有三句箴言 (第 226 號、228 號與 230 號) 以音符的記號 F<sup>4</sup>-A<sup>4</sup>-E<sup>4</sup> 來表示，編號第 225 號的箴言則以 F<sup>4</sup>-A<sup>4</sup>-E<sup>4</sup> 的音符簽名。【譜例 2】值得注意的是，最後兩個字母可以對調。

<sup>18</sup> Carl Dahlhaus, Translated by Bradford Robinson, *Nineteenth-Century Music*, (1989), p.145

<sup>19</sup> 本文譜例均為作者重新打譜

<sup>20</sup> Franz Ludwig, *Julius Otto Grimm: Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik*, (1925), p.52

<sup>21</sup> F.A.E. 全名為 "Frei, aber Einsam" (自由，卻孤寂)

【譜例 2】：姚阿幸於《年輕克萊斯勒的小寶盒》中第 226 與 225 號的簽名



根據姚阿幸於 1853 年底寫給吉賽拉·亞寧的信件判斷，姚阿幸對吉賽拉有強烈好感。基於這個緣故，他於 1853 年 11 月 29 日完成作品 5 的三首為小提琴與鋼琴的小品曲，全部都是獻給吉賽拉·亞寧，並且均有冠上具有詩意的標題，分別為〈菩提樹的絮語〉(Lindenrauschen)、〈黃昏的鐘聲〉(Abendglocken) 與〈敘事曲〉(Ballade)。姚阿幸將對吉賽拉·亞寧的愛意隱藏在第二首作品中，他設計了以 G #, E, A 三音為動機代表吉賽拉·亞寧【譜例 3】，並且將自己的座右銘 F.A.E. 三音動機與之輪流交替出現，其中倒影的音型關係更暗示了兩人的契合。

【譜例 3】：吉賽拉·亞寧在姚阿幸作品中的音型動機



### 三、自由與孤寂在音樂中的表達

1853 年 10 月 27 日姚阿幸為了參加舒曼所發起的一系列音樂會，決定前往杜賽朵夫拜訪舒曼夫婦。隔天，舒曼提議寫一首集體創作的小提琴奏鳴曲，便與狄特里希 (Albert Dietrich, 1829-1908)、布拉姆斯三人以姚阿幸的座右銘 F.A.E. 作為定旋律完成一首《F.A.E. 小提琴奏鳴曲》，希望給姚阿幸一個驚喜。狄特里希負責第一樂章，布拉姆斯負責〈詼諧曲〉(Scherzo) 樂章，舒曼則負責〈間奏曲〉(Intermezzo) 與終樂章的部份。關於此，狄特里希於 1853 年曾對這首作品加以說明：「有一回當大家知道姚阿幸要來訪，舒曼建議我們共同創作一首小提琴奏鳴曲，姚阿幸應該要猜每一個樂章是誰所作。第一樂章由我負責，間奏曲與終樂章則交給舒曼，詼諧曲的部份則是由布拉姆斯來創作，並由我寫的第一樂章中的一個動機來發展。」舒曼等人在將近十天內完成這首作品，10 月 29 日姚阿幸在夜間音樂會與克拉拉、舒曼共同合作演出這首奏鳴曲，並正確無誤的猜出每一個樂章的作曲家。

1853 年 11 月 21 日，舒曼在寫給姚阿幸的信中稱呼他為「新郎」，並開誠布公將自己願

意為他創作一首婚禮交響曲的構想告訴他，這是一首需要小提琴獨奏與童話故事當作間奏曲的作品。姚阿幸於 11 月 29 日將自己完成的三首小品寄給舒曼作為友誼的回應，並告知其中第二首作品有很深的意涵，並強調這首作品應以愛戀來稱呼，姚阿幸在樂曲最後以藍色的墨水註記 F.A.E. 三個音符的不同組合交替變化，並強調這首作品不僅是藝術上的呈現，同時也是情感表達的抒發，姚阿幸寫下「自由、卻孤寂，我並沒有訂婚。」<sup>11</sup>言下之意說明了與吉賽拉·亞寧之間無結果的戀情。他並指出：「人與人之間可以達到心靈相通的境界，也相信可以為了彼此的存在而具有意義。但是互相敵對的力量是命中注定的，它經常出現在你我之間，這也是我們無法抵抗的，對我而言有很深的體會。」<sup>12</sup>對姚阿幸來說 F.A.E. 已不再是一個單純由三個音所組成的音型，它已成為一種人類情感的呈現。雖然如此，姚阿幸與吉賽拉·亞寧之間的情感並未消逝，1854 年姚阿幸還多次使用吉賽拉·亞寧的縮寫來創作鋼琴小品，他稱之為愛的主题而且是永不停止的。

從《F.A.E. 小提琴奏鳴曲》創作的過程來看，它是一首以 F.A.E. 三個音符的動機所發展而成四個樂章作品。F.A.E. 結合了各式各樣不同的節奏，以變形、轉調或變奏的方式呈現在整首作品中。這首作品深具原創力的原因，在於舒曼、狄特里希與布拉姆斯將 F.A.E. 三個音符的動機發展成具有線條式旋律的能力，並且讓樂曲的延展性更為擴大。狄特里希將 F.A.E. 動機以奏鳴曲式創作 a 小調快板，並以切分音的方式轉化成另一個主題，這三音的順序也不受限制的可以在樂曲中做任意的排列【譜例 4】。

【譜例 4】：F.A.E. 動機在狄特里希創作中的變化

The image shows three staves of musical notation for the 'Allegro' movement. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a quarter rest, followed by the F.A.E. motif (F4, A4, E5) with a piano (p) dynamic. The second staff continues the motif with a forte (f) dynamic, then a fortissimo (ff) dynamic. The third staff shows the motif with a piano (p) dynamic, marked 'espress' (espressivo), and ends with a pianissimo (pp) dynamic.

<sup>11</sup> 同註 1, p.58

<sup>12</sup> 同註 1, p.59

舒曼則在第二樂章〈間奏曲〉以「夏康舞曲」(Ciaccona)的形式創作，將F.A.E.動機當成定旋律做對位的處理。F.A.E.出現的次數超過十次，有時是在高音聲部，有時則是在低音聲部或隱藏在中間聲部。它也在舒曼所創作的第四樂章中佔有很重要的角色，並且除了原始的形式外，也透過變形或轉調的形式呈現，甚至還以賦格形式來處理【譜例5】。

【譜例5】：F.A.E.動機在舒曼終樂章中的變化



在樂曲最後F.A.E.已經轉變成F#A.E.以及A.F#E.，甚至大膽地以A大調做結束。相對而言，布拉姆斯的談諧曲充滿貝多芬式的風格，這與其它幾首作品有截然不同的區隔。這是因為F.A.E.的主題並未出現，但此樂章主題卻與狄特里希所完成的第一樂章主題彼此銜接，布拉姆斯將這個主題以不同調性變化呈現出來【譜例6】。

【譜例6】：布拉姆斯〈談諧曲〉中引用狄特里希創作旋律的變化



很明顯地，二十多歲時的布拉姆斯已察覺他太常使用F.A.E.主題的現象，這隱藏了單調無趣的危機。因此，他創作了與先前截然不同曲式的樂章，不僅是調性甚至是氣氛的營造有明顯的差異。〈談諧曲〉的創作是以c小調開始，後半段則以宏偉壯麗的C大調做結束。布拉姆斯的談諧曲樂章至今仍列入經常演出的曲目中，也是這首奏鳴曲唯一經常被演奏的部份。布拉姆斯以自己的方式來處理F.A.E.的主題，1853年11月共同完成這首小提琴奏鳴曲之後，他同時也完成了作品5的〈f小調鋼琴奏鳴曲〉的最後一個樂章，布拉姆斯將F.A.E.的主題引用其中【譜例7】，並擷取舒曼間奏曲中的旋律到此樂章的F大調主題中【譜例8】。

【譜例7】：布拉姆斯〈f小調鋼琴奏鳴曲〉終樂章





## 【譜例 8】：舒曼〈間奏曲〉第 3 至第 6 小節



在完成這首鋼琴奏鳴曲的二十年之後，布拉姆斯於 1873 年夏季前往圖辛（Tutzing）渡假，並出版了兩首作品 51 的弦樂四重奏，其中作品 51 第二首的〈a 小調弦樂四重奏〉引人注目，開頭動機即是 F.A.E. 的縮寫演變而來。布拉姆斯將 F.A.E. 安排成為第一樂章中非常重要的角色，F.A.E. 在此也成為藝術化的旋律主題，並具有特定意義。這個主題在主要段落中清楚呈現（如呈示部的結尾、發展部的開頭，再現部的開頭以及結束句的段落中），甚至會以逆行或反行的方式來表現這個旋律。

〈a 小調弦樂四重奏〉第一樂章起始處就以 A.F.A.E. 四個音符所構成【譜例 9】，它是從曲中出現姚阿幸的座右銘 F.A.E. 而來，F.A.E. 的動機符號一而再，再而三在樂曲進行中出現，並在樂曲結束的段落擴大為 A. F. A. D. E.，有效地促成主題的聯繫與樂曲的統一。

## 【譜例 9】：布拉姆斯〈a 小調弦樂四重奏〉第一樂章



布拉姆斯留下來的兩首弦樂四重奏都是四十歲以後的作品，與其當時其他作曲家相比，這樣的數目的確相當少。事實上布拉姆斯在發表兩首作品 51 的弦樂四重奏之前，已經寫過許多弦樂四重奏的練習。由於布拉姆斯自我批判相當嚴格，這些習作都未能讓他滿意，導致最後全部都被他所遺棄。如 1853 年秋天他第一次與舒曼見面，舒曼建議他把過去的作品拿出來出版時，其中就包含一首〈e 小調弦樂四重奏〉。當布拉姆斯獲得舒曼同意將此曲當做作品 1 發表時，布拉姆斯又發現其中潛藏許多問題，最後還是決定終止出版。

浪漫派之後的作曲家們，在創作室內樂作品時很少侷限於弦樂四重奏的思考，反而比較偏好其他樂器的編制，然後在其合適色彩中來表現自己的幻想趣味。布拉姆斯在面對弦樂四重奏曲時，同樣也顯現出比較喜歡其他樂器編制的傾向。不過這樣的傾向，並不表示布拉姆斯所留下的弦樂四重奏是價值較低的作品。相反的，作品 51 的兩首弦樂四重奏反而是布拉姆斯充滿自信之後才問世的作品，其中具有細密的結構與深度的內容。布拉姆斯開始從事弦樂四重奏曲的創作，應該是進入 1860 年代以後的事。

1865 年姚阿幸寫給布拉姆斯的信中已經問及他的〈e 小調弦樂四重奏〉是否已經完成，

從這裡就可以看出，布拉姆斯很早就向姚阿幸透露此首弦樂四重奏的計劃。布拉姆斯也在1866年1月11日抵達漢堡，並在這裡停留約三個禮拜。對於姚阿幸的提問布拉姆斯似乎未曾寫過回信，究其原因，除了他原本就按照預定要到漢堡與姚阿幸會面以外，恐怕也是他對於這首弦樂四重奏還不能滿意的關係。自我要求非常嚴格的布拉姆斯，並未因此就公開發表此首樂曲，反而在不斷的修改之中又開始創作另一首〈a小調弦樂四重奏〉。這個同時創作的樂曲，不久後即變成作品51第二首。1873年夏天他過著愉快的避暑生活時，還把兩首弦樂四重奏曲加以完成。兩首弦樂四重奏曲的總譜與分譜，在1873年11月以作品51第一首與第二首的名義出版，獻給維也納的好友比爾羅特（Theodor Billroth, 1829-1894）醫生。

比爾羅特不僅是一位外科醫生，也是業餘的小提琴家。自1866年起布拉姆斯就與他成為知心的好友，評論家卡貝克從一封布拉姆斯的信件中認為，只有〈c小調弦樂四重奏〉是獻給比爾羅特，而另一首〈a小調弦樂四重奏〉則是要獻給姚阿幸。這是由於1873年10月18日姚阿幸與自己的四重奏團，在柏林合唱學校裡的演奏廳第一次演出〈a小調弦樂四重奏〉手稿，因此推論原本〈a小調弦樂四重奏〉是要獻給他。但是因為當時雙方的友情面臨嚴重的考驗，致使〈a小調弦樂四重奏〉也轉為獻給比爾羅特。不論卡貝克的假設與否，可以確定的是〈a小調弦樂四重奏〉對布拉姆斯而言是一首情感相當隱密的作品。因為在作品中可發現布拉姆斯已經將F.A.E.的聲響密碼，與自己的生活體驗結合起來。布拉姆斯很快就將印刷好的樂譜贈送給恩師馬克斯森（Eduard Marxsen, 1806-1887）等幾位親近的人士，可見布拉姆斯對這兩首樂曲具有相當的自信。

作品51的兩首弦樂四重奏曲，雖然是布拉姆斯充滿創作熱情的作品，但其中依然可見來自貝多芬的影響，尤其是〈c小調弦樂四重奏〉最具有這樣的傾向，如第一樂章與第四樂章中，就可以見到自貝多芬後期弦樂四重奏曲中經常賦予各種樂器強烈要求的傾向，但如此賦予弦樂過重負擔的方式，有時候看來也不像弦樂四重奏室內樂的特質。儘管如此，〈c小調弦樂四重奏〉大體上來看，依然保有各樂器自己的特性，並且以布拉姆斯獨特的對位法賦予獨立的性格，尤其是中提琴極具效果性的流動，以及大提琴不間斷的活躍型態等都是不可忽略的地方。其他如第三樂章中，也把同音高分別以空弦和按弦的方式製造出音色的區別，由此產生微妙的音色變化。<sup>41</sup>

〈c小調弦樂四重奏〉布拉姆斯應用其所喜好的調性，強調陰鬱的熱情與宿命的無奈，讓聽者留下強烈不可磨滅的印象。這種氣氛可能與1865年2月跟丈夫分居的母親克莉絲汀（Johanna Christina, 1789-1865）在孤寂中去世有關。不過，能夠如此濃厚地展現出c小調特性的第一樂章（尤其是第一主題），就如荷白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）所注意到

<sup>41</sup> 參照林勝儀譯：《布拉姆斯－作曲家別名曲解說珍藏版》，頁208。

的，原因在於調性中出現極大的轉變。〈a小調弦樂四重奏〉雖然同樣是小調，但與〈c小調弦樂四重奏〉之間反而形成明顯的對比性格。如〈c小調弦樂四重奏〉在貝多芬的影響下變成充滿緊張感的樂曲，〈a小調弦樂四重奏〉反而比較接近巴赫的風格，他不但使用對位法的應用，而樂曲裡綿延不斷追尋樂念的方式，也具有舒伯特的特色。〈c小調弦樂四重奏〉是由一種相同的氣氛所支配，而在〈a小調弦樂四重奏〉第一樂章開頭的動機一開始便具有重要的意義，而且非常巧妙地統一了全曲，<sup>26</sup>成為統一契機的此一動機，是依據姚阿幸的座右銘而來，由此來看布拉姆斯原先是想把此首弦樂四重奏曲呈獻給姚阿幸。

布拉姆斯的創作靈感來源部分與姚阿幸息息相關，如1878年夏天所完成的作品77〈D大調小提琴協奏曲〉，與1887年9月完成的〈a小調二重協奏曲〉都因為姚阿幸的關係而產生的。其中〈a小調二重協奏曲〉則可以從兩人之間的友誼關係來探尋，由於布拉姆斯在姚阿幸夫婦的爭執間，選擇站在阿瑪莉·姚阿幸（Amalie Joachim, 1839-1899）這邊，使得姚阿幸感到非常生氣，也讓兩人之間的友誼蒙上陰影。為了去除這個陰影，布拉姆斯在1887年夏天構思的〈a小調二重協奏曲〉就希望能與姚阿幸重修舊好，他期待姚阿幸能夠在首演時擔任獨奏的角色，並小心翼翼地徵求他的同意。姚阿幸答應他的請求，並在1887年9月23日與大提琴家豪斯曼（Robert Hausman, 1852-1909）在巴登·巴登（Baden-Baden）進行預演。克拉拉·舒曼在她的日記提到：「這是一首編制相當獨特的作品，這首協奏曲也算是兩人之間的和解作品。畢竟姚阿幸與布拉姆斯已經好幾年沒有交集了。」<sup>27</sup>

關於此，卡貝克理由相當充分的猜測，布拉姆斯企圖以〈a小調二重協奏曲〉與姚阿幸重修舊好。另外在第一樂章第二主題的應用，卡貝克雖然指出，它來自同是布拉姆斯與姚阿幸都非常喜歡的作曲家維歐提（Giovanni Battista Viotti, 1755-1824）〈a小調小提琴協奏曲〉中所獲得的靈感，但他卻忽略了一個很重要的現象，就是布拉姆斯在〈a小調二重協奏曲〉中已經將姚阿幸的座右銘F.A.E.轉化成自己的代名詞。如第一樂章中的第一主題開頭的兩個主要動機【譜例10】，就是從姚阿幸在布拉姆斯所收錄的《年輕克萊斯勒的小寶盒》中，並將他所寫下的動機以節奏變形的方式呈現。

【譜例10】：布拉姆斯〈a小調二重協奏曲〉第一樂章中的第一主題



卡貝克有如此的假設絕非偶然，在第一樂章持續進行時會有更清楚的特徵，尤其是進入兩位獨奏者的呈示部時，其所形成的變形動機會交織著旋律，以獨奏小提琴的聲部來看

<sup>26</sup> Norton Dudgeon, *Musical theory and analysis in the writings of Arnold Schönberg*, (2005), p.259

<sup>27</sup> 列註1, p.65

就是明顯地將 F.A.E. 的音型變化不斷擴展開來【譜例 11】。

【譜例 11】：布拉姆斯《a 小調二重協奏曲》第一樂章獨奏者的第一主題



德國音樂學者弗洛羅斯 (Constantin Floros, 1930-) 認為姚阿幸的名言「自由·卻孤寂」讓卡貝克有許多猜測，這些猜測究竟是否具有意義令人質疑。卡貝克認為布拉姆斯將這句帶有抱怨口吻的座右銘，轉變成「自由又快樂」(Frei aber Froh) 的說法，改變為 F.A.F. 的音組織。雖然弗洛羅斯並不認同這種說法，但從布拉姆斯作品 10 的第二首鋼琴敘事曲到第三號交響曲的創作都可以見到這樣的轉變，F.A.F. 的音型動機儼然成為他音樂作品中的主要動機旋律。這個假設替布拉姆斯同時做了幸福與憂傷的表達，並強調布拉姆斯偷偷地在作品中隱藏著將原本的誦義昇華成另一種世界。它雖然獲得英國一些學者的認同，可惜從史料文獻的記載卻無法找到可以支持這個理論的根據。F.A.F. 的音符排列在布拉姆斯的書信往返中也從末有任何象徵意義存在的提示，作品 10 中〈D 大調敘事曲〉的 F. A. F. 音型與作品 90 第三號〈F 大調交響曲〉中所形成的音程關係 F.A.F. 與 F.A.F. 的音符排列不同。卡貝克的假設只能作為臆測，因為布拉姆斯將姚阿幸的座右銘轉變成自己人生觀的代言，事實上已可以從他在 1888 年 3 月 5 日信中獲得證實。

## 結語

若以姚阿幸的座右銘「自由·卻孤寂」來檢視布拉姆斯的性格，可以發現它更為貼切。姚阿幸將縮寫 F.A.E. 做為自己座右銘，讓布拉姆斯也不知不覺認同這樣的說法。1888 年 3 月 5 日布拉姆斯寫給姚阿幸的信中提到：「對我來說 F.A.E. 已成為一種象徵。許多事實都顯示出這種象徵最接近布拉姆斯，不僅是他個人的本質或者是生活的情形等。布拉姆斯的畫家好友克林格（Max Klinger, 1857-1920）所著的《布拉姆斯的幻想》（*Brahms-Phantasie*）中，收錄了許多布拉姆斯的藝術歌曲，其中一首由哈姆（Friedrich Halm, 1806-1871）填詞的作品 94 第五首〈沒有家，沒有故鄉〉（*Kein Haus, keine Heimat*），深刻地反映出布拉姆斯的心情寫照。

Kein Haus, Keine Heimat (Friedrich Halm)      沒有家，沒有故鄉（哈姆）

Kein Haus, Keine Heimat,      沒有家，沒有故鄉，

Kein Weib und kein Kind,      沒有妻子也沒有孩子，

So wirbl'ich, ein Strohalm,      我，一根麥桿，旋轉在風雨中，

In Wetter und Wind!      在風雨中！

Well'auf und Well'nieder,      潮起潮落，

Bald dort und bald hier;      一會兒在這，一會兒在那；

Welt, fragst du nach mir nicht,      世界若你沒有問起我，

Was frag'ich nach dir?      為何我又要問起你呢？

## 參考書目

- Avins, Styr. *Johannes Brahms: Life and Letters*. Oxford : Oxford University Press , 1997
- , "The Young Brahms : Biographical Data Reexamination" *19th Century Music*  
Vol.26-3 (Spring , 2001): 276-289
- Brodbeck, David. "The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange: or, Robert, Clara, and the Best  
Harmony between Jos. And Joh." In *Brahms Studies* , edited by David Brodbeck. Lincoln:  
University of Nebraska Press , 1994
- Dahlhaus, Carl. Translated by Bradford Robinson. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley:  
University of California Press, 1989.
- , Translated by Mary Whittal. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley:  
University of California Press, 1980.
- Dudeque, Norton. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schönberg (1874-1951)*.  
London: Ashgate Publishing, 2005.
- Floros, Constantin. *Johannes Brahms, "frei aber einsam": eine Leben für eine poetische Musik*.  
Hamburg: Arche Verlag, 1997.
- Krebs Carl. Translated by Agnes Eisenberger. *Schatzkästlein des jungen Kreislers*. New York:  
Pendragon Press, 2003.
- Ludwig, Franz. *Julius Otto Grimm: Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Spätromantik*.  
Bielefeld: Verlhagen & Klasing, 1925.
- Musgrave, Michael. *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge: Cambridge University  
Press, 1999.
- Ostwald, Peter F. *Johannes Brahms. »Frei aber (nicht immer) froh«*. In: Gewandhaus zu Leipzig  
(Hrsg.), *Johannes Brahms. Leben-Werke-Interpretation-Rezeption*. Kongressbericht zum  
III. Gewandhaus-Symposium anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1983.
- Sadie, Stanley ed. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 20 vols. London: Macmillan  
Publishers, 1980. S.v. "Brahms, Johannes" by Heinz Becker.
- Schauffler, Robert Haven. *In The Unknown Brahms, His Life, Character and Works*. Westport:  
Greenwood Press, 1972.
- 林勝儀譯：〈布拉姆斯 - 作曲家別名曲解說珍藏版〉。台北（美樂出版社）· 2000 ·

# 一個新的琵琶指法分類法與其教學運用

蔡佩洳

## 摘要

琵琶新樂曲的創作方式及風格走向，深受琵琶指法的發展所影響。但以另一角度觀察時，琵琶的性格——一個兼併了開明和創意的多重性格——在中國文化當中扮演一個相當重要角色。在這樣的文化之下，琵琶的角色扮演與它的功能使他身兼為舞台與大眾流行的樂器。

在整個漫長的中國音樂史的演變下，琵琶的右手指法由撥彈轉為指彈，唐中期至明朝其持琴方式由橫抱改為直抱的方式，及在清朝興盛的傳統琵琶學派中，古譜記載琵琶受到古琴指法的影響，如禁大、小指，但是在限制琵琶發展指法下的影響，卻遭到崇明派大師朱英的反駁，他認為琵琶與古琴不同，琵琶需要更多的手指來詮釋音樂，因此後來許多古琴左手的指法也被納入琵琶中，例如：綽、注等。這顯示琵琶這個樂器指法的重要性，也難怪琵琶指法的繁複及發展，一直是當今學術界的話題。

傳統的琵琶譜與現今出版的琵琶書籍，對於琵琶的指法種類及數量，大多記載不一，有的書籍記載琵琶指法有從三十多種、七十幾種至多達一百多種的說法，然而對於這眾說紛紜的說法，近年來激起了許多音樂學者與琵琶演奏家的關注，因而產生很多琵琶指法分類法，但是大部分的分類法，除了在邏輯上有互相矛盾或不足的地方，就是無法融入所有的指法。因此本篇論文試圖以一個新的觀點來架構琵琶指法分類，這個新的分類法除了能容納所有琵琶的指法外，還試圖解釋琵琶指法相互間的發展關係與其邏輯架構，並從音樂上的功能、語意與角色來提出一套系統性的分類架構。這套理論也嘗試運用於教學的實踐。

在教學實踐的部分，筆者以自身在維也納任教琵琶的經驗，來呈現學生對於此理論與傳統教學的反應，希望藉此能提供台灣琵琶在學術界、演奏、教學界一個新的參考。

**關鍵詞：**琵琶指法、分類法、教學法、指法功能、指法的語意學



## *A New Classification of the Pipa-technique and Its Use in Pipa Pedagogy*

TSAI Pei-Ju

Ph. D Student

Vienna University

### Abstract

The development of pipa-technique has influenced the creation and the new style of repertoire. The pipa has also played a vital role in Chinese culture as an instrument for classical and folk music.

In the development of the Chinese music history, the pipa-technique of the right hand changed from using a plectrum to the use of fingers. From the mid-Tang dynasty to the Ming Dynasty the way of holding a pipa was changed from horizontal position to vertical position. According to the manuscript of the renowned traditional pipa school in the Qing Dynasty, the pipa-technique was influenced from the qin, such as the prohibition of using thumb and little finger. But the limitation of pipa-technique was not accepted by the pipa master of the Chong Ming School. Zhu Ying argued that unlike the qin, the pipa requires more fingers to play and to express music. However many of the qin techniques were retained for the pipa, for example the techniques *chuo* and *zhu* are still the hot topics of the complication and development of pipa-techniques.

The traditional pipa repertoire and literature related to new pipa-techniques reveal that the number of pipa-techniques always vary with some mentioning 30, 70, or more than 100 different techniques. This paper offers a new taxonomy of pipa techniques and illustrates the development, the logical structure, the musical function, and the symbolism of the pipa-technique.

**Keywords:** Pipa-technique, classification, Pipa pedagogy, musical function, semiotic of the Pipa-technique

## 前言

傳統樂譜對於琵琶指法的記載，著重於指法的解釋及使用，其中關於數量的記載，如：一素子琵琶譜(1762)中一共記載右手指法共21種，左手指法11，共計有32種指法。南北二派秘本琵琶譜真傳(1819)中記載右手指法27種，左手指法10種，共計37種指法。鞠士林琵琶譜(1860)中記載右手指法共8種，左手指法2種，一共是10種指法。南北派十三套大曲琵琶新譜(1895)中記載右手指法16種，左手指法9種，一共是25種指法。玉鶴軒琵琶譜(1920)中記載右手指法25種，左手指法20種，共計45種指法。養正軒琵琶譜(1929)中記載右手指法26種，左手指法12種。其中只有鞠士林琵琶譜將左右手的指法混在一起，其餘的樂譜均分為左手指法及右手指法，但並無進一步詳盡的將指法做分類的工作。近年來，在民族音樂學研究的興盛下，開始有學者或琵琶演奏家，同時也是受過音樂學訓練兼有雙重身分的學者，進一步的對琵琶指法做了一套系統性的分類法。本文首先探討與分析由學者們提出對於琵琶指法分類的理論，進一步提出一個新的分類理論及其運用於教學實踐中。

## 1. 學者的分類法

本文收集呂鈺秀、李民雄、袁靜芳、莊永平、許牧慈等學者的分類法，在此依學者發表其著作的年代順序為排序。

### 1.1 呂鈺秀的分類法(1992)

1992年呂鈺秀在其國立羅也納大學音樂學的碩士論文中，曾做了一次系統性的琵琶指法歸納表格，在這個表格中她記載了左右手共28個指法，雖然在她的碩士論文中沒有一個章節是特別提到琵琶指法分類，然而表一卻提供了很多系統性的訊息，關於指法的屬性與特徵，如：使用的手指、使用的弦數、使用手指指肉或指甲的部分、彈奏的方向，在這個表格上可以清楚的明瞭琵琶指法的特性及其彈奏方式，而這個指法系統是架構在彈奏方式上的原則。

Nr.	名稱	左·右手指法	使用手指	指甲、指肉	演奏方向以演奏家方向為主	演奏使用的弦數	備註
1.	彈	右	2	指甲	←	1	
2.	挑	右	1	指甲	→	1	
3.	勾	右	1	指肉	←	1	
4.	抹	右	2	指肉	→	1	
5.	摘	右	1+2	指肉	→ ←	2	同時
6.	分	右	1+2	指甲	← →	2	同時
7.	扣	右	1+2	指甲 + 指肉	← ←	2	同時
8.	掃	右	2	指甲	←	4	快
9.	拂	右	1	指甲	→	4	快
10.	掛	右	2	指甲	←	4	慢
11.	臨	右	1	指甲	→	4	慢
12.	滾	右	2+1	指甲	→ ←	1	
13.	搖	右	1 或 2 或 3 4 或 5	指甲	→ ←	1	
14.	輪	右	1+2+3+4+5	指甲	← ← ← ← →	1	1
15.	摘拍	右	1+2	指甲	←	1	同時
16.	拍	右	1	大指側邊	前面	1	
17.	吟或揉	左		指肉	↑ ↓	1	上或下
18.	擺	左		指肉	↔	1	
19.	泛音	左		指肉		1	自然或人工泛音
20.	帶	左		指肉		1	
21.	撒	左		指肉		1	沒有右手
22.	打	左		指肉		1	沒有右手
23.	推或拉	左		指肉		1	使用或不使用右手
24.	掉或柱	左		指肉		1	使用或不使用右手
25.	突	左		指甲		2	
26.	煞	左		指肉		1	
27.	虛按	左		指肉		1	
28.	撫	左或右		手心		4	

表一 呂鈺秀分類法·資料來源參考：Lu, Yu-Hsiu, 《Die Interpretation auf der Pi-pa 琵琶的詮釋》, (Diplomarbeit, Wien: 1992, 24)。

## 1.2 李民雄的分類法<sup>1</sup> (1997)

李民雄將琵琶指法分為右手及左手，進一步他將右手分為基本指法及複合指法與特殊指法等。在右手指法的部分，他細分為基本指法，且以食指或拇指和輪指為主要分類的原則。複合指法則是基本指法中的不同組合的運用，特殊指法則是表達音樂上特別的音色需求。他的分類基準是以指法特色及使用手指，如：使用大指或食指為其原則。他的右手分類法在整體的大架構具有一定的邏輯意義，但整體細部的部分卻不夠詳盡，如：有一些基本指法並不一定只用到大指或食指，有些會使用中指或無名指。另外“特殊指法”這個名詞的使用有待進一步的定義。在左手分類上，他分成按音、散音和泛音的部分。在按音的部分，他又繼續分類為實音、裝飾音、特殊性按音。裝飾音的部分，一共分為兩個部分，第一部分是吟、撇、帶、打分為一組和另一部分則是滑音為一組的指法。在滑音的部分，進行細分為移動滑音和固定滑音。在李民雄左手的分類部分，呈現了較大的問題，第一階層的三個細分部分：散音、泛音和按音，從下表格中明顯的看出，他沒有舉出或定義哪幾個指法是歸類於散音和泛音，反而是大部份的指法，他都將其歸類於按音、裝飾音的部分。在名詞的使用“特殊音”和“裝飾音”的定義及界定並未有清楚的作定義及交代。

右手指法	基本指法	食指指法	彈、抹	
		拇指指法	挑、勾	
		輪	上出輪 下出輪	全輪、半輪、長輪
	複合指法			夾彈、搖、遮、分
	特殊指法		擠、板	
左手指法	散音			
	泛音			
	按音	實音		
		裝飾性	吟、撇、帶、打	
			滑音	移動 轉、注、進、退 固定 推、拉、推復、拉復、撞、蹶起等
		特殊性		撇、並、輪、板、煞、伏等

表二：李民雄分類法，資料來源參考：李民雄《民族器樂概論》（上海音樂：1997，27-28）；許牧慈，《指法在琵琶音樂語境中地位之探討》，國立台灣師範大學碩士論文（2002，60）

<sup>1</sup> 李民雄，《民族器樂概論》（上海音樂：1997，27-28）。

### 1.3 袁靜芳(1999)<sup>2</sup>

袁靜芳的四分類法是：(一)右手主要指法、(二)左手主要指法、(三)匯組指法及(四)特殊指法。右手主要指法繼續細分為：單音技法、雙音技法、和音技法和持續音技法。右手主要指法基本上是以音樂功能：如單音、雙音、和音或持續音為分類原則。但在此顯示其矛盾處。匯組指法也是右手指法下的一個分類系統，但在此特別將它獨立分出來。而左手主要指法並沒有進行細部的分類，只在此指描述左手主要指法的特色，如：輕柔細巧、配合右手單技法接續等。此分類法的長處在於，給予指法功能、特色、運用方式等的資訊，但對於一個系統性的邏輯分類有待加強。

指法分類	分類細目	方法特色	功能	指法名稱	運用方式
1. 右手主要指法	單音技法	彈弦後會發出短暫單音，時值短，觸弦靈活，節奏鮮明	1. 組合技法中的連接環節 2. 單獨演奏	彈、挑、勾、抹、刷、泛等	1. 力度對比：單、雙、和音 2. 時質對比：單、雙、和、持續音 3. 細微韻味對比：左手指法 4. 段落間對比 5. 段落中匯組指法對比 6. 主題個性技法安排 7. 主題反覆變奏安排
	雙音技法	單弦後發出短暫雙音，節奏鮮明、力度較強	1. 加強，改變重音 2. 節奏性、活潑性、立體感	雙彈、雙挑、遮分、扣等	
	和音技法	觸弦發出三個以上合音，迅猛準確，力度更強	同雙音技法，但更強烈	掃、拂、扣、雙、三分、三遮、三扣、分雙等	
	持續音技法	一指法持續演奏或雙手二種指法巧妙接續	1. 特殊長音效果 2. 與基本指法複合造成支聲複調	搖、滾、輪、長輪、半輪、挑輪、勾、扣輪、滿輪、雙輪	
2. 左手主要指法		輕柔細巧、配合右手單技法接續	1. 滑音 2. 顫音 3. 同音反覆 4. 表現深刻內在旋律	吟、揉、帶、撒、打、推、拉、顫、泛等	
3. 匯組指法		兩種以上基本指法接續組合或反覆使用	造成對比與變化	勾搭、遮分、遮掃、夾掃等	
4. 特殊指法		左右配合彈弦發出噪音，屬非樂音類指法	1. 形象性的描繪 2. 渲染氣氛		

表三：袁靜芳分類法，資料來源參考：袁靜芳，《民族器樂》（人民音樂：1987,225-239; 1997,27-28）；許牧慈，《指法在琵琶音樂語境中地位之探討》，國立台灣師範大學碩士論文（2002，64）

<sup>2</sup> 袁靜芳，《民族器樂》（人民音樂：1987,225-239; 1997,27-28）。

#### 1.4 莊永平 (2001)

莊永平在其著作《琵琶手冊》中關於“演奏技巧”<sup>3</sup>這個章節中提出琵琶技巧的分類，他將琵琶首先分為右手及左手，進一步在右手指法進行分類為：彈挑型技巧、輪指型技巧、組合型技巧；左手部分他分類為：基本技巧和指法技巧。在這個分類中，右手的部分，他以琵琶指法中的基本指法“彈挑”和所有與彈挑有關的變化型指法均歸屬於一類。其次便是輪指型和組合型的指法。這個分類法在分類上有不妥之處在於，他歸類的彈挑型指法類群中，例如：遮分、本身就是一個組合的技巧，因為遮是一個技巧，分也是一個技巧；以此類推同樣的問題發在鳳點頭、滾、分彈等指法上。

至於在左手的分類技巧，他分為基本與指法技巧，在基本技巧中他放入不屬於琵琶指法技巧中的兩個技術成面的技巧如換把、跳把，但不知為何他在此又加入一個屬於指法技巧的揉弦。至於指法技巧部分，他則將所有的左手技巧一概歸入，並未做更細部的分類工作。

右手	彈挑型技巧	雙彈、剔、抹、勾、遮分、扣、遮彈、分彈、三遮、三分、鳳點頭、三扣、滾、搖、掃、拂、划、掛
	輪指型技巧	全輪、半輪、三指輪、四指輪、長輪、輪雙、滿輪
	組合型指法	勾輪、挑輪、掃輪、拂輪、掃拂輪、拂掃輪、
左手	基本技巧	換把、跳把、揉弦
	指法技巧	打音、顫音、帶音、蠶音、推挽音、回滑音、撞音、掉注音、泛音、斷音、勒音、潛品

表四：莊永平分類法，資料來源參考：《琵琶手冊》(上海音樂：2001,135-206)

#### 1.5 許牧慈 (2002)<sup>4</sup>

許牧慈在她的碩士論文(2002)中提到，她的分類原則係依據：指法的音樂功能及所反映的音響形象，而不是將琵琶指法以左右手的方式依序分類。其分類法為：點狀音指法、連續音指法、行韻指法和色彩音響指法，在這四個架構中分別置入左手及右手指法，在此她將右手與左手的指法，做一個音響功能的對比。其分類法的弱點在於，只以音色特點來分類左右手的指法，因為很多的指法在音樂特質上可能會有重疊的特性，且左右手的演奏指法功能本身就不同，因此將左右手一同納入這四個原則且一同進行分類，會有無法繼續往下細分，且無法將指法個別的特徵展現出來或出現重疊的現象。如：點狀音分類法，右

<sup>3</sup> 莊永平，《琵琶手冊》(上海音樂：2001,135-206)

<sup>4</sup> 許牧慈，《指法在琵琶音樂語境中地位之探討》(國立台灣師範大學碩士論文：2002,80-96)

手實音指法的部分，這些指法在特徵及音樂功能上都是非常的不同，有些相對於是屬於虛音的指法功能，如：指法“勾”，其實是擔任音色上的變化為作為虛音指法功能的需求，但在此卻全部被歸類為右手實音指法，還有很多指法基本上都是左右同做發聲指法，不只有泛音，因此在這樣的定義及歸類下會有指法難以歸類的情形出現。

分類法	左手或右手	指法
1. 點狀音指法	右手實音指法	彈、挑、抹、勾、撫、刷、雙、遮(三遮)、分(三分)、扣、小掃、小拂、掃、拂、大掃、掛、蠶
	左手虛音指法	打(奈)、帶起、撒
	左右同做發聲指法	泛音
2. 連續音指法	右手	1. 輪(半輪、單輪、雙輪、滿輪、長輪)
		2. 滾
		3. 搖
		4. 鳳點頭
		5. 夾彈
3. 行韻指法	左手	吟揉、推、挽、扭、擡、促、綽、注
4. 色彩指法	右手、左手	拍、提、擗、擊板、輪板、虛按、煞、繳、并弦

表五 許牧慈分類法，資料來源參考：許牧慈，《指法在琵琶音樂語境中地位之探討》(國立台灣師範大學碩士論文：2002.80-96)

## 2. 一個新的分類法 — 蔡佩洳 (2006)<sup>5</sup>

在此筆者強調“新分類法”中的“新”意為，一個強調以系統性及邏輯性的架構來收納所有的琵琶指法。系統性的原則：右手分類法的原則，以演奏的動作和使用的手指、觸弦的手指部位及彈奏弦數為分類依據，左手分類法的原則以發聲原理為基準，如：改變音高，改變音色及製特殊音效三個變音為分類的群組。

收納歸檔的原則以歸納數號來做系統性的架構，如：右手的數位編碼從 Nr.1-36，左手的數位編碼則從 Nr.1-20。在筆者維也納大學音樂學碩士論文中，收錄右手 36 種指法與左手 20 種指法，共計收錄 56 種指法。每個指法被歸類為一個數號<sup>6</sup>，如：Nr.1 彈等。當然在這個 56 種指法收納歸檔、建構系統及邏輯性架構的過程中，不包含所謂“另一類型的細部

<sup>5</sup> Tsal Peifu, [Die Geschichte, Spieltechnik und Musikinterpretation der Pipa], (Wien: Diplomarbeit, 2006.34-54)

<sup>6</sup> 其中有些指法只是在弦數上不同，但是有一個新的名稱，筆者在此將其歸於同一類指法，如輪。

<sup>7</sup> 數號的詳細詳情請看筆者的碩士論文副標題六，第三章：“指法與聲音”(Die Spieltechniken und der Klang der Pipa) 中對於“指法記錄”(Dokumentation der Spieltechniken der Pipa) 的章節。

變形指法，如：騰空搖指、托掌搖指，在此只將其列為搖指指法的項目中。雖然細部的部分沒有一一詳盡的被列舉出來，但是讀者可以在這個架構中，依據分類原則類推。

此“新的指法分類法”試圖列舉一個系統性的綱架，所謂系統性的原則在於每個分類項目、原則、要素及依據的因素，在不相重疊的條件下，展現出每一個分類階層和原則的特徵。此理論希望能提供更多的學者將琵琶不同學派的指法及甚至是由當代作曲家發現的一些新指法，作為一個可能性分類法的參考。

## 2.1 右手分類法：

右手的部分可分成四個組群，第一組群：基本指法，第二組群：變化指法，第三組群：組合型指法，以及第四組群：輪指法。右手的分類原則，以演奏動作為主要分類原則，例如：是否使用相同手指、演奏方向是否相同、使用手指指甲或指肉觸弦、彈的弦數是否相同等。

下表中可以清楚地看到每個組群的分類原則、組群名稱、音樂上的功能及所屬的指法。

分類族群	分類原則	音樂上功能	所屬的指法
第一組群：基本指法	動作：相同手指、使用相同手指、使用指甲觸弦、使用手指數相同、不同弦數。	單音、雙音、和弦音基本上不被單獨使用。	Nr.1-5, Nr.6-10
第二組群：變化指法	動作：相同方向、不同手指、使用手指數不同、觸弦部位不同	製造特別音色效果，很多變化指法被使用於文曲中。	Nr. 16-27
第三組群：組合指法	動作：組合第一基層兩個基本族群（彈 Nr.1-5, 挑 Nr.6-10）的指法，相同方向、不同手指。	持續音功能，通常使用於加強長音，音色改變。	Nr. 11-15
第四組群：輪指法	動作：相同方向、使用不同手指、使用指甲觸弦。	持續音功能，使用於一般長音。	Nr.29-35, Nr.36 輪板是屬於輪指法但同時兼具第二組群變化指法的功能。

表六 蔡佩卿分類法，琵琶右手指法分類原則，資料來源：Tsai Peiju, [Die Geschichte, Spieltechnik und Musikinterpretation der Pipa], (Wien: Diplomarbeit, 2006,36-42)

下面的表七可以更清晰地看到指法組群間的相互關係、發展性與音樂功能。第一組群，



是基本指法，Nr.1-5 彈的組群與 Nr.6-10 挑的組群，其分別以食指和大指作為第一組群基本指法的重要因素。相同的部分是 Nr.1-5 同樣使用食指及觸弦部位、彈奏方向相同，只是弦數不同<sup>4</sup>。

第二組群，變化指法，是由第一組群發展出來的，彈奏方向相同，只是在使用手指及觸弦的部分增加了更多的變化與可能性，有指肉觸弦或指甲觸弦等變素，而這組指法在音樂上的功能，是製造特殊音效，很多指法被使用於文曲或現代音樂中。

第三組群，是由第一組群基本指法的彈組與挑組合併而成的，例如：Nr.1 彈 +Nr.6 挑 =Nr.11 滾，Nr.4 掃 +Nr.9 拂 =Nr.14 掃拂，等。

第四組群，是一組非常獨立且具有琵琶右手指法特色的族群，在演奏動作上一致呈現圓形軸心狀，其音樂上的功能則是持續音功能，使用於長的旋律線條。從下面的表七可得知，指法組群一到三的連續及其發展關係，及獨立的第四組群，但在第四組群中 Nr.36 輪板也是輪指中的一類，只是它在音樂功能上承襲了第二組群的功能：製造特別的音效及音色。

<sup>4</sup> 詳細的細節部分請參考：Tsu Peiju, [Die Geschichte, Spieltechniken und Musikinterpretation der Pipa] (Wien: Diplomarbeit, 2006:36-42)，第三章琵琶的技巧與聲音 (Die Spieltechniken und der Klang der Pipa) 中的表格 3，右手的指法。



表七 蔡佩卿分類法，琵琶右手指法分類法，資料來源：Tsai Peiju, [Die Geschichte, Spieltechnik und Musikinterpretation der Pipa], (Wien: Diplomarbeit, 2006,48)

\* 圖表七中的箭頭是以演奏家演奏的方向為主。

## 2.2 左手分類法

琵琶的左手指法除了擔任很重要的基本按音功能，更讓它與其他樂器不同的是它能發出很多具有特色的音響效果，這也就是大多數學者在分類左手指法，會先考慮以聲響來作為分類的原則。在此左手的分類是以發聲的聲響為依據。左手指法在音樂上的功能有三個重要的角色：I. 第一組群：改變音高 (die Veränderung der Tonhöhe)、II. 第二組群：製造特殊音效 (besonderer Klangeffekt) 和 III. 第三組群：改變音色 (die Veränderung der Klangfarbe)。當然這三類因素在音樂上的特性是彼此息息相關，也會有重疊的部分，如：并弦屬於改變音高類的指法，然而它本身具有製造噪音的特質，但是在此還是將其依主要功能，歸類於第一組指法。

第一組指法的功能與特性是在改變音高，在音樂上的表現是顯現情感性的部分，如：吟、揉音的使用，可以描寫及表達音樂情感的部分，如：模仿人的哭聲、吶喊聲，如：著名的琵琶武曲霸王卸甲，在霸王與虞姬告別的一段，使用大量的吟、揉技巧來表現他內心最深處的情感。除了使用於武曲中抒情的部分，大多數此組的指法常用於傳統琵琶文曲中，或現代音樂作品的使用。屬於第一組類型的指法有 Nr.1-Nr.7, Nr.11, Nr.19。

第二組指法的功能與特性是製造特殊音效 (besonderer Klangeffekt)，大部分屬於這個群組的指法，它們的發聲特質是無音高，且製造噪音，如：絞弦、虛按等指法。第二組群中大部分的指法通常使用於傳統組曲的武曲，尤其是在武打跟描述戰爭的場景，屬於第二組類型的指法有 Nr.9-10, Nr.18。

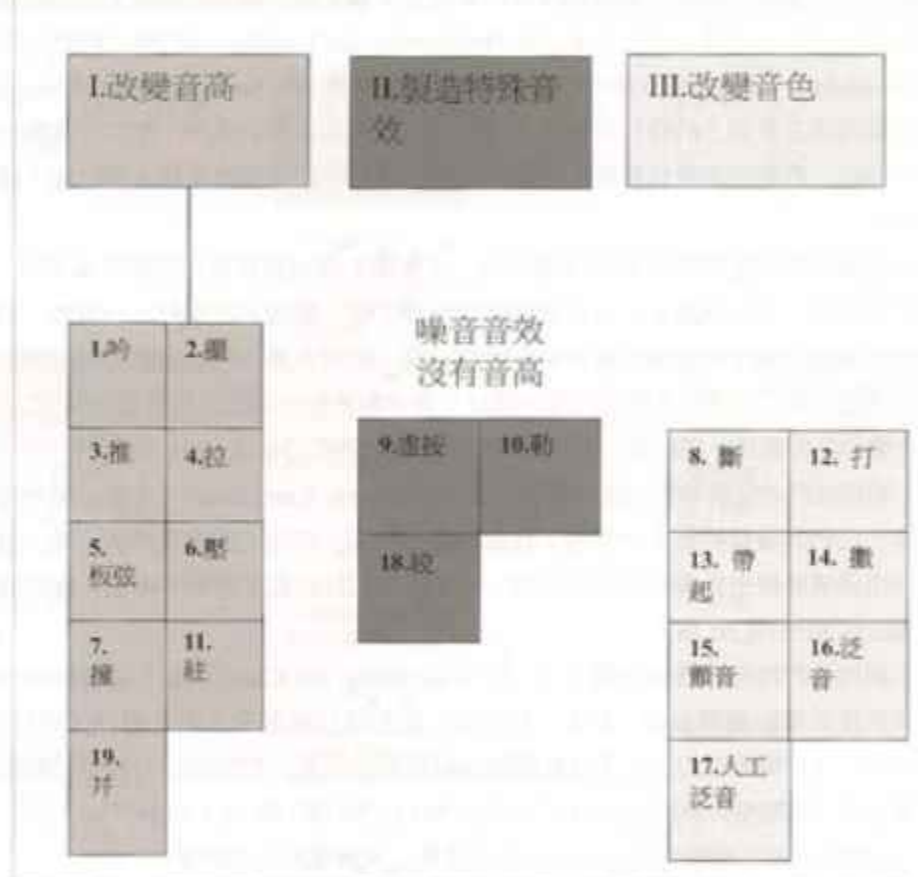
第三組指法的功能特性是改變音色 (die Veränderung der Klangfarbe)，這個群組的特點與功能在於使原來的聲響改變，與第一組和第二組指法比較起來，第三組指法的特色是，不改變音高，在音樂表現力上追求比較細膩或較特別的音色，相對的沒有較強烈戲劇化的表現。屬於第三組類型的指法有 Nr. 8、Nr.12、Nr.13、Nr.14、Nr.15、Nr.16、Nr.17。

表八清楚地將此三個組群以圖表示的方式呈現，及所屬的左手指法。

I. 第一族群：改變音高 (die Veränderung der Tonhöhe)

II. 第二族群：製造特殊音效 (besonderer Klangeffekt)

III. 第三族群：改變音色 (die Veränderung der Klangfarbe)



表八 蔡佩洵分類法·琵琶左手指法分類法·資料來源：Tsai Peiju, [Die Geschichte, Spieltechnik und Musikinterpretation der Pipa], (Wien: Diplomarbeit, 2006,50)



圖一：為漢學家也是筆者的琵琶學生，圖二：為維也納高中 **Handelsakademie 12** 高年級學生文化節的琵琶演出

關於琵琶的教學法到目前為止，可惜在比較系統性及專業性的研究文獻還很缺乏。本章首先呈現琵琶名家們的教學法於下表(表九)，進一步與本文所提出的理論做一個比較，其中比較的差異及成果，則以筆者親身經歷長達十多年的傳統師徒制琵琶學習經歷，和個人在維也納任教琵琶的教學實踐成果作為一個例證，希望藉此能提供琵琶教育一個不同的視野。

此表顯示不同的琵琶大師於其教學法中如何建構及定義琵琶指法。表格中的內容以其教學法的順序，從初學的指法到進階的指法為依據。

林石城出自林石城琵琶三十課	劉德海每日必彈琵琶練習曲	湯良洲琵琶演奏法	朱玉軒琵琶的技術與練習	林其美琵琶新曲與基礎練習	李光華琵琶奏法實用基礎教程
1. 左手按音和右手彈、挑的方法，雙彈、雙挑，第一把位按音練習	1. 開門三件事 a. 先練“骨肉”兼有、指腕並用的基本彈挑—琵琶基本音色 b. 後練平穩舒展的中速長輪 c. 再練左手指力與靈活	第一部分 1. 彈挑把位練習、彈挑空弦練習、品位第一把位至第四把位練習、相把位	第一章：基本技術通論 1. 右手基本技巧彈奏要領：留指甲	1. 彈挑起蒙三步到位練習	1. 右手技巧彈挑，過弦

2. 子弦彈挑練習、彈挑起板規律練習一、輪一條弦練習、小工調(D調音階練習)	2. 彈挑一食指與大指的獨立性	2. 輪指練習：半輪、五指輪、短輪、中輪、長輪、簡單挑長輪	2. 輪指：派別及異同、要求標準、彈奏要領	2. 定數音階輪的基本練習	2. 輪指
3. 彈挑起板規律練習二、小工調(D調音階練習)五聲音階練習、輪一條弦練習	3. 音階	3. 演奏練習：短促演奏、長音演奏	3. 彈挑：指法說明、要求的標準、彈奏要領	3. 過弦練習	3. 搖指
4. 大夾彈練習、三度模進練習、輪一條弦練習	4. 節奏練習	4. 熟悉幾種常用調的音位和音階：G、C、F、A調的音接把位	4. 其他要領：各弦之觸點、右腕位置之運用、使氣運神一力道之控制、手指之獨立	4. 三指輪練習	4. 掃拂
5. 滾的準備練習、五聲音階練習、輪兩條以上弦的練習	5. 縱橫彈	5. 手指體操練習：第一把位、第一二把位、第三把位、相位、第一二三把位手指練習	5. 左手基本落弦及運動要領：持琴：持琴之標準與要領、把位選定要領	5. 初學推拉練習	5. 反彈
6. 快夾彈練習、滾的練習、二弦和音練習一	6. 過弦與滾奏	6. 換把練習：五聲音階、二度模進、音接換把、弦律換把、變音階換把	6. 落指：落指之標準與要求、落指要領：把位正確、垂直落弦、掌緣與琴面平行、手指之獨立、良好的觸點、力道適度、腕部恰當	6. 掃弦練習	6. 左手技巧：大指運行、把位手型的轉換、同把位按音訓練、換把、表現性技巧一、如：揉弦、表現性技巧二、如：打音、帶音、滑音

7. 半輪和輪的練習、八度模進練習	7. 八度跳	7. 過弦練習： 一、二弦過弦、音階過弦、五聲音階過弦、八度過弦、轉調過弦、在一、二弦上過弦、旋律過弦	7. 左指運動要領：手只能不動便不動、左指隨時保持戰備狀態、指型正確、音的連接 〈旋律如歌〉 一同把位移指、換指要領、指力與高度、左腕位置之適當	7. 彈挑綜合練習	7. 樂曲
8. 長輪與長滾練習、按指換把練習	8. 大跳	8. 自由把位練習：移位練習、一指下行練習、旋律性移位	8. 左指運動的基礎訓練	8. 長輪練習	
9. 掃撇與划拂練習、跳把練習	9. 過弦	9. 模進、琶音、跳把練習	9. 各種技巧的彈奏與練習曲D調練習、輪指練習、彈挑練習	9. 慢彈挑練習	
10. 夾掃練習、八度跳進練習	10. 不規則節奏	10. 和弦應用法：在第一、二弦上幾種和弦的按指法、	10. 一把位練習、落指的無音練習、外弦八度音練習	10. D調和弦練習	
11. 划輪彈〈俗稱掃輪〉練習、吟的練習、二弦和音練習二	11. 輪指	11. 推拉音練習	11. 這分練習	11. 勾挑輪練習	
12. 推、挽、撮起、撞的練習、尺字調練習(C調)音階練習	12. 半輪裝飾	12. 指法、手法組合練習：綜合練習、輪指離組練習、滾奏、搖指練習、小曲三首	12. 雙音練習	12. 滾四弦練習	

13. 拍、提、掃、扣、摘、彈板面、四度模進練習	13. 爪的裝飾	第二部分 一 高難度練習曲：手指體操練習、音階練習、過弦練習、快速度練習、輪指練習 二 小型獨奏曲	13. 掃拂	13. 音階練習	
14. 泛音練習、五度模進練習	14. 快速打音		14. 輪指與滾的運用練習	14. 樂曲練習	
15. 挑、帶、撇、三連音、模進練習	15. 左追右〈左手追右手的靈活性〉		15. 二把練習		
16. 進、退、掉、注、虛掉、虛住練習、按指換弦練習	16. 2 追 1 〈二根弦過弦追上一根弦的速度〉		16. 二把練習手指的易位		
17. 彈這練習、五度三度交換練習	17. 大追食〈大指追食指的靈活性〉		17. 二把換把練習		
18. 勾打〈鳳點頭〉練習、移指練習	18. 收不住〈無過弦概念訓練〉		18. 各種基本輪指練習：帶輪、二輪、長輪、綜合練習		
19. 挑輪與滿輪練習、半音階練習	19. 擠不進〈保持快彈手型〉				
20. 鑼鼓片斷練習、分解和弦練習	20. 練習曲				
21. 顫指練習、正宮調(G調)音階練習、五聲音階練習					
22. 絞弦、並弦、同輪板練習、乙字調(A調)音階練習、三度模進練習					



23. 指距練習、 食指按子弦 “3”把位練 習					
24. 食指按子弦 “4”把位練 習、六字調 (F調)、五 聲音階練習					
25. 食指按子弦 “6”把位練 習、上字調 (bB調)音 階練習、六 連音、跳進 練習					
26. 食指按子弦 “7”把位練 習、凡字調 (bE調)音 階練習、主 、下屬、屬 合弦練習					
27. 長輪帶挑、 長輪連挑、 搖的練習					
28. 曲調與本弦 散音的襯音 練習、把位 移轉練習					
29. 挑划或彈划 練習、人工 泛音練習					
30. 琶音輪(臨 掛輪)練習 、音色變化 練習					

表九 琵琶名家教學法分類法，蔡佩卿 2007，資料來源參考：林石城，《琵琶三十課》(人民音樂出版社：1987, 1-V)；劉德海，《每日必彈》(上海音樂出版社：2000, 1-51)；湯良洲，《琵琶演奏法》(學藝出版社：1991, 5-7)；廖富榮，《朱玉軒琵琶的技術與練習》(中華樂訊出版社：1980, 8-13)；林其美，《琵琶新曲與基礎練習》(四川人民出版社：1998, 1-15)。

在表格九中可以看到各大琵琶名家對於基本指法訓練的定義都不同，這些不同也帶給了他們各自在鋪墊琵琶教學法的難易度及進度也大多不同。然而一致相同的是，一開始的初學指法基本上都是從指法彈和挑開始，進入輪或滾的指法。琵琶名家們對於琵琶指法的定義也採取較廣義的定義，也就是不只包含狹義的琵琶指法，也涵蓋廣義的琵琶技巧性的指法，如：跳把、換把、音階練習、把位練習等。

相對於筆者的琵琶指法分類法及其教學運用，在此將前一個章節中所提出的“一個新的琵琶指法分類法”的理論延伸於教學中。不同於琵琶名家的定義，筆者採取狹義的琵琶指法定義，將跳把、換把、把位練習及音階練習歸為另一類所謂琵琶技巧性的練習，而不將其歸入琵琶的指法中。

以下的論述將討論如何將之前琵琶指法分類的理論實踐於教學中。在筆者的琵琶指法分類法，理論架構尚未成形時，筆者曾使用親身經歷長達十多年傳統的師徒制琵琶學習經歷，和參考近年來出版的琵琶大師教學影音資料及琵琶教材來教導維也納的琵琶學生，一開始遇到的問題是，傳統的教學法對於一個琵琶初學者，第一堂課的課程是學會 Nr.1 彈及 Nr.6 挑，這些指法的教學進度，也可以在表格九中琵琶名家的教學法中看出。這兩個指法的特性是右手食指指尖觸弦且向下彈奏和右手拇指側邊觸弦向上彈奏，然而對於初學者較難的是，在第一堂課學會及把握食指向下發力及拇指指甲側邊向上發力。所以在開始的學習過程需要花很多的時間體會。相對於傳統的教學法，筆者的教學法在此將右手及左手上章所述新分類法的觀念帶入教學中。以右手為例<sup>10</sup>，第一組群：基本指法在 Nr.1-5 彈組的部分，可以做為初學者入門的第一堂課。可是一堂課只學一個食指彈的指法又未免太無趣，因此同時將彈的組群 Nr.1-5 在第一堂課同時讓學生體會，食指在相同觸弦的位置，相同發力點、相同的彈奏方向只是弦數的變化，這樣可以簡化過多的變素，加強學生的自信及又不失學習的動力，而且第一堂課已學會了五個指法。下一堂課可以開始從基本指法 Nr.6-10 挑組開始，以同樣的邏輯來學習挑，同樣的手指、觸弦方式相同、觸弦位置相同、發力點及彈奏方向皆相同，不同的是弦數的改變，而且第二堂課也學會了五個指法，所以一共在兩堂課初學者可以學會十個基本且最重要性的指法。在完成了這十個指法的學習，初學者可以進入第三階段，因為第三階段是組合第一組群中的彈組群和挑組群，如：Nr.11 滾=Nr.1 彈+Nr.6 挑，這樣結合的練習，對於初學者而言一切都是按步就班。而且在第三組群中，指法 Nr.11 滾在音樂上也是擔任持續音功能，所以能符合樂曲中音樂性持續音功能的需求，所以只要學會第一和第三組群的指法，就可以彈很多較簡易的曲目。

第二組群的指法通常在傳統或是一般的琵琶授課中很少被單獨拿出來教，通常會直接經由樂曲來學習第二組群的指法。因曲目關係的需求，通常會彈到這個組群的琵琶學生，

<sup>10</sup> 請參照表格七及表格八。

已經有一定的學習年資及某種程度的技巧在。對於專業的琵琶學生，第二組群也是由第一組指法演變而來的，所以不會有太大的困難性。至於第四組群：輪組群，是琵琶技巧中最難的組群，通常初學者必須經過一段時間才會進入這個指法，或適應這組指法的練習，這組指法決定了誰是琵琶高手的重要因素，也因為它是最難且由於其音樂功能擔任持續音的重要角色，所以也有很多琵琶名家將其放置在初期課堂中，並一再的將重覆並納入不同的簡單練習曲中，以備學生能有重複練習的機會。

以下的表格呈現了一個教學法的比較，筆者採用中央音樂院李光華教授的有聲教學影帶對於琵琶指法教學法的架構和筆者的分類法做為比較，因為李教授的教學法較適用於普及的琵琶學法。一般的琵琶教學法，指法的進度是根據樂曲的需求而安排的，所以持續音如輪組的指法在第二及第三階段就會教到，反而是很多細部的指法會被忽略，或在樂曲當中直接學習。

琵琶課程	琵琶教材和教學有聲資料 <sup>11</sup>	作者架構
第一階段	I 基本指法 Nr.1 彈, Nr.6 挑	I 基本指法 Nr.1 彈, Nr.2 雙彈 Nr.3 小掃, Nr.4 掃 Nr.5 掛
第二階段	IV 輪組指法 Nr.26 輪 連續音效果	I 基本指法 Nr.6 挑, Nr.7 雙挑, Nr.8 小拂, Nr.9 拂, Nr.10 臨
第三階段	III 組合指法 Nr.11 滾 (Nr.1 彈 + Nr.6 挑) 連續音效果	III 組合指法 Nr.11 滾 (Nr.1+6) Nr.5 掃拂 (Nr.4+9) Nr.掛臨 (Nr.5+ Nr.10) 連續音效果
第四階段	III 組合指法 搖指、掃拂 (Nr.4+9) 連續音效果	III 組合指法 搖指 連續音效果
第五階段	樂曲 第二組變化組的指法在一些琵琶名家中不被單獨納入課程中	IV 輪組指法 Nr.26 輪 連續音效果
第六階段	樂曲	II 變化指法 <sup>12</sup>

表十 琵琶教學法比較，資料來源：Tsai Peiju, [Die Geschichte, Spieltechnik und Musikerinterpretation der Pipa], (Wien: Diplomarbeit, 2006,54)

<sup>11</sup> 李光華為北京中央音樂學院教授和民樂系的前副主任，他出版了一套琵琶演奏法實用基礎教程，他的教材設計則是彈挑、輪指、搖指、掃拂這分別是筆者指法歸類下的第一組群、第四組群、第三組群、第三組群，在此第二組群如筆者在上面所言是被忽略的。

<sup>12</sup> 第二組變化指法，通常不會在初學的曲目中出現，且對於初學者的程度及曲目需求，不太需要在開始時學習變化指法，因此將第二組指法延後到較遲的階段。

## 實踐的結果

筆者曾嘗試以傳統式的教學法來教圖一的漢學家，剛開始遇到最大的困難是，她無法一次掌握以食指為主的彈 Nr.1 和以大拇指為主的挑 Nr.6 指法。後來讓她嘗試筆者的架構，她覺得琵琶變的不像想像中的那麼的困難，因為對於初學的她而言，要嘗試一項不是自己文化中的樂器需要更多的興趣、勇氣及邏輯架構來學習。

這個新的分類法和教學法還曾在一次只有兩個小時的琵琶課程中運用，且之後在圖二維也納 *Handelsakademie 12* 高中全校師生的文化節慶典中呈現。來上課的學生約有十六人，國籍分別來自伊朗、東歐、南歐國家、土耳其及奧地利學生。這些學生大部分都沒有正式學習過音樂，因此他們不懂節奏、音高更別說看譜的能力。筆者使用這個新的琵琶指法教學法來進行，在短短的兩個小時，每個學生學會了第一組群基本指法的十個指法（彈組群 Nr.1-5、挑組群 Nr.6-10），有興趣的學生甚至自己在課堂上玩起來第二及第三組群的指法。在兩個小時學習之後的最後呈現，筆者與學生一起做自由即興，演出的成果轟動了全校的師生，也超乎筆者本身的想像之外。

## 結語

追溯琵琶樂器的名稱，“琵”代表向上彈奏，“琶”代表向下撥奏。其實“琵琶”就是現在“彈挑”的匿名，琵琶的名稱已表達了對於這個樂器最經典與重要的意義。琵琶繁複的指法在時間長流下已經發展出一定的系統與邏輯架構。本文筆者提出的一個“新的指法分類”理論，試圖在系統性、邏輯性及數位歸檔的新意中來架設不同階層、不同變素等分類基準原則，以展現琵琶在右手及左手分類法本身的指法特性，以及在音樂上所扮演的功能與角色。

經由此分類法可以解答為何琵琶指法的數量眾說紛紜，因為除了在本分類法中的右手四個組群可以獨立外，指法與指法之間是可以互相合併，且會被賦予一個新的名字，如組合式指法等。此外還有各家傳譜對於不同指法名稱記載有異，綜合這些因素都是造成琵琶指法數量一直無法有個統一的數據。此外，本文所提出的琵琶“新的指法分類法”不但有助於系統化的琵琶教學，更可以幫助吾人理解音樂語意及指法在音樂、樂譜符號及流派中所扮演的功能與角色。

## 參考文獻

### 中文

#### 南匯黃家路

1929 《黃正軒琵琶譜》。南匯商益印務局。

#### 曹安和編

1949 《文板十二曲》。台灣：學藝。

#### 廖富樂

1980 《朱玉軒琵琶的技術與練習》。台灣：中華樂訊。

#### 林石城譯譜

1983 《鞠士林琵琶譜》。北京：人民。

1987 《琵琶三十課》。北京：人民。

1996 《嘈切錯雜彈》。台灣：學藝。

#### 沈浩初編著 林石城整理

1983 《黃正軒琵琶譜》。北京：人民。

#### 劉東升、吳鈞

1987 《中國琵琶史稿》。台北：丹青。

#### 學藝編輯部

1989 《琵琶獨奏十大名曲·附南北二派秘本琵琶譜》。台北：學藝。

#### 朱 菁、楊少彝傳譜，任鴻翔整理。

1990 《平湖派琵琶曲十三首》。北京：人民。

#### 湯良洲

1991 《琵琶演奏法》。台灣：學藝。

#### 呂鈺秀

1993 《音樂學實踐—其使用技術簡介》。台中。

#### 李民雄

1997 《民族器樂概論》。中國：上海。

**林其美**

1998 《琵琶新曲與基礎練習》·中國：四川人民·

**袁靜芳**

1987 《民族器樂》·北京：人民·

1999 《民族器樂》·北京：人民·

**劉德海**

2000 《每日必彈》·上海：上海·

**莊永平**

2001 《琵琶手冊》·中國：上海·

**許牧慈**

2002 《指法在琵琶音樂語境中地位之探討》·國立台灣師範大學碩士論文·

**李景俠**

2003 《中國琵琶演奏藝術》·中國：上海·

**李光華**

(琵琶演奏法實用基礎教材)DVD·中國：北京·

**西文部分****Karbusicky, Vladimir**

1979 Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken. München: Wilhelm Fink.

**Kartomi, Margaret J**

On Concepts and Classification of Musical Instruments. Chicago: The University of Chicago Press.

**Elschek, Oskär**

1992 Die Musikforschung der Gegenwart ihre Systematik, Theorie und Entwicklung. Wien: Föhrenau.

**Lu, Yu-Hsiu**

1992 Die Interpretation auf der Pipa. Wien: Diplomarbeit.

**Tsai, Peiju**

2005 Das Pipa Spiel im Fest der Kulturen an der Handelsakademie 12. Wien: Handelsakademie  
12.

**Tsai, Peiju**

2006 Geschichte, Spieltechniken und die Musikinterpretation der Pipa. Wien: Diplomarbeit.





# 影音資料 · 評論 Reviews

廈門御前清曲

—廈門音樂的一段輝煌歷史  
以廈門御前清曲老唱片為例

郭梅木

評

# 廈門御前清曲 —廈門音樂的一段輝煌歷史 以廈門御前清曲老唱片為例

郭明木

## 摘要

上個世紀初到 1941 年太平洋戰爭爆發前，美、英、法、德、日等五個國家二十多家唱片公司先後錄製發行了大量廈門南曲唱片。本文根據筆者自藏的唱片實物和收集到各國唱片公司和各代理洋行等有關文獻，對這段歷史提出探討。

關鍵詞：廈門御前清曲、老唱片、知名唱家、唱片文化鏈、音樂原生態

*Chinese Amoy "yu qian qing qu"*

— *Amoy music period of time resplendence history*

*with agone record illustration*

GUO Ming-Mu  
Folklorist

**Abstract**

In the front the beginning of a century arrive at the Pacific War outburst front in 1941. Five the country such as USA, England, France, Germany, Japan, More than 20 Record Company Successively have made large amount of Chinese Amoy music gramophone record. The article author is based on the gramophone record, that self collects And collect to every country Record Company, Every relevant foreign firm document. Discuss to this segment of history.

**Keywords:** Chinese Amoy "yu qian qing qu" music, Record Before, Chinese Amoy Celebrities record culture chain, Antiquity's music

廈門御前清曲也就是南音。南音又稱南曲、南管、南樂、弦管，主要由“指”、“譜”、“曲”三大類組成，是保存中國古代音樂比較豐富、完整的一個大樂種。

據林齊秋編著的《泉州指譜重編》記述：“清康熙 52 年（西元 1713 年）癸巳六旬萬壽祝曲，普天同慶，四方靡歌畢集，大學士安溪李文貞公以南樂沈靜幽雅，馳書徵求故里知音妙手，得晉江吳志、陳富、南安傅廷、惠安馮松、安溪李儀等 5 人進京，合奏於御苑，管弦絳色，聲調諧和，帝大悅，除其官，費受，及賜以綸音曰‘御前清曲，五少芳賢’。”

南曲入宮後，逐漸受到地方官吏文人學士的欣賞和推崇，學習南曲演唱南曲成為風氣。

上個世紀初，國外唱片公司開始灌錄廈門的唱片，於是以廈門文人學士演唱的南曲唱片大都被冠於“廈門優伶”、“廈門優伶”之“廈門御前清曲”、“廈門御前清音”。

筆者根據自藏的唱片實物和收集到各國唱片公司和各代理洋行等有關文獻，試對上個世紀初廈門民間音樂的一段歷史進行探討。

## 緣起

2000 年臺灣傳統藝術中心籌備處出版了一套《聽見臺灣歷史的聲音—1910-1945 臺灣戲曲唱片原音重現》，內附有 10 張 CD，翻錄了 100 張老唱片，其中有歌仔戲、南管、客家戲曲以及京劇等等，在第 8 張 CD 中收錄的 10 張南管音樂老唱片中：“No.01”，曲目“看古時”，演唱者“廈門優伶 雲心愛”，出版者“His Master's Voice”，唱片編號“19-13165”，“1910 年代”出版，這是這張 CD 中看到的 earliest 的老唱片，也是書中 10 張 CD 翻錄的 100 張老唱片中的一張出版年份最早的老唱片。

這張被臺灣譽為最早的南管音樂唱片，並非偶然。清末到民初是廈門南管音樂的全盛期，出了不少有名的先生，教學遍及臺灣及東南亞各地館閣，廈門的優伶，著名藝旦以及她們灌錄的唱片風靡臺灣南管界。

## 上個世紀初外國唱片公司錄製發行廈門御前清曲唱片的情況

1877 年托馬斯·愛迪生（Thomas Alva Edison 1847-1931）發明了圓筒式留聲機（Phonogram），人類歷史上第一次能記錄和重放聲音。1887 年，埃米爾·伯利納（Emil Berliner 1851-1929）發明了圓形平面唱片和唱機（Gramophone），並在 1891 年研製成功轟

<sup>1</sup> 關於五少老賢之傳說，尚於史無據，僅能參考。

<sup>2</sup> 福建省群眾藝術館 泉州市南音研究社 廈門市南音研究會編 1962 年福建人民出版社出版《南音選曲》P4。

<sup>3</sup> 應為英國留聲機唱片公司（Gramophone Co., Ltd.）使用“His Master's Voice”商標出版。

<sup>4</sup> 臺灣傳統藝術中心籌備處《聽見臺灣歷史的聲音—1910-1945 臺灣戲曲唱片原音重現》P16。

膠唱片，此後，唱片在灌錄、壓片和生產製作工藝等方面有了很大提高，唱片所記錄的聲音音質和容量都有了很大進步，留聲機和唱片才開始成為真正意義上的大眾娛樂工具。

唱片在歐美方興未艾，即傳入中國。從上個世紀初到 1941 年太平洋戰爭爆發前，英、美、法、德、日等五個國家二十多家唱片公司先後錄製了近百位廈門閩家優伶唱片，錄製的唱片近千張，如按一版一印 2000 張（按大陸、海外各 1000 張）計算，總發行量上百萬張（廈門集安堂唱片被再版了 8 次），發行地區涵蓋了大陸、臺灣、東南亞，以及美國華人地區，其數量之多，範圍之廣是史無前例。

### 一、英國謀得利唱片公司 (Gramophone Co., Ltd.)<sup>5</sup>

英國謀得利唱片公司 (Gramophone Co., Ltd.) 前身是英國留聲機與打字機公司 (The Gramophone and Typewriter Ltd., 簡稱 G&T)。1903 年初開始在上海、香港錄音，現藏於倫敦大英圖書館內國家音響檔案館的 1903 年英國留聲機與打字機公司 (G&T) 中國唱片目錄上，記載著當時錄製的粵曲和京劇唱片內容，但沒有看到有廈門南曲唱片（簡稱廈門唱片，下同），從已收集到唱片實物看，最早的是 1907 年在印度加爾各答 (Calcutta) 製造的“廈門御前清曲”唱片，這時 (G&T) 公司開始使用“Gramophone Co., Ltd.”即英國謀得利唱片公司一詞。



圖 1 1907 年底“Gramophone Co., Ltd.”在印度加爾各答 (Calcutta) 製造的“廈門御前清曲”唱片，1906 年錄音。

唱片的片心（即片心貼紙，下同）最上面有一行弧形字 (GRAMOPHONE CONCERT RECORD)，弧形字下面是一幅圖案名為“主人的聲音”，圖中有一隻小狗正坐在那裏，傾

<sup>5</sup> (Gramophone Co., Ltd.) 本文沿用新加坡國立大學容世誠教授《清末民初粵樂唱片業與廣東曲藝》一文，譯作“英國謀得利唱片公司”。

聽一架留聲機發出的聲音。片心下半部分是唱片的內容：第一行印有廈門御前清曲，曲調的門頭，第二行是特請一等儒家，第三行是演唱者名字，第四行是曲目，第五行是唱片編號。從筆者收集到的二十多張謀得利唱片公司出版的“廈門御前清曲”唱片實物看，演唱者有：王以敬、陳明章、陳文玉、張金鐘、沈遊江、潘克明、陳文錦、吳文聲、雲心愛、月麗卿等 10 位，主要曲目有：冬天寒、山險峻、聽門樓、奏明君、望明月、出漢關、蓮步、一路安然。編號有 C.G 9-XXXXX、C.G 12-XXXXX、C.G 19-XXXXX、C.G 20-XXXXX、C.G 24-XXXXX、C.G 26-XXXXX 等系列，根據編號的組合判斷，每個系列有 100 張，灌錄的唱片應還有粵曲等，如果按每個系列出版 10 張“廈門御前清曲”唱片計算：1907 年左右英國謀得利唱片公司大約出版了 60 張“廈門御前清曲”唱片。

## 二、美國勝利唱片公司 (Victor Talking Machine Company)

1901 年由貝利納 (Emile Berliner) 和埃爾德裏奇·裏夫斯·約翰遜 (Eldridge Reeves Johnson) 正式創立。

1903 年在中國註冊商標。<sup>1</sup>

根據勝利公司記載，它們早在 1902 年已經開始印製中國唱片<sup>2</sup>，不過並沒有注明是否有廈門唱片。

1907 年勝利公司和謀得利公司達成協議：美國、中國、日本和菲律賓唱片市場歸屬勝利公司，所以勝利公司一直集中生產亞洲唱片<sup>3</sup>，從這開始到二十年代勝利公司錄製了大量的廈門唱片。



圖 2 美國勝利唱片公司 (Victor Talking Machine Company) 不同時期出版的同一唱片編號，同一曲目，同一演唱者的“廈門御前清曲”唱片

筆者收集到標有“廈門御前清曲”的唱片，有三分之一是勝利公司這一時期生產的唱

<sup>1</sup> 唱片實物文字。

<sup>2</sup> 新加坡國立大學容世誠《清末民初粵樂唱片業與廣東曲藝》P10。

<sup>3</sup> 新加坡國立大學容世誠《清末民初粵樂唱片業與廣東曲藝》P10。

片，現有唱片實物 130 多張。

勝利公司唱片的商標同謀得利公司，也有一幅狗聽留聲機圖案，從收集到的唱片實物看，有三種不同片心：第一種，最上面有一行弧形字“物克多（VICTOR 早期音譯）唱盤系攝中國名班子弟曲調”，弧形字下面是一幅狗聽留聲機圖案，片心中間有一行 VICTOR RECORD 字，該行字中心還有一圈字母 PRICE 75c in U.S.A（價格 75 美分），片心的下半部第一行印有廈門御前清曲，曲調的門頭，第二行是特請一等儒家、演唱者名字，第三行是曲目，第四行是唱片編號，第五行是公司的註冊和發行說明，第二種片心上半部同是一幅狗聽留聲機圖案，下面是 VICTOR 字樣，片心的下半部同第一種，第三種片心與第二種相同，只是 VICTOR 下面還有“物克多唱盤”字樣。比較三種片心，筆者認為這是勝利公司這一時期（1912～1919）發行的唱片特徵。第一種比後兩種要早些。整理發現，這一時期出版的廈門唱片編號很有規律：從 42500 到 42690，從 42850 到 42900，從 43100 到 43160。

在一本 1917 年勝利公司發行的唱片目錄上也記錄有 24 張廈門唱片，編號是 43137～43160，收集到的唱片實物編號最大的是 43157，因此可以確定勝利公司截至 1917 年至少灌錄了 270 張廈門御前清曲唱片。



圖 3 1917 年勝利公司（Victor Talking Machine Company）發行的廈門“南宮清曲”唱片目錄—河南鄭州王剛先生提供

演唱者有：王以敬、陳明章、陳文玉、張金鐘、沈遊江、陳石頭、潘克明、陳文錦、王稚忠、吳文聲、潘在、張仲煥、張伯芬、王鳳豪、王皆福、王振明、翁小川、劉玉堂、王姣月、月麗卿、白小才、玉輝、張金鈴、月仙、寶仙等 25 位，主要曲目有：冬天寒、山

險峻、聽門樓、奏明君、望明月、出漢關、蓮步、一路安然等。

對這些唱片研究還發現，同一唱片編號，出現在三個不同時期的片心上，而曲目和演唱者是相同的，因此確定，勝利公司曾多次再版廈門御前清曲唱片。

比較謀得利唱片公司、勝利唱片公司以及下面的美國哥倫比亞唱片公司（Columbia Gramophone Company）發行廈門唱片，王以敬、沈遊江、陳明章、陳文玉、張金鐘、潘克明、陳文錦等“廈門優等樞家”反覆出現在三家公司出版的唱片上，筆者以為這也許就是廈門最早的“知名唱家”（Chinese Amoy Celebrities），這時的外國唱片公司已經開始注意到“知名唱家”的市場效應了。

遺憾的是，筆者曾四處尋找這些“知名唱家”的生平等文字資料，想為他們做點簡介，可惜至今一無所獲！

1919年後勝利公司整頓，暫停了亞洲唱片的生產。二十年代後期勝利公司重振上市，其唱片片心圖案也有了變化：VICTOR 或物克多字樣換成了美國勝利唱機公司。從收集到的唱片實物看，美國勝利唱機公司灌錄了兩次廈門唱片，編號 43720—43732 有 13 張；編號 57000—57039 有 40 張。現已收集到這一時期美國勝利唱機公司出版的廈門唱片有 50 張。

1928 年美國勝利唱機公司錄製了 17 張（套）廈門集安堂音樂唱片，編號 43718 ~ 43734，受到市場的追捧，增印了 8 次。目前筆者收藏有廈門集安堂唱片 8 張，臺灣陳鳳文小姐收藏有 9 張<sup>9</sup>，17 張（套）內容尚未收齊。

筆者收藏有一本林舜秋先生繼《泉南指譜重編》巨作後，林舜秋先生復再出版二十集《南曲精選》之第四集。



圖4 民國十四年乙丑春鷺江林鴻壽秋編著《南曲精選》之第四集

<sup>9</sup> 國立臺北藝術大學林珮姬《從時間與地域來看南管唱腔的演變》P35。



全書 101 頁，均用毛筆書寫在拷貝紙（一種半透明紙）上，字跡工整秀麗，行文一絲不苟。在扉頁記有：民國十四年乙丑春鷺江林鴻霽秋編著，第三頁上面記有：日本國攝政東宮殿下臨幸臺灣時由臺北武藤市尹假座鐵道旅館議會邀請廈門集安堂既在地集絃堂諸音樂家當場合奏管絃之紀念影。1923 年（大正 12 年）日本皇太子（又叫做“東宮”）裕仁至臺灣，進行 12 天的訪問，期間在臺北武藤市尹（市尹，官職約等於今臺北市市長）陪同下設宴邀請廈門集安堂和本地集絃堂音樂家演奏南管樂曲，可見廈門集安堂當時之盛名。

### 三、法商東方百代公司（pathé records Ltd）和英商“百代公司” “雄雞”商標。

東方百代唱片公司是由法國商人樂漢生（Labansat 又作“拉班薩”）於 1908 年設立的，最初位於上海南陽橋（今西藏南路），公司聘請法租界公董局常務董事張長福為買辦，開始了中國唱片的灌錄<sup>10</sup>。百代唱片公司最早灌錄廈門的唱片出現在一本百代唱片公司 1920 年出版的唱片目錄上。



圖 5 1920 年出版的法商百代公司戲片總目錄

在第 90 ~ 95 頁上記錄有潘子在、張金聲、杜謀生、陳理生、吳得勝、筱玉卿、金蘭、金珠、金寶等九位藝人和振華社灌錄的廈門調“廈御前清音”唱片 45 張，收集到的唱片實物有 20 張，12 英寸大盤，片心上半部有“雄雞”商標，唱片內容與目錄一致。

1930 年，英國留聲機公司（即今之 EMI）從法商手中收購了百代公司（pathé records Ltd），繼續使用“百代”的名號以及“雄雞”商標。在一本 1936 年的百代公司唱片目錄記

<sup>10</sup> 上海《申報》1916 年 9 月 5 日。

載這一時期出版的廈門唱片有 66 張，編號從 56000 ~ 56065，演唱者有吳澄水、王財喜、孫烏鎮、許標純、吳翼萍、筱金枝、鳳玉、金治、寶喜、阿英、花碧、彩霞、阿嬌、玉秀，等 14 位廈門藝人和凌雲閣演奏的指譜。主要曲目有：審美台、探花問、聽聞人、自別馬上郎、薄情郎、山險峻、回想當日、聽門樓、遙望情君、出漢關、一路安然、幸運良才<sup>11</sup>（幸運良才）、三歌暫寬<sup>12</sup>（三哥暫寬）等。凌雲閣演奏的指譜有：忍下得、移步遊賞、繡成等。

比較百代唱片公司 1920 年出版的唱片目錄，1936 年的百代公司唱片目錄上的女性演唱者居多。這可能和當時社會的政治經濟變遷有關，是社會的進步。還有，在南管曲調上，七撩或三撩的“土撩曲”曲目中，男性演唱要比女性辛苦，而女性藝旦的聲音甜美，比起男性唱曲好聽多了。女性藝旦的唱片也開始受到歡迎，收集到這一時期的唱片實物僅有 5 張。

1964 年中國唱片社內部整理了一份中國唱片廠庫存解放前舊唱片範本目錄，上面記有 40 張“麗歌”廈門南管唱片範本目錄，筆者對照了一下，其灌錄的內容與 1936 年的百代公司唱片目錄（編號從 56000 開始）的內容是一致的，這說明百代公司曾用其副牌“麗歌”再版廈門南管唱片，“麗歌”唱片的發行時間在 1940 年前後。

#### 四、德意志留聲機唱片公司（Deutsche Grammophon Gesellschaft）

1898 年由貝利納兄弟（Emile Berliner 與 Joseph Berliner）在德國漢堡成立，1916 年被德國政府接受。1917 年又被萊比錫的 POLYPHON-Werke A.G. 收購。1924 年用 POLYPHON<sup>13</sup> 作為在海外發行的商標。

1928 年德意志留聲機唱片公司（Deutsche Grammophon Gesellschaft）以當時的總統興登堡（HINDENBURG）頭像為商標，開始在中國發行粵曲和廈門唱片。據傳：30 年代“興登堡唱片公司”來廈聘請紀經畝、吳萍水等曲師在鼓浪嶼灌錄了 30 多盤南樂唱片。現已找到興登堡商標廈門唱片 8 張，內容有：特聘廈門優等女伶李繡琴“為伊割”，廈門音樂大家吳萍水“煎梳妝”<sup>14</sup>（清梳妝），廈門南樂研究社社員“梅花譜”等。而在片心邊緣上有機器壓製 1928 Made in Germany 字樣。這說明這些唱片灌錄的時間不晚於 1928 年，而並非 30 年代。

<sup>11</sup> 唱片實物文字。

<sup>12</sup> 唱片實物文字。

<sup>13</sup> 唱片實物文字。

<sup>14</sup> 唱片實物文字。

## 五、美國哥倫比亞唱片公司 (Columbia Gramophone Company)

1894年，美國人，電話的發明者，曾經改進了愛迪生留聲機的貝爾和泰恩特 (Tainter) 和愛德華·伊斯頓 (Edward Easton) 重新組建了哥倫比亞留聲機公司 (Columbia Gramophone Company)。

1900年在倫敦成立了分公司英國哥倫比亞留聲機公司。

1901年在中國註冊商標。<sup>11</sup>

1906年德國聲架 (Beka，亦即倍爾) 唱片公司代表布蒙 (Heinrich Bumb) 到達香港，準備替這間德國公司收錄華南一帶的樂曲。布蒙赫然發現：美國資本的唱片公司在香港佔據了主要的市場，哥倫比亞留聲機公司 (Columbia Graphophone Company) 剛剛完成最新一期的錄音據稱他們支付了共五萬美元錄製了1000個曲目……<sup>12</sup>。

至今還沒有見到美國哥倫比亞唱片公司中國唱片目錄。筆者收集到的“哥倫比亞龍標”廈門唱片，片心上面有一條中國龍，片心背景是綠色，僅有5張。片心印有：特請廈門第一班子弟張金鐘“三哥暫寬”，特請廈門第一班子弟王以敬，“大杜鵬”“共君結托”“探英台”，特請廈門第一班子弟沈遊江“相思情人”<sup>13</sup>（疑為“思想情人”）唱片編號有57762、57773、57777、57800、57818等，出版年代在1909年前後。

## 六、日本古倫美亞唱片公司和臺灣古倫美亞唱片公司

1927年美國哥倫比亞公司在日本設立公司，中譯名：日本古倫美亞公司。

1928年日本古倫美亞公司並購株式會社日本管音器商會 (NIPPONOPHONE 日管) 成為日本第一大唱片公司<sup>14</sup>。

日治時期日本古倫美亞公司在臺灣發行了不少廈門南管唱片。在一本1938年6月出版的古倫美亞唱片公司唱片總目記錄有23張南管唱片，編號從15000～150013、80001～800023。筆者對照了一下，編號15000～150013一組的14張唱片內容同上海百代公司1936年廈門唱片編號56000～56065內容，演唱者是吳澄水、孫烏鎮、王財喜、吳翼萍、彩霞、阿嬌等6位廈門藝人，曲目是：審英台、探花問、聽閒人、自別馬上郎、薄情郎、山險峻、回想當日、聽門樓等，是上海百代公司廈門唱片的翻版。根據時間排序，其出版發行應該是在1937年上海淪陷，百代公司被日本人掌控後。

編號80001～800023（不聯號），則收錄了10張臺灣本土南管藝人的唱片，其中南管

<sup>11</sup> 唱片實物文字。

<sup>12</sup> 新加坡國立大學容世誠《清末民初粵樂唱片業與廣東曲藝》P15。

<sup>13</sup> 唱片實物文字。

<sup>14</sup> 參閱《日本レコード文化史》第314頁。

世家江顯發的唱曲4張，演奏曲1張，編號80004，曲目為“梅花”，演奏者江顯發、外三名，“梅花”即梅花譜，南管四大名譜之一。外三名，表示與江顯發共四人，為“頂四管”演奏。可見江顯發即能唱又能奏，江顯發系臺北大稻埕江家人，江家祖籍福建惠安<sup>19</sup>。

古倫美亞唱片公司唱片總目還記錄有臺灣古倫美亞公司以“利家”品牌出版的南管唱片，編號T29~39，11張，T108、T114、T135，3張，演唱者都是臺灣本土南管藝人，阿棟、阿梅、黃生，皆為臺灣鹿港人，南管柱是藝旦<sup>20</sup>。

日治時期日本為使臺灣成為其名副其實的殖民地，在臺灣實行“工業日本、農業臺灣”政策，唱片工業和其他產業一樣都是由日本投資控制，唱片公司初期是以販賣日本唱片和西洋唱片為主，受到市場的冷落。在這裏值得一提的是當時古倫美亞的負責人柏野正次郎，根據早期從事唱片事業的臺灣作曲家陳君玉的描述，柏野正次郎是一位相當有生意眼光的人，他認為要在臺灣發展唱片事業，就一定要錄製臺灣的音樂，因此，從古倫美亞公司在臺灣成立開始就大都錄製臺灣歌仔戲、南管及民謠等唱片，受到了民眾的歡迎。1933年1月柏野正次郎投資日本古倫美亞公司Columbia總公司，成為股東，他將臺灣唱片的製作和發行權獨立出來，正式成立（臺灣古倫美亞公司），推出古倫美亞副品牌利家唱片，封套、公司名稱和廣告文字也一併改為中國文字，做大了臺灣的唱片市場，後成為了臺灣第一大唱片公司。這些臺灣的音樂，臺灣、廈門南管唱片隨即流入大陸，現已收集到這一時期的臺灣的音樂唱片70多張。

## 七、香港鶴鳴(Brunswick)<sup>21</sup> 唱片公司

1930年2月成立，唱片由美國哈倫(Brunswick)唱片廠製片；技術及技師都是美國的。北京上海曲目的唱片取名為“周明”<sup>22</sup>，福建和廣東曲目的唱片取名為“鶴鳴”在香港發行。

從收集到的唱片實物看，香港鶴鳴(Brunswick)唱片公司灌錄了兩次廈門唱片，編號是49500—49511和51500—51521，有32張，演唱者有：楊文赤、黃龜山、白坎<sup>23</sup>（白坎臣）、陳金叙、彩霞、素霞、彩鳳、於治等，均由“麗麗精銳南樂團”拍奏。黃龜山、白坎（白坎臣）系廈門樂安堂成員。

此外，德國力樂、德國高亭、德國聲架<sup>24</sup>、德國巴樂風，臺灣利家、臺灣泰平、臺灣飛鷹、臺灣駱駝印，香港愛國唱片公司國旗牌、香港星月、香港新月，美國歌林，均參與錄

<sup>19</sup> 國立臺北藝術大學林柏楨《從時間與地域來看南管唱腔的演變》P27。

<sup>20</sup> 國立臺北藝術大學林柏楨《從時間與地域來看南管唱腔的演變》P27。

<sup>21</sup> 唱片實物文字。

<sup>22</sup> 黎韶乾《馬連良早期（1922-1931）唱片輯考》。

<sup>23</sup> 唱片實物文字。

<sup>24</sup> 唱片實物文字。

製了廈門唱片，並已收集到唱片實物。

今天，在國際易貝（ebay）拍賣網站不時還能見這些“廈門前清曲”老唱片，賣家有新加坡、菲律賓、馬來西亞、香港等，競買的有大陸、臺灣、日本、美國、阿根廷等等，競買激烈。

鴉片戰爭後，廈門是《南京條約》被迫開放的五個通商口岸之一，西方的經濟、文化，西方的音樂隨後大肆衝擊廈門，然，廈門前清曲卻利用了西方的科技進步得到了發展和普及，在這裏我們發現了這樣一個現象：廈門民間音樂經過文人學士的推崇——經過唱片工業的大量複製成為文化商品——進入資本市場——在地域上開始做跨國傳播——在全球華人地區流行，於是又促進了唱片工業的發展……，這種集社會的、經濟的、藝術的之關連，我們不妨把它稱作是一種“唱片文化鏈”（record culture chain），我想這是值得我們思考的。

## 歷史聲音研究的意義

唱片是人類有史以來第一次能紀錄和重放聲音的載體，是人類諸多發明創造中，對人類文明進步產生推動和促進作用比較大的重大發明之一。

這些記錄著廈門歷史的聲音是廈門文化遺產的一個重要組成部分。

這些老唱片除了一般性的娛樂功能之外，它同其他的文化形態一樣，反映著廈門近現代史。

從這些老唱片我們看到當時廈門與臺灣之間的唱片交流已十分活躍；廈門與臺灣的民間文化藝術交流隨著唱片業的發展也日益加深，是廈門與臺灣乃至全球華人民族文化交流的歷史資料及佐證，是唱片文化交流的體現。

這些老唱片對於音樂研究者來說，是回顧早年音樂文化唯一能夠原音重現、聽得見的聲音，在這裏能聆聽已經消失的傳統；這些早期的錄音，應是純粹的，質樸的，未經太多歷史蒙塵，未經現在音樂污染的珍貴史料，是研究戲曲音樂原生態的珍貴資料。

廈門南樂團團長吳世安聽了這些南音老唱片後，頗為興奮地說“100年前的南音唱法，與現代廈門南音的唱法一樣。這張老唱片證實了：恰恰是廈門保存了南音的傳統唱法。幾十年來爭議不休的難題，現在由老唱片做出結論了。”漳州韓劇團國家一級作曲家陳彬說，以前做歌仔戲研究，接觸的資料都是文本，这回聽到了原汁原味的音源，那種直擊心靈的感受是文字資料難以達到的<sup>24</sup>。

<sup>24</sup> 劉瑞英《廈門晚報》“廈門專家聲言應海研究老唱片”2005.6.30。

## 結語

目前老唱片的資料極少，外國唱片公司的中國唱片目錄特別是有關廈門的唱片目錄更是少而又少。慶幸的是，在這裏，這些經過了百年滄桑老唱片，為我們保留了這段歷史。

今天，我們驕然回首，回顧百年的前半個世紀歷史的聲音時，心情澎湃，我們唯一能夠做到的就是不再遺忘。歷史，它，道是無情又有情，將默默地把那些流金歲月審慎地埋藏在人們的心坎裏。

2006年廈門、泉州南音第一批入圍國家級非物質文化遺產名錄，南音作為人類口頭與非物質遺產代表作已申報世界文化遺產項目。然而，對這段歷史的聲音的研究迄今仍幾乎是空白……。

本文得到國立臺北藝術大學傳統音樂學系林珀姬教授的大力幫助，在此表示感謝！



# 會議報導

## Conference Report

參與2007韓國藝術大學  
Nong Project會議報導

王政文、張麗文

摘要

2007年10月19日至21日，由韓國藝術大學主辦的「2007 Nong Project Conference」在該校舉行。會議吸引了來自全球各地的學者、藝術家及文化工作者參與。會議的主題是「Nong Project: A New Paradigm of Art and Culture」，旨在探討藝術與文化在當代社會中的角色與影響。會議內容豐富，包括多場專題演講、圓桌討論及工作坊。與會者就藝術的社會功能、文化政策的制定以及藝術與社區的互動等議題進行了深入交流。會議不僅促進了國際學術與藝術界的交流，也為推動亞洲藝術與文化發展提供了寶貴的參考。

「Nong Project」是一個由韓國藝術大學發起並領導的國際性藝術與文化研究計畫。該計畫旨在探索藝術與文化在當代社會中的角色與影響，並促進全球學術與藝術界的交流與合作。2007年10月19日至21日舉行的「2007 Nong Project Conference」是該計畫的重要里程碑之一。會議吸引了來自全球各地的學者、藝術家及文化工作者參與，就藝術與文化的多個方面進行了深入探討。

會議的主題是「Nong Project: A New Paradigm of Art and Culture」，旨在探討藝術與文化在當代社會中的角色與影響。會議內容豐富，包括多場專題演講、圓桌討論及工作坊。與會者就藝術的社會功能、文化政策的制定以及藝術與社區的互動等議題進行了深入交流。會議不僅促進了國際學術與藝術界的交流，也為推動亞洲藝術與文化發展提供了寶貴的參考。

2007年10月19日至21日，由韓國藝術大學主辦的「2007 Nong Project Conference」在該校舉行。



# 參與2007韓國藝術大學 Nong Project會議報導

陳政文、陳立立

## 摘要

「Nong Project」是由韓國藝術大學 (Korea National University of Arts, KNUA) 所主辦的現代音樂交流活動。「Nong」即是中文的「弄」字，有「玩弄」、「演奏」音樂的意涵。自二〇〇三年起創辦，並逐漸擴大至國際交流之形式，今年已是第五屆。活動內容除了韓國首爾市內各大學之音樂科系以及來自國外音樂大學的學生與教授的作品發表、國際間的作曲家交流，也包括了以現代音樂為主題的研討會和討論。其交流範圍以東亞各國為主，包括韓國首爾當地、日本、中國與台灣，近年來更有美國與歐洲作曲家參與。韓藝大希望藉由這樣的活動，讓不同文化背景的作曲家相互觀摩。

本屆活動訂於2007年9月17-19日，全程共計三天，以展演形式為主，演出場次四場，另外包含一場演講，全程共計五場活動；除此之外，尚有接待會、音樂會後之餐飲等交流活動。今年大會特別邀請了周文中先生，並在音樂節最後一天分別舉行一場演講和展演作為閉幕音樂會。

而今年適逢已故韓裔德籍作曲家尹伊桑 (Isang YUN, 1917-1995) 九十歲冥誕，首爾市當地更特別盛大地舉辦了一場尹伊桑音樂節 (2007 Isang Yun Festival)。今年首度舉辦的尹伊桑作曲比賽 (2007 International Isang Yun Music Prize)，其決賽音樂會也與音樂節之開幕同步。

國立台北藝術大學今年是二度受邀演出，由音樂學院院長潘皇龍教授以及研究生陳政文與陳立立代表出席。

**關鍵詞：**Nong Project、韓國藝術大學、國際現代音樂交流活動、周文中、尹伊桑音樂節

*Report on "Nong Project 2007" in Korea National University  
of Arts*

CHEN Cheng-wen · CHEN Lily  
Student, Graduate School of Music  
Taipei National University of the Arts

## 一、關於 Nong Project

「Nong Project」是由韓國藝術大學 (Korea National University of Arts, KNUA, 以下簡稱韓藝大) 所主辦的現代音樂交流活動。「Nong」即是中文的「弄」字, 有「玩弄」、「演奏」音樂的意涵。「Nong Project」自二〇〇三年起創辦, 並逐漸擴大至國際交流之形式, 今年已是第五屆。活動內容除了韓國首爾市內各大學之音樂科系以及來自國外音樂大學的學生與教授的作品發表, 國際間的作曲家交流, 也包括了以現代音樂為主題的研討會和討論。其交流範圍以東亞各國為主, 包括韓國首爾當地、日本、中國與台灣, 近年來更有美國與歐洲作曲家參與。韓藝大希望藉由這樣的活動, 讓不同文化背景的作曲家相互觀摩。

### (一)關於KNUA

韓藝大創立於一九九三年, 至今只有十四年歷史, 是所十分年輕的大學, 共包括六個學院, 分別是音樂、舞蹈、戲劇、視覺藝術、電影電視與多媒體以及韓國傳統藝術, 是本校的姊妹校之一。其中, 音樂、舞蹈學院位於首爾的南部, 而另外四學院則在首爾北邊。



【照片1】韓藝大音樂與舞蹈學院大樓

韓藝大音樂學院座落在山坡上, 緊鄰著首爾藝術殿堂 (Seoul Arts Center) 與韓國傳統表演藝術中心 (The National Center For Korean Traditional Performing Arts), 擁有廣大的腹地以及便利的藝術資源。建築物的外牆和天花板皆以玻璃建材構成, 共有地上四層與地下兩層。「Nong Project」中舉行音樂會和演講的音樂廳 (KNUA Hall) 位於四樓, 音樂廳裝潢典雅, 並有一座巴洛克風格的管風琴。

### 二、關於Nong Project 2007

這次「Nong Project」於二〇〇七年九月十七到十九日舉行，參與者包括了六所首爾的大學，三所東亞的大學與三所美國的大學，其中受邀的東亞大學除了本校之外，還有東京藝大與上海音樂學院，各有一位教授和兩位學生前來參與活動，並分別各提供一首作品，由韓藝大學生在音樂會中演出，北藝大今年由潘皇龍教授帶領兩名碩士班作曲組研究生陳政文、陳立立前往首爾參加「Nong Project」活動。



【照片 2】Nong Project 大會手冊



【照片 3】潘皇龍院長向韓藝大作曲系主任金成基展示北藝學校簡介

## 二、參與 Nong Project 2007

整體而言，「Nong」音樂節全程共計三天，活動安排上以展演形式為主，演出場次四場，另外包含一場演講，全程共計五場活動；除此之外，尚有接待會、音樂會後之餐飲等交流活動，今年更特別邀請了周文中先生，並在音樂節最後一天分別舉行一場演講和展演作為閉幕音樂會。

### (一) 作品排練

抵達首爾的當天，傍晚旋即進行排練，全程估計共有九組曲目，分別是來自於上海音樂學院、東京藝術大學與臺北藝術大學三校各三名師生的作品，彩排時間約四個半鐘頭（傍晚五點到晚間九點半），其中包含了分組指導與溝通以及第一次台上總彩排之行程，關於主辦單位彩排行程上的安排，擬製表如下【圖表1】：

【圖表1】國際作曲家師生聯展之彩排行程表

	5:00	6:30	7:30	8:30
分組指導	同時分組進行（各組別彈性運用時間）			
總彩排	X		上海音樂學院	臺北藝術大學

這樣安排的特色在於：（一）、自晚間六點半起，分組指導與總彩排可以同時進行；（二）、總彩排是既定行程（每組二十分鐘），但分組指導則可視情況彈性延長；以及（三）、作曲家認可了整體彩排之成效，演奏家與作曲家即可休息。

然而，上述行程安排之所以奏效，其乃在於每組作品的演奏者皆不重複（指揮除外），雖然，這的確是個妥善規劃時間與安排人力的方法，但相對其所需的演奏家也較多——當天九組曲目總計需多達三十三名演奏家。

事實上，這次「Nong Project」所發表的作品，皆由韓藝大音樂學系的學生擔綱演出，特別值得注意的是，所有主修器樂的學生都必須修習現代音樂演奏的課程，因此他們演奏現代作品經驗較為豐富，對現代音樂接受度也很高，在排練的過程，我們也發覺到學生們擁有專業的演出水準（弦樂部分的素質更是整齊），並且願意花許多時間反覆練習。

校方除了提供充足的人力資源外，更安排了充分的排練時間，前一天傍晚先進行分組排練，讓作曲者能與演奏者充分溝通、修正演奏上的缺失，稍後並在音樂廳進行彩排；在音樂會當天的下午還有一次最後總彩排，讓作曲者能在正式演出前再次檢視作品演出。



【照片4】潘皇龍教授第三號弦樂四重奏彩排情形

## (二)「Nong」系列音樂會

依照展演性質作劃分，「Nong」系列音樂會的四場演出，分別代表不同類型：(一)、韓國當地學生作曲家聯展、(二)、國際師生作曲家聯展、(三)、電子音樂聯展及(四)當代大師樂展—周文中樂展。

然而，進一步由行程與內容規劃上來看，第一天的節目有兩場，分別是上述的前兩類型；換言之，也就是以「一般器樂為創作對象」的展演形式，並提供當地學生與國際師生交流之機會。第二天的節目屬於第三類型，是以「數位化程式為創作對象」的展演形式，但其中也不乏有現場演奏家與(即席或預置的)電子音樂互動的作品呈現，畢竟這些展演形式都屬電子音樂的範疇。雖然當天僅有一場活動，但作曲家卻分別來自不同國家。第三天則是當代大師、華裔美籍作曲家周文中先生的演講與樂展，是一個提供給後生晚輩們與當代經典大師交流的場合。

全程的活動安排與節目內容等相關資訊，擬簡單整理如下【圖表2】。

【圖表2】「Nong」音樂節全程的活動安排與節目內容

日期	時間	地點	活動名稱	活動性質	活動內容
2007/09/17	15:00	韓藝大音樂系音樂廳	Nong Project	韓國當地學生作曲家聯展	以「一般器樂為創作對象」的展演形式
	19:00		Nong 21	國際師生作曲家聯展	
2007/09/18	20:00	韓藝大音樂系音樂廳	Nong Electronica	電子音樂聯展	以「數位化程式為創作對象」的展演形式

2007/09/19	09:00	韓藝大 音樂系 音樂廳		當代大師樂展— 周文中樂展	演講
	20:00				樂展

韓國藝術大學音樂暨舞蹈系系館與首爾市的藝術殿堂規劃在同一區塊裡，其距離主辦單位安排外賓們下榻的飯店，車程不出十分鐘；而全程正式活動的地點都在音樂系的音樂廳裡舉行，因此就安排行程的流暢度而言，是非常便捷的。除此之外，主辦單位也貼心地分別為來自不同國家的團體安排了專屬的接待，以利活動之進行。

### 韓國當地學生作曲家聯展

「Nong」音樂節的開場演出即是 Nong Project—韓國當地學生作曲家聯展，是一個跨校性質的聯合展演。參與聯展的學校有五所，共計演出七位學生作曲家的作品；其中除了主辦單位韓國藝術大學的兩位學生之外，尚有梨花女子大學 (Ewha Women's University)、漢陽大學 (Hanyang University)、淑明女子大學 (Sookmyung Women's University) 各一位學生，以及兩位來自延世大學 (Yonsei University) 的學生。然而，這七位學生中有六位為女性，僅有一位來自延世大學的男學生；但相較於稍後將談到的國際師生作曲家聯展，其兩性比例上正好呈現互補現象：十位國際師生作曲家中，僅有兩位女學生。

這是場一氣呵成沒有中場休息的音樂會，節目內容以室內樂為主，從獨奏到八人的室內樂兼有之，以下藉由【圖表3】，擬整理七位韓國跨校學生作曲家的作品編制與學歷背景等相關資訊：

【圖表3】七位韓國跨校學生之作品、編制暨作曲家簡歷 (依演出順序)

姓名	曲名	編制	學校暨簡歷
KIM, Soon-Ohk	HWAN	三重奏：雙笛、大提琴與 Kayakum	韓國藝術大學碩士班一年級
SUH, You-Ra	Soul Flower	六重奏：長笛、雙簧管、小提琴、 中提琴、大提琴與擊樂	梨花女子大學碩士班一年級
HAN, Ji-Hee	Talking Clown	八位演奏者：三名女高音、小號、 長號、大提琴、低音提琴與鋼琴	漢陽大學碩士班一年級
LEE, Jin-Kyung	Essay for Piano	鋼琴獨奏	淑明女子大學
CHOL, Dae-Myung	A Harmonized Hysteric	五重奏：雙簧管與弦樂四重奏	延世大學三年級
MIN, Eu-Ree	A Piece for Marimba and Piano	二重奏：馬林巴琴與鋼琴	延世大學碩士班一年級
AHN, Hyo-young	My Friends in the Cafe	擊樂五重奏	韓國藝術大學碩士班一年級

## 國際師生作曲家聯展

音樂節的第二場演出名為 Nong 21，是一場國際師生作曲家聯展。其聯合展演之單位分別來自上海音樂學院、東京藝術大學、臺北藝術大學共九位，再加上一位韓國當地作曲教授，共計四位教授、六位學生的作品聯展。

整場音樂會的規劃，是先以中場休息劃分為前半場的「學生作曲家聯展」以及後半場的「作曲教授聯展」兩部份；前半場再以受邀單位劃分之一依臺北、東京、上海之順序，以下，擬將十位國際師生作曲家的作品編制任教單位與學歷背景等相關資訊，依照演出順序整理於【圖表 4】：

【圖表 4】十位國際師生作曲家之作品、編制暨作曲家簡歷

姓名	曲名	編制	學校暨簡歷
陳政文	Trio	鋼琴三重奏：豎笛、中提琴與鋼琴	臺北藝術大學碩士班四年級
陳立立	Postures of Last Blossoms	薩氏管獨奏	臺北藝術大學碩士班一年級
松下倫士 Tomohito Matsushita	Chamber Concerto	九重奏：長笛、豎笛、法國號、兩把小提琴、中提琴、大提琴、豎琴及擊樂	東京藝術大學碩士班一年級
佐野秀典 Hidenori Sano	Terzetto	弦樂三重奏：兩把小提琴與中提琴	東京藝術大學碩士班二年級
金望	Water at the West Lake	鋼琴三重奏：鋼琴與兩把小提琴	上海音樂學院博士班
房小木	In a Stream	小提琴獨奏	上海音樂學院大學部三年級
李建燾 LEE, Geon-Yong	Haekumgarak	二重奏：吉他與 Haekum	前韓國藝術大學校長
Kokaji Kuitaka	Double Resonance for Piano	鋼琴獨奏	東京藝術大學任教
尹明五	Si	木管三重奏：長笛、豎笛與低音管	上海音樂學院 作曲指揮系副主任
潘皇龍	String Quartet No.3	弦樂四重奏	臺北藝術大學音樂學院院長

然而，進一步談到節目內容的規劃，與前一場展演相似，兼有獨奏到最多的九人室內樂；雖然在人數編制上，相仿的曲目也較前一場多，但彼此之間仍有所差異。例如：人數編制為三重奏的共有四首，兩首分別為弦樂三重奏與木管三重奏，而另外兩首同為鋼琴三重奏的作品，詳細編制上也彼此不同；縱使有三首獨奏作品，卻也分別為薩氏管、小提琴與鋼琴三種不同樂器而作。因此，各個節目之間雖有所同，但也有所不同；這樣的安排，非但契合了活動宗旨，也拓展了這場音樂會更多對照、交流與學習的空間。





【照片5】音樂會後與韓藝大作曲老師朴泰鍾(左一)合影

### ③周文中教授講座與音樂會

九月十九日，「Nong Project」的最後一天，在早上與晚上分別舉辦了周文中教授的演講與音樂會。這場講座的講題是「Natural Phenomena and Human Emotion」，周教授在三個小時的演講中，說明了自然現象對人類情感所造成的影響，列舉出東方與西方文化的差異處，也闡述了他對於易經、陰陽的思索與應用，並且以他的作品作為實例，向我們說明他將易經與陰陽概念運用到音樂上的手法。透過教授的講述和音樂的例證，我們稍微領略了易經的哲理與奧妙，並能更深入地了解他音樂作品的創作背景與理念，對於晚上音樂會更加期待。



【照片6】演講中的周文中教授

演講的綱要與內容摘要於下表【圖表5】：

	大綱標題	內容概述	音樂例證
1	傳統繼承 vs. 自然感知	以對線條的定義來看東西方認知觀點的差異：西方認為線條是「沒有寬度的直線」；但東方認為是「帶著不同廣度的波浪曲線」。	《Windswept Peaks 山澗》 模仿中國書法繪畫的筆觸、筆畫
2	對應 vs. 非對應	討論人對自然現象的響應	《Riding the Wind》 以樂器織體組合模仿自然現象（如雲朵）
3	鏡像 vs. 水影	西方藝術的鏡像與東方藝術的水影兩者的差異	《Stream 流泉》 模仿水中倒影
4	對於自然現象的情感與文化之吸引	討論對於自然現象的情感響應（如倒影、回音、寺廟鐘聲等）	《Echoes from the Gorge 谷應》 模仿自然中的山谷回音聲響
5	自然和文化中的虛與實	東方與西方如陰陽兩極的不同	《Twilight Colors 霞光》 融合了東方的哲學、美學觀點與西方的結構、樂器
6	研究與田野調查	以雲南巍山為例，敘述研究與田野調查的經驗和效能	

音樂會演出了周文中教授的四首作品：鋼琴四重奏《山澗 (Windswept Peaks)》，第二號弦樂四重奏《流泉 (Streams)》，六重奏《霞光 (Twilight colors)》，以及擊樂四重奏《谷應 (Echoes from the Gorge)》，在四首作品中，作曲家將中國書法、象形文字、易經、陰陽、自然現象等轉化成音樂素材，例如，在《山澗》中，各聲部線條輪流交替出現的手法來自於書法筆畫的接續；《谷應》中打擊樂器的聲響描繪了自然現象；而《霞光》一曲則運用陰陽虛實的概念，將樂器依照管樂與弦樂分成兩組三重奏相對應。

演出曲目概述整理於下表【圖表6】：

	曲目	編制	年份	使用手法
1	山澗 Windswept Peaks	鋼琴四重奏： 豎笛、小提琴、 大提琴與鋼琴	1989 -1990	1. 將編制分成兩組，鋼琴、豎笛一組，與小提琴、大提琴成對呼應 2. 結構原則來自於易經 3. 模仿書法筆觸，如以聲部線條的交替表示筆畫接續
2	流泉 Streams (第二號弦樂四重奏)	弦樂四重奏		1. 共有四個樂章，每樂章皆運用賦格手法寫作 2. 以各聲部間音型模仿描繪水中倒影 3. 運用東方陰陽、易經的理論

3	霞光 Twilight colors	六重奏： 長笛、雙簧管、 豎笛、小提琴、 中提琴、大提琴		運用陰陽虛實的概念，將樂器依照管 樂與弦樂分成兩組三重奏相對應。
4	谷應 Echoes from the Gorge	擊樂四重奏	1989	以各種打擊樂器的聲響描繪出山谷回 音的自然現象

### 三、插曲與感觸

#### (一) 插曲：尹伊桑音樂節

今年適逢已故韓裔德籍作曲家尹伊桑(Isang YUN, 1917-1995)九十歲冥誕，韓國與德國為此皆規畫了一系列的節目與演出；而首爾市當地更特別盛大地舉辦了一場尹伊桑音樂節(2007 Isang Yun Festival)，活動時間跨越九到十一(2007/09/16~11/10)兩個月。值得一提的是，今年首次舉辦的尹伊桑作曲比賽(2007 International Isang Yun Music Prize)，其決賽音樂會也與音樂節之間幕同步。



【照片7】尹伊桑音樂節活動看板

尹伊桑出生於日治時期的韓國。他在年輕時即清楚意識到自己的角色，且應該挺身而出參與學運，以對抗無政府狀態下的政治困境。在他結束了日本的求學生涯後，一九五六年到五九年，他則到巴黎與柏林進修。在柏林求學時期，他隨茱白克 (Arnold Schönberg) 的弟子 Josef Rufer 學習，並以前衛作曲家之姿活躍於國際；而他的管弦樂作品《禮樂》(Reak)，首演於一九六六年的 Donaueschingen Festival，並領其進入國際大師的行列。

而一九六七年是他人生中的大轉折，尹伊桑在德國境內被南韓的秘密警察依「叛國罪」逮捕，並遣送回韓國。在一連串的審問之後，尹伊桑被宣判無期徒刑。但是經由作曲家史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky) 與指揮家卡拉揚 (Herbert Karajan) 等藝文界人士在國際間奔走，不停地抗議與聲援之下，他在一九六九年被釋放。兩年後，他成了德國公民，並長期居留德國，直到他逝世，都未再踏進南韓國土。

在首爾市舉辦的尹伊桑音樂節，今年特別邀請他的遺孀 Soo-Ja Lee 出席，並再節目手冊上發表一片紀念性的文章。值得一提的是，這也是她在脫離四十年之後再度回到南韓，韓國各大媒體也爭相報導這件樂壇盛事。



【照片 8】譚皇龍教授與尹伊桑遺孀 Soo-Ja Lee 會晤

今年首辦之尹伊桑作曲比賽由首爾尹伊桑和平基金會 (Isang Yun Peace Foundation Seoul) 及柏林國際尹伊桑協會 (The International Isang Yun Society Berlin) 共同舉辦。其性質為國際性的作曲比賽，並公開對全球青年作曲家邀稿；以徵求室內樂團 (Chamber Ensemble) 或小型管弦樂 (Small Orchestra) 之新作為主，將獎項給予兼具藝術性與文化涵養的作品。據新聞稿表示，自公告日起至截止日 (2007/06/15)，共計收進九十一件作品，其分別來自二十三個城市；大會將決賽音樂會行程訂定為：九月十五日彩排入選作品、翌日則

配合尹伊桑音樂節之開幕音樂會並舉行決賽音樂會，並於大師冥誕當天（十七日）舉行頒獎典禮。

擔任本屆作曲比賽的評審共有五位，分別為來自德國的 Nicolaus A Huber、瑞士的 Francis Travis、日本的松下功 (Isao Matsushita) 以及兩位韓國作曲家 Jun-Il Kang 與 Sung-Ho Whang，而入圍決賽的作品也有五件：來自馬來西亞的鍾啟榮 (Kee-Yong Chong)、韓國的 Myung-Whun Choi、智利的 Miguel Farias、西班牙的 Eneko Vadillo 以及中國的王琳 (Lin Wang)。最後的比賽結果，由王琳小姐以其作品《La...de la mé moire》得到首獎，而鍾啟榮先生的《Splattered Landscape III》則得到第二獎。

由於作曲比賽的入圍者也和我们一樣下榻於 Seoul Palace Hotel，透過潘老師的引薦，我們與得到前二獎的王琳及鍾啟榮有了幾次接觸，從他們身上我們看到青年作曲家的活躍自信，並聽取他們自身的學習經驗，實為一次難得的機會。

## 二、感觸

在音樂會中，我們聽見在不同文化成長背景或是不同教育環境下，作曲者創作風格特色的差異，讓我們能互相觀摩。例如在「弄 Project」與「弄 21」音樂會中，有些作品將傳統樂器與西方樂器結合，讓我們有機會聽到韓國傳統撥弦樂器「kayakum」（有 12 條弦）與拉弦樂器「Haekum」；韓藝大學生金順玉的三重奏作品《HWAN》，除了豎笛、大提琴，還加入了類似古箏的「kayakum」，在樂曲中，大提琴也模仿此傳統樂器的技巧，與其相呼應；韓藝大教授李建鏞的作品《Haekumgarak》使用「Haekum」與吉他，音樂中使用了許多傳統音樂的語法，聽來十分典雅。此外，這次音樂會也為我們提供了國際的發表平台，使我們的音樂被其他國家的同好所聽到，是相當難得可貴的經驗。

在五天的活動中，我們認識了許多來自各地、說著不同語言的作曲者：韓藝大作曲系學生安聖民（他此次全程接待我們，也曾在去年「Nong Project」中發表作品）、金順玉、安孝泳（她們兩人在這次「弄 Project」發表作品）、金美燕（她是來自北京的朝鮮族，會說流利的漢語和韓語）、韓藝大作曲老師朴泰鐘（他十分欣賞我們的作品）、東京藝大的研究生松下倫士 (Tomohito Matsushita) 與佐野秀典 (Hidenori Sano)、上海音樂學院的博士生金望與本科生房小木。透過各種腔調的英語，我們互相交換在音樂上與生活上的理念想法，也認識了彼此的學校生活、學習方式，分享作曲的甘苦滋味。我們找到了更多知己，也開拓了自己的音樂視野和國際觀。



【照片 9】與韓藝大作曲學生交流

# 音樂無疆界 記香港2007年國際現代音樂節

張瓊櫻、周久淪

## 摘要

2007年11月22日至12月1日，國際現代音樂節與亞洲作曲家聯盟於香港及澳門展開。國際現代音樂協會成立於1922年，創始者包括魏本、亨德密特、巴爾托克...等作曲家，發展至今包含臺灣已有50個會員國，從1923年起每年固定舉辦現代音樂節；亞洲作曲家聯盟由許常惠於1973年發起，會員國包含亞洲及大洋洲十一個地區，意旨創作現代音樂時不忘融合各地原有文化特色，結合了兩大國際性組織，本次音樂節共計有十一個演出團體發表來自55國的156首作品，正式註冊的與會者多達230人，可說是國際樂壇年度盛事，不論是曲目安排、演出團體，論文徵集都涵括了不同類型的表演形式並試圖跨越地域與文化的藩籬。換句話說，藉由音樂媒材展現手法的嘗試、傳統與現代的融合，不同文化間的交流，現代音樂發展至今已有著比以往更為豐富的樣貌。

關鍵詞：現代音樂、文化交流、融和

*Music & Beyond ISCM-ACL World Music Days 2007 Hong Kong*

CHANG Chiung-Ying · CHOU Chiu-Yu

Ph. D Student

Taipei National University of the Arts



## 前言

ISCM 為國際現代音樂協會 (The International Society for Contemporary Music)，於 1922 在薩爾茲堡成立，成立之初主要是由西歐作曲家發起，後來慢慢加入了其他各洲的會員國，目前共有五十個會員國，也使其在由堅強的西歐古典音樂傳統發展出的現代音樂下漸漸展現出更為多元的活力，每年主辦的國際現代音樂節已經成為舉世矚目的音樂盛會；ACL 為亞洲作曲家聯盟 (The Asian Composers' League)，由許常惠與日本籍藝術經紀人鍋島吉郎於 1973 年發起，意旨在以亞洲傳統音樂作為創作亞洲現代音樂的泉源，同時以聯盟方式作為亞洲作曲家創作交流的團體，目前有十一個地區為聯盟會員。

繼 1988 年與 2002 年後，今年是國際現代音樂節在香港舉辦的第三次。這次活動特別之處在於結合了亞洲作曲家聯盟共同舉辦，正式註冊的參與者高達 230 人，於 2007 年 11 月 22 日至 12 月 1 日在香港及澳門展開，共有十一個演出團體發表來自世界各地 55 國 156 件作品，17 位學者發表論文以及 ISCM 和 ACL 的年度會員大會。

## 多元的表演團體與曲目

綜觀來說，此次作品徵集不僅在類型上延續以往 World Music Days 的廣泛，如管絃樂團、國樂團、中西樂器融合室內樂、室內樂、合唱、電子原音與互動演奏的電子音樂，多元的特色也表現在邀請來的表演團體上，最不同的團體為阿根廷的「寂緣一派」拉丁民樂團 (圖一)，如同團體名稱，演奏的樂器有弓琴、民間傳統擊樂器等並結合人聲、現場擴音、視覺燈光與電子音效。

圖一「寂緣一派」拉丁民樂團於香港大學陸佑堂演出



此外有兩個學院團體分別為香港演藝學院的演藝現代音樂室樂團與四川音樂學院的十二階新音樂團，雖然大多為學生組成，就演奏技術來說，基本功都是十分紮實的，只是對新音樂的詮釋與職業樂團相較當然是缺乏了許多經驗。

而職業樂團除了香港與澳門的中樂團與管絃樂團外，來自歐洲的有荷蘭「夜未眠」室內樂團、盧森堡小交響樂團(圖二)，另外就是台灣的台北室內合唱團(圖三)，特別一提的是，來自台灣的台北室內合唱團為少數演奏現代音樂的合唱團，其演奏詮釋水準之高，讓各國與會人士為之驚豔！

圖二 盧森堡小交響樂團於香港中文大學利希慎音樂廳演出



圖三 作曲家、台灣代表與台北室內合唱團合照



至於曲目安排，則呈現了繽紛的族群景象。一般人對現代音樂的認知可能是前衛、極不協和、冷調的，但這次曲目中可看到相當多作曲家致力於融合自身文化色彩甚至是他方的異國情調，或許也是因為此次活動結合了亞洲作曲家聯盟，以及地主國安排了大量當地作曲家的曲子。不僅是文化有別於西歐古典音樂傳統的作曲家致力於結合自身傳統與現代音樂技巧，許多西歐作曲家的曲目內容與編制也反映出他們對於異文化的關注。比如在混合中西樂器編制的場次中，有中國作曲家以室內樂手法非常嫻熟地展現了各樂器的聲韻特色，也聽得到德國作曲家嘗試以嚴謹對位來譜寫古箏音樂，其他如韓國作曲家將杖鼓加入管絃樂團、北歐作曲家以韓國散調音樂為創作概念譜曲等等，只是作曲家融合不同元素的品味與手法各有喜好，評斷作品的標準也因人而異了。

本次音樂節還有一項創舉，便是為了讓來自各國的與會者因為音樂節的機緣齊聚一堂時，不僅能有彼此創作上的交流分享，也能更深入地了解當地不同的音樂文化，而在每場音樂會正式開演前，特別安排一段約十分鐘的「中國藝術傳統瑰寶」，每次以講座方式介紹一樣中國樂器，包括其相關音色、演奏法，並演奏一小段富有代表性的樂曲。雖然要做徹底了解一樣樂器須要更多時間，但能有機會在現場聽到一些未曾見過或只相識於圖片上的中國樂器，相信對許多金髮碧眼的外國人來說是少有的經驗（圖四）。

圖四 於音樂會正式演出前介紹中國樂器的示範演奏



## 現代音樂的定位

熱切的音樂文化交流不僅是在音樂會的曲目間，關注現代音樂的音樂學者也試著從不同角度來理解當代的創作。這次主辦單位將論文徵集設了一個主題“canon”，每篇都有這個

關鍵字，場次依序有電子原音音樂、流行音樂、西方與東方的融合，而相關議題之探討，主要是討論「如何將當代音樂所累積的曲目典型化？哪些作品可為經典？為何？」等相關論述。然而，在各式各樣多重組合與嘗試下產生的新音樂，其可能性，無論是融合了東西方傳統、結合科技、應用多媒體等等，皆是前所未有的複雜並涵蓋了不同的領域面向，當我們面對並學習如何欣賞這些新作品時，能從哪裡找得到規範及依循的標準？在這些討論裡，並沒有明確答案，也或許，時間，是存留這些經典的篩選機制。

2002年筆者也曾參加同樣於香港的大會，那次主要探討的是現代音樂要走向何處，從這個脈絡看下來，令人欣喜的是目前研究的步伐更踏出一步，已經可以從許多累積的曲目和手法中試著整理出可作為標的的作品和技術；然而，可惜的是，價值觀與美學方面的討論仍然被忽略，或者應該說，這是最終極也最困難無解的課題。

## 音樂推廣教育

為推廣現代音樂教育，大會特別安排一場於九龍公園的演出——《戰神之歌》——集合琵琶、銅管五重奏、多面中國大鼓及八百多位中小學生的委託創作。本首作品共分十三段，試圖描繪戰爭場面，八百多位學生依循主要司鼓者之指揮，應用手中樂器、吶喊、紙聲等各種聲響效果，配合其他相關樂器編制，在一個炎熱的午後公園，共同繪出約莫一小時的聲響構圖，演出場面煞是壯觀（圖五）！

對於近千位的學生及前來觀看加油的家長們，這樣的音樂演出模式，不僅鼓勵學生積極參與「玩」音樂，並經由強調亂中求序、主次先後分明、強弱快慢有度的原則下，成功地統合了多方人馬，使得近千名個體成為一整體的聲響發聲體。通過這樣的活動及演出，不僅提供了一般學生能展現表演慾的舞臺，對於音樂的即時感受與反應、認知與創作還有音樂組織能力更有著多角度的啟發，更重要的是，對於現代音樂人口的開發，有著潛移默化的深刻意義。

圖五 極富教育意義的大匯演



## 青年作曲家獎項

為了鼓勵年輕作曲家，ACL 與 ISCM 都設有青年作曲家獎。對於年輕作曲家而言，這些獎項提供了可以在國際音樂舞臺上露面的機會。ACL 的青年作曲家大獎是由各會員國推薦一首作品集中於一專場音樂會演出。作曲家年齡必須在三十歲以下。今年共有八首作品，台灣代表為陳瑜如，台北藝術大學的校友，此次獲得了前三名。

關於這些作品，大部份都有相當吸引人的開頭，或是特別細膩的片段。然而多數年輕作曲家共通的問題便是樂念的開展，好似一開始展現了美好風景但一下子就看光了，接下來的時間雖不至於索然無味，但完成度與說服力恐怕便是與成熟作曲家作品的差別。

至於 ISCM 青年作曲家獎則未安排於同一場次，而是各場音樂會中凡是未滿三十五歲的作曲家皆為候選人。聽著世界各地來的作品所呈現不同的作曲技巧與創作概念，也期勉自己加快創作腳步多累積曲目。

## 結語

香港一向以其高效率的專業行政效能著稱。從音樂節前約三四個月的報名階段，皆有專職人員和所有參與人員以電子郵件密切聯繫相關事宜。音樂節活動期間，每日的行程資訊皆附上當日相關地點之地圖及路線表，並詳細列出搭乘巴士之時間等相關資訊。這些細

心縝密的規劃及行政配合，使得與會人士倍感賓至如歸，對於日後承辦音樂節的國家可作為極大的參考及觀摩。此外，臺灣目前尚無承辦 ISCM World Music Days 的經驗，上次舉辦亞洲作曲家聯盟大會與音樂節也已是 1998 年。這次因為大會就在鄰近的香港舉行，臺灣的參加者除了兩個協會的國家正式代表及參與發表作品的作曲家外，也吸引了一些老師和學生自行前往（圖六）。礙於龐大的資金籌措與多場次的聽眾客源不易維持，臺灣目前在爭取這樣大型音樂節舉辦備時有些考量與隱憂，但論及場地設施與音樂演奏人才，無疑是足以勝任的。看著如此盛會，我們都非常期盼近期內臺灣能成為地主國，讓更多國內的年輕學生有機會短期大量地接觸到各地的作品，親身經驗各地音樂文化的交流。

懷著渴求新音樂的心情，在這次五十五國共同參與的國際現代音樂節裡，我們學習著以更寬容的態度去看待所有發生的音樂現象，對文化的跨越與藩籬也有更深的體會。任何的功成名就與世界浩瀚的空間和歷史交迭的洪流相較，都顯得如此的渺小與卑微，然而音樂的力量卻是歷久彌新的。一趟「耳花撩亂」之旅，期待自己能放寬心胸，以更開闊的眼光前瞻未來，去嘗試音樂上的種種可能和探索音樂外的無窮世界，這樣開闊的眼光及態度，或許是我們啟程前，所始料未及。

圖六 與會的臺灣團合影



## 附錄 1 ISCM 與 ACL 之會員地區

## ISCM

Argentina	France	Lithuania	Slovenia
Australia	Germany	Luxemburg	South Africa
Austria	Great Britain	Mexico	Spain
Belgium	Greece	Mongolia	Sweden
Brazil	Hong Kong	Netherlands	Switzerland
Bulgaria	Hungary	New Zealand	Taiwan
Canada	Iceland	Norway	Tatarstan
Chile	Ireland	Poland	Turkey
Croatia	Israel	Portugal	Ukraine
Czechia	Italy	Romania	USA
Denmark	Japan	Russia	Venezuela
Estonia	Korea	Serbia	
Finland	Latvia	Slovakia	

## ACL

Australia*
Hong Kong*
Indonesia*
Israel*
Japan*
Korea*
New Zealand*
Philippines*
Singapore*
Taiwan*
Thailand*

## 附錄 2 ISCM World Music Days 歷年舉辦城市

1923	Salzburg	1956	Stockholm	1987	Cologne/B Frankfurt
1924	Prague/ Salzburg	1957	Zurich	1988	Hong Kong
1925	Venice	1958	Strasbourg	1989	Amsterdam
1926	Zurich	1959	Rome	1990	Oslo
1927	Frankfurt	1960	Cologne	1991	Zurich
1928	Siena	1961	Vienna	1992	Warsaw
1929	Geneva	1962	London	1993	Mexico
1930	Liège/Brussels	1963	Amsterdam	1994	Stockholm
1931	Oxford/London	1964	Copenhagen	1995	Ruhrgebiet Germany
1932	Vienna	1965	Madrid	1996	Copenhagen
1933	Amsterdam	1966	Stockholm	1997	Seoul
1934	Florence	1967	Prague	1998	Manchester
1935	Prague	1968	Warsaw	1999	Romania & Republic of
1936	Barcelona	1969	Hamburg	2000	Luxembol
1937	Paris	1970	Basel	2001	Yokohama
1938	London	1971	London	2002	Hong Kong
1939	Warsaw	1972	Graz	2003	Slovenia
1941	Unofficial meetings organized in New York	1973	Reykjavik	2004	Switzerland
1942	Unofficial meetings organized in San Francisco	1974	Rotterdam	2005	Zagreb
1946	London	1975	Paris	2006	Stuttgart
1947	Copenhagen	1976	Boston	2007	Hong Kong
1948	Amsterdam	1977	Bonn		
1949	Palermo/Taormina	1978	Stockholm/Vielsinki		
1950	Brussels	1979	Athens		
1951	Frankfurt	1980	Tel-Aviv		
1952	Salzburg	1981	Brussels	Upcoming	
		1982	Graz	ISCM World Music I	
		1983	Aarhus	2008	Vilnius

**附錄 3 ACL Conferences and Festivals 歷年舉辦城市**

1973	Hong Kong	1993	Seoul
1974	Kyoto	1994	Taipei
1975	Manila	1995	Bangkok
1976	Taipei	1997	Manila
1977	Bangkok	1998	Taipei
1979	Seoul	1999	Yogyakarta-Surakarta
1981	Hong Kong	2000	Yokohama
1983	Singapore	2002	Seoul-Suwon
1984	Wellington	2003	Tokyo
1985	Sydney	2004	Jerusalem-Tel Aviv
1986	Taipei	2005	Bangkok
1988	Hong Kong	2007	Wellington
1990	Tokyo-Sendai	2007	Hong Kong
1992	Wellington		



# 自無始以來... —第八屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽

石佩玉

*The 8th international electronic music composition contest in Portugal*

SHI Pei-Yu

Guest Composer

Berlin Technology University

今年九月底從我的 Homepage 收到一封 e-mail, 標題: MUSICA VIVA, Congratulations! 寄件人署名是一個陌生的名字, 信件內容首先是恭喜我的作品得到今年在葡萄牙舉行的電子音樂作曲比賽首獎, 再來是敘述他對我的作品很感興趣以及想談談關於我在德國卡士魯厄藝術媒體中心的工作狀況, 雖然接到恭喜信函, 但是由於尚未直接接到主辦單位的正式通知, 所以暫且先按捺著興奮的心情, 直至十月初陸續接到各方通知後, 才開始享受這個消息帶來的愉悅感。

Miso Music 是一個世界知名的現代電子音樂研究機構, 每年都會定期的在葡萄牙里斯本舉行音樂節, 並舉行針對電子音樂創作的作曲比賽, 今年共有來自三十四國的一百三十九件作品參賽。

我的作品 "Fall, aus der Zeit..." (自無始以來...) 是一首純粹預置錄音的作品, 於 2006 年完成, 這首作品所使用的原始聲音素材十分簡約, 分別是:

1. 用槌子敲擊鋼琴內部鋼架的聲音
2. 一個單簧管的單音 (由低往高 3/4 音的滑音)
3. 由 Ingeborg Bachmann 的詩作 "Fall ab, Herz..." 擷取出的詩句。

這首作品的聲響畫面是由單簧管的音色基調為主進行發展的, 之後營造出一種在音色上的幻覺以及挑戰人們在聽覺上的慣性, 讓人無法分辨出也許剛剛以為是單簧管的聲音之後卻變成女聲的尖叫聲, 當可以分辨出聽起來像是女聲的尖叫聲後卻又在下一秒鐘變成像是一群兒童的合唱的聽覺經驗, 以為是兒童的聲音但是之後又質疑: 我剛剛聽到的是我以為的嗎?

寫作這首作品是由於一位舞者朋友的委託, 她是一個有十足活力與熱誠的舞蹈教授, 我們經常合作, 通常是她為我已完成的作品編舞, 但是這次她想要作一個和 Ingeborg Bachmann 有關的計畫案, 希望我為這個主題寫一首完全新的曲子, 並且陸續續續的寄了 Ingeborg Bachmann 的詩給我, 我選擇了其中一首名為 "Fall ab, Herz..." 的詩, 並研究這位女詩人的生平與詩作, 希望可以更進一步的深入了解她的內心世界, 而後試著將這首詩融入音樂中, 並透過戲劇式的闡述將一種在精神上與情緒上的轉化過程透過各種不同的聲響層面傳達出來。

十月底在柏林遇見潘皇龍老師, 他受邀為柏林藝術大學的客座教授並在此有很成功的作品發表, 我在柏林告知潘老師關於我作品的得獎消息, 他為我感到高興並鼓勵我寫一篇相關的文章, 這就是這篇小文章的由來。

• 1926-1973 當代著名之奧地利劇作家以及詩人。

kl.

Musical score for Klavier (kl.) system 1. It features a piano part on a grand staff with a treble clef and a bass clef. Above the staff is a timeline with tick marks and four boxes labeled "Pia." with arrows pointing to specific measures. The piano part includes various dynamics like "mf" and "f", and articulation marks like slurs and accents.

kl.

Musical score for Klavier (kl.) system 2. It features a piano part on a grand staff with a treble clef and a bass clef. Above the staff is a timeline with tick marks and two boxes labeled "Pia." with arrows pointing to specific measures. The piano part includes various dynamics like "mf" and "f", and articulation marks like slurs and accents.

kl.

Musical score for Klavier (kl.) system 3. It features a piano part on a grand staff with a treble clef and a bass clef. Above the staff is a timeline with tick marks and five boxes labeled "Pia." with arrows pointing to specific measures. The piano part includes various dynamics like "mf" and "f", and articulation marks like slurs and accents.

kl.

kl.

kl.

Handwritten musical score for a string instrument, likely a violin or viola. The score is written on a single staff with a treble clef. The notation includes a series of notes, some with slurs and accents, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is marked with a circled 'X' at the beginning and a circled '150' at the end. The instrument is labeled 'kl.' on the left. The score is written on a single staff with a treble clef. The notation includes a series of notes, some with slurs and accents, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is marked with a circled 'X' at the beginning and a circled '150' at the end. The instrument is labeled 'kl.' on the left.

樂

譜

Music Composition

秋 (明・晚)

編者

目次

# 秋(唱·晚)鳴

楊聰賢

## 摘要

秋這個季節於四季中一向被賦予由繁茂轉入寂寥的意涵。蘇軾在其「秋聲賦」中對秋在這個面向上所呈顯的聲貌有令人執筆讚嘆的描述。然而東坡居士畢竟是才氣縱橫之士，乃能超逸地嘆道：「奈何以非金石之質，欲與草木而爭榮？念誰未知蟻賊，亦何恨乎秋聲！」

要能對秋有如此脫俗之見，想必非得要跳脫出將其視為由夏入冬之過渡的角度方有可能。換言之，觀秋為其自身存在之唯一理由。果真如此，則秋之為美，其聲狀必如蘇軾之書童所云：「星月皎潔，明河在天，四無人聲，聲在樹間。」

我的「秋(唱·晚)鳴」便是在如此的心境下寫成。曲中之大小章節，孤聲殘響，也都應在類此的心境下被聆聽，方能品其境。



## *Autumn(al) Canti(cle)*

YANG Tsung-Hsien

Professor

Department of Music, Taipei National University of the Arts

### Abstract

Among the four seasons, autumn has traditionally been perceived as the passage from the prosperous into the solitary. In his *Ode to Autumn Sounds*, the Sung Dynasty poet, Su Shih, succeeded in conveying the above sentiment with astounding vividness. Nevertheless, being an exceptionally talented artist, Su was able to bring up such insightful observation as "Not being immortal, why do we compete against vegetation for the glory? And knowing who that did the harms, why do we hate the autumn".

In order to perceive autumn with such freshness, one must be able to relinquish the traditional perspective which takes autumn as the transition from summer to winter, in other words, to take autumn as a self-contained entity itself. If so, then the beauty of autumn will automatically reveal itself as described by Su's page boy, "The stars and the moon are crystal clear, and the milky way spreads across the sky, not even a single human trace is visible, only the sounds in the trees."

My 'Autumn(al) Canti(cle)' was composed for such a new listening perspective, that is, all the sections regardless of their dimensions, any isolated sound or lasting echo should be listened to as though they are an entity by themselves in order to appreciate their exquisiteness.

## I

*Sottolento, grandioso (♩ = 40)*

Timpani



mf

(k)



mf



mf



mf



mf



mf

This page contains seven systems of musical notation for a bass line. Each system consists of two staves: the upper staff shows the musical notes with dynamic markings and slurs, while the lower staff shows fingering numbers (circled) and slurs. The systems are labeled as follows:

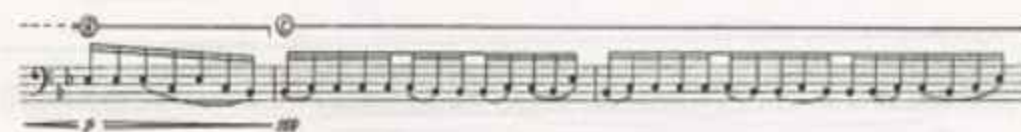
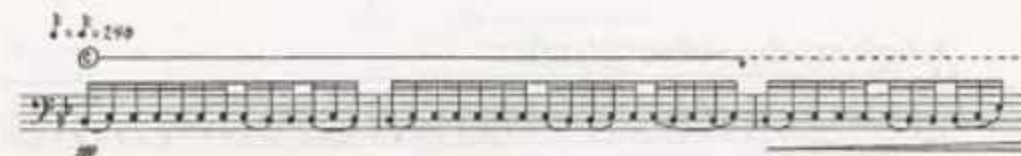
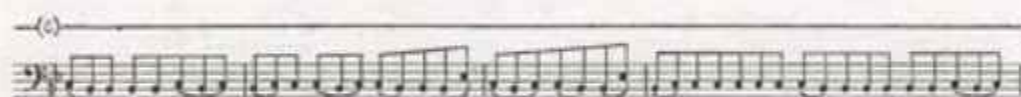
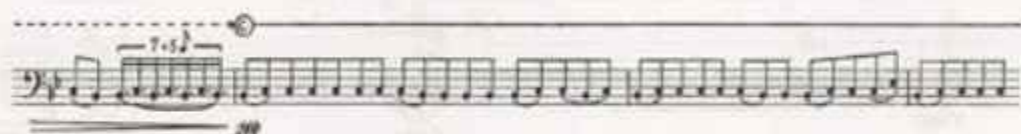
- (B)**: First system, featuring a series of eighth notes with slurs and dynamic markings.
- (C)**: Second system, starting with a complex rhythmic figure followed by sustained notes.
- (D)**: Third system, continuing the rhythmic pattern with slurs and dynamic markings.
- (E)**: Fourth system, including a section with a scissor-like symbol above the notes.
- (F)**: Fifth system, showing a sequence of notes with slurs and dynamic markings.
- (G)**: Sixth system, featuring a more complex rhythmic pattern with slurs.
- (H)**: Seventh system, concluding with a series of notes and slurs.

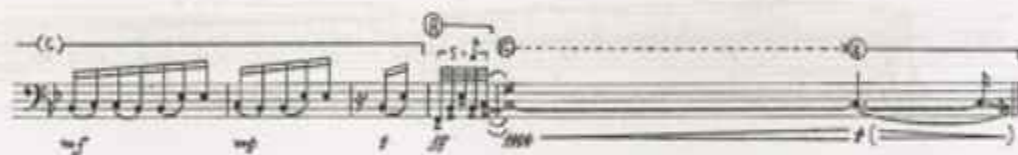
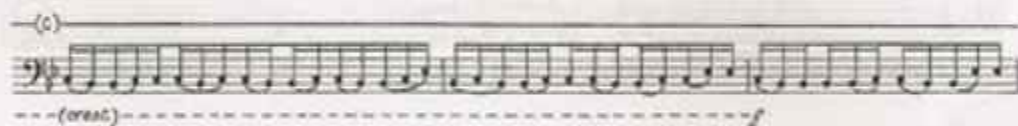


## II

Moderato con moto e misterioso (♩ = 180)

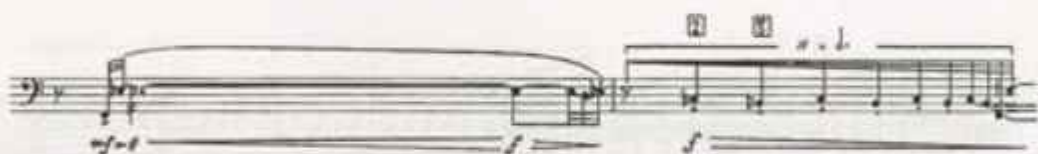






## II





*Molto lento; ad un tempo (1. 56)*





1.1.56



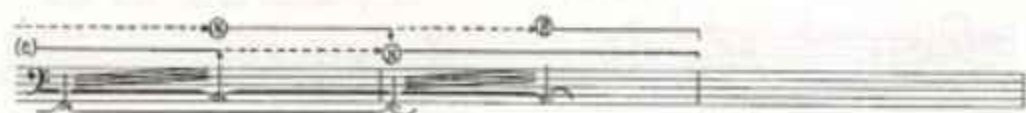
1.1.56

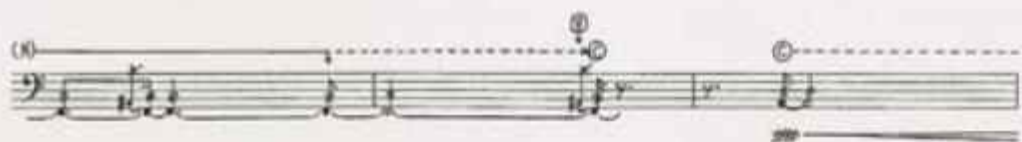






## IV







# 作者簡介

Authors' Brief Resume

## 作者簡介

### 林珀姬

學歷：國立臺灣師範大學音樂系學士、國立臺灣師範大學音樂研究所碩士

現職：國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任副教授

研究領域：中西音樂史、臺灣音樂史、臺灣民歌、南管音樂唱奏、南管音樂系統研究、戲曲唱腔研究、陣頭音樂、琴樂、中國音樂文獻、中國音樂美學、傳統音樂的理論與實際

代表著作：梅蘭芳平劇唱腔研究、南管曲唱研究、陳學禮夫婦傳統雜技曲藝（音樂篇）

### 黃玲玉

學歷：國立臺灣師範大學音樂學系、音樂研究所畢業

現職：國立臺北教育大學音樂學系專任教授、國立臺灣藝術大學中國音樂學系兼任教授

研究領域：臺灣音樂、中國音樂、民族音樂學

代表著作：《臺灣車鼓之研究》

《從閩南車鼓之田野調查試探台灣車鼓音樂之源流》

《臺灣福佬系童謠-唸謔分類研究》

《傳統音樂與現行（1991-1994）國小音樂教材研究》

《臺灣福佬系民歌在國小音樂教材上之運用》

《臺灣傳統音樂》

### 曾毓芬

學歷：美國紐約大學鋼琴演奏碩士、國立臺北藝術大學音樂學博士候選人

現職：嘉南藥理科技大學專任助理教授、高雄師範大學音樂研究所兼任助理教授

重要經歷：台南科技大學音樂系兼任助理教授（1993-2007）

研究領域：民族音樂學、音樂美學、西洋音樂史

代表著作：

#### 【專書】

《古典音樂賞析——從中世紀至巴洛克時期之音樂風格探微》（2001，徵英文化）

《從音樂美學角度論音樂分析的可能性》（2003，揚智文化）

《我用生命唱歌——布農族的音樂故事》（2007，玉山國家公園管理處）

## 【論文】

<音樂美學析論—從折衷式美學的角度探討音樂的基本要素、形式及內涵> (1996、1997  
《嘉南學報》)

<泛音詠唱：東方與西方有關泛音的物理學和形而上學——Mark C. van Tongeren 之《泛音  
詠唱》一書之評介> (2004. 6、《東方人文》學誌)

<隱沒中的傳統與現代主義的交匯——論朱踐耳第十交響曲《江雪》> (2005. 3、《藝術評  
論》)

<在舊傳統與新思潮的衝擊下，一個新美學觀的成形——南投縣信義鄉明德村 Pasi but but  
歌唱傳統的買時性觀察> (2005、<sup>1</sup>「南投傳統藝術研討會」)

## 陳威仰

學 歷：英國肯特大學演奏碩士、台灣基督長老教會台灣神學院道學碩士、新加坡三一  
神學院進修神學博士課程（主攻新約神學）、目前繼續在國立台北藝術大學音樂  
學博士課程研究

現 職：任教中國文化大學西樂系（兼任）

重要經歷：國家音樂廳「樂壇新秀」、省立交響樂團「樂壇新秀」榮譽、擔任台北縣市音樂  
比賽評審與台灣區音樂比賽評審

研究領域：單簧管歷史、音樂學、神學與宗教學

代表著作：保羅神學之以弗所書教會論論文

保羅神學之以弗所書第四章教會論之專論

The Clarinet in the West and in the East (論文)

<sup>1</sup>「從依利亞德的理論探究歌劇《Peter Grimes》的聖俗二元性，以第二幕第一景  
為例」(2007年台灣音樂學學術研討會論文)

## 黃馨瑩

學 歷：國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士

現 職：國立臺灣交響樂團行政團員、國立台中教育大學講師、國立臺北藝術大學音樂  
學研究所博士生

重要經歷：國立傳統藝術中心民族音樂研究所專案人員

研究領域：複音音樂、世界音樂

代表著作：《世俗複音歌樂之研究～以法屬科西嘉島 Paghjella 歌曲為例》、《2006 亞太傳統  
打擊樂器特刊～簡約、雍容與狂野》、《台東南島文化節南島民族樂器專刊～美  
拉尼西亞樂器及器樂文化》

### 李韋翰

現職：國立台北藝術大學音樂學系博士班

### 蔡佩洳

學歷：國立維也納大學音樂學系碩士

現職：國立維也納大學音樂學系博士生、市立維也納音樂大學音樂教育生、奧地利現代樂團 die Reihe 琵琶演奏員，目前任教於市立維也納兒童音樂專門學校及維也納社區大學。

重要經歷：曾受邀於奧地利駐紐約文化部、德國、荷蘭、瑞士和中國國際現代音樂節及捷克亞洲電影節琵琶演出，其音樂會受奧地利網路電台、電台及電視轉播。曾受邀於奧地利現代作曲家協會 (ÖGZM) 和美國女性作曲家 Nancy Van De Vate 演出及演講：琵琶的歷史與音樂詮釋。

研究領域：系統音樂學、民族音樂學、琵琶指法分類法、琵琶指法聲響分析、琵琶學派音樂詮釋、中國樂器在西方的現代音樂。

代表著作：

#### 1. Tsai Pei Ju

15. Dez. 2004 Neue Musik gestern und heute: Leopold Spinner Concerto for Piano and Chamber Orchester op.4 (1947). Wien: Arnold Schönberg Center Programmheft.

#### 2. Tsai Pei Ju

2005 Das Pipa Spiel im Fest der Kulturen an der Handelsakademie 12. Wien: Handelsakademie 12.

#### 3. Tsai, Pei Ju

2006 Geschichte, Spieltechniken und die Musikinterpretation der Pipa. Wien: Diplomarbeit.

### 郭明木

學歷：大專文化

現職：民間閩台老唱片收藏研究者

研究領域：研究閩台地方戲曲的傳承與發展，研究收藏閩台老唱片

### 陳政文

現職：臺北藝術大學音樂研究所作曲組研究生

### 陳立立

現 職：臺北藝術大學音樂研究所作曲組研究生

### 張瓊櫻

學 歷：國立臺北藝術大學音樂系博士班二年級

現 職：國立臺北藝術大學博士生，關渡基督書院音樂系兼任講師

### 周久淪

學 歷：國立臺北藝術大學音樂系博士班二年級

### 石佩玉

學 歷：國立藝術學院（現國立台北藝術大學）作曲組碩士，德國國立卡士魯厄音樂院之作曲藝術家文憑以及鋼琴家文憑

現 職：德國柏林科技大學電子音樂工作室客席作曲家

重要經歷：2001 德國 Baden-Wuerttemberg 州立獎學金

2002 電視個人專訪（作曲新秀-德國西南電視台製作）

2003 德國達姆士達新音樂與音樂教育年會之客席作曲家，德國音樂學教授 Rudolf Frisius 專文論述她的音樂作品並於年刊上出版

2004-2007 德國卡士魯厄現代媒體藝術中心客席作曲家

2005 德國佛萊堡 Heinrich-Strobel Stiftung 獎學金

第 15 屆奧地利國際音樂營作曲比賽獎 (ISA, Oesterreich)

2006 瑞士巴賽爾音樂學院獎學金

德國慕尼黑 Forberg-Schneider Stiftung 獎學金

第 43 屆德國國際達姆士達新音樂營作曲獎學金

德國國際電子音樂作曲比賽獎 (Short Cut, Beauty, ZKM)

2007 德國柏林科技大學電子音樂工作室之客席作曲家

德國 Saxony-Anhalt 州立獎學金

第 8 屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽獎 (MUSICA VIVA, Portugal)

德國柏林-萊茵堡作曲比賽獎 (Berlin-Rheinsberg Kompositionspreis)

德國 DAAD 獎學金

研究領域：作曲（器樂以及電子音樂，多媒體之創作）

代表著作：Fall, aus der Zeit...-for clarinet and tape Gedicht vom Wind des Herbstes-for saxophone, piano, percussion and tape



### 楊聰賢

學歷：Ph D, Brandeis University (1987)

現職：國立台北藝術大學音樂系教授

重要經歷：Bates College · Bowdoin College · 私立東吳大學音樂系 · 國立交通大學音樂研究所

研究領域：音樂創作



**北藝大  
當代音樂節**

作品發表會暨學術研討會  
論文徵稿啓事

音樂學院將於 2008 年 5 月底

舉辦

當代音樂節

作品發表會暨學術研討會

公開徵求有關

「根植於傳統的創新」

發表論文

並刊登於 2008 年

第 8 期關渡音樂學刊

徵稿報名截止日期為 2008 年 2 月 28 日



## 《關渡音樂學刊》徵稿辦法

### 一、緣起

本學報之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成為具有公信力的學術性刊物。

### 二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述為主，若有分期登刊之連續性論文(最多二期)，其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

1. 音樂學術論著：即研究論文，具原創性或發展性之研究論文，具有價值或具體貢獻者。每篇字數以10000字至20000字為上限，含圖表、譜例以不超過20頁為原則。
2. 音樂理論：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
3. 表演詮釋：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
4. 當代音樂論述：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
5. 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
6. 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6000字為上限。

### 三、投稿規定

1. 來稿均為未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定(譯稿除外)，其內容物若涉及第三者之著作權(如圖、表、樂譜及長引文等)，作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
2. 所有投稿論文需經「學報編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以(1)原創性(2)前瞻性(3)發展性(4)理解性為原則。
3. 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行爲，其法律責任由作者自行負責。

4. 需附中英文摘要與關鍵詞。
5. 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
6. 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
7. 稿件需以A4尺寸電子檔案交稿（MS Word7.0以上版本）。注意：圖表照片等影像檔（包含語例掃描）的解析度必須達到300dpi。
8. 來稿請附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在300字以內。

#### 四、稿件格式：以Chicago Manual of Style或MLA Manual of Style style格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，左右對齊，並註明頁碼。
- (二) 論文首頁需附中英文題目及中英文作者姓名。有兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以\*, \*\*, \*\*\*...記號區別之。
- (三) 中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）：摘要以中英文撰寫，字數以300字以內為原則。中英文關鍵詞則以五個為限。

##### (四) 標題編號：

文章標題層次統一如下

壹、

一、

(一)

1.

(1)

①

A.

a.

##### (五) 圖版、插圖及表格：

1. 圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
2. 圖表寫法：圖1，圖1-1；表1，表1-1。

(d)圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。若有圖片請盡量附上高解析之照片、幻燈正片或數位檔案，以利印刷。

(e)參考文獻以直接相關為限，並需依作者、時間、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示，為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。

(f)以下是注釋與書目的基本寫法，因篇幅關係，以下只羅列出兩種格式的單一作者書目寫法以及期刊寫法的範例，其他多位作者等多種不同情況請自行參閱書籍，也可參閱音樂學院網站的關渡音樂學刊一欄有詳細說明：

#### 1. MLA

(1)單一作者書目—依照姓名、時間、書名、出版地、出版社。

①註釋：先名後姓，然後加逗點、標題，已括弧夾住出版資訊，標明頁碼，最後加句點。例如：

原文：Edward F. Kravitt, *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996) 32.

中文：王美珠。音樂、文化、人生。台北市：美樂，2001。

②書目：每一項皆以句點結尾；作者姓名（先姓後名，以便按字母排序），標題及出版資料。例如：

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。音樂、文化、人生。台北市：美樂，2001。

(2)期刊

期刊之著錄格式又分為分卷連續編碼或是分卷分期各別編碼，茲分別介紹如下。但兩者皆需具備三要項：【作者姓名，“文章標題。”出版資訊】，而出版資訊在文章標題後登錄期刊名稱（斜體或下面劃線）、卷次、出版年份（加括弧），再置一冒號，加上起迄頁碼及句點。

①連續編碼之期刊文章：各卷連續編碼之期刊只須註明卷數，無須註明期數。例如：

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59 (Oct, 1973): 497-518.

②各期單獨編碼之期刊文章：各卷分期單獨編碼之期刊，應註明卷數與期數，例

如：

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59.4(1973) : 497-518.

### (3) 網頁

引用網站和其他網路資源時，應該包括下列資訊：

- 架設網站或張貼網頁之個人或團體(組織)
- 網站或網頁名稱
- 網站之URL
- 連線日期

例如：Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana*. 2006. Grolier Online. 11 Dec. 2006 <<http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>>

## 2. Chicago style

(1) 單一作者書目--依照姓名、時間、書名、出版地、出版社。

### ① 注釋

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996), 120.

中文：王美珠。音樂文化人生（台北市：美樂，2001），20

### ② 書目

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London, :Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。音樂文化人生。台北市：美樂，2001。

### (2) 期刊

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59, no.4 (Oct, 1973) : 497-518.

### (3) 網頁資料：

Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana*. Grolier Online <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00> (accessed December 11, 2006).



## 五、投稿辦法

(一)於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載學刊報名表 (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，並將報名表、著作財產權授權同意書以及PDF檔原稿一併寄到學刊專用信箱 (guandu-music@tnua.edu.tw)，如不方便以電子檔傳送則請自備原稿(二份)、或光碟片寄送至國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」收(並標明「關渡音樂學刊」論文稿件)。所有稿件一律以電子檔家和文稿一起送審，以利電腦排版修改。

(二)投稿前請務必自留底稿資料一份，稿件須送請相關領域學者專家匿名審查，審查結果分為：「通過」、「部份修改後通過」(不必再審)、「修改後再審」(視再審結果而定)、「不通過」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學報五份、光碟片一份、抽印本二十五份。

(三)受稿及連絡處：

112台北市北投區學園路1號-國立臺北藝術大學音樂學院「音樂學報編輯小組」

電話：866-2-2896-1000# 3002 傳真：866-2-2893-8856

## 六、出刊及投稿期限

本學報為半年刊，每年6月與12月出刊，稿件以隨到隨審為原則。原則上將於收稿後六週內寄覆審查意見，依評審委員之審查進度為準。

2008年6月出刊：報名截止日期為2008年2月28日。(需交題目及300字中文摘要)；全文與英文摘要則可至3月31日再交。

2008年12月出刊：報名截止日期為2008年9月15日。(需交題目及300字中文摘要)；全文與英文摘要則可至10月15日再交。

## 國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

投稿者填寫欄 (本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫)				
論文名稱 (中英文)	中文			
	英文			
作者	中文		英文	
	地址			
通訊方式	電話		E-mail	
	手機		Fax	
內容摘要				
文章分類請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著	<input type="checkbox"/> 當代音樂論述		
	<input type="checkbox"/> 音樂理論	<input type="checkbox"/> 譯萃或其他		
	<input type="checkbox"/> 表演詮釋	<input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評		
預計字數請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 6,000	<input type="checkbox"/> 10,000	<input type="checkbox"/> 20,000	
<p>報名程序：於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載學刊報名表 (<a href="http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/">http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/</a>)，並將報名表、著作財產權授權同意書以及PDF檔原稿一併寄到學刊專用信箱，如不方便以電子檔傳送則請自備原稿(二份)、或光碟片寄送至---國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」收(並標明「關渡音樂學刊」論文稿件)。</p> <p>郵寄地址：112台北市北投區學園路1號； TEL：(02)28961000#3002；FAX：(02)2893-8856 學刊專用信箱：guandu-music@tnua.edu.tw</p>				
編輯小組填寫欄 (投稿者免填)				
論文編號				受稿日期
專門評審委員			推薦評審者	

## 著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

為題之著作乙篇投稿於「關渡音樂學刊」，本人聲明及保證本著作係原創性著作，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意本著作於通過審查後刊登於「關渡音樂學刊」，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中 華 民 國                      年                      月                      日

**闊渡音樂學刊 第七期**  
**Guandu Music Journal, No.7**

發行者 潘皇龍  
編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會  
出版者 國立臺北藝術大學音樂學院  
11201台北市北投區學園路1號  
電話：02-2896-1000轉3002  
傳真：02-2893-8856

主編 吳榮聯  
英文諮詢 蔡汝慧  
執行編輯 沈大為  
編輯助理 蔡東維  
封面設計 許龍凡  
書法題字 張清治  
排版 天凱彩色印刷有限公司  
印刷 震大打字印刷有限公司  
國內售價 新台幣250元  
網址：<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>  
電子郵件：[guandu-music@tnua.edu.tw](mailto:guandu-music@tnua.edu.tw)

Dean PAN Hwang-Long  
Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal  
Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts  
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan  
Tel: +886-2-2896-1000 ext 3002  
Fax: +886-2-2893-8856  
Editor in Chief WU Rung-Shun  
English Consultant TSAI Ling-Huei  
Executive Editor SHEN Da-Wei  
Editor Assistant TSAI Tung-Li  
Cover Page Design SHEU Fu-Fan  
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih  
Typeset Tien Kai Printing Co., Ltd.  
Printer Jan Dai Printing Co., Ltd.  
Price NTS 250  
Website: <http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>  
E-mail: [guandu-music@tnua.edu.tw](mailto:guandu-music@tnua.edu.tw)

**版權所有 翻印必究**

中華民國96年12月

Copyright ©2007 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889

闻透善集卷刊

2007年12月